

“在翻译中，我所获得的愉悦和见识是无价的”

——谈音乐文字的翻译

□殷 石



殷石，长期从事英语、法语音乐文献的翻译，译有《法国巴洛克音乐》《萨蒂钢琴独奏作品》《舒曼钢琴协奏曲》和《牛津西方音乐史》（合译）等。



殷石部分译作

我曾在中央音乐学院读音乐文献翻译专业，自从走出校园，就一直从事英语和法语的音乐类图书和文章的翻译工作。这个专业对于很多人而言，可能比较陌生，但其实它和很多社科类翻译一样，要求译者对相关的专业领域有深入的理解。音乐文献的译者需要受到系统的音乐学训练——熟悉音乐史，了解音乐分析的方法，掌握一套较为复杂的技术体系，等等。

与社科专业类似的还有，音乐翻译往往会面对不同语种的技术语，而这在音乐领域尤其突出——绝大多数乐谱标记都采用意大利语，现代音乐学又主要滥觞于德语学界，而以宗教音乐为根基的西方音乐又难以脱离拉丁语文本……这种先天的多语种性可以说是从事音乐翻译要面对的一个独特情况。在不同的语种之间，存在很多术语差异，例如，同样表示音符的时值，四分音符在英式英语中为 *crochet*，在美式英语中则更加直观地写作 *quarter note*；时值减少了一半的八分音符英式英语是 *quaver*，美式英语则为 *eighth note*。令人感到奇怪的是，在法语中，与 *crochet* 十分相似的一个词是 *croche*，于是很多人误以为它也是四分音符，然而它却指的是八分音符。在我翻译《法国巴洛克音乐》时，就要经常面对这样的陷阱。

在翻译这本书时，中文学界几乎还没有如此详尽地以法国早期音乐为对象的译著，时至今日，它都是目前中文音乐学领域中唯一——本国别断代史。书里充满了大量17至18世纪法国音乐特有的体裁、演奏法的技术语。很多术语，与我们在通史中常见的术语形式相似，比如法国的 *récit*（单声曲）和音乐中常见的 *recitative*（宣叙调）等。在很多书中，它们被当作同一种体裁，但其前者在当时的法国音乐中指向了完全不同的音乐形态。可以说，长久以来，巴洛克音乐这个概念几乎是为意大利和德国音乐的技术量身定制的，如通奏低音、大协奏曲等，以至于它们几乎成为巴洛克时期音乐的代名词，而法国的音乐发展则仅仅被视为提供了某些形式外壳的素材库，其独立自主的音乐美学被大大忽视了。但实际上，法国巴洛克时期的音乐，完全挑战了教科书中那种单一的定义，从体裁到风格都自成一体，几乎所有方面都有别于其他国家的风格。

这也正是我翻译这本书的目的——在一个将17至18世纪的音乐风格缩减为以意大利和德国部分作品为美学圭臬的世界中，让人们了解一个有着更加丰富色彩的音乐天地，知道一种被遮蔽的音响，一种被低估的美学。

音乐图书的翻译，无论是学术书，还是科普向的书，终究会面临这样一件事：用语言去描绘音乐。这对于作为诸多艺术形式中最为抽象的音乐来说，是几乎不可能完成的事情。尽管如此，自从音乐诞生以来，人类就无法停止用语言去刻画它。因此，音乐译者必须做到心中有音乐，必须知道音乐是什么样的，乐谱是怎么写的，那些演奏、聆听、评论音乐的人是如何思考的。

这样的例子不胜枚举。例如，在最近翻译的一段文字中，作者提到一个动机在第二次出现时“向后滑动(*slipped back*)了一个四分音符”，但是这个 *back* 究竟是什么意思呢？后来经过调查，发现这里实际上是指该动机提前了一个四分音符。之所以有这样的矛盾，是因为与文字中的“前文”“后文”不同，音乐中的前后有可能引发完全不同的理解：从文本上看，刚演奏过的音乐是前，将要奏的是后，但作为时间性的艺术，音乐不断向前进行，因此将要奏出的部分又成了前，将演奏过的部分甩在了后面。还有，在音乐分析中会经常用到序数词，比如 *third*，它可能指音阶中的三级音（即中音），可能是指和弦中的三音（和根音、五音等组合），也可能指音程中的三度，大多数时候，作者会较清晰地区分它们，但偶尔

作者就不会表述得那么清晰了。此时，译者就必须能够通过语境和音乐的一些规律判断作者到底是什么意思，有时候还必须要去看乐谱是怎么写的。尤其在翻译乐谱评注、版本考证时，对于乐谱的这种完全不同的符号体系，作者竭尽全力的文字描述却无法做到完全准确，此时，译者就必须要求助于乐谱来弄清作者的意思了。我想，这也是音乐翻译有时候不那么容易被AI取代的原因，它很难在语言的模糊性中找到作者真正想要说的那个音乐上的意思。更别提音乐中那些更加具身性、更加主观化的描述了，想要译得准确，译者首先就要有大量聆听的经验，还要知道中文语境中人们会如何描述它们。

以往我参与翻译的书以西方的早期音乐为主，如《法国巴洛克音乐》《牛津西方音乐史（第一卷）》，此外，还有部分乐谱和民族音乐学书籍。这次在西田村，我着手翻译则是以往接触不多的音乐美学著作。作者是英国的哲学家罗杰·斯克鲁顿。此人本职是哲学家，并且在哲学方面著述颇丰，然而他对音乐的兴趣也极为浓厚，撰写了很多有关音乐的专著。斯克鲁顿的作品很多已经被翻译为中文。这次我正在翻译的是他2008年出版、2016年再版的著作《理解音乐》。译作将由华东师范大学出版社出版。这本书极具批判色彩，观点也非常犀利。作为一名并非科班出

身的作者，尽管他对音乐极富洞察力，但不免会使用一些更加自由、不那么严谨的技术语。在翻译的时候，我会考虑将一些语言替换为音乐读者更加常用的术语，而在另一些可行的情况下，也会尝试保留作者那些不那么技术化的语言。如此，作者那些富有修辞力、生动的语句也能更好地体现出来。而采取何种方案正是译者所要抉择的，也是音乐图书翻译工作极富魅力之处。可以说，在翻译中，我所获得的愉悦和见识是无价的。

在中文世界中，很多西方音乐的技术语，甚至是已经近乎“约定俗成”的技术语都在时刻面临挑战。对现有音乐术语翻译的质疑一直不绝于耳。这一切，使音乐类专著的翻译成了一件困难重重但又魅力无限的事情。

纵然语言在音乐面前显得苍白而缥缈，但是聆听音乐、演奏音乐终究是私密的、个人化的事，而用语言去描绘和分析音乐则体现了人类的一项基本需求，即分享知识、沟通感情。相信音乐爱好者们都有一种体验：当一个人在描绘音乐时使用了精准恰当的修辞和表述，而那正是你所感同身受却搜肠刮肚也无法道出的时候，那种心灵契合的感觉是如此令人心潮澎湃。在我看来，音乐文字的翻译大概就是为了这样的时刻存在的。

在贝多芬所有的作品中，他的《第九交响曲》既是最广为人知的，同时又是最不被理解的。它是唯一一部曲调人尽皆知，就连那些最不懂音乐的人都能引用其旋律的古典交响曲，同时它也是一部评论家、作曲家和音乐学家一再带着惊奇和疑惑去面对的交响曲——他们对其力量感到困惑，并对它从何而来以及有何意味感到茫然。在本章里，我不可能复述人们关于这部作品的全部所说所想。但是，我愿意解释一下该作的重要性，打磨一下它的某些尖锐棱角，并证明它作为我们文明最伟大成就之一的地位。

在开始时，列举一下诸多难点是很有助益的。最为明显的就是终曲合唱所带来的难点。为什么这首交响曲忽然爆发出歌声，背离了音乐厅的所有惯例，并引入了一种彻底改变了交响曲的整体特征以及我们的聆听方式的力量？是否正如瓦格纳（通过将自己宣扬为贝多芬的真正继承人）所说的，作曲家已经把器乐音乐推向了其表现力的极限，如此一来，人声就必须从其后方浮现出来？或者，正如贝多芬在某个场合亲口所说的，这首终曲是一个错误，就像《大赋格》Op.133那样，它原本是作为《降B大调弦乐四重奏》Op.130的末乐章的，但而后被很明智地分离为独立作品，这是否因为作为一部很私密的室内乐作品的末乐章，它过于棱角分明、过于宏大？还是说，这首交响曲只是一种新的音乐形式的首个实例——随后的许多交响曲也呈现出这种形式——其中人声和意味深长的唱词配乐被整合到了整体的调性和戏剧结构中？

第二个难点在于表演。贝多芬的配器中出现了平衡问题，其中一些问题是当由他能动用的乐团编制导致的，另一些问题可能是由他的耳聋导致的。我们是将这部交响曲重新编配以便消除这些难点，还是应该将其作为艺术作品的一部分来予以尊崇——它太过神圣，不容我们去调整而玷污它？在瓦格纳的一篇论述细致且一反常态的谦逊文章中，他论称，作品中许多奇怪的地方都源自贝多芬的管弦乐队的局限性，而且它们大多数都可以这样解决：要么将乐器加倍，要么使用音域更广的按键圆号来取代原本这首交响曲应用的自然圆号。于是，在19世纪就出现了将这首交响曲重新配器的传统：使用三管制木管编配、现代圆号和按键小号，以此放大音量，使作品听上去就像《1812序曲》或者贝多芬自己为庆祝战争胜利而写的声势浩大的作品那样具备疾风骤雨般的声浪。作为回应，现代管弦乐队则常常效仿罗杰·诺灵顿（Roger Norrington）所建立的榜样，只使用本真的乐器，并将乐器缩减至贝多芬那时的常见规模。而关于这种做法，也有很多可以说的。因为现代听众往往无法理解，贝多芬首乐章的那种宏大效果和无尽能量是由以现代标准看来相对比较单薄的编制实现的——例如，只有木管是双管制的，而且没有长号。而且有观点称，你采用的编制越大，声音反而会显得不那么宏大。贝多芬构思的浩瀚与力量部分来自他为演奏员所施加的张力。比如，当你把《大赋格》改编为管弦乐队作品时，或者当你给巴赫为独奏小提琴创作的《恰空舞曲》增加钢琴伴奏（恰如舒曼所做的）时，作品就会失去其效果，因此，在作品高潮处，若你消除了木管演奏员竭尽全力以使自己能够被听到的需求，或者当圆号必须通过阻塞音而非按键来吹出非泛音列中的音从而实现其细腻感，你就消除了其中的张力，此时，贝多芬在其首乐章中所达到的超人般的张力便会消失。

还有一个相关的难点在于贝多芬的速度。其中所有的标记似乎都显示为极快的速度，而且有一些人——例如罗杰·诺灵顿——认为我们应该接受贝多芬标记的节拍器速度记号并奉之为权威，其结果就是使得柔板的情绪从温柔的崇敬变成了活泼的轻浮，而今天的共识是：节拍器的标记并不能提示速度，依传统方式处理才是关于何为恰当处理的最佳指示。尽管对于将贝多芬配器上的难点归咎于他的失聪这一观点，我持怀疑态度——它们更多源自其构思上的原创性和宏大性，而非他思维上的缺陷，毕竟他有着经过高度训练的内心听觉——但我确实相信，他的失聪影响了他对一部作品速度的判断能力。人们在默读时，总是会抢先，而用放声朗读的速度在脑海中阅读将会是令人无法忍受的。同样，如果你通过读谱和想象音符的方式来体验音乐，而不是大声听到它的话，你会不可避免地将事物的步调想得比它们发出声来更快。

除了这些难点以外，我们还会遇到很多演绎上的难点。这些难点从最开始的几个小节就出现了——可能是所有交响曲中影响力最大的几个小节，若论对于后世交响曲形式的冲击，它甚至比合唱终曲影响力更大。贝多芬没有直接奏出这个乐章的主题，而是让整个交响乐队以A音上的空五度音程做出震音式的运动，用碎片化的水平方向的陈述来强调五度音，让人不禁猜测它究竟是和小和弦还是大和弦的鬼魂，它是调内的主和声还是属和声，还有这些旋律碎片和主题是否有关系，或者它只是在为主题做准备。而后，贝多芬并未解决上述这些问题，而又用巴松和圆号加入了D音，并用八度音程上的A音取代了空五度音程。换言之，属和声上的空五度让位于主和声上的空五度，但是，它们的关系并未得到澄清，也没有让你信服这个闯入的奇怪音符其实就是主音。直到此时，在空气中充满了悬而未决的疑问之时，主题才得以进入——一个巨大的、向下俯冲的d小和弦琶音，它就像一连串锤击一样，将我们打倒在地。

——节选自《理解音乐》，【英】罗杰·斯克鲁顿著，殷石译

燕妮·埃彭贝克，在历史与虚构的边界

近期，一场名为“过去如何成为现在：燕妮·埃彭贝克的历史与虚构”的文学对话活动在北京方所书店举行。2024年国际布克奖得主燕妮·埃彭贝克与北京大学外国语学院德语系副教授毛明超、自媒体人张苹、译者张曼，一同走进埃彭贝克作品的语言内部，共同探寻那个难以轻易回答的问题：过去，究竟如何成为现在？

“历史上的大事件，都跟我们具体的日常生活的细节密切相关。重大历史事件发生的这个瞬间，可能就会改变每个人的具体生活。”面对“如何写历史”的提问，埃彭贝克这样回答。在她看来，写在纸上的个人经验与时代背景之间，并没有一条清晰的界线；每一代人的记忆空间里，不仅有自己的记忆，还住着父母、祖父母乃至曾祖父母的记忆。

张苹认为，埃彭贝克的作品所介入的，是历史事实与个人经验之间的缝隙，即一个人如

何被时代塑造，又如何带着已经消失的世界继续生活。聊到“消失与残留”，张苹提起埃彭贝客家中至今保留着的两瓶橄榄油——那是祖父母1936年流亡时在布拉格买的，随他们一路到过莫斯科、乌法，又回到莫斯科，最终带回柏林。埃彭贝克说，祖父母早已决定把它们作为家族的遗产留给父亲。对家族而言，这两瓶橄榄油的价值不能以金钱衡量。瓶子里装的不仅是油，而是从1936年开始的一整段流亡记忆，是艰难困苦，也是侥幸归来。

毛明超从文学研究者的角度，点出埃彭贝克三个鲜明的叙事特征。其一，是“历史现在时”。她写过去的故事却用现在时，让发生在过去的事具有足够的当下性，让读者同时接收到各个人物的信息，视角从不局限在一个人身上。埃彭贝克说，现在时给她一种“加速度”，叙述会越来越快、浓度越来越高；若用过去时，

则像隔着很远的距离慢慢讲。其二，是音乐化的叙事重复。《客乡》里园丁不断重复同样的话语与动作，《时逝逝》里难民逃难途中“我向前看，我向后看，我什么也看不见”反复出现，像直击灵魂的副歌，一次又一次在呼喊、在求助。其三，是“石头与涟漪”。重要事件往往在不经意间讲完——炸弹爆炸了，她不写爆炸本身，而写众人的反应。“就像往湖里投一块石头。”毛明超说，“我们看到的是不断波动的涟漪，而不是石头本身。”

埃彭贝克是极少使用引号的作家，她很少直接告诉你“某人说”，读者必须自己判断一句话是汉斯说的还是卡塔琳娜想的，抑或是作家本人的思考。英文译者霍夫曼因此打趣：“读燕妮·埃彭贝克的作品，你必须带着一捆双引号来。”埃彭贝克服释道，她希望赋予两个人物“多声部”的格局：说出口的话、脑海中的念头、回忆与判断掺杂在一起，“我并不想用双引号把一句

话框在那儿，明确告诉你这是谁说的”。读者也要跟着一起思索、判定——阅读因此成了一场警觉的辨认。

当被问及如何处理档案与“真相”，埃彭贝克说：“我们很难去接近真相，十个不同的回答，可能都是真相。所有的真相，都是基于某一种关系的。”为了写作而翻阅档案、做背景调查，她说自己的工作就像《窃听风暴》里那个始终在观察他人的主角，其实这个形象的功能就和一位作家非常像，但是在做背景调查、档案阅读的过程当中，一定要有自己的思索。所以她坚持多角度取材，找亲历者谈话，不偏听偏信某一份档案，直到感觉自己已对那个时代足够熟悉，比较接近真相了，才选择一个合适的角度动笔。她也提醒读者，人对人与事物的评判会随年龄增长而变化，同一段历史，20岁与40岁看到的并不相同。

（刘 玄）

动态

