

中央音乐学院图书馆藏书

书号	G1.0/ ZCQA31
总记登号	142387

G1.0

音乐美学

何乾二、叶琼芳等译

中国文联出版社

音乐美学

——外国音乐辞书中的九个条目

何乾三 叶琼芳等 译

中国文联出版社

音乐美学 何乾三 叶琼芳等 译

中国文联出版社出版

(北京建国门内子河10号)

新华书店北京发行所发行

中国文联印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 4.5印张 93千字

1984年11月第1版 1984年11月第1次印刷

印数：1——12,000册

书号：8355·167

定价：0.77元

编者的话

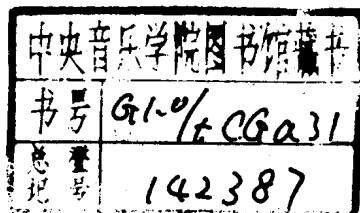
音乐美学是美学的一个分支。二百年前，1784年，德国音乐学者舒巴尔特把“音乐”与“美学”这两个术语结合起来，产生了“音乐美学”这一术语。而有记载的音乐美学思想的论述，则可追溯到古代。

音乐美学是系统音乐学中一门带头的学科。为了在我国音乐院校开设这门课程，以及对该领域科学研究的需要，1978年以来，中央音乐学院和上海音乐学院的一些同志曾陆续翻译了一些音乐美学著作、论文和资料。现将其中从日、美、英、西德和苏联音乐辞书中选译的音乐美学条目编汇成册，便是呈献在读者面前的这本《音乐美学》。

通过这些条目，读者可了解国外美学家对音乐美学的对象、方法、历史和现状研究的概况。相信大家会用正确的分析态度去阅读这本小册子，作为研究音乐美学时的参考。

书中条目的次序是按语种排列的。

杨 尧



目 录

编者的话.....杨 洗

音乐美学

——日本《标准音乐辞典》..... 1

〔日〕神保常彦 著

张 前译 金文达校

音乐美学

——日本《新音乐辞典》乐语篇..... 9

〔日〕野村良雄 著

张 前译 金文达校

音乐美学

——美国1972年版《哈佛音乐辞典》.....15

〔美〕威利·阿佩尔 编

何乾三译 张洪岛校

音乐美学

——美国1956年版《国际音乐与音乐家百科全书》.....20

〔美〕玛丽恩·鲍尔 著

叶琼芳 译

音乐美学

——英国1980年版《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》……36

〔加拿大〕斯巴肖特 著

叶琼芳 译

音乐美学

——西德1955年版摩塞尔《音乐百科辞典》……80

〔西德〕摩塞尔 著

廖乃雄 译

音乐美学

——西德1976年第12版《里曼音乐百科辞典》……85

〔西德〕古尔力特 编

廖乃雄 译

音乐美学

——西德1961年版音乐百科辞典

《音乐的历史与现状》……89

〔西德〕汉斯·海恩茨·德列格 著

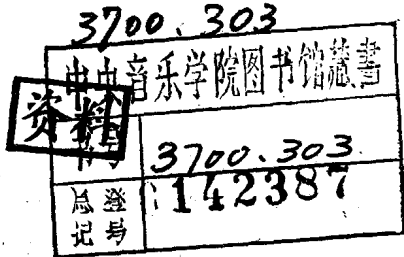
俞人豪 译

音乐美学

——苏联1982年版《音乐百科全书》……120

〔苏〕T·B·柴列德尼琴柯 著

杨 洸 译



音乐美学

——日本《标准音乐辞典》

〔日〕 神保常彦 著

张 前 译 金文达 校

音乐美学，作为关于音乐的美学方面的研究，与一般美学相对而言，可以算是一种特殊的美学。另一方面，当人们把音乐学按体系和历史进行划分时，则又可以将音乐美学看做是按体系划分的音乐学中的美学部门。但不论怎样划分，音乐美学都是以美学的态度来解决音乐中美学问题的学术工作的总称。正如美学中有各种不同的倾向一样，音乐美学中的倾向也是形形色色的。所谓美学的问题，是指美的基本结构、美的实际形态，和把它们贯穿起来的美学逻辑和美的存在方式，以及艺术的本质与价值、支配艺术创作与欣赏的美学原则、风格问题，等等。所谓美学的态度，则是指对于这些问题给予理论方面的关心，找出他们科学上和哲学上的根据。如果关于什么是美学的问题和美学的态度，可以这样概括的话，那么也就可以说：音乐美学是以如上所说的美学姿态来研究音乐的一种学问。

音乐美学大体上有哲学的音乐美学、心理学的音乐美学

154

与社会学的音乐美学之分，但只要目的在于找出音乐得以存在的根本依据，无论采用的是哪种方法，都可列入音乐美学之中。因此，自从音乐美学于19世纪下半叶建立以来，虽然实际上具有心理学倾向的研究著作很多，但是作为音乐美学本来的特色，应该说主要还是在哲学性方面。因此，过去往往把音乐美学称做音乐哲学，并不是没有原因的。不能因为是哲学，就和音乐学的其他部门相脱离。相反地，只有在把其他部门的研究成果作为辅助知识，充分地加以参考之后，才能取得有成效的、可靠的成果。特别是，掌握音乐技术理论知识并对史学与社会学提供的事实有所理解，则既可避免容易出现的美学推理上的抽象性与逻辑的缺陷，又可密切联系现实的音乐并扩大视野。另一方面，音乐史学和音乐社会学在方法论上也要求有美学修养。同时，在狭义的音乐理论方面，如果一直深入探讨到乐曲的美的结构原理的话，也自然要和美学联系起来。不仅如此，在实际的演奏、作曲和评论过程中的每一瞬间，可以说都要作美学上的处理。这样一来，在活的音乐当中，其本身就理应经常包含着美学的因素。作为音乐美学来说，可说是把这种处于半无意识的、潜在状态的美学问题有意识地显现出来并加以理论化。在实际的音乐家、狭义的音乐理论家、评论家、诗人和文学家的著述中包含着很多值得重视的卓越的音乐思想，对于音乐美学来说，这也是不可忽略的。这是因为，它们在学术上虽不能说很完美，但其体验却是很丰富的缘故。特别是，实际的评论与美学有十分紧密的关系，评论可以预先想到美学的问题，而美学也甚至含有某种意义上的评论性质。但是，美学是把学术上的认识作为目标的，它虽然也把评论的原理当做

课题，但涉及各个作品的具体的评论，并不是它本来的任务。它应该经常从原理上和整体上深入探讨音乐的意义与本质，并进而研究一般原理在具有个性的各个作品中如何被具体化的问题。因此，象莫塞和菲莱勒那样，由于每部作品都可以有个别的美学，而过分强调“部分美学”（Teilästhetik）是成问题的。有的音乐学家或音乐史学家不一定把音乐美学作为自己的专业，但他们关于美学方面的意见也是非常宝贵的。例如，古尔利特、贝塞勒、勃鲁梅、维奥拉等就是这样的。可以到具有高度哲学修养的音乐家或具有内行的音乐修养的哲学家当中去找理想的音乐美学家，但他们在实际上往往不是容易偏于哲学就是偏于音乐。

上面主要说明了关于音乐美学应有的课题与内容，现在，有必要对过去到现在的音乐美学思想的变迁作一下历史的回顾。音乐美学这个名称最早见于舒巴尔特（Ch.F.D. Schubart, 1739—1791）的《论音乐美学思想》（Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst）（1806年出版）。但这本18世纪末所写的书，并没有上述那样带有美学探讨的内容，而是一本音乐通论式的著作。很多名符其实的音乐美学专著，是在19世纪下半叶以后出现的。在用英文或法文写的书籍当中都可以看到这种程度的著作。

音乐美学这个名称虽然是在18世纪后半叶确立起来的，但音乐思想却和一般美学思想一样，可以上溯至古希腊。把声音的魅力作为巫术而用于医疗的原始时代的“声音的魔术观”（Magie der Töne），虽然还算不上什么音乐思想，但它作为极端强调声音的功能性的一种见解，也受到了重视。被称为最早的音乐思想的“和谐的认识论”（Noetik der Har-

monie)，是属于以毕达哥拉斯为代表的希腊学派的思想。按照这个认为“数”是万物的基础的学派的哲学，凡是受到作为“数”的秩序的“和谐”所支配的事物，均称之为音乐。这样，音乐的概念就显然扩大了。天体的秩序、身心的秩序和现实的音乐均在“和谐”这个名词之下被称做音乐。自阿尔基达斯基起，音乐被当作与算术、几何、天文相并列的数学方面的姊妹学科，变成在中世纪大学中被定为重点学科（artes liberales）的开端。按照这种见解，现实的音乐作为感性的东西来说，当然没有什么问题。但是它直截了当地道破了音乐中存在着秩序，指出了自然的法则本身，同时也是艺术的法则，这是有很大意义的。浪漫派的谢林格（A. Schering）也曾有过与此相似的观点，而现代的H.凯塞则更是到现在依然墨守着毕达哥拉斯主义。冲破了毕达哥拉斯的音乐观，站在感性立场上的，是亚里士多德的音乐观（Ästhetik der Tonkunst）。他着眼于现实的音乐，否定了天体的音乐。但因他从心理效果的角度出发，把乐音与乐音的运动，同心情的活动视为同一种东西，从而认为每个乐音都有自己的特定感情内容（ethos）。这就是后世称之为“感情内容说”的一种感情表现的美学。亚里士多德和柏拉图同样，也是从教育观点出发对音乐进行评价的，但他以比后者更宽容的态度，承认作为高尚娱乐的音乐与音乐的感情净化（Katharsis）的效果。柏拉图的音乐思想，介乎毕达哥拉斯与亚里士多德之间的地位。亚里士多德的感性论观点，为他的高足阿里斯托克森所继承，并进而开辟了通往具体地掌握音乐现象的道路。但由于古代末期只强调了音乐的主观性与娱乐性，故而不相信它具有人生的意义。另外，还兴起了

一种以数为象征的、强调音乐神秘性的思想，后来过渡为中世纪的神学的音乐观。

毕达哥拉斯的数和谐论体系的宇宙主义音乐观与亚里士多德的感情内容说体系的人文主义音乐观在中世纪依然是两根支柱，但被加上了神学色彩。即使在值得重视的奥古斯丁的音乐观里，数论的倾向也是很强的。随着愈来愈临近文艺复兴时期，从实际的音乐教育方面出发，对音乐实践的自觉性开始萌芽。而一进入文艺复兴时期，这种倾向就被与诗和修辞学联系起来，感情内容说体系方面便开始占据优势。然而，数和谐的体系，在这期间仍未中断。即使到了17、18世纪，情况依然大致如此。以马泰松为顶峰的所谓情绪说(Affektenlehre)，把音乐和修辞学当作姊妹关系，而且把不用语言、只用音乐说出人类的情绪作为音乐的目的。这种情绪说，在当时的理论家与作曲家中间也流传开来，但它后来在19世纪中叶受到了汉斯立克的彻底驳斥。然而，即使不待汉斯立克出现，情绪说也面临衰微的命运。那是由于浪漫主义已经兴起的缘故。因为，受到启蒙时期理性主义支持的情绪说，在以超理性主义为特色的浪漫主义之下，已经失去了支持。浪漫主义音乐观的特色，可以说就在于从音乐中发现梦幻般的气氛。例如，瓦肯洛达便把音乐说成是从彼岸的世界传来的天使般纯洁的艺术。把这种形而上学式的气氛美学做了哲学性的阐述的，便是叔本华的著名的音乐论。它把音乐捧为世界终极的直接反映，是其他艺术所不可比拟的、绝对化的东西。在文艺复兴与17、18世纪，音乐是被当作一种感情的语言而放在现实的语言范围内加以考虑的。而浪漫主义则把音乐当作是从语言终结的地方开始的东西，从而使音乐

远离了语言。但其中却有无限的气氛在萦绕着。当需要清除这种情绪性并客观与冷静地考察音乐的时候，汉斯立克的纯粹主义便应运而生了。汉斯立克认为，音乐与18世纪式的具体的情绪或浪漫主义的捉摸不定的气氛并无本质上的联系。他只想从音乐思维所产生的乐音的运动形态当中去发现音乐所特有的美。这是一种与感情内容说相对立的直观形式说。这种偏于形式的学说引起了感情拥护派的强烈反对，在浪漫主义时代的当时来说，也是理所当然的。安姆勃洛斯、豪塞格是感情拥护派的代表。其后，就形成了形式与内容之争。19世纪后半叶就是在这种争论声中渡过的。可是，这个时期也正是实证科学勃兴的时期，不久之后，这种科学倾向也影响及于音乐美学。因此，音乐美学也采取了比以前更为现实的、客观的态度，变得更加接近于音乐理论；而且，分析的方法也变得有科学性了。里曼（H. Riemann）是这个向20世纪过渡时期的倾向的代表人物。他虽然折衷地承认了音乐的表现性，但由于他是把重点放在作为表象的形式方面，因而并未能与克列契玛尔（A. Kretschmar）的以近代科学形式复活的情绪说联合起来。里曼和克列契玛尔虽然都曾求助于心理学，但是，随着旧的要素心理学让位给作为新的形态心理学和作为新哲学的新康德派，以及现象学与人生哲学，音乐美学也要求具体化，要求更忠实于对作品的体验。结果，便产生了被称为能量说的一种即物性的音乐观（如申克〔H. Schenker〕、哈尔姆〔A. Halm〕、库尔特〔E. Kurth〕、梅尔斯曼〔H. Mersmann〕等）。谢夫凯（R. Schäfke）命名的这种能量说，把音乐视为乐音内在的紧张与弛缓的一种力度上的有机展开，而去追求纯音乐性质的东西。于是，作

为19世纪中心问题的形式与内容的对立，便过渡为自律与他律对立的观点。过去被看做是形式美学的代表者的汉斯立克，这次又被视为自律主义美学的创始人。加茨(E. Gatz)按自律与他律的观点，对康德至库尔特之间的德国音乐美学学说进行了分类与整理，他把自己说成是汉斯立克的继承人。另一方面，把克列契玛尔的学说加以改造和发展了的谢林格的音乐象征论，经常把音乐以外的、诗歌式的东西当作音乐内在的东西来看待，所以是倾向于内容主义的。(第二次世界)大战后，时间论的观点得到了加强，取代了力度的概念，能量说中所缺乏的哲学倾向在音乐美学中也复活起来。斯布钦斯基，特别是勃路莱(G. Brelet)女士的著作《音乐的时间》(1949)就是在这种潮流中出现的。他们的观点超越了能量说，一边紧密结合音乐体验，一边以内在的形而上学方法发现了自律性的音乐的时间，因而依然属于自律主义体系。斯特拉文斯基、皮盖(J. C. Piguet)、玛尔塞尔、维阿尔(J. Vial)等人的观点中，存在论的倾向很强。苏皮契奇(I. Supić)想用客观的表现主义去扬弃勃路莱观点中仍然残存的形式主义倾向，因而可以把他看作是属于库克、林格包姆、佛古松(D. N. Ferguson)、兰格(S. Langer)等人的在音乐中复活表现性的集团中的人物。自律主义体系中一种无可置疑的狭隘见解，也受到了丽莎(S. Lissa)、万斯洛夫等马克思主义体系的社会主义音乐美学家的敦促，要其重新进行考虑。音乐中任何一点点复活内容的要求，都往往容易回到他律的见解。本世纪的人们，似乎都想立足于自律、他律综合的立场。战后，德国出现的哈尔特曼(N. Hartmann)和维奥拉(W. Wiora)的重层音乐美

学、楚卡坎德尔 (V. Zuckerkandl) 的人间象征论式的能量主义, 以及康拉德 (L. Conrad) 提倡的全人主义音乐美学, 都可以看作是从人性的角度出发来追求这种综合性的。安塞尔美 (E. Ansermet) 站在坚持调性的立场上, 一面批判现代音乐, 一面从富萨尔和萨尔托尔的现象学的存在论出发去探讨音乐的本质。这种新的见解正在提出有关这方面的问題。迈耶 (L. E. Meyer) 等从信息理论出发的音乐分析方法, 也有开辟新的领域的可能性。由于哲学、美学与音乐美学互相具有极其密切的关系, 今后的音乐美学一定会随着哲学与一般美学的进展和现实音乐的动向, 不断获得新的发展。

音乐美学

——日本《新音乐辞典》乐语篇

〔日〕 野村良雄 著

张 前 译 金文达 校

音乐美学，从这个名称来讲，可以看作是“音乐的美学”或是“音乐美的学问”。因为美学是哲学、心理学和社会学等方面的学问，如果把音乐美学看作是“音乐的美学”的话，那么它就会成为上述几种不同的学问。关于学问，不外是科学的或是哲学的这两种，如果把音乐美学看作是“音乐美的学问”的话，那么它就成为“音乐美的科学”或者“音乐美的哲学”。总之，在音乐美学里显然可以包含各式各样的学问，如果不从一定的立足点出发的话，或进行研究、或下定义都是不可能的。

什么样的立足点才是最正确的呢？那就是它必须能够深入地、全面地把握住音乐的本质、音乐美或是音乐活动的种种表现形态。单是思辨意义上的哲学的立足点、或者单是心理学的、社会学的、科学的立足点，都不能说是全面的。这几种立足点都往往容易把自己看作是唯一的、而且是绝对的东西，这种情况如不改变，那就会成为错误的立足点。正确

的立足点是经常不忘记自我批评，必须在意识到自己的特征的同时，也意识到自己的局限。我们是在整体的和根本性的这样一些条件下支持哲学的立足点的，并且认为正是这种哲学的立足点才是最富有批评性的，特别是能够进行自我批评的。尤其作为关于音乐的科学的研究，因为已经有了音乐学，所以不能认为音乐美学就可以只停留在科学的研究上。因此，我们几乎是把音乐美学和音乐哲学同样看待的。在我们说的这个意义上，音乐美学和音乐哲学之间的差别在于：哲学的研究不必亲自进行实验、作统计或进行历史的、实证的探讨，这类研究是音乐学所进行的工作，但是对于音乐美学来说，这样一些科学的研究，不仅是特别必要的，而且是有益的。所以，我们虽然是把音乐哲学看作是音乐美学的主体，但我们又是把关于音乐的科学研究，看作是音乐美学的外围的学问。

和作为独立的学问的美学一样，音乐美学也应该说是近代的产物，但是音乐观，或者说以音乐理论形式出现的音乐美学思想则是早已有之的。最早在学术上研究音乐美学思想的是古希腊人。据说毕达哥拉斯重视音乐对心情的影响，并且到数的关系中间去探讨它的秘密。按照毕达哥拉斯学派的立场，认为一切事物都是和谐，都是数的关系。和谐的最初的具体内容，是四度、五度、八度三个协和音程，和作为它们的基础的数的体系。柏拉图的基本观点，特别是关于音乐社会学和音乐教育学的观点，在《国家篇》的第三卷中有所阐述。在音乐里有善与恶的性格，它们还要对听者的性格发生影响，所以必须使用适合于节制、勇敢、宽宏等性格的曲子和乐器。同时，音乐教育也必须和体育适当地加以配合。

亚里士多德 (Aristotle) 则认为音乐的本质是处于教育和游戏之间的一种高尚的享乐。他承认音乐的感情的技巧性的特点，在美的享乐中发现了音乐的本质。在信奉基督教的古代和中世纪，奥古斯丁等教父和经院哲学家们，把音乐的首要机能看作是：“在于帮助人们凭直观去感受神的启示”。圣保罗已经排除了极端精神主义的新柏拉图主义的见解，根据典礼式的共同精神，推荐同声高唱的歌曲，奥古斯丁在他的论圣咏的托腔中，认为音乐能够表现语言所不能表现的东西。

中世纪的寓意式的、象征式的音乐论，音乐作为为达到更高的境界而服务的东西受到尊重，它是有教养的人所必须的学习科目。文艺复兴时期，与扎尔林诺那样的科学的音乐论发展的同时，也产生了在人类的情绪中间发现音乐的本质的倾向，这与十八世纪的情绪说有联系，在最近更进而成为克列契玛尔的音乐解释学的基础。十八世纪的启蒙主义者在音乐方面提倡“自然的模仿”，这也是很自然的事情。堪称近代美学鼻祖的康德只不过是把音乐看作是和园艺学同类的具有体形式上的性格的东西而已。浪漫主义时期，对于音乐美学来说成果很多。按照叔本华的观点，音乐不外是世界本身的伟大映象，能够作到音乐这样，是一切艺术的目的。汉斯立克深刻地把握住音乐的特殊性，奠定了现代自律主义音乐美学的基础。他说：音乐美与存在于音乐以外的概念范畴没有任何关联，它只存在于音的结合本身之中。

二十世纪一直到最近的音乐美学，由于即物主义的、客观主义的、力学的以至于能量说等而增加了特色。它们的立场是与反对十九世纪的气氛美学、情绪说等的同时，也驳斥