

音乐语言论

韩培山 著

中国文联出版社

J60-05
9

音乐语言论

——韩培山 著

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐语言论 / 韩培山 著 -北京:中国文联出版社,2006.11

ISBN 7-5059-4992-6

I.音… II.韩… III.音乐评论-作品集-中国-当代 IV.I217.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 04271 号

书 名	音乐语言论
作 者	韩培山
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	农展馆南里 10 号
经 销	全国新华书店
责任编辑	李 木
责任校对	王 琦
责任印制	文 斌
印 刷	北京智力达印刷有限公司
开 本	850×1168 1/32
字 数	326 千字
印 张	13.59 印张
印 数	0001-1000
版 次	2006 年 11 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-4992-6
定 价	35.00 元(全套定价:168.00 元)

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

序 言

在举国建设和谐社会的今天，作为精神文明建设的重要内容之一的美学科普工作无疑是应该提到日程上来了。

韩培山同志是我 70 年代的学生和朋友。他在进行美学科普工作方面走在了我的前面。他的意识和勇气值得我学习。读了他的文集《音乐语言论》，感到他很用功，读了不少书，思考比较宽泛，似乎“面面俱到”，也有意犹未尽之感。我的感觉是，他在应用美学理论来回答实际问题，而对语言和音乐语言自身，则有阐述不足之嫌。也许他是正确的，哪些要多说，哪些要少说，他可能是按照他所认为的科普要求来筛选的。我却缺乏科普经验。这里只是作些必要的补充，并尽力学着向科普方式靠拢。

音乐的各种局部的、各个方面的表现手段，如旋律、节奏、和声、节拍、速度、音色、音区、音量、音阶、调式、调性、演奏（演唱）法等被称为“音乐语言”，只是因为它与日常生活中的语言具有功能上的相似性。

语言是一种工具，人类要思维、要理解事物、要传达思想感情和信息，都要用它。它一定是交流双方都能懂得的东西，否则，它就不可能完成交流信息的任务。

作者说，音乐语言属于“感悟”的世界。不错，认识的入口就是感觉即感性经验。如果说，口头语言是通过声音之“感觉”而领悟“悟”语义，那么，对于音乐语言来说，那就是由“感受”、“感动”和

“感情体验”而领“悟”音乐的精神内涵。我要补充的是,如何感?如何悟?人类究竟能悟到什么程度?这里有一个思维过程,分析这一过程,可能有助于读者对音乐语言的理解。

人们创造语言文字,就好像是给世界万物万事分门别类地命名。世上的事物无限多,语言则是有限的,汉语的常用字不过三千多个。这是为什么呢?因为我们的知识有限,有些事物我们必须细加区别,因为它们与我们的生死和祸福有关。有些事物就没有细分的必要,例如,这颗砂粒与另一颗砂粒的差别就可以予以忽略,我们不妨一律称之为砂粒也就够了。如果一切个体的东西,都要有单一的语言文字与其对应,不但语言文字会过于庞杂,太难学,而且使用起来也不方便。人类的语言文字都不是单义的,以少总多,用起来反而方便。

书面文字是由字形、字声、字义三者组成的。它就用“形”与“声”来表达“义”。这个“义”就是该语言所代表的观念(它指向某一事物)。在口头语言中,“形”与“声”就合一了,它的“形”就是声音的造型(起伏、长短、轻重、清浊、单复等)。从这一点上来看,音乐语言更接近于口头语言。

有人说,语言的意义是人们随意定的,所以,各个国家和民族的语言都不相同。时间长了,就各自“约定俗成”了。说“约定俗成”是对的,不过,语义不可能是随意定的。随意的定义不可能被人们一致认同。语言学有一种看法,认为“个人语言”是无效的。这是有道理的。所谓“个人语言”指的就是只有自己懂得而别人听不懂的语言,因为别人听不懂,它在向别人传达语义时,也就无效。

人们在为语言设定意义时,是分门别类地进行的。先把事物区分为不同的类,在同一类中再区分出不同的种,在同一个种之中再区分出不同的个体。人们常说,任何现象都有其本质,所谓“本质属性”就是那不可代替的、此事物与其他事物的根本区别之所在。人们就是依靠这些区别来认识世界的。

类的区别、种的区别,再加上个体区别,这样,在事物之间,已经有了三种以上的区别,它们都属于本质区别。《列宁全集》第 55 卷曾论述到本质的多层次性:"人对事物、现象、过程等等的认识深化的无限过程,从现象到本质、从不甚深刻的本质到更深刻的本质。"(第 191 页);"人的思想由现象到本质,由所谓初级本质到二级本质,不断深化,以至无穷。"(第 213 页)。黑格尔在《逻辑学》中提出,任何概念都具有"普遍性"、"特殊性"、"个别性"(亦即单一性)三个环节的看法,意思也相近。它的普遍性就是指的它属于哪一类,即它与那个类的共性,而且是与别的类的区别所在。它的特殊性就是指的它属于哪一种,即它和那个种的共性,而且是与其他不同的种的区别所在。它的个别性或单一性就是它与任何其他个体都不相同的个性。我们可以分别将它们称为:类本质、种本质与个体本质。

很久以前,人类的祖先就按照人类的思维习惯,总结出—条制定“定义”的公式,一直延用至今。这个公式就是“类加种差”。例如,在“人是具有理性的动物”这句话中,“动物”说的是人属于哪一个“类”。“具有理性的”说是就是“种差”,“种差”就是“种与种之间的差别”,亦即唯独这个种才具有而其他的种则没有的本质属性。

对于一般人来说,人的认识能力基本上都能达到认识事物的类本质和种本质这个水平。在此水平上,已经足够唤起听者一方与说者一方的同样的观念,从而达到人际交流的目的。这也就是常人语言能力的自由范围。超过了人的能力,人也就没有自由可言了。至于对个体本质的言说,那就要依各人的智慧不同而不同了,有的语言大师可以把个别事物描写得活灵活现,但这是高度智慧的表现,不是每个普通人都能做得到的。

人们在为类本质和种本质制定“定义”时,都要经历一个“抽象”的思维过程。所谓“抽象”指的就是“抓住主要属性,抛弃次要属性”的思维过程。比如,动物与植物同属生物,动物的动是自动的,

植物的动是被动的,植物被种植在哪里,就生长在哪里。人们就把“自动的生物”一律称为“动物”,而对动物内部的各种具体差别当作次要属性予以抛弃,忽略不计。把“种在哪里便生长在哪里的生物”一律称为“植物”,而把植物内部的差别当作次要属性予以抛弃,忽略不计。这样抛弃了次要属性之后形成的概念就简明而易于记忆。

人们究竟是根据什么来确定语言的意义,竟能使这些语言在全民族中唤起基本一致的观念来呢?从“象形文字”在许多不同的民族中都出现过这一事实,可以做出一个合理的判断,事物的自然形态可以唤起人们基本一致的观念,因为这些自然形态是可辨别、可取得共识,也易于记忆的。从不同民族有不同的人文习俗的历史事实,可以做出一种合理的推测,许多语言文字与该民族的人文社会条件息息相关。何况,尽管是语言不同的民族,人们的喜怒哀乐的声音却是一致的。这也正是人们常说的“音乐是国际的语言,它能够在一定程度上超越民族界限”的原因之一。以上两条——事物的自然形态和社会人文习俗虽然也在发展变化,却也都是相对稳定的。

生活是一个整体,我们活在这个世界上,看到什么的同时也听到什么,这些印象都能够作为相互联系的信息储存在人们的大脑中。这就是音乐语言使人产生联想的现实生活基础。如果说,只有在语言能够唤起人们对生活经验的记忆时,它才能起到交流思想感情的作用,那么,音乐语言也只有在通过声音唤起人们对生活经验的记忆时,才可能传达信息。语言必须起到事物与人们对事物的观念之间的“纽带”的作用,否则,它就达不到交流信息的目的。

在洛克的《人类理解论》和海德格尔的《存在与时间》中都提到过,人们有一种不自觉的思维习惯,那就是在听到什么声音的时候,并不关心它的音高、时值,而是直接把声音还原到它的原因上去。“我们底判断……会借着日常的习惯,立刻把所见的现象变回

它们的原因。”(《人类理解论》关文运译本第216页);“我们从不也永不‘首先’听到响动与音团,我们首先听到磷磷行车,听到摩托车。我们听到行进的兵团、呼啸的北风、笃笃的啄木鸟、劈啪作响的火焰。(《存在与时间》超星电子版第199页)这里说的就是一种“声音唤起了人们对生活经验的记忆”的现象。

本文集中举到的许多例子都是能够唤醒人们对生活经验的记忆的触发剂,诸如:“有情感、语气等意味的音调如快乐的笑语、悲哀的哭诉、激愤的口号、委婉的劝喻,缠绵的情话,各种感叹词以及疑问、肯定等语气。……表示气愤的声音特征……表示爱慕的声音特征……悲惨的哭诉……号召性的音调……坚毅的刚强的语言……叙述旧社会苦难生活的诉说音调……悲伤哽咽的音调”等。这里要补充的是,大量的生活风俗性音乐,如婚曲、丧曲、舞曲、进行曲、军旅歌曲、颂歌、圣咏、劳动歌曲、摇篮曲、牧歌、山歌、船歌、儿歌、情歌等,它们本来就存在于现实生活之中,与现实生活有着不可分割的联系,即使它们没有歌词,只以旋律面貌出现,在唤起人们的记忆时,也能保持相当稳定的方向。这里就不多说。

美国作曲家科普兰·阿伦(1900-1990)曾经问道:“在旋律中,究竟是什么东西感动了听众?”他未回答这一问题,他在等待人们的回答。在我看来,很明显,是因为旋律像普通语言一样地唤醒了人们对生活经验的记忆,是人们自己的生活经验和感情体验感动了人们自己。

波兰现象学美学家茵加尔顿曾阐明,艺术作品总是留有許多“空白”和“不定点”,需要听众与读者予以“填充”,他就称这种填充为“具体化”。一般人们都赞同他这一看法,以德国的伊瑟尔和姚斯为代表的接受美学学派也继承了这一观点。可是,这个“空白”和“不定点”究竟是怎样产生出来的呢?他没有说。在我看来,原因在于语言本身的表现能力的局限性。《易经》上说,“书不尽言,言不尽意,立象以尽意”。说的就是,语言不能把人想说的意思表达穷

尽,这就需要直观形象的帮助。在语言中,即使人们希望不要留下“空白”和“不定点”,恐怕也未必做得到。对一般人的语言能力而言,它就只能明确地揭示出物类和种差,难于揭示个体的细节特征。不过这已经基本上能够满足人们传达信息之用了。语言定义经历了抽象过程,语言所表达的就是一种“扬弃了许多具体特征之后”的抽象概念,表现能力就受到限制,虽然它能够明确地指给人们“类和种差”,有许多信息它却是没有办法来传达的。谁能用语言告诉我们,他吃的梨子是什么滋味呢?再多的描述也说不清楚人的实际感觉,要想真正知道梨子的滋味,只有自己亲口尝一尝。语言只是一种符号,尽管它指向事物,但它和事物本身究竟还是两码事。

“抽象”与“具体”的关系,本来就不是截然对立而是相互依存、相互渗透的。人在观察和思考什么的时候,不可能也不必要掌握全部细节,总是会扬弃掉某些细节,专注于主要之点。这本身就是既抽象又具体,不管你观察得多么具体,你不可能不扬弃掉某些次要的细节(你既不可能具体地观察到你的朋友有多少根头发,也没有弄清楚他有多少根头发的必要),而扬弃次要细节本身就是某种程度上的抽象。只不过在每次观察和思维时,抽象与具体“双方”各自占有不同的比重而已。

在语言传播过程中,有一种必然的现象。语言的表达能力既然只在揭示类本质和种本质范围内明确有效,而在揭示个性方面有其困难和局限性。人们对语言涉及的对象的具体理解就与人们自己的生活经验相结合了。也就是说,当人们具体理解事物的个性特征时,人们是用自己的生活经验来“填充”即“具体化”的。对事物的类和种差,人们可能达到共识,而对事物的具体理解则人言人殊。语言就成了既有“确定性”又有“不确定性”的东西了。第一个在理论上提出函数和概念具有“不饱和性”的是德国的数理逻辑和分析哲学的奠基人弗雷格(1848-1925)。在语言学中提出“家族相似性”

的是奥地利的维特根斯坦(1889—1951)。维特根斯坦早期追求对唯一准确的语言的研究,所谓“准确”的标准就是“语言与实在世界的一一对应关系,以及名称与它所指对象的一一对应”(《中国大百科全书》“维特根斯坦”条目)后来,他终于发现,任何语言的语义都不是单义的,而是“家族相似”式的,从而由研究标准的语言转向了研究日常语言。“家族相似”指在一个家族中,总有一个成员与另一个成员相似,但其相似之处未必也是他与第三个成员的相似之处,并且没有一种相似之处是所有家族成员共有的。原来人们对同一概念的理解构成的就是一种“部分相似”、“交叉相似”式的网络状态。这就是说,语言的意义的确定性与不确定性同时存在。我们可以进一步予以说明,“确定性”是发生在对类本质和种本质的判别范围内,“不确定性”则是发生在个体本质范围内。在语言传播过程中,每个人都是根据自己的生活经验来判别个体事物的本质特征的,每个人都在进行各自的“具体化”,这些具体化尽管是不同的,但是,只要人们在类本质和种本质的认识上达到共识,就不妨碍人们进行思想感情的交流。只要人们在“家族相似”的范围内取得共识,作者与听众和读者的沟通就能得以实现。

音乐语言的交流,也与以上情况类似。那些各种各样的音调,可以清楚地揭示出该音调所指向的“类”和“种差”。人们在音乐中,一般不会把“喜”听成“怒”或“悲”,这就能对“类”和“种差”做出正确反应。至于进一步地具体化、个性化时所发生的差异,那是应该允许的。因为它们尽管不同,但是,在类本质和种本质的层次上看,具体化的差异属于“非本质差异”,这些差异并没有把对象误当作它所不是的另外一种东西。

茵加尔登只说到听众和读者在审美过程中有一个“具体化”的问题,没有说到,在艺术家的创作和表演中,在理论家分析作品过程中,同样也存在“具体化”的过程。实际上,真正存在的东西都是具体的,而不是抽象的。就像人只能吃桃子、梨子之类的“具体”的

水果,谁也没吃过“抽象”的水果一样。真正称得上是艺术的音乐作品都不是概念化、类型化的,而是既个性化而又具有普遍意义的,因而才能充满“从有限通往无限”的深远意味。这些都离不开具体化的艺术造型。艺术家所创造的作品,也同样具有“普遍性”、“特殊性”与“个别性”三个层次,亦即三重本质属性。

在人们对作品解读的时候,通常人们如果能够正确地解读到普遍性和特殊性的层次上,就可以说,基本上进入了对作品本质的理解范围。除了理解水平比较高的读者能达到对作品的个体本质的掌握而外,一般来说,我们应该承认,准确地掌握作品的类本质和种本质是对一般读者和听众的合理要求。

人们常说“有一千演员(或听众)就有一千个哈姆雷特”。这里说的就是一千个人都有各自不同的“具体化”。尽管允许对哈姆雷特作不同的演绎,但是,这绝不是说,一千个哈姆雷特都在正确的解读范围之内。只有那符合“家族相似”范围的演绎,亦即只有在类本质和种本质的范围内的正确演绎才是合理的。这也就是音乐作品可以被“无数次地”“重建”,而检查“重建”的“正误”也仍然有一定标准的根本原因所在。

音乐作品就是这样地在人们的不同的演绎中历史性地存在着。它通过每个听众的不同的“具体化”而在历史中传播着。

伽达默尔在《真理与方法》中写道:“艺术作品本身就是那种在不断变化的条件下不同地呈现出来的东西,现在的观赏者不仅仅是不同地去观赏着,而且也看到了不同的东西”(王才勇译本第141页)。伽达默尔是对的,但他没有说完全。应该补充一句:“在看到了不同的东西的同时也看到了共同的东西”。所谓“不同的东西”是在个别性层次上的不同的“具体化”,每个人的“具体化”即对个体本质的理解可能是不同的。但是在正确范围内的解读,应该是在普遍性(类本质)和特殊性(种本质)的层次上是共同的。否则我们就不能轻易地使用我们的同意权——不能轻易承认其属于正确的解

读。

人们说,音乐是不可重复的。许多美学家都提到过一个令人困惑的问题:“音乐作品在变化中历史地存在着,它还是它,又不再是它了,它还是那个作品吗?”这个问题也只有在弄清楚“普遍性、特殊性和个别性同时存在”时,才能得到回答。确实,它还是它,同时它又不是原来的它了。就像昨天的我与今天的我的关系一样。在普遍性(类本质)和特殊性(种本质)的层次上,它还是它。在个别性(个体本质)的层次上,又不再是它了。

仅供参考。

茅原 2006/10/28 南京艺术学院

(茅原,1928年生,山东济南人。南京艺术学院教授、东南大学艺术研究所及曲阜师范大学兼职教授、中国音乐家协会及音乐美学学会会员、《美学与艺术学研究》编委。享受政府特殊津贴。获美国传记学会 20 世纪文化成就奖,传记收入《有成就的五百名人》及英国剑桥国际名人传记中心编的《有成就的国际知名人士》。著有《未完成音乐美学》、《曲式与作品分析》等。)

目 录

序.....	1
第一章 导论	
语言:一个永恒的命题	3
第二章 音乐语言的特性和本质	
音乐语言的特性和本质	13
音乐语言的特点	14
音乐语言的本质	21
第三章 东西方音乐及音乐语言的比较	
东西方音乐及音乐语言的比较	27
东、西方音乐比较	29
东、西方音乐语言的比较	67
第四章 音乐语言的构成元素	
音乐语言的构成元素	79
旋律线条	83
和声色彩	87



和声风格	116
旋律的润腔与装饰	126
节奏	143
交响乐的创作	144
乐曲的处理	148
层次	150
联想	153
和声调式明暗的表现处理	157

第五章 音乐语言的生成与发展

音乐语言的生成与发展	165
音乐语言的精练与朴素描写	177
丰富与极致的刻画	184
象征与隐喻的表现	205
夸张的手法	213
变形与抽象的诠释	220

第六章 音乐语言的表达形式

音乐语言的表达形式	239
音乐语言创作构思的表现方式	242
音乐体裁的创作与表现	252
声乐曲的写作	252

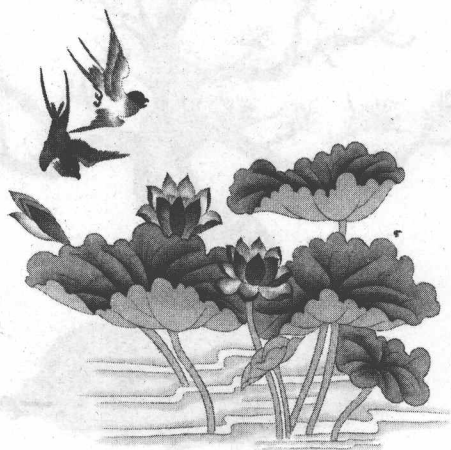
第七章 音乐语言的解读与应用

音乐语言的解读与应用	263
------------------	-----

音乐的时代、主题与形式	266
儿童音乐曲调的表现形式	295
舞曲音乐的表现形式	296
歌剧音乐的表现形式	299
舞剧音乐创作	302
中国民族音乐旋律发展中的诸多因素	305
中国民族音乐旋律发展中的表现特点	307
重复手法	308
中国音乐旋律的布局及表现方法	310
中国古代词曲的风格及表现特征	313
歌曲创作的情感表现	319
戏曲音乐的创作	337
艺术歌曲创作的主要特征	347
通俗歌曲的艺术品格与创新意识	354
论中国民间歌舞音乐艺术与社会文化特征	363
歌舞音乐的表述形式	366
标题音乐	372
音乐中表现主义的表现形式	380
第八章 音乐语言的风格	
音乐语言的风格	399
结束语	417
后 记	420

第一章

导论



故事

章一第

