

汪涛▶著

# 他律音乐美学研究

人民音乐出版社

汪 涛 ▶ 著

# 他律音乐美学研究

 人民音乐出版社 · 北京

Talü Yinyue Meixue Yanjiu

图书在版编目 ( CIP ) 数据

他律音乐美学研究 / 汪涛著. — 北京 : 人民音乐出版社,  
2019. 5

ISBN 978-7-103-05664-6

I. ①他… II. ①汪… III. ①音乐美学—研究  
IV. ①J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 061626 号

特约编辑 : 陈胜海

责任编辑 : 邹璐

责任校对 : 张琛

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码 : 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 11.75 印张

2019 年 5 月北京第 1 版 2019 年 5 月北京第 1 次印刷

印数 : 1-1,000 册 定价 : 55.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010) 58110591

网上售书电话:(010) 58110654

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) 58110533

# 目 录

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 绪 论                         | 1   |
| 第一章 安布罗斯                    | 11  |
| 第一节 安布罗斯的生平                 | 11  |
| 第二节 音乐与诗歌的界限                | 14  |
| 第三节 安布罗斯与汉斯立克               | 32  |
| 小 结                         | 48  |
| 第二章 豪塞格                     | 50  |
| 第一节 豪塞格的生平                  | 50  |
| 第二节 音乐的起源                   | 52  |
| 第三节 游戏与同感                   | 60  |
| 第四节 艺术宗教                    | 68  |
| 第五节 作为表现的音乐                 | 71  |
| 小 结                         | 89  |
| 第三章 克莱茨施玛尔                  | 92  |
| 第一节 克莱茨施玛尔的生平               | 92  |
| 第二节 施莱尔马赫和狄尔泰的释义学对克莱茨施玛尔的影响 | 94  |
| 第三节 克莱茨施玛尔的音乐释义学            | 99  |
| 第四节 音乐美学与音乐家美学              | 111 |
| 第四章 舍 林                     | 117 |
| 第一节 舍林的生平                   | 117 |

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| 第二节 舍林的音乐象征美学.....        | 118 |
| 第三节 巴赫解释.....             | 124 |
| 第四节 解密贝多芬.....            | 138 |
| 小 结.....                  | 151 |
| 结 语——对四位学者音乐思想的综合思考 ..... | 154 |
| 参考文献 .....                | 175 |
| 后 记 .....                 | 181 |

# 绪 论

安布罗斯、豪塞格、克莱茨施玛尔和舍林是 19 世纪中叶到 20 世纪初德奥著名的音乐学家。他们的音乐美学理论尽管不尽相同,却具有一个最大的共同点,即强调音乐与其他艺术和人的情感的关联。这种思想被德国音乐学家卡茨<sup>①</sup>在 1929 年出版的《音乐美学的主要流派》中归纳为“他律论”。笔者旨在通过对安布罗斯、豪塞格、克莱茨施玛尔和舍林的音乐美学思想的挖掘,以“他律”为主线,来观察他们对音乐的思考,并借此管窥这一时期音乐美学思想的发展。

## 一、写作缘起

汉斯立克《论音乐的美》这一“挑战性檄文”于 1854 年出版后,音乐美学遇到了前所未有的争议,这与一般美学中在康德和赫尔德<sup>②</sup>之间发生的争论相似。汉斯立克以犀利的言辞表达了对音乐情感美学的反对以及对音乐能够表现外界事物的观念的质疑。汉斯立克所批驳的是当时的音乐思想主潮,因此,汉斯立克在文中所阐释的音乐美学观不可避免地受到众多反形式主义者的挑战,使这场论战持续了一个多世纪。本书所述的四位音乐学家由于重视音乐与音响以外事物的联系,因而通常都

---

① 费力克斯·玛利亚·卡茨(Felix Maria Gatz, 1892—1942),德国指挥家、音乐美学家,曾在柏林、埃尔兰根和海德堡等地大学求学。1917 年获哲学博士学位。1919 年起至 1933 年,先后在吕贝克、柏林和维也纳等地乐团、合唱队和歌剧院任指挥,并于 1925 年至 1934 年执教于奥地利维也纳音乐与表演艺术研究院(1927 年起任音乐美学教授)。1934 年流亡美国后,先后在匹兹堡杜肯大学、纽约大学和宾夕法尼亚的斯克兰顿大学执教,同时兼任一些乐团的指挥。除编有《音乐美学的主要流派》外,还撰写有《音乐美学读本》(1928 年)等著作。此外,还录制有由他任指挥的唱片多种。

② 约翰·戈特弗里德·冯·赫尔德(Johann Gottfried von Herder, 1744—1803),德国哲学家、文学家、历史学者,“狂飙突进”运动的领袖之一。赫尔德自 1762 年便成为康德的学生,听了康德当时讲授的所有课程。后来他与康德发生了激烈的争论。在其晚年所著《卡里贡涅》中对康德美学进行了全面批判。赫尔德批判康德关于美不带有 any 利害关系的观点和康德美学的形式主义倾向,他主张美和艺术内容及形式的统一。这些对黑格尔的“美是理念的感性显现”这一观念具有直接的启发意义。

被视为汉斯立克的对立面。其中既有对汉斯立克采取辩证分析态度的安布罗斯,也有其最为直接的论敌,如豪塞格。而克莱茨施玛尔和舍林则是通过对音乐进行“解释”的方式来证明音乐与音响之外的事物有着紧密的关联,以此与“形式主义”相区别。

然而长期以来在国内的音乐美学研究中,对这四位音乐学家的他律音乐美学思想却鲜有提及。原因有两个方面:一方面是欧洲 19 世纪上半叶涉及音乐哲学、美学方面的评述大多见于哲学家、作曲家、文学家的著述中,而音乐学作为一门独立的学科,在 19 世纪中叶逐渐形成<sup>①</sup>之后,持他律音乐美学观的音乐学者由于其观念与大多数浪漫主义作曲家的一致性(虽然不尽相同),其言论的影响力或多或少地受到当时名声更大的作曲家(如舒曼和李斯特)、哲学家(如黑格尔)甚至文学家(如席勒)等人言论光芒的遮盖;另一方面,就我国的情况来看,更主要的是由于资料的匮乏。本书所述的这四位音乐学家的相关德文资料在国内大多难以找到,而英语和汉语世界对这一时期他律论音乐美学的著述的翻译和出版工作又相当滞后,这在很长一段时期内影响了人们对他律论音乐美学思想的了解,从而在很大程度上制约了相关研究工作的展开。本书所论述的这四位音乐学家的著述都没有翻译成中文,甚至也少有英文译本,而德文尤其是德文古体字的阅读和翻译,则有很大的难度。

在卡茨的分类中,他律论的代表人物包括康德、黑格尔、李斯特、瓦格纳、歌德等哲学家、文学家、作曲家,也包括安布罗斯、豪塞格、克莱茨施玛尔和舍林在内的音乐学家,共有 22 人之多。为什么我们从中选取这四人来进行研究呢?一方面,从影响力而言,这四人是最具代表性的他律论美学的音乐学家,不仅如此,他们还都属于德奥音乐学奠基性的人物,现代音乐学的很多范式都或多或少地受到他们的影响;另一方面,这四位音乐学家都从不同的角度支持他律论的美学观念,可以较全面地反映当时他律论音乐美学的主要思想和研究思路。还有一点就是这四位学者的活动贯穿于 19 世纪中叶到 20 世纪初的半个多世纪,这一时期是音乐学从建立到逐渐发展演进的一个重要阶段,我们不仅可以通过对他们的研究来观察这一时期他律论与自律论两种不同的音乐美学观的对立与争议,而且也有助于我们把握这一阶段音乐美学思想发展的历史脉络,了解人类对音乐艺术本质不断追寻和探索的思想历程。

<sup>①</sup> 1863 年德国学者弗里德里希·克里桑德(Friedrich Chrysander, 1826—1901)的《音乐学年鉴》(*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*)出版,“音乐学”(Musikwissenschaft)这一术语的出现,使得西方学界普遍将 1863 年视为音乐学的出生年。

## 二、国内外相关研究综述

与这四位音乐学家同时代或稍后一些的音乐学者曾对他们的音乐学思想和对音乐学的贡献有所介绍和研究。如规多·阿德勒<sup>①</sup>与威利巴德·古利特<sup>②</sup>对安布罗斯和舍林的著作以及他们对音乐学的贡献进行过综合性的研究和介绍。然而这类文章更多的是就这几位音乐学家的生平、音乐实践以及音乐学研究进行传记式的、介绍性的评述,而未能就他们的音乐美学思想进行专题性的深入研究。

随后出现的音乐美学史以及专题研究中,对这四位音乐学家做较为详细评述的主要有如下著作:德国学者卡茨的《音乐美学的主要流派》(*Musik Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, 1929)是一部美学资料集。卡茨在其中构建了以“他律”和“自律”为主线的二元对立的系统分类方法,并运用这一方法,梳理了在他之前140年来出版的各种文论,从中挑选出约五十位学者的七十余部著作中有关音乐美学的章节,其中包含了这四位音乐学家的部分论述。卡茨将他律美学分为内容美学(*Inhaltsästhetik*)和化身美学(*Inkarnationsästhetik*)两类,之下又细分为多个类型。其中安布罗斯、豪塞格和克莱茨施玛尔的部分言论分属于假定论内容美学(*Fiktionalistische Inhaltsästhetik*)、局部内容美学(*Partielle Inhaltsästhetik*)和教条内容美学(*Dogmatische Inhaltsästhetik*),<sup>③</sup>而舍林的部分言论则被卡茨归属于自律论。由于《音乐美学的主要流派》是相关学者言论的资料集,因此该著作是以言论列举为主、评论为辅的方式构成,卡茨对这些言论的评述较为简略。尽管如此,卡茨的这种划分方式及其精练扼要的评述,为音乐美学中他律与自律的梳理和全面了解奠定了良好的基础。瑞士学者孔拉丁·汉斯(*Conradin Hans*)的博士论文《音乐是他律的还是自律的?》(*Ist die Musik heteronom oder autonom?*, 1940),以卡茨的划分方法为依据,探讨了音乐美学思想中的他律与自律,列举并论述了自马泰松以来包括叔本华、瓦肯罗德、克莱茨施玛尔、汉斯立克等在内的十位学者的音乐美学思想,并得出音乐是相

① 规多·阿德勒(Guido Adler, 1855—1941),奥地利音乐学家,出生于捷克,受安布罗斯著作的影响主要从事音乐史研究,师从于布鲁克纳、汉斯立克。先后任教于布拉格大学、维也纳大学。曾任国际音乐学学会主席。他主持编写的《音乐史手册》(1924年)是20世纪上半叶音乐学专业的基础教科书。

② 威利巴德·古利特(Wilibald Gurlitt, 1891—1963),德国音乐学家。曾任教于弗来堡大学,开创了音乐术语学的写作。其学生有当代著名的音乐学家贝塞勒(Heinrich Bessler)、埃格布雷希特(Hans Heinrich Eggebrecht)等。

③ 卡茨对“他律”的划分详见绪论第三节。

对自律的结论。德国学者鲁道夫·谢夫卡(Rudolf Schäfer)的《音乐美学史概要》(*Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 1934)虽然出版时间较早,但以其涉及面的广博与论述的深邃,至今仍是德国音乐美学史类最重要的文献之一。其中对豪塞格有较为详细的评述,他认为豪塞格为音乐情感美学创造了最具意义的科学体系,其表现美学基于自然科学的方法,结合卢梭以及浪漫主义美学思想,对汉斯立克作出了势均力敌的抗辩。谢夫卡的书中对克莱茨施玛尔也有简要的提及,认为其释义学是对情感类型说<sup>①</sup>和形式论的调和。美国学者爱德华·利普曼(Edward Lippman)的《西方音乐美学史》(*A History of Western Musical Aesthetics*, 1992)对四位音乐学家都有较为详细的评述。利普曼将安布罗斯纳入“唯心主义的传统”一章,他针对安布罗斯所著《音乐与诗歌的界限——音乐艺术的美学研究》,认为安布罗斯为音乐与诗歌所设定的界限在很大程度上是基于唯心主义的出发点。而克莱茨施玛尔的释义学和舍林的象征主义则被利普曼归结为“意义的理论”。利普曼在论述释义学的章节中,就音乐的意义和对绝对音乐的态度等方面对克莱茨施玛尔的理论进行了简要的分析;在论述象征主义的部分中,则列举和评述了舍林的象征理论及其所划分的类型。利普曼在“情感的现实主义”一章中谈到豪塞格,他介绍并评述了豪塞格《作为表现的音乐》中对音乐起源、歌剧和器乐音乐的看法。

上述几部著作中对这四位音乐学家的论述,都属于在其中的部分章节或是在美学史的脉络中对他们的音乐美学思想进行探讨,又或是把他们放在他律或自律的系统中加以论述,然而这些探讨和论述都未能深入详尽地对这四位音乐学家的音乐美学理论进行剖析。这几部著作在对这几位音乐学家的历史定位及思想体系的划分上给予笔者可贵的启示。

20世纪以来对这四位音乐学家的专题研究有如下著述:

有关安布罗斯的专题研究有美国学者菲利普·奥托·纳季勒(Philipp Otto Naegle)的博士论文《奥古斯特·维尔赫姆·安布罗斯:他的历史和批判思想》(*August Wilhelm Ambros: his Historical and Critical Thought*, 1954),对安布罗斯的生平和学术生涯做了比较深入和细致的考证,对作为音乐史学家的安布罗斯进行了广泛而全面的评述,其中大部分篇幅是对安布罗斯所著《音乐史》的论述。

对豪塞格的专题研究有德国学者恩斯特·约阿希姆·但茨(Ernst Joachim Danz)的《无对象的艺术:弗里德里希·冯·豪塞格音乐美学研究》(*Die objektlose Kunst:*

① 由于翻译的原因,浪漫主义时期的情感美学(Gefühlsästhetik)和巴洛克时期的情感类型说(Affektlehre)时常被混为一谈。

*Untersuchung zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, 1981),这是对豪塞格音乐美学思想较为全面和详尽的一部研究著作。但茨不仅对豪塞格的生平和著作进行了全面的介绍,而且还从音乐美学的方法论、与汉斯立克的对峙、与瓦格纳的观念的关联及差异等方面对豪塞格的表现美学进行了多角度的分析和论述,深入挖掘了豪塞格音乐美学的重要价值。德国学者卡林·马索勒(Karin Marsoner)的论文《艺术家的“彼岸”——超验的经验领域》(*Das "Jenseits" des Künstlers-ein Bereich transzendenter Erfahrung*, 1987)将豪塞格的美学称为“内部美学”,他认为豪塞格对音乐艺术的研究试图将年轻的心理学和人类起源学相结合,其表现美学着重于音乐中的艺术创造和艺术享受的研究,实现了艺术与生命的结合。德国学者简·克鲁门勒(Jan Crummenerl)的博士论文《音乐的本质、目的及起源——对弗里德里希·冯·豪塞格早期文献的美学研究》(*Wesen, Zweck und Ursprung der Musik-Untersuchung zur Ästhetik von Friedrich von Hausegger in seinen frühen Schriften*, 2000),以豪塞格的包括《作为表现的音乐》在内的早期作品为研究对象,就豪塞格的美学思想对人的起源、神话、死亡的启示以及对新音乐的影响等相关问题进行了探讨。

对克莱茨施玛尔的专题研究有德国学者海因茨-迪特·索梅尔(Heinz-Dieter Sommer)的《对赫尔曼·克莱茨施玛尔的生活与作品以实践为目标的音乐学研究》(*Praxisorientierte Musikwissenschaftliche Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, 1985),这部著作对克莱茨施玛尔的音乐实践、音乐教育和包括对音乐释义学的倡导在内的音乐学活动进行了全方位的综合评述,他认为克莱茨施玛尔的这些活动都以音乐实践为目的。然而索梅尔对克莱茨施玛尔的探讨虽全面但并不深入,如他对克莱茨施玛尔的音乐释义学的探讨,只是局限于对克莱茨施玛尔释义学与施莱尔马赫和狄尔泰理论的渊源,以及对克莱茨施玛尔的两篇释义学倡议的提炼。但不能否认的是,该著作对笔者全面了解克莱茨施玛尔的音乐学和音乐实践活动提供了重要的基础。

对舍林的专题研究则有阿诺·福谢特(Arno Forchert)的论文《舍林的贝多芬解释和方法前提》(*Scherings Beethoven-Deutungen und ihre methodischen Voraussetzungen*, 1975)。福谢特从舍林所采用的方法论的角度对其对贝多芬的解释进行了辩证的探讨。他认为舍林为他律论找到了科学方法的支持,并把舍林对贝多芬音乐作品的解释作为检验当时多种新的科学方法是否适用于音乐释义的试金石。尽管福谢特承认舍林的贝多芬解释的学术水平,却又指出舍林的缺憾在于受移情理论的影响,对贝多芬音乐与世界文学名著进行了过于主观的对应。

目前笔者尚未发现国内有对这四位音乐学家的研究专著、专题文章及相关译著,仅查找到两部著作中有部分章节对其中一两位音乐学家的相关论述:于润洋先生在《现

代西方音乐哲学导论》关于释义学的章节中将克莱茨施玛尔和舍林的音乐释义学作为其中的一节来加以论述。作者从克莱茨施玛尔音乐解释的目的、对汉斯立克形式—自律论的批判以及对巴赫平均律钢琴曲的分析等方面呈现了克莱茨施玛尔音乐释义学的基本特点,同时对舍林的“象征解释”有所提及。作者通过对一般释义学和克莱茨施玛尔的音乐释义学的比较,认为尽管后者没有达到前者的理论高度,但其对音乐意义的肯定和对音乐与时代、社会历史内在关系的强调等方面的探索具有积极的意义。邢维凯先生在博士论文《情感艺术的美学历程》关于释义学的章节中,将克莱茨施玛尔的音乐释义学作为“从释义学角度看音乐情感意义的存在方式”的一个部分。作者认为克莱茨施玛尔是传统情感论音乐美学的拥护者,他所采用的释义学方式为音乐释义增添了必要的历史意识,他的音乐史学著作和大量乐曲解说具有重要的学术价值和应用价值。笔者对音乐释义学及对克莱茨施玛尔和舍林最早的认识,便来源于这两部著作。

就笔者查阅到的国内外相关文献中,还没有发现有将这四人作为一个整体,以他律的角度进行综合分析的专题研究。

### 三、“他律”与“自律”的范畴探究<sup>①</sup>

本书论述的是这四位音乐学家的他律论音乐美学思想,因此这里需要对“他律”及“自律”的范畴进行解释和界定。

他律(Heteronomie)和自律(Autonomie)属于哲学范畴。这两个范畴来自西方哲学史和伦理思想史,是西方哲学与伦理史中阐述道德原则的两种对立观点。

他律源于希腊语“heteros”(其他)和“nomos”(法则),指服从于自身以外的权威和规则的约束而行事的道德原则。例如在伦理学中,古希腊赫拉克利特把人对自然的服从作为道德的准则。中世纪基督教认为人是神造的,人对神的服从是基本的道德原则。<sup>②</sup>

自律源于希腊语“autos”(自身)和“nomos”(法则),字面意思是“自我管辖”,指不受外界约束和情感支配,根据自己的善良意志并遵从自己确认的道德规律而行事的道德原则。<sup>③</sup>

康德将这一对范畴用于自己的伦理学理论中。他肯定自律而否定他律,并将自律

① 虽然本书研究的对象是他律论音乐美学,然而自律与他律是一对相生相克的范畴,如果没有自律论的话,也就无所谓他律论,因此笔者认为对他律范畴的梳理必然要与自律相对应和联系,以求获得尽可能全面的理解。

② 冯契等编《哲学大辞典》,上海辞书出版社2001年版,第1422、2052页。

③ 同②,第2052页。

确立为其伦理学理论的中心概念。他认为由于自律不受外界约束和情感支配,因此每个理性者的实践理性都可以确认普遍的道德规律,以使人产生无条件的善良意志,强制人做有道德的事。每个有理性的人都有自己确认规律的能力,这种自己确认规律的能力即自律。一个道德行为者是自主的,如果他的意志不为外界因素所确定,并且这个行为者能仅依据理性而应用法则于自身。这样的行为者尊重这些法则,但未被它们所束缚。意志自律使人在道德世界中获得自由、价值和尊严。“自律(自主性)是人类本性的尊严和每一种理性本性的基础。”<sup>①</sup>而他律是指服从于自身以外的权威与规则的约束而形成的道德原则。这些约束或者是从社会来的(快乐的引诱和对幸福的渴求),或从宗教而来(宗教权威、宗教利益、宗教狂热与迷信)。大多数传统的道德理论都是建立在他律的道德原理基础之上,它们的有效性不是由理性所赋予,而是依赖于人所需要的利益。如果一个人的行为是由激情而不是由理性所决定,如果意志听从欲望的指引,这便是他律的。“如果意志寻找这样一种规律,这种规律随处都在规定它,而就是不使它的准则适合它自己的普遍立法;如果它这样走出自身之外,在它的任何对象的属性中寻找这种规律,那么,他律就会产生。”<sup>②</sup>

西方二元对立传统思维的长期发展,也使得这一对范畴逐渐拓展到更为广阔的领域。自律与他律不仅限于伦理学,其触角延伸至法学、政治学、社会学等领域。在音乐学中,德国音乐学家卡茨借用了“他律”和“自律”这一对范畴,在1929年出版的《音乐美学的主要流派》一书中,收录了自18世纪末以来德奥音乐美学的相关资料,并把这些资料体现的音乐思想总结划分为他律美学和自律美学。

卡茨将他律论美学定义为:制约音乐的规则来自音乐音响之外,音乐的本质就在于这种外在于音乐音响的指向。<sup>③</sup>他将他律美学划分为两个方面:

一是内容美学(Inhaltsästhetik),即以内容和形式为出发点,强调表现、语言、形象、比喻、象征、符号等音乐音响以外的东西,这些构成了音乐的内容,并由此决定音乐音响的形式。

二是化身美学(Inkarnationsästhetik),即以现象和本质为出发点,认为现象是本质的视觉化、现象化、感性和具体化。在这种情况下,音乐音响是作为现象而存在的,而本质则是非音乐音响的他物,这里主要是指情感。

① [德]康德《道德形而上学基础》,转引自尼古拉斯·布宁著、余纪元等编译《西方哲学英汉对照词典》,人民出版社2001版,第95页。

② 同①,第437页。

③ [德]卡茨《音乐美学的主要流派》,第15页。本书注释中书名后无出版信息的均为外版书,出版信息详见“参考文献”部分。

卡茨将内容美学与化身美学间的区别做了一个生动的比较,他认为二者的区别类似于加尔文教与天主教对圣餐理解的区别:加尔文教认为,圣餐相当于基督的躯体;而天主教则认为,圣餐就是基督的躯体。对于内容美学而言,音乐相当于情感,而按照李斯特的说法,化身美学则认为音乐就是情感。

卡茨将自律论美学定义为:制约音乐的规则不是来自音乐音响之外,而是存在于音乐自身之中。音乐的本质存在于音响结构之中。

在卡茨的划分中有不少重叠之处,例如李斯特和瓦格纳的言论有的属于自律论,有的属于他律论;康德的《判断力批判》中的观点有一些属于教条内容美学,而另一些则属于形式主义等。这一方面说明这些音乐美学思想有自相矛盾之处,而另一方面也证明卡茨的这种划分有将一些复杂学说简单化的倾向。然而值得肯定的是,卡茨的这种划分“在纷繁的各种学说之间的矛盾中缕出一条比较清晰的线索”<sup>①</sup>。

德国音乐学家莫塞<sup>②</sup>也曾以“他律”“自律”为基点对音乐美学的立场进行划分,较之卡茨,莫塞的划分较为简化并对他律、自律有所调和。如他将安布罗斯、克莱茨施玛尔划为自律、他律混合的立场,将豪塞格归结为他律论立场,这与卡茨有所区别。

在笔者看来,以“他律”“自律”这种二元划分为依据,这四位音乐学家的音乐美学思想的主要倾向是他律的,但并不纯然是所谓的“他律论”。而且就卡茨的划分而言,他是将安布罗斯、豪塞格、克莱茨施玛尔划分到他律内容美学中的不同类别的,例如他将安布罗斯的部分言论归为“假定论内容美学”<sup>③</sup>,将豪塞格归为“局部内容美学”<sup>④</sup>,将克莱茨施玛尔归为“教条内容美学”<sup>⑤</sup>,而将舍林的部分言论归为自律美学。这就说明,卡茨的划分有他界限不清、甚至概念模糊的一面。这也说明,“他律”范畴的广泛使用,并不意味着这个范畴总是清晰和明确的;相反,在不同时代、不同领域和不同的阐释者那里,“他律”范畴的基本含义在不同的层面上存在着很大的差异。

① 于润洋《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社2000年版,第2页。

② 莫塞(Hans Joachim Moser, 1889—1967),德国音乐学家、作曲家、歌唱家。

③ 假定论内容美学与形式美学一样,承认所有音乐的无内容性,但它又不像形式美学那样,仅仅停留在这一事实上,而是参照内容美学的样板,把无内容视为一种缺点,并认为这种缺点应该被克服。卡茨指出,像安布罗斯就承认音乐的无内容性,但他又不否认音乐对人的情感生活能产生强烈的影响。安布罗斯虽然意识到音乐的作用和音乐的内容是有区别的,但这种情感作用可以视作对音乐无意义性、无内容性的弥补。卡茨认为假定论内容美学的实质是形式与内容美学的结合。

④ 局部内容美学承认部分音乐能够表达音响以外的内容,但除了能表达音响以外内容的音乐外,还有无内容的音乐。

⑤ 卡茨认为教条内容美学是最极端的他律美学,这种美学认为所有音乐的内容都是外在于声音的东西。卡茨指出,除教条内容美学外,其他几类内容美学(包括假定论内容美学、局部内容美学等)都有走向自律论的倾向。

当然,总的来看,这四位音乐学家的共同性大于差异性,他们音乐美学思想的主要倾向以及有重要影响的方面还是他律论。本书并不是完全以卡茨的划分为依据,只是选取了其中的合理成分。

他律这一范畴用于音乐美学只是特定历史时期使然,有它的时代性所在。如前所述,“他律”在康德伦理学中是一个贬义词,因而我们甚至可以猜测作为自律论者的卡茨对康德伦理学术语的借用,在某种程度上也是有着潜在的相似倾向的。无论在伦理学、政治学还是法学等人文社会科学领域,通常都是扬“自律”而抑“他律”的。“他律”似乎只有在自然科学的领域里(如对自然律的遵从)有着正面使用的空间。

在音乐美学中,自律和他律的界定并不像伦理学那样清晰。卡茨的划分也只是针对自18世纪中期到20世纪初期这一阶段,而当时自律与他律的争议可以说是由汉斯立克所引发的,集中在对音乐与情感、音乐与诗歌、音乐的内容与形式、音乐的表现与形式等问题上。“美学范畴有个渐变进化的过程”<sup>①</sup>,进入20世纪以来,自律与他律的争论扩展到了更为广阔的领域。内部规律与外部规律、审美与实用、独立与依附、形式与内容、能指与所指之间的对立和矛盾都成为了自律与他律的同义词。20世纪以来,无论是音乐创作还是音乐评论,自律论在西方社会都逐渐地占据了主导地位,而随着“他律”范畴的广义化,他律论受到前所未有的非难和否定。当对艺术自主的强调上升到与人格自主的对应甚至对等时,一切被视为“音乐音响以外的事物”毫无例外地都被贬低。“他律”成为非专业、大众美学的同义语。时至今日,卡茨意义上的自律与他律的辩论早已成为了过去,如果说在20世纪下半叶德国还继续着关于自律与他律的讨论的话,多半都是就社会学的层面而言了(如政治权力、商业潮流对音乐的影响和制约)。自律的音乐已经成为了独立的、具有审美价值的音乐的同义语。德国专业性极强的《音乐术语学辞典》中只有“自律音乐”(Autonom Musik)的词条,却没有“他律音乐”。他律论作为一种音乐美学理论是特定历史阶段的产物,卡茨所规划的美学类别也存在着历史的局限性。他律的内涵过于宽泛和模糊,它不像自律那样在任何层面上都只围绕着音乐自身来定义,“他者”可以囊括音乐音响以外的任何事物,这也使得它更容易被新的美学概念和术语所分解和更替。像贝塞勒<sup>②</sup>就用“表演音乐”和“社交音乐”替代自律和他律的音乐,虽然这两组概念的内涵不尽相同,但仍有着一些重合之处。

① 朱立元主编《西方美学范畴史》第五卷,山西教育出版社2006年版,第2页。

② 贝塞勒(Heinrich Bessler, 1900—1969),德国音乐学家。曾在海德堡、耶拿、莱比锡等地的大学任教。主要著作有《音乐美学的基本问题》《中世纪与文艺复兴时期的音乐》等。

可以看到,“他律论”是一个集合名词,其中包含了多种类型和层面的观念和思想。因此,要想真正深入了解本书将要论述的这一时期的他律论音乐美学思想,就必须将这个集合名词加以分解和细化,对“他律”中所蕴含的差异做更为细致的表述,而不是轻率地采用汉斯立克所言称的“音乐因素”和“音乐以外的因素”的简单化差别来进行千篇一律的、没有结果的争论。本书并不想纠结在“他律论”的概念旋涡中去做无谓的争议,而是对他律美学真正地入乎其内,对这四位音乐学家的思想本身做一番细致而深入的考察。笔者要强调的是,本书的目的并不是为了他律论而他律论,仅仅了解这四位音乐学家说了些什么,以及他们是如何说这些话的,这并不是本书最终的目的。正如前面已经提到的,他律与自律的划分是有其历史局限性和非科学性的一面,实际上他律与自律音乐美学思想之间是有着千丝万缕的联系,其中许多有价值的思想是为当时的许多音乐家、音乐学家所共有的。正是因为如此,在大多数情况下,同一位音乐学家既会有他律又会有自律的言论,这并不能简单地解释为这些人的自相矛盾,而是他律与自律这种带有片面性和绝对化的二元对立的理论所使然。

值得一提的是,这四位音乐学家处于德奥音乐学建立的早期,在音乐学科不似今天一般细化的时代,他们对音乐的论述却少有学究式的刻板与冰冷,其思想的魅力正在于对人类感性生命的张扬和对音乐与各类艺术间的有机联系的关注。尽管音乐美学通常不会使用轻松的语调,但他们的思想和言辞却充盈着勃勃生机,使笔者在研究过程中感受到一种难以言说的愉悦和启迪。

# 第一章 安布罗斯

## 第一节 安布罗斯的生平<sup>①</sup>

奥古斯特·维尔赫姆·安布罗斯(August Wilhelm Ambros, 1816—1876)于1816年11月17日出生于布拉格,他的父亲是一位博学的邮局负责人,母亲是一位歌唱家和钢琴家。安布罗斯的家庭为他营造了良好的人文艺术氛围。此外,他还受到舅父——维也纳内廷参事、音乐历史学家基瑟维特<sup>②</sup>的深刻影响,自幼便对音乐、美术以及建筑有着浓厚的兴趣,这为他在日后的艺术实践和鉴赏方面的成就奠定了深厚的基础。

安布罗斯遵从父命,选择了法律专业。他于1839年在布拉格大学获得法律专业的博士学位后,很长时间都在政府部门工作。1840年在布拉格财政部任职,1846年担任“自主负责人”。1850年任布拉格州法院最高检察官。安布罗斯于1852年在布拉格音乐学院教授音乐史和音乐美学,随后又在布拉格大学任教。他于1871年在维也纳担任律师,之后任教于维也纳音乐学院。1876年6月28日因不慎感染足部丹毒病逝于维也纳。

对安布罗斯来说,公务员只是作为糊口的职业,他真正的兴趣在于艺术。因此,在他担任公务员的同时,他还在《波希米亚报》上从事音乐批评(1841—1849),并以饱满的热情进行音乐创作。安布罗斯迅速成为布拉格文化生活的重要角色——既是音乐家(作曲家、钢琴家、批评家),又是令人尊敬的公务员。

爱德华·汉斯立克(Eduard Hanslick, 1825—1904)和安布罗斯是好朋友。同安布罗斯一样,汉斯立克也是法学博士。他于1846年任布拉格教育部的顾问,后来任教于维也纳大学。汉斯立克在《我的生活》(*Aus meinen Leben*)一书中以敬仰的笔调写了很多关于他们之间的友谊以及安布罗斯对艺术的看法。这对年轻的朋友有着共同的爱好,他们致力于作曲,将捷克和德国的诗歌运用在音乐中,并经常共同欣赏和探

① 参见〔德〕芬舍尔《音乐的历史与现状》“安布罗斯”词条(卡里西撰写,第583—586页)和〔美〕纳季勒《奥古斯特·维尔赫姆·安布罗斯:他的历史和批判思想》第1—117页内容。

② 基瑟维特(R.G.Kiesewetter, 1773—1850),奥地利音乐史学家。其出版物包括论述希腊音乐、阿拉伯音乐、规多·达雷佐和帕勒斯特里那的著作。

讨音乐。他们建立了“大卫同盟”，汉斯立克是内纳图斯（Renatus），安布罗斯是弗莱明（Flamin）。1875年安布罗斯在一篇关于汉斯立克的文章中谈道：“我们二人在大卫同盟的风格中相对比，……汉斯立克更多的像海涅，而我像让·保尔。歌德的写作风格后来成为我们二人中和的产物。”安布罗斯的这段评论准确地反映出二人的写作特点。让·保尔文学作品中浓郁的抒情与幽默的结合，海涅作品中夸张的讽刺和风趣的譬喻，分别在安布罗斯和汉斯立克的写作中有所显现。从某种意义上言，汉斯立克是当时音乐美学发展的领袖，安布罗斯则是音乐历史研究的先锋，二人在音乐批评的领域可以说是平分秋色。

安布罗斯在音乐评论界中忠实地继承了舒曼的精神，通过写作来介绍一些诗意的、严肃的音乐艺术。较之汉斯立克的尖锐和犀利，安布罗斯在批评中更多的是采取一种赞扬多于批判、调和多于否定的态度。这是因为“批评是我们时代的女神，但却是可怕的女神——在她的前额有皱纹的威胁，像负数的标记，消极的标记。她像是在最健康的树上挖洞的白蚁，来观察树木的天性是什么。当她渐渐地完全发现的时候，这些树自身却相继死去直至死光”。因此安布罗斯自己也承认：“我总是缺乏尖锐以及平静的冷酷，这是批评所需要的。我独自飞翔在伟大的作品中而不是冷酷地分析和检验他们。”<sup>①</sup>

安布罗斯赞赏格鲁克，认为从他的音乐中发现了巴赫音乐中令人鼓舞的东西和贝多芬令人崇敬的“幽默”；他敬重帕勒斯特里那和莫扎特，将他们视为狄俄斯库里（Dioscuri）<sup>②</sup>，因为他们为人们带来了完美的音乐，一个将天堂带给人们，另一个将人们送上天堂；他对“意大利音乐的衰落”（威尔第）表示惋惜；抗议“耳朵的阿谀”以及“音乐中感官愉悦的守则”（罗西尼和他的继承者们）；讽刺“水草”（轻歌剧）和“瓦格纳的激进主义”；反感“歌剧与清唱剧的混种”（舒曼和门德尔松）等。

当然，作为与浪漫主义音乐家的同时代人，他对众多音乐家评价的立场并不总是一致，其批评通常还是针对具体的音乐作品。比如尽管他批评舒曼和门德尔松的某些作品，然而这两人却是他最为崇敬的同代音乐家。此外，他年轻的时候曾推崇过柏辽兹，尤其是对后者于1846年第一次到布拉格成功的访问演出给予了充分的肯定和赞誉，而后来他却对柏辽兹的标题音乐进行了否定和批驳。他早期否定威尔第的歌剧：“在意大利，事物很快从罗西尼到贝利尼，从贝利尼到多尼采蒂，并从多尼采蒂到威尔第

① 《“最后的死亡”讲稿，一个“站立的报告人”》，载《波希米亚报》1849年第22期第二号[“Last dying’ speech, eines’ stehenden Referenten”, *Bohemia* (1849), 22, No.2], 转引自〔美〕纳季勒《奥古斯特·维尔赫姆·安布罗斯：他的历史和批判思想》第8页。

② 希腊神话中的人物，宙斯的双生子卡斯托耳和波鲁克斯的总称。