文獻 | 阿多諾：音樂，語言與作曲

原創： 特奧多·阿多諾 中國流行音樂研究小組 2017-12-26

特奧多·阿多諾

音樂與語言相似。諸如音樂成語或音樂口音這樣的表達並非比喻。但音樂又不是語言。它與音樂的相似性既指出了它最內在的本質，也指向某種模糊的東西。誰要把二者等同，就將誤入歧途。

音樂與語言的相似之處在於，它是清晰發出的聲音在時間線上展開的連續體，但又不止是聲音。它們會說出點什麽，通常都關乎人性（humanity）。音樂的品種越高級，它們就說得越有力。聲音的連續體與邏輯相聯系；總是會有對和錯。但是，所說出的東西沒法被從音樂中抽象出來；它無法構成一個符號系統。

貝多芬

（音樂）與語言的這種相似性範圍很廣，從整體性的、有意味的聲音之有組織的連貫體，到單一的聲音，即作為純粹存在之閾限（threshold）、作為純粹表現之媒介的音調。音樂與說話和語言的相似，並不僅僅在於它是一種有組織的聲音連貫體，而且也在於其具體的結構方式。關於音樂形式的傳統教義中有著樂句[1]、樂段、標點和休止。發問，感嘆，從句等隨處可見，聲調的升降，此外還有音樂的體態（gesture），也是從說話聲中借來的。當貝多芬針對作品第33號的演出，要求“某種說話式的表現”時，他只不過是想通過他的反思去強調音樂中始終存在的那個面向。

人們一般會在音樂不具備概念這一事實中去尋找將二者區分開來的元素。但音樂中還是頗有一些東西跟認識論所處理的那些“原始概念”相當接近。它會用到重覆出現的符號，也就是承載著調性印痕的記號。雖則調性不是概念，它卻一定會催生出詞匯：首先是和弦，它永遠被用於同一功能，就連表終止的降調音階這類已經被用濫了的組合方式也是如此，它們本身通常不過是對和聲加以重構的旋律段罷了。這類通用的符號有能力融入特定的語境。它們為音樂性的詳細闡述提供了空間，正如概念為單個事物提供的那樣，此外，也和語言類似，它們的抽象性同時也會被語境所克服。但這些音樂性概念的同一性立足於它們自身的存在，而非它們所指向的東西。

它們的不變性逐漸沈澱下來，變成了某種第二天性。這也就使得意識很難將自身同調性分離開來。但是，新音樂卻起而反抗這種第二天性所特有的表象；它廢除了僵硬的程式及其功能，但針對的是後者的機械性，而非它與語言自身的相似性——也就是說，只針對語言被物化了的版本，它只不過是將其個性化元素僅僅當成了死板程度毫不遜色的主觀意義的記號，或者不大合格的符號。在音樂中同樣如此，主觀主義和物化同氣相求，然而它們的關聯性又沒能在一般意義上對音樂與語言的相似性做出最終的描述。如今，語言和音樂的關系已到達緊要關頭。

Swinburne

與具有指意性的語言[2]相比，音樂是一種完全不同類型的語言。音樂的神學面向正居於此。音樂說出的東西是一項既明確又隱秘的提議。它的理念就是上帝之名的形式。它是祛除了神的祈禱，不再具備魔力也無法讓任何事情發生，作為人的嘗試，徒勞無功一如既往，僅限於對名稱自身加以命名，而不能傳達任何意義。

音樂的目標朝向一種並不具備意圖的語言，但它卻並不能一勞永逸地將自身判然區別於指意性的語言。辯證法仍然主宰著這裏；無論何時音樂都被各種各樣的意圖所貫通——確切說來，這種情形並不僅僅始於“表現性風格”（stile rappresentativo），它把音樂的理性化當成了一種就其與語言的相似性達成妥協的手段。不具備任何表意性的音樂，也就是僅僅由音調組成的現象學連續體，將會像是一只聲響萬花筒。另一方面，絕對的表意性將使得音樂不再成其為音樂，進而錯誤地變成語言。意圖是其中的根本要素，但它只是間歇性地出現。音樂會指向真正的語言，前提是，在這種語言中內容自身會被揭示出來，然而它卻會為此付出喪失含混性的代價，從而走向指意性的語言。仿佛是為了對籠罩在一切語言中最流暢者頭上的含混性這一詛咒——其神秘性元素——施以慰藉，多種意圖在其中湧流不已。它屢屢指向這一事實，即它在指涉某種東西，某種確切的東西。唯有意圖總是保持隱蔽。卡夫卡在他的幾部作品中給音樂安排了一個它此前從未曾在文學中占據過的位置，他這麽做自有其理由。他對口說的指意性語言富有意義的內容的處理，就仿佛它們是音樂的意義、破碎的寓言似的——這就同斯溫伯恩（Swinburne）或裏爾克那種“音樂性”的語言形成極大反差，後者對音樂性效果進行模仿，而這種效果又同音樂的起源絕不相容。追求音樂性就意味著讓突然出現的意圖受到支配，同時在這一過程中又不讓自身迷失在意圖中，而是將其馴服。音樂性的連續體就是這樣建構起來的。

我們由此被導向闡釋。音樂和語言都在同等程度上需要闡釋，但在整體上二者又截然不同。對語言進行闡釋意味著理解語言；闡釋音樂則意味著做音樂。音樂的闡釋是一種行為的實現，作為綜合的它堅守著同語言的相似性，但與此同時又會抹去任何一處相似的跡象。由此，闡釋這一概念從本質上就屬於音樂，而非其附加屬性。不過，恰當地演奏音樂卻首先意味著恰當地使用它的語言。這種語言要求的是對其加以模仿，而非解碼。只有在模仿性的實踐中——當然，它會以自我默讀的方式被升華為無言的想象——音樂才會揭示自身，而對那種脫離行動的思考性闡釋則絕不會如此。如果有人想拿指意性語言中的運作和音樂性行為加以對比，那將更像是抄寫一份文本，而非對其指意過程的領悟。

拉赫瑪尼諾夫

與哲學和各門科學的認知本性相比，各種元素在藝術中的組合是為了被了解，但卻不會構成判斷。然而，難道音樂其實是一種沒有判斷的語言？音樂的諸多意圖中，最急迫者似乎當屬“如其所是”（That is the way it is）——對於某種未曾清晰表述的東西加以判斷式的、甚至是決斷性的確認。在偉大音樂的最高形式、也是最暴力的時刻，比如在第九交響曲第一個動機重覆演奏段的開頭，這種意圖憑借由其連貫性生發出的絕對力量，變得格外流暢。它在較低級的作品中則會產生效顰式的回響，比如拉赫瑪尼諾夫的升C小調序曲中自始至終抽象而徒勞地持續轟鳴的“如其所是”（That is the way it is）[3]，同時卻又缺乏它已經對其存在加以確認的那種能夠對存在的狀態加以引領的生發性元素。音樂的形式，也就是音樂的語境在其中獲得本真性特征的那種總體性，幾乎無法同創造的嘗試分開，這種嘗試就是為非判斷性的媒介創造出判斷的姿態。這一進程經常是運行得如此徹底，以至於藝術的閾限很少能抵擋邏輯那意在主宰的猛攻。

由此，人們就會得出結論，認為音樂和語言的區別並不出於它們各自的特性，而只能來自構造它們的整體性之中。或者毋寧是來自它們的方向，它們的“趨向”，就一般意義上的音樂而言，後面這個詞被用到時，總是極度強調目的（telos）。指意性的語言則會以一種經過中介的方式說出絕對之物，然而絕對之物卻逃離它的一切意圖，這些意圖最終將會作為有限之物被拋在身後。音樂直抵絕對之物，但與此同時它也即刻就會變暗，正如強光弄瞎雙眼，使之不再能看見完全可見之物。

音樂與語言的相似性還表現在，和指意性的語言一樣，它被送上了一次不斷遭遇失敗的漫遊之旅，一路經過無盡的中介，只為帶回不可能之物。不同之處在於，它的中介展開的方式所遵循的法則不同於指意性的語言，不取決於互相指涉的意義，而是受制於它們註定被語境所吸收的命運，即便音樂的任何一個發展都會超越該語境，它也仍是意義的貯藏所。音樂將其分散的意圖從它們自身的力量中折射開來，並將它們重新聚攏在名稱的配置之下。

為了將音樂和物理性刺激的單純演替區分開來，我們有時會說音樂具有意思，或是結構。在音樂中沒有什麽是孤立的，任何東西只有在它與其最近的東西的物理接觸以及與其相距遙遠的東西的靈性接觸，在回想和預期中，才會變成它本來所是的東西，就此而言，上面這個陳述還算說得過去。但其連貫性所具有的意思和指意性語言中產生出的並不屬於同一種類型。整體是針對意圖才得以實現的；它通過否定每個單獨的、模糊的意圖而將所有意圖整合起來。作為整體的音樂拯救了意圖，不是把它們稀釋成一種更抽象、更高的意圖，而是通過讓自身做好準備，在它結晶的瞬間，去召喚無意圖。這樣一來，它幾乎就成了那種產生意義的連續性的對立面，盡管與感知的直接性相比，它仍會表現為意義的連續性。它的誘惑力正源於此，即以其富足的力量從一切感知中抽身，如此對待感知，好像後者其實就是名稱似的。

申克

申克（Heinrich Schenker, 1868-1935）切開了舊日論爭的戈耳迪之結（Gordian Knot）並宣稱，自己既反對表現的美學，也反對形式的美學。相反——就和被他過分低估的勳伯格一樣——他把目光投向了音樂內容這個概念。表現的美學將單獨的、含混而捉摸不定的意圖誤認為是整體之無意圖內容；瓦格納理論的缺陷正在於它把音樂的內容想象成是跟隨無限擴展的所有音樂時刻的表達而來的東西；在此，說出整體與做出單一的指意舉動相比，就有了品質的不同。表現的美學，雖則有其連貫性，卻也會為了事物自身的客觀性而難免誘惑，終於以武斷取代那些偶然或暫時的理解。而在與之對立的論點中，由聲響調動起來的形式[4]，將無非是空洞的刺激或發出回響的東西的單純存在，因為在這些形式中，這種刺激還缺乏美學格式塔與並非其自身的某種東西的對應關系，這些東西正是通過這些形式才第一次將自身構建為美學格式塔。針對指意性語言發出的這種過分簡化且一再風行的批評，將會付出失去藝術性的代價。音樂不會在意圖之中耗盡自身，然而出於同樣的原因，也不存在不包含任何表現性元素的音樂：在音樂當中，甚至無表現性也會變成一種表現。“聲響”和“調動”在音樂中幾乎是同一回事，“形式”這個概念無法對隱含的東西做出任何解釋，而只是粗暴地拒絕回答：在聲響中，也即遠不止是形式的運動著的語境中，獲得再現的是什麽？形式只是已經形成的某種東西的形式。成形這一舉動的具體必要性及其固有邏輯是無法被領悟的：它變成了純粹的遊戲，其中幾乎所有東西都可能是別的東西。但事實上，音樂的內容是支撐著音樂語法和句法的所有那些東西的財富。每種音樂現象的指向都超越自身，正是依靠這種超越的強度，它才能回想起，它在將自身區別於何物，又將通過何種方式去喚醒期待。單個音樂事件所具有的這種超越性的本質就是“內容”：音樂中所發生的東西。由此，如果音樂的結構或形式不應該僅僅被當成是用來說教的條條框框，那麽它們就不會以一種外在的方式將內容包裹起來，而恰恰就是內容的命運，就像是某種屬於心靈的東西。可以說，音樂越是以這種方式決定自己的命運——而且不限於當音樂中有單個的元素構成象征性表現的時候，它就越是言之有理。它與語言的相似之處恰恰在它讓自己與語言保持距離的時候獲得實現。

戈爾迪之結

在音樂自身之內，音樂和語言的存在狀態保持著一種相互緊張。音樂既不可化約為其音響的純粹存在自身，也不可化約為為了主體的純粹存在。音樂是一種既對其自身、也對認知主體保持遮蔽的認識方式。但它至少在這個程度上與知識的話語形式分享共性：它從主體或客體的單一方向上都無法獲得完整的解決，二者都須經過對方的中介。正如整體的存在在其中最為連貫地吸收並超越其特殊意圖的那些音樂才表現出最大的流暢性，客觀性作為音樂之邏輯的本質，同樣也與音樂中與語言相似的元素不可分割，它正是從這些元素中抽取出一種邏輯的本性。這些類別是如此充分地相互補足，以至於要是把音樂構想成某種能在這些類別間占據一個等距的位置的東西，那麽這些類別也就不再能夠保持平衡。毋寧說，音樂的成功取決於它在何種程度上通過放棄將自身放逐到極端的境地。只要它回避音樂與語言的緊張，它就將承受其後果。

被歸於新音樂名下的這場運動，從其對與語言的相似性所具有的首要地位的集體過敏這一視角，就可以簡單加以描繪。與此同時，它最激進的構想恰恰更多地傾向與語言的極端相似，而非對之抱有敵意的沖動。憑借這些構想，主體瞄準傳統素材那累贅、定型化的負擔展開了攻擊。但如今很明顯，即便是新音樂中按傳統看法會被視為主觀主義的元素，其中也還包含著第二種元素——表現，它的運行方式與19世紀用來命名音樂與語言的相似性的觀念是相違背的。不協和音的解放通常會被等同於無拘無束的表現欲，而這一等式的恰當性則被從《特裏斯丹》到《厄勒克特拉》再到勳伯格的《期待》（Erwartung）這一發展序列所確認。但恰恰是在勳伯格那裏，相反的情形同樣從一開始就有很明確的表現。在他最初的作品之一，即如今備受喜愛的《升華之夜》中，出現過一個六十年前曾非常令人震驚的和弦。要是按照和聲的規則，它是不被允許的：大調九和弦通過一個轉位將第九音（the ninth）置於底部，這就使得解決音（the resolution），也就是該第九音的根音，反倒成了上部；而表面說來，第九音聽來本該只是主調音之前一個簡單的懸置而已。這個和弦及其各種可能的解決方式，在《升華之夜》關鍵性的轉折點上，以一種刻意顯得無機的方式反覆出現。它在成語中創造出停頓。在“第一室內交響曲”中，勳伯格用那個著名的四和弦做出了同樣的推進，它也未借傳統的和聲理論來處理。它變成了主要的和弦以及音樂形式中所有重要的分離與耦合的標志。然而在語境中，這些和弦的表現性價值恰恰並不具有本質性。毋寧說，真正具有表現性且類似於語言的，乃是語境本身。這一本性所具有的流暢性使之變動不已，以致它在作曲家對形式頗為挑剔的意識中更像是順暢的融合。半音體系所用的音樂材料並未囊括形式的可塑性所需的表述（articulation）與建構性“邏輯”之間的劇烈對峙。

勳伯格

事實上，《特裏斯丹》中半音的表述性就很成問題，直到他後來的作品中，瓦格納才以一種恰當、但卻也不乏粗暴且屬修覆性的方式處理了它，他的做法是交替使用全音和半音的混合體。由此造成的後果就是不連貫，一如《厄勒克特拉》等施特勞斯大多數作品中都會具有的蠻荒與其充滿喜悅的三元音終結句之間的斷裂。勳伯格鄙棄此類做法；於是，他不得不尋找其他作曲方法，以便克服半音的滑動，同時又避免返回到一種缺乏區分的狀態。解決方案恰恰就存在於那些不受轄制和弦之中，它們尚未被音樂性-語言學的意象所占據——宛如某種音樂性的新雪，主體還未在其上留下任何足跡。“第一室內交響曲”的整個解決部分完全由四和弦組成，而且它們在管弦樂版中被轉寫成優美的旋律，所以它很恰當地被比作一幅冰川地貌。在“升F小調四重奏”最後一個樂章中，新和弦就像“另一個星球”[5]文字性的寓言一樣被插進來。這也就意味著，新的和聲的源頭必須既到表現性的領域、也到斷然的非表現性領域裏面去找，既帶著對語言的敵意、也在語言之中去找——即便存在這樣一種與成語的連續性相齟齬的敵對性因素，它也還是會反覆地服務於在更高層次上具有語言性的東西的實現，也就是說，對整體的表述。如果不協和的和聲不曾鍥而不舍地追求非表現性，那它就不可能轉變為十二音技巧，對十二音技巧來說，語言學價值畢竟還是會為了結構而即刻發生劇烈衰減。對立的元素正是以如此覆雜的方式互相纏繞在一起。

但這種纏繞並未在所有新音樂中實現。用時髦的話說，後者中的大多數已經抽身於（absent）辯證的努力，而僅對語言性因素做出應激式的反抗。不光是在心懷怨恨的庸人（Philistines）聽來，19世紀和20世紀初的音樂簡直就像是不知道自己有什麽好似的，仿佛音樂追求與音樂相似的進步竟以喪失音樂自身的本真性（authenticity）為代價。在浪漫主義那裏，為追求生動的細節而導致的音樂建構力和整體性意識的弱化，被直接等價於音樂在表現力和它與語言的類似性方面的增強。人們一度認為，只需根除後者，就有可能重獲失去的東西，而不需要接受挑戰，真正去把值得追求的元素從意識與物質均不可挽回的狀態中搶救出來。作曲家們陷入了一種黑格爾或許會稱之為抽象否定的狀態，也就是一種自覺的原始化傾向，一種視而不見的技巧而已。他們像苦行僧一樣恪守禁忌，反對音樂中一切具有語言性的東西，希望在音樂自身中把握音樂性——或者叫音樂的本體——該本體卻不過是一種殘余，仿佛不管剩下什麽，都是真理似的。或者，換個方式來看，他們壓制了19世紀，而不是以類似柏拉圖筆下的狄奧提瑪（Diotima）描述辯證法那樣的方式：“新一代不斷地接替老一代”[6]，去實現超越。如果音樂與語言的相似真的通過將其自身疏離於語言而得以實現，那這只能歸功於它內在的動態，而不是減去或模仿前語言的樣式，後者反倒常常顯露為音樂向語言推移這一過程之前的一些階段。

對音樂與語言之相似性的去除在兩個方向上展開。斯特拉文斯基選擇的是其中之一。通過覆古式地回歸那些看似具有體系且遠離語言的音樂樣式，並進一步以異化的方式把任何在今天聽來近似語言的東西從自身清除，一種純粹的、去除了一切意向的音樂，成為期待中的結果。但是，這一無意向性的特點，只有對以暴力方式尋找到的起源施予暴力，才能得以維系。任何時候，只要音樂成語在樣式中的比重變得明顯，比如節奏型中的常規順序，樣式就會被扭曲變形，直到它們放棄這一企圖。這樣一來，音樂的純粹本質本身就變成了一種主觀性的表演。由此帶來的傷害還伴隨著表現性，以及陳陳相因的成語由於交替被確認和否定而造成的動蕩。戲仿性的因素——某種突出表現為模仿且全方位近似語言的東西——無法同音樂對語言的那種敵意分割開來。它無法在其自身悖論性的頂端維系自身，而它曾一度在那裏表現出最為驚人的平衡能力。就在它的強度變弱的同時，它退回到絕對的歷史主義，並隨著它被更為開闊的音樂意識吸納，將墮入偽裝神聖的深淵，變成一個未經證實的確證姿態。戲仿式的否定被當成絕對的肯定，擺脫了主體的上層建築，終將淪為意識形態。

恩斯特·克熱內克

第二種形式較晚出，它反抗音樂-語言相似性的渴望至少要做到將自身徹底拋出歷史之外。針對音樂元素的憤怒無論如何誇大都不為過：就像囚徒搖撼監獄的欄桿，或是語言被剝奪的人因其關於說話的記憶而發瘋。音樂中構成其與語言之相似性的那些不可摧毀的品質被當作音樂中異質性的因素而遭到放逐，它們被視為對其內在邏輯的偏離，就好像它們同時在自身之內就墮落成了一個符號系統似的。在新音樂的英雄時代，逃脫的激烈程度——堪比早期激進繪畫吸納各種靈感去嘲弄一切主觀靈感的傾向，由此造就了拼貼這一現象的基要性——將自身呈現為一種針對一般意義上的音樂連貫性的過時的反抗；年輕的恩斯特·克熱內克（Ernst Krenek）在他創作“第二交響曲”時的爆發正是一個恰切的例子。在克熱內克那裏，這一姿態後來只顯現為作曲中某些潛在的反潮流特征，然而，同樣的意圖“二戰”之後在青年作曲家們那裏獲得覆興和系統化，而他們的出發點則是在十二音技巧中獲得的經驗。在《新音樂的哲學》中，我曾觀察到，與語言相似的那些元素，就它們會構成部分的音樂連貫性而言，本質上仍然和傳統一樣，並因此而包含著與材料所發生的變化的某種矛盾。從同樣的觀察出發，年輕的作曲家們得出的結論卻是白板一塊的思想狀態。他們想要清算音樂中的音樂性語言元素，想從主觀上終結經過中介的音樂性連貫自身並創造出單獨由客觀性主導的調性關系，那就是數學關系。對任何可覆制的音樂意義的關心，實際也是對音樂想象力自身可能性的掛懷，都是不重要的。剩下的殘余被認為是音樂超越人類的宇宙本質。最終，作曲過程自身就變成了物理現象：圖表取代了樂譜；電聲的制造公式取代了作曲行為，而作曲本身最終也被看成是一種隨心所欲的主觀行為。

但音樂中的這種客觀主義又會轉向它的對立面。有一種力量，在其想象當中，它會克服主體隨意設定、讓一切皆有可能的規則——正是這種武斷性規則，自從它在浪漫主義時代出現，就令作曲家們感到害怕，可那個時代又鼓舞著它——該力量與徹底的物化毫無二致：變成純自然的欲望就等於是純屬人造的東西。超越主觀的偶然性的那個本體論區域遭到揭露，被當成是主體對自然的掌控，而且這種掌控已被絕對化，變成一種技巧而已，實施絕對掌控的主體則因此不得不喪失自身的人性，同時也無法再指認出自身。沒有什麽聲音聽上去比放逐其最終辨識力的音樂更偶然；聲音的電子化產物自認為是存在自身無聲的聲音，有時聽來卻像是機械的嗡鳴。一種近乎超級藝術的藝術烏托邦確實可能實現，但只有在為此付出一個低得有點可疑的代價的情況下，那就是用異化了的機械程序取代主體的努力，於是，這個烏托邦也就倒退為一種庸俗的縫縫補補，與三十年前流行的那種聲音-色彩作曲實驗不無相似之處。美學法則的本質恰在於它與偶然性相對立，卻與之混淆不清；自律與他律也混在一處。希望被寄托於一種照字面理解、又進而遭到誤解的自然法則，它將取代音樂性語言已經喪失的美學權威。但由於任何哪怕是與與語言略有相似的東西都遭到放逐，並由此放逐了音樂的所有意義，絕對客觀的產物就變得名副其實地沒有意義：客觀上也絕對地無關痛癢。對一種抽離於人類之動物本性的臟汙影響、完全精神化了的音樂的夢想，卻在粗糙、前人類的材料和死一般的單調中醒來。

瓦格納

音樂苦於它和語言的相似性而不得解脫。於是，它也無法停止對此相似性的抽象否定。然而，音樂和語言一樣會進行模仿這一事實——它常常就其與語言相似性的程度給出謎題，可是，作為一種非指意性的語言，卻從不給出謎底——絕不應該誤導我們僅僅把該元素當成幻象抹去。這種作為謎語、作為某種聽者試圖去理解但卻並不理解的東西的品質，正是它與所有藝術的共性。沒有藝術可以被坐實為它所說的東西，盡管它總是在說出些什麽。對這一事實止步於不滿，則只會損害藝術的原則，同時卻又不能把它當做某種別的東西，比如話語性的知識，搭救出來。盡管將真理從幻象中解放出來這一理念對藝術來說仍然必不可少，藝術卻沒有足夠力量逃離表象。較之武斷而無力地懸置表象，藝術要是致力於表象的完美化，那它將更加接近於從表象中獲得自由這一理念。音樂通過吸收語言獨有的力量來使自己同語言拉開距離。

從歷史上看，對音樂中語言元素的過敏同告別瓦格納這一轉折脫不開幹系。借瓦格納世界的一個比喻來說，它指向一個傷口，這個傷口使人意識到最為暴烈的情感，既久不愈合又罪惡深重。事實上，瓦格納因其激切要求一種朗誦（declamation）來充分發揮語言的價值，所以不僅用一種特定的模仿手段使得聲樂前所未有地貼近語言，而且也將音樂架構本身和語言的姿勢同化到清晰得誇張的地步。不用我多說，音樂的自主發展道路會遭到什麽樣的損失，以及作為與語言相似的那些姿勢永不休止的重覆所導致的後果，什麽樣的替代性品質又會被設想出來。確實，一般類型的反瓦格納主義較少被退化的、作曲上變幻不定的特性所激怒，而更多針對的是那些爆發性的特點以及語言從音樂中獲得的釋放，也就是從那些不再能夠讓挑剔的耳朵滿意的無數慣例性元素中解脫出來；可如今在很多時候，人們更傾向於使用強硬手段恢覆那個慣例的原貌，使之在表面上承擔紐帶的功能。

約翰·塞巴斯蒂安·巴赫

然而，隨著傳統形式秩序無可挽回的崩潰，只有順應於語言才能給音樂挽回一點它在貝多芬式探索的高峰期曾經擁有的那種權力，那時它試圖從一個自律主體的內部對該主體和傳統形式二者加以調和。音樂在瓦格納那裏轉向語言，這不僅創造出此前難以想象的表現性價值，不僅為音樂的材料增加財富，使之擁有最具區分性且舍此則無以自存的品質，而且也為音樂開啟了一個無底深淵似的維度。它原本應該表現出一種可堪自誇的悲劇性特征，某種具有戲劇性且自我戲劇化的東西。很容易把巴赫、貝多芬和莫紮特的對照列為在形而上學層面更重要的東西，但這樣做的結果就是，真理自身所獨有的特殊時刻將會被淹沒（盡管不會那麽容易）。反映在瓦格納與叔本華關系中的形而上意義之貶值，恰好也合乎發達資本主義條件下社會意識的狀態；使得社會意識不再真實的東西，也就是這種否定性和救贖的肯定性二者陰郁而令人絕望的合並，仍然更多地為決定性的歷史經驗、而非人性已被免除該經驗的那種虛構增光添彩。不過，對瓦格納而言，這種經驗並不僅僅意味著驅動力中所缺乏的某種世界觀（Weltanschauung）；它在音樂形式（Gestalt）之中也留下了痕跡。音樂偉大、音樂是一種嚴肅的事物而非裝飾品或私密的娛樂這種觀念，僅僅作為音樂朝向語言的瓦格納式轉折的成果，方才得以自19世紀幸存。對音樂中語言元素最晚近的否定表明一種懦弱的需求，它想要逃避那些嚴肅的事物，比如“真理的展開”。多虧了瓦格納式的發現，中期的施特勞斯以及隨後的勳伯格才能夠深入開掘音樂材料的土壤，並最終以不限於自律邏輯之裁定的自己的方式，使之重獲富饒。只有曾是語言的音樂才能超越它與語言的相似性。

阿爾班·伯格

我們來回顧一下阿爾班·伯格的歌劇。其中，自律性的音樂邏輯和瓦格納式的音樂語言元素並肩掌權。不過，兩種原則卻是相輔相成。伯格借以挽回那些元素的純音樂性表述，辯證的、奏鳴曲似的形式——由維也納古典主義提出，並被瓦格納用於獻祭——恰恰是靠著音樂堅決浸入（取其字面和比喻雙重義）語言的力量，才得以興盛。如果說，伯格的音樂以其結構的統一性鶴立於即便在新音樂最多樣化區域也不鮮見的平庸化傾向之外，不斷地維護著個體音樂內容的多樣性並給那個統一性帶來結果與意義，那麽唯一的原因則在於，他的音樂在每個單一的進行（motion）層面都遵從文本（text）的意圖，目的卻是為了重組起連貫性而再次將音樂從這些進行中拆離出來。通過這種方式，它實現了一種介入，這就像是一起涉及多種抗辯元素的法律程序，它的嚴肅性也由此構成。

無論如何，當下的音樂面對音樂與語言相似性時所處的位置，可以參照所需求之物的外形，而獲得清晰的指示。調性材料和音樂-語言結構之間仍然存在重大分歧，前者已被理性化，並在十二音技巧的名義之下被判作不合格的東西；後者從大的音樂形式到它最小的單位和典型的動機性姿勢無所不包——也是勳伯格、伯格和魏伯恩等堅忍不拔的、最前衛的作曲家們從調性材料及其源自傳統的諸多品質中生發出來的東西。但是問題——此處我們是在嚴格的意義上使用這個備受誤解的詞——就將在於通過進一步推進作曲過程來解決這一分歧。

這一任務可以從兩端中的任何一個開始。一方面，和建築領域中關於形式應該適應材料的觀念或者說功能性的形式一樣，理性化了的調性材料本身就迫切地要求音樂形式的原則性，即一種自成一格（sui generis）的音樂語言。這一點一度遭到忽略，原因正在於，按照成見，材料總是被當成它自身的目的加以處理。例如，展開部（development）和展開性變奏（developing variation）已經變得多余並被倒推回材料的資質這一事實，就表明了一種作曲過程，它由音節（segments）推進並通過“聲調”（intonation）獲得清晰表述，也就是根據各部件將大的形式分成不同層次，每個層次都與中心保持等距。由此帶來的結果是，音樂中每個時刻的直接性將比音樂中的遠近關系（perspective）及其由期待和記憶所中介的形式更加重要。在十二音技巧被發現以前，勳伯格曾偶然做過類似的嘗試。如今，當皮埃爾·布列茲這位青年作曲家中最具才華者之一——他作為構成主義（constructivism）的主要代表之一，卻始終與其教條保持了某種程度的獨立——將德彪西和魏伯恩同列為他學習的榜樣時，他的直覺似乎正把他引向用音節作曲的道路。按照材料的內在法則對音樂結構加以如此這般的重組，隨著它的展開，同樣將會改變音樂的整個語言系統。即便是最為微妙的細小發音，都可能是序列之中細微差異的結果，也是序列自身各種形式之間同樣精細的區分的產物，這樣一來，序列音樂將不再有必要顯得像是在用沿襲自調性的語法“發言”。

皮埃爾·布列茲

在相反的情形中，音樂-語言的多種形式可以類似的方式被剝離於材料並遵從它們自身的展開，或者說，被“向外建構”。這種情形對應著伯格的做法以及首當其沖的晚期勳伯格的實踐，而同樣也不無怪異地對應著像電影配樂那樣的功能性音樂。要想實現對音樂語言的自覺掌握，就得從它們自身之中提取出具有語言性本質的特征，其實也是柏拉圖式的理念——包括此前由調性提供、而今卻是從音樂材料中抽取出來的主題、變調、問答、對比、延續等。這種處理程序不乏先例；在貝多芬那裏就很容易找到，他的作曲技巧的理性程度遠非貫徹我們教科書經典的非理性主義所能領會，其中那些音樂形式（Gestalten）的原子化類型猶如音樂性的謎語，雖被反覆使用，卻絕不顯得老套。它們似乎相對獨立於調性之流，實際上也獨立於單一的作曲過程，而且，他的藝術元素之一就是能讓這些形式與和聲以及整體的形式化進程都能達成和諧。

但是，在第一種情形中從材料裏擠出獨立語言的努力和在第二種情況下將語言本身當成材料並使之自力更生的嘗試，都將殊途同歸於作曲手法的自由處置。要想做到這一點，個體就需要任由自身以一種主動接受的方式，去感受材料自身的競爭所指向的狀態。然而，這其實不過就是主客體之間的斡旋。一旦有人單純從材料裏聽出封存其中的語言，那他就意識到了封閉在該材料中的主體；而當他將語言性的元素——它們毫無例外代表著主觀感情的積澱——自其盲目、近乎原始的自然連貫性中拆離出來，並完全為自己在外部重構它們時，那他就能夠在語言的主觀性指意過程中對所有語言都具備的那種客觀性的觀念給予恰當的處理。所以，到最後，處於極端分裂中的音樂和語言將有可能再度融為一體。

1956

《全集》第16卷，649-664頁

蘇珊·H·吉列斯比英譯

[1] 德語中的satz這個詞，既可表示音樂發展（musical movement），也可表示樂句（sentence）。

[2] 在本文中，阿多諾用到的“meinende Sprache”這個短語，始終指的是一般性的口頭語言。這一用法中的“meinend”（認為，覺得，意欲，打算；說的是，意思是）極為特殊，它賦予該短語高度的重要性。從語義學上看，它與Meinung（觀點）相關；不應該把它對譯成英語中的同源詞meaning（意義），後者更接近德語中的Bedeutung。在本文中，“meinende Sprache”均譯作“指意性語言”。

[3] 阿多諾在《商品音樂分析》一文中以譏刺的語氣討論過拉赫瑪尼諾夫的升C小調序曲，稱之為幼稚之作，一部廉價地博取宏偉效果的簡單作品（“重型（音樂）炮火和易於演奏特性的結合”），最適合那些苦於“尼祿情結”（Nero complex）的兒童——和成人。

[4] 阿多諾在這裏指的是愛德華·漢斯立克的觀點，後者在《論音樂的美》（1854）中認為，“音樂的本質是聲音與運動”，而音樂的美“存在於樂音以及樂音的藝術組合中。優美悅耳的音響之間的巧妙關系，它們之間的協調和對抗、追逐和遇合、飛躍和消逝，——這些東西以自由的形式呈現在我們直觀的心靈面前，並且使我們感到美的愉快。”（中譯本第49頁）英譯本由莫裏斯·魏茨（Morris Weitz）編，古斯塔夫·科亨（Gustav Cohen）譯，印第安納波利斯：鮑布斯-梅瑞爾（Bobbs-Merrill）1957年版。《論音樂的美》是19世紀最有名的音樂美學著述之一。到世紀末，它已出過十次德文版，同時也被翻譯成多種其他文字。漢斯立克（1824-1904）成年後一直是維也納一位活躍的音樂批評家。他在維也納大學教了差不多四十年音樂鑒賞。他是瓦格納在19世紀最有影響力的反對者之一，也是布拉姆斯著名的支持者。

[5] 勳伯格第二弦樂四重奏作品第七號的第四樂章基於斯特凡·格奧爾格（Stefan George）的一首題為“Entruckung”的詩，其中有一句是“我能感到來自其他星球的氣息”。

[6] 典出《會飲篇》。