

音乐美学问题概论

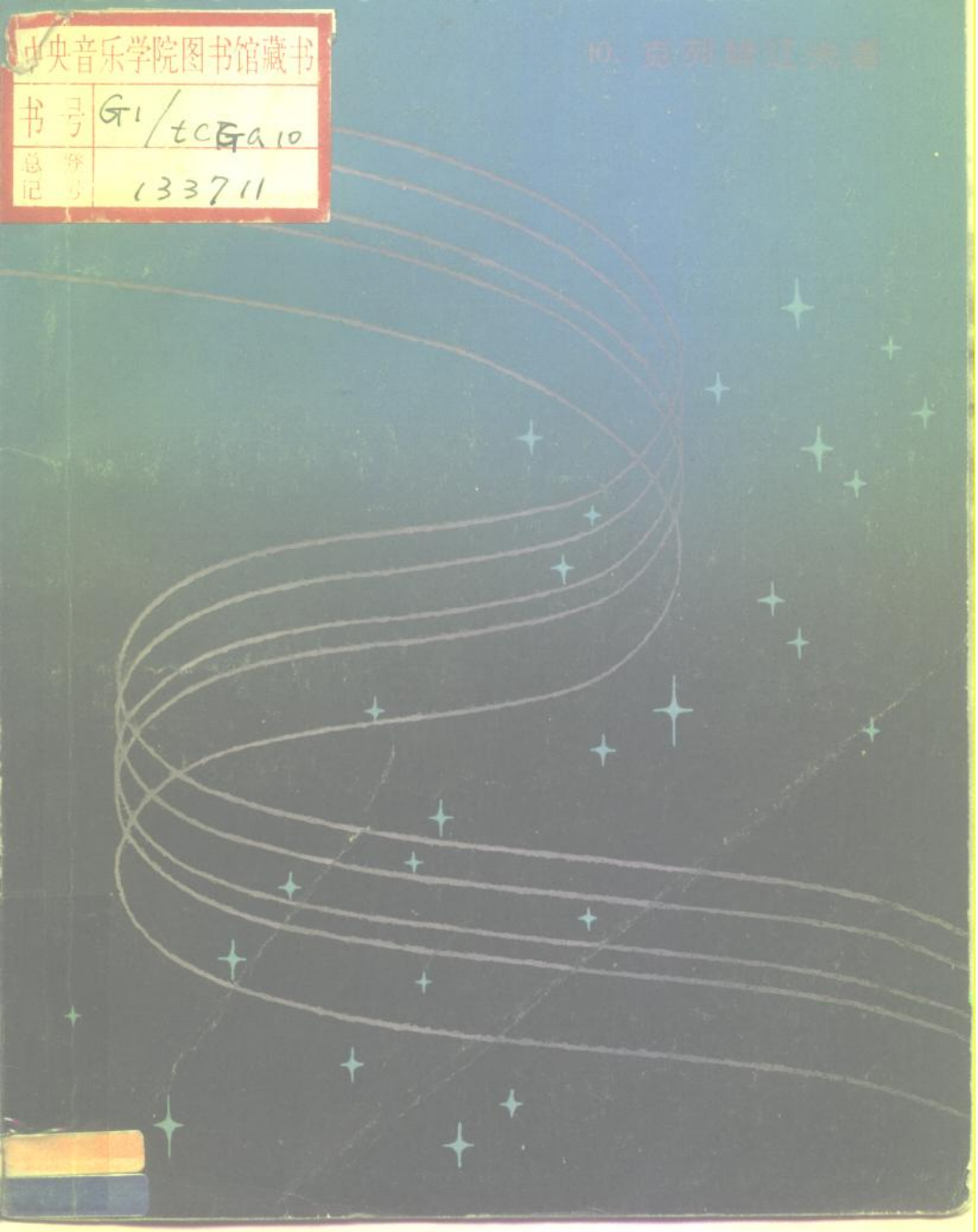
中央音乐学院图书馆藏书

10. 音乐理论类

书号	G1/tc
总记	133711

G1/tc

133711



音乐美学 问题概论

〔苏〕IO.克列姆辽夫著

吴启元 虞承中译

〔修订版〕

人民音乐出版社

一九八三年·北京

Ю. КРЕМЛЕВ

ОЧЕРКИ ПО ВОПРОСАМ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

(本书根据 МУЗГИЗ 1957 年版译出)

封面设计：范一辛

音乐美学问题概论

〔苏〕Ю.克列姆辽夫著

吴启元 虞承中译

〔修订版〕

*

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

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 162千文字 插页2 7.25印张

1983年2月北京第2版 1983年2月北京第3次印刷

印数：4,841—13,875册

书号：8026·1057 定价：1.30元

前 言

本书并不打算全面地阐述音乐美学上的各项问题。例如，音乐方面的史诗性、戏剧性、抒情性、崇高性、悲剧性、喜剧性等问题，有的完全没有谈到，有的也只是偶然提及。

另一方面，笔者所选择的体裁虽然带有自由安排的随笔性质，但仍具有总的主题的一致性。所有的问题基本上都围绕着现实在音乐中的反映道路（换句话说，就是反映过程的实质）。从音乐的最简单的、原始的基础——音乐音调（反映着现实的音调），到音乐的最高范畴——音乐形象，这就是本书的“航线”。音乐形象这个最高范畴在本书最后一章即第六章中谈到，但也只是谈到而已（并没有充分地阐明其全部联系、形式、表现和中介），因为音乐形象的产生，也就是分析过程的终结，也就是对其形成过程的探讨的完成。

鉴于一般对反映现实的过程都很重视，故笔者特别着重说明音乐思维独有的特征和非独有的特征的各个方面。正是从这个角度出发，而安排了一般美学问题的一章，也正是为了分析音乐独有的特征，文中将音乐与其他各门的艺术进行了对比。

由于篇幅所限，仅在特别有必要时方引用具体的例子来说明某些原理。



中央音乐学院图书馆藏书	
书号	3700.74
总登记号	133711

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	G1/tcGa10
总登记号	133711

目 次

前言	I
一、艺术美学的若干一般问题	1
二、艺术的划分	54
三、马克思主义以前的音乐美学在阐述音乐实质问题方面 的几个基本潮流	92
四、音乐艺术特有的声音基础 音乐音调	121
五、音乐逻辑, 曲式	161
六、音乐形象的形成	182

艺术美学的若干一般问题

艺术，就其整体而言，也和人类活动（实践的和理论的活动）的其他一切领域一样，是帮助人们认识、掌握和改变世界的。

艺术是社会现象，是社会意识形态之一。它的对象是社会现实，首先是社会的人。

社会存在决定着艺术中的社会意识。因此，艺术也象其他各种意识形态一样，是服从于社会发展的各项基本规律的。

弗·恩格斯说：“为要从各种社会结构中推论出和它们相适应的政治的、司法的、美学的、哲学的、宗教的等见解，首先就必须仔细地研究各种社会结构存在的条件。”^①

在没有阶级的社会里，艺术当然没有阶级性；但在阶级社会中，它就带有阶级性。阶级的统治给包括艺术在内的各种社会意识形态都打上了阶级的烙印。

“在任何时代中，统治阶级的思想都是统治着的思想。这就是说，本身代表社会上统治的物质力量的阶级，也就是社会上统治的精神力量。支配着物质生产手段的阶级同时也支配着精神生产手段；由于这种原故，所以那些没有手段进行精神生产的人们思想，一般地说，也就服从于这个阶级。统治的思想无非是统

^① 马克思、恩格斯：《论艺术》，苏联艺术出版社，1937年，第19页。

治的物质关系的观念的表现。”^①

但这当然不是说，整个意识形态，特别是艺术，其内容只局限于这一个或另一个阶级的思想倾向。因为：

第一，“任何一个新的阶级，都要使它自己代替在它以前的统治阶级，它为了实现自己的目的，就不得不把自己的利益描写成为社会中一切成员的共同利益，这就是说，它不得不给自己的思想赋予普遍性的形式，把它们描绘成唯一合理的和被公认的思想。进行革命的阶级，单就它与另一阶级的对立而言，从最初起并不是作为一个阶级而出现的，而是作为整个社会的代表者而出现的；它以社会全体群众的资格去对抗唯一的统治的阶级。”^②

第二，艺术也象所有一切意识形态一样，它经常是阶级斗争的场所。这种斗争不只是在各种相互对立的艺术派别之间进行着，而且也在每一个艺术派别的内部进行着。

只有在革命与反动势力极端尖锐的对抗中，各种不可调和的对立物才以纯粹的形式露骨地表现出来。在许多中间现象中，斗争使人感觉得到是由于某一个因素占了优势，而不是由于完全没有对立的因素。在进步的艺术中常常发现有保守的、或者甚至是反动的因素；而在保守的、或者甚至是反动的艺术中，也可能显露出进步世界观的某些特征。但这种矛盾性不会而且也不可能使各种对立的意识形态和平共存。正是因为这种缘故，所以我们在大多数情况下都能够作出决定性的判断，把进步的艺术叫做进步的，把反动的艺术叫做反动的。每当我们很难以作出诸如此类的

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，俄文版，第22页。中译文参见周扬编《马克思主义与文艺》一书，第14页，人民出版社1951年版（以下略称周编中译本第×页）——译者注。

② 马克思、恩格斯：《论艺术》，俄文版，第23—24页。周编中译本第16页。——译者注。

断然的估价的时候（比方说，在评价陀思妥耶夫斯基的作品的时候），那么我们所面对的现象绝不是各种意识形态因素和平共处的现象，而是各种意识形态因素尖锐的内在斗争的现象。

艺术虽然是统一的社会意识形态之一，但同时它也有自己的特性。艺术的特性在于一切真正艺术作品所具有的感性的直观性、形象性，它能够给我们提供出关于世界的某种具体的表象。

B.Г.别林斯基借用了黑格尔所说艺术是“形象的思维”这一定义，但是他又根据唯物主义的观点进一步解释了这一定义。他正确地强调指出说：艺术的创作一方面离不开人的意识活动，但另一方面它却不是用抽象的概念、而是用具体的表象来表达人的意识活动的（见《艺术的思想》一文，1841年作）。

任何一种艺术，都是通过被它反映出来的现实中诸现象的外部的、感性的形式来发生影响的（这就是说，现实生活中可以看见、可以听到、可以触觉到的事物，在艺术中也必须是可见、可闻、可以触觉到的）。①

卡尔·马克思在《神圣家族》预备材料（1844—1845年著）中，说明人类感觉形成的历史过程是艺术活动发展的基础，是艺术形成的基础。马克思所作的说明，是以辩证唯物主义观点认识艺术作品中主观与客观的统一、静观与行动的统一范例。在艺术作品中，虽然始终要以客观的、不依意识为转移的现实作为基础，但这种现实在艺术作品中却也始终是被他人化了的，是通过社会的人的表象、感受、体验、目的、需求和任务等方面表达出来的。

马克思说：“只有当对象对于人成为人的对象或对象化了的人

① 只有文学是例外，因为它所使用的是文字（根据И.П.巴甫洛夫所用的术语来说，文字是“第二信号系统”，这就是说，它不是感觉的信号，而是“信号的信号”）。关于这一点在后面将要详细地加以说明。

的时候，人在这个对象中才不会失去自己本身。这只有在下面的情况下才是可能的：这个对象对于人成为社会的对象，人自身对于自己成为社会的本质，而社会对于他成为这个对象中的本质。

所以，一方面，随着对象的现实性在社会中到处对于人都成为人的本质力量的现实性，成为人的现实性，从而成为人自己的本质力量的现实性，所以一切对象对于人都成为人自身的对象化，成为人的个性的肯定和实现，成为他的对象，而这就是说，对象成为人自身。”^①

马克思说：“人不仅通过思维，而且也用一切感觉在对象世界中肯定自己。”^②这一段话跟艺术有着直接的关系。

在这一段话里，马克思所指明的不仅是艺术的客观方面（对现实的形象的、感性直观的反映），而且是它的主观方面；因为“……只有音乐才能够引起人的音乐的感觉；对于不能欣赏音乐的耳朵，最优美的音乐也没有任何意义，对它来说，音乐并不是对象，因为我的对象只能是我的某一种本质力量的确证，所以对我来说对象之能够存在，正如我的本质的力量作为主观的能力对于它存在着一样……社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只有凭借着（从对象上）客观地揭开了的人的丰富的本质，才能有主观的人的感性的丰富性，才能有能够欣赏音乐的耳朵，能够识别形式美的眼睛。总之，人的能够享受的感觉，一部分是生来就有的，一部分是逐渐发展起来的，这些感觉是作为人的本质

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第42页。中译文见曹葆华译本，人民文学出版社1960年版，第一册第203—204页。（以下略作曹译本第×页）——译者注。

② 马克思、恩格斯：《论艺术》，第43页。中译文见同上书，第204页。——译者注。

的力量而被确定着的。”^①

马克思认为，人的感性的领域（若没有感性任何艺术便不可思议）是和外部世界的实体性紧密联系着的。他说：“不仅通常的五觉，而且所谓精神的感觉，实际的感觉（意志、爱情等等），总之，人的感觉，感官的人性，都只是凭借它们的对象的存在，凭借被人化了的自然界才产生的。五觉的形成乃是整个世界历史的产物。”^②

接着，马克思也指出了艺术感受的特征。艺术的感受既然和对象世界密切联系着，因此，它当然和对象世界有着血肉般的利害关系，但它绝对没有直接的物质的利益，它是超越粗糙的实际需要之上的：“被粗糙的实际需要所限制着的感觉，只有一种被局限了的意义。对于饥饿的人，并不存在着食物的人的形态，所有的只是它那作为食物的抽象的存在。食物为着同样的效果可以采用最粗糙的形态，因此就不可能说这种满足对食物的要求的方法与动物满足对食物的要求的方法有什么差别。贫困而又满怀忧虑的人，并不能理解最好的戏剧；珠宝商仅仅看到货币价值，而看不见珠宝的美和特性：他没有珠宝的感觉。因此，为了把人的感觉加以人化，以及创造与之适应的人的意义，以求理解人的本质的一切丰富性与自然的一切丰富性，那就必须在理论上和实践上把人的本质加以对象化（Опредмечение）。”^③

这样，马克思就以唯物主义观点给美的概念提出了根据，他把这一概念跟粗糙的实际需要区别开来，但同时又把它跟循着认

① 见马克思、恩格斯：《论艺术》，第43页。周编中译本，第29页。——译者注。

② 见马克思、恩格斯：《论艺术》，第43页。周编中译本，第29页。——译者注。

③ 马克思、恩格斯：《论艺术》，43—44页，周编中译本第29—30页。——译者注。

识、掌握和改变、改造客观现实及外部世界的道路前进的社会的
人的精神活动的全部形成过程不可分割地联系了起来。

从上面引用的这几段话来看，马克思的见解和那些认为艺术的本质仅仅在于感觉（“美学”这一术语便是由此而产生的）的美学家的见解是相距甚远的，这一点当然是无须乎再来加以证明的了。在谈到艺术活动时，马克思既没有把感觉同思维分开，也没有把它同人的整个实践分开，他只是着重指出感情、感性的感受和感性的影响是艺术形象的基础。

这种见解是绝对正确的。在很久以后，弗·恩格斯在致明玛·考茨基的信里（1885），一方面宣布他始终不渝地拥护有倾向性的文学艺术，同时他也指出说：“倾向应当是不要特别地说出，而要让它自己从场面和情节中流露出来……”。^①

我们还可以在恩格斯致玛·哈支纳斯的信里找到这样一句名言：“作者的观点愈隐蔽，对于艺术作品就愈加好些。”^②

有些人往往企图把恩格斯的这些见解说成是陈旧的或错误的，这些人的根据在于恩格斯似乎并没有对艺术的倾向性的作用给予充分的估计。其实，恩格斯是充分认识到了艺术作品的倾向性的作用的。他这样说只是为了把用来表达思想的纯艺术的方法跟政论的方法区别开来。后者固然有它存在的权利，有它的价值，但不应该把它跟艺术本身混为一谈。我们晓得，别林斯基就已把用来表达思想的这两种方法清楚地区别开来：在运用前一种方法时，思想要完全化入形象；而在运用后一种方法时，思想则是通

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，167页。中译文见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，人民文学出版社，1955年，27页。——译者注。

② 中译文见同上书，第21页。——译者注。

过形象以外的形式去补充形象，或与形象并存。^①

由此可见，形象性是艺术中不可缺少的特点。

艺术既然是反映着、体现着、仿佛重新创造着现实，这就必然会提出艺术与现实的重大的相互关系问题。在历史上，为了这个问题的解决，也正象为了解决其他许多问题一样，便引起了唯物主义与唯心主义之间一直不断的斗争。

各个时代和各个国家的唯心主义者，当然都企图把艺术看作是超乎现实之上的。甚至在唯心主义不得不作让步而承认了客观现实存在的时候，它依然认为现实服从于意识，并断言精神是主宰着物质的。这样一来，作为人类精神活动的成果、作为艺术创作的成果的艺术，就必然被说成是超乎客观世界之上的东西了。美学中各种唯心主义学派的区别，只在于它们对艺术的这种“超然地位”的程度和范围的看法彼此有所不同。因为，它们既可以承认现实在艺术形象的形成中有某种作用，也可以把这种作用缩减到最低限度，以至于宣布艺术活动带有孤独自在的创作性质。

如果说，唯心主义所提出的是上述的这样一套见解，那末机械唯物主义（或者是尚未摆脱机械论错误的唯物主义）自然是抱着与此相反的企图，它把艺术看作是绝对处于现实之下的。机械唯物主义认为，艺术只是生活、现实、客观世界的平淡的复制品，只是它们的平凡无力的间接的反映。

由此可见，唯心主义既然极力肯定思想的抽象的作用，因而就夸大了艺术的主观作用，以至于使客观消融于主观之中；而非

① 参见别林斯基1846年4月6日致赫尔岑的信（关于长篇小说《谁之过？》）。在这封信里，别林斯基所提出的一项原理是值得重视的，他说：“艺术的真人身上的智慧（即抽象思维的能力——作者注）是溶于才能之中，溶于创作的幻想中的。”

辩证的唯物主义，却对这种主观的作用估计不足，这种错误是由于非辩证的唯物主义所固有的认识论方面的静观的倾向而造成的。

上面指出的关于过去对艺术的解释上的这种对立性是最根本的对立，这首先是因为这种对立性从来没有停留在美学论著内部，而是经常转移到艺术的实践里来，形成了对于艺术实践、对于艺术的本质、任务的种种最为广泛的见解。

对资本主义时代来说，可以特别清楚地看出上述的对立性就是浪漫的激情与实践的冷静两者的对立。按照前一种见解，艺术创造着特殊的世界，并且把人从平庸鄙俗的现实中带到这种特殊世界里去；根据第二种见解，艺术的作用根本是无关重要的，艺术不能超出娱乐、消遣、寻开心的水平，因此它绝不能够和“严肃的”工作相提并论，也就是说，首先是不能和有益的生活实践相提并论。只要看看“冷静的实践家们”对一切艺术所持的这种轻视讥讽的态度，就足以证明马克思关于资本主义在根本上敌视艺术的这一见解是十分深刻的。

只有辩证唯物主义的美学才能够避免对艺术抱片面的看法，或把它看作是仿佛超出现实之上的，或把它看作是仿佛处于现实之下的。

从外部世界的感性体现的充分性和力量方面来看，艺术当然是远远地处于现实之下的。因为，任何一幅绘画都不能把现实中实有的那些无限丰富的色彩和色调全部复制出来；任何一个雕塑品都不能达到现实中那样多样性的造形；任何一首奏鸣曲或交响曲，都不能包括和表达出现实生活中各种声音的完整性和复杂性。

同时，我们都知道，只以视觉感受作为基础的各种艺术；并不能表达出声音；而以听觉的感受作为基础的各种艺术，则不能

表现色彩。至于综合的艺术(如戏剧、电影),它当然可以把各种艺术的作用结合起来,使这种作用成为综合的。但是,如果这种结合摆脱开各个孤立的艺术所固有的感觉上的(视觉的、听觉的)片面性,那么连综合的艺术中也依然是保存着各种艺术在表现现实方面所固有的那些缺陷和象征性。因为,比方说,绘画只能平淡地、象征地复现出实有的色彩,即便是在运用绘画作为综合艺术(如戏剧)的组成部分的情况下,它也同样平淡的、象征性的。最后,甚至连现有的艺术中最综合的形式,也依然远不足以充分复现出现实世界中的一切方面。在现实世界中,人依靠他所具备的一切感觉作为手段,从而或多或少地积极参与着所发生的事件。反过来说,甚至各种最有综合性的艺术,也不能使人们通过所有的感觉去感受它们,尤其不能使人成为它们的共同参与者。

艺术的影响首先是思想上的,而不是物质上的。在艺术中基本的东西是思想,而不是物质。当然,我们不应当忽略,如果没有物质基础,任何一种艺术便都不可思议;在任何一种艺术中都有这种物质的基础。没有画布、纸张、颜色,便不可能想象有绘画;没有大理石、木料、青铜,就不可能想象有雕刻;没有发音的工具等等,也就不可能想象有音乐。而且,根据马克思的正确解释,“颜色和大理石的物质特性不是在绘画和雕塑领域之外。”^①如果进一步阐发马克思的这一见解,就可以这样说:“相似中的相似”的因素往往在艺术中起着作用,这种作用存在于“造型”艺术中。在许多可能举出的例子中有这样一个例子:为了在绘画中描绘地面,可以使用赭石或赭色颜料(按其来源而被称为“土色”的色彩)。另一个例子是在雕塑中用大理石雕塑成大理石

① 马克思、恩格斯:《论艺术》,210页。曹译本第一册,第113页。——译者注。

的凳子。“相似中的相似”的因素的作用在“表情”的艺术中表现得特别显著。一个例子是在人的歌唱中表达出语调（以人的声音作为手段）。但上述的因素在艺术中绝不是一成不变的，更不是有决定性作用的。雕塑用的大理石和木料可以表达出活的人体，从矿物中提炼出的色彩可以画出植物，器乐也可以体现出人的声调。

可见，某种艺术所使用的材料，不可以被认为是再现实物的实体基础。这种材料在艺术中是被赋予了思想的，它从纯物质实体的范围转而属于艺术思想的范围。艺术材料的感性并不是具有丰富多样性的实在的现实的感性（视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉），而只是一种信号的感性，服务于某种特定艺术的有限感性因素（可视性，可听性）。绘画中的对象与现实中的对象的相似之处，仅在于它们都是可以看见的；音乐中对象与现实中的对象的相似之处，只在于它们都是可以听见的。比方说，如果想依靠触觉来感觉出绘画里所描绘的布匹的柔软，或者依靠触觉来感觉到用大理石塑成的人体的温度和肌肉的弹性，这都是不可能的。关于皮格马里昂和加拉泰雅的神话^①，以真正的哲学的深度说明任何艺术都具有诸如此类的“缺陷”，说明不可能用艺术来代替现实。

机械唯物主义在艺术的“理想性”之中所看到的只是艺术的软弱的一面，因此就强调艺术在摹仿自然界的时候永远也不可能象自然界所产生的影响那样有力和完整。

辩证唯物主义则与此相反，它认为艺术的“理想性”不仅是艺术比现实显得软弱的那些方面的基础，而且也是艺术的那些有力的方面的基础。

我们虽然始终都要注意到感性的首要地位，但也不应当把感

^① 古希腊神话，塞浦路斯岛国王皮格马里昂爱上了他创作的美女塑象加拉泰雅，经恳求司爱女神阿芙洛迪特使其变成真人。——译者注。

觉同思想混为一谈，不应当忽略这样一个极为重要的事实，即感觉的界限还不能作为思想的界限。符·伊·列宁在费尔巴哈《宗教本质讲演录》一书摘要的脚注中指出说：“如果人有了更多的感官，他能否发现世界上有更多的事物呢？不能。”^①在这一段话下面，我们又看到了列宁的另一句话：“这对于反对不可知论是重要的”。在聋子、瞎子、甚至既聋又瞎的人们身上发生的一些情况，便很确切地证实了列宁的这些话说得很正确，因为这些人虽然又聋又瞎，但也能够充分地认识现实。列宁用这样一句话简要地表述了费尔巴哈的见解：“艺术并不要求把它的作品当做现实。”^②在我们看来，这些话当然具有十分深刻的含义，这比主张人本主义的费尔巴哈的片面性的了解要深刻得多。我们认为这几句话所肯定的并非抽象的人性，而是艺术中社会的和思想的内容。

艺术既然是社会的人的思想活动的成果，因此它就高于人的直接的、日常的生活实践与感觉的需要。艺术能够概括现实感受的结果，反映并表明现实中的典型特征，因此艺术也是高于现实的，因为它是作为认识现实世界的积极因素、进而是作为改变世界和改造人的因素、作为“变理想为现实”的一种推动力量而出现的。

我们必须始终估计到艺术在认识生活和改变生活这两方面都具有实际的作用。

首先谈认识世界。大家知道，认识的过程是复杂、曲折而又

① 列宁：《哲学笔记》，苏联国家图书联合出版局1947年出版，49页。中译本见人民出版社1956年版，47页。——译者注。

② 见同上书，50页。在费尔巴哈的著作中，我们读到这样一段话：“……艺术并不是把它的作品冒充为实际上存在的东西，冒充为艺术作品以外的东西。艺术并不会使我认为一张风景画就可以代替现实的风景，相信一个被描绘出来的人可以代替实有的人……”（见《费尔巴哈哲学作品选集》，1955年莫斯科版，第2卷，693页）。

矛盾的，因为事物的本质从来不是一下子就可以认识到的，必须克服各种现象之中的一切蒙蔽着本质的、往往使人产生错觉的东西，才能够发现、揭露和找到本质。本质并不是现成的结果，而是隐藏着的内核，因此它必须在摆脱了外壳之后才能够显露出来。科学的思维要了解本质，所以它便摆脱了本质的变幻无常的表现形式。至于艺术的思维，按它本身的形象的本性来说，就必须保持现象的形式。

但是，艺术中的现象自然绝对不是实生活中的现象。艺术中的现象必须具备概括性。因为在艺术中所描写的和表达的事物的本质，正是通过现象透露出来的。本来，绘画是教导我们更好地观察现实的景物，音乐则教导我们更好地倾听现实的声音，这种情况之所以成为可能，当然是因为作为人类意识活动、作为人类思维活动的艺术，它能够加强、突出、辨别现实中那些往往不易被人察觉的重要因素，而一般的人（非艺术家、非音乐家）的耳目^①却常常会忽略这些因素。但是，当一般的观众或听众依靠绘画或音乐感受到这些因素之后，他们也可以开始在现实本身之中察觉这些因素。由此可见，艺术可以提高和加深对于现实中各种现象的感受力，可以帮助人更好地了解各种现象，减少在认识现象的本质方面的困难。

顺便，我们还要指出艺术中的外表的特殊作用。科学的思维既然摆脱了现象，当然也就要摆脱外表。在整个科学的认识中，现象、尤其是外表，都完全服从于用科学的抽象方式提出的本质。但在艺术中却不是这样，因为艺术既然是依赖形象和现象，它也就必须依靠作为形象的一种因素的外表。

① 我们在这里所说的耳目，非指生理方面的意义，而是指认识方面的意义。