

Grundlinien der Musik Ästhetik

音乐美学要义

(修订版)

[德] 胡戈·里曼 著

缪天瑞 冯长春 译



 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

温州大学音乐学院缪天瑞研究会资助出版

Grundlinien der Musik Ästhetik

音乐美学要义

[德] 胡戈·里曼 著

缪天瑞 冯长春 译

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐美学要义 (修订版) / [德]胡戈·里曼著; 缪天瑞, 冯长春译. - 上海: 上海音乐出版社, 2019.3 重印

ISBN 978-7-5523-1561-5

I. 音… II. ①胡… ②缪… ③冯… III. 音乐美学 IV. J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 149280 号

书 名: 音乐美学要义 (修订版)

著 者: [德]胡戈·里曼

译 者: 缪天瑞 冯长春

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 龚 蓓 张佳玥 (助理编辑)

封面设计: 何 辰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海盛通时代印刷有限公司

开本: 889×1194 1/32 印张: 3.5 字数: 73,000

2018 年 7 月第 1 版 2019 年 3 月第 2 次印刷

ISBN 978-7-5523-1561-5/J·1445

定价: 28.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

内容提要

本书基于欧洲 18、19 世纪古典主义和浪漫主义音乐作品的审美观点，结合心理学学科，并从音乐听赏的角度，对音高、力度、缓急、曲调、节奏、曲式等音乐要素的审美意义进行了简明扼要、富有洞察力的论述。同时为说明标题音乐与绝对音乐之间的区别，特别讲述了“联想”这一心理要素在音乐创作和听赏中的作用与影响。著者在诸多音乐美学问题上的见解直到今天仍对我们富有启发意义。著者胡戈·里曼是德国近代著名音乐理论家，一生著述宏富，涉及音乐技术理论、音乐史、音乐辞书和音乐美学等众多学术领域。本书自初版以来，不断再版，且有英、日等多种译本。本书对于我国从事西欧音乐和音乐美学研究者具有重要的参考作用。

译者序

本书著者胡戈·里曼（[Karl Wilhelm Julius] Hugo Riemann, 1849—1919）是近代德国著名的音乐学家。里曼出生于德国小城桑德豪森（Sondershausen）附近的格罗斯梅尔拉（Gross Mehla），父亲胡戈·罗伯特是一个拥有土地的公务员，而且是一位出色的业余音乐家。1881年，罗伯特创作的歌剧《比安卡·西芙芮迪》（*Bianca Siffredi*）曾在桑德豪森上演，里曼少时的音乐启蒙即来自他的父亲。此外，里曼早期的音乐教育也得益于当地的合唱指挥海因里希·弗兰根贝格（Heinrich Frankenberger）和李斯特的学生泰德·拉津贝格（Teodor Ratzemberger）的指导。1868年，里曼进入柏林大学学习法律、德国哲学和历史。因为服兵役的缘故，他未能完成学业，但即使是在军队期间，他仍然坚持学习哲学。这种勤勉的品质是从他少年时便养成的。业余时间他还喜爱写诗，且创作颇丰，但由于战争，里曼未能出版他的两卷本诗作。在服兵役期间，他参加了博蒙特战役、色当之战以及长达五个月的巴黎包围战。即使是在这样的环境里，他仍然设法找时

间弹奏钢琴。在军队里，里曼多次参加部队乐团的排练和演出，他决心一生献身音乐。

1871年秋天，里曼入国立莱比锡大学和莱比锡音乐学院，师从雅达松（S.Jadassohn）学习和声，并随赖内克（C.H.C.Reinecke）学习钢琴和作曲。也在这一年，里曼细致地研究了厄廷根（A.J.Oettingen）所著《在二元发展中的和声体系》一书，这本书深深地影响了他。在厄廷根的建议下，里曼继续完善二元论和声体系理论的工作（见本序文第二部分），1872年，二十三岁的里曼便以雨吉伯特·里斯（Hugibert Ries）的名字，在《新音乐杂志》发表了《论音乐的逻辑与调性》的学术论文。1873年，他以《论音乐的听赏》（*Über das musikalische Hören*）一文在哥廷根大学获哲学博士学位。1874年，作者将博士论文改名为《音乐的逻辑——从生理学和心理学的角度论证我们的音体系概论》并在莱比锡出版，明确揭示了本书的内容。^①1876—1878年间，里曼一边在比勒费尔德大学教书，一边撰写和声学著作，1878年成为莱比锡大学的讲师。1881—1890年的十年间，里曼在汉堡音乐学院教授钢琴和一些音乐理论课，此后又在威斯巴登音乐学院执教五年。1895年，里曼返回莱比锡大学，重新开始他的讲师生活，1901年被评为教授。1899年，里曼被爱丁堡大学授予荣誉博士学位，1914年担任莱比锡音乐学院音乐学研究所主任。

对于我国音乐学界来说，早在20世纪初期，里曼就已经为少

^① 《西方音乐社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题》，《近代音乐听赏问题》，克奈夫、贝塞勒等著，金经言译，人民音乐出版社，2002年。

数音乐学家所熟悉。我国近代音乐理论家、作曲家萧友梅（1884—1940）1916年7月在德国莱比锡大学以《中国古代乐器考》一文获哲学博士学位时，论文的指导教师和答辩会的主持人就是里曼。^①我国近代音乐学家王光祈（1892—1936）在其《欧洲音乐进化论》（1924）等论著中经常引用里曼（当时译为“吕满”）的音乐研究成果。

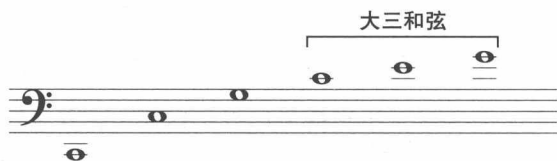
二

里曼善于应用分析和观察的教学法，在当时的音乐教学界引发新风。他一生撰写了数十种音乐论著，遍及和声、对位、曲式、乐谱、配器、作品分析、音乐史、音乐美学以及音乐辞书等音乐的各个领域。在里曼六十岁寿辰那一年为其所编的文集中，我们可以了解他一生的大部分著述，其中包括58部重要著作、209篇文章和早期创作的音乐作品编号（Op.）达68件。

里曼在音乐学的某些重要论题上有独创的见解。例如，在音乐理论中创立“缓急”（见本书第一讲第六节），和声方面完成“二元论”等概念与学说。和声二元论是和声的一种基本学说，认为从泛音列选取有关几个音，构成大三和弦，为大调式的基础（见例1）。

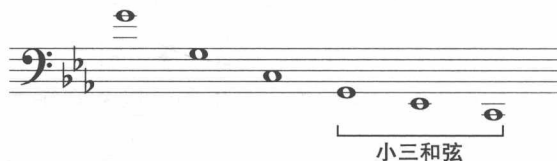
^① 《为中国专业音乐教育奋力开拓的一生——纪念萧友梅先生逝世五十周年》，《萧友梅纪念文集》，戴鹏海、黄旭东编，上海音乐出版社，1993年。

例 1



假设把上例照原音程颠倒过来，从上向下排列，可以构成小三和弦，为小调式的基础（见例 2），即大小两调式互相对置（见本书第二讲第五节）。

例 2



再如，在曲式学中，里曼创立了“弱起说”（见本书第二讲第八节）等等。这些创见，对日后的音乐学都产生了重要的作用。

里曼在音乐史的研究方面，注重对音乐风格、流派、曲式的比较分析。这方面的研究集中于“音乐史问题”和“音乐史研究”两大标题之下，而以三卷五册的《音乐史手册》（*Handbuch der Musikgeschichte*, 1904—1913）为代表性著作。

里曼所编的《音乐词典》（*Musik Lexikon*）于 1882 年出版，后经数人、数次修订，不断重版而流传至今。

简言之，里曼一生在音乐学众多领域里所取得的丰硕成果，表现出其广博的知识和全面而深入的学术修养，同时也反映了他

在音乐学领域令人称赞的辛勤工作、不断进取的治学精神。里曼毕生的音乐学研究为他赢得了国际性的声誉，说他“是一位真正的体系音乐学家”，“是现代音乐学中最早、最有创造力的学者和老师”，^①这种评价是一点也不为过的。

三

本书的特点可以择要分为三个方面，叙述如下。

(1) 调和绝对音乐与标题音乐之间的关系。本书中关于音乐的一系列美学观点，主要基于欧洲 18 和 19 世纪古典主义和浪漫主义作曲家通过音乐作品表现出来的审美思想。据里曼在本书 1919 年版《自序》中称，本书初版于 1888 年，^②时值勃拉姆斯完成他的《第四交响曲》(1885) 的三年之后，也是李斯特完成他的交响诗《从摇篮到坟墓》(1882) 的六年之后。19 世纪后期两种不同的审美思想(即绝对音乐和标题音乐)^③的论争尚未完全停息，作为音乐学家的里曼面对这个审美思想的分歧有着自己的思考，且酝酿已久(见本序第二段)，因此，他在本书开头(第一讲第二节)，开宗明义，对这一严峻问题表明了自己的态度。他说：“艺术

① 《新格罗夫音乐和音乐人名词典》，1980 年，第 16 卷，第 5 页。

② 对原书的出版年代，德语和英语两种大型词典——《音乐的历史与现状》(1989)、《新格罗夫音乐和音乐人名词典》(1980)，均作 1890 年，特此注明。

③ 后来德国指挥家、音乐美学家伽茨(Felix M.Gatz, 1892—1942)在其所编《音乐美学的主要流派》(1929)一书中，把美学领域的自律论和他律论概念引入音乐美学，提出相应的分类称谓——“作为自律艺术的音乐”和“作为他律艺术的音乐”。

家出于内心要求发表的欲望，凭乎内在的创作冲动进行创作，创作对他而言是满足需要的快乐。一旦艺术家为了某种特定目的而创作，就会失去一部分想象的自由。虽则我们不能否认，这种损失会由某种特定目的所激起的高尚精神而获得补偿。”这里所说的“创作”即指绝对音乐。“为了某种特定目的”指描写某种事物，亦即标题音乐。这就说明，绝对音乐与标题音乐在创作方面进行比较时，有失有得，“失去了一部分想象的自由”而换得了“特定目的所激起的高尚精神”。另外，著者在书中提出“主观性音乐”（指绝对音乐）和“客观性音乐”（指包含描绘性的标题音乐）的概念，在对二者就听赏方面进行比较后，里曼认为：“对于主观性音乐与客观性音乐，听者的心理活动是根本不同的。对于主观性音乐，听者必须敏锐地捕捉不断进行的音型，加以记忆和比较，且要留意乐曲结构的对称和均衡，把握上述种种要素，听者才能从中得到欣赏的愉悦。对于客观性音乐，听者须先细察作曲家的意图，并沿作曲家所暗示的方向进行想象。”（见第三讲第十节）

由上述可见，著者对绝对音乐与标题音乐在创作和听赏两方面进行比较后，认为两种音乐没有高下优劣的区别，而只具有不同的特点。著者对绝对音乐与标题音乐不取对立的态度，而有调和二者的意向。他认为绝对音乐与标题音乐之间的不同，在于构成音乐的要素有所不同，即绝对音乐由音高、力度、缓急（包括它们的变化）、和声、节奏而形成，并且，描写音乐由加入各种联想要素而形成（见第二讲第十六节）。所以绝对音乐与标题音乐并非难以调和，而且在某种情况下，标题音乐可以转化为绝对音乐。据里曼说，有一次他聆听安东·鲁宾斯坦的《唐·吉珂德》，当听到吉珂德与羊群格斗时，却想起了别的

事情。于是里曼说，这“说明听者的思想和想象力虽为标题解说所制约或刺激，但音乐的表现力并没有被制约。同理，用少量文字的标题来说明乐曲的意境（是意境，不是展开）时，音乐却能获得最高的效果。”（见第三讲第十节）

（2）着重心理学的应用。19世纪以法国哲学家孔德（Auguste Comte, 1798—1857）和英国哲学家斯宾塞（Herbert Spencer, 1820—1903）等人为代表的实证主义哲学，以德国心理学、物理学家费希纳（Theoder Fechner, 1801—1887）为代表的实验心理学—美学，都对当时的音乐研究产生了极大的影响。特别是1863年，德国生理学和物理学家黑尔姆霍兹（H.von Helmholtz, 1821—1894）所著《作为音乐理论的生理基础的音感觉论》一书的出版，对当时的音乐学界，尤其对音乐美学的研究，带来深刻的变革。西方音乐美学，从古希腊开始，长期以来主要以哲学思辨为方法特征；将自然科学的成果应用于音乐美学，结合属于物理学的音乐声学 and 心理学（包括生理—心理学），重视音乐基本要素等的研究，开启所谓“自下而上”的音乐美学研究方法和局面，始于19世纪。如前所述，里曼的音乐学研究深受黑尔姆霍兹的影响，这种影响从其博士论文的撰写就已明显体现出来。本书在多处结合音乐声学和心理学观点研究音乐美学问题，例如：对“音和色彩”（见第一讲第九节）、“音色”（见第一讲第十二节）、“和声”（见第二讲第五节）等问题的研究，都是结合音乐声学原理而论的。又如“断奏的演奏经常给我们以越过分散各音连续进行中的间隙的印象”（见第一讲第八节），意指即使是断奏，通过心理作用，仍给人以连续进行的印象。特别是应用心理学以“主观

化（主观性）”和“客观化”作为解释绝对音乐和标题音乐在创作和听赏上的关系和区别的手段（见第一讲第十三节，第三讲第五节）。至于第三讲中著者对音乐中联想要素的分析（见第二、三、六节），更是从心理学的角度来研究问题。同时，里曼应用生理—心理学来解释音乐中某些重要要素，例如：以心速作为时间单位的计算的准则（见第二讲第三节）；以嗓音音域之内的音为标准，来衡量人们对乐器的感受（见第一讲第十四节）；以及里曼引述“瓦格纳在其所著《歌剧和乐剧》中，最初把呼吸与分句法作了比较研究”（见第二讲第十四节）等等。以上说明里曼应用心理学成为本书的重要特点之一。

（3）融入音乐的听赏。“怎样听赏音乐，这在19世纪时成了一个学术问题。里曼是第一个看到这一问题的学者。”^①本书名为《音乐美学要义》（*Grundlinien der Musik Ästhetik*），又名《我们怎样听赏音乐》（*Wie hören wir Musik*）。可见著者里曼重视听赏音乐，且认为听赏音乐与音乐美学有密切的关系。里曼既给读者作听赏音乐的具体指导，鼓励读者多听大作曲家的作品，“聆听时还要注意：努力用记忆和综合的心理使零散的各个片段不再互相分离，而互相支持、促进和提携，理解其对比或类比的性质；同时把乐曲作为一个整体来理解”（见第二讲第七节）；而且对听赏音乐作了审美的解释：“从审美的观点来看，音乐不在于审听声音的运动及其种种变化，而在于连续不断地由音乐感受而产生的精神

① 《西方音乐社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题》，《近代音乐听赏问题》，克奈夫等著，金经言译，人民音乐出版社，2002年。

上的快感，在于使人们充分获得由音乐所激起的达于不可言状的感动。”（见第一讲第十三节）里曼实际上是将音乐听赏作为音乐美学研究的一个切入点，视听赏音乐为音乐美学体系的重要组成部分。

可以认为，著者把上举三方面的特点作为主要的组成部分，互相融合，写成本书。

此外，本书（原书）自初版之后，不断再版，每次再版时著者一般总写有较短的序文。在第二版（1903）序文中著者讲到，自从德国音乐学家克雷奇马（H.kretzschar, 1848—1924）发表《促进“音乐释义学”的建议》（1902）后，证明本书著者的音乐美学观点正当无误，并提及克雷奇马在其他著作中曾引用本书著者的观点。在第三版（1911）著者所写的序文中，讲到著者深信新近出现的美学观点，与著者的音乐美学观点相近似，因此，著者没有任何理由改变他在本书中所涉及的主要问题。在第四版（1919，即著者逝世的那一年）的序文中，著者讲到本书再版的年代间距越来越短，说明阅读本书的人越来越多了，这使著者觉得没有重写本书的必要。根据上述，表明著者在本书中所表达的音乐美学观点，在本书发表后一段时间内，加上多种文字译本的出现，不仅广泛流传而且获得相当的发展。

四

本书在以前曾有过节译本和编译本：缪天瑞根据日文译本做

过节译，发表于《音乐教育》第二卷第七期（1934），辑入《二十世纪中国音乐美学文献卷·1900—1949》（王宁一、杨和平主编，现代出版社，1999），但译文只留有第一讲，不能窥其全貌，另有徐颂仁的编译本《音乐美学之基础》（台北爱乐书店，1970）。鉴于本书原书在音乐美学文献中有较高的地位，其所植根的审美思想源于今日我们经常作为演奏、聆听的对象和学习、研究时作为借鉴的音乐作品，所以我们决定再做一次较完整的翻译，译文务期完整表达原书的思想、观点，行文力求简练、流畅。为此，我们集合多种文本互相对照，以德文原本和英文译本（贝韦朗^①译，1895）为主要根据，以日文译本（伊庭孝^②译，1934）作为参考而译成。除保留原书和英、日译者的注释外，又加入我们认为必要的译注（均分别注明）。德语方面承金经言同志帮助，译者在此谨致谢意。译文曾反复斟酌，并先在《音乐艺术》2002年第3期和2003年第1、4期，以《音乐美学基础》为题连续发表，以期听取读者的意见，后再次修改刊印单行本。由于译者水平所限，译文难免有缺点、错误，谨请读者指正！

缪天瑞 冯长春

2003年12月

① 贝韦朗（Heinrich Bewerunge，1862—1923），德国教会音乐学者。

② 伊庭孝（Iba Takashi，1887—1937），日本音乐理论家。

初版著者自序

三十多年前，汉斯立克的著作《论音乐的美》^①结束了此前人们关于音乐的本质和目的等问题的一些模糊其词又夸夸其谈的辩论，也引发了人们对与音乐所产生的效果相关联的、音乐所具有的各种表现要素，进行更为深刻的探讨。嗣后，大量著作应运而生。其中一部分捍卫汉斯立克形式主义的体系，宣称音乐的形式就是音乐的实质；另一部分则主张音乐能够凭借其特有性能来表现诗意的思想，认为这是音乐的职责，并以为只有丢弃视音乐的形式只是空洞的游戏，音乐才会成为真正的音乐。直到最近——这似乎晚了一点——才出现处于上述两派观点之外的第三派。这个第三派的观点，按某种意义可视为调和上述互相对立的两派的观点，但不只是通过补充与妥协的方式而成，而是在结合两派观点时对两种观点在实质上加以完整梳理后才成立的。

我写完本书，并发表其中一部分之后，才阅读了上举有关各派观点的著作，发现其中有些观点与我在本书所述相巧合。我对未能先读他人的著作，并不引为遗憾，因为先读他人的著作，一定会影响我的思路，阻碍我的探索，只有他人少数新的观点，在

^① 见第一讲第十三节，本书第19页。——译者注

本书留下我的个性的印记。例如，豪塞格^①讲到音乐首先是“表现”；塞德尔^②强调“带着人们的感情，进入音乐的运动着的形式中”，这些观点显然与我所坚持的音乐的“主观性”相近似。

我深信，音乐可区分为三类要素来讲述。第一类是基本要素，它起源于创作活动（即豪塞格所说的作为表现的音乐）；第二类是组织要素，它与表现形式有关（照汉斯立克的想法，它是音乐的一切）；第三类是联想要素，它与由模仿活动而进入音乐领域的描写音乐有密切联系（音乐不作主观的表现，而是对想象中的事物的表现）。我在本书中根据上述的三类要素，建立起值得发展的理论。

对听者来说，主要有两种几乎完全不同的接受音乐的方式：一种把音乐作为“意志”的显现而感受（即完全的主观化）；另一种则相反，对音乐至少一部分凭“想象”作客观化感受。在绝对音乐，组织要素的分量越是超过基本要素（即我们对音乐的感受越少），由于组织要素的增加，就越使我们难于把音乐完全主观化，越使我们感觉自己置身于音乐之外。反之，在描写音乐，不管标题或场景的意义怎样，只要在描写时适可而止，腾出时间用在发展感情的表现（这牵涉到曲式），则写成的音乐定能激发我们产生强烈的同感，至少在某一瞬间，我们能将音乐完全主观化，感觉自己与所描写的客体相融合。

胡戈·里曼

1887年 汉堡

① 见第一讲第十三节，本书第17页。——译者注

② 同上。

目 录

译者序	1
初版著者自序	11
第一讲 音乐表现的基本要素	1
第一节 音乐创作的准则	1
第二节 音乐的目的性	2
第三节 音乐的效果和手段	3
第四节 活生生的音响	3
第五节 音乐性的音	4
第六节 音高·力度·缓急	5
第七节 曲调的原则	6
第八节 连奏和断奏	7
第九节 音和色彩	8
第十节 音高和质	10
第十一节 力度的原则	12
第十二节 音 色	13
第十三节 音乐体验的主观性	15
第十四节 以嗓音音域作为标准的意义	20
第十五节 主观化的界限·崇高和滑稽	20
第十六节 结 论	24