

Die Idee der absoluten Musik

绝对音乐观念

[德]卡尔·达尔豪斯 (Carl Dahlhaus) 著
刘丹霓 译

非外借

Die Idee der absoluten Musik

绝对音乐观念

[德]卡尔·达尔豪斯 (Carl Dahlhaus) 著

刘丹霓 译

图书在版编目(CIP)数据

绝对音乐观念/(德)卡尔·达尔豪斯著;刘丹霓译.

--上海:华东师范大学出版社,2019

(六点音乐译丛)

ISBN 978-7-5675-8340-5

I. ①绝… II. ①达… ②刘… III. ①音乐美学—研究

IV. ①J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 215921 号



华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

Die Idee der absoluten Musik(BVK 821)

by Carl Dahlhaus

Copyright © 1994 Barenreiter-Verlag karl Votterle GmbH&Co. KG(9th printing 2011)

Licensed edition with permission from Barenreiter-Verlag

Kassel-Basel-London-New York-Praha

www.barenreiter.com

Simplified Chinese Translation Copyright © 2019 by East China Normal University Press Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED.

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2016-506 号

六点音乐译丛

绝对音乐观念

著 者 (德)卡尔·达尔豪斯

译 者 刘丹霓

责任编辑 倪为国 何 花

封面设计 刘怡霖

出版发行 华东师范大学出版社

社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062

网 址 www.ecnupress.com.cn

电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105

客服电话 021-62865537

门市(邮购)电话 021-62869887

地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口

网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 上海盛隆印务有限公司

开 本 787×1092 1/16

插 页 1

印 张 10

字 数 128 千字

版 次 2019 年 2 月第 1 版

印 次 2019 年 2 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5675-8340-5/J·369

定 价 58.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

缘 起

自中国全面卷入现代性进程以来,西学及其思想引入汉语世界的重要性,已是有目共睹的事实。早在晚清时代,梁启超曾写下这样的名句:“今日之中国欲自强,第一策,当以译书为第一事。”时至百年后的当前,此话是否已然过时或依然有效,似可商榷,但其中义理仍值得三思;举凡“汉译世界学术名著丛书”(北京:商务印书馆)、“现代西方学术文库”(北京:三联书店)等西学汉译系列,对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响,无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术,自20世纪以降,同样身处这场“西学东渐”大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动,乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述,通过与外来西学这个“他者”产生碰撞或发生融合,深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的“自身”架构。翻译与引介,其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个历史。不妨回顾,上世纪前半叶对基础

性西方音乐知识的引进,五六十年代对前苏联(及东欧诸国)音乐思想与技术理论的大面积吸收,改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各学科理论著述的相关翻译,均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而,应该承认,与相关姊妹学科相比,中国的音乐学在西学引入的广度和深度上,尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看,系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为,选题零散,欠缺规划,偏于实用,规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的“中文移植”,牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求,这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译,要义在于引入新知,开启新思。语言相异,思维必然不同,对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是,则语言的移译,就不仅是传入前所未闻的数据与知识,更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言,让人看到事物的不同方面,于是,将一种语言的识见转译为另一种语言的表述,这其中发生的,除了语言方式的转换之外,实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知,任何两种语言中的概念与术语,绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成,移植到另一种语言环境中,不免发生诠释性的改变——当然,这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译,就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验;或者说,让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进而提升我们自己的音乐体验和思考的质量,提高我们与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深

度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓“六点”，既有不偏不倚的象征含义（时钟的图像标示），也有追求无限的内在意蕴（汉语的省略符号）。本译丛的缘起，来自“学院派”的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著，另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界“乐迷”趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、学术性音乐人物传记等各方面，并不强求一致，但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译（校）者既包括音乐院校中的专业从乐人，也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上，本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业，并藉此彰显，作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007年8月18日于上海音乐学院

目 录

- 第一章 作为审美范式的绝对音乐 / 1
- 第二章 “绝对音乐”一词的历史变迁 / 19
- 第三章 一种解释学模式 / 43
- 第四章 情感美学与形而上学 / 57
- 第五章 作为虔敬的审美观照 / 75
- 第六章 器乐音乐与艺术宗教 / 85
- 第七章 音乐逻辑与语言特征 / 99
- 第八章 论三种音乐文化 / 112
- 第九章 音乐中的绝对性观念与标题音乐实践 / 122
- 第十章 绝对音乐与绝对诗歌 / 133

人名与作品索引 / 146

音乐美学并不受欢迎。音乐家不信任它,认为它是远离音乐实际状况的抽象空谈;爱乐公众畏惧它,认为这种哲学反思应当留给圈内专业人士,而无需让自己的心智被毫无必要的哲学难题所困扰。虽然可以理解人们对于自我标榜的音乐美学那些喋喋不休的种种探讨深表怀疑,倍感恼怒,但若是认为音乐中的审美问题遥不可及、虚无缥缈,远离日常音乐事态,便是大错特错。实际上,当我们平心静气地冷静看待音乐审美问题时,这些问题完全是实实在在、触手可及的。

有些人认为在一场音乐会之前阅读弗朗茨·李斯特或里夏德·施特劳斯的一首交响诗的文字解说是件累赘无益之事;有些人要求在欣赏艺术歌曲独唱音乐会时要调暗场内灯光,而并不在意光线的昏暗会使印在节目单上的歌曲唱词看不清楚;有些不懂意大利语的人认为在欣赏一部意大利语歌剧之前熟悉情节梗概纯属多余——以上所有这些人,换言之,所有在音乐会或歌剧演出中以漫不经心的轻蔑态度对待音乐中的语词成分的人,都在作出一个音乐审美上的决定。他们或许以为这一决定是根据自己的品位作出的,但实际上这

是一个普遍的主导性趋势的表现,这一趋势在过去 150 年中愈加广泛传播,而它在音乐文化中的重要性却从未得到充分的体认。在“音乐”这一概念中,一场深刻的变革正在发生,超越任何个体及其出于机缘巧合的偏好。这一变革并不仅仅是形式和技法中的风格变化,而是一次根本性的观念转型——音乐是什么,音乐意味着什么,音乐

2 应当如何得到理解。

做出上述行为的听者选择了一种特定的音乐审美“范式”[paradigm](采用托马斯·科恩用于科学史的术语):“绝对音乐”范式。范式,在此是指引导音乐感知和音乐思维的多种基本概念,构成了一种音乐美学的中心主题之一,这种音乐美学非但没有在抽象的推测猜想中迷失自我,反而解释了日常音乐惯例背后鲜有问津、不受关注的前提假设。

汉斯·艾斯勒这位力图将马克思主义应用于音乐和音乐美学的学者,将绝对音乐的概念描述为“资产阶级时代”的一种虚构事物:他鄙视这个时代,但也将自己视为这个时代的后嗣。“音乐会音乐,连同其社会建制——音乐会——代表了音乐演变进程中的一个历史阶段。其特定的发展轨迹与现代资产阶级社会的崛起密不可分。不带语词的音乐(通俗说法是‘绝对音乐’)占据主导,音乐与劳动分离,严肃音乐与轻音乐相异,行家里手与业余爱好者有别,所有这些都是资本主义社会中音乐的典型特征。”^①无论“现代资产阶级社会”这一表述多么模糊,艾斯勒似乎已经认定,“绝对音乐”不单是表示无语词文本、不受制于“音乐之外”功能或标题内容的独立器乐音乐的“永恒”代名词,而是指向一种概念,围绕这一概念,某个特定的历史阶段将其多种关乎音乐本质的观念集结在一起。足够出人意料的是,艾斯勒将“绝对音乐”这一表述称为“通俗说法”,其中无疑暗含着针对“绝对音乐”一词表述方式的深深积怨,该词高高在上的姿态主张——绝

① Hanns Eisler,《音乐与政治》(Musik und Politik, 见 *Schriften* 1924—1948, Leipzig, 1973,第 222 页)。

对音乐的内涵中包含着哲学上的“绝对”的预兆——不会逃过这个身为一位哲学家之子的学者的注意。

在 19 世纪的中欧音乐文化中——不同于同时代的意大利-法国歌剧文化——绝对音乐的观念极其深入人心,甚至是表面上反对这一观念的里夏德·瓦格纳也确信其根本有效性(我们在后面将会看到这一点)。实际上,几乎可以毫不夸张地说,绝对音乐观念是古典浪漫时期音乐美学中的主导观念。我们已经提到,这一审美原则当然有其地域局限,但考虑到自律性的器乐音乐在 18 世纪晚期和 19 世纪早期所具有的审美重要性,如果称这种观念为地方主义性质的偏狭思维,至少是没有经过深思熟虑的。另一方面,绝对音乐在 20 世纪的无处不在绝不应遮蔽如下历史事实:根据社会学而非审美标准而论,19 世纪的交响曲和室内乐仅仅是一种以歌剧、浪漫曲、炫技表演、沙龙小品(更不用说层次较低的“庸俗音乐”[trivial music])为主要特征的“严肃”音乐文化中的特例。

绝对音乐观念起源于德国浪漫主义(尽管这一观念的意义在 19 世纪的音乐历史语境中占据重要地位,到了 20 世纪又具有外在的、社会历史方面的重要性),这种观念的情致——将“脱离”文本语词、标题解说或功能的音乐与“绝对”的理念表达相联系——源自 1800 年左右的德国诗歌和文学,但这一点很奇怪地在法国得到明确认知,正如儒勒·孔巴略写于 1895 年的一篇文章所示。他写道,正是通过“德国人的赋格和交响曲”,“以音乐进行思维,用声音来进行思考——正如作家用语词来进行思考——的方式”才得以首次进入法国人的意识,而法国人此前一向坚持将音乐与语言相联系,由此从音乐中得出某种“意义”。^①

因此,虽然实现绝对音乐观念的那些作品所具有的艺术水准和

① Jules Combarieu,《德国音乐对法国音乐的影响》(L'influence de la musique allemande sur la musique française, 见 *Jahrbuch der Musikbibliothek Peter*, 2, 1895, 第 21—32 页),引用于 Arnold Schering,《浪漫音乐观念批判》(Kritik des romantischen Musikbegriffs, 见 *Vom musikalischen Kunstwerk*, 2d ed. Leipzig, 1951, 第 104 页)。

历史影响使得这一观念具有美学上的根本重要性,但该观念所辐射的地域范围和社会范围起初相当局限。同样,上文提及的艾斯勒所描绘的粗略的历史图景也太过宽泛而非过分收缩。我们几乎无法提出一种能够涵盖“整个”资产阶级时代的音乐审美范式。绝对音乐观念具有一种无法化约为任何简单程式的社会属性,因而与18世纪德意志的“现代资产阶级社会”的音乐审美观念截然相反。约翰·格奥尔格·苏尔策在其《美艺术通论》里专论“音乐”的文章中,将其关于自律性器乐音乐的论断建基于道德哲学——这是18世纪真正的资产阶级思维方式。他的直率表达与查尔斯·伯尼的溢美之词“纯真的奢侈”^①形成奇特的对比;这种差异的缘由或许在于,一种是发展中的新兴资产阶级的道德热情使然,另一种则是业已立足的成熟资产阶级松弛心态的表现。苏尔策写道:“我们将用于音乐会的音乐排在最后,音乐会仅仅是作为娱乐消遣呈现于世人,演奏这类音乐或许也是为了练习。这类音乐包括协奏曲、交响曲、奏鸣曲和器乐独奏作品,它们通常呈现给我们的是生动而不会令人不悦的噪音,抑或是彬彬有礼、娱乐助兴的闲谈,但并不诉诸心灵。”^②这位资产阶级道德哲学家对于在他看来既晦涩又空虚的音乐消遣的反感态度明确无疑。相反,倘若海顿试图在其交响曲中再现“道德品性”,如格奥尔格·奥古斯特·格里辛格所称^③,那么这样的审美意图便意味着,在一个资产阶级将艺术视为关乎道德问题(即人类在社会中的共存)的话语手段的时代,对交响曲的尊严声望进行辩护。艺术只要脱离目的,便遭到蔑视,被看作是品性可疑的肤浅游戏,无论是在资产阶级之上还是

① 这一表述出自伯尼《音乐通史》(*A General History of Music*, 1776—1789)中的名句,是作者音乐观的集中体现,原句为:“Music is an innocent luxury, unnecessary, indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing.”(音乐是一种纯真的奢侈,实际上,它对于我们的存在而言并非必要,却是听觉的巨大提升与满足。)——中译者注

② Johann Georg Sulzer, 《美艺术通论》(*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1793; reprint, Hildesheim, 1967), 第三卷, 第431—432页。

③ Georg August Griesinger, 《约瑟夫·海顿生平资料注释》(*Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810; reprint, Leipzig, 1979), 第117页。

之下。这种观点主要针对文学,但也在一定程度上适用于音乐。

唯有在这种以苏尔策为代表的、起源于资产阶级、生发于道德哲学的美学观念的对立面,才形成了一种从自足自律作品概念出发的艺术哲学。卡尔·菲利普·莫里茨(他的观点被歌德全盘接受,席勒对其思想则是有保留地接受)在写于1785—1788年期间的文章中提出“为艺术而艺术”[l'art pour l'art]的主张,其斩钉截铁的态度一方面是由于他极度厌恶道德哲学关于艺术的理性化思想,另一方面则是因其迫切渴望逃离让他倍感压抑的资产阶级现实世界,而藏身于审美的凝神观照之中。“仅仅有实际用途的客观事物并非某种自身完整或完美的东西,而是唯有通过我实现其目的,或是在我自身内部得以完满,才能够达到完整和完美的状态。然而,在审视美的事物时,我将目的从我自身返还于客观对象:我对它的审视,不是将之视为我自己内部的东西,而是其自身完美的对象;也就是说,它自行构成一个整体,因其自身而为我带来愉悦,因为并不是我将与我自身的某种关系传达给它,而是将某种与它的关系传达给我自己。”^①然而,对于艺术而言,不仅贺拉斯所谈到的“教”[prodesse]而且他所说的“娱”[delectare]^②都被认为是陌生的;具有决定意义的不是艺术所提供的愉悦,而是其所要求的承认。“我们并不是为了取悦于美而需要美,而是美要求我们这样做,以使之得到承认。”^③在莫里茨看来,面对艺术作品的恰当态度是审美凝神观照,在这种状态下,自我与世界皆被忘却;他在描述这种状况时所流露出的狂热显示出这种态度源自宗教崇拜。“只要美将我们的注意力完全吸引到其自身,我们的注意力就会在一段时间里离开我们自身,使我们仿佛沉浸于美的事物中,失去了自我;这种迷失,这种对自我的忘却,即是美给予我们的

① Karl Philipp Moritz,《美学与诗论文集》(Schriften zur Ästhetik und Poetik, ed. Hans-Joachim Schrimpf, Tübingen, 1962),第3页。

② 贺拉斯认为艺术作品应当既给人带来愉悦乐趣,也能给人有益的教导启发(《诗艺》[Ars Poetica, 第333行])。——英译者注

③ Karl Philipp Moritz,《美学与诗论文集》,第4页。

至高程度的纯粹且无私的愉悦。在这一刻,我们放弃了自己个人的、有限的存在,而追求一种更高的存在。”^①

- 6 审美自律观念原先局限于主要应用在诗歌、绘画、雕塑等领域的一般艺术理论,而当这一观念延伸至音乐文化时,便在脱离“音乐之外的”功能和内涵的“绝对”音乐中找到了充分有力的表达。虽然如今看来,这一点似乎水到渠成,几近不言自明,但在当时却相当惊人。让-雅克·卢梭的猛烈抨击和苏尔策充满蔑视口吻的言论表明,当时的资产阶级观念认为不带有目的意图、具体概念或目标的器乐音乐是无足轻重、空洞无物的——尽管当时曼海姆的管弦乐队在巴黎大获成功,海顿也日渐声名远扬,但都无法改变这种态度。再者,器乐音乐理论的肇始有一个鲜明的特点:辩护者深陷于其对立面的术语措辞。1739年,约翰·马泰松将“器乐音乐”的特点描述为“声音的演讲术,或乐音的言说”,他是试图通过论证器乐音乐在本质上与声乐音乐等同这一观点来为器乐音乐的地位提供依据。^② 器乐音乐也应当——而且能够——通过作为一种可理解的话语意象来感动人心,或是有效地调动听者的想象。“在这种情况下,它是一种愉悦,而且与能够借助语词的情况相比,人们需要更多的技艺和更强大的想象力来实现对器乐音乐的领悟。”^③

早期这种对器乐音乐的辩护以声乐音乐作为范本,建基于情感类型说理论和感伤美学。^④ 我们将会在本书后面一章的内容中看到,当一种独立的器乐音乐理论被提出时,出现了一种新的趋势,有悖于从情感的角度出发将音乐描述为“心灵的语言”的观念,或至少将原本切实可感的情感类型重释为与世隔绝、虚无缥缈的抽象情感。

① Karl Philipp Moritz,《美学与诗论文集》,第208页。

② Johann Mattheson,《完美的乐正》(*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739; reprint, Kassel, 1954),第82页。

③ 同上,第208页。

④ 在这一段中,“情感”指的是“感伤主义”[*Empfindsamkeit*],是德语世界的一种盛行于18世纪中期的启蒙主义美学学说。与之相应的是音乐中的“情感风格”[*empfindsamer Stil*],这是当时的著述家所定名的一种声乐和器乐风格。——英译者注

诺瓦利斯和弗里德里希·施莱格尔将这一倾向与一种贵族式的态度相结合,这种态度反感18世纪关乎情感和社会生活的文化,一种在他们看来思想狭隘的文化。这种感伤美学跟与之密切联系的道德哲学角度的艺术理论一样,也是真正属于资产阶级的审美观念;唯有在与感伤美学及其社会特征和实用学说相对立的情况下,才能产生自律原则。器乐音乐此前被视为声乐音乐的一种有缺陷的形式,仅仅是真实事物的暗影,此时却以自律性的名义被提升为一种音乐审美范式——成为音乐艺术的缩影和本质。缺乏概念或具体话题此前被看作是器乐音乐的缺陷,此时却被认为是其优势所在。

我们或许可以不夸张地称这一现象为音乐审美的“范式转型”,一场审美前提的逆转。像苏尔策这样的资产阶级绅士在面对这种将器乐音乐提升至超越任何道德评判之上的做法时(在苏尔策自己的《美艺术通论》中,约翰·亚伯拉罕·彼得·舒尔茨所写的“交响曲”一文已有预示)^①,定会认为这是令人烦扰的悖论。“绝对音乐”这一观念——我们或许从此也可以称为“独立器乐音乐”,即便这一表达直到半个世纪之后才出现——包含着这样一种信念:器乐音乐恰恰因其缺乏概念、对象和目的,而以纯粹且清晰的方式表现了音乐的真正本质。具有决定性的不是器乐音乐的存在,而是它代表了什么。作为纯粹“结构”的器乐音乐代表其自身。它脱离现实世界的各种情感和感受,“自成一个独立的世界”。^② E. T. A. 霍夫曼是第一位强调音乐即“结构”的人,^③这并非偶然,他宣称器乐音乐是真正的音乐,因而也就是说,在某种意义上,音乐中的文字语言代表着某种“来自外界”的附加要素。“当我们说音乐是一种独立的艺术时,我们应当始终仅指器乐音乐,这种音乐不屑于借助其他艺术的帮助或与其他

① Johann Georg Sulzer,《美艺术通论》,第478—479页。

② Wilhelm Heinrich Wackenroder,《著述与书信集》(*Werke und Briefe*, ed. Friedrich von der Leyen, Berlin, 1938; reprint, Heidelberg, 1967),第245页。

③ Klaus Kropfinger,《E. T. A. 霍夫曼的音乐结构观念》(*Der musikalische Struktur-begriff bei E. T. A. Hoffmann*, 见 *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel, 1973,第480页)。

艺术糅合,表现出仅可在音乐自身内部得到承认的特有的艺术本质。”^①

自此,脱离功能和标题内容的器乐音乐是“真正的”音乐这一观念逐渐深入人心,沦为老生常谈,主宰着我们平日对音乐的使用,我们却对这一观念毫无意识,遑论质疑。然而,在该观念刚刚产生的时代,它在当时的人们看来势必是一个富有挑战性的悖论,因其直言不讳地有悖于一个在横亘千年的传统中确立已久的旧有观念。音乐是一种发声的现象而别无其他,语词文本被视为“音乐以外的”促动因素——这种看法如今或许显而易见,仿佛就体现在事物的本质之中,但事实证明它是一种在历史中产生的、持续时间不超过两百年的定论。理解这一观念的历史性质可以实现两个目的:其一,培养这样一种洞见,即,在历史条件下产生的事象可能再次被改变;其二,通过了解如今占据主导的音乐观念的起源来更为准确地理解这一观念,这意味着了解支撑它的前提假设以及它的兴起背景。

与绝对音乐观念形成对比的那个旧有观念起源于古代,直至 17 世纪之前从未被质疑,按照柏拉图的说法,该观念认为,音乐是由和谐[harmōnia]、节律[rhythmos]和逻各斯[logos]构成。“和谐”是指乐音之间规则的、具有理性体系的关系;“节律”是指音乐时间的体系,在古代包括舞蹈和有组织的运动;而“逻各斯”则是指作为人类理性表达的语言。因而,不带有语言的音乐便遭到贬低,其本质受到压制:它被认为是真正音乐的一种有缺陷的类型或幻影。(如果采纳音乐应当包含语言这一观念,人们不仅可以为声乐音乐提供依据,甚至也可以为标题音乐提供依据:它不是在第二性的意义上将文学应用于“绝对”音乐,标题内容也不是“来自外界”的附加因素,而是提醒人们意识到音乐为了自身完整而应当始终包含的“逻各斯”。)

甚至是生活在 20 世纪的阿诺尔德·舍林依然信奉上述旧有的

① E. T. A. Hoffmann,《音乐文集》(*Schriften zur Musik*, ed. Friedrich Schnapp, Munich, 1963),第 34 页。

音乐观念,这也解释了为什么他倾向于在贝多芬交响曲中发现“隐匿的标题内容”。在他看来,直到1800年左右,“‘应用’音乐(即有依赖性的音乐)与‘绝对’音乐之间二元对立所造成的有害谱系才进入欧洲的音乐意识,导致诸多严重的矛盾冲突。自此以后,以前时代所认识的单一音乐概念不复存在,取而代之的是二元概念,人们很快便开始争论两者孰先孰后、孰优孰劣,也开始争辩两者之间的界线及其各自的界定。”^①我们不能说绝对音乐观念享有长久持续的主导地位。尽管有海顿和贝多芬在器乐音乐领域的至高成就,但面对独立于语言的绝对器乐音乐,19世纪的众多美学家依然持怀疑态度,例如黑格尔以及后来的格尔维努斯[Gervinus]、海因里希·贝勒曼[Heinrich Bellerman]和爱德华·格莱尔[Eduard Grell]。他们认为器乐音乐的“人工性”是对“自然”的背离,器乐音乐的“无概念性”是对“理性”的摒弃。传统的偏见根深蒂固:音乐须得仰仗语词才能避免沦为无法触动心灵、也不能调动心智的愉悦噪音,也才能避免变成一种不可理解的精神语言。人们若是不拒斥“绝对音乐”——既不屑于音画描绘也不应被视为“心灵的语言”的器乐音乐——便会求助于一种诠释学,将绝对音乐所力图避免的东西强加其上:标题内容[programs]和特性描述[characterizations]。如果说对于18世纪有常识的美学家而言,器乐音乐是一种语言之下的“愉悦噪音”,那么浪漫主义时代的艺术形而上学则将音乐视为语言之上的另一种语言。无论怎样都无法抑制这种将音乐纳入处于中心的语言领域的迫切要求。

即便如此,绝对音乐观念还是——逐步地,且冲破重重阻碍——成为19世纪德意志音乐文化的审美范式。虽然只要对这一时期的保留曲目和作品目录略知一二便会否认器乐音乐在浪漫时代和后浪漫时代占据表面上的主导地位,但不可否认的是,在这些时代中,绝对音乐美学越来越决定性地塑造着看待音乐的观念。(现如今,除了歌剧

① Arnold Schering,《论音乐艺术作品》(Vom Musikalischen Kunstwerk, Leipzig, 1951),第90页。

以及某些清唱剧和歌曲外,器乐音乐占据主导,但这种历史影响力的反映不应抹杀声乐音乐曾经的盛行。)当汉斯立克的反对者都将声乐音乐中的语词文本称为“音乐以外的”影响因素时,反对“形式主义”的斗争在开战之前便已落败,因为汉斯立克已然在反对者用来争辩的语言词汇上占据优势。(起初,作为音乐思维范式的“纯粹绝对音乐”上升为主导与文学文化的衰落毫不相干,这一点不同于20世纪。实际上,我们在后文将表明,在19世纪上半叶,绝对音乐观念与一种受到“诗意”概念推动的美学观念紧密联系——这里的“诗意”并非“文学”的缩影,而是各种不同艺术门类共有实质的典型。在叔本华、瓦格纳、尼采的美学思想——也就是主宰19世纪下半叶的艺术理论中,音乐被视为事物“本质精髓”的表现,相反,表达概念的语言则仅仅附着于“表象”。虽然这是绝对音乐观念在乐剧学说论域之内取得的胜利,但这绝不意味着仅仅作为音乐载体的诗歌就应当遭到忽视。)

1800年左右绝对音乐理论兴起时,交响曲被作为这种音乐的典型,这一理论体现于瓦肯罗德尔的《现代器乐音乐心理学》[Psychology of Modern Instrumental Music]^①、蒂克的文章《交响曲》^②以及E. T. A. 霍夫曼在贝多芬《第五交响曲》评论文章的引言中粗略勾勒的浪漫主义音乐形而上学。^③而且当丹尼尔·舒巴特[Daniel Schubart]早在1791年便以类似霍夫曼评价贝多芬的那种充满激情的语言高度赞赏一首器乐作品时,这个点燃其热情的音乐也同样是一首交响曲,虽然作曲家是无法与贝多芬相提并论的克里斯蒂安·卡纳比希[Christian Cannabich]:“它并不是人声的喧嚣……而是一个音乐整体,其各个组成部分,犹如精神的各种表现,重新形成一个整体。”^④当时关于绝对音乐的讨论并不涉及室内乐。戈特弗里德·威

① Wilhelm Heinrich Wackenroder,《著述与书信集》,第218—219页。

② 同上,第249—250页。蒂克在瓦肯罗德尔去世之后为这位朋友编订了一部文集,并将自己的三篇文章收录其中,包括这篇《交响曲》。——英译者注

③ E. T. A. Hoffmann,《音乐文集》,第37页。

④ Christian Friedrich Daniel Schubart,《生命与情感》(Leben und Gesinnungen, Stuttgart, 1791; reprint, Leipzig, 1980),第一卷,第210—211页。