

[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](#) → [史学研究与学科建设](#)[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](#)

当代西方音乐学的学术走向

作者：作者：孙国忠 发表于《音乐艺术》2003年第3期 来源：上海音乐学院音乐学系网站 来源： 发布时间：2005-10-17 10:38:18

内容提要：从充满“科学”精神的实证主义传统到强调人文关怀和意思索的当代学术走向，西方的音乐学正在不断开阔它的视野，探究置于更广阔的社会—文化语境中音乐的意涵。本文梳理了80年代以来以“新音乐学”为代表的音乐学术发展，重点探讨了麦克莱瑞的女权主义音乐批评。

关键词：音乐学；历史音乐学；民族音乐学；新音乐学；音乐批评；女权主义；麦克莱瑞

思考音乐学这门学科及其发展，首先面临的问题是：什么是音乐学？给这一学科下一个定义并不是件容易的事，即使是当今音乐领域中最具权威性的“百科全书”《新格鲁夫音乐与音乐家词典》

（2001年第二版）也未能给出一个标准答案。我们注意到，在Musicology条目中，关于音乐学的定义(Definitions)为复数。换言之，“音乐学”在此并没有一个唯一的定义。这一词条的撰写者开明宗

义：“‘音乐学’这一术语历来有许多不同的定义。”^[i]根据《新格鲁夫音乐与音乐家词典》对音乐学的三种阐释，我们大致可以对音乐学的丰富内涵作如下的释义：音乐学作为一种求知的学术形式，学术性的研究过程是它的存在方式；音乐学的研究对象是作为艺术结果的音乐现象和与这一现象发生关系的人；音乐学的研究是多视角的观察和思考，将研究对象置于广阔的社会—文化语境中进行探究乃是当代音乐学在西方的基本学术走向。

在当代音乐学世界里面，我们应该特别关注民族音乐学，由于这门学科近三十年来的迅速发展，它已与传统的历史音乐学和体系音乐学一起形成三足鼎立之势，建立起“当代音乐学”的宏伟大厦。将民族音乐学研究与人类社会环境中的“音乐文化”现象紧密联系在一起，成为当代民族音乐学发展的走向。美国著名的民族音乐学家梅里阿姆（Alan P. Merriam, 1923-1980）在他于1964年发表的专著《音乐人类学》中所提出的“民族音乐学即文化中的音乐研究”的思想，无疑是这一学术走向的最重要的“理论推动力”之一。^[ii]与从事历史音乐学研究的学者所不同的是，民族音乐学家大都受到音乐与人类学两个专业的学术训练。所以，从“音乐人类学”的角度出发，民族音乐学家关注由音乐导致的（或联系的）“文化行为”要甚于音乐现象（尤其是“音乐作品”）本身。在当今“后现代”语境中，这种关注更强调的是对各类音乐（musics）的全方位审视。广阔的民族学—人类学视角与开放的社会学思路的“音乐文化”考察，成为当代民族音乐学研究的基本路数。

民族音乐学倡导的“音乐的文化研究”或“文化中的音乐研究”对当代音乐学的发展起了重要的推动作用。将音乐研究的对象置于一个愈来愈广阔的语境中进行多元视角的探究，可以看作近二十年来西方音乐学学术历程中最为引人瞩目的现象。这里有两方面的“动向”值得注意。第一，作为一门人文学科，音乐学的研究范围已不断扩大，研究专题的内容也更加丰富。在历史音乐学领域，传统的学术研究历来只专注于从中世纪到现代的西方作曲家（欧美作曲家为中心）的“艺术音乐”。马肖与帕莱斯特里那的弥撒曲、罗勃与蒙泰威尔第的牧歌、莫扎特与威尔第的歌剧、贝多芬与马勒的交响曲、斯特拉文斯基的新古典主义音乐等等，为这一传统学术提供了研究的“文本”。然而，当今这一领域的学术发展既突破了欧美的“围墙”，又越出了“艺术音乐”的范围。从20世纪“现代音乐”的研究来看，非欧美背景作曲家的创作已经进入历史音乐学的视界。例如，中国作曲家朱践耳、谭盾，日本作曲家武满彻和韩国作曲家尹伊桑等人的音乐已经成为典型的历史音乐学研究专题，已有学术成果出

现。^[iii]另外，以往被传统学术排斥在外的流行音乐文化已成为历史音乐学的重要内容。有关这类专题的研究成果颇为引人注目。例如，洛杉矶加州大学音乐学系沃尔瑟教授研究“重金属”音乐及其文化意涵的专著，是从历史音乐学视角考察流行音乐的一项重要成果。^[iv]这些现象反映了音乐学界对传统学术的研究对象与范围的反思。西方的学者们愈来愈认识到：音乐的历史并非仅仅建立在基督教文明传统与西方“精英文化”的基础之上；关注西方之外其他文明之中的音乐文化和重视“艺术音乐”之外的音乐现象，将更进一步激发当代音乐学的“学术生命力”。

第二，不断深入的学术反思必然引起对研究观念和方法论的重新审视，当代音乐学已逐渐敞开它的大门来面对与接受各种新的观念与方法。自从音乐学建立伊始，“实证主义”的观念一直统治着这门学科的学术思路与研究方法。强调音乐“文本”的收集与整理、史料的考证与古谱手稿的编订、辨明音乐作品的来龙去脉、梳理作曲家创作的年代与风格演变，历来是音乐学研究的主要内容。然而，这种体现实证精神的研究传统在近二十年的音乐学发展中受到了强烈的挑战。需要说明的是，这种挑战的形成是一个渐进的过程，其间逐步凝聚成形的音乐学“新生力量”及其发展与西方音乐学界两位“领军人物”的学术思想及导向有着密切关联。

达尔豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）是20世纪后半叶影响最为深广的德国音乐学家。这位沉浸于德国文化和知识传统中的学者具有敏锐的学术思路与开阔的研究视角。虽然他探讨的艺术问题都是根植于欧洲文化传统的音乐经典，但达尔豪斯的音乐学研究表现出强烈的人文关怀。他的方法论中综合了历史学考察、美学思辨、社会学关注和释义学批评。尤其是伽达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）的释义学思想和姚斯（Hans Robert Jauss）的接受美学理论对达尔豪斯的音乐学观念影响很深。在对不同作曲家进行“个案研究”的时候（例如对贝多芬、瓦格纳、勋伯格等人的专题探讨），达尔豪斯不仅对相关“文本”的音乐特征进行细致、独到的“微观分析”，而且以其特有的“理论沉思”对之进行创作思维和艺术意义的阐释。另一方面，在探究音乐史学理论和西方音乐断代史这类“大专题”时，他更以高屋建瓴的态势对“理论性”和“宏观性”的问题进行史学与美学的思辨和文化的释义。达尔豪斯倡导并在其研究中体现的“结构史”、“接受史”和“文化史”的学术思路给予当代音乐学家深深的启迪。^[v]科尔曼（Joseph Kerman, 1924-）可以看作当代美国音乐学界的

一位“思想家”，因为他多年来一直关注着音乐学（主要是英美音乐学）的学科发展和研究取向。他在20世纪80年代就开始反思西方音乐学的实证主义传统，认为音乐学的研究不应只停留在音乐史实(facts)的陈述上，而必须对已梳理清楚的史实和文本进行意义的阐释(interpretation)。因此，他强调音乐学的学术取向应是融历史研究与音乐分析为一体的音乐批评(criticism)。科尔曼关于音乐批评的构想主要来自当代文学批评的思路，所以他在注视其他人文学科领域内符号学、释义学、现象学、后结构主义、解构主义和女权主义发展的同时，期盼着这些具有批评意识的学术思路及研究方法来促进音乐学的发展。[vi] 90年代初，科尔曼在他的论文“90年代的美国音乐学”中评述了四位引人注目的中年音乐学家的学术特征，并以此进一步探讨了当代音乐学研究与现代—后现代学术话语结合的可能性及意义。[vii] 从某种意义上讲，科尔曼可算是新一代音乐学家的“精神导师”，因为正是他对音乐学历史的深刻反思和“音乐批评”理念的阐发，对当代音乐学的发展产生了深远的影响。

90年代以来的西方音乐学已形成一种蓬勃发展的多元化局面。一方面，实证主义的音乐学传统依然存在，它主要体现在许多老一辈音乐学家的学术成果之中，[viii] 也反映在一些大学里音乐学专业（研究生）的教学中。[ix] 另一方面，以展现当代学术意识为特征的音乐学研究逐渐形成一种强劲的学术潮流。所谓的“新音乐学”(New Musicology)就是这一潮流的突出代表。与传统的研究相比，“新音乐学”的研究范围进一步扩大，观念更新。它所选择的学术语境是如此宽阔，对此前辈学者是很难想象的。为了展示种族(race)、社会性别(gender)、性征(sexuality)这样一些具有现代—后现代思路的学术话语，释义学、叙事学、解构主义、女权主义与文化诠释的理论与方法淡化或替代了传统学术中的实证性考察和风格分析。对音乐作品或音乐现象的文化意义的探究成为“新音乐学”的主要研究取向。科尔曼于80年代倡导的“音乐批评”不仅作为一种“研究意识”深深地渗入到“新音乐学”的工作之中，而且作为一种“学术理念”被发展到一个新的层面，更有“想象力”的学术阐释也就自然产生。目前，“新音乐学”的势头正旺，尤其在英美音乐学界的影响更大。作为一种代表性的学术走向，“新音乐学”的发展是有一个过程的，而且这一过程一直伴随着来自音乐学领域的争议。“新音乐学”的“兴盛”是在20世纪90年代，但它的“萌发”和最初发展则在80年代。这里必须首先提到80年代西方社会的文化氛围与音乐艺术和音乐学术的关系。80年代的西方社会发展的确为知识分子的思想阐述和学术探讨提供了更为广阔的发展空间，然而在音乐领域，以音乐研究为职业的知识分子——音乐学家——并未感到获得了足够的社会重视。社会、公众对音乐界的关注更多地投向了音乐表演艺术家——指挥家、歌唱家、演奏家比以往任何时候都要“风光”，一些“音乐大师”更成为社会的“亮点”，“卡拉扬神话”和“三大男高音的艺术辉煌”便是典型的例子。除表演艺术家之外，作曲家似乎也比音乐学家显得“重要”。尽管现代主义或后现代主义音乐作品的欣赏者为数不多，但这些充满“当代精神”或“后现代意识”的创作本身往往成为知识领域的“文化议题”。因此，作为以音乐学术为己任的音乐学家明显感到一种与当代社会及其文化发展脱节的危机。强烈的社会参与意识和尽快融入当代学术潮流的迫切愿望促使中、青年一代的音乐学家在反思音乐学学科发展的同时，力图构建当代音乐学术研究的新的理念和范式。

这种理念和范式的形成受到其他人文学科学术思潮的深刻影响。客观地讲，在80年代当新一代的音乐学家初次尝试符号学、释义学、现象学、后结构主义、解构主义和女权主义批评时，他们并未达到驾轻就熟的地步。与此同时，他们还面临以老一辈音乐学家为代表的反对之声。所以，“新派”音乐学家在奔向当代学术主潮的时刻，不仅有一种刻不容缓的焦虑，更表现出一种与传统学术抗衡的“反叛意识”。在他们看来，传统的音乐学研究向来只关注个体性的音乐风格、体裁、作曲家和作品的研究，缺乏对音乐艺术的深层探究和整体把握，而具有当代学术意识的音乐学研究应当努力去揭示音乐在社会—文化语境中的表现行为及其意义。这种学术理念的转变必然导致研究范式的更新，各种“新派”学术理论和研究方法先后进入音乐学领域也就成了自然的结果。

“新音乐学”的“萌发”与80年代中期美国音乐学领域内的学术动向有着密切的联系。美国的音乐学学术活动的展开与它的专业学会“美国音乐学学会”(American Musicological Society)紧密相关。该学会不仅出版一种学会专属的学术期刊《美国音乐学学会杂志》(*Journal of the American Musicological Society*, 简称JAMS)，而且每年举行全国性的年会。在80年代，美国音乐学领域内开始浮现的对其他学科“新派学术”的向往并未在JAMS中得到体现。这份老牌、“扎实”的学术期刊依然保持着它所强调的“精选”态度和倡导实证与“厚重”的学术品格。然而，一年一度的学会年会则为音乐学领域的“新派学术”的成长提供了良好的土壤。正是在年会上那些活跃的分组会议上，与会学者提交和宣读的“自由论文”开始热烈讨论音乐学研究的新理念、新视角和新课题。从以下这些分组会议的议题，我们可以感受到80年代中期伊始的新的学术动向：“当代音乐学术中的史实与价值”、“社会语境中的音乐”、“解构与音乐”、“哲学、文学理论与音乐”、“女权主义学术与音乐学领域”、“音乐学与意识形态”、“作曲家与性征”等。

有助于“新音乐学”成长的另一个学术新动向是音乐学研究成果的出版。从80年代起，音乐学领域的出版开始把目光投向具有新意的学术研究，给士气旺盛的中、青年学者的新锐思想、独特视角的研究和别出心裁的论题提供了施展的空间。[x] 由剑桥大学出版社于1987年出版的《音乐与社会》[xi] 是这类论文集中较早问世和颇具影响的代表作。尽管这本论文集七篇文章论述的对象各不相同，从巴赫、肖邦到摇滚乐、MTV，但作者们的探究都紧扣着一个核心问题：通过探讨音乐与社会的密切关系来反思音乐研究的传统。他们共同发出的质疑是：“音乐本身的构建是否只是依照与外部社会天地无关的本身蕴涵和抽象原则？”[xii] 由此他们继续追问以“自律思想意识”(Ideology of autonomy)主导的音乐学术研究的合理性与客观性。这本论文集之所以产生深刻的学术影响主要在于它明确、大胆地向传统的音乐学研究发出挑战：随着对以往被忽略的音乐文化及相关问题的深入探讨，必须重新评估、修正、甚至抛弃“老派”的历史与理论范式。[xiii]

紧接着出现的另外两本论文集《本真性与早期音乐》[xiv] 和《阅读歌剧》[xv] 将音乐学领域的两个“重大”专题——关于早期音乐和歌剧的“解读”——引向了一个新的“学术空间”。由对早期音乐的理解及表演实践(performing practice)引出的“历史演奏”(historical performance)和早期音乐的“本真性”(authenticity)问题，一直是20世纪后期的重要音乐现象，因为不少音乐家与学者相信，我们应该用作曲家（早期音乐的创作者）构想的方式来演奏他们的乐曲。这样的信念与愿望导致了颇为执着的对所谓“本真方法”和风格化演奏的探索与追求，学术界称之为“历史演奏运动”(the historical performance movement)。对于已盛行近二十年的“历史演奏运动”，《本真性与早期音乐》中的论文从多种角度探究了渗入于音乐表演“本真性”之中的思想观念及理论问题，对这种“本真性”所能达到的可能性提出了质疑和意义的再思。作为西方音乐文化中最有特色的体裁之一，歌剧从它诞生之时起，与之相关的艺术思考和观念论辩就一直伴随着而行，现代音乐学家对歌剧艺术的研究热情也是愈来愈高涨。许多年来，对歌剧的音乐学研究几乎都是以“音乐文本”（乐谱）作为主要对象，似乎只是在“音乐话语”中才能体悟歌剧的意涵与艺术魅力。论文集《阅读歌剧》的出现向人们展示了一条走进歌剧的新途径——从“音乐文本”到“文学文本”（歌剧脚本）的视角转换，导致了理解歌剧的一种新的可能性。《阅读歌剧》的作者们通过改变视角和扩展视界的方式，力图用全方位的思考和多重性的阐释来展示歌剧的表现意义。其中有些作者的歌剧研究走得更远，在他们眼里歌剧既不是“音乐文本”也不是“文学文本”，而是一种“社会实践”的体现。

正是在这样的学术语境中，“新音乐学”逐渐形成“气候”，90年代初，它以反叛的意识、挑战的姿态和创新的追求开始在当代美国音乐学的学术大潮中搏击。必须指出的是，直到目前为止“新音乐

“新音乐学”并不是一个正规的音乐学术的术语，它也不代表音乐学界的一个专门学术流派。确切地讲，“新音乐学”可以看作当代西方音乐学潮流中的一种走向，它体现的是音乐学界新生代所作的学术努力。由于它的发展一直处于音乐学传统势力的阻力之中，“新音乐学”的生成过程和“力量”的展现总是具有一种论辩的态势和激进的品性。应该看到，与“新音乐学”这一学术走向有关的音乐学家已有不少，虽然他们之间对“新派”音乐学术的内涵、品格、未来的学术取向有着不同的看法，研究的路数也是各显神通，但有一点是共同的，那就是探究被传统音乐学研究忽略的领域和问题，挖出音乐与人、性、社会性别、种族、阶级、政治、社会的关系及其表现意义是这路学者乐此不疲的追求。[xvi] 以下我选择“新音乐学”代表人物麦克莱瑞（Susan McClary）的女权主义音乐批评进行评述，从中可看出“新音乐学”的一些基本特点。

“新音乐学”中目前最有“活力”的一支力量就是女权主义音乐批评，其领袖人物是现任洛杉矶加州大学（UCLA）音乐学系教授的麦克莱瑞。她于1991年出版的专著《阴性终止：音乐、社会性别和性征》在西方音乐学界引起强烈的反响。[xvii] 在麦克莱瑞之前，以女权主义视角来审视音乐文化的研究已经出现。这类研究的最初成果是挖掘音乐史中与女性相关的史料，梳理与宣扬女作曲家、女理论家、女演奏（唱）家，女音乐赞助人等对音乐发展的历史贡献，相关的探讨还只限于个别“音乐女性”在特定历史语境中的地位及意义。80年代中期开始的女权主义音乐研究已更为关注社会——文化语境中女性与各种音乐活动的密切关系。对于女性相关的音乐文化的考察已从西方艺术音乐的传统扩展到非西方音乐和流行音乐的范围，探究的范式也从史料、文本的分析转向对社会性别及话语特征的理论思考。麦克莱瑞的女权主义音乐批评可以说是80年代同类研究的延续和深化。她的研究不仅涉及到音乐作品的细部探讨和文化释义，而且上升到对女权主义音乐批评的理论思考。麦克莱瑞以其充满后现代意识的思维，梳理、阐释了女权主义音乐批评的五个方面的问题。

1. 社会性别和性征的音乐构建。首先，女权主义音乐批评极为重视音乐艺术中性格展现的意义特征。这是从女权主义视角审视音乐的一个相当“聪明”的策略和角度。众所周知，几乎所有戏剧性音乐都会刻画男性与女性的“角色性格”，作曲家自然有可能通过自己的创作来陈述社会性别的音乐符号。这一特性正好给了女权主义音乐批评一个机会去探究社会性别与性征的符号意义。进而言之，女权主义批评抓住了与音乐表达相关的一个非常重要的心理学范畴的问题：“欲望”（desire），对这一“关键问题”的探讨成为这派学术的一个至关重要的话语内涵。在这些学者眼里，“欲望”不仅显现在作曲家的创作意图里，而且反映在艺术文本（作品）的表现意涵中，尤其是在具有戏剧内容的音乐里。因此，“女权主义音乐批评的一项重要任务就是考察通过音乐在公共领域传播的欲望、激情焕发和性愉悦的符号意义。” [xviii] 思考社会性别和性征的音乐构建无疑将对音乐艺术中情感意义和心理态势的关注引向了一个新的论域。

2. 传统音乐理论的社会性别问题。在麦克莱瑞的眼里，象阳性终止 / 阴性终止这样作曲法中一个特殊的技术处理及相关的理论解释是一个严肃而有意义的理论问题，反映出社会性别的一个方面。对女权主义音乐批评来讲，阳性终止 / 阴性终止以及大小三和弦的处理不仅是一种作曲的选择，而且更有意义的是蕴含着性的意象。通过梳理从18世纪音乐理论家索格（Georg Andreas Sorge, 1703-1778）到勋伯格和柯恩（Edward T. Cone, 1917-）对这一问题的看法，麦克莱瑞认为：正是由于这些理论家都认同阳性终止的“坚实”和“正常”，阴性终止的“弱势”与“浪漫性”，女权主义音乐批评清楚地意识到传统音乐理论也涉及到社会性别的问题。因此，对这一方面进行思考将有助于进一步认识作曲构思中性、社会性别意涵。

3. 音乐叙事的社会性别与性征。这一问题实际上与上述第二方面的问题相关，那就是传统音乐理论中的社会性别与性的内容进一步联系到音乐作品的“运动”与结构功能。麦克莱瑞强调：调性本身“是1600至1900期间激发和传送欲望的首要音乐手段”。[xix] 所以，调性关系作为一种有效的“运动”，体现了与特定欲望相关的各种“张力与释放”。另外，奏鸣曲快板的展示过程也成为女权主义音乐批评的关注点。在此，这一特殊结构所体现的“二元性叙事”——两个主题的不同性格——也被认定是一种特殊的社会性别的蕴涵：建于主调上的第一主题明显显示男权叙事的地位，动力较缓的对比调性/主题则服务于女性他者的叙事功能。[xx] 女权主义音乐批评抓住了西方艺术音乐的两大“支柱”：调性关系与结构布局。自从调性思维建立之后，调性关系在西方艺术音乐的“话语”中起着重要作用。由于调性本身的性格化特征，从某种程度上讲，调性关系可以看作一种展现“欲望”的特殊过程——从“欲望”的陈述、发展到它的解决。同样，奏鸣曲快板的结构展现也能适合呈示作曲家“欲望”的表现要求——两个独特个性的对比与社会性别差异的内在联系。

4. 音乐作为社会性别的话语。除了探索音乐作品中男性与女性角色的性意味，讨论传统音乐理论的社会性别内容，和思考调性关系与特定曲式结构音乐流中的社会性别和性征，女权主义音乐批评开始审视音乐本身——如何理解音乐的“性本质”。由于音乐与身体的联系（在舞蹈中或为感官愉悦）和与“主观性”的联系，音乐艺术经常被看作有“阴柔”倾向的一种艺术行为，尽管绝大多数男性音乐家用各种手段打压和“报复”这种观念：他们“赞美音乐是艺术中的最高境界（即：艺术类中最少有物质性），强调音乐的‘理性’层面，声称音乐所具有的以客观性、普遍性和超然性为特征的阳性品格，并且阻碍事实上女性对音乐的参与”。[xxi] 伴随艺术风格的演变，这一问题的争辩也一直在深入。在女权主义看来，性别的认同与社会性别相关的焦虑甚至体现在传统的音乐评论中——在舒曼所写关于舒伯特《C大调交响曲》的论文里，贝多芬的风格和舒伯特的风格分别被理解为阳刚与阴柔的表现。总之，麦克莱瑞深信：“如果音乐行为的整体事业总是充满着社会性别相关的焦虑，那么女权主义批评提供了一种最有成效的方法去探讨一些表示音乐法则特征的变异现象”。[xxii] 这样，女权主义实际上已介入了音乐的风格批评。音乐的风格研究是一项复杂而又有意义的工作，因为风格的多义性，使得风格的界定与判断都具有一定的难度。在西方艺术音乐领域，我们已知多样的风格划分，例如：古典或浪漫风格（历史视角下的艺术性）、德国或法国风格（地域性）、早期或晚期风格（阶段性）、单声或复调风格（织体性）、悲剧或喜剧风格（戏剧性）、欢快或感伤风格（情感性）等等。麦克莱瑞以女权主义思路对音乐所作的阳性或阴性风格的论述或许是一个新的动力，它将音乐的风格分析推向了一个新的层次——探寻作曲家在女性性别意识驱使下所展示的风格内涵。

5. 女音乐家的论证。女权主义音乐批评自然高度重视女音乐家在历史上的地位，强烈反对男权文化统治的音乐传统，因为这一传统轻视女性音乐家的才华，尤其是对女作曲家的艺术创造力抱有传统的偏见。从历史上看，即便是对女作曲家的作品有所接受，但在男权文化统治的音乐历史中，对女作曲家的创作已经形成了带有性歧视的思维定势——女人的音乐要么漂亮而浅显，要么就是背离女性特征的张扬。女权主义想要澄清的是，具有一定规模和实力的现代女作曲家已向世人证明：“女性能够而且确实写作了一流的音乐，她们也完全可以展现她们所拥有的艺术符号密码的全部——不仅有甜美与顺从，还有刚强的方面。” [xxiii] 对女权主义来讲，如何看待女性在作曲领域处于边缘化的历史和再思女性的音乐创造力是一个与政治地位与策略相关的重要问题。因此，有必要重新审视女作曲家的创作和理解藏有性和社会性别意涵的特殊品格。这一方面的探讨似乎与音乐社会学的研究也有着密切的联系。简言之，通过这一方面的工作，不仅能了解音乐话语中女作曲家的“欲望”，而且更重要的是理解它的社会、政治和文化意义。

在对当代女权主义音乐批评的“要旨”有所领悟之后，我们可以进一步探视麦克莱瑞的具体研究，她文集中的一章“古典音乐中的性政治”提供了最好的“读本”，因为这一章的阐述涉及到女权主义音乐批评的最重要思想。有意思的是，这章讨论的两部音乐名作分别属于艺术音乐的两种最重要的体裁：歌剧和交响曲，前者为“戏剧音乐”，后者常与“纯音乐”的概念联系在一起。这就使我们有可能会了解到女权主义批评是如何“处置”这两种不同的体裁。

对于歌剧《卡门》的研究，麦克莱瑞的分析集中在歌剧的两个主要戏剧人物：卡门和唐·霍赛。在麦克莱瑞看来，比才这部歌剧的艺术创作是通过卡门与唐·霍赛之间的性格对比而达到的一种典型的特征展示，从整体上讲，“歌剧的能量无疑设置在卡门本身的音乐性格描绘之中：她是不和谐的他者，这正是情节的动力和支撑所需要的。”^[xxiv]显然，研究者在此首要的是探究戏剧性格，卡门作为一个典型的例子而适用于上述女权主义音乐批评的第一个方面。这里我们有必要先对女性“他者”作一解释。女权主义理论认为，在漫长的历史中，我们的文化一直受控于男权的统治，男权已经成为主导我们文化发展的一个正统的“框架”，任何逾越这一“框架”的现象可被视作女性“他者”。因此，女权主义的重要任务就是展现“他者”的意义。在卡门这个例子上，“他者”反映在向资产阶级传统观念的挑战（在这方面，麦克莱瑞尤其强调卡门与米卡埃拉的性格对比）。进而言之，卡门的“他者”是由“性反叛”来体现的，即：卡门的富于社会性别的举动大大地背离于由唐·霍赛所代表的道德标准。麦克莱瑞发现，歌剧中卡门个性的音乐描绘正是基于她“欲望”的展现。那么卡门的“欲望”是如何体现在比才的音乐话语之中呢？麦克莱瑞指出，比才对卡门的音乐描绘在歌剧创作中是极富个性的。卡门的“他者”充满艺术化的“不谐和”——卡门的音乐既不依赖于歌词，也不遵循传统的咏叹调和二重唱，而是基于具有异国情调风味的舞蹈性表现和肉欲冲动。这些“不谐和”标志有力地展示出卡门的“欲望”。另一方面，唐·霍赛的性格是卡门性格的鲜明对照。唐·霍赛也有他自己的“欲望”，而这种“欲望”中的社会性别意涵属于资产阶级道德观的典型表现。从艺术上看，“他的音乐话语是西方古典音乐‘通用’喉舌发出的话语。作为与卡门音乐的鲜明对比，它奉献的是高尚的柔情而不是肉体。”^[xxv]麦克莱瑞认为，由于这些对戏剧性格的特色描述，社会性别和性征清楚地体现在比才的歌剧话语之中。

如果说麦克莱瑞对《卡门》的审视属于女权主义音乐批评第一方面的内容，那么她对柴可夫斯基《第四交响曲》第一乐章的分析则与这种批评的第二方面相关。从根本上讲，麦克莱瑞对这部作品的探究基于她对奏鸣曲快板结构的社会性别认识。首先，麦克莱瑞引用了柴可夫斯基本人关于整个音乐的“种子”的说法——命运的展示。接着，她分别分析了第一乐章的主要主题。这里，我们尤其应当关注麦克莱瑞对第二主题的评论：“这是一个并不简单的‘女性’主题。像卡门一样，它易动感性，充满诱惑，线条优美。它的轮廓以半音滑动为特色，它的碎片音型恼人地回响于各个音区——它真正的位置不能确定。此外，不像过分追求目标的主人公，这一主题设法在同时达到完全静态（甚至呆滞）和以突如其来的旋动和转向为特征的非理性态势：恰似卡门对霍赛的引诱。”^[xxvi]显而易见，麦克莱瑞有意强调这一不寻常“女性主题”的特性。她对这一主题特性鉴别而努力服务于她对柴可夫斯基同性恋的思索。在麦克莱瑞看来，由于柴可夫斯基正处于很大的麻烦之中（他的性危机），作曲家悲剧命运的展露可以看作一种特别“欲望”的表现，第二主题在这一奏鸣曲快板音乐中的特殊角色意味着作曲家内心强烈的同性恋欲望。因此，这一乐章可以视为一位男同性恋者的特殊音乐叙事。尽管麦克莱瑞宣称她不反对还有其他路数来阐释这部作品，我还是对麦克莱瑞上述的音乐释义颇感困惑。幸运的是，我们确实得知柴可夫斯基有同性恋的情况，或许我们可以顺着麦克莱瑞的“仙人指路”来再思柴可夫斯基的《第四交响曲》。我的问题是：如果我们全然不知柴可夫斯基是同性恋，我们怎能理解这第二主题是他的同性恋“欲望”？如何感知这是一个男同性恋者的音乐叙事？我认为，女权主义音乐批评有它独特的视角和论要，也存在着明显的弱点和牵强。在戏剧性音乐的领域，女权主义批评的确展示了被其他分析方法所忽略的特性现象，尤其是对音乐中女性“他者”的陈述让我们重新思考音乐艺术的一种特定意涵。在“纯音乐”领域，有些作品也许可以看作具有社会性别和性意义的音乐叙事，但我依然觉得：绝大多数的器乐作品（尤其是具有很强“纯音乐”意味的交响曲和弦乐四重奏）很难归结到社会性别与性征的表现。女权主义音乐批评的出现对音乐学研究或许是一种推动，它的意义在于扩展了音乐研究的视角和领域，至少对当代音乐学家的工作具有一定的启发。

音乐学的发展历程展示了这一领域内各个时期学者的不同的探索精神。从他们的思想理念、研究范围、观察视角和方法运用上可以看出音乐研究作为一门现代人文科学演进的轨迹。从充满“科学”精神的实证主义传统到强调人文关怀和意义思索的当代学术走向，西方的音乐学正在不断开阔它的视野，努力探究置于广阔的社会—文化语境中音乐的意涵。若要对音乐学今后的发展方向作一思考的话，那么贡布里希的观点是值得音乐学界好好回味的：“如果人文科学想要求得自身的生存，它们就必须关心价值。这种关心是人文科学与自然科学的最明显的区别。”^[xxvii]音乐的价值和意义值得我们去关注与思考，但是在阐释价值和意义的问题上，是否条条道路都能通向罗马，的确也值得我们深思。

注释：

[i] Vincent Duckles, Jann Pasler, et al., "Musicology," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol.17, 488.

[ii] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964).

[iii] 关于朱践耳的研究，请阅读Guozhong Sun, *Zhu Jian-er's Symphonies: Context, Style, Significance* (Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1997); 有关谭盾创作的分析，参见Christian Utz, *Neue Musik Und Interkulturalitat: Von John Cage zu Tan Dun* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2002); 武满彻音乐的最新研究，可见Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); 尹伊桑的研究，参见Yulee Choi, *Style Analysis of Music of Isang Yun* (Ph.D. diss., New York University, 1992).

[iv] Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover and London: Wesleyan University Press, 1993).

[v] 关于达尔豪斯的音乐史学理论，请阅读Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, trans. J.B. Robinson (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); 断代史研究的特色，参见他的另一部代表作 *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989); 达尔豪斯对贝多芬、瓦格纳的乐剧、勋伯格与新音乐的研究，请分别参见他

的三部名著: *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*, trans. Mary Whittall (Oxford: Oxford University Press, 1991); *Richard Wagner's Music Dramas*, trans. Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); *Schoenberg and the New Music*, trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

[vi] 关于科尔曼对音乐学的反思及其“音乐批评”的构想, 请阅读Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985).

[vii] Joseph Kerman, "American Musicology in the 1990s," *Journal of Musicology* 9 (1991): 131-44.

[viii] 90年代至今, 已有不少体现西方音乐学传统的“重头著作”问世, 很有学术影响, 在此仅举四例: Herry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995); Frank A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1997); Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: Norton, 2000); Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life* (New York: Norton, 2003).

[ix] 笔者曾于1990至1997年在美国洛杉矶加州大学(University of California, Los Angeles)的音乐学系攻读博士学位。当时该系的研究生课程设置的授课的具体内容都鲜明地体现了西方传统的音乐学教学思路和方法, 以下列出的必修课程可以看出这一教学的特点:

Musicology 200A: Research Methods and Bibliography

Musicology 201A-F: Current Research Problems in Historical Musicology

Musicology 210: Medieval Notation

Musicology 211: Renaissance Notation

Musicology 250AB: Seminars: History of Music Theory

Musicology 260A-F: Seminars: Historical Musicology

以上编号为201与260的是两个“系列课程”, 都各由六门课程组成(A-F), 分别按西方音乐史的六个断代来划分: (A)Medieval, (B)Renaissance, (C)

Baroque, (D)Classical, (E)Romantic, (F)20th Century。

[x] Joseph Kerman, "American Musicology in the 1990s," 134.

[xi] Richard Leppert and Susan McClary, eds., *Music and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

[xii] *Ibid.*, xii.

[xiii] *Ibid.*, xviii.

[xiv] Nicholas Kenyon, ed., *Authenticity and Early Music* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1988).

[xv] Arthur Groos and Roger Parker, ed., *Reading Opera* (Princeton: Princeton University Press, 1988).

[xvi] 90年代以来有关“新音乐学”的研究及相关的学术讨论, 请阅读以下的重要文献: Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990); Ruth Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993); Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas, eds., *Queering the Pitch: The New Lesbian and Gay Musicology* (New York: Routledge, 1994); Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995); Pieter C. Van den Toorn, *Music, Politics, and the Academy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995); Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Nicholas Cook and Mark Everist, eds., *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Charles Rosen, "The New Musicology," in his *Critical Entertainments: Music Old and New* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000) 255-72; Alastair Williams, *Constructing Musicology* (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2001); Derek B. Scott, *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

[xvii] Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

[xviii] *Ibid.*, 9.

[xix] *Ibid.*, 12.

[xx] Ibid., 15.

[xxi] Ibid., 17.

[xxii] Ibid.

[xxiii] Ibid., 19.

[xxiv] Ibid., 57.

[xxv] Ibid., 59.

[xxvi] Ibid., 71.

[xxvii] 范景中编选：《艺术与人文科学：贡布里希文选》（浙江摄影出版社，1989），15。

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