

中央音乐学院音乐学系  
世界民族音乐参考资料之一

# 民族音乐学导论

---

---

庫克爾茨 著

俞人豪 譯

中央音乐学院教材科印

1982年

# 民族音乐学导论

## 1. 民族音乐学的概念和题材范围

在我们介绍民族音乐学之前，简略地看看它作为其中一个组成领域的总体学科的情况是有好处的。在德语区这门总体学称作“音乐科学”<sup>(科)</sup> (Musikwissenschaft)，在英语区则称作“音乐学” (Musicology)。作为“音乐科学”的同义语，在德国人们使用“音乐研究” (Musikforschung) 这个词，这门学科力求“掌握和叙述音乐、音乐的起源、音乐的历史、本质、表现方式、它们的相互关系和它对于个人和集体的重要性” (注1)。德列格 (H. H. Dräger) 根据这段话作了进一步的阐述：“由于人的努力，这门科学有了权力和必要，从思想上去掌握艺术的表现和影响，即意识到不仅要从感情上去感受音乐，而且也要从其起源和本质方面去认识它，从形式方面去掌握它，从其作用方面去深化它，从而把它上升为真正的知识财富。”

这里所表述的音乐学的目的无疑是以古典的结构典型为依据的。然而许多方面却符合音乐研究的其它时代的情况，例如毕达哥拉斯学派研究了音响与数的关系，希腊的音乐理论从公元前四世纪起就提出了和声学与节奏法的问题，从公元15—16世纪起人们不仅回顾了古希腊的音乐理论，而且为理解音律体系进行了实验，并且还特别考察了音乐的创作、演出和它的作用。从18世纪中叶起音乐史特别引起了人们的注意。今天音乐科学这门总体学科在德国大学教授时包括如下的科目 (注2)。

## 凡附录

我们在下面要介绍的这门分学科在这个体系中是在第三项里进行教学的。在这里它称作“音乐的民族和多民族学”(Musikalische Volks-und Völkerkunde), 这仅仅是它许多称呼之一, 这些称呼是在它的相当短的历史发展过程中人们赋予它的。这里列举其最重要的名称:

民族音乐学 (Musikethnologie, Ethnomusicology)

比较音乐学 (Vergleichende Musikwissenschaft)

音乐的民族和多民族学 (Musikalische Volks-und Völkerkunde)

“民族学的音乐研究”(Ethnologische Musikforschung, 这是M.施奈德一篇文章的标题, 该文收入K.T.普莱斯的民族学教科书中, 斯图加特, 1937)

“比较音乐学——异族文化的音乐”(Vergleichende Musikwissenschaft — Musik der Fremdkulturen, C.萨克斯一本书的标题, 1930年第一版, 1959年第二版)

我们想先谈谈“Musikethnologie”和“Ethnomusicology”这两个词, 我们讲座的总题目用的就是前者。这两个复和词都包含了Ethno这个组成部分, 它派生自希腊语ethnos这个词, 从我们的词典来看ethnos的含义为: “1. 群(schar)、群集(Haufen), 2. 种类(Geschlecht)、民族(Volk)、种族(Volkstamm)、人类等级(Menschenklasse)。从属于它的后来希腊语的形容词ethnikos可翻译为“民族的”(Volkstümlich)或引

“外国的”(ausländisch)。这个词还被另一个现代的学科采用，它就是民族学(Ethnologie)，在英语区人们称之为“社会人类学”(social Anthropology)，在德语区则称之为民族学(Völkerkunde)。Völkerkunde或Ethnologie都被理解为关于人的科学。然而它不是以“作为生物的人”为研究目标的，而是以“作为一个民族单位的集群现象的文化为研究目标的。”(注3)

赫·特利姆波恩(H. Trimborn)就这段话作了进一步的阐述：“另外，民族学是一门经验的学科”，即，“它不是对它的研究课题采取推断的态度，而是要运用该民族的实际知识材料来作出民族学的解释，并且必须以这些材料来验证它意见的正确性。民族的(非生物性的)集群现象就成为这种实际知识的宝贵来源……；因此民族学的文化概念……不是评价性的(象我们谈论了人的文化那样)，而是客观地指生活现象的总体，它包括民族的外部生活行动，社会组织 and 习惯以及由此发展起来的精神创造。”

这些异常丰富的叙述和门类“必须加以区分；我们称之为“人种史”(Ethnographie)。如果我们跨越纯粹的民族描述，而提出有关历史和发展，现象的连续性和断续性的问题，那么我们就要努力去探索“民族学”的问题。

由此可见民族学不仅象维列克在他的文章《一门分类音乐学的概念、结构 and 价值》中所认为的那样(注4)，是社会学的一部分。维列克写道：“历史现在在最广义上甚至属于社会学：它是社会集体生活的一种现象。因此在音乐社会学中分类的和历史的音乐学交叉在一

起，民族音乐学中情况也是如此，它同样被视为一种音乐社会学的核心部分。”显然维列克在这里所采用的“社会学”的概念比过去通行的概念要更为广泛。

特利姆波恩在他的进一步阐述中陈述了穆尔曼已提出过的思想，他写道(注5)：“民族学是关于人类的所谓自然民族的产生和历史命运的科学。‘自然民族’可以理解为地理偏僻的、被排挤到边远地区或退却区的、规模小的人类集群，从我们看来，它们的技术装备和文明显得落后和‘原始’。因此自然民族是缺乏技术、‘依赖于自然’的人群。正是边远的地理位置使它们保持这种状况。”另外穆尔曼还提出：“当然作为‘自然民族的学科’的民族学只是一个非常暂时的称呼。因为自然民族这个概念不仅在分类的意义方面，而且在历史的意义方面都只能被有条件地接受。‘自然民族’与‘文明民族’的区分是勉强的，因为这两者之间有无数过渡性的东西。就一般而论人们可以说，自然民族恰恰不是现代民族这个意义上的民族；从社会发展的角度看倒不如说它们是处在族群、民族、克兰或部族的阶段。”

根据刚才介绍的这些定义，“民族学”的概念只是以所谓的自然民族，即以“依赖于自然的人群为研究对象，而不包括较高度的文明或高级文化。而民族音乐学却把后两个文化阶段的音乐也作为它的研究对象。要说明研究范围的这种扩展，不能从‘民族音乐学’的概念出发，而要从考察所谓的“比较音乐学”入手。

当这个分学科在19世纪末、20世纪初在德国产生时，它采用了

“比较音乐学”这个名称。它是从两个方面形成的。一个方面是对欧洲以外音响体系的研究，这项工作主要由埃利斯(A·J·Ellis)进行，1885年在艺术固体的杂志上发表了他的题为“论诸民族的音阶”的最详尽的论文。由于这篇文章有时人们把埃利斯称作“民族音乐学之父”。第二个方面由施图姆夫(C·Stumpf)来完成，他是柏林心理学研究所的奠基人(1893)。施图姆夫是以赫尔姆霍尔茨(H·H·Helmholtz)的物理—心理研究为基础的。他创造了“音响心理学”这个概念，并首次系统地探讨了这个领域。由于他对非欧洲音乐的研究他成为比较音乐学的实际奠基人，他的研究成果见诸于他的著作“音乐的起源”(1911)。他的研究工作主要由他的学生霍恩波斯特尔(E·M·V·Hornbostel)和萨克斯(C·Sachs)，此外还由阿布拉哈姆(O·Abraham)和拉赫曼(R·Lachmann)继续进行。霍恩波斯特尔还把埃利斯的上述文章译成德文，并在1922年以“论诸民族的音阶”为标题发表了它。

1905年霍恩波斯特尔在一篇文章中已阐述了这门比较音乐学的要求(注6)。在他看来“比较是科学认识的最主要的手段，因为通过把不同的现象加以对比和突出它们的不同点，可以分析和精确地描述每种现象；另一方面通过掌握相似之点，并把它们概括成‘规律’，比较又可以说明作为特殊情况的每一种现象的特点。”比较是在一切科学中都可以实际运用的一种方法。不过在比较音乐学中，由于对“异族音乐”的探讨的激励和促进，可以在此仅从西洋音乐出发更为广

洞的基础上去探讨某些问题。在这些“问题中”特别突出的是各种具有深远意义的问题，诸如协和的问题或节奏的问题。”霍恩波斯特尔继续说：“但我们的希望更高：我们想揭去最遥远、最模糊不清的历史的尘封，从丰富的现实出发去揭示那些没有时间性的、普遍的东西；换言之，我们要认识音响艺术发展史的基础和普遍的美学基础。”

接着霍恩波斯特尔以下面的话来说明在这个意义上有那些音乐风格可以进行相互比较和如何进行比较：“我们可以（当然要谨慎些）把原始民族的情况与我们自己文化的较早阶段相对比。然后我们将会发现在原始的音乐中发现与我们先辈的音响艺术相类似的东西。现在事实上也存在这些相似之处，如东方音乐和希腊音乐之间，但我们绝不可忘记，今天最原始的文化也经历了一个漫长的发展过程，如果人们看一下，更确切地说是听一下，一首单声部日本的、印度的或阿拉伯的乐曲是多么精緻巧妙，那么人们将会说在这些地方有一种非常高度发展的艺术（也许是从共同的起源出发），当然它是在与我们不同的天地中，朝着与我们完全不同的方向发展起来的。”

我们用来比较的事实材料愈丰富，我们就愈可以希望从发展的过程出发去推断音乐的起源。”

对格霍恩波斯特尔的意见可以提出三点异议：

1. 要提出是否可能存在“音响艺术发展史的基础和普遍的美学基础”的问题。

2. “原始”民族与我们自己文化的早期阶段的类比只能在很有限

的范围内进行，因为甚至是一种音乐文化的最简单的基础在不同的地区也会很不相同。此外还要问，“基础”这个概念到底要伸展得多宽。

3. 一首日本的、印度的或阿拉伯的乐曲，或者更确切地说一首艺术音乐作品，实际上是较高级艺术的产物，音乐的理论，或至少是音乐材料的一种理性反映，曾对这些乐曲的产生起过作用。在这种情况下研究（而且在比较中也超越了国家的界线）在方法上也必须与对“自然民族”或“原始民族”的音乐的研究不同。

无论如何，霍恩波斯特尔的阐述明确了比较音乐学<sup>（昆）</sup>探讨地球上出现的每一种音乐风格的，因此高级文化的音乐和自然民族的音乐都包括其中。

显然其他的研究者认为“比较音乐学”这个概念被理解得太宽了，至少说被理解得不尽确切。萨克斯1930年出版了一本小册子，它系统地规定了这个学科领域的入门。它的标题是“比较音乐学提要”。1959年该小册子再版。它的内容仅作了少量补充性的变动，并介绍了这门学科的近况。但现在标题已不再称作“比较音乐学提要”，而称作“比较音乐学——异国文化的音乐”。用付标题“异国文化的音乐”来确切地说明和规定“比较音乐学”这个标题的含义已变得很必要。在第三版的序言中我们看到了这样一段话：“关于异国文化的音乐的科学是研究属于任何文化等级的非欧洲民族的音乐表现的。它只在这些情况下才进入欧洲的地域、在远离西方音乐生活的原来形式的地方，



保存了与非欧洲音乐相似的古老的音乐活动的残余。它的旧名称“比较音乐学”造成了混乱，现已弃之不用了。这完全可以与任何其它的学科相比较：它从历史上开始划分，并揭示一种发展过程的主要特点，这种发展从野蛮时代开始一直上升到作为欧洲音乐高峰的基础的水平。它已成为音乐史，虽然不是一部从希腊人才开始的音乐史，不是一部不了解其根，就敢于去研究和了解一棵树的音乐史。在英语国家它的正式名字是 *Ethnomusicology*，在法国则是 *Ethnomusicologie* 或 *Ethnologie musicale*。

如上所述，十分明显“民族音乐学”中的民族 (*Ethno*) 这个词象前面已指出过的那样是包括一切非欧洲的民族。它的范围显然大于“民族学”中的民族 (*Ethno*)。另外象霍恩波斯特尔一样，萨克斯也认为，关于异国文化的音乐的科学这个定义标明了“曾经指引过我们和即将指引我们”的那种命运，也就是说标明了“我们曾经走过的道路。”他认为，今天在边远地区的民族过着一种与史前的欧洲民族相似的生活。民族音乐学“要揭示一种发展过程的主要特点，这种发展过程从野蛮时代开始一直上升到作为欧洲音乐高峰的基础的水平，”他以这段说明充分地表达了他的意见：民族音乐学最终都是以欧洲的音乐和音乐史为准绳的。然而这种观点可能有局限性；因为非欧洲高级文化所培育起来的音乐风格，就其艺术水平而言（至少有一部分）并不逊于欧洲艺术音乐的最佳风格。这些风格有其存在理由，并且是自己发展起来的。在这方面可与欧洲音乐相比的只有共同演奏乐

器的原则或个别的特点，可是它们并非作为欧洲音乐的前身而出现的，而是人们通过它们可以清楚地认识到不同于欧洲的另一些手法，这仿佛象可以用镜子去观察一个东西的不同方面一样。

总之，人们可以说“异国文化的音乐”这个概念可能更为合适，从欧洲的角度看，它比新近产生的、名为“民族音乐学”的概念更准确地标明这个领域的特点。但是这个概念最终也碰到了与“民族音乐学”概念相同的困难，前者所包括的范围甚至比民族学本身还要大得多。因为民歌学和民间音乐学（在德国它往往是与日耳曼学相联系的）也属于我们的专业范围，所以后来人们就使用了“民族音乐学”这个概念（注7）。可是当人们根据这些专业范围去认真对待它的组成部分“民族学”时，这个概念又会使人不去注意高级的文化了。因此暂时只好采用否定性规定的办法来划分和确定专业范围，它就是研究除欧洲艺术音乐之外地球上出现的一切音乐的。一种有缺点的、相当长的表述可以用作它的名称。这就是“关于非欧洲音乐和欧洲民间音乐的科学”。

现在您们要问，我们为什么要研究非欧洲音乐和欧洲民间音乐呢。①霍恩波斯特尔已经提出了一个理由，即：我们要揭去最遥远、最模糊不清的历史的尘封，甚至想要推断出音乐的起源。这一点今天仍然适用，虽然我们进行比较要很谨慎。②霍恩波斯特尔对此的另一段话是“我们要认识音响艺术发展史的基础和普遍的美学基础”，对这段话今天需要作这样的解释：如果当前的基础与西洋音乐的基

础不一致的话，我们就更应该到处去探询这些基础。对另一种文化的全部音乐都应该从它自己的基础去考察和解释。③第三点指的是这个事实，正如莱因哈德所说(C. Reinhard)：“在现代世界各民族相互接近，人们努力在一切领域进行相互交流。而相互交流是以理解为前提的，首先要理解异国的情绪，而音乐往往恰是最有代表性的情绪表现形式，我们知道，在其它民族的宗教仪仗，教育和精神领域里，音响世界是何等重要。”但音乐学的这个分科的研究对象不仅是音乐与其它有关文化领域的结合，而且恰恰是演奏和听觉习惯本身。④最后，认识现存的异国风格的基础和它的特点，可以使我們更清楚地认识(如照镜子一般)我们西方音乐的某些特点。在最顺利的情况下我们或许可以循此途径成功地重新对照检查我们自己的音乐的情况。

从这段论述中可以推知“民族音乐学”这个分科，更确切地说“非欧洲音乐和欧洲民间音乐”的这个分科包括那些组成部分。这些部分是：

1. 自然民族的音乐
2. 民歌和民间音乐
3. 非欧洲高级文化的音乐

根据特定的立场，按分类(或比较性的)排列有如下的组成部分：

- 1) 音乐的起源。
- 2) 一切文化阶段的非欧洲音乐与欧洲音乐的关系。

3) 乐制

4) 音乐与神话

5) 乐器分类学，它是乐器学的一部分。

一切对欧洲艺术音乐的考察终将导致产生一部世界音乐史。

## 2. 音乐的起源. 自然民族的音乐

在第一次讲座中阐述民族音乐学的概念和题材范围时，您们当然已经注意到，考察者是站在西方的立场上，从西方音乐出发去考察其它一切的音乐的。也许有些研究者曾认为他们所处的地方是最好的地方，他们在这种观点的支配下作出了绝对站不住脚的价值判断。而这与由於对个别音乐风格认识不充分从而作出了错误判断是不同的。任何严肃地致力於事业的人都不会拒绝纠正这些错误。它们部分是由於下述原因而产生的：人们在空间上远离他们所关注的事物，甚至常常从未曾看见过他们要研究其音乐的那个国家和它的人民。对已经衰亡了的古老音乐文化的研究其情况也是如此，谁知道我们自己过去的东西有多少是屬於这种音乐文化的呢。欧洲以外的国家的每一个研究者都可以自己决定，按类似的方式从自己国家音乐出发去考察其它的音乐风格。在这种情况下一个印度人就要讲“非印度音乐”，一个日本人就要讲“非日本音乐”。對於较晚才开始研究自己的音乐，现在(多年以内)还必须全力去研究自己音乐的许多国家来说，这种情况是不会发生的。在某些国家，音乐研究首先是通过西方音乐学家(即民族音乐学家)才走上轨道的。西方民族音乐学

家的求知欲、他们与其研究对象在空间和时间上的距离、以及他们对西方音乐传统的不断展望和回顾，使民族音乐学带有了那种今天常受指责的、被称为“欧洲中心主义”的特征。随着研究工作在各国得到加强，各国有能力编写本国的音乐基础理论和音乐史，这种特征也就消失了。对于地球的某些部分来说这种情况还要持续很久，但就一些国家而言，我们已可以征询当地研究者的意见了，日本就属于这类国家。

这种情况主要适用于高级文化的音乐，有时也适用于非欧洲高级文化范围内的民间音乐。但当地的研究者与西方的科学家一样，在大多数情况下对生活在大国领土上（如这些国家的边疆地区和难以到达的山区）的部族和部族集群却很陌生，除非他们中的一个人自己就是该部族的成员，因而可以运用他的仿佛是生来就有的关于该部族传统的知识。此外，虽然各个部族和部族集群紧挨着居住在狭小的空间里，但它们经常却有着非常独立的音乐风格，因此只有逐个进行研究才能取得具体的成果。由于这种情况，我在今天的讲座里只能限于概述那些在研究部族音乐或“自然民族”音乐过程中指导民族音乐学家的一般目的和方法。

考察所谓“原始”音乐风格的一个目的由于柏林学派而特别引人注意。它由霍恩波斯特尔作了概括性的表述：要揭去最遥远、最模糊不清的历史的尘埃，从丰富的现实中剥离出那些没有时间性的、普遍的东西来。根据这种观点欧洲的研究者产生了许多关于音乐的起

源的理论。1711年施图姆夫出版了他的上面已提及的《音乐的起源》一书，成为这批理论家中的第一个。孔斯特(J.Kunst)将这些最重要的理论编排在他的被称作大型图书提要的民族音乐学导言中(注9)。这里对它们作简短的介绍和评论。

1. 在达尔文思想的影响产生这样的命题：歌唱是性欲的一种表现。其根据是鸟儿的歌唱也与它们的性生活相联系。

而反对这个命题的则说：鸟儿歌唱绝不限於交配的时候，大多数种类的鸟儿在其它时候也歌唱。如果这个命题依然是正确的，那么鸟儿的歌唱则只能理解为呼喊。在这种情况下人们不得不提出异议，一个人的呼喊不必要象大多数鸟叫声那样使用一种带有固定的、甚至是可以转调音程的旋律。

2. 由此产生了另一种理论：人的歌唱是以模仿，如对鸟儿歌唱的模仿为基础的

反对者则说，世界上没有任何地方的自然民族是按一种鸟儿的声来歌唱，虽然特别是在狩猎民族中，对动物声音(也包括对鸟儿声音)的模仿被插入到某些歌曲中。不论这种模仿是作为狩猎时的咒语还是为了驱赶某种动物，为了伪装某种声音和纯粹的娱乐，当地人总是知道它们是模仿。

另外，鸟儿的歌唱和人的歌唱因其本性而异；因为对於鸟儿来说，它的歌唱是动物个体生物状态的一种直接的、必然的反应，即一种遗传性的、不可改变的、不可能发展的事物。而人都有能力根

据自己的意志去创造歌曲和一切音乐。在这一点上，他没有屈服于一种一成不变的器官机能，而是能够用他的嗓音进行演唱，并从中得到乐趣。

3. 根据布歇尔(K. Bücher)的意见，音乐产生自有节奏的运动，特别是劳动中的运动。人们称这一命题为“节奏理论”。

无疑节奏是一切音乐最重要的造型力量之一。可是人们不得不象施图姆夫和列维茨(G. Revesz)已经做过的那样，严厉反驳音乐节奏源於共同劳动中的运动这一观点。孔斯特本人就对此提出了最好的论据，他写道：音乐一旦产生出来后，就可以用来减轻共同劳动的疲劳，这自然是正确的。但原始的人类事实上并不懂得有节奏的运动所要求的、从中可产生出劳动歌曲的这种共同的劳动。甚至现在在真正原始的人们中，劳动歌曲的数量与巫术——宗教歌曲和舞蹈乐曲的数量相比，也总是微乎其微的。

4. 对人的行为进行某种观察会导致产生这样的命题：音乐，首先是歌曲，最初曾经是摆脱体内(身体的或精神的)压力的—种子段。

的确体内的压力有时在声音发出过程中释放出来。但它只能是叫唤和呼喊，对于发声的主体和有可能接受这种信号的听者来说，它都不具有任何一种音乐的意义。人们不能用以后时代的行为方式去衡量它；因为在以后的时代里演唱一首或多首歌曲完全可能带来一种解放，可是这需要有一种已被创造出来的音乐和一个经过纯化

的感情世界。因此这个假设不能用未考察音乐的产生。

5. 类似的想法是：音乐可能产生自儿童口齿不清的说话。当然有些幼儿以他们的声音为游戏。但是他们要达到学会一首旋律意义上的声音表示，完全达到重复发声的过程，还需要经过较长的一段时间。在这段时间里他们中的大多数已经忘记了口齿不清的说话。

既然如此人们就可以反驳音乐是由成人模仿儿童口齿不清的说话这样一种观点。但这个过程是以发出一种经过充分发展的和可以控制的声音为前提的。虽然不能从模仿儿童口齿的说话中，但也许可以在用自己嗓子发声中寻找音乐的最早起源。在一系列假设的最后将要再来谈这个问题。

6. 另外人们曾经认为，作为一切音乐基础的旋律是以语言为基础的。但语言，也可以说是语调只有滑动的音高，而且甚至是只在需要强调重音时才有。而音乐的旋律都需要一种固定的音高，这是一种包括滑音在内的其它一切音高都可以依赖和与之发生关系的音高。在音响语言中（这是许多黑人部族、中国人、闪族人以及其它许多民族所特有的），语调和音乐旋律似乎有关系。的确在这些地方旋律总是以某种形式去顾及语言音调。但旋律的构成毕竟遵循自身的规律，尽管我们为了研究音乐产生的问题必须认识这些又似最古老的发展阶段。然而这些阶段却已经一去不复返了。

7. 最后还必须提到一种理论，与迄今所提到的理论相比，它具有最大的可能性。这种理论认为，空间上相距遥远的人的呼喊曾经



是音乐最基本的材料。呼喊特别是在狩猎民族和牧民中保留至今，它完全经过音乐方面的创造或进入到歌曲中。但仍然要提出问题：呼喊本身（它起先只是要把消息传递得更远）作为声学现象是否必须具有音乐的性质。严格地说对这个问题的回答必须是否定的。只有当呼喊者或由于自己嗓音的悦耳，或由于听到别的声音或回声而感到兴奋，故意形成这种音响过程时，人们才能讲到一种音乐的起源。这样一种音乐是以用嗓子演唱，甚至完全是以对嗓音的控制为前提的。同时消息（正是为此目的而发出呼喊的）丝毫并没有失去其意义。如果它具有了音乐的性质，它甚至会更加富有效果，但对于呼喊者来说，音乐才能是先决条件。

最后这个假设很有说服力，可惜它也不能得到证实。为此需要来自原始时代的证据。

因为这样的证据无论如何再也不能搞到，所以人们寻求以考察地球上许多地方的一些原始部族的音乐习惯而获得的标准，来恢复原始时代音乐的本来面目。以霍恩波斯特尔为首的柏林学派主要进行了这种努力。部分是由于其它的原因，部分是在正在改变世界的20世纪交流的影响下，在最近几十年提出了其它的问题，正是由于这些原因人们考察了自然民族的音乐。

霍恩波斯特尔的一些学生至少是离开了柏林学派的意图，即离开了比较的方法。施奈德(M. Schneider)就是其中之一，1938年他在民族学杂志上发表了一篇论“原始文化、古老的种植者和牧民之间的