



## 导摇谣言

20世纪 80年代初,音乐人类学(最初译为音乐学,国内也译作音乐民族学或民族音乐学)理论已开始引入中国音乐学界。当时,我刚从四川音乐学院作曲系毕业留校任教,主要从事民族音乐的研究及教学。最使我困惑的是:中国的书法、绘画、文学、医学等都有一套相对独立的理念及教学体系,而且各自都植根于中国文化的哲学基础,但音乐似乎有些异样。当我们学习中国音乐时,似乎都要基于西方音乐理念及教学体系(如基本乐理、视唱练耳、和声、曲式、复调、配器),其体系严格地构建于西方文化的哲学基础上。从理论上讲,既然中西音乐属于不同的文化体系,但为什么中国音乐的理念及教学并没有以自身的文化体系为依托,是否中国音乐与自己的文化体系完全无关?这种无关是认识论的问题,是人为的,还是自然存在的?是否音乐体系不存在文化属性的问题?

音乐人类学最重要的观念就是将音乐视作文化的组成部分,即文化中的音乐或音乐作为文化。它基于文化人类学的理念和多学科交叉的发展,将全世界各时代、各民族的音乐看作统一而多样、平等而不同的文化现象来理解。这样一种宽阔的视界,给笔者提供了一种开启解决自身困惑的思想门路,使自己对音乐问题的思考有了更深层次的拓展。

收录在本书中的编译文,反映了 20世纪 80年代音乐人类学全球文化视野研究的部分状况,如音乐变迁研究、比较音乐研究、音乐美学研究等。这里收录的编译文大致可分为六个部分。

第一部分,着重研究音乐文化的世界性变迁。其中包括音乐变迁研究的理论方法,亚洲音乐文化的变迁,全球化中流行音乐的“本土性”,保护音乐的纯洁性,音乐文化身份的维护,传统音乐的保存以及传统音乐的再生(应用音乐人类学的研究)。依笔者所见,以上所述现象是当今全球文化变迁中的各种文化相互独立以及相互作用的状态,了解这些状况,有利于我们在一种全球文化思维框架中考虑中国音乐未来的生存与发展。

第二部分,我们可以看到从比较音乐学到音乐民族学、再到音乐人类学的历史轨迹,反映出人类对其音乐的认识和理解在广度和深度方面的不断扩展。

第三部分,在这里我们看到了不同于西方音乐美学体系的音乐文化美学表述,非洲的、亚洲的(如阿拉伯、印度)音乐文化美学对音乐美学基本原理的重新认识,以及对各种文化音乐美学的共性和特殊性的理解与认识,为世界音乐的美学提供了丰富的资源。

第四部分,我们可以从《音乐学的性质》、《音乐学的方法》、《西方各国的音乐学传统》(含愿篇编译文)了解西方音乐学领域的研究,可以此对照音乐人类学在学科性质、方法以及视野相对于音乐学学科的发展。

第五部分,我们可以看到西方专业音乐创作在其直线逻辑发展中所遇到的困境,这也反映了后工业文化时期以西方为主流的音乐文化与创新实验音乐在认识上的矛盾倾向,以及创新实验音乐的东方化倾向。

第六部分,我们可以看到音乐人类学理念对国际多元文化音乐教育发展的历史贡献。

最后附录部分,从《采访著名音乐人类学家 布鲁莱金》一文中,我们还可以看到布鲁莱金整个生命历程中音乐精神境界的不断拓宽,作为一位精通欧洲音乐的音乐家和虔诚的基督教徒,他通过对音乐人类学的不断探索,扩展了自己有限的文化体验,突破单一文化音乐及信仰的价值标准,达到开阔地、对不同文化音乐深刻的理解。这对于我们一些囿于西方音乐文化价值标准的某些中国学者来讲,将有所启迪。

本书所收录的有关音乐人类学的编译文,虽然在音乐人类学视界中只是很小的一部分。但它从一个侧面记录了笔者十多年来对音乐人类学知识的探求与学习,它或许可以为寻求更为开放的音乐视界来看待中国音乐文化和世界音乐文化,为中国音乐及文化更好地应对新世纪全球文化变迁的挑战,提供音乐人类学的部分思想资源。

管建华

2006年于南京

# 目摇摇录

## 第一编 世界音乐文化变迁的研究

世界音乐变迁的研究	
——疑问、问题和概念	(猿)
音乐变迁研究理论和方法的一些问题	(猿)
西方音乐影响世界的研究	(猿)
亚洲传统音乐的表演及创造性	(猿)
亚洲音乐变迁的研究	(源)
全球化中“世界音乐”的“本土性”	(源)
跨文化音乐关系的新发展	(缘)
文化变迁中伊拉克音乐身份的维护	(缘)
文化变迁中音乐的纯洁性	(远)

## 第二编 音乐人类学原理的研究

比较音乐学和音乐民族学的界定	
——一种历史的、理论的透视	(远)
音乐学家与音乐人类学家的对话	(苑)
音乐共性的研究	(愿)
比较音乐研究	(愿)
应用音乐人类学的研究	(怨)
芬兰民间音乐的研究与音乐人类学	(员)

### 第三编 音乐人类学的美学研究

- |              |      |
|--------------|------|
| 音乐特殊性与共性的美学  | (页码) |
| 阿拉伯音乐美学与即兴演奏 | (页码) |
| 美学与印度音乐      | (页码) |
| 音乐人类学研究的美学层面 | (页码) |

### 第四编 音乐学的研究

- |            |      |
|------------|------|
| 音乐学的性质     | (页码) |
| 音乐学的方法     | (页码) |
| 西方各国的音乐学传统 | (页码) |

### 第五编 后现代音乐研究

- |         |      |
|---------|------|
| 现代音乐的痛苦 | (页码) |
| 开放曲式    | (页码) |
| 后现代音乐   | (页码) |

### 第六编 音乐人类学与音乐教育研究

- |                       |      |
|-----------------------|------|
| 音乐教育面向未来              |      |
| ——为生活促进音乐             | (页码) |
| 音乐人类学与世界音乐的教学         | (页码) |
| 音乐教育历史性的聚会            | (页码) |
| 富丽而珍奇                 |      |
| ——音乐的根基与变迁的传统         | (页码) |
| 正规教育制度中的音乐文化传播        | (页码) |
| 第X届国际音乐教育学会阿姆斯特丹大会开幕词 | (页码) |

### 附录 采访著名音乐人类学家 詹姆斯·布萊金

## 世界音乐变迁的研究 ——疑问、问题和概念

[美] 约翰·特纳

摇摇整个世界音乐史或整个人类音乐史仍然很少被研究,音乐学的领域也不具有充分的准备去论述它。而且,在音乐民族学早先的历史中,文化的和生物的进化论者理论的诱惑对顺序的建立提供了一种动机,并暗示了世界音乐历史是可预见的。如以学者霍恩博斯特尔(亨德里克·范·埃森,1862—1937)和萨克斯(卡尔·萨克斯,1881—1959)及其著作为代表的比较音乐学领域,虽然也确认不同文化具有独自的特征和个性,但其结果是建立在对整个世界历时的观察上的。在以后的文献中,随着有关特定知识的发展,人们意识到这一音乐历史世界观的判断是无效的。今天,随着音乐世界中重新开始的兴趣,以及随着我们已进入一种全球化历史时期事实的认识,在特定的观念中,世界是一个文化的统一体。在19世纪前夕,特别是在19世纪这个时期,世界大多数文化的联系变得如此紧密而使文化相互发生影响,这成为音乐人类学家研究的主要焦点,他们通过音乐来观察这些影响。而且,正如我们常听到的,从此世界将缩小为地球村,我们再次在调查人类音乐进程中产生兴趣,特别是对它的最近历史部分。

要全面评述近来思想的文献,超出了本文的范围。在此笔者也不去追溯那些智者的先见。不管怎样,假设存在世界音乐史的论题,我愿意以维奥拉(辛西娅·维奥拉,1914—1998)所描述的音乐历史的四个时期的最后一个时期作为我的起点,他称之为“全球工业化”时期。看来这是19世纪有争论性的论述,也可能是相当悲观地作为一个音乐的均同化时期。

音乐人类学家对此常常装作一种漠不关心的态度,但他们常常会对多种音乐的消失,音乐风格、民族音乐和乐器的消失而深深地忧虑。当然,不分担这种忧虑是很难的。我几乎不同意目前的音乐多样化能使忧虑解除,如约翰·洛马克斯(约翰·洛马克斯,1917—1985)预言的那样确实发生了。的确,19世纪世界音乐史的主要特征在许多民族音乐的利用率极大地增长了。但可能最有意义的是其他文化对西方音乐和音乐思想的介绍与引入反应的差异。这是很大群体的反应,也是本文的主要论题。

我们有关于从这些反应结果产生的音乐产品的大量资料,但我们几乎没有共识的概念和理论方式,以及比较技术的方式。出于这一原因,需要讨论一些概念,指出

问题,提供更为广阔的前景,特别是在世界许多文化论述西方音乐的到来和西方音乐思想进入这些人们生活的各种方式中的比较研究。比较研究引出了一个类型学问题。我宁愿把 20 世纪的音乐世界看作一个巨大的各种音乐相互影响的网状组织,而不愿把它看作是单个各种音乐的群组。为完成这一目的,就必须在各种文化中建立一种各种音乐相互关系的类型学。另外,必须论述这些文化相关性的类别。换言之,如果我们将现代音乐世界作为各种音乐、各个组成部分和各个体系的相关影响的群组,那么自然要包括(用 梅里亚姆提供的模式,或称“声音、行为和概念”)。我们首先必须注意各种文化和文化单元各自联系的那种相关性质,这就需要依靠一个有根据的组成一个文化单元的精确定义。文化,在有些方面有时是由人类学家自己定义的,而在这些方面他们也没有形成一致的意见。于是,试图在此论述这一主题前就要面对这些问题:如“确实是存在着像‘西方的’文化或仅此而论的‘西方的’音乐吗”?对此暂不作答,这也就给我们留下了一个问题的领域。而我们论述文化的音乐组成部分,最好是通过获得语言学类似关系中的一种音乐语言的体系。

文化类型学的研究现在仍有难度,也是不常用的。虽然如此,在文化变迁研究中的一些分类把它视为一种不可缺少的工具和方法(如斯图尔特·霍尔)。如果人们没有相关的分类类型,他们能抽象出这些特征吗?根据这一评断,有一些可能性可从近来世界的历史导出:两种相互影响或相互对抗文化的相关复杂性和技术性发展;政治强势者超于其他政治的程度;相对的人口范围;对抗的聚合点——在本文主题中指出的几乎都是由欧洲人殖民的非西方文化区域;殖民地文化的同化、隔离、娱乐、宗教改变的含义;文化可和谐共存的程度;规定的或禁止的、调和的机会。

在讨论各种音乐的关系时,现存的音乐人类学的文献包含了两种主要的概念:相对的复杂性和适应的程度。这两种概念有一个共同点:二者包含了我们相互的关系和界定的困难。人们指出:西方音乐对所有文化的影响,其普遍接受的原因是它的假定的极大的复杂性,即伴随的技术复杂性。这种假定部分是受世界音乐的西方观念的影响,但也出自于普遍体现在非西方文化较少程度音乐分类特定的西方音乐性质。分类的衍生,或者相关的军乐、教堂音乐、流行音乐等分类的极大衍生,甚至衍生到乡村的民间音乐。运用这些基本概念作为一种定量的概念,就假定日本和印度音乐的极大复杂性和印第安人音乐的较大简明性,常常理所当然的被认为是预言家的音乐反应。我们几乎不能确定关于音乐复杂性的精确定量概念,而关于这些的文献充满了直观的看法,这些看法超出了精确定量的范围。如果我们在运用部分定量的方式和它们的相互关系中等同其复杂性,那么我们可能是在制造一些通常的假设。以此用来想像:所有纯粹口传的传统通常比书写的传统简单,那种能用音乐理论清楚表达出的传统比缺少这种表达的传统更复杂,受过专门训练的音乐家的传统比其他传统

更复杂。当然,我们会评价关于连续统一体的音乐体系的综合复杂性,甚至从各种文化的变迁的观察者中获得共识。

但是,如果我们相信音乐人类学的文献,相信比复杂性更重要的音乐史的预言者,简言之,正好说明与复杂性有重要类似程度的是各种音乐的融合。而且,一些分类研究(如沃特曼,1974)试图说明非洲音乐与西方音乐之间比西方音乐与美洲印第安音乐之间的关系更为融合,并产生了一些音乐结果。但除了这些结果,我们如何评估这种融合?我们是否能限制这些循环争论的终止?

在建立各种音乐的相同和不同程度中,至少有两种方法是被确定的:(1)定量比较。即通过大量的音乐的各种成分或各种参数统计的评价。(2)定性比较。即在各种文化中从确定的中心特征和评价与他们类似的其他文化中心特征的比较中得出的鉴定。这种中心的概念,难以运用,看来仍然值得进一步探索。它对于融合的作品研究和对现代化与西方化二者的区别是一种特定的评价。

定量方法的运用有很长一段兴旺的历史,在 亨德里克斯·马蒂斯(Hendrickson)的著作中,他企图确定、分离,然后将若干个参数作为形成某种音乐相似性程度的测量。关于这种方法的难度有过广泛地讨论,看起来扩大该体系的进一步的工作和推敲是应该进行的。作为一种方法,如果用于他的论文目的表示,它将认为相等的各种参数是重要的,也可以加上其他总计参数的相互关系。对第二种方法(定性方法)的评价,人们希望取得像数据库中所指示的,但是否任何一种文化中取得一定地位的成分比其他成分更为中心。在言语表达的陈述中,重要程度是根据主要社会成员在多次变化中他们所坚持的成分。由此进一步讲,社会会同意在他们自己音乐框架以外一定的音乐成分的中心地位吗?例如,对于印度音乐,欧洲人会像印度人自己那样考虑同样的事情中心吗?

以上问题的最后答案似乎是否定的。但这些问题可以通过在研究非西方音乐和西方音乐之间的事实而得以调整。在第一阶段中,我们涉及各种非西方音乐观念也就涉及他们自己音乐成分的相对中心。在习得的西方音乐中也涉及西方音乐成分的相对中心。我们必须接受所提供的资料普遍表明或复杂的言辞。在第二阶段中,我们可能开始接受西方自身民间的评价和学习西方文化,并接纳西方音乐的成员以及个别采纳西方文化某些方面作为自己文化部分的评价。

在论述作为艺术作品集的各种音乐时,我们讨论了音乐的适应性。但是,就他们的音乐行为和音乐态度所涉及的范围来讲,我们也要涉及文化的适应性。例如,具有宫廷音乐传统的两种文化就可能有一种特殊的联系。音乐家的社会角色在各种文化中可以是很不相同的,在此意义上,除音乐音响的类似性外,它们就有不可共同适应的音乐制度。各种文化从社会方面的和音乐方面的角度强调的等级排列,音乐整体

的各个组成部分是在此种关系中的适应,这些等级只有用文化才能确定。我们很难以一种立场去推断结论,但如果我们去发现为什么一些事情必须发生在 19 世纪非西方音乐中,那么,音乐文化中相关的类型也就应该被探索。

本文前后联系中最重要的是非西方社会,他们音乐行为表达的要求和动机。对于拥有极为广泛人口的音乐的分类和命名,寻找一种认识,是未来的一个极其重要的任务。各种动机不是单独具有的,一个人可以有多种动机,各种社会群体、阶层和个体的动机都是不同的。但在任何一种例子中有一种或两种动机可以是占支配地位的。作为一种开端,我在此提出三种主要的动机类型。

第一种,连续统一体的目的要求传统文化保留其完整性,或者说无变化的保存。但我们注意到所有的事实或者特定的部分事实,各种文化在 19 世纪中的变化是完全可以理解的。无改变的保存的要求,在各地都被提出。第二种,这种将一种社会纳入西方文化体系的简单化的结合是与第一种连续统一体的目的相对立的。第三种动机,在前两种极端之间,或许可称之为现代化。这一术语以许多方式运用于人类学和历史学的文献中,现代化在此界定的含义是对西方技术和其他西方文化产品的采纳和适应,但同时坚持自身文化价值的核心,不做大的改变,最终并非等同于西方文化。可能大多数非西方社会希望转入这一方面(斯图尔特·沃范辛格,《音乐民族学》)。

根据这些广泛的文化趋向,音乐当然可以说是绝对在变化。现代化文化也可以是将它的音乐体系简明的现代化;另外,试图无改变的保存,以寻找允许西方音乐进入而不削弱自身的结构和音响。我们假设,在音乐和文化的其他方面之间的这种平衡性是一种规范,但我们也从一些例子中知道音乐可以扮演一种特别的、相反的角色。

音乐和其他艺术在文化中确实存在具有一种特别功能的可能性。这一题目曾被广泛地讨论,也是在此暗示的一个问题,要说清楚这一问题需要许多例子说明其事实。当人们在被一种主要方向驱使而引导所有的各种活动去完成一项主要目标时,如经济的生存、军事的胜利、新的文化体系的采纳……此时人们可以应用音乐提供调整,认为音乐本身也是有一种相对的愿望,抗议反对一种强加于它的命运。梅里亚姆(玛丽·沃范辛格)和其他学者从非洲和美国黑人文化中引证了许多主要集中在歌词方面的这种例子。对一些北美印第安人音乐的现代运用也可以表明,当它们要像白人一样生活,在许多方面受到尊重,音乐和舞蹈就特别强调了他们印第安人的身份。文化的少数民族对这种音乐和其他行为形式之间的结合点特别地敏感。因此,当本世纪我们希望他们在对抗西方文化中确立一个他们的主要目标时,当我们在此找到这些音乐风格和行为发展的解释时,我们也必须意识到他们以前的音乐。由于它是一种音乐,形成的完全对立,对于平衡提供了一种对照的需要。此外,我们可以发现,音

乐生活的不同领域甚至个别领域可以包括在文化创造的不同方面。而且,当公众音乐的主体反映了变化、混合和社会正经历的适应时,分类体系便代表了传统的价值,从结构方面也反映了这种价值。

现转回到 20 世纪特定的音乐事件,去清理近似于接受过程的类型学(或可能称为技术的或反应的类型)这也是本文的一个目的。这是由于 20 世纪西方音乐的来临所一直重视的音乐问题。这些反应的大部分在文献中被很好地证明,它们的确认是从作品、演奏或作曲中考察而来的。此外,它们代表了各种类型、类型的交叉和结合,有时包含完全不同的音乐活动范围。看来,这些事情实际上已经形成。可以引证许多特定的例子,但这样将多于叙述而少于理论,成为长篇资料的著述。因而在此仅举主要的评论。

看来,一些基点需要继续考虑,因为我们是讲文化的音乐,就必须尝试文化界定这一概念。由 亨特·路马克斯(Hunter Ruckmick)开创的一种方法,假设每种文化都有一种“特别喜爱的”民歌风格,超过任何其他风格,确立了这些人的音乐中心,也展示了它最好的中心特色。我们再引用雷德菲尔德(Ruth M. M. Redfield)和辛格(Singer)发展运用的术语,将音乐“伟大传统的部分”称为文化完美典范的音乐,尽管它可能被演奏的和实际听到的只是一小部分精华。对于每种文化,不同的方法是可以采用的,如我们假设每种文化具有不同的连续统一体,其最重要的是彼此地理解,则它就必须接受过程和反应这些概念不是各自独有的。它们交迭在社会中、在曲目中、在流派中,甚至在歌曲中。我们现在所谈的各种文化的混合,可以在个人和民族的剧目中找到,也可以在某一类型中,甚至个别音乐的人工制品中找到。

在列出一系列发生的反应之前,需要弄清一种明显地没有被发现的反应。由于这种认识的缺乏使我们在建构比较方法论中采用了一种重要概念。这种缺乏的反应是在完全把握西方音乐文化的同时,也完全维护了原有的传统。这可以有多种解释,但它使我们产生了一种联想。作为这一反应和以下所列出的其他几种对西方音乐反应的基础,这种重要概念的基础或许最适合称呼为音乐的能量。在此假设:在每种文化中,对音乐的创造和活动确定最大限度量的能量是可能的,运用“能量”这一术语,因为它是常用和熟悉的。另外,如“容量”或“限度”也是可运用的。值得强调的是,在任何例子中至关重要是取得比较适当的理论构思,以及伴随在传统中已经出现的社会音乐文化的附带条件所需要的调整。

人类音乐能量的最大限度量是绝对存在的,毋庸置疑,每种文化都有它自己音乐的最大限量。某些人可能愿意在经济、视觉艺术和言语艺术或者技术方面去扩大音乐活动方面的巨大能量;另一些人则保持最低限量,无论如何生活的其他许多方面保持自己的最低限量。再则,一种文化要准备在它部分成员的音乐活动方面

扩大其能量,就需要提供给他们训练、费用、设备、地位、顺服的观众。如果这一概念有任何一点效力,我们一定多少会知道它的能量,而且这一概念在各种音乐的比较研究中可能具有重要的功用。对于我的基本假设,一种愿意把相当的能量花费在音乐上的文化体现出一种非常基本和根深蒂固的价值。而且,在较长时期或多或少保持的持久变化是缓慢的。我们必须由此设想,人们音乐生活的增加必须由音乐能量得到保存或丧失的方式来平衡。因此,我们所想到的非西方人的反应是对西方音乐形成的根本选择。一种社会可以在两方面之间选择:一方面允许大多数音乐剧目被遗忘;另一方面,允许完整地保留它,但用精简的形式,要求学习和保持较小的能量。社会可以将人群分为两种:一种是保持传统,仅学习很少新引进的材料;一种是与此相反,他们减少了保持传统的若干个体数量。音乐的变迁也能在这种理论框架中得到解释:当新的材料被引进,它必然以某种方式取代以前存在的某些部分。这种最大限度量的概念和上述其他讨论限定的概念一道,或多或少确立了可计算的一定的音乐能量,而且这些概念有可能容纳各种变化——个别音乐作品的变化、音乐态度的变化、整个剧目风格的变化、参数替换的变化和作品的变化——它同时适用于多种情形,因此,它也是比较基本的排列。

随着以上背景的陈述,我们回到起初的目的,列出非西方音乐的反应,就像非西方社会中音乐的人为产品的展览一样。

匮乏。我们已知道传统哀悼的方式大多数已完全丧失,这种反应的类型就是音乐传统的放弃。如果这种反应肯定从未发生,但也难以肯定仍保持其形态存活的人的存在,并且他们的音乐体验也十足地由西方相应的东西所替代,原来确定的剧目部分的消失和完全接近放弃的状况出现在各处。但如果我们不能界定现在实践于非西方国家中的“西方人的”所有音乐是西方所爱好的,我们至少必须承认传统和西方特性的共存,在同一音乐作品或在两种相对风格作品中的共存,或在人的体验中的共存。的确,在一些例子中人们可以感到尤其那些幸存的音乐,与放弃的传统行为的其他形式相比是精选出来的,而且这种倾向在一些社会中已完成。西方音乐的到来并没有扑灭非西方音乐风格的存在,它可能减弱它们,改变它们,以不同的运用重建它们,而它们也以某种形式或任何形式继续存在着。

以上陈述已关系到以什么作为一种价值判断。有些判断来自免于发生的愿望,不管它的发生是好或者不好,它必须由发生在他们中的人们来判断。即使圈外人仍可能发觉这种传统大体上或在遗迹中存在,但圈内的人们可能还是感到他们自己传统音乐的消失。这种例子可在一些澳大利亚的土著居民中见到。他们乐器的改变、传统宗教音乐的消失,从一种在世界上完全独有的音阶中的四分之三音改变成半音。但非西方音乐在各地继续存在,这是公认的看法。其他下面的大多数反应的描述是

从总的、比较的方面为主,也试图以西方角度的观察来考虑,但所有这些观点对所有非西方文化必然不是全都适合的。

**囿**枯竭。也许并没有发生传统音乐的完全被放弃,但也一定发生了由音乐能量的转换所导致的部分的放弃,或者实际上的枯竭。一些北美平原的印第安部落文化曾有过极其大量的宗教音乐,但今天已很少存在了,取而代之的许多是少量的社会性舞蹈音乐。完全典型的印第安部落的传统剧目现在看来也是极为少见了,歌曲的数量或歌曲的种类也比过去少多了,许多地方也出现乐器的丧失和由西方部分乐器的取代,传统演技也遭丧失或被取代。在吸收西方音乐的标准化和纯化所释放的能量被扩展。有一点需要考虑的是,如果我们将音乐再次分为声音、行为、概念,至少在原有音乐传统部分基础上,各种文化仍保持着一种独特的音响,这是明显的。由于赞同西方式的各种音乐会、支薪的音乐专业化、录音机和收音机、坐在台上的演出、演出之后的鼓掌等,而那些传统音乐行为常常被放弃。而传统的音乐概念、它的源起、它是什么、它是如何界定的、它在生活的主要作用、它具有何种力量,所有这些,在赞同西方音乐概念的世界文化中已近于被放弃。

**囿**保存。另一种对西方音乐的反应是在限定的环境中人为的或可能隔离式的保存传统,如移交博物馆等。作用于人们音乐生活的主流向着西方模式变化,而在某些例子中,西方音乐的形式完全是受本地传统的摆布。那些特别作为他们自己传统遗产的音乐在隔离而存在的小块地区中被保存,常常是在政府部门的保护和资助下。公众对这种音乐的认识仅仅是将它作为属于过去的存在,或稀有音乐观念的体验,为了特殊目的、事情和社会阶层而保存。这种音乐组织的建立和在国家的巡回演出是为了展示自己音乐的过去。在一些国家,如朝鲜,杰出的传统的音乐家正式地被给与“国宝”的特殊地位,这种愿望是为了无改变的保存传统音乐,给予它一种稳定性,而实际上又不可能是过去的那种体验。在允许的经费下这样做,大多是为了公众音乐的推销功用。有时这种人为的分离和保存作为临时的权宜之计,如在伊朗政府艺术部门的支持下,古典音乐作为一个时期的音乐来保存。然后,在近十年中它又重新在每日的生活中扮演更重要的角色,于是开始经历更多的变化。这种由人为方式临时保存的音乐,跟随着新的形式成为音乐生活的主流被再次引入。这种临时保存看起来也是 20 世纪西方音乐文化的一个特征。比如,在教育体制中、政府的支持和博物馆式的环境中,我们也保存了欧洲古代、中世纪、文艺复兴、巴洛克和一些民间音乐的种类。

我们讨论的这一组现象很容易在一小部分传统剧目中找到,但这些未必能代表整个社会的音乐行为。

**囿**多样化。这是指由多种成分结合进入一种音乐结构或社会结构。如伊朗和印度电影可能在一种音乐或一系列音乐中包含许多来自不同地区的不同风格,及其

它们自身中显示出对西方音乐的不同反应,我们可以将这些称为在统一结构中的风格多样化。

**统一强化。**与多样化相联系,但在某种意义上和多样化相对立。这常常发生在作为多民族国家的创作中。从政治方面讲,它曾经是由一些独立的实体、种族、领地、王国组成的,或者由独立民族到殖民地少数民族的变化。合理的契约的建立和不要求用北美印第安人的风格去替代那些大量不同种族的剧目是一个范例,从音乐能量的术语来讲,不用一种能量去替代不同的能量。另一种情形:如经过特别训练的音乐家和舞蹈家剧团演出的非洲剧目的建立,他们的目的是从许多以前独特传统中创造出全国范围内认可的音乐。

**再引入。**这可能不是一种 19 世纪和 20 世纪广泛发展的兴趣。它在旅居其他地方之后重新回到其音乐风格的发源地。例如,非洲音乐通过奴隶带到了世界的不同地方,通过与西班牙音乐和英国音乐的联系变化和发展,再回到非洲去影响现代非洲音乐。国外的印度音乐在一段时期内也有同样的效果。

**夸张。**这里所说的夸张现象指西方听众对非西方音乐、音响所期待的异国情调。在一些非西方文化中,音乐看来有了变迁,于是为了符合欧洲和西方本土的概念,从欧洲的角度来看一种异国情调的音乐,它的传统应该是什么,重要的差异和强调的应是什么。鲁恩·卡茨(1964)曾运用“特殊风格”这一术语来指出一些夸张了特性的现代阿拉伯音乐,这被西方人认为是特殊的阿拉伯音乐;在平原印第安人的现代歌曲中看起来也夸张了他们的特殊的印第安人的特征,这可能是由美洲白人开创的不同观念。

**讽刺。**这种反应明显仅存在于少数音乐作品例子中,但也值得注意。它是西方和非西方成分幽默地并置,在西方的、西方化的和传统听众的思想中的幽默,这种概念是再次假说的。源于这种概念的音乐看来出现在一些美洲印第安和非洲文化,以及一些印度的电影音乐中。

我们现在要转向对西方音乐更为中心的反应,即在下面所列的 4 条:融合、西方化和现代化。作为一种术语,这些术语在原来的运用中很难形成一组概念,但要在以上简要介绍的概念、音乐风格中来论述它们,就要求有中心特性的概念。

**融合。**在音乐人类学文献中,这种反应过程曾被最广泛地讨论。这一概念由《不列颠百科全书》简明界定为多种文化成分的“融合”,梅里亚姆曾(1950)给予了一种更特殊的含义。这种概念常用来解释近两个世纪中新的音乐风格和剧目的发展。最明显的是,这种融合过程常用于解释新世界非洲多元文化中广泛的风格范围,它也涉及现代中东、印度和非洲音乐发展中所提供的事实。混合的发展或杂交的风格是 20 世纪世界音乐的一个特征。当非西方和西方文化之间的相似性被确认时,这些杂

交风格看起来便毫无困难地得到了发展。尽管融合的概念普遍地被音乐人类学家接受,但在近年来,它实际上没有得到广泛的运用。

从音乐方面讲,当许多社会裂变时,在由西方派生出来的政治、社会、经济体制的现代环境的适应和要求不完全改变传统音乐而进入西方文化体系时,这两者之间试图保持他们的传统,毋庸置疑这种情景可追溯到19世纪(参看格塞,1961)或者甚至更早的时期,也很容易在由各种类型资料的政府文件、报纸、声明中找到。同样,在音乐作品中也会详尽地看到这种情景。现代化与西方化的不同是由人类学家制定的,起码从理论方面制定的。虽然这种区分总不是很清楚(参看鲁道夫,1961;或者辛格,1961;斯图尔德,1961),但这种区分对音乐学的工作是有价值的,在此仅仅稍带评论一下。

**西方化。**一些社会在通过浓缩了西方音乐的某些成分,并以他们所认为的西方音乐的中心成分的西方音乐指向来改变他们的传统音乐,这就是西方化。这些中心特征是约定的,两方的文化都卷入了交流。在我看来,最常见的西方音乐中心特征包括功能和声、大型合奏、合唱的观念,强调书写作品的无改变的单纯的演奏,以及固定的节拍节奏。不管这些特征是否适应传统音乐,都被合并在一起。

**现代化。**这种适应是对西方音乐非中心成分的采纳。音阶有轻微地调整,音乐会地点的改变,记谱法的引入,资助体制的改变。在西方化和现代化两种例子中,音乐活动被理解为音乐体系适应存在的策略。我提出西方化与现代化之间的区别,是以那些过剩的、已知的事实和还需要检验的、未收集资料为背景的一种通常的假设。很清楚,在每个人联系的一种特定的西方音乐类型的心理中,一些非西方音乐的变迁造成了现代化,用其他例子来讲,这是西方化,这种愿望是最初关于创造一种新的、适应的和现代化的说法。

最后,简而言之:当在对抗状况中一种音乐体系适应了另一音乐的中心特征,融合就产生了。当非西方音乐融合的中心是它非适应性的西方的特征,融合的结果就是西方化;当非西方音乐结合西方音乐的非中心特征,而且是可适应的西方特征,就是现代化。

本文的目的并不是完成提供新的资料,关于19世纪非西方音乐已经出现的发展以及传统的丧失、“污染”、新的风格的出现,音乐人类学文献的论述是充分的。但这种理论的论述通常是指向单个的文化、特定的状况。于是,我的目的在于努力倾向于从西方音乐和音乐思想已经在世界各地公众方面的影响中找到一种对于“变迁”作体系的和比较的研究框架。

## 音乐变迁研究理论和方法的一些问题

[英] 詹姆斯·布萊金

摇摇

### 一、音乐、音乐创造和音乐变迁

在一种变应的体系内部需要一种综合的音乐创造理论以及寻求用来分析区别音乐变迁与其他变迁、区别根本的变化与其他变化和革新的研究应引起注意,也是本文的主要目的。

发展一种音乐理论的首要问题是要弄清是否可能确定的一个“音乐的”行为领域,在许多不同的社会中,通常的观念认为音乐创造是一种本质上不同于其他社会行为的特殊行为,它比起许多其他社会活动似乎更是情感的结果,甚至是含糊的(悦音云音音音音音音)。音乐人类学的方法要求在任何音乐创造理论确定的音乐参数中认真地获取所有“种族集团成员”的感知过程。这种音乐创造和音乐体验的特殊性质形成它社会学方面和人类学方面难以确定的符号体系。它既不能够不顾比其他符号更富情感效力的某些音乐符号系列事实来单独地分析音乐结构,也不能够不考虑符号模式在社会相互作用过程中的选择而单独地分析它在社会中的运用。由于那些创造和欣赏的非音乐因素结构基本能与音乐的因素分开,在音乐是有效力或无效力中,社会状况的分析对于理解音乐符号的性质是起决定性作用的,一种完备的音乐和音乐创造理论必须基于不能减去超乎“音乐的”以外的论据。

尽管不存在“音乐的”特殊行为结论性的论证,但在考察音乐变迁中采纳它是一种有用的假设。音乐创造可被看作一种悬而未决的问题,我们反对试图把它简化为一种纯粹的社会现象或者把它看作一种自动的文化附属体系。音乐是一种社会事实,但它基本上不可能类似于任何其他的社会事实。另一方面,不能期待纯粹地“音乐的”社会文化过程的操作能完全地解释不同的活动和产品,根据在交流中它们联系特定的节奏、调性、旋律、声音的音色作为符号运用。许多不同社会的音乐学家和人们将它们作为“音乐的”或“音乐”描述,政治、宗教或社会的意义用于设计音乐的规范,在此方式中,它们固定了音乐的意义,使音乐的规范像任何其他社会活动一样

能以同样的方式分析。

什么是严格的音乐变迁,这不能精确地以其他社会文化变迁的同一方式来对待,现行的社会学和人类学的变迁理论是不能随便采纳和适用的。当然,“音乐的”活动与非“音乐的”活动部分地结合在一起,但它们不是可以互换的。如果它们完全可以互换,那么,是否所有“音乐的”活动都可被归纳为社会科学。在音乐学和音乐人类学中似乎不存在这种观点,即用社会科学单独进行音乐变迁的研究。因此,如果音乐不是处于一般行为的水平,在有意识的社会行为方面,我们必须以音乐具有一定的独一无二的特征设想作为起点。

许多称之为音乐变迁的分析实际上是关于社会的变迁和少许音乐风格的变化,它仅仅是受到这种术语的影响。例如,如果社会音乐体系的特色是各种派别或社团群组自身所具有的音乐及受欢迎的各种新颖的音乐,这种由社会交往带来的新的风格和项目的补充,不能被认作是音乐文化移入的范例,它们的意义仅类似于将外来文字纳入该语言。不可否认,社会变迁可能伴随着音乐体系的变迁,这还需要更多新的音响的积累来证实。

在对文达(在非洲南部地区)的音乐分析中,我没有将某些新的音乐风格的结合当作文化移入或音乐变迁的例子,因为它们被文达人认作是自身音乐体系的一部分。在文达社会体系中存在的这种变化,不是他们音乐体系中的根本变化。当他们采用男童和女童初级学校时,仍拥有他们同胞的舞蹈崇拜(布莱金,鼓)。另一方面,文达在采用基督教时,也存在音乐的变化,鼓和音响联系传统的宗教,但对于那些采用新的音乐体系的部分公然成为禁用。进来的欧洲音乐被认作不同,它不完全像早期的风格以一种方式体现,这种结果形成了文达社会中一种重要的音乐变迁,至少有三种潮流的音乐传统的产品产生:它们可称为“传统的”、“融合的”和“现代的”。在文达社会中音乐变化的任何分析必须将这三种联系起来考虑,因为在许多方面,包括在音乐构成的内部结构和外部结构,它们和实施者的生活部分地结合在一起。

音乐变迁的研究最终必然联系音乐音响的重要革新,但音乐音响的革新并不是音乐变迁的必然证据。如果音乐变迁的概念具有许多启发的价值,它必须表明音乐体系独特的重要变化,而不是简单的社会、政治、经济或其他等变迁的音乐结果。

大多数政治的变迁,如苏联和古巴的革命、非洲的独立,看来并没有伴随重要的音乐变迁。但另一方面,如果音乐态度和社会态度是涉及社会音乐过程、音乐表演的一个整体部分,新的音乐观念或新的社会组成可以深深地影响到音乐的结构。如瓦克斯曼(辛非译译社,1966)指出的,在巴根达(月非译译社,1966)世纪20年代军号的引入和大约1900年欧洲器乐乐队的引入并没有开始一场曾期待的音乐革命,里拉(1966)

作为乐队乐器大约同时由布索加(月琴)引入,管乐与弦乐出现在1906年,它们合并入其音乐体系。西方音乐具有影响力,不是直接通过它的音响,而是通过基督教的想法“音乐本身必须是精神性的,以便与上帝永恒的相应”来体现的。瓦克斯曼指出,这种对待音乐的态度影响了非洲音乐家,而且“此后继续影响他们音乐的发展”(1979)。

在音乐变迁研究中的一个重要问题是,音乐变迁不必然伴随联系音乐构成有效制度的思想变化,真正的音乐变迁意味着内心的心理变化,因为音乐是“一种情感隐喻的表达”(1979),它能探索情感的构成以及表达超越和使过去社会事件场面富于活动力的价值。由于“情感是人的首要动力”(1979),决断构成的动力和模式复杂地联系着音乐创作和表演。音乐变迁可简单概括为变化条件和社会群组的注意力,这些可能出现在音乐变迁的言语和团体活动的定形和明确之前。音乐变迁也反映出新颖的和改变的知识方式的影响,相反,缺乏音乐的变迁可能反映出一种回避社会问题的挑战或回避面临的社会问题和适应的社会问题,而保持原发社会和文化的价值。

当传统不能够适应或失去效度时,传统音乐的保留是有启发和明确适应性的。音乐变化或不变化的意义在特定结构的观察中依据于它们的结构和功能特征。传统主义者论点的某些辩护认为,音乐的不变化通过基本文化价值的保留对混乱的威胁意味着一种成功的适应;与此相反的看法认为,音乐的变化表现出对变化的社会状况挑战的音乐风格充满生机的适应。但传统主义者(或“纯粹派”)忽视了传统常规失去的效力,而现代主义者(或“融合派”)看上去仅仅是时髦变化的肤浅意识,二者都没有区辨音乐变化的多样化,以及音乐操作各方面联系的或发生在社会中的其他变化,特别是区辨社会阶层的势力分布和变化模式之间的变化关系。事实上,所有音乐变化的评价莫过于告诉我们评价者的阶层和利益的争论,而不是音乐变化的真正性质。

音乐创造的过程和音乐产品是个体决断性创造的结果,决断性创造包括如何创造,何时何地进行,在行为顺序中与何种文化知识结合起来。在音乐创造中行为的行动结果也不能不考虑“偶然”方面的分析,因为存在着相关行为的影响。事实上,表演者和听众不是完全掌握所有音乐的情况和音乐的解释。尽管从理论上讲,无论何种运行模式具有何种含义,它们都可能存在一种无穷数量的变换以及表意者和意义的结合,正如语言的结合。不同音乐形成的运动的结合存在着很大的差异。一旦人们同意参加一个音乐事件,在达到由他们最初决定的明确行动结果完毕之前,他们必须放弃个人抉择的范围。无论这种决定的含义是由他们参与制定的,也无论他们普遍给予他们决定表演的音乐含义是什么,一旦演奏按音乐的性质含义的方式进行,如调性运动形式,就可能影响参与者。许多身体运动的结果不完全是孤立的,他们具有