

引进牛津大学出版社 世界音乐系列



管建华 主编

土耳其 音乐

埃利奥特·贝茨 著

刘咏莲 译

管建华 郑隽逸 审校

Turkey

体验音乐
表达文化

江苏凤凰教育出版社
Phoenix Education Publishing, Ltd

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)

管建华 主编

土耳其 音乐

埃利奥特·贝茨 著

刘咏莲 译

管建华 郑隽逸 审校

常州大学图书馆
藏书章

Turkey

体验音乐
表达文化



江苏凤凰教育出版社
Phoenix Education Publishing, Ltd

图书在版编目(CIP)数据

土耳其音乐 / 埃利奥特·贝茨著; 刘咏莲译. -- 南京: 江苏凤凰教育出版社, 2017. 6

(世界音乐系列)

ISBN 978-7-5499-6035-4

I. ①土… II. ①埃… ②刘… III. ①音乐文化—土耳其

IV. ①J609.374

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第217715号

Copyright © 2011 by Oxford University Press, Inc.

Music in Turkey was originally published in English in 2011. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

- 书 名 土耳其音乐
原 书 名 Music in Turkey
著 者 埃利奥特·贝茨
译 者 刘咏莲
责任编辑 严明璠
装帧设计 李广琰
出版发行 江苏凤凰教育出版社(南京市湖南路1号A楼 邮编210009)
苏教网址 <http://www.1088.com.cn>
照 排 江苏凤凰制版有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
厂 址 六合区冶山镇牡丹村6号(邮编211523)
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 11.25
版 次 2017年6月第1版
2017年6月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5499-6035-4
定 价 40.00元
网店地址 <http://jsfhjycbs.tmall.com>
公 众 号 江苏凤凰教育出版社(微信号: jsfhjy)
邮购电话 025-85406265, 025-85400774, 短信 02585420909
盗版举报 025-83658579

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖

《世界音乐系列》编委会

主 编 管建华

顾 问 陈自明 高建进 樊祖荫 赵塔里木 朱昌耀

邹建平 刘伟冬 林戈尔 徐孟东 唐永葆

编 委(按姓氏笔画)

王志军	王建元	甘绍成	冯智皓	朱玉江	朱则平
朱咏北	伍国栋	仲崇连	庄 元	庄 耀	刘咏莲
安 平	杨立梅	杨丽娟	杨 晓	杨 健	杨曦帆
李方元	李 阳	李劲松	李 昕	李 姝	李海鸥
肖 罡	余 锋	宋 瑾	张天彤	张玉榛	张礼慧
张 欢	张伯瑜	张应华	张君仁	张建华	张振涛
陈建国	陈铭道	范晓峰	板俊荣	欧景新	郑而慷
易 柯	罗艺峰	罗可曼	周纯一	周建明	居其宏
项 阳	赵志扬	赵维平	柳 良	俞人豪	洛 秦
敖昌群	班 一	贾达群	钱建明	黄凌飞	黄琼瑶
谢嘉幸	雷 达	褚 灏	蔡乔中	戴晓玲	戴海云

《世界音乐系列》出版委员会

主 任 顾华明 吴文智

副主任 王瑞书 朱永贞

委 员 顾华明 吴文智 王瑞书 朱永贞

叶笑春 张 平 孙兴春

中文版主编序

我是20世纪50年代出生的。最初对“世界音乐”的印象可能来自观看60年代初东方歌舞团演出的纪录片,其主题是“亚非拉人民要解放”。70年代末改革开放后,我进入四川音乐学院作曲系学习,那时候学院没有世界音乐的课程,只知道中国音乐学家王光祈在20世纪30年代曾经写过一本《东方民族之音乐》。80年代中期,在我攻读民族音乐学硕士期间,中央音乐学院陈自明教授来讲“世界音乐”,他放了一段小提琴演奏的“印度音乐”。我曾在京剧团乐队参演革命样板戏,拉了8年小提琴,还干过乐队的配器,居然没能听出那段“印度音乐”是用小提琴演奏的。我懵了,如何解释与分析它的音乐风格?这种新奇的音乐语言我从未听过,它挑战了我近20年学习音乐的经验,包括我所受到的西方专业音乐严格训练、阅读过上百部管弦乐总谱的经验,真是“山外有山、天外有天”。我敏锐地感觉到,世界音乐是浩瀚的海洋。

2000年10月,我受美国威斯里安大学东亚研究中心主任郑苏教授的邀请到该校访学。这所学校和加州伯克利分校开设的“世界音乐”课程及其教学是全美最好的。学校开设有西非鼓乐、印度声乐和塔不拉鼓、福

音音乐、印尼甘美兰等课程,甘美兰乐队分初级班、中级班、高级班,上初级班的课不需要预约,学习这些课程的很多都不是音乐专业的学生。我白天听课,晚上在教室复制了56盘世界音乐的录像,在研究中心复印了近万页世界音乐和音乐人类学(民族音乐学)的资料。临走之前,郑苏还帮我速购了几十本音乐人类学的著作,弥补了我对音乐人类学文献把握的缺失。因为,音乐人类学是世界音乐研究的学科基础。

21世纪初,我多次去了美国威斯里安、哈佛、麻省理工、耶鲁、伊利诺伊、东北伊利诺伊,德国的不来梅等大学,了解它们的音乐课程设置。最近几年,我走向了东方。在几年的寒假中我去了印度马德拉斯大学与卡拉西特艺术学院,新加坡南洋理工学院国立教育学院,马来西亚马拉科技大学,印尼巴厘岛艺术大学和日惹艺术大学,土耳其伊斯坦布尔科技大学、安卡拉大学、伊兹密尔大学等,了解到东方大学中主流音乐课程不同于西方大学主流音乐课程的设置。在此期间我一直在思考一个问题:东方口传与西方书写两种传统的音乐课程孰优孰劣?中国处于何处?

2004年10月,在南京召开了“世界多元文化音乐教育国际研讨会”。时任国际音乐教育学会主席的麦克菲尔森教授在开幕式主题发言中讲道:“进入21世纪,在未来的音乐教育中,我们应该继续把西方艺术音乐放在一个特殊的位置呢,还是应该采取一种更为广阔的视野?以全球性的视野来理解音乐教育的起点,就是承认不同的国家在音乐教育课程设置上有着显著的不同。尽管我认为西方音乐应该成为学校课程的一种,但我越来越倾向于认为,西方音乐模式,无论是现在还是将来,都不应该是音乐课程的基础。”他还重申了国际音乐教育学会的主张:“世界音乐的丰富性和多样性是值得庆幸的,它们为促进国际交流、合作以及和平提

供了机会。国际音乐教育学会不赞成那种把一种音乐、一种教学体系看成优于其他音乐或体系的学习。”

2010年8月,“第29届国际音乐教育学会大会”在北京召开,美国音乐人类学家B.内特尔教授在开幕式上作了题为“音乐教育与音乐人类学的和谐关系”的演讲。他谈到音乐人类学家的共识:“音乐人类学家是‘伟大的平等主义的音乐学家’。一方面,每个学者都热心为他自己所研究的文化的音乐来辩护,认为它是独特的音乐;另一方面,没有一个音乐人类学家会把自己所属文化的音乐高高置于被考察的所属文化的音乐之上。”

2011年11月,在南京召开的“国际音乐教育高层论坛”开幕式上,时任国际音乐教育学会主席的音乐人类学家哈肯教授在题为“歌曲与歌唱的口耳相传:音乐人类学与音乐教育的共同关注”的发言中表达了音乐人类学家对音乐学习的一种认识:文化作为一个整体,是一种后天习得的行为表现。每一种文化又依据其各自的思想体系和价值观影响着这种学习过程,音乐学习也是个体学习文化的过程。当我们谈到民间音乐复兴时,我们必须认识到这是一个充满生机的文化复兴过程,而不是死气沉沉的。用口耳相传,而不是书写作品,用自然的嗓音去歌唱,多样性应当成为其指导宗旨,而不是单一地重复所谓的权威课本。

音乐人类学对音乐的认识是以世界文化多样性为基础的,其将英文的音乐(music)一词变为复数(musics),这种复数形式成为国际音乐教育学会使用“musics”一词的惯例。

此次出版的《世界音乐系列》的众多作者大都是长期从事世界音乐研究的音乐人类学家。

《世界音乐系列》(共24本,中文版计划2016年出版12本,2017年出版12本)专供大学生和一般读者使用,他们可能很少或没有专业音乐知识体系的背景。《世界音乐系列》带有音乐人类学家们实地考察音乐的亲身感受,生活气息浓厚。因此,对于广大受众来讲,非常具有可读性。

两位主编都是女性教授学者,也许正因为此,她们为系列丛书总的创意设计带来了具有“生活体验”的女性色彩。

邦妮·C. 韦德是音乐人类学家、加利福尼亚大学伯克利分校教授,曾担任美国音乐人类学学会主席,著有《印度的音乐:古典传统》《日本音乐》(世界音乐系列之一)《文化镜像的声音》《日本音乐创作的现代性》等。她的一个重要担当就是将音乐人类学与其他学科的艺术研究结合起来并作用于教育,探讨人类如何使音乐有意义并运用在他们的生活中。

帕特里夏·希恩·坎贝尔是音乐教育家、华盛顿大学的音乐教授。她是世界多元文化音乐教育的专家,曾受美国音乐教育学会之委托,主编美国中小学教材《多元文化视野的音乐教育》(有中文版),著有《世界的课堂:跨文化音乐教学指南》《音乐教育中的文化多样性:21世纪的方向与挑战》《他们头脑中的歌曲:音乐与儿童生活的意义》《牛津儿童音乐文化手册》,与人合著有《拉丁美洲歌曲:从田野到课堂》《自由的音乐:音乐中的小组即兴表演》《寂静的寺庙富有歌唱的心灵:传统柬埔寨音乐》《越南传统音乐》等。她力主将音乐人类学与音乐教育结合起来,运用到儿童音乐、世界音乐和音乐民族志的研究之中。

《世界音乐系列》的各本专著中还插入了为读者或学生所设计的参与“活动”学习和思考的问题,以使读者或学生更好地理解《世界音乐系列》“体验音乐,表达文化”的宗旨。

《世界音乐系列》中两本具有指南性的著作是由两位主编撰写的。邦妮·C.韦德《让音乐插上思想的翅膀》中的“思想”可以解释为对音乐的“思考和想象”；帕特里夏·希恩·坎贝尔《让世界成为音乐的课堂》则表明了一种新的观念：将世界作为我们音乐的课本与课堂，而非传统教学仅将书本与作品作为我们音乐的课本与课堂。如当今教育界学者所言：“当今社会，人类精神的一个重要发展趋向，表现为由纯粹理性向人的生活世界的回归。作为一种以传承和发展人类精神文化、建构人的完满精神世界为宗旨的社会实践活动，课堂教学也日渐为这种气氛所‘感染’，逐步走向人的生活世界。”（引自王攀峰《走向生活世界的课堂教学》）

2000年，教育部出台的九年义务教育音乐课程标准包含了“理解世界多元文化音乐”的内容。至今，中国已有几百所高等院校在教授世界音乐的课程，但课程教学的资料奇缺，而这套《世界音乐系列》可以为大家提供重要参考。就我个人而言，阅读和审校这套系列丛书，更加拓宽了自己认识音乐的视野，也获得了一次次新的启蒙。

21世纪，世界已进入全球化时期，中国也不例外。仅从新中国成立后到今天的出境人次的个别统计数字就可以知道这种变化：1949～1978年中国的出境人次是28万，而2015年一年，中国的出境人次是1.2亿，入境人次是1.3亿。这些数字，无不显示出中国社会自改革开放以来与世界各国在经济、政治、政府、民间、旅游以及文化等方面出现的密集交流，中国已成为“地球村”的“村庄”。村庄与村庄之间的频繁交流已成为“家常便饭”，而“音乐体验和音乐交流一直是不同文化间相互理解的前锋”（音乐人类学家B.内特尔语）。

最近,我收到一位年轻有为的校友发给我的微信,微信中写道:

本周一一直在美国的东海岸之间穿梭,行程安排密集,历史性地开启了北京和美国地方议会间的官方互访与交流,旨在与美方议员建立长期联系,培育知华友华力量。本周的分享是:旅行会让人谦卑,我们开始知道世界之大,永远有着与自己截然不同的人、事、物在地球彼端出现;见的世面广了,也就不会把自己局限在小格局里,不再“愤世嫉俗”“与人为敌”。所以,“行万里路”永远是最好、最有效的心灵升华与治疗。换言之,在旅途中,我们会看到不同的人有不同的习惯,也才能了解到,并不是每个人都按照我们的方式在生活。这样,我们的心胸就会变得更宽广,就更容易以良好的心态去面对自己的生活。

这位校友大学本科也是读的作曲专业,现已从政。以上这段话虽然没有提及音乐,但它提供的个人生活体验与我们将要经历的世界音乐体验是如出一辙的。

德国的凯瑟林伯爵说过这样一句话:“认识自己的捷径是周游世界。”让我们与读者一道,通过《世界音乐系列》周游音乐的世界。

谨以此为序。

管建华

2016年6月于南京

英文版主编序

在过去的30年间,对世界音乐的兴趣指数迅速攀升,这可以从大学里音乐课程的普遍增加、唱片业中新兴“世界音乐”(此处指世界流行音乐——译者注)市场蓬勃发展和受国际旅游业影响的音乐表演不断涌现等现象中得以说明。这大大促进了音乐人类学(民族音乐学)研究的发展和相关著作的出版,包括参考书目和教材。世界音乐课程原有的课程模式(如果今天是星期二,那就讲述有关日本的课程)已经过时了,原有的与之配套的教材也是如此。这些教材是由多个作者的一系列文章汇编组成,内容主要针对某一“概论”的情况展开探讨并创建了一种音乐文化教学的标准,或者是某一位作者声称的覆盖世界音乐或者音乐人类学方面的研究。今天,世界音乐的教学已经进入一个变革的时代。

《世界音乐系列》丛书提供了一个新的范例。现在,教师能够参考它自己设计课程,从一系列案例研究中选取一部分,自行选择音乐内容和容量开展教学。该系列还有一些特色——案例研究并不仅仅是单调地着眼于某个大的地区,从该地区中选取几个不同的国家进行表面分析,而是开展了两种形式的案例研究:一种是聚焦某种特定文化,另一种是重点关

注一个独立的地理区域。在这两种案例中,每种案例都比普通调查更有深度。每个案例中重要的主题决定着讨论哪种音乐。每一册都将当代音乐现状作为切入点,并通过历史和传统回顾来阐释当今的音乐特征。此外,一些共同话题贯穿整个系列,例如性别、全球化和真实性,这些主题在《让音乐插上思想的翅膀》(韦德)中有所涉及,该书通过引进这些课题并以其他方式探讨如何使音乐在他们的生活中更有意义、更有帮助,为案例研究搭建了一个平台。《让音乐插上思想的翅膀》也介绍了音乐在全世界音乐体系中所展现出的一些基本元素,因此个案研究的作者无须再花费时间解释这些问题,而可以直接深入地研究某种音乐。此外,在《让世界成为音乐的课堂》(坎贝尔)一书中,就教师如何使用《让音乐插上思想的翅膀》和个案作了研究。

该系列丛书的副标题为“体验音乐,表达文化”,作者们的重点主要放在那些音乐创造者们或者他们以其他独到的方式体验音乐,并通过这种音乐表达出共享的文化上。这与历史和人类学等学科的全球研究和以过程与主题为重点的现状研究之间形成了共鸣,成为《世界音乐系列》的主题。

邦妮·C.韦德 帕特里夏·希恩·坎贝尔

前言

我写这本书的目的是向普通读者,包括音乐人类学(民族音乐学)的学生和教师,以及对西亚当代表演艺术学习感兴趣的人们介绍当代土耳其音乐。本书的重点是介绍当代伊斯坦布尔音乐,包括由来自安纳托利亚农村到伊斯坦布尔的移民带来的音乐(第一章)、城市的艺术音乐与民间音乐(第二章)、当今城市和乡村音乐的编曲(第四章),以及包含政治意义的音乐(第五章)。

四个相互关联的主题贯穿全书,将聆听、活动、视觉和文本联系起来。第一个主题:土耳其音乐的存在和继续存在成为民族身份的一个组成部分,有关本土和地方文化差异所形成的一种国家意识,使现代土耳其音乐呈现出多样化的内涵。第二个主题:大量技术手段在土耳其传统和艺术音乐及其新的诠释创作(即我们所知的编曲过程)中发挥着中心作用。第三个主题:音乐教学形式与合奏的相互作用,保留了一些传统的特征,但也发生了很大的变化,这些与当代土耳其社会进步带来的广泛的议题有关。第四个主题:今天,安纳托利亚乐器的演奏和创作与民族、本土和地方的身份认同,传统和艺术音乐的合奏及录音编曲联系起来。

地方和空间的概念,特别是在民族、地方和本土身份认同间的相互

作用上,已经对安纳托利亚的音乐实践有了深刻影响,同时它们也被音乐实践深刻影响着。特定的舞蹈、乐器和歌曲的类型只是在一种很小的区域内出现,实际上它们是地方性的,而其他的音乐类型则通过正规的合奏、广播和电视节目以及政府的运动形成民族化,从而建立关于土耳其不同地区的一种民族意识。这种民族意识的提升产生了超过50000首民歌(*türkü-s*,土耳其语,一种不知道作者的民歌)的政府存档。这也是第一章的一个重要议题。类似的政府活动后来也发展到了城市音乐,而萨克(*şarkı*)歌曲形式也成为世界性的伊斯坦布尔的象征(见第二章和第四章)。地方、区域和跨国的观念是土耳其政治音乐的中心主题,其中出现了为纪念土耳其共和国建立而写的民间诗歌、抗议政府腐败的歌曲,那些通过宣传奥斯曼帝国民族英雄的生活史来表达拥护社会主义政治的歌曲,以及最广为人知和最具争议的民歌《萨里格林 / 萨里格亚林(*Sari Gelin / Sari Gyalin*)》(见第五章)。

许多技术对乡村和城市音乐风格的传播起到了重要的作用,它们中的每一种都对音乐的演奏法在不同程度上产生了影响。随着西方记谱法被引进乡村音乐,相较于欧洲音乐时间的概念来说之前有着灵活时间感的歌曲变得静止和可视化。约瑟尔(*usul*)体系(见第三章)——一个长期存在的本土音乐时间概念,尽管继续沿用,但它的美学概念与音乐实践已改变了。音频录音在土耳其始于1899年左右,坦布里·塞米尔·贝(*Tanburi Cemil Bey*)的许多早期独奏器乐录音已经成为最接近城市艺术音乐(见第二章)演奏的范例。自20世纪90年代后期起,多声道数字录音技术已经成为民歌和安纳托利亚民族音乐及现代化编曲的主要工具

(见第四章)。

音乐制作的社会性质——如何通过对话概念建构安纳托利亚音乐,人们如何教学和传播音乐,以及各种音乐合奏是如何相互影响的——这是当代土耳其音乐正经历的一个重要议题。大部分安纳托利亚音乐形式的一个主要方面是之前所提到的呼(soru)与应(cevap)这两种音乐部分之间的一种持续对唱,这也是第三章和第四章的关键主题。在什叶派的(Alevi,在安纳托利亚发现的一种非正统的宗教秩序)音乐生活中,音乐同时通过半正式的“对唱”聚集在一起,用被称为穆哈伯特(muhabbet,见第一章)的形式来教授和演绎。米斯克(Meşk)是一种传统的城市艺术音乐的教学语境。当它在社区的音乐社团里成为一种主要的合唱教学方式时(见第二章),发生了一些细微的变化。在20世纪30年代以前,音乐在土耳其是不用大型合奏的方式演绎的,但是数十年来却出现了大量民间和艺术音乐管弦乐团以及大型合奏交响的形式。第四章阐释了编曲的过程,由此,以前的独奏与小型合奏得以适应舞台演出,或是在录音棚实现模拟合奏。

乐器不仅是音乐产生过程中的制作工具或历史文物,而且是了解社会、历史和技术的窗口。土耳其可以说是中东和亚洲中部的乐器生产中心,其乐器出口到阿塞拜疆、阿拉伯半岛、伊朗、欧洲和北美。我们将通过对两个萨兹(Saz)制作人和一个乌德琴制作人的比较,来探索乐器制作、林木管理,以及国际贸易发展对当地工艺品行业的影响等问题,并研究当代音乐家和音乐美学的变化是如何改变乐器设计的(第一章和第二章)。我研究为什么长颈巴哥拉玛-萨兹(bağlama-saz)在20世纪的土耳其民族

主义运动中发挥了重要的作用,而其家族的短颈乐器,如什叶派德德萨兹(dedesaz)却没有与民族主义发生联系,但也被认为是一种具有重大意义的神圣乐器。我比较两种城市的艺术音乐乐器,弹布尔(tanbur)是一种典型土耳其城市艺术的乐器,而乌德琴则被认为是属于希腊人、阿拉伯人或库尔德人的,即使它是由土耳其民族的乌德琴演奏家进行演奏的(第二章)。我探讨起源于希腊的两种提琴——坡里提克(politiki)里拉琴和本都(Pontos)里拉琴,它们已成为土耳其古典与土耳其拉兹人(Laz)的民族乐器,都被称为卡曼恰琴(kemençe)。人们仍继续在土耳其发明着新乐器,比如潘德斯(Perdesiz)吉他,一种特殊的无品吉他,是由尔坎·奥格(Erkan Oğur)发明的,现在是重要的安纳托利亚乐器,常用于演奏各种传统和艺术音乐(第四章)。

土耳其音乐爱好者会很快注意到,有一些音乐风格和乐器未包括在本书中。本书的目的不是要对土耳其音乐流派进行详尽论述,而是呈现传统习俗和现代创作的流行音乐之间的听觉连接。本书中会尽可能多地覆盖关键的乐器和音乐传统。本书不涉及管乐器,如奈伊笛(ney)、卡瓦尔(kaval)、泽那(zurna)、图伦(tulum)和梅伊(mey)、卡龙(kanun),以及乐器家族。本书专注研究弹拨弓弦类的琉特琴,因为它们代表了土耳其最常见的普遍的音乐风格,对学生区分无数琵琶家族乐器的声音和社会意义提出了挑战。在《埃及音乐》中,有一个很好的关于奈伊、米兹玛(mizmar,类似唢呐,也可参见布赖恩特1991)和卡龙(qanun或kanun)的介绍。虽然与它们的安纳托利亚类型不同,但它们在声音和构造上类似。在《保加利亚音乐》中,讨论了卡瓦尔(kaval)笛与盖达(gaida,这可以与