

[网站首页](#)[基地简介](#)[基地人员](#)[基地活动](#)[资料库](#)[学术新闻](#)[首页](#) → [资料库](#) → [研究资料](#) → [论文采撷](#) → [中外民族民间音乐](#)[好站推荐](#)[网上图书馆](#)[音乐科研机构](#)[学术会议信息](#)[学术出版信息](#)[研究资料](#)

民族音乐学最近二十年的方向

作者：选自海伦·迈尔斯《音乐人类学导论》1992版 汤亚汀编译 来源： 发布时间：2005-9-19 11:22:33

(第二届世界民族音乐学会会议参考资料 原刊《云南艺术学院学报》2000/3)

本文概述民族音乐近二十年来所强调过的一些领域，进而述及所关注的几个重要问题，然后评价民族音乐学影响音乐世界和学术研究的某些方法。

音乐与文化

比较音乐学最早的文献坚持对所研究的音乐进行系统分类，如：原始或部落音乐、东方艺术音乐以及民间音乐。在某种程度上，这些领域至今仍然是大多数民族音乐学者所研究的。然而，学者们对这些术语有点不满，因而逐渐采用其他方法来划分音乐世界。关于分类方法的态度变化也已促使民族音乐学学者去研究从前不属于自己范围的音乐。

西方艺术音乐

最突出、也许是最有意义的新领域是西方艺术音乐及其文化。民族音乐学方法有利于理解这一音乐，这种想法可回溯到早期对流行音乐的研究(Cantrick, 1965)、早期对音乐文化所作的马克思主义倾向的分析(Finkelstein, 1960)、以及对作为艺术音乐源泉的民间音乐与非西方音乐的研究。梅里亚姆(1964)避免把民族音乐学定义为任何特定音乐或文化的研究，在他的《音乐人类学》中大量引用了西方社会的实例。

那么对西方音乐的何种研究可称作民族音乐学呢？这里有四个广为接受的主要特点：对研究文化中的音乐的兴趣，对世界音乐的比较研究，实地研究，以及对一个社会中所有类别音乐的研究。因此研究作为文化的一个方面的音乐也许涉及对天才概念的研究，这是西方音乐教育的一个特征，也是理解西方艺术音乐史一个主要问题(见 Kingsbury, 1988)。也可以研究20世纪音乐思想中莫扎特的概念，即事实与传说之间的关系，以及在何种程度上，史学家与音乐家对莫扎特的看法决定了对他的音乐的理解与分析。还可以研究音乐才华与道德至上之间的关系，因此研究史学家怎样评价音乐家的某些态度，使之与他们的表面形象一致。这样，民族音乐学学者也许希望检查对一些著作所作的广泛流传的音乐学批评：如关于贝多芬怎样不合常情地对待自己的侄子和其他亲属，关于臆测的莫扎特的无教养的行为(如彼得·谢弗的《阿玛丢斯》一剧所描绘的)，关于瓦格纳的反犹倾向。

民族音乐学的定义之一——对世界音乐的比较研究，要求用研究非西方体系的方法来研究西方音乐。这种研究可能不得不包括传统音乐学很少涉及的一些领域，诸如音色、演唱风格和数次表演之间的差异。西方音乐中运用民族音乐学田野工作的概念可能导致对听众的音乐趣味和行为的研究，或对诸如音乐会、教堂仪式、录音和彩排等音乐事项的描述。还有，民族音乐学对某一个社会中所有类型的音乐都感兴趣，这一观念提出，既要研究范例，也要研究普通的例子，研究各种级别的音乐之间的关系(这是已广泛探讨过的领域，如民间音乐与艺术音乐的关系)，以及研究民间系统分类的问题。

通俗音乐

虽然有大量的讨论认为，在民族音乐学内包括西方音乐研究有好处，实际上，这方面的研究不多。然而重要的是，民族音乐学的思想已对历史音乐学产生了冲击，历史音乐学学者逐渐认识了民族音乐学的方法与概念。他们对“艺术”音乐框架的音乐更感兴趣了，有时候用“通俗音乐”(vernacular music)这一名称指流行音乐(popular music)、轻音乐、半古典音乐、以及民间音乐；他们也加入了符号/符号学日益增长的热潮；他们对口头传统在欧洲乐谱曲目的发展中可能起的作用很感兴趣。他们的研究范围更广了。

事实上，民族音乐学学者亦是如此。在西方学术中，音乐系统分类和文化类别都发生了变化，文化往往更加专注于从前忽视了或至少没有挑出来给予特别关注的音乐种类。换言之，虽然民族音乐学学者始终对所有的音乐感兴趣，但他们最初只是关心音乐的可靠性、文化界限和口头传统，他们以此区分各种音乐，按这些界限来研究音乐世界。然而，关注目标的变化带来了传统分类法的变化，音乐的新的分类又促使

研究重点的变化。因此，人们现在发现，民族音乐学的兴趣聚集在“流行”、“城市”、“少数族裔”等音乐，以及一地居民中特别的群体——如妇女——的音乐。

流行音乐

流行音乐加入到民族音乐学的传统研究内容之中，这一过程大约始于1970年，但其根子则在40年代后期(Waterman, 1948; Cantrick, 1965; 《流行音乐》, i, 1981)，这表明人们从民族音乐学发端之时起就想放弃主宰该学科的某些概念。民族音乐学对流行音乐的研究起初兴趣在于作为非、欧两大洲风格汇聚的美国黑人音乐；由于那种混合，民族音乐学关于研究未丧失原汁原味的、未混合的、因而完全可靠的音乐的思想开始动摇了。的确，在全世界，流行音乐成了上述早期理想的对立面。它经常表现出文化上、风格上的结合，往往转瞬即逝，不被其社会视为高级艺术，也不算是重要的仪式或文化表演。它曾是各种音乐学家认为不值得研究、或许也不值得表演而加以回避的那类音乐。随着第三世界城市的发展，随着民族音乐学中的典型学科——如人类学和民俗学——对文化变化日益强烈的兴趣，民族音乐学学者逐渐承认，全世界的流行音乐是世界大多数人所喜爱的音乐类型。因此，研究加勒比和拉美的非洲起源的流行音乐，非洲的抗议运动中所运用的音乐，中东和印尼流行音乐中西方和非西方因素的结合，以及印度的电影音乐，在近十年中都是举足轻重的。

城市音乐和“少数族裔”音乐

城市人口的增长，民族音乐学家近来想撤出在孤立的农村的“田野”工作，以及分支学科城市人类学的发展，这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。这种新的倾向同接受流行音乐为合法的研究有很大关系，但也离不开对游离于各文化间、各民族间、各社会背景间的移民和音乐日益增长的兴趣。如巴西的巴伊亚、美国的新奥尔良和芝加哥等地的非洲音乐、以及底特律各区域的波兰民歌，它们的生存方式，纽约操西班牙语的美国人的文化和美国黑人文化的关系，还有从田纳西移至芝加哥的乡村音乐和西部音乐的命运。另一方面，中欧犹太音乐家所表演的德国古典音乐在进入以色列后的变与不变的方面——上述都是使回到城市的民族音乐学学者感兴趣的那种研究例子。(见Schramm, 1975; Pawlowska, 1961; Erdely, 1979; Behague, 1984)。当然，早期的研究也是在城市里进行的；研究印度与日本音乐的学者分别在德里与马德拉斯、东京与京都工作。近来新的方面在于，注意的显然是城市环境，成为现代都市特点的文化与音乐的汇聚，都市作为研究音乐文化的独特的、综合的环境这样一种观念。

与些密切相关的是“少数族裔”(ethnic)音乐，这是1960年以来的政治气候中一个有用的类别，已用它来避开诸如民间音乐、流行音乐和艺术音乐这些旧名称用于特定群体时那些不可取的方面。如需要在民间音乐中寻找农村来源或至少是最早的形式，或研究旧金山中国戏曲(一种“艺术”音乐)与芝加哥捷克人的街头乐队(“流行”音乐或也许是“民间”音乐)之间起源的基本差别，若用“少数族裔”这一名称，则诸如此类的问题皆可避免。区别“少数族裔”音乐和其他音乐确实尚未遇到过困难。有些学者很有兴趣为民间音乐下定义或重下定义，但广泛使用“少数族裔”这一称谓可能恰恰又制造出新问题。然而“少数族裔”这一概念为1960年以来才真正开始繁盛的民族音乐学研究的领域提供了一个立足点，即对少数民族和移民曲目的研究。尤其是对离开自己家乡的音乐的命运，如美国黑人、海外印度人、美洲诸国的欧、亚移民、以色列在欧洲及中东的居民等曲目，已逐步产生特别的兴趣(例见《亚洲音乐》

[Asian Music]的几篇研究, xvii/2, 1986; Baumann; 1985; 《民族音乐学报告选》iii/1和vi)。孤立的音乐保存旧有特点的程度，它们接触异乡音乐或置于新的文化/社会背景时的变化方式，这些当然是上述兴趣的理论检验标准。

这一兴趣领域的一个重要方面是，音乐有作为文化标准的作用。每种文化群体都将自己主要地联系于一种音乐、曲目或风格，这一假定又回到了民族音乐学的早期历史，说明了人们想从小型实例中得出结论。逻辑上即得出这样的理论，虽然一个社会或一个人可能会参与多种音乐曲目或风格，但可能有一种音乐可以恰如其份地称作为该文化的音乐。

民族音乐学学者日益承认，一个社会可以从音乐上按各种不同的方式来划分，因此学者们开始专注于某地人口中各阶层的曲目和音乐行为。虽然他们曾经研究一个部落的歌曲这样的小型实例，并假定这些例子属于同类曲目，他们后来还是开始研究语言、宗教、种族上的少数人的群体。这导致对过去大多忽视了的社会其他阶层——尤其是妇女和儿童——日益增长的兴趣(见Ellis, 1970; Blacking, 1967; Frisbie, 1980)。然而大量文献几乎还在产生，如国际传统音乐学会和民族音乐学学会1987年年会关于音乐与性别的特别会议所示(也见Koskoff, 1987)。长期以来假定，有风格广泛分布的儿童音乐，最近的研究检验、证实了这一假说。对特定社会以及更大范围的妇女音乐的研究，对妇女独特的曲目以及她们对一般曲目及音乐生活的参与的研究，都成了探索的新领域。

如果80年代的民族音乐学研究不同以往，主要区别在于对过程，对作为过程而非仅仅作为产品的音乐的研究兴趣日益增长。也许可以说，现在更多的兴趣是在事情发生的方式，而不是事情所处的状态。概述其中一些过程(及其归类)，必然就如同将曲目归属于各种音乐和文化之下，因为这些音乐与文化亦是过程的结果。

变化与涵化

历史音乐学用历时观，民族音乐学用共时观，这是以往的范式。这样的范式绝非恰当，尤其在近年，历时观实际上已开始主宰民族音乐学。浏览一下70年代和80年代的主要杂志中的研究，可看出一半以上的题目实质上都关注音乐怎样作为一种变化中的现象(Nettl, 1986)。但民族音乐学仍不同于历史音乐学中的典型研究，后者更多关注特定事件和变化而非一般规律和模式。民族音乐学学者确实关注一般情况下音乐以什么机制和规律发生变化。人们已试图划分出变化的类型，梅里亚姆首先提出，可区

分出从一种文化内部激发的变化，以及由于同其他音乐和文化接触而发生的变化(也许是文化/音乐体系中所固有的)(1964)。人们多关注后一种变化，因为可观察到的种种事件，通常都含有急速发生的、容易描述的文化间的接触。从内部激发的变化则可能较缓慢，产生自大量的个人行动，难以让文化局外人描述，也难以组织成模式。构成西方音乐史主体的变化类型正属于这一类，当然用民族音乐学的视角来分析它也许有好处。

西方影响

涵化最重要的渠道是西方音乐和音乐文化的因素传之其他文化，这的确是20世纪世界音乐史上最重要的事件。虽然研究西方影响是总的文化接触研究中的一个分支，但仍可独立进行，其理由如：通常学者可得到有关西方音乐和音乐文化的全面知识；总的来看，在西方社会存在着一个统一的音乐体系；可以看到西方对许多文化的冲击，由此产生比较的视角。对这些影响的研究需要认识西方音乐的某些重要特征和概念——如功能和声体系，或大合奏的重要性，记谱的盛行，某些乐器如钢琴、小提琴和吉他的支配地位，因作曲家而闻名的创作作品的重要性，大众音乐会的概念，以及不受社会/仪式的限制、任何人、任何时候皆可有的音乐的概念(例见Nettl, 1985)。上述思想强调了这样的概念：音乐世界由一系列不同的音乐组成，每种音乐都联系着一个社会，并有一些重要特征。因此，各种音乐之间的冲突成了研究的模式，结果要求区分世界各社会面临西方音乐文化所产生的不同反应。这样，有些社会抵制西方入侵，保持自己的传统音乐基本完好无损，而另一些社会则差不多抛弃了传统，仅留存其残余。更常见的是，有些社会从传统音乐与西方音乐的结合中创造出新的形式，而另一些社会则似乎把社会划分成几部分，每一部分各有一种主要的音乐爱好。在有些文化中，西方因素冲击了音乐风格，在另一些文化中，这种冲击则主要在音乐机构和行为方面，或在音乐思想上。一些社会将自己的传统“博物馆化”了，仅存活在文化中孤立的小块地区；另一些则采纳了西方音乐，同时也保存较古老的传统，用之于特别的文化表演。已提出若干分类体系。布莱金(1978)区分出不同类型和程度的变化。我本人提出过十一种反应，其中两种囊括了其他，一为“现代化”，即改编西方特征用以加强，而非代替传统的主要音乐价值，一为“西方化”，即用主要的西方音乐价值代替传统的价值(Nettl, 1978)。卡托米(1981)提出过部分相似的分类，希洛和科恩(1983)则提出一个分为九类的连续系统，产生于传统音乐与西方音乐的相互影响，以音乐风格与观众类型为基础。M·麦克莱恩(1986)则进一步研究了大洋洲的事项。

大众媒体

同西方影响这一范畴相关并重叠的一个过程是音乐声音(以及行为)通过大众媒体的传播。这也是早期的民族音乐学学者避而不研究的一个现象。事实上正是因为录音的发明，民族音乐学才得以产生，但长期以来忽视了下列事实：商业录音公司在20世纪之初就开始录制非西方(主要是亚洲)音乐和少数族裔(主要是北美)音乐，包括美洲印第安人音乐，当时这些唱片主要是供这些少数族裔群体消费的(Racy, 1976, Gronow, 1982)。从此，唱片、收音机以及最后是电影和电视便成为世界音乐文化中重要的传播来源。只是在60年代初，民族音乐学学者才开始对社会媒体的作用发生了很大兴趣；起初主要是用早期录音作为材料来源。对媒体影响音乐文化的程度的研究，至今主要是在中东以及美国少数族裔方面(录音材料)，还有印度音乐方面(电影材料：Arnold, 1985)。最近对中东、非洲和印尼流行音乐的研究(见《流行音乐》，1981-5)真正有助于对录音工业的理解。反过来，似乎可作恰当的建议，通过更仔细地研究在表演实践的传播和观众的造就之中，录音和其他媒体的使用，以此充实20世纪西方艺术音乐史的内容。

民族音乐学学者始终对研究口头传统感兴趣；但直到最近才开始考虑处于纯粹口头传播和乐谱传播两种方式之间的各种声音来源。因此，研究大众媒体的作用就很重要了，不仅因为媒体在世界音乐文化中起着重要作用，也因为媒体会使对音乐传播问题的全面研究更加复杂精深。

城市化

既然已设立民族音乐学的一个分枝专门进行城市研究，其主要任务之一就是理解涉及音乐的城市化过程。然而，说到“城市民族音乐学”，我们实际是指专门研究“第二次城市化”。作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心；或从一开始就是多元文化的城市中心——如差不多是在20世纪发展起来的某些非洲城市——是如何确立的。虽然肯定有些欧洲城市曾经、并继续履行多种文化功能，并在20世纪前夕聚集了若干原本会是独立的社会——如维也纳、伦敦和伊斯坦布尔，但城市快速发展，联合起来作为各社会群体对峙的地点(这些群体有近期来自国外的或来自农村的移民)，则基本上是19世纪末20世纪初的现象。最特别的城市如墨西哥市，其巨大发展是内地人口涌入的结果。又如拉各斯，是由构成尼日利亚民族的几个少数民族群体同来自同西非其他地方的劳动者以及欧洲人结合而成的；底特律，19-20世纪之交经历了南方高原白人贫农、前南方邦联各州农村及种植园黑人、欧洲尤其是东欧国家许多移民的涌入。所有这些少数民族群体都曾部分地保持过独立，同时相互之间又确立了冲突、合作与交流的关系：每个群体内部往往又再分出几部分，不同程度地信守昔日的习俗与价值观。

民族音乐学的目的是调查这些群体如何使用音乐达到自己的目的，其音乐风格和曲目、音乐行为以及关于音乐本质和功能的思想如何在城市化的过程中发生变化。主要有三种研究，即：农村民间音乐(主要是欧洲的)被带到城市后的命运(见Erdelyi, 1979)；亚洲古典音乐在现代化的城市环境中的命运(见Riddle, 1983)；以及流行音乐体裁从其他现存的音乐风格和体裁的结合中的确立(见Coplan, 1985)。一般性理

论的文章不多，但发表了一定数量的关于方法论，尤其是关于田野工作方法的阐释的文章(见Schramm, 1982)。在进行这些研究时，民族音乐学学者尤其意识到了音乐作为文化标志的重要性，即作为一个族群用以表达自己区别于他群体的独特性的东西，用以实现群体聚合，但也用作不同文化间交流的手段。至于音乐如何受整个城市环境的影响，上述这些学者尚未得出一般结论，但是已研究了这种环境中某些组成部分的影响，如流行音乐的发展；媒体的影响；不同文化群体间的密切关系和对立；专业化发展。对城市文化日益增长的兴趣加强了几十年来令民族音乐学学者着迷的问题，我想到各种音乐文化的极其多样性，而某一种单一的，但却在全世界传播的音乐文化也可能得到发展。

文化残余

讨论对过程的研究时应提及各种文化残余，虽然在某种意义上它们是“消极”过程；即是说，在其他方面正在发生变化的情况下，这些残余保留了一些文化因素。民族音乐学历史上最明显的，也是最悠久的，是所谓的边缘残余，即在一种文化的地理分布的边缘地带保留着昔日的文化因素。这种典型已在新世界的背景中(运用欧洲民间音乐曲目的传统)，美国黑人的背景中，以及后来在其他海外/移民族群中加以研究，这一现象最早的研究者，如塞西尔·夏普(研究美国的外国民歌)或格奥尔格·许纳曼(研究俄国的德国移民，他们主要的兴趣在于：是否可能揭示早期一般不为人知的歌曲、曲目和乐器，以及较小程度上还要发现支配文化中心与周边关系的原则。该兴趣的第二次高潮包括研究美国黑人音乐及其在多大程度上反映了非洲音乐(并包含其残余因素)。这些研究有政治的含意，因为它们涉及美国黑人的艺术创造能力、真正的非洲性格的保留或仅仅是欧洲材料的借用等诸方面所达到的程度。由于运用了较成熟和现实的研究途径，这些问题的尖锐性得以缓解(见Westcott, 1977)。60年代到80年代对边缘残余因素的研究已朝两个方面转变：(1)研究音乐的移人，或音乐材料在一基本不同的语言环境中的残余；(2)除音乐风格和声音以外，对社会惯例和习俗的残余的兴趣，尤其包括对表演的分析，如1970年以来美国民俗学学者所做的。

对“文化残余”的研究应试图回答下列问题：旧形式的残余在多大程度上同距离文化中心的远近相关，这种残余在何种程度上产生自其他文化包围之中的文化群体的社会需要——进而，处于新环境的音乐其风格关系在什么程度上影响自己的保存。虽然早期对移民音乐的研究主要是关于移植到新世界的欧洲民间文化以及源于非洲的材料(文化融合的理论揭示了其同欧洲材料的相似性)，但对亚裔美国音乐同美国主流风格的相互影响的研究，产生了新的、也许是不同的问题。

研究美洲国家中亚洲因素的残余(如Riddle, Carlin, Wong, Arnold, 1985)，具体事例表明，亚洲的旧形式生存了下来，但也适应了新的社会环境。研究主要涉及移植到新的、但也是城市环境的城市体裁(同源自农村、来到新世界都市后不久社会功能就发生重大变化的欧洲民间音乐截然不同)。研究也表明，音乐可以很快就成为族群性的标志(如越战结束时移民的情况)，而且音乐可以保留这种功能达数十年(如旧金山华人戏曲)。虽然美洲国家提供了移民音乐的主要范例，其他地区也可作比较。一种受到广为研究的文化是以色列文化，其源于中东的民间音乐所具有的持续力被研究得尤为透彻，但人们也研究那里的西方艺术音乐作为文化群体内聚力的保存机制的作用(见Gerson-Kiwi和Shiloah的概观，1981)。总的看来，在近年来的民族音乐学研究中，对古代遗风的兴趣少了，人们的兴趣已转向新近变化的过程。

历史

然而，对传统意义上的历史的兴趣并没减少。民族音乐学学者主要关心非乐谱的传统，那使他们去研究当前的变化过程，去分析据说是变化的结果的东西。80年代，不象20世纪初那样，人们实在很少有兴趣去作地理分布层的推测、进化论体系的构筑那样的历史研究。但是民族音乐学学者正在更多地考虑考古证据(见考古音乐学研讨会。Kickmann编，1985)。也研究传统意义上的历史，如使用早期文献，包括来自被研究文化的理论文章和旅行者、传教士、政府特使那一类人的早期报告(见Harrison, 1973; Oesch, 1984)。也有众多的兴趣从世界各个社会的角度看历史，如“人类生活中的音乐”这一项目，其目的是编写世界音乐史的全貌，只要可能，所论述的社会都由当地学者撰写(也见Blum, Bohlman和Neuman, 1991)。

指出这些历史研究里变化了的音乐概念，是很重要的。虽然主要焦点也许仍在音乐作品与音乐风格上，民族音乐学的史学家们已更加倾向于将音乐看作由声音组成，或确实接受(不总是很明显)梅里亚姆的“声音—行为—概念”的音乐三分模式。

复兴

20世纪社会史的一个特点是对少数民族认同和个人/群体的祖先——“根”的概念——日益增长的兴趣。那同广泛的族群移民运动、变化中的政治疆界、新的单一民族的国家的创立、被迫和自愿的迁移出境等相关。民族音乐学学者已经认识到复兴运动中音乐的重要性，早期音乐的恢复，成为整合社会、促进少数民族认同的一种方法，以及音乐作为文化界限标志的重要性。

其他

到此所提及的那些过程，涉及所有音乐文化和曲目中的变化。但近年所关注的问题也包括在个人生活中起作用的过程。因此，民族音乐学学者也写作传记，写出了非西方和民间文化中同音乐相关的人士的一般生活史(Ives, 1964; Vander, 1988)以及显然是音乐方面的传记(Nettl, 1968)。此外，他们也比几十年前更注意个人的独特性，那时正是文化同一性的概念压倒理解文化内多样性的需要的时候。同这一类思维相关的是对学习、对音乐传播方式的兴趣。对口头(以及相关的)传统的研究起了重要作用，那是民族音乐学学者同欧洲音乐史学家联手的一个领域。

方法与技术

如果说近25年的民族音乐学的特点是：对从前忽视的音乐类型感兴趣，对强调重点从静态转向过程感兴趣，那么它的现状可以因它使用了新的(或修改的)方法和技术而得到更好的描述。在许多方面，方法上的这些变化反映了所研究的材料和过程的变化，但变化也同一般研究方法上的创新、同社会的与学术界的变化相关。

人类学与语言学的冲击

民族音乐学最初是音乐学与人类学的一种产物，但是它自50年代以来作为一门独立的学科加入了语言学的发展，并且也加入到人类学和语言学日益发展的相互关系之中(Feld, 1974)。对于一个始终对作为文化的音乐感兴趣、研究全世界所有的音乐、所有的社会和所有的阶层以及实地收集资料的领域而言，同人类学密切相联系似乎是合乎逻辑的。然而，有的学者宁肯避免这种联系，提出用人类学方法强调部落文化、强调音乐背景而不强调作为一门艺术的音乐，这样有其消极方面。可能也有人提出，密切联系人类学的积极方面也有其负效应，如尤其在北美民族音乐学已减少同心理学、社会学和生物学等其他领域的联系，而这些学科的方法很可能在世界音乐的研究中起过有益的作用(Blaukopf, 1983; Simon, 1987)。因此，尽管这些学科偶然进入民族音乐学，或个别心理学家在民族音乐学会议上发言，可是缺少音乐创造的生物学方面的资料(但可见Blacking, 1977, 1978)，也缺少对各文化间的感知和判断的实验性研究，在我看来，这是人类学视角主宰的一个结果。

在民族音乐学中起作用的人类学新方法里，有三个领域很突出：民族志的方法，统计学的关联，以及符号学。加强田野方法以及对田野资料的解释当然处于社会—文化人类学的中心，1960年前后，人们从几个角度着手处理这个问题。由于不断强调而形成了这样一种观点，即：文化局内人与田野工作的局外人的两种视角之间(简称为“主位”和“客位”)可能有重要的差异。也注意到下列相关的概念：无论有没有“客观”事实的支持，用“局内”观解释文化都有效的。民族科学的概念，世界上各个社会划分自己文化的方法，开始在民族音乐学中起作用，尤其是在建立音乐品种与体裁的门类中起作用。同时，认知人类学的概念(Dougherty, 1985)，以及研究作为一套符号的文化的概念(Turner, 1974)，或更广泛地说，较多地研究人类对艺术作品的使用方法和观念(而非研究他们的行为和作品本身)的文化人类学，这些都有助于音乐民族志新方法的建立。

如果说文化是指人们怎样思考自己的行为，那么民族音乐学相对应的“文化”应该是梅里亚姆模式中的概念部分；的确，70年代末和80年代的研究主要涉及各种文化中关于音乐的思想。关于阿富汗(Sakata, 1983)、新几内亚(Feld, 1982)、西非(Keil, 1979)和巴西印第安人(Seeger, 1987)的研究都集中在“概念”上，用音乐声音和所观察到的行为作背景，而不是如从前经常那样，用一种文化中所阐明的理论去解释音乐为什么有某种特定的风格。研究田野工作中和分析中有关于音乐的思想，非常讲究技术，尤其是有时最终目的是要创造音乐概念比较研究的框架(这类研究的理论模式可见Feld, 1984)。

数量化是民族音乐学中表现音乐资料性质的方法，可追溯到19世纪末，正式的统计学则至少可追溯到梅里亚姆和弗利曼1956年的先驱性的研究。大规模使用音乐风格成分和文化因素二者之间的关联，以此解释音乐体裁与文化体裁二者的关系，最清楚的也许是洛马克斯及其同事的“歌唱测定体系(Cantometrics)的研究项目(1959, 1962, 1968)。其目的是研究作为各种成分综合体的音乐，按相互关系将它们绘制成图，以表示它们各自的以及组合时的地理分布，这样以一“简介”描述每一种音乐风格或文化的特点；然后建立起文化的类型学，主要基础是社会结构和人们相互关系的性质，还有经济、政治因素；然后发现重要的关联。由于难以确定到底是什么构成文化体裁和音乐风格，难以衡量音乐与文化的异同，上述项目终于受阻。所得出的结论亦间或受到批评(Henry, 1976)。然而，广泛认为，“歌唱测定体系”项目涉及到民族音乐学的中心问题——音乐之间风格差异的原因，以及音乐风格与社会结构和生活方式的关系。从方法的观点出发，在世界范围的基础上用统计学处理这些关系，这是一大贡献，继续并改进之应是将来的一个主要方向。有意思的是，热烈欢迎这一项目的是人类学家，而非音乐学家，而且它已被看作主要是一项人类学研究。

民族音乐学追溯到人类学知识圈的第三种方法常称作“符号学”，但它事实上大大超出该术语的内涵，因为它既包括音乐可以作为符号来分析的一般思想，也包括源自结构主义总概念的分析方法。民族音乐学的“符号学”运动可以说包括了(1)运用语言学方法的分析，(2)列维—斯特劳斯分析文化和神话的结构主义方法，(3)一般符号体系的研究。大量出版物由此而来，那也激励了民族音乐学学者，确实还有各种音乐学学者，去熟悉现代语言学的基本原理以及人类学的一些文献。一些文章和书籍分析了特定的音乐作品和曲目，造成了70年代初在这一方向上一场普遍的运动(Boiles, 1973; Nattiez, 1973; Pelinski, 1981)。然而运动未能维持住势头，部分是因为在其出版物中的方法论上很复杂，又很少告诉音乐家他们尚未掌握的东西。而且显然很少有音乐家愿意扩充自己的知识去使用必要的语言学技术进行严密分析。然而，符号学运动继续产生着冲击。语言学的概念起着作用：人们认识到象征文化价值的童话的重要性；结构分析是作客观判断的一种方法，就象把一种文化描述得如同它自己在描述自己，这种观念是近年研究中的一种重要概念。总之，符号学与结构主义虽然没有代替其他方法，但总体上大大影响了民族音乐学。

教与学

民族音乐学自50年代以来发生变化的一个方面是，教与学的重要性大大增加了。这一过程中有三方面是重要的。首先，也是最普遍的，民族音乐学学者对社会怎样教

自己的音乐体系——即对音乐传播的方式兴趣日增。他们希望发现口头传统的性质这类普遍情况，分析音乐怎样分成单元而进行传播。他们对儿童的音乐习得、对音乐怎样在人的幼年及其一生用于文化熏染而感兴趣。

其次是详尽地研究教与学，如：设计特定的教材，说明音乐创造智力上和技术上的一般原则如何结合到教材中去、如何转换成实际音乐；对师生关系的研究，对教学的社会作用的考察；对授课与练习的技术的研究；对诸如训练与才能这样的学习概念的审视；对教学机构的作用的强调(见研讨会“通过音乐而成为人类”，1985)。早期虽然承认这类问题，但其在民族音乐学研究中却作用甚小；今天已众所周知，不知道怎样在其社会中教、学、传播一种音乐体系，就几乎无法理解该体系。

教与学问题的第三方面是实地研究的问题，如：民族音乐学学者怎样学会自己所研究的社会音乐体系？怎样将其吸收而融入自己的意识之中？50年代中期，当田野工作者开始系统地按常规研究音乐表演，民族音乐学的田野方法发生了一个重大的变化。许多学者和研究生开始相信，自己最低程度的表演能力为更认真的研究提供了恰当的背景，也使自己在东道主的社区里有了信誉。这种方法尤其在北美和澳大利亚广泛采用，现在经过一代人之后，又通过复杂性日益增加、通过批判理解世界各社会音乐创造概念中表演的不同作用，而得以促进(见Hood, 1971)。例如，虽然可能恰当地发出“正确的”乐声，外族表演者不一定“感到”象是当地的音乐创造者。对记忆和即兴的作用，当地音乐家与局外人掌握起来也许不一样。表演者的社会和仪式作用不一定可以由局外人来再现。若所涉及的是局外人而非当地人，则师生的社会关系也许完全不同。因此，虽然民族音乐学学者力图成为外族音乐文化的学生而进入该文化，但他们也认识到这种途径应改进到什么程度，才能同每种文化传授自己音乐的方法相适应。

总的来看，非西方社会接受了这样的观念，即外族人力图以积极参与者的身份研究他们的音乐。这种观念产生自长期地接触民族音乐学学者和其他田野工作者。然而，与之相关的也许是，将音乐看作现代世界的一种艺术品，是人人皆可听赏和目击的东西，也是可同其他音乐结合并由任何人表演的东西。时间、个人、仪式诸项限制消失了，代之而起的是现代单一民族国家的音乐文化及其音乐会生活和大众媒体。当然，所有这一切不仅仅使作为参与者的民族音乐学学者更受欢迎，也将教学体系同其在音乐文化中的基本作用分离开来。

来自马克思主义学术思想的方法

很难讲清民族音乐学里可能源于马克思主义文化潮流的所有方法；这些方法如：有对“大众”音乐、民间/流行音乐的一般兴趣，也有关注殖民主义/资本主义国家的学者如何得益于贫穷国家；既有基于一系列经济体制的特定结构的文化进化论，也有音乐是基于阶级关系的文化上层建筑的一部分这样的概念；既有建议学者应积极参与改进人类社会的命运，也有将音乐解释成抗议的工具。然而，虽然各种社会科学和人文领域开始参与马克思主义的分析风格(也许实际上同特定的政治态度无关)，事实上民族音乐学学者对其运用相对较少。《流行音乐》杂志中的若干研究显然是受马克思主义启发的，如在东欧、尤其是东德刊物中的一些研究(音乐学文稿) [Beitrag zur Musik- wissenschaft]；也见Gourlay, 1978; Keil, 1982)。一些出版物似乎意识到了法兰克福学派和阿多诺的著作(1949, 1962)并受之影响。然而，民族音乐学主流中的许多出版物隐约表现出马克思主义思想的一般影响。

这些影响主要可称为思想风格上的，也许甚至是情绪上的。这些出版物往往把一个社会中的各种音乐看作在质量上是无差别的，对“精英”传统有某种藐视。对流行音乐、对其整个曲目有一股兴趣，因为这些曲目反映了(既是具体地、又是在方法上)对群体和阶级，而不是对个人的兴趣。马克思主义某些基本原则被接受了，如阶级斗争和文化的经济基础，以及将音乐看作为这些原则的反映和说明。但尚未产生明显的马克思主义民族音乐学。

重新研究

可能有一度民族音乐学界的理想模式是认识音乐文化，每一个学者研究一种文化，收集音乐、分析、解释并下断语。当时人们说到各种音乐都按其是否被研究过而言。在主要是追求实地考察结果的时代，这也许是合理的。观念上的两种变化促发了重新研究，即一段时间后再回到自己领域的某个地方去。一是对变化的兴趣；二则来自这样的认识：音乐与文化不仅仅是铁的事实，从广义上确切地说，还在于民族音乐学学者的解释。上述两方面的诱因都来自人类学始于40年代对变化的真正兴趣(人类学重新研究的概念始于Redfield, 1930, 和Lewis, 1951)

民族音乐学中的重新研究至少有两种形式。一种是田野工作者不断回到同一地方去，这可看作是重新研究，那不仅揭示了该文化的变化，也显示了研究者与方法上的变化。例如麦克阿尔斯特几十年在纳瓦霍印第安人中连续的工作表明了他自己在文化观上的变化。梅里亚姆在14年后回到扎伊尔的Basongye, 表明了他不仅对完全不同的情况感兴趣，也揭示出其间所发生的变化(Merriam, 1964, 1977)。

另一种更有特色的“重新研究”的概念是，田野工作者考察另一个人(也许是多年前)调查过的一种文化。杰拉兹博伊80年代重寻他的老师阿诺德·贝克30年代在印度所作实地考察的路线。近来对爪哇加美兰音乐的许多研究都遵循孔斯特足迹，以其先驱之作作为出发点和新方法的样板。重新研究，观察变化，并表现出了几个学者对同一种文化的不同方法，大约自60年代以来，这在形成民族音乐学学科方面已起到了重要作用。

一个相关现象是，文化“局内人”(或近似的局内人)的实地研究追寻西方田野工作者的脚步。亚洲、非洲以及美洲当地的民族音乐学学者所作的研究企图重新考察欧洲、北美学者描述过的情况，常常起到纠正的作用，同时也表明：对一种音乐文化，从不同文化的视角出发便会有不同的看法。

技术

人们也许期望，技术上的巨大变化，尤其是录音、录像和计算机，会大大影响民族音乐学的技术。当然产生了实质性的冲击，然而其效果却小得惊人。在资料种类方面有了变化，但一般没有导致剧烈变化。例如，现在的录音要比1950年好得多了，可是实际上研究者使用时没多大不同。录像起了更大作用，但我们才刚开始使用录像带来分析，作为对声音分析的补充，而且至今，录像主要用于教学。

音乐学学者20多年来提倡用计算机分析音乐资料与其他资料(Lincoln, 1970)。60年代有若干实验性研究，但除了说明可以怎样用计算机来解决音乐资料的复杂程序外，很少有人超过诸如40年代民歌研究中使用打孔卡之类的早期尝试(Bronson, 1949)，自那时以来，除了“歌唱测定体系”项目外，大规模运用计算机尚无很大影响。但可能我们即将面临重大变化，计算机某些方面的使用会成为标准的技术。

民族音乐学学者没有很快地抓住技术新潮中的机会，但这一事也许很有意义，因为那再次强调了该领域基本上是个人的方法。资料可用计算机编程序而大量产生，这不符合学者个人深入地同几个可求教者一起工作的做法，也不符合强调音乐间的差异而非类似的倾向。因此，民族音乐学虽然在音乐诸学科中多方面都堪称卓有远见，在技术运用上却没站在前沿，这是令人惊奇的，但终究并非不合逻辑。抛弃教条

讨论当代方法论，也许不得不抛弃教条的分类系统。民族音乐学学者现在愿意观察一种音乐文化的整体，接受被研究社会本身所展示的音乐分类法。他们不再区分什么是“未污染的”，因而是“可靠的”材料；什么是风格混合或其他文化入侵所形成的材料。纯净的观念现在已作用很小。同观念上的这一变化相关的，大约是人们想对各种形式的音乐创造一视同仁——例如作曲和即兴，以及二者之间各种不同的相互影响和混合。结果，对即兴曲目的研究产生出不多但却日渐增加的文献，一方面是关于即兴过程以及关于原型与出发点之间的关系，另一方面是关于所产生的即兴表演(见Nettl, 1987)。对这些问题以及口头传承、文献传统的讨论可见德丸吉彦和山口修所编的一系列论文(1986)。

当然同此相关的还有，不要截然划分西方音乐和非西方音乐、民间音乐，那曾是民族音乐学思想库中的主要部分。研究各种传统，如非西方的(同西方的相对)、民间的(同艺术的相对)、自己的(同外来的相对)、或口头的(同乐谱的相对)，各自需要一套不同的方法和观念，这种假定实际上已被抛弃，因为既无必要、也过于简单。考虑新方向时，一个主要、或许也是首要的结果是，在民族音乐学范围内逐渐包括西方音乐和源于西方的音乐。所有这一切表明，民族音乐学总体上更宽广、更少教条、更倾向于从被研究的材料的本质中得出方法，而非从外面强加研究的框架。

观念

关于90年代初的民族音乐学研究观念几乎没有共识。一个倾向是逐渐不再将本学科划分为“音乐的”和“人类学的”。广泛认为，一个学者需要对两方面都至少是胜任的、感兴趣的。然而，没有正式的方针；没有一个团体宣布过成为一个合格的“民族音乐学学者”需要什么正式条件，很少有任何有魅力的学者表现突出而担当领袖。但广泛关注的问题依然存在。

事实与价值观

有一种广泛存在的倾向，要将民族音乐学从人们认为其原来所属的范畴移入音乐学主流(保持对文化的兴趣、而非完全将其抛弃)。理所当然这遭到了主要倾向是人类学的那些人的非议。除了这一争论外，关于一般音乐学，尤其是民族音乐学的基本价值结构仍有争议。这个争议的一个方面是，同民族音乐学学者比较平等主义的方法相对立，音乐史学家的态度是提倡自己所研究的音乐。90年代的史学家有志于建立事实，同民族音乐学学者对推断与概括的更大兴趣相对立(史学家也曾普遍这样做过；见Brook, 1972; Kerman, 1985; Meyer, 1967)。史学家将自己看成所有时期的西方文化的“局内人”，不同于民族音乐学学者强调事实随方法与观念的不同而不同。

“事实”与“价值观”是1985年约有一千名各类音乐学者参加的温哥华研讨会的主题(“事实与价值观”，1985)，这两个词阐明了民族音乐学学者将什么当自己最终的任务。问题是，是否要保持严格客观的态度，尽力掌握音乐的本质及其文化背景，确定什么在发生、什么已发生以及发生的原因；是否应恪守世界各种文化中艺术的成就的差异，辨认、研究世界优秀的音乐，努力保存并改进之，此外还要为我们的工作加上慎重考虑过的价值结构。同音乐史学家、理论家、作曲家以及表演家一起，民族音乐学家正在参与有关音乐世界的观点的一种争论——应该如何看待音乐世界，这种观点应该被世界各种文化的音乐家和音乐学者所接受。然而下列各点已经很清楚，如果价值观是个主要问题，那一定是从每种文化自己的视角看该文化的价值观；社会价值观和伦理价值观，较之严格意义上的音乐价值观，牵涉进来的可能更大；当然，音乐杰出成就的问题是从文化内、而非不同文化间来探讨。

局内人与局外人

研究应该揭示事实，但“事实”可能仅仅是某个人的解释，而且若涉及多种文化，局内人与局外人的观点是否有效就成了大问题。70年代和80年代，民族音乐学者尤为关注二者的对比作用。那部分是伦理学的问题：一个社会有什么样的权力完全控制自己的文化产品，以及谁可以代表这样一个社会说话？什么人研究独特的内部差异，以及到底一个“社会”是由局外的人类学家的分类法还是由现代国家的公民来界定的？当前的情况再次表明，人们抛弃了严格的教条。人们一度认为，局外人的客观性的优点是必不可少的，民族音乐学有时曾被界定为局外人的研究；1970年左右，部分是因为北美和欧洲的政治、社会潮流，本学科很多“局外人”往往得体地顺从“局内人”，虽然有时不经心地泛泛定义“局内人”——如把所有非洲文化中“局内人”的地位给了任何非洲学者。现在，对问题的复杂性已有更清楚的认识：局内人和局外人的相互关系既是科学客观的，又是可以解释的。

然而，问题不单单是应该允许或鼓励谁去研究一种音乐文化，而是如何帮助任何人进行这种研究——尤其是想要学习源于西方的方式方法，可一但这样做，就成了西方研究大军中的一员。他们可能想避开比较学科的框架，但他们想学的方法正是流行的比较研究。他们差不多总是有些西方古典音乐的背景、尊崇西方作曲大师及其作品，因而发现自己难以将西方音乐价值观同自己传统的价值观调和起来(这是他们有时借助“文化中的音乐”的方法来解决的一个难题)，但他们不希望自己的音乐仅仅具有民族志方面的兴趣。解决这类问题是民族音乐学最大的需要之一。(详细的讨论见 Nettl, 1983; 小泉等人, 1977)。

参 与

一般说来，在最近的过去和将来，学者们的一个重要问题是，他们应怎样参与自己所研究的文化和音乐以及应参与到何种程度。是否可以同印度或印尼的同事或当地实地可求教者一起工作？民族音乐学学者应卷入政治、社会问题吗？白人学者已经开始对这类问题进行理智而严肃的考虑，而不再因自己参与剥削非白人世界而进行那种特有的自责。是进行负责的学术研究并参与所研究的社会文化事项？还是只研究而不卷入？这虽是老问题，但却依然存在。

界 限

民族音乐学以若干表面不同的方法关注界限问题，而且这方面还在继续发展。对各种音乐之间、学科之间界限的划分日益淡化，然而这似乎同音乐/文化界限的研究更趋复杂有关。随着学科界限和分类法中更大的灵活性而来的，是对世界各社会用音乐来标明界限所达到的程度有了更多的认识。这样，布莱金(1965)用南非文达人文化中的音乐来表明政策界限，沃特曼(1956)用音乐表明了澳大利亚各民族之间的年龄界限，波尔曼(1984)用音乐表明了重要的少数民族的文化中的族群界限。显然，常常要用音乐来标明世界的划分，无论是按社会、政治、民族或超自然的标准。的确，正如源于欧洲的以及印第安人的少数民族之中的某些例子，音乐舞蹈可能是族群界限中最重要的标志；北美印地安人想要向自己、向他人显示自己的族群认同时，最典型的就是用歌舞来表示。民族音乐学一个未来的任务是发展深入系统研究这种现象的方法。

文化的共性和特性

1970年以来，组织了若干尝试来研究和辨别音乐的共性(最近的一次可见《音乐世界》特辑, XX/1/2, 1977)。在那之前，民族音乐学学者往往更沉迷于人类文化和音乐无限的多样化，他们引用例外情况来回答对普遍特点所下的断言。他们希望表明，被欧洲音乐家视为适于世界范围的准则是无效的；他们还表明，并非所有非西方音乐都受同样的原则支配。但最近，部分是协同于人类学，民族音乐学学者恢复了对共性的兴趣。事实上，很少有人公开宣称专门去辨别共性。一些学者力图建立共性这个概念的定义，提供研究的某种方法论。有人利用了其他领域的方法，如民族音乐学学者对生物学和心理学日益增长的兴趣，部分地是由对共性的兴趣而促发的。

学科或领域

这是一个已有100年的问题。许多学者一直坚持认为，民族音乐学学者所做的是音乐学的基本部分；然而大多数音乐学学者，虽然口上说对民族音乐学感兴趣，但认为该学科所研究的音乐太低劣，其文化太遥远，因而仅把这一领域当作自己学科的边缘。但约自1900年以来，民族音乐学也被列为社会/文化人类学的分支。50年代，由于有一种遭排斥的感觉，关于一门独立学科的想法产生了并广泛流传开来。查尔斯·西格(1977)用民族音乐学所关注的问题和方法“取代”整个音乐学，这一看法没有受到太认真的考虑。问题与其说明是指导学者个人的研究，不如说是建立学术基础和教学训练计划、规定非西方音乐在西方音乐家的一般教育中的作用。然而，民族音乐学探求关于人类音乐最基本的问题，这种意见在一系列尝试说明该学科性质和特色的努力中，仍旧占据主要地位(见Rice, 1987; Qureshi, 1987)。

民族音乐学的冲击

民族音乐学公开宣称的目的从来无意对音乐生活和一般大众产生广泛冲击，因为民族音乐学学者通常在自己的圈子里对话和写作，他们的论点似乎连相关领域里的学者也几乎未曾注意过。然而，经过100年的活动之后，民族音乐学学者可以声称自己对世界音乐经历中的变化作出了重要贡献。要说明这一点，可以看一看当代的音乐会生活，音乐教学体系以及作曲的发展。

同作曲的关系可能最密切。非西方音乐影响了西方作曲家有好几个世纪，如加美兰音乐对德彪西的影响，经常被引证为导致一个世纪东西方音乐密切关联的里程碑。然而，18、19世纪的作曲家对民间音乐的运用，肯定是浪漫主义运动一个公认的组成部分。在最近的过去所发生的新的情况主要是，不仅日益接受非西方音乐的外表因素——乐器和曲调——而且接受音色、织体、节奏和拍子感等主要原则。作曲家对来自自己经验之外的文化的音乐感兴趣，这当然不完全是民族音乐学意识的结果。然而，在欧美音乐教育机构中，作曲家渐渐对民族音乐学发生特别的兴趣，常常使之成为自己专业的第二领域。他们的兴趣不独是在声音的性质上，而且也在音乐范畴的概念部分，还有可见之于世界各个社会的对音乐的各种态度方面。因此，他们对诸如作曲和即兴、观众参与以及感觉声音的不同方式这些过程尤其有兴趣。

60年代，东亚或中东歌唱的声音，非洲姆比拉簧片琴或澳大利亚迪杰里杜长号的声音，会使偶然听之的典型的欧美人发笑或不喜欢听；当然，当时对这些声音是否真正是音乐常有疑问。今天，诸如爪哇加美兰乐队、印度塔布拉鼓、非洲领鼓手、中国京剧、日本歌舞伎以及印度古典卡塔卡利舞剧，在西方知识界都已众所周知、广为接受了；爵士与流行音乐界也吸收了印度、非洲、中东音乐的某些方面。非西方音乐广泛被接受为西方音乐活动领域的一部分；其声音被看成了音乐；一些基本名称术语(拉加、加美兰和科托[日本箏])都成为音乐家普遍使用的词汇。

这一发展归功于民族音乐学学者决心将这些声音——通常以音乐会、录音、广播等形式——教给自己的学生及一般公众。欧美音乐的增长基本上是民族音乐学学者及其机构努力的结果。在90年代欧美的音乐生活中，非西方音乐是一重要部分，主办者有古典音乐的主要赞助者、学术机构以及少数民族群体的组织。所有这些活动当然也同少数民族往往用音乐促进社会统一的方法有关，亦同作曲家体验新的声音和概念的愿望有关；然而，民族音乐学的思想肯定也有力地支持了接受非西方音乐的声音所必需的那种文化相对主义，并提供了善解、通达地欣赏该音乐所必需的那种知识背景。正是民族音乐学学者在实地结识了亚非音乐家，常常将他们带到自己国家来表演和教学。

我们已经触及民族音乐学对其他各种音乐学术——尤其是历史音乐学和音乐理论——的冲击。日益增长的影响也表现在“大学音乐学会”（College Music Society，北美高校音乐教师最大、最有代表性的机构）在其12人董事会里一直为民族音乐学学者留有一个席位。然而，民族音乐学对欧洲文化，更多是对北美的文化产生了最大影响的冲击。有些影响对中小学教学非常明显。在有些社区，要求音乐老师有一点西方艺术音乐主流以外的音乐背景和一些研究文化中的音乐的意识；老师们也许利用属于少数民族或非西方族群的学生的音乐教材来教授一般的音乐原则。然而更重要的是民族音乐学在大学音乐系里的影响，这些系也许为成百上千个音乐专业和其他专业的学生开设世界音乐的课程，其中一些系在培养音乐家的标准课程中对世界音乐和民族音乐学的方法也有些接触。虽然进步很慢，但自50年代以来还是非常稳步前进的；在90年代，大多数音乐家遇到了（虽然并非总能接受）民族音乐学学者所传播的某些基本原则；这已成为熟视无睹的现象。其中重要的有：比较各种音乐和文化时基本所持的相对主义的观点；把音乐当作其母体文化的一部分来加以充分理解的概念。欧洲和北美的多数音乐家和音乐爱好者现在似乎有了这样的一种意识；在我看来，其他地方的音乐家及其观众一直认为那是理所当然的。

（文中提及的参考书目因篇幅过大而略去。——译注）

科研秘书 Email: mp@ccom.edu.cn 电话: 010-66425730

网站编辑 Email: zlexin@ccom.edu.cn 电话: 010-66412839

版权所有: 中央音乐学院音乐学研究所

网站设计开发: 中国高校人文社会科学信息网