



音乐欣赏学 导论

INTRODUCTION TO STUDY
OF MUSIC APPRECIATION

柳 良 著

音乐欣赏学导论

INTRODUCTION TO STUDY
OF MUSIC APPRECIATION

柳 良 著

四川出版集团  四川文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据
音乐欣赏学导论/柳良著. —成都:四川文艺出版社,
2011. 8
ISBN 978-7-5411-3222-3

I. ①音… II. ①柳… III. 音乐欣赏—高等学
校—教学参考资料 IV. ①J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 145248 号

YINYUE XINSHANGXUE DAOLUN

音乐欣赏学导论

柳 良 著

责任编辑 宋 玥 (s86259303@163.com)

罗新笛 (124579598@qq.com)

责任校对 韩 华

封面设计 任 熙

版式设计 史小燕

责任印制 喻 静

出版发行 四川出版集团  四川文艺出版社

社 址 成都市槐树街 2 号

网 址 www.scwys.com

电 话 028-86259285 (发行部) 028-86259303 (编辑部)

传 真 028-86259306

读者服务 028-86259293

邮购地址 成都市槐树街 2 号四川文艺出版社邮购部 610031

排 版 四川胜翔数码印务设计有限公司

印 刷 四川嘉创印务有限责任公司

开 本 700mm×1000mm 1/16

印 张 13.25

字 数 206 千

版 次 2011 年 8 月第一版

印 次 2011 年 8 月第一次印刷

书 号 ISBN 978-7-5411-3222-3

定 价 25.00 元

版权所有,侵权必究。如有质量问题,请与出版社联系更换。

引 言

千百年来，音乐欣赏活动一直在音乐文化变迁中延续其历史，并广泛地与社会音乐活动及学校音乐教育中展开，它是人类音乐创造与实践活动的主要表现方式，为人们开辟了音乐审美和精神追求的重要途径。从音乐创造的实际情况来看，不管一个人的音乐才能多么突出，他欣赏音乐的能力往往要高于其他音乐实践的能力，因为聆听不仅是作为听觉艺术的音乐的进入渠道和评判依据，而且还是人类共同具有的基本音乐潜能，因此，聆听是音乐体验中不可缺少的关键因素和基础环节。古往今来大量的社会音乐欣赏活动，证明了聆听体验在人类音乐文化中的重要意义，不论是在演奏或创作时兼顾着进行听觉体验，还是专门通过聆听这种特定的感知途径来欣赏音乐，人们都离不开听觉艺术带来的审美感知活动，对音乐的欣赏已成为人类历史中有普遍意义的文化现象，在不同程度上影响和推动着音乐艺术和社会文化的发展。

从为数众多的作者所撰写的大量有关音乐欣赏的文章和书籍中，可以看出音乐欣赏所产生的广泛的社会影响。目前，音乐欣赏领域内的各类文章、著作等学术成果的数量已达到了相当的水平。中国知网（CNKI）上

提供的数据显示,从1980年到2010年的30年期间,发表的有关音乐欣赏的文章达到了2882篇,其中包括研究生论文近百篇。同一时期公开出版发行的中文类音乐欣赏书籍,也已达到千种左右。笔者曾于2010年11月,在美国肯塔基大学、印第安纳大学、芝加哥西北大学和纽约哥伦比亚大学的图书馆,搜索和查阅美国同期的音乐欣赏类书籍的数量,据不完全统计,也在千种以上。这些学术论文和书籍,大体上涵盖了与音乐欣赏的研究和教学相关的主要方面,反映出人们对这一音乐审美领域的浓厚兴趣和执著追求。

此外,音乐欣赏的重要意义还反映在欣赏教学活动的社会普及方面。自20世纪下半期开始,国内外的大、中、小学都陆续开设了音乐欣赏类课程。中国教育部于2001年颁发的《全日制义务教育音乐课程标准》(实验稿)和2003年颁发的《普通高中音乐课程标准》(实验稿),把“感受与鉴赏”或“音乐鉴赏”这样的音乐欣赏类型的教学内容放到了“内容标准”的第一位。曾任党和国家领导人的李岚清同志多年来身体力行所做的高校音乐普及工作,也直接促进了我国高校音乐欣赏教学的发展。与此同时,音乐欣赏课程还以讲座的方式向社会辐射,政府机关、企事业单位、电视广播传媒和社会音乐机构,常常举办不同形式的音乐欣赏讲座或开设系列化的音乐欣赏节目,从社会音乐文化的角度进一步拓展了音乐欣赏教学的范围和音乐欣赏活动的影响。

虽然我们已有大量的社会音乐欣赏活动和学校音乐欣赏课程,也取得了众多的研究成果,但音乐欣赏的学术性价值和学科地位却尚未得到充分研究和应有的确定。众所周知,音乐创造与实践的三个必要环节“创作——表演(演奏、演唱)——欣赏”中的创作和表演,已经获得学科性的地位,早已被专业院校列为重点学科进行了充分而深入的系统性研究。相比之下,作为音乐创造与实践第三环节的音乐欣赏,虽然同样重要而且具有更为普遍的社会影响,却还没有引起音乐专业研究领域的足够重视,未能做到体系化的梳理和归纳。例如,在各种专业论文和书籍中,还没有发现从学科性角度出发,对音乐欣赏领域做专业意义上的系统化构建的研究。已有的叙述和分析,更多集中于欣赏知识与欣赏事件方面,远未达到

“元学”所要求的原理性和本体性陈述的深度，也未能对它的历史、范畴和方法做整体系统化的探索与思考。无疑，音乐欣赏领域现有的理论研究水平，是与这一音乐创造活动的发展现状不相适应的。

理论研究的滞后，使得有关音乐欣赏方面的认识长期以来主要停留在主观经验层面，或者停留在音乐史、音乐美学等学科的衍生应用层面，以至音乐欣赏活动经常被认为是非专业性的音乐现象。例如，在学校音乐教育中，不少院校把音乐欣赏课程视为相对业余的课程——似乎谁都可以来教这门课程，导致教师的教学态度也经常流于随意和应付。当然，没有人会怀疑音乐欣赏不可或缺的重要性，但至今我们还没有把它真正作为一种学科性体系，与作曲理论、表演或音乐史等学科同等对待。

改变这一现状的措施，就是及时进行音乐欣赏的学科建设工作。德国音乐社会学家贝塞勒认为，欧洲自19世纪开始，有关音乐听赏的问题已发展为某种学术问题。首次意识到这一问题的德国音乐美学家里曼指出，音乐听赏并非只是被动地从听觉上接受声音，而且还是具有人类精神逻辑功能的审美活动。20世纪以来，赫尔姆霍茨的听觉生理学、费西纳和博克霍夫的实验美学、格式塔艺术心理学、接受美学、音乐解释学、音乐社会学等众多艺术理论，从不同角度不断推动着对音乐欣赏问题的探索和研究，也逐步地积累着音乐欣赏学科化发展的能量。我国的音乐美学家叶纯之，在20世纪80年代末出版的《中国大百科全书·音乐卷》中，已明确指出音乐欣赏有成为专门学科的趋势。

一个学科的建立需要多种理论与实践方面的准备，其中一个必要途径是撰写与学科建设相关的学术专著。通过专著的形式，我们能够全面地分析、梳理和归纳已有的学术成果，将零散的成果聚合成具有内在逻辑和有机联系的系统性理论，从而有利于促进音乐欣赏领域的系统化构建和本体性探索。客观地说，这样的学科性开发是一项非常艰巨的任务，需要付出巨大的努力。因为，音乐欣赏领域牵涉很多其他的学科，如音乐美学、音乐心理学、音乐史学、音乐技术理论、音乐社会学、音乐教育学、音乐传播学甚至音乐声学等众多领域。如何将这些相关学科中涉及音乐欣赏的内容融会贯通，以构成一个新的学科体系，如何准确地把握和解读这一体系

的深层结构内涵，将是充满挑战性的任务和长期的事业，当然也是充满艰辛的研究历程。

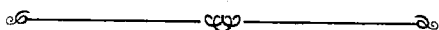
为此，本书的写作将以概述性和引导性的“导论”形式进行，目的在于首先为音乐欣赏的学科化进程打开一个突破口，做先期的学科框架论证，为后续的研究工作做引导性准备。鉴于这一思路，本书准备从以下几个方面先行构建音乐欣赏学的某种框架体系：结合美学探讨音乐欣赏的本质，结合史学描述音乐欣赏活动的历史，结合心理学分析欣赏行为的生理、心理基础，结合社会学考察欣赏中的听众和欣赏具有的社会功能，结合传播学了解欣赏所需的媒介和环境，结合教育学讨论实施欣赏教学所面临的问题，再从音乐欣赏本身出发研究欣赏的方式方法等。通过这样与多学科交叉做分类梳理和系统性的总结，可以对音乐欣赏进行有建构意义的学科认识，帮助我们初步勾画音乐欣赏学的学科轮廓。

写作本书的构想由来已久，原因之一是上述学科建设与实际的音乐活动现状不能匹配，需要尽快推动其学科化研究的步伐，以实现音乐艺术三度创造各环节并行发展的态势。同时，引发音乐理论界对该领域的关注，以带动更多的专家、学者对其进行全面深入的学科体系研究。原因之二是笔者在音乐欣赏方面从事了20年的教学与研究工作，深感这一方向有充分的学术积累、开阔的研究视野、丰富的实践经验和广泛的应用领域，已具备学科构建的要求，因此希望能为这一学科的创新性发展作出应用的贡献。从长远看，如果能通过系统化和理论化的研究，使音乐欣赏形成一个完整的独立学科，不但能对音乐艺术的发展和普及有积极推动作用，而且对人类的物质文明和精神文明建设也将添加特殊的动力和光彩。

柳 良

2011年初春于四川音乐学院

目 录



引 言	1
第一章 音乐欣赏的本质	1
第一节 音乐欣赏是音乐审美体验中的创造	3
第二节 音乐欣赏是主、客体在审美中交融的整体	6
第三节 音乐欣赏是感性与理性综合的认识过程	8
第二章 音乐欣赏的历史概观	13
第一节 中国音乐欣赏的历史概观	13
第二节 欧洲音乐欣赏的历史概观	19
第三章 音乐欣赏的生理基础	28
第一节 音乐欣赏的听觉生理系统	29

第二节 音乐音的听觉生理特征·····	32
第三节 音乐听觉的脑神经反应机制·····	36
第四章 音乐欣赏的心理基础 ·····	40
第一节 音乐欣赏中的感情色彩·····	41
第二节 音乐欣赏中的知觉意义·····	46
第三节 音乐欣赏中的想象力·····	50
第四节 音乐欣赏中的其他心理活动·····	53
第五章 音乐欣赏的方式 ·····	58
第一节 主动性与被动性的欣赏方式·····	58
第二节 单向性与多向性的欣赏方式·····	62
第三节 普及性与专业性的欣赏方式·····	65
第四节 与多种音乐类型相关的欣赏方式·····	68
第六章 音乐欣赏的听众 ·····	75
第一节 音乐欣赏的听众理论·····	76
第二节 音乐欣赏的听众类型·····	82
第七章 音乐欣赏的环境 ·····	87
第一节 音乐厅与歌剧院的欣赏环境·····	88
第二节 教学中的欣赏环境·····	93
第三节 其他的欣赏环境·····	95
第八章 音乐欣赏的媒介 ·····	100
第一节 现场欣赏媒介·····	102
第二节 存储设备欣赏媒介·····	104
第三节 其他的欣赏媒介·····	109

第九章 音乐欣赏的社会功能	112
第一节 音乐欣赏的审美功能	113
第二节 音乐欣赏的教化功能	116
第三节 音乐欣赏的启智功能	119
第十章 音乐欣赏的教学	122
第一节 培养倾听与多听的欣赏习惯	124
第二节 对音乐形式感知能力的培养	127
第三节 对音乐文化知识的掌握	131
第四节 对聆听曲目的选择	133
第五节 教学技术的运用	136
第六节 对教学效果的评价	140
后 记	144
附 录	146
[附录一] 中文音乐欣赏图书选目 (1980—2010)	
.....	146
[附录二] 中文期刊中音乐欣赏文章选目 (1980—2010)	
.....	165
[附录三] 第一届全国音乐欣赏教学学术研讨会论文目录	
.....	189
[附录四] 研究生的音乐欣赏论文选目	192
[附录五] 全国音乐教育论文评选中获奖的音乐欣赏论文目录	
.....	197

第一章

音乐欣赏的本质

欣赏 (Appreciation), 指的是“用心感受艺术作品, 并加以品尝了解之意”^①。但对音乐的欣赏 (Appreciation of Music), 情况并不简单, 还有其多方面的问题和特殊之处, 因为“像音乐这种不具实体而直接诉诸感觉的艺术, 欣赏时势必变成感情的或沉迷的, 很容易被作品表面所呈现的优美音质与卓越技巧所俘, 但真正重要的还是要用心去感受赋予音乐普遍性价值的精神之美”^②。鉴于对音乐艺术的欣赏会牵涉一些复杂的情况, 为更好地认识这一重要的音乐审美活动, 有必要首先对其定义和本质性内涵做一番梳理, 以便于我们找到一个合理的立足点去展开系统的学科研究。

有关音乐欣赏的定义, 在各类音乐辞典中有丰富的描述。在缪天瑞主编的《音乐百科辞典》中, 解释“音乐欣赏”为“通过对音乐的聆听, 引起听者自身在情感、审美、理智等方面的相应反应, 从而使音乐完成其社

^{①②} (日) 音乐之友社编, 林胜仪译, 《新订标准音乐辞典》, 莆田: 华美出版社, 1999 年版, 第 59 页。

会功能的音乐实践活动”^①。在《中国大百科全书·音乐卷》中，对该词条的解释为：“音乐欣赏，是以具体音乐作品为对象，通过聆听的方式及其他辅助手段，如阅读分析乐谱和介绍相关背景材料来领悟音乐的真谛，从而得到精神愉悦的一种审美活动。”^②英国牛津大学出版社的《新牛津音乐指南》认为：“音乐欣赏是20世纪经常被用来描述学习听音乐的专用术语。它不仅包括对音乐的聆听兴趣，还包括超出聆听之外的、有助于理解和认识音乐的知识。”^③

在许多相关的音乐理论书籍中，也对“音乐欣赏”作了定义。在叶纯之、蒋一民所著《音乐美学导论》中，认为：“音乐欣赏是听众对音乐作品的具体掌握和评价的审美活动，它是一种再创造，在欣赏过程中，人们对音乐的本身得到一种认识，发生一定程度上的共鸣，产生审美愉悦，从而满足自己审美要求。”^④在张前、王次炤所著的《音乐美学基础》中这样定义：“音乐欣赏，顾名思义，就是欣赏者通过听觉对音乐进行聆听，并从中获得音乐美的享受、精神的愉悦和理性的满足的活动。”^⑤

从以上种种对音乐欣赏所作的定义和解释中，可以看到目前对音乐欣赏这一审美体验活动的大致概括。应该说，音乐欣赏活动涵盖范围十分广泛，从培养普通大众对音乐的兴趣爱好的教学活动，到专业音乐人士的技术性聆听，都离不开音乐欣赏。在欣赏活动中，既需要突出聆听的重要性，以积累音乐经验，也需要逐步扩大音乐文化视野，丰富自己的音乐知识，还可以通过音乐欣赏，提高音乐听觉能力和音乐想象力，进而提高对音乐的理解能力。

由音乐欣赏的定义而来，不难看出这一审美活动具有以下三个重要的本质特征：其一，与创作、表演一样，是重要的音乐创造活动；其二，其中包含着欣赏主体与形式客体的紧密关系；其三，是感性认识与理性认识

① 缪天瑞主编，《音乐百科辞典》，北京：人民音乐出版社，1998年版，第727页。

② 中国大百科全书出版社编辑部编，《中国大百科全书·音乐卷》，北京：中国大百科全书出版社，1989年版，第815页。

③ *The New Oxford Companion to Music, Volume 1*. Oxford University Press, 1983. 95.

④ 叶纯之、蒋一民著，《音乐美学导论》，北京：北京大学出版社，1988年版，第228页。

⑤ 张前、王次炤著，《音乐美学基础》，北京：人民音乐出版社，1992年版，第224页。

共同作用下的认识综合体。以下将对音乐欣赏这三方面的本质特征逐一作具体分析。

第一节 音乐欣赏是音乐审美体验中的创造

“欣赏”的内涵主要就是审美的内涵，其中包括了由生理基础、心理基础以及精神创造等多方面因素构成的体验性整体或范式。音乐欣赏通过音乐性的聆听及相关的参与活动，获得某种音乐的感受体验，同时还有伴随而来的对艺术的品味以及后续的评价，由此构成音乐性的聆听体验，即在审美态度下，对音响进行的审美反应、审美观察和审美判断。虽然人类制造声响的范围可以涵盖一切人工所为的形式，但我们通常所说的音乐欣赏，主要还是对“音乐音”^①的审美体验，或者如贝尔^②所说的“有意味的”音响形式。

欣赏音乐的时候，欣赏者所进行的审美体验，实质上是分享另一个人所希望表达的意境。美国马里兰大学的邬里希认为：“这种共享往往为人带来生命中最有意义的时光，因为它满足了一种人类最深沉的需要——交流。”^③音乐欣赏带来的审美体验是一座沟通人与人之间内心世界的桥梁，它使听众有机会分享不同聆听者之间的情感或观念，特别是可以分享音乐家所体会到的意境。伟大的音乐家往往能深刻而敏锐地捕捉到人类丰富的心灵感受，然后再把体会到的深远意境用某种音乐符号结构表达出来。我们在与之分享的同时，也就获得了相应的精神升华和高质量的人生体验。

而更有意义的是，在音乐欣赏的审美体验中，还包含着欣赏者充分的创造性意味。现代音乐美学发现，“音乐作品的意义不是一成不变的，而是在理解和欣赏的过程中不断生成、变化的，因此，音乐欣赏者不是作品

① 参看（日）渡边護著，张前译，《音乐美的构成》，北京：人民音乐出版社，1996年版，第69页。

② 克莱夫·贝尔（C. Bell, 1881—1964），英国美学家，在其著作《艺术》中提出“有意味的形式”一说，即艺术的形式带来了与自然不同的审美感情，这种只可意会、不可言传的美感就是他认为的艺术中的“意味”。

③ （美）霍默尔·邬里希著，汪育理、康绿岛译，《音乐欣赏》，台北：全音乐谱出版社，1974年版，第3页。

被动的接受者，而是作为创造性的主体，在音乐意义的生成过程中发挥积极的作用”^①。作为音乐三度创造的环节之一，欣赏与创作、表演都是音乐创造过程中不可或缺的要素。一般来说，我们会更容易注意演奏者，因为要有演奏者音乐才能听得到。欣赏者与作曲者处于音乐创造过程的两极，这两个因素是音乐创造活动缺一不可的，而音乐欣赏更是音乐实践的最终目的。正如张前所说：“音乐创作与表演活动归根结底都是以欣赏者为对象，供给人们欣赏的。如果没有音乐欣赏，音乐创作和表演也就从根本上失去了它们存在的意义。”^②

作为三度创造中的最后一个环节，欣赏者的主动性创造能力或主观能动性丝毫不亚于前两个创造环节。如果说在艺术中，是如布洛^③所言的“距离产生美感”，音乐因为对生活现实原型的依赖度最小，与现实世界的距离最远，使得欣赏者对其进行理解时，带来了相对突出的多义性、多解性问题，从而具有产生更为多样性美感的潜能。由于音乐作品中潜在的美的认知结构比文学或其他艺术有更多的不确定性，或者说显示出更强的模糊性或空筐性^④，这就为音乐的欣赏者留下了非常充分的、不可言尽的创造空间。因此，在音乐审美活动中，欣赏者通常拥有相对丰富的想象空间、充裕的思考余地和更多的创造机会。

以上世纪接受美学和音乐解释学的观点，一部作品的存在必须包括欣赏者在接受过程中的意识行为，因为“未被阅读的作品仅仅是一种‘可能的存在’，只有在阅读过程中才能转化为‘现实的存在’……在姚斯看来，作品的意义来源于两个方面：一是作品本身，一是读者的赋予”^⑤。而且，“欣赏者不只是被动地接受由作品文本（由作曲家谱写的原始文本与经表

①② 张前著，《音乐欣赏、表演与创作心理分析》，北京：中央音乐学院出版社，2006年版，第8页。

③ 爱德华·布洛（E. Bullough, 1880—1934），瑞士心理学家、语言学家。1902年任英国剑桥大学教授，1912年于英国心理学杂志第五卷第二期发表《作为艺术的一个要素与美学原理的“心理距离”》一文，提出“心理距离说”，认为距离是审美的前提和条件。根据布洛的观点，在审美活动中，只有当主体和对象之间保持着一种“恰如其分”的“心理距离”时，对象于主体而言才可能是美的。

④ 赵晓生从佛学角度对艺术的“空筐性”作了分析，可参看赵晓生所著《走进音乐》，上海：上海音乐出版社，2000年版，第214—216页。

⑤ 胡经之、王岳川主编，《文艺学美学方法论》，北京：北京大学出版社，1994年版，第344页。

演家再创造的音乐音响的第二文本)所提供或传达给他的某些东西,而是要积极主动地用自己的想象来加以填补、充实,从而最终来构成或实现一部作品”^①。此外,“艺术作品不是在接受之前就已经完成了封闭式的存在,而是将其自身未完成的开放式物态留给了接受者。”^②也就是说,公众不是消极被动地接受艺术作品,而是积极地参与作品价值的完成。

德国美学家姚斯甚至“从接受历史的角度去理解艺术作品……后现代主义有时把公众放在创作主体的地位予以解读……”^③波兰现象学派的美学家茵格尔顿也指出:“人们在音响实体影响下所产生的感觉,是在欣赏者的意志中所产生的心理性东西。它与欣赏者所听到的那个音乐实体,即音乐作品是不相同的两个东西。”^④实际上,今天我们欣赏到的作品并没有真正的原创意义,所谓的“古典”、“经典”音乐,其实都是现代的古典,原来作品中的含义要么被扩大了,要么被缩小了,总之,被欣赏者改造了。所以,接受美学认为:“作品的历史生命依赖于读者的参与。”^⑤

由于音乐理解的不确定性和多义性特征,对音乐(特别是纯音乐)要给出某种一致性的、统一的解释往往是非常困难的。即使音乐家本人给出具体的作品内容解释,要求听众按图索骥地去欣赏,但聆听者也未必就一定会那样去理解或获得那样的体会,换言之,欣赏者总是有着自己的种种精神创造。现代作家赵丽宏^⑥曾详细描述过亲历的一场交响音乐会:“那场音乐会演奏的是瓦格纳的歌剧《汤豪瑟》序曲。侯润宇用他那根小小的指挥棒,挑出了惊天动地的声音。我在音乐中闭上眼睛,想透过轰鸣的旋律寻找《汤豪瑟》中的人物,然而我失败了,我眼前既无走来朝圣的信徒,也没有舞出妩媚的仙女,那坐在盛宴上放歌豪饮的英雄更是无影无踪。我在音乐中感觉到的是丝毫不相干的一种景象。被轰鸣的旋律簇拥着,我仿佛又走到了20年前常走的一道高耸的江堤上,灰色的浓云低低

① 高为杰著,《音乐名作赏析》,长春:吉林音像出版社,2002年版,第99—101页。

②③ 陈新坤著,《从顺从到冲突——论20世纪以前欧洲音乐与接受者的关系》,载《中央音乐学院学报》2002年第4期。

④ 王微著,《如何从美学上认识音乐欣赏的本质》,载《音乐生活》2006年第5期。

⑤ 张思齐著,《中国接受美学导论》,成都:巴蜀书社,1989年版,第61页。

⑥ 赵丽宏(1951—),中国当代诗人、散文家,著有诗集《珊瑚》、散文集《岛人笔记》等。

地在我的头顶，眼前是浩瀚无际的长江入海口……巨浪一个接一个轰然打到堤壁上，又被撞成水花和白雾，飞漂到空中，飞溅到我身上……浓重的铅色的云开裂了，露出了缝隙，一道阳光从缝隙中射进来，射在起伏的水面，波浪又把阳光反射到空中，我是在一片光明的包围之中了……”^①从中可以看到欣赏者的多义性理解与音乐家的原创性描写之间的差异，也可以看到音乐接受者的再创造活动。

因此，接受美学和音乐解释学的理论都认为，应当把对一部音乐作品的理解交给各个不同的欣赏者，由他们的意识去分别对待和处理，这样才符合艺术欣赏的事实和规律，也才是合理的。谢嘉幸曾指出：“与其说当代解释学促使了美学研究从以作者为中心和以作品为中心转向了以读者为中心，不如说当代解释学确立了接受之维，令一元的解释主体，扩展为多元的解释主体，既恢复了读者作为解释者之一的主体地位，又提供了从接受角度来对作者的创作进行考察的可能性，以此恢复（原本被断裂了的）历史发展的连续性，恢复了继承与发展的辩证统一。”^②由此来肯定音乐欣赏的三度创造为音乐内涵的艺术性拓展和创造性开发所作出的贡献，也更清楚地阐明了音乐审美创造的客观规律。

第二节 音乐欣赏是主、客体在审美中交融的整体

从本质上讲，音乐欣赏不但是音乐审美中的三度创造，还是由聆听主体与形式客体相交融的关系构成的整体。二者在审美观照中交互作用。凡属审美观照意义上的主体对音乐形式的聆听或音乐接受，就是我们一般意义上所说的音乐欣赏。

音乐欣赏活动离不开聆听主体和形式客体的辩证关系，聆听主体和形式客体一起构成了审美关系。何为主体与客体？音乐欣赏中的聆听主体就是音乐审美活动中的审美主体。作为一个主体性存在的人，有各种不同的

① 林非主编，《话说音乐》，成都：四川文艺出版社，2000年版，第273页。

② 谢嘉幸著，《音乐的“语境”——一种音乐解释学视域》，载《中国音乐》2004年第4期。

身份，审美主体是人类多种身份中之一。但是，审美主体的标志，不在于你是否具有一定审美条件，也不在于你是否置身在具有一定审美属性的对象面前，而在于你是否与对象产生了审美关系，并进入了具体的审美状态。如果怀着审美的态度，通过审美感知，把自己的身心投入到具体的欣赏活动之中，展开丰富的想象，使情感受到激动，理智受到启迪，精神上得到充分的愉悦和满足，如此才算得上是一个真正的审美主体。换言之，只有那些既有审美需要，又有审美能力并进入审美状态的人，才是审美主体，才有真正的审美意义。

“审美客体”与“审美对象”来源于同一个术语“Aesthetic Object”，因此在现行的美学理论中，“审美客体”与“审美对象”两个概念可以相互替换，没有根本的区别，它们所指的都是在审美活动中与审美主体产生关系的被观照事物。可以说，出现于审美活动中的审美客体其实“是一种形式客体，它区别于物质实体性存在的日常客体”^①。

从审美关系来看，聆听主体与形式客体是辩证地相互依存的，没有客体的存在，就没有主体的存在，失却一方，整个审美活动系统也就无法成立。因此，接受美学认为，一部艺术作品的存在形式在于欣赏者与作品的关系之中。合理存在的艺术欣赏活动都是欣赏者主体与作品客体同一的活动，“欣赏”就意味着主、客体的充分交流和作用，二者你中有我，我中有你，互相制约，互相依存。

没有能脱离作品形式而独立进行审美的欣赏者，所以单纯的审美心理分析最终会走向非艺术感的状态。也没有能忽视欣赏者的作品美感展现，因此单纯的艺术作品不是一个真正的、活的审美文本，只有当欣赏者出现，才启动了这个艺术作品的艺术魅力展示过程。并且，从来就没有绝对的作品的审美价值，这需要欣赏者的相对的认识和解释，因此作品的艺术性还依赖于欣赏者的审美判断。而欣赏者的情感投射或移情活动也必须借助优秀的艺术作品。欣赏者对音乐作品的依赖，使得充分的欣赏满足感首先要建立在恰当的、符合审美期待视野的艺术作品之上。作品改变了和

① 董志强著，《审美客体与审美对象》，载《哲学研究》2002年第10期。