

中央音乐学院图书馆藏书

书号

G1.2/ECGA35

总记
登号

145918



资料

G1.2.1

于润洋著

音乐美学史学论稿

人民音乐出版社

中央音乐学院图书馆	
书号	3700.343
总登记号	145913

资料

音乐美学史学论稿

于 润 洋 著

人民音乐出版社

封面设计：聂昌硕

音乐美学史学论稿

于 润 洋 著

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

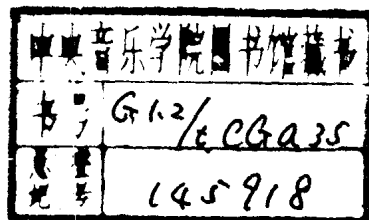
北 京 印 刷 三 厂 印 刷

850×1168毫米 32开 180千字 8.25印张

1986年9月北京第1版 1986年9月第1次印刷

印数：0,001—4,465册

书号：8026·4492 定价：2.15元



目 录

器乐创作的艺术规律.....	(1)
对一种自律论音乐美学的剖析	
——评汉斯立克的《论音乐的美》	(9)
电影音乐美学问题探讨.....	(50)
符号、语义理论与现代音乐美学.....	(89)
贝多芬思想、创作中的人道主义内涵.....	(121)
论舒伯特歌曲的时代内容.....	(157)
舒曼的音乐美学思想.....	(172)
肖邦音乐的民族内容.....	(185)
艰辛曲折的艺术道路	
——纪念席曼诺夫斯基诞辰一百周年	(237)
怀念卓越的波兰音乐家卓菲娅·丽萨.....	(249)

器乐创作的艺术规律

任何一门艺术，任何一种艺术体裁，只有当它自身的最本质的特性得到充分体现时，也就是说，只有当作者在创作中真正遵循了其特殊规律时，这门艺术或这种艺术体裁的特殊表现力才会充分发挥出来，体现出它的独特的艺术力量，获得高度的艺术感染力。器乐这种体裁，由于它最大限度地排除了文学、诗歌、戏剧、舞台动作等非音乐因素的渗入，因此它的特性集中地体现了音乐这门艺术不同于其他艺术的特殊本质。

各门艺术之间最本质的区别之一，在于它们所使用的表现手段的不同。音乐的表现手段是声音（乐音），这是音乐（特别是器乐）在反映现实所具有的特殊规律性的总根源。

文学的表现手段是语言。在文学中，语言是通过概念的符号——即文学词汇体现出来的。做为文学的表现手段，语言本身具有高度的具体性和概括性，它既能确切地描绘现实中的各种具体事物，叙述人的情绪、感情状态，又能体现抽象的逻辑思维过程及其成果，表述复杂的思想、观念。当然，这种表现手段也还具有一定的间接性，因为读者在阅读一部文学作品时仍然需要一个想象的过程，文字毕竟只是概念的符号，不象绘画那样直接呈现事物的具体形象，因此读者还需要一个将文字符号转化为表象这样一个想象的过程。尽管如此，文学通过语言、概念，毕竟能为读者确切地展示和描绘现实中的具体事物，直接表述高度抽象

的思想、观念。

单纯以声音(乐音)做为表现手段的器乐,情况与文学有很大不同。它不象语言、文字那样具有语义性,它不是概念的符号,既不能直接表现某种概念,更不能直接表述抽象的逻辑思维、复杂的思想、观念。器乐所表现的只是作曲家在一定思想基础上产生的、对客观现实的情绪、感情反应。器乐的内容不是抽象的逻辑思维,不是概念、判断、推理、结论等理性内容,而是感性的、具体的情绪、感情内容。器乐的这种内容并不直接诉诸于听者的概念世界,而是直接诉诸于听者的感性的情绪、感情世界。同时,由于感受音乐时听者不需要象欣赏文学作品那样通过文字概念这个必经的中间环节,因此音乐能够非常直接而迅速地激发起人的情绪、感情波澜,引起共鸣。人们从贝多芬《第三交响曲》中所感受到的的是作者在资产阶级人道主义世界观基础上、在法国大革命直接感染下产生的种种复杂的感情体验,而不可能通过这部交响曲来直接理解资产阶级人道主义思潮和法国大革命事件本身,因为这些内容在一首器乐作品中本来就是无法体现的。

这正是器乐反映现实时所具有的一个重要特性。忽视这个特性,违反器乐创作中的这个特殊规律,势必把创作引向不正确的方向。在我们的器乐创作中常常可以看到这种倾向:有些器乐作曲家想方设法试图在自己的作品中表达某种抽象的概念性的内容或是非常具体的、甚至是富于情节性的历史事件和现实事件。结果就不得不寻求一些违反器乐创作的规律性的作法。如,为了特定的目的,偶而引用某些现成歌曲做为素材,这本是无可非议的,做得适当,可以获得良好的艺术效果。但是有许多器乐作品却不是这样。现成歌曲的主题实际上是做为某种概念的符号来使用,通过这种已经赋予了语义性的歌曲主题来使听众了解音乐中想要表现的概念。例如歌颂毛主席的伟大时便采用《东方红》的曲调,

寄托对革命者的哀思时则采用《国际歌》的动机，表现人民军队时则采用《三大纪律八项注意》。按照这个路子，在表现某个历史时期的革命斗争时，就只好求助于引用一系列历史革命歌曲做为主题了。这种办法当然省力，因为它不必再花费更多的精力于创造具有高度独创性的、深刻感情内容的新旋律，听众也似乎“明白了”作者的思想意图，然而代价却是造成了违反器乐创作特性的千篇一律的概念化。这种带有概念图解性质的作品如何能真正打动听众的心灵，激起他们强烈的感情共鸣呢？

强调器乐不能直接表达概念性的抽象的思想、观念，而主要是表达心理性的情绪、感情内容，是不是意味着否定思想、观念在器乐中的地位，不承认器乐作品深刻的思想价值呢？当然不是。历史和现实的艺术实践都充分证明了优秀的器乐作品所具有的深刻的思想价值决不下于歌曲、歌剧、舞剧等其他体裁的音乐作品，但是这种高度的思想性既不是靠直接表述哲理，也不是靠对具体事件或人物形象的塑造来体现，而是蕴藏在深刻的感情内容中。进步的、高尚的思想、观念在器乐作品中是通过作曲家对现实所持的感情态度体现出来的。人的情绪和感情是人对作用于他的客观现实事物的主观体验，是人对现实世界的一种反映形式。它是受社会、历史、人的世界观、阶级意识等因素所制约的。难道我们能够设想，贝多芬在对资产阶级人道主义和法国大革命没有最起码的理性认识的情况下能写出象《第三交响曲》那样具有震撼人心的艺术力量的作品么？这不正说明思想、世界观是包括器乐在内的一切音乐创作的基础么？这一点很重要，它是我们同唯心主义音乐美学所主张的“感情论”的分水岭，“感情论”把音乐中所表达的感情加以神秘化，将它同理性和思想对立起来，否定它的社会性和阶级性，从而否定了音乐做为一种社会意识形态所具有的深刻的认识作用和思想性。

由于器乐表现手段的特殊性质，它不仅不能直接表达抽象的概念、思想、观念，而且也不擅于表现可见的视觉形象，不擅于描绘或模拟感官可以感知的实在的客体。只要我们将器乐同绘画艺术做一个比较就可以理解器乐的这种特性。绘画通过色彩、线条、形体等手段描绘可见的人物形象、自然景色等实在客体，而声音手段则没有这种能力。当然，器乐可以通过声音手段模拟经常伴随特定音响的事物，例如海浪、风暴、鸟鸣……，但是这一切毕竟不是器乐所要表现的主要对象。有价值做为器乐模拟对象的自然界音响是极其有限的，它们一般并不具有社会性的内容，这些做为听觉现象的自然音响在揭示社会生活本质的能力上同视觉现象相比，是贫乏得无法比拟的。诚然，有不少的优秀器乐作品从其标题或某些细节上看，似乎是描绘某些自然景物的，但是音乐中所表现的主要并不是自然景物本身，而是人在这种自然景物感染下所唤起的感情体验。作曲家在大自然中触景生情，浮想联翩，他在音乐中直接表现的一般说来并不是那“景”，而是在那个特定的“景”下产生的“情”。阿炳的《二泉映月》所描绘的难道真是无锡的二泉和天上的月亮么？不是。《二泉映月》的音乐之所以感人至深，是因为乐曲中凝聚着作曲家心中在彼时彼地所唤起的感情波澜：凄凉、悲哀而又充满郁愤的激情。在我们的器乐创作中常常可以看到过分着意于自然景色的描绘而忽视深刻的感情表现。应该说，这也是不符合器乐创作的艺术规律的，其结果势必造成器乐作品内容的外在、肤浅、缺乏内在的感人的艺术力量。我们并不笼统地反对在器乐中适当地采用一定的描绘性、造型性因素，在特定情况下，这当然是必要的。但这毕竟不是器乐的特长，不能喧宾夺主。作曲家应该把巨大的创造想象贯注到深刻揭示内心感情上面去，这才符合器乐创作规律本身提出的要求。

器乐同语言艺术和造型艺术相比，确有自己的局限性，但是

器乐也有其他艺术不能比拟的优越性。由于表现手段的特殊性质，器乐不得不离开抽象的概念和可见的具体视觉形象的表述和描绘，从而最大限度地转向人的心理世界的挖掘，倾注全力于内在感情的表现，这便使器乐这种音乐体裁能获得不同于其他艺术、其他音乐体裁的那种特有的艺术感染力。器乐作曲家必须遵循器乐特有的规律，最大限度地发挥这种艺术形式的独特的优越之处，使这种艺术形式在文艺园地中独树一帜。

谈到这里，便不得不涉及到在我国曾引起过争论的一个问题，即器乐内容的不确定性问题。前面已经指出，人的感情是人对现实世界的一种反映形式。没有无缘无故的感情，任何一种感情的产生，都是由特定的对象引起的。从这个意义上讲，器乐中所包含的感情内容是具有确定性的，因为作曲家在作品中表现的感情总是由特定的现象、事件、遭遇等引起的一种体验。但是，必须指出的是当没有其他非音乐因素给以解释和说明的时候，器乐本身只能直接表达作者的情绪、感情、体验本身，却不能展示引起这种情绪、感情、体验的究竟是些什么事物，不能提供产生这种情绪、感情内容的社会原因是什么。人们对柴科夫斯基的《第六交响曲》中悲哀、抑郁的感情有共同的感受，而对产生这种感情的社会的、阶级的原因却具有不同的甚至相反的解释，从而对这部作品做出截然不同的评价，这就是个例证。因此，从这个意义上讲，器乐的内容又具有不确定性的一面。这正是器乐本身的特性，不能回避和否认这个客观存在的事实。长期以来，不确定性问题成了音乐美学讨论的一个禁区，似乎承认这个现象的存在就是“离经叛道”，就违背了马克思主义文艺的基本原理。问题当然不在这里。问题在于如何科学地、实事求是地解释这种现象。从使听众便于进一步深入理解器乐作品的内容，把握作品的思想含义来说，器乐内容的不确定性是这种音乐体裁的一个弱点。在这

个意义上，标题性器乐作品有其优越性，因为它在一定程度上能弥补器乐所固有的这种局限性。然而，这里也应该有一个先决条件，即对标题的理解和处理必须符合器乐反映现实的那些独特规律，否则不但达不到目的，反而会流于概念化、一般化。这种情况在我们的器乐创作中是常常可以碰到的。例如，农村题材的民族器乐曲的标题常离不开“丰收”、“红旗”、“红花”、“欢庆”之类的一般化概念。他们有的在创作时并无明确的标题构思，作品产生后再加标题。有的行政领导部门审查节目，不看音乐本身如何，只看有没有个革命的、响亮的标题，于是作曲家只好被迫给自己的作品加上些官冕堂皇的名字，以便能够获得演出的机会。试问，在这样情况下产生的这些标题音乐能够真正拨动听者的心弦么？对器乐的标题性的这种不正确的理解和处理，不但使器乐创作陷入一般化、概念化的歧途，而且也无助于听众加深对器乐作品的理解和感受，反而限制了听者的艺术想象力，甚至使这种想象力枯竭，使标题音乐走向了自己的反面。

当然，我们强调标题性器乐作品的优越性，决不意味着排斥和否定无标题音乐。“四人帮”别有用心地掀起“无标题音乐问题的讨论”，对于无标题音乐的创作是一场灾难，器乐作曲家对这个无形的禁区再不敢问津。诚然，无标题音乐有前面提到的那种局限性，然而，事物从来不是绝对的。那种局限性的另一面，恰恰是它最大的优越性。因为听者在欣赏无标题音乐时，想象力不被特定的具体概念、人物、情节所束缚，不必勉强自己设身处地地去体验某种环境、冲突中的人物的感受。因此，听者的艺术想象力在音乐的激发下具有非常广阔的天地，他感到音乐中的一切都不是虚构的，自己不是旁观者，音乐中所表现的感情内容同自身的感情体验紧紧地融成一体。在欣赏无标题音乐时，这种境界和感受是非常独特而强烈的，其程度往往是欣赏其他音乐体裁的作

品时所达不到的。无标题音乐在历史上得到蓬勃发展，人们常常对这种音乐体裁感到格外的亲切，为它的艺术魅力所吸引，决不是没有原因的。随着我国听众音乐欣赏水平的不断提高，我相信，无标题音乐的创作也一定会逐渐繁荣起来，在整个音乐创作中占据应有的地位。

器乐的上述这些特性，必然导致在其认识作用、社会功能方面也有自己的特点。器乐的认识作用和社会功能，不在于它是否能为人们提供抽象的理性认识，揭示具体的哲理或观念，而在于从感情上丰富人们的精神世界，从感情的积累和深化加深对社会生活的感受能力和认识能力，进而影响对社会现实的感情态度。这是音乐、特别是器乐所具有的独特作用。忽视了这个特点，势必造成对器乐的政治内容、器乐为政治服务的狭隘理解。所谓“必须紧密配合政治运动”、“写中心”就是这种狭隘理解的产物。在新的历史时期中，我国一切工作都应该为四个现代化这个总的政治目标服务，这是毫无疑义的，然而这难道就意味着器乐创作的具体内容必须直接写四个现代化么？应该看到，器乐作品的政治内容是蕴藏在深刻的感情内容中的，正是在这种深刻的感情内容中体现着人们对现实的感情态度和感情关系，而这对人们的社会实践无疑是起着重要作用的。柴科夫斯基的《第六交响曲》从标题到细节都没有直接涉及任何政治概念，然而这难道不是一部具有深刻社会政治内容的作品么？尽管人们对这部作品的社会政治内容的性质有不同的理解，但却没有人能否认这部作品中包含着深刻的社会政治含义。要求器乐直接表现抽象的政治概念，要求器乐必须直接为政治运动服务，这难免要导致器乐创作的概念化，丧失器乐所特有的艺术表现力量，同时也就丧失了器乐真正应该具有的政治内容。

综上所述，器乐创作必须遵循器乐本身的艺术规律，这是器

乐创作得到繁荣发展的重要条件。遗憾的是，多年来种种原因和干扰使我们的作曲家很难遵循着器乐创作的客观规律办事。这里使我想到不久前在文学理论界展开的“形象思维问题”的讨论，这次讨论给了我们许多有益的启发。文学是一门以语言、概念做为表现手段的艺术，文学中在阐述抽象的逻辑思维成果，表述复杂的思想观念方面是得心应手的。然而即使是这样，文学创作中也同样不能容忍从概念出发，要求创作过程自始至终不能离开活生生的形象。这形象必须来自现实生活，绝不能由概念或思想意图推导和演变出来。由于器乐表现手段的特殊性质，不存在文学作品中那种含义的“形象”。按我的理解，器乐中的这种“形象”，应该是作者自己的感情体验。器乐创作的整个过程，不能离开这种活生生的感情体验，它必须有来自生活的真情实感，绝不能从抽象的概念、思想意图加以推导和演变。显然，将概念和思想意图转化为用声音来体现的感情，比将概念和思想意图转化为用语言、概念来体现的人物形象、故事情节更为荒谬。从这个意义上讲，“表象—概念—表象”这个标榜为最符合马克思主义认识论的艺术创作公式，对于器乐创作来说，不是更加站不住脚么？

思想禁锢已经打开，思想的解放必将为艺术的真正繁荣开辟道路。在器乐创作领域中，我们应该在一系列的实践和理论问题上拨乱反正，努力探索其中规律性的东西，为未来器乐创作的繁荣创造条件。我们相信，这样的探索也必将对整个音乐创作、表演、历史研究、美学评论产生有益的、深远的影响。

（载《人民音乐》1979年第5期）

对一种自律论音乐美学的剖析

——评汉斯立克的《论音乐的美》

奥地利音乐学家汉斯立克的音乐美学论文《论音乐的美——音乐美学的修改新议》于1854年间世至今已经近一百三十年了。这期间它多次重版，被译成多种文字传播，成为近代西方音乐美学史中的重要文献。这篇论文中提出的思想对欧美现代音乐美学思想发展产生的深刻影响，恐怕连作者本人生前也是未曾预料到的。

汉斯立克在《论音乐的美》中提出的问题带有根本性。这篇论文主要探讨了音乐的本质，同时也涉及到了音乐审美感受的性质、音乐的社会功用等问题。这几个问题也正是音乐美学中带有根本性质的课题。特别是汉斯立克重点探讨的音乐的本质更是音乐美学的核心问题。对汉斯立克在这个核心问题上所持的理论观念有一个比较深入的认识和评价，这对进一步了解西方近现代音乐美学存在的问题和不同学派之间的矛盾分歧有无可置疑的重要意义。上述三个问题涉及到了三个重要领域：音乐本质涉及到哲学认识论领域，音乐审美感受涉及心理学领域，音乐的社会功用涉及广义的社会学领域。在当代的音乐美学研究中，虽然各自的侧重点有所不同，但哲学、心理学、社会学始终同音乐美学保持着密切的关系，而且起着制约的作用。

任何一种严肃的理论思想体系的提出并产生广泛影响，其中

总是包含着某种内在的历史必然性。汉斯立克的音乐美学思想是特定历史的产物，是人类对音乐本质的认识发展的历史长河中的一个阶段。只有将它放在西方音乐美学思想发展的总过程中去考察，才会揭示出它的真实性质、它的价值、它的问题所在。只有这样，我们对它的分析评价才会有更多一些的客观性和科学性。在人文科学领域中，对任何一种理论的剖析似乎都不能不同时也是历史的剖析。这篇文章只是对西方近代音乐美学遗产进行理论的、历史的研究的一个初步尝试。

一、西方近代音乐美学中的他律、 自律概念及其历史渊源

汉斯立克的音乐美学一向被认为是西方近代自律论美学的最早的、最极端的代表。为了弄清它的内容及其所处的近代音乐美学潮流的整个背景，就必须从涉及音乐本质问题的他律论、自律论概念谈起。这两个概念在现代西方音乐美学中已经被普遍采用。

音乐美学中的他律论、自律论概念，是由德国音乐学家费利克斯·卡茨(Felix M.gatz)于1929年在自己编写的《音乐美学的主要流派》一书中第一次使用的。这部书虽然是一本自十八世纪末叶康德以来德国音乐美学史资料的汇编，但是从该书的长篇导言以及史料的选择、编排、归类上，都鲜明地体现着作者对这一段时期德国音乐学的历史发展所持的观点。卡茨从康德的哲学中借用了他律、自律的概念，运用到音乐美学研究中来，做为划分音乐美学流派的基本出发点。

根据卡茨的意见，自十八世纪末叶康德以来德国音乐美学可以划分为两个相互对立的主要流派，即他律美学和自律美学。这

两个流派的根本分歧何在呢？

他律美学(Heteronomie-ästhetik)认为：制约着音乐的法则和规律是来自音乐之外的，也就是说，音乐是受某种外在规律决定的。从这个意义上说，音乐是他律的。(他律 Heteronomie, 这个术语，在康德哲学中正是用来概括康德本人所否认的人类意识是由外界原因所决定这一命题时所使用的。)这是因为音乐本身体现着某种外在于音乐的客观实在，即是说，音乐总是标志着纯粹音响现象之外的某种东西。这种东西主要是人类感情，这就是音乐的内容。正是这个内容的性质决定着音乐作品的音响结构、整体发展，决定着音乐的“形式”。所以，也可以将他律美学称之为“内容美学”(Inhalts-ästhetik)。

同他律美学相反，自律美学(Autonmie-ästhetik)则认为：制约着音乐的法则和规律不是来自音乐之外，而是在音乐自身当中；音乐的本质只能在音响结构自身中去理解，只能从音乐的自身去把握音乐。音乐是一种完全不取决、不依赖于音乐之外的现象的艺术。它的内容不是外来的，不是独立存在于音乐之外的什么东西。它既不是情感，也不是某种语言、映象、譬喻、象征、符号。音乐的内容只能是音乐自身。音乐除了它自身之外什么也不表达，什么也不意味。因此，音乐完全是自律的。自律美学否认音乐中内容和形式的二元性，认为这二者是同一的，音响结构就是一切。^①

卡茨对十八世纪末叶以来德国音乐美学发展潮流的这种划分，对音乐美学史的系统化研究是有贡献的。他摆脱了过去谈音乐美学史时按历史顺序平铺直叙、不得要领的叙述方式，抓住了不同观点之间的重要分歧点，在纷繁的各种学说之间的矛盾中缕

^① 参见卡茨：《音乐美学的主要流派》。德国费狄南·恩克出版社1929年版11页及该书导言。

出了一条比较清晰的线索。

西方哲学史中，依照哲学家们如何回答思维对存在的关系而分成了两大对立的阵营：唯心主义和唯物主义。它们之间的斗争贯穿在两千多年来的西方哲学思想发展的全过程中。不同历史时期的音乐美学思想总是同该时期的哲学思想密切联系在一起的，前者常常是受到后者的制约。但是西方音乐美学思想的发展，却很难缕出一条唯心主义同唯物主义明显对立的线索。情况似乎要复杂得多。许多杰出的唯物主义哲学家常常很难彻底坚持用唯物论来考察音乐这门艺术并得出正确的结论。在马克思主义的音乐美学体系完全建立起来以前，我们难得看见具有唯物主义倾向的音乐美学派别能真正彻底同唯心主义的音乐美学观划清界限。卡茨将十八世纪末以来的德国音乐美学划分为他律、自律两个派别，也说明了这种复杂情况。我们不能简单地将他律论、自律论的对立完全看成是音乐美学思想中唯物主义同唯心主义的对立，尽管表面上看起来似乎存在着这种对立的某些因素。关于这个问题本文后面将要涉及。

虽然我们承认卡茨的他律、自律的划分的合理性和价值，而且我们也准备在这个基础上来讨论汉斯立克的音乐美学观点，但是我们不能不同时指出，卡茨在具体进行划分和归纳时，有不少值得商榷之处。他对个别的人物和论点做了片面的理解，抓住了某些个别论断而对整体思想和本质的东西却忽略了，从而造成划分上、归类上的错误。将舒曼的音乐思想归入自律美学就是一个明显的例子。将康德的“形式美学”(Formästhetik)同自律论、特别同汉斯立克分离，而将它简单地归入他律美学的范围，这更是难以令人同意的。用某些相异的东西来掩盖更多的相同的东西，这只能造成理论上的混乱。出现这种情况的原因，也许是因为卡茨本人作为音乐美学上的自律论者，难免带着理论立场上的倾向性

而未能对史料完全做到冷静客观的分析。

现在谈谈西方音乐美学中的他律、自律体系的历史渊源。

这两种体系的对立是在十九世纪中叶汉斯立克的《论音乐的美》发表后才最后确定下来的，但是它们的思想渊源却是相当久远的。在西方古代的音乐思想中已经能够隐约看到它们的某些思想萌芽。

在古希腊时期的音乐思想中占主导地位的是音乐的模仿论。当时的音乐思想还只是哲学思想的一个组成部分。不论是唯物主义哲学家还是唯心主义哲学家，他们都把音乐看成是一种模仿，所不同的是他们对音乐模仿的对象有不同的看法。唯物主义者赫拉克利特(Herakleitos 前 540—前 470)、德谟克里特(Demokritos 前 460—前 370) 等人把音乐模仿的对象理解为自然界的实在客体，而唯心主义者柏拉图(Platon 前 429—前 347) 虽然也承认音乐模仿的对象是现实世界，但他却认为这现实世界不过是理念世界的影子或派生物。音乐作为一门艺术，不过是影子的影子，模本的模本。对古代音乐思想做出重要贡献的是亚里斯多德(Aristoteles 前 384—前 322) 把音乐中的模仿论向前推进了一大步，将音乐同人的感情生活进一步联系起来：“节奏和乐调是一种最接近现实的模仿，能反映出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切互相对立的品质和其他性情。”^① 古希腊音乐思想中的上述模仿论，就其承认音乐的内容来源于音乐之外的事物这一点而言，它是他律美学的最早的雏型。如果说德谟克里特的具有朴素唯物主义倾向的模仿论是十八世纪法国启蒙运动时期唯物主义学者们的音乐美学观的先声，柏拉图的客观唯心主义音乐观为十九世纪德国哲学家黑格尔的音乐美学开了先河，那么，亚里斯多德的音乐思想则为

① 见《西方美学家论美和美感》。北京大学美学教研室编选，1962 年版 106 页。