



六点音乐译丛
VI HORAE MUSIC
主编 杨燕迪



古典风格

海顿 莫扎特 贝多芬

(修订版)

The Classical Style

Haydn, Mozart, Beethoven

Charles Rosen

【美】查尔斯·罗森 著

杨燕迪 译

六点音乐译丛
VI HORAE MUSIC
主编 杨燕迪

古典风格

海顿 莫扎特 贝多芬

(修订版)

The Classical Style

Haydn, Mozart, Beethoven



图书在版编目(CIP)数据

古典风格:海顿、莫扎特、贝多芬(修订版)/(美)罗森著;杨燕迪译.一修订本
—上海:华东师范大学出版社,2016.1
(六点音乐译丛)
ISBN 978-7-5675-4354-6

I. ①古… II. ①罗… ②杨… III. ①古典音乐—音乐评论—西方国家
IV. ①J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 283774 号



华东师范大学出版社六点分社
企划人 倪为国

THE CLASSICAL STYLE: Haydn, Mozart, Beethoven

By Charles Rosen

Copyright © 1997, 1972, 1971 by Charles Rosen

Published by arrangement with W. W. Norton & Company, Inc. through Bardonia-Chinese Media Agency

Simplified Chinese Translation Copyright © 2014 by East China Normal University Press Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED.

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2009-490 号

六点音乐译丛

古典风格:海顿、莫扎特、贝多芬(修订版)

著 者 (美)查尔斯·罗森

译 者 杨燕迪

责任编辑 倪为国 何 花

封面设计 姚 荣

出版发行 华东师范大学出版社

社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062

网 址 www.ecnupress.com.cn

电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105

客服电话 021-62865537

门市(邮购)电话 021-62869887

地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口

网 店 <http://hdsdcbss.tmall.com>

印 刷 者 上海盛隆印务有限公司

开 本 787×1092 1/16

插 页 5

印 张 44.5

字 数 430 千字

版 次 2016 年 1 月第 2 版

印 次 2016 年 1 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5675-4354-6/J·264

定 价 138.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

中译者序

西方学界已有共识，查尔斯·罗森[Charles Rosen, 1927—2012]的《古典风格：海顿、莫扎特、贝多芬》一书是近五十年以来影响力最大、引用率最高的音乐论著——没有之一（至少在英语世界）。此书于1971年出版，翌年即获得美国国家图书奖[The National Book Award]，迄今仍是唯一获得此项殊荣的音乐书籍。如此看来，不论“民间口碑”，还是“官方认可”，《古典风格》在音乐书中的“塔尖”地位俨然不可撼动。

这种“高高在上”的“唯一性”品质，首先源自作者查尔斯·罗森独一无二、高度发达的心智才能。笔者曾借用钢琴家傅聪先生的话，用“音乐中的钱锺书”这一会让中国知识分子感到亲近的比喻来定位罗森。^①关于这位奇才对音乐艺术百科全书式的掌握了解以及他对西方文化传统各类知识的博闻强记，在西方音乐界和文化界早已成为传奇。罗森生于纽约的一个建筑师之家，自幼习琴，少年时拜著名钢琴家、李斯特的弟子莫里茨·罗森塔尔[Moriz Rosenthal, 1862—1946]为师，可算是李斯特显赫谱系的“嫡传”。他的正式职业身份是音乐会钢琴家，成名后频频在欧美

^① 参拙文“音乐中的钱锺书——记查尔斯·罗森”，《文汇报》2012年12月27日第11版“笔会”。

各重要音乐舞台和音乐节上亮相,并留下为数甚多的唱片录音。但不可思议的是,他在1940年代至1950年代入美国普林斯顿大学,就读的专业(学士、硕士至博士)居然是法国语言文学!据传,之所以未进音乐系,是因为罗森觉得该校音乐系的教师均是熟人,而有关音乐的理论 and 历史知识他已经比音乐系研究生知道的更多。除语言、文学主课外,他对数学和哲学也有浓厚的兴趣,选读了不少课程。当然,学业之余必需抓紧练琴——他的职业理想是做钢琴家。

他很骄傲,作为一个非音乐“科班”出身的法语文学博士[PhD],他完全靠自己的实力赢得专业经纪人和唱片公司的青睐,从而走上职业钢琴演奏生涯之路,并持续近六十年之久。他是历史上第一位录制德彪西钢琴练习曲全集唱片的钢琴家。钢琴中的经典保留曲目,从巴赫到巴托克,他早已烂熟于心。评论界公认,他的演奏以严肃、透彻的“智性”[intellectual]光彩著称,尤其体现在巴赫的《哥德堡变奏曲》、《赋格的艺术》,以及贝多芬的晚期奏鸣曲这些“庞然大物”的结构把握中。同时,罗森又以出色演奏复杂难解的现当代音乐闻名——他是勋伯格、韦伯恩钢琴作品的杰出演奏家;斯特拉文斯基、布列兹等著名现当代作曲家常常特邀他合作演出或录制唱片;而他与美国当代的作曲界泰斗人物埃利奥特·卡特[Elliott Carter,1908—2012]更是多年的“忘年交”(《古典风格》正是题献给卡特夫妇),曾委约并首演了卡特的多部钢琴作品。

这样一位受过严格大学文科学术训练的职业钢琴家,日后成为享有盛誉的音乐著述家和批评家,这虽在情理之中,但却是出于偶然——据罗森自己回忆,他之所以在弹琴之余开始文字写作,是因为自己的第一张肖邦专辑唱片于1960年出版发行后,他很不满意唱片封套上的曲目说明,觉得辞不达意,隔靴搔痒。此后,他开始自己动手写作唱片封套上的曲目介绍,其中总会融入他对所演奏作品的认识心得和批评洞见。很快,有人注意到了这些文字的精彩与不凡。有一天,一位出版家来找罗森约谈,一张口就承诺,愿意出版他的音乐文字,随便他写什么。^① 于是一发不可

① 参见2011年4月9日英国《卫报》[The Guardian]对查尔斯·罗森的采访报道。

收,罗森在繁忙的演奏生涯之外又开创了另一番事业——音乐著述^①。

二

罗森出版的第一本书即是《古典风格》。

这是一部奇书,只能出自奇人之手。洋洋洒洒几百页,论述对象是众所周知的维也纳古典乐派三大师——一个前人研究成果汗牛充栋、似乎很难再发表什么新颖创见的专题领域,全书居然以率性的散论笔法写成,看似随意,但学理的逻辑隐匿其中,含而不露。它甚至公然违反学术界的格式规范,行文中很少给出相关论点和数据的出处(1997年扩充新版增加的章节中,罗森对注释出处的交代更为仔细),好似不屑于理会学术界四平八稳、貌似严谨的惯例——但“吊诡”[paradoxically]的是,罗森在讨论学术问题时,却显示出他熟读最前沿的音乐学研究文献并能够敏锐抓住所讨论问题的关键,如他对申克尔分析方法和雷蒂动机分析方法的批判,以及他对诸多表演实践问题一针见血般的讨论。罗森似在表明某种姿态,作为演奏家他身在(音乐)学术圈外,但他却以不容置疑的权威性“客串”音乐学,并以自己的处女作深入到“古典风格”这一历史音乐学研究最核心的“深水

① 罗森的著作包括(按出版年代顺序):《古典风格》(*The Classical Style*, New York, 1971);《阿诺德·勋伯格》(*Arnold Schoenberg*, New York, 1975);《奏鸣曲形式》(*Sonata Forms*, New York, 1980);《浪漫主义与现实主义:19世纪艺术的神话学》(与Henri Zerner合著, *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, 1984);《埃利奥特·卡特的音乐语言》(*The Musical Languages of Elliott Carter*, Washington, 1985);《意义的边界:关于音乐的三次非正式演讲》(*The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*, New York, 1994);《浪漫一代》(*The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1995);《浪漫派诗人、批评家和其他狂人》(*Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*, Harvard University Press, 1998);《批评性娱乐:老音乐与新音乐》(*Critical Entertainments: Music Old and New*, Harvard University Press, 2000);《贝多芬钢琴奏鸣曲小指南》(*Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale University Press, 2002);《钢琴笔记:钢琴家的世界》(*Piano Notes: The World of the Pianists*, New York, 2002);《音乐与情感》(*Music and Sentiment*, Yale University Press, 2010);《自由与艺术:音乐与文学的随笔文论》(*Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*, Harvard University Press, 2012)。此外,罗森自1970年后持续为美国知识界著名杂志《纽约书评》撰写评论文章,四十余年从未中断,内容涉及音乐、文学、艺术——甚至美食与烹饪。

区”领域,并就此一炮打红,赢得学界交口称赞。从某种角度看,这简直是天才型的学术炫技——“炫技”[virtuosity]一词在这里没有丝毫贬义,它仅意味着我们面对罕见的心智奇迹时的由衷赞叹和惊奇。

可以先阅读一下学界权威对《古典风格》的定性评价,以便让我们的讨论具备更为客观的前提和基础。在著名的《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》中,杰出的英国音乐学家、莫扎特权威、也是该辞书的总主编萨迪[Stanley Sadie, 1930—2005]亲自操刀撰写了查尔斯·罗森的词条,其中他对《古典风格》做出如下总评:

罗森对音乐文献的主要贡献是《古典风格》。他的讨论在吸纳新近的分析方法的基础上,不仅着力于分析个别的作品,而且致力于理解整个时期的风格。罗森不太关注小作曲家的音乐,因为他“秉承一种似乎过时的立场:必须以这三位大师的成就为标准,才能最好地界定这一时期的音乐语言。”因而,罗森为古典大师的音乐建构了语境文脉;他以各位大师最擅长的体裁为依托,通过作曲的视角——尤其是形式、语言和风格的关系——来考察他们各自的音乐;而支撑这一切的是(罗森)对当时音乐理论文献的熟知,对古典时期各种音乐风格的掌握,对音乐本身诸多具有穿透力的洞见,以及对创作过程的深刻理解。^①

这是几近毫无保留的褒奖。有意思的是,《新格罗夫》从1980年版到2001年新版有巨大的改变(从20卷扩充至29卷,增加大量新条,诸多原有条目做了重大调整,甚至完全重写),这本身即是音乐学术进步和转型的真切反映。然而,上述这段针对《古典风格》的评价一字未动,说明学界对此书的高度认可一直保持稳定——尽管我们在罗森自己所写的此书“扩充版前言”中,也能了解到西方学界对此书论点和看法的争论有时也

^① Stanley Sadie, “Rosen, Charles”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001, Vol. 21, p. 691.

达到相当激烈的程度。

美国音乐学的领袖人物之一约瑟夫·科尔曼[Joseph Kerman, 1924—2014]在他那本被视为英美音乐学学科发展“分水岭”的著作《沉思音乐》^①中,针对西方(主要是英语世界)音乐学的现状和问题进行批判性总结,其中他抨击多年来英美音乐学仅仅关注“硬性事实”[hard facts]的“实证主义倾向”,呼吁音乐学术应该强化针对音乐作品审美意义和艺术价值的“批评性”研究——而查尔斯·罗森正是科尔曼推崇的榜样和理想。科尔曼用充分的篇幅和高度赞赏的笔调对《古典风格》一书予以评说,并明确指出,

在美国音乐学 1970 年代和 1980 年代朝向批评的学科范式转换过程中……正是罗森提供了最具影响力的样板。^②

三

科尔曼尤其看重《古典风格》一书在体例和论述上的“异端性”[heterodox]——它既不是严格意义上的音乐史叙述,也不是通常所见的作品分析,更不是音乐技术理论的说明和建构。然而,此书的内容却与历史、分析、技术理论紧密缠绕,并常常触及风格、体裁、美学、文化等多方面的范畴。位于全书中心的当然是维也纳古典乐派三位大师的创作实践和杰作结晶——罗森要向读者和听者指明,这些杰作之所以产生的风格前提和语言机制是什么,这些杰作的卓越性和审美价值究竟何在。这种学术旨趣恰是科尔曼所一贯提倡的“批评”[criticism]的路向,难怪科尔曼对《古典风格》推崇备至。从审美鉴赏和接受的角度看,普通听者同样关心这些古典杰作有什么好?好在哪里?旨趣为何?立意何在?这些问题正是我们作为审美主体之所以对音乐作品感兴趣的焦点所在——而所谓

^① Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, 1985. 已有朱丹丹、汤亚汀中译本《沉思音乐》,人民音乐出版社,2008年。

^② Kerman 上引书原著,第 154 页。

“批评”,正是要直面这些问题并做出回答。

然而,罗森对自己写作的目标设定乍一看却非常低调:他在此书初版前言中甚至说“只是想对该时期的音乐语言进行一番描述”。^①所谓“音乐语言”,在专业音乐界大家似早有共识——它指的即是旋律、节奏、主题、动机、和声、调性、对位、织体、音色、音域、音区、曲式、结构、比例、布局等音乐的技术语言范畴。的确,翻阅《古典风格》,读者会发现罗森谈论音乐从不脱离上述技术范畴,这也是全书动用了四百余个谱例(有的较短,有的很长)的原因所在——观察和描述音乐的技术语言,必须参照乐谱,否则不仅难以深入细节,甚至根本无法运作。用罗森自己的话说,“我们需要以地道具体的音乐术语来把握……感觉”。^②

这里,罗森在不经意间流露了他的真实雄心:他要用冷静、客观、具体而切实的音乐语言观察和描述来把握那些难以捉摸和说不清楚的“音乐感觉”。头脑清醒,文笔清晰,从不含糊其辞,完全排斥不着边际的废话和空话,总是能够“百发百中”地触及音乐、风格和作品的核心艺术命题。所谓“文章不写半句空”——这当然不仅是罗森个人学术天才的卓越表现,也是英美长期以来经验主义学术传统的孕育结果。我曾对罗森的这一特点做过如下评论:

音乐的感觉原本是极其微妙和难以言表的,但罗森居然可以将那些似乎不可捉摸的东西用非常清晰和准确的文字从音乐技术肌理的角度予以澄清和剖析,这是他的特别强项和无上光荣。^③

那么,罗森在《古典风格》中究竟是怎样做的?

四

此书像一件艺术品一样,内部具有良好的起承转合结构,但外表看却

① 《古典风格》,第 xi 页(指英文原著页码,即中译本边码,下同)。

② 同上,第 53 页。

③ 拙文“音乐中的钱锺书——记查尔斯·罗森”。

似行云流水般随意。八个部分(中译本分“八卷”)的总体布局,前两卷是对18世纪音乐语言和古典风格的概貌总览,为后面更为具体的作品分析和批评提供背景和前提。中间五卷,分别对古典风格最有代表性的体裁和作品进行鞭辟入里的点评和剖析——海顿的弦乐四重奏、交响曲、钢琴三重奏,莫扎特的协奏曲、弦乐五重奏、喜歌剧,贝多芬的代表性钢琴作品和他最突出的风格语言特征,以及古典时期的其他音乐体裁如严肃歌剧和教堂音乐等。最后的“尾语”点明古典风格原则在舒曼创作中的瓦解和在舒伯特作品中短暂的回光返照。这个“尾语”的论述主题以及它的开放感,都奇妙地指向了罗森多年后堪称《古典风格》姊妹篇接续的另一部著名论著《浪漫一代》。^①

在《古典风格》全书看似散漫而经验主义式的历史浏览和技术观察背后,潜藏着罗森独特而深刻的理论思考和美学洞见。因此,他才不会被大量的历史事实所淹没,并能从海量的作品实例中梳理出线索和问题。例如,“风格”作为此书的中心议题,它其实在音乐中(乃至所有艺术中)是处于核心地位的美学范畴——在谈论音乐的过程中,如果脱离风格的概念,讨论恐怕根本无法进行。但罗森尖锐指出,将统计学意义上的特征归纳作为艺术中的风格界定,混淆时代风格、民族风格这样的“无名氏风格”与艺术家的个人风格,这会造成理论上的混乱。罗森认为,所谓风格即是艺术家掌握、探索和开掘艺术语言内涵和潜能的集中体现,只有最卓越的艺术家方能成就——此即所谓“古典风格”一词的本意所在:

古典风格……不仅综合了该时代的艺术可能性,而且也是往昔传统遗产的纯化体现。正是在海顿、莫扎特和贝多芬的作品中,所有当时的音乐风格因素(节奏的、和声的与旋律的)协调

^① Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1995. 此书的旨趣、思路、体例和文笔与《古典风格》类似,主要涉及舒伯特、柏辽兹、门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特等古典之后的第一代浪漫派作曲家,其中针对舒伯特、肖邦和舒曼的论述尤其得到学界的高度评价。1996年,《浪漫一代》获美国音乐学学会的奥托·金克尔代[Otto Kinkeldey]奖。

运作,这个时代的理想在极高水平的层面上得以实现。^①

由此出发,罗森明确反对历史音乐学中那种只顾埋头搜寻事实,但却忽略时代、作曲家和作品的艺术要旨的研究倾向。他从界定 18 世纪的调性语言着手,清晰说明了在古典风格中具有支配地位的“奏鸣曲美学”——一种基于清晰分明的调性等级关系,以冲突和解决的戏剧化进程作为音乐基本要义的音乐思维范式。罗森进而通过精确而深入的音乐例证展示,对照比较巴洛克风格和古典风格两种不同体系中音乐语言各个要素之间的异同,充分揭示了 18 世纪晚期音乐语言在节奏、旋律、和声等所有维度上所达到的高度协调一致和有机统一,以及由此而来的蕴含于这种语言中的丰富表现可能和巨大潜在能量——这即是为为何罗森敢于宣称:

……“classical”[古典,经典]一词,暗示一种具有示范性和标准性的风格。像文艺复兴盛期的绘画一样,古典时期的音乐仍然提供着某种尺度,它是评判我们其他艺术经验的准绳。^②

可以说,就界定某个时期的音乐语言机制和说明某一乐派的风格要素肌理而论,在我个人看来,尚无人堪比罗森在《古典风格》前两部分中所达到的清晰性和深刻性。罗森反复强调古典时期奏鸣曲思维中主属(以及属的替代)两个不同调性区域的“对极性”,高度重视主调区域的稳定性和比例感在大尺度结构中的框架作用,并着重点明了周期性乐句的节律和此时节奏脉动的灵活变化对于古典风格形成的关键性意义。这些针对音乐技术语言肌理的真知灼见,已深刻影响并改变了世人对维也纳古典乐派的整体理解。而在谱面观察的深入地道和联系实际音乐听觉的生动性方面,罗森也为音乐分析与批评树立了新的标尺和典范。罗森这种直

① 《古典风格》,第 22 页。

② 同上,第 xii 页。

面音乐语言的审美特征和艺术旨趣展开有趣讨论的独特才能,在接下去深入解剖和评判海顿、莫扎特和贝多芬的具体创作时体现得更为淋漓尽致。

五

基于对古典时期音乐语言整体运作体系的深刻理解,罗森针对维也纳古典乐派三大师的代表性创作领域和公认杰作逐一进行分析、论说、评判、解释和说明——简言之,对这些作品进行批评性的审美回应。应该说,其中所论及的大多数作品音乐家(甚至普通乐迷)都耳熟能详。然而通过从不脱离听觉实际的谱面观察,或者说通过基于乐谱分析的敏锐聆听,罗森却在这些大家似已“烂熟”的经典曲目中常有新的发现,高论不断,新见迭出。

罗森往往擅于抓住作曲家的某一突出特点,并以此为依托重点凸显这位作曲家的艺术成就和要旨,如他对海顿音乐旨趣的定性说明:

一首作品的运动、发展和戏剧的过程潜伏在材料内部,材料的构思方式似要释放出其储存的能量,因而音乐不再是衍展开来,如在巴洛克时期,而是真正从内部迸发出来——这种感觉是海顿对音乐史的最伟大的贡献。^①

这俨然是不容置疑的权威论断。以此为出发点,他特别考察了海顿在弦乐四重奏、交响曲中如何关注主题—动机材料中蕴藏的动态潜能(尤其是其中的不协和关系)并在作品的结构过程中充分释放这种潜能的艺术。通过自己鞭辟入里而又联系广泛的分析批评,罗森让我们以更加敏锐的耳朵和更加尖锐的感知去重新体验音乐。这实际上是某种不可多得的示范——如何以高度的修养和丰富的联系去聆听音乐和观察

^① 《古典风格》,第120页。

音乐。

莫扎特显然是罗森的最爱,在三位大师中罗森将最多的论述篇幅留给莫扎特,对莫扎特的偏好和赞赏也最不加掩饰。莫扎特的音乐具有众所周知的自如性和与生俱来的优雅感,但很少有人能像罗森那样对莫扎特的上述艺术特质进行如此清晰和地道的音乐说明。例如,罗森指出,莫扎特的乐句结构总是呈现出迷人的对称性,因而给人带来隽永、端庄的美感。但莫扎特的对称之所以从不显得生硬和做作,是因为莫扎特总是知道,音乐是最敏感的时间艺术,所以音乐的对称绝不是直白的复制对等,而必须考虑音乐直线向前的时间动态。罗森对此写道:

就时间维度而言,音乐当然是非对称的,它只朝一个方向运动,因而依赖于比例关系的音乐风格就必须寻找另外的途径来矫正不对等性……莫扎特乐句的内在对称性也考虑到时间的导向感,它外部的多变性是出于对平衡的微妙调整,从而达到了一种更完美的对称。莫扎特针对不可逆转的前行运动而调整他的对称感,由此获得力量和愉悦的结合,要说明这一点不免有些困难,因为我们简直想引录他写下的所有音乐。^①

罗森随后立即用《“狩猎”四重奏》K. 458 末乐章主题的精彩分析来支持自己的上述论断,而他的分析总是紧扣乐谱谱面,同时又似乎让人能够听到实际的音乐鸣响。此类让人赏心悦目(耳)的音乐分析和批评,同样也可在罗森针对莫扎特其他作品的论述中见到(尤其是针对 K. 271、K. 453、K. 466、K. 467、K. 488、K. 515、K. 516 等作品的较为充分的讨论)。在这种时候,我们甚至可以说,罗森做到了比莫扎特自己更理解莫扎特——因为莫扎特在运用古典风格的语言时,往往是出于耳濡目染而养成的本能,他当然会自如地操控这种语言,但并不一定能从理智上说明这种操控的程序和机制。而批评家、理论家的存在意义恰恰在于,为艺术的接受者说明和解释艺术

^① 《古典风格》,第 187—188 页。

家的所作所为,并在更大的语境文脉中判定艺术家所作所为的意义和价值。

莫扎特在歌剧体裁上的一个突出成就是,他在情节动作的展开和音乐进行的组织两方面达到了无人比肩的有机匹配和有效平行。罗森通过实例分析,充分说明莫扎特之所以取得这一成就,关键在于他总是能够让具体的戏剧动作和无所不在的奏鸣曲原则进行灵活的嫁接,从而不仅让音乐完美地支持和匹配戏剧动作,并且从不损伤音乐的自身形式要求与逻辑。而在罗森针对莫扎特歌剧的文化解读和批评中,他利用自己博闻强记的丰富历史文化知识,将这些歌剧的文本和思想放置到18世纪晚期欧洲的大文化背景中,并以独到的眼光洞察到这些歌剧中未被前人发现的特殊意蕴。罗森甚至看到莫扎特的歌剧和音乐中潜藏着危险的颠覆性——

在运用音乐的诱惑力量的强度和广度方面,没有哪位作曲家可与莫扎特相比……莫扎特风格最不同凡响的一点是,将身体性的愉悦(对音响的感官性游戏,沉湎于最官能性的和声行进)与线条和形式的纯粹性和经济性相结合,这使得诱惑更加有效。^①

这段惊人之语当然是罗森非常主观的批评论断,只是他的一家之言,不足为信。但在音乐批评(以及所有的艺术批评)中,批评家的主观立场和视野不仅有其存在的合理性,而且也正是批评能够保持生气和活力的紧要所在。

罗森对贝多芬音乐风格和语言的评判同样堪称惊人——在他看来,贝多芬的独创和大胆并不在于他有意违反古典时期的惯例常规(这是常见的一般看法),而是固执地坚持使用古典风格的根本原则和手法,只是在运用中往往刻意强化、拉长甚或夸大相关的惯例常规,使之面目全非,初听上去好似全新的创造。罗森甚至在扩充新版中专门加了一章,强调

① 《古典风格》,第324页。

贝多芬的晚期创作中看似革命性的音乐语言其实仍是基于他孩童时代即已熟知的惯例手法(如再现部中出现下属调性,发展部最后走向关系小调)。这与一般的音乐史共识可谓针锋相对。罗森似乎坚决地把贝多芬视为18世纪古典风格的继承者,否认贝多芬与浪漫主义之间的直接关联和对浪漫派音乐的实质性影响。关于他的这些看法,尚存不少争议。

六

罗森针对古典风格总体语言特征的出色概括和针对具体作曲家和众多作品的犀利点评,无疑会让中国读者、学者和听者感到“眼睛一亮”。我曾在一篇论文中谈及《古典风格》对于我们自己的学科建设和我国当前音乐学术发展的参照和借鉴意义:

这本论著不仅针对维也纳古典乐派三大师的诸多音乐杰作进行了精辟深刻的专业性剖析与批评,而且对如何观察音乐技术语言的运作,如何把握作品的独到“立意”与匠心,以及如何用准确、干净而流畅的文字语言来捕捉声音的流动及蕴含其中的意义,都有不可多得的借鉴价值。特别值得注意的是,罗森善于针对某部作品在音乐语言上最突出的个性方面——可以是和声—调性的、动机—主题的、对位—复调的、织体的、曲体的、体裁的、音响的、材料的……以及所有上述范畴的自由组合或叠加,不一而足——进行“有话则长、无话则短”的鞭辟入里、专业内行的分析评论,从而打开了极其多样和多元的音乐分析批评空间,并从中体现出深厚的音乐学养与知识储备。^①

《古典风格》的原初读者是西方世界的音乐家、音乐学家和音乐爱好

^① 拙文“音乐作品的诠释学分析与文化性解读——肖邦《第一即兴曲》作品29的个案研究”,《音乐艺术》2009年第1期,第90页。另见《音乐解读与文化批评——杨燕迪音乐论文集》,上海音乐学院出版社,2012年,第98页。

者。移至中文语境中,国内读者或多或少对罗森的观点、视角和行文笔触会有些不习惯,反应和反响与西方读者也会有诸多不同。例如,罗森高度重视调性思维在古典作品中的建筑性作用——他的音乐描述和分析往往以调性布局及调性的相互关系为重要观察点,这种更为注重“深层”结构的看待音乐的方式,与中国音乐家更加偏好主题—动机的“表层”性格表现的习惯就相当不同。又如,罗森作为一位优秀的演奏家,他对音乐的感觉和感受带有强烈的时间方向性,因而在分析和批评音乐时他非常注意节奏、“脉动”[pulse]、“步履”[pace]等范畴和维度,而某些概念和术语是我们以前在描述音乐时很少运用、甚至很少意识到的方面。再如,他始终关注作品中具体材料与整体形式结构之间的紧密关联,极为强调并有意凸显一部作品的语言和形式中最有特点、最具创意的方面,这都为中国读者和学子提供了非常有价值的参考和启示。

进而,在我看来,罗森的《古典风格》一书对于中国音乐学界最重要的借鉴意义,不仅在于如何看待、观察、剖析和评判音乐这个层面,还在于他在如何用文字语言触及音乐这个重大命题上有新的突破,并带来新的启迪。用文字语言说音乐,这其实是音乐学、音乐批评的中心任务,也是这门学科的永恒困境和难题。据称,音乐本来是拒绝文字言说的。但文字语言又是我们进行说明和交流的唯一通用工具。于是这其中就产生了一个具有“二律背反”性质的悖论。我个人以及中国音乐学界的相关同行近来一直在致力于探讨和尝试解决这一悖论中的问题:

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。^①

而《古典风格》一书恰恰在帮助我们思考和回答上述疑难时有切实的功效

^① 拙文“音乐评论实践的方法论札记”,《音乐爱好者》2005年第7期,第13页。另见《音乐的人文诠释——杨燕迪音乐文集》,上海音乐学院出版社,2007年,第66页。

和价值。

关于罗森的音乐文字的特点和美感，我曾有过如下评价，或许对中国读者有一定的提示作用：

这是带有某种音乐美感的音乐论述，我甚至觉得全书那种看似随意、但新见迭出而又绝无强迫感的叙述文风，会令人联想起莫扎特音乐自如而放松的韵味。实际上这是罗森行文的一贯风范——一切中要害但并不妨碍生气盎然，学富五车但绝不“掉书袋”，文笔犀利而又不失优雅。^①

这当然不是每位音乐学人都能达到的境界，但不妨作为某种榜样，值得所有音乐文字写作者参考、对照乃至效仿。尤其值得一提的是，《古典音乐》中的音乐论述绝大多数都是直接针对音乐本身（特别是音乐的技术语言），而非音乐的外围和背景，而这恰是文字触及音乐最难驾驭的方面。我们已经见过太多味同嚼蜡、毫无音乐感、根本没能触及音乐实质的音乐描述文字（中西文中均很常见），也曾读到过不少自我陶醉、辞藻花哨、但却完全回避音乐技术肌理的“文学性”音乐叙述（中文较西文远为常见），考虑到这种状况，罗森的音乐文字对于我们的意义和价值便不言自明。

七

这样看来，罗森的这种音乐文字风格和著述方式似已臻佳境。我们是否可以就此宣称，罗森与他的《古典风格》代表着乃至达到了音乐著述和文字写作的至高理想？

应该指出，罗森的《古典风格》诞生于四十余年之前，当时的西方音乐学界仍处在“实证主义”和“形式主义”的高峰期——这在科尔曼的《沉思音乐》一书中有很清楚的交代。因此，尽管《古典风格》属于当时英美音乐

^① 拙文“音乐中的钱锺书”。