



## 关于音乐学研究的若干问题思考

<http://www.firstlight.cn> 2010-07-29

2010年迎来了改革开放新时期的三十周年。这三十年,我国在各个领域都发生了令世界瞩目的巨大变化。与经济领域突飞猛进的发展相适应,伟大的思想解放运动成为我国人文社会科学发展的巨大推动力。正是在这种情境和条件下,作为我国音乐事业重要组成部分的音乐学学科,与音乐领域中的其它部门相比,取得了毫不逊色的重大进展。

人类对自身创造的音乐文化的人文思考,在东西方都已经有几千年的历史,我国古代曾产生过不逊于古希腊音乐思想的《乐记》、《声无哀乐论》等这样辉煌的音乐思想成果。但是,在世界范围内音乐学作为近代意义上的一门独立的学科,至今也不过只有一百多年的历史,它的学科雏形肇始于德国,之后随着欧洲哲学—人文社会科学的发展,这门学科在欧美得到了相当迅速、长足的发展。由于种种复杂的历史原因,在这个领域曾有过辉煌历史的我国,在漫长的历史过程中却未能得到更具创新性的持续发展,终于滞后于西方;而在我国这门独立的人文学科的真正起步和发展,已经是接近上个世纪的中叶了。一旦起步之后,它的步伐便逐渐加快。特别是改革开放三十年来,其发展势头呈现出前所未有的局面,这体现在:在高等音乐院校已先后建立的音乐学专业?熏其内部分支学科已趋向相对齐全,并已培养了相当一批高学历的音乐学专门人才?熏他们已经成为我国推动音乐学学科发展的中坚力量;出现了数量可观的音乐学术刊物;出版了一批有相当学术质量的专著和论文;音乐学界先后成立了一系列的专业学会,有力地推动着学科的发展。三十年来,我有幸亲身目睹和参与了这个过程。

关于音乐学这门学科的学术内涵和定位,近年来我国音乐学界的同仁们有过不少有益的论述和学科发展的设想。在我看来,作为人文学科的一个门类,音乐学这门学科的基本内涵可以概括地表述为:从历史和理论这两个层面对音乐这门艺术进行全方位、多侧面的、基础理论性的探究,其中最核心的问题总是离不开音乐有别于其他门类艺术的一系列独特的性质。我的这个看法比较接近19世纪末德国音乐学家阿德勒的看法,不过他在这两个层面称之为历史的音乐学和体系的(也即理论的)音乐学,而其具体内涵自然已无法与当代相提并论了,而对音乐的特殊性问题尚未能给予足够的强调。20世纪中期在美国的音乐学术界,为了强调民族音乐学的重要性,常常将音乐学与民族音乐学二者并列,而将音乐学的对象主要局限在音乐历史领域,这在概念上造成了一定的混乱,因此似乎并不十分可取。

关于从事音乐学事业和音乐学研究,我在2000年和2002年先后发表的两篇谈论关于音乐学工作者的心境、方法和学风问题,和关于我国音乐学学科建设问题的两篇文章中<sup>①</sup>,谈过自己的一些认识和想法。这里,我想再结合自己五十年来在音乐学领域里的学习和工作体会,进一步谈谈我对从事音乐学研究过程中若干问题的一些思考。为了有一个比较完整的表述,其中有些内容是我在上述两篇文章中谈到过的,请我在一些地方不得不做一点必要的复述,敬请读者予以谅解。

如何使音乐学学科在改革开放后的良好局面和势头持续地、深入地发展下去,这个问题已经摆在音乐学工作者们的面前了。经过长期的艰苦努力,我国当前的音乐学学科已经分门别类地在各个子学科中向纵深发展。它已经涵盖了诸如音乐史学、民族音乐学、音乐人类学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐评论等诸多领域。鉴于我个人的学术背景,下面我对相关一些问题的思考,在相当程度上不免局限于我所从事的西方音乐历史和音乐美学的领域,恐怕难以完全适应于其他子学科的情况,但是在当前各子学科间日益相互借鉴和渗透的大趋势下,我想或许不是完全没有意义的。

在我看来,在我国的音乐学研究中,至少在西方音乐史学和音乐美学的研究领域,存在着若干个看似相互对置的双方,而如何使这双方能真正做到相互渗透和融合,甚至实现真正辩证的统一,这可能是进一步推进我国音乐学研究向深入发展的重要途径之一。下面我将就这似乎相互对置的六个“关系”来谈谈我的一些看法,求教于音乐学界的同行们。

### 一、历史与理论

如前所述,音乐学这门基础性学科本来就是从历史和理论这两个层面对人类的音乐文化进行探究和反思的。但我这里主要就音乐史学和音乐美学研究的内部涉及历史与理论的方法论主要问题谈谈我的看法。

先谈谈音乐的历史研究。历史只能是建立在人们对经过筛选的史实的不同认识之上的。意大利哲学家科罗奇说,一切历史都是当代史,这话说得似乎绝对了些,但也不是全无道理。诚然,音乐历史研究的任务是要发现、梳理、研究音乐发展过程中的各种具体史实、事件、人物,特别是作品,并在此基础上作清晰的整体描述,形成一个具体、完整的音乐历史景观。但是,这样的描述毕竟不是音乐历史最终极的目的;音乐历史毕竟不应该是庞杂的音乐历史史实的罗列甚至堆积。“在表面上是偶然性在起作用的地方,这种偶然性始终是受内部的隐蔽着的规律支配的,而问题只是在于发现这些规律。”<sup>②</sup>如要使我们的音乐历史研究达到这样的境界,就不能完全脱离理论的、逻辑的思维,使这种研究在某种程度上具有一定的理论深度。一位音乐史学家如果对相关的一些理论性的人文学科毫无兴趣,甚至不屑一顾,那么,在自身的音乐历史研究中实现更高层次上的突破,恐怕会是相当困难的。我们看到,在20世纪西方浩瀚的

音乐历史著述中,有较高学术分量的大都具有不同程度的理论内涵,而非单纯的史实描述。

再让我们看看音乐的理论研究,姑且仅以音乐美学为例。这是一门高度抽象、思辨性的音乐理论学科,它探究的首先是这门艺术不同于其他艺术门类的独特本质和特征,直至将它提升到音乐哲学的层次。然而,这种探究不能只停留在抽象、思辨的层面上而忽略历史意识。当我们将音乐的自身发展,以及历史上人们对音乐本质的认识过程的发展毫无概念,而只凭抽象的概念推理和演绎,是很难阐释和解决音乐美学中提出的一系列课题的。即使像在音乐的纯技术研究领域,如果研究者完全缺乏历史意识和历史感而孤立地只囿于考察具体的技术现象本身,恐怕也是很难使这门学科跨进更高的理论层次和境界的。因此在我看来,一位完全缺乏历史感的音乐美学家是很难在理论上达到更高的境界和建树的。我曾在前面提到的那篇文章中引用过马克思的一句意味深长的话:“凡不是自然科学的科学都是历史科学”,以及在论述历史与相关人文科学领域的关系时所说的“必须重新研究全部历史,必须详细研究各种社会存在的条件,然后设法从这些条件中找出相应的政治、司法、美学、哲学、宗教等等的观点。在这方面,到现在为止只做出了很少一点成绩,因为只有很少的人认真地这样做过”<sup>③</sup>。这一番话,确实值得我们这些从事音乐学研究的人深思的。

我的看法是,在我们的音乐学研究中,特别是在音乐史学和音乐美学的研究中,应该努力去实现历史与理论或称历史与逻辑的相互渗透和融合。这种渗透和融合,将会使我们的音乐史学研究摆脱单纯的史料的罗列和堆积,而更富于理论的深度,同时也使我们的音乐理论研究避免单纯的抽象思辨话语,而更具有历史感和说服力。

既然是基础性的理论研究,就常常不得不与现实应用保持着一定的、似乎是“若即若离”的距离,但遗憾的是,在特定的历史情势下却又不免受到现实功利性要求的不利影响。在这方面,历史的教训是深刻的,造成了基础理论研究领域的滞后,对此我们应该保持清醒的头脑。然而,音乐的历史研究也好,理论研究也好,其终极目的不应该只是历史和理论自身,它最终毕竟不能不面对活生生的音乐实践。这使我想到马克思1845年在《关于费尔巴哈的提纲》的最后一条中所说的一句话:“哲学家们只是用不同的方式解释世界,而问题在于改变世界。”<sup>④</sup>这句话对于我们把音乐哲学作为学术目标的人来说,它或许意味着音乐哲学正是在以不同的方式解释我们这个音乐世界,而问题还在于改变这个音乐世界。然而迄今为止,我在音乐学领域所做的一点工作也只不过是试图解释一些历史的或现实的音乐现象,虽然我在自己某些文章的字里行间也不乏涉及对中外当代音乐文化现状一些困惑和议论,但我从未奢望过这样的议论能改变什么。因为我清醒地意识到我们的音乐哲学距离这个目标还有很长的艰辛路程要走,需要的是扎扎实实、坚持不懈的基础理论研究,以求得在当代我国的音乐实践中能有多一点真正的理论话语权。学术贵在发现与创新,然而与自然科学相比,在人文科学领域实现“真正的”发现与创新,是谈何容易!在音乐学这个需要艰难攀登的征途上,对于像我们这些只能做一些“铺路”性工作的一代人来说,期望都寄托在当今天青年一代音乐学者们身上。

## 二、音乐学学科与其他相关人文学科

音乐学作为一门人文科学和一个多门类的音乐知识系统,它与一系列诸如哲学、史学、美学、艺术学、民族学、人类学、心理学、社会学等学科有着不同程度的密切联系。至于上述音乐学内部各个子学科之间,则更是存在着千丝万缕的联系。

作为发源于西方的近代音乐学,它之所以能独立形成一个学科并不断得到扩展和深化,这自然是西方长期以来形成的长于缜密分析的思维方式的产物。我曾在上面提到的我的文章中谈到,自培根和洛克以来这种思维方式虽然对科学的发展起了巨大的推动作用,但当它发展到一定阶段之后,其自身的局限性便逐渐暴露出来,我曾引述过恩格斯的一段话:“形而上学的思维方式,虽然在相当广泛的、各依对象的性质而大小不同的领域中是正当的,甚至是必要的,可是它每一次都迟早要达到一个界限,一穿过这个界限,它就要变成片面的、狭隘的、抽象的,并且陷入不可解决的矛盾,因为它看到一个一个的事物,忘了它们相互间的联系;看到它们的存在,忘了它们的产生和消失;看到它们的静止,忘了它们的运动;因为它只见树木,不见森林。”<sup>⑤</sup>这种忽视“普遍联系”的相对静止、孤立的、只见树木,不见森林的思维方式,便成为学术进一步深入发展的某种障碍。我认为,这也正是当今国内外音乐学研究向纵深发展时所面临的问题。就我国的音乐学界而言,对相关理论学科的进展、成就关注不够,所知甚少;甚至在音乐学学科内部各子学科之间也常常忽视相互的关联,各自埋头自己的领域,严重时甚至相互隔绝,不相往来,这无疑不利于音乐学整个学科的发展。

对于我们来说,这其实是个扩大自己的学术视野的问题。扩大音乐学学科的视野,使音乐学学科从其他相关的人文科学那里吸取滋养,以及实现音乐学学科内部各子学科之间的相互渗透,具有重要的意义。特别是当今各人文科学、音乐学的各子学科已呈现迅速发展的情势下,扩大音乐学学科自己的学术视野就更为重要和迫切。如果我们的眼光只囿于学科内部,甚至只囿于子学科内部,忽视甚至放弃在不同学科之间、不同子学科之间的边缘和交叉点上寻找学术的新的生长点,那么,在音乐学领域实现真正的创新和突破,恐怕是相当困难的。因此,一个音乐学家在学术上应该放开自己的眼光,拓宽自己的视野,时刻关注人文科学的相关领域,以及各子学科中新的成果和信息,这无疑是非常重要的。前面提到学术贵在创新,而在人文科学领域实现创新尤其困难和艰巨。只有充分意识到我们自身在上述方面存在的问题,才有可能将我们的音乐学研究向前推进一步,为实现真正的发现与创新创造条件。

## 三、理论立足点与历史—当代的理论资源

音乐学是一门人文—社会科学,不能没有某种理论作为支撑,即不能没有一个理论立足点,不管你是否意识到或是否承认。以何种理论作为理论立足点,这至少是任何一个音乐史学家和音乐美学家都无法回避的问题,问题在于你做何种选择。否则,你将会在形形色色、五花八门的理论面前无所适从,失去主见和自己的理论立场。这个理论立足点,在我看来,主要是哲学—美学立足点,至于你选择何种哲学—美学作为你的理论立足点,则是一个“见仁见智”的问题。对于我来说,马克思主义充满辩证意味的唯物史观是我的哲学立足点。这本来是我最初在青年时期就已经接受的立足点。自70年代后期起,在我的音乐学研究历程中,我曾接触了形形色色的哲学—美学理论,也曾有过近乎无所适从甚至彷徨、困惑的经历。但是在绕了一个圈子之后,在研究实践中经过认真的比较和甄别,最后我终于又回到了马克思主义的哲学观和历史观上来。这并不是因为马克思主义是我国官方意识形态的主流,对于我来说,它是一种“学术”,我所向往的“学术”。因为在这个过程中经验告诉我,同形形色色的各种哲学观以及在这个基础上建立起来的美学观比较起来,只有这种哲学—美学观最清晰、最透彻、最有说服力,同时也是最开放、最具包容性,至少对我来说是如此。当然,这里有一个重新学

习马克思主义的问题,以避免过去的被曲解。我建议我们的年轻学者们应该读一点马克思主义的原著,像诸如马克思的《关于费尔巴哈的提纲》、《〈黑格尔法哲学批判〉导言》、《〈政治经济学批判〉序言》、《1844年经济学—哲学手稿》的相关部分,恩格斯的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》、《致拉萨尔的信》、《反杜林论》等都是值得仔细研读的经典之作⑥。

但是,尽管我有了这样一个哲学—美学立足点,但我并不主张简单地拒绝任何历史上的和当代的、有价值的非马克思主义哲学—美学理论资源。相反,应该清醒地、批判地借鉴它们,吸收它们,借以丰富和扩展自己的理论视野。我一向认为,只要是一种认真的、严肃的哲学—美学理论,尽管它们有可能与自己的理论立足点相冲突,但它总不会一无是处,总会有一些有价值的东西供我们借鉴或吸收。更何况马克思主义也应该随着时代、社会的变化和发展而要求自身的不断丰富和发展。正是出于这一理念,我对西方现代音乐哲学问题持续了近二十年的探索,并于十年前撰写了一部阐述现代西方音乐哲学的著作⑦,在那里我曾努力尝试着在理论研究中去实践我的上述理念,当然,这只是一个非常初步的尝试和探索。也正是出于同样的考虑,除了我自己做了一些翻译工作之外,近年来还同张前教授一起主编了一套《二十世纪西方音乐学名著译丛》,目前已经出版了六卷⑧。

#### 四、社会—历史阐释与音乐本体分析

在对各个门类艺术的研究中,都离不开对该门类艺术作品的审视,在音乐学研究中当然也不能例外,特别是在音乐历史研究中,更离不开对具体音乐作品的审视。这种审视可以有不同的角度,例如可以在社会—文化层面上进行社会—历史的阐释,也可以在音乐的音响实体层面上进行音乐本体分析。人们常常将前者称做“外部分析”,而称后者为“内部分析”。一个时期以来,存在着一种并不很理想的情况:即前者常被认为是一种脱离了音乐本身的、空洞的议论;而后者则常被认为是只热衷于音响形式的技术层面而无力揭示音乐作品的深层内涵。其实,出于不同的目的和要求,这两种审视音乐作品的方式都是无可厚非的,各有各自存在的价值。

但是,在我看来,这两种方式毕竟都有自身的局限和缺欠,而对音乐作品的一种更理想的审视方式,应该是二者的相互渗透和融合。十五年前我在一篇谈论瓦格纳的一部歌剧音乐的论文里,曾提出过一个“音乐学分析”的概念。我将这个概念表述为“应该是一种更高层次上的、具有综合性质的专业性分析;它既要考察音乐作品的艺术风格语言、审美特征,又要揭示音乐作品的社会历史内容,并做出历史的和现实的价值判断,而且应该努力使这二者融汇在一起,从而对音乐作品的整体形成一种高层次的认识”⑨。应该说,我的这个看法是受到了一位先哲——恩格斯的启发,他于1859年的一封著名的讨论一部历史悲剧的信中提出:从美学的观点和历史的观点出发评论一部文艺作品是“最高的要求”,而且在这封评论这部悲剧的信中出色地运用了这种方法⑩。按我的理解,恩格斯这里所说的“美学的观点”主要涉及的是构成作品的形式、风格、技法等审美领域里的因素;而“历史的观点”则涉及的主要是构成作品意蕴、内涵领域的因素。

应该指出的是,对于音乐作品,特别是对排除了文学、诗歌、戏剧,乃至绘画雕塑等文字概念因素和视觉具象因素的纯音乐作品来说,社会—历史阐释与音乐本体分析的相互渗透和融合具有特殊的重要性。我们常常看到,评论家们对一部小说、话剧、影片的分析 and 评论往往略去了对这类艺术体裁作品的本体结构、技法语言风格的分析,而直接阐释、评论作品的社会历史内涵。然而,对于一部音乐作品,特别是所谓“纯音乐作品”,情况则不尽相同。在这里,社会—历史内涵的阐释却要求只能在对音乐作品的音响本体分析的基础上才能实现。其原因显然在于,这是音乐这门艺术所具有的不同于上述以语言文字或视觉形象为载体的文学、诗歌、戏剧、造型艺术等艺术门类的特性所决定的。在这类音乐作品中是很难将作品的内涵同它的声音形式分割开来来进行二元式的阐释的。音乐是一门技术性极强的艺术。在大学中文系中,可以不必专门设立如何创作小说、诗歌的纯技术性课程,但是,在一所要培养作曲家的专业音乐院校中,却不能不设立被称之为“四大件”的分门别类的技术性课程。对于未来的音乐学家来说,这些技术性课程也是完全必要的,只不过学习的目的和侧重点有所不同而已,它侧重的不应该是具体如何创作音乐作品,而是培养具有敏锐历史感的音乐技术分析的能力。我们很难离开音响的技法风格层面去揭示作品中所蕴藏的社会—历史内涵。这就要求音乐学家们对音乐本体、它的声音结构、技法层面,有足够专业性的认识和把握能力。这实际上已经涉及到“四大件”课程针对不同对象的具体教学内容和要求的课程改革的问题了。要做到这一点却不是轻而易举的,它需要在教学实践中意识到这一点,并进行不断探索、改革。

然而归根结底,对于一位音乐学家来说,对音乐本体进行必要的技术层面的分析毕竟只是一种手段,而阐释蕴藏在音乐作品深层的社会—历史内涵并做出相应的价值判断才是终极目的,而要实现这个目的,就要求将社会历史内涵的阐释和音乐本体的分析二者尽量形成相互的渗透和融合。如何在具体实践中做到这种相互渗透和融合,需要长期、认真的探索。在这方面,我在上面提到的那篇关于瓦格纳的一部歌剧的分析评论文章以及最近出版的一部关于肖邦音乐的专题性研究著作[11]便是将我的上述学术理念付诸实践的初步尝试。近年来,西方文论界有学者提出了“文本间性”(intertextuality,或译“互文性”)理论,就音乐来说,即强调音乐文本与社会历史文化文本之间的密切关联,二者之间存在相互说明、相互解释和印证的可能性。我至今尚未读到相关的原文著述,不甚了解其理论细节,但就其基本理论主张而言,我的上述学术理念与它之间似有一定的共通性。

#### 五、音乐文本自身与对它的体验和理解

对一个艺术文本的理解和体验,在美学上本来就是颇为复杂的问题,正如人们常说的:“莎士比亚的戏剧中只有一个哈姆雷特,而一千个读者的心目中,就有一千个哈姆雷特。”对于像音乐,尤其是对非语义性、非具象性的所谓“纯音乐”来说,则不仅如此,而且恐怕更为甚之。

音乐艺术是一门很独特的艺术,它有一套自己独特的符号体系,音乐中这种以乐音结构作为载体的符号体系在人类的现实生活中并没有原型,它既与文学诗歌中具有约定俗成性质的以语言文字为载体的符号体系不同,更与造型艺术中来自现实生活的具象性载体的符号体系不同。因此,人们聆听音乐作品时所产生的想象、体验直至理解的空间,要比人们在鉴赏文学、诗歌、绘画时所产生的想象、体验直至理解的空间要宽阔得多,也自由得多。虽然这样的音乐无法像语言艺术那样,在理性上给我们提供更多对现实世界具体的认识和观念性的理解,但是它在情感领域里却为我们展现了一片极其广阔而丰富的天地,迅速而且直接地激起我们的情感波澜,从这种强烈的情感体验中感悟人生,也反观自身。在这里,我不能不提到一位当代波兰现象学派哲学家茵格尔顿于上世纪30年代在美学

上提出的一个很有见地的看法[12]。在他看来,音乐作品像文学作品一样,是一种非实在的“意向性客体”,或者说是意识性对象,它自身存在着一系列有待填充的未定点,而读者通过自身的主观体验和理解填充了这些未定点,从而使音乐作品原来所提供的有限的想象世界具体化。在这个过程中听者通过自己的一系列意向活动构造了一个完整的、被填充了的客体,从而揭示了音乐作为一种纯粹的意向性客体,与其他艺术相比,它在人类的情感世界中所占据的独特位置。我并不认同茵格尔顿的现象学哲学观,但它在对音乐作品独特的存在方式上的见解,强调接受者在把握音乐作品时的主体意识,这对我们过去长期以来只单纯将音乐作品视为客观现实反映而忽视主体作用的音乐哲学观来说,是一个很重要的补充和启示。这使我想起马克思早在1845年就告诫我们的一段话:“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是:对事物、现实、感受,只是从客体的或者直观的形式去理解,而不是把它们当作人的感性活动,当做实践去理解,不是从主观方面去理解。所以竟是这样,和唯物主义相反,唯心主义却发展了能动的方面……”[13]。

从这里,我们看到在体验直至理解一部音乐作品时,听者作为一个审美主体,他的参与所具有的重要地位。在一定意义上,主体的审美参与已近乎是一种创造性活动,正是在这样的活动中,音乐作品才最终真正成为一个审美对象。对此,法国哲学—美学家杜夫海纳有过精辟的论述[14]。其实,早在杜夫海纳发表他的《审美经验现象学》近120年前,马克思在他的《经济学—哲学手稿》中就已经阐明过美学中这个重要原理:“只有音乐能唤醒人的音乐感觉,对于不懂音乐的耳朵,最好的音乐也没有意义(感觉),就不是它的对象。”[15]

因此,作为一个在音乐学领域从事研究工作的人,当他面对一部音乐作品时,应该充分意识到自己的角色:即通过自己的意向投射,去参与音乐审美客体的最终建构。这就要求自身对音乐作品具有相应的审美感悟能力,包括最低限度的艺术想象力。

另一个重要问题是,作为在音乐学领域从事历史研究的人来说,必然要面对大量历史上存留下来的音乐作品,要求理解和阐释。这些作品很可能产生于距离当下已相当久远的年代,同时也可能来自于我们的文化相异的另一些民族或国度。这种情况下,如何实现对这些音乐文本的体验和理解呢?这种“理解”在怎样的意义上是可能的呢?作为一个从事音乐史的研究工作者,当然是无法回避和必须面对的。在实践中,一方面要像德国哲学家狄尔泰指出的那样,努力去考察该音乐作品得以产生的种种社会—历史的、艺术思潮的客观条件,作曲家自身的生活境遇、思想意向、感情生活,并努力使自己似乎切身回到那段历史中去体验那一切。深入钻研有关作曲家生活思想的一切第一手资料就成为绝对必要的过程,似乎要使历史上发生过的一切被“重建”起来,试着去体验“重建”起来的这一切,从而为把握作品的深层内涵创造条件。而另一方面,则要清醒地意识到这种“重建”和体验,只能是音乐史学家的一种学术追求和理想愿望,而实际上这种重建和体验却是很难真正实现的,因为我们自身毕竟是处在一个完全不同的另一个社会历史时代、另一种文化环境、另一种意识形态背景之下的现代人。作为音乐历史学家,我们应该清醒地意识到我们所描述和谈论的音乐历史,都只不过是我们“当代人”眼中的历史,那些伟大作曲家的作品,都是经过“当代人”的意向投射而被体验的作品,这些作品的深层内涵只能是基于“当代人”理解的基础之上。德国哲学家伽达默尔提出,要努力使“历史的视界”和“当代的视界”二者相互渗透,形成“视界融合”,不但不应使二者间的“历史间距”成为我们理解的障碍,相反,通过上述“视界融合”去克服这个“历史间距”,从而形成一种新的“视界”,使对艺术作品的理解达到一个新的境界。

在这个问题上,现代西方的释义学理论给了我很多重要的启示,尽管我认为狄尔泰的历史释义学和伽达默尔的哲学释义学都有其自身的片面性和局限性,但将这二者各自的合理成分提炼出来,形成一种新的综合,在我看来,却不失为一种新的理论资源。如果我们将狄尔泰强烈的历史意识与伽达默尔提倡的“视界融合”理论,这二者真正辩证地统一在一起,我认为,这对音乐的体验和理解问题的深入认识会提供一种颇有价值的方法论思路[16]。

从以上关于音乐文本与体验、理解之间关系的谈论中,我们应该意识到我们对一部音乐作品的体验和理解,只能是当下我们自己的体验和理解,无法避免其自身的主观性和局限性,因而就不能将自己的体验和理解看成是唯一正确的而强加于人,因为音乐作品本身的多义性已经决定了对它的体验和理解必然是开放性的。而一部真正优秀的音乐作品在其历史的存留过程中,也正是通过不同时代、不同地域,甚至不同民族、不同人文背景的人们的不断体验、感悟、理解和阐释,而成为常青的艺术珍品。

## 六、思想与表述

音乐自身是一种非常富于感性魅力的艺术,但音乐学研究的成果,无论是历史的、还是理论的成果,最后却只能通过理性的甚至有时是思辨的语言文字形式表述出来,这委实是一种无奈。在这种情况下,思想的表述往往就成为一个不大不小的问题。

在语言表述上,有一个唯独在音乐领域才常常碰到的问题,即我们如何对一部纯音乐作品通过语言进行“描述”。这似乎是一个常常使音乐学家们陷入两难的问题。从艺术符号学原理来看,语言和音乐这两者所使用的完全是两种截然不同的符号系统。构成前者的概念系统有约定俗成的所指,而构成后者的声音系统却与这个概念系统无缘。用一个以概念为手段的符号系统来描述一个与概念无缘的、以纯声音为手段的另一个符号系统,这难道是可能的吗?音乐艺术中的“所指”和“能指”之间的矛盾能否真正得到解决?如果这种描述是可能的,那么,还需要音乐做什么?

但另一方面,以理性作为其类的特征的人类,当它面对一个事物时,总是存在一种要去认识它、阐释它的冲动,这是人之所以为人的本性,甚至是人类存在的基本方式。人类的思维是通过语言才得以存在的,而当人们面对音乐,要认识它阐释它时,如离开语言,这种认识和阐释难道还能实现吗?面对这个令人尴尬的悖论,我们如果要求对音乐作品进行描述,就只能求助语言,别无选择,尽管这种描述对于情感内蕴极其丰富的音乐来说,只能是非常模糊而有限的。但是,鉴于音乐艺术自身所具有的非语义性和非具象性,以及由此而产生的多义性,我们对音乐作品进行以语言文字为载体的“描述”,应该是限制在一个适度的范围内的。我认为,这种描述恐怕主要应该是集中在对情感体验的描述,其中在自身的情感储备中充分发挥自己的艺术想象力。在这个过程中,适当地运用文学的甚至诗的语言虽然是无可非议的,但是,我主张这种描述必须“适度”和谨慎,过分甚至夸张的语言描述应以尽量避免为宜,否则这将无益于音乐鉴赏者们对音乐作品的自身感悟,甚至产生误导。

从本质上说,真理最终总应该是明晰的。如何使一些确实复杂的音乐理论问题和现象,能用清晰、易懂甚至明快的语言表述出来,的确不是一件容易事。当然这不是一个简单的语言技巧问题,归根结底是要把问题思考清楚。只有对问题有了较为透彻的认识时,才有可能做到用简明、清晰的语言把我们的思想表述清楚。但也确实有这样的情况,特别是在像思辨性较强的、音乐美学领域,本来不是非常复杂的问题,却因思辨性很强的哲学—美学概念甚至是自创术语的频繁而不当地使用,使读者阅读起来感到吃力和困难。诚然,一篇理论性很强的文章无法避免使用思辨性的哲学—美学术语,但要使这些术语和概念的内涵有清晰明确的所指。新术语和新概念的创建也是必要的,但只有其内涵在现有的术语、概念中无法表达时,它才是必须的。这方面,西方当代的一些颇有见地的哲学—美学论著,因其极其晦涩的表述方式,可能给了我们一些不良影响。按中国人的传统,历来要求写文章要“深入浅出”,达到这样的境界不容易,需要功力,但至少不应该是“浅入深出”,把本来不一定是很深刻的思想,表述得深奥难解。这虽是近乎老生常谈,但确实值得警惕的。

以上便是我结合自身的体会对音乐学研究的几点认识。但认识总归是认识,在实践中能做到多少则是另一回事。我深知在自己的学术研究中距离这样的目标还相差很远很远,但我愿在有限的时间和精力的条件下,使自己一步步向这样的境界逐渐靠近,这是我的追求和理想。

最后,在结束本文之前,请允许我再讲几句作为一个音乐学工作者自身感受的题外话。如今,在学院学习音乐学的年轻学子们是非常幸福的,他们又具有相当学术水平的教师指导,有相对完整的音乐学专业课程设置,有更多的中外学术文献可供研读。回想我们这一代人年轻时甚至还不知“音乐学”是何物。人往往是很难掌握自身的命运的。回想起来我走上音乐学的道路颇有些波折。少年时曾师从一位流亡中国的白俄钢琴家学习钢琴,梦想将来能成为一个钢琴家,但终究是梦想;后来又憧憬将来能成为一个作曲家,于是考入了中央音乐学院作曲系;还没有完成学业又被学院委派去参加莫斯科音乐学院乐队指挥系的入学资格考试,结果幸运地被录取了;但临行时却因事业的需要被改派去另一个国度学习音乐学。就这样,一生就同音乐学结下了不解之缘,音乐学术终于成了我的终生追求,即使一无所成也终生不悔了。半个世纪的学术经历使我深切地认识到,这是一项寂寞的事业。一个人如果准备终生从事这个事业,就要有充分的心理准备。正如我在一篇文章中所说,“这里永远不会有什么令人瞩目的社会效应,更不会有任何经济效益,也命中注定不会有多少人去真正关注它”。但一种对学术的纯粹兴趣,乃至一种使命感支撑着我,甚至在苦涩和寂寞的学术追求过程中也常常会感到一种内心的充实和慰藉,这是任何其他的东西都无法给予我的。先哲恩格斯在他的《反杜林论》的序言中曾高屋建瓴地说过一句深刻的话,它始终给我从事自己的工作以精神上的支持和动力:“一个民族要想站在科学发展的最高峰,就一刻也不能没有理论思维。”由此使我想到,一个民族的音乐文化的高度发展,从长远讲是否也应该有自己的音乐理论思维来给予支撑呢?如果是这样的话,为此尽可能做一些自己力所能及的事情,这或许正是我们这些从事音乐学事业的人们的一种历史责任。

①于润洋《心境·方法·学风》、《关于我国音乐学学科建设的几点想法》,见论文集《音乐史论新稿》,人民音乐出版社2003年版,第201—209页,第228-239页。

②恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》,见《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1972年版,第243页。

③恩格斯《致康·施米特》,见《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1972年版,第475页。

④马克思《关于费尔巴哈的提纲》,见《马克思恩格斯选集》,人民出版社1972年版,第16页。

⑤恩格斯《反杜林论》,见《马克思恩格斯选集》,第三卷,人民出版社1972年版,第61页。

⑥见《马克思恩格斯选集》,人民出版社1972年版,第一卷第6-19页,1-15页;第二卷第81-85页;《经济学—哲学手稿》,人民出版社1957年版,第50-95页;《马克思恩格斯选集》,人民出版社1972年版,第207-254页;第4卷第342-347页;第3卷第45-364页。

⑦于润洋《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社2000年版。

⑧见湖南文艺出版社2005至2007年间已出版的:伊沃·苏皮契奇《社会中的音乐——音乐社会学导论》(周耀群译)、汉斯·亨利希·爱格布雷特《西方音乐》(刘经树译)、恩里科·福比尼《西方音乐美学史》(修子建译)、卡尔·达尔豪斯《古典和浪漫时期的音乐美学》(尹耀勤译)、多纳德·霍杰斯《音乐心理学手册》(刘沛、任恺译)以及斯蒂芬·戴维斯《音乐的意义与表现》(宋瑾、柯杨等译)。

⑨于润洋《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》,见论文集《音乐史论问题研究》,中央音乐学院出版社2004年版,第268页。

{10}恩格斯《致斐·拉萨尔》,见《马克思恩格斯论艺术》第一卷,人民文学出版社1960年版,第35-42页。

{11}于润洋《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》,上海音乐学院出版社2008年版。

{12}于润洋《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社2000年版,第109-145页。

{13}马克思《经济学—哲学手稿》,朱光潜根据马克思、恩格斯《经济短著》,柏林出版社1956年版译。

{14}米·杜夫海纳《审美经验现象学》,文化艺术出版社,1992年版。

{15}马克思《经济学—哲学手稿》,朱光潜根据马克思、恩格斯《经济短著》,柏林出版社1956年版译。

{16}于润洋《释义学与现代音乐美学》,载论文集《音乐史论问题研究》,中央音乐学院出版社2004年版,第79-121页。

[存档文本](#)