

绪 论

民族音乐学（Ethnomusicology）是一门属于社会科学的边缘学科。它的性质从其名称就可以看出来：Ethnology 在英文中是民族学，Musicology 是音乐学，Ethnomusicology 这个英文字就是由 Ethnology 和 Musicology 复合而成的。民族音乐学是从民族学的角度研究音乐的学问。

民族是人类在历史上形成的相对稳定的人们的共同体，一般说来，民族具有共同语言、共同地域、共同经济生活和建立在共同文化上的共同心理素质四个特征。民族学是主要采用实地调查法研究民族发展演化规律的一门社会科学。民族学具有历史科学的性质，但它不同于历史学。历史学的主要研究资料是有文字记录的档案和文献，民族学研究的资料则主要是非书面的。民族学期望通过对一个个民族进行实地考察，研究它们各自的起源、分布、社会、经济、文化、生活方式以及各民族之间的历史、文化关系。民族学的研究目的是通过梳理上述这些方面在历史上发展、演变的情况，揭示世界诸民族发展的共同规律或某一个民族发展的特殊规律。民族学在欧美一些国家里又称文化人类学。文化人

类学是一种研究人的文化属性的、属于社会科学范畴的学科，它和研究人类自然属性的、属于自然科学的体质人类学一起构成了人类学学科。因为人的文化属性及其民族性不可能分开，所以文化人类学和民族学没有实质性的差别。

民族学源于欧洲，它在相当长的一个历史时期内主要研究非欧、非西方民族的人类共同体，不涉及西方民族。随着时代的变迁和学科本身的发展，目前民族学研究的范围已不限于非西方民族，世界上各种人类共同体，包括西方民族和西方社会中的移民社区，都已经成为它的研究对象。因为民族音乐学是民族学和音乐学的一个交叉学科，所以它一直受到民族学的发展及其各个学派的深刻影响。

民族音乐学早先称为比较音乐学（*Comparative Musicology*），民族音乐学这一学科名称是荷兰音乐学家孔斯特（*Jaap Kunst*, 1891—1960）首先提出的。他在 1950 年出版的《音乐学》（*Musicology*）一书的副标题“民族音乐学性质的研究，其问题、方法及主要特点”中使用了“民族音乐学”这一名称，并主张用它来代替以往人们习惯称呼的“比较音乐学”。他在书中指出：“我们这门学科并没有比其他学科做更多的比较”。^①此书在 1955 年再版时书名改为《民族音乐学》（*Ethno-musicology*），民族和音乐学之间有连字号。1959 年第三版出版时将连字号取消，“民族音乐学”便作为标准的学科名称而固定下来。然而，有些德国学者为了与原比较音乐学保持一致，还是称其为“比较音乐学”，一些美国学者称这门学科为“音乐人类学”，在东欧一些国家里，这门学科又被称为“音乐民俗学”。这些不同的名词所指的实际上是相同或相似的学科，由于强调不同侧重而导致的名称变异，并没有引起学科性质的根本改变。

这一学术名词在汉文中还有人译为“音乐民族学”，如《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》便采用了这一译法。然而，这种译法与原词的含义不符。在英文单词“Ethnomusicology”中是用“民族学”的词根“Ethno”来修饰“Musicology”，强调这是一种考虑到音乐文化民族属性的音乐学研究，说明它是音乐学的一个分支学科。“音乐民族学”似乎是民族学的一个分支学科，若将“音乐民族学”译成英语，应为“Music-ethnology”才对。然而英文中并没有这个单词，这样一个通过音乐来研究民族的学科，目前也还没有建立起来。

关于这门学科的调研对象以及它同音乐学中其他学科的关系，曾经有过许多争论。由于 Ethno 这个词最早是指非基督教、非犹太教的异教徒，加之为了和比较音乐学研究的主要对象相联系，有人认为民族音乐学的主要调研对象是所谓“原始民族”或曰“自然民族”的音乐。如美国民族音乐学家内特尔（B. Nettl）就曾经指出：“就民族音乐学的实际发展过程及其最具特色的研究来说”这门学科是研究“无文字社会的音乐”，而“‘无文字社会’系指现存的、尚未发展出一套可阅读和书写的文字体系的社会。”^②也有人建议以非欧洲音乐为主，如施奈德（M. Schneider）在 1957 年指出：“民族音乐学的首要目的，不论其正常与否，就是对非欧洲地区的音乐特征进行比较研究。”内特尔在 1956 年也曾经说过：“民族音乐学就是研究具有西洋文明以外的文明民族音乐的科学。”^③还有人说研究西方艺术音乐和通俗音乐以外的音乐就是民族音乐学。如提出这一学科名称的孔斯特（J. Kunst）就明确地指出过：“这门学科研究一切种族的、民族的音乐”。但他紧接着又说，民族音乐学“研究所有类别的非西方音乐”，“西洋的艺术音乐以及通俗音乐不包括在这个领域之内”。^④以提出民族音乐学就

是“对文化中的音乐的研究”口号而著称的美国民族音乐学家梅里亚姆（A. Merriam）在论述到田野工作的时候说：“就民族音乐学而言，它一般意味着在欧洲和美国以外的地区进行实地调查。”^⑤民族音乐学的研究是以田野调查为其基础的，在欧洲和美国以外进行实地调查实际上就意味着只研究非欧音乐。欧美学者们一方面要研究“一切种族的、民族的音乐”，另一方面又要把研究的范围局限在欧洲音乐之外，本身就是自相矛盾的。这一矛盾之所以产生，一方面受到民族学功能学派的影响，另一方面又受到“欧洲文化中心论”的影响。

民族学中的功能学派，为英国学者马利诺夫斯基和布朗所创立。此学派认为任何一种文化在总体布局上都存在着功能关系，倡导在研究工作中通过一事物和它事物的联系来认识其本质。他们重视田野作业和实地调查，强调民族学是一种实用的科学，主张民族学应服务于殖民地治理的实际需要。出于这一目的，他们只研究殖民地、半殖民地被压迫民族的文化，而不研究西方文化。布朗在其著作《人类研究之现状》中就明确地说过：“吾大英帝国有非、亚、澳、美各洲殖民土著，若欲执行吾人对彼等之责任，则有两种急切需要呈现，第一为对各土著系统的研究，欲求殖民地行政之健全必须对土著文化系统之认识。第二为应用人类学之知识于土著之治理及教育。”^⑥

“欧洲文化中心论”是在前几个世纪中滋长起来的一种普遍的学术观点，认为欧洲文化是世界文化发展的巅峰，而其他文化都只相当于欧洲文化发展过程中的某一个发展阶段。受这种思想的影响，许多欧美学者不愿意将其本民族的音乐文化，特别是专业音乐创作，和非欧民族的音乐文化放在一起相提并论。在他们看来，欧洲诸民族，特别是西欧诸民族的音乐，乃是人类音乐文化

发展的高峰，不能和所谓无文字书写传统的“自然民族”的音乐文化平起平坐。比较音乐学带有强烈的殖民主义色彩，在其基础上产生的民族音乐学也带有殖民主义色彩。虽然几十年来，西方的民族音乐学家们一直在为清除这种色彩而努力，但是直至今日，西方的民族音乐学和其前身比较音乐学的研究范围并没有多大的区别，仍以非欧音乐为其主要研究对象。也就是说在西方，这门学科仍然带有殖民主义的尾巴。

以上三种对学科调研范围不同的界定虽然不完全相同，但都主张把非欧洲音乐当作主要研究对象，这类学术主张受到诸多东方学者的强烈批判。日本学者岸边成雄先生便大声疾呼：“我认为应把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点去进行比较”，“必须要持这样一种根本态度，把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的”。^⑦上述观点亦受到一些西方学者的批判，美国社会学家霍华德·S. 贝克尔便指出：民族音乐学作为一个学术领域，“在某种程度上把自己置入了一个冷僻的角落”。他说，“正如我们可以研究美拉尼西亚一个社会群体类似的音乐事象，^⑧我们是否同样应该研究美国本土上《生日快乐》每一次演唱或其中的一个样品？如果说否，那是为什么呢？”“我们希望民族音乐学能够包容一切音乐，因为这同这门学科的界定是相适应的，它们都应成为严肃的研究对象。”^⑨

随着东方音乐学界的崛起和第三世界人民的觉醒，当前新的倾向是把欧洲音乐（包括古典音乐、民间音乐、现代音乐和流行音乐等）也看成是民族音乐中的一类。因为不具民族属性的音乐目前在世界上还不存在，这样，民族音乐学就不是以特定的区域和范围与音乐学的其他学科分界，而是以一种特殊的角度，或者叫立足点、着重点为其主要标志了。按照这种观点，根据某一民

族文化或地区性文化的历史、地理、人种、语言、社会制度、生产方式和生活方式、民俗、心理等方面的情况，来看它们如何影响该民族、该地区的音乐，又怎样产生出独特的音乐审美标准，即从音乐的文化背景和生成环境入手进一步观察它的特征、探索它的规律，这就是民族音乐学。换言之，民族音乐学是研究音乐及其所处文化环境共生关系的科学。它的研究目的首先是要阐明各民族、各地区音乐发展的规律（包括一般规律和特殊规律），从各民族、各地区的现实音乐状况出发探索它的起源、形成、发展、繁荣、演变等问题，从而达到对人类音乐文化发展规律的认知。

生活在世界上任何一个地区的任何一个民族，无论历史长短、人口多少，都拥有自己的音乐文化。一方面，每个民族的音乐文化都有自己得以产生的独特文化背景，故各自具有不可替代的体系和独特的风格。另一方面，因为人类有共同的生理特点和一些共同的心理特征；各种不同的音乐文化都受到社会生活的制约；各地区、各民族的音乐文化又在不断地相互影响、交流、融合；同时各种音乐都以音高、音色、节奏、强弱等为其基本要素，所以人类不同民族的音乐必然有共同之处。因此，把音乐这种既具民族特点又具共同要素的文化事象，从民族学的角度将其放在整个社会经济、政治、历史、地理等诸多因素的相互关系中去进行探讨，是十分必要的。

民族音乐学的研究对促进各民族、各地区音乐文化的发展，对多种人文科学的研究都有重大作用。从本世纪 50 年代起，这门学科先后进入一些西方国家高等学校和音乐学院的课堂，成为与音乐史学、体系音乐学并重的专业。不少国家相继成立了民族音乐学的研究机构，出版了大量民族音乐学的学术著作。民族音乐学家深入世界各地，录制了各个民族不同的音乐，拍摄了许多影

片和录像片。这些音像资料有不少已经出版发行，使人们能够欣赏到过去他们从来没有听说过的音乐。这些影片也帮助居住在世界各地的人们了解地球上各种不同的音乐文化。民族音乐学目前在世界范围内发展十分迅速，已经成为音乐学诸学科中最活跃、最具生命力、发展最快的学科之一，因此它正在受到越来越多的学者的重视。

在汉语中，“民族”这一词汇有三种不同的涵义：其一是指人们在历史上形成的具有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现在共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体，如“古代民族”、“全世界各民族”、“民族学”中的“民族”；其二是“中华民族”的简称，如“发展民族文化”、“振奋民族精神”中的“民族”；其三是指除汉族以外的 55 个少数民族，如“国家民族事务委员会”、“民族区域自治法”中的“民族”。因为“民族”有不同的含义，“民族音乐”这一词组也就有三种不同的解释：其一是指一切音乐；因为目前在世界上，任何一个音乐作品，都是由属于一定民族的人创作的，所以都可以称为民族音乐。如贝多芬的音乐是德意志民族的音乐，柴科夫斯基的音乐是俄罗斯民族的音乐，阿炳的音乐是汉族音乐等。其二是指中国音乐，特别是中国传统音乐。因为中华民族可以简称为“民族”，“民族音乐”自然就是“中华民族音乐”即中国音乐的简称。在这个意义上的“民族音乐”大多是指中华民族的传统音乐，而不是指五四以来的新音乐。其三是指少数民族的音乐，这一用法在新疆、内蒙等边疆地区特别常见。在这些地区，少数民族的同志被称为“民族同志”，少数民族的干部被称为“民族干部”，少数民族的音乐也就很自然地被称为“民族音乐”了。由于对“民族音乐”这一词组有三种不同的理解，在民族音乐学被介绍到我国来之后，这一学科名称也就

很自然地引起了许多人的误解：有人以为它是指以中国传统音乐为调研对象而进行的分属于不同学科领域的研究，译成英文便是 **the Research of Chinese Traditional Music**；还有人以为它是指对中国少数民族的传统音乐文化进行的各种各样的探讨，译成英文可为 **the Study of Miority Nationalities' Tranditional Music of China**。应当指出“民族音乐学”即是 **Ethnomusicology**，其它的理解与 **Ethnomusicology** 无关，其实是不对的。

民族音乐学在我国还处于草创阶段，从文化背景出发，对我国某一地区、某一民族的传统音乐或我国新音乐进行深入研究的文章并不很多；用民族音乐学的方法对外国音乐进行研究还没有得到普遍的重视，在这方面也还缺少必要的条件。中国音乐学家虽然已经参加了国际民族音乐学界的交流，但交流的规模不大，涉及的研究领域也不广。努力发展我国在民族音乐学领域的研究，已是摆在我们面前的一个非常重要的课题。

民族音乐学不同于音乐美学等思辩性的学科，是一门实践性很强的学问，它的理论和方法都是前辈民族音乐学家们在大量的田野工作和案头工作中逐渐总结起来的。与此同时，民族音乐学还是一门正在迅速发展、逐渐走向完善的学科，正如美国学者胡德（**Mantl Hood, 1918—**）所指出的那样：“在我们称之为民族音乐学的这一迅速发展的领域里，有多少个实践者就有多少种研究方法，然而却没有标准的术语，没有公认的理论。”^①内特尔（**B. Nettl**）也说：“迄今为止还没有一本堪称民族音乐学研究的‘经典性’著作。”^②因此，本书也不可能对这一学科做详尽的介绍，只想就其发展的历史、调研对象和研究方法做简要介绍，并告诉读者一些有关民族音乐学学术论文写作的基本常识。我们在学习民族音乐学的理论与方法时，一定要联系实际，如亲自进

行田野调查、亲自参与案头工作，只有这样，才能学好民族音乐学，把中国的民族音乐学研究推进到一个新的发展阶段。

注 释

转引自《格鲁夫音乐大词典》第 6 卷第 275 页。美国 Macmillan 公司出版，1980 年，香港。

转引自《民族音乐学译文集》第 183 页。沈洽、董维松编，中国文联出版公司，1985 年，北京。

转引自俞人豪：《音乐学概论》第 231 页。人民音乐出版社，1997 年，北京。

转引自《民族音乐学译文集》121 页。

转引自《民族音乐学译文集》213 页。

⑥ 转引自《民族研究丛刊》第 1 辑第 287 页。民族出版社，1981 年，北京。

⑦ 转引自《民族音乐学译文集》第 273 页。

⑧ “事象”为英文单词“event”的意译，指人类具有一定意义的行为。

⑨ 转引自《民族音乐学译文集》第 210 页。

⑩ 转引自《EML 理论方法应用》第 81、84 页。古宗智编，贵州艺校印刷，1992 年，贵阳。

⑪ 转引自俞人豪：《音乐学概论》第 223 页。

复习讨论题

1. 什么是民族？民族学是一门什么样的学科？

2. 什么是民族音乐学？为什么东西方学者对这门学科的调研范围会有不同的认识？

3. 在汉语中将“Ethnomusicology”译为“民族音乐学”是否正确？为什么？

第一章 学科的历史

了解一门学科发展的历史对学习这门学科有非常重要的意义。学习一门学科的目的主要是为了发展它，不了解事物的过去，就不能理解它的现在，而不了解它的过去和现在，也就不可能参与它未来的发展。概括地讲，民族音乐学在国外以 1950 年为界经历了比较音乐学和民族音乐学两个发展阶段，中国则以 1980 年在南京艺术学院举行的全国民族音乐学学术讨论会为界，经历了同样的阶段。

第一节 学科的形成与发展

民族音乐学的前身是比较音乐学，比较音乐学的产生与发展，与欧洲殖民主义的兴起和扩张有关。从 15 世纪哥伦布发现新大陆开始，欧洲殖民主义者相继进入美洲、非洲、亚洲，欧洲的传教士、殖民官员以及人类学家、文化学家亦随之进入了这些地区中的一些国家。他们中间一些对音乐有兴趣的人便开始记录与当地人的音乐和舞蹈有关的资料。如法国作家蒙田在其 1580 年写的《食人的蛮族部落》一文中根据法国传教士雷维 1578 年的记述，介绍了巴西里约热内卢海湾一个小岛上美洲土著民族的民歌。德

国博物学家基歇尔（Athanasius Kircher, 1602—1680）在 1650 年出版的《世界音乐》一书中介绍了美洲土著的舞蹈和音乐。

到了 18 世纪，出现了更多基于第一手资料的著述。如法国民族学家拉菲陶在 1724 年发表的《美洲蛮族习俗——原始时代习俗比较》一书里比较了南美洲和北美洲土著各个部落的乐器；法国外交官方顿（Charles Fonton）1751 年出版了关于土耳其音乐和欧洲音乐比较的专论《关于东方音乐与欧洲音乐之比较》；英国派驻在加尔各答的法官琼斯（Willian Jones）于 1784 年发表《论印度音乐的调式》；住在北京的法国传教士钱德明（J. M. Amiot）则在 1779 年发表《中国音乐古今录》，向西方人介绍中国音乐。这些著作的作者虽然不是音乐学家，但他们以“局外人”的眼光观察了非欧音乐，并将它们和欧洲音乐放在一起进行比较，这样便产生了对音乐进行比较研究的方法，为 19 世纪出现比较音乐学做了准备。

19 世纪，英国和法国大肆对东方进行军事侵略和殖民扩张，英法两国对东方音乐的研究也随之发展起来。法国人维奥多（Guillaume Villoteau）于 1789 年到 1801 年间随拿破仑远征埃及，后来他写作了长达 25 卷的《埃及描述》中有关音乐的部分，包括《论古埃及的音乐》、《埃及的民族艺术音乐》和《东方乐器概论》等章节。在这些章节中维奥多广泛论述了阿拉伯乐器，并认为它们起源于希腊。英国人莱恩（Edward William Lane）在埃及生活过多年，他在 1836 年发表《现代埃及人的风俗习惯之记述》，否定了阿拉伯音乐起源于希腊的说法，认为对阿拉伯的音乐的影响来自中亚或南亚。随着德国和奥地利加入对亚洲、非洲和美洲侵略和掠夺的行列，德、奥两国对非欧音乐的研究亦发展起来，其中较为重要的著作有基泽维特（R. G. Kiesewetter）1842 年发表的

《阿拉伯音乐起源说》等。此外，安不罗斯（A. W. Ambros）于 1862—1878 年间发表的《音乐史》和费提斯（Francois-Joseph Fétis, 1784—1871）在 1869 年发表的《音乐通史》中也都用了相当的篇幅讨论非欧音乐。然而，所有这些研究几乎都不是有计划进行的，没有形成比较系统的研究方法，而且也没有音乐学家到他所研究的地区进行实地调查，欧洲人对非欧民族音乐的描述和分析都带有很强的主观色彩。因此，这些研究还不能构成一个学科。

现在一般认为比较音乐学以英国音乐学家、物理学家、数学家兼语言学家亚历山大·约翰·艾利斯（Alexander John Ellis, 1814—1890）在 1885 年发表《论诸民族的音阶》为起点。这篇论文建议在音乐的比较研究中使用音分标记法，即将十二平均律中的一个全音规定为 200 音分（cent），半音为 100 音分。音分标记法既科学又简单易学。如果我们根据振动数去研究两个音之间的关系，在多数情况下会得出一个很大的分数，如 $a:g = 435:386.67\text{Hz}$ ； $g:f = 386.67:343.71\text{Hz}$ 几乎没有人能一眼看出 $435:386.67$ 和 $386.67:343.71$ 是等比，也就是说两个音程是完全相等的，各为平均律的一个全音。而音分标记法则简单明了地表现了它： $a:g:f = 2.200$ 音分。如用音分标记法去表示不采用十二平均律的音程则更显示出它的长处。如印度尼西亚的斯连德诺音阶各音级间的振动数比率为：

352 404.5 464.5 534 613 694 809

很难看出这是一个什么样的音阶，但如果用音分标记法表示，则为：

240 240 240 240 240

一眼就可看出，所有的音程都相等，每一个音级之间相隔恰

好是五分之六全音，因此斯连德诺音阶是一种全音音阶。又如，我们常用“稍高的 Fa”、“稍低的 Si”、“三度间音”等含糊的术语来说明和描述流行在我国西北的苦音音阶，若用音分标记法可使这种音阶的结构和音高关系变得一目了然：

音 阶	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
音分数	0	204	316	498	702	884	1018	1200

La 与 Si 之间的距离为 112 音分，Si 与 Do 之间的距离为 182 音分，Mi 与 Fa 之间为 134 音分，Fa 与 Sol 之间为 182 音分。三度间音的高度应为 150 音分，所以苦音音阶中的 Fa 和 Si 不是三度间音。Si 到 Do 和 Fa 到 Sol 的音程距离大于 La 到 Si 和 Mi 到 Fa 的距离。

艾利斯首创的音分标记法使音乐学在关于音阶的描写和比较两个方面都达到了真正科学化的程度，一个多世纪以来，它被音乐学家们普遍采用着。

艾利斯在其著作中测定并标记了希腊、阿拉伯、印度、缅甸、泰国、爪哇、中国和日本等地的音阶，并对它们进行了比较。作为这项研究的结论，艾利斯说：“音阶并非只有一种，也并非自然形成的，也不像赫尔姆霍尔茨非常出色地加以阐述的那样，是根据乐音的法则必然形成的，而是非常多样的，非常人工化的，又是非常随意的。”^①艾利斯使欧洲音乐学家们认识到，除西洋音乐的音阶构成外，事实上还存在着根据完全不同的原理构成的音阶。应当说，这是在真正理解、认识非欧洲音乐的道路上跨出了第一步，从而向当时开始滋长起来的欧洲音乐中心论发起了第一次冲击。

然而，艾利斯并没有提出“比较音乐学”这个名称。在他发表《论诸民族的音阶》的同一年，奥地利音乐学家阿德勒（**Guido Adler**）在《音乐学季刊》的创刊号上发表了一份学术研究提纲，提出了把“历史音乐学”和所谓“体系音乐学”加以区别的构想，并把非西方音乐文化的研究列入“体系音乐学”的范围，他认为这是一门“根据民族志和民俗志进行比较研究”的学科。当时，阿氏把这门学科称为“音乐学”（**Musikologie**），就是后来说的比较音乐学（**Vergleichende Musikwissenschaft**）。

从1885年直到第二次世界大战之前，比较音乐学有了很大的发展。德国音乐学家施通普夫（**Karl Stumpf, 1848—1936**）同他的助手阿布拉罕（**O. Abraham, 1872—1926**）于1902年在柏林大学建立了研究室，他们二人和后来曾在这个研究室工作、学习的霍恩波斯特尔（**E.M.V. Hornbostel, 1822—1935**）、拉赫曼（**R. Lachmann, 1892—1939**）、萨克斯（**Curt Sachs, 1881—1959**）、诺林特（**Tobias Norlind, 1879—1947**）等人形成了比较音乐学的柏林学派，这一学派为比较音乐学的建设作出过许多杰出贡献。

1860—1880年期间，以达尔文的《物种起源》出版为标志，进化论成为一种时代思潮。西方人类文化学的先驱们受到生物进化论的启迪，提出了文化进化的思想。他们认为人类自从与动物分离以来，在生产技术、社会组织、婚姻、法律、宗教、思想意识等方面都在不断进步，从低级向高级发展，从蒙昧、野蛮的原始社会逐步走向19世纪欧洲的文明，并认为世界上各民族都经历了或将经历相同的一系列发展过程。比较音乐学柏林学派的一些学者受达尔文生物进化论和人类文化学进化论学派的影响，认为人类的音乐文化也是由简到繁、由低级到高级发展的。根据“由简到繁”的原则，他们试图从共时存在的人类文化中抽理出音乐

文化变迁的年代学顺序。如他们认为五声音阶比七声音阶“简单”，从而断定“五声音阶体系是一切民歌中一种原始的特性，代表原始人类的歌曲的原始时期”，并说“无半音五声音阶体系是否不应被视作一种发展的表现，即全人类不分人种、民族和地区全都适用的进化过程中的最初阶段。这样，无半音五声音阶应被认为是第一个和最古老的音阶”。^②当他们发现一些歌曲只有两个、三个或四个音时，便得出了这些歌曲比“五声音阶还要古老”的结论，同时认为它们“从历史的角度应该看作还没有达到成型的，或者是缩减了的形式或者是原始的形式，比起完整的形式来大为落后了”。^③根据他们的观点，单音风格比复音风格落后；单乐段比复乐段落落后，构造简单的乐器比构造复杂的乐器落后，因此产生的年代也更为古老，如此等等，不胜枚举。

柏林学派的音乐学家们站在欧洲（尤其是日尔曼民族）音乐文化的立场上进行音乐形态的比较，认为欧洲音乐文化的形态高于其他地区的音乐文化。某一音乐文化中的音乐形态与欧洲相近，即为“复杂”和“先进”；某一音乐文化中的音乐形态与欧洲相异，即为“简单”和“落后”。这样就形成了“欧洲音乐文化中心论”的观点，即认为世界上其他地区、其他民族的音乐文化只相当于欧洲音乐发展过程中的某一个阶段。萨克斯在《比较音乐学——异国文化的音乐》一书中指出：“关于异国文化音乐的学科给我们描绘的正是曾支配过我们和将支配我们的命运，正是我们曾走过的道路。人类生活千姿百态，它如同一块五光十色的地毯覆盖着地球的各个部分，而它只是我们先辈曾经经历过的一种发展的残余。锡兰维达人和苏门答腊库布人的原始状态、北美印地安人的低等狩猎活动、北亚人的游牧生活、古代马来人的农耕文化，这一切也都并存于史前的欧洲。”^④

应当指出，尽管世界上各民族、各地区的音乐在历史上都有发展和变化，但这种发展是无法用“简单”与“复杂”这种概念来概括的。世界许多地区五声音阶和七声音阶并存的现象，说明比七声音阶“简单”的五声音阶可能是后来人们选择的结果，而不一定是音乐进化某一发展阶段的残余。音乐的“高级”、“低级”不一定和“复杂”、“简单”相联系。一首“简单”到只用了几个音的民歌，可能是一件“高级”的艺术品；一首用序列手法写作的交响乐，也可能是一件“低级”的、毫无艺术价值可言的作品。同时，乐器制作的繁简、精美与否，和文化的变迁有关，从中不一定能推断出乐器演变的时代顺序。如把制作于周代的编钟和清代生产的二胡加以比较，大概很难说出孰繁孰简，若要根据其工艺的精美程度来进行年代学推断，可能会出笑话。另外，各民族、各地区的音乐文化都有自己的特点，都经历了独特的发展道路，假定欧洲音乐文化的发展道路即为全人类各民族音乐的发展道路不仅与目前已知的历史不符，而且也是唯心主义的先验论。如在欧洲“复音音乐”可能是“单音音乐”发展的结果，而在亚洲的一些地区，发展的道路则可能完全相反，“复音音乐”的出现可能早于“单音音乐”。这一点连柏林学派的音乐学家们自己也看到了。因此，当文化人类学的传播论学派兴起之后，他们便很快抛弃了进化论的观点，加入反进化论的传播论学派。

从学术上看，“欧洲音乐文化中心论”是欧洲人以己群主观态度观察和衡量一切事物的民族自我中心偏见的产物。然而帝国主义者却利用了这一出自民族自我中心偏见的学术观点，为他们奴化和殖民被压迫民族的政治目的服务。因此，在柏林学派音乐学家们的学术观点悄悄地转向传播论之后，“欧洲音乐文化中心论”并没有因此而销声匿迹，它在东方得到了传播，并取得了非常广

泛的影响。

西方帝国主义者在东方传播这种理论的目的，并不是帮助东方人发展自己的音乐文化，而是要拔掉东方各民族传统音乐文化的根，进而从精神上征服东方人。一个西方人在《远东的教育征服》一书中便非常明确地指出：“西方用于对付东方的运动方式，可以简言之征服，用武器、用机器、用教会和用学校的征服。我们必须做的是观念的征服，以精神凌驾精神的征服。”^⑤主子一声令下，奴才马上行动，1893年，由帝国主义操纵的中国各地教会学校联合组成的“中华教育会”在其成立大会的开幕词中便说：中国的艺术“如音乐、图画等也要连根拔掉或彻底改造”。^⑥其言辞之狂妄，手段之野蛮令人发指。应当看到，“欧洲音乐文化中心论”在帝国主义者手中，实际上是作为他们对中国人进行精神征服的理论武器来用的。

此时，有一批自西方和日本留学回国的音乐家，在新文化运动的背景下，带着发展中国音乐的良好愿望，开始宣传“欧洲音乐中心论”。如萧友梅先生就说过：“我国现用之乐器之不及欧洲乐器，乃不容否认之事实。且举笛为例，我国之笛指洞有六，故仅有七音。”“我国的音乐，在某一时代，虽然有了一点小名誉，但是在本国的立场上看来，至少可以说最近三百年来没有什么进化，若拿现代西洋音乐来比较至少落后了一千年。”“我们的音乐远远不及西洋。这种不进步的原因，我们可以分开理论方面和技术方面来考察。说到理论，中国音乐的根本缺陷便是没有和声，没有转调。”“我国无复音音乐产生，不能与西方音乐平行发展”。^⑦

萧友梅先生显然不知道“笛有六孔，能翻七调”的理论与实践，也不了解中国有“复音音乐”的事实。当他把中西音乐放在