

杨燕迪

## 音乐批评相关学理问题之我见

**摘要:**在当前中国的音乐生活中,音乐批评正发挥着越来越重要的作用。因此,针对音乐批评实践中所出现的学理问题进行讨论就显得十分必要。作者在前人和他人理论反思的基础上,针对音乐批评的对象与定义、任务指向、特殊困难、标准与尺度、音乐批评家的资质等问题提出了自己的观点和意见。

**关键词:**音乐批评;音乐美学;音乐学学科理论;作曲家;作品;音乐表演

**中图分类号:**J605.1      **文献标识码:**A      **DOI:** 10.3969/j.issn1003-7721.2010.04.007

音乐批评是当代音乐生活中十分常见的一种音乐文字实践活动和著述门类。从世界范围来看,活跃的音乐批评家,不仅有受过专业训练的音乐学家,也有相当数量的作曲家、表演家,乃至深谙音乐的文人雅士和资深乐迷。就此而论,音乐批评似乎并不是一门正常意义上的“理论学术”,而是某种覆盖面很广、参与者众多的实践活动。的确,深究起来,音乐批评的学科地位和性质与其他一般意义上的“音乐学学科”(如音乐史学、音乐美学、民族音乐学等等)相当不同。就中国的情况而论,尽管音乐批评的实践活动展开已有一定的历史积淀,但由于各种主客观原因,音乐批评在音乐生活中的作用尚没有得到充分展开,有关音乐批评的功能、标准、方法、指向等方面的认真梳理仍显单薄,而且并没有在音乐界和学界形成共识。为此,本文所提出的有关音乐批评的论点和看法,是结合自己的音乐批评实践体会,并综合前人和他人的理论反思所提出的个人性论断,并不谋求最终的定论,而是希望引起思考和商议。

### 一、音乐批评的对象与定义

首先应该讨论的一个学理问题是,音乐批评针对什么对象进行批评;以及,音乐批评究竟是什么。从某种角度看,这两个问题是紧密缠绕在一起的。

就术语称呼而论,在中文世界中,“音乐批评”和“音乐评论”似乎是基本对等的两个术语。近来,大概受到海外汉语用法的影响,在报刊媒体上又出现了更加简明的“乐评”和“乐评人”的说法。在此,我们无需也无暇进行不必要的术语论争和辞源论辩。总体而言,笔者更倾向于使用似乎更具学术性的“音乐批评”一词,尽管我也并不全然排斥“音乐评论”和“乐评”(乐评人)的用法。之所以说“音乐批评”一词更加具有某种意义上的学术性,是因为这一术语在当代汉语用法中所暗示的文化内涵要比“音乐评论”和“乐评”更加具有包容性和内涵深度<sup>[1]</sup>。

那么,音乐批评的准确定义究竟为何?按照通常做法,我们可以通过各路相关学者的理论定义来寻找初步的导航,从中分辨思路和准则,最终求得结论。

例如,在叶纯之先生为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》所撰写的“音乐评论”辞条中,音乐批评的任务被认为主要是为了表达对音乐的“褒贬、要求、评价、展望和回顾”,而批评的对象主要是音乐作品和演出,但也可以扩展到“对音乐家、音乐风格、流派、音乐书刊的评价,并常涉及与音乐有关的各种社会现象”。<sup>[2]</sup>显然,针对音乐批评,这是一个相当宽泛的定义。音乐批评不仅被要求对音乐进行褒贬和评价,还需进行展望与回顾,在批评对象上也几乎囊括了音乐生活中的所有方面和现象。

作者简介:杨燕迪(1963~),男,文学博士,上海音乐学院音乐学系教授、博士生导师、副院长(上海200031)。

收稿日期:2010-04-18

©1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

相比,梁茂春先生在《音乐学基础知识问答》一书中有关“音乐评论”的定义虽然依然相当宽泛,但更强调音乐批评的当代性和现实性。他认为,音乐批评“是对当前或近期音乐生活中的各种现象(包括音乐创作、音乐表演、音乐家、音乐活动、大众音乐生活、音乐出版物等等)进行研究、分析并做出判断和评价的一门学问”。梁茂春先生甚至强调指出,“简言之,‘音乐评论’即对当代音乐的研究、评论”<sup>[3]</sup>。在这里,音乐批评实际上被等同于当代音乐生活的理论研究。

而居其宏先生在其“论音乐批评的自觉意识”一文中认为,“音乐批评……主要指对具体作品、创作表演活动、审美实践和音乐生活诸领域进行研究和评价的理论活动……然而不仅音乐生活,而且音乐学各领域(美学、史学、社会学、心理学、形态学、民族学等等)也都有他们自己的现状及其评论,这些评论当然也属于音乐批评的范畴”<sup>[4]</sup>。特别提请注意的是,居其宏先生认为,不仅针对音乐生活各种现象的评价和研究属于音乐批评,而且音乐学各领域的学术批评也属于音乐批评的范围。这就使得音乐批评的内涵范围进一步扩大。

在上述定义的基础上,近来致力于音乐批评理论体系构建的明言先生在其专著《音乐批评学》一书中似乎希望继续进一步扩大音乐批评的范围,他认为,“当下现实生存的人,对人类既往的、现实的音乐活动及其成果所进行的个性化评价活动,就是音乐批评,”并进而提出了这样的定义——“音乐批评就是以文化学、哲学美学、社会学、历史学、工艺形态学等单纯的或综合性的理性眼光,来审视音乐的现实事项与历史事项(理念、活动、音响文本与符号文本等)的一种理性建构活动。”<sup>[5]</sup>在这个定义中,可以说,音乐批评已经几乎囊括了音乐学研究的所有部类。

有意思的是,与国内学者倾向于扩大音乐批评定义范围的观念不同,国外的学者在定义音乐批评时,所采取的视角一般比较狭小和明确。如,在《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》(1980年版)中,英国著名音乐批评家温顿·迪恩(Winton Dean)认为,尽管“批评这个课题像鳗鱼一般”难于把握,但还是能够大概将其定义为,“以文字表述对音乐艺术进行评判”<sup>[6]</sup>。在《牛津音乐指南新编》中,布捷奇(Bojan Bujic)的定义是,“音乐批评从广义上说,是针对个别作品(或是一组作品,或是某个体裁)的价值和卓越程度进行评判的智识活动。”他进一步界定说,“由于音乐不仅以书面(印刷)形式存在,而且也以表演方

式存在,所以音乐批评还涵盖其他相关的活动领域,包括对个别作曲家的成就的评价,对个别作品或一组作品的批评性论述和分析,对新创作的作品的鉴赏,对公共演出活动和(最近以来才出现的)唱片制品的批评性报道。”<sup>[7]</sup>

不妨再进一步引录一些其他国家学者对音乐批评的看法。日本的渡边先生在《日本标准音乐辞典》中这样认为,“音乐评论,是对我们社会生活中的音乐作品及音乐表演的报道、评价和价值判断。”<sup>[8]</sup>而克尔德什在苏联的《音乐百科全书》中对音乐批评所下的定义是,“音乐批评是对音乐艺术现象的研究、分析和评价。从广义方面来说,音乐批评参与了对音乐问题所进行的各式各样的研究。因此,作为评价的要素的音乐批评乃系审美判断不可分割的一个组成部分”。<sup>[9]</sup>

通过上面的引述,有关音乐批评的对象和定义等问题的不同视角和看法实际上已经凸现出来。我们看到,中外学者在这些问题上的观点有明显差别。有的认为音乐批评应该包含古今中外所有的“音乐事项”,有的却认为音乐批评主要应集中于作品和表演。显然,在我们的日常音乐生活和音乐经验中,音乐批评确乎主要指的是对当下发生的音乐作品和音乐表演事件的报道和评判,而且这种音乐批评主要以报刊短论的形式出现,完成某种及时的信息传递、现象说明及价值评判的作用。但是,应该指出,音乐批评不仅以这种狭窄的方式存在,而且尚有更为广阔的空间。一个音乐教师,当他(她)对自己学生的创作和表演做出褒贬时,他(她)已在隐性从事音乐批评。实际上,如果此人没有或不能进行音乐批评,则就丧失了作为音乐教师的资格。另一方面,在音乐家的传记中,在音乐史学论著或论文中,在具体音乐作品的结构分析中,随时随地都可以见到大量有关各类现象(包括风格、技法、构思、意图、文化内涵等等)的文字性的正规音乐批评。在成熟的音乐学学科领域中,甚至可以见到以大部头的专著和长篇专论形式出现的音乐批评著述,专事研究和论述一个作曲家的某类作品,或是某个体裁的深入批评研究。在西方,这即是所谓的“学院式批评”(academic criticism),以与常见的“报刊式评论”(journalistic review)相区别。我们没有理由将这些著述内容排斥在音乐批评之外。当然,在这种时候,音乐批评和史论研究、音乐分析学科等的区别是相当模糊的。或者说,在理想状态中,音乐批评应该与史学研究、音乐分析等合为一体。

因此,针对音乐批评的对象和范围,我的意见是

一个比较折衷的方案。音乐批评,主要指通过报刊杂志发表的针对音乐作品和音乐表演的及时性报道和评判,但在更广的范围内,它也包括所有针对音乐审美价值和艺术特点所做的文字论述。提请注意的是,上述这个定义中,仍然有明确的界定范围。音乐批评主要针对的是作为艺术、作为审美的音乐现象。换言之,音乐批评的任务主要是对作品和表演(当然也包括流派、思潮等)的艺术企图、艺术指向、艺术质量和艺术特点进行研究、说明、解释和评判。考证性的、史实叙述的、或文化功能考察等性质的音乐文论虽然可能均与音乐批评相关,但不属于音乐批评的本体范围。应该指出,针对学术论著和论文的学术批评,与一般意义上的音乐批评在归属范畴上仍然有所不同。学术批评和音乐(艺术)批评属于两种不同的学科范围,所遵循的原则和方向也都相当不同。当然,关于音乐的书评和著述文论的批评,其中也包含很多与音乐风尚、思潮、现象、观念以及作品、表演等直接相关的内容,因而音乐批评不论在历史的发展进程中,还是在当下的具体实践中,都不可避免会包括、容纳音乐图书和文章的批评。

特别需要强调的是,在音乐批评的性质定位中,最具灵魂的概念是“评”,也就是评判、评断、评价、评估。以哲学—美学术语说,这显然涉及到价值和价值判断问题。而以通俗的术语说,就是评定卓越与优异的问题。就最直接的功能而论,音乐批评应该告诉人们,某一首音乐作品、某一场音乐表演、或某一种音乐现象,其卓越性和值得珍视的东西是什么。或者反过来说,这个特定的作品、表演或现象中究竟有什么负面的东西令批评家感到不快或甚反感。那么,什么是价值?什么是音乐的价值?什么是批评家所面对的这个音乐(作品或表演)的特定价值?而令批评家具备这种判断力的思想/文化/心理/音乐前提又是什么?对这些问题的解答虽然不是音乐批评本身的直接任务,但音乐批评的实施却又须臾不能离开这些前提条件的支撑。明眼人可以见出,这些问题都属于音乐美学学理探讨的核心问题。所以,音乐批评与音乐美学之间,具有极为紧密的学科内在联系。有观点(美国1972年版《哈佛音乐辞典》)甚至认为,音乐美学研究“最终的目的是建立标准。这种标准是让我们去说某个作品是美的或是不美的,或者为什么这是美的而那个是不美的”。<sup>[10]</sup>笔者当然并不完全赞同这种对音乐美学的学科目的持如此狭窄眼光的论断,但音乐批评作为站在价值判断第一线中的实践活动,必须依靠音乐美学在价值学说中的理论基础作为后盾,这应该引起注意和重视。

## 二、音乐批评的任务指向

关于音乐批评的职责或任务,可以从各个不同的角度予以规定。从音乐批评家的个体角度出发,笔者曾有这样的界定:“依照笔者的个人体会,(音乐批评)实际上就是用文字这种普适性的媒介去捕捉批评家面对音乐时所产生的即时的、瞬间的感性体验。在这种捕捉的过程中,批评家应该敏捷而准确地说明引发体验的音乐对象的内在性质,进一步揭示其审美效应的文化/历史原因,并作出自认合理而可靠的价值判断。”<sup>[11]</sup>按照这里的界定,音乐批评显然是一个带有强烈主观色彩和直觉体验的过程,更加接近艺术化的实践而不是科学化的理论。因此,迪恩就认为,“批评绝不是一种科学,而只在局限的意义上是一门艺术。”<sup>[12]</sup>但同时必须指出,尽管音乐批评的写作具有某种特别的“艺术性”,但由于批评的写作是在艺术体验之后(一般不太可能与艺术体验的发生同时展开),理智的回想、冷静的清理和深入的反思又是不可或缺的元素。往往,艺术体验的强度和敏感度,与这种理性反思的强弱和深浅,共同决定着音乐批评的质量高低。

从更宽泛的音乐生活的总体角度看,音乐批评的任务是在音乐实践和广大的音乐公众之间建立纽带和桥梁。因而,音乐批评的第一要务就是要对艺术负责,对音乐负责。这需要批评家本着艺术良知和职业操守公正地品评所面对的音乐现象——虽然批评家也是常人,难免受到各种私人或集团利益关系的影响。因此,国内音乐界常见的那种批评家受作曲家或表演家之邀撰写批评的做法,其实是不足取的。显而易见,当批评家的品评尺度受到外在的人情世故干扰或其他非音乐(非艺术)的标准左右时,他是很难保持公正和客观的。其结果,批评的真正品格就遭到贬损,音乐的艺术品位也受到损害。

从国内的音乐批评学理论述来看,似乎常常将音乐批评看作是作曲家(表演家)在艺术创造过程中的催化剂和推动力。确实,音乐批评能够通过褒奖和抨击,直接对创作者或表演者的艺术创作产生反作用。但音乐批评家并不应该成为音乐实践家的吹鼓手和宣传家。正是在这一点上,国内对音乐批评的责任仍然存在不少模糊的认识乃至误解。批评家对于作曲家(不论在世的还是去世的)的主要责任,就是尽可能参照乐谱和实际音响,准确地说明作曲家正在试图做什么,成功到什么程度,该作品同作曲家的其他作品以及同时代其他作曲家的作品有

什么联系,以及作曲家的意图真正文化价值究竟何在。显然,批评家需要具备历史的观点,知晓当时音乐的大致趋向,对当时音乐风尚和风格的惯例和要求要有敏锐的听觉鉴别力。他告诉读者,应如何看待作曲家的作品,但他只是说出自己的看法;既然他也是一个人,他的看法就难免有错误,有不足之处,甚至违背作曲家自己的意图。但只要他是真诚地表白自己的看法,批评家就是在公正地履行自己的职责。

就批评对音乐表演家的责任而言,批评家面临着与对创作进行批评的不同挑战。评价一个作品的意义所在和价值高下,与评价一次表演的意义所在和价值高下,两者之间有关联,但强调的重点并不一样。一般而论,针对表演的批评会将更多的注意力放在表演者的艺术水平和某次具体表演的艺术质量上。但我认为,对音乐表演的批评,其着重点不仅是具体演绎或表演的水平高低,而且也是所表演的作品本体的内涵诠释。这是笔者个人一贯有意坚持的批评原则。我认为,“在严肃音乐的演出生活中,由于曲(剧)目的保守性和常态性,听众和批评家的注意力自觉不自觉地往往偏向表演的技巧和风格比较,而不是作品的内涵意义。笔者对此持一定的保留。这是因为,即便是针对纯粹表演技巧和风格的讨论,它也必然以音乐的内涵表达为根本的依据。如果我们承认,音乐传达着重要的人文信息和精神内涵,就应该在音乐理解中始终关注“意义”层面的追问和解答。否则,音乐鉴赏和音乐理解必然掉入舍本逐末、‘买椟还珠’的陷阱。”<sup>[13]</sup>在这个问题上,美国著名音乐批评家科恩(Edward T. Cone)正确地指出,“对表演的批评,一旦超越纯粹的描述,就必然具有评判性。因为,批评家解释该表演的唯一有意义的途径是,将它与批评家自己对该作品的观点相比较……当然,对表演的评判性批评还有另一个维度。批评家不仅评判表演家的对作品的概念,而且还评判表演家对这一概念的实现:他的执行……任何对表演家(以及对任何表演)的严肃批评,都必须与所表演的作品相关联;的确,对一次表演的任何严肃批评同时也就是对作品的批评。”<sup>[14]</sup>

另一方面,仅仅从创作实践和表演实践的角度看待批评,那也是非常不够的。笔者在早先发表的“音乐评论实践的方法论札记”一文中写道,“音乐批评的写作,其真正的意旨对象并不是被批评的音乐家本人,而是音乐的接受者——具有文化兴趣的、范围更为广阔的观众和听者。音乐批评家的任务是在音乐家和听众之间架起桥梁,但批评家面向的却主要是后者,而不是前者。不错,音乐批评应该对音乐

家负责,但批评的使命却并不是为音乐家代言,而是为听众解释音乐家的所作所为,为听众揭示音乐家创造成果的审美意蕴、艺术内涵和文化价值。当然,在这个过程中,如果幸运,批评同时也可能帮助艺术家调整方向乃至设定思路。但如果奢望批评为艺术创作出谋划策,或强迫批评为艺术创造摇旗呐喊,那就歪曲了批评的本性,也降低了批评的品格。艺术家如果真的具有创造性,其实是无需批评家来指手划脚的。这已是艺术史的发展所不断证明的事实。艺术家应该是他自己创作最严厉和苛刻的评判者。但另一方面,艺术的受众却需要睿智批评的引导和解析,否则艺术鉴赏中本应具有的文化深度和历史厚度就必然大打折扣。甚至可以认为,在现当代的社会条件下,没有正常的文艺评论,就不可能存在健全的艺术生活。”<sup>[15]</sup>进一步看,我认为音乐批评的使命不仅指向音乐家和接受者,而且更为重要的是指向音乐文化的整体建设以及整个社会的音乐意识。音乐批评通过敏锐的观察和理性的梳理,最终达到匡正是非、区分高下的目的,以此不仅对个别的音乐作品、演出和局部的现象予以评说和定位,而且也借此帮助全社会构建开放而健全的音乐价值观,并促进全面而健康的音乐文化建设。只有从这一高度来认识音乐批评,才能对音乐批评在社会文化中的功能和使命进行相对准确而到位的定向。

### 三、音乐批评的特殊困难

音乐批评作为一种艺术批评的门类,在很多艺术批评的普遍性原则上与文学批评或视觉艺术批评具有共同性——如批评中主观性与客观性的平衡,批评家的公正性问题,批评标准中艺术标准与社会标准的辩证统一,等等。但是,由于音乐艺术所具有的特殊性,致使音乐批评的内在性质也具有某些特殊的困难和复杂性。因而,如果要梳理音乐批评的基本原则,就应该对这些音乐批评所面临的困难和复杂性具有清醒的认识。就目前所能见到的相关文献中,笔者认为,英国著名音乐批评家温顿·迪恩在1980年版的《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》中的相关论述具有一定的针对性<sup>[16]</sup>,这里提请有兴趣的读者参考并予以注意。在此,笔者想在参考迪恩观点的基础上,在篇幅允许的范围内予以进一步的阐发和引申。

首先,迪恩认为,相比其他艺术门类而言,音乐更加难以把握,更加难以认知——“音乐也许是最难以批评的一门艺术。”<sup>[17]</sup>为何如此,迪恩触及了问

题,但并没有进行透彻的论述。笔者以为,音乐的材料是音响,它的根本性质是时间性。音乐一旦产生,就再不复返。即便是完全重复的音乐,也是另一个时间中的音乐,是另一个不同的音乐发生。真正意义上的音乐,是每次演出时再创造出来的东西。音乐的真正存在就是实际鸣响着的声音。现代录音技术的产生和发展,已经部分改变,但却没有从根本上改变了这种音乐不可重复的性质。这是音乐非常不同于文学和视觉艺术的一个根本性的方面,也对音乐批评提出了特别的挑战。音乐批评家必须正视和面对这种音乐的不可重复性所带来的把握音乐的特殊困难,并且在批评实践中不断锤炼自己对音乐的记忆、认知、概括和整合能力才能克服这个特殊的困难。

其次,迪恩正确地指出,音乐由于是纯粹的时间艺术,它的形式建构就非常独特。一部音乐作品不能一下就听完,我们必须一秒一秒地在时间中按照这个作品应有的节奏速率体验这首作品,既不能快,也不能慢,否则就会歪曲这个作品的内在性质。“在这个过程中,听者的记忆功能被召来发生作用,并从第一小节一直到最后小节持续运作。正是这一点决定了音乐形式的独特性质”<sup>[18]</sup>。迪恩进一步指出,这种在时间上持续流动并且不用言词表达的艺术要求它的材料必须有重复或发展,或者至少要求隐约地联想起已经听过的东西。这种情况又反过来提出了平衡、对比、期待和达到目的的形式要求,这对音乐来说是比其它艺术更重要,因为后者有语言或表现内容的帮助。假如一个作曲家想用某个乐思或音型来支配一个作品,他就必须不只一次地重复它。并且还要想方设法使该乐思或音型的重复富有趣味而不至于令人厌烦。因此就产生了音乐形式建构的复杂性和遵循音乐自身内在规律的某种独立性。而且,由于作曲家无法仅仅依靠自己的聪明才智一下子发明某种新颖独特而又首尾一致的形式原则,也造成了音乐中具有很多缓慢发展和长期有效的形式建构原则或模式。例如,赋格的形式建构原则在文艺复兴时期萌芽,在巴洛克时期达到高峰,随后在以后的三百年音乐史中持续出现,直到现在也还在发生作用。音乐批评在这方面常常会陷入误区,没能正确把握音乐中形式原则的稳固与变化的辩证关系。虽然作曲家在创作中对平衡和对比、统一与变化的需要是经久不变的,但是达到这种需要的方式和做法却代代不同,有时几乎象冰川的流动那样难以察觉。但是音乐批评家在这个问题上,往往会发生错误,会把某些具有历史性的原则和标准当作艺术的永恒法则。例如,有些批评家把奏鸣曲

式等同于音乐中的最高形式,或把大小调体系等同于调性本身。或者,有人将旋律表达视为音乐的根本原则,将一切缺乏旋律意味的作品都斥为异端。而实际上,旋律至高无上的统治地位仅仅是在西方浪漫主义时代。

第三,迪恩提到仅仅通过乐谱对音乐进行评论,那不仅有可能歪曲音乐本身,而且往往也并不像表面上所显示的那样可靠。在这个问题上,我认为,在当下的音乐生活中,通常的音乐批评实践大多是以聆听作为基本途径,而不是以乐谱为依靠。但另一方面,我们在实际聆听音乐时,如果没有乐谱的支持,我们的音乐经验往往会流于表面和肤浅。所以,较为可靠而具备专业性的方法是,通过实际声音体察音乐,并辅以乐谱的文本支持。但需要提醒的是,对于乐谱的解读和认知也需经过相当专业的训练和长期的经验积累。笔者越来越倾向于认为,声音维度在音乐中应是第一位的。例如,我查看乐谱的冲动往往在于,我不能把握和理解听到的东西到底是怎么回事。但另一方面,听音乐理解音乐的深度又永远不能和阅读谱面相比。听音乐是转瞬即逝,但查看乐谱却能够停在某一瞬间,使时间静止,以便仔细查看这个瞬间的各个细部。加之音乐是个运动的东西,看乐谱相当于电影中的“慢镜头”,可以仔细观察音乐的运动状态的起伏和机理。另外,必须考虑声音的物理效果和记谱法的不准确,这些因素肯定使不同的演出不可能完全一样。而我们知道,音乐表演的创造性,恰恰就来源于记谱的不准确性和音响实现之间的距离所提供的可能性。如何协调乐谱与音响两种不同的音乐存在维度,并在音乐批评实践中让音乐的这两种维度相互补充、相互支持,这是音乐批评中的另一个特殊的困难。

第四,迪恩正确地观察到,音乐的声音材料同所有其它艺术的基本材料不同,在我们的日常生活中没有明确和切实的实际用途。由于音乐的材料与我们的日常生活较少关联,如何解释音乐的意义,以及如何将这种意义与我们的生活经验联系起来,就产生了很多的问题,也给音乐批评带来了棘手的挑战。笔者以为,音乐中使用的声音(我们常常称之为乐音,即便现当代音乐中大量启用了噪音材料),不仅在生活中没有原型,而且一般常人根本不使用它。比如,“春”、“风”、“雨”、“爱”这些词是生活中和文学中的共同用语,而音乐中的C音、A大和弦、三连音节奏、半音进行等等,与吃早餐、坐火车旅行或婚姻幸福等等都毫无关系。音乐发展出了它自己的各种乐思,虽然这些乐思有意义,但这些乐思却不能表达

那些口头语言所能表达的日常生活的涵义。当然，同样的形式语言困难也发生在其它艺术门类中，但程度不同，因为其他艺术或多或少都运用某种日常语言或者我们的日常生活中都能遇到的相关元素。甚至一幅抽象的绘画也能够根据设计形状或色彩种类及亮度加以描述。毕竟，对形状、色彩的感知是我们生活的平常经验。而音乐批评家只能采取非常间接的方法，通过文字比喻或联想的手段，来传达他自己对音乐的感受经验，并试图运用某种修辞手段，使读者也能对批评家自己的音乐经验产生共鸣。这就带来了一系列的危险。或者，批评家可能过于陷入技术性的音乐术语来触及音乐，使缺乏音乐知识的读者觉得隔阂；或者，批评家过分使用了文学性的比喻，使具备音乐专业能力的读者觉得不着边际。如何把握这其中的尺度，要依据具体要求和批评家的个人趣味与能力决定。我甚至认为，“用文字说音乐，能够说什么，不能说什么，说到什么程度为好，以及文字是否真的能说出听音乐本身得不到的东西，这都是些悬而未决的疑难”。<sup>[19]</sup>从某种角度看，音乐批评实际上就是批评家用语言文字来翻译自己的音乐感知、音乐经验和音乐判断。但这种翻译如何进行，还有很多方法论上的问题值得进一步思索和探讨。

#### 四、音乐批评的标准与尺度

音乐批评既然要对音乐现象作出评判，就必须有某种原则性的标准尺度。上文已经提及，研究音乐批评的价值标准和价值原则，实际上是音乐美学的核心要义。但遗憾的是，历史上的美学争论，较少真正触及、更不用说解决了这个问题。我们看到，很多哲学—美学家，他们虽然关心音乐，但却很少有音乐的实践知识或对音乐的真正深入了解，因而就不能真正解决音乐批评的标准难题。其后果，他们或是从政治、伦理的角度评判音乐，或是将借自其它艺术的“原则”加在音乐身上。例如，柏拉图和孔子，都是用政治管理和伦理利害的尺度在衡量音乐的好坏。而中国在二十世纪的相当一段时间中，由于泛政治化意识形态所造成的社会生活和艺术定位的扭曲，也常常出现用简单的政治标准替代艺术评判的反常现象。

从音乐历史的发展来看，音乐评判的标准也确实常常在发生变化，这就使得这一问题更加显得难以捉摸。巴赫的作品代表着巴洛克音乐的顶峰，但在当时却受到同代人攻击——他的风格被认为是“奇货对位”和“怪物卡农”<sup>[20]</sup> 19世纪早期的批评家

挣脱了卖弄学问的唯理论者的镣铐，但又陷入自己设置的陷阱中——他们对音乐的超验精神具有很深的直觉洞察，但对音乐的技术语言和内在结构却很少关心。著名的汉斯立克通过他的《论音乐的美》一书，对他所认为的混乱而颓废的情感美学进行抨击，并试图建立自己的评判标准，即否认情感与音乐的关系，认为音乐的价值全在于乐音之间富有想象力的形式美感。<sup>[21]</sup>这种形式论思想随即影响了整个西方的音乐意识，使二十世纪的音乐批评基本笼罩在形式美学的观点之中。<sup>[22]</sup>但是，音乐作为一种艺术和文化门类，毕竟不仅仅是形式游戏或形式建构，仅仅从形式分析的角度评判音乐，不仅不符合我们的直觉经验，也歪曲了音乐的本体存在。

正是这种看上去似乎是不可避免的失败和莫衷一是的状况，使得很多人认为，原则的建立是不合乎需要的也是不可能的。甚至有人认为，评论家的任务不是去判断而是去记录下他的印象并让读者取舍。例如，德彪西就曾说过：“表达自己的印象比较评论更好，而且一切技术上的分析都是枉费心机的……记住‘印象’这个字，因为我坚持，我的情感应摆脱一切寄生性的美学”。<sup>[23]</sup>但是，仅仅将批评降格为个人意见和印象的表达，那实际上是取消批评。如果音乐生活需要健康的生态，就必然需求批评的客观标准。否则，鱼龙混杂，美丑不分，高下颠倒的现象就会出现。而目前中国的音乐生活中，实际上已经出现类似现象，令人堪忧。

尽管音乐批评的标准问题令人困惑，但在以往的音乐批评历史进程中，仍然有一些学者提出了相关的标准范畴，力图使这个看似模糊的问题趋于清晰化。例如，波兰著名音乐学家卓菲娅·丽萨在“论音乐的价值”一文中就对相关的音乐价值范畴和标准尺度作出了界定，除音乐的结构—形式因素方面的客观性价值（如结构的完美性、音响的色彩性、节奏的动力性，等等）之外，音乐中还存在着一些更具文化关联性的主观性的价值（如创新性价值、个人性价值、时代性价值，等等）。同时，丽萨也特别强调了价值准绳根据不同的时代和文化会不断发生变化的特点。<sup>[24]</sup>又如，美国音乐心理学家默塞尔（James L. Mursell）就曾提出，伟大的音乐作品的质量标准是，第一，把握并铭记了一个时代的精神；第二，具有深刻的情感，并将这种深刻伟大的情感传递出来；第三，具有精致和完美形式结构；第四，具有较为持久的不朽性。<sup>[25]</sup>明言在《音乐批评学》一书中将音乐批评标准划分为外在性标准与内在性标准两个方面。他提出，外在性标准的基本指数主要是，具备深刻的

思想内容、把握时代文化的脉搏、具有可观的社会精神效益;而内在性标准的是建构起相应的音乐意境、音乐风格与音乐形式。<sup>[26]</sup>

然而,可以看出,尽管上述学者作出了相应的努力,但总的来说,他们的论述往往过于笼统和宽泛,缺乏某种实际的针对性,也与我们日常的批评经验关联较小。在这方面,德国著名音乐学家达尔豪斯也作出了有益的尝试。他在《音乐美学观念史引论》一书的第十四章“批评的标准”中,相当独特而周密地思考了这方面的问题,而且提出了比较仔细和全面的系统概念框架<sup>[27]</sup>。达尔豪斯从18世纪德国思想家赫尔德有关审美经验中感性判断和理性分析的区分着手,驳斥了审美判断的相对论观点,并进一步考察了音乐评判和音乐批评所依据的具体标准尺度和范畴:完美性、伟大性、体裁类型要求、内在特性考察、复杂性、形式要素的相互协调、模糊性、新颖性、不朽性、容纳不同诠释的可能性,等等。达尔豪斯认为,上述批评范畴提供了某些可供音乐评判思考和运作的尺度和角度,尽管这些尺度和角度本身仍然是可以讨论的,并且会随着时间地点的不同而发生改变。例如,完美性是看音乐(作品)是否自成一体、自洽自足;而伟大性的标准主要是针对具有相当规模的大型作品,并且与里程碑性和困难性成正比。不同的体裁类型,其实会对音乐作品的建构提出不同的要求,但这在20世纪以来体裁规范逐渐衰落的情形下已经不再奏效。随之而来的是,面对全然不同的个别作品,应该尝试提出只针对该作品有效的判断标准。但这样做是否可能,达尔豪斯也表示怀疑。进一步,达尔豪斯询问,复杂性是否可以作为评定作品优劣的标准之一?答案是或许可以,但要根据具体情况作出具体分析,特别是应注意音乐作品并不是在所有维度上都追求最大的复杂性,而往往是根据时代和作曲家的不同追求而在各种因素之间达成某种协调。达尔豪斯还认为,某些作品中存在不一致性、非连贯性以及相应的模糊性,但要根据具体的历史语境和音乐表情发展的需要来作出确切的判断,而不能仅仅从狭隘的角度将这些音乐特质予以否决。关于新颖性和不朽性,尽管它们似乎已经是公认的和法定的音乐审美标准,但达尔豪斯深刻地指出,这些范畴所暗示的尺度本身就是历史性的,必须要认真细致地考察,新颖性和不朽性在具体的历史环境中究竟是如何表现,并不存在某种一尘不变的新颖性和不朽性标准。最后,达尔豪斯简略地申明了音乐批评标准的一个重要方面,即“一个作品是否可能接纳不同的、但都具有意义的诠释与

实现,这是决定作品品格的标准之一”。<sup>[28]</sup>显然,一个作品的内涵和意义越是丰富,就越有可能被后人通过不同的方式予以解读和理解,而这恰恰是该作品不断获得新的生命力的途径之一。

从上述的讨论中可以看出,音乐批评的标准是一个包含很多层面的复杂问题,我个人并不认为达尔豪斯的论述已经对该问题做出了满意的回答,而且在他的论述中由于没有触及更多具体的例证而不免给读者某种说理有余、但实效不足的感觉,但他所提出的这些范畴和角度值得我们进一步思考和开掘。笔者依据自己的切身体验和批评实践认为,在音乐批评中试图寻找某种一劳永逸的客观评价标准与尺度,实际上不仅很难做到,而且是必然要失败的。因为和其他艺术门类一样,音乐艺术随着人类社会文化的发展会不断变化,与之相应,音乐批评的标准、范畴与尺度也在不断发生改变。在这一关联中,我想到英国大诗人兼批评家艾略特(T. S. Eliot)在其著名论文“传统与个人才能”中有一段深刻的论述:“诗人,以及任何艺术家,谁也不能单独具有完整的意义。他的重要性,以及我们对他的鉴赏,就是鉴赏他和已往诗人以及艺术家的关系。你不能仅就他进行单独的评价,你得把他放在前人之中进行对照、比较。我认为这不仅是历史的批评原则,也是审美的批评原则。他之必须适应,必须符合,并不是单方面的;一旦新的艺术作品产生,以前的全部艺术作品就同时遭逢了一个新事物。现存的艺术经典本身构成一个理想的秩序,这个秩序由于新的(真正新的)作品被引入而发生变化。这个先在的秩序在新作品出现以前本是完整的,加入新事物以后要继续保持完整,整个的秩序就必须发生改变,即使改变得很小;这样,每件艺术作品之于整体的关系、比例和价值就重新被调整;这就是新与旧的适应。”<sup>[29]</sup>

这里的深意是,艺术作品的集合形成一个彼此共存、相互影响的“场域”,艺术的那些捉摸不定的标准就产生于这个场域的互动之中。为此,在艺术中,过去影响现在,而将来也会修改过去,由此构成一个共时存在的想象秩序。从根本上说,“艺术中的客观判断标准不是由形而上的‘理式’或外在的‘权威’钦定的,也不是由难以捉摸的公众趣味所随意决定的,恰恰正是由自古至今的音乐经典杰作所暗示和提供的。所有的音乐新作必须在前人的伟大经典所标示的尺度面前接受考验,从中涌现的杰作又对原有的尺度进行调整和修正。”<sup>[30]</sup>

因此,往昔的经典杰作就是艺术标尺的例示(如贝多芬的晚期四重奏是音乐深刻性的公认标杆),但

后来的经典杰作必将不断对这些尺度做出新的标刻(如肖邦音乐中即兴性与严谨性的奇妙结合指明了贝多芬所不知道的音乐可能性)。所以,艺术的客观标准一定存在,但它不可能就范于可以道明的法规和条例,同样也不可能一尘不变。此处的根本意思是,我们进行音乐批评的标准是一种具有历史性的尺度,它不仅是可以变化的,而且无法像数理公式那样具有机械的运算性。这种尺度只能通过对一部部前人和当代杰作的体验和熟知,通过经验的积累,逐渐内置于某个听者或批评家的脑海里,并通过社会文化的交流互动,潜藏在整体社会的思想意识中。音乐批评家在面对一部新作(或一部旧作)的鸣响和表演时,这些经验储备会向该批评家“自动”提供某种客观的尺度,使其能够做出相对准确和敏锐的价值判断。

## 五、音乐批评家的资质和素养

理想的音乐批评家所需要的资质和素养和相应的才能和知识贮备是多方面的。显然,批评家身上的某些素质可能是天生的。但有更多的素质需要经过后天的培养和长期的锻炼和积累。英国音乐批评家迪恩曾对这一问题有过相当深入的思考,很有参考价值<sup>[31]</sup>。笔者的思考以迪恩的见解为基础,但又根据我自己的批评实际经验对其思想进行了补充和深化。

首先,对于音乐批评家而言,第一个最要紧的素质就是对音乐的挚爱和对艺术的热情。没有这种挚爱 and 热情,批评就失去了最重要的根基。正是这种挚爱 and 热情,才使批评家能够保持对艺术、对音乐实践家和广大听众的责任心。与之紧密相关,有了这种这种挚爱 and 热情,批评家才会培养起自己对音乐和艺术的特殊敏感和尖锐感受。显然,这方面的才能有一定天生的成分,但后天的培育与发展也事关紧要。

第二,音乐批评家必须具有音乐史的深厚学识,并对其他门类的音乐学术具有广博的修养。一位批评家,无论在艺术上感觉多么灵敏,如果没有相关的历史知识和学术修养的支撑,就很容易受到个人狭小视野和趣味的左右,而无法真正对音乐进行公正的鉴别和评判。批评家会将一种在艺术作品中并不存在的东西当作实存的东西,也会无法领悟某种音乐中的本质成分。有人说得好:“一个批评家应当懂得一切音乐中的某些东西和某些音乐中的一切。”也就是说,批评家应该具有百科全书型的一般性音

乐知识,同时,又应该对某一类型或某一方面的音乐具有专家般的深入了解。一般而言,批评家的音乐学识深厚程度与其鉴赏水平和批评能力成直接的正比关系。

第三,批评家应该深入了解音乐的技术性和理论性知识,同时又将这些技术理论知识具体运用到音乐实际经验中。也就是说,批评家应该受过音乐的专门训练。所谓的专门训练,倒不一定是“科班”式的学院教育,通过业余的自修和钻研也可能达到满意的结果。基本乐理、和声学、对位法、音乐分析、乐器学和配器法知识,没有这些特别与音乐的谱面文本直接相关的本体知识(以及与实际音响联系起来的经验),很难想象音乐批评家如何可以真正履行自己的批评职责。

第四,批评家应该具有广博的人文通识素养,对尽可能多的、与音乐有关联的学科具备尽可能多的知识和了解。一般来说,批评家应该对美学思考、文史哲的有关课题和其它艺术门类具有相应的常识和见解。随着当代社会的发展,越来越多的知识进入到人类的视野中,对批评家也就提出了越来越严重的挑战。由于当代音乐生活的种类繁多,批评家无时无刻都会感到自身的不足。例如,如果没有戏剧的一般知识,批评家就无法正当地鉴赏和批评歌剧。如果对中国古代的士人文化毫无了解,批评家就不能对古琴音乐进行有效的鉴赏和批评,等等。

第五,批评家应该具有条理逻辑的思想方法和用清楚而生动的方式进行写作的能力。如何思考和写作,这似乎是每个人都必须经过的教育。从某种意义上说,这两种能力是彼此相关、相互支撑的,而且也有某种天生的成分。如何提高这方面的能力,特别是如何用文字来表达批评家对音乐感受和评判,这其中尚有很多值得探讨的问题。但总的来说,批评家应该善于从自己的经验和他人的文字范本中学习,不断改善自己的表达,尽可能避免俗语、套路,以在文字中准确、生动而新鲜地表达自己的音乐感受。而这方面的提高是永无止境的。

第六,批评家应该对创造性想象力的运作过程有一定程度的了解。这会帮助他更好地理解作曲家和表演家。因此,比较理想的情形是,批评家自己应具有作曲和表演的实际经验。这样就可以使批评家对音乐艺术家的实际情形有切身的体验,并帮助他洞察这种经验中的特定要素和过程。

批评家应该清醒地认识到,自己有个别的和一般的局限性。历史已经证明,批评的准则和尺度一直在发生变化。每个时代都有自己的成见倾向,而

任何诚实的批评家都会承认他自己的局限和盲点。有时批评家明知一个作品是一部杰作,但他出于自己的个人偏好和趣味,却并不喜欢这部作品。或者,某个批评家受自己的局限左右,无法真正认清某部作品和某次表演的优点。也许批评家不用公开坦陈自己的不足和弱点,但他在内心中应该意识到自己作为一个普通人的局限,这样他的考虑不周的判断所造成的损害就会相应减少。但假如他把自己树立成一个预言家或权威,往往就会事与愿违。

## 六、结语

关于音乐批评的学理探讨,或许并不可能也没有必要形成最终的定论。当前,随着中国的音乐生活的迅速发展,音乐批评势必扮演越来越重要的角色并发挥越来越重要的作用。为此,在理论上对音乐批评的诸多学理问题进行澄清和讨论,就显得十分必要。总体而言,音乐批评在当今中国音乐生活的发展仍不能令人满意,在这其中,一个比较突出的问题即是,诸多音乐批评的实际学理问题(而不是玄虚的空洞问题)并没有得到有效和深入的思考与说明,由此造成音乐批评实践中的诸多混乱和混淆。本文的尝试仅仅是一家之言和一孔之见,在此笔者欢迎各位同仁的进一步讨论和交流。

2010年8月16日改定于沪上书乐斋

作者说明:本文系上海高校创新团队发展计划支持项目。

### [参 考 文 献]

- [1] 明言. 音乐批评学[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2003年,p.3.
- [2] 叶纯之. 音乐评论[J]. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[Z]. 北京与上海:中国大百科全书出版社,1989,p.808.
- [3] 俞人豪等. 音乐学基础知识问答[M]. 北京:人民音乐出版社,1997,p.326.
- [4] 居其宏. 论音乐批评的自觉意识[J]. 音乐研究,1986(1),p.15.
- [5] 同[1],p.9.
- [6] Winton Dean, "Criticism", in Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. V, London, 1980, p.36.
- [7] Bojan Bujic, "Criticism of Music", in Denis Arnold ed., *The New Oxford Companion to Music*, Vol. I, Oxford, 1983, p.512.
- [8] 转引自[1]明言书,p.3.
- [9] 同[8],p.6.
- [10] 张前、王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京:人民音乐出版社,1992年,p.3.
- [11] 杨燕迪. 音乐评论实践的方法论札记——从陈宏宽钢琴独奏会乐评谈起[J]. 音乐爱好者,2005(7)(后收入《音乐人文诠释——杨燕迪音乐文集》,上海音乐学院出版社,2007年,p.63.)
- [12] Winton Dean, 同[6],p.44.
- [13] 杨燕迪. 日常生活的诗意——歌剧《波西米亚人》观后[J]. 歌剧艺术,2003(1)(后收入《音乐人文诠释——杨燕迪音乐文集》,上海:上海音乐出版社,2007年,p.377.)
- [14] Edward T. Cone, "The Authority of Music Criticism", in *Music: A View from Delft*, Ed. by Robert P. Morgan, Chicago, 1989, p.101-102.
- [15] 杨燕迪, 同[11], 音乐的人文诠释——杨燕迪音乐文集[M]. p.71.
- [16] 同[6], p44-49(其中迪安论述了“音乐批评的本质”,“音乐的局限”,“审美的问题”,“客观与主观批评”,“批评家的责任”,“批评家的资质”等方面的问题)。
- [17] 同[16],p.44.
- [18] 同[16],p.45.
- [19] 杨燕迪, 同[11]. 音乐的人文诠释——杨燕迪音乐文集[M]. p.66.
- [20] [美]保罗·亨利·朗、顾连理等译. 西方文明中的音乐[M]. 贵阳:贵州人民出版社,2001,p.313.
- [21] [奥]汉斯立克、杨业治译. 论音乐的美[M]. 北京:人民音乐出版社,1980.
- [22] 于润洋. 西方现代音乐哲学导论[M]. 长沙:湖南教育出版社,2000. 特别是其中的第一章的第二节,“形式—自律论在20世纪的演进”。
- [23] 转引自 Winton Dean, 同[6],p.46.
- [24] [波]卓菲娅·丽莎、于润洋译. 论音乐的价值[J]. 音乐美学新稿[M]. P93-104, 北京:人民音乐出版社,1992.
- [25] 转引自柯扬. 论音乐作品的质量及其评价[J]. 中央音乐学院学报,2008年第2期,p.110.
- [26] 参见明言, 同[1],p.156-161.
- [27] [德]达尔豪斯、杨燕迪译. 音乐美学观念史引论[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2006.p.149-172.
- [28] 同[27],p.171.
- [29] [英]艾略特、卞之琳译. 传统与个人才能[J]. (笔者对照原文对该译文略有改动) 赵毅衡编选. “新批评”文集[M]. 北京:中国社会科学出版社,1988,p.26.
- [30] 杨燕迪. 我们为何聆听新作?[J]. 读书[M]. 2004(8). (《音乐人文诠释——杨燕迪音乐文集》)上海:上海音乐学院出版社,2007,p.187.
- [31] Winton Dean, 同[6],p.48-49.

责任编辑、校对:田可文

## Remarks on Some Key Issues in Music Criticism

YANG Yandi

more discussions about theoretical and methodological problems involved in practices of music criticism. Based upon ideas of other scholars and critics, the author proposes his own point of views about some basic issues in music criticism, such as the object and definition, the task, the special difficulties, the standards and criteria of music criticism, and also the ideal qualifications about music critic.

**Key Words:** Music criticism, music aesthetics, methodology of musicology, composer, composition, music performance

---

(上接第 42 页)

## Differentiate and Analyze the Modulation in European Hexachords and Xuangong in Chinese Pentatonic

LI Xingwu

**Abstract:** It had been a system of hexachords in European music before the heptatonic scale established. The mutation in a system of hexachords was a modulation with the melodic significance, which both of ideas and technique similar to the theory of Yijun Sangong and practice of Xuangong modulation in Chinese traditional music. For the phenomena of modulation in different music style of foreign lands, the paper comparative analyzed them from both aspects of theory and practice, to showed some certain commonality between two kinds of foreign music cultures.

**Key Words:** system of hexachords, mutation, Xuangong (transition), modulation, Yijun Sangong