

Interpreting Music and Music History

Collected Essays by Leo Treitler

反思音乐与音乐史——特莱特勒学术论文选

[美]列奥·特莱特勒 著

杨燕迪 编选

Interpreting Music and Music History

Collected Essays by Leo Treitler

反思音乐与音乐史——特莱特勒学术论文选

[美]列奥·特莱特勒 著

杨燕迪 编选

杨燕迪等 译

杨燕迪、孙红杰 审校

图书在版编目(CIP)数据

反思音乐与音乐史 / (美)列奥·特莱特勒著;余志刚等译.
—上海:华东师范大学出版社,2018
(六点音乐译丛)

ISBN 978-7-5675-8461-7

I. ①反… II. ①列…②余… III. ①音乐—文集
IV. ①J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 244577 号



Interpreting Music and Music History

by Leo Treitler

Copyright © Leo Treitler

Simplified Chinese edition arranged with Leo Treitler

Simplified Chinese Translation Copyright © 2018 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:09-2017-390 号

反思音乐与音乐史

(美)列奥·特莱特勒

杨燕迪编选

杨燕迪等译

杨燕迪、孙红杰审校

责任编辑 倪为国 王 旭

封面设计 刘怡霖

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://hdsdcb.com>

印 刷 者 上海盛隆印务有限公司

开 本 787×1092 1/16

插 页 1

印 张 27.75

字 数 265 千字

版 次 2018 年 11 月第 1 版

印 次 2018 年 11 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5675-8461-7/J·374

定 价 88.00 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)



《罕有之梦》

Mary Frank



VI HORAE

华东师范大学出版社六点分社 策划

国家双一流高校建设与上海高水平高校创新团队（音乐学理论）建设项目
上海音乐学院音乐研究所科研项目

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com

缘 起

自中国全面卷入现代性进程以来,西学及其思想引入汉语世界的重要性,已是有目共睹的事实。早在晚清时代,梁启超曾写下这样的名句:“今日之中国欲自强,第一策,当以译书为第一事。”时至百年后的当前,此话是否已然过时或依然有效,似可商榷,但其中义理仍值得三思;举凡“汉译世界学术名著丛书”(北京:商务印书馆)、“现代西方学术文库”(北京:三联书店)等西学汉译系列,对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响,无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术,自20世纪以降,同样身处这场“西学东渐”大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动,乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述,通过与外来西学这个“他者”产生碰撞或发生融合,深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的“自身”架构。翻译与引介,其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个历史。不妨回顾,上世纪前半叶对基础性西方音乐知识的引进,五六十年代对前苏联(及东欧诸国)音乐思想与技术理论的大面积吸收,改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各

学科理论著述的相关翻译,均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而,应该承认,与相关姊妹学科相比,中国的音乐学在西学引入的广度和深度上,尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看,系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为,选题零散,欠缺规划,偏于实用,规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的“中文移植”,牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求,这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译,要义在于引入新知,开启新思。语言相异,思维必然不同,对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是,则语言的移译,就不仅是传入前所未闻的数据与知识,更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言,让人看到事物的不同方面,于是,将一种语言的识见转译为另一种语言的表述,这其中发生的,除了语言方式的转换之外,实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知,任何两种语言中的概念与术语,绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成,移植到另一种语言环境中,不免发生诠释性的改变——当然,这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译,就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验;或者说,让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进而提升我们自己的音乐体验和思考的质量,提高我们与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓“六点”,既有不偏不倚的象征含义(时钟的图像标示),也有追求无限的内蕴(汉语的省略符号)。本译丛的缘起,来自“学院派”的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著,另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界“乐迷”趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、

学术性音乐人物传记等各方面,并不强求一致,但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译(校)者既包括音乐院校中的专业从乐人,也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上,本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业,并藉此彰显,作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007年8月18日于上海音乐学院

中文版前言

列奥·特莱特勒(Leo Treitler)

1996年,美国音乐学学会要对本学会的历史做一次口述史梳理。为寻访资料,组织者找到学会的一些年长者进行采访,希望我们对学会的历史及我们对学会的贡献发表看法。组织者要求我们每个人推荐一位采访者,我提议我的同事斯科特·博哈姆(Scott Burnham)担任,他欣然同意。采访伊始,斯科特请我解释一下,为何我的著述涵盖如此不同的主题和如此巨大的历史时间跨度——这从本书的目录中就显而易见。他肯定认为这一点对于我们的职业而言很不典型,否则他就不会以此作为重点来导入此次采访。我想象,杨燕迪教授肯定受到这一渴望的驱动——他要鼓励中国的音乐学学科在发展过程中也应具有这样广阔视野,否则他就不会发起组织这本文集的翻译并负责挑选这些篇目。

然而,本书目录内容所体现的全景视野并不是音乐学家的工作给人的总体印象,它与我作为一位音乐学家初入此行时的通常经验也很不一致。通常,询问一位音乐学家的问題往往是“你擅长什么时期,什么作曲家,或什么样的音乐”之类。但我的采访者理解得更深。

我知道,他一开始的问题是某种邀请,让我在所有这些各种各样的题目中找出路径和探寻的一致性,正是这种一致性使我从一个主题转到另一个主题,从(比如说)“莫扎特与绝对音乐理念”(第三章)到“《沃采克》与《启示录》”(第四章),并在上述两个标题中探查前半与后半的联系。我想,说明这些问题背后的思想方法一致性,这正是本书读者所需要的,如果我理解正确,这也正是我的中国同行翻译这些文论并邀请我撰写这篇序言的原因。

当有人询问我在音乐学中的专业领域时,我有时会间接地用我正在做的是什课题来回答,随后我会强调这一研究与整个学科均有关联——如,音乐记谱的历史(第十章),它所打开的是为了再现世界而使用标记的普遍意义上的广阔领域,并自然而然串联起语言的使用以作为再现世界的手段(第六、八、九章)。就像我们开始挖一个洞,挖得越深,我们就必须让洞口越宽。我的目的是,在触及问题时使用这样的方式,要让人感到音乐学是一个具有广阔参数的领域,而不是特别课题的集合。这就是我希望此书带给读者的感知与感受。

第十章的题目本身已暗示了我在上一段说的该课题所达到的远程距离,在此意义上,这一章例示出音乐学研究可以包含的广阔范围。第三章和第四章的题目都触及了具有相似广度的某种历史观念,每一章都专注于一部音乐作品,对其所进行的诠释和理解,因结合考虑具有当时文化特征(该作品正是在这一文化中,并为这一文化而创作)的哲学、政治、或社会的潮流与条件而得以提升。对这种联系的承认(如第一章标题所示),业已成为任何自称具有历史意识的音乐学研究之必需。这种联系是否可以反向解读——音乐作品是否可被解读为揭示了文化的特性(音乐作品正是处在特定文化中,并为特定文化而创作),或许是一个开放的问题。如何回答这一问题,可能取决于该问题所指向的特定文化。

关于我作为音乐学家擅长何种特定领域的询问,有时我会以我最早的研究兴趣来作答,这体现在第五、六、七、八章中——我研究以书写方式流传至今的最古老的欧洲音乐,研究支撑这种音乐传播的书写

系统,研究关于这种音乐的最古老的文字著述,在其中音乐被拿来和语言做比较,在其中写作者们努力想传达音乐表现的本质和性格,以及用语言这样做所遇到的困难(第八章),所有这一切都来自我们称之为“中世纪”的创造性文化。我认为从事这样的研究非常有益,因为这些研究中我看到了挑战和重要性——如何去理解远离我们的文化实践,这些文化对于当时的人们就是处于当前的东西,不是朝向我们目前实践的某个发展阶段,也不是“西方”音乐本质特征的早期显现。然而,这种谨慎并不妨碍我们在当时音乐家的实践中看到我们自己的关切问题。除了欣赏其独特的美,对中世纪音乐的深入研究告诉我们,必须从某种文化本身中寻求理解该文化的音乐的概念和工具。

考虑到要向面对这些文章的读者们说些什么,我想到了一些应该留意在心的事实。

——这些文章写于这样一个时间跨度内,在其中,美国的音乐学实践原来习以为常的目标、方法和概念语汇正在受到检视和质疑,人们正在考虑替代方案,并希望在批判精神和充分意识理论建构的理想中来推进学科。

——这些文章不仅例示出在批评性的音乐学实践中明确存在理论维度的兴趣,也使这些理论维度成为音乐学历史不同阶段中理论框架、基础依据和自律性分析研究的课题对象(第十一章)。

——这些文章显露出音乐学诠释的制约条件,它受制于各类文化的信念和情境,正是在文化中,音乐的客体才得以出现,对它们的诠释才得以出现。

——这些文章并不是由作者挑选,而是由作者的朋友和同仁、上海音乐学院的杨燕迪教授所挑选,他完全了解美国音乐学的这些发展和情况,如我们1993年在纽约第一次见面时我所了解的那样。我相信,发起此书的翻译出版项目,他的本意是想让中国的音乐学子意识到他们所选择的研究领域的开放可能性。

(杨燕迪 译)

目 录

中文版前言(特莱特勒) / 1

- 01 历史、批评与贝多芬《第九交响曲》(杨燕迪译) / 1
- 02 “崇拜天籁之声”:分析的动因(杨燕迪、谌蕾译) / 33
- 03 莫扎特与绝对音乐观念(杨婧、刘洪译) / 59
- 04 《沃采克》与《启示录》(余志刚译) / 100
- 05 荷马与格里高利:史诗和素歌的传播(余志刚译) / 123
- 06 诵读与歌唱:论西方音乐书写的起源(孙红杰译) / 163
- 07 接受的政治:剪裁现在以实现人们期望的过去(何弦译) / 250
- 08 语言与音乐阐释(李雪梅译) / 279
- 09 无言以对(伍维曦译) / 315
- 10 音乐记谱是何种事物?(刘丹霓译) / 337
- 11 音乐研究中的后现代迹象(刘丹霓译) / 401
- 12 关于音乐意义的论辩(杨燕迪译) / 418

编译后记(杨燕迪) / 430

历史、批评与贝多芬《第九交响曲》^①

本文旨在提出一种针对历史和批评(特别是两者之间的关系)的观点。在文章开始,我会针对贝多芬的《第九交响曲》的某些方面进行诠释,以便展示以我的观点看来音乐批评应该涉及的问题。^②

《第九交响曲》是一部开头很难演奏的作品。

当然,开头总是一个关键的片刻——因其令听者进入一首作品的方式,因其必须要获得某种从静默到音乐的逆转,并因此让听者的意识经历一次非同小可的世界转换。贝多芬在交响曲中采取了不同

① [译注]“History, Criticism and Beethoven's ninth Symphony”,原载 *19th-Century Music*, 3(1980), 193—210。后收入 Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Harvard University Press, 1989), 第一章。

② 本文第一次发表是题献给作曲家塞莫尔·席弗林[Seymour Shifrin]以致怀念。他在我们十多年的友谊中通过同情的理解和支持,对我有关此课题和其他课题的工作帮助巨大。

的策略。第六和第八是直截了当的承诺,用一支明确的旋律,*tempo allegro*[快板速度]。第三和第五是召唤大家注意,将静默扫除并宣布一个重大事件。在第四和第七中,首要的是创造一种需要,一种让听者丧失方向的刻意举措,它要求恢复平衡,以此才能真正开始。这里的承诺从心理上说更加复杂。《第九交响曲》的开头起初好像与此类似,但后来的结果却并非如此。

它的开头很难,因为它的起初声响应该就比静默响一点点,似远处阴影处传来沙沙声。静默并不是被打破,而是逐渐被声响所替代。听者不是被拉入作品中,而是被音乐所包围——乐队逐渐充满并扩展了作品的空间。音乐被带入聆听的区域,或者说音乐从后台被移至前台中心。^③换言之,好像音乐本来已在进行,只是音量刚刚才被调上来。这首乐曲其实没有明确的开始界限,而演奏应该反映出这一点。无数的电子音乐曲目以这种方式开始(而所有的摇滚乐曲好像都是以这种方式结束)。最近的器乐音乐也大量利用了声音与无声之间的关系,并探索了将乐队作为某种空间的可能性。(我们会想到两个著名但相反的现代音乐开头:里盖蒂的《大气》[*Atmosphères*],在此声音像迷雾一样在移动;布列兹的《重重皱褶》[*Pli selon pli*],这里声音像撞上一堵厚实的墙。这些开头成了近些年来音乐创作的模本。)

人们面对《第九交响曲》时所普遍感到的宇宙性和无限性,也许正是针对这一开头的反应。^④某些迹象表明,这部作品存在于其中的时间感觉相当激进。我尝试从两个方面说明。其一,这里的时间呈循环状,与古典时期奏鸣曲步骤的本质——向前推进的或是逻辑辩证性的时间——完全相反。这本身就具有表现力的冲击,因为这种

③ 这种类似舞台的空间感对于音乐会音乐而论是一种新的维度。浪漫主义作曲家(如马勒)充分开掘了这一维度,例如马勒《第三交响曲》的第一乐章中,直到该乐章已经进行至三百多小节之后(排练号 26),音乐才到前台中心站稳脚跟,真正的开始方才启动。

④ 尼采因此曾说:“思想家觉得自己处在星空苍穹之间,漂浮在地球之上,内心中梦想着不朽;所有的星辰在其四周闪烁,而地球似乎一直下沉远去。”(*Menschliches Allzumenschliche*, 1878)

特别的时间感被具体体现为无法解决,不能向前运行。(贝多芬曾为末乐章写作打草稿,可以推测,当他为那段摘录了第一乐章的警句主题——“*Nein, nicht dass, dass würde uns an unsere Verzweiflung erinnern*”[不,不要这个,它会让我们回想起我们的绝望困惑]——谱写草稿时,他心中所想正是类似的感觉。)这种现象也许在肖邦的音乐中最明显(比如最极端的例子是《玛祖卡》作品 68 之 4)。其二,这里的时间被分层。该作品的实际持续是无限的时间延绵的一个有限的片段。或者说,该作品的真实事件是一个在开头之前已经启动的过程的前景。上述两种感受被随后的音乐进程所强化。我在此试图予以特别说明的东西令人回想起一个观念,即音乐能够唤起永恒性意识的观念,它在 19 世纪初以后的德国成为音乐-美学讨论中一个惯常话题(卡尔·达尔豪斯已令人信服地说明,这一观念本身又是绝对音乐理念的一种显现^⑤)。这其中是否存在联系?作为历史学者,我们似乎有义务去考虑这个问题。这意味着如果历史语境向我们开放,我们就必须训练自己去发现音乐是如何具体体现这些观念的。

这一开头听上去不像是乐曲的启动,这不仅是因为音乐的宁静,而且还因为缺乏任何运动。头两个小节中完全没有时间尺度。四度和五度的警句(motto)给出了步履的第一个证据,它标示出四小节的乐句。乐句长度的压缩突然被加强——接连越来越高的进入给音乐加上标点,每个乐句两小节,单簧管在第 5 小节进入,双簧管在第 9 小节进入,长笛的进入分别是在第 11、13 和 14 小节。节奏压缩与和声响-空间的上升式扩张呈现出一个非常迅速的积聚过程,主要主题由此爆发。

但是和声环境却是彻底静态的,毫无身份特征。仅仅在第 15 小节才出现了一次音响的移位,从 A-E 到 D-A;但这个移位相当隐晦。它的完成仅是简单地通过长笛到 A 的运动,大管到 D 的运动,以及从几个 E 音上的掉落。长笛的运动被整合为上升性扩张的延续,因而 D-A

^⑤ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel, 1978).

这一新的音响仅仅是通过大管在一个附属性节奏部位的下行才得以有效的降落到位。但是,D作为根音的角色由于小提琴和大提琴上连续不断的A音声响而趋黯然。真实的和声事件是A的重新认定——从发动性乐音转变为属音。而这需要D小调主题(第17—21小节)来承担。在此次几乎没有任何预告的爆发中,和声的重新认定是它的用意之一。正是出于这一效果的旨趣,音响的移位才处理得如此微妙。

作为一个进程的高潮点,主题宣告到来,而在此进程中,起始的宁静被很快扰动。突然的齐奏、*fortissimo*[很强]的力度、附点节奏,以及通过险峻的滑降贯通整个在先前音乐中所打开的声响-空间,所有这些造成了该主题极其有力、压倒一切的品质。它所压倒的正是开头的警句。该主题在动机上恰是来自警句,两者之间既有亲缘又相互冲突的关系对于这一乐章而论本身即具有主题性。

至D小调主题的结束,我们知道现已稳定地处于乐曲之中。但哪里是开始?不是在主题的开始,因为那已是一个高点。但也不是在一开始。根本就没有界限分明的开启。起初,乐曲开头像是一个引子。但这个开头与通常习惯的引子感觉不同,因为每次新的“开始”都是回到开头(除了尾声)。

在第一次回归的准备中有个前后不一的细节(第34和35小节),很说明问题。两组乐器在不同的时刻到达主调(第二小提琴和大提琴在第34小节,第一小提琴和中提琴在第35小节)。实际上这造成了主与属的同时出现。但是贝多芬深刻了解(或更准确地说,贝多芬教会我们如何听),我们的耳朵会将这一片刻与两个不同的时间尺度相联系,解决这其中的不一致——一个是现已存在的主调,另一个是即将成为的主调。这里的思路显然是,在其他乐器到达主调之前就让主调上的震音(*tremolando*)奏响,以此创造主调已经在行进中的错觉。这一点与我们在乐曲开头的感觉(存在一个无限展开的背景,从中该作品多次浮现出来)相匹配。但是,必须要做一件事,以便让这个接缝听上去像是开头的继续。声响-空间必须要坍塌崩溃,而这是由第一小提琴和中提琴的飞速下行完成。

第一主题于第 50 小节再次出现时,猛烈程度更甚。在另一个迅速的积聚上升之后,乐队以齐奏跳入 B^b 大调。此刻看上去又是一个非理性的运动,但结果再次证明其后有更大的意义。B^b 与属调具有准那不勒斯的关系,因而它命定要以半音方式落回到它的来处。(这一想法的胚胎在第 24 小节,此处的低音 G 和旋律音 B^b 令人惊讶地被配上那不勒斯 E^b 和声。)因此,B^b 段落尽管明亮辉煌,高潮处号声阵阵,但英雄主义好景不长,片刻后便消退至第 159—160 小节的齐奏 A 音,*pianissimo*[很弱],阴郁的小号低声回响在暗处,音乐再次加入到似乎一直在那里等待着的背景中。

两小节后,E 音出场,开动了进入的重演。贝多芬以前从未以这样的策略开始一个发展部。无论怎样,通常所见总是大踏一步,或是奋力一冲——一个动力性的片刻,主要主题由此从属调离开,决定性地开始一个重新过渡的过程。而在这里,却是一次故态复萌。它根本不像是要有个重新过渡的任务需要完成。此处的问题是,音乐无法从它原初的静态起点中走出来。对此问题的解决具有某种简单性,同时也标示出一种崭新的气氛,似并未注意到呈示部所暗示的深刻性(可以说颠覆了呈示部和发展部的习惯性关系)。

在前面,A 音上的音响被 D 音上的音响悄悄替换。现在,该音响向 D 大调开放。通过提供三音,警句主题被赋予和声身份和动机力量。但这个三音出现在低音部,D 大和弦听上去立即像是一个属。这终于驱动发展部上了路,特别是在第 218 小节之后,音乐以直率、繁忙和精工细作的发展部方式向前行进;分裂主题材料,谱写优良对位,从一个调性移至另一调性。事实上,真是有点忙忙碌碌,但气氛和蔼。突然,在第 301 小节处,音乐强硬起来。回过头看,发展部的大多数时候一下子变得好似一个非现实的插入段。托维提到这一部位时写道,“整个发展部一下子成为了一段往事,一个已被讲完的故事”。^⑥ 他称

⑥ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis* (London, 1935). 关于《第九交响曲》的长篇文章收在第二卷,第 1—44 页。