

论音乐诠释学的起因、诉求与历程

陈新坤^{*}

〔摘要〕 音乐诠释学发展至今已有近两百年的历史,它是西方音乐研究发展到一定阶段的自然需求,也是对实证主义研究的有效补充。尽管已经出现不少有关音乐诠释学方面的研究成果,但从学理角度对它的学科性审思依然不足。本文拟从起因、诉求和历程三个维度切入,呈现音乐诠释学之所以产生的原因、不同于实证主义事实研究的意义探求及其由自发到自觉的历史进程。最后对音乐诠释学进行批判性反思,吸取其之于西方音乐研究的合理成分。

〔关键词〕 音乐诠释学;起因;诉求;历程

诠释学^①(Hermeneutics)始见于圣经和法律领域,经施莱尔马赫的拓展后形成了普遍诠释学,海德格尔、加达默尔则把它提高到本体论层面,越来越受到人们的关注。音乐诠释学是用诠释思维对西方音乐(主要是古典、浪漫时期的音乐)进行的研究,它是西方音乐研究的一个重要向度,也是西方音乐发展到一定阶段的必然产物。早期的音乐诠释学基本处于一种自发状态,与哲学诠释学关联不大,自克雷茨施玛尔首次提出“音乐诠释学”(Musical Hermeneutics)这一概念后逐渐进入自觉状态,开始与哲学诠释学紧密相关。由于音乐诠释学的不断发展,一些学者开始对其进行学科性思考。本特在2001年版《新格罗夫音乐和音乐家词典》的“诠释学”词条中把德国的音乐诠释学、英美的新音乐学都纳入到诠释学名下,^②这是目前从学科角度对音乐诠释学相对完整而全面的概括。然而由于词条所限,本特主要集中在对各种音乐诠释思想的基本介绍和梳理上,对音乐诠释学的学理考察还不够。克莱默的著作《诠释音乐》(Interpreting Music)同样属于音乐诠释学的学科性探讨,该书从语言、主观性、隐喻、解构等不同侧面进行切入,对音乐诠释学进行了多角度审思。^③克莱默主要从自我角度阐释音乐诠释学,而且更多着眼于哲学和美学层面的探究,作为学科性研究依然不足。萨维奇的《诠释学与音乐批评》同样谈及诠释学问题,但偏向从美学和批评的角度切入。^④相对于国外,国内对

*文学博士,南京师范大学音乐学院副教授,210097。

①诠释学即 Hermeneutik,英文为 Hermeneutics,国内常见的译法还有“解释学”、“阐释学”、“释义学”等。本文采用洪汉鼎先生的译法——“诠释学”,具体参见其为《真理与方法》一书所写的译后记。[德]加达默尔:《真理与方法:哲学诠释学的基本特征》(下),洪汉鼎译,上海:上海译文出版社,2004年,第966—969页。

②I. Bent, “Hermeneutics”, S. Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, volume 11, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 418—426.

③L. Kramer, *Interpreting Music*, Berkeley: University of California Press, 2011.

④参见 R. W. H. Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, New York: Routledge, 2010.

音乐诠释学的学科性思考更是欠缺。如何从学理角度全面认识音乐诠释学这一学科?如何在音乐诠释学的视域下观照我国的西方音乐诠释研究?如何批判性地看待这一学科?本文尝试对这些问题进行回答。

一、起因

任何事物的产生和发展都有它的原因,音乐诠释学同样如此,正是由于音乐、美学和哲学三个层面在当时的重要转折促成了音乐诠释学的诞生。

从音乐层面看,音乐诠释学的出现与音乐作品概念的转变有着根本的关系。虽然中世纪已有音乐作品概念,但由于音乐创作往往受制于外在目的和功能,原创性概念还没有凸显。^①音乐的外在功能在之后的16、17世纪同样占据着支配地位,主要体现在作品对于体裁法则的依附,“作曲家想方设法通过满足(而不是打破)这些规则来证明自己的聪明才智。说得干脆点,音乐史在此不是一个从作品到作品的连续进步过程,而是一种对规定范式的传播。”^②18世纪以来,音乐作为艺术逐渐与机械制作分离开来,音乐的功能性和原创性、音乐体裁和作品的关系发生了根本转变。达尔豪斯通过分析肖邦的船歌发现,“特别的、不可重复的特征要比它与其他船歌共享的一般特点更加重要。一个体裁的概念对于个别作品而言,不再是前提。”^③可见这时的作品概念已经充分凸显,逐渐摆脱了外在功能和体裁的限制,开始传达了作曲家的独特生命体验,即所谓“音符中的自传”。音乐所蕴含的东西不再是共通的,而具有“某些隐含的意义,与常识共通感隔绝,惟一的通道是精神认同”^④。戈尔通过考察指出,真正具有独特性的音乐作品概念产生于1800年左右。^⑤音乐作品的这一重大转变让研究者们意识到,要想真正理解这一时期的音乐作品,就要重视音乐作品的独特性,而不能仅仅把它当作一般性的历史文献证据。而对音乐作品独特性的理解仅靠实证研究是不够的,诠释性研究由此而生。

从美学层面看,“美艺术”观念^⑥的出现也对音乐诠释学的产生起到了很大的推动作用。美艺术让音乐的审美性与实用性开始相脱离,音乐逐渐摆脱了宫廷和教会所施加的外在社会功能而获得解放,形成戈尔所说的“超越性、分离性原则”^⑦。这使得人们可以像在博物馆里欣赏绘画艺术那样,开始把音乐作品当作一种纯粹审美对象进行欣赏,关注它的审美意义而非服务功能。舒曼的批评印证了这一点:“音乐绝不是供人娱乐,供人在茶余饭后消愁解闷的东西。它必须是一种更高尚的东西。”^⑧这句话代表了浪漫主义时期有识之士对音乐的普遍看法,李斯特所追求的“诗意音乐”同样如此。当时的美艺术与18世纪早期的摹仿论逐渐分离,音乐作品不再是对外在世界的摹仿,而成为创作者由内而外的一种精神投射。戈尔指出:“由于18世纪早期摹仿原则占主导地位,新兴的美艺术通过其与自然的外在关系获得意义。随着后来对可分离性原则的运用,这一外在关系被切断了。代之而起的是艺术和自然的一种新的、也许甚至更复杂的关系。”^⑨艾布拉姆斯在《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》一书中对这种关系作了精要概括,他把浪漫主义之前的艺术比喻成镜子,主要反映的是外部世界,是一种由外而内的再现,而把浪漫主义时期的艺术比喻成发光体——灯,它从心灵深处放

①②④ [德]卡尔·达尔豪斯:《音乐史学原理》,杨燕迪译,上海:上海音乐学院出版社,2006年,第25页、第116—117页、第118页。

③ [德]卡尔·达尔豪斯:《音乐美学观念史引论》,杨燕迪译,上海:上海音乐学院出版社,2006年,第29—31页。

⑤⑦⑨ [英]莉迪娅·戈尔:《音乐作品的想象博物馆》,罗东晖译,上海:上海音乐学院出版社,2008年,第160页、第163页、第168页。

⑥按照戈尔的说法,美艺术造成了艺术与工艺的分野,而这一分野的依据则是美感价值和公用性(为社会、政治、宗教服务)的分离。参见[英]莉迪娅·戈尔《音乐作品的想象博物馆》,第159页。

⑧ [德]舒曼:《舒曼论音乐与音乐家》,陈登颐译,北京:音乐出版社,1960年,第164页。

射光芒,是一种由内而外的表现。^①美艺术的分离原则使作曲家在作品中不再对应性地摹仿外部世界,而是传达内心的独特精神体验。科尔曼在谈到达尔豪斯之所以由文艺复兴音乐研究转向19世纪音乐研究时指出:一方面在于19世纪音乐得到的回应最大,另一方面可以从审美体验的角度理解这类音乐。^②可见,随着美艺术观念的成熟,音乐作品逐渐摆脱了明确的外在功能,意义变得模糊起来,引发了音乐的诠释问题。

从哲学层面看,音乐诠释学是对实证主义(positivism)研究方式的反拨。实证主义由法国哲学家和社会学家孔德所开创,实质上是一种科学主义。近代以来,相对于自然科学的日新月异,人文科学的发展相对沉寂,这使一些人文学者渴望借助自然科学的方式来研究人文科学。有人指出:“作为一个物理现象,音乐很早就从自然科学发展出来的科学方法获利。”^③德语“Musikwissenschaft”(音乐学)一词的后半部分“wissenschaft”即为科学知识(knowledge)之意,即音乐学最初被理解为有关音乐的科学知识,研究者们那时多从物理、心理的角度进行音乐研究。^④这种研究取向一度在西方音乐研究中占据支配性地位,促进了音乐研究的发展,不过也引发了一些亟待思考的问题:音乐尽管有科学、客观的一面,但也有审美、主观的一面,这些东西隐性地存在于作品中,用理解事实的实证主义方式无法把握。科尔曼洞见了这一转变,指出与过去音乐学家被人尊重是因为“了解有关音乐的事实”相比,现在还要“把音乐看作审美体验的洞见”^⑤。掌握一些音乐事实和资料对于理解音乐是必要的,然而仅此还不够,必须融合个体的当下审美体验。海德格尔所说的“周旋”和“打交道”、科尔曼提到的“对音乐的洞察和热情”就是此意。有人直言:“解释学正是这样一种学问:它使‘精神’这种本来看不见、摸不着的东西、难以沟通的东西,借助于一种特殊的途径使人‘听’得见、‘看’得出,并且能‘听’懂、‘看’懂,从而实现沟通。”^⑥由此可见,音乐诠释学正是通过对实证主义的反思而产生的。

总之,正是由于音乐作品概念和美艺术的凸显,使得音乐作品由满足外在功能逐渐转向传达作曲家内心的独特体验,从而“让我们感觉到不可名状的和不可言喻的东西”^⑦。这种秘而不宣的东西仅仅靠实证主义方式很难获取,而要借助诠释的方式才能把握,音乐诠释学由此出场。

二、诉求

相对于实证主义研究追求客观、明证的东西,音乐诠释学的目的就是理解并解释音乐的意义。^⑧本特在2001年版《新格罗夫音乐和音乐家词典》“诠释学”词条中开门见山地指出诠释学是“通过理解的方式在文本中发现意义,借助于一种感同身受而不是经验上可以证实的方法。这种方法运用于以下情形:文本乍一看没有意义;意义遥远或者模糊;有另一种或多种意义,而非那些即刻就能获得的意义”^⑨。本特这段话不仅谈到了意义和意义的理解方式,还谈到了意义发生的不同情形。在他看来,感同身受的方式是意义理解的基础,也是区别于实证主义方式的根本所在。本特在这里主要是从整体来谈意义问题,要想深入理解意义,必须观照其在音乐诠释学发展过程中的流变情况。音乐诠释

① [美]艾布拉姆斯:《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,郇稚牛等译,王宁校,北京:北京大学出版社,2004年,作者“序言”第2页。

②⑤ [美]约瑟夫·科尔曼:《沉思音乐:挑战音乐学》,朱丹丹、汤亚汀译,北京:人民音乐出版社,2008年,第126页、第2页。

③ R. Katz, *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 204.

④ V. Duckles, “musicology”, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 17, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 488—533.

⑥ 郑涌:《批判哲学与解释哲学》,北京:中国社会科学出版社,1993年,第146页。

⑦ [德]卡尔·达尔豪斯:《音乐史学原理》,杨燕迪译,第120页。

⑧ “意义”的英文通常为 meaning 或 significance。

⑨ I. Bent, “Hermeneutics”, pp. 418—426.

学的发起人克雷茨施玛尔在谈到诠释学时指出：“它的目标在每个领域都是同样的——去领会内在于形式中的意义和概念化内容，去尽力寻求有形外衣下的灵魂，在作家的每个句子中、在艺术家作品的每一个细节中去辨识那不可化约的思想内核。”^①克雷茨施玛尔在这里主要是从一般诠释学的角度来谈论音乐诠释学，由于他当时主要为一些音乐会听众和音乐爱好者而写作，音乐诠释相对随意而富于文学化，把意义、内容、思想混杂在一起。这基本代表了音乐诠释学诞生初期对音乐意义的理解：主要是一些客观对应的、缺乏学理根据的内容性描述。科恩称这种诠释方式并非自克雷茨施玛尔开始，而具有悠久的历史传统，只不过在克雷茨施玛尔这里达到了教条式的巅峰。^②随着音乐诠释学的发展，学者们对音乐的意义问题进行了更加学理化的考量，深化了对它的认识。达尔豪斯是克雷茨施玛尔之后德国音乐诠释学的重要代表，他虽然支持克雷茨施玛尔的音乐诠释学，但在对意义问题的理解方面却与其存在着不同见解。由于克雷茨施玛尔和舍林的音乐诠释学方法当时被公认是存在问题的，导致人们对音乐无法被恰当地翻译成语言这一惯常看法深信不疑。达尔豪斯对此提出了质疑，他认为这一看法的根基——“音乐的不可解释性来自于它的不确定性，以及由此而来的目标（object）的缺乏”是错误的，因为“诠释的目的并非是目标本身和语词象征的周围环境，而是意义，因此音乐的无目标性并不妨碍进行意义诠释”^③。相对于克雷茨施玛尔，达尔豪斯进一步纯化了音乐的意义，把具体目标和语词象征的周围环境排斥在意义之外。他举例说：“任何把音乐作品看作忧郁（melancholy）的人并不意味着它‘是’忧郁，而是它‘有那种效果’……这一表现性特点内在于对象中，以现象学的方式得以洞察。”^④他避免了音乐形式和情感二分的、直接对应的关系，情感通过“效果”与音乐形式整合在一起。

科尔曼与达尔豪斯的音乐诠释思想一脉相承，十分看重音乐意义问题的研究。他主张以音乐诠释学为导向的音乐批评，并希望价值评判建立在对音乐意义的体认上，宣称严肃的学术批评就是对“艺术作品意义和价值的研究”^⑤。为了进一步阐明其观点，他指出批评的任务就是超越实证主义方式对音乐事实的建立，指向意义的解释，^⑥这在实证主义盛行的年代是非常需要学术勇气的。当然科尔曼并非否定传统研究，而只是觉得以前的音乐研究存在两个弊病：一是无法走出实证主义的泥潭；二是囿于自己狭小的世界，无视历史、情感、歌词、标题等其他元素的存在。科尔曼坦言：“大多由历史事件组成的活动被当作一种自闭的现象而纳入简单的进化论模式。……很少关注音乐史与政治、社会 and 思想史之间的互动，更少致力于把音乐当作文化或与文化相关的方面来理解。”^⑦由此可以看出，他对意义的理解除了审美层面外，还包括政治、社会和文化等层面。尽管他本人在批评实践中较少涉及这些层面，依然以分析、审美和历史的结合为主，但之后的新音乐学却把这些方面发扬光大，甚至扩展到了性别和同性恋问题研究。特雷特勒同样非常重视音乐的意义与诠释问题，尤其强调接受者在诠释中的重要作用，主张文本的意义并非在它的边界之内，而取决于读者或听者的兴趣和所处环境。^⑧克莱默被认为是英语界音乐诠释学研究方面的突出代表，尤其强调了意义诠释的重要性，声称随着欧洲音乐被作为听的艺术以来意义问题已成为当下思考音乐的前沿问题。^⑨受后现代思潮的影响，他对音乐意义问题的看法不仅与之前有所不同，本身也一直处于变动中。他在《音乐意义：朝向一种批评的历史》一书中把自己对音乐意义的探索归结为三个阶段：第一阶段体现在著作《作为文化实践的音乐》中，

①I. Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century: Volume 2, Hermeneutic Approaches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 106.

②E.T. Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics", *19th-Century Music*, vol. 5, 1982, pp. 233—241.

③K. Dahlhaus, "Fragments of a Music Hermeneutics", trans. by Karen Painter, *Current Musicology*, vol. 50, 1992, pp. 5—20.

④⑥⑦Ibid., pp. 5—20, pp. 54—55, p. 43.

⑤J. Kerman, *Contemplating Music: Challenges Musicology*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 16.

⑧I. Bent, "Hermeneutics", pp. 418—426.

⑨L. Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 1.

音乐意义被理解为一种文化实践、一种交流行为；第二阶段体现在著作《古典音乐与后现代知识》中，音乐意义的形式体现为主观性模式的建构；第三个阶段体现在著作《音乐意义：朝向一种批评的历史》中，意义的产生过程借助于一种可推理的模糊性的具体证明。^①根据克莱默的说法，意义没有一个中心点，也非一成不变，而是一个相互联系的网，它在诠释的过程中不断展开，可在任何地方发生，诠释学的解释根本不能被系统化和学科化，而仅仅追求它所发现的东西，“它更像一种姿态而非实体。”^②克莱默对音乐意义的诠释不仅方法多样，所涉领域也很广，文学、审美、政治、性别等都有所涉猎。他对李斯特《浮士德交响曲》的诠释就涉及到了性别及政治问题，声称这部作品体现了李斯特潜意识中男尊女卑的传统思想观念，具体体现为代表浮士德的男性主题得到了充分发展，而属于格蕾卿的女性主题则基本处于静止不变状态，第三乐章的神秘合唱本来应该表现的是永恒女性引领我们上升，但却是为男性合唱和男高音独唱而写。克莱默由此认为：“李斯特的永恒女性事实上与男性概念基本没有区别，是她的男性化表现。她只能以男性的声音让自己被听到。”^③

可见，音乐诠释学的诉求就是对音乐意义的理解和解释，意义并非一成不变的，它的边界在发展过程中不断地变动，然而无论怎样变化，其对音乐意义的诉求是不变的。

三、历程

在音乐诠释学的发展过程中，加达默尔哲学诠释学著作《真理与方法》（1960年）的出现是一次重大转折，以此为界，基本可把音乐诠释学的发展分为前后两个阶段。

未受到加达默尔哲学诠释学影响的音乐诠释基本出现在音乐诠释学发展初期，主要有三个特点：1. 诠释往往以恢复作曲家的心理和创作意图为目的；2. 文学化比较明显，借助文学、诗歌或文学化的语言来表述音乐的意义；3. 音乐形式与意义通常是二分的。瓦格纳对贝多芬《第九交响曲》的诠释基本是一种文学性描述，每一乐章都通过与歌德的《浮士德》相对照来破译贝多芬交响曲的精神内涵。瓦格纳形容这部交响曲的第一乐章为泰坦巨人般的挣扎、高贵的反抗，并引用歌德《浮士德》中的诗句：“然而，每当新的一天醒来的时候我开始战栗，带着痛苦的眼泪仰望太阳。”^④本特称这种诠释为“一种文学化的风格”^⑤。类似的还有伦茨、马克思（A.B.Marx）、埃尔特莱恩等人的音乐诠释。E.T.A.霍夫曼1810年对贝多芬《第五交响曲》的诠释被认为是最出色的音乐批评写作之一，他用有机体（organic unity）概念来诠释音乐作品，通过对各部分的读解最终达到对作品的总体理解。通过对贝多芬《命运交响曲》的逐步考察，他指出这部交响曲表达了作曲家的无限向往（infinite yearning）。^⑥

克莱茨施玛尔于1902年首次提出“音乐诠释学”这一概念后，音乐诠释学开始进入自觉发展时期。狄尔泰的诠释学和巴洛克时期情感美学的法则构成克雷茨施玛尔的诠释学基础。^⑦他反对汉斯立克的形式主义，将音乐的意义、内容视为一种剥去种种偶然性外壳的“内在的、精神性的内核”，并希望这种诠释具有心理学的基础和深度。克莱茨施玛尔的学生舍林几乎放弃了对音乐作品形式和技术层面的观照，而将注意力集中在作品内容和表现问题上。他认为文学和诗歌是音乐作品产生的源泉，如“在贝多芬的一系列弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲中去寻找莎士比亚、席勒等人的戏剧、诗歌对贝多芬

①④Ibid., p. 7, p. 63.

②L. Kramer, *Interpreting Music*, Berkeley: University of California Press, 2011, p. 68.

③L. Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800—1900*, Berkeley: University of California Press, 1900, pp. 130—131.

⑤I. Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century: Volume 2, Hermeneutic Approaches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 58.

⑥A. Chantler, “Revisiting E.T.A.Hoffmann’s Music Hermeneutics”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol.33, 2002, pp. 3—30.

⑦I. Bent, “Hermeneutics”, pp. 418—426.

创作灵感的启示”^①。克雷茨施玛尔和舍林之后由于实证主义研究又重新占据上风,音乐诠释研究停滞了近四十年。弗劳洛斯(Constantin Floros)的音乐诠释研究尽管出现在加达默尔诠释学产生之后,但并没有受其影响,而是力图恢复克雷茨施玛尔与舍林以作曲家为取向、从音乐中提取内容的诠释学传统。他的代表作是关于马勒音乐诠释的三卷本著作,作者借助信件、评论、报告、乐谱等多方面的因素展开诠释,形式分析和风格批评仅仅是导向马勒意图和音乐象征的诠释预备阶段,目的是向听者打开马勒的精神世界。^②在第三卷《古斯塔夫·马勒的交响曲》的引言中,弗劳洛斯直接就用“马勒交响曲中的内容”(Content in Mahler's Symphonies)作为标题。^③

加达默尔哲学诠释学的出现,根本改变了以往诠释音乐的方式。他的老师海德格尔首先把诠释学提升到本体论位置,诠释就是通过存在者体验存在。海德格尔削弱了创作者的地位,大大提升了接受者的地位,他夸张地指出:“艺术家与作品相比是某种无关紧要的东西,他就像一条为了作品的产生而在创作中自我消亡的通道。”^④这样一来,诠释学的目的就不再是恢复作者的意图,而成了接受者体验存在的一种行为。理解的“前见”(Vorurteil)不再是启蒙时期加以克服和排除的对象,反而成了理解的重要条件。加达默尔充分发挥了海德格尔的“前见”思想,指出“‘前见’其实并不意味着一种错误的判断”^⑤,并以此为基础进一步提出了“视域融合”和“效果历史”等著名论断。他认为诠释者是作者思想的附庸是不可接受的,因为它体现了启蒙运动和浪漫主义诠释学的客观主义。艺术作品作为被理解的对象并非是绝对的、永恒不变的,它的意义始终随着我们的理解而变化,所谓“理解其实总是这样一些被误认为是独自存在的视域的融合过程”。^⑥海德格尔和加达默尔的诠释学自产生后对音乐诠释的影响是巨大的,它是20世纪60、70年代之后音乐诠释研究之所以如此声势浩大的推动力量。有人直言《真理与方法》这本书与它所占据的哲学诠释学领域,过去半个多世纪已经成为人文学科进行自我理解的一种标准,并被音乐学所接纳。^⑦

受加达默尔哲学诠释学影响的音乐诠释通常具有三个特点:1. 诠释的指向逐渐由作者中心向读者中心转移,更加注重接受者的创造性理解;2. 审美被放到音乐诠释学的重要位置,所谓“美学必须被并入诠释学中”^⑧;3. 特别强调音乐形式与意义的合二为一,无论是开始的审美诠释还是之后的文化诠释都是如此。音乐诠释学经过一段时间的沉寂后再度复兴,发起者是音乐学家达尔豪斯。以他为核心的学术团队1973年在法兰克福举行了音乐诠释学研讨会,他们反思和批判了克雷茨施玛尔与舍林的诠释方式,希望用新的诠释方法对诸如马勒和李斯特等人的作品进行诠释。达尔豪斯是加达默尔诠释学的忠实信徒,尤其强调历史与审美相结合的诠释路向,主张用当下的审美体验来观照音乐作品,指出“古老的音乐作品在更大程度上属于现在——作为音乐而不是作为文献证据”^⑨。如果说《音乐史学原理》一书体现了达尔豪斯对音乐诠释学的理论探讨,那么《19世纪音乐》一书则体现了他具体的音乐诠释实践。达尔豪斯吸收了克雷茨施玛尔的情感论,但反对其形式与情感的二分;吸收了汉斯立克的形式主义美学,但反对其把情感排斥在外,借助现象学把形式与情感合二为一。^⑩他对贝多芬晚期四重奏的诠释就体现了这一点。他把四重奏的主题分成显性主题和隐性主题,隐性主题才是原始观念(germinal idea);如果说显性主题代表传统,隐性主题则体现了对传统的脱离,他把这样的处理

①于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社,2002年,第210页。

②I. Bent, "Hermeneutics", pp. 418—426.

③C. Floros, *Gustav Mahler the Symphonies*, trans. by Vernon and Jutta Wicker, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997, p. 15.

④[德]马丁·海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海:上海译文出版社,2004年,第26页。

⑤⑥⑧[德]加达默尔:《真理与方法:哲学诠释学的基本特征》(上),洪汉鼎译,第347页、第393页、第215页。

⑦M.J. Puri, "Review, Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and The Hermeneutics of the Moment", *Journal of the American Musicological Society*, vol.59, pp. 488—501.

⑨[德]卡尔·达尔豪斯:《音乐史学原理》,杨燕迪译,第14页。

⑩K. Dahlhaus, "Fragments of a Music Hermeneutics", trans. by Karen Painter, *Current Musicology*, vol.50, 1992, pp. 5—20.

方式称为“内省”(reflection)。^①埃格布雷特吸收了加达默尔诠释学的审美“游戏”说,声称在游戏中真正主体并非游戏者,而是游戏本身,因此“音乐不再是存在于认识主体之外、无法捉摸的对象,而是以游戏体现出来的音乐作品本身。分析者(即作者的我)、观赏者(即读者的我)同游戏者(即作曲家)一起,完成对艺术构成物的理解”^②。

如果说达尔豪斯促成了德国音乐诠释研究的再次复兴,那么科尔曼则第一次在英语国家开启了音乐诠释研究的先河。本特直言:“在英语界,探索音乐诠释学的驱动力量无疑是约瑟夫·科尔曼为批评而进行的论战。”^③科尔曼在《沉思音乐:挑战音乐学》等著述中对传统实证主义的研究模式提出了挑战,对美国的音乐诠释研究产生了深远影响。他的诠释性批评强调分析、审美与历史相结合,主张对音乐作品进行“文本细读”(close reading)。^④科恩是美国音乐诠释研究初期的代表之一,他在1986年的“舒伯特的约定音:一种音乐诠释学练习”一文中不仅谈到了其音乐诠释思想的构想,还对舒伯特的《bA大调音乐瞬间》(op.94, no.6)进行了诠释实践。他的诠释以审美和分析为基础,但又有所拓展,称音乐的内容在一种“表现潜能”的可能范围内,最后通过音乐的结构程序加以确定。通过考察舒伯特当时所处的人生境况,科恩得出这是舒伯特受到梅毒病影响而写出的作品,因此带有悲凉、可怕之感。^⑤有人声称以科恩的这篇文章的再版为标志,掀起了美国音乐诠释学研究的第一波浪潮。^⑥科恩的音乐诠释激发了之后的一些研究者,尤其开启了纽康、阿巴特等人音乐叙事研究的大门。

随着时代的发展,音乐诠释研究在加达默尔诠释学理论的基础上又有所拓展,对音乐的文化诠释逐渐成为音乐诠释的中心,此外还吸收了弗洛伊德、福柯等人的非理性主义思潮和德里达的解构主义思想。麦克拉蕊是社会和文化诠释方面的代表,其诠释涉及社会、政治、女性主义、性别等方面。在关于莫扎特G大调钢琴协奏曲的一篇文章中,她把音乐比作一种社会交谈,“作曲家在谈话中面对既有的范式有多种选择,或遵照、或颠覆范式的传统意指,或强调、或轻视范式中固有的矛盾冲突,意义借助特定的选择而生产。”^⑦麦克拉蕊进而把奏鸣曲式归结为启蒙时期的一种范式和社会秩序,而把对奏鸣曲式的突破看作个人对社会的反叛,莫扎特的这部作品即反映了个性与社会之间的冲突与和解。克莱默的音乐诠释以加达默尔的诠释学为基础,但又吸收了一些后现代哲学思想,相对于同时代的研究者,他的音乐诠释一直处于变动之中。为了弥合形式与意义的二分为行,克莱默提出了“诠释之窗”、“突破点”、“人的能动性”(human agency)和“文化的能动性”(cultural agency)等概念。音乐在他看来就是一种文化实践和交往行动,音乐本身就是文化,而非表现了文化。在《作为文化实践的音乐》一书中,克莱默把后结构主义和批评性史观相结合,指出音乐文本的意义或文化是被多重因素决定的,超出了事物本身宣称的东西。^⑧本特发现克莱默的《弗朗兹·舒伯特:性、主观性、歌曲》一书充分实现了克莱默的“突破点”理论,不仅在欲望和性方面利用了拉康的心理分析理论,同时也利用了福柯在性方面的研究,以及德勒兹的受虐研究。^⑨汤姆林森(Gary Tomlinson)的诠释学受加达默尔偏见思想的影响,同时吸收了文化研究、利柯的文本自主性和间离性等因素,主张要在文化语境中诠释音乐作品的意义,因为“意义源于一个符号与另一个符号在语境中的关联,没有文化语境就没有意

①K. Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, trans. by J. B. Robinson, Berkeley: University of California Press, 1989, p. 85.

②刘经树:《前理解、游戏、音乐的理解——埃格布雷希特的音乐分析解释学》,《中央音乐学院学报》2006年第3期。

③I. Bent, “Plato—Beethoven: A Hermeneutics for nineteenth-century music”, *Indiana Theory Review*, vol.16, 1995, pp. 1—33.

④[美]约瑟夫·科尔曼:《沉思音乐——挑战音乐学》,朱丹丹、汤亚汀译,第108页。

⑤E.T. Cone, “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics”.

⑥L. Treitler, *Reflections on Music Meaning and Its Representations*, Indiana University Press, 2001, p. 243.

⑦S. McClary, “A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart’s Piano Concert in G Major, K. 453, Movement 2”, *Cultural Critique*, vol.4, 1986, pp. 129—167.

⑧L. Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800—1900*, Berkeley: University of California Press, 1990.

⑨L. Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

义”^①。他还援引了福柯的思想考古学观念,穿透历史、文献记录的表层来揭示有意识背后的无意识意义,指出歌剧的发展与哲学上主观性的发展有着内在的关联。^②

受国外影响,国内的音乐诠释研究近年来也比较活跃,比较突出的有于润洋、杨燕迪、姚亚平等,另择文再述,此处不赘。

以上是对音乐诠释学的学科性构想,其发展轨迹主要体现在四个方面:从最初的自发状态发展到后来的自觉状态;从形式与意义的二分到形式与意义的合一;从开始的文学化诠释到后来的审美和文化诠释;从德国的积淀到美国的拓展再到中国的介入。相对于实证性研究,这种结合当下个人体验的诠释性研究为非西方国家的音乐学者研究西方音乐带来了契机,让我们可以和西方学者站在同一平台上研究西方音乐。然而,音乐诠释学的发展也引发了一些问题:它的底线在哪里?它对古典浪漫时期之前和之后的音乐是否同样具有效力?这些问题无疑是音乐学家必须面对的。苏珊·桑塔格在《反对阐释》一书中对诠释问题的审思很值得借鉴。桑塔格其实并非真正反对诠释,而是反对用错误的方式进行诠释,她坦言:“我并没有说艺术作品不可言说,不能描述或诠释。它们可以被描述或诠释。问题是怎样来描述或诠释。”^③她主张首先应关注艺术中的形式,并为形式配备一套恰当而非规范性的描述词汇,并用自己独特的审美感觉进行诠释,最终的目的是“削弱内容,从而使我们能够看到作品本身”^④。桑塔格的这一看法对于形式几乎就是一切的音乐艺术而言,无疑具有很大的参考价值。音乐中的文学、文化、社会、政治、性别等因素并非常态,往往与特定时代相关联,形式是音乐最稳定的因素,审美在音乐艺术走向自觉后也成为一种比较稳定的存在,它与形式紧紧缠绕在一起成为音乐诠释的基石。注重形式与审美的音乐诠释不仅可以让诠释集中于音乐本身,也可使音乐诠释不仅局限于19世纪音乐而有所拓展。然而,桑塔格关于诠释的观点也有值得商榷的地方,主要体现为比较绝对化,比如19世纪音乐作品往往和文学、文化、社会历史等音乐之外的东西有着千丝万缕的联系,如果割断这一切对音乐的理解就不够充分。进一步而言,音乐的形式、风格等本体的东西本身也是特定的社会历史或文化的体现,两者之间很难被彻底分开。因此在诠释的过程中要视具体情况而定,在对形式审美诠释的基础上针对不同时期的音乐有所调整,只要不泛滥和牵强,适度的审美之外的诠释应该被允许。

(责任编辑:高峰)

A Study on Reason, Pursuit and Course of Music Hermeneutics

CHEN Xin-kun

Abstract: The music hermeneutics has developed for nearly two hundred years. It is a natural result when the western music research arrived at a certain stage, and also forms an effective complement to the positivism in music studies. Although there have been many studies on music hermeneutics, the reflection on its disciplinary nature from the academic perspective is still inadequate. From the three dimensions including reason, pursuit and course, the paper intends to analyze the reason why music hermeneutics arose, reveal its exploration of meaning which is different from the fact finding of the positivism and describe its historical development from spontaneous to conscious. Finally, the paper makes a critical reflection on the music hermeneutics, and identifies the reasonable elements it contains for western music research.

Key words: music hermeneutics; reason; pursuit; course

①G. Tomlinson, *The Web of Culture: A Context for Musicology, 19th—Century Music* 7, 1984, p. 351.

②G. Tomlinson, *Metaphysical Song: An Essay on Opera*, Princeton: Princeton University Press, 1999.

③④ [美] 苏珊·桑塔格:《反对阐释》,程巍译,上海:上海译文出版社,2011年,第14页、第17页。