

中國音樂史寫作之先聲 —葉伯和《中國音樂史》寫作脈絡探析

黃于真

摘 要

葉伯和的《中國音樂史》是目前所知最早以「中國音樂史」為名的專著，上卷出版於 1922 年，下卷僅於 1929 年刊登在《新四川日刊副刊》中。雖然做為第一本中國音樂史，這本書在出版後沒多久，隨即為人所遺忘，在之後的中國音樂史相關論述中一直未見該書蹤影。直到 1992 年上下卷重新合併再版，這本書才又以歷史資料的姿態重新回到世人面前。雖然這本書的論述十分簡單，嚴格來說是屬於綱要式的著作，但它是中國第一本以西方音樂史方法撰寫的音樂史，以今日看來，它反映出來的是二十世紀初期，中國音樂與西方音樂學最初碰撞的火花。葉伯和以西洋音樂史觀、比較音樂學、以及音樂學的研究分析方法，重新架構中國的傳統音樂史，在卷帙浩繁的史料中，尋找他所要的「真正音樂」的元素，試圖重塑以音樂本身為論述的中國音樂史。本文將以這本書為文本，以時代背景與寫作脈絡為經緯，來重新審視這本著作，呈現其在二十世紀初中國音樂史發展中的歷史價值。

關鍵字：中國音樂史、音樂史寫作、葉伯和、西化、音樂史觀

The first general history of Chinese music — Investigating the writing context of *Zhongguo yin yue shi* by Bo-he Yeh

Yu-Jen HUANG

Abstract

Bo-he Yeh's *Zhongguo yin yue shi* is, as its title suggests, the first general history of Chinese music. It was published in two parts. The first part was published by the author in 1922. The second part, published in 1929, appeared in *The Sichuan Daily Supplement*. Even though it was the first documented history of Chinese music, this book was soon forgotten; it literally disappeared in the literature of Chinese music history until its republication in 1992. Despite its simple, brief discussion of Chinese music history, *Zhongguo yin yue shi* served as a pioneer of the writing of music history in Chinese culture. Yeh based the methodology inherent in the writing of Western music history to introduce Chinese music history. Therefore, this work reflects a collision between historical musicology in Western music tradition and traditional Chinese music, a collision that took place in the early 20th century. Based on the perspectives of historical musicology in Western culture and comparative musicology (later known as ethnomusicology), as well as the manner of research and analysis in historical musicology, Yeh re-constructed the history of traditional Chinese music. From numerous historical documents, which he used as his reference sources, Yeh searched for the elements representing "music in itself" in order to re-define the history of Chinese music. In this essay, I use *Zhongguo yin yue shi* as my major source and complement my discussion of this source with the historical context of early 20th-century China and Yeh's biography. I aim to re-evaluate this work, showing its significance in the context of the development of Chinese music history in the early 20th century.

Keywords: Chinese music history, writing of music history, Bo-he Yeh, occidentalization, view of music history

前言

中國遠古時期的各種文獻中，皆包含了音樂的相關記載：殷商甲骨文就已經有關於樂器、樂曲、舞蹈的文字使用¹；《呂氏春秋·古樂》不僅是史上第一部論樂專著，其中「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闋」，亦是目前文字記載中最早的具體音樂事蹟。² 從各種歷史文獻中可以看到，音樂總是伴隨著中國歷史的發展，在史書記載中占有一席之地。自《史記》開始，歷代正史皆有樂書或樂志，各種政書會要必論述音樂相關制度與沿革，而唐杜佑《通典·樂典》中，論述歷代音樂沿革，並分別記載歷代樂律、樂器、樂曲之大概，則是中國第一部彙整歷代音樂史料的音樂史著作³。隨著歷代音樂的發展，關於音樂的記載文獻也迅速的增加，元馬端臨《文獻通考·樂考》，依循《通典·樂典》的體例寫作，但內容共有二十一卷，較《通典·樂典》的七卷多了兩倍⁴。在正史之外，歷代亦有許多民間撰述的音樂專書，由此觀之，在中國數千年來的歷史發展中，關於音樂的記載可謂是豐富的，且自有其論述傳統。

自十九世紀下半葉起，中國在各種戰事的屢戰屢敗中，深切體悟到變革的迫切性，從最初以西方軍事為學習對象，逐漸開啟近百年來的西化路程。1895 年在經歷甲午戰敗之後，全面西化的聲浪更是排山倒海而來，中國不僅只要學習西方的軍事與科學，更要從文化教育等各方面全面學習改革。清廷

¹ 參見宋鎮豪，〈殷墟甲骨文中的樂器與音樂歌舞〉，《古文字與古代史》第二輯（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2009（民 98）），39-63。

² 參見孫文輝，〈古樂《葛天氏之樂》的文化闡釋〉，《文藝研究》，no.2（1997）：77。

³ 李海祁認為「以“通”貫穿整個著作其間，其體例仿照正史中的“志”，把“志”的斷代體創新為貫通古今的通史題材」，「從古代音樂史的角度考察……其已是一部完整的音樂通史」，故稱其為第一部完整的音樂通史著作。參見李海祁，〈中國第一部完整的音樂通史：杜佑《通典·樂典》〉，《圖書館學刊》，no.2（2012）：118。但若以現代音樂史學的角度看來，《通典·樂典》的撰述內容缺乏歷史發展連貫性，仍不同於今日「音樂通史」的概念。

⁴ 參見尚虹，〈《文獻通考·樂考》述評〉，《星海音樂學院學報》，no.3（2000）：22。

政府開始派出大量留日學生，並鼓勵個人留日，這股留日風潮在 1905 年科舉制度廢除後，達到了最高潮。這些留日學生不僅觀摩日本如何成功地維新西化，更從日本間接地學習大量的西方知識，也將各種的西文文獻，經由日文再轉譯成中文，流傳至中國各地⁵。這股留日的風潮影響中國的西化活動甚巨，除了甲午戰爭前派駐留學生前往西方各國學習軍事技能之外，中國首次對於西方文化的全面認識與仿效，可說皆是由日本間接傳入的。在音樂上亦是如此。

綜觀戊戌維新至辛亥革命前後時間，積極在各書報雜誌上發表音樂教育與改革言論的作者，如沈心工、匪石⁶、陳仲子、曾志忞等人，皆為留日學生，而李叔同、蕭友梅等中國音樂史上著名的作曲家，也於同時期留日學習音樂。這些留日學生在赴日留學之前，多曾接受中國文人傳統的私塾教育，而後赴日接受西洋學說的衝擊，對於中國傳統音樂之改革亦做過諸多思考與建議。沈心工仿效日本西式學校的教材，極力推廣學堂樂歌，他認為西方音樂能夠感發心志，取代中國傳統音樂，為世界新陳代謝自然之勢，「將來吾國益加進步，而自覺音樂之不可不講，人人毀其家中之琴、箏、三弦等，而以風琴、洋琴教其子女，其期亦當不遠矣。」⁷；匪石認為中國傳統學說已經走到末路，「非理之為害也，其極乃至事也」，對於音樂改良，「則曰：西樂哉，西樂哉。」⁸曾志忞更認為「中國之物，無物可改良也，非大破壞不可。」⁹這些留日學生面對西方音樂的態度可說是一面倒，認為中國音樂屬於陳舊的過去，已經不值一提。陳仲子在這片鼓吹西洋音樂的風潮中，罕見地以中國音樂為主題，分析出四個「特色」：聲音簡單、節奏粗略、曲調陳舊、歌詞鄙俚，其主旨仍是以貶

⁵ 關於 1895 年後中國大規模的留日活動，可參見黃福慶，《清末留日學生》，中央研究院近代史研究所專刊 34（台北：中央研究院，1975（民 64））。

⁶ 匪石(1884-1959)原名陳世宜，是二十世紀上半葉著名之詞學家，「匪石」為其早年任新聞記者之筆名，其後之詞學相關著作則多以「陳匪石」署名。

⁷ 沈心工 譯，〈小學唱歌教授法〉，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》（北京：人民音樂，1998），218。

⁸ 匪石，〈中國音樂改良說〉，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》（北京：人民音樂，1998），192。

⁹ 曾志忞，〈《樂典教科書》自序〉，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》（北京：人民音樂，1998），209。

抑中國音樂來表明西方音樂為時勢所趨。¹⁰

這股西化的浪潮，也反促成另一種主張保存中國傳統音樂的聲音，即被批評為守舊復古的國粹主義派，如章太炎、童斐、鄭觀文等人，他們認為傳統中國音樂博大精深，非西方音樂所可取代，因此致力於傳統音樂的研究、復興與推廣。¹¹ 在支持傳統音樂的學者中，亦不乏有留日學生，例如王露在日本學習六年西樂後，認為中西音樂各有其發展脈絡，西法不適用於中用，中國應要固守發揚自身的音樂傳統。¹² 由於復興古樂的主張伴隨著西化潮流興起，1920 年代也開始逐漸出現許多關於傳統音樂的論述，而為了彰顯中國音樂的長久傳統，中國音樂源流也逐漸成為議題。1920 年代初期，區石溪、羅伯夔、季青、宋振海相繼發表〈中國音樂源流考〉、〈歷代音樂源流考〉、〈中國音樂史略〉等文章，但這些文章皆寥寥數百字，十分簡短，且內容多沿襲《通典·樂典》以來之觀點，認為三代以後雅樂淪亡，中國音樂即不復往日光輝，對於秦漢以來的音樂沿革呈現，可謂是「雅樂淪亡史」之姿態。¹³

在 1920 年代，北京與上海這兩個大城市中，主張全面西化的革新派與主張復興傳統的國粹派，正爭吵得沸沸揚揚、不可開交之際，位處西南的成都，留日學習音樂歸國的葉伯和，於 1922 年出版了中國第一本《中國音樂史》，以西方音樂史學的眼光，悄悄地揭開了中國音樂史當代研究的序幕。這本《中國音樂史》在當時曇花一現之後，隨即淹沒在戰亂頻仍、紛說各異的時代中，直到 1980 年代，才因下卷內容的發現，而被重新重視。本文將以葉伯和的《中國音樂史》為對象，從時代的背景，以及葉伯和的寫作脈絡，來分析詮釋這本中國第一本《中國音樂史》。

¹⁰ 參見陳仲子，〈近代中西音樂之比較觀〉，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》（北京：人民音樂，1998），256、259-260。

¹¹ 關於當時擁護傳統音樂的國粹主義派，可參考馮長春，〈20 世紀二、三十年代的國粹主義音樂思潮〉，《中國音樂學》，no.4（2005）：75-88。

¹² 參見王露，〈中西音樂歸一說〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.9-10（1920）：1。

¹³ 參見區石溪，〈中國音樂源流考〉，《音樂季刊》，no.1（1923）：5-6；羅伯夔，〈中國音樂源流考〉，《音樂季刊》，no.1（1923）：6-7；季青，〈歷代音樂源流考〉，《小說新報》，卷 8，no.8（1923）：7-10；宋振海，〈中國音樂史略〉，《音樂季刊》，no.4（1924）：1-2。

一、成書與沉寂

葉伯和(1889-1945)出身於成都傳統士族，自小熟讀中國傳統經史，並向族輩長者學習琴藝，開啟了對於音樂的興趣。二十世紀初，清政府廢除科舉，廣設西式學堂，葉伯和於 1903 年進入四川高等師範學堂就讀，成為中國早期接受西式教育的學生之一。在學堂中，葉伯和有機會接觸到西方的風琴，遂立下了到國外學習音樂的志向。1907 年葉伯和與父親、二弟也趕赴當時仕人學子留日的風潮，同時赴日留學。喜好音樂的葉伯和，違逆父親希望他就讀日本法政大學預科的期望，自行選擇考入東京音樂學校。東京音樂學校成立於 1887 年，是日本第一間音樂專科學校，以培育西洋音樂教師與音樂家為主要目標，是當時日本唯一的音樂學校。當時由中國赴日學習音樂的學生，多是進入該校就讀。葉伯和入學時，同時在校的還有 1901、1905 年分別以公費入學的蕭友梅、李叔同，以及 1906 年入學的台灣首位留日音樂家張福興。1912 年¹⁴ 葉伯和隨父弟返回成都，全心投入成都的音樂教學與推廣，直至去世。

葉伯和回成都後，曾於各中學校、女學校任教，1914 年受聘於四川高等師範學校，籌建手工圖畫兼樂歌體操專修科，並為教授西洋音樂，創作了許多歌曲。據魏時珍所述，《中國音樂史》最初是葉伯和的教學講義，由此或可

¹⁴ 關於葉伯和返國年代，大部份資料都參考顧鴻喬所編的年表，著為 1912 年，但在周軍平於〈音樂教育家葉伯和〉中，稱葉伯和在日學習兩年後，於 1909 年返國；而朱舟於〈葉伯和《中國音樂史》評述〉中，則著為 1911 年歸國。據葉伯和《病中得家書》序，他於「紀元前三年」（民前 3 年，1909）於東京患病，時年 20 的葉伯和，在《二十自述》中仍期勉自己「努力勿徬徨」，故周軍平所述葉伯和 1909 年歸國，可能性較小。據《成都市金牛區誌》所載，葉伯和於 1911 年辛亥革命後，應成立於 11 月 27 日的四川省大漢軍政府之邀，主持軍政府財政工作，1912 年 4 月 27 日軍政府與重慶軍政府合併，葉因無意從政，隨即去職，由此推測葉伯和至遲於 1912 年初已經回國。據其婿閔震東所述，葉伯和是於民國初年歸國，與顧鴻喬的年表相同，因此本文採 1912 年之說法。參見周軍平，〈音樂教育家葉伯和〉，《成都文史資料第二輯》（成都：中國人民政治協商會議成都市委員會文史資料研究委員會，1988），143；朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》評述〉，《音樂探索》，no.1（1988）：11；葉伯和，〈附錄〉，《詩歌集》（成都：葉伯和，1922，再版），2-3；金牛區地方誌編纂委員會編，《成都市金牛區誌》，（成都：四川大學，1996），576；閔震東，〈憶成都海燈樂社〉，《老照片》第 23 輯（濟南：山東畫報，2002），147。

推斷，葉伯和在師範學校同時也教授中國音樂相關課程。¹⁵然而葉伯和自述撰寫《中國音樂史》的初衷，是因為對於當時刊載的一篇由外國人寫作的中國古代音樂文章感到不滿，因而引發這本音樂史的寫作¹⁶。因此，《中國音樂史》是否為授課講義之彙整，尚有待進一步商榷。

上述葉伯和讀過而引發不滿的論文，是 1919 年刊載於《新教育》的一篇譯文，由蘭士卜 (Leon Lansburg¹⁷) 撰寫的〈中國音樂之外論〉，原文刊載於 1918 年 12 月 15 日的《紐約先鋒報》(*The New York Herald*)。這篇譯文內容並不長，文中認為舜帝時的《大韶》是中國最早可被考證的樂曲，而據孔子所言「在齊聞《韶》，三月不知肉味」，判斷此時的蕭韶之聲精美非凡。但這一系列自黃帝以傳的音樂傳統已經亡佚，「今日中國音樂又從何時發源耶？此節更奈人尋索」，該文以此做為中國音樂發展的結論，對於後來歷代的各種雅俗音樂則完全沒有描述。在樂制方面，該文認為「中國音樂，按樂理原訂七聲，及考實際，祇用五聲」，而律制則依據三分損益法。由《新教育》的譯文看來，這篇文章對於中國音樂的談論十分片面，且最後批評當時的國歌，聽

¹⁵ 參見魏時珍，〈序〉，葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，顧鴻喬編（台北：貫雅，1993（民 82）），7。據周軍平〈音樂教育家葉伯和〉一文，葉伯和在四川高等師範學校的授課內容包含中西音樂史及中西音樂理論，而顧鴻喬於〈四川現代著名音樂家、文學家、教育家葉伯和〉中，根據葉伯和之婿閔震東所著之《葉伯和傳略》，於其授課課程僅載有「樂歌、樂典、樂器使用法、理論、和聲學、音樂史」，未有「中西」之分；其後關於葉伯和生平之部分文章，亦多參考周軍平之文，將中西音樂史記載為葉伯和的授課課程。綜觀葉伯和於四川高等師範學校所規劃的其他課程，皆以西方音樂內容為師，故筆者認為關於中國音樂史或中國音樂理論，是否為當時之課程或授課內容之一，亦或葉伯和可能成為第一位於高等學校中講授中國音樂史者，仍有待進一步研究。參見周軍平，〈音樂教育家葉伯和〉，144；顧鴻喬，〈四川現代著名音樂家、文學家、教育家葉伯和〉，《文史雜誌》，no.6（1988）：7。

¹⁶ 參見葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，上卷（成都：葉伯和，1922），1。顧鴻喬編的《中國音樂史 附詩文選》與 1922 年版的《中國音樂史》上卷，在文字上有些許出入，故本文引用上卷之文字，皆以 1922 年版為準。

¹⁷ 據《紐約先鋒報》原文，作者姓名應為 Leon Lansberg，《新教育》之譯文中誤植為 Lansburg，葉伯和在《中國音樂史》書中以及之後論葉伯和之相關文章亦延用此錯誤。參見 Leon Lansberg, "Seven notes in Chinese music; Only five are used: Mr. Lansberg writes of the melody and harmony of the celestial kingdom and explains why as a matter of fact it has no national anthem—Some historical data regarding the songs of China and their composers—How different emperors influenced the music of the land", *The New York Herald Magazine* 1918/12/15: 15.

起來與西方音樂無異，反而是坊間的歌曲「茉莉花」，更具有中國音樂風味。¹⁸

若要將該文視為外國人對於中國音樂的了解，無怪乎葉伯和讀了會有所不滿，但他並不滿足於批評該文的片面之詞與偏頗，而是體認到當時外國人士對於中國音樂的了解不足，因此需要經由本國人著述的中國音樂史，以向外國傳播正確的中國音樂。葉伯和在自序中提到，曾與長於外國語的朋友預約，書成後代勞翻譯，但「配不配介紹給外國人看？那就希望當代的音樂家史學家明以教我！」¹⁹ 由此一單純的初衷開始，葉伯和在三年後出版了這一本《中國音樂史》上卷，並於 1929 年於《新四川日刊副刊》刊載下卷內容，距他讀到蘭士卜的譯文開始進行中國音樂史撰寫計畫，已整整十年。而此時，在 1987 年下卷內容重新被發現之前，一直被認為是第一本中國音樂史著作的鄭觀文《中國音樂史》，也才於前一年(1928)出版。

雖然是中國第一本《中國音樂史》，但葉伯和這本著作在早期的中國音樂史相關作品中，卻從未被談論。王光祈 1931 年撰寫《中國音樂史》序言中，以鄭觀文《中國音樂史》及童斐《中樂尋源》為中國早期的音樂史著作；蕭友梅 1934 年《舊樂沿革》中，多處直接引用王光祈《中國音樂史》與許之衡《中國音樂小史》內容；楊蔭瀏 1981 年《中國古代音樂史稿》自序中，將鄭觀文、王光祈、許之衡等人的中國音樂史著作做了一番評比。這些晚於葉伯和的中國音樂史著作，對於早先的相關論述，皆有相當程度的蒐集與回顧，但完全沒有論及葉伯和的《中國音樂史》。²⁰ 雖然 1922 年只出版了上卷，但

¹⁸ 該文之內容事實上是以前袁世凱政府頒布新國歌為引，想要介紹中國的傳統「國歌」，譯文省略了插在原文版面中間的「中國新國歌」翻譯歌詞，該歌詞第一段是當時袁世凱北洋政府採用的國歌《中華雄立宇宙間》，但第二段歌詞卻引用了民國初年的國歌《五族共和歌》。原文來源見註 17，譯文請參見蘭士卜(Leon Lansburg)，〈中國音樂之外論〉，《新教育》，no.2 (1919)：217-218。

¹⁹ 葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，2。

²⁰ 袁同禮 1928 年的〈中國音樂書目舉要〉中，曾列出葉伯和的《中國音樂史》上卷；1935 年呂驥以筆名「穆華」發表〈中國音樂文獻書稿〉，關於中國音樂史的書籍幾乎有完整的蒐羅，包括鄭觀文、王光祈、許之衡、繆天瑞、童斐、孔德等人的著作，獨不見葉伯和，由此或可推測，葉伯和的《中國音樂史》在出版後的十五年之內，已不為人所見。參見袁同禮，〈中國音樂文獻書稿〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.1 (1928)：12；穆華，〈中國音樂文獻書稿〉，《音樂教育》，no.1 (1936)：104。

是相對於 1920 年代羅伯夔等人的短篇論述，葉伯和的《中國音樂史》應算是具有學術規模的文獻資料，但竟不為這些音樂學者所知。

葉伯和 1912 年返回成都後，除了潛心於西洋音樂教學，同時也撰寫白話詩歌。1920 年，胡適出版了中國第一本白話詩集《嘗試集》²¹，在中國文學史上是一個重要的指標。在同一年，葉伯和也出版了以白話撰寫的《詩歌集》，但是不同於胡適的《嘗試集》所受到的萬眾矚目，葉伯和的《詩歌集》並未受到太多的關注，與他的《中國音樂史》一樣，隨著時間的流逝成為歷史的陳跡。葉伯和的這兩部可稱為中國音樂及文學史上開創性的作品，卻沉沒在歷史洪流下近六十餘年無人問津。推測其原因，除了因葉伯和個人發行，在數量上較為稀少之外，相較於同樣由個人發行的鄭覲文《中國音樂史》於上海出版，以成都的地理條件，在傳播及影響力上皆遠不及北京與上海，應是造成此書未能廣為流通的主要原因；²² 而長年的戰亂更使得該書散佚在歷史塵煙之中。

但葉伯和的《中國音樂史》亦非完全消聲匿跡，而是如同歷史上一些失佚的古籍一般，化為出版目錄與書目提要中的寥寥數語，顯得十分神秘。1955 年出版的《中國現代出版史料乙編》中，謹著錄著「中國音樂史葉伯和著民國刊一冊」，未有其他出版相關資訊；²³ 1984 年出版的《中國音樂詞典》，在〈中國音樂史〉條目中同時並列葉伯和、鄭覲文、王光祈及田邊尚雄等四人的同名著作，條目中註明葉伯和的著作有上下兩卷，但只簡述了上卷內容，「下卷未見」。²⁴ 長期以來，這本只有上卷卻也難以取得的中國第一本音樂史²⁵，只能以簡短的文字存在於書目之中。

²¹ 胡適，《嘗試集》（上海：亞東圖書，1920（民9））。

²² 參見龍月心，〈“不禁轉載”的《詩歌集》〉，《科技文萃》，no.2（1995）：168-169；許敬，《艱難的新生—《草堂》及葉伯和考論》（溪南師範大學碩士論文，2004），28-31；陳永，〈對葉伯和的再認識〉，《音樂藝術》，no.4（2007）：67。

²³ 參見張次溪，〈辛亥以來記述中國戲劇（京劇）書錄（附音樂書目）〉，《中國現代出版史料乙編》，張靜盧輯注（北京：中華書局，1955）：389。

²⁴ 參見繆天瑞、吉聯抗、郭乃安編，〈中國音樂史〉，《中國音樂詞典》（北京：人民音樂，1984）：507。

²⁵ 據顧鴻喬所言，《中國音樂史》上卷僅存一冊，收藏於中國藝術研究院音樂研究所圖書館。參見顧鴻喬，〈葉伯和和他的《中國音樂史》——紀念葉伯和誕辰一百周年〉，《音樂研究》，no.4（1989）：31。

1987 年，顧鴻喬為編寫成都市《藝術志》，訪遍葉氏親友及四川境內各圖書館、檔案室，積極尋找下卷蹤跡，終於 1929 年的《新四川日刊副刊》第 25 卷中，發現刊載於 587 至 593 期的下卷內容；²⁶《音樂探索》並隨即於 1988 年第 1 期重新刊載下卷內容²⁷。下卷內容雖然簡短，但做為二十世紀初中國音樂史撰寫之肇始，這份史料的發現，可謂是當代中國音樂史研究的一大事件。1993 年，台灣貫雅文化合併上下卷，並加入葉伯和之其他文字創作，以《中國音樂史附詩文選》為題重新出版²⁸，使這中國第一本音樂史，在沉寂了 60 餘年後，能夠重新展現其原來面貌，成為當代中國音樂史研究發展歷程中的重要標誌，同時也開啟了之後對於葉伯和之諸多研究。

二、引用西洋音樂史觀

葉伯和撰寫《中國音樂史》之時，或許並未意識到，「中國第一本音樂史」的時代意義，而僅是「想用『拋磚引玉』的法子，引起一些人向著這方面注意罷了！」²⁹ 他不像鄭觀文大肆批評當時的崇洋心態，疾呼中國音樂傳統之研究保存與復興，也不像四川同鄉王光祈，極力主張以西洋音樂之發展與研究為鑑，創造新的中國國樂。這些學者當時身處於中西文化的嚴重衝突，感受到歷史時代變遷的趨勢與改變的迫切，故而身負使命地，各自從傳統中國文化或西洋文化中尋出路。相對於這些人的使命感，葉伯和在著作中所呈現的理念，卻未見任何激烈的言詞。葉伯和在自序中寫道：「留學國外

²⁶ 參見顧鴻喬，〈關於發現葉伯和《中國音樂史》下卷的說明〉，《音樂探索》，no.1（1988）：10。

²⁷ 葉伯和，〈中國音樂史（下卷）〉，《音樂探索》，no.1（1988）：3-10。

²⁸ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，顧鴻喬編（台北：貫雅，1993（民 82））。《中國音樂史》上卷在臺灣可能亦無存本，許常惠 1992 年在《楊蔭瀏（紀念集）：中國音樂學一代宗師》中，列出了他曾經見過的中國音樂史相關資料，其中未見葉伯和。然在 1994 年《台灣音樂史初稿》〈感言〉的註腳中，許常惠羅列 1950 年以前的中國音樂史著作書目，葉伯和的《中國音樂史》即出現在其中。兩者差異之關鍵應是該本音樂史 1993 年於台北的重新出版。參見許常惠，〈出版者的話〉，《楊蔭瀏（紀念集）：中國音樂學一代宗師》（台北：中國民族音樂學會，1992（民 81）），1；許常惠，〈感言〉，《台灣音樂史初稿》（台北：全音樂譜，1994（民 83）），6。

²⁹ 葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，1。

時，研究西洋音樂，未能深造，幸幼承庭訓，略治經史。因我素行酷好藝術，關於音樂的『歷史的研究』曾格外留心。」³⁰ 這一段話說明，除了蘭士卜文章引發了他的不滿，直接導致《中國音樂史》的寫作之外，本身對於音樂及歷史的興趣，也是支持他撰寫中國音樂史的原因之一。或許葉伯和對於歷史的興趣，也使他不同於當時的其他人，陷於復古或西化的爭論，而能夠以更長遠的歷史眼光，來處理中國音樂的問題。

但溫和的言詞並不代表葉伯和無感於當時的中西文化衝突與西化改革的趨勢。1917 年，由葉伯和親手規劃的成都高等師範學校音樂科，產生了第一屆的畢業生，在〈民國六年成都高師音樂專科畢業作告諸子〉中，葉伯和歎嗟中國雅樂的覆亡，認為西洋音樂「樂器改造樂譜新，愈革愈新愈完備」，並勉勵學生，「君不見鄭魏之音亂雅樂，改弦更張勿畏縮。」³¹ 文中顯示出，這位在日本接受西洋音樂薰陶的學者，對於當時以中國國粹派與西化派樣貌呈現出來的古今之爭，是站在主張變革的立場。然而對於變革的主張，雖然葉伯和以西方音樂方法為師，但並非大張旗鼓地主張拋棄中國舊傳統的「西化」，而是以「哲學的、科學的」方法來革新。

相對於王光祈或鄭覲文在強調中國音樂文化在當代潮流中的危機感，葉伯和對於中國音樂史的撰述顯得十分沉穩平和。在總序中，葉伯和以簡單的幾句話，即清楚地表達了他對於中國音樂史撰述的立場：「我們現在要把以前的一切舊觀念都打消，再用一副哲學的、科學的新眼光來觀察他、審定他，要從這樣棄取的，才算得音樂史。」³² 在葉伯和的文字中，中國音樂史的撰述方法，著眼於新舊方法的取捨，而非對於中西音樂文化差異的評價，然而他所謂的「哲學的、科學的新眼光」，事實上也就是西方文化的史觀。

也因此，對於音樂史的本質，葉伯和在總序一開始就直接定義：

音樂史，是研究一般思想史、文明史的重要部分。因為音樂是供給

³⁰ 葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，1。

³¹ 葉伯和，〈民國六年成都高師音樂專科畢業作告諸子〉，《中國音樂史 附詩文選》，97-98。

³² 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，2。民國 82 年重新出版的《中國音樂史 附詩文選》中，將「要從這樣棄取的」校改成「要從這樣取的」，或為排版之疏漏。葉伯和使用「棄取」，乃與該節標題「史料的棄取」相呼應。見葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，4。

人類精神生活的需要；與衣食住為供給人類物質生活的需要，是一樣的。所以編音樂史，第一項要注意一個時代人文的發展；第二項才是考證歷代作品的成績。³³

「音樂史做為人類思想史的一部分」的概念，源自於 18 世紀啟蒙時代以來的通史概念，西洋音樂史從伯尼(Charles Burney, 1726-1814)開始，霍金斯(John Hawkins, 1719-1789)、佛克爾(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)等人的音樂史，都將音樂史放置在人類文化思想史的架構下，19 世紀時雖然安布羅斯(August Wilhelm Ambros, 1816-1876)主張區分音樂史與文化史的發展，但卻也在將音樂史視為思想史的實踐。³⁴ 19 世紀末當代音樂學開始發展，對於音樂史與人類的文明史、思想史及文化史的關係，有更多元與深入的討論。1905 年石倉小三郎(1881-1965)參考了安布羅斯、費提斯 (François-Joseph Fétis, 1784-1871) 等十九世紀的重要音樂史著作³⁵，撰寫了日本第一本《西洋音樂史》。雖然這部西洋音樂史的撰述內容是以音樂風格與音樂作品為主，但凡例中第一句即開門見山地指出「音樂史の研究は一般思想史、文明史と關聯せざるべからず」³⁶（音樂史研究與一般思想史、文明史有所關連），其基本史觀仍承襲十八世紀的文化思想史觀點。《西洋音樂史》做為第一本日人撰述的西洋音樂史，對於日本的西洋音樂研究與教育，有其重大的影響性，而葉伯和在 日本接受西洋音樂教育，在觀念上應也受到這本《西洋音樂史》的影響。³⁷

³³ 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，1。

³⁴ 參見 Glenn Stanley. "Historiography." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51674> (accessed September 23, 2013).

³⁵ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 6 v. (Breslau & Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1862-1882); François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Paris: Librairie de Firmin Didot frères, 1869-1876).

³⁶ 石倉小三郎，〈凡例〉，《西洋音樂史》（東京，博文館，1905（明治 38）），1。

³⁷ 葉伯和在《中國音樂史》中談論「聲樂的起源」、「器樂的起源」、樂器發明的順序等概念，皆與石倉小三郎在《西洋音樂史》〈序論〉中的論述類型相符合，可見葉伯和在音樂起源的論述上，可能受到該書的影響。參見石倉小三郎，《西洋音樂史》，3-4。李叔同曾翻譯該書貝多芬的部分成為〈樂聖比獨芬傳〉，刊載於 1906 年《音樂小雜誌》，顯見這本《西洋音樂史》對於當時的中國留日學生，有不小的

葉伯和沒有深究西方「通史」史觀與傳統中國史觀的差異，但對於傳統中國音樂史料，卻有一番精闢的批評，這也反應出他在學習西洋音樂後，對於中西音樂發展比較的思考，雖然葉伯和並未直接以「中西比較」的標題來指稱，但他以西方音樂史的概念來審視中國傳統史料的不足，其意涵與陳仲子的〈近代中西音樂之比較觀〉並無二致。在總序中，葉伯和首先指出，傳統中國「沒有知道他（音樂）是一種藝術」，音樂相關的論述，都出現在政治與宗教的文獻裡面，要從中「抽出純粹論音樂的材料，編成有系統的書，是很難的一件事」。再者，這些非專論音樂的文獻中，更只記載關於皇帝的音樂事蹟，「至於歷代音樂作品，和民眾所傾向的；學者所發明的，都無從考察」；而那些可算論樂的專書，事實上「尋不出幾句真正音樂上的話，不過是略備一格而已」，或只是記載神話。葉伯和最後引朱載堉的話，認為整個中國音樂的史料是「舍本存末」。而傳統律呂制度常把五聲附會到五行上，十二律附會在十二地支上，顯得深奧難解，但「只要詳細把他說明，也很容易懂」。³⁸

因為上述的原因，葉伯和認為撰寫中國音樂史，在史料的取得上十分困難。由此推論，他所認為的史料，應是如同西方音樂史在十九世紀以後所呈現的方式，以音樂家及音樂作品為主，是對於音樂本身的實際論述資料，而在傳統中國的史料文獻中，這些資料幾乎是不存在的。在下卷的結論部分，葉伯和也在十餘年的中國音樂史料蒐集工作後，寫下這樣的感想：「我以多年的工功蒐集材料，來編這部音樂史，結果還是不大滿意，因為我要取用的材料一例如歷代的作家和作品一大半尋不出來，只是尋得許多的神話和廢話。」³⁹ 顯見葉伯和對於這樣成果覺得有點無能為力，因為傳統中國音樂記載的薄弱，史料的欠缺，這本《中國音樂史》與他理想中的音樂史差距頗大。

在〈總序〉的第二部分，葉伯和說明了書中斷代的架構。葉伯和重申「一種學術的發達變遷，和時代的關係很密切」，與之前的文化史史觀相呼應，而「現在著書，還要用西洋的時代來比較，才能互相參考證明」。葉伯和所列出的西洋音樂史斷代與中國朝代的對照分別為：

影響力。參見李叔同輯譯，〈樂聖貝多芬小傳〉，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，225。該書將李叔同採用之譯名「比獨芬」改為現行通用之「貝多芬」。

³⁸ 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，1-4。

³⁹ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，72。

希臘音樂最盛時代	約紀元前 600—500	春秋
羅馬音樂發達時代	約紀元後 300	晉
複音音樂原始時代	1100—1200	宋
歐西音樂革新時代	1600—1700	清

書中並未說明斷代依據為何，但若與石倉小三郎《西洋音樂史》的斷代方法及標題相較，筆者認為葉伯和對於西方音樂的斷代有可能參考該書。石倉小三郎在書中將西洋音樂史分為三個時期：古代史、中世史、近世史，古代史包含了希伯來、希臘、羅馬時期，中世史始於 12 世紀開始發展的複音音樂，近世史則始於「革新時代 1600-1700」。或葉伯和在總序中談論的西洋音樂史分期，或採用了石倉小三郎的斷代標準，但其古代史的部分涵蓋時間較長，故葉伯和又依據書中對於希臘與羅馬的時代描述，將這段時間分再分為希臘、羅馬兩個斷代，才能較為平均地與中國的朝代斷代相對應。

雖然葉伯和在此提出了中西時代比較的觀點，反應出他對中國與西方文化相互碰撞的處理態度，是要用以「相互參考證明」，但也僅止於做出了時代年表與朝代的對照，並無再進一步對於中西音樂發展歷程的差異進行討論，也未述及類似比較音樂學的觀點。以下將從葉伯和對中國音樂史的分期，分析其斷代依據，或許能夠窺測他所認為的「相互參照證明」之作用。

三、西方音樂史架構的影響

（一）歷史分期之架構

葉伯和將中國音樂史劃分為四個時代階段：發明時代、進化時代、變遷時代、融合時代，從這四個階段的劃分，可以看出葉伯和受到西方音樂史影響所採取的歷史進步史觀。進步史觀源自歐洲 17 世紀以來的史學發展，與中國傳統史學以編年記事為主的傳統史學觀截然不同，然而自二十世紀初，中國史家們紛紛開始嘗試以新的進步史觀來思考「中國通史」的各種可能。⁴⁰

⁴⁰ 梁啟超 1901 年 9 月於《清議報》發表〈中國史敘論〉，首開先例，以西方史學的發展觀點重新思考中國歷史，認為「前者史家、不過記載事實。近世史家、必論明其事實之關係與其原因結果。前者史家、不過記述人間一二有權力者興亡隆替

雖然從葉伯和對於中國音樂發展的分期，看得出他從日本間接受到西方史學觀點的影響，將西方史學分期的三段法，轉變成音樂發展的進化階段，並將歷史進程延續到現代，但他並未更進一步闡述對於中國音樂史發展階段的理念，也未討論這些時代的斷代依據。

陳永認為葉伯和所採用的發明、進化、變遷、融合這四個階段，隱含著中國傳統詩文架構「起、承、轉、合」的變化，這「不是一種巧合，而是一種中西文化交融下的自然的學術語境匯通。」⁴¹。以葉伯和在詩詞上的才能，對於「起承轉合」之法當然有所了解，然而葉伯和對於音樂史學習與了解是來自於日本留學時期，其對於音樂史分期之觀點，更大部分應仍是受到當時日本音樂史研究的影響。

日本音樂史的研究與撰述受到西方的影響較中國為早，首先以通史型態呈現的專書是小中村清矩的《歌舞音樂史略》(1888)⁴²，然該書以編年記事的體例撰述，尚未受當代西方進化史觀之影響。同時期的兩本日本通史——《日本史綱》及《日本帝國史》，採用西方史學三段式的分法，將日本史分為上古、中古、近世，分別以飛鳥時代及鎌倉幕府時代之起始為界⁴³，每個時期包含「音樂」之段落，以進化論的觀點陳述日本音樂在不同時期由起源、雅樂進步至衰退、俗樂興起的過程，由此已可見到日本音樂史以西方歷史進化分期為架構的論述雛型；這兩本通史並於近世之後，加入受到西方文化影響後的「今

之事。雖名為史、實不過一人一家之譜牒。近世史家必探察人間全體之運動進步、即國民全部之經歷及其相互之關係、以此論之。雖謂中國前者未嘗有史、殆非為過。」參見梁啟超，〈中國史敘論〉，《中國歷史研究法》，跟大師學國學（北京：中華書局，2009），161；王家範，〈中國通史編纂百年回顧〉，《史林》，no.6（2003）：1。

⁴¹ 參見陳永，〈對葉伯和的再認識〉，《音樂藝術》，no.4（2007）：65。

⁴² 小中村清矩，《歌舞音樂史略》（東京：小中村清矩，1888（明治 21））。小中村清矩於書末自述該書之撰寫始自明治 13 年(1880)，然幾經更修增補，直到 8 年後終於出版。作者自 1883 年起，曾於《史學協會雜誌》連載〈音樂史〉，筆者僅取得《史學協會雜誌》第 1 至 4 號，其中第 1、2、3 期皆有刊載〈音樂史〉，比對兩者之內容有相似之處，故該聯載內容應為《歌舞音樂史略》出版前持續修訂中的版本內容。參見小中村清矩，〈音樂史〉，《史學協會雜誌》，no.1（1883）：31-42；no.2（1883）：1-11；no.3（1883）：20-29。

⁴³ 這兩個時期之分界，約為中國隋唐及南宋時期，此分期可看出中古時期，隋唐文化時期對於日本的重大影響，也進而反映出日本音樂史與中國音樂史之關聯性。

代」時期，但並未論及這個時期受西方音樂影響後的音樂。⁴⁴ 1909 年加藤長江《日本音樂沿革史》即採用「上古、中古、近世」三段分法，作者將雅樂部分皆歸於上古，而近世則自西方音樂傳入日本開始，擴大了西方音樂傳入後的當代音樂發展論述。⁴⁵

綜觀《中國音樂史》中，葉伯和以周朝雅樂興盛時期為第二階段，在第三階段雅樂衰敗的變遷時代中，認為秦漢以後的中國音樂是由印度傳入，並論及唐代音樂輸出至日本高麗之盛況，以及第四階段融合時代中以西樂的傳入做為中國音樂加入世界音樂的觀點，皆與當時日人所撰述的日本音樂史的觀點相近。特別的是，在融合時代中，葉伯和概括地說明此時「胡樂、西洋樂也在這時盡量的輸入和融合，以啟現代音樂的萌芽」⁴⁶，其所謂的「融合」，與日本音樂史中，以西方音樂的傳入做為加入世界音樂之融合不同，他認為「自宋以後，詞曲漸盛，元時的曲，可算是文藝的歌劇音樂」⁴⁷，在經歷前述階段的各種發展與變化，融合時代的音樂，彙集了歷代所傳承下來的記譜、樂器、演奏唱等技巧，逐漸朝俗樂、藝術化的方向發展。此觀點幾乎可對比於西洋音樂史中，以十七世紀歌劇興起開啟近現代音樂發展階段的歷史進程。

由此可以看出，葉伯和對於中國音樂史的分期，雜揉了西方音樂史與日本音樂史中進化觀點的分期方法，雖然其對於分期依據之述或顯薄弱，且內容未能盡詳，但全書於分期架構上仍有其統一性，「發明、進化、變遷、融合」四階段，顯示出中國音樂史完整的發展進程。

（二）論述內容之架構

單就上述歷史分期的架構，即反映出葉伯和在結合西方音樂史方法與中國音樂史料之時，所面對的複雜與難處。在發展階段的論述方式中，葉伯和略顯僵硬的直接套用西洋音樂史的發展脈絡與概念，然而這些概念並無法在

⁴⁴ 參見嵯峨正作，《日本史綱》（東京：小林新兵衛，1888（明治 21）），62-64、89-99、159-162；松井廣吉，《日本帝國史》（東京：博文館，1889（明治 22）），89-98、206-207、407-408。

⁴⁵ 加藤長江編，《日本音樂沿革史》（東京：松本樂器，1909（明治 42））。

⁴⁶ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，57。

⁴⁷ 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，7。

中國音樂史料中獲得全面的貫徹，使得全書的論述顯得零散而片段。

葉伯和在總序中主張「要把以前的一切舊觀念都打消」，這部分在他的書中得到了徹底的實踐。如葉伯和所言，傳統中國音樂史料總把音樂放在政治宗教內，或是附會於神話、陰陽五行等神祕學說，對於實際音樂的記載十分有限，因此葉伯和在《中國音樂史》中的論述，完全以「音樂」為主，或是嚴謹地來說，是以「西方音樂」的概念為主。身為中國早期白話文運動的支持者，葉伯和在書中一改中國文言詞彙及語句傳統，全書以白話的方式進行闡述，而在音樂相關用詞上，也直接地使用西方概念的語詞。從書中章節的標題及編排，可以歸納出他認為「真正音樂」所要論述的，應是這些內容：聲樂、樂器、器樂、樂律、樂曲、樂譜、音樂家等。

發明時代一開始，葉伯和即述明「世界發明音樂的程序」，順序分別為聲樂、樂器（先後為打擊樂器、絃樂、管樂）、音階、樂曲，他對中國音樂的起源陳述也是以此時間順序為架構，項下分別列舉各史書中記載的相關文字。葉伯和視黃帝以來至周代為中國音樂的進化時代，這個時期承接遠古時期的聲樂、樂器的發明，開始有樂律及國樂等系統的制定，而史書中在政治、教育上對於音樂的記錄，呈現出這個時期音樂在人文環境中的作用，也是音樂大幅進化的原因之一。葉伯和文中論及這個時期的幾個新發明，包含器樂、作曲（以古琴曲解為例）、歌劇樂、樂譜、大合樂（樂團）等，顯見這些西洋音樂中的各種元素概念，也存在於中國音樂之中。雖然在文獻資料上，如葉伯和所批評的，十分缺乏，但可以看到葉伯和努力地要從中國傳統的音樂文獻中，提煉出當代音樂論述的元素。

以「真正音樂」為內容的撰述架構，到了第三階段的變遷時代，有了不同的樣貌。葉伯和在這個階段的論述，著重於大規模音樂現象的流變，例如古樂與雅樂的亡佚、樂府的設置、亞洲地區音樂的流通等，關於音樂本體的論述銳減，甚至完全未提及唐代燕樂。葉伯和將周代之後古樂逐漸失傳視為演變時代的開始，是他所主張「要注意一個時代人文的發展」的具體展現。葉伯和以文化史為背景參照，將秦漢以來禮樂崩壞的文化現象，具體地反映在的音樂史的發展論述中。秦漢以來古樂淪亡的退化論觀點，在杜佑《通典·樂典》〈樂序〉中有很明白呈現：

周衰政失，鄭衛是興。秦漢以還，古樂淪缺，代之所存，韶武而

已。下不聞振鐸，上不達謳謠，但更其名，示不相襲，知音復寡，罕能制作。而況古雅莫尚，胡樂荐臻，其聲怨思，其狀促遽，方之鄭衛，又何遠乎！⁴⁸

這本作於晚唐、可稱為中國第一本音樂史的著作，雖然距今已千於年，但二十世紀初關於中國音樂沿革的論述，如區石溪、羅伯夔、季青、宋振海等人的文章，幾乎仍都無可避免地採中國古樂淪亡不存的觀點，甚至前文提到蘭士卜的文章，亦也認為中國真正發達的音樂，到秦漢時代已經消失。

葉伯和在變遷時代中雖然論及古樂失傳、雅樂淪亡，但不同於杜佑的退化論觀點，也未如鄭覲文採取傳統復古美學的態度，評論各種音樂時期變化的優劣價值，而是在論述此時期的各種變化之時，為雅樂淪亡的原因做了分析：

雅樂的淪亡有三個原因：一、傳習的人不合。二、不重古曲，而重胡樂。三、非朝廷郊廟用的，史籍就不記載。但還有一種大原因，就是沒有記譜法和印刷術，西洋古代的樂譜，至今尚有存在的，都由於羅馬發明記譜和印刷很早，中國的樂曲，大概也是要從宋朝發明印刷術及記譜法以後，才有流傳的。⁴⁹

雖然葉伯和對於中西方在印刷術與記譜法的發展認知上的有所誤差，但由這段分析，顯見他確實思及文明發展對於音樂史的影響，而從這一小段的論述中，也可以看出他所強調的「哲學的、科學的新眼光」。

四、日本音樂史觀的影響

葉伯和撰述中國音樂史的新眼光，除了受到西洋音樂研究的影響，在變遷時代的論述中，也呈現出日本音樂研究觀點的影響。無論是傳統的音樂史料，或是二十世紀以來的中國音樂史論述，對於「漢代印度音樂的輸入」，或「唐代中國音樂的輸出」這兩個論題的談論都十分有限。而在葉伯和的《中

⁴⁸ [唐]杜佑，〈樂序〉，《通典·樂典》，《漢籍電子文獻資料庫》，<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji/?@85^1537259253^802^^602060090005> (accessed March 6, 2014)。

⁴⁹ 葉伯和，《中國音樂史》，80。

國音樂史》裏，不但將「中國音樂的輸出」做為唐代部分的第一節論述，而省略了唐代綜合西域各國音樂的豐富內容，更認為漢代「印度音樂的輸入」是中國音樂從五聲音階轉變為七聲音階的關鍵：

中國從漢朝起，便是用的印度音樂，樂曲一部分是仿印度音樂作的，樂器一部分是從印度來的，就是七聲音階制度，也是照印度製訂的，所以說此時中國的音樂，完全是受了印度音樂的影響。⁵⁰

但此一說顯得武斷，自秦漢起中國音樂雖受到西域音樂傳入的影響，但七聲音階的使用與印度是否有關，則有待進一步商榷。葉伯和在這一節中引用《通典》等文獻中關於天竺的記載為例；在「改訂音階」一節，亦以《隋書》中記載鄭譯採用蘇祇婆琵琶七聲為例證。朱舟批評葉伯和花了那麼多工夫，而且看起來沒有說服力，但他的傾向就是要將七聲音階與印度音樂聯繫起來⁵¹。葉伯和如此肯定中國七聲音階是由印度傳入，實受到日本音樂觀點的影響。

葉伯和書中引述「西洋音樂史」文獻的論點：「世界音樂，發源於印度，一支傳到猶太、埃及、希臘、羅馬。一支傳到中國、日本、高麗。」⁵²這句話同時出現在 1909 年加藤長江的《日本音樂沿革史》⁵³，而更早之前神津仙三郎在〈音樂沿革大綱〉中，即將印度視為全世界的音樂之源⁵⁴。日本的音

⁵⁰ 葉伯和，《中國音樂史》，63。

⁵¹ 參見朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》述評〉，15。

⁵² 葉伯和，《中國音樂史》，61。1993 年重新出版的《中國音樂史》中，將這句話校改為「世界音樂，一部分是由印度傳到中國的。」未知是校對時的錯誤，或是另有原因。參見葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，38。

⁵³ 加藤長江的原文為「世界に於ける音樂の濫觴は實に古代，印度に萌芽し，是れを埃及に傳へ，埃及は更に希臘、猶太に傳へ夫れより，一支に普及し一方支那三韓に及ぼしたり。」加藤長江編，《日本音樂沿革史》，9。石倉小三郎在《西洋音樂史》中，亦曾談論印度音樂之古老與流傳，但並未見葉伯和所引用的原文。除了有可能是葉伯和採用其他西洋音樂史書籍外，由葉伯和與加藤文句上的相似度，或可推測，該引文有可能是來自加藤的書，而文中稱引述自「西洋音樂史」有可能是筆誤。

⁵⁴ 「インゲルの説に拠るに、欧州の音樂は之を希臘より伝え、希臘は之を埃及より伝え、埃及は之を印度より伝えたりと云えり。而して本邦の音樂は、之を支那より伝え、支那はまた之を印度より伝えたり。」伊澤修二編，〈音樂沿革大綱〉，《音樂取調成績申報書》（東京：文部省，1884（明治 17）），101。據吉田

樂研究比中國更早受到西方文化的影響，在二十世紀初期對於西方音樂與日本音樂的研究已經有相當的規模。日本於明治時代同樣遭逢西方文化與本國文化的衝擊，但堅決西化的日本政府，於 1875 年派出伊澤修二、神津仙三郎等教育官員前往美國考察音樂教育，《音樂取調成績申報書》即為該次考察之報告書。由神津仙三郎撰寫的〈音樂沿革大綱〉，主要論述西洋音樂史，但此文不僅單純參考西方音樂史書籍，神津在面對日本與西方音樂文化的差異與衝突時，他參考恩格爾(Carl Engel, 1818-1882)⁵⁵ 對於世界各國音階的考察，自己演申出新的觀點：印度音樂經由埃及西傳至歐洲，而經由中國東傳至日本。這個觀點除了可做為日本進行音樂教育西化的正當依據之外，同時也將日本與歐洲的音樂發展放置於同樣的高度上。⁵⁶

神津仙三郎「東西音樂同源」的論點，成為日本音樂史研究東亞音樂流傳的主要脈絡，開啟了日本當代比較音樂學研究。二十世紀初，日本對於東亞的軍事企圖日益強烈，挾帶著維新後的現代文化與學術研究上的優勢，興起了對於整個「大東亞」研究的風潮，在音樂研究上，如田邊尚雄、岸邊成雄等人，皆將東亞音樂流傳的考察研究對象直指印度，詳究印度音樂與西域各國、中國、韓國、日本之間的流傳與影響，此間神津仙三郎的論點發揮了極大的影響力。⁵⁷

寬，〈音樂沿革大綱〉是由神津仙三郎所撰寫，參見吉田寬，〈神津仙三郎『音樂利害』(明治二四年)と明治前期の音楽思想：一九世紀音楽思想史再考のために〉，《東京音楽研究》，no.66 (2001)：20。

⁵⁵ 恩格爾即註 54 引文中的インゲル，恩格爾考察世界各國的音階，發現中亞國家的五聲音階，與印度最原始的音階相似，因此採用英國語言學家威廉·瓊斯(William Jones, 1746-1794)認為歐洲語言有可能源自於印度雅利安語系的觀點，推測歐洲音樂也有可能是源自於印度。參見 Carl Engel, *An introduction to the study of national music, comprising researches into popular songs, traditions, and customs* (London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866), 66.

⁵⁶ 關於印度音樂的影響，恩格爾文中只提及西方音樂與印度音樂的可能關係，並未涉及中國與印度音樂之間的流傳關係，但神津仙三郎在〈音樂沿革大綱〉中，將他個人對於印度音樂東傳的演申，也假託為恩格爾的觀點。參見吉田寬，〈神津仙三郎『音樂利害』(明治二四年)と明治前期の音楽思想：一九世紀音楽思想史再考のために〉，21。

⁵⁷ 參見田邊尚雄，《東洋音楽論》(東京：春秋社，1929)；田邊尚雄，《東洋音楽史》(東京：雄山閣，1929)；岸邊成雄，《東亞音楽史考》(東京：龍吟社，1944)。田邊尚雄的這兩本論著曾於 1933 及 1937 分別由繆天瑞、陳清泉編譯成中文：繆天瑞，《中國音樂史話》(上海：良友，1933 (民 22)) (原文未見，請參見陳玉

漢唐時代的樂志中，皆記載著西域各國流傳至中國的各種音樂與樂器，這段時期中國音樂經歷外來音樂的影響不證自明。但葉伯和輕略史書上諸多音樂流傳中國的記載，以及古代樂律文獻中紛雜的考證資料，而明確地以印度音樂七聲音階傳入中國，做為整個變遷時期的主要脈絡，究其意圖，除了想要以「真正音樂」的證據，來解釋這段時間音樂在根本上的變化外，日本音樂史觀中「印度音樂起源論」的影響，應亦為主要的原因。

五、以音樂實踐論述為主的下卷

《中國音樂史》上卷的論述結束於唐代，上卷目錄最後，註明「以後第六篇『宋』、第七篇『元明』、第九篇『清』都歸入下卷。」⁵⁸ 顯見葉伯和在出版上卷時，對於下卷融合時代的內容已經有所規劃。但七年後在《新四川日刊副刊》的下卷內容，卻將原本以朝代分篇的架構，全部簡化合為第六篇「宋元至現代」，論述架構則回到上卷前半部分，以「真正音樂」為對象，分成器樂、聲樂、樂譜、樂律、樂器、西洋音樂初入中國等六節。不同於上卷的引經據典，葉伯和說明下卷「所錄都是現在還尋得出切實的東西來證明，或是我耳所聞目所見的，故不重在書本而重在事實。」⁵⁹ 由於下卷的撰述方式不再以典籍史料為據，也未以各朝代的演變做歷時性的論述，因此內容未見這個時期的變化沿革，而是呈現出已經發展完成的音樂的現存狀態，代表著融合時代的成果。在葉伯和當時所接觸到的各種中國傳統音樂中，他挑選琴學與崑曲，做為談論器樂與聲樂的主要內容，落實他以「耳所聞目所見的」為論述依據的原則。

比較葉伯和在上卷與下卷的撰述內容與方法，上卷論述三個音樂發展階段及各自的演變沿革，以所列舉的各種史料典籍文字記載為據；而下卷則以音樂的實踐為論述主軸，描述實際的音樂內容，以及運用的狀態。使用兩種不同的論述方式，其原因在於史料的差異，葉伯和說「上卷所載各節因材料

堂，《中國文學史舊版書目提要》（上海：上海社會科學院文學研究所，1985），290-291）；田邊尚雄，《中國音樂史》，陳清泉譯，中國文化史叢書第二輯（上海：商務，1937（民26））。

⁵⁸ 葉伯和，〈中國音樂史目錄〉，《中國音樂史》，5。

⁵⁹ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，57。

缺乏的原故，不能充分發揮，但自宋以後史料雖不豐富，但很確實，並且這時的樂譜，留到現在的很多……」⁶⁰。然而葉伯和稱自宋以來的史料不豐富，這一點頗令人難以想像，宋代以後較三代漢唐時期距今更近，所能保存下來的史料定較以前豐富，除了各朝修編的史書、政書外，音樂相關的專書也較前一時代為多，為何葉伯和認為史料不豐富？他說上卷因材料缺乏，所以未能發揮，即如總序所言，「尋不出幾句真正音樂上的話」，言下之意，上卷所載的音樂發展與變遷都還算不上是真正音樂，而宋代以來才有較為確實的音樂實踐論述，即關於真正音樂論述的史料。因為有了較確實的音樂史料，因此葉伯和在下卷的論述，完全放棄上卷以史籍政書為主的撰寫方式，不談宮廷樂制，而著重於音樂實踐的呈現。而葉伯和出身於傳統中國士族家庭，自小學習古琴，對於崑曲也應頗有涉獵，因此以這兩者為例，做為宋代以來器樂與聲樂發展與實踐的主題，於他而言更是得心應手。

葉伯和在上下卷所採用的不同論述方法，除了他自己所述，兩個時代在史料上有所差異，部分亦可歸因於兩卷出版時間相差七年之距，期間葉伯和又遭逢家變⁶¹，各項寫作條件皆不同於以往，這同時可解釋為何下卷有更確實的音樂資料，但在篇幅上卻遠小於上卷。⁶² 然若從現代中國音樂史發展的觀點看來，變遷時代與融合時代最大的差異關鍵，並非史料與音樂資料留存的多寡，而是歷史上音樂主要活動的記載，從雅樂轉變至俗樂的過程。葉伯和在上卷談論唐代以後「雅樂的淪亡」，歸因於雅樂的不受重視，並以宋朝發明印刷術與記譜法的觀點，為之後以音樂實踐為主的論述埋下伏筆。而在上卷「時代的區分」中，葉伯和對於融合時代的論述，較之後刊出的下卷內容，反而更清楚地呈現出這個時代的音樂發展過程：

自宋以後，詞曲漸盛，元時的曲，可算文藝的歌劇音樂。有譜可

⁶⁰ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，57。

⁶¹ 1924 年葉伯和因病辭去教職。1925 年，其父獲罪當地一軍閥，而被關押強索錢財，乃至傾家蕩產，獲釋後不久即病逝。葉伯和因此遭受打擊，辭去所任市立通俗教育館音樂部主任一職，歸家閉門索居。關於葉伯和生平年表，請參照顧鴻喬，〈葉伯和編年事輯〉，《中國音樂史 附詩文選》，149-155。

⁶² 葉伯和於 1942 年曾重新編寫下卷內容，由其弟謄抄文稿，該稿已經散佚，但由此可知葉伯和對於 1929 年刊載的下卷內容也不甚滿意。參見顧鴻喬，〈葉伯和編年事輯〉，《中國音樂史 附詩文選》，155。

記，也有獨唱合唱的法子。自曹柔發明減字琴譜趙耶利修改琴譜後，元明兩代，作曲者繼起，因為有了譜便容易研究，器樂也漸漸入了藝術的範圍……⁶³

顯然葉伯和意識到從宋元以來民間各種類型音樂勃興，已經取代雅樂，成為音樂史上的主要活動，民間音樂的興起促成了樂譜的流傳與保存，也因此產生了各種音樂理論與實踐的文獻資料，成為這些音樂持續留存的助力。在《中國音樂史》中，葉伯和並未談論雅樂俗樂之別，也未如一些學者帶著「今不如古」的批判，而是正視民間興起的各種音樂，做為中國「真正音樂」的代表。

葉伯和在下卷中對一些自宋代以來流傳演變至今的音樂，做了簡單的描述，而對於「真正音樂」藝術性的強調，使他開始注意樂曲本身的藝術表現。下卷琴曲「琴曲的解剖」一段，葉伯和認為「中國琴曲有解剖的價值」，文段中他略舉數曲為例，其「解剖」不像傳統的題解，只說明樂曲源由，而是依樂曲內容之進行，闡述音樂表達之意涵；在論崑曲部分，葉伯和將崑曲演出之角色「解剖」成四部，並以合唱、對唱等曲式概念來分析樂曲。⁶⁴ 葉伯和將西洋音樂分析與詮釋的技巧，用於中國樂曲之中，雖然其分析未盡理想，但此舉可謂中國音樂詮釋分析與美學欣賞之先聲。

六、音樂實踐上的美學判斷

在〈總序〉中，葉伯和強調必須以科學的新眼光來觀察審定音樂史，因此他在文中往往採取超然的立場，對於音樂史中的發展變化不帶個人批評。然而在下卷中，以「耳所聞目所見」為主要論述對象，在他所熟悉的琴學與戲曲文化中，卻也不免呈現出個人的批判與喜好，跳脫之前超然的態度，同時也間接反映出音樂史中的比較與美學論題。在談論琴曲時，葉伯和描述他將鋼琴曲《月光曲》改編成古琴曲，「完全可以表達其細微處」，此外他也以鋼琴彈奏古琴曲給國樂家聽。這種實驗性的樂曲改編想法，在當時顯得相當前衛，但對於這兩種樂器的交流，葉伯和卻做出這樣的結論：

⁶³ 參見葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，7-8。

⁶⁴ 參見葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，61-62、66-67。

琴曲是能譜在鋼琴裡面，然則西洋樂譜又何嘗不能譜入七弦呢？但我以為，七弦琴的制造和曲譜都不及現代的鋼琴和五線譜，所以最好還是把琴曲重新整理，改做五線譜，用鋼琴彈好了。⁶⁵

言下之意，琴曲改編成鋼琴曲並無困難，而要將鋼琴曲改編為琴曲，則困難叢生。這段文字是葉伯和首次在書中表現出中西比較之下的想法，但針對七弦琴不及鋼琴之處，卻沒有更具體的說明，僅以琴曲的角度說道：「琴曲中包羅很廣，西洋樂曲所能做到的，他也能做到十之五六。」葉伯和所指的「能做到的」，可能是音域、音響、音色等音樂元素的表現性，受到西洋進化論觀點的衝擊，葉伯和直接地將他所熟悉的中國樂器與西洋樂器相互評比，雖然演奏改編樂曲的能力，並不能全面地代表樂器的優劣，但從葉伯和的字裡行間，仍不免流露出高下之判。

在「聲樂」一節，葉伯和首句即開門見山地，以罕見的負面批評言詞說道：「現在所存的聲樂，如各種俗曲都無甚價值，詩詞的唱法又早失傳，只有崑曲才能代表了。」⁶⁶ 而在該節最後，他說明了原因：「中國現代的什麼二黃、西皮劇、梆子劇、高腔劇，都非歌劇，因為打擊樂器使用太多，歌詞無文學價值，只有崑劇才具有歌劇的雛形……」⁶⁷。在中國傳統文人的眼光中，崑劇一直被認為在藝術成就高於其他種類的戲曲，葉伯和對於崑劇的肯定應也是來自如此的價值觀。然而他在末句又將崑劇與歌劇做了比較，崑劇只具有歌劇的雛形，無異認為中國音樂的發展遠不及西洋音樂。而此間反映出來的更多是，葉伯和在面對二十世紀初傳統中國文化與西洋文化相互衝撞交融時，所產生的美學上二元並論的矛盾與窘境。

結 語

葉伯和的《中國音樂史》相較於其後的中國音樂史著作，其內容簡短而片面，反較像是「中國音樂史綱要」。做為第一本《中國音樂史》，葉伯和的

⁶⁵ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，61。

⁶⁶ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，65。

⁶⁷ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，67。

撰述方式也非全無依憑，他結合了西洋音樂史的進化史觀及音樂美學、日本音樂史的世界音樂傳播論點、以及中國傳統音樂觀點，將所蒐集到的有限材料，逐次編排在他從西洋音樂史所學習到的撰述架構之中。然而除了採用傳統中國音樂觀點的部分為讀者熟悉之外，以這部音樂史的規模，要承載西洋音樂史數百年來的體系脈絡，以及日本音樂史自維新以來的世界音樂研究，難免處處露出斧鑿鑲嵌的痕跡，產生許多過於理所當然的武斷⁶⁸。例如「訂正樂譜」一節，將樂譜發展分為三個時期：古代五聲音階用「宮商角徵羽」，隋唐後為七聲音階，用黃鐘、大呂、太簇等十二律，宋以後改用工尺譜，這是葉伯和為了求得樂譜的發展階段，將律呂系統與記譜系統混為一談；而關於印度音樂於秦漢時期傳入中國的影響，使得中國音樂由原來的五聲音階轉變成為七聲音階，葉伯和僅以《隋書·音樂志》中的文字敘述為據，就進行演申推斷，除了有可能受到日本世界音樂研究的影響外，看得出他試圖以此文來證明，「變遷時代」的變遷關鍵是來於外來音樂的影響，這一影響讓中國音樂產生了根本上的變化。這也突顯出他在史料的判讀與使用上有所偏頗與欠缺。

然而就中國的第一本中國音樂史，或更具意義地說，第一本以新的學術方法所撰寫的中國音樂論述而言，《中國音樂史》的各方面都足以反映出，中國音樂歷史與當代音樂學思潮的初次碰撞：音樂發展的進化觀點、世界音樂與比較音樂研究、以音樂本身為主體的論述架構等，甚至包含了音樂分析與詮釋的新觀點。葉伯和的《中國音樂史》雖然內容甚簡，但葉伯和傾其全力，將他所學得的西洋音樂史方法，灌注於中國音樂身上，期望藉由新的方法，能夠從中國數千年來的音樂沿革中，萃取出中國音樂的真正價值，以示全世界，然終因個人能力以及地理環境等諸多侷限，而功敗垂成。在葉伯和之後，下一本參照西方音樂史方法撰寫的中國音樂史，是王光祈 1934 年出版的《中國音樂史》⁶⁹，在這差距的十數年間，葉伯和的《中國音樂史》正逐

⁶⁸ 關於葉伯和《中國音樂史》中所出現的問題與錯誤，可參見朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》述評〉，13-15（該文僅就上卷進行評述，該文撰寫於 1987 年 8 月，其時下卷內容尚未公開）；梅雪林，〈葉伯和《中國音樂史》下卷述評〉，《音樂探索》，no.1（1995）：26-27。

⁶⁹ 王光祈，《中國音樂史》（北京：中華書局，1934（民 23））。在王光祈之前尚有鄭觀文與許之衡撰寫的中國音樂史，但這兩者皆以傳統中國音樂的觀點來撰寫，未

漸地消失沉寂，中國音樂史的新研究，在王光祈警世鐘般地呼喊中，捲土重來。此間或可一問：若葉伯和的《中國音樂史》能夠於當時發揮影響，之後中國音樂史的撰寫與研究，是否會是一番不同的景象？

就個人特質而言，相對於同時代如蕭友梅、王光祈等身負時代使命、慷慨激昂的音樂學者，葉伯和本身更像一位純粹的藝術家與詩人。撇開《中國音樂史》中所呈現出來的那個矛盾且未臻周全的葉伯和，從他在成都所做的各種音樂教育與推廣活動中，才能真正看到他的熱情與執著。葉伯和自 1912 年返國後，除短期避禍於重慶外，一直居於成都，這段期間他規畫音樂教育、成立音樂與文學團體⁷⁰、開辦文學雜誌，並撰寫詩歌與教學用歌曲，甚至連自宅都成為當時聚會的主要場所，顯見葉伯和在成都當時的藝文界中扮演著領導的角色。然而除了為數眾多的詩歌、小說之外，葉伯和並未在刊物上發表其他論述性的文章，唯一的論述性著作即為《中國音樂史》。對於當時新文化運動的疾聲呼喚，葉伯和的藝術家性格，使他目光略過對於中國傳統文化與西洋文化各種扞格不入的思考，而以最直接的實踐——創作與演奏，來反映這個時代的精神，這個精神，是中國音樂史最後階段的描述：「中國音樂從此加入世界音樂」。

《中國音樂史》下卷以〈西洋音樂初入中國〉為最後一節，敘述從利瑪竇引進西方樂器開始，到《律呂正義》記載西方音樂樂理，而後以中國當代音樂景況為結論。這段「現代音樂史」雖然只寫了寥寥數百字，但反映出葉伯和肯定當時中國全面改革西化的態度，就音樂史而言，西方音樂的傳入與逐漸興盛，並不是古代與當代的斷裂，而是中國音樂發展歷程中的一個階段。葉伯和在結論中提到數十年後寫作「現代音樂史」⁷¹ 想法，而這也代表

運用西方音樂史之研究方法。

⁷⁰ 葉伯和成立或參與的社團眾多，且不分中西。返國第二年(1913)開辦京劇科班，1922 年成立成都草堂文學研究會，1924 年任成都通俗教育館音樂部主任時，組織了中、西樂隊，且開辦六種中西樂器補習班，1928 年協助籌劃成立成都音樂協會，1931 年擔任海登樂社顧問，並提供自宅為團練場地。參見顧鴻喬，〈葉伯和編年事輯〉，《中國音樂史 附詩文選》，149-155。

⁷¹ 中國首次對於「現代音樂史」的撰寫為 1936 年《中國現代藝術史》中李樹化撰寫〈音樂〉的部分，文中綜論中國固有音樂的要素，與當時新音樂發展的傾向，介紹當時之音樂作者、作品及音樂機構，此外特闢一節討論譯歌，反映出當時大量引進西洋樂曲的現象。參見李樹化，〈音樂〉，《中國現代藝術史》（上海：良友，1936（民 25）），1-62。

著他對於中國音樂未來發展的期望：

中國自國體變更後，有一些人知道現在的中國有提倡美育的必要，是以近年到國外去學音樂的人也多了，專門教音樂的學校也有了。並且也有人提倡整理國樂，也有人能彈西洋名曲，使用西洋的樂器，也有人將中國的舊曲譯作今譜，只是還沒有偉大的作品出世。數十年後我想必有成績表現，等到我做現代音樂史時，或者有很多的材料供給我了。這是我最後的希望。⁷²

⁷² 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，72。

參考文獻

(外文依姓氏字母順序排列，中文依姓氏筆劃排列)

一、外文著作

Engel, Carl. *An introduction to the study of national music, comprising researches into popular songs, traditions, and customs*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866.

Lansberg, Leon. "Seven notes in Chinese music; Only five are used: Mr. Lansberg writes of the melody and harmony of the celestial kingdom and explains why as a matter of fact it has no national anthem—Some historical data regarding the songs of China and their composers—How different emperors influenced the music of the land", *The New York Herald Magazine* 1918/12/15: 15.

Stanley, Glenn. "Historiography", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51674> (accessed September 23, 2013).

二、日文著作

小中村清矩。〈音樂史〉。《史學協會雜誌》，no.1（1883）：31-42；no.2（1883）：1-11；no.3（1883）：20-29。

_____。《歌舞音樂略史》。東京：小中村清矩，1888（明治21）。

加藤長江編。《日本音樂沿革史》。東京：松本樂器，1909（明治42）。

田邊尚雄。《東洋音樂論》。東京：春秋社，1929（昭和5）。

_____。《東洋音樂史》。東京：雄山閣，1929（昭和5）。

石倉小三郎。《西洋音樂史》。東京：博文館，1905（明治38）。

伊澤修二。《音樂取調成績申報書》。東京：文部省，1884（明治17）。

吉田寬。〈神津仙三郎『音樂利害』（明治二四年）と明治前期の音樂思想：一九世紀音樂思想史再考のために〉。《東京音樂研究》，no.66（2001）：17-36。

岸邊成雄。《東亞音樂史考》。東京：龍吟社，1944（昭和19）。

松井廣吉。《日本帝國史》。東京：博文館，1889（明治22）。

嵯峨正作。《日本史綱》。東京：小林新兵衛，1888（明治21）。

三、中文著作

王家範。〈中國通史編纂百年回顧〉。《史林》，no.6（2003）：1-16。

王露。〈中西音樂歸一說〉。《音樂雜誌》，卷1，no.7（1920）：1-3；卷1，no.9-10（1920）：1-2。

田邊尚雄。《中國音樂史》。陳清泉譯。中國文化史叢書第二輯。上海：商務，1937（民26）。

朱舟。〈葉伯和《中國音樂史》述評〉。《音樂探索》，no.1（1988）：11-15。

宋振海。〈中國音樂史略〉。《音樂季刊》，no.4（1924）：1-2。

宋鎮豪。〈殷墟甲骨文中的樂器與音樂歌舞〉。《古文字與古代史》第二輯。臺北：中央研究院歷史語言研究所，2009（民98）：39-63。

李海祁。〈中國第一部完整的音樂通史：杜佑《通典·樂典》〉。《圖書館學刊》，no.2（2012）：118-119。

李樹化。〈音樂〉。《中國現代藝術史》。上海：良友，1936（民25）：1-62。
〔唐〕杜佑。〈樂序〉。《通典·樂典》。《漢籍電子文獻資料庫》，
<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji?@85^1537259253^802^^602060090005>(accessed March 6, 2014)。

周軍平。〈音樂教育家葉伯和〉。《成都文史資料第二輯》。成都：中國人民政治協商會議成都市委員會文史資料研究委員會，1988：142-148。

季青。〈歷代音樂源流考〉。《小說新報》，卷8，no.8（1922）：7-10。

尚虹。〈《文獻通考·樂考》述評〉。《星海音樂學院學報》，no.3（2000）：22-25。

金牛區地方誌編纂委員會編。《成都市金牛區誌》。成都：四川大學，1996。

孫文輝。〈古樂《葛天氏之樂》的文化闡釋〉。《文藝研究》no.2（1997）：77-86。

袁同禮。〈中國音樂文獻書稿〉。《音樂雜誌》，卷1，no.1（1928）：1-12。

區石溪。〈中國音樂源流考〉。《音樂季刊》，no.1（1923）：5-6。

- 張次溪。〈辛亥以來記述中國戲劇（京劇）書錄（附音樂書目）〉。《中國現代出版史料乙編》。張靜廬輯注。北京：中華書局，1955：379-390。
- 張靜蔚編。《中國近代音樂史料彙編1840-1919》。北京：人民音樂，1998。
- 梁啟超。〈中國史敘論〉。《中國歷史研究法》。跟大師學國學。北京：中華書局，2009，161-174。
- 梅雪林。〈葉伯和《中國音樂史》下卷述評〉。《音樂探索》，no.1（1995）：26-27。
- 許常惠。〈出版者的話〉。《楊蔭瀏（紀念集）：中國音樂學一代宗師》。台北：中國民族音樂學會，1992（民81）：1-3。
- 許常惠。《台灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜，1994（民83）。
- 許敬。《艱難的新生—《草堂》及葉伯和考論》。溪南師範大學碩士論文，2004。
- 陳永。〈對葉伯和的再認識〉。《音樂藝術》，no.4（2007）：62-68。
- 陳玉堂。《中國文學史舊版書目提要》。上海：上海社會科學院文學研究所，1985。
- 閔震東。〈憶成都海燈樂社〉。《老照片》第23輯。濟南：山東畫報，2002：146-154。
- 馮長春。〈20世紀二、三十年代的國粹主義音樂思潮〉。《中國音樂學》，no.4（2005）：75-88。
- 黃慶福。《清末留日學生》。中央研究院近代史研究所專刊34。台北：中央研究院，1975（民64）。
- 葉伯和。《詩歌集》。成都：葉伯和，再版，1922（民11）。
- 。《中國音樂史》上卷。成都：葉伯和，1922（民11）。
- 。《中國音樂史 附詩文選》。顧鴻喬編。台北：貫雅，1993（民82）。
- 穆華。〈中國音樂文獻書稿〉。《音樂教育》，no.1（1936）：102-108。
- 龍月心。〈“不禁轉載”的《詩歌集》〉。《科技文萃》，no.2（1995）：168-169。
- 繆天瑞、吉聯抗、郭乃安編。《中國音樂詞典》。北京：人民音樂，1984。
- 羅伯夔。〈中國音樂源流考〉。《音樂季刊》，no.1（1923）：6-7。
- 蘭士卜(Leon Lansburg)。〈中國音樂之外論〉。《新教育》，no.2（1919）：217-218。

- 顧鴻喬。〈四川現代著名音樂家、文學家、教育家葉伯和〉。《文史雜誌》，no.6（1988）：7-8。
- 。〈關於發現葉伯和《中國音樂史》下卷的說明〉。《音樂探索》，no.1（1988）：10。
- 。〈葉伯和和他的《中國音樂史》——紀念葉伯和誕辰一百周年〉。《音樂研究》，no.4（1989）：28-34。