

文化資料

(七)

中央人民政府文化部辦公廳編印

五三三十一號

目 錄

音樂美學問題（尤·克林列夫）	一
引論	一
音樂的本質	六
標題性問題	三
關於音樂的「不確定性」	元
音樂的音調與音樂的邏輯	四
音樂與語言	四
「美與真」、「美與善」	五
音樂的民族特徵	五
人民性與易解性	天
音樂藝術本質上的弱點和長處	空
結語	六

蘇聯的人民藝術館.....	古
蘇聯的兒童劇院（格·克里日茨基）.....	克
莫斯科大劇院的「奇蹟」（勒·科斯丁）.....	尖
俄羅斯藝術的寶庫（布·約根遜）.....	三
蘇聯當代作曲家簡介（一）.....	一〇

音樂美學問題

尤·克林列夫

現在是更大膽地推進蘇維埃社會、蘇維埃國家的理論，推進現代科學、倫理學、美學理論的時候了。

——阿·阿·日丹諾夫

引論

在今天，全面地、澈底地探討蘇維埃音樂美學的各種問題，已成為特別迫切需要而且刻不容緩的工作了。

深入地理解音樂，積極地推動它進步發展，不可能而且也不應該只是一些專家們的責任。要知道音樂也像其它任何一種藝術一樣，在我國是建立在最廣泛而民主的基礎之上的。蘇維埃音樂文化的這一重要特色，在蘇聯作曲家協會的章程中，明確地用以下的話表達出來：

「音樂藝術擁有巨大的感化力量，能够團結、聯合最廣大的羣衆，喚起他們高尚的思想和感情。它的使命，就是要積極參與共產主義社會的建設，用偉大的列寧斯大林的黨的理想，來教育蘇聯人民。」

全體蘇聯人民，對於蘇維埃音樂美學的真正成就，都是異常關懷的。吸引羣衆來參與頑強地、追根究底地探求音樂藝術本質的工作，這就是迅速地、最民主地解決我們音樂美學上各項問題的最好保證。

思想性，應該認為是藝術——包括音樂在內——底不可分割的範疇。不管過去、現在和將來，只要藝術存在一天，它總是以某種方式反映着人類社會的思想。藝術必要的品質——形象性——賦予藝術的思想性以一種特殊的形式，可以說這種形式就是造型性（*исобразительность*）與表現性（*выразительность*）的統一。任何一種藝術，不表現，就無法造型，不造型，也無法表現。藝術中造型和表現是不可分割的，因為思想、情感總是在形象中表現出來，而形象任何時候都不是一種消極的、與人類無關的對外在世界的抄襲。可是在一種藝術中，無論是造型的或者是表現的原則（在保持造型和表現的統一的條件下）都可以由一方對另一方佔優勢——因此才產生了主要是「造型的」藝術（如繪畫、雕塑）和主要是「表現的」藝術（如音樂、舞蹈）。可是在這兩種藝術的形象中都體現了思想內容。

由於階級社會中尖銳化了的敵對思想鬥爭的結果，產生了藝術的黨性。列寧說：「嚴格的黨性，是高度發展的階級鬥爭的伴隨者和結果」。

社會主義革命時代中階級鬥爭的極度發展，特別肯定了黨性的原則。

列寧指出：「無黨派性，這是一種資產階級的思想。黨性，是社會主義的思想」^①。
「針對着資產階級的風習，針對着資產階級的營利的做生意的出版業，針對着資產階級的文學上的地位主義和個人主義，「老爺式的無政府主義」和對利潤的追求，——社會主義的無產階級應當提出黨的文學的原則，發展這個原則，並且在儘可能更完備和完整的形式中實現這個原則」^②。

這裏必須注意馬克思——列寧——斯大林的黨性與一切以前存在過或現在存在着的各種黨性是根本不同的。布爾什維克黨是人類歷史中第一個徹底肯定了目的與真理、政治思想與科學之徹底統一的政黨。列寧還在「一八九四年的時候，就已在他的著作「民粹派的經濟內容以及斯特魯威底書中對它的批判」中，異常明確地強調指出：馬克思主義的黨性反映歷史發展的真實進程。引列寧的話來說，馬克思主義唯物論「包含了黨性，它叫我們在對一件事物作任何估價的時候，都必須直接、坦率地採取一定的社會集團的立場」^③。可是同時，馬克思主義者「比客觀主義者更徹底，他比較更深入、更全面地貫徹自己的客觀主義」^④。辯證唯物

① 「列寧全集」第四版，第十卷，五十七頁（「社會主義政黨與無黨的革命性」）。

② 「列寧全集」第四版，第十卷，六十一頁（「社會主義政黨與無黨的革命性」）。

③ 同上，第二十七頁（「黨的組織與黨的文學」）。

④ 同上，第一卷，第三八〇——三八一頁。

⑤ 同上，第三八〇頁。列寧批評斯特魯威的那種僅限於確認事實的客觀主義。

論是一種標誌着哲學思想史中的根本轉變的馬克思主義哲學，而同時也是一種徹底黨性的學說。「辯證唯物論是馬列主義黨的世界觀」，——這就是斯大林同志所提出的一個極度明確而又簡短的定義。

在我們為爭取蘇維埃現實主義音樂藝術，反對形式主義、世界主義和崇拜資產階級藝術的鬥爭中，黨性的原則具有極大的社會政治意義。

從以上所講的就可以看出，建立徹底的、在一切方面一切環節中都異常發展的、以辯證唯物論哲學為根據的、貫串着黨性的這樣一種蘇維埃音樂美學，是有着巨大的原則重要性的。

如果說我們的音樂雖然經過多年來的發展並且有了許多個別的成就，但仍然是蘇維埃藝術中一個在思想上和美學上都落後的領域，而它的成就比較起來也是極不足道的，那麼，這裏除了最主要的原因——資產階級頹廢思想意識的殘餘影響——以外，蘇維埃音樂美學的未獲發展也起了相當的影響。

當然，音樂在歷史上各種進步運動中的極大作用是大家知道的。農民和工人歌曲引導了羣衆為自由而鬥爭，歌劇也曾激起聽衆的心，引起政治遊行，交響樂給現代的各種思想和感情作了最高級的音樂概括。恩格斯就會經指出過（在「自然辯證法」中）路德教派的讚美歌

① 「聯共（布）黨史簡明教程」，國家政治出版局一九四六年版，第九十九頁。

② 「聯共（布）中央召開的蘇聯音樂工作者會議」，一九四八年莫斯科版，一三二頁，日丹諾夫發言。

和馬賽曲底巨大的思想性和歷史性意義。還有，我們可以回想到貝多芬的音樂在傳播他當代的進步思想上，以及蕭邦的音樂在表現波蘭民族解放鬥爭的思想上，所起的出色的作用。我們，格林卡、穆索爾斯基、鮑羅亭、李姆斯基—柯薩科夫底不朽藝術的繼承者，都很清楚他們的音樂在俄國社會的思想發展上所具有的肯定的意義，這種意義表現在「伊凡·蘇薩寧」的愛國主義英雄事蹟，「鮑里斯·戈杜諾夫」和「荷宛興那」的崇高的悲劇性，「魯斯蘭」和「伊戈爾公」的雄大而富於生趣的史詩，以及「白雪公主」的純潔而美妙的形象中。過去的音樂思想家們曾屢次地指出音樂底思想威力。

其中尤其是十九世紀俄羅斯進步音樂家——格林卡，奧多耶夫斯基，達格麥日斯基，謝羅夫，斯塔索夫，穆索爾斯基，居伊，柴可夫斯基等人，在應用進步的觀點來探討許多音樂美學上重要問題這一方面，曾作了很多貢獻。他們熱烈保衛人民性、民族性、現實主義等原則，不斷地證明音樂藝術底社會意義以及它底思想教育和道德意義。

大家知道，車爾尼雪夫斯基有一篇天才的論文：「藝術對現實的美學態度」，他在其中用唯物主義的觀點哲學地論證了現實主義美學的一般原則。這篇文章也談到音樂美學問題，肯定民間歌曲、「自然的歌唱」在音樂底形成和發展中起着首要的作用。

可是，儘管以往的進步音樂美學思想獲得種種巨大的成就，但敵對思潮之間的鬥爭卻並未終止。這裏應該特別指出，這種音樂中的現實主義方向與反現實主義方向之間的鬥爭，它底重要的原因之一，就是因為對音樂形象作美學分析是一件相當複雜的事。多少世紀來唯心論者就利用這種複雜性作為一個便利的藉口，來宣稱音樂是超現實的、離開具體事物的抽象

的藝術。

現在在蘇維埃音樂美學的面前，擺着一項極重大的任務，那就是：建立音樂本質和音樂形象的辯證唯物主義理論。

下面我試來簡要地談一談蘇維埃音樂美學的一系列重要任務。

音樂的本質

音樂美學（跟其他藝術底美學一樣）的基本問題，當然是藝術作品中思維對存在的關係問題。什麼是第一性的——現實呢還是音樂？音樂是現實在人意識中的反映呢，還是與現實無關的人類心靈的流露？唯物論對這一問題的回答是：現實是第一性的，音樂表現人對這個客觀的、存在於人類意識之外的現實世界的關係。而唯心論的回答是：音樂是第一性的，它底本質不是客觀，而是主觀，是人類底體驗和思想本身的表現。

當然，唯物論的答覆是正確的。但這只是唯物地解決了問題的一個方面，只是確定了存在先於意識這一事實。還須要從唯物論的立場來說明和瞭解問題的另一個方面——複雜的理論認識的方面。正是在這個問題上產生了成為許多世紀來討論和爭吵的對象的那些主要的、基本的困難。

唯心論的有害「傳統」是極為長壽的。甚至在今天蘇維埃時代我們還親眼看到關於音樂內容的爭論。甚至在我們國家裏還屢次聽到這樣的意見——說音樂藝術並無與外在世界的明確聯系，它只能表現一種不確定的心靈運動，或者是作為一種聲音的遊戲。這類意見是唯心

論的音樂見解的殘餘，其謬誤是顯而易見的，可是要澈底地駁倒它們，卻非要有許多證據才行。

很清楚，音樂是人類思維的一種，是藝術的一種，它不可能脫離一般的思維法則，脫離一般的藝術法則。任何思維、任何藝術的內容，都是通過思維着、感覺着、動作着的社會人對現實的關係而表現出來的客觀現實。

忽略外在的、客觀的現實世界的藝術，是不可想像的。因此，「人性化」了的（換句話說，通過人對現實的關係而得到表現的）客觀現實，也就是音樂的內容，正如它同樣是繪畫、雕塑、建築學、詩、舞蹈的內容一樣。

它們當中的全部差別，只在於這一種或那一種藝術各有其反映現實的特殊方法、意向、形式而已。

譬如，我們知道以前許多美學家曾認為建築藝術是完全抽象的，不依存於現實的。可是後來證明，各種建築形式（例如圓柱，柱頭，圓頂等等）從它們的發生源流上講都是與現實的原型（*прототип*），與現實的表象有關的。建築學是在自然環境的藝術體現這一基礎上創造出人工的人類生活環境。

現實是完整的並且是無限地多樣化的。每一種藝術的造型和表現手段卻多少是有限的。可是各種藝術底造型和表現手段的相對局限性，並不致於使它們底內容產生絕對的閉塞性。

● 例如，圓柱形式從樹幹產生，圓頂從對天頂的表象產生等等。

在說到各種藝術的特色時，同時也必須時刻注意到它們的一致性；一方面看到分別各種藝術的東西，另一方面也應該看到使各種藝術接近的東西。藉了聯想，藉了語言文字（這將在下面談到），藝術能够超出它們底造型和表現手段的限制。

當然，更重要的是要瞭解每一種藝術的局限性和它的基本特徵——就本文來說，是音樂的基本特徵。在許多美學理論中，都有過論證音樂藝術的本質這種嘗試。

譬如，以往的音樂美學宣揚一種音樂的「摹擬論」。這種理論說，音樂是以它的聲音來摹擬各種現實世界的現象。我們可以在古羅馬唯物主義者詩人蒂特·盧克里希亞·卡爾底著名哲學詩「物的本性」中，找到這種關於音樂的起源和本質的說法的典型例子：

「在人們能夠作出完整的歌曲

來娛悅自己的耳朵以前很久，

他們就已學會了用嘴

來模倣鳥兒清越的鳴聲。

而西風在蘆葦叢中的嘯叫，

第一次教會牧人去吹奏蘆管作成的牧笛」。

很多年以後，「摹擬論」在十八世紀法國啓蒙思潮的音樂美學中（例如在狄德羅、羅騷、康迪亞克、拉莫、格盧克、拉空伯、拉賽培德等人的見解中），獲得了很廣泛的發展。

譬如，狄德羅在「致拉莫娃」一信中寫道：「……什麼是音樂家所依據的，或者說歌唱所依據的模型呢？這就是語言——如果模型是活的而且是在思想的；或者是音響——如果模型是無生命的東西」^①。格盧克認為作曲家和歌劇脚本作家的任務是「摹擬自然」（參看他致「法蘭西通報」編者的著名的信）。按照熱心的標題音樂革新者勒緒厄的意見，「音樂首先應該表現和造型；它的最高目的是——摹倣」。

以後「摹擬論」得到了很廣泛的響應。這個理論有價值的一面，是在於它將音樂形象從屬於音響原型，將主觀從屬於客觀。就這個意義上來講，摹擬論毫無問題地是與形而上學的唯物論所發展的那種反映論相接近的。然而正因為如此，摹擬論就帶有形而上學唯物論的反映論所具有的缺點，那就是——美學方法上的直覺性和消極性，而這種直覺性和消極性，歸根究底講起來，是表現了十八—十九世紀間馬克思以前的西歐唯物論底資產階級局限性。

摹擬論將主觀融化於客觀中，而實質上，是流於否定藝術思維的獨立性，否定它的效能和它的概括作用。用列寧的話來講，形而上學唯物論的主要「不幸」，是「它不會把辯證法應用在Biedertheorie（即反映論——本文作者註），應用在認識的過程和認識的發展上。」^②

所以，摹擬論無疑地是有它強的一面的，它確定音樂形象對於現實世界的原型的從屬

① 德·狄德羅：「哲學論文選集」，一九四一年國家出版局聯盟出版，第二五二頁。

② 列寧：「哲學筆記」，一九四七年國家出版局聯盟出版，第三三〇頁。

性，試圖從理論上來論證一切協和音（euphony）範圍內的東西。但是摹擬論並沒有能够解釋和闡明現實在藝術形象中的改造，並且最後流於把藝術解釋成是一種現實的「代用品」。此外，摹擬論不了解或者不充分了解這樣一個事實，就是：音樂，雖然跟其他一切藝術一樣具有造型性和表現性的統一，但是它主要是表現的，而不是造型的藝術。

當然，我們不能說，摹擬論的擁護者否定音樂與情感世界的關係，否定它的表現的特性。剛相反，他們（尤其是狄德羅、康迪亞克、勒緒厄、羅騷）經常講到音樂的表現的一方面，講到音樂的效果表現。

但是雖然如此，「摹擬論」的擁護者對於音樂的表現性的本質是估計不足的，他們常常喜歡把音樂的表現性與它的造型性隔離開來，或者就是把表現性歸結在造型性裏面，認為前者只是後者的附屬性能。像我們在上面已經指出的，正是在這一點上表現了馬克思以前的唯物論的特色。馬克思以前的唯物論正確地說明了現實的第一性和音樂的第二性的問題，卻沒有能够指出人的思維的相對獨立性。

同時，摹擬論時常幼稚地把各種不同的感覺的性質特徵攪混起來。當我們講到現實在音樂中的反映的時候，不可避免地會產生以下的問題：既然音樂的材料是聲音，那麼音樂是否僅限於直接反映聲音，或者此外它也能够反映顏色以及其他東西呢？

「摹擬論」通常總是這樣回答：「是的，能够」，然後開出一些用音樂手段表現非聲音的現象的「藥方」來。譬如，羅騷在「音樂辭典」中斷定說：「音樂家有一個很大的好處，就是他可以表現聽不見的東西，而畫家卻沒有辦法表現看不見的東西……」見（「歌劇」一

章)。百科全書家莫勒萊在他的作品「論音樂中的表現」裏告訴我們怎樣「用幾段高而輕捷的旋律來表現閃電的光」，怎樣「用聲音的光芒來表現白晝的光芒」。後來作曲家們就時常運用一些音樂「隱喻」和假設類比——清亮的音表示光明，低濁的表示黑暗等等。但是像這樣一些「隱喻」和類比的表現力，是遠遜於直接反映聲音的音樂形象底表現力的。

有趣的是，各種不同感覺（首先是聽覺和視覺）的攪混被頹廢派的美學把它發展到了極點。大家都知道，在頹廢派藝術中隱喻思維大為興旺。我們在前期和後期的浪漫主義中，已經可以找到這種崇拜「各種感覺間的隱喻」的風氣的萌芽了。赫德曾寫到過「壯麗的星球之歌」（「夜」），勒瑙寫到過「發聲的月光之流」（「林中歌集」，第五卷）。在鮑德萊爾的作品中我們讀到過「像草地樣碧綠的芳香」（「書信集」），在弗蘭的作品中，讀到過發出鐘聲的「火」，以及「大聲慟哭的紅色地帶在海上顫動和熄滅」（「小溪口」）。我們還可以舉出巴爾孟特的一句很突出的話作為例子：「太陽用鐘聲照耀着」（「太陽的芳香」）。德布西的作品中充滿了「光的」標題和演奏記號。在斯克利亞賓的「光的聲音」（「普羅米修斯」），楚爾梁尼斯的「音畫」中，也同樣地出現一種固執的傾向，就是想拭去各種不同的感覺之間的界線（首先，眼睛和耳朵之間的）。這種傾向也侵入了藝術學，因此那裏也開始寫起和談起畫中的「顏色的和音」啊，音樂中的黑暗的和光明的「和聲色調」啊以及諸如此類的東西來。

儘管隱喻本身在藝術中有其無可爭辯的合法地位，然而我們不能不看到，一切企圖消滅各種感官知覺之間的界線的嘗試，都是絕無根據的。

馬克思在他的一部早期著作中，輝煌地發揮了唯物論先驅者們的思想，強調指出了各種感覺的特色：「某種物體，在眼睛中看來就跟在耳朵中聽來有不同的形狀，而眼睛的對象，與耳朵的對象也不是一樣的。正就是每一種本質力量的特性，形成這種力量獨有的本質，這就是說，也形成了它的物體化的特有形式，它的客觀的、實際的、活的存在」^①，以後生理學和心理學的發展，證實了馬克思的這一重要論點。是的，今天我們比以往任何時候都更清楚地知道，這一些感官的活動對那一些感官的活動都有或大或小的影響。但是各感覺器官相互作用的情形（譬如說，視覺對於與之同時的聽覺的影響），僅僅指出腦中的神經衝動的聯系，指出神經反應的完整性，而當然，並不廢除由於感覺器官對一定刺激物多少年來所形成的適應性而產生的種種特徵現象。明確地了解各種感官知覺的特徵，以及以它們為基礎的各種藝術的特徵，是十分必要的。對於研究者，這是正確的方法的必要條件，對於藝術家，也是現實主義的同樣重要的條件。

但是，讓我們回轉來談「摹擬論」吧。受歷史條件限制的造型的音樂美學的缺點，激起了表現的音樂美學的反動，後者不是把摹擬論放在首位，而是把感情論^②放在首位。

前者是法國唯物主義和感覺主義發展起來的，而後者是在德國唯心主義和浪漫主義的觀

① 馬克思、恩格斯：「論藝術」，藝術出版局，莫斯科，列寧格勒一九三七年出版，第四十二—四十三頁。
② 重覆一句，「造型的」和「表現的」這兩個名詞並不是包含了這兩種美學的全部本質，而只是指出它們決定性的特點。

點中得到了特殊的繁榮（如康德、黑格爾、叔本華、諾瓦利斯、霍夫曼、蒂克、利赫特和別的很多人）。

不能不承認，表現的音樂美學對造型的音樂美學的反動，在某種意義上講來是有益的，因為這種反動幫助克服了幼稚唯物論把主觀融化在客觀裏的觀點。在這兩種音樂美學派別的鬥爭的例子，大家熟知的馬克思主義的論點獲得了證實，這個論點說：在形而上學唯物論的時代，認識的有效性是被唯心論發展起來的。

但是雖然這樣，提出了表現的音樂美學來的唯心論引向了更危險的相反的極端。唯心論想在客觀主觀統一的基礎上建立音樂美學的嘗試並未成功，而僅止於把客觀融化在主觀中，把客觀現實融化在人類感覺中，融化在精神的「內在世界中」。

除了造型的和表現的音樂美學之外，還應當指出另外的兩種美學派別，它們並不企圖解決，而是企圖逃避分析音樂本質的困難，其中第一種憑藉於感性，第二種憑藉於邏輯本身。這兩種派別就是——享樂主義音樂美學和形式主義音樂美學。

享樂主義音樂美學認為音樂的本質是在於它所供給的感官享樂。這樣的美學倒並非是全無根據的，因為音樂對人的心理生理活動所起的愉快或是不愉快的影響，絕不是無關緊要的。可是享樂主義的音樂美學却是閹割了音樂的內容，把音樂藝術的享樂說成是音樂狂（МЕЛОМАХИЗМ）和「耳朵娛樂」。

形式主義的音樂美學應該算是享樂主義的音樂美學底對立者。前者企圖整個地仰給於感性，而後者却企圖整個地仰給於理性。可是兩者都同樣地否定音樂的內容。

形式主義的音樂美學（也像別的美學派別一樣），有其很長的歷史淵源。譬如，我們可以在畢達哥拉斯和畢達哥拉斯學派的見解中找到它的因子，他們認為數是物的本質，並且很突出地拿音樂來和數學相比擬。

稍後一點這類看法得到了很多的響應。譬如，賴布尼茲的有名的定義就是一個例子，這個定義說，音樂是「心靈所作的數學練習」。再後一點，在康德、薛林格、叔本華和其他許多人的美學系統中也出現了這種音樂與數學、與畢達哥拉斯的「宇宙諧和」中的各種抽象形象的對比。常常在許多專門的音樂理論學說中，也可以找到畢達哥拉斯的數的觀念的影響。

十九世紀時，形式主義的音樂美學提出了另外一種方向，它企圖或多或少地避免那種數的煩瑣哲學（如艾·蓋爾巴特，魯·齊麥爾曼等人）。自從艾·漢斯利克的「論音樂的美」（一八五四年）一書出版以後，形式主義的音樂美學大為風行。

漢斯利克的論點就是：音樂「無內容」，認為音樂中除掉音樂本身，除掉「動的音響形式」等等以外，就再沒有別的東西；他這種最惡劣而且有害的論點，後來得到各式各樣的形式主義者的贊同。

造型的、表現的以及享樂主義的音樂美學，都還有些有價值的東西，可是形式主義的美學就跟它們不同，它是一種澈頭澈尾地錯誤、惡劣的方向，這種方向實際上是引向取消美

● 這裏指的是音樂美學的數的觀念，至於數的計算在音樂音響學和樂器學等方面所起的有益的作用是無庸置辯的。