

中央音乐学院图书馆藏书

书号	G1.3 / ZCGA 46
总登号	115444



G1.3.2

论音乐的美

——音乐美学的修改新议

爱杜阿德·汉斯立克

人民音乐出版社

人民音乐出版社

论 音 乐 的 美

——音乐美学的修改新议

〔奥〕爱·汉斯立克

杨业治译

人民音乐出版社

一九七八年·北京

Eduard Hanslick
Vom Musikalisch-Schönen
ein Beitrag zur Revision
der Ästhetik der Tonkunst

本书根据莱比锡布莱特考普与海尔特尔公司
1918年第十二版德译本译出

论音乐的美

*

人民音乐出版社出版
(北京朝内大街166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开本 87,000文字 4印张
1978年2月北京第1版 1978年2月北京第1次印刷
书号：8026·3397 定价：0.76元

出版前言

汉斯立克的《论音乐的美》(1856年出版)是近代资产阶级唯心主义音乐美学的代表性著作之一。这部著作所宣扬的观点,不仅在十九世纪后半叶,而且一直到现在,在西方资产阶级音乐思想中都有相当大的影响。

音乐美学的重要问题之一,是如何解释音乐与现实的关系问题。音乐艺术同其它艺术一样,是社会生活在特定阶级艺术家头脑中的反映的产物,并对社会生活起一定的影响,但是这种反映却是通过声音这一特殊手段表现出来的。因此,就给从美学上说明音乐与现实的关系,带来了一些特殊问题。在这方面,许多问题还有待进一步研究和探讨。但是,不论这些问题如何复杂,承认音乐和社会生活的关系,应该是一个基本出发点。而汉斯立克则力图从根本上否定这种关系。在汉斯立克看来,“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美,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之中。”“音乐没有传达思想信念的能力”,“表现确定的情感或激情完全不是音乐艺术的职能”。汉斯立克认为:作曲家创作音乐作品时,是“一点也不想表达什么东西”的,“一篇乐曲与它所引起的情感波动之间并不存在一种绝对的因果关系”,是听者将自己的情感“放到音乐中去”了,而音乐自身是并不包含这种情感表现的。那么,音乐的内容究竟是什么?汉斯立克得出一个荒谬的结论:“音乐的内容就是乐音的运动形式”,只有这个“形式才是音乐的真正内容”。这就是汉斯立克的音乐美学思想的核心。汉斯立克就是

这样通过否定音乐的社会内容，把音乐的内容归结为单纯的乐音运动形式，从而从根本上否定音乐艺术与客观现实的关系。从他这样的美学原则出发，必然地也就完全否定音乐作品同其产生的时代、社会以及作者的世界观的关系，从而否定作为上层建筑的音乐和经济基础的关系，否定在阶级社会里音乐艺术的阶级性。并且在音乐艺术的内容与形式的关系、音乐艺术的创造、音乐如何对于听众发生影响等一系列问题都得出十分荒谬的结论。

汉斯立克的音乐美学思想体系出现于十九世纪五十年代的德意志和奥地利，并在当时资产阶级的音乐界，乃至哲学界受到许多人的重视，其著作多次再版，这决不是偶然的。十九世纪五十年代，德、奥资产阶级由于工业革命的开展，其经济力量在继续增长，民族、民主革命的任务尚未最后完成。但是，由于在它的背后已经出现了一个与之相对抗的、生气勃勃的新兴的无产阶级，不久前刚刚背叛了1848年革命的资产阶级，其革命性已经显著地衰退，而其与封建阶级残余妥协、勾结，对无产阶级恐惧、仇视的阶级本性愈加暴露。这种阶级关系的变化，必然反映到艺术领域中来。从五十年代起，德、奥资产阶级音乐中的革命性、民主性的内容已大大削弱；把音乐作为社会斗争武器的那种政治热情已在迅速消失；在音乐中表现社会政治题材的兴趣已经淡漠，汉斯立克的音乐美学体系正是这种趋势在音乐理论领域里的表现。

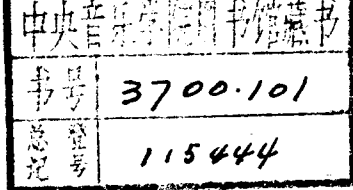
汉斯立克的唯心主义美学体系是打着批判“情感美学”的旗号出现的。音乐美学中的“情感美学”这个流派，强调音乐是情感的表现，但是“情感美学”的主张者们不了解“情感”是特定社会中不同阶级的人对现实世界的一种反映形式，是受历史、社会、阶级关系所制约的；他们把情感看成是超社会、超阶级的抽

象的东西，片面夸大音乐中的情感因素，忽视、否认思想、世界观因素。因此，“情感美学”从本质上讲也是唯心主义的。但是，就“情感美学”承认音乐中存在情感内容这一点而言，还是有其合理成分的。这种在欧洲音乐美学思想史上早已存在的“情感美学”，在十八世纪中叶至十九世纪中叶得到充分的阐述和发挥，是与资产阶级革命的发展相连系的。处于上升时期的资产阶级强调个性解放，在同封建阶级的意识形态进行斗争的过程中，曾自觉地将音乐作为表达其本阶级思想情感的手段，他们在理论上承认音乐的情感内容，这是很自然的。汉斯立克反对在反封建中起过积极作用的这个合理因素，正标志着资产阶级音乐美学的发展已经开始进入了一个极端唯心主义的反动阶段，这个过程是与整个资产阶级，特别是它的意识形态开始走下坡路的总的发展趋势相连系的。

《论音乐的美》虽然没有在我国翻译出版过，但是其中的观点，解放以前在我国音乐界也是有一定影响的。批判唯心主义，用马克思、列宁主义，毛泽东思想阐明音乐美学上的许多问题，是我国音乐理论工作者的一项重要任务。随着“四人帮”的垮台，他们强加于文艺界的思想禁锢已经打开。当前我国音乐界正在认真学习马列主义和毛泽东思想，深入揭批“四人帮”的反革命修正主义路线，肃清其流毒和影响，音乐界探讨理论问题包括美学问题的空气也正在活跃起来。在当前的批判运动和理论建设当中，了解各种正面、反面的材料是很有必要的，我们现在出版《论音乐的美》就是为了这个需要。

人民音乐出版社编辑部

1977年9月



序 言

本书的第八版(1891年)比1854年的初版,除了用更合适的开本以及装帧较为雅致外,没有其他改动。这次重版^①也是这样。费歇尔^②在重印他的旧作《论梦》时写在论文前的话,也适用于本书的这次重版。费歇尔说,*“我把这篇论文收入这本集子里,没有为它受到的攻击提出辩护。除了一些不重要的订正外,我也没有做修改的工作。假如今天我写这篇文章,也许有些地方就不这么说,也许会解释得更清楚、更谨慎周密些;许多年以后重读一篇旧作,谁会觉得完全满意呢?可是我们也知道,旧作重写往往改坏的多,而改好的少。”

要是我在这里进行论战,对我的著作所引起的一切批评做出答辩,那这本小书会变成一本厚得惊人的书。我的信念没有改变,今天的形势以及鲜明对立的各音乐派别也没有改变。因此读者大概会允许我重复一下本书第三版时附加的一些说明。我非常清楚地意识到这篇论文的缺陷。尽管如此,这本书前几版所受到的意外好评,以及哲学界和音乐界的著名专家们对这本书的令人鼓舞的注意,使我相信:即便这本书在最初出现时有些尖锐而且不连

* 费歇尔《新旧论文集》,斯图加特,1881年,187页。(书中*为作者原注,下同。)

① 译者所依据的第十二版,是“布莱特考普夫与海尔特尔音乐出版社,莱比锡”1918年的重版,作者所指的重版是他生前的最后版本,即第十版——(书中①

②③……为译者注,下同。)

② 费歇尔(Friedrich Theodor Vischer, 1807—1887),德国作家,美学家。

贯，但我的想法却已像种子那样播落在肥沃的土地上了。在格里尔巴策^①论音乐的短文和警句中——诗人死后才出版的——我发现他跟我的见解极其相同，这使我非常惊奇和高兴。他的论断中最有价值的几段我禁不住要在本次重版中引用，至于更详细的讨论，那已经在我写的《葛列尔巴策与音乐》一文*中做过了。

激烈反对我的人有时给我加上完全反对一切情感(Gefühl)的莫须有的罪名，但任何没有偏见的、细心的读者不难看出我只是抗议把情感错误地牵涉到科学中去，那就是说，我只是针对那些审美幻想家们，他们自以为在指导音乐家，实际却只是解释他们的音乐的鸦片迷梦而已。我完全同意，美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据。但同样我也坚持这个观点，即我们不能从一般普通的感情的申诉中引出什么音乐的规律来。

这个观点是本文的一个方面，否定方面的命题。它首先并且主要地是反对那种广泛流行的说音乐是“表现情感”的看法。我不明白，为什么从这个命题能得出我“要求音乐绝对不许有情感”的结论来。玫瑰发出芳香，但它不是以“芳香的表现”为它的内容的；森林散布阴凉，但它并不“表现阴凉”。我特别反对“表现”(darstellen)这个概念，这不是什么无意义的文字上的争辩，因为音乐美学中最重大的错误是从这个概念产生的。“表现”什么东西总是包含着两个各别的、不同事物的观念，其中之一通过我们的特殊行为才能与另一事物联系起来。

盖伯^②在下列双行诗**中曾经更直观、更优美地用一个比喻

* 汉斯立克《音乐的驿站》，柏林，德国文学协会出版，1885年，第5版。

** 《新诗集》

① 格里尔巴策(Franz Grillparzer, 1791—1872)奥地利诗人，戏剧家。

② 盖伯(Emanuel Geibel, 1815—1884年)：德国诗人。

来表达这个关系，这是哲学分析所做不到的：

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。
甚至情感也只是清可见的河底，
声音的激流在河上涨落翻滚。

这首美好的警句诗，如果它是诗人受了我论文的影响而写的（我是有理由这样猜想的），那末我的观点，虽然它特别受到富有诗意的人攻击，跟真正的诗意倒还是能融洽相处。

与上述否定的命题相应的是正面的命题：音乐作品的美是一种为音乐所特有的美，即存在于乐音的组合中，与任何陌生的、音乐之外的思想范围(Gedankenkreis)都没有什么关系。本书作者的真实用意是把“音乐美”作为这个艺术的生存问题，作为音乐美学的最高准则加以全面的考察。假如在实际写作中论争性的、否定的一面占了上风，那我希望人们会考虑到当时的特殊情况而予以原谅。我写这篇论文时，未来派音乐的代言人正在大放厥词，这不能不刺激具有我这样信念的人有所反应。我准备着第二版时，恰好又出现了李斯特^①的标题交响乐，这些交响乐前所未有地更完全把音乐的独立意义取消，它把音乐仅仅作为一种唤起形象的药剂让听众饮服。从那时到现在我们又有了瓦格纳^②的《特里斯坦》，《尼伯龙的指环》^③，以及关于“无穷尽旋律”的理论，这种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，人们甚至专为这个神道在拜劳特^④建立了一所庙宇。

① 李斯特(Franz Liszt, 1811—1886), 匈牙利钢琴家, 作曲家。

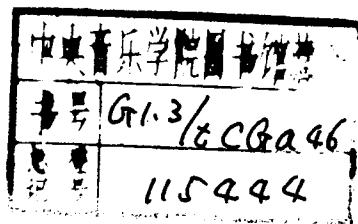
② 瓦格纳(Richard Wagner, 1813—1883), 德国歌剧作曲家。

③ 《特里斯坦》和《尼伯龙的指环》都是瓦格纳的歌剧作品。

④ 指拜劳特城, 在那里建立了瓦格纳歌剧院。

由于这些现象,我不愿缩短或缓和本文的论争性部分,我希望读者会谅解我的,我甚至更着重地指出:音乐艺术唯一的、永不磨灭的东西是音乐的美,亦即我们伟大的大师们所体现的,以及未来一切时代的真正的音乐创造者们将要培育的东西。

爱·汉斯立克



目 录

序 言	1
第一章 情感美学	1
第二章 “情感的表现”不是音乐的内容	14
第三章 音乐的美	38
第四章 音乐的主观印象的分析	60
第五章 审美地接受音乐与病理地接受音乐之对比	77
第六章 音乐与自然界的的关系	91
第七章 音乐中“内容”和“形式”的概念	103

第一章

情感美学

音乐美学的研究方法，迄今为止，差不多都有一个通病，就是它不去探索什么是音乐中的美，而是去描述倾听音乐时占领我们心灵的情感。这种研究是完全按照过去的一些美学体系的观点进行的，这些体系只是观察到美的事物所唤起的感受(Empfindung)，而且把美的哲学也称作感觉的学问^①。

这种美学，本身就是非哲学的，而把它应用到一切艺术中最轻灵的艺术上去时，就完全带上了感伤的情调；对于多情善感的心灵说这倒是很有味儿，可是渴望知识的人们却从中得不到什么启导。凡是想了解音乐本质的人，他正好希望脱离情感的模糊的统治，而不愿永远被引导到情感上去，——像大多数概论引导我们那样。

我们的时代，有一种推动着一切知识领域的力量，要求对于事物取得尽量客观的认识，这个要求也必然牵涉到美的探讨。要满足这要求，美学必须屏弃从主观情感出发，在事物的整个边缘作一诗意的漫步，又回到情感中去的方法。假如美学不致全部成为幻觉的话，那末至少必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实。

① Ästhetik(美学)，原意为感受学，源自希腊文 aisthesis，意思是感受、感知，感觉。汉斯立克原文为“把美的哲学也命名为感觉(aisthesis)的女儿”，因为 Ästhetik 这个词在德文中是阴性。

诗歌和造型艺术在它们自己的美学探讨和论证中，比音乐艺术在这方面的研究要超越得多。它们的学者已经多半抛弃了那种谬误的见解，即认为只要把一般的、形而上学的美的概念稍加适应就可以得出某一特定艺术的美学来（可是一般的美的概念应用到某一特定艺术上时总会发生一系列新的改变）。那种使特殊美学依赖于一般美学的最高形而上学原则的隶属关系愈来愈行不通了，取而代之的观点是认为：每一种艺术必须从它自己特殊的技术条件来认识，必须从它本身来理解。“体系”逐渐让位给“探索”，而“探索”的坚定不移的原则是：每一种艺术的美的法则是跟这种艺术的材料和技术的特点分不开的*。

其次，语言艺术和造型艺术的美学，以及它们在实践方面的支脉，即文艺批评方面，一般都遵守这个规则：审美探讨的研究对象，首先是美的物体，而不是感受着的主体。

只有音乐艺术似乎还未能达到这一客观的观点。它把理论性、语法性的规则同审美探讨严格地区别开来，把前者弄得尽量地枯燥和理智化，把后者弄得尽量地抒情和伤感化。要把音乐的内容作为一种独特的美的种类来仔细察看，这对于音乐美学说来，迄今为止还是一件力不胜任的工作。所谓“感受”(Empfindung)，还在

* 舒曼①说：“一种艺术的美学也就是另一种艺术的美学，只是材料不同而已”。（《文集》卷一，43页。）这句话为害甚大。

格里尔巴策的说法完全不同，他作出下列正确的论断：“人们在德国对待艺术最有害的行为是把各种艺术统统包括在一个名称“艺术”的下面。尽管它们之间有着许多共同点，但在所用的手段上、在实践时的基本条件上，它们是绝然不同的。假如我们要确切地说明音乐跟诗艺的基本区别，那末我们必须指出，音乐的作用是先从感官的刺激、神经的游戏开始，经过情感的激动，最后才到达精神的领域，至于诗艺，它开始唤起概念，通过概念影响情感，最后在感官的参加下，达到完善或堕落(Erniedrigung)的最后阶段，二者的途径是相反的。其一是物质的精神化，另一是精神的物质化”。（《全集》卷九，142页。）

① 舒曼(Robert Schumann, 1810—1856)德国作曲家，音乐理论家。

这里白昼闹鬼似地继续出现。人们始终还是从主观印象方面来观察音乐的美，在书籍评论和谈话中，人们每天都在声言说，只有情绪（Affekt）才是音乐艺术的唯一的审美基础，只有情绪能有权规定音乐判断的界限。

人们这样说：音乐不象诗艺那样，不能够通过概念使理智得到娱乐，也不象造型艺术通过可见的形象使眼睛得到娱乐，因此它的使命只能是对人们的情感产生影响。“音乐是跟情感打交道的”。“打交道”这种说法是历来音乐美学的特殊措词之一。音乐和情感的联系是怎样的，一定的音乐作品与一定的情感的关系又是怎样的，这种联系按照什么自然规律产生作用，并且是按照什么艺术法则形成的，关于这些问题，那些与情感“打交道”的人却完全让我们停留在黑暗中。当眼睛逐渐习惯于这种黑暗时，我们才发现，原来在流行的音乐观点中，情感有着双重作用。

第一，音乐的目的和任务据说是激发情感或“优美的情感”。第二，情感被称作是音乐作品所表现的内容。

两个命题的相似处，即在于它们同样是谬误的命题。

我们不能化很多时间去反驳第一个命题，大多数音乐概论一类的书是以这个命题来开宗明义的。“美”是没有什么目的的，因为美仅仅是形式，这个形式要看它的内容怎样，它可以用于各种不同的目的，但它本身并没有其他目的，只有它自己是目的。观看美好的事物可能使观看者发生愉快的情感，但这些情感是与美好的事物本身，就其本身而论，没有什么关系。尽管我把美好的事物置放在观看者的面前，并且怀有明确的目的，要让他得到快感，但这个目的是与被置放的事物的美本身，丝毫没有关系。美好的事物始终是美好的，即使它不产生什么情感，甚至在没有人观看它时也是这样；因此它仅是使观看着的主体愉悦，而不是由于这愉悦才是

美的。

就音乐说，上述意义下的目的也是没有的，音乐与我们的情感诚然有着生动的联系，但我们不能因此作出断言说，音乐的审美意义就在于这种联系中。

为了更进一步探讨这个问题，我们必须把“情感”(Gefühl)和“感觉”(Empfindung)这两个概念严格地区别开来——但我们并不反对它们在日常用法中的混淆。

感觉是对某一感性的素质：一个乐音、一种颜色的知觉(Wahrenehmen)。情感是对我们心灵状态(Seelenzustand)的发扬(Förderung)或抑郁(Hemmung)的意识，即舒适(Wohlsein)或不舒适感(Missbehagen)。假如我用我的感官单纯地知觉到某物的香、味、形、色、音的话，那我说我感觉到(ich empfinde)这些素质；假如悲伤、希望、愉快、憎恨使我的心情显著地超过平素的状态，或下降到平素的状态之下，在这种情况下，我说我在感受着情感*(ich fühle)。

美的事物首先与我们的感官接触。这并不是美独有的路径，所有现象都得通过感官。感觉是审美的愉快感之开始及条件，这是情感的基础，情感必须有某一情境作为前提，有时作为前提的情境是非常复杂的。没有艺术，也能引起感觉；一个单独的音；一个单独的颜色即能引起感觉。如上所述，这两个词被任意混用，尤其在较早的书籍中，我们称作“情感”(“Gefühl”)的东西，被叫做“感觉”(“Empfindung”)。按照上述某些音乐作家的意见，音乐的职

* 较早的哲学家和现代的生理学家都是这样来规定这些概念的，我们觉得这绝对要比黑格尔^①学派的说法好；大家知道后者把感觉分为内在的和外来的两种“感觉”。

① 黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831), 德国哲学家。

能是引起我们的情感(Gefühl)，使我们时而感到虔诚，时而感到爱情、快乐和悲哀。

可是音乐以及其他艺术都实在没有这一使命。艺术首先是应该表现美的事物。接纳美的机能不是情感*，而是幻想力(Phantasie)，即一种纯观照(Schauen)的活动。

值得注意的是：一些音乐家和早期美学家总是在“情感”和“理智”(“Verstand”)之间作着对比，好像问题的解决不正巧要在这前所提及的所谓疑难的两端之间寻找。乐曲诞生于艺术家的幻想力，诉诸听众的幻想力。当然，面临着美的事物时，幻想力不仅在观照，而是有理智地观照，它兼有表象(Voysfellen)和判断(Urteilen)，当然这个判断活动进行得非常迅速，以致我们没有意识到它的逐个的细节，而产生了一种幻觉，好象这是直接地一下发生的事情，其实中间有多种精神的活动作为媒介。“直观”(Anschauung)这个词，原来是指视觉的表象(Gesichtsvorstellung)，但它早被应用到所有感官现象上，而且它也非常符合于注意倾听的活动，所谓注意倾听就是对一些乐音形式的连续观察。在这个活动中幻想力并不是一个封闭的领域：正如它从感性的知觉中接受了生命的火花，同样它也把光迅速地辐射到理智和情感的活动领域。但对美的真正领会来说，理智和情感仅是一些边缘的地区。

听众以纯粹的直观来欣赏一首鸣响着的乐曲，他不应对它感到任何物质的兴趣。让音乐使自己的情绪激动，这种倾向便是一种物质的兴趣。如果美物只是引起单纯理智的活动，那就不是审

* 黑格尔已经指出，对艺术所引起的“感觉”(按照我们的术语，应该说“情感”)进行探讨，完全达不到明确的结论，而且它恰巧无视真正的具体内容。他说，“能被感觉到的东西总是掩盖在最抽象的、个别的主观形式内，因此感觉的区别也就是完全抽象的区别，不是事物本身的区别”。(《美学》I, 42页)

美的，而是逻辑的活动，假如对情感的影响是美的主要作用，那就更有问题，那是病理的现象了。

所有这些一般美学中早就阐明了的道理，对一切艺术美说，都同样是有用的。如果人们把音乐看作艺术，那就必须以幻想力，而不以情感作为它的审美裁决者。上面那句简单的条件句，我们觉得还是应该加上去的，因为人们极力强调音乐对人的激情(Leidenschaft)所起的镇静作用，以致我们实在不知道，他们是在把音乐作为警察法来谈呢，还是作为教育方法或医疗手段来谈。

但音乐家倒不是错误地认为所有艺术都应该归到情感的名下，他们倒是认为情感只是音乐艺术固有的特色。他们说，音乐有别于其他艺术的地方，正是它有引起听众任意的情绪(Affekt)激动的力量和倾向*。

我们既不承认这个作用是一般艺术的任务，也不认为它是音乐的本质上的特点。我们确定了幻想力是接纳美的真正机能后，我们说任何艺术都有一种影响情感的副作用。一幅伟大的历史画不是像亲身的经历一样感动我们吗？拉斐尔^①的圣母像不是使我们有虔敬之心，布桑^②的风景画使我们有漫游的欲望吗？斯特拉斯堡大教堂的景象难道不影响我们的心情吗？如何回答是不容置疑的。关于诗也是这样，甚至有些审美领域之外的活动，如牧师的说教、雄辩术等也会产生同样的作用。我们见到，别的艺术也对情

* 要是人们连“情感”跟“感觉”都不加区别的话，那就更谈不到更细致地区分前者的各种类别了；如感性的和理智的情感，情感的持续形式：即情调(Stimmung)；急剧形式；即激情(Affekt)、爱恋(Neigung)、热情(Leidenschaft)以及后者的特殊色调，如希腊语中的“悲枪”(“Pathos”)，和较晚的拉丁语中的“激越”(“Passio”)，这些名词都不加区分地混淆使用，人们仅仅说，音乐是特殊的引起情感的艺术。

① 拉斐尔(Raffaell, 1483—1520)，意大利文艺复兴时代的画家。

② 布桑(Nicolas Poussin, 1593—1665)，法国风景画家。