

卫星电视教育音乐教材

中央音乐学院图书馆藏书

书号

G114.6G48

总登
记号

BK157581

音乐美学

王次炤 主编

高等教育出版社



音乐美学

王次炤 主编

王次炤 周海宏 邢维凯 编著

A Gift From

周海宏

一九九五年五月廿三日

赠

高等教育出版社

(京)112号

音乐美学

王次炤 主编

王次炤 周海宏 邢维凯 编著

*

高等教育出版社出版

新华书店总店科技发行所发行

高等教育出版社印刷厂印装

*

开本 850×1168 1/32 印张 7 字数 180 000

1994年6月第1版 1994年6月第1次印刷

印数 0 001—9 843

ISBN7-04-004772-1/J·110

定价 3.85 元

目 录

G1/TCGA48
BK157581

绪 论	什么是音乐美学	1
第一章	音乐的材料	10
第一节	音乐材料的基本属性	11
第二节	音乐材料的非对应性特征	14
第三节	音乐材料的现实基础	20
第二章	音乐的形式	26
第一节	音乐构成的基本要素	27
第二节	音乐的基本组织形式	35
第三节	音乐形式构成的基本组织依据——音乐形式美的法则	45
第三章	音乐的内容	65
第一节	音乐内容的基本含义与复杂性	65
第二节	音乐的形式与其表现内容在心理中的转换机制	68
第三节	音乐中的内容表现与理解	76
第四章	音乐的表现对象	85
第一节	音乐与感情	85
第二节	音乐与文学	95
第三节	音乐与绘画	108
第五章	音乐创作	117
第一节	音乐创作的本质及其过程	117
第二节	音乐创作中的想象	130
第三节	音乐创作中的灵感	140
第六章	音乐表演	147
第一节	音乐表演在人类音乐审美活动中的地位与作用	147
第二节	音乐表演艺术中的主要美学流派	152
第三节	音乐表演者的培养与训练	157

第七章 音乐欣赏	165
第一节 音乐欣赏的一般本质	165
第二节 不同类型的音乐欣赏方式	172
第三节 音乐欣赏能力的培养	183
第八章 音乐的功能	189
第一节 音乐中非倾向性的功能	189
第二节 音乐中的倾向性功能	193
第三节 音乐中的审美功能	198
第四节 音乐功能的历史持续性和可变性	203
参考书目	210
后记	217

绪论 什么是音乐美学

一、范围

1. 研究有关音乐艺术普遍规律的学科

提起音乐,大家都不会感得到陌生。但是我们是否考虑过这样一些问题,究竟什么是音乐?它作为一门独立的艺术究竟有那些本质特征?这些问题乍一看来,似乎很简单,但仔细一想,就会觉得非同小可,而且越想越复杂。比如:当您听了一首莫扎特的弦乐小夜曲以后,一定会觉得它非常优美。一旦有人问您,这首乐曲给了我们什么?不知您是怎么想的,也许会感到六神无主。不知大家是否听说过这样一段传闻:19世纪俄国著名的文学家托尔斯泰,他听了柴科夫斯基的第一弦乐四重奏第二乐章《如歌的行板》后,感动地流泪了,他说他似乎从音乐中感受得到俄罗斯人民的苦难。托尔斯泰为什么会从音乐中得到如此感受?音乐是否向托尔斯泰叙述了什么生活内容呢?这些包含在音乐中的内容又是什么?为什么托尔斯泰会有这样的感受?这一系列问题的确比较难以回答。因为它们既不是关于音乐技法的问题,也不是关于音乐历史的问题,而是一些涉及到音乐本质的问题,也就是关于音乐艺术规律性的问题,这就是所谓音乐美学问题。音乐美学研究并不是孤立地对某部音乐作品作出解释,而是寻求并解答一些有关音乐艺术共同规律的问题,所以,音乐美学也可以说是一门以研究音乐艺术的美学规律为宗旨的基础性的理论学科。

2. 美学与音乐学之间的一门交叉学科

从学科的名称来看,音乐美学必然与一般的美学有关,同时,

它又不是一般的美学,而是一门专门研究音乐的科学,所以,它又必定是音乐理论范围内的一门学科。音乐美学的这种双重性质,说明它是美学与音乐学之间的一门交叉学科,其基本特点在于美学与音乐学的结合。音乐美学就其性质来说,既可以说是用美学的观点和方法来研究音乐艺术的美和审美的部门美学,也可以说是音乐学中侧重于研究音乐艺术的基本规律的一门基础性的理论学科。

音乐美学作为美学的一个分支,需要运用美学的原理与方法来研究音乐中的美学问题,使之具有美学的品格。另一方面,音乐美学的建设和发展又会使美学更加充实和完善。朱光潜先生在谈他研究美学心得的一首打油诗中说道:“不通一艺莫谈艺,实践实感是真凭”。这可以说是他几十年的经验之谈。可见,美学的研究离不开对部门艺术的研究,对于音乐美学来说尤其如此。人们对文学、戏剧、美术、舞蹈和建筑或多或少总能谈出一些看法和道理,对于音乐却普遍感到难以言传。因为音乐所使用的声音材料既看不到也摸不着,它虽然可以凭听觉加以感知,但我们听到的却是一种与日常语言完全不同的“音乐语言”。这种音乐语言传达的是什么呢?这对于许多人来说都是难以把握的,即使是搞美学的人也不例外。因此,深入系统地研究音乐美学,不仅有助于人们认识音乐艺术的美学规律,而且也必然会丰富美学的研究内容。

我们再来看看音乐美学与音乐学的关系。音乐学(Musicology)作为音乐这门艺术进行理论研究的总称,西方一般把它划分为三大类,即系统的音乐学(Systematic Musicology),亦称体系的或分类的音乐学,如音响物理学、音乐生理学、音乐心理学、音乐美学、音乐社会学、音乐教育学以及作曲法、和声学、曲式学、复调和配器等;历史的音乐学(Historical Musicology),主要研究音乐艺术的历史发展过程及其规律,民族音乐学(Ethnomusicology)或称比较音乐学,主要是对不同的民族的音乐进行系统地

或比较性地研究,在西方更多的是指对欧洲以外的民族音乐进行比较研究。音乐美学从分类上看虽属系统的音乐学,但它与其他的系统音乐学学科相比又有自己的特点,它从美学和艺术哲学的高度,对音乐艺术进行总体的基本规律的研究,因此,音乐美学可以说是音乐学学科的基础理论。同时,作为音乐学的一个方面,它又应该充分重视其他音乐学学科的研究成果。音乐美学虽然不是具体地去研究一部音乐作品或一场音乐会表演,但它在寻求那些具有普遍性意义的规律的过程中,绝对不能脱离具体的音乐现象。比如:我们要研究音乐的内容,那就必须要以音乐作品或者通过对这些作品的表演反映出来的音响现象,以及人们在欣赏音乐的时候所获得的感受为依据,否则就不能说在研究音乐的内容。

总之,音乐美学既不能脱离美学,也不能脱离音乐学,它是美学和音乐学之间的一门交叉学科。

二、理论基础和方法

1. 哲学基础

音乐美学与哲学有着十分密切的关系,美学研究中的许多问题都牵涉到基本的哲学立场,历史上和当代的音乐美学思想,无不是立足于一定的认识论和方法论基础上的。哲学是研究自然界、人类社会和人类思维发展规律的科学,它一方面揭示出世界的物质和精神的、存在与思维的关系,在这里它体现了一种反映某种世界观的认识论;另一方面,它在揭示出这种关系的同时,又充分阐明了一种逻辑手段,也就是观察、分析和处理各种问题的方法论。而音乐美学的研究既具有认识论的本质,又必须建立在一定的方法论的基础上,所以,哲学对音乐美学研究来说,实际上是一种基础理论。

不知大家是否听说过这样两段传闻:第一段说的是法国作曲家柏辽兹创作一首歌曲的事。据说,有一次柏辽兹为诗人贝朗瑞的

一首诗谱曲,前面的诗句很快就谱成曲,惟独最后一句,再三思索,也想不出能够表达诗的意思的曲调来,这就使他不得不中断这首歌曲的创作。事隔两年后,柏辽兹到罗马去游玩,不慎失足落水,当他挣扎爬上岸的时候,无意中唱出了一段曲调,这曲调恰好是他两年前苦思冥想想要得到的。另一段说的是舒伯特创作《d小调四重奏》的主题的事。据说,舒伯特的这个主题也是在一个偶然的机会有突然降临的,有一天,舒伯特为了请朋友喝咖啡,自己动手磨咖啡豆,磨声咔嚓咔嚓均匀地响着,突然,舒伯特停下来,激动地叫着说:“有了,有了,为了这个主题我想了好几天,而这个磨一分钟就帮我把它找到了。”柏辽兹落水成曲,舒伯特推磨成调,看起来都是非常神奇的事,这似乎可以说音乐创作是在无意识中完成的,它与生活并没有什么联系。但是,我们究竟应该怎样去评价这些现象呢?这里不得不涉及到一个哲学立场问题,即思维与存在的关系。音乐创作是一种艺术思维活动,它与现实存在究竟是一种什么关系?舒伯特与柏辽兹的创作果真与现实生活无关吗?朱光潜先生曾解释过这一现象,他说:在罗马落水的如果不是柏辽兹,跳出水时也不会唱出一个曲调来。他的曲调是经过两年潜意识的酝酿而成的。柏辽兹虽然放弃那首歌曲的创作,但在内心深处的潜意识里,却在不断地探索和搜寻。这种探索和搜寻并不是无根据的想象,而是长期的生活积累为他提供了活生生的依据。显然,朱光潜先生是站在唯物主义立场上对这一现象作解释的。可见,哲学为音乐美学的研究提供了基本的立场和方法,它是研究这门学科的理论基础。

2. 心理学的方法

音乐艺术与人类所从事的其他活动一样,都是人的主体行为,受人的心理活动的支配。音乐实践的三大环节,即创作——表演——欣赏,都离不开人的心理活动。音乐是怎样在作曲家的头脑中产生的?作曲家是怎样将某种现实的对象转化为有规律的音响组

织？演奏家如何将音符记号转化为生动的音响现象？音乐又如何为听众所接受？等等，这些问题都必须借助于心理学的研究成果才能得到解决。前面我们曾经提到过的托尔斯泰从柴科夫斯基的音乐中感受到俄罗斯人民的苦难以及柏辽兹创作过程中的潜意识酝酿，要说清楚这些问题都离不开心理学的研究方法。音乐的功能也主要是以潜移默化的方式作用于欣赏者的心理才得以实现的。正因为如此，音乐美学这门学科建立一百多年以来，从心理学角度来研究音乐美学问题的著述相当多。在西方具有权威性的德国音乐百科全书的音乐美学条目中，把音乐美学划分为体系—历史的方面和心理的方面两大并列部分。波兰著名音乐学家卓菲娅·丽莎也曾说：“在考察音乐的时候，也必须坚持这个原则，即一方面把音乐看作是各类艺术中的一个种类，是社会化了的人类的心理活动的一种特殊表现，另一方面则努力去阐明产生音乐作品的这种心理活动同产生美术、文学或其他艺术作品的心理活动之间的区别是什么，换句话说，也就是要阐明其特殊性的准则。”（《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版，第6页。）可见，心理学对于音乐美学的研究有着极为重要的关系。

3. 社会学的方法

音乐艺术是人类社会的精神产品，音乐活动是一种社会活动，它是人类社会生活的一个部分。音乐产生于社会，又作用于社会，它一旦产生，就会在社会生活中产生影响，并参与人际关系的交流，以实现其社会功能。自古以来，许多哲学家、美学家、音乐家都对音乐的社会性质予以高度的重视，对音乐的社会本源与社会功能等问题发表了许多见解。音乐美学作为音乐理论研究的基础学科，必须把音乐的社会性质纳入到自己的研究对象之中，否则就会使音乐美学的研究变成脱离实际的空中楼阁，从而失去研究这门学科的真正价值。

音乐美学研究中运用社会学的方法，要求研究者必须站在历

史发展的高度,从促进人类文明和社会进步的根本利益出发,科学地阐明音乐的社会性问题。一方面应该避免那种从狭隘的功利出发,对音乐的社会性质作简单化的理解,把音乐的社会功能限于为政治利益服务,片面强调音乐的认识、教育功能,否定其审美、愉悦功能的倾向。另一方面,也要反对那种否定音乐的社会性质、脱离社会需要,只讲审美愉悦,不讲认识、教育功能的倾向。音乐美学研究应运用社会学的方法,并善于吸取社会学的研究成果,对社会音乐生活进行行之有效的调查研究。

如上所述,哲学的、心理学的和社会学的方法的综合,构成音乐美学研究方法的整体。虽然不同的研究课题在方法上可能有不同的侧重,但总的来说,只有把这三种方法结合起来,才可能获得对音乐美学问题的比较全面的认识。从本质上说,音乐美学主要运用的还是哲学思辩的方法,也就是对音乐艺术美学规律作分析判断和逻辑论证。当然这种分析与论证并不是脱离实际和违背科学的,而是依据现实的和历史的音乐现象以及被心理学、社会学等所证实了的各種科学理论为基础的。

4. 20 世纪现代音乐美学在研究方法上的新扩展

音乐美学的研究既然是以音乐现象为依据,那么,音乐艺术的演变也必然会冲击音乐美学的传统理论。比如:20 世纪西方现代音乐的出现,就是对传统音乐美学观念的一种挑战。多调性、无调性、12 音体系、电子音乐乃至先锋派的各种音乐的出现,不能不使人们对音乐艺术的传统认识产生怀疑,以至需要对音乐艺术作新的解释。同时,20 世纪的音乐并不仅仅是一种孤立的艺术现象,它与整个欧洲的文化潮流有密切的联系。正因为如此,现代音乐美学的研究十分注意运用现代哲学、社会科学以及自然科学的理论,力图摆脱传统的思维模式,用新的方法来解释音乐美学的基本问题,从而为音乐美学的研究带来了生机和活力。从本世纪 30 年代开始兴起的语义——符号学的音乐美学,把现代语义学(Semantics)与

符号学(Semiotics)的理论、方法应用于音乐美学的研究,获得了引人注目的成果;它从新的方法论的意义上,为人们重新认识音乐的形式和内容以及相互关系提供了新的思路。波兰哲学家罗曼·茵格尔顿把现象学的原理和方法运用于音乐美学研究,为人们认识音乐艺术的特殊本质,特别是音乐作品的存在方式问题开拓了新的途径。从本世纪50—60年代开始出现的接受美学(Aesthetics of Reception)也为人们认识音乐的创作和欣赏之间的关系以及音乐的功用提供了新的研究角度和方法。此外,近年来,还相继出现了用系统论、控制论和信息论研究音乐美学的新动向,这些新的理论对于我们深入地研究这门学科都具有一定的参考价值。

音乐美学研究的方法与角度纵然繁多,但坚持理论与实践的统一、历史与逻辑的统一仍是我们研究音乐美学的方法论的根本。理论与实践的统一,对于音乐美学这门具有高度概括与抽象特性的学科来说,具有特别的意义。它要求音乐美学以实践经验作为理论的来源,并要求理论最终服务于实践,促进音乐艺术的繁荣和发展。同时,这种促进并不是为一时一事或为某种功利性的目的,而是从根本上和规律上对音乐实践发挥作用,从美学的高度为音乐实践提供理论依据。历史与逻辑的统一要求音乐美学研究必须具有历史的眼光,应从音乐艺术的历史发展中总结规律,同时,又要要求把对历史规律的认识与对音乐艺术的逻辑把握结合起来,使音乐美学成为一种准确明晰、逻辑严密的理论体系。

三、具体课题

1. 关于音乐本体的研究

音乐美学所涉及的问题很多,其中最重要的是关于音乐本体的问题。它是音乐美学其他各课题研究的基础,如果对音乐的本体没有一个基本的认识,任何关于音乐艺术的理论问题都难于从根本上得到解决。对于音乐本体的研究,是以音乐的感性材料,音乐

的形式和内容以及它们之间的关系为中心来展开的。这些都是音乐美学研究中歧义最大,难度最大,然而又不可避免的问题。音乐的感性材料是什么?它的基本属性是怎样的?它与音乐的表现对象构成怎样的一种关系?音乐形式的构成及其规律是怎样的?音乐的内容是什么?音乐的形式通过怎样的方式来表达内容?等等,这些问题涉及到音乐作为一种艺术得以存在有哪些基本特征这个音乐美学的根本问题。

2. 关于音乐实践的研究

当我们从总体上认识音乐艺术作为一种艺术所具有的基本特征以后,还需要进一步了解这门艺术的传播和接受的各个环节。音乐作品是怎样产生的?作曲家的创作过程是怎样的?音乐的音响与乐谱的关系怎样?表演家如何把乐谱转化为音响?音乐的传播方式是怎样的?听众是如何感受音乐的?这些都涉及到音乐作为一种艺术客体,它与主体的关系问题。过去人们对音乐艺术的研究,往往着眼于它的成果,即音乐作品的研究,很少对音乐作品的产生以及作曲家创造思维的过程进行研究,但实际上只有对这些规律进行深入的研究,才能真正揭示音乐艺术的本质。对于音乐表演与欣赏的研究也同样具有重要的意义,音乐表演的再创作、音乐表演的不同的风格和音乐表演的心理过程;音乐欣赏的各种方式和基本规律、音乐欣赏的心理过程等等也都是音乐美学所应研究的问题。假如说,关于音乐本体的研究是从客观方面对音乐艺术进行研究的话,那么,可以说关于音乐实践的研究则是从主观方面对音乐艺术进行研究。

3. 关于音乐功能的研究

当我们研究了音乐作为一种艺术客体以及它与主体人的关系以后,则需要进一步研究音乐艺术与社会的关系,即音乐艺术的功能问题。古往今来,有许多学者对这个问题提出了自己的主张,其中有些主张促进了音乐艺术的繁荣和发展,有的则起了阻碍音乐

发展的作用。所以,从音乐的本质特征出发,客观地科学地研究音乐的功能,对于推动音乐艺术的发展有着不可忽视的作用。那么,从音乐的本质特征出发,音乐究竟有哪些功能呢?通常所说的教育、认识、娱乐以及审美的功能的关系究竟怎样?音乐的功能当中哪些具有社会倾向性,哪些不具有社会倾向性?音乐功能的历史持续性和变异性是怎样的?等等,都是这一课题所应研究的问题。音乐本体、音乐实践和音乐的功能,可以说是音乐美学研究的最基本的问题。

当然,音乐美学研究的课题远远不止这些,比如对音乐美和审美的综合研究,对于音乐美学的历史的研究等等,特别是作为一门发展中的学科,作为一种开放性的学术体系,必将会有一些新的问题需要纳入音乐美学的研究范围,某些新的方法的出现,也必将开拓新的研究领域,以上提到的三个方面,只是音乐美学的一些基础性的问题,也是我们初学音乐美学所需要了解的基本问题。

思考题

1. 音乐美学的对象是什么? 有哪些具体的研究课题?
2. 音乐美学研究的方法有哪些?
3. 你认为学习音乐美学有哪些意义?

第一章 音乐的材料

当我们在说一种艺术美或一部艺术作品美的时候,常常首先是针对这种艺术或这部艺术作品的物质材料而言的。比如,我们说音乐美,首先是指音乐的声音美,我们说绘画美,首先也是指绘画的颜色和线条美。任何一部艺术作品,它给人的印象往往是从构成它的物质材料开始的,任何一种艺术门类的性质也都是以其物质材料的性质为依据。我们说音乐是听觉艺术,是由于构成音乐的物质材料声音是依靠人的听觉去接受的。我们说绘画是视觉艺术,是由于构成绘画的物质材料颜色是依靠人的视觉去接受的。当我们听到贝多芬的第五交响乐时所感受到的一切,也正是由于音的高低、长短、强弱、快慢等一系列声音的要素刺激我们听觉的结果。所以,要研究一门艺术的特征,要研究有关这门艺术的美学问题,首先应该搞清构成这门艺术的材料有哪些特点。所以,艺术的物质材料是体现这种艺术特征的基础,也是构成艺术美的基本要素。

作为艺术的物质材料与一般的物质材料不同,它并不是用来满足人的生理需求,而是一种作为满足人的心理需求的物质手段。所以,艺术的物质材料应该与人的知觉、感觉、情感等心理活动发生直接的关系,它实际上是一种艺术媒介,在人和艺术之间建立一种联系。比如:人们通过声音而感觉到音乐,通过颜色和线条而感觉到绘画。正因为如此,我们把这种构成艺术的物质材料叫做感性材料。客观世界的物质材料并不一定都可以作为感性材料,比如,自然界的雷声、火车的轰鸣声、机器的马达声等等它们本身都不能说是感性材料;然而一旦它们作为一种艺术媒介,被艺术家所采用的时候,就成为感性材料。所以,同样的物质材料,只有当它充当一

种艺术媒介的时候,才能被称为感性材料。声音,只有当它充当音乐艺术的媒介的时候,才能称为感性材料。

第一节 音乐材料的基本属性

声音是音乐艺术的物质材料,音乐艺术总是以音响标志着它的存在。无论是原始音乐、古典音乐,还是现代音乐,都不例外。即使是最激进的先锋派的音乐,它也不可能超越音响的范围。也许有人会把约翰·凯奇(John Cage)的《4分33秒》拿出来作为反例。但是,需要认清的是,凯奇的本意并不是把4分33秒认定为一段绝对静默的时间,而是出于某种美学追求,企图使听众摆脱作曲家或演奏家为他们预先准备好的音响,去寻求那些当时的机遇可能提供的或听众自由想象的音响。所以,音乐以音响作为物质材料是无疑的,问题是究竟应该把音乐的音响限定在什么范围内,也就是作为构成音乐的声音究竟应该具备哪些特征。下面我们来具体讨论这个问题。

一、非自然性——创造性

我们知道,任何一部音乐作品中的声音都是经过作曲家精心思考创作出来的,这些声音在自然界是不存在的。所以音乐的声音是非自然性的、是通过人的思维活动创造出来的音响,是一种创造性的音响。无论是一首简单的歌曲,还是一部大型的交响乐,都同样渗透着一种创造力。没有创造力,任何音响都不可能成为音乐。有人说莫扎特的创作是一种不假思索的流露,创作对他来说似乎是不费吹灰之力的事。歌剧《费加罗的婚礼》仅用了6周时间就完成;《唐·璜》序曲竟然在开演前一天才开始动手写。但莫扎特却告诉人们没有谁能比得上他那么用功,他创作的每一部作品都付出了巨大的创造性劳动。贝多芬的《升c小调四重奏》,保存下来的草

稿有一大堆,这部作品第四乐章开头一段,贝多芬留下了6种方案;歌剧《费德里奥》中的一首合唱曲,竟然是从18首完整的乐曲中选择出来的,这都说明作曲家在作曲过程中需要作创造性的选择。可以说,没有创造性的劳动就没有音乐作品。

当然,某些自然性的声音也会出现在音乐作品中,包括大自然的声音和社会生活中所产生的各种自然性的声音。这主要体现在西方先锋派的音乐作品中。50年代美国先锋派作曲家埃德加·瓦利斯(Edgard Varese)创作了一部以打击乐为主的器乐曲,名叫《电离》,在这部乐曲中,作曲家除了用一组打击乐器以外,还加用了一个汽笛。1952年,哥伦比亚大学的乌萨契夫斯基写了一首题为《磁带录音机》的电子音乐,在这首乐曲中,作曲家除了使用电子音响、钢琴、锣和定音鼓以外,还使用了喷气式飞机在飞行时产生的自然噪音。美国著名先锋派作曲家斯托克豪森在他的一部名叫《片刻》(Momente)的作品中也采用了大量的自然性声音,这部作品采用了一个女高音、四个合唱队和三十件乐器,但音乐开始却是一片鼓掌声,然后加进了说话声、呼噜声、低声细语声和呼唤声等各种自然性的声音。需要说明的是,这种自然性的声音的运用,实际上只有通过音响剪辑的方法才能完成。当我们孤立地看这些声音的时候,它们无疑是一些非创造性的自然性的声音;然而,当它们一旦被作曲家采用并有目的地排列和组合在音响整体之中的时候,实际上已经渗透了创造性的因素,已失去了原有的自然性的功能。汽笛声已不再是作为招呼旅客上车和上船的信号,鼓掌声也不再作为一种喝彩的表达方式,它们已作为一种特殊的音响效果,被创造性地编排在音响的整体之中。所以,所谓先锋派音乐中的自然性声音,只不过是它在失去了自然性并被赋予创造性的时候才具有意义。