

20

世

纪

西

方

音

乐

学

名

著

译

丛

于润洋 张 前 主编

Themes in the Philosophy of Music

斯蒂芬·戴维斯(Stephen Davies) 著 \ 湛 蕾 译

音乐哲学的论题



教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

Themes in the Philosophy of Music

音乐哲学的论题

斯蒂芬·戴维斯(Stephen Davies) 著

湛 蕾 译

图书在版编目(CIP)数据

音乐哲学的论题 / (美)戴维斯(Davies, S.)著; 湛蕾译. —长沙: 湖南文艺出版社, 2011. 5

(20世纪西方音乐学名著译从)

书名原文: Themes in the philosophy of Music

ISBN 978-7-5404-4968-1

I. ①音… II. ①戴… ②湛… III. ①音乐哲学 IV. ①J60-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 093102 号

©Stephen Davies 2003, THEMES IN THE PHILOSOPHY OF MUSIC, FIRST EDITION was originally published in English in 2003. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Simplified Chinese edition licensed by Oxford University Press arranged with Andrew Nurnberg Associates International Limited
著作权合同图字: 18-2010-242

音乐哲学的论题

主 编: 于润洋
张 前
孙 佳
责任编辑: 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: <http://www.hnwy.net>

湖南省新华书店经销

长沙裕锦印务实业有限公司印刷

*

2011 年 6 月第 1 版 2011 年 6 月第 1 次印刷

开本: 970×680mm 1/16 印张: 18.5

ISBN 978-7-5404-4968-1

定价: 35.00 元

本社邮购电话: 0731-85983015

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唯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与指正。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

中译本序

在《音乐哲学的论题》中译本即将付梓之际,应译者之托撰写序言,对此我深感荣幸。

作为一个哲学家,我主要关注艺术,且尤以音乐为最。除哲学外,我也研究历史音乐学和民族音乐学。我对音乐的了解主要是西方古典(艺术)音乐,但为使音乐哲学的研究更见成效,我以为,广泛熟悉其他传统的音乐同等重要,譬如西方的爵士乐和通俗音乐,以及其他文化背景下的艺术音乐、民族音乐及部落音乐。不幸的是,想要成为其他文化领域的专家非常不易,故而多数学者只能很有限地研究外国音乐。我对许多印尼音乐心怀钟爱。至于中国音乐,我所知甚少,但对古琴音乐崇敬有加。

本书所收录的论文涉及四类:其一是关于音乐作品的本质,其二是关于音乐表演的本质以及作品与其表演之间的关系,其三是关于音乐中的情感表现,其四是关于音乐的接受与理解。

我的另外两本著作也已被译成中文:一本是《音乐的意义与表现》,由湖南文艺出版社出版,另一本即《艺术哲学》,由上海人民美术出版社出版,作为大学生所用的教科书,后者涵盖了艺术哲学的几乎所有论题。

感谢译者湛蕾在译事中表现出的谨慎细心。

愿此书能带给您些许欣悦!

斯蒂芬·戴维斯
2010年12月
于新西兰奥克兰

献给
大卫·诺维茨
(David Novitz)

引言

我学习哲学的目的就是为了用文字论述音乐。就这么简单。

[1]

我一直打算在大学学习音乐,而且我做到了。我最初获得的学位主攻的是音乐学和民族音乐学——历史、理论与分析。但是在第一年,我发现我需要修一门人文课程来完成我的学业。哲学课似乎很有趣,所以我选择了哲学课。哲学课启发了我新的思路,令我非常愉快。这里有与自己有共同语言的人,我们都感兴趣的是对论点进行分析和辩论,我们都迷恋关于个人统一性、决定论、上帝的存在以及类似的问题。而且从第二年起,开设了美学课程。尽管我需要满足哲学主修以及后来荣誉生的基本要求,但是最吸引我的是艺术哲学这一相对边缘的领域。

当我问我的音乐教授音乐如何表现情感时,他们或者是满足于接受这是个秘密,或者就是列出一些标准理论——表现、唤起、象征主义、联想论——似乎人们应该简单地挑出最喜欢的那一个理论。在任何情况下,这些音乐教授都没有兴趣用这样或那样的方式批判性地评估那些针对这一问题提出的理由。哲学家才是拥有进行批判性评估的相关技巧的人,尽管他们经常自知自己缺乏音乐的技术背景。我对哲学的执著就是为了使自已打好基础,从而能探讨那些最引起我好奇的音乐问题。这类问题包括:音乐如何表现情感?音乐如何不同于语意系统?伟大的作品如何使呈现于其表面的显著对比与差异达到统一与和谐?

我很幸运,当时——20世纪60年代的最后几年——出现了更多的美学书籍。除了柯林伍德(Collingwood),我还研究了维特根斯坦(Wittgenstein)的讲座,威廉·埃尔顿(William Elton)和西里尔·巴雷特(Cyril Barrett)主编的论文集,理查德·魏赫姆(Richard Wollheim)的《艺术及其对象》,以及纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman)的《艺术语言》,这些书都是当时新近出版的。课外我读了门罗·比尔兹利(Monroe Beardsley)的《美学》,在音乐方面阅读了爱德华·汉斯立

[2]

克(Eduard Hanslick)、伦纳德·迈耶尔(Leonard Meyer)与苏珊·朗格(Susanne Langer)的著述。20世纪70年代早期,当我继续攻读文学硕士学位时,学位论文尽管是关于音乐分析的理论,却由哲学家来评阅打分。至于博士学位,为了师从鲁比·米格(Ruby Meager),我读的是伯克贝克学院(Birkbeck College)的哲学专业,我的导师米格总是给人以欣喜、且鼓舞人心。由于我对音乐中的情感表现已经思索多年,所以我的博士学位论文必然地是研究这个论题以及这种情感表现所引发的来自听众的反应类型。

我第一次获得对音乐表现力的理解是我在澳大利亚读本科的时候,电视上播出一则叫作“暇步士”(Hush Puppies)品牌的鞋子广告。这一品牌的商标标识是一只巴色特猎犬,这支广告镜头集中于鞋子和一只在一旁随行的巴色特猎犬上。一天,我突然有了灵感,巴色特猎犬有个悲伤的外貌,但是没有人认为它们的内心和它们的外貌一样。事实上,当狗表达它们感到的悲伤时,它们无论如何也不是用脸部来表达的。巴色特猎犬的悲伤显露在它脸部的表面及其普通的举止上,与经历的情感没有任何关系。音乐也是一样,它有一种动力特征,它前进展开。我们用适合于描述人类行为的措词来描述这种前进展开的方式:它是活泼轻快的、缓慢拖延的、精力充沛的、没精打采的等等。因此,音乐可以表达拥有特殊动力或外观轮廓的情感的表面。从客观上而言,音乐的表现特征一般不亚于其动力特征:如果音符可高可低,急速前进或退缩不前,紧张且有不良预感,或者放松且轻飘飘的,那么音乐可以开心和悲伤,不管作曲家或听众如何感觉。无疑,作曲家有时在他们所写的音乐中表达他们的感受,但是作曲家表达感受的方式不是通过传达他们对音乐如何感受,或者暴露他们在音乐中如何感受,而是通过创作具有表现特征的音乐来表达,这种具有表现特征的音乐与他们倾向于要感觉的东西互相对应。

暇步士给我的顿悟是一回事,详述细节完全是另外一回事。特别是我不得不设法解释为什么人们会随着音乐表达的内容而感动。从认知的角度来看情感,一个人只要相信音乐是值得悲伤的,他就可以因为这种音乐而变得伤感:例如,只要他相信音乐中有一些不幸的或者令人遗憾的事情。现在,悲伤的人可以成为我的悲伤的客体,因为我相信,他们遭遇到负面经历是不幸和遗憾的。然而,就巴色特猎犬而言,我没有感到悲伤的依据,因为我不相信它的感受

和它看上去的样子一样,由此我不相信它正遭受着不幸或遗憾的经历。如果音乐像巴色特猎犬一样悲伤——仅仅通过显示出一种具有悲伤特征的表面——这种音乐将不会使我悲伤。然而很多声称对音乐表现力作出反应的人以及很多不相信有什么不幸或者悲伤存在的人,证实了他们会被感动,从而对音乐表达的情感产生共鸣。愉悦的音乐——其他事物也是一样,如果这种愉悦的音乐倾向于使人有感受的话——趋向使他们感到愉悦;悲伤的音乐趋向使他们感到悲伤。考虑到这个,我坚决认为对音乐的反应并不是寻常的、客体为导向的反应类型,但并非因此而独特。一般而言,具有表现力的外表是可以有感染力的,如果它们引起一种并非基于适当信念的情感反应,那么这种反应可能是在映照外表的表现力特征,是对外表的一种回应。

3

以上关于猎犬以及所有的思路,写入了我1976年获得博士学位的论文中。并非意外的是,我1980年发表的第一篇哲学论文(本书第九章)就是出自我的博士论文,另一篇将音乐和语言进行比较的论文(第八章)也一样。音乐的表现力与我们对音乐的反应的论题,多年来一直使我非常感兴趣。这其中有一个原因,即20世纪的后几十年大量出版物专注于这一论题,新的细微差异和方法不断提出。20世纪90年代中期逐渐凸显的一个理论认为,有人在感受音乐中表现的情感,但这个人既不是作曲家,也不是表演者或听众,而是听众想象的一个虚拟人物,于是听众听着音乐的进程就像在表现这一假想人物的行为、精神生活以及情感经历。听众编织的关于这一假想人物的故事必须受到音乐中的变化约束,且要回应这些变化,这就是为什么故事揭示了一些关于音乐表现力的客观人际间的东西,而不是一些仅仅对于欣赏它的听众来说不同寻常的东西。在第十章,我概述了为什么相对于如下新的理论选择,我却继续选择我早期的看法,这一新的理论选择是:关于假想人物的设想是否受到了所有欣赏音乐表现力的听众喜爱,还远远不明朗,并且,器乐作品的发展是否会将假想故事的相关内容限制到所必需的程度,也是未知的。“艺术的地位”——对本世纪之初关于音乐表现力的哲学理论的选择、必要条件以及主导模式的概述和总结——在第十一章进行了叙述。

20世纪80年代中期,我开始关注大量关于音乐作品的表演和性质的问题。首先,我对为乐器合奏创作的改编曲进行了思考,而不是对该作品改编前

4

的原作进行思考,一个例子是李斯特根据贝多芬《第五交响曲》改编的钢琴曲。同时,我也思考了对那些有乐谱记载的作品进行真实表演的条件。令我感兴趣的是下列两者的平衡与关系,即一方面作品施加给改编者或表演者关于可以做什么的限制,另一方面对于改编者和表演者行使诠释功能所必不可少的自由。我相信根据上述思考而写出的论文(第三章、第五章)是由一位哲学家来写的关于这些主题的最早论述,但是真实表演潮流很快成为了一个热议的话题。

在我看来,真实表演就是忠实而准确地表现作品所具备的特点的表演。(因为准确性牵涉到程度,真实性也是一样。)要理解真实性要求什么,那么你需要理解音乐作品的结构和性质,即,作品的本体状况。然而,这一话题引起的争议并不亚于围绕着真实表演的争论。有些人认为,音乐作品是可以由任何乐器忠实地进行正确演奏的抽象声音结构,只要他们用正确的顺序演奏正确的音符即可。而其他把作品的乐器法看成是其整体不可分割的部分,所以只有使用恰当乐器的表演才可以被认定是真实的。对于一些作品,如马勒的交响曲,我断定上述第二种观点是正确的。然而,对于较早期的作品,如马肖(Machaut)的《圣母弥撒》(*Messe de Nostre Dame*),第一种观点似乎更为贴切。所以,我得出一个总体结论,音乐作品展示多样的本体性,在结构特征方面,有的作品“浑厚”,而另一些作品又“单薄”,这些特征必定在最大限度忠实的演出中得以体现。此外,这种本体多样性有一个历史维度:在任何特定时期,当时约定俗成的习惯和习俗限定着作品可以有多“浑厚”,而且从总体上看,在过去的一千多年里,这种限度被延伸了,允许作品变得更加浑厚。终究,不是所有的音乐作品都是用于表演的。例如,有些音乐作品是纯粹电子的且用于录音重放,这类作品极度缺乏对于表演来说最重要的诠释自由。对音乐本体性质展开争论的哲学家们,通常未能认识到我们对于音乐作品的观念中固有的灵活性。

我概述了1991年提出的这些观点(第四章),且后来又继续发展了这些观点(第二章)。为了认知许多流行歌曲的性质,我又对一类用于表演的作品进行了考虑,即那些为录音棚表演设计的作品。这些作品的目的不是为了现场表演,它们依赖录音棚的资源产生与众不同的音景。然而不同的录音棚唱片可以是同一单曲,且被当作是这一单曲的各种表演,尽管这些表演并非是可以被用于现场的类型。正如这最后的言论所明示的,录音技术的发展已经不仅影响了

5

音乐作品的潜能,而且影响了那些用于表演的作品。为现场表演创作的作品同样是通过在录音棚制作的唱片来传播的,这种制作在一种不同于现场表演环境的录音棚环境下完成。我们的确将唱片所呈现的当作是作品的一种表演,但是,与它模仿的现场表演相比,我们期待这样的唱片中的表演能符合不同的标准且能达到不同的诠释目标。(译者注:例如我们期待这种唱片中的表演能通过反复播放一次又一次地听到,而这并不是我们对现场表演所期待的,因此通常来说现场表演比唱片中的表演更夸张。)然而,这并不是说为用于现场表演的作品录制唱片的人被给予了与为用于录音棚表演的作品制作唱片的人在录音棚里同样的自由。同时,从另一方面来看,为录音棚表演而作的作品也可能会被现场呈现。事实上,这是看待卡拉OK里发生的事情的一种方式。我在第六章表明,我们可以通过思考一些现象,如卡拉OK和缺一音乐唱片(译者注:缺一音乐“music-minus-one”简称MMO,是指缺少主音部分或主唱部分的音乐,是乐器演奏者在一个人的时候,进行练习或者演奏所使用的伴奏音乐,让演奏者在独奏中享受合奏的乐趣。MMO既能解决乐队寻找练习场地的困难,方便随时随地进行私人练习,甚至演奏。)更好地理解作品和表演的性质及多样性。

我对音乐作品性质的兴趣引导我对约翰·凯奇《4' 33"》(第一章)的地位进行了深度思考,这部作品由于指示音乐家在整个作品中不要进行演奏而成为了一部颇受争议的著名作品。我认为,如果凯奇作品的表演内容是表演者周围的声音,这是凯奇最常使用的方法,那么,《4' 33"》不是一部音乐作品。不像其他人的目的在于否认凯奇的作品是艺术这一结论,否认凯奇的作品是艺术并不是我的议程之一,然而,我关注的是揭示我们对音乐作品的观念的限度在哪里。为此,我认为,不管还涉及到什么,音乐作品必须建立或遵从参数,如那些被称为周围的声音之外产生的声音。凯奇的作品没有遵从这样的参数,它将在表演时的所有声音都列为它的内容,于是就没有留下任何有资格被称为周围声音的声音。作为艺术,《4' 33"》是一个关于音乐的重要而有趣的戏剧小品,而不是这样的一部音乐作品。

到目前为止,我已声明了我对音乐作品及其表演,以及其表现特性的兴趣,但对音乐作品的接受和鉴赏涉及了些什么,却从未远离我的脑海。正如对

作品本质的分析说明了什么可以被当作一次真实的表演，分析作品本质也有助于描述听众在理解他所听的音乐时的基础。要了解和欣赏音乐作品，首先必须能够将其作为个体识别它，一方面，与特定表演（假设作品是用来表演的）体现出的特定诠释区分开来，另一方面，与那些可能同时发生的周围的声音区分开来。然后，必须要找出作品中的重要特征，与那些小的特征进行区分。

于是，不可避免的，听众在欣赏音乐作品时，必须从认知的角度知道一些关于该作品的信息，而且必须是不假思索地进行反应，听众在进行欣赏时也必须考虑到作品范围之外的因素。这并不是说，听众需要音乐理论和技术的知识。至于高层次的审美特征，例如作品的统一性，听众只要听到作曲家创作了什么就足够了，即使他没有注意到对于作品的整体统一性来说很重要的那些微观过程（第十四章）。也不必要坚持听众需要音乐史和实践的知识，这并非是听众可以从仔细听这类音乐可以获得的，书本的、学术的研究可能有所帮助，但这不必要。然而，在我对音乐本体论进行描述时提到的“语境论”使我致力于一个观点，听众对一部作品最全面的理解要求他熟悉作品以及决定其原始背景的音乐习惯。特别是我在第十三章提出，对一部音乐作品最充分的理解包括对该音乐作品所属体裁的规范、习惯以及艺术目标的熟悉，因为这些会限制音乐材料内在的可能性或与这些可能性造成对立。同样相关的是关于该作品之前的作品的知识，以及作曲家的毕生全部作品的知识。一般而言，较之实现对作品总体结构类型的掌握，更重要的是理解作曲家认定了什么问题，从而在尝试解答这些问题的过程中可以准确地听出写了些什么。

至于音乐的价值，在第十二章中，我将对一般音乐感兴趣产生的有益结果，与我们在欣赏任何一部特定作品的独特性时所寻求的价值进行区分。艺术通常被认为是有价值的，因为它提供社会性的理想结果；例如，它使我们更能理解别人的情感。我同意，如果我们接触到足够多的艺术品，我们可以期望享有这类回报。但是，我们通常不会仅仅因为特定作品对这一普遍益处的贡献，而把自己与这些作品联系起来。的确，我们很少考虑这一价值。反而，我们感兴趣的是特定作品为了其本身作为个体的价值。但是在这里，如果作品本身将被识别出且要被评价，那么再次该作品的个性需要被恰当地语境化或者说融入背景中。这不是一个简单的个体，而是一个颇具背景的个体，例如 18 世纪晚期

的维也纳弦乐四重奏。此外,我们进行判断时,需要相对于那些能激发我们积极性的兴趣类型,我们会认为什么有价值,取决于我们的背景知识,取决于我们此刻恰好正在期待什么,也取决于作品的性质类型。

第十五章转向了听众对作品和表演的诠释,或者,在这种情况下,是说评论家对作品和表演的诠释。除了总结了与表演者对作品的诠释相关的观点,也增加了一个讨论,这个讨论是关于从作曲家使用的乐谱当中提取作曲家的作品决定性指示涉及了一些什么内容。在本章中,这种诠释采用了描述的形式,其作用是找到一条将作品或者表演看成一个连贯的整体的方法。评论家的诠释注意到了作品的元素(包括表现特征,而不仅仅是形式上的特征)如何促进或未促进音乐展开、发展和结束的方式。或者,评论家的这种诠释考查了表演诠释给作品的启示,并思考了表演如何展示了作品的性质以及表演是怎样创新的。事实上,它推荐了一条聆听作品和表演的恰当途径。

7

第七章提出了一个更为自我的观点,在本章中我苦苦思考,为什么一部作品涉及乐器被糟蹋的情况时,会使我感到恶心。在某些情况下,这种反应可以由这样的事实来解释,即被提到的乐器昂贵,手工制作,而且由于为其创作的保留曲目与它们具有的传统而被认为是高贵的,但是,即使当这些事情并不是真正的乐器滥用时,这种不舒服仍然存在。乐器延伸了使用它们的人的个性界限。因此,我们给予乐器以荣誉人物的地位,这也是我的看法。见证乐器滥用在一定程度上正如看到一个被麻醉的人置身于手术刀之下一样。

这里包含的论文都是1980年到2002年之间写作的论文。我选择了那些拥有独立观点的论文——一些短篇论文以及那些主要针对他人的观点而写的文章没有收入此书(译者注:作者有时还写了一些主要是评论其他音乐哲学家的观点或论点,还有作者回应别人针对他的论文而提出的批判的文章)。尽管我完整地保留了论点,为了使风格与所涉及到的内容无差异,我对文章进行了编辑。其中两篇文章(第二章和第七章)是在这里首次出版。在书的最后提供了参考书目。

在论文首次发表之前提供过有益建议的人当中,我需要特别感谢菲利普·布朗李(Philip Brownlee)、诺埃尔·卡洛尔(Noel Carroll)、简·克罗斯恩韦特(Jan

Crosthwaite)、兰德尔·R·迪泼特(Randall R. Dipert)、丹尼斯·达顿(Denis Dutton)、约翰·费希尔(John Fisher)、珍妮弗·贾金斯(Jennifer Judkins)、帕特里克·N·尤斯林(Patrik N. Juslin)、康斯坦丁·库普曼(Constantijn Koopman)、杰罗尔德·莱文森(Jerrold Levinson)、鲁比·米格(Ruby Meager)、罗伯特·诺拉(Robert Nola)、大卫·诺维茨(David Novitz)、格雷厄姆·欧迪(Graham Oddie)、丹尼斯·鲁滨逊(Denis Robinson)、约翰·A·斯洛博达(John A. Sloboda)、罗伯特·斯特克(Robert Stecker)、肯德尔·L·沃尔顿(Kendall L. Walton)、维维安·沃德(Vivian Ward)以及汤姆·瓦滕贝格(Tom Wartenberg)。我同样要感谢以下允许论文再版的出版单位:牛津大学出版社(第一、三、五、八、九、十、十一章)、《音乐理论杂志》(*Journal of Music Theory*)(第十四章)、布莱克韦尔出版社(Blackwell)(第四、六、十三章)、宾夕法尼亚州立大学出版社(第十五章)以及奥克兰大学哲学系(第七章)。第十五章中对威廉·金德曼(William Kinderman)的引用获得了牛津大学出版社的批准;引自查尔斯·罗森(Charles Rosen)的文字获得了企鹅普特南出版集团(Penguin Putnam)的允许而重印;引自梅尔文·贝尔格(Melvin Berger)的文字获得了作者的同意;引自西德尼·芬克尔斯坦(Sidney Finkelstein)的文字获得了美国“先锋古典”(Vanguard Classics USA)的允许,纽约欧米茄唱片集团有限公司(Omega Record Group, Inc.)1971年版权。

斯蒂芬·戴维斯

于奥克兰

2002年4月

引 言	001
-----------	-----

第一部分:本体论

第一章 约翰·凯奇的《4' 33"》:这是音乐吗?	002
第二章 音乐作品本体论	022
第三章 改编、本真性以及表演	039
第四章 音乐作品本体论及其表演真实性	051

第二部分:表 演

第五章 音乐表演中的真实性	069
第六章 哦,你想和甲壳虫乐队一起歌唱? 太晚了!	082
第七章 一架钢琴落下是什么声音?	097

第三部分:表 现

第八章 音乐是一种情感语言吗?	110
第九章 音乐中的情感表现	122
第十章 反对音乐中的假想人物	139
第十一章 音乐表现力的哲学视角	156

第四部分:欣 赏

第十二章 音乐的评价	178
第十三章 音乐的理解和音乐的种类	196
第十四章 赋予不明显音乐关系以重要性	217
第十五章 音乐作品的多重诠释性	228

参考文献	248
------------	-----

索 引	261
-----------	-----

译后记	279
-----------	-----

第一部分

本体论