

中央音乐学院图书馆藏书

书号 G1/tcga 23

总登记号 153529

美学袖珍丛书

蒋一民著

音乐美学

美学袖珍丛书

音乐美学

蒋一民 著

人民出版社

美学袖珍丛书

音 乐 美 学

YINYUE MEIXUE

蒋 一 民 著

人民出版社出版发行 新华书店经销

文字六〇三印刷厂印刷

787×960 毫米 32 开本 6.75 印张 108,000 字

1991年 9 月第 1 版 1991年 9 月北京第 1 次印刷

印数 0,001—5,000

ISBN 7-01-000823-X/B·75 定价 2.50 元

美学袖珍丛书

前 言

叶 秀 山

这套美学小丛书的实际提出是比较偶然的，记得是在一次旅途中与老友田士章同志谈起而后得到人民出版社的赞同，就做了起来；但这套书的立意却不是偶然的。前几年，美学曾很热了一阵子，除各种专著外，也出了一些丛书，但涉及各艺术部门美学的丛书却没有。而我自己虽是搞哲学的，但总觉得美学是不能离开各具体艺术部门和具体学科的，对美学的兴趣是和对艺术的兴趣不可分的，所以一直感到需要做这方面的工作。这个想法既已得到出版部门的支持，遂使这套丛书的设想变为现实。

书是为读者写的，这套丛书主要是为青年读者写的。也就是说，本丛书并不是专业性很强的专著，每一本部头也不很大，但却一点也不能降低这套书的学术水平。

我们很容易地想到以“深入浅出”四个字来设想对这套书的要求。然而，随着时日的增长，我们都越来越体会到“深入浅出”的难度。只有在相当

“深入”之后，才能真的“浅出”；在“深入”基础上的“浅出”，才是真的“通俗”，而不是“浅薄”和“庸俗”。所以“浅出”的作品，当是很见功力的作品。

在设想这套丛书时，我们曾把“深入浅出”具体化为四句话：“材料可靠，观点新颖，说理清楚，行文流畅”，而最主要的是“材料可靠”和“观点新颖”这两条。我个人体会，就科研工作言，特别是对人文科学的研究工作言，主要有两方面的工夫：一方面要确切地知道所研究课题“别人”是怎样“说”的，另一方面是你自己对这个课题打算怎样“说”；而你自己的“说”法，总是要在了解了许多“别人”的“说”法之后，才产生出来的。写书当有自己的“新”意，但“新”意是在“重新”思考“别人”的“意见”基础上出来的，这样“说”出来的“新”“意”，才“言之有据”。所以，对“作者”来说，大量的工作还在了解“别人”的“意思”，占有大量的“材料”，使自己的意思从对这些“材料”的分析、运用、批评中自然显现出来，或在“说”自己的“意思”时，已蕴含了对“别人”的“意思”的分析、运用和批评。这样，一本书要有可靠的材料，是基础性的要求。

当然，对这些材料的运用，要体现出作者的独特性、创造性来，而不是“人云亦云”，更不是材料、引文的堆砌。“材料”是经过作者“重新思考过”的

“材料”，“观点”是有“材料”作“根据”的“观点”。这似乎就是我们常说的“知识性”与“思想性”的统一。这个“统一”的意思是指：“知识”是“有思想的”“知识”，“思想”是“有知识的”“思想”；“知识”是经过“思考”、消化了的“知识”，“思想”是有根有据、言之成理的“思想”。

青年人有很强的求知欲，好学习，好发问，这是很可贵的品质。青年人记忆力强，思考力也强，一定要把它们很好地协调、运用起来。“学而不思则罔，思而不学则殆”当是经验之谈。多学习，多动脑筋，不断使自己的思想受到训练，同时也使自己的知识保持着生命力，这是我们和青年人都要努力去做到的，只是青年人在这两方面的潜力比我们大得多，当更加珍惜它们，运用它们，锻炼它们。

我们这套小丛书就是想在这两个方面给青年同志以一些帮助：提供一些经过我们作者思考过的知识材料，也提出一些有根有据、值得进一步思考的问题。

我觉得，努力去做“知识性”与“思想性”相结合的工作，本身自然就会有一定的“趣味性”。“趣味性”不是在科学性、学术性之外的“噱头”。“死记硬背”当然是很苦的事，记住的事不一定就理解了，但理解了的事往往容易记住。理解了的记忆往往就成为历史、文字，成为有趣的事。大家都能体会

到一种理解的趣味，它不是“闲情逸致”，而同样是一种严肃的、理智的劳动。“艺术”是离不开“趣味”的，而把它作为“对象”来思考，来理解，同样也是很有趣味的事。只要不把自己的“工作”当作达到某种“目的”的“敲门砖”，我相信，任何“工作”都是有趣味的。当然，为了提高本丛书的趣味性，在行文、表达方面，也还要下一些工夫，这也是我们想尽量做到的。

据这些想法，我们尽可能约请有关方面的专家来写他们很熟悉、很有研究的题目。本丛书的作者，不但对美学理论都有相当的学养，而且是各自领域里的行家，对自己的专门领域，都有相当的发言权，我可以说，他们都是“身有一技之长”即又有很好的理论训练的专家学者，他们的作品，使我这个“第一个读者”深深感到理论联系实际巨大威力。这样，我很高兴地看到，这里我们向青年朋友奉献的不仅是一般的通俗读物，而且还是我们这些作者长期学术工作的一次阶段性总结，是各位作者研究成果的菁华部分。

现在，这套小丛书要付印了，有些具体的事要说明一下：

1. 美学问题，国内外争论很多，本丛书本着“百花齐放，百家争鸣”的精神，在学术问题上，以及在写作风格上，并不强求全套书的统一。

2. 美学可从哲学、心理学、社会学等方面来研究,是近代以来早已逐渐形成而为多数学者采用的办法; 艺术分类也并无一定严格标准,收哪部门,未收哪些部门,多从实际情况来考虑,有些部门一时难找作者,只得暂缺,并无“算不算艺术”的考虑在内。

3. 感谢本丛书的各位作者,因为他们各自的岗位上都有很繁忙的工作,能挤时间为这套丛书写作,是很辛苦的。

4. 我只是本丛书作者之一,组稿和大量的编辑工作都是出版社同志们做的,不用说,没有这些同志的热情支持,这套书是不可能出版的。

总之,我想,这套小丛书可以称得上青年读者在美学上的“益友良师”。我们的作者们比青年读者来说总是痴长了几岁,并非好为人师,实是不敢推卸责任,好在“师”也是“友”,“友”是平等,“师”“生”也是平等的,在学术上更是讨论、对话、交谈的关系。孔夫子把“学而时习”与“有朋远来”相提并论,学习如交友,读书也如交友。与朋友通过“书”交谈,是增进知识、友谊和使身心愉快、健康的一个途径。

青年朋友们,愿意读我们的书,和我们交朋友,把你们读后想说的话告诉我们,和我们交谈吗?

1990年2月24日写于

中国社会科学院哲学研究所

前 言

音乐美学作为一门 学科的诞生与重建

美学(Aesthetik)作为一门探讨人类审美现象的哲学学科,始于1750年前后的德国;把音乐美学作为一门独立的学科来研究,则要到更晚些时候。1805年,德国作家海因瑟(J. J. Wilhelm Heinse, 1746—1803)写于1776年的遗作《音乐对话录,或:著名学者、诗人与音乐家关于音乐的艺术趣味的哲学讨论》出版,虽然其中没有用“美学”这个词,却已经孕育着“音乐哲学”的意识了,特别是趣味问题从实质上意味着美学学科诞生以后所探讨的一个重要课题。在美学诞生以前,对音乐的美学探讨是寄生在其它学科(哲学、文艺学、伦理学、政治学)中的,它本身尚不足以构成一门单独的学科,即使在哲学中,音乐也往往只是在论证其它哲学问题时才被用作例证——尽管许多例证的使用蕴含着宝贵的思想,反过来为日后的音乐美学提供了思维的种子和丰富的材料,但是音乐艺术本身所显示的特殊的哲学问题即

美学问题尚未被揭示,也缺少揭示的条件和时机,因此它自己并不能构成一门“音乐哲学”。音乐美学的诞生必定要到哲学的美学问世以后,必定要到音乐艺术本身发展到一个比较高级或成熟的阶段以后。1806年,德国狂飚突进时期的著名作家、诗人丹尼尔·舒巴特(Chr. F. Daniel Schubart, 1739—1791)写于1784至1785年的遗作《关于音乐美学的思考》出版,头一次把“音乐”跟“美学”联系了起来,以后人们就把这部著作连同几乎同时出版的海因瑟的《音乐对话录》作为“音乐美学”的正式开端。

音乐美学作为一门学科诞生在18世纪末、19世纪初不是偶然的。一方面,新诞生的美学发现了人类精神生活中一个极为特殊的领域——审美领域。尽管人们可能天天生活在审美判断中,却没有意识到这种判断在人对世界的关系形态中,占有一个怎样的特殊领域,正是美学揭示了一个既不属于通常的理性认识又不同于一般的感觉经验的审美领域。这一发现促使人们对艺术问题进行更为深刻、更为彻底的革命性的哲学反思:艺术究竟是什么?它是经验的感觉再现,还是理性的逻辑构造?无论何种回答,都会导致对艺术的重新考察,从而引发出一系列新的问题和课题,它们一直影响到20世纪。就音乐艺术而言,人们第一次自觉地从美学的立场去询问:什么是音乐?怎样的审美形态体现着音乐本身

——而不是音乐以外——所固有的本质？由此引出一系列更为具体的问题和争论：音乐与感情的关系、音乐与语言的关系、音乐与造型的关系、音乐与数学的关系等等。然而这些问题的提出又是跟另一方面——音乐艺术本身的迅猛发展分不开的。所谓“迅猛发展”指的是以交响乐为代表的器乐第一次获得了对音乐的主宰地位。“音乐”这个概念，在18世纪以前，亦即交响乐正式登上历史舞台以前，并不是指器乐，而是指有歌词的声乐。器乐只是声乐的从属（为声乐伴奏、演奏声乐作品改编曲），被看作不完整的音乐。及至巴赫在律学实践上的突破和拉莫对和声理论的总结并提出“和声至上”的美学思想，方才有了器乐的崛起，为音乐自律提供了可能（否则便不可能发生音乐的自律与他律的争论）。而这稍后便发生了曼海姆乐派和北德乐派所创造的德意志民族的骄傲——交响乐。交响乐的兴起引起绵延上千年的传统音乐观的根本变革，美学则正好使这一变革获得一种全新的哲学总结，反过来推动了音乐艺术的进一步发展。音乐美学就是在这样一个背景下诞生的。

但是，丹尼尔·舒巴特的“音乐美学”是远不成熟的，只有个别章节具有美学意味，而整部著作颇似音乐通论般的杂记。显然，音乐美学要成长为一个成体系的学科，尚待时日。到19世纪30年代末，音乐美学基本上还处于一个准备和酝酿阶段：一方面，音乐

美学在哲学美学内部作为一个范畴来探讨,许多哲学家、美学家在其成体系的美学著作中专门讨论了音乐的本质问题,如康德(《判断力批判》,1790)、赫尔德(在其1800年前后的著作中)、谢林(《艺术哲学》,1802/1805)、佐尔格(K. W. F. Solger,《美与艺术的四篇谈话》,1815;《美学(讲座)》,1819/1829)、黑格尔(《美学(讲座)》,1820/1835)、叔本华(《世界作为意志和表象》,1819/1844)、特拉恩多夫(K. F. E. Trahndorff,《美学》,1827)、克劳塞(K. Chr. F. Krause,《美学讲座》,1828/1829)、魏瑟(Chr. H. Weisse,《美学体系》,1830)、施莱叶马赫(Schleiermacher,《美学讲座》,1832/1833);另一方面,许多理论家和音乐学家更为具体地分别从不同角度撰写了大量的音乐美学专题论著以及各种形式、体裁的散见论述,其中重要者有柏克林(August von Böcklin)的《关于更高的音乐并献给音乐爱好者的札记》(1811)、莫塞尔(J. F. Mosel)的《戏剧音乐创作的美学研究》(1813)、梯鲍特(A. F. J. Thibaut)的《论音乐的纯粹性》(1825)、奈格利(H. G. Nägeli)的《为音乐爱好者所作的音乐讲座》(1826)、玛克斯(A. B. Marx)的《论音乐中的绘画》(1828)、米勒(W. Chr. Müller)的《从审美的历史方面初探音乐学》(1830)、倍姆(Joseph Böhm)的《音乐美的分析》(1830),正是这些专题论著及散见论述

丰富了音乐美学的内容,为准备建设成体系的音乐美学学科提供了必要的和充分的建筑材料。在丹尼尔·舒巴特的《关于音乐美学的思考》发表以后的30年间,没有一篇论著冠用“音乐美学”为题。

第一部真正自成体系的音乐美学著作是斐迪南·哥特黑尔夫·韩特(Ferdinand Gotthelf Hand, 1786—1851)先后发表于1837年和1841年的两卷本《音乐美学》(Ästhetik der Tonkunst)。韩特的这部著作是对巴洛克时期以来音乐的感情美学的总结。接踵而至的是德国著名的音乐学家古斯塔夫·席林(Gustav Schilling, 1803—1881)于1838年发表的《音乐美的哲学研究或音乐的美学》,其美学观点与韩特大同小异,但是其中提出的歌剧美学思想却对后来瓦格纳的乐剧理想和乐剧创作以极大影响。这两部最初的、正式的音乐美学著作都主张一种感情论的美学,可见感情美学在当时所占据的统治地位和“广泛势力”^①。

一门学科的成立不仅要看其是否成体系,还要看它的“内容”是否丰富到足以成为一门专门的学问。韩特和席林为代表的美学观点被后人归纳为“他律论”,在19世纪初的众多音乐美学文献中也包括了“他律论”的对立面“自律论”的观点。这种“自律

① 汉斯力克:《论音乐的美》,中译本,第23页。

论”的音乐美学到 19 世纪中叶才得到系统的表达，这就是爱德华·汉斯力克的“反潮流”著作《论音乐美——音乐美学的修改提案》(1854)。汉斯力克在书中尖锐地抨击了感情美学，提出要全面、彻底地修改既有的音乐美学体系。汉斯力克的这本书使音乐美学的“内容”得到极大的丰富，从此音乐美学在自律论与他律论的激烈辩论中发展和派生出许多错综复杂的实践课题，其对音乐艺术的影响一直延伸到 20 世纪。尤其是自律论及其分支“绝对音乐思想”，对其它艺术种类的创作和审美方式乃至总的艺术哲学也产生了直接或间接的影响。

从 19 世纪下半叶开始，心理学的所谓“科学方法”渗入音乐美学。一般可以从黑尔姆霍尔茨的《作为音乐理论的心理学基础的音感学说》(1863)正式算起。以后，所谓“自下而上”的心理学美学的鼻祖费希纳，在其《美学入门》(1876)中用 18 页的篇幅专门对音乐进行了实验心理学分析。从此，通过分析音乐的物理元素(音高、音色、节奏、强弱、各种不同的音响结构……)对人的生理心理效果的测试数据来试图解决音乐美学长期争讼不休的“音乐内容”，成了一时之尚，大有代替过去“自上而下”的正宗思辨美学的趋势。接着，心理学的移情论美学也被“移入”音乐美学的研究。德国著名的哲学家、心理学家和美学家爱德华·冯·哈特曼(Eduard von Hartmann,

1842—1906)和特奥多·里普斯先后在上世纪末、本世纪初用移情论解释音乐的表现作用,特别是哈特曼用“无意识”的理论支持音乐移情说,他对“无意识”的强调比弗洛伊德早了数十年。此外,一种以“联想”、“联觉”、“统觉”为心理学基础的音乐“同情说”也流行起来。到了20世纪初,受著名心理学家威廉·冯特的能量心理学的启发,以音乐学家恩斯特·库尔特(Ernst Kurth, 1886—1946)为代表,音乐美学进一步从孤立的元素研究发展到对音乐的“动”的方面的注意,即企图从音乐中音与音之间的种种不同的张力关系,如音阶、和弦、调性等等的功能关系——动静、进退、张弛等等,来作出音乐“内容”的解释。音乐的“能量”美学研究也包括了格式塔心理学的“整体”原则。

如果说,心理学的音乐美学是把音乐当作一种基于感觉的特殊“语言”来研究,那么,几乎与此同时发生的“音乐阐释学”则是把音乐看作一种基于社会和历史过程的特殊的交际语言,这跟普通语言的性质已经十分接近了。1902年和1905年,德国著名音乐学家赫尔曼·克莱茨许玛(Hermann Kretzschmar, 1848—1924)把解释圣经的专门学科术语“阐释学”(Hermeneutik)借到音乐美学和音乐作品解说中(这一术语到本世纪60年代再一次被文学批评借用来代表一种新的批评方法论),相继发表了《关

于促成音乐阐释学的倡议》和《关于促成音乐阐释学的再倡议：乐句美学》，这两篇姊妹论文成了音乐美学在社会学方向的最初的系统探索的纲领性文献。克莱茨许玛提出要通过寻找大师们的名作在表现手法上的相互继承关系、并研究名作家的“生平讯息”(Lebensnachrichten)与时代背景(传记研究)①，来考证器乐的无标题作品所隐藏起来了的标题内容，从而“复活感情美学”②。克莱茨许玛以阐释学的音乐美学为指导，写作了大量的乐曲解说，它们成了近现代乐曲解说的范本，从此奠定了“名作和名作家”的研究模式与“时代背景——作曲家生平——乐曲分析(主要是动机、主题和乐句的分析)”的三段式写作模式，几乎左右了20世纪音乐批评、音乐鉴赏、音乐史研究的思维方法和写作方法。

到20世纪初为止，音乐美学的基本问题都已经基本上提出来了，它们可以归纳为：在以“音乐是什么”为终极目的的前提下，追问音乐艺术相对其它艺术是否有其审美形态上的特殊性？如果有，特殊性何在？追问音乐是否有内容？如果有，什么是它的内容？人怎样“体验”(erleben)它的内容？以上两个方面的问题是相互牵制的，特殊性制约着内容，内

① 克莱茨许玛：《彼得版音乐文丛年鉴所载论文集》，莱比锡，1973，第176页。

② 同上书，第280页。

容规定着特殊性。但是人们首先碰到的还是音乐的“内容”。有人说,音乐有内容,它的内容是感情的象征,是某种可能达到的画面,是可以传达的语言,是隐藏在音乐后面的故事……;又有人说,音乐没有内容,只有形式,或者说,音乐的内容就是它的音响形式。然而音乐的“内容”问题远远没有“有人说”的这样简单。什么是音乐中的“感情”,它在音乐中是如何“表现”的?哪些“画面”音乐可以达到,哪些不能达到,它们跟音乐的本质有什么关系?什么是音乐的“语言”,它跟普通语言的同异关系怎样?音乐有没有可能讲故事,如果不能,将如何解释那么多作曲家在自传中声称他们要讲故事的创作目的——甚至不惜给作品装上“标题”?凡此种种还会派生出更为众多、更为复杂的具体问题。对这些问题,人们从不同的哲学观、艺术观乃至道德观、政治观出发,提出了各种各样的不同回答,尤其对音乐的“形式”概念,随着研究的深入,人们发现过去对“形式”的理解,竟是大相径庭的。而这一切——对音乐“内容”的追问,又在很大程度上是由音乐艺术本身媒介的特殊性所造成的。

音乐媒介的特殊性,是在器乐发达以后才变得突出起来。所谓音乐媒介,是指器乐媒介,而不是指有歌词的声乐。在谈到声乐时,人们是把歌词过滤掉,把人声也当作一件乐器来看待的。一般地说,音