



陈首军 韩劲松 著

中国音乐 美学思想研究

ZHONGGUOYINYUE

MEIXUESIXIANGYANJIU



山西出版传媒集团



山西人民出版社

编者的话

美学是从人对现实的审美关系出发，以艺术作为主要对象，研究美、丑、崇高等审美范畴和人的审美意识，美感经验，以及美的创造、发展及其规律的科学。美学是以对美的本质及其意义的研究为主题的学科。美学是哲学的一个分支，研究的主要对象是艺术，但不研究艺术中的具体表现问题，而是研究艺术中的哲学问题，因此被称为“美的艺术的哲学”。

美学的基本问题就是一个哲学思辨性问题。任何理论的形成及其性质取决于它的提问及提问方式。美学产生于柏拉图之问：“美是什么？”这里所问的美，不是具体的美的事物，而是使一切美的事物之所以美的根本原因。这种把人的注意力从杂然纷陈的感性现象引向统摄一切的抽象的本质，从变动不居的美的事物引向恒久不变的美本身，显然是遵循了古希腊形而上的哲学传统。同时，美学学科体系的构建也深受当时哲学的影响，其学科框架、理论范式以及思维方式都带有同时代的哲学印记。

本书共 10 章，由陈首军和韩劲松合著完成，陈首军完成第一章、第二章、第六章、第七章和第八章；韩劲松完成第三章、第四章、第五章、第九章、第十章。

本书在写作过程中，得到了我省几位音乐美学学科带头人和出版社的悉心指导，在此表示衷心感谢！同时，对在《中国音乐美学思想研究》一书出版过程中给予帮助的所有朋友，一并表示最真诚的谢意！

目 录

编者的话.....	1
第一章 音乐美学概述.....	1
第一节 音乐美学的主要流派.....	1
一、李斯特与他律音乐美学观.....	1
二、汉斯立克的音乐美学思想分析.....	2
第二节 中国音乐美学的渊源.....	3
一、中国史前的音乐审美.....	3
二、中国古代文明时期的音乐美学 ^[2]	4
三、中国近代的音乐美学.....	6
四、中国音乐美学的现状.....	6
第三节 音乐美学的社会功能.....	7
一、音乐美学的作用.....	7
二、音乐美学的社会功能.....	8
第四节 音乐美学存在的指导意义.....	9
第二章 音乐美学艺术与音乐艺术美学.....	11
第一节 音乐美学艺术形式与内容.....	11
一、音乐美学的形式.....	11
二、音乐美学的内容.....	12
第二节 音乐艺术的美学特征.....	13
一、“二次创作”是音乐艺术所独有的美学特征.....	13
二、直接的、强烈的抒情性是音乐艺术最重要的美学特征.....	13
三、音乐的描写性是间接的，也是非常弱的，这既是它的弱点，也是它的特点.....	14
四、乐音组合的规律性是音乐自身形式美的特征.....	15
第三节 音乐美学中的自律与他律.....	15
一、自律美学和他律美学的起源与内涵.....	15
二、自律与他律的对立与统一.....	16
三、无论是文学或音乐都不能单纯追求自律或他律.....	17
第三章 中西音乐美学之比较.....	19
第一节 中国音乐美学研究前提.....	19
一、问题的提出.....	19
二、中国音乐美学方法论.....	20
第二节 中国民族音乐中的音乐美学因素.....	24
一、中国民族音乐中“和”的美学思想.....	25
二、中国民族音乐的外向型审美思想.....	26
三、“虚”的意境美.....	26
四、与社会思想的结合.....	27
第三节 中西音乐美学对比.....	28
一、中西音乐的美感特征.....	28
二、音乐审美取向的比较.....	29
三、音乐的审美心理.....	34

四、音乐的审美标准.....	36
第四章 中国音乐美学与音乐哲学及社会和谐.....	40
第一节 音乐美学与音乐哲学.....	40
一、通过对中西视野下音乐美学学科界定之比较,提出个人对音乐美学与音乐哲学关系的见解.....	40
二、从历史的角度审视音乐美学和音乐哲学的关系.....	40
第二节 音乐美学与音乐哲学的关系问题.....	41
一、学界对此问题的讨论与争鸣.....	41
二、出现这一问题的根本原因.....	42
三、音乐美学与音乐哲学的差异性.....	43
第三节 中国传统音乐美学中的社会和谐理念.....	45
一、人的心性“和谐”.....	45
二、人与自然之间的“和谐”.....	46
三、人与人之间的“和谐”.....	47
四、社会结构之间的“和谐”.....	47
第四节 音乐美学与中国传统思想体系的关系.....	48
一、音乐美学与儒家.....	48
二、音乐美学与道家.....	49
三、音乐美学与墨家.....	50
第五章 音乐美学研究的问题及其文化阐释.....	51
第一节 中国音乐美学的文化背景.....	51
一、中国音乐美学的发展背景.....	51
二、中国音乐美学的文化基础.....	52
第二节 音乐美学研究的几个问题.....	53
一、音乐修养与道德水准有关.....	54
二、音乐表达思想、立场.....	55
三、音乐有意识形态.....	56
四、音乐的本体特征——人类共通的、纯粹的形式美.....	58
第三节 音乐美学问题的文化阐释.....	60
一、音乐美学的产生.....	60
二、音乐美学的基本内涵.....	61
三、音乐美学问题的文化意蕴.....	62
第四节 当前中国音乐美学的雅俗.....	64
一、音乐的内容与形式.....	64
二、音乐的创作.....	65
三、音乐的雅俗共赏.....	66
第六章 先秦两汉的音乐美学思想.....	69
第一节 乐之源.....	69
一、图腾观念下的原始歌舞.....	69
二、阴阳五行观念下的原始歌舞.....	73
第二节 乐之本.....	76
一、音乐本于自然与情感之“和”.....	76
二、道德情感与自然性情两“和”争鸣.....	77
三、在礼乐中道德情感逼退自然情感.....	78

四、外在自然与内在情感和合于乐.....	79
五、音乐与情感的文、质关系.....	80
六、音乐本质的情感模式.....	83
第三节 乐之用.....	84
一、以乐施教成就人伦.....	85
二、西周以“中”德、“和”德为礼乐教化之首举.....	85
三、孔子开创的“仁”、“礼”和谐统一的儒家乐教传统.....	87
四、《吕氏春秋》养护生命的音乐审美功能论.....	89
第四节 乐之美.....	91
一、春秋时期关于“乐从和”的大讨论.....	92
二、儒家的礼、乐中和之美.....	95
三、道家的自然天和之美.....	96
四、《乐记》的“大乐”之美.....	97
第七章 魏晋南北朝音乐美学思想.....	102
第一节 乐之“渊”.....	102
一、时政与音乐美学.....	102
二、玄学与音乐美学.....	106
三、佛学与音乐美学.....	110
第二节 乐之“和”.....	113
一、自然之和.....	113
二、音声之和.....	118
三、主体之和.....	121
第三节 雅俗之争.....	124
一、雅乐观.....	124
二、俗乐观.....	127
三、雅俗论.....	132
第八章 明清时期音乐美学.....	140
第一节 “和”.....	140
一、“和”的内涵.....	141
二、“和”况对儒家和论的继承与发展.....	143
三、“和”况与诸况之关系.....	144
第二节 “清”.....	145
一、“清”况之内涵.....	146
二、“清”在音乐史上的流变和秉承.....	148
三、“清”况与诸况之关系.....	150
第三节 “淡”.....	151
一、“淡”况之内涵.....	151
二、“淡”况的继承与发展.....	152
三、“淡”况与诸况之关系.....	153
第四节 “雅”.....	155
一、《溪山琴况》“雅”况之内涵.....	155
二、中国美学史上“雅”审美范畴的发展历程.....	157
三、“雅”况与诸况之关系.....	159
第九章 中国近代音乐美学思想.....	162

第一节 “五四”运动后青主的音乐美学思想	162
一、从理论内涵看青主音乐美学思想的针对性	162
二、青主音乐观念创新的美学思想	167
第二节 “抗战时期”何安东音乐美学思想	171
一、独唱与齐唱歌曲	171
二、合唱歌曲	174
三、何安东抗日救亡歌曲的创作特点	176
第十章 现代社会音乐美学	181
第一节 电影音乐的美学特色	181
一、电影音乐的历史沿革	181
二、电影音乐的美学特色	182
第二节 MTV 的音乐美学特色	184
一、MTV 音乐特色	184
二、MTV 的内容与形式的统一	187
三、MTV 源于生活又高于生活	189
四、MTV 的创作过程	191
第三节 电子科技中的音乐美学	196
一、计算机音乐及其相关概念	196
二、计算机音乐的美学分析	197

第一章 音乐美学概述

第一节 音乐美学的主要流派

什么是音乐美学呢？简言之，音乐美学就是“音乐美”的学问。音乐美学试图从根本上解释音乐存在的价值及音乐的意义，展开音乐美的本质、音乐美的逻辑、音乐美的形态以及音乐美的范畴的全面寻究，涉及音乐的本质属性，音乐的本体构成，音乐的相关功能即音乐与自然、社会、生活的相互关系，音乐主体中创作、演奏与鉴赏的相互关系，音乐与其他文艺形态的关系，音乐的风格、流派与美学范畴等等。

音乐美学要以音乐史为广阔土壤，充分把握林林总总的音乐现象，特别关注各个时空下的音乐思潮，并以音乐美学观念作为自身的研究对象，从而总结出各时期各地域音乐的美学思想体系。音乐美学应注意吸纳相关学科的观念和方法，诸如政治学、宗教学、心理学以至数学、逻辑学、信息学等，建构起动态学科新模式。依据音乐的特殊形态，音乐美学要以音乐作品为实物，以实证方式完成音乐美的探研，以分析方法把握音乐美的切实存在，最终实现音乐美学鉴赏的基本意图，使音乐存在及其意义得以解释。

音乐美学是文艺美学的一个属种，在运用哲学—美学的观念和方法来研究文学艺术问题上，其学科性质等同于“艺术哲学”，因此，也以美学态度解决艺术的基本结构之美、艺术的本质与价值之所在、艺术创作与欣赏的美学原则与风格等问题。然而，音乐美学与一般美学、一般文艺学只是属种关系，它有自己的特点和自身的美的规律，如音乐的基本原理，音乐的曲式、旋律、和声、音色，音乐的叙述功能和表现功能等，还须围绕自身特点作出有价值的审美判断，尽管确定这种判断的科学化或准确度要比其他艺术形态困难得多。

关于“音乐美学”的流派划分，影响最著者莫过于德国音乐学家伽茨（Gatz）在其所编著的《音乐美学的主要流派》一书中提出的“自律美学”和“他律美学”的观点。本节将对伽茨的“音乐美学”流派划分观念略作介绍并加以分析评价，并以“他律美学”的代表人物李斯特和“自律美学”汉斯立克的音乐美学观为例，对伽茨的这一观点作进一步的说明。

一、李斯特与他律音乐美学观

李斯特的音乐美学思想显然是属于他律美学的，但我们却很难简单地将其归入“内容美学”或者“化身美学”，因为他的有关论述中既有类似“内容美学”的言论，也有接近“化身美学”的内容。基于此，伽茨在《音乐美学的主要流派》中认为，李斯特在关于音乐本质的问题上并没有前后统一的认识。

总的说来，李斯特主要是“化身美学”的代表。在这一立场上，李斯特认为，“音乐具有一种最高的特性，它能够不求助于任何推理的形式而复制出任何内心运动来”。因而，在

李斯特看来，音乐能同时既表达感情的内容，又表达感情的强度，它是具体化的，可以感觉得到我们心灵的实质，它可以渗入我们的内心，像箭一样，像朝露一样，像大气一样渗入我们的内心，它充实了我们的心灵。

这也就是说，在李斯特看来，音乐本身就是情感的完整倾诉，他认为，感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借“比喻”的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。在这里感情已不再是泉源、起因、动力或起指导和鼓舞作用的基本原则，而是不通过任何媒介的坦率无间的、极其完整的倾诉。

此外，李斯特的相关表述还表明他也支持“部分的内容美学”中的一支，即认为“音乐能够而且应该传达内容”。在这一立场上，他认为，只有作曲家才是真正的音乐家，因为只有作曲家才能把音乐作为表达的手段加以运用，作为一种语言加以运用，而这种语言是他根据所要表达的内容加以塑造的。他说：对某些艺术家来说，他们的创作就是他们的生命，这两者是紧密联系着的，它们就像那种童话中的神明，其存在是与某一棵树的存在结合在一起的一样，他们的心血，同时也就变为树叶与枝条上果实的汁液。人们从树皮中获取的珍贵的树香脂是他们眼里流出的静悄悄的泪珠。尤其是音乐家，他得到大自然启示的灵感，他不是抄袭大自然，常在音乐中倾诉出自己命运的秘密。他用音乐思考、体现感情、说话，而他的语言比其他任何语言都更为随意和不确定……犹如夕阳西下时美丽的金黄色的彩云，孤独流浪者的幻想可赋予它任何形式，并屈从于极不相同的解释。所以，如果一个作曲家以寥寥数语描画出自己作品的精神草图，没有繁琐的细节，说出作为这一乐曲基础的思想，这绝不是无益的，无论如何也不像人们通常所说的那样是“可笑的”。这样一来，它既可以避免不正确的解释、没有把握的结论以及对作曲家从来未有过的意图做空洞的解说，也可以避免毫无根据的无休止的注解。

二、汉斯立克的音乐美学思想分析

汉斯立克区分了存在于音乐艺术中的“美”和“情感”。他认为：表现确定的情感或激情从来不是音乐艺术的职能，但这并不是说音乐不能表现“美”，相反，艺术首先应该是表现美的事物，而接纳美的机能并不是情感，而是想象力，即一种纯观照的活动。这充分说明了在汉斯立克看来，“美”和“情感”之间并没有直接的联系：观看美的事物可能使观看者发生愉快的情感，但是这些情感与美的事物本身并没有什么关系；音乐只能表现情感的力度。

那么，在汉斯立克看来，存在于音乐艺术中的“美”是如何被表现出来的呢？他这样说：具体的艺术作品是作为感性现象的美来体现一定的观念，这一定的观念，和体现它的形式以及二者的统一，是“美”的概念的先决条件。任何艺术的科学探讨都不能离开这些条件。从这里，我们可以看出汉斯立克的音乐美学观与康德美学（注重形式）和黑格尔美学（理念=概念+实在）之间的深刻联系，或者说就是二者的美学观念在音乐艺术领域中的融合。

但无论是康德美学还是黑格尔美学，都不明确排斥主体情感在审美活动中的作用，汉斯立克试图让他的音乐美学思想奠基于二者基础之上，而比二者更加纯粹，于是强调音乐的美

是一种为音乐所特有的美，即存在于乐音的组合中，与任何陌生的、音乐之外的思想范畴都没有什么关系。那么音乐如何实现它所表现的美呢？汉斯立克说，除了运动的相似性和乐音的象征性外，音乐没有别的手段来达到它所谓的目的。汉斯立克曾对这一过程进行过这样的描述：作曲家所表现的观念，首先和主要的是纯音乐性的观念。在他的幻想中出现一支明确的、优美的旋律，这旋律只代表它自己，不代表别的东西。但是，正如任何一个具体现象总是指向较高一级的属类观念，指向最先充实这个现象的观念，并且愈来愈高地一直到达绝对理念，同样，音乐的观念也是这样。例如一曲刚演奏完的平静和谐的柔板可以优美地体现出平静和谐的一般观念。习惯于把艺术观念与人类的内心生活联系起来的一般幻想力，又把这个结束了的乐曲提高一步，比如说，把它解释成为表达一种平静下去的顺从的心情，或者随即又可能把它提高为极乐世界永恒宁静的预感。从这里，我们看到，尽管汉斯立克一再否认音乐艺术与人类情感之间的直接联系，他也不得不承认音乐中美的实现与人的“心情”之间的关系。作为一种人类精神活动产物，音乐艺术如何能够彻底排除主体情感活动的存在呢？因而他在另一个地方又说，美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据的。

显而易见，人们想把音乐的自律性称作“绝对性”。人们早就把负担着内容的音乐与“绝对的”音乐对立起来。因此，从自律美学的角度看，似乎应该这么说：所有的音乐都是“绝对的”。这只能作这样的想象：如果自律的和绝对的这两个概念相互叠合，自律美学对绝对存在的把握，要比目前所有其他美学深刻得多。另一方面，我们不应忽视，“绝对存在”这一术语导致了各种思想渐渐变成了“形而上学存在”。当然，人们还把“形而上学存在”称作“绝对存在”。就自律美学的意义而言，人们混着使用“自律的”和“绝对的”这两个词汇，这样，就必须把“形而上学的绝对存在”与“艺术的绝对存在”区别开。被自律美学无条件用于音乐的艺术的绝对性，正是音乐的可以从其他一切不是音乐的现象中被分开的特性，或者，能分开的特性，正是它的孤独特性而不是别的。

第二节 中国音乐美学的渊源

音乐美学是一般美学的一个分支，它是研究音乐作品和人的感性认识与理性认识关系的一门学科。它也是一门古老而又年轻的学科，说它古老，是因为早在音乐产生之日，人们就开始了对音乐美的思考 and 认识；随着音乐艺术的丰富和发展，对音乐美的思考也就越来越深刻。音乐美学是从音乐这个整体来研究其最一般规律的学科，它具有最广的范畴，它力求透过音乐艺术的各种具体规律去揭示音乐的最基本、最一般的规律。在我国就可以追溯到公元前 8 世纪到公元前 3 世纪的春秋战国时期，在西方则可以追溯到公元前 5 世纪到公元前 3 世纪的古希腊时期，距今都有两千多年的历史了。

一、中国史前的音乐审美

史前即原始社会时期，当时的音乐审美活动还处于一种混沌状态，当时的音乐还不能算

是一种真正的音乐，创造它的目的是为了与巫术和宗教活动更密切的联系，这与当时的社会发展状态有很大的关系：生产力低下、以血缘为纽带的氏族制度、人们愚昧的世界观等因素，造就了人们幻想与现实不分、主观与客观混淆的思维方式，这些都对原始社会的音乐活动有着直接的影响。

（一）原始歌舞

音乐产生的最初阶段，与舞蹈、诗歌密切结合，形成一种诗、歌、舞三位一体的混合形式。原始歌舞的形式是非常粗糙的，当时的艺术形式并不是为了审美，而是为了祭祀和宗教所用，是一种巫术。当然并非一切原始音乐艺术活动都是为了宗教祭祀，比如原始人在闲暇的时候，狂呼乱舞来宣泄他们的情绪，或男女在求偶的时候发出吆喝与吟唱，这些都属于萌芽状态的音乐形式。原始人对歌舞中的节奏怀有一种敬畏感，他们感觉节奏似乎是一种生命的形式，他们在有节奏的歌舞、动作和乐器音响中感受奇妙的变化。

（二）原始歌舞的审美形态

原始音乐的审美形态与当时社会的生存状态是密不可分的，原始音乐有三方面的特点，这些特点构成了原始音乐的审美形态。第一，诗、歌、舞三位一体的形式。在这种艺术形式中，虽然音乐只作为其中的一个成分，但这对后来的“纯粹”的音乐的产生有着非常重要的作用。第二，巫术礼仪活动的神秘性。原始歌舞是受巫术支配的，这些歌舞充满幻想，充满神秘感，歌舞者不由自主地进入一种神话状态，这也是人类的一种发泄感情的方式。原始歌舞不能算纯粹供审美所用，它是巫术的载体，将观念、情感、冲动，化做粗犷的情绪表达出来。第三，原始人特有的思维方式和生活方式。在原始人的眼里，世界万物都有它们的外部形态，虽然他们对自然物体赋予神秘的意义，对他们崇拜，但还是对物体具体形态的崇拜，其原始的歌舞中就有与现实生活相吻合，从日常生活中提炼出来的歌舞动作。史前的音乐审美形态比较混沌，但它是音乐美学的起点，后来随着社会的不断发展逐渐走向成熟。^[1]

二、中国古代文明时期的音乐美学^[2]

（一）萌芽时期

即西周末年至春秋末年，公元前 8 世纪到公元前 6 世纪。这一时期音乐艺术发生了巨大的进步，发生了深刻的变革，虽然没有成篇的乐论，但已经提出了“和”与“同”、“中”与“淫”、“音”与“心”、“乐”与“礼”、“哀”与“乐”以及“平和”、“新声”、“德音”等基本范畴，出现阴阳五行音乐思想、礼乐思想和“平和”思想，这一时期的人们已经对音乐的美丑提出了明确的区分标准，已经具备了传统的音乐美学的特征，对后世影响深远。

（二）百家争鸣时期

即春秋末年至战国末年，公元前 5 世纪到公元前 3 世纪。这一时期音乐艺术蓬勃发展，空前繁荣，先后出现了儒、墨、法、道、阴阳、杂诸家音乐美学思想以及儒家的《周易》、《尚书》、《周礼》、《仪礼》，道家的《老子》、《庄子》，杂家的《管子》、《吕氏春秋》等经典著作。各家内部既有继承又有发展，各家之间既有矛盾又互相融合，音乐美学思想空前活跃。

其中儒家的礼乐思想、道家的自然乐论以及阴阳家的宇宙图式共同奠定了传统音乐美学的基础。

（三）两汉时期

即公元前 2 世纪到公元 2 世纪。汉代音乐美学思想既有以道家音乐美学思想为基础的融合儒家、阴阳家的思想，又有以儒家音乐美学思想为基础融合各家音乐的思想，而且五行化很明显，出现了《乐记》中的“天人合一”的音乐美学思想。这一时期出现了很多音乐美学思想的作品，汉初有新道家即黄老之学的音乐美学思想，以《淮南子》为代表。汉武帝当政后有新儒家即阴阳五行化的儒家音乐美学思想，以《乐记》为代表。两汉之际有谶纬神学音乐美学思想，以《白虎通》为代表。东汉后期有对谶纬神学音乐美学思想的批判，以《论衡》为代表。《乐记》是汉代音乐美学思想的高峰，是中国音乐美学史上具有重要意义的一部著作，对后世的影响极为深远。至此，儒家音乐美学思想已经定型，传统音乐美学思想到汉代也已经定型。

（四）魏晋至隋唐时期

即公元 3 世纪到公元 10 世纪。这一时期的音乐美学思想摆脱儒家经学的束缚，开始探索音乐的内在规律及音乐的特殊性。道家的音乐美学思想在这一时期占有主要地位，与儒家音乐美学思想对立，又进一步融合。这一时期佛教盛行，随着佛教音乐的发展，出现了佛教音乐美学思想，因此，儒、道、释三教鼎立的局面在音乐美学领域得以反映。这时期出现了一批追求独立人格、不依附宫廷的音乐家，他们反对将音乐作为单纯的政教工具，强调音乐作为人的精神活动的内容。他们主张个性自由，人与自然的和谐，并逐渐形成时代潮流。同时他们并没抛弃理性与和谐、纯净与雅正的审美观。这一时期的重要著作是嵇康的《声无哀乐论》，它是对以《乐记》为代表的儒家礼乐思想的一种否定，力图通过这种批判推翻把音乐当做教化的手段、政治的工具的理论基础，使音乐摆脱礼的束缚，自由地表现人的性情，满足人的审美要求。这部作品在中国音乐美学史乃至世界音乐美学史上均占有重要位置。

（五）宋元明清时期

即公元 10 世纪到 19 世纪。这一时期市民文艺空前繁荣，突出代表是《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》以及“三言”、“二拍”等小说，《窦娥冤》、《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等戏曲。这一时期儒家音乐美学思想变得保守、陈腐，已无发展可言。道家先驱周敦颐提出“淡和”说，强调音乐必须“淡而不伤，和而不淫”，而不能“妖淫愁怨，导欲增悲”。儒家强调“中和”，道家强调“恬淡”，周敦颐结合二者，进行理论概括，提出“淡和”准则是为了使“欲心平”、“躁心释”，用“淡和”之乐去消除人们的欲求，平息人们的躁动，以达到维护封建伦理纲常的目的。“淡和”说是道家思想在音乐美学领域的集中反映。道家还出现了以李贽为代表的“童心”说，强调以“自然之为美”，反对“以一律求之”，要求解放人性、解放音乐，主张做真人、抒真情，“诉心中之不平”的思想。儒家和道家的音乐美学思想在互相争斗的同时又进一步融合，既出现了儒家的《溪山琴况》，又出现以道家为主的李贽思想。《溪山琴况》提出了一整套演奏美学思想。李贽主张“发于情性，由乎自然”，强调写不平之鸣，高扬了音乐的主题性原则。

三、中国近代的音乐美学

（一）中国真正意义上的音乐美学的出现

将音乐美学思想发展为一门独立的学科，并冠以音乐美学这一名称，则是在近代。我国音乐美学的思想源远流长，有关著作也十分丰富，但将它作为一门独立学科来对待，时间仍然很短。“音乐美学”这个概念在我国的使用还没有确切的考证，只是到了近代，1920年，蔡元培在北京大学音乐研究会编《音乐杂志》发刊词中谈到音乐理论时曾经说过：“求声音之性质及秩序与乐器之比较，则关乎物理学者也。求吾人对于音乐之感情，则关乎生理学、心理学、美学者也。”这里讲的美学实际上就是音乐美学。萧友梅在该刊物1920年第一卷第四号上发表的《乐学研究法》一文中，把乐学分为五类：第一是声乐，第二是声音生理学，第三是音乐美学，第四是乐理，第五是音乐史。在中国历史上第一次把音乐美学作为一个单独的概念提出来。音乐美学在中国虽然出现在20世纪20年代，但是中国自己的音乐美学研究却开展得很晚，在近代的音乐理论文章中，有一些涉及音乐美学问题的文章，但没有比较系统的研究。新中国成立后的20世纪五六十年代，也只是翻译介绍了几部前苏联和东欧的音乐美学著作，如克列姆辽夫的《音乐美学概论》、万斯洛夫的《论现实在音乐中的反映》等等。^[3]

（二）中国近代音乐美学的发展

音乐理论界真正接受这个概念，并真正开始学术上的研讨，是在20世纪下半叶中国改革开放之后。当时“文革”刚刚结束，各项事业百废待兴。1978年以后，在音乐学领域陆续出现了对西方音乐美学著作、论文和资料的翻译和介绍，一批音乐学者深切感到在我国建立音乐美学学科的必要性和紧迫性，认为我们既不能再像过去那样用政治和一般文艺理论来代替音乐美学的研究，也不能再对音乐实践和理论中那些违背音乐艺术规律的现象无动于衷，中国音乐学术界也逐渐认识到音乐美学是系统音乐学中的一门带头学科。于是以音乐院校和音乐研究机构为中心的音乐美学研究扎实而有序地开展了起来。20世纪80年代中后期，许多学者在这一领域进行了艰苦的探索，有不少学术成果问世。中国音乐美学学会的建立形成了音乐美学的研究队伍，积极地推动了音乐美学学科在中国的成熟和发展。许多学者开始进入对中国传统音乐美学理论体系的研究，而音乐美学队伍的壮大，对音乐实践和其他音乐学学科的发展产生了很大的影响。音乐美学作为一门既古老又年轻的学科，在中国的土地上已经牢牢生根，并很快有了长足的发展。

四、中国音乐美学的现状

就目前来看，中国的音乐美学研究还没有达到世界水平，我们必须清楚地认识到这种学术的现状，应该站得更高，看得更全面。我们今后应该大力加强对西方音乐美学，特别是对现代优秀的专门性的研究成果的学习。我们不能仅仅引进或者模仿外国的东西，我们对西方音乐美学的研究没有点创造性是不行的。一方面，我们必须努力借鉴并批判地吸取全世界的

优秀音乐美学，使之彻底成为我们自己的东西，不再把视野仅局限在近代，而是广泛地探讨古代和中世纪的音乐美学思想。另一方面，我们还有必要对我国传统音乐文化做美学上的研究。时下音乐美学的研究受到当代哲学、社会科学、自然科学以及各种应用科学的影响，力图摆脱传统的思维模式，运用新的方法论，从多种不同的角度来阐述音乐美学的基本问题，不断开发新的研究领域，为音乐美学带来新的生机与活力。随着社会的不断进步，音乐美学的研究方法正在向着多元化的方向发展。我们既不能像过去那样闭目塞听，简单化地排斥西方的东西，也不能片面地认为凡是西方新出现的东西都是好的。正确的态度应该是通过学习和研究，了解和懂得其内涵，弄清它们产生的社会、历史、文化和哲学背景，以审慎的眼光来研究和鉴别这些新生理论的科学与否，把这些理论作为我们研究音乐美学的参考，这样，我国的音乐美学才能既能长远发展，又有自己的音乐美学的特点。

第三节 音乐美学的社会功能

音乐美学是一门年轻而又古老的学科，音乐美学就是“音乐美”的学问。除此之外，研究音乐与外界的关系，如音乐与现实、生活、社会，特别是与人的情感关系，则可称为音乐美学。

在当今艺术的实践中提出了许多美学问题，例如艺术工作者怎样按照美的规律来创造艺术形象，艺术美中的主观与客观、个性与共性、内容与形式以及美和真、善的关系等等问题，都需要从美学上加以认真研究。通过美学研究可以推动和促进艺术理论和艺术实践的发展，反过来又丰富美学的研究。

一、音乐美学的作用

音乐对于人们所起的作用基本上分为：审美作用、认识作用和教育作用三种。^[4]

（一）音乐的审美作用

如音乐不能使人产生美感，人们就不可能耐心地聆听下去，也不可能仔细辩论其中的各种深意，音乐的其他两种作用就会落空。因此，音乐的主要魅力在于审美作用。正因为如此，音乐作品中有一些主要以塑造完美的形式表现出一种极为概括性的内容，可供人们自由联想，以一定的情感、气质、情景为主的乐曲，包括一些轻音乐作品。它们主要具有审美功能，但依然能为人们所接受和欢迎。其他乐曲自然也不能不注意悦耳动听与人们的可接受性，否则就会失去听众而无法立足于乐坛。

（二）音乐的认识作用

例如贝多芬的《英雄交响曲》、《命运交响乐》或者柴可夫斯基的《第六交响乐》等作品中，并不阐明具体的时间、人物、语言和行动，其中没有可视的形象，只是抒发了某种感情。因此，音乐的作用是偏重于通过激发人们的情感而达到“动员”的作用。尽管如此，音乐还是具有认识现实的作用。例如，人们听了《义勇军进行曲》，就可以认识到当时革命人民对

日本帝国主义的无比仇恨以及他们战胜日本侵略者的坚定决心和昂扬的斗争精神。人们听了《歌唱祖国》，就可以感受到我们的国家已经进入了一个崭新的时代，各项事业在欣欣向荣地向前发展。应该说，音乐在帮助人们认识时代精神和人的内心世界方面，具有特殊的功能。音乐正是通过包含联想的音乐形象，突破了声音的范围，使音乐同样具有认识作用的。当听众具备一副“音乐的耳朵”时，便会感到音乐中时代的思潮和民族的风格留下了多么鲜明的印记，使人们能够真切地体验到人民的心声和民族的气质。音乐与其他艺术结合时（例如舞蹈、喜剧、电影、电视），其认识功能达到最强。这时两种艺术形式相互补充，音乐成为另一种艺术的感情体验，这种艺术则成为音乐的具体化，可以使人们产生生动的视觉效果。例如舞剧《红色娘子军》、《白毛女》的音乐成为舞蹈的灵魂。在这种意义上来说，音乐的认识作用，也要取决于听众的能力，如听众具备一定的音乐知识，有良好的文化修养、较完备的知识结构，就可以在了解作曲家本人及其创作背景的基础上，进一步理解作曲家的意图，从而得到更为深刻的认识。

（三）音乐的教育作用

体现在音乐家在作品中对现实做出的情感、政治、道德、伦理方面的评价。如果这些评价被听众所接受，就能影响听众、教育听众。音乐艺术的一大特点是：听众对于作品中的感情表现不是以纯客观被动方式来接受的，他们总是以直接主观能动的态度来体验的，音乐的教育作用主要来自这种可引起听众情感变化的力量。音乐的教育作用是通过激起人们的感情而达到的。音乐最易使人在情感上产生共鸣，从而达到陶冶情操的作用。我们熟知，列宁特别喜爱贝多芬的《热情奏鸣曲》，因为贝多芬乐曲中的激昂斗争精神感动着列宁。在优秀的音乐作品中都凝结着作曲家崇高的精神。它感染人，同时激励人，教育人，激发起人们热爱生活、热爱祖国，引起人们的共鸣，并从中获取深深的教益。

二、音乐美学的社会功能

在实用性音乐中，音乐与意识形态的关系最明显。实用音乐以其本身所具有的特定情绪和感情为一定社会服务。特别觉得是集体活动起了强化气氛、激发集体情绪的作用。在这里，音乐的社会价值由于外部因素的作用得到了充分发挥。更特殊的例子是，某个作品由于正当或其他社会原因在固定场合、固定情况下反复使用，使人们产生了条件反射，变为具有一定社会意义的信号，如各国的国歌。国歌虽然是由执政党所选定的，但一旦被确定后，它所代表的是一个国家的尊严及情感象征，这是很明确的。从广义的角度上看，音乐的教育作用还不仅局限于对政治、道德、伦理方面的评价。音乐的教育作用一般是通过长期感染、潜移默化造成的。在这特殊条件下，也可能推动人们立即采取行动，产生强烈的效果，这就是音乐使人们产生激情的表现。

20 世纪 50 年代初期，全国人民在抗美援朝时，《志愿军战歌》有力地鼓舞着志愿军战士和全国人民保家卫国的大无畏的英雄气概。音乐的审美作用，在音乐作品中是普遍存在的。但是，有些作品的认识、教育作用比较突出和强烈，有些作品的审美作用比较突出和强烈。

例如战斗歌曲、进行曲有着激励斗志、鼓舞士气的功能和作用；柔情歌曲、轻音乐有着愉悦身心、培育情操的功能和作用。这两者都是需要的。有些作品，就其形象所表达的内容来看，没有鲜明的政治色彩，但它能激起人们热爱生活，起到美化人民的生活，促使人们产生培养健康的审美情趣的作用，这也是艺术百花园中不可缺少花朵。例如，我们听法国作曲家圣桑的大提琴乐曲《天鹅》，由于作曲家将许多高贵的品性赋予拟人化了的天鹅，使它成为淳朴、优雅、娴静、高洁的象征，体现了对这些品性的赞美和向往，因此，这首乐曲不仅能感动我们，而且也能促进和提高我们对音乐艺术的审美能力。综上所述，音乐的三种社会功能，统称为音乐的美誉作用。音乐的这种美誉作用主要作用于人们的意识。因此，不能对它提所谓“立竿见影”的要求，也不宜作狭隘片面的理解，而应根据不同场合、不同要求，对于不同性质、不同题材的音乐作品作具体的分析。只有这样，音乐的美誉作用以及音乐的三种功能才能得以充分的发挥。

第四节 音乐美学存在的指导意义

作为一门独立的学科，音乐美学建立得很晚。长期以来，美学都是作为哲学的一个组成部分而存在的，音乐美学既是美学的一个分支，同时也是音乐学的一个分支。音乐美学从其构成看，不外乎是音乐和美学共同构成的，但它又不是两者简单的相加，它的质的特点是音乐的特殊性与美学思想的相互渗透。音乐美学这个学科的属性，以专门研究音乐而区别于一般美学，以对音乐进行哲学美学思考而区别于一般音乐学。前者属于应用美学范畴，后者属于艺术美学范畴。应用美学专门研究某一艺术部门的特殊本质和规律，而艺术美学主要是从原理上抽象概括，结合实际例子进行分析。音乐美学的研究对象是什么呢？简而言之，就是音乐艺术的特殊本质和特殊规律，它包括历史上存在的音乐美学理论和思想、现实中具体存在的各种音乐现象以及它们的具体实践活动。

首先，音乐美学可以作为合理的知识结构来影响音乐工作者。所谓合理的知识结构，就是既有精深的专业知识，又有广博的知识面，具有事业发展实际需要的最合理、最优化的知识体系。打个比方来说，同样的建筑材料，可以建一座摩天大楼，也可以建遍地的平房，当然，建不好，也可能只是一个豆腐渣工程。所以我们应该尽可能地把自已的知识结构构建得合理一些。李政道博士说：“我是学物理的，不过我不专看物理书，还喜欢看杂七杂八的书。我认为，在年轻的时候，杂七杂八的书多看一些，头脑就能比较灵活。”因此，学生建立知识结构，一定要防止知识面过窄的单打一倾向。合理的知识结构对一个人在任何领域的发展都很重要，如果我们去考察那些堪称大师乃至宗师的“五四”文学先驱们，就会发现，大多数在青年时期都学习过或选学过自然科学或工程技术，比如鲁迅、郭沫若、郁达夫（均学医）及周作人（先学政法，后学土木），在艺术史中更有两位知名人士，他们都是三十岁以后才从事艺术专业工作的，一个是美术家（抽象派或表现主义画家）康定斯基，一个是音乐家王光祈，他们都取得了相当高的艺术成就。其成功的主要原因就是，他们具有很高的思维能力和美学修养，善于掌握事物发展和变化的规律，因而在成功的道路上常常事半功倍。也就是

说，他们拥有合理的知识结构、丰富的知识以及扎实的专业知识，三者综合才使他们取得成功。

其次，音乐美学可以培养良好的审美心理定式。心理定式指的是对某一特定活动的准备状态，它可以使我们在从事某些活动时能够相当熟练，甚至达到自动化，可以节省很多时间和精力。在艺术活动中，审美心理定式主要是：主体经由一系列审美思维活动反复作用所形成的思维倾向和专注状态，是一种相对稳定的审美思维方式。它制约着创造性思维的形成，同时又是迈入新的审美创新思维流程的内在前提。波兰音乐美学家卓菲亚·丽莎主张培养听众，就是因为音乐审美效果是受审美主体准备状态限制的，所谓准备状态，指的就是欣赏者的生活经验、艺术修养及信息储存，也就是“心理准备”。人的心理活动总是与心理准备密切相关的，一定的心理准备决定一定的后继心理活动的发生。也就是说，音乐审美效果是受审美主体的准备状态的限制的。美学修养作为构成部分进入审美主体，并像信息一样储存下来，它的影响是潜移默化的，一时虽看不出有什么改变，但随着信息量的不断积聚，它会提高我们对艺术作品的敏感度，就这一点来说它是大有裨益的。

再者，从艺术感知的角度看，一切艺术实践都需要美学修养这个基本条件，一切生理正常的人都能感知声音的自然属性，这种感知叫做生理感知（即快感）；而能够体会音乐的意味才叫艺术感知（即美感）。所谓艺术感知，它是在生理感知的基础之上，能够体会、领悟、理解、阐释艺术的意味的感知活动。阿萨菲耶夫说：“他在听，但没有听到。”这并不是说他没有听到声音，而是说没有听懂音乐，听音乐的人只停留于生理感知而没有进入艺术感知的境界。快感是生理机体的舒适感觉，不需要以审美评价为基础，它在本质上是物质的。凡是与审美判断有关的情感都属于精神范畴。审美情感是一种精神的愉悦，不是物质情欲的发泄，而是人的一种高级的情感活动，审美情感里包含着丰富的理性因素。

在生活中人们随时都会遇到各种各样的矛盾，在艺术工作中也是如此的，当问题产生时，我们不能简单地就事论事，就现象谈现象。而此时经验也会显得势单力薄，要想有效地化解就必须求助于哲学美学的思考。借用茅源老师《未完成的音乐美学》一书中对于哲学的认识来说就是：人类与一般动物的重要区别在于人类会思维，而思维就离不开哲学。现实生活中的矛盾错综复杂，人为了更好地活着就不能简单地靠经验活着，而应该主动地借助哲学。由此我们可以得出这样的结论：音乐美学是音乐工作者必不可少的思想工具，在社会飞速发展的今天，它对于我们的工作及生活具有现实的指导意义。

注释：

[1]野村良雄：《音乐美学》[M]，人民音乐出版社，1991。

[2]蔡仲德：《中国音乐美学史》[M]，人民音乐出版社，2004。

[3]张前：《音乐美学教程》[M]，上海音乐出版社，2002。

[4]白燕编：《音乐的基本知识》[M]，中国文联出版公司。

第二章 音乐美学艺术与音乐艺术美学

第一节 音乐美学艺术形式与内容

音乐美学作为一门基础理论学科，由于它具有美学—艺术哲学的性质和高度的抽象性、涵盖性，使它区别于音乐学中的任何一门学科。它侧重于研究音乐艺术的基础规律，并有它自己独特的研究领域及对象。因此，应对音乐的形式与内容方面进行探讨。

一、音乐美学的形式

（一）基本要素

音乐形式的基本要素以音乐感性材料的声音特征为依据，以表情来作为音乐声音的最高标准，而在音乐的表现性因素中，表情性占据主导地位。这样，我们得出音乐形式的基本要素，理应取决于表情性的因素。表情从音乐上讲是指用音响去表现类似于人的情绪活动的运动状态，音响的高低、强弱、长短、快慢、连断等的运用，可使音乐艺术具有表达情感的高度灵活性和自由性，这是其他艺术无法比拟的。此外，音色作为表现情绪的不同变化的综合性因素，也是不可忽视的要素之一。历代作曲家在创作时无不首先考虑到如何运用乐器才能达到音色的最佳效果的问题，尤其是近代音乐，对音色的运用更是考究。印象派作曲家德彪西以和声色彩的创作著称，现在众多作曲家甚至把传统乐队重新组合或开辟新的音色领域，从而达到新鲜的美妙的奇异的音响效果。音色也是音乐形式几种要素中的重要要素之一。

（二）各种组织手段

音乐形式的组织手段是以音乐形式的基本要素为基础的，它通过组织手段如旋律、和声、复调、配器、曲式以及现代作曲技法十二音序列等把各种基本要素综合在一起，从而体现了这一独特的乱中有序的音乐形式的整体。每一种组织手段都含有至少一种以上的音乐形式要素，如和声，它那具有节奏韵律的和声节奏，在行进中同时还体现了音程关系和音色特征。

（三）形式美的法则

人们称音乐艺术为时间艺术。时间对于形式的存在来讲是一个关键，音乐形式的各个要素及组织手段都必须在时间的过程中才能逐渐体现出来，而当音乐形式的各种组织手段在一个固定的时间里按先后顺序展开的时候，人们并未感到音乐时间的运行，而只是感到音乐在延续。这一过程说明音乐时间与现实时间的不同，它是一个虚幻的时间序列，只是音乐的形式用它内部的状况和时值的变化创造了一种观念性的时间罢了。

音乐形式体现在空间中便是人们依靠听觉去判断的空间幻象，这种幻象通过声音的高低、音色的变化及不同的组合体现出来并存在于空间中，使人们感受到听觉空间中声音本身的丰富性。音乐形式存在于音响运动中，是一种物理发生体震动的运动，音乐形式的存在是