



“燕乐二十八调” 文献通考

Critical Analysis of Primary Literature on
Yan Yue Twenty-Eight Modes

李 玫 著



科学出版社



国家社科基金

GUOJIA SHEKE JIJIN HOUQI ZIZHU XIANGMU

后期资助项目

“燕乐二十八调” 文献通考

Critical Analysis of Primary Literature on
Yan Yue Twenty-Eight Modes

李 玫 著

科学出版社

北 京

内 容 简 介

“燕乐二十八调”是一个中国式乐理表达系统，这一乐学逻辑结构产生于晚唐，流传至今，体现了中国文化的体系化、逻辑化力量，并在民间的音乐实践中不断被调适，万变不离其宗地隐形传承下来。从传统中找出早已存在的这一逻辑理论并继承和发展，是本书的主旨。作者在此研究基础上，还提供了一份经过互校合参而不同于杨荫浏、阴法鲁二先生的姜白石词乐译谱。

本书是对这一乐学理论的全面整理与解读，可供作曲家、音乐理论和音乐史研究者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

“燕乐二十八调”文献通考 / 李玫著. —北京: 科学出版社, 2019.1
国家社科基金后期资助项目
ISBN 978-7-03-057384-1

I. ①燕… II. ①李… III. ①燕乐调式—研究—中国 IV. ①J613.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第096525号

责任编辑: 杜长清 / 责任校对: 何艳萍
责任印制: 张克忠 / 封面设计: 铭轩堂广告设计

科学出版社出版

北京东黄城根北街16号

邮政编码: 100717

<http://www.sciencep.com>

天津市新科印刷有限公司印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2019年1月第 一 版 开本: 720 × 1000 1/16

2019年1月第一次印刷 印张: 39 1/4

字数: 680 000

定价: 168.00元

(如有印装质量问题, 我社负责调换)

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学工作办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学工作办公室

序 一

在20世纪我国音乐学界，“燕乐二十八调”是一个谜还是蒙上了一层雾？——当学者李玫将其即将出版的《“燕乐二十八调”文献通考》一书（以下简称《通考》）书稿送我作序时，这一问题再次浮现在我脑海中。

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中告诉我们：“现在我们可以明确地说，从唐代直到宋末，《燕乐》二十八调中任一相同的调名，都代表着相同的宫调的内容，并没有因时代的改变而改变。”他本人用表格展示了自己探索的成果（见《通考》第35、104页）。

宋代留给我们有关燕乐二十八调的文献，有沈括《梦溪笔谈》《补笔谈》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》等。这三人从不同视角归纳记述了燕乐二十八调，附带还记述了中管二十调对这些文献的解读成果（见《通考》第38、127、138、219、220页）。

有鉴于此，我们敢说，燕乐二十八调的实际结构并不是一个谜。只是由于被蒙在一片雾里，令众多学者感到是一个谜。

造雾的名人有三位：凌廷堪、王光祈、黄翔鹏。

凌廷堪首创“四宫七调说”，源自对唐代文献《乐府杂录》的误解。《乐府杂录》作者段安节在叙述四种不同的调式时，把每种调式可用的七个不同的主音音律排列成一行，恰好形成一个七声音阶，貌似一种七声音阶。凌廷堪依据这样的七声音阶建立“一宫”概念，四个不同的调式就展现了四个“一宫”。而在每个“一宫”音阶内部总会包括同一调式的七个不同位置。他据此又宣称了“七调”。今天，任何音乐学专业的本科生都能发现，把同一个调式结构的七套不同键位的音阶按其主音所在的某个七声音阶依次排列，所获得的音律集合总数绝不可能限于“七个主音”的七个音位，而必定会覆盖12律。由这浅显的事实不难进一步看出，把《乐府杂录》所讲述的每一套七个调解释成“一宫”是违反事实的，因而凌廷堪由四个“一宫”合并成的“四宫”也是不存在的。凌廷堪熟悉大量古籍文献，可是由于欠缺起码的音乐理论思维素养，未能避免落入误读古籍的陷阱。这一教训对当代年轻学者的教益是，只重资料搜集的广博而忽视思维素养的提升，可能招致严重的悲剧。

王光祈对燕乐二十八调以及有关谱字的解释出现谬误，是由于他的工作条件特别不利。在20世纪20年代的德国柏林图书馆里，能找到的汉

文古籍太局限。“少年中国”的创建人旅居柏林的生活极为拮据，营养状况极为不良（在图书馆里会晕倒），解读古籍出现差错是值得同情的。

黄翔鹏重视当代民间艺人音乐实践中习用“四宫”的现实，有其合理性。可是，“四宫”本是“七宫”的一部分，当代有这部分存在并不能证明古代就不曾有其他部分与之并存。对宋代古籍蔑视，认定其全不可信，就违背了文献学的基本守则，如此态度招致理论思维偏离正道是不足为奇的。

这三位名人在不同时代、不同地点相继造雾，把燕乐二十八调蒙在浓雾之下，在20世纪塑造了“非谜之谜”，在中国近现代音乐学界酿成了无谓的争议。

那么，为什么杨荫浏先生的鲜明宣告，北宋南宋文献的再版流传，却未能驱散浓雾呢？我们发现，解读艰难是由于表述方式缺乏逻辑的简明性。

杨荫浏先生研究唐代文献列出的表格（见《通考》第104页）与李玫对该表格的解读（见《通考》第105页）两者相对比，杨荫浏研究《梦溪笔谈》列出的表格（见《通考》第35页）与李玫对这表格的解读（见《通考》第38页）两者相对比，显示了简明与否的悬殊。

张炎《词源》原文复印件（见《通考》第116~136页）与李玫解读成果综合表述（见《通考》第127、138页），两者相对比，也容易看出简明与否的悬殊。

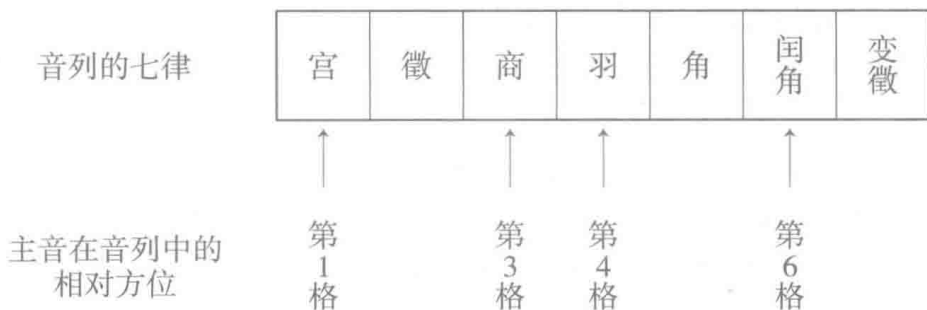
陈元靓《事林广记》原文复印件（见《通考》第200~216页）与李玫解读成果综合表述（见《通考》第219、220页）两者相对比，也显示了简明与否的悬殊。

简明与否何以如此悬殊？是由于表述方式不同。李玫采取了遵循律吕相生秩序排列各律（用五度链）的呈现方式。

燕乐二十八调的整体结构逻辑联结方面贯穿着三种不同的“共性关系”：①同音列（同均）；②同主音（同煞声）；③同调式。当我们把每个音列（均）的七个律位按照“律吕相生秩序”（五度链）横向排列时，七个律位就会集中在一起，其间不留空隙（不出现相距半音还是全音的间距差异）；因此，七个音列（均）的空间布局就会形成整齐简明的阶梯，也便于用“调域编号”给它们排序。在这前提下，同主音（同煞声）各调的名称必定会上下对齐，形成一条又一条纵列，同调式的各调名称布局必定形成从右上到左下的一条又一条斜向直线。总体结果是，燕乐二十八调（以及中管二十调）的逻辑结构就以极为简明的方位布局明白呈现出来了。

要特别指出的是，同音列与同主音两种共性关系比较浅显，从“律位

所在”视角就能一眼看清，而同调式关系都是比较抽象的共性，它取决于主音与主音之外各音律的音程关系的总和，这“音程关系总和”能形成一定的模式，相同的模式就是相同的调式。燕乐的四种调式，处于同调式关系中的有七个不同的调域，我们在七个主音的律位上写出了各自的调名，因此，七个同调式的名称就排列成从右上到左下的一斜行。倘若以为这一斜行所对应的七个音律就是调式的七个律位，那就根本没有认知这调式的结构共性。凌廷堪正是在这里掉进了误解的陷阱而不能自拔。若要准确理解调式结构的共性，必须着眼于主音在音列中的相对方位：



当然，这是从“律吕相生秩序”的抽象（本质）视角来理解调式模式。若要落到具体（现象）层面，就必须转换到音阶形式：



这样的音阶排列形式，虽然从感觉层面看来十分浅显，可是从逻辑层面来处理却加重了思维负荷。停留在这个层面来认知燕乐二十八调，就必定感到十分复杂了。

在对于调的思维中不采取音高从低到高从左到右依次排列而采取“五度链排列”（相对下属在左，相对属在右），这样的思维工具，在传统律学“音系网”中早已运用了。李玫敢于把这思维工具运用于燕乐二十八调的梳理表述，就获得了深入浅出的功效。

这一方法创新或许还有更广阔的启迪。和声学的功能理论在遭受十二音思维的长久冲击之后，或许能倚仗这一思维工具回归自然而全面

复苏。

《通考》第一章从沈括《梦溪笔谈》的燕乐二十八调文本切入。

程天健所撰《长安古乐中的笛子及其应用》一文概括：“西安市及城郊各古乐社的音高大都在 $\Delta = c^1$ ，个别乐社有偏差，但基本是围绕在 c^1 的周围。”

在燕乐半字谱的谱式内，读作“合”[huó]的谱字写作“ Δ ”。结合李幼平对宋代大晟律黄钟标准音高研究的成果，大晟乐推行期间，教坊宴乐奉诏用的大晟律黄钟标准音高相当于当代国际标准 $b-c^1$ 。

在借用当代记谱形式解读古籍谱字的同时，李玫作了创新性的排序调整，把古籍的音位排列自低向高的排序方式调整为律吕相生的“五度链”形式（见《通考》表1-3）。

“律吕相生五度链”用作分析的核心工具需要作一个定义性的说明：按照传统的律学观念，仲吕——黄钟并无相生关系。但当雅乐与俗乐两种律吕称谓并行对应时，雅乐的“林钟——太簇”就对应于俗乐的“仲吕——黄钟”，五度链就有可能朴素地循环，建立这样的相生长链：夹钟——无射——仲吕——黄钟——林钟——太簇——南吕——……从这可循环的长链中可灵活地自由选取段落，构建不同的调域。

为了更直观地把握各调域的特征，李玫设计了“调域编号”的方法。

凡某调域呈现为律吕相生排列形式时，若在黄钟之左出现几个音律，调域编号就编为“负几”；若黄钟恰好为首，调域编号就编为“0”号，若所取段落右移，使调域缺了几个律位，调域编号就编为“正几”。有了调域编号，各调域就可以按照编号的大小从上到下排列，自然能形成合理的秩序。

《梦溪笔谈》与《补笔谈》有差异，经过对照比较不难发现，《补笔谈》是合乎事实的，纠正了原先《笔谈》记述的讹误。

记述二十八调律位的第一、第四两句话互相重复，未见区别。但是所记的“角调”却有区别，第一句话说“大石角加下五”，第四句话说“小石角加勾字”。抓住“角调加用”的区别，很容易发现，第一句话不应含“上”字，原文“上”字是“勾”字之误。把第一句话内的“上”字校正为“勾”字，列出《通考》表1-15、表1-17。这两行调域的编号就有了明确区别：

第一句话 大石角加下五，调域编号为“0”。

第四句话 小石角加勾字，调域编号为“-1”。

《补笔谈》告诉我们，在每一个调域里能建立四个不同的调式，四个调式在本调域里的定位有一定之规。李玫把这定规概括成四句话：

凡属于“七宫”类的调名，都填入该段五度链的第一格。

凡属于“七商”类的调名，都填入该段五度链的第三格。

凡属于“七羽”类的调名，都填入该段五度链的第四格。

凡属于“七角”类的调名，都填入该段五度链的第六格。

宫		商	羽		角	
---	--	---	---	--	---	--

这样解读沈括的记述，李玫构建了《通考》表1-19的四调式七调域总表。

杨荫浏曾研究过《梦溪笔谈》的记述，其成果发表于《中国古代音乐史稿》（见《通考》表1-23），这表很难读懂，更难记忆。李玫分析了五点原因。为了让杨荫浏先生几十年前刻苦研究所获得的正确认识得以普及，李玫作了五点调整：

- (1) 各音律按律吕相生秩序排列。
- (2) 同均四调横向对齐。
- (3) 落在同一音律的煞声纵向对齐。
- (4) 冠以“下”与“高”字的谱字鲜明区别。
- (5) 七均按调域编号大小从上到下排列。

调整后制成《通考》表1-24。

《通考》第二章解读了唐代燕乐活动的相关文献。

《唐会要》成书于北宋，但记录了唐代天宝十三年的改乐名事件，提到燕乐十四调。

对于《唐会要》的解读方式仿上述，制成《通考》表2-1。

段安节所撰《乐府杂录》成书于唐代昭宗乾宁年间，记述了唐燕乐二十八调的完整结构。

段安节的记述方式是，二十八调按调式分类，每类的七调表述为七个“运”。七个“运”的排列是煞声音高从低到高依次叙述。由于七个煞声音高恰能组成一个包含七个音律的音列，读者很容易陷入这样的错觉：以为这七个音律构成了一个七声音阶的“均”，而没有注意到这七个律位仅仅是各煞声所在，也没有想到每个调域里还包含煞声以外的其余六个音律。

为了解除这样的误解，李玫对每个“运”作了三种方式的展示：

- (1) 每个调域的具体音律组合用调式音阶从低到高排列出来。
- (2) 把每个调域的七个音律按律吕相生序列出。
- (3) 让七个不同调域的各音律都按“相同音律上下对齐”的规格列出。

依照这要求制成了四组12幅五线谱音位表：

甲组羽调七运，附表一、二、三，附表三即《通考》表2-9。

乙组角调七运,附表一、二、三,附表三即《通考》表2-10。

丙组宫调七运,附表一、二、三,附表三即《通考》表2-11。

丁组商调七运,附表一、二、三,附表三即《通考》表2-12。

阅读时可发现,《通考》表2-9、表2-10、表2-11、表2-12这四幅音位表可以叠合在一起,整合成“四调式七调域总表”。

《新唐书·礼乐志》的记述,跟《乐府杂录》相对照可发现,仅在“七角”的叙述顺序有所不同,其余完全相同。

《辽史·乐志》的记述,把龟兹乐理“五旦七声”纳入进来是其特色;至于俗乐调名则与《乐府杂录》《新唐书·礼乐志》完全一致。

龟兹乐理每“旦”包含七声,原始记述见《隋书·卷十四·志第九·音乐中》。在抄录这段记述文字之后,李玫把“音阶排序”转换成“律吕相生秩序”(见《通考》表2-19)。

在这基础上,对《辽史·乐志》叙述二十八调的解读方式就能跟上上述的七调域总表一致了(见《通考》表2-20)。

该书第三章聚焦于南宋元初张炎所著《词源》。

宋代对燕乐二十八调的记述,在沈括《梦溪笔谈》《补笔谈》之外,值得特别注意的有陈元靓《事林广记》与张炎《词源》。

陈元靓生活年代较早(约1225~1264),张炎《词源》成书年代较晚(约1297~1307)。李玫认为张炎《词源》的记述更成熟、更概括,宜率先解读。

这两部著作的共同点是把初始二十八调跟中管二十调置于八十四调框架内,凸显了与燕乐相关的四十八调在八十四调总体框架内的地位。

中管二十调在唐代乐工演奏中早已存在,但唐代对它的记述仅是一笔带过,到了陈元靓与张炎的著作中才有详细记述。

把包含中管二十调的35调(李玫制成了《通考》表3-30)跟包含初始二十八调的49调(李玫制成《通考》表3-19,称之为“非中管七均调整表格”)相整合,衔接方式有两种可能:一种,把中管调置于初始调下方,注意让中管正平调竖对高大石调,竖对“下一”,中管调域编号该取负值(-6至-10)。另一种,把中管调置于初始调上方,注意让中管高般涉调竖对南吕角,竖对“凡”字,中管调域编号该取正值(+2至+6)。

《通考》第三章先解读了张炎《词源》的初始二十八调的七个调域:

(1) 第八组,林钟均——以林钟为宫的调域,编号+1,宫阶谱字 $\wedge$ 。见《通考》图3-5、表3-5、表3-6。

(2) 第一组,黄钟均——以黄钟为宫的调域,编号0,宫阶谱字 $\triangle \text{么}$ 。

见《通考》图3-6、表3-7、表3-8。

(3) 第六组, 仲吕均——以仲吕为宫的调域, 编号-1, 宫阶谱字ㄣ。

见《通考》图3-7、表3-9、表3-10。

(4) 第十一组, 无射均——以无射为宫的调域, 编号-2, 宫阶谱字㊦。

见《通考》图3-8、表3-11、表3-12。

(5) 第四组, 夹钟均——以夹钟为宫的调域, 编号-3, 宫阶谱字㊧ (此字已校勘)。

见《通考》图3-9、表3-13、表3-14。

(6) 第九组, 夷则均——以夷则为宫的调域, 编号-4, 宫阶谱字㊨。

见《通考》图3-10、表3-15、表3-16。

(7) 第二组, 大吕均——以大吕为宫的调域, 编号-5, 宫阶谱字㊩ (此字已校勘)。

见《通考》图3-11、表3-17、表3-18。

整合这七个调域, 制成《通考》表3-19。

接着解读了张炎《词源》的中管二十调的五个调域:

(1) 第七组, 蕤宾均——以蕤宾为宫的调域, 编号-6或+6, 宫阶谱字ㄥ。

见《通考》图3-12、表3-20、表3-21。

(2) 第十二组, 应钟均——以应钟为宫的调域, 编号-7或+5, 宫阶谱字ㄣ。

见《通考》图3-13、表3-22、表3-23。

(3) 第五组, 姑洗均——以姑洗为宫的调域, 编号-8或+4, 宫阶谱字一。

见《通考》图3-14、表3-24、表3-25。

(4) 第十组, 南吕均——以南吕为宫的调域, 编号-9或+3, 宫阶谱字フ。

见《通考》图3-15、表3-26、表3-27。

(5) 第三组, 太簇均——以太簇为宫的调域, 编号-10或+2, 宫阶谱字マㄣ (此字已校勘)。

见《通考》图3-16、表3-28、表3-29。

整合这五个调域, 制成《通考》表3-30。

该书第四章第四节聚焦于陈元靓著述的《事林广记·卷九·乐星图谱》。我们注意到, 陈元靓记述方式的特点是: 把同煞声的七个调聚成

一组，并且把这同煞声七调的音阶逐一列出，左右并列（难免出现刻版讹误）。

陈元靓的记述分为十二组，李玫按此十二组予以解读：

（1）第八组，以林钟为煞声的七调 林钟谱字人。

见《通考》图4-2、表4-46。

（2）第一组，以黄钟为煞声的七调，黄钟谱字ム。

见《通考》图4-3、表4-47。

（3）第六组，以仲吕为煞声的七调，仲吕谱字フ。

见《通考》图4-4、表4-48。

（4）第十一组，以无射为煞声的七调，无射谱字㊦。

见《通考》图4-5、表4-49。

（5）第四组，以夹钟为煞声的七调，夹钟谱字㊧。

见《通考》图4-6、表4-50。

（6）第九组，以夷则为煞声的七调，夷则谱字㊨。

见《通考》图4-7、表4-51。

（7）第二组，以大吕为煞声的七调，大吕谱字㊩。

见《通考》图4-8、表4-52。

（8）第七组，以蕤宾为煞声的七调，蕤宾谱字く。

见《通考》图4-9、表4-53。

（9）第十二组，以应钟为煞声的七调，应钟谱字り。

见《通考》图4-10、表4-54。

（10）第五组，以姑洗为煞声的七调，姑洗谱字、。

见《通考》图4-11、表4-55。

（11）第十组，以南吕为煞声的七调，南吕谱字フ。

见《通考》图4-12、表4-56。

（12）第三组，以太簇为煞声的七调，太簇谱字マ。

见《通考》图4-13、表4-57。

对这12个组的整合，李玫制成三张表：

见《通考》表4-58，说明整合方法与操作程序。

见《通考》表4-59，初始（非中管）七调域总表。

见《通考》表4-60，中管五调域总表。

《通考》第五章对唐宋以来各种文献的内容做出了总结性的评价，讨论了七宫四调的结构逻辑，提出了“商角同用，宫逐羽音”的两则实例，确认了唐宋传统始终如一。立论有很高的音乐理论价值。

该书第六、七、八章梳理了元、明、清时期文献中的相关资料，对于燕乐调体系对后世的影响做出了清晰的展示。

该书第九章对琵琶音位的具体结构提出构想，使燕乐四十八调结构能落实到表演实践的实物层面，以此检验燕乐四十八调的实际可行性。

李玫对琵琶音位的构想有十分严谨的数理界定。一方面，对于各弦的散声音律用相对波长来界定（各弦的称谓与散声律位相对应）：

黄钟弦 散声音律相对波长为 1 （见《通考》表9-1）

林钟弦 散声音律相对波长为 $\frac{2}{3}$ （见《通考》表9-2）

太簇弦 散声音律相对波长为 $\frac{8}{9}$ （见《通考》表9-3）

南吕弦 散声音律相对波长为 $\frac{16}{27}$ （见《通考》表9-5）

姑洗弦 散声音律相对波长为 $\frac{64}{81}$ （见《通考》表9-6）

应钟弦 散声音律相对波长为 $\frac{256}{243}$ 或 $\frac{16}{15}$ （见《通考》表9-7）

另一方面，在每一条弦上按出的音律都用相对弦长数值表述。一系列相对弦长数值乘以该弦散声的相对波长，就得到一系列相对波长（参看上述六幅表格）。

在第九章第三节，李玫又对各音位按指所用的指位作了说明（见《通考》第406至428页的各谱式）。

李玫又注意到，古籍所讲的“下五”“下工”两个音位在不同的生律境遇中对应于不同的律位（相当于当代习惯讲的“等音关系”），特地在第九章第四节作了这两个音位的律学内涵剖析（见《通考》表9-15、表9-16）。

在第九章第五节，该书对于各调域所用的“定弦组合方案”予以列举，制成10幅表格（见《通考》表9-17～表9-23，又见《通考》表9-24～表9-26）。这些表格清晰展示了各琵琶音位的实际用法。

《通考》第十章对20世纪的相关研究作了全面回顾和中肯地评说。

《“燕乐二十八调”文献通考》是中国古代音乐史学科研究中的一座丰碑。

赵宋光

2018年元月

序 二

多年前，一位音乐学院的资深教授曾经对准备报考音乐学系的女生说过这样一句话：“你们学音乐学，既耽误了音乐学，也耽误了你们自己。”

20世纪即将结束的时候，《黄钟》学报请几位音乐学家“瞻望”21世纪中国音乐学的发展前景，我不合时宜地写了一篇《中国音乐学——一个悲观主义者的呓语》，其中我“预测”道：“在今后三至五年内：北京大学等一流综合大学将陆续成立艺术院系并设立音乐学专业，其学生中的99%将是女性。”

今天看来，无论是那位教授的“苦口婆心”，还是我的存在精确性误差的预测，都需要修改。因为，音乐学有了一个足以赢得我们尊敬的女性学者——李玫。

最早知道李玫的名字，与好友周吉有关，她和周吉合作创作的古筝独奏曲《木卡姆散序与舞曲》由她本人首演于1988年，1991年为中国国际广播电台录制并向50多个国家广播，被收入多种古筝曲集。那时在我的印象里，她似乎只是目前数以百万计的“古筝大军”中一个除了演奏还有点创作才能的“小才女”而已。

真正见到李玫，是在一个学术研讨会上，在什么地点、研讨的是什么内容都记不得了，只记得李玫的发言给我的感觉：思路清晰，有很强的逻辑性，而且，态度诚恳、直率，没有某些学者的故弄玄虚和夸夸其谈，更不作一些学术“大咖”们以不变应万变的“即兴”发言，总是围绕着主题发表她经过深思熟虑的看法，且常有突破成说的新鲜观点。

其后，接触多了，对她的研究成果，渐渐心生敬意，尤其是她有关“中立音”现象的系列研究，更是既高屋建瓴、具有广阔的学术视野，又脚踏实地、从一斑而窥全豹，紧紧抓住在受过西方“正规”音乐教育的耳朵听起来“不准”的“钢琴缝里的声音”，条分缕析，层层深入，找到了一把可以打开中国传统音乐的钥匙。她的硕士论文《陕西、潮州、维吾尔族木卡姆音乐中“中立音”现象及人文背景分析》把陕西和潮州传统音乐中存在的“Fa不Fa，Xi不Xi”的现象与新疆维吾尔木卡姆音乐中的相似现象进行了关联性的深入研究，揭示了不同民族、不同地域民间音乐中存在的类似现象的原因、文化背景及其合理性，为“文化多样性”提供了实实在在的文化实例和理论阐释。如果说她的这篇硕士论文揭开了“中立音”

现象的帷幕的话,那么,她在大量田野调查和资料查证的基础上完成的与硕士论文形成姐妹篇的博士论文《“中立音”音律现象的研究》(此文先后获得2001年度福建省优秀博士论文奖、2002年度全国优秀博士论文奖)则进一步将她的研究引向更深入、更广泛、更有理论创见与哲理性的思考。

“中立音”现象的“发现”及被我国音乐学界重视,其实与发轫于20世纪80年代的“十大集成”中《民族民间器乐曲集成》的普查及编纂有关。就像哥伦布“发现新大陆”之前那片广袤的大陆早就存在一样,所谓的“中立音”也早就在陕西、潮州和维吾尔木卡姆音乐中大量存在,且时时回荡在高天厚土之间,世代代浸润着我们祖先的心灵。但是,一直到我们这些受过专业训练、上过“视唱练耳”课的音乐工作者一遍又一遍听着录音带里混杂着沙沙声的音乐但就是记不下谱子的时候,我们才开始思考,是他们的音不准,还是我们的耳朵和我们的教育出了问题。

对“中立音”的研究,是李玫学术生涯的开始,也是她取得学术成就的开始,虽然她的博士论文得到了学位评定机构的省级和国家级的奖项,但其实一直没有得到音乐学界的公允评价和足够的重视。李玫给人的感觉,有点“技术至上”的味道,仿佛她关注的只是“技”和“术”而鲜谈“艺”,更不谈“道”,这也许和她所从事研究的学科乐律学有关。的确,乐律学是音乐的基础理论,是音乐学中最接近科学的学科,来不得半点的忽悠与猜测,更不能像玄学一样谈空说有。但李玫有关“中立音”的研究,却绝不仅是乐律学范围的事,甚至不仅仅是音乐的事,它是地地道道的大文化,关涉一个民族与自然、与历史、与生活方式、与生产方式,甚至与生命本体有关;更与每个民族和族群的生活权力、文化权利有关。当世界被所谓“主流文化”包围、侵蚀、压迫的时候,当人类过去赖以生存、今后赖以发展的“文化多样性”被“文化同质化”越来越普遍、越来越迅速替代的时候,她的研究,促使人们深入思考人类文化多样性的意义,是为人类文化的未来提供的有力的理论支持。

我一直猜测李玫能够找到这把开启传统音乐之谜的钥匙可能与她早期的音乐实践有关,她在学习古筝演奏的时候一定接触过大量中国的传统筝曲。虽然说“茫茫九派流中国”,但真正有韵味、有特色的还要属“东南西北”——即中国的“东南”潮州和“西北”陕西,无论是潮州音乐中的“活五”还是陕西眉户中的“欢音苦音”,一定曾经在李玫的心里激起过层层涟漪。这里,有对血管里流淌着的祖先音乐基因的唤起,也有对真理探寻与追求的学术渴望。

乐律学是音研所的一个传统研究领域。从缪天瑞的开山之作《律学》,

到杨荫浏《中国古代音乐史稿》中对燕乐二十八调的研究，再到黄翔鹏从“一钟双音”的发现所引发的一系列乐律学的新解新说，曾经在20世纪80~90年代成为音乐学研究的“显学”，一时间，“引无数英雄竞折腰”。但乐律学研究对研究者的素养要求，除了理性思维、数学基础之外，更需要的是“板凳宁坐十年冷”的耐心与韧劲，还要远离功利的追求，彻底摒弃一切俗世的渴望。当年朱载堉如果没有独居土室十九年的孤独与困苦，恐怕也不会有他在乐律学上划时代的贡献。

李玫这十几年的乐律学研究，其实也与她的音乐实践有关。她在解释自己为什么要花费大量精力对“二十八调之谜”进行深入研究并对相关文献进行系统梳理的时候说：“也是因为看到明明传统音乐中有那么多蛛丝马迹，但普遍认识却以为是已经失传的古代理论。一套理论居然在关键的结构方面处处有截然相反的观点，前辈学者没有解决这些问题，甚至在制造出问题。我想我一定要找到准确理解古人这套理论的方法，并让这套理论在现实的音乐理论与实践焕发出新的生命力，所以就兴致盎然地做起来，一晃已是十几年过去了。对二十八调的结构以及历史流变脉络，今天我可以给出言之有据的结论和深层解释。我也可以自信地说，站在杨荫浏先生、赵宋光先生等前辈的肩膀上，我又有进步了。”

关于唐宋燕乐二十八调的乐理内容，从现有资源来看，除了以往已经熟知的、产生于唐宋间的那些记载燕乐二十八调内容的经典文本，还有一些明清年间产生的文本，它们记录了明清之际，燕乐二十八调发生嬗变的变化历程。这些文本不同程度地被忽略，没有得到深入剖析；或者以为与二十八调无关。但事实上，这部分文本的研究，可以填补唐宋文献和存见乐谱之间的空白，将唐宋文献中记载的内容与传谱中所反映出这个乐调理论的具体运用形式链接在一起。

李玫通过对40多个自唐代以来的古籍文献的解读分析，不仅阐明了燕乐二十八调的逻辑结构，还揭示了这个乐学理论的表述系统在时间隧道中发生嬗变的历史过程，并为如何在中国传统乐学体系的遗产与当代乐理教学之间找到合理的衔接点，使传统理论在现实的音乐理论与实践焕发出新的生命力提供了一个范例。

虽然没有像朱载堉那样远离人世，但李玫也常常给人“远离人世”的感觉，她的“疾恶如仇”和“不谙世情”，使她“得罪”了一些人，也让人觉得她缺少了一些女人的柔软。本文开头提到的那位教授可以用李玫的成功佐证他的话：为了不“耽误”音乐学，女性只能“耽误”自己！但了解李玫的人笑了，因为，她不但给音乐学增添了光彩，自己的生活也是多

姿多彩：她没来得及“耽误”自己，就找到了一个好老公，虽然老公的家乡远了点儿。

《“燕乐二十八调”文献通考》是李玫对“燕乐二十八调之谜”的解读，也是她十几年研究的成果，她请我为此书作序，却是为难我。我这个中学数学不及格，平时生活“不识数”的人，一贯对乐律学敬而远之，根本没有对此书做评价的资格，但推脱几次，“不谙世事”的她却“不依不饶”，推不掉，只好在心里偷偷骂一句“好男不跟女斗”，写了这些感想，就算是序吧。

田 青

2017年12月