

# 新长征

1980

5

人民音乐出版社

## 音乐译文

(双月刊)  
(总第 32 期)

---

|           |                                 |
|-----------|---------------------------------|
| 编 辑 者     | 音 乐 译 文 编 辑 部<br>(北京朝内大街 166 号) |
| 出 版 者     | 人 民 音 乐 出 版 社<br>(北京朝内大街 166 号) |
| 印 刷 者     | 北 京 第 二 新 华 印 刷 厂               |
| 总 发 行 处   | 北 京 报 刊 发 行 局                   |
| 订 购 处     | 全 国 各 地 邮 电 局                   |
| 国 外 总 发 行 | 中 国 国 际 书 店<br>(北京 399 信箱)      |

本刊代号 2—259

一九八〇年十月十五日出版

---

定 价: 0.65 元

## 目 次

音乐的内容(金文达、张 前译) .....[日] 野村良雄 ( 2 )

十九世纪欧洲的乐队音乐(陈宗群译) .....[美] D.J. 格劳特 ( 15 )

美国专业音乐创作发展的道路(谌国章译)

.....[苏] И. 科年 ( 36 )

钢琴作品的黄金时代(汪启璋译) .....[美] P. 库珀 ( 74 )

从艺术方面谈谈学习弹奏钢琴(李菊红译)

.....[英] H. 鲍尔 ( 84 )

肖邦与真正雄辩的表情(高建进译)

.....[俄] A. 鲍罗夫斯基 ( 93 )

### [音乐文学]

友 谊(施国威、陆鸣权译) .....[波] J. 勃罗什克维支 ( 98 )

月琴音乐史略(谭正壁、蒋宪基译) .....[日] 波多野太郎 ( 113 )

苏俄评论中的斯特拉文斯基(下)(黄 陞译)

.....[美] B. 施瓦尔茨 ( 127 )

十二音技法对位法研究(下)(冷 津译)

.....[捷] E. 克热内克 ( 140 )

## 目 次

音乐的内容(金文达、张 前译) .....[日] 野村良雄 ( 2 )

十九世纪欧洲的乐队音乐(陈宗群译) .....[美] D.J. 格劳特 ( 15 )

美国专业音乐创作发展的道路(谌国章译)

.....[苏] И. 科年 ( 36 )

钢琴作品的黄金时代(汪启璋译) .....[美] P. 库珀 ( 74 )

从艺术方面谈谈学习弹奏钢琴(李菊红译)

.....[英] H. 鲍尔 ( 84 )

肖邦与真正雄辩的表情(高建进译)

.....[俄] A. 鲍罗夫斯基 ( 93 )

### [音乐文学]

友 谊(施国威、陆鸣权译) .....[波] J. 勃罗什克维支 ( 98 )

月琴音乐史略(谭正壁、蒋宪基译) .....[日] 波多野太郎 ( 113 )

苏俄评论中的斯特拉文斯基(下)(黄 陞译)

.....[美] B. 施瓦尔茨 ( 127 )

十二音技法对位法研究(下)(冷 津译)

.....[捷] E. 克热内克 ( 140 )

# 音乐的内容

〔日〕野村良雄

我们已经探讨过，汉斯立克并不是一位单纯的形式主义者。正是由于他的音乐美学是站在反对瓦格纳、柏辽兹和李斯特的标题音乐倾向的立场上写的，所以有其可列入形式美学之处，这也是很自然的。在汉斯立克音乐美学初版发行两年之后（1856年），安布罗斯的《音乐与诗歌的界限》（A. W. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie。辻庄一编译，东京，大正15年）一书问世。由于这本书是为瓦格纳的《坦豪塞》和柏辽兹的《幻想交响曲》、《罗密欧与朱丽叶》等进行辩护而写的，因此很容易被看作是属于内容美学性的著作。但是这位伟大的音乐史学家决不是一般的、通常所说的那种内容主义者。

按照安布罗斯的看法，汉斯立克的立场是：“音乐既不表现确定的感情，也不表现不确定的感情。因此，感情既不是音乐的目的，也不是音乐的内容。音乐的唯一内容是声音的运动形式”。关于这个问题，用安布罗斯自己的说法：“音乐不仅仅是：从这一方面看，是属于建筑性的艺术。从另一方面看，是属于一种富有特意的观念的艺术，而且还是进一步能够在某种程度上表现出所担负的题材的艺术。”又说：“总而言之，音乐是对它的创作者的人格的一种艺术夸张。因此，也就是他的精神面貌。”

安布罗斯虽然没有充分抓住汉斯立克极端言辞背后的真意乃至真理，但他自己的立场却深刻地把握住了音乐中的另一个侧面，是毫无疑问的。而且，他把音乐与诗歌的界限作了如下的规定：

“音乐，本质上从下述两个方面表现出自己的特性：一方面它是一种建筑性的艺术，也就是由具有对称性的秩序，规定了比例的、互相吻合的乐音的各种构成部分所组成的艺术；而另一方面则是一种富有诗意的、表现观念的艺术。前者构成形式，后者成为内容。也就是形式上的要素和观念上的要素。作为一种建筑性的形式艺术的音乐，为自己规定的界限是，一首乐曲的各个部分，都要遵循纯音乐的逻辑，按照纯形式上的要素来形成，并要以此为准则。”

当然，安布罗斯的话里面也有需要斟酌的地方。按照上面的引文来看，结果，似乎他是把音乐的形式当作建筑性的东西，把内容当作富有诗意的、观念性的东西。而且，如果把这种富有诗意的观念性的东西，按始于 E. T. A. 霍夫曼等人的那种浪漫派对音乐作文学性解释的观点来理解的话，就会陷入非音乐性的甚至庸俗浪漫主义性质的内容主义的谬误之中。我们对待安布罗斯，也要和对待汉斯立克一样，不要抠他的措词，而是要努力体会他的真正意图。安布罗斯下述的话也是值得倾听的。他说：“在音乐的观念性要素方面，只要音乐并不试图越出自己的表现力范围之外，换言之，只要作曲家的富有诗意的思想，能够通过该作品所创造的气氛以及由该气氛所形成的表象的序列，亦即通过该乐曲本身能够得到理解的话，同时，只要在对该乐曲的理解方面没有必要再提出一种与音乐本身并无有机联系的问题，那么，音乐就算尽到了自己的天职。”

这样，或许我们也就可以和安布罗斯一起都说：“使艺术与欣赏这二者能够互相沟通的东西，是精神性的、非物质性的那种所谓观念(Idee)性的东西”。贝多芬在《庄严弥撒》中“主啊，怜悯我们”的总谱上所写的“愿发自内心——再度——回到内心”(Vom Herzen-Möge es wieder-zum Herzen gehen。参看科尔特著《论贝多芬》[Korte, Beethoven]，第144—145页之间的照片)这

段话，和这里所说的也许是很吻合的。当然，不能要求音乐表现它无法表现的东西，或向它提出更高的要求。不过，音乐中的形式上的东西，并不是音乐本身的目的。而它背后的某种东西，则是可以推测和预测得到的。以下，从几个方面来探讨一下这个问题。

## 第一节 关于绝对音乐

作为现代术语的所谓绝对音乐(Absolute Musik)，是指从诗意的以至绘画性的表象中解放出来的、没有浪漫主义性质的标题或合理主义性质的音画的音乐而言。据说这类音乐一律没有明确的观念性的甚至情绪性的内容。反浪漫主义的现代，又一次表现出对绝对音乐的强烈倾向。音乐美学也从这种意义上的绝对音乐的立场出发，使力学性的、能量说的立场变得有力起来。它们都是重视音乐中纯音乐性的、形式性的东西的。

但是，实际上从音乐中将诗意的以至绘画性的表象完全排除出去，似乎是不可能的。如果过份追求这种意义上的纯粹性，音乐最终将会变成数学性的形式游戏和没有灵魂的东西。即使在巴赫或贝多芬的作品里，究竟有多少所谓真正的绝对音乐呢？我们果真是把那些作品当作绝对音乐来听的吗？

实际上，正像汉斯立克等也曾慨叹过那样，同时，也像许多通俗性的解说所散布的无聊的胡说那样，不论什么样的绝对音乐都被听成和解释成富有诗意的、绘画式的东西，这是一般的现象。我们固然承认克列契玛尔等的解释学(Hermeneutik)的立场是继承了十八世纪的情绪说的衣钵，主观主义、浪漫主义的倾向很强。然而，也不可否认，象他那样卓越的音乐学家所解释的东西里面有着某种程度上的客观性。在这一点上，与克列契玛尔等正相反的、主张现象学式的、不联系自我的、客观主义力学性立场

的梅尔斯曼 (H. Mersmann)，却为克列契玛尔的著名的《音乐厅指南》(Führer durch den Konzertsaal)写了续篇。这件事使我深感兴趣。我并不想把这仅仅看作是什么表面上的妥协。

在音乐欣赏问题一节里也必须论述的一点就是：一般地说，像在音乐中那样，对于美作不纯的欣赏的情况，是很少的。正如盖格(Moritz Geiger,《美学入门》[Zugänge zur Ästhetik], 1928)所说，在音乐方面自我陶醉的现象是非常普遍的。他称之为“外在的集中”那种注意作品本身的情况很少；而即使在他称之为“内在的集中”方面，也可以发现一种极端非美的、与作品关联很少的、仅仅对自己内心情绪进行自我满足的状态(参看大西克礼博士著《现象学派的美学》)。我们应尽可能地把注意力集中于作品本身，这对绝对音乐来说，就尤其必要了。但是，即使是对于绝对音乐，听众也不是不会产生某种表象、想像和感情的。完全排除这类主观上的东西是不可能的。同时，对于该作品的作者，作品的产生经过以及它在音乐史以至文化上的地位等的知识，不仅不会妨碍欣赏，反而会有相当大的帮助。

因此，音乐分类上的这种所谓绝对的概念，是应该当作对一种意图或理想的表示来理解的。就音乐的形式和性质来说，排除对一切非音乐的或音乐以外的东西的任何有意识的、随意的联系(至少在欣赏时应该这样作)的，就是绝对音乐。然而，这样的音乐，究竟是不是声音艺术的真正理想，还是个问题。例如，贝多芬在他的有代表性的许多作品中，有过写绝对音乐的意图吗？由于格列戈里圣咏是祈祷性的音乐，而作为音乐来说，它就不能算作理想的吗？勃拉姆斯的绝对音乐作品，能说总是比瓦格纳的乐剧更伟大吗？

把绝对音乐这个概念与作为音乐最高形式的评价标准联系在一起，是成问题的。这岂不正如把数学当作是无需象物理学与天文学那样在抽象思维上还要加上直观形象的，而是一种纯一的、

因而也是比较高深的学问的看法一样，犯有同样的错误吗？同时，在音乐中重视纯形式，岂不是正如在各种精神科学中只重视纯逻辑学一样吗？但是，如果逻辑学离开存在学和形而上学，变成纯形式性的东西，那它就不仅变得软弱无力，而且会变成错误的东西。这是已经为从古以来的逻辑学的历史所证明了的。

如果从类型方面看，那种喜欢抽象思维、孤芳自赏以至超脱尘世的，那种在和最高深的理想相隔绝的静谧中，只从自己的自我内心出发进行臆想的音乐家，也许会倾向于绝对音乐。可是，如果他是一位感到自己是千千万万人当中的一员，如果他从那同其他人所组成的生活共同体中发现了真理，如果他是一个把自己的理想经常放在和周围环境的交往之中的音乐家的话，他或许就会把“综合性的艺术”作为追求的目标。

总之，所谓绝对音乐这种东西，可以说其本身是具有伟大的独立性、完整性、逻辑性和构筑方法的。所谓独立性，就是并不以富有诗意的观念之类的音乐之外的要素为依据。所谓完整性，在形式方面是没有问题的，它是体现具有协调、匀称的结构。所谓逻辑性，是指乐思、发展和主题的创作等，在音乐上都是始终一贯的。所谓构筑性，是指后面的东西是在前面的东西的基础上建筑起来的，整体是在坚实的骨架上构成的。在这种意义上，绝对音乐的理想形式可以说就是纯粹的赋格吧！

巴赫为古钢琴写的许多赋格曲，并没有因为被胡乱加上去的标题而受到误解，也没有由于通俗性的解说而被歪曲成富有诗意的和文学性的东西，倒是一件幸事。但是，他最后的未完成的杰作《赋格艺术》(Die Kunst der Fuge)那样的曲集之所以无人演奏，也许由于它那使人望而生畏的绝对音乐性质的缘故。他的许多管风琴赋格曲，作为宗教音乐来说，可以说是被当作非绝对音乐来听的。他的二声部创意曲，被当作没有内容的练习曲一样看待。三声部的创意曲(被称作 Sinfonia)里面，虽然含有非常精彩

的乐曲，但并未广泛地为人们所知晓。这些情况，都可以作为音乐通常并没有被当作纯音乐来看待的例证。

但是，即使是赋格，也并不全是纯粹的器乐曲，而是带歌词的也很多。同时，在维也纳古典派和浪漫派纯器乐的赋格里面，与巴赫等的同类作品相比，则含有较多的音乐以外的东西。至于古典派以后的主要形式，已经不是赋格而是奏鸣曲，就无需赘述了。

近代的奏鸣曲形式由大巴赫的次子卡尔·菲利普·埃玛努埃尔·巴赫(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—88)确立起来，是非常有意思的。奏鸣曲形式也被称作“第一乐章形式”，是古典奏鸣曲第一乐章一般所采用的形式。这位卡尔为古钢琴写过几十首具有快、慢、快三个乐章的这种奏鸣曲。他的时代正是以艳丽风格(Style galant, galanter Stil)为特色的“罗可可”时代。同时，也可以看出，他的作品里也表现出卢骚所提倡的狂飚时代的那种对感情的强调。这种奏鸣曲形式，经过海顿、莫扎特，最后由贝多芬完成。但同时，在贝多芬的后期又已经解体。虽然浪漫派的作曲家和很多现代作曲家都在形式上采取了自由的处理方式，但奏鸣曲形式作为器乐曲的一种重要形式，依然一直延续至今。

我们在这里不是要对奏鸣曲形式的历史作详细的考察。只是在近代音乐当中最重要的宏大形式的奏鸣曲的绝对音乐或者说是纯音乐的意义进行考察的时候，感到有必要略略回顾一下它的历史发展及其与文化史的联系而已。海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、勃鲁克纳等的许多卓越的交响曲，就正是按照这种奏鸣曲形式写成的。奏鸣曲形式的确立与发展，不仅在音乐史上，而且在近代文化史上也可以说是一件伟大的业绩。可以把贝多芬的中期奏鸣曲形式比作黑格尔的辩证法（见科尔特著《论贝多芬》）。或者，也可以把奏鸣曲的全部历史比作德意志观念论的业绩。但是，无论黑格尔的辩证法，或是德意志的观念

论，在影响之广泛及其功绩之受到千百万人的赞赏方面来说，都是与奏鸣曲形式无法比拟的。然而我却宁愿用一种甚至连基尔凯高尔和现代实存主义(Existenzialismus)的立场也包括在内的广义的辩证的思维，来和奏鸣曲形式相比拟。

总而言之，依靠奏鸣曲形式，近代音乐开辟了前人没有达到过的纯音乐的境界。而音乐这个独特的领域，能够象在奏鸣曲形式中那样变得明确起来，是很少见的。我们认为，在莫扎特、贝多芬、勃鲁克纳和塞萨尔·弗朗克等人的纯器乐中，已经达到了任何其他艺术所没有达到过的精神上的高度与深度。而且，这种境界首先是属于音乐性的东西，因此必须按纯音乐性质来聆听它们和理解它们。

在这个意义上，汉斯立克和现代的哈尔姆、申克、库尔特、梅尔斯曼等人在某种意义上反浪漫主义的、绝对音乐性质的、也可以说是一种形式主义（这里，不是说旧式的形式主义，而是说在形式当中能够听出内容的那种立场）的主张，是具有充分的正确性的。我们也不能否认，只有通过形式的深入的艺术分析，才能够理解天才作品的意义。

然而，近代的绝对音乐，并不是现代的一种片面立场所主张的那种狭义的绝对音乐。以前述赋格和奏鸣曲形式为基础的近代音乐的最高成就，决不是以形式为目的，恰恰相反，它们是通过形式来表达某种精神上最为深邃的东西和内心世界的。据说，贝多芬曾说过：“音乐应该发自人心并打动人心”。特别是浪漫派作曲家们的全部音乐，都是通过音乐家的内在的意识和感情来进行创作，并打动听众的感情的。即使浪漫主义立场中过火的地方应该反对，但是必须承认音乐的感情力量。总的说来，很难否认在音乐中有着某种超过音乐的东西。那末，这种东西究竟是什么呢？

## 第二节 关于非绝对音乐

回顾音乐历史时，就会发现：绝对音乐的确立，只不过是晚近的事情，而大部分的音乐反倒都是非绝对音乐。音乐与音乐以外的东西相结合的方法，可以分为三类。第一类：音乐是第一位的、占支配地位的东西。第二类：音乐是第二位的、从属性的东西。第三类：音乐与其他的東西是同等的、协作的关系。

据说，在古希腊，音乐归根结底不过是诗歌的一种佐料而已（参看塞西尔·格莱伊著，大田黑元雄译《音乐艺术史》）。希腊的诗歌本身就是富于音乐性的，乐谱只要把声音高低表示出来就行了。由于基督教音乐的缘故，欧洲才开始有了从诗歌中独立出来的音乐，并使之获得了独自的发展。欧洲音乐中，虽然也有犹太或东方音乐的拖腔（Melisma）式的东西（奥古斯丁所赞美的花腔[jubilus]就是这方面的好例子。参看拙著《世界宗教音乐史》，春秋社版）的直接影响，但总而言之，基督教促进了音乐的独自发展，这一点是很有意思的。

但是，中世纪的音乐是以格列戈里圣咏和以它为基础的多声部音乐的奥尔加农（Organum）与狄斯坎图斯（Discantus）为中心的。（法国的）游唱诗人（Troubadour 与 Trouvères）或（德国的）恋诗歌手（Minnesänger）的歌曲或舞曲中，都或多或少有一些器乐。因此，在中世纪，专业音乐也和其他艺术一样，主要是为仪礼服务的。即使就这种意义来说，也可以说绝对音乐这类东西是没有过的。而且，仪礼音乐中注重歌词是理所当然的，音乐的主要任务在于将歌词的意义更好地表达出来。在这种场合下，歌词并不经常是主人，音乐也并不经常是仆人。奥古斯丁的花腔论中极力赞美的也不外乎就是语言所无法表达的东西，音乐却能够表现出来而已。如果再仔细读一下托马斯·阿奎那的教会音乐论

(例如,《神学大全》〔Summa theologic〕,第二部下卷,第九一问,第二章。全部译文见拙著《作为精神史的音乐史》中所收的“哥特式的音乐文化”)就会理解到,他即使对音乐没有赞美到奥古斯丁所赞美过的那种程度,但也决未忽视音乐的独特性。

在近代,通向绝对音乐的道路仍然不易打开。不,与其这样说,还不如说是:基督教精神在音乐方面的后退和异教式的古代的复兴,在某种意义上也可以说是强调了使音乐从属于音乐以外的东西的方向。歌剧的发生和发展就是这样的。新教徒的宗教改革,也象路德和卡尔文,特别是象卡尔文系统的盎格鲁撒克逊人的改革者们大都主张的那样,重视圣经的语言,专业音乐势必要面临危机。绝对音乐是在巴赫和维也纳古典乐派的时候才确立起来的,而到了浪漫派的时候就已经重新与文学、绘画和戏剧紧密地结合起来。

但是,我并不是想在这里支持绝对音乐。我虽然想强调音乐的独特性,但即使是近代,大体上音乐也是和其他艺术相结合的,而且多半是为其他的目的服务的。这个事实,是无可否认的。同时,即使音乐与音乐以外的东西相结合,并且为其他的目的服务,但如果在这种情况下,它们依然是优秀的艺术,并出色地完成了各自的音乐使命,那么,也就无可非议了。然而,实际上是怎样的呢?

首先,歌曲方面,以古典派为中心进行考察时,在古典派以前,歌词和音乐都是独立的。两者的结合可说是偶然的。古典派时期,诚然,这二者在形式上是结合了,但内容上却并没有紧密结合起来。悲伤的歌词有的竟然和情调欢乐的音乐结合在一起。但是,在浪漫派音乐中,歌词和音乐的关系就变得不可分割了。

戏剧音乐方面,首先在被称作德国歌唱剧(Singspiel)之类的乐种中,为小型剧本配上了唱歌和伴奏。在这种表演形式中,音乐只不过是使人感到愉快的一种点缀罢了。但另一方面,从歌词

方面来说，它是自由的，是遵照自己的法则行事的。即使在古典派的歌剧中，剧本和音乐的结合也不是本质性的。正象以莫扎特为代表的那样，主要是由音乐方面的东西占支配地位。瓦格纳的创作中，剧本和音乐有了最内在的结合。在他的乐剧(Musikdrama)那种综合艺术的理想方面，音乐依然是主导性的东西。只是并不象在古典派歌剧中那样作独立的发展，而是受着剧本的严格制约。在戏剧音乐中，还有在对话时演奏音乐的音乐话剧(Melodrama)或艺术性并不深刻的轻歌剧(Operetta)，也有象门德尔松的《仲夏夜之梦》或格里格的《皮尔·金特》之类的使剧本的一部分音乐化的东西。

关于严密意义上的绝对音乐和被认为与其相对立的标题音乐问题，各式各样的观点一直在争论不休。在器乐中增加标题，是早已有之的事情。前古典派库瑙(Johann Kuhnau, 1660—1722)的圣经奏鸣曲是最著名的例子。贝多芬的田园交响曲之类，也是有争议的。柏辽兹、李斯特以来，则有意识地进行创作，并且主张这样做。《死与净化》、《梯尔·欧伦史皮格尔的恶作剧》直到《查拉图斯特拉如是说》等的作者理查·施特劳斯，在可以称之为标题乐派的最高峰的同时，也不免使人感到有些颓废的味道。在他的作品里，音乐过于放弃了自己独自の领域与法则，竭尽技巧的能事，似乎是不遗余力地专门在使音乐以外的情节和故事音乐化方面下功夫。虽然如此，我们却也不能不坦率地承认施特劳斯的音乐才能和他的音乐作品中的纯音乐美，不能忽视他在标题音乐领域里开拓独自境界的功绩。

作为一种新的艺术，则有电影音乐，有相当多的作品正在创作之中。尚未越出实验阶段的，有色彩音乐。声音与色彩之间的关系问题，很久以来就是众说纷纭的。此外，还设计了各种彩色光线乐器。最近，又进而出现了使用实际音响的具体音乐(musique concrète)。

由此看来，实际上音乐是和音乐以外的各种东西紧紧地结合在一起。即使说绝对音乐性质的东西是个例外，也不算过份。这是很明显的。因此，在现实中，即使有人主张要按纯音乐去聆听音乐，那么，在歌曲、音乐剧、标题音乐等等我们通常所接触的一些音乐方面，也是不能不使人感到矛盾的。

### 第三节 音乐美的范畴

在我们的音乐美学中，如果把美的范畴这种概念也搬进来，或许只不过徒劳地使问题复杂化起来罢了。所谓范畴，在亚里士多德学说中是最高的类概念，在康德学说中是人类思维的先验性的根本形式。因此，在美方面，范畴是指什么，这当然会变成一个根本性的问题。但是我们在这里不可能涉及这个在一般美学中也尚无定论的有争议的问题。只是由于美分为各种各样，音乐美也同样有各形各色。因此，我认为举出美的基本的东西，或许能够有助于弄清音乐内容的问题。

一般地，被作为美的范畴而列举出来的有：优美、崇高、悲壮、滑稽、幽默、丑恶，等等。象柯亨(H. Cohen,《论纯感情美》[Ästhetik des reinen Gefühls])那样，在崇高和幽默两个要素之上，放一个作为上位概念<sup>①</sup>的美，或许在逻辑上是最清晰的。我国的大西克礼博士把“哀婉”、“幽玄”、“风雅”之类的日本式的美，分别当作是“优美”、“崇高”、“幽默”等在日本的另一种说法。这样作，是能得到一般的承认的。但是，现在这里并不要求理论上的完整性，而是为了方便起见，将音乐的纯内容方面的各种

---

① “上位概念”，一种逻辑范畴。又称“种概念”或“类概念”。与“下位概念”，即“属概念”相对。在具有从属关系的两个概念之间，外延较大的概念是“上位概念”，外延较小的概念是“下位概念”。此处：“美”是“上位概念”，“崇高和幽默”是“下位概念”。——译注

美的形态，作为一对对的概念，分别列举出来加以探讨（主要根据安许茨的著作）。

喜悦与悲哀。作为人生的光明面的喜悦，在音乐中是使用大调，富于旋律性的音型，轻快的和声，流畅的、有规则的进行，管弦乐队中使用明亮的音色等加以表现。作为阴暗面的悲哀，则用小调，沉重的和声，步履蹒跚的进行，暗淡的音色等来表现。还有，喜悦使用音阶的中、高音区，轻快的速度，协和音等。悲哀则使用低音区，缓慢的速度以及不协和音，等等。比较单纯的升记号的大调，具有喜悦的倾向；复杂的降记号的小调，具有悲哀的倾向。G 大调和 D 大调可看作是前者的代表，降 b 小调和 f 小调可看作是后者的代表。

崇高与平凡。前者用徐缓的速度、低的音区、固定的调性、丰满的和弦，等等；后者采用较快的速度、高的音区、易变的调性、单纯的和弦等。也可以说前者的典型调性是降 D 大调，后者的是 G 大调。

深刻的与嬉游性的。前者用低的音区来表现，但并不需要固定的调性或徐缓的速度。后者虽然使用较高的音区，但有时竟达到和声的极限，甚至通过使用超过极限的调性或和弦的变化来加以表现。

收束的与开放的。对称或同向的进行，反复，问与答，以重复根音的丰满的三和弦的形式回到最初的调性，动机、主题、旋律等诸要素的相互制约，达到多样化的统一，等等，是前者的特征。与此相对，后者是 C—G—C 这样空虚的和弦，第一转位和第二转位，或以 C—E—G—A 之类的和弦作结束（如马勒的《大地之歌》的结束），陈述没有获得统一，只是并列性的，等等，可用这类手法来表现。

逻辑的与直观的。前者是在赋格与奏鸣曲中所看到的那样，发展脉络井井有条。而后者，新的东西并不是前面的东西发展的

必然结果，有时还会根据自由的想像，出现出人意料之外的东西。

有秩序的与混沌的。巴赫的赋格是近代音乐中富有秩序的音乐的顶峰。维也纳古典派虽然也是富有秩序的，但正像在贝多芬的作品中可以清楚地看到那样，是倾向于自由的。浪漫派继贝多芬之后，把秩序引向“危机”。到了瓦格纳的时候，混沌的现象（特别在他的和声方面）变得明显起来。现代的“无调性音乐”可以说也就是它的继续吧。

阿波罗式的与浮士德式的。流畅的旋律、明快的和声、明亮的音色，表现阿波罗式的东西；沉重的旋律、复杂的对位法、晦暗的音色，使人感到是浮士德式的东西。

乐观的与悲观的。亨德尔和莫扎特的个人风格所显示的一般特征，可以说是乐观的，瓦格纳和勃拉姆斯所显示的是悲观的。

内向的与外向的。精神上的东西比表现形式更伟大、更强有力的，可以说是内向的。反之，外表形式比内在的东西更加引人注目的，是外向的。肖邦或许可以算是恰好得其中庸的例子。

主动性的与被动性的。例如，主题在节奏上、音程上性格鲜明，表现主张、命令和呐喊之类的东西，是主动性的、男性的。与之相对的则是被动性的、女性的。在贝多芬的作品中，占支配地位的要素是前者；舒柏特的作品中，占支配地位的则是后者。

此外，还可以举出能够表现抒情诗式的、叙事诗式的、戏剧性的之类属于诗意范畴的东西。也可以举出作为这些东西的混合体的悲剧性的、喜剧性的，或反复无常的、变态的、奇异的等许多种。音乐所表现的东西，在概念上并不明确。当然，也有非常明确的，也有非常模糊的。然而，以上所举的各种美的形态，在某种程度上已经得到了表现。我们应该承认这个事实。这里的说明，是有些过于图解式的。我们知道音程与和弦在各种不同场合下有着千差万别的“意义”。我们更了解，是不可以只从简单的要

（下转35面）