

# *The Composer's Voice*

## 作曲家人格声音

[美]爱德华·T·科恩 (E. T. Cone) 著

何弦译 杨燕迪校

*The Composer's Voice*

# 作曲家的人格声音

[美]爱德华·T·科恩(E. T. Cone) 著

何弦 译 杨燕迪 校

## 图书在版编目(CIP)数据

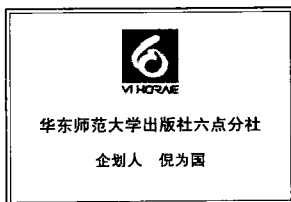
作曲家的人格声音/(美)科恩著;何弦译,杨燕迪校. —上海:  
华东师范大学出版社,2010.11

(六点音乐)

ISBN 978-7-5617-8248-4

I. 作… II. ①科…②何…③杨… III. ①音乐 - 艺术理论 IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 229768 号



### The Composer's Voice

By Edward T. Cone

Copyright © 1974 The Regents of the University of California

Published by arrangement with University of California Press

Simplified Chinese Translation Copyright © 2011 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:09-2009-352 号

六点音乐译丛

### 作曲家的人格声音

(美)爱德华·T·科恩 著

何弦 译

杨燕迪 校

责任编辑 倪为国 何花

特约编辑 姜乙

封面设计 吴正亚

责任制作 肖梅兰

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](http://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://ecnup.taobao.com>

印 刷 者 上海市印刷十厂有限公司

开 本 787 × 1092 1/16

插 页 1

印 张 13.75

字 数 150 千字

版 次 2011 年 2 月第 1 版

印 次 2011 年 2 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5617-8248-4/J · 151

定 价 29.80 元

出 版 人 朱杰人

(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)

译者序

## 音乐批评与音乐洞察的新视角

如果音乐是一种语言,那么发言的是谁?

爱德华·T·科恩

### 小引:翻译与作为“舶来品”的音乐学

作为一个具有现代性的学科,音乐学对于中国来说并非本土“原产”。伴随20世纪初的“西学东渐”,伴随中国本土音乐文化与各种舶来的他者文化所产生的激烈碰撞,作为具有独立意义的理论学科,音乐学逐渐在中国“生根发芽”,直至今日,也已初显“参天大树”的姿态。但中国的音乐学更像是一个不断自我更新的“混血儿”,其养料一方面来自中国本土音乐文化一脉相承的、自古以来的音乐传统、音乐思想,另一方面来自西方、具有学科属性的、已成体系的音乐学理论。这两者不断交融渗透,好似组成了一个流动的连续统一体。而在汲取西学新鲜养料的过程中,对音乐西学的翻译引进则一直处于中心地带。

在19世纪末、20世纪初之前,我国的音乐翻译基本上仍处于零散的状态,或依附于政治交流活动,或依附于经济交流活动。从20世纪上半叶开始,音乐翻译逐渐走上了系统化的道路。此时的音乐翻译主要偏重于音乐教育、作曲技术和音乐家传记,这也和当时中国

音乐的发展状况密不可分——当时中国的专业音乐教育刚刚起步，所需要的正是一些这样的基础性著作。建国以后，音乐文献的翻译进入了相对繁荣的时期。仅1950年代的十年间，我国的音乐翻译著作就有300部。除了原来就涉及的音乐领域，比如乐理、音乐教学、作曲技法、演奏理论等等，这些译著中又包括了许多音乐学方面的著作，比如外国音乐史学、音乐美学、比较音乐学等等。虽然文革十年的音乐文献翻译走入低谷，但之后却又由于中国政治、经济的稳步发展，再次展现出蓬勃生机。此时的音乐文献翻译较之文革前所涉及的范围更加全面。<sup>①</sup>总的说来，翻译对音乐理论的学科建设做出了不可磨灭的贡献。但与此同时也不得不承认，与其他人文姊妹学科相比，“中国的音乐学在西方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——具体特征为，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。”<sup>②</sup>于是，有计划、有规格、有目的地引进西方音乐学术著作可谓当代中国音乐学术的重要任务之一。

美国作曲家、音乐学家爱德华·T·科恩(Edward T. Cone)教授的《作曲家的人格声音》(*The Composer's Voice*, University of California Press, 1974)一书是近几十年来英语世界学术性音乐批评(academic criticism)中难得一见的优秀之作。科恩教授曾在普林斯顿大学(Princeton University)跟随罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)学习作曲。他自1947年开始执教于普林斯顿大学;1965—1969年间他担任了《新音乐观点》(*Perspectives of New Music*)的合作编辑;1969年他成为该出版物的顾问编辑;1973年,他被罗彻斯特大学(University of Rochester)授予了荣誉博士学位。尽管科恩

---

① 关于我国音乐文献翻译的资料,请参看常静,“二十世纪我国音乐翻译著作一瞥”;居其宏,“音乐翻译学与当代音乐研究”;汤亚汀,“翻译·编译·编写·著述”;几篇文章均载于《中国音乐学》,1990年,第二期。

② 引自杨燕迪,“六点音乐译丛”缘起,华东师范大学出版社,2008年4月。

也是一位作曲家,但他最为人熟知的却是他在音乐批评以及音乐分析领域的写作。<sup>①</sup>

作为音乐美学的一个分支,音乐批评的任务是对作品、表演进行价值判断。<sup>②</sup>狭义地说,它是一种专业写作的体裁,广义地说,它是一种思考方法,也可以出现在其他种种与音乐相关的著述文献中。<sup>③</sup>关于音乐批评的实现方式,我国音乐学家明言曾提出“觉音、悟乐、喻理”三个层次。<sup>④</sup>不过,就音乐批评这一具有高度主观性的范畴来说,如此三个层次的划分的确合理,但或许在音乐批评里还有一个更加基本的程序,即个人体验与客观知识的相互渗透、交融。科恩在这本书中一方面明确地提出了个人体验与客观知识在音乐批评中相互渗透的重要性,另一方面也以他独特的眼光和细致的分析为自己关于音乐批评的观点做出了很好的示范。在中国的语境中,音乐批评作为一个学科和著述范畴尚不清晰,作为一种写作方式尚未规范,音乐批评的内在理路和理念也尚待廓清。<sup>⑤</sup>因此,译者希望这本对于音乐的学理与实践方面均有相当价值、在论述深度和广度上都有一定开掘的著作能够对国内学术音乐批评有一定的促进作用,能够让广大关注音乐批评的学者和读者更多、更深入地了解近几十年来英语世界的学术性音乐批评有着怎样的趋势。

### 独辟之蹊径:关于本书的写作特点

1972年春天,执教于普林斯顿大学的科恩教授在加州大学伯克

- 
- ① 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001),“科恩”(Cone, Edward T.)条目。
- ② 《大英百科全书》电子版(*Encyclopaedia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite* [Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors]),“音乐批评”(musical criticism)条目。
- ③ 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001),“批评”(criticism)条目。
- ④ 参见明言,“为《中国乐评人手记》而写的絮言”,邵奇青主编《中国乐评人手记》前言之一,上海音乐学院出版社,2007年6月。
- ⑤ 参见杨燕迪,“中国音乐评论现状判断”,《中国乐评人手记》前言之一,上海音乐学院出版社,2007年6月。

利分校做了六次公开演讲,尔后又于1974年根据其演讲内容整理出版了《作曲家的人格声音》(以下简称《声音》)一书。在本书第八章的“结语”中,科恩才坦然说道:

我研究的主题并非音乐是关于什么的,更多的是人们应该如何有益地思考音乐。(第158页)<sup>①</sup>

或许在跟随作者绕了一个大圈之后,读者们这才幡然醒悟,原来他并不想揭示音乐的具体内容,也没有让这本著述跨入“音乐语义学”(musical semantics)范畴的初衷。话虽如此,科恩却用他独特的视角为阐释音乐内容搭建起了一条通路,这正像他自己所说的一样:

我的研究有意成为任何关于音乐意义或音乐表现的研究的前言,而且我也试着让它的面足够宽,以便能作为几乎任何此类理论——甚至是纯形式主义的理论——的框架。(第159页)

在对音乐进行美学—哲学的研讨中,关于音乐是否具有具体的内容、其内容又是如何的争论几乎一直处于中心地位,在这样的氛围之下,科恩能够以反思性的目光,对提出这些论题本身的意义投以关注,乃此书的蹊径之一。

科恩有着多重身份——一位创作了管弦乐、钢琴、合唱以及独唱与室内乐作品的作曲家,一位成熟的钢琴家,一位具有独特观点的音乐学家。他将自己认同为何者,无从知晓,但真正让他扬名于世的,是他作为音乐学家的角色。作为近几十年中英语世界学术性音乐批评的代表者之一,<sup>②</sup>科恩的写作领域涉及非常广的历史范围,他常常谈论一些总体性的问题,比如审美感知的种类以及音乐形式的决定

---

① “译者序”中所引段落标注的页码均为原著页码。原著页码将在书中标注为中译本边码。

② 《新哈佛音乐词典》(*New Harvard Dictionary of Music*, 1986),第214页。

因素等。但或许正因为他那多重的身份,他并不仅仅将目光聚焦在所谓的“总体性”问题上。他之所以讨论这些总体性的问题,其终极目的,是在它们与音乐的实践之间架起桥梁,这就是为何他也在此书中对审美与创作的关系、演奏与分析的相互作用等等报以特别关注。相比纯粹形而上的意义争辩,相比脱离音乐实践的空洞形式分析,或许这才是一位真正卷入音乐的音乐学家所发出的声音。在翻译过程之中,笔者每每读到他或以纯粹音乐形式分析、或以形而上分析一针见血般地证明自己关于音乐实践中的观点时,便禁不住在心里大呼过瘾之极,此乃此书的蹊径之二。

通读全书,合上最后一页之时,另一本书顿时跳入脑海,那便是《作为戏剧的歌剧》(*Opera as Drama*),<sup>①</sup>该书的作者,是在西方学术性音乐批评领域中与科恩比肩的约瑟夫·科尔曼(Joseph Kerman),<sup>②</sup>“书中所论述的主题,不是作曲家,不是剧作法,也不是音乐技巧,而是一部部具体歌剧杰作的戏剧内含及审美价值”。<sup>③</sup>而在《声音》一书中,借助文学领域的术语——“人格”——进入音乐,从艺术歌曲到纯音乐,科恩自始至终无处不是借助了戏剧性的分析方法。可以说,相比科尔曼对歌剧的戏剧属性的强调,科恩虽从未言明这一观点,但整本书,他都传达着的一个审视音乐的独特视角,这个视角常常被忽略,也常常因为它必然联系到人文性内容而遭到形式主义者的不当批判。但即便是形式主义者也不得不承认,不论是以乐谱形态存在的音乐,或是作为现实中各种实践中的音乐,都能透过这视角得到准确而精到的解析。这个视角即是——作为戏剧的音乐。当今虽然各种美学思想兼容并包,但那种根源于纯粹形式主义的、赞扬非个人化的、理性处于绝对控制地位的论调,几乎一直高高在上。科恩于此时以戏剧化的观点来看待音乐、阐释音乐,让形式化的音乐分

① 《作为戏剧的歌剧》,杨燕迪译,上海音乐学院出版社,2008年4月。

② 约瑟夫·科尔曼(1924—),美国学者、评论家。主要著作有《作为戏剧的歌剧》、《贝多芬四重奏》(*The Beethoven Quartets*, 1967)、《音乐学》(*Musicology*, 1985)。

③ 《作为戏剧的歌剧》,译者序第3页。



析服务于音乐的戏剧性,将音乐放置于人文语境之中,且又能达到如此切合的效果,以至于读者读到某会心处便会一拍大腿,在心中暗自叫绝道:“这不正是自己的切身感受嘛!”此乃此书的蹊径之三。

### 曲径通幽处,禅房花木深:关于本书的整体论述逻辑

在《声音》一书中,科恩并非从一开始便搭建起庞大而严谨的学术理论构架,而是从一个个未曾被大家所关注的问题开始,用一个个不断在概念深度上推进的关键词筑成通路,他自己——用他的话来说,即他自己的意志所投射出的人格——则像一位循循善诱的老者,带领读者缓缓前行。因为正如他自己所说的一样,他自始至终所用的方法并非明证,而是说服。或许相比严谨的推理、隐喻和类比得出的结论并不那么颠扑不灭。但在作为艺术的音乐的疆域之中,谁又肯定能为解释音乐而觅得更加卓越的方法呢?那么,这隐喻和类比的旅程要从何处开始呢?

“如果音乐是一种语言,那么发言的是谁?”全书起篇,科恩便提出了这样的问题。显然,作者想解决的并不仅仅是这样一个简单的问题,而是要以穿刺性的眼光解析此问题之下所隐藏的各种关系——音乐这种“语言”在被表达时,各种要素、环节之间的关系如何,更由此引出作者对音乐美学中一系列价值判断标准的洞见。而这一提问有一个更加具有暗示意味的目的,那便是要引入他戏剧性的分析方法——若音乐是言说,便有发出这种言说的主体;若存在着这一言说的主体,便会有扮演的行为(因为作曲家永远不等同于作品中的经验主体);扮演的行为所带来的,正是戏剧性。

在音乐中,最能直接体现扮演这一行为的品种,正是声乐音乐。于是,旅程从这里开始。但是科恩却并未选择戏剧属性最为明显的歌剧作为起始,而是将艺术歌曲作为切入点。这大概是由于作者在最初切入主题时所借用的术语“人格”(persona)——以下将做详细介绍——来自于文学领域,而艺术歌曲又理所当然是与文学结合得最紧密的音乐品种。之所以使用一个如此拟人化的术语,其目的无

非是为之后的戏剧性分析铺垫,也正与开篇的问题遥相呼应。透过“音乐是一种言说”的前提,以及从文学中借用而来的术语,科恩在音乐中树立起了一个形象(figure),这形象对作为一个整体的艺术歌曲都处于掌控地位,占用(appropriate)了诗歌,使其成为自己音乐言说的一部分。作者说道,“在歌曲中,说话的是作曲家,部分通过诗人的词句”,实际上,按照作者的逻辑,说话的是那个音乐中的形象——那个人格,他不是作曲家,而是作曲家意志的投射。

在第二章中,讨论一气呵成,自然而然进入歌剧。但是,这样说并不意味着接下来的论述将沿着“从艺术歌曲到歌剧/从简单到复杂”这一看似顺理成章、实则浮于表面的逻辑,而是要进一步扩展自己戏剧化的分析,让这样的分析在艺术歌曲中恰当地“嵌入”之后,再继续深入到其他音乐品种之中。而歌剧,则是通向更广阔音乐天地的必经之路。歌剧(Opera)一词的原始意义仅仅是意大利语“作品”(opus)的复数形式,若从这一角度出发,歌剧便只是一个又一个作品(其中包括歌曲)的集合而已。但科恩认为不然,他直截了当地说“如果每首歌曲在某种程度上都是一部小型歌剧,那么每部歌剧也就是一首扩展了的歌曲”。因为,作为范畴的歌剧与艺术歌曲共同分享着一些特点:它们中同样存在着掌控全局的发言主体——完整的音乐人格;它们中同样存在着经历整个作品的经验主体——在此处,作者将“首要经验者”(protagonist)这样一个称呼赐予他,这经验者的形象从音乐中获得生命,似是在体验着音乐,是音乐作品的经验主体;它们中同样存在着戏剧人物——在歌剧中是实在的戏剧人物,在艺术歌曲中,则或等同于首要经验者,或来自于首要经验者的叙述之中。完整的音乐人格、首要经验者、戏剧人物,这三者虽处于不同层面,但相互之间有着千丝万缕的联系,科恩更以“展开”性的论述方法讨论了这些联系。

鉴于至此所论述的声乐音乐种类十分狭窄,科恩决定在第三、第四章中将此戏剧性的分析方法进一步拓宽至声乐音乐所涉及的其他领域。但他并没有直接进入对其他类型歌曲的讨论,而是先迂回地

提出了功能性歌曲(functional song)的概念,在这种歌曲之中,戏剧性分析并不适用。因为在这种歌曲之中,并不存在扮演这一行为,例如人们唱《生日快乐歌》并不是在扮演什么角色,此时歌中的主角正等于演唱者,唱着《生日快乐歌》的人,其目的也就是祝别人生日快乐。这功能性歌曲是自然歌曲(natural song)的一种:

自然歌曲的一个显著标志是,它的歌唱人格并不是戏剧性的角色:在歌唱的时候,这个歌唱人格就是现实中歌手的一个方面。(第49页)

当然,真正的自然歌曲不属于艺术音乐的范围,但一旦当它们登上舞台,便又进入了艺术音乐的领域。此时作者才摆出他的真正意图,即讨论由自然歌曲进入艺术音乐的声乐音乐——在舞台表演的仪式音乐(如赞美诗)、被歌唱家演唱的民谣、所谓具有求爱性质的“小夜曲”等等。当这些歌曲因为表演的目的而被演唱时,同样存在着模拟的行为。因此,戏剧性的分析也同样适用于它们。

在成功且广泛地将戏剧性分析应用于声乐音乐上之后,作者必然会将视野拓展至更广阔的器乐音乐,以完善此种分析方法的普适性。因此,在第五章中,作者以柏辽兹对乐器表现角色的观点作为引入,并以他的两部著名作品(《幻想交响曲》和《哈罗尔德在意大利》)为例,讨论了这些观点在作品中怎样显现,他说道:

……在其复杂的管弦乐织体中,乐器们通常都像是有自己的生命一般——他们以类似人的方式诉说、行动、作出反应。(第86页)

当然,作者也强调了这里所说的“乐器”实际上并非乐器的实体,而是乐器所传达的能量。于是就像有着实实在在角色的歌剧一样,纯器乐音乐(不论是否标题音乐)中一样有着戏剧性的人物,只不过

这些人物是虚拟的。为了与实在的戏剧人物相区别,作者将其命名为“行为者”(agent)。在下文中,译者会专门对“行为者”的概念进行介绍。尽管这一概念来自于对声乐音乐中戏剧人物的类比,但由于所处的音乐语境不同,两者还是有着很大的差别,于是在作者的讨论中也涉及了更加不同的问题,例如,行为者的活动自由度——与无法意识到自己音乐语境的戏剧人物不同,行为者能够完全意识到自己的音乐语境;根据行为者的不同构成而产生的各种不同性质的行为者;与由歌手扮演而来的戏剧人物不同,行为者由象征性的拟人化而来。在讨论这些问题的过程之中,作者通过对具体作品的分析,顺势将问题延伸至与表演实践相关的问题之中,而在这一点上,作者认为指挥与独奏者所要做的是是一样的,即,如何在表演中处理这些不同性质的行为者。

乍看之下,与作者“分配”给声乐音乐的章节篇幅相比,专门讨论器乐音乐的章节似乎在篇幅上有所不足。但其实不然,因为到此为止,作者的目的一直是想要通过戏剧性的分析方法说明一个问题——作者在第五章的末尾说道:

它(角色)们是想象中的心智,这些心智通过相应的音乐家与乐器的组合、用声音的象征性姿态表达着自己。它们所传达的、所体验的,从根本上来讲都是人类的思想和态度,都是人类的经验,因为分析到最后,所有的角色都是处于控制地位的人格各个方面。而这个人格反过来说正是一个创造性个人意识的投射——而此意识,就是作曲家的意识。(第114页)

而这一点在声乐音乐和器乐音乐中并无二致,由此可见,作者并未在声乐音乐与器乐音乐之间划出生硬的界线,而是将两者当作一个整体——音乐——来看待。

此时,作为一个有着丰富音乐实践经验的音乐学家的身份凸现出来——在第六章中,作者开始进一步讨论对音乐实践来说有着更

加直接意义的问题,首先便是对音乐的参与(participation)和认同(identification)。对于作者来说,参与和认同显然是聆听与表演最基本的要求。但这种认同必须是对音乐人格本身的。作者在讨论过程中也否定了几种看似卷入音乐,实则未对音乐人格本身产生认同的方式,例如针对演唱者、戏剧人物或是作曲家的认同。同时,由前面对音乐人格及音乐人格之下各种角色的分析,作者也分析了各种音乐体裁中认同的不同层次,例如将室内乐演奏的理想状态看成协奏曲、歌曲、歌剧乃至交响乐的最佳演奏方式——尽管作者也坦率承认,这种最佳演奏方式似乎不太现实。

那么通过怎样的途径产生认同呢?在第七章中,作者尝试着给出此问题的答案。除了感性层次的认同之外,他也特别强调分析的作用。他通过自己学习弹奏贝多芬钢琴奏鸣曲的经历说明了分析对于认同过程的重要性——通过几个在层次上逐次推进,逐渐关系到整部作品结构的分析,演奏者能够在更深的层次上理解作品的意义。而就音乐批评这一具有高度主观性的范畴来说,个人体验与客观知识的相互渗透、交融也是最为基本的要求。面对一部音乐作品,若批评家本身对作品没有生动的体验,没有对作品产生任何的参与感和认同感,便根本无法对其进行评论。因此,个人体验是批评者在作出批评前不可缺失的阶段,也可以说是音乐批评的前提。而若仅仅以此为前提,音乐批评多半会陷入对音乐具体“内容”所做的“翻译”般的呓语痴言中。此时,便需要客观知识的介入了。作者在这里所说的客观知识包括对作品的分析观与历史观。只有对作品/表演的结构予以充分把握,并将其放到适合的历史语境之中,才能在个人体验的视角之后更进一步。而这种客观知识又再次成为个人体验的基础,站在这个基础之上,个人体验便会有如“更上一层楼”般获得更加开阔的视野。对于成熟的音乐批评家来说,这两者已经逐渐渗透、融合为一个不可分割的流动过程。作者更在此处说道:

……客观的和个人的反应必须互相渗透……这种互相渗透也

是音乐批评活动的基础,不管这音乐批评针对的是作品还是表演……完整的评论必须试着从表演结构的清晰(由分析所决定)、风格的恰当(由历史出处决定)和说服力(由批评家自己认同的经验决定)几个角度去公正地对待表演……(第 153—154 页)

最后,作者又在结语中回到原初的话题——将音乐作为一种言说的意义。此时才为自己的设问给出答案,好似是在泼洒笔墨渲染一番并布下疑阵之后,才终于要解开自己设下谜团的侦探小说。作者认为,音乐的言说非同于实际生活中的说话,也并不是语词层面的言说。这种音乐的言说是象征性的,而象征的手段,正是音乐的姿态——“其实,在音乐中,象征性言说正是象征性姿态。”(第 164 页)在将音乐的象征性姿态与语词姿态进行类比之后,作者认为音乐与语词中那些没有具体意义的感叹词非常类似,它们“……既是无意义的(meaningless),也是充满意义的(meaningful)”。(第 165 页)而姿态的意义,只有在语境中才能显现。语词姿态的意义由上下文语境决定,那么音乐的姿态呢?作者使用了另一个概念,即“例示”(exemplification)。虽然音乐不可能像许多过于单纯的听众所认为的一样,与某种人文性内容(human content)有着必然联系。但通过语境般的“例示”,音乐便会与人文性内容相联系。这样的“例示”可以是歌词,可以是标题内容提纲,也可以是听者在脑海里给出的人文性语境。而作者亦认为音乐总是会与人文性的内容相联系,因为音乐会被人欣赏,而在被欣赏的时候,也就总会具有语境。因此,他在全书的末尾写道,“音乐中总会有语境,于是,便也总会有内容。”(第 175 页)

### 路标:以关键词引导的通路

在《声音》一书中,科恩提出了众多在音乐艺术范畴内前所未有的术语。这些术语或者来自其他艺术种类(如文学、戏剧),或由作者根据论述需要首创。无疑,这些术语在书中不只起到了画龙点睛的

作用,更像是作者在途中为读者设立的一个又一个路标,指清前进方向,使读者不至于迷失于自己有些曲折复杂的逻辑之中。当然,这些看似简单的术语,表面之下也正凝聚了作者关于音乐作品、音乐表演、聆听音乐、音乐批评等等的思想。以下,译者选择了其中三个进行简要介绍。

### 1. 人格(Person)

Persona 一词来自拉丁语,本意为演员佩戴的面具,<sup>①</sup>在文学中,它则被理解为创作一部作品的人,这个人几乎总是与作者相区别,他是作者为了某个艺术目的而选择的一个声音。他可能是作品中的一个角色,也可能只是不知名的叙述者。<sup>②</sup>

在书中的第一章,科恩即提到了文学领域的著名批评文本——韦恩·C·布斯的《小说修辞学》<sup>③</sup>,此书中最关心的是作者、叙述者、人物和读者之间的关系,并提出了“隐含的作者”这一概念。<sup>④</sup>科恩认为在音乐的领域中同样可以发现这样的“作者”,他借用了文学中的一系列概念,而在这些概念中,人格(persona)便是最为中心的一个。若音乐是传说中弥诺陶洛斯(Minotaur)的迷宫,这问题便是入口,而“人格”这一概念则是那能够引导人们走出迷宫的神奇线团。

或许是因为觉得直接将人格这一概念塞入音乐领域之中有些唐突,科恩首先讨论了文学作品中经验主体的问题。文学作品中的经

① 《牛津拉丁语词典》(*Oxford Latin Dictionary*, Oxford University Press, 1968),第1356页。根据词典中的解释 persona 一词有以下几种解释:面具,特别是由演员佩戴的面具;戏剧中的角色,演说、谈话或其他文学形式中出现的角色,肖像画中的人物,一个假设的人物;人在真实生活中的角色,人的性格或特点;某人或个人性格的现实存在;(在法律上)卷入案件的人;某个单独个人。

② 《大英百科全书》电子版(*Encyclopaedia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite* [Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors]),“人格”(文学类)([persona lit.])条目。

③ 《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*: Wayne C. Booth, Chicago: University of Chicago Press, 1961),华明、胡晓苏、周宪译,北京大学出版社,1987。

④ 参见《小说修辞学》,第169页。

验主体并不等于作者本人,而是由戏剧性拟人化(dramatic impersonation)这一基本行为所产生的作者的人格,这个人格是作者的投射,是作者为了能够在作品中直接面对读者、与读者进行交流而产生的一个“幻影”、一个“错觉”。对于读者来说,即使知道这仅仅是一个错觉,他们也必须跟随这个错觉在文学作品中前行,亦步亦趋,因为只有这样,才能使自己卷入其中,恍若经验着经验主体的一切经验。而在其他的艺术种类中,也同样存在着这样一个经验的主体:

……人们可以说每一种艺术的表现力都有赖于对某一经验的交流;可以说任何一种艺术都在以它自己的方式投射着个人主体存在的幻象,而这主体也有意使其经验为其他人所知。这即是人物角色在戏剧中的作用,叙述者在小说中的作用,人格在抒情诗中的作用……但是在音乐中,这个正在经验着的同类主体又是什么呢?(第3页)

作者并不倾向于以某一个确切的答案来回答这个问题,但综观全书,作者的目的是用完整的音乐人格(complete musical persona),即隐性人格(implicit persona)这一概念来说明这个音乐中的经验主体——

总而言之,完整音乐人格的概念肯定与音乐作品本身一样,是多种多样的。这个人格可能是单一的,比如在钢琴独奏中;它也可能是暗示性的,比如由一组乐器暗示的人格。它可能结合了语词和音乐的成分,正如在歌曲中一样;它也可能完全是虚拟的,比如在器乐音乐中。它可能被定义,也可能模糊不清。它应该被看作一个心智,在组成作品的音乐思想中,所有要素都由这个心智操控、利用。(第109页)

但在到达完整音乐人格这个终点之前,科恩带着读者绕了长长



的一段路：从不同的音乐作品种类出发，以戏剧化的描述抛出了数种音乐中的人格及其他相关的经验主体——歌唱人格(vocal persona)、复合人格(multiple persona)、首要经验者(protagonist)与虚拟首要经验者(virtual protagonist)、虚拟行为者(virtual agent)与仿造的虚拟行为者(simulated virtual agent)、暂时的行为者(temporary agent)与持续的行为者(permanent agent)等等。这些看似假设出的虚幻的主体，实际上都是作曲家投射于音乐作品中的人格声音(voice)，它们是存在于作品之中的要素，它们所承载着的，是作曲家试图面对听众的言说(utterance)。科恩之所以使用了如此戏剧化的方式来描述音乐，是因为他清楚地意识到音乐可以和文学在戏剧性这一方面形成类比。

而这些音乐之中的要素，它们彼此之间是否能独立存在？它们是否能够“意识”到彼此的存在？它们是否存在于同一平面？它们是否都由完整音乐人格控制？它们因此在表演中应该显现的程度如何？在音乐作品或表演进行价值判断(音乐批评)时，意识到它们的存在及相互关系，有着怎样的意义？科恩在全书中对这些问题一一进行了解答，从声乐领域到器乐领域，他凭借着自己对丰富的曲目经验，清晰地表述了音乐经验中一些十分模糊的概念或过程。

## 2. 首要经验者(Protagonist)

Protagonist 一词来源于古希腊戏剧，本意是指剧中最首要的演员，但这个演员并不局限于戏剧中的某一个人物，他可以扮演剧中的数个人物。但现在这一词语大多指戏剧、故事或小说中的主角，即首要的戏剧人物。<sup>①</sup>

首先需要分辨的，便是科恩在使用此词时的意义指向。Protagonist 一词如今最常用的意义是“主角”，但相比另几个在英文中同样

<sup>①</sup> 《大英百科全书》电子版，(*Encyclopaedia Britannica* 2007 Ultimate Reference Suite [Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors])，“protagonist(lit.)”条目。