

西方音乐的观念

西方音乐历史发展中的
二元冲突研究

姚亚平 著

 中国人民大学出版社

北京市社会科学理论著作出版基金资助

西方音乐的观念

西方音乐历史发展中的二元冲突研究

姚亚平 著

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方音乐的观念：西方音乐历史发展中的二元冲突研究/姚亚平著
北京：中国人民大学出版社，1999

ISBN 7-300-03026-2/G·553

I. 西…

II. 姚…

III. ①音乐-艺术理论-研究-西方国家②音乐史-研究-西方国家

IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 07530 号

J609.5
YYP

北京市社会科学理论著作出版基金资助

西方音乐的观念

西方音乐历史发展中的二元冲突研究

姚亚平 著

出版发行：中国人民大学出版社

(北京海淀路 157 号 邮编 100080)

发行部：62514146 门市部：62511369

总编室：62511242 出版部：62511239

E-mail: rendafx@263.net

经 销：新华书店

印 刷：北京东晓印刷厂

开本：850×1168 毫米 1/32 印张：8.125

1999 年 11 月第 1 版 1999 年 11 月第 1 次印刷

字数：197 000

定价：12.00 元

(图书出现印装问题，本社负责调换)

序 言

中国的音乐学者对西方音乐的介绍和研究，从王光祈先生1924年撰写的《欧洲音乐进化论》算起，至今已有七十多年的历史了。这之后，萧有梅、黄自等先生在这方面都曾不断有所建树，做了许多开拓性的工作。1949年以后，随着音乐学术、音乐教育的发展，对西方音乐的介绍和研究逐渐深入，张洪岛、钱仁康等老一代音乐学者在这个领域都做出了各自的贡献。特别是改革开放以来，由于学术研究环境的宽松和改善，学术信息来源的扩展，自由探讨的学术空气的形成，这一切都为西方音乐的研究开辟了广阔的天地，从而取得了可贵的进展。

应该承认的是，由于多方面的原因，我国音乐学术界对西方音乐的研究无论在广度还是在深度上，距离现实提出的要求还存在很大的差距。在西方音乐的历史研究方面，我国一向有注重社会学方法的传统，这是一个好的传统，但是由于人文学科理论根基不够深厚和坚实以及在技术理论方面的修养不足，常常难以有真正有价值的突破；而对西方音乐的技术层面上的研究，由于缺乏自觉的历史意识和深度以及人文学科背景的薄弱，而难以真正进入较高的理论层次。在我看来，这是我国西方音乐研究中的一个明显弱点，它限制着我们在这个领域中前进的步伐，使我们难以超越自己而进入一个新的、更高的学术境界。

呈献在读者面前的这部著作——《西方音乐的观念——西方音乐历史发展中的二元冲突研究》正是尝试从这两个层面，即社会人文学科的层面和技术结构的层面的相互融合、相互渗透的视角，来描述和阐释西方音乐的历史发展脉络和过程。作者从宏观

的角度，对西方音乐历史发展中所存在的二元冲突问题进行了一次认真的考察。这部著作从西方音乐形态发展的深层结构入手，力图去揭示西方音乐内在矛盾的特性及其演进过程。作者力图在复调与主调，理智与情感，抽象性与表情性，以及西方人观念中的对立冲突中去描述充满内在张力的西方音乐的历史发展轨迹。从这个独特的、在国内外音乐学界也许尚未有人触及的视角对西方音乐进行了一次比较系统的历史反思，这在西方音乐历史研究中还是一种新的尝试，这种大胆的学术探讨精神是难能可贵的。

我一向认为，在人文、社会科学领域中的学术研究应该强调历史与逻辑的统一。不难看出，作者在对命题的阐释过程中，是在努力寻找一条对音乐历史现象的具体观察同抽象的理论思辨相融合的途径。虽然这只是一次尝试，但应该说，在音乐史学方法论上这种探索是可取的，并在学术上取得了成果。

这部著作，作为一篇博士论文，它所得出的结论毕竟还只是一种学术假说。作者所迈出的这重要一步，还需要在活的音乐中得到更具体、更充实的阐释和印证，这应该是作者今后在这个课题的继续研究中加以进一步深化的。

真正的学术研究是寂寞的事业，它需要鲁迅先生提倡的那种坚韧的精神。在当前商业大潮的冲击下，学术面临的处境无疑是艰难的，但它值得我们毕生去追求。一个民族要自立于世界民族之林，总要对人类的精神领域有所建树。相信作者会在自己已经选择的崎岖道路上义无反顾，奋力攀登。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，我愿用伟大诗人屈原的话与作者共勉。

于润洋

1998年夏，于中央音乐学院

目 录

引 论	(1)
第一章 对立的观念	(9)
第一节 两种乐音观念	(9)
一、风格意义上的复调	(9)
二、技术意义上的复调	(10)
三、观念意义上的复调	(14)
四、历史的概括	(17)
第二节 两种结构观念	(19)
一、结构与非结构描述	(20)
二、三种结构形态	(21)
第三节 抽象性音乐与表情性音乐	(24)
一、抽象性音乐的两种极端形式	(24)
二、表情性音乐的实质	(27)
三、调性音乐的形式特征	(30)
第一章小结	(35)
第二章 早期音乐的冲突	(37)
第一节 古代音乐的观念	(37)
第二节 “唱”与“念”的冲突	(43)
第三节 线性结构的演变	(51)
第四节 复调与和声的冲突	(62)
第二章小结	(71)

第三章 双极结构的演进、特征和实质	(73)
第一节 从巴洛克音乐到古典主义音乐	(73)
一、双极结构的确立标志	(73)
二、巴洛克音乐四大要素分析	(75)
三、双极结构的特征	(85)
第二节 冲突中的融合	(91)
一、风格的融合	(91)
二、双极结构的调和实质	(96)
第三章小结	(104)
第四章 双极结构与时代精神	(106)
第一节 “第三等级”与“第三风格”	(106)
第二节 启蒙思想与双极结构	(113)
第三节 感性理性的弥合	(118)
第四节 双极结构与“崇高”美感	(124)
一、崇高分析	(124)
二、音乐中的崇高	(127)
三、实现崇高 (b—B 的演化)	(132)
第四章小结	(136)
第五章 两种理性的冲突	(138)
第一节 浪漫主义音乐的理性特征	(139)
第二节 浪漫主义音乐的反理性特征	(146)
第三节 浪漫主义音乐与巴洛克音乐比较	(151)
第四节 形式与内容的冲突	(157)
第五章小结	(159)
第六章 不协和音的解放	(161)
第一节 “解放”的实质	(161)
第二节 解放之路——T—D—T 的解体	(166)
一、否定变音	(166)

二、“解决”的延阻	(168)
三、纵向复杂化	(171)
四、新的音阶	(174)
第三节 解放之路——拆除“旋律—伴奏”	(176)
第四节 解放之路——A—B—A 的分裂	(182)
一、“B”的削弱	(182)
二、“B”的解放	(189)
第六章小结	(195)
第七章 抽象音乐的观念	(197)
第一节 消除关联	(198)
第二节 消除时间	(203)
第三节 寻求“本质”	(211)
第四节 抽象音乐的理性	(217)
第七章小结	(223)
第八章 (终章) 音乐的历史与人的历史	(225)
第一节 “行为”与“信念”的分裂	(225)
第二节 西方音乐的“局限”	(231)
第三节 西方音乐的独特性	(236)
第四节 西方音乐的“终结”	(238)
第八章小结	(242)
主要参考书目	(243)
补 言	(247)
后 记	(249)

引 论

我发现，在探讨哲理时不断变换姿势很重要，这样可以避免一只脚因站立太久而僵硬。

——路德维希·维特根斯坦：《文化与价值》

就一般情况而言，研究音乐可以从两个方面着手。或研究作为物理现象的音乐形式的构成，或研究作为精神现象的音乐作品的思想内容，也可以说前者是研究作为客体的音乐本身，后者是研究实现音乐客体的主体——人。音乐创造活动中的这两个方面无疑应该是统一的，但是，尽管人们一般并不否定这种正确认识，却在实际研究过程中由于面临难以克服的困难，而常常自觉或不自觉地背离了这一主张。

理论研究中总是出现这样两种极不协调的倾向：要么对音乐创造的主体深入议论，这主要是通过通过对有关作曲家的传记、书信往来、言论以及社会背景的分析来进行；要么对音乐构成的形式细节刻意求证，这主要是通过乐谱，对音乐形式进行技术性分析来完成。上面两种倾向的必然后果是，创造音乐的主体与创造结果——音乐客体的分离。当人们对作曲家，对音乐作品的社会背景进行研究时，常常由于没有得到音乐本体充分的支持而无法实证，音乐学成为离开具体音乐的议论；在另一方面，音乐形式的研究却又往往没有赋予音乐本身以应有的精神内涵，音乐变成了仿佛与人和社会无关的从天而降的自律体。上述两种情况引出一

个不可思议的现象：音乐的形式客体是人的主体观念意识、思想情感的物化，然而一旦观念聚敛为特定形式，变成一个对象之后，主体和对象顿时被一条难以逾越的深沟隔开——互不相识了！

如果主客体真是统一的，二者就应该能够相识。统一意味着事物在本质上的一致性，意味着二者之间具有着某种深层次的同构关系，根据这种同构，精神现象和物理现象应该可以沟通。如果我们承认，作曲家并没有超脱社会，他与同时代的文学家、哲学家、画家一样，也是在不可避免地对人生和社会发表看法，他同哲学家、文学家、画家的区别只在于表述方式的不同，或使用的“语言”不同，那么就应该相信，这些不同的语言或表达方式本质上具有一致性、同构性，或存在相互转换和沟通的可能性。

本文认为，音乐本身的表达符号和语言的表达符号在某一层次上是相通的；乐音符号在一定意义上可以是语言符号的转述。其实，所谓寻求主客体的统一就是寻求两种符号表达体系的内在联系。正如语言符号的文学、哲学中反映着人的存在状况，音乐形式的本体中也蕴涵着同样的意义。

上述认识虽然使人振奋，但却极难实施，当我们从理论的思辨回到具体问题上则明显感到理论的“软弱”。人们会讥讽道，肖邦的《c小调（革命）练习曲》形式与它的表达内涵如何转换，如果说，此曲的内容反映了19世纪波兰知识分子的革命思想（这可以通过语言来描述），那么该作品中的哪些形式要素能够对此进行证实？

想把《c小调练习曲》中的形式要素与肖邦的思想精确对应起来无疑是很难行通的，有谁能说得清此曲中第十五、十六小节右手的两次五度下行跳进对于音乐思想的表达意味着什么？人们嘲笑了一种想法，然而在正确地嘲笑中却又不幸地加固了一个错误的信念：形式与内容无法沟通！——不知不觉中，一扇刚刚正

确打开的大门又被悄悄关上。对于音乐理论来说，形式与内容统一仿佛还只是高悬在空中的信念，它并没有真正稳固，在具体问题上它一触即溃。

只有新的理论研究方式才能摆脱理论研究中的上述困境。这种方式就是着眼于一般和整体的宏观概括的方式，它与仅仅关注个别，依赖经验性直观的方式格格不入。经验直观由于拘泥于具体，纠缠于复杂的表层细节无法深入；而关注于整体的方式要求深入到事物的本质，立足于从整体和宏观背景来思考和揭示主客体统一的真理性问题。

二

寻求主客体历史统一性的研究也是试图挪动一下观看历史的位置。要寻求两种符号表达体系的内在同构，必须调整的是：第一、尽量地退远一些看，第二、把视线更多地投向经常被忽视的音乐本体。上面第一点，所谓“远”看，也即对历史进行宏观的概括性理解。上面第二点，所谓关注音乐本体，也即关注音乐形式中的意义。必须特别指出，这里所说的意义主要不是从“听”音乐中获得，而是从分析乐谱中了解。

对于音乐本体的认识，我们大概只能通过两个渠道：可以用耳，听（欣赏）音响；也可以通过视觉，读（分析）乐谱。显然，两种认识的结果很不一样。如果仅就涉及音乐本身而言，前者提供情感体验，属于感性认识；后者提供规律和逻辑，属于理性认识。如果音乐作为欣赏对象，当然应注重于听，但如果把音乐作为研究对象，要求建立音乐理论的逻辑，仅仅停留于听是显然不够的。既然我们注定须通过两条途径来接近音乐本身，既然是仅仅依靠“听”无法建立起理性的逻辑，那我们就不能对音乐形式本体的解读漠然置之。这里我们并不否认通过以作曲家的生

平、传记、言论等来入手研究的重要意义，但至少这些东西本身并不是音乐，而只有立足音乐本身，音乐学作为一门学科才有生存的根基。毫无疑问，只有最大地利用音乐本身提供的依据建立起来的理论，才是真正理想的音乐学。

整体的历史研究方式的一个重要转变就是把接收音乐的方式由听觉的唯一性和垄断性转移一些到“视觉”上来，把目光投向乐谱，投向音乐结构分析。但是这里的形式分析不再是“死”的物理对象的分析，它同时也是精神现象的分析，它焕发着“活”的精神。

据以上观点可以宣称：乐谱中隐藏着人的秘密！既然作为文字符号的语言可以记录下人的历史，那么作为音乐符号的乐谱中也同样留下了人的发展的印记。文字符号和音乐符号的差别只在于文字符号更精确，更容易被人理解，而音乐的符号却更抽象，更隐蔽，因而也只有以更宏观、更概括的方式，才能窥测。

解决主客体的统一问题，在方法上不仅要求满足前面提出的两个条件，即整体性和关注音乐本身，同时也要求层次对应，即对音乐创作主体的深入认识与对音乐形式的抽象认识应该被摆在同一对应层次。在音乐研究中，对音乐创造的主体，对人的议论一旦走向深入必然不会停留于文字符号的表层，不是日常普通语言，不是简单叙述，而是涉及到诸如美学哲学这样一些语言深层意义的抽象表达。然而如果对音乐客体的认识没有达到相应的深度，对音乐形式只是泛泛触及，客体和主体就不是被平等地摆在同一层次，主客体的统一就永远悬而未达。因此，这里所说的注重音乐形式并非一般意义上的注重音乐形式研究，所谓向音乐形式本体转移，并不是从物理或技术角度关注形式，而是对音乐客体进行抽象、提升，使音乐形式中的深层意义凸现出来，从而最终看到音乐形式发展与人文社会历史发展的统一。

三

对音乐创造的主体的议论，音乐理论往往已经进入了音乐美学乃至哲学的较高的抽象层次，但音乐理论亟待对音乐客体的抽象达到相应的高度。20世纪，对西方音乐的客体抽象取得了重大进展，奥地利音乐理论家 H. 申克^①的分析理论对此做出了最杰出的贡献。

申克理论对事物的多层划分原则，排除表层提取深层结构的原则，都是典型的理性主义的方法原则。通过申克的分析方式，音乐形式被抽象，从而为把音符的表述与文字的表述摆在同一抽象层次奠定了基础，为解决主客体统一问题创造了必要前提。

申克理论的产生表明，即使是在20世纪，希求发现规律、追踪本质，仍然是对事物的不可泯灭的认识愿望。申克思想对本文的写作产生了决定性影响。可以肯定地认为，整体的音乐历史方法离不开申克思想，或者说，离不开申克式的思考观察问题的方式。

申克的贡献在于他提出的独特的音乐结构观念。结构是抽象提取的结果，结构越浓缩，音乐本身的“语言”意义就越清晰。因此音乐深层结构的挖掘对于主客体的沟通意义重大；只有在深层结构这一层次上，音乐才能真正同哲学美学对话。

^① 海因里希·申克（Heinrich Schenker, 1868—1935）的杰出贡献在于他创立了一整套独特的音乐分析方法。他的方法试图证明，每一部音乐作品都存在一个极为单纯的深层结构背景在支配着音乐的发展。申克根据简化原则，对音乐形式进行层层排除，从前景、中景、背景对音乐形式进行抽象。申克分析方法不同于传统的和声、曲式分析，它不关注具体的个别技法，而是从整体上关心音乐形式的生成基础。申克的分析在音乐分析实用性、实践性上的突破，反映了人们对音乐客体的认识走向深入，它的分析方式为音乐研究提供了不可放弃的观测角度（尽管它的伟大意义至今还没有被充分认识）。在《自由作曲》导论中，申克曾充满自信地宣告：“哲学家、美学家只有在接受了我的思想以后，才能建立起作为艺术的音乐的一般理论。”

虽然申克理论对本文的写作自始至终产生巨大影响，虽然申克理论距历史统一的目标已近在咫尺，但是申克理论终将被突破，申克理论本身还无法带领我们到达希望的彼岸。对于我们的目标，申克理论的局限是显然的，第一，它的有效区域无疑是调性音乐这一时段，注重整体的历史观要求把历史尽量地向两端延展；第二，更重要的是，申克理论还更多地停留于音乐客体（音乐结构中所蕴含的意义还没有得到充分的阐述），而整体历史观的最高目的是要达到主客体的统一。

四

对本文的写作产生重大影响的还有德国艺术史理论家 W. 沃林格^①。沃林格的具有广泛影响的《抽象与移情》也是立足于二元格局，以“抽象”和“移情”的两极对立为基础建立起独特的艺术史框架。沃林格是在对传统艺术理论的批判中展开自己的理论的，在他看来，传统美学的不足在于，第一、由于仅仅关注于被认可的正统的移情艺术而未能达到整体性；第二、由于“美学探讨丝毫未顾及艺术事实”（也即没有得到艺术形式本身的支持）而未能实现主客体的统一性。很显然，沃林格代表了历史理性主

^① W. 沃林格 (Wilhelm Worringer, 1881—1965): 艺术史理论家。其写于 1907 年的著名的《抽象与移情》一书，被认为是与 W. 康定斯基的《论艺术的精神》并列齐名的关于抽象艺术理论的决定性文献，沃林格本人也被视为 20 世纪现代艺术的理论上的先行者。

沃林格是在对西方正统的古典艺术（也即他所谓的移情艺术）与处在西方艺术思维方式之外的所谓抽象艺术这两种对立艺术形态的关注中，建立起自己的二元论的艺术史理论框架的。《抽象与移情》对本文产生的影响在于，它坚决反对艺术形式的自律存在，认为艺术史不过是人的心理演变的外部表现。在沃林格看来，人的对宇宙世界的认识，决定了两种对外部世界的心理态度，这两种态度在艺术上表现为两种“形式意志”，形成抽象与移情的两种艺术风格。基于上述认识，沃林格认为艺术史不可能只有一极，而没有另外一极。沃林格理论产生深远影响还在于，他并不仅仅是提出一种抽象理论，而是试图通过艺术发展本身来予以“实证”。由于沃林格坚信，艺术形式本身的每一点变化，无不是人的心理态度的变化，因此在《抽象与移情》中，沃林格正是试图通过细致的形式分析来观看人的心理态度的变化，最终论证自己的理论观点。

义的趋向，在一定意义上，沃林格对美学的批评也适用于对申克理论的局限性的批评，这种批评实际上也成为本文写作的出发点。

二元化是本文达到希望目标的必要方法。离开了二元划分，整体历史观将陷于失去方位与坐标而一筹莫展。申克理论中实际已包含着二元划分（结构与延长），但最终却没有展示出西方音乐的宏观的二元性历史图景，而这正是整体历史主义担负着的艰巨任务。

整体历史观要求整体性，又要求在整体性中达到二元性，这是一个矛盾。整体性意味着要求覆盖历史面尽量地“多”，而二元性则要求表述历史尽量地精简（“二”已是极限），为了克服这一矛盾，惟一的方式就是对研究对象进行简化。申克分析方法的基本特征就是对复杂的音乐客体进行简化，沃林格也是把复杂的艺术史化简为两种对立现象来予以把握，同样，整体的音乐历史研究也不可避免地要求对西方音乐漫长和极为丰富的历史进行“删剪”。

“西方音乐”在本文中是狭义的，在绝大部分场合它仅限于欧洲西部的音乐。就本文涉及的时间范围而言，它涉及到从 8、9 世纪到本世纪中期几乎全部西方专业音乐的发展，正如申克并不是研究整个调性音乐，而只是研究调性音乐的结构，本文也并无意叙述西方音乐的全部历史，而只是试图窥测西方音乐历史的本质。本质要求体现出历史的意义，要求揭示出音乐与人和时代社会发展的深层联系。在本文的视野中，18 世纪音乐的本质体现于器乐的交响乐，尽管歌剧、歌曲在实际音乐生活中同样引人注目；此外，虽然民族乐派在 19 世纪下半叶极为重要，但德、奥的晚期浪漫派音乐却被优先关注，因为后者被认为引出了新的、更有意义的结论——它直接长出了现代抽象音乐这颗果子；同样，威伯恩的全部不过几小时的音乐与斯特拉文斯基、巴托克

等人的音乐相比完全是微不足道，但它却更能说明 20 世纪西方现代艺术的本质，因而在本文的写作中它占据着一个极为重要的地位。

本文的整体结构采用了传统音乐写作中的那种的三部性结构。“引论”和“补言”相呼应，更多是从方法论上进行一些说明。

第一章通过音乐形式的分析提出了一个扼要的基本框架，以后的表述正是依据于这一章的基本思想。

从第二至第七章是依照历史顺序的论述，它们既是对第一章提出的理论进行历史论证，也是对基本理论的进一步展开和发挥。

第八章同第一章一样是一个概括性的部分。但不是一般意义上的结论性段落，而是对本文基本立意的再引申。

第一章 对立的观念

作为一门追根溯源的科学的哲学历史学，所采取的形式，是由两个相距甚远的极端，乍看起来好像是推衍过分的阐述构成。这种形式突出这样一种思路：通过可能对比的合理并列，表现出全貌的特征。

——瓦尔特·本杰明

寻求主客体的统一，其先决条件是，形式（客体）必须被抽象。形式经过抽象即刻凸现出二元对立的真相。

第一节 两种乐音观念

音乐形式的二元划分，传统理论其实已经在概念上为我们提供。迨至本世纪中叶，经过千年左右发展的西方音乐创造，尽管形态繁复，风格多样，但却可以在 polyphony（复调音乐）和 homophony（主调音乐）这一对基本的概念划分中来进行讨论。

但是传统提供的上述现成概念还亟待清理。相对而言，主调音乐的涵义比较明确，而复调的涵义却非常模糊。复调的含混必然干扰整体历史观的既定目标，它建立不起期待的历史二元论框架。因此，对复调的追问将成为本文全部工作的出发点。复调的意义可以从几个层次来认识，这是一个理性化的逐渐深入的过程。

一、风格意义上的复调

在西方音乐历史上，polyphony 和 homophony 这两个术语虽然