

中央音乐学院图书馆藏书

书号

G40/
tccge 40

总登
记号

152997



音乐词典词条汇编

音乐社会学

人民音乐出版社

音乐辞典条目汇编

音乐社会学

人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社

音乐词典条目汇编
音乐社会学
人民音乐出版社编辑部编

*

人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)
新华书店北京发行所经销
北京延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 145千字 6.5印张
1990年5月北京第1版 1990年5月北京第1次印刷
印数: 0,001-1,745册
ISBN 7-103-00563-x/J·564 定价: 3.15元

出版者的话

近年来我国已有多种自己编纂的音乐工具书，这是我国音乐文化事业发展、音乐理论工作深化的一个可喜现象。同时反映了音乐界的读者，以及广大文艺爱好者在从事音乐工作或参加各种音乐活动中，对于音乐工具书的迫切需求。我社为适应这一趋势，编辑《音乐词典词条汇辑》这套丛书，它是就某一专题集中介绍一些国家的权威性音乐词书中学术价值较高的有关词条；或就某一部词书按不同部类（如体裁、音乐风格、地区音乐等）分别编辑出版。供专业音乐工作者及音乐工具书的其它使用者参考，以期开阔读者的视野，更广泛地了解国外音乐学术动态，并借鉴外国同行在这些专题上进行研究探索的经验。

《音乐社会学》这一册汇辑了美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》、美国《哈佛音乐词典》、联邦德国《音乐的历史与现状》（M. G. G.）、《音乐大辞典》、苏联《音乐百科全书》、日本《音乐大事典》中音乐社会学的六篇专论词条，及国外一些著名音乐社会学家的专题论著。较全面而概括地反映了当前各国关于音乐社会学研究的发展状况，阐述了音乐社会学的含义、研究对象、研究目的和方法等，并提供了有关文献的书目，对深入探讨音乐社会学发展中的一些问题颇具参考价值。为方便读者，书后附列了西方主要音乐社会学家人名表和中外文人名对照表。对于我们的编纂及译述工作，盼读者提出宝贵意见，以使这套丛书编得更切合实用。

人民音乐出版社编辑部

中央音乐学院图书馆藏	
书号	3700.475
总记号	152887

中央音乐学院图书馆藏	
书号	G4/C4e 40
总记号	152887

目 录

音乐社会学(新格罗夫音乐与音乐家辞典条目)

.....[美国]康德拉·伯 默
乃 章译 (1)

音乐社会学(哈佛音乐辞典条目)

.....[美国] E. A. 李普曼
苏澜深译 (18)

音乐社会学(MGG条目)

.....[联邦德国]恩 格 尔
金经言译 (22)

音乐社会学(音乐大辞典条目)

.....[联邦德国] 鲁门赫勒
金经言译 (52)

音乐社会学(苏联音乐百科全书条目)

.....[苏联] A. H. 索霍尔 Ю. Б. 卡普斯金
曾遂今译 (56)

音乐社会学(日本音乐大事典辞条)

.....[日本] 德丸吉彦
秦 序译 (65)
张 前校

附录一

音乐社会学的目的.....〔德-澳〕 西尔伯曼
金经言译 (88)

音乐社会学认识对象.....〔匈-联邦德国〕 克奈夫
金经言译 (106)

音乐社会学的对象、结构和方法

.....〔苏联〕 索霍尔
曾遂今译 (139)
王建清校

音乐社会学.....〔西班牙〕 罗 莎
孙国荣译 (153)

附录二

音乐社会学文献要目..... 金经言 辑选 (170)

附录三

西方主要音乐社会学家人名表..... 金经言 辑选 (189)

附录四

人名中外文对照表..... (192)

音乐社会学

[联邦德国]康拉德·伯默 乃章译

音乐社会学(Sociology of Music), 一门研究音乐与社会之间交互关系的学科。严格地说, 它既非音乐学也非社会学, 但它可以从这两门学科中借用凡它需要的方法与技能以建立和实现为它所独有的概念框架和方法论。

1. 性质与研究的焦点

音乐社会学不能简单地归类为音乐学或一般社会学。它研究音乐与社会之间的一切关系, 尤其着重研究音乐产品如何对社会的伦理标准、社会观念以及社会行为产生影响, 反过来, 社会行为和社会形式又如何对音乐产品的某些特殊形式和风格产生影响。这一相互关系的两个方面是密切联系着的, 因为从社会学的角度看, 音乐的生产与消费是统一的。不为消费而生产的音乐与社会无关; 不接受消费惯例的信息并不为现时社会服务而制作的音乐产品是很少有机会广泛流传于其时的。例如, 五十年代初期出现的新的序列音乐形式, 虽然遵从资产阶级音乐会条件的传统和常规, 但由于在手法和风格上过分破坏了常规而只能为极有限的听众所接受, 而这少数人的欣然接受, 其动机与其说是出于音乐上的好奇, 不如说出于科学上的好奇。

音乐社会学不同于传统的音乐学之处, 在于它不把音乐作品

看作是它研究的终极目的而是看作一个历史上的特殊事例，一个其规程对整个音乐生产不起支配作用的事例。

音乐社会学也不同于民族音乐学 (Ethnomusicology)，它不研究分析音乐风格或音乐产品本身的民族特点，而是探究构成那些特点的社会物质基础。因此，音乐社会学不问什么是中国传统音乐所具有的中国特点，而是探讨产生中国传统音乐的社会和经济的发展水平。判断社会和经济水平的标准具有普遍性，即使应用于不同时代的不同社会，也同样有效。例如，音乐社会学要从中国的封建状况来看中国传统音乐，研究其社会原因，甚至把由社会原因而形成的心理特质也考虑在内。

最后一点，音乐社会学也因其性质及其占有材料而与一般社会学不同。一般社会学对一些即使不成熟的公众意见和偶然的情绪，只要与社会可能有关，也试图抽取其社会意义。在这一点上，音乐社会学遇到了一个特殊的困难，问题不仅是产生情绪反应的能力，即音乐材料的一种固有的要素，而且是音乐制作者们常常有意识地利用这种能力或掩盖(如浪漫派后期的很多作品)或展现(如普罗科菲耶夫的为十月革命二十周年所作的康塔塔等有明显政治内容的作品)另外一些其社会实质可以分析出来的意图。

在对音乐与社会之间的关系的分析方面，需把音乐社会学看作是一门历史性的学科，它不可能设计出一套对所有国家、一切社会环境有效而普遍应用的概念框架。音乐社会学把音乐的生产与接受的物质环境作为它的研究基础，所以，研究从限定产生音乐的一般社会条件开始。研究的结果在很大的程度上取决于研究者的倾向。因此，例如麦克内斯1964年认为音乐的发展格外有赖于对娱乐的各种不断变化的需要：“因为很明显，对娱乐的要求和满足这种要求的能力都深受或大或小的种种社会潮流的影响”。

克内普勒1961年以如下的观点指出了社会结构与音乐之间的关系在音乐研究上的重要性：“只有把联结艺术领域、物质生产领域和政治斗争领域的那一多变而复杂的网络揭示出以后，才能对艺术的功能与目的、不断变化中的艺术风格、甚至艺术手段的某些方面获得理解”。泽劳基1934年提出了这样的结论：“音乐社会学从来不以从音乐本身的角度阐释音乐风格的发展为己任，而是试图从一个时期的历史和文化结构来阐明某一具体的风格。”

必须从不同于观察资本主义社会的音乐产品的角度来观察以农业为社会主要生产形式、以农民为主要生产力的封建社会的音乐产品。在资本主义社会中资产阶级(至少在最初)是统治阶级，他们的音乐文化是典型的城市文化，有着更为密集有力的传播网和更为专业化的音乐生产形式。恩格尔1935年即基于这种差异提出了音乐的风格与功能当决定其趣味的各个不同社会阶层更迭时即发生变化的学说：在制乐——作曲与演奏——形式不断变化的历史长河中，“变化的原因并非是作为整个社会的趣味的改变，而是社会中决定其趣味的那一阶层的改变。”恩格尔要求人们“对音乐生活的层次结构进行研究”，主张以“社区”(Community)说代替阶层说。这种层次结构研究中的一些特殊难题，泽劳基早已发现。泽劳基主张“引进研究‘社区’的各种科学理论”以便为音乐社会学建立起必要的体系。

只有在精确地判定生产的各种具体历史条件之后，音乐社会学才能更深一层地研究各个时代音乐生活的形式和特点。在音乐生活的形式和特点研究中主要确定音乐生产与音乐消费以及一般社会状况之间的关系，同时要考虑到某些音乐成分的影响能够远远逾越产生它们的时代并超出它们原有的功能。索菲亚·丽莎在她的众多的文章中特别讨论了这一问题。她曾试图取得音乐史上

一种“通用分期法”以便解释音乐风格不同时出现的各种现象(nona-simultaneities)和历史上流传的某些音乐作品。例如,巴罗克的某些风格和技巧倘若在某些流行音乐中被使用,这决不能成为音乐社会学家论证传统的连续性的理由。相反,音乐社会学家必须探究在何种程度上(以及为什么)从一种主要与小资产阶级相联系的音乐产品(流行音乐)的某些领域内会出现一些起源于早期资产阶级甚至半封建社会(巴洛克)的某类音乐成分。

音乐社会学家不从语义学的角度来解释音乐的各类具体风格与具体作品的意义。音乐社会学认为它的主旨与文学或视觉艺术的研究的主旨有质的差别。在它的主旨中,仅把那些与同音乐消费者的阶级或阶层有重要关系的生产种类和状况看作是具有社会意义的。不过,“意义”就其本身说是一个社会—历史的概念,其范围远远超出作曲家或其听众的意向(见阿萨菲耶夫的“音调论”),阐明音乐“意义”的社会性质,特别是涉及欧洲资产阶级音乐,是很不容易的。对欧洲资产阶级音乐中那类有意地按照“自律论”和无内容原则的创作,音乐社会学家的任务更多的是探讨“自律论”的社会基础而非说明其意义。阿多诺1959年曾试图指明这一问题的辩证关系:“完整而伟大的音乐,只要它具有真实的意识,就可以成为意识形态,成为社会所必需的幻象”。

与传统的音乐学不同,音乐社会学不承认艺术音乐、民间音乐以及十分晚近出现的轻音乐或称流行音乐之间的“审美”差别,它从社会史的观点来观察这几类音乐,并研究某些社会阶级和阶层(例如资产阶级和小资产阶级)生产与消费不同风格、形式的音乐的社会条件。音乐社会学探索不同的审美趣味之间的联系和各个阶级同音乐生产过程的关系,不像传统音乐学那样通过树立审美标准并对各种审美趣味本身加以评价的方式作出回答。在分析

不同的审美趣味或审美观的社会原因时，需要历史的和社会学的两种方法。所以泽劳基提出对“社会史”和“社会理论”加以区别，以分别说明“纵”与“横”的研究。

音乐社会学与传统音乐学的进一步不同，还在于前者的出发点是音乐消费的社会关系而不是音乐产品的所谓审美的或形式的特点。例如，尽管音乐学家们因为轻音乐千篇一律而回避它，但音乐社会学家们却正因为这类音乐占据了全部音乐生产与消费的百分之九十以上而充分予以注意。值得指出的是，探索音乐的习俗与趣味的历史和社会原因，常常导致得出许多与单纯从美学上探索所得的结果完全不同的结果。

音乐社会学的一些方法，一般是从社会学的方法衍生出来的，并根据所研究的问题的类型补充一些其它学科（音响学、心理学、行为科学等）的方法。音乐社会学的研究范围很广，从音乐的“经济学”（音乐行业的经济方面、音乐生活的经济基础、唱片录音带工业等）到音乐的感觉力及其社会基础；与此相应，音乐社会学的研究方法也涉及很广，可以从一般社会学的标准实地考察技术开始，扩展到心理——音响测验，可以根据一项特定的调查的目的而采用不同性质的方法。

布劳考普夫于1950年划分出“一般音乐社会学”与“特殊音乐社会学”，并加区别。前者研究音乐的“社会功能与音乐体系构造的关系”，是为音乐社会学的系统性研究部分；后者对某一确切规定了空间与时间范围的文化中音乐与社会有关的事实作出描述，于是构成音乐社会学的历史性研究部分。这两部分虽然相互倚赖（没有对“现实”现象寓于其中的历史发展的分析，以系统的音乐社会学方法是不可能对现象作出详尽解释的），但在方法上两者很不相同。在历史方法的研究中，特别是唯有偶然可得而其科学

价值常常不能确定的材料能够使用时，音乐社会学家必须精确地限定材料在相应时期内的地位，以便从其中得出社会学上的结论。

西尔伯曼1957年曾通过一项分三个阶段的研究计划试图强调系统的和历史的音乐社会学的统一：“动态的阶段，这一阶段探讨一个时期中某些社会—音乐模式的状况和形态的演变；效用和描述的阶段，在这一阶段中确定社会—音乐模式的存在和变化……并根据其整个文化辨明其意义；比较阶段，这一阶段把各种不同的社会—音乐模式进行比较。”

2. 历史

自十八世纪以来音乐学的发展主要是沿着系统性研究的路线。同时，历史音乐学的研究主要用于探索新的资料，如在格伯特和库塞马克的著作中那样。专门从系统方法的角度研究欧洲音乐传统，阻碍了对音乐的社会意义的研究。在资产阶级艺术音乐历史时期中，显然连音乐生产与消费的任何社会意义上的判定也被否定了，尽管从柏拉图的《理想国》到中世纪的后期，判定音乐生产与消费的社会意义一直是被认可的传统惯例。这并不是说十九世纪的音乐理论家、音乐史学家和音乐家（纳格利、里尔、辛德勒、A. B. 马克斯、柏辽兹、瓦格纳等）没有觉察到他们那一时代音乐创作中所包含的政治意义，或者说，那时的作曲家们不写有政治意义的作品，只是说，一般缺少对音乐的素材、音乐的风格和其特定历史背景下社会生产条件之间的关系作出分析。

柏拉图、亚里士多德、普罗提诺以及奥古斯廷根据当时占优势的意见和学说对音乐与社会的关系作了政治上的解释，他们并未对这一关系进行科学的研究。博里斯 1950 年认为音乐“在整个中世纪被教会用来作为完成其最重要的社会任务，即维护封建主

义的工具之一”。另外，巴克尔 1969 年指出了近代音乐的发展和兴起中的商业资本主义及其支持者资产阶级之间的紧密关系：“资本主义的成长是文艺复兴时期在整个欧洲培植和传播音乐的推动力。”

柏拉图与亚里士多德两人相对立的观点，卡西奥多拉斯与奥古斯廷两人相对立的观点都极其鲜明地显示出在相同社会条件下的政治矛盾。只是在资产阶级艺术音乐发展之后，对音乐生产的政治阐释才被排除在音乐理论领域之外，从十八世纪末起，音乐理论只限于对技术、形式和美学上的论述。

赫尔曼·阿贝特可能是现代第一个重新研究音乐生产的政治基础的人。他的研究著作(1905)虽然只涉及中世纪的音乐，但它问世于资产阶级艺术音乐自身所显示的性质面对严重挑战之际。著作中通过从以前各时代占主导地位的社会观的角度分析关于那些时代音乐的各种见解，奠定了新音乐社会学的基础。阿贝特试图建立一门批评史学，他进行研究的年代正好是资产阶级艺术音乐在社会上日益孤立而轻音乐高涨起来，两者处于鲜明对比时期。轻音乐符合资产阶级市场的规律，已成为占优势的乐种。这种一分为二的对立阿贝特的著作中已有了反映，他在书中论述了中世纪教会反对平民音乐的斗争。

如果说，阿贝特在以社会批评为基础的史学方面迈出了第一步，经济学家兼社会学家马克斯·韦伯则是试从这样的假定——在整个历史上，音乐材料有愈来愈朝着合理化发展的趋向——来解释音乐的社会学基础。韦伯认为十二平均律是这一发展趋势的顶点。在他看来，十二平均律使得音乐能够充分发展其旋律与和声的材料，虽然他也很清楚，和弦的合理性仅存在于连续的紧张同它永远不能完全吞没的悦耳性之中。和弦的合理性中还隐藏

着由于七度音的非对称位置的不合理性。

韦伯的音乐社会学的思想基础，正如他的著作《音乐的理性基础和社会学基础》(1921)中所表现的那样，是建立在十九世纪的进步观念上的。欧洲音乐较近的一些发展，尤其使人对韦伯的这种理性模式产生怀疑。在电子音乐及序列主义之后的某些器乐形式中，律制及其全部音关系的消亡，说明音乐材料的合理组织的本身并不一定成为合乎理性的音乐风格或音乐结构，材料的组织与手法之间的矛盾也不能简单地通过对材料的一种全面确定而获得解决。对韦伯走向理性主义的音乐社会学，从历史的角度应该看作是企图借助其它科学来解决音乐学理论问题的某些方面的一种尝试。

在韦伯之前，许多政治经济学家已经尝试过从旧社会学的观点来观察音乐。比歇尔1896年曾试图从节奏在很多劳动音乐和歌曲的形式中的首要意义，用经济学的观点来解释音乐的起源。比歇尔的机械社会—音乐观与十九世纪后半叶一些物理学家和社会科学学者从他们自己的科学的角度对音乐起源做出的无数解释有关。达尔文即其中之一，根据他的观点，丹克尔特于1955年指出，原始音乐是“自然选择的一种手段，装饰了的人类求爱的声音”。经济学兼社会学家格奥格·西梅尔在1882年曾试图把这样一些片面的理论应用于较广的范围，但在那时他并未能清楚地阐明经济与音乐生产之间，技术因素、审美因素与心理因素之间的复杂关系。

在三十年代，当音乐社会学获得新的推动力之后，它的各种前提已不再是韦伯的那些前提。1935年，普罗伊斯纳和雷布林不把研究音乐材料或音乐信息交流的特殊形式看作是音乐社会学，而是试图把它解释为音乐的社会史。这种方法认为音乐生产和音

乐消费的各种形式不属于音乐研究的领域，它们以一般历史的和社会的前提为基础。特别运用了严格意义上的唯物历史主义研究原理。

三十年代以后，在音乐社会学中可以发现三种主要学派，即实证主义学派、历史唯心主义学派(黑格尔主义)和历史唯物主义学派(马克思主义)。每派都以自己的方式宣称他们使用了恰当的方法对音乐的社会原理进行研究。

(1)实证主义：实证主义音乐社会学的主要人物为阿布拉罕森、布劳考普夫、恩格尔、泽劳基和西尔伯曼。实证主义的或称经验音乐社会学接受了实证主义的原理。这些原理可以概括为：一切认识的来源是可感知的事物；只有作用于感官的东西才是可知的；凡人们从感知的事物中想象出来的东西其本身都不是可感知的(如内容、本质、观念等等)。在“我”和“世界”(认识主体与认识客体)之间的哲学区别即是人们从可感知的事物中想像出来的东西之一，因而不是真正可以“感知的东西”。实证主义的音乐社会学因此在探究音乐产品的“内容”或“本质”方面能力贫弱。在它的参照系中只有音乐信息交流中作用于感官的东西才有重要意义。它的研究范围是可感知的音乐功能方面，即社会效用方面，而不是音乐作品的面貌及其内在的意义。

因此音乐社会学中实证主义学派主要从事音乐生活和音乐市场的研究。它一方面把音乐看作一种实物(有销路的商品)并结合着这一实物的可计算的市场需要来研究它对听众的影响，避开一切关于社会和意识形态问题的论述。根据西尔伯曼在1957年的说法，音乐社会学避免提出音乐的规范和价值，因为对音乐与社会的错综复杂关系的研究，并不意在解释音乐的天性和本质。这一学派，借用美国一般社会学的研究方法，对某些音乐风格或体裁

进行量的描述。在认为音乐客体中不可能有任何具体的定理，从而它与社会的关联不基于它自身的性质而基于各种不同社会阶层的趣味的情况下，这一学派所需要的是定量性的答案而非意识形态的答案。各社会阶层的不同审美态度是能够加以量的测定的，而音乐社会学也只能尝试着找出这些不同的审美态度和某些社会阶层的一致性。许斯勒1948年认为音乐的趣味是“由社会掌握的”；阿多诺说“排印机的对象不是个人而是集体”；西尔伯曼1957年也指出：“继续坚持生活及作为生活一部分的音乐所遭受的大多数变化，是由于人类的自由意志而发生的观点，是错误的”。但是，对这种产生影响的控制及其历史上的阶级内容都没有作出进一步的阐明。

因为实证主义者与马克思主义音乐社会学家们不同，他们按照社会表面现象，而不是从生产过程中各个阶级的客观作用的角度来断定各个阶级的性质及它们的不同观念，所以实证主义者的阶级分析(高层、中层、下层)必然不同于唯物主义者。某些实证主义者使用“高级趣味”和“低级趣味”这类说法，但在他们的研究中没有考虑这两类人的历史发展。这种理论框架中一个典型的例子是恩格尔的一个缺少历史观点的“层次模式”。不过，把“高级趣味”的音乐与高阶层相联系的理论已经站不住脚了，因为先锋派的音乐同资产阶级听众的关系是一个尚存疑难远未解决的问题。另外，近来轻音乐的发展目标是搞出一些能为各个阶级所掌握的风格或手法：流行音乐为所有社会上各个阶级的(年轻)成员所消费。

实证主义派音乐社会学家们在四十年代和五十年代中所能够使之与社会中、下阶层相联结的许多音乐体裁(传统上成功的流行音乐与军乐曲以及包括喜歌剧的一切轻歌剧形式)，从后来的

发展形势看，都不贴切了。不过，把这看作是社会差别的消失也是错误的。实证主义音乐社会学派的阶级理论和他们的命题——从音乐的内在标准中不可能得出任何可靠的社会学上的结论——对“严肃”音乐方面问题影响不大，而且，这派学者们所做出的大部分工作都是涉及到消费最广泛的轻音乐的社会传播问题。新近的研究——见布吕姆泽和克特尔1971年的学术成果——提出，薄弱的辨别能力，特别是在古典音乐或非欧洲音乐方面，可以归之于与阶级有关的原因。

(2)历史唯心主义(黑格尔主义)。以历史唯心主义为基础的音乐社会学的主要代表人物是阿多诺。他具有渊博的音乐知识(曾是贝尔格的学生)，从唯物主义的出发点着手，采用了一些与马克斯·韦伯的概念有密切关系、并在哲学意义上来自黑格尔的概念，虽然在他的著作例如《音乐社会学导论》中也可以发现若干实证主义的成份。他推导出一套“具体标准”论，根据这套理论，音乐材料服从其自身的逻辑(固有的各种规律)，音乐材料必须发展这些规律，即使音乐因此受到脱离社会的危险的威胁。阿多诺在1962年为了支持他的这一理论，打破音乐生产与消费的统一说，提出：“音乐的社会供销和接受仅是一种附带的现象，其本质是音乐本身的客观的社会性质”。根据阿多诺的说法，最先进的社会意识状态体现在最先进的具体标准之中，这类意识必定会实现于整个社会回复到有组织的非理性主义的地方。

与实证主义音乐社会学学派，特别是与西尔伯曼相反，阿多诺强调音乐产品的意识形态的可阐释性。他在《新音乐的哲学》(1949)一书中通过举勋伯格与斯特拉文斯基之间的矛盾为例，说明他的方法。阿多诺甚至主张把美学的地位显著地置于真正的社会矛盾和需要之上。同马克斯·霍克海默尔、赫伯特·马尔库塞(Herbert