

# 音乐美学问题概论

克列姆廷夫 著

音乐出版社

# 音乐美学問題概論

〔苏〕 IO. 克列姆辽夫著

吳启元 虞承中譯

音 乐 出 版 社

北 京

Ю. КРЕМЛЕВ  
ОЧЕРКИ ПО ВОПРОСАМ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

本书根据 МУЗГИЗ 1957 年版译出

音乐美学問題概論

〔苏〕 Ю. 克列姆辽夫著 吳启元 虞承中譯

\*

音乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全 国 新 华 书 店 經 售

\*

850×1168 毫米 32 开 7<sup>9</sup>/<sub>16</sub>印张 162 千文字

1959 年 1 月 北 京 第 1 版

1962 年 6 月北京第 2 次印刷

统一书号: 8026·1057

印数: 2,591-4,840 册 定价 1.35 元

## 內 容 提 要

这是苏联音乐学家 IO. 克列姆辽夫在音乐美学問題方面的新作。全书共六章，分別探討了艺术美学的若干一般問題、艺术的分工。馬克思主义以前的音乐美学在闡述音乐实質問題方面的几个基本潮流、音乐音调、音乐邏輯、音乐形式、音乐形象的形成等問題，可供我国艺术工作者、特别是理論研究者参考。

## 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重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、表现和关系），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。

笔者认为，根据苏维埃音乐和苏维埃音乐学的重大任务，上述的问题范围是有着最大的理论和实践意义的。这是因为，在我国关于音乐形象本身已经写了不少文章，但很少从事分析音乐与生

活的联系,因此,在对于这种联系的理解上,至今还存在着一系列错误的、陈旧的观点。

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。

## 目 次

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 前言                                   | I   |
| 一、艺术美学的若干一般問題                        | 1   |
| 二、艺术的分工                              | 56  |
| 三、馬克思主义以前的音乐美学在闡述音乐实质問題方面<br>的几个基本潮流 | 95  |
| 四、音乐艺术特有的声音基础 音乐音調                   | 125 |
| 五、音乐邏輯, 曲式                           | 166 |
| 六、音乐形象的形成                            | 188 |

## 艺术美学的若干一般問題

整个的艺术,也和人类活动(实践的和理論的活动)的其他一切領域一样,是帮助人們認識、掌握和改变世界的。

艺术是社会現象,是社会意識形态之一。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識,因此,艺术也象其他各种思想体系一样,是服从于社会发展的各項基本規律的。

弗·恩格斯說:“要从各种社会結構中推論出和它們相适应的政治、法律、美学、哲学、宗教等見解,首先就必须仔細地研究各种社会結構存在的諸条件。”<sup>①</sup>

在沒有階級的社会里,艺术当然沒有階級性;但在階級社会中,它就帶有階級性。階級的統治給包括艺术在內的各种社会思想体系都打上了階級的烙印。

“在任何时代中,統治階級的思想都是統治着的思想。这就是說,本身代表社会上統治的物質力量的階級,也就是社会上統治的精神力量。支配着物質生产手段的階級同时也支配着精神生产手段;由于这种原故,所以那些沒有手段进行精神生产的人們的思想

---

① 馬克思、恩格斯:《論艺术》,苏联艺术出版社,1937年,第19頁。

想，一般地說，也就服从于这个階級。統治的思想无非是統治的物質关系的观念的表現。”<sup>①</sup>

但这当然不是說，整个思想体系，包括艺术在內，其內容只限于这一个或另一个階級的思想傾向。因为：

第一，“任何一个新的階級，都要使它自己代替在它以前的統治階級，它为了實現自己的目的，就不得不把自己的利益描写成为社会中一切成員的共同利益，这就是說，它不得不給自己的思想賦予普遍性的形式，把它們描繪成唯一合理的和被公認的思想。进行革命的階級，单就它与另一階級的对立而言，从最初起并不是作为一个階級而出現的，而是作为整个社会的代表者而出現的；它以社会全体群众的資格去对抗唯一的統治的階級。”<sup>②</sup>

第二，艺术也象所有一切思想体系一样，它經常是階級斗争的場所。这种斗争不只是在各种相互对立的艺术派別之間进行着，而且也在每一个艺术派別的内部进行着。

只有在革命与反动势力极端尖銳的对抗中，各种不可調和的对立物的斗争才有露骨的表现。在許多中間現象中，斗争使人感觉到某一个因素占了优势，但并不是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觀的某些特征。但这种矛盾性不会而且也不可能使各种对立的思想和平

---

① 馬克思、恩格斯：《論艺术》，俄文版，第 22 頁。中譯文參見周揚編《馬克思主义、与文艺》一书，第 14 頁，人民出版社 1951 年版（以下略称周編中譯本第 x 頁）——譯者注。

② 馬克思、恩格斯：《論艺术》，俄文版，第 23—24 頁。周編中譯本第 16 頁。——譯者注。

共存。正是因为这种緣故，所以我們在大多数情况下都能够作出决定性的判断，从而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諸如此类的断然的估价的时候（比方說，在评价陀思妥耶夫斯基的作品的时候），那么我們所面对的现象絕不是各种思想因素和平共处的现象，而是各种思想因素有着尖銳的內在斗争的现象。

艺术虽然是統一的社会意識形态之一，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觉上的明确性、形象性，它能够給我們提供出关于世界的某种具体的概念。

B. Г. 別林斯基借用了黑格尔所說艺术是“形象的思維”这一定义，但是他又根据唯物主义的观点进一步解釋了这一定义。他正确地強調指出說：艺术的創作一方面离不开人的意識活动，但另一方面它却不是用抽象的概念、而是用具体的表象<sup>①</sup>来表达人的意識活动的（見《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諸现象的外部的、感情的形式来发生影响的（这就是說，现实生活中可以看見、可以听到、可以触覺到的事物，在艺术中也必須是可見、可聞、可以触覺到的）。<sup>②</sup>

卡尔·馬克思在《圣神家族》預备材料中（1844—1845年著），說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。馬克思所作的說明，是以辯証唯物主义观点認識艺术

---

① 表象（Представление），外部世界各种现象的显明的感性映象。——譯者注。

② 只有文学作品是例外，因为它所使用的是文字（根据 H. П. 巴甫洛夫所用的術語來說，文字是“第二信号系統”，这就是說，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詳細地加以說明。

作品中主觀與客觀的統一、靜觀與行動的統一的范例。在藝術作品中，雖然始終要以客觀的、不依意識為轉移的現實作為基礎，但這種現實在藝術作品中却也始終是被入化了的，是通過社會的人的觀念、感受、體驗、目的、需求和任務等方面表達出來的。

馬克思說：“只有對象對人來說是人化的對象或對象的人，一個人才能了解他的對象。所以有這種情況，只是因為這種對象對他說是社會的對象，而他對他自己來說乃是社會的實體，正象社會在他看來是這種對象中的實體一樣。

“對於社會中的人來說，既然到處對象的現實都是人的本質力量的現實，是人的現實，因而也就是他們固有的本質力量的現實，所以對他來說一切對象就是他本身對象化，是肯定並實現着他的個性的對象，是他的對象，也就是他本身的對象。”<sup>①</sup>

馬克思說：“人不僅通過思維的手段，而且也通過各種感覺的手段來確信對象世界的。”<sup>②</sup> 這一段話跟藝術有着直接的關係。

在這一段話里，馬克思所指明的不僅是藝術的客觀方面（對現實的形象的、感性上明顯的反映），而且是它的主觀方面；因為“……只有音樂才能夠引起人的音樂的感覺；對於不能欣賞音樂的耳朵，最優美的音樂也沒有任何意義，對它來說，音樂並不是對象，因為我的對象只能是我的某一種本質力量的確證，所以對我來說對象之能夠存在，正如我的本質的力量作為主觀的能力對於它存在着一樣……社會的人的感覺不同於非社會的人的感覺。只有憑藉着（從對象上）客觀地揭開了的人的豐富的本質，才能有主觀的人的感性的豐富性，才能有能夠欣賞音樂的耳朵，能夠識別形式美的眼

① 馬克思、恩格斯：《論藝術》，第 42 頁。

② 馬克思、恩格斯：《論藝術》，第 43 頁。

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的力量而被确定着的。”<sup>①</sup>

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）是和外部世界的种种对象（Предметность）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。”<sup>②</sup>

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）。”<sup>③</sup>

---

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。

这样，馬克思就以唯物主义观点給美的概念提出了根据，他把这一概念跟粗糙的实际的需要区别开来，但同时又把它跟循着認識、領会、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所形成的全部过程不可分割地联系了起来。

从上面引用的这几段話来看，馬克思的見解和那些认为艺术的本質仅仅在于感觉（“美学”这一术语便是由此而产生的）的美学家的見解是相距甚远的，这一点当然是无须乎再来加以証明的了。在談到艺术活动时，馬克思既沒有把感觉同思維分开，也沒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。

这种見解是絕對正确的。在很久以后，弗·恩格斯在致明瑪·考茨基的信里（1885），一方面宣布他始終不渝地拥护有倾向性的文学艺术，同时他也指出說：“倾向应当是不要特別地說出，而要让它自己从場面和情节中流露出来……”。<sup>①</sup>

我們还可以在恩格斯致瑪·哈支納斯的信里找到这样一句名言：“作者的观点愈隱蔽，对于艺术作品就愈加好些。”<sup>②</sup>

有些人往往企图把恩格斯的这些見解說成是陈旧的或錯誤的，这些人的根据在于恩格斯似乎並沒有对艺术的倾向性的作用給予充分的估計。其实，恩格斯是充分認識到了艺术作品的倾向性的作用的。他这样說只是为了把用来表达思想的純艺术的方法跟政論的方法区别开来。后者固然有它存在的权利、有它的价值，但不應該把它跟艺术本身混为一談。我們曉得，別林斯基也曾把

---

① 馬克思、恩格斯：《論艺术》，167頁。中譯文見《馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文艺》，人民文学出版社，1955年，27頁。——譯者注。

② 中譯文見同上书，第21頁。——譯者注。

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，思想要完全变为形象；而在运用后一种方法时，思想则是通过形象以外的形式去补充形象，或与形象并存。<sup>①</sup>

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，为了这一个问题的解决，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差别，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唯物主义的各种错误的唯物主义）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反映。

---

<sup>①</sup> 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）是溶于才能之中，溶于创作的幻想中的。”

由此可見，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；而非辯証的唯物主义，却对这种主观的作用估計不足，这种錯誤是由于非辯証的唯物主义所固有的認識論方面的靜观的傾向而造成的。

上面指出的关于过去对艺术的解釋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論著内部，而是經常轉移到艺术的实践里来，形成了对于艺术实践、对于艺术的本質、任务的种种最为广泛的見解。

针对資本主义时代來說，可以特別清楚地看出上述的对立性就是幻想的兴奋热情与实践的冷漠拘謹两者的对立。按照前一种見解，艺术創造着特殊的世界，并且把现实从平庸鄙俗中帶到这种特殊世界里去；根据第二种見解，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，因此它絕不能够和“严肃的”工作相提并論，也就是說，首先是不能和有益的生活实践相提并論。只要看看“冷漠拘謹的实践家們”对一切艺术所持的这种輕視譏諷的态度，就足以証明馬克思关于資本主义在根本上敌視艺术的这一見解是十分深刻的。

只有辯証唯物主义的美学才能够避免对艺术抱这种片面的看法，既不仅仅把它看作是仿佛超出现实之上的，也不单单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范围和力量方面来看，艺术当然是远远地处于现实之下的。因为，任何一幅繪画都不能把实现中实有的那些丰富无穷的、有着細微差别的色彩全部复制出来；任何一个雕塑品都不能达到现实中那样多样性的造形；任何的一首奏鳴曲和任何一部交响曲，都不能包括和表达出实生活中所实有的各

种声音的完整性和复杂性。

同时，我們都知道，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假定性。因为，比方说，绘画只能平淡地、假定地复制出实有的色彩，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、假定性的。其次，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制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、色彩，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。此外，根据马克思的正确解释，“色彩的大理石，都不能在绘画和雕塑的领域之外具有生理形体的属性。”<sup>①</sup>如果进一步阐发马克思的这一见解，就可以这样说：“此如

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，210 页。

彼”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。在許多可能举出的例子中有这样一个例子：为了在繪画中描繪地面，可以使用赭石或赭色顏料（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的凳子。“此如彼”的因素的作用在“表情”的艺术中看得更加显著。例如，在人的歌唱中可以表达出語調（以人的声音作为手段）。但上述的因素在艺术中絕不是一成不变的，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机体，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調。

可見，某种艺术所使用的材料，不可以被認為是复制实物的对象的基础。这种材料在艺术中是被精神所支配的，它从純物質实体的范围轉而属于艺术思想的范围。艺术材料的感覺并不是对象所实有的多样的感覺（听覺、視覺、觸覺、嗅覺、味覺），它只是为某一种艺术所仅有的有限的感覺因素（視度、听度）而服务的信号的感覺。繪画中的对象与现实中的对象的相似之处，仅在于它們都是可以看見的；音乐中对象与现实中的对象的相似之处，只在于它們都是可以听見的。比方說，如果想依靠觸覺来感覺出繪画里所描繪的布匹的柔軟，或者依靠觸覺来感覺到用大理石塑成的人体的温度和肌肉的彈性，这都是不可能的。关于卖花女和加拉杰依的神話，以真正的哲学的深度說明任何艺术都具有諸如此类的“缺陷”，說明不可能用艺术来代替现实性。

机械唯物主义在艺术的“理想性”之中所看到的只是艺术的軟弱的一面，因此就強調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。

辯証唯物主义則与此相反，它認為艺术的“理想性”不仅是艺