

從蕭友梅的中西音樂觀點探究《舊樂沿革》之寫作脈絡

黃于真

摘 要

蕭友梅是中國近現代音樂史中的首要人物，他在音樂教育與新音樂創作的卓著貢獻，奠定了中國現代音樂發展的基礎。蕭友梅借鑒西方音樂教育及創作方法，致力於音樂教育體制的建立，以及中國新音樂創作的開拓。人們常忽略蕭友梅做為音樂學家的身分，身為中國第一位以音樂學取得博士學位的學者，他也是第一位掌握音樂學方法進行中國音樂史研究的中國人。他以其音樂學之長，對於中國音樂發展的歷史進行研究與反省，希望以歷史為借鏡，由此尋得中國新音樂的基礎與發展途徑。蕭友梅在致力推展西方音樂方法近二十年後，於 1939 年規劃開授「舊樂沿革」課程，並撰寫課程講義《舊樂沿革》。《舊樂沿革》事實上即是一部中國音樂史，該書除了呈現了蕭友梅所受的歐洲音樂學專業訓練，亦反映出他在發展新音樂之時，對於中國傳統音樂所進行的反思。本文將以《舊樂沿革》為對象，從蕭友梅的中西音樂觀點出發，探究該書之寫作脈絡。

關鍵字：蕭友梅、舊樂沿革、中國音樂史、音樂史寫作、音樂學

An exploration of the writing context of *Jiu yue yan ge* from Yiu-mei Hsiao's perspective of Chinese and Western music

Yu-Jen Huang

Abstract

Yiu-mei Hsiao was one of the most important persons in the history of contemporary Chinese music. His contribution to music education as well as to music composition established the basis of Chinese new music. He founded China's first specialized institute of higher education for music based on the system of Western conservatory; moreover, he developed Chinese new music with Western compositional techniques. Nevertheless, an often neglected fact is that he was also a musicologist. Hsiao was the first one of Chinese scholars to have a PhD in musicology. He was a pioneer in applying musicological methods to the research of Chinese music history. He investigated the history of Chinese music and discovered the factors and problems hindering the development of Chinese music. All of his research regarding music mainly aimed at finding a new approach for the development of Chinese new music. After almost twenty years of debate on introducing and teaching Western music, Hsiao designed the "Evolution of Ancient Music" curriculum in 1939 and wrote *Jiu yue yan ge* for the course. *Jiu yue yan ge* is essentially a history of Chinese music. This book describes the progression of Chinese music from ancient times to the Qing Dynasty, all from the viewpoint of musicology. Moreover, it presents Hsiao's reflection on Chinese ancient music, that of the initiator of Chinese new music. In this essay, I arrange Hsiao's perspectives of Chinese music and Western music based on his writings and aim to explore features of the writing context of *Jiu yue yan ge*.

Keywords: Yiu-mei Hsiao, *Jiu Yue Yan Ge*, Chinese music history, writing of music history, musicology

前 言

蕭友梅(1884-1940)是二十世紀初中國音樂教育的開拓者與奠基者，被譽為「中國近代音樂之父」。在中國近現代音樂史上，蕭友梅是第一位掌握西方作曲法進行新音樂創作的作曲家，也是首位創辦高等音樂院的音樂教育家，他的貢獻與成就，奠定了中國新音樂發展的基礎。由於在音樂教育與作曲方面的貢獻，使得人們經常忽略蕭友梅的音樂學術專業「音樂學」，他是第一位獲得音樂學博士學位的中國人，也是第一位將近代歐洲音樂學體系介紹至中國的人士。十九世紀以來，歐洲的音樂學已逐漸發展成為具有深厚學術基礎的獨立學科，但彼時急需基礎教育與應用科學的中國，即使是基礎的音樂教育，亦未成形，也因此蕭友梅所介紹的音樂學體系，並未引發太多回響。從蕭友梅數十篇音樂文論中，可以看到西方音樂學方法的影響，他運用音樂體系與音樂史的理論與原則，在各種論述中，展現出客觀且清晰的條理。

1937 年上海音專建校十年之際，日本入侵上海，為躲避戰禍，蕭友梅將音專遷入上海法租界區，後為避免政治問題，將校名改名為「私立上海音樂院」¹。1938 年，蕭友梅赴武漢尋求學校內遷之支援，然未能如願，只好於秋天再度返回上海，勉力維持校務運作。在此同時，過去以講授西方音樂課程為主的蕭友梅，於校內新開了「舊樂沿革」課程，並為課程編寫講義《舊樂沿革》，以油印本方式於校內印行。² 該講義因年代已久遠，且經歷長年戰亂的

¹ 參見〈蕭友梅與「國立音樂院」〉，凡夫整理，《盧灣史話第六輯》，中國人民政治協商會議上海市盧灣區委員會文史資料委員會編（上海：編者，1997），127。

² 關於「舊樂沿革」之課程名稱，依《蕭友梅全集》中編者對於《舊樂沿革》之註釋，蕭友梅於 1938 年 9 月開設「舊樂沿革」課程，錢仁康亦曾於自述中提及曾聽過「舊樂沿革」課程，郭燕紅則稱《舊樂沿革》是用於 1939 年初「國樂概論」課程的講義；據蕭友梅於 1939 年 6 月發表的〈復興國樂之我見〉文中寫道：「從本學期起並加設『舊樂沿革』講座」，故該講義應是用於「舊樂沿革」課程無誤，而非郭燕紅所稱之「國樂概論」。關於「舊樂沿革」的授課時間，鄭祖襄捨《蕭友梅全集》1938 年 9 月之說，認為如依〈復興國樂之我見〉刊登時間為據，則文中所指之「本學期」應為 1939 年春，此與郭燕紅所稱之開課時間同。參見蕭友梅，〈舊樂沿革〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，陳聆群、洛秦主編（上海：上海

動盪不安，現仍未發現存本。1990 年出版的《蕭友梅音樂文集》中載錄《舊樂沿革》一文，乃是編者依據上海音樂院所存之蕭友梅手稿及其文論資料，重新編輯而成。雖仍有部分缺佚，但整體架構與內容尚屬完整，堪以一部完整作品視之。³

《舊樂沿革》可稱蕭友梅在音樂學上的集大成之作，雖然僅是校內印行的授課講義，但由架構與內容看來，其實即是一本「中國音樂史」。從蕭友梅的文論中可以發現，他對中國音樂長久以來抱持著「落後」的評價，認為復興國樂，只是抄襲昔人殘餘腔調及樂器的「舊樂」，並無法真正振興中國音樂。然而蕭友梅在德國的博士論文，即是以「舊樂」歷史為研究對象；另一方面，在 1938 年校務艱困，而自己又身染重病之時，他卻一改過去只教授西方音樂理論與作曲之例，特別開授「舊樂沿革」這門新課程。以蕭友梅對於中國音樂的負面評價，他如何處理這些「舊樂」的歷史，頗為啟人疑竇，而西方音樂學訓練，對於他的中國音樂史觀點，又有何影響？本文將以《舊樂沿革》一書為對象，從蕭友梅的音樂學學術背景，以及他對於中西音樂的觀點出發，探討該書在其寫作脈絡中，所呈現出來的特色與意涵。

一、蕭友梅生平與著作

蕭友梅 1884 年生於廣東香山，童年與父親寓居澳門接受私塾教育。在這個近代中國最早接觸西方文化的殖民地，蕭友梅從比鄰的葡萄牙牧師家中，首次接觸西方音樂。1898 年，蕭友梅返回廣州就讀甫成立的西式學堂「時敏

音樂學院，2004），728[編者註]；《中國社會科學家自述》，國務院學位委員會辦公室編（上海：上海教育，1997），731；郭燕紅，〈蕭友梅《舊樂沿革》述評〉，《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.4（1988）：84；蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，737；鄭祖襄，〈中西音樂比較之下的尋根之作—重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉，《音樂研究》，no.5（2013）：61[註 20]。

³ 據《蕭友梅全集》之註釋，《舊樂沿革》手稿頁面有作者編碼，編至 62，然中有錯亂，實際共為 50 頁；另有其他相關圖表、譜例、書目等殘頁，在《全集》中經整理輯入各相關正文項下。手稿內容之編碼，除了前面 1 至 4 項未見標註外，自第 5 項起皆有其目；各項目下之內容完全，僅第 6 項「周代的樂官制度與音樂教育」未有內容，編者以〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉之內容補之（詳見本文註 63）。參見蕭友梅，〈舊樂沿革〉，728[編者註]。

學堂」，而後於 1902 年赴日留學⁴。留日期間，蕭友梅先後就讀東京高校附中及東京帝國大學文科教育系，同時於東京音樂學校修習聲樂與鋼琴。1909 年返國後，參加清政府留學生考試，於 1910 年取得學部七品官職。

蕭友梅在留日期間加入同盟會，因而結識了同鄉的孫中山，故 1912 年孫中山任新政府臨時大總統時，即延攬他為總統府秘書。袁世凱繼任總統後，蕭友梅便辭職返鄉，任職於廣東省教育司。1912 年，蕭友梅經時任教育部長蔡元培的協助，取得公費留學資格，啟程赴德留學，於 1913 年同時入萊比錫音樂院及萊比錫大學哲學系就讀。1916 年，蕭友梅以音樂學論文 *Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert*⁵ 通過萊比錫大學之審查及口試，同年秋轉赴柏林，進入柏林大學哲學系，並於史坦音樂學院(Stern'sches Konservatorium)修習作曲與指揮。1919 年方取得萊比錫大學哲學博士學位證書，準備取道美國返國。⁶

⁴ 有關蕭友梅留日年份眾說紛云，可參見黃旭東、汪樸，〈蕭友梅留日年份、回國日期及參加清廷考試時間考辯－舊資料重讀與新史料初探〉，《音樂研究》no.3 (2007): 56-61。筆者據該文考察之結果，採用 1902 年留日之說法。

⁵ 蕭友梅於博士論文手稿中擬就中文題名為《中國古代樂器考》，而於 1917 年〈本部留德學生蕭友梅學業成績報告及請予研究期一年理由書〉中，他則將論文名稱稱為《中國樂隊史至清初止》。該論文於 1989 年由廖輔叔譯為中文刊登於《音樂藝術》，即依德文題名，將題名直譯為《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》；2010 年出版的蕭友梅與王光祈博士論文中譯合訂本，書名採用蕭友梅所擬之題名《中國古代樂器考》，但內容標題仍保留廖輔叔直譯之題名；《蕭友梅全集》中則以《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》為題。為免混淆，在未涉及題名意涵之時，本文將其直稱為「博士論文」。參見蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究（向德國萊比錫大學哲學系提出的博士論文）〉，廖輔叔譯，《音樂藝術》，no.2, 3, 4 (1989): 2-18, 1-17, 1-34；汪樸，〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉，《人民音樂》，no.1 (2006): 40；蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，廖輔叔、金經言譯，民國學術叢刊（長春：吉林出版集團，2010）；蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，廖輔叔譯，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，141[編者註]。

⁶ 蕭友梅初入萊比錫大學哲學系原以教育為主修，但後來改為音樂學。1916 年通過口試後，在等待學校歸還論文原稿以付印之時，前往柏林繼續修習音樂相關課程。然蕭友梅遲至 1919 年才取得博士畢業證書，且至今於德國仍未發現其博士論文之印行資料，其間原由尚未得知，孫海推測應與一次世界大戰之情勢，及當時中國與德國之敵對關係有關。參見汪樸，〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉，40；孫海，〈蕭友梅留德史料新探〉，《音樂

蕭友梅於 1920 年 3 月返國，接受北京大學校長蔡元培之邀，任該校哲學系講師，於音樂研究會（後為音樂傳習所）授課，開始了他二十年投入中國音樂發展與音樂教育的生涯。返國後，蕭友梅一直積極謀劃創辦音樂專門學校，1921 年與楊仲子於北京女子高等師範學校創設音樂科，1922 年，以仿照歐洲大學音樂院制度之規畫，將原屬學生社團性質的音樂研究會，改制為正式的教學單位「音樂傳習所」。但礙於當時校內其他單位對音樂之漠視，傳習所始終無法獲得與大學其他系所同樣的地位，更於 1927 年，被當時的北洋政府以音樂有礙風化為由，下令解散。蕭友梅之後前往上海，終於在蔡元培的協助下，於 1927 年在上海創辦中國第一所高等專業音樂學院「國立音樂院」。國立音樂院自創校以來，一直面臨經費拮据的窘境，更因教育官員之謬見，在 1929 年被降格為「國立音樂專科學校」。1930 年代時局日異動盪不安，蕭友梅在物資缺乏的狀況下，仍勉力維持音專之運作，直至 1940 年底病逝於上海。

蕭友梅 1920 年回國即開始發揮影響力，為當時中國方才萌芽的新音樂，帶來西方的專業研究與教育方法。他在北京大學的課程非常受歡迎，據廖輔叔所述，聽講者甚至有上千人⁷。北京大學音樂研究社的刊物《音樂雜誌》，當時即刊載〈哲學系設立樂學講座之必要性〉一文，闡述中國急需樂學之要，並推崇蕭友梅的音樂專業正符應當前中國之所需。⁸ 同號並刊登蕭友梅返國後的首次文論發表，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉及〈樂學研究法〉。由此可以看出當時各界對於蕭友梅之殷切期盼。

蕭友梅在北大的課程以和聲學、理論作曲及西洋音樂史為主，並同時擔任北京女子高等師範學校音樂科主任，他於此時編寫了大量的講義與教科書。留日時，蕭友梅即為中國留日學生刊物《學報》撰寫〈音樂概說〉(1907-1908)⁹，提供學生與自學者簡單的音樂教材；之後於《音樂雜誌》連載的〈普通樂理〉、〈和聲學綱要〉，亦為上課所用之講稿，後經增訂出版為《普

研究》no.1 (2007): 19、32。

⁷ 參見廖輔叔，《蕭友梅傳》（杭州：浙江美術學院，1993），18。

⁸ 楊昭恕，〈哲學系設立樂學講座之必要〉，《音樂雜誌》，vol.1, no.3 (1920): 1-4。

⁹ 該文連載於 1907 年 2 月至 1908 年 4 月間《學報》第 1、2、3、4、6、8 各號。參見蕭友梅，〈音樂概說〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，40[編者註]。

通樂學》(1928)、《和聲學》(1932)。¹⁰ 此外尚有為初級中學音樂課編寫多種教科書，以及授課講義《近世西洋音樂史綱》(1920-1923 年間，鉛印本)。¹¹

蕭友梅的教學講義、教科書與創作歌曲，多完成於 1920 年返國後至 1927 年之前，而大部份的文論作品，卻是發表於 1927 年之後。究其原因，可能是他創立上海國立音樂院後，思索教學制度及校務發展之需，對中國音樂的觀察與思考更為深入之故。不同於教學講義皆為西方音樂之內容，蕭友梅的文論多以中國音樂為主，包含演講、題序、現況陳述、教育與活動評介，以及中國音樂研究論文等。其中關於中國音樂研究的文章，主要出現於 1920 年返國之時，及 1927 年以後，除了博士論文與《舊樂沿革》兩部長篇著作外，另有〈中國音樂教育不發達的原因〉(1920)¹²、〈中西音樂的比較研究〉(1920)、〈古今中西音階概說〉(1928)、〈九宮大成所用的音階〉(1930)、〈中國歷代音樂沿革概略(上)〉(1931)、〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉(1934)、〈為什麼音樂在中國不為一般人所重視〉(1934)、〈復興國樂之我見〉(1939)、〈鍵盤樂器輸入中國考〉(1939)等篇。然而無論是 1920 年各界翹首期盼的音樂哲學博士，或是 1927 年以後，籌擘上海國立音樂院，滿載雄心壯志開創中國新音樂的音樂教育家，蕭友梅對於中國音樂研究，始終圍繞著一個主要論題，即是「中國音樂之落後與原因」。

¹⁰ 〈普通樂理〉於 1920 年、1921 年間連載於《音樂雜誌》，後經編修成為《普通樂學》的第一至五章，及第十章；〈和聲學綱要〉同樣於 1920 年、1921 年間連載於《音樂雜誌》，原為國立北京女子高等師範學校音樂科之鉛印本教學講義，後經兩次編修增訂，第一次於 1927 年印行為國立藝術專門學校之教學講義，第二次於 1932 年由商務印書館印行為上海國立音專教科書。

¹¹ 蕭友梅為中學編寫的教科書共有《新學制風琴教科書》(1924)、《新學制樂理教科書》(1924)、《新學制唱歌教科書》(1924-1925)、《新學制鋼琴教科書》(1926)、《小提琴教科書》(1927)等五種，其中亦包含大量的創作歌曲。《近世西洋音樂史綱》為國立北京女子高等師範學校音樂體育科之教學講義。關於蕭友梅歷年著作狀況，請參見趙節明編，〈蕭友梅著述目錄〉，《蕭友梅音樂文集》(上海：人民音樂，1990)，555-561。

¹² 原文題名為〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，發表於《音樂雜誌》vol.1, no.3，內容即由題名所標註的四個段落組成，本文在此段僅論中國音樂研究相關之寫作，故只採〈中國音樂教育不發達的原因〉段落為例。

二、中國音樂之落後與原因

在蕭友梅留日時期的文章〈音樂概說〉中，可看到蕭友梅最早對於中國音樂的批評：「我國音樂發達雖在數千年前，然記曲法向無一定，且所用符號不能統一，以故雖有名曲，亦隨得隨失，不能保存永遠也。」¹³〈音樂概說〉是一篇介紹西方音樂理論的教材文章，但蕭友梅在其中仍不忘論及中國音樂，顯示蕭友梅在留日之時，即意識到曲譜保存是中國音樂最大的問題。

1916 年完成的博士論文，是蕭友梅第一篇中國音樂研究著作，雖然是以樂隊與樂器為研究對象，但行文間多處反思中國音樂之落後與原因，這些思考皆成為他日後談論中國音樂的基礎論點。博士論文的第一部分〈中國樂隊概述〉，闡述中國樂隊之歷史，分為「上古時代（約公元前 3000—公元 588 年）」及「中世紀（公元 589—1700 年）」兩個時期。相對於近代通史慣用的「上古」、「中古」、「近世」分期法，尚缺少「近世」時期。雖然論文談論的內容只到 1700 年，然而其中世紀時期事實上涵蓋到清朝。蕭友梅在文中說明道：

這一朝代的樂譜大多數是手寫本，而且直到革命為止一直保存在皇家音樂機關—原先稱為樂部，後來改稱禮部—裡面，因此遺憾地是很不容易得見。但是就內容而論也不過是帶樂隊伴奏的讚美歌。¹⁴

言下之意，清朝的樂隊音樂除了因無法取得樂譜，故未能於文中說明外，實際上也似無詳述之價值，故雖然文中不論，但卻仍歸入「中世紀」時期。對照蕭友梅於《普通樂學》中所列西方音樂史的四個分期：古代（至八世紀止）、中古時代（九世紀到十三世紀）、近古時代（十四世紀到十八世紀中葉）、新時代（十八世紀中葉以後）¹⁵，蕭友梅以中世紀含括中國音樂史至清朝的發展，應是對比於西洋音樂史的中古時代，亦即複音音樂興盛之前。由此顯示出蕭友梅的中國音樂落後觀點，是建立在與西方音樂史之音樂結構進化觀點的比較上。

博士論文的主題「樂隊」為西方音樂的概念，在中國音樂歷史上並不完

¹³ 蕭友梅，〈音樂概說〉，3。

¹⁴ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，66。

¹⁵ 參見蕭友梅，〈普通樂學〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，327。

全適用，蕭友梅所引用之樂隊相關文獻資料，皆來自於宮廷音樂，然而自宋元以來民間戲曲的發展盛況，早已勝過宮廷樂隊。因此蕭友梅在博士論文第一部分的最後亦補充道：「宋朝和元朝的戲曲音樂的曲子還是相當有價值的，為了能夠系統地加以闡明，可還需要多年的研究。」¹⁶ 然而他在引言中，卻也早已先入為主地將宋元戲曲音樂歸入未進化至複音音樂之階段：

中世紀以前演奏的中國音樂都是單音的……宋朝和元朝，一段唱腔由樂隊樂器用另一支旋律，然而合乎和聲原理地來伴奏是很普通的，就是樂隊音樂本身從那時起在純粹器樂的前奏、插曲和尾聲裡面也往往是複音的。可是無論如何在二部或多部的唱音或相同的樂器上找不到平行的多聲部；因此中國音樂也就沒有到達經文歌、卡農或賦格等體裁的發展。¹⁷

由此更顯出蕭友梅此時受到的西方音樂史中進化觀點影響之深，甚至將西方複音音樂發展之型態，視為音樂進化的必需過程。

蕭友梅與當時大部分的中西方學者一樣，將西方的發展方向與進化觀點視為理所當然，因此他關注的並不是中國音樂落後的現象，而是造成落後的原因。在博士論文中，蕭友梅多處藉由與西方音樂發展之比較，反思中國音樂的問題，例如曲譜未能留存、文人輕視俗樂、缺乏音樂教育等。對於這些問題的觀察與思考，成為他日後實踐中國音樂教育的著力之處。

蕭友梅返國後隨即發表了兩篇關於中國音樂不發達的文章。〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉中，經由介紹西方音樂的定義、教育與研究，直指中國音樂的問題在於幾千年來對於音樂及音樂教育的不重視；¹⁸ 〈中西音樂的比較研究〉以中西樂制之比較，具體呈現造成中國音樂落後現象的各種關連，例如對於音樂教育與教法的不重視，造成樂工素質低落，阻礙了記譜法的發展；對於樂器改良的輕忽，侷限了音階系統的發展，特別是元朝時對於西方傳入的鍵盤樂器「興隆

¹⁶ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，80。

¹⁷ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，46。

¹⁸ 參見蕭友梅，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，143-147。

笙」的忽視，使得中國音樂錯失進化至複音音樂的契機。¹⁹ 在十餘年後發表的〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉中，蕭友梅更具體的以西方音樂發展的特點，來對照中國音樂的落後，主要在於鍵盤樂器與五線譜的發明，以及對於音樂與音樂教育的重視。²⁰ 這些對照與反思的

¹⁹ 興隆笙記載於《元史·禮樂志》〈宴樂之器〉之首：「興隆笙，制以楠木，形如夾屏，上銳而面平，鏤金雕鏤枇杷、寶相、孔雀、竹木、雲氣，兩旁側立花板，居背三之一，中為虛櫃，如笙之匏。上豎紫竹管九十，管端實以木蓮苞。櫃外出小樞十五，上豎小管，管端實以銅杏葉。下有座，獅象繞之，座上櫃前立花板一，雕鏤如背，板間出二皮風口，用則設硃漆小架於座前，系風囊於風口，囊面如琵琶，硃漆雜花，有柄，一人按小管，一人鼓風囊，則簧自隨調而鳴。中統間，回回國所進。以竹為簧，有聲而無律。玉宸樂院判官鄭秀乃考音律，分定清濁，增改如今制。」蕭友梅在博士論文就已大篇幅介紹此樂器，在《舊樂沿革》〈鍵盤樂器輸入中國之經過〉中，則引用博士論文之相同內容。無獨有偶，葉伯和《中國音樂史》中，亦以較其他樂器簡介為多的文字介紹興隆笙。在同時期的其他中國音樂史著作中，除楊蔭瀏《中國音樂史綱》有列其名外，皆未見該樂器的介紹。目前關於興隆笙的研究資料，除蕭友梅曾引過的《元史》、陶宗儀《南村輟耕錄》及王禕《王忠公文集》中的內容外，主要是參考岸邊成雄的研究。岸邊成雄認為當時阿拉伯有製造管風琴的豐富知識與技術，故推測元朝傳入的興隆笙應是阿拉伯管風琴，而非當時歐洲的管風琴，而阿拉伯管風琴同時也傳入歐洲，影響了現代管風琴的形成，進而促進了歐洲音樂和聲的發展，「同樣是攝取了伊斯蘭音樂，但卻出現了兩種差別，成為東方和西方近代音樂的分歧路口。」岸邊成雄將管風琴的發展與否，視為影響西方複音音樂及和聲形成，以及中國未能發展複音音樂的關鍵，類似觀點同時也出現在葉伯和與蕭友梅關於興隆笙的談論中。葉伯和道：「沒有大偉大的音樂家，把這樂器拿來充分的使用，製出很好的曲子，與西洋並駕齊驅，真是可嘆息的事。」蕭友梅亦說「蒙古人根本就沒有維護它們的藝術成果的風氣，元朝末年以來再也沒有與此有關的消息，而這一值得重視的樂器竟然悄然消失了。」葉、蕭兩人與岸邊成雄一樣，認為興隆笙這一關鍵樂器未能在中國興盛，進而發展出複音音樂，使得中國音樂落後於西方音樂。從葉、蕭二人的留日背看來，筆者推測，他們特別注意興隆笙的東西傳播與影響，有可能來自於留日時受到日本東洋史觀的影響。然筆者目前尚未搜得二十世紀初日本學界關於興隆笙的相關談論，此外關於阿拉伯管風琴對於西方管風琴的影響，亦尚未有定論，這些部分仍有待後續進一步之研究。參見[明]宋濂，《元史》（北京：中華，1976），卷 71，〈志第二十二·禮樂五〉，1771；蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，124-125；蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，166；葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，顧鴻喬編（台北：貫雅，1993（民 82）），69-70；岸邊成雄，《伊斯蘭音樂》，郎櫻譯（上海：上海文藝，1983），91-93。

²⁰ 參見蕭友梅，〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，637-638。

內容，持續出現在蕭友梅的各種文論中，顯示出他對中國音樂落後原因的一貫看法，亦是他一直以來主張西方音樂方法與教育的有力支撐。

三、西方音樂體系的學習

經過對中國音樂落後原因的探討與了解，蕭友梅將對於西方音樂進化之信念，首先落實於高等音樂教育中。從其學習背景來看，雖幼年曾短暫於私塾就學，但整個求學時期所受的皆為西式教育，且之後留學日德的經驗，使他與當時大部分的留學生一樣，感受到西方文化與中國傳統的新舊衝突，並深受西方文化進化論的影響，認為中國要成為現代國家，需循西方文化進化之途。如此，在音樂上亦然，必須從理論與實踐上全面學習西方音樂方法。

雖然自學堂樂歌開始，中國已引進西方音樂的概念，但在蕭友梅之前，中國對於西方音樂的認識，大多來自於留日音樂家的間接介紹，且多以演奏唱實務為主。以北京大學音樂研究會為例，蕭友梅加入之前，主要課程為鋼琴、小提琴、琵琶、古琴與崑曲等演奏教學，理論方面則僅有留日的陳仲子教授樂典及和聲。蕭友梅加入後，開授了「普通樂理」、「和聲學」、「作曲法」和「音樂史」四門課程，大幅提升了理論方面課程的層次²¹。《北京大學日刊》刊載的開課訊息中，註明習「作曲法」者必先學習和聲學，聽「音樂史」者需同時習和聲學，而修習「普通樂理」與「和聲學初步」者，則需能略彈奏鍵盤樂器，由此即可看出蕭友梅對於音樂課程的體系已有初步規劃。²² 1922 年北京大學音樂傳習所成立，讓蕭友梅首次有機會落實中國高等音樂教育的理想，傳習所的規劃比照歐洲音樂院之體制規模與課程架構，成為日後上海音樂院之先鋒。²³

蕭友梅是中國接受西方音樂學學術訓練的第一人，當時在萊比錫大學哲學系的里曼(Hugo Riemann, 1849-1919)、謝林(Arnold Schering, 1877-1941)

²¹ 韓國鎭認為蕭友梅的學經歷遠超過當時已傳授演奏技巧為主的其他教師，足見他為當時中國音樂教所帶來的發展與貢獻。參見韓國鎭，〈從音樂研究會到音樂藝文社（新論）〉，《育韓國鎭音樂文集（一）》（台北：樂韻，1990（民79）），35。

²² 參見劉靖之，〈中國新音樂史論（上）〉（台北：耀文（1998（民87）），105-106。

²³ 關於北京大學音樂傳習所之成立、學制與課程，可參見蕭友梅，〈音樂傳習所對於本校的希望〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，207-209；李靜，〈蕭友梅與北大音樂傳習所〉，《北京大學學（哲學社會科學版）》vol.41, no.2（3月，2004）：140-144。

等人，皆為二十世紀初西方音樂學的重要學者。蕭友梅在〈樂學研究法〉所述之樂學五個研究面向，即是里曼於 1908 年所提出的音樂學體系。雖然蕭友梅在文中並未註明出處，但由其師承，可對照出該論點來自里曼 1908 年於 *Grundriss der Musikwissenschaft* 中所提出的音樂學五個類別。兩者對照如下²⁴：

聲學（發生聲音的機械學）	Akustik (Mechanik der Tonerzeugung)
聲音生理學（聲音心理學）	Tonphysiologie(Tonpsychologie)
音樂美學或推理的音樂理論	Musikästhetik oder spekulativen Theorie der Musik
音樂理論(狹義的) ²⁵	Musikalischen Fachlehre (Musiktheorie im engeren sinne)
音樂史	Musikgeschichte

在德國接觸到音樂學，使蕭友梅真正體認到，西方音樂不只在音樂實踐方面遠勝於中國，其學術研究及教育體系，更是中國前所未聞，即使當時已經引進西方文化數十年的日本，亦未能窮其究竟，這也是吸引蕭友梅在留日之後，再度遠赴德國的原因²⁶。蕭友梅在博士論文最後強調中國「應該更多地注意音樂的，特別是系統的理論和作曲學在中國的人才的培養」²⁷，即是因為他認識到當代西方音樂之進步，並不僅在於樂器與演奏技巧之發展，更重要的是整個音樂體系與理論的建立，以及使用這些系統理論為基礎的大量樂曲創作。系統理論與作曲概念的發展，正是西方音樂數百年來持續蓬勃發展的重要基礎，將音樂的範圍從原本僅被認為只是技能的音樂演奏，提升到

²⁴ 參見蕭友梅，〈樂學研究法〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，148-150；Arthur Wolfgang Cohn, "Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* v.3 (1920-1921), 46.

²⁵ 蕭友梅並未將原文中的 *Musikalischen Fachlehre*（音樂實務）譯出。

²⁶ 廖輔叔在蕭友梅的傳記中記載了蕭友梅對於留德的想法：「他在日本留學期間，主要是以音樂為重點的學習。日本音樂教育是以德國為藍本的，既然想學個徹底，那麼當然是去德國才是上策。」廖輔叔，《蕭友梅傳》，9。蕭友梅在東京音樂學校修習的是鋼琴與唱歌，東京音樂學校當時的課程亦僅以演奏唱為主，參見《東京音樂學校規則》，東京音樂學校編（東京：編者，1889（明治 22））。

²⁷ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，139。

具有邏輯科學的理論層次，與審美的創作層次，這些在中國音樂歷史中皆未曾出現。

在〈外國的音樂教育機關〉(1920)一文中，蕭友梅提及回國之初常遇到的情景，感嘆在當時的中國，音樂仍僅止被認為是一種演奏技藝：

我這次回來，看了熟人不少，有好幾位一見面就說：“你在德國學音樂的，你一定精通各種樂器了。”我聽了這種恭維，心裡覺得很可憐，卻是又不能怪他們，因為他們以為西洋音樂和我們中國三千年前的音樂一樣容易……²⁸

因此他積極地著文介紹西方音樂體系與高等音樂教育，以做為中國音樂之借鏡。然而蕭友梅了解，西方音樂之發展並非一蹴可幾，中國音樂千年來在發展上的停滯，更是難以倏然轉變。既然中國音樂的問題在於長久以來對於音樂的不重視，故從教育扎根，應為解決問題的根本方法。學堂樂歌以來的新式教育，雖將音樂納入基本課程，但一味模仿西方的教授內容卻錯誤百出，顯示出當時音樂師資的薄弱：

近日學校，教唱歌的常常有誤會的地方，這並不是教員的錯，而是他的師承不夠，因為我們中國已經一千多年沒有辦過一間音樂學校了。現在的唱歌教員多半是師範畢業的，但是唱歌科修了資格，來當音樂專科教員，不用我說，人人都知道是不行的。²⁹

蕭友梅認為當時音樂教育普遍不求甚解、以訛傳訛，需歸咎於中國缺乏音樂之系統方法。因此唯有學習西方音樂之系統方法，從對於西方音樂教育、樂譜、樂器、音階等方面的全面了解，將系統化的音樂理論應用於音樂實踐之上，方是有效的音樂教育。由此推想，這應也是蕭友梅早期編寫眾多音樂教科書之原因。

西方音樂理論中，蕭友梅特別強調五線譜與和聲，這兩個工具在中國音樂歷史中未曾出現，但卻在西方音樂發展中扮演關鍵角色，它們是音樂系統化理論的成果，五線譜完善了音樂的記錄與保存，和聲則使音樂進化到主音

²⁸ 蕭友梅，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，144。

²⁹ 蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，163。

音樂的階段。在博士論文中，蕭友梅對中國音樂的新發展抱以如下的寄望，其中記譜法與和聲將是創造古樂新生的主要動力：

中國人民是非常富於音樂性的，中國樂器如果依照歐洲技術加以完善，也是具備繼續發展的可能性的，因此我希望將來有一天會給中國引進統一的記譜法與和聲，那在旋律上那麼豐富的中國音樂將會迎來一個發展的新時代，在保留中國情思的前提之下獲得古樂的新生……³⁰

蕭友梅努力實踐了他在博士論文中的希望，返國後無論在北大音樂研究會、傳習所，或上海國立音樂院，他皆開授〈普通樂理〉、〈和聲學〉、〈作曲法〉等課程，將西方音樂基礎的理論系統落實於中國音樂教育之中。

四、舊樂的復興與中國音樂的創新

雖然蕭友梅始終認為中國音樂之落後已經不符合當前的潮流，但中國音樂的新發展，亦不是一味地模仿西方音樂。在博士論文中談論的古樂新生中，蕭友梅將中國音樂新發展的核心建立在「中國情思」上，但對於「中國情思」並沒有具體的說明。在 1934 年〈音樂家的新生活〉中，蕭友梅提出他對於中國新音樂的想像：

我之提倡西樂，並不是要我們同胞做巴哈、莫查特、貝吐芬的乾兒，我們只要作他們的學生。和聲學並不是音樂，它只是和音的法子，我們要運用這進步的和聲來創造我們的新音樂。音樂的骨幹是一民族的民族性，如果我們不是藝術的猴子，我們一定可以在我們的樂曲裡面保存我們的民族性，雖然它的形式是歐化的。³¹

在〈復興國樂之我見〉(1939)中，他對於中國新音樂的界定更為開放：

³⁰ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，46。文中由廖輔叔翻譯的「古樂」一詞，因未能取得德文原文，故筆者未能得知蕭友梅原文使用的文字，但由文字脈絡看來，筆者認為「古樂」之原文有可能是"antike Musik"，其義應同於蕭友梅日後的文論中多次論及的「舊樂」，指稱接受西方音樂影響之前的中國傳統音樂。

³¹ 蕭友梅，〈音樂家的新生活〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，616。

何為國樂？曰：能表現現代中國人應有之時代精神、思想與情感者，便是中國國樂。國樂之要點在於此種精神、思想與情感。至於如何表現，應順應時代與潮流，及音樂家個性之需要，不必限定用何種形式，何種樂器。……若僅抄襲昔人殘餘之腔調及樂器，與中國之國運毫無關涉，則僅可名之為“舊樂”，不配稱為“國樂”。³²

雖然蕭友梅強調國樂「不必限定用何種形式」，但以其對於西方音樂進步程度之認定，可以想見文中「不必限定」的形式，是中國傳統的音樂型態，而順應時代潮流的，即是西方音樂方法。

在這些關於新音樂的談論中，蕭友梅將「中國情思」投射在民族性、時代精神、思想與情感上，但這些特點與「舊樂」是否有必然的關連？蕭友梅或有可能認為中國新音樂之精神不必然須包含舊樂之內容。然而從另一方面觀之，將「昔人殘餘之腔調及樂器」排除於中國新音樂之外，亦可解讀為接受「改良後的舊樂」成為中國新音樂內容之可能性。這亦即是蕭友梅進行各種「舊樂」研究在目的上的意識形態。

蕭友梅認為，中國數千年累積下來的「舊樂」裡，記譜法、樂器、樂律、和聲等技術方面，皆遠落後於西方，其在現代中唯一還保有價值的部分，是在於曲譜旋律。博士論文提及的「中國情思」，是建立中國音樂「在旋律上那麼豐富」的背景之下；在〈復興國樂之我見〉中，蕭友梅則直接點明：「我國舊樂之豐富處，不在於理論樂律，亦不在於樂器與演奏技術，而在於詞章與曲譜。」³³ 而這些詞章曲譜最多則是保留在民間音樂之中。

早在〈李華萱《俗曲集》序〉(1924)中，蕭友梅即將中國情思即隱約指涉於民間音樂：「一國之中，必有所謂國民音樂(folk music 或 folk tune)。此種曲調，雖無精密的記譜法，亦常存在於國民聽官之中。」³⁴ 十餘年後，在〈關於我國新音樂運動〉中，他則更具體地闡述他對於中國既有民間音樂的看法：

問：對於我國民眾音樂，先生有何比較具體的建議？

³² 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，736-737。

³³ 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，738。

³⁴ 蕭友梅，〈李華萱《俗曲集》序〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，210。

- 一、搜集舊民歌，去其鄙俚詞句，易以淺近詞句，並譜以淺近曲調；
遇有譜之民歌，整理之後更配以適當的和聲。
- 二、蒐集民曲（folk tune，俗名小調，只有聲無詞的一類），加以整理，配以和聲。
- 三、選擇好的舊劇（只有歷史價值而合時代思潮）的加以整理。
- 四、由政府及音樂學校雙方徵求新作民歌並配以曲譜。³⁵

從這些論述中可以看出蕭友梅所指「中國情思」具體對象，即是「取其精英，惕去渣滓，並用新形式表現出來」³⁶ 的傳統曲調所展現出來的民族特性，而新的形式則包括五線譜、和聲及新創作之曲譜等。蕭友梅將這種帶有「中國情思」的中國新音樂，與俄國的國民樂派相提並論，他認為要「創造出一種新作風，足以代表中華民族的特色而與其他各民族音樂有分別的，方可能成為一個“國民樂派”。」³⁷ 蕭友梅對「舊樂」曲譜的肯定不是在於其審美或歷史價值，而是做為新音樂創作素材的民族性價值，此則與十九世紀國民樂派作曲家搜集民歌素材創作樂曲的目的相近。

對於「舊樂」，蕭友梅不採取「復興」的態度，而是以「改造」為前提的利用，他認為要「改造舊樂或創作一個國民樂派時，就不能把舊樂完全放棄。」³⁸ 不放棄舊樂，並不代表必須接受它的既存狀態，蕭友梅在 1920 至 1930 年間評價中國音樂沒落之餘，進行了〈中西音樂的比較研究〉、〈古今中西音階概說〉、〈九宮大成所用的音階〉等關於「舊樂」音樂體系的分析，雖然文中釐清中國音樂中關於音階的各種論述，但其真正目的並不在於中國音樂體系的深究，而是用於顯示出中西音樂體系之優劣，並做為史料研究與譯譜之基礎。³⁹

³⁵ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，680。

³⁶ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，679。

³⁷ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，680。

³⁸ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，679。

³⁹ 〈中西音樂的比較研究〉中，蕭友梅認為中國古代各種西方未見的音階曲調，仍有一點歷史價值，「因為西洋音樂早已不用這種音階，如果我們把種音階的樂曲搜羅起來，用五線譜翻譯它，很可以留來作音樂史的材料，這種材料在西洋音樂找不到。」〈古今中西音階概說〉中以洋琴(dulcimer)採用六聲音階為例，說明中國仍使用歐洲早已不用的樂器，證明中國音樂的保守落後。〈九宮大成所用的音階〉則是落實〈古今中西音階概說〉文末的說明，要將古曲翻成五線譜，才能詳細比較

在〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉中，蕭友梅對於「舊樂」的處理態度，則有更具體的表述：

對於“整理國樂”這件事，我們不獨認為是我們音專同仁的重要工作的一種，並且要用科學的法子很仔細的分門研究（如考訂舊曲，改良記譜法，改良舊樂器，編制舊曲，創作有國樂特性的新樂等）。⁴⁰

可以說「整理國樂」在蕭友梅眼中，是一項史料研究與整理的工作，而所有工作的目的，都在於提供新音樂民族性的養分，而不是古代音樂的重建。

〈復興國樂之我見〉是蕭友梅首次以「復興」一詞談論中國音樂，但他略去「復興」一詞在當時亦包含的崇古與復古意涵，以定義「國樂」的方法，來支持他對於「舊樂」與「新音樂」的一貫態度。該文於 1939 年以「思鶴」署名，發表於上海孤島時期音專的刊物《林鐘》；1943 年則直接署名蕭友梅，以〈國立音樂專科學校實施復興國樂報告〉為題，刊登於重慶《教育通訊》中，文中三段標題皆冠上「本校」⁴¹之字樣。從寫作型態上可以推測，該文之寫作目的，可能是做為音專於「復興國樂」一事之具體態度與作法的公開報告，更甚於蕭友梅個人觀點的表述。然為何要談論「復興國樂」？筆者推測應起因於日本侵華以來逐漸瀰漫全中國的民族復興風潮。

中國從十九世紀末開始大幅度的西化傾向，在九一八事變引發的民族存亡危機中，獲得了深刻的反思。知識分子們開始反思中國民族觀念與自信心的薄弱，是造成中國任憑列強蹂躪宰割幾近滅亡的主要原因，因此必須從加強民族意識著手。張君勱採取復古立場，主張必須恢復中國的歷史文化，從

說明一切。蕭友梅略去對於《九宮大成》曲譜本身價值的談論，然從前文脈絡看來，他認為古代曲譜的價值不外乎做為史料以及新音樂的材料。參見蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，166；〈古今中西音階概說〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，350；〈九宮大成所用的音階〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，382。

⁴⁰ 蕭友梅，〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，389。

⁴¹ 〈復興國樂之我見〉文中三個標題為「對於“國樂”之認識」、「對於復興國樂之計畫與實踐」、「對於改良樂器及整理舊樂意見」；〈國立音樂專科學校實施復興國樂報告〉之標題則將三段標題前皆加上「本校」二字。

過去的光榮中重建民族自信心；而胡適則認為自信心不能建築在歌頌過去的歷史上，而是要經由歷史反省過去的錯誤，從中改造出新的文化。然而無論對於中國過去的歷史文化持肯定或否定的立場，這些學者們在當時共同興起了一場對於中國文化研究的風潮。⁴²

從蕭友梅對於舊樂的立場可看出，他對於當時民族復興的論調，與胡適有相同的觀點。從他的博士論文以「古代」來概括清代以前的整個中國音樂史開始，即可看到他對於這些「昔人的殘餘腔調」在進化階段中的低階評價，在之後諸多文論中，他也多次以「舊樂」來指稱涵蓋受到西方音樂影響前的全部中國音樂。相對於「古代音樂」，「舊樂」一詞在價值判斷上更是具有負面的否定意涵。雖然蕭友梅肯定舊樂中「中國情思」的價值，給予新音樂民族性的想像，但一直以來他對於「整理國樂」這件工作，只著重在於方法論上的批判，並無太多具體的內容研究。1930 年代的民族復興風潮，卻使得蕭友梅必須以更直接的態度來面對關於「舊樂」的各種議題，這或也喚醒他身為音樂史學者的身分，在復興歷史文化的聲浪中，這位身受西方音樂專業訓練的學者，要如何以其所學回應之？1931 年發表的〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，顯示出蕭友梅已經開展整理「舊樂」歷史的計畫；「舊樂沿革」課程的開授，則是這個計畫的具體實踐，在「復興國樂即是創造中國新音樂」的前提下，1938 年的上海音專針對「復興國樂」採取如是的計畫：「從本學期起加設『舊樂沿革』講座，及發動整理舊樂工作，務使學生能充分利用前人之文化遺產，以創造新中國國樂。」⁴³

五、《舊樂沿革》之音樂史觀與方法論

在《舊樂沿革》〈卷頭語〉中，蕭友梅以衛聚賢對於考古目的的闡述為比喻，明白地表達他對於研究「舊樂」的立場：「考古之目的，非為誇揚古國之文明，亦非為崇拜古人之偉大，更非為仿古以做復興之舉。實欲明瞭前途應走之大道。」⁴⁴ 蕭友梅將中國音樂的研究等比於考古，或對當時尚存的中國

⁴² 參見鄭大華，〈九一八後的民族復興思潮〉，《學術月刊》Vol.38, no.4（2006）：110-117。

⁴³ 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，737。

⁴⁴ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，682。衛聚賢(1889-1990)為民國初年著名考古學者，蕭友梅

音樂價值有貶抑之嫌，但他的重點在於衛聚賢對於復古的反對立場。蕭友梅認為音樂史研究的目的，「除了要虛心的把我們舊樂的特色找出來之外，也要把它的不進化的原因與事實，一件一件的找出來，教給我們學音樂的同志作參考……將來整理或改進舊樂時，總可以得到一點補助。」藉著衛聚賢之言，蕭友梅清楚地宣告他摒棄復古主義者挖掘過去光榮的崇古心態，以及博物館式的仿古複製，音樂史的目的，應是對過去音樂歷史的整理與反思，以做為未來發展的基石。從〈卷頭語〉的宣示，讀者或可期待在《舊樂沿革》中，看到蕭友梅對於從歷史中反省的實踐。以下將先由方法論說明蕭友梅對於音樂史寫作的理念。

蕭友梅在早期撰寫〈樂學研究法〉時，明確定義了音樂史的研究內容：

音樂史的功課大概分開兩大部：第一是研究傳來的音樂作品的本體，第二是研究關於音樂發達的記載，但是我們研究第二部的時候，要把他裡頭第一部的材料（指傳來的樂曲）先研究過。⁴⁵

所引用的段落出自其於 1937 年出版之《中國考古學史》之序言。參見衛聚賢，〈序〉，《中國考古學史》（上海：商務（1937（民 26）），1-2。

⁴⁵ 蕭友梅，〈樂學研究法〉，150。蕭友梅使用「“傳來”的音樂作品的本體」、「“傳來”的樂曲」等詞句，筆者認為蕭友梅在此可能只針對“西方傳來的”音樂而論，並非指任何所要研究的音樂對象，例如中國音樂，或許此時蕭友梅也並未想到有研究中國音樂作品本體的可能性。蕭友梅在北大音樂研究會開授的「音樂史」課程，要求修習者需有和聲學之基礎，故該課程應實為西方音樂史，之所以直接以「音樂史」為課程，或只是直接沿用西方音樂史著作之題名，而未考慮國別上的問題。西方自古以來的音樂史著作，在未有其他地區為比較之下，大部分皆直接以「音樂史」為題，就如同中國傳統的各種樂論，亦不會多此一舉在題名加上「中國」兩字。此外，當時中國尚未有任何「中國音樂史」之研究與著作，更遑論成為學校裡的教授課程，即使蕭友梅 1938 年開授「舊樂沿革」，亦未以「中國音樂史」為課名。1889 年《東京音樂學校規則》的課表中，在「音樂史」課程之下，註明「本邦與歐洲音樂史」，足見日本當時已經有本國音樂史之課程內容，然對曾就讀東京音樂學校的蕭友梅而言，「本國音樂史」的概念可能尚未啟發他對於獨立的中國音樂史課程的想法。在「舊樂沿革」開授之前，楊蔭瀏及郭紹虞（時為燕京大學國文系教授）在 1936 至 1937 年間於燕京大學講授「中國音樂史」課程，這是目前所知中國音樂院校開授該課程的較早紀錄。據楊蔭瀏所言，他當時尚未有撰有音樂史相關講義資料，因此授課方式是每堂課舉一個音樂史問題來作專題探討；而郭紹虞的授課方式，楊蔭瀏則如此敘述：「就講雅樂等等，講的都是文學。」因此在此之前，不僅是中國音樂史，甚至中國音樂本體的研究，或許在當時的高等教育界，還尚未形成一個可進行系統研究與教學的範疇。參見

「音樂史首先要研究的是音樂作品本體」，此一主張與葉伯和「考證歷代作品的成績」⁴⁶如出一轍，是源自於現代西方音樂史以音樂結構為主體的史觀。但可想而知的，如要循著音樂作品本身來編寫中國音樂史，蕭友梅必也將遭遇葉伯和所遇到的相同難題，即是他從博士論文到《舊樂沿革》間不斷提及的，中國古代曲譜不存之問題。

雖然蕭友梅較葉伯和更早由日本學成歸國，但相較於葉伯和積極地為中國音樂編寫歷史，蕭友梅將西方音樂體系之研究視為首要步驟。顯然地，經過這個過程，蕭友梅更為明瞭，以當時中國音樂研究百廢待舉的狀態，要編寫一部中國音樂史，並非易事，除了對於中國音樂史料與文獻的掌握外，音樂史的架構與內容論述，才是成就一部音樂史的關鍵重點。在〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉中，蕭友梅重述了在《普通樂學》所談論的西方音樂史七個內容項目，顯示他將以同樣的項目，作為中國音樂史的主要構成內容。這七項分別為：

1. 音樂的組織；
2. 樂器的音域與構造法；
3. 樂曲、歌曲的組織；
4. 記音法與樂譜的組織；
5. 音樂理論的變遷；
6. 音樂教育機關與音樂教授法；
7. 音樂家傳記。⁴⁷

蕭友梅分析西方音樂史的組成內容，將其轉化為結構性的綱目，運用於中國音樂史中，這種方法實有土法煉鋼直接套用之嫌。而他自己也提出此舉之困難所在：「在一千年以前的西方音樂史，也不能全有上列七項的記載，何況音樂不發達的我國？所以在今日想編成一本中國音樂史，是絕對不可能的

《東京音樂學校規則》，插頁 4；袁昱，〈燕京大學音樂系發展歷史與教學研究〉，《天津音樂學院學報（天籟）》，no.1（2012）：99；楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》，no.2（1980）：16。

⁴⁶ 參見葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，上卷（成都：著者，1922）：1。

⁴⁷ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，391。該文所列的音樂史七項記載，與 1928 年出版的《普通樂理》第十章〈音樂發達的梗概〉中列舉的音樂史要素完全相同，然該章內容為西洋音樂史之簡述。參見蕭友梅，〈普通樂學〉，327。

事。」⁴⁸ 從當代音樂史眼光看來，這幾個項目內容，僅是音樂史中的各種與音樂本體相關的各項理論與事件，十八世紀末以來的西方音樂史的寫作，實則逐漸聚焦於歷史連貫性，以及音樂批評與審美的觀點。或許蕭友梅以為，中國音樂在基本的史料研究上已十分欠缺，更遑論在史觀上的進一步要求；另一方面，亦可能是蕭友梅對於西方音樂進步之信念，使他忽略了西方的音樂史亦有其發展歷程，事實上，十八世紀以前西方的音樂史內容與今日亦相去甚遠。

《舊樂沿革》第一章一開始，蕭友梅再次列舉音樂史的內容，但將原本的肯定語詞，縮減為五項以問句所描述的範疇：

- 1.樂器的構造與音域如何；
- 2.樂曲的組織和作風如何；
- 3.樂曲所用的調式如何，音律如何；
- 4.音樂家的傳記（由其是作曲家）如何；
- 5.對於音樂本身的觀念如何？音樂與人生的關係如何？⁴⁹

詞句上的變化透露出蕭友梅在音樂史觀上的些微轉變。後文以開放的字詞「如何」，取代前文每個項目中，對於如「構造法」、「組織」、「教授法」、「傳記」等項目的特定指稱，「如何」一詞包含了更為全面性的狀態與歷程。由此或可見蕭友梅對於當代史觀的進一步展現：歷史的撰述不僅是各種知識、事物的記載與定義，更應是這些相關知識、事物之運作與發展之呈現。

然而蕭友梅亦認知到，以中國音樂當前之狀態，音樂史的研究只能由基本工作開始進行。首先必須要有「正確的眼光」：

把西方的音樂理論、音樂史徹底的研究一下，方才有把握可以達到目的。……我們如果把這些方法都學過之後，再讀本國幾千年來音樂上的記載，比較向來沒有研究過西方音樂的人們，必不至於無頭無緒，並且可以用科學的法子把向來不能解決的問題，有條有理的解說明白。⁵⁰

⁴⁸ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391。

⁴⁹ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，683。

⁵⁰ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391。

進一步闡述蕭友梅的意思，西方音樂方法存在於其音樂理論與音樂史中，要學習西方音樂的方法，即必須要先研究西方音樂理論與音樂史。相對於自然科學與應用科學在學科理論上的普遍性，人文藝術領域的理論，往往與其內容本身有密切之關係，不易抽離成為單純的理論。蕭友梅或亦能藉此為自己辯護，對於西方音樂理論與音樂史的研究與主張，並非是崇洋心態，實是欲藉此習得其方法而運用於中國音樂。

蕭友梅從西方音樂史中，得出研究音樂史的方法步驟：「想研究音樂史，要先研究其大體，然後分期研究，分類研究，末了，還要把各音樂家的傳記研究。」⁵¹ 文中的「分類研究」，指的即是前述的音樂史七項或五項內容項目。然而以中國古代對於音樂記載的忽視，要如何以既有史料建構起這些內容範疇，蕭友梅當時也只能採取如是策略：「在某時代關於某項如果沒有記載時，只可以從略，以保存它的真相。」⁵² 在〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉中，蕭友梅說道這種概略性的沿革論述，僅是做為整理或改良國樂的參考，並不能稱得上是「中國音樂史」⁵³。或許蕭友梅認為在中國音樂經過全面研究之前，無法達成一部完整的中國音樂史，這應也是蕭友梅未以「中國音樂史」為《舊樂沿革》題名之原因。

⁵¹ 蕭友梅，〈樂學研究法〉，150。

⁵² 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391-392。蕭友梅此種寧缺勿濫的嚴謹態度，在同年稍早發表的〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉中亦有所陳述：

假如[仿造樂器]目的專在乎考古，那麼每仿造一種古樂器，應該把他的歷史，所採用圖譜的根據，由仿造者詳細加以說明，方才有歷史上的價值。對於考訂未完或製造法完全失傳的樂器，最好是暫時擱起來，留待別人再去研究。若單憑一個人的臆度，作出種種歷史上所無的樂器，恐怕以訛傳訛，完全失了本來的真面目。孔子說“知之為知之，不知為不知，是知也。”這三句話，我認為可以做我們研究學問的原則。

蕭友梅，〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉，390。文中蕭友梅批評大同樂會仿造古樂，在目的與方法上皆未能闡明，顯然他完全不認同這種不科學的“整理國樂”的方式。〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉作於該文稍後，其或可能是蕭友梅憂慮未識者，如大同樂會仿造古樂般扭曲中國音樂史，造成更複雜的錯誤，故著文略述中國音樂史之梗概，並強調音樂史之原則。而「整理或改良國樂參考」的著文目的，更是明顯地可能針對大同樂會所持“整理國樂”之旗號而來。

⁵³ 參見蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391。

六、《舊樂沿革》之特色與寫作脈絡

以蕭友梅在第一章列舉音樂史的五項事情來檢視《舊樂沿革》中每個時期的內容，可以發現在「樂曲」、「樂器」與「樂隊」等三個項目是論述最多的部分。這三個部分事實上得力於蕭友梅自己的博士論文。是蕭友梅以博士論文為《舊樂沿革》之基礎，擴大架構編寫之，因此關於樂器、樂曲以及中古時代的樂隊的資料十分豐富，但與博士論文不盡相同。⁵⁴博士論文是以樂隊與樂器為主題，且是以歐洲學者為對象的德文著述，因此對於文獻中所記載每個朝代的雅俗樂隊編制、樂器、樂曲，皆盡其詳盡地說明；這些項目內容在《舊樂沿革》中，並沒有太大的更動，只是將樂隊編制與樂曲的說明，縮減為條列式綱要，樂器的解說亦較為簡短，基本上仍維持列舉式的資料型態。但在其他部分，蕭友梅進行諸多更動與補充，這些部分是他自 1920 年返國後，二十年來對於中國音樂更進一步的認識與思考，同時也反映出這段期間中國音樂研究的變化與發展。

（一）歷史分期的調整

蕭友梅對於《舊樂沿革》的中國音樂史分期，與博士論文一樣，採用西方歷史分期的三段分法，將中國音樂史分為上古、中古、近古三個時期，上古包含了「周代以前」及「周代」，中古分為「漢晉」及「南北朝、隋、唐、五代」兩個部分，近古包含宋朝與其後的元明清兩部分，清朝則僅論至乾隆時期，呼應之前「中國音樂近三百年無變化」的主張。不同於博士論文，以西方音樂進化的觀點來對照中國音樂史的發展階段，《舊樂沿革》回歸中國音樂史自身的脈絡，或更明確地說，是以中國通史的脈絡，來劃分音樂通史的時期。這個轉變，除了有可能是因應寫作對象之不同外，亦反映出當時中國史界對於中國通史分期方法的直接影響，更代表了蕭友梅對於中國音樂史觀

⁵⁴ 蕭友梅在〈本部留德學生蕭友梅學業成績報告及請予研究期一年理由書〉中，規畫了返國後要出版的一系列的音樂書籍，包括「泰西音樂史略」、「中國音樂史略」、「西樂和聲系統」、「曲體學」、「對位法」、「人類學綱要」等。參見汪樸，〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉，41。其中「中國音樂史略」的規劃，應當是以博士論文為本。雖然蕭友梅遲至 1938 年才完成《舊樂沿革》，但仍維持當初以博士論文為本的想法。

點的改變，呼應〈卷頭語〉中「音樂史也就是文化史的一部分」主張。⁵⁵

表一列出蕭友梅在博士論文、《普通樂學》及《舊樂沿革》中，對於中西音樂史分期之對照，由此可以看出他在音樂史分期上的觀念轉變。

表一：蕭友梅文論中關於中西音樂史分期對照

分期	《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》(博士論文, 1916)	《普通樂學》(1928) [西方]〈音樂發達的梗概〉	《舊樂沿革》(1938)
上古	太古時代 約公元前 3000—公元前 1122 年	至八世紀止	周代以前 民國前 4608—3034 年 (2697B.C.-1123B.C.)
	周朝 公元前 1122 年—公元前 220 年		周代 民國前 3033—2133 年 (1122B.C.-222B.C.)
	秦漢魏晉南北朝 公元前 221 年—公元 588 年		
中古	隋唐宋元明清 公元 589—1700 年	九世紀到十三世紀	漢晉 民國前 2117—1458 年 (208B.C.-453A.D.)
			南北朝、隋、唐、五代 民國前 1458—953 年 (453 A.D.-958 A.D.)

⁵⁵ 上古、中古、近古的三分法，源自文藝復興時代歐洲對於中古時期的界定，進而前後衍生出上古與近古時期，成為歐洲史學界慣用的分期方法；中國通史的三分法，最早是由日本學者所提出，進而傳入中國，而廣為中國史學界所使用。二十世紀初由中國學者所述的中國通史，如夏增佑、章嶽、王桐齡、金兆豐等人之通史著作，皆採用上古、中古、近古之分期法，部分採用四分法者，除了前面三個時期外，另加上近世，將當時未完成正史編纂的清代時期另外區分出來。這些著作對於將中國通史區分為三個時期皆有大約的共識，上古時期為周朝及之前，中古時期之起迄分歧較大，但原則上仍是以漢唐為主，近古時期則多自宋代開始，直至清代，或接續近世時期。蕭友梅的分期基本上亦依循此一原則。楊蔭瀏的《中國音樂史綱》亦採用相同的分期方式，以周代音樂觀之興盛以及宋代復古思想興起做為時代化分之依據，雖然他強調以音樂觀的角度出發，但整體仍是涉及中國通史與文化史的興衰之勢。參見劉林海，〈“中世紀”的建構與解構——兼論中國世界中世紀史理論與實踐的困境〉，《世界歷史》，no.5（2012）：93-102；尚小明，〈由“分期”到“斷代”史——民國時期大學“中國通史”講授體系之演變〉，《史學集刊》，no.1（2011）：56-68；楊蔭瀏，《中國音樂史綱》（台北：樂韻，2004（民93）），23。

近古		十四世紀到十八世紀中葉	宋元明清至乾隆末年 民國前 952—117 年 (959 A.D.-1794 A.D.)
新時代		十八世紀中葉以後	

(二) 由雅樂轉俗樂的進步觀點

在博士論文中，蕭友梅用一章的篇幅簡述隋唐至清代的祭祀音樂，即雅樂。雖然文中多次說明此時期的音樂發展主要在於世俗音樂而非祭祀音樂⁵⁶，但或因歷代樂志中對於祭祀音樂的記載十分詳細，故蕭友梅仍以相當篇幅呈現之。《舊樂沿革》中關於這個時期的雅樂論述，則只保留了隋唐時期兩套雅樂名稱，宋代以後更是完全不論雅樂。如此確立了該書在中古時期之後，以世俗音樂發展為主體的論述脈絡。在中古時期的結論中，蕭友梅引用許之衡關於雅樂「拖音法」及俗樂「轉腔法」之風格論點，說明中國音樂史自周代以來俗樂漸興雅樂漸衰之趨勢⁵⁷，並得出此結論：「人們的聽官雖然比較其它官能稍微帶些保守性，但還是喜歡新鮮的，求進步的，所以由周末至於隋唐，音樂日趨於世俗化—換一句話說，就是節奏與曲調日漸要求有變化—是一定不易之理。」⁵⁸

在蕭友梅的諸多文論中，屢屢強調中國音樂未進化至複音音樂，以及在和聲與記譜的發展、音樂教育上的落後，但他並未如王光祈在《歐洲音樂進

⁵⁶ 蕭友梅於該章論及隋朝雅樂時說明：「隋朝對於音樂的愛好是更多的傾向於世俗音樂的」；在唐朝的部分則接著說明：「唐朝的統治者特別重視世俗音樂。因此這一時期郊祀樂隊……不受重視，甚至於那些歷史學家都忘記了點明吹奏樂器的數目」；該章最後蕭友梅則直接述明：「中國作曲的發展卻不是寄託在郊祀音樂而是寄託在世俗音樂之上。」蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，65-66。

⁵⁷ 許之衡認為雅樂與俗樂之差異是在於音樂風格之不同，雅樂所用之「拖音法」，每字拖長其音而少變音，俗樂「轉腔法」則如崑腔之法，一字多音，甚至無字處亦用複音。他從雅樂覆亡的角度，將周代至清代雅俗音樂興衰之變遷，分成九個時代分別論述之，而腔調由簡入繁之轉變，則是此一衰變在音樂本體上的呈現，蕭友梅於《舊樂沿革》中亦採用其部份論述內容。參見許之衡，《中國音樂小史》，臺一版（台北：商務，1968（民 57）），15-36。

⁵⁸ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712。

化論》般，明確談論音樂進化觀點的具體內容。⁵⁹ 從上面的引文，或可隱約地窺見他對於音樂進步的看法。蕭友梅將中國音樂從雅樂轉向俗樂的發展，歸因於人類聽覺的進步要求：新鮮，即是「節奏與曲調日漸要求有變化」，而且是如「轉腔法」般趨向複雜的變化。蕭友梅在此略過「音樂主體從單音音樂發展為複音音樂」的音樂史進化觀點，而直接從更生理性的人類聽覺進化，來解釋音樂史上的發展與轉變，認為人類在音樂上的聽覺需求，是以由簡入繁方向在進化，而這一需求，促使音樂型態的發展亦日漸繁複。此一進化論的觀點，則似乎更趨向最初的生物進化論。

達爾文(Charles Darwin, 1809-1882)於 1859 年發表《物種起源》(*The Origin of Species*, 1859)後，斯賓塞(Herbert Spencer, 1820-1903)隨即將其中原本屬於生物學範疇的進化論觀點，用於解釋人類社會的發展歷史，將人類社會視為一個進化的有機體，此一觀點隨即迅速地在人文社會學科中造成廣泛的影響。斯賓塞的社會進化觀點，影響了當時諸如羅伯森(John Frederick Rowbotham, 1854-1925)、帕里(C. Hubert H. Parry, 1848-1918)等人的音樂史觀，他們認為音樂的發展歷史，不應只是人類與事件的編年史，音樂做為一個有機體發展，其進化的原則就如生物的演化般，是一連串由簡入繁的過程。進化論在音樂史上的影響，反映在不同層面上：羅伯森主張樂器發展的三階段：鼓、管、弦，是以其製造及使用的難度為依據；他認為聲樂最早是由一個音開始，進而逐漸擴增音階，他並以南美洲的原住民音樂做為原始音樂之例證，這亦是比較音樂學在當時的主要研究型態；帕里將進化的討論對象，由音樂結構本身擴及人類的音樂經驗與活動，論及人類在音樂美感上的進化，此點則與蕭友梅提及的聽覺需求論點相似。⁶⁰ 巴特卡(Richard Batka, 1868-1922) 於 1909 年出版的三冊音樂通史 *Allgemeine Geschichte der Musik*，

⁵⁹ 王光祈在《歐洲音樂進化論》中，論及歐洲音樂進化的研究，可從樂器、樂譜、樂制、調式(Tonform)、技藝等方面去觀察，在「各種進化史中，以調式進化史最為重要」；而歐洲音樂調式的進化，則分為單音音樂、複音音樂、主音音樂三個階段。參見王光祈，《歐洲音樂進化論》(上海：中華書局，1924(民13))，4-8。

⁶⁰ 羅伯森的音樂史著作 *A history of music* 共三冊，出版於 1885 年至 1887 年間，帕里的 *The evolution of the art of music* 則出版於 1893 年，兩者皆出版於倫敦。關此二人應用斯賓塞觀點的音樂史進化論述，請參見 Warren Dwight Allen, *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960* (New York: Dover, 1962), 110-115.

則明確地將音樂史時期，以結構變化分為單音音樂、複音音樂、主音音樂三個階段，將音樂結構之進化做為音樂史發展的主軸，王光祈對於歐洲音樂進化之論述即為此例。⁶¹ 除了來自西方音樂史中進化論的史觀外，20 世紀初經由嚴復的翻譯與詮釋，而流行於中國知識份子間的《天演論》，對蕭友梅由簡入繁進化的觀點，或也發揮了部分的影響。⁶²

蕭友梅以前的諸本中國音樂史著作中，雖對於俗樂亦多有談論，但皆未如蕭友梅般肯定俗樂為進步之發展，此舉翻轉了中國音樂長久以來以雅樂為宗的退步論。但蕭友梅的音樂進步論亦僅點到為止，他在此談論雅俗轉變的進步，主要目的是在於批評中國儒生的泥古思想，阻礙中國音樂的自然進化。但此點亦可成為蕭友梅用推崇西方音樂方法之說明，即中國音樂雖落後於西方音樂千年，但亦是循著由簡入繁的進化趨勢發展，因此西方朝複音音樂及和聲發展的方向，應也是中國音樂進化必然行經之途徑，如此更符應了以西方音樂師的主張。

（三）音樂教育制度與傳承問題

博士論文第二章一開始，蕭友梅引用《周禮》與《禮記》之內容，詳細介紹周代樂官及音樂教育，篇幅遠超過之後談論樂隊及樂曲。《舊樂沿革》〈周代的樂官制度與音樂教育〉⁶³ 一節，內容則與博士論文中此部分內容幾乎相同，蕭友梅在該章一開始便說明：「周朝關於音樂的記載，最顯著的有兩

⁶¹ 參見 Richard Batka, *Geschichte der Musik*, 3 v. (Stuttgart: Carl Grüniger (Klett & Hartmann), 1909, 1910, 1915.

⁶² 嚴復於 1898 年將赫胥黎(Thomas Henry Huxley, 1825-1895)的論文集 *Evolution and ethics and other essays* (1895)翻譯成《天演論》，雖然譯文中參雜許多個人觀點，但在二十世紀初對中國各界皆有極大的影響，其中「優勝劣敗，適者生存」之語，更成為中國民族救亡圖存之警訊。蕭友梅於當時或亦讀過該書，認知到「物變所趨，皆由簡入繁，由微聲著，運常然也，會乃大異」的進化原則。參見赫胥黎(Thomas Henry Huxley)，《天演論》，嚴復譯，臺一版（台北：商務，1969（民 58）），4；王文仁，〈嚴復與天演論的接受、翻譯與轉化〉，《成大中文學報》，no.21（2008）：155-156。

⁶³ 《舊樂沿革》手稿中有〈周代的樂官制度與音樂教育〉項目，但沒有內容文字，全集編者以〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉中同一標題的第二章補充之，以寫作方式來看，筆者推估蕭友梅原亦應是要直接採用該文內容為之。為行文之順暢，本文於此直接將其視為《舊樂沿革》之內容談論之，特於此註明。

件事：第一，是樂官的制度；第二，是關於音樂的教育與種種的規定」，西方學者亦驚嘆於周朝的政治制度，認為周朝是中國第一個黃金時代。⁶⁴ 這也解釋了博士論文中大篇幅談論樂官與音樂教育的原因。在《舊樂沿革》中，蕭友梅補充了《樂記》中談論音樂與道德的關係，強調周朝的音樂教育事實上「並不注重音樂的本身……所著重的，還是在乎涵養德性」⁶⁵，這也成為周代雅樂無法傳承的原因之一。

蕭友梅在該章最後展現出音樂史撰寫的反思態度，他自問道：周朝如此重視音樂之制度與教育，但為何此時期的音樂，除了少數樂器型制外，曲譜無一留存？除了前述君主視音樂為禮儀之附屬之因外，盲人樂師口傳心授的傳習方式，以及音樂教育僅限於貴族等因素，皆是其原因。蕭友梅對於周代音樂制度與教育的論述，相較於當時或是其後的中國音樂史著作，在內容上更為詳盡，展現出他對於音樂教育制度的特別重視。

隋唐時代的樂工制度亦是蕭友梅特別要舉出的範例。蕭友梅在博士論文中論及唐代教坊之規模，以「音樂學院」⁶⁶ 比喻之。《舊樂沿革》中，蕭友梅則更詳細分述隋唐時期的樂工制度，他節錄《隋書》與新舊《唐書》中關於樂工規模與演出排場之內容，強調由於隋唐時代宮廷中龐大的樂工編制，造就出燕樂的極盛時期。但蕭友梅刪掉以「音樂學院」比喻教坊的文字，也未如周代樂制般詳細說明教坊的制度。其因在於，經過多年的音樂教育實踐，蕭友梅此時對於音樂教育有更深入且具體的認知，故而改稱教坊制度算不上是正式的音樂教育，「是斷不能令音樂做有系統的學習的」⁶⁷。他批評道：「隋唐的訓練樂工太過偏於技術方面，對於樂工應有的普通常識完全不加以注意，只求技藝學好，就可出台表演，所以當時的樂譜完全沒有流傳下來。」⁶⁸ 誠然唐代教坊以提供宮廷燕樂為目的，原本就非如周代成均之高等

⁶⁴ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，393。

⁶⁵ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，396。

⁶⁶ 「教坊不僅領導世俗音樂的演出，它還要教授生徒，因此左右教坊簡直可以看做“音樂學院”（照字面看教坊的含意也是“教育機關”）。」蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，71。「音樂學院」為廖輔叔之翻譯，德文原文未見，參考蕭友梅當時就讀的萊比錫音樂院(Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig)校名，筆者推測蕭友梅應是用 Konservatorium der Musik 一詞。

⁶⁷ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，727。

⁶⁸ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，711。

教育，由此亦可以看到，周代完美的音樂教育制度，亦隨著雅樂的式微而消失。蕭友梅在此更反過來關注曲譜流傳的根本問題。他認為可能因樂工素質低落，無法了解並使用記譜方法，或是此時俗樂所採用的工尺記譜⁶⁹，在傳統士大夫眼中仍屬鄭聲之類的俗事，因此即使貴為君主所譜的遺興之作，此種樂工階級使用的記號，仍不配出現在史籍記載中。因此在最後，他仍舊向這些士大夫們追究歷史的責任：「儒家太過泥古，動不動罵為鄭聲……隋唐兩代俗樂未能流傳下來，士大夫們也應當負一部分摧殘的責任。」⁷⁰

（四）古代樂譜之研究與譯譜

觀蕭友梅對於雅樂與燕樂的論述，他最關心的問題在於曲譜的欠缺，因為音樂史首要在於研究音樂作品的本體，缺少實際音樂作品內容，便難據以談論音樂史。在博士論文中，蕭友梅以朱載堉的《旋宮合樂譜》及《鄉飲詩樂譜》權為周代音樂之譜例⁷¹，但該段落大部分聚焦於中國各種記譜法之解說。或許是因寫作對象為外國人，因此需要特別說明。蕭友梅在《舊樂沿革》中不僅仍關注記譜法，還將〈樂譜的演進〉獨立成一節。在此之前的中

⁶⁹ 蕭友梅原文為「我們相信工尺譜在隋唐時候已經使用過了」，故此為其推測之詞，在稍後〈樂譜的演進〉一節，蕭友梅有所解釋：「【工尺字譜】大概係在隋唐時所發明，但在歷史上頭一次在《遼史·樂志》才有記載……按：遼之大樂，是唐之遺聲，因此推測工尺字譜起於唐時。」蕭友梅，〈舊樂沿革〉，711、715。關於工尺譜之起源已有眾多研究與論文，然至今仍紛說不定，本文於此不另討論。

⁷⁰ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712。

⁷¹ 蕭友梅依據《旋宮合樂譜》最後註明「陝西西安府學中有前代石經作關雎五章今從之」之句，認為這雖不是周朝的原始曲譜，但卻是朱載堉的「準確複製」，做為授課解說旋宮之用。朱載堉《樂律全書》中所載的各種古樂譜，今被認定是朱載堉的擬古之作，而他自己也在《樂學新說》裡說道：「借今樂明古樂不亦可乎？……用旋宮法擬造新譜，始後世為樂律之學者觀之，深信古樂見存，未嘗失傳也！」故《旋宮合樂譜》做為授課之用為真，但應非準確複製之古樂。或也因此蕭友梅之後在《舊樂沿革》說明律呂字譜時，捨原博士論文使用之朱載堉曲譜，改採朱熹《儀禮經傳通解》中的《風雅十二詩譜》，以及姜夔《白石道人歌曲》中的《越九歌》。參見蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，57；蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712-713；戴念祖，〈天潢真人朱載堉〉（鄭州市：大象，2008（民 97））：190-194；吳志武，〈朱載堉的鄉飲詩樂譜研究——為紀念朱載堉誕辰470周年而作〉，《天津音樂學院學報（天籟）》no.1（2007）：51-60；[明]朱載堉，〈旋宮合樂譜〉，《樂律全書》，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化，2007），卷30，51。

國音樂史著作，將記譜法譜視為音樂史基本項目的，只有以西方音樂史方法寫作的葉伯和與王光祈，葉伯和在各時期皆有小段介紹記譜方法，而王光祈則是以〈樂譜之進化〉做專史論述。

〈樂譜的演進〉一節除了採用博士論文內容外，實則部分參考了王光祈的專論，但內容討論不若王光祈深入。特別的是，在逐項簡介六種記譜法後，蕭友梅接著以相當的篇幅談論《九宮大成》曲譜，並顯露出其主要目的：「我們如想知道宋以後的作品的風味如何，非從事翻譯此書不可。」這正顯露他在〈九宮大成所用的音階〉中所主張的，對於記譜法的研究，旨在科學地、正確地翻譯古譜，而這也是他與王光祈在記譜法研究上的共同立場⁷²。

值得注意的是，王光祈《中國音樂史》全本皆為個別的專史，故以一章專門討論記譜法的歷史。然《舊樂沿革》是一般音樂通史的型態，卻未像葉伯和一樣，將樂譜討論分散於各時期中，而是集中置於「近古時代」的第一節，筆者認為，或可能是蕭友梅與西方記譜法歷史比較後的結果。在〈樂譜的演進〉一節，蕭友梅首先即說明：「講到樂譜，無論中西在古代，總是用字記譜。歐洲自 Guido⁷³（民前約 1000 年）發明五線之後，記譜法才開始了一個新的紀元」⁷⁴；而「近古時代」時代自宋朝開始，則始於民前 952 年，蕭友梅在此特意註明兩者在時間上的相近。桂多在西洋音樂史之重要性，在於唱名法及線譜的發明，奠定了西方音樂的記譜系統基礎，對於日後西方音樂的發展有關鍵性的影響。蕭友梅在此落實了他自己所強調的觀點：中國音樂史需要與西方音樂史相對照，方能呈現音樂進化之階段。因此，與中國音樂史「近古時代」開始時間相對照的西方音樂史進程——線譜的發明，即成為該時代的首要對照項目。

此外，雖然中國各種記譜法的發明時間，皆可推至宋代以前，或至遲於宋代就已出現，但在《敦煌琵琶譜》確定年代之前，一般認為中國最早的存

⁷² 王光祈《中國音樂史》中的〈樂譜之進化〉一章，源自於 1929 年發表的〈譯譜之研究〉，該文第一節即說明譯譜之必要性，顯見王光祈的記譜法研究，可說與蕭友梅有同樣的目的。〈譯譜之研究〉原刊載於 1929 年《中華教育界》vol.17, no.10。參見王光祈，〈譯譜之研究〉，《王光祈文集·第一輯 音樂卷（上）》（成都：四川音樂院，2009（民 98）），303-304。

⁷³ 桂多(Guido d'Arezzo, c. 995-after 1033)。

⁷⁴ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712。

世樂譜是宋代的《白石道人歌曲》，而蕭友梅在記譜法中所採用的譜例與論述，包括姜夔、張炎、《宋史》、《遼史》等史料，皆為宋朝以後之記載，反映出中國音樂史上關於記譜法的記載論，大多始於宋朝，這亦可能是蕭友梅將記譜法一節置於此處的原因之一。

（五）樂律與戲曲音樂部分的引用及其侷限

從蕭友梅對音樂史內容的論述來看，《舊樂沿革》在編寫之初，蕭友梅即對其內容架構有所設定，而後分別編寫各項目之內容，然或因成書倉促，或個人能力之限，實際上並未能按其架構之規畫，進行全面的系統性編排。《舊樂沿革》的內容除了直接採用其博士論文兼以擴大論述外，也新增了一些獨立的專題，例如周代〈音樂哲學〉、〈理論上的八十四調與唐代俗樂之二十八調〉⁷⁵、〈鍵盤樂器輸入中國考〉⁷⁶等，做為各時期的重要特色。但中國數千年的音樂發展，涉及之面向何其廣大，以蕭友梅個人之力，確難以達成其理想中的全面性規畫架構。所幸，在《舊樂沿革》編寫之時，中國音樂史之研究經十數年之發展，已略有累積，因此，蕭友梅在書中亦部分引用了這些研究成果，其中最主要者為王光祈與許之衡的中國音樂史著作。

《舊樂沿革》中，樂律部分在書中所佔文字篇幅極少，然內容卻十分豐富，因為書中大部分的樂律論述皆來自王光祈《中國音樂史》〈律之起源〉與〈律之進化〉兩章之內容⁷⁷。蕭友梅將王光祈書中所論從京房到朱載堉的八

⁷⁵ 該節內容乃由〈古今中西音階概說〉中「中國的八十四調說」、「名目繁多的八十四調」兩節修訂而成。參見蕭友梅，〈古今中西音階概說〉，352-363。

⁷⁶ 蕭友梅在〈近古時代〉中特闢一節題為〈鍵盤樂器輸入中國考〉，描寫鍵盤樂器、鋼琴及五線譜於元、明、清初等各時期多次被傳入中國，但卻不受宮廷重視或僅保留於宮廷之中。故因中國對於音樂之不重視，而喪失了大量傳播的機會。該文內容與1939年發表於《林鐘》的同名論文內容完全相同，故《全集》於〈舊樂沿革〉中僅存該目不錄內容。參見蕭友梅，〈鍵盤樂器輸入中國考〉，《蕭友梅全集·第一集 文論專著卷》，739-741。

⁷⁷ 蕭友梅在書中標有王光祈《中國音樂史》的參看頁碼：司馬遷、《淮南子》、《前漢書》、《後漢書》律曆志及鄭玄月令注所載十二律求法，參看王著29-38頁（「律之起源」章）；京房六十律、錢樂之三百六十律、何承天之時二平均律，參看王著66-74頁（以下皆為「律之進化」章）；梁武帝（蕭衍）的四通十二笛、隋代劉焯的十二等差律、後周王樸的純正音階律，參看王著74-85頁；宋蔡元定（民前777-714）的十八律論、明朱載堉十二平均律（民前328-316，萬曆十二至廿四

種樂律理論，皆編入《舊樂沿革》中的樂律項目，書中僅列條目，後註明參考王光祈之著作，自己僅另外撰寫王光祈書中未論及的荀勗笛律與康熙十四律。樂律部分的引用，是《舊樂沿革》全書中唯一全部直接引用他人著作的項目。蕭友梅之所以沒有另行撰述，除可能是因忙於教務未得空閒投入樂律研究外，王光祈在樂律論述上展現的成果，亦應是讓蕭友梅欣然引用的主要原因。王光祈從比較音樂學的分析觀點，詳細考察歷代律制，並進行實際的科學檢測，這部分的工夫與成就，已超越之前各種只依據史料文獻做字面解釋、結果愈益混亂的樂律舊著，也為中國音樂史的研究奠定了樂律論述的發展基礎。對蕭友梅而言，這應是他在當時的中國音樂的各種論述中，少數能夠認同的科學方法之研究。

除了王光祈的《中國音樂史》外，蕭友梅亦在論樂曲與戲曲時，引用了許之衡的《中國音樂小史》。《舊樂沿革》全書最後一節論〈唐宋以來樂曲與劇樂的特點〉，即是民間歌曲與戲曲。這部分在蕭友梅的博士論文中未見討論，但文中曾強調戲曲音樂在宋代以後成為中國音樂發展的主要類型。因此蕭友梅在《舊樂沿革》最後一節談論民間音樂與戲曲，顯見他對於戲曲音樂做為近古時期之重要音樂類型，有其獨到的觀點。

在此之前的其他中國音樂史著作中，並未有關於戲曲歷史的系統性論述。鄭觀文在其《中國音樂史》〈現存樂體〉一節中，詳細介紹了當前尚存之戲曲與方音共十七種⁷⁸，但僅就其型態做略述，並未論及歷史之源流與變遷。許之衡的《中國音樂小史》在最後部分，以四章的篇幅談論自唐代至明清的樂曲內容，引述各種文獻，呈現唐以來各種樂曲與戲曲腔調之類別、型態與轉變，論述較為詳細而全面。

〈唐宋以來樂曲與劇樂的特點〉之題名，或即是來自於許之衡這四章所包含的時代與樂類範疇。但蕭友梅就《中國音樂小史》後四章所談論的詳細內容，只引用了關於唐代「和聲」⁷⁹的概念。他主要是擷取許之衡在各章最

年)，參看王著 85-97 頁。另請參見王光祈，《中國音樂史》（上海：中華書局，1934（民 23））。

⁷⁸ 參見鄭觀文，《中國音樂史》第三冊（上海：大同樂會，1929（民 18）），10-17。

⁷⁹ 此「和聲」非西方音樂和聲之概念，蕭友梅文中說明「所謂『和聲』，於句末或半句末加小過門，或疊唱句末三字，免至有過於單調之感。」蕭友梅會在諸多民間樂歌戲曲的內容中，單就此概念特別說明，或是與「和聲」這一個詞於中西音樂

後所作的結論，以條列的方式，做為《舊樂沿革》〈唐宋以來樂曲與劇樂的特點〉的主要內容。在《舊樂沿革》的整體架構編排中，如此簡單的條列內容，顯得突兀而草率。

蕭友梅只取結論而部引用其中的論述內容，或是因為許之衡逐條擺列史料文獻的傳統寫作方式，實未能符合科學研究精神。以戲曲在中國數百年的興盛，當時除了各種曲譜之外，卻鮮有關於戲曲史的系統性著作。王國維 1915 年出版《宋元戲曲史》，在其後的數十年間，一直是戲曲史家的唯一參考的主要著作。但《中國音樂小史》本即為授課講義，其重點式整理的撰述方式，相較於《宋元戲曲史》在考據溯源上的長篇大論，應更符合《舊樂沿革》所要參考與引用的需求。

蕭友梅在博士論文中即非常肯定宋元戲曲的價值，並引用王國維《宋元戲曲史》之內容，在介紹樂隊的論述脈絡中，硬是插入一段「金元歌劇音樂的結構」。他認為戲曲音樂自宋代以來逐漸興盛，在中國音樂史上有其重要性，也而他在博士論文中亦自述道：「我本人將來也頗有志於這樣的工作」⁸⁰。在蕭友梅返國後的在幾篇文論中，皆曾強調《九宮大成》曲譜之重要性，並實際研究各調式與翻譯樂譜之問題。可見他了解到，無論對於中國音樂的評價如何，戲曲音樂都是中國音樂史研究的主要項目。

然而，以蕭友梅對於戲曲音樂研究之重視，為何在《舊樂沿革》中僅簡單地引用條列式的內容？蕭友梅認為，唐宋以來的樂曲從來沒有系統性的記載，直到《九宮大成》曲譜及《納書楹曲譜》編成後，方有跡可循。或許蕭友梅不願在曲譜研究未完全的情況下，只就片面的文獻記載來撰述成史，故只能先「從略，以保存真相」。然而在要求史料文獻需進行詳實的研究與考證之時，蕭友梅對於明代以來曲譜與音樂實踐皆尚存的崑曲，卻又直接地給予復面的歷史評斷：

自從崑曲產生後，曲譜記法逐漸嚴密，可惜一般文人不知用音樂來幫助詞句的表情，反以字音平上去入為主體，而令樂工依照四聲填譜，結果常教詞句失去輕重律的所在，而又不能表出其應表之情來……所以崑曲雖然記譜法比較細密，詞句高雅，但因為表情不得

史上之意涵有關。參見蕭友梅，〈舊樂沿革〉，726。

⁸⁰ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，76。

宜，結果終受社會的淘汰了。⁸¹

崑曲於當時雖早已被後來崛起的西皮二黃取代，但自晚清以來，它的古典特性被轉化成藝術價值，成為知識分子對於中國戲曲所追求的理想藝術境地。北大音樂研究會即曾邀請吳梅開授崑曲課程，而《舊樂沿革》中所引用的幾位著者中，許之衡、童斐皆以崑曲見長，王光祈更是以崑曲研究為博士論文，難道蕭友梅並不認同崑曲與宋元曲譜在歷史上有同樣的研究價值？

蕭友梅在戲曲音樂部分論述的不足與矛盾，有其根本的關鍵問題，即是他對於戲曲音樂實務的有限瞭解與經驗。從音樂史學家的角度觀之，宋元戲曲因時代久遠，所能留存下來之資料十分有限，諸多研究皆關注其形制與曲譜之考證；而崑曲於當時雖已沉寂，但其型制曲譜仍存在於實際的音樂活動中，相關的論述話題多為屬於音樂實踐的詞句聲腔運用之法。故而文獻考證及歷史研究的方法，在崑曲主要的研究論題上，並未能發揮所長。蕭友梅對於音樂歷史文獻的考證與整理，自有其專業觀點，但在中國音樂實踐經驗上卻顯得不足，因此對於這些尚存的音樂類型，竟也顯現出古代史家崇古抑今的態度，予以貶斥及忽略。而他以西方藝術歌曲的觀點，將崑曲最講求的字音格律，貶抑為不合表情展現的負面因素，顯然並未切中其要點，並暴露出他以西方觀點評判中國音樂的扭曲與偏見。⁸²

《舊樂沿革》雖然試圖要從音樂研究與音樂史論述上，突破傳統音樂觀的限制，對中國音樂採取更為開放、科學的觀察視角，但由於蕭友梅在音樂實務經驗的缺乏，以及引用文獻上的限制，幾乎完全無法掌握該書在近代音樂方面的具體敘述，在二十世紀初期的諸本中國音樂史著作中，最顯薄弱，為該書一大缺憾。而蕭友梅對於中國音樂的一貫批評態度，應也有部分原因

⁸¹ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，726。

⁸² 以蕭友梅對於中戲曲有限的了解及文獻掌握之狀態，筆者認為他對於崑曲的貶抑，亦有可能是受到王國維《宋元戲曲史》的影響。王國維於該書中批評明代以後之雜劇，為求符合格律，而失去元雜劇之自然生氣，不足以論之。此觀點與蕭友梅對於崑曲之批評相符。若此，可以顯見蕭友梅對於戲曲價值之判斷，來自於王國維，而王國維對於戲曲史之論述，乃是從文學史的觀念論之。因此，此蕭友梅固然應有崑曲的相關聽覺經驗，但對於其音樂實質內涵的了解程度，恐怕頗令人質疑。參見王國維，《宋元戲曲史》（上海：商務，1915（民 4）），161；黃仕忠，〈王國維《宋元戲曲史》的再評價〉，《中正大學中文學術年刊》，no.16（2010）：252-255。

可以歸究於此。⁸³

結語：做為反省的中國音樂史

《舊樂沿革》全書的結論，充分展現出蕭友梅以反省為出發點的音樂史研究態度：

細觀以上各點我們可以得到幾種教訓，就是：（一）想音樂的興盛非有正式音樂教育機關不可，像教坊那種制度是斷不能令音樂做有系統的學習的。（二）想音樂普及必須從中、小學入手，才易培養成一個的音樂基礎。（三）想得到良好的音樂教員，必須在音樂院或音樂師範科時教以適當的音樂理論、優良的技術與豐富的常識。（四）想音樂深入於民眾，必須常舉行各種公開演奏會、大合唱、音樂比賽及多發刊音樂刊物。（五）想得到特殊的作曲或技術人才，必須注意培養音樂天才，不要教它們耽擱了光陰。（六）想得到超等的音樂作品，需常用懸賞徵求之法。⁸⁴

這六點與其說是歸結《舊樂沿革》全書之結論，更像是上海音專的治校理念與實績，反映出蕭友梅以中國音樂史的反思，來支撐他的音樂教育與辦學理念的企圖。

以結論觀之，蕭友梅花費心力編寫的《舊樂沿革》，最後呈現出來的面貌是：中國歷代音樂興盛的各種傳承與變化，事實上仍是一個久未進化的陳舊

⁸³ 相較於鄭觀文、童斐、許之衡等人深厚的中國音樂背景，蕭友梅對於當時仍留存的中國音樂所知甚少，即使是後來接受西方音樂教育的葉伯和、王光祈，幼時也曾學習中國絲竹，而蕭友梅自小在澳門接觸西方音樂與教育，對於中國音樂實踐之認識恐怕皆不及前述幾位。劉靖之即認為蕭友梅對於中國音樂的貶抑，源自於其自小接受西方音樂的背景，對於中國音樂接觸較少，因此只看到西方音樂的發達，但卻無法理解中國音樂的精髓；鄭祖襄亦認為「蕭友梅缺少中國音樂的實踐能力……他對於中國音樂的認識主要是在古代文獻的知識和理論範圍之內」。參見劉靖之，〈蕭友梅的音樂思想與實踐〉，《劉靖之談樂》（台北：樂韻（1996（民85）），399-445；鄭祖襄，〈中西音樂比較之下的尋根之作—重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉，56-64。

⁸⁴ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，727。

系統，從周代時期極盛的雅樂、隋唐豐富的燕樂，到宋元以來的民間音樂，雖呈現出多元的豐富發展，但與西方音樂相較，仍舊屬於未進化的單音音樂階段。蕭友梅在書中多次惋惜古代曲譜未能留存，由此反省中國音樂史中各種問題產生的原因，實與他早期文論中的看法一致：樂工素質低落造成記譜法與音樂理論的不精確，而樂工素質低落則是因為音樂教育制度之不完全，音樂教育制度之欠缺，乃是因為主政者對音樂的不重視；而曲譜與相關記載之缺乏，則需咎責於中國歷來史家對於樂工與俗樂的輕視。這些在制度上以及主政者心態上的因素，造就出中國音樂不進步的歷史，也因此他認為中國音樂需要的是破舊立新，從制度上做全面的改造。

蕭友梅一直孜孜念念於中國音樂教育之振興，觀其各種文論著作，皆不以音樂教育為念，然劉靖之認為，蕭友梅的諸多音樂論述，並沒有自己的音樂哲學和理論體系⁸⁵。誠然，蕭友梅的音樂教育理念完全來自於德國音樂教育系統；他認為中國音樂落後西方千年，則是受到今日已被棄絕的進化論觀點影響；而採用西方音樂方法的主張，如五線譜、和聲，甚至樂器及整個音樂體制，則來自二十世紀初籠罩中國各界的全面西化氛圍。此外，對於西方音樂體系的過度推崇，使他忽略西方音樂在發展過程中曾出現的各種問題；而對於中國音樂實踐經驗的缺乏與偏見，則讓他未能看見流傳至今的現存音樂的價值所在。但除開這些歷史、社會及個人因素，蕭友梅身處於西學中用時期的中國現代化開端，以其一貫的信念，以及實踐音樂教育理想之毅力，確實開啟了中國的音樂教育之路，奠定中國音樂現代發展的基礎。

在《舊樂沿革》編寫的同時，蕭友梅在上海音樂學院的同事黃自，也計畫撰寫中國音樂史。黃自收集整理多達兩萬餘件的相關史料，並摘錄文字資料約兩百條，然直至他 1937 年去世之時，仍未能開始著手寫作。1933 年至 1935 年間，黃自受商務印書館之託，與應尚能等人共同編寫《復興初級中學音樂教科書》，在他負責的「欣賞」部分，包含了音樂史單元。在中國音樂部分，黃自將音樂史劃分為以下時期：〈中國音樂之起源〉、〈虞舜夏商周時之音樂〉、〈周朝音樂發達概況〉、〈漢代音樂之變化〉、〈六朝時音樂之沒落與轉變〉、〈唐代音樂之盛況〉、〈宋元時代之劇樂〉、〈明清兩朝音樂之概況〉、〈近

⁸⁵ 參見劉靖之，《中國新音樂史論（上）》，133。

世音樂之趨向)。⁸⁶ 雖然內容只有短短六頁，但論述中呈現出每個時期隨著外在政治、文化之變化，音樂重心從雅樂、胡樂到戲曲的轉變，系統性地勾勒出中國音樂史的發展歷程。據劉靖之推測，該教科書之課文內容，應為黃自音樂史撰述計畫之基礎。⁸⁷

從王光祈到蕭友梅與黃自，這三人皆出版於 1930 年代的中國音樂史著作，可以看到中國的音樂學家們，在西方文化被大舉引入中國之狀況下，面對中國數千年來的各種音樂狀態，如何藉由西方音樂史的架構與方法，從原來純粹的文獻史料整理與考證工作，逐漸凝聚成具有統整性與連續性的歷史論述。其中有如王光祈從微觀的「零碎工作」著手，他的《中國音樂史》架構幾乎等同於八部音樂專史之計畫；也有如蕭友梅從宏觀的歷史架構開始的規劃佈局，在三階段的歷史進程中，包含各種音樂基本項目，以及音樂與外在因素之關係；亦有黃自這種以外在環境變遷為綱，探究音樂在外在歷史變化的影響下，所呈現的發展與轉變歷程。雖然對於歷史的撰述觀點各有不同，但同樣的是，他們跳脫鄭觀文、許之衡等人所陷入的美學價值判斷以及國樂復興等千年來的傳統難題，將古代音樂置於歷史之高度，以現代的視角更科學、客觀地梳理出中國音樂整體的演變狀態。這些著作在今日看來在諸多方面皆有欠缺，但也就是他們曾做過的嘗試與努力，方成就出今日中國音樂史之各種面貌。

⁸⁶ 黃自，〈音樂欣賞〉，《黃自遺作集：文論分冊》，上海音樂學院黃自遺作集編輯小組編（合肥：安徽文藝（1997）），92-96。

⁸⁷ 參見劉靖之，〈中國新音樂史論（上）〉，155。

參考文獻

西文著作

- Allen, Warren Dwight. *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960*. New York: Dover, 1962.
- Batka, Richard. *Geschichte der Musik*. 3 v. Stuttgart: Carl Grüniger (Klett & Hartmann), 1909, 1910, 1915.
- Cohn, Arthur Wolfgang. "Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* v.3 (1920-1921): 46-50.

日文著作

- 東京音樂學校編。《東京音樂學校規則》。東京：東京音樂學校，1889（明治22）。

中文著作

- 凡夫整理。〈蕭友梅與“國立音樂院”〉。《盧灣史話第六輯》。中國人民政治協商會議上海市盧灣區委員會文史資料委員會編。上海：編者，1997：136-145。
- 王文仁。〈嚴復與天演論的接受、翻譯與轉化〉。《成大中文學報》，no.21（2008）：145-166。
- 王光祈。〈譯譜之研究〉。《王光祈文集・第一輯 音樂卷（上）》。成都：四川音樂院，2009（民98）：303-31。
- 。《中國音樂史》。上海：中華書局，1934（民23）。
- 。《歐洲音樂進化論》。上海：中華書局，1924（民13）。
- 王國維。《宋元戲曲史》。上海：商務，1915（民4）。
- [明]朱載堉。《樂律全書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 吳志武。〈朱載堉的鄉飲詩樂譜研究——為紀念朱載堉誕辰470周年而作〉。

- 《天津音樂學院學報（天籟）》，no.1（2007）：51-60。
- [明]宋濂。《元史》。北京：中華書局，1976。
- 李靜。〈蕭友梅與北大音樂傳習所〉。《北京大學學（哲學社會科學版）》，Vol.41, no.2（2004）：140-144。
- 汪樸。〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉。《人民音樂》，no.1（2006）：39-41。
- 尚小明。〈由“分期”到“斷代”史——民國時期大學“中國通史”講授體系之演變〉。《史學集刊》，no.1（2011）：56-68。
- 岸邊成雄。《伊斯蘭音樂》。郎櫻譯。上海：上海文藝，1983。
- 孫海。〈蕭友梅留德史料新探〉。《音樂研究》，no.1（2007）：18-32。
- 徐天祥。〈關於〈復興國樂我見〉的作者問題〉。《南京藝術學院學報》，no.3（2012）：16-23。
- 袁昱。〈燕京大學音樂系發展歷史與教學研究〉。《天津音樂學院學報（天籟）》，no.1（2012）：94-102。
- 國務院學位委員會辦公室編。《中國社會科學家自述》。上海：上海教育，1997。
- 許之衡。《中國音樂小史》。臺一版。台北：商務，1968（民57）。
- 郭燕紅。〈蕭友梅《舊樂沿革》述評〉。《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.4（1988）：84-87。
- 黃仕忠。〈王國維《宋元戲曲史》的再評價〉。《中正大學中文學術年刊》，no.16（2010）：251-264。
- 黃旭東、汪樸。〈蕭友梅留日年份、回國日期及參加清廷考試時間考辯—舊資料重讀與新史料初探〉。《音樂研究》，no.3（2007）：56-61。
- 黃自。〈音樂欣賞〉。《黃自遺作集：文論分冊》。上海音樂學院黃自遺作集編輯小組編。合肥：安徽文藝，1997：92-96。
- 楊昭恕。〈哲學系設立樂學講座之必要〉。《音樂雜誌》，vol.1, no.3（1920）：1-4。
- 楊蔭瀏。〈音樂史問題漫談〉。《音樂藝術（上海音樂學院學報）》，no.2（1980）：12-18。
- 。《中國音樂史綱》。台北：樂韻，2004（民93）。
- 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。成都：著者，1922（民11）。

廖輔叔。《蕭友梅傳》。杭州：浙江美術學院，1993。

赫胥黎(Thomas Henry Huxley)。《天演論》。嚴復譯。臺一版。台北：商務，1969（民58）。

趙節明編。〈蕭友梅著述目錄〉。《蕭友梅音樂文集》。上海：人民音樂，1990：555-561。

劉林海。〈“中世紀”的建構與解構——兼論中國世界中世紀史理論與實踐的困境〉。《世界歷史》，no.5（2012）：93-102。

劉靖之。〈蕭友梅的音樂思想與賞踐〉。《劉靖之談樂》。台北：樂韻，1996（民85）：399-445。

——。《中國新音樂史論（上）》。台北：耀文，1998（民87）。

衛聚賢。《中國考古學史》。上海：商務，1937（民26）。

鄭大華。〈九一八後的民族復興思潮〉。《學術月刊》，Vol.38, no.4（2006）：110-117。

鄭祖襄。〈中西音樂比較之下的尋根之作——重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉。《音樂研究》，no.5（2013）：56-64。

鄭觀文。《中國音樂史》。上海：大同樂會，1929（民18）。

蕭友梅、王光祈。《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》。廖輔叔、金經言譯。民國學術叢刊。長春：吉林出版集團，2010。

蕭友梅。〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究（向德國萊比錫大學哲學系提出的博士論文）〉。廖輔叔譯。《音樂藝術》，no.2, 3, 4（1989）：2-18, 1-17, 1-34。

——。《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》。陳聆群、洛秦主編。上海：上海音樂學院，2004。

戴念祖。《天潢真人朱載堉》。鄭州市：大象，2008。

韓國鎭。〈從音樂研究會到音樂藝文社（新論）〉。《韓國鎭音樂文集（一）》。台北：樂韻，1990（民79）：27-70。