



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

微茫之辨 系列

荣誉主编

杨燕迪

主编

孙红杰

MUSICAL THOUGHT

音乐中的思想

[墨] 卡洛斯·查韦斯 著

冯欣欣 译 孙红杰 校



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

上海师范大学音乐学院“海外学术经典汉
“本科生教辅资源拓展及研究生学术实践



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

微茫之辨 系列

荣誉主编 杨燕迪

主 编 孙红杰

MUSICAL THOUGHT

音乐中的思想

[墨]卡洛斯·查韦斯 著

冯欣欣 译 孙红杰 校



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐中的思想 / (墨) 查韦斯著 ; 冯欣欣译. — 重庆 : 西南师范大学出版社, 2015. 6
ISBN 978-7-5621-7417-2

I. ①音… II. ①查… ②冯… III. ①音乐文化—研究 IV. ①J60

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第096776号

MUSICAL THOUGHT

by Carlos Chavez

Copyright©1961 by the President and Fellows of Harvard College

Published by arrangement with Harvard University Press

through Bardón-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright©(year)

by South-west China Normal University Press

ALL RIGHTS RESERVED

版贸核渝字 (2014) 第157号



俄耳甫斯音乐译丛

音乐中的思想 YINYUE ZHONG DE SIXIANG

[墨] 卡洛斯·查韦斯著 冯欣欣译 孙红杰校

总策划: 李远毅 倪为国

执行策划: 周松

责任编辑: 穆杉杉 周松

封面设计: 何旻

装帧设计:  周娟 廖明媛

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路2号

邮编: 400715

<http://www.xscbs.com>

经销: 全国新华书店

印刷: 四川省东和印务有限责任公司

开本: 889mm×1194mm 1/32

印张: 5.625

字数: 108千

版次: 2015年9月 第1版

印次: 2015年9月 第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5621-7417-2

定价: 29.00 元



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

编委会

顾问：李 聪

金国忠

荣誉主编：杨燕迪

学术指导：孙国忠

主 编：孙红杰

副主编：刘丹霓

译审委员会：杨燕迪 孙国忠 施 忠 陈鸿铎

伍维曦 孙红杰 刘丹霓

译者委员会（按姓氏笔画排列）：

马艳艳 王振宁 冯欣欣 刘丹霓

孙红杰 张今馨 张 毅 杨丹赫

杨和平 杨 婧 钱丽娟 黄悦姮

“俄耳甫斯音乐译丛”总序

俄耳甫斯^[1]是古希腊神话中极富传奇色彩的音乐家、诗人与先知。传说中，他的美妙琴歌能使顽石点头、河水倒流、人神陶醉、百兽率舞。这一美妙的传说映照了“音乐协调世间万物”的神奇能量，也预见了后世以音乐来探索宇宙真理、传递神灵意志、反思人生经验、揭示哲性原理等全部理想。然而，在古希腊神话中，音乐虽具有千般伟力，却并不以功利性手段自居。作为协调万物的天然圣律，音乐是科学与智慧的象征。众所周知，Music（音乐）与Museum（博物馆）共同起源于Muse（缪斯），而Muse是古希腊神话中司掌科学与艺术的九位女神。如果说Museum意味着“科学与智慧之所在”，那么Music便意味着“科学与智慧之所化”。其血统之高贵、地位之尊崇，远非其他艺术所能媲美。因为除音乐以外，再没有任

[1] 俄耳甫斯(Ὀρφεύς)是太阳神阿波罗(Ἀπόλλων)与史诗女神卡莉欧碧(Καλλιόπη, 九位缪斯之一)之子,也是天神宙斯(Ζεύς)与记忆女神摩涅莫辛涅(Μνημοσύνη)的外孙。此外,他还被视作是俄耳甫斯教的创始人、色雷斯人的先祖。更有传言认为,他是为人间开启医药、书写、农学三大文化的神灵。然而关于俄耳甫斯传颂最广的,是他怀着对妻子尤丽狄茜(Εὐρυδίκη)的深爱,在爱神阿莫尔的指引下只身前往冥府,与生死河上铁石心肠的摆渡者夏隆(Χάρων)周旋,进而以歌声感动冥王,致使爱妻还魂的故事。

何艺术是根据“司艺之神”(Muse)自身的名义命名的。音乐——以其自在的协调有致——并不为昭示真理而存在,它自身就是真理,是蕴藏着宇宙普遍规律(毕达哥拉斯语)的真理。音乐也不为服务他者而存在,其千般伟力只为彰显自身。是故,以音乐为手段去谋求功利,必然使音乐屈尊降格。然而,若是出于崇高之正义,又何妨施展其煌煌伟力?当俄耳甫斯承受突如其来的丧妻之痛时,他并不是自觉、自发地想到可以用音乐来扭转悲剧性命运,而是经爱神阿莫尔(Amor)点化之后才去往冥府、拯救亡魂。俄耳甫斯作为音乐之神的“不自觉”,似乎正意味深长地道出了音乐不以功利性手段自居的崇高尊严。

然而自神话时代以来,音乐的自尊自足性——犹如潘多拉魔盒里关着的“希望”那样——几乎成了永远不可企及的理想。它被功利和欲念所牵扯,由“极乐天堂”转向“人间炼狱”,开始了绵延数千年的跌宕苦修之旅:它成为教化人心的手段(古希腊音乐戏剧),成为炫耀奢华的装饰(古罗马音乐仪仗),成为敬奉神灵的修辞(中世纪教会音乐),成为描摹情感的媒介(文艺复兴时期之世俗音乐),成为助兴添娱的调料(巴洛克时期之剧场音乐),成为标榜趣味的资本(古典时期宫廷音乐),成为描绘风景的颜色、诉苦煽情的灵药(浪漫主义标题音乐),成为映照现实的孔镜(现实主义音乐),成为标榜个性的图符(现代先锋派音乐),成为谋生立命的技艺(所有音乐领域),成为应景点缀的玩意儿(当今无处不在的实用

音乐)^[1]……其用途之多,不胜枚举,其中有多少崇高正义?诸君自可怀疑。不妨说,音乐如同晶莹剔透的棱镜,经阳光照耀后折射出斑斓异彩,人们着迷于阳光的斑斓异彩,却几乎忘却了棱镜自身的高洁、精致与纯粹。

当今的音乐生态,一方面繁荣昌盛,另一方面也纷乱混杂。在日常生活中,我们时时处处被形形色色的音乐包围,却不幸已身心麻木、充耳不闻。在严肃音乐界,经过现代、后现代作曲家们各自为政的激进探索,音乐一度已内涵崩摧、外延泛滥,不仅其美、丑、尊、卑备受争议,甚至连其是、非、真、伪也扑朔迷离。作为宇宙真理的完美化身,作为协调万物的天然圣律,音乐岂能无所谓?其自尊自足性的丧失,其核心价值观的崩溃,是否意味着“炼狱苦修”已至极境?进而,“炼狱苦修”之后,是否能——如但丁的《神曲》所说——否极泰来、重归极乐?目前这仍是未解之题。然而,当此浮世,谨以“俄耳甫斯”之名,回唤音乐在众神时代曾有的崇高名誉与千般伟力,以一系列聚焦音乐之精华思想,涤荡我们饱受功利、欲念侵蚀之心灵,岂非有识之士的不谋之吁?

本译丛分设七个子卷:子卷一,经典之谜,聚焦音乐作品;子卷二,骄子之魂,聚焦音乐人物;子卷三,肌理之思,聚焦音乐原理;子卷四,造化之脉,聚焦音乐历史;子

[1] 纯音乐(absolute music)当真纯粹自足吗?抑或它也映照创作习惯、民族风格、受众趣味等社会性内容?标题音乐(program music)的魅力难道只体现在非音乐的内容吗?抑或音乐自身才是感动之源?这些问题至今仍有清楚的答案。

卷五，微茫之辨，聚焦音乐思想；子卷六，启未之弦，聚焦音乐传播；子卷七，万方之灵，聚焦音乐风俗。正如古希腊历史学家希罗多德^[1]曾以九位缪斯之名为他的《历史》各章命名，古希腊音乐理论家曾以古希腊部落之名为不同调式命名那样，我们尝试以西方大小调音阶的基本音级之名来为本译丛的七个子卷命名。考虑到“思想”是音乐发展的原动力，也是音乐行为、现象、产品普遍意义上的指向，故将聚焦音乐思想的“子卷五·微茫之辨”设为“主音卷”（do）。“人物”与“作品”分别是音乐思想的“行为主体”与“行为产品”，势同两翼，拱卫“主音”，故将“子卷二·骄子之魂”设为“下属音卷”（fa），将“子卷一·经典之谜”设为“属音卷”（sol）。“风俗”与“历史”彼此互补：“风俗”彰显空间差异（如地域、国度、民族特性），依赖于积淀，相对稳定，且与“思想”（do）和“作品”（sol）关系密切（风俗映照思想，作品凝聚风俗），故将“子卷七·万方之灵”设为“上中音卷”（mi）；“历史”强调时间线索，倾向于变迁，相对游移，且与“人物”（fa）及“思想”（do）不可分割（人物创造历史，历史蕴藏思想），故将“子卷四·造化之脉”设为“下中音卷”（la）。“原理”（指作曲技术理论和表演技术理论）与“思想”关联甚切，本身都是理论，而且，“原理”在很大程度上指向“思想”（如

[1] 希罗多德（Ηρόδοτος，约公元前484—公元前425年），古希腊作家、历史学家。他的《历史》（Ἱστορίαι）一书是记述公元前6世纪至公元前5世纪希波战争的历史名著，因其各章都以一位缪斯命名，故也称《缪斯书》。

同导音迫切归属于主音)，故将“子卷三·肌理之思”设为“导音卷”（si）。“传播”是“思想”（do）的合理后续，又是“风俗”（mi）得以形成的基础，故将“子卷六·启未之弦”设为“上主音卷”（re）。由此，七卷分立，相辅相成，协调感应，遂成“文明”。

本译丛旨在借俄耳甫斯之名，引导广大爱乐者去品味音乐经典，认识音乐肌理，体悟音乐人文，阅读音乐历史，关注音乐思想，反思音乐哲理，并领略不同音乐风俗之间的差异与联系。由于上述七个主题均具有永恒性，故而本译丛总体上亦呈开放格局。我们竭诚欢迎广大读者为本译丛推荐选题，更期待有能力的译者加入我们的翻译团队。当然，我们的一部分译者初窥门径、资历尚浅，虽经译审组成员竭诚审校，错讹疏漏仍在所难免，恳请读者雅量海涵并不吝指正！

祝愿本译丛与时俱进、茁壮成长。

是为序。

孙红杰

2015年5月28日

于上海师范大学音乐学院

乐里寻“思”几多“味”

——评卡洛斯·查韦斯《音乐中的思想》

(中译本序)

—

音乐不仅是诉诸人耳的艺术，也是诉诸人心的艺术。

“凡音之起，由人心生”，“人心之动，物使之然”。^[1]出自儒家经典《乐记》的这两句名言，精要地概括了“物动—心动—声动”的次第反应关系，从而将音乐与（人心指向的）主体世界和（事物指向的）客体世界关联起来。诉诸人耳，故音乐可听；诉诸人心，故音乐可思。音乐的可听性召唤我们“入乎其中”，进入由旋律、节奏、和声、音色、织体等形式维度构建起来的“时空场域”，感受音乐中包含的变化、对比、谐美、统一，从中获得无须理性介入便可体验到的愉悦和满足。音乐的可思性则指引我们“出乎其外”，在陶醉于音响之余还能跳出“音符迷宫”，对它做理性观照，检视其逻辑构造以及它与人性、自然、社会、时

[1] 引自《乐记》，吉联抗译注、阴法鲁校订，北京：音乐出版社，1958年3月第1版，“乐本篇”，开篇首句。

代、文化等诸多“非音乐元素”之间的丰富联系，从中发现音乐与它们的生动感应。

“可听”与“可思”是音乐的两种相互独立也相互依存的品质。说它们相互独立，是因为“可听”的作品未必“可思”，“可思”的作品也未必“可听”；说它们相互依存，是因为“可听性”能使“可思性”焕发更多光彩，而“可思性”也能使“可听性”更加稳固和持久。^[1]既可听又可思的音乐常被冠以“经典”之名。我们常说，经典的音乐不仅耐“听”，而且耐人“寻味”。“味”从何来？笔者以为，一方面来自音乐自身的形式构造，另一方面则来自音乐与主—客体之间的微妙关系。我们常把前者称为形式的“趣味”，把后者称为表现的“意味”。“品味经典”因而既包含着对作品的形式趣味的发现，也包含着对作品的表现意味的揣摩。为此，我们既要关注音乐的结构法则，也要关注音乐与主—客观世界的关系，这是两个既具有普遍性（超越空间而存在）又具有永恒性（超越时间而存在）的重大命题。

二

卡洛斯·查韦斯 (Carlos Chávez, 1899—1978) 的《音

[1] 在这一点上，许多通俗歌曲当属反例：初听时曲调通顺、朗朗上口，但听久了就觉得词意肤浅、曲意直白，略经“品味”便已“索然无味”，于是很快被淘汰。

乐中的思想》^[1]一书，从个性化的视角来反思上述两个命题。此书的底稿是作者于1958—1959年间在哈佛大学“诺顿讲坛”^[2]上的六期讲稿。^[3]全书共分六讲：其中第一讲（“一位拉丁美洲作曲家”）、第二讲（“作为交流的艺术”）、第五讲（“作曲家与公众”）、第六讲（“来自音乐的享受”）是对第二个命题（音乐与主—客体的关系）的集中审思，它们在不同程度上论述了音乐与人性、音乐与时代、音乐与作曲家（创作主体），以及音乐与公众（接受主体）之间的关系。而第三讲（“音乐中的形式”）和第四讲（“音乐中的重复”）则是以探讨第一个命题（音乐的结构法则）为主，也附带论及第二个命题。“诺顿讲坛”的听众是哈佛大学普通院系（非音乐专业）的大学生，故而特别需要演讲者选择公众关心的论题，并尽量使用深入浅出的语言。查韦斯的这些讲座也具备这两个特点，他意在以不那么“技术”的文字引导聆听者思索音乐的形式构造和人文意蕴。对于书名“Musical Thought”（亦可译为“音乐之思”），既可解释为“音乐蕴含的思想”，也可解释为“关于音乐的思考”。查韦斯的演讲内容兼具这两层含义：一方面，这些讲稿体现了一位职业作曲家对上述

[1] Carlos Chávez: *Musical Thought*, Cambridge: Harvard University Press, 1961. Spanish trans. as *El pensamiento musical*. Sección de obras de arte. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

[2] 哈佛大学的“诺顿讲坛”（Norton Chair）以美国著名艺术史家、作家、社会批评家查尔斯·埃利奥特·诺顿（Charles Eliot Norton, 1827—1908）的姓氏命名，设立于1907年。

[3] 在查韦斯之前，“诺顿讲坛委员会”已先后邀请过斯特拉文斯基、兴德米特和阿伦·科普兰担任讲座教授。

两个永恒命题的思考；另一方面，他的许多思考直接源于音乐本体，故可视为音乐中所蕴含、传递、关联的思想。

查韦斯是墨西哥著名的作曲家。他的一生勤勉而多产，创作有歌剧、芭蕾舞剧、戏剧配乐、交响曲（六部）、交响诗、多种形式的室内乐重奏、钢琴独奏以及少量声乐作品。他的早期（1921年前）创作受舒曼影响，具有浪漫主义风格印迹。后来他尝试融入拉丁美洲的民族元素（尤其是墨西哥的民间舞蹈音乐）和现代作曲技法。从20世纪30年代起，他的创作进入成熟期。除作曲外，查韦斯在音乐表演、音乐理论、音乐教育、音乐批评乃至音乐社会活动等领域也卓有建树。他创办过文化杂志，并为杂志和报纸持续撰稿36年。他先后缔造了两家职业交响乐团——墨西哥交响乐团和墨西哥国立交响乐团，并亲任指挥。他还担任过墨西哥国立音乐学院院务总监、国立美术学院学会（National Institute of Fine Arts）理事长、卡布里罗当代音乐节（Cabrillo Festival of Contemporary Music）音乐总监等职。除本书之外，查韦斯还出版了《直面新音乐：音乐与电子》^[4]《查韦斯报刊文选》^[5]等其他论著。查韦斯在美洲专业音乐界享有很高的学术声望，他的音乐作品至今仍被上演，他的学术思想也在持续产生影

[4] Carlos Chávez: *Toward a New Music: Music and Electricity*, trans. from Spanish Version *Hacia una nueva música: ensayo sobre música y electricidad*. México: El Colegio Nacional, 1992, by Herbert Weinstock, New York: W. W. Norton & Co. Reprinted, New York: Da Capo Press, 1975.

[5] Carlos Chávez: *Obras 3 Escritos Periodísticos*, Compiled and Edited by Gloria Carmona, México: El Colegio Nacional, 1997.

响。查韦斯去世后，墨西哥大提琴家阿兰·德贝克 (Alain Durbecq) 以查韦斯之名组建了“卡洛斯·查韦斯弦乐四重奏组” (The Carlos Chávez String Quartet, 1994)，旨在推广以查韦斯为代表人物的墨西哥专业音乐。自20世纪80年代以来，以查韦斯为题的各类学术研究成果也相继涌现，其中西班牙文著作和英文著作较多见。^[1] 查韦斯的丰富履历和多重身份 (作曲家、指挥家、音乐理论家、音乐教育家、报刊评论家、社会活动家) 赋予了本书四个鲜明的特色：其一是公众关怀。查韦斯漫长的一生中有将近一半的时间在为杂志和报纸撰写音乐评论，所以他对音乐的人性内涵、文化功能、社会责任等具有“公众关怀”的命题有着深入的思考，并能用平实易懂的文字表述出来。其二是内行眼光。作为一个成功的作曲家和指挥家，查韦斯的许多思考直接来自他的创作和表演实践，这使他能够驾轻就熟且深刻而精道地谈论音乐的技术原理、形式构造和表演理论 (参阅第三、四、五讲)，而不至于“隔靴搔痒”“无病呻吟”。其三是个人洞见。这是一位作曲家在音乐问题的审思，个人视角和主体经验的深刻介入，使查韦斯的许多论述显露出个人化的智性光泽。对此，不妨称之为“主观性”，也有一些西方学者坦率地称之为“片面性”。其四是忧患意识。作为一位在墨西哥有着深远影响的音乐教育家和社会活动家，查韦斯针对音

[1] 本文有关查韦斯生平的这些资料参阅了维基在线百科全书“卡洛斯·查韦斯”条目，网址为：http://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_Chávez，访问日期：2015年5月10日。

乐的普及传播和公共教育中存在的一些弊端发表了中肯的意见(参阅第五、六讲),其中有些理念是值得中国的教育者,尤其是教育事业的决策者们借鉴的。

在本书涉及的众多议题中,查韦斯对音乐与人性、音乐与时代以及作曲家与听众,这三对关系的剖析和论述最有意思。作为导读,下文将对此略做回应和引申。

三

音乐作为人类的艺术创造之一,明显地印刻有人性的因子。这些“人性因子”不仅是作曲家构思音乐时的天然“向导”,也是爱乐者欣赏、理解音乐时的有效参照。音乐的分句被称作“呼吸”,音乐的节拍被称作“脉搏(冲)”,音乐的动态细节被称作“表情”,乐曲的重要素材被称作“乐思”,音乐的音响质地或表现内容被称作“形象”或“性格”,乐曲的收束部分被称作“结尾”或“尾声”……有关“音乐拟人性”的这些泛泛之谈,可谓众所周知。但查韦斯并不满足于泛泛之论,而是试图以更深入、更具体的方式来反思这一论题。他考察了“人性因子”在音乐的语言属性、表达方式、形式基础以及构造原理中的表现,并试图解析这些现象背后的美学和哲学根源。

在查韦斯看来,音乐作为一种“以音乐术语来讲述某种音乐思想”(第4页,指中译本页码,下同)的特殊语言,起源于人类的“自我表达”和“彼此交流”的欲望。这

两种欲望出自人类的两种属性（个体性和社会性）和两种心性（利己之心和利他之心），它们彼此矛盾却也相互依存。查韦斯以辩证的口吻论述了二者的关系：“作为社会性的生物，人类总要面对‘理解’问题，而且总要寻找实现‘理解’的途径。我们想要了解别人，也希望别人了解自己。我们渴望给予，也渴望获得，两种渴望交互受益。于是，每当我们本能地想要保持适当的平衡时，‘利己’与‘利人’两种思想便以悖谬之状相互影响。正如我们既渴望‘乐群’，也同等程度地渴望‘独处’。”（第23页）因此，利己主义与利他主义可以相互转化。

查韦斯进一步认为，人的个体性（或曰利己之心）催生了“独白性”（Monologue）的艺术，而人的社会性（或曰利他之心）则催生了“对话性”（Dialogue）的艺术。在独白性的艺术中，艺术家只对自我言说，每当自己的所思所想创作中得以充分实现，他便心满意足，哪怕这些思想并不为人所知晓或理解。而在对话性的艺术中，艺术家渴望与受众进行精神交流，因而不满足于纯粹的自我表达，而且希望自己的言语、思想能得到他人的理解和认同。正如人的两种属性（心性）相互矛盾却彼此共存那样，“独白”和“对话”这两种倾向也时常以悖谬之势相互依存。此外，二者也可以伴随时间的推移而发生转化：独白性的艺术一旦引起共鸣，被人理解，也就能引发精神层面上的对话；反之，对话性的艺术若不能引起共鸣，不能被人理解，也就变成了独白性的艺术。

查韦斯不仅区分了“独白”和“对话”这两种音乐倾向，还进一步区分了“功能性”和“艺术性”这两种交流方式。他甚至认为自远古时代起，音乐便已兼具了“实用功能”（在遥远的古代被用来镇定恶魂或抚慰善灵）和“审美特性”（尽管早期可能是出于无意识）。“功能性交流”与“艺术性交流”起初是彼此交融的，它们在日后的分化归因于人类对音乐萌发的“形式”诉求。查韦斯写道：

“对于形式的创造，源于另一种迫切的需求，一种完全不同的心理需求。这种交流需求没有我们渴望投射自我意识的冲动那么强烈。这同样也是一种顺从于我们的‘模仿’天性的方式：我们生活在一个被创造出来的宇宙，我们自己也想创造点东西出来，我们自身被赋予了一种既定的形式，我们也想将一种既定形式赋予别的生物。”（第34页）以此论述为基础，查韦斯进一步断言：“艺术作品的首要诞生条件，即是被限定在时间或空间之内。”（第34~35页）由此，当音乐被人为地限定在时间维度内，进而以某种“形式”展现时，“音乐作品”便应运而生了。

这里所说的“作品”，与远古以来在宗教或民俗仪式中接连演奏几个小时的伴随性、辅助性音乐有着本质的不同，查韦斯认为后者是“音乐”，但并非“音乐作品”。作曲家普遍希望自己的作品具有严整的形式，而在组织和构建作品的过程中，他们从人类自身的有机形态构造中获取灵感，广泛采用有“头、腹、尾”的结构布局，并在拍点、小节、乐句、乐节、乐段、乐部、乐章、