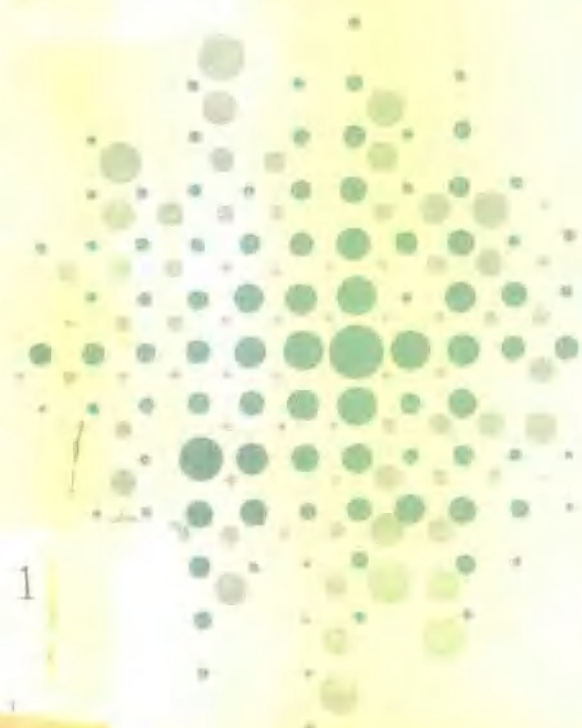


现代西方

艺术美学文选

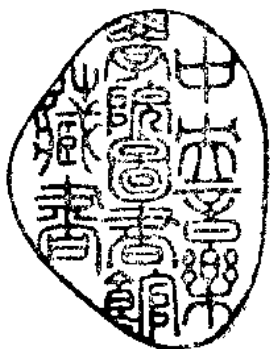
● 音乐美学卷



现代西方艺术美学文选

音乐美学卷

本卷主编/张洪模



张洪模

张洪模

春风文艺出版社/辽宁教育出版社/1990年/沈阳

166860

现代西方艺术美学文选
Xiandai Xifang Yishu Meixue Wenxuan

音乐美学卷

张洪模 主编

春风文艺出版社 出版发行
辽宁教育出版社

(沈阳市和平区北一马路108号)

朝阳新华印刷厂分厂印刷

字数:253,000 开本:850×1168 1/32 印张:107/8 插页:2

1991年1月第1版

1991年1月第1次印刷

印数:1—1,000

责任编辑:李姊昕 责任校对:何利

封面设计:耿志远

ISBN 7-5313-0466-1/I·439 定价:5.10元

内 容 提 要

本书是一部研究现代音乐美学的经典性论文选集。这些文章的同世跨越了半个多世纪，作者有著名的美学家、音乐理论家、作曲家，他们的论著涉及音乐与潜意识、音乐与直观的关系，音乐的创作—表演—欣赏的全过程中研究得最不深入的环节：音乐与听觉与感知的关系等。同时对结构主义、现象学、符号学在音乐中的运用也有精辟的论述。本书勾勒了现代音乐发展的潮流和趋势，容纳了关于音乐美学的各种思潮和学派，具有较高的学术价值和史料价值，是美学工作者、音乐工作者的重要参考书和参考资料。

本书对读者认识 and 了解现代音乐美学的发展规律，提高音乐理论水平，扩大和国外音乐理论研究的交流，都有莫大裨益。

编者说明

本文集共收译文十四篇，前四篇选自经典著作；第五、六、七三篇为对经典著作的阐述。彼·富兰克林的一篇可以说是对阿多诺的《新音乐的哲学》一书阅读的辅导。但沙赫纳扎罗娃的两篇就不仅仅对斯特拉文斯基和勋伯格的两部代表论著的阐述，而是涉及到他们的其它论著，全面地评论了现代音乐的两位巨擘的美学观点。阿多诺的《新音乐的哲学》是以艰涩难读出名的，译文尽量作到能表达原意。但《新音乐的哲学》行文特别隐晦，以致在阐述它的文章中的引文，与本文集中的原著译文有差距。凡此种引文上的译文的出入，编者都没有统一，因为编者认为这不仅是由于文种不同的表达问题，而是对原著文本的理解上的差异，对原著，目前各国都没有权威译本，而且常常引起争议，引文与译文的差异可引起我们对原著文本理解的思索，也有参考价值。第八篇是用摘编的办法，将格拉夫从新弗洛伊德派的观点论述作曲心理过程的论著内容介绍出来，可以说是原书的“简缩谱”。以上各篇文章虽然所写的时间前后几乎跨过半个多世纪，但都涉及到我们当代音乐美学的“热门”话题：音乐与潜意识、与直观的关系；音乐全

过程创作—演奏—欣赏中研究得最不深入的最后一个环节：音乐与听觉、与感知的关系；它们的迫切现实意义也正在于此。当然，它们的重要参考价值决不仅限于此。第九、十两篇介绍了结构主义和现象学在音乐学中的应用，这种学科间的联系是音乐美学领域的新课题，目前尚处于探索阶段。第十一篇阿瑟·爱德华兹的《旋律的美学基本规范》是在旋律的对立统一的发展因素中找出审美的标准，它的“动力”的假设显然是从库尔特的“动力学上的能”繁衍来的。不论库尔特、勋伯格、爱德华兹，都是与黎曼的理论对抗的，这也正是音乐理论发展今后要研究的课题。第十二篇，选自美国著名哲学教授苏珊·朗格的《情感与形式》的有关音乐的篇章。朗格追随康德和卡西雷尔，研究在“符号创作”中的思维的“活动性能”，试图给对思维的解释以自然科学理论的性质。她认为音乐是最“纯”地表现非推理性的艺术符号系统。朗格的美学思想在西方获得了很高评价，对许多美学学派有影响，经常有人引用，成为广泛讨论的对象。第十三篇为美国哲学家奥尔德里奇从现象学的角度，对朗格的“情感的形式”提出不同的看法。第十四篇为美国音乐美学家麦耶对音乐中的价值问题的探讨，虽然没有得出最终的结论，但他从信息论的角度提出了可供参考的见解。

目 录

编者说明

浪漫主义和声及其心理基础 (1920)	1
〔瑞士〕恩斯特·库尔特	
音乐现象 (《音乐诗学》第一章, (1942)	47
〔俄国〕伊戈尔·斯特拉文斯基	
通过作曲培养听力 (《风格与思想》选译, 1950)	62
〔奥地利〕阿诺德·勋伯格	
勋伯格与进步 (选译, (1949)	69
〔联邦德国〕特奥多尔·阿多诺	
斯特拉文斯基的《音乐诗学》 (1975)	94
〔苏联〕纳·沙赫纳扎罗娃	
阿诺德·勋伯格的《风格与思想》 (1975)	135
〔苏联〕纳·沙赫纳扎罗娃	
阿多诺的《新音乐的哲学》 (1985)	171
〔美国〕彼得·富兰克林	
从贝多芬到肖斯塔科维奇: 作曲心理过程 (摘编, 1947)	187
〔奥地利〕马克斯·格拉夫	

概论结构主义和音乐学 (1979)	214
〔美国〕帕特里夏·滕斯托尔	
作为音乐分析工具之一的现象学 (1984)	234
〔美国〕劳伦斯·费拉拉	
旋律的美学基本规范 (1956)	257
〔美国〕阿瑟·爱德华兹	
情感与形式 (选译, 1953)	278
〔美国〕苏珊·朗格	
音 乐 (《艺术哲学》选译, 1986)	318
〔美国〕维吉尔·奥尔德里奇	
关于音乐中的价值和伟大的一些评论	325
〔美国〕列纳德·麦耶	

浪漫主义和声及其心理基础^①(1920)

〔瑞士〕恩斯特·库尔特

恩斯特·库尔特(Ernst Kurth 1886—1946)，瑞士音乐学家和作曲技术理论家。在维也纳师从龚德(R·Gund)学音乐理论和钢琴，并在阿德勒(G·Adler)门下进修音乐学。1908年答辩学术论文《格鲁克的〈奥菲欧〉以前的正歌剧风格》获得博士学位。后在瑞士维凯尔斯多尔夫(从1912年)和伯尔尼任教(从1920年起任大学音乐学教授)。

库尔特的音乐美学观点是在叔本华和哈特曼的唯心论哲学的影响下形成的。他不把音乐看成艺术反映现实的一种形式，而认为它只是投射到物质、投射到“现象的时间和空间方面”的“心

① 选自《浪漫主义和声及其在瓦格纳的〈特里斯坦〉中的危机》一书的第一部分《基础》，标题系译者所加。(译者注)

理紧张状态”。他根据叔本华的理论，认为这些“心理紧张状态”对于物理的和有机的自然界的力量来说是第二性的，但正是这种“心理紧张状态”是一种第一性的力量——意志的客观化。库尔特从哈特曼的哲学中采用了无意识的概念。他认为“音乐中的一切都产生于对无意识的渴望”。库尔特经常运用“力”和“能”的概念，但把它们看作是脱离相应的物质基础的东西。库尔特的著作虽然有这种矛盾，但是依据对大量音乐资料的潜心研究，其著述有巨大的学术价值，是二十世纪前叶西方音乐学的重大成就。

库尔特在研究旋律线和旋律的动力方面有突出的贡献。他这方面的论述发表在1917年出版的巨著《线条对位的基本原理》中。库尔特把旋律比作“动力学上的能”，而把和声比作“势能”，因为库尔特认为和弦表现的实质是由各音的引力决定的，是由于这些音要求运动。库尔特对和声看法的详尽论述在他的名著《浪漫派的和声和它在瓦格纳的〈特里斯坦〉中的危机》中，下面的文论就是选自该书的绪论。该书的主要思想是：和声的表现（表情）方面和印象（色彩）方面的同时加强，到瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔达》中已经到达“临界点”，在这以后这两方面已经不能构成统一体，从而为两个不同的风格流派——表现主义和印象主义奠定了基础。

（洪 模）

第一章 理论观点

和声是下意识的反映。

一切音乐上的声响都是更强的思维本源（指人类感觉形成的原动力——译者注）的辐射，它的力量在听不见的状态中盘旋着。其中也存在着一切和声的自然力量，但不是在演奏中，它那色彩斑斓的运动完全是产生在心理的反映中，产生自下意识深处所爆发出来的能量中。

通常所说的音乐，实际上只是标志着音响的逐步消失，更确切地说，是振动的逐渐平息。当音响唤起人们的心神激动之时，音乐的深深不宁已经到了它那即将平息的范畴了。它那现实的和内在的，基本的和造型的内容，是心理上张力的延伸，这决定了音乐只能以感性的形式传入人的听觉。音响现象是音乐原本的生命力在日常生活领域中的微弱反映。能量转化为感官可以觉察到的音响奇迹，就象生命的意志转化为世界观一样，只有达到它的表层之后，音乐才开始鸣响起来。

但是，在形式的发展过程中，和声也有其创造性的内容。就和声现象本身而言，它本来是空洞无物的。正如音响图象所表示的一切规律和程式那样，它们只能触及到音乐那凝固了的外壳而不能深入到它的内核。然而，和声却表现得生机勃勃，总让人感到它有一种向外扩散的力量，这种力量把孕育在意识中的形象转化为可以通过感官觉察到的东西。因此，和声的本质是它永恒的再创造，是音响现象中横溢蔓延的力量。

一个需要确定的理论问题是：透过（音响）现象去把握它

的本源、把握它在心理反映中的特殊本质和表现意志，就可以创造和发展和声的技巧，并把它从音响的图象中，从和弦序进的潮流中投射到音乐形象的塑造上去。观察内心紧张过程到音响的转化，是一切音乐理论的中心任务。这样的研究尽管是纯理性的，但它却有可能唤起理论研究对和声中创造性力量的感受和共鸣，并把长期以来彼此脱节的理论和实践再次联系起来。对于一个深入地认识了和声的这种内在生命力的人来说，音乐就会从一种音响的组合转变为一种能流的交响，这种能流将在音响发展的河流中奔腾澎湃，广泛而显著地发挥作用，使那些被弄得极端混乱的种种图象迅速地得到协调和平衡。

外部自然界以及一切基本的物理结构模式，都不是和声的创造者。只有那内在的心理特质，那音响表象中强健活跃的造型意志，才创造了和声感性表达的形式。物理的作用，在音乐理论上一直是被严重曲解了的。其实，它只存在于一定的结构规范中，这正如浪漫主义和声学所指出的，只存在于某些极不稳定而又备受限制的范畴中。因此，艺术的审美和理论本身都需要确立这样的观点：作为表现，必须首先赋予那生机勃勃的造型力以一定的表现形式。不过，这些表面的形式只意味着力的凝结。所以，还应当把这种造型力理解为一定的心理过程，而不能仅仅看作是音响形式或它们的连接物。心理过程是内在的鸣响通过其连接物而逐渐转化为音响形式的过程中才得以表现的。

我们还应当对张力本身和它独特的运动形式加以考察，从音乐的角度去审视心理上难以预料的种种奇观。在音乐方面，则应特别注意风格心理特征的观察。

音乐对我们来说是一种自然的力量，是意志冲动的动力。

如果将来有一天人们能够认识到这种力的无穷无尽的交融作用，在和声那极其不宁的外表形式中是怎样表现的，人们马上就会理解，那种习以为常的、只注意音响现象本身的狭隘的观察方法，对音乐及其技术形态本质的认识，将是一种多大的障碍。

观察音乐必须倾听音响，但理论却不能靠耳朵听到无声的韵律和领会那透过音响而略露光彩的心灵过程。从意志的冲动到音响色彩的涌现，产生了一切典型的表现形式，和声及其独特作用就是在这些形式中发展起来的。音响并不同于一个展示出来的晶体，它们必须经过精心地“编排”来为诸如作曲这样的目的服务；而晶体只意味着事物发展的结局。理论必须注重生机勃勃的心理过程，注重它的突发和音响的转化，以避免过分地偏离音乐的本质而堕入一般化和公式化的歧途。理论不当鄙弃那似乎无谓的下意识冲动，而是必须领会它。

除了力的作用之外，可感知的音响就象是化了妆的游戏，它把音乐内在的动力削弱和深深地掩盖起来，它那沉寂的巨大深渊隐匿着音乐张力的全部潜能，同时，也掩藏着音乐的一切追求，首先是对浪漫主义的追求。

音响本身是没有生命的，活跃的因素是造就音响的意志。音乐上意志冲动的原始形式是心理上的紧张，它促成运动。一切音乐的产生都是基于这种内在的力量和它的运动过程。犹如一切自然力量的表达方式那样，音乐上那强有力的、心理的基本过程，也能在我们身上以同样的方式被体验到；音乐的能量，需要在一定的形式中，至少是需要在对运动过程的感觉中，才能达到更加鲜明的显现。因此，音乐不是大自然的反映，而是它那神秘莫测的能量在我们身上的一种体验；我们身上的紧张感是生命现象所固有的感觉，就象一切肉体和有机关

命的本性所显示的那样。^①

音乐张力的原始形态，连同那传导入（艺术）形式中的一切能量，在旋律线条的独特构造中找到了它那最朴素的、但又是 不尽完善的表象。为此，这种表象只能作为运动特征的局部来看待，在音响里只能找到它的感性力量，按其本质来说，它只能作为一种潜在的能量、一种心理的紧张过程来理解。一切旋律都起源于下意识活动，这就象绝大部分的生命活动都是有意识和无意识的内在统一那样，完全不能设想为两个半球平分秋色的图象，而只可理解为沐浴在灿烂阳光之中的一个圆图的山丘。

力的内容渗入到它的感性形式之中，是一切有声音乐的基本现象。这意味着力的释放过程，意味着那来自下意识冲动的能量转化，意味着它进入感性形式的自由解放。由此，不可捉摸的东西便成了可以理解的形式了。渗透于一切音乐之中的精神和感性内容的二重性，在旋律的现象中找到了它最朴素、最原始的表现形式；在那些音响极其微弱的旋律线中，个别洪亮音响膨溢而出的情形就极为少见，这说明造型的意志和它在音响的感性表达中是有关联的，是存在着一致性的。那音响中张力爆发的神秘过程就从这里开始，它是从内向外的一个转折

^① 参看叔本华（Schopenhauer · Asthur，德国哲学家，1788—1830，译老注）的世界之为意志与表象，《特里斯坦》正是在它的深深影响下产生的。其力量的类似性表现为：它们完全可以看作是同一根源，区别只在于相同的自然“意志”采取了不同的外化形态而已。没有别的作品能象《特里斯坦》那样，在音乐的象征手法的运用中以及整个的语言表述中，达到对这种思想同一性的如此深刻的领会。比之文学创作和它的哲学基础来，瓦格纳的音乐表现了对叔本华的主要论著《世界之为意志和表象》更为强烈和鲜明的热情。他为自己的音乐内容和表达方式，在哲学的前提中找到了同感，获得了精神上的支持。就连叔本华把音乐的本质看作为“意志本身的直接反映”的观点，也可以从瓦格纳音乐的原始动力与其运动感觉特性的相似中，从心理能量释放过程与自然能量释放过程的一致性中得到验证。

点。旋律线是意志转化为“物质”、转化为时间和空间形式的第一个投影。（就空间形式——指旋律线的上下起伏——译者注——而言，它作为旋律运动中张力特征的反映，是一种运动的感觉，是音响在空间运动时逐渐产生的一种模糊的、下意识的幻影。实际上，这种音乐空间形式的感性印象是不存在的。因此可以认为，音乐上一切空间形式的幻觉，都属于能量运动基本过程的伴随物和后果。）

如此看来，旋律线虽说是造型意志最直接的伴随物，但它却首先表现为声音和音调的形式；同时，在某种程度上也同一定的和声音响相关联。

因此，每一个旋律的运动，甚至也包括了它所经历的每一个音响的基本内容，都是一股生动活泼的力量，一个从音响中渗透出来的特有的心理紧张状态。我把这种状态称之为“动能”（即张力——译者注）。它在极广泛的领域中，以各种方式对全部的音乐理论发生影响。由此便确立了一种能量发展的理论。这种力的发展只有在音响的产生和发展中反映出来，但它的意义却关系到音乐理论的各个方面，包括和声学、旋律学、研究线式运动的对位学和正处在变革之中的节奏学，一切造型艺术，以致还包括了超出于音乐理论之外的美学和风格心理学、等等。因此对于音响的象征作用来说，运动的张力是具有根本意义的。

关于旋律学的理论，尤其是关于旋律和复调音乐技术上、美学上的问题，上述的观点已经在我的《线式对位法基础》一书（柏尔尼1917年版）中被广泛地使用过了，这种观点也同样表现在该书（第一部分第六章中）对和声张力形式的论述上。有关和声问题的见解，就其基本的观点来说，我早期的习作《理论和声学的前提》（1913年版）一书已经涉及。为了避免

重复，这里只需提到其中几个最主要的特征，以强调它对于和声实践和理论研究的必要。

人们必须承认：一条完整的旋律线是一个单位，而且是一个原始的单位，是一个运动的心理能量，从它那生动活泼的、连续的线条中才产生出一个个的声音来。由一个完整的运动阶段所产生出来的旋律单位，对于构成它的每一个音来说，都具有母体的意义。声音本身是说明不了什么的，但贯串和包容在这些声音中的张力却可以说明一切。只要是属于同音乐有关的声响，它都是某个张力转化过程的一瞬，单个的声音归根到底是作为一定能量的载负者而进入音乐的，即使它不属于完整的旋律线条时也是如此，因为音乐的动力从来不是来自象旋律进行那样显而易见的运动，而是产生于一种紧迫的趋势，正是这种趋势导致了音调、音色等形形色色音乐形态的产生。

因此，从最简单的旋律形象到那具有线式发展活力的音乐内容以及过程的本身，声音在这里已经显得相对地缺少意义了。它那核心的内容处于内在的动力之中，这种动力是在线条波动的开始和行进中，在其突起和平息中，在声音高度和强度的变换中反映出来的。张力是一切旋律产生的下意识根源，为此人们也只能朦胧地意识到它。对于这种力量来说，声音，特别是一切发出声响的事物，其中也包括那全部有节奏的音响形式，都只是它那可以具体感知的表象而已。

不能把与心理过程相对应的、滑动于音响之间的旋律线仅仅看作是各种音响的连接，——应该首先避免这种误解——而应当视为造型意志的本身：一个完整的旋律形象并非是一个个单音的总和，也不是单个音程的排列组合或一场以某个拟定的音列为主角、以继之而来的连接线为配角的相继登台表演。这个过程更需要理解为一种积极造型的内在动力。在一切音响的

表象中，可感知的只是那反反复复的力的流动。

其实，声音只是旋律线的负载物，一切对旋律即对音乐本质的最初认识都把它们看作是对思维的理解过程。从最简单的旋律线起，那意义丰富的固有的内容就表现为一种听不见的东西。或者，为了更直观地说明问题，我们可以看看乐谱，那里并不存在连贯的旋律线条，它们只是由单个的音符所暗示，力量从音符和其间的空隙中奔涌而去。这种力量才是生机勃勃的张力，而不是音响的奏鸣或节奏排列的外部图象。正是这种力量才构成了旋律的运动趋势。因此，从本质上说，它仍然只是许多“白白逝去了的可理解事物”中的一种。不过，这种认识却遭到当今音乐理论的某些错误观点的竭力排斥。那些观点只注重表面形态的变化和结果，不注重变化的过程；只追求和声与节奏的组合而忽视构成它们本质上的内在联系的力量。正是这种力量在旋律线条运动的闪烁中放射出自身的光芒。每当那原始的动力开始推动旋律进行造型活动时，它总能同时引起听觉的振动。听觉的共振是人的感情本能的表现。通过听觉来体验音乐，主要不是音的听辨，从根本上说，更不是一种和声逻辑的智力活动，而是一种与张力的推进同步的心理紧张过程^①。

旋律线条的能量融汇到声音里去，就如同泉水喷射的压力传入那四射的水珠之中的景象一样，当张力表现为旋律形式时便已逐步消失。但是，透过简单的线条，便可以看见那运动着的基本能量，交织着所有的单个音响的简单功能，奔涌在整个音乐之中，就象一股原动力充足的巨大音流，向着无限的广博

^① 附带提一下，就连音乐天赋也只是部分地，更确切地说是极其有限地存在于听觉的才能之中。它能和内心听觉的准确可靠，对于音乐思维清晰而完美的表达，其作用当然是不可低估的。不过，天赋的创造才能，主要还是来自那内心的，能促使运动延伸和发展的某种飞驰的能量。在这里也同样隐藏着天才的一切形式。