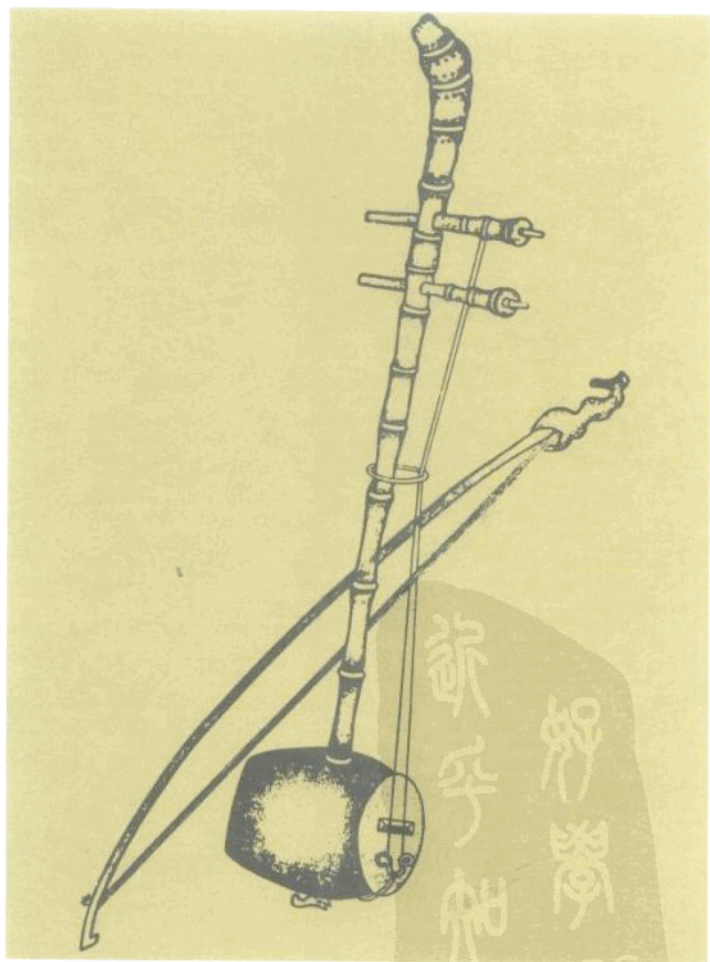


民族音樂研究

第二輯

中國音樂與亞洲音樂研討會論文集



香港大學亞洲研究中心 · 香港民族音樂學會

民族音樂研究

第二輯

中國音樂與亞洲音樂研討會論文集

劉靖之 主編

香港大學亞洲研究中心・香港民族音樂學會

一九九〇 14568

目 錄

序 劉靖之 [1]

中國古代音樂

- 中國古代音樂研究情況述略 夏野 [7]
論唐傳樂譜中的節拍和節奏 陳應時 [21]
關於嵇康研究的幾個問題 李明 [38]
英國劍橋學者的唐樂研究 林萃青 [53]

民族民間音樂

- 音地關係探微 喬建中 [65]
黃河流域與長江流域民歌的比較 苗晶 [91]
台灣地區民族音樂研究歷史 許常惠 [111]
東南亞小型羅曼樂團的聲部層次 韓國鎮 [126]

中國器樂與聲樂

- 從箏曲的創作看箏樂的發展 項斯華 [141]
從現代創作琴曲特色看古琴
審美理想的轉變 葉明媚 [158]
泉州絃管散曲演唱體制初考 呂鍾寬 [177]
討論中國聲樂中民歌唱法、通俗歌唱法、
美聲唱法 趙如蘭 [210]
粵劇即興運用之溝通方式 陳守仁 [221]
九龍土著“粵歌”調查雜拾 黎 鍵 [231]

中國二十世紀音樂

中國現代音樂的源起、發展和風格 劉靖之 257

中國音樂界對“中西關係”的認識 魏廷格 296

中國歌劇的發展和歌劇《原野》 費明儀 318

太極樂旨新述 趙曉生、周祥玉 330

中國傳統音樂對中國“新潮”音樂的影響 葉純之 361

處理原型材料的個案：巴哈與中文聖詩 羅炳良 372

討論記錄

有關中國音樂資料館的討論 403

研討會總結討論 408

附 錄

一、中國音樂與亞洲音樂研討會程序 421

二、中國音樂與亞洲音樂研討會代表 424

三、香港民族音樂學會頒授榮譽會士 426

序

香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會於一九八八年六月二十三至二十五日，在香港大學聯合主辦“中國音樂與亞洲音樂”研討會，雖然出席的二十幾位代表都是中國人，但他們來自中國大陸、台灣、美國和香港四個不同的地區，故實際上是國際會議。主辦機構現在將這次研討會的論文匯編成集，沿用香港民族音樂學會學報《民族音樂研究——“中國音樂與亞洲音樂”研討會論文集》之名出版^[1]。

這本論文集共收入文章二十篇^[2]、有關中國音樂資料館的討論和總結討論兩篇，共二十二篇。此外，還有附錄三篇：研討會程序和代表以及香港民族音樂學會頒授榮譽會士給許常惠和趙如蘭兩位教授。由於簽證延誤，夏野、陳應時和趙曉生三位上海音樂學院代表未能依時出席，他們的論文由其他代表宣讀。雖然如此，他們三位仍然有機會對與會者所發表的評論和建議提出了書面回應。

這二十二篇文章大致可分為五類：一、中國古代音樂，包括夏野《中國古代音樂研究情況述略》、陳應時《論唐傳樂譜中的節拍和節奏》、李明《關於嵇康研究的幾個問題》、林萃青《英國劍橋學者的唐樂研究》等四篇。二、民族民間音樂，包括喬建中《音地關係探微》、苗晶《黃河流域與長江流域民歌的比較》、許常惠《台灣地區民族音樂研究歷史》、韓國鑽《東南亞小型鑼羣樂團的聲部層次》等四篇。三、中國器樂與聲樂，包括項斯華《從箏曲的創作看箏樂的發展》、葉明媚《從現代創作琴曲特色看古琴審美理想的轉變》、呂鍾寬《泉州絃管散曲演唱體制初考》、趙如蘭《討論中國聲樂中民歌唱法、通俗歌唱法、美聲唱法》、陳守仁《粵曲即興運用之溝通方式》、黎鍵《九龍土著“粵歌”調查雜拾》等六篇。四、中國二十世紀音樂，包括劉靖之《中國現代音樂的源起、發展和風格》、魏廷格《中國音樂界對“中

西關係”的認識》、費明儀《中國歌劇的發展和歌劇〈原野〉》、趙曉生與周祥玉《太極樂皆新述》、葉純之《中國傳統音樂對中國“新潮”音樂的影響》、羅炳良《處理原材料的個案：巴哈與中文聖詩》等六篇。五、討論紀錄，包括《有關中國音樂資料館的討論》與《研討會總結討論》兩篇。這些論文的内容和討論，範圍涵蓋了學術史、古譜釋譯、傳統樂器創作、樂種及其型態結構、音樂地理學、水域文化比較、中西關係及當代音樂創作、聲樂風格及其創作、古代音樂家等九個方面，相當廣泛。

在構思這次研討會時，本來想吸引一些論述亞洲各國音樂的文章，並以比較的方法來探討中國音樂的發展，結果只有韓國績教授的文章是有關東南亞籬羣的，其他的都是有關中國音樂的。這說明了一個現象，那就是中國音樂學學者仍然忙於研究自己本國的音樂，尚未顧及到亞洲其他各民族的音樂。中國音樂文化固然浩如煙海，我們就算是窮畢生之力亦做不了多少。但僅僅研究中國音樂文化是不夠的，因為中國音樂與其他民族音樂如印度、韓國、日本等國的關係十分密切，並且相互影響。若只顧埋頭做中國音樂研究，不理會其他地區的音樂發展，我們便無法較全面了解自己的音樂。亞洲研究中心主任陳坤耀教授在開幕致詞時，曾謂這次研討會的主題和内容與亞洲研究中心的發展路線十分吻合，中心計劃將研究範圍擴展至東南亞各國，包括日本、韓國、馬來西亞等地區，這樣才能做到“知己知彼”。

研討會之後，代表之一、中國藝術研究院音樂研究所所長喬建中先生撰文記述這次會議，認為“會議的意義及代表所獲效益遠遠超過了論文本身”。他還說：“其次是研討會的意義。世界上從事中國音樂研究的學人，主要集中在大陸、台灣、香港、美國等幾個地方。然而，由於複雜的歷史原因，過去幾十年來，這四方面的學者除了通過著作或個別接觸有所了解外，從來沒有機會坐在一起從容地討論蘊藏在中國傳統音樂中的諸多規律。而本次研討會使之實現，從某種意義上說，這是一個歷史性的突

破。”^[3]台灣國立師範大學音樂研究所許常惠教授亦說：“這次會議，從大家提出的論文內容及大部份代表的專長來看，這是一次數十年未見的世界性中國民族音樂學的大會。”^[4]。主辦者的原意亦正是如此，希望借助於香港的有利條件，為分散了幾十年各地的中國音樂學者，提供全面探討中國音樂和亞洲音樂文化的機會。讀者可以從這本文集的“討論”部份知道學者之間交流的情形之一、二。

筆者希望趁這個機會向企業家羅文彬先生、會計師李文彬先生、歌詞作家黃霑先生致以衷心謝意，他們的捐助使這次研討會得以順利舉行。

香港大學亞洲研究中心院士
香港民族音樂學會會長

劉靖之

一九九〇年五月五日

注釋

- [1] 由筆者編纂的香港民族音樂學會學報第一輯《民族音樂研究》，係由香港商務印書館於1989年1月出版。
- [2] 在這二十篇文章裏，羅炳良博士的《處理原型材料的個案：巴哈與中文聖詩》一文，原由作者以《從中文聖詩音樂創作看原型材料的處理》為題在“第三屆中國新音樂史研討會1946—1976”上宣讀，現徵得作者同意收入本文集。
- [3] 喬建中《架起了解與交流的橋樑——1988年“中國音樂與亞洲國際研討會”綜述》，《中國音樂學》1988年第4期，頁64—68。
- [4] 許常惠《台灣民間音樂的源流——港大中國民族音樂會議後的感想》，台灣《音樂與音響雜誌》1988年9月，第183期，頁87—88。

中國古代音樂

中國古代音樂研究情況述略

夏 野

中國在一九四九年以前，關於中國古代音樂史及民間音樂方面的研究工作都不甚發展，從事這方面工作的人員不多；在全國範圍內，只有楊蔭瀏、沈知白等少數幾位。比較有影響的著作也只有王光祈的《中國音樂史》和童斐的《中樂尋源》等幾種。中華人民共和國建立後，逐漸有較多的人投入了這項工作；但由於這些人當時大都比較年輕，又受其他種種條件的限制，除在資料收集整理方面作過一些工作以外，研究成果也不顯著。當時出版的著作有楊蔭瀏的《中國音樂史綱》、朱謙之的《中國古代樂律對於希臘之影響》、李純一的《我國原始時期音樂初探》、郭乃安主編的《民族音樂概論》、馬可的《中國民間音樂講話》、夏野的《戲曲音樂研究》等和一些論文。文化大革命則處於完全停頓的狀態。

近十年來，由於開放政策的影響，加上五十年代開始從事這方面工作的許多人都已經成長起來，因此，研究工作相當活躍，發表的專著和論文都遠勝於過去。這時期不但出齊了楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》，還陸續出版了沈知白的《中國音樂史綱要》、吳钊和劉東昇的《中國音樂史略》、田青的《中國音樂史話》和夏野的《中國古代音樂史簡編》等。民間音樂方面，有江明惇的《漢族民歌概論》、高厚永的《民族器樂概論》、連波的《彈詞音樂初探》、李民雄的《傳統民族器樂曲欣賞》、朱舟的《中國傳統名曲欣賞》等。另有吉聯抗輯譯的春秋戰國、秦漢、魏晉南北朝、隋唐五代、遼金元、宋明清六個時代的音樂史料，以及

《呂氏春秋音樂文字譯注》、《兩漢論樂文字輯譯》和《樂記》、《墨子·非樂》等注譯本。還有馮文慈點注的朱載堉《律學新說》，以及最近陸續出版的《民族音樂集成》各省市分卷等。發表的論文則不計其數。研究探討的範圍極廣，諸如樂律、宮調、燕樂、樂器、古譜解譯、音樂家與作品評價，中外音樂文化交流以及研究方法論等，都有涉及；對一些問題提出了新的看法，展開了相當自由的學術討論，改變了過去由一人說了算的不正常局面。現將討論比較集中的幾個問題簡述如下。

樂律及宮調方面

湖北曾侯鍾的出土，對於解決中國音樂史上一些疑難問題很有幫助。一九七八年三月，在湖北隨縣發掘的曾侯乙墓中出土了一批古樂器，包括建鼓、短柄鼓、排簫、笙、橫吹的竹管樂器、編鐘、編磬、瑟，以及五弦和十弦的彈弦樂器等。其中最引人注目的一套戰國編鐘，共有六十四枚（另有一個楚王送的鐃鐘不計），每口鐘可發兩音，在隧部和鼓部分別注有該兩音的銘文。其總音域可達五個八度以上，在中心音域約三個八度範圍內能奏出完整的半音列。黃翔鵬在《先秦音樂文化的光輝創造——曾侯乙墓的古樂器》（載1979年七月湖北省博物館《隨縣曾侯乙墓發掘簡報與注文匯編》）中認為：曾侯乙鍾銘所反映的十二律名的情況是公元前五世紀之前的情況，“說明它們在春秋間即已存在”。他說：

《管子》地員篇所載的生律法應該是春秋鐘律採用了三分損益法來計算音階骨幹音的反映。

國際上有些專論和著作，至今仍在沿用我國學者先前的一種陳舊觀念，認為在中國樂史上形成着中心問題、由

三分損益所產生的十二律，其實是在戰國末年由希臘傳來而稍稍漢化了的學理。

他認為這種說法完全不合實情。他還指出：“我國古代三分損益法的運算實際採用的是弦律而非管律。”因為：

田野號下二 4 和下二 5 兩鐘樂律銘文分別有：“宥於素商之韻”和“宥於素宮之韻”的提法。對照測音和計算結果，知道此二鐘的實際音響高於標音所示。按照琴弦樂器的弦準作用來理解時，可以看出原標音的音高應在十二徽，而編鐘實際音響的偏高卻向十一徽接近（即向商弦、官弦上方的大三度接近）。也就是說，只有按照弦律來解釋，才能讀通鐘上銘文。

有些中、外學者，認為我國在戰國時代尚無七聲音階，每持戰國無“變宮”之說。曾侯乙鐘田野號下二 1 鐘鈺部樂律銘文中確有“鈺宮”（變宮）一辭出現。此外，下二 3 鐘鈺部樂律銘文中又有“鈺宮”（變宮）一詞。可以解決這個問題。

陳應時在《論證中國古代的純律理論》（載《中央音樂學院學報》1983年第1期）中說：中國的純律，學者過去只注意到在古琴上有所運用，因而否定中國古代有純律理論的存在。他認為完全不是這樣。在引據大量資料，反覆說明我國古代純律的基礎理論、純律音階理論及其生律法後，他指出：

我們可以自豪地說，我們古代中國人不但早於西方人發明十二平均律，而且也早於西方人發明了純律。我們不僅有着比西方早得多的純律音階實踐，而且還有着比西方早得多的純律基礎理論、純律音階理論和純律生律法。

關於《魏書·陳仲儒奏》中的一段話如何理解，引起了一場

爭論。過去楊蔭瀏、沈知白等都引用其中“瑟調以角爲主，清調以商爲主，平調以宮爲主。”這段話，楊認爲漢代相和歌曲所謂的平、清、瑟調即古音階（ $\sharp F$ ）的宮、商、角、三種調式；沈認爲是五聲音階的宮、商、角調。黃翔鵬亦主楊說。吳釗在《也談楚聲的調式問題》（載《文藝研究》1980年第2期）一文中，提出過去引用《魏書》這段話有悞，原文應該是“瑟調以宮爲主，清調以商爲主，平調以宮爲主”。他認爲陳仲儒所說的清商三調和調弦法有關：“要準確理解陳仲儒所說的三調及探索五調（按指三調加楚、側兩調）的本來面目，只有從琴的調弦法（琴調）入手才能解決”。並提出“瑟調以宮爲主”，即瑟調是以琴上的宮弦爲主。故瑟調是新音階的徵調，清調是新音階的商調。但平調是何調式則表示存疑。夏野同意吳釗所謂“引文有錯”的說法，但認爲“瑟調以宮爲主”一句，可能是“瑟調以變宮爲主”之誤，認爲瑟調即唐燕樂中所謂的“角調”，其主音當於古音階的變宮音（《關於瑟調的調式及陳仲儒“奏議”的校勘問題》，載《音樂研究》1984年第2期）。丁承運同意吳釗的說法，但認爲所謂平、清、瑟三調完全是指古琴調弦法上的調，與調式問題沒有關係（《音樂研究》1980年第3期《清、平、瑟調考辯》）

燕樂與燕樂音階

以前學者認爲，唐代燕樂都是用的一種帶 $\sharp Fa$ 、 $\flat Si$ 的音階。夏野在《南宋作曲家姜夔及其作品》（載《南藝學報》1980年9月號）一文中認爲，唐宋燕樂實際包含三種音階，不但有帶 $\sharp Fa$ 、 $\flat Si$ 的燕樂音階，也有帶 $\sharp Fa$ 的古音階和帶 $\sharp Fa$ 相當於現在大調式的新音階。馮文慈亦傾向此說（見《中央音院學報》1981年第3期《漢族音階調式的歷史記載與當前實際》），這種看法目

前似已得到多數人的同意。

至於燕樂音階（指帶⁴Fa、⁵Si兩音的音階）的來源，夏野等人以為來自西域，源於蘇祇婆傳入的琵琶調（見夏野《論燕樂音階與古代琵琶之關係》，載《藝苑》1985年第2期）。黃翔鵬認為是中國固有的，漢代的清商調就是一個燕樂音階。並提出不用“清樂音階”一名。他在《中國傳統音調的數理邏輯關係問題》一文裏（《中國音樂學》1986年第3期）說：

新音階按傳統說法叫“下徵調”，現在流行的叫做“清樂音階”。這完全是誤會，是對音樂史名詞的誤解。音樂史上，“清樂”是清商的意思，清樂音階剛好是鄧鄩調裏的音階。要麼我們就恢復古代的傳統名稱，叫做“下徵調”，要麼就以本世紀三十年代以來的叫法：“新音階”。

這個問題尚待進一步討論。

燕樂音階是否確實存在？也是討論較多的問題。肯定其確實存在的人認為：一、蔡元定《燕樂考源》所說：“一宮、二商、三角，四變為宮，五徵、六羽，七閏為角。五聲之號與雅樂同，惟變徵以於十二律中陰陽易位，故謂之變；變宮以七聲所不及，取閏餘之意，故謂之閏。”這段話講得十分清楚。二、宋代白石道人歌曲譜及現尚流行西北地區樂種中還有這種音階。持否定意見者則認為：帶⁵Si音的音調應該作轉調看待，不能認為是一種特殊音階。

對蔡元定那段話中所謂的“變”、“閏”兩音也有不同理解。何昌林、鄭祖襄、呂冰等均從王光祈之說，認為“變”是“清角”，“閏”是“清羽”。但陳應時提出：蔡元定所說的“變”、“閏”其含義並沒有越出“變”為“變徵”、“閏”為“變宮”的範圍”。並認為“閏”比“變宮”要高24音分。（見《“變”和“閏”是清角和清羽嗎？》，載《中央音院學報》1982年第2期）康少杰對“閏”大體同意陳

應時的解釋，認為“閏”即“變宮”。但他不同意陳應時對“變”的解釋，認為“變”是“清角”，並非“變徵”（《關於王光祈“燕調”的探討》，《音樂學習與研究》1985年第4期）。

古譜解譯及其他

對敦煌古樂譜的研究和譯解，近年來也很熱烈。葉棟、何昌林、陳應時、金建民、趙曉生等都發表了這方面的文章。他們看法不一，譯譜的結果很不一樣。目前的主要分歧是節奏處理問題。

葉棟、何昌林、金建民均主任二北早先提出的“拍眼說”，認為敦煌樂譜中的“口”即後來工尺譜中的“板”，“、”即工尺譜中的“眼”。但具體處理並不一致。葉棟將“口”和“、”均作一拍處理（見《敦煌唐人樂譜》，載《音樂藝術》1982年第1、2期）。何昌林認為葉的譯譜，在一套樂譜中竟有84%的樂曲是三拍子（包括複合拍子），這“是否背離古曲甚遠”。因此他主張將“口”作兩拍，即包括“板”和“頭眼”的時值。（《敦煌曲譜的考、解、譯》——附《敦煌琵琶譯譜》，《1983年全國敦煌學術討論會文集》，甘肅人民出版社1987年版）。

趙曉生主張長頓、短頓說，他認為敦煌樂譜中的“口”、“、”號類似古文的句逗，前者為音樂中的長頓，後者為小頓。其間的音符時值長短可採取古琴打譜似的彈性記譜法”處理。

陳應時主張“掣拍說”，認為敦煌樂譜的拍號“口”類似現今的小節綫，兩個拍號構成今之一小節。他說：

單個拍號不具今之‘一眼’或‘一拍’之類的時值意義，只有兩個拍子才構成小節，但小節內的拍子數並不是由拍號來規定，而取決於其中的譜字數及掣號數。

他認為一個標音符號為一拍，“口”相當於小節綫，“、”為“掣拍”號，凡有此符號的字均減去半拍。他以為這樣譯出的樂譜比“拍板說”、“長頓”、短頓號”都合適些。（見《敦煌樂譜新解》，載《音樂藝術》1988年第1期）這個問題正在繼續探討中，但很有進展。

《樂記》與《朱載堉十二平均律》也是比較集中的討論課題。

《樂記》的作者究竟是誰？長時期來一直存在爭論。自郭沫若提出其作為公孫尼子後，學者多從此說。一九五七年《樂記，批注》中提出，《樂記》的作者“是劉德及其手下的一批儒生”，從而產生了新的爭論。蔡仲德力主其說，周柱全、吳毓清等都加以反對。周柱全認為：《樂記》的主要作者是公孫尼子一說有相當的根據。（見《樂記考辯》，載《北方論叢》1979年第2期）他在《〈樂記〉論辯》，人民音樂出版社1983年版）還說：

蔡仲德論斷現存《樂記》為劉德所作，主要係根據其個人對《漢書·藝文志》有關文字的理解，很少旁証資料。由此他對《藝文志》有些文字的理解不大確切，所以沒有提出合乎史實的論斷。

關於“朱載堉十二平均律”（他本人稱為“新法密律”。）過去大都認為其所以當時未能推行，是由於皇帝不重視，把問題看得過於簡單。一九八七年，洛秦在《中國音樂學》第一期發表《朱載堉十二平均律命運之思考》一文，較全面地探討了這一問題，認為“新法密律”遭遇朝廷的冷漠，只是個外在的、客觀的因素。在這個表現後還蘊釀着更為本質的、內在的、主觀的、必然的緣由。他歸納十二平均律不被推行的基本原因有：

- 一、古代中國音樂的基本特徵是綫形態，音體系和音結構本身對十二平均律的需要性，是不突出、不迫切