

爱德华·汉斯立克/著

# 论音乐的美

——音乐美学的修改刍议

人民音乐出版社



# 论 音 乐 的 美

——音乐美学的修改刍议

〔奥〕爱德华·汉斯立克著

杨业治译

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

论音乐的美: 音乐美学的修改刍论 / (奥) 汉斯立克  
著; 杨业治译. — 2版. — 北京: 人民音乐出版社,  
1980.12 (2008.2重印)

ISBN 978-7-103-00002-1

I. 论… II. ①汉… , ②杨 III. 音乐美学  
IV. J601

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第019454号

责任编辑: 黎章民

Eduard Hanslick  
Vom Musikalisch ≈ Schönen  
ein Beitrag zur Revision  
der Ästhetik der Tonkunst

人民音乐出版社出版发行  
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销  
北京隆昌伟业印刷有限公司印刷  
850×1168毫米 32开 4.25印张

1980年12月北京第2版 2008年2月北京第8次印刷

印数: 35,791—36,790册 定价: 8.80元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题  
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

## 目 录

译者引言	1
原 序	12
第一章 情感美学	15
第二章 “情感的表现”不是音乐的内容	27
第三章 音乐的美	49
第四章 音乐的主观印象的分析	69
第五章 审美地接受音乐与病理地接受音乐之对比	85
第六章 音乐与自然界的关系	97
第七章 音乐中“内容”和“形式”的概念	108
汉斯立克小传(附录)	117

## 译者引言

汉斯立克的《论音乐的美》(1854年初版)是近代资产阶级唯心主义音乐美学的代表性著作之一。这篇著作在当时即已受到资产阶级音乐界和哲学界许多人的重视,并引起了不断的争论。一直到现在,他的观点,在西方资产阶级音乐思想中还有相当大的影响。他对这一基本问题,即音乐是什么或音乐美究竟是什么,提出了他的看法。在今天,他提出的某些论点已属于历史陈迹,但他的音乐形式概念,对音乐的情感效果和社会涵义的看法,在资产阶级音乐界中还是流传很广。音乐美学本身是一个复杂的学科,在这领域里,有着各种疑难的问题,有待于进一步探讨和解决。我们在这里仅就现代德国音乐美学界的一部分看法中提供一些线索,作为读者对汉斯立克的论点进行分析批判时的参考。

### 一、汉斯立克的音乐形式概念

达豪斯<sup>①</sup>于1967年刊登在《音乐研究》第20卷上的文章:

---

① 达豪斯(Carl Dahlhaus, 1928—),音乐史家、音乐美学家。达豪斯在他1967年出版的《音乐美学》一书中说:“如果说美学——按照这个词的完整涵义——1900年左右已经结束,并分解为艺术的历史和历史哲学、技术学、心理学和社会学——二十年代开始后的现象主义美学是一种复旧的尝试——那么另一方面,它的起源不早于十八世纪。”(《音乐美学》,9页)美学“已不大可能说是一个有界限分明的对象、自成一体的学科,宁可说它是一个笼统地包括一些问题和一些看法的广泛概念。”正如哲学体系已不大可能一样,“美学体系就是美的历史:不同来源的思想和经验相互渗透的历史”。(同上,10页)

《爱德华·汉斯立克与音乐的形式概念》是用历史的观点（美学史的观点）来分析汉斯立克的音乐美学的。汉斯立克的著名语句：“音乐的内容就是乐音的运动形式”，应作为舒巴特<sup>①</sup>关于音乐美是表情，而表情就是“内心的流露”这一命题的对立面去理解。舒巴特的情感美学代表音乐美学的狂飙突进运动，而汉斯立克却合乎古典时期的观点，即美的事物不需要产生什么情感效果，本身已是完美的（本书17页）。达豪斯指出汉斯立克的文章里有不少说法与黑格尔、康德、谢林等有关，例如他引用费歇尔即黑格尔对观念的定义（30-31页）。又如在他之前已有人提出音乐的形式概念：康德曾把音乐看作“感受的游戏”（Spiel der Empfindungen），而把音乐的美定义为“感受的游戏中的形式”。但康德所理解的形式是乐音关系中的数学的形式。席勒把音乐的激动情感的力量看作是音乐的主要特性，“但在美的领域里一切的力，只要它是盲目的，就该被扬弃，因此音乐只有通过形式才能成为美感的。”奈格利<sup>②</sup>也说：音乐“无内容”，“只有形式，即乐音和乐音系列有规则地结合成一个整体。”但奈格利不是把形式，而是把游戏概念作为中心范畴，作为激情概念的对立面。他说，音乐“试图通过游戏来消除激情。”从康德到黑格尔，德国唯心主义哲学家对音乐激起情感的力量抱着怀疑的态度，把音乐的激情看作是消极的东西，不是审美性质的。

汉斯立克的音乐美学理论的对立面，如上所述，是十八世纪下半叶开始的情感美学或内容美学；作为正面命题，他提出音乐美学应以音乐所特有的美为根据，从它自己的特殊的条件中探索它的规律，即音乐有它的自律性（Autonomie）。这种特殊的美在于“乐音的运动形式”。情感美学或内容美学把情感或其他音乐之外的东西宣称为音乐的内容，把这类东西看为音乐的更重要的方面，而把乐曲中包含音乐美的乐音的独特结合视为形式。汉

---

① 舒巴特，见本书31页注。（这里均指本书译本的页数）

② 奈格利，见本书96页注。

斯立克宣称在音乐中形式即是内容，别无其他内容。

下面我们把汉斯立克的形式概念详细叙述一下。

有人认为既然诗歌和绘画都有描写或表现的对象，即它们的内容，同样音乐也有这样的内容。诚然，诗歌和绘画有现实世界中存在的事物作为范本和内容，诗歌用概念语言，绘画用视觉形象来表达这个内容。但音乐在现实世界中没有范本(102页)，它不可能以现实世界中的事物作为内容。如果说情感是音乐的内容的话，那诗歌、绘画都能引起情感，情感不是音乐所特有的，并且音乐所引起的情感很不明确，它没有概念的核心，从情感得不出音乐的规律来。我们要以音乐所特有的东西作为依据，来得出它的美学原理，这就是音乐艺术的自律性。

什么是音乐所特有的美呢？“这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快”（49页）。这些运动着的乐音系列，是音乐艺术所特有的东西，也就是音乐美的来源。汉斯立克接下去用简要的说法：“音乐的内容就是乐音的运动形式”来概括他的思想。这些运动着的乐音系列，既可说是形式，也可说是内容。本书的第七章把音乐中内容与形式不可分割的特点作了更详细的说明。在这一简要的说法前另有一些解释：用音乐的原料（能够形成各种旋律、和声和节奏的全部乐音）来表达的东西是“乐思”（或译作“音乐的观念”）。“一个完整无遗地表现出来的乐思已是独立的美，本身就是目的，而不是什么用来表现情感和思想的手段或原料”。（49页）

“乐音的运动形式”就是“乐音的结合关系”。正如造型艺术家塑造的形象，作曲家的幻想力塑造的乐音结构“带上了某一幻想力的精神活力和特点所给与的个性”。乐音结构不是机械的形式，它“有充满精神和情感的高度能力”。（53页）这是“乐音的运动形式”的主要涵义。

汉斯立克的音乐形式概念还可以从书中另外一些论点去解释。一方面他说：“语言的本质和音乐的本质，具有不同的重点……音乐特有的一切规律都围绕着乐音的独立意义和乐音的美转动，一切语言规律围绕着正确地应用语音来达到表达的目的而转动”。（66页）但在另一处他又说：“语言恰好和音乐一样是人为的产物，因为它们同样地并不早就在自然界中存在，而都是逐渐形成，并且必须经过学习才能取得。…音乐学家也没有建立过音乐，他们只是把赋有音乐才能的一般精神，根据理性而不是必然性无意识地创造的东西固定下来，并且给以解释”。（98页）又引证雅各·格林的话“谁要是深信语言是人类的自由创造，谁也就对诗歌和音乐的来源不会有所怀疑了”。作曲家的创造过程是一种塑造形式的过程，“明确而美丽的乐音造形…是精神凭借能接受精神的材料所塑造的自由创作”。（114页）汉斯立克又把作曲家与造型艺术家相比，他说：“至于就作曲家创作的特殊性说，它是一种不停的造形过程，一种用乐音关系来塑造形式的过程。……作曲家的活动可以说是一种塑造，它跟造型艺术家的活动可以相比。正象造型艺术家，作曲家也不能被他的材料所控制；因为他也必须客观地把他的（音乐的）理想呈现出来，把它造为纯粹的形式。”（69页）汉斯立克认为乐音造形是一种积极自发的人类精神活动，而不是消极地为激情的力量所控制或支配。同时，作曲家塑造的乐音形象与造型艺术家塑造的形象，一个是存在于时间中，一个是存在于空间的形象，同样具有客观性。

关于形式，一般把艺术中传统的、技术性的东西称为形式。里曼<sup>①</sup>把音乐理论中的纯形式定义为“音高和音长的多样化的关系”，并且批评汉斯立克“忽视了主要的事情，即旋律运动必须首先是自由流露的感情”。里曼的“纯形式”与汉斯立克的“运动形式”不是一回事。后者是说乐音的变化多端的关系在时间中呈现的过程，是活的进程，而不是凝固的、技术性的东西。

---

① 里曼 (Hugo Riemann, 1849—1919), 德国音乐科学家。



其次，人们把感知的东西（如线条、轮廓等）称为形式，而把它们所代表或表现的事物称作内容。可是在听觉中感知到的乐音系列，不象线条、轮廓可以代表人物、风景（但艺术中的线条、轮廓也已是人类精神的产物，新的美学观点也把它们看作内容），不能表现客观世界中的具体事物。至于说音乐能否表现主观世界的情感情调等，至少纯音乐（器乐）不能表现明确无疑的情感，象在诗歌和造型艺术中那样。（下节中再论及这一点。）

“形式”这个词在汉斯立克的书中还接受了其它涵义，如109页上的“音乐的涵义”。“在交响乐、序曲、奏鸣曲、咏叹调、合唱曲等中，人们把乐曲的组成部分，即连接起来的各部分和各分组的结构称作“形式”，更明确地说，即各部分之间在序列、对比、重现和展开等方面的对称性。而把一些主题理解为乐曲的内容……”这就是音乐意义的形式和内容。

还有序言中提到的“无形式性”，他说瓦格纳关于“无穷尽旋律”的理论“把无形式性提高到原则的地位”。这里的“无形式性”，指的也是“音乐意义的形式”，或更狭义的十八、十九世纪器乐音乐形式，从巴赫到勃拉姆斯的“调性音乐”。瓦格纳的音乐破坏了这一形式。汉斯立克评论瓦格纳的歌剧《名歌手》时，说它是“有意识地把一切固定形式都化成无形状的、感性陶醉的回响……”。汉斯立克心目中的至高无上的音乐，就是从巴赫开始，以莫扎特、贝多芬为中心的德国古典音乐，这是音乐作品产生最多最快的时期，尤其是这一世纪的交响乐和奏鸣曲等纯音乐作品按照自己的规律得到了最大的发展。

达豪斯认为汉斯立克的美学理论，就它的来源说，要用历史的观点去分析。同样，从十九世纪以后音乐的发展史来看，也应该这样去分析。汉斯立克说，“美的事物始终是美好的”（17页），但在另外几处他又声称：“音乐那样快地用旧了许多形式……有不少作品是远远超越当时一般的水平的，对这些作品我们可以正确地说，它们过去一度是美的”。（58页）“‘真正的美’…无论经过多长的时间，永远不会消失它的魅力，这句名言，就音乐而论，

只是辞藻而已。音乐跟大自然一样，每当秋季来临，繁荣的花卉世界变为腐朽，从腐朽中又长出新的花朵。一切音乐作品是人的创作，是一定个性、一定时代、一定文化的产物，因此总是包含一些使它早晚要消亡的成分”（63页注）。另外，在谈到黑格尔混淆艺术史的观点与纯粹美学的观点时（62页），他却又把音乐作品的历史性与音乐审美学分隔开来。这种矛盾的说法，证明汉斯立克企图把整个音乐美学建筑在纯形式的基础上是行不通的。正如语言在历史中起着变化，音乐体系也在起变化。各民族的语言不同，音乐体系在各个文化中也不相同。而且既然音乐与其他艺术一样，是人类精神的产物，就不能不受历史规律的约束。由于汉斯立克把音乐美学与艺术史隔开，他就看不到音乐作品的社会涵义，这在下面第三节我们还要论及。

## 二、乐曲的结构价值与情感价值

形式主义者反对把音乐看作“表现艺术”(Ausdrucks kunst)，即音乐不能表现音乐之外的东西，尤其不能表现情感。但音乐是表现艺术的提法，源源不绝地出现。汉斯立克一直受到很多人的攻击，以致在重版的序言中他说：“激烈反对我的人有时给我加上完全反对一切情感的莫须有的罪名，…我完全同意，美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据。”（13页）

他所说的“美的最后价值”和“情感的直接验证”是什么意思呢？还有，音乐美与音乐所唤起的情感、情调之间究竟又有什么关系？这两个问题，是否能解释得清楚一点呢？

汉斯立克并不否认音乐能在听众心中引起情感，而且引起强烈的情感。但他认为这是生理现象，有时甚至是病理现象，与音乐美无关或很少关系。这种情感影响不能作为审美的基础或标准。审美是纯观照活动，它的对象是客观存在着的乐音系列，而不是听众心上的情感。关于消极地感受音乐的人，他说：“这种非艺术性的乐曲欣赏不是吸收了真正的感性部分，即变化纷繁的

乐音系列，而是吸收了抽象的、只作为情感来感受的观念部分”。  
(85页)

他又说：“我们丝毫不想剥夺情感对音乐应有的权利。但这种确实或多或少地与纯粹观照相配合的情感，只能在它始终不渝地意识到它自己的审美来源，即某一美物，并且正是这一特定美物给了它愉快时，这种情感才能算是艺术性的”。(83页)

哈尔姆的《论两种音乐文化》<sup>①</sup>把形式主义的音樂美学观点解释得更清楚透彻。我们引用朔勒《乐音心理学和音乐美学》<sup>②</sup>一书中对哈尔姆观点的阐述和评论来说明汉斯立克和其他形式主义者对整个问题的看法。

形式主义者反对用音乐之外的东西来解释作品。这些音乐之外的东西中，有听众的联想作用，有把音响过程人格化，作为某些心理状态的表现来解释，有把音乐作为人生的象征，甚至看作为超现实的启示。没有解决的重要问题是：音乐美与情感情调的关系到底是怎么一回事。形式主义者重视音乐的结构价值。他们对音乐引起情感是怎样看的？我们把这几方面分述一下。

**联想作用：**音乐不能描绘自然界或历史上发生的事情，这是汉斯立克在第六章末所解释过的。人们听音乐时，随着个性和年龄的差异而有不同的联想，这种联想不能看作是音乐所表现的内容。如果不是受到标题的暗示，每个人的联想会向不同的方向发展。把纯音乐的音响过程完全看为外界事物的描述，这种音乐解释术，比如把莫扎特的g小调交响曲“看为恰巧分为四个不同阶段的热烈的爱情故事”(本书58页)，今天已不再有人重视了。

与外界事件的联想时常融合在一起的另一种音乐解释术是把音响过程人格化，使乐音系列代表某些戏剧性的心理现象或行动姿态，某些内心状态的流露，如说某一和弦表示“疑问”，某一乐音系列表示“拒绝”的动作，某一旋律以其“痛苦的恳求”使

① 哈尔姆 (August Halm, 1869—1929, 德国作曲家、音乐教师):《论两种音乐文化》(1920)

② 朔勒 (Heinrich Schole):《乐音心理学和音乐美学》(1930)

人感动等，象贝克尔在他的《贝多芬》一书中解释d小调奏鸣曲时所做的那样。他把某些音响过程与某些明确的内心经历相对应地来解释作品。这样的解释不可能在心理实验上得到证实。

但主观的内心经历反映在音乐里，即把音乐作为人生的象征这种或类似的提法，作为形式主义美学的对立面，一再出现。朔勒认为这种所谓“意义美学”或“内容美学”有它的合理因素，可作为汉斯立克或哈尔姆的形式主义观点的补充。

“虽然音乐不能表现或确定无疑地唤起明确的与观念有联系的情感，如爱与憎、渴望与希望等，但好的音乐在听众心上总是能引起心情波动，甚至引起非常丰富、强烈而又有细致区别的情感和情调，这是大家一致承认的事实”。<sup>①</sup>但严格的形式主义者只承认乐曲的结构价值，如哈尔姆分析贝多芬的d小调钢琴奏鸣曲第一乐章时，说乐曲的力量全在于贝多芬的塑造力，而不是在于主题的素质（这里主题比较简单原始），即在于结构价值，或说乐曲的各部分组织之间的相互关系，即乐曲内部的功能（Funktion）。哈尔姆说：“理解功能即是理解一切”。<sup>②</sup>因此，按照哈尔姆的说法，音乐的逻辑（Logos），是音乐的艺术效果而且也是情感效果的唯一来源。但非严格的形式主义者认为情绪的波动过程虽然部分地与认识乐曲结构的内在相互关系有关，但不能说是全部由于这种理智活动造成。

汉斯立克说：“音乐的原始材料，如调性、和弦、音色等本身也各具有自己的特性”。（31页）哈尔姆也承认三和弦以及和弦系列本身已有“内在的”、“原始素材性或半原始素材性的美”。从原始素材性的东西到小型形式（旋律和主题）的情调，如奏鸣曲、交

① 朔勒：《乐音心理学和音乐美学》126页

② 朔勒说：“认识一切可显示的相互关系的总和虽然不是审美感知的充分条件，但却是它的必要条件，对这些关系的理解或不理解的程度可以而且必须看作是衡量听众的音乐造诣的尺度。不管人们听了音乐演奏多么受到感动，如果他没有意识到乐曲内部的功能、它的细致的相互关系的网络，他就没有领会到乐曲创造者的意图，他只停留在艺术的庭院，而未升堂入室。”（同上，124页）

响乐中许多熟知的旋律和主题所产生的情感效果和不同的情调，这一切使这些小型形式具有很高的音乐价值。问题在于这种音乐价值只是一种结构价值呢（象哈尔姆所声称的那样），或只是情感价值，也许是两种价值都有，它们相互配合，有时融合在一起。从原始素材性的“音响魅力”，到旋律的音高转变，节奏和速度以至力度的变化，这一切因素在总的印象中或多或少地都有份。至于音响结构形式与情感情调之间的较清楚的关系，甚至最一般性的规律，迄今未有令人满意的说明。实际感受到的情感的质量和强度还是模糊不清的。因此，尽管不容否认音乐的主观经历的情感情调这一面，但始终不能忽视这方面的不明确性和变化无常性。<sup>①</sup>

从上所述，我们可以看出，音乐心理学家基本上还是持有汉斯立克的想法。他们承认音乐的情感作用，但他们把这个情感作用归功于乐曲的结构价值。至于音乐的原始或半原始素材（如调性、和弦等）的情调明确性，以及小型形式的更丰富的情调，是否能看作不依附于乐曲的结构而具有自己的情感价值呢？这个问题在形式主义者中间，还有着不同的看法。这就是上面所提出的第二个问题：音乐美与音乐所引起的情感、情调之间的关系究竟怎样的问题所能得到的不太令人满意的回答。至于上面所说的第一个问题：“美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据”，也许可以用朔勒的话来回答。朔勒说：对乐曲功能或结构的理解“是衡量听众的音乐造诣的尺度。……另一方面，人们可以给一个没有音乐感的人借助乐谱从概念上把这种相互关系的整个逻辑直至最后最微小的细节解释清楚；他不会因此而有辨别艺术作品和拙劣的作品的的能力。”<sup>②</sup>这种辨别乐曲特有的审美价值的过程，就是“情感的直接验证”。

① 朔勒：同上书，130，131，136页

② 朔勒：同上书，124页

### 三、音乐的社会涵义

第一节里讲到汉斯立克把音乐美学与艺术史隔开，因此他看不到音乐的审美现象的社会涵义。虽然他承认，“音乐是人类精神的表现，……它跟当时的文艺、社会和科学的动态，跟作者个人的经历和信念都有关系。”（61页）但这种关系“不清楚”。“对音乐作品的一切富有幻想力的描写……和解释性的说明，都是比喻性的或者是错误的。”<sup>①</sup>

可是一直到现在，不断有人对音乐作品作出这样那样的解释，给予音乐以社会、文化、历史或宗教的意义（当然不再是把乐曲的节拍、和弦与文学作品逐节并列对比），或试图探索音乐作品解释的可能性及其认识论的前提，如加达茂<sup>②</sup>在《真理与方法》一书中所做的那样。

既然音乐与其他艺术一样，“是人类精神的表现”，音乐不能孤立地存在于社会中。按照阿多尔诺<sup>③</sup>的说法，音乐“不仅是审美现象，而且同时也是社会事实。”（《美学理论》334页）

阿多尔诺本人是音乐家（钢琴和作曲），他的专业又是哲学。他的美学是分析、解释、面向艺术作品本身。他同意汉斯立克认为音乐有自律性的观点，但他又认为作品与社会因素交织在一起。就社会意义说，作品的形式结构起着决定性的作用。

阿多尔诺跟卢卡契<sup>④</sup>在历史哲学方面都接受了马克思的一些

① 本书附录一第120页：“他企图从这个开端逐渐写成一本系统的音乐美学。但汉斯立克以后的研究工作使他相信，‘真正有成果的音乐美学只能在深入的历史认识的基础上产生。’因此他转移方向，更多地从文化史方面去考察音乐现象，而不再回到美学方面来。”从这些话可以看出汉斯立克后来也认识到音乐现象的历史、文化和社会意义的重要性。

② 加达茂（Hans Georg Gadamer, 1900—），德国哲学家。

③ 阿多尔诺（Theodor W. Adorno, 1903—1969），德国哲学家、社会学家、音乐理论家。《美学理论》出版于1970年。

④ 卢卡契（Georg Lukács, 1885—1971），匈牙利文学史家、美学家。《美学》，1963年第一版，1972年袖珍节略版。

观点，并把它应用到美学上去。但阿多尔诺跟卢卡契有些不一样，后者仅仅而且主要是应用到艺术的历史，前者则应用到艺术的材料上。卢卡契《美学》的第三部分详细地论述了音乐问题。卢卡契认为音乐是“内心生活的反映”，音乐“模仿被生活所引起的感受”，即它是“映象的映象”。音乐同时有绝对性和相对性，音乐的绝对性，是由于“音乐产生了自己的语言，这种音乐语言的清楚性、反映力、表情强度正巧建立在这一基础上，即音乐没有一种表达生活具体事物的‘符号’，或至少这种符号已极度冲淡了。”（《美学》卷三，111页）

我们只能略为提到这两个有代表性的当代著名美学家，其中之一特别对音乐美学有多种著作和自己的看法。对汉斯立克的形式主义美学，除了认识它的历史渊源（美学史观点）以及它在现代音乐心理学中的发展外，主要还得从马克思主义的观点来进行分析批判。从这两个当代美学家的著作中（当然不仅这两个），我们会得到正面或反面的启发。

一九七九年四月

## 原 序

本书的第八版(1891年)比1854年的初版,除了用更合适的开本以及装帧较为雅致外,没有其他改动。这次重版<sup>①</sup>也是这样。费歇尔<sup>②</sup>在重印他的旧作《论梦》时写在论文前的话,也适用于本书的这次重版。费歇尔说,\*“我把这篇论文收入这本集子里,没有为它受到的攻击提出辩护。除了一些不重要的订正外,我也没有做修改的工作。假如今天我写这篇文章,也许有些地方就不这么说,也许会解释得更清楚、更谨慎周密些;许多年以后重读一篇旧作,谁会觉得完全满意呢?可是我们也知道,旧作重写往往改坏的多,而改好的少。”

要是我在这里进行论战,对我的著作所引起的一切批评做出答辩,那这本小书会变成一本厚得惊人的书。我的信念没有改变,今天的形势以及鲜明对立的各音乐派别也没有改变。因此读者大概会允许我重复一下本书第三版时附加的一些说明。我非常清楚地意识到这篇论文的缺陷。尽管如此,这本书前几版所受到的意外好评,以及哲学界和音乐界的著名专家们对这本书的令人鼓舞的注意,使我相信:即便这本书在最初出现时有些尖锐而且不连贯,但我的想法却已像种子那样播落在肥沃的土地上了。在格里

---

\* 费歇尔《新旧论文集》,斯图加特,1881年,187页。(书中\*为作者原注,下同。)

① 译者所依据的第十二版,是“布赖特科普夫与黑特尔音乐出版社,莱比锡”1918年的重版,作者所指的重版是他生前的最后版本,即第十版。(书中①②③……为译者注,下同。)

② 费歇尔(Friedrich Theodor Vischer, 1807—1887),德国作家、美学家。



尔帕策<sup>①</sup>论音乐的短文和警句中——诗人死后才出版的——我发现他跟我的见解极其相同，这使我非常惊奇和高兴。他的论断中最有价值的几段我禁不住要在本次重版中引用，至于更详细的讨论，那已经在我写的《格里尔帕策与音乐》一文\*中做过了。

激烈反对我的人有时给我加上完全反对一切情感（Gefühl）的莫须有的罪名，但任何没有偏见的、细心的读者不难看出我只是抗议把情感错误地牵涉到科学中去，那就是说，我只是针对那些审美幻想家们，他们自以为在指导音乐家，实际却只是解释他们的音乐的鸦片迷梦而已。我完全同意，美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据。但同样我也坚持这个观点，即我们不能从一般普通的感情的申诉中引出什么音乐的规律来。

这个观点是本文的一个方面，否定方面的命题。它首先并且主要地是反对那种广泛流行的说音乐是“表现情感”的看法。我不明白，为什么从这个命题能得出我“要求音乐绝对不许有情感”的结论来。玫瑰发出芳香，但它不是以“芳香的表现”为它的内容的；森林散布阴凉，但它并不“表现阴凉”。我特别反对“表现”（darstellen）这概念，这不是什么无意义的文字上的争辩，因为音乐美学中最重大的错误是从这个概念产生的。“表现”什么东西总是包含着两个各别的、不同事物的观念，其中之一通过我们的特殊行为才能与另一事物联系起来。

盖伯<sup>②</sup>在下列双行诗\*\*中曾经更直观、更优美地用一个比喻来表达这个关系，这是哲学分析所做不到的：

为什么你不能用语言描写音乐？

因为音乐这一纯粹的要素鄙弃形象和思想。

甚至情感也只是清澈可见的河底，

声音的激流在河上涨落翻滚。

这首美好的警句诗，如果它是诗人受了我论文的影响而写的

\* 汉斯立克《音乐的驿站》，柏林，德国文学协会出版，1885年，第5版。

\*\* 《新诗集》

① 格里尔帕策（Franz Grillparzer，1791—1872），奥地利诗人，戏剧家。

② 盖伯（Emanuel Geibel，1815—1884），德国诗人。