



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

# 音乐社会学 教程

曾遂今 编著

中国传媒大学出版社

# 音乐社会学 教程

曾遂今 编著

中国传媒大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

音乐社会学教程/曾遂今编著. —北京:中国传媒大学出版社,2009.11  
ISBN 978-7-81127-748-7

I. 音… II. 曾… III. 音乐社会学—高等学校—教材 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 153280 号

## 音乐社会学教程

编 著 曾遂今

责任编辑 欧丽娜

封面设计 风得信设计·阿东

责任印制 曹 辉

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社(原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86—10—65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 18.75

版 次 2010年1月第1版 2010年1月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-81127-748-7/J·748 定 价 39.00元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

# 前言

曾遂今

作为普通高等教育“十一五”国家级规划教材,《音乐社会学教程》的设计,是基于笔者本人近10年在高等艺术院校特别是在中国传媒大学的传媒音乐教育的教学实践基础。这是因为,中国传媒大学在8年前,开始专业性地培养传媒领域中的音乐人才。为此,开办了专门培养“传媒音乐人”(或称“媒体音乐人”)的、具有传媒特色的音乐学专业方向。这样的方向将培养出适应新时代的、特殊的音乐工作者。他们将在音乐演出、音像制造、音乐出版、艺术品交流以及广播、电影、电视、网络等现代传媒领域中从事音乐策划、音乐监制、音乐编辑、音乐经纪、唱片制作、音乐制片等音乐艺术传播与管理方面工作。我们把这些统称为音乐传播专业方向。另一方面,我们也创办了电子音乐创作与制作方向。此方向将培养学生以较扎实的音乐创作功底,熟练运用计算机与电子音乐设备进行音乐创作与制作的能力。他们能创造性地、敏锐地、高质量地为广播、电影、电视创作音乐,并能在文艺团体和唱片公司等部門从事多样化的音乐创作与制作。

中国传媒大学音乐学专业的学生,必须具备完整而较全面的知识积累,才能实现上述目的。他们在传媒大学学习期间,除了要完成公共基础课、自然科学技术、新闻传播、经济与管理选修课外,还必须完成音乐的专业技术基础课和专业理论课的学习。“传媒音乐人”除了要掌握文、史、哲等基本理论知识体系和传媒技术知识外,还应当在音乐的相关理论与技术的层面打下较为坚实的基础。

“音乐社会学”课程的开设,是建构、掌握以上传媒音乐知识体系的途径之一。为了更好地适应教学,本书的编写在原有的音乐社会学理论著述的基础上,根据不断变化的音乐现实,根据突飞猛进的传媒技术动力,根据音乐社会学观念的新思考、新整合,也更是根据我们学生的诉求和教学的需要,增加了大量新鲜的内容和新的活力。为此,本书更具有今天教学的可操作性、可持续性和现实性、时代性、前沿性。在本教程中,融入了大量当今具有强烈社会性的音乐传播内容,如传播的方式——音乐的商

品与市场;传播的规则——音乐的著作权;传播媒介的前沿——音乐的网络传播;传播的受众——音乐“粉丝”现象,等等。本教程特别列入“社会音乐生产运行机制中的中国音乐”和“中国社会历史发展中的几种重要音乐类型”两部分内容。这既是笔者过去的研究成果,也是从音乐社会学视野,对宏观的、流动的音乐现象加以整体的把握,论中带史,以史促论,激励学生思考今天,回顾昨天,今昔比较,寻求规律。加入“社会音乐生产运行机制中的中国音乐”和“中国社会历史发展中的几种重要音乐类型”内容,更重要的意义是,音乐社会学是音乐学学科的深化与发展,它要充分地扎根于广阔的音乐时空现象之中。音乐社会学,不是音乐学和社会学简单的相加。音乐,不是音乐社会学这门学问简单的标签;音乐,是音乐社会学肌体中流动的血液。

本书的运用与把握可以分为两个层面。其一是本科教学层面。在这个层面上,针对本科学生对音乐作品(特别是流行音乐作品)接触的广泛性、参与的主动性、艺术实践的创造性,教师更应当有目的地、针对性地、启发性地让学生们认识多种音乐现象的深层本质;在所有纷繁复杂的现象后面,总有类别可依,总有比较可鉴,总有规律可循。因此,在本科层面上,重要的是引导学生观察音乐社会现象、认识音乐社会现象。其二,是研究生(硕士生、博士生)教学层面。在这个层面上,应当更深入地启发学生以音乐社会现象(音乐传播现象)为总方向,引导他们博览群书,吸收古今中外的有用信息,认真严肃地进行调查研究和课题研究,并开拓领域,催生创见,走向前沿。在这样一个意义上,本书只可以算作启发学生进一步思考、进一步跨越的基石或触发器。

本教程撰写历时三年。中国传媒大学音乐学专业音乐社会学与音乐传播方向的硕士研究生董珍、冯玲、田钰莹在学习阶段的最后一年中,参与了音乐社会学的教学实践和辅导教学工作。董珍目前是音乐社会学与音乐传播方向的在读博士研究生,冯玲作为高校教师现就职于南京艺术学院,田钰莹就职于河北金融学院。她们在我的《音乐社会学概论》基础上做了大量前沿性的思考和编撰工作。在编写的后期,博士研究生韦杰、张鹏飞、魏晓凡参与了相关的工作程序与任务。

编著者在此向这些同学表示诚挚的谢意。

## 目 录

&gt;&gt;&gt;CONTENTS

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 前 言 .....                    | 1  |
| 第一章 音乐社会学理论概述 .....          | 1  |
| 一、音乐与社会相互关系的早期认识     /2      |    |
| 二、音乐社会学研究对象概览     /9         |    |
| 三、21 世纪音乐社会学学术展望     /15     |    |
| 本章理论思考与社会观察     /18          |    |
| 第二章 社会音乐生产.....              | 21 |
| 第一节 社会音乐生产的类型     /22        |    |
| 一、不同社会时期的社会音乐生产     /22      |    |
| 二、不同商品属性的社会音乐生产     /25      |    |
| 三、不同组织形式的社会音乐生产     /29      |    |
| 第二节 社会音乐生产的内部结构与动力分析     /31 |    |
| 一、音乐创作生产     /32             |    |
| 二、音乐表演生产     /35             |    |
| 三、音乐传播生产     /38             |    |
| 四、音乐伺服生产     /40             |    |
| 五、社会音乐生产的动力分析     /44        |    |



|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 第三节 对促进社会音乐生产良性运转的思考     | /47 |
| 一、当代音乐的消费现状              | /47 |
| 二、社会音乐生产良性运转的特点          | /50 |
| 本章理论思考与社会观察              | /53 |
| 第三章 音乐受众                 | 55  |
| 第一节 音乐受众概述               | /55 |
| 一、音乐受众的定义、基本特征和类型        | /56 |
| 二、音乐受众的历史发展概略            | /61 |
| 第二节 音乐受众研究的历史及现状         | /64 |
| 一、国内外音乐听众分类研究的状况         | /65 |
| 二、音乐受众调查研究               | /72 |
| 第三节 中国当代音乐受众的宏观观察        | /76 |
| 一、当代中国音乐受众的整体把握          | /76 |
| 二、当代音乐受众中的典型群体——“音乐粉丝”   | /79 |
| 本章理论思考与社会观察              | /84 |
| 第四章 音乐流行                 | 85  |
| 第一节 音乐流行的概念与特征           | /85 |
| 一、流行和音乐流行                | /86 |
| 二、音乐流行≠流行音乐              | /87 |
| 三、音乐流行的特性                | /88 |
| 第二节 音乐流行的类型及相互转换         | /91 |
| 一、开放型的音乐流行               | /92 |
| 二、封闭型的音乐流行               | /94 |
| 三、两种音乐流行形态的相互转换          | /94 |
| 第三节 音乐的社会流行机制            | /96 |
| 一、正视音乐流行核心——音乐作品         | /96 |
| 二、透视音乐流行心理——“求同”、“求异”的转换 | /97 |
| 三、重视音乐流行激发环节——“权威性”      | /99 |

#### 第四节 传播媒介中的音乐流行及其社会价值 /104

一、音乐流行与媒介 /104

二、音乐流行的社会价值 /110

#### 第五节 音乐流行强度的测定 /113

一、音乐流行强度测定的定量方法 /114

二、音乐流行强度测定的定性方法 /118

三、音乐流行排行榜现象透析 /119

本章理论思考与社会观察 /122

### 第五章 音乐传播 ..... 123

#### 第一节 认识音乐传播 /123

一、什么是音乐传播 /124

二、音乐传播的时空形式 /126

三、音乐传播的功能 /128

四、构成音乐传播的基本要素 /130

#### 第二节 音乐的自然传播 /132

一、音乐的自然传播 /132

二、音乐自然传播形态的发展变化 /134

#### 第三节 音乐的技术传播 /135

一、音乐的符号记录——乐谱媒介传播 /136

二、音乐的音响记录——唱片媒介传播 /139

三、无线电传播 /141

四、电视传播 /142

五、电视音乐中的“音乐电视”与“电视音乐” /143

#### 第四节 音乐传播的全新手段——音乐的网络传播 /146

一、因特网概略 /146

二、音乐的网络传播特征 /148

三、音乐的网络传播本质 /149

四、音乐网络传播存在的现实问题 /156



|                                  |      |
|----------------------------------|------|
| 第五节 音乐传播活动规则的法律延伸——音乐著作权         | /157 |
| 一、音乐传播规则观念的出现是音乐商品化发展的必然产物       | /159 |
| 二、音乐传播规则的法律完善——音乐的著作权法           | /161 |
| 三、音乐传播规则实践的核心是音乐传播把关人与音乐<br>著作权人 | /166 |
| 本章理论思考与社会观察                      | /171 |
| 第六章 音乐商品与市场                      | 173  |
| 第一节 音乐与音乐商品                      | /175 |
| 一、音乐商品                           | /176 |
| 二、音乐商品价值内涵的两个方面                  | /177 |
| 三、音乐商品的特殊性                       | /178 |
| 第二节 音乐商品的历史进化与发展                 | /182 |
| 一、音乐——商品价值零值时期                   | /182 |
| 二、音乐商品——商品价值萌芽、发展时期              | /184 |
| 三、音乐商品——商品价值膨胀时期                 | /193 |
| 第三节 音乐市场                         | /200 |
| 一、演出市场                           | /201 |
| 二、音像市场                           | /202 |
| 三、网络音乐市场                         | /205 |
| 本章理论思考与社会观察                      | /211 |
| 第七章 社会音乐生产运行机制中的中国音乐             | 212  |
| 第一节 中国音乐的历史分类                    | /212 |
| 一、宫廷音乐文化                         | /213 |
| 二、大众音乐文化                         | /218 |
| 三、文人音乐文化                         | /226 |
| 第二节 中国音乐的当代分类观察                  | /231 |
| 一、政府音乐文化                         | /232 |
| 二、大众音乐文化                         | /232 |
| 三、学院派音乐文化                        | /233 |

### 第三节 中国音乐文化体系的相交互动 /234

一、GPA/GP/GA 音乐文化 /235

二、Gpa/地下 P 音乐文化 /235

三、P/GP/A 音乐文化 /236

四、G/P/A 音乐文化 /237

本章理论思考与社会观察 /238

## 第八章 中国社会历史发展中的几种重要音乐类型 ..... 240

### 第一节 儿童音乐 /241

一、传统的中国儿童音乐 /242

二、学堂乐歌与中国儿童音乐 /244

三、中国儿童音乐的分类 /247

### 第二节 流行音乐 /250

一、当代城市流行音乐的功能分类 /251

二、当代城市流行音乐的音乐社会学特点 /257

三、当代城市流行音乐的文化特色 /260

### 第三节 军旅音乐 /262

一、中国早期的军旅音乐 /263

二、中国现代军旅音乐的构成 /269

三、中国军旅音乐在中国音乐文化中的地位 /273

四、中国军旅音乐的相交互动现象 /275

### 第四节 革命音乐 /276

一、各个时期的革命音乐 /278

二、革命音乐的文化特性 /283

三、革命音乐的历史功绩 /288

本章理论思考与社会观察 /290

## 第一章

# 音乐社会学理论概述

音乐社会学作为一门独立学科,是继 19 世纪 30 年代法国的实证主义哲学家奥古斯特·孔德(Auguste Comte,1798—1857 年)提出“社会学”概念之后,于 20 世纪 20 年代才正式出现的。人们一般认为,1921 年出版的德国学者马克斯·韦伯(Max Weber,1864—1920 年)的未完成遗稿《音乐的理性化和社会基础》是音乐社会学作为一门独立学科出现的标志。此后 80 多年来,音乐社会学的科学研究就在不同的国家和地区,以其不同的学科认识观、不同的研究对象观、不同的学科职能观、不同的研究方法论和世界观开展起来。在中国内地,把音乐社会学作为一门独立学科专门研究并介绍国外该学科的研究成果,则是从 20 世纪 80 年代起步的。

20 世纪是音乐社会学学科建立并在各个国家和地区蓬勃发展的重要时期。不同研究流派的学者们由于处于不同的历史时期或具有不同的社会、政治、理论参照系,因而形成了不同特色、不同性质的音乐社会学。尽管有人把它们划分为马克思主义的音乐社会学与非马克思主义或资产阶级音乐社会学,“社会工程型”的音乐社会学与“社会认知型”的音乐社会学,音乐学流派的、经验主义流派的、美学流派的音乐社会学或称之为音乐美学的合作者、史学补充者、艺术社会学与艺术哲学的音乐社会学,等等,然而,在这些持截然对立或相对对立的学科职能观、研究方法和研究对象观的音乐社会学流派中,仍然有着一个基本的共同点,这就是:人们都正视音乐和社会的联系,并都力图探究二者的互动关系。

音乐社会学,英文写作“Sociology of Music”,法文写作“Sociologie de la Musique”,德文写作“Musiksoziologie”或“Soziologie der Musik”,俄文写作“Социология музыки”,意大利文写作“Sociologia della Musica”。从多种语言的读法可知,音乐社会学与“音乐”和“社会”两方面均密切相关。“音乐社会学”一词强调了音乐,也指向了社会,明确标志出音乐与社会相互联系的内涵。音乐社会学是音乐学与

社会学的交叉学科。

## 一、音乐与社会相互关系的早期认识

早在中国的先秦时期,人们对音乐与社会关系的思考活动逐步进入自觉并付诸文字表述的阶段。在孔子之前的有关乐论中,如虢文公“以音律省土风”的“省风”观与音乐“媚于神而和于民”<sup>①</sup>的言论,众仲的“行风”<sup>②</sup>学说,郤缺的“无礼不乐,所由叛也”<sup>③</sup>的论断以及伶州鸠的“天人合一”、“省风作乐”、“政象乐,乐从和,和从平”<sup>④</sup>思想,师旷的“新声兆衰”<sup>⑤</sup>判断,等等,均表现出人们对音乐与社会相联系这一规律的认识。他们认为音乐来自“六气”、“五行”并受制于政治、经济、阶级、礼、德,已初步认识到音乐是社会生活的产物;而他们认为的音乐“媚于神而和于民”,可“行风”、“宣气”、“耀德”、“协于天地之性”等对政治、经济、军事活动的能动作用,说明人们又观察到音乐所具备的社会功能。

春秋战国时期,我们在儒、墨、道、法等诸家活跃的音乐美学思想中,能发现人们明确而系统的音乐社会观。如《孝经·广要道》引述孔子的话说:“移风易俗,莫善于乐;安上治民,莫善于礼。”孔子认为,音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋俗的作用。音乐对社会的风气、对人的道德修养具有潜移默化的影响。这是因为,音乐具有“兴”、“观”、“群”、“怨”的社会性质。墨子是中国春秋战国时期反儒的墨家学派创始人。在墨家的《墨子》一书里如《非乐》、《三辩》及其他论篇中,表现出他对音乐的认识程度即他的音乐美学思想。而这些思想的中心结论是“为乐非也”,即否定国家上下所从事的音乐活动。墨子“非乐”论题的依据,是音乐给社会带来的不利影响。他已模糊地、初步地感觉到了音乐的恶性社会循环现象以及该现象对社会风气、社会经济力量、统治者的治国态度和国家的存亡带来的破坏性的威胁。如果说,孔子的“移风易俗,莫善于乐”是从正面来揭示音乐对人的心灵净化、情操陶冶以及音乐对社会、政治的影响的话,那么,墨子的“非乐”言论,则是从反面来进一步地、充分地揭示音乐的社会功能。音乐对社会的作用,有正的作用,也有负的作用;有好的作用,也有坏的作用;有积极的作用,也有消极的作用;有建设性的作用,也有破坏性的作用。而春秋战国时期道家学派的代表人物庄子,其音乐社会观,则是与他所崇尚的“法天贵真,不拘于俗”的理念一

①④ 《国语·周语上》。

② 《左传·隐公五年》。

③ 《左传·文公七年》。

⑤ 《国语·晋语十四》。

脉相通的。在庄子的心目中,他所认为的社会,不是世俗的社会。世俗社会中的一切精神、物质的东西,不是“天”,也不是“道”。而“天”就是“道”,就是无限,就是自由,就是美,那么这种美是不同于世俗之美的。因此,庄子的音乐社会观显得极其特殊。

战国中期,法家代表人物商鞅主张政治改革,主张刑无等级并取消贵族特权。他的政治主见,有利于瓦解奴隶制,推动社会的前进。商鞅在其论述中也有论乐的片段,从而使我们了解到他的音乐社会观。“汤、武既破桀、纣,海内无害,天下大定,筑五库,藏五兵,偃武事,行文教,倒载干戈,缙笏作为乐,以申其德。……民知欲富贵也,共阖棺而后止,而富贵之门必出于兵,是故民闻战而相贺也,起居饮食所歌谣者,战也。此臣之所谓‘明教之犹,至于无教’也。”<sup>①</sup>商鞅认为音乐的社会作用是有条件的。这个条件就是“海内无害,天下大定”的太平盛事之时。此刻才能作乐,此刻音乐才能发挥其作用。而音乐的社会作用是有选择的,这个选择,就是“缙笏作为乐,以申其德”。商鞅要求人们唱颂歌、奏赞乐,用以歌颂新兴地主阶级的功德。他要求人们讴歌战争,唱革命歌曲,这就达到了他的教育目的了。

在秦以后,汉初的政治家和文学家贾谊,主张礼乐治国,为此他认为音乐对社会政治具有重大的影响作用;西汉著名史学家、文学家司马迁,强调音乐对个人品质、道德形成的影响;而刘德、毛萇的《乐记》更为人们所熟悉,其中对音乐的本源、音乐的社会功能等问题作了较深入的阐述;汉宣帝时由戴圣编辑成书的《礼记》,在其音乐社会观的论述中,对礼乐的起源与社会功能也做了一番考察。由东汉史学家、文学家班固撰写的《汉书》,论述了音乐的功用、民歌与社会的双向联系等。东汉道教经典著作《太平经》,从道教的角度出发论述音乐的社会功能。在蔡邕的《琴操》、应劭的《风俗通》中,均能发现相似的音乐社会观。唐代诗人白居易认为:音乐来源于社会、政治形态及其所制约的情感形态。“臣闻:乐者,本于声,声者,发于情,情者,系于政。盖政和则情和,情和则声和,而安乐之音,由是作焉。政失则情失,情失则声失,而哀淫之音由是作焉。斯所谓音声之道与政通矣。……若君政骄而荒,人心动而怨,则虽舍今器用古器,而哀淫之声不散矣;若君政善而美,人心平而和,则虽奏今曲废古曲,而安乐之音不流矣。”<sup>②</sup>白居易在这里谈到了政治对音乐的作用与影响,是通过情感形态来联系的。他认为是社会政治形态决定音乐,而不是音乐决定社会政治形态。“太平由实非由声。……贞元之民若未安,骀乐虽闻君不欢;贞元之民苟无病,骀乐不来君亦圣。”<sup>③</sup>这

① 《商君书·赏刑》。

② 《白居易集·复乐古器古曲》。

③ 《白居易集·骀国乐》。

几句诗文则更明确了他的观点:天下太平不是由音乐引来的,音乐不能制约社会政治。北宋文学家苏轼(号东坡居士)强调音乐对社会、政治的作用而导致了“悲乐亡国”和“调律亡国”观。“后主亦能自度曲,亲执乐器,玩悦无倦,倚弦而歌,别采新声为《无愁曲》,音韵窈窕,极于哀思,使待儿阉官辈齐唱和之,曲终乐阙,莫不殒涕。行幸道路,或时马上作之,乐往哀来,竟以亡国。”<sup>①</sup>明代戏曲艺术家李开先从民间歌曲抒发真实情感的角度,认为音乐来自民间,来自民间社会人与人之间真情实感的流露。<sup>②</sup>明代文学家袁宏道在论及民歌时认为,民歌“……多真声,不效颦于汉魏,不学步于盛唐,任性而发,尚能通于人之喜怒哀乐、嗜好情欲,是可喜也”<sup>③</sup>。作者指出的这种“人之喜怒哀乐、嗜好情欲”正是一种普遍的社会感情。这种感情是真正的音乐形成的基本条件。由此折射出袁宏道较科学的音乐社会观。

清代经学家汪烜在《乐经律吕通解》一书中表现出神秘、荒诞、陈腐的音乐社会功能观。“盖声与政通,一感一应,祸福应之……唐宋虽非三代之君之比,而唐宗宋祖能开一代之治,杀气亦为之稍和,乐之平和亦非无故矣。仁宗虽令主,而用人颇不恒,君臣未协,乐不合度,亦宜然也。”<sup>④</sup>这种“声与政通,一感一应,祸福应之”的愚昧和反科学思想,表现为以声、律运用的偶然性来决定政治兴亡的后果。

晚清时期的启蒙思想家梁启超在《饮冰室诗话》中说:“……某君入东京音乐学校专研究音乐,余喜无量。盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件,此稍有识者所能知也。”<sup>⑤</sup>梁启超的这种音乐作用于社会、作用于社会人的积极的音乐社会认识观,是康有为1898年向朝廷奏“请开学校折”的思想基础。废科举,办新学,设乐歌课,是他们推行“新政”的内容之一。<sup>⑥</sup>另外,在清末时期,军中的军旅歌曲具有两种不同的倾向,如由爱国知识分子填词的歌曲,均以“富国强兵,抵御外侮”为宗旨,以音乐来唤起民众、鼓舞斗志为手段,誓雪国耻,团结一致,争取民族的独立,走民主共和的道路。如光绪举人,历任清廷驻日、英、美等国外交官黄遵宪的《军歌二十四章》中的《出军歌》、《军中歌》、《旋军歌》以及辛亥革命前后的《革命军》、《枪队》、《海军》等。而在大官僚、大军阀操纵下编写的军歌,则拼命地为挽救朝廷行将就木的命运服务,宣传所谓德政,宣传忠于朝廷。如利用日本军歌《凯旋》改编的清廷军歌《从军乐》、《五虎将》等。

① 《文集》卷六十五。

② 《李开先集·闲居集·市井艳词序》。

③ 《袁中郎全集·序小修诗》。

④ 《乐经律吕通解》。

⑤ 《饮冰室诗话》,人民文学出版社1959年版。

⑥ 陈学恂主编:《中国近代教育文选》,人民教育出版社1983年版。

尽管两类军旅歌曲政治倾向截然相反,但却体现出不同阶级的人们对音乐社会作用的认识。正是这种认识观,才促使人们从不同的阶级视角来实践自身的音乐行为。“五四”运动以后,中国一大批知识分子和音乐家们,对音乐的功能方向有着更加明确的认识。如王光祈在《欧洲音乐进化论》中说:“现在一面先行整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐,然后再利用西洋音乐科学方法,把它制成一种国乐。这种国乐的责任,就在将中华民族的根本精神表现出来,使一般民众听了,无不手舞足蹈,立志向上。”<sup>①</sup> 20 世纪 30 年代上海《新夜报》副刊“音乐周刊”发刊词呼吁:“……使社会大众都能享受高尚的娱乐,而提高他们对于音乐欣赏的程度。必如此,社会的移风易俗,庶几可在无影无踪的中间逐渐完成。此种美化社会的工作,更是目前中国音乐教育者应负的责任之一。”<sup>②</sup> 1935 年,吕骥在《论国防音乐》一文中说:“音乐,也和教育、文学、戏剧以及其他艺术一样,要担负起当年的紧急任务。不只要担负起唤醒和推动全国未觉悟的民众的责任……也应当进一步积极地把全国民众组织起来,把他们的抗敌意志转化为实际行动。”<sup>③</sup> 由此可见,20 世纪上半叶以来,由于中国的社会变革与动荡,人们对音乐与社会关系的认识,更多的是集中在音乐对社会作用的方面。

综上,我们基本能洞察到中国各个时期的人们在音乐认识中关于“音乐从何而来,又向何处而去”的本质问题的观点。如早期孔子的“兴观群怨”,庄子的“奏之以人,征之以天”,《吕氏春秋》中的“世浊则礼繁而乐淫”,董仲舒的“天下未遍合和,王者不虚作乐”,阮籍对“淫声”社会根源的论述,李开先的“风出谣口,真诗只在民间”等观点,表现出历代人们已经注意到音乐的社会来源问题、音乐对社会风俗的反映问题;而孔子的“移风易俗,莫善于乐”,墨子的“为乐非也”,庄子的“乐也者,始于惧……愚故道”,荀子的“奸声一正声”感人论,贾谊的“教之以乐,以疏其秽而填其浮气”,司马迁的“夫治国家而弭人民者,无若乎五音者”,阮籍的“乐法不修,淫声遂起”,汪烜的“声与政通,一感一应,祸福应之”等观点,又表现出历代人们在观察音乐和社会联系的另一个侧面——音乐的社会作用、音乐的社会功能问题。人们对音乐和社会关系的认识中,均以音乐和社会这两方面的关系为主。人们对这两方面关系的认识,已成为中国古代音乐社会观的主流部分。尽管很多人站在统治阶级、剥削阶级立场从维护本阶级利益出发来完善自己的认识观念,尽管很多认识与科学规律背道而驰,尽管很多观点仍未免有些荒谬、怪诞、离奇、玄妙,也尽管学派之间的认识针锋相对,顽固地各执己见,但

① 王光祈:《欧洲音乐进化论》,上海中华书局 1924 年印行,1925 年再版。

② 《新夜报》1934 年 10 月 4 日。

③ 《生活知识》第 1 卷第 12 期“国防音乐特辑”,署名霍士奇,1936 年 4 月 5 日。



这只不过是他们的音乐社会观中所表现出来的阶级、信仰、认识程度等方面的不同,其实质总是侧重音乐的社会功能的。

另一方面,在西方,从古希腊罗马时期起,西方人在对音乐的认识主题中,对“音乐从何而来,又向何处而去”的本质问题已有一个较为清醒的认识:音乐来自于社会和社会中人的情感;音乐又作用于社会,作用于社会人的情感。这就构成了他们的音乐社会观的两个方面。在这一点上,西方与中国古代的音乐社会观是相似的。比如,古希腊罗马时期哲学家们所持有的音乐社会观的特点是:他们对音乐与社会的正向联系特点(音乐的社会功能方面)认识得较为充分,由此才能形成亚里士多德的音乐教育思想体系;而音乐与社会的反向联系特点(音乐的社会形成特点),学者们则很少注意,因此这方面的认识基本处于蒙眬、萌芽状态。但是,罗马思想家鲍埃修(A. M. S. Boethius, 480—524年)认为“有三种音乐:宇宙音乐,宇宙的‘和谐’或秩序;人类的音乐,高尚的、健康的身心秩序;以及应用的音乐,人们所作的、可以听到的音乐”<sup>①</sup>。鲍埃修虽然与毕达哥拉斯学派的思想如出一辙,但他在这里正视了人类音乐是“高尚的、健康的身心秩序”,这就是说,人的音乐不是神的音乐。人的音乐反映着人的情感和情绪。在音乐社会观中,他看到了音乐与社会的反向联系。

欧洲中世纪以来,音乐成了教会控制社会、控制人们的思想意识形态的有力工具。罗马教皇创制格里高利圣咏并以此作为宗教音乐楷模,充分地说明了在宗教统治者的音乐社会观中,正视和重视了音乐对人的信仰、情感和对社会的作用与功能。而在文艺复兴时期,音乐社会观在音乐家们身上体现出来时,就显得更具有实践性和应用性。这种音乐社会观,表现出了音乐与社会正、反两方面的联系。作曲家们为了实践这种联系,他们自觉地在自己的音乐活动中不断地创造革新,以实际的行为活动批判音乐中的旧思维、旧观念、旧模式。当时欧洲音乐逐步走进繁荣的黄金殿堂,是与这些音乐家们所具有的观念与行为分不开的。

17世纪以后,随着欧洲各国资本主义生产关系的进一步发展,进步的思想家继续发扬文艺复兴时代的人文主义精神,同封建贵族阶层和天主教会陈腐意识形态进行坚决的斗争。音乐艺术成为人们表达思想感情和反映社会情感的重要手段。科学家、音乐家们在音乐与社会的关系问题上都有了更加深刻的认识。比如,法国作家、哲学家卢梭(J. J. Rousseau, 1712—1778年)在谈到音乐的模仿作用时也表达出了他的音乐社会观:“事实上,除绝少例外,音乐家的艺术绝不在于对象的直接模仿,而是在于能够使人们的心灵接近于(被描述的)对象存在本身所造成的意境。”他又说:“旋律模仿

<sup>①</sup> 《新格罗夫音乐与音乐家辞典》1980年英文版【音乐美学】词条。

人声的变化,表现出怨诉,表现出痛苦或喜悦的呼声,表现出威吓和叹息;一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围。旋律模仿着语言的声调和那些在每一方言中都符合一定心灵活动的语气。”卢梭认为的模仿,是音乐对人感情的间接模仿。人所有的感情,都可以用旋律表现出来。这样,音乐对人的情感表现是音乐社会来源的观点就十分明确了。关于音乐表现社会中多样化的情感,德国音乐理论家克劳泽(G. Krause)、奈特哈特(J. G. Neidhardt)、福尔克尔(J. N. Forkel)、克尔恩贝尔格(J. P. Kirnberger),英国经济学家亚当·斯密(Adam Smith)以及瑞士美学家苏尔策尔(J. G. Sulzer)都有大同小异的论述。

在音乐的社会功能方面,18世纪以后欧洲著名作曲家们的言论最多。贝多芬认为“音乐当使人类精神爆出火花”,“音乐是比一切智慧、一切哲学更高的启示……谁能参透我音乐的意义,便能超脱寻常人无以振拔的苦难。”<sup>①</sup>舒伯特说:“他们也对我在圣歌里所表现出的对圣母的虔诚表示惊服,这种虔诚好像抓住了人们的心灵并变成了人们的信仰。”<sup>②</sup>门德尔松认为“音乐则用胜过文字的千百种美好的事物来充实我们的心灵”;舒曼在评价肖邦时说:“肖邦的作品好比是一门门隐藏在花丛里面的大炮。”<sup>③</sup>而肖邦自己是这样说的:“我愿意高唱出一切为愤怒的、奔放的感情所激发的声音,使我的作品——至少我的作品的一部分——能够成为约翰(苏比耶斯基)的部队所唱的战歌,战歌虽已成绝响,但它的回声仍将荡漾在多瑙河的两岸。”<sup>④</sup>李斯特更是在激情满怀中倾诉音乐的社会功能:音乐“是具体化的、可以感觉得到的我们心灵的实质。它可以感觉得到地渗入我们的内心,像箭一样,像朝露一样,像大气一样渗入我们的内心:它充实了我们的心灵。……在这里,感情已不再是源泉、起因、动力或起指导和鼓舞作用的基本原则,而是不通过任何媒介的、坦率无间的、极其完整的一种倾诉”<sup>⑤</sup>。

德国古典唯心主义哲学家康德(Immanuel Kant, 1724—1804年)在其著作《判断力批判》中认为,美是主观的,美是没有功利的,音乐是一种美的游戏。尽管康德认为美没有功利性,但他还是认为音乐有一种作用,即音乐能促进人的健康。康德说:“一切感觉的变化的自由的游戏(他们没有任何目的做根底)使人快乐,因它促进着健康的感觉;不管我们对于它的对象以及这些快乐自身在理性的评判里是满意还是不满。而

① 罗曼·罗兰:《贝多芬传》,人民音乐出版社1978年版,第77页。

② D. 柯克:《音乐语言》,人民音乐出版社1981年版,第21、22页。

③ 同上书,第19、20页。

④ 《音乐译文》1960年第1期,第8页。

⑤ 李斯特:《论柏辽兹与舒曼》,人民音乐出版社1979年版,第26、27页。