

全国普通高等学校音乐学专业教材

世界民族音乐

SHIJIE MINZU YINYUE

主 编 胡 斌

河南大学出版社

SHIJIE MINZU YINYUE
世界民族音乐

主 编 胡 斌

副主编 高彩荣 陈莉娜

编 委 闫 霏 许 畅 杨 熠

河南大学出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

世界民族音乐/胡斌主编. — 郑州:河南大学出版社, 2014.12

ISBN 978-7-5649-0983-3

I. ①世… II. ①胡… III. ①民族音乐 - 世界 - 高等学校 - 教材

IV. ①J607

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第217676号

责任编辑 陈晓林
责任校对 孙小成
装帧设计 王四朋

出版发行 河南大学出版社
地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号
邮编:450046
电话:0371-86059712(高等教育出版分社)
0371-86059715(营销部)
网址:www.hupress.com

排 版 郑州天歌图文制作中心
印 刷 河南安泰彩印有限公司
版 次 2014年12月第1版
印 次 2014年12月第1次印刷
开 本 890mm×1240mm 1/16
印 张 13.5
字 数 380千字
印 数 1~2000册
定 价 33.00元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

全国普通高等学校音乐学专业教材编审委员会

顾 问

杨瑞敏 王耀华 赵为民

总主编

陈家海

主 审

朱敬修

主 任

刘 宏

委 员

(按姓氏笔画为序)

王国良 巩 伟 刘 伟
刘 柳 孙 敏 许康健
张艺迪 肖 生 何 军
李国伟 杨 健 何 新
李新现 周宝全 段 续
班 一 龚丽雅 雷红薇

秘 书

马志飞 李法桢

注：杨瑞敏 国家艺术教育委员会副主任，中国教育学会音乐分会理事长
王耀华 著名音乐家、音乐教育家，博士生导师
赵为民 中国音乐学院研究生处处长、教授、博士生导师
陈家海 国家艺术教育委员会委员，河南大学教授、硕士生导师

总 序

自20世纪80年代以来,我国高等音乐教育领域发生了一系列翻天覆地的变化,培养目标重新定位,教育理念不断更新,课程设置调整,教学内容重组等,使得当今的高等音乐教育更加贴近时代、贴近社会需求。经过近30年的努力,素质教育观念已经深入人心。任何好的教育思想都必须通过教学实践来实现。由于教材在教育体系中的基础性地位,教材的科学性、实用性等越来越受到人们的特别关注,近年来我国各地相继开发了多种版本的音乐教材,它们在教育改革中发挥了积极的作用。

社会发展日新月异,文化生活日趋多元,人们对教育的理解及期望也在不断发生变化。这种变化对整个教育体系都提出了新的要求,其中当然也包括对教材建设的要求。在教育改革全面走向深化的当下,我们有必要对近年来推行的教育改革重新进行全面的审视:全新的教育实践对相关系统提出了哪些新问题, these 问题是局部的还是整体性的,是偶然的还是必然的,是暂时的还是长期的。改革意味着习惯的观念被打破,习惯的行为被改变,但是改革并非一蹴而就、一改就灵。我们应在改革中及时反思哪些方面做得比较好,哪些方面尚存在不足。可以说,改革必然伴随着不断的反思与求证、不断的否定与自我否定。在已经暴露出的诸多问题之中,素质教育的精神实质如何得到有效贯彻且避免流于形式化;文化的传承、借鉴与吸收如何落实到具体的个体身上;高等教育与义务教育如何做到有效衔接,这些已被公认为较为突出的问题。仅就音乐教育而言,国家已经推出了一系列的关于音乐教育改革的重大政策举措:2001年《全日制义务教育音乐课程标准(实验稿)》由教育部正式颁布;2006年《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》和《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业必修课程教学指导纲要》颁布;2011年《义务教育音乐课程标准(修订版)》重新颁布、施行等。然而,要将这些宏观的教育决策以及全新的教育理念贯彻落实到具体的教育实践中,排在第一位的就是必须有与之相适应的教材,因为教材是教学之本,更是教育之本。本套教材正是在新教育观念的指导下,综合考察并借鉴吸收了国内多种现有教材的优点,由长期研究国内外音乐教育发展的专家以及长期从事相关教学的优秀教师们共同精心编写而成。

本套教材编写的指导思想是依据教育部《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专

业课程指导方案》和《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业必修课程教学指导纲要》的基本要求,结合高等音乐教育及基础音乐教育的现状和实际需要,在遵循“学科性”、“体系性”原则的基础上,强调“科学定位、特色鲜明、立足本土、视野向下”。相较于同类其他教材,本套教材的特色主要体现在以下三个方面:

1. 科学性与实用性。本套教材的适用对象为普通高校音乐学本科专业学生,同时兼顾普通专科层次以及社会音乐爱好者的需求。本套教材涉及的全部理论、曲目及问题,既是本专业体系构成的核心内容,又是学生及其他音乐爱好者在学习及今后的工作、生活中经常遇到的。学习本套教材,可以帮助他们构建起良好的专业基础,同时,通过本套教材,我们也在努力传达着一种对待音乐的态度、一种亲近音乐的方式,并力图对于健全人格的养成产生积极的影响。

2. 立足本土,突出地域性。本套教材着意加入了大量本土音乐的内容。目的之一:强调受教者与本土文化之间的血肉联系,这样更有助于培养学生对于音乐文化的感性认知和理性思考能力;目的之二:充分发挥本土音乐在教育过程中的独特作用,同时也为我国传统音乐文化的传承与发展找到了更有效的途径。

3. 面向中小学,突出针对性。本套教材奉行“服务基础音乐教育”这一宗旨,在教学内容的选取上充分考虑与中小学音乐教材的紧密衔接,从而可以在更大程度上实现高等音乐教育与义务音乐教育的无缝对接,最大限度地增强毕业生对中小学音乐教学的适应性。

本套教材得到了河南省教育厅体卫艺处及河南大学出版社的大力支持,如果没有他们的鼎力相助,本套教材可能将长期停留在构想之中,在此对他们表示衷心的感谢!

陈家海

2012年8月

目 录

导 言	1
第一章 东亚音乐	8
第一节 概 述	8
第二节 中国音乐	9
第三节 朝鲜半岛音乐	15
第四节 日本音乐	21
第五节 蒙古音乐	25
第二章 东南亚音乐	30
第一节 概 述	30
第二节 中南半岛音乐	32
第三节 印度尼西亚音乐	42
第四节 海岛区其他国家音乐	49
第三章 南亚音乐	54
第一节 概 述	54
第二节 印度音乐	59
第三节 南亚其他国家音乐	69
第四章 中亚、西亚、北非音乐	74
第一节 概 述	74
第二节 中亚音乐	77
第三节 西亚、北非音乐	82
第五章 黑非洲音乐	92
第一节 概 述	92
第二节 东非音乐	96
第三节 西非音乐	102

第四节	中非音乐	108
第五节	南非音乐	113
第六章	欧洲音乐	120
第一节	概 述	120
第二节	不列颠诸岛的音乐	121
第三节	西欧音乐	126
第四节	北欧音乐	130
第五节	南欧音乐	134
第六节	东欧音乐	140
第七章	北美洲音乐	147
第一节	概 述	147
第二节	北美印第安人的音乐	148
第三节	北美因纽特人的音乐	153
第四节	美国流行音乐	155
第八章	拉丁美洲音乐	161
第一节	概 述	161
第二节	墨西哥音乐	166
第三节	南美洲音乐	169
第四节	加勒比海地区音乐	182
第九章	大洋洲音乐	189
第一节	概 述	189
第二节	澳大利亚与新西兰的音乐	190
第三节	夏威夷音乐	197
第四节	太平洋其他国家、群岛的音乐	201
参考文献	205
后 记	206

导 言

从字面意思上看,世界音乐(World Music)就是在这个世界上人类所有的音乐文化事项,但究其脉络根源,世界音乐并不是一个地域或空间(世界)概念加上一个专有名词(音乐)那么简单。世界音乐进入学术视野是有其历史背景的,它与音乐人类学(民族音乐学)一样,在早期的学术观察与研究中带有强烈的殖民色彩,在文化进化论与欧洲中心论大行其道的时期,世界音乐并不是一个非常引人注目的研究领域,它在欧洲人眼中只是不发达国家或地区的“落后”音乐文化,其重要性是在欧洲学术自我反思、国内后殖民文化批判、主张打破学科局限的当代文化研究盛行的时候日渐表现出来的。这种变化出现的根本原因并不是世界音乐的某些具体形态发生了多么巨大的变化,而是人们的音乐观、世界观的变化直接影响到了学术研究。

在《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001)的“Music”词条中,可以发现西方学者对音乐概念的界定较之以往已经发生了很大变化。词条中明确提出,“Music”的概念在西方文化中所具有的宽广度是否适合所有人类音乐文化的认知显然是存在疑问的,对“Music”的定义和处理应是经得起不同时期、不同地域及不同认识的考验的,不同的社会、不同的文化、不同的音乐家对构成音乐的因素、音乐的特性和性质及音乐的重要性、功能和意义有着迥然不同的理解,最终必然要求从多学科角度以及最广泛意义上的音乐观点进行讨论。因此,讨论世界音乐的多样性、文化态度和音乐概念等问题以及理解这些问题的方法,就成为认识“什么是音乐”的必然途径。该词条共分三个部分,其中第二个部分,即“不同文化中的定义”中的重要声明也表明了词条编撰者的基本态度:没有任何一种文化对诸如音乐的本质等基本问题有一致的看法。因此,任何试图把它认为是某种文化的特征的做法,都会发现其他与之相对立的矛盾和观点,即便不是那么明显。另外,该部分词条具体内容涉及当代西方文化、东亚文化、伊朗和中东文化、印度文化、部分非洲文化、美国印第安及大洋洲文化,俨然已经是“世界音乐”范畴的文化观察与概念归纳。由此,我们可以看到,在音乐的概念上,世界是一个多样性的集合,要避免对音乐理解的片面性,就要对世界音乐进行全面的观察和了解。

一、世界音乐的概念、范畴与学科方法

关于世界音乐的概念或范畴,近年来已有不少学者给予充分的界定。例如,2001年郑苏教授在中央音乐学院所做的《世界音乐的若干问题及美国世界音乐教育》讲座中^①,指出世界音乐的四个讨论范围:第一,学术上的,与民族音乐学紧密相关的范围;第二,世界音乐与专业作曲家的关系;第三,世界音乐与流行音乐的关系;第四,世界音乐和多元文化教育。洛秦教授在《世界音乐研究的学术价值和文化意义》^②一文中将世界音乐定义为四个不同层次的概念:第一,广义概念——人类所有的音乐事项;第二,中层概念——商业市场的分类;第三,次中概念——新的音乐创作方式;第四,狭义概念——世界各民族音乐文化

① 张谦:《“世界音乐的若干问题及美国世界音乐教育”讲座纪实》,载《中央音乐学院学报》2001年第4期。

② 洛秦:《世界音乐研究的学术价值和文化意义》,载《中国音乐学》2006年第4期。

的介绍和研究。这些界定很明确地为我们指出了当代社会条件下世界音乐在国内不同领域的音乐文化环境中的存在方式,以及我们可以通过哪些渠道对世界音乐及其相关内容进行观察和研究。通过对这些文字表述进行分析,我们可以看出,世界音乐与音乐创作、社会经济、文化教育等有着紧密的关系;而洛秦教授在文章中提出的“现阶段可行的七点研究”论题^①,更是从观察视角与学术方法的层面表明了世界音乐研究的跨学科性与时代性特征。这些论题的提出反映了摆脱单一学科局限,注重多元方法,强调文化分析的观念。今天的世界音乐研究要面对的是世界音乐与社会政治、经济、文化发展紧密联系并相互作用而发生急剧变化的诸多现实。因此,对于新的学术应对机制的思考就显得尤为重要。

世界音乐就具体文化现象而言是音乐人类学(Anthropology of Music)的研究对象,而音乐人类学则是世界音乐的研究方法。音乐人类学及音乐民族志所依托和强调的“田野工作”(Field Work)与“深描”(Thick Description)同样也成为世界音乐观察的基本学术规范,前者成为获取世界音乐资源的实践方式,后者则成为认知世界音乐文化的记录与表述方式。音乐人类学的“整体观”思维把一个世界音乐文化事项当作其文化社会的“缩影”来研究,从人文社科的宏观视角来进行具体的微观观察,这需要整体观与相对论的有效结合。世界音乐的观察者与研究者最终需要做的就是以表述主体的角色针对特定世界音乐文化事项的民族志写作,为世界音乐学术发展提供第一手经验材料,并为其他音乐学科研究提供共同且共通的文化经验与资料基础,这是一种以音乐民族志写作为基础的世界音乐知识生产。

世界音乐与音乐人类学的跨学科性和后学科性表现得尤为突出,由此引起的对以西方为主的课程环境与学科环境的反思是目前音乐教育及学术研究中积极因素的表现。世界音乐引发的多元音乐文化教育的学术讨论实际上已经在国内全面展开,音乐文化的多重意义开始受到关注,与世界音乐有关的文化结构、制度框架、经济方式、传播媒介、生活娱乐、心理需求等方面都已经进入学者视野。此外,音乐人类学以参与观察来实现文化相对主义的现实性,并以强调观察的主客位变化视角来实现文化相对主义主张的个体独立性与差异尊重,以人类学整体主义来框架文化相对主义视角下个体本身要素以及个体与周边其他个体的联系,以文化比较的方法揭示文化相对主义观念下不同文化个体在历时过程中的各种共时互动关系,由此,文化相对主义成为当下音乐人类学与世界音乐学科发展的理论基础^②。

二、西方“世界音乐”的发展脉络

随着西方世界在工业、科技、经济、军事等方面的发展,西方世界首先具备了对其他世界国家进行文化观察的物质基础。19世纪至20世纪初,非西方音乐文化的研究已经在阿德勒(Guido Adler)的音乐学体系划分中被列为“体系音乐学”的一个部分,“比较音乐学”得到了明确提出和发展,“进化论”思想得到广泛传播,各种非西方音乐文化事项被放置于“西方中心论”等语境中进行着“比较”方式的观察与研究;20世纪初,西方民族学、人类学的发展开始出现了“田野工作”的明确要求,哈登(A. C. Haddon)的《剑桥托雷斯海峡人类学探险报告》(*Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*)、里弗斯(W.H.R. Rivers)的《托达人》(*The Todas*)、马林诺斯基(Bronislaw Malinowski)的《西太平洋的航海者》(*Argonauts of the Western Pacific*)等学术成果的发表,标志着西方古典人类学的非西方文化研究已经改变了田野记述与案头理论两者分工的研究模式,同时,伴随着博厄斯(Franz Boas)于20世纪20年代提出的“文化相对主义”理论,部分西方音乐学家开始对以往“西方中心论”语境下的世界音乐观察进行反思,逐渐确立了以

① 1. 音乐文化传播;2. 音乐在特定地理、自然环境中的生存方式;3. 移民音乐中的文化认同性;4. 社会学意义中的音乐功能特征;5. 音乐观念的认知与文化象征的关系;6. 城市音乐中的市民文化特征;7. 文化产业中的民族音乐商业化。

② 关于“文化相对主义”在西方音乐学术的讨论与发展,可详见洛秦:《音乐文化价值再关注:文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》,载《学无界知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达(洛秦音乐文集)》,上海音乐学院出版社,2007年4月。

“文化相对论”为学科基础的世界音乐观察理念。经过音响资料的积累,西方流行音乐及古典音乐创作领域开始将寻找创作素材的目光集中到了世界音乐这一全新的对象上。例如,20世纪下半叶披头士(Beatles)音乐中对印度音乐元素的摄取,巴托克(Bela Bartok)音乐创作中对匈牙利民间音乐元素的运用,“第三潮流”(Third Stream)中西方现代专业音乐手法与各民族流行音乐及传统音乐的结合,以及拉威尔(Maurice Ravel)与梅西安(Olivier Messiaen)、霍尔斯特(Gustav Theodore Holst)、约翰·凯奇(John Cage)等作曲家音乐创作中出现的异国情调等,世界音乐成为20世纪流行音乐及古典音乐创作的创新点与突破口;至1947年,以研究、实践和保存世界各民族音乐、舞蹈及其他表演艺术为目的的国际性非政府组织“国际传统音乐学会(ICTM)”^①于英国伦敦创建,这不但标志着世界音乐在世界范围内的音乐学研究中确立了其正式的学术地位,同时在学术研究的话语及形式上也实现了以交流互动替代以往西方单向话语阐释,使得非西方国家的音乐学者能够在同一平台上公开、自由地发表学术言论,提出不同意见;20世纪80年代,西方唱片商们在伦敦的一次会议上为了促销而提出“世界音乐”一词,这一标签在唱片商店产生了惊人的商业效应,使它很快成为风靡欧美音乐市场的一个重要概念。20世纪末至今,经过西方视野的观察与反思和诸多非西方国家学者的陆续参与,世界音乐观察进入到了全球视野,因特网实现了平民化普及,政治、经济、文化的全球化发展步入高峰,在这个以科技、全球化、文化消费、后现代等为标志的时代,各地的人类文化正在变成世界范围和世界语境的,过去的种种地方性、阶段性都成为当下这个时代的某个“局部”。在这样的大背景下,世界各国的音乐文化毫无疑问都成为“整体”中的一员,而且世界各国也都应当尝试以主体方式进行对自我及他者的文化表述,多元音乐文化观察成为时下音乐学发展的必然要求。与音乐人类学相伴,世界音乐的当代彰显以及其所关注的诸多问题将启示着各国、各民族音乐文化的发展。

西方世界从西方社会对非西方的文化、政治、经济殖民开始,猎奇心理、西方中心论、文化进化论、传播论、文化相对论、多元文化主义等思潮与文化观念的脉络延续构成了世界音乐观察的完整过程,在这一过程中,其学术发展经历了殖民色彩、多种文化思潮的出现、后殖民反思与全球化发展的不同阶段。西方人对于世界音乐的观察已经拥有了持久的学术经验与反思,其长期的世界音乐观察又是建立在一百多年西方的民族学、人类学学科经验支持基础之上,这使得西方的世界音乐观察视野已经遍及全球,并且经历了从西方中心论、文化进化论、文化传播论等到文化相对论、多元主义视角与立场的诸多变迁。因此,其学科脉络发展具备相当的完整性,已为西方音乐学的整体发展做出了突出的贡献。

三、中国的“世界音乐”发展脉络

就中国而言,虽然各国音乐文化交流往来起始较早,但具有现代学术意义的“世界音乐”发展较晚。20世纪30年代,虽然王光祈在这一时期开始用比较音乐学的方法对东方民族音乐及与西方音乐的差异进行研究,但就范围而言,除中国外,其他国家音乐仅涉及印度、阿拉伯等少数国家,并未能够实现较大范围的世界观察,且在行为上也是局限在个人的学术兴趣,未能在国内形成普遍性与学科化的实际影响。吕骥于40年代在延安撰写的《民间音乐调查提纲》中提出要研究蒙古、朝鲜、日本、印度、越南、缅甸、泰

^① “国际传统音乐学会”(The International Council for Traditional Music,简写作ICTM),原称“国际民间音乐学会”(The International Folk Music Council),虽然字面意思更倾向于“民间”和“传统”,但其关注范围实际包括民间音乐、流行音乐、古典音乐和城市音乐以及舞蹈的研究、实践、文献搜集、保存和传播等内容。例如,2007年7月4日至11日于维也纳召开的第39届国际传统音乐学会(ICTM)世界年会,大会拟定如下议题:相关宇宙观的音乐和舞蹈、国家和地区的民族音乐学及民族舞蹈学传统、流行音乐和舞蹈以及新技术、音乐或舞蹈的传播、新的研究。来自近40个国家的400多名学者参会,参会文章380余篇,内容除各国民族音乐研究之外,还涉及音乐与教育、科技、政治、经济、历史、宗教、心理、传播、考古、殖民、性别、移民等多学科专题交叉领域,如《音频录音——一个个案研究:修纳姆必拉音乐的存档、分析和重建》、《日本音乐家的散居:南加利福尼亚日本新移民的经历、角色及影响》、《彩铃在信息时代的角色:一个前沿性研究》、《乐器与殖民碰撞:英国牛津 Pitt Rivers 博物馆中的台湾原住民乐器》、《20世纪葡萄牙的文化政策与流行音乐》等。

国、柬埔寨及南洋、中亚的民间音乐。在新中国成立之后的二十年中,大量亚、非、拉第三世界国家地区的音乐在国内得到广泛介绍与宣传,《人民音乐》于此时期内刊载有相关文章120余篇,虽然在当时的社会政治背景下这些介绍或宣传带有强烈的政治色彩,如《日本的进步音乐活动》^①、《匈牙利民间音乐在解放后的发展》^②、《在“全民团结,坚决战胜美国侵略强盗”高潮中的越南音乐》^③等,但是国人毕竟已经在一定范围内开始了对国外音乐文化的关注。20世纪60年代,上海音乐学院沈知白教授已经开始搜集整理印度音乐的相关资料,并于1964年在中国音乐学院作了《印度音乐》的学术报告^④,同期由沈怡协助开始筹备“东方音乐”课程^⑤。1964年,中国音乐学院设立“亚非拉音乐”专业,聘请了沈知白教授任教,安波、马可也参与了越南和印度尼西亚音乐的授课^⑥,世界音乐正式进入国内音乐教育学术机制中。1978年,中央音乐学院成立了“亚非拉音乐小组”,最初只有陈自明、俞人豪两人,后来王雪加入,三人担任了相关的授课与科研工作,此后,以其为核心学术阵地的诸多世界音乐重要学术实践陆续开展,陈自明、林凌风等人到菲律宾等地的音乐采风实践成为当代中国学者对世界音乐研究的开创性行为,而陈自明的《加强对外国民族音乐的研究》^⑦、俞人豪的《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》^⑧与林凌风的《西南各民族音乐研究在东南亚音乐研究中的重要地位》^⑨等文章则成为中国现代音乐学科建设语境下的重要学术主张。自1980年于南京召开的首届民族音乐学年会开始,中国的世界音乐观察进入到了新的阶段,高厚永、俞人豪、罗传开等国内学者积极引入外国民族音乐学学术理念与方法,学者们的目光不但从世界局部转移到了世界整体,而且开始从“民族音乐学”的学术视野提出了具体的学科化建设要求^⑩。1996年,在吕骥的支持下,世界民族音乐学会成立^⑪,这标志着全国范围内世界音乐研究学术群体的初步形成。进入21世纪,世界音乐与音乐人类学的学科关系、世界音乐的学科意义、研究方法、教学理念、田野考察等内容得到进一步讨论和确定,国人视角的世界音乐观察初步显露。据统计,从1977年至今,国内音乐学界于正式期刊发表世界音乐相关学术论文1500余篇,相关学术实践与教育实践已在国内得到全面展开,中央音乐学院世界民族音乐教研室、上海高校音乐人类学E-研究院等涉及相关专题研究教学的机构部门纷纷设立,中国的世界音乐观察与研究达到前所未有的层次与高度,俨然已成为国内音乐学术前沿领域。

从王光祈个人以比较音乐学方法对部分世界音乐内容进行学术观察,到新中国成立前后具有政治意味的世界音乐观察,再到当下世界音乐课程建设与全球化背景下中国视角的学术反思,突破历史与学术思维局限的要求已经跃然而生。但我们面对的困难与阻力仍相当巨大:与学术环境密切相关的经济力量无疑仍是软肋,中国目前的世界音乐学术发展更多地只能依靠国外现有理论文献的翻译引入来补充新鲜血液,在涉外的田野实践方面也仅仅处于起步阶段,这直接导致国内外世界音乐研究在研究深度与研究广度上存在极大差别,这也正是我们在未来学术发展过程中需要克服的。

① 金继文:《日本的进步音乐活动》,载《人民音乐》1953年第1期。

② [匈]拉佐斯·荷洛斯,唯民译:《匈牙利民间音乐在解放后的发展》,载《人民音乐》1956年第4期。

③ 刘友福:《在“全民团结,决心战胜美国侵略强盗”高潮中的越南音乐》,载《人民音乐》1965年第8期。

④ 高厚永:《召开“全国民族音乐学学术讨论会”的前前后后》,载《中国音乐》2012年第1期。

⑤ 沈怡:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》1996年第3期。

⑥ 沈怡:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》1996年第3期。

⑦ 陈自明:《加强对外国民族音乐的研究》,载《人民音乐》1983年第7期。

⑧ 俞人豪:《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》,载《音乐研究》1984年第4期。

⑨ 林凌风:《西南各民族音乐研究在东南亚音乐研究中的重要地位》,载《中国音乐》1984年第4期。

⑩ 高厚永:《召开“全国民族音乐学学术讨论会”的前前后后》,载《中国音乐》2012年第1期。

⑪ 陈自明:《学者 长者 开拓者——回忆我与吕骥同志交往的点点滴滴》,载《人民音乐》2010年第10期。

四、成为“表述主体”是当下中国“世界音乐”观察的急迫任务

针对当下中国的世界音乐实践,无论是课程教学还是学科建设,各类相关基础性知识材料显得非常匮乏。现阶段国内极少数量的海外音乐事项、田野调查所积累的资料成果并不足以支撑相关教学及整体性科研之所需,想要获得开展世界音乐教学与研究工作所需的各类材料基本上仍然需要引进国外相关研究成果。大量引进国外成果显然能够成为加快国内世界音乐相关领域的发展及开阔学术视野的快捷途径,但是,一味依靠引进并不能改变中国学者在世界音乐观察中表述主体角色缺失这一现状,在“内视”(自我观察)与“外视”(异文化观察)共同构成的“整体观”(Holism)音乐学学科发展过程中,国内世界音乐相关领域显然处于异常薄弱的环节,西方成果中的世界音乐资源在中国音乐学术研究中作为基础知识材料的有效性仍存在质疑。

早期西方古典人类学的非西方文化研究,在方式上存在实地记述与案头理论工作的分工,即由航海家、传教士、商人等在海外将所见所闻的奇风异俗以航海日志或日记等形式进行记录描述,这些文本带回国之后则由专业知识分子进行案头分析与理论研究,虽然这种分工在当时并不是一种规范性行为,但却构成了早期古典人类学的基本实践模式。这种实地记述与案头分析相分离的情况在20世纪初发生了改变,学者哈登、里弗斯、马林诺斯基、拉德克里夫·布朗等民族学家、人类学家通过自己的学术实践,逐渐明确并建立了以亲身实地调查为资料基础的民族志研究,并成为民族学、人类学进行世界文化观察的基本方法。同样,音乐人类学语境下的“田野工作”与“民族志”写作则成为世界音乐观察的基本学术规范,田野工作成为人们体验和获取世界音乐文化资源的基本实践方式,民族志写作则成为人们记录、描写和认识世界音乐文化的表述方式。当然,在西方世界音乐相关学术研究的发展过程中,不同时期的不同学者采用了不同的方法和角度,似乎没有统一的研究方法,在相关学科发展过程中,部分学者以异国音乐的形态研究和音乐演奏为主要着眼点,甚至在具体的音乐艺术实践方面成为跨文化的局内人;有些学者则根据音乐人类学的“整体观”思维把一个世界音乐文化事项当作其文化社会的“缩影”进行观察和研究,从人文社科的宏观视角来把握一个具体的微观观察,同时又以“文化相对主义”观念进行文化差异比较和自我审视。但就学科本质而言,世界音乐与音乐人类学具有同一性,可以说,西方对世界音乐的观察与理解基本都是建立在深入的实地研究基础之上的。

虽然当下的音乐人类学研究已经摆脱了单纯以“他者、异文化”为研究对象而忽视“自我”研究的认识局限,但是拥有大量国外异文化观察经验却是“整体观”视野的必然要求。尤其在中国以往的学术传统与当下的学术环境下,不带有“民族中心”和“西方中心”思想的、基于亲身参与实践和主体地位的异文化表述,已经越来越显示出其迫切性与重要性。当历史上区域性的、散处的音乐文化变成“世界范围的”音乐文化之后,人们便开始对世界范围的各种不同音乐文化进行比较和观察,这其中必然涉及本文化和异文化的比较。但是,早期西方的一些音乐学家在面对异文化的时候,习惯于用自己的价值观去替代异文化的价值观,习惯于用对自己音乐文化的偏爱来概括全人类音乐文化的普遍规律,仅以自己的目光去看“他者”(Others),而没有以“他者的目光”来看“本我”(Self)。然而,现在的音乐学者已经越来越意识到在“文化相对主义”思想下进行世界音乐观察的重要性,我们需要通过观察、学习其他国家、民族的音乐文化,增加对“他者”音乐文化的了解,进而在音乐文化差异的思考中反思、改革、促进我们自己的音乐文化发展。同时,我们也需要在通过对“世界音乐”的观察来了解音乐文化的广博,通过对“他者的目光”的理解学会谦逊和反思自我。因此,走出国门,成为世界音乐文化的表述主体,进行音乐民族志写作为基础的世界音乐知识生产,提供中国视角的一手经验材料,凸显其为其他音乐学科提供学术参照的有效性,成为当下中国音乐学术发展的急迫要求。

世界音乐的中国表述是中国音乐学科在“整体观”视野下进行发展的核心内容之一,同时也是在全球

音乐文化观察与相关知识生产体系中加强中国音乐学术实力的基础。西方音乐学理论需要在中国本土化实践中进行指导与检验,中国本土形成的音乐学理论同样需要世界音乐范围的实际应用与审视。我们已经经历了“中国视野的中国音乐观察”,需要经历的是“中国视野的世界音乐观察”和“世界视野的世界音乐观察”,最终希望达到的是“世界视野的中国音乐观察”。要做到这一点,就必须积极建设面向全球音乐文化的实地研究平台,培养世界音乐背景下具有新的知识生产能力的青年学者,通过课程方式让更多的学子接触并了解世界音乐学习的重要性,这是增强国人对其他不同音乐文化的认知和理解、提高跨文化交流的知识基础和对话能力的必要途径,同时也是开创国内音乐学术研究新格局的契机之一。

西方主体表述的理论与观念对中国的影响颇深,甚至中国人用西方话语进行的种种研究在一定方式与程度上出现了“后西方化”的趋势。中国音乐学术只有以主体表述方式参与世界讨论才能真正成为当前世界的音乐学术,而当下这种中国主体的世界音乐观察正是中国音乐学发展所缺少的一个关键要素。中国学者需要作为独立的学术主体开展以自己的价值需要而进行的世界音乐研究,并从事以自己的一手资料为依据的音乐学术研究,这不仅是中国音乐学术创新的需要,世界音乐研究也存在让中国积极主动参与世界音乐观察与知识生产的需求。中国主体表述的世界音乐观察一方面能够成为国内外西方殖民主义阴影下音乐文化评价体系的有力反思武器,另一方面也将成为世界音乐观察的有效参与、合作方式。中国曾经作为西方音乐学术研究的“田野”,而中国主体表述的世界音乐观察要求中国变成世界音乐民族志实践的主体,这对全球视野下的世界音乐观察无疑将产生深刻影响。

高厚永先生在1980年南京首届“全国民族音乐学学术讨论会”上指出:“……民族音乐学这门学科的观念和方法不仅适用于我国从20世纪30年代发展起来的民族民间音乐研究和在60年代提出的‘亚非拉音乐研究’等学术领域,而且能够把我国当时尚处在闭塞状态的这些领域的研究引向一个更加宏观、更具开放性和科学性的境界……”^①这里需要指出的是,虽然目前国内的民族音乐学(音乐人类学)发展得如火如荼,但与西方民族音乐学相较,由于学科发展的社会历史背景存在极大差异,两者在研究对象、范畴及方法等方面表现出了诸多不同。西方民族音乐学学科发展基本就是建立在世界音乐观察与反思的基础上,而中国的民族音乐学学科发展在田野工作与学术实践方面则以中国本土音乐文化事项为主,使得国内外民族音乐学理论研究在研究对象及视野的广度上存在相当差距,这实际上也是民族音乐学传入中国后面临诸多争议的原因之一,由此可见高厚永先生高瞻远瞩,以此种方式对当时国内音乐学研究提出“更加宏观、更具开放性”这一要求。

可喜的是,近些年来国内学者已经越发重视走出国门的世界音乐观察,相关专著陆续问世,如洛秦先生的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》^②,书中有的不仅仅是被中国人抢占了的美国田野,更有着中国主体、中国表述、中国关怀与中国反思;中央音乐学院等部分音乐学院相关专业的研究生学位论文写作也逐渐受到各种方式的资金支持,出国进行田野考察并以外国音乐文化事项作为论文选题的研究持续增多;此外,云南、新疆等与周边国家有领土接壤的部分省份地域优势开始凸显,其专业院校正在逐渐成为世界音乐专题研究的生力军。但是,从整个音乐学学科建设的要求来看,目前国内的世界音乐相关学术实践仍处于最初的起步阶段,时代的知识需求要求我们必须面对和思考:我们面对的、身处的是怎样一个世界?在社会快速进步、经济迅猛发展的当下,我们需要尽快改善现状,在观察与研究的进程中逐步实现从道听途说到实地审视,从被观察对象转变为观察主体和表述主体,从关注知识到关注知识生产与知识创新的种种转变,这不仅是世界音乐观察、研究的急迫任务,同时也是国内整个音乐学学科发展的急迫任务。

① 杜亚雄:《召开首届“全国民族音乐学学术讨论会”的经过》,载《音乐研究》2003年第4期。

② 洛秦著:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001年11月第1版。

五、对教材编写的说明

本教材以基础知识讲述为根本,因此,在内容设置上仍以各国各民族传统的音乐文化事项为主,在内容选取上倾向集中而具体,同时也继续使用了以文化地理区划安排章节结构这一常规做法,以便给学生的世界音乐认知建立整体框架。

与其他同类教材相比,本教材加大了世界民族乐器部分的内容,并在各专题文字介绍中附以图片便于理解;在中国民族音乐部分为避免与《中国传统音乐概论》课程相关内容重复,特别从中国音乐的历时、共时特征、西方音乐传入对中国民族音乐的影响、西方视野下的“中国元素”等视角进行了总结和阐述,为世界视野下的中国音乐观察提供了一个粗略的脉络框架。本教材的部分资料来源参考于藤井知昭监修的《世界民族音乐大系解说书》、《新世界民族音乐大系解说书》、《迦兰世界音乐百科全书》以及王耀华先生的《世界民族音乐》、杜亚雄先生的《世界音乐地图》、张谦的《世界音乐文化教程》、洛秦的《世界音乐人文叙事》、毕明辉的《20世纪西方音乐中的“中国因素”》、俞人豪与陈自明的《东方音乐文化》、朱海鹰的《泰国缅甸音乐概论》、岸边成雄的《伊斯兰音乐》(郎樱译)、克瓦本纳·恩凯蒂亚的《非洲音乐》(汤亚汀译)、王珉的《美国音乐史》、陈自明的《拉丁美洲音乐》等十余种相关著作;及部分期刊论文,如孙晨荟的《西班牙的弗拉门科艺术》、陈自明的《爱斯基摩人的音乐》、王珉的《夏威夷民间传统音乐的形成与发展》、饶文心的《爪哇甘美兰乐器惯用分类的功能阐释》、赵塔利木的《中亚东干民歌的传承方式》等。在此,谨向以上专家、学者致以诚挚的敬意和感谢。

在教材编写过程中实际存在很多困难。例如,虽然意识到中国视角的必要性,但在实际操作中却受到各种客观条件的直接限制;如何在提供丰富音像信息源的同时,又能够让学生通过对一系列有时间跨度的音像资料的感性体验了解某一具体民族音乐类型的流变,毕竟视频资源是我们极其缺乏的。再如,美国的世界音乐课程能够尽可能多的让学生在课堂内外接触实际的各国乐器,甚至是亲身参与音乐体验,不少美国世界音乐教材也设计有“田野实践”环节,这在目前的中国显然是难以达到的。这使我们意识到存在于知识及知识体验之外的种种束缚,但我们也因此更具动力,目标也更加清晰,让我们共同携手为中国的音乐学术及音乐教育事业做出应有的贡献。

第一章 东亚音乐

第一节 概述

一、东亚人文、地理概况

东亚位于亚洲的东部,太平洋西侧,总面积约1 170多万平方千米,约占全球大陆面积的9%。地形西高东低,呈三级阶梯:第一级为青藏高原,第二级为盆地和高原,第三级为低平原、丘陵和一些海岛。其主要包括中国、朝鲜、韩国、蒙古、日本,总人口约15亿,主体居民为蒙古利亚人种下的汉族、大和族、朝鲜族、蒙古族、京族。

中国有56个民族,这些民族的语言分别属于汉藏、阿尔泰、印欧、南亚、南岛等五个不同的语系。汉语属于汉藏语系,居住在中国西南方的大多数少数民族(如藏族、壮族、侗族、苗族、彝族、瑶族等)的语言也属于汉藏语系。居住在中国北方的少数民族的语言多属于阿尔泰语系,其中维吾尔、哈萨克、柯尔克孜等民族的语言属于这一语系的突厥语族,而蒙古、达翰尔、土、东乡等民族的语言属于这一语系的蒙古语族。塔吉克族和俄罗斯族的语言属于印欧语系,京族、佤族、德昂族和布朗族的语言属于南亚语系,高山族的语言属于南岛语系的印度尼西亚语族。蒙古国通用语属于阿尔泰语系蒙古语族的蒙古语,朝鲜语和日本语属系未定,部分学者认为属于阿尔泰语系,也有人认为属于其他新的语系。宗教方面,包括佛教、伊斯兰教、基督教在内的世界三大宗教在东亚各国都有流传,其中佛教的影响较大,信徒也比较多。

中国文化是同希腊文化、印度文化并列的世界三大古文化之一,而儒家思想是与基督教、佛教和伊斯兰教并列的四大精神传统之一。在当代世界人口中,使用汉语和汉字的人所占比例是最大的。东亚诸国在其历史发展中产生的文化体系均与古代中国文化有着密切的渊源关系,这种渊源关系产生于汉朝,并于唐朝时期形成了完整的文化往来体系,即每个国家都通过政治、军事和文化交流与中国建立了密切的关系。这些国家长期使用汉字并受到了以儒家思想为中心的中国文化的影响,但在接受中国文化的同时,其具有本民族特征的文化也应运而生。

二、东亚音乐的特征

中国的儒家文化在东亚地区的影响同样表现在传统音乐领域。例如,中国传统音乐中的“中和”、“写意”等美学观念,在民间音乐、宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐中都有反映。在与周边国家的长期交往中,这些音乐美学观念以及音乐形态、乐器等特征,同样被东亚各国,如日本、朝鲜、韩国所接受,形成了东亚各国共同的音乐艺术特征和审美共性特征。当然,这些国家在接受中国音乐影响的同时,又对其进行了改造,从而形成了各具特色的音乐美学观和形态特征。

总体来看,东亚音乐追求古朴典雅的横向旋律的音乐美,各个国家在长期的互相交流中,形成了较为

统一的音乐特征,主要表现为以下四个方面。^①

1. 弹性的节拍、节奏

借用欧洲音乐的术语,节拍是强拍与弱拍的有规律的反复,这一规律在欧洲的许多音乐中都是规整而准确地得以重复的。然而,在东亚,无论是中国、朝鲜半岛,或是日本、蒙古,都存在着两种类型的节奏。一是非均分律动的自由节奏,每拍时值不同,有长有短,时位感不匀整,不能用节拍器打出拍子来,这种节拍节奏在中国的戏曲中叫“散板”,山歌、牧歌、花儿、信天游中也都普遍存在;在日本叫“追分样式”,在蒙古叫“长调”。二是均分律动的节奏,每拍的时值相同或基本相同,时位感匀整,与节拍器打出的拍子大体吻合,中国戏曲称之为“上板”,它在小调、秧歌、二人转等音乐形式中也被普遍运用;在日本叫“八木节样式”,在蒙古称为“短调”等。均分律动又分刚性节拍和弹性节拍两种,前者的拍值类似物理学中所说的“刚体”,拍点之间的距离保持不变,强弱拍有规律地按小节线的划分而循环往复地出现;后者的拍值基本一致,但有的拍可以拉长些,有的又可以缩短些,强拍也并非很有规律地按小节线的划分而循环往复地出现。东亚地区音乐在节拍和节奏方面的特点是大量运用拍值可变的非均分律动和均分律动中的弹性节拍。

2. 使用不同的五声音阶

五声音阶是在一个八度中只用五个音级的音阶。五声音阶包括无半音五声音阶、有半音五声音阶、中立音五声音阶和平均五声音阶四种。在东亚地区,由 do、re、mi、sol、la 构成的无半音五声音阶使用非常普遍。有半音的五声音阶,如 mi、fa、la、si、do 和 do、mi、fa、sol、si,在中国云南省和日本都有运用。中立音五声音阶使用中立音程,在中国西部地区有所发现,如 sol ↓ si do re ↑ fa,在这个音阶中,↓ si 比 si 低,比降 si 高,和 sol 构成中三度音程,↑ fa 比 fa 高,比升 fa 低,和 re 构成中三度音程。

3. 音乐的构成采用渐变原则

儒家以《易经》为群经之首,受儒家思想影响的东亚传统音乐在音的构成和乐曲构成等方面都强调“易”,即渐变的原则。从单音结构看,中国汉族的单音常有音高、力度和音色的变化,被称为“带腔的音”,这是与汉语的声调变化与字义变化紧密相关的特点联系在一起。东亚各国音乐中都大量运用在一个单音进行中音高有所变化的乐音,这种音在朝鲜和韩国称为“摇声”(转声)、“弄弦”和“退声”(折声),在中国称为“腔音”或“韵”,在蒙古称为“脑各拉”。从乐曲的结构来看,中国音乐中的“散、慢、中、快、散”,日本音乐中的“序、破、急”及朝鲜和韩国传统器乐曲散调中的分段结构形式都表现出渐变的原则。这种原则和欧洲古典音乐中所强调的对比原则,意趣有很大不同。

4. 横向旋律的织体思维

旋律是音乐审美中最重要的方面,东亚地区各民族都非常重视旋律的表情意义。这一地区的传统音乐作品普遍为单声性,但也有一些多声部作品,如日本的箏乐、三味线音乐中的多音性,中国一些少数民族音乐中的多声民歌、汉族的某些劳动号子、戏曲说唱的唱腔与伴奏之间的复音因素,他们都有多种多声组织形式,或则近似复调,或则近似主调,为音乐表现带来了新意。然而,这种多音性是以横向旋律的展开为主旨的,由此而产生纵向的效果。

第二节 中国音乐

从世界音乐的范畴看,拥有悠久的历史 and 多样化的音乐风格无疑是中国传统音乐屹立于世界音乐文化之林的优势与特色。淡静清雅的古琴音乐、墨浓妆丽的戏曲表演、喧闹的锣鼓与铙钹和雅致的丝弦与

^① 杜亚雄著:《世界音乐地图》,安徽文艺出版社,2009年5月第1版,第2~3页。