

首页 → 学术新闻

## 唐宋音乐史学研讨会第一场综述:郑荣达教授《唐代音乐宫调理论流变》、赵维平教授《唐乐在日本的历史变迁——从催马乐的发展轨迹观其历史流变》

作者: 吕畅 来源: 中国音乐学网 发布时间: 2010-12-1 10:14:37

时间: 2010年11月26日上午08:30—10:00

地点: 上海音乐学院 新教学楼北216

主持: 陈应时教授

综述整理: 吕畅

图片提供: 王璇

### 一、郑荣达教授《唐代音乐宫调理论流变》



第一场为武汉音乐学院郑荣达教授主讲的《唐代音乐宫调理论流变》。郑先生从俗乐调确立以前的宫调体系讲起,首先考察了《旧唐书》、《唐会要》、《新唐书》、《乐书》中的关于隋代至唐贞观年间俗乐调在宫廷中的使用情况,并阐释了当时八十四调、六十调的结构及十二律七宫均的应用情况。

其次,提出唐俗乐七宫四调体系所具有的四种特征:1、有徵音但不用徵调,每宫有四个不同结构的调,已有调式的概念。2、在调的指引下,管色七个谱字具有描述七宫二十八调的结构和记录音乐基本形态的功能。3、黄钟标准不论采用正律、下徵律或清商律音高,每个调的相对调高及调的结构不变。4、宫音不能设在高四、高一、高工、高凡或太簇、姑洗、南吕、应钟的律位下。5、唐律调名与俗乐时调名有着绝对稳定的调位关系。

再次,通过《梦溪笔谈·补笔谈》、《燕乐》中关于七调的律名与调名关系的记载、角调杀声位置变化的记载,《乐府杂录》中“商角同用、宫逐羽音”的旋调法,以及《梦溪笔谈》、《乐书》、《白石道人歌曲》、《词源》中关于“犯调”名称的记载论证了上述问题。

通过多则文献的梳理,郑先生考证了唐俗乐二十八调经历了从调高到调式的逐步

确立，并且详细论证了在稳定的调式概念形成后中唐俗乐二十八调的各种犯调手法，特别是中国音乐中大二度转调的理论依据。

讲座结束后，赵维平教授提出：“刚才郑老师讲到《乐府杂录》中说燕乐二十八调有徵音无徵调，而《乐书》中说有徵调，而您说宫廷中没有徵调，但是民间存在。这一观点有什么依据？”郑先生回答：“目前没有找到相关文献依据，但是民间音乐并不受宫廷乐制约，比如郑卫之音就是一个例子，西周文献说有商音没有商调，但是郑卫之音就是商调。”

李玫研究员提出：“您对‘商角同用、宫逐羽音’的分析十分精彩，但是原文中它的上句是‘上平声调为徵声’，《乐府杂录》并没有说‘有徵音无徵调’，这是后来《新唐书》里面讲的。另外，过去正律、下徵律或清商律都是说的音列，您用来表示音高是否合乎逻辑？”郑先生回答：“我这里指的是黄钟高度，可能是我们所说的概念不同。”

## 二、赵维平教授



### 《唐乐在日本的历史变迁——从催马乐的发展轨迹观其历史流变》

第二场为上海音乐学院赵维平教授主讲的《唐乐在日本的历史变迁——从催马乐的发展轨迹观其历史流变》。针对唐代音乐东流日本以后发生了什么变化，这些变化是如何变迁的问题，赵维平教授以日本所出现的声乐体裁“催马乐”为考察对象，以该体裁乐谱中的拍子为焦点，梳理了从平安至镰仓时期三四百年间“催马乐”历史发展的脉络及其日本化的过程。

赵先生首先以《三代实录》、《梁尘秘抄口传集》等文献考证了“催马乐”名称的来源、歌词的特点、乐曲的分类和所用宫调情况，及其在日本兴起、衰落和复兴的过程。其次，考证了现存“催马乐”与文献记载中的唐原曲的对应关系。再次，将历史上“催马乐”的两个流派所传的大量乐谱以出现的时间为顺序，分别考察了“催马乐”的节拍、歌词内容和音乐本身上的侧重点、记谱法与演唱方式在传入日本后所产生的变化，详细考证了“催马乐”在传入日本后的几百年间逐渐走向日本化、远离唐乐的过程。

在实例论证方面，赵先生以《三五要录》、《仁智要录》两部同为藤原师所长所传乐谱中的同名曲《伊势海》的节拍为奇数（三拍子、五拍子）不同于唐乐的以偶数为拍，以及《三五要录》中的《田中井户》为三拍子不同于《仁智要录》中所载四拍子唐原曲（即《田中井户》的创作所依据的唐传乐曲）《胡饮酒破》为例论证了“催马乐”与唐乐在节奏上和歌词及乐音对应关系上的迥然不同，指出平安晚期唐乐的四拍子、八拍子在“催马乐”中分别变为三拍子和五拍子，唐乐的一字一音在“催马乐”中变为一字多音。

赵先生又以《眉止之女》（源自唐乐《酒司清》）传入日本后，在不同时期乐谱中出现的不同节拍的同名曲，及乐曲重拍与歌词关系的不一致，指出催马乐的节拍在日本不断变化的过程，同时音乐上逐渐由注重歌词转变为注重音乐本身。而“催马乐”发展至奈良时期，由于演唱方法和记谱法上受到声明的影响，日本化东方色彩变

得更为明显。

讲座结束后，陈应时教授提问：“‘催马乐’三拍子和五拍子节拍的证据是什么？这一问题前人有什么研究，比如沃尔普特等人有关于催马乐译谱的专著，对你有什么影响”。赵先生回答：“乐谱中明确提到拍的问题，比如《伊势海》，乐谱中明确说到《伊势海》十拍，也就是说有十个板，下面乐曲中就有对应的十个“百”号，“百”号后面跟的“、”就是眼。而且《博雅笛谱》中明确讲到“百”就是太鼓拍子。同时，这个板并不等于小节线。东方音乐中的节拍和西方有着明显不同，比如朝鲜音乐中的三拍子，不同于西方音乐中的三拍子，并不强调律动的观念。东方的三拍子并不仅仅是三拍，而是六拍、八拍、十二拍等，它们往往都是乐句。我所考察的大量日本乐谱中写几拍，就有几个“百”号，也就是板。第二个问题是这样的，不只是沃尔普特等人有研究，林谦三也对此发表过论著，包括这次我到日本去日本学者赠送的林谦三遗稿，也有大量有关‘催马乐’的研究，但是他们的研究并没有关注到我说讲的‘催马乐’在日本的流变和催马乐与唐乐的关系。”

上海音乐学院2010级博士研究生徐蕊提问：“您的讲座给我打开了眼界，我的问题是为什么在日本会出现四拍子转换为三拍子的现象，背后的原因是什么？催马乐是声乐谱，但在博雅笛谱中也出现，会不会有声乐谱和器乐谱两种？我们能从日本流传的催马乐乐谱中看到多少唐乐的原貌？比如除了节奏以外，在音高等方面能多少找到唐代音乐的元素？”赵先生回答：“我从第三个问题开始回答，这是我，也是陈应时老师希望的，就是希望找到唐乐。我们中国的很多音乐资料流传到外国，国外很多人又说这些资料的研究目前在国外，因为中国音乐的大量乐谱在日本。这是每一个中国学者关注的问题，唐乐的原貌可以通过我们这样逐步的研究逐渐浮出水面，但是也要注意到这里面发生的变化。我们没有音响传承，只有乐谱，只有通过研究，克服这些障碍，找到唐代音乐的一些元素，逐渐接近唐乐原貌。关于为什么会出现节拍转换的问题，我目前还没有研究，只有通过大量阅读当时的文献，了解当时社会的音乐背景才能找到原因。”

韩锺恩教授提问：“三拍子里‘百’字的规则出现是否说明还是有律动的？”。赵先生回答“敲过太鼓后，后面跟着的都是均匀的小拍，而传统的音乐是没有低音的，与现在的观念不同。因此不可以把其等同于目前音乐观念中的律动。”

另一位同学提问：“有没有可能唐乐的内容在进入日本，经过填词后，节拍被打乱了？”赵先生回答：“这是站在现在的立场来看待的，而当时日本人是通过全面模仿汉诗文，包括平仄、格律来填入歌词，使用完全中国的文字。我写了很多这方面的文章，比如‘踏歌’，用日文是完全读不出押韵的，只有中文才能读出来。”

科研秘书 Email: zlexin@ccom.edu.cn 电话: 010-66425730

网站编辑 Email: xiaogangxiang@163.com 电话: 010-66425730

版权所有: 中央音乐学院音乐学研究所

网站设计开发: 中国高校人文社会科学信息网