20世纪西方音乐学名著译丛

于润洋 张前 主编

Musical Meaning and Expression

音乐的意义与表现

斯蒂芬·戴维斯(Stephen Daveies) 著
宋瑾 柯杨 等译
宋瑾 赵奇 等校订

湖南文艺出版社

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

J60/14

2007

Musical Meaning and Expression

音乐的意义与表现

斯蒂芬·戴维斯(Stephen Daveies)/著

宋　瑾　柯　杨　陈燕婷
高拂晓　汪　涛　王　维
薛　帅　张　普　卢广瑞/译
宋　瑾　赵　奇　孙　琦　李宏鸿/校订

宋　瑾/总校

图书在版编目(CIP)数据

音乐的意义与表现 / (美) 戴维斯 (Daveies, S.) 著; 宋瑾、柯杨等译.
—长沙: 湖南文艺出版社, 2007.4
(20 世纪西方音乐学名著译丛)
书名原文: Musical Meaning and Expression
ISBN 978-7-5404-3895-1

Ⅰ.音… Ⅱ.①戴…②宋… Ⅲ.音乐学 Ⅳ.J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 035008 号

TITLE:MUSICAL MEANING AND EXPRESSION
AUTHOR:Stephen Daveies
COPYRIGHT OWNER/DATE:Copyright © 1994 by Cornell University
This edition is a translation authorized by the original publisher,Cornell University Press,U.S.A.
Copyright intermediary:Vantage Copyright Agency,P.R.China
原书名:《音乐的意义与表现》
作者: 斯蒂芬·戴维斯
版权所有者 / 日期: 版权所有 © 1994 年美国科奈尔大学
该书由美国科奈尔大学出版社授权翻译出版
版权代理: 中国广西万达版权代理中心

音乐的意义与表现

斯蒂芬·戴维斯 (Stephen Daveies) 著
于润洋 张 前 主编
宋 瑾 柯 杨 等译
责任编辑: 孙 佳 刘建辉
*
湖南文艺出版社出版、发行
(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)
网址: www.hnwy.net
湖南省新华书店经销 湖南新华印刷集团有限责任公司 (邵阳) 印刷
*
2007 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
开本:970×680mm 1/16 印张:25.25
字数: 396,000 印数: 1—5,000
ISBN 978-7-5404-3895-1
定价: 49.80 元
音乐部邮购电话: 0731-5983102
音乐部传真电话: 0731-5983041
联系人: 沈 冰
若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

《20世纪西方音乐学名著译丛》序

纵观建国半个多世纪以来我国在艺术理论领域所取得的进展时，我们深切地感受到改革开放以来二十几年间这个领域中所发生的巨大变化。究其原因，除了中国的学者终于赢得了一个从未有过的宽松、自由的理论环境，思想冲破了僵化的束缚而获得了前所未有的解放这一根本原因之外，不能不看到这二十多年来由于加强了对西方艺术理论的介绍和研究，从而大大开阔了我们的学术视野所起到的重要作用。

应该说，在音乐理论这个专门艺术理论领域，情况也是如此。

中国的音乐学在这二十多年来无论是在音乐史学、民族音乐学还是在音乐美学以及一系列相关的子学科上都取得了不同程度的长足的发展。中国的音乐学已经进入了一个前所未有的繁荣时期，这已是有目共睹的事实。之所以形成了这样的难得局面，除了上面提到的那个根本原因之外，有两点是不容置疑的，那就是一手伸向我们民族音乐理论的丰富传统，一手伸向西方音乐理论的精华。

在这两个方面，中国的音乐学家们作了大量的开拓性工作。但应该承认的是，和中国传统音乐理论与历史的研究相比，对西方音乐理论与历史的研究显然是相对薄弱些。其原因之一在于对西方音乐学的成果和精华尚缺乏更全面、深入的了解和掌握，特别是对其第一手的经典性、权威性著作尚知之甚少，而其直接的原因自然是语言上的障碍。这种状况，对深入研究和借鉴西方音乐理论的优秀成果和精华，显然是极为不利的。

正是基于这样的认识，中央音乐学院音乐学研究所作为目前我国惟一的一所艺术领域的国家重点社科研究基地，将组织翻译出版西方音乐学的经典性、权威性的著述列入了研究所重要的学术建设项目规划。

为此目的，研究所与颇具学术远见的湖南文艺出版社签订了相关合同，在若干年内，翻译出版一批国际上有影响、学术上有定评、具有一定权威性的音乐学名著。这项工作目前已经取得了可喜的进展，第一批十部著作的翻译工作正在顺利进行，其中有的已经完成，不日即可问世。在这十部著作中，涵盖了音乐学的几个重要领域，其中既有涉及音乐史学、民族音乐学的，也有涉及音乐社会学、音乐心理学的，更有涉及音乐美学的。其作者大都是国际音乐学界的知名学者，

诸如 *B. Nettle*、*C. Dahlhaus*、*H. Eggebrecht*、*E.A.Lippmann* 等大师级学者，而且尽量选择他们较近期的著述，其中既有上世纪七八十年代的，也有九十年代的，以期为中国的音乐学家们提供较新的学术信息。

上述著作皆为纯学术专著，翻译的难度可想而知，其中难免出现不当甚至错误；研究所在组织这样较大规模的学术翻译工作上尚缺乏足够的经验，衷心希望得到读者的批评和指正。我们将尽一切努力，将这项工作能如愿以偿地坚持下去。如果我们的这项工作能对我国的音乐学事业的发展做出些许有益的贡献，我们将感到无限的欣慰！

中央音乐学院音乐学研究所 于润洋 张　前

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

前　言

在电影“第三类亲密接触”的结尾，外星人和人类试图进行交流时，所使用的语言既不是外星语言，也不是美式英语，而是音乐。很明显，那些外星人也认为音乐是一种通用语言；也许是他们认识到人类的音乐和他们的一样也有自然体系和三度叠置，从而更加坚信这一点。音乐似乎包含意义。我们经常谈起的不仅仅是有关音乐审美愉悦方面的问题，还有对音乐的理解或是误解的问题。有时候音乐似乎触及深层的人类情感和体验，这使得一些作品看上去除了拥有它所呈现的那些表层内容，还有着更深刻的内涵。在我们看来，如果一个人不懂音乐，他的生活就是枯燥乏味的。那么，音乐的意义是什么？这种意义又是如何表现的呢？这些正是本文所要探讨的问题。

这是一本关于音乐意义的书。正如文中所阐明的那样，我认为音乐并不是一个表达语义或近似语义内容的符号系统。但我并不羞于在这儿使用“意义”一词，因为我认为音乐能够而且应该被人们所理解、欣赏，并且音乐也正是为了被人们欣赏而创造的。作曲家旨在创作一些能够吸引人们的注意力、让人们参与并引发人们思考的东西，而不是要激起一种无须思考的生理反应，并且他们已成功地创作出这类作品，这给我这样一个启示：我们也许完全有理由去谈论音乐的意义，这种意义是懂音乐的人所能领会的。

在这里，我们讨论的很多观点都集中在音乐的表现或是与之相关的一些问题上。这个关注点可能会给人带来误导。我认为并不是所有的音乐都具有表现性。我同时认为表现力未必总是那些具有表现性的音乐作品的最重要的特征。正如我在第七章中所说的那样，与其说我们要认识音乐的表现性特点，倒不如说应该多去欣赏音乐。然而，音乐中情感的表现必定会吸引哲学家的注意力，因为它提出了富于哲理性的复杂问题。假如音乐本身是毫无感情的，那么它如何能够表现情感呢？人们是不是将音乐语言理解为情感的表现？还是理解为对情感的描写以及情感产生的背景呢？抑或理解为引导我们进入人类情感世界的符号？音乐语言又是否可以被理解为泄露作曲家和演奏家情感的符号呢？或者音乐语言就感动听众而言是否具有表现力呢？假如听众被感动了，那么，缺乏活力、思想、情感的音乐又是如何做到这一点的呢？而且，为什么听众要去寻找那些使他们感伤动情的作品呢？在考虑这些问题时，总是一个问题牵扯到其他问题，每个问题都很棘手。为什么我们听到音乐在运动，但实际上并没有什么东西在移动？音乐的

描述是否常常被当成是一种隐喻？音乐的表现元素就其含义而言是自然的还是人为的，是普遍现象还是个别文化的现象？音乐的其它方面，比如作品和表演等等，都为哲学家所关注。音乐作品的创作过程、音乐分析理论、音乐作品的本质、演奏家如何把握忠实原作和自由发挥之间的尺度，以及如何阐释那些历史久远的作品和传统等一系列问题——都已在哲学类期刊上引发讨论。但是， 众多问题中，只有音乐的表现力独具从哲学上激发人们兴趣的魅力。

正如我所说的那样，音乐的表现力之所以引起哲学家们过多的关注，是因为表现力作为一个议题，它带来的困惑急需概念性的分析。分析的速度远远赶不上困惑产生的速度，这种失衡的状态长期存在着。我不想多谈创作、演奏和欣赏时的喜悦和困难，因为作曲家、音乐家和普通的音乐爱好者都会研究这些问题。本书主要是为音乐哲学家而写，而不是音乐学家、作曲家、演奏家或听众。人们对由音乐引发的这些哲理性的问题饶有兴趣，不仅仅因为它们的重要性，还因为，毫无疑问，它们还是个难题。难题常常引发复杂的争论。我所说的东西费解难懂，假如那些不是哲学家的人们依然对此感兴趣，那是因为这些讨论、倾听、分析、创作和演奏音乐的人多数都和哲学家一样，为音乐所具有的那种不可思议的吸引力而着迷。我希望我的论述能够澄清并阐明音乐家和哲学家们都碰到的那些难题。

在我做这些解释的时候，我应该补充几点说明。我的研究对象主要是西方“古典的”器乐音乐。我之所以关注西方音乐是因为我估计我的大多数读者对非西方音乐不如他们对西方音乐那样熟悉。我集中研究“古典的”音乐不仅仅是因为我自己的学识和兴趣主要在这一方面，还因为传统给我们留下了一笔丰厚的遗产，其他的流行音乐也从中吸取营养。在过去两百年的西方“古典”传统中，器乐音乐，除了它自身所占据的中心地位之外，从哲学角度来看，即使它不处于主导地位，它的地位也是最为重要的，原因是：就纯器乐音乐而言，哲理性的问题是最为尖锐的，因为这些作品所拥有的意义属于音乐的声音世界。我想，只有当人们意识到音乐在其最抽象的状态中表现出的长处和短处时，音乐在歌曲、歌剧、电影等等方面的贡献才能显现出来。

如果我的关注点太狭窄，我所考虑的议题所涉及的范围却很宽泛。我在这里探讨的理论具有相当大的普遍性，它们一旦成立，就可以被应用于各类音乐中，读者可以用这些理论去探究那些我尚未涉及的问题。

当我还是一个学生的时候，我就开始思考本书所讨论的一些问题。真的，正

是我对本书所探讨的问题所具有的浓厚兴趣促使我在研究音乐学和民族音乐学时，将哲学作为这两个学科的对照物来研究。在我对音乐中的情感表现这个问题所做的早期研究中，我得到了鲁比·梅格（Ruby Meager）的指导，她睿智的建议和善意的批评使我受益匪浅。

正如我们在本书中所看到的那样，我的思考不断地受到20世纪80年代迅猛发展起来的哲学性文论的启发、丰富和激励。我特别赞赏三位哲学家的文章，他们是马尔克姆·布德（Malcolm Budd）、彼德·凯维（Peter Kivy）和杰罗德·莱文森（Jerrold Levinson）。在讨论他们的观点时，我有时采用批判性的态度，但是，读者应该从我回应他们观点的次数中，了解到我对他们工作成果的敬重。

本书中谈及的部分问题先是发表在期刊上。在此，我要感谢牛津大学出版社，《理论》（Theria）和伊利诺斯（Illinois）大学出版社，它们同意我采用并修改了以下文章中的一些内容："音乐中的情感表现"，《思想》（Mind），89（1980）：67—86；"音乐是一种情感的语言吗？"《不列颠美学杂志》（British Journal of Aesthetics），23（1983）：222—233；"再谈表现论"（The Expression Theory Again），《理论》，52（1986）：146—167，以及"音乐中的表现"，《美学教育杂志》（Journal of Aesthetic Education），27，第1期（1993）：16—22。我还要感谢牛津大学出版社同意再版拉尔夫·沃恩·威廉姆斯（Ralph Vaughan Williams）的著作《工作：一场假面舞会》一书的部分内容；感谢A.G.通用版本（Universal Edition A.G.）允许我使用弗朗茨·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn）的《第98交响曲》和约翰尼斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms）的《第4交响曲》中的部分谱例。

本书的写作得到了许多人的建议和深刻批评。我尤其要感谢的是奈克·贝克塞尔（Nick Beckingsale），艾伦·比弗尔（Allan Beever），詹姆斯·D·卡尼（James D.Carney），R·E·伊文（R.E.Ewin），斯坦·高勒维奇（Stan Godlovitch），凯瑟琳·海更斯（Kathleen Higgins）和弗莱德·克路（Fred Kroon）。我同样感谢康奈尔大学出版社的罗杰·海登（Roger Haydon）和卡罗尔·贝施（Carol Betsch）。

史蒂芬·戴维斯
新西兰，奥克兰

目 录

前 言

第一章 音乐和语言 …… 1
一、为语型意义设置的条件 …… 5
二、库克和迈尔的理论 …… 21
三、意义的类型 …… 24
四、自然的与非自然的意义 …… 30
五、音乐中意义D的例子 …… 33

第二章 音乐与绘画 …… 46
一、绘画描绘的必要条件 …… 47
二、针对音乐表现的争论 …… 67
三、哪种描绘理论能更好地适用于音乐的情形? …… 70
四、音乐和表现最初的两个必要条件 …… 75
五、音乐和表现的第三个条件 …… 83

第三章 音乐与符号 …… 111
一、朗格的理论:表现性符号 …… 111
二、普拉特的音乐表现理论 …… 118
三、古德曼的理论:范例性符号 …… 120
四、隐 喻 …… 130

第四章 作曲家与听众的感情 …… 148
一、表现理论 …… 150
二、唤起理论 …… 160

第五章　音乐中的情感表现 …… 176
一、音乐表现情感的独特性 …… 177
二、汉斯立克：音乐不表现情感 …… 177
三、外表的情感特征 …… 190
四、音乐中的情感表现 …… 196
五、音乐的表现与音乐的价值 …… 225

第六章　对音乐表现的反应 …… 241
一、悬而未决的情形 …… 241
二、认知主义 …… 243
三、对认知主义的回应 …… 247
四、既然音乐使我们听起来感觉悲伤，为什么我们还要听呢？ …… 263

第七章　音乐的理解 …… 277
一、音乐的音响与它所制造出来的声音 …… 277
二、为什么说乐如其人 …… 309
三、历史和风格的相关性 …… 311

附　录 …… 325
一、目录索引 …… 325
二、引用文献 …… 349

第 一 章

音乐和语言

表情、触碰和眨眼都可能是有意义的，但这里谈的音乐意义的范例则是用语言表达的。于是，自然而然地，人们就开始通过音乐和自然语言的对比来思考音乐的意义。在这一章中，就音乐的意义来说，我认为把音乐与语言进行比较并没什么用处。如果强调这种对比，只能对音乐的意义产生更多的误导，而不是启发。

在我们对音乐的描述中，许多方面都与语言很相似。我们谈论音乐语言的规则、乐句、乐句间的问答、陈述、引用、讽刺，谈论乐器之间的交流与对话。这样的谈论方式似乎建立在音乐和语言相似的结构基础上。句子是由单词根据各种各样的规则和习惯组合而成的。音乐和句子一样，也是由一些元素（比如音符与和弦）按照一定的规则和习惯组合为一个整体的（如旋律）。音乐的主题并不是只有开始和结束，而是像句子一样，是从开始逐渐走向结束的。正如句子连接起来便成为段落，段落连接起来便成为一个故事那样，音乐主题结合在一起便形成了更大的单位——呈示部、乐章、交响曲。从这些方面来看，音乐就像语言一样，也是一个句法系统。正如单词一样，音乐思想在不同的上下文中保持着它们各自的特点和内在的含义，可一旦组合在一起，它们便溶入到了整体的含义之中。尽管有时作曲家变换各元素的连接方法，赋予音乐以新的意义，但是在呈示部中出现的旋律作为独立因素回到再现部时仍然能被人们听出。基于这些考虑，我们便将音乐描绘为由词汇构成的句法系统。最后，我们将音乐作品看成是有意义的，需要理解的，有内容的。所以有些人就希望把音乐和语言进行类比来表明音乐是由词汇构成的句法系统，这个句法系统的运用继而产生音乐上的语义学。

这种比较体现出两方面内容：假如音乐有语言的特征，那么语言也会有音乐的特征。口头语言的语义性内容会受到音高、节奏、速度、重音、措辞、音量的加强或减弱的影响。例如，疑问句经常有一个升调。在一些“声调”（tone）语言中（如在亚洲和非洲发现的那些语言），在确定词义的时候，一个词的音高与它的读音一样重要。米歇尔·布特（Michael Butor，1968）甚至认为语言植根于音乐，而且那些最平凡的口头语言总是建立在音乐结构的基础上。S·费克斯汀（Sidney Finkelstein，1952）认为语言的“音乐”性（音调、重音、语调）丰富了“人类的本质特征”的含义（见 Trott 1990）。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

假如音乐与语言之间有相似之处，那么它们也有明显的不同。人们不能将音乐作为母语来学习。此外，虽然将斯瓦希里语（Swahili）翻译成德语存在着许多困难——难度之大甚至会令人觉得根本无法把一种自然语言的意思完完整整地传递到另一种自然语言中去——但这样的困难与人们努力将贝多芬交响曲翻译成德语散文所遇到的困难相比，便显得微不足道。这一点已得到广泛的认可。路德维希·.维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）曾说："理解句子与理解音乐作品是很相似的事情，这种相似性比人们所想象的还要大。为什么这些小节必须这样演奏？为什么我想要创作某种特定的音量和速度变化的模式呢？对此，我的回答是，'因为我知道就应该这样。'但是为什么要这样，我也说不出来。如果要我作解释，我只能将音乐图像转化成用另一种手段来表现的图像，让这两个图像互相揭示彼此的意义"（1974，第 4 节）。E·汉斯立克（Eduard Hanslick）写道："音乐既有意义又有逻辑结构，但这也是仅就音乐本身而言的；它是一种我们能说、能懂但却无法翻译的语言。"（1957，50）。布特（Butor）评论道："我相信，人人都知道音乐是一种语言；但导致音乐批评的含糊和无效的主要原因之一，也就是那种认为音乐是一种完全孤立且难于理解的语言这一偏见的根源，都是来源于这样的观点：我们认为音乐语言与不同的口头语言在实质上是相同的，相同程度似乎达到可以说我们有英语、德语、法语、音乐语等语言"（1968，285）。弗莱德·勒达（Fred Lerdahl）和 R·杰肯多夫（Ray Jackendoff）是这样从乔姆斯基（Chomskian）语言学的角度来描述音乐语言的"语法"的："无论是否借助于生成语法的帮助，指出音乐和语言之间的表面差异只不过是个陈旧和徒劳的做法。人们不应该带着音乐理论与语言学理论在实质上是很相似的这种先入为主的观点去研究音乐。例如，无论音乐'意味'着什么，都无法将它比作语言上的什么意义；也没有任何一种音乐现象可以被比作语言中的意义（sense）和指向（reference）、或者诸如同义词（synonymy）、分析法（analyticity）和附加词（entailment）这样的语义判断现象。同样的，音乐结构的要素和诸如名词、动词、形容词、介词、名词短语和动词短语这样的句法种类之间并不存在实质上的相似性。最后，人们不应该被音乐和语言都涉及声音结构这一现象所误导。在音乐中，没有那些与音位学里的嗓音、鼻音、舌位和圆唇之类的参数（没有音乐的）相对应的东西（1983，5—6）。"[1]

现在，人们在比较音乐与语言时所采取的态度，既取决于人们认识到这两者差异的重要性，又取决于人们认识到的这两者之间众多的相似性。以下是在各种

文献中经常出现的三种观点。

第一种观点认为音乐与自然语言的差异是非常重要的，而它们的相似之处，说好听点，是一种别出心裁，说难听点，则是一种误导。两者之间的差异表明，音乐要么是缺乏语言所具有的那种语义内容，要么不具有像语言那样的语义难度。谈论词汇和句法毫无帮助，只会让我们认为音乐也具有一种语义内容，就像语言会制造语义内容那样，因为它们两者属于同一概念范畴。（见斯柯路顿 Scruton，1981b）。因此应尽量避免谈论音乐拥有词汇或句法。我本人也持这一观点。

第二种观点从说明音乐不是一种语言的角度，也认为音乐和自然语言之间的差异是非常重要的，但同时也认为比较其相似之处是十分有益的。例如，J·斯罗伯达（John Sloboda）认为音乐和语言之间的相似是“不完全的”，但却用了 50 多页的篇幅来对之进行解释（1985，13—66）。D·拉夫曼（Diana Raffman）宣称音乐确实有句法，“这里的句法是一种由各类元素组成的有规则的系统，这些元素是独立的、可重复的、可以通过具体形式来识别的”。（1988，690—691）同时，她也给我们提供了一种了解语义学的轻松方式，因此她在否认音乐是一种语言的同时，又看到了音乐拥有语义的那种可能性。她说：“那么，归根结底，音乐的情感（紧张、坚定、节拍重音之类的情感，而不是悲伤之类的情感）具有语义性吗？答案是：仁者见仁，智者见智。假如你只要求用语义学来详细探讨结构良好的弦乐作品的真实状态，那么你势必会得到‘音乐不具有语义性’这一否定答案。另一方面，假如你受到以下事实的影响：音乐情感产生了符合语法操作的系统方式；音乐情感也具有语言中那种正误标准；它经受了各种新观念的检验；它支持了音乐交流的理论（根据音乐交流的理论，演奏者将他们那种‘对于音乐应该怎样进行’的感受传递给听众）；音乐情感还具有一种目的论的和指导的作用，就像含义在自然语言中的特点那样；那么你对‘音乐是否具有语义性’的回答将是肯定的。（1991，372）

就我本人来说，我不相信我们在谈论这个话题时，各人会只说自己喜欢说的东西。拉夫曼在表达她的观点时，一方面淡化了对于语义学而言非常重要的那种真实功能性的要求，另一方面又强调了其他东西。她对语义学设定的条件是这样的：对于一个讲母语的人来说，（即使没有上下文的提示）一句话的意思也是很明显的；对于语义正确和错误的理解都是有标准的；语义可以表达新的意思；并且语义有沟通作用。假如要探讨我对拉夫曼的反对意见，那么，这个探讨将涉及

到：拉夫曼所定的条件是否抓到议论中的观点，假如她抓到了，那么她所设定的条件是不是没有预先假定真实条件与语义的关系（TYTH-CONDIAN 即语言与事实的关系——译注）会决定正确的理解和成功的交流等这样的观念。

在将音乐与语言进行比较的讨论中，第三种观点认为，它们之间的相似处比其不同处更为重要。这种观点认为，它们之间的相似性是如此之大，以至于音乐的意义能够按照语言学模式来理解，（见库克勒 Kurkela，1986 和 1988；加登福斯 Gärdenfors，1988）。持这种态度的人最坚定的看法就是，音乐的意义和语言的意义属于相同种类。音乐和英语一样，都是因为同样的理由而成为语言的。我认为 W•库克（Wilson Coker，1972）便持这一观点。那些想追随这一观点的人首先必须做出解释，排除音乐和自然语言之间的不同，或解释这些不同。人们通常的做法是说明音乐和语言虽然是两个非常相似的话题，但它们所探讨的是不同领域的体验。音乐常被说成是情感的语言。例如，科林•麦卡尔品（Colin McAlpin）说道："在我看来，问这样的问题（音乐是否是情感的语言？）似乎很奇怪，很难想象任何一个真正热爱音乐的人，在碰到这个问题时会给出断然的否定回答。"（1925，427）假如自然语言也表达情感，那么音乐会像是自然语言的一个缩水的版本。另一方面，假如自然语言并不直接表达情感，或对情感的特征表达得不够充分，那么音乐也许会被看作另一种独立的语言，而不是一种缩水的版本。这后一个观点最容易引起人们的共鸣。根据这一观点，很难从语言学的角度确认音乐的意义，理由并不是因为音乐不是一种语言，而是因为音乐语言对内容的描述超过了自然语言所能描述的范围。[2]

一种看法认为，音乐和自然语言之间的不同揭示了这样一种观点，即就其意义而言，音乐与语言并不具有可比性；另一种看法认为，音乐产生意义的方式与自然语言很相似，它们的不同在于它们各自的论述模式之间的差异——对于这两种看法，人们该怎样判断呢？我采用这样的方法来做判断：将语言的意义作为范例，接着列出语言或者准语言所必须具备的条件。关于这些相关条件，我想引用 G•赫梅仁（Göran 赫梅仁）所列的条件作为说明（1988）：一种语言必须具有（1）独立的和可重复的元素，（2）这些要素组合在一起时，能表达或引起人的思想或情感，（3）因为它们构成了一个词汇体系（vocabulary）；一种语言同样必须具有（4）指示性（indexical）和塑造特性（characterizing）的元素，（5）它必须具有表明语气强弱的构造和情态结构（modalities），以及（7）（原文序号如此——译者注）逻辑性的连接词；具备了这些条件后，（6）它还必须能够认同元语言学对

它可能进行的描述。在这七个条件中，我认为音乐最多符合其中的三个条件。因为从语义学的角度来判断一件事物是否是一种语言则必须具备所有的这些条件（不管这些条件是否有一定范围的限制）——所以我断定：音乐的意义不是一种特殊的准语言学的意义。因为库克认为音乐和自然语言用相似的方式获得语义学的意义，同时也因为他比多数人坚信音乐只有在符合赫梅仁所界定的条件时才具有语义学的意义，所以我将他的观点作为我的理论的主要的对照物。

一、为语型意义设置的条件

（1）元素

赫梅仁给语言所定的第一个条件是语言必须具有不同级别的独立的和可重复的元素，类似于字母，单词和句子——或是词素、音素和言词，取决于各个特定情况所需要的分析的“深度”（1988，182—183）。他认为音乐具备了这个基本条件，但他并不肯定是否所有的绘画都具备这个条件，因为，用尼尔松·古德曼（Nelson Goodman，1968）的话来说，绘画的元素在句法上是难懂的而不是清晰的。[3]

尽管这第一个条件非常简单，安•克拉克（Ann Clark）仍对音乐是否满足这一条件感到怀疑。她怀疑我们在音乐中听到的那些可分的、句法独立的成份，是否可以在总谱上用记号来识别。我们无法（像语音学家为语言所作的那样）把一个音乐的要素看作赋予音乐不同意义的声音的最小单位。赫梅仁对这样的观点并不是不支持的，他说：“从现象学的观点来看，将形式、意义和内容分开似乎很武断。”（1988，184）我不同意这一观点。确实，即使每次演奏都是忠实于作品的总谱，我们仍能够感觉到不同演奏方式的差异。但是这只表明并非我们所听到的所有差异在表现音乐元素的特征方面都具有重要意义；而并不是说音乐要素是不可识别的。在大多数西方传统创作中， 有音高的音（pitched tone）是具有可识别意义（并且有可以再次识别意义）的音乐元素。一个音在特定情况下的演奏差异（例如，在不同场合的演奏）并不会影响它的音乐意义（例如，第一个主题中的导音）。音乐的意义是在调性关系中的音符这一层次上开始产生，而不是在比之更精密的层次上产生（见戴维斯 1991a，拉夫曼 1988）。语言也有相似的特点：口头说出的两句话在音色、音高和声调上有着细微的差异，但它们表达的意思可能一模一样。假如口头语言符合这第一个条件，那么人们便很难理解为什么

音乐不能像口头语言一样也符合这一条件。

（2）传递思想

赫梅仁对语言所定的第二个条件是：当各个元素组合在一起时，它们能向那些理解这些元素的人们传递思想、情感或感受，虽然它们给不同的读者或听众带来的思想、情感或感受不一定完全相同。他承认所有的艺术都符合这个含糊的要求。“问题是其他东西是否也都能符合这一条件”。（1988，183，185）这个条件太不足以引起人们的兴趣了。

库克（1972）追随莫利斯（Morris，1939），将符号语言（semiosis）描述为一种五维关系，即（1）任何有唤起作用的刺激物；（2）它们能唤起某人或某个有机物的反应；（3）这种反应是以某种方式做出回应的一种倾向；（4）回应的对象是另一物体或事件；（5）回应是在特定的条件下进行的。他补充说，一个符号的意义总是能够激发人的情感的（因为在接受这个符号的意义的同时，人们也接受了符号阐释者倾注在符号里的“态度”）。他指出，在把音乐作为一种语言来描述的前提下，音乐充当了一种符号，并且满足了上面提到的五个条件。就像一把扶手椅会让我们产生坐下的欲望一样，他写道，音乐激起了我们的反应。库克和莫利斯认为，要使某物成为符号，这个前提就是一个充分的条件，而不只是必要的条件。[4]既然人们对“符号”的解释这样宽泛，那么把音乐说成是一种符号，决不是认为音乐具有像语言那样的象征性。

（3）词汇

第三个条件是：必须拥有一个 X 的语义系统，例如词汇，这个系统能够赋予 X 的元素以意义，这些意义还可以被编纂在牛津字典这样的书中。必须要有标准化意义的、独立的和可重复的元素；每一个元素在不同的上下文中使用时都具有同样的（有时不止一个）意义（赫梅仁 1988，183，185）。这些元素不仅应该具有常规的使用或结合的模式，而且必须带有指向性（或意谓 denote）。音乐的元素确实具有常规的使用或结合模式——由此带来了可辨认的音乐风格——但是赫梅仁怀疑音乐的元素或它们的结合在特点上是否具有指向性。比如，在表达哀伤时，音乐作品并没有（这种现象很典型）提及哀伤。假如音乐并不表现任何事物，那么它便不具备第三个条件；它缺乏语义内容。[5]

根据赫梅仁的说法，中世纪的绘画拥有词汇，就像肖像学研究者所展现的那

样。这意味着假如拥有词汇，音乐将被人们理解为一种代码。当然，音乐的代码可以被创造：人们可以将传统的意义置入乐音或节奏中，这样它们就可以起到摩尔斯电码那样的作用。但是一般情况下，乐音并不是这样被使用的。[6]

在西方音乐中，我们不难发现，即使音乐要素不具备纯粹的代码功能，它们也具有标签或名字那样的作用。教堂活动的时间和教会音乐的调式是密切相关的，因此修道士可能会这样推理道：基督教圣咏的调式是弗里吉亚式时，午餐的时间便到了。这种联系有可能被作曲家有意识地使用；他可能会引用“向首长欢呼”来指美国总统。然而在另一些情况下，作曲家并不依赖文化上的联系，而是通过制定规则来创造联系。瓦格纳式的主导主题便是这样的例子。在这一章的结尾，我从一些细节上对音乐的这种用法进行了思考。但是，在这儿，我可以很有理由地说：在音乐中可能会发现像代码一样的元素，但并不是所有的作品都有这样的元素；在有这样的元素的作品中，它们也只涉及更大的音乐背景中的一些元素；这种方法的使用并没有在所有作品中形成体系。从这些方面来看，音乐的词汇比自然语言的词汇有限和松散得多。而且，这些音乐元素与语言中的词汇不同的是，作曲家赋予音乐要素的意义更多的是依赖于被人们广泛认同的、却有些含蓄的联系，而不是那种靠大众化的、专断地规定。

假如音乐的要素在获得音乐的表现力时，都有一个一致的模式，那么这些要素将更容易起到词汇的作用。D•库克（1959）试图说明西方调性音乐便是这样的例子，但是他否认他有编纂一个音乐表情元素词典的打算（我将在这一章的稍后部分讨论库克的观点）。假如这些元素表示或涉及它们所表达的情感，那么人们将认为音乐符合这第三个条件。

古德曼（1968 和 1978b）认为艺术是由（不同类型的）符号系统构成的，因此具有指示性；这种指示性不仅出现在描述性的部分中，还出现在叙述性和表达性的部分中。当作品中的某个成份（或者，用古德曼的唯名论者的术语来说是一个标签）通过隐喻显现出来时，表现力便产生了。假如一部作品是表现性的，那么它是通过将一个具有表现力的成份作为主体进行隐喻而达到的。在古德曼看来，音乐作品不具有描述性和写实性，而是根据它们的表现性的程度，具有指示性。（详细内容，见第二章和第三章）。

尽管古德曼认为所有的艺术都是有指示性的，尽管他的文章的题目就叫“艺术的语言”，他还是否认音乐和绘画是语言。即使古德曼认为艺术由于具有指示性，因而符合这第三个条件，但他认为它们并不符合构成语言所需的其他必要条

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com