

WORLD MUSIC

SCHIRMER
THOMSON LEARNING

世界音乐与多元文化经典译丛

丛书主编/管建华 王立非
顾问/陈小兵 有德乡 蒲亨强

世界音乐

[美] 杰夫·托德·提顿/主编
周 刊 郎丽旋/译

陕西师范大学出版社

世界音乐与多元文化经典译丛

主 编/管建华 王立非

顾 问/陈小兵 有德乡 蒲亨强

WORLD MUSICS 世界音乐

[美]杰夫·托德·提顿/主编

周 刊 郎丽旋/译



中央音乐学院图书馆



00075277

陕西师范大学出版社

184094

图书代号: SK3N0004

图书在版编目 (CIP) 数据

世界音乐/[美]提顿主编;周刊等译. —西安:陕西师范大学出版社, 2003.4
(世界音乐与多元文化经典译丛)
ISBN 7-5613-2588-6

I. 世… II. ①提…②周… III. 音乐欣赏—世界—教材 IV. J605.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 021720 号

Jeff Todd Titon, Linda K. Fujie and David Locke: Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples

Copyright © 2001 by Wadsworth, a division of Thomson Learning

All rights reserved. Jointly published by Shaanxi Normal University Press and Thomson Learning. This edition is only for sale in the People's Republic of China (excluding Hong Kong, Macau SARs and Taiwan)

ISBN 0-534-58545-0

本书中文简体字版由陕西师范大学出版社和汤姆森学习出版集团合作出版。此版本只限在中国大陆地区销售 (不包括香港、澳门、台湾地区)。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录书中的任何部分。

版权所有, 翻印必究。

著作权合同登记号: 陕版出图字 25-2002-428 号

选题策划 高经纬 吴文智

责任编辑 任平 周梅

责任校对 王如钢

装帧设计 朱赢椿

出版发行 陕西师范大学出版社

社址 西安市陕西师大 120* (邮政编码: 710062)

网址 <http://www.snuph.com>

经销 新华书店

印刷 西安新华印刷厂

开本 850 × 1168 1/16

印张 17

字数 230 千

插图 71 幅

版次 2003 年 4 月第 1 版

2003 年 4 月第 1 次印刷

印数 5000 册

定价 48.00 元 (附 2CD)

开户行: 光大银行西安南郊支行 账号: 0303070-00330004695

读者购书、书店添货或发现印装问题, 请与本社营销中心联系、调换。

电话: (029) 5307864 5233753 5251046 (传真)

E-mail: if-centre@snuph.com

译丛编者序

马歇尔·麦克卢汉对当今世界所作的“地球村”的比喻已家喻户晓，这个比喻也表明了当今世界各国各民族之间各具特色的多种文化环境和频繁的跨文化交流状况。

跨文化交流涉及人类生活的诸多领域，如政治、经济、文化、艺术、旅游、移民、教育，等等，其中也包括音乐这一重要领域。从范围和意义方面来看，起着越来越重要作用的是教育领域，而作为跨文化交流的多元文化音乐教育，也已开始出现在世界大、中、小学的音乐教育中，成为当今世界音乐教育的重要内容。

列入这套世界音乐与多元文化经典译丛的《世界音乐》，是美国大学的通用教材；《音乐教育的多元文化视野》是美国中小学的通用教材；而《音乐教育与多元文化》一书则论述了美国及世界多元文化音乐教育的历史与现状。

当我们接触一种异文化的音乐时，该文化对我们可能是完全陌生的。“陌生”一词是跨文化交流中的一个中心词，德国作家卡尔·瓦冷汀曾独到地解释了该词的多层含意，他认为“陌生 (Fremd)”一词有4种含意：1、奇怪的；2、尚不知道和不熟悉的；3、最终无法辨认的；4、可怕的。

德语“Fremd”一词还包含了：1、外国、外地的；2、别人、他人的；3、异样、少见的；4、很不习惯的。在社会学中，又有人将对待陌生事物的态度分为两种类型：好异型与恶异型。好异型者是以友好的态度对待异乡人或异乡文化，而恶异型者则对陌生事物采取怀疑、排斥和敌视的态度，并且对外固步自封。

18、19世纪，在欧洲出现的“异国情调音乐”(exotic music)引起了欧洲音乐家和音乐学者的兴趣。如印象派作曲家德彪西，在1889年的巴黎世界博览会上观看了爪哇、柬埔寨等东方民族的歌舞表演之后，令他醉心于异国情调并影响到他的创作。“异国情调”也引起一些音乐学家的研究兴趣，如杰·由·霍尔德(1735年)和杰姆·阿密欧特(1779年)对中国音乐的研究，安德烈斯(1787年)和基斯特尔(1842年)对阿拉伯音乐的研究。这些人的态度可以说是属于好异者。当然也有例外，如法国作曲家柏辽兹在介绍1851年伦敦世界博览会的《乐队的晚会》时写道：“中国人和印度人似乎有一种与我们相似的音乐，但是在这方面他们尚处在野蛮、极端愚昧和完全幼稚的无知中。东方人称作音乐的东西我们最多可称作是猫的音乐，中国人唱歌就像狗吠，就像猫吐出卡在嗓子里的一根鱼刺。”(参见[法]达尼艾卢《对亚洲音乐是轻视还是尊重》，俞人豪译)柏辽兹对待异文化的态度可以说是带有一种恶异型的态度。这种对“陌生音乐”的跨文化理解往

往是用自身文化价值标准对“陌生”文化进行评价，并得出与“陌生”文化价值标准相反的结论。有时，两种互为“陌生”的文化遭遇时可能形成一种价值的“二维反悖”。16世纪时的传教士弗洛伊斯在他的《日欧文化比较》一书中，就清楚地谈到这一点，他说：“日本的音乐，自然的和创作的都不合谐，是刺耳的，听上几分钟就相当痛苦。我们欧洲的音乐，即使是管风琴音乐，也让他们相当厌恶。”这些跨文化交流中音乐认知价值的“二维反悖”往往发生在封闭的、缺乏交流的或者较古老的年代。然而，在今天资讯发达的年代也仍然存在着这种问题。

2001年11月10日，记录了先锋作曲家谭盾与指挥家卞祖善之间的学术争论的《国际双行线》第78期在北京电视台正式播出后，引起了社会的强烈反响与普遍关注。对同一首音乐作品《永恒的水》，出现了两种截然不同的价值判断。反映两种对立观点的两篇文章是：卞祖善的《向谭盾及其鼓吹者挑战——关于音乐观念与音乐评论的争论》，李扬的《听谭盾“永恒的水”》（详见《人民音乐》2002年第3期26~31页）。简而言之，李扬认为谭盾的音乐是“新音乐、新水平”，而卞祖善则认为是“皇帝的新衣”。卞祖善在文章中写道：“谭盾说，《永恒的水》挖掘了人类灵魂的声音，而我说，在他的作品里面我没有听到暴风雨的力量，没有听到摇篮曲的纯真，也没有听到眼泪般的悲哀；我听到的是很一般的、很自然的水的声音；这种水的声音应该是很简单的。谭盾坐不住了，他说，因为不在一个水平线上面是完全不可能去沟通的。然后拂袖而去。”

为何在这些有名望的音乐家之间也会出现对同一音乐“二维反悖”的价值判断呢？他们各自恪守的音乐价值观是什么？为什么谭盾与卞祖善之间无法形成一种对话关系呢？

在卞祖善的记叙中，可以看到他所恪守的西方浪漫主义音乐美学观念的立场，他文中提到的“暴风雨”、“摇篮曲”、“悲哀”等，使我们自然联想起贝多芬的“暴风雨”、舒伯特的“摇篮曲”、柴可夫斯基的弦乐四重奏“悲歌”。而谭盾则恪守后现代主义凯奇音乐美学观念的立场，我们也可以联系到西方后现代主义艺术的一些概念，如概念音乐与概念美术，具体音乐与具体美术，偶然音乐与偶发美术，以及后现代主义所共有的解构主义哲学的特征。如以开放的眼光来看，谭盾的音乐既非新音乐、新水平，也非原创作品，这些音乐观念至少是欧美30多年前已存在的音乐文化观念。在当代西方文化中，同样也只有少数最为宽容的听众才会承认那些由电子机器制造的声音，或用某种乐器故意发出的噪音是“音乐”，多数听众并不认为这是“音乐”，但这些“音乐”作品又确实被贴上某种标签出现在音乐厅里。

如果我们再看看浩瀚的世界音乐文化，对我们来说是鸟语的东西，在非洲某一文化中可以是“音乐”；邮局盖邮戳的声音，也可以是“音乐”；用装石油的空铁桶敲出来的声音也可以是“音乐”。那么，“音乐”是由什么来界定的？什么是“音乐”或什么不是“音乐”？可以说，音乐是由文化来界定的，音乐是“人为组织的音响”，而“音响”是不能界定自身的。因此，理解不同的音乐必须通过文化界定或文化认知体系的交流来沟通，缺少对音乐在文化意义层面的理解与沟通，坚持各自文化视界的“音乐”，不同音乐文化之间便无法交流与沟通，其结果便是各执一端或相互否定，使对话陷入僵局，这就是卞祖善与谭盾无法对话交流的原因。或许也可以说，这是20世纪近百年来中国音乐教育体系的一种欠缺。在我们的音乐教育中一直缺乏对音乐文化认知的训练，或者说在文化交流中缺乏一种跨文化意识能力的培养。这种跨文化意识起码包括三点：

第一，解释自我受其他文化影响的能力；第二，解释其他人受他文化影响的能力；第三，向他人解释自我文化的能力。如果我们能解释卞祖善的音乐观念与西方浪漫主义音乐文化观念的联系，谭盾的音乐观念与西方后现代主义文化观念的联系，以及他们二人文化观念的差异，我们对此争论或许不会感到诧异。即当我们意识到这是两种不同音乐标准在互为评价时，认识到它们各自“音乐”的历史性解释和文化意义时，或许理解与交流便开始了。这也就达了解释学中的“视界融合”，它使陌生的、遥远的、时空分离的东西变成了熟悉的、现时的、跨越时空的东西，它使得对意义和真理的认识超出了每个理解者的局限而达到一个新的高度。

近年来，音乐人类学对“音乐”的界定——“文化中的音乐”或“音乐作为文化”的观念——已广泛影响到欧美对音乐教育性质的认识。音乐人类学家提顿（Titon）和斯洛宾（Slobin）在《世界音乐》一书的第一章中也提出了一种认识“陌生”音乐世界的文化模式，即世界上各种音乐界定包含在各种文化模式之中，这种文化模式有四个组成部分：1、音乐的观念（包括音乐与信仰体系、音乐美学、音乐语境、音乐历史）；2、音乐的社会组织；3、音乐的曲目（包括音乐的风格类型、文本、创作、传承、身体运动）；4、音乐的物质文化（如乐谱、乐器等）。如果我们将浪漫主义与后现代主义作曲家的音乐纳入这种文化模式的认识框架中，我们便可以理解“音乐”是如何进行文化编码和创造的，我们就会认识到无论哪种“陌生”的音乐，都是我们人类的音乐，都是“人为组织的音响”（音乐人类学家布莱金语）。2002年9月，在德国柏林艺术大学召开了一个题为“音乐与文化：陌生的和熟悉的”的多元文化音乐教育会议。我们注意到，在其议题中“音乐”与“文化”是连在一起的，这也表明某种音乐与其所从属的文化是血肉相连、不可分割的。

在未来频繁的跨文化交流中，我们首先需要发展一种对“陌生”音乐文化宽容的态度和一种“海纳百川”的气度，这样可以使我们自己具备一种积极的跨文化意识，这也就具备了一种文化理解沟通与与他人相处的前提。中国古代文化思想中也曾包含着这样一种精神，如孔子《论语》中所讲的“知言”、“知人”、“知命”，倘若以此来说明音乐问题，就是知道他人“音乐”所言的是什么，知道他人音乐所代表的是“什么人”的文化，知道他人音乐存在的“文化生命”或精神价值是什么，便可达到“己欲立，立于人，己欲达，达于人”的境界，这样才能在世界范围内建立起一种平等对话的跨文化音乐交流，才能对人类音乐的文化性质有更深更广阔的认识与理解，使我们对自我和世界的认识与理解达到一个新的高度。

二

20世纪以来到本世纪，世界多元文化音乐教育呈现出两种趋于汇合的态势，一种是发达国家的多元文化音乐教育的发展，一种是发展中国家多元文化音乐教育意识的兴起。首先，许多发达国家由于移民的涌入而构成了民族的多样化，如美国有270多个民族，英国和加拿大各有140多个民族；另外，澳大利亚、法国、德国、瑞士、荷兰都有许多移民，同时也构成了许多少数民族群体。在发达国家中，美国的多元文化音乐教育的成绩最为突出，而美国多元文化音乐教育历史的形成，主要源于两种力量的推进，即社会与学术。

首先，美国的多元文化音乐教育体现了对社会问题的一种回应，如“种族问题”、“公民权运动”、“睦邻友好”（首先是与拉美国家的关系）等；其次是美国高等院校知识分子及其学术研究对人类多元文化音乐性质和价值的确认。这种确认可以说是源自于一百多年来世界音乐学术研究的发展历史，包括比较音乐学、音乐民族学、音乐人类学以及国际比较音乐教育等领域学术研究的历史，它至少包含了上千名学者、教授、博士生对世界上非西方音乐所进行的严肃认真的研究所产生的成果，揭示了人类音乐文化资源的丰富多彩，促进了发达国家音乐教育中“欧洲音乐中心主义”观念的改变，使音乐教育从单一音乐视野转向了全球多元文化音乐的视野。

在美国音乐教育者协会（MENC）1990年发表的《未来方向和行动的研讨会决议》中，我们可以看到美国音乐教育从“熔炉”方向完全转向“多元文化音乐教育的方向”的格局。美国是一个多民族构成的开放性的社会，其多元文化教育的社会现实也部分真实地反映了全球社会多元文化格局的部分现实，对未来世界多元文化教育有着重要的参考价值。从《未来方向和行动的研讨会决议》中我们也看到许多可供当今中国音乐教育界参考的理论和经验。

未来方向和行动的研讨会决议

下列决议由研讨会出席者正式通过：

鉴于：美国教育的领导者继续号召所有的学生要更好地理解美国国内与国际的不同文化；

鉴于：美国通过旅游和各种电子及印刷媒体向世界其他文化越来越广泛地开放；

鉴于：人口统计学的数据表明美国多元文化的性质在不断增强；

鉴于：一些州的少数民族人口将很快成为主流人口；

鉴于：美国学校现在招收了大量的来自不同文化的学生；

鉴于：音乐人类学界通过大量出版书籍和视听音像资料，不断引用和介绍世界各国的传统音乐；

鉴于：作曲家和流行音乐家为了他们的创作越来越广泛地利用世界范围的“声音调色板”；

鉴于：一些组织如美国音乐教育者协会、音乐人类学学会、史密森博物馆（在美国首都华盛顿，1846年由英国科学家杰·史密森捐款修建，以普及教育、传播知识为目的——译注）等等，不断强调学习和教授各种音乐传统的重要性。

决议：我们将寻求教授音乐的多元文化方法，并将其纳入到每个小学和中学的课程中。其内容应包括演唱、演奏乐器、听赏、有创造力的活动和运动/音乐舞蹈等方面的体验；

决议：教授音乐的多元文化方法将纳入包括普通器乐和合唱音乐教育在内的所有教育机构设置的音乐课程中。这样的学习将涉及音乐的产品和制做过程两方面；

决议：教授音乐的多元文化方法将融入早期儿童音乐教育的音乐经验；

决议：教授音乐的多元文化方法将融入所有师范音乐教育的各个阶段：音乐教育方法的分类、实习的经验、各种音乐史、文献、理

论、创作和表演；

决议：音乐教师将帮助学生去理解那些不同类型但同样是合理存在的多种音乐表达形式；

决议：教授音乐的多元文化方法将把其他音乐文化的内在体验和各种音乐文化之间的对比体验结合在一起；

决议：音乐教学不仅包括对其他各种音乐的学习，而且包括对这些音乐和它们文化之间关系的学习；进一步寻找每种文化中音乐自身的价值；

决议：音乐教师将通过发展适当的概念，使用专门的术语，以支持最广博的音乐表达形式，使学生掌握丰富的音乐基础知识；

决议：美国音乐教育者协会将建立强有力的国家、区域和州的团体组织，以促进音乐教学的多元文化方法。这些团体应吸纳美国音乐教育者协会会员中的少数民族专家参与活动，并在研讨会前后介绍和讲解文化的差异；

决议：美国音乐教育者协会将继续与其他专业组织合作，促进职业音乐教育资源的开发；

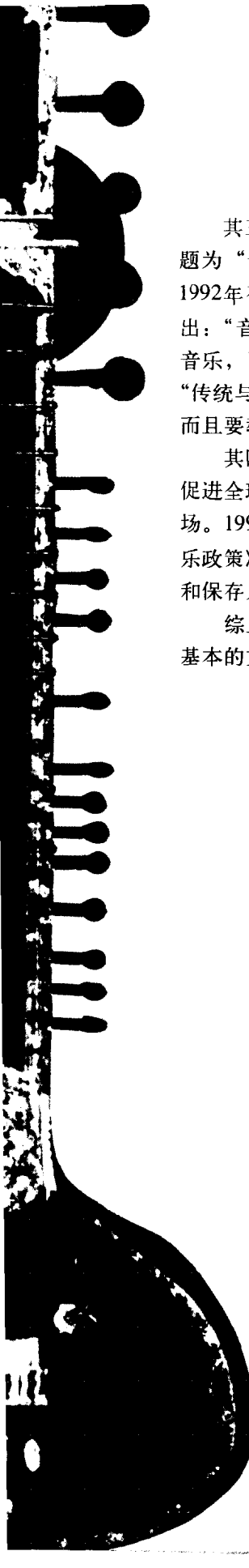
决议：美国音乐教育者协会将在所有教育计划中鼓励国家和地区的教育评价机构，特别是音乐教育拥有宽广的多元文化的视野。

在发展中国家，如印尼、马来西亚、纳米比亚、尼日利亚、赞比亚、南非、阿根廷等国家，也已开始形成多元文化音乐教育的意识。这种意识的形成表明了这些国家本土音乐文化意识的觉醒，同时也反映了国际音乐教育学会在世界范围内推广多元文化音乐教育所产生的影响。

国际音乐教育学会（ISME）成立于1953年，已由当年的29个会员国发展成为今天拥有60多个会员国、近2000名会员的学会，学会基本上两年举行一次会议。该学会近50年的发展可以分为以下四个阶段：

其一，东西方音乐关系的调整（1953—1969），对东西方音乐不平等的批判性认识。例如，ISME主席G.亚伯拉罕在1961年一次大会发言中所讲的一段话就经常被引用，他说：“我们西方人现在意识到，认为我们的音乐是惟一有价值的音乐观念是多么狭隘，多么的目光短浅；今天我们至少认识到其他音乐文化的合理性和价值。”1966年，在ISME大会上，C.厄恩斯特将音乐与文化紧密地联系起来，他说：“当我们把彼此作为人来理解的时候，国际间的理解就能得到更好地增进，音乐提供了一种最好的方式。如果我们要把音乐作为一种增进理解的方式，我们必须和各种音乐直接的接触。在接触的时候，首先要理解产生这种音乐的文化。”1963年，ISME在日本东京召开了题为“世界音乐与音乐教育中的东方与西方”的会议。

其二，对世界各种音乐文化独立性与价值的认识（1970—1982）。这一时期ISME的活动也受到联合国教科文组织文化议程和政策的影响，其会议和出版物强调了世界音乐教育的三个方面：（1）在教育中努力介绍更多的世界音乐传统；（2）强调音乐教育在非殖民化与文化融合过程中的作用；（3）有必要保存和维护各种传统音乐文化的独特声音。



其三，对世界音乐中本土与全球的相互关系的认识（1983—1994）。ISME在1988年召开了题为“音乐教育的世界性观念”的会议；1990年召开了题为“音乐教育面向未来”的会议；1992年召开了题为“共享世界音乐”的会议，音乐人类学家B.内特尔作了大会主题发言，他指出：“音乐教育应当引导孩子们理解世界范围内和不同语境下的音乐，这将帮助孩子理解各种音乐，同时理解世界其他音乐文化，并帮助所有学会会员理解世界音乐。”1994年召开了题为“传统与变迁”的会议，会议讨论了世界各地音乐教育者面临的问题——不仅要教不同的音乐，而且要教给不同文化背景的学生。

其四，国际音乐教育学会的“信仰宣言”和“世界文化的音乐政策”的产生（1994年至今）。促进全球音乐教育的“信仰宣言”明确了ISME在全球促进多元文化音乐教育的信仰、目标和立场。1993年ISME为起草有关政策成立了世界音乐小组，由B.内特尔负责编写《世界文化的音乐政策》。1994年ISME大会通过了新修订的章程，由此，学会将其目标转为帮助音乐教师教授和保存人类社会的多种音乐文化，培养有创新能力和有多重音乐能力的当代音乐家。

综上所述，世界多元文化音乐的观念和知识，已越来越成为“地球村村民”应具备的一种基本的文化素质。

管建华
2002年12月

汉译本序

欣闻《世界音乐》已被译成汉语——世界上使用人数最多的语言，我深感欣慰。中国的音乐文化源远流长，卓越非凡。多年前，在进行学术研究时，我就会被中国的古琴、古琴符号以及一幅画着智者手拿古琴站在山间小径上的图画深深地吸引住了。很高兴后来我能有机会选修这门课程，并且还学会了几首古琴曲。虽然我的研究重点以美国音乐为主，但我对中国音乐有着深挚的热爱。愿《世界音乐》能给广大的中国读者和听众带去欢乐和启迪。

美国
罗得岛州
普罗维斯布朗大学
音乐教授
杰夫·托德·提顿
(Jeff Todd Titon)



前言

为什么要学习音乐？可以列举的原因有很多，但最为重要的或许还是出于对音乐的兴趣和对音乐的感悟。我们设计本书及附带的 CD，就是要向在校大学生们介绍对世界各地音乐的研究。尽管本书中带有一些乐谱，但这些乐谱只是示例性的，并不十分重要。本书也可供非音乐专业的学生使用，惟一的前提是要有好奇的耳朵和好奇的头脑。

本书是 1996 年第三版《世界音乐》的缩编本，应广大师生的要求，内容更为紧凑。我们对第一章进行了大幅改写，更为详细地介绍了世界音乐的组成。本书和 CD 的各个部分增加了更多的插图和前后呼应的例子。第一章以通俗的加纳邮政工人的盖邮戳音乐和密林中画眉鸟的歌声为例，让学生们思考如何区分音乐和非音乐。该章在学生们对节奏、节拍、旋律与和声了解的基础上，指明了这些尚未完全被认识的概念，并说明了它们如何适用于本书将要研究的世界各族人民的音乐。我们认为世界音乐语境中尚未完全被认识的知识，不仅包括音乐的声音与结构，而且包括有关音乐文化的基本概念、人们关于音乐的观念、有关音乐的社会活动以及音乐的物质文化。最后一章引导学生进行一次实地考察，本章内容非常切合时代脉搏，因此基本完整地保留了下来。其他几章的内容也很新，都在不影响本书自 1984 年第一版以来一直保持的特色——个案研究的深入性和完整性——的同时进行了删减。

二战以来，各大学在世界音乐方面所开设的课程大幅度增加，其原因很简单：喜欢音乐的学生就会喜欢所有的音乐。许多作曲家也一样，他们在自己最新的作品中也融入了许多世界各地的音乐。这是当今音乐一个很重要的特色，不论是现在还是将来，听音乐的人都希望保持宽广的音乐视野。对各种音乐产生兴趣的另一个原因是民族音乐意识的觉醒。现代人试图在瞬息万变的世界中找到自己的位置，他们发现音乐是最好的方式，因为音乐在文化元素中是最强有力的，音乐象征着一个民族的生活方式，代表了一种文化风格的精华。对许多人来说，音乐是一种生活方式。

在过去的 10 年里，人们对世界音乐的兴趣日趋浓厚，有关欣赏活动也日益活跃，世界音乐已成为音乐世界的一个重要组成部分。与以往相比，现在的录音带和录像带已更加普及。音乐节目也是有线电视的一个重要内容，许多学生还在网上积极寻找世界音乐，全球的音乐家出现在大学或学院里，世界音乐已成为大众传媒的重要传播内容；而且，多元文化——美国对多民族文化遗产的一种称呼——也带来了具有特色音乐的



民族节日的潮流。许多找寻音乐之根的年轻一代都在追寻本民族的历史并选择学习祖先的音乐,而其他人则把各种各样的世界音乐当作自己音乐创作的巨大源泉。

本书的作者都是音乐人类学家,我们研究的音乐人类学,通常被定义为对文化中音乐的研究。有些音乐人类学家把该领域定义为将音乐作为文化来研究,特别强调了音乐是组织人类活动的一种方式这一事实。我们所指的文化不是通常意义上人们所说的高雅艺术,我们使用“文化”这个词与人类学家对这个词的使用相一致:文化是一个民族的生活方式,通过几百年以来人们对自然和社会的适应而逐渐形成并流传下来。因此,音乐人类学就是在人类生活的语境中对音乐的研究。

我更喜欢把音乐人类学当作对人民创造音乐的研究。人们通过两种方式创造音乐:创造音乐的概念——什么是音乐(什么不是)和音乐是干什么的——并创造被称为音乐的声音。虽然我们把音乐理解为存在于世界上的某种东西,但对音乐的反应却往往取决于我们关于音乐的概念,而这些概念来自于包括我们在内的拥有文化的人。换句话说,人们将含有一系列概念和活动的音乐带入了文化领域。如果我们不以“音乐是有结构的而不是随意的”这个概念为依据,如果我们不去尝试创作音乐,我们根本就无法提炼出音乐的曲式与结构,也就无法知道一部音乐作品的各个组成部分是如何形成一个整体的。对曲式和结构的分析是包括西方文化在内的许多文化的一个特点,但也有很多人不习惯于把事物分解开来分析。

如果要在文化环境中研究音乐,音乐人类学家必然要研究西方的艺术音乐,即帕莱斯特里纳、巴赫、贝多芬、威尔第以及斯特拉文斯基等人的传统。但近些年北美的音乐人类学家却专注于这一传统之外的音乐,他们对西方的经典音乐非常了解,他们的兴趣还包括了其他的音乐,而且确实有许多人多年来致力于演奏西方主流音乐以外的音乐。音乐人类学家的研究不局限于音乐本身,他们不仅仅满足于分析和比较音乐的曲式、结构、旋律、节奏、作词以及种类等,他们还会借鉴人类学、社会学、文学批评、语言学与历史学的观点和方法,把音乐理解是人类的一种表达方式。事实上,一直到20世纪50年代,美国各大学中的音乐人类学课程大都开设于人类学系中,而不是在音乐系中;19世纪有些音乐人类学的创立者本身就是心理学家。因此音乐人类学是一门交叉学科,结合了艺术、人文科学以及社会科学等方面的要素。音乐人类学采用的方法和世界性的视野,非常适合那些寻求自由艺术教育的学生。

有关世界音乐的教材非常少,而且大部分是针对研究生的理论与方法类书籍,要么就是世界音乐概况。但我们认为在开始阶段可以不学概况课程,概况只是走马观花地提供了对许多民族音乐的肤浅印象。概况通常会变成一种表面的音乐旅行:如果今天是星期二,那必定是印度音乐的简介。由此产生的一个不可避免的结果就是对音乐的过分扼杀,学期



末学生们会因负担太重而分辨不出世界各地的音乐,更谈不上理解其中的任何一种了。

我们认为,最好的入门介绍应该是有深度地挖掘少数有代表性人群的音乐,而不是对整个音乐世界进行浏览。这种方法不是新方法,它就像人类学中的个案研究方法、文学中的试金石方法和历史学中的问题方法一样,也适合于音乐人类学。虽然还是要掌握许多事实,它的首要目标却不是积累各种不同世界音乐的实际知识,而是要体验一个音乐人类学家是如何解开迷雾去理解一种并不熟悉的音乐的。我们相信这个过程不管是对今后的课程学习,还是对自学或是对大学毕业后享受音乐,都可以奠定良好的基础。

我们决定对少数的个案进行研究,因为我们在大学里就是这样教授世界音乐入门课程的。我们还认为,通过研究我们可以直接了解社会中音乐的第一手资料,写出一本很权威的书。音乐人类学家是一群特立独行的人物,使用教科书会使他们感到受约束,这也是我们尽量留出足够的空间让导师加入他们自己的例子和个案研究的原因。本书每一章都反映了我们的选题,同时还反映了我们研究音乐的不同方法,因为我们认同音乐不能只用一种方法来“获得”观点。最重要的是,我们尽力介绍了世界音乐,在欣赏音乐的同时也学到了知识。

我们建议学生由第一章开始,从第二章到第九章的个案学习顺序可以随意调整。许多学院和大学开设了一个学期的世界音乐入门课程,通常称作“世界民族音乐”。在一个学期的课程中,教师可以从这本缩编本中挑选最适合课程进度和目标的五至六例个案研究,教师自己的研究可加进去作为一个独立单元。

由于实地考察工作必须在期末之前进行,我们建议学生在学完第一例个案之后马上学习第十章,并立即进行实地考察。许多学生认为实地考察是他们从这门课程中得到的最有价值的体验,实地考察通常会鼓励新颖的、独创性的研究,学生们发现对知识有新的贡献是很有意义、很有吸引力的。

我们要感谢本书的责任编辑和编辑在过去多年中给予的帮助。我们很乐意听取读者的意见,读者可以写信通过本书出版社或各个作者所在的大学转交给我们。

主编

杰夫·托德·提顿
(Jeff Todd Titon)



作者简介

琳达·K. 腾荣 (Linda K. Fujie) 师从于哥伦比亚大学迪特·克里斯腾森 (Dieter Christensen) 和阿德莱达·舒拉曼 (Adelaida Schramm), 获音乐人类学博士学位。她曾在哥伦比亚大学、科尔比 (Colby) 学院和美国国家慈善基金的赞助下, 到日本做过实地考察, 主要研究城市的节日音乐和流行音乐。她对日本文化的兴趣来源于她对日籍美国人和日籍巴西人的研究, 后者是德国音乐协会赞助的项目。关于这一研究领域, 她在《传统音乐年鉴》、流行音乐出版物和日本的一些期刊上发表了多篇论文。其他文章和一些论文还涉及到缅甸的震颤派社团和德国的民族音乐。她曾在科尔比学院和柏林自由大学的东亚学院任副教授, 现定期为德国电台写稿并做有关传统音乐的节目, 还在大学开设有关音乐人类学的讲座。

大卫·洛克 (David Locke) 获威斯康大学音乐人类学博士学位, 和大卫·P. 麦克阿勒斯特、马克·斯洛宾和甘里奇·苏杰 (Gen'ichi Tsuge) 是同学, 师从于教授传统非洲音乐的亚伯拉罕·阿德真亚 (Abraham Adzinyah) 和弗里曼·敦克尔 (Freeman Donkor)。攻读博士学位期间在导师 J. H. K. 恩克蒂亚 (J. H. K. Nketia) 的帮助下, 1975 年至 1977 年为写作博士论文而在加纳进行实地考察。在加纳, 他的老师和研究同行包括戈德温·阿格贝利 (Godwin Agbeli)、米达沃·基顿·佛里·阿里沃依 (Midawo Gideon Foli Alorwoyie) 和阿布巴卡里·卢纳 (Abubakari Lunna)。他发表了大量关于非洲音乐的文章, 而且还定期地表演音乐舞蹈曲目。他现在执教于图夫兹 (Tufts) 大学, 任音乐系主席、音乐人类学硕士学位计划主管和加纳外国研究项目的指导教授。他现在的研究项目包括从音乐人类学角度研究达格本的音乐文化, 非洲音乐曲目的分析和考证, 并制作一些音乐和文化的多媒体资料。他在音乐人类学学会里十分活跃, 一直担任东北地区的主席。

大卫·P. 麦克阿勒斯特 (David P. McAllester) 获哥伦比亚大学人类学博士学位, 和乔治·赫佐格 (George Herzog) 是同学。从 1938 年起, 他就开始学习美国的印第安音乐, 曾在科曼奇族、霍皮族、阿帕切族、那瓦和族、佩诺布斯克族和帕萨马可迪斯族做过实地考察。他写过许多音乐人类学方面的经典著作, 比如《佩奥特音乐》、《敌武音乐》、《星星颂的神话》和《那瓦和族祷告歌手》, 后者与夏洛特·弗里斯比 (Charlotte Fris-



bie) 合著。他是音乐人类学学会的创建者之一,曾任主席和《音乐人类学》杂志的编辑。他是威斯康大学音乐人类学的名誉退休教授。

大卫·B. 雷克(David B. Reck) 获威斯康大学音乐人类学博士学位,师从于马克·斯洛宾和大卫·P. 麦克阿勒斯特。他曾在美国印第安学院、洛克菲勒基金会、约翰西蒙·古根海姆(美国工业家及慈善家)纪念基金会和 JDR 第三基金会的赞助下,到印度、东南亚和远东地区实地考察。他是一位出色的印度维那琴演奏家,在美国、欧洲和印度许多地方演出,既能独唱、伴奏,又是克塔纳组合的成员之一。作为作曲家,他受聘于美国国会图书馆、库塞维茨基基金会和弗罗姆音乐基金会,他的音乐经常在唐哥伍德和卡内基会堂响起。他著有《全球的音乐》,研究领域和范围包括印度音乐、美国流行音乐的风格、J. S. 巴赫(J. S. Bach)、巴托克(Bartók)和斯特拉文斯基(Stravinsky)的音乐以及东西方音乐的相互影响。目前他在阿默斯特大学教授音乐、亚洲语言和文化。

约翰·M. 谢克特(John M. Schechter) 获德克萨斯大学音乐人类学博士学位,师从克拉德·伯黑格(Gérard Béhague)学习音乐人类学,师从理查德·萨戴尔(Richard Schaedel)学习安第斯山脉的人类学,还和路易沙·斯塔克(Louisa Stark)、吉勒莫·戴尔加多(Guillermo Delgado)一起研究了盖丘亚族。20 世纪 60 年代他参加和平队在哥伦比亚服役结束后,分别于 1979 年、1980 年和 1990 年到安第斯山脉的厄瓜多尔进行音乐人类学的实地考察,著有《不可缺少的竖琴:厄瓜多尔和拉丁美洲的历史发展、现代规则、布局和表演活动》(1992)。他是《拉美文化中的音乐:地区传统》(1999)的编辑和撰稿者,这套丛书研究的是拉丁美洲一些地区的音乐文化传统,由专门研究这些地区的音乐人类学家撰写。谢克特最近研究的是厄瓜多尔盖丘亚族的圣胡安音乐仪式化的表达、一种非洲厄瓜多尔音乐形式邦巴的近期演变、安第斯山脉圣体节庆典的融合性特征、拉丁美洲伊比利亚半岛唤醒孩子们的音乐仪式的人种志和文化历史。他是加利福尼亚大学的音乐副教授,教授音乐人类学和音乐理论,领导两个乐团,并担任梅里尔大学的教务长。

马克·斯洛宾(Mark slobin) 获密歇根大学音乐学博士学位。他编写并翻译了许多著作,内容涉及阿富汗和中亚的音乐,欧洲和美国的犹太人音乐,东欧音乐以及研究欧美亚文化音乐的理论和方法。《住所的歌声:犹太移民的流行歌曲》赢得了美国作家、作曲家与出版商协会颁发的迪姆兹—泰勒奖。他是音乐人类学学会和亚洲音乐协会的前任主席,并在 1971 年到 1987 年间负责编辑亚洲音乐协会的期刊《亚洲音乐》。他曾任威斯康大学教授和音乐系主任,并访问了哈佛、伯克利和纽约大学。



R. 安德森·萨顿(R. Anderson Sutton) 获密歇根大学音乐学博士学位,和朱迪·贝克尔(Judith Becker)、威廉·马姆(William Malm)是同学。他还在威斯康大学读本科的时候就接触了爪哇文化,并在夏威夷大学读研期间将之作为研究的主攻方向,跟随哈迪亚·苏斯罗(Hardja Susilo)学习木琴。从1973年起,他在东西方研究中心、富布莱特—海斯奖学金、社会科学研究委员会和美国国家慈善基金、威纳尔·格瑞思(Wenner-Gren)奖学金以及美国哲学协会的赞助下,多次到印度尼西亚进行实地考察。他著有《爪哇的木琴音乐传统》、《中部爪哇木琴音乐的多样性》,还发表了许多关于爪哇音乐的文章。近期他完成了一本关于南苏拉威西岛和印度尼西亚音乐文化政策的书,目前他的研究包括音乐和印度尼西亚的传媒。从1971年起,他就是一位活跃の木琴音乐家,参加了许多印度尼西亚专业团体的表演,并多次在美国指挥演出。他先任音乐人类学学会副主席和书刊审查编辑,而后又成为印度尼西亚节日表演艺术工作委员会委员的成员(1990—1992)。他曾执教于夏威夷大学和威斯康星州麦迪逊大学,担任音乐教授和东南亚研究中心的主任。

杰夫·托德·提顿(Jeff Todd Titon) 获明尼苏达州大学美国研究博士学位,师从阿兰·卡甘(Alan Kagan)学习音乐人类学,师从乔纳·瑞德尔(Johannes Riedel)学习音乐理论。他在美国国家慈善基金和国家艺术基金的赞助下,到北美做过关于宗教民族音乐、布鲁斯音乐和旧时小提琴演奏的实地考察。他还在懒比尔—鲁科斯布鲁斯乐队当了两年的节奏吉他手,这是一支20世纪70年代在安·阿伯尔(Ann-Arbor)布鲁斯节上兴起的乐队。他编写的作品包括《上帝的权贵》和获得美国作家、作曲家与出版商协会颁发的迪姆兹—泰勒奖的《早期的美国南方布鲁斯》。他还是记录片摄影师和电影制作人,他在1991年提出的关于旧时小提琴家克莱德·戴芬波特的一套大型电脑多媒体装置计划,成为当今音乐制作人在网络中互动联系的典范。史密森博物馆民俗出版社近期出版了来自于他在肯塔基州东部对年长的浸礼会教友实地考察的一张CD;肯塔基大学出版社也将出版他的一套怀旧小提琴曲谱集,他还参加编写了即将出版的《美国音乐传统》(共五册)。从1971年到1986年,他在图夫兹大学任教,创建了音乐人类学项目;从1990年到1995年,他担任音乐人类学学会《音乐人类学》杂志的编辑;自1986年起,他在布朗大学担任音乐教授和音乐人类学博士学位项目主管。