

西方哲学家 文学家 音乐家论音乐



(从古希腊罗马时期到十九世纪)

何乾三选编

西方哲学家、文学家、音乐家
论 音 乐

(从古希腊罗马时期至十九世纪)

何 乾 三 选 编

人 民 音 乐 出 版 社

西方哲学家、文学家、音乐家论音乐

(从古希腊罗马时期至十九世纪)

何乾三选编

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所发行

北 京 延 文 印 刷 厂 印 刷

787×1092 毫米 32 开 118 千文字 6.5 印张

1983 年 12 月北京第 1 版 1986 年 7 月北京第 2 次印刷

印数: 10,236—14,000 册

书号: 8026·4180 定价: 1.25 元

编 选 说 明

一、这份资料是为了音乐美学的教学和科研的需要而编选的。它包括了西方从古希腊罗马时期至十九世纪的哲学家、文学家、音乐家约百余人有关音乐的本质、音乐的社会功能以及音乐创作等问题的论述。这些论述在历史上曾起过不同的作用，对我们今天也有一定的参考价值。所选条目按不同时期分为七部分，每一部分又按国别及作者生年排列。条目前加有标题。所有注释除标明编者注外，均系译文原注。

二、资料的来源一部分是已经出版的有关西方哲学、文学、音乐论著的中文译本；一部分是尚未出版的译稿，其中包括张泽民同志译的《从美育论到主情论——从古希腊罗马时期至十八世纪音乐美学史》（〔苏〕符·波·舍斯塔科夫），杨洸同志译的《法国十九世纪音乐美学》（〔苏〕E. Ф. 布隆汾编），以及廖乃雄、郎樱、陈复君、刁蓓华、俞人豪等同志的部分译稿。此外，还从北京大学美学教研室一九六二年编选的《西方美学家论美和美感》中摘引了部分条目。

三、这份资料曾在《音乐研究》上连续刊载过，这次出版又重新作了一些增删、修订。由于资料不足，水平有限，不当之处一定很多，热切期待同志们批评指正。

编 者

目 录

编选说明

第一部分 古希腊罗马时期…………… (1)

赫拉克利特(公元前540—480)…………… (1)

毕达哥拉斯学派(公元前六——四世纪)…………… (2)

德谟克利特(约公元前460—370)…………… (4)

柏拉图(公元前427—347)…………… (5)

亚里斯多德(公元前384—322)…………… (13)

阿里斯托克森(约公元前375—?)…………… (19)

斐罗德漠(约公元前110—40)…………… (20)

恩匹里克(约公元前二世纪)…………… (20)

卢克莱茨(公元前99—55)…………… (22)

普洛丁(205—270)…………… (22)

朗吉弩斯(213—273)…………… (24)

第二部分 中世纪…………… (25)

圣·奥古斯丁(354—430)…………… (25)

鲍埃齐(480—524)…………… (27)

规 多(约995—1050)…………… (28)

罗吉尔·培根(1210—1292)…………… (29)

圣·托马斯·阿奎那(1226—1274)…………… (30)

格罗海欧(约十四世纪).....	(31)
穆里斯(1290—1351).....	(32)
罗马教皇约翰二十二世(十四世纪).....	(33)
第三部分 文艺复兴时期	(35)
札尔林诺(1517—1590).....	(35)
伽里略(十六世纪二十年代末—1591).....	(36)
卡契契尼(1545—1618).....	(37)
加里雅诺(1582—1643).....	(38)
亚 当(1445—1505).....	(38)
马丁·路德(1483—1546).....	(39)
弗朗西斯科·萨林纳斯(1513—1590).....	(39)
约·廷克托里斯(1435—1511).....	(40)
格列利安(1488—1563).....	(41)
第四部分 十七世纪	(43)
凯普勒(1571—1630).....	(43)
莱布尼茨(1646—1716).....	(44)
伊·库瑙(1660—1722).....	(45)
笛卡尔(1596—1650).....	(45)
马林·麦尔生(1588—1648).....	(47)
斯宾诺莎(1632—1677).....	(48)
蒙特威尔第(1567—1643).....	(49)
第五部分 十八世纪	(50)
卢 梭(1712—1778).....	(50)
孔狄亚克(1715—1780).....	(54)

达兰贝尔(1717—1789).....	(54)
狄德罗(1713—1784).....	(55)
拉 莫(1683—1764).....	(58)
米舍尔·夏班农(1729—1792).....	(59)
康 德(1724—1804).....	(60)
莱 辛(1729—1781).....	(69)
席 勒(1759—1805).....	(72)
马泰松(1681—1764).....	(73)
瓦尔泰尔(1684—1748).....	(75)
沙依贝(1708—1776).....	(76)
舒巴尔特(1739—1791).....	(77)
克劳则(1719—1770).....	(78)
苏尔策尔(1720—1779).....	(79)
奈特哈特(约1685—1739).....	(80)
福尔克尔(1749—1818).....	(80)
马尔布尔克(1718—1795).....	(80)
克尔恩贝尔格(1721—1783).....	(81)
格鲁克(1714—1787).....	(81)
莫扎特(1756—1791).....	(83)
弗·哈奇生(1694—1747).....	(84)
托马斯·越德(1710—1796).....	(86)
亚当·斯密(1723—1790).....	(88)
海里斯(1709—1780).....	(89)
阿尔泰加(1747—1799).....	(90)

杰尔查文(1743—1816)	(92)
拉吉舍夫(1749--1802)	(93)
第六部分 十八世纪末至十九世纪初	(95)
黑格尔(1770—1831)	(95)
歌 德(1749—1832)	(108)
霍夫曼(1776—1822)	(109)
贝多芬(1770—1827)	(110)
舒柏特(1797—1828)	(114)
拉赛斐德(1756—1825)	(114)
莱修埃尔(1760—1837)	(115)
别尔通(1767—1844)	(116)
雷 哈(1770—1836)	(117)
骚 隆(1771—1834)	(118)
第七部分 十九世纪(一)	(120)
费尔巴哈(1804—1872)	(120)
叔本华(1788—1860)	(121)
海 涅(1797—1856)	(123)
格里尔巴策(1791—1872)	(123)
格罗塞(1862—1927)	(124)
玛克斯(1795—1866)	(125)
门德尔松(1809—1847)	(126)
舒 曼(1810—1856)	(127)
瓦格纳(1813—1883)	(132)
马 勒(1860--1911)	(133)

汉斯立克(1825—1904).....	(133)
第七部分 十九世纪(二)	(138)
巴尔扎克(1799—1850).....	(138)
左 拉(1840—1902).....	(139)
雨 果(1802—1885).....	(140)
丹 纳(1828—1893).....	(141)
罗曼·罗兰(1866—1944).....	(143)
费提斯(1784—1871).....	(144)
柏辽兹(1803—1869).....	(146)
古 诺(1818—1893).....	(150)
比 才(1838—1875).....	(150)
圣-桑(1835—1921).....	(151)
拉 罗(1823—1892).....	(153)
第七部分 十九世纪(三)	(155)
斯宾塞(1820—1903).....	(155)
肖 邦(1810—1849).....	(155)
李斯特(1811—1886).....	(156)
威尔第(1813—1901).....	(159)
爱德华·格里格(1843—1907).....	(162)
第七部分 十九世纪(四)	(164)
车尔尼雪夫斯基(1828—1889).....	(164)
列夫·托尔斯泰(1828—1910).....	(169)
斯塔索夫(1824—1906).....	(174)
谢洛夫(1820—1871).....	(176)

格林卡(1804—1857).....	(179)
柴科夫斯基(1840—1893).....	(180)
穆索尔斯基(1839—1881).....	(188)
李姆斯基-柯萨科夫(1844—1908).....	(189)

第一部分 古希腊罗马时期

赫拉克利特(Herakleitos,公元前540—480)
(希腊哲学家)

不同的音调造成最美的和谐

互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐；一切是斗争所产生的。

……自然是由联合对立物造成最初的和谐，而不是由联合同类的东西。艺术也是这样造成和谐的，显然是由于模仿自然。绘画在画面上混合着白色和黑色、黄色和红色的部分，从而造成与原物相似的形相。音乐混合不同音调的高音和低音、长音和短音，从而造成一个和谐的曲调。书法混合元音和辅音，从而构成整个这种艺术。

* * *

……他们不了解如何相反者相成：对立造成和谐，如弓与六弦琴。

* * *

……看不见的和谐比看得见的和谐更好。

赫拉克利特著作残篇，《古希腊罗马哲学》，三联书店

1957年版19、23页。

毕达哥拉斯学派(Pythagorean School,

公元前六一四世纪)

(此派多是希腊数学家、天文学家、
物理学家等，他们的学说多由后人转述)

一、音乐是对立因素的和谐的统一

毕达哥拉斯学派说(柏拉图往往采用这派的话)，音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。

波里克勒特：《论法规》，转引自《西方美学史》上卷，

人民文学出版社1964年版17页。

二、音乐的“净化”作用

毕达哥拉斯确定了音乐的首要的净化作用，用音乐，用某些旋律和节奏可以教育人，用音乐，用某些旋律、节奏治疗人的脾气和情欲，并恢复内心能力的和谐……。他还认为适当地享用音乐，可以大有助于人身健康。的确，他有享用这种净化作用的习惯，而不是顺便捎带一下。他显然用这种净化的名称，称呼音乐治疗。……有用来医治

心中情欲的旋律，有医治忧郁和内心病症的旋律，……还有别的：医治愤怒、生气、内心变化的旋律，还有另一种歌曲可以治疗人的色欲。

雅姆夫里赫：《关于毕达哥拉斯的生涯》，转引自舍斯塔科夫：《从美育论到主情论》（张泽民译稿）。

三、音乐的宇宙意义

根据毕达哥拉斯派的认识，天体运动形成了美妙的音乐。整个宇宙是一个结构和谐的和发出乐声的物体。有一本书中这样叙述这个学说：“当太阳、月亮、许多这样大的星球非常迅速地旋转时，不可能不产生具有非凡力量的声音。假定了这一点，并且认为由距离所左右的星球运动速度具有和音的关系。他们说，由星球的旋转产生了和谐的声音。但奇怪的是，我们听不见这个声音，他们解释说，原因是：刚产生了宇宙时就有了这个声音，声音和它相对的寂静完全区分不出来。就好象铜匠们一样，他们因为习惯了，所以觉得寂静和工作时的敲打声没有什么区别，所有的人在听宇宙的和谐的声音时也常常如此。”

同上。

四、音的高度依琴弦的长短而定

在我们所感觉的声音当中，迅速和用力敲打的声音，就觉得高，敲打慢而弱的，就显得低，……如果我们在语言或歌唱中想发出宏亮或高的声音，我们用强力的呼吸就

可以达到目的。……这还可以这样来解释：这就好象射箭，用大力放出的箭就射得远，用小力放出的箭就射得近。问题是：用大力飞奔的箭，在较大程度上排挤了空气，而用小力飞奔的箭，只在小程度内排挤了空气。声音也是这样，用大力发出的声音就响亮、高昂；用小力呼出的声音，就微弱和低沉。

音的高度依琴弦的长短而定，同时声音的高低和琴弦的长度成反比例而变化。声音愈高，弦愈短。而且，机械地把弦划分并不能对音的高低有所理解。八度的划分不是按照算术方式分成两个不同的音程，而是按照和声方式分成两个不等的音程，四度：3:4 和五度：2:3。

阿希特：《泛音》，转引自舍斯塔科夫：《从美育论到主情论》（张泽民译稿）。

德谟克利特(Democritus, 约公元前 460—370) (希腊哲学家，他的学说多由其他学者转述)

一、艺术起源于人对自然的模仿

在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽，作禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。

德谟克利特著作残篇，《西方文论选》上卷，上海文学出版社1964年版第5页。

二、使音乐产生的是奢侈

德谟克里特说……音乐是一种相对地说较年青的艺术，其原因是在于使音乐产生的并不是必需，而是奢侈。

斐罗德谟：《论音乐》，《古希腊罗马哲学》，三联书店
1957年版104页。

三、听觉

关于听觉，他（指德谟克利特）也用和别的感觉一样的方式来解释。掉在虚空中的空气产生一种运动，虽然它也同样透入全身各部分，但它尤其最大量地进入耳朵，因为这里空间最广，并且可以毫不停留地穿过。因此这种感觉就只在这地方而不在身体的其他地方产生。一进入耳朵里面之后，它的速度就使它散开了。因为声音是由于一种密集而且以很强的力量进入的空气中的结果。因此，他对于在里面产生的感觉，也和触觉在外面所产生的感觉一样来解释。

德奥弗拉斯特：《论感觉》，《古希腊罗马哲学》，三联书店1957年版102页。

柏拉图(Plato,公元前427—347)

(希腊哲学家)

一、乐调的美来源于心灵的聪慧和善良

苏格拉底(以下简称苏)：所以语文的美，乐调的美，

以及节奏的美，都表现好性情。所谓“好性情”并不是我们通常拿来恭维愚笨人的那个意思，而是心灵真正尽善尽美。

格罗康(以下简称格)：你说的真对。

苏：如果我们要年轻人能尽他们的责任，不应该让他们追求这些好品质么？

格：那是一定的。

苏：图画和一切类似艺术都表现这些好品质，纺织，刺绣，建筑以及一切器具的制作，乃至动植物的形体也都是如此。这一切都各有美与不美的分别。不美，节奏坏，不和谐，都由于语文坏和性情坏；美，节奏好，和谐，都由于心灵的聪慧和善良。

柏拉图：《理想国》，《文艺对话集》，人民文学出版社
1963年版61—62页。

二、和谐是永存的

在调好弦的七弦琴上，和谐——是一种看不见的、没有物体的、美丽的、神圣的东西，而七弦琴和琴的弦是物体，也就是说物体的、复杂的、尘世的，与会死亡的东西有共同性的。试想：有人把七弦琴打碎了或切断或折断了弦，有人将会援引你所援引的理由，顽强地证明：和谐并没有破坏，并且必须仍旧存在。不可能有人说：断了弦的七弦琴和弦本身(它们是会腐朽的东西)仍然存在，而和谐，这个神圣的东西，与不朽的东西相接近的和谐反而

灭亡了，它比可以消亡的东西还要先消灭。不，和谐一定是必须存在的，在和谐遭受任何灾难前，木头和弦就丝毫不剩地烂掉了。

柏拉图：《斐东》，转引自舍斯塔科夫：《从美育论到主情论》（张泽民译稿）。

三、形式美是绝对的

苏格拉底：我说的形式美，指的不是多数人所了解的，关于动物或绘画的美，而是直线和圆以及用尺、规和矩所画的平面形和立体形，现在你也许懂得了。我说，这些形状的美，不象别的事物是相对的，而是按着他们的本质就永远是绝对美的；它们所特有的快感和搔痒所产生的那种快感是毫不相同的。有些颜色也具有这种美和这种快感，你明白我的意思吧？

普若第库斯：我在设法了解……。

苏：我的意思是指有些声音柔和而清楚，产生一种单整的纯粹的音调，它们的美就不是相对的，不是从对其它事物的关系来的。它们所产生的快感也是它们所特有的。

柏拉图：《斐布列斯篇》，《文艺对话集》，人民文学出版社 1963 年版 298 页。

四、诗、乐、舞的灵感都要受所凭附的神驱遣

听众是最后的一环，……这些环都从一块原始磁石得到力量；你们诵诗人和演戏人是些中间环，而诗人是最初