

N MUSIC

ahée, huwelele wee,
live greater freedom of
because it is the part of
vity which may become
duals. In the development
performance that may last
es, the straightforward call
quasi-consonantal sequence,
g the course of free musical
s come out "on top" because
e the pitch of the girls' voices
reach a tone they transpose it
nus, falling intervals may some
can't reach the next tone"
ships between variations in the
nt of a tshigombela dance and
t a formal analysis of different per
xpressive analysis. But unless the
as an analysis of the social situation
ic, it is meaningless. One has only to
s on an afternoon when the girls are
bored, and on another occasion when
nout, an appreciative audience, and
temment and concern, to realize how and
ances of the same song can be entirely
ssive power and in form. The number and
ons in rhythm depend on the ability of the
ancers, but it is not simply a matter of run-
he gamut of standard patterns which they
nd how these variations are introduced is what
ic its expressive power; and this depends on
ment of those present and the quality of the
erience that comes into being among performers,
n performers and audience.

duced Deryck Cooke's theory of the language of

E

ethnomusicology
and

Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman

民族音乐学与现代音乐史

Modern

斯蒂芬·布鲁姆

〔美〕菲利普·V. 伯尔曼 / 编著

丹尼尔·M. 纽曼

汤亚汀等 / 译

汤亚汀 / 校订

Music

History

人民音乐出版社

外国音乐学术经典译著文库

民族音乐学与 现代音乐史

斯蒂芬·布鲁姆

〔美〕 菲利普·V. 伯尔曼 / 编著

丹尼尔·M. 纽曼

上海高校音乐人类学E—研究院资助项目

樂

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

民族音乐学与现代音乐史 / (美)布鲁姆, (美)伯尔曼, (美)纽曼编著; 汤亚汀等译. —北京: 人民音乐出版社, 2009. 5
(外国音乐学术经典译著文库)
ISBN 978-7-103-03569-6

I. 民… II. ①布… ②伯… ③纽… ④汤…
III. ①民族音乐学 ②民族音乐-音乐史-世界-现代
IV. J607 J609.15

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第098772号

选题策划: 苏兰生
责任编辑: 王丽君
责任校对: 袁蓓

著作权合同登记
图字: 01-2006-3033号

Ethnomusicology and Modern Music History

—
本书经伊利诺伊大学出版社授权独家出版

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 特16开 22.75印张

2009年5月北京第1版 2009年5月北京第1次印刷

印数: 1—3,000册 定价: 60.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 58110533

布鲁诺·内特尔——我们智慧的导师、慷慨的朋友、现代音乐史研究的先驱，谨以此书向他表示致敬！

鸣 谢

本书编者对伊利诺伊大学研究委员会慷慨资助出版费用深表感谢。

本书由三位编者共同策划,斯蒂芬·布鲁姆和菲利普·伯尔曼共同负责编辑文章,与作者们联系。斯蒂芬·布鲁姆对纽约哥伦比亚大学研究生院的三位博士生帮助他打印及进行文字处理表示感谢,他们是:克里斯琴·T. 阿斯普伦德(Christian T. Asplund),迈克尔·拉德曼(Michael Laderman),尤其是埃里克·V. 朗(Ehrick V. Long)。菲利普·伯尔曼则要感谢卡罗琳·希勒·约翰逊(Carolyn Schiller Johnson)协助编辑。

编者们希望对朱迪思·麦卡洛(Judith McCulloh)表示特别感谢,她支持了向布鲁诺·内特尔表示敬意的这一项目。

目 录

序:民族音乐学家与现代音乐史…… 斯蒂芬·布鲁姆/汤亚汀译 (1)

第一部分 音乐与历史经历

1. 当音乐创造了历史 …………… 安东尼·西格/闻涵卿译 (25)
2. 民族音乐学及传统的意义 …………… 戴维·B. 科普兰/闻涵卿译 (39)
3. “居居”乐的历史:关于社会音乐实践的理论
…………… 克里斯多弗·A. 沃特曼/闻涵卿译 (56)
4. 早期民族音乐学家的历史世界观:1932 年开罗的
一次东西方的相遇 …………… 阿里·吉哈德·雷西/毛羿力译 (78)

第二部分 权威与诠释

5. 孟加拉毗湿奴城的嘎拉纳:历史诠释与权威基础
…………… 查尔斯·卡普韦尔/毛羿力译 (107)
6. 苏菲派音乐以及口头传统的史实性
…………… 雷古拉·伯克哈特·库莱希/毛羿力译 (117)
7. 秘鲁排箫风格的历史和诠释的策略
…………… 托马斯·图里诺/王 辉译 (138)
8. 音乐机构以及波兰和乌克兰农民的民族意识
…………… 威廉·诺尔/王 辉译 (159)

第三部分 中间人与协调者

9. 拉维·香卡：传统音乐和现代性的协调者
..... 史蒂芬·M. 斯拉韦克/张耀文译 (183)
10. 18 世纪音乐品味的鉴赏家 阿姆农·希洛/张耀文译 (205)
11. 阿采利·兰利与一种消失的跨部落传统
..... 维多利亚·林赛·莱文/韩彦译 (214)
12. 音乐以及焦达纳格布尔部落——种姓互动的历史
..... 卡罗兰·巴比拉基/陈晨译 (234)

第四部分 音乐的再现与更新

13. 特立尼达：费利西蒂的印度、东印度与西印度音乐
..... 海伦·迈尔斯/毛羿力译 (261)
14. 黑足人歌曲传承中的稳定性, 1909—1968 年
..... 罗伯特·威特默/陈晨译 (275)
15. 以色列的德国犹太人和室内乐：西方音乐史中的民族音乐学
意义 菲利普·V. 伯尔曼/刘志红译 (287)
- 跋：范式与故事 丹尼尔·M. 纽曼/汤亚汀译 (302)
- 参考书目 (313)
- 撰稿者简介 陈晨译 (341)
- 民族志新写作与历史重构的故事(代译后) 汤亚汀 (345)

序：民族音乐学家与现代音乐史

斯蒂芬·布鲁姆/汤亚汀译

1

民族音乐学这一学科涉及世界各地学者之间的密切接触，它得益于一笔丰富的遗产，即由音乐家以及音乐生活其他参与者所不断复制（或再现，reproduction）的知识。复制音乐知识是人类许多活动中之一，这类活动由各种历史意识所培育并得以维持。因此，即使在小社群内（也在我们自己之间），民族音乐学家也不断面临着互相矛盾的“历史观”。本书中的各篇文章探讨“一些典型方法，如何以之微观、宏观地象征这些历史观”（Burke 1961：引言），也探讨这些历史观如何通过音乐表演和音乐话语而得以实现。我们关注的是：以音乐诠释历史，以历史诠释音乐与音乐生活。

许多民族音乐学家试图鼓励并帮助保存、更新音乐知识，但他们担心，音乐家的某些实践、甚至整个社群也许都无法生存。这些担心出自太多的具体事例。〔例如见 Chapman 1972, 1978, 论述 Lola Kiepja（卒于 1966 年）；Slobin 1982, 1986, 论述 Moshe Beregovski（卒于 1962 年）〕然而，更加有意义的是，民族音乐学研究揭示了人类的创造能力和适应能力，揭示了人类适应能力的宽度和广度，揭示了在人类的适应性反应中，音乐技能所表现出来的极端重要性。音乐常常用来

调和对立的观念(包括对时间和历史的不同观念)和生活方式:“通过音乐体验,人们能够获得一种角度,让对立观点得以共存,而又不会损害对方”(Ellis 1985:2)。

现代音乐史之所以成为学术研究的主题,是因为世界各地的音乐家和学者提出了这样的问题:“新近的”和“陈旧的”实践与风格之间何以有差异,其原因和结果是什么?这些研究遇到了巨大的障碍,即有一些抑制的因素和确定的因素使得许多研究者无法聆听、或试图理解“当地提供资料者”(informants)的思想、愿望和行为(见 Nettl 1984b:174)。学者们提出要参与其中一些对话(有的我们参与了,有的没有参与),以克服这样的抑制因素,这样,研究现代音乐史才真正开始了。我们参与、报告并诠释这些对话,认为每一个报告都是一种诠释,承认“观众[以及表演者]自己界定特定音乐可以接受的历史态度”(Neuman 1976:2)。

对于名称及其诠释的争论——在本书几篇文章中涉及到——常常反映出文化、阶层、族群那一类接触的问题。“民族音乐学”(ethnomusicology)这一术语本身就令人误解,它甚至被误解为可能存在着一种不受文化、阶层与性别差异影响的音乐学。问题不在于是否存在着能够区分不同音乐学的上述差异,而在于这些差异如何得到承认或遭到掩饰。

由于现在世界各地的音乐家和音乐学学者之间的对话中经常比较各自的术语、事例、理论和方法,因而民族音乐学也许会成为一种总体的音乐学,这样的前景其可能性增加了。这些对话最好的背景也许是“跨文化学术的网络,由来自许多社会的个人组成,[也许]从许多角度[研究]对方的音乐”(Nettl 1983:260)。但当前的实践还远远达不到这样的理想。对依附于西方及其他一些地方的音乐表演的神话,批判性的分析还太少(但可以参见 Clément 1979; Kingsbury 1988; Leisö 1983; Leppert 与 McClary 1987; Robertson 1987; Treitler 1989:1—18)。民族音乐学家大多是“富裕社会的成员,研究贫穷社会

的音乐”(Nettl 1983:260)。

当然,研究现代音乐史的学者已经试图引述并理解具有毁灭性的强权制度。在对学者本社群或本民族最危险、最迫切需要研究的地方,研究反倒几乎无法进行。近 30 年来,亚美尼亚音乐家考米塔斯(Komitas, 1869—1935)完全参与了公共表演、教学以及创作,也参与了对亚美尼亚人、库尔德人与土耳其人音乐的基础研究(见 Poladian 1972)。在奥斯曼帝国解体时的那场大屠杀之中,他的精神崩溃瓦解了;由他记谱的四千多首歌曲中很大一部分丢失了。在这场灾难之后,考米塔斯所研究的亚美尼亚音乐的许多方面都由他的学生接替下去,他们认识到在创造一种现代的亚美尼亚音乐文化方面,自己老师所起到的重要作用。一个“现代的亚美尼亚”不可能没有一种“现代的亚美尼亚音乐”。

在奥斯曼帝国终结后的六十多年,考米塔斯梦寐以求的研究亚美尼亚人及其周边民族的音乐的那项庞大计划,依旧是一个乌托邦。一个主要障碍来自现代土耳其国的政策,令人们几乎无法对土耳其东部的约一千万库尔德人的音乐及文化进行实地调研。这个事例并非不典型;许多政府都禁止或极不鼓励去研究他们不愿意承认的文化,而由男人主宰的机构,往往忽视女人的音乐和文化活动。不稳定的政治和经济限制(如同其他人,学者也在其中进行日常活动、界定长期计划),妨碍了、而不是促进了现代音乐史的研究。

学者和音乐家如何抵制或屈从各种国家制度所带来的压力,这一历史可能成为当代民族音乐学家宝贵的导引。关键的是,民族音乐学研究的制度性的根基规定,利益相关的各方必须无限制地相互交流思想(也规定共享资源)。在迎接这种挑战的方面,民族音乐学学科真正的发展仍然依赖于我们已经(也能够)取得的进步。然而也有不太有利的发展,即研究的体制“脱离了研究的目标,脱离了当地的民族”(Maceda 1979:161),或者,日益中央集权的制度减少了“边缘”音乐家和学者可做的选择(见 Nettl 1986:635—694,论述 1945 年以来的波

兰)。亚非人士常常把音乐称作一种“取自世界我们这个部分的原材料”(Ale-Ahmad 1962:5—6),并且通过学者以类似于其他制造商与批发商的方法而得到加工(Maceda 1979)。

现在人们普遍承认,学者不应该“将别人推入客体的位置,以便将自己看作主体”(Milosz 1968:80)。我们判断制度,应该按照其政策在多大程度上加强了、还是削弱了其影响下所有人生活的自由。现代音乐史统一于人们对基本人权普遍的要求,其之实现只能通过不断的对话和争论。

2

每个地区的居民都是从他们自己的历史中产生的,根据这样的概念,现代音乐史发生在世界不同的地方,经过了不同的时期。“现代音乐史”独特的名称表明,这是一大套地区和跨地区的历史。每一部历史都受制于“自 1492 年以来驱使文化互相影响的主要力量——即推动欧洲商业扩张与工业资本主义的力量”(Wolf 1982:ix)。如不同地区所经历过的,这些力量有许多形态,在对一个地区音乐史的各种诠释中,它们不是唯一的,甚至也不是主要的因素。

欧洲的世界整体观令研究“世界史”的各种尝试绵延不绝,包括 18 世纪中叶欧洲学者开先河的各种“音乐全史”。直到最近,大多数欧洲的音乐著述家都将“非欧洲人”看作“没有历史的民族”(Wolf 1982),看作“全史”中早期阶段的代表,或看作各种地方历史的主体,而非现代世界历史的主体。20 世纪初期的比较音乐学家批判了上述第一种观念(Hornbostel 1905:96,再版 1975:269),但是很遗憾,他们却将第二种观念推到极致。在卡尔·达尔豪斯(Carl Dahlhaus)附带提出的一个问题中,澄清了第三种观念背后部分的理由:

粗略地反思历史,就可以揭示出,历史的主体在其社会性以及族

群性上是可变的。虽然过去没有囊括非欧洲文化的世界史,整个人类就是其主体,可是几乎也不可否认,目前[一部世界史]渐渐呈现出比较坚实的轮廓。(当代人类是否能够成为世界史的主体,取决于作为历史主体的人类是如何构成的,是不顾世界史的错综复杂关系而直接构成,还仅仅是出于世界史的目的而有意构成。)单数的“历史”——从前只是一个概念或一个假定——开始真正成型,从而取代了复数的“历史”,即无穷系列的地方性与地区性事件。(1977:145)

达尔豪斯这一问题的提法(“不顾世界史的错综复杂关系”相对于“出于世界史的目的而有意构成”)适用于作为世界史“主体”的“当代人类”。然而,进行所有“有意构成”的特定群体,常常拒绝承认其他人群——无论有无任何“错综复杂关系”在起作用——有无数方法构筑自己的历史。

人类各群体使自己成为历史的主体,因为他们找到了这样做的理由和手段。如安东尼·西格在本书第一篇文章所表明的,巴西中部的苏亚印第安人以歌曲构筑和再现历史。接受并同化“外来”歌曲和其他中意的东西,于是形成了苏亚人历史的本质。当歌手翻唱来自社区外的歌曲的时候,这样的本质便显现了出来。苏亚人通过与许多族群遭遇而获得歌曲的策略,也证明适用于他们同巴西国家的关系。西格还说明了苏亚神话的结构如何在苏亚人过去两百年的历史事件中得以再现。

亚马逊河流域的印第安人、库尔德人、亚美尼亚人、西藏人,以及其他许多族群——他们用歌曲叙述“无数当地和地区性的事件”——可能会激发民族音乐学家提出这样的问题:谁来书写达尔豪斯所谓的世界史。有一点很清楚:书写世界史的尝试——这一历史并不仅仅是再现强势精英集团的偏见——要尊重(而非通过解释而消除)人们用歌唱、舞蹈、表演和叙述来再现历史时所发出的声音。我们不能期待这些声音永远符合我们的看法,我们必须承认,借用布鲁诺·内特尔

有说服力的说法,“无论所发生的事是好是坏,都必须由当事人来判断”(1983:350)——而不只是由自封的“族群”代言人来判断,也不是以“多数人的意见”来判断。从这类判断的结果里可以产生“无数的地方历史”,这些历史在所有可能的方面互补、对照、交错。对许多地区或跨地区的历史而言,歌曲是一种不可或缺的中介,尤其是因为有些人“必定唱出自己的差异”(C. Seeger 1939b:149)。如罗伯逊所言,“不同的看法很重要,那有利于理解各族群中制约和享有权威的动态”(Robertson 1987:243)。

在人类体验的过程里使用音乐并理解历史,肯定得到历史学家和人类学家更多的关注。最近对北美和南美族群的几个研究说明了这个观点的重要性。哥伦比亚普图马约辖区高原萨满的歌唱——乞灵低地萨满的魔力——运用了“帮助记忆的形象,那在历史上是产生、再现记忆的独特方式”(Taussig 1987:392)。在新墨西哥的梅斯卡莱罗的阿帕切人的女孩青春期仪式中,“歌手歌唱女性、使她们进入成人角色,歌唱部落历史,也歌唱人们,令他们和谐生存”(Farrer 1980:126)。阿根廷安第斯山区中部的马普切女人演唱的“塔伊尔”(tayil)歌曲,这样的表演“具体”或清晰表现了“继承自父系的、共同的心灵”,表演者概念化的[动作]路线“概括并指引了按宇宙时间设计的社会秩序”(Robertson 1979:395—396,412)。厄瓜多尔杀死云波人(yumbo)的仪式舞的舞者游弋于“两种文化之间的空间,这两种文化长期以来在人们的意识里是两个极端的认同,即基本‘野蛮’和基本‘文明’:一方是丛林‘部落’,另一方是高原宗教和世俗权力中心”(Salomon 1981:164)。可以想象,在许多环境里,音乐和舞蹈是再现——有时也是挑战“野蛮”和“文明”认同概念——的最有效手段。表演者玩弄音乐资源,常常设法超越固有认同中一些比较局限的方面。

在所有文化中,人类学研究“的体裁,能够综合神话模式的意识和历史模式的意识”(Hill 1988:10),但如果不研究每种体裁的音乐方面,那么这种研究就有缺陷。本书第二、第三篇文章(科普兰和沃特曼

所作)研究的是两种非洲现代体裁,索托人的利费拉(lifela)和约鲁巴人的居居(jùjù)乐。两种体裁的表演者都利用“深刻的塞索托语”和“深刻的约鲁巴语”这样丰富的比喻和意义,在诠释历史事件时,以此方法再现神话结构。

科普兰表明,莱索托的移民矿工用传统诗歌和音乐资源——即兴歌曲〔利费拉(lifela);单数塞费拉(sefela)〕创作,以此来表达自己经历的现实,从而成为“诗歌大师”(likheleke)或“雄辩者”。这些移民成为“诗歌大师”,就可以否定通常人们对他们的指责——即他们是“粗鲁、不文明的流氓”(likoata),他们失去了同索托的“习俗与智慧”(mekoa le maela)的联系。过去一个世纪索托民工及其女伴的新体裁塞费拉(sefela)的快速发展,是一个特别有说服力的例子,表明音乐行为能够使一个群体通过发现过去与现在的联系而认同自我。科普兰得出恰当的结论:传统得以存在,是因为它们在表演中得到体现。所谓的发明传统(Hobsbawm and Ranger 1983)仅仅是20世纪利益冲突的社会群体所遵循的一种策略。“传统音乐”这一说法是一种赘述;如科普兰所言,学者“将历史延续性和‘亘古永存’(timelessness)混为一谈是一个错误。”这一观点完全符合这样的认识,即表演可以用来“现时地展示一种永无止境的创造源”(Ellis 1984: 154; 比较 Robertson 1976, 1979)。

沃特曼继续抨击如下的错误概念,即“变迁原本就需要比延续性作更多的解释[和更多的研究]。”早在20世纪50年代,查尔斯·西格就美国口传传统的“意外”活力,很好地说明了这个观点:用新曲目取代老曲目,不可避免地会削弱基本的音乐语汇。以沃特曼之见,音乐结构是“蕴涵一系列表演策略的习惯、知识和价值等后天习得的完形(configurations)”;表演者因之得以充实,在表演体现结构时,可以应对无数的意外情况。

沃特曼坚持如下看法,肯定言之有理,即一种带普遍性的理论使我们能够研究任何以及所有的方式——即“按历史定位的人类主

体……[如何]领悟、学习、诠释、评估、制造、回应音乐。”他以如下论据为框架研究居居乐,即民族音乐学家错误地将“音乐”从“社会”中分离出来,错误地提出“文本”与“语境”、或“音乐”过程与“社会”过程等关系的问题。还有以下其他二分元素——包括“传统”与“变迁”,“体系”倾向与“历史”倾向,“理论”与“实践”,“艺术”与“民间”——以沃特曼之见,这些都属于“习惯、知识和价值等后天习得的完形”,通常都可以在民族音乐学家的著述和其他表现中得到再现。沃特曼的文章也许提醒我们,黑格尔阴魂的非法重孙(即他的二分法——译注)仍旧毫无阻拦地徘徊在我们太多的著述之中。这一可悲的结果是,失去了同“按历史定位的人类主体”的联系,而我们自己也在那些“主体”之中。

许多学者以各种形式对大多数音乐学术提出过严厉批评,如查尔斯·西格所言:“缺乏合适的体系研究我们自己的音乐文化以及个人在其中的作用,这种缺乏就在眼前——这是我们当今音乐的创作生活和音乐话语创作方法(我们称为音乐学)之间的巨大空白。一种历史的知识或者比较音乐学的知识,同一个置身于我们自己文化的音乐生活中的人,二者存在什么关系,对此我们还没有理出头绪来。”(C. Seeger 1939a:124)然而西格为音乐研究界定一个项目所借助的无数二分元素——主要有“体系的”和“历史的”,或“共时的”和“历时的”等倾向——更多是再现、而非摒弃错误概念。

这样一个错误概念一再出现在西格的说明中,即历史的倾向仅仅是对“第二手”资料的“间接体验”,而体系倾向则允许“直接”接触“第一手”资料(1951:246; 1977:12)。“直接接触”的主题在美国神话里是常见的,并在宗教、政治、市场销售、以及音乐与文学之中得以系统化。在实践中,由表演者再现音乐“传统”,他们自己参与、也让别人参与成套的活动,体验声音、姿势、价值观之间的关系,直接或间接地联系精灵、祖先、亲属、敌友、压迫者、供养人、动物、鸟类以及其他参与者从前及现在的活动。就我们通过音乐表演来制造和再现名称、属性、叙事和未来计划而言,我们都像苏亚人。

对“文本”与“语境”、“音乐性”与“社会性”这样的学术二元划分,最明显的一些批判来自非洲的音乐学家(例如 Ekwueme 1975; Nketia 1981; Agawu 1991),他们正确地识别出那种有害的信念,即太多的西方民族音乐学家强调“社会功能”重于“艺术价值”。学者们发现音乐实践里具有“可取的社会学意义”,但他们认为这些音乐实践不是不发达,就是规则有“局限”且不“精致”的产物,这种看法既显得肤浅,也过于傲慢。什么人、以何种方式、在何时、以何种局限与精致程度进行表演,这是社会音乐的问题。一次表演的意义及其时机的选择,首先是通过表演中、表演后人们的反应这样的社会音乐行为来加以表达的。

沃特曼研究音乐实践的途径,开始于这样的问题:“再现一种结构何以成了该结构的变形?”(Sahlins 1981:1)同样的问题也适用于民族音乐学的学术实践,不同兴趣的学者给出了许多答案,描述了术语与故事的再现和变形。亚非学者已经拒绝这类故事的某些含义(尤其是他们的音乐应该永远是“非西方的”),他们以各种方式改造了依附于“非西方音乐”概念的故事(那是民族音乐学某些概念的基石)。

西方与“非西方”音乐学者之间的对话与误解的有力例证,即是1932年有关阿拉伯音乐的开罗大会。对历史的两种互不相容的态度,以及这次“东西方相遇”的与会者所表达的措辞,在雷西的文章里得以详述。雷西追溯了西方神话——“西方”即为“新”的同义词,“东方”即为“旧”的同义词——的某些后果。这些神话被“东方”人再现,并被重新塑造,成为规划、补充“现代化”政策的方案。雷西极其敏锐地分析了大会上“新与旧”、“西方与东方”等二元论在欧洲学者与近东学者论点中的不同含义。他帮助我们理解以近东学者鲜明的二元论世界观为根基的理由,以及欧洲“东方学”学者和比较音乐学学者“多元论”世界观里不太鲜明、比较隐蔽的二元论。雷西的叙述突出了穆罕默德·法蒂的申辩,那始终同大会相关:“你们宣布定论——我们的音乐应该恪守自己独特的风格,可是且慢,让我们提请你们注意自己的良心。”

1979年英格兰杜伦的东方艺术节中,中国与西方的参与者之间那场生动的[对立观念的]交锋(见樊 1981),表明这一系列问题依旧非常敏感。

民族音乐学家参与了自己时代和地方的[观念]冲突,提出了一些问题,这些问题对于解读他们的研究是很重要的。巴托克 1931 年描述的“有关朴实——完美而不拙劣——的概念”(Suchoff 1976:8),表明他的工作是作曲和研究农民音乐,其方法与许多东欧、中欧艺术家和学者的愿望非常合拍。但是,正如雷西所指出,多数的埃及与会者,面对巴托克的敦促无动于衷,巴氏要他们承认,较之“阿拉伯城市音乐”,阿拉伯农民音乐更加富有“生气和独创性”(Suchoff 1976[Bartók 1933]:38)。

3

在大多数文章里,通过分析弱者的反应,可以发现强者的观念、态度和行为。民族音乐学对现代史研究的主要贡献之一,是承认音乐的力量依旧是世界许多民族[精神]“养料”的主要来源。若不通过音乐赋予力量,在当下就不可能保留鲜活的历史,也不可能认识、回应人们正在将当下转变成未来这样的现实。

这里所论述的主要主题之一,即是各式各样的方法,可以用之于再现名称、故事、歌曲、舞蹈以及器乐,这样的再现也许会加强、维持或者反过来损害特定群体的力量和权威。在许多情况下,一个名称、一首歌曲或一种风格的力量是毫无疑问的;通过讲故事,人们也许会质疑(或者捍卫)个人或群体对名称、歌曲或风格合法的所有权。(但上述情况也可能不会发生。)

在澳大利亚中部的阿兰德人、皮乾恰恰拉人(Pitjantjatjara)以及其他土著民族中,最重要的歌唱行为也是命名行为(Ellis 1984:150—151)。按照梦中的宇宙时间再现歌唱/命名的行为,这样,歌手便能够