

HOW MUSICAL IS MAN?

musical evolution that explains patterns of sound
way. To this objection I would reply that in
cal systems I am primarily concerned with
ance. Even if we knew exactly how the Venda
er know), and even if it were true that the hepta-
had evolved from the pentatonic, it would not
much to our understanding of the Venda musical
of the development of musicality in Venda society.
rested in Venda music more as the product of human
n Venda culture and society as a feature in the
of world music.

asking how musical is man, I am obviously concerned
all aspects of the origins of music, but not with specula-
origins, or even with origins which a foreign historian
ks he can detect, but which are not recorded by the
ators of the music. The origins of music that conceals
e those which are to be found in the psychology and in the
cultural and social environment of its creators, in the assem-
oly of processes that generate the patterns of sound. If music
expresses attitudes, we should expect correlations between
the different attitudes and the patterns of sound with which
they are expressed.

To what extent is music a "language of emotions, akin to
speech," as Deryck Cooke has claimed in *The Language of
Music*? The thesis must be considered in the context in which
it is proposed: European tonal music between 1400 and 1953.
Cooke has shown that specific musical figures seem to be
used again and again to convey similar feelings, and that the
use of this kind of code is an essential feature of musical com-
munication. His argument goes a long way toward bridging
the gap between formal and expressive analyses of music,
and toward showing exactly how music can be described as
an expression of certain attitudes. For instance, he describes
progression 5-(4)-3-(2)-1 (MINOR) as a figure

H
OW
John Blacking
Musical

人的音乐性

Is

[英] 约翰·布莱金/著

马英珺/译

陈铭道/校

Man

外国音乐学术经典译著文库

人的音乐性

〔英〕约翰·布莱金/著

马英珺/译

陈铭道/校



人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

人的音乐性 / (英) 布莱金著; 马英珺译. — 北京: 人民音乐出版社, 2007. 5

(外国音乐学术经典译著文库)

ISBN 978-7-103-03171-1

I. 人… II. ①布… ②马… III. ①音乐社会学
②音乐-文化学 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 042465 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: 01-2005-2181 号

How Musical Is Man?

本书经美国华盛顿大学出版社独家授权出版

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 8.75 印张

2007 年 5 月北京第 1 版 2007 年 5 月北京第 1 次印刷

印数: 1—4,045 册 定价: 28.00 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)68278400

选题策划/苏兰生
责任编辑/王丽君
装帧设计/陈晓燕

译者前言

《人的音乐性》是民族音乐学的经典著作,1973年首版,迄今已被翻译成十一种语言,本书是第一个中文译本。

《人的音乐性》英文原文 *How Musical Is Man* ? 这是精心构思的书名,它包含着丰富的民族音乐学的基本思想。这个命题的正题,英文是 *Man is musical*——人是有音乐性的。毫无疑问,这个命题不可辩驳,那么,要 *how*(怎样的)*musical*(音乐性)*is*(是)*man*(人)? 也合乎逻辑、情理。再顺着往下说,怎样音乐就不是人呢——*how musical is not man*? 显然,逆题不成立。当你接受这个标题并思考它的含义,你已经接受了民族音乐学的基本观点——世界上有不同的民族,不同的民族有不同的音乐,然而,它们都是人的音乐。

古代汉语可以把这个标题比较准确地译成“何乐(yue)而为人?”但现代汉语就无法精练地表达英文书名的意思。最后,只好译成《人的音乐性》,这有点嚼蜡,不如英文精彩,勉力为之而已。这是战无不胜的现代汉语的悲哀,徒唤奈何。

本书作者约翰·布莱金(John Blacking, 1928–1990),英国人,早年接受教会学校教育,在服兵役期间学会马来语,并访问、调查了当地的萨卡伊和瑟诺伊部落。此间,他不断遇到马来人、中国人、印第安人并

接触到他们的文化,所有的这些经历改变了布莱金的职业取向,逐渐使他对自己熏习已久的欧洲文化和价值观念进行重新的思考。

后来,布莱金到巴黎音乐学院跟安德列·舍费尔教授学习民族音乐学,研究在祖鲁和莫桑比克参观时的录音资料。此后,他则一直在赞比亚的贡比·通加和恩森加以及乌干达、南非部分地区做民族音乐学的田野工作,同时也在约翰内斯堡周边地区进行人类学调查,其间,先后发表过很多有关文达成年礼仪式及音乐、文达音乐和文化模式之间的关系等一系列的文章和书籍。

本书是布莱金于1956—1958年间,在南非德兰士瓦北部的文达人中进行田野采风工作的成果。在这两年中,布莱金融入到文达社会当中,跟文达人一起生活、学习、参加各种社会活动。然后,他凭借着人类学研究方法和多年的实践经验,将两年来在文达人中所听到并录制下来的资料以及他十几年的田野调查成果反复进行思考、推敲,最后成书出版,给民族音乐学留下了一份珍贵的文本。

《人的音乐性》极大地拓展了人们对世界上不同音乐体系的认识。在书中,布莱金对那些所谓的衡量人们音乐能力的测试标准提出质疑,毫不留情地指出这些测试模式的局限性。他用活生生的事例把人类在音乐活动中的创造性行为和人类在不同社会、文化中的体验提到重要的位置上来,使人们对“非我”的民族,也就是民族音乐学理论中的“others”,有了更深刻的了解和认识,让那些“欧洲中心主义”的学者们摘下有色眼镜,对所有的音乐体系和人类的音乐能力进行重新的估价。

事实上,两年的田野工作中,布莱金的研究对象——南非文达人影响了布莱金的音乐观和人生观,他把自己对这个问题的认识巧妙地编织在字里行间,希望通过本书能使更多人转变其原有的音乐价值观念。

对于任何一个从小到大都在欧洲艺术音乐教育中成长起来的人来说,或许都跟早年的布莱金一样,把音乐理解为一种有秩序的音响

体系,在这种体系中,被认为具有特殊音乐才能的欧洲人,创造并发展了一系列繁琐的规则和越来越多被认可的音响模式。在这种思想以及相应的教育模式的影响下,他们理所当然地把欧洲音乐当做世界各民族和种族音乐的“中心”;认为欧洲的音乐体系比任何其他音乐体系都要完善;而只有那些创造和发展了音乐规则和音响模式的欧洲人,才算得上是具有音乐才能……

所有这些价值观念在布莱金接触到其他民族的文化,尤其是文达人的文化生活后有所改变,他甚至开始对“自己的”社会感到困惑和怀疑——欧洲“艺术”音乐中的历史和结构不再像从前那样清晰,艺术音乐和民间音乐的区别在他眼里也变得模糊,而原本陌生的文达音乐体系却越来越熟悉:他看到了文达民族普遍具有的音乐能力和独特的音乐观,同时也看到了不同文化间的差异。

最终,布莱金向“人的音乐性”进行挑战。通过对文达民族及其社会文化的亲身体验和不断地分析和探索,布莱金相信自己所得出的音乐观点,不但适用于包括阿拉伯、印度、中国、日本和印度尼西亚等其他音乐体系,也一定会对人类音乐能力的估价和音乐教育的模式产生更大的影响。而他的这本《人的音乐性》,必将成为不朽的民族音乐学专著,给后人留下新的启示。

《人的音乐性》全书只有四章,篇幅较小,不是什么大部头著作。然而,它却彻底颠覆了欧洲中心主义有关非欧洲音乐的偏见,给对非欧洲音乐的歧视带来毁灭性的打击。作者从一个人类学家,或者说是民族音乐学家的角度,不但提出了音乐分析以及人类音乐能力的评估中存在的问题,而且对民族音乐学进行了重新的界定。他把民族音乐学与音乐学和民族的音乐学区分开来,强调民族音乐学是一种研究方法,认为它更适合从理论、方法、步骤上去划分,而不应仅局限于一种研究领域。

音乐跟语言,也可能跟宗教一样,是人类固有的一种精神特性。音乐中最重要的东西就存在于人的体内,等待着被开发和完善。由于人

类制造音乐的基本生理过程和感知过程,都可能受基因遗传的影响,因此,几乎每个人都存在音乐的本能,尤其是感知音乐的能力。但在许多现代工业社会中,人类潜在的音乐能力却没有像语言一样,得到更多的承认或培养。

在一些发达的社会中,人们一直声称自己的音乐很复杂,技术太精到,只有一小部分人能够把玩。为了鉴定人的音乐能力,他们设计出很多所谓的音乐能力测试,通过人们表演书写下来的音乐作品来判断这个人是否具有音乐性。毫无疑问,大多数人的潜在音乐能力在这里被无情地抹杀。

与之相对的是,那些碰巧被发现有音乐天赋的一小部分人就无可厚非地挂上了具有“音乐性”的牌子,并且受到社会的宠爱。不过,这还有个前提,那就是拥有这种音乐能力的人要属于恰到好处的社会阶层,还要有最合适的机遇。显然,正是在这种社会环境中,所谓的音乐能力得到麻醉或者鼓励,形成两极分化。

然而,这些社会却表现得好像所有的人都具有聆听和辨别音响模式的基本能力,如果没有这种能力,他们的音乐传统就不复存在了似的。这种关于音乐能力的理论与实践的矛盾,非但不能给他们的社会增添任何贵族的色彩,反而影响到这个社会人类的整体音乐素质。

音乐对人类的生存来说必不可少,人类也要比大多数社会所承认他们的那样更不寻常、更富有能力。而那些音乐心理学或其他音乐能力的测试,之所以没有在音乐能力的本质上达到一致,根本原因就是它们一直存在着排他性的种族中心主义,从而也导致了不同学派之间的矛盾。这些音乐测试,要么强调一个人的天赋,要么一味强调感性能力,却都轻视了文化体验的重要性。

此外,这些音乐能力的测试只跟某些文化相关,也就是跟鉴定者有相同音乐体系的文化相关。如果超越了那种社会环境,那么所有的音色、音准和音量的测试都将毫无用处。况且,即使是在鉴定者自己的文化中进行所谓的音乐能力测试也没有任何意义。因为没有人知道这

些测试究竟要测什么,它与“音乐的能力”有多大关系,通过表演书写音乐作品来表达情感的能力究竟算有多少音乐能力,以及在哪些条件下可以产生这种能力?在这种情况下,我们必须搞清楚是哪些人类的行为与音乐有特殊的关联,以及人类潜在着什么样的音乐能力,才能够了解人类具有怎样的音乐性。

在人类组织起来的音响中,能够让人产生反应并为之感动的并不是它的结构有多么复杂,而是其中有关“人性”的东西。不管在节奏中、和声中、旋律中,还是在一首赋格的不断发展当中,抑或在主题变奏曲当中,都存在着令人兴奋的东西,即便是音乐的律动本身,也能够唤起我们身体上的各种反应,而这些都来自于感觉极其敏锐的人的思想。因此,我们必须承认音乐与人有关。

发动机或水泵发出的有规律节奏听起来可能像敲鼓,但是没有人把这种有规律的节奏当做音乐,更不会被它们打动,因为这种秩序并非直接由人制造出来。而先锋派音乐或诸多电声乐器所发出的音响,尽管有噪音的嫌疑,但却不能把它从人类音乐能力的评估中排除出去,因为它是以人的方式组织起来的音响,是专门为不同的人耳准备的,而且很可能受某些人群的青睐。毕竟,它们仅仅是音色上的差异,仍然是由人类控制的有序方法。在这个问题上,起决定作用的是人类的“序”。

梅里亚姆曾说过:音乐是人的产物,它有自己的结构,但是它的结构不能脱离产生它的人类行为而独立存在。因此,要想了解一种音乐结构为什么以它现有的方式存在,我们就必须了解产生它的人类行为是怎样的,为什么是这样的,以及这种行为之下的观念是怎样、为什么如此组织从而能够产生出所需要的音响组织方式。简单地说,就是要了解“制造”一首音乐作品中所发生的所有事情。

音乐的结构通常都有表层结构和深层结构之别。在不同的音乐风格中,其表层结构所体现出来的只是难易程度上的差异,而不是本质的差异。它对于音乐的表达目的、音乐的力量以及包括创作在内的智

力结构来说,都是无足轻重的。比如在分析莫扎特或贝多芬的音乐时,如果仅仅注意到作品的结构、风格和特色,是远远不够的,我们必须确切地知道莫扎特、贝多芬,为什么并怎样成为莫扎特和贝多芬。音乐的表层结构固然重要,它是理解音乐的基础,但是,如果忽略了产生音响的先决条件——人类的行为,音乐不禁会失去意义,至少不可能再有多多种多样的意义了。

音乐无法摆脱人类的控制和行为,它的存在与人类的好几种行为相关。其中之一是身体行为,包括身体的姿势、姿态、将手指放在某一乐器上的动作,以及调节声带和横膈膜的肌肉以进行歌唱的行为等。那些对某种音乐观念的思考过程或文化行为,必须转化为身体行为后才能产生音响。其二是社会行为,包括人们在社会中的思想、情感、文化体验、音乐交流等活动。三就是学习的行为,即通过学习以成为一位音乐家,一位感悟力强的听众,或者一位非职业的音乐活动参与者的行为。不管怎样,任何对人类音乐能力的估价,都必须描述这些既相互区别又相互制约的人类行为领域,我们暂且将这些人的行为称为“有音乐性的”行为。

评估人类音乐能力所遇到的首要问题,就是要描述一首音乐作品的来龙去脉。然而,我们还无法把自己直观上所了解的东西,解释为在文化中体验的结果,也就是说,除开形态特点,我们无法解释海顿与莫扎特音乐的本质区别,更无法说明美国印第安人平头部落和苏族部落音乐的本质差异。

每位作曲家都有一个基本的认知体系,包括他的运动协调、情感、文化体验等所有的大脑活动,以及他的社会活动、智力活动和音乐活动。因此,精确而全面地描述一个作曲家的认知体系,将为他在音乐中所采用的各种模式提供最基本、最有说服力的解释。但是,如果忽略了不同社会和文化体系的结构(音乐体系只是社会文化体系其中之一)和生物学体系的结构(所有的音乐制造者都归属于这一体系),那么音与音之间的相互作用,也只是一种封闭体系的一部分,人们无法对之

进行充分的解释。因此,一旦弄明白这些认知过程在制造不同社会称之为“音乐”的音响模式中是如何运作的,将会对我们找到人具有怎样的音乐性更加有利。

尽管音乐是一种可以被共享和传播的文化传统,但至少要有一部分人拥有或发展了一种结构化的倾听能力时,音乐才可以幸存。实际上,大多数音乐的创作和演出,最初都是由人们发现音响模式的能力以及接下来识别它们的能力而产生出来。如果无法感知音响的秩序,也没有对所感知东西的文化认同,就不会有音乐,也不会有音乐的交流。在这里,尤其不能忽略创造性的听觉在感知音乐过程中的重要性,它应该是聆听音乐最基本的要素。

拿音乐神童来说,它并不意味着那些孩子生来具有特殊的天分,而是说这个孩子在学会识别音响之前,就能用一种积极的方式去理解音乐,并对其做出反应。总之,无论对音响秩序的感知是先天拥有还是后天习得,或是两者都有,但这种感知一定在产生音乐以前就蕴藏在心里。而在那些没有乐谱、依靠口传心授的社会中,准确聆听更加重要,它不但是衡量音乐能力的尺码,也是确保音乐传统得以延续的唯一手段。

无论如何,所有的音乐都是人类群体行为的产品,尽管不同社会对于什么是音乐的看法各不相同,但对音乐原则的界定都是一致的,音乐音响正是在这些一致的原则中被组织起来。不同种类的人们之间,如果没有一些共同体验,就无法对传入耳朵的音响模式进行听辨,也就不会达到这种一致。音乐是客观的,而人是主观的,音乐能够给人提供一个虚幻的世界,于是,人类可以在这个世界里摆脱真实时间的约束,并在生存中迷失自我。正如斯特拉文斯基所说:“音乐在赋予人类的同时还有一个目的,那就是在事物中建立某种秩序,尤其是指人与时间的协调”^①。

音乐是人类行为的产品,而人类行为是由他们的社会和文化来决

^① Igor Stravinsky, *Chronicle of My Life*, London: Gollancz, 1936, p. 83.

定的。对音乐进行结构分析原本不失为一种富有表现力的分析。但是,如果这一分析脱离了产生音乐的社会状况,也就失去了意义。我们必须意识到一点:任何音乐风格都没有“它自己的术语”——所谓的音乐术语都是它的社会和文化的术语,并且属于那些聆听、创造和表演这种音乐的人。要想了解人类在音乐上的创造行为,就必须搞清楚在任何特定的社会中,是哪些人在聆听、表演和歌唱,以及这些人为什么要这样做。

这是一个社会学的问题,我们完全可以只从音乐在社会生活中的功能入手。那么,我们就可以发现:黑人音乐、乡村音乐、摇滚音乐、歌剧和交响乐之间可能没有什么本质的区别。即使是目前大家所公认的艺术音乐和民间音乐的区别,从观念上说,也都不够充分而且有些误导,它至多只是对不同社会群体的兴趣和活动的界定,是不同文化和社会群体在音乐和非音乐之间造成的差异。

音乐本身没有绝对的好坏,人们之所以对音乐有不同的看法和感受,是因为它对于不同文化和群体的成员来说,意味着截然不同的东西。有些人偏爱的音乐风格很可能是另一些人所摒弃的,因而,我们无法根据个人的喜好来判断音乐的优劣,也无法通过那些好象发生在人们身上的东西,去判断音乐的效力或音乐家的感觉。就好像不能因为一种音乐风格听起来比另一种音乐有活力,而说这种音乐比另一种有更丰富的情感一样。

在某些文化中,或在一种文化的某些音乐、舞蹈类型中,情感可能会被有意地藏在心底,但这些情感不见得就缺少热情;某个人所产生的神秘的或有幻觉的体验,可能并不会被周围的人所观察或感觉到,但是,这些体验也不能作为与他的社会生活毫不相关的东西而被摒除在外。

尽管我们承认音乐可以表达社会的看法和认知的过程,但它的功效只有在共享音乐制造者的文化体验和个人体验,并带着习以为常的、敏悟的耳朵去聆听时,才会起作用。假如一段音乐打动了许多听众,那么这或许并不是音乐的外部结构在起作用,而是根据个人的体

验,这一结构对每一位听众所意味的东西。相同的一段音乐会以同一种方式打动不同的人,但打动的原因各不相同。我们只有更好地理解音乐和人类体验的关系,才能够解释作曲的原则和音乐的效用。

尽管音乐的含义最终依靠人耳所能感知的“音符”体现出来,但是,根据听众的文化背景和现有的感情状态,任何一种音响模式都有几种可能的结构解释,而且,每个人对一种音响结构都可能产生若干种反应。即使是在一种很完善的音乐体系中建立起来的结构解释,也可能并不完整。然而,如果把一种音响模式放在它的文化语境中来考虑的话,有可能产生的那些结构解释就会在数量上大大地减少。

当人们试图去评估人类的音乐能力时,不可避免要谈论到音乐的复杂性。无论从任何角度考虑,音乐的复杂性都与人类普遍的音乐能力毫不相关。首先,在一个单一的音乐体系中,音乐的复杂性就好像语言词汇的扩充,这些扩充并不改变某种语法的基本规则,而且,如果离开这些规则,它们就毫无意义。其次,在比较不同的音乐体系时,我们无法假设这种表面复杂性是在音乐方面更复杂,还是在认知方面更复杂,因为人类的大脑不知道要比那些由特殊的人群或特殊的文化所创造的东西复杂多少倍,而且,使人们产生兴趣的不是音响的结构,而是其中有关人性的东西。

对任何一位听众来说,音乐的功效恐怕要比音乐的表面复杂性或简单性重要得多。一首仅由两三个音符组织起来的音乐,只要它能够唤起在场听众或参与者的共鸣,那么它就是成功的作品;即使再复杂的音乐,如果没有人需要聆听或者无法感染听众,那么一切都是徒劳。毕竟,如果人类只是为了音响本身而创造和使用新的音响有什么意义呢?可见,音乐的复杂性只有在试图评估人类的音乐能力时,才显得重要。

音乐在社会中的功能,不但对创作音乐所用的文化观念和素材产生影响,而且可能是促进或抑制潜在音乐能力发展的决定性因素。如果了解了文达社会中的音乐功能,那么新的认识或许会使你更好地理解

解其他社会中的相似情况。在文达社会中,音乐是文达社会群体继续存在的核心因素,它的表演有特定的场合和特殊的目的,具有公开的政治性。

在文达文化体验的框架内,其音乐会使人们进入到一种强大的共享体验当中,从而使人们更加了解自己以及对其他人的责任。正如文达人自己说的那样——人之所以为人,就在于他和其他人之间的联系。一段富有表现力的音乐取决于在场人员的参与,以及在表演者和观众之间形成的共享体验的性质。文达人正是在这种共享体验中发展身心、增进友谊和情感,把个人意识孕育在社会的集体意识里,从而又成为更丰富的文化结构的来源。文达音乐所采取的形式必须要服务于这一功能。

在文达社会中,音乐不是以旋律,而是以整个身体的节奏律动为基础,其音乐的功能也主要通过节奏以及声音和各种乐器的不同组合来确定。文达音乐大多是偶然产生的,产生文达人称之为音乐的音响模式有两个必要条件,一要依靠演奏这种音乐的社会群体的延续性;另外取决于那些群体的成员之间相互关联的生活方式。

在文达社会中,出生在一些特定家庭或社会群体的人们,期望自己有特殊的音乐能力,因为音乐表演对于维持这些群体的稳定至关重要。文达人的音乐表演只是社会活动的信号或标记。大多数成年的文达人,仅仅通过聆听声音就知道发生了什么事,他们也懂得像理解语言一样去理解音乐的音响。在演唱歌曲时,语境往往不受限制,但歌唱方法通常由语境来决定。

尽管文达人按照社会功能对音乐进行分类,但区分的标准却很正规。他们会把那些独具功能性的歌曲和已经被改编的歌曲区别开来,因为改编过的歌曲功能已经发生了变化。在文达社会中,音乐的交流可能被粗略地描述为功利主义地使用音乐和艺术化地使用音乐两种,将这两种音乐交流区别开来还是大有用处的。文达音乐的效用在很大程度上依靠节奏、表演、聆听的语境以及亲属关系等因素。不过,最终在实现或控制音乐能力中起最重要作用的是音乐的社会环境、发展音

乐的态度,以及他们的社会因素,尤其是社会的抑制力量。

由此可见,如果我们从结构和功能两方面对音乐进行分类,不但可以发现在一种文化中被认可的音乐和非音乐之间相互转化的过程,而且会发现这一转化过程很可能会影响到音乐评估的效应。在音乐能力增长或退化的过程中,音乐在社会中的价值以及音乐对人们产生的不同效应,已经是不可或缺的因素。如果我们要评价一种音乐在其社会和文化中的价值,就势必要根据包括音乐创造在内的人类体验,以及音乐产品在社会中的功能和影响来进行全面地描述。只有这样,才能在音乐的功能、内容和形式之间形成最密切的结构关系,从而发现音乐的真正价值。正如勒鲁瓦·琼斯在其《伤感人》中所写的:“音乐可以被看做是思考有关世界的某种态度和特定方式的结果,不过最终,它只是思考能够制造音乐的‘方法’的结果”^①。

音乐是理解人类及其行为的手段,同样也是分析文化和社会的重要工具。除了音响模式外,音乐没有为社会和文化添加任何东西,但它能够决定和引导社会、政治、经济、语言、宗教等等其他人类行为;可以作为理解其他民族和文化的有效手段;还能够反映出一个社会的结构和体制。因此,要想了解一种文化和社会的模式怎样通过人类组织起来的音响形式而体现出来,就必须掌握这种音乐在其文化和社会环境中发生、发展的相应证据。

记得曾有些人这样认为:在人类文明的发展中,音乐在艺术中出现得最早、发展得最慢。毫无疑问,这是典型的在音乐自身当中来看待其发展的进化论思想。这些人假设有一部世界音乐史,其中,人们最开始只使用一两个音,然后逐渐发现了更多的音和音响模式。但他们通常忽视了一个事实:即我们对过去音乐的了解,总是局限在有文化的阶级经选择而认可的事物中,或者局限在这些音乐活动的记录当中。我们不能因为精英们的记录中没有下层人的音乐信息,就认为下层人

^① LeRoi Jones, *Blues People*, New York: William Morrow, 1963.

没有音乐活动或没有好的音乐。

同样,我们也不能把一首看起来简单的音乐风格,当做是世界音乐史的发展中幸存下来的东西,毕竟,它仍然是社会和文化中的人类思维的产品。每一种音乐风格都有各自的历史,尽管它的表层模式可能跟其他风格有些许联系,但这种风格也完全可能一直遵循一条孤立和单一的路线,因此不能把它放在世界史的某一阶段,也不能按照某一种文明的音乐观念来评价这种音乐风格。

如此说来,进化论的观点就有失偏颇,不利于客观、公正地评价所有的音乐;而那些通过鸟叫、鸟兽求偶的呼唤、某些神秘原始人对其环境的各种反应,来思考音乐历史根源的音乐起源说,就更没有理由去评价一个社会。然而,如果我们把音乐当做一个文化和社会中人类思维的产品,就一定会比作为世界音乐史的一个阶段更有意义。

无论如何,仅凭推测的音乐史研究,对于理解一个社会中的音乐体系和音乐能力的发展不会有什么帮助。我们只有掌握了音乐在其文化和社会环境中发生、发展的相应证据,才会对人类在音乐方面的创造行为有所领悟。

苏珊·朗格曾说过:“音乐可以用言语无法表达的细节和真实性来表现情感的特征”,这一观点道出了音乐的情感力量,但似乎轻视了音乐还以言语无法表述的一种方式与文化紧密相连。即使音乐是情感的语言,那么它也不是孤立存在的,用来表达情感的音响必然与心理学、创造者的文化环境和社会环境,以及产生音响模式的整个过程有一定的关联。

由于不同的社会中幻化出不同的音响,所以那些跟作曲家有相同的文化和社会背景的人,很容易体会到作曲家在音响中所用的旋律模式,而对其他人来说则不然,他们或许会产生另外一种情感。然而我们不能由此去判断那些跟作曲家有相同文化背景的人,比另外一些人拥有正确的情感,或者有更好的音乐能力。因此,要人们述说在音乐中听到什么,并以此来判断他们的音乐能力,是不公正的。

在一部作品中,相同的音色可能有不同的意义,那么同样,只要在作品的语境中去聆听,相同的旋律模式也可能有多种表情意义。这就要求我们在分析任何一部作品时,首先要考虑包括语境在内的文化因素,然后才能按作品打动你的方式进行研究。

音乐的意义不是绝对的,即使在规则和体系几百年来不曾改变的欧洲音乐传统中,它也不是绝对的。音乐的意义除了依靠作品的语境外,还依靠某一时代和某一社会的音乐习俗。比如,我们在理解巴赫的音乐时,就不得不考虑18世纪的世界观和美学观——当时的美学理论体现了一种复杂的情感表达原则,因而音乐也要用变化的情感回归到节奏和旋律线的某种相互关系上。

再比如,田园歌通常都用F大调,如果用 $\sharp F$ 大调就不自然,因此我们说:亨德爾的整个和声体系和转调风格,是基于不同调性所具有的潜在意义之上。同样,如果北印度音乐声称能够“通过小心、短暂地使用符合田园歌情感的音程,而带来一种悲伤的或爱的细微差别”^①,那么,原因就在于它是在印度教文化的语境下,以及跟这段音乐有密切关系的一种音乐体系中聆听和演奏的。

我们否认某些音乐形象可能具有一致的情感内涵,但这并不等于它们跟人类情感之间有一定的共性。很多社会中的音乐传统,可能已经限制了人们的一种先天愿望,从而用一种特定的、普遍的方式来表达他们的情感。

长期以来,音乐的曲式结构、技术和组织材料似乎是一种逐渐累积起来的技术传统。但是,尽管音乐受技术发展的影响,却不是技术的分支,它的组织原则必须与包括聆听和表演在内的社会体验联系起来。如果我们想要找到影响音乐模式形态的基本组织原则,就必须超越任何时代、任何社会的文化习俗,来看待应用这些原则的社会状况。

在某种意义上,音乐更像是哲学,它可以赋予发展中的事物一个

① Alain Daniélou, *Northern Indian Music*, London: Halcyon Press, 1954, 2: 9.