

# 明史所见张鹞乐论新探

王 旭

[摘 要] 明代徐阶、张居正等编修的《明世宗实录》，黄汝良撰写的《乐律志》，清代傅维麟编纂的《明书·乐律志》、万斯同编纂的《明史·乐志》、王鸿绪编纂的《明史稿·乐志》、张廷玉编纂的《明史·乐志》等明清两代的多部史籍，记载了张鹞因通晓乐律而被授予官职的史实，并收录了他的乐律言论。张鹞的论述主要涉及三个方面：候气定律、旋宫理论及祭祀乐调。关于候气定律，前人已有定论，当代学者也提出了精辟见解。至于旋宫与祭祀乐调这两个问题，学术界历来评价不一。通过对相关史料的梳理与辨析，重新审视张鹞的乐律观点，指出其存在的问题。在旋宫问题上，张鹞未能真正理解“四清声”的内涵，虽怀复古之心，却未能把握古法的实质；在祭祀乐调问题上，他的论述多沿袭前人成说，不仅没有提出新的见解，反而存在不少谬误。由此得出结论：张鹞虽然凭借“知乐”的名声获得官职，并因此留名史册，但就学术水平而言，其并没有真正掌握乐律的精微之处，并不是真正通晓乐律的学者。

[关键词] 张鹞；《明史》；乐律学；旋宫；祭祀乐调

中图分类号：J609.2 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)01-0124-07

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.01.13

传最为广泛。

## 一、引言

张鹞，明代人，官至太常卿。明代徐阶、张居正等编修的《明世宗实录》<sup>[1]</sup>，黄汝良撰写的《乐律志》<sup>[2]</sup>，以及清代傅维麟编纂的《明书·乐律志》<sup>[3]</sup>、万斯同编纂的《明史·乐志》<sup>[4]</sup>、王鸿绪编纂的《明史稿·乐志》<sup>[5]</sup>、张廷玉编纂的《明史·乐志》<sup>[6]</sup><sup>1059-1516</sup>等明清两代多种重要史籍，相继著录了张鹞晋升官职的史实及其乐律言论。各文献对张鹞其人及其乐律言论的记载基本一致。其中，张廷玉《明史·乐志》不仅有整理本且流

## 二、张鹞乐论概述

关于张鹞的官途，史书如是记载：“（嘉靖）帝……以祀典方厘定南北郊，复朝日夕月之祭，命词臣取洪武时旧乐歌，一切更改。礼官因请广求博访……给事中夏言乃以致仕甘肃行太仆寺丞张鹞应诏。”<sup>[6]</sup><sup>1510</sup>在向皇帝上疏陈请一系列乐律主张之后，张鹞被授予太常寺丞一职，又于“太和殿较定乐舞……更定庙享乐音……寻谱定帝社稷乐歌以进”<sup>[6]</sup><sup>1513</sup>，帝“诏嘉其勤，晋为少卿”，继

作者简介：王旭，博士，沈阳音乐学院音乐学系教授，硕士研究生导师。

基金项目：国家社科基金艺术学一般项目“明清阐释朱载堉乐律学著述的文献整理与研究”（24BD071）；国家社科基金艺术学重大项目“琴学文化体系研究”（24ZD08）；国家社科基金重大项目“明代乐学文献的整理与研究”（25&ZD064）。

而“更定宗庙雅乐……迁太常卿”<sup>[6] 1515</sup>。从这些记载看，张鹗是因知乐从太常寺丞、太常少卿、太常寺卿一路晋升而来。

然而，诸史官虽记载了张鹗因通晓乐事而得官，却又否定了张鹗在制乐方面的功绩。黄汝良《乐律志》曰：“时张鹗……以知乐秩在太常，自诡制律候气之任，然绩用弗成，事无可纪。”<sup>[2] 37</sup>其后的明清史书皆承此立场，万斯同《明史·乐志》载：“世宗初政详明，灿然俱举，张鹗……颇以知乐见重，顾绩用弗成，事无可纪，抑又何也。”<sup>[4] 157</sup>张廷玉《明史·乐志》载：“世宗制作自任，张鹗……以审音受知，终以无成。”<sup>[6] 1499-1500</sup>“明自太祖、世宗，乐章屡易，然钟律为制作之要，未能有所讲明……张鹗虽因知乐得官，候气终属渺茫，不能准以定律。”<sup>[6] 1516</sup>这些批评之语集中于张鹗的候气定律主张。关于候气定律，张鹗自言：“用蔡元定，多截竹以拟黄钟之律，长短每差一分……”<sup>[6] 1511</sup>这一观点主要基于蔡元定《律吕新书》的候气法。《律吕新书》被收入明代官方编纂的理学典籍《性理大全》，在当时被视为乐律学正统，张鹗的候气主张，属于承袭前人旧说，逐时人学风，并无新见。上述史书对张鹗候气说的驳斥立场鲜明，当代学者对中国历史上存在千余年的候气现象也有更加充分的认识<sup>[7]</sup>，故本研究对此不赘述。

事实上，除候气定律外，史书还记载了张鹗乐论中的旋宫及祭祀乐调两种内容。这些记载均为内容记录，未见史官对张鹗乐论进行褒贬评价。那么，这些内容是否具有乐律学意义？以知乐得官的太常卿张鹗，其乐论究竟应该得到怎样的历史评价？明代乐律学家朱载堉在提及此人时，态度并不明朗：“世庙中兴，礼乐咸新，文化远被，而朝野臣民靡然向风矣……于乐律则有若张鹗、吕柟、廖道南……诸臣出焉……各有著述……”<sup>[8]</sup>清代陈澧则直言：明史所载张鹗乐论“荒陋不足深论”<sup>[9]</sup>。当代学者对其评价分歧较大，有学者认为，张鹗是“重建国家雅乐体系的希望”<sup>[10]</sup>，称其所言为“大义”“高论”<sup>[11]</sup>，也有学者斥其为

“昏聩、迷信、只会说空话的音乐家”<sup>[12]</sup>。种种观点，孰是孰非？本研究试分析张鹗乐论中旋宫、祭祀乐调这两种内容，以明确其学术意义。

### 三、论旋宫

张鹗对旋宫问题的论述是围绕“四清声”进行的。他认为，太常编钟应遵循古制，由十二正律与清黄钟、清大吕、清太簇、清夹钟“四清声”组成十六枚编钟，其不赞成太常寺用乐“止用黄钟一均”的做法，试图恢复“古人立乐之方”，即十二律皆可为宫的旋宫法，其依据是以君为中心的伦理秩序：“黄钟为君，至尊无比。黄钟为宫，则十一律皆从而受制，臣民事物莫敢凌犯焉。”<sup>[6]1511</sup>他提出从夹钟均至应钟均，所含黄大太夹四律皆为清声：“夹钟为宫，则下生无射为徵，无射上生仲吕为商，仲吕下生黄钟为羽。然黄钟正律声长，非仲吕为商三分去一之次。所以用黄钟为羽，必用子声，即上黄六之清声，正为不敢用黄钟全声，而用其半耳。姑洗以下之均，大率若此。此四清声之所由立也。”<sup>[6]1511</sup>并批评一些宋人不用“四清声”而导致臣民事物“凌犯”于君：“宋……李照、范镇止用十二律，不用四清声……夷则以降，其臣民事物，安能尊卑有辨，而不相凌犯耶？”<sup>[6]1511-1512</sup>

从上述张鹗的立论与驳论可见，他欲循古制却未通晓其义，理由如下：最早表述五音与人伦纲纪关系的文献为《礼记正义·乐记》，其中说道：“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无怙鬻之音矣。”<sup>[13]</sup>宋人将五音与十二律相联系，以君、臣、民三者尊卑有序的规则来解释“四清声”存在的必要性：“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。不相凌谓之正，迭相凌谓之慢……事与物不与焉……事为君治，物为君用，不能尊于君故也。惟君、臣、民三者则自有上下之分，不得相越。故四清声之设，正谓臣民相避以为尊卑也。”<sup>[14]2950</sup>

在乐律学中，宫、商、角、徵、羽被赋予尊

卑有序的社会伦理隐喻，即“君”（宫）、“臣”（商）、“民”（角）、“事”（徵）、“物”（羽）。其核心规则在于“臣、民不能凌驾于君”，对应到音律上，便是商音与角音的音高（以律管长度决定的清浊为准）不能低于宫音，否则即为“相凌”，破坏了礼乐秩序的象征意义。在这一规则下，以夷则、南吕、无射、应钟四律为宫时，涉及的商、

角之音，不能浊于宫，须用“四清声”：“钟县十六者……夷则为宫，则黄钟为角；南吕为宫，则大吕为角；无射为宫，则黄钟为商、太簇为角；应钟为宫，则大吕为商、夹钟为角。盖黄钟、大吕、太簇、夹钟正律俱长，并当用清声。”<sup>[14]2963</sup>只有这样，才能实现十二律皆为宫音，而不出现“臣、民”越“君”，即商、角音不浊于宫音的情况（见表1）。

表1 宋人“凌犯说”之十二均旋宫

律吕十二均	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄清	大清	太清	夹清
黄钟均	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—	—	—	—	—
大吕均	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—	—	—	—
太簇均	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—	—	—
夹钟均	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—	—
姑洗均	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—
仲吕均	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—
蕤宾均	—	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽
林钟均	—	—	—	—	羽	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—
夷则均	—	—	—	—	—	羽	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵
南吕均	—	—	—	—	徵	—	羽	—	—	宫	—	商	—	角	—	—
无射均	—	—	—	—	—	徵	—	羽	—	—	宫	—	商	—	角	—
应钟均	—	—	—	—	—	—	徵	—	羽	—	—	宫	—	商	—	角

注：表格中“—”表示无素材。

从张鷟的论述中不难看出，其虽承袭了秦汉至宋代以来的“宫为君”之说，却没有理解“四清声”的生成原理——商、角二音须清于宫音的规定而产生的。张鷟“臣民事物莫敢凌犯”之说实则是将其理解为商、角、徵、羽四音皆要清于宫音。宋人认为：若无“四清声”，“夷则以下四管为宫之时，臣民相越，上下交戾，则凌犯之音作”<sup>[14] 2950</sup>。张鷟云：“夷则以降，其臣民事物，

安能尊卑有辨，而不相凌犯耶？”宋人“臣民”与张鷟“臣民事物”，虽两字之差，内涵却相去甚远。若依张鷟之说，林钟均以下则均超出“四清声”范畴，即在四清声之外，只有姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则“五清声”，才能满足全部十二均的五正声。否则，林钟均、夷则均无羽音，南吕、无射、应钟三均甚至缺少徵、羽二音，导致五正声残缺不全。（见表2）

表2 张鹗“凌犯说”之十二均旋宫

律吕 十二均	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄清	大清	太清	夹清	姑清	仲清	蕤清	林清	夷清
林钟均	—	—	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—	—	—
夷则均	—	—	—	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—	—
南吕均	—	—	—	—	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—	—
无射均	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽	—
应钟均	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	宫	—	商	—	角	—	—	徵	—	羽

注：表格中“—”表示无素材。

另外，张鹗“黄钟为君，至尊无比”一语还表明，其混淆了“律”与“宫”这两个不同层次的概念。“黄钟为君”本是陈旸之论：“十二律以黄钟为君……黄钟之律……正位于北而面南……寓人君向明而治之意，而十有一律莫敢与之抗矣。是君声常尊而臣民之声常卑，天地自然之道也。安有君臣与民相避以为尊卑之理乎？”<sup>[15]</sup>

陈旸从钟的放置“位北面南”来体现尊君观念，并以此反对使用清声。“黄钟为君”，意味着其余十一律都不能浊于黄钟，如此一来，就只有黄钟符合不“凌犯”的规则，一旦旋宫，就属“凌犯”。这当然是无视音律运动规律的穿凿之言。张鹗既言“黄钟为君，至尊无比”，又批评“近世止用黄钟一均”，显然是自相矛盾的。

当然，无论是宋人“君臣民不相犯”，还是张鹗“臣民事物莫敢凌犯”，都试图为“四清声”的运用找到符合礼法的归属。古人赋予音律尊卑之义，是从伦理秩序出发的超出音律自身规律的解释，是古代社会忠君观念的产物。而从音律内在规律看，“四清声”的存在是旋宫的必然结果，这一结果完全与伦理尊卑无关。在此，从宋人对“凌犯”的观点看，张鹗的观点借古证今，存在将

前人之说断章取义的问题。

#### 四、论祭祀乐调

张鹗为更定嘉靖朝祭祀乐调，自称基于《周礼》记载而发议论。其所论是杂糅《周礼》原文、汉人郑玄注与宋人朱申《周礼句解》的内容而成，并存在讹、脱《周礼》文，袭朱申之误等问题。本研究对这些内容进行梳理、辨误的方法是将张鹗所论按句依次编号，在句首标以圆括号加数字，顺序排列为36个短句，说明各句出处及讹、脱文。

##### （一）张鹗论六奏六歌六舞

张鹗论祭祀奏、歌所当之律，所舞之舞曰：  
 (1) “乃奏黄钟，歌大吕”；(2) “子丑合也”；(3) “舞《云门》以祀天神”；(4) “乃奏太簇，歌应钟”；(5) “寅亥合也”；(6) “舞《咸池》以祀地祇”；(7) “乃奏姑洗，歌南吕”；(8) “辰酉合也”；(9) “舞《大韶》以祭四望”；(10) “乃奏蕤宾，歌林钟”；(11) “午未合也”；(12) “舞《大夏》以祭山川”；(13) “乃奏夷则，歌小吕”；(14) “巳申合也”；(15) “舞《大武》以飨先祖”；(16) “舞《大濩》以飨先妣”<sup>[6][15]12</sup>。

在此表述中,第(1)(3)(4)(6)(7)(9)(10)(12)(13)(15)(16)句出自《周礼》:“乃奏黄钟,歌大吕,舞《云门》以祀天神。乃奏太簇,歌应钟,舞《咸池》以祭地示。乃奏姑洗,歌南吕,舞《大韶》以祀四望。乃奏蕤宾,歌函钟,舞《大夏》以祭山川。乃奏夷则,歌小吕,舞《大濩》以飨先妣。乃奏无射,歌夹钟,舞《大武》以飨先祖。”<sup>[16]1702-1704</sup>将张鷟的表述与《周礼》的记载进行比较可以发现,张鷟第(15)(16)句前后顺序相反,两句之间脱“乃奏无射,歌夹钟”文。因张鷟文含地支之合,故此处又脱“戌与卯合”。在张鷟的(2)(5)(8)(11)(14)句表述中,十二律吕按十二地支构成“六合”,这一说法本始于《周礼》郑玄注,被朱申《周礼句解》承袭并简化:“黄钟属子,大吕属丑,子与丑合。太簇属寅,应钟属亥,寅与亥合。姑洗属辰,南吕属酉,辰与酉合。蕤宾属午,函钟即林钟也,属未,午与未合。夷则属申,小吕即中吕也,属巳,巳与申合。无射属戌,夹钟属卯,卯与戌合。”<sup>[17]171</sup>这里“夷则属申,小吕即中吕也,属巳,巳与申合”一句,地支之合顺序错乱,应为“申与巳合”。张鷟文第(14)句直接沿用了这一失误。

## (二) 张鷟论三大祭乐调

张鷟又论天、地、宗庙三大祭所用乐调曰:(17)“冬至祀天圜丘,则以圜钟为宫,黄钟为角,太簇为徵,姑洗为羽”;(18)“是三者阳律相继,相继者,天之道也”;(19)“夏至祭地方丘,则以函钟为宫,夹钟为角,姑洗为徵,南吕为羽”;(20)“是三者阴吕之相生,相生者,地之功也”;(21)“祭宗庙,以黄钟为宫,大吕为角,太簇为徵,夹钟为羽”;(22)“是三者律吕之相合,相合者,人之情也”<sup>[6]1512</sup>。

在此表述中,第(17)(19)(21)句,出自《周礼》:“圜钟为宫,黄钟为角,太簇为徵,姑洗为羽……若乐六变,则天神皆降。函钟为宫,太簇为角,姑洗为徵,南吕为羽……若乐八变,则地祇皆出。黄钟为宫,大吕为角,太簇为徵,应

钟为羽……若乐九变,则人鬼可得而礼矣。”<sup>[16]1705</sup>

第(19)句中的“夹钟为角”误,《周礼》为“太簇为角”。第(18)(20)(22)句,以阴阳形式表述音律,出自朱申《周礼句解》:“子寅辰三者阳律之相继也……寅……辰……酉三者律吕之相生也……子……丑……亥三者律吕之相合也。”<sup>[17]171-172</sup>第(20)句“三者阴吕之相生”误,夹钟、姑洗、南吕分别为阴吕、阳律、阴吕,朱申文为“律吕之相生”。第(21)句中的“夹钟为羽”误,《周礼》为“应钟为羽”。

## (三) 张鷟论星宿、象数与音律的关系

张鷟再论星宿、象数与音律的关系曰:(23)“圜钟,夹钟也,生于房心之气,为天地之明堂,祀天从此起宫”;(24)“在琴角弦第十徽”;(25)“卯位也”;(26)“函钟,林钟也,生于坤位之气,在井东舆鬼之外,主地祇,祭地从此起宫”;(27)“在琴中徵弦第五徽”;(28)“未位也”;(29)“黄钟,生于虚危之气,为宗庙,祭人鬼从此起宫”;(30)“在琴中宫弦第三徽”;(31)“子位也”;(32)“至若六变而天神降,八变而地祇格,九变而人鬼享,非有难易之分”;(33)“盖阳数起子而终于少阴之申,阴数起午而终于少阳之寅”;(34)“圜钟在卯,自卯至申六数,故六变而天神降”;(35)“函钟在未,自未至寅八数,故八变而地祇格”;(36)“黄钟在子,自子至申九数,故九变而人鬼享”<sup>[6]1512-1513</sup>。

在此表述中,第(23)(25)(26)(28)(29)(31)句,出自《周礼》郑玄注:“圜钟,夹钟也。夹钟生于房心之气……天帝之明堂。函钟,林钟也。林钟生于未之气,未,坤之位,或曰天社在东井舆鬼之外……黄钟,生于虚危之气,虚危为宗庙。以此三者为宫,用声类求之。”<sup>[16]1705</sup>第(33)(34)(35)(36)句,出自朱申《周礼句解》:“自子至巳为阳数,自午至亥为阴数,阳数至少阴之申而止,阴数至少阳之寅而止。圜钟属卯,自卯至申,其数六,六变者,圜钟之数极于六也……函钟属未,自未至寅其数八,八变者,函钟之数极于八也……黄钟属子,自子至申其数

九，九变者黄钟之数极于九也。”<sup>[17][171-172]</sup>根据几个文本的对比可见，张鹗所论几乎都出自前人之说，只有第(24)(27)(30)句出处不明，或可视为张鹗新发之论，而由于其叙述模糊，缺少前提条件，无法据此定弦调律。

综上所述，史书所记载张鹗关于祭祀乐调的观点，是基于《周礼》、郑玄注、朱申解而成，却又多处与《周礼》原文不符，也无意间承袭了朱申的错误。仅有的三句新发之论，也是不具备乐律学意义的表述。

## 五、结语

通过分析明史所载张鹗乐论中的旋宫、祭祀乐调内容可知：张鹗乐论多有舛谬，其试图复古而不知古，虽因“知乐”得官，以“知乐”留名，却并不是真正识乐律之人。这一判断基于对其乐论文本的细致考辨：在旋宫问题上，张鹗未能厘清前代旋宫理论的演变脉络，所论混杂了汉人旧说与宋人新解，存在明显的认知混乱；在祭祀乐调方面，其所论并无新意，只是因袭《周礼》经典之文与郑玄之注、朱申之解，又因脱字、讹字等导致文意不通。当然，囿于史料所限，这些舛误均系张鹗本人学识不精所致，抑或由史官记录失实造成的，已难确考，本研究的结论仅是立足现存文本的客观推断。

在明代礼乐制度不够完善、诸士大夫争相以乐律主张向皇帝进言的背景下，张鹗以乐论跻身朝堂，其言论虽在形式上迎合了朝廷推崇古礼、整饬乐制的需求，却在旋宫转调、乐律规范等核心问题上存在疏漏，既无学理逻辑，亦无实践层面的可操作性。张鹗谈论乐律，表明自己谙熟自古以来的章法，其“世庙乐章，律起林钟……盖世庙与太庙同礼，而林钟与黄钟异乐……恐世庙在天之灵，必不能安且享矣。不知谱是乐者，何所见也。臣观旧谱乐章，字用黄钟，声同太庙……”之言，令主持世庙礼乐使用林钟律的沈居敬等人被“逮治”，而张鹗则获得“更定庙享乐音”之

权<sup>[6] 1513-1515</sup>。仅通过《明史·乐志》中的只言片语，我们不能断言张鹗之作为与政治目的直接相关，但其所言确实为嘉靖帝取得“大礼议”的胜利锦上添花，这也许就是张鹗不仅凭借在乐律方面的真知灼见而官运亨通的原因。因此，尽管张鹗乐论被多部明史记录，但其所论既错袭古书，混淆前人之说，又存在乐律学错误，无法对当代学者的乐律学研究提供学术支撑，对乐律学的建设与发展也无积极意义。由此及彼，对张鹗其他乐律学著述，以及他人转引、评论张鹗著述的内容，我们皆须审慎辨析，以便恰当理解、运用古人留给我们的学术遗产。

## 参考文献：

- [1]徐阶,等.明世宗实录:卷一一七[M].北京:线装书局,2005:430-436.
- [2]黄汝良.乐律志:卷一[M].东京:日本内阁文库藏,崇祯六年(1633)刻本:30-38.
- [3]傅维麟.明书:卷五十九乐律志[M]//丛书集成初编:第3939册.上海:商务印书馆,1935:1173-1175.
- [4]万斯同.明史·乐志[M].上海:上海古籍出版社,2008:167-171.
- [5]王鸿绪.明史稿·乐志[M].雍正元年刻本:11-16.
- [6]张廷玉.明史·乐志[M].北京:中华书局,1997:1059-1516.
- [7]戴念祖.中国古代候气兴衰史述评:兼谈“候气伟哉”论之误[J].自然科学史研究,2015(1):26-38.
- [8]朱载堉.律吕精义:序[M].北京:人民音乐出版社,2006:1.
- [9]陈澧.声律通考:卷八[M].殷保康广番禺陈氏东塾丛书,清咸丰十年刻本.
- [10]尹蕾.明嘉靖时期张鹗及其雅乐改制[J].中国音乐学,2021(4):27-32.
- [11]唐继凯.新法密率之命运再思考[J].中国音乐,2011(4):28-32.
- [12]毛佩琦.明代音乐的复古及其失败[J].史学

月刊,1989(5):30-36.

[13]孔颖达.礼记正义:卷三十七乐记[M]//十三经注疏,阮元刻本.北京:中华书局,2009:3312.

[14]脱脱.宋史:卷一百二十六乐志一[M].北京:中华书局,1997:2950-2963.

[15]陈旸.乐书:卷一〇一十二律·辨四清[M].张

国强点校,郑州:中州古籍出版社,2019:461.

[16]贾公彦.周礼注疏:卷二十二大司乐[M]//十三经注疏,阮元刻本.北京:中华书局,2009:1702-1705.

[17]朱申.周礼句解:卷六[M].文渊阁《四库全书》影印本,第0095册.

## An Analysis of Zhang E's Views on Music in the History of the Ming Dynasty

WANG Xu

**Abstract:** *The Veritable Record of Emperor Shizong of the Ming Dynasty*, compiled by Xu Jie, Zhang Juzheng, *Treatise on Music and Pitch Pipes* written by Huang Ruliang, *Treatise on Music and Pitch Pipes in The Book of the Ming Dynasty* compiled by Fu Weilin, *Treatise on Music in The History of the Ming Dynasty* compiled by Wan Sitong, *Treatise on Music in Draft History of the Ming Dynasty* compiled by Wang Hongxu, and *Treatise on Music in The History of the Ming Dynasty* compiled by Zhang Tingyu, among other historical works of the Ming and Qing dynasties, all record the historical fact that Zhang E was appointed to an official post for his proficiency in music and pitch pipes, and include his discourses on musicology. A comprehensive survey of Zhang E's arguments shows that they mainly cover three aspects: pitch determination through Houqi, the theory of tone transposition, and ritual music modes for sacrifices. As for pitch determination through Houqi, definitive conclusions have been reached by predecessors, and contemporary scholars have also put forward incisive viewpoints, so this paper will not elaborate on it further. However, academic evaluations of the two issues of tone transposition and ritual music modes for sacrifices have long been divided. By sorting out and analyzing relevant historical materials, this paper re-examines Zhang E's musicological views and points out their existing problems. On the issue of tone transposition, Zhang E failed to truly understand the connotation of the "four clear tones"; despite his aspiration to restore ancient music, he could not grasp the essence of ancient methods. On the issue of ritual music modes for sacrifices, his discourses mostly followed previous established theories, not only failing to put forward new insights but also containing numerous fallacies. Accordingly, this paper concludes that although Zhang E obtained an official position and was thus recorded in history for his reputation as "understanding music", academically speaking, he did not truly master the subtleties of music and pitch pipes, nor was he a scholar genuinely proficient in musicology.

**Keywords:** Zhang E; *History of the Ming Dynasty*; musicology; tone transposition; ritual music modes for sacrifices