

中国民族音乐理论基础

胡均编著



《岭南音乐》编辑部编印
一九九二年六月

中国民族音乐理论基础

目 录

第一编 律

- | | |
|-------------------------|----|
| 一、律 | 8 |
| 二、六律六吕及其名称 | 8 |
| 三、三分损益律 | 9 |
| 四、纯律 | 12 |
| 五、何承天的十二新律与朱载堉的十二平均律 | 13 |
| 六、京房六十律、钱乐之三百六十律、蔡元定十八律 | 18 |
| 七、五度相生律、纯律、十二平均律的比较 | 22 |
| 八、关于黄钟律的标准音高问题 | 25 |

第二编 调和音阶

- | | |
|-------------------------------------|----|
| 一、音阶五声、七声（八声）及其他变音的名称 | 31 |
| 二、音阶的种类 | 34 |
| 三、我国常用的几种音阶 | 36 |
| 1. 雅乐音阶（古音阶） | 36 |
| 2. 清乐音阶（新音阶） | 38 |
| 3. 燕乐音阶（宴乐音阶、清商音阶、俗乐音阶） | 39 |
| 4. 民间音阶 | 40 |
| 四、中国民族音阶构成的科学根据和中国民族音乐（五度相生体系）的逻辑思维 | 44 |
| 五、“均”“宫”“调”的含义 | 46 |

第三编 记谱法

一、工尺谱	49
1. 工尺谱的谱字	49
2. 工尺谱的板和眼（即强拍与弱拍）及其符号	53
3. 工尺谱的板式（即节拍）及其含义	56
4. 工尺谱的装饰音及其符号	57
5. 工尺谱书写法	59
二、工尺半字谱	65
1. 工尺半字谱的谱字	65
2. 半字谱的时值记号	67
3. 半字谱的装饰音记号	67
三、琴谱（减字谱）	70
1. 琴弦次序及徽位	71
2. 琴谱（减字谱）的手指记法	73
3. 徽位和弦序记法	73
四、其他几种记谱法	77
1. 琵琶谱	77
2. 律吕字谱	77
3. 宫商字谱	78

第四编 宫调系统

一、古代宫调系统	78
1. 十二律旋相为宫系统	79
2. 相和三调、荀勖三调和郑译八音之乐	80

二、古琴宫调系统	87
三、燕乐（俗乐）二十八调系统	91
1. 左旋与右旋（内调与外调或为调与之调）	91
2. 燕乐二十八调的形成	96
3. 燕乐二十八调的调名	101
4. 燕乐二十八调调名的来源	104
5. 燕乐二十八调的调头音高和用声	109
6. 蔡元定《燕乐》一书部分内容摘要	117
四、词曲和南北曲的宫调系统	122
1. 宫调的演变	122
2. 元杂剧九宫系统	123
3. 南北曲调名与笛色关系	125
五、民间四宫系统	127
1. 以小工调为基准的四宫系统	127
2. 西安鼓乐四宫系统	128
3. 福建南音四宫系统	129
4. 智化寺京音乐四宫系统	130

第五编 旋宫转调

一、旋宫转调的意义	131
二、旋宫转调的手法	132
1. 隔凡与压上	133
2. 双借	135
3. 三借	137
4. 不移宫、只变换调式	140
5. 宫音转移、而调式不变换	141
6. 既转移了宫音、也变换了调式	142

前 言

赵 夙

自从清末废科举、兴新学以后，我国各级各类学校，凡是设有音乐课的，讲授基本乐理完全是采用欧洲的乐理体系，这种体系的基础是十二平均律和大小调体系。

实际上，我国自古以来有自己的乐理体系，如果我们对古代的音乐典籍有所涉猎，就会发现用欧洲的乐理体系来解释中国的乐理体系，或者反之，二者都不能得到完全的吻合。

随便举几个例子，欧洲乐理的音名是C、 $\sharp C$ 或者 $\flat D$ 、D……中国的乐理则是黄钟、大吕、太簇……这二者之间，音程并不相同。

欧洲从文艺复兴以后，形成了大小调的体系，而中国长期使用着调式体系。

“节奏”两个字，我们现在使用它的时候，在意义上和我国古代使用这两个字的意义便完全不同。

这种例子还可以举出很多很多。

所以，学过西方现代乐理的人，很容易先入为主地用欧洲乐理来解释中国传统乐理，这就时常会产生很不妥当的结果。但是，中国的传统乐理散记于古代的典籍之中，没有一种系统的专门讲述乐理的论述。本世纪初，王光祈先生编写他的中国音乐史时，更多地着眼于我国历代的乐律制度，后来的学者也很少致力于编写系统的中国乐理著作，可能在三十年代，童斐先生写过一本《中乐寻源》，但这本书也是比

照着欧洲乐理来解释中国音乐的读谱法，还不是一本系统的中国乐理著作。建国以来，我国学者对中国音乐的研究大大地加强了，并且可喜地使用了一些中国传统的音乐用语。但是，仍然没有一本系统的中国乐理著作。

胡均同志写了一本《中国民族音乐理论基础》，把我国律吕、音列、记谱法、宫调系统等作了简明的论述。当然，这其中涉及到的一些问题，在学术上也还没有一致的结论。比如说，对于中国历代宫调系统的解释，就有着不同的看法。胡均同志写这本书，是在为给学生讲课的基础上加工编写出来的，所以只能采取“一家之言”。但是，有这样一本书出现，总是值得高兴的事。

希望在不久的将来，能够出现一本比本书更为系统的，能象欧洲普通乐理那样，讲述中国体系的普通乐理，这对于继承和发展民族音乐，必将产生积极的影响。

胡均同志这本书虽然只是一个初步，甚至可以说有些只是一些常识，但对于初学者来说，这是很有意义的。

所以，我很高兴为之写了以上几句话。

赵 枫

1988、2、1日于北京

《中国民族音乐理论基础》简介

《中国民族音乐理论基础》是一本介绍和研究我国民族音乐理论的专著。阅读本书，可以获得我国民族音乐理论的基本知识，为在创作实践、表演实践和研究工作中，掌握我国民族音乐的精神面貌、民族风格和民族特色打下基础。

本书收集了非常丰富的历史文献和名家专著的资料，并对这些资料作了较中肯的解释和评注。对我国民族音乐理论，作了较全面和较系统的介绍。因此，本书除了可以作为大专音乐院校学生的读本外，还可以作为音乐创作人员、民族音乐工作者、中小学校音乐教师的参考读物。

本书的内容包括以下五个部分：

第一部分，对我国历史上曾经用过的几种主要律制，包括三分损益律、纯律和十二平均律作了介绍。读后，对我国律制的发展和变迁有较全面的认识。

第二部分，对我国民族音乐的均（韵）和调的意义、民族音阶的构成，以及它们的特色和历史发展情况，作了系统的介绍。读后，对构成我国民族音乐要素之一的调和音阶的构成及特色，会有一个较明确的认识。

第三部分，对我国传统的几种主要记谱法，包括工尺字谱、燕乐半字谱（简字谱）和琴谱（减字谱）的记谱法，作了系统的介绍。读后，对我国民族民间记谱法会有个初步的认识，并有阅读和翻译的初步能力。

第四部分，对我国民族音乐的宫调系统，包括古代的六

十调和八十四调系统，古琴的宫调系统、燕乐二十八调的系统、词曲和南北曲的宫调系统，以及民间的四宫系统等，都作了系统介绍。读后，对我国民族民间音乐运用宫调的历史情况有个基本的了解，以便在创作实践、表演实践和研究工作中具体掌握应用。

第五部分，对我国民族民间乐音旋宫转调的各种手法，如隔凡、压上、双借、三借等犯调和翻调的手法作了介绍。读后，对我国民族民间音乐旋宫转调的意义和各种手法的运用情况，就有个基本的了解，以便在创作实践和表演实践中去掌握和运用这些手法。

中国民族音乐理论基础

目 录

第一编 律

- | | |
|-------------------------|----|
| 一、律 | 8 |
| 二、六律六吕及其名称 | 8 |
| 三、三分损益律 | 9 |
| 四、纯律 | 12 |
| 五、何承天的十二新律与朱载堉的十二平均律 | 13 |
| 六、京房六十律、钱乐之三百六十律、蔡元定十八律 | 18 |
| 七、五度相生律、纯律、十二平均律的比较 | 22 |
| 八、关于黄钟律的标准音高问题 | 25 |

第二编 调和音阶

- | | |
|-------------------------------------|----|
| 一、音阶五声、七声（八声）及其他变音的名称 | 31 |
| 二、音阶的种类 | 34 |
| 三、我国常用的几种音阶 | 36 |
| 1. 雅乐音阶（古音阶） | 36 |
| 2. 清乐音阶（新音阶） | 38 |
| 3. 燕乐音阶（宴乐音阶、清商音阶、俗乐音阶） | 39 |
| 4. 民间音阶 | 40 |
| 四、中国民族音阶构成的科学根据和中国民族音乐（五度相生体系）的逻辑思维 | 44 |
| 五、“均”“宫”“调”的含义 | 46 |

第三编 记谱法

一、工尺谱	49
1. 工尺谱的谱字	49
2. 工尺谱的板和眼（即强拍与弱拍）及其符号	53
3. 工尺谱的板式（即节拍）及其含义	56
4. 工尺谱的装饰音及其符号	57
5. 工尺谱书写法	59
二、工尺半字谱	65
1. 工尺半字谱的谱字	65
2. 半字谱的时值记号	67
3. 半字谱的装饰音记号	67
三、琴谱（减字谱）	70
1. 琴弦次序及徽位	71
2. 琴谱（减字谱）的手指记法	73
3. 徽位和弦序记法	73
四、其他几种记谱法	77
1. 琵琶谱	77
2. 律吕字谱	77
3. 宫商字谱	78

第四编 宫调系统

一、古代宫调系统	78
1. 十二律旋相为宫系统	79
2. 相和三调、荀勖三调和郑译八音之乐	80

二、古琴宫调系统	87
三、燕乐（俗乐）二十八调系统	91
1. 左旋与右旋（内调与外调或为调与之调）	91
2. 燕乐二十八调的形成	96
3. 燕乐二十八调的调名	101
4. 燕乐二十八调调名的来源	104
5. 燕乐二十八调的调头音高和用声	109
6. 蔡元定《燕乐》一书部分内容摘要	117
四、词曲和南北曲的宫调系统	122
1. 宫调的演变	122
2. 元杂剧九宫系统	123
3. 南北曲调名与笛色关系	125
五、民间四宫系统	127
1. 以小工调为基准的四宫系统	127
2. 西安鼓乐四宫系统	128
3. 福建南音四宫系统	129
4. 智化寺京音乐四宫系统	130

第五编 旋宫转调

一、旋宫转调的意义	131
二、旋宫转调的手法	132
1. 隔凡与压上	133
2. 双借	135
3. 三借	137
4. 不移宫、只变换调式	140
5. 宫音转移、而调式不变换	141
6. 既转移了宫音、也变换了调式	142

第一编 律

一、律

音乐是时间艺术，构成音乐的基本材料是声音。但不是所有声音都可以用来构成音乐，用来构成音乐的只是从无数高低不同的声音中，选择其中十几个有一定相互关系的、有固定音高的一组音为基础，我们叫这组音为“律”（即六律六吕，简称律）。并配合少数变律来作为构成音乐的基本材料。

在一个纯八度音程内，划分为若干个有固定音高的音位，这些音位就是律的所在位置，故也叫做“律位”。规定在一个纯八度音程内划分为多少个律位和规定这些律位的固定音高的制度，叫做“律制”，求取各律的固定音高位置的方法，叫做“定律法”或叫“生律法”。

我国民族民间音乐所用的律制，为十二律制，以“三分损益法”产生的“五度相生律”（十二不平均律）、以琴徽位上产生的“纯律”（十二不平均律）和以朱载堉“新法密律”产生的“等音程律”（十二平均律）并用。但以“三分损益法”（五度相生法）产生的“十二不平均律”为主体。

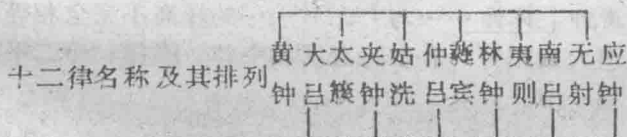
二、六律六吕及其名称

我国民族音乐的十二律乐制很早就有了。古籍《吕氏春秋》（秦朝——公元前249年至237年吕不韦著）云：“黄帝

(约公元前二十六世纪)命伶伦作为律、伶伦自大夏之西，阮隃之阴，取竹于嶰谷，断两节间(间)，长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫。听凤鸣以别十二律，其雄鸣为六，雌鸣为六，故曰：黄钟之宫，律吕之本。”这就是公元前二十世纪前黄帝命伶伦制定十二律的最早记载。

《周礼》云：“大师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声黄钟、太簇、姑洗、蕤(音瑞)宾、夷则、无射(音译)；阴声大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。”这就是十二律分为六个阳律称为“律”，六个阴律称为“同”(又称“吕”或“间”)的文献记载。六个阳律在十二律的排列中为：第一律黄钟、第三律太簇、第五律姑洗、第七律蕤宾(又名妥宾)、第九律夷则、第十一律无射；六个阴律在十二律的排列中为：第二律大吕、第四律夹钟(又名闾钟)、第六律仲吕(又名中吕或小吕)、第八律林钟(又名函钟)、第十律南吕、第十二律应钟。

六个阳律(六律)



六个阴律(六吕、又名六同或六间)

三、三分损益律

《吕氏春秋》云：“三分所生，益之一分以上生，三分所生，去其一分以下生。”又云：“黄钟之宫，律之本也，下生林钟(亦曰函钟)，林钟上生太簇，太簇下生南吕，南吕上生姑洗，姑洗下生应钟，应钟上生蕤宾，蕤宾下生大吕，

大吕上生夷则，夷则下生夹钟（亦曰闾钟），夹钟上生无射，无射下生仲吕（亦曰小吕）。三分益一以上生，三分去一以下生。”以上就是古籍文献中关于由三分损益法产生十二律，及十二律产生先后的记载。

由于这种方法产生出来的十二个律，都是相隔一个上方纯五度音程（或下方纯四度音程）的连续音列，因此，这种生律法又叫做“五度相生法”；又由于这种生律法所生的各律，按照十二律的排列次序，自出发律起，到相生律止，首尾计算为八律，因此，也叫做“隔八相生法”。

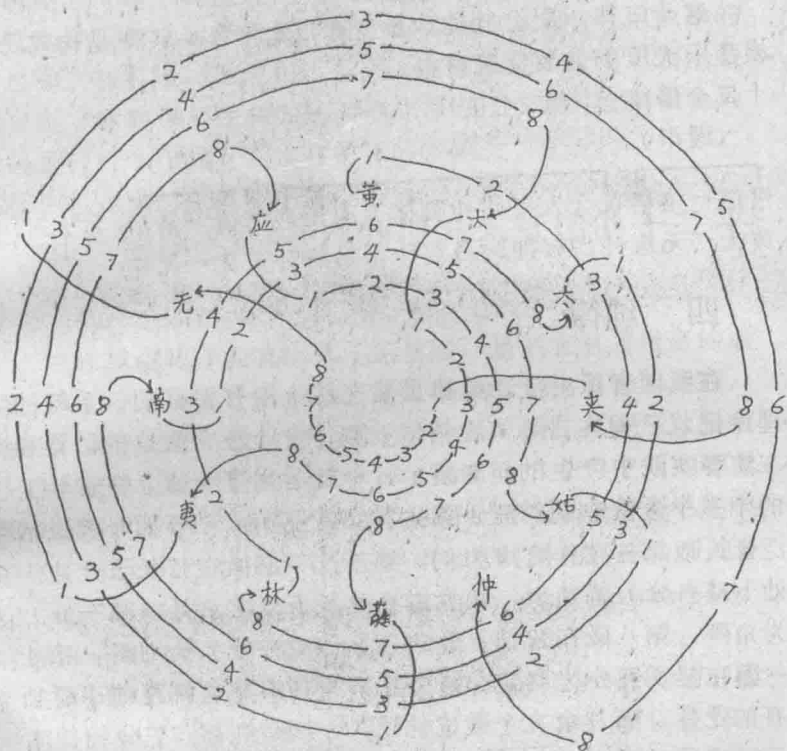
五度相生表（以 f^1 为黄钟）

约相当于现代音高： $f^1 \rightarrow c^2 \rightarrow g^1 \rightarrow d^2 \rightarrow a^1 \rightarrow e^2 \rightarrow b^1$

五度相生律吕：
黄钟 生 林钟 生 太簇 生 南吕 生 姑洗 生 应钟 生 蕤宾
钟 生 钟 生 簇 生 吕 生 洗 生 钟 生 宾
 $\rightarrow \sharp f^2 \rightarrow \sharp c^2 \rightarrow \sharp g^2 \rightarrow \sharp d^2 \rightarrow \sharp a^2$
生 大吕 生 夷则 生 夹钟 生 无射 生 仲吕
吕 生 则 生 钟 生 射 生 吕

注：黄钟、林钟……与 f 、 c ……的音高不完全相等，但大致相等，请参阅五度相生律、纯律、十二平均律一节。

隔八相生图 (十二律循环相生)



三分损益法产生出来的十二个律，称为“正律”（又称“正声”），比正律低一个纯八度音程的十二个律，称为“倍律”（又称“缓声”），比正律高一个纯八度音程的十二个律，称为“半律”（又称“清声”）。

《五代史·乐志》云：“六年正月，枢密史王朴（公元905—959年）上疏云：“是以皇帝吹九寸之管得黄钟之声，为乐之端也。半之，清声也，倍之，缓声也。三分其一，次损益之，相生之声也。十二变而复黄钟，声之总数也。乃命

之曰十二律。”

这十二律（配合其他少数变律—变化音），便是构成民族音乐大厦的主要建筑材料。

十二个倍律（缓声） 十二个正律（正声） 十二个半律（清声）

四、纯律

在我国音乐史上，纯律虽然文献上没有完整的、系统的理论记载，但在古琴（七弦琴）制作中十三个徽位的设置和在演奏实践中产生的弹奏技术，早就运用了纯律。在古琴上的十三个徽位中的第三、第六、第八及第十一等四个徽位的泛音，以第三弦作宫声为例，第三弦第三徽在弦长五分之一处（减一分）为角声，第六徽在弦长五分之二处（减一分）为角声，第八徽在弦长五分之三处（减一分）为羽声，第十一徽在弦长五分之四处（减二分）为角声，这都是纯律所独有的泛音。而其余九个徽位的泛音，则是纯律与三分损益律可以通用的音。

古琴十三个徽位的位置安排如下：一徽在弦长八分之一处，二徽在弦长六分之一处，三徽在弦长五分之一处，四徽在弦长四分之一处，五徽在弦长三分之一处，六徽在弦长五分之二处，七徽在弦长二分之一处，八徽在弦长五分之三处，九徽在弦长三分之二处，十徽在弦长四分之三处，十一徽在弦长五分之四处，十二徽在弦长六分之五处，十三徽在弦长八分之七处（请参阅第三编第三节琴弦次序及徽位图）。另

外，在两个徽位之间，还作十个等分作为徽间音，因此，古琴制作中十三个徽位的设置，是应用纯律的事实。虽然没有人把这种实践经验写成完整的、系统的理论文献，但纯律的存在和它在实际上的应用，是有历史事实的。故而，用中国古琴演奏纯律和五度相生律，都非常方便，并可轻而易举地准确地进行十二律旋相为宫的移宫转调。

五、何承天的十二新律与朱载堉的十二平均律

三分损益律作为我国律学的基础，虽然它有着崇高的地位，但它不是十全十美的。它最大的缺点是由黄钟为起点，用三分损益法产生最后第十二个律仲吕之后，再按三分损益法则不能产生出准确的半黄钟律。而且十二个律之间的相互距离不完全是半音的等音程距离，而是有大半音与小半音的不等音程距离。这样就不能在旋相为宫时得到同样结构的音阶，也不能得到准确的半黄钟及其他十一个半律，同样也不能得到准确的倍黄钟和其他十一个倍律。

到了南宋时，乐律学家何承天（公元370—447年）反对西汉时京房（公元前77—前37年）的六十律，而以较先进的新律说，指出乐律研究的新方向，得出国际上最早以数据计算的，接近十二平均律的律制。这种律制在《宋书·律历志》中称为“新律”。何承天致力于实现古人提出的“十二律旋相为宫”的理想，看出了三分损益律仲吕不能还生黄钟的根本矛盾，明确指出：“上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法，后人改制，皆不同焉，而京房不悟，谬为六十。…”因而采取了新的途径。何承天的新律，是把仲吕还生变黄钟所得的8.8788寸，按正黄钟应得九寸长度，取差值