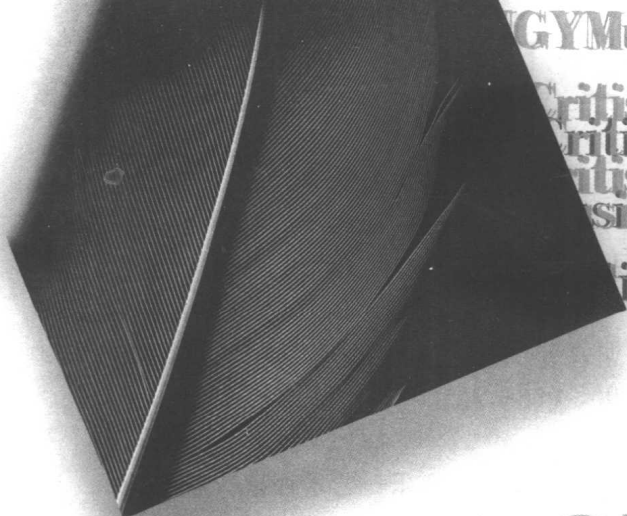


音乐批评学

MUSIC CRITICISM

明言 著

中央音乐学院出版社



GYMusic Critism M

critism Music Crit

ritism Music Crit

itism Music Critis

sic Critism Mus

ism Music Crit

M^usic C^ritism

音乐批评学

明 言 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐批评学/明言著. —北京:中央音乐学院出版社, 2003. 12

ISBN 7-81096-006-7

I. 音… II. ①明… III. 音乐—艺术评论 IV. J605

中国版本图书馆(CIP)数据核字(2003)第 018465 号

音乐批评学

著 者/明 言

出版发行/中央音乐学院出版社

经 销/新华书店

开 本/880×1230 毫米 1/32 开 印张/14.5 字数/389 千

印 刷/北京大地印刷厂

版 次/2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印 数/1-3000 册

书 号/ISBN 7-81096-006-7

定 价/33.00 元

中央音乐学院出版社 北京市鲍家街 43 号 邮编 100031

发行部:(010)66415712 传真:(010)66415711



明 言

博士，教授，1962年出生于山东泰安。长期从事20世纪中国音乐史、音乐批评学的研究与教学工作。1987年获曲阜师范大学文学学士学位，1992年入中国艺术研究院研究生部学习研究生课程，1998年入中央音乐学院音乐学系攻读博士学位，2001年获文学博士学位。曾先后获“宝钢教育奖”（2000年）“傅成贤奖学金”（1999年、2000年），“中央音乐学院研究生论文比赛”一、二、三等奖（1999年、2000年、2001年），美国亚洲当代文化研究会“优秀华文奖”（2003年）等。

代表性的著作有：《20世纪中国音乐批评导论》《20世纪中国音乐史论研究文献综录——中国当代音乐史卷》（与他人合作）《音乐批评学》。代表性的论文有：《论“大音希声”研究中的“本文”和“远化”》《应以开放意识观照“谭盾”现象》《“文化中国”的现实成果》《历史是既然的》《音乐舞蹈史诗〈东方红〉的文化生态研究》《探录“磨刀石”》《唯美主义、“启蒙主义”、“平民主义”的融会贯通》《音乐批评学刍议》《新时代、新探索、新成就、新问题》《20世纪中国音乐批评学科的理论及历史问题》《我思故我在 我写故我生 我吟故我腾》等数十篇，约80万余字。

内容提要:

这是我国第一部全面、系统地研究、论述“音乐批评学”的基础理论、基本原理、基本对象、基本范畴的教程性专著。本书可以作为音乐艺术院校“音乐批评”课程的教材使用,也可以作为普通高等院校音乐基础理论的参考读物。全书共分为两个部分:第一部分是“论”,包括绪论及第一章至第九章,论述的是音乐批评的基础理论的各个基本方面;第二部分是“史”,包括第十章、第十一章,勾勒的是中国与西方音乐批评的历史脉络。全书立论新颖、结构严谨、论述流畅、例证翔实。可称为中国当代“音乐批评学”的开拓性著作。

本书为“广东省高等学校人文社会科学研究规划项目”,现由本社出版,谨向全国各高等院校推荐。

责任编辑:俞人豪

封面设计:金色池塘工作室
caitang@126.com

目 录

绪 论 “音乐批评学”刍议	(1)
一、“音乐批评学”是一门亟待设立的学科	(1)
二、音乐批评学的研究对象和本质属性	(2)
三、音乐批评学的基本范畴和学科体系	(14)
四、不是结语的结语	(17)
第一章 音乐批评的本质论	(19)
一、批评本质如是说	(19)
二、音乐批评谓何?	(31)
三、音乐批评何谓?	(37)
第二章 音乐批评的功能论	(42)
一、批评功能的诸家学说	(42)
二、音乐批评的调节功能	(46)
三、音乐批评的文化使命	(52)
第三章 音乐批评的主体论	(56)
一、批评家的社会属性	(56)
二、批评家的思维方式	(67)
三、批评家的学识人格	(77)

第四章 音乐批评的对象论	(105)
一、音乐的“物化”文本	(105)
二、音乐的“动态”文本	(118)
第五章 音乐批评的标准论	(125)
一、批评标准的本质	(125)
二、批评标准的属性	(128)
三、批评标准的设定	(134)
四、批评标准的应用	(137)
五、批评标准的嬗递	(140)
六、我们的标准观念	(156)
第六章 音乐批评的形态论	(162)
一、批评形态的样式	(162)
二、批评形态的类型	(167)
三、批评形态的特征	(170)
四、批评形态的属性	(172)
第七章 音乐批评的方法论	(174)
一、批评方法形而上	(174)
二、批评方法的模式	(188)
三、方法论基本准则	(200)
第八章 音乐批评的操作论	(210)
一、批评操作的原理	(210)
二、批评操作的程序	(225)
第九章 音乐批评的发展论	(247)
一、音乐批评的自身性因素	(248)

二、音乐艺术的实践性因素	(254)
三、音乐批评的社会性因素	(257)
第十章 中国音乐批评史纲	(264)
一、音乐批评的萌芽期	(264)
二、音乐批评的成熟期	(281)
三、音乐批评的深化期	(311)
四、音乐批评的转型期	(340)
第十一章 西方音乐批评史纲	(356)
一、音乐批评的萌芽期	(357)
二、音乐批评的确立期	(373)
三、音乐批评的多元期	(390)
参考书目	(449)
后 记	(455)

绪论 “音乐批评学”刍议

一、“音乐批评学”是一门亟待设立的学科

音乐批评学是一门亟待设立的学科。虽然在古今中外音乐的历史上诞生过许多音乐批评的经典性文本，但是，把音乐批评作为一门学科来予以有意识地进行学科建设的文本却微乎其微。时至今日，由于种种原因，人们对音乐批评自身的非议纷至沓来。追根求源，笔者以为这些非议，无不出乎于学科主体意识不足、学科本体意识模糊、学科理论体系孱弱、批评操作能力有限、学科历史定位不明之外。而确立这些意识、观念、方法、体系等，又无不寄希望于音乐批评学学科体系的坚实确立与长足发展。

从历史规律、学术惯例和学科自身的逻辑结构来看，一门新型学科的独立与发展，离不开以下三项基本条件：

第一，应当有系统的专业理论著述出现。虽然，学科意识出现在学科理论著述之前，但是仅有学科意识而没有学科基础著作的出现，这些意识不过是仅仅存在于理论家的脑海里，对社会理论现实不能够产生深远的影响力。中外各类音乐辞典里面，尚没有“音乐批评学”条目，这对于音乐批评的现实实践和历史成果的研究来看，的确是令人窘迫和困惑的。

第二，应当有专门的媒体空间。“实践是检验真理的惟一标准”，理论著述出现以后并不是万事大吉了，它是否具有现实意义、历史意义和理论意义？这些都是需要结合现实的批评实践进行认真推敲和反复论证的。所以，这些理论的探讨活动应当以媒

体的方式呈现给社会,使社会各阶层、各类别的人们能够对之进行批评,使之更臻完善。

第三,应当成为高等专业音乐艺术院校的基础性理论课程。音乐批评学科在音乐理论家族中的重要性自不待言,而作为培养高等音乐人才的音乐艺术院校,应当将这门学科作为基础理论课程。因为对音乐进行价值层面上的批评,是每个音乐学生时时都需要面对的问题,在面对这类问题时,有意识地运用音乐批评的观念与方式方法,就可以使他们做出符合历史规律和艺术规律的价值判断,更可以使他们在艺术的道路上不走或少走弯路。

诚然,以上这三项基本条件,在当下的中国社会中还未能够成为现实。这就更需要我们理论学者,以极大的勇气和毅力,积极地投入到这个面向未来无限开放的事业中去。以自己的批评理论探讨的实践,去探索音乐批评学科的内在本质规律和掌握这些规律的方式方法,进而再以这些探索性的成果奉献社会、裨益实践。

二、音乐批评学的研究对象和本质属性

1. “音乐批评”与“音乐批评学”的辨析

弄清楚“音乐批评学”的概念,首先要对“音乐批评”进行词义学方面的探究。因为“音乐批评学”是“音乐批评”之“学”,两者有统又有分,有同又有异。在进行这种探究之前,我们不妨借鉴一下“文艺批评”领域里的这类论述。

对于“文艺批评”这个术语,美国新批评派的创始人 J.K. 兰色姆在他于 1937 年发表的《批评公司》^①中,开篇的第一句话,就提出了这样的诘问:“说来奇怪,似乎还没有人告诉我们究竟什么是文艺批评”^②。兰色姆的这种溯根求源式的追问,其目

^① J.K. 兰色姆的《批评公司》文,可参见《二十世纪文学评论》(上册)。上海译文出版社 1987 年出版。

^② 戴维·洛奇编:《二十世纪文艺批评》(上册),第 385 页。上海译文出版社,1987 年出版。

的在于提醒当时的人们，不要以司空见惯的眼光去面对批评学科的内在本质属性。在这种不断追问式的探讨中，人们可以不断地超越旧有的认识，逼近事物的本质，进而推进自己的认识深度、扩充自己的认识广度，提高自己对批评学科的掌握能力。

中外权威的音乐百科全书或相关的文论中，对音乐批评的定义、对象的论述有很多，以下不妨择要援引出来，以便于进行宏观审视与比较。

东瀛的渡边先生在《日本标准音乐辞典》中是这样阐释的：

音乐评论^①，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。这个定义中的“我们”，就是“当代”的意思。对于那些渗透在历史中的古代音乐作品、音乐表演的评述，一般不称为音乐评论。因为音乐评论是以批判的态度来看待当代音乐生活中的音乐现象的，所以，它与以批判的态度来看待过去音乐生活中音乐现象的音乐史，在目的和任务是完全不同的。又因为音乐评论大多是以演奏为主要对象的，所谓，音乐评论与其他文艺评论相比较而言，其意义就略有不同。就评论的社会意义来说，如果这种评论的报道不以某种形式向社会公开发表，它就不具有真正的评论意义。

音乐评论在下列基点上比其他的艺术评论更困难：第一，由于音乐是随时间的经过发生而流逝，是一次性完成的，所以不可能把对象进行反复地观察。因此，对作品评论

① 渡边在这里所谓的“音乐评论”，就是我们所谓的“音乐批评”。因为在日语中“批评する”是指对缺点错误进行批评指正；对事物进行评价时，日语使用“评论する”。需要指出的是，国内有学者习惯于把“音乐批评”称为“音乐评论”；在翻译中也习惯于将“criticism”翻译为“评论”。笔者以为：“评论”一词，适于对当时面对的具体对象进行具体评价的表述。而富于理性思考、哲理陈述的评价，应当以用“批评”一词来称谓。在汉语中，“批评”有时作为中性词使用，它的直接词义就是：对事物进行分析、判断、评价。在国内的他类艺术学科中，人们为了增加艺术评价学科的理性素质、学术内涵，普遍将之称为“文学批评”、“戏剧批评”、“美术批评”，等等。

时，只凭一次性的听赏，就来进行评论是不够准确的。如果听赏到的演奏是唱片或录音性质的，则须另当别论。第二，由于音乐形象具有不确定性，因此在用语言表达时就显得很困难。即使如此，从音乐评论的属性上来看，滥用专门术语所进行的评论也是不能够接受的。

显然，渡边先生对音乐批评（他的表述是“音乐评论”）的定义及其对象范围的理解，是居于“小范围”（狭义的）的音乐批评的视域之内的。所谓“小范围”（狭义的）的音乐批评，这是笔者的定性。就是把音乐批评的对象仅限于对“我们的”、“当代的”音乐创作、音乐表演进行评价，而面对社会音乐活动、听众群体审美价值取向、音乐历史等这些宏观因素时，基本不去做出价值评判；也不注重对当下之前的人物、作品、事件进行价值评判。^①

基于此种音乐批评学科观念，梁茂春先生在《音乐学基础知识问答》^②的“音乐评论”条目中，是这样说的：

“音乐评论”也可以称为“音乐批评”，简称“乐评”。它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。简言之，“音乐评论”即对当代音乐的研究、评论。

请注意这里强调的“当前”两个字。这是“音乐评论”和“音乐史研究”区别的关键。它们的区别就在于：音乐史研究是“远距离考察”，其实就是对“从前”的——几千年前、几百年前、或数十年前的——音乐事件进行研究和评论；而音乐评论则是“近距离观察”，即对眼前的或数年前

① 有关于“小范围”（狭义的）音乐批评观念，还可以举出：温顿·迪安在《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中撰写的《音乐批评》词条，黄自在1934年4月撰写的《乐评丛话》（《黄自遗作集 [文论分卷]》安徽文艺出版社1997年出版）等。

② 俞人豪等著：《音乐学基础知识问答》，第326页。人民音乐出版社1997年12月北京第1版。

的音乐现象的研究和评论。因此，今天的音乐评论，就是明天的音乐史料。还请注意这里强调的“评论”两个字，音乐评论要对音乐的优点、缺点进行鉴定，并做出价值判断。这是“音乐评论”和“音乐新闻报道”的区别的关键。

也是基于此种音乐批评学科的观念，叶纯之先生在《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的“音乐评论”词条中，是这样定性音乐批评的：

（音乐评论是）音乐生活中的一种专门活动，是一定的阶级、阶层或社会集团通过评论家以书面文字或口头语言来表达对音乐的褒贬、要求、评价、展望、回顾等的一种特殊方式。良好的音乐评论具有科学性与权威性，对创作、演出、欣赏以及社会音乐生活起相当重要的影响。广义来说，音乐评论也可包括一般普通听众所发表的意见在内。这种意见若形成舆论或呼声，其力量及影响比评论更大。

音乐评论的对象，通常以音乐作品及演出为主，也可扩展到对音乐家、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。音乐评论的表达方式除书籍、报刊、杂志之外，还可通过集会或其他的公共宣传手段，如广播、电视等来扩大评论的影响。评论的内容和形式因不同对象而有差异。如供专门家参考的偏重理论性和技术性的分析；对广大听众则采用较为通俗普及的解说介绍。

梁茂春先生对“音乐批评”的视域所做出的限定是这样的，即：“对当前或近期音乐生活中的各种现象进行研究、分析并做出判断和评价。”叶纯之先生在以上所说的“通常以音乐作品及演出为主，也可扩展到对音乐家、音乐风格、流派、音乐书刊的评价”的话语，都与渡边的“我们的”、“当代的”定性基本一致。但是，在以下的陈述中，叶先生又指出：音乐批评在实际的展开中“常涉及与音乐有关的各种社会现象”。这实际上就不再把音乐批评学科的对象仅限于“我们的”、“当代的”之内了，他已经下意识注意到：应当关注对现实音乐现象具有重要驱动力的

其它因素，并对此进行批评——分析、鉴别、矫枉与评价。这样，便引出了如何超越“小范围”音乐批评的视域局限的问题。于是，学者们开始试图在“小范围”音乐批评定义的基础上，在不逾越音乐批评学科界限的前提下，寻求这种视域的扩充。

国外学者的这种扩充、超越式的论述，可举日本《新音乐辞典》远山一行撰写的词条和苏联学者尤·弗·克尔德什在苏联《音乐百科全书》中的有关阐述为例。远山一行在他所撰写的词条中，是这样阐述自己对音乐批评学科的定义及其对象范围的理解的：

音乐批评这一名词，如果从更广泛的意义来理解，那么可以说是在音乐活动的一切领域中。即在音乐的作曲、演奏、欣赏等行为中经常起作用的根本的精神活动。但是，一般说来，音乐批评是指通过某些公共机构，用文章或语言的形式，来反映这种精神活动。

不言而喻，音乐批评的对象主要是音乐作品和演奏，还涉及和音乐有关的一切社会现象。从音乐批评的根本性质和批评对象的不稳定性来看，音乐批评在表现形式和社会作用上，也是多方面的。音乐批评一方面和各种学术上的音乐研究相关；另一方面，音乐批评又具有以文学的方式表现自己的音乐情感的、富于创造性的特质。除此之外，音乐批评还应具备专门的技术层面的分析；另一方面，又有对大众进行启蒙指导、介绍的任务。

苏联学者尤·弗·克尔德什在苏联《音乐百科全书》中，是这样阐述自己对音乐批评的定义的：

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。对任何一个创作事实所做的客观性的、批评性的评价，都不可能不去考虑使某一创作事实得以产生的某些具体条件，对这一或另一创作事实在音乐发展总的过程中、在一定的历史时代的某个国家和人民的社会文化

生活中所占的地位也不可能不加以考虑。为了使客观性的、批评性的评价具有足够的根据并能令人信服，这种评价应以扎实的方法论原理、历史与音乐学理论研究所积累的成果作为自己的基础。

在音乐批评与关于音乐的科学之间不存在根本的、原则的区别。而且，往往也难于将这两者加以区分。与其说这两个音乐领域的区别是以内容和摆在我们面前的某些任务的本质为基础的话，不如说它们是以音乐批评及关于音乐的科学得以实现的某些形式为基础的。维·格·别林斯基是反对把文学批评分为历史性的、分析性的、审美性的（即评价性的）批评的。他曾经这样说道：“缺乏审美性的历史性的批评，或者反过来说，缺乏历史性的审美性的批评，都是片面的批评。因而，也是谬误的批评。批评应该是一个统一体，而批评的观点的多样化应该是来源于一个总的源泉。”……

概括地说，艺术批评的领域——其中包括音乐批评，通常认为主要是对当代艺术现象的评价。

远山一行所说的“音乐批评的对象主要是音乐作品和演奏”的话，是在“狭义的”批评定义的基础上建立起来的。进而，他的音乐批评“还涉及和音乐有关的一切社会现象”的陈述，就具备了更为广博的学科文化视野。克尔德什所说的“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”，其实也就是在广义的、宏观的视野的基础上，建构音乐批评的学科体系。

国内的学者持这种“广义的”音乐批评学科观念的人，也不在少数。

居其宏先生在他的论文——《论音乐批评的自觉意识》^①中，对“音乐批评”有过这样的一个阐释：

音乐批评……主要指对具体作品、创作表演活动、审美

^① 《音乐研究》1986年第1期。

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。

（音乐批评就是）以普遍的人文知识、审美经验为内在尺度，对当代一切音乐现象进行鉴赏、研究、分析并做出即时性的审美评价或历史评价。^①

蔡良玉先生在她的论文——《为中国音乐学的发展创造条件》^②中，有过这样的表述：

其实，音乐学的所有门类和学科都离不开批评性的研究，我们的实际音乐生活也从未能离开音乐批评。在考虑音乐学的建设问题时，我觉得有必要用新的眼光冷静地、科学地考虑这个学科的重建。有必要在音乐学院里重新恢复和加强音乐批评的课程和专业。不过，这必须是新的意义上的音乐批评，即包容考证、分析、史学、美学等诸门学科于一体的音乐批评。

有关于此，在学科建设走在前面的文学界的批评陈述值得借鉴。孟繁华先生在《文学批评与文化批评》^③中，曾经这样展示自己的富于浓厚主体色彩的、“广义的”批评理念。他的这种理念，无疑是“六经注我”式的：

纯而又纯的“文学”批评，恐怕从来就没有过。……批评应有意放弃那种谨守门户的理智心境，而把批评视作藉作品放手书写自己独特的人生体验，激发和释放自己的悟性和洞察力的一种表述方式。

以上所引的这些定义与论述，显然都是属于“广义的”、“大范围的”批评之列的。

① 取自居其宏先生2003年7月31日给本人的《关于明言〈音乐批评学〉的一封信》。

② 《中国音乐学》1993年第3期。

③ 《作家报》1997年10月16日。

经过以上的这些引述，我们便可以对兰色姆的诘问做出自己的回答了。

什么是我们所理解的音乐批评呢？质而言之：当下现实生存着的人，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。

如果以此视角展开的话，我们对音乐批评这门学科的把握就相对地清晰了。同时我们也应当看到，人们对音乐进行自己的评价时，自己的各种潜在文化知识、价值观念都会渗透到批评的展开与陈述之内，而这些都是对音乐批评的质量及其效果具有较大影响力的。所以，从音乐及其相关的各个学科的交互作用中，发现音乐批评学科自身的内在规律、属性，就成为音乐批评学科研究必须面对的课题。进而，我们便可以对“音乐批评”这门学科做出这样的理论定性：

音乐批评（Musical Criticism）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。是将音乐基础理论研究的成果，有机地应用于音乐审美评价、历史评价等实践的一门应用性学科。与它类的音乐学研究（如音乐的民族学研究、音乐的历史学研究、音乐的哲学研究、音乐的形态学研究）所不同的是：音乐批评在其理性的建构活动中，呈现出更多的是批评者个人对音乐的现实事项和历史事项的审美价值取向的认定、人文理想归属的表达、文化理论架构的整合。

基于这种阐释，我们可以进一步的获得这样的认识：人的音乐艺术活动中的一个重要成分就是音乐批评，音乐批评也被视为音乐活动中接受环节的一种形式，这种环节的另一种形式就是音乐欣赏。从“小范围”音乐批评定义来看，音乐批评是音乐创作的后续活动，作曲家创造了作品并由演奏家予以二度创作以后，才会有接受环节中的批评与欣赏。从这种意义上说，音乐批评与音乐创作（一度与二度创作）的关系最为密切、直接（也有人称