

# 音乐的多元性及其价值认同

——对百年来若干音乐论争个案的反思

陈华强

---

近现代以来的中国音乐史,伴随着对各种问题的争议。与其他有关艺术(白话文学、新诗、戏剧、美术等)的论争一样,各种论辩的发生既来自内部,也来自外部,即整体上均与时代转型和文化转向相关。当下面对若干个案的回溯,无论“新旧之争”还是“中西之争”,均应该面向当代音乐——从创作、研究到教育的新进展,拓展出新的研究方向。

---

2000年,学者萨义德对音乐有一个颇为悲观的判断,他说:“音乐正在丧失它的权威性。”在他看来,“音乐和社会之间正在逐渐疏离”。进一步,他转述了阿多诺意味深长的结论,即“真正的新音乐是无法被表演和聆听的”<sup>①</sup>。

就萨义德的个人爱好而言,他深深地迷醉在古典音乐之中,不难想象,整个20世纪纷繁复杂的音乐现状让他陷入迷惑。实际上,从某种意义上说,“听觉的困扰”一直纠结在所谓“新音乐”的创作和大众接受之间,音乐变得越来越怪异,不再“好听”,甚至不再“可听”,不再可以给受众带来水到渠成的愉悦和快感。

1955年8月28日,作曲家肖斯塔科维奇在给友人的信中写道:“只要是精美的音乐,无论人们怎样去演奏它,它毕竟还是动听的音乐。”<sup>②</sup>然而,即使肖斯塔科维奇本人,他创作于30年代初期的歌剧《姆岑茨克县的麦克白夫人》,在公演之后依然受到非难,被认为其间充斥着喧嚣的噪音,让人不忍卒听。而《真理报》发表批判文章,标题即为《不是音乐是混乱》<sup>③</sup>。撇开当时复杂的政治背景不论,单就音乐本身来说,这部歌剧也的确带给人错乱与刺耳的感受。

有论者将20世纪音乐现状理解为音乐家对声音表现性的拓展,更多的则是直接将所谓“新潮音乐”的各种尝试和形形色色的现代思潮以及两次世界大战对人类精神世界的破坏加

以联系，总体上归结为价值虚无和审美沦陷。德国音乐学者施图肯什密特（H. H. Stuckenschmidt）指出：

……激进的作曲家和潜在的听众之间所存在的差距在第一次世界大战之前就已扩大了。由于作品和风格日益偏离传统惯例，由于作曲家日益一意孤行地推行某些特别的风格或技巧原则，因此音乐被人们理解的机会就减少了。信件仍被发送，但却不再有地址了。最糟的时候，只有一个扔入海中的瓶子，里面装有地址不明的信件。<sup>④</sup>

施图肯什密特是现代音乐的绝对捍卫者。在他的著作中，从马勒、斯克里亚宾到诺诺（意大利作曲家），从勋伯格、贝尔格到亨策，从卢托斯拉夫斯基、潘德列茨基到斯托克豪森，无不得到他强有力的褒扬。在他看来，面对越来越古怪的现代音乐，听众依然是“潜在”的，即便人们已经无法读懂“信”的内容，而实际上这也仅仅是因为“地址不明”而可能投错了方向。在施图肯什密特著作的最后，他继续宣称：

几乎没有哪一个时代像20世纪这样在音乐形式和技巧方面提出了如此诸多的问题。克服调性（与解放不协和）在和弦音乐和复调音乐的领域中打开了一个人们所不熟悉的音响世界，这个世界即使现在看来也几乎是太广大了，以致无法概括……这是由于增加了一个完整的、崭新的听觉世界，即一个噪音和电子声的世界，这一新的世界现在正在（向先前出现的旧世界）争得自己一席平等的地位。新事物以一种新的自由和新的结构手段急骤地产生。新的乐派和新的运动以惊人的（每五年一次的）周期涌现出来，每一派都特地声称与其他派别格格不入。<sup>⑤</sup>

事实上，与其讨论现代音乐在多大程度上靠近“可听”，倒不如分析其在多大程度上靠近“可感”。换句话说，现代音乐不是——至少不仅仅是诉诸听觉，而是诉诸理念，从某种意义上说，它的创作、演奏（表达方式）、接受，必须依赖于与以往不同的另一套解释系统。

众说纷纭、莫衷一是的现代音乐在中国之滥觞，或许比一般所论要早。只是尚处萌芽之时就失去了成长的机会。它淹没在从民间抒情传统到革命洪流的使命性需求之中。而直到上世纪80年代，才在与西方当代艺术的“接轨”中获得迅猛增生。与此相伴的，必然是出自各种不同立场和观点的争论。这样的争论一直持续不断，或温和或激烈，其间也有为媒体关注、热议的著名事件。

十年前，2001年11月10日，中国乐坛发生的一场论战，一石激起千层浪，即所谓“谭卡之争”。在北京电视台的谈话类节目《国际双行线》中，著名旅美作曲家谭盾和老资格指挥家卞祖善，因音乐观念问题产生争执，结果导致谭盾当场拂袖而去。

卞祖善说：我在他的作品里面没听到暴风雨的力量，我也没有听到摇篮曲的纯真，我也没有听到眼泪般的哀伤，我听到的一般就是很自然的水的声音，这种水的声音应该是很单调的，而且这种水，虽然说被美其名曰水琴、水鼓、水锣，这种手法很简单啊，这种手法带有工艺性、即兴性、随意性，这种手法应该说就是英文里的“play”，谭盾不是在演奏，而是在玩，在玩音乐，谭盾就是属于玩音乐的这个类型的人！此后，卞祖善还写文章继续阐述自己的观点，文章的题目是《向谭盾及其鼓吹者挑战——关于音乐观念与音乐评论的争议》。

而在谭盾看来，这一问题完全不可能沟通，“因为不在一个水平上面”。尽管他也还算客气

地说他可以尊重对方的想法。

节目录制当中,谭盾离席后,在场的一位美国乐评人对卞祖善说:你评论谭盾的音乐,你批评谭盾的音乐,是你觉得谭盾的音乐不是纯的音乐,纯音乐是过时的观念,音乐从很早很早到现在,跟舞台、教堂、宗教等等都是有关系的,你刚才引用普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇这些作曲家,现在都不在了,现在谭盾写的音乐是写给我们现代人的,谭盾的音乐不单单是写给中国人的,也不是单单写给美国人……言下之意,谭盾和卞祖善所理解的音乐,或者说各自所秉持的音乐观念存在着巨大的差异,今天的音乐已经走出了以往的音乐会(音乐厅、教堂仪式乃至优雅的客厅)范围而面向了更扩大了的空间,谭盾的音乐是世界性的。

这种音乐观念上的冲突,产生自不同的理论前提和现实处境,孰是孰非不能加以简单判断。事实上,二者处在各不相同的文化“场域”之中,这一“场域”既体现出空间上的错位——谭盾或许更强调音乐的“世界性”色彩,卞祖善则更主张本土接受的心理特征,也体现出时间上的“历时性”差异——前者强调音乐的现代意识,认同于20世纪的音乐观念和现代主义、后现代主义的音乐美学观,而后者则坚守着音乐传统的价值恒定,遵循18、19世纪的音乐观念和西方古典—浪漫主义的音乐美学观。

当然,问题本身并不如此简单,具体到艺术家的个体实践就更要作具体的分析对待。就谭盾的创作来说,尽管可以归结为“现代”,但在他的自我言说中,可以看到他一直在欲求从所谓“原生态”中寻找远古初民的遗韵;从他的作品中,可以听出他对这片古老土地上各个民族的传统乐音颇多迷恋。同样,在卞祖善指挥演绎的作品中,亦不乏20世纪的著名篇章和中国音乐的精粹之作。

需要指出的倒是一个显在的事实,即从世界范围来说,谭盾的音乐并非原创,至少其音乐观念早在上世纪30年代就在欧美出现了。

谭盾曾提出一个观点:音乐是可以“看”的。无独有偶,美国电子音乐作曲家詹姆斯·菲尔普斯也说过音乐是可以触及的,在他看来,音乐可以不用听,依然可以感受到,可以闻到,可以看到。谭盾在他的作品《地图——寻找消失中的根籁》中,将由摄像机录制的湘西少数民族原汁原味的民间音乐作为协奏曲的“主题”(也是主奏乐器)之一,与大提琴、乐队形成三重对话。谭盾以交响乐为载体,把多媒体的声像采风纪录作为背景,用“拼贴”的技法,把原生态音乐与交响乐相结合,体现一种穿越时空的理念。他说过,21世纪音乐的拓展空间是多领域的交叉,尤其音乐与“视觉”的结合将会是音乐发展的一个新趋势。这里所谓的“视觉”,当然不是指一般传统意义上的观演关系(在音乐厅欣赏音乐、观看歌剧等),这样的观念对于传统音乐来说无疑是一个极大的冲击。

在对谭盾有影响的人物中,应该着重提到的是1912年出生在洛杉矶的作曲家约翰·凯奇(John Cage)。他是先锋音乐最为激进的代表之一,一生游走于半音主义音乐、打击乐与特调钢琴音乐、偶然音乐、电子音乐,乃至无声音乐及多种媒介的合成作品之间<sup>⑥</sup>。他和谭盾有两点相近之处。一是对非西方音乐的兴趣(凯奇本人甚至研究过禅宗和《易经》),二是对音乐表现力及新音色的执著。关于后一点,极端的表述来自勋伯格,他认为凯奇“与其说是一位作曲家,还不如说是一位发明家”<sup>⑦</sup>。有趣的是,凯奇的父亲就是一位发明家。凯奇致力于“在钢琴上发掘新的音响,把钢琴变成一种新型的打击乐器,即在钢琴上各位之间规定的地方插入一些金属丝、螺栓、小片的橡皮和小木块等,从而完全改变了它的音响。这种改变后的钢琴成了一个人演奏的打击乐乐队,其效果非常吸引人并令人惊叹不已”<sup>⑧</sup>。

凯奇对音乐传统最富攻击力的作品就是“钢琴曲”《4'33"》。诡异的是,在“演奏”时钢琴家

并未弹奏任何音,只是在键盘前静坐了4分33秒,只在规定时刻打开和关上琴盖,用以表示三个“乐段”的划分。据说,该作品是受禅宗理念和老子“大音希声”思想的影响。表演的前33秒观众还保持安静,接着开始窃窃私语,在最后的1分20秒里响起一波又一波的愤怒喧哗。

从凯奇到谭盾,不少作品至少从效果上说确属惊世骇俗。有人称之为“新的音乐里程碑”,有人将其贬为“皇帝的新装”,极具争议,也属自然。这跟前文提到的“谭卜之争”一样,实际上已经超出了一般音乐技法和表现的差异,更深层的是不同观念的碰撞和文化理解的交锋。严格地讲,一方面,何为音乐,本身需要在大的文化中加以界定,不同的文化对音乐有不同的解释。对于非洲的部落民族来说,单纯节奏就是音乐,而对于苗族姑娘来说,唱歌才是音乐。另一方面,对音乐的所谓“高下之争”,本质上取决于观念的分野。

从研究的角度讲,20世纪的音乐依然属于与今天密不可分的现代—当代范畴。本文重提20世纪音乐界的论争个案,以及本世纪初在我国乐坛发生的那场论辩,只是想强调音乐所具有的多元性以及对多元并存的价值认同。历史是发展的,音乐文化也是发展的,音乐观念同样在不断地发展。这并不意味着作为创作个体和接受个体可以缺少明确判断和独立标准。恰恰相反,音乐家和听众应该秉持自己的文化立场和审美趣味,同时,对总体上多元的音乐现象有更趋于理性、包容和建设的态度。音乐理论家黄翔鹏曾经形容传统是一条河,而作曲家金湘则补充说传统是条立体的河。或许,我们可以更进一步补充说:传统是一条正在流动着的立体的河。

## 二

“中西之争”是中国开启现代性进程以来最为独特而显在的问题,甚至可以说是最为“中国”的问题。自上世纪李叔同、沈心工掀起“学堂乐歌”运动起,有关中西音乐的话题就成为了音乐界包括音乐教育界共同探讨的热点之一。从王光祈倡导“中华民族性的国乐”,到刘天华、赵元任、黄自、萧友梅主张建立“国民乐派”,再到青主主张“彻底全盘西化”<sup>⑧</sup>,一波接一波,让相关讨论不断升温。

需要指出的是,对近现代以来中国音乐人的言论和作品要辩证看待,即便在论战之中,对各家表述也有慎重进行文本分析的必要。比如颇为“西化”的青主(1893—1959),民国初年公费留学德国,在梁启超赴德演讲时,他曾为其担任翻译。青主在思想上受康德、黑格尔、叔本华影响,音乐上则推崇舒伯特、沃尔夫等德国浪漫曲风。他从美育的角度高度认同西方的音乐价值,他最著名的歌曲《大江东去》,也是以纯粹的西方音乐表现来为苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》谱曲。但正如有学者指出的,青主的目的是要“在五线谱上再现中国的古典世界”,如果说“赵元任的特点是采用新诗,旋律中融入中国的传统曲调”,那么,青主则是在中国“古典诗歌上配以纯西洋式的曲调”<sup>⑨</sup>。

因此,论战各方虽然立场各有不同,但也不可简单而论。一方面有对立,另一方面也多有交集。萧友梅的“歌社”,青主也位列其中。而在创作上,后者却略显保守,反倒不如前者有着强烈的探索色彩<sup>⑩</sup>。

进入新时期以来,特别是在音乐教育改革的大潮中,有关中西音乐观念的讨论再一次回潮,其热度或许不亚于以往。

在1995年召开的全国国民音乐教育研讨会上,有学者提出“以中华文化为母语的音乐教育”的主张,似乎意在重新强调音乐教育的本土化问题。樊祖荫认为:“树立中国民族音乐在音



乐教育中的主体地位——母语音乐教育的提出,并不以排斥在中国学校音乐教育中业已存在的西方音乐课程为目的,而是要求构建独立于西方音乐的中国传统音乐课程系统,并取得相应的平等的价值地位。”<sup>⑫</sup>作者所强调的是,在国际音乐文化日益多元的发展趋势下,尤其需要唤醒“本土音乐文化意识”。

与此相对应的是另一篇文章,其在音乐界引起的极大反响,或可也被称为一次“事件”。1999年,蔡仲德发表了《出路在于向西方乞灵——关于中国音乐出路的人本主义思考》一文。他继承了青主的衣钵,提出中国音乐发展的出路在于向西方音乐“乞灵”这一观点。文章指出“中国音乐的落后是无可否认的”“中国音乐的某些具体审美样式(如民歌、戏曲演唱、古琴音乐等)为西方音乐所不及,而其整体表现力则大大落后于西方音乐。”<sup>⑬</sup>此话一出,音乐界,特别是音乐教育界立即哗然。在他看来,自1989年后,文艺界对“新音乐”发展道路的批判是错误的,不仅不应该批判,而且还应该继续更加深入地走西化之路。文中对于其所谓“向西方乞灵”的目的作了说明,即“是为了另辟蹊径,进行创新,创造成为中国人的灵魂的語言的新音乐”,而并不是趋同于西方,依附于西方。文章还进一步指出中国音乐的问题在于“三个不够,一个过之”,即对中国传统继承不够、对西方思想和技法消化不够、对其他各国音乐文化借鉴不够,以及,民族性过于时代性。

同年,王安国于蔡文之前发表了《中西并存,互用互补》一文,他认为:“从我国近现代历史的角度看,我们应该是已经走过了中学与西学相对立与排斥的幼稚期,人们已经认识到,一切‘以洋为高’或一切‘唯中为正’的观点都是片面的和狭隘的。四十多年前(提出的),‘古为今用’、‘洋为中用’、‘百花齐放’、‘推陈出新’……无疑是正确的。”<sup>⑭</sup>王安国对新中国建立后音乐教育的发展持肯定态度,并对出现过的问题予以包容的态度,认为那是“幼稚期”,也是必经阶段。他同时强调,任何专断和一元论都是不可取的。

管建华在《东西方音乐的相遇·融合于分立》一文中说:“20世纪后半叶,中国音乐教育的课程模式属于民族附加模式……东西方音乐文化交流的不平等关系或不平衡关系将是东西方文化健康发展的障碍。”<sup>⑮</sup>所谓“民族附加模式”,其观点来源于詹姆斯·班柯斯的多民族观点,即中心主流模式、民族附加模式、涉及不同民族模式、民族模式四类。民族附加模式是指课程依然是按西方主流音乐观念组织的,只是包括了经选择的民族群体的某些音乐材料和观念。在管建华看来,要交流,首先地位要平等,他反对“中国音乐落后”论。

王耀华则认为:“中国缺少对世界的了解,世界也缺少对中国的了解……要在世纪音乐的整体、世界音乐历史发展长河来看中国传统音乐,并理解它的特点和位置。”<sup>⑯</sup>对此,冯文慈主张“对于中国古老的音乐遗产和优秀的音乐传统,应该自尊、自信;对于外国音乐中进步、优美而又适合我国需要的部分,应该虚心学习”,但“无需乎向西方趋同,也不应该把走向世界理解成获得西方青睐”<sup>⑰</sup>。

从以上的简要回顾描述中可以看出,各家观点尽管不一,但依然可以找到鲜明的共同之处。各方均以中国音乐的发展为出发点和立足点,同时对于继承中国传统均有高度认同。蔡仲德也提出,中国音乐对传统继承不够。另一方面,各方均认可与西方音乐文化开展交流的必要。问题似乎不在是否借鉴世界各国的音乐文化,而是在何种程度上借鉴。

总而言之,持续一百多年的中西音乐之争,产生了无数各具价值的话语表达,在历史的具体时段,体现出不同的针对性。对其理解,既需要历史地加以考察,也需要在现实中加以分析。而突破中西格局,互相体认各自的价值才是当下音乐界需要认真加以对待的。就事实而言,音乐文化的多元性以及多元文化下的音乐教育,是各方均认可的观点。

德国布莱梅大学音乐教授克莱南<sup>⑩</sup>认为：“世界上没有惟一的一种音乐，也没有惟一的一种音乐学、惟一的音乐教育学，它们都是复数的。”<sup>⑪</sup>当今的世界音乐已被理解为“许多同样合理但属于不同体系的音乐”<sup>⑫</sup>。也就是在这个世界上，除了西方音乐、中国音乐，还有许多区域的音乐，比如印度音乐、佳美兰音乐、拉丁美洲音乐等等，它们都是自成体系的。

针对国内一直以来所表述的“外国音乐”就是“西方音乐”、“西方音乐”就是“欧洲音乐”的现象，冯文慈进一步指出：“从目前情况来看，介绍外国音乐应该扩展品种，包括各国各地区各民族的民间音乐、历史经典作品中的精髓。”<sup>⑬</sup>蔡仲德也提到中国音乐“对其他各国音乐文化借鉴不够”<sup>⑭</sup>，王安国同样认为：“世界上不同国家、不同民族的文化在当今时代是不可能在封闭状态下发展的。不同音乐文化的相互影响与融合，向我们展示了无比丰富的创造可能性和广阔的利用前景。”<sup>⑮</sup>从上述共同认识的前提出发，宋瑾则将话题直接引入了音乐教育的角度。

仅从音乐欣赏教学的角度讲，也应突破“中西关系”的思维格局，将全国56个民族的音乐和全球多元文化中的音乐都纳入音乐欣赏教学的框架之中。从实践的可行性讲，应采取同心圆模式：以学生所在的民族民间传统音乐文化为圆心，以全国56个民族的音乐文化为第一圈范围，以世界多元音乐文化为第二圈范围，安排音乐鉴赏内容。这其中应包括传统音乐、现代专业音乐和流行音乐。<sup>⑯</sup>

问题的提出，前提是音乐创作和音乐教育已经处在文化多元的当代环境下。实质上，即便所有的讨论表面上还在一个所谓“中西音乐之争”的范畴内，但其与上世纪之初的论争已经具有了完全不同的现实语境和理论面向。

近百年的争论，如果说要有一个看问题的基本立足点的话，无疑，这个立足点只能是本土。匈牙利音乐家柯达伊曾经说过，从匈牙利音乐出发，达到对世界范围音乐的理解是容易的，相反的道路是困难的。这句话提醒我们，只有更深入地研究和把握本土音乐文化，对外来音乐文化的理解和借鉴才有可能。事实上，无论在上世纪早期论战中登场的前辈音乐人还是当代学者，均不约而同地从中国音乐的立场出发，尽管存在立场和表述的差异，但均立足在发展中国音乐的建设性的角度，这是所有讨论的不言而喻的话语前提。

在当代，更进一步说，相关讨论还有两个必须考虑的问题。

首先，应该更加明确的是，即使是中国音乐——“本土音乐”，本身也有着无比丰富的内容。尽管“本土化信念与全球化信念之间并不是相互抵触的……本土性与全球性既是一体的，也是共时的”<sup>⑰</sup>，但在“本土化”内部也同样存在着“互不抵触”的共时性关系。也就是说，在中国音乐文化内部，各个民族、民间的音乐既各有不同也相互借鉴吸收，“本土”也意味着本土内部的地域融合。“中国音乐”这一概念本身，即是一个“多元格局”的相互交错与互补。各个民族的音乐文化要保持其自身独立的审美品格，同时也共同建构着面向世界音乐的中国音乐的总体风貌。在“中西音乐”的比照中，中国音乐内部的丰富性应该在音乐创作、研究和音乐教育中得到充分强调。

其次，音乐形式本身也在走向多元。其中，流行音乐作为当代显见的文化现象也应该加以足够的重视。从某种角度说，流行音乐有着更强的跨地域性，其形态在传统的“中—西”之间有着更强的流动性和相互渗透的关系。从理论上讲，对流行音乐的分析，应该成为当代“中西音乐”讨论的另一重要角度。其自身具备的“共生性”，在都市化和信息化进程中，或许并不具备强烈的地方性和民族品格，但这恰恰可以用来考察世界范围内音乐的交互影响和多种文化元

素的交互运用。在克莱南看来:“……流行音乐是一种重要的生活辅助物,是一种相互认同、自我实现和个人幸福的媒介。至于流行音乐是否能与日常生活相提并论有着不同的看法,一种观点以为流行的音乐代表着日常生活,另一种观点则认为它是离开日常生活世界,进入自我音乐文化世界的一种途径。不管何种观点,流行音乐为音乐教育提供了一种重要的教学机会。”<sup>⑤</sup>

回首中国音乐近百年的历程,无论是“新旧之争”,还是“中西之争”,简单的判断与匆忙的结论都没有意义,问题的关键还在于,面向音乐的发展,面向丰富的现实音乐生活,深入地看待所有论争所留存下的话语文本,进而认真而持续地构建中国音乐的当代审美品格,并参与到世界音乐的发展进程之中。

- ① 参见阿拉·古兹利米安编《在音乐与社会中探寻——巴伦博依姆、萨义德谈话录》,杨冀译,侯琰校,三联书店2005年版。
- ② 《肖斯塔科维奇书信集》,焦东建、董茉莉译,东方出版社2005年版,第140页。
- ③ 参见《季米特里·肖斯塔科维奇回忆录》,所罗门·伏尔科夫记录并整理,叶隼芳译,卢珮文校,外文出版局《编译参考》编辑部1981年(内部发行)。
- ④⑤ 汉斯·海因茨·施图肯什密特《二十世纪音乐》,汤亚汀译,人民音乐出版社1992年版,第194页,第206页。
- ⑥ 参见中国艺术研究院音乐研究所编《二十世纪外国音乐家词典》相关词条,人民音乐出版社1991年版。
- ⑦ 转引自《二十世纪外国音乐家词典》,第58页。
- ⑧ 彼得·斯·汉森《二十世纪音乐概论》下,孟宪福译,人民音乐出版社1986年版,第211页。
- ⑨⑩⑪ 参见冯文慈《中外音乐文化交流的回顾与展望》,《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年版。
- ⑫ 樊祖荫《多元文化与21世纪的音乐教育改革》,载《武汉音乐学院学报》2001年第1期。
- ⑬⑭ 蔡仲德《出路在于向西方乞灵——关于中国音乐出路的人本主义思考》,载《人民音乐》1999年第6期。
- ⑮⑯ 王安国《中西并存,互用互补》,载《人民音乐》1999年第4期。
- ⑰ 管建华《东西方音乐的相遇:融合于分立》,载《云南艺术学院学报》1999年第4期。
- ⑱ 王耀华《中国传统音乐研究五十年之回顾与思考》,载《音乐研究》1999年第3期。
- ⑲ 克莱南(1941—),音乐教育家,德国布莱梅大学音乐教授,德国音乐心理学学会的创始人之一,曾担任理事,并曾担任音乐教育学研究会和学校音乐研究会理事,曾三次访问中国。
- ⑳ 转引自管建华《克莱南的后现代音乐教育学思想》,载《新疆师范大学学报》2004年第2期。
- ㉑ 特里斯·M. 沃尔克《音乐教育与多元文化》,田林译,陕西师范大学出版社2003年版,第109页。
- ㉒ 宋瑾《极大关注如何走进音乐——第一届全国音乐欣赏教学学术研讨会评述》,载《音乐研究》2002年第6期。
- ㉓ 卡特林娜·斯特努《关于联合国“文化多样性世界宣言——致世界文化的东亚视角”国际学术研讨会》,张洪波等译,乐黛云、阿兰·李比雄主编《跨文化对话》14卷,上海文化出版社2004年版。
- ㉔ 克莱南《德国音乐教育的历史与现状》,金经言译,载《云南艺术学院学报》2001年第1期。

(作者单位 山西大学音乐学院)

责任编辑 金宁