

巴赫金思想内核对音乐符号学的 解读和启示*

孙晓霞

摘要 音乐符号学根植于北美和欧洲普通符号学的土壤中,大致可以分为结构主义学派和语义学派。这两个学派各自有其局限性,巴赫金的理论体系在一定程度上弥补了它们的不足。本文立足于音乐符号意义的探求,旨在搭建沟通巴赫金学术思想与音乐符号的桥梁,分析巴氏理论对音乐符号的解读,并提出其对音乐符号学未来研究的启示作用。

关键词 巴赫金思想 音乐符号学

The Application and Implication of Bakhtin's Theory to Musical Semiotics

Sun Xiaoxia

Abstract Musical semiotics is rooted in the general semiotics of North-American branch and European branch. To some extent, Bakhtin's theory is complementary to the structuralist and semantic approaches to music. In order to investigate musical sign's meaning, this paper aims at establishing a bridge gapping Bakhtin's theory and musical semiotics. It analyzes Bakhtinian thought's application to the interpretation of musical signs, and proposes the implications of his theory for future research.

Keywords Bakhtin's theory; musical semiotics

音乐是意义的一种表达形式。^{[1] (33-53)}以声音为表现手段的音乐虽然是最“纯粹”的符号,^{[2] (91)}但由于音乐表意的特殊性质,音乐符号学(musical semiotics)在符号学的大家庭中相对来说有些寂静。更引以为憾的是,在这个寂静的学科里,一个名字虽然被国外学者间或提及,但一直没有高声吟唱,他就是前苏联著名的思想家、文论家、哲学家和语言学家米哈依尔·巴赫金。巴氏理论与欧洲和北美符号学体系不同,在某种程度上是对它们的补充,缺少巴赫金的符号学注定不会完整。本文旨在搭建沟通巴赫金学术思想与音乐符号的桥梁,分析巴氏理论对音乐符号的解读并提出对音乐符号未来研究的启示作用,为音乐符号学添加一抹声音。

一、音乐符号学——巴赫金的不可或缺

音乐符号学也可以称为“音乐符号的科学”,指向整个音乐文化。^{[3] (1)}这一学科起始于20世纪中叶,大致分为结构主义学派和语义学派。作为人类符号活动的方式之一,音乐符号学的研究与语言学的发展密不可分。20世纪50年代,法国学者列维-施特劳斯(Levi-Strauss)认为结构语言学严密的方法适用于其他学科,包括音乐。基于此,他提出语言学引发了人类科学的“哥白尼革命”。最早把结构主义语言学运用于音乐研究

* 本文为江苏省博士后科研资助计划(项目批号:1301042C)、“江苏高校优势学科建设工程二期项目”(优势学科代码:20140901)和2011年度国家社会科学基金项目(项目批号:11BYY116)阶段性成果。

的学者是语言学家尼古拉斯·鲁韦特(Nicolas Ruwet)。鲁韦特是施特劳斯、乔姆斯基(N. Chomsky)和雅柯布森(R. Jakobson)共同的学生,热衷于语言和音乐的相互关系。他把音乐分成音符、和弦、乐句、乐段等层次,开创了纵聚合(paradigmatic)模式的音乐分析方法。这种纵聚合方法很大程度上推进了音乐语法的发展,尤其是文本中的生成语法,这是对乔姆斯基生成语法理论的补充和巨大的支持。音乐语法分析使音乐脱离了莫里斯(C. W. Morris)分类法的符形学范畴,而转向了符号学的分析。^{[3] (7)}结构主义在20世纪70年代获得了快速发展,其领军人物加拿大蒙特利尔大学音乐符号学研究小组的让-雅可·纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez)率先提出了音乐符号索绪尔式的三原则:第一,把语言同社会背景分离开来;这同样适用于音乐,音乐研究主要显示各音乐元素内在的关系;第二,用共时法,传统的音乐学受其历史角度的阻碍;第三,区别“语言”和“言语”,即区别音乐的共同模式与其变体。^{[4] (56)}按照这三个原则,尤其是第一个原则,纳蒂埃借鉴他的老师法国理论家让·莫利诺(J. Molino)的想法,提出音乐符号可作三个层次的分析:创作(poietic)层次(作品是怎样被创作的)、内在(immanent)层次(作品的内在结构)和审美(aesthetic)层次(听众的反应)。按照这个框架,纳蒂埃自己的符号分析属于第二个层次,即以“结构”为中心,通过切分和比较来阐明乐谱的结构,不涉及作曲家以及听众的内心活动。

与结构主义相对的是语义派。语义派强调音乐的意义,认为基于乐谱结构分析的结构主义流派不足以说明音乐丰富的意义。意义不仅来自于内在的结构分析,还来自于外在的因素。加拿大作曲家大卫·利多夫(David Lidov)通过贝多芬《第七交响曲》的分析说明了混合变奏曲式中连续的主题和感情的联系。借鉴皮尔士(C. S. Peirce)符号三元论,利多夫把音乐的意义进行图象符号(icon)、指示符号(index)和抽象符号(symbol)三分,试图把由音乐姿态(gesture)(指音乐乐句的起伏)表现的情感内容作为具有独特心理-生理动

机的动作符号来解释。另一位音乐符号学家美国印第安那大学的罗伯特·哈登(Robert Hatten)提出了音乐中的象似性(iconicity)观点,并以此解释贝多芬32首奏鸣曲的意义。按照皮尔士的理论进行推导,象似性应建立在音乐与非音乐之间。哈登的象似性并不完全依赖于相似特征,他发展了皮尔士的观点,指的是音乐与它们在非音乐文本应用所存在的关系。^{[5] (67)}

目前音乐符号学领域中最权威的人物是芬兰赫尔辛基大学的艾罗·塔拉斯蒂(Eero Tarasti)。他生长于欧洲传统之下,后求学美国。在欧美学术理念双重熏陶和影响下,塔拉斯蒂的符号学具有多样性,可以说是对欧洲大陆和北美符号学思想的兼收并蓄。他的“行动性(actoriality)”(音乐具有拟人化特征)理论有皮尔士象似性的痕迹,但“音乐叙事(musical narratology)”理论则明显地带有巴黎学派符号学的创始人格雷马斯(A. Greimas)的遗风。

纵观音乐符号学的历史,我们不难发现它是在北美和欧洲普通符号学的土壤上孕育而成的。两个流派各有千秋,也各有问题。针对音乐结构主义,早在20世纪70年代,布莱金(J. Blacking)批评道,“音乐远远不止是一种文化游戏或心灵无意识活动的表达,若不注意音乐的社会维度,对乐音最严格的结构分析就可能不恰当。”^{[6] (90-102)}结构主义的研究思路是音乐元素的内在安排,不考虑音乐意义(语义),只涉及句法关系,而不是语义关系,无法展示音乐与非音乐(如社会、文化等)之间的关系,必然随着研究的深入而愈显不足。语义学流派注重意义分析,并且注意到了心理、社会、功能等非音乐因素,但目前它的意义研究基本局限于主体个体解读的一元阶段,缺乏多个主体的多元解读。音乐符号的理解不仅是对音乐文本的认识,还包括对自身的认识。自我认识的形式很多,但是大多数人直至知道别人眼中之“我”时才会了解自我,自我了解究其根源是一个社会事件。^{[7] (24)}这样,音乐符号解读就不仅仅是个体行为,而是个体与他人之间的交流与对话,是主体间性的跨

越。

巴赫金的理论纷繁而庞大,但经过剥笋式的解读,我们可以得到三个内核,即对话学说、复调和狂欢化。巴氏理论具有社会性,吹响了符号学社会性质的号角;具有强烈的人文主义精神,为观点多元、价值多元、体现多元的世界提供了解释的丰富可能性。他的思想弥补了欧洲和北美体系的不足,是深入进行音乐符号学研究不可缺少的理论体系。

二、音乐符号意义的对话本质

对话(dialogism)理论是巴赫金思想的基础。与对话相对的是独语(monologism),在一个独白的世界里,他人的思想得不到描绘。社会既有“自我”又有“他人”,他人是自我存在的前提,自我存在于与他人的对话中,因此对话性是存在的本质,是任何人存在的基本方式。巴赫金的对话关系是一种话语之间、艺术作品组成部分之间、艺术作品之间的语义关系。音乐是人为地组织起来的声音,而且是被组织成社会可接受的模式的声音。音乐不仅是乐音活动的形式,重要的是它可以在人们思想中表达其他的东西。^{[8] (131)}音乐符号意义不仅是个人理解的方式,更是社会理解的方式,在本质上具有对话的特征。音乐元素创建了一个对话关系,包含在这种对话关系中的不仅是单个乐曲,还包括一种风格或一个时代的乐曲。^{[9] (113-120)}巴赫金的“对话”理论可以从“音乐主体与音乐客体”、“音乐主体之间”、“音乐文本与文学文本”、“音乐文本之间”四个维度对音乐符号的意义进行解读。

(一) 音乐主体与音乐客体之间的对话

主体是实践活动和认知活动的承担者;客体是主体实践活动和认识活动指向的对象。音乐作品具有创作和反应的特点。就创作而言,乐曲永远是一个涉及作曲家与音乐风格或者是与音乐所存在的时代进行对话的过程;就反应而言,它在聆听者的心里总是由一个文本被翻译到另一个文本。因此,音乐主体包括音乐的赋予者(作曲家)和音乐的接受者(听众)两个范畴。音乐主体与客体的对话表

现为两个部分,一是作曲家与文本的对话,二是聆听者与文本的对话。歌德(J. W. Goethe)的巨著《浮士德》在不同的时代被瓦格纳(W. R. Wagner)、李斯特(F. Liszt)、舒曼(R. Schumann)等音乐家用音乐语言进行改编和演绎。虽然这些作品取自于同一题材,但是每个版本对《浮士德》的创作重点各不相同,或以玛格丽特的爱情悲剧为主线,或以浮士德的广阔天地为主线。作曲家和作品以开放自由的状态传递着信息,作曲家赋予作品以意义,作品对作曲家的情感给予回应,它们相互提问又相互回答。这种对话形式的互动导致了每个音乐文本都有一个独立于其他文本的浮士德。

音乐作品是能够引起高级文化动物“人”的精神活动的“有意义”的符号。除作曲家外,听众对音乐作品的理解和体验对作品的内涵意义的全面彰显起到了重要的作用。^{[10] (3-18)}比如贝多芬的第二十三f小调钢琴奏鸣曲,原是无标题音乐,当时的汉堡出版公司以听者的身份把它叫做《热情》,并且沿用至今。这种原本属于纯音乐作品,经过听者与作品审美情感的交流,对其进行再认识、再阐释而成为有附加标题的音乐作品在音乐史上不乏其例。音乐是听者自我理解的折射,它不是一个简单的品味问题,而是反映了听者对于“自我”的认识。^[11]聆听者审视心灵的感受,通过转译(语言)的方式对客体意义进行表述。这种“转译”是听者与客体对话的艺术表达。

(二) 音乐主体之间的对话

塔拉斯蒂在2002年出版的《音乐的符号:音乐符号学导论》一书中提出了14个音乐符号理解过程中的问题,^{[7] (19-25)}顺序由表及里、由具体到抽象、由音乐作品本身到音乐作品牵及的范畴。他提出音乐符号的理解是音乐主体内在的认知过程,主体在这个过程中不断地认识自己,这种自我认识本质上是巴赫金意义上的社会化行为。^{[7] (24)}而且,塔拉斯蒂进一步提出,音乐符号的理解不仅仅停留在对自我认识的层次上,它还需要从“自我”到“非我”的转变。这种转变是一种提升,是

道德和伦理的基础。^{[7] (24)}“移情(empathy)”是主体与主体之间能够进行对话的保障,它使不同主体的“自我”可以站在彼此的立场上进行交流。音乐主体间的对话强调的不是“主体性”(subjectivity),而是“主体间性”(intersubjectivity)。“主体间性”并不是反主体性,而是体现了主体与主体之间的统一,是对主体性的重新确认和超越,是主体性普遍化的存在方式。音乐主体之间的对话帮助我们更好地认识了自己、认识了他人,也帮助他人更好地认识了我们和他们自身。它是主体间的对话与相互理解,理解的实质是通过对话超越自身的个体界域,而使对话双方达到新的境界。在这种“自我”和“非我”的认识过程中,实现了塔拉斯蒂所提出的音乐符号理解的最后过程。

(三) 音乐文本与文学文本之间的对话

《乐记》中有“凡音者,生从人心者也。情动于中,故形于声。声成文,谓之音”的说法,有些音乐作品正是源于以语言为媒介的文学艺术形式。这些以不同形式存在的艺术符号彼此联系,遥相呼应。它们彼此间的阐释使欣赏主体能够对意义更加全面、深刻地理解。比如我国家喻户晓的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》取自于民间文学。如果没有文学作品的文化底蕴,乐曲自身引起的听众满腔悲愤、痛苦欲绝的情感强度可能就会被削弱。德国民谣“Es Ist ein Schnee gefallen(落雪)”来自于诗人乌兰德(L. Uhland)的诗歌。时值图宾根大雪,未婚先孕的年轻女子被家人驱逐出门,饥寒交迫,唯一的希望是爱人早日来到自己的身边,拥抱自己,然而他却始终没有出现。同样是“等待”主题的中国现代流行音乐黄磊的《等等等等》来自于沈从文的小说《边城》。这两首乐曲通过诗歌和小说的呼应把对爱情的执着和无边无际的等待表现得淋漓尽致。由于音乐意义具有不确定性,主题和情感的联系是音乐符号学研究的主要内容。^[12]这些音乐作品的情感来源于文学作品,反映文学作品,情感的出发点是文学文本。音乐符号与语言符号隔空对话,相互映衬,“情韵”与“音韵”得到了完美的统一和结合。

(四) 音乐文本之间的对话

意大利符号学家庞齐欧(A. Ponzio)认为文学文本只有与其他文本进行对话才能存活,而对话过程中的联系构建了文本间的互文性(intertextuality)。^{[13] (169-173)}文本间互文关系的符号互动为文本的产生提供了空间。^{[14] (105)}互文关系把主体对话的概念引入了文本,文本之间也可以像言谈主体一样进行对话,文本的意义从自足走向了开放。同是意大利符号学家的卡索蒂(R. S. Cassotti)建议庞齐欧不妨在文学文本后面补上音乐文本的字样。^{[9] (113-120)}因为音乐文本同文学文本一样,要与其他文本产生联系,并且在联系中形成互文关系。音乐文本的互文性体现在历时、共时、跨文化和跨体裁四个层次上。

历时层次上的互文性建构指某个音乐文本与先前的文本相关联,如巴赫的《马太受难曲》的某些音调来自于在其一百多年前的德国作曲家哈斯勒(H. L. Hassler)的《我平静的心情被打乱》中的某些音调;共时层次上的互文性指某个音乐文本与同时代的音乐文本相关联,如贝多芬处于法国大革命时期,他的《第九交响曲》末乐章的进行曲变奏明显带有当时法国大革命进行曲的痕迹。^{[10] (22-27)}值得一提的是音乐文本之间的对话除了在其他媒介中普遍存在的共时与历时的区别外,还体现在跨文化的不同音乐体系和跨体裁的不同音乐类别中。如中国流行歌曲S.H.E的《我不想长大》,其前奏是根据西方古典音乐《莫扎特第四十交响曲》改编的,蔡依林的《离人节》来自于肖邦的《E大调练习曲—离别》,而校园民谣《恋恋风尘》结尾则借用了西方的舞曲《最后的华尔兹》的大段旋律,小提琴协奏曲《梁祝》自由华彩后的副部是由越剧过门变化来的主题。

音乐文本之间在历时、共时、跨文化和跨体裁四个层次上处于对话的开放性状态中。它们之间超越时空、超越音乐本身分类的界限使某个时代的音乐体现了另一个时代的声音,某个文化的音乐折射出另一个文化的精神,蕴含了它们意图所包含的独特情感视角。

三、巴赫金思想对未来音乐符号学发展的启示

(一)“复调”理论下音乐叙事视角的拓展

1929年巴赫金在《陀思妥耶夫斯基的创作问题》一书中首次提出“复调(polophony)”概念。“复调”取自于音乐术语,这个术语与“主调(homophony)”相对应。主调音乐和复调音乐都属于多声部音乐。但主调音乐是以一条旋律为乐思,其他部分作为和声因素处于服从、陪衬、协作的地位。复调音乐是两个或两个以上具有相对独立意义的旋律同时进行,各声部各自独立、又彼此形成和声关系。巴赫金通过对陀思妥耶夫斯基小说的分析,把小说中作者和作品中人物所形成的“声音”的错杂、意识的纷呈称为“复调”。他认为真正的复调是“有着众多的各自对立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成的”;“复调”理论是“整体论”的艺术思维。^{[15](92-97)}

音乐叙事是研究音乐的一种方法,在关注音乐层面的基础上将特定的音乐文本置于开阔的视野下,丰富音乐作品的意义解释。这种叙事符号具有自指性——通过符号的自指性而加强能指性,实现意义的无限衍生。^{[16] (15)}音乐叙事研究的真正目的并不在于要听者了解作品的事件或故事本身,而是展示作品背后的意义指向,使听者能在较深的层面对音乐意涵有较为理性的感悟。^{[17] (85)}如果音乐是一种语言,那么发言的是“谁”?^{[18] (3)}美国的音乐家科恩(M. Klein)把音乐作品的叙述者称为“人格(persona)”。^{[19] (23-56)}作曲家借助“歌唱人格(vocal persona)”来对听众进行叙述。目前音乐叙述视角主要以法国符号学家托多罗夫(T. Todorov)提出的“叙事者=人物”为主。这是一个从主人公的角度看待世界的视角。

根据巴赫金的“复调”理论,作者与主人公具有三分的关系:一是主人公掌握着作者;二是作者掌握了主人公;三是主人公就是作者本身。从叙述学来看,托多罗夫的“叙事者=

人物”大致相当于第一种关系。巴氏理论提供的第二种和第三种关系延展了叙述视角,提供了更加丰富的可能性。塔拉斯蒂认为音乐叙事是一个“复杂的,多层次的过程”。^{[20] (295)}诠释者需充分参与作品意义的解读,音乐意义产生于作品与诠释者的不断对话过程中。复调的三分关系开拓了未来音乐叙事探究的视角。

(二)狂欢化“即兴音乐”符号研究的深入

音乐史上有众多著名的即兴音乐家,如李斯特。“即兴”(improvisation)音乐具有不可预见性,在音乐实践中,它经常被区别于其他的音乐。塔拉斯蒂提出,即兴音乐的符号学研究可以借鉴格雷马斯的生成模型(generative model)。^{[7] (194)}生成模型理论认为,深层结构可以被看作是从叙事文本表层结构“约简”而来,但它在逻辑上是先于文本的,它是叙事的原初表达形式,在组合过程中生成表层结构,进而表现为各式各样的文本。参照格雷马斯的理论,塔拉斯蒂的音乐分析体系从最小的意义单位“同位素”(isotopies)开始,逐步到下一个意义单位,意义的加工通过时间、空间、行动者(actor)三个纬度展开。其中时间包括“记忆(对已经听过的音乐材料的积累)”和“期待(对即将听到的音乐材料的展望)”;空间包括“外部空间(如高或低的音域)”和“内部空间(如从主音到属音的内部活动)”;行动者指音乐的人类性,即听者在听音乐时由他自己所投射进音乐的一个“人”的形象。塔拉斯蒂指出,在这个体系下,即兴音乐有它自己独特的“同位素”,所表现的是一种混乱和无序,这种混乱和无序恰恰与巴赫金所提出的“狂欢化”概念不谋而合。^{[7] (194)}

巴赫金的狂欢理论建立在其哲学人类学基础之上。它脱迹于西方古老的狂欢节文化。在狂欢节上,人们可以作为自由个体打破日常的等级界限和社会禁忌,随心所欲,尽情狂欢。通过它,巴赫金的狂欢节不只具有形式意义,在这个世界里,一切人都是平等的、自由的、而且处于永远的创生中。^{[21] (113)}“狂欢”展现了人的乌托邦世界和乌托邦理想,体现出

一种理想化的人文精神。对于即兴音乐而言,一切都是被允许的,没有禁忌可言。即兴是自由的,具有先锋派的特征。即兴是某个时刻心灵和思想的突发的创作力的表现,它是人本能的体现,是人创造力的释放。即兴是自由、是解放,也是某种程度的再生。“狂欢”是即兴音乐的哲学解释,它会为即兴音乐带来新的符号学解释方法,使其符号意义的研究得到深化。

四、结语

巴赫金是20世纪最重要的理论家之一,其思想是语言符号研究的重要代表。音乐理论是其哲学思想的一个重要来源,^[22] ⁽²²³⁾但他本人并没有对音乐进行直接阐述。巴赫金的理论并不是完美无缺的,如我国学者张杰曾经评价其对话理论具有封闭性、缺乏立体感。^[23] ⁽⁶⁸⁻⁷²⁾理论家的伟大之处可能并不在于他为人类提供了多少无懈可击的理论,而在于他是否唤醒了人们沉睡中的思想,启迪人类向真理的彼岸接近。在这一点上,巴赫金是成功的。回顾音乐符号学走过的旅程,我们在巴赫金这里找到了另一个方向。跨越了时间,跨越了地域,跨越了学科的界限,巴赫金的理论为音乐符号进行新的解读,并对其未来的发展提供启示。音乐符号与巴氏思想这种对话应该是巴赫金理论具有强大生命力的表现,期待着他的思想能够引领我们更好地理解这个复调而狂欢的音乐世界。

参考文献

- [1] Blacking, J. Music, Culture and Experience, Selected Papers of John Blacking [M], Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- [2] 陆正兰:音乐符号学与新传媒——《音乐-媒介-符号》译者序 [J]//人民音乐, 2010年第8期。
- [3] [芬兰] 佩基莱等:音乐符号学文集 [C], 陆正兰等译, 四川出版集团, 2012。
- [4] 汤亚汀:西方民族音乐思想发展的历史轨迹 [J]//中国音乐学, 1999年第2期。
- [5] Grove, G. et al. The New Grove Dictionary of Music

and Musicians [M], Oxford: Oxford University Press, 2001.

- [6] 汤亚汀:音乐分析:语言学模式的兴衰 [J]//中国音乐学, 1992年第4期。
 - [7] Tarasti, E. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics [M]. Berlin: Mounon de Gruyter, 2002.
 - [8] Barthes, R. The Semiotic Challenge [M], New York: Hill and Wang, 1988.
 - [9] Cassotti, R. S. Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M. M. Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina [OL]. Retrieved January 21, 2014 from <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/cassotti.pdf>.
 - [10] 黄汉华:符号学视角中的音乐美学研究 [M], 暨南大学出版社, 2012。
 - [11] Adorno, T. Philosophy of Modern Music [M], London: Sheed & Ward, 1973.
 - [12] Coker, W. Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics [M], New York: Free Press, 1972.
 - [13] Ponzio, A. Between Semiotics and Literature. Introduction to M. Bakhtin [M], Milan: Bompiani, 1992.
 - [14] 王永祥:戏拟·空间·运作:文化符号学研究 [J]//俄罗斯文艺, 2012年第2期。
 - [15] 李凤亮:复调:音乐术语与小说观念——从巴赫金到热奈特再到昆德拉 [J]//外国文学研究, 2003年第1期。
 - [16] Beard, D. & K, Gloag. Musicology: The Key Concept [M], Routledge, 2005.
 - [17] 王旭青:交融与碰撞:隐喻、修辞、符号理论对音乐叙事理论的启发 [J]//美育学刊, 2012年第2期。
 - [18] [德] 科恩:作曲家的人格声音 [M], 何弦译, 华东师范大学出版社, 2011。
 - [19] Klein, M. E. Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative [J] // Music Theory of Spectrum, 2004, 26(1).
 - [20] Tarasti, E. Music as Narrative Art. In Narrative Across Media [A] // M. L. Ryan (ed.) The Language of Storytelling [C], Lincoln: University of Nebraska Press, 2004: 295-320.
 - [21] 陈太胜:巴赫金对话理论的人文精神 [J]//学术交流, 2000年第1期。
 - [22] Carcia, J. A. A dialogic perspective on oral tradition [J] // Revista Eletronica do Netlli, 2012, 1(2).
 - [23] 张杰:巴赫金对话理论中的非对话性 [J]//外国语, 2004年第2期。
- (作者单位:南京师范大学外国语言文学博士后流动站;德国科隆大学系统音乐学系)