六十调概论

贡瑞祥

辽宁省群众艺术馆
一九八〇年八月·沈阳

六十调概论

六十调体系，是中国传统音乐形态的基本表现手段之一，是我们民族音乐思维逻辑化的结晶。六十调体系的确立和发展，它不仅揭示出乐律在组织结构方面的规律性，同时对发展民族音乐的旋法和表现力，都具有积极的作用。历史告诉我们：千变万化、绚丽多姿的六十调，在我国民族民间音乐实践的各个领域里，得到广泛运用、发展和升华。这样，就必然会影响到中国音乐文化的独特性质——换言之，六十调体系就是中国音乐文化所固有的传统和特点之一。

一、调概念的确立与发展

调概念的确立，最初是集中表现在对音高的认识。近年在山西夏县东下冯夏代文化遗址，发现至今年代最早的"石磬"，测音结果，仍可发出音高为#C 的清脆嘹亮声音。① 由此可推测，人类在远古的石器时代，已有了习惯音高观念；山西万泉县荆村出土的新石器时代的三孔陶埙，则可发出一个纯五度和小三度构成的三音列。这时人类已具有分辨相对音高的观念；殷墟出土的商代编磬，多见三枚一组。现藏故宫博物院的一组，分别标有铭文为："永欣"、"天余"、"永余"。其发音为 $^{\flat}b^{1}$、c^{1}、$^{\flat}e^{3}$。这说明在商代，人们已确立了绝对音高观念。这无疑是音乐产生

过程中的一次质的转变，为我国乐律体系的形成奠定了基础。

商和西周 我国历史上奴隶社会的全盛时期，由于生产力的发展，青铜器的冶铸和铸造已达到相当高的水平。一些定律和应律乐器的不断产生、发展和更新换代，把商周两代音乐文化推进到一个崭新的历史时期——以五声十二律的确立，"八音"乐器分类法的出现和旋宫的实践为标志的我国民族音乐体系的初步形成。到了春秋时代，我国民族音乐体系得到了进一步完善和发展，形成了自成体系的音乐理论。这对我国民族音乐的实践和发展，有着深远的影响。

春秋时期，调的概念早已从单一的音高关系发展成为复杂的声、律、调复合形式。出现一些各有千秋的调的积谓系统和名调法。这时，声、律、调已有了严格的区分。

公元前522年 景王铸无射钟，问律于乐令州鸠，州鸠便把宫、商、角、徵、羽五声和黄钟，大吕，太簇，夹钟，姑洗，仲吕，蕤宾，林钟，夷则，南吕，无射，应钟等十二律的名字全部历举出来，并解释音律关系为"以律和其声"；五声音阶、调式首音和各音级关系为"大不逾宫，细不过羽。""夫宫，音之主也，第以及羽"；② 同年（昭22）齐侯与晏子交谈，亦有"五声六律七音"之说；③ 以及孟子所谓"不以六律，不能正五音。"可见州鸠、晏子和孟子对声、律、调之间关系的论述，是有其科学道理的。

声、律、调的称谓历代有别，但十二律以黄钟为始律，五声以宫为首音，其他各律诸调均以此为始祖音论及亲疏关系，可谓"万变不离其宗。"这不是行政立法，而是音律本身规律所决定的。违犯了，乐律制度就会出现混乱局面。这叫作"自然法则"的约束。而调的名调方式方法，虽然也受这个"法则"的制约，但顺应了规律也是允许有"自主权"。比如：《周礼》所谓"奏黄钟，歌大吕；"是用律名名调；晋·荀勖三调（正声、下徵调、清角之调）则是以声名名调；唐燕乐二十八调的称谓，是来自我国北方汉族和少数民族的调名；我国汉字乐谱调的命名，大多是以音（唱）名和指（法）位名调。当然也有采用乐器形制（定弦、简音、音域、音区）名调或按调的变换发展关系名调。如历史上著称的楚调与俞调和现今民间习用的借字调及正反调系统。

关于某声应某律，某律为某调；某声立某均，某均之某调的"为调"和"之调"两种声、律、调关系的称谓系统，早在春秋前后已经确立。所谓某声某调，系指五声音阶、调式的某个音级和首音的音高位置。《周礼》："函钟为宫，姑洗为徵，太簇为角，南吕为羽。"是旋声立律的"为调"称谓系统；《宋史·乐志》："黄钟为角者，夷则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。"把"为调"和"之调"的称谓关系讲的很清楚。

我国历史上所谓"雅乐"、"清乐"、"燕乐"的称谓，并不是声、律、调的专用音乐术语。它们分别是作为一个地方（区

域）音乐或在一个历史时期，对某个乐种和乐派的称呼。“雅乐”是历代封建王朝宫廷和士大夫所树立推崇的乐派，它反映了当时统治阶级为代表的上层社会的一种音乐思潮，使“雅乐”与“俗乐”形成了鲜明的对比。只有“俗乐”才是我国民族音乐的主流。至于“清乐”和“燕乐”则是我国北方不同地区的地方音乐——狭义说：“清乐”是位于黄河流域的中原一带音乐。历史上又称为“清商乐”；“燕乐”则是燕山一带音乐。到了隋朝，“清商乐”已列入宫廷《七部乐》、《九部乐》之中；在唐代，“清乐”和“燕乐”均是宫廷的《九部乐》、《十部乐》之一。因为“燕乐”作为一部乐和其他各部乐常用于礼晏喜庆场合，所以也统称为“晏乐”。后来，有些文人也把“晏乐”常写成“燕乐”。久而久之，以讹传讹，“晏乐”也就成为“燕乐”了。从此，“燕乐”的概念被变换了。

“雅乐”、“清乐”、“燕乐”，在音乐的结构上，无本质区别，均属五声音阶、调式体系；只是在“偏音”与“变音”体系的运用上不同，所以音乐的风格特点上也有所不同。所谓“南曲多五声”、“北曲多七声”是相对而言；就是说，北方比南方使用“偏音”和“变音”多些。这是由于地理位置和其他一些因素所致。并非说南方多是五声音阶、调式，北方多是七声音阶、调式。历史上很多人认为“变徵”之声是出自北方燕人之口。这倒是事实。如果把“变徵”误为是雅乐音阶、调式的特征音级，

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

就不符合历史事实了。《史记·荆轲传》："为变徵之声，士皆垂泪涕泣。……复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。"很显然，"变徵"是作为五声曲调的色彩音来使用的，这在北方某些戏曲音乐中，倾耳可听。

二、调的理论与实践

自周以来，随着五声十二律体系的确立和旋宫法的发明与实践，我国民族音乐调的理论体系日臻完善。

八十调之说，最早见于《北史·万宝常传》："开皇初，沛国公郑译等定乐，每各与议，宝常奉命造诸乐器，其声率下郑译调二律；并撰乐谱六十卷，并论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十调。"又《隋书·音乐志》载述郑译根据龟兹人苏祇婆琵琶的"七调，五旦"，推演其声，更立其均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十调。"但郑、万的八十调理论，在汉隋时期，由于某些原因没能见诸实践，到了唐代才复用。《旧五代史·乐志》："汉隋垂十代，凡数百年，所存黄钟之宫，一调而已，十二律中，惟有七声；其余五律，谓之哑钟；盖不用故也。唐太宗复古道，乃用祖孝孙、张文收考正雅乐；而旋宫八十调复见于时，在悬之器，方无哑者。"但"五正二变之音，旋相为宫，得八十调"的旋宫法，是如何使十二律周而复始？从未见于典籍所载，自近年隋

是曾侯乙墓编钟的出土后，为解决这一重大"律学"疑难问题，提供了丰富的文字和音响资料。

六十调理论，最早见于《淮南子》："一律生五音，十二律而为六十音。"这里讲的音是调的意思。就是说，一个宫调系统有五个调，十二个宫系统共六十个调。有人会质问："八十的调理论在二千四百多年前的战国时期的编钟上已付诸于实用，为什么到了汉代又出现六十调理论呢？"这个历史现象并不难解释：虽然六十调之说，最早见于《淮南子》载，实际上在"五声十二律"业已完备的周代已经存在。只是八十的调较实用于十二律完备的五律乐器。因为我国民间多是五律乐器；六十调较实用于七调完备的五律乐器。因为我国民间多是五律乐器，所以六十调在民间音乐实践中，得到了广泛的运用和发展，有着深厚的群众基础。这就是我国历来以五声音阶调式为主的五声乐制形成的客观条件之一。

五声调式的运用，在我国有着悠久的历史。见于籍典的有《国语》："宫调"；《管子》："徵调"；《孟子》："招徵招角"（即徵调和角调）；《国策》："引商刻羽"仍是商调和羽调的同主音调式交替。至于《周礼》所述"三大祭"中独无商调。在明·江盈、刘绩撰《六乐图说》中认为"周不商起调者，避殷所为也。犹亡国之社屋之意。"是有一定道理。周灭商以后，周朝的统治者和一些士大夫，称"商音迷亡国之音，杀淫之声。"所以周朝宫廷在乐中只用宫、角、徵、羽四调。宋·朱熹解释说：

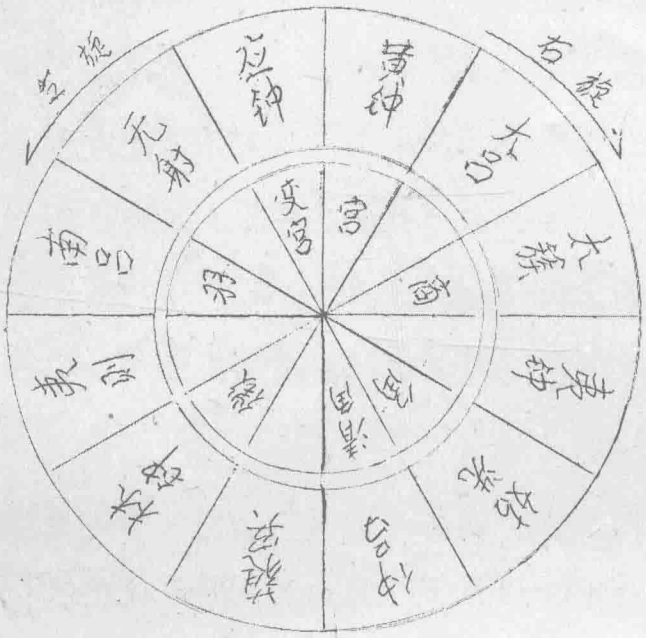
"五音无一，则不成乐；非是无商音，只是无商调。"但在周代民间这五种调式是一直存在。

五声乐制把"宫、商、角、徵、羽"五声为"正声"，"清角"与"变宫"二声为"偏声"。这完全是根据"旋宫法"的需要，对音阶所作的规范；就这个意义来讲，与西洋音乐把音阶规范成大小"调"两种，以适应十二平均律的循环是一个道理。所谓"五声音阶低级，七声音阶高级"的论调，或出自民族意识上的偏见或出自对五声音乐认识上的无知。所谓"虽有出旋宫以得十二调之理论，但实际上没见诸实用。"的主观臆断和"唐"后世的燕乐调只是出于由胡乐所演化的二十八调。宋元以来所见使用的渐次减少。到了近世僅传有九宫（九调之意）之名而已。"的偏面论断，在客观现实面前也都是站不住脚的。随着五声音乐艺术规律不断地被人们所认识，轻视五声音乐的陈旧观念，已被历史所抛弃。待之而来的是中华民族音乐艺术魅力，正在吸引着人们……

三、调的旋宫方式与方法

《礼运·礼记》论述的"五声，六律，十二管，旋相为宫。"是我国古代音乐理论上对五声音乐体系的乐制和律制以及旋宫法所作的精辟、科学地总结。是我国音乐理论基础之一。

五声十二律旋宫图盘



五声十二律旋宫图盘的构造很简单：底层为律盘作为基础，上层为旋转用的声盘，用图钉作轴心将律盘与声盘套联而成。声盘向顺时针方向旋转称“右旋”；声盘向逆时针方向旋转称“左旋”。现实验如下：

先将声盘宫音位对应律盘黄钟律位，再向右隔八（七律）旋转至林钟律位，这时商应南吕、角应应钟、徵应太簇、羽应姑洗。用“为调”称谓便是林钟为宫、南吕为商、应钟为角、太簇为羽；用“之调”称谓便是林钟之宫、林钟之（南吕）商、林钟之（应钟）角、林钟之（太簇）徵、林钟之（姑洗）羽。反之（将声盘宫音位重新对应律盘黄钟律位）向左隔旋转至仲吕律位，这时商

应林钟、角应南吕、徵应黄钟、羽应太簇。用"为调"称谓便是仲吕为宫、林钟为商、南吕为角、黄钟为徵、太簇为羽；用"之调"称谓便是仲吕之宫、仲吕之（林钟）商，仲吕之（南吕）角，仲吕之（黄钟）徵，仲吕之（太簇）羽。再用上述方法（将宫音位重新对应黄钟律位）向右分别旋转至林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟；再（将宫音位重新对应黄钟律位）向左分别旋转至仲吕、无射、夹钟、夷则、大吕、蕤宾。以上就是"五声、六律、十二管，旋相为宫。"的意义所在。

旋宫法是我国民族音乐独具风格特点的调变化发展手法，按一般常规可分为同宫犯调和异宫转调两类。同宫犯调即同宫系统的五个调式转换；异宫转调（包括同主音或同调式）即十二个宫系统的转换。其转换（交替）方式，通常多采用民间传统的借字手法，来改变调式音级之间的音程关系，从而使各调式作平行的交替或各宫系统作同主音或同调式的转换。

五声十二律旋宫图（表）解

〔紧接下页〕

五声十二律旋宫图（表）解

旋宫法	左旋 「借凡系统」（清角为宫）													始律	右旋 「压上系统」（变宫为角）											
五度音列	西洋音名	♭♭d	♭♭a	♭♭e	♭♭b	♭f	♭c	♭g	♭d	♭a	♭e	♭b	f	c	g	d	a	e	b	♯f	♯c	♯g	♯d	♯a	♯e	♯b
	律名	倍黄钟	林钟	太簇	南吕	姑洗	应钟	蕤宾	大吕	夷则	夹钟	无射	仲吕	黄钟	林钟	太簇	南吕	姑洗	应钟	蕤宾	大吕	夷则	夹钟	无射	仲吕	清黄钟
异宫系统	同宫							变徵	变商	变羽	变角	角	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵						
	〃						变徵	变商	变羽	变角	角	清角	宫		宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵					
	〃					变徵	变商	变羽	变角	角	清角	宫				宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵				
	〃				变徵	变角	变羽	变角	角	清角	宫						宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵			
	〃			变徵	变商	变羽	变角	角	清角	宫								宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵		
	〃		变徵	变商	变羽	变角	角	清角	宫										宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵	
	〃	变徵	变商	变羽	变角	角	清角	宫												宫	徵	角	羽	角	变宫	变徵
	〃	变商	变羽	变角	角	清角	宫														宫	徵	商	羽	角	变宫

注 1．设黄钟＝C， 2．变为降一律，清为升一律。

凡是一首板腔（曲式）结构完整的五声曲调（曲牌），不论是同宫系统或异宫系统；不论是什么调式、调性，均可作同宫音的五个调式平行交替、循环和各宫系统的转调及七个（从任一宫系统开始）宫系统的循环。同宫系统五个调式和异宫系统七个调的周而复始，民间分别称之为“五调朝元”和“七调朝元”。如东北鼓吹乐④五调朝元乐曲《哭皇天》、《柳河吟》、《天下同》和七调朝元乐曲《东来尾》、《柳青娘》、《对伍》等。

我国五声音乐体系历属“三分损益律”范畴，如何使十二律周而复始是历来音乐界的专家、学者所研究和探索的中心课题，可是一直没能找到答案。近年来，随着我国音乐考古学的发展，人们从先秦青铜编钟及曾侯乙编钟的双音结构规律中，发现我国古代钟律的密秘——“复合律制”⑤。其实这种“复合律制”在我国民族音乐实践中早已存在。如管乐器的“七调朝元”和“↑4”、“↓7”的音律变异形态，都说明与这种“复合律制”有关，尚需要通过某些科学手段作进一步研究。

音乐是社会实践的产物，它必然会随着社会的前进在不断地发展着，变化着。然而，音乐无论如何发展，其本身的艺术规律是不会改变的。当然，这个规律也要发展——那就是当人们认识能力提高了，艺术规律会不断地被揭示和深化。

六十调是我国民族音乐调思维发展的集中表现，它具有“普遍性、科学性和实用性”。对建全各种的板腔体系、调性功能和

改善音乐艺术环节、调节音乐实践中的矛盾等均能起到一定的积极作用。确信，六十调的艺术规律必将在我国民族民间音乐的创作和实践中，继续被人们所揭示、认识、掌握和运用。使我国灿烂地民族音乐文化，永远立于世界音乐之林。

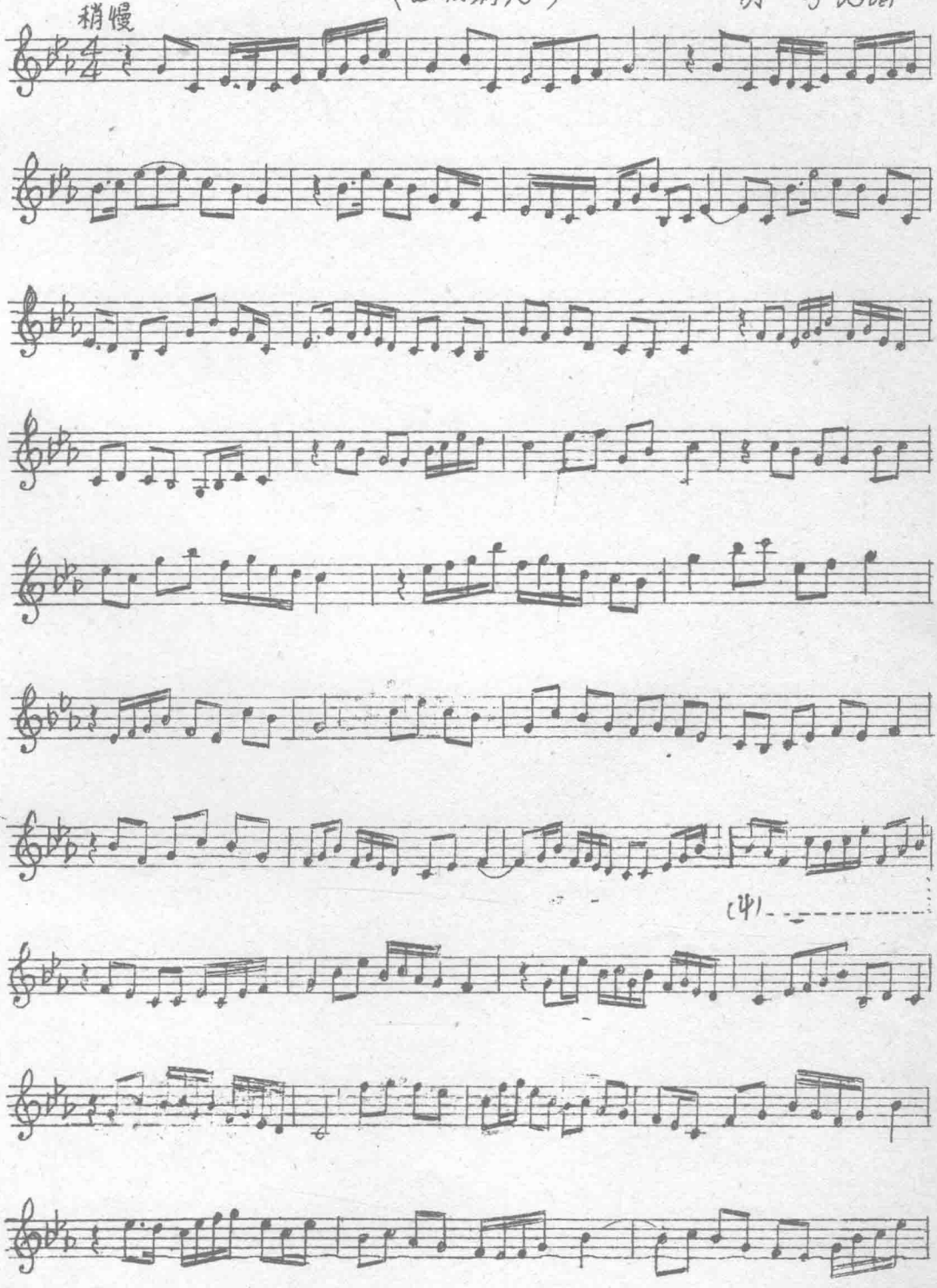
① 吴钊、刘东升《中国音乐史略》（第4页）
② 《国语》景23。
③ 《左传》昭22。
④ 东北鼓吹包括东北边彩区的冀东鼓吹乐，辽宁鼓吹乐，吉林鼓吹乐和黑龙江鼓吹乐
⑤ 黄翔鹏《音乐考古学在民族音乐形态研究中的作用》（《人民音乐》1983年第8期）

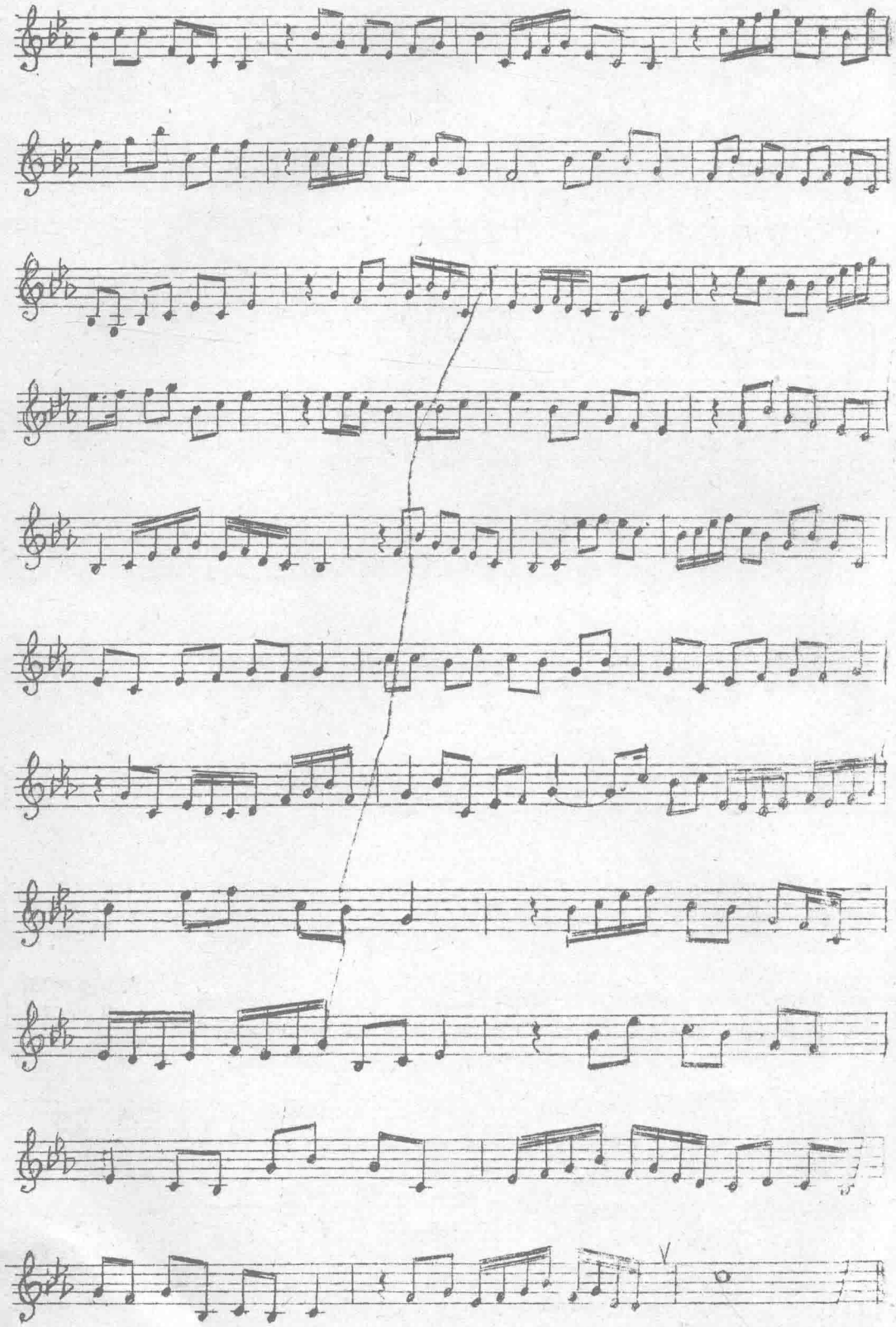
谱例 I.
唢呐简作[2]

哭皇天

（五调朝元）

姜洪儒
李新乔 演奏
贾 宇 记谱





谱例Ⅱ.

唢呐简作「3」

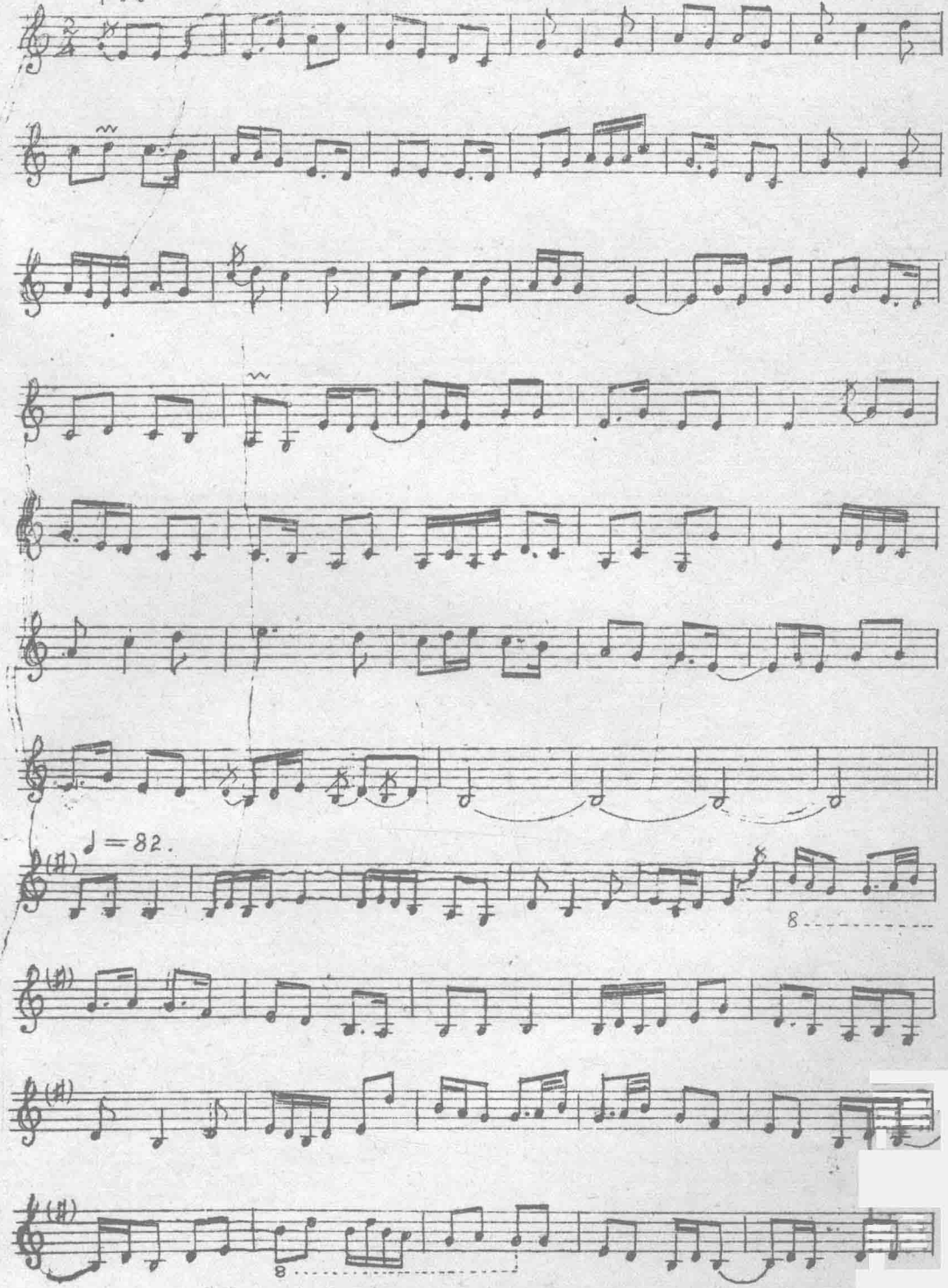
东來尾

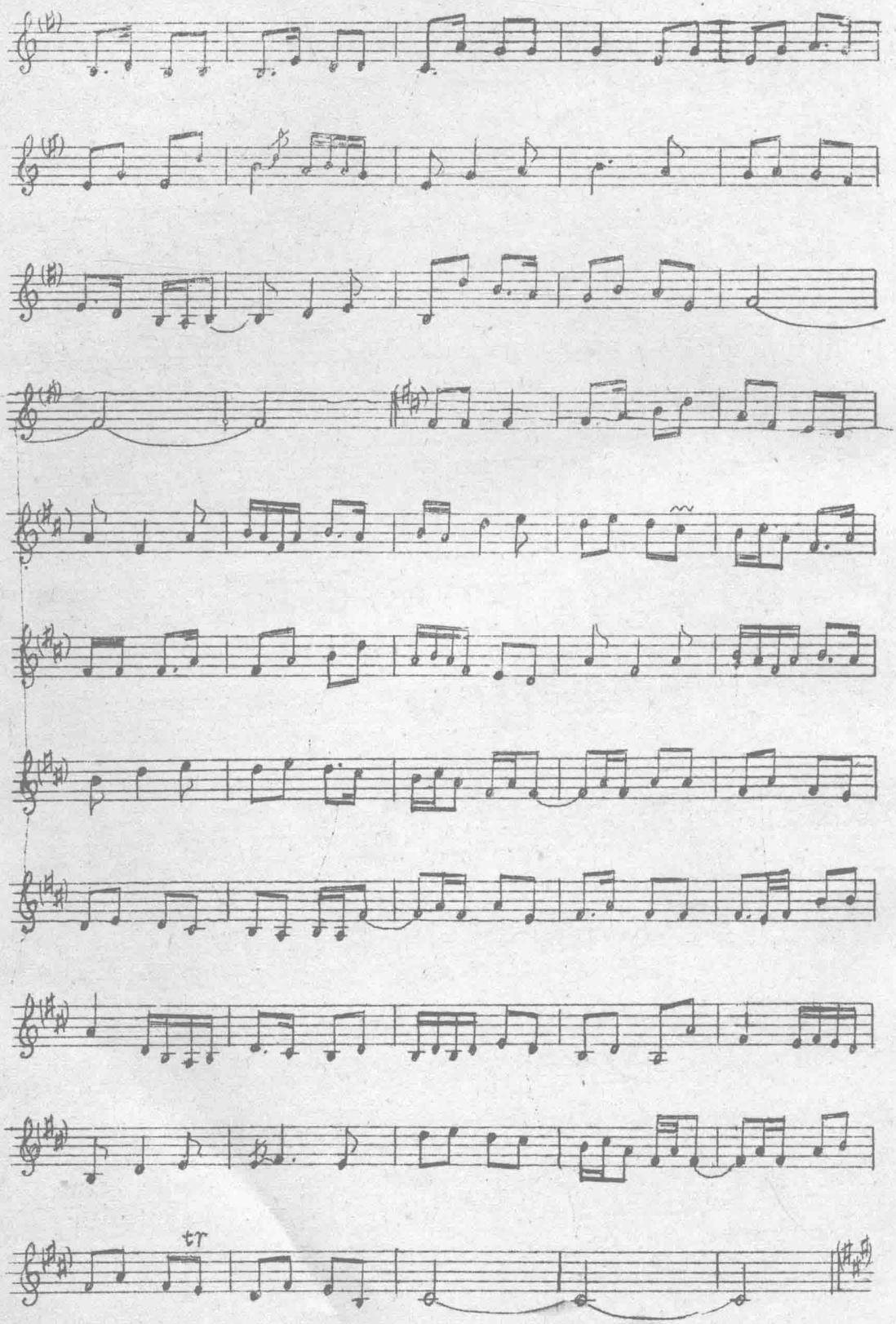
（七调朝元）

王世春 王世斌 演奏
贾 宇 记谱

中板

♩=82.





此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com