

A Theory
of
musical Semiotics

音乐符号学理论

著者 [芬兰] 埃罗·塔拉斯蒂 (Eero Tarasti)

译者 黄汉华



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海高校音乐人类学E-研究院

西方音乐人类学经典著作译丛

主编 洛 秦

华南师范大学高水平大学建设项目资助

A Theory
of
Musical Semiotics

音乐符号学理论

著者 [芬兰] 埃罗·塔拉斯蒂 (Eero Tarasti)

译者 黄汉华



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

音乐符号学理论 / (芬) 埃罗·塔拉斯蒂

(Eero Tarasti) 著; 黄汉华译. —上海: 上海音乐学院出版社, 2016. 12

ISBN 978-7-5566-0176-9

I. ①音… II. ①埃… ②黄… III. ①音乐学-符号学-研究

IV. ①J60 ②H0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 008776 号

A THEORY OF MUSICAL SEMIOTICS, by Eero Tarasti, Copyright © 1994 by Indiana University Press. Simplified Chinese Characters (简体中文) – translation rights licensed from the English-language publisher, Indiana University Press. All rights reserved.

本书中文版已获原版权持有者授权

丛 书 名 上海高校音乐人类学 E-研究院·西方音乐人类学经典著作译丛

主 编 洛 秦

书 名 音乐符号学理论

著 者 [芬兰] 埃罗·塔拉斯蒂(Eero Tarasti)

译 者 黄汉华

责任编辑 鲍 晟

审 校 汤亚汀

装帧策划 洛 秦

装帧指导 高传林

封面设计 徐 炜

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 上海肖华印务有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 23.25

字 数 417 千

版 次 2017 年 10 月第 1 版 2017 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5566-0176-9/J.1151

定 价 90.00 元

出 品 人 洛 秦

中 译 者 序

黄汉华

埃罗·塔拉斯蒂的《音乐符号学理论》在国际音乐符号学界有广泛影响,此书
中译本在上海音乐学院出版社的“上海高校音乐人类学E-研究院·西方音乐人类
学经典著作译丛”推出,作为译者,希望通过此书的译介,为国内音乐美学界同仁了
解西方音乐符号学研究前沿提供一个以管窥豹的窗口以及可供参照的研究视角。

一、埃罗·塔拉斯蒂其人

《音乐符号学理论》作者埃罗·塔拉斯蒂(Eero Tarasti)是芬兰学者,赫尔辛
基大学音乐学教授,国际符号学会主席,国际著名音乐符号学家。

塔拉斯蒂1948年9月27日出生于赫尔辛基;1978年,在赫尔辛基大学获哲
学博士学位;1979—1983年,聘为捷瓦斯基拉大学艺术教育教授,1983—1984年,
被该校聘为音乐学教授;1984年,聘为赫尔辛基大学音乐学教授,此后一直任教
于该校。

塔拉斯蒂自20世纪70年代以来,在音乐符号学研究上取得令人瞩目的成
就,他的著作主要有《神话和音乐:对音乐中尤其是瓦格纳、西贝柳斯和斯特拉文
斯基音乐中神话美学研究的一种符号学方法》(1979)、《音乐符号学》(1987)、
《符号学导论》(1990)、《芬兰符号学》(1991)、《音乐符号学理论》(1994)、《音乐
表意方式》(1995)、《存在符号学》(2000)、《音乐符号》(2002,中译本2015)、《价
值与符号》(2004)等。这些著作在国际符号学界产生了广泛的影响。

二、《音乐符号学理论》其书

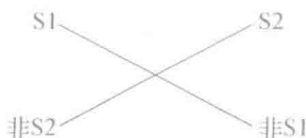
《音乐符号学理论》1994年由美国印第安纳大学出版社出版,是塔拉斯蒂最
重要、最具代表性的著作之一,这部著作的写作过程前后历时十五年之久,可以说

是塔拉斯蒂的倾心倾力之作。此书最大特点就是音乐符号学理论探讨与音乐文本分析紧密结合在一起,全书由理论探讨和文本分析两大部分构成。塔拉斯蒂的研究宗旨非常明确,即音乐符号学理论研究为解决音乐学问题而服务。在理论探讨部分,塔拉斯蒂首先对西方音乐符号学理论作了总体梳理和批判性审视。在此基础上,进而提出自己音乐符号学理论。其理论内容可归结为如下几个方面:

(一) 符号学方阵

塔拉斯蒂音乐符号学最重要的理论基石是格雷马斯的结构语义学理论。阿尔吉尔达斯·朱利安·格雷马斯,法国立陶宛裔语言符号学家,巴黎语言符号学学派的核心人物。主要著作有《结构语义学》(1966)、《论意义》(1970)、《论意义Ⅱ》(1983)、《符号学词典》(1979)等。意义问题是格雷马斯研究的核心,格雷马斯认为叙事文本是由表层结构和深层结构所构成,在叙事文本中,深层结构在逻辑上先于表层结构,表层结构是深层结构生成的结果,而深层结构则是表层结构的简化。叙事深层结构与句法结构类似,其中叙事结构的“行动元”与句法的主语相对,叙事结构中的“行为”与句法的谓语相对,根据“二元对立”的原则,格雷马斯建构了“符号学方阵”。

格雷马斯的“符号学方阵”实际上受列维-斯特劳斯人类学结构主义的二元对立结构和索绪尔、雅各布森的语言学二元对立结构的影响。格雷马斯的理论贡献在于,将二元对立结构,扩展为四元对立结构,从而构成所谓的“符号学方阵”。



“符号学方阵”中的每个对角都是一种肯定(正)与否定(反)的关系,这种模式为各类叙事文本中的基本意素关系提供了描述模型,也为叙事文本中各种相反相成意素的交织、冲突及其意义生成的分析提供了可能。从而被广泛运用于文化学、人类学等领域的研究中。

在塔拉斯蒂看来,音乐文本中同样存在类似于符号学方阵的对立结构,它属于音乐文本的深层结构,类似于申克的所谓“原始声部”的背景。当人们将音乐与这样的深层结构相关联时,它是被作为“有意义”的结构来体验的。塔拉斯蒂运用格雷马斯的符号学方阵模式分析了音乐文本的模态性、真实性、识别性等。

(二) 同位素理论

塔拉斯蒂除了借鉴符号学方阵外,还吸收了格雷马斯生成理论中的一些核心

理论成分。譬如,同位素这个概念,它源于物理学,指具有相同原子序数的同一化学元素的两种或多种原子之一,在元素周期表上占有同一位置。格雷马斯借用这一概念,把它作为文本或符号集合体分析的语义类型的基本单位,同位素选定一组语义类型,它的冗余位保证了一致性和任何文本或符号集合体的可分析性,在文本分析中发挥着基础性重要作用。塔拉斯蒂认为,同位素学说是结构主义者最富有成效的思想之一。

在塔拉斯蒂看来,海因里希·申克的理论是结构主义之前的结构主义。申克试图用“原始声部”这一概念所详述的东西,与后来格雷马斯从物理学借用的“同位素”相类似。申克将音乐表述分为三层:前景、中景和背景。其中,第一层代表音乐的可听表层,而最后一层则是音乐表层的简化。第一层通向最后一层的简化发生的阶段被称为中景。申克认为,原始声部是音乐唯一存在的深层结构,这个结构建立在自然泛音列之上。并认为音乐自然(主)和弦对位性地体现了音乐自身,它由较高的和递降的部分构成,被称为原始线条,而基本和声进行被称为“乐音变换的基础”。在音乐中,同位素意味着这样的原则,即它使音乐演奏成为连贯一致的段落。申克假设在音乐中只有一个同位素——即“原始声部”,然而塔拉斯蒂认为实际情况恰恰相反,在音乐的不同层次中有若干个同位素存在,而且在复合同位素的情况下,几个重叠的同位素可以同时运行。并且,复合同位素亦可被双调性及复拍子的乐段证实,甚至可被更大的体裁证实,例如所谓奏鸣曲式的缩减技术:一段特殊的音乐片段同属于两个不同的乐段或同位素,涉及的是一段从发展到再现的乐段。

在塔拉斯蒂看来,同位素是音乐意义分析的核心概念。它不是一种静态的单位,而是在运动中增强或减弱的一种动力存在,通过它,音乐作品内在张力和叙事表达可以被描述。音乐中的同位素大致有五种表现形式:1. 音乐同位素可以是音乐文本中的深层结构;2. 音乐同位素可以是控制整个音乐文本的“主题”;3. 音乐同位素可以是音乐的风格特征;4. 音乐同位素可以是音乐文本类型;5. 音乐同位素可以是文本策略。

(三) 模态理论

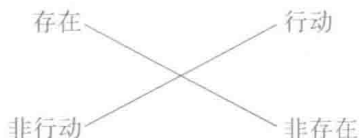
在格雷马斯符号学理论中,模态是指言语表达中的意图和态度(如意愿、看法、祝愿)。塔拉斯蒂在音乐符号学分析中借用了模态这一概念。把音乐基本模态分为“存在”和“行动”两类。所谓“存在”模态,是指音乐在意识中、乐谱中和声音中的存在。所谓“行动”模态,是指主题-行动者在音乐中的运动。塔拉斯蒂还区分了“意愿”“识别”“能够”“必须”附加模态。“意愿”是指音乐主题-行动者的运动趋向和内在逻辑。“识别”是指作曲家、演奏家和听众在交流中对音乐信息

的辨认理解。“能够”是指音乐创作、表演、欣赏的能力(包括创作能力、表演能力、欣赏能力)。“必须”是指音乐必须遵循的风格和形式类型的规范。塔拉斯蒂认为,“意愿”“识别”和“存在”属于音乐内部模态;而“必须”“能够”和“行动”则属于音乐的外部模态。

从音乐内部模态看,“意愿”“识别”“存在”模态能够在音乐有机体自身内部被考察,因为音乐的主题与动机可视为具有象征性功能和行动者的实体,就像行动者的人一样。人们能够对一个主题或动机的内在“意愿”或动力作考察,同时能够对一个主题或动机的节奏、旋律与和声要素进行“识别”“意愿”和“识别”的综合则构成了一个音乐主题的“存在”。

从音乐外部模态看,两个连续主题之间的最简单的关系(例如,奏鸣曲的主部主题和副部主题,或一部歌剧中两个连续的动机),第一主题的“意愿”,其动力和发展的可能性,极大地影响着第二主题的动力。前面主题对后面主题的影响,在一定意义上是规范的,因为,它对后面主题进行模态化。从第二主题的角度,“必须”的关系已被包含其内。人们同样必须考虑第一主题的“能够”,即改变和影响第二主题性质的能力。以同样的方式,第二主题可以影响音乐中随后发生的事件,它以此方式构成了“它的存在可能做某些事情”的领域。对于随后的音乐材料,这种“能够”作为义务(“必须”)在为它设置的限制内再次出现。最后,主题内在能量之间可以彼此间发生矛盾:它们的“能够”“意愿”和“必须”的张力可能导向相反方向,只有在一首作品的后来部分(比如说,奏鸣曲的展开部)才允许它们交融在一起,或者,它们间的对比被进一步加剧。

塔拉斯蒂运用符号学方阵对“存在”与“行动”的关系进行了分析。他认为,“存在”和“行动”的基本模态,经常在音乐作品中变化和交替。为了进一步探讨这些基本模态,塔拉斯蒂将它们的肯定形式和否定形式置于符号学方阵中。



塔拉斯蒂认为,遵循西方艺术音乐规范的作品经常是按部就班的,在这样一种方式中,它以“存在”的确定作为开始,即音乐空间中的某个地方规定了心情愉快的和行动的类型,然后通过怀疑或逐渐否定这种心情愉快,我们放弃“存在”,行进到“非存在”的种类。由此,我们很快进行到“存在”的否定和拒绝,也就是说进入真实的发展和“行动”。“行动”实现之后,它开始否定自己:我们放弃“行动”,转变为“非行动”的状态。这个转变表示一个远离紧张的进行,趋向一个“存

在”，它已与开始的“存在”不同了。在变体的所有方式的笼统意义上，布鲁克纳的《第七交响曲》和《第九交响曲》开始处对这种运动作了很好的阐明。

值得注意的是，在音乐符号学分析中，塔拉斯蒂试图对模态分析进行量化。譬如，“识别”是指音乐交流中的对信息辨别程度，通过它表示所有新的或创新的信息。但如何在音乐作品的任何时刻中精确地描述每种模态的量？为了达到这个目的，塔拉斯蒂采用了格雷马斯义素的充足/不充足、过度/适度，它们以符号或数字化的方式来评估，“++”表示过度，“+”表示充足，“0”表示中性，“-”表示不充足，“--”为匮乏。例如，一位初学作曲者的作品表达了一个创造的真实“意愿”、一种“内在需要”，但这位作曲者却缺乏传达它的方法和技术。用确切的模态术语来说则是，“意愿”接受的是“++”的（过度的）值，然而，“能够”和“识别”却处于“0”（中性的）的值和“-”（不充足的）的值之间。又例如，某些音乐遵循一种传统流派或风格的规范，但是却变得很“拘谨”。当作曲家遵循严格的学院规范，则丧失了创作灵感。这样一个情形包括，“必须”的高值，“+”的值或甚至“++”的值，而“意愿”的值却处于“-”的值。或者，根据规范，一个作曲家也许能写出正确的音乐，但却不能提供具有技术的乐器演奏效果的音乐。在这种情况下，“识别”和“意愿”的值是充分的，有时几乎是过度的，但“能够”却是“0”或“-”的值。

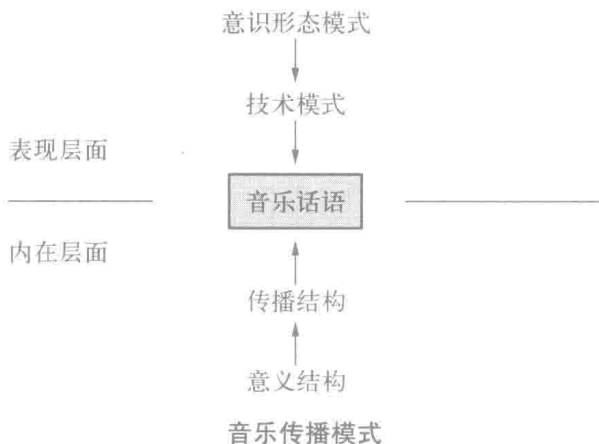
模态分析不仅涉及音乐表达的考查，而且同样涉及表演和发声行动。表演者必须注意作品的模态结构，而且可能通过他（或她）自己的模态化去填充它的“缺乏”。经由“能够”和“识别”的正面（+）值，优秀的表演能补偿原始文本（表达）中的负面值。

（四）音乐话语

音乐话语是塔拉斯蒂音乐符号学理论考察的一个重要内容。他尝试确定音乐话语的位置，以及与引导、影响音乐话语形成的假设模型之间的关联，同时思考这些假设模型是如何影响音乐内部结构的，并试图勾勒出音乐符号学的“新”起点，以强调音乐的程序性和功能性。

塔拉斯蒂认为，音乐话语的性质可以符号学的两个指向的模型连接起来：第一是对音乐传播外在环境的描述，它不仅是音乐作品的创作，而且是传播因素在一部作品自身中的显现；第二是寻求深度理解音乐的真实，对外在和内在的层次作出区分。“话语”这个学术概念应在一个更广的意义上被解释，因为它包含所有的音乐方式，不仅是乐谱，而且是音调的实现。乐谱和音调的实现在音乐话语中以不同方式的协调出现，在整体音乐传播链条中占据了各自的位置，音乐话语转而又受意识形态和技术两个模式的制约。这里，对意识形态的理解，刚好与音

乐“技术”方面的理解相对,它是由思想模型构成的,并决定了与音乐有关的所有象征意义。在音乐交往活动中,评价音乐的观念和标准是由所在音乐社会的标准和趣味决定的。另一方面,其中也存在调节和支配音乐话语产生的规则。如图所示:



在我们的音乐文化中,技术模式被呈现在所有处理和声、对位和作曲的教科书样式中,从福克斯的《格拉达斯到帕尔那诗歌流派》,到勋伯格的《和声学》。传统音乐文化中,技术知识是通过口头交流的,在我们传统音乐诠释与教学中情况就是这样。指导这些活动的模式可被视为操作或劝说的方法。

在塔拉斯蒂看来音乐话语逻辑不是建立在静态逻辑上的,而是建立在一个状态向另一个状态的不断变化进行的动态逻辑之上。因此,音乐的意义必须建立在音乐形象连续生成和变化上。这种逻辑的基本运转方式可以用 pTq 的图式表示,即表示一个状态(p)向一个状态(q)的转变(T , T 是 Transition 的缩写)。 pTq 的表达式将简单地意味着:一个作为动机或部分的 p 跟随的是一个作为动机或部分的 q ;但是,塔拉斯蒂认为,由于音乐的过程是由上述的所有可能性支撑的,仅仅以 T 的记号(或者以 $\rightarrow$ 的记号)表示转变,将不能满足要求。一个附加的标记是必需的,它指明可能发生的变化:例如, $pT Tq$, 或者 $p \rightarrow \rightarrow q$;如,在 p 之后,一个可能发生的 q 跟随其后。应该有某种与可能性相反的东西出现,这种情形应该用 $pT T(q)X$ 的图式表示,它意味着:在 p 之后, q 是被预计可能发生的,但 X 跟随其后,连续呈现不是音乐符号学的仅有特征。另外,建立在记忆上的一个样式是在听者的意识中成形的,这个样式随着作品过程中所有的先前的选择和变化构成。

记忆是音乐中的一个重要因素。记忆以一个文本作为其先决条件,因此,同

样以音乐句法结构中的张力之间的间距为其先决条件,记忆是一种可变性,它由一个作曲家转到另一个作曲家;音乐的另一个因素有助于记忆功能,即双重表达。如果表达的第一层是已知的(如维也纳古典音乐的所有风格规范),然后,听者的记忆将会自由接受一首作品或一位作曲家的个性的特征。依靠记忆,每一个音乐作品,即使是最简单的,都有一个非常隐晦的参照功能的网络,而且这个网络形成一个与音乐运动性质相对抗的力量,试图削弱音乐的动力使之“停滞”。

一个目的性的音乐过程,因而应该用 $pT Tq(p)$ 的图式来表示;换句话说, q 是一个音乐的单元,它是同时被期待的,而且与先于它的因素有关;过程的目标似乎可以被感知(如一个主题在规定曲式的一部作品的结尾的出现)。这样一个音乐系统可以认为是一个预先决定的过程。最小的音乐行动过程是结构体的,时间连续体由两个不同等级的音乐因素构成。仅以肖似性因素的重复不能形成一个音乐事件,不能使我们从音乐存在转到音乐行动。

(五) 音乐叙事

在塔拉斯蒂看来,叙事模式是西方思想和艺术的一种最强有力的模式,它本质上既是一种思想,也是一种生活模式。我们的音乐以及我们对音乐的谈论,通常遵循古典时期所归纳的叙事原则,此原则甚至在 20 世纪还继续存在。通过指出同一作曲家不同作品之间或者不同作曲家作品之间的遗传关系,进而发现音乐史令人满意的连续性,也是可能的。这只是追随叙事模型的一个新变体,尤其看重发送者/主体之间的关系。他认为,音乐叙事可以视为音乐史中的一个问题,特别是在古典和浪漫主义时期,它以强有力的识别模式在音乐演奏的音响作品中和有关音乐的著述中,曾经而且至今仍在起着构建作用。音乐结构的一般原则使音乐叙事的出现成为可能。

塔拉斯蒂直截了当地提出了这样的问题:什么是音乐的叙事性?音乐自身能否叙事?塔拉斯蒂首先站在塔尔图学派的理论视角,把音乐叙事作为一个超级结构,一个“再生的模型系统”,预先假定了作为一个超级结构的最初模型系统的存在。在这种假设前提下,才确定音乐叙事特征。塔拉斯蒂认为音乐叙事是一个潜在的特质,仅在特定的形式中出现,也就是说,当一个音乐作品被解释、被表演或者在一个给定的方式中演奏时,某些艺术家似乎有能力以叙事方式演奏音乐。有些钢琴家或小提琴家,具备叙事性演奏,或者叙事性声音的品质。这种两者择其一的可能性很大,因为我们一般必须在音乐语义学中区分两种情况:第一,在特定情形下,音乐表达有一个给定的语义内容;第二,音乐演奏的内涵可以在一个语义激发的方式中得到表达。法国符号学家认为,叙事性应该在音乐表达和演奏

层面上给予考察。因此,有一类叙事性仅仅出现在:当表演者或听众把音调的储存库与音乐结构联系起来时的表达行动中,如果不考虑音乐交流中音乐主体和对象之间相互作用,仅在音乐结构(表达)的“中立的”层面上,就不可能分析叙事性。

塔拉斯蒂认为,还可通过另一条路径,尝试展现音乐表达层面上的叙事结构。例如,弗雷德·勒达尔和雷·杰肯道夫,在他们的调性音乐生成理论中,确立了强有力的简化还原假说。这个理论指出,调性作品的所有音调可以被组织成一个结构,这个结构建立在从属的等级关系上,构成了音乐动力进行的张力基础。如果用格雷马斯和叔本华的话来说,则是音调等级产生了一个作为“必要”和“必须”的体验“张力”的心理感知效果。在这种方式中,一部音乐作品的叙事进行,开始和结束之间的张力弧(格雷马斯的起始体/发展体/终止体),呈现在纯粹的结构层次上。

最后,叙事性可以在一般意义上被理解。作为人类的一般意识,包含了把时间的事件置放到某种秩序和句法连续体的能力。这个连续体有开始、发展和结束,在给定的情形下,秩序创造了一个叙事。在这种视角中,一般层面上的叙述逻辑的呈现是非常抽象的。在开始和结束之间呈现的是某种张力,一种拱形的进行。

格雷马斯和申克都认为,在一部作品的线性展开的背景中,往往有某种完整的无时性结构:在前者看来,它是符号方阵和逻辑的相互关系;在后者看来,则是主三和弦。根据这些理论,叙事的生成过程是通过这种无时性结构的逐渐扩展或“构成”。当分析一个文本或者它的表层的核心叙事结构时,人们可通过格雷马斯称之为“简化”或“约化”和申克称之为“缩减”的阶段的相反方向进行。这基本是真实的,即申克分析法关注的是音乐空间(音域和音调组织),并没有关注时间组织:“背景中没有节奏”。然而,申克模式很容易就发展成为音乐叙事分析的方法。它的基本前提是,音乐作品是由结构创造的整体,在那里所有事件都与基本模型和它提供的张力相关联,也与叙事的句法要求相符合。

塔拉斯蒂认为,应该对两种类型的叙事程序作出区分:表面结构程序(交流结构)和深层结构程序(意义结构)。例如,古典风格的“主题”:舞蹈,游行,狩猎信号,源于音乐交流的外部环境,它们被内化在音乐话语中。这类主题作为音乐典型的交流结构,不可否认,在18世纪晚期,有一定音乐能力的听众可能识别这些主题,并且会因为发现它们而感到愉快(例如,在一部交响乐中的不同部分),而且这种发现所产生的是一种低水平的审美愉悦。同样,巴洛克时期

的修辞手法是处在交流结构中的叙事方法(或者,也许是技术要素,因为通过叙事人们仅仅理解了结构体,时间的有序连续组成的这些要素)。深层次叙事控制的细节是一种预先制定的意义,并且把它们作为材料来编织一个叙事语境。

在塔拉斯蒂的符号学方案中,广义的叙事性被认为是所有话语的组织原则,它把叙事从限制在象征形式中的狭义中解放出来。所有的符号学都可以被视为系统或过程,因而,叙事结构可以被定义为深层符号过程的成分。

塔拉斯蒂认为必须认真对待意义进入音乐的可能性,在深层意义上,它不是来自外部的社会交流功能,而是通过形式化。题材把“感觉”带进抽象,运动的声音形式只在聆听音乐的过程中,音乐结构的形式化与说话者言说的形式化中的愿望、意愿和情感的方式是相同的。音乐也是一个意义过程,与语言有类似之处,即使最简单的音乐表达都可以作为一个形式的表达或解释;即使作曲家否认他们与听众交流的意图,音乐被演奏时总是成为一种有说服力的交流。这是史蒂夫·瑞奇的理由:我在演奏时感受到的开心,并非源于自我表达,而是源于把自己依附于音乐的愉悦,而且有一种把自己依附于音乐的狂喜情感。换言之,瑞奇不想对音乐进行形式化,而是想通过音乐对他自己进行形式化。形式化不仅仅是在表层上音乐所达到的最终形式,而且在音乐的过程中是逐渐显现的。在这种情况下,人们会认为意义结构形式化是平行于句法结构的,而且认为后景和中景的结构以及前景的结构,可能被解释为承载了形式的内容。

塔拉斯蒂指出,音乐符号学研究中普遍存在这个问题,即如何把内容层和表达层连接起来,如何把音乐的概念、意义和音乐的句法特征结合起来。为了坚持音乐是一种符号化的过程,必须认为,它至少有两个层次的意义。有些音乐分析在句法上是正确的,但并不是符号学的,在这个意义上,他们令人信服地表明音乐如何表示和传达内容。同样,一些内容层面的分析考虑到音乐张力的片刻,它的模态的特征,但未能证明这些内容是如何体现在音乐句法上的。音乐叙事性是基于意义的内在过程,即在模态结构基础上,张力隐藏在句法结构中,但是对于叙事的产生,必须把模态结构置于最突出的地位。

音乐中最小的叙事表达, $F(x, y)$,预先假定了至少两个相反的元素的存在。此外,可以认为,由于这些最小单位的相异,彼此间是不协和的。譬如两个乐句或两个音,符号 x 和 y 可能是表示任何大小的部分。例如,与巴洛克音乐的二部的基本稳定的结构相比,奏鸣曲式的一个非常重要的创新,在罗森看来:一个新的激进的更鲜明的不协和概念,从音程和乐句的层次上升到整个结构。其后果是所有出现在属和弦的材料都是被设想为不协和的,即要求其随后解决到主和弦的。事实上,古典时期的这种“不协和同位素”技法的发明,支持着我们关于那个时期

叙事模式结构的宝贵假设,而且支持着后来提升到模型的属和弦的“目的”。看来,同位素概念不是建立在格式塔心理因素的基础之上。当一个同位素形成,意义部分总是已经包含其中了。仅仅是音调空间的两个空间同位素的存在并没有形成一个叙事结构。只有当这些同位素在空间中所形成的不协和被时间化之后——纵聚合关系发展为结构体,关系转为运作——仅此之后,叙事音乐结构才出现。

音乐史“合理性”的研究,可通过比较不同时代创造的不同审美理论模式开始。但是,我们开始面对庞大的各种原始资料和音乐模型之前,头脑中应该有一个适合所有音乐的普遍性模式,一个关于音乐最终是什么的模式。

塔拉斯蒂所假定的普遍音乐模式不是一个经验主义的(生活)模型,而是一个理论构想,带有一种元语言和它自己的话语。鉴于此,塔拉斯蒂认为他的认识论选择与格雷马斯符号学派的认识论选择是相同的。

人们可对音乐创作做如下的描述:首先,我们与模态层面(“意愿”“识别”“能够”“必须”)相遇,它们融合在不同的激情中。我们通过“激情”意指一种多模态群集,它们的连接以及产生的虚拟—事实的状态,相应地,这些已由模态的构成所确定,并作为一种确实的情感被体验。

音乐显然不只包括一个激情、一种心态的呈现:独特的音乐是几种激情的时间连续体,一部作品会包含相继的几种激情,甚至处于一个精确设计的次序中。激情次序呈现之处也是听众的体验被引领至特定系列的情绪状态之处,这里,我们将接近一个更为复杂的事件系列,并将其称之为叙事。这种情况下,音乐作品成为某种叙事程序的实现:



许多音乐没有达到叙事层面,因为存在于这个层面,要求三种结构与过程,即三个领域对于接合/脱离的敞开:音乐话语中的时间,空间和行动类别的运作。例如,李斯特《但丁奏鸣曲》的音乐中所呈现的叙事模式功能:开始,地狱的绝望和神灵,随后被希望和天国之光所取代。音乐中的这个简单的叙事程序,可以用上文提到的类别进行描述:“角色”的行动类别以这种方式中出现,即李斯特的主题充当着一个音乐的非真实主体、一个音乐行动者、一个听众能识别的人物和英雄。时间类别则有助于这个行动者—主题的形成:开始处的“绝望”部分,在成对的十六分音符的躁动不安、震荡和晃动的交替中,尤其在节、句缺乏清晰标示的边

界中(没有清晰划分的旋律或歌曲般的结构,而只有一个违背了清晰性的主题,并将其表达留给了表演者),后来,“希望”在节奏的扩张中得到了表达。空间类别的表现方式是,绝望动机停留在低音区,在小调和声的衬托下以半音方式反复变化;希望动机,音乐转为大调并进入明亮的高音区。

(六) 时间、空间和行动

时间、空间和行动是塔拉斯蒂音乐符号学过程分析的三个基本维度。塔拉斯蒂认为,音乐是发生在时间中的一种现象。人类生活的基本价值论模式是建立在时间性中的,与之相同,每一部音乐作品都是时间性的,就像人类的生活模式一样。所有文化都试图掌控时间,时间构想为有规律的、可靠的、季节性的、重复的、客观的、不可逆转的、计量的时间。假如是那样的话,我们是在谈论“存在的时间”。就像命运与死亡一样,时间也可被认为是一种能生成的特殊时刻。将时间表示为“生成过程”,这是一种主观上的时间。时间性,尤其是在“生成过程”的形式中,既不是“存在”也不是“非存在”,而是两者之间的一种“几乎没有什么”的某物。

塔拉斯蒂从微观时间和宏观时间两个角度对音乐进行了考察。微观时间中的音乐符号是一种“生成过程”,它的效果必须被看作一个累积的过程。即听众的记忆储存了先前的音乐事件,从而不断影响“现在”听到的任何事件的体验。除了用惯例的线性链条描绘音乐阶段外,还应将其置于记忆的样式中,使它不断扩展,直至作品结尾。任何特定时刻的比较都是必要的,它可以在音乐链条音响成分和先前元素之间非常迅速地且无意识地显现。与这个模型对照,你可能会认为人的记忆不能达到很远,即便在一部作品语境中或一部作品的段落中。事实上,人们总是在最接近先前的音乐元素(根据连续或迹象原则)和重复元素(根据肖似性或肖似原则)之间进行比较。此外,这个阶段中记忆样式元素开始下降,很大程度取决于音乐同位素的存在。当一个新的同位素被引入作品,会带来一个全新的意义域,记忆样式也会发生变化,而且,元素的积累会恰好再次从起点开始。自然而然,先前同位素的返回,其记忆样式的元素也将返回。

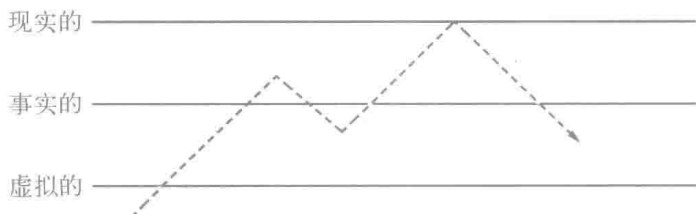
除了记忆,还出现第二个完全不同的样式类型,即期待类型。音乐中会出现两种期待。第一种是普遍存在的强烈期待、生成过程的感觉,虽然听众不清楚接下来会发生什么,例如贝多芬《第五交响曲》终曲的定音鼓持续的过渡,或塞萨尔·弗兰克赞美诗与赋格前奏曲中赋格的过渡。第二种是具有强烈预感的乐段,听众已经充满激情地预期着接下来会发生的,例如弗兰克作品中的最后高潮之前的过渡,前奏曲的琶音形象与交织着的赞美诗主题的同时再现。

最后,记忆样式和期待样式都取决于储存的音调,即一个特定的传统、风格或

音乐共同体的集体音乐记忆。如果一个音乐元素被认为是听众当前音调储存中发现的相同或类似的音调,那么该元素则更容易在记忆中保持,因此会强烈地影响建立在记忆样式基础上的作品构想。可能性的音乐元素的样式,从不单独来源于作品本身的语境,这种元素大多来自存储的音调。我们知道,期待一些事物并感觉它是可能的,恰好是因为它在作品样式外部已出现,甚至在我们聆听作品之前已被内化。

对于宏观时间中的音乐,塔拉斯蒂提出了这样一系列问题:是否存在一种理论,它适用于所有时期、所有音乐经验和实践,并且能帮助我们对不同的音乐作品、作曲家、所有的音乐文化和社会进行历史性的比较?人们能否对一个普遍性音乐模式基础进行概念化?它也许不能在任何具体情况中得到完满实现,但它能形成一个理念类型或样式,凭借它能否将音乐史的历时性解释为一种共时性?

塔拉斯蒂所假定的普遍音乐模式不是一个经验主义的(生活)模型,而是一个理论构想,带有一种元语言和它自己的话语。他认为可以对某些音乐思想如何在虚拟、事实和现实的轴线上的发展进行考查。一个音乐结构的首次成熟,可能在一个历史时期中已存在于虚拟模式中,直到后来某些时刻,才作为一部具体作品出现,后来可能会消失,但这种消失并非是完全消失,而是在等待着某种更适宜时代的下一次出现。如图所示:



音乐思想的展开

图中的水平线代表抑制的某些界限,暗示着并非所有虚拟的成分—技术创新、想法和结构会实现和达到“现实的”层面,因为接受观众音乐概念能力的层次限制了它们。而且可以根据适当的模态对每一层面作出描述:虚拟模态由“意愿”和“识别”来描述,事实模态由“能够”和“必须”来描述,现实模态由“存在”和“行动”来描述。进入一种音调的音乐的具体化通过这些模态而产生:图中向上的方向代表发送者(作曲家)的“意愿”,向下的方向代表接受者(听众)的“意愿”,它对作曲家显露了某种准则、责任和审美评价。同样,音乐可以单独保持在虚拟层面上,也就是说音乐生成过程可以在任何层面上中止。例如,在中世纪,音乐最受赞赏的部分是音乐的思辨,理论家的纯粹思考,一种没有“意愿”的“识别”,它无

需产生实际音响的音乐。

塔拉斯蒂对音乐空间进行了划分。他认为音乐中的空间可分为“现实的空间”与“虚幻的空间”(隐喻的)。现实的空间可被理解为音乐的音高结构,它又可用内部的或外部的感觉加以阐释:内部的空间性是通过中心/边缘的种类而得以实现的,即音乐文本中的向心或离心的倾向。音乐领域或空间中的一些地方被选定为中心,与之相关,其他地方则不同程度地成为边缘的。正如我们指出的,在格雷马斯的符号学中,脱离/接合的概念指出了围绕中心的离心/向心运动。

内在空间最便利的例证是西方调性音乐的调关系,文本中心作为所有离心起点,是对原有文本以及它的“标准的”音调模式的演绎。作品由基本音调差异材料的综合的精心制作所构成,是一个连续的向心力回归,“模式”功能结构的精确返回。

外部音乐空间涉及音乐不同的音区:所有音响的音乐材料,可以测量它们所处的音区。音乐视觉的空间化通常建立在这种外部音乐空间基础上。计算机和示波器能提供这种空间类型所属的所有图表和图示,它能在图纸上描绘旋律线的过程。外部空间也可以在一个更具体的意义上加以理解,譬如音乐家在音乐厅或剧院中的布局定位。

音乐空间无论是外部的和内部的,都可以根据如下维度进行连接:水平的(先/后),垂直的(向上/向下)和深度的(在前面/后面)。我们应该增添第四个维度,它在音乐空间符号学中是重要的:中心/边缘的区别,在这个意义上,音乐中的某些事物可被另一些事物所环绕。比方说,一个主题(音乐行动者)将自己推到前面,而其余的织体“包围”或围绕着它。

塔拉斯蒂认为音乐外部空间和内部空间之间的变化关系有四种:1. 外部和内部空间同时改变;2. 外部和内部空间都保持不变;3. 外部空间改变,但内部空间没有改变;4. 外部空间保持不变,而内部空间改变,音乐空间总是与它内部运动,即动力特性相关。

除了上述空间类型外,还存在另外一些更为隐喻的空间。譬如零度空间,也称为主题空间,叙事从这里开始。其他空间包围了主题空间,有的位于它前面,有的位于它后面,这些空间被塔拉斯蒂称为异位空间。还有幻想空间,行动过程在那里转变为“存在”;这是一个为了表演的空间(神话中,这些地方往往在地下或天上)。除此之外,还有肖似主题空间,感受性可以在这里获得。音乐中的肖似主题空间是音乐材料显示自己的感受性(“识别”)和表演(“存在-行动”)的地方。

在探讨音乐行动时,塔拉斯蒂吸取了恩斯特·库尔特的能量学说。库尔特认为,旋律是运动。如果只研究听觉的声音现象,只考虑发声(材料)及音调,以及它们暗含的所有和声关系,作为最基本和最重要的因素,而没有考虑音调之间的

知觉和感觉的能量,则是错误的。由一系列音调构成的旋律,其基本关系总是与物理刺激(能指)相关,库尔特称之为“力的状态”。这个语境下,旋律从一个音调到另一个音调行进,必须被考虑为不可分离的,甚至与听觉方面存在着最初的关联。在旋律中感受到的运动体验不只是一种附属心理现象;恰恰相反,它引导我们进入旋律要素的原点。这种要素,被感觉为一种穿越音调的力流以及声音自身的肉体的艺术激情,两者都与音乐结构基本的力相关,即与我们体验为心灵张力的能量相关。运动能量是一种张力现象,它先于声音的发出,旋律线的音调是这些心灵能量流涌向表层的一种迸发。

塔拉斯蒂认为,如果以库尔特的观点作为音乐符号学的切入点,立刻会引发关于分析方法的重要变化。库尔特指出,穿越旋律线的能量影响着旋律中所有的单一音调,我们将它体验为一个封闭的整体,一个线性的单元。因此,音乐将自己划分为若干个运动阶段,它们的长度取决于自身内在的运动能量。在塔拉斯蒂看来,库尔特的理论对传统的切分标准作了革新;人们运用它同样能处理在分析时通常会发生切分的麻烦的音乐,如电子音乐、自由搏动的音乐、“音块”作品(例如,利盖蒂和潘德列茨基的一些作品)、简约主义、光谱音乐和计算机音乐。

库尔特指出,旋律的运动效果不会与节奏/小节的搏动相混淆。运动能量代表着比节奏和小节更普遍和更深层次的现象,它穿越旋律进行且将所有音调结合在一起。库尔特假定一个运动阶段准则的存在,它伴随着所有能量,我们期待它在一个规定方式中延续,除非作曲家为了另一个更有叙事效果的点,阻挡能量的向前驱动的实现,而打断它。实际上,音乐叙事由于阐明者(作曲家)的一个深思熟虑的脱离/接合而得到精确的实现,凭借它,他(或她)避开来自“常规”过程的原始能量,控制旋律线以及和声张力的阶段,并引导它们的解决。这种转换或脱离活动,只有当实现对音乐固有运动性质的背离,才成为可能。

塔拉斯蒂认为,库尔特能量学说对他的音乐符号学理论起到重要支撑作用。音乐的符号学分析必须首先研究空间支点,之后才界定它们的模态价值;也就是说,某一音调是否作为目标,是否存在“令人满意”甚至“必然的”段落。某些音,常常在开始处出现,只是被渴望或“被想要的”某种事物,但是在后面的出现,则证明其是整个旋律过程的“必然”中心(如若斯坎《弥撒曲》终止式中的A音)。人们也必须确定,哪些点,例如相邻音,是被短暂逗留的,而且以此方式“避免”某些音迅速返回中心结构音的能量域(例如,若斯坎《弥撒曲》中的C音和G音)。只有在这种模态被绘制之后,人们才能考察对音调的趋向和脱离的运动是如何被时间化的。然后,人们才能对库尔特的论点作出保证,即节奏和运动能量并非总是一致。

将音乐分割最小单位音乐动机视为某种运动能量的产物。音乐动机的根本