

丛书总序

这套“艺术教室”丛书是为大学开展艺术教育编撰的。

教育不仅仅是为了知识的传播与技能的培养,更是为了标志着人类文明进程与社会进步的人格养成,大学教育尤其如此。孔子说“入其国,其教可知”,孔子的意思是说,通过诗、书、乐、易、礼这些不同的教材与科目、不同的教育模式教化国民,会在民众人格养成中起到不同的效用。欧洲工业革命以来逐渐成形的现代教育体系极大地丰富了教育的内涵,国民教育所使用的早就已经不再局限于某种单一的教材与教育模式。从人格养成的角度看,多种科目相结合的教育模式,更适宜于培养社会发展所需要的综合型人才,但对于中国而言,这个教育体系的引进为时太短,还远远未到成熟的地步,其中难免会有不少缺失,而艺术教育方面的严重滞后,就是这种缺失的重要表征之一。相对于更能直接地培养人们经世致用能力的科目,尤其是自然科学方面的科目以及其他实用性科目而言,艺术教育的重要性,尤其是艺术教育在整个基础教育体系中的地位,远未得到足够的重视。

人是有精神生活并且需要精神生活的动物,在人格养成的过程中,艺术教育的特殊意义就在于通过诗意的方式陶冶人的性情,丰富人的心灵,由此充实人们的精神世界。在人类物欲急剧膨胀以至于物质与精神两方面的追求严重失衡,人格被扭

曲了的时代,艺术因其具备有助于人格健康发展的矫正作用,它对于人类生存与未来的特殊意义,正在越来越清晰地凸显在我们面前。孔子两千多年前就已经认识到“温柔敦厚,诗教也”,“温柔敦厚而不愚,则深于诗者也”,确实,性情中的“温柔敦厚”,尤其是不失之于“愚”的温柔敦厚并不能生而得之,它需要后天的教育与培养。如果我们认同孔子所推崇的这种人格境界,就不难认同艺术的价值,以及艺术教育的价值。

诚然,随着越来越多的有识之士开始提倡实施素质教育,艺术教育的意义也日益成为社会共识,20世纪90年代中叶以后,国内艺术教育开始迅速升温,除各地原有的艺术专业院校和中等艺术专业学校升格成立的艺术专业院校外,普通的综合性大学也纷纷在公共艺术教研室基础上新建艺术系科、专业。然而,因为长期以来艺术专业教育领域偏重于技术层面的教学,史、论方面的基础研究严重滞后,各地普遍感觉缺乏合适的教材与教学参考资料,普通高校艺术系科、专业的基础艺术史论教材,尤其是针对非艺术专业的大学生普及艺术基础知识所需的合格教材与教学参考资料的需求尤显迫切。因此,组织专家编写一套艺术史、论著作,以不同门类的史、论著作构成一个格局相对完整的艺术史论文库,实为契合时机之举。出于这样的考虑,我们邀集国内各艺术门类的著名专家,编撰了这套丛书,它包括音乐、美术、戏剧、舞蹈、影视五大门类,每个门类均分为史、论以及资料三册,使读者一册在手,能够基本了解该门类艺术的整体状况或该门类艺术的基本规律,掌握该领域最重要的历史文献。而各位作者都是在所涉领域浸淫多年,学有所长且思想敏锐、见解不凡的专家,因此才有可能以较为适中的篇幅,传递各艺术门类最核心的

知识与最值得思考的观念。这样的设计,意在使该文库体现出坊间类似图书所缺乏的实用性与鲜明特色,也更适宜于非专业艺术院校的艺术系科教学、艺术院校师生研习非本专业艺术门类课程,以及培养普通大学生接触与欣赏艺术的兴趣。

艺术随人类文明的诞生而诞生,随人类文明的进程不断变易,因此,每个民族都发展出了各种门类的艺术,但每个文明发展进程中出现的艺术又有所不同。即使同一艺术门类,不同民族在美学取向与发展路径上也会有很大的差异。艺术是民族的,它又是全人类的事业。如何兼顾艺术的民族性与世界性,对于这套丛书的所有作者都是一个很大的挑战。将艺术视为全人类共同的精神追求,赋予艺术研究世界性的视野,是本套丛书努力要体现的新的艺术观,也是当代中国艺术研究领域的诸多专家们对全球化时代的一种特殊回应。因此,这套书在编撰过程中,始终注意到将每一民族的艺术视为世界艺术整体的有机组成部分加以论述。要最终达到这样的目标,还需要更多的专家学者共同奋斗,我们所做的只是一种新的尝试;是否已经比较接近预想的目标,在多大程度上接近了这一目标,还有待于读者和同行们的检验。

我们期待着读者与同行们的反馈,希望这套书能为读者们打开艺术之门,并且让读者们喜欢。

傅谨

2004年5月5日

序 言

音乐，即表达，它是一种以特定的声音组合来表达的形式。人类为了这一表达，数千年（可能万年）之前就创造了音乐。在探索音乐起源的学问里，“劳动说”认为，人们在劳动过程中发明了乐器，诸如狩猎之弓、石斧之磬，从用具发展到了乐器；而“语言说”则认为，没有人声语言的高低抑扬，哪里会有旋律？有学者提出，“高山流水”、“百鸟朝凤”是着实地对自然的模仿，音乐便是“模仿”的产物；非洲“说话鼓”还为另一种学说——“信号理论”提供了依据，即当空间距离造成语言无法沟通时，声音的音高和节奏便成为传递信息的最佳方式；“巫术说”为当今多数学者所共识，因为对自然的无知，对生死的恐惧，对上苍的敬畏，先人以占卜、膜拜的方式企图“掌握”自己的命运，于是“歌舞”随之而发生，如王国维所曰：“歌舞之兴，其始于古之巫呼”。

时间不可逆转，音乐如何起源已经无以知晓，但它的目的是人类的自我表达则是无疑的。“音乐表达什么”、“怎么样认识音乐表

达”不仅是理解人类早期思想意识活动的问题，而且，同样也是认识音乐在人类现代生活中的功能和意义的论题。

中国先秦的《乐记》就阐明了完善的儒家音乐思想体系，古希腊也同样有了非常具体的音乐功能的分配原则。但是，将音乐作为学问来研究，则是近一百余年的事情。1885年奥地利学者阿德勒为“音乐学”设计了目的、方法和范围，至此，音乐学才成为一门学问。那时，以探究嗓音、乐器如何产生声音、人耳听觉如何接受声音作为研究的主要目的，为此，研究音乐的学问显示了科学的性质。之后，阿德勒的学科体系将音乐研究分为：西方古典音乐为“历史音乐学”，而其他所有研究内容则为“体系音乐学”。随之，在相当长的一段时间中，对音乐的认识便成为了主要以西方音乐为内容的“历史研究”的学问。20世纪中叶，一位人类学家博厄斯提出了“文化相对主义”的思想和“田野考察”的方法，另一位音乐人类学家梅里亚姆将音乐与文化融为一体。在他们的带动和一批学者的努力下，一个新学科分支——民族音乐学（或称音乐人类学）逐渐成长，于是，“西方文化中心论”在音乐研究领域开始受到质疑。经过半个世纪的发展，民族音乐学不断成熟和发展，极大地影响了当今人们对于“音乐表达什么”、“怎么样认识音乐表达”的理解和看法。

音乐人类学的观念主张研究每一个民族、每一个种族的音乐文化发展历史。音乐文化的评判不存在任何绝对的标准，每一种音乐文化都具有自身的价值，具有其独到之处，都应该有自己的尊严。音乐有形式的繁复简易之别，但文化没有高低优劣之分，一切评判的标准都是相对的。“文化相对主义”动摇了西方音乐中心论的根基，人们的思想正在经历一次深刻的转折。这种转折意味着“由人类看‘他异’——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看‘他

异’——对他人的价值肯定”。也就是说，抽象、普遍、理性的后蒙人并不存在于所有的音乐文化和地理环境中。因为，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种音乐和文化没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。

音乐人类学思想的迅速成长不仅推动了自身学科的完善，而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。当今最权威的2001年第7版《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”（卷17，第488页）条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定，提出音乐研究不仅针对音乐自身，而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究对象已经从作为产品的音乐转向包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大程度上受到了社会科学的影响，特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响，尤其与民族音乐学的发展有着密切联系。早在上世纪60年代就有学者提出，“事实上，音乐学的整个功能应该是民族音乐学的”。从另一个意义上讲，今天音乐人类学思想所关注音乐与文化的关系，也就是音乐学将来发展的目标和方向。

正因为如此，对“音乐表达什么”、“怎么样认识音乐表达”的解读不仅是科学的、历史的，而更多也是文化的。《音乐的构成》一书的宗旨即在此。

2004年8月
于陶然居·水秦阁

第一章 音乐所凭借的物质材料（一）	1
“丝不如竹，竹不如肉”——人声	
一、人声歌唱的科学性和艺术性	4
二、人声歌唱的种类	10
三、昆曲的歌唱	18
第二章 音乐所凭借的物质材料（二）	22
“吹、拉、弹、打”——器物声	
一、弦鸣乐器	26
二、气鸣乐器	43
三、膜鸣乐器	50
四、体鸣乐器	56

第三章 音乐所凭借的物质材料（三）

67

电子、摇滚时代 ——电声

一、留声机的发明	67
二、唱片的出现	69
三、麦克风和广播业的影响	70
四、电声化乐器的使用	72
五、新型密纹唱片的诞生	75
六、录音磁带的发明与录音技术的革新	76
七、“具体”和“电子”对古典音乐的冲击	78
附录：电声音乐简明编年表	82

第四章 音乐构成的内容

84

一、声音的频率与次序：音高 / 音体系	87
二、声音的时间与强弱：节奏 / 节拍	97

第五章 音乐构成的形式

108

一、旋律的单位与运行：动机—主题	110
二、音乐作品的基本结构与类型	114

三、音乐作品的织体与音响	120
四、音乐作品的体裁与样式	126

第六章、音乐的观念与认知 133

一、音乐的不同观念	135
二、音乐的社会价值观	140
三、音乐作为表述文化和感情的媒介	145
四、音乐对人的社会化作用	150

第七章 音乐的意义和象征 155

一、音乐的象征性	157
二、音乐的外延与内涵	161
三、音乐的审美意义	168

第八章 音乐的功能与作用 175

一、音乐的审美功能	182
二、音乐的娱乐功能	184

三、音乐的交流表达功能	185
四、音乐的象征功能	188
五、音乐对社会、宗教、政治和文化的功能作用	192

第九章 音乐文化的变迁与继承	197
----------------	-----

一、音乐文化的变迁和继承的种种	203
二、音乐文化的变迁和继承是一个过程	211

第十章、音乐的社会形态与人的行为	218
------------------	-----

一、各类不同的社会形态	219
二、音乐行为千姿百态	224
三、音乐人在社会中的价值	236

参考书目	242
------	-----

后记	244
----	-----

第一章

音乐所凭借的物质材料（一）

“丝不如竹，竹不如肉”——人声

无论音乐形态怎样复杂或简单，也无论其内涵多么丰富或单一，更无论其寓意如何深刻或浅显，音乐的本质是声音的形式。

因此，它首先是一种物理现象，由特定的发音物体，通过各类形式的振动——不同物体围绕它的平均位置往复运动，从而产生音波，音波在听觉器官上发生作用，通过听觉的神经系统，将音波传达给人的大脑。其次，声音是一种生理过程，即我们接受的音波感受，也就是使得人体内部的肌体所受到的刺激能力转化为现实的意识，于是我们的听觉就获得了通常所指的声音。

例如，我们来做一个简单实验，轻轻敲击一个玻璃花瓶，花瓶发出声音。这是因为花瓶受到外力在振动。这种振动的幅度非常小，我们肉眼难以观察到。但是，如果用一根缝衣服的细线，在一端系上一个小物体，然后慢慢接近振动着的花瓶，当接触到花瓶时，我们肉眼看不到的振动发生作用，将细线系着的小物体弹了开

去。(附图 1)

再做一项容易观察到的实验。用吉他或箏或二胡琴弦最佳,如果没有就用一根细线。当琴弦或细线被拉紧,它(们)受到弹拨或摩擦时,我们肉眼非常容易地看到琴弦或细线中段急速来回运动,形成一个长长的橄榄形的振动状。正是由于这种振动,我们听觉将感受到声音。(附图 2)

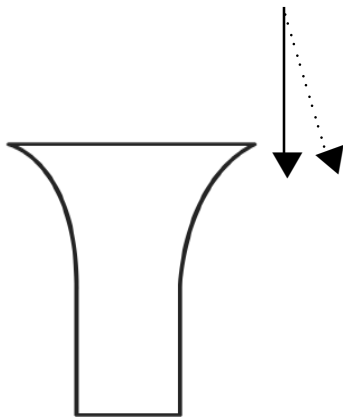


图 1



图 2

我们的听觉能感受到声音,需要一个非常重要的条件,即一种传播媒介将振动传递到人的听觉神经,这就是空气。任何振动如果被安置在一个封闭的真空物体内部,我们的听觉就不能感受到丝毫的声音。因此,从这些实验中,我们得知声音是一种波动。

声音的波动犹如石块扔进平静的湖面,水面形成一层层的波动,由中心的同心圆向外扩散,越传越远,水波圆的直径也随之逐渐增大(附图 3)。这种运动现象被称为行波,声音也是如此,其运动的声波也叫作行波。物体振动的声源通过空气媒介的传播被人的听觉所接受。

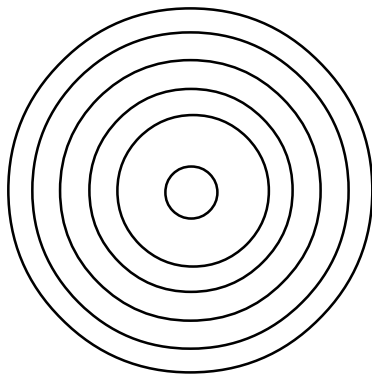


图 3

因此,物体振动,振动发生音波,音波通过空气传达给听觉神经,听觉系统将接受到的声波信息传给大脑,人的思维通过肌体和意识的判断,然后获得声音。这样的循环在我们生活中间,在任何地方每时每刻地发生着。但是,人们对于声音是有选择的,根据不同的需要和标准,来采集声音、组织声音,用它们来表达我们的思想、感情和心灵。这种表达形式就是所谓的音乐。

音乐形式千变万化,但总体来说,只有两大类:人声和器物声。

唐人段安节在其《乐府杂录》中有一段著名的话:“歌者,乐之声也,故丝不如竹,竹不如肉,迥居诸乐之上。”段氏的话语不仅预示了唐代以后很长的历史时期中中国乐器发展的轨迹,而且,他道出了音乐艺术的真谛。

由于唐代还没有产生完好的拉弦乐器,所以这里所说的“丝”当然不是拉弦乐器,而是弹拨乐器。到了宋代奚琴出现了,随着这一乐器自身的完善、演奏技术的提高,其地位逐渐上升。宋人刘敞作有一首诗:

奚人作琴便马上,弦以双茧绝清壮。



图4 水墨漫画《音乐》

高堂一听风雪寒,坐客低回为凄怆。
深入洞箫抗如歌,众音疑是此最多。
可怜繁手无断续,谁道丝声不如竹。

这时候的“丝”已经不再是弹弦之丝,而是拉弦乐器了。因为,拉弦乐器的奚琴或胡琴无论在音色上,还是在几乎不间断的声音持续性方面,已经大大地胜过竹类的吹奏乐器。元代散曲中开

始有不少关于胡琴的歌咏。张小山（可久）有一首散曲小令《[金字经]王国用胡琴》：

雨漱窗前竹，涧流冰上泉。一线清风动二弦。联。小山秋水篇。昭君怨。塞云黄暮天。

散曲家张养浩在《[折桂令]咏胡琴》中描写道：

八音中最妙唯弦。塞上新声，字字清圆。锦树啼莺，朝阳鸣凤，空谷流泉。引玉仗轻拢慢捻，赛歌喉倾倒宾筵。常记当年，青案之前；一曲春生，四海名传。

明代时，胡琴安置了“千斤”，可以根据人声的需要，随时任意调节音高。当时，几乎各类音乐表演中都使用到胡琴，拉弦乐器的作用日益增辉，特别在地方戏曲音乐中的价值更是明显，它已经完全替代了吹奏。《清稗类钞》中有一段记述：

今之唱秦声（即秦腔——作者注）者以丝为主而间以竹，或但有丝去其竹。……其所改用者，以秦多肉声，竹不如肉，故去笙笛。

从这段记载，我们看到，清人对音乐艺术中人声与乐器的关系与意义的认识，已经达到了相当自觉的高度。他们从前人的言语中得到启示，又从实践中得到感性的经验，将经验上升到了理性的高度进行了总结。无论是“丝不如竹”，还是“竹不如肉”，都说明乐器再怎么样完好，总是不如人声美丽，没有人声的歌唱性质。这就是音乐艺术的最高准则，即人性和拟人化。^①（附图5）

一、人声歌唱的科学性和艺术性

人声歌唱是一种生理学、物理学和心理学的综合形式。首先，它是人的生理活动。歌唱活动由人的呼吸器官、语言器官、共鸣器官、表情和表演器官等复杂的动作综合而成，歌唱的艺术感越强，它的各方面综合能力越高。例如

^① 详见洛秦：《中国古代乐器艺术发展史》，载《音乐知识手册》（续），中国文联出版公司，1991。



图5 欧洲中世纪天使之声

歌唱对呼吸有特殊的要求，掌握正确的呼吸与发音吐字是歌唱艺术的关键。运用良好的气息活动来支撑歌唱是一门科学程度很高的艺术。由于一般的自然呼吸在对于肺部进行反作用时，其力量主要来自胸腔的周围，气息的力量不需要非常集中，也不需要强度，人们说话和正常呼吸是一种处于放松状态下的自然动作，没有下意识的控制行为，所以不必有意识地控制呼吸等气息运动。这样的自然状态的呼吸是不适合于歌唱的。歌唱的气息控制非常复杂。因为当人们歌唱时，有意识地用口和鼻吸入肺部的气息将肺部周边的呼吸肌体向外扩张，形成一种力量，同时，有效地控制这种力量反作用于肺部，促使气流向外排出，形成喉部声带振动，从而产生歌唱的声音。在数百年的西方美声歌唱艺术发展中，形成了各种不同流派，也因此出现了各类不同歌唱呼吸方法，诸如胸式呼吸（锁骨式呼吸）、腹式呼吸、胸腹式联合呼吸、横膈肌——肋式呼吸等。

仅仅掌握呼吸还不能产生优美的歌声，因为声音的振动需要共鸣体协助才能产生歌唱所需要的声音，所以人体的

共鸣腔器官被称为第二发声器官。歌唱时由于声带的振动引起人的身体内各部分振动，特别是胸腔、喉部肌体和头部各部分的共振，产生许多大小不同的分音，它们使得声带的声音发生变化。随着共振条件的不同、发声方法的不同、人的声带自身构造的不同，从而形成了不同音色、不同音量、不同音域的歌唱声音。这就如同乐器制造一样，不同发声体、不同发声物质材料、不同的共鸣体，产生的声音全然不一样。由于乐器是人为的“歌唱”器物，人们可以通过对发声体、发声物质材料和共鸣体的选择来制造出不同的乐器。可是，人的生理是既定的，可以说是上天给予的，不能选择。在这样的情况下，歌唱的生理条件更为重要。

根据科学监测和研究，人们在歌唱时，仅使用了声带总能量的20%左右，声带作为发声体，自身的能量和体积也非常有限，所以优美、洪亮的歌唱声音必须依靠体腔内的各个部分的共鸣体来支撑。从音响学的角度来看，一般认为，人体腔壁的坚硬程度与反射声波的作用、形成混响和共鸣成正比。也就是说，腔壁坚硬者，其音量就大，音色明亮；反

之,由于反射声波的作用小,声音减弱、音色柔软。人体共鸣腔体分为两大部分:1)固定共鸣腔体,包括头腔、鼻腔、胸腔;2)可变共鸣腔体,包括口腔和咽腔。平日里,人患了感冒,鼻子堵塞,说话时候发出“嗡嗡”声,这是因为鼻腔气流不畅通。所以,人们也都以为人体共鸣腔体中的鼻腔对于歌唱也很重要,感冒了就不能唱歌。有意思的是,1954年科学家伍尔德里奇进行了一个实验,请歌唱者用纱布和棉花塞住其鼻腔进行演唱,结果让人对鼻腔在歌唱中的作用有了新的认识,因为没有鼻腔共鸣的歌唱并不影响演唱的音量。因此,伍尔德里奇认为鼻腔在歌唱中是没有实际意义的,它只是人们的一种想像。^①

歌唱艺术既包括人体生理结构的因素,也涉及众多的音响、振动、共鸣、泛音、音波、音高、音长等物理问题。然而,歌唱中的生理和物理性最终都取决于歌唱者的心理,其心理直觉、心理感受、心理听觉和心理意识等决定了歌唱者表演的水平和质量,因为歌唱是表现人的情感的艺术,所有客观条件都受制

于人的主观意识。因此,歌唱艺术中的风格、技巧等美学问题,歌唱中的掌握得失、扬长避短等具体方法,以及实践训练歌唱中的种种注意事项,都是长期以来歌唱家们和理论家们探讨的内容。

中国元代有一位叫作燕南芝庵的人,撰写了一篇名为《唱论》的杰作,它成为了中国音乐历史上最早、最全面地论述歌唱艺术的论著。作者燕南芝庵的真实姓名和生平无从考证,仅知道他是河北一带的人。全书31节,不分卷,共1172字。在这仅有的一千余字中,作者论及了歌唱艺术的方方面面。在论述歌唱的技巧方法时,对咬字、运腔提出“字真、句笃、依腔、贴调”,“声要圆熟,腔要彻满”等歌唱美学标准;在气息运用上,提出“输气、取气、换气、歇气、就气,爱者有一口气”等多种技巧要求;在歌唱风格上,作者归纳了“小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫”等多样化的特色;在技巧处理上,重视“一声、一句、一曲”各个环节的连贯。对于各种各样的演唱风格,作者辩证地加以考察,指出它们的长处

^① 参见梅学明、张庆朗:《歌唱的理论基础》,12页,济南出版社,1993。

与局限,认为“凡人声音不等,各有所长”,应该扬长避短,“子弟不唱作家歌,浪子不唱及时曲;男不唱艳词,女不唱雄曲;南人不唱,北人不歌”。针对当时演唱活动中的问题,他提出非常有见地的意见,特别是建议要掌握好歌唱艺术的分寸,避免片面地追求风格。他还列举了在歌唱时声音、气息、姿势等方面常见的种种不良习惯,“有唱得困的,灰的,涎的,叫的,大的。有乐宫声,撒钱声,拽留声,猫叫声。不入耳,不着人,不撒腔,不入调。工夫少,遍数少”;还有病态歌唱问题,诸如“散散,焦焦,乾乾,洌洌,哑哑,尖尖,低低,雌雌,雄雄,短短,憨憨,浊浊”“摇头,歪口,合眼,张口,撮唇,撇口,昂头,咳嗽”等。音乐学家刘再生对《唱论》评价道:“作者的艺术视野相当开阔,能从正、反两个方面对当时歌唱艺术中的各种问题从理论高度进行总结。如果没有长期声乐艺术经验的积累和细致入微的观察分析,要做到这一点显然是不可能的。作者还把歌唱艺术实践的重要性放在第一位,精辟地指出,要掌握好歌唱

的技巧方法和感情表现,关键在于长期的磨炼,‘词山曲海,千生万熟。三十小令,四十大曲’。这几句结束语不但体现了作者对于声乐艺术严肃的要求,也能从中了解到大量的词调音乐在元代依然流传和存在的实际情况。”^①因此,《唱论》反映了14世纪前后我国声乐艺术所取得的高度成就,它是对当时的中国歌唱艺术较为全面的理论总结。

在西方美声歌唱中,演唱者的审美能力是至关重要的,歌唱家的艺术天才,突出特征就是演唱的审美能力,演唱审美能力的高低决定着演唱水平的优劣。虽然歌唱风格流派众多,但从总体来说,世界上大多数专业歌唱家,都主张遵照演唱自然美的法则,例如伟大的花腔女高音嘉利·库琪说,“意大利歌唱教师的观点是越近乎自然越好”;杰出女中音玛丽·安德森说,“歌唱者的声音必须要像一个婴儿发声那样本能和自然”;著名女高音柯尔达说,“观察金丝雀的歌唱,它可以启发一位歌唱者如何唱好一个颤音。这是自然发声很好的一课”。还有其他的论述,诸如,1)托马

① 刘再生:《中国古代音乐史简述》,367页,人民音乐出版社,1989。



图6 蒙古草原的歌声

斯：要让声音唱得非常自然，一点也不要用力而自觉地去控制它；2) 萨木尔斯：虚情假意不能感动任何人，要有效地表达就必须很自然；3) 克利平格尔：好的歌唱的精神就是非常自然；4) 布朗恩：发声器官的动作应该像眼睛看东西那样本能地活动，声音必须永远是自如

与自然的，歌唱时任何有意识和自觉的用力都是没有效果的；5) 琼斯：歌声应该是一个人个性的自然表现。^①这些歌唱家都将自然之美视为歌唱艺术的准则，认为只有以自然之美才能赢得听众的喜爱，也才能真正地表达人们的思想、感情和心灵。（附图6）

① 邹长海：《声乐艺术心理学》，337-338 页，人民音乐出版社，2000。

二、人声歌唱的种类

人声歌唱在西方的歌剧艺术中得到了最充分的发展。欧洲中世纪的格列高利圣咏的吟唱以带有鼻音的音色为正宗。到了13世纪,人声的音域仍十分有限。出于宣扬教义的目的,宗教歌曲的音域必须老少皆宜,仅限于低自 c^1 、高至 e^1 的范围。由于发声法上的局限,几乎很难有音色美的要求。随着歌唱在教会活动中的作用的变化,15世纪时,为了让人们能联想天国的缥缈境界,音域

扩展到 f^1 至 c^1 ,可是运用的却是假声。到了15世纪中期,人们在声音观念上开始探索男女人声在各个音域、声区的表现功能。19世纪成为美声歌唱发展最兴盛的时期,由于一大批作曲家诸如贝利尼、唐尼采蒂、罗西尼等的歌剧创作的推动,人声的音域、音色、声区及表现功能得到了空前的发挥,促使声音的划分和运用更为科学化,不同声部在歌剧演唱中各展其才;美声歌唱艺术趋于成熟,合理、科学的声部划分就是在这样的条件下形成的。^① (附图7)

图7 中世纪教堂经文歌咏唱



① 钱苑、林华：《歌剧概论》，80页，上海音乐出版社，2003。

专业歌唱表演中, 一般人声分为高、中、低三种, 男女音域差别为八度, 所以共有六个声部。如果需要, 声部还可以细分, 如第一女高音、第二女高音等, 根据演唱形式的要求, 可以进一步细分声部。

1. 女高音 (Soprano)。为人声可及的最高声区, 可分为:

a) 抒情女高音。音色清柔、气息委婉、行腔连贯, 以细腻的情感处理、演唱流畅起伏的如歌旋律见长。例如, 普契尼《艺术家的生涯》中的咪咪、莫扎特《费加罗的婚礼》中的苏珊娜、比才《卡门》中的米卡埃拉、德沃夏克《月亮颂》中的水仙女等, 演唱的都属于这一声部。

b) 戏剧女高音。高音区激情饱满, 低音区温暖深沉, 吐音结实, 气息有力, 往往通过爆发性的跳音程和夸张的节奏轮廓, 表现情绪激昂不安。如威尔第《命运的力量》中的丽昂诺拉、普契尼《图兰朵》中的公主等都要求具有这样的表现能力的声音。

c) 花腔女高音。这类演唱的技术要求较高, 带有器乐化的特点, 如演唱中常有快速音阶、分解和弦、颤音、同音反复音调, 以及宽阔音程的顿挫跳进。

一般音色圆润明亮、运转灵活机敏, 以高音区的极端区域做轻盈自如的跳跃见长。例如德里勃《拉克美》中的拉克美的咏叹调《铃歌》。

2. 女中音 (Alto)。声音宽厚、情绪激昂, 如《卡门》中的卡门、《汤豪塞》中的丽达拉等, 在剧情中带有很强烈的戏剧性色彩。

3. 女低音 (Contralto)。歌剧表演中, 这类声区的人物角色不多, 即使有也不是主角, 所以不是常用声部。其声音比女中音更为宽厚、坚实、浓重和深沉。例如韦伯《奥伯龙》中的国王侍从、罗西尼《灰姑娘》中的辛黛莱拉等。

4. 男高音 (Tenor)。男声按照个人演唱适合的音域分为高音、中音和低音, 例如意大利著名歌唱家帕瓦罗蒂就是男高音, 我国年轻的歌唱家廖昌永就是男中音。男高音的英文叫作 Tenor, 但是 Tenor 这个词不仅仅指男高音, 遇到它时得留一点神, 否则容易理解错误。在早期欧洲诗篇音乐中 Tenor 的意思是吟诵音, 以后在 15 世纪的复调音乐中为最低音声部, 因为 Tenor 一词来自拉丁语 Tenere, 有“保持”的意思。要注意的是, 有时候英国人称中提琴为 Tenor,

这是因为在乐器命名中，前面加上“Tenor”就含有“次一等”的意思，但不是水平或质量好坏的“次一等”，而是高音乐器和低音乐器之间的音域等级。比如，次中音萨克斯管称 Tenor Saxophone。由于这个原因，Tenor 也用来表示次中音谱号，即C谱号。与女高音一样，男高音分有抒情男高音、戏剧男高音和花腔男高音三类（附图8）：

a) 抒情男高音。其特征与抒情女高音相似，音色明亮、气息流畅、优美柔和、富于歌唱性。大多承担纯情王子、天真诗人、浪漫少年等角色，诸如莫扎特《魔笛》中的王子塔米诺、《唐·璜》中的奥塔维奥、韦伯《自由射手》中的猎人马克斯等。



b) 戏剧男高音。以音色厚实饱满、情绪慷慨激昂、感情热烈奔放见长，演唱中常带有宣叙性的特点，在戏剧性或悲剧性场景中承担着重要的作用。如威尔第《游吟诗人》中的曼利可、《奥赛罗》中的奥赛罗、比才《卡门》中的霍塞等。

c) 花腔男高音。其特色为演唱风格华丽、轻盈清润、明亮灵活的旋律，并富于装饰性。如罗西尼《塞维利亚理发师》中的阿马维瓦演唱的小夜曲《看那明媚的天空》，作品以抒情柔美与华彩装饰相结合，体现了花腔的特色。

5. 男中音 (Baritone)。在歌剧中的角色很重要，根据性格和情节及不同地区和风格，可以分为多种男中音，如“英雄式男中音”、“骑士式男中音”，或“辉煌性男中音”、“歌唱性男中音”等，一般分抒情和戏剧两类：

a) 抒情男中音。音色温暖宽厚，性格内在，如威尔第《茶花女》中的阿芒。

图8 世界著名三大男高音
帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯

b) 戏剧男中音。声音结实浑厚,情绪激烈,如威尔第《奥赛罗》中的雅戈。

6. 男低音(Basso)。为人声音区最低部分,但在剧情中所担任的角色不少,按照性格和剧情可以分为三类:

a) 歌唱男低音。声音低沉但流畅,富于歌唱性。

b) 戏剧男低音。以戏剧激情为特色,音色与一般男低音相同。

c) 深沉男低音。演唱的音域为人声最低部分,音色重浊厚实,情绪庄重沉稳,以表演帝王将相之类的人物为主。

有时根据剧情需要,还可以再分出丑角男低音,以表现喜剧中的诙谐、活泼见长。^①

以上是按照人声的性别差异所形成的音域、声区,以及根据剧情、性格的需要,将人声歌唱分为了六大声部类别。这六大类别在实际演唱活动中又根据作品样式不同、作曲家的要求不同和内容的不同,组合成各种类型的歌唱形式。在歌剧中,我们看到独唱中有咏叹调、宣叙调的类型,多声部形式中有各类重唱(二重唱、三重唱、四重唱、五

重唱或更多、独唱与重唱、复合重唱等),加上常见的合唱。

咏叹调的意大利语为aria,英文为air,德语为arie,是歌剧中的一种独唱形式。传统意义的咏叹调是相对于朗诵、说话式的宣叙调而言的。歌剧中的咏叹调是一种重要的演唱形式,《歌剧概论》中论述道:

(咏叹调)既讲究旋律线条的优美动听,又注重发挥声乐表演技巧的抒情调。在戏剧情节发展的重要时刻,由某一角色在特定情境中集中抒发内心情感,发出声声感叹,倾诉人物的喜怒哀乐,此时剧情暂且中止推进。演唱咏叹调,要求演员投入角色,情真意切,善于把握声音气息,极富表情地处理好所唱段落。

咏叹调的兴起首先受到演唱者的欢迎,他们的嗓音可以借此焕发出迷人的光彩来了。作曲家也利用这一机会专为他们写作一些具有一定技巧难度的唱段,即使他们的技巧得以发挥,又开拓了歌剧音乐的新的表现天地。

听众也欢迎咏叹调,它使歌词的词汇

^① 以上声部划分参见钱苑、林华:《歌剧概论》,142页,上海音乐出版社,2003。



图9 摇滚歌手“披头士”演唱组

变得感情鲜明起来,赋予它较为深刻的音乐特性而不再是通篇一律单调乏味的叙述。优美悦耳的旋律,沁人心脾,化为观众自己爱唱的歌。虽然有时词汇较慢的音步配置会减低听众的听解辨别力,但作曲家通过宣叙调引入,事先把歌词将要表达何种心曲提示一下,且可以通过某些小节的反复作为补偿,听众便能通过歌声体味到特定戏剧情境中特定的心理状态。^①

宣叙调(意大利语为recitativo,英语为recitative,法语为ré cit,德语为rezitativ)是歌剧中另一种重要的独唱形式,其特点是朗诵性,以说话式的形态构成旋律,在独白和对话中表现人物关系和剧情的发展,因此,“其音高、节奏处理接近戏剧朗诵音调,不带明显的主题素材,没有固定的结构格式,篇幅短小,具有自由的伸缩性,歌词常作纯

① 钱苑、林华：《歌剧概论》，142页，上海音乐出版社，2003。

音节处理。常用于咏叹调全面的简短叙述,并作为两段咏叹调之间的转换过渡性段落”^①。

重唱、对唱、合唱形式在平时音乐活动中非常多见,不仅在歌剧中,而且在中国戏曲音乐中也是常用的表演手段,如著名的黄梅戏《天仙配》中的《夫妻双双把家回》就是典型例子。流行歌曲演唱中,同样也使用很多的重唱手法,台湾电影《搭错车》中罗大佑创作的几首歌曲就是如此。

重唱,就是几个歌唱者同时演唱不同的声部,四个人就是四重唱,如著名的摇滚歌手演唱组“披头士”的形式。(附图9)重唱不同于合唱,不仅是因为参与的人数不同:两个人称二重唱,五个人称五重唱,而合唱的人数则更多;另一方面,重唱的要求相对要高,因为重唱作品中的各个声部比较独立,有点各自为阵的意思。所以,一个好的重唱组意味着演唱者之间配合默契,声部平衡,演唱浑然一体。

合唱中常见的不仅有乐队伴奏的大合唱,还有无伴奏合唱。歌唱一般都会

有伴奏,如我们在舞台或生活中常见的,有以钢琴或其他乐器伴奏,或乐队伴奏。可是,歌唱并不一定都需要伴奏。山歌、小调或民谣的演唱不需要伴奏,有了伴奏反倒让人觉得不真实,因为这些种类的歌唱本身就是非常生活化的,不是拿来作为舞台演出的。不过,在舞台上演出,歌唱也有无伴奏的,那是一种专门的声乐表演形式,通常是合唱或重唱,如根据中国民歌改编的《半个月亮爬上来》就是一首著名的无伴奏合唱。无伴奏合唱有一个专门的意大利术语,叫作A Cappella,原意是“教堂风格”。(附图10)这很容易理解,在西方早期音乐中,教堂中的合唱音乐活动是非常重要的,倒不是因为人们要别出心裁地来试验各种歌唱方式,而是因为人声合唱的音响效果。在纯净的人声合唱中,人们对上帝的崇敬和虔诚得到了最完美的体现。虽然亨德尔著名的清唱剧《弥赛亚》和贝多芬《第九交响曲》中的合唱《欢乐颂》不是无伴奏的,但是人声合唱的魅力和力量在那里得到了最伟大的展示。为了充分展示人声合唱的独

^① 钱苑、林华:《歌剧概论》,127页,上海音乐出版社,2003。

图10 无伴奏合唱
A Cappella



特魅力，人们也常常以无伴奏的形式来歌唱。没有任何乐器伴奏的人声歌唱成为了音乐作品中的重要形式。

在这里为读者讲述一段经历。在美国留学期间，我对美国街头音乐进行了考察。街头音乐活动中，最受欢迎的是音乐水平较高的、音乐表演形式较特殊的一类。有一次在西雅图“公众集市中心”看到一个黑人无伴奏五重唱组，唱得非常不错。原来他们只有两三个人一起唱，现在已经成为了一种固定的五重

唱形式。大家都知道黑人这个种族对节奏有特殊的敏感，但是大家还不知道，他们在和声方面也同样具有特别的才能。五个歌手演唱交错复杂的五个旋律声部绝对不是一件简单的事，即使在音乐学院学习声乐的学生也需要相当专业的训练才能掌握。五个黑人歌手没有人受过专业声乐训练，没有人能读五线谱，也没有人学过作曲，但是，他们凭着天才的“感觉”创造了自己独特的音乐，大家非常喜欢。这个黑人无伴奏五重唱组几乎每个周末都在“集市”里演唱，而且演唱时，周围必定站满了听众，一首歌完了，肯定掌声四起。集市中一直流动着的人群在这里由于被无伴奏的五重唱吸引，会停留下来，就好像河流在某一处由于障碍在原地打起漩涡。

他们还将自己演唱的音乐制作成CD唱片或音乐盒带，叫作The Apostles: Born Again，意思是“传道者：再生”。据介绍，Apostles是这个演唱组的名字，他们将自己视为福音的传道者，以音乐的形式来传达基督的精神。这盘专辑叫作《再生》。重唱组领头人詹姆斯说，重唱组五个人一千年前就是一家子的兄弟，都是上帝的儿子；千

年后的今天他们在这里又重新相聚，因为耶稣要求他们用嗓音来传播他对世人的教诲和祝福。这是他们的责任和义务。这也就是他们“再生”的意义所在。

美国黑人音乐与宗教有非常紧密的联系，音乐可以说是美国黑人情感、思想上的一个精神支柱。黑人音乐（例如爵士、灵歌等）体现了美国黑人对于他们的身世、他们的历史、他们的遭遇、他们的苦难、他们对于这个新大陆的期待

和失望。一百多年来，美国黑人跻身于这个国家的生活的各个重要领域中，却始终不能进入主流。黑人依然还是与黑人生活在一起，黑人还是组织自己的黑人团体。精神上的压抑，生活上的贫困，人格上的不平等，使得美国黑人更加积极投入于宗教活动。很少有黑人的宗教形式不与音乐相连的。音乐对于宗教的作用不仅反映在教堂的礼拜活动中，而且也反映在平时的生活中。（附图 11）

图 11 黑人
五重唱组



三、昆曲的歌唱

在讲述有关歌唱时，我们必须提到中国民族歌唱艺术的鼻祖：昆曲。

昆曲是中国古典艺术集大成者，为此，2001年5月18日，联合国教科文组织确定“中国昆曲”为“人类口述和非物质文化遗产代表作”。

昆曲的产生要归功于江南吴地的山水、语言和人文，归功于昆山曾有过的山腔小调，更主要的是要归功于那位“足迹不下楼者数十年”潜心钻研的魏良辅。世人对魏良辅的生平知晓甚微，只知道其大约生活在嘉靖、隆庆年间，江西人，长期居住太仓。据资料介绍，他熟谙当时“四大声腔”中的江西弋阳腔、浙江余姚腔和江苏昆山腔三大腔。“足迹不下楼者数十年”当然是有一点夸张，但良辅先生凝神探究，并对昆山腔进行了“革命”是事实。

昆山腔原为地方小调，并无任何章法规矩，今人也不知道其究竟“潦草”“业余”甚或“讹陋”到什么程度。但我们知道，经良辅先生“革命”后的昆山腔有一套俨然系统有序的艺术规范。他在其著名的《曲律》中这样说道：

曲有三绝：字清为一绝；腔纯为二绝；板正为三绝。

曲有两不杂：南曲不可杂北腔；北曲不可杂南字。

曲有五不可：不可高；不可低；不可重；不可轻；不可自作主张。

曲有五难：开口难；出字难；过腔难；低难；转收入鼻音难。

曲有两不辨：不知音者，不可与之辨；不好者，不可与之辨。

听曲不可喧哗，听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便为击节称赏。……

丝竹管弦，与人声本自谐合，故其音律字有正调，箫管以尺工俚词曲，犹琴之勾剔以度诗歌也。……

良辅先生还强调，“革命”后的昆山腔的演唱，俗语谓之“冷板凳”，不比戏场借锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润。因此，这番严格的理论在昆山小调上的实施，对南北曲合归后在演唱方式、曲调运用和结构规整方面起到了极为重要的作用。沈宠绥对魏良辅的曲唱“清规戒律”作了分析和评价，他说：

调用水磨，拍挨冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气无烟火，后口轻圆，收音纯细。……盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。

“水磨调”、“冷板凳”，以及“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀”，究竟是一种什么样式的演唱风格和方式呢？

那是承袭了唐宋以来华夏文化最重要、最根本，也是最经典的音乐传统——“以文化乐”，即以文词作为声调的基础，以语言作为旋律的根本，以韵律作为节拍结构的核心而形成的音乐文化风格。俗语“依字行腔”，说的大致就是这个意思。

我们常把音乐比喻为一种语言，这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们在形式上有很大的相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对音乐这样一种特殊的“语言”的认识的积

淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一种独立的艺术形式具有其自身的“音乐叙述”性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说，它“自己说着自己的话”，就像欧洲交响乐有着“自己的语言”，中国京剧有着“自己的腔调”，印度尼西亚“佳美兰”有着“自己的音程语汇”，印度拉加有着自己的“微音体系”，等等。然而，这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来进行“音乐叙述”时，就能注意到这些“自给自足”的“音乐叙述”是一种历史文化的积淀。

中国音乐中的“文”与“乐”的关系是以“文”来化“乐”的，也就是说，音乐是建立在文辞语言的基础上的，是“依字行腔”的。最典型的就是昆剧的唱。昆剧的音乐哪里来的？它不是像现代作曲家那样“作曲”作出来的，不是设想一个动机然后再发展成一个作品的，也不是以音乐来带动歌词内容的，更不是只听旋律就能够理解文字的意思的。昆剧的音乐是地地道道、彻头彻尾地按照语言的声韵、文字的意思而来的。平上去入各有其“打谱”和演唱的规定。一首没有平仄格律的新诗是不能

“打谱”的，也是不能演唱的，比如，一行华丽浪漫的七个平声字，“打”出来的音乐要么是七个Do，要么是七个Mi（或别的什么音），是不能成调调的。其中，“打谱”演唱中对字的“头、腹、尾”的“切韵”是有严格要求的，文辞的格律结构中，板眼的节拍是有规定的。这种情形下产生的音乐完全依附于文字语言，

不认识字词、不了解词意、读不懂诗文，是听不懂昆剧的，说实话，也是没有听头的。这就是为什么很少有单独的昆剧中的旋律成为器乐音乐的原因。因此，魏良辅在《曲律》中总结：“五音以四声为主，四声不得宜，则五音废矣。”

昆曲之所以能够成为“一代之文艺”，除了归功于魏良辅以及他的一些

图12 中国古代
戏曲表演场所



同志者们外，另一位重要的人物就是梁辰鱼（伯龙）。他将“依字行腔”的方式和“以文化乐”的理念实施到了舞台上，一出开天辟地的剧目《浣纱记》，使得魏良辅的新昆山腔“冷板凳”成为了集念、打、做、唱为一体的综合性舞台艺术。从而歌唱性质的“清唱”走向了“剧唱”，昆剧从此诞生了！（附图 12）

总结来看，昆曲是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于 16 至 18 世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面，昆曲在当时都到达了巅峰，它可以称得上是中国历史上最成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说，昆曲建立了完整的舞台表演体系，角色制一直作用在

今天的传统戏剧舞台上；昆曲发展了自身独特的舞台语言规范，它的唱腔道白的语音推动了中国音韵学趋于成熟；昆曲音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范，又是音乐和文辞完美结合的样板，从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格；昆曲的唱，更是以“水磨调”的演唱修养、“头腹尾”的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范对后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响；昆曲的价值不仅在音乐，它的剧目中有不少是中国古典文学的经典，诸如著名的“玉茗堂四梦”、《桃花扇》、《长生殿》等。因此，在很大的程度上，可以说昆曲包含了整个中国古典文化的内容。^①

① “昆曲的歌唱”一节根据洛秦《昆曲》一文摘选辑成，载于《江南人文关键词》，112—117 页，刘士林、洛秦主编，上海音乐学院出版社，2003。

第二章

音乐所凭借的物质材料（二）

“吹、拉、弹、打”——器物声

人声是世界上最美的声音，但是由于人的生理局限，人声在音色、音域、音量及音值（声音的长短或速度）方面不能满足人们音乐思维的发展。因此，人类发明了通过物体来发声，弥补人声的不足，器物声成为了人声的扩展和延伸。（附图 13）

从物理学的角度来说，器物声更直接地反映了物体振动原理。在器物上发生的声音振动形式大致可以分为以下几类：

1) 气振动。如吹奏乐器中的笛子、小号、萨克斯等，由气流振动发声的乐器，我们称其为气鸣乐器。从总体上说，虽然吹管乐器的形状、功能和制作材料各不相同，但由于它们都是通过气流的作用而发声的乐器，我们都将其归入气鸣乐器（Aerophone）这一类别。

2) 膜振动。如打击乐器中的鼓等，由膜振动产生声音者为膜鸣乐器（Membranophone）。



图13 各民族
乐器

3) 弦振动。如二胡、小提琴等通过弓毛摩擦琴弦振动而发音，我们称之为弦鸣乐器（Chordophone）。

4) 物体自身振动。如青铜钟、石磬、响板和锣类的乐器，它们都是由于在外力的作用下，自身产生了振动而发音，不同的物体材料，产生不同品质的声音；属于体鸣乐器（Idiophone）。

以上将乐器按照气鸣、膜鸣、弦鸣和体鸣的分类是德国音乐学家霍恩波斯特尔（Hornbostel）和萨克斯（Sachs）在1914年的著名论述《乐器分类法》中提出来的。近一个世纪以来，人们一直使用这一分类方法，原因是其比较科学地归纳和总结了乐器分类的原则。其实，有关乐器的分类方式很多，如古代

印度人巴拉塔 (Bhṣrta) 按照乐器振动元素来分类,分为拉擦、打击、蒙膜、吹气等类型,西方音乐界对乐器的分类思路就是来源于此;再如,西非塞内加尔的巴萨里 (Bassari) 民族对乐器的分类也与上述非常相似,分为敲击 (beaten)、切割 (拉奏) (cut)、吹号 (horned)、摇晃 (rung); 所罗门岛屿上的阿耳嘎尔 (Are 'are) 民族将他们的竹制乐器或按照独奏、重奏分类,或按照简单和复杂分类。中国早在先秦就有了相当科学的“八音”分类法,即“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”。金,如青铜钟;石,如石磬 (象形字样显示:右上方的“人”敲击下方的“石”而形成了左上方的“声”);土,如埙;革,即蒙膜而制的鼓;丝,如以丝制成的琴弦类乐器箏或古琴等;木,如木兄 (古代乐器,木匣状);匏,如笙;竹,即笛、箫等。分类法是一种归纳体系或原则,任何分类法都有自身的原则,按照今人的音乐辞典或音乐教科书中的说法,这种“八音”分类原则是根据乐器的制作材料来确定的。

事实上,将八音界定为根据制作材料归类原则的分类法是不确切的。“八

音”绝大部分的确是以乐器制作材料来命名的,但有两件除外,即“丝”和“匏”。“丝”指的是箏或古琴,它们之间有着材料上的相同性,然而,“丝”只是箏或古琴的琴弦而已,是它们的发声体,并非箏或古琴乐器主体琴身的制作材料。另一件是“匏”,匏是一种瓜果,形如葫芦,通常其果壳可用于制作水瓢等明器。而笙的构成为簧管和斗两部分,虽然斗是用匏制作的,但笙的发音主要还是靠簧管,所以匏只是其中的一部分。因此,严格地说,统称“八音”为按照制作材料归类原则的界定是不准确的。

中国还有另一种广泛使用的分类法,即根据演奏的方式将乐器分为“吹、拉、弹、打”。一般而言,这四种情形似乎概括了所有类型的演奏方式,它确立了一个分类的标准。但是,稍微深入一些,问题就出来了。例如,钢琴应该属于哪一类的呢?我们平日说弹钢琴,但严格说,钢琴不是“弹”的。吹拉弹打中的“弹”,指的是弹拨古琴、箏、琵琶类乐器,而钢琴的演奏方式显然不是“弹”。再如低音提琴。提琴当然是拉,可是低音提琴在爵士乐中更多的是弹,而不是拉。又如,非洲有一种摩擦鼓,它

是依靠木棍与鼓膜之间拉动摩擦产生声音，所以这种鼓不是敲的，而是拉的。

另外，我们在欣赏西方古典音乐作品时，经常会看到一种以乐器的“家族”来分类的分法。如木管乐器、铜管乐器、弦乐器、打击乐器。这种分类主要是按照西方古典音乐作品中的乐器表现功能和音响色彩进行的。管弦乐队总谱中，最上面的“家族”是木管乐器，诸如短笛、长笛、双簧管、英国管、单簧管、低音单簧管、大管等；接下来一个“家族”是铜管乐器，有圆号、小号、长号、大号等；再是打击乐器“家族”，包括竖琴、钢琴、钢片琴、定音鼓、大锣、三角铁、小军鼓及无音高的乐器等；最后是弦乐器“家族”，它们是小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。这样的分类对于作曲家的音乐创作来说是非常合理、便利的，因为乐器的功能和色彩很清楚。但从严格的乐器分类学来说，问题很多。简单地说，长笛是用金属制成的，它怎么归入木管家族？弦乐五重奏中为什么包含钢琴？如果说钢琴是弦乐器，那么它怎么被划分在打击乐器家族中呢？同样，通常我们所说的木管五重奏中，不仅有长笛，而且还包括圆号。

我们从以上叙述看到，乐器分类是一个复杂的问题，要建立一个完整、科学的乐器分类法非常不容易。在德国音乐学家霍恩波斯特尔和萨克斯提出“乐器分类法”之前，已经有人提出了相似的分类方式。比利时布鲁塞尔乐器博物馆的一位管理员马依龙（Mahillon）长年涉及馆藏乐器的保管、修理、陈列及分类工作，由于工作复杂繁琐，为此，在1888年，他编订了一份《布鲁塞尔乐器博物馆藏品的记述性和分析性的目录》。这份目录是参照了古印度婆罗达的乐器分类法，即鼓乐器、管乐器、弦乐器和钹铙乐器四大类，他把馆藏乐器分为膜鸣乐器、气鸣乐器、弦鸣乐器和自鸣乐器。这个分类法基本上是按照物体振动类型来划分的，但由于同一大类的乐器中，还有许多不同性，再往下分类，马依龙的分类缺乏完整体系的科学性，各种乐器分类的依据非常不统一。

因此，霍恩波斯特尔和萨克斯在他的基础上进行了整理和改进。我们可清楚地看到，其实在第一级的分类上，它们两者之间似乎并没有太大的差异，仅有的不同就是马依龙的“自鸣乐器”（Autophone）被霍氏和萨氏替换成了

“体鸣乐器”(Idiophone)。马依龙的“自鸣乐器”指的就是我们通常说的打击乐器,但打击乐器没有外力的振动怎么可能“自鸣”呢?显然“自鸣”是不恰当的,而且更主要的是前三者都是按照物体振动方式来分类,只有“自鸣”不是。因此,霍氏和萨氏提出了“体鸣”,在物体振动方式统一的前提下,规范了分类原则。更进一步,在四种形式中,各自又在不同的分类依据下,归纳了二、三、四甚至五级分类。例如,“弦鸣乐器”是一级分类,“单一或复合弦鸣乐器”为二级分类,“竖琴”属于三级分类,“弓形竖琴”划为四级分类等。虽然在这中间还有很复杂的类别和情形,但每一级别各自的分类依据很清楚,1) 弦振动,2) 琴弦的数量,3) 形状,4) 演奏方式,等等。然而,问题出现了,一个完整、科学的分类体系应该是在任何一个分类级别上,所有项目都是依照同一种标准来划分或归纳的,而霍氏和萨氏的分类法在第二级分类上依据就不统一了。例如,前面提及弦鸣乐器的二级分类的依据是“琴弦的数量”,而体鸣乐器的二级分类的依据是“演奏方式”(如敲击体鸣乐器或刮奏体鸣乐器),气鸣乐器的二

级分类依据是“气流运动方式”(如自由气鸣乐器或吹奏乐器),膜鸣乐器的二级分类依据则是“发声的方式”(如敲击鼓或摩擦鼓)。所以,从严格意义上来说,他们二位的“乐器分类法”并没有建立一个真正完整、系统的科学分类法。由于世界上乐器种类非常多样而复杂,至今还没有一种能够真正解决分类问题的方法,因此,霍恩波斯特尔和萨克斯的分类法依然是最实用和相对完整的方法。

下面我们分别来讲述这四类乐器各自的特点。

一、弦鸣乐器

先讲我们最熟悉的弦乐器,即弦鸣乐器。弦乐器分为拉奏、弹奏两大类。虽然它们的发音体主要是琴弦,但是,由于发音方式不同,形成了各种各样的弦乐器。弦鸣乐器中最重要的乐器要数钢琴,它的地位和作用是众所周知的,不再赘述。在此介绍几种常见的弦鸣乐器。(附图 14)

图14 各类弦乐器



1. 拉弦乐器

二胡。今天大家提起二胡，没有人不认为它是一件地地道道的中国乐器。可是事实上，最初的二胡并不是汉族人自己的乐器。二胡在早些时候叫“胡琴”。“胡”是古代汉族对中国北部少数民族的统称；“琴”，在古时泛指各种乐器。大约在唐宋前后，二胡的前身“奚琴”或“嵇琴”传入汉地，被应用于宫

廷，随之流传而成为了最有特点的中国乐器之一。二胡的特点在哪里呢？首先是它的音色。二胡的共鸣箱上蒙有一张蛇皮，使得二胡具有非常优柔甜美的音色。其次，二胡没有指板，这给二胡提供了特殊的揉弦效果。这两个特点使二胡的声音非常近似于人声。第三个特点，即二胡的弓是夹在两条琴弦之间的，演奏的人不必担心弓会从琴弦上脱

落下来。这是二胡的重要特点之一，而且大概也是世界上独一无二的特点了。

二胡另一大特点是它的“千斤”。“千斤”是二胡上确定演奏琴弦长度的一个装置，可以上下灵活移动来设置琴弦长度，从而改变音高。因为其在调节音高中起着举足轻重的作用，从而得名为“千斤”，真可谓“千斤”值“千金”。可以这样认为，二胡历史上有两次“革命”，第二次是近代史上的音乐家刘天华对二胡的“革命”，而第一次就是“千斤”的出现。宋代陈旸《乐书》中有这样一段文字记载：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”陈旸《乐书》不仅在文字中告诉我们，二胡原来是“胡乐”，其演奏用竹片置于两弦之间而发音，当时为民间乐器，而且更重要的是，它还附有一幅“奚琴”图，图中所示没有“千斤”。谁发明了“千斤”？哪年哪月有了“千斤”？详细情况目前我们还不甚清楚，所知道的是，大约明代才有“千斤”（明代尤子求《麟堂秋宴图》中有了“千斤”）。不管是谁发明了它，也不必追问什么确切时候有了它，但它的出现应该是对二胡

演奏功能、音乐表现力的一次“革命”。

举例说明“千斤”的功能。京胡是二胡类乐器的一种，专门用于京剧的伴奏，它也有“千斤”。喜爱京剧的人都知道，京剧主角和演奏京胡的琴师关系特别好，这是因为主角在舞台上演唱的好坏与琴师伴奏的默契与否有着至关重要的关系，如果琴师不得力、配合不好，将直接影响到演唱质量。据说，在20世纪三四十年代，曾有一位京剧主角为了什么事在上场前与琴师有口角，使得琴师非常生气。然后，在舞台上琴师就对主角进行报复，他将“千斤”往下移动提高了唱段的调高，结果造成了主角在高音区唱不上去，全场一片喝倒彩声。从此，这位主角再也不敢得罪琴师。这个例子充分说明了“千斤”的重要作用。“千斤”是琴弦有效弦长的固定点，它规定了从“千斤”到琴马的琴弦振动发音范围。也因此，恰当的“千斤”位置对琴的发音音色有着直接的关系。“千斤”的位置成为了二胡调节音高和音色的关键装置，所以“千斤”的出现对二胡的发展产生了极其重要的作用，这是二胡发展史上的第一次“革命”。

二胡的第二次“革命”是由近代音

乐家刘天华所掀起的。刘天华是20世纪初叶的人，新文化运动的支持者，文学家刘半农的弟弟。刘天华从小学习西洋乐器，成年后从事音乐教育，同时学习民间传统乐器；1922年受聘赴北京，在北京大学音乐传习所任教，先后在各类不同的学校兼职教授音乐；1927年发起筹建了“国乐改进社”，他提出“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来”的思想，综合了他自己多年来学习西洋音乐的基础和从民间传统音乐家中所得到的经验，对二胡进行了“革命”。他把小提琴的许多演奏方法用到二胡上，在演奏技巧、音乐语汇、创作手法等方面大大地发展了二胡的表现力。虽然刘天华一生只创作了二胡曲10首、琵琶曲3首、民乐合奏曲2首，但是，他将二胡这样一件民间性质的乐器提高到了民族音乐象征的地位，他对二胡的“革命”对中国民族音乐的发展产生了极为深刻的影响。

大概在20世纪初，西方把中国的二胡称作“中国小提琴”（Chinese Violin）。也许当时的西方音乐学家们并不是有意贬低中国民族乐器，但是那种

欧洲中心论的思想在他们的研究中是非常明显的，因为他们将欧洲音乐作为衡量所有非欧洲音乐的尺度，以此作为评判价值的标准。随着人类音乐及相关的人文思想的发展，人们端正了对于民族文化价值的认识，充分肯定了各民族文化价值的独特性和相对性；在如今的世界音乐研究中，已经不再使用过去那种套用欧洲音乐术语的方式，而是直接按照不同民族自己的术语来命名各类音乐事项，比如，二胡就是汉语拼音的erhu。

二胡是中国拉弦乐器中使用最普遍的一种，它也有一个大家族，包括人们熟悉的京剧中使用的京胡，西北音乐特点的板胡，民族乐队中的中胡（音域比二胡低、音色比二胡浑厚）、革胡（民族乐队曾经效仿西方管弦乐队编制，二胡即小提琴，中胡相当于中提琴，革胡就是模仿大提琴而改良产生的），广东潮州音乐中使用的高胡、头弦，福建南音有二弦，越剧中还有专门的越二胡，河南大鼓和坠子中的特色乐器坠胡，江西说唱音乐道情中使用的四胡（为了丰富音色，四根弦分为两组，实际上还是“二胡”），等等。这就是中国的胡琴大家族。

再来看西方乐器中的拉弦乐器——



图15 油画中的小提琴

小提琴。小提琴的制作非常考究和精密，面板是由纹路均匀的云杉制成，背板、侧板和颈部用的是硬质地的枫木。选择优良、合适的材料对于乐器的音色有着极其重要的影响。从1/32幼儿琴到4/4标准成人琴，小提琴有各种不同的尺寸。现代小提琴有四根琴弦，分别为G、d、a、e¹，音域跨越四个八度。小提琴的制作有几个世纪的历史，意大利是世界名琴的故乡，例如目前世界上许多

珍贵的琴都是瓜奈尔里（Guarneri）和斯特拉蒂瓦利（Stradivari）家族制作的，价值在数百万美元。

小提琴既可以独奏，也是乐队合奏中最重要的乐器。在管弦乐队中，小提琴一般总是担任旋律的演奏，相当于合唱中的女高音声部。它的功能全面、作用重要，因此小提琴首席在乐队中的地位非常高，他的待遇仅次于指挥。简单地说，小提琴演奏的是欧洲古典音乐作

品，它有一整套的练习曲、独奏曲、重奏曲、奏鸣曲、协奏曲等，这些作品都是专业的作曲家为之创作的。在西方古典音乐历史上以及现在，一大批作曲家为小提琴写过作品。有成就的作曲家，几乎没有一个没有为小提琴写过作品。巴赫、莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基、巴托克、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基等都为小提琴写下了不朽的作品。世界著名小提琴家也是数不胜数，如大家熟悉的帕格尼尼、克莱斯勒、梅纽因、斯特恩、海菲兹，以及后来的帕尔曼、穆特等。

小提琴演奏技巧极其复杂，要成为一位专业演奏者必须经过十几年的系统训练。要掌握演奏的基本功，必须系统地学习经典小提琴练习曲，诸如初级水平的《开塞》、《马扎斯》，中级程度的《克莱采》、《小顿特》，高级水准的《大顿特》、《帕格尼尼》等小提琴练习曲。各时期和各国的小提琴演奏风格也不尽相同，有法国学派、比利时学派、德国学派、俄国学派等。由于小提琴技巧复杂、曲目繁多，音乐内容和含义丰富且深刻，声音优美，非常具有歌唱性，人们称之为乐器中的“皇后”。（附图 15、16）

与小提琴形状和制作材料几乎完全相同，但演奏方法、音乐风格则完全不同的拉弦乐器，叫作Fiddle（菲德尔）。Fiddle是民间小提琴。但是，Fiddle这个词在学术上具有相当广泛的意思，它指的是凡是呈Lute（琉特琴）形状、以弓来演奏的乐器，不论是艺术化的还是民间的拉弦乐器，都称为Fiddle。比如中世纪的小提琴（Medieval Fiddle）、现代小提琴（Violin）、雷贝克（Rebec）、轮擦提琴



图 16 小提琴

(Hurdy-gurdy)，以及民间小提琴(Folk Fiddle)等都属于一个乐器家族。目前比较简单的区分，就是古典音乐中的小提琴就是Violin，民间和传统音乐中使用的小提琴就是Fiddle。

相比之下，尽管Fiddle的形状看上去和小提琴一样，但是，使用范围、音乐内容和演奏方法以及制作要求都有所不同。Fiddle属于民间乐器，原来主要流行于爱尔兰、苏格兰、英格兰等地区

的民间音乐中。随着英国开垦者来到了美洲新大陆，Fiddle也随之进入了美国的民间音乐中。演奏民间音乐的Fiddle没有像小提琴那样具有一整套练习方法、演奏艺术和音乐作品，内容相对来说要简单得多。Fiddle只用一把位就能够表现它的音乐所需要的一切了。所以，演奏上不是非常严格，有许多Fiddle演奏家将琴搁在手臂上演奏。Fiddle演奏主要用于舞蹈伴奏和节庆活动，音乐

图 17 民间小提琴（右二演奏者所持乐器）



都是快速音型的，带有强烈的符点、切分和装饰音风格，而且弓法复杂多变。民间小提琴的演奏者大多为业余爱好者，以口传心授的传统方式传承曲调和演奏，音乐作品基本上是一些民间曲调。（附图 17）

在这里为读者讲一个插曲。

在美国留学期间，有一天我在西雅图“公众集市中心”听到小提琴声，凭着职业的敏感，知道那是出自儿童之手的琴声，还不止一把琴。赶过去看，果然是这样，而且是兄妹三人，正在演奏一首爱尔兰民歌。有意思的是，三人在重复刚演奏完的旋律后，开始了重奏。三人各演奏自己的声部：长子拉旋律，次女拉中声部的伴奏音型，小女拉低音和声的骨干音。效果还相当不错。一曲完后，在场的听众们纷纷鼓掌，长子和次女继续演奏，小女来到了一位中年女子身旁。我猜想这一定是他们的母亲了。于是，我便上前去交谈。从交谈中了解到，这位母亲叫娜拉，拉琴的三个小琴手都是她的孩子，从小他们跟随外公学拉小提琴。

“他们的外公是职业音乐家吗？”我问。

“不是，只是一个乡村乐手。不过，大家都称他为音乐家。他很得意大家给他的‘头衔’，因为他非常喜欢音乐，尤其是小提琴。年轻时，他还自己制作小提琴。”娜拉答道。

“外公想让他的外孙们成为职业小提琴演奏员吗？”我又问道。

“父亲没有明确说过这个意思。他只是常对外孙们说：希望你们将来像我那样，大家也都叫你们‘音乐家’。”娜拉带着微笑告诉我。

当我和娜拉女士交谈时，兄妹俩正在演奏一首加伏特舞曲。我好奇地又问娜拉女士：“这首曲子也是他们的外公教的吗？”娜拉说：“哪里！这是学校老师教的。”我很清楚，小提琴的演奏有两个“世界”。加伏特舞曲之类属于欧洲的古典音乐。换一句话说，师从于古典音乐的小提琴演奏，必须学习大量练习曲和加伏特舞曲之类的经典小曲，但是，从来不拉民间曲调。相反，另一个“世界”的小提琴手们从不在乎什么练习曲，他们演奏的都是自己喜欢的民歌、民间音调。这种情况下，小提琴叫Fiddle了，当然，演奏的方法也有所不同。现在有趣的是，这三位小小街头音乐家把

原来“水火”不容的两个“世界”融合了。

在和娜拉女士交换通讯地址时,我才知道,他们并不住在西雅图,而是住在离西雅图有相当远距离的一个叫安纽克劳的小城镇上。我问娜拉,她是否常带孩子们到这里来演奏,她说不常来,因为孩子们要上学,而且路又远,只有特别的节假日期间,她才会带孩子们出来拉琴。

“我猜想,那么远的路,你带孩子们来街上拉琴不是为了赚几块钱。那么又是为了什么呢?”我又问娜拉女士。

“我只是想让大家听一听,爱尔兰民族有许多很好听的音乐。我们移民来到美国这个美好的国家,愿意和大家分享那些动听的旋律。另一方面,让孩子们认识到,外公教给他们的音乐是他们的骄傲,因为大家听了他们的演奏,都会称他们为‘音乐家’,这就是他们的外公所期待的。”

就这样,这三兄妹从外公那里学会了不少爱尔兰Fiddle的民间曲调,他们在民间传统、古典精华和现代都市的综合音乐土壤中,建立和培养起他们自己的文化素养和感情。(附图 18)



图18 街头爱尔兰小提琴手



图19 轮擦提琴

小提琴是提琴大家族中最受人喜爱的一员，家族中还有中提琴（形制略大，音域低五度，演奏方式与小提琴相同）、人们非常熟悉的大提琴，以及低音提琴（也称倍司提琴）。历史上属于提琴（Viol）类的乐器有很多，有不少随着时间和音乐的发展，逐渐归类或消失了。

欧洲民间音乐中依然在活跃着的拉弦乐器还有不少，其中非常有特色的是

轮擦提琴（Hurdy-gurdy）。轮擦提琴形状看起来像提琴，有琴头、琴身、F孔等，但是琴弦不是完全敞开在指板上，而是部分在外、部分隐藏在琴箱里面，而且面板上有一排琴键，看起来像“弹奏”的乐器。没有琴弓，怎么演奏呢？读者注意，琴身上有一个高耸半圆形结构，在琴身末尾有一个摇柄，这里“暗藏玄机”——里面有一个可以滚动的摩

擦轮，即以该轮的滚动来摩擦琴弦发声；右手摇动滚轮，左手按动琴键装置产生音高旋律。隐藏在琴箱里面的琴弦起什么作用？它们是一组谐音共鸣弦（drone），随着按键产生旋律，滚轮同时还摩擦这些共鸣弦，发出丰富和谐的声音。（附图 19）

2. 弹弦乐器

弹弦乐器中分有很多种类，常见的乐器有：1) 长颈连着共鸣箱，演奏者左手按弦、右手弹奏，一般竖着或斜着乐器弹奏，诸如中国的琵琶、三弦、阮，印度的西塔尔（Sitar），西班牙的吉他等，我们将这类乐器称为“琉特琴”（Lute）。2) 琴弦安置在一个长形的共鸣箱上，演奏者左手按弦、右手弹奏，乐器横卧着弹奏，诸如中国的古琴、古筝等，我们给这些乐器一个专门的称谓“齐特琴”（Zither）。3) 琴弦安置在一个框架内，演奏者怀抱乐器双手弹奏，如常见的竖琴（Harp），还有小型的里拉琴（Lyre）。

琵琶。人们都熟悉这种乐器，它可以说是中国乐器中的“皇后”（那么“皇帝”是谁呢？古琴！这在后面再论及）。称之为“皇后”的理由：首先是其悠久

的历史，其次是其在传统音乐和乐器中的重要作用，以及演奏技术的复杂和难度，再次是琵琶曲音乐作品的丰富程度，最后是大量的优秀演奏家。

琵琶的乐器构造由几部分组成：头部，包括琴头、弦槽、弦轴、山口（即通常所说的弦枕）；面板以梧桐木制成，面板部分包括相和品（音位）、琴弦分子弦、中弦、缠弦和老弦、复手（既是系弦装置，又是琴马，起着传递声音振动的功能）；背板为紫檀木制成，与面板合成为琴身和共鸣体。千余年的发展，琵琶形成了一整套左右手的演奏技法，甚为丰富和复杂，左手包括换把、跳把、揉弦，以及各类指法如打音、颤音、带音、回滑音、撞音、绰注音、泛音、滑品等；右手包括弹挑的双弹、剔、抹、勾、扣、分弹、滚、摇、捻弹等，轮指中的全轮、半轮、三指轮、满轮等，以及组合技巧如勾轮、扫轮、弹跳轮等。众多的演奏家为发展琵琶音乐艺术作出了重大贡献，不同地区、不同师承、不同观念形成了各种演奏流派，有无锡派、上海派、浦东派、崇明派、福建南琶、平湖派等。

历史上，琵琶在唐代是宫廷乐舞和文人士大夫做诗唱曲的宠儿。我们在敦

煌石窟中看见了反弹琵琶的窈窕舞姿，我们在诗人白居易的长诗《琵琶行》中读到绘声绘色的描写，例如“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语”等。唐代大曲《霓裳羽衣舞》很出名，据说，舞姿乐声“飘然转悬回云轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜逸裙时云欲生”。相传这首著名的歌舞的音乐是唐明皇写的，是他根据河西节度使杨敬述所献“婆罗门曲”改编的。“霓裳羽衣舞”在当时非常盛行，杨贵妃也参加过舞蹈。天宝之乱后，怕引起明皇的哀思，宫中不再演出这一舞蹈了。但是，民间至今仍流行着同名的《霓裳》一曲。琵琶曲《月儿高》也称为《霓裳曲》。

琵琶在唐代的迅速发展，还有两个原因：一是大量的琵琶演奏家，诸如著名的龟兹音乐家苏祇婆，以及曹妙达、曹刚、曹婆罗门、曹僧奴、曹善才、曹保、雷海青、康昆仑、段善本、白明达、裴神符等；二是琵琶记谱法的运用。在敦煌莫高窟经卷里，记载了中国唐代的音乐谱卷。敦煌的音乐谱卷是以琵琶的指法符号记录音乐的乐谱，就是现在所称的“敦煌琵琶曲谱”，原件至今仍然在法国。一直要到20世纪50年代，通过

影印的方式才将“敦煌琵琶曲谱”的复制品转带回中国。唐代是中国文明和文化最辉煌的时期，也是世界文化史上最伟大的时期之一，那么它的音乐在当时是怎么样的呢？自有了“敦煌琵琶曲谱”影印本之后，中国学者对此进行了大量的研究，其成果是非常令人鼓舞的，到目前为止，学者已经基本解决了乐谱的定弦、音位、音高等问题，只有一些节奏的疑难依然在讨论之中。就是这些琵琶曲谱成为了了解唐代音乐实际的重要的途径。

古人为我们留下了大量的琵琶乐谱，如《高和江东》、《一素子琵琶谱》、《南北二派秘本琵琶谱真传》、《闲叙幽音》、《南北派十三套大曲琵琶新谱》、《玉鹤轩琵琶谱》、《瀛洲古调》、《养正轩琵琶谱》等。

有意思的是，这件中华民族“皇后”似的乐器——琵琶，原来并不是中国自己的乐器，而是在隋唐之前经由“丝绸之路”传入中国的波斯乐器。波斯也就是现在的伊朗。中国琵琶的原形在伊朗称“乌德”(Ud)，形制与琵琶非常相似。从“丝绸之路”传入中国的乐器还有很多，其中琵琶是最中国化

图20 梅纽因
与香卡



了的，发展成为最有代表性的中国乐器。无论制作的材料和结构，演奏的方法，还是音乐作品的风格，现在的琵琶所呈现的已经是一件纯粹的中国乐器了。这就是中国文化的强大力量。她的力量之强大就在于，任何形式的东西只要进入中华大地的领域，它很快就被同化成了中华文化的一部分。

西塔尔 (Sitar) 是印度最重要的乐

器，这件弹弦乐器属于琉特琴一类，有7根主要琴弦，其中4根用来演奏旋律，3根作为固定和弦音，另外加12至20根琴弦是共鸣琴弦。西塔尔是印度古典音乐“拉加”(Raga)的最重要的独奏乐器。这是一件被印度音乐家视为可以将其一生贡献于它的乐器。世界闻名的印度音乐家拉维·香卡就是一位非常出色的西塔尔演奏家。著名小提琴家梅纽因

曾与香卡合作演奏，闻名于世的英国摇滚乐队“Beatles”（甲壳虫）也曾使用西塔尔来伴奏歌唱。（附图 20）

吉他(Guitar)也属于这类乐器。他是一个大家族，成员们的形状、大小、制作材料、演奏方法、调弦和音域、音色和风格等各不相同。如有西班牙吉他、夏威夷吉他、墨西哥吉他，古典吉他、电声吉等等。最早的吉他为四根弦，后来发展为五根弦。一般所见到的现代吉他为六根琴弦，调弦分别是 E A d g b e¹，指板上一般有 19 个金属的品位。吉他面板以云杉木制成，背面和侧板的材料一般为硬木，如巴西的青龙木等。标准琴弦的长度是 65 厘米或 66 厘米。早

期吉他使用的是羊肠弦或丝弦，1946 年以来尼龙琴弦开始使用，然而为了丰厚的音响，低音的三根琴弦依然是金属弦。

吉他既用于西方古典音乐，也用于民间以及流行音乐。许多作曲家都为吉他写过作品，如柏辽兹、法雅、帕格尼尼等都为吉他留下了优美的乐章。流行音乐中使用普遍性最高的乐器就是吉他，摇滚巨星“猫王”普雷斯利和科本都是吉他手。吉他具有许多优点，如音域宽广、音色优美、擅长演奏和弦以及节奏音型，还便于掌握，携带方便。（附

图 21）

从音乐文化传播的角度来看，古筝



图21 吉他与民间小提琴

有着其独特的价值。如前所述,日本筝的前身是中国古筝。樱花是日本国花,《樱花》犹如日本“国歌”。最常用、最典型的用来演奏《樱花》这首乐曲的是日本筝(Koto)。听起来很像中国古筝的声音效果,它与中国古筝有着很深的历史渊源。确切的时间已经很难考证,所知道的大约是在中国唐代以后传去日本的。据说,前来中国学习佛学的日本和尚将不少中国的文化和音乐带回了日本,日本筝就是其中之一。日本筝的形状和结构与中国古筝类似。标准的传统日本筝有13根琴弦,而现代的有21弦或更多。刚去日本时的筝是用中国的丝做的琴弦,而现代的日本筝用的是尼龙丝琴弦,因此其音色比较柔和。演奏中,不像中国古筝那样强调很多颤音,日本筝的风格则较为质朴和含蓄。早期日本筝的演奏者都是盲人。可能就像平常人们所说的,因为盲人失明但听觉特别敏锐,他们以听觉的特别感受来体验视觉中想像的世界。现代日本筝的演奏者可大不一样,大多为受过专业训练的职业音乐家,分有不同流派,如“生田派”、“山田派”等。而且,还有不少筝演奏家出国学习西方音乐,以求“日西结合”

“洋为日用”、推陈出新。所以,在当今舞台上,我们常常可以同时听到传统和现代西方化的日本筝并存演奏。

中国古筝不仅传入日本,而且也传到了朝鲜,也就是伽倻琴。根据历史文字记载,大概是在东晋五胡十六国时期,中国筝传去了韩国。经过一代又一代的相传,中国筝在韩国发展成了伽倻琴。有趣的是,韩国民间说唱“番索哩”(Pansori)中,流传着与中国古代相似的有关筝的起源的故事。“伽倻琴”的形状和中国的古筝相似,但尺寸略小一些。它有十二根琴弦,都是丝弦,因此而产生具有弹性的音响。聆听过伽倻琴演奏的读者从其音乐声中可以感受到,它比较讲究颤音的效果,而且颤音的幅度特别大,给人以叙述性和情绪激昂的感觉。这与民族性格和语言有一定的关系,民族的性格、民族的语言特征常常会反映在音乐之中。(附图22)

因为与中国文化的历史渊源,许多越南音乐的音响、风格特征和乐器的外形等都与我们的音乐、乐器非常相似。如果听到一段越南筝的演奏,估计有不少听众会以为这是中国筝演奏的中国音乐。越南筝称为“宕泉”(Dan Tranh),

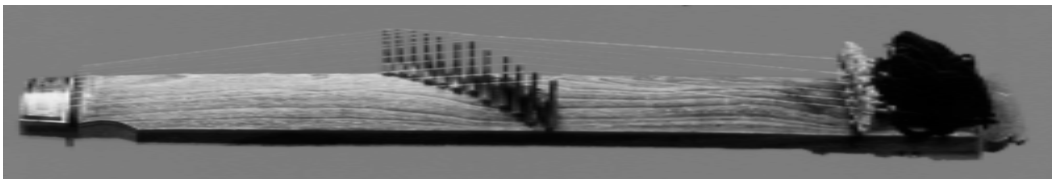


图 22 伽倻琴

形状与中国箏相似，但尺寸要小得多。为了便于记忆，我们姑且称它为越南箏。中国传去的越南箏也有一个相似的起源故事，即一对姐妹俩为了一架瑟而争吵，结果瑟被其父一劈为二，各得一半而成为了箏。演奏方法上，越南箏与中国箏也相似，但有一点不同，越南箏较少使用左手的揉音效果，所以听上去比较单纯明朗。由于受中国文化影响，传统的越南箏乐曲和演奏家们依然使用中国的工尺谱的记谱法。当然，现代年轻一代的音乐家由于受欧洲音乐的训练和影响而普遍采用五线谱。

中国古筝、日本箏、朝鲜伽倻琴、越南箏形成了一个区域性的“箏文化现象”。一种音乐物种从一个地区出发，通过传播，到达了一个新的地域，在那里根据当地音乐风格、文化环境、语言特征以及自然地理条件，它生存下来，并且进一步发展，成为了另一种音乐物种，“箏文化现象”就是音乐文化传播中

的典型例子。

齐特琴类中还有一种乐器需要特别提及，虽然它也是横卧，但不是弹奏，而是敲击演奏的。它就是我们常见的扬琴。它的学名叫作 Hammered Dulcimer，流行于伊朗一带；在东欧，特别是匈牙利吉普赛音乐中为重要乐器。扬琴，明清时期由西域传入中原，因为是外来的乐器，原来叫作“洋琴”。

弹弦乐器中还有重要的一类就是竖琴 (Harp)。竖琴的声音是非常优美的，人皆喜爱。竖琴的历史极为久远，在巴比伦时代就有关于竖琴的记载。我们现在还能看到制作于公元前 1250 年的埃及木制五弦竖琴的出土实物。中国古代也有类似竖琴的乐器，当然不叫竖琴，而是称箜篌。箜篌有两种：一种是卧箜篌，似琴瑟箏之类；另一种是竖箜篌，似如竖琴。《隋书·音乐志》载：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域”；《通典》也说：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好



图23 非洲弓琴

之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。”汉唐时期箜篌非常流行，明代后逐渐失传。根据记载和图像，箜篌形状与今天的竖琴很相似，演奏的方式也相同。目前最常见的竖琴有两类：一种是管弦乐队中使用的竖琴，有七个踏板，可以有多种变调；另一种是爱尔兰竖琴，体积略小，相对要简单。竖琴是爱尔兰人喜爱的乐器，许多动听的歌曲都用竖琴来伴奏演唱。

世界上还有一种弦乐器，这种乐器来源于非洲，其形状就像一支狩猎的弓，所以也称弓琴。（附图23）可能它原先就是一张弓，后来演变成为了乐器。有关音乐的起源有许多种说法，劳动说、巫术说、情感说、语言说、模仿说等。巴西弓琴（Berimbau）以及非洲的同类的弓琴可以为音乐的劳动起源说提供一项比较有说服力的例子。

巴西弓琴只有一根琴弦，有一个小小的果壳在弓杆的下方作为共鸣箱，演奏者左手持弓，有时候，左手同时还握着一枚硬币作为活动“琴马”来改变琴弦的长度而产生不同的音高。右手拿着一根小木棍，敲击琴弦来发音。

弓琴是独弦琴，还有一种更有特色

的独弦琴。它是越南乐器，叫“宕宝”(Dan Bau)，宕宝有一个共鸣箱底座，类似古琴或箏，一端较为宽高，固定琴弦，另一端较为窄低，装有一根具有弹性的金属长条，琴弦的另一端就固定在金属长条的下端。一根琴弦，单靠一只手怎么发音呢？智慧的独弦琴发明者采用泛音原理，利用弦上的泛音节点，弹奏时，演奏者右手小指尖轻微接触琴弦上泛音节点位置，同时以拇指、中指和食指握住拨子弹拨琴弦产生泛音。但是，一根弦上容易发音的泛音只有三度、五度、八度，那么，“宕宝”独弦琴怎么在这仅有的几个音上来构成旋律呢？办法就是，演奏者的左手摇摆固定琴弦的那根金属长条来伸缩琴弦长度而改变音高。比如，右手弹出泛音“sol”，然后左手摇摆金属长条改变琴弦的松紧张力，这样就可以获得“sol”临近的“fa”和“la”两个音；以此类推，右手弹奏泛音“mi”，左手松弦或紧弦摇摆出邻近的“re”或“fa”；再是右手弹高音“do”，左手松弦摇出“ci”，就这样一个完整的七音音阶构成了。“宕宝”独弦琴的发音和旋律进行方法非常巧妙和智慧。因为“宕宝”独弦琴产生的泛音音

量很小，所以人们在它身上安装了扩音设备来增加音量。因此，“宕宝”独弦琴是一件配有“麦克风”的电声乐器，事实上它是一个具有现代化和古老传统性相结合特征的产品。

二、气鸣乐器

从乐器学的角度讲，按照乐器发音体振动原理，吹奏乐器是气鸣乐器。气鸣乐器的种类很多，按照演奏方式分有横吹的竹笛、长笛，竖吹的箫；制作材料分有金属的小号、圆号，陶制的埙；振动方式分有簧片类的口琴、单簧管和笙等。在这里只能重点介绍几种。为了方便起见，以下按照大家通常熟悉的类别叙述。

1. 西方管弦乐队中的吹奏乐器

西方管弦乐队的吹奏乐器分为木管和铜管两类。

1) 以下是木管乐器种类在乐队中的音区位置，声音性质和不同音区中的音色：

a) 长笛(Flute)：位于乐队总谱的



图24 木管四重奏：长笛、双簧管、单簧管、大管

Flute在英文中有特指和泛指两种含义。泛指的Flute几乎包括所有开口或闭口、横吹或竖吹、不带簧片的世界各民族音乐中的单管吹奏乐器。当然在同一大类中，不同的形状、尺寸、音色、功能和演奏方法的Flute有自己专门的称呼，如欧洲Flute中有Piccolo、Recorder、Pipe、Fife等，

最上面部分，声音性质冷色调。在大调中擅长于演奏轻松娴雅的旋律，演奏小调旋律时，略带惆怅的感觉。低音区迟钝，极高音区明快。长笛声部中还包括短笛，是整个管弦乐队最高音区的乐器，常演奏跳跃欢快的曲调。

中国的笛和箫，日本的尺八(Shakuhachi)，伊朗的奈(Ney)，泰国的竖笛(Klui)等。我们通常所说的长笛，是特指的Flute，英文的正规说法是Orchestral Flute。它在管弦乐队归类中属于Woodwind类，即木管乐器

组。其实长笛是金属材料制成的，但由于早先的长笛是木制的，加上木管组的其他乐器双簧管、单簧管、大管都是木制的，所以木管乐器组也就保持了习惯的术语。Flute作为一类乐器，它们的制作材料各不相同，长笛是金属的，笛、箫和日本的尺八都是竹制的，而且原本竹制的中东竖笛奈、泰国的竖笛等现在都可以用塑料来制成。

b) 双簧管 (Oboe)：在大调旋律中，其性质朴实愉快，而小调旋律则表现为悲怆忧伤感。低音区粗野，极高音区生硬、干枯。双簧管是整个管弦乐队的定音乐器，演出期间，所有乐器在首席小提琴的指导下，都按照双簧管的音高调音。调音的标准音为A，频率为440赫兹。低音双簧管也称为英国管，读者们熟悉的德沃夏克著名的《自新大陆交响曲》第二乐章的“思乡”主旋律就是以英国管演奏的。

c) 单簧管 (Clarinet)：音色柔顺，富于表情，在大调旋律中适合于演奏忧伤、沉思的旋律，或者带有强烈感情色彩的戏剧性乐句。低音区声音带有某种威胁性质，极高音区刺耳。它也有低音单簧管，音区更低。

d) 大管 (Bassoon)：在大调旋律中带有衰老且嘲讽的气氛，但小调旋律有忧伤、悲痛的特点。低音区表现为抑郁性，极高音区声音紧张。大管也是双簧乐器。(附图 24、25)

2) 铜管乐器，顾名思义都是以金属制成。一般来说，铜管乐器的音域和音色非常相似，高音区音色明亮，但音量减弱。吹奏弱音的时候，音色是甘美的，而演奏强音时，声音是坚硬、破裂似的。铜管乐器有一个极大的优势，是其他所有乐器不能比拟的，即它们能从极弱演奏到极强，音量的幅度非常大，也因此体现了它们在管弦乐队中的重要价值。

a) 小号 (Trumpet)：声音清澈、尖锐，强奏时表现为激动、令人鼓舞的效果；弱奏时的高音丰满，带有银色的色彩；低音则给人烦恼不安、威胁危险的



图 25 欧洲早期木管乐器

感觉。与小号类似的有短号，在管弦乐队中不常使用，但为爵士乐中的特性乐器。如阿姆斯特朗当年就是著名的短号演奏家。

b) 圆号 (Horn)：有时候也称法国号，其声音柔和、富有诗意，常用来表现抒情美丽的旋律。低音区略显阴郁感，但中音区圆润丰满。由于其柔和的特性非常易于与其他乐器和谐合作，所

以，尽管是铜管乐器，但它能融洽地成为木管五重奏中的一员。

c) 长号 (Trombone)：在低音区呈现出黑暗、威胁的性质，高音区则是辉煌、凯旋形象的代表。弱音丰满，但略有沉重感；强音有力响亮。由于它依靠活塞伸缩管长来调节音高，所以不擅长于演奏快速音型的乐句。

d) 大号 (Tuba)：声音性质粗犷，

图 26 铜管乐队



相比不如长号有特色,但低音有力且美丽,常常用来重复低音提琴、低音大管声部,从而加强它们的力度。(附图 26)

2. 中国民族乐器中的吹管乐器

埙,是中国古代最早出现的一种气鸣乐器,用陶土烧制而成。在西安半坡仰韶文化遗址、山西万泉荆村遗址、甘肃玉门火烧沟遗址等地都有发现。这些古老的陶埙形状不等,有橄榄形、圆形、椭圆形甚至鱼形,而且发音孔有一至多孔不等。一般现在复制的陶埙为橄榄形,尺寸犹如鹅蛋大小,有多孔,吹孔在乐器上端,双手握器按音演奏。其音色浑厚、优美,但由于体积的缘故,音量不大,通常作为独奏乐器,如吹奏《阳关三叠》之类的古曲为最佳。当然也可以参加合奏,如加入仿先秦曾侯乙钟鼓乐队也未尝不可。

笛,为竹制乐器,也称为横笛,具有很长的历史传统,广西罗泊湾发掘的西汉初期墓葬中就有六孔横笛。笛的构造为吹口、笛膜孔和六个按指孔,由于使用笛膜,形成了中国竹笛特有的风格特点。常见的笛分为两种:一是用于昆曲合奏的曲笛,另一是用于伴奏梆子腔

的梆笛。现代笛为成套,共有十二支,可以演奏十二个调的任何曲子。

箫,同样历史悠久,竖吹、竹制,除了吹孔,乐器前方五孔、后面一孔。人们都知道,古琴的音乐“曲高和寡”,这件乐器自身的性格孤傲得很。从来文人琴家只陶醉于独往独来的自娱中,使得古琴终日高高在上。这种喜好寂静的性格,很难有别的乐器敢于来接近它。不过,竖吹的箫是个例外。听过吹箫的读者都会有这样的感受,即箫的音色特别圆润、深沉,善于表现抒情、哀婉的旋律。在中国乐器中,古琴和箫的合奏是一对最佳的组合。它们是表现忧而不伤、哀而不怨的音韵的最完美的结合。我们常常在许多古代诗文和绘画中,读到或看到对这两件乐器的联姻的描绘。可以这样形容:琴音呈颗粒状,所表现的是高洁、淡雅、润丽、幽恬的意境;箫声是一种长线条的气息,所陈述的是婉转、含蓄、思虑、孤寂的感情。这两者在音色上的对比、旋律织体上的交融错综,仅仅在音响效果上已构成了极为美丽的图像,更不必说以这一组合来歌唱“断肠人独涉天涯”的情景。有机会的话,读者们不妨去听听为王维的名诗

《渭城曲》而作的古曲琴箫合奏《阳关三叠》。那旋律的起伏、音调的呼吸、琴箫音色之间的交流对话，把“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”的场景渲染得很是深切、动情。

中国吹奏乐器中还有许多，诸如笙，属于多管簧片乐器；唢呐有芦苇制成的哨子，也是簧管乐器；少数民族乐器巴乌、葫芦丝等都是簧管乐器。

3. 世界各民族的气鸣乐器

这里指的是非欧洲古典音乐（或西方管弦乐队）中使用的气鸣乐器。人们常说，世界之大，无奇不有，气鸣乐器也是如此。下面介绍一些比较有代表性的种类。

日本的尺八，叫作Shakuhachi。可能是因为它的长度为一尺八寸而得名的吧！尺八是用竹子的根端做成的吹管乐器。用来做尺八的竹子必须是多年的老干竹，越陈越好。尺八吹奏的方法类似中国的箫，是竖着吹的，吹口在顶端。根据历史记载，中国古代就有尺八，所以尺八是从中国传去日本的。有学者推测，尺八的发源地在美丽的西子湖畔的杭州。但是，现代日本尺八与中国的渊

源关系还需进一步考证。尺八非常优美、抒情且深沉，是世界上最富于表情的乐器之一。

口琴，也是簧片类的吹奏乐器，英文叫作Harmonica，1821年由德国人布什曼发明。据说，欧洲口琴的发明在一定程度上可能受到18世纪传入欧洲的中国笙的启发。有这样的说法是因为这两者在发声原理上相似，它们都是气流推动簧片振动而产生声音。一支口琴只能吹奏一个调的旋律，所以，为了能演奏复杂多调性的旋律，人们也将两支甚至更多不同调的口琴一起交替演奏。1930年上海还专门成立了“中华口琴会”，至今七十余年了。口琴对当时西方音乐在上海的传入，对人们学习音乐和中国近现代音乐史的发展作出了贡献。

另一件吹奏乐器读者们都熟悉，那就是著名的爱尔兰风笛。风笛的英文叫作Bagpipe，翻译成风笛，从字面上好像看不出有什么联系。有没有道理呢？还是有点道理的。细心的读者在看电影《泰坦尼克号》或风笛的照片时会注意到，风笛有一个气袋，所以是bag，这个气袋是羊皮制成的——爱尔兰的畜牧业主要是牧羊，演奏者一直往这个夹在



图 27 风笛

其腋下的气袋里充气，通过气袋中的气流传送到风笛上的管子里。因为有管子，所以是pipe，有些风笛只有一根管子，有些可以是两根，这些管子可以是双簧，也可能是单簧，如同双簧管或单簧管，气流使得管子中的簧片振动而发声。这一根或两根管子上面有一些音位孔，如同其他吹奏乐器一样，演奏者通过这些音位孔的不同音高来演奏音乐。因此，这（些）管子称为旋律管。同时，

风笛上还有一些别的管子，一管一音，为伴奏管，发出和声性的持续音。所以，风笛音乐听上去谐和、丰满。也由于风笛擅长于演奏短小的装饰音，在音乐作品中，风笛的音响常常被用来描绘田园风味。然而，当风笛演奏抒情、忧伤的曲调时，那种凄凉和悲伤的效果也是其他任何乐器都难以相比的。（附图 27）

手风琴（Accordion）也是气鸣乐器，是 1821 年由柏林一位叫作布什曼

(Friedrich Buschmann) 的人发明的,当时取名为Handaoline,以手的运动产生风,风的气流促使簧片震动发声。手风琴右手部分是键盘,左手部分是和声。由于功能齐全,声音洪亮,而且携带方便,所以深受民间通俗音乐的青睐。手风琴在我国也曾一度非常流行,

例如《多瑙河之波》和《打虎上山》都是当时广为演奏者们喜爱的作品。柴科夫斯基、肖斯塔科维奇、哈里斯等都为手风琴写过作品。

三、膜鸣乐器

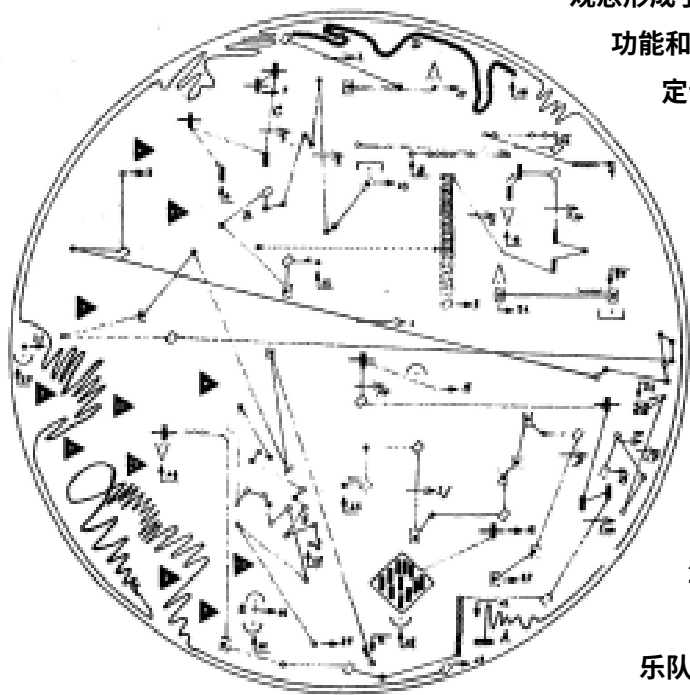
膜鸣乐器主要是各类的鼓,它是通过敲击或摩擦膜的振动而产生声音,不同音乐功能、不同社会作用、不同文化观念形成了各种类型的鼓。我们按照其功能和作用分为有固定音高和无固定音高的两大类。

1. 有固定音高的鼓

鼓作为节奏乐器,在音乐表现中起着非常重要的作用,虽然它主要的功能为节奏,音高旋律不是它的特点,但是,我们依然在许多音乐场合中,见到具有固定音高的鼓产生其特定的价值。例如:

定音鼓,主要在西方管弦乐队中使用,一个标准双管乐队

图 28 现代音乐作品,恩格勒特《定音鼓咏叹调》



配置三至四架定音鼓。定音鼓利用旋转装置调节鼓膜的紧张度来微调音高。由于作品中用到定音鼓的乐段较少，通常由一个鼓手演奏这些鼓。贝多芬的作品中定音鼓的作用最明显，例如他在《第五“命运”交响曲》中用定音鼓的鼓点来象征命运的敲门声。

中国也有固定音高的鼓，即排鼓。排鼓的数量根据需要不等，一般四五个，由小到大，音高也由低到高。由于特殊装置，鼓可以翻面，所以一组五个鼓，能产生十个音。它们是新中国成立以后发展起来的改革乐器，色彩丰富，效果热烈欢腾。

缅甸等东南亚地区也有排鼓，数量七至十个不等，但它们不像中国排鼓用鼓槌演奏，而是手击鼓面发声。它们也是有固定音高的，但只能单面发声。

民族乐器固定音高鼓中，有名的要数印度的塔布拉（Tabla）。塔布拉是一对单面鼓，右边的鼓叫作塔布拉，声音高而明亮，左边的鼓称作巴亚，声音比较低沉，由一人以双手演奏。塔布拉鼓是印度音乐中最重要的节奏乐器，演奏技术复杂多变，不仅音色丰富，而且还可以改变音高。它被形容为既可以表现



图 29 鼓

万马奔腾、雷霆万钧之势，又能表现清澈小溪潺潺流水之声。

2. 无固定音高的鼓

没有固定音高的鼓是最常见的鼓，世界上绝大多数蒙膜鼓都属于无固定音高的。中国在先秦时候，鼓就得到了非常艺术化的发展。如湖北出土的精美虎座鸟架鼓。鼓座是一对伏虎，尾部不相连；一对鸟相背立于座上，木鼓悬挂在双鸟之间。鼓座、鼓架绘有色彩绚丽的图案。我国新疆少数民族维吾尔族的手鼓也是闻名天下。

鼓的功能、作用和意义发展最兴

盛、最发达、最全面的要数非洲。鼓乐运用于各类不同的场合，包括娱乐的、婚礼的、战争的、狩猎的、庆丰收的、劳动的、出生死亡的、崇拜的等。而且鼓乐与政治、经济都有着密切的关系。许多地区和部落将特定的鼓作为自己社会集团的象征，不仅象征权力，而且也象征财富。有时候为了政治联盟，头领在将女儿陪嫁给对方部落的同时，还赠送本部落珍贵的鼓和鼓乐。因此，非洲鼓成为了连接相互之间关系和交往的重要手段，发挥着与社区有关的各个方面的作用。

音乐是怎么起源的？这一直是人们探索的问题。中国古代《尚书·舜典》中说：“击石拊石，百兽率舞。”这段文字说明节奏和敲击伴奏舞蹈是音乐最初的形式。虽然这只是音乐起源说的一种，但它非常具有说服力。节奏和敲击不仅是音乐的最初形式，也是音乐的最重要的形式。

非洲音乐就是保持和发展了这种最初的和最重要的音乐形式。非洲音乐的特点就在于它的节奏性和乐器的敲击性。节奏是整个非洲音乐的主题，表现这一主题的载体就是鼓。非洲的鼓是其

音乐中最重要的乐器，不同地区、不同部落、不同场合所使用的鼓都不一样。鼓的形状多种多样，有圆锥形、圆柱形、半圆形、中段突出或者顶部呈碗状形态，还有形态类似高脚杯或者花瓶形状，甚至还有方形的等各种样式，大小尺寸各不相同。不仅有单面敲击的鼓，还有双面演奏的。演奏时，既可以用槌子，也可以用手指、手掌，或者槌子和手并用。在伊加达，有一种特别的鼓，是筒形的陶制鼓，它的发声不是靠动物的皮膜的敲击来产生声音的，而是以敲击中产生的空气振动来发声，因此这种鼓的声音很特别。鼓演奏的形式也是多种的，在非洲大多数情况是合奏，数个人在一起，几个鼓按照不同的节奏点和节拍模式同时演奏。

鼓作为乐器当然是它的重要的功能，但是它也是一种语言、信号交流的工具。例如，有一种说话鼓（Talking Drum），这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短、鼓点多少、鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。演奏者右手以鼓槌敲击鼓面的不同部位和左手安放在鼓面的不同部位，使

得鼓发出不同的音调。非洲不少民族和地区的语言是音调语言(Tonal Language),因此,人们利用鼓的不同声调来模仿语言的声调,加上模仿语音的重音、节奏和特定语句,这种鼓具有了传递“语言”的功能,也因此称为“说话鼓”。每个地区、家庭或个人有专门的说话鼓的Code(密码),使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

利普斯在其《事物的起源》中告诉我们,在许多真实的生活场景中,特别是在那些山区、丛林地带,人的声音传递信息总是微弱的。因此,以人为的工具代替声音是必然的发展,这样可以扩大范围,使所有要传知的对象都能听到。西班牙人为此发明出一种使用信号管的复杂通讯系统。苏丹东部和喀麦隆北部则使用信号笛。喀麦隆的伍特人,南美的泽瓦人和卡里布人、加罗林群岛和阿默勒尔蒂的岛民们,都用号角和螺号来召集群众,鼓舞战斗的武士。另一种听觉的通讯工具是木槽鼓或信号鼓,这是西非、南美和新几内亚那些简单农业社会的文化特征。它是将整棵树或一段树干中间挖空,留下两端,上面留下一条长而狭的槽,可以插入一个或几个

鼓槌。由于鼓槌大小和鼓手所用力量之不同,可以发出高低不同的声音,结果便有可能发展出无穷无尽的密码系统。

这种信号鼓也有较小的,或者是具有不同的形状(如某些非洲部落的鼓作盒子形状)。法属赤道非洲乌班吉河一个部落——班达人有两种显著不同的鼓。第一种叫“林加”,是大树干做的鼓,放置在四足架上,用两根大小不同带有硬橡皮头的棒敲打。这种鼓主要用于村庄之间的通讯。第二种叫“奥克朴罗”,较小,呈圆锥形,用手或一根轻棒敲打。它主要是在部落举行葬礼仪式时作为伴奏之用。

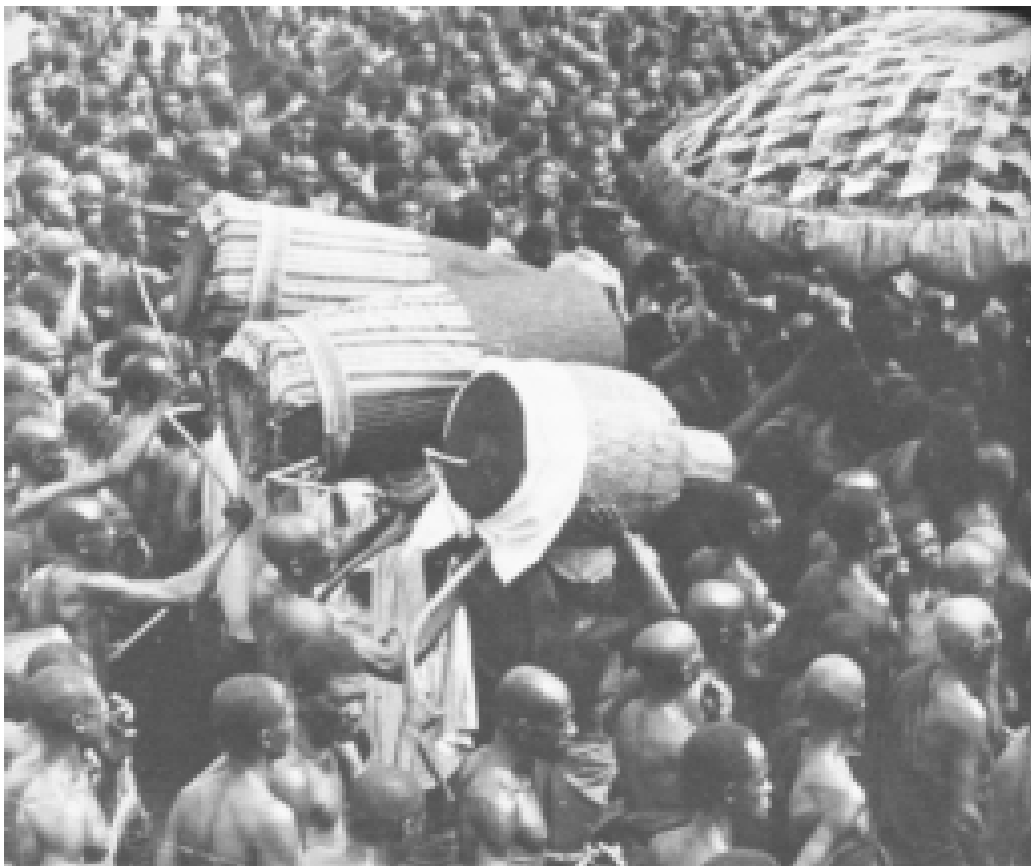
鼓发出各种信息,或具有仪式的性质,或宣布即将出猎等当前大事。曾有一个欧洲探险者进入尼日利亚一个村庄,响起了强有力的鼓声。它通知所有能听见的人说:“到市场来吧,不要怕,来吧!白人在这,要对你们说话,不是谈战争的事,来吧!”几英里内都能听到鼓声,隔一定时期重复一次,保证每人都有机会听到。这种大鼓规定要安置在市场中心,所有重要消息都从那里传播给全体居民。

鼓的作用与宗教信仰也有特别的联

系。在尼日利亚，不同种类的鼓规定用于特定的崇拜活动。如，Igbín是一种垂直单面鼓，有木制的脚来支撑鼓身；Dundun是一种有音高的鼓；Bata为双头鼓，一大一小，音高不一；等等。这些鼓各自都有自己的“神”，如Igbín鼓

是专门为朝拜Orishanlá“大神”所用的。恩凯蒂亚在其《非洲音乐》中说道：“在一些社区，还可以看到鼓的其他作用，特贝是用于非语言通讯，把特定的鼓用于象征的目的。比如，据说阿肯族的埃维埃摩擦鼓是用来模仿豹的咆哮，

图30 鼓的葬礼



因而演奏它是为了赞美国王的权力和威严。”

在非洲民族文化的纪录片中，保留着非洲某一个部落演奏鼓乐的场面，充分体现了鼓在非洲的权力、威望和地位上的象征意义。某一个村寨制作了几个新鼓，为了庆祝这些鼓的诞生，成千上万的村民聚集在一起欢庆。鼓被高高地悬架在鼓塔上。按照习俗，这些新鼓在村寨之长没有“剪彩”开鼓之前，没有任何人可以去碰它们。当寨长敲响了一下鼓声之后，所有的人一片欢庆歌舞，场面非常激动人心。

我们在一些图片中，也可以看到另一种情形。（附图30）这是一个葬礼，至少有数千人排着长队，唱着哀歌向墓葬地走去。在行进过程中，人群中高高地托举着几个巨大的长鼓，因为几个鼓要随着那位有权势的死者一起埋葬。场面之大和悲壮，非常令人感动。最后，送葬人群到达了目的地，在缓缓的鼓的节奏声中，人们唱起了哀歌，歌词大意是：

生命已经结束，死神终于降临；

它残忍地将生灵与父母、亲人和所爱的人分离；

这是命运和归宿，它总在那里。

恩凯蒂亚在《非洲音乐》中举了这样一个例子。在坦桑尼亚的苏库玛兰，一个酋长去世时，在葬礼中就有几个奏乐阶段，其目的是要起到各种戏剧性作用。宣布葬礼开始时要击鼓，因为同酋长官邸有关联的鼓能够更有力、更富于戏剧性地向社区宣布这一讯息。据汉斯·柯利叙说，酋长死后，安葬的准备工作就包括将大鼓，即“卢加雅”鼓（lugaya）或“米朗果”（milango）鼓推倒在地，在酋长遗体被运往墓地时，就敲起“依泰梅罗”（itemelo）鼓。听到鼓声的人都明白，酋长死了。鼓声一响，消息就传开了。新酋长继位时，演奏另一种不同的音乐。这一仪式的各个阶段也用音乐来划分。新酋长刚从新宫出来，一个传令官就唱起这支歌：“卡瓦汉扎，你这只美丽的小鸟，快出来，让大家瞧瞧。”然后向他提出许多正式的问题，每个问题结束时都用鼓点来加强一下。酋长和随员立即登上一个靠近鼓架的平台，接受人们的欢呼。当正式宣布新酋长即位时，用鼓点命令人们安静下来。当演出战争题材的歌舞时，酋长

暂告退席，过一会儿再回到举行仪式的现场中来。他回来时，仪式中的音乐达到了高潮。然后一个一个地禀报他先辈所在部族的名称，每禀报一个就击鼓一次以加强效果。而且，当禀报一个部族时，它的族员们就翩翩起舞，并且舞到酋长面前，挥舞长矛，以示忠诚，然后归队。

我们从中可以看到，在非洲，音乐和社会的关系非常紧密，特定的音乐形式、表演内容、演出的场合、参与者的规模等都必须符合特定的需要。正如以上所述，祭神专用的鼓不得用于其他地方；向国王献演的乐器就不可用于为普通百姓的演出；在某些场合可以用大规模的音乐表演活动，而在另一场合则只能用规模较小的合奏来演出。同时，音乐活动的时间和季节同样也有规定。夜间击鼓演奏为合法活动，但是在白天只有假日才能击鼓。如果一个村寨有丧事，哀期将持续三个月，那么寨民们在此期间一律不许击鼓和舞蹈。也有的民族每年丰收节开始之前禁鼓三周。

乐器是人类音乐生活中的最主要的表现手段，它不仅模仿人类的歌喉，而且进一步发展了人声歌喉所不能表现的

范围，使得人类能够自由尽情地来描绘她那丰富而又复杂的感情世界。另一方面，也由于乐器是物质的，它的物质性使得我们有可能从发掘的历史遗物中来找回那些消失了千百年的声音艺术。同样，也由于它的物质性，它与特定的地理、文化、社会等因素紧密相连，构成了不同民族不同乐器的不同特点。

四、体鸣乐器 (Idiophone)

体鸣乐器是由于外力的作用，自身物体产生了振动而发音，但不同的物体材料，产生不同品质的声音。体鸣乐器大多为打击乐器，各种各样，可以说不计其数。这里按照制作材料的不同，分别向读者介绍一些比较有特点的种类。

1. 金属体鸣乐器

青铜钟。中国先秦时代的乐器，青铜合金制成；不同尺寸的钟，发出不同音高，根据音高次序排列成组，构成编钟。而且，每一枚钟上按照正鼓音和侧鼓音不同位置可以发出两个音，音程为三度。钟面上刻有关于乐律理论信息的

铭文。

20 世纪 70 年代，考古学家在湖北随县发现埋葬了两千余年的战国时期的曾侯乙墓，从中挖出了一个庞大的编钟乐队，共有大小编钟 65 枚（整套编钟乐

队，包括 32 枚编磬，鼓和其他乐器共一百余件），十二音律齐全、音域宽达五个八度。而且，悬挂编钟的支撑架是用桐木做成的，呈曲尺形；横梁两端装有雕刻成龙、鸟和花瓣的铜套；立柱为 6 个

图 31 青铜钟



以手和头顶承托横梁的青铜佩剑士兵；编钟上所用的是爬虎挂钩。整套乐器极其富有象征意义。青铜钟与石磬在当时体现为“金石之声则若霆”。它们是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响，呈现给先民们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威慑力量，不仅表现在“钟鼎为崇”“形象之可骇怪”上，而且作为自然之声的“再现”，在它们那长时间经久不消的音响里，蕴藏了某种似乎是非人间的神力。如上所述，就连它们的支撑架都必须具备这样一种“兽”“宏”面目和神情，才能与之相匹配，才能够充当“钟神”的奴仆。钟磬一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想像，另一方面它们本身就是恐怖的化身、保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观念深深地凝聚在它们的身上。同样，从它们的形象中、音响里也折射出了那一时代的精神气质和文化氛围。（附图 31）

如果问读者，西方管弦乐队是否全部以西方乐器组成，相信大多数人会回答：“是的。”但是事实并非如此。西方管弦乐队中有一件中国乐器——锣。

锣，是典型的金属类体鸣乐器。根据记载，早在1791年，比利时作曲家戈塞克（1734—1829）在其管弦乐作品Funeral Music for Mirabeau中第一次使用了中国的锣。中国锣产生的神秘、空旷的音响极大地增添了那首葬礼音乐的悲凉气氛。从此以后，锣成为了管弦乐队中不可缺少的一员。在音乐史上，使用过锣的作曲家不少，包括施戴贝尔特、勒絮厄、斯蓬蒂尼、贝利尼、梅耶贝尔等，锣在作品中起到至关重要作用的段落包括柴科夫斯基《第六交响曲》中的“悲怆气氛”、埃尔加《杰隆修斯之梦》中的“杰隆修斯之死”、霍尔斯特《行星》中著名的39小节强劲锣声。梅西安、斯特拉文斯基甚至理查·施特劳斯、普契尼等都为锣写作过音乐片断。

东南亚的围锣及铁排琴是金属制成的，在印度尼西亚、泰国、柬埔寨等地的音乐中广泛使用，成为了东南亚“围锣文化”特色。例如，泰国古典音乐的乐队以四个部分乐器构成，其中一类是骨干性旋律乐器，即由金属大小围锣、大小铁排琴构成。这是泰国以及东南亚其他一些国家很有特点的乐器。大围锣由十六个小锣悬挂在竹制的圆圈框架上

构成；小围锣也是由十六个锣组成，只是尺寸略小一些，音域比大围锣高八度。还有高低音铁排琴。（附图 32）

金属类体鸣乐器中有一件非常具有特色的乐器，即钢鼓。钢鼓，以及中国南方少数民族的铜鼓，都是金属类体鸣乐器。在拉丁美洲地区，早年的殖民主义者留下了许多废弃的汽油桶。这些废铁桶做什么都不行，后来有人发现，这些废铁桶敲起来声音还是蛮好听的。于

是，人们将铁桶拦腰锯断，再在铁桶面上敲出几个坑来，这些不同的坑能敲出不同音高。由于其以钢铁材料振动发音，而且像鼓那样用槌子敲击演奏，给了它一个 Steel Drum 的英文称谓，中文就叫作钢鼓。最初的钢鼓的确是用废汽油桶做成的，现在的职业音乐家用的是专门制作的钢鼓。钢鼓的鼓面上有大小不同的类似六边形的坑，每一个坑就是一个音，按鼓的大小不同，每个鼓所

图 32 泰国围锣





图 33 钢鼓

奏的音的多少不同，音域也不同。演奏者用两根小木槌敲打演奏。（附图 33）

钢鼓演奏在西印度群岛和加勒比海地区是一个很重要的音乐活动，常常有钢鼓演奏比赛。一个乐队的人数可以多达数百人，观众常常是人山人海，场面激动人心。音乐家们不仅自己创作有特点的音乐，而且，还选择世界上所有动听优美的音乐，将它们改编成钢鼓音乐，充分发挥钢鼓的复杂丰富的功能。

一个大型的钢鼓乐队是按西方管弦乐队的编制来制定的，乐队演奏员可以读五线谱，指挥受过严格的西方古典音乐的训练，因此，一个较好的钢鼓乐队可以演奏任何复杂的乐曲。如聆听钢鼓乐队演奏莫扎特《G 大调弦乐四重奏》或贝多芬《第五“命运”交响曲》，必定另有一番特殊的激动人心的感觉。

有一件小体态、大功能的乐器，叫 Mbira，发音为“姆必拉”，由于用双手

拇指弹拨演奏，也由于它固定在共鸣箱上的铁条震动发音，所以也称作“拇指钢琴”。它是津巴布韦音乐文化中最重要乐器，在欧洲白人到达非洲前，这件乐器就存在了，后经流传，在非洲许多地区都可以听到它的音乐。（附图 34）

拇指钢琴有多种形式，最常见的是以数根铁条，按长短比例排列在一个开口的空心干葫芦上，这个葫芦壳也就是共鸣箱。也有用木盒、木板或罐子等作为共鸣箱。铁条也就是发音的琴键——所以为体鸣乐器，其尺寸大小不同，铁条琴键的数量也就不同。通常最长的键是最低音，比如是“Do”，那么，“Do”

右边的键就是“Re”，“Do”左边的键就是“Me”，如此左右往返构成音阶。音律也不尽相同，五音、六音和七音不等。“拇指钢琴”分有单排和多排琴键不同种类。单排者大约有5至20个琴键不等，8至12者最常见。可以是双排，也可以多到三排琴键。最大的“拇指钢琴”有40余个琴键。不少“拇指钢琴”上还会松松地安上两三个啤酒瓶的铁盖子，这些盖子随着琴键的振动产生一阵阵沙沙的声音，很有意思，非常有节奏的效果。我们可以想像，这件乐器早在欧洲人来到非洲之前就已经有了，那么啤酒瓶上的铁盖子无疑是殖民主义的“文化遗

图 34 拇指钢琴



产”了。“拇指钢琴”不仅是独奏乐器，它也常常和其他乐器一起演奏组成乐队合奏。我在肯特大学读书期间，一个小有名气的加拿大“拇指钢琴”乐队曾前来学校表演。这个乐队由两架“拇指钢琴”、一把吉他和一架鼓组成。他们边唱边演奏，演唱的内容很广泛，从个人的爱情故事，到部落村寨的历史等。

有关“拇指钢琴”，我有一段难忘的个人经历。有一年，我去密歇根湖畔的芝加哥大学，在校园附近博物馆旁的公园里，我听到一阵音乐声，当时我非常兴奋和激动，因为这琴声非同一般，我猜想这音乐一定是出自非洲最著名、最有特点的乐器“拇指钢琴”。当眼睛证实了听觉是正确的时候，我是多么高兴。我看见，一位高高瘦瘦的黑人乐手，在校园博物馆的小湖边，极为自娱自乐地弹奏着“拇指钢琴”。待他一曲完了，我上前去攀谈。黑人乐手叫马斯，他得知我不仅熟悉非洲乐器“拇指钢琴”，而且还是研究世界音乐的博士时，就像老朋友一样开始和我交谈了。我问他，对“拇指钢琴”被看作是非洲音乐的灵魂这一说法怎么看。他告诉我说，这是真的。虽然“拇指钢琴”的结构很简单，几根铁

条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手指弹拨演奏，但是，在非洲，人们把它看成是重要的表达心灵的媒介。所有的喜怒哀乐、歌唱舞蹈，或叙述或冥想，都可以用它作为依托。马斯说，尽管他生长在美国，但血液和感情依然是非洲的。因此，他只能在这件来自非洲的乐器上，寻找到自我，在“拇指钢琴”的音乐声里，回味祖先留传给他的歌。（附图 35）

我被他的心里话所感动。在这静静的公园小湖旁，他既不为钱，也不为听众而演奏。他要的是什么？要的就是不断地弹唱那些只给自己听的歌，因为那曲调和歌声会带给马斯许多个人的故事、动心的感情、复杂的心理，以及黑人这个种族苦难的历史。我感谢多年来所学到的有关非洲音乐、非洲历史的知识和美国黑人的文化。此时此刻，我能理解马斯。马斯请我和他一起合影留念，并且说，把他的琴声带给中国那些他未见过面的朋友们。我很有些感触，一个完全不同肤色和不同文化的美国黑人，由于音乐，他会向我这个陌生的中国人讲述他内心的寂寞和感情。音乐的作用真是有点奇异。



图35 弹奏拇指钢琴的马斯

2. 木制体鸣乐器

木制的体鸣乐器甚多，如西班牙的响板、中国鼓板中的板、越南音乐中使用的类似于传统洗衣板那样的刮奏乐器等。最常见的木制体鸣乐器就是木琴，世界上木琴使用较广泛的有三个地区，东南亚、非洲和墨西哥。泰国宫廷乐队中有一类以木排琴为主的装饰性乐器。泰国木排琴（Ranat ek），其声音、性能、制作材料都非常类似于我们通常所知的木琴，但它的结构和木琴不一样。

虽然它的发音琴键也是用木头做的，但是，在其下方有一个船形的共鸣箱。在船形共鸣箱上悬挂着21块木制琴键，其音域宽广，可达三个八度。泰国木排琴可以用不同硬度的槌子来演奏不同的音响效果。硬槌子发出明亮、清脆的声音；软槌子敲奏出柔软、温和的音乐。这件乐器在乐队中非常重要。因为它的声音响亮、明显，在作品中常常演奏华丽、技巧性很强的装饰性旋律部分。除了在合奏中担任主奏外，泰国高音木排琴也常

作为独奏乐器演奏。

节奏是非洲音乐最突出的特征,因此打击乐器在非洲音乐中得到了充分的发展。其中,旋律性打击乐器中最有代表性的是木琴。非洲的木琴几乎遍及所有地区,各地木琴形状、尺寸、音域都有不同,从7个到25个音键不等。大者有支撑木桩,放置在地上演奏;小者以绳索套在人的脖子上演奏。中非的木琴上,每个音键都带有一个共鸣箱的空心的干葫芦,使得乐器发音动听、洪亮。而且,中非的木琴演奏者们常常聚集在一起合奏,在集市、广场和热闹的场所,经常可以见到三五成组的木琴表演。在非洲的东南部,人们甚至将木琴组合成一定规模的乐队,少者六七架,多者十几架大小不一的木琴一同演奏,可以想像,其情景是非常壮观的。

图 36 木制
体鸣乐器



墨西哥传统音乐中最出名的就是木琴马林巴的演奏。木琴类的乐器在世界各地都有。尽管大小不一,制作的材料也有所不同,包括木制的、竹制的、铁制的、钢制的,大概只要能发声的材料人们

都试过用来制作这种打击乐器。由于制作材料不同,统称为木琴是不合适的。人们为它取了一个学名,叫 Xylophone (或许可译成中文“喜乐风”)。曾经有一段时间,学术界对 Xylophone 的起源问题有过很热烈的讨论,不少学者认为,非洲的 Xylophone 是由东南亚传过去的。但没有足够的材料和证据能说明这种理论是否正确,不过,在世界音乐文化中的确存在着大量文化迁移的现象。例如,墨西哥的 Xylophone 是马林巴 (Marimba),它就是当年黑人奴隶从非洲将它带到了拉丁美洲。(附图 37)

大约在 17、18 世纪,非洲马林巴由黑人传入了拉丁美洲,成为了印第安人的乐器。马林巴传入拉丁美洲之后,墨西哥成为了马林巴演奏活动最活跃的国家。墨西哥马林巴一方面依然保持着非洲的一些传统,另一方面,墨西哥还创造了高音马林巴和大型马林巴。高音马林巴有 50 块琴板,音域达五个八度,由三人演奏;大型马林巴有 78 块琴板,音域达六个半八度,由四人演奏。1910 年美国将马林巴引入了管弦乐队。于是,我们在欧洲古典音乐的舞台上也可以看见现代马林巴的演奏。



图 37 马林巴

3. 竹制体鸣乐器

体鸣乐器制成的材料各种各样，以上所述的金属、木质制成者各显其长，还有竹制的体鸣乐器也很多。我们常见的快板就是典型之例，还有以上提及的Xylophone类的竹排琴。泰国宫廷乐队装饰性乐器中处于较次要地位的乐器，就是竹排琴（Ranat thum）。它和泰国木排琴一样，也有一个船形的共鸣箱，但只有17块竹制的琴键，音区较低，演奏方式与通常木琴相似，但是技巧要求不高。这件乐器在泰国乐队中的地位类似于西方管弦乐队中的中提琴，担任中

声部的演奏，常演奏切分音和一些特别的音型。

我们在许多沿海生产竹子的地区中，常能见到以竹子制作的，包括吹奏、弹奏的各类乐器。比如，马达加斯加有一种我们称为“竹筒琴”的乐器“瓦利哈”（Valiha），在竹筒上安置琴弦。印度尼西亚也有类似乐器。但由于它是弦振动，所以不能归类为体鸣乐器。在越南我们可以听到一种类似于鼓声的乐器，而且有不同音高，它们不是蒙膜的鼓，而是用竹筒制成的。大而粗壮的竹筒被敲击后产生了非常独特的“鼓”声。

东南亚还有一种使用较多的乐器，

叫作 Angklung，读音“安格龙”。它是在一个竹竿框架上安装两个可以活动的竹管，由演奏者摇动乐器使竹条碰撞竹管而发声，竹管的尺寸大小不同从而构成不同音高。有两种不同演奏方法，一是所有大小“安格龙”安置在一个大架子上，一个人摇动各个“安格龙”演奏。另一种，也是普遍的方式，即一组演奏者，每人手持两个相差三度音程的“安格龙”，一组演奏者由低至高依次相隔二度音高排序，例如，第一人手中是C、E两个音，那么第二位就是D、F的两个“安格龙”。演奏时，根据曲调的进行，各自摇动自己手中的乐器来构成旋律。这样的演奏，要求参与者有很好的默契合作，否则根本不能构成和谐流畅的音乐。其实，这种演奏方式不仅仅是一种音乐的表演，它更具有社会学的意义。因为，每人所演奏的并不是完整旋律，而只是断断续续、有间隔的一个个单音。也就是说，你奏一个音，我奏一个音，他奏一个音，大家轮着奏。整个音乐是以许多的单个音符组成的。尽管都是“各自为阵”，但是相互之间的和谐配合，使得复杂节奏和结构的音乐结合得完整协调。如果不是看着他们演奏，根

本不可能知道谁在演奏什么音符，因为每个人所演奏的音的周期是不同的。比如，你是每间隔五拍奏一下，我是每间隔七拍奏一下，他也许是每间隔十二拍才奏一下。一组十多个人各自演奏不同的部分来构成一个完整的音乐形象。然而，如果把他们每个人的部分拆开来单独地听，那简直是不成曲调。这样的结构有点像现代音乐创作中的“点描主义”，音乐的旋律是以不同乐器、不同音色和不同音高的零星状的“点击”构成的。然而，“安格龙”的“点描主义”并不单纯是一个音乐形态，而事实上也是一种文化的反映。因为当地的人们认为，每一个单独的个人不是一个社会，他只是一个社会中的一个成员，是这个社会中的分子，每一个个体在这个社会中担当不同的角色。只有当这每一个“成员”、每一个“分子”、每一个“个体”按一定的次序和规则结合在一起的时候，这许许多多的“成员”、“分子”和“个体”才有价值，才能构成一个集体、一个社会。当这一个个“成员”、“分子”和“个体”分离这个整体时，它是没有意义的。当地的人们把这样的社会意识融化到了音乐之中。

第三章

音乐所凭借的物质材料（三）

电子、摇滚时代——电声

以上所论述的是按照物体振动发声方式来分类的传统乐器的四个方面。然而，随着社会进步、科学发展、人类文化的整体进步，现代乐器的发声方式出现了新类型，即电声。电声音响技术的发展对音乐形式的改变产生了巨大的影响。

一、留声机的发明

1877年爱迪生发明了蜡制圆筒留声机，他原来是想把这种圆筒式留声机作为听写机来推广，结果这个计划遭到了所有那些靠记录老板讲话吃饭的秘书们的一致反对，不幸夭折了。有意思的是，“有心栽花花不开，无心插柳柳成阴”。爱迪生的留声机在音乐领域找到了用武之地。人类从此能够记录自己的声音，这对整个人类文



图38 爱迪生
与留声机



图39 匈牙利著名作曲家巴
托克用爱迪生的留声机在记
录和研究其采集的民歌

明的进程产生了巨大的作用。在音乐上，我们第一次可以听到自己的歌唱和演奏，从主观的、感性的情感抒发，进入到了客观的、理性的分析研究，对全面认识音乐的功能起到了不可估量的作用。一方面，人们只要在市场上买一个录制好的音乐圆筒，便可以从家中留声机上欣赏到各类音乐。另一方面，它对音乐学科的发展也起到了重要作用。（附图38）

民族音乐学是20世纪中叶在欧美发展起来的一门新兴学科，它克服了原来以欧洲文化中心论为基础的比较音乐学的缺陷，吸取了人类学中许多新人文思想，结合田野实地考察的经验，再加上留声机的辅助，使得它的研究放眼全人类的音乐活动，录制、收集、珍藏了大量世界各民族的音乐音响资料，为我

们理解各种不同形态、不同文化价值的音乐产生了非常积极的作用。因此，民族音乐学创始人之一、荷兰音乐学家孔斯特（Kunst）曾这样评价道：“没有留声机的发明，民族音乐学就绝不可能发展成一门独立的学科。”19世纪末叶起，许多音乐学家开始用留声机对世界各地的民间音乐进行实地采访和录音，如瓦尔特·福克斯（Walter Fewkes）录下了大量的美国印第安人的歌曲。随着这些音乐学家的辛勤工作，积累下来的音响资料越来越丰富。20世纪初，奥地利和德国一些音乐学家建立起了音响档案馆，通过这批柏林学派学者的努力，一大批珍贵的世界民族音乐资料被保存了下来，对我们今日的音乐研究具有极其重要的意义。

二、唱片的出现

为了改进爱迪生的蜡制圆筒留声机的众多不足,1888年一位名叫埃米尔·伯里纳尔(Emile Berliner)的德国移民在美国发明了唱片。经过包括爱迪生在内的许多人的改进,唱片成为了20世纪初初期录音音乐的主要载体。由于当时技术的限制,当时的唱片转速很快,每分钟78转。因为转速快,这种唱片每面最多只能录3分钟。有这样的说法,由于唱片的时间所限,对于当时录制的一些流行歌曲只能选择短小的作品。正因此,在市场上流通的流行歌曲形成了一个标准的短小模式,所以,当时长度受限制的78转唱片被称为快餐流行歌曲的罪魁祸首之一。

78转唱机风靡一时的另一个原因是,现在的唱机或CD播放机都是以电作为动力的,而早年的78转唱片则依靠人工上弦作为动力。所以,不需要电力的这种音乐设备在当时非常受欢迎。然而,没过多久,广播开始发展,唱片销售立刻受到影响,销售量大幅下滑。由于城市广播的发展,唱片商把目光投向了缺乏电力的乡村,大力开发适应乡村

民众欣赏水平和趣味的音乐。唱片商人们的经济利益趋势带动了美国乡村民歌的发展,成为了英国开垦者将自己家乡的声音在新大陆发扬光大的一次复兴运动,大量民歌作品、许多民歌演唱者被唱片公司发掘出来,从而形成了乡村音乐在美国流行歌曲中的独特地位。

1908年唱片传入中国,法国商人洛滨生首先在上海开办了东方‘百代’唱片公司。同时,美国和日本商人在上海联合经营“胜利”唱片公司。此后,我国商人合资经营“大中华”唱片厂。此外,先后还有高亨、蓓开、长城、开明等名目繁多的



图40 中国百代公司出品的唱片,姚莉演唱的陈歌辛名作《玫瑰,玫瑰,我爱你》

皮包唱片公司。上海成为全国唱片灌制和发行的大本营。据 1964 年中国唱片厂库存的旧唱片模版统计,当时约有唱片 34 300 张。除 9600 面因缺乏原始登记资料暂未编目外,“百代”6357 张,“胜利”1678 张,“高亨”1439 张,“蓓开”748 张,“和声”1518 张,等等。其中流行歌曲包括电影歌曲唱片成百上千。这些公司虽然大多出于商业目的大量灌制唱片,但也在一定程度上为弘扬我国民族音乐作出了不小的努力,保存了我国早期一些珍贵的音响资料,也极大地促进了流行歌曲的发展。(附图 40)

三、麦克风和广播业的影响

20 世纪初,电声科技发展不断影响音乐表演和欣赏方式。1925 年世界上第一个电动麦克风诞生,改变了原来人们只能用自己的真实嗓音和音量来演唱的方式。它的出现不仅只是增加人声或乐器声的音量问题,而且对于流行音乐的歌手们来说,它是他们的“真嗓子”,几乎是掌握他们命运的“上帝”。大家都知道,大多流行音乐的歌手们离开麦克风

是完全没有演唱能力的,离开它,我们完全听不到他(她)们在录音中舞台麦克风前的那种声音魅力。依靠麦克风的功能,当时一大批爵士歌唱家应运而生,他(她)们站在大乐队前,在麦克风的帮助下,感人动情的嗓音唱出了能使人摇摆,或能催人泪下的心灵之声。同时,麦克风也大大地改进了录音的效果,靠天然嗓音对着留声机的大喇叭直接喊叫式的演唱录音时代一去不复返了。(附图 41)

1923 年 1 月 24 日,上海第一家私人广播电台开播后,美国人奥斯邦在上海设立名为“空中传音”广播电台,此后,以超常速度向前发展。到了 1935 年,全市有广播电台 54 家。虽然在当时购买一台收音机价格昂贵,但电台依然不断开

图 41 早期扩音喇叭留声机



设。广播大大地扩大和增加了市民的“国际化”信息的来源,同时也使得文化娱乐更加趋于大众化。歌咏社都各自抢占电台为“山头”,争拉商业广告,在商店的大喇叭和家庭的收音机中,整天播放《何日君再来》、《夜来香》、《香格里拉》、《蔷薇处处开》、《玫瑰,玫瑰,我爱你》等一大批流行歌曲,流行歌曲在不受时间和空间限制的家中得到了空前的普及和发展。当时,上海拥有全国最多的民营商业电台,这座国际都市成为当时亚洲流行音乐的中心。

20世纪20年代广播逐渐在美国普及,很大程度上影响了唱片销售。有资料显示,“当时,美国唱片出版组织ASCAP曾多次起诉广播业,并迫使美国政府通过了新的法律,强迫广播业主付费给唱片商。广播业主们起初也想尽办法赖账,但最后被逼无奈,干脆自己成立了一个新的名为BMI的组织,与ASCAP抗衡。由于ASCAP签下了大多数主流歌手,BMI就只能去发掘那些地下的另类的黑人音乐家。BMI的兴起直接导致了黑人音乐在美国的兴盛。没

有黑人的影响,当今的美国流行音乐简直就无从谈起。早期的广播用的是调幅(AM)传播方式。这种方式技术上简单,虽传播距离远,但却具有噪音大,保真度低的致命弱点。1923年,一个叫埃德温·阿姆斯特朗(Edwin Armstrong)的工程师开始研究另一种传播方式,即‘调频’(FM)。在广播界巨头RCA的帮助下,他终于在1936年向公众展示了FM广播系统。可是,当时RCA却已经改变了经营策略,转向了更有前途的电视业。为了与FM争频道资源,RCA游说联邦通讯委员会(FCC),试图把FM挤出高频(VHF)频段。虽然当年FCC还是把VHF的第一频道给了FM,可二次大战结束后,FCC终于裁定把FM永远排除在VHF之外,只能使用‘超高频’(UHF)。这一裁定使得FM的传输距离大大缩短,噪音也变大了。赞助商因此纷纷退出,转向利润更大的电视业”^①。

①《谈谈音乐技术的发展对音乐形式的进化所产生的巨大影响》,载x-sound.com网,2004年8月5日。

四、电声化乐器的使用

电声化乐器的出现,首先要提及的是电声吉他。1924年,第一把电声吉他问世。虽然当时人们无法接受传统吉他变成了如此不真实的“电”声音,完全违背了几百年来形成的听觉习惯。可是,不出几年,电吉他就在爵士乐中普遍使用。早期的电吉他大多是由吉布森(Gibson)公司生产的。起初的电吉他只是在传统吉他上“通电”,除了声音,其结构基本上与传统吉他没有太多差别。为了改进声音,吉他手兼发明家莱斯·保罗(Les Paul)发明了没有共鸣箱的实心电吉他。后来出现的更新一代的实心电吉他就是在此基础上发展而来的。这种新型的电吉他不久就被运用到各个领域,诸如布鲁斯、爵士,以及后来的摇滚乐。(附图 42)

有人说,没有电吉他就不存在摇滚乐。这样的评价,是有其一定的道理的。熟悉摇滚乐的读者都知道,吉米·亨德里克斯(Jimi Hendrix)是电吉他高手,他的左手电吉他演奏为摇滚乐增添了巨

大的活力。从某一层面上看,“重金属”摇滚乐的核心就是电吉他,因此它也就成了对电吉他演奏技术自身推动最大的一种风格。无论是死亡金属,还是流行金属都有一个共同的特点,那就是对音乐中电吉他的追求与炫耀。由于这种音乐形式本身(从“行业”的角度看)对吉他手的专业技术要求相对比较高,所以,通常一个不错的金属乐队总会有一两个不错的吉他手。在金属乐队中吉他手和歌手至少是分享明星的荣誉的,而在不少大牌儿金属乐队中“首席”明星则是吉他手(们),如 Van Halen, Mr. Big, Metallic 等乐队。^①

电声乐器在爵士乐中的影响也是巨大的。“天王星”桑拉对爵士乐的贡献之一,即他是第一个购买电子钢琴并且用它来录音的爵士乐手。20 世纪 60 年代末期,桑拉开始使用 Mini-Moog 的电子合成器来制造出各种他们想像中的声音,表现了他从“摇摆”到“自由”,甚至更为前卫的音乐。因此,桑拉成为了爵士历史上让人难以忘怀的人物。

20 世纪 60 年代初,大多数人在“自

① 刘小山:《激情岁月——摇滚的风格、源流与收藏》,68 页,西安交通大学出版社,2001。



图42 流行音乐歌手开始使用电吉他

由爵士”或“新浪”的潮流中起哄，而著名的爵士大师戴维斯则是避开媒体，在一边静静地聆听和思考。爵士应该怎样发展？它的前景如何？还有什么可以再挖掘的？

戴维斯的思考是从两个方面进行的，一是怎样把更为松弛的、更少约束

的结构与更为紧密的乐队组合相结合；二是用什么样的手段和媒介使得爵士的音色更为新异和具有活力。毕竟是戴维斯，良好的古典音乐素养总是给予他许多旁人所不及的从音乐本体中发掘能源的灵感，天生的音色敏感性赋予他对声音世界的广阔幻想。在结构问题上他采

用了古典音乐中回旋曲式的概念，不断地重复乐思、乐段，使得每一个作品都具有活力和明确的结构倾向；在音色的问题上，他大胆地启用了电子乐器来创造和获得各种各样的音响色彩，他的音乐的抒情性和幻想性在表演和创作中得到充分发挥。因此，到了1968年，人们惊奇地发现戴维斯在聆听詹姆斯·布朗和阿雷萨·弗兰克林（A r e t h a Franklin）的演唱，以及摇滚歌星们如“The Fifth Dimension”和“The Byrds”乐队的音乐。在这些音乐中虽然有一些不同种族和风格的综合因素，但是根本的还是大众化的摇滚音乐将几乎所有的流行乐种融合在了一起。自从“甲壳虫”掀起摇滚热潮以来，爵士逐渐失去了大众音乐舞台的台柱地位，慢慢地退让给了摇滚，成为了“少数民族”。然而，戴维斯却不相信爵士正在衰败，当然，他所不相信的是他自己会从舞台上退出。他需要大众，需要流行，需要被欢迎，他要融入流行的核心。因此，戴维斯又开始“变形”他自己。从他那时的形象看，人们在疑惑戴维斯变成了“流行乐手”而不再是“爵士大师”了。然而，1969年经过几乎没有休止的录音

棚里的工作，又一个革命性的新作品In A Silent Way诞生了。两架电钢琴、两架电子管风琴，加上电子吉他和萨克斯管，当然包括戴维斯本人的小号，全然一幅Electronic Miles Davis的形象，难怪有人称他为“放电的戴维斯”。翌年，戴维斯又发行了一个具有“划时代”意义的双唱片专辑Bitches Brew（“泼妇酿酒”）。Bitches Brew成为了迄今为止戴维斯最畅销的作品。原因在哪里？原因就是戴维斯融合了摇滚音乐的因素，参与这张专辑演奏的乐手包括他自己在内多达13人，其中电子钢琴6架，4位打击乐手。他的这张专辑成为了戴维斯“放电革命”的典范，也是爵士走向大融合的标志。

现代科学技术对爵士乐、摇滚乐的影响是一个非常重要的因素，它深刻改变了它们的创作和传播方式。摇滚乐的电声乐队发展，成为它区别于其他类别音乐的一个重要标志。随着电声合成器这类“纯电声”乐器的出现，电子音乐进入了一个更新的阶段。如果说电声技术的发展使流行音乐中“演奏”的意义不同于传统音乐，那么，录音技术的发展更是创造了流行音乐的某些全新特

性。在这样的情形下，音乐“作品”观念完全改变了。原有的演奏家的二度创作不再是最终的诠释，而最终的形式是录音技术，它是在流行音乐特别是摇滚乐从灵感到作品呈现过程中出现的第三个环节，即录音师的三度创作。而且，这第三度创作与传统演奏家的二度创作有着根本性的差别。二度创作仅仅是“再现”功能，而录音棚里的技术完全是“革命”性质的改造与创新。

五、新型密纹唱片的诞生

制作78转唱片所用的主要原料是虫胶(Shellac)，当时这种原料主要从印度进口到美国。“二战期间，虫胶原料的来源被切断了，唱片公司被迫要求买主必须上交一定数量的旧唱片才能换一张新的，这一政策使得大量早期78转唱片被销毁，许多珍贵的录音也因此永远丢失了。”^①

随着虫胶越来越稀少，传统78转唱片市场受到很大影响。到了1948年，哥



图43 密纹唱片

伦比亚唱片公司的一位工程师皮特·格尔德马克(Peter Goldmark)发明了一种新型唱片。这种革命性的新型唱片不仅改造了唱臂结构，重要的是以钻石做唱针，乙烯基塑料为唱片材料，把唱片转速降到每分钟 $33\frac{1}{3}$ 转，并增加沟纹密度，使得一张12英寸唱片每面可放20多分钟的音乐。这就是我们熟悉的密纹唱片(LP唱片)。(附图43)密纹唱片的出现还带动了麦克风、放大器及扬声器等音响装置的一系列革新。1957年立体声唱片技术诞生，新一代的高保真音响(Hi-Fi)开启了现代音响业的新篇章。

在哥伦比亚公司推出密纹唱片之前，RCA公司曾推出过 $33\frac{1}{3}$ 转唱片，当时因为音响质量差而没有被老百姓接受。之后，RCA出品一种新的规格即45转唱片，虽然音质比78转唱片好许多，

^① 《谈谈音乐技术的发展对音乐形式的进化所产生的巨大影响》，载x-sound.com网，2004年8月5日。

但每面播放长度还是不超过5分钟。无疑，哥伦比亚的LP唱片很快在市场上占据了极大的优势。当然，45转唱片也有其特点：小而薄，且不易碎，造价和运输成本都比较低廉，赢得了时效性很强的单曲市场。同时，45转唱片播放容易，RCA的带喇叭的便携式唱盘，受到青少年们的极大欢迎。因此，45转唱片与LP唱片在市场上各占一方。

六、录音磁带的发明与录音技术的革新

录音磁带的发明使得音乐录音领域又一次出现了革命性的进步。据说，这一发明是“因祸得福”而出现的。二战期间，德国工程师们为了更好地广播希特勒的讲话，经过多年研究，发明了磁带录音技术。战后，磁带录音技术被美国人运用到了流行音乐领域。磁带录音不仅方便容易，而且价廉物美，帮助小型录音公司生存的同时，从而也促成了

摇滚乐的诞生。

录音磁带的出现使得许多原先不买唱片的消费者开始产生购买欲，不久，卡式磁带又进入了消费者的家庭音乐生活，促进了磁带音乐的销售大幅度增长。

从演奏和欣赏的角度来说，莱斯·保罗的电吉他确实冲击了人们聆听音乐的一些传统观念，更多的人开始接受对传统乐器的电声化改良，逐渐习惯了那种“不真实”的音响。20世纪50年代末期，费尔·斯拜特（Phil Spector）开始在流行音乐唱片中使用多轨录音技术，“在录音中加进了大量的乐器，营造出一种像墙一样的巨大声场。因此，后人把他制作的这类音乐叫作‘音墙’（Wall of Sound）。这种前所未有的新鲜声音镇住了当时许多听众，为被他制作的唱片成为排行榜上的常胜将军立下了汗马功劳”^①。

无论是保罗的电吉他，还是斯拜特的“声音墙”，还仅仅只是在传统乐器上的改良，或是通上了电而改变了音色，

^① 《谈谈音乐技术的发展对音乐形式的进化所产生的巨大影响》，载x-sound.com网，2004年8月5日。
注明：除直接引文外，本章其他有关论述电声影响音乐的材料也采用了该论文的部分内容。

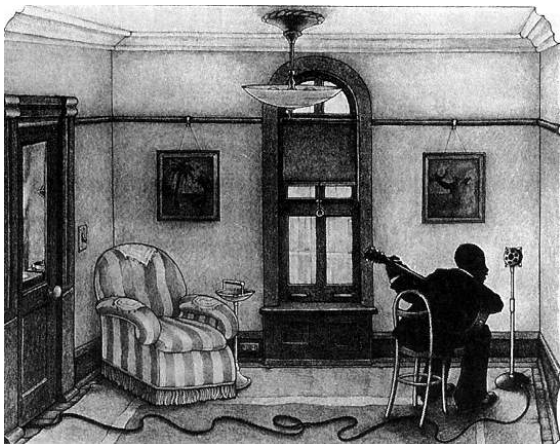


图44 20世纪30年代美国
黑人蓝调歌手罗伯特·强生
在一家旅馆中录音

图45 现代电子录音室



或是增加了乐器而改变了音量效果，并没有真正意义上的音响革命。只有到了“披头士”乐队的那张著名的《帕配军士孤独之心俱乐部乐队》(Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band) 唱片问世，电声录音技术才出现了真正的革新。英国乐手们在美国西海岸目睹了“迷幻剂”作用而受到启发，回到伦敦后，在录音棚花了四个月的时间，耗费十万美元制作这张划时代意义的专辑。制作人乔治·马丁 (George Martin) 在四轨机上利用多重混音方法产生了相当于9轨的效果音响，其中录制了大量古怪乐器，并采用延迟、失真、回声和剪接技术，营造了“一个现实世界里没有的声

音仙境”。其意义是，“披头士”原来只是企图以音响来虚拟“重现”现场演出效果，但是，它的成功却使唱片制作本身成为一门独立的艺术形式。也因此，音乐表演、创作和录音的观念改变了，音乐的定义也改变了。传统定义中的以旋律、和声和节奏简单组合的音乐，扩大为电声、变形音效、环境噪音和其他人为制造出来的声响综合而成的艺术。电声音乐是人类音乐观念更新的突破口。现代录音技术开启了艺术家的想像力。(附图45)

七、“具体”和“电子”对古典音乐的冲击

从以上的情况看，音乐的电声化似乎主要表现在流行音乐方面，但事实上，电声化已经冲击了20世纪整个音乐领域，其中包括古典音乐的创作。进入20世纪，人们发现传统的创作原料、创作手段、创作观念已经被以往的大师们

挖掘得干干净净，似乎无路可走。尽管作曲家们还是尝试着打破传统的调性概念、和声功能和结构关系，由一些作曲家建立无调性的、十二音的以及整体序列的作曲方式，但是人们觉得那还是在传统声音中修修补补，不符合社会的发展、科技的发明，主要是观念上没有解放、没有更新。因此，作曲家们到处寻找新的声音，企图为新世纪的音乐创作开辟一条生路。于是，随着电声的发展，与电声化在流行音乐中的尝试一样，古典音乐开始在电声方面进行了各种各样的实验、创新和革命。古典音乐的电声化的现象与流行音乐中电声乐器发展的情况有相似之处，它也是分为两个方向：一是利用电器设备的功能将现实中的声音纳入到音乐创作中，开拓新的音乐思路、扩展新的声音领域，这种方式被称为“具体音乐”(music concrete)；二是干脆完全利用电子乐器的功能，作曲家自己发明声音，发明那些原来传统乐器或现实生活中不存在的声音，营造出一种崭新的音响世界来实现他们的音乐想像力。(附图46)

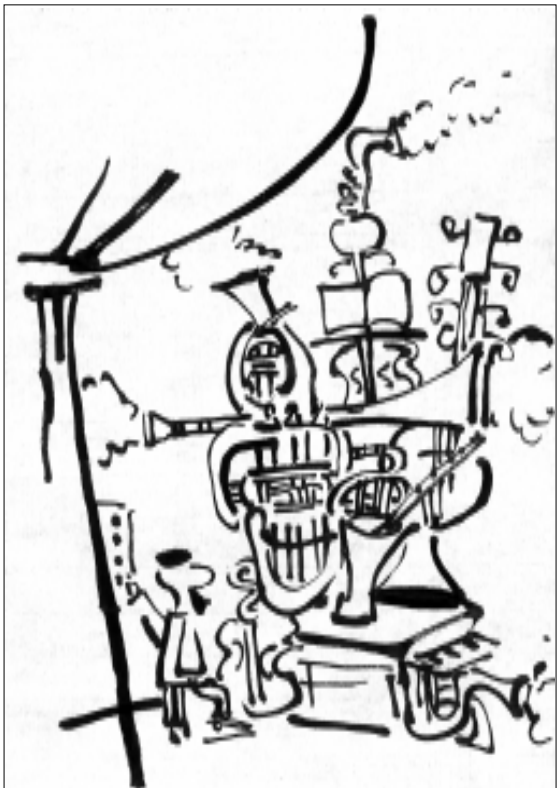


图46 现代音乐

具体音乐是通过录音媒介的魔术发展起来的一种新的音乐艺术,代表者为皮埃尔·谢费尔(Pierre Schaeffer)。作曲家把现实存在的声音(不是电子乐器制作的音乐)材料重新组合处理成音乐作品。1948年,谢费尔在巴黎国家广播电台建立了音乐研究小组,他们以录音设备采集各种音响素材,于1950年成功地创作了第一部大型作品《单人交响曲》,其中包括了人的呼吸声、脚步声、笑声、耳语声与乐队的合作,当然这些自然声音都是通过录音设备处理变形而成的。参与过这个音乐研究小组工作的著名作曲家很多,如梅西安、瓦雷兹、布列兹、斯托克豪森、贝里奥、费拉里和欣纳基斯等,对当时的古典音乐创作产生了广泛影响。

具体音乐的制作主要是对生活中各种声音的剪辑、组合,然后通过磁带处理和电子调制来变形这些声音,最后再重新加以组合,产生新的声音效果,所以也称为“磁带音乐”(tape music)。他们对录音磁带处理的具体操作手段包括几个方面:1)改变磁带录音与播放时的速度,产生上行或下行的滑奏;2)颠倒磁带运动方向,将录制好的声音倒过来



图 47 20 世纪初管弦乐队录音

播放,产生特殊效果,例如钢琴的一个长音和弦倒过来播放后,听起来几乎像风琴声音;3)磁带的剪辑,把一些瞬间的片断磁带集合在一起,会产生惊人的快速、复杂的效果,例如把剪辑过的金属声的大量瞬间片断集合在一起播放,听起来就像碎玻璃声;4)将较短的磁带制作成录音带圈,不断重放固定音型用作背景音乐效果;5)音响的重叠效果,将两个磁带声源重新录制在一起,通过调节录制中的声音力度变化,产生极为复杂的效果;6)多轨录音及立体音响。开始“具体音乐”只在单轨录音机上进行音乐制作,后来采用了多轨,通过平衡音响,以及转换声音轨道,以不同位置的扬声器来播放意想不到的声音效果。具体音乐还对现实生活中的声音进

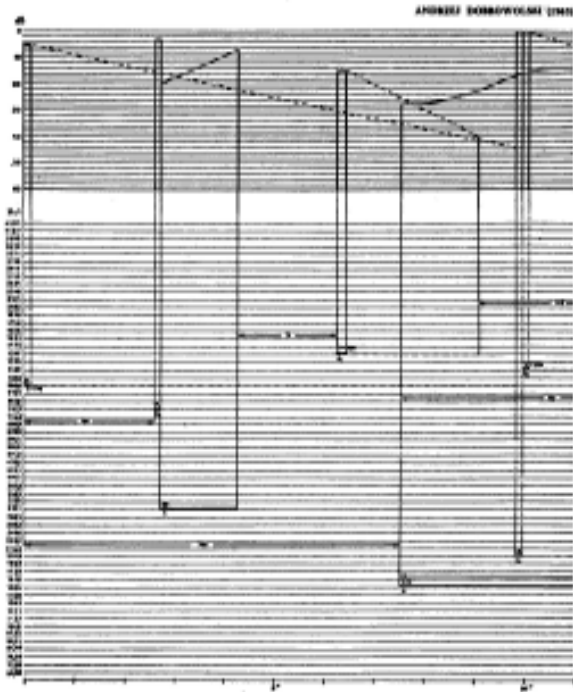


图48 具体音乐:多布罗奥斯基《磁带音乐第一号》

最早的电子音乐作品之一——约翰·凯奇作于1939年的《想像的风景》第一号，其中运用了振荡器的频率，录在两张78转的唱片上。真正意义上的电子音乐兴起于20世纪50年代。1951年，美国

行电子调制。一般采用三种形式：1) 滤波，即调整几个频带内的声音频率衰减，使得任何复杂的声音都可以变得圆滑、空洞、尖利、明亮、金属般的或圆润的；2) 混响，即使得声音重复产生回声、混响，通过它来润色声音效果；3) 环形调制，其实它已经属于电子音乐的手段，通过环形调制可以使得声音完全改变面目，产生非常复杂的效果。比较著名的具体音乐如马德纳的《二维音乐》、施托克豪森的《麦克风之一》等。

作曲家乌萨切夫斯基等人在哥伦比亚大学建立了电子音乐工作室，这个工作室的研究和创作是电子音乐的雏形状态，他们只是采集传统乐器的声音来进行电声化。到了1952年，西德的科隆广播电台也建立了电子音乐工作室，由艾默特主持，他们的创作属于比较纯真的电子音乐，利用振荡器和噪音发声器的音响材料，进行各种效果器、过滤器等音变形处理，重新制造出音乐作品。50年代中期以后，电子音乐真正进入了全面发

展阶段,各类电子音乐工作室在欧美各国及日本相继建立,他们或制作纯粹电子音乐,或综合具体音乐,完成了不少作品。如施托克豪森的《青年之歌》、贝里奥的《容貌》,还有将电子音乐方式与其他作曲技法如序列主义、偶然音乐相结合,如巴比特的《夜苍》、凯奇的《方塔娜混成曲》等。60年代之后,电子合成器开始使用,极大地简化了过去的繁复办法,在声音处理和控制上更为有效。随着科技的进一步发展,电子合成器成为了整个音乐领域的不可缺少的常规乐器。

为了展示音乐的“时间”和“空间”纬度,作曲家们动足了脑筋。施托克豪森于1956年动用了5个独立的扬声器制造的音乐“空间运动”效果与现场表演结合,展示了他的杰作《青年之歌》。之后,他还将周边环境的任何声音取材为创作的源泉,诸如话筒、电话、广播、游泳池、楼梯、广场中的声音等。《献给贝多芬大厅的音乐》就是这类“环境音乐”的典型。这类“实验”最甚者,大概要数凯奇,为了表演他的作品 HPSCHD,

竟动用了“7架古钢琴、51台录音机、多部电影放映机和幻灯机,还有灯光表演,外加几百名自由走动的观众,持续了5个小时”^①。

在这种情形下,音乐艺术成了“电”的世界、“电”的专利和“电”的闹剧。然而,电声的确在20世纪中期前后彻底改变了人们的思想和听觉。(附图49)

唱片、广播、录像、电视媒介为人们的娱乐和精神生活方式带来了革命性的改变。如今绝大部分的人在家中的播放机前、电视屏幕前欣赏音乐,剧场、音乐厅、歌剧院在人们的生活中所占的成

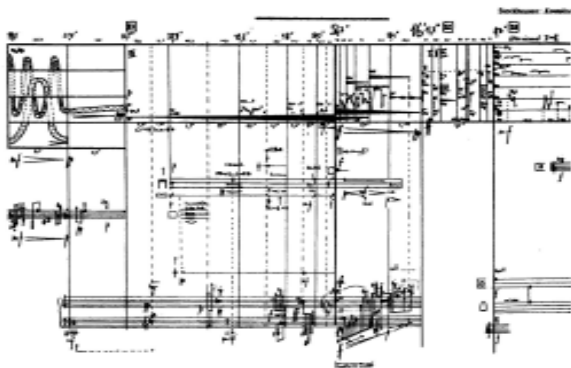


图 49 电子音乐: 斯托克豪森《孔塔克特》乐谱

① 沈旋等:《西方音乐史简编》,470页,上海音乐出版社,1999。

分越来越少,甚至几乎被忘却了。因为,一来外出不方便,二则声音效果远不如CD、DVD好,三是现场表演更不如在电视前观看得更清楚。所以,歌手们为了赢得观众,在声音质量、效果,以及听觉加上视觉的多维媒介方面下了大功夫,从而一场现场音乐会(广场或体育馆中的大型流行音乐会)与其说是“聆听”歌唱,不如说是在“观看”或者“参与”一次有各种声音(包括乐音、噪音、喊叫之音)的活动。传统概念中的聆听方式已经越来越少被人关注,加上眼下因特网与MP3的结合,人们更容易在电脑前下载自己喜欢的音乐,对于音乐的热爱有更多的自由选择权。事实上,“音乐传播正在异化为录音媒介的销售,音乐欣赏正在异化为消费行为”。^①

附录：

电声音乐简明编年表

1876年：贝尔发明了可以将声音转化成电子讯号的电话。

1877年：爱迪生发明留声机。

1913年：意大利未来主义者路易基·卢梭罗(Luigi Russolo)发表了其最著名的《噪音的艺术》宣言。他号召所有未来主义音乐家都用噪音来取代交响乐队乐器声音的限制。

1939年：凯奇创作了电子音乐《想像的风景》第一号。虽然凯奇不是纯粹的电子音乐家,但每次他的新思想都让现代音乐的发展往前跨越一大步。

1949年：法国人谢费尔第一次用录音磁带技术创作了《单人交响乐》,成为第一部具体音乐作品。

1951年：莱斯·保罗发明了摇滚电吉他。

1956年：施托克豪森录制了《青年之歌》,成为了电子音乐巨星。

1958年：在布鲁塞尔世界博览会上,应建筑师柯布西埃的邀请,法国音乐家爱德加·瓦莱兹把电子噪音和飞机的声音拼贴在一起,创作了电子音诗,在柯布西埃设计的菲利普展馆里播放。

1963年：BBC电台长篇科幻剧Dr. Who以具体音乐作配乐,吓倒了数百万英国家庭主妇。“披头士”在白色专辑里运用了具象音乐; The Grateful Dead乐队在《太阳国歌》中使用了磁带拼贴手法。

^① 刘小山：《激情岁月——摇滚的风格、源流与收藏》，22页，西安交通大学出版社，2001。

1974年：德国乐队Kraftwerk出品了电子声音专辑Autobahn，作品24分钟，仿真了汽车在高速公路上的一段旅程，成了当年的热门金曲。

1977年：多纳·苏马尔出品了电子乐器制作的流行小调I Feel Love。

1979年：加利·努曼开始创作Synth-pop（合成器流行曲）。

1981年：Grandmaster Flash发现了在唱片上的刮奏手法，使其成为历史上第一位Hip Hop DJ。

1982年：日本雅马哈的DX-7合成器使用了数字技术。同年，日本合成器制造商罗兰德（Roland）的TR-808鼓机和TB-303贝司机发行。

1983年：House音乐诞生了。美国芝加哥Warehouse俱乐部中的DJ 福朗克里·科努克里斯（Frankie Knuckles）把多纳·苏马尔的Disco音乐加上廉价鼓机制造出来的节奏混在一起，产生了令人兴奋癫狂的效果，由此House音乐出现。同年，杰瑟·桑德拉斯（Jesse Saunders）出品了首张house唱片On and On。

1985年：底特律人朱安·阿特金（Juan Atkin）出品了首张Techno唱片No UFOs。

1988年：在英国的Summer of Love上，DJ将House舞曲唱片故意以每分钟增加33转的速度播放，从此“终极快乐”（Hardcore）音乐诞生。

1989年：出现在户外派对音乐跳舞的“锐舞文化”，从此DJ成了明星。

1990年：Happy Mondays乐队在锐舞文化上受到启发，将电子和摇滚融合到一起。

1991年：Massive Attack以《蓝调线条》，作为首支Trip Hop乐队正式登场。

1992年：Jungle音乐出现；Trance音乐亦在同一年诞生。

1993年：在西班牙巴塞罗那举办了Sonar音乐节，那里成为了每年最新的电子音乐的发布场所。同年，英国的Warp唱片公司发行了Aphex Twin，以Polygon Window的化名所发表的Surfing on the Sinewaves唱片算是Artificial Intelligence系列音乐，众多实验电子音乐家参与其中。

1994年：第一张卡夫·戴尔·马尔（Caf del Mar）的店堂音乐精选唱片灌录成CD之后，公开发售。

2000年：BBC Radio 1从英国地下电台中挖来了一批专门播放UK Garage舞曲的DJ，并进行大肆鼓吹，整个UK Garage音乐便蔚然成风。

（本简明编年表根据《电子音乐大事记》编辑，见x-sound.com，2004年8月5日）

第四章

音乐构成的内容

音乐是一种声音的艺术，其构成的材料便是声音。声音是自然界的现象，如我们已经所知的，它由物体的振动产生。自然界的物体五花八门、各种各样，只要是物体，并促使它振动，它就能够产生声音。但是，并非所有的声音都可以作为音乐的材料。作为音乐的声音材料，必须具备最基本的两个条件：第一，它必须在人的听觉范围内；第二，它是不同地域、民族和国家在不同历史阶段中，以不同的音乐观念、思想和情感所选择的按照一定规则组合而成的声音体系。

首先，我们通过加深对声音物理特性的认识，来了解人的听觉功能与范围。《声乐艺术心理学》一书向我们这样介绍：

空间任何一个物体，包括人及人的各个腔体，在振动时都对周围及腔体的空气产生压力，使空气周期性地压缩和稀疏，这就产生了声波。声波是听觉的适宜刺激。钢琴的声音是由琴弦振动而产生的，人的语言和歌唱声音是由声带振动而产生的。声波是通过空气媒介而

传入人耳，并在人耳中产生听觉。任何一个声音振动都具有各不相同的特殊波长、振幅和波形。波长的长短和发声体振动频率成反比（频率即每秒钟振动的次数），频率越高，波长越短；频率越低，波长越长。女声频率比男声频率高，女高音频率比女中音频率高，女中音频率和男高音频率相差不多，男中音频率比男低音频率高，因此，女高音波长最短，男低音波长最长。

振幅的大小表示振动的强度，振动越强，其声波的振幅越大；振动越弱，其声波

的振幅就越小。振动越强，声音就响亮；振动越弱，音量就越小。波形各有不同，每种声音都有其特殊波形，有简单和复杂两种形式。简单的形式，如音叉的声音就是纯音，复杂的形式是由几个简单的波形融合而成。不同频率和振幅的纯音相混合可以获得一切声音。交响乐、合唱就是纯音混合的声音，亦称为复音。全部声音按照是否有周期性而分成两类，即乐音和噪音。乐音是周期性的声音振动，如音叉声、提琴声、钢琴声、歌唱家的歌声都是乐音。噪音是非周期性的振

图50 现代音乐乐谱，
凯奇的钢琴作品



动，如摩擦声、流水声、敲打声、沙哑声等都属于噪音。^①

那么，人的听觉能力的范围是多少呢？一般来说，人的听觉范围在16—20 000赫兹。也就是说，在这个范围内的声音振动频率，我们人耳有感知，其中，对每秒400—1000次振动的声音敏感程度最高。超出了16—20 000赫兹，一般正常人的听觉就没有感知。而且，对于不同的声音种类，人的听觉感受范围也有所不同。例如，我们可以聆听50—5000赫兹范围内的歌唱声，但是，耳朵只能接受300—5000赫兹范围内的说话声。

我们的听觉对于声音的强度，也就是声音的振动幅度的感知和接受能力也有局限。虽然对于声音的强度感受因人而异，具有一定的主观性，但是人的客观生理条件告诉我们，超过140分贝，就会有耳膜压迫疼痛感，生理上难以承受。提供几个数据作为比较：

耳语声：20分贝；

一米以外聆听到的钟表声：30分

贝；

安静的住宅小区街道：40分贝；

时速50公里的行使轿车：60分贝；

高声谈话声：70分贝；

歌唱声：80分贝；

特快火车：90分贝；

地铁声：100分贝；

响雷声：120分贝；

摇滚乐：140分贝，当然指的是重金属类的摇滚；

低空飞行的飞机声：150分贝。

从以上的数据，我们可以知道，为什么窃窃私语有时候让人难受，这是因为它的声音幅度大大低于正常语言分贝，使人感受到听觉费力。相反，为什么重金属摇滚乐难以成为大众普遍接受的形式？主要不是它的形式或内容，而是其声音幅度已经到了人的听觉极限。生理上不能承受的，在心理、情感和观念上便产生抵触和不接受。至于少部分青少年对于超音量的重金属摇滚的狂热，那是一种极度反叛心理先行，而生理被强迫后行接受的行为。

碰撞人耳听觉极限的重金属摇滚能

^① 邹长海：《声乐艺术心理学》，68页，人民音乐出版社，2000。

为一定人群所接受，同时也说明了以上提及的音乐构成的声音材料选择的另一个因素，即音乐的声音材料是不同地域、民族和国家在不同历史阶段中，以不同的音乐观念、思想和情感所选择的按照一定规则组合而成的声音体系。所以，音乐的声音条件并不是固定统一的，而是因人、因地、因时而变的。在传统观念中，音乐是由乐音组成的艺术形式。然而，这样的观念已经在20世纪的音乐现象中，在全面了解人类各种音乐形态的活动中得到了极大的修正。例如，我们已经从前文所述的电声对音乐的影响中，看到了音乐材料的无限扩大、音乐观念的无限延伸、音乐形式的无限多样。这在以后的几个章节中将进一步叙述。

尽管音乐观念的外延可以无限大，但是构成音乐的内容还是一些相对稳定、相对限定的基本因素。我们分析中西及其他民族的音乐形态，可以看到这些基本因素包括以下几个方面。

图51 音高

一、声音的频率与次序： 音高 / 音体系

1. 音高概念

一般的旋律都是由具有固定音高的音符组合而成的。有音高，那必定是乐音。所谓乐音，就是由物体有规律振动而产生的声音，歌唱、器乐表演都是以乐音构成的声音艺术。同样，旋律也可以由物体振动不规则的噪音组成，如大多



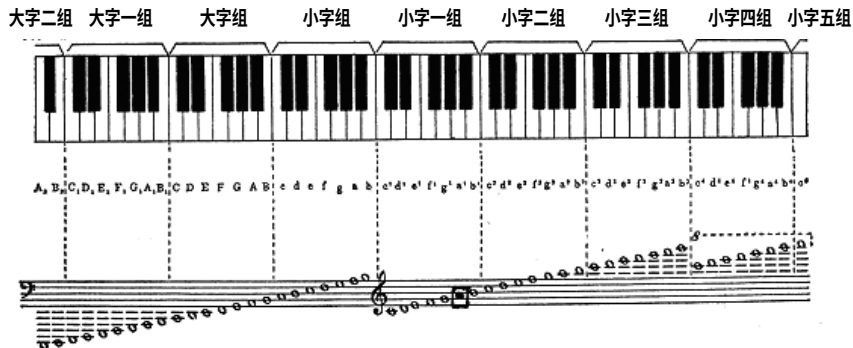
数体鸣无固定音高的打击乐器产生的都是噪音。有序的节奏组合也是构成音乐的重要方式。不过，音乐主要由有音高的乐音构成。

一个音的高低由振动快慢不同的频率（frequency）决定，赫兹^①（Hz）是频率的单位，物体振动往返一次称为1赫兹。如前所述，人的听觉范围在16—20 000赫兹。在过去很长一段时间内，各地区和国家的人们对于标准音高的规定不一。如在中国古代，为了黄钟标准音高事宜，在宫廷乐官和乐律学家中引发了很多争议及很长时间的研究所。在西方社会，人们确定小字一组的a¹为标准音，从17世纪开始，标准音高趋于升高，大约为415—430赫兹。两个世纪之后，

到了1834年，在德国斯图加特的物理学家会议上，确定标准音为440赫兹，后来有过反复，但1939年的英国伦敦国际会议恢复440赫兹为标准音高，使之成为世界通用的音乐会“第一国际标准音”。读者在聆听交响音乐会中，看到演出前首席小提琴带领双簧管吹奏标准音为整个管弦乐队校音，用的就是440赫兹“第一国际标准音”。（见图52中央带方框的黑音符就是国际标准音a¹）

无论是标准音，还是普通音，我们听到的一个音都不是单纯地只有一个声音在响，而是由许多音的共同结合所产生的。因为，当一个音在振动发声时，它的振动体的其他部分也在同时振动，例如1/2、1/3、1/4、1/8处等都在振动。

图52 第一国际标准音



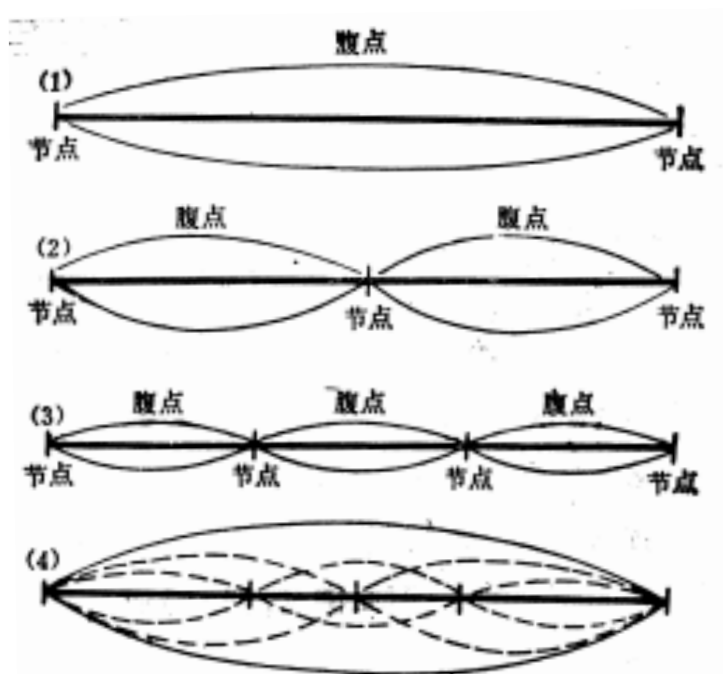


图 53 弦分节振动

所以，我们通常听到的每一个音都是复合音。如果以琴弦为例，我们从以下的图例中可以看到，当一根琴弦在振动时，它的各个部分的节点都在振动。

(附图 53)

不管复合到什么程度，一个音都有它的基音，其他复合效果都是在此基础上发生的。如果基音是 A，那么一般我们听到的就是 A 音，与它一起共振的其他声音，通常不易听见。但通过一定的方式，如在钢琴上，几个人在不同音域

同时按下图 54 所示琴键上的音（除了最低的 C），然后用力弹奏那个没有按音的 C 音，那么我们静静地就可以几乎听到那些绝大多数的音。这就是说，这个基音是由那么多其他一起共振的音符组成的复合音。我们将那些共振的复合音称为泛音，按照谱例中排列的就是泛音列。(附图 54)

因此，一个音的复合振动越充分，那么它的声音听起来越丰富。这就是为什么不同噪音、不同乐器产生不同质量

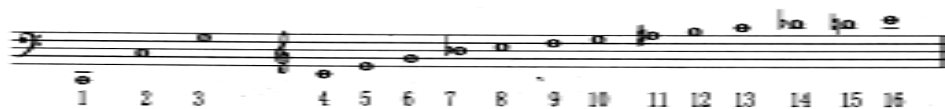


图 54 泛音列

的声音效果，这是与声源振动状况有着直接的关系的。所以，发音充分、丰满、美丽总是我们追求的目标。著名的三大男高音的演唱会之所以拥有极高的票房价值，当然主要是由于他们高水平的演唱艺术，另一方面也是因为他们都拥有天生美丽的歌喉和良好的发声方法。一架高质量的斯坦威钢琴价值几百万美元，一把意大利斯特拉蒂瓦利小提琴同样价值数百万美元，都是因为它们能够产生丰满、优美的声音。所以，人声、乐器音色的优美是人类音乐艺术中的一个至关重要的因素。

看起来发声体充分振动产生优美的声音似乎是一个客观的科学现象，但实际上，所谓的声音丰满、丰富和优美在很大程度上是一个主观审美选择。我们所熟悉的通常是西方音乐观念下的审美标准，但是世界各地、各民族的音乐所体现的声音标准是不同的。向读者介绍一段本人的亲身经历。

泰国古典音乐使用的旋律性乐器

中，有一件拉弦乐器叫作“萨乌”（Sawu），相当于管弦乐队中的中提琴。它的共鸣筒是用椰子壳做成的，所以也可以称之为泰国椰胡。泰国椰胡的琴弦为丝弦，琴马不是以通常传声较好的硬木材料制成，而是一个小纸卷，因此，发声厚实但很粗糙、沙哑。

进入美国肯特大学读书后，我就加入了泰国乐队。当时，我觉得泰国椰胡的琴马过于简陋，使得声音太粗糙、沙哑而“不入耳”，于是自作主张地换上了中国二胡的琴马。这样一来，声音当然“好听”多了。然而，那位泰国音乐指导发现了，问谁换了琴马；我自鸣得意地回答，是我换的。指导狠狠地批评我说，你怎么能如此自作聪明？知道吗？这是对泰国文化的鄙视；椰胡之所以用小纸卷、丝弦就是需要粗糙、沙哑的声音，这样的声音对于我们来说是悦耳动听的；希望你以后要多多了解别国的音乐，而且更是要尊重他国文化。这件事情对我的教育很大。我所学习的音乐人类学的

主要思想就是要理解别国文化、尊重他国文化。无论表现音乐的方式是复杂还是简单，古朴还是现代，它们的文化价值都是平等的，这是音乐人类学最根本的精神。

读者从以上的事例可以了解到，音乐中使用的声音选择不单纯是科学的物理性体现，而在很大程度上是一种民族文化特性的表达。

声音的质量是民族文化特性的表达，同样音乐的音体系的构成也更是具有民族和文化的性质。一种音体系一般包括音律、音阶、调式和调性几个方面，这些方面根据特定的组合原理决定它们中间的音与音之间的关系，同时，也根据八度内的音的级数多少而形成各种不同的音体系。因此，一方面由于世界各地、各民族对于音乐的认知和观念不同产生丰富多彩的音乐种类，另一方面也正是因为各自有着自己的音体系，从而更是

显出音乐形态的五彩缤纷。

2. 音体系在不同文化中的体现

在此简单介绍音体系中的一些主要因素。

音律，为音体系中各音的绝对准确高度及其相互关系。通常大家熟悉的有十二平均律、纯律、五度相生律，等等。

1) 十二平均律

十二平均律，即将八度平分为均等的十二个音，每一个音为我们所说的半音。西方在古希腊时期就提出了十二平均律观点，但是并没有真正地进行科学研究和计算，更不用说有具体的实践。自17世纪以来，主调音乐开始成长，中世纪各类调式趋于归并，基本确立了



图 55 欧洲早期键盘乐器

大、小调体系。后蒙运动以后，在主调音乐进一步巩固的同时，复调音乐又萌发出它的新的生命力。此刻的具有重新认识意义的复调音乐的成长、发展，以及器乐作品获得了独立地位，大大促使了转调日趋复杂，调性领域不断扩大。而当时所采用的“中庸全音”律制虽然具有很多优点——主要是能产生纯律效果，解决了和弦发音谐和问题，使其成为中世纪键盘乐器上最通行又最适用的、在十二平均律流行之前欧洲盛行了数百年之久的律制，但由于其只能适应七个大调和四个小调范围内的转调，如果超出了该范围，就会产生显著不准的音程，这种局限便显示了与当时音乐发展相悖的情形。在这种迫在眉睫的音乐实践需要下，18世纪上半叶，十二平均律在音乐实践中诞生和完善了。巴赫第一集《平均律钢琴曲集》便是十二平均律在实践中确立的标志。从而解决了以往律制构成的音阶结构中大、小全音、半音在复调、和声体系里作八度内自由转调造成的谐和性不足和终不能返始的难题。

事实上，世界上最早解决十二平均律理论的是我们中国明代的数学家、音

乐家朱载堉。我国先秦就有了十二律观念和律名，最早见于《国语·周语》（约成书于公元前5世纪），它们是黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。因为黄钟与大吕之间的音高距离和大吕与太簇之间的音高距离不均等，按照现在的术语来说，即这两个半音之间的音程不一样，所以造成了黄钟在循环运转十二律之后不能回到原来起始的黄钟律高上。因此，早就有学者进行研究，希望实现“旋相还宫”的理想。经过历代律学家如汉代京房的“六十律”、南北朝荀勖的“新律”、钱乐之的“三百六十律”、宋代蔡元定的“十八律”等努力，最后，由明代学者朱载堉提出了“新法密律”，真正解决了历史上遗留下来的音乐数理难题，理论上实现了“旋相还宫”的理想，率先在世界上提出了十二平均律理论。

中国和欧洲解决十二平均律问题的意义是不同的。《朱载堉十二平均律命运的思考》一文指出：

西方自由转调的音乐思维，复调、和声体系要求任何调性上的音对音关系的谐和性、统一性，便构成了确立十二平均律的迫

切需要,键盘乐器——主要是钢琴这类乐器的不以人的听觉意志和演奏手法为移易的固定音律设置,为自16世纪一直在探索的十二平均律理论,在音乐实践中的发生、应用、生存提供了充分的可能。

我国律学史上的纯律(亦称古琴纯律)也一样,由于古琴这乐器本身很自然就能构成泛音列的特点所提供的可能;也由于要解决不准确地按纯律定弦而造成泛音、按音(实音)在演奏中音律不合的矛盾所存在的需要,所以形成了我国古琴音乐中的纯律理论与实践。

从比较学意义上进行对照,综上所述,是否能这样归纳:我国十二平均律理论的发生,主要是理论律学的产物,它预示着当时以后的音乐实践中的某一发展趋向,是理性指导经验的意义;欧洲十二平均律的发生,主要是实践律学的成果,它是实践的需要和可能构成了与理论的融合;我国古代的古琴律学(纯律)也是实践律学的结晶,也是实践的需要和可能而形成了理论体系与实践规范,因此,它们都是由经验上升到理性的发展过程。

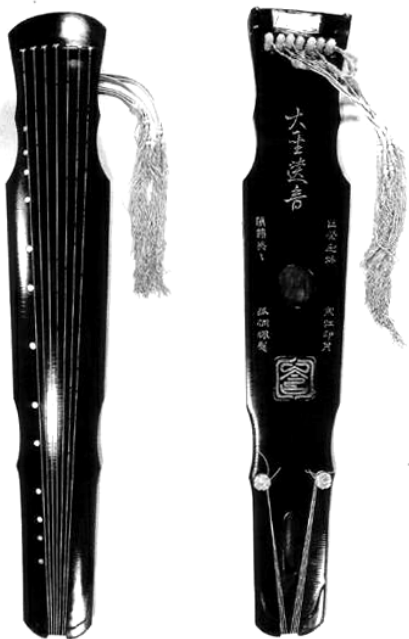
朱载堉十二平均律被束之高阁并不偶

然,未被付诸音乐实践也并不委屈。我们近世所采用十二平均律并不是对朱氏新律的历史沿袭,所以,我们不必为之遗憾、叹息。因为,“未及施行”的结局丝毫不影响和不损害朱载堉十二平均律在理论上的划时代的伟大意义。朱氏新律的确立,表明了人对音响自然的领悟、征服,达到了一个更新的高度;人对数规律的认识把握,进入了更自觉和自由的境界;对音的物理谐和美,由朦胧的经验上升到了精确的理性;对平均律的追求,由理想、观念变为了现实、存在。这项在世界音乐文化史上率先确立、完成的理论,是中国音乐史、律学史上杰出的硕果,也是中国科技史、数学史上珍贵的财富;它是华夏文化的宝贵遗产,是中华民族的骄傲,更是人类文明的精华、人类智慧的结晶。^①

怎么样来测定十二平均律中的每一个音的数值呢?对民族音乐学的产生起到过极其重要作用的英国物理学家、语言学家埃利斯(Alexander J. Ellis),在对世界各地许多民族的音乐运用的律制进行了大量考察和测音后,于1885年撰写了著名的论著《论诸民族的音阶》,同

① 洛秦:《朱载堉十二平均律命运的思考》,载《中国音乐学》,91页,1987(1)。

图 56 古琴



时还提出了音分体系 (cents system), 这就是目前世界通用的测量音程的数学单位——音分值。埃利斯将八度分为 1200 音分, 每一个音为 100 音分。如果 C 音为零音分, 每升高一个音增加 100 音分, 12 个音共 1200 音分。

2) 纯律

纯律, 也称自然律, 它是用如前所述的泛音列中第二分音与第三分音之间的纯五度、第四分音与第五分音之间的大三度作为产生律的要素, 继而构成各

律所形成的律制。曾在前文提及的越南独弦琴, 正是利用弦上的泛音原理来发音构成旋律, 它使用的就是纯律。还有, 中国乐器古琴的音乐旋律常常用泛音来表现, 如著名的琴曲《潇湘水云》一开始就是一段以泛音演奏的旋律, 充分表现了题解中“洞庭烟雨”“天光云影”“水接天偶”“寒江月冷”的意境。古琴使用泛音是它的重要特色, 也因此其琴面板上镶嵌了十三个徽位, 这些徽位中就有不少泛音节点之处。宋代著名科学家沈括在其《梦溪笔谈·补笔谈》中曾论述道: “弦之有十三泛韵, 此十二律自然之节也。盈丈之弦, 其节亦十三; 盈尺之弦, 其节亦十三。故琴以为十三徽。”著名学者朱熹还著有《琴律说》。琴上徽位、泛音旋律、琴曲作品及学者论述充分体现了古琴纯律理论和实践在中国古代的存在。(附图 56)

3) 五度相生律

五度相生律, 就是以纯五度音程为生律要素, 依次相继生律而形成的律制。在欧洲, 最早提出五度相生律的是古希腊哲学家、数学家毕达哥拉斯, 因此它也称为“毕达哥拉斯律制”。(附图 57)

这种相隔五度音程产生律的方法,

在中国先秦时候就有了，称为“三分损益法”。在中国古籍《管子·地员篇》中记载了春秋时期齐桓公的宰相管仲提出的“三分损益法”：“凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八为徵。不无有三分而去乘，适足以生是商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分去其乘，适足以生是成角。”

这段文字是什么意思呢？它大意是，如果设一根弦长为宫音（do），将其三等分，增其 $\frac{1}{3}$ 长度，得到徵音（sol）；在该长度上，再三等分，去其 $\frac{1}{3}$ ，所得为商音（re）；依次类推，可以获得羽、角两音。从而得到宫、商、角、徵、羽



图 57 毕达哥拉斯

五音。

由“三分损益法”依次继续推算，可以得到所有的黄钟、大吕等十二律。因此，由此产生的律也称为“三分损益律”。由于它也是以五度（向上五度或向下五度）关系构成生律要素，所以许多音乐辞典都将“三分损益律”与五度相生律视为同一种律制。然而，事实上，这两种律制是不同的。一方面，它们在具体音律的数据上不同，即五度相生律在第十二次生律上与主音的弦长比为3:4，而“三分损益律”在相同律与主音弦长比却为131072:177147；另一方面，它们二者在律的生成方式上（五度音列/上五度与下五度）、生律逻辑思维上（连续递进/往返交替）、生律方向（循环性/延伸性）都不同。所以，二律并非相同。^①

按照一定的音与音之间的关系，将八度内的各音（一般五或七个音）按照高低次序，由主音到主音排列成一个体系，就是我们通常所说的音阶。以下图例显示，由以上三种不同律制构成七声

① 洛秦：《三分损益不等于五度相生》，载《音乐艺术》，83—86页，1986(2)。

图 58 三种律制比较图

		三种律制全音、半音比较表						
音 阶	c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	b ¹	c ²
五 度 相生律	大全音	大全音	小全音	大全音	大全音	大全音	小全音	
	0	204	408	498	702	906	1110	1200
	(204)	(204)	(90)	(204)	(204)	(204)	(90)	
差 数	+4		+8	-2	+2	+6	+10	
十二平 均 律	全音	全音	半音	全音	全音	全音	半音	
	0	200	400	500	700	900	1110	1200
	(200)	(200)	(100)	(200)	(200)	(200)	(100)	
差 数	+4		-14	-2	+2	-16	-12	
纯 律	大全音	小全音	大半音	大全音	小全音	大全音	大半音	
	0	204	386	498	702	884	1088	1200
	(204)	(182)	(112)	(204)	(182)	(204)	(112)	

(大调)音阶时,其中不少音程相互间的音分值是不同的。^①(附图 58)

除了以上三种常用的律制之外,世界各民族音乐中还有各种律制。中国民间音乐和戏曲中有“中立音”现象,例如秦腔的“苦音”、潮州乐的“重三六调”等。另外,日本、印度、土耳其、缅甸、泰国及印度尼西亚等国家的民族音乐中也都有自己特色的律制。其中,印度尼西亚的民族音乐佳美兰中的特性律制更为突出,例如它在不同风格的音乐中用到“五平均律”、“九平均律”、“十平均

律”。再如,泰国古典音乐采用的是“七平均律”。

音高、音律组成音阶;音阶中的各音,按照一定关系组合起来,并以某音为中心,构成一个调式体系;然后,不同主音高度和调式类别形成调的特性。例如,中国传统音乐中,以宫音为主音的五声调式叫作宫调式,以C音为主音的宫调式为C宫调式。西方音乐有大调、小调之分。它们都由七个音组成,但差别一是体现在稳定音合起来为大三和弦还是小三和弦,由此而形成另一差别,

① 引自童忠良:《基本乐理教程》,183页,上海音乐出版社,2001。

大调色彩明亮、开朗，小调则柔软、忧伤。例如，进行曲多为大调，小夜曲多用小调。

二、声音的时间与强弱： 节奏 / 节拍

这里讲的进行曲和小夜曲完全不是大小调声音色彩差别的问题，而是声音时值的节拍、节奏不同的问题。

音的频率高度、相互间关系的音分值，以及音组合而成的体系是构成音乐的最基本要素，然而，仅有这些“空间”概念中的声音，没有声音的“时间”概念，没有办法产生旋律和曲调。同时，如果也缺乏声音的振动“幅度”因素的话，那么即使有音符时值，也不可能创作出有生命的音乐。

进行曲必定用大调来谱曲则无疑，因为它需要明亮、欢快和有力。促使其达到这样的效果，还需要与之相应的节奏和节拍。

1. 节奏

节奏，将长短音有规律地组合在一起，便形成了一定的律动感。行走有节

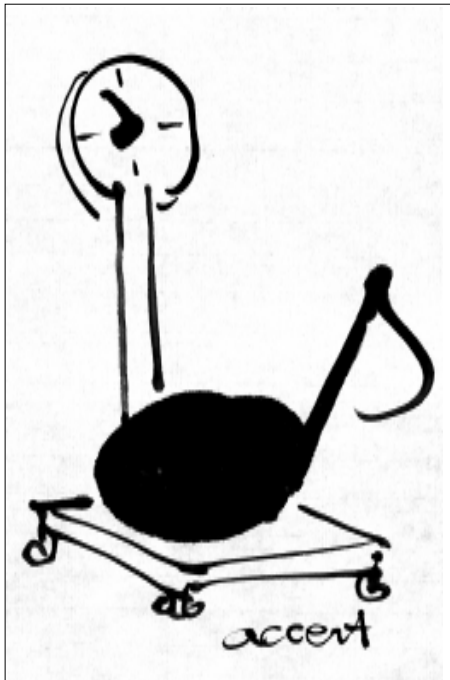


图 59 重音

奏，说话有节奏，唱歌演奏更是需要有节奏。规律性和特征性是艺术的重要标志，所以，音乐的节奏，还体现在它具有特征的众多节奏型方面。例如，进行曲节奏铿锵有力、圆舞曲节奏轻捷欢快、“圣母颂”节奏舒缓悠长等，必定用特定的节奏型来体现它们的风格。将节奏的强弱、长短模式与西方诗歌的扬抑韵律相对应，典型的节奏模式可以分为六大类，即扬抑格、抑扬格、扬抑抑格、抑抑扬格、扬扬格、抑抑抑格。

有了声音的时间长短,缺乏有规律的强弱划分和组合,就不能充分体现音乐的律动感,因此,节奏与节拍是分不开的。

2. 节拍

节拍,就是将相同时值的音,按照强弱有规律地循环进行的计量单位。

节奏节拍构成了音乐的时间有组织和规律的运动,在音乐有节奏的运动中,产生了各种不同类型的拍子。我们把一定的律动单位称作小节,在这小节中,以简单和复杂的不同节奏节拍划分不同类型的拍子。

最基本的是单拍子,即每小节只有一个强拍。例如,常见的进行曲1小节只有两拍,一是强拍,另一是弱拍;强弱、强弱的节奏反复循环形成行进的律动。再如,通常圆舞曲1小节为三拍,也只有一个强拍,其余为弱拍;强弱弱、强

弱弱的节奏反复循环构成旋转的感觉。

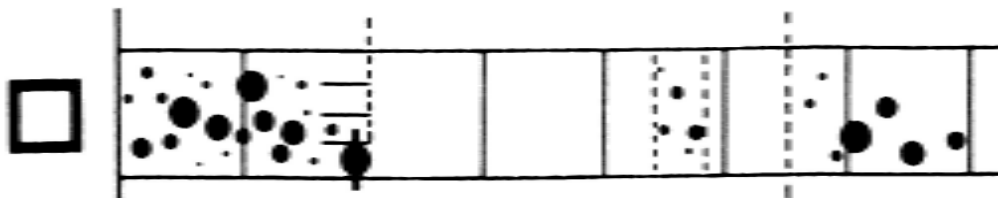
一般单拍子的类型有二拍子的2/2拍、2/4拍、2/8拍,三拍子的3/2拍、3/4拍、3/8拍。

1小节内两个或两个以上同类型单拍子的组合,叫作复拍子,其特点为1小节单位中不止一个强拍。例如,由两拍的单节拍组合形成4/2拍、4/4拍、4/8拍;由三拍的单节拍组合6/4拍、6/8拍、6/16,9/4拍、9/8拍、9/16拍,12/8拍、12/16拍。

最常见的拍子为2/4拍,如聂耳《义勇军进行曲》,节奏坚定有力,旋律热情高亢;3/4拍,如约翰·施特劳斯《春之声圆舞曲》,节奏欢快轻捷,音乐充满了青春气息和盎然生气;4/4拍,如舒伯特《圣母颂》,节奏舒缓宽广、音乐柔美婉转。

除了一般强弱拍之外,切分节奏是极为常见的改变律动的节奏处理,也就

图60 现代音乐:节拍、节奏



是暂时打乱正常的节奏的强弱关系，给人以“跷脚”的感觉，增强音乐的流动感；它或是在小节内，或是跨小节进行。例如，大家熟悉的爵士乐的重要特征之一就是切分音的频繁且有特色的使用。

（附图 61）

3. 现代音乐中的节奏

在现代音乐中，人们不仅从采用新的音响材料着手，从打破传统调性概念、和声功能作用着手来解放和扩展音乐的范围，而且也从节奏方面花了很多精力、投入了很大创造力。现代艺术的目标就是要打破传统的束缚，对传统的艺术观念和形态结构进行“解构”，然后再“重构”成新的艺术理念和方式。现代音乐节奏的突破也是以打破传统节奏律动单位，高举“小节解放”的旗帜来展开的。因此，现代音乐不再以“单一、均匀的节拍为其计数单位，而以若干彼此不相等的时值为基础，从而形成无节拍周期的独特的节奏体系”^①。

《现代乐理教程》向我们介绍道：

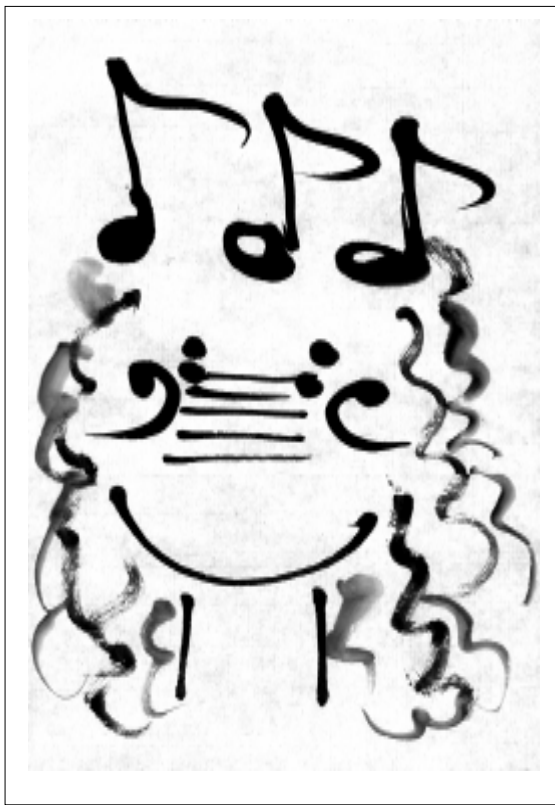


图 61 切分音符

① 童忠良：《现代乐理教程》，33 页，湖南文艺出版社，2003。

尽管现代音乐的节奏技巧涉及面极其广泛,具体表现形态也异常多样,其宗旨却都在于创造一种与传统节奏迥然不同的新的律动,从而给音乐注入不拘一格的自由气息,造成更为生动、突兀的脉速变换。20世纪扩展调性音乐和程式音乐的节奏,同时在几个大作家的创作中得到崭新的发展。如在雅纳切克的《流浪音乐家的孩子》中,以最小的时值单位模仿的脉动,代替了小节的强弱拍的不变的、有规律的脉动;又如在斯特拉文斯基的《春之祭》、巴托克的《野蛮的快板》等作品中的不规则强音、复合节奏及交替节拍等手法的运用;再如欣德米特、普罗柯菲耶夫、马尔蒂努都广泛地运用马达式的节奏结构,把一切都卷入它的勇往直前的奔驰运动中来,直到勃拉赫的可变节拍体系,以及梅西昂的附加时值与不可逆行的新节奏体系等等,无一不是围绕节奏的大胆创新的硕果。^①

现代音乐中出现的现代节奏有诸如强音移位、交错节奏、无拍号记谱的小

节线省略、非周期性时值混合节拍等,再加上一些附加时值,节奏形态千变万化,作曲家利用它们,想方设法实现乐思的构想。^② (附图 62)

4. 中国传统音乐中的“板眼”体系

在中国传统音乐中,我们有自己的节奏节拍体系。宋代时,“拍”在词乐歌唱、唱赚、缠令等演唱中极为重要。南曲中使用“拍”,从壁画及出土的乐俑上见到“执板者”,故“北曲”也有“拍”。可是,尚见不到更具体或更有理论系统的材料叙述。一般说来,古代有关节拍概念有三:板、拍、眼。“板”就是如今戏曲打击乐器鼓板的板,一人双手击拍;“拍”则是板的动作,演化为击板的位置;“眼”,事实上是“空”的意思。当然,此“空”非彼空。这里所谓的“空”,指的是没有文字的歌唱和没有音符的乐队演奏之处。

南宋时候,“拍”有“官拍”。张炎《词源·拍眼》中论述:“一曲有一曲之谱,一均有一均之拍;若停声待拍,方

① 童忠良:《现代乐理教程》,33页,湖南文艺出版社,2003。

② 童忠良:《现代乐理教程》,38页,湖南文艺出版社,2003。



图62 作曲家贝里奥‘随心所欲’的“散板”作品

合乐曲之节。所以众部乐中用拍板，名曰‘齐乐’，又曰‘乐句’，即此论也。”这里所述的“拍”就是“官拍”，大致上一句一“板”、“拍”、“眼”，南北曲的唱用的“散板板位”就是这种“官拍”，即“正拍”。“官拍”之外，还有“艳拍”，相当于现在所说的“赠板”。张炎《拍眼》中提及了许多节拍的演奏方式，如“手拍”、“鼓拍”等，这里的“拍”与现今的拍子概念相似，而之前的“官拍”、“艳拍”则是词曲演唱中与文词相关的韵拍节律。(附图 63)

经过相当一段时间的发展，我们形成了自己的民族音乐节奏体系，现在称“板眼”体系。“板”代表强拍，“眼”表示弱拍。“一板一眼”类似于2/4拍，“一板二眼”相当于3/4拍，“一板三眼”就是4/4拍。这些都是“正板”节拍，另有一种非常具有‘中国特色’的节拍，称为“赠板”。“赠板”听上去与“正板”的“一板三眼”相差无几，但是它不是正常板位上的，而是“赠送”出来的“板眼”节拍。还有一种“无眼板”为一拍子，没有弱拍，全是强拍，戏曲音乐中的“散

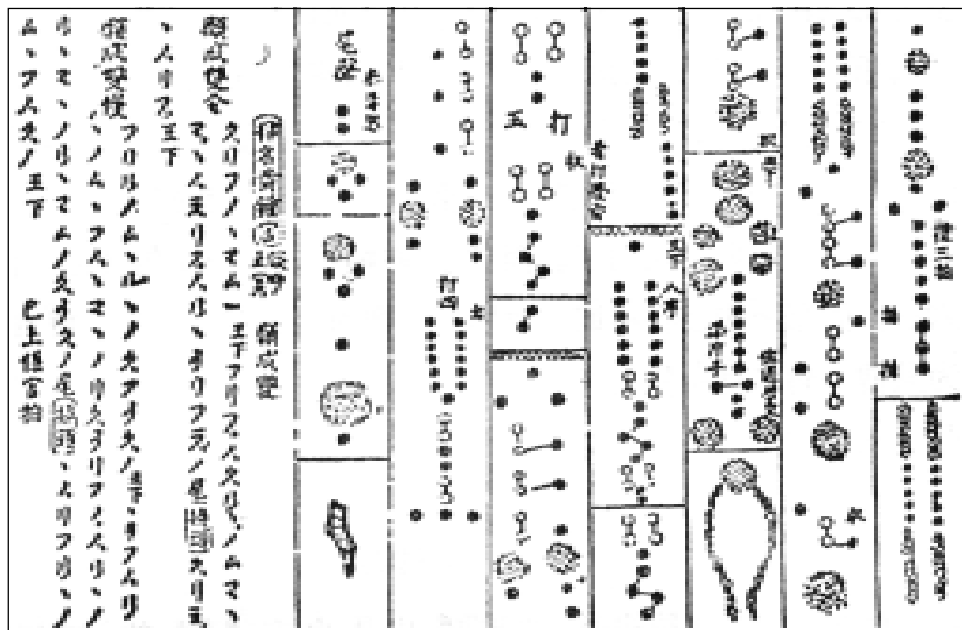


图 63 宋代《事林广记》中的鼓板节拍记录

板”、“导板”、“摇板”、“滚板”等都是此类节拍。

然而，眼下的对“板眼体系”的认识基本上是按照西方音乐的节奏观念来相对应的，逐渐已经失去了它自身原有的价值观和功能作用。其实，在中国板眼体系中有一个重要的概念即“板位”。如今由于“全盘西化”，“板位”的重要价值被遗忘了。

《词乐曲唱》中论述：

板位，是指：在既定文体文句（的文辞）上，击板的位置。

板位的确定，在曲唱“节奏”中有其定则。板位定则，是曲唱“节奏规则”的第一条，也是最重要的一条。

一、曲中韵处，必为板位——板以点韵。

“韵以句曲，板以句乐”，曲唱“以文化乐”，“句乐”的“板”，其第一要求就是在

“句曲”的“韵”处。这是曲唱板位的第一原则——圈点其韵（字）。

按，词曲中每个词（调）曲牌其用韵处皆有定则。曲用韵甚密，许多曲牌是句句韵。在一曲牌的众多韵（句）中，因文体或因文辞，便有“大韵”“小韵”之别，“大韵”处必定要用韵，“小韵”处则可韵可不韵，亦可用“借韵”（用邻近的旁韵或本韵中的他声）。韵处必用板，指的是“大韵”。在实际中，“小韵”也十之八九用板的。

……

二、文句句式由“步”组成，板位在步——板以分步。

我国韵文文句构成，由字组成“步”，由步构成句。步，通常是两种情况：1.“字成步，通常专用于（奇言）句末；2.两字成步，用于奇言句之内即末字之前，及偶言句；在词，可说必如此，南曲也基本如此；3.北曲中间有三字为步的。至于步构成句，句是词（调）曲牌的基本构成单位。我国韵文文体句式，种类繁多，古人通常以字数为计，如四言、五言、六言、七言等。按其类型，实为两类：奇言句型、偶言句型。

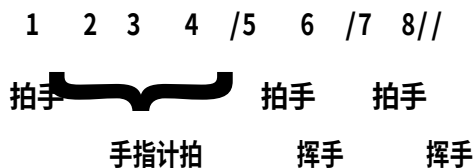
“板以乐句”，在“板拍”深入到文句内部结构为“节奏”了，板位即在步，用以分步。^①

“板以点韵”确定了节拍在文辞中的位置，“板以分步”使节奏发展了。南曲（词）的句式、句内的步是很齐整的，“板以分步”的“板拍”也就很齐整，从而使得“板拍”不仅节律化了，更是节奏化了。中国民族音乐的曲唱，并不以“拍”而是以“板”为基本单位，形成了其特有的文词与声音紧密相连的“板式”结构。这是全面认识和了解中国传统音乐文化精髓的关键。

5. 世界各民族音乐文化中的节奏观念和形态

节奏的概念和运用在世界上其他民族音乐中的情况更为丰富和复杂。例如，印度拉格音乐的“塔拉”（Tala）是一个复杂的节奏系统，完全和西方音乐或中国“板眼”体系中的概念不同。印度节拍以周期为单位，一个周期至少是

① 洛地：《词乐曲唱》，74—82页，人民音乐出版社，1995。



第2拍=小指与拇指
第3拍=无名指与拇指
第4拍=中指与拇指

图64 印度塔拉数拍示意图

3拍，多则为128拍，共计各类拍子有百余种，它与我们通常熟悉的有规律的节拍不同，“塔拉”是不均匀的节拍组合而成的，例如4+2+2+2，1+2+4等。因此，这个“塔拉”体系非常复杂。所以，我们在表演中，甚至在观众席上也可以常常看到，人们用数手指和摇摆手掌来计算节拍的循环、周期。印度古代论著中说，脸是人体中最重要的部分，而鼻子又是脸的中心。一首音乐作品如果没有了节奏，就如同人的脸上没有了鼻子。由此可见，节奏在印度音乐观念中的价值。（附图64）^①

提顿在《世界音乐》一书中提及了

众多非欧洲民族的音乐中特有的节奏概念和形态。如日本的尺八乐曲片断《仙鹤筑巢队》，缺乏稳定的、类似舞蹈的节拍，它的节奏非常灵活，并且与表演者的呼吸有密切关联。然而，没有节拍却不代表它没有规则，相反，它不均衡的律动使得学习这种乐器的学生更难准确地表达出尺八独特的声音与意境。印度音乐则以另一种方式显示出其复杂性，我们常常可以听到乐曲开始部分是无节拍，节奏随意，但随后的几个部分是由节拍组织起来的。其音乐是根据节奏数字的不同组合把节拍节奏分为长的、复杂的、即兴创作的等多种模式。印度木

^①图64引自提顿：《世界音乐》，137页，陕西师范大学出版社，2003。

丹加鼓 (mridangam) 的演奏更为繁复, 其艺术特色是在鼓不同位置上以 15 种或更多的独特演奏模式上建构起来的。^①

印度尼西亚的打击乐器与非洲鼓的节奏发展到了非常复杂的程度。例如, 妇女劳作杵米的时候, 杵棍敲击的节奏声非常有意思, 五位妇女每人一种节奏, 配合在一起形成了极为动听的作品。(附图 65) 非洲鼓乐更是运用复合拍子如 3+3+2, 或者混合拍子 2+1+3 等。著名民族音乐学家萨克斯曾论述道: “北

罗德西亚还有更令人难以置信的例子。第 2 只鼓以均匀的 12/8 节奏进行演奏, 偶尔在第 3 个八分音符上加一个重音。第 4 只鼓和它一致, 但每小节的后半部分以 3 组二连音代替 2 组三连音 (hemiola)。第 3 只鼓也用 12/8 的节拍, 但是组合成 6 个八分音符、1 个二分音符和 2 个八分音符。第 1 只鼓用 2+1+3 的 5/8 拍子, 与第 3 只鼓相吻合。最后是独唱声部, 1 小节与合唱 1 小节相交替。人声部分与第 2 只鼓的 12 个八分音符相一致。”^② (附图 66)

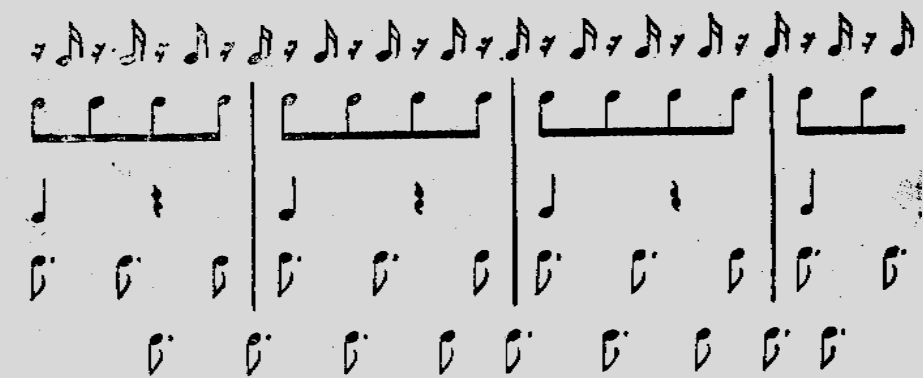


图 65 印度尼西亚妇女杵米节奏图

① 提顿:《世界音乐》, 8 页, 陕西师范大学出版社, 2003。

② 萨克斯:《节奏的起源和原始乐舞》(包括以上印度尼西亚妇女杵米和北罗德西亚班巴舞节奏图), 载《音乐和民族》, 上海音乐学院音乐研究所编, 282-283 页, 1984。

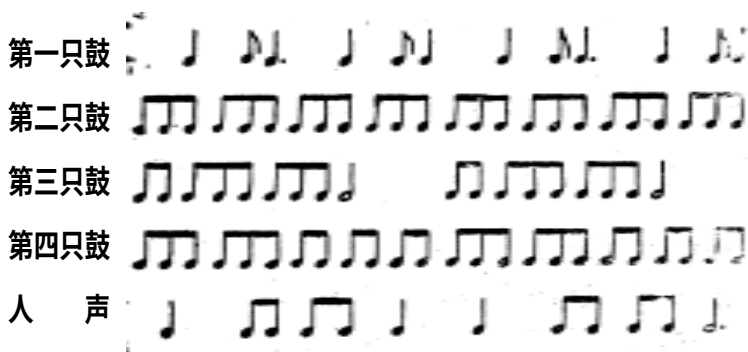


图66 北罗德西
亚班巴舞节奏图

我们从《东方音乐概论》的介绍中看到，古代阿拉伯音乐文献中，早就对节奏问题进行过许多探讨。他们把节奏分为“量”和“质”两个方面。“量”指的是时间长度，而“质”表示重音。因为时间最小的度量单位必须是不可分的，如同几何学中的点，也就是说，相连两音的时间间隔不能太短，否则两音将会重叠，但是，也不能太长，否则会破坏旋律的连续性。学者法拉比认为，实际音乐中的最短时间单位必须是理论上的度量单位的一倍，这样才能使人感觉得出来，而常用的时间单位不应超过最短时间单位的5倍。对于“质”来说，重音是决定节奏的基本要素，只有规定了重音，才可能形成有规律的节奏循环。

阿拉伯音乐的节奏因素大致可以分为两大类。第一类是自由节奏的乐曲，如马卡姆即兴曲。它们的旋律在时间结构上不受某种固定律动的制约，每个音时值的长短完全取决于演奏者即兴的安排，取决于个人的风格和演唱、演奏技巧。这种自由节奏不仅表现在音的长短时值的“量”上，而且也表现在强弱重音的“质”的方面。但是，这类乐曲中不存在有规律的节奏循环。第二类是有固定节奏的乐曲，主要包括一些为严格的格律诗歌谱写的歌曲、器乐齐奏曲、合唱曲和民间舞曲。它们通过明确、严密和有规律的音响分组来构成其特定的音乐形式，并以长短节拍和重音的不断循环来组成节奏型。通过用鼓来演奏不

同的鼓点,使得这种节奏循环变得更易于被听众所把握。在绝大多数情况下,鼓所奏出的节奏型与旋律的律动是一致的。阿拉伯人称节奏型为瓦赞(Wazn),即尺度的意思。

阿拉伯诗歌音节的长短结构是音乐的节奏型的原型。诗歌使用的是长短律,诗中单词的音节有长短之分。单词的长短音节有四种类型:长格、短短格、短长格和短短长格。若干个单词组成为诗行,构成了更大的长短律动单位,音乐中的节奏型正是从诗行的这种长短律动中衍生出来的。

音乐的节奏和诗歌一样,其节奏型由有规律地反复的时间段组成,每个时间段至少包含两个节拍单位,以及“量”和“质”的规定。如8拍子的节奏型由两个时间段构成,每段3拍,即3+3。而8拍子的节奏型可以由3个不等的时间段组成,即3+2+3。多数节奏型中的每一个时间段至少有一个重音。阿拉伯音乐的节奏型有100多种,最长的一种达176拍。^①

声音的基本性质频率和时值构成音



图 67 装饰音

乐的最基本的单位,即音高和节奏。它们在不同历史时期、不同文化背景中,呈现出来的观念和形态各不相同,也正因此,人类音乐文化有了更为丰富的色彩和律动,呈现出更为多彩的形态和形象。

^① 俞人豪、陈自明:《东方音乐概论》,275—276页,人民音乐出版社,1995。

第五章

音乐构成的形式

无论文章大小，无论思绪万千，都必须以词汇为基础来写作成句子，再由句子组合成段落，经过起承转合，做好了文章。作曲也同样，它也是一种做“文章”，做的是声音的文章。而且，音乐旋律的行进如同诗词中的格律平仄与音韵推动文词的流动一样，因此，声音的文章非常注重旋律进行中的抑扬顿挫节奏感，所以它更多了一种做诗的要求。通过分析音乐作品，我们可以了解到，音乐作品的结构由这样一些因素组成，即先有一个乐思，通过乐思产生动机，将动机构成乐句，然后发展成乐段。一首短小的歌曲也许本身就只是一个乐段，大一些的作品由几个乐段组成。就如同作文，小文章、大论文和著作的结构不同，各种文体的要求亦不同，音乐作品也是如此。大型作品的结构比较复杂，如复三部曲式、奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式，以及各类混合、自由等复杂变体类型。一部交响曲由几个乐章组成，每个乐章使用的曲式结构又不同。加上其中还有各种作曲的技法，诸如和声的功能、复调的思维、配器的色彩、织体的层次等因素和手段，所以，写作音乐“文章”是一个

非常复杂的工程。而且,音乐“文章”绝大多数还不能“引经据典”。可以借鉴优秀作品的手法,但决不能借用他人的曲调来补充自己。艺术的价值就在于创新。当然,也有一些作曲家专门“借用”别人的作品(而且是著名作品),作为自

己创作的源泉和灵感,例如,或者是热衷于“变奏”者如李斯特等,或者是别出心裁建立自己的独特音乐语言,如20世纪初的萨蒂和20世纪中期的使用“拼贴”手段的作曲家贝尔格、齐默曼和亨策等。



图68 音乐文章

一、旋律的单位与运行： 动机—主题

1. 动机

动机 (motiv), 是西方音乐旋律中最小的单位, 其特征就是音程与节奏, 它们结合在一起构成一个最基础的音乐单位, 或许已经有了一定的形象。人们把动机视为音乐创作的乐思的“胚胎”, 因为它常常包含了之后发展成规模的音型或旋律中的重要因素,

因此而被看作是“最小公倍数”; 同样的原因, 也可以认为它是“最大公因数”。最典型的例子便是贝多芬《第五“命运”交响曲》第一乐章的音乐形象“命运敲门声”, 1 个小三度音程加 4 个音符, 其中 3 个是重复音, 非常简单, 它就是动



图69 贝多芬像

机,也可以视为乐思。

动机是乐思的最小组成部分,音调和音型也是最小的乐思,它们表示的对象常常与动机相一致,但三者概念上是不同的。“动机”是结构上的单位;“音调”是体现独特形象的最小乐思,如以上提及的“命运敲门声”等;而“音型”则是旋律、节奏、和声等方面有特点的最小乐思。再以“命运敲门声”为例,它就是1个小三度音程加4个音符构成的0X XX |X — 节奏音型构成的。一定的节奏音型、和声音型或旋律音型常常在标题音乐作品、戏剧音乐或歌剧中象征特定的形象,被称为“主导动机”。

2. 乐思

乐思是整个作品的思路和轮廓,它以动机为最小单位,在此基础上形成乐节(通常包括两个动机)、乐句(通常包含两个乐节)或乐段(通常包含两个乐句)。构成乐段的乐思,构成音乐作品中的主题。

《音乐作品分析教程》对乐思和音

乐主题进行了界定:主题是有鲜明的形象性和一定的完成性的乐思。主题具有形象性经常和体裁性、时代性、民族性和作曲家的风格特征结合在一起。主题的完整性,是由于在主题内部,乐思已经过初步的发展,形成了有呼应、有起伏、有头有尾的结构。但这种乐思的发展只是雏形的,因而主题本身又是乐思进一步发展的基础。有些短小的作品实质上是由一个不再作进一步发展的主题构成的,但它仍然存在着进一步发展的可能(例如,拉赫玛尼诺夫就把肖邦的《c小调前奏曲》作为主题,写成了变奏曲(作品22)。^①

3. 主题

人们行为的动机是思想上的,文学中的主题是内容上的,而音乐的动机和主题都是具体声音形象。不论主题有多复杂,由乐句构成的乐段是主题的基本结构。例如,大家熟悉的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》,引子之后出现的就是独奏小提琴的优美旋律,它就是整个作品的主题,即梁山伯与祝英台的爱情

^① 钱仁康、钱亦平:《音乐作品分析教程》,22页,上海音乐出版社,2001。



图70 音乐创作

图 71 肖邦的《革命练习曲》

语。这就是写作音乐“文章”的基本结构。例如，丁善德《儿童钢琴组曲》中的《节日舞》结构为：引子（1-2）、呈示部（3-46）、展开部（47-73）、再现部（74-99）、尾声（99-103）。^①

二、音乐作品的基本结构与类型

用文章的“起承转合”作类比，仅只是说明了音乐作品大致的结构。文章写作有各种文体，音乐写作也同样有各类结构模式。无论民歌、戏曲、流行歌曲、艺术歌曲，还是器乐小曲、大型交响乐，通常都由以下几类曲式类型构成。

1. 二部曲式

二部曲式，即两个部分组成的结构模式，由两个乐段构成的二部曲式较为



常见，但也有第二部分相当于乐段规模的段落构成。例如，贺绿汀著名的《游击队歌》就是二部曲式，它属于单主题类型。二部曲式还有对比主题的类型，如果将第一部分视为A，第二部分看作B，那么对比主题二部曲式的结构常常是：AABB。歌曲作品通常为对比主题

^① 钱仁康、钱亦平：《音乐作品分析教程》，25—26页，上海音乐出版社，2001。

二部曲式。在作品中偶尔也可以见到复二部曲式，较罕见。

2. 三部曲式

三部曲式，即三个部分组成的结构模式。由于规模、功能不同，有简单和复杂的三部曲式之分。单三部曲式的结构比较单纯：第一部分通常是呈示性的；第二部分为展开性的，即使是呈示性，也由性格不同的对比段落组成；第三部分通常是第一部分的再现，或者别的新因素构成的段落。例如，贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》，第一段田园场景旋律是由6个乐句、每句4小节的一个复调风格乐段构成的；第二乐段是主调和声手法，由跳跃的动机不断模进发展，3个乐句反复，每个乐句由4小节构成；第三段则是第一乐段的再现。单三部曲式也可能出现各种稍复杂的情况，如中间部分会有“单主题中部”“对比主题中部”，以及“混合的或合成性的中部”。再复杂一些，则在再现部之前出现连接部。于是，各种因素综合起来就会形成介于二部与三部之间的单三部/五部曲式。事实上，这种类型就是两个三部曲式的叠加：ABABA。通常是单三

部曲式的中部和再现部反复了一次而形成的。

复三部曲式的情况比较复杂。从历史的角度来看，它起源于古组曲和大协奏曲中体裁相同的两首舞曲的交替形式。尽管这两首舞曲的体裁相同，各自



图72 音乐炫技

结构又完整独立,而且节拍速度也相互联系,但是在音乐主题、调式及织体上形成对比,加上其中一首舞曲出现反复,所以形成了稳定中有对比的基本原则。常见的复三部曲式为:A (a+b+a) +B (c+d+c) + A (a+b+a);或, A (a+b+a) +B (c+d) + A (a+b+a)。前者为各个部分都是单三部曲式,而后

者的中部是二部曲式,前后都是单三部曲式。复三部曲式中有许多变体,诸如“三声中部”、“插部”,复杂的有“合成性中部”。如果向外延伸和扩展,复三部曲式可以与其他曲式结合,如与奏鸣曲式、回旋曲式、变奏曲式相结合形成更为复杂的三部曲式情况。

因此,可以说复三部曲式是西方音乐结构的核心。它的缩减是单三部曲式、二部曲式,而它的扩展就将构成奏鸣曲式、回旋曲式,以及其他综合性形式。这是因为,复三部曲式的特征就是稳定中有对比,以对比来形成结构的活力。

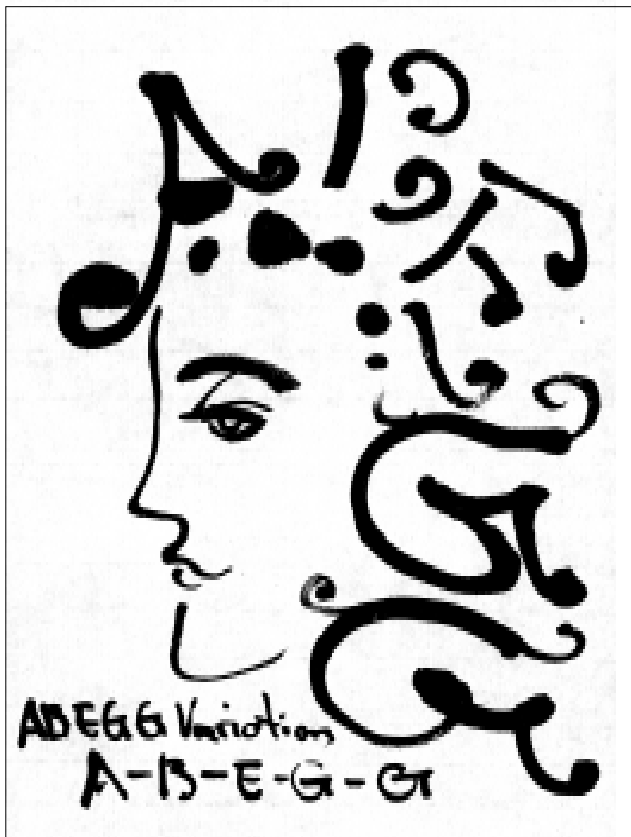


图 73 变奏曲

3. 回旋曲式

回旋曲式,就是一个基本主题在反复过程中,不断地有段落插入,形成了一个类似回旋的结构:A—B—A—C—A,如贝多芬《D大调小提琴协奏曲》的第三乐章就是典型的回旋曲式。事实上,回旋曲式结构有些类似于复三部曲式。与其他曲式一样,回旋曲式也分有单主题回旋曲式和对比主题回旋曲式。

4. 变奏曲式

变奏曲式也是音乐作品中常见的曲式结构,著名的勃拉姆斯《第四交响曲》的末乐章就是典型的变奏曲,采用了巴赫的作品中的一个旋律作为主题,不断变奏构成了一个独立的乐章。(附图 73)

5. 奏鸣曲式

奏鸣曲式,其实就是复杂的三部曲式,从以下的结构中可以清楚地认识到这一点:

简单图示:A+B+A'

基本结构:A(呈示部—反复)+B(展开部)+A'(再现部—调性变化)

具体内容:

A 呈示部,包括主部(主调)、连

接部(转向属调)、副部和结束部(属调范围);

B 展开部,呈示部主题展开,结构和调性不稳定,从各个下属调系转向属调;

A' 再现部,再现呈示部的四个部分,但都在主调上。

奏鸣曲式就是稳定与对比的辩证统一,一种用来表现戏剧性和富于感情的结构形式,最适用于18世纪末、19世纪初的作曲家表现思想、情感冲突和矛盾。呈示部中的主部与副部对比的乐思或调性构思,展开部中的不稳定的冲突形成和发展,最后,在再现部中矛盾与冲突得到了解决,戏剧性在这里获得了最充分的发挥。绝大多数戏剧性强的音乐作品都采用的是奏鸣曲式。

通常,协奏曲是三部分组成的套曲结构。例如,贝多芬《D大调小提琴协奏曲》,第一乐章奏鸣曲式,第二乐章变奏曲式,第三乐章回旋曲式。而交响曲就是以奏鸣曲式为主体的大型套曲形式。例如,贝多芬《第五交响曲》的第一乐章是以“命运”主导动机为特征的奏鸣曲式;第二乐章以二重变奏曲式构成了一个宏伟、辉煌且抒情的篇章;第

三乐章为巧妙的复三部曲式的诙谐曲，三声中部是著名的赋格段；第四乐章依然是奏鸣曲式，以英雄般的主题形象，在欢快的号角声中，谱写了一曲法国大革命的颂歌。

为了进一步了解音乐作品的曲式结构的特征，我们来做一些比喻性的说明。大家已经了解到，奏鸣曲式中所含有的是哲学的辩证思想，对立统一的哲理关系在这里得到了充分的展现。因此，形象地说，奏鸣曲式是“哲学结构”。

相比而言，回旋曲式体现的是以某一内容为中心，围绕着中心不断变化和旋转。这种方式类似学校教学模式，教材和教师长期不变，而学生一届一届在更换和毕业，所以，回旋曲式可以戏称为“教学模式”。

再看变奏曲。“生老病死”并非一句不吉利的话，而是生命的规律。人在变化、社会在变化、世界在变化，只有变化才带来了生命和生机。音乐是最典型的永远在变化中的艺术，没有一个音到另一个音的变化，就没有了音乐。在这永远变化的音符中，最有代表性的就是

“变奏曲”。变奏，望文便能生义，也就是变化着来演奏。变奏是作曲创作中的一个重要的手法，人们将一个动机、一个主题、一个旋律，甚至一个完整的乐曲进行变奏，变奏的花样非常多，以快的、慢的，高的、低的，长的、短的，复杂的、简单的，抒情的、激愤的方式，以节奏、和声、织体、结构、音型、色彩、调性、配器等手段来塑造不同的形象和性格等。因此，变奏曲成为了一种音乐创作的作品形式，许许多多的伟大作曲家都写过变奏曲，比如勃拉姆斯的《海顿主题变奏曲》等。然而，这却又是“万变不离其宗”，变来变去还是那一个主题。这好像有点类似时装表演的模特们，不断地换装，不同的形象、不同的风格、不同的时尚，但是，她们还是她们自己。所以，也许给变奏曲式一个“模特换装”的称谓还是合适的。

那么，三部曲式呢？我们借用《音乐朝圣进阶》中的比喻：三部曲式就像夹心饼干，由三部分组成，两面都是饼干，中间夹了一些糖酱果酱之类。^①比喻非常形象，也很贴切。因为，我们从前

① 林华：《音乐朝圣进阶》，53页，上海远东出版社，1995。

面的论述中已经了解到，三部曲式的变化大多在中间部分。所以，所有夹心饼干的各种口味都只是在中间的夹心部分做文章。但是，夹心饼干还只是单三部曲式。复三部曲式又怎么样形容呢？其实也可以非常形象化，它就如复合三明治：三片面包中间夹两层“内容”——素菜、火腿片、果酱。麦当劳销售的第一号汉堡，著名的“巨无霸”也是类似的“复三部曲式”结构，当然，不及复合三明治贴切，因为后者的中间内容可以变化而出新。

6. 中国传统音乐中的结构

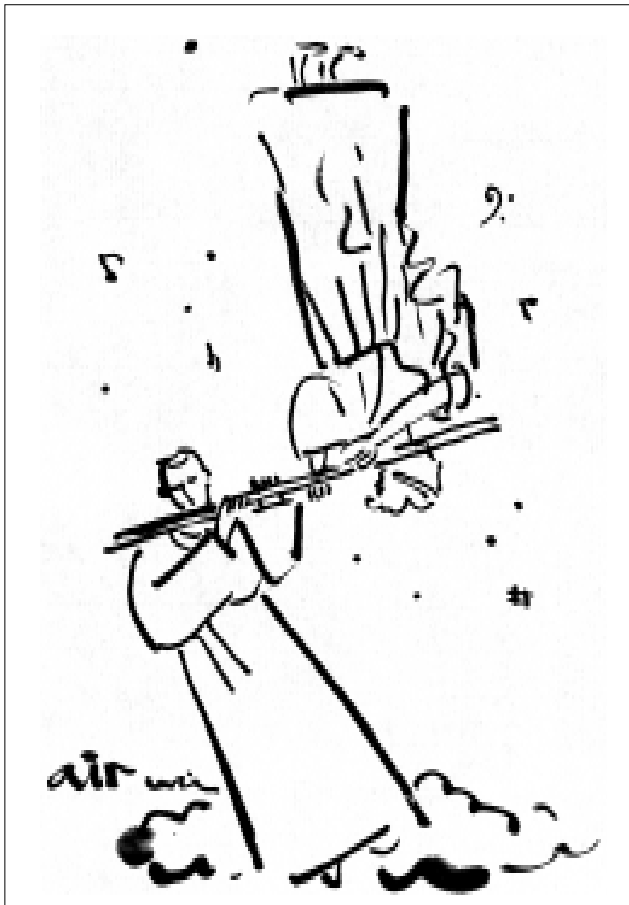
音乐作品的结构与中国文学和传统音乐中的结构有许多相似之处。比如，词的单调属于一段体结构，词中的小令大多采用单调作为其结构，如《忆江南》等，这种结构相当于音乐中的乐段。词中的双调（双叠）是词乐的基本结构，前后两阙，有各类变体，如“上下片同”、“换头”、“换尾”、“换头兼换尾”和“合尾”。双调结构在词的作品中使用最普遍，如《减字木兰花》、《采桑子》、《虞美人》等，这种结构类似于音乐中的二部曲式。词还有三叠，词的三段体结构

虽然不能与音乐的三部曲式相比，但三段结构还是相仿的。

中国传统音乐也有自己的一定结构形态，如汉代“相和歌”是歌、舞、乐为一体的形式，其结构为：艳——华丽、婉转的抒情段落；“趋”——较为紧张的部分，速度急促；“乱”——结束部分。其中，还有歌唱后的“解”，以器乐伴奏的舞蹈作为间奏的“插部”段落。唐代大曲的结构较为壮观，从著名的《霓裳羽衣曲》以及唐代音乐论著《碧鸡漫志》中的记述，我们了解到，其结构为：“散序”——器乐部分，节奏自由，若干遍，每次一个曲子；“中序”——歌唱部分，节奏为慢板，可舞蹈或不舞；“破”——舞蹈为主的部分，有器乐伴奏，可歌，亦可不歌，节奏变化，逐渐加快；接着“入破”——慢板渐快至“煞滚”——结束。

我们在说唱音乐的“诸宫调”中，还了解到这种以不同宫调为组合的套曲结构。还有以情节为中心的套曲，如琵琶曲《十面埋伏》，13段分为三大部分，即“战前准备”——列营、吹打、点将、排阵、走队；“战争场面”——全曲的中心，包括埋伏、鸡鸣山小战、九里山大

图74 二重奏



战；“战后情景”——项王败阵、乌江自刎，以及众军奏凯、诸将争功、得胜回营。

三、音乐作品的织体与音响

《音乐作品分析教程》向我们介绍，一般织体分为三种类型：

如果说，以上所论述的各种类型的曲式结构是音乐构成的内容在时间上的延伸展开，那么织体就是音乐构成的内容在音响空间中的纵深发展。

1. 单声部的织体

单声部的织体包括单声部的独唱、独奏和齐唱、齐奏（同度或八度），这种

织体写法有时显得很淳朴、自然，具有民间格调，有时则有严肃、深沉的性质。^①

2. 复调织体

复调织体包括支声复调、对比复调和模仿复调。支声复调是同一旋律的不同变体的同时结合，在民间音乐中最为常见（例如我国民间戏曲中的托腔和民间器乐合奏曲中的多声结合），最简单的支声复调接近于单声部的织体，最复杂的支声复调则接近于对比复调，是两个或两个以上不同旋律的同时结合，它可以使不同的形象互相接近，互相融合或互相对照。在模仿复调音乐中，同一旋律（有时出现在不同的音高上，有时节奏按比例扩大或缩小，有时旋律线作倒影式的反

行），隔开一定的时间距离在各声部轮流出现。模仿复调有时因声部的累积和呼应而具有庄严宏伟的性质，有时则因声部的互相追逐而具有轻松愉快或活泼奔放的性质。^②

3. 主调音乐的织体

主调音乐的织体由旋律与和声结合而成，有持续低音式、和弦式、分散和弦式等类型。只有旋律和持续低音的织体写法是其中最简单的形式。持续音和分散和弦的音型化常使主调音乐的织体

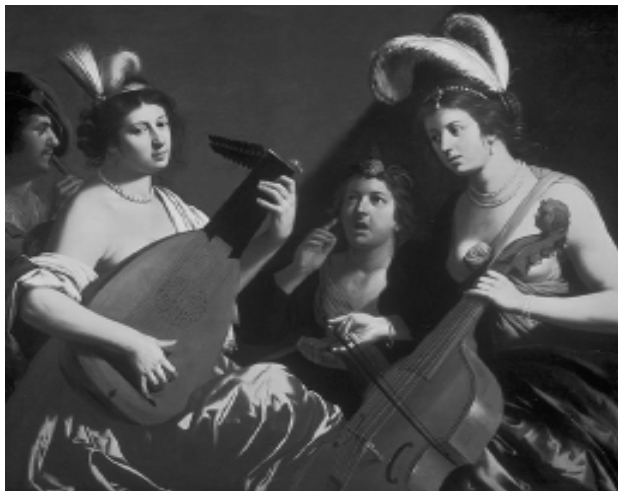


图75 复调音乐

①② 钱仁康、钱亦平：《音乐作品分析教程》，19页，上海音乐出版社，2001。

接近于对比复调。^①

主调音乐和复调音乐的织体有时可以交叉结合使用,例如前面提到的《牧童短笛》,第一段是复调织体,而第二段则是主调音乐;贝多芬《第五交响曲》第三乐章的“三声中部”是复调的赋格段,而前面则是主调音乐。

织体作为音乐语言的一种,与其他要素一样,在音乐的构成中起着呼应和对比的作用,复调织体的各声部此起彼伏,可以促使乐思不断发展。同时,主调音乐织体的和声功能对旋律流动行进和张弛松紧产生极大的推动作用。

和声的作用主要体现在它的功能性和色彩性上。功能作用是通过和声的稳定与不稳定的倾向性,以及协和与不协和的倾向性体现出来的,而色彩性是通过和声构成的不同音区、数量和位置,以及相互间音程关系的距离和疏密等因素而形成的。和弦有大小、增减、三、五、七、九、十一、十三等各种级别,加上转位等,声音的物理性在和声的色彩性上充分展示,形成了明暗、清浊、浓淡

等不同色彩感觉的特性。和声的色彩性和功能性是古典、浪漫、印象时期作曲家的重要音乐语言,从这些时期的大量的音乐作品中,可以看到,和声在音乐结构中所起到的组织作用主要表现在两个方面:一是终止式,各种不同的终止式常在音乐中起句读作用,并隔开一定的距离互相呼应;阻碍终止和不稳定、不协和和弦的延长解决,可以促使音乐不断发展;另一是和声韵律,最常见的和声韵律是“主主主属”或“属属属主”的对仗,正像诗歌中的“仄仄平平仄,平平仄仄平”一样。^②

虽然旋律是音乐的灵魂,是各种要素中最富于表现力的,但和声、复调的织体作用也是音乐构成中非常重要的内容。例如,印象派的作品不以传统旋律作为它的主要音乐语言,而是偏重和声与音色。和声与音色最擅长于营造声音色彩效果,因此,虽然印象派的旋律经常是片断性、非气息宽广的,但在和声的交织中,依靠和声的色彩作用,产生了印象主义音乐的独特语汇。《音乐作

① 钱仁康、钱亦平:《音乐作品分析教程》,19页,上海音乐出版社,2001。

② 钱仁康、钱亦平:《音乐作品分析教程》,15-16页,上海音乐出版社,2001。

品分析教程》中列举了德彪西的《前奏曲》第二集第一曲《雾》，作品具有最鲜明的表现作用的“显然不是旋律，而是和声。一开始就用多调性（C大调和降C大调同时结合）的和声手法，描绘一片飘忽不定的迷蒙的烟雾。中间出现片段的旋律，钢琴最高音区和最低音区的八度齐奏把明朗和沉浊的音色结合在一起，暗示从雾中透出来的阳光，但这仅似昙花一现，雾气还是弥漫在天空中。当阳光的主题再度出现时，已局限于低音区，再也透不过浓密的雾气。最后，在沉浊的低音持续音上，只剩下一团模糊不清的、飘忽不定的氛围。印象派作曲家热衷于追求微小的感觉印象，所用的音乐语言常常是模糊不清的，但在色彩的创造上有其特长。”^①

4. 其他民族音乐中的织体的概念与运用

织体的概念与运用在其他民族音乐中的情况有所不同。例如，非洲拇指钢琴的结构很简单，几根铁条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手

指弹拨演奏。大小不一、形状各异的拇指钢琴，音律也不尽相同，五音、六音和七音不等。拇指钢琴分有单排和多排琴键的不同种类。单排者大约有5至20个琴键不等，8至12者最常见。可以是双排，也可以多到三排琴键。最大的“拇指钢琴”有40余个琴键之多。“拇指钢琴”音乐的主要特点是“重复”，但不是机械的简单重复，而是带有变化的重复。不熟悉拇指钢琴，不容易欣赏到它的旋律线条，因为旋律是隐伏在“内声部”之中的。音乐的旋律就是在不断被拨动的铁条中产生的。虽然没有太大的音型和节奏变化，但是同样的音型和节奏却是可以从不同的角度来聆听的，也就是说，复调性质的“内声部”旋律可以按照不同的理解穿越在这些不断重复的音符之中。这也就是为什么“拇指钢琴”乐手能够不断地重复演奏而不觉得枯燥、乏味。因为他们认为“拇指钢琴”就是一件为具有创造性才能的演奏者和听众而存在的艺术。

再举例了解泰国宫廷古典音乐的结构。泰国宫廷古典音乐的乐队以四个部

^① 参见钱仁康、钱亦平：《音乐作品分析教程》，21页，上海音乐出版社，2001。

分乐器构成。第一类是装饰性旋律乐器，诸如木排、竹排琴；第二类为抒情性旋律乐器，包括拉弦乐器、击弦、弹弦乐器，以及吹管乐器；第三类是骨干性旋律乐器，即金属大小围锣、高低音铁排琴；第四类就是节奏性乐器，包括各类打击乐器。这些乐器不仅体现了不同的音色、音高，而且它们还表现了不同的音乐织体层面。

先讲第一类。前文曾提到过，首先是装饰性旋律乐器木排琴，可以用不同硬度的槌子来演奏不同的音响效果，硬槌子发出明亮、清脆的声音，软槌子敲奏柔软、温和的音乐。这件乐器在乐队中非常重要，因为它的声音响亮、明显，在作品中常常演奏华丽、技巧性很强的装饰性旋律部分。第二件装饰性旋律乐器是竹排琴，它在乐队中的地位类似于西方管弦乐队中的中提琴，担任中声部的演奏。而且，它在音乐中相当于“小丑”的角色，因为它常演奏切分音和一些特别的音型。

其次是第二类抒情性旋律乐器，主要是拉弦乐器。主胡叫作泰胡(Saduan)。这件乐器由于旋律性很强，声音明亮和突出，是乐队中的领衔乐

器。比泰胡要低五度音调弦的另一件拉弦乐器叫作椰胡(Sawu)，作用相当于管弦乐队中的提琴。椰胡的琴弦为丝弦，琴马不是通常那样以传声较好的硬木材料制成，而是一个小纸卷，因此，发声厚实但很粗糙、沙哑。在泰国旋律性乐器中，还有一件乐器也是从中国传去的，即泰国扬琴，泰语称Kim(汉语“琴”的遗音)，其声音和演奏方式都与中国扬琴相似。旋律性乐器还有不少，包括吹奏和弹奏的。

第三类是骨干性旋律乐器，即金属大小围锣、大小铁排琴。这是泰国以及东南亚其他一些国家很有特点的乐器。大围锣(Khong Wong yao)由16个小锣悬挂在竹制的圆圈框架上构成；小围锣(Khong Wong lek)也是由16个锣组成，只是尺寸略小一些，音域比大围锣高八度。高低音铁排琴类似围锣。高音铁排琴(Ranat ek let)与木排琴读音相似；低音铁排琴(Ranat thum let)与竹排琴读音相似。高低音铁排琴基本重复围锣的演奏。大小围锣演奏的音是乐曲的最骨干的音，每一首作品的旋律都是在围锣的骨干音上建立起来的。比如，大围锣1

小节是两个音，小围锣就可能是四个音，而其他声部的乐器所演奏的音符就多了，最多的就是高音木排琴。高音木排琴在大围锣一两个音上加花装饰，在1小节内可能会变化出16甚或32个音符出来。因此，每一件乐器的乐谱都不一样，在同一纵向关系的小节中，各乐器演奏的音符有多有少，节奏有复杂也有简单，甚至有的是二拍子，而有的则是三拍子。

最后一类是打击乐器，有大小鼓、钲锣和对击木棒等，其中最有特点的是碰铃（Ching）。中国音乐和西方古典音乐在节拍重音上的概念基本是一样的，一般来说，1小节的第一个音是强拍，其次的拍子都是弱拍；而泰国音乐则是相反的，在记谱上，音乐一般都为两拍子，它的第一拍是弱拍，第二拍才是强拍。泰国古典音乐的结构一般为慢、中、快，因此，当音乐进入到快板部分时，碰铃演奏者需要牢牢地掌握好节拍，在节奏越来越快的演奏中不能有半点差错，有一点像中国戏曲乐队中的鼓板，担当着指挥的作用。所以，碰铃虽小，责任重大。

根据以上所述，我们可以想像一个

泰国大型宫廷古典乐队的演奏是非常复杂的，每一件乐器有自己的声部，它们的旋律线条和节奏都不一样，形成一个相互交织在一起的整体。因此，这样的音乐结构方式有一个术语叫作“Interlock”。inter是在中间的意思，lock是锁定，所以两者合在一起成为了“联锁”、“交织”的结构。如果见过泰国佛教寺庙，细心的人一定会发现，寺庙内外墙上的装饰图案不仅非常华丽，内容丰富，而且织体错综复杂，我们在许多图像中可以见到整个泰国的历史、印度史诗的故事情节，就连装饰性的图案都极其细致，层次多样。音乐是一种文化，音乐的“Interlock”使人想到了寺庙的装帧设计结构，它们在一定程度上是相通的。

从上述，读者可以理解到，我们可以用“单身、夫妻和大家庭”的类比，进行一定对应性的比较。乐段，就如同单身个人，从家庭概念来说，无论其居住空间有多大，但生活的内容和本质是单一性的。相比之下，夫妻的生活内容有了本质的变化，常说1+1不等2，充分体现在夫妻结合的家庭内容中。然而，夫妻组合对音乐结构来说，对应于



图 76 宫廷舞

二部曲式、充其量复二部曲式的复杂和丰富程度。只有孩子出生了，三口之家的形式才是丰满同时也是复杂而变化多端的，它相当于三部曲式。那么，传统大宅院中的大户人家，由一个个小家庭组成，就算得上是复三部曲式了。人多事杂，从而矛盾、冲突此起彼伏，很可能产生奏鸣曲式的结构。如果大户人家与大户人家，或中等规模的人家联姻，那么“交响套曲”的规模也许就形成了。

四、音乐作品的体裁与样式

音乐需要音律、结构，如同量体裁衣要有布料和尺寸，只有决定了制作什么样的款式的衣服，才能真正统筹考虑衣服的整体样式。音乐也同样，特定的

体裁有专门的曲式，如圆舞曲大多用回旋曲式，小步舞曲多半采纳有“三声中部”的三部曲式，交响曲的第一乐章很少有不用奏鸣曲式的。

1. 西方古典音乐中的体裁类型

我们熟悉的体裁非常多，只是大家不注意，并不把它们当作体裁和样式来认识，有时还可能误认为是曲名。比如，有人仅听过舒伯特的《小夜曲》，以为它与《橄榄树》一样是曲名，因此，在一定场合中点名要听《小夜曲》。可是，当人问道要听谁作曲的《小夜曲》时候，他茫然了……再比如，有人不当心，将“回旋曲式”当作了《回旋曲》。当他要听“回旋曲式”的时候，在唱片店里，怎么也找不到“回旋曲式”一曲。

可以向读者介绍的体裁非常多，常

见的大致有这些：

宫廷舞蹈类的，包括萨拉班德、小步舞曲、加伏特等；民间舞蹈类的，有波罗乃兹、马祖卡、波尔卡、塔兰泰拉等；现代交谊舞中，从宫廷古典舞蹈流传下来的有圆舞曲，非欧洲的有探戈、桑巴、伦巴等，尽管这些不是西方音乐体裁，但由于它们进入了国标舞，从而成为了艺术舞蹈。（附图 76）

声乐体裁，以及由歌唱演化而来的小型器乐作品体裁，包括小夜曲、夜曲、牧歌、悲歌、摇篮曲等。

自由结构的世俗化的体裁，有叙事曲、狂想曲、随想曲、幻想曲，以及交响诗。

大型体裁，有协奏曲、交响乐、歌剧、音乐剧、舞剧音乐、清唱剧。（附图 77）

2. 中国传统音乐的体裁类型

民歌中的山歌、号子、渔歌、田歌、花儿、小调等。

说唱音乐，有鼓词、弹词、鱼鼓、牌子曲、琴书等。

器乐合奏，主要是丝竹乐、吹打乐、

图 77 交响乐





图78 丝竹乐

鼓吹乐、弦索乐、锣鼓乐等。(附图 78)

戏曲最为丰富，从早期的杂剧，后来的“四大声腔”，发展成了“传奇”昆曲，乱弹系统中出现了“皮黄腔”的京剧，一路下来，各地都形成了自己特色的戏曲形式，总体分“梆子腔系统”、“皮黄腔系统”、“高腔系统”以及其他各类。

舞蹈音乐也是多种多样，有采茶、秧歌、二人转、花灯、十二木卡姆等。

3. 世界各地各民族的音乐体裁类型

印度“拉格”：它被誉为印度古典音乐的灵魂，拉格（Raga）一词的意思就是“感染人的心灵”。拉格既有调式的功能，也有旋律的特色，所以是一种集调式、音阶、旋律为一体的形式，从而成为表达特定情绪、内容和心灵的载体。

拉格数量非常之多，资料显示有几千种。一种拉格有其固定的旋律、调式和音阶，以及基本的结构，因此不同的拉格能表达不同的情绪和内容。

伊朗“达斯伽”：伊朗音乐的达斯伽（Dastgah）不仅具有调式、音阶结构的含义，而且还包含对即兴演奏的规范，以及特定的组曲的意思。例如，伊朗传统音乐的曲目称为拉蒂夫（Radif），拉蒂夫的演奏演唱将使用到12个达斯伽，其中7种是基本达斯伽，其他5种是它们的变体。每一种达斯伽都有固定的音阶和不同的骨干音，不同的音阶结构、音与音之间的关系以及骨干音的位置都决定了特定达斯伽的音乐风格、感情色彩。再就是，达斯伽又是构成特定音乐曲目的连接系统。伊朗传统音乐用特定的达斯伽将不同类型的旋律模式组织在一起，形成一类组曲。这些旋律模式叫作古歇（Gusheh），演奏者的才华主要体现在他对古歇的掌握和衍变上。

泰国“茂郎”：泰国东北部主要是山区，由于东北部的经济远不如南边发达，所以生活方式、习俗仍然保留着比较传统的面貌，这些也反映在音乐中。那里有一件排笙乐器叫作“坎”

(Khen),作用与我国西南少数民族的“芦笙”相似。排笙是用长长细细的竹管制成的,像普通笙一样,排笙也有匏,每根竹管上安有簧片。排笙音乐主要用两种调,一是以G音为主音的调,类似于大调;另一是以A音为主音的调,相当于小调。排笙可以独奏,但更多用于为“茂郎”伴唱。流行在泰国东北部地区的“茂郎”是说唱音乐,男女对唱,同时伴有叙事性的表演。在演唱过程中,男女担任不同角色来讲述故事。因为演唱的内容多为男女情爱逸事,乡村寻常闲话,人们非常喜爱,通常这种表演会通宵达旦。目前,为了增添表演的娱乐性,他们突破了原来只是男女对唱加排笙的形势,加用了现代化的架子鼓、电子琴和男女舞蹈队的同台表演,如今“茂郎”说唱传统成为了流行音乐。

日本“三曲”：“三味线”加上“尺八”和“日本箏”是最典型的日本器乐曲的组合。这个组合成为“三曲”。人们说,如果没有听过“三曲”的合奏,可以说是等于没有听过日本音乐。这样的说法并不夸张,因为这一组合包括了三件最有特点的日本乐器,它们就犹如“三足鼎立”的结构,最集中地表现在

“三曲”的演唱之中。

“三曲”常加用人声歌唱的形式。在“三曲”歌唱里,常常可以听到这样的诗句:

我们的相聚,那是宿命;

在这一时分,蒲苇草摇摆在风里;

而我的心全然归属于你,犹如露水在三叶草上的落滴。

这样的诗句体现了“三曲”歌唱题材的风格。在字里行间,我们能深深地感受到日本民族对于人间的爱和美以及哀怨的情怀和体验。“三曲”歌唱的美妙音响、动人的旋律和优雅诗句,会一次又一次地将人们带往细致温情的人情世界和美丽抒情的大自然中间去。人间的情、自然的美被含蓄地表现在那些不直接明讲的表述方式里。因此,“三曲”歌唱形式和风格可以说在很大程度上体现了日本民族文化的精神。

日本典型的音乐体裁还包括邦乐、能乐、雅乐、歌舞伎、声明等。

韩国“番嗦哩”:一种叙述故事的长篇说唱,表演由唱、白和表情动作三部分组成,其中唱为主,曲调为韵文体的

诗歌。音乐使用平调、界面调，节奏多为复合拍子如12/4、12/8和10/8不等。通常一人说唱，另一人在旁击鼓伴奏。韩国音乐体裁还有正乐、民俗乐、散乐等。

印度尼西亚“佳美兰”：佳美兰(Gamelan)，即“打击乐队”的意思。一般来说，一个佳美兰乐队由25位或更多的演奏员组成，乐器可以包括铜片琴、钢片琴或竹片琴，各种形状和大小尺寸的铜锣，以及竹笛、鼓和其他乐器。虽然演奏员们都不看谱，但是，靠着本能的音乐直觉和长年的训练合作，他们将各自简单的音符汇编成非常复杂的旋律音响结构，其中切分、同步、和声、复调错综交汇。整体的佳美兰音乐结构在各地是大致上相同的，但是，不同岛屿地域的民俗风尚形成了不同的音乐风格。佳美兰音乐原则上是器乐合奏音乐，但是它有各种形式和方法的表演。当佳美兰音乐在宫廷表演时，时常会是歌唱、舞蹈合为一体，成为一种大规模的歌舞乐形式。

在佳美兰音乐中，除了那种金属明亮的音色、长短参差的声音混响给我们留下了深刻印象外，大家还会注意到佳

美兰音乐的音阶音程有点特别。初听，也许有人觉得音“不准”，不是这个音“高”了，就是那个音“低”了。其实，这是以西方音乐的音准概念来衡量一切的错误观念。简单地说，佳美兰音乐所使用的是一种“七平均律”的音阶。印度尼西亚音阶有两种，一是五声的，称为斯兰德罗(Slendro)，有点像我们中国的宫商角徵羽，但是它们的音程关系与我们的五声音阶不一样；另外一种佳美兰音乐音阶是七声的，类似do、re、mi、fa、sol、la、ci，叫派劳格(Pelog)，但它的五个主干音是do、mi、fa、sol、ci，仅用这五个音的结构关系所奏的音乐就能充分体现音调的异国风味了。

佳美兰音乐的另一个重要特征是它的复杂结构，它的基本构成方法是周期性的多层重叠回复。比方说，如果一个七件乐器的小乐队演奏四拍的音乐片段的话，最低音的乐器敲在第四拍上，然后较低音的另两个乐器一个敲在第二拍，另一个敲在第四拍，再一件乐器一拍一音，较高音的两件乐器每拍两个音，最高音的乐器每拍三个音。这种结构有点像树干和树枝的关系，一生二，二生三，三生万物，而且这种关系不断



图 79 佳美兰乐器

地重复。绝大多数的佳美兰音乐的结构都具有循环的特点，也就是说，每一段音乐都可以循环反复。这就是印度宗教中“轮回”观念在印度尼西亚音乐表演中的体现。（附图 79）

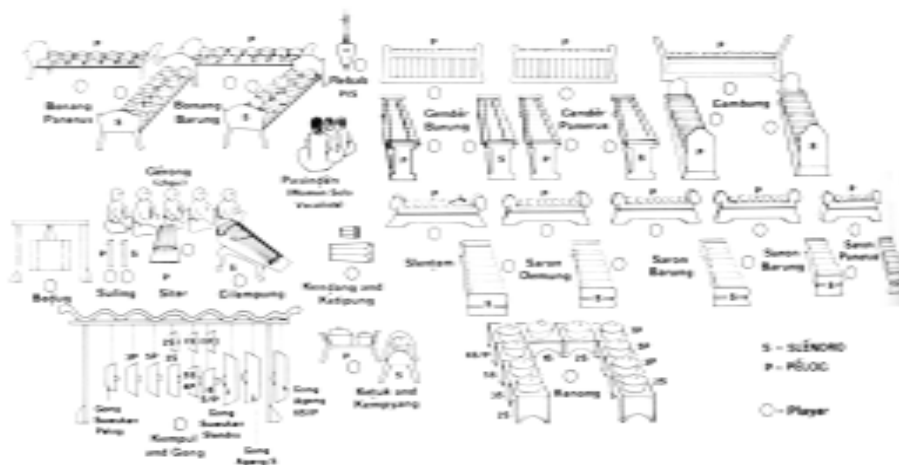
在印度尼西亚，佳美兰是人人喜爱的艺术，上至王公贵族，下至平民百姓，

因为佳美兰所表演的内容都与人们的生活有着密切的关系。关于佳美兰的起源有这样一个传说。天神湿婆（Siva）来到爪哇，他铸造了一个铜锣，作为向诸神发号施令的工具。后来，众神渐渐地觉得仅仅一个锣发出的信号太简单，没有办法表明比较复杂的意图，所以，天

神湿婆就再铸造了第二个铜锣。随着周边的事情越来越多，两个锣也无法胜任复杂的信息传递工作，于是，他又铸造了第三个锣。由三个锣组成的声音就能表达各类不同内容的事务了。有意思的是，当天神湿婆带领众神离去再返回家园爪哇的时候，那里早已居住下了许许多多的居民。由三个铜锣的“祖先”衍生出了大小不一、形状各异的铜锣；人们载歌载舞、欢庆他们的归来。从此，佳美兰铜锣由信号工具转化为了音乐的器具，同时也具有宗教祭奠的内容。因此，在印度尼西亚传统观念中，佳美兰是天

神湿婆力量的一种载体和显现，为此，佳美兰音乐演奏的本身也具有了某种宗教性质的含义。比如，在表演之前，人们往往要向佳美兰乐器献花和敬香，对它们表达虔诚恭敬之心。特别在一些巫术信仰活动中，佳美兰乐器被看作是天神显灵的器物，它们能呼风唤雨、心灵感应、驱赶妖魔。不少贵族家庭高价收购、收藏了被认为曾“显灵”过的乐器，一些贵族家庭也以供养古典音乐家们为荣。^①（附图 80）

图 80 佳美兰乐队构成



① 参见洛秦：《心 & 音.com：世界音乐人文叙事》，80—84 页，上海音乐出版社，2002。

第六章

音乐的观念与认知

理查德·利基在他的《人类的起源》中提到了这样一个事实：达尔文在 1859 年版的《物种起源》中非常小心地避免将“进化论”的含义引申到人类社会中来，在之后的版本中，他含蓄地加上了一句：“人类的起源和历史，也将由此得到许多启示。”^①在当时，达尔文为人类学理论结构建立了两个支柱：一是人类最早在哪里出现，他认为，人类的诞生地是非洲，最初很少有人相信他，但是，他是对的；另一是有关人类进化方式，达尔文的人类进化方式论点统治了人类学甚而整个人类的人文思想一百年，直到最近几年才被证明，他是错的。达尔文错误的观点因为积极地被接受，影响了人类对自己的社会和文化的认识；达尔文正确的观点因为消极地不被接受，阻碍了人类对自己的起源和历史的认识。

这个典型的例子说明了什么呢？说明了观念在人类的认知中担任着多么重要

^①理查德·利基：《人类的起源》，125 页，上海科学技术出版社，1995。



图 81 心中的歌声

的角色。人类有了观念和意识，使自己从动物中分化出来，成为了智人。进一步，智人也由于在不同的自然和社会环境里各自不同的观念和意识，创造了不同的自我、不同的文化。这就是观念的作用和力量。

观念、行为和产物是一个递推的结构关系，即，产物是行为的结果，行为是观念的结果。有观念才有行为，有行为才有产物，这三者的相互关系看起来是普通的常识，是人人都应该认识到的问题，但事实上并非如此简单。

语言是文化的产物，使用语言是一种文化的行为，而这种行为的支持者就是文化的观念。我们常听到对某一语言的评价是“鬼叫”，对另一语言的评价是“歌唱”，这样的评价是主观偏爱的、带有价值判断的，缺乏对特定民族文化的认识。同样的情形极其普遍地存在于对音乐文化的理解之中。观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对“什么是音乐”和“音乐是什么”作出非常不一样的回答。（附图 81）

一、音乐的不同观念

一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上、在许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这些形态背后的东西，那就是观念。因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

有那么一个夏季的一天，一位欧洲游客来到了美国的阿拉斯加。这位游客是一个热爱自然艺术的收藏家。来到阿拉斯加后，就直接来到爱斯基摩人的生活区，因为他在欧洲看到了许多在艺术馆展出的爱斯基摩人的艺术作品，非常喜欢。到了村寨后，他到处打听谁愿意出售“雕刻艺术品”，结果让他非常失望。他拼命说他要“carving”和“art”，但是，没有人说这里有“雕刻”或“艺术”。正当他怀疑这里可能不是爱斯基摩人的村寨，要离开时，突然看见三两个爱斯基摩人在进行“雕刻艺术”创作。这位欧洲人立刻大喊大叫：“Just this, just this. This is the carving. This is the art. Why did you treat me like

that? Why did you lie?”(就是这个,这就是我要的艺术品。你们为什么骗我呢?)懂英文的爱斯基摩人对他解释说,他们对他很友善,并没有对他撒谎,他们正在做的事不是“雕刻”,也不是“艺术”,而是将多余的那部分木块或石头去掉,去掉累赘,去掉不必要的,留下本来的东西。爱斯基摩人说,他们没有创造,他们只是以木块或石头来还原生活、生命本来的样子。欧洲游客沉思了半天,似懂非懂地点了点头,抱着两大块“去掉累赘,去掉不必要的,留下本来的东西”走在回去的路上,他好像得到了一些什么启示:事物是可以从不同的角度来解释和认识的。

以上的情节是杜撰的,但是,爱斯基摩人对“雕刻艺术”的观念是真实的。爱斯基摩人对音乐的解释也是独特的。所有的爱斯基摩人的音乐舞蹈不具有娱乐的意义。我们所说的音乐的艺术价值在爱斯基摩人的生活中是不存在的。对他们来说,音乐是维系生活、生存和生命的一种方式。^①

同样的情形发生在南美巴西的苏亚

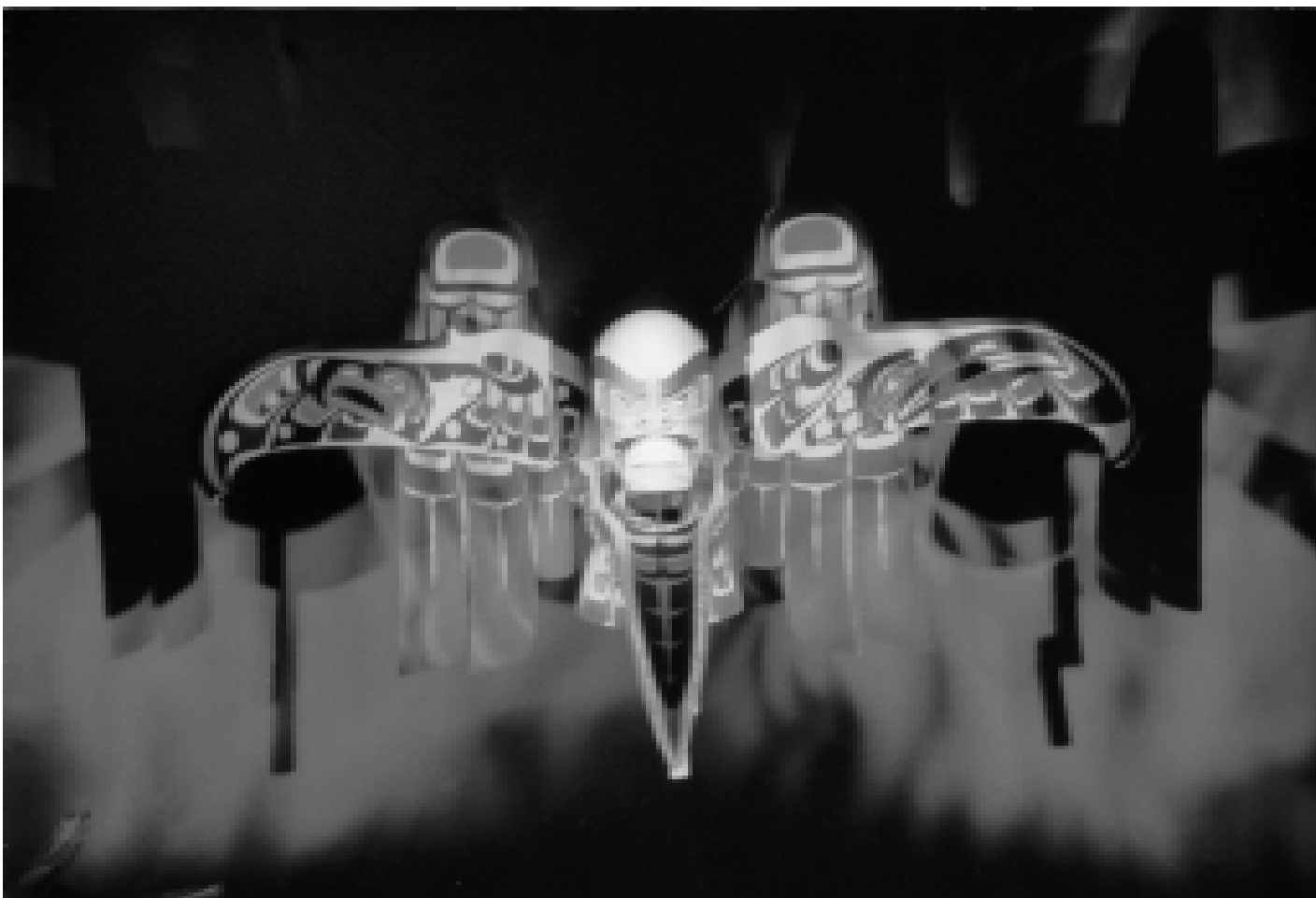
印第安人中。美国学者安东尼·西格(Anthony Seeger)有一篇著名论文《为什么苏亚要“歌唱”》(发表于1987年),这篇文章所提出的对“为什么苏亚要‘歌唱’”的问题的认识,告诉我们不同民族的“歌唱”的观念是不同的。苏亚的“歌唱”并不是我们概念中的歌唱,因为在苏亚语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么,在我们听来他们的确是在歌唱的“歌唱”是一种什么样的东西呢?也就是说,这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢?苏亚的“歌唱”有两方面的意义:一是内在的,另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血缘、家庭的维系,对生产、生活、生存的作用,对视觉形象的表达,对宗教膜拜的渲染。在这个意义上,“歌唱”不是音乐活动而是语言传达,“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的,真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”,因为这是苏

^①Lorraine D. Koranda, "Music of the Alaska Eskimos", in *Musics of Many Cultures*, ed. Elizabeth May, pp. 332-362.

亚人的生命。苏亚“歌唱”的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角的作用，有一种社会化、政治化

的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。这也就是我们认为的“歌唱”对于苏亚人自己来说却不是歌唱的原因。（附图 82）

图82 印第安人的图腾



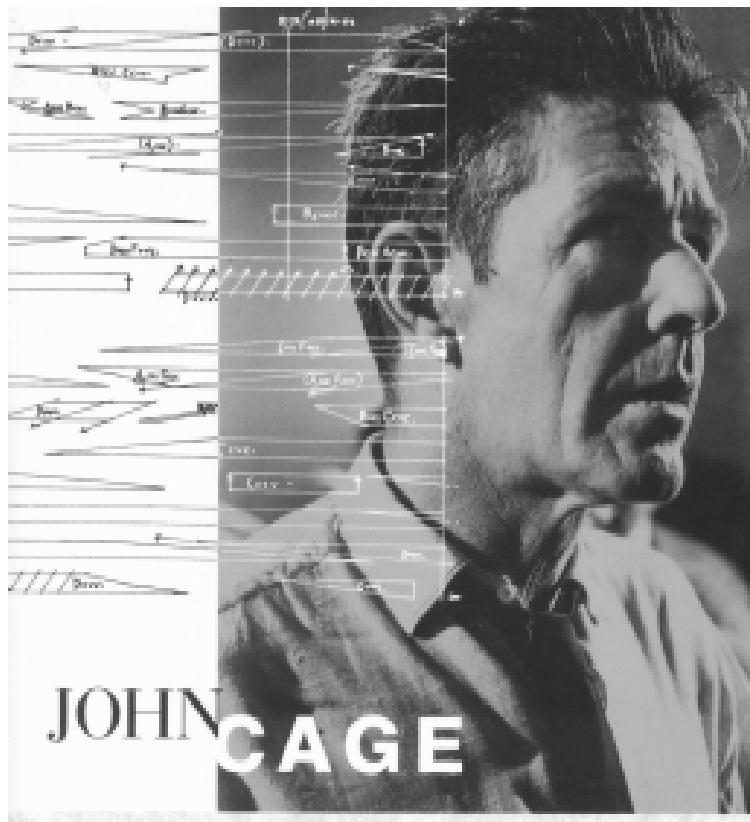


图83 约翰·凯奇

在这里再举两个极端的例子。

在20世纪西方音乐中，有一位作曲家的一首作品震撼了我们的听觉，震撼了我们的思想，震撼了我们人类的音乐历史，那就是凯奇的著名钢琴作品《4'33"》。这位作曲家走上音乐厅舞台，坐下后打开了钢琴的盖子，在琴旁沉默了4分33秒，其间只在键盘上装模作样

地动了三次手指，表示这是乐章之间的分段。在这4分33秒过程中有过音乐声吗？没有。那么，《4'33"》是不是音乐作品呢？是！这里的问题是什么？又是观念。作曲家凯奇通过《4'23"》告诉世人，他的这首音乐作品是用来理解和认识的，不是用来“欣赏”的，是通过这种寂静、沉默让听众们思考音乐的价

值、意义何在。它是20世纪的音乐文化、音乐哲学和音乐观念的产物，是向传统挑战的划时代的音乐作品。在《4'33"》后面，凯奇要叙述的是，（音乐）“游戏是对生活的一种肯定——不是试图使混乱变得有秩序或表示创造的价值，而仅是使我们注意到我们亲身经历着的生活的一种方式”，以“我无话可说，而我正在说”^①的方式表达了他所想要说的诗意。（附图 83、84）

大家都知道陶渊明“挂印归田”的故事。弃官回家后，陶渊明在墙上挂了一张无弦琴。人们不禁要问，无弦琴能演奏吗？不能。那么，陶渊明的“无弦琴”是不是音乐

呢？是。关键又是在观念。这里的音乐不是听出来的，而是看出来的，更是想出来的。“无弦琴”是老庄哲学“大音希声”的最典型、最直接的表现。这种象征性行为是超越了音乐物质和生理感官作用而形成的纯粹的观念和精神的结

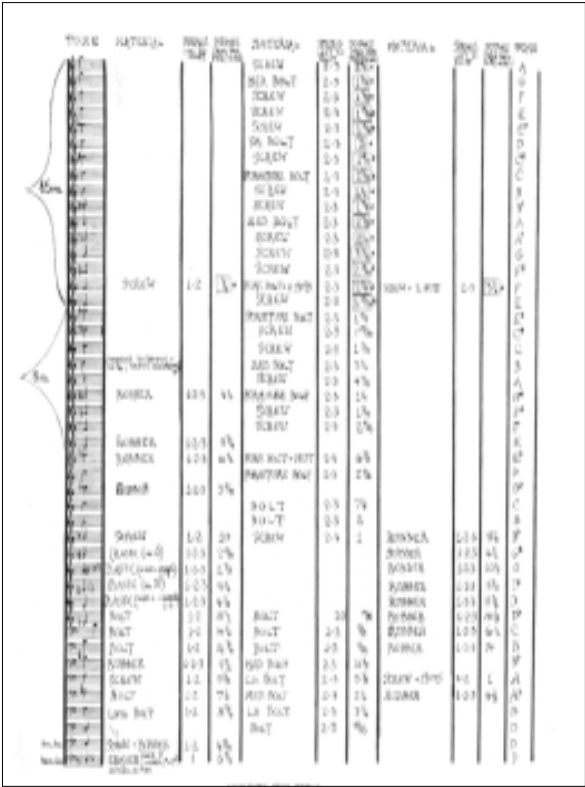


图 84 凯奇的作品

①彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》（下），212 页，人民音乐出版社，1986。

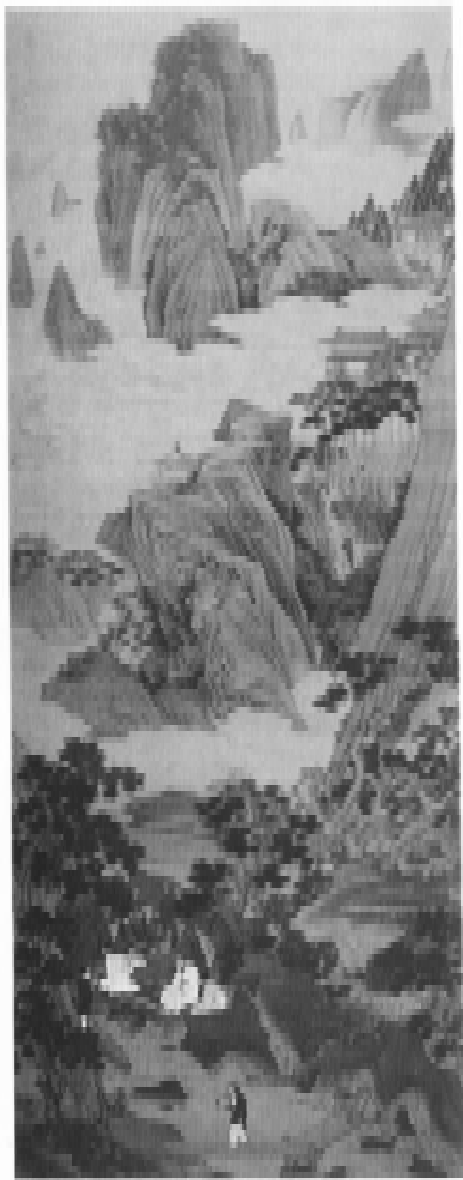


图 85 桃源仙境图

果。(附图 85)

对“什么是音乐”的解释涉及的是音乐的形态问题，对“音乐是什么”的解释关心的是音乐的本质问题。如前所述，形态和本质是不能分隔开来的，这是因为本质——观念的因素才形成了特定的形式，反过来，形式又在很大程度上反映了本质。然而，无论从形式还是本质上来探讨“什么是音乐”、“音乐是什么”的问题，都是没有标准答案的，它是因文化不同、社会属性不同、人们的思想观念的不同而异的。音乐可以是一种表达、一种精神、一种工具，也可以是一种“无为”的境地。

二、音乐的社会价值观

中国先秦重要音乐论著《乐记》的首篇《乐本篇》这样说，音是从人心产生的，人心的活动是外物引起的。人心感受外物，使内在感情激动起来，作出反应，外现于声；各种声互相应和，发生种种变化，既有变化，又有规律、有组织，就成为“音”；众音组合，构成曲调，用乐器演奏出来，再配上舞蹈，就

成为了“乐”。^①

这是一段非常心平气和的论述“音乐”的文字，它是中国音乐美学的经典段落。就这段叙述而言，它本来应该是有极大的可能促使中国音乐作为纯粹的“艺术”或“审美”的形式发展起来的。然而，细心的读者会注意到，智慧的公孙尼子（或别的什么作者）在这里游戏了概念。第一个“音”由人心生也，而第二个“音”是在外物作用下产生的，尽管文字依然回到了曲调、演奏和舞蹈的“乐”，但是，作者已经为后面他所规定的音乐的本质观念埋下了伏笔。

《乐记》的音乐本质观念是什么呢？公孙尼子接着说，由于人心感应外物，“哀”“乐”“喜”“怒”“敬”“爱”六种情感所唤起的“声噍以杀”“声啍以缓”“声发以散”“声粗以厉”“声直以廉”“声和以柔”都不是人心所固有的。所以，先王非常注意用什么对民众进行感化；用礼引导民众的意志，用乐调和民众的性情，用政齐一民众的行为，用刑防止民众的奸邪。所以礼乐和刑政一样，其目的就是为了统治国家和

民众。

于是，音乐就有了社会价值和功能的问题。在公孙尼子的理论下，“郑卫之音”——民间小调就是“乱世之音也”，“桑间濮上之音”——乡村歌谣就是“亡国之音也”。

音乐的社会价值判断是一定社会对一定音乐活动的认可和接受的标准或规定。这种判断的标准是在特定的社会观念和意识的作用下产生的。比如，美国的乡村音乐是一个大类，在各家音乐唱片店中，乡村音乐总是属于一个主要的类别。乡村音乐原来是地区性很强的，后来由于美国的生活、职业、居住的流动性很大，音乐也随着带过来带过去，逐渐乡村音乐成为了一种全美国性的流行音乐。然而，尽管乡村音乐非常流行，有的作品获得过“奥斯卡音乐奖”，但它并不是为整个社会所接受的。当然，每个人有自己的音乐趣味和爱好，这是自然的，可是，在对音乐种类的选择上却也体现了文化价值认识中的偏见。

以下是我留学期间的一段经历。

1992年，我在美国西雅图遇到一位

^①引自蔡仲德《〈乐记·声无哀乐论〉注释与研究》，6页，中国美术学院出版社，1997。

美籍华裔中年女子，她知道我是学音乐的，很兴奋。她问我最喜欢什么音乐，那时我才去美国不久，就习惯性地按国内的概念说，Western Music，即“西方音乐”（其实应该说 European Classical Music，也就是欧洲古典音乐）。她很惊讶地反问，“Western Music？”我立即反应过来了，她说的 Western Music 指的是美国乡村音乐，因为乡村音乐也叫“Country and Western Music”。我立即纠正了我的说法。有些德国人是非常欧洲中心主义的。对于他们来说，只有巴赫、贝多芬、勃拉姆斯的作品才是音乐，只有交响乐、歌剧才是正统的艺术。美国乡村音乐在这位德国女子眼里是地地道道的“下里巴人”，是上不了台面的，是不“正统”的。所以，她对我这样一位在美国著名大学读音乐博士的人会喜欢乡村音乐表示出不能理解和极端的惊讶。这就是对音乐的社会价值判断，这样的偏见不仅是针对乡村音乐的内容和形式，而且更多的是针对它的文化价值。

对某一音乐的社会“正统”地位的认可和接受不是一成不变的。由于历史的发展、社会和文化的变迁，人们对音

乐的理解和接受也在不断地变化。随着观念的变化，那些被观念支配着的音乐的社会价值和“正统”地位也必然变化。美国黑人的爵士音乐从奴隶的小调如今成为了大学课堂里的“古典”音乐，就是这种现象的最典型的例子。（附图 86）

巴西有一个音乐剧，其剧情故事是这样的：在几十年前，一个巴西白人庄园主拥有大片的土地和牛群，也拥有许多奴隶，这些奴隶都是黑人。虽然当时巴西依然实行着奴隶制度，但是庄园主和奴隶之间的关系比较和睦。在地位、权力和财富上虽然两者间差距很大，但是在感情上庄园主和奴隶已经是比较融洽了。这位庄园主有一个男奴隶，这个奴隶不仅身强体壮、善良忠诚，而且还做得一手好鼓，歌也唱得很好，深得主人欢心。

黑奴有个漂亮的妻子，怀孕了。一天，怀孕的妻子对黑奴丈夫说，她想要吃那头牛的肚子。丈夫问，哪一头牛。妻子告诉了他，黑奴听后吓得全身直冒冷汗。他对妻子说：“你好吃不吃，为什么偏偏要吃那头的？”妻子说：“我就要吃那头的！”

这是一头什么样的牛呢？这是庄园



图 86 李斯特在演奏中

中最健壮、威武的领头牛，是庄园主最宠爱的牛。这头牛似乎是庄园主的化身，庄园的象征。要将这头牛偷来杀了，吃它的肚子，这还了得！所以黑奴吓得浑身颤抖。他又对妻子说：“你不要命了是不是？”妻子回答：“即使不要命，我

也要吃！”

黑奴非常爱他的妻子，他是一位非常称职，而且是刀山敢上、火海敢下的丈夫，他完全理解，这不是妻子失去了理智，而是她腹中那幼小的生命正在呼唤着他的要求。那是一道不可违抗的“圣旨”。于是，那头牛被杀了，牛肚被吃了，丈夫的使命完成了，妻子的要求满足了，大祸也闯下了。

这对黑奴夫妇闯下了大祸后，知道他们的性命难保，于是逃离了庄园。庄园主发现领头牛被杀，命令人马追逐逃亡的黑奴。在巴西早期奴隶制中，除了主人、奴隶，还有一类人，就是混血种人。这些人的地位比黑人要高得多，在庄园中担任管家、领班、工头之类的职务。前去追逐逃亡的黑奴的人马就是这类人。他们处于奴隶和主人之间，为主人干事，但是感情却是向着黑奴的。

这对黑奴夫妇最终被抓到了。但是，追逐黑奴的人没有立即将黑奴带回庄园。领班派了一个聪明人来向主人报告说人抓到了，问怎么处理。主人说，都杀。聪明人说，女黑奴怀有身孕，马上就要分娩，怎么办？主人想了想说，免杀，但是男黑奴要杀。聪明人说，男黑奴声

称要自杀，怎么办？主人说，不管，要杀。聪明人又说，杀了男黑奴，没有人为你制作鼓了，没有人为庄园唱歌了怎么办？主人犹豫了。聪明人继续说，他是你最喜欢的奴隶，杀了他后，你想他了怎么办？主人反问聪明人，你说怎么办？聪明人说，罚他为你用那牛的皮做十只最好的鼓、为庄园唱歌十天十夜怎么样？主人说，好，就照你说的办。

一场大祸就这样化解了。这个故事反映了奴隶与奴隶主之间感情、地位的微妙的关系。它原来是一个在街头巷尾流传的说唱性故事，而且在巴西废除奴隶制度前是被禁止演唱的。然而，一时间这个故事突然被广泛地传播开来，竟有人把它搬上了舞台，当时正是奴隶快要被解放的时刻。这个故事最终成为了音乐剧，成为了巴西音乐文化中的一个重要里程碑。

正统与非正统之间的关系是相对而言的，是会随着社会结构的改变、人的观念的改变而“时过境迁”的，“下里巴人”往往成为了“阳春白雪”。（附图 87）



图 87 下里巴人音乐

三、音乐作为表述文化和感情的媒介

一位女学者在她的著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》^①中这样写道：一层神秘的面纱，遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔迷离的神姿魔影。那里，仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹？仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异？仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜？仅仅是对彼岸、来世、苦难命运等迷蒙之境的恐惧？

天是什么？地是什么？日月星辰是

什么？

它（自然、社会）是什么？我（个体、群体）是什么？此生彼岸又是什么？

人与动物的不同正在于人会询问这一切的“是什么”和“为什么”。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表

^①周凯模：《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》，1页，云南人民出版社，1992。

达我们所有的喜怒哀乐，表达我们对天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么贫乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来宣叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和来世的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比划，把想像的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

因此，音乐的一个重要作用便体现在了礼仪传递中。

我们没有创造音乐，而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐，用它作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。于是，在人们的观念中，音乐就是礼仪、礼仪就是音乐。摩罗歌的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义；马里的《生命之歌》叙说“轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命”。

不同社会、民族和部落的音乐礼仪行为的具体内容是不一样的。这些礼仪的一个重要的作用是象征人生成长的过程。在印度的乡村，可以看到这样的礼仪，即一个幼儿的头发被削下来祭献给女神。在这个礼仪中，人们演奏特定的音乐来完成这一过程。在印度乡民的观念中，它象征了一个孩童从“被玷污”到“洁净”的转换。

科西嘉是一个欧洲小岛，由于地理位置的特殊，几个世纪以来一直受到战争的骚扰。腓尼基人、罗马人、希腊人、拜占庭人、汪达尔人、哥特人前后都在科西嘉岛屿上显示过他们的武装和威力。这种冲突一直延续到1768年科西嘉这个小岛成了法国的领土之后，才算缓解下来。战争的痕迹、政治上的冲突、民族间不和的历史都在科西嘉民间音乐和歌唱中体现出来。科西嘉人的圣歌就是告诉了大家这样的故事。科西嘉人在苦难、灾难中，将心灵转向了教堂，人们希望从那里得到解答、得到帮助、得到安慰、得到寄托。然而，这种圣歌不像中世纪时期的格列高利圣咏。格列高利圣咏不是为人唱的，而是为神、为上帝而唱的。歌咏者很清楚，他们所唱的不

是他们自己的声音和旋律，他们只是耶和華在人间的噪喉，唱的只是耶和華要告诉世人的话。在格列高利圣咏里，没有人情，没有感情，更不会有激情。相反，科西嘉人的圣歌是为自己而唱的，唱的都是自己的故事，自己想要述说的话。虽然他们也在教堂里唱着这样的歌，但是，这些歌是有人情味儿的，有人性特点的。科西嘉人是想要告诉耶和華有关他们的苦难、他们的生活、他们的历史。在一样的教堂唱着几乎是一样风格的圣歌，但是，讲的却是完全不同的故事。（附图 88、89）

我们常把音乐比喻为一种语言，这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们的形式上有很大的相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对于音乐这样一种特殊的“语言”的认识和运用的积淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的“音乐叙述”性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来



图88 圣咏



图89 格列高利圣咏记谱人

说,它“自己说着自己的话”,就像欧洲交响乐有着“自己的语言”,中国京剧有着“自己的腔调”,印度尼西亚佳美兰有着“自己的音程语汇”,印度拉加有着“自己的微音体系”,等等。然而,这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述“音乐叙述”时,就能注意到这些“自给自足”的“音乐叙述”是一种历史文化的积淀。

我们来看几个不同民族中的“文”和“乐”的关系。在欧洲音乐史上的很长一段时间中,歌曲不那么被重视。特别在18世纪,人们认为歌曲是与声乐艺术的纯音乐处理不相容的。过了一个世纪,到了舒伯特手中,歌曲获得了划时代意义的生命。舒伯特的做法是,有意识地将和声以及器乐伴奏等纯音乐因素提高到与歌曲旋律同等重要的地位。旋律不再是因为诗文才有价值,而整个歌曲就是一个完整的纯音乐的机体。在声乐中,将音乐旋律的地位不断地加强和提高的就是歌剧。歌剧发展的走向是一条通往人声不断地屈服于管弦乐队的道

路,是不断地将交响化的思维引入歌剧,使人声仅仅作为整个作品中的一个乐思的过程。这样的局面在瓦格纳的“综合艺术”式的戏剧音乐里发展到了极端。在瓦格纳的戏剧音乐里,不用说“文”在音乐中的作用,就连人物都在狂风暴雨般的音乐音响中消失了。音乐学家这样评述:“在巨大音响的戏剧中,他们出场了,参与了;但是他们是无能为力,他们完全被交响乐的浪潮卷走了。在热情的高潮中,他们说的话变得无足轻重了,因为他们是小卒子,他们失掉了自己的身份,他们瓦解了,毫无戏剧性地消失在音乐中,在纯音乐中。”^①

这样的结果是一种思想和哲学的体现。舒伯特的歌曲、19世纪的歌剧和瓦格纳的戏剧音乐是一个音乐摆脱语言文字、超越语言文字的过程。就像瓦格纳认为的,管弦乐应该是音乐表现的最重要的工具,它的使命是表现文学所无力表现的东西。这种论点正是符合了19世纪音乐文化的根本观念:“音乐不论同什么东西结合,它必须保持其统帅地位。”^②

①保罗·朗:《十九世纪西方音乐文化史》,210-211页,人民音乐出版社,1982。

②保罗·朗:《十九世纪西方音乐文化史》,213页。



图 90 舒伯特在创作

中国音乐中的“文”与“乐”的关系正好和欧洲音乐中的情形相反。以“乐”来传达意思、表现感情是有的，但是中国民族音乐特征却是以“文”来化“乐”的，也就是说，音乐是建立在文辞语言的基础上的，是“依字行腔”的。最

典型的的就是昆剧的唱。昆剧的音乐哪里来的？它不是像现代作曲家那样“作曲”作出来的，不是设想一个动机然后再发展成一个作品的，也不是以音乐来带动歌词内容的，更不是只听旋律就能够理解文字的意思的。昆剧的音乐是地

地道道、彻头彻尾地按照语言的声韵、文字的意思而来的。平上去入各有其“打谱”和演唱的规定。一首没有平仄格律的新诗是不能“打谱”的，也是不能演唱的，比如，一行华丽浪漫的七个平声字，“打”出来的音乐要么是七个Do，要么是七个Mi（或别的什么音），是不能成曲调的。其中，“打谱”演唱中对字的“头、腹、尾”的“切韵”是有严格要求的，文辞的格律结构中板眼的节拍是有规定的。这种情形下产生的音乐完全依附于文字语言，如果不认识字词、不了解词意、读不懂诗文，那是听不懂昆剧的唱的，说实话，也是没有听头的。这就是为什么很少有单独的昆剧中的旋律成为器乐音乐的原因。古代的曲家们的论述是最好的总结：“五音以四声为主，四声不得宜，则五音废矣”（魏良辅《曲律》），“声则平、上、去、入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀。”（沈宠绥《度曲须知》）。

中西两种不同的“文”与“乐”的关系是和各自的语言性质有着根本性关联的。中国语言是一种声调语言，它自身的“音乐性”一方面限定了中国的歌唱发展为纯音乐的声乐形式，另一方面

却也是为中国民族的曲唱建立了坚实的基础，而形成了自己的风格特征。欧洲语言基本属于印欧语系，不是声调语言，每一个词的特性是在重音和音节上。不规则的重音和可以分离的音节，在语言的功能上没有对音乐产生直接影响。也因此，欧洲音乐的发展在很早的时候就脱离了文字和语言，向着纯音乐的总体方向发展。

四、音乐对人的社会化作用

对音乐的认识是在一个人的社会化过程中承袭下来的，这种过程可以是自觉的，也可以是不自觉的。不自觉地接受对一种音乐的认识，是在特定社会文化里耳濡目染而形成的。家庭、学校、政府和整个社会的语言和宣传中有意识或无意识地给音乐确定了性质。比如，贝多芬的交响乐是“高尚”的，非洲土著人的歌是“卑微”的，“革命歌曲”是“进步”的，“黄色曲调”是“低俗”的，莫扎特的音乐是“优美”的，泰国的椰胡是“不堪入耳”的。这类不自觉地接受了的音乐观念不仅反映在音乐的作品



图91 沙龙音乐会

上,而且还反映在音乐从业者的社会地位上。

另一方面,对音乐的认识是一个自觉的接受过程,即有意识地学习音乐、从事音乐。有意识地或自觉地认识音乐的过程,大多是通过掌握一件乐器(包括人声)、使用音乐或聆听音乐来完成的。从现象和形式上来看都是朝着同一个目标的,但是,其动机或目的却是大相径庭的。许许多多的人从学习音乐到成为音乐家是把音乐作为职业来从事的。这样一来,音乐成为了一技之长的产物;有一些人是觉得音乐是一门崇高的知识,学习和了解音乐是人认识自己、认识世界所必备的;还有不少人把音乐看作是修身养性的手段,是有助于完美自己的精神和生理形象的。视音乐为生命者为另一类,这是少数者。对这一类人的划分不是按专业或非专业或掌握音乐技术的能力高低来进行的,这是一种人对生活的态度和方式。这类人是将音乐作为其生活目的,而不是手段,他们应该是属于生活的真正的诗人。我在《街头音乐:美国社会文化的一个缩影》中记述了一个被称为“生活的真正的诗人”的人:

彼特是我在肯特大学读书时的邻居,可是,起初我们只是见面说声“Hi”,没有过交往,所以一直都不知道彼特是一个音乐家。有一天,我的车钥匙和房间钥匙被锁在车里,拿不出来了,彼特正好在停车场修他的车。他主动来帮我,折腾了好半天,就这样我们熟悉了。我们的交谈是从他的车开始的。他花了一百元买的现在这辆车。别以为美国车子真那么便宜,彼特买下时,这辆车是报废了的。因为彼特是一个机械师,在大学读的是机械专业,是修车好手。这辆具有个性的面包车是在他的手中起死回生、重新装扮的。从他的车子、他的打扮,以及平时对他的印象,不觉得他是受过高等教育的白领阶层之士。所以,我小心地问他从事什么职业。彼特说在餐厅做零工。我有点不理解。他说,说来话长。我建议上楼去,请他喝啤酒。我拿着啤酒,一进他的房间,一下子被他的吉他、谱架、唱片和房间里的特殊的布置惊呆了:我竟然没有发现,看上去邋遢的彼特是一个生活在如此富有情调和充满想像空间里的艺术家。非常腼腆的彼特喝了啤酒后,开始讲他的故事。他大学毕业后,去了汽车工业城底特律,有一份像样的工作。不久,他就和一位比他年长的女子结了婚。由

于年龄的差别,更由于彼特将所有业余时间都用于学习和演奏音乐,精力不在公司工作上,他一直得不到加薪。两年后,他与妻子离异。彼特在纽约生活过,还去过新泽西,半年前来到了肯特(Kent)这个大学城,加入一个朋友的乐队。凭他的技术,找一个好收入的工作很容易,但是,他不愿意,因为全日制的工作让他没有时间练琴、练唱和作曲。他目前经济有点拮据,所以只能开着那辆几乎天天要修且时时会抛锚的车。他很喜欢他现在的这把吉他,但是眼下付不了六百元买下来,只能先付五十元的押金借用,慢慢酬资来付余款。我听了有点难过,说可以借钱给他。彼特说,谢谢,他从不向别人借钱。我建议他去修车行工作一段时间,因为这工作很赚钱。他说,修车行需要固定工作时间,他常要外出演出,这样没有规律的生活会影响修车行的经营。所以,他现在为了保证能演奏音乐,就找一些时间灵活的餐厅工作,只要不饿肚子就行了。他在街头演奏,在酒吧演奏,也在为艾滋病患者募捐义演中演奏,靠这样的生活方式支持着他对音乐的热爱。我要求他演奏一曲。彼特弹着琴,演

唱了一首他作词作曲的歌。这首歌是献给他的女朋友,一位非常贤惠美丽的中学教师的。最后,我问他对自己的生活方式是怎么想的,彼特轻声地回答说:“我想为自己生活。钱财都不是我自己的东西,只有我的感情和音乐才是真正属于我的。对人生没有特别高的要求。只希望,有一天我离开人世,别人说,彼特是个好人。”^①

人的内心世界是不能用外表、地位和金钱财物来判断的。谁会想到,开着一辆“玩世不恭”样式之车的主人是一位精神和人格有如此境界的流浪音乐家。曾有人说,中国人没有信仰,这句话非常让人震动。对于缺少信仰的民族来说,“没有信仰”是一个听上去没有感情色彩的中性词。但是,事实上其所指的内容实在是太沉重了。在美国,不少同胞们所加入的这个教会或那个主义,都不是信仰。信仰是没有功利色彩的,不是做给别人看的,不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的,也不是以信仰作借口来逃避什么的,而是内省的,自

①洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,190-193页,人民音乐出版社,2001。

尊自爱的，有朴素心怀和高贵品格的，而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。

达尔文错误的观点因为积极地被接受，影响了人类对自己的社会和文化的真实认识一百年。这是因为“欧洲中心论”借用了“进化”含义并将之推向了社会文化的领域，形成了“社会达尔文主义”。欧洲种族、文化优等的思想紧紧地抓住了这个“契机”，将“进化”作为理论依据来划分其他文化的“先进”与“落后”，从而实现欧洲文化取代世界文化多样化的战略。

达尔文正确的观点因为消极地不被接受，阻碍了人类对自己的起源和历史的认识一百年。达尔文说，人类的诞生地是在非洲，理由很简单：“在世界上每一个大的区域里，现存的哺乳动物都与在同一区域产生出来的物种关系密切。非洲现在生存有大猩猩和黑猩猩两

种猿。因此，非洲过去可能生存有与它们密切相关的绝灭的猿类；而现存的两只非洲猿是人类最近的亲属，因而我们早期的祖先更可能是生活在非洲，而不是其他地方。”^①虽然现在的事实证明达尔文的理论是正确的，但是，当年的人类学家们却极其不愿意接受他的观点。这是因为人们以殖民主义的眼光来看待非洲。非洲——“这个黑暗的大陆”，绝不可能是如此高贵的智人，特别是欧洲优等人种起源的地方。

以上的“达尔文现象”是一种观念影响人类认识的典型例子。我们应该在对世界各民族的音乐文化的理解和认识的问题上认真地吸取教训。避免这种充满感情色彩的“接受是因为愿意接受”和“不接受是因为不愿意接受”（不论它们正确与否）的偏颇，是为当今民族音乐学所倡导的。

①理查得·利基：《人类的起源》，1页，上海科学技术出版社，1995。

第七章

音乐的意义和象征

在捷克作家米兰·昆德拉的小说《不朽》中有这样一个情节：小说中的人物阿格尼丝小时候，从父亲那里学会了一首德国小孩人人会背诵的歌德的诗：On all hilltops / There is peace, In all treetops / You will hear / Hardly a breath. Birds in the woods are silent. Just wait, soon / You too will rest.^①中文的大意为：所有的山顶 / 一片寂静，所有的树端 / 你不能听见 / 一声叹息。鸟儿在林中无语。只是等待，不久 / 你也将休息。当时和父亲一起散步时，阿格尼丝朗诵这首诗，觉得它是多么美妙，父女俩禁不住在最后一个词上大声高喊，让声音在周围回荡。最后一次同读这首诗，是父亲去世的前几天，阿格尼丝守护在他身边。直到那时，她才意识到，这首儿童们喜爱的天真烂漫的诗，竟然还会有着死亡的含

^① Milan Kundera, *Immortality*, trans. from Czech by Peter Kussi, New York: Harper Perennial, 1990, p. 26.

义。阿格尼丝握着慢慢离开人世的父亲的手，眼泪和诗句在叙述这样一个声音：不久，你也将休息；林中树端上无语的鸟儿在等待着寂静和安宁。

以上的例子说明，艺术的属性是多方面的，根据不同的场景，有时是审美的，有时却是象征的。这是艺术活动的特性。一方面人们把这种审美性质或象征性质赋予艺术，另一方面，人们又用艺术的审美性质或象征性质来表达我们的感情和思想。音乐作为艺术中的一类，它的情形是同样的。然而，在具体的音乐活动中，特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。

一般地说，“意义”一词指的是，当一个人把对某一物体的认识安放在他所经历过的情景中，该物体就会对这个人产生一定的意义。也就是说，一事物对某人所发生的作用是与她（他）的经

验世界有着非常直接的关系的。^①

在理论上，对“音乐的意义”的讨论在民族音乐学中是一个带有哲学意味的认识，它所涉及的实际上是音乐符号学的内容。符号学（Semiotics 或 Semiology）是关于符号、符号体系和它的表述意义的一门学科。最早提出符号学的是美国思想家皮尔士（Charles Peirce），之后瑞士语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure）对皮尔士的学说作了进一步发展。从广义的角度来说，符号学是一个综合性的学术领域，它包括人类学、社会学、文学等其他人文学科，其目的是为别的学科提供一个视角，即从符号体系来认识人本身以及他的所有。

从社会学意义上来说，符号就是文化的产物，是人们实际经验中的一部分，无论符号是被接受或创造，对符号的反应都将与个人的和社会的整个的集体记忆相关联。音乐符号学的着眼点就在寻求人们在文化中对音乐的意义不同认识和理解。比如，贝多芬的《第五

^①参见Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 9.

交响曲》的主题对一个德国人来说，可能是他的民族文化的象征；对一个音乐学生来说，它可能是贝多芬音乐的标志；对“文革”中的红卫兵来说，他们可能把它视为“帝国主义”的产物或者理解为革命性的“造反有理”的号角声。因此，对音乐的意义认识既是经验性的，也是认识性的。当这种经验性和认识性从个人感受扩大至特定范围内的群体共识时，音乐的意义就具有了民族、

社会和文化的特性。

一、音乐的象征性

象征性质集中体现在符号的运用上。从一定意义上说，整个人类世界就是一个象征系统。人的名字是符号，一个个体的人对社会来说是符号，而特定的文化价值相对于人类的大环境而言同

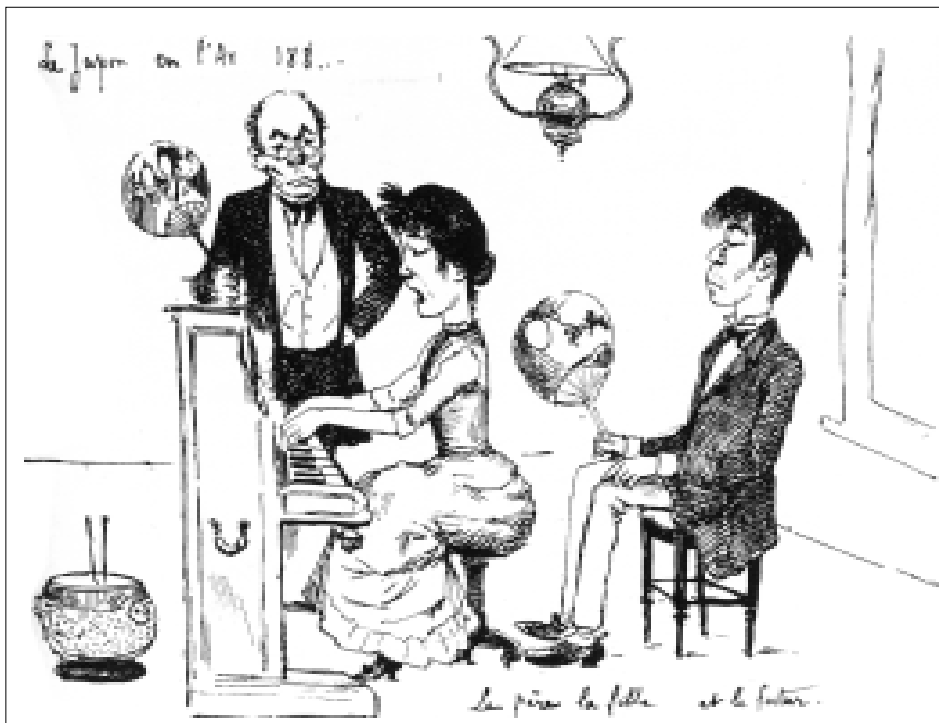


图 92 音乐教育

样可以看作符号。因此，象征贯穿了人类的整个生活领域，它对人们的思想意识、心理情绪、行为活动的规范起着巨大的作用。

“街头音乐”一词可以作为一个特定的符号来认识。对于大多数人来说，“街头音乐”是街道上破衣烂衫的“卖艺”者的同义词，它成为了“乞讨”意义的符号。对于某些人来说，“街头音乐”的直接联想是阿丙和他的《二泉映月》，那是音乐的经历给予的形象。然而，对于本文作者来说，“街头音乐”是一个非常的符号，它唤起了个人特殊的情感和记忆：

1996年冬，伊利湖已被冰冻如铁板一块，寂静得似乎不存在；而紧挨着它的克利夫兰市却常常被围困在大雪后的交通混乱之中。我呢，在离克利夫兰市不算太远的肯特大学静心地赶着完成博士论文。一天，又是大雪纷飞，邮差还是依然送信。来信中有一本半年刊的华盛顿大学校友会的杂志。随手翻了一下，一条消息和附着的一张照片让我惊愕、后悔以至湿润了眼眶。消息说，“照片上那位每日在大学街上演奏的黑人乐手不久前自杀了，原因是再也不能忍受寂寞。死时

穿着一身整洁的衣服，没有家属，只有吉他陪伴在身旁”。在华盛顿大学读书的三年里，几乎天天走过大学街，每次都能看见这位面容慈祥、衣装整洁的老年黑人在演奏，他深沉而略带悲哀的弹唱总让我慢下脚步，总打算买一盘安放在吉他盒中的他演唱的音带，可每次随着尽管放慢但依然匆匆的脚步，我对自己说，下一次吧。

永远没有了“下一次”。这位谁都不知其身世的黑人乐手的歌声，随着他的身影永远从那大学街中消失了。那么灵魂呢？我想，他的灵魂并没有消失，而会永远长在。

尽管以后的几年一直生活在东部，但是，每逢节假日我还常去看看曾经就读过的华盛顿大学，看看西雅图的山山水水，看看那里熟悉的一切。次年五月中下旬，我再次去了西雅图。那天下着西雅图季节性的春雨，到了大学区，我没有像往常那样直接进入校园，而是朝着大学街那个我熟悉的地方走去。我知道那里已经没有了我再想要听一遍的弹唱，没有了曾经多少回打算要买的音带，没有了想再看一眼的面容慈祥、衣装整洁的老年黑人乐手的身影。但是，我总觉得那灵魂还依旧在。我没有走得太近，只是远远地望着那块地方。周末的傍晚，街道上没有行人，沙沙的雨声陪伴着我，我静静地陪

伴着那块“寂寞”的一角，站了许久……

为了这个特定的符号、特殊的感情、难忘的记忆，我进行了历时数年的街头音乐的考察，并撰写了《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》。

图93 路人对街头音乐的尊重



象征性在音乐中的使用是多方面的。它可以是指向性的，音乐的指向性主要体现在它的联想功能上，就如雷电象征暴风雨的到来。当一首音乐作品或一段旋律或一件乐器具有一定的指向功能时，它就成为了特定意义上的符号，成为了一个特定的标志。比如拇指钢琴（Mbira）是非洲黑人音乐的标志，尺八是日本音乐符号，脸谱是中国京剧的象征，奏鸣曲是欧洲古典音乐的代名词。象征也可以是形象性的，人们通过某一音乐符号的运用将一种物体的特点以另一种物体的表现方式体现出来，从而达到与某一形象的联结或者模仿。琴曲《高山流水》、贝多芬的《田园交响曲》、里姆斯基-柯萨科夫的《天方夜谭》等都是典型的对物对景的形象化描述。

不确定性是象征的另一个重要的特点。这种特点为音乐的表达和理解提供了多重可能，同时也为人们把音乐作为手段来达到一定的目的提供了可能。音乐象征的不确定通常发生在为了表达特定的内容同时又为了避免可能造成的不利因素，特别是政治意义上的对抗因素的情形中。非洲津巴布韦中部和东部的马绍纳民族中流传着一首传统歌曲，歌

词大意是寨民们和寨主的小鸟玩耍。对于不知情的寨外人来说，这首歌并没有什么特别的意义。然而，当把它放入1896年，马绍纳人反叛和抵抗欧洲殖民主义者霸占的特定历史背景中，这首歌的真正含义出现了。“寨主的小鸟”指的是马绍纳人的心灵载体，他们通过“寨主的小鸟”的联络将所有部落村寨的兄弟姐妹结合起来，一起反对殖民主义的压迫。这首“寨民们和寨主的小鸟玩耍”之歌在马绍纳人的独立斗争中起着非常重要的作用，然而，表面上内容却是随意的，避免了深层含义所隐藏的抗争和反叛性。这类歌曲在非洲以及其他地区非常多见。

音乐的象征中包含着表达和交流的功能，这种功能只能在被一个群体共识和约定的范围内发生作用，没有这样的特定条件，交流和表达便成为不可能。1998年，美国肯特大学的泰国乐队前往曼谷访问演出。节目中有一首说是在泰国非常流行的歌曲，这是一首情歌，讲述的是一对青年男女生死相恋的故事。歌曲的旋律并不优美，在美国演出时，美国听众从来没有对此有过积极的响应。然而，在曼谷的一所大学的演出中，

舞台下的大学生们听得泪流满面并且和乐队一起唱这首歌。当时，乐队成员们被这样的场面深深地感动。大家所感动的不是音乐本身，而是年轻的泰国学生的纯情和泪水。这里的问题就是交流过程中的非同一性。

二、音乐的外延与内涵

当音乐被有目的地用来传达特定含义时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的。例如演奏广东音乐《旱天雷》，乐曲中有一个鲜明的音乐形象，即3个“sol”和3个“re”，虽然这3个音的形象原来可能并不一定有象征雷鸣的意思，但是，如果加用响亮的鼓声来强调这几个音的形象，以突出作品中的“雷声”效应，听众对此的反应必定是积极的，因为它们被赋予了象征意义。这类音乐象征的外延是在特定环境中产生的。同样的乐器或音响，在不同

的音乐环境中，其表达是不同的。日本歌舞伎 Kabuki 中也用到鼓，一声鼓来表示水的形象 (Mizuoto)，而密集复杂的鼓点则是明确地描绘水波的形象 (Nmioto)。^①

在欧洲古典音乐中，音乐“外延”的意义也同样是常见的，其中最典型的要数俄国作曲家普罗柯菲耶夫的著名交响童话《彼得与狼》。这部作品以不同的乐器、不同的音色、不同的音域、不同的主题来确定音乐情节中的彼得、狼、猫、小鸟、狗、鸭等不同角色。依靠解说的帮助，音乐最不擅长的具象性在这里得到发展并且夸张，把欧洲古典音乐中的音乐“外延”的意义推向更广。瓦格纳是另一个极力将“外延”的性质诉诸音乐的代表人物。他是一个时代的预言家、改革者，或者说叛逆者。当人们还沉醉于浪漫主义的抒情性审美歌唱中时，瓦格纳开始了他的逆潮流的音乐非逻辑化旅程。他一方面非常具体地将主导动机赋予每一个特定的人物和场景，另一方面他使那些规定形象抽象到戏剧

① John E. Kaemmer, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press, 1993, p.113.

中的形而上的理念。瓦格纳在歌剧上所实验的是一种“综合艺术”的理想，人们为了理解瓦格纳的哲学，必须依靠人为的手法，将他的歌剧中的每一小节都贴上规定意思的标签，以表达音乐语言本身不能完成的意义。在那里，没有了正常的大小调体系的维系，失去了调性结构的逻辑性支持，和声的关系变得没有章法，瓦格纳只能借助于音响感官的

图 94 巴拉拉斯卡的“外延”



极度发展来达到推动音乐流动的目的。这种超前哲学意识的感情化冲动否定了古典交响思维的原则，也同时破坏了古典歌剧的精神。在那个特定的时代环境里，瓦格纳把音乐的“外延”发展到了形而上学意义上的极端。

音乐的象征作用还体现在许多其他各类场景中。比如，音乐活动所象征的完全不是其内容所表现的形式，而是人们借用某种形式来达到另一种目的。古老的印度传统的民间节日很多，其中之一是打夫节。一年一度，手持木棍的妇女围绕在村寨的广场上等待着男人的到来，当拿着雕刻着各式花样的盾牌的丈夫们唱着歌跳着舞走入妇女圈时，只听一声哨响，忽然间，做妻子的女人们左挥右扫，横劈竖砍，千棍百棒落下来。在挨打的过程中，男人们绝不能反抗。其实，这是一种象征，反映了印度妇女平日里低下的社会地位，她们只有通过一年一度的节日形式的打夫来求得心理和感情上的平衡。

在美国印第安人的舞蹈中还具有另外一类音乐表述的象征意义。在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许

多不同寻常的作用，其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵回归其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。

印第安人的舞蹈形式多种多样，他们有圆圈之舞，礼物之舞，太阳之舞等，还有一种舞蹈叫作“战争舞”，这是从当年各类战争中流传下来的。在许多大城市里，人们可以经常看见印第安人在表演中，“战争舞”是其中最受欢迎的，这一方面由于密集的鼓声和跳跃节奏伴随着热烈的舞步，另一方面是因为舞蹈者们的服装。就如读者看到的那样，印第安人身着鲜艳夺目的服装，佩戴着色彩绚丽的羽毛。舞蹈一般由八个人组成，形成一个圆圈。最基本的舞步是一只脚站立，另一只脚悬空，脸向上仰，臀部掀起。每一个舞蹈者都必须非常熟悉舞步，就像敲鼓者必须准确无误地演奏鼓点，任何多余的动作或鼓声都将是对神

图95 印第安舞



灵的冒犯，因为他们的战斗是神灵的旨意。（附图94）

鼓点的节拍为什么对他们有特别的意义呢？一位美国有名的印第安女作家和诗人佳尔·特尔姆莱，在她的新作诗

歌集《印第安人歌唱》中有一首诗——《鼓》^①，其中一段翻译成中文的大意是：它的远古节奏唤起了我们的脚步 / 指令着我们在大地上旋转跳舞 / 脚步和旋转向着太阳神灵，就如同我们紧紧

^① Gail Trembly, *Indian Singing*, Oregon: Calyx Books Corvallis, 1998. p. 13.

地围绕着乐声阵阵的鼓 / 鼓，它的共鸣来自那被人类的双手雕琢后的灵性的树木 / 鼓，她的歌唱来自木槌与皮膜的交往后的心灵的倾诉 / 鼓，她是印第安人的生命、勇敢者的荣誉、献给上苍的祭祀礼物。这首诗充分表达了鼓在印第安人心中的意义。他们将鼓赋予了生命和灵魂，将鼓的音乐意义“外延”到了他们的生活、历史和文化中。

音乐的“内涵”是另一种象征功能，它是音乐的接受者对某一音乐的个性化的感受。这种感受可以有意识的、刻意追求的，也可以是无意识的、不经意的。然而，音乐的“内涵”作用是在特定情形下发生的，包括环境的、心理的、情绪的因素等。

贝多芬的钢琴作品《升c小调奏鸣曲》又名《月光奏鸣曲》，关于“月光”一词的来源有许多传说。《升c小调奏鸣曲》作于1801年，据说，第二年出版商手中的贝多芬原稿的扉页上有一句题词：“献给朱丽叶·琪察尔迪伯爵小姐”。因此，人们认为这是一部为爱情而作的音乐。虽然都围绕着爱情主题，但是，对作品的解释却各不相同。一说，爱情是复杂的，既有柔情又有痛苦，所以音乐

的基调是深沉的；另一说，虽然琪察尔迪小姐最终嫁给了一位伯爵，但是，贝多芬在创作这部作品时，他正处于和学生琪察尔迪小姐热恋之中，所以，音乐所表现的情绪应该是快乐和幸福的。还有一说，因为第一乐章的柔弱的三连音象征着湖面上的月光，所以《月光奏鸣曲》由此得名。更有传奇色彩的故事是，贝多芬在皎洁的月光透过窗口洒进小屋的情景中为双目失明的少女弹奏这首钢琴作品。

一首音乐作品的优秀程度从一定意义上来说体现在它的内涵的深度上。就如贝多芬的《月光奏鸣曲》之所以成为不朽之作，不能不说它的内涵赋予我们很多的思想、感情、形象和想像。中国作曲家罗忠镕的儿子罗铮是一个弱智者，没有正常人的智力以及语言表达能力，然而他对音乐和绘画有着非凡的理解和表现力。偶然的时机，罗铮拿起了画笔，以其特殊的形象思维来表达他对艺术、生命和世界的感受。音乐的环境促使罗铮的绘画作品中有相当数量的音乐内容。其中有一幅油画的标题就是贝多芬《月光奏鸣曲》。（附图96）在他的画面上，我们看不到窗外皎洁的月光，欣



赏不到月光下湖水的涟漪，更是体验不到柔情、快乐和幸福，相反，画面给人们的感觉是，层层交织的复杂结构里，那几笔也许是月光的东西挣扎地透过深重的云层（也许），沉甸甸的昏暗的色块像一种宿命的力量怎么也推之不去。它是悲伤、悲痛、悲壮的结合体。这就是罗铮这样一位特殊的画家对《月光奏鸣曲》的特殊理解。

无独有偶，我在《是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们》一文中谈到了这样一件事：

前几天，一位热爱音乐的朋友来信说：“曾经有一个晚上，我听贝多芬的《月光》后，坐在床上痛哭，悲痛欲绝，因为那个优雅的年代永远不会再有了！”读到这样的文字，我的灵魂和思想同时被猛的触动了一下。我给朋友回信说：“还是少听音乐为好，因为你理解音乐，但是音乐并不一定理解你。”我的话听上去有点令人费解，什么叫作“你理解音乐”和“音乐不理解你”？前一句是充满感情的安慰语言，后一句却富有理性思考。朋友对音乐的感受触动我想到了这样一

图 96 《月光奏鸣曲》

个问题：当人听到音乐时，竟然会产生这样一种经验，那么这种经验所说明的，是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们？^①

以上的情形我们可以用最简单的话来总结，那就是“触景生情”。“触景生情”的感受和理解人人都不会少，这里给读者再举一例。中国当代作家韩少功提到过这样一件事，有一年他在法国西海岸一个小城市里的一幢海边住所中独自一人在写作，随着浪涛声的节奏，舒伯特的歌曲陪伴着他在那里度过了三十个昼夜。他说，舒伯特总是在夕阳中走来，陪伴他进入黑夜。那忧郁的男声，一浪一浪拍打着 he 心胸的男声，闪耀着夕阳的金色光辉，居然使他眼眶一次次潮湿。他的眼前出现了……他知道这也许与法文的歌词毫不沾边。但他又固执地相信，陌生的男声一定在歌唱着他熟悉的回想……就在这个时候，他想起了他的亲人，包括正在被忧郁的男声歌唱着他的父母——他已经远远离开他们，还将会更远更远离他们……如果

不是舒伯特，他甚至会错过一次与他们在夕阳里的相认。^②

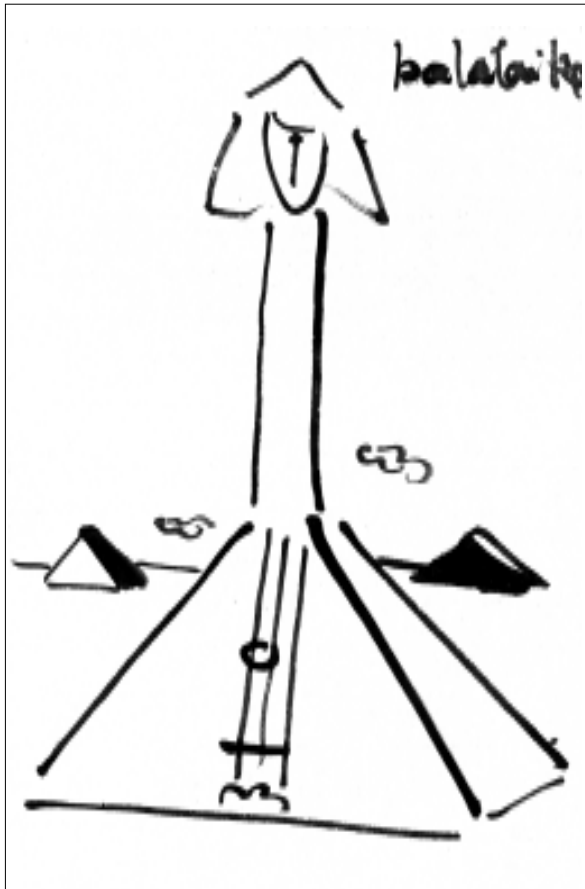
虽然身在法国，但是这里的韩少功还是韩少功。然而，这里的舒伯特已经不是舒伯特的舒伯特了，那是完全彻底的韩少功心中的舒伯特。这倒不是因为正宗舒伯特歌曲的歌词应该是德文而不是法文，也不是因为韩少功懂英文而不懂法文所导致的“舒伯特的变形”。这应该是在特定环境和心情中，由于优秀的音乐作品所具有的深而广的内涵所造就的“触景生情”现象。

“革命现代样板戏”的复苏在很大程度上是“触景生情”；为成人而作的舒曼钢琴套曲《童年情景》是为了“触景生情”；日本人走在美国华盛顿大学的樱花池中哼起民谣《樱花》引发的是“触景生情”；德沃夏克《自新大陆交响曲》更是“触景生情”的杰作。然而，景是一样的景，情却是十二万分不一样的情。因为在具体的音乐活动中，特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中

① 洛秦：《是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们》，载于《民族艺术》，1999（2）。

② 韩少功：《世界》，150页，湖南文艺出版社，1997。

图 97 俄罗斯民间乐器巴拉拉斯卡



是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。音乐的内涵和外延给予人们数不清点不尽的言外之意。

三、音乐的审美意义

对音乐的意义的询问事

实上也就是一个音乐价值判断问题。它涉及到音乐的美的本质和如何来理解和认识音乐之美的意义在不同的音乐作品中和音乐作品在不同文化环境中的情形。“美”作为一个哲学性的命题是形而上学的一般意义，而作为具体的审美判断则是因人因地因时因情而异的。(附图96)

“美”是一个什么东西，或者说，什么现象？为什么它在人类认识自然世界和他自己的文化世界中占有这么重要的位置？海森堡在他的《精确科学中美的意义》中这样阐述道：“美是各部分之间以及各部分与整体之间固有的和谐。”这一句 22 个字总结了整个西方对美的

含义的解释,也反映了美这个命题在西方古典音乐中的价值。前文所述的我国古代的“三分损益”理论和古希腊数学家毕达哥拉斯的“五度相生”理论,即在相同张力作用下的弦的长度构成简单整数比例时,振动的弦所发出的声音是和谐的,它们被誉为人类历史上一个真正重大的发现,简单整数比例确立了可理解的东西与美之间的内在联系。西方古典音乐的绝大部分历史阶段就是在它的引导下发展过来的。复调、和声、调性体系、曲式结构都是这种在声音的比例关系和张力关系的数理原则下发展起来的音乐思维逻辑的形式,它们从声音组合的纵向和横向、声音色彩的对比和统一、声音结构的宏观和微观等方面来体现美的含义,来实践“各部分之间以及各部分与整体之间固有的和谐”的原则。

然而,在总体原则下,对于美的判断又是因人因地因时因情而异的。比如,平行四度和五度音程是格列高利圣咏中的美的准则,它们是被作为和谐、神圣、超然的音响来理解的。而到了功能和声体系中,同样的平行四度和五度

音程却成为了不美的、忌讳的、犯了规则的声部进行。到了现代,平行四度和五度音程被重新认识而得到肯定,成为新的音乐审美准则下最常听见的音响。

再举另外一个例子。大家都公认,贝多芬最后几部弦乐四重奏是他的创作成就的“珠穆朗玛峰”,是无与伦比的,是无法用语言来描述和分析的,它们不仅对于贝多芬本人而且对于整个人类的音乐文化也是独一无二的,它们所表达的思想境界是在别的任何地方都找不到的。比如昆德拉在其小说中借用贝多芬最后一首弦乐四重奏的主题来象征人性特点(更可能是弱点)之一的“生命中不能承受之轻”。另一位像昆德拉那样精通音乐的科学家钱德拉塞卡(Chandrasekhar)对贝多芬晚期的音乐思想作了非常精辟的总结,他借用了牛顿的一句名言说:“(贝多芬失聪后的晚年音乐精神)犹如独自穿过陌生的思想海洋。”然而,问题是在当时没有多少人能够理解贝多芬音乐中所体现的伟大的人文精神。贝多芬的学生,著名的音乐教育家车尔尼就不理解老师,他觉得贝多芬由于耳聋而写下了没有人明白的音

乐。^①

《管子·地员篇》的三分“损”和“益”构筑出人类社会共同一致的音乐元素——五音。然而，有意思的是，Do、Re、Mi、Sol、La的“宫商角徵羽”五音在古代中国发展成了另外一种情形的美的原则。儒家思想认为，凡事都是结构性的，凡事都是象征性的。结构是什么呢？结构是一个元素与元素之间固有的相对稳定的组织方式和联结方式。这些元素通过一定方式组合成为一个和谐的整体。在这个整体中，诸元素之间构成特定的关系。儒家音乐思想代表作《乐记》把君、臣、民、事、物看成是一个结构，它们是一个社会体系存在的必需条件和成分。但是，它们之间的统治和被统治、富裕和贫穷、主宰和服从，以及精神和物质、意识和行为的关系是天经地义的，是上苍和先王规定了的，而且必定是和谐的、有规有矩的。从而，《乐记》推导出，以自然数理原则发生的五音也是一个结构，这个结构是与君臣民事物的结构关系一致的，它们之间是切切相应、相关相联的。五音的美就在于它们的自

然结构性的和谐，它们之间高低上下、左右前后的正确关系，就如《史记》中象征的那样，宫商角徵羽与方位的中东南西北、星宿的土火金水木、颜色的黄红白黑绿、家禽的牛鸡狗猪羊、谷粮的米豆麻燕麦等相应。

结构是有特征的，它必须首先稳定，其次有序，再次，它必须存在于体系之中。《乐记》的“声音之道与政通矣”一句确定了中国音乐的发展在儒家思想体系下建立起来的社会中的方向，确定了音乐在古代中国封建体系中的明确的、重要的社会学价值。由此，宫商角徵羽的和谐在这样一个体系中成为了稳定、有序的象征，成为了国家王朝的兴盛与衰败的符号。

有意思的是，在同一个民族文化体系中，也还曾有过与《乐记》儒家音乐思想截然相反的音乐美学观点。魏晋时期的思想家嵇康认为天地产生万物，音乐是万物之一，它独立于天地之间，具有其自身的特性，因此“和声无象”“声音无常”，即音乐与人的情感的哀乐无涉。嵇康的《声无哀乐论》很像是今天

^①钱德拉塞卡：《莎士比亚、牛顿和贝多芬：不同的创造模式》，60页，湖南科技出版社，1997。



图 98 阿拉伯唢呐

我们所说的音乐本体论，它强调的是音乐自身的价值和意义。在他看来，音乐是客观的，而人的情感和哀乐是主观的。这也就是说，人们从聆听音乐中所获得的美的感受是主观的，是自我体验的，甚至是自作多情的，而完全不是音乐本身给予的。音乐美的意义在印度又完全是另一回事。

在印度的音乐文化世界里，音乐最深渊之处，是寂静的。这寂静，是一种“无”。当这种“无”化为“有”的时候，如果你的心能感受到它“无”的寂静，那

“有”就是音乐，会向你清晰而缓缓地走来。音乐，是多棱的宝石折射出的光亮绚丽、神圣纯净的深渊般的繁彩。音乐，声音与灵魂同在，仿佛是超自然的生灵；不能间离宝石和它的光辉，“有”“无”不可分解。音乐，是奇迹，带着你我经过对超时空的“无”的体验，在内心世界的海洋里找到了每一个个体的自我。自我的内心和超然的境界开始有了接触、碰撞，呼吸、气流、声带、身体，造就了一个歌唱的音乐世界。

人，使音乐成为“有”。如果说音乐

是神的意志，人声的歌唱是最珍贵的例证，至高无上。是歌唱表现了音乐，还是音乐产生了歌唱？这里没有分析和思考，有的只是感情的震荡。人声—音乐—歌唱，故事寄托于歌唱，构成拉加和塔拉的模样；乐器环抱着歌唱，持续不断的重复音符，营造了犹如层层山谷间的回声音响。

自然大地和自我内心的欢愉交汇，一切的一切都溶化在吉祥、美丽、和谐之中，是生理挣扎和观念屈服的对话？圣明之神将这场对话的结论随着吟唱般的音调传达给人间。

音乐，沿着山脉，沿着河流，沿着丛林，沿着沙漠，一直往前走；历史，胜利失败，兴旺衰落，迷茫徘徊；如今，敲着节奏，打着鼓点，又一次奏起那支古老的歌；伴随骆驼的缓缓蹄步，希望，在这块背负着文明古国沉重负担的土地上重新找回那失去的光环。

希望在哪里？失去的光环又在哪里？放弃那种以感情去寻找具象而产生的冲动，也抛开理智为能找到终极所作的分析，让生命回归到那“产生‘有’的‘无’”的境地去发现契机。希望在这里，光环也在这里，就是音乐这块多棱光亮

的宝石，折射着光彩，不可分割离异，它是超自然的生灵，神的呼唤的回归。

它，犹如小女孩手中的万花筒，仅仅只有七块彩片，无穷的组合，无尽的排列，编织出一个无可穷尽的灿烂世界。佛——释迦牟尼，在菩提树下，告诫世人，宇宙、生命的轮回，轮回，也就见在这七块奇异的彩片。这七块彩片，在遥远的莱茵河边，被西人认作是“多来咪发嗦啦西”；而在东方古老的恒河旁的孟买宫殿里，人们则称它们为“萨里嘎吗帕达尼”。莱茵河边的“多来咪发嗦啦西”，有主音、属音、导音及八度，七个音被分为主、次、高、低。恒河旁孟买宫殿里的“萨里嘎吗帕达尼”，有半音的增递，多棱宝石闪射出十二道光彩；七块彩片，没有阶层和主次，只有“自我循环”的后终轮回，体现出一种必须永远铭记、不能违背逾越的宇宙哲理。

这多棱宝石无休地转动着十二道光彩，人们在历史中不断地重新排列这七块彩片，一轮又一轮，一遍又一遍。重新讲述昨天的家庭、家乡和家族的故事，这些故事对外人来说是那么遥远和雷同，而对于恒河边和孟买城里的人

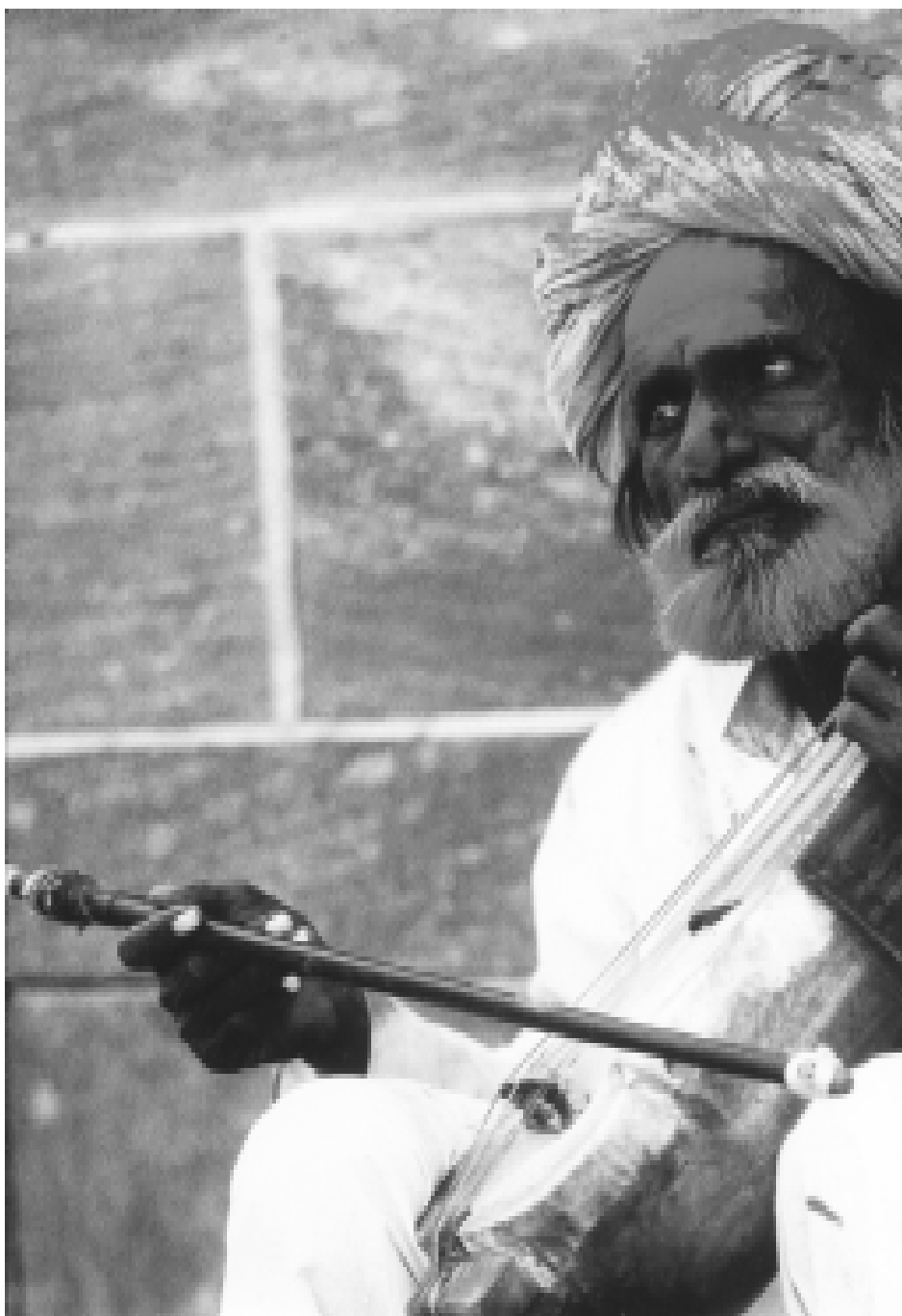


图 99 印度
乐器萨朗吉

们，每一个音符，每一个节拍，每一个旋律，在他们的心中都是那般亲切和永远新鲜。它们像一张张旧时的照片，又是一篇篇追忆往事的日记；也许是一封封往日的情书，更可能是一行行热血的壮语誓言，可歌可泣、可唱更可听。

虽然，音乐中必有对大自然的描绘，山川河流、春夏秋冬、鸟语花香、风雨雷电，也必有对明天的期待，而歌手、琴手们，印度的子孙们，永远都不会忘记歌唱自己民族的历史诗篇。《摩诃婆罗多》，二十万颂，世界上最长的古诗，记载了无可比拟的宏伟大战。二万四千颂的《罗摩衍那》，是歌颂战胜邪恶的正义，是后人永远敬仰的英雄赞歌。《佛所行赞》、《罗怙系谱》、《童子出生》，这些故事、这些主题，家喻户晓，人人传唱，千古演奏，世世唱不尽、代代奏不完，直到永远。

这，就是孟买城、恒河边的故事，东方古老文明国度印度的音乐诗篇。^①（附图98）

海明威的小说《白象般的群山》，是一篇仅有几页的作品，与其说是小说，不如说只是对话的记录，一对男女在火车

站等候时的对话。最近在昆德拉的《被背叛的遗嘱》中读到有关这篇小说的论述。重读这段对话，很受启发，觉得它犹如音乐。那是一首复调赋格式的作品，男女间的对话像是主题和答题交叉进行。主题是“咱们可以有一切”，答题是“咱们却每天都让它不可能”，在黄金分隔段落的高潮时，我们听见的是女人愤怒地回答“我要叫喊了”，然后，最后是一个“没有问题”的回答圆满终止式结束了小说。除了是有关“手术”，别的我们什么也没有从对话中得到。情爱与性爱，勇敢与怯懦，尽责与失职，愿意与被迫，真实与虚幻在这里都是一种假想，这场既有听觉又有视觉，既非常具体又极其抽象的对话，给人们提供了无数故事的可能。这不就是音乐的特征吗？这段既具体又抽象的对话所给予的象征性、寓意性以及它的内涵和外延，充分体现了艺术的特征，这就是在此所讨论的问题——“事物的美存在于思考它们的心灵之中”（休谟语）。

由此，我们可以这样认为：凡是可以理解的，都是美的。

① 此部分文字见洛秦：《心 & 音.com：世界音乐人文叙事》，93-99页，上海音乐出版社，2002。

第八章

音乐的功能与作用

美国著名生物学家和散文作家刘易斯·托马斯（Lewis Thomas）在其《细胞生命的礼赞》中有这样一段话：“如果说，语言处在我们社会存在的核心，把我们聚拢在一起，用意义的大厦覆蔽着我们，那么，也可以同样有把握地说，美术和音乐乃是那同一个遗传决定的普遍机制的作用。”^①托马斯的这段话很能启发人进一步去想像和思考。他从生物学的意义来看语言和艺术之间的关系，那么，我们再作推论，语言既然具有这样的功能，那么，它就像是有生命的生物。这不只是抽象的比喻，因为，词就如同语言的细胞，不同的细胞组织在其中产生着不同的作用和功能，它们使语言的机体活动起来，使语言具有了生命力。如果就如托马斯所说的

^①刘易斯·托马斯：《细胞生命的礼赞》，77页，湖南科学技术出版社，1998。



图 100 歌唱玛丽亚

它的解释是蚁的筑巢穴的行为。在实验中,我们观察到这样的现象。一群蚁被安放在一只盛满泥土和木屑的盘子里,开始时,它们各奔东西,毫无目的地将土粒和木屑衔起放下。不久,碰巧几颗土粒

“音乐乃是那同一个遗传决定的普遍机制的作用”,那么,音乐也就具有了同样意义上的生命力。

再来看一个类比现象。

英文中有一个词 Stigmergy, 这是一个在一般英汉词典中查不到的新词。

木屑堆叠在了一起,情形立刻发生了根本性的变化。蚁对那几颗土粒木屑堆成的小柱产生了极大的兴趣,发疯般地往上堆加土粒木屑。达到了一定高度后,等待着别处的柱子完工,然后,再开始新的作业。让人惊叹的蚁穴就是这

样建造而成的。

蚁穴像是一个完整的机构，其中具备通风、清洁、养育、捕捉甚至种植等条件。因此，蚁穴可以维持长达40年之久，蚁在其中生生死死，代代相传。然而，蚁并不是独立的实体，事实上，它们更像是某一个动物身上的一些部件，是活动的细胞，通过一个密致的、由蚁群组成的结缔组织，在一个由枝状网络形成的母体上循环活动。

蚁的建筑巢穴的行为与前面讲到的语言和音乐的生物性是很相似的。所以，托马斯在接着以上所引的议论之后说：“大家一起做做这些也不算坏事。……因此我们就成了群居性生物，就跟蚂蚁一样。”

从以上的文字我想到这样一个问题。严格地说，托马斯将人类与蚂蚁进行类比是不恰当的。尽管在作业的方式上两者有相似之处，但是，人与蚁的最大区别是人有着思想。然而，蚁的筑巢行为与音乐的生物性却是可以类比的。这种类比主要体现在它们的功能性上。音乐有其自身的生命力，但是，它却不能单独存在。它的存在价值全然有赖于滋养它或者说它为之服务的更大的生命

体。我们可以把一个社会和一种文化看作是这种“更大的生命体”，音乐就是其中的零部件，为它的“更大的生命体”工作。

把音乐“生物化”，是不是在将“功能主义”的老调重弹？或者说是“社会达尔文主义”的影子？回答是否定的。

阐述音乐的功能作用不等于观念上的“功能主义”。“主义”是一种学说，一种理论或一种思想，而阐述音乐的功能作用是解释音乐中的某一种文化现象。这就像音乐的比较方法和“比较音乐学”完全是两回事一样。比较的方法始终是有用的，没有比较就没有区别，这是学术讨论中的一种研究方法和手段，不是目的。“比较音乐学”不是方法而是一种观念，是当时“欧洲中心论”在音乐文化研究中的翻版。最终被不带文化偏见和没有文化价值判断的民族音乐学所替代。一样的道理，对音乐的功能作用的探讨绝非“功能主义”的再现。

“功能主义”是20世纪初出现的一种文化理论，它认为文化和社会机制中的各个方面具有特殊的功能，这些功能相互配合来维持整个文化或社会。这种

部分相对于整体所产生的作用，就好像是人体中的各个部分的器官所具有的功能，比如，眼睛具有帮助寻找食物、观察方位、警觉安全等功能，肺功能是呼吸，肾功能是排泄，等等。由于一些学者怀疑文化是否能够像社会机制那样来规定它的各个功能，英国“功能主义者”没有像以美国人类学家博厄兹及其追随者那样提出“文化人类学”，而是将自己界定为社会人类学家或直接界定为社会学家，从而回避了研究文化的功能问题。同时，“功能主义者”所关心的只是能够直接观察到的现象或问题，从而也回避研究文化和社会的历史发展。马林诺夫斯基以及“功能主义”的几种不同的学派从生物和社会的需求来阐述“功能主义”；拉德克利夫-布朗所主张的是一种“结构功能主义”，它比较狭义地强调社会机制的功能性；较晚一些时候的“功能主义者”如埃文斯-普利查德（Edward Even Evans-Pritchard）开始稍稍注意文化和历史的研究；还有弗尔斯更多地从“功能主义”角度来注意象征性研究，这样一来，这个学派的发展就更多地具有“文化人类学”而非“社会人类学”的特征。

“功能主义”对音乐的研究也产生过很大影响。“功能主义者”将音乐视为功能性的事物来支持社会机制的其他方面，比如，仅仅强调音乐对加强统治阶级权力的作用，单纯地注重音乐在宗教、礼仪中的功能等。“功能主义”代表人物拉德克利夫-布朗曾对印度洋安达曼群岛居民的音乐和舞蹈在其社会中的功能作用作过分析。他说，为了理解安达曼人舞蹈的功能，必须注意到，每一个社区的成年人都参与了舞蹈。所有强壮的男人都在一起跳舞，所有女人参加合唱。舞蹈是在村庄中心居民住宅通常面对的开阔地中进行的，如果有人因为生病或年迈不能参与舞蹈，他至少必须作为观众前来参与。

因此，安达曼人的舞蹈（伴随着歌唱）可以被看作一种活动。在这个活动中，靠着节奏和旋律的有效作用，社区中所有的成员可以和谐地合作，配合得像一个整体。而且，还要求舞蹈者始终不要被音乐所束缚，参与这样的活动是为了达到相当程度的愉悦……

在这种情形下，舞蹈为这一社区的最高程度上的团结与和谐一致创造了条件，而且，社区的每一个人都强烈地感受到了这一



图101 非洲歌舞

点。我认为，为了产生这样的情形就是这一舞蹈的主要的社会功能。这个社会的生存，或者应该说存在，就是取决于从舞蹈中所获

得的团结与和谐。通过人们从中强烈地感受到的团结一致，舞蹈成为了维持这种团结性的媒介。^①（附图 101）

① John E. Kaemmer, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press, 1993, pp. 23-24.

类似的例子很多。比如南美洲秘鲁音乐文化中的安第斯排箫合奏具有很强的社会功能。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一个旋律是由乐队中每个人演奏的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，都不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。也就是说，整个社会就像一首音乐作品，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常的运行。从而，音乐活动演化为社会活动，这里没有我们理解中的音乐审美和欣赏，有的只是某一集体的血缘、感情和精神进一步凝聚、和谐的物化过程。

音乐活动的功能作用存在于任何音乐文化之中，但是，音乐文化的价值不单纯是社会功能性的，将音乐文化的复杂现象仅仅归属为社会功能作用，是一种简单化、片面化的做法。“功能主义”的问题在于，它把文化或社会只是作为一个静止的状态来看待，认为文化或社会结构中的各个方面的功能在时间上是永久性的、一成不变的，为了强调社会

机制中功能的稳定性，回避了历史的发展和变化。而且，这种被“局外人”所持有的“功能主义”的学说与“局内人”所认为的自身文化或社会运作方式通常是有冲突的。“功能主义”的另一方面的局限还体现在，他们只承认人的行为对某一社会集团的积极作用，而不容许看到它的反面，也不考虑行为在社会意义中的既没有积极作用也没有消极作用的中性可能性。

在今天看来，“功能主义”作为一种学说的确是存在着很大的局限性和片面性。然而，音乐文化中所体现的各类功能现象和音乐文化的一些特殊的作用无疑是存在的。作者在美国肯特大学读博士期间，曾选修过一门美国宗教音乐的课程。米勒（Terry Miller）教授对这个内容做过多年的研究，他带着我们去参与了俄亥俄州的各种不同类型的教堂音乐活动，其中的一次给我的印象非常深。那是一个黑人教堂，坐落在肯特大学以北的一个城市扬斯汤（Yangstown），我们随着做礼拜的人们走进了教堂，参与者都身着色彩鲜艳夺目的服装，女士们还戴着被五颜六色的装饰品环绕的礼帽，连小孩们都衣冠楚楚。礼拜仪式在

一种“混合杂交”式乐器组合伴奏下的音乐声中开始，钢琴、管风琴、双排键电子琴、小号、萨克斯和一组架子鼓伴奏灵歌合唱音乐，唱诗班在牧师半唱半吟、半说半喊的布道声中，带领着所有的人把音乐推向高潮。在持续了相当一段时间的音乐高潮声中，许多虔诚的信徒们似乎进入了身在人间而心在天堂的特殊精神状态。接下来的情形令我们惊叹万分。那天是洗礼日，初春的美国东北部依然极其寒冷，教堂旁边的小池塘上还结着不太薄的冰，只见人们七手八脚地将池塘冰块敲开，两个中年汉子在牧师的引导下走入了刺骨的池塘。突然，其中一人被牧师整个地按入冰水中，接着又是第二个，这就是他们的洗礼。这样的情景真是终生难忘。

这一现象带出了这样一个问题，即这个礼拜活动是一个宗教仪式、一个旅游景点，还是一场特殊的音乐活动？凯曼尔（Kaemmer）在他的《人类生活中的音乐》（Music in Human Life）中也列举了一个相似的例子。他对三个问题的回答是，这一情形同时包含了以上三方面的因素。相似的情形也会发生在对美国印第安人“黑脚”（Blackfoot）部

落的“太阳舞”的理解上。对于一个局外人来说，这个舞蹈看起来纯属一个音乐活动，而事实上，一场“太阳舞”却是一次非常严肃的宗教仪式。对于许多美国观众来说，前往参加音乐会是一个社交事件，在这样的活动中，对于服饰、观看表演过程中的言行、幕间休息期间的邂逅甚至音乐会节目单的设计等都有着一定的社会规范。这些例子体现的也就是我们所说的音乐的功能作用的基本问题。

音乐的功能作用普遍地存在于人类社会生活中，有的是当地和当事人刻意创造、寓意和追求的，有些是不经意中产生的，另一些是被旁观者所理解和认识的。虽然这些音乐功能作用现象普遍存在，但是，它们各自的独特意义和价值却是随不同的社会和文化的特性、依不同的个人的接受程度而千变万化的。探讨音乐功能和作用问题的目的在哪里？就在于我们不仅希望了解一种音乐形式或一次音乐活动是什么，而且，有意义的是来认识它们为人们提供了什么，它们是怎样来为之工作的，进一步，也就是最根本的，是去解剖人们创造、寓意和追求的

图 102 公元前
475 年的音乐



这种音乐功能作用为的是什么。

音乐的功能作用是多方面的，一种音乐活动或现象可以在同一时间和场合中表现出多种功能作用，而且这一音乐活动或现象又会在不同的社会和文化中表现出不同的功能作用。这里将这些不同层面和不同角度的音乐的功能作用归纳为以下几个方面。

一、音乐的审美功能

在音乐文化的研究中，一个最重要的问题就是审美的观念及其与别的艺术之间的关系。然而，这一问题又是如此复杂，它不仅涉及不同的民族、国

家、地区以及个人，而且与历史时间的变化、地理环境的不同有着密切的关系。音乐审美作为一种观念在世界各民族文化中间并不具有一般的意义，它主要使用在欧美、亚洲的一部分以及其他一些地区。在西方，人们把审美是作为哲学问题来看待的，因此成为了美学。亚里士多德、康德、黑格尔、叔本华等都是西方美学的大家。从大量的西方美学文献中，我们可以看到的是，审美问题的探讨可以从不同的角度与艺术的、批评的、分析的、科学的、哲学的、历史的、心理学的、实验的、经验的或者系统的等方法论联系在一起。研究者们对审美的对象又从客观的“外在之物”和主观的“内心意识”加以界定和规范。在西方，审美问题研究的范畴可以扩大到人们可能经验到的整个世界的表象。这是一个博大精深而又复杂难缠的领域。那么，对于西方文化来说，音乐的审美意义究竟是什么呢？这可能会是众说纷纭，但是，其中的一点大家是可以达成一致的，即主要是对美的事物的感性认识，而不是对真或善的事物的理性认识，这也就是音乐审美的功能。一首小夜曲寄予的思念，一首复调音乐创造

的对话，一首奏鸣曲表达的矛盾、一部交响乐寓意的哲理，大多都是这种审美功能作用下的结果。虽然在这里加上了“思念”、“对话”、“矛盾”和“哲理”，但是这样的解释完全是因人而异的。西方文化中，在不少情形下，人们对音乐美的追求是非功利性的，也就是说，审美功能仅表现在音乐自身之中。这样的经验大多数从事音乐或爱好音乐的人士都会有，即在不知道作曲者是谁，不了解

音乐作品所要表达的内容的情形下，我们可以将该音乐作品脱离任何具体的内容，客观地或主观地来对待。这时候的音乐作品是一个独立体，它本身具有生命力。我们的欣赏和愉悦是在纯粹的音响接受、生理反应、心理感受过程中完成的，这种审美功能的完成是建立在单纯的音符关系之中的。主副题的呼应、动机的发展、旋律的走向、经过句的连接、和声的进行和变化、对位的交织、音

图103 非洲马达加斯加乐器瓦利哈及歌唱



色的对比、音响的感受、节拍的变换、节奏的律动、结构的完整等成为了音乐审美的全部关注的焦点。

然而,这种审美功能在别的民族文化中就不一定会发生。比如,对巴桑耶(Basongye)民族来说,每一首歌曲的意义都极大地取决于它的文化背景,它们是文化观念化的产物。在西方文化中,只有非常少量的音乐作品是匿名的,而在巴桑耶文化中大量歌曲的作者是不为人们所知的。尽管作者是匿名的,然而,在聆听音乐的过程中,巴桑耶民族从来不可能脱离每一首歌曲给予的特定内容或意义。他们不仅熟悉拥有的所有音乐,而且对每一首具体的歌曲也了如指掌,比如“战争歌”“生育歌”“交际歌”或“长眠歌”等。他们从不脱离歌曲的特定具体内容而抽象地理解音乐,因为他们的观念意识不允许他们这样做。这并不是一个“好”或“坏”的划分,而是,音乐就是他们生活的不可分离的一部分。离开了具体生活的背景就没有了音乐,没有了音乐,生活也就失去了它一部分的意义。这样的情形同样发生在北美印第安人佛拉什爱德(Flathead)部落中。

二、音乐的娱乐功能

音乐的娱乐功能存在于所有的民族文化之中,音乐的这种性质在非西方社会中表现得尤为突出。娱乐的一个主要的形式就是游戏,在许多非洲或中东地区的民族中,音乐活动往往表现为游戏性质。由于这样的音乐游戏在很大程度上是与特定地区的人们行为相关联的,它不具有明确的实用意义。具体说来,它不是为了获得生存的需求,因此它所具有的功能成为了文化表达的一部分。非洲津巴布韦的马绍纳人有一个词“米塔姆波”(Mitambo),指的是一种精神财富的礼仪。尽管在字面上它具有宗教的含义,但是,由于“米塔姆波”来源于另一个词“库塔姆波”(Kutambo),意思是“进行游戏”,所以,当音乐被运用于这一活动时便具有了游戏的娱乐功能,也因此,马绍纳人在这种精神财富的礼仪中所使用的歌曲内容是非宗教性的。在阿富汗,男人主宰社会,他们把结婚中的多子多孙仪式和女人生产男婴的分娩看作娱乐活动,为此,人们在这样的场合中演奏音乐。从而,音乐成为了这种特定情形下的娱乐手段。

音乐与游戏的关系在许多民族的文化活动中集中体现在儿童音乐活动中。著名民族音乐学家布莱金 (Blacking) 注意到, 在非洲文达 (Venda) 民族中, 儿童在一种音乐游戏中扮演成年人, 通过游戏来学习和实验成年人的角色, 来掌握成年所应具有的技能。这些儿歌表现了儿童们掌握音乐材料的自信, 反映出他们下意识中学习了文达民族音乐的基本原则。在游戏中, 他们操练如何正确地在适当的地点和时间里表现音乐, 从而表达他们对自己社会和文化的鉴赏。^①

三、音乐的交流表达功能

音乐的交流表达功能将涉及音乐语言的性质问题。我们经验到也认同音乐具有交流、传递信息的功能。然而, 音乐的“信息”是什么呢? 是感情、思想, 还是有具体的指向? 音乐的“信息”又是怎么样传达的呢? 传递音符的高低、旋律的形态、音色的变换、节奏的缓急,

还是音响带给我们的联想? 进一步的问题: 音乐的“信息”向谁传达? 传达者和接受者之间是否有共识的语汇? “信息”传达过程中是否受到时间、空间、民族、文化的制约? 最困难的问题大概是, 为什么人类已经具备了如此复杂的语言系统, 依然需要以音乐作为交流的媒介? 果真人类生活中存在着连语言都说不清道不明的感情和思想?

人们已经逐渐认识到, 音乐并不是一种世界性的语言。说音乐是一种语言是因为它具有表达的功能, 然而, 无论是表达感情、思想, 还是文化, 这种表达的功能是深深地扎根于产生某一特定音乐语言的社会和文化土壤之中的。离开了造就它的土壤, 就如语言脱离了它的语义环境, 失去了表达、被理解和交流的可能性, 因此, 音乐作为语言也就不存在了。

音乐的交流表达功能广泛地体现在音乐作品和人们的生活中。西方古典音乐体裁中, 赋格曲是一种比较抽象的音乐交流表达功能的形式。主题和答题在整个音乐完成过程中始终是处于对话式

^① 参阅 John E. Kaemmer, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press, 1993, pp. 152-153.

图104 阿拉伯人的歌舞



的状态，类似语言表达的形式将音符、旋律、调性和音乐结构之间的交流转化为听众与作曲家和演奏者之间的沟通。奏鸣曲的主题副题可以被看作是阳阴性格对比的象征，但是，从音乐表达的意

义上看，它们同样具有交流的性质。构成呈示部主题、副题的那些动机在发展部中不断地改变性格和形象，从而把音乐的表达推向高潮。当主题、副题重新出现在再现部时，它们的形象在另一个



图 105 印第安人的舞步

层面上得到再一次的映照，成为了语义上的重复意义。奏鸣曲式中的矛盾和解决无疑是音乐形象人物化、社会化的表达，它是音乐的交流功能高度抽象的结晶。

在有些民族中音乐的交流表达功能是直接而具体的。再举美国“黑脚”印第安人的例子。在印第安人的文化中，音乐不是一种审美对象。对他们来说，音乐的作用是实用的。其中之一是“医术礼仪”音乐，他们相信音乐可以帮助治病，因为他们认为，病痛不是一个生理的问题，而是灵魂暂时错位的结果，通过神的帮助就能将心灵回归其正常的状态。因此，音乐最重要的功能便是与神的交流对话。

情歌、山歌、劳动号子以及说唱音乐都是音乐交流表达功能的形式。中国少数民族的高山、佤和苗族所使用的木鼓音乐是另一个音乐交流表达的典型例子。秦序在其《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》一文中叙述到，许多地方高山族木

鼓以通讯为唯一的功能。佤族木鼓首先也是一种信号工具，用于报警、军事以及重大的集体活动。苗族鼓也用于通讯，平时不允许乱动，遇到祭鼓或战斗时，用来传递信息召集群众。鼓声的缓急强弱都有规定，一声为有事召集，二声为催促，三声为立刻开会，这称为“击鼓三通。”^①

非洲的鼓中有一种说话鼓(Talking Drum)。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短，鼓点多少，鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。然而，每个地区、家庭或个人有专门的说话鼓的密码，使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。(附图 106)

四、音乐的象征功能

严格地说，音乐的象征性和音乐的象征功能是有区别的，前者强调的是音

^① 秦序：《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》（上），载于《中国音乐学》1987年创刊号，105页。



图 106 鼓乐

物或现象进行音乐象征化的过程中起着至关重要的作用，这种象征化过程是自觉的、有目的性的。对于符号接收者来说，他对特定符号的理解在很大程度上是认识性的。因此，在一定范围内，音乐的象征功能具有一般意义。

乐符号的接收者对某一动机、旋律、作品或音乐活动的体验和感受，在很大程度上，这样的体验和感受是经验性的，在不少情形中，它更是特殊化、个人化、非一般意义的。后者注重的是音乐符号被赋予的寓意，符号创造者在对某一事

为了便于阐述和理解，拿一个非音乐的例子来说。交通信号是一个象征体系（Index [标志] 和 Symbol [象征] 的结合体），也可以说是一个结构（符号学和结构主义有着极其密切的联系）。红灯表示停止，绿灯表示通过，黄灯是绿灯转换到红灯之间的

短暂过渡，表示缓行、准备停止。这是一个交通运作的结构和法则，这个结构和法则是象征功能的典型。红，原来并不代表停止；绿，也不表示通过；黄，就更不是缓行、准备的意思。由于鲜血是红色的，从红色转换到鲜血，再延伸到危险，直到停止。森林草原是绿色的，把森林草原总结为绿色，再象征为和平，一直发展为通过。黄色是中性色彩，是红绿之间的过渡色，因此而成为缓行、准备的意思。显而易见，这三种颜色运用于交通信号系统是完全被自觉地、寓意地、有目的地象征化了，是人们为了规定一个世界意义上一致认同的交通法则而人为创造的。所以，这样的象征功能是认识性的，而不是经验性的（当然人们是在不断吸取教训的基础上建立起这套交通法则的。但是，现在人们对它的功能和象征的认识已经不再是经验性的了，而是教育、学习的结果）。

象征功能不仅是认识论的，而且还具有社会、政治和文化的性质。再以交通信号为例。红、黄、绿灯的结构、象征及其功能是在世界范围内成为公约的。然而，在“文化大革命”期间，曾有人提出过这样的建议，要将交通信号

的红、黄、绿灯的结构、象征及其功能颠倒过来，理由是红色是革命的象征，黄色是颓废、腐朽的象征，绿色是小资产阶级情调的象征。尽管这个大胆的“革命性建议”并没有真正实施，但是，从这个例子说明了象征功能中所体现的社会、政治和文化属性。

音乐所体现的象征功能同样具有社会性、政治性和文化性，这种特性是脱离了现实，从实际生活中抽象出来的。还是以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面。1. 氏族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管，一般人不许动用。苗族祖鼓被送进山洞后，小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领，因鼓设事，体现了与现实关系的倒影，木鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征。2. 祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置，进行祭祀仪式。3. 财富象征功能。制作木鼓，建造鼓楼，举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征，因为这些都得



图107 街头鼓手

花费很大的财力。佤族制作木鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动,人们将停产多日,杀猪宰牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓极其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的,

但是也在一定范围内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富,害怕祭不起祖宗而卖掉祖鼓。⁴这些地区的木鼓还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有“男”“女”,而且还制作成生殖器官的形状;苗族祭鼓仪

式中就有象征生殖的舞蹈。^①

五、音乐对社会、宗教、政治和文化的功能作用

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于宽泛的说法。具体地说,在音乐与文化的关系上,主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中,这些歌曲和音乐对于人们的行为规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。“移风易俗,莫善于乐”是孔子的音乐社会化功能观的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识,认为音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且,孔子的“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨”的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功

能,能协调、团结人的关系,而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。^②

在先秦诸家中,墨子、荀子、庄子、商鞅以及吕不韦等都在他们的著述中对音乐的社会功能作用给予特别的强调。在西方社会中,古希腊的毕达哥拉斯学派、哲学家柏拉图、亚里士多德也都对音乐的教育意义,也就是社会教化功能进行过大量的阐述。以后的发展,到了卢梭、康德、黑格尔以及汉斯立克,无不强调音乐的社会价值。

在大多数民族和文化中,宗教信仰仪式总是和音乐活动结合在一起,在某些场合中,没有音乐的参与,宗教的信仰也就失去了价值。所以,音乐对人们的心智和精神世界的活动起着非常重要的作用。音乐表现宗教内容的作品存在于各个民族文化中,西方的格列高利圣咏、经文歌,亨德尔的《弥赛亚》,巴赫的《弥撒曲》,莫扎特、贝多芬以及后人都一直醉心于创作的《安魂曲》等都是

① 秦序:《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》(上),载于《中国音乐学》1987年创刊号,110-112页。

② 详见曾遂今:《音乐社会学概论》,6-7页,文化艺术出版社,1997。



图 108 阿拉伯音乐

徒，所以有“清真之国”的称谓。也因此，信仰是人们生活和生命中的主要内容。巴基斯坦国徽上用国语乌尔都文书写的格言是：信念、同一、戒律。在“清真之国”里，信仰几乎占据了伊斯兰教人们的所有的时间和空间。伊斯兰音乐的形成是与它的宗教、信仰和文化的诞生同步的。我

宗教题材的音乐作品。宗教音乐不仅影响西方音乐历史的发展，而且也还影响了作曲家个人的艺术生涯。

巴基斯坦有 95% 的人是伊斯兰教

们在大量的巴基斯坦音乐里可以听到这样的语句，如有一首歌《我的灵魂》中唱道：“真主安拉，您的光辉无处不在，您的形象无处不见，您的存在是生命的

证据，您的身躯是真理的胸膛，您是生活的秘密，您是伊斯兰的希望。”

前文提到，我在美国留学期间，曾选择了一个美国黑人的教堂作为“田野调查实践”课程的研究考察内容。这个黑人教堂的礼拜仪式完全是在音乐中进行的，牧师的布道和教徒们的应答都是以歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外，整个礼拜天都在演唱中度过。对他们说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他们同在。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是一种真正的表达他们用语言不能表达一切的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是信仰的一部分。音乐是上帝给予的，只有音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的距离。他们一再强调，因为有音乐，才有了他们的信仰。为了增强音乐的能力，他们也时常进行音乐训练。然而，排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

音乐与政治更是有着紧密联系。从许多民族的文化活动中，我们看到，音乐在政治上的功能作用一方面体现在一个群体反对另一个上，另一方面体现为巩固国家政体的稳定和团结。艺术和政治都是文化的一部分，相互间的促进作用是不可避免的。孔子音乐思想的集大成者《乐记》可以说是在理论上对音乐的这种功能作用充分肯定的范例。《乐记》开篇“乐本篇”的第一自然段中就提出：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀于思，其民困。声音之道与政通矣。”从具体作品来说，美国印第安人的《战争舞》、巴西苏亚人表明部落身份和联络村寨的歌曲、中国古代刘邦以“楚歌四起”战败项羽、人们唱着冼星海的《黄河大合唱》进行抗战，以及肖斯塔科维奇为抗击纳粹所作的《列宁格勒交响曲》等都是音乐对政治的作用的积极体现。

拉丁美洲西印度群岛和加勒比地区的一些国家的人民非常关心国家大事。因为，多年来在他们的土地上殖民者不断轮换，国家的机构不断更改，社会长期不稳定，一种要求民族独立、社会安

定、权利保障的心理使得人们普遍地参与政治。西印度群岛的特立尼达是一个典型。在那里，由于这样的一种意识和活动，在音乐上形成了一种特有的形式和风格，叫作卡利普索（Calypso）。几乎所有的卡利普索歌曲的内容都与社会和政治的问题有关。但是，这些内容不是消极的，而是积极的。拉丁美洲音乐中的另一种歌唱形式叫雷盖（Reggae）。雷盖音乐中有一个非常出名的音乐家马利（Bob Marley）。马利被称为雷盖音乐之王，是非常成功的音乐家，拥有很高的社会地位，拥有成千上万的观众和听众，拥有豪华无比的别墅，也拥有一个美满幸福的家庭。但是，雷盖音乐和卡利普索一样，也是政治内容较强，批评社会问题，责难政治问题。这样一来，不同政见的集团对马利的音乐，尤其其他的民众号召力怀恨在心。一次，在家乡演出后的第二天，马利和他的一家人以及经纪人在家中商量是否出席几天后的另一场具有政治倾向性的演出，突然，机枪声大作。马利的经纪人当场中弹死

亡，马利和家人全都中弹，极其幸运的是，都没有致命。马利没有因为这次可怕的事件而停止演唱，他的歌声一直持续到 he 去世。

人类学家梅里亚姆（Merriam）在其著名的《音乐人类学》一书中这样论述道，如果说音乐允许情感的表达，提供审美的愉悦，可以娱乐、交流、唤起生理反应，对社会的整合、社会机制和宗教仪式的合法性具有加强作用的话，那么，很清楚，音乐对文化的延续和稳定起着重要的作用。在这个意义上，音乐的这种功能作用不会弱于文化的其他任何方面。相比之下，文化中别的因素并不具备音乐所具有的情感表达、审美的愉悦，可以娱乐、交流、唤起生理反应等功能作用。音乐作为历史、神话和传说的媒介，通过教育的传递，对文化的延续和稳定起着至关重要的作用。^①

魏景元四年（263）深秋的一天，一位死囚慢慢走向建春门外东市。在洛阳城上空弥漫着的阴冷的云雾下，在人群的千百道叹息的视线中，他走向死亡。

^① Alan P. Merriam, *Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964, p. 225.

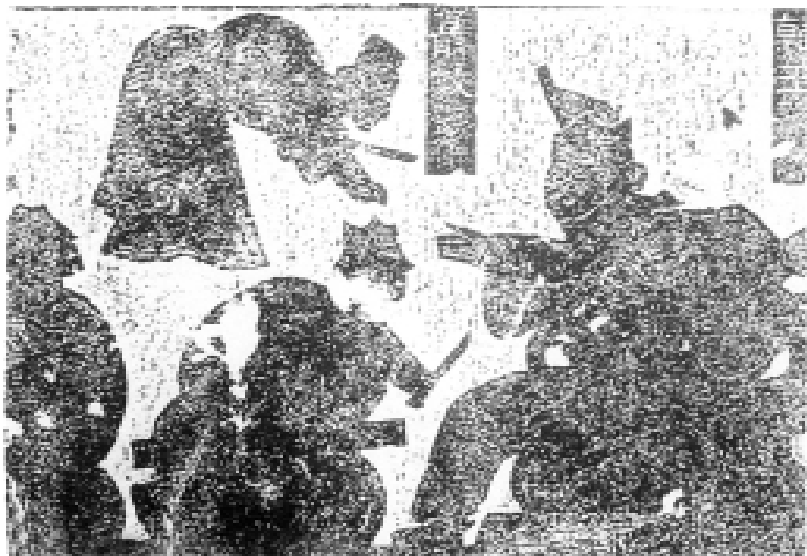


图 109 古琴曲《广陵散》

不！事实上，他正从容不迫地步入另一个世界。行刑时间已经接近，他从前来诀别的兄长手中接过一张古琴，盘腿席地而坐。琴弦发出的琴音时而带来了沉思，时而划破死寂的气氛，抑扬顿挫、舒缓疾徐，一曲幽愤激昂，感天动地，惊鬼泣神。曲终，犯人长叹一声：“《广陵

散》于今绝矣！”^①

死囚为谁？正是“竹林七贤”之一嵇康也。

以上的故事是史实还是传说并不重要，有意义的是它给予我们对音乐的功能作用的认识和理解的启示。

①林友仁：《嵇康》，载于钱仁康主编《十大音乐家》，55页，上海古籍出版社，1991。

第九章

音乐文化的变迁与继承

米兰·昆德拉是一位对音乐有着非同寻常的深邃理解力的作家，他在《被背叛的遗嘱》中有一段对摇滚音乐的论述。它的大意是，被流行地和广泛地称为摇滚的音乐淹没了近20年来的音乐环境；在20世纪走完它的历史之际，摇滚夺取了世界；这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚的兴奋相遇之中藏有某种意义？世纪想忘却它自己么？忘却它的那些乌托邦的幻想么？昆德拉对摇滚音乐的剖析是社会学意义上的，着眼点是道德问题，所以他给那段文字立下的标题是“没有犯罪感的人在跳舞”。然而，这段文字可以让人想到另外一个问题，即时间的流逝产生了历史，历史的变化过程形成了时代更替，运动着的时代构成了社会、文化的变迁，也包括了音乐的变迁。看来，一切的变化都源于时间。

时间一直是给予人们神秘感的最大来源之一。它深奥难测的性质，是有史以来

图 110 猫王埃尔维斯



人们日夜捉摸的对象。历史上的诗人、作家、哲学家不断地探寻、论述时间这个主题，但是总是被它所迷惑。虽然人们都知道时间一去不复返，然而觉得它的流逝似乎支配着我们的存在。过去已经不可改变，未来将是什么？人们多么希望能扳回时钟，能挽回过去，能重享过去美好的时光。彼特·柯文尼和罗杰·海菲尔德所著的《时间之箭》也这样说：

宇宙会不会有这样一个地方，那里时间的方向跟我们所熟悉的方向相反，那里的人们从坟墓里升出，皱纹从脸上消失，然后回入母胎？在那个世界里，香气神秘地凝结成香水，钻入瓶中；池塘里的水波向中心汇聚，弹出石头；那里的空气自发地把各种成分分解出来；破瘪的橡皮膜自动膨胀，密封成气球；光从观测者的眼睛里射出来，然后被星球吸收。可能的事或许还不止这些。^①

遗憾的是，常理不允许我们这样做，因为时间不等人，时间不会倒流。由于时间永远走的是一条不归的路，于是乎，它不断地带给人们忧虑、迷惑、遗

憾，同时也带给人们希望、新的理解和对过去的再认识。音乐和文化就是这样的时间流动中，保持着它们的变迁和继承。

很久以来，人们对于自然事物的认识一直在相反的两极之间徘徊。一是觉得，“宇宙遵从恒定不变的规律，一切事物都表现为完全确定的客观实在”；另一认为，“根本不存在像客观实在那样的事物，一切都在流动，一切都在变化”。在一本叫作《自然之数》的书中，作者以“变数的常数”的规律解释了有关对牛顿的认识问题，他说，牛顿并不是人们所认为的那样，是教我们依照冷静的、没有感情色彩的理性去思考问题的理性时代的第一个人。相反，牛顿是最后一个以超越一万年开始建立我们求知传统的那些人的眼光来看待这个可见的智慧世界的大智者。这番话说明了什么？说明了他认为在牛顿的数学里，我们发现了 he 向人类对世界的认识迈出了重要的一步，因为他超越和统一了“刻板定律”和“灵活可变”这两种世界观。这种思想告诉我们，所谓的“定律”

^① 彼特·柯文尼、罗杰·海菲尔德：《时间之箭》，2页，湖南科学技术出版社，1995。

图 111 非洲舞蹈



为,当把音乐文化安置在物理概念中的时间隧道里,它是“变”的,因为在我们的眼睛里它是具象的——人们永远不

和“变迁”是相对的,相互作用的,相辅相成的,“定律”产生“变迁”;反之,“变迁”亦推动“定律”。

这样的认识角度是我们理解音乐文化变迁和继承问题的重要前提。音乐文化的变迁是必然的,它像是一个“变数”,而音乐文化的继承同样也是必然的,它像是一个“常数”。也可以这样认

可能两次踏入同一条河流;如果把音乐文化安置在人类的思想、精神领域里,它是“不变”的,因为我们是把它作为一个抽象的概念来认识的——人类是文化的生物,文化是人类的本质。因此,音乐文化的“变”是相对的,“不变”是绝对的。

理解音乐的变迁取决于对社会文化

变迁以及音乐与社会之间特殊关系的认识。在19世纪,一个主要的社会文化变化的观点是进化,生物进化的理论运用于社会进化。进入20世纪,社会进化的观点成为了一种重要的人文思潮,而且一直影响到至今的一般普遍的人们的认识之中。从史前历史开始,变化一直发生在任何社会之中。随着科学的进步、经济的发展,21世纪的人类社会和文化的变化将越来越频繁、急速。然而,人类社会和文化的变化并不意味着“进化”。“进化”是一种生物从低级到高级、由生态环境对生物的生存自然筛选的过程,将“进化”概念运用于社会发展事实上是一种伪科学。许多例子早已证明了人类社会从来都不是单一和同一化的。将人类社会的发展归结为同一性的“进化”思想,其实是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点,它本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准,从而来划分其他文化的“先进”与“落后”。社会进化论不以空间上的文化差异为概念,而是以时间上的先进或落后为标准;不以心灵、感情和观念上的不同来

图 112 听琴图



理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本主义经济发展为模式来划分民族的优劣，其结果是以“帮助”、“扶贫”的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。

然而，社会进化论的观念或多或少仍然存在于人们对于音乐的认识中。比如“原始”一词经常被运用于那些经济落后和生活方式简陋的边缘民族和部落的音乐活动上。“原始”是一个什么概念？“原始”意味着数万年前人类处于原始的状态，那时人的生理、思维与动物相差无几。那么，“原始音乐”不就等同于“动物音乐”？所以对于“原始”一类的词语我们在运用时必须格外地小心。当然，对于社会进化论的批判、对于“原始”概念的认识都曾有过一个过程，即便是著名民族音乐学家奈特都曾经有过迷失。我们说，科学的发达、工艺的先进、经济的发展都对音乐产生极

大的影响，比如电声音乐的出现产生了新一代音乐语言。但是，这并不意味着工艺简单的乐器就失去了它的文化价值。文化价值不体现在物体外观的好坏、功能的多少、经济价值的高低上，然而一种文化对于一个民族、集体和个人来说是一种精神和心灵的呼应。人类学家邓启耀先生在《访灵札记》中，记述了这样两则小故事。他在一次田野考察中，向一位彝族老人买一只“跳老虎”（彝族民俗）用的工艺简陋的羊皮鼓，什么都说妥了，走时，却没有让他带走。这位老人很诚恳地说：“你人好，我不能害你，这羊皮鼓传了几代人，每次跳老虎都用，上面有鬼了，带去对你不好。”另一次，一位彝族老人被请去城里进行跳神祭祀的“还原”表演，干了一会儿后，老人要回去，主持人问是不是他们的工作没有做好，老人说不是，并说他们对他非常好；主持人问那是为什么，知道老人家里很穷，说可以给他加薪，老人摇摇头说“不是这些问题，是我的神不来了，因为我们天天作假。”^①

20 世纪 50 年代以来，民族音乐学

① 邓启耀：《访灵札记》，106 页，上海文艺出版社，2000。

的发展越来越成熟,对于过去的认识都希望有新的进一步的深入理解,音乐文化变迁和继承的问题就是其中之一。我们不仅需要了解音乐文化的变迁和继承的种种现象,同时必须认识音乐文化的变迁和继承是一个过程,从而来考察这些变迁后面的种种因素,而且更重要的是需要辩证地看待音乐文化的变迁和继承的关系。

一、音乐文化的变迁和继承的种种

音乐的变迁的特征是多种多样的。它们可以是结构性或风格性的,例如:电影音乐的影响使得一些印度当代民间音乐的节奏越来越规律化;流行音乐对中国传统戏曲的渗透,促进一种“杂交”的戏歌形式出现在舞台上。音乐的变迁也可以是物质和技术性的,诸如传统乐器的制作工艺的改进、音域的扩大、音色的改变,电声乐器在音乐演奏和创作中作用的不断提高,等等。这些是声音自身的物理现象上的变迁,而音乐变迁的最重要的特征主要体现在它的文化意

义以及所具有的功能和作用上。

在世界范围内,我们看到一个普遍的现象。由于殖民主义的统治、基督教的传播以及互通贸易,欧洲文化对许多国家、地区、民族产生了很大的影响。任何文化的影响都具有其两面性,殖民文化带来的种族主义、经济垄断、政治控制所造成的种种问题是众所周知的。但是,另一方面,欧洲与其他国家和民族的接触、交流和相互影响,促使不少欧洲的音乐在新环境中产生了新的生命力、新的文化意义。大家都非常熟悉英文歌《新年好》,有意思的是,这首欧洲歌曲在非洲布什人(Bushman)部落中也同样广为传唱。然而,歌词却不再是“新年好”。布什人用在教堂里从欧洲牧师那里学到的“新年好”旋律,配上了自己的语言和歌词来表达他们的生活和感情。同样的声音,但已经不是同样的意义了。另一个例子,法国歌曲旋律被重新填词成为了学堂乐歌“打倒列强分田地”的内容,其功能转化为了“以毒攻毒”。同样的旋律,却已经不再是同样的作用了。再如,北美印第安人的文化中,音乐和舞蹈是一种很特别的东西,不仅形式多种多样,而且作用和功能也

不尽相同。北美的印第安人有许多季节性的活动和节日,其中之一称为“珀沃”(Powwow)。在许多大城市里,人们可以经常看见印第安人在“珀沃”活动中表演各种舞蹈,“战争舞”是其中最受欢迎的,这是从当年各类战争中流传下来的。然而,问题是,眼下人们所看到的“战争舞”虽然在形式上依然保留着当年的样式,但是其功能和意义却是完全不同了。现在的“战争舞”是表演性的,由于意义和功能的变迁,印第安人已经不再使用原来的“战争歌”,取而代之的歌曲是他们重新编造的。从而,“战争舞”的服饰、舞姿不再表现战争中的形象和力量,“战争舞”的歌声、鼓点不再是战争胜利后的狂欢的宣叙、凯旋的号角。如今,它是印第安人存在的象征、白人和土著人厮杀经历的回忆,美国历史上不堪回首的一页,同时,“战争舞”也是民间节日活动中的固定节目,它是印第安人经济创收的手段。特别对于印第安民族中年轻的、美国化了的一代来说,他们所关心的重点,不再是历史和耻辱的关系,而是传统和资本的融合、文化和金钱的结合。现实是残酷的,但毕竟是一个必须接受的事实。

音乐文化变迁的现象也发生在我们的“江南丝竹”音乐中。地道正宗的“江南丝竹”的社会基础是茶馆文化。民间的“江南丝竹”不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交流中心。宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂事以及桃色新闻等都是在那里传播以至扩大、夸张开来的。“江南丝竹”就发生在那样的闲谈加烟茶的环境里。人们并不把它作为正式严肃的演出,可是茶馆生活少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。演奏员们都是业余的音乐热爱者。虽然他们不看谱,也可能不会看谱,但是他们了解并且创造他们的音乐。他们演奏分文不取,因为那茶馆文化是社会的一部分,那丝竹音乐是茶馆文化的一部分,而那演奏又是他们个人生活的一部分。然而,目前音乐学院或专业团体的“江南丝竹”却已经是“异化”了的音乐活动,它是舞台音乐会表演、专业音乐活动、职业化的艺术形式。音符没有变,旋律没有变,曲目没有变,乐器的配置没有变,人员的组合也没有变,但是,演奏的场所变了,演奏者的身份变了,更重要的是它的文化含义变了。

图113 印第安舞蹈所用的羽毛

从传统京剧演变为“现代革命样板戏”是一个过程,这个过程是一个巨大的变迁。一方面是音乐的结构、风格上的变迁和音乐的物质、技术性的变迁,另一方面是社会、政治和文化价值上的变迁。前一个变迁是现象上的、形式上的,而后一个变迁是本质性的、革命性的。人们当时对它的理解是,政治意义远多于文化意义、思想意识价值远超过音乐艺术价值。那种高频率的重复教育

和学习,使人们对“样板戏”这种新的艺术形态的接受从被动转为主动、从消极转为积极,其中音乐自身的精华、价值和规律也逐渐被认识和发现了。从而

也就像那些永垂不朽的交响乐、大合唱、协奏曲、奏鸣曲那样,它们的音符、旋律、节奏、唱段、形象、情节,更重要的是划时代的思想意识的寓意,永远



铭刻在了代甚至几代人的思想和意识的记忆之中。“史无前例的十年文革”结束了，人们发现他们的思想和感情被愚弄了。随着全民族的愤怒，“样板戏”也成为了批判的对象。历史总有一种奇异的回复，又过了十年，“样板戏”重新回到了人们的记忆之中。然而，这时候回潮的“样板戏”不再是当年的“样板戏”，

不再是“思想”或“意识”的产品了。对于“史无前例的十年文革”的当事人来说，重新聆听和观看“样板戏”更多的是感情和心理的回顾和反思，对于没有过去“那个十年”经历的人来说，更多的似乎是一种逆反、好奇、甚至滑稽态度的参与和玩耍。就比如崔健的摇滚《南泥湾》和当年陕北延安的《南泥湾》

图 114 19 世纪
装饰华丽的钢琴



虽然是同一首歌曲，同样是感情和理性的产物，然而前后两者的所表现思想和意向是截然不同的。这段围绕着“样板戏”为主题的历史过程，也包括《南泥湾》，在一定程度上集中地体现了音乐文化变迁和继承中的形式和内容、现象和本质、形态和意义的关系。

一个留学生来自刚果，对他们的布什民族有很好的研究，能唱许多布什民族的史诗并演奏他们的乐器“露朗格”（Lulanga，8根弦的长方形的弹拨乐器）。随着中国音乐和文化学习的深入，音乐和文化的影响力发生了。他觉得非洲有着古老的历史、文化和传统，他们的史诗是那样地维系着黑人的生命和血液，那些故事和歌唱是那样动听、感人，但是只有语言的传承、没有文字的记录影响了他们的文化的力量、精神的信仰、意志的统一。（相比之下，中国文字的魅力和力量是如此强大，这种强大凝聚了五千年辉煌的文明和历史。）他觉得有责任来改变自己文化的现状，从音乐做起，从乐器开始。他发现“露朗格”由于工艺上的简陋，远不如中国乐器的调弦那么方便。因此，他主动要求乐器厂为他特制一架调弦改进了的“露朗

格”。同时，在教室里他给中国学生讲“露朗格”，讲布什人的音乐，还在电台向中国听众介绍刚果民族音乐。布什人的乐器改革了、变形了、不那么纯真的，但是它却在异国他乡的中国得到了传播。非洲的乐器来到了中国，民间音乐走进了音乐学院的课堂，黑人酸甜苦辣的历史在新一代的“露朗格”上、新的社会环境里、新的文化接受者身上得到了新的认同。这就是音乐文化的载体在变迁，而音乐文化本身在继承。

我在美国读书时的同学潘阳博士是著名的泰国音乐家，他为泰国音乐在国外的传播起到了不少作用。泰国文化在美国很受欢迎，众所周知，主要是泰国的寺庙、烹饪和人妖。然而，泰国的音乐却不那么容易被听众所接受，一方面是因为泰国音乐的语言和结构是美国人不熟悉的，另一方面是音乐内容本身。每一首泰国音乐都有具体的内容，都和特定的对象有直接的联系。

我曾在美国肯特大学读书，同时也是该大学“世界音乐研究中心”中国音乐的指导，有一次我为同学翻译“中花六板”，我说可以有两种译法，一为Middle Flower Six Beats，另一为

Medium Variation on Six Beats。前者完全照字面译，后者按意思译。美国学生理解曲名的意思，没有什么意见。但是这位潘阳同学硬说我翻译得一定不对。他说：“你们中国音乐都是有具体含义的。怎么会有什么‘中间的六朵花六个拍’这种意思的曲子的呢？一定是你不知道。我们泰国音乐也都是有具体意思的。”他的话引起大家一阵笑声。笑声一半是为了他那种直率，另一半也是对着他的那种武断。潘阳就是这样以他对自己民族音乐的理解来希望别人也以同样的方式来认识泰国音乐。为此，潘阳用泰国音乐的语言创作了一个以不同民族和地区的音乐风格组成的作品《组曲》，其中包括泰国的“大象”、中国的“锣鼓”、日本的“樱花”、缅甸的“跳脚舞”、越南的“情歌”、南美的伦巴和美国的爵士音乐。尽管这些音乐都是泰国化了了的，但是潘阳认为有了“具体内容”，听众会容易接受。事实证明果然如此，由于熟悉的曲调、节奏、象征性的音响效果和一些可以想像的形象，美国听众非常喜欢这部作品。即便是在泰国演出，年轻一代的听众也非常喜欢。同样的情形，即文化得到了传播和继承，

而音乐的风格变化了。这种变化的价值在新的社会条件下得到了实现，虽然是统一名目下的“泰国音乐”，但是此“泰国音乐”已经不是彼“泰国音乐”了。

音乐文化的变迁和继承的现象发生在任何一个民族、国家和地区。印尼的佳美兰音乐是另一个例子。美国当代作曲家罗·哈略生1917年生于波特兰，是一位集世界各民族音乐为一身的作曲家，他研究非洲、拉丁美洲和亚洲的音乐，甚至还受到过中国广东粤剧音乐的不少影响。罗·哈略生是当代世界很重要的作曲家，他曾与著名作曲家凯奇、勋伯格等都一起合作工作过。他有一首声乐作品，名叫The Heart Sutra，取自佛教对心境的概念，这是一首由传统佳美兰乐队、竖琴、管风琴和一百人的合唱队演奏的作品，音乐气势恢宏，很有震撼力，全曲共有八段。在作品中，人们可以听到佳美兰音乐在他的手中呈现出了一种崭新的形象。佳美兰因素被运用于西方古典音乐的创造，即东西方文化交流融会的现象，使我们想到了一些什么呢？从现象上讲，这也许只是一种音乐语言的借用和音响色彩的更新。但是，从一个较为深层的意义上来看，这

是人类文明进步的表现。一方面，东方社会由于不断受到西方世界的政治体制、经济市场和思想观念的冲击，现在开始反省自己、重新认识自己；另一方面，西方社会是经过旅行、探险、通商以及殖民的方式接触了东方，通过对东方的认识也开始重省自己。几个世纪过去了，东西方的交流在不同的层面上经过了多次的回合，从理论上讲，现在的东西双方都努力地以宽容、理解的态度来对话，这样的平等态度在文化的交流上显得特别突出。大家达成了共识：音乐和文化的形式、风格有所不同，但是音乐和文化的价值都是平等的。中国文化里的“洋为中用”、“中西结合”和我们了解到的西方古典音乐中包含的印度尼西亚佳美兰的节奏、旋律和音响色彩因素，都是这种进步的人文思想的具体体现。这是一个很有意义，非常深刻也是极为复杂的问题。

在音乐文化的变迁和继承的问题上，美国黑人的爵士音乐是一个最典型的例子了。从20世纪20年代起的新奥尔良爵士、迪克西兰爵士、摇摆爵士、波普爵士、西海岸的冷爵士，到70年代以后的主流爵士，包括第三流派爵士、拉



图 115 20 世纪加料钢琴

丁爵士、硬爵士、波洒诺瓦爵士、自由派爵士、前卫派爵士、融合派爵士、后波普爵士、交叉风格爵士等，在短短的不到一个世纪的时间里，爵士音乐从新奥尔良走向芝加哥，走向全美国，走向巴黎，走向欧洲，走向全世界，从街头小巷走向音乐学院的课堂，从原来只是黑人的民间旋律到成为了正宗的古典音乐，从“下里巴人”堆里的小曲转变为

图 116 爵士摇滚乐



“阳春白雪”阶层中的时尚。这样的音乐文化的变迁和继承是很令人深思的。文化和传统不是一成不变的概念，因为它们是历史的昨天、今天和明天的完整组合。古老的文明需要继承的时候，人们就要求它不断发展和更新。多少年前的

流行，如今成为了古典；而现在的传统艺术，在百年之前可能只是窄巷里弄的小画小调。历史就是这样在一变、再变，每隔十年五载，总会有一个新的观念和理解。无论在地球的南北东西，人类的教训和经历是平等的。

二、音乐文化的变迁和继承是一个过程

音乐的变迁不仅是音乐自身的规律和问题,它涉及到许多其他非音乐的因素,包括社会的、政治的、宗教的、心理的和自然环境的,等等。其中社会因素是一个很重要的动力。音乐表演和创作是一种创造、产生音乐的人的行为活动过程。这种创造、产生音乐的人的行为活动过程是具有社会性的。因为一切音乐活动都是个人或者集体在一定社会形式中,借助这种社会形式进行的对自然的占有和对人自身的表现。也因此,任何音乐的表演和创造都不可能离开特定的社会的自然环境和人文条件。而且,这些音乐的活动所产生的功能作用、反映内容、表现方式、思想态度等都在很大程度上受到社会因素的制约。反过来说,不同内容、不同形式、不同手段的音乐活动始终是适应着特定社会的不同层面、不同范围、不同群体的需要而进行的。所以,音乐的变迁也就是为适应特定社会条件下的需要而产生的。

伊朗古老而灿烂的波斯文化有四千年的历史,但是如今的伊斯兰共和国是一个年轻的国家。伊斯兰共和国是宗教领袖霍梅尼的革命产物,从此伊朗告别了世袭君主制度。霍梅尼进行的是一场以伊斯兰教为国教,政教合一,神权高于一切的革命。这种宗教性和革命性相结合的思想运动,同样也体现在音乐之中。有一位来自伊朗的访问学者曾在美国华盛顿大学讲学,给学生讲波斯音乐,同时也介绍现代的伊朗革命音乐。他说,霍梅尼主张“伊西结合”,但是艺术必须歌颂共和国。在课堂上,老师让大家听了一些“革命音乐”,比如,以传统古典乐队演奏的革命歌曲,以西方管弦乐队伴奏的革命大合唱。这种以传统艺术手法来表现当代社会特征,同时也以西方音乐方式来传达伊斯兰教精神的做法,体现了宗教领袖霍梅尼的“政治是宗教合乎逻辑的延伸”的革命思想,体现了特定条件下的社会环境对音乐的变迁所产生的作用。

二次世界大战时期的苏联音乐也是这方面的很好例子。为了卫国战争,那些“为艺术而艺术”的资产阶级、修正主义“纯音乐”是被排斥的。音乐就是

武器，是苏联人民的革命战争的精神源泉。为抗击侵略者出一份力，作曲家肖斯塔科维奇的《第七交响乐》被《列宁格勒交响曲》的标题所替代，一个音乐段落之间联结需要的插部成为了“侵略者脚步”的解释，从此由《圣经·诗篇》中得来的创作灵感转换为了消灭法西斯的炮火。虽然这是作品标题的更改，音乐形象的更改，但是表现的却是时代的变奏意义。

一个民族的社会结构会对音乐的保留和传播产生深远的影响。曾有一位美国学生从日本采风回去，他对同学们说他对遇到的事不能理解。在日本他听到许多地区的民歌风格大不一样，有的邻近的乡村相互间民歌的发展和保留很不相同。他前往采集民歌，没有想到碰上了许多阻拦，因为他没有得到当地民歌俱乐部的认可。在这位美国人看来，民歌是自然状态的音乐文化产物，不应该具有专利权，更不应该有地域权。但是，他并不了解，日本民族觉得所有自己土地上的东西都是自己特有的财富，而且更是商品；另一方面，虽然日本是一个工业国家，但是它的社会结构却不像欧洲其他工业国那样，日本所采取的是以

集团、职业协会、公司、家庭等为单位垂直性的社会结构，不是我们通常所见的以横向的阶层来划分社会结构。所以，“家有家法”的日本特定社会现象给这位美国人的音乐采风带来了阻力，让这位外乡人产生了文化理解的困惑，然而日本的特定文化性质和社会结构却促进了它的民间音乐的变迁，也同时保护了民间音乐的继承。

一般来说，在音乐活动中，个人的因素经常会直接或很大程度上影响到音乐内容和形式的选择。但是，这种个人的因素必定是在特定的社会和文化条件下发生作用的，任何个人都是一个特定社会和文化中的一分子，离开了社会和文化的环境，完全独立和抽象的个人是不存在的。因此，社会和文化影响了个人，必然影响了音乐活动的变化。有一个这样的例子发生在马耳他群岛上。一位吉他手演奏马耳他民间音乐很出名，而且以自己非凡的创造力使用了一些新的吉他演奏方法和形式，比如他只进行独奏，不为歌手伴奏。这样的形式对于马耳他人和他自己来说都是一种音乐上的革命，但是这样的革命性行为是被当地社会的传统势力所不容许的。他的行

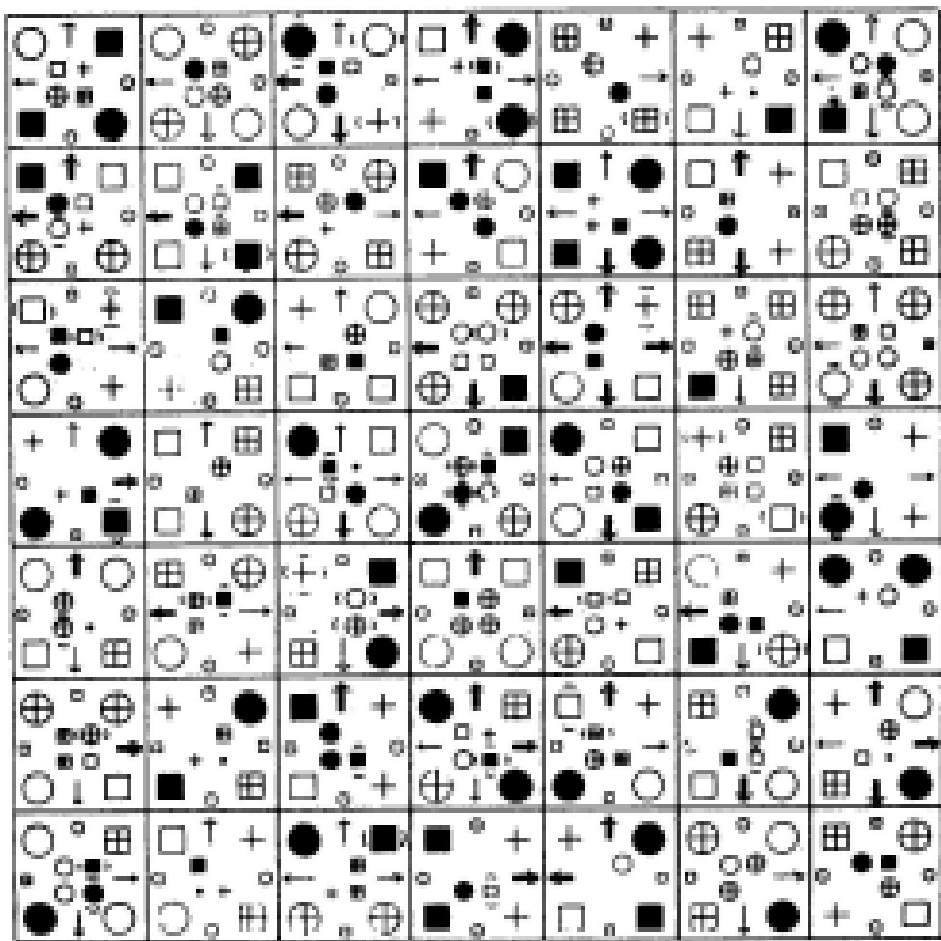


图 117 现代
音乐记谱，莱
文《插曲》

为被认为是破坏了传统习俗，玷污了民间音乐，因此这位吉他手被当地的音乐群体所不容，并且将被驱逐出去。个人的爱好、才能和力量是有限的，一个音乐家离不开他的生存环境，离不开他的

听众、他的音乐集体和社会。后来，这位吉他手在传统和社会的压力下同意不再进行他的那种“革命性”的创新。人们同意他可以恢复以前的音乐演奏，但必须是马耳他传统和这个社会集体所希

望的那种演奏，如果有所创新，必须是在该社会传统认可的方式下进行创新。就如同肖斯塔科维奇那个时代的音乐同行们那样，为了生存淹没了自己，也淹没了音乐。最后，这位吉他手不得不向传统妥协，淹没了他自己，淹没了他的演奏、他的个性，当然也淹没了他的创新，从而不得不演奏那些人们喜欢的曲调和旋律，不得不保留同歌手的合作表演。^①在这里，我们清楚地看到，传统的力量和社会的作用所得到的深化是以个人的价值被淹没来实现的。

西方化、工业化和现代化是促使当今音乐文化变迁的重要原因。西方工业革命之后科学技术迅猛发展，工业国家成为了富强的象征。这些国家随着工业、科学的发展，不仅不断地扩大权势，而且更重要的是对原材料和市场的需求高度增长。由此，这些发达的工业国家一方面向不发达的发展中国家输出它们的文明，另一方面从这些发展中国家获取资源。向发展中国家输出的文明是什么呢？只有两件东西，一是武力，另一

是宗教。殖民主义就是以这两件东西向全世界别的国家推行西方化的。武力是对人的行为上的制约，宗教是对人的精神上的制约，目的还是为了获取更多的资源，包括自然资源和人文资源。工业革命之后，世界性的资本主义发展到了一个新的阶段，对全球自然和人文生态产生了巨大的冲击。

在这种世界性的资本化、西方化的过程中，音乐在其中自觉或不自觉地承担了重要的媒介作用。传教士口中的经文歌、军队中的铜管乐队是殖民主义当年向各地输送西方音乐文化的重要途径。之后，不少西方音乐教育家为“发展”和“体系化”不同的民族传统音乐采取了各类措施，例如“规范”印度音乐的不规则节奏，调整泰国音乐的“平均倾向”的音阶音程关系，改善非洲鼓的“粗糙”音响，灌输欧洲音乐观念的唯美主义等。其中最普遍的现象就是在许多民族和国家的学校教育和音乐实践中推行、普及五线谱的记谱方式。源远流长的印尼佳美兰音乐一直靠的是用

① 参见John E. Kaemmer, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press, 1993, p.183.

心、用耳、用记忆来演奏，然而五线谱的记谱和读谱方式的采用，逐渐改变了佳美兰音乐的即兴演奏的传统习惯、审美方式和感情表达。同样的情形发生在泰国音乐的学习当中。年轻的一代抛弃了传统的泰国记谱法，觉得五线谱更为科学、更为容易掌握，但是，从五线谱上学到的泰国音乐不再具有原来演奏的泰国音乐的品质。在这种情形下，一位演奏者只是一件乐器的操纵者，一件乐器只是一行五线谱的代言者，一行五线谱只是一份总谱中的系列符号之一，音乐家不再有那种积极的参与意识、创作冲动、即兴发挥、角色转换、默契沟通、你我不分、缺一不可的感情投入。

然而，事情总是辩证的。西方化、工业化和现代化对民族文化的原型的确产生许多消极的影响，但是积极的一面呢？它使得音乐文化的变迁出现了更多的姿态。前面所提到的许多例子也都说明了这一点。就民间音乐现代化而言，它让许多乡村小调和歌手走向了城市、跨越了国界。比如，负有盛名的马里女歌唱家桑格拉在非洲被誉为“明星中的明星”。除了有着一副明亮、优美的歌喉以外，桑格拉的成功是由于她突破传统

的尝试而获得的。桑格拉出生在乡村，母亲在她幼年的摇篮旁就常给她唱民歌。母亲给了桑格拉一副优美的嗓音，她的家乡给了桑格拉一肚子的民歌。聪明、开放、现代的桑格拉没有就此满足，她去了欧洲学习西方古典声乐。天生的生理条件、丰富的非洲传统音乐的营养、系统的西方声乐训练，加上演唱的伴奏音乐是一种综合性的音响结合，当地土著人的鼓配合电吉他演奏的奇特和声，桑格拉为自己开辟了一个独特的天地。她所演唱的已经不是那种单纯的田野山寨歌曲，不是那种乡间民俗的主题，不是那种仅仅凭着热情来演奏的节奏音响，并且也不再是在家中、野外、村镇广场上的自娱或群体欢乐。它们完全是一种城市现代文化的产物，它们要求的是训练有素的嗓子，城市生活的流行内容，电声加上西方音乐的和声甚至复调，城市酒吧、音乐厅、大型娱乐场所中非常职业化的表演等。但是，一种文化的根基、历史的渊源、血缘的连接、肤色的认同、地域生态上的特定等，在那些歌唱中不同程度地向我们显现。就因为这些文化上的传承性和约定性，我们依然能明确地辨别出它们的民族特点。



图118 古琴图

不会有人把这些音乐认作东方亚洲的歌声，也不会有人联想到它们是南美洲的音乐，当然也就更没有理由去把它们与欧洲的什么旋律相连接。这也就是文化为我们各自的民族创造了特性。这类文化交叉和渗透的现象很多。西方音乐手法和本民族音乐语言的结合，本地音乐形式加用其他民族的音乐因素而演变为另一种艺术表演方式，都是音乐文化继承中的一个重要趋向。

在彝族传统和文化中，老虎具有原始图腾的意义。据资料说，彝族的“虎宇宙观”对中国神话、巫术、宗教、天文、地理、哲学、科学、文学等都产生过很大的影响。为此，彝族的“虎图腾节”依然保留到现在。“虎图腾节”中的“跳老虎”源于何时？为何而跳？现在的彝老都说不出一二。然而，“跳老虎”却被当作“活化石”挖掘出来、盛行开来了。邓启耀在《访灵札记》中说到，他

看过三次“跳老虎”，一次是民族体育和民间舞蹈的虎队，一次是为了国际学术会议组织的演出，再一次是与时装模特合作的跳虎表演。很显然，邓启耀所听说的“跳老虎”原型和他所见到的“跳老虎”表演完全不是一回事了。而且，这三次表演也都表现出不同的意义。最后他说，这些都是我们现阶段的现实。它们并存同处，有时相生，有时相克，有时消失，有时漂变……无论怎样，应该说都是正常的，我们似乎没有必要为失去的“原型”而伤感，或者，能否说：

一切，都本无“原型”。

一切，都可能在过程中“漂变”。^①

以上的事例和邓启耀的话非常理性

地说明了音乐文化的变迁和继承中所存在的一个辩证问题。音乐文化的漂变与否、是否原型，不过是一个社会、一种文化、一个时代的理解，它们从来都不是音乐文化自身的观点。随着时间的流动，任何一个时代都会结束，任何一种文化都将新陈代谢，任何一个社会都在变迁，与那些时代、文化、社会有关的理解和观点也同样身不由己地在更替。音乐文化是那些不同时代、不同社会、不同民族、不同经历、不同性格、不同立场、不同观念的人们，以同样的真挚的感情、赤诚的心灵创造出来的。因此，只要人类犹在、人的感情和灵魂犹在，音乐文化必定是继承、永存的。

音乐文化的变迁是相对的，而它的继承和永恒是绝对的。

① 邓启耀：《访灵札记》，107页，上海文艺出版社，2000。

第十章

音乐的社会形态与人的行为

前文曾论述,安第斯音乐具有很强的社会文化性,南美洲印第安人将演奏排箫看作一种社会活动。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个旋律是由每一个人演奏的一个音组织起来的,每一个人都是这个音乐旋律的一部分。这样的音乐组合具有了社会学的意义,即一首音乐作品,必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。同时,音乐的和谐又要求较高音乐能力和演奏技术才能完成,然而,印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的,这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。而没有经历过较好音乐训练的人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下,印第安人认为,人的参与是主要的,人心的和谐是本质的,而音乐只不过是一个手段,它的结果相对而言是不重要的,重要的是参与的过程。这样,安第斯排箫合奏活动形成了一种非常有意思的文化现象。(附图 119)

这种文化现象强调了一个重要的问题,即除了音乐的物理生理特性、音乐语言的构成特性,以及其生产传播的特性,不同的社会结构和属性影响了音乐的形式和它的内容。也因此,认识不同社会的结构和属性是了解音乐自身及与之相关的音乐活动的重要途径。

图 119 安第斯音乐



一、各类不同的社会形态

一个社会的结构和属性,也就是社会形态问题。尽管各民族的社会复杂多样,相互之间不同,但又有相似的部分。一般说来,世界上有两种社会形态。

一种是以自然资源为生存条件的社会形态。在这种社会中,自然资源不属于某一个人或集团所有。所有的社会成

员都有享受一切所能获得的自然资源的权利。它的生存完全取决于天然的物资,狩猎和采集是这种社会形态的一种主要的生产和生活方式。另一种方式是园艺性的。人们不断地寻找种植地和转换种植地,所以也可以称它为转移式的农业方式。因此,这样的生存、生活方式主要靠天地生存,在很大程度上受到自然条件的影响。

这是一种没有阶层差别的社会。在那里没有任何个人具有至高无上的权力来拥有财富,是因为这样的生活、生存方式并不产生剩余物品和剩余价值。没有多余的财富,也就没有了利益争夺和权力分配。在另一种这类没有阶层的社会中,有剩余物品和剩余价值存在的现象:比如畜牧经济形态的社会,但是由于它的游移特性,从一个草原移居到另一个,社会的松散、动荡特性同样也无法产生社会内部的分层和权力分配。在这类社会中,我们会看到这样一种现象,人的权利是平等的,物资分配是平等的,但是男女性别之间却是不平等的。这是由于生理和体力上的不同而形成了生产过程中的分工区别。尽管在某些无阶层社会中也有个人、群体的等级

之间的差别,有酋长、领袖和平民的区别,但那是精神和信仰上的荣誉和地位的高低,而不是物资财富上的特殊拥有权力的多少。所以,在分享和获取自然资源上依然是平等的。但是,酋长、领袖和平民在责任和义务上是全然不同的。酋长、领袖的精神在信仰、荣誉和地位上的权威有多高,他们的责任和义务也就有多重。酋长、领袖有责任和义务来维持一个部落或社会的一切正常活动,但是他们没有权力来多得或私有化地获取属于大自然的、人类共享的自然资源。

世界上有不少民族和部落是生活在这样的社会形态中的。例如,北美的爱斯基摩人的社会、非洲扎伊尔和刚果的俾格米人的社会都是这种社会形态的典型。《心&音.com:世界音乐人文叙事》一书中这样介绍道:

非洲各地区的政治、经济和社会发展的情形是很不一样的,这是因为各地所具有的生态、物质条件不一样,也由此,各地的文化发展也不尽相同。例如,那些居于热带大草原和草原牧区的社区、部落,它们的文化就不同于以热带森林型为主的乡村文化。

同样，居住在河流、海岸以及山谷的民族发展了全然不同于生活于高原地区的居民所创造的文化。虽然现在的非洲许多地区和国家已经是相当繁荣和发展了，但是在某些民族中，人们仍然保留着最初的生活方式。这种以狩猎和游牧为生的部落同样继续着他们的文化创造。在非洲刚果东北部地区，有一些称为卑格米族的黑人。这些卑格米族人个子比较矮小，生活在雨林地带，他们具有坚强不屈的与大自然分享生存的耐力和精神。在卑格米族的音乐中，我们不会听到由殖民文化带来的欧洲音响，也不会找到那些由现代化带来的城市摇滚音乐的痕迹，感受到的却是朴素的生活歌声。^①

爱斯基摩人的生活方式也是很有意思的。他们主要生活在北美阿拉斯加和西伯利亚一带。至今，爱斯基摩人的生存仍然依靠他们狩猎能力和自然资源的条件来为自己创造衣食和栖身之地。由于生存极大地取决于自然资源和环境的因素，所以，他们认为动物和环境都是具有灵性的。从而，这些“灵性物”成为了他们顶礼膜拜的对象。他们游动不

定的生活方式，决定了爱斯基摩人很少有仪式性的顶礼，而且也决定了基本以简易的乐器鼓、随口可唱的歌声和即身而起的舞蹈形式来表达他们的膜拜。虽然，爱斯基摩人表达的音乐内容不是全然一样，但是，绝大多数都同他们的狩猎活动有关。这也就是特定的社会形态规定了它在音乐上的表达方式和内容。

另一种社会形态指的是，一个社会在满足了基本的生存需求之后，产生了剩余的物质财富。这个社会中的一些个人或集团不仅掌握和控制着这些剩余的物质财富，而且掌握和控制着该社会所拥有的自然资源，并且限制本社会中的另一些人去获取这些财富和资源。拥有权力的个人和集团将这些物质按社会中的每一个人的需求供给，他或他们计划着整个社会的经济。这样的社会是有阶层差别的。它至今已经存在了数千年。人类早期的农业社会就是这种形态。当今世界上的大多数社会都属于这一类。

这种形态的社会也同样规定了它们的音乐表达方式和内容。它们的大多数是有文字的国家 and 民族。文字高度发达

① 洛秦：《心 & 音.com：世界音乐人文叙事》，156—157页，上海音乐出版社，2002。

的社会,更体现了音乐与其社会形态的紧密和复杂关系。中世纪以后的欧洲社会是将音乐的审美体验和听觉感受作为主要内容和形式的典型。钢琴和小提琴、交响乐和歌剧这种完全隶属于贵族阶层的感情、精神、心智类的文化产品在那里发展到了顶峰。古代中国是把音乐的社会教化功能与道德伦理规范融为一体作为主要内容和形式的另一个典型。儒家“移风易俗莫善于乐,安上治民莫善于礼”,将音乐区分为宫廷《韶》《武》“尽善尽美”、民间《郑声》“淫乱邪恶”;甚至连五声都分有“宫为君”“商为臣”“角为民”“徵为事”“羽为物”。

音乐和音乐演奏者的阶层化在这类社会中的另一个典型是印度。印度是一个极度阶层化的社会。一个人在社会中的地位和身份是先天决定的,不取决于他后天的作为。音乐演奏者的出身规定了他所从事的音乐类别,反过来,所从事的音乐形式和内容是区分音乐演奏者身份贵贱的标准。由于王宫贵族支持宫廷古典音乐,所以宫廷古典音乐家们的

地位是高贵的。有意思的是,在宫廷古典音乐中,歌唱家的地位最高,其次,根据演奏不同的乐器,音乐家们的地位有高低。主奏旋律的独奏乐器西塔尔和维纳(Vina)的地位比较高,而伴奏性乐器如塔布拉的地位就要低。

以上几个例子都是较为典型的,这些社会的文化、文明和文字的发展程度都非常高。它们有着大量的历史记载和丰富的当前活动信息向我们说明了这类社会中音乐与其社会形态之间的密切关系。然而,有一些社会是没有文字的。有不少非洲部落一直没有文字,但是它们的社会结构属于复杂的阶层社会。在西班牙殖民者进入美洲以前,墨西哥阿兹特克人是没有文字的。之后,他们逐渐发展了一种图形式样的文字,但是,这种文字并没有用来写作音乐。在大量的西班牙占领者的文献中有许多有关他们复杂的阶层社会的形态及其音乐活动的记载。记载中说,阿兹特克人不仅为祭祀而建造庙宇,而且也为祭祀而运用音乐演奏及仪式。^①

这种社会也好,那种社会也好,或

^① John E. Kaemmer, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press, 1993, pp.32-33.

者说，靠天地生存也罢，按需求供给也罢，它们之间没有优劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系

和观念的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是形态上的差别。这种种差别很明显地反映到了与之相关的不同音乐形式和内容中。

图 120 心灵世界的舞姿



二、音乐行为千姿百态

社会的形态所提供的社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在不同形式和规模的音乐行为里。音乐行为是一个借用词，用来模拟地说明它与人的行为之间的相似性。人的行为在正常的生活活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，音乐行为这个模拟词所表达的，正是与音乐相关联的一切活动反映了音乐所附属的社会环境中的各个方面的状态。比如组织一场音乐会就是一个音乐行为，它包括人们对音乐家的选择，对音乐内容、音乐形式、音乐表演场所的选择，音乐排练的准备，音乐节目宣传的准备，音乐会筹办过程所需要的资金准备，音乐会舞台的装饰安排的准备，音乐会票的有效发放，音乐会听众的治安次序的维护，音乐会事件向演出地当地政府的申报，音乐会现场录音录像的安排，音乐会结束后的报道评论，等等。在今天的现代社会里，音乐行为无处不在。儿童的钢琴课，人们谈论音乐，商店出售

音乐唱片和书籍，地铁和公交车里人们戴着随身听，酒吧间有音乐，购物中心有音乐，小学生每日的课间操都少不了音乐。

前文的大量事实证明，“音乐是世界性语言”这句话是不正确的，但是，音乐是一种“语言”是千真万确的。这种“语言”在现代社会中主要是作用于人们的情感的交流。交流的信息传递方式可以是直接的，但是更多是不直接的。它可以是外向型给予人们行为指导性的，而更多的是内省性的，是自我内心作用的。在某一个特定场合或时间里，它的效应可能会是显现、明确和规定的，但是在大多数环境中是隐性的、逐渐的，但是有后劲的。所以尼采说：“没有音乐，生命是没有价值的”；爱因斯坦说：“没有早期音乐教育，干什么事我都会一事无成。”现代社会没有水和电是不能想像的，但是人们是否意识到，没有音乐也同样不能想像。全世界有各种各样的“世界日”，但是，不能设想哪一天会有一个什么“世界无音乐日”。如果真是如此，这一天将是世界没有生命的一日。

音乐作为“语言”是一种典型的社



图 121 世袭
音乐家



图122 街头自
娱小提琴手

会和文化的产物，它所叙说的话语、表达的思想、引发的感情、体现的意识、刻画的心理都是在一个特定社会和文化环境中发生和作用的。这种发生和作用通过什么来实现呢？它们通过前面所说的音乐行为来完成。世界众多民族中的音乐行为千姿百态，一般来说可以有个人

自娱自悦、群体交流往来、两厢情愿的合约、各种目的的赞助、万事皆可商业化这样几类。

1. 个人自娱自悦

这种音乐行为完全是个人动机型的。它没有形式上的集体性，也没有思

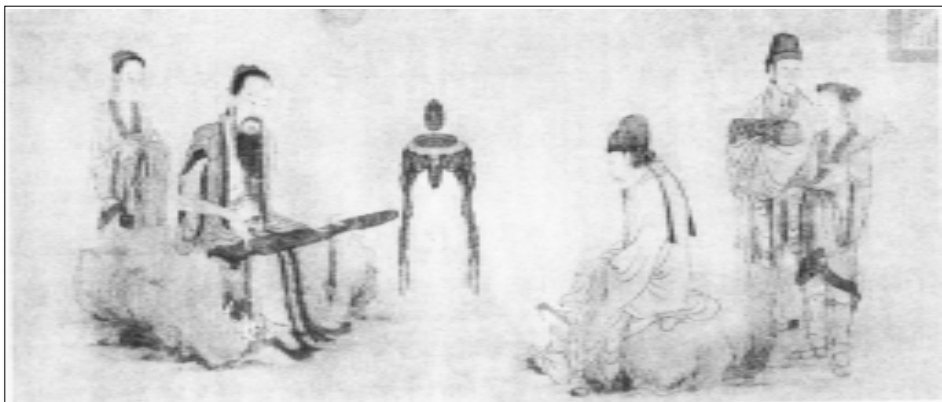
想上的社会性。听众对象是不直接的、没有针对性的，在不少情形下，听众对象是这种音乐行为表现者自身。行走或劳作时的轻声哼唱，室内、庭院或某一个幽静的自然环境中的弹奏，都是个人自娱自悦的方式。不同社会里，这种音乐行为有不一样的表现。（附图 135）

著名的古琴曲《高山流水》的故事大家都是熟悉的。在长江和汉水交界处，有一个地方叫重镇，那里有一块方方正正的玉石，这就是人们所说的“古琴台”。据说《高山流水》的故事就发生在这里。据一些文字资料描写说，“古琴台”后面有一座殿堂，它不仅位于深深丛林之中，而且三面环水。月湖在它的西边，龟山在它的东面，景色极是美丽。

俞伯牙就是在这样的自然环境里自娱自悦、修炼琴艺，后来与钟子期成为了“知音”。在这种情形中，音乐对于它的行为者来说，讲究的是意境，那种说不清道不明的心灵对人生、对大千世界所经验到的某种冲动的意境，目的是灵魂的升华，那种试图将自我的心和身往返于红尘与彼岸之间的升华。那种意境是纯净的，也是朦胧的，那种升华是没有功利的，不世俗的，因为它是超脱的。这是中国古代士文化中特有的品质和现象，弹弦拂徽的古琴音乐行为正是这种特有文化的表现。（附图 136）

在一些美国土著印第安族中，每一个人都有自己个人的歌（Personal Song）。当一个年轻人到了一个特定的

图 123 伯牙遇知音



年龄时，部落的习俗要求他去寻求自己的幻象，因为幻象会指引他的一生的道路。这位青年离开村庄和社区，来到某一个他选择的地方。在寻求他的幻象时，一首特定的歌曲会产生，这就是他个人的歌。这首歌是他所寻求的幻象的一个重要部分，在他的整个生命过程中，这首个人的歌将起着非常有意义的作用。^① 印第安人的个人的歌是他们与苍天交流的媒介，是每一个个体生命、生活的写照。它是圣经式的，但不是由神父转叙的；它像是人生的一部分，但又不是与生俱来而是需要去寻求的；它是“宿命论”性质的，但从来都不是悲观主义的。这种“个人的歌”是个人自娱自悦音乐行为的一类表现方式。

2. 群体交流往来

音乐行为可以是个人性的，但是，更常见的是集体化的。就如前面提到的，筹办一场音乐会就是一个典型的群体交流往来的音乐行为。在这类集体化的行为里，音乐的内容和形式都具有比较明确的社会性，行为自身对接受该行

为的对象也具有明确的针对性，也就是音乐表演者与听众的直接或间接的关系。同时，每一次音乐行为的目的也是非常明确的。例如：

宗教意义的：星期天教堂里的唱诗班；礼仪意义的：演奏国歌的所有场合；审美欣赏意义的：沙龙或音乐厅音乐会；情绪宣泄意义的：广场舞台上的摇滚乐；政治意义的：“十年浩劫”期间的语录歌；经济意义的：各种赈灾义演；人道主义意义的：“世界艾滋病日”音乐会；等等。

另一种文化风俗性的群体交流往来的音乐行为也很有意义。曲阜的孔庙音乐、杭州六和塔边的“宋代乐舞”、云南“民族村”里的少数民族表演等，虽然以上几个例子都呈现了明显的假古董品质，但是，就其音乐行为本身而言，它们都是群体交流往来的，具有强烈的社会性。接下来的一个例子发生在美国，读者熟悉它的现象，可能不了解它的较为深一层的文化意义。留学期间，作者对街头音乐现象进行了考察，其中有一段体验：

^① 详见 Elizabeth May, *Musics in Many Cultures*, UCLA Press, 1980, pp. 307-331.

5月23日周六(以及24日)是西雅图的一年一度的民间艺术节,照例是在西雅图市中心(Downtown)最热闹也是最有风俗性的地方——“公众集市中心”(Public Market Center)举行。那天依然是下雨,可是前来“赶集”者不少。“赶集”者绝大部分是本地人,参加各类的节日活动是西雅图人下半年的重要而有趣的生活内容。集市中都是民间物品,包括吃的、穿的、用的、看的和听的。听的主要就是街头音乐家。

西雅图的民间艺术节和其他一系列的节日都算是这个城市的民俗活动,也是旅游项目的重要内容之一。“公众集市中心”的正面,对着市区最热闹繁华的街道,背后是西雅图海湾港口。这是一个无论是居住在这里,还是来做客的,都必须来走一走和看一看的地方。那里的海、那里的山、那里的房屋街巷、那里的咖啡小吃、那里的工艺品,总之,那里的人情风貌都很有特点,没有纽约的繁华,但却是典型的美国风情。其中,在“公众集市中心”街内举行的节庆活动里,街头音乐家的演奏又是很有意思的内容,也是街头音乐家们最集中的时机和场合。比较注意街头民俗活动和节日的人都知道,街头音乐家的“大本营”,一是在东海岸的纽约,另一是在西海岸的西雅图。所以,街头音乐

家的表演成了西雅图“公众集市中心”内的“景点”之一。那里有一幅画,记录的就是这个“公众集市中心”广场上街头音乐家表演的情形,而且,画前的这块地方是街头音乐家们每日演奏的地点。画上标明,“农民集市”(Farmers Market),这是几十年前这里的写照。这张画作于1968年,听人说,是一位街头画家画的,至今正好30年。但据当地人说,在这里的街头音乐家活动,不下于50年。不管是30年还是50年,“农民集市”的标题是美国文化中坦荡、朴实精神的体现。

我想起费孝通先生的一句话:“美国并不是一个河里流着牛奶,树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂,那是从地狱里升上去的。”美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没有多少历史,从不抱怨自己过去有多么艰辛,从不掩饰自己曾有过的错误,当然也就不会为自己出身于农民而羞愧。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家,如今西雅图最繁华的地段,三十年前是农民的“天下”。透过那“农民集市”画中不那么“专业”的笔触,我的感觉是,那种坦诚的背后蕴涵着一个“胜利者”的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么,自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流,它也是新大陆的文化

之一。想想如今被列为大学“古典音乐”课程的爵士音调,几十年前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以,在我眼里,“农民集市”壁画就像是这里街头音乐活动的“宣言”:这里是我们的起源,这里是我们的土壤,这里是我们的生活,这里有我们的精神,这里更是我们的文化。^①

以上论述,向读者简单地介绍了这种特殊的群体交流往来的音乐行为。从这个特殊的音乐行为的后面,我们感受到和了解到比它的现象有意义得多,而且能让人有更多思考的东西,那就是社会和文化对于音乐行为的作用。

3. 两厢情愿的合约

音乐行为的表现方式是复杂而又多样的。有音乐行为表现的存在,就是有这样一种音乐行为需求的说明。人们通过各种方式、途径和手段来完成这种“存在”和“需求”之间的交往。这种交往是带有合约性的,虽然并不都需要书面化,但是,是承诺性的、信赖的、两厢情愿的。因为这两者之间有较接近的关系,

或是利益性的,或是情感性的,也或许是信仰性的。海顿的大部分作品是合约性的,莫扎特的《安魂曲》也是合约性的,为明代剧作家洪昇排练著名昆剧《长生殿》的家班是合约性的,泰国宫廷音乐家在皇家古典乐队中的演奏是合约性的,小提琴家帕尔曼、指挥家小泽征尔和波士顿交响乐团合作演奏斯特拉文斯基的《D大调小提琴协奏曲》也是合约性的。海顿在埃斯特哈齐公爵家的合约是漫长的,但是他非凡地创作了数以百计的优秀交响音乐;莫扎特《安魂曲》的合约是痛苦的,但也是悲壮的,那种悲壮是产生于生命和灵魂对无形而又巨大的、不可抗拒的宿命的无奈之中的。洪昇《长生殿》排练合约是付出了巨大代价的,庆贺这部不朽之作的问世导致了作者丢官弃职、离开宫廷,因为那日是王妃丧葬禁乐的日子,这是犯了皇帝级的忌讳,违了王规、犯了王法的。在泰国皇家乐队中演奏的合约性是带有很强烈的宗教性的,虽然依然是贫穷,但是有地位的,那是佛祖释迦牟尼给予的机会,可遇不可求。帕尔曼、小泽征

^① 洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,8—9页,人民音乐出版社,2001。



图 124 西雅图公共集市中心——街头乐手

的，但又是现代的，《春之祭》的细胞仍然在不断地扩散着，可又是含蓄的。

同样的音乐行为中的合约性，带来的却是截然不同的结果，这又是社会和文化的的原因。

4. 各种目的的赞助

音乐行为也会在各种赞助下发生。这

尔对斯特拉文斯基作品诠释的合约是再创造性的，“旧”古典和新古典在琴弦上、指挥棒下对话交流，两种“主义”在协奏中产生了更新的寓意，那种“对话”和“寓意”是规范化的、严谨的、均衡

种赞助多数是经济性的（或者其他有益的物质条件），而且也可能会有不同的目的。不管怎样，赞助是为了促使一个音乐行为的发生成为可能。在赞助下发生的音乐行为与合约性产生的音乐行为



图125 音乐“合约”演奏

是不同的。合约性产生的音乐行为，它是以获得经济效益为前提的。合约者与被合约者之间的协商、协议和合作往往是在经济互利的关系中的进行的。而在赞助下发生的音乐行为，其性质通常较少是经济性的，较多是以艺术为目的的。

中国昆剧历史上出名的“苏州昆剧传习所”建立于1921年秋，是在几位喜爱昆剧的商人赞助下创办起来的。“传习所”的目的完全是为当时已是奄奄一息的昆剧培养继承人。它是全无私心的，没有经济目的的，纯粹是出于对戏剧的爱好之心。它是使中国文化中优秀的一支免于失传的一个感人并且伟大的行为。之后“传习所”的结束，不是因为别的，而是因为赞助者用以支持“传习所”的经济实业由于战争而倒闭所致。“苏州昆剧传习所”是一典型的在赞助下发生的艺术（包括音乐）行为。^①

众人皆知的俄罗斯作曲家柴科夫斯基和梅克夫人的故事，是另一个赞助的音乐行为的典型。

被赞助的音乐行为，一般来说是以

其发展、完善或创新为宗旨的。而对赞助者来说，赞助一个音乐行为的目的可能是多样化的。上述的两个例子是一类，是主要的。别的各种目的也存在，例如，虽然赞助的形式是经济化的，但是动机是感情式的；赞助的方法是物质的，目的却是为了荣誉、地位等精神性的；等等。

5. 万事皆可能商业化

凡事商业化似乎是资本主义社会的主要目标。音乐本身是艺术，是精神性的，没有功利的，就像语言没有功利意义一样。但是，将音乐付诸行为，它就可能产生音乐自身不具备的各种性质。因此，音乐行为就有了商业化，或者带有功利性的可能。在当今许多社会中，处处可见，音乐行为的这种可能使得其商业化的初衷更具功利性，而且也使得原本并没有功利性或不是商业化的音乐行为转变成为了商品行为。

泰国古典音乐原来主要是为国王宫廷服务的，虽然是娱乐意义的，但却是

^①洛秦：Kunju, Chinese Classical Theater and Its Revival in Social, Political, Economic, and Cultural Contexts, University of Michigan, 1997, p. 127-128.



图 126 音乐
唱奏表演

精神性的，带有强烈的宗教色彩；音乐家们虽然贫穷，但是他们是有荣誉感的、有地位的，所以一直保留着洁身自好、不沾钱财、不受诱惑的高贵品行。因为他们心中是有佛的心态、佛的境界和佛的力量的。资本化、商业化、功利化随着“现代化的文明”影响了世界，影响了泰国，也影响了不少的泰国宫廷古典音乐家。他们的艺术开始了资本化，音乐开始了商业化，演奏开始了功利化。这些音乐行为的执行者不得不进入“更高一层的境界”，不得不往返于“彼

岸”与“红尘”之间。他们将心交给了佛祖，灵魂托付给了释迦牟尼，但是，他们又不得不留在俗世，无奈地伺候着自己的躯体。所以，变成了“蝴蝶庄子式”的，梦着、醒着有两个“世界”。

泰国的这个例子不是唯一的。中国的孔庙音乐也与此类似。孔庙音乐最初的本质是礼仪性的，而今成为了旅游业的辅助品；原来是象征上苍、皇帝和宫廷形象的声音，现在是吸引游客、赚尽利润的序曲。纯属假模假样的“历史遗产”正在宣扬着中华民族伟大的文化。

1998 年是轰动世界的根据雨果小说改编的音乐剧《悲惨世界》上演以来的第十个年头。在十周年纪念演出上，英国 Cameron 公司骄傲地在观众们经久不息的掌声中宣布：“十年来《悲惨世界》的成功，在经济上收获了英镑七百万，也正是这个来自于世界各地的观众和各类来源的支持的七百万英镑，才能

使得《悲惨世界》的成功不断地继续下去。”^①《悲惨世界》的故事不断地感染着人们，现在《悲惨世界》的音乐也在不断地感染着人们。这个音乐行为是商业化的，但不是功利性的；它在文学和音乐的结合上是极其成功的，在音乐行为产生经济效益、商业化促使音乐行为成功上，也是一种样板。



图 127 音乐剧
《悲惨世界》

① Cameron Co. Musical Theater, Les Miserable, Based on the Novel by Hugo, 1998.

音乐行为商业化的过程中，一般音乐的本质是不会消失的。如果由于商业化而改变了一首音乐作品原来的性质，该音乐也就失去了它的价值。

三、音乐人在社会中的价值

社会的因素影响着音乐行为的方方面面，自然也作用于音乐行为的执行者——音乐人。音乐人实际上也是一种社会的产品，这种产品的质量、款式和价格都是由一个特定社会的准则来决定的。这种准则是传统积淀下来的，也可以是新近不断地添加上去的。音乐人在遵循这种准则时，常常是下意识的，不自觉的；也可能是自觉了的，但却是无奈的，不能违抗的。这就是社会和文化的力量，它就像血缘关系，不能选择。

在印度，音乐人大多是世袭的。不管有天赋或没有，音乐家庭的后代一定要成为音乐家，这是传统。音乐家的身份是与生俱来的。《教坊记》、《乐府杂录》也这样说，中国唐代宫廷里的乐工身份都是世代代的。不同的社会和不同时期情形不一样。巴赫家族的音乐

血脉也是传承的，但不是宿命的。莫扎特也是承继了其父亲的职业，但是，这是他非凡的音乐才华、划时代的音乐天赋让他献身于音乐的。在南美洲巴西的印第安民族苏亚人社会中，音乐执行者的身份是根据性别、年龄和名字来决定的。

音乐人的男女性别在社会中所表现出来的差异具有很强的文化含义。在许多情形下，男女在表现音乐形式和内容中承担不同的角色，许多情形下不在于他们的生理区别，而是一定社会里的观念、习俗和文化势力的作用。在中国古代是没有女性演奏古琴的，因为这是男人士大夫阶层的宠爱和象征。京剧里的旦角可以是性别文化中的一个典型，它不是男子的生理和心理女性化的问题，而是中国封建习俗传承下来的产品。因为从前在社会上做舞台演出的事儿一般是轮不到女人的，但是爷儿们的娱乐舞台上又是少不了女人的窈窕和粉姿的。怎么办？这就是旦角的起因。在印度，男女有不同的音乐表演内容，但是绝不能一同演唱。美国印第安族中，虽然男女歌唱具有同等价值，但是女性在行经期间是绝对禁止参加任何仪式的音乐活



图 128 社会
中的音乐人

动的，这是禁忌。^①

音乐人在社会中的价值准则在不同文化环境里是千差万别的，所表现出来的样式也千变万化，然而，特定社会形态中的习俗惯例决定了音乐人的命运，这一点却是千真万确的。

云南洱源白族《山西打歌调》“序歌”中有这样几句话：“从前树木会走路，你说我相信”；“从前石头会走路，你说我相信”；“从前牛马会说话，你说我相信”。这是人们对洪荒时代回忆的歌，它是神话性的，但是人们是相信的。就如恩斯特·卡西尔在《人论》中说：“在神话想像中，总是含有一种相信的活动。没有对它的对象的实在性的相信，神话就失去它的根基。”^②云南洱源白族人的思维、幻想是根据他们的信仰逻辑而来的，而不是建立在科学逻辑基础上的；他们是用感情和心灵来感受世界的，而不是用事实、理智来分析客观现实的。这是很多前辈的前辈告诉他们的

感受自己、感受自然界的方法，而不是从学堂里的老师、书本那里得来的道理。

这种认识、这种相信，让人想到一个类比。“昆虫眼睛观看世界的方式与我们人类的眼睛是完全不一样的。昆虫看不见红光，却能看见紫外光。紫外光是昆虫独特的色彩，而我们却看不见。”^③当然这是人和昆虫在生理结构上的不同造成的。不能要求昆虫用人类的生理条件来看待世界。类似的，在同一人类社会，由于各种各样的自然和人为环境的不同，形成了各种特有的认识世界、感受世界和想像世界的方式。其中有科学的，那是从科学的教育中得来的；有经验的，那是从不断地接触和感受中积累下来的；有感情的，那是用心灵去体验和凝聚下来的；有神话的，那是传承下来而不自觉地相信的；也有想像的，那里有幻觉，但更有可能孕育着天才性的伟大发现。

^①Margaret Sarkissian, "Gender and Music", in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, W. W. Norton & Company, 1992, pp. 337-348.

^②周凯模《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》，7-8页，云南人民出版社，1992。

^③理查德·道金斯：《伊甸园之河》，47页，上海科学技术出版社，1997。



图 129 喇嘛音乐中的信仰

自然科学家对人文学科有时是不很理解的，这种不理解常常会误入偏激。理查德·道金斯的科学著作《伊甸园之河》(River Out of Eden) 中有这样



图 130 天籁之声

一段话：

有一种流行的沙龙哲学，叫作“文化相对论”，它以其极端的方式坚持认为，科学并不比部落神话更接近真理：科学只不过是现代西方部落偏爱的神话而已。有一次，我被一位人类学家同事激怒，我直率地表达了以下观点：假如有一个部落，那里的人都相信月亮是一只旧葫芦，被人抛上天去，挂在比树梢高不了多少的地方，难道你果真认为，我们的科学真理——月亮距我们大约38万公里，它的直径是地球的四分之一——不比部落的神话更正确些？“是的”，这位人类学家说，“我们所受的文化教育以科学方式去看待世界，而他们所受的教育以另一种方式看待世界。两种方式谈不上谁对谁错。”^①

科学解释月亮的真理当然是正确的，而那个部落对月亮的认识也不能以“错”来判定。

我们也许可以用科学来解释自然世界，然而，自然世界并不是由我们的科学构造而成的。这是一个科学的逻辑关

系。人类至今已经有能力来解释许多自然界的奇特现象，但是，唯独还不能真正地认识人类自己。社会和文化是由人组成和创造的，不能了解人本身，怎么有可能来了解他的社会和文化呢？淳朴的爱斯基摩人从收音机或报纸上可能会知道贝多芬是伟大的，因为大家都是这么说的，但是，32首钢琴奏鸣曲会对他们的思想、感情以及生理产生什么样的作用呢？

科学是伟大的，但不是万能的。人为什么会有感情？为什么会有爱情？科学在这里让步了。有不少文学作品描写王子与贫民姑娘的天真浪漫故事，但是，极少有，或者说没有谁认真写过公主爱上一个潦倒乞丐的“神话”。不是不能写，而是这里有很深的经济、社会和文化的因素障碍了这样的浪漫“神话”的可能性。科学是有局限的。人类创造了社会，创造了文化，也随之创造了音乐，也许通过认识社会、认识文化从而来认识音乐将会是一个这样的情景：众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。

^①理查德·道金斯：《伊甸园之河》，24页，上海科学技术出版社，1997。

参考书目

- 保罗·朗：《十九世纪西方音乐文化史》，人民音乐出版社，1982。
- 彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》（下），人民音乐出版社，1986。
- 彼特·柯文尼、罗杰·海菲尔德：《时间之箭》，湖南科学技术出版社，1995。
- 蔡仲德：《〈乐记·声无哀乐论〉注释与研究》，中国美术学院出版社，1997。
- 邓启耀：《访灵札记》，上海文艺出版社，2000。
- 雷金纳德·史密斯·布林德尔：《新音乐》，人民音乐出版社，2001。
- 理查德·道金斯：《伊甸园之河》，上海科学技术出版社，1997。
- 理查德·利基：《人类的起源》，上海科学技术出版社，1995。
- 林华：《音乐朝圣进阶》，上海远东出版社，1995。
- 刘易斯·托马斯：《细胞生命的礼赞》，湖南科学技术出版社，1998。
- 刘小山：《激情岁月——摇滚的风格、源流与收藏》，西安交通大学出版社，2001。
- 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989。
- 洛地：《词乐曲唱》，人民音乐出版社，1995。
- 洛秦：《音乐与文化》，西泠印社出版社，2001。
- 洛秦：《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》，人民音乐出版社，2001。
- 洛秦：《心 & 音.com：世界音乐人文叙事》，上海音乐出版社，2002。
- 梅学明、张庆朗：《歌唱的理论基础》，济南出版社，1993。
- 钱德拉塞卡：《莎士比亚、牛顿和贝多芬：不同的创造模式》，湖南科技出版社，1997。
- 钱仁康、钱亦平：《音乐作品分析教程》，上海音乐出版社，2001。
- 钱苑、林华：《歌剧概论》，上海音乐出版社，2003。
- 秦序：《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》（上），载于《中

国音乐学》1987年创刊号。

萨克斯：《节奏的起源和原始乐舞》，载《音乐与民族》，上海音乐学院音乐研究所编，1984。

沈旋等：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999。

提顿：《世界音乐》，陕西师范大学出版社，2003。

童忠良：《基本乐理教程》，上海音乐出版社，2001。

俞人豪、陈自明：《东方音乐概论》，人民音乐出版社，1995。

x-sound.com：《谈谈音乐技术的发展对音乐形式的进化所产生的巨大影响》，2004。

夏建中：《文化人类学理论学派：文化研究的历史》，中国人民大学出版社，2003。

曾遂今：《音乐社会学概论》，文化艺术出版社，1997。

周凯模：《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》，云南人民出版社，1992。

邹长海：《声乐艺术心理学》，人民音乐出版社，2000。

Alan P. Merriam, *Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.

Gail Tremblay, *Indian Singing*, Oregon: Calyx Books Corvallis. 1998.

Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

John E. Kaemmer, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press.

Margaret Sarkissian, "Gender and Music", in *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. by Helen Myers, W.W. Norton & Company, 1992.

Qin Luo: *Kunju, Chinese Classical Theater and Its Revival in Social, Political, Economic, and Cultural Contexts*, University of Michigan, 1997.

后 记

原来并没有打算要撰写《音乐的构成》这样的书。因为“音乐的构成”就是有关音乐的一一切的论述,这是一个既实证具体,又非常抽象宏观的论题,不是一般知识能涵盖得了的,所以从未企图涉及它。那么,之后又为何竟然斗胆下笔触及这个“宏论”呢?

由于专业的促使,从美国留学回国不久,我想把自己在外学习掌握的知识和获得的体会付诸文字,构想以文化为背景来论述音乐。于是,陆续撰写了以“音乐中的文化与文化中的音乐”为论题的文章。由于一些客观原因,当时只完成该系列中的一小部分,一搁笔,则数年。一年前,傅谨先生作为主编来电组稿,希望我能撰写有关音乐构成方面的论述。一是久闻傅谨先生的学识才华,二是虽然搁浅的系列停笔已久,但欲完成的心愿始终未了。再者,知道出版者是广西师范大学出版社——一个品牌响亮的出版社,能为它撰稿自然非常乐意。眼下,根据以文化为特点,结合本体的科学和艺术特性,并将相关的事像安置在历史场景中探讨,对音乐进行了论述,所以取名为《音乐的构成——音乐在科学、历史和文化中的解读》。作者期待读者从阅读中,主要在文化的层面上,对音乐能有新的理解和认识,即能从更为宽广的人文境界中来聆听人类丰富多彩、绚丽斑斓的音乐之声。

最后,感谢傅谨先生在本文撰写中所提出的意见,感谢编辑吴晓妮小姐细心敬业的工作精神,感谢广西师范大学出版社为繁荣学术及出版业所做的努力。在此,对本文撰写中所引用材料的原作者表示衷心感谢,他们的材料和思想为本书增添了许多光泽。

洛秦

2004年岁末