



Article : 视觉认知模式和声韵感知认知模式——认识论的准则和操作模式

Auteur : Vincenzo Caporaletti, traduction Wang Li

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocaptives*, Cahier en français, n° 2, décembre 2020

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiocaptives (CRIJMA),
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL :

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.27b16lg5/ee8aaca211c498dad71c2fd5a3c7221a0a64bd19>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocaptives* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <https://www.iremuscnr.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiocaptives>

Comment citer cet article:

CAPORALETTI, Vincenzo, « 视觉认知模式和声韵感知认知模式——认识论的准则和操作模式 », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocaptives*, Cahier autres langues, n° 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, décembre 2020. Disponible sur :

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.27b16lg5/ee8aaca211c498dad71c2fd5a3c7221a0a64bd19>

视觉认知模式和声韵感知认知模式

——认识论的准则和操作模式¹

卡波拉莱蒂 (Vincenzo Caporaletti) 著 / 王 鹏 译²

1. 两种认识论模式

到目前为止，我的“声韵感知”音乐理论 (Teoria delle Musiche Audiotattili)³ 已经介绍给大家将近二十年了。这是一种综合性的认知模式。借着媒介学的方法，它影响了音乐系统和音乐实践的分类与形成，并使它们拥有了一些与众不同的特点。这一理论所强调的是认知模式，借着这一模式世界上的不同音乐——那重置于时空中的世界上的音乐——得以产生、展现，并被认识。这种模式非常清晰地展示出了人文-环境所固有的、人们对事实的认识 (不仅是音乐的) 和实际分类的两种基本形式：视觉原理和声韵感知原理。借着这两种形式人们从整合性认知的、最具普遍性的准则——人类认知模式——可以对世界音乐的美学与人类学领域加以描述。在这篇文章中我们将深入研究与这两种基本的理论与实践媒介相关的准则。

在海德格尔 (Martin Heidegger) 和亚斯贝尔斯 (Karl Theodor Jaspers) 的伟大思想中，人类历史的进程被清晰地描述了出来。借着这些描述我所称为“视觉认知原理” (Matrice cognitiva visiva) 的事物在现代思想中得以确认，这是海德格尔所说的超前的与量化的“理性”规划的结果。这种模式被普遍地置于西方认识论的核心位置，如此而出现了那种作为理性与可操控性结构的世界图像⁴。这种广泛的文化运动及其直线性与逻辑-演绎的认识论成分，已经渗透到了当代思想的各种文化层面中，而且也非常牢固地被植入到了音乐-理论领域的核心地位中。事实上，

¹ 本文的原文为意大利文：“I modelli cognitive visivo e audiotattile. Criteri e pistemologici e modalità di implementazione”，载于《Revue d'études du jazz et des Musiques Audiotactiles》，n. 2 (2019)。

² 卡波拉莱蒂 (Vincenzo Caporaletti)，意大利著名音乐家、音乐演奏家与作曲家；马切拉塔大学民族音乐学教授、罗马国立圣西西里亚学院与巴黎索邦大学等多所大学的客座教授；“声乐感知”音乐理论的奠基人、法国索邦大学“爵士乐与声乐感知音乐研究中心”主任、意大利多种音乐期刊的主编或编委成员。王鹏 (Wang Li)，河南大学音乐学院 (Music School of Henan University) 教师，博士，毕业于意大利马切拉塔大学人文学院，主要从事音乐人类学等方向的研究。

³ 关于这一理论至少可以参阅：Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

⁴ Martin Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 71-101. Cfr. anche Id., *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, 1991.

它已经逐渐地渗透到了所有的领域中。笛卡尔的“方法”是深入思考的结晶，但是在认识论的层面也有少数的反对意见。我们需要对这些不同的思想倾向重新加以认识。这些不同的思想倾向所要求的准则和我们的声韵感知构成⁵的准则是非常接近的。这些知识所要求的是最原始的经验：在这些最具意义的经验中我们尤其要反思詹巴蒂斯塔·维柯（Giovanni Battista Vico）的观点。

首先，我们来看人们是如何从基础的与归纳的知识形式的观点来规划这两种认识模式的，也就是人们是如何通过声韵感知（audiotattile）和视觉（visivo）认知原理来组织构成这两种不同的建设与架构世界之模式的；之后我们再来看一些实际的运作模式和实践的成果。

2. 认识论的准则

我们可以举一个简单的例子来对视觉认知模式与声韵感知模式之间的差异做一初步的解释。或许，大部分操作电脑的人都会忽略学习《电脑使用说明书》，而是“一点一点”地在电脑上摸索。因此，除了忽略那些借着精确的规则而出现的程序和整体性构造，他们也完全地逃避了去学习那些与信息相关的基本原理和规则（例如：逻辑代数、二进制、像字节样式的公理概念等等），反而去致力于直接性的、盖然性的、猜测性的操作。他们更相信自己通过想象、尝试和错误而获得的经验，或许他们也会观察那些技术人员的操作并尽可能的去“模仿”他们的一些技能。

但是计算机的工程师却不是这样着手进行的，因为他们要了解电脑的结构与电脑的各个部分，并且认识它的基本技术内涵与操作。就像维柯所主张的，对于那些日常生活所需要的公共的实际操作来说，阶段性的和实践性的知识是不够稳定的，是建立在偶然性的事物上所形成的；它尤其不是一种无限制的理论，而是首先受限于空间，而后受限于时间。尽管这种知识不够系统与完整，但是它可以让我们在“经济上”节省许多的成本，因此也能够显得更有效率（假如我们设想一下新时代出现的数字化设备——它们所使用的尤其就是这种认知系统——我们可以看到，在将那些设备视为一种借着不同的尝试与错误而使自己所适应的“环境”时，这些设备确实比那些信息化的设备更完善）。

这就是我们所说的两种认知模式。我们可以直接注意到，它们是两种相互补充又相互对立的模式。根据列维-斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）的描述，我所说的“视觉的吸引”是指向“对世界的追问”（Interroga l'universo）⁶，这意味着借着一种先验的、无所不包的、整全的认识机

⁵ “构成性”（formatività）这一概念由路易斯·帕莱松（Luigi Pareyson）提出，他的哲学遗产和海德格尔和雅斯贝尔斯的思想一起为声韵感知音乐理论提供了参照点。

⁶ “对世界的追问”（interroga l'universo），参阅 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 29.

制，它能够满足所有可能性的潜力与偶然性的事物。笛卡尔的原则是很明显的，他将一切都化约为初级“元素”；为了获得最大的效力，在认识的主体和被认识的客体之间进行清晰的区分是不可避免的。这种区分的目的是为了在一块已经预设好的土地上（这是海德格尔所谈的量化思想的前身），以认识之客体的名义将自身构建为一种“抛在眼前的”事物（ob-jectus）。这样，就会有一种附带着规则的“指导性手册”出现，当然这些规则也是渐进的、整合的，这些规则从远处出发或者更好说从基础出发，从基本的定律再到实践的基础。这种实践是在人们尚未以专业化的方式加以理解之前进行的。

现在，我们过度到实践的领域中，比如在音乐符号之作品的层面上我们面对一个作曲家，其自身的专业化运作过程就是在化约论的内在作用中进行的；他的工作就是用一种在现代已经固定了运作模式的规范的音符系统，借着音符的媒介把可以听到的声音的复杂的碎片之整体，转化为一种简单的不可听闻的东西，这就是来自音乐符号学的特点。通过这些特点，借着许多由乐句所断开的分离元素所进行的自下而上的连接，人们才能在纸面上以“类比”的符号，根据作曲理念进行再-创作（ri-comporre）。这第一个阶段所展示给我们的是现代作曲家的职责。这一职责首先告诉我们的是，在某种意义上，现代的作曲家就像是一种“再创作者”（ri-compositore）（但是要明白，这种语义学的符号存在于词源学的语义中，是在五线谱上的零散的音乐元素的不同定位上，在“合-位置”（cum-positio）的概念上所连结的）。

然而，对于第二种知识，我们不可能将主体和对象分开，因为这种知识完全是在后者与前者操作性参与中来实现的。这也是“作坊”中的学徒所遵循的工匠手工艺逻辑。今天，人们经常会感受到对这种逻辑的怀念。当然，一个具有启发性的木匠不会从“师傅”那儿学习那些物理和数学公理。这些公理是运转中的机器切割木材或对于不同种类之木材的化学成分进行分类的基础。但是可以确定的是，木匠将会又快又好地按照市场的需求和数据调查，来学习按照艺术规则制作手工艺术品。或许他一生都不会用斯里兰卡的黑乌木来制造出一个精致的电脑键盘，但那又有什么关系呢？除了某些假内行，没有人会要求他们去做这些东西。相反，第一种方法，即视觉认知模式，或许会有以理论性的思路来考虑制作这种或那种（是根据市场的实际需求）手工艺品的可能性。除了进一步的偶然性发明，这样的技工还需要借着长期的学习来准备，因为他们属于宇宙的一部分，并试图以笛卡尔的“为了解决关于知识的任何问题的方法”（Methodum ad quaslibet difficultates in scientiis resolvendas）来学习并追问。

认知模式	认识论基础	知识的种类
视觉的	客观普遍的原理/法则 外在于个体人的	结构性的 区分开的
声韵感知的	经验/实践 主体性的 内在于个体人的	过程性的 关联性的

图表 1. 两种认知模式

下面我将从音乐经验领域中的一个实例，来对这一点进行进一步地说明。为了学习西方和声的功能系统，不需要预设一个实际相关的代表性主体，而且恰恰相反：一个封闭的、自主建立的系统，从定义和功能来看，是不考虑任何外在的合成性因素的。在自我封闭的既成结构中，诸多公理⁷相互连接以获得越来越复杂的概念；如此，从音符产生音程；从音程产生和弦；在几何学中，从点而产生线以及几何图形；在算术中，从一及其倍数而产生数字，等等。

但是，在有些情况中是没有假定主体之存在的，因为客体不是合成性的⁸，而且在这里出现的不是结构性构成，而是过程⁹。在这里我想以爵士乐与声韵感知音乐（爵士乐、摇滚乐、流行音乐、世界音乐等等）中的律动（groove）¹⁰为例来分析。如果想要提出一种概略的提示性描述的话，我们可以说律动是一种声响式图像，是一种独特优美状态中的声音的联合。在这一联合中，面对一些独特的重复性的节奏-和声的声响系列——我称之为“持续的脉冲（continuous pulse）”¹¹——在本体感受的经验和将它们有序连接起来的意向性意志中，那些标记性的构成元素似乎失去了那将其与身体连结起来的、凸显自身之理由的稳定关系；似乎呈现出了一种几乎是由自身之内在性所主宰的平衡。声音材料和节奏-韵律之关系的这一超越性——我们在爵士

⁷ 它们是一种学科的基础概念：在学院派的和声中，音程的概念——或和声的音响系列：沃尔特·辟斯顿（Walter Piston）讨论了第一种（Id., *Armonia*, Torino, EDT, 1989, p. 3），阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schönberg）讨论了第二种（Id., *Manuale di Armonia*, Milano, il Saggiatore, 1963, p. 26）——完全就像在几何研究中有“点”的概念，在数学中有“单位”（unità）的概念等等一样。

⁸ 在音乐理论的领域中，除了我们所运用的规则之外，这是一种在许多方面限定了我们当代思想的条件：我们举一个例子，在埃德加·莫兰（Edgar Morin）的复杂理论中，主-客的对立被消解了，因为重点放在了观察者与被观察的系统之间的不可分离性特点上。

⁹ 在这一认识的层面上，人们所运用的是下列的认识论特点：这些特点是在主体的时间性-逻辑投射中运作，而非在冻结的时间范围运作，因为在后者中，作曲的行为是以延迟性特点来展开的。即时创作所依托的是认识的“秩序形式”（schemes d'ordre）特点和“秩序的关系性形式”（schemes de relation d'ordre）特点，而不仅仅是最后的两种官能所展示的理性结构。米歇尔·安贝蒂（Michel Imberty）（Id., *Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années*, «Circuit: musiques contemporaines», XIII, 2, 2003, pp. 93-110）将这两种认识的作用定义为：秩序的关系性形式所运用的，是那取决于其所包含的许多偶然事物的储存性时间中的连续性逻辑。每一个偶然性事物，比如说每一个音符或每一个和弦都有自己的位置；这一位置是在和其它偶然性事物之整体的关系中，也即是通过一种音乐句法来限定的”（ivi, p. 103）；“秩序形式构成了主体所拥有的领悟之整体；这一整体是在时间的延续中存在的，尽管主体并未意识到这一持续性的构成元素。所以这里所谈的是一种具有感性-动力或表演性特点的领悟。这种领悟力之内容的连续性特点是不可分割的”（同上）。

¹⁰ Cfr. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit.

¹¹ Ivi, pp. 65, 165, 188 ss.

乐和摇滚乐的例子可以看到¹²——或许就是最明显的例子之一。在这些例子中，人们可以逐渐地经验到路易斯·帕莱松（Luigi Pareyson）所谈的规则；在人的创作活动中，借着这些规则，形式可以自己运作，因此“艺术家被自己即时创作的作品所引导”¹³。这几乎就是一片神秘的领域；为了使它能够展示出来，我们需要借助于“即兴改编”（*estemporizzata*）¹⁴ 领域的帮助，因为在这一领域中，人身体的活动并不受体外因素的约束，而且从价值论的角度来看，人的行为比文本更优越。在非常稀少的特殊的幸福时刻，身体的活动按照自身的规律和动态有助于声音形式的诠释，按照皮尔士（Charles Sanders Santiago Peirce）的思想，在这样的时刻中人们可以发现一种超越性的法则。

我们所讨论的重点就在于，只有一种体验或学习律动经验的方式：那就是去实践它。这里我们和詹巴蒂斯塔·维柯的思路是一致的，也就是借着操作而去认识。我们不可以用同一的结构去引导律动，没有什么数学的或形式的规则可以对它进行合理化处理。我们也不能将其视为秩序关系中的形式（*Schème de relation d'ordre*），以认识的功能来处理它；为了实现它，我们无法传授关于它的规则，或者更糟糕的是为它划分出一些定理。人们既不能用概念的方式来表达它，也不能借着乐谱来提前规定它，或者是借着对整体的分割来重新组合它，就像通过音阶或规整的节拍来制订它那样¹⁵。为了认识它，只需要按照它的过程性特点，通过尝试和错误以实践来验证对事实的假设，聆听那来自于声音和心理、生理反应之间相互交织的身体与感性反馈；总之，人们应该以假设性的理性标准来进行。这正是在公元前六世纪时古希腊克罗顿的阿尔克

¹² 这里所提出的是关于律动的“美学阶段”的问题，也即对它的接受与理解的模式问题。在理解者的身体所付出的能量之通传的经验中，这种模式恰恰是相互构成的。它是与所谓的“行动的意义”相关联的理解之整体：它就是认识的支点，是在最近三十年中已经成了关于镜像神经元（*mirror neurons*）和复杂的神经功能的神经学研究中的核心问题。在这一过程中，这一研究趋向的集中，显示出了这一研究思路的重要性，如果依然有需要的话。

¹³ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, p. 76.

¹⁴ 译者按：在本文作者的声韵感知音乐理论中，他将“即兴创作”分为“纯即兴创作”（*improvvisazione*）与“即兴改编”（*estemporizzazione*）两种不同的即兴模式。在前者的演奏过程中，演奏者对某种影响过自己的音乐文本或模式并无意识；而在后者的演奏过程中，演奏者的意识是受到了某种音乐文本或模式的影响而进行的。详见：Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005, pp. 96-170.

¹⁵ 这并不是我们要批评“带入”这一概念的理由。借着这一概念，一般情况下，人们可以一当人们并不企图去将其分类的时候一走近律动的现象。因着律动对爵士音乐家及在声韵感知音乐所具有的音乐超越性的意义，“带入”这一概念可以产生很多不确定的因素。事实上，通过声韵感知音乐理论，关于律动的探讨为尚未完全展示的音乐理论提出了一些严肃的问题。面对关于律动的许多研究——关于“摇摆乐”我们下面再谈——好像我们应该重新提出柏拉图在《美诺篇》（*Menone*）中所讨论的问题：量化的超前的理性将现象降低并导向其自身的概念，为了之后再将其扩展到更广阔的领域中。这一问题来自于在这一视野之外的事物，且常常也是最重要的事物。

迈翁（Alcmeone di Crotone 约公元前六世纪）¹⁶ 以比喻的方式对那些在无边无际的沙漠中行走而不会留下足迹的人所提出的告诫：因为在这种情况下，人们无法再提出任何前进的“方法”。这位哲学家所给出的唯一的建议就是，要一直保持明确的由夜空中的星星的位置所指示的目的地的方向，并不断尝试寻找正确的道路。这样我们也应该不断地去关注律动的整体效果，并通过不断地尝试而取得进步，并在过程中去不断调整，直到产生那种飘然的、忘我的感觉为止。

这样，在不同的意义上，我们应该在音乐理论中附加上生存主体的概念，否则身体所具有的过程性特点和实际的操作就只能被弃置在某种不可言说的领域，也就是属于奥秘的领域中¹⁷。承担这一生存性重任的主体——我按照其特征所给予的概念——就是“声韵感知原理”（Principio Audiotattile = PAT）¹⁸。在雅斯贝尔斯初期的哲学思想中，他已经指出了在现代科学中主-客体之间的分裂¹⁹：这就是我所接受并在音乐学和音乐-理论科学中所运用的批判。在康德哲学的基础上，根据叔本华关于幸福的隐喻，当代思想将主体理解为“没有身体的天使的头”。这是一种非常明显的事实：20 世纪的哲学在不断地尝试中所努力完成的，是将构成性的-具有建构意义的特权赋予人身体的活动²⁰。但是电子信息技术是根据媒介学的模式而运作的，它为生存性个体的美学官能（在词源学意义上）的超越性合法化预设了条件。正是这生存性的个体在实践着“声韵感知原理”。这一原理包含着特殊的身体性/处境化的认知活动，也包含着意向性构成的意志；它能够借着声音和影像的录制而使创造性的外在化事物固定下来。在“声韵感知原理”的认识论层面和能够使这一现象得以展现的技术性资源之间有一种相互的关系，但是与前工业时期的口传文化——尽管在生活中他们也经验到了“声韵感知原理”——不同，我们不能对其进行客观化、固定化处理，因为我们不能强制性的添加媒介学的条件，因为媒介学会

¹⁶ Alcmeone di Crotone, *Trattato sulla natura*, frg. 1 in Maria Timpanaro Cardini (a cura di), *I Pitagorici*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, vol. I, p. 147.

¹⁷ 十多年以来，摇摆乐的概念已经深深地扎根于“奥秘”这一概念之中，由这一概念我们导出了声韵感知的构想（Cfr. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit., pp. XIV ss.）。

¹⁸ 在这里我们看到了声韵感知这一概念的双重本质：一方面就像主体的意向性意志的投射，这种投射来自于在实践行动中的表演者的心理、生理系统；另一方面就像概念性图像（conceptual scheme）的表象系统，即这一主体的认识模式。

¹⁹ Karl Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950, p. 33.

²⁰ 如果我们概括梅洛-庞蒂（Merleau Ponty）和胡塞尔（Husserl）（cfr. Mikel Dufrenne, *La notion d'apriori*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959）对皮尔斯-杜威（Peirce-Dewey）思想中的所谓“行为模式”的贡献（John Dewey, *Logica, teoria dell'indagine*, Torino, Einaudi, 1974）的话，我们会发现，这一哲学的层面应该在现象学谱系的“先验材料”（a priori materiali）中得到诠释；这些材料显示出了身体性与感性的构成性-结构性特点；相对于经验而言，这些身体性与感性的特点就像是超验美学的形式。（cfr. Mikel Dufrenne, *La notion d'apriori*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959）；（John Dewey, *Logica, teoria dell'indagine*, Torino, Einaudi, 1974）。

将过程性的特点引进在作品中，引进在文学研究的持久而又易变的客体中²¹。

3. 从认识的基础到操作中的衔接

但是具体而言，这两种认识模式是如何进行的呢？它们又是通过怎样的过程与策略而展示认识活动的呢？我们可以将这两种模式用一种结构性的图示来展示吗？在前面，我们已经给出了一些答案。现在我们要以更清楚的方式对其加以阐释。

我们已经看到，视觉认知模式的结构是从基础性单位（Unità）出发的。这基础性的单位就是公理性的第一原理或分离的元素。现在，从这些单位出发，借着规则系统进行逐步联合，就会产生一种成果：在一种更广的人类学意义上，我们可以称其为“文本”，这是克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）所使用的术语²²。

比如：借着几何规则的运用，我们可以证明几何定理，解决几何中的问题；借着和声规则的运用，我们可以实现正确的和声衔接；最后，在上述前提的基础上，我们可以获得一个具有完美结构的音乐作品。在这种意义上，这一合成的作品，即宏观-文本，可以被理解为是对形式问题的正确解决方式。

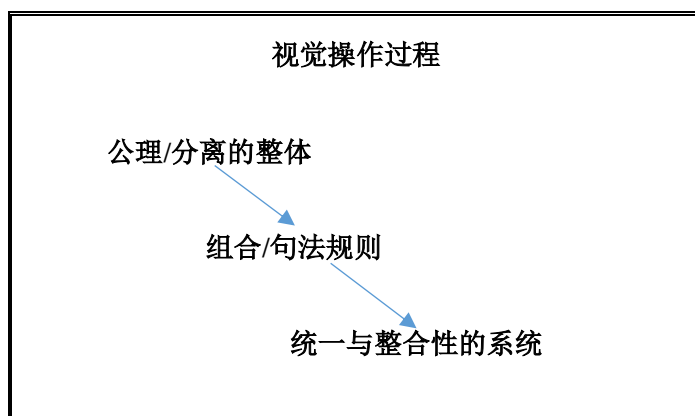


图 2. 视觉认知模式

²¹ 这种结合的活动来自于其现象学的不可持续性，它可以在口传活动的机制中的“声韵感知原理”的内在无基础性（infondatezza）中得以展示出来。事实上，这种结合使由客观本体论所主导的西方思想的特权在认识的层面上被降低了（cfr. Jean Molino, *Expérience et connaissance de la musique à l'âge des neurosciences*, in Etienne Darbellay (a cura di), *Le temps et la forme*, Genève, Droz, 1998)。这解释了在视觉性音乐认知时代中由艺术/书写音乐所获得的文化霸权的情形。这一创伤借着电子技术媒介对声音和表演的固化，并借着声韵感知音乐的显著优点，而在西方的逻辑中得以愈合与重新整合。

²² Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. 对于音乐学中“文本”（testo）概念之意义的扩展，参阅以下观点：Fabrizio Della Seta, *Idea-Testo-Esecuzione*, in Tiziana Affortunato (a cura di), *Musicologia come pretesto. Scritti in onore di Emilia Zanetti*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2011, pp. 137-146.

这一进程是很明显的，我们也可以说，这和西方知识的形式化及其传递过程中的主导性准则是一致的，因为这里所涉及的是笛卡尔理性主义的认识论模式和原则。这一进程之最引人注目的成果，影响到了教育的体制与现代科学的范式。但是，我们可以更进一步地说，音乐中符号的数字化（digitalizzazione）行为，从认知的层面上来说，是在音乐文本的基础上，通过对“音素”（fonematiche）组合——比如那些音符²³——中的连续的声音之分解来进行的。这种数字化的进程就是要将音符化约为最基本的元素——这种分解的目的是为了再组合，并最终形成一种完整的组合体——在这里视觉认知模式的特点就完全地展示了出来。此外，我们也可以以比喻的方式，借着作曲者和演奏者之间的根本区分，将这一模式用于文本改编（allografica）的过程中；借着这种区分，文本的系统模式——乐谱——会在表演（演奏）的时刻，借着自己的规则系统而得以实现。这种模式就像是一种根本的构成性规则，在主导着西方艺术与音乐的整体性特点。这就是视觉性认知原理的思路。

但是，“声韵感知原理”因着自身完全不同于笛卡尔定律的文化规则与特点，而展现出了自身完全不同的特色。它不是从抽象的第一原理出发，在它内也不存在认识上的分裂和经验方面的隔离。“实际的操作”，即经验的层面，就是其整体性认知的标准。但是，这在程序上如何付诸实行呢，因为它忽略了最小的认知组合的渐进性整合过程？

施特劳斯（Lévi Strauss）很清楚那种非西方文化的神话性的推理与知识之产生的方式，他称这种认知模式为“第二种科学知识”²⁴。根据这位法国人类学家的理解，这种“不同”的科学并非借着“概念”（第一原理以及我们称之为视觉认知模式的定理）而运作，而是借着“符号”²⁵。这些符号自身就已经是一种完整的具有重要意义的个体单位，而无法再对其进行进一步的说明（就像在图像和符号中所包含的具有意义的文化元素那样）；这些符号在认知模式和声韵感知作品（既包括音乐的领域，也包括其它的领域）的产生过程中，起着非常重要的作用。

因此，这些符号不是没有意义的个体单位²⁶。在一种封闭的、自足系统中，借着这些符号的联合，我们可以获得那些具有意义的个体单位，就像在声音和语言的关系中，或者音符与旋律的成分和乐句的关系中，又或者音程和调式和声的和弦的关系中所发生的那样。事实上，

²³ 在西方音乐思想的基础上，这种意识在第九世纪的一位匿名作者的著作—*Musica Enchiridis*—中是很清楚的。这本著作阐释了毕达哥拉斯-柏拉图的思想：“西方的字母是所发出的声音的不可分割的元素与部分……这样，音符就是所唱出的声音的最初级元素；从这些元素的组合而产生了音程和音乐系统的合成”（cit. in Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel medioevo*, in Società Italiana di Musicologia [a cura di], *Storia della Musica*, Torino, EDT, 1991, vol. III, p. 3）。

²⁴ Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., p. 27.

²⁵ Ivi, p. 30.

²⁶ 即第二种关联性单位。

这些“符号”已经是既成的、具有意义的“形式”（*gestalten*）。它们是文本的微观-个体单位（*micro-unità*），是声韵感知的经验活动，即实践，是以维柯的方式所“收集”²⁷到的东西。这些活动是人们借着推测的习惯，在不断地尝试或错误中，或者在模仿中而进行的；是人们为了个人的目的而对“既成事实”的作品进行的再创作与再诠释。重要的是要注意到，这种认识系统与声韵感知作品的产生预设了这样的世界：在其中，实践是不能够进入到那种抽象的自足的系统中的（就像笛卡尔的认识系统所指出的）。施特劳斯曾经使用过一种非常有名的比喻，为让这一理念变得更为清楚。他将工程师（视觉的）所使用的方法——我们在前面已经谈过——比作一种观察入微的“对世界的追问”。在这种方法中，人们使用形式化的概念工具以应对任何偶然性的事物，也包括那些遥远的或者只是理论上可能的事物。“拼装者”（*bricoleur*）利用那些已经成型的、在日常的环境中所收集到的“即有的事物”（*objets trouvés*）或元素来展开自己的组装工作。通过这些“即有的事物”，拼装者能够去应对那些不时地出现在自己面前的实践性的偶然性事物，并想方设法去找到适合于当时具体情形的解决方案以达到自己的特殊目的²⁸。在这里，发挥作用的是一种统计学的标准，并不存在那些适合于所有可能性情况的解决方案，事实上这些解决方案只适合于那些普通的情况。

就是在这样的世界与方法中，声韵感知的作用清晰的展示了出来，但是如何来区分这些文本的微观-个体单位呢？我们已经看到，在视觉模式中有一些组合的规则和一些句式的规范，这些规范限定了在不同层面上、在等级上逐渐变得优越的事物的渐进的整合过程。那些认识上的“拼装者”所收集到的“即有事物”会以同样的方式出现吗？在这里，通过“协调”（*coordinazione*）的工作，（我们可以说，这是从从句过度到了并列句）从句式规范的组合、构成规则与组装方法来看，我们非常接近文本的微观-个体单位。但是在这里，组合是不可能产生的，因为不同的元素之间都是相异的，其本质是不同的，或者说其目标是不同的；从起源上来说，他们并不来自于一种直线的发展，并非产生于更高级的事实。事实上，我们不应该将声韵感知的形成过程理解为渐进式的，是从从属的阶层到由组合而来的最终层面，因为它是一种整体性的过程，在这一过程中，它的出发点或具有诗意的爆发点就是“最终成果”本身，就是所

²⁷ 维柯用以解释认识行为的感性图像是非常有意义的。在古代的意义上，“认识”（即后来的“思想”）意味着“去收集”（*andar raccogliendo*），就像理解和开放性的认知一样。从认识的这一意义出发，人们可以将其与“完美的阅读”（*leggere perfettamente*）联系起来，并最终能够在“阅读”——在“收集”“由文字的元素所构成的言语”的意义上——和理解的行为之间建立一种联系。借着理解的行为，人们可以“收集”“所有用以完美地表达一种观念的元素”。我认为，以“收集”这一动词在认知的过程中所表达出来的感觉性意义，已经不需要再做进一步的解释。（Giambattista Vico, *De Antiquissima Italorum Sapientia*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Pomigliano D'Arco, Diogene Edizioni, 2013, pp. 24-25）。从施特劳斯的“直觉”概念出发来理解的对已经找到的元素的“收集”这一图像，构成了我们所描述为“内在”（*infra*）——就像声韵认知理论的基础——之事物的操作原型。

²⁸ Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., p. 28.

向往的全部。文本的宏观-个体单位（macro-unità）是客观的：从这一个体出发，人们可以借着描述性的作用而进入到“符号”材料的大量收集和协调阶段。在这种意义下，声韵感知的运作模式和视觉的模式是相反的，前者是建立在假设性逻辑上的：我们要知道，这就是即兴创作²⁹的逻辑，或者在认识论的模式中的直觉的逻辑。

文本的宏观-个体单位是初级的目标，这样的目标并不消除阿尔克迈翁所说的进一步的“追求”；协调是用于推测或尝试性的假设的，通过这些假设人们对已经获得的材料加以区分。在这里，我们应该把这些材料理解为经验的微观-个体单位，这些个体能够使人在缺乏“方法”与确切思路的情况下而明确自己的方向。在某种意义上，这些来自经验的/文本的微观-个体单位本身就是原始文本。但是，宏观-个体单位的出现，也就是作为最终成果的真正“文本”的出现，取决于在经验与技能的层面上获得了多少微观-个体单位。在初步阶段，文本是非常简单的，为了成为越来越具复合性、越来越多的微观-个体单位，它们会逐渐的进行相互的融合。

在“声韵感知”的领域中，知识与实践之间的距离被缩小到了零，这两种活动是在平衡中前进的。在这种意义上，维柯的“有因认知”（per causas scire）定律就得以实现了：真实事物之合法性的章印就在于其活动的特点。在声韵感知的经验中，在大量的微观-个体单位材料（目录表、曲目）的收集和文本的产生之间毫无分裂。文本总是具有人们所赋予的微观-个体单位的作用。在这种意义上，人们消除了在教育学和艺术³⁰层面之间的等级和时间上的差异。

在自身的完整性中得以实现的文本的微观-个体单位的美学价值和宏观-个体单位的美学价值，是相同的（最复杂的就不一定就高于最简单的：即便是在学徒的阶段，创造性机制也会直接地借着所出现的少数元素，而得以展现或被激活）。在这里，在视觉文化的体制中，人们不但削

²⁹ 现代和声理论的奠基人，让·菲利普·拉莫（Jean-Philippe Rameau），对这一概念有一种非常清晰的肯定。他已经意识到，“……les principes de composition & d’accompagnement sont les mêmes, mais dans un ordre tout-à-fait opposé. Dans la composition, la seule connaissance de la racine donne celle de toutes les branches qu’elle produit: dans l’accompagnement au contraire, toutes les branches se confondent avec leur racine”, Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, 1760, p. 10, cit. in Dirk Moelants (edited by), *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*, Leuven, Leuven University Press, 2010, p. 39.

³⁰ 这在十七世纪音乐创作实践的文学中，尤其是在那不勒斯学派中，是一个很重要的问题，无论是音符的问题还是音乐声部即兴法的问题。Cfr. Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 20: “音乐声部即兴法的两种形式（其艺术形式和教育形式就是纯即兴演奏的基础）”。但是，关于在认识论层面对这一在教育学和富于表情的实践之间的裂痕的消除（这不同于桑圭内蒂（Sanguinetti）的观点，ivi, p. 16，他想要完全在历史-美学的意义上来诠释这一现象，就像是源自于浪漫主义的观念论的二分法那样，而非像我们所提出的，在认识论的意义上来诠释），我们需要注意到，这种模式是如何被重新运用在启发式教育和教学法的相互作用的层面上的，最明显的准则就是在十八世纪的那不勒斯学派的音乐陶成教育中所实现的“相互教学”模式（ivi, p. 45）。人们试图以这种语言风格来传递横向的知识，即由比较有经验的学生去教那些初学者，采取边教边学的原则。

弱了教育过程中的关键性根基，而且也削弱了个人成熟之渐进过程中的关键性根基，也即削弱了由痛苦的技能准备时期而开始的创造力的持续发展（这是伦纳德·梅耶斯 Leonard Meyer³¹在对西方音乐作品之认同，在对持续遭受的张力之接纳的基础上所提出的原则）。

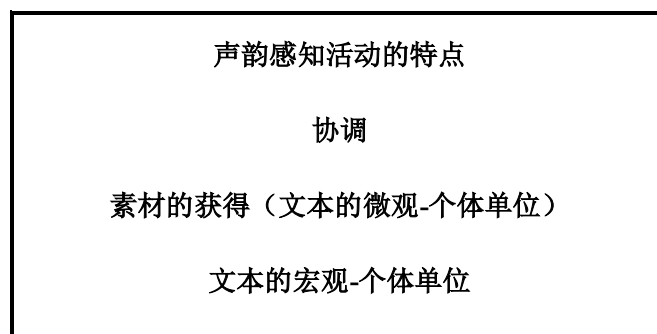


图 3. 声韵感知认知模式

现在，我想用几个实例来对声韵感知原理的认知过程加以说明。这些例子来自于声韵感知教育领域中的佼佼者，即“吉普赛爵士”中的吉他大师金格·莱恩哈特（Django Reinhardt）的经验。当年轻的金格，是一个目不识丁的人和“目不识丁的音乐家”³²。他开始学习和弦的时候——最初是在班卓琴（banjo）上学习，之后在吉他上学习——从认知的方面来看，和声的知识领域对他来说就像是一个指法形式的世界，即左手手指在键盘上操作之位置的整体。他是通过对其它乐器演奏者的模仿来学习的。因此，那些吉他指法表：用现象学的术语来说，就是手指在吉他指板上的弦轴所分割的琴弦上所按压的结构图。对他而言，他并不熟悉由这些手指弹奏位置所构成的和声构成的逻辑：三和弦，在不同转位中的大三度和小三度音程，所有这些都简化为一种结构，一张图解。食指小横按在二品上，中指放在 2 弦³³的第三品上，就是为

³¹ Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

³² 在这种背景下，我认为对于金格来说，使用这一形容词是恰当的。民族音乐学家迭戈·卡尔佩特拉（Diego Carpitella）将这一词语用于那些不懂得解读乐谱的观众们（当然不是用于那些文化的传递者们，就像莱因哈特（Reinhardt）；这些文化人以很清晰的方式将一些选择性的精细的工具和技能归属于文化的特性）。但是，在这一情况下，我们想要用这一词语来强调金格的声韵感知音乐的民族-理论。这一理论不是通过句法和字母，也不是借着规则和分离性单位，来进行那种直线的-组合性的生成，而是借着形式，即感觉性选择资料的前-形式性因素的协调来进行的。

³³ 我们要记得，由于左手所遭受的伤害，金格所使用的是一种偏离中心的指法进行弹奏的，即便是对于那些“文盲音乐”的民族-理论的“正常”标准来说也是如此。关于莱因哈特的指法问题，参阅：Benjamin Givan, *The Music of Django Reinhardt*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010. 关于金格·莱恩哈特莱的声韵感知理论的更宽泛的历史-分析，请参阅：Vincenzo Caporaletti, Benjamin Givan,

了有效地确定在西方和声系统的“专业”规则中与D大调概念一致的元素所需要的全部内容。

和声的意义是来自于感觉的运作，而非借着和声调式的理性规则在相互关联的旋律运动所组成的抽象的矢量空间上的投射。对于我们讨论的目的而言，这是一种非常重要的区分。在视觉认知的视野中，金格所使用的琴弦与指板的构造本身（与那些可能出现的“空弦的”回声结构相关联），与和声理论的结构是一致的；在上述和弦中以升fa作为大三度音，以la作为纯五度音；如果将其书写在乐句的结构中，那么和声的组合就像是一种在和声的（或对位的）基本逻辑中发挥作用的成分。但是，在金格的声韵感知活动中，那种结构的形式本身就已经可以被视为一种“微观-文本”。如果将这一文本发展到极致的话，人们已经可以构建一首完整的乐曲（在1940年，他以do7/b5和弦作了一首名为“未来节奏”（Rhythme Futur）的乐曲）。之所以说这文本就是一个完整的单位，恰恰是因为它并非是规则系统的成果，而是一种“形态”（gestalt）的自我展示；其所带来的是一个具体个体和具体意义，一种自身就已经被完全限定的东西。这就是那“即有的事物”（objet trouvé）。

这一个体单位就是金格在其探索性的尝试中，在具体的音乐“环境”中所聚集的材料元素。他以“不自觉”的方式使用了“有因认知”（per causas scire）定律。这种构成形式能够与同类事物的其它形式，能够与同样完整的事物本身，与其它微观文本，相对接并协调，就像是抽象的拼贴艺术那样。但是，这些事物并不是因着像不同部分之间的活动规则那样的基本逻辑而相关联，因为它们是不可以再进行进一步分割的单位：在某种意义上，他们是一些音乐的原子（atomi）。

那引导金格的操作性逻辑是什么？它就是我们称之为“文本单位的事物”（dell'unità testuale）。在这些事物中，“目标”是由古希腊克罗顿的阿尔克迈翁所说的终点所构成的。在这里，我们又看到了希腊文中的“智慧/技能”（metis）的目的论“本质”（eustochia），即清楚地指向目标的完成。对于金格来说，这一目标就是与摇摆乐现象相关联的“声音”；这种声音被理解为一种来自发声体的、创造性的、悦耳的、富于节奏感的听觉的另一种形态。这是从问题的解决方案出发，而不是从问题的原因出发，也就是要求我们使用任何可以把握的工具来“创作”。这样，慢慢地，人的技能会增强，曲目和资源的储存会变的更丰富；手指的灵活程度及技巧不断增加，“作品”也会越来越流畅、优雅、精细。但是，对于我们的讨论最有意义的是，那些“形式”，即那些基本的“元素”，会以同样的方式构成微观-文本；这样，宏观-形式会以相似的方式与这些元素相关联，并在原始的、创造性的尝试中所获取的调式张力中被赋予活力。在这些要从结构上进行协调的“事物”之间，即乐段的多种微观-文本和乐段的宏观-文本之间，

有一种结构性的自我-相似（*auto-somiglianza*）的关系³⁴。

对于金格来说，这是在同时性状态中的和声片段之“即兴改编”表演的层面上来说的，但是在渐进的次序中它也同样适合于“纯即兴表演”。这些旋律的乐句并不是来自于那些分离的音阶元素的组合——这些元素被理解为应以组合的规则来处理的最小单位（或许人们可以寻求那些越来越罕见的对接，直到语言学的抽象化事物为止，以那些无法进一步寻找的新生事物为终点）。但是，就像和弦一样，音阶的形成本身就是在乐器的指板上的触觉性的-视觉性的图案标记。这些音阶与“形式”³⁵也是相互一致的。这些图案就像那些以特别的方式被编排的元素一样，在其内部，一些特别的时刻或过程在心理-认知的层面上具有特别重要的意义。我们可以将其视为，要按照它们的需要来进行组合的公式或基础性乐句。在这种意义下，那些“形式”本质上即属于音乐语言的秩序，但是那主导它们的过程是规则性地不断重复的，而且在所有层面上都是一样。这些不断重复出现的重要过程将会以自己的方式形成一种曲目，一种公式性的词汇；而且这一过程是重复性的。

为了对所收集的大量资料进行整合，那些以特别的方式被编排的元素之发现的过程，不仅仅只在以下层面上进行，即在视觉的领域中被称为基本法则——就像是对“目不识丁者的音乐活动特点”的补充——的层面上进行。那使我们所谈论的问题变得非常有趣，并使声韵感知音乐中的美学层面得以合法的，是声韵感知音乐的“组合”（*bricolage*）也是通过最精炼的语言范畴，并借着那些完全适应音乐形式的文化艺术家来实现的。现在，我们以最伟大的爵士乐音乐家之一，查利·帕克（*Charlie Parker*）为例来加以说明：在上世纪四十年代，在巴托克·贝洛（*Bartók Béla Viktor János*）或斯特拉文斯基（*Igor Fedorovitch Stravinsky*）所引领的和声的波普爵士乐（*Bop*）中所使用的方法，就属于我们目前所分析的声韵感知音乐的系列。和弦的形成是由使其具有正当性的背景——借着内在于作曲活动中的视觉逻辑——推演而成的，但在波普爵士乐的即兴创作的声韵感知进程中，却是作为“即有”材料而被整合在一起的。在这里，我们是将这一过程的成果（比如在巴托克·贝洛的语言逻辑中）作为形式架构来使用的，却并未使用由它们所推论出的原因和形式性动机，反而是使其脱离环境，按照阿多诺（*Theodor Wiesengrund Adorno*）所说的，就像“为了新形式的材料”那样。

我们也可以在“声韵感知音乐理论”中谈论“媒介学的容纳”（*sussunzione mediologica*）

³⁴ 这一点将我们导向埃德加·莫兰（*Edgar Morin*）这一复杂理论的最吸引人方面之一，即整体与部分的关系。事实上，对于这位法国的哲学家来说，就像我们正在说明的，在部分中已经包含着全部（就像在基因中已经包括我们的形象，或者在单个的音符中已经包含着全部，或者在声音中已经包含着和声）。总之，这种关系要远比我们所想象的复杂。Cfr. *Edgar Morin, Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

³⁵ 如此，在蓝调和摇滚乐的民族-理论中，就像在关于市场的手册中所显示的，这些感觉的痕迹被称为音箱（*box*）：就像在键盘不同位置上五声音阶和布鲁斯音阶等等。

这一概念³⁶，其差别在于，在这种情况下，被容纳的并不是创编的过程，就像爵士乐中的曲谱或在视觉艺术音乐中将身体激活起来那样，而是具体的词汇元素和语言的附带现象。在这里，对于这些形式，这些成果性材料，我们应该再次提到施特劳斯的清晰表达：“人类劳动的剩余”（*residus d'ouvrages humains*）³⁷。这一概念使“去背景化”（*decontestualizzazione*）和构成性“再利用”的概念拥有了具体的意义。

但是，声韵感知的魅力并不是爵士乐的专有特权，我们在欧洲传统的音乐中也可以找到它，尤其是在十八世纪以前的古典主义时期的音乐中。我们已经注意到，尤其是（不仅仅）在十八世纪的拿波里所兴起的“声部即兴法”（*partimento*）的特殊现象，就像罗伯特·吉丁根（*Roberto Gjerdingen*）所告诉我们的，“声部即兴法……是一种用于教学的低音，也即是一种用于教学目的而作的低音。由于这种特殊的声部即兴法是用左手在键盘上演奏的，因此学生可以通过使用右手测试各种和弦与对位声音，来努力找到问题的解决方案并实现自己的目的”³⁸。为了澄清这种导向声韵感知认知之实践的不同方面，我们可以考虑来自弗洛里莫（*Francesco Florimo*）的表达，他用拿波里的作曲家和教育家杜兰特（*Francesco Durante, 1684-1755*）所提出的告诫来教导自己的学生：

亲爱的同学们，你们要这样做，因为这样才可以做的好。应该这样做的原因是，真和美是唯一的，它们不会欺骗我们，对于你们所问我的理由我无法告诉你们，但是你们要确定，在我之后要来的那些大师们会找到这一理由，我现在所告诉你们的这些规则，将会变成许多的定理，这些定理将成为不会错误的规则。³⁹

³⁶ 在声韵感知音乐理论的理论层面，技术（物质性的或理念性的）能够有知识构成者的作用（如此而成为认知的工具：现代主义的西方调式音乐是以视觉认知原则为主的，这种音乐构成的谱系/理论的二元性中介和借着声韵认知原则的认知媒介和声韵认知音乐而来的心理-身体系统），而且也可以将它归入在一种外在的、但与其自身相关的认知模式领域中，就像是简单的指向认识活动和选择性模式的操作性基础，但这样会减弱它们的媒介学的“认知基因”。同样的媒介，在实践自己的操作系统时也能够像在认知活动中的构成性媒介那样起主导作用；同样，它也可以归属于另一领域，就像是服务于另一种认知模式的工具那样。现在我们以身体的特点为例，从音乐的角度来解释摇滚、爵士或世界音乐中的现象，这种特殊的理性形式，可以帮助我们理解声韵感知的认识模式。但是身体的特点就像是一种特殊的“伺服传动系统”（*servomeccanismo* 以其中性的意义而不具有价值的内涵），可以被归入到视觉认知的领域，而放弃自身的人类环境中介的整体构成的特权，并转向于一种外在于自身的规则秩序，也就是作为抽象-理性系统的不同于自身的“前构成性”规则。这就是发生在西方数学传统中的音乐事实（直到相反观点的出现，即通过演奏者的“身体”而展示、而实现的系统）。

³⁷ “人类劳动的剩余”（*residuati di opere umane*）[T.d.A.], cfr. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., p. 29.

³⁸ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007, p. 465.

³⁹ Cit. in Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, 4 voll., Napoli, Morano, 1881-1883 (vol. II, 1882, pp. 180-181). 罗萨·卡费罗（*Rosa Cafiero*）所指的是弗洛里莫的观点。针对这一点，杜兰特是这样表达的：“正确的分部与对位的演奏”（*Rosa Cafiero, The Early Reception of Neapolitan*

借着杜兰特的思想，我们要谈论的是施特劳斯所定义的“借着符号的连接”⁴⁰的进程。在这种情况下，那些符号应该被理解为微观-文本，是一些从结构上不可以被导向系统性的个体单位；因为系统性的东西总是从抽象的概念和普遍性的原则而来，并借着组合性改编而走向宏观-文本（在这里所谈的是具有音乐意义的最小的终止式；这些过渡乐段中所惯用的不是由手指的运动与和声的规则所可以辨明的，就像在流行音乐实践中所做的）。“八度规则”（*regola dell’ottava*）⁴¹对于下文中所出现的任何一种乐段的实践来说都是一种基本的范式（见下文）；其自身就是一种带有自身语言形态的文本单位。在这种情况下，它更多的是和语言之间的关联，而非索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）式的语言：总之，其本质并非纯抽象与纯图像式-系统性的。这些方面与我们所谈的声韵感知认识论的实际操作模式的形式是一致的。在这里所“收集到的元素”的清单，是借着协调性的（*coordinative*）而非组合性的（*combinative*）进程而在宏观-文本中运作的。下面的观点对于声部即兴法的观念是一种考验：“为了实践一种不具图形的音乐分类，学生必须记住超大量的（并非不可能）调式范本或图像”⁴²。

声韵感知认识的相关内涵与众多规则的非定理性⁴³特点相关。这种认识内在于前-形式性的、在统计学上所发现的微观-文本与那些已经累积的、需要相互关联的“元素”的“协调模式”中。这些元素源自于人的整体性的⁴⁴天赋能力；在认识上是人自上而下认识的结果；在语言上，是由一种语言共同体所共同分有的。声韵认知理论的这一特点也为作曲家和音乐理论家费德勒·弗纳罗利（Fedele Fenaroli, 1730-1818）所肯定：“……在这里，人们所做的只是将那些规则进行梳理排序，而无其它⁴⁵，这是所有人都知道的”。对于这一点，桑圭内蒂的评论是很有

Partimento Theory in France: A Survey, «Journal of Music Theory», LI, 1, Spring, 2007, p. 154)。我认为，在声部即兴法方面，我们可以坚持，杜兰特并没有说，“你们要这样做”，并纠正人们的演奏”（在演奏这一词语中隐含着一种书写或作曲的完成），而是在在键盘上示范各种模式与格式的操作。这种明白示范的方法是建立在模仿的基础上的；它是一种在音乐即兴法的学校中所使用的共同的教育模式。

⁴⁰ Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., p. 28.

⁴¹ 根据开始于意大利的音乐理论构想，见葛思帕·塞尔瓦吉（Gaspare Selvaggi）的“和声法”（*canone armonico*）（cfr. Sanguinetti, *The Art of Partimento*, cit., p. 365）。

⁴² Giorgio Sanguinetti, *The Realization of Partimenti*, «Journal of Music Theory», LI, 1, 2007, pp. 51-83 (p. 54).

⁴³ 在这里，“定理”一词应该很清楚地从认识论的意义上理解，而不应该与弗纳罗利（Fedele Fenaroli）所赋予这个词的意义相混淆，后者所指的是关于七度音程（逐级下降）和增四度音程（上行到五度）之运行的四种基本规则。

⁴⁴ 译者按：这里所谈的整体论（*holism*）意味着，人是一个有机的整体；人的各种官能是一个有机的系统。我们不应该将人的各种官能与能力分而论之。在这种意义下，将人之整体视为人生理、心理、理性等各部分的总和，或将人之整体化约为分离的部分来讨论，都是有偏差的。

⁴⁵ 我们应该坚持这样的事实，就是在定理和视觉认知的体系中，“规则”这一概念中所包含的意义与声韵认知实践中的基本结构是不同的。在这里，规则是演绎性质的而非归纳性质的，是源自于

意义的：“……声部即兴法的规则存在于大部分的和声与对位模式中；对这些模式的记忆是声部即兴法表演的最根本的先决条件”⁴⁶。

因此，在声韵感知认识这一视野中，那已经预设的基本元素，即在实际运用中被视为不能再做进一步区分的——像那些最基本的构成元素、那些定理性原则和那些与隶属于生成性组合的分离元素那样（这就是笛卡尔的认识与视觉认知的理论所表达的）——运作单位的微观-文本，来自于一种音乐概念化的特殊单位，即终止式。在和声调式⁴⁷的文化中，这种音乐概念化的具有整全性特点的单位与规则-音符或单个和弦不同。对于那些已经适应的人来说，在形式结构之“完成”的意义上，或更普遍的说，在张-弛运动的分节/分拍的意义上，它是音乐意义中的最小单位；它是音乐曲目的基本元素。音乐家从这些元素中收集那些“符号”，即“人类劳动的剩余”⁴⁸；用施特劳斯的话来说，就是要将其在音乐-语言中的“沉淀”的真正意义中来理解。

声部即兴法理论的基本结构，即八度规则，就像我们已经说过的，可以被理解为是建立在终止式这一概念基础上的。使视觉认知和声韵感知认知之间的对立得以完全显示之处，恰恰就在于建立音乐纵向性（verticalità）幅度之不同模式的差异上，比如：在拉莫（Jean-Philippe Rameau）和声部即兴法中的大调全音阶的和声配置上就是如此（很明显，拉莫受到了笛卡尔思想的影响）⁴⁹。在“八度规则”中，笛卡尔的抽象系统规则成了一种范式，人们可以借着语言的具体设备而进行——维柯的“有因认知”（per causas scire）——并对那些导向正格终止（I-V-I），导向半终止（II-V），导向一种完全终止（IV-V-I）的对句式的、语法的元素加以区分：

实际的行动，源自于与环境之间的相互作用，就像维柯所认为的（与笛卡尔的观点相反）：“科学是关于类的知识，或人们的做事情的方式”。Cfr. Vico, *De Antiquissima*, cit. p. 27.

⁴⁶ Sanguinetti, *The Realization of Partimenti*, cit., p. 55.

⁴⁷ 但是我认为，在调式音调（tonalita modale）的音乐文化中所产生的是同样的过程：调式模式（formula modale）的观念，是那些终止式和那些预设的两极化的旋律运动、调式主音运动，及其与其它等级之间的动力关系的集合。

⁴⁸ Cfr. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., p. 29.

⁴⁹ 很明显，拉莫对笛卡尔的方法论原则是认同的。“在笛卡尔“方法”的影响下，我很幸运地获得了一种阅读的方法；我深深地为其所吸引，而开始努力进入到自我内在深处”（T.d.A.），Jean-Philippe Rameau, citato in Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought of the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 12.



图 4. 八度规则使用于上行的大调全音阶⁵⁰。在上面我们放置了基本的低音的和声音级数，以作比较。

在非线性逻辑的领域中，我们看到，在“规则”的下行过程中，大调全音阶的和声配置是如何的不同。事实上，在实践性语言背景的范围中所穿插的就是这种认知方式。这一范围所承担和表达的就是不同的“意义”。接下来所要展示的是一个半终止（I-V），一种借着重属和弦（V/V-V）而走向属和弦的一种瞬间的主音化（tonicizzazione）和两个正格终止（V-I）：

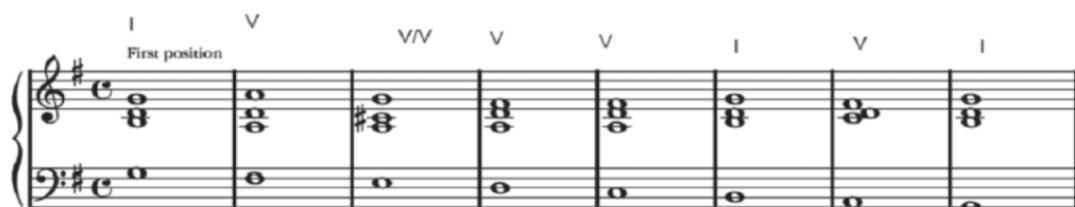


图 5. 用于下行的大调全音阶的八度规则。⁵¹

但是我们还可以更进一步地，在声韵感知模式所指向的、作为直接目的文本单位中，并在 20 世纪作曲传统的运作逻辑中，去发现声韵感知的模式。比如，我们可以在谢尔希（Giacinto Scelsi 1905-1988）的创作中找到声韵感知模式。谢尔希在西方艺术传统中完全有资格被称为作曲家。很明显，他的作曲方式是完全另类的（对于书写传统来说）；而且他也接受了斯克里亚宾（Skrjabin）的神智论的象征主义思想；经过长时间对作曲技巧，比如十二音技法（dodecafonía）的领悟与吸收，他获得了卓绝的钢琴表演技能。从上世纪五十年代中期开始，谢尔希开始作曲并直接录制了自己所弹奏的曲子。他通常所使用的是有两个键盘的具有不同调音方式的键盘式电子小提琴，他借着理性的链接和音乐理论与乐谱系统的理论作用，而消除了在构思过程和音乐概念转换之间的落差。他的创新在于宏观-文本，但这只是后来的工作，是由专业的听记者（trascrittore）所完成的，比如：维里·托萨蒂（Vieri Tosatti），他能够将宏观-文本分割为最小

⁵⁰ Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti del cembalo*, Napoli, Mazzola-Vocola, 1775 (facs., Bologna, Forni, 1975) .

⁵¹ 同上。

的单位，并借着视觉认知的标准将其重新展示出来（或者有时也会进行整合）。⁵²

事实上，谢尔希的认识导向和深刻的创作逻辑，从手稿的角度来看都是指向“目标”的。在美国作曲家鲍勃·迪伦（Bob Dylan）的歌曲传统中，当作者在录音机麦克风前创作自己的歌曲时，也同样是这两种元素在起着引导性的作用。在这里，“即兴改编”的宏观-文本就像是那借着身体-行为的“习惯性”协调和源自声韵感知的投射机制一样，可以在爵士乐和摇滚乐的“即兴创作”和“即兴改编”的音乐路向中，直接达到创造的目的。爵士乐和摇滚乐在自身的整体性中，为这种微观-文本的复杂存在形式，添加上了声韵感知音乐的自由选择性标志和象征性形式。

最后我想用埃德加·莫兰（Edgar Morin）所写的一段极具意义的文字，来结束这篇文章。他以极其显著而又与众不同的方式，将我们所讨论的许多观点和层面加以综合。

回到认识的层面，回到其根源处，回到认知的主体，这是任何知识所必需的条件，包括那最普遍的知识。最关键的是认识的原则，从这些原则出发，我们来认识这个世界：这就是我们称为，那主导着认识和思想体系的“范式”（paradigma）。我们的观念附属于还原和分离的范式。虽然我们意识不到它，但是正是这种范式在引导着我们的每一种教学系统，每一种知识体系和整个的思想系统，除了那些边缘性的例外。当我们为这种范式所主宰的时候，我们所看到的事物都是分离的，我们所看到的都是被还原为最简单成分的事物。人们会认为，所有与这种观点冲突的理论都是纯粹的空谈、纯粹的愚蠢、纯粹的疯狂。我们生活在一个需要改变范式的时代；这在历史中是很少见的，这意味着要用区分替换分离，要用联合代替还原：我们应该在区分的同时进行连接。⁵³

⁵² 在这种意义上，来自维里·托萨蒂的关于“谁是作者”的争论是有根据的：他以“视觉认知的标准”对谢尔希以“声韵感知模式”所理解的乐段进行了改编，他是改编之后的版本的“作者”。在这种情况下，媒介就意为着信息。

⁵³ Edgar Morin, *7 lezioni sul pensiero globale*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p. 112.

参考文献:

- Alcmeone di Crotona, *Trattato sulla natura*, in M. Timpanaro Cardini (a cura di), *I Pitagorici*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, vol. I.
- Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- , *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- Vincenzo Caporaletti, Benjamin Givan, *Il Concerto per due violini di J.S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli. Una edizione critica*, Lucca, LIM, 2016.
- Fabrizio Della Seta, *Idea-Testo-Esecuzione*, in Tiziana Affortunato (a cura di), *Musicologia come pretesto. Scritti in onore di Emilia Zanetti*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2011.
- John Dewey, *Logica, teoria dell'indagine*, Torino, Einaudi, 1974.
- Mikel Dufrenne, *La notion d'apriori*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel medioevo*, in *Storia della Musica*, Torino, EDT, 1991, vol. III.
- Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- Benjamin Givan, *The Music of Django Reinhardt*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- Martin Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- , *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, 1991.
- Michel Imberty, *Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années*, «Circuit: musiques contemporaines», XIII, 2, 2003, pp. 93-110.
- Karl Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950.
- Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- Dirk Moelants (edited by), *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*, Leuven, Leuven University Press, 2010.
- Jean Molino, *Expérience et connaissance de la musique à l'âge des neurosciences*, in E. Darbellay (a cura di), *Le temps et la forme*, Genève, Droz, 1998.
- Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- , *7 lezioni sul pensiero globale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988.
- Walter Piston, *Armonia*, Torino, EDT, 1989.
- Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Paris, 1760 (ed. Facsimile, London, Travis and Emery Music Bookshop, 2009).
- Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012.
- Arnold Schönberg, *Manuale di Armonia*, Milano, il Saggiatore, 1963.
- Giambattista Vico, *De Antiquissima Italorum Sapientia*, a cura di F. Lomonaco, Pomigliano D'Arco, Diogene Edizioni, 2013.