

音乐美学



基础教程

yinyue meixue jichu jiaocheng

冯宇清等 著



红旗出版社

PDG

前 言

音乐美学作为一门独立的学科，它既是音乐学的一个基础理论学科，又是美学的一个分支。它是以作为人类文化行为方式的音乐为研究对象，对人类音乐审美实践活动进行思考的音乐哲学。

在音乐学领域，音乐美学是以美学的研究方式，以人的审美实践活动中大量的感性认识，对音乐的总体的把握，不断从其他音乐学科（如音乐史学、音乐文化人类学、音乐生理学、音乐心理学、音乐形态学等，汲取营养，丰富自己的内容体系，从而提高学科的理论水平。在美学领域，音乐美学由于其实质上是对音乐从美学的角度进行研究，因此它应当以哲学美学理论作为理论基础。马克思主义的哲学美学理论对音乐美学研究和发展，有重要的指导作用。与此同时，音乐美学要不断发展，还应当广泛地从中外丰富的哲学美学理论中汲取精华。只有这样音乐美学这门学科才能与时俱进，不断创新发展。

音乐美学教育对青年学生的健康成长具有重要的意义。音乐是一个奥妙无穷的世界。音乐对丰富人生经验有着重要的作用。因为音乐与人性中最深层的感情世界息息相通，它能给人以希望和勇气，能启迪人的智慧，使人类的天才得到充分的发挥和施展，能促进人与人之间的心灵情感的交流，密切人们之间的感情纽带。从这个意义上讲，音乐是人类健全的精神生活中不可缺少的内容，音乐美学的教育又是学校综合素质教育不可或缺的内

容。音乐美学不仅指导青年学生更深刻地感受、体会音乐中优美的声韵和旋律，丰富其感情世界，而且能使其从音乐美学哲理中，提高洞察力、理解力，使其创造性灵感有最大的施展，享受其它学科体验不到的美感，能够形成一种自觉的来自心灵的理性力量，促进高尚纯洁的精神境界的到来。因此，音乐美学将会给新时代的大学生的综合素质教育产生重要的推动作用。

山西农业大学 冯宇清

目 录

第一章 中国古代音乐审美意识	(1)
第一节 孔子的音乐美学思想	(1)
第二节 《乐记》的音乐美学思想	(3)
第三节 嵇康的音乐美学思想	(6)
第四节 徐上瀛的音乐美学思想	(8)
第二章 西方音乐审美与音乐	(10)
第一节 西方古代音乐审美与音乐的发展	(10)
第二节 文艺复兴时期的音乐与审美	(13)
第三节 十七世纪至十八世纪上半叶欧洲的 音乐与审美	(14)
第四节 十八世纪下半叶至十九世纪下半叶 欧洲的音乐与审美	(18)
第五节 二十世纪上半叶的世界音乐	(47)
第三章 中国民间与民族音乐	(67)
第一节 民间歌曲	(67)
第二节 民族乐器与器乐曲	(72)
第三节 中国民族音乐家	(85)
第四章 音乐存在形式	(93)
第一节 音乐形式的组成	(93)

第二节	音乐形式的存在方式	(96)
第三节	音乐形式的规律	(99)
第五章	音乐的内容	(102)
第一节	音乐内容的基本概念	(102)
第二节	音乐内容中的情绪情感问题	(103)
第三节	音乐作品中的文学内容	(106)
第六章	音乐作品的创作	(109)
第一节	音乐作品的转化基础	(109)
第二节	音乐作品创作过程	(113)
第三节	音乐创作的想像力和灵感	(116)
第七章	音乐表演	(124)
第一节	音乐表演存在的机制	(124)
第二节	音乐表演的审美意识	(126)
第三节	音乐表演的情感体验	(129)
第四节	音乐表演的艺术修养	(131)
第八章	音乐欣赏	(143)
第一节	音乐欣赏的本质	(143)
第二节	音乐欣赏的方式	(145)
第九章	音乐的审美	(156)
第一节	音乐的起源	(156)
第二节	音乐美是主观与客观的完美结合	(158)
第三节	音乐美体现在形式和内容的高度统一	(161)
第四节	音乐审美的评价	(163)
第五节	音乐审美的客观性和相对性	(164)
第六节	音乐的审美内容	(166)
第十章	音乐的审美价值	(171)

第一节	音乐审美的道德价值·····	(171)
第二节	音乐审美的智力价值·····	(173)
第三节	音乐审美的心理和生理价值·····	(177)
第十一章	音乐审美教育 ·····	(188)
第一节	审美教育的性质·····	(189)
第二节	审美能力的培养与教育·····	(193)

第一章 中国古代音乐审美意识

第一节 孔子的音乐美学思想

孔子，名丘，字仲尼，春秋末年鲁国人。孔子是伟大的思想家、教育家。他喜好音乐，而且有极高的鉴赏力。孔子作为教育家，他经常用音乐培养学生，强调音乐在教育中的重要作用；作为思想家，他常常论述音乐，在音乐实践的基础上，进行理论研究和概括，为治国平天下提出了一套音乐理论和主张，具有非常深刻的思想和美学意义。

孔子思想的精髓是“礼”、“仁”和“中庸”，不理解便不能理解孔子的整体思想，也不能理解孔子的音乐美学思想。孔子对“礼”的看法是，它既是一种道德观念，又是一种人生理想。孔子对“仁”的理解认为，一是把人从神的威严、天命论的束缚下解放出来，赞扬人的主体特征；二是反对暴力，反对过重的压迫与剥削。在孔子的思想中，“仁”与“礼”不是对立的，而是相辅相成的，实行“仁”是手段，强调“礼”是目的，强调“仁”不是为了否定“礼”，而是为了更有效地维护“礼”。孔子所提倡的“中庸之道”是为“礼”服务的，其实质是保守。中庸之道强调矛盾的统一，在辩证思想的发展中是有贡献的，但它在思想上反对创新，攻击不同意见，在政治上反对激进，阻挠革命，在历史的发展过程中起着消极作用。在中国音乐美学历史上，孔子首

先提出了内容美与形式美，并论述了两者的统一。孔子提出以“善”作为评价音乐艺术作品最基本的审美评价标准。孔子强调在人类的进步和发展中，道德力量发挥着非常重要的作用。可以说，孔子的音乐美学思想，是一种具有道德观念的美学思想。孔子认为《武》这种音乐虽然不是十分尽善，但可以认为是十分尽美的，他充分肯定了美的独立意义，明确地区别美和善；他非常赞赏“韶”这首乐曲，认为这首乐曲是美与善的最完美的结合，所以说，“尽善尽美”所提出的对艺术特征的认识，对美的本质的认识，是音乐史上一个大的飞跃，在中国的音乐美学史上具有重要的意义。

孔子认为，音乐的美和善是有明确的标准，这就是他明确提出的“思无邪”、“乐而不淫，哀而不伤”。在这里，孔子意识到了艺术所表现的情感应该是有节制的、社会性的情感，而不应该是无节制的、动物性的情感。这种基本的思想是中国的艺术对情感的表现，在大多数的情况下，保持一种非常理性和人道的控制能力，能够避免由于感情失去控制而形成粗野的情绪发泄。孔子的艺术标准确实包含着要求情理结合，要求音乐感情中的表现有一定的节制而不伤害身心健康的有利而又合理的情绪。但是应当指出的是孔子艺术标准不是着眼于人类的存在与健康，而是着眼于礼、乐的存在、等级社会的存在，不是从人出发，而是从礼出发，不是笼统地说情绪要受理智的调节和节制，而是具体地说情绪要受礼的节制和调节，任何行为和思想都要合于礼的度和分寸，不能超越礼的标准。这实际上是对正常人性的压抑，使人性不能健康地发展；使人们对于音乐的情感受到了束缚，从而不能自由地抒发自己对音乐的理解和认识。因此，不能过高地评价孔子的艺术标准。

孔子对音乐社会作用的认识是在他长期的生活中形成的，他认为“可以兴、可以观、可以群、可以怨”。孔子在生活中，经

常用自然景物、风土人情和社会形象作为自己感发意志的对象，特别是抒发自己的内心情感方面尤其突出。例如“子在川上曰：逝者如斯夫？不舍昼夜”（《论语，子罕》）。关于“群”，孔子强调的是通过音乐活动，能够加强社会群体的情感交流。关于“怨”，孔子认为在社会的活动中，能够表达个人情感的欢乐和悲伤。例如，孔子说“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅也”（《论语，阳货》），其鲜明的情感态度在文章中得到了充分的表达。

根据《论语》的记载，孔子的教学内容，包括礼、乐、射、御、书、数六项内容，在教材方面有《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》等“六书”，其教育思想可以简单地概括为“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《泰伯》）。可以看出，孔子把“乐经”作为基本教材，说明孔子对音乐教学的重视。孔子的教育过程和结果是，在“乐”这一阶段完成之后，就是孔子教育完成的最后阶段。在这个阶段之前，学生通过学习“诗”培养学生思想修养情感意识，在“礼”的学习过程中，学生可以学习各种社会礼仪、行为规范，在行为修养、社会关系、人际交往等方面得到培养和训练，使学生们在外在和内在修养方面同时都得到全面的培养。孔子在这里所说的“乐”是指学生在经过诗歌音乐和礼仪的学习之后所形成的一种综合的素质。但是，作为先决条件这种教育始终离不开音乐艺术的教育，当然又不能看作是一般的音乐教育。

第二节 《乐记》的音乐美学思想

关于《乐记》的成书的年代，各种文献有不同的记载，在当代有各种不同的意见，成为中国音乐美学历史上一个有争议的问题。但是，在《乐记》这篇文献中，对音乐美学思想有突出的、非常有影响的论述。在这本书具体谈到音乐问题时，是这样论述

的：音乐的根源在于人的心理对外界物质的一种感应，并且使自己内心情感激动起来的结果。这就是说，音乐并不是先天就有的，而是后天产生的，但是音乐所表现的感情并不是外界物质影响的产物，而是人类的本性所固有的，外界的作用并不是使人体产生感情，而是使人的所固有的感情激动起来，使这种感情能够用音乐的形式表现出来。

“乐记”中论述了关于音乐特征的内容，提出四个命题即“乐者，心之动也”、“声音，乐之象也”、“乐者，德之华也”、“乐者，天地之和也”。在“乐记”中把音乐看作表现感情不可变换、不可替代的手段，也就是认为，虽然其他的艺术也都带有感情的因素，但它们都只能通过其他手段间接地表现感情，它们与感情之间的关系都不如音乐那样密切、那样直接，所以就表情而言，它们都不能替代音乐。“乐记”以明确的定义指出音乐与其他艺术表现对象不同，是感情的艺术，这就把对音乐表现对象的认识大大提高了一步。“乐记”认为，音乐虽然是感情的艺术，但也是表现对事物的一种态度，音乐的表现对象是以情为主而不仅仅表现情，还有“知”（智）、“德”等因素。这就是说音乐的情感还带有理智性因素，音乐不能割断通过客观外界的联系，要表现现实生活，要具有客观的现实表现音乐所表现的客观性，其本质是客观外界具体事物在作者脑海中的一种反映。“乐记”中关于“乐者，心之动也”的论述，说明音乐所表现的内容，既不是客观事物的形体或者声音，也并不是具体的内心生活，而是人心在外界事物的影响下，一种内心体验所产生的一种感情表达形式。

《乐记》中“乐本”篇说到了关于音乐的问题，书中说：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声喑以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其

爱心感者，其声和以柔；六者非性也，感于物而后动。”这段话意思是说，乐是从音产生的，它的根源在于人能够感应客观外界的事物，使人内心的情感激动起来，表现出来：悲哀的感情受到了感染，发出的声音就忧愁而急促；快乐的感情受到感染，发出的声音就宽舒而且和缓；喜悦的感情受到了感染，发出的声音就比较开朗而且自然；愤怒的感情受到了感染，发出的声音就粗暴而严厉；崇敬的感情受到了感染，发出的声音就正直而庄重；爱慕的感情受到了感染，发出的声音温和而柔软。这六种声音都不是人的本性所具有的，而是人的内心在受到外界感染以后，是内在的感情激动起来的结果。这就是说，音乐并不是先天就有的，而是后天产生，但是所表现的感情并不是外界影响以后的产物，而且是使人本来具有的感情激动起来、激发起来以后用音乐的形式表现出来的结果。

《乐记》认为，人对音乐的审美，既有使人获得情感愉悦的一方面，如“乐者乐耳”，又有使人从中领悟到某种理性内容的一方面，如，“乐者，所以象德也”，在这里要求在音乐审美的情感体验上；除了获得感情上的喜悦之情外，还要从精神上获得某种理性的启示。这就是说音乐审美中的情感体验，是感性和理性的统一，是感性的体验融于理性之中。《乐记》认为，“乐”中所代表的审美对象中的道德价值占有非常重要的地位。“乐”作为美的音乐，是依附在“德”这棵粗壮的大树上面而使自身获得了肯定。“君子乐得其道”，首先就是强调审美中对“德”这个精神性、理论性的把握。当然，审美的观赏必然会伴随着一种愉快和喜悦的心情。所谓“和”，就是在“德”的内涵外面披上了一层情感的外衣。正是依赖于审美中获得的愉快和喜悦的感情，“乐”才能起到陶冶人心、“移风易俗”的社会作用。或者说，优美的音乐是一种具有道德价值的情感，而音乐的审美，正是在情感的体验中获得符合审美理想的思想境界。

第三节 嵇康的音乐美学思想

嵇康，字叔夜，三国时期魏国思想家、书画家、古琴家。他多学多才，对音乐有很高的造诣，在音乐美学思想方面有自己独特的创见。他的音乐美学思想主要体现在《声无哀乐论》这篇著名的美学著作上。

在这篇著作中不仅讨论了音乐有无哀乐、音乐能否移风易俗，而且涉及到音乐美学的一系列重大问题，即音乐的本体与本质问题，音乐鉴赏中的声、情关系问题，音乐的功能问题等。

作者认为前人充分肯定了音乐的表现力，认为音乐不仅能表现哀乐之情，而且能够表现品德，表现形体容貌，甚至还能够根据各种传说得出“盛衰吉凶莫不存乎声音”的结论，认为万事万物、一切情况都可以通过音乐表现出来。但是，作者不但否认音乐能够表现盛衰吉凶，表现形体容貌、德行功业，而且连音乐表现哀乐之情的能力也否定了。

作者把音乐和人的汗、泪相比较，他说不管为什么出汗，汗与汗没有什么不同，其中并不包括哀乐；不管为什么流泪，泪与泪也没有什么不同，其中也不包含哀与乐；而音乐和人的汗和眼泪一样，也是由人体发出来的，所以其中当然同样也不含着哀乐。这是把生理现象的汗、泪与精神产物的音乐混为一谈，是没有说服力的。

对于音乐与感情关系，作者认为音乐与感情的关系也不一致，音乐并不能表现感情，人的外貌也是一种生理现象，和音乐属于不同范畴，不能相比较。同时认为音乐只能由作曲家本人演奏才能表达作品的主题。

在音乐的本质问题上，作者一方面认为，音乐只有和谐的形式美，而没有表现的对象，不表现什么内容；另一方面，又认为

它含有一种“平和”精神。

嵇康强调音乐娱乐人心的作用，认为音乐的和谐特色能给人以快感与美感，极大地满足了人的审美需求。

《声无哀乐论》的审美思想还提出了几个观点：

(一) 情绪中的色调与动态有对应关系，但由于民族、地域、时代、个性等诸多因素影响，这种对应是相对的，有不确定的的一面，这就决定乐音运动所直接对应的，只能是情绪中的动态，而它于色调之间则确实存在着“均同之情可发万殊之声”，“均同之情”又可以引起“不同之情”的现象。

(二) 情绪是感情的表现形式，情感是感情的具体内容。情绪虽然也复杂多变，但是正如文中所说，可分为“喜、怒、哀、乐、爱、憎、惭、惧”等若干基本形态；情感则针对某一客观的具体事物而发生，又与人的主观的思想意识和评价有关，总是因人、因事、因时、因地而不同。而且，音乐的表现能力不能像绘画那样表现得那么形象、具体，欣赏者如果了解音乐作品的全部内容，就必须借助音乐以外的其他因素。

(三) 音乐所带来的哀乐的情感是来自于欣赏者自身，是“自以事会先遗于心，但因和声以自显发”则符合音乐鉴赏的实际状况。这说明作者对音乐欣赏心理有比较深刻认识，对音乐审美感受的特殊性也有比较深刻认识。

(四) 音乐能够引起欣赏者的情绪变化，是因为音乐能够用同样的情态和同样情态的旋律来表现一种情绪，音乐本身并没有自己情感情绪，但是它有自己特有的、不以人的主观意识为转移的客观规律。

(五) 作者认为，音乐的和谐性和音乐的音响所带来的美的感受，既是因为这种和谐的特性来自于天地自然，来自于“道”，更是来自于对音乐和谐性的重视和推崇，所以他认为“声音和比，感人之最深者也”。这就将对音乐的形式及其美感作用的重

视提高到空前的高度。

第四节 徐上瀛的音乐美学思想

徐上瀛，明末琴家，别号青山，娄东人。

《琴况》是作者所写的琴论专著，具有重要的美学价值。

作者在对古琴经过长期的研究和演奏之后，对琴的表现价值和表现状况作了深刻的研究，提出了琴所具有的二十四种不同的表现情况：“和、静、清、远、古、淡、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、肩、健、重、轻、迟、速、恬”等二十四况。有的学者认为其中每一况就是一个美学范畴，涉及到一个美学问题。《琴况》的结构和主题思想是以二十四况为基础，提出了一种况味，一种情趣，并将这种况味、情趣或者风格作为规范，作为美的标准，符合这个标准就是美的，而不符合这个标准的就是丑的，这就是作者为古琴艺术提出的审美标准。

《琴况》的主要内容是提出关于古琴的审美准则，但是也涉及古琴演奏美学问题，根据作者丰富的实践经验，提出了一套演奏美学思想。

（一）作者抓住了古琴演奏中的四个关键，论述了弦、指、音、意这四者的关系问题。作者认为，弦有客观属性，只能顺应，不能违背，因此指应当服从弦；但是在调弦时，必须由指来控制，所以说，琴音的道理不全在于指，又不能没有指，其关键在于奥妙全在于指。作者还说必须明音律，通音理，讲指法，善处理，做到指音相合，才能演奏出轻重缓急、悦耳动听的音乐和情调。

《琴况》还非常重视古琴演奏的意境，强调在演奏以前必须把握乐曲的思想境界，然后根据乐曲的意境来进行演奏。而意境主要是演奏者的思维观念，古琴的演奏效果就取决于演奏者的水

平，而演奏者的水平又取决于他的人品，人品与人的天性有关，可以通过陶冶和修养获得。

(二) 作者认为，在进行古琴演奏的时候，手指不能感到浮躁，否则琴的声音就会觉得杂乱无章，在上下变动指法的时候就演奏不出美妙的音乐。他说所谓美对音乐就是一种“至美”，就是纯粹、自然、美妙甚至达到“神妙”的地步，说明作者对演奏者技巧提出了更高的要求，即要求至精至巧，以至于“超乎技，入于道，成为天籁”。

(三) 《琴况》对所描述的古琴演奏的意境提出了以下特征：

1. 在演奏中有景，有境，但不在眼前，而在心中，不是形象，而是意象，所以是情景交融，意境相携，心物相合。

2. 演奏的意境，不在于表面，而存于细微之中、幽妙之中。

3. 古琴演奏意境有极大的感染力，因为它可以是一个无边无际的大海，其中有无穷的意趣，有无限的滋味，能够使人怡然吟赏，喟然赞叹，爱之不已，玩之不竭。

4. 古琴意境要达到“不可思议”、“可会而不可即”的程度。就是说，它只是能感受而不能捉摸，只能意会而不能言传思议。

(四) 《琴况》认为“气”与“音”息息相关，也能影响气质、气度，影响“意”的表达，所以“气”是“音”与“意”的中介，养气适候，养气以静神，才能使演奏的效果达到至善至美的境界。说明作者还进而认识到古琴演奏的各个环节，都与气功息息相关。

第二章 西方音乐审美与音乐

第一节 西方古代音乐审美与音乐的发展

一、古希腊和古罗马的音乐与审美

古希腊位于地中海东部，在巴尔干半岛南端，大致相当于现在的希腊范围。它是欧洲文化的发源地，其政治、经济和文化艺术直接影响着小亚细亚、北非、意大利和黑海地区。公元前十二世纪，爱琴海上曾经出现过以克里特岛为中心的文化。大体分为三个时期：荷马时代、古典时代、希腊时代。他们在哲学美学、自然科学、教育、文学、诗歌、神话、建筑、雕刻、绘画、戏剧、音乐各方面都取得了巨大的成就，对欧洲的艺术发展有着深远的历史影响，甚至对整个西方的文化艺术发展有着深远的历史影响。

音乐在古希腊人的社会生活中占有重要的地位。在希腊神话和传说中有许多关于音乐的动人故事。早在荷马时代就有着各种的劳动歌曲，例如丰收歌、放牧歌和纺织歌等等。用乐器作伴奏演唱的抒情诗歌，是公元前七世纪开始兴起的主要的歌唱形式。公元前六世纪中叶，在希腊盛行同歌舞相结合的抒情诗歌、庆祝胜利的庆贺歌曲和赞美神灵的歌曲。

古希腊音乐的兴衰、繁荣，涉及到政治、经济、文化各个领

域，不少哲学家、科学家和教育家都研究过音乐，发表过他们的见解。希腊的悲剧是古希腊文化艺术黄金时代的产物，是具有高度艺术价值的综合音乐艺术。希腊的悲剧和喜剧都是在露天剧场演出，可以容纳大量的观众。雅典曾经建筑能够容纳一万七千名观众的露天剧场。公元前一百四十六年，罗马消灭希腊，这个横跨欧亚的庞大帝国成为希腊和后世欧洲的文化艺术相衔接的中介，使古希腊文明在西方得到广泛的传播，直接影响着文艺复兴时期文化艺术的发展。从音乐审美意识方面讲，古希腊神话中反映的最早的古希腊音乐美学意识，往往和人类早期存在的神灵观和巫术观以及宗教观联系在一起。这是因为在这一活动中，音乐往往被认为具有最强烈的感染力，而最早的音乐审美意识，这是同这种活动相联系，并且由此产生出来的。曾经多次作为欧洲歌剧创作题材的古希腊神话中，有关于音乐家奥菲欧的故事，反映的是音乐的情感力量，这种情感力量之所以能够成为一种美，是因为它在本质上是人的情感力量的体现，是人通过音乐，在自己的对象中肯定了自身具有的深切的、真挚的情感力量，这实际上反映古希腊人关于音乐情感力量的审美意识。

古罗马建立在意大利半岛。公元前 753 年，罗马人在拉丁地区的一座小山上建立了最早的城堡，以此作为罗马人纪元的开始。公元前 73—71 年，斯巴达克领导的奴隶起义曾经震撼着整个罗马帝国。屋大维统治时期，罗马约有两个世纪相对的稳定时期。这个时期被称为罗马文学艺术“黄金时代”。音乐在罗马社会中占重要的地位，古罗马音乐是在吸收希腊和东方文明古国音乐成就的基础上发展起来的。罗马贵族把音乐看作是他们的奢侈生活中的娱乐品和装饰品，富有的权贵者都有由奴隶组成的乐队。在共和时代末期，罗马城市建设有可以容纳观众五~十万人之多的圆形剧场，在这里经常举行各种歌唱、乐器演奏比赛。公元前 330 年，罗马建立了新的首都拜占廷。由此在罗马帝国形成