

论传统音乐文化的传承与传播 (上)

内容提要: 本文根据音乐传播媒介性质上的差异, 首次对传统音乐文化的传播历史进行断代分析, 将其划分为“口语媒介传播时期、乐谱媒介传播时期、电子媒介传播时期”等三个阶段; 同时从音乐传播模式出发, 论述了不同时期音乐传播活动的特点及其对传统音乐文化传承、发展的影响; 其中重点思考了“传统音乐文化的当代传播”这一问题。

关键词: 传统音乐文化的传承; 音乐传播媒介; 传播模式; 传播阶段

中图分类号: J60-05 **文章标识码:** A

引言

以创立“文化科学”而蜚声当代文化人类学界的莱斯利·怀特, 在考察人类文化的发展进程后认为: “文化是一个连续统一体, 是一系列事件的流程, 是一个时代纵向地传递到另一个时代, 并且横向地从一个种族或地域传播到另一个种族或地域。”这样, 怀特从传播的角度, 把文化看作是纵向传播和横向传播流程的统一体。

美国著名传播学者拉斯维尔, 作为传播学奠基人之一, 更是归纳出文化的传播具有监视环境、联系社会和传递遗产等三大功能。其中所谓传递遗产, 就是指传播是延续社会文化传统的原动力之一。即传播作为文化的基本特征, 一切文化的传承和发展都是在传播的过程中进行的。

传统音乐, 作为传统文化的有声载体也不例外。纵观中国传统音乐文化源远流长的发展历史, 从原始氏族的劳动号子、先秦时期的编钟乐舞、汉唐时期的歌舞大曲乃至宋元以来的戏曲艺术, 以及我们今天在广播电台、电视台、音像商店、音乐厅等现代传播媒介中广泛接触到的各种传统音乐。所有这些传统音乐文化现象的产生及其传承、发展, 莫不都是音乐传播行为的结果。

也就是说, “传统是一条河”。在中国传统音乐文化动态发展的历史长河中, 我们的祖先在创造音乐的同时, 也必然进行着音乐的传播行为。没有人的音乐传播活动, 就没有社会音乐生活, 也更谈不上传统音乐文化的传承和发展。由此可以说: 音乐传播, 是传统音乐文化动态发展、充满内在活力的根本原因, 是传统音乐文化传承、发展历史长河中的主要动力之一。

那么, 怎样来理解这种作为传统音乐文化传承原动力的“传播”活动呢?

从广义上来说, 所谓传播, 就是“信息在时间和空间中的移动和变化”; 人类的传播活动则是传播者与受传者之间实现信息共享的过程。因此一般说来, 任何一种传播活动, 都必须包括传播者、传播内容、受传者、反馈信息等四个基本要素, 并且, 从宏观上说, 每一次传播过程也至少由三个基本环节构成: 即“传播来源单位”(信息提供者)、“传播目的单位”(信息接受者)以及二者之间“信息的发送和反馈”。其基本传播模式可图示如下:



在传播活动的这三个基本环节中, 最为核心的部分表现为中间环节——“信息的发送和反馈”。

因为, 传播的本质体现为信息的流通。而信息在流通过程中, 首先外化为某种“符号”, 成为一种符号化了的传播内容。与此同时, 传播活动中的这种“符号”是表达特定信息或意义的形式或手段, 它作为负载或传递信息的“基元”, 表现为有意义的代码及代码系统。如声音、图形、文字、表情等等。在音乐传播活动中, 传递信息的基元就是乐音音响符号——一种在时间中展开的、具有非语义性特征的、听觉性符号。

音乐传播, 作为一种特殊的信息传播, 能够从其它文化传播类型中分离出来, 正是由于它负载信息之符号载体——乐音音响符号的特殊性、以及音乐信息本身在形态、意识领域的特殊性, 使得音乐传播的各过程凸现其独特的品质。因此, 作为传统音乐文化传承原动力的音乐传播活动, 都是这种乐音音响符号所

负载的音乐艺术意图、音乐思想等音乐信息为人们所分享或共享的过程；是“音乐现象得以存在、音乐作品得以实现其功能的人的一种社会行为”。

此外，在“信息的发送和反馈”这一传播环节中，另一个重要的组成要素是传播媒介。因为符号负载信息，而媒介则是符号的载体。传播学上的媒介，又称媒体、中介或中介物。它作为信息符号载体，是指传播信息符号的物质实体，是“插入传播过程之中，用以扩大并延伸信息传递的工具。”

在人类物质文明的发展过程当中，随着生产力的发展，音乐传播媒介也经历了一个由简单到复杂、由原始形态到现代多媒体综合形态的历史发展过程。事实上，历史发展中这种种传播媒介的产生和发展，对人类社会的传播活动产生了深刻的影响。并且，这种基于生产技术革命基础上的传播媒介的发展，不但有力地推动了社会政治、经济、科技的深刻变革，也使得社会文化的传承和传播表现出不同的阶段性特征。可以毫不夸张地说：一部传播史就是一部媒介发展的历史。

因此，有着数千年悠久历史的中国传统音乐文化，其传播的历史过程，根据传播媒介的性质和传播模式上的差异，可以粗略地划分为语媒介传播时期、乐谱媒介传播时期、电子媒介传播时期等三个历史阶段。

一、语媒介传播时期

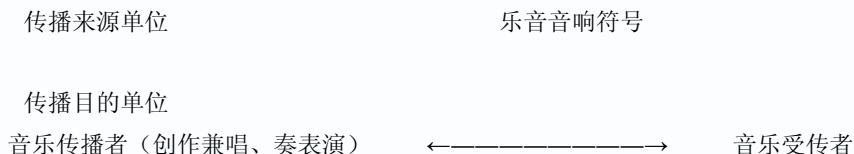
在人类自身的进化过程中，是语言，使人最终脱离动物界而成为人。人类文明也正是起源于语言、文字等符号媒介的创立。因此“口语传播”是人类文明传播的起点。

中国传统音乐可考的文明历史，以河南舞阳出土的贾湖骨笛来推算的话，长达八千余年。在华夏音乐文明传承、发展的早期阶段，传统音乐的传播首先也经历了一个“口语传播”的阶段。从大量现存的少数民族部落音乐中的传播现象，我们可以推测出“口语传播”这一原始形态音乐传播活动的规律和特点。即“口语传播”是指在音乐传播活动中，除口头语言以外，没有任何其它的传播媒介，音乐传播者（创作兼表演）与受传者之间面对面的进行传播，唱奏者的音乐信息直接输入听众耳朵、被听众接受或及时反馈。

作为传统音乐文化传播历时发展的第一阶段，传统音乐文化的“口语媒介传播时期”，跨越了中国音乐发展历史上的远古、先秦、两汉等多个时期。而这一时期的划分和界定是以“乐谱媒介”出现的历史时期为依据的。

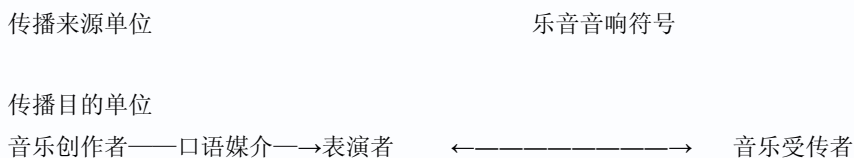
在先秦典籍中虽已有“声曲折”的记述，但中国第一份传世的乐谱确是传自南朝梁代丘明（公元494—590）的手抄古琴文字谱《碣石调幽兰》，由此可推之，文字谱等乐谱媒介的出现和流传当不晚于魏晋南北朝时期，而在此之前的先秦、两汉等历史时期，虽然并不能排除各种乐谱存在的可能性，但无疑“口头语言媒介”应是这一时期音乐传播的主要媒介。也就是说，“口语传播”方式是中国历史上远古、先秦、两汉等时期保存音乐风格或民间音乐产品的主要技术手段。而这种作为中国传统音乐传播历时发展中原始形态的“口语传播”，又主要表现为两种传播模式：

口语传播模式一：



“口语传播模式一”，可以说是音乐传播模式中最为原始的基本模式。在这种传播模式中，“传播来源单位”这一环节的构成往往是集创作和唱奏表演于一身的传播者。这样，参与音乐传播活动的人，只包括音乐传播者和音乐受传者两类主体。音乐传播者将音乐音响符号信息直接传递给受传者，受传者接受传播者发送的信息并以相应的方式发出反馈信息以协调音乐传播者的行为。

口语传播模式二：



在“口语传播模式二”中，由于口语媒介的介入，“传播来源单位”这一传播环节中的音乐创作者与

表演者相分离。即音乐创作者在其作品呈现给音乐受众之前，以“口传心授”的方式，通过口语媒介在创作者与表演者、或表演者与表演者之间进行传播。其传播过程比起“口语媒介传播模式一”来更为复杂。

总体来说，传统音乐文化“口语传播”的这两种模式，由于在传播的两个基本环节之间，即“传播来源单位”和“传播目的单位”之间，只有负载音乐信息的乐音音响符号的传递和反馈，没有任何人为的传播媒介。从而都表现出一种典型的“面对面、近距离”人际传播的特性。这种具有“人际传播”特性的口语媒介传播，作为早期一种保存音乐风格或民间音乐作品的主要技术手段，对先秦、两汉时期传统音乐文化的传承、发展，产生了深刻影响。

首先，作为一种人际传播，传统音乐文化的“口语传播”主要依靠的是一种口头接力式的“个体”到“群体”的“多级传播”。

以民歌的形成和传播为例——在中国古代社会，老百姓普遍缺乏受教育的机会，识字的人很少，因而他们主要采用歌谣等口头语言的形式来表达意见、传闻叙事、抒发感情乃至进行讽喻或颂扬。因此，早在先秦时期、两汉时期，统治阶级为了从民间歌谣中了解社会、发现时弊，就已形成收集民间歌曲的“采风”制度，留下了《诗经》、《乐府诗集》等不朽的篇章。这种在社会各阶层中广为传诵的民歌的产生和流传，也正是“个体”与“群体”之间“多级传播”的结果。就象美国人类学家基特里奇教授所谈到的：

“……（民歌）单是创作并未了事，不过只是开始。作品出于作者之手后，立即交给群众去用口头传播，不能再受作者的支配了。如果群众接受它，它就不复是作者的私物，就变成民众的公物。这么一来，一种新进程即口头传诵就起始了，其重要并不减于原来作者的创造”。

由此可见，民歌的形成和在时空中的传承，是一种口耳相传的接力式传播过程。即无数人用他的口与耳等生理器官以及大脑的思维活动加入传播活动中来，形成一个流动的传播“链条”。在没有乐谱等其它传播媒介的“口语媒介传播时期”，正是这条“无形的链条”，这种“个体”到“群体”之间的口头接力式“多级传播”，成为包括民歌在内的各种早期传统音乐文化得以传承的主要方式。

其次，传统音乐文化“口语传播”所具有的另一个重要特点，是传、受双方在进行音乐传播的活动过程中，始终保持着近距离的、面对面的位置关系。

在中国传统音乐文化的远古、先秦、两汉时期，无论宫廷宴享中的歌舞表演、文人雅士的“以琴会友”、人民大众田头坡上的山歌抒怀或民歌对答，以及部落、宗族在祭祀、宗教、巫术活动中的歌舞活动，主要都是一种“面对面、近距离”的人际传播。这种传受双方位置上的近距离，使得音乐传播者对受传者，能够充分运用音响符号以外的一些非言语交流手段，如面部表情、眼神、姿势和体态动作等来深化音乐形象的完美塑造；也便于音乐传播者能及时、准确地洞察受传者的反应，以此来调整自己的表演，这样，受传者更多的参与到传播活动中来，传播者和受传者之间易于在情绪上互相感染、心灵上产生共鸣。这一点在远古的巫舞、祭祀活动、民间歌会以及宫廷宴享歌舞等古代社会各阶层音乐生活中，都表现得十分典型和普遍。

与此同时，口语媒介传播的这种空间距离和心理状态上的“面对面、近距离”，也有利于相同民族或地区的音乐传播者和受传者之间的相互理解，增强了传受双方信息的“共享”，便于形成共同的“经验范围”。这也是中国传统音乐早期民族、地域风格形成的重要原因之一。

但另一方面，作为一种典型的人际传播，“口语传播”的这种传播空间距离和心理状态上的“面对面、近距离”，也使传统音乐文化传播在传播空间、时间、速度上具有很大的局限性。

人际传播需要以相同、相通或相似的经验范围为背景，传受双方的信息交流才能顺畅地进行。因此，民歌的传播、民歌色彩区和音乐区域风格体系的形成，往往离不开“相近的语言”、“地缘的邻近”等基本条件因素的强调。这是因为，“相近的语言”才能有效地发挥“口语媒介”的效用，为传播双方信息的沟通、共同经验范围的形成打下基础。“地缘的邻近”不仅在自然环境中容易具有相似的区域特点，也在空间上便于传统音乐文化的传播。由此，从整体上看，“口语媒介传播”时期，传统音乐文化的传播是一个原始形态的、缓慢的历史进程。“小范围、区域性”的传播更为普遍。

此外，“口语传播”的信息保存性差、信息复制能力也十分有限。在“口语传播”活动中，作为传播媒介的“口头语言”几乎是出口即逝、不易记录保存，受传者必须在有限的空间范围内及时理解，及时作出反应。并且，在“口语传播”这种口头接力式“多级传播”过程中，仅靠人的头脑准确地记忆创作者所构想的音乐作品的旋律、力度、速度表情特点等众多细节是不可能的。因此，在传统音乐文化“口语媒介传播”时期，音乐信息的储存和传承，依靠的是一种由群体记忆、口头创造、接力传播的流动的储存体系。它是在某种较为稳定的风格框架下，表现为一个各取所需、各自发挥个性的加工过程。这样一来，传统音乐文化“口语传播”所形成的“群体记忆”，只能是尽可能地对初创者作品的风格框架有一个大致认

识，以便进一步传递给新的接力传播与流动过程之中。近现代民歌在全国各地的传播而形成“同宗民歌”、以及戏曲声腔在全国流播而形成各地方剧种的现象，也与传统音乐文化“口语传播”的这种“信息保存性差、储存效果是流动的”等传播特性有关。

二、乐谱媒介传播时期

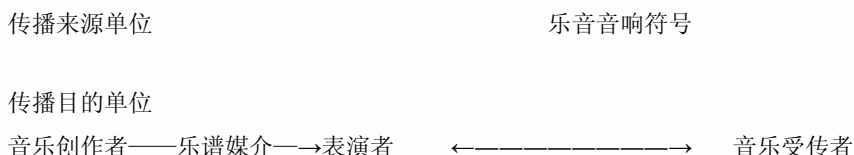
文字的发明是人类文明史上的一次巨大革命。它延伸了人际传播、口语媒介传播的距离，使人类文明的传承和发展迈上了一条快车道。

在中国音乐发展历史上，随着音乐文化的繁荣发展，为了使大量涌现的音乐作品能更精确、更完整的“储存”和传承，我们的祖先在长期的传播实践中，也逐渐研究、运用一种用以描绘、记录音乐信息的特殊“文字符号”——乐谱。乐谱的实质就是将听觉音乐音响信息各要素及其组合的运动过程以视觉符号或模拟的形式描绘下来。

我国历史上流传至今的最早的乐谱是梁代（公元10世纪）所传的古琴文字谱《碣石调幽兰》。唐宋以来，先后出现了律吕字谱、文字谱、古琴减字谱、俗字谱、工尺谱及锣鼓谱等传统记谱法，尤其是“工尺谱”得到了广泛的运用。这些传统乐谱对我国古代众多珍贵的音乐遗存，如敦煌曲谱、西安古乐，九宫大成南北词宫谱等传统音乐作品和“乐种”的保存和现代“解读”，都功不可没。因此，从魏晋、隋唐以降直至近代清末“留声机”的传入，传统音乐文化的“乐谱媒介传播”时期跨越了中国漫长的封建社会时期。

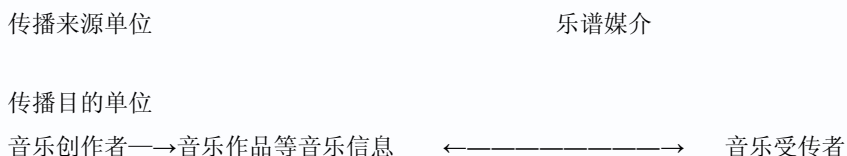
与“口语媒介传播”相比较，传统音乐文化的“乐谱媒介传播”，是指音乐传播活动中，除口头语言以外，乐谱作为传播媒介的角色进入到传统音乐文化的传播环节中。即在“传播来源单位”中，由于乐谱媒介的出现，音乐创作与音乐表演产生了专业分工。或者在“传播来源单位”和“传播目的单位”两个基本传播环节之间，也可以以乐谱媒介为载体进行音乐信息的共享。这样，“乐谱媒介传播”也主要分为两种传播模式。

乐谱媒介传播模式一：



在“乐谱媒介传播模式一”中，虽然其“传播来源单位”和“传播目的单位”两个传播基本环节之间，和“口语媒介传播”相类似，表现为以乐音音响符号为载体进行“近距离、面对面”的音乐信息共享，但是，在其“传播来源单位”这一传播环节的內部，由于乐谱媒介的介入，使它不同于“口语传播模式一”中的“创作”与“表演”二者合一，而是通过乐谱媒介的运用，把听觉音乐音响转换成静止可视的视觉符号，这种“转换”，有利于创作者克服创作中的遗忘性，也促使创作者的一度创作与唱奏表演者的二度创作相分离，音乐创作与音乐表演之间逐渐产生了专业分工。

乐谱媒介传播模式二：



“乐谱媒介传播模式二”中，“传播来源单位”和“传播目的单位”两个传播基本环节之间，音乐信息主要以“乐谱媒介”为载体进行共享，传播者与受传者之间是一种近距离的或者跨越时空的共享和沟通。

综合来说，“乐谱媒介传播”的这两种传播模式，由于在“传播来源单位”和“传播目的单位”两个基本环节之间，除了负载音乐信息的乐音音响符号外，还出现了一种负载乐音音响符号、信息的乐谱媒介。这种乐谱媒介作为一种视觉符号，能够被大量地复制、存储或在时空中被广泛的流传，已具有“大众传播媒介”的某些属性。这样，在传统音乐文化的“乐谱媒介传播”时期，虽然“口语传播”并未消失，仍然是一种重要的传统音乐文化的传播方式，但“乐谱媒介”的出现、以及“乐谱媒介传播”进入了社会

音乐传承的“主渠道”，如宫廷、寺庙、民间等场所。使得这一时期音乐传播活动初步表现出一种新的“大众传播”的特性。并且“乐谱媒介传播”的这种新特性，对唐宋以来千余年传统音乐文化的传承、发展产生了重要影响。

例如，“口语媒介传播”时期，音乐传播活动的传播效果是模糊的、也容易导致音乐作品的流失。而在“乐谱媒介传播”时期，乐谱媒介的出现，使音乐创作者的艺术构思和作品能够以特殊“文字符号”的形式较精确的固定下来，便于人们在更广阔的时空领域中，借助相同的符号理解原则将乐谱“解读”。这样，一方面较好地克服了“口语传播”模式中传播效果的模糊性以及传播过程的接力性，使初创者的艺术构思和音乐形象能够较为精确和完整的再现出来。另一方面也把传统音乐文化的传播从“口耳相传”的桎梏中解放出来，并置之于时间的延绵之中。通过乐谱，人们才得以在任何时候同任何音乐作品建立传播关系。借助乐谱，相隔千年万里的人也有可能沟通思想、共享信息。传统音乐史学领域对古谱的“解读”、对历史原貌“还原”的研究，都根基于这一点。

此外，与“口语媒介”相比，乐谱媒介能够更大规模的传递复制音乐信息。中国早在南北朝时期就出现了雕版印刷。如隋文帝以后，各种文化典籍开始用雕版印刷。至宋代毕升发明了“活字印刷术”，更是极大地推动了印刷技术的发展。而中国早期乐谱尤其是古琴乐谱主要以手抄形式长期流传于文人阶层。当乐谱传播与印刷技术结合在一起时，其传播规模和传播速度就得到了极大的发展。因为印刷技术可以将乐谱母版无数次的复制出来，大规模、大范围的传播。中国历史上通过书肆、书坊、书局、书铺等机构来印刷出版了大量的乐谱和乐谱集册。如历史上以各种传统记谱法记录下来的乐谱有：

古代歌曲35部，说唱音乐12部，昆曲南北曲整出83出、另折853折，综合器乐曲232部，地方戏曲21部，器乐合奏曲85部，佛教音乐谱27部，道教音乐谱26部，典礼音乐79部等共2245部。

由此可见，中国传统音乐文化能发展到今天的水平和规模，各种形式的乐谱和“乐谱媒介传播”活动起到了至关重要的作用。

但是，中国传统乐谱产生的重要动因是“备忘”。因此，在传统音乐文化漫长的“乐谱媒介传播”时期中，中国人并未以追求精确的记谱为目标，而只是依靠乐谱记录下音乐的基本框架。例如，与西方“五线谱”等“定量记谱”相比较，作为中国传统记谱法主体的“工尺谱”是一种“非定量记谱”。这种“非定量”的“工尺记谱法”存在着大量的能够让唱奏者即兴发挥的弹性空间。这一方面有利于传统音乐文化“音无定高”、“节无定拍”等艺术风格的形成发展，另一方面也影响了音乐信息的准确储存和传播。也因此，历史上一些重要的乐谱文献，如某些敦煌曲谱由于不能为今人释读，以至于成为千古“绝响”。

三、电子媒介传播时期

人类一直梦想过对声音进行直接记录而不是通过文字、符号、乐谱等视觉符号进行模拟，直到1877年美国科学家爱迪生成功发明了声音记录器，这一梦想才最终成为现实。此后，在不到一个世纪的时间中，先后出现了“留声机”、现代唱机、录音机以及无线电广播、电视、计算机网络等众多现代电子传播媒介，也使人类的音乐传播活动发展到一个新的历史时期——电子媒介传播时期。

在中国，早在1907年，法国百代公司为京剧大师谭鑫培灌制的第一张唱片就已问世，这也标志着中国传统音乐文化“电子媒介传播”时期的开端。

与历史上的其他传播方式相比较，“电子媒介传播”是指近现代以来，利用各种工程电子设备，通过声音、机械能量的转换来刻制类比拟的音纹，以实现对音乐的直接记录和“还原”。或者进一步通过电台、电视台发送的电磁波为载体来进行传播的方式。它也主要表现为两种传播模式。

电子媒介传播模式一：

传播来源单位 (唱片等) 声音记录媒介

传播目的单位

音乐创作者——乐谱媒介——→表演者 ←—————→ 音乐受传者

电子媒介传播模式一，是指音乐创作者的一度创作与音乐表演者的二度创作，通过乐谱媒介所共同完成的音乐音响信息，并没有直接呈现给音乐受众，而是首先通过电子工程设备录制、加工成唱片、磁带等

声音记录媒介，并被进行大量生产、复制后，被音乐受众购买和聆听。这样，电子媒介传播模式一中的“传播来源单位”和“传播目的单位”两个音乐传播基本环节之间，音乐信息的传递，不是音乐音响符号的直接发送，而是通过唱片、磁带等声音记录媒介来进行信息共享。

电子媒介传播模式二：

传播来源单位

广播、电视等发送媒介

传播目的单位

……乐音音响符号（→唱片等记录媒介） ←—————→ 音乐受传者

在“电子媒介传播模式二”中，由音乐创作者与表演者所共同阐释的音乐，或是被记录、复制、还原的音乐音响信息；也都不是直接呈现给受众，而是通过电台、电视台发射的电子媒介传送，由受众通过收音机、电视机等电子设备来接收。

这样，对比传统音乐文化传播的前两个历史时期，在“电子媒介传播”时期，近现代所出现的各种电子媒介作为一种崭新的、划时代的音乐传播媒介，介入到音乐传播中来。而这些“电子传播媒介”是一种典型的“大众传播媒介”，它具有能够有组织、大规模复制并迅速传播音乐信息的大众传播的特性。所以在“电子媒介传播时期”，虽然“口语传播”和“乐谱媒介传播”仍然发挥其独特的传承作用，但传统音乐文化的传播主要表现为基于电子媒介技术不断发展基础之上的一种新型的“大众传播”。从而给传统音乐文化的传承、发展带来新的、巨大的冲击。

譬如，在“乐谱媒介传播”过程中，视觉“乐谱媒介”转换成听觉音响时，要靠人们对乐谱的“解读”并付之于演唱、唱奏的能力条件、规模、水平，这些都直接影响人们对音乐作品的面貌“还原”，但“电子媒介”所储存的音乐信息本身就是一种听觉的乐音音响符号，通过“唱机”等电子工程设备能够更为精确、直观地“还原”、呈现给音乐受众，并且真正实现了音乐音响信息在历史长河中的永久保存。正是“电子媒介”的这种储存功能，使我们今天能欣赏到20世纪初谭鑫培、梅兰芳等京剧大师精湛的唱腔艺术，也使《二泉映月》这样的传统经典音乐未被历史的岁月所淹没。

此外，乐谱的“解读”具有专业性，它需要具备一定音乐素质的人才能唱奏音乐。与之形成鲜明对照的是：任何人只要拥有唱片、磁带等音乐“电子媒介”，就都可以借助各种设备，实现受众和唱奏者音响信息的直接共享，欣赏到这种有声的音乐。因此，唱片、磁带等媒介具有真正的“大众性”，这一特性对于传统音乐文化的推广和教育传承产生了积极影响，譬如，20世纪20、30年代是中国京剧艺术的发展高峰时期，流派纷呈。与此同时，这一时期由外国开设的许多唱片公司为谭鑫培、余叔岩、梅兰芳等众多京剧大家灌制了许多唱片。这些唱片对于京剧艺术的推广功不可没；此外许多京剧“票友”甚至“角儿”都是通过反复聆听唱片来学习“谭派”、“梅派”、“余派”等唱腔流派艺术的，可见唱片对于京剧唱腔流派的传承和发展也作出了突出的贡献。

再有，在“电子媒介传播”时期，当广播、电视等现代传播媒介出现后，音乐传播发展成为一种“综合传播”。“电子媒介传播模式二”就是一种“综合传播”，它是指由音乐创作者与表演者所共同阐释的音乐，或是被记录、加工而成的唱片、磁带等声音记录媒介；也都不是直接呈现给受众，而是结合通过电台、电视台等发射媒介来进行传送和传播。在这种“综合传播”中，广播、电视成为现场演出或唱片、磁带等声音记录媒介的载体。而广播、电视等电子传播媒介更是一种强有力的大众传播媒介，它在传播音乐信息时所具有的传播速度和覆盖面等方面的优势，是唱片和乐谱等媒介所无法相比的。从而使人类音乐文化的传播开始真正步入“大众化”的时代。

On Impart And Inherit The Traditional Music Culture With Its Communication

ZHAO ZHI-an

Abstract: The writer divided the history of the music communication into three stages, the oral teaching one, the music book one, and the electronic media one. The papers expounded the individual features of the music communication in different periods, and its influence on the traditional music culture imparting, inheriting, and developing, especially fo

cused on the issue of traditional music culture communication in the present age.

Key Words: impart and inherit the traditional music culture, the medium of music communication, communication model, stage of communication

参考文献: [1] 莱斯利·怀特著, 沈厚等译.文化的科学[M]. 山东人民出版社,1988,P34. [2] 李彬.传播学引论[M] 新华出版社1993,P19. [3] 戴元光, 金冠军. 传播学通论[M]. 上海交通大学出版社,2000,P3. [4] 赛福林, 坦卡德.传播学的起源、研究与应用[M]. 福建人民出版社,1985,P135. [5] 曾遂今.音乐社会学概论[M].文化艺术出版社,1997. [6] 施拉姆,波特.传播学概论[M]. 新华出版社,1984,P87. [7] 沙莲香.传播学--以人为主体的图象世界之谜[M]. 中国人民大学,1990,P233. [8] 转引自曾遂今.音乐社会学概论[M].文化艺术出版社,1997,P200. [9] 刘正维.令人惊叹的共同音乐特征[J].中国音乐学,2001(4). 王耀华.中国传统音乐概论[M]. 福建教育出版社,1999. 乔建中.土地与歌[M]. 山东教育出版社,1998. [10] 薛艺兵.记谱法的变更对传统音乐传承的影响[J].中国音乐,2000(1). [11] 冯明洋.知识经济的文化分流与传统音乐的文化守护[J].中国音乐,2000(3). [12] 王耀华.三弦艺术论(下卷)[M]. 海峡文艺出版社,1990,P48. [13] 李晓樱.中国大陆新闻教育发展的态势和走向[J].华中理工大学学报,1998(4). [14] 戴元光,金冠军传播学通论[M]. 上海交通大学出版社,2000年,P318.

作者简介: 赵志安(1970~)男, 音乐学博士, 北京广播学院录音艺术学院讲师(北京 100024)。

点击次数: 483