

中国传统音乐学丛书
丛书主编 王耀华

中国传统乐学

ZHONGGUO/CHUANTONG/YINYUEXUE/CONGSHU/zhongguo/chuantong/yuexue

童忠良 谷杰 周耘 孙晓辉 著

福建教育出版社



ZHONGGUO/CHUANTONG/YINYUEXUE

/CONGSHU/zhongguo/chuantong/yuexue



中国传统音乐学丛书
丛书主编 王耀华

中国传统乐学

童忠良 谷杰 周耘 孙晓辉 著

福建教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统乐学/童忠良等著. —福州: 福建教育出版社, 2004.10

(中国传统音乐学丛书)

ISBN 7-5334-3986-4

I. 中… II. 童… III. 传统音乐-研究-中国
IV. J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 104453 号

中国传统音乐学丛书

中国传统乐学

童忠良 谷杰 周耘 孙晓辉 著

出版 发行	福建教育出版社 (福州梦山路 27 号 邮编: 350001) 电话: 0591-83725592 83726971 传真: 83726980 网址: www.fep.com.cn
印刷	福建省金盾彩色印刷有限公司 (福州鼓楼区湖前江厝路 5 号 邮编: 350013)
开本	850 毫米×1168 毫米 1/32
印张	14.75
插页	4
字数	356 千字
版次	2004 年 10 月第 1 版
印次	2004 年 10 月第 1 次
书号	ISBN 7-5334-3986-4/J·79
定价	30.00 元

如发现本书印装质量问题, 影响阅读,
请向本社出版科 (电话: 0591-83726019) 调换。

总 序

自上个世纪 90 年代以来,在对硕士、博士研究生进行教学的过程中,由于专业方向的关系,需要开设诸如《中国传统音乐概论》、《中国音乐结构学》、《中国音乐文献学》、《中国音乐美学》之类的课程,却又苦于缺乏教师、缺少较为系统的教学参考书,于是萌发了组织编写一套《中国传统音乐学丛书》的念头。

早在两千多年前中国就已出现了《乐记》、《吕氏春秋》等音乐学的代表性的著作。在相传为公孙尼子撰写的《乐记》中,论及了有关音乐本原、音乐美感、音乐的社会作用、乐和礼的关系等,是为音乐哲学的滥觞性著作。由战国末期秦相吕不韦集合门客共同编写的《吕氏春秋》,则留下了有关远古音乐、音乐与自然社会政治关系,尤其是音律方面的记载。此后,在各朝各代的志书中都有《音乐志》(或《礼乐志》),全面介绍当时的音乐制度、乐律、乐队、乐曲和礼仪规范等内容。另外,在音乐美学方面,出现了儒家、道家、墨家的音乐美学思想,如嵇康的《声无哀乐论》、周敦颐的“淡”“和”、朱熹的“中和”和徐上瀛《谿山琴况》等音乐美学观和美学著作。在乐律学研究方面,有京房的六十律、钱乐之和沈重的三百六十律、何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的三分损益十八律、朱载堉的新法密率(十二平均律)。在宫调理论方面,早在春秋战国时期就有旋宫理论和调式运用,汉代民间音乐中有“相和三调”,魏晋南北朝有清商三调、

笛上三调，隋唐时期有八声音阶、燕乐二十八调、八十四调和犯调、移调理论，宋代有“为调式”“之调式”系统，元代的北曲十七调、南曲十三调，明代的九宫，清代的南北曲各十二宫调等。在词调音乐、琴学、表演艺术理论和音乐百科全书式著作方面，有：张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》、刘向《琴说》、朱长文《琴史》、袁桷《琴述》、刘籍《琴议》、陈旸《乐书》、燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、徐大椿《乐府传声》等。以上这些文人及其著作都曾对中国传统音乐的乐学、律学、宫调理论、美学等规律作过论述，为我们留下了宝贵的遗产。

1840年，鸦片战争的炮火惊醒了相当一部分中国人。此后，中国又迎来了中西文化交流颇为繁盛的20世纪。中国音乐家开始学习西方的音乐理论，并且试图以此来研究本民族的传统音乐，发展民族的新音乐。然而，中西文化之间，除了纯粹的自然规律，包括人类文明所创造的高科技手段的物质性规律不因国别、族别差异而有任何改变之外，在艺术规律和艺术手段之中，人们对于自然和物质手段的选择却是大异其趣的。正因为有了人的选择、加工、处理方法的不同，所以，在相同的物质根据中所表现出来的色彩、风味、性格、情趣方面却大相径庭，而出现民族特点、地方特色、时代风格的千差万别。对于音乐文化来说，物理学中的声学基本理论固然相同，音乐形态诸要素的选择和音乐审美观的理解却因民族、地域、时代的不同而形成差异。虽然中国传统音乐自古以来就在频繁的中外文化交流中，与世界各地的传统音乐相互吸收、融合，使彼此间有许多相通相同之处，但是，无论是基础理论的律、调、谱、器，或者是音乐审美的虚、实、意、象，甚至于对乐音的清、浊、纯、噪等方面，都表现出与西方音乐理论的许多差别。因此，整理自己传统乐学、律

学、音乐美学的历史理论，总结可供当前民族音乐使用的应用理论，就成为中国传统音乐研究者的使命和责任。这不仅有利于传统音乐的教学，使我们的下一代了解中国传统音乐的特殊规律，而且为正确理解民族传统音乐提供理论基础，同时也为发展民族新音乐做一些铺垫性工作。

20 世纪 20 年代以来，童斐、王光祈等先驱者进行了可贵的探索。童斐的《中乐寻源》在对中西音乐理论的相同之处作出初步总结的同时，也大略指出了中西音阶的相异。王光祈既强调“西人科学常识丰富，遇事观察锐利”，应当重视西学，又强调“虽有曾受西乐教育之士，若无本国音乐材料（乐理及作品等等），则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前途，仍无何等帮助”。指出了掌握西学的目的是整理中国遗产，研究中国音乐。

20 世纪三四十年代，以吕骥为首的延安鲁艺“中国民间音乐研究会”，由王震亚、谢功成等人组成的重庆青木关音乐学院“山歌社”，以刘天华为主帅的“国乐改进社”，着力于民族民间音乐的搜集、整理，进行理论研究，努力探索新音乐创作的民族风格和时代特点。杨荫浏则熔理论与实践于一炉，献毕生精力于中国传统音乐遗产的搜集、整理、研究工作，对中国传统音乐、中国音乐史、中国传统乐律学研究作出了全面的贡献。其他如缪天瑞、沈知白、廖辅叔、曹安和、钱仁康、吉联抗等，以及 50 年代以来的李统一、郭乃安、冯文慈、黄翔鹏、赵宋光、夏野、童忠良、汪毓和、杨匡民等，在中国音乐史学、音乐形态学、音乐文献学、音乐美学等领域辛勤耕耘，也都为中国传统音乐学的建设和发展奠定了扎实的基础。特别应提到的是，黄翔鹏对曾侯乙钟磬铭文乐学体系、中国传统音乐形态学、乐律学史、音乐考古学的研究；他所提出“传统是一条河流”的命题以及“身入古

墓，心在人间”，“神游往古，心追方来”等治学思想；他所提倡“宏观的史、论研究必与微观的艺术分析密切结合，‘言必有物，虚实并务’；打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究”的研究方法。这些对促进中国传统音乐的学术研究，具有重要的作用。

20世纪80年代以来，伴随着改革开放步伐而成长起来的中青年音乐学者，抓住时代所提供的难得机遇，投入民族音乐集成的浩大工程之中，深入民间，深入生活，在以上这些前贤的研究成果的基础上，又有新的贡献。

本丛书的诸位作者及其成果，正是这一时代的产物。他们沐浴着改革开放的春风，浸润着中华民族优秀音乐传统的雨露，吮吮着前辈、同仁的学术养分，试图对中国传统音乐理论的某些方面进行梳理、整合。这既是为有志于中国传统音乐研究的青年学子提供一些可资参考的材料，也起到为中国传统音乐学的学术建设添砖加瓦的作用。我们殷切地期待着读者无私的指教和支持，使这些成果不断地臻于更科学、系统、完善。这也是组织编写、出版该套丛书的初衷。

最后谨对本丛书各位作者的辛勤劳动致以崇高的敬意！对福建教育出版社的阙国虬社长、林毓琮主编的大力支持表示诚挚的谢忱！

王耀华 谨识

壬午年十一月三日

前 言

作为一本教材或教学参考书，本书以学过现今通用的普通基本乐理（以下简称“普通乐理”）的读者为对象。书中所涉及的内容，主要为了适应攻读硕士学位研究生一般专业和大学本科音乐专业的教学需要。当然，也可作为对大学本科其他专业甚至对中国传统乐理有兴趣的读者的参考。

据此，书中并没有对“中国传统乐学”作纯学术性的探讨，而是根据教学的需要，归纳与总结了有关“中国传统乐学”研究的某些学术成果，其中，一方面介绍了中国汉族传统音乐形态的主要理论框架与基本论点，同时也探讨了中国少数民族音乐形态的某些问题。由于不少读者已经学过甚至精通“普通乐理”教材的内容，为了便于理解，书中在论述有关的理论问题时，特意从“音体系”的角度作了比较研究。

从理论上讲，所谓音体系（Tonsystem），是音乐中所用的乐音素材及其相互关系的总合，它概括为音律、音阶、调式、调性等诸多方面。音体系一方面主要是由音与音之间的关系所依据的原理所确定，另一方面也与八度内所含级数的多少有着密切的关系。世界各国和各地区的民族民间音乐，在上述这些方面有着异常多样的形态，因而也存在着不同的音体系。这是当今世界各国的音乐学者在研究音乐基本理论时首先要涉及的重大问题。

总体而言，我们现今的“普通乐理”教科书基本上是按大小调式的理论来规范的，很少涉及其他的音乐形态。即使在教材中增添了有关中国民族调式方面的个别内容，也多为附加性的，其

中，有的内容还可能或多或少的套用大小调体系的概念。

自本世纪下半叶以来，特别是自曾侯乙编钟出土以来，在中国传统音乐的某些理论研究方面取得了重大的突破。如中国传统阶名、律名的标记法、律吕阴阳、颤曾体系、五声音阶的省略形态、同宫与异宫系统的传统音阶、八十四调、“之调式”与“为调式”、借字手法、五声调式的阶名互换以及中国少数民族的某些民间音乐形态等等，都有其不同于大小调体系的特点。这些，都是有别于以大小调体系为主的“普通乐理”教材的。

这里要特别提出的是，现今通用的“普通乐理”教材中的大小调体系的理论规范，极有可能使我们不自觉的产生某种“先入为主”的错误概念。根据这一实际情况，书中在阐述某些理论问题时，或多或少地采用了我们所熟知的“普通乐理”教材作为参照进行比较，其目的在于使读者明确，不能用大小调体系来硬套中国传统乐理，而是要逐渐学会直接从中国传统乐学的角度来理解有关问题。

比如，从“普通乐理”教材中对主音的理解来看，在大小调体系中，主音只有一种，即调式的中心音。如C大调以“C”为中心音，其主音为“C”；a小调以“a”为中心音，其主音则为“a”。然而，在中国传统的宫调体系中，主音却有两种，其一是对调式而言，另一则是对音阶而言的。前者所指的调式主音，称之为“调头”，后者所指的音阶主音，称其为“音主”。由于不少“普通乐理”教材往往习惯于按大小调体系来规范中国传统乐学，以致将中国传统音乐的音阶主音与调式主音误解为一个层次的概念。

又如，从“普通乐理”教材中对基本音级的理解来看，同样不可将大小调体系与中国宫调体系的基本音级混为一谈。在大小调体系中，12个半音音级的音名是以大调音阶中的7个自然音级为依据的。这7个自然音级相当于钢琴上的白键，称为基本音

级；其余的5个音名，则是在7个基本音级的基础之上，另加升、降记号所得的同名变化半音，相当于钢琴上的黑键，称为变化音级。一般“普通乐理”教材中所讲的音名，就是以这种“ $7+5=12$ ”的结构为理论依据的。然而，对于五声音阶而言，却只有5个基本音级。另外，对于普侯乙编钟的颀曾乐学系统而言，在先秦曾侯乙编钟的颀曾乐学系统中，却是以“宫、徵、曾、羽”四个基本阶名（简称四基）为依据，在此基础上再另加四个基本阶名的上方大三度音（简称四颀）与下方大三度音（简称四曾）。前者为宫颀、徵颀、商颀、羽颀；后者为宫曾、徵曾、商曾、羽曾。这里的阶名实际上是以“ $4+4+4=12$ ”为结构的。可见，关于基本音级之间的重要区别，同样反映了有关的音乐理论上的差异。

再如，关于“之调式”与“为调式”，这是在中国古代音乐文献中引起混乱的一个特殊问题。以“黄钟商”（相当于“C”）为例，就“之调式”而言，“黄钟商”的实际音高相当于“D”音，但就“为调式”而言，“黄钟商”则相当于“C”音。可见，两种称谓方法之间有很大的区别。这里反映了如何实事求是地对待多调式体系的问题，如不明确，就容易将以“为调式”立论的大小调体系生硬的套在我国以“之调式”为基础的多调式体系上。

欧洲音乐在中古时期，原本也是多调式体系的。以后逐渐发展成二元化大小调体系，突出了同主音大小调的共同性，由于两者有着相同的主音（都是C音），因而必然重视主音，属于同主音系统。如果借用中国传统音乐的观念，他们的调名相当于“为调式”的“左旋”体系。而我国的民族音乐，由于大都是多调式体系的，在同一个五声或七声音阶中，往往包含有宫、商、角、徵、羽等多种调式，它们的调式主音各不相同，但却有着共同的宫音（即音阶主音），这就决定了此体系不可能重视调式主音，

而必然会重视宫音。按照中国传统音乐的观点，我们的调名用的是“之调式”的“右旋”体系。凡属我国传统音乐的古老乐种，本来大多采用固定名，而它们又恰恰都是极其重视宫音的，从曾侯乙钟铭的“某某之宫”或“某某之商”等表述方式可以看出，我国先秦音乐所运用的属“之调式”体系。“之调式”所强调的“宫”音，即“音主”，而并非调式“主音”。

又再如，从“普通乐理”教材中对音阶以及调关系的理解来看，在我们目前所通用的“普通乐理”教材中，一般将音阶定义为：“不同音高的乐音，从主音到其高八度主音按照音高次序排列而成的音列。”这里的立论是以每个音阶只有一个调式主音为根据的，它是大小调体系的总结；然而，在中国传统宫调体系中，每个音阶却至少有五个调式主音（即宫、商、角、徵、羽）。这样，“普通乐理”中关于音阶的定义就不完全适合于我国传统的多调式体系的音阶实际了。中国传统音阶的定义，实则是“从宫音到高八度宫音的顺序排列”。此外，从这里也引申出对调关系的不同规范：在大小调体系中，有12个大调、12个小调，共24调，然而中国传统音乐比这要复杂得多，不论是正声音阶、下徵音阶、还是清商音阶，按照同均三宫暗含不同的五正声的理论，以十二律旋相为宫，构成十二均，每均都可构成七种调式，共得八十四调（ $12 \times 7 = 84$ 调）。

还有其他一系列音乐基本理论问题，如中国传统律名用“正、倍、半”和“少、太、反”等字的八度分组，中国传统乐学的隔八相生，少于五声的乐音结构，非宫角定位的特殊结构以及中国传统记谱法，中国民族民间音乐中的板眼、板式与数列结构等等内容，也都是有别于大小调体系的中国乐理中的重要问题。

以上所述，无非想说明这样一个观点：一定要直接从中国传统乐学的角度来理解有关的理论问题。实际上，中国宫调理论概

括了传统音乐实践中的“音、律、声、调”之间诸种逻辑关系，其中包括不同于大小调体系的律高、调高、音阶、调式间的各种可变因素。黄钟、大吕等十二律位体系是传统宫调体系的理论基础，“多宫多调”是传统宫调体系的理论精髓。由于“均、宫、调”分属三个不同的核心层次，当其与中国传统音乐的正声音阶、下徵音阶、清商音阶相结合后，可形成宝塔尖式的宫调结构，即以十二律与四基、五声、七音、八声相配，可分别获得二十八调、六十调、八十四调乃至更多的调，从而形成有别于大小调体系的另一种严密而科学的音体系。

仅从以上这些内容来看，就已说明编撰本书的必要。虽然，书中所讨论的不一定是中国乐学的全部，有些具有交叉学科特点的课题甚至并不完全属于乐理的范畴，然而，根据目前乐理教材中往往自觉或不自觉的以大小调体系为唯一标准的实际情况，本书当本着实事求是的态度，不仅从理论上作考证，也尽可能结合音乐实践，从有别于大小调体系的角度对有关问题加以仔细的阐述；虽然，其中的某些具体问题至今可能仍会存有不完全相同的看法，有些甚至仍存在学术上的争论，我们也当本着实事求是的态度，既不回避这些问题，也不武断的定论，而是将比较重要的不同论点在书中分别加以注明。

由于本书所讨论是中国传统音乐的基础理论，必然不可避免地会涉及音乐理论中若干学术性很强的问题，其中有些问题也还有一个不断探讨与不断完善的过程，有鉴于此，亟盼各位同行予以指教为感。

童忠良

2004年7月



第一章 声、音、律、调、韵	(1)
第一节 声与音	(3)
一、声	(3)
二、音	(4)
三、音阶的概念	(5)
四、五声音阶	(6)
五、五声的地位	(7)
六、五声调式	(8)
七、五正声与二变声	(10)
八、七声音阶	(11)
第二节 律与调	(13)
一、律	(13)
二、十二律	(14)
三、律位	(16)
四、调	(17)
第三节 韵	(18)
一、韵的特殊性	(18)
二、摇声	(18)
三、摇声与语言声调	(20)
四、音腔	(22)
习题一	(23)

第二章 传统宫调的律学基础	(25)
第一节 古代律学的基础理论	(27)
一、乐学与律学的关系	(27)
二、先秦有关声学的基本概念	(28)
三、度、量、衡与黄钟标准	(29)
四、正律器及律数	(33)
五、管律的探求	(35)
第二节 十二律位与旋宫理论	(36)
一、正律、变律与十二律位体系	(36)
二、旋宫理论与律制探求	(39)
第三节 多于十二的三分损益正、变律体系	(43)
一、钟律	(43)
二、琴律	(50)
三、京房六十律	(52)
四、荀勖笛律	(55)
五、三百六十律与祖孝孙十二律旋宫法	(56)
六、蔡元定十八律	(58)
第四节 十二律正律系统	(60)
一、《吕氏春秋》十二律	(60)
二、何承天新律	(61)
三、王朴律	(64)
四、朱载堉新法密率	(67)
习题二	(69)
 第三章 中国传统记谱法	 (71)
第一节 工尺谱	(73)

一、工尺谱谱字	(73)
二、工尺七调	(76)
三、工尺谱板眼	(77)
四、工尺谱译谱	(79)
五、工尺谱演变	(80)
六、燕乐半字谱	(81)
七、俗字谱	(83)
八、方格谱	(85)
九、俗字谱遗存	(86)
第二节 律吕谱和宫商谱	(88)
一、律吕字谱的定音	(88)
二、宫商字谱的定音	(89)
第三节 古琴减字谱	(90)
第四节 曲线谱	(93)
第五节 锣鼓经	(95)
习题三	(98)
 第四章 传统音阶	 (103)
第一节 五声音阶	(105)
一、“音阶”的概念	(105)
二、五声音阶及其省略形式	(106)
第二节 七声音阶	(109)
第三节 音阶正变阶名及音阶的正名	(116)
一、音阶与正变阶名	(116)
二、传统七声音阶的特性音级	(118)
三、三种七声音阶的正名	(119)
第四节 八音之乐与九声音列	(122)

一、八音之乐	(122)
二、九声音列	(124)
习题四	(127)
第五章 均、宫、调	(129)
第一节 均、宫、调的有关概念	(131)
一、均、宫、调的基本概念	(131)
二、“均”的有关资料与不同角度的理解	(131)
三、“宫”的有关资料与不同角度的理解	(133)
四、“调”的有关资料与不同角度的理解	(134)
第二节 同宫三阶与同均三宫	(135)
一、同宫三阶的特征音程	(135)
二、同均三宫及其五正声	(137)
第三节 大三度定宫角	(138)
第四节 小二度定正变	(141)
一、三宫的小二度	(141)
二、小二度排除法	(142)
三、正声与变声的判别	(142)
第五节 同均三宫实例剖析	(143)
一、同均三宫与一曲三宫	(143)
二、“白石三曲”概况	(144)
三、不同的记谱法	(145)
四、《杏花天影》调式分析	(146)
五、《惜红衣》调式分析	(148)
六、《醉吟商小品》调式分析	(150)
七、工尺谱记谱应注意之处	(151)
八、一曲三宫的“个案”	(151)

九、十五调的比较	(151)
十、关于同均三宫的学术探讨	(154)
习题五	(155)
 第六章 旋宫转调	(159)
第一节 旋宫	(161)
一、旋相为宫	(161)
二、转均旋宫	(163)
第二节 转调	(166)
一、转调的意义	(166)
二、旋宫转调	(166)
三、不旋宫转调	(167)
四、扬调	(169)
五、出调	(170)
六、旋宫不转调	(172)
七、旋宫与六声	(172)
八、五声调式的阶名互换	(174)
第三节 借字手法	(175)
一、借字	(175)
二、单借	(176)
三、双借	(178)
四、三借	(179)
五、旋宫与工尺谱的唱名法	(181)
习题六	(182)
 第七章 宫调的不同命名系统	(187)
第一节 律、声命名系统的宫调	(189)