

# 音乐的构成与欣赏能力的培养

崔晓丹 著



吉林文史出版社

# 音乐的构成与欣赏能力的培养

崔晓丹 著



吉林文史出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐的构成与欣赏能力的培养 / 崔晓丹著. -- 长春:  
吉林文史出版社, 2018.9  
ISBN 978-7-5472-5448-6

I. ①音… II. ①崔… III. ①音乐理论②音乐欣赏  
IV. ①J60

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第222208号

## 音乐的构成与欣赏能力的培养

YINYUE DE GOUCHENG YU XINSHANG NENGLI DE PEIYANG

出版人/孙建军

著者/崔晓丹

责任编辑/王 扬

封面设计/王 杰

出版发行/吉林文史出版社

地址/长春市人民大街4646号 邮编/130021

网址/[www.jlww.com.cn](http://www.jlww.com.cn)

电话/0431-86037501

印刷/廊坊市海涛印刷有限公司

开本/787mm × 1092mm 16开

印张/12 字数/220千

版次/2019年5月第1版 2019年5月第1次印刷

书号/ISBN 978-7-5472-5448-6

定价/39.80元

## 作者简介

崔晓丹,2008年毕业于乌克兰国立柴可夫斯基音乐学院声乐系,本科研究生期间主要学习音乐理论及声乐表演等相关课程,并多次在国际青年声乐比赛及国际声乐艺术节中获奖。2009年至2012年9月主要担任声乐演员职务兼理论教学任务,曾多次参加省级音乐艺术文化宣传项目,并出色完成任务。2013年至今主要担任声乐教学任务,任教5年期间,授课内容生动有趣,深受学生的爱戴。

# 前言

音乐是时间的艺术,它在时间的流动中向人们展示美;音乐同时又是声音的艺术,它通过有组织的乐音形成艺术形象,表达人们的思想感情,反映社会的现实生活。音乐用其不同的陈述方式,可以表达安详或洋溢的情感、懊悔或遐想的心境、愤怒或喜悦等各种不同的情绪。它以细腻的表现手法无比深刻地刻画着各种复杂的人类情感。在它面前,语言和文字显得如此的苍白无力,而欣赏者感知音乐的过程也就是音乐引起人类深刻共鸣的过程。

千百年来,音乐欣赏活动一直在音乐文化变迁中延续其历史,并广泛地和社会音乐活动及学校音乐教育中展开,它是人类音乐创造与实践活动的表现方式,为人们开辟了音乐审美和精神追求的重要途径。从音乐创造的实际情况来看,不管一个人的音乐才能多么突出,他欣赏音乐的能力往往要高于其他音乐实践的能力,因为聆听不仅是作为听觉艺术对音乐的感受渠道和评判依据,而且还是人类共同具有的基本音乐潜能,因此,聆听是音乐体验中不可缺少的关键因素和基础环节。古往今来大量的社会音乐欣赏活动,证明了聆听体验在人类音乐文化中的重要意义,不论是在演奏或创作时兼顾着进行听觉体验,还是专门通过聆听这种特定的感知途径来欣赏音乐,人们都离不开听觉艺术带来的审美感知活动,对音乐的欣赏已成为人类历史中有普遍意义的文化现象,在不同程度上影响和推动着音乐艺术和社会文化的发展。

已有大量的社会音乐欣赏活动和学校音乐欣赏课

程,也取得了众多的研究成果,但音乐欣赏的学术性价值和学科地位却尚未得到充分研究和应有的确定。众所周知,音乐创造与实践的三个必要环节“创作—表演(演奏、演唱)—欣赏”中的创作和表演,已经获得学科性的地位,早已被专业院校列为重点学科进行了充分而深入的系统性研究。相比之下,作为音乐创造与实践第三环节的音乐欣赏,虽然同样重要而且具有更为普遍的社会影响,却还没有引起音乐专业研究领域的足够重视,未能做到体系化的梳理和归纳。

理论研究的滞后,使得有关音乐欣赏方面的认识长期以来主要停留在主观经验层面,或者停留在音乐史、音乐美学等学科的衍生应用层面,以至音乐欣赏活动经常被认为是非专业性的音乐现象。例如,在学校音乐教育中,不少院校把音乐欣赏课程视为相对业余的课程——似乎谁都可以来教这门课程,导致教师的教学态度也经常流于随意和应付。当然,在提倡素质教育的今天,没有人会怀疑音乐欣赏不可或缺的重要性,但至今我们还没有把它真正作为一种学科性体系,与作曲理论、表演或音乐史等学科同等对待。

音乐是人类永恒的朋友。每个人都在有意或无意间聆听音乐,它以富有魅力的声音使人们得到美的享受和心灵的陶冶。著名科学家爱因斯坦曾经坦言:“我的科学成就很多是从音乐启发而来的。”莎士比亚曾说:“一个人,要是他内心没有音乐,即使听了美妙的和声也无动于衷,那么他就是为非作歹的料子。他的灵魂像黑夜一样昏沉,他的心胸像地狱一般幽暗”。黑格尔更是说:“不爱音乐不配做人。虽然爱音乐,也只能称半个人。只有对音乐倾倒的人,才可以完全称作人。”由此可见,音乐在人类的精神世界中是何等的重要。

贝多芬有一句名言:“音乐应当使人类的精神爆发出火花。”我们也希望本书能成为您音乐学习道路上一盏明亮的灯,让您在音乐的海洋中收获更多的知识与快乐。

# 目 录

第一章 音乐基础构建 .....	1
第一节 音乐的观念与认知 .....	1
第二节 音乐的意义相象征 .....	10
第三节 音乐的功能与作用 .....	20
第二章 音乐构成的形式和内容 .....	31
第一节 声音的频率与次序 .....	31
第二节 声音的时间与强弱 .....	39
第三节 旋律的单位与运行 .....	45
第四节 音乐作品的基本结构与类型 .....	47
第五节 音乐作品的织体与音响 .....	51
第六节 音乐作品的体裁与样式 .....	55
第三章 音乐欣赏及流派 .....	59
第一节 音乐欣赏的本质 .....	59
第二节 音乐欣赏的审美功能 .....	67
第三节 音乐欣赏的实用功能 .....	71
第四节 怎样欣赏音乐 .....	74
第五节 音乐的种类 .....	78
第六节 音乐的流派 .....	80
第四章 音乐欣赏的心理基础与生理基础 .....	83
第一节 音乐欣赏的心理基础 .....	83
第二节 音乐欣赏的生理基础 .....	95

<b>第五章 音乐欣赏的条件要素</b> .....	103
第一节 音乐欣赏的方式 .....	103
第二节 音乐欣赏的听众 .....	116
第三节 音乐欣赏的环境 .....	124
第四节 音乐欣赏的社会功能 .....	133
<b>第六章 音乐欣赏历史概观与教学</b> .....	140
第一节 音乐欣赏的历史概观 .....	140
第二节 培养倾听与多听的欣赏习惯 .....	150
第三节 对音乐形式感知能力的培养 .....	154
第四节 对音乐文化知识的掌握 .....	157
第五节 对聆听曲目的选择 .....	159
第六节 教学技术的运用 .....	162
第七节 对教学效果的评价 .....	166
<b>第七章 音乐文化的变迁与继承</b> .....	169
第一节 音乐文化的变迁和继承的种种 .....	169
第二节 音乐文化的变迁和继承是一个过程 .....	176
<b>参考文献</b> .....	181



# 第一章 音乐基础构建

## 第一节 音乐的观念与认知

理查德·利基在他的《人类的起源》中提到了这样一个事实：达尔文在1859年版的《物种起源》中非常小心地避免将“进化论”的含义引申到人类社会中来，在之后的版本中，他含蓄地加上了一句：“人类的起源和历史，也将由此得到许多启示。”在当时，达尔文为人类学理论结构建立了两个支柱：一是人类最早在哪里出现，他认为，人类的诞生地是非洲，最初很少有人相信他，但是，他是对的；另一是有关人类进化方式，达尔文的人类进化方式论点统治了人类学甚而整个人类的人文思想一百年，直到最近几年才被证明，他是错的。达尔文错误的观点因为积极地被接受，影响了人类对自己的社会和文化的认识；达尔文正确的观点因为消极地不被接受，阻碍了人类对自己的起源和历史的认识。

这个典型的例子说明了什么呢？说明了观念在人类的认识中担任着多么重要的角色。人类有了观念和意识，使自己从动物中分化出来，成了智人。进一步，智人也由于在不同的自然和社会环境里各自不同的观念和意识，创造了不同的自我、不同的文化。这就是观念的作用和力量。

观念、行为和产物是一个递推的结构关系，即，产物是行为的结果，行为是观念的结果。有观念才有行为，有行为才有产物，这三者的相互关系看起来是普通的常识，是人人都应该认识到的问题，但事实上并非如此简单。

语言是文化的产物，使用语言是一种文化的行为，而这种行为的支持者就是文化的观念。我们常听到对某一语言的评价是“鬼叫”，对另一语言的评价是“歌唱”，这样的评价是主观偏爱的、带价值判断的，缺乏对特定民族文化的认识。同样的情形极其普遍地存在于对音乐文化的理解之中。观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对“什么是音乐”和“音乐是什么”做出非常不一样的回答。

### 一、音乐的不同观念

一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上、在许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要

的是理解和认识这些形态背后的东西,那就是观念。因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

有那么一个夏季的一天,一位欧洲游客来到了美国的阿拉斯加。这位游客是一个热爱自然艺术的收藏家。来到阿拉斯加后,就直接来到因纽特人的生活区,因为他在欧洲看到了许多在艺术馆展出的因纽特人的艺术作品,非常喜欢。到了村寨后,他到处打听谁愿意出售“雕刻艺术品”,结果让他非常失望。他拼命说他要“carving”和“art”,但是,没有人说这里有“雕刻”或“艺术”。正当他怀疑这里可能不是因纽特人的村寨,要离开时,突然看见三两个因纽特人在进行“雕刻艺术”创作。这位欧洲人立刻大喊大叫:“Just this, just this. This is the carving. This is the art. Why did you treat me like that? Why did you lie?”(就是这个,这就是我要的艺术品。你们为什么骗我呢?)懂英文的因纽特人对他解释说,他们对他很友善,并没有对他撒谎,他们正在做的事不是“雕刻”,也不是“艺术”,而是将多余的那部分木块或石头去掉,去掉累赘,去掉不必要的,留下本来的东西。因纽特人说,他们没有创造,他们只是以木块或石头来还原生活、生命本来的样子。欧洲游客沉思了半天,似懂非懂地点了点头,抱着两大块“去掉累赘,去掉不必要的,留下本来的东西”走在回去的路上,他好像得到了一些什么启示:事物是可以从不同的角度来解释和认识的。

以上的情节是杜撰的,但是,因纽特人对“雕刻艺术”的观念是真实的。因纽特人对音乐的解释也是独特的。所有的因纽特人的音乐舞蹈不具有娱乐的意义。我们所说的音乐的艺术价值在因纽特人的生活中是不存在的。对他们来说,音乐是维系生活、生存和生命的一种方式。

同样的情形发生在南美巴西的苏亚印第安人中。美国学者安东尼·西格(Anthony Seeger)有一篇著名论文《为什么苏亚要“歌唱”》(发表于1987年),这篇文章所提出的对“为什么苏亚要‘歌唱’”的问题的认识,告诉我们不同民族的“歌唱”的观念是不同的。苏亚的“歌唱”并不是我们概念中的歌唱,因为在苏亚语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么,在我们听来他们确是在歌唱的。“歌唱”是一种什么样的东西呢?也就是说,这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢?苏亚的“歌唱”有两方面的意义:一是内在的,另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血缘、家庭的维系,对生产、生活、生存的作用,对视觉形象的表达,对宗教膜拜的渲染。在这个意义上,“歌唱”不是音乐活动而是语言传达,“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的,

真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”，因为这是苏亚人的生命。苏亚“歌唱”的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角的作用，有一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。这也就是我们认为是“歌唱”对于苏亚人自己来说却不是歌唱的原因。

### 二、音乐的社会价值观

中国先秦重要音乐论著《乐记》的首篇《乐本篇》这样说，音是从人心产生的，人心的活动是外物引起的。人心感受外物，使内在感情激动起来，做出反应，外现于声；各种声互相应和，发生种种变化，既有变化，又有规律、有组织，就成为“音”；众音组合，构成曲调，用乐器演奏出来，再配上舞蹈，就成了“乐”。

这是一段非常心平气和的论述“音乐”的文字，它是中国音乐美学的经典段落。就这段叙述而言，它本来应该是有极大的可能促使中国音乐作为纯粹的“艺术”或“审美”的形式发展起来的。然而，细心的读者会注意到，智慧的公孙尼子（或别的什么作者）在这里游戏了概念。第一个“音”由人心生也，而第二个“音”是在外物作用下产生的，尽管文字依然回到了曲调、演奏和舞蹈的“乐”，但是，作者已经为后面他所规定的音乐的本质观念埋下了伏笔。

《乐记》的音乐本质观念是什么呢？公孙尼子接着说，由于人心感应外物，“哀”“乐”“喜”“怒”“敬”“爱”六种情感所唤起的“声噍以杀”“声啾以缓”“声发以散”“声粗以厉”“声直以廉”“声和以柔”都不是人心所固有的。所以，先王非常注意用什么对民众进行感化，用礼引导民众的意志，用乐调和民众的性情，用政齐民众的行为，用刑防止民众的奸邪。所以礼乐像行政一样，其目的就是为了统治国家和民众。

于是，音乐就有了社会价值和功能的问题。在公孙尼子的理论下，“郑卫之音”——民间小调就是“乱世之音也”，“桑间濮上之音”——乡村歌谣就是“亡国之音也”。

音乐的社会价值判断是一定社会对一定音乐活动的认可和接受的标准或规定。这种判断的标准是在特定的社会观念和意识的作用下产生的。比如，美国的乡村音乐是一个大类，在每家音乐唱片店中，乡村音乐总是属于一个主要的类别。乡村音乐原来是地区性很强的，后来由于美国的生活、职业、居住的流动性很大，音乐也随着带过来带过去，逐渐乡村音乐成了一种全美国性的流行音乐。然而，尽管乡村音乐非常流行，有的作品获得过“奥斯卡音乐奖”，但它并不是为整个社会所接受的。当然，每个人有自己的音乐趣味和爱好，这是自然的，可是，在对音乐种类的

选择上却也体现了文化价值认识中的偏见。

### 三、音乐作为表述文化和感情的媒介

一位女学者在她的著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》中这样写道：一层神秘的面纱，遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔迷离的神姿魔影。那里，仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹？仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异？仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜？仅仅是对彼岸、来世、苦难命运等迷蒙之境的恐惧？

天是什么？地是什么？日月星辰是什么？

它(自然、社会)是什么？我(个体、群体)是什么？此生彼岸又是什么？

人与动物的不同正在于人会询问这一切的“是什么”和“为什么”。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们对天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么贫乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来宣叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和来世的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山月！江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比画，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

因此，音乐的一个重要作用便体现在了礼仪传递中。

我们没有创造音乐，而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐，用它作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。于是，在人们的观念中，音乐就是礼仪、礼仪就是音乐。摩罗歌的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义；马里的《生命之歌》叙说“轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命”。

不同社会、民族和部落的音乐礼仪行为的具体内容是不一样的。这些礼仪的一个重要的作用是象征人生成长的过程。在印度的乡村，可以看到这样的礼仪，即一个幼儿的头发被削下来祭献给女神。在这个礼仪中，人们演奏特定的音乐来完成这一过程。在印度乡民的观念中，它象征了一个孩童从“被玷污”到“洁净”的转换。

科西嘉是一个欧洲小岛,由于地理位置的特殊,几个世纪以来一直受到战争的骚扰。腓尼基人、罗马人、希腊人、拜占庭人、汪达尔人、哥特人前后都在科西嘉岛屿上显示过他们的武装和威力。这种冲突一直延续到1768年科西嘉这个小岛成了法国的领土之后,才算缓解下来。战争的痕迹、政治上的冲突、民族间不和的历史都在科西嘉民间音乐和歌唱中体现出来。科西嘉人的圣歌就是告诉了大家这样的故事。科西嘉人在苦难、灾难中,将心灵转向了教堂,人们希望从那里得到解答、得到帮助、得到安慰、得到寄托。然而,这种圣歌不像中世纪时期的格列高利圣咏。格列高利圣咏不是为人唱的,而是为神、为上帝而唱的。歌咏者很清楚,他们所唱的不是他们自己的声音和旋律,他们只是耶和华在人间的喉咙,唱的只是耶和华要告诉世人的话。在格列高利圣咏里,没有人情,没有感情,更不会有激情。相反,科西嘉人的圣歌是为自己而唱的,唱的都是自己的故事,自己想要述说的话。虽然他们也在教堂里唱着这样的歌,但是,这些歌是有人情味儿的,有人性特点的。科西嘉人是想要告诉耶和华有关他们的苦难、他们的生活、他们的历史。在一样的教堂唱着几乎是一样风格的圣歌,但是,讲的却是完全不同的故事。

我们常把音乐比喻为一种语言,这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是,在我看来,说音乐类似于语言并非完全是因为它们的形式上有很大的相似性,而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能,表达情感、思想甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀,是人对于音乐这样一种特殊的“语言”的认识和运用的积淀。从另一个侧面来讲,音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的“音乐叙述”性,这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说,它“自己说着自己的话”,就像欧洲交响乐有着“自己的语言”,中国京剧有着“自己的腔调”,印度尼西亚佳美兰有着“自己的音程语汇”,印度有着“自己的微音体系”,等等。然而,这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述“音乐叙述”时,就能注意到这些“自给自足”的“音乐叙述”是一种历史文化的积淀。

我们来看几个不同民族中的“文”和“乐”的关系。在欧洲音乐史上的很长一段时间中,歌曲不那么被重视。特别在18世纪,人们认为歌曲是与声乐艺术的纯音乐处理不相容的。过了一个世纪,到了舒伯特手中,歌曲获得了划时代意义的生命。舒伯特的做法是,有意识地将和声以及器乐伴奏等纯音乐因素提高到与歌曲旋律同等重要的地位。旋律不再是因为诗文才有价值,而整个歌曲就是一个完整的纯音乐的机体。在声乐中,将音乐旋律的地位不断地加强和提高的就是歌剧。歌剧发展的走向是一条通往人声不断地屈服于管弦乐队的道路,是不断地将交响

化的思维引入歌剧,使人声仅仅作为整个作品中的一个乐思的过程。这样的局面在瓦格纳的“综合艺术”式的戏剧音乐里发展到了极端。在瓦格纳的戏剧音乐里,不用说“文”在音乐中的作用,就连人物都在狂风暴雨般的音乐音响中消失了。音乐学家这样评述:“在巨大音响的戏剧中,他们出场了,参与了;但是他们是无能为力的,他们完全被交响乐的浪潮卷走了。在热情的高潮中,他们说的话变得无足轻重了,因为他们是小卒子,他们失掉了自己的身份,他们瓦解了,毫无戏剧性地消失在音乐中,在纯音乐中。”

这样的结果是一种思想和哲学的体现。舒伯特的歌曲、19世纪的歌剧和瓦格纳的戏剧音乐是一个音乐摆脱语言文字、超越语言文字的过程。就像瓦格纳认为的,管弦乐应该是音乐表现的最重要的工具,它的使命是表现文学所无力表现的东西。这种论点正是符合了19世纪音乐文化的根本观念:“音乐不论同什么东西结合,它必须保持其统帅地位。”

中国音乐中的“文”与“乐”的关系,正好和欧洲音乐的情形相反。以“乐”来传达意思、一表现感情是有的,但是中国民族音乐特征却是以“文”来化“乐”的,也就是说,音乐是建立在文辞语言的基础上的,是“依字行腔”的。最典型的就是昆剧的唱。昆剧的音乐哪里来的?它不是像现代作曲家那样“作曲”做出来的,不是设想一个动机然后再发展成一个作品的,也不是以音乐来带动歌词内容的,更不是只听旋律就能够理解文字的意思的。昆剧的音乐是地地道道、彻头彻尾地按照语言的声韵、文字的意思而来的。平上去入各有其“打谱”和演唱的规定。一首没有平仄格律的新诗是不能“打谱”的,也是不能演唱的,比如,一行华丽浪漫的七个平声字,“打”出来的音乐要么是七个Do,要么是七个Mi(或别的什么音),是不能成曲调的。其中,“打谱”演唱中对字的“头、腹、尾”的“切韵”是有严格要求的,文辞的格律结构中板眼的节拍是有规定的。这种情形下产生的音乐完全依附于文字语言,如果不认识字词、不了解词意、读不懂诗文,那是听不懂昆剧的唱的,说实话,也是没有听头的。这就是为什么很少有单独的昆剧中的旋律成为器乐音乐的原因。古代的曲家们的论述是最好的总结:“五音以四声为主,四声不得宜,则五音废矣”(魏良辅《曲律》),“声则平、上、去、入之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。”(沈宠绥《度曲须知》)。

中西两种不同的“文”与“乐”的关系是和各自的语言性质有着根本性关联的。中国语言是一种声调语言,它自身的“音乐性”一方面限定了中国的曲唱发展为纯音乐的声乐形式,另一方面却也是为中国民族的曲唱建立了坚实的基础,而形成了自己的风格特征。欧洲语言基本属于印欧语系,不是声调语言,每一个词的特性是

在重音和音节上。不规则的重音和可以分离的音节,在语言的功能上没有对音乐产生直接影响。也因此,欧洲音乐的发展在很早的时候就脱离了文字和语言,向着纯音乐的总体方向发展。

### 四、音乐对人的社会化作用

对音乐的认识是在一个人的社会化过程中承袭下来的,这种过程可以是自觉的,也可以是不自觉的。不自觉地接受对一种音乐的认识,是在特定社会文化里耳濡目染而形成的。家庭、学校、政府和整个社会的语言和宣传中有意识或无意识地给音乐确定了性质。比如,贝多芬的交响乐是“高尚”的,非洲土著人的歌是“卑微”的,“革命歌曲”是“进步”的,“黄色曲调”是“低俗”的,莫扎特的音乐是“优美”的,泰国的椰胡是“不堪入耳”的。这类不自觉地接受了的音乐观念不仅反映在音乐的作品上,而且还反映在音乐从业者的社会地位上。

另一方面,对音乐的认识是一个自觉的接受过程,即有意识地学习音乐、从事音乐。有意识地或自觉地认识音乐的过程,大多是通过掌握一件乐器(包括人声)、使用音乐或聆听音乐来完成的。从现象和形式上来看都是朝着同一个目标的,但是,其动机或目的却是大相径庭的。许许多多的人从学习音乐到成为音乐家是把音乐作为职业来从事的。这样一来,音乐成了一技之长的产物;有一些人是觉得音乐是一门崇高的知识,学习和了解音乐是人认识自己、认识世界所必备的;还有不少人把音乐看作是修身养性的手段,是有助于完美自己的精神和生理形象的。视音乐为生命者为另一类,这是少数者。对这一类人的划分不是按专业或非专业或掌握音乐技术的能力高低来进行的,这是一种人对生活的态度和方式。这类人是将音乐作为其生活目的,而不是手段,他们应该是属于生活的真正的诗人。我在《街头音乐:美国社会文化的一个缩影》中记述了一个被称为“生活的真正的诗人”的人。

彼特是我在肯特大学读书时的邻居,可是,起初我们只是见面说声“Hi”,没有过交往,所以一直都不知道彼特是一个音乐家。有一天,我的车钥匙和房间钥匙被锁在车里,拿不出来了,彼特正好在停车场修他的车。他主动来帮我,折腾了好半天,就这样我们熟悉了。我们的交谈是从他的车开始的。他花了一百元买的现在这辆车。别以为美国车子真那么便宜,彼特买下时,这辆车是报废了的。因为彼特是一个机械师,在大学读的是机械专业,是修车好手。这辆具有个性的面包车是在他的手中起死回生、重新装扮的。从他的车子、他的打扮,以及平时他的印象,不觉得他是受过高等教育的白领阶层之士。所以,我小心地问他从事什么职业。彼特说在餐厅做零工。我有点不理解。他说,说来话长。我建议上楼去,请他喝啤

酒。我拿着啤酒，一进他的房间，一下子被他的吉他、谱架、唱片和房间里的特殊的布置惊呆了：我竟然没有发现，看上去邋遢的彼特是一个生活在如此富有情调和充满想象空间里的艺术家。非常腼腆的彼特喝了啤酒后，开始讲他的故事。他大学毕业后，去了汽车工业城底特律，有一份像样的工作。不久，他就和一位比他年长的女子结了婚。由于年龄的差别，更由于彼特将所有业余时间那用于学习和演奏音乐，精力不在公司工作上，他一直得不到加薪。两年后，他与妻子离异，彼特在纽约生活过，还去过新泽西，丰年前来到了肯特(Kent)这个大学城，加入一个朋友的乐队。凭他的技术，找一个好收入的工作很容易，但是，他不愿意，因为全日制的工作让他没有时间练琴、练唱和作曲。他目前经济有点拮据，所以只能开着那辆几乎天天要修且时时会抛锚的车。他很喜欢他现在的这把吉他，但是眼下付不了六百元买下来，只能先付五十元的押金借用，慢慢筹资来付余款。我听了有点难过，可以说借钱给他。彼特说，谢谢，他从不向别人借钱。我建议他去修车行工作一段时间，因为这工作很赚钱。他说，修车行需要固定工作时间，他常去外出演出，这样没有规律的生活会影响修车行的经营。所以，他现在为了保证能演奏音乐，就找一些时间灵活的餐厅工作，只要不饿肚子就行。他在街头演奏，在酒吧演奏，也在为艾滋病患者募捐义演中演奏，金这样的生活方式支持着他时音乐的热爱。我要求他演奏一曲。彼特弹着琴，演唱了一首他作词作曲的歌。这首歌是献给他的女朋友，一位非常贤惠美丽的中学教师的。最后，我问他对自己的生活方式是怎么想的，彼特轻声地回答说：“我想为自己生活。钱财都不是我自己的东西，只有我的感情和音乐才是真正属于我的。时人生没有特别高的要求。只希望，有一天我离开人世，别人说，彼特是个好人。”

人的内心世界是不能用外表、地位和金钱财物来判断的。谁会想到，开着一辆“玩世不恭”样式之车的主人是一位精神和人格有如此境界的流浪音乐家。曾有人说，中国人没有信仰，这句话非常让人震动。对于缺少信仰的民族来说，“没有信仰”是一个听上去没有感情色彩的中性词。但是，事实上其所指的内容实在是太沉重了。在美国，不少同胞们所加入的这个教会或那个主义，都不是信仰。信仰是没有功利色彩的，不是做给别人看的，不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的，也不是以信仰作借口来逃避什么的，而是内省的，自尊自爱的，有朴素心怀和高贵品格的，而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。

达尔文错误的观点因为积极地被接受，影响了人类对自己的社会和文化的真实认识一百年。这是因为“欧洲中心论”借用了“进化”含义并将之推向了社会文化的领域，形成了“社会达尔文主义”。欧洲种族、文化优等的思想紧紧地抓住了这个



“契机”，将“进化”作为理论依据来划分其他文化的“先进”与“落后”，从而实现欧洲文化取代世界文化多样化的战略。

达尔文正确的观点因为消极地不被接受，阻碍了人类对自己的起源和历史的认识一百年。达尔文说，人类的诞生地是在非洲，理由很简单：“在世界上每一个大的区域里，现存的哺乳动物都与在同一区域产生出来的物种关系密切。非洲现在生存有大猩猩和黑猩猩两种猿。因此，非洲过去可能生存有与它们密切相关的绝灭的猿类；而现存的两种非洲猿是人类最近的亲属，因而我们早期的祖先更可能是生活在非洲，而不是其他地方。”虽然现在的事实证明达尔文的理论是正确的，但是，当年的人类学家们却极其不愿意接受他的观点。这是因为人们以殖民主义的眼光来看待非洲。非洲——“这个黑暗的大陆”，绝不可能是如此高贵的智人，特别是欧洲优等人种起源的地方。

以上的“达尔文现象”是一种观念影响人类认识的典型例子。我们应该在对世界各民族的音乐文化的理解和认识的问题上认真地吸取教训。避免这种充满感情色彩的“接受是因为愿意接受”和“不接受是因为不愿意接受”（不论它们正确与否）的偏颇，是为当今民族音乐学所倡导的。