

● 乔建中

中国新音乐的伟大先行者

——萧友梅史学论文读后

1990年底,友人从上海带给我一本刚刚出版的《萧友梅音乐文集》^①。长期潜于心底的那份对作者的敬重之情及扉页上萧勤(萧友梅先生之子)先生写给我的赠言,使我对“文集”产生了一种特殊的亲近感。一年多来,只要有空,我便依次一篇篇读下去。渐渐地,一个在本世纪前半叶为复兴中国音乐而奉献其毕生精力的伟大的先行者的形象,巍然矗立于我的脑际。我曾为“文集”晚出四十年或三十年而慨叹,但我又为它终于和当代读者见面而庆幸。我们将能够从他在异常困难的环境中写下的文字中了解他的思想,从他的言论中感受他的情操、理想。并从他近四十年的音乐生涯中评估这位中国近现代专业音乐教育、中西音乐文化交流,中国传统乐学、古代音乐史学及现代专业音乐创作的奠基者、开拓者的历史贡献。我们再也不会仅从某些人无端的评头论足中去“认识”萧先生了。限于笔者的专业范围,本文不拟对萧友梅先生作全面研究,仅就他在中国古代音乐史研究领域方面的成就,谈谈自己的心得。

一 自觉、成熟的音乐史观

在以往的某些近现代音乐史学著述中,萧友梅先生常常被当作轻视乃至否定中国传统音乐、主张“西化”的代表人物。然而,读完“文集”后,才会认为这实在是强加于他的“不实之词”。全书收文56篇,涉及中国传统音乐的约10篇,若以所占篇幅而言,则几近一半。特别是写于1916年的博士学位论文《十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(约9万言,以下称《十》文)和完成于1938年的教材《旧乐沿革》(约5万言,以下称《旧》文)更是我国古代音乐史学、传统音乐学领域的两部极重要的文献。就内容而言,前者是有关中国乐队(严格地说是宫廷乐队)、乐器历史的专著,同时也可以当作古代音乐史读物,可贵的是,在他之前,没有任何一个中国人写过这样的书;后者则是一部要言不繁的中国古代音乐史稿。虽然,在这之前,已有了叶伯和、郑觐文、许之衡、王光祈等前贤的同类著作,但萧友梅先生的这部

“讲义”，自有它特殊的学术价值。由于前文用德语写成，后文是“讲义”，加上其他历史原因，两文一直没有机会与读者见面。但作者在七十多年前的异国他乡，在极缺文献的困难环境中，破天荒第一次把古代音乐文献作了如此系统的梳理，并以深刻、清晰的历史观点统摄相关史料，不仅显示了他具备中国音乐的渊博知识，更证明他在治学之始，就把自己的立足点摆在本民族文化的土壤上。

史家治史，居于首要者，是他的历史观。即他以何种态度对待他所研究的历史现象。读《十》《旧》两文，给我印象最深的是作者写在开头的那些表明自己对音乐及研究其发展历程的基本方法以及贯注于全文的“重实”精神。萧先生首先认为：“历史家的工作只是把每件重要事项的起止和它的进化或退化情形忠实地记载起来，以供后人参考，便算尽了他的责任”。^②他接着又说：“音乐史也就是文化史的一部分”。而尤其重要的是：“研究我国音乐史，当然要有现代的眼光”^③，上述三点，可以看作萧友梅先生对自己治史、论史即他的音乐史观的一个完整的表述。这三个方面，既有各自的侧重点，又相互联结、不可分割。首先，他要求自己尊重史实，“忠实地记载”“每件重要事项的起止”，这就使史学研究有了基本前提和可靠的基础。古人说：“唯乐不可以为伪”^④，毫无疑问，以记载“乐”事为己任的音乐史家，同样不可以做“伪”。萧先生的这一思想包含着朴素的唯物主义精神。尽管当时史料有限，一些重要的地下音乐文物还未发现，加上本领域的研究还未起步，他自然不可能像后来者那样做更为广泛、全面、精深的研究，但他还是在他的环境里和历史条件下达到了他所能达到的学术高度。其次，萧友梅先生关于“音乐史也就是文化史的一部分”的论断，不仅反映出研究中国音乐时

的一种阔大的学术胸怀，也是一种可贵的方法论的喻示。他的这一看法，首先来源于他对中国音乐文化的深透的理解。他曾在《十》文中说：“在中国，音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根由。而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大”^⑤他以中国古代宫廷乐队为例，说它“有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的音乐享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般的历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分”，每个王朝都要“给予音乐机构一种与王朝本身精神相适应的因而也是一具政治的标志”。^⑥这一由音乐而政治，历史、国家的思路，这一把音乐的历史同政治、国家的关系联为一体的视角，使他完全摒弃了孤立看待音乐现象的偏狭认识，取得了把握中国古代音乐发展脉络的主动权。基于这样一种成熟的理解，他在《十》文“周朝乐队的历史”一节，便从“乐官”“音乐教育”“乐队种类”“音乐的应用”“若干谱例的说明与翻译”等五个方面作了阐述，使读者不仅获得乐队、乐曲、乐谱的历史知识，同时也了解到当时乐队的形成、使用及其与社会文化环境之间的诸种关系。在我们今天看来，这是一种用“大文化”观念统摄、观照某一具体艺术现象的一种研究方法。而提出接受这一方法论的背景，主要是为了克服前几十年学术研究中偏重结构形态，忽视历史文化背景、孤立看待艺术现象、忽视其人文内涵的倾向。谁能想到，萧友梅先生在数十年前举步治史时，就既注意到对音乐艺术规律的探讨，又注意到与之密切相关的社会文化这一层面；将其置于特定的社会历史环境中，对今人来说，实在是一种宝贵的启示。

萧友梅先生音乐史观的第三个支点，是

所谓“现代的眼光”，即历史家的立足点应该在哪里。为了深入讨论，他特别援引了考古学家魏聚贤先生的一段话：“考古的目的，非为夸扬古国之文明，亦非为崇拜古人之伟大，更非为仿古以作复兴之举。实欲明了前途应走之大道”^⑦他自己接着说道：“今日我们想研究吾国旧乐沿革，实际上与考古无异。我们要很虚心地把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它们的不进化的原因和事实、一件一件的找出来教给我们学音乐的同志作参考……将来整理和改进旧乐时，总可以得到一点补助吧”^⑧，如果我们把这一观点同前两点联系起来，就可以鲜明地感觉到，他在当时已能辩证地对待古—今这对直接影响中国音乐历史进程的关系。一方面是重史求实，科学而系统地爬梳历史文献，让古代音乐文化以丰富而接近历史事实的原貌体现在文字叙述之中，另一方面又力求它反映出“今人的眼光”，让“今天”的读者从叙述中感悟到历史的经验和呼唤，以作为参与“今乐”活动的一种有益的“补助”，即“以古鉴今”。萧先生的这一主张，实际上反映了我国史学界的一种宝贵传统。这一优秀传统的倡导者“太史公”司马迁，两千多年前就说过：“孔子何为而作春秋哉？司氏说是为了“上明三王之道。下办人事之纪，别嫌疑，明是非、定犹豫”，这是《春秋》的直接目的，但说到底还是为了“述往事，思来者”。^⑨两千年来，举凡优秀史家，皆恪守不渝。萧友梅先生作为世纪初音乐文化战线上的一位杰出代表，明确地遵循这一史学传统，并贯穿于自己的研究实践中，体现了他的一种高度自觉、成熟的音乐史观。

二、严谨、系统的史料梳理

资料，是任何学术研究的基础；围绕某一选题进行全面、系统的资料梳理，是完成

学术课题的必经之路。古今中外的严肃的学问家，总是把资料的收集、检索、视为贯穿于研究过程的头等要素。

与萧友梅先生的音乐史观相呼应，他同样有一个正确的史料观。在《十》文一开头，他就表明：“有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试，虽然作为论文是应该认为满有价值的，可是在我当前的论述上，我并没有加以利用。而是为了给人们今后继续探索打下一个初步基础，我完全引用中国文献的原始资料”（重点由引者所加）^⑩这可以说是作者对他所面临的各种史料提出的一个基本原则：即尽管他认为一些外国学者研究中国音乐的某些著述是有价值的，而且，他当时身处异国，使用起来反而方便。但他仍然宁愿直接引用“中国文献的原始资料”，这是为什么呢？我看作者是出于以下两方面的考虑；首先是出于对中国文献的价值判断。在他看来，如果“没有在中国文献基础上的系统的分类”，那么，要把“某些隐藏着、然而一定非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定，联系音乐的历史进行编排，而且使之有利于从它出发的进一步探索就是决不可能的”^⑪正是出于这一深邃的考虑，他才愿意积数年苦功，在古文献中求索。这既是他自觉遵循中国传统史学的风范，又源自对古代文献价值的高度评价。也还可以说，凭着他对中国传统文化的直觉，他“猜测”到了其中“隐藏着”的珍宝，所以才如此执着地表示一定要以“原始资料”为其凭据。其二、他说他是“为了给后人的继续探索打下一个初步的基础”。这话听起来平常，但却包含着作者对后继者的一种殷切期望和个人的甘愿牺牲的精神。他深知纂辑中国古代音乐史料是件耗费时间、精力的事，但同时又是前人未做过的工作，不管其中有多少艰辛繁难，他也要钻研进去。这多少有点悲壮色彩的行为，如

果不是受某种“甘于寂寞”“自我牺牲”的精神支配,是很难付诸行动的。

具体说来,萧友梅先生在《十》《旧》二文写作中是如何做资料工作的,我们已无从知道。只在《十》文引言中看到一句感谢“柏林国家图书馆领导”的话,说明他是那里为主要资料来源的。而实际上,我们从论文本身会找到更多的答案。首先是他所使用的“参考书目”。在《十》文后,作者列出他参阅的四十二种文献书目,它们涉及到从上古到清初的最重要的史籍典册和大型类书。其中包括有名的“十通”(即《通志》《通典》《文献通考》《续通志》《续通典》《续文献通考》《清通志》《清通考》《清文献通考》,第十“通”《清续文献通考》当时还未出版)《廿四史》《尔雅》《古今图书集成》《资治通鉴》《国语》《乐书》(陈赐)等。从他所引证的资料看,他显然认真阅读过其中所有的“乐典”“乐志”“乐考”和“乐类”等专卷。他的注意力,大到“乐制”“乐类”、小到乐器尺寸,丝毫不苟。例如,在“蒙鼓皮的打击乐器”类下,仅“中国鼓”(应是汉族鼓)就列出:雷鼓、灵鼓、路鼓、晋鼓、大鼓、小鼓、拊鼓、花匡鼓、铙鼓、龙鼓、行鼓、桴鼓、柷鼓、连鼓;在“非中国鼓”(应是非汉族鼓)目下,列出羯鼓、杖鼓、正鼓、和鼓、扎鼓、答腊鼓、羯鼓、鸡姜鼓、齐鼓、檐鼓、候提鼓、龟头鼓、都昙鼓、毛员鼓、铜鼓、连鞞鼓、金腔小鼓等约三十余种。又如谈到“磬”时,他特别引证《周礼·考工记》中所详载的“磬氏为磬,倨句(音钩)一矩有半;其博为一、股为二、鼓为三;三分为其鼓博(即博)、去一以为鼓博;三分其鼓博、以其一为之厚,已上则摩其旁、已下则摩其端”。引述了“磬”的尺寸,又以《尚书·禹贡》为证,一一说明它的来源^⑧。想到他在欧洲,或后来在教学之余,竟能遍查这些古籍,注意到如此细微之处,这不知

要费去多少功夫。而我们相信,他向来都是一位极用苦功的人。在《音乐家的新生活》一文中,他曾讲了自己在日本如何为了练一小时(6—7时的晚饭间)钢琴而在风雪中跑半小时路并牺牲一顿晚饭,为买一架钢琴而节衣缩食、坚持“打工”的事。^⑨《旧》文写于国内,作者也没有在文后列出参考书目,但从“文集”编者所作的150条注释中,我们也统计出50余种古代历史典籍。想到萧友梅先生这时正忙于音专教务,一边教学、一边参与大量社会活动,却能于百忙当中、从浩如瀚海的文献中细翻精检有关音乐史的资料,这又需要何等的毅力。

在全面占有资料的同时,作者设计了自己论题的框架。在《十》文中,他的中心议题是“乐队史”,而讲乐队史、就不能不涉及乐器。所以,他将论文分成前后两大部分。前半半论乐队,后半半讲乐器。前一编是纵向叙述,从“太古时代合奏的开始”,一直讲到“明代世俗乐队”。在这一部分,作者以大量丰富的文献论述了历代宫廷中的祭祀乐队、宴飨乐队及不同类型的世俗乐队。作者通过一张包罗极广的图表列出66种组合不同,用途不同的乐队类型。表中不仅表明每种乐队“乐官”官名的称谓,各类乐器名称及件数,而且标出它们使用的朝代。例如在“唐朝的西凉乐”框内,就标明有笙(1)箫(1)笛(1)横笛(1)羯鼓(1)小羯鼓(1)贝(1)编钟(1)编磬(1)铜钹(2)担鼓(1)齐鼓(1)腰鼓(1)挡箏(1)弹箏(1)竖箏(1)卧箏(1)琵琶(1)五弦(1)舞人(5),总计19种乐器,25人。显然,这一图表是在遍览历代“乐典”的基础上细致统计后做出的。它第一次向人们表明,中国古代的乐队组合多样、类型丰富、吸收变化能力极强,并有广泛的社会功用。粗粗看来,它不过是一张表格,但它向读者提供的历史、文献和学术信息,却是难以估量的。作者花在其中的心

血，更让我们肃然起敬。我们还注意到，在描述这些乐队组合结构时，作者自然把它们置于历史的纵向演进中。但乐队作为社会文化现象的体现，又不是绝然孤立的。所以，他在每一单元中，在描述乐队的同时，总要向读者提供有关当时的宫廷礼乐制度，传承方式、宗教传统及文化交流等方面的背景资料。使乐队发展的脉络在丰富的文献衬托之下显得更加清晰。在“乐器”部分，共罗列了140种各类中国传统乐器，作者对每件乐器的结构，尺寸、历史沿革、使用场合都一一标记。如此详实、完整的中国乐器综述，在此之后直至70年代，似乎还未有过。《十》文作了怎样的开拓工作，可想而知了。

《旧乐沿革》一文更可以视为作者对古代中国音乐文献的又一次系统详实的梳理。在历史时段的划分上，作者采用上古（秦之前）中古（秦—隋唐五代）近古（宋元明清）三分法。尽管作者没有申述理由，但它很符合音乐文化发展的实际状况，至今仍有不少音乐史学家主张这一看法。而在每一大时段内，他说主要抓六大“事项”，即“乐器的构造和音域”“乐曲的组织 and 作风”“乐曲所用的调式音律”“音乐家的活动传略”“对音乐本身的观念”“音乐与人生的关系”。作者一方面依据这六项观照各历史时期的音乐状况，另一方面，又把他对史实的论述置入三章节的30个专题之中。每个时期一般包括乐曲、乐律、乐器、乐制、乐谱、乐工、乐队、乐论等论域。又因每一时期音乐种类的兴衰起伏，故每章的侧重也不尽相同。例如，中古时期的专题为：乐律、乐器、乐曲、乐歌、乐工、乐制、乐队、乐论；近古时期则为乐谱、乐律、乐队、乐器、乐曲、乐剧。尽管文献资料丰富庞杂，但由于框架清晰、记述有序，故全文有很强的内在统一性。我们还注意到，二、三章的后面，作者附加了30个问题，它们都有很强的针对性，面及古

代音乐史中各时段的一系列重大课题。这对于学生反过来把握该领域的脉络，实在有很大的益处。另外，无论是在《十》文中，还是在《旧》文中，作者都大量使用了图表。特别是《十》文中的《周朝的乐官》《乐队人员分配总表》及《旧》文中的《周代以前乐器表》《周代乐器表》《汉晋琴曲表》《隋九部乐表》《唐十部乐表》，通过作者的归纳，这些表具备了一目了然、集中简括的特征，使读者从中直观地了解到某一时期某一领域的一些最典型的历史状况

还有一点必须提及，作为一个注重实践的音乐家。在对中国音乐文献进行整理时，作者并未因历史上文字资料多、谱器资料少而厚此薄彼。在《十》《旧》两文中，他特别注意文献中有关乐曲、乐器、乐谱的史料。例如，在《十》文中，他详细列出了“唐朝的乐队曲”（共40首），每首乐曲之后，都一一注明作者及其年代（有些属传说而已）；在“明朝的世俗乐队”中，他也 将44首乐曲分列五组，并在表后注明每首乐曲由哪种类型的乐队演奏。在《旧》文第三章首节，作者以“乐谱的演进”为题详述中国自古以来的“指法谱”（文字谱、减字谱）“律吕谱”“宫商谱”“工尺字谱”“宋俗字谱”^⑥等五类谱式的形成年代，用于何种乐器、乐队、基本表达方式等，并一一举出实例，使读者从中既了解到中国记谱法的发展、沿革，又获得了不同谱式的知识。我相信，这也是历史上第一次对于传统记谱法文献的归纳。

寻求新的参照系统

谈到本世纪前半叶我国的音乐学研究时，我们常常把王光祈先生尊为运用比较研究法的第一人，自然也视其《东西乐制之研究》（1926）为这方面的第一本专著。这似乎不

无道理。但早在1920年,萧友梅先生就发表了《中西音乐的比较研究》一文,以“教授法”“乐曲”“乐器”“乐谱”等四个方面作东西方音乐的互相比较。同样,在《十》《旧》二文中,他也时时把“西方音乐”和“西方音乐文化”作为一个重要的参照系,用以检讨和比较中国古代音乐的历史。他认为,如果要“批判”“吾国音乐”“必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较方可得到一个公平的结论”。这样也才能知道“我国历史的真地位”。但他又告诫我们:“断断不能拿现代化国家的情形,去教量我们古代的陈述,不能拿现代文化做标准,去批评我们过去的历史而认为在那个时候已经退化了”^⑩这里包含了一个在当时来说十分深刻而新颖的思想,也是比较研究这一方法论的基本原则。他首先要求人们既不要仅仅从中国的角度看中国的音乐,也不能完全以西方的眼光对比中国音乐,更不能以西方的现代比中国的古代。而应以相同的历史时段为条件,进行同类品种文化现象的观照、比较。唯其如此,才可以真正发现各自的鲜明特征和相互间的长短优劣,为新兴的音乐提供经验。萧友梅先生指出这一看法,采取这样的视角,与他本人赴日、德求学深造的阅历、经验直接相关。他了解到西方音乐与西方社会之间深远的同构关系。也找到了它近三百年来迅猛发展的历史根由。由于比一般人多了这种深切的感受,有了这份重要参照,他才能从一个崭新的角度、返回来研究中国音乐的历史。例如,说到“乐队”这个词语时,作者先举出“希腊人对乐队的原理解是‘舞池’,后来也指舞台和观众座位之间的地方”^⑪然而,在中国,乐队这个词却始终只有一个含义,那就是乐器演奏者的整体”^⑫,仅仅是一个词义的比较,中西方音乐的差异立即突现出来。再如说到周朝的乐官时,作者引了孔夫子的名言“周监于二代,郁郁乎文哉!吾从

周”,小着又写道:“的确,周朝的国家制度的创立,不仅在当时认为是优秀的典范,而且在许多方面对今天来说,也是值得效法的”^⑬以下,再引西方学者卡尔·兰普雷希特称周赞朝是“世界文化史上第一个黄金时代”^⑭这句话为证,使论证更具说服力。

为了印证他的比较原则,在《旧》文“上古时期”的“结论”部分,他写下了一段既有科学态度、历史眼光又富有民族感情的话:“本章所讲的是民国前4608至2133年(2697—222B·C)关于音乐的记载,试看这个时期的西洋文化如何。除掉西历纪元前500—350年间毕达哥拉斯(Pythagoras)同柏拉图(PLaton)有些关于音乐哲学的议论外,并不见有什么关于音乐的记载。因此,我们对帝舜时已有定钟石、论人声、推六律六吕等工作,已惊叹得了不得。读到周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定,更不能不惊奇,……就是关于音乐哲学一面我们的记载不独比西方的多,而且写的有条理、有趣味,母怪乎孔夫子把它利用来发展他的学说了。所可惜的当时还没有发明纸、笔,又因著名乐师是盲工,只能用口授乐曲,因此不能有乐谱传下来;否则更可以给后人不少的纪念和参考品呢?”^⑮以往贬抑萧友梅先生的人也许没想到他会说出这样的话,或者知道了也不愿正视。我们不想在这方面说什么,因以上是白纸黑字。早已载入史册了。其言凿凿,其意熠熠,谁也无法抹掉它。我只是由此而钦佩萧友梅先生在几十年前就把比较研究的方法运用得如此得体、贴切,使读者一下子就能抓住问题的本质。如果不是对中西方文化史实烂熟于心,是难以作出具有如此理论高度的概括的。

今天,在我们的音乐学界,使用比较研究的方法,似乎已很普遍。但读了萧友梅先生的文章,使我意识到,只有对相互比较的异种文化有了相当全面、深入的体味了解和

把握，才能真正做出有价值、有份量的学术成果。如果以为比较研究不过是将可比的资料集于一处，然后“对号入座”，罗列比较，就算是一种方法论了，那实在有损于这种方法论的内涵。事实上，凡是以此种浮泛态度作研究者，肯定徒有其名而已。我们应该从萧先生的论文中吸取养份，并努力维护诸如“比较研究法”一类的方法论的科学性和严肃性。

总之，如果说注重史实、文化观念、现代眼光构成了他的音乐史观的三个支点的话，那么自觉成熟的音乐史观、史料观、比较观则又是萧友梅先生治学的三个支柱；一个构成“小三角”，一个构成“大三角”，两者相互益补，相互交融，成为他的一种可贵的学术精神，这可以说是他以终生精力从事专业音乐教育之余，给我们留下的一笔极可珍视，至今还闪光的遗产。

余 论

写到这里，我的这篇“笔记”式的小文本可以打住了，但我还想再说点什么。老实说，在读“文集”前，我对萧友梅先生所知甚少，只是从有关“传记”“词典”或另外的文字里了解到他的生平著述以及他的所谓“西化”思想。这次，认真读了他的几十论篇文，掩卷之余，我觉得自己的内心受到巨大的震动。我想到“历史”，又想到“历史人物”；历史人物参与了历史的创造，但历史好象对他们中的某些人十分无情。他们因此受到歪曲、贬抑，而被后人误解。我不知道以前的情形，但在我辈人的经历中，这种事屡有发生。萧友梅，早期的民主主义战士，西游归国后，在整整二十年的岁月中，为中国音乐的振兴做了那么多的事：改组北大附设音乐传习师；指挥最早之一的西洋管弦乐队；翻译介绍西方音乐理论；创立第一所现

代专业音乐院校；组织并亲自编撰大量音乐教材；倡导中国古代音乐史、传统乐器、音乐美学、比较音乐学的研究，几乎在音乐的每个领域都卓有建树。也许分开来看，他在这一领域或那一领域不如后来的哪位音乐家做得深入，但他在该领域的开创之功，却绝对不能低估。在这个意义上，我们称他为现代中国专业音乐之父，又未尝不可！然而，曾几何时，他不过被淡淡地说成是一个教育家，作曲家而已，甚至说完之后，还要加少许微词。历史的不公正，在他身上有太多的表现。

由此再次想到公允评价历史人物的问题。我的愚见，评价人物，最重要的是看他如何回答他所处的那个时代向人们提出的历史任务。如果他以自己的实绩完成了历史的使命，那么，他就应受到尊重，并占有一定的历史地位。萧友梅先生不仅是一位完成历史使命的人物，而且从一定意义上说是一位超越了时代，为新音乐举行了“奠基礼”的人物。以音乐教育而论，如果没有他、蔡元培先生及其追随者，怎么可能培养出那么一大批杰出的专业音乐家呢？而没有后者，又怎么会有今天专业音乐教育的兴旺呢？如此说来，萧友梅先生于中国新音乐，实在是一位伟大的先行者。

1992年6月21日

注释

- ① 陈聆群 齐毓怡 戴鹏海编，上海音乐出版社，发行，1992年12月
- ②③ 见“文集”第468页
- ④ 引《乐记》语
- ⑤一⑧ 分别见“文集”5、6、468、469页
- ⑨ 引自《史记·太史公自序》中华书局1959年版第10册，第3297页3300页
- ⑩一⑫ 分别见文集5、592、96、474、382、509、468、6、11及483页。

〔编辑部收到本文日期：1992年5月30日〕

作者简况：乔建中，男，1941年生。现在中国艺术研究院音乐研究所工作。