

中央音乐学院图书馆藏书

书号 203/t CAD7

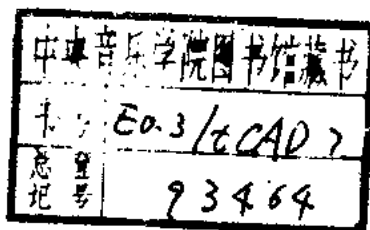
总记 登号 93464

第二輯

关于中国音乐史学的 几个问题



音 乐 出 版 社

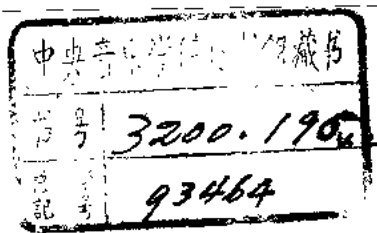


音乐论丛

第二辑

目 次

中国古代音乐史发展规律试探	阴法鲁 (1)
中国古代音乐史科学研究的一些问题	李纯一 (12)
中国近现代音乐史研究工作中的若干问题	聆 群 (21)
马思聪音乐作品的主题	苏 夏 (32)
交响音乐创作在蓬勃发展	吴祖强 (55)
音乐的确定性与不确定性	茅 原 (69)
音乐的确定性漫笔	易原符 (79)
略论我国调式的音阶基础	陈宗铭 (84)
民间音乐中的半音转调变奏法	张正治 (103)
傣族民歌	馮明準 (117)
曲艺的伴奏	刘书方 (139)
扬剧乐队的伴奏特色	吴岫明 (149)
从几首孳生的民歌曲调中所得到的启示	徐荣坤 (163)
试分析几首桑植民歌	鲁 頌、秦西炫 (173)



中国古代音乐史发展规律试探

阴 法 鲁

一、关于音乐的来源问题

中国古代音乐的发展过程,很清楚地说明了一个科学结论,即音乐起源于劳动,历代的音乐也都是劳动人民创造的。业余的和专业的音乐家,有的生活在人民当中,即直接从人民生活中汲取音乐原料从事创作;有的搜集民间音乐作品进行加工改编;有的广泛汲取民间音乐进行再创作。同时,他们吸收并总结广大人民在音乐实践中所取得的经验和知识,整理成音乐理论;有了音乐理论,音乐艺术的提高就更加迅速。社会不断地发展,人民生活不断地发生变化,新的音乐就永远不断地涌现出来,通过各种渠道浮升上来。涓滴积累,波浪推移,汇成了滚滚前进的音乐的长河。

是人民的辛勤劳动和无穷智慧,孕育出历史上音乐的精英华彩。任何一种音乐,只要断绝了和人民生活的联系,就必然憔悴下来,以至干枯凋零。

从西周以后,搜集整理民间音乐已形成传统,史不绝书。西周开始搜集的各种音乐,经过多次整理,到春秋时代逐渐固定下来,歌词一直保存到今天,这就是历史上第一部民歌总集《诗经》。其中只有一小部分是贵族的乐歌(雅、颂),大部分是采自十几个地区

的民歌(国风)。

西汉时期，汉武帝設立了规模庞大的音乐机构——“乐府”，专门负责搜集整理民间音乐的工作。搜集的范围很广泛，包括了一些少数民族的音乐。东汉仍然继续搜集这些“街陌谣讴”，现在流传下来的汉乐府诗大部分是东汉的作品。

南北朝时代是一个动荡的时代，国内各民族及其文化又有一次大融合。南朝盛行的“江南吴歌”和“荆楚西曲”，都源出于当时南方各地的民间音乐。在北朝，除了北方各地的民间音乐陆续地被发掘整理之外，西域的音乐也传了进来。

隋唐时代一方面向国内各民族、各地区搜集乐舞，一方面也大量地吸收外来乐舞。唐玄宗在长安、洛阳设置了几所教坊。教坊相当于汉代的乐府。宫廷里还有梨园和宜春院。这都是搜集整理民间音乐并安置、训练各种乐工的地方，又是传播音乐的地方。各州郡和贵族豪门也都有伎乐。因此，民间音乐得到了更广泛的发掘，如大曲《伊州》原出于今新疆，《甘州》出于今甘肃，《南诏奉圣乐》出于今云南。

北宋也設立了教坊，但规模则远不及唐代。南宋迁都临安(杭州)之后，不久即撤销教坊，有事临时招集市上艺人表演。这时有两种现象标志着中国音乐史上的重要发展：(一)唐代以前，搜集整理民间音乐的工作，主要掌握在官府手里；而从北宋起，则主要掌握在民间艺人手里。在北宋的汴京(开封)和南宋的临安，民间艺人已经组成了自己的团体，有了固定的表演地区，叫做“瓦子”或“瓦肆”。这一方面说明，城市里有这样的需要；一方面也说明，音乐艺术的内容和成就可以适应这样的需要了。民间艺人生活在群众当中，自然能更直接地反映人民的生活，及时汲取人民创造的音

乐。而且不像官府艺人那样易于受政局变动的影响。为了謀生或兴趣，民間艺人設法經常开展音乐活动，还以师徒或血緣关系传授技艺，以保持和提高表演的能力。(二)从北宋以后出现了載歌載舞的戏剧，有大型的，有小型的，流行于城市和乡村，随时随地吸收民間音乐。这样，民間音乐的发掘、整理和传播又增加了許多机会。

北宋的汴京已經有扮演“杂剧”的，到南宋盛行起来，今天还保存了“南宋官本杂剧段数”二百八十本的名目。杂剧和“諸宮調”結合，在江南采用了温州（浙江永嘉）一带的民間乐曲，以歌唱为主，因而形成“南戏”，又称“戏文”；在北方采用了当时北方的乐曲，使用北方普通的口語，也是以歌唱为主，因而形成“北剧”，又称“元杂剧”。“散曲”是不組織在戏剧里的乐曲，大多数出于民歌。

明代許多地区的吸收民間音乐而形成的地方戏都发展起来，不但剧种多，戏剧的规模也达到完备的阶段。明代中叶以后盛行的有“弋阳腔”和“崑山腔”（崑曲）。弋阳腔是南戏結合弋阳（江西弋阳）一带的民間音乐而形成的，崑曲是南戏結合崑山（江苏崑山）一带的乐曲特点而形成的。前者流行于广大劳动人民中間，而后者則流传于城市中的社会上层。

清代的宫廷乐中也采用了边疆地区的乐舞，如“瓦尔喀乐”（在吉林省），蒙古族、藏族和新疆的乐舞。清代初年以来，崑曲漸衰，而密切結合民間音乐的所謂“花部”——如“秦腔”、“弋阳腔”、“梆子腔”、“二黃調”等，則蓬蓬勃勃地发展起来。經過长期酝酿，花部中产生了融合各种腔調的“皮黃戏”，这就是现在京剧的前身。

从上述例証中可以看出，从人民生活中升华的民間音乐，在中国音乐史上是起着何等重大的作用。历代的优秀音乐作品都是在

民間音樂的基礎上創造的成果。

二、關於音樂遺產的繼承問題

古人當然認識不到“批判繼承”的道理，但他們在音樂實踐中卻繼承了他們所需要和愛好的一部分音樂遺產。

在中國音樂史上也常出現對古人硬搬和模仿的情況，但受到人們的反對和嘲笑。如戰國時代，魏文侯對子夏說：“吾端冕而听古樂，則唯恐臥；听鄭衛之音，則不知倦。”他所說的“鄭衛之音”就是指的人民間音樂。唐元稹《立部伎》詩說：“太常雅樂備宮懸，九奏未終百僚惰。愆違難令季札辨，遲回但恐文侯臥。工師盡取聲味人，豈是先王作之過。”宋張知白奏議說：“今太常宮懸，鉦磬塤箎搏拊之器，與夫舞綴羽籥干戚之制，類皆仿古，遽振作之，則听者不知為樂，而觀者厭焉。古樂豈真如此哉？”這樣是不可能繼承音樂遺產的，難怪听的人都膩味得進入夢鄉。

音樂藝術是日積月累而成的，但它又是各個歷史時期上層建築的一種，有時代特色。在歷史上，新音樂都是在繼承了舊音樂的傳統和成就的基礎上，在新的社會條件下發展起來的。如漢樂府曲大致分為“鼓吹曲”（武樂）和“相和歌”（普通音樂）兩大類。魏晉時代，在相和歌的基礎上有新音樂發展起來，即“清商三調”。南北朝時代的南朝，在相和歌及清商三調的基礎上有新音樂發展起來，即“吳歌”和“西曲”。北魏將相和歌、清商三調、吳歌、西曲等統稱為“清商樂”。到隋唐時代，清商樂便成為漢代以來中原和南方各地傳統音樂的總名稱。

隋唐時代在繼承了清商樂的基礎上，新音樂發展起來，稱為“燕樂”（燕與宴通，因常用在宴會上而得名）。唐代中葉以後，清商

乐渐渐衰败了，但它所起的作用仍然是显著的，它的若干成分也被新音乐所吸收。唐代的“法曲”是清商乐、民间音乐和“法乐”（佛教音乐）相结合的产物；唐代的大曲是继承了清商乐的“相和大曲”，而又借鉴西域乐大曲所创造的大型乐曲形式。

就乐曲而论，为广大人民所喜爱的、在社会上扎了根的乐曲，是不容易完全消逝的；虽然因时因地而有所改变，但其主要部分会在一个很长的时期辗转流传着。有的乐曲虽然消逝了，但其中某些旋律却保存下来，成为新乐曲的一种因素。唐李白《听胡人吹笛》诗：“胡人吹玉笛，一半是秦声；十月吴山晓，梅花落敬亭（山）。”白居易《杨柳枝》词：“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹；古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。”《梅花落》是汉代以来流行的横吹曲，《白雪》是清商乐曲。此外，清商曲中如《玉树后庭花》、《泛龙舟》在唐代又变为大曲，《堂堂》、《明君》变为法曲（《明君》改名《王昭君》）。又如从唐代《六么》（绿腰）大曲中滋生发展而成的乐曲，在宋词中有《六么令》、《梦行云》、《柳梢青》^①；在金诸宫调中有《六么遍》、《六么实催》；在元代以后的曲牌中有《六么序》、《六么儿》、《金梧歌》、《三犯六么令》、《六么令犯忆奴娇》、《北六么令》等。这类乐曲在流传过程中，有些改动不大；大多数是经过加工改编的；也有一些可能只是沿用旧曲名，而乐曲已面貌全非。

就戏曲音乐而论，其演变线索也是很显明的。如宋元南戏传到江西弋阳地区，与江西的语音土调结合，逐渐形成了一种新的声腔，最初称为“弋阳南戏”，以后称为“弋阳腔”。它的曲牌主要是元明小令，也还保留着一些唐宋词调和大曲、法曲。弋阳腔受到广大

① 宋吴文英《梦行云》词自注：“一名《六么花十八》”。元周德清《中原音韵》所载“乐府”名目中有《六么遍》，自注：“即《柳梢青》”。

人民欢迎，于明代中叶即向其他各省传播。传到各个地区之后，又和当地的语音土戏结合，因而发展成许多新的流派。日久年远，这些流派便逐渐失去弋阳腔的本来面目，但它们却都是继承弋阳腔面不断发展的结果。

但是，过去的任何时代都不可能把它以前的全部音乐遗产正确地继承下来，其中有很多精华都散失了。

三、关于政治性和艺术性问题

音乐和其他艺术一样，是为一定阶级的政治服务的。在中国漫长的阶级社会里，音乐反映了鲜明的阶级性，统治者利用音乐统治人民，而人民也利用音乐进行反抗斗争。任何阶级都是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位。只是有的说出来了，有的没有说出来；说出来的，有的意思显豁，有的闪烁其词罢了。

孔子对音乐有他的主张。他说：“礼云，礼云，玉帛云乎哉？乐云，乐云，钟鼓云乎哉？”玉帛所以象征礼的意义，钟鼓所以表达乐的内容。音乐不能舍本逐末，只求其演奏出来好听。孔子就是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。孔子“谓《韶》尽美矣，又尽善也；谓《武》尽美矣，未尽善也。”这里所说的“美”属于艺术标准（形式），“善”属于政治标准（内容）。相传《韶》是虞舜的乐舞，想必能引导听众进入一个儒家所向往的境界；而《武》是周武王的乐舞，“言其能成武功”，想必是充满了征战威慑的气氛。孔子站在封建统治阶级主张“王道”的立场，认为《武》的内容有严重缺陷。他所要求的形式的“美”是为了表现他所要求的内容的“善”，——政治性和艺术性是统一的。因此，孔子在齐国听到《韶》乐，竟然陶醉得三个月不知道肉是什么滋味。

代表封建統治階級利益的儒家對音樂的認識，基本上是唯物主義的，在《禮記·樂記》中有比較系統的闡述。它說：“禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也。”又說：“是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之，則莫不和順；在閭門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親。”音樂和禮、刑、政有同樣的目的，殊途而同歸，都是為了使人民安於被剝削壓迫的狀況，以巩固封建統治秩序。但音樂有它的特点：“可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。”用潛移默化的手段達到上述目的，會有更深遠的效果。它也認為“德成而上，藝成而下”，內容方面的成就是主要的，技藝方面的成就是次要的。又說：“樂者，非謂黃鍾、大呂、弦歌、干揚也，樂之末節也，故童者舞之。”要通過音樂的形式向人民灌輸統治階級的思想，不是“為藝術而藝術”。

漢司馬遷《史記·樂書》也說：“故樂所以內輔正心，而外異貴賤也；上以事宗廟，下以變化黎庶也。”宋蘇洵《樂論》說：“正聲入乎耳，而人皆有事君、事父、事兄之心。”，在中國音樂史上，儒家的正統思想是一直佔據着封建社會階段的支配地位的。

但就在統治階級開始壓迫人民的同時，人民也開始吹起了反抗的号角。因此，中國音樂是有戰鬥傳統的。《詩經》中已經保留下來不少的人民性很強的樂歌。如《伐檀》詛咒不勞而獲的貴族，《碩鼠》把統治者比作貪得無饜的大老鼠，都充滿了反抗階級壓迫的仇恨情緒。由此可以推想，和這種詩相配合的樂曲必然也有同樣的情緒。

流傳下來的東漢樂府詩中，有些就吐訴了人民遭受的苦難。如《十五從軍征》通過一個退伍的老兵無家可歸的悲劇，來說明農村

的荒凉景象，反对連年的战争。为了爭取人类的尊严，人民不怕官，不怕死，他們唱出了雄壮的歌曲：“发如韭，剪复生；头如鸡，割复鳴。更不必可畏，小民从来不可輕。”这就是对阶级压迫的回答，是劳动人民的心声。正气磅礴，冲上云霄。

著名的古琴曲《广陵散》，相传是描写战国时代聶政为父报仇，刺杀韓王（实为韓相）的故事。《易水》曲是描写荆軻刺秦王的故事。唐賈島《听乐山人弹易水》詩：“嬴氏（秦王）归山陵已掘，声声犹带发冲冠。”歌頌这些勇敢的古代英雄，正是为了贊扬和鼓励反抗残暴的統治者的斗争，反映了人民的怨恨和信心。

乐府曲《飲馬长城窟行》描写征戍的痛苦，是为了表示反对繁重残酷的徭役。汉元帝时派王昭君赴匈奴和亲，此后历代都流传着以这个故事为題材的乐曲，或称《昭君怨》，或称《明君》、《王昭君》、《昭君出塞》。对王昭君的同情和怜悯，是为了表示反对屈辱的和亲政策。古琴曲《胡笳十八拍》描写东汉末年女詩人蔡文姬被匈奴擄去的不幸遭遇，是为了揭露匈奴統治者的残暴，諷刺和譴責汉朝当权者昏庸无能、不抵御匈奴侵犯的罪行。这类乐曲用哀怨的旋律激起了人們的憤怒，政治性和艺术性是結合在一起的。

古代民間音乐中这种具有战斗性的作品，虽然遭受統治阶级的排斥或窜改，保留下来的仍然不少。特别是从北宋以后，民間艺人日益增多，展开了各种各样的音乐活动，民間的战斗歌曲流传下来的就更多了。

四、关于民族形式和中国风格問題

中国一向是个多民族的、幅員辽阔的国家。各民族的音乐有不同的民族形式，各地区的音乐有不同的地方特点。但就发展的总

趋势看,在共同的社会条件之下,由于这些不同的音乐因素互相接触融合,就必然产生以汉族音乐的民族形式为主,概括国内民族特点和地方特点,或者还吸收外来音乐而成的中国风格。由于对过去音乐成就的继承和借鉴,以及每一时期音乐的日益丰富、日益提高,中国风格在各个历史时期都是有很大发展的。在中国音乐史上出现过若干个高峰,这些高峰就是中国风格在各个历史时期所酝酿的新的的发展达到成熟阶段的标志。

宋沈括《梦溪笔谈》(卷五)说:“自唐天宝十三载(754年)……,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐(燕乐)。”它把唐代以前的音乐划分成三个大段落。这里所说的“雅乐”是指以《诗经》为标志的西周至春秋时代的音乐,可以代表那个时期所形成的中国风格(和以后称郊庙祭祀音乐为雅乐者不同);“清乐”即“清商乐”,可以代表西汉至南北朝时代所形成的中国风格;“燕乐”可以代表隋唐时代所形成的中国风格。

举隋唐燕乐为例,来说明那个时期中国风格形成的过程。南北朝时代,西域音乐(“胡部”)已经大量地传入中原地区。西域音乐包括我国新疆一带兄弟民族的音乐以及中亚和印度等地的音乐。当时的音乐界就面对着一个如何对待西域音乐的问题。隋朝建立之后,隋文帝于开皇二年(582年)准备整理音乐,曾引起一场争论。争论的意见大体上可分三派:(1)颜之推等排斥西域音乐,主张完全采用中原旧乐;(2)郑译倾向于多采用西域音乐;(3)万宝常主张以中原音乐为基本而斟酌吸收西域音乐。万宝常的老师是祖暄。祖暄在北齐,他的父亲祖莹在北魏,都整理过音乐。祖暄说,祖莹整理音乐的原则是“斟酌缮修,华(中原)戎(西域)兼采”。历史证明,音乐的发展是走的这条道路。由于长期的接触和比较,

經過广大人民的选择和音乐家的实践，中原音乐和新疆一带兄弟民族的音乐結合起来，并且吸收了中亚和印度等地的音乐因素。就大体上說，这种燕乐到唐玄宗开元天宝年間(713-755年)，已經达到成熟阶段。有两項史实可以作为标志：

隋文帝設置宮廷乐七部乐，隋煬帝增为九部乐。唐初，沿用隋代九部乐，至唐太宗貞观十四年(640年)調整为十部。这十部乐中，除“燕乐伎”和“清商伎”之外，以国内地区取名的四部——西凉伎、龟兹伎、疏勒伎、高昌伎，以其他国家取名的四部——天竺伎、高丽伎、安国伎、康国伎。看来，它們应该各有地区特点、民族特点以及外来音乐特点。但到唐高宗时，十部乐即向“坐部伎”和“立部伎”轉化，唐玄宗时坐立二部伎确定为：坐部伎——《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鳥歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破陣乐》；立部伎——《安舞》、《太平乐》、《破陣乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》。都变成了以传统和民間乐舞为基础、吸收十部乐及其他乐舞因素，或者就外来乐舞进行改編所創造的大型乐舞。

天宝十三載，刊石公布“供奉曲名及改諸乐名”，如“金凤調”《苏幕遮》改名《感皇恩》、“沙陀調”《苏幕遮》改名《宇宙清》、《婆罗門》改名《霓裳羽衣》，等等。改乐名不只是为了使乐曲名称民族化，而且也意味着乐曲本身已按照中国风格的要求經過了改編和再創作。唐中宗时曾盛行“泼寒胡戏”。吕元泰上书說：“比见坊邑相率为渾脱队，駿馬胡眼，名曰苏幕遮。……胡服相欢，非雅乐也；渾脱为号，非美名也”。这种“戏”自波斯一带传入，即泼水节仪式的演化。表演者“裸体跳足”，持油囊(口袋)装水，泼洒歌舞，以为戏乐。开元元年(713年)，泼寒胡戏即被禁絕，但它所用的舞蹈《渾脱》、歌曲《苏幕遮》却保留下来。渾脱大概是波斯語 kunda (口

袋)的对音,苏幕遮大概是波斯語 *samosa* (披在肩上的头巾)的对音。先是《浑脱》舞在武后末年,已被中原艺人采取,和中国传统舞蹈《剑器》糅合起来,创造出《剑器浑脱》。开元年間,舞蹈家公孙大娘擅长此舞。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》詩序說:“公孙氏舞《剑器浑脱》,浏漓頓挫,独出冠时。”她的表演給詩人留下了深刻印象。《剑器浑脱》是中国风格的舞蹈。婆罗門原是印度語的音譯。《婆罗門》曲是从印度传来的比較短的乐曲,經中原艺人加工改編,扩充成大曲,改称《霓裳羽衣》。《霓裳羽衣》虽然还有外来音乐的踪迹,但它成了中国风格的乐曲。

宋代以后的中国风格又有发展。“万变不离其宗”,在这里,“宗”就是传统,就是发展规律的总和,变化而不脱离传统,音乐才能体现中国风格。

以上,是我再次学习毛主席的《在延安文艺座談会上的讲话》以后,试图分析中国古代音乐现象的几点初步体会。我认为,毛主席的《讲话》同样总结和概括了古人在音乐实践中所取得的經驗和理論。古人积累了丰富的經驗和理論,但他們对这些經驗的認識,以及由認識所产生的理論,都是受了时代、階級或其他条件的局限的;而且还有很多的經驗和理論仍然蘊藏在音乐实践中,沒有提炼出来。发掘和整理音乐遺產的責任落在今天我們音乐工作者的肩上。音乐遺產只有經過科学整理,才能“取其精華,去其糟粕”,推陈出新。

中国古代音乐史科学研究的一些問題

李 純 一

从事中国古代音乐历史科学研究工作首先碰到的而且必須予以正确而彻底解决的問題，就是立场問題。因为这里面也有个为谁服务的問題。

我們研究中国古代音乐历史并非为研究而研究，在今天說来，其主要目的和意义乃在于：清理中国古代音乐历史的发展过程，探求其发展规律，总结历史上音乐实践的經驗（成功的和失败的），科学地评价古代优秀的音乐遗产并将其还给劳动人民，，用以为无产阶级及其政治服务，为社会主义革命事业服务，为建设社会主义新的民族音乐文化服务。

中国古代音乐历史科学工作者如果以为他和一般文艺工作者不同，并不是和今人今事而只是和古人古事打交道，这里没有什么立场問題，也用不着改造自己的世界观，这显然是大錯特錯的。我們的研究对象固然是古人古事，但我們的服务对象却是今人今事。也即是說，是为今天的工农群众，为社会主义事业，为建设社会主义的新的民族音乐文化服务的。如果我們本身的世界观沒有得到改造，立场沒有转变，那么，必然不能达到上述的服务目的。这样，

还有什么真正的中国古代音乐历史科学及其党性可言呢!

过去有人认为:只要大量占有资料,就可以搞好中国古代音乐历史科学研究工作。这种研究方法乍看起来似乎是不错的,但是如果沒有正确的立脚点,便有問題了。馬克思列宁主义者一向主张詳尽地占有資料,但是占有資料只是一种方法,只是研究工作的开始,要想真正地占有資料还必须进行一番“去伪存真,去粗取精”的批判分析工作,显然这要牵涉到研究者本身的立场观点。可见仅要資料而不要立场观点,是不能搞好研究工作的。資料必須受立场观点的統帥:如果資料不受无产階級立场观点的統帥,就必然受非无产階級立场观点的統帥。

改造自己的世界观,还必须既从学习馬克思列宁主义和毛泽东著作方面着手,又从同工农群众結合着手。因为这是不可分割的两个方面。同时,深入群众生活对于了解群众对中国古代音乐历史科学研究工作的意见,减少中国古代音乐历史科学研究工作和群众意见的矛盾也有着直接的帮助。

二

研究中国古代音乐历史的观点和方法主要有这两条,即历史观点历史分析和階級观点階級分析。

音乐是属于上层建筑的一种观念形态,是“一定社会的政治和經濟的反映”^①,所以分析研究历史上的音乐作品以及音乐现象必須从其所由产生的一定的社会历史条件出发。唯其如此,才能探求出中国古代音乐历史发展的客观规律,总结其实践的經驗并做

① 《毛泽东选集》第2卷,第688頁。

出科学的分析和评价，从而使中国古代音乐历史科学研究工作达到上述的服务目的和具有它所应有的现实意义。

就拿中国古代音乐历史科学的主要研究对象之一历史上的音乐作品来说，是应当把它看作孤立的和偶然的東西呢；还是应当把它看作“一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”^①呢？显然前一种看法是错误的，而后一种看法是唯一正确的。因为历史上的音乐作品都是古人“根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的东西”^②，都是有“源”之“流”。

因此，要想在中国古代音乐历史科学研究中贯彻历史观点和运用历史分析方法，就不应该单纯地注意于“纯音乐历史”的探讨，而对一般历史情况采取不够积极或消极的态度；因为这样会妨碍我们对于“纯音乐历史”的深入理解与分析，从而使之带有很大的片面性和表面性。譬如研究周代音乐史，我们首先碰到的是历史分期问题，而这一问题迄今还是众说纷纭，没有得出一个公认的定论，这就给研究工作带来很大的困难。我们能否根本不理睬这一问题或者随便采取某一种分期方法呢？如果根本不理睬而单就周代音乐谈周代音乐，就会因社会性质的不确定而无法说明周代音乐所由产生的基础，探求其发展规律，总结其经验，更不能做出科学的分析与评价。这样研究下去，真会弄到“莫明其妙”的地步。如果随便采取某一种分期方法，就常常会发现它还不能十分完满地解释周代各种音乐现象的情形；假如生搬硬套下去，那就不是实事求是的科学态度了。

科学的态度应该是，在尽力了解周代社会历史情况又弄清周

① 《毛泽东选集》第3卷，第862页。

② 《毛泽东选集》第3卷，第862页。

代音乐史实的实质的基础上,再采用某一种最为适宜的分期方法。这样做,不但能更准确地进行周代音乐史的研究,同时也有助于周代历史分期问题的解决。当然,这不是说,对于周代的音乐史说来,这样的分期方法就是唯一正确的了;也不是说,周代的音乐史不可以采用某种通行的分期方法;而是说,必须认真地把周代音乐当做周代社会的政治和经济的曲折反映来看待,在搞清社会历史情况的基础上来进行历史分析,这才能切实做到“持之有故,言之成理”。至于这种分析的正确与否,这不是一蹴即就的,还有待于今后不断的努力。

在进行历史分析当中,自然毋须乎过多地谈论与音乐历史无关的社会历史情况;否则,不但显得臃肿累赘,而且也不完全象音乐历史了。例如把古代音乐史写得象一部中国通史,这实在没有什么必要。

在进行历史分析当中,也不应该把古代音乐历史现代化;例如把古代的一些概念解释成为今天的概念。用今天的科学概念去解释和分析古代概念是必要的也是必须的,但是古代概念终究是古代概念,它有特定的历史涵义,即使字面和今天的相同,也常是和今天概念有着这样那样的内涵或外延的差别。

至于那种把古代音乐当作古代社会的政治和经济的直接反映的庸俗化或简单化的做法,当然是不正确的,也是我们所反对的。

旧的音乐史学和新的音乐史学的主要差别之一,就是在于:前者不是把音乐当作一定时代的社会历史的产物,而是把它当作超时代的东西,就是在于它不承认或不懂得上层建筑与经济基础的学说,否定音乐历史发展本身所固有的内在必然性,而把音乐历史当做一些孤立的和偶然的音乐现象的堆积。