

- 现代音乐社会学奠基之作
在出版近100年后
终于来到中国
- 附有英文版全文

Max weber

(德) 马克斯·韦伯 著

音乐社会学

音乐的理性基础与社会学基础

李彦频 译 刘经树 审校

(德) 马克斯·韦伯 著

李彦频 译 刘经树 审校

音乐社会学

音乐的理性基础与社会学基础



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

音乐社会学:音乐的理性基础与社会学基础 / (德) 马克斯·韦伯著;李彦频译. —重庆:西南师范大学出版社,2014.3

ISBN 978-7-5621-6272-8

I. ①音… II. ①马… ②李… III. ①音乐社会学
IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 123824 号

音乐社会学:音乐的理性基础与社会学基础

(德)马克斯·韦伯 著

李彦频 译

刘经树 审校

责任编辑:周 松 王英杰

书籍设计:  周 娟 钟 琛

排 版:重庆大雅数码印刷有限公司

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路2号

邮编:400715

网址:www.xscbs.com

经 销:全国新华书店

印 刷:重庆华林天美印务有限公司印刷

开 本:890 mm×1240 mm 1/32

印 张:8.5

字 数:213千字

版 次:2014年5月 第1版

印 次:2014年5月 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-6272-8

定 价:28.00元

作者简介

马克斯·韦伯(Max Weber, 1864—1920), 德国社会学家、政治经济学家, 是与卡尔·马克思、埃米尔·迪尔凯姆齐名的现代社会学三大奠基人之一。他涉猎广泛, 著述等身, 代表作有《经济与社会》《新教伦理与资本主义精神》《宗教社会学论文集》等。所著《音乐社会学——音乐的理性基础与社会学基础》是第一本真正社会学意义上的音乐论著, 影响了后继者如西奥多·阿多诺、阿方斯·西尔伯曼等的音乐社会学研究, 韦伯亦因此被公认为现代音乐社会学的学科奠基人。

译者简介

李彦频, 中央音乐学院音乐学博士, 现就职于中国国际广播电台, 2010—2011年在德国柏林洪堡大学音乐学系访学。

审校者简介

刘经树, 中央音乐学院西方音乐史教授、博士生导师, 1998年在德国科隆大学获哲学博士学位。参与德国音乐百科词典 MGG(新修订版)和《中国音乐大百科》音乐类词条的撰写; 承担多个国家社会科学基金艺术学项目; 译有《西方音乐》(2005)、《浪漫主义和声及其在瓦格纳〈特里斯坦〉音乐中的危机》(2006); 著有《简明西方音乐史》(1991)、《缪斯小史: 西方音乐纵横观》(2005)、《音乐术语学概要》(2011)等; 发表了《贝泽勒“交往音乐”“表演音乐”的音乐社会学概念》等多篇论文。

德文版序/Foreword

音乐家都知道,我们不能和声化乐音且理解其本性,而只能把乐音用作中间值、八度的十二“平均律”。可是,音乐家却忘记人的思维极力争取这些简单的公式,它们属于从各种音乐理论成果中研究所得的平均律产生后两百年间不再争论的领域。但并非所有结论所运用的智慧及其辅助手段都一直是问题或谜题。研究过程像乱麻一样,始终围绕着音乐本质这个最古老的问题。今天一些人也许不懂得,“平均律”的八度几乎决定了我们音乐发展的命运。像主要的半音主义者唐·文森蒂诺(Don Vicentino)的同时代人那样,我们今天是否也面临“十二音音乐或四分之一音音乐”的选择?我们是否也不再希望从最近的线性对位法中再生出独立音乐的历史进步?是否也不像文艺复兴时期的人们那样,甚至“极端左派”也梦想古代的音乐调性,以自然音和理性化音程来梦想未来主义复调的神奇?

音乐学分枝成民族志、心理学、音乐史,这个精神学科方向所依据的问题由此获得了意义。乐音测量的历史是只能由各门不同学科来完成的广阔领域,30年前,埃利斯(A. Ellis)发表了关于不同民族音阶的研究。近来,很多研究者如兰德(Land)、格法尔特(Gevaert)、维约托(Villoteau)、希普金斯(Hipkins)、赫尔姆霍尔茨(Helmholtz)、阿德勒(Adler)、

里曼(Riemann)、施通普夫(Stumpf)及其学派等都研究了这个问题,但我们还不清楚它们彼此间的关系。

这本马克斯·韦伯的书有很多兴趣关注点在社会学领域的关联域。作者在历史及当代事实中寻求音乐理性化的规律,采用民族志研究原始部落的方法,检验古代、希腊对此的结论,证实近来规多·阿德勒所阐释的“支声复调”(Heterophonie)概念富有成果:西方音乐历史记录中的某些多声部现象在其他地方也有,即便我们尚未普遍认识到,但它们在哪里停止,欧洲从何时开始影响世界呢?首先,我们应该区分两个无法调和的对立的音乐世界:音距原则与和弦理解力,其间也有被西方复调资料所忽略的结论。我们应如此认识这种对立:所有原始音乐都有文化、医疗的目的,它们以强调美学需求开始理性化,把八度分为非理性的乐音距离,并重新在乐器上加以测量、阐释。器乐曲进一步发展了真正的理性化艺术,在弦、管上再次调谐、听、即兴演奏这些乐音;或者尝试从传统上学会音的距离。此外,东方装饰音、音程的划分、八度序列、四音列、六音列也可以清楚表达对称感在此所起的重要作用。也就是说,通过古阿拉伯风笛从整个中东地区传播过来的阿拉伯乐音系统里获得的非理性三度,决定了东方音乐中基本没有和声的音距原则的胜利,这是东方“旋律”音乐发展的原因。于是,这样的问题不由得产生了:西方也知道风笛,但为什么正是西方达到和弦、自然音、和声的理性化?这里,各个民族最早尝试的变调最终必须导向调律,因为,“调律是唯一手段,在无变调乐器上重复旋律的每一个音高。”律制是五度和三度(中世纪的“相似特征”)的前提条件,“统一的自然音关系建构

在和弦理性化的乐音材料上。”这里，揭示出现代和声的秘密。东方和西方理解乐音的对立也证实古代经典无伴奏合唱的使命。还有一个未解决的问题：为什么古英格兰报导传下的挪威三度歌咏如此独特？民族学还不知道这种离我们越来越远的世界奇迹配对物由多声部（而非和声）决定。马克斯·韦伯与阿德勒·里曼一起，在迪斯康特里推测“支声复调”。这里，没有其他力量共同起作用，也不会从奥尔加农即和音陪衬中出现支声。那么，究竟是什么让我们未猜到这种调律呢？韦伯很细致地说，现代乐谱基本上是复调发展的特殊条件之一，就像文学使用的语言文字一样。

我们惊奇地听到各种想法：乐器是一种商品，工商业对乐器的影响，气候、家庭、街道文化对乐器的作用。这些想法从社会学的角度巡视了乐器学，但它反对未来主义非谐和音挥霍者们的挑战。当然，喜欢非理性的音乐可能基于培养耳朵听音的习惯，但调律八度肯定有听觉的自然界限。和弦一直致力于三度谐调。在乐音测量的历史上，非理性和非调性(Distonalität)大都是学者艺术、廷臣艺术、唯智主义巴洛克艺术风格、炫技放纵的结果。这种现象总是伴随着乐音的衰落，我们要加以注意！

这本书满足了所有愿望，因为表达了经常彼此对立的观点。其他人可以另类阐释复调的起源，也可以对本书关于对位法和卡农、模仿、利底亚调式、三全音、平行的禁止、四度的地位等论述进行争议。本书还不时提到音乐心理学，它包含在音乐本质中。我的意见虽不正确但却极少改变：我们必须感激地接受这整本书。像马克斯·韦伯那样经验丰富、目光锐利的人也思考音乐，这应该是音乐学研究

的幸运,他提高了姊妹学科的学术水准。

韦伯的手稿有上千处扩展、修改、删除、粘贴的插入部分,而且不乏潦草写就,由旧式打字机打上的看不清的细小附加,编者只能由费力的字体比较中做出解读,还经常难以猜出句子的意义。玛丽安娜·韦伯夫人首先致力于解码这种象形文字,然后,我们进一步挑选,消除所有文字上的不通顺,为后世拯救这部倔强的跨学科名作。

特奥多尔·克罗耶尔

(*Theodor Kroyer*)

1921年7月于海德堡

刘经树 译

目 录/Contents

德文版序	1
第一章 音乐理性化中的和声与旋律因素	1
1.和弦体系的基本事实	1
2.属七和弦的非理性属性	4
3.和弦进行的旋律确定性	6
第二章 音乐理性化的基础:前自然音阶和西方音阶体系	9
1.C大调音阶	9
2.整数7或较大质数的理性化	10
3.数字2、3的理性化	12
4.五声性	13
5.五声音阶和半音问题	14
6.三度音程在原始音乐中的使用情况	17
7.五声音阶的基础:四度	18
8.旋律音程基础上的音阶形式	22
9.音乐改革和乐器对音阶形式的影响	26
第三章 调性及其在古代旋律中的对应物	31
1.旋律移调而产生的音阶与音程的均等化	31
2.赫尔姆霍尔茨的调性理论	32
3.调性的原始对应物	33

4.语言对古代旋律的影响	34
5.原始旋律范围内的魔法因素和宗教因素	35
6.扩大的世俗民乐音域	37
7.与原始魔法形式不同的乐音序列	39
8.音乐的理性化、表现化和专业化	40
9.现代调性的古代对应物	43

第四章 以五度和四度为基础的音阶理性化:近代调性的基础 ... 49

1.旋律移调过程中四度和五度的作用	49
2.旋律形式理性化的调式起源	51
3.其他音乐系统的平行发展	53
4.西方音乐发展中唱名法的作用	55
5.C大调音阶的主音、属音和下属音	57

第五章 西方音乐的多声性演化 62

1.多声性的意义与形式	62
2.多音性	62
3.对位复调	64
4.和声—单旋律音乐	71
5.记谱法和声—单旋律音乐发展的前提条件	76

第六章 乐音系统与律制的理性化 82

1.西方音乐向严格的自然音体系发展	82
2.对纯自然音体系的态度	83
3.任意等音手段所实现的理性化	86
4.乐音体系中的理性化:乐律	89

5.西方乐律的特性	92
-----------------	----

第七章 近代音乐与乐器之间的技术、经济、社会关系 95

1.弦乐器的起源	95
2.游吟诗人影响下的弦乐器改革	97
3.伟大的乐器制作者和近代管弦乐	98
4.乐器的社会地位	100
5.键盘乐器:管风琴	101
6.宗教的变化与管风琴功能的转变	104
7.钢琴	106
8.钢琴的解放及其作为中产阶级乐器的兴起	108

附 英文版原文 113

附录一 人名索引 245

附录二 专业术语及其他用语索引 248

中译本后记 256

第一章

音乐理性化中的和声与旋律因素

1. 和弦体系的基本事实

所有理性化的和声音乐都基于八度音程(振动比例为 $1:2$)、五度音程(它由八度划分出来,振动比例为 $2:3$)、四度音程($3:4$)以及根据公式 $n/(n+1)$ 再细分出来的所有小于五度的音程。在八度中,如果首先从起始音(Anfangston)^[1]开始,连续上行或下行五度、四度或其他固定音程,那么无论这个过程持续多久,它都永远不会碰上同一音高上的音。例如,第12个纯五度($2/3$)¹²比第7个等值的八度($1/2$)⁷大一个双全音音差。^[2]这种不可改变的状况与八度只能分为两个连续却不相等的音程的进一步事实,都是所有音乐理性化的基本事实。我们首先在此基础上研究近代音乐。

具有和弦的和声音乐通过数学或和声的方法将八度分为五度和四度,从而实现乐音材料的理性化。然后撇开四度,将五度分为大三度和小三度($4/5 \times 5/6 = 2/3$)。其中,大三度包含了大全音和小全音

[1] 德文原著作用 Anfangston,意为“起始音”;英译本改为“主音”(tonic),指西方大小调功能和声体系的“主音”或“主和弦”。

[2] 双全音音差(又名毕达哥拉斯音差)就是数学上完美的音阶中既定乐音上方十二度、五度和七度之间的差异。它与辛托尼音差(Syntonium comma)或狄狄摩斯音差(Didymos comma)不同。当音阶在数学上完美时,一级音和二级音之间的音程是大全音,二级音和三级音之间的音程是小全音。大全音包含9个音差,而小全音则包含8个。狄狄摩斯音差是大全音和小全音的差异。——英译本

($8/9 \times 9/10 = 4/5$), 小三度包含了大全音和大半音($8/9 \times 15/16 = 5/6$), 小全音包含了大半音和小半音($15/16 \times 24/25 = 9/10$)。所有这些音程都由整数 2、3、5 的分数构成。^[1]

把某个音视为“基本音”(Grundton)^[2], 以和弦构成的和声就建立在该音^[3]及其上、下五度之上。每个五度从数学上分为两个三度, 构成普通的“三和弦”。这些构成三和弦的乐音(及其八度音)^[4]按照八度关系进行排列, 从相应基本音开始的整个八度就会形成“大调”或“小调”的音列, 并由基本音的大三度方向是上行还是下行所决定。

在八度以内的两种自然半音程之间, 全音音程要么是两个, 要么是三个。在这两种情况下, 第二个全音是小全音, 其余均为大全音。如果从音阶的任一乐音继续^[5]向上、下方做三、五度进行, 则在八度内会获得新乐音, 从而使自然音程之间出现两种“半音”音程。它们都与其上、下方的自然音保持小半音关系, 并借由四分之一音程(Di-esis)^[6]彼此区别。

在这两种半音之间, 全音的两种方式两次^[7]产生不同大小的四分之一音程, 而自然半音又因另一不同的音程区别于小半音。因此, 这些四分之一音程虽由整数 2、3、5 构成, 但却有三种不同、很复杂的大小。由整数 2、3、5 细分和声的一种极限, 可能出现在四度处, 因为

[1] 英译本删去了这句话。

[2] 德文原著用 Grundton(基本音); 英译本用 tonic(主音)。下文出现的术语“基本音”均为此种情况, 不再一一加注。

[3] 德文原著用“该音本身”(ihm selbst); 英译本用“该音”。

[4] 英译本删去“构成……乐音(及其八度音)”。

[5] 英译本删去“继续”(Fahrt……fort)。

[6] 四分之一音程(Diesis), 指八度(1:2)与3个大三度(4:5)之间的音差, 比值为 125:128。

[7] 英译本删去“两次”(zweierlei)。

四度只能被整数 7 所细分,而另一种则可能在大全音和两个半音处。

建立在这种乐音材料上的和弦音乐以其完全理性化的形态^[1],在原则上坚持了音乐构成的统一性,其产生的带音阶功能的乐音建立在“基本音”和三个主要三和音的关系之上,这就是“调性”原则。其中,任一大调音阶都同时携有平行小调音阶,后者的基本音比同一音阶(的乐音材料)低小三度。而且,任何建立在基本音上五度(属音)或下五度(下属音、四度的八度音)之上的三和音都是调性音,这就意味着建立在近关系调(大调或小调)的主音之上的三和弦,与原始调性只有一个音不同,其余的乐音材料完全一致。与此相应,这些“相似性”^[2]调性以五度循环的方式进一步发展。

在三和弦上增加一个三度,就形成非谐和的七和弦。其中,最重要的就是建立在调式属音上的属七和弦,它以大七度作为三音,明确性了这个调的特征。因为,它作为用音阶的乐音材料所组成的一系列三度音,会且仅会出现在这个调式、这种组合上。任何三度叠加的和弦都能转位(将一个或更多的乐音移到另一个八度),这就产生了相同乐音数目的新和弦,而本身的和声意义不变。

到其他调的转调一般从属和弦开始,且明显是由属七和弦或其特有的片段导入新的调式。通过调式特征鲜明的和弦进行(终止式)——一般是属和弦和主和弦或其转位,或者至少是这两种可辨别的片段,人们可以借由严格的和弦和声辨别出^[3]乐音构成或其片段的固定结尾。

和声的三和弦或其转位音程都是和谐的(完满或不圆满),而其

[1] 德文原著用“以其完全理性化的形态”(in ihrer voll rationalisierten Gestalt);英译本为“根据调性原则”(in terms of principle of tonality)。

[2] 德文原著用“相似性”(Verwandtschaften);英译本用“关系”(relationships)。

[3] 德文原著用“辨别”(kennt);英译本为“包括”(conclusion)。

他所有音程则都是“非和谐”的。但是,非和谐音程却是和弦进行的基本动力因素,是它推动和弦向另一个和弦前进。七和弦是纯和弦音乐中最典型、最简单的非和谐音,它要解决到三和弦。为了释放其内在张力,非谐和和弦要求“解决”到新的和弦,它代表了谐和形式的和声基础。

2. 属七和弦的非理性属性

至此,一切都显得井然有序。具有和弦的和声系统在这些(人为简化的)基本元素里,至少从第一眼^{〔1〕}就显为理性上封闭的整体。但众所周知,事实并非仅仅如此。^{〔2〕}属七和弦若想更清楚地代表其所在调式,则它的三度音或调式的七度音必须是大七度。在小调式里,小七度必须升高半音,与三和弦所要求的形成对比(否则,a小调的属七和弦就同时会是e小调的七和弦)。正如赫尔姆霍尔茨(Hermann Helmholtz)^{〔3〕}所说,^{〔4〕}这种对比并非简单地取决于旋律,因为只有基本音下方八度的半音才有那种依附性,它作为导音迫切要向八度音进行。这种对比已包含在属七和弦自身的和声功能里,同

〔1〕 英译本删去“从第一眼”(auf den ersten Blick)。

〔2〕 德文原著为“众所周知,并非仅仅如此”(Allein dem ist bekanntlich nicht so);英译本改为“然而,这只是表面上正确”(However, this is only apparently true)。

〔3〕 赫尔姆霍尔茨(Hermann Helmholtz, 1821—1894),德国物理学家、生物学家,在音乐声学等领域有重要贡献。他开创了听力生理学、音乐声学研究,发明了共鸣器,发现了合音,提出了合成音的特性及听觉非线性理论。其关于和谐音和非和谐音感觉的论文有广泛影响。代表作为《作为音乐理论的生理基础的音感觉论》。——译者注

〔4〕 赫尔姆霍尔茨对属七和弦的讨论可见 Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, 2nd rev. (Dover Publications, 1954), p. 341, 该书由 Henry Margenau 写了新序。

时也适用于小调。^{〔1〕} 借由小七度变为大七度,非谐和的增三和弦从五度中产生了小三度、小调的大七度,它由两个大三度组成,与三度的和声结合相反。

任何属七和弦都包含非谐和的减三和弦,它由属七和弦的三音从下向上构成^{〔2〕}。与和声划分的五度相比,三和弦的这两种构成方式都是真正的革新。可是,自 J.S.巴赫以来,以和弦构成的和声在音乐的事实方面绝对^{〔3〕}未能合法化。如果在包含小七度的七和弦中加入两个大三度,那么,非谐和的“减三和弦”就会留下作为剩余物。如果一个七度可以从自身形成小三度和大三度,那它就是减七度,变化七和弦及其转位就产生于这种方式。此外,结合(自然)音阶的三度和减三度也会产生变化三和弦及其转位。

这类和弦构成的乐音材料可以组成很有争议的“变化”三和音^{〔4〕}。它们是音阶音,从其范畴上看是“和声的”非谐和音,其解决可以根据(相应扩展的)和弦原则进行建构,并可用于终止式的构成。它们在历史上的经典样式首先出现在小调中,只由音乐理论逐步理性化。

所有这些变和弦都能追溯到调式七音的作用。在简单的大调音阶被一系列普通三和弦和声化的努力中,七音也会惹麻烦,因为它缺乏从六音级进到七音的连接音。更确切地说,只有在此处,这些级进

〔1〕 Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, 2nd rev. (Dover Publications, 1954), p.355

〔2〕 德文原著为“从构成调式三度音的大七度向上开始”(von der seine Terz bildenden großen Septime der Tonart aus nach oben); 英译本为“从三音开始并构成大七度”(starting from the third and forming the major seventh), 考虑到内容的合理性, 此处取英译本内容。

〔3〕 英译本删去“绝对”(bei weitem nicht)。

〔4〕 德文原著为“三和音”(Dreiklänge); 英译本为“音阶”(scale)。

彼此之间才没有属关系：属音调解的下一个近关系等级，以及三和弦和声化的应用。

3.和弦进行的旋律确定性

任何和弦之间的连续进行，其本质都不再^{〔1〕}建立于纯和声基础之上，而在于旋律的特性。可是，旋律虽受和声的制约和约束，尤其在和弦音乐里，但它仍不能从和声上加以推论。拉莫(Jean Rameau)的理论^{〔2〕}虽认为，“虚拟低音”^{〔3〕}即和弦的和声根音只能以三和弦音程、纯五度和三度进行，但旋律还是要服从于理性的以和弦构成的和声。

众所周知，赫尔姆霍尔茨出色地从理论上(根据合成音中的泛音情况)将级进原则贯彻到后几个“相似”音上，即纯单旋律原则。^{〔4〕}但是，他必须^{〔5〕}提出另一条“音高相邻”原则。于是，他试图使它们符合严格的和声系统，部分地根据巴塞维斯(Abramo Basevis)的研究^{〔6〕}，部分地将这些从旋律上解释的音仅限于纯“连接”功能。

然而，乐音相似与乐音相邻是不可调和的对立面，因为，二度进

〔1〕 德文原著用“不再是”(nicht.....mehrsein)；英译本用“不能是”(cannot be)。

〔2〕 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels* (Ballard, 1722)

〔3〕 虚拟低音(fundamental bass)，指与实际的低音不一致的假设低音曲调线。由和声进行中每个和弦的根音(不是实际的最低音)构成。拉莫在提出和弦转位理论之后，为说明转位后的和弦在和声性质和功能方面都没有改变而创用这一概念。——译者注

〔4〕 Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, 2nd rev. (Dover Publications, 1954), p.356

〔5〕 德文原著用“必须”(musste)；英译本用“被迫”(was forced to)。

〔6〕 Abramo Basevis, *Introduction à un nouveau système l'Harmonie* (Florence, 1865)