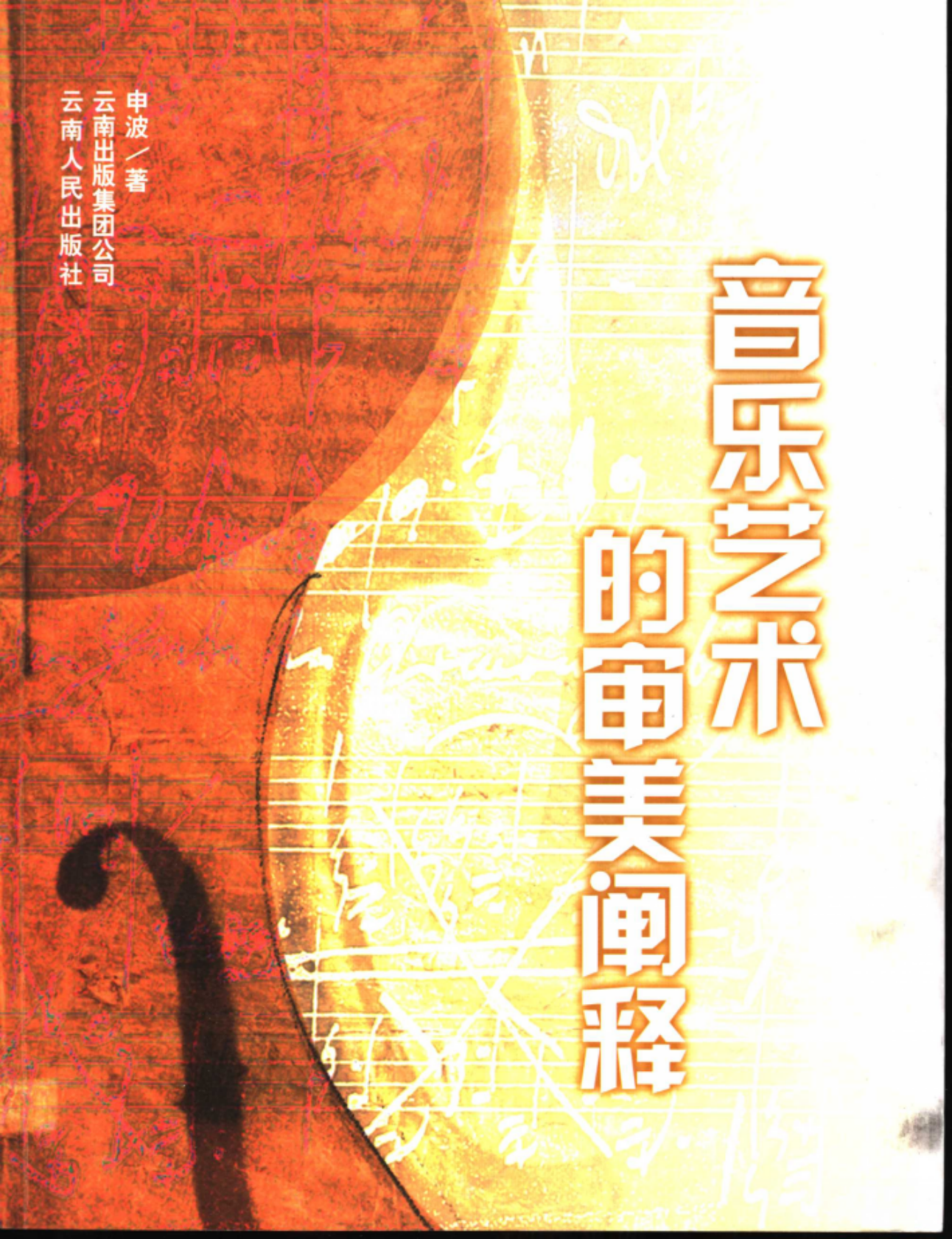
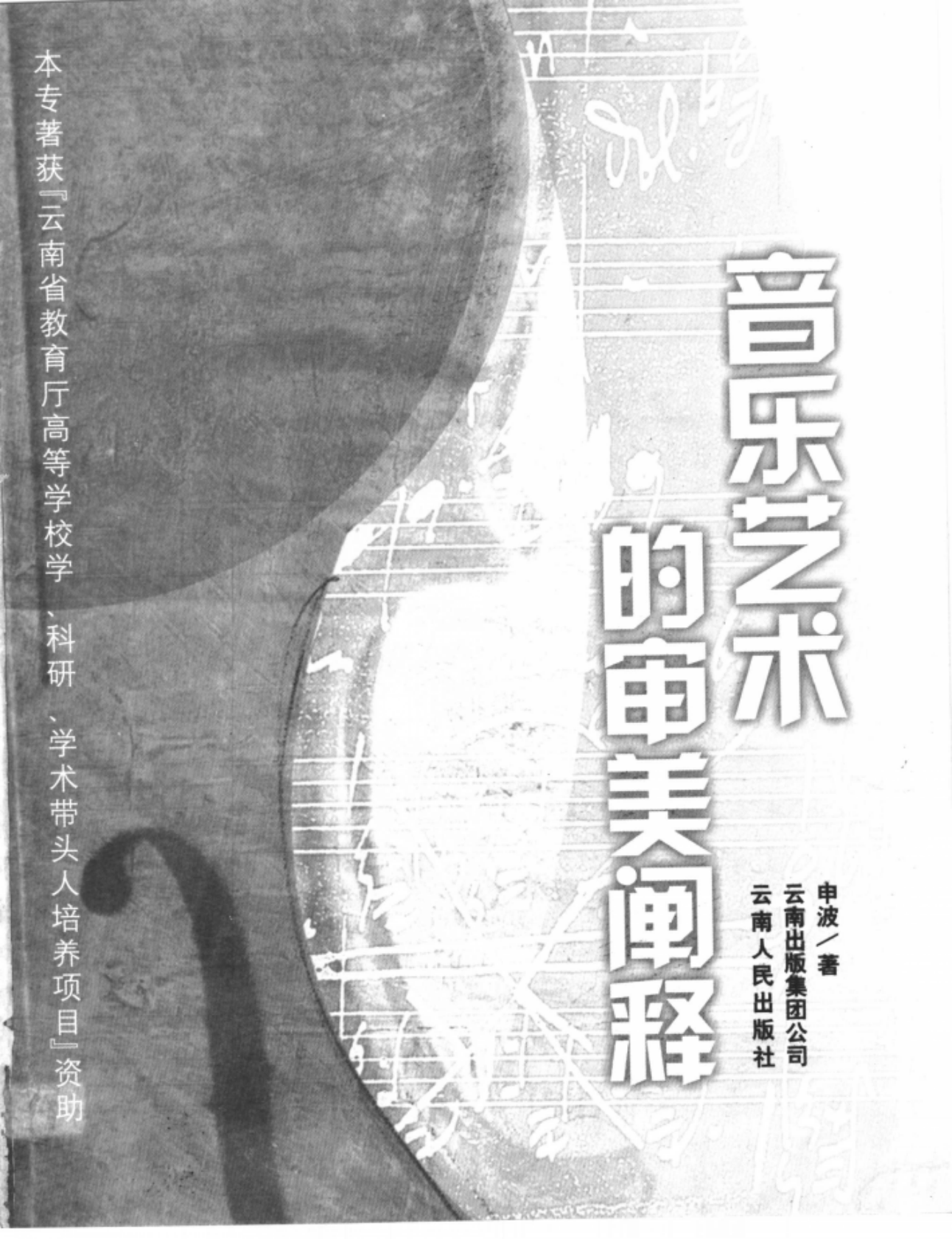




音乐艺术 的审美阐释

申波 / 著

云南出版集团公司
云南人民出版社



音乐艺术 的审美阐释

申波 / 著

云南出版集团公司

云南人民出版社

本专著获『云南省教育厅高等学校学、科研、学术带头人培养项目』资助

图书在版编目(CIP)数据

音乐艺术的审美阐释 / 申波著. —昆明: 云南人民出版社, 2006.2

ISBN 7-222-04653-4

I. 音... II. 申... III. 音乐美学—研究
IV. J 601

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 008638 号

责任编辑: 杨 澄

装帧设计: 亚 雄 雪 松

责任印制: 刘伟能

书 名	音乐艺术的审美阐释
作 者	申 波 著
出 版	云南出版集团公司 云南人民出版社
发 行	云南人民出版社
社 址	昆明市环城西路 609 号
邮 编	650034
网 址	ynrm. peoplespace. net
E-mail	rmszbs @ public. km. yn. cn
开 本	787 × 1 092 1 / 16
印 张	14.625
字 数	200 千
印 数	1-1000 册
版 次	2006 年 2 月第 1 版第 1 次印刷
排 版	云南福保东陆印刷股份有限公司
印 刷	云南福保东陆印刷股份有限公司
书 号	ISBN 7 - 222 - 04653 - 4
定 价	35.00 元



作者档案

申波，重庆市人。曾就读于西南师范大学音乐系。现为云南艺术学院教授、硕士研究生导师，云南省高等学校教学科研学术带头人，云南省“十一五”教育科学规划专家组成员，兼任多项社团职务和多所院校客座教授。

教学与科研成果：少年时代随重庆市歌剧院范国瑞先生学习手风琴演奏，后随西南师大杨光灿教授继续深造。作为云南手风琴专业教学的开创者之一，培养的学生许多已成为西南地区各大专院校及社会各行业的骨干；多年来，已有数十位亲传弟子在省际或全国性的专业大赛中荣获一、二、三等奖或金、银、铜等奖项，主持策划了多项全国或全省性的专业大赛和学术活动，历任中国音协、上海音乐学院、云南艺术学院社会业余艺术考级考委，为推动我国音乐教育事业的普及和提高尽到了一份职责，在业内具有一定的学术影响。

在从事手风琴演奏与教学的同时，近十几年来潜心研究音乐美学和云南少数民族艺术，迄今为止，已出版教材两部，专著两部。代表性学术专著《审美意识与音乐文化》在学界获得广泛好评，并在

国家和省级学术刊物发表论文四十余篇，同时还为云南卫星广播、北京《音乐周报》、《文艺报》等机构撰文数十篇，共计成果数十万字。曾在云南电台、电视台举办系列教学讲座，演奏专辑《云岭风情出键盘》曾在多家电台作过专题播出。先后应邀在昆明理工大学、云南师范大学、云南大学、曲靖师范学院、玉溪师范学院、楚雄师范学院、文山师专等高校以及众多省级国家机关举办专题学术讲座，并承担和完成多项云南省教育厅科研课题。

1990年 获中国音协和全国手风琴教师协会颁发的论文三等奖和教材三等奖各一项。

1992年 获云南省教委举办的“全省中青年教师教学比赛”三等奖。

1994年 获国家教委高教司颁发的“全国高校艺术类论文评比”优秀奖。

1997年 获昆明市广电局颁发的“庆回归”专题节目优秀奖。

1999年 获云南省委宣传部、云南省教委等八家政府机构联合颁发的“挑战杯”科技节二等奖。

2000年 获云南艺术学院“中青年教师教学比赛”二等奖。

2003年 获云南省教育厅“云南省高等学校教学科研学术带头人”称号。

2004年 获云南省教育厅颁发的“云南省高等教育优秀教学成果”二等奖。

2004年 获云南艺术学院“十佳教师”称号。

2005年 获文化部直属国家核心期刊《艺术教育》等多家机构联合颁发的“全国手风琴教学科研成果评比”一等奖第一名。

多次荣获国家和省级学术社团授予的“优秀指导教师”、“优秀园丁”称号。

目 录

序	何晓兵(1)
第一部分 音乐审美阐释的文化视野	(15)
音乐审美特殊性研究	(17)
超越时代的困惑	(30)
高原的抉择	(36)
朝着太阳奋进	(44)
古典音乐文化价值属性的延续和超越	(50)
中国文人音乐的文化意义	(55)
实体与虚空的交响	(63)
视与听的交融	(71)
“义”与“意”的圆融	(79)
墨道韵雅皆自情	(84)
乐魂舞韵总关情	(90)
第二部分 传统音乐的审美阐释	(95)
音乐民族性问题的探测	(97)
从《潇湘水云》看中国古典音乐中的文学情绪与哲学沉思	(102)
云南建水洞经音乐考查报告	(107)
琴韵悠悠话洞经	(113)

《小河淌水》的故乡·····	(116)
滇南彝族“海菜腔”·····	(120)
从人文景观看大理白族民居及其民间艺术的审美特征 ·····	(123)
人文生态背景下中国文人音乐的审美特征·····	(131)
从乐本体看洞经音乐的人文视野及现实朝向·····	(139)
第三部分 琴键之道的审美阐释 ·····	(147)
乐海钩沉——一个有意义的发现·····	(149)
完美的“呼吸”是手风琴音乐表现的基础·····	(151)
中国手风琴作品创作发展的审美轨迹·····	(157)
立足专业教学 拓宽审美视野·····	(174)
培养科学的练琴方法·····	(179)
天女翩翩寄深情·····	(182)
对现代手风琴音乐表演的文化思考·····	(186)
中国军旅手风琴音乐的审美视角·····	(191)
掌握正确方法 提高练琴效率·····	(202)
音乐表演中“气”的功能性研究·····	(206)
手风琴教学中斯卡拉蒂奏鸣曲的审美解读·····	(210)
从审美发生认识看中国手风琴音乐发展的现实朝向 ·····	(219)
后 记 ·····	(227)

序

承申波先生青眼，邀我为其大作《音乐艺术的审美阐释》写序，甚感惶恐，其理由有三：其一，在我的印象中，为此类专著作序者应多为上辈硕儒，而申波先生系我大学本科同班同学，尽管年纪小我几岁，终究是同辈兼同窗，原不宜对其人其文品头论足；其二，申波先生在手风琴研究、教学和演奏方面，潜心数十载且卓然有成，而我对他的专业领域知之甚少，怕姑妄言之不得要领，辜负了他的厚望；其三（也是最主要的惶恐所在），从书名来看，申波先生的这部大作的谈论范畴是美学，而我对美学这门学科却知之不多，还历来有些腹诽，一不小心说漏了嘴，恐怕申波先生转以白眼相向。及读完此书，确信这不是一部通常意义上的美学（或音乐美学）著作，惶恐之心由是稍释，觉得似乎也可以啰嗦几句。

关于美学

在1980年代，我和我的同龄人一样，大都曾经是狂热的“美学青年”；正是这一段经历，使我对美学有了一些认识，并由此滋生出以后对这门学科的一些看法。依我的愚见，传统美学最大的弊端，就是喜欢动辄指称“一般规律”——这在哲学中的体现，就是热衷于“绝对真理”的宣示。譬如，曾看到书上一位音乐美学家称，“下行的旋律表现惆怅或悲哀，上行的旋律表现兴奋或激越”（非原话，大致是这个意思），这似乎被看作是一个全球普适的规律。记得当时好生崇拜那些美学家，觉得他们跟牛顿或黑格尔一样，随手就可以把宇宙的真理掀开给我们看。后来再多了一些见识，尤其在接触了文化人类学（包括其分支学科音乐人类学）之后，才发现至少在人类的知识世界中，对所谓“一般规律”或“绝对真理”的指称，

原来是由于认识者自身的局限，而将有限认识予以无限放大之举则如同坎井之蛙宣称“天有一个井大”一般。

余从教二十余年，发现一个有趣的现象，即在论文写作上，年龄越小的学生越喜欢写大题目。何以如此？也许因为无知者亦无畏，题目越大越便于泛泛而论，指点江山激扬文字，信手拈来便敢于指为普世真理。这样的文章，看起来纵横捭阖气势如虹，实则是浮皮潦草语焉不详。及至他们年龄渐大眼界渐宽，知道宇宙之大远远超出个人想象，学问之博远非人类（更不要说个人）所能穷尽；即使穷毕生之力，沧海之水能得瓢饮便属幸事，始知庄子为何慨叹“吾生也有涯知也无涯”。在认知上存了敬畏之心，文章题目自然越做越小，引证剔剥也愈求细密，甚至到讲究“无一字无来处”（黄庭坚语）的地步，于论断之时也懂得留有余地，断不敢以真理的代言人自居了。

举凡做真学问并有相当积淀的学者都懂得，学术追求的和可能获得的，只限于对特殊规律（或曰相对真理）的认识，原因就在于人类（以及个人）的“生也有涯”。作为一个物种的人类，产生迄今不过几十万年，其文化创造迄今不过几万年，哪怕人类今后再生存多少亿年，在无边无际的宇宙空间中不过是一颗渺小的微粒，在无始无终的宇宙时间中也不过如白驹过隙，又怎么可能穷尽对宇宙的认识呢？所以，绝对真理（即黑格尔所谓“绝对理念”）之类东西，永远只能攥在上帝手里，偶尔漏下些碎屑——即我们所说的“特殊规律”、“相对真理”之类——到尘世间，导引人类完成自己的宿命之旅。然而可悲的是，许多碰巧拣到一点碎屑的人，就立刻自我膨胀成了上帝，把只能在一定范畴和程度上适用的知识，无限放大了放之四海而皆准的真理；更加可悲的是，数量更多的庸人，再把这个因放大而堕入荒谬的“真理”接过去，装裱成毋庸置疑的教条，以之为依据来阐释事物的真相，为准绳来衡量事物的价值——这就是孔、孟、老、庄、释迦、耶稣等凡人创立的俗世哲学，为何最终变质为宗教神学的原因；同样，这也是许多学科原有的（相对）真理性，最终蜕变为妄言谬说的原因。

愚以为，当世时髦的“美学”，就是这么一门包含着大量妄言谬

说的学科。这门学科的根本缺失，在于至少两个（构成一门学科所必不可少的）要件的虚妄性质：

其一，是学科概念的难以界定。如“物理学”、“文学”、“逻辑学”或“音乐学”等学科概念一样，每一门学科的名称都是这个学术领域的核心概念，或曰搭建这门学科理论大厦的“第一块砖”；没有这一块砖的前提性存在，其它的砖（概念）是找不到自己在学科体系中的位置的。然而，对于“美学”来说，情况就有些异样。望文而生义，“美学”应该是研究“美”的学科（当然，作为学科的“*aesthetics*”的原义不是如此，这个后面再说），但是“美”是什么？或者换句话说：“美”的本质是什么？判断“美”或“不美”的标准是什么？如果说不清楚这个问题，便如企图建造一座房子，却没有必不可少的“第一块砖”，再高明的巧手搭建也只能是空中楼阁了。

对“美”的界定，从古希腊时代就开始了，较为著名的有毕达哥拉斯的“和谐”说，柏拉图的“精神本源说”，亚里士多德的“模仿”说，康德的“唯形式”说，黑格尔的“理念的感性显现”说，叔本华的“解脱”说，克罗齐的“整一”说，等等。问题是，在复杂的现实检验面前，这些定义都无法自圆其说，也不能获得学界的普遍认同，“美”这个概念的真实性由此被悬置了两千多年。

鉴于此，语义学美学的代表人物之一维特根斯坦(L.Wittgenstein)干脆断言，美学和伦理学一样，都是先验的，因而是不能表达的；“什么是美”一类问题是没有意义的。“艺术”的性质如同“游戏”一样，不可能发现它有什么共同特质，充其量在各种艺术中存在着一些相似因素而已。最让美学家们伤心的是，维特根斯坦竟然没心没肺地宣称，“美”（这个概念）只不过是一个形容词，它和感叹词“啊”一样，本身并无确定含义，甚至可以用一丝微笑或摸摸肚子代替这个词的含义。^①

我们可以设想，在进行选美大赛时，评委们也不用举牌亮分了，以摸肚子的次数表示其判断，该是何等地有趣？

① L. 维特根斯坦《逻辑—哲学论》、《美学、心理学和宗教信仰讲演和对话集》。转引自《中国大百科全书·哲学卷》“西方近现代美学”条。

其二，是将“美”的标准的绝对化。在前述人物的美学学说中，几乎都把“美”的标准普世化了。譬如，18世纪的英国经验主义哲学家休谟（D.Hume）曾说：“趣味的普遍原则是人性皆同的”，并认定“美感即快感。”而快感的生理性质（即先天遗传性质），决定着美感的人类一律化。这当然是对文化多元性无知的妄说。

根据现实经验我们知道，在不同的文化传统里，由于其艺术植根的人群生存条件、生存利益和传统文化心理方面的特殊性，对艺术（不管是形式还是内容）的需求和价值判断标准，都会存在多方面的差异，因此并不存在全人类共同的对美的“感觉力”。其实，这个现实中俯拾皆是的事实，早已为人所察觉。即如前面说到的这位休谟先生，尽管从理论上认定“美”的标准是绝对的，但也已经从现实的经验觉察到“美的价值必然与效用有关，正因为美涉及效用观念，人们的效用观念又彼此不同，才会产生出审美上的不一致。”^①“事”与“理”的悖离，容易使人神经衰弱，休谟即为其例。逻辑推导出来的“理性”，与现实经验的“感性”的冲突，最终迫使他成了一个怀疑论者，以至于怀疑审美是否真正具有普遍性。

关于艺术形态之“美”是否有“放之四海而皆准”的普遍标准的问题，20世纪的艺术人类学者已经积累不少的调查资料，并据此做出了不少的理论阐述。譬如，针对“音乐是世界语”的流行观念，美国音乐学者西格（Charles Seeger）早在1941年就写道：

当然我们必须注意避免把音乐作为一种世界语的错误。音乐共同体的数量虽然可能没有按语言划分的共同体那么多，但世界上是有不少音乐共同体的，而且其中有许多是不可能相互沟通的。

1946年，人类学专业出身的美国音乐人类学家赫尔佐格（George Herzog），以其在民族音乐田野调查工作中获得的丰富见识，表述了与西格同样的看法：

① 转引自《中国大百科全书·哲学卷》“英国经验主义美学”条。

我们沉溺于堪称民间神话的、数目多得惊人的信仰之中。其中之一就是把音乐作为世界语这种想法。……但是我们的音乐……是由许多方言构成的，其中一些就与在语言中看到的情况一样，是不能相互沟通的。

1940年，一位叫莫雷(R. Morey)的西方学者为了弄清楚音乐到底是不是一种“世界语言”，曾设计了一个实验：他从舒伯特、迪维希、亨德尔、瓦格纳等欧洲作曲家的作品中，分别选出(欧洲人所认为的)表现“恐怖”、“尊敬”、“愤怒”和“爱”等各种情绪的相关乐曲，在西部非洲利比里亚内地的一所教会学校，给出生于当地的学生和教师播放，以观察他们在听这些音乐时，是否会产生与欧洲人相似的反映。实验的结果是，这些学生和教师“并不认为西洋音乐是表现情绪的东西”，西方人认为具有全人类同一性(普遍性)的音乐理解和反映，并未能出现在这些黑皮肤的异文化成员身上——尽管他们在教会学校里，多少比当地土著多接受了一些西方文化的熏陶。当莫雷在根本没有与西洋文化接触过的村民中播放这些音乐时，反应情况更加糟糕，他记述道：“……他们安静不下来，在播放这些音乐的过程中，半数人、尤其是女人离去了。”^①

一半的人都溜走了。人类对美的“共同感觉力”何在？

由于上述两个要件的缺失，美学似乎越来越沦为一个玩弄概念和逻辑的玄学游戏。譬如目前大陆美学界一些人讨论得纷纷攘攘的“日常生活审美化”，^②愚以为根本就是一场缺乏常识的无稽之谈。譬如，这场讨论把“日常生活审美化”这个古老的现象，定位在“当代”这个时间坐标上，因为有人认为“如果仅仅出于‘实际的需

^① 以上三段引文见董维松、沈洽编译《民族音乐学译文集》，P217—218，中国文联出版公司，1985年第一版。

^② 这个论题大概源自英国社会学者费塞斯通的《后现代主义与日常生活的审美化》，其原意是指艺术与生活之间的距离变得模糊与交融。

要’，审美就不可能发生”，^①而当代人之前的人类数以万年计的“日常生活”，都仅仅是在满足“实际的需要”，只是到了目前的“后现代”商品经济时代，人类才超脱出自己生存的功利需要，去玩味日常生活的“审美”。

由此我感到奇怪甚而震惊：这些谈吐高深的学者，怎么对人类的文化与艺术历史毫无常识？为何对今天还广泛存在的自然民族（或人群）的传统文化与艺术毫无所知？难道他们不知道人类在数万年之前就创造了“日常生活审美”的洞穴壁画？不知道七、八千年前应用于狩猎的舞阳与河姆渡骨哨？不知道三千多年前服务于信仰的三星堆艺术文物？不知道千年以来兴盛于中国城市的勾栏瓦肆的商品化民间艺术？不知道流传了上千年而目前仍存活在民间的、数量巨大而成就阙伟的民歌、民舞、曲艺、戏曲、剪纸、工艺、民间故事……？也许美学家们认可的艺术，仅仅限于历史上存在于社会高阶层（包括文人）中的、已经职业化的那一点艺术，而对于载体更大、数量更多和质量更高的低阶层民间艺术，却知之甚少也不愿求知。即如他们正在津津乐道的“艺术的商品化”、“商品的艺术化”、“艺术的生活化”、“生活的艺术化”等等“新知”，在民间不仅是存在了数千年的历史事实，而且也是今天许多自然民族的生活现实——如若不信，可以到藏族聚居区去走马观花一番，就可以看到他们传统的日常生活，甚至比我们今天的城市汉族还要“艺术化”，他们的传统艺术也比我们的“现代”艺术更加生活化；与他们相比，我们这些“现代人”日常生活中的艺术性不是在增强，而是已经并仍在萎缩。

脱离现实而妄谈学术，轻视经验而迷信逻辑，缺乏常识却故作高深，这就是美学蜕变成玄学的原因。

关于本书

上文指出了美学的一大堆不是，并不意味着笔者要从根本上否

^① 王德胜《为“新的美学原则”辩护——答鲁枢元教授》，载 <http://www.culstudies.com>。

定美学作为一个学科的合法性与合理性，更不是要否定申波先生写作本书的必要性与价值。作为一个学科，虽然其核心概念至今尚无界定，但这无碍于“感性”、“艺术”、“美”一类事实的客观存在。鲍姆嘉通（A. G. Baumgarten）创立美学（Aesthetica，其实应该翻译成“感性学”）的初衷并没有错——反对理性主义哲学对感性认识的贬低和轻视，提出应当有一门新学科来专门研究感性认识——这在 18 世纪科学理性主义猖獗的欧洲，具有振聋发聩的意义。把美学推向玄谈妄议的，只是那一帮常识缺乏而自命不凡的书斋美学家。所以，如果将注重现实调查工作的文化人类学的观念、理论与方法成果，注入到美学的研究之中，釐清其中虚妄的东西，这门学科还是大有可为的。

正是从这个意义上讲，申波先生的《音乐艺术的审美阐释》，就凸显出对于传统美学的（在一定程度上的）拨乱反正价值。

与美学一样，在音乐美学之中，也充斥着大量貌似真理的谬说，譬如“音乐是一门听觉艺术”、“音乐是以审美为目的的艺术”、“音乐是上帝的语言”、“音乐是一种世界语言”、“欧洲音乐是先进的音乐”、“中国传统音乐是落后的音乐”、“多声部音乐比单声部音乐先进”、“美声唱法是最科学的唱法”、“专业音乐优于民间音乐”、“现代音乐优于古代音乐”、“城市音乐优于乡村音乐”、“汉族音乐优于少数民族音乐”、“中国音乐的出路在于向西方乞灵”，以及对技术的过分推崇等等。这些谬说的源头在 18—19 世纪殖民化浪潮汹涌的欧洲，于 20 世纪初随东渐的强劲西风进入中国，并在鸦片战争以后逐渐失去文化自信和自尊的中国人中间，被作为神圣教条不假思索地接受下来。直到步入 21 世纪今天，这些谬说仍在主宰着不少中国人的下意识。这些谬说构成了中国音乐当代和未来发展路程中的一个个陷阱，其危害不仅已现于过去和眼下，而且（如果不加釐清）将更甚于将来。

在上述认识的基础上，申波先生的这部著作（以下简称“申文”）凸显出其可贵的批判勇气与证伪价值。限于篇幅，仅举数例以说明之：

首先，针对“音乐是视觉艺术”的说法，申文指出，“音乐审美中听觉作为其基础条件是毫无疑问的，但我们也不能排除视觉在音乐审美中的作用。”在这一论点虽然在申文中未作充分展开，但毕竟比流弊深远的“听觉艺术”之说，向音乐历史的真相近了一大步。

如果我们承认事实重于逻辑的话，当可看到在音乐起源至今的漫长历史上，除了20世纪植根于现代技术的广播音乐和唱片音乐之外，视觉与听觉在这门艺术中从来就没有分过家。从史前的“丛林乐舞”（Jungle Dance），先秦的“六代之乐”与散乐，秦汉的百戏与鼓吹，隋唐的宫廷大曲，元代的杂剧与散曲，明清的小曲、说唱与戏曲，直至近当代的乡村民间音乐，城市中的音乐会、音乐剧、歌剧、舞剧、说唱和戏曲音乐，乃至被尊称为“高雅音乐”的芭蕾、欧洲歌剧（Opera）和交响乐，哪一个能离开视觉表演元素的存在？即使公认“听觉化”程度最高的交响乐，考虑到其舞台灯光、服装、化妆、舞美等因素的必不可少，如果再加上一个小泽征尔式的乐队指挥的形体表演，表演性的视觉信息也就不算少了。如果硬要上音乐厅的观众在关了灯的黑屋子里，闭上眼睛去欣赏“听觉艺术”，大家会答应么？

其次，针对“音乐是一种世界语言”的观点，以及音乐是一种艺术现象还是文化现象的问题，申文明确提出：

音乐决不是一串孤立的音符，而是一种文化现象。作曲家要表达某种情感，必须把自己放在某个时代和某一民族的文化背景中去。……如果一个作曲家对我们各民族文化的传统一无所知、对传统文化中的唐诗宋词、对西方的古典芭蕾或绘画艺术都不理解或不屑一顾，想成为一个真正意义上的作曲家那是绝不可能的。

既然作为一种文化现象，音乐就不可能是一种全球通用的世界语言，而是类似语种或方言的东西。在不同文化传统之中，不仅音乐的内涵、形态、功能、目的等差别颇巨，甚至连“音乐”或“music”一类概念，都是不可通假互译的。对此，申文根据作者亲历的事实，

也作出了正确的判断：

不同文化环境、语言环境的音乐都形成了自己独特的表述规律和美学特征。如云南各少数民族的音乐，就无论关系到衣、食、住、行等大小事务，都有其歌，而且它们都有着某种约定俗成的含义，从而使这些音乐形成了在一定文化背景下的默契。

与传统的书斋美学家们不同的是，申文没有仅仅依靠逻辑或既有理论来阐述这一认识，而是将其认识建筑在长期亲历的田野调查（field work）的事实基础之上。譬如，为论证音乐文化的特殊性，他以其亲历调查过的云南洞经音乐作为论据，通过细致的描述和分析归纳出这样的认识：

从形态学的意义上看，云南的“乐”文化在更深的层面上具有别于它种地域音乐文化中“以乐怡人”的功能，也不同于西方纯宗教意义的仪式音乐，它只是一种与习俗共生共存的为生存服务的载体；其次，中国传统文化历来受着儒道思想的影响，在音乐的功能中特别注重过程的境界，提倡“琴者，观风俗也”这样一种人与社会的和谐关系，强调音乐必须负载一定的思想道德内容，成为“乐治”的工具和“载道”的手段，以达到“乐者为同，天下归仁”的目的。……正是这样一种艺术，它与我们习惯思维中认识的音乐有质的不同。如果洞经音乐离开它原生形态的文化环境，离开操作和热爱这些音乐的人的文化环境和心理的依托，我们所面对的这些音乐形态就必将失去它应有的光彩。

应该说，与音乐美学中常见的、建立在想当然之上的玄谈比较，申文中建立在事实经验之上的这一认识，无疑更具深度和真实性。文化人类学（以及音乐人类学）大量的调查资料证明，音乐从其产生之初一直到今天，其文化动机、功能和目的都从未局限在“审美”或“娱乐”的狭小圈子之内。音乐的文化性质，首先体现在其作为

人类生存工具这个基本属性上。音乐是一类功能极其广泛的文化工具，在建立、巩固与传承人类的信仰和知识方面，在协助文化认同和求异以组织社会方面，在各个社会阶层意识形态的宣传方面，在组织协调生产劳动方面，在陶冶人类的情操和趣味方面，在娱乐大众以调节其生活方面，乃至在通讯联络、生物工程、心理治疗……等许多方面，都发挥着独特的和无可替代的作用。也正是由于音乐的文化动机、功能和目的的多样性，再加上音乐植根其上的人类文化的多元性，使得人类的音乐文化显现出极其复杂的存在样态；亦因此，我们就只能从一个个局部，对这个庞大而复杂的对象，进行特殊、渐进和系统的认识，并从音乐与其文化背景的关系梳理中，达成“音乐是什么”与“什么是音乐”的相对真实（即特殊规律）的认识。

只有在对事实的大量与仔细的观察，而不是在对概念与逻辑的轻率玩弄之中，我们的认识才有可能逼近音乐的本相真身，并意识到作为人类文化产物之一的音乐，其内涵是何等的厚重，其形态是何等的多元，其功能是何等的庞杂，其价值是何等的难以估量。我想，音乐美学要扫清自己积重难返的奥吉亚斯牛圈（The Augean Stable），恐怕需要从这个认识重新起步。《音乐艺术的审美阐释》这本书让我看到了这个起步，这确实是一件令人欣慰的事。

在这本书中，类似上面提到的真知灼见还有许多——譬如“音乐文化的发展规律并不遵循科学技术的发展规律”，“以为现代社会里艺术也必须现代化，这绝对是一个误区”，“（传统音乐）人文的内核应当是永远不会过时的”，“民族音乐应该首先具备自己的独立性方可称其为民族音乐”，以及指出音乐教学中一贯的重技术、轻文化是一种“实用主义的价值取向”，等等。虽然在大学毕业以后的二十多年里，由于遥隔千里音信疏落，我与申波先生极少进行学术上的交流，但申文中的这些真知灼见，与我在多年的音乐学研究与教学中形成的看法，几乎是不谋而合。因此，当我在阅读申文之时，的确感受到同声相应同气相求的愉悦；但限于篇幅，关于本书的话题只好就此打住。