

中央音乐学院图书馆藏书

书号

G1

总记登号

BK157833

音乐美的哲学思考

杨珣 著 四川民族出版社

YINYUE MEI DE ZHIXUE SIKAO

新乎知 妙智

YINYUEMEI DE ZHEXUE SIKAO

杨 琦 著

四川民族出版社

音乐美的哲学思考

中央音乐学院

图书馆

惠存

楊琦



一九九七年四月二日

(川)新登字 002

责任编辑 汪钦舜

封面设计 刘学年

技术设计 席 玮

音乐美的哲学思考

杨 琦 著

*

四川民族出版社出版发行

(成都盐道街三号)

邮编:610012

新繁印刷厂印刷

开本:787×1092 毫米 1 32 印张:7.5 字数 155 千

1995 年 10 月第一版 1995 年 10 月第一次印刷

印数:1-1000 册

书号:ISBN7-5409-1624-9/G·793

定价:9.60 元

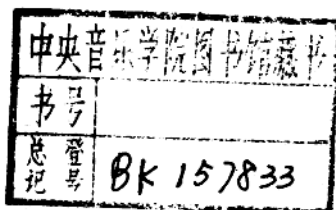


杨琦教授近照

作者·简介

20
D1/87/33

音乐理论家、美学家、诗人杨琦教授，本名杨其庄，1921年出生。云南省丽江县人。纳西族。国立音乐学院理论作曲专业毕业。三十年代即开始从事艺术活动与文艺创作（建国前做过教师和新闻记者），主编过《中国日报》的副刊和《文学新丛》、国民公报的《文学新叶》以及《诗行列》诗刊。建国后，在南京搞行政工作，1954年调北京中国音乐家协会工作，1963年调四川音乐学院任教，至1988年离休。长期以来，他在各大报刊杂志发表了大量的理论文章和文艺作品。此外，并致力于音乐美学的工作，其学术论文多次获奖。曾出版过《在音乐战线上》（音乐文集）、《为我报仇》（剧本）、《杨琦诗抄》、《旅美心影》、《艺术家与德育》、《外国名人故事·音乐家》（后两本与人合作）。他还兼任：中国音乐家协会理论委员会委员、四川省音乐家协会顾问、四川省美学学会副会长、《诗之国》（天津）诗刊特约编审、凤箫诗词学会顾问等社会职务。



目 录

音乐美的哲学思考

——读汉斯立克《论音乐的美》…………… (1)

音乐美学领域中的“文学中心论”

——兼论音乐的“现实主义”…………… (13)

论“音乐形象”…………… (29)

音乐艺术的特殊性…………… (55)

怎样理解音乐与现实的关系…………… (61)

论艺术的阶级性和倾向性问题…………… (68)

关于音乐艺术的“阶级性”问题…………… (76)

再论文学艺术的“阶级性”、倾向性及其它

——兼答冯光钰同志…………… (86)

关于抒情歌曲问题…………… (102)

再议抒情歌曲…………… (110)

“古为今用，洋为中用”是发展我国文学艺术的正确方针

…………… (113)

民族音乐的保护、继承和发展问题…………… (126)

读《乐记》与《季扎观乐》…………… (134)

“流行音乐”的历史状况以及我的一些看法…………… (141)

“严肃”与“通俗”的辩证法·····	(156)
冼星海在成都教过书吗？	
——《冼星海在甬中》读后·····	(161)
从封闭走向开放是历史发展的必然·····	(165)
站在时代思潮面前反思·····	(170)
要放手“放”和“争”·····	(177)
“土洋之争”早该休矣！·····	(181)
雅俗共赏 各领风骚	
——美国音乐生活札记·····	(184)
“五四”以来音乐艺术的光辉·····	(189)
《长征》交响乐及其他	
——“上海之春”听乐记·····	(194)
试评歌剧《望夫云》·····	(198)
抒情音乐的佳品	
——记《洪湖水，浪打浪》·····	(205)
漫谈音乐的民族化问题	
——由中央乐团与北京曲艺团联合音乐会想起·····	(209)
不要乱扣“小资产阶级情感”的帽子·····	(213)
让轻音乐之花常开·····	(216)
迅速成长的云南“花灯”·····	(218)
看“灯”琐记	
——写于云南省花灯剧团的演出之后·····	(222)
勇于探索敢于吸收	
——听上海乐团演出后·····	(227)
让川剧音乐的两种作法自由竞赛·····	(230)
后 记·····	(232)

音乐美的哲学思考

——读汉斯立克《论音乐的美》

汉斯立克是十九世纪奥地利的著名音乐评论家、音乐美学家。提到他，人们首先会想到他青年时代的著作《论音乐的美》。这本书是近代音乐美学的代表性著作之一，书中较详尽地考察了音乐美学中最基本的问题：音乐美是什么，并对当时流行于音乐理论界的“情感美学”论提出了颇为尖锐的批评，明确提出音乐美是一种特殊的美，有其自身的特殊规律，从而“奠定了一个基于音乐自身的观点的新方向，这一方向由普菲兹纳、哈尔姆、克瑞其麻、里曼、阿倍尔特、爱·库尔特等人继续下去，并且在现代音乐科学的方法论中得到最广泛的实际的应用。”（《论音乐的美》附录二，第130页）。

近来，我重读了汉斯立克的这本名著，感到尽管这本书写于一百多年以前（莱比锡魏盖尔一八五四年初版），尽管书中的许多论点已被后来的音乐美学研究超越，然而，汉斯立克的音乐形式理论、他对音乐情感效果、音乐美的看法仍然值得我们思索考察，对于我们今日的音乐美学研究也不无启迪作用。

—

汉斯立克写作《论音乐的美》时的历史环境是这样的：浪漫主义的音乐思潮席卷了欧洲大陆，从贝多芬晚年起欧洲开始了浪漫主义音乐的新时期，涌现出舒曼、舒伯特、肖邦、柏辽兹、李斯特、瓦格纳、帕格尼尼、威尔第等一批音乐大师。浪漫主义要求表现强烈的主观感情，个人的理想和幻想，有排斥理性的倾向。标题音乐的兴起，逐渐成为当时的主流。作曲家向文学与绘画中汲取的题材和灵感，学习它们的表现方法，企图在音乐中再现莎士比亚、歌德、拜伦的作品的人物、情节和故事。概括浪漫主义标题音乐为“表现论”的艺术并不恰当，它是既“表现”又“再现”，以“再现”的手法来达到表现作曲家的情感或激情的目的。这种音乐潮流表现在音乐美学中就是各种各样的“表现论”或“情感论”。例如，德国美学家舒巴特认为音乐美是表情，而表情就是内心的流露；美学家米夏艾立斯认为音乐是激情的语言；美学家韩特则明确声称：“音乐是表现感情的。每一情感、每一心情状态本身就有自己的特殊音调和节奏，因此，在音乐中它们也各有特殊的音调和节奏。”（转引自《论音乐的美》第25页）这些理论的共同之处是不从音乐的本身探寻音乐美或音乐的规律，而是到音乐之外去寻找什么音乐美或音乐规律，所以这种理论又称“他律论”。

音乐艺术表现作曲家的情感或激情，本来是不错的。问题在于这种“情感论”趋向以非音乐的因素来取代音乐作品，要求音乐本身担负其不能担负的描绘或再现客观事物的任务，

从而引导听众按作曲家的具体的文字说明去客观世界中寻找对应物或等价物，最后导致混淆音乐艺术与其他文学艺术之间的界限，结果取消了音乐艺术本身的特点（特殊性）。

汉斯立克竭力反对这种理论，他认为从普通的感情的倾诉中是引不出什么音乐规律来的。他批评李斯特的标题交响乐取消了音乐的独立意义，把音乐仅仅作为一种唤起形象的药剂让听众饮服；他认为瓦格纳的“无穷尽旋律”理论把无形式性提高到原则的地位，把音乐看成是一种用歌声和弦乐来唤起的鸦片醉梦。汉斯立克从音乐本体论出发来探讨音乐艺术的美学本质，提出了“自律论”。他响亮地喊出：“音乐只能作为音乐来领会，只能通过音乐自己来理解，只能从它本身来欣赏”（第51页）。我认为他的出发点是正确的。我们不能拿与非音乐因素结合的歌曲、歌剧或舞剧来规定音乐的本质，也不能用音乐本身以外的东西来说明音乐的内容特征。比如说，一首歌曲的旋律可以配上几段内容不同的歌词，我们就无法拿其中某一段的具体内容来界定音乐的内容。又比如说，一首标题为“春天”的器乐曲，也不能说明这首乐曲的内容是春天的景色或作曲家对春天的感怀。况且以“春天”作为标题的乐曲多得很，难道说这些不同形式与体裁的乐曲都是一样的内容吗？

必须指出的是，汉斯立克并不是完全反对一切情感，或完全否认音乐和情感的联系，他反对的只是“音乐表现情感”的流行说法。在他看来，情感不能作为审美规律的基础，在审美过程中起主要作用的不是情感而是一种幻想力，即一种纯观照的活动。同样，情感的表现也不是音乐的内容，用他的话说：“音乐不描写任何情感，既不描写确定的情感，也不描写不确

定的情感”(第41页)。那么,什么是汉斯立克心目中的音乐内容呢?什么是汉斯立克心目中的音乐美?

二

汉斯立克在《论音乐的美》的第三章中说:“音乐美是一种独特的只有音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美。它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”(第49页,重点系原书所有)。我认为这是一个正确的命题。音乐的美只能存在于音乐艺术的本身(乐音的艺术组合中)。汉斯立克始终抓住音乐不同于其他艺术所特有的特殊本质作为出发点来论证音乐艺术的美。音乐的特殊性取决于它所使用的特殊物质材料——乐音。在汉斯立克看来,音乐的原始要素是旋律、和声、节奏和音色,它们是表达乐思的原料,而“一个完整无遗地表现出来的乐思正是独立的美,本身就是目的,并不是什么用来表现情感和思想的手段或原料。”(第49页)所以,音乐不是再现性的艺术,它既不能体现概念性的内容,也不能再现或反映客观事物的形象。音乐艺术在客观世界没有范本(汉斯立克:“音乐在自然界中没有范本,它也说不出概念性的内容”(第51页)。“要描写音乐艺术这种独立的美、这种音乐所特有的东西,是非常困难的”(第51页)。不管你承认或不承认,音乐艺术的这种“不可言说性”始终是存在着的。我们可以通过听觉感官接受到音乐的美,但却无法用概念性的语言来加以描述。文学和造型艺术的确是在现实中有范本,它们通过形象来再现客观现实的形象,我们可以从作品中看到(或感觉到)

现实生活的图景。但是音乐艺术却不能做到这一点。如果硬要到音乐艺术中去寻找客观现实的对应物或等价物,那是徒劳的。他律论的主要弱点就在于此。音乐艺术可以激发听者的想象或幻想,正如孔颖达在《礼记正义》注中所说的“声音感于人,令人心想其形状如此。”但是,音乐的运动以及其艺术的组合并不可能像绘画那样构筑事物的“形状”(形象)。十九世纪的许多标题音乐就是仿效文艺绘画的创作手法,企图描述人物形象或者故事情节,有的不仅有具体的标题,还写了详细的文字说明。比如,法国作曲家柏辽兹不但为他的《幻想交响曲》取了“一个艺术家生活的插曲”的标题,并且为乐曲写了较详细的文字说明。根据作曲家的文字说明,我们可以在听乐曲时脑海中浮现出文字说明中的人物景象。如果完全不了解柏辽兹的文字说明,无论如何我们也不可能想象出《幻想交响曲》是描述他和歌唱家斯密丝的恋爱的痛苦的经历(这里并不是对这个作品进行评价,尽管不了解它的文字说明,我仍可以从中领会到它所具有的音乐的美)。

汉斯立克说:“优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗,追逐和遇合,飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快”(第49页)。他也指出这种美的愉快与人的生理和心理有着密切的联系。这种只能心领神会的不可名状的“美的愉快”,正是音乐艺术特殊性的一种表现。音乐的艺术美不是客观事物的翻版,而是通过乐音的巧妙的组合这一极为曲折的途径来体现。法国著名艺术学家丹纳在他的《艺术哲学》中也认为建筑 and 音乐是不以模仿为出发点的艺术。我国的美学家宗白华先生也有类似的看法:“建筑与音乐是抽象的形与音的

组合，不含有自然真景的描绘”（《美学散步》，第200页）。俄罗斯伟大的作曲家柴科夫斯基对于这个问题曾有极精辟的论述。一八七二年十一月十八日他在《俄罗斯新闻报》上写文章评论舒曼的降E大调第三交响曲时说：“这里最清楚地表现出音乐与建筑两种艺术之间惊人的雷同性，尽管从美学上讲，这两种艺术使用的材料和表现的形式是有区别的。……这两种艺术在重现美的物质手段上是如此对立，而在美学创作领域内却如此一致和雷同！”（《柴科夫斯基论音乐创作》，第113第114页）请注意柴科夫斯基并不是汉斯立克学说的信奉者。音乐美的这种不可言说性，德国诗人海涅的两句极为精彩的话可以作为最好的说明：“当语言停止的时候，音乐才开始。”（转引自《我的音乐生活》，第119页）

为了更清楚地阐明“音乐美”的概念，汉斯立克进一步从三个方面来确定“音乐美”。

首先，他认为他所说的“音乐美”不限于“古典”音乐。尽管我们在《论音乐的美》一书的字里行间中不难看出汉斯立克对古典音乐的偏爱，对巴赫、莫札特、贝多芬的音乐作品的推崇，但他还是声称他并非偏爱古典而不爱“浪漫”音乐，他声称他所确定的“音乐美”对任何派别都有效。

其次，他认为“音乐美”与建筑式音乐不是同一事物，这种复调音型、多声部结合的音乐只是音乐美领域内的一小部分。

最后，汉斯立克强调音乐美和数学不相干，和语言不相干。在他看来，音乐美产生于幻想力的自由创造，不是数学所能计算的；而语言不过是一种达到表达目的的符号或手段，而音乐美本身就是目的、对象。

综上所述，我们可以用汉斯立克自己引用的一首小诗来

概述汉斯立克的“音乐美”理论：

为什么你不能用语言描写音乐？

因为音乐这一纯粹的要素鄙弃形象和思想。

甚至情感也只是清澈可见的河底，

声音的激流在河上涨落翻滚。

三

汉斯立克在《论音乐的美》中提出的另一个重要命题是：“音乐的内容就是乐音运动的形式。”他认为“‘内容’原来真正的意义是：一事物所包容(enthalten)的、容纳(nalten)在自己里面的东西。在这个意义上，组成音乐作品，使之成为整体的乐音，即是乐曲的内容。”(第109页)他使用另一个概念“内涵”来取代“内容”这个词汇。他解释说：“我们说音乐无内容(题材)，不就是说音乐无内涵(gehalt)。”(第115页)“如果有人贬责音乐无内容，那我们说音乐是有内容的，但这只是音乐的内容。……只有把音乐艺术的其他种种‘内容’坚决否定掉，然后才能把音乐的内涵拯救出来。”(第116页)由此可见，他并不否定音乐艺术“内涵”(“内容”)，而是否定那种把非音乐的东西(题材)当作音乐的内容。他所谓的音乐的“内涵”是什么？他有一个形象的说法：“思想情感在端正美好的音乐躯体中好像血管中的血一样流动，思想情感不是音乐躯体本身，并且是看不见的，但它们赋予躯体以生命。”(第115页)在这里汉斯立克确定无疑地是把“思想情感”作为音乐的内涵(“音乐的生命”)，而把“乐音的运动”作为“思想情感”的载体(形式)。

他还有一段话作为补充：“音乐艺术的内容与形式分不开的这个特点同诗歌和造型艺术形成鲜明的对比，后二者能把同一思想、同一事件用不同的形式来表现，……音乐艺术却没有与形式相对立的内容，因为它没有独立于内容之外的形式。”（第112页）他非常强调音乐艺术的内容与形式的不可分割性。

“内容和形式”在哲学、文艺学和美学中都是一对范畴。我们的文学、艺术教科书都列有专章论述它们。一般来说，文艺作品的题材、主题和情节是构成内容的要素，语言、结构和表现手法是形式的要素。但是，应用这一套模式来说明音乐艺术的内容与形式是异常困难的，也是用处不大的。现在出版的《辞海》的文学和艺术分册就没有关于“内容与形式”的条文，倒是哲学分册列有这样的条目，里面说：“内容是事物诸要素的总和。形式是内容的存在方式，是内容的结构和组织。……没有无形式的内容，也没有无内容的形式。”（上海辞书出版社一九八〇年版，第84页。笔者注：这后面两句话是列宁说的。）这样解释“内容与形式”是不错的。对于一个具体的事物来说，它的内容与形式是统一为整体的，不能加以分割的。我认为，汉斯立克对内容与形式的说法基本上是符合上述精神的。旋律、和声、节奏、力度等要素的总和构成音乐作品的内容，这些要素的“艺术组合”就是它的结构和组织，也就是它的存在方式。音乐的内容与形式统一为一个不可分割的整体。整体的作品首先是以“乐音运动的形式”被人们感知的，因此，可以说汉斯立克的“音乐的内容就是乐音运动的形式”是一个含有哲学意味的命题。他在书中列举了许多具体的音乐作品，细致地分析音乐诸要素的巧妙组合及其功能和作用。他强调说：“我们一再看音乐的美，但不因此排斥精神上的内涵，相反地

我们把它看成必要的条件，因为没有任何精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中，同时也已指出：乐音形式与精神内涵是有密切的关系的。……以乐音组成的‘形式’，不是空洞的，而是充实的；不是真实的界线，而是变式形象的内在精神。”（第51—52页。前一段的重点系笔者所加）我认为假如不抱任何偏见的話，这一番話是不难理解的。音乐作品的形式是以作曲家的“内在精神”充实了的形式，不是空洞的“纯形式”；或者说，就是其中流动着“血液”（思想感情）的“血管”——音乐的躯体。

当然，汉斯立克为了反对他律论美学把情感或音乐之外的东西当成音乐的内容，故意摒弃一般常用的术语“内容”，而创造了一个“内涵”的概念，但是在很多地方又不得不仍然使用“内容”这个概念，这就使人产生混淆不清的感觉，从而认为他只讲形式，不讲内容，其实“内涵”和“内容”这两个概念并不存在本质上的区别。

有一种说法，认为汉斯立克是一个形式主义者，完全无视社会和时代对作曲家的影响，抹煞音乐审美现象的社会涵义。我以为这种说法是不确切的。汉斯立克承认音乐和人类社会活动的关系，看到了音乐“跟同时代的文学和造型艺术的创作，跟当时的文艺、社会和科学的动态，跟作者个人的经历和信念都有关系。”（第61页）当然，他把这种关系完全归属于艺术史的范围，割裂艺术史和审美现象的联系，过于强调审美现象的纯粹性，认为“历史的理解”和“审美的判断”是两回事情，不能不说是他的音乐美学理论的一大局限。

汉斯立克《论音乐的美》一书虽然篇幅不大，却见解深刻，内容丰富。除上述对“情感论”的批评，对音乐美、音乐内容的

阐述以外，书中还分析了音乐的主观印象、音乐的接受心理、音乐与自然界的的关系等等。此书自一八五四年问世以后，立即引起了很大的反响，赢得了费歇尔、洛策、黑尔姆霍茨等理论家的高度评价，也招致以瓦格纳为代表的主张“情感论”美学的大批反对者。双方的论战延续了半个世纪。这期间《论音乐的美》印行了十版。三十九年后，汉斯立克在第八版序言中仍然坚持说：“我的信念没有改变。”（第12页）这说明他一生都坚持“自律论”的立场，到死也没有什么变化。西方的音乐学家和音乐辞典对于汉斯立克的音乐思想都予以肯定的评价。法国的音乐学家吉赛尔·布勒莱在《音乐的哲学与美学》（一九五八）一文中说，自律的美学的奠基人是康德、汉斯立克和里曼（Hugo Riemann，一八四九——一九一九，德国著名音乐学家），而自律的音乐美学的代表人物则是汉斯立克。“自律的美学的出现——在美学史上确实是给美学带来了解放和进步——它的出现也许是近代时期最主要的特征。”“情感论的幻想与思辨式的神话已被汉斯立克永久地摒弃了”（《音乐译文》，人民音乐出版社一九八〇年版，第26、31页）。一九八〇年出版的《新格罗夫音乐和音乐家辞典》在“Hanslick, Eduard”条文中称他为“第一位伟大的职业音乐评论家，对音乐美学作出了重大的贡献。”（该书第八卷，第151页）这条目的作者还指出汉斯立克的自律论对于当时分析学美学家辛格（Schenker）、里蒂（Reti）和符号美学家苏珊·朗格等人的学说有着重大的影响。由此可见，汉斯立克美学思想的影响，一个世纪以来大大超越出音乐艺术的领域。

对汉斯立克的评价持截然相反的态度的是苏联音乐美学界（在很多学术问题上，我们往往是盲目跟着苏联走的。）最有