

黄翔鹏文存

上卷

中国艺术研究院音乐研究所 编

山东文艺出版社

ngPen

究所编



黄翔鹏文存

上卷

中国艺术研究院音乐研究所 编

山东文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黄翔鹏文存/黄翔鹏著. —济南: 山东文艺出版社, 2007. 5
ISBN 978 - 7 - 5329 - 2669 - 5

I. 黄… II. 黄… III. ①黄翔鹏 (1927 ~ 1997) 一文集
②音乐一文集 IV. J6 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 052920 号

主管部门 山东出版集团

集团网址 www.sdpress.com.cn

出版发行 山东文艺出版社

电子邮箱 sdwy@sdpress.com.cn

地 址 济南经九路胜利大街 39 号

印 刷 山东新华印刷厂德州厂

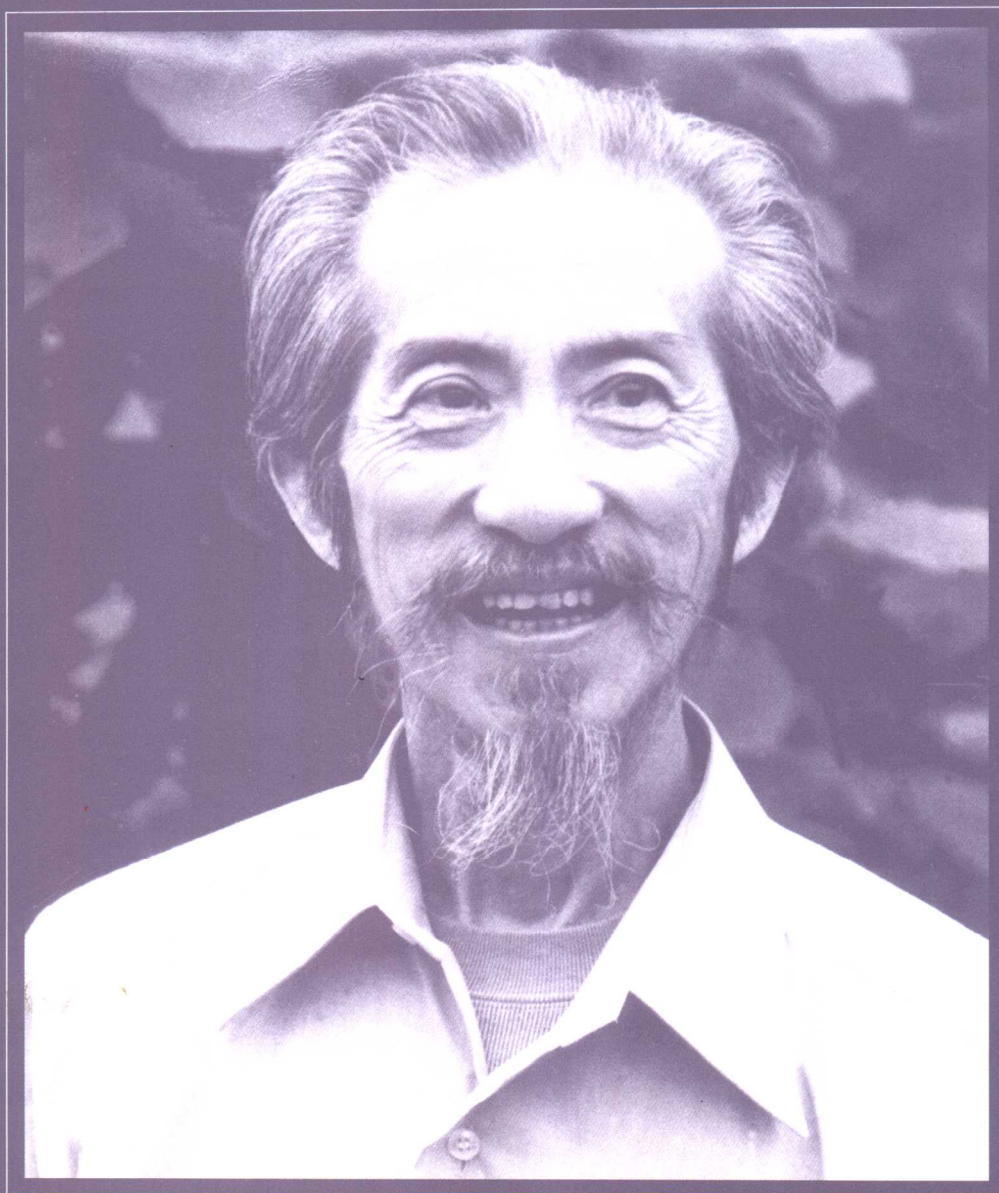
版 次 2007 年 5 月第 1 版

2007 年 5 月第 1 次印刷

规 格 开本/16 175 × 250 毫米

印张/82.25 插页/8 千字/1336

定 价 90.00 元 (上、下)



燃 犀

——音乐学家黄翔鹏和他的学术人生

张振涛

1

◎ 黄翔鹏文存

1997年5月8日凌晨3时5分，著名中国音乐史学家、中国传统音乐理论家、音乐教育家黄翔鹏先生，永远地闭上了他那双明亮的眼睛。

生前，他是中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士生导师、中国音乐家协会常务理事兼民族音乐委员会主任，中国传统音乐学会会长。

黄翔鹏先生于1927年12月26日生于南京。少年时代，就在家乡加入“团结救国社”，从事抗日活动。1945年8月加入中国共产党。1947年2月，依照地下党组织的安排，他从金陵大学物理系肄业，考入南京国立音乐院理论作曲系学习。1950年转入中央音乐学院理论作曲系。1952年毕业后，留母校任作曲系助教与少年班副主任。1958年转入该院音乐研究所。1980—1985年任中国艺术研究院音乐研究所音乐史研究室主任，1985年出任所长，直至1988年离休。

黄翔鹏先生毕生致力于中国传统音乐、中国音乐史的研究，是当今中国音乐学界最杰出的学者之一，也是自杨荫浏先生之后这一领域中的学术带头人。由于众所周知的历史原因，直到他51岁（1978年）的时候，才开始用自己的名字公开发表学术文章。然而，不发则已，一发而中止；一鸣则已，一鸣而惊世。直到他1995年卧床不能工作前的16年间，发表了总数近百万的文字（部分选编为三种论文集：《传统是一条河流》、《溯流探源》、《中国人的音乐和音乐学》），其研究与著述大多成为传统音乐和古代史研究领域中具有突破性的最新成果。

1984年，为纪念朱载堉《律学新说》成书400年，他在《律学史上的伟大成就及其思想启示》的长文中写下了这样的话：“文化上有所建树的人，根基在学，施展在才；作为才学统率的关键，则是‘识’。引导并使朱载堉学有所用、才有所展的是他千思百虑而得的卓越见识——大师的洞察力。”这既是 he 从前贤的学识人格中获得的历史领悟，

也是他为自己的学术人生树立的奋进目标；既是他在先哲的丰碑上镌刻的碑文，也是历史回赠给他自己的墓志铭。今天，我们殇祭先师，衔哀属文，追慕他的学识，思念他的才德，心头不禁涌出无限感慨。对他的学术思想、学术贡献做深入系统的研究及全面准确的历史评价，无疑会成为未来音乐学界的研究题目。本文承师遗风，简括九域，以彰其学绩。

一、率先提出先秦乐钟一钟双音的见解，从而使学术界对以钟磬之乐为代表的先秦音乐文化，产生了全新的认识

1958年河南信阳楚墓编钟出土，为试奏乐曲，一钟双音，初展声容，但当事人仅当偶然现象对待。1977年吕骥同志率领他与王湘等分赴陕、甘、晋、豫四省，进行了一次迄那时为止涉面最广、含量最大的音乐文物普查，对新石器中晚期以来的陶埙和商周两代的钟磬做了大量测音。这次普查对他的学术生涯乃至对音乐考古学的影响，也许只有到世纪之末、回首百年学术史时才能给予充分认知。测音过程中不仅注意到乐钟正鼓部内侧与侧鼓部内侧留下的调音锉痕，而且注意到这两个部位铸有凤鸟图案。这一现象引起普查小组的高度重视。作为一个乐律学史研究者，他探求、思考这一现象的角度和着眼点在于：不是把一钟双音作为一件乐器的发音现象解释，而是把乐钟正鼓部、侧鼓部的实有音高，放到一套乐器应该形成的音阶结构中观察。在《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文中，他把数十套编钟的音阶一一排列，那如同环链、严密成序的音阶组织，便展示了只有一钟双音才不致使音级隔断的结构。一钟孤鸣，难成音序，于理相悖。对散布覆盖在相当区域中、相当套件的编钟的综合观察，将偶然现象放到它应处的乐律学内部规律中，其中隐含的音列结构和由此而生的一钟双音的规律性便清晰起来，做出科学解释的事机已经成熟。他大胆推测到：“如果说殷钟的右鼓音还只是乐钟音阶发展初期的一个‘征兆’，那么西周中晚期的乐钟右鼓音就已经在发展过程中被整理成序了”，“其音阶组织的严密，已不容许偶然性的东西存在”。

翌年，刚刚出土的曾侯乙编钟正、侧鼓部刻写的阶名，证明了他的科学推论。但乐律学上的规律能否成为物理学上的规律，仍然受到人们的怀疑。中国科学院陈通、郑大瑞同志的声学研究，最终解释了瓦合状钟体两个基频互抑的物理现象，从而使这一埋没了两千年的、体现着中华民族高度智慧的科学发明重现于世。

当这一发现及其理论验证被学术界普遍承认之后，他却多次说过：一钟双音现象，实际上是物理学界解释声学原理、考古学界提供铭文实物、乐律学界研究音阶规律，三者结合、缺一不可的集体成果。三相帮衬，俱著声名，不能功归一人。对于这项音乐史、考古研究领域的重大发现，他在其中所处的首倡先声的重要位置，他从未在文章中居功自诩。

作为一个严肃的史学家，学术上的创建不仅需要具有开拓者的洞察力，还需要具备不怕一项成果在经历实践检验的过程中招致传统习惯抵制的勇气。一钟双音的提出，曾遭到包括他的业师杨荫浏先生这样卓越的音乐史学家的怀疑，直至曾侯乙墓发掘之后，杨先生还对他说：“以后不许这样冒险。”语气中虽然包含着对后学的垂爱，但毕竟反映出一般人对学术新说所持的态度。为此黄先生说：王国维谈到，凡做学问者，必经三重境界，并借宋词章句，诉其苦情。其一为“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”（晏殊《蝶恋花》）；二为“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”（柳永《凤栖梧》）；三为“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”（辛弃疾《青玉案》）。根据自己的特殊体会，他补充到，做学问还有一层风险，再借辛弃疾《水龙吟·过南剑双溪桥》表之：“待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。”他解释说：古人认为，执“灵犀”者，便可上抵天宫，下入幽冥。而人们真的手执犀角上下求索，达天庭、入冥府，上穷碧落、下及黄泉，接近真理了，却不禁为风哮雷击、鱼惊龙吟而后怕。任何盗火者都要像触犯天规的普罗米修斯一样经受长期的磨难。他将此词刊印在他第二本论文集的内封上，并把书有“燃犀”一词的字幅，摆在书房中，以壮心志。

一钟双音的提出以及承受这一学术新解遭到强烈反对而依然坚持真理的品质，反映了他在治学上不畏成说的学术勇气和探求真理的远见卓识。

二、他的有关曾侯编钟的一系列著述，使音乐考古学成为音乐史研究领域中最富实绩的学科，也使它在音乐学领域中具有了举足轻重的学术分量，在国内外产生了强烈影响

陈寅恪在《王静安先生遗书序》中总结王国维的学术特点：“一曰取地下之实物与纸上之异文互相释证，二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正，三曰取外来之观念与固有之材料互相参证。”这一总结，实

际上概括了20世纪以来各个学科的学术中坚人物共同具有的治学方法和特点。毋庸讳言,在20世纪刚刚发展起来的年轻的中国音乐学的研究领域中,自觉地如此治学并且具备这种知识结构能够如此治学的学者并不多。这既需要系统地学习西方音乐的技术理论,又要系统地研究中国传统的技术理论,对国学的诸门知识如小学、训诂、音韵、校勘必有深涉,才能在遇到考古发掘提供出一大批对音乐史研究具有特殊意义的材料时,施展才干,从中阐发出令音乐史学门庭焕然一新的巨大意蕴。他的《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》一文,之所以能够成为有关曾侯乙钟磬铭文乐律学研究中的一个出色成果,就是因为他学贯中西的知识结构提供给他充分的素养,并将王国维采用的这些非传统经学的治学方法融于其中,擅其所专,挥其所长,察人所未察,发人所未发,全面地解释了钟磬铭文的乐律学含义。

如同敦煌藏经洞与甲骨文的发现成就了王国维的学术地位一样,曾侯墓乐器的出土也使他从一个默默无闻的书生一跃而成蜚声海内的著名学者。人们说,这是他的幸运。

其实,那高翔天边、躲隐云端的幸运之神从来都是吝啬的,她只把机会送给那些为此默默积累了数十载并为此而历经磨难、矢志不改的人。此刻的他,积铢累寸,年逾半百,学术积累和在人文学科研究中绝对必要的人生体验已臻成熟阶段,社会环境的重大变化提供给他企盼已久的安定,1977年的文物普查又给了他音乐考古的经验。万事俱备,只待劲风。1978年,曾侯乙大墓揭椁,展示他学术洞察力的机会终于姗姗而至。这批千载难逢的音乐文物的出土,一下触到他久耽其域、久望畅舒的史论情结,一大批新材料浇开了他心中的块垒。合着那钟壁上撞出的乐调,他心中绷紧的琴弦,奋然弹出了蓄积已久的晓畅之歌,那“葡萄藤覆盖下的火山”终于喷涌而出,势不能遏。

没有人怀疑,《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》是音乐考古学的文论中内容最为丰赡的文章之一。从律学方面讲,它涉及到全部甬钟标音字的原设计音高、各诸侯国黄钟律高的对照、《管子》生律法和古琴调弦法和编钟音律的关系、“辅曾”体系的三度律在中国民族音调中的特点、上层六件纽钟对孟子“不以六律不能正五声”的甚解。从乐学方面讲,它涉及到编钟各层架诸均七声音阶的可能性、各种音阶结构的可能组合、铭文的前后缀与八度分组的关系、变化音名命名法、固定名读法、旋宫古法中的右旋与民间音乐的四宫体系。从文献学方面讲,它涉

及对汉儒高诱注《淮南子》“缪”、“和”二字乐律解释的辨正等等。

为了解读钟磬铭文，他创制了各种图表工具，如将二十八个律位与七声配搭制成的“正变各律十二音位体系七音轮”图，简明清晰地展示出曾钟全部律位在七声中的音级品质，这充分展示了他早年音乐技术理论的功底。全部两千八百多个铭文，有三分之二的术语文献失载，要靠编钟本身的音乐性能予以解释，因此每件工具的创制，都牵一发而动全身，一位之差，运算误偏，就可能谬之千里。而一图制成，也就把整套逻辑代入方程，一以贯之，触处皆合。

全文逻辑严谨，推理有条不紊，笔力雄浑，恣意汪洋。他在二十余载的艰虞生涯中，被挤逼、压抑却依然不屈、旺盛的生命力，终于释放出来。这篇文章完全可以被认为、并且实际上已经被认为是中国音乐学的经典范文！

“夫功之成，非成于成之日。”诚斯言哉！

一年亢奋的超负荷劳作，使他骤然间成熟了，也骤然间苍老了。待他交出那一大摞手稿时，他的青丝飞成霜白。

对一个问题仔细琢磨、认真推敲，是他的精审之习。典型事例便是《均钟考》一文的写作。该文首发于1989年。这件出土时暂被称为“五弦器”而未敢定名的器物，实际上是整套编钟音律设计所依据的定音标准器，那么对它的解读也就成为廓清整套编钟音律设计的关键。均钟一器，古人载其名而不述其形，今人睹其面而不知其名。经过了对曾钟全部音律和对“五弦器”各节点上音高律数的计算，经过它与琴、瑟、筑的比较，这件张弦为五却不宜演奏的器物的功用和价值，便昭然若揭。执此一器，上贯下通，左宜右持，势如破竹。他再于文献方面搜求考定，踌躇满志，然后有定。“均钟”研究，屈指算来，十有一载！

此外，继王国维、郭沫若以器形图案为文物断代的标准之后，他提出了以音阶结构与配套编组作为音乐文物断代的标准，为音乐考古学开辟了新途。他不顾体弱多病，担任了浩浩十大卷册《中国音乐文物大系》的主编，对中国音乐考古学的基础建设作出贡献。

三、他强调“今之乐，犹古之乐也”，中国传统音乐在“移步不换形”的传统中并未失传

在传统音乐的研究上，他的基本方法就是打破音乐史与此领域的界线，把存见的音乐看做是某种历史的遗存。他认为，在中国这样一个具有两千多年封建社会超稳定结构的历史环境中，古老的历史文化可以在

相当程度上保存于民间，今乐的面貌具有令人难以置信的历史渊源。他把传统音乐的传承，比拟为金沙江流到吴淞口，其中必有来自源头的活水，并将这一原则贯穿到具体音乐的分析中。如他在《侯马钟声与山西古调》一文中，把晋南民间音乐中八声俱全独缺角音的曲调，与侯马一号墓编钟的音列联系起来；在《释“楚商”》一文中，把曾侯编钟排列关系中反映出来的楚商调式与当地的民间音调比较观察；在《中国传统音调的数理逻辑关系问题》中，用钟律音系网上的律位，分析传统曲调的音级属性；在《音乐考古学在民族音乐形态研究中的作用》中，将工尺谱字与曾侯钟铭的内在规律加以比较探讨；在《人间觅宝》、《楚风苗馥和夏代“九歌”的音乐遗踪》等一系列文章，以及《民间器乐实例分析与宫调定性》等一系列讲课中，把西安鼓乐曲牌、山东寺院音乐、苗族民歌等与相应的历史研究结合起来，从而赋予现存的传统音乐以深厚的历史内涵。

1986 年在北京昆仑饭店举行的“亚太地区传统音乐研讨会”上，他以《论中国传统音乐的保存与发展》（亦名《论中国古代音乐的传承关系》）为题的中心发言，引起与会者的广泛关注。该文对中国传统音乐的传承问题进行了十分全面的阐述。他给梅兰芳先生用“移步不换形”来形容传承的连续性和变异性以高度评价，并对此命题作了独到发挥。他旁征博引，强调指出，民间的传承渠道比之由于朝代更迭而失断的宫廷音乐更为畅通。“礼失求诸野”。对中国传统音乐的历史资源，他明确提出存见的各地笙管乐种、戏曲音乐、古琴音乐是有活的音响、活的音乐实践且有乐谱可据的三大音乐宝库的见解；对中国传统音乐的类别，提出了民俗型、乐种—雅集型、剧场型、音乐会型的分类准则。他从传承到断代，从历史到现状，从危机到保护，古与今、雅与俗、中与西，远姻近缘，后果前因，一一析而辩之，所持之论皆是中国学人最关心的、也是世界上具有古老文化的民族最关心的问题。

他撰此文，历时三月，洋洋三万言，酣畅淋漓，一气呵成。如果说《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》是他音乐史学研究的代表作，那么《论中国传统音乐的保存与发展》则是他有关传统音乐研究的扛鼎之作。前者从微观入手，后者从宏观出发，两篇上品，光华四射，集中地体现了他的学、才、识、见，也体现了中国音乐学界的最新成就，成为自 20 世纪 80 年代以来日渐灿然的学术星空中一对耀眼的双星座。

四、在乐律学史及传统音乐型态学的研究中，他梳理发展脉络，解

决历史疑案，系统地建立起中国传统音乐基础乐理的理论框架

他认为，20世纪以来中国学者遇到的最大困惑之一，就是中西音乐间基础理论方面表层的相通与内在的文化差别问题。同样可称之为音阶、调式，但其间的差别却往往把我们民族的特点完全掩盖甚至扭曲。在救亡与革命的双重变奏中，从西方学习音乐的第一代音乐家志在经世，多为致用之学，仓促间建立起一套以大小调体系为基本坐标的基础乐理，没有来得及像欧洲那样经历过一个长期的、对传统音乐文化采用现代方法进行系统整理的阶段。因此，近百年间，我们的传统音乐也就在西方理论的术语解释下削足适履。他称颂杨荫浏先生是一座桥梁，以博古通今、学贯中西的知识，使古代典籍中的传统术语与现代翻译的技术术语对应比照，把工尺谱与现行谱式翻译中的宫调技术问题给予通俗解释。

他认为，作为杨先生的继承者，我们的任务就是要在对中国传统音乐的技术知识重新研究的基础上，系统地建立起自己的基础理论。为此，他提出了“同均三宫”论的理论框架，提出了“琴律就是钟律”的见解，并对中国乐学一系列的术语做出基本规范。这些主张，散见在他为《中国大百科全书·音乐卷》和《中国音乐词典》撰写的、颇见功夫的条目中。在《中国古代律学——一种具有民族文化特点的科学遗产》一文中，他批判了那种把律学纯粹看做自然科学的数理准则而把一切民族音调纳入同一模具的看法，明确指出，艺术的民族性源于不同文化生活中的人们对于相同自然规律所作的不同选择。他数次引用汉代蔡邕的“以耳齐其声”的原则，提醒人们永远不要忘记音乐是一种艺术。

他不同意许多人认为的中华民族是一个重道轻器、尚虚而不崇实的民族的看法。他认为，中华民族在技术领域决不是一个侈谈形而上的民族，从先秦双音钟的工艺设计到与之配套的技术术语表达概念的准确，从宫调领域的严密布局到各类谱式的高度发展，从朱载堉十二平均律的发明到他的有量记谱，都体现着中华民族精密思维的特性。在技术问题的发明创造上，中国人与西方式的科学具有同样的思维方式，只是在传统典籍中较少记载这类音乐技术的细节。但在实践中，历史上那些普通的制作乐器的磨刻工、艺匠，立足实践的宫廷乐工、乐官，都具有实践理性、严密崇实的品性。

从具体技术问题的研究中得出宏观结论，是他治学的特点之一。他

认为,研究学问必须从最基本的、纯粹的技术问题开始,由这一基础走向宏观,所得结论才令人信服。在他的许多纯技术研究的文章中,比那些从宏观到宏观的研究文章我们反倒更能读出中国文化的特性,读出中国历史的清晰脉络,读出中国知识分子的风骨。其根由就在于,他的内心洋溢着那种只有真正认识到自己民族文化的价值、认识到自己民族在音乐文化的诸多领域中领先于世,且能一一指实、予以实证,从而生发的历史情怀。

五、在中国音乐史研究中,他第一次提出以乐器组合编制等音乐自身的规律为标准的分期原则,将五千年的中国音乐史划分为以钟馨乐为代表的先秦乐舞阶段、以丝竹乐为代表的中古伎乐阶段和以戏曲为代表的近世俗乐阶段

对20世纪的中国音乐史学,他认为,王光祈先生是第一位采用现代学术方法治中国音乐史的开拓者,杨荫浏先生立足实践,使音乐史第一次有了音乐。拓荒者确立史纲、搭建框架,但立意大,却不免线条粗;建设宏,却不免失之细。他认为,各种疑案尚未解决的情况下,再写音乐通史,只不过是炒杨先生《中国古代音乐史稿》(以下简称《史稿》)的冷饭,不会真正改变音乐通史的现状。为此他多次拒绝出版社的约稿,甚至是那种仅仅聘他领衔、做挂名主编的“音乐通史”的好意。他热切希望,这一代人能在音乐史的各个段、各个点上全面铺开,各个突破,系点为线,再而面,继而体。诸如各朝断代、各类乐种、各件乐器、各种谱集、名实之变、隆替嬗变等专题,一一获得如同曾侯墓乐器与铭文研究那种几乎改写中国乐律学史一样的研究成果,一部中国音乐史才能具有崭新的面貌。

为此,数十年来他晨昏无倦,竹帛不去于手。他历来注重史料,有关乐律学问题的文献,无论是先秦经典、诸子百家,还是汉之经注、唐之义疏,他都一一详摘细考。这里仅列一事,以见其勤。关于太乐府(或大乐署)与清商署、乐府的关系,各朝典籍时而称前,时而谓后,叫法不一。是否为同府异号?为了理清这一个概念,他把唐代之前的有关文献,抄了一遍。这种考据文章,他并未写出,只是为了证实自己的判断确凿与否。工夫之大,可谓凿千卷而置一义,诚然重矣!

当然,不践前人老路、不写通史的谨慎态度,并不影响他对中国音乐史的整体性思考。在《论中国传统音乐的保存与发展》一文中,他首次提出著名的“三阶段”说,之后在赴台湾讲学期间(1993年),

发表了题为《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》（该稿由台湾“汉唐乐府”于1997年出版）的长篇讲演，详细论证了这一分期架构。

把事件放到它产生的历史发展中看待，从历史的高度认识问题，是一个学者难得的品质，即使是对当代发生的事件也是如此。如他的《〈中国民间歌曲集成〉是文化史上的千秋大业》一文，把当代编辑十大“集成”的工作，看成是继先秦采录《诗经》、中古汇编《乐府诗集》之后的第三个里程碑，给予高度的历史评价。在《“20世纪国乐思想研讨会”开幕式上的祝词》中，把王光祈、刘天华、杨荫浏看做20世纪以来发扬中国音乐文化古老传统的三位巨擘。回首一扫，百年沧桑，执其牛耳，立意弥高，处处体现出史家的眼光。

六、他将曲调考证与宫调理论、历史文献、语言音韵等多学科结合起来，使“古谱学”成为有文献依据的、可经多学科检验的、并为一向被认为缺少音乐实例的古代音乐史研究及现代音乐创作提供鲜活材料的独立学科

举凡治中国音乐史者，总要遇到两难：一方面中国古代音乐史是半部“哑巴”史，另一方面，我们又明知中国存见的传统音乐中含有大量古代曲例的遗存。杨荫浏先生的《史稿》中，除了宋代姜白石歌曲外，元散曲以后的谱例大都难以确定时代。于是，深谙此境的他，开始涉足曲调考证研究。十余年来，他一直在探求，是否可以找到一种如同鉴定中国书画年代的方法，来考订一首乐曲的时代。

他首倡的曲调考证的方法基本如下：首先确立各个时代的黄钟标准，按照杨荫浏《中国古代音乐史稿》中宋代几次黄钟律高改变的标准，列出二十八调各种调名的应有音高及调域。将一首存见的、有实际音响的谱例，或在历史上有刊录曲谱的曲例，记录翻译下来，翻检这首曲例在历史文献中有何种调名的记载，以及这些记载中有多少变化。将这首曲调的实际调高与它涉及的音级列成音阶，把这一调高及音阶与历史文献中同名曲牌的调高与音列进行比较对照，如果两者在牌名、调名、调高、音列上相合，既著录启承之由，复可查名实之分，就可能意味着这首作品流传于某一时代。最后，根据语言音韵的规律，寻找同名词牌，填词入乐，借以观察是否符合传统词曲音乐中讲究的声调与音调相互契合的关系。依此程序，或可鉴定一首至今存活于民间的古传乐曲，或可恢复刊行曲集中一首古曲的原貌，并将它作为曲例放置在音乐

史应有的时代中。

根据以上程序，他从各地有世代传承的手抄谱本的古老乐种中，鉴定发掘出十多首可以确定时代的古传词乐。他与各地学者携手合作鉴定的古曲有：与西安余铸、冯亚兰同志一同考释的《舞春风》，内蒙二人台音乐中的《出鼓子》，山西刘健昌同志记录的五台山宗教音乐中《万年欢》等等。在古谱译解方面，他力避单纯的“符号”译解，认为一定要具备深厚的传统音乐的实践能力，才能在韵唱工尺谱中品到其间的韵律。

他认为曲谱考证不同于一般文献的考据之学，孤证可立！因为在中国历史上很少刊印的曲集和民间手抄谱本都具有数代乃至数十代艺人、曲师的传承，这些幸运被笔录下来的曲集，计数为一，背后实则是十人、百人的艺术结晶，对它们的认识，可称以一当十，甚至以一当百。这一见解，深得中国音乐传承方式的精髓。

可以说，他的曲调考证研究，继承了杨先生依据民间乐种活的乐谱翻译姜白石歌曲的实践精神，把寻找古代乐曲的范围进一步扩大，推及到所有古老的乐种和刊行的古代曲集中。

七、他留下许多闪烁着真知灼见的遗稿。由于他处事谨慎，某些问题尚未实证，决不发表误世。这就使有些已近成熟的思想，可能从此湮没不彰

《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》，是以课堂讲课形式尚未公开发表的专著之一（此书已由崔宪整理、中央音乐学院学报社刊印，于2000年出版）。此课题是他从事古代音乐史与传统音乐研究历四十余年积累，对大量疑案未作结论的笔记。他声明：“这些课题的存疑，就是我至今未敢直接写作中国古代音乐史的主要原因，也是我不得已勉力涉及音乐声学、音乐考古直至关注于音乐民族学研究的原因。”标题“乐问”二字，受屈原《天问》启发，用作一百个问题的标题和通篇句式，亦仿自《天问》体的笔法。从这篇尚未定型的、可谓无韵诗篇的著作中，可以观察到一个站在历史高度和学术前沿的学者，以他气贯长虹的热情和冷静敏锐的眼光，全面提出的中国音乐史尚待解决的课题和解决问题的途径。它本应成为中国音乐史研究的划时代巨著，其中包括对聚讼千年、也是他毕生专注的课题——“隋唐俗乐二十八调”的认识。然而，这只能成为他的“未完成交响乐”。

这是一个学者对历史中全部未解问题的思虑和追问。我们仿佛看

到，那些像屈原一样的一代代知识分子，徜徉于历史滩头，翘首天庭、诘问苍穹、溯流探源时的沉重表情，听到他们拖着长调、曼声吟哦的掷地之声。全文纵横捭阖，百问千题，涉猎赅博，纵贯古今。

他对隋唐俗乐二十八调问题的研究始于20世纪50年代，当他把一摞排比宫调的草稿拿给他最尊敬的老师吕骥先生审阅后，吕老批评道：研究历史理论必须从历史遗留下来的音乐实践中总结。他后来充满深情地回忆到：吕老一言，如同蜡烛，亮堂堂地叫他开了窍。他回去默默地把手稿付之一炬。这把火，烧掉了他从文献到文献的研究舟楫，点燃了他以实践为验证准则的明烛。从他对隋唐俗乐二十八调未尝间断思考却一直未把结论写成定稿来看，这把他称之为由吕老点燃的火，确实照耀着他一生的研究道路。

他似乎对自己一生的学术进展有过一个总规划，即他希望在攻克乐律学史的一系列个别学案之后，总攻隋唐俗乐二十八调。他曾经谈到：前有先秦曾侯钟铭的乐律学研究，后有今日存见传统音乐的验证，中间环节有京房六十律、荀勖笛律、朱载堉乐律学等个案研究的环链，如同隧道，两头的光可以看到了，《中国乐律学史》的基本轮廓已经成竹在胸，贯通隋唐俗乐二十八调的难关似乎指日可待了。然而，天不假人，寿不可知，空遗笃愿。三年前，他终于累倒了，从此依靠氧气生活，再也不能写作。他抱恨自己的计划，先轻后重，而身体状况却相反，最后的重头作品再也无力完成。有关他一生最热爱的唐代音乐研究的文论，只留下了《大曲两种——唐宋遗音研究》的提纲。

这不止是他自己的遗憾，也是为解决这一疑案前赴后继的中国乐律学界的遗憾。或许，他带走了一个困惑了人们一千年的谜底！

他未定稿的著作还有为中国传统音乐基础理论建设编选的《中国传统音乐180调谱例集》。从这本曲例集中可以看到，他继承杨先生立足实践的精神，绝非一句空话。他多么希望中国音乐史与传统音乐的教学也能像西方音乐史一样，有一套自成体系、编选典型、有谱例可证其理论的系统曲集。为了这一目的，他多年来一直注意收集。对有些学者对他提出的“同均三宫”、“180调”宫调构架的怀疑，他一般闻而不答。他希望，待这套选自民间、源自实践、180调一调一首的曲例发表之后，学术界自然会得出结论。翻看这些谱例，我们惊叹，其中几乎涉及到中国大部分地区的乐种、剧种、曲种、歌种、歌舞的音乐。按照古代编选曲集以宫调排序的体例，他依照“均、宫、调”编号，抄录出

全部谱例。学生们劝他，对近些年已经出版的曲集，其实可以采用复印的方法剪裁拼贴，但他还是亲自动手一个音符一个音符地抄写在五线谱本上。他解释说：许多谱例只有自己抄一遍、唱一遍甚至自己记一遍，才能更好地认识、体味它的内涵。这道工序省不得！每道谱例的前面，都抄有该谱例涉及的音级以及形成的音阶结构，谱页间加着他大量的批注，以及该曲牌涉及到的古代文献，可见他都一首一首仔细分析过。翻检这些凝结着他的思索、时常也可体味到上面洋溢着发现并解决问题时欣喜的注释，不禁令我们忆到他读曲时常有的激动和欢颜。

1951年他于中央音乐学院毕业时，写过一首交响作品，但他的创作生涯因着工作性质的变化，刚刚“登堂”，就被迫“入室”了。可是这一创作情结一直潜藏他的心底。他一直渴望能与一位作曲家合作，把自己研究的传统音乐的宫调理论框架，结合一套谱例，按照以宫调排列的习惯，提供给一位作曲家，如同巴赫写《十二平均律钢琴曲集》将二十四个大小调一调一首那样，写出中国的180调曲集，以为范本。他编辑《中国传统音乐180调谱例集》的初衷正在于此。他高度评价匈牙利作曲巴托克对本民族音乐的研究及立足于此的创作，他不无遗憾道，自己不能一身而兼双任。他说，中国传统音乐不同于匈牙利，我们的历史文献和存见的活的音乐浩如烟海，穷毕生之力，也只能在一方面做个铺路人，他热切地渴望着中国年轻的作曲家像巴托克那样认真研究传统，因为中国的宫调体系是一个尚未开垦的、大有可为的领域。他强调，自己的所有研究就是让人们认识到这一点。或许我们可以这样说：他青年时代那种激情的锋芒，难以在音乐创作的天地中躬身自践，而在长期的理论思维的隐忍中，转化为对来者的希冀。正所谓“但开风气不为师，暗把金针度与人”。

八、他在人才培养、资料建设、学术研究三方面，为中国艺术研究院音乐研究所的建设，作出承前启后的贡献，他的治所方针具有学术的历史衔接意义

20世纪80年代中，我国正进入社会、经济、文化的全面转型期。此时的音乐研究所，同样面临着如何适应新的历史变革、继续发展的问題。经全所同仁的一致推荐和文化部、研究院领导的批准，他于1985年3月，受命出任音乐研究所第三任所长。在大家的热情支持下，他锐意改革，起用了一大批刚刚毕业的中年硕士，担任各研究职能部门的领导，明确提出“开门办所”、“以资料工作为中心”的建所方针，先后

创办了《中国音乐学》、《中国音乐年鉴》、《音乐学术信息》三种刊物，并亲自出任《年鉴》的第一任主编。通过“三刊”，音乐研究所不仅扩大了同社会和学术界的广泛联系，使大量的带着新时期学术风格的研究成果不断面世，使音乐研究所步入崭新的发展期。

1989年，他承担了《中国乐律学课题》的研究项目，课题组的成员来自全国各地，具体体现了他的“开门办所”方针。

有关《中国音乐年鉴》栏目的学科综述稿的写法，他多次转述杨先生的教导，经常把别人发表的一类文章综述成文，一可以了解某一学科已经发展到什么程度，二可以检验自己概括学术成果的能力。今年，《中国音乐年鉴》将排成长长的十卷，它培养、训练出一大批具有学术概括能力的年轻学者，也为后人留下较为详实、可资参考的当代音乐发展“史料”，这或许是可以告慰于首任主编的。

九、他把培养音乐学人才作为自己事业的重要部分看待，成为后学敬仰的一代宗师。他强调，中国传统的师道，做学问就是做人。他的榜样作用，极大地影响着学生们学术品格的塑造

自担任中央音乐学院少年班教师起，他就把大量的精力用于培养后学。20世纪70代末，中国艺术研究院开始招收研究生以来，他先后担任了数届不同学科的硕士生、博士生的导师，并在各种学术活动中，开设专题讲座，使听者如沐清泉，获益良多。他的讲课，融经铸史，宏纲细目，话语笃实，神态温厚，期间常常击掌为节，韵谱唱曲，激情满堂。他对学生因材施教，毫无保留，为了使中国音乐学代有薪传，常常把自己琢磨经年的研究课题，手把手地交给学生做，使学生们都站到了新的学术起点上。学生们的学术研究成果，凝结着他的心得与心血。他告诫学生，不要肆其一得，忽忽成章，没溺于浅见小闻，要甘于寂寞，经得住长年坐冷板凳。平常话语中，透着他的大气与胸襟。

为师之道，言传莫如身教。他书柜中放着一套线装《九宫大成南北词宫谱》，五函二十五册，每册百元，共计两千五百元。对于普通收入的中国知识分子来说，这数字令人生畏。学生从琉璃厂“中国书店”看到后，如数禀报。先生执著，即刻要买，学生出于好意，几次三番想砍低书价。书商重利，持价不让。他对学生多次讨价还价拖延时间甚为恼火，急切中说了一语：“我是在买命呀！”学生语塞，泪水盈眶——想必，这就是中国知识分子的贫困与富有！不以物役，不以势屈，埋首学术，不计其余，执著地追求着真理，并把这种精神一代代传递后学。