



学校代码: 10278
学 号: D05-03

上海音乐学院

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

博士学位论文 DOCTORAL DISSERTATION

论文题目 感性声音结构并审美判断形成的
感性契机研究

Title Research on Sound structure of
sensibility and Movement of sensibility
formed by Aesthetic Judgement

作者姓名 吴 佳

学科专业 系统音乐学理论

研究方向 音乐美学


指导教师 韩锺恩 教授

提交答辩时间 2008年5月10日



上海音乐学院 学位论文原创性声明


本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 
签字日期： 2008 年 4 月 15 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解上海音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即上海音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权上海音乐学院可以将学位论文的全部或部分内 容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后使用本授权书)

学位论文作者签名： 
签字日期： 2008 年 4 月 15 日

导师签名：
签字日期： 年 月 日

博士学位论文提要

感性声音结构 并审美判断形成的感性契机研究

学位申请人姓名：吴佳

导师姓名：韩锺恩 教授

本文主要针对音乐审美中的感性聆听方式、感性能力以及有效的审美判断所需具备的感性要素展开研究。其中主要涉及到以下几个问题：音乐体验作为一项纯感性活动，感性在其中是否有能力完整而有序地把握声音的进展？如果感性有这样的能力，那么它是先验的还是经验的？感性先验能力与感性经验之间又有怎样的关系？进而，对于有效的审美判断而言，主体需要具备怎样的感性能力，或者说，感性需要具备怎样的关键要素才能准确地切入音乐作品并合理地统摄声音的进展？

因此，本文从具体音乐作品的感性过程的描述和反思入手，探讨感性是否有能力有序地把握声音的过程，并分析感性统摄声音的方式在经验中具体表现为几种类型。在此基础上，论文针对感性组织和结构声音的能力展开研究，在合理汲取康德先验感性的相关理论成果之后，相继研究听觉感性的先验能力及表现方式、听觉感性的经验要素和作用方式，并探讨了感性先验与感性经验的关系以及通过具体音乐作品研究二者共同作用下所导致的感性结构化体验过程。最终，在感性能力的研究基础上，本文归纳总结出音乐审美判断形成所需要具备的感性要素和条件。

与此相应，本文在确定主体感性方式和感性能力为研究重点的前提下，进一步确定与感性问题相关的事项和理论，并充分汲取和利用康德哲学中相应的理论资源，架构合理的理论台阶：在吸收康德先验感性论的成果基础上，本文研究了听觉感性中的先验能力及表现方式；在借鉴康德对想像力和统觉等知性能力的研究上，本文分析了结构化感性体验过程之后，音乐意义是如何获得的；在参照康德对判断形成的逻辑机能的归纳以及“审美四契机”的基础上，本文在音乐审美的范畴中提出了感性契机的假说。除了以相应的哲学理论推动问题之外，

本文还通过对多部音乐作品具体而深入的感性分析，来驱动本文研究的进展，并以此来证实本文观点上的合理性。

此外，本文还提出了“感性声音结构”这一具有原创性的术语，它对于本文的研究起到了关键意义。感性声音结构在本文的论域中是指：在感性自身的秩序感和结构能力的作用下，感性对聆听过程中接受到的音响进行整理和组织之后显现的声音表象结果。也就是说，在具体的音乐审美过程中，感性表现出对零散的音响材料进行选择的能力，并且按照感性中固有的时空形式重新对材料进行结构和组织，最终在感性中形成具有意义的声音系统。

通过上述各项，本文将回答：感性有能力在聆听过程中整理和组织声音材料，并形成有序的感性声音结构。感性的结构能力来自于先验结构潜能，但这种先验能力只有在经验的作用下才能成为感性的现实能力，并在经验性感知中表现出感性的结构性，音乐作品的感性聆听过程实际上就是基于感性能力基础上的结构化体验过程。而获得有效的音乐审美判断需要主体具备相应的感性能力和知性能力，这种能力是在感性经验中发展的。

本文在针对感性声音结构和音乐审美判断形成的感性契机研究之后，得出的结论为：音乐审美是建筑在感性声音结构基础上的结构化审美体验过程，同时在想像力和统觉的综合作用下，最终获得有效的音乐审美判断。

本文关键术语：感性声音结构，感性契机，先验与经验

Abstract

Research on Sound structure of sensibility and Movement of sensibility formed by Aesthetic Judgement

This paper mainly dedicates to research on sensible listening ways, sensible ability and those factors contained in the effective aesthetic judgement. Which relate to the following question: If the sensitivity has the ability to control the process of sound completely and orderly, when the enjoyment of music as pure sensible process? Provide it has the ability, is it transcendental or experience? How about the relations between the ability of the transcendental sensitivity and the experience of sensibility? Then, as for as the effective aesthetic judgement, what sensible ability that subject should have, which means that what key factors sensibility need to have when sensibility transfer to the music works correctly and control the progress process of sound reasonable?

The paper is to discuss whether the sensibility has the ability to control the process of sound orderly, which is based on the description and thoughts of the specific music work's sensible process; analyze what types that sensitivity controlling sound in practice. Then, this paper mainly research on the abilities of the sensitivity in organizing sound. After assimilating Kant's correlative academic production in transcendental sensibility, and studies one after another on hearing sensitivity's transcendental ability and its' performance mode, hearing sensitivity's experience factors and the operative ways. The paper is also discuss the relations between transcendental sensibility and experience of sensibility, analyze the sensible structural experience process brought on by transcendental sensibility through the idiographic example. In the end, the paper summarize the sensible factors and requests demanded in aesthetic judgement of music.

Accordingly, the paper make certain the relative question and the theories in advance, which based on fixing on the paper's theme is on subject's sensitive ways and sensitive ability, organize the reasonable theory structure through absorbing the relative theory resources in Kant's philosophy: the paper studied the transcendental ability and performance ways in hearing sensibility based on Kant's transcendental sensibility, analyze how music meaning acquired after structural sensible experience process based on Kant's research on imagination and apperception; put forward the hypothesis of movement of sensibility in category of music aesthetic, which consulted

on Kant's conclusion in logic function and four movements of aesthetic, Besides the theories support, music works are given in the paper to drive the research and to prove the standpoint's rationality.

Furthermore, the paper bring forward the term, "Sound Structure Of Sensibility", which is said by the first time, and is important to the paper "Sound Structure Of Sensibility" means that: under the infection of the sensibility itself's system and structural ability, the sensibility's presentational results after sensibility's organizing to sound in the listening process. That is to say, in the detail process of music aesthetic, sensibility's optional ability to the scattered sound material, and organize to the material again according to the intrinsic form of space time, form the significative "sound system in sensibility ultimately.

According to the above, the paper will reply to: sensibility has the ability to coordinate and organize sound materials in listening process, and form the orderly sound structure of sensibility, structural ability of sensibility is from structural potential of transcendental sensibility but is will not change to the realistic ability unless when it is in experience and the sensibility structure can be showed in apperceive of experience. In fact, the sensible listening process of the music works is just the structural experience process based on sensibility. While effective music aesthetic judgement ask the subject to possess of sensibility and intellectuality, which developed in experiment of sensibility.

After studying on movement of sensibility in sound structure of sound and music aesthetic judgment, the paper works a conclusion: music aesthetic is the process of structural aesthetic experience based on sound structure of sensibility, and it acquires the effective music aesthetic judgement ultimately, which is integrally influenced in imaging and apperception.

Keywords: Sound Structure of Sensibility Movement of Sensibility
Transcendent and Experience

目 录

绪论 感性声音结构问题的提出和它所讨论的范围	1
一、感性声音结构问题的有关背景及其学科范畴和研究程序	2
二、感性声音结构及其相关问题的研究现状	4
三、本论文中涉及的几个相关问题	9
第一章 感性声音结构的建构方式	14
第一节 音乐审美中的感性及相关问题	14
一、音乐是以纯感性方式进行审美的艺术	14
二、音乐审美中的感性的基本属性分析	17
三、本论文研究感性的方式及程序	21
第二节 以调性为主导的感性方式	22
一、调及调性功能的感知特征	23
二、调性音乐作品的感性描述和分析	26
三、以调性为依托的感性声音结构	31
第三节 以音调为主导的感性声音结构方式	34
一、音调的感性表现方式及内涵	34
二、以音调为主导的音乐作品感性描述和分析	36
三、以音调为主导的感性声音结构	42
第四节 以其他方式为主导的感性声音结构方式	43
一、音色的感知特征和感性分析	44
二、节奏的感知特征和感性分析	47
三、力度的感知特征和感性分析	52
四、以节奏、音色、力度等要素为依托的感性声音结构	55
第五节 本章小结	56
第二章 感性声音结构的先验潜能及经验显能	60
第一节 康德的先验感性形式	60
一、康德《先验感性论》中的时空观	62
二、康德《先验感性论》的哲学批判及其价值	65
第二节 听觉感性中先验潜能的表现	68
一、听觉感性中空间先验形式的表现	69
二、听觉感性中时间先验形式的表现	70
三、先验感性形式中的时间和空间关系及意义	74
第三节 听觉感性中经验能力的显现	75
一、空间先验感性形式在经验中的显现	75
二、时间先验感性形式在经验中的显现	79
三、感性声音结构在经验中的显现	82
第四节 感性声音结构的内涵及音乐美学意义	84
一、音乐美学中相关概念的界定	84
二、感性声音结构的内涵	88
三、感性声音结构的音乐美学意义	90
第五节 本章小结	92

第三章 感性声音结构之上的意义彰显	95
第一节 音乐审美经验的构成要素	95
一、音乐形式规范及历史风格的认知	95
二、主体听觉经验	100
三、个体审美情感经验	103
第二节 审美经验在审美体验中的作用方式	106
一、认知经验在感觉中的消融	107
二、声音感知及理解能力在感知、情感经验中的提升	110
三、音乐审美作为纯感性的体验过程	112
第三节 音乐作品的结构化体验	116
一、音乐审美的结构化体验	116
二、理查·斯特劳斯《死与净化》(Op.24)的结构化体验过程分析	119
三、由此得到的结论	128
第四节 音乐意义在结构化审美体验中的显现	128
一、音乐意义的内涵及其显现方式的相关论述	129
二、想像力对感性的规定性和感性内容的综合	133
三、音乐意义在先验统觉上的显现	134
第五节 本章小结	139
第四章 音乐审美判断的感性四契机	142
第一节 感性质的契机	142
一、质的原理——作为知觉的预测	143
二、感性质的契机——感性声音结构建立的本质规定	144
第二节 感性量的契机	146
一、量的原理——关于直观的公理	146
二、感性量的契机——感性状态的程度限定	147
第三节 感性关系的契机	149
一、关系的原理——经验的类比	149
二、感性关系契机——多层次声音对比在感性状态中的展现	151
第四节 感性模态契机	153
一、模态的原理——一般经验思维的公设	153
二、感性模态契机——感性声音结构自身的模态认同	154
第五节 本章小结	156
结论	158
一、感性声音结构	158
二、音乐审美判断及感性契机	160
三、结语	161
附录一: 吴佳/音乐美学博士学位论文引用参考文本	162
附录二: 吴佳/音乐美学博士学位论文音乐作品个例	172
附录三: 吴佳/音乐美学博士学位论文人名索引	174
后记	187

绪论

感性声音结构问题的提出和它所讨论的范围

我的博士学位论文题目为《感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究》。本文的研究重点为感性声音结构问题，并在该问题的研究基础上，进一步推论：感性声音结构的建立以及审美判断形成的感性契机。

之所以会提出感性声音结构这一问题，是因为：通过对音乐审美过程中感性状态的描述和反思，发现在聆听及理解音乐的过程中，主体感性不仅有识别和接受音响材料的能力，更存在结构的内驱力，即将感性接受的零散的音响^①材料按照感性自身的结构方式，有选择、有层次地组织成有序的、可供进一步理解的声音系统。这也就是说，主体在面对音乐作品时，存在着一种普遍的感性结构方式，这种方式作为主体先前存有的内部结构对审美过程进行制约和控制，并直接确定并引导人的聆听模式及其过程，这种感性结构方式作用下的表象结果在本文中被称为“感性声音结构”。因此，“感性声音结构”作为本文最重要的原创性概念，在其论域中主要指，在感性自身的秩序感和结构能力的作用下，感性对聆听过程中接受到的音响进行整理和组织之后显现的声音表象结果。也就是说，在具体的音乐审美过程中，感性表现出对零散的音响材料进行选择的能力，并且按照感性中固有的时空形式重新对材料进行结构和组织，最终在感性中形成具有审美意义的声音系统。本文的研究目标就是探寻音乐审美过程中，将零乱的感觉材料转换成结构化体验过程的感性机制。因此，本文以感性声音结构为核心命题展开研究：通过对具体作品审美过程的描述和剖析，寻找感性是通过何种途径来组织音响材料的；并从组织音响材料的方式中寻求感性自身的结构形态；同时，探讨这种感性结构是先验的还是经验的；如果是先验的，它与情感、历史、风格等审美经验之间存在着怎样的关系，如果是经验的，它又是在怎样的经验条件中形成？

感性契机，实际上指的就是感性声音结构的建立和审美判断的形成所需的具有关键性意义的感性条件。契机指的是对事物转折起到关键性作用的要素，在康德（Immanuel Kant，1724-1804）的哲学中它具体归纳为质、量、关系、模态四个方面的内容^②，其在研究事物的

^① 在本论文中，“音响”和“声音”两个看似意义相同的词具有完全不同的概念。“声音”在本文中指的是：乐音在主体听觉所产生的印象。“音响”指的则是作为客体的声响效果。

^② “契机（Momente）”既可以翻译成“要素”，也可以翻译成“因素”，也可翻译成“动机”。把它翻译成“契机”是一种比较通常的译法[邓晓芒/2006/p. 107]。康德对于任何一个对象的考察都是从质、量、关系和模态这四个方面进行的，这四个方面是对他提出的“十二范畴”的分类概括。康德将知性的纯粹概念称之为“范畴”，范畴是最具有普遍性的概念，普遍到无所不包。康德按照形式逻辑的结构引出各种范畴，列成范畴表。范畴表：量、质、关系和模态（四大类，每一类有三个），分别为：量：单一性、多数性、总体性。质：实在性、否定性和限制性。关系：实体与偶然、原因性与依存性（原因和结果）、协同性或交互性。模态：可能性与不可能性、现实性与非现实性、必然性与偶然性[康德/2004/p. 71-72]。

功能和方式上类似于亚里士多德 (Aristoteles, 前 384-前 322) 的“十范畴”说^①。也就是说,这是康德总结出来的研究万事万物不变的法则,他认为只要从这四个方面对事物进行研究,事物的本质和规律就可以全部被揭示出来。可以说,康德的所有研究都是按照这四个方面内容进行的,在《判断力批判》中,康德就曾提出关于“审美判断四契机”^②的著名论断。本文试图在感性声音结构的研究基础上,运用康德研究事物的契机法则,尝试性地提出音乐审美判断中的感性契机假说,以总结并探究感性在音乐审美过程中的一些基本规律。

为此,本文的研究就是通过对音乐审美过程中感性状态变化的追踪描述,寻求可对音响进行感性识别、选择、组织的感性声音结构。在此基础上,从历史性、风格性、情感性等方面,探讨感性声音结构的建立与审美经验之间的关系及二者在音乐意义建构过程中的功能和价值,最终,提出感性契机的理论假说。

一、感性声音结构问题的有关背景及其学科范畴和研究程序

本文之所以选择感性声音结构问题展开研究,主要基于以下几方面的考虑:其一,近年来,国内音乐美学学者开始注重对音乐美学学科性质的考察与反思,通过对“Aesthetics”的释义学考察提出,美学是以研究感性认识和感性经验为目的的学科^③,并逐渐意识到以往西方传统音乐哲学美学研究中对感性问题的忽视^④,开始强调对审美过程中感性活动和感性

^① 最早提出“范畴 (Kategoria)”这个词的是古希腊的亚里士多德。在其《范畴篇》中,亚里士多德将时间、空间、实体、偶然、状态、能动和受动等称为范畴,提出“十范畴”说。康德肯定了亚里士多德提出的“范畴”寻找了一些最具有普遍性的概念,是哲学上的一大贡献。但康德对于亚里士多德研究范畴的方式持否定态度,认为这些范畴都是偶然搜集到的,遇到什么就列出什么,发现不够又再增加。而且在这十个范畴当中,康德认为像“时间”、“空间”这样概念显然不是范畴,而是直观形式。因此,康德认为范畴应该有严格的标准,什么属于范畴,什么不属于范畴,应该具有逻辑性,即按照形式逻辑的结构引出各种范畴。

^② “审美判断四契机”是康德的《判断力批判》“审美判断力批判”部分中对“美的分析”中提出的。“美的分析”是“审美判断力批判”中最重要的部分,它将审美活动作为一个整体对象,按照范畴表中的质、量、关系和模态四个方面,对审美感受的性质、审美对象在程度上的普遍接受性、主客体的关系以及审美必然性进行逐个分析,提出了“审美判断四契机”的结论。略有区别的是,在《纯粹理性批判》中,考虑到一切科学研究都是建立在定量分析基础上的,量变才能导致质变,因此四个方面的研究次序为量、质、关系和模态,而在“美的分析”中,对象的性质都是由特殊的质而决定的,质不能还原为量,因此,研究次序为质、量、关系和模态。本文则在“审美判断四契机”的基础上,将研究范围缩小为音乐审美活动,以音乐审美中的感性活动作为研究对象,探究音乐审美中的感性规律。

^③ 韩锺恩在其文《释 [Aesthetics] 并及音乐美学“论域”建构》中,整体了作为理论学科符号称谓的 [Aesthetics], 在不同的历史阶段中呈现出的不同的解释——18 世纪,鲍姆嘉通 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714 年~1762 年)《美学》(1750~1758):“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学”(案,引文依鲍氏观点注,“理性类似的思维”包括:(1)认识事物的一致性的低级能力,(2)认识事物的差异性的低级能力,(3)感官的记忆力,(4)创作能力,(5)判断力,(6)预感力,(7)命名力。)19 世纪,《新亚美利加百科全书》条目“美学”(案,国内外关于此条目是否与卡尔·马克思所写有不同的看法与争论,见引文原注):“美学”(Aesthetics)是研究自然和艺术中美的科学。Aesthetics 来自希腊文 *aisthētikos*, *aisthētikos* 又是由 *aisthanomai* 演变而来,意思是凭感官去感知。美学这个词在本世纪(案,指 19 世纪)才出现在哲学术语中,它的准确意义是“与感性印象有关的东西”。20 世纪,《简明不列颠百科全书》条目“美学”:“美学是对直接经验及其对象的研究;作为一门专门科学,或是从外部观察它,概念性地进行描述;或是从内部感觉它,直观地予以报道。”李泽厚《美学的对象与范围》:“美学——是以美感经验为中心研究美和艺术的学科。”该文章通过对不同时期 [Aesthetics] 的释义,提出:“以上诸解从显在表述上看均有所不同,但从潜在的意义而言却都强调了‘美学’与人的‘感性’和‘经验’的关系:于是可见,这些不同的解释或界定其实质都是由 [aisthanomai] (凭感官去感知)——[aisthētikos] (凭感官可以感知的)之‘本文’‘远化’而来的。”[韩锺恩/1990/pp. 124-125]

^④ 邢维凯在对西方音乐思想史中的情感论美学进行研究时,提出:西方传统哲学思想的偏差就在于忽视人

经验的研究。其二,许多学者敏锐地意识到音乐美学研究始终站立在宏观的角度,以居高临下的姿态俯视音乐的总体特征和感性规律,而很少以追踪审美过程的方式探究感性规律,因此,国内一些研究者认为音乐美学在研究主体感性变化过程和心理状态方面缺乏具有说服力的手段和方法,主张感性研究应该通过实证性质的心理学途径进行,感性的研究方式也因此某种程度上发生了重大学科方向的转变,即从音乐美学转向了音乐心理学,试图通过实验的方式追踪审美过程,来获得主体审美过程中较为客观的心理状态和感性过程的第一手材料^①。近年来音乐心理学的发展也不断证明,运用实证的方法可以切实有效地掌握了个体在审美过程中的各种心理反映,而准确可靠的案例也为进一步研究提供了丰富的感性素材。可以说,音乐心理学的研究在很大程度上规避了以往理论研究的空洞,然而,不论经验性的实证材料有多么丰富,最终还将回到哲学层面上对感性的规律进行总结,以获得对主体的感性能力以及感性方式的认识,获得具有普遍意义的感性规律,这也正是康德“先验自我意识”^②意义上的主体。本论文就试图在追踪审美过程的基础上,将问题上升到哲学的高度,通过反思和推理的思辨过程,探寻感性在审美过程中的规律。其三,在以往音乐美学研究中,研究者对于感性方式的研究,关注更多的是音乐可感性特征以及主体在此基础上的联想和想像方式。因此在研究方法上,音乐往往先被肢解为各个要素,如音高、节奏、速度、和声布局、配器方式等进行可感性特征分析,综合各个要素的特征来总结出音乐表现的方式、内容或纯感性上的品质^③。而事实上,这种孤立地看待音乐要素的方式已经失去了音乐存在的乐音环境。音乐是一个有布局、有结构的乐音系统,因此在感知方式上也应该有一种更加宽广的结构意识,以一种在时间过程中延展的结构方式体验音乐,倾听并把握听觉中的声音在其所处

的感性,在构筑理性法则的过程,淡忘了人作为感性存在物所特有的本质。从情感论音乐美学在哲学上所面临的困惑来看,若要真正解决情感在音乐审美活动中的定位问题,关键在于我们首先必须充分肯定情感的纯感性价值,也就是说,应当从哲学的高度确认:在抛开了理性认识的前提之后,在不导向任何认识目的的情况下,情感作为呈现于主体的一种感性体验的对象,仍然是有价值的,这种价值显现着人作为感性存在物所具有的内在需要,从主体活动的目的性上看,它是独立于理性的。[邢维凯/2004/p205]

^①邢维凯在肯定情感的纯感性价值的同时,就明确提出:从音乐与情感的联系离不开人的生理、心理基础这个角度上讲,我们同意某些西方学者的观点,应该把音乐审美经验的研究从那些眩目的文学词藻中解脱出来,借助经验的、实证的方法,使有关音乐情感问题的探讨真正纳入科学的轨道上来,尤其应当重视现代心理学在这一领域的研究成果,并相信随着一些研究的深入,人们对音乐如何作用于人的心理结构,音乐音响的动态模式如何转化为心理能量和情绪反应等问题,必将有一个更加全面而科学的认识。[邢维凯/2004/pp. 205-206]

^②熊哲宏在其著作《皮亚杰理论与康德先天范畴体系研究》中认为,康德先验自我意识,是指超越于各个不同的人的特殊的、经验性自我意识的逻辑先验性,是一切有思想有理性的人都同样具有的、最高普遍性的“共通机能”。([熊哲宏/2002/p. 42])

^③彼得·基维(Peter Kivy)是具有代表性的持有这种观点的音乐美学家。他坚持音乐中所要表达的一切都是通过声音引发的,声音对于情感而言具有最根本的规定性。但他认为,我们之所以音乐是快乐的或是悲伤的,是因为我们会说:“注意速度,跳跃的节拍,明亮的大调调性,普遍的高音区,跳跃疾驰的主题,这些都使我们感到快乐。或者说,注意慢速的,缓慢进行的节拍,晦暗的小调色彩,柔和、安静的力度,蹒跚的无力的主题,这些都使得我们感到悲伤。”据此,他得到的结论是:之所以要强调“显现”,就是因为,这些音乐的情感属性是从可感知的音乐特性中凸现出来的,并不是音乐本身“产生”了这些属性[Kivy/2002/p.35]。在其另一本代表性的著作《被缚的贝壳》中,他提出,一些具有模仿性的音乐语汇可以表达特定的情感状态,而另一些音乐的特征则是通过约定俗成的方式来表现特定的情感。声音可以模仿人们大声地哀号或欢喜地雀跃,或者通过传统的低沉音区和小调方式来表现悲伤[Kivy/1980/p.83]。但实际上,音乐的可感性特征远非基维所探讨的那样简单明了,音乐作为一个复杂的结构体,不论是表达方式或是表现内涵上都非常复杂,不是简单的忧伤和快乐就能够表达音乐所要表现的所有内容。而且,基维的分析中过于关注音乐的细节,尤其是旋律的细节特征,导致对整体音乐结构的忽视。

的声音环境中的功能、作用、关系以及意义。本文之所以选择研究感性中的声音结构问题，也正是基于一种结构的观念，认定感性活动在音乐审美过程中是有结构要求的，通过具有整体性的结构方式来把握乐音的整体，无疑是完整把握音乐的重要途径。

音乐审美和音乐理解的方式固然可以多样化，人们可以从美学的、文化的、历史地、哲学的、心理学、生理学来解释音乐对于人的意义。然而，所有的方式都应该建立在主体对音响材料的把握上，而这种把握实质上就是感性按照一定的感性结构和秩序对音响材料进行选择、组织、结构的过程，使之在感性中构建一个可供理解的声音系统。对于感性声音结构的研究，不仅要寻求感性组织音响材料的途径和方式，而且要剖析感性自身的结构，寻找感性的秩序，并进一步分析这种结构是怎样形成的，是经验积淀，还是先验使然。

可以肯定地是，即便是感性对单纯的乐音进行识别和组织的过程中也会受到风格和历史等因素的影响，因此，完整的音乐审美过程，必然会受到来自风格、历史以及情感等多重因素的影响，它们必不可少地会成为审美判断的一部分，因此，本文在感性声音结构的基础上，有必要对与感性活动相关的多重因素进行研究，并在此基础上揭示审美过程中的感性规律。

无疑，对于感性声音结构和感性契机的研究属于音乐美学学科范畴，并且将围绕具体作品^①展开。围绕音乐作品对感性声音结构和感性契机的研究程序为：通过对音乐史中各时期音乐作品的感性状态的描述和分析，寻求感性声音结构的建构方式，从感性对音响材料的选择、整理、组织和结构的方式上，探究感性自身的结构和秩序，在此基础上，通过对感性活动相关的历史性、风格性、情感性等要素的分析，总结归纳音乐审美判断形成所需要的感性条件及相关规律。

二、感性声音结构及其相关问题的研究现状

在音乐美学研究中，音乐审美问题和感性方式问题一直是理论研究的重要内容，尤其是20世纪以来，诸多学者和美育家都对此提出了明确而系统的理论见解。这些理论为本文研究音乐审美规律和相应的感性机制提供了学理支撑和学术准备，因此，在进入正式研究之前，有必要首先针对与本论文研究相关的问题和理论作一简要的评述。

音乐欣赏的方法是音乐审美研究中首先被关注问题。这一问题的提出与20世纪初在新文化运动和新式学堂的影响下，人们开始重视“美育”有着紧密的联系，是“美育”过程中直接面对的方法问题。吕澂的《论美意识的性质》^②、柯政和的《音乐欣赏法》^③、黄自的《音乐的欣赏》^④等都是这一时期的理论研究成果，它们从主体间不同的修养层次、不同的声音接受状态和不同的聆听方式上对音乐欣赏的方法进行了介绍和阐述。尤为值得关注的是，黄

^① 本文选择的音乐作品均为西方艺术音乐作品。之所以选择这一类作品，仅仅受到笔者个人经验的限制，而决不意味着本文所涉及的感性声音结构仅仅针对西方艺术音乐有效。

^② 王宁一、杨和平主编：《二十世纪中国音乐美学》文献卷（1900-1949），现代出版社2000年1月北京第1版，p.95。本文原载《美育》1920年第1期。

^③ 同上，p.175。本文原载《新月潮》[月刊]1929年7月第3卷第2期。

^④ 同上，p.184。本文原载《乐艺》[学刊]上海国立音专乐艺社编辑出版，1930年第1卷第1号。

自从主体不同的感知方式上提出了知觉、情感和理智这三个不同的欣赏层面，并强调音乐的欣赏需要主体受过专门的音乐训练，要能够分辨曲调、节奏、音色、和声，要了解音乐表情的各种方法，能区分不同流派的风格特征，并且有很好的音乐记忆力。从这些音乐欣赏方法的理论阐述中，能够清楚地看到当时学者就非常重视审美经验的作用，他们正确地要求审美主体有音乐修养，要能够分辨声音的各种属性以及声音在特定风格范畴之中的特定含义和表达方法，从合理的聆听方式中获得对音乐作品的理解。

如果说音乐欣赏方法仅仅是为了适应“美育”的需要而展开的研究，那么，在此之后学者们积极探讨和研究的音乐审美基础理论，则真正将音乐审美问题纳入到音乐美学学科建设中来，学界开始明确而自觉地运用哲学方法对音乐审美的基本概念及理论进行学理规范和研究，因此，音乐审美基础理论的研究将音乐审美问题推向了更高的学术层面。在这一领域中出现了大量的学术成果，如针对审美意识、审美体验、审美趣味、审美评价、审美心理层次、审美情感、审美力、音乐审美本质、音乐美的本质与特征、音乐美的形态和范畴、音乐的结构和功能等等诸多概念及问题进行了基本的学理界定。这当中较有影响的论文和著作有：张前的《音乐审美四题》^①、张前、王次炤的《音乐美学基础》^②、茅原的《试论音乐的审美功能》^③等。

随着音乐审美研究的逐渐深入，学界开始重视音乐与人的关系问题，关注音乐是怎样对人发生作用的，音乐审美的感性过程以及系统地研究审美经验的重要价值。这一领域出现了诸多学术成果：韩锺恩在《音乐审美判断——对音乐审美经验起点的构想与描述》^④一文中提出：以人的审美经验为中心去研究音乐与音乐的美，将成为现代音乐美学的基本领域。并得出结论：音乐审美判断力基本具备了成为音乐审美经验起点的条件，因为它既是自然的又是社会的，既是历史的又是逻辑的，既是充分的又是必要的，既是对音乐的审美更是对人本身的确证，是人与人的相关。在其另一文《音乐审美意向——对音乐审美判断内在依据的构想与描述》^⑤中，作者也明确提出：人的审美活动是一种以感性经验和体知为主的活动方式，同时强调了作为人的情感与感受的指向的“意向”在审美过程中的重要意义。邢维凯在其文《音乐作为审美对象的判断及其原理》^⑥中，不仅强调了审美经验的重要性，而且认为审美经验上的差异导致了同一音乐作品作为不同主体的审美对象时的差异性，提出：一首乐曲只有通过听者的欣赏，彻底同化于听者的审美经验之中，在那里化为一种个别的、不可重复的、只属于某个接受者主体意识的精神本体，成为这个艺术消费者主体感受的一部分，它才真正作为一个审美对象的存在，才成其为一个现实的艺术作品。在另一篇文章《音乐审美经验的感性论原理》^⑦中，邢维凯直接针对感性问题进行研究，系统地阐述了感性对象的一般性质、

^① 该文原载于《音乐研究》，1991年第1期。

^② 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社1992年5月北京第1版。

^③ 该文原载于《艺苑》南京艺术学院学报（音乐版），1989年第4期。

^④ 该文原载于《人民音乐》，1987年第2期。

^⑤ 该文原载于《人民音乐》，1988年第10期。

^⑥ 该文原载于《人民音乐》，1991年第2期。

^⑦ 该文原载于《中央音乐学院学报》1993年第1、2期。

音乐作为感性对象存在的基本特征、音乐审美主体的感性思维方式以及音乐审美活动的感性目的论等多方面内容。此外，修海林、罗小平合著的《音乐美学通论》^①一书中，作者针对感性过程和主体心理以及情感情绪等问题进行了论述，提出了音乐审美过程中的“期待、交流、回味”等三个心理环节，并研究了主体的审美经验、情感体验以及想象与联想等因素对音乐审美的重要意义。

在音乐审美的感性问题研究中，直接与本论文的核心论题“感性声音结构”相关的研究成果，则不得不提及申克^②（Heinrich Schenker, 1868-1935）和萨尔策^③（Felix Salzer, 1904-1986）的研究。众所周知，申克在其著作《自由作曲》中详细阐述了一种根源于有机连贯性（Organic Coherence）的新的音乐分析理论。这套理论方法的基本特征就是将音乐作品看成一个高度有机结构整体，构成音乐的各要素在这个有机整体中相互联系，互为依存。申克还按照结构的不同层次将作品分成背景（Background）、中景（Middleground）和前景（Foreground）^④，并提出结构与延长两个核心概念，其中结构代表稳定的因素，延长则代表动态的因素，或者说结构表现为和声进行，延长则为对位运动。通过一套这样的分析方法，展示了音乐运动的有机统一性，展现了音乐作品在调性作为贯串的基础上所建构的音乐组织逻辑，并可以明确每个乐音以及和弦在音乐作品整个有机结构中的功能和意义。

尽管这套全新的分析模式是针对作品分析提出的，其研究对象并不直接针对审美过程的听觉表象，但是从更为宽广的角度上看，申克提出的不仅是一种作品分析的模式，更为一种看待音乐、理解音乐的方法，这种方法显然在音乐审美的过程中也是有效的，申克在该著作的“背景概念总述”中，已经明确提出基本结构在审美过程中会对听觉起到引导作用。就连一束花都要求排列出某种线索，以便眼睛在一扫之间就能感知整体。耳朵则更需要线索的引导，因为在某种意义上讲，耳朵是比眼睛更稚弱的器官[申克/1935/p. 11]。萨尔策也指出了申克的分析理论对于结构听觉的引导作用：这个创造性思想的基本原则也统治了音乐创造，因此，一旦意识到它的存在，音乐再现及解释就似乎显而易见及可信了。它是这样明显以致许多音乐家十分正确地指出，申克的著作澄清了他们所本能感到的东西，并且，看来似乎是一种方法的，事实上只是去听取及去理解的本能倾向——对结构听觉的先天倾向——的一种大胆的系统化[Salzer/1952/pp. 29-30]，译文参阅[萨尔彻/1952/p. 32]。

^① 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社1999年4月上海第1版。

^② 案，申克是德国音乐理论家，涉及到申克的文本，有多种译名方式，如：申克、辛克，等等；对此，本文采取以下方式：一、作为本文的叙述，统一采用申克的译名，二、作为本文的引述，采用引述文本的译名，三、凡有所涉及的译名，均在附录人名索引中以别译名义列出。

^③ 案，萨尔策是德国音乐理论家，在我国学术界有一定影响，涉及萨尔策的文本，无论是著述还是译作，在作者译名以及使用上很不统一，比如：萨尔策、萨尔彻、萨尔泽、萨尔则，等等；对此，本文采取以下方式：一、作为本文的叙述，统一采用萨尔策的译名，二、作为本文的引述，采用引述文本的译名，三、凡有所涉及的译名，均在附录人名索引中以别译名义列出。

^④ 其中，背景是音乐作品中支持有机整体的最高级结构形式，也即基本结构（Fundamental Structure）。它指示整体音乐的运动方向，也是构成音乐作品单一调性，也即高级调性和调性贯串的基础。前景是音乐作品中细节的显示，即微观领域中的音与音之间及和弦与和弦之间关系的分析结果。中景则是背景与前景之间的结构层。中景结构是不固定的，它可能是支持内部形式的结构，也可能再分化出更低一级的结构，总之，中景可能包含着几个不同水平上的结构层次。[于苏贤/1993/pp. 4-5]

不仅如此，萨尔策还以申克提出的调性分析方法以及音乐贯串性的概念为依据，运用结构性的思维，在音乐听觉过程中提出了“结构听觉”的理论，将申克的分析体系系统地拓展到音乐审美过程中。萨尔策在《结构听觉》中解释“结构听觉”时，就这样说道：

申克对于结构的和弦与延长的和弦的区别，其发展是直接来自他对和弦语法以及和弦含意的区分，也来自他极力主张要考虑音乐的方向。结构与延长的区别成为他整个途径的支柱。利用这种区别，我们听一个作品就不是作为一连串片断和孤立的乐句和乐段，而是作为一个单一有机结构，通过它的延长保持了艺术统一变化的原则。我认为，这种理解音乐运动的方法，代表了真正听觉的本能的感知，因此定名为‘结构听觉’。……它能使我们音乐地听取一个作品，因为掌握了一个乐曲的结构大纲，我们就可以感觉到它的延长的整个动力，这就是作品的血肉。这样，结构大纲或骨架代表了到目的的基本运动，它表示出到这目的的最直接、最短的道路。一个乐曲的整个趣味及紧张度包括在这基本方向的扩张，变化，迂回和润饰，这些我们就称为延长。但是，只有理解了它们的基本方向（构成了结构骨架），才能充分掌握欣赏它们的广阔，复杂和大胆的展开及其艺术贯穿性。在结构与延长的交替之中就存在有音乐作品的有机贯串。[Salzer/1952/p. 13] (译文参见 [萨尔策/1952/pp. 15-16])

申克的理论以及萨尔策的“结构听觉理论”，无论是从分析的角度或是审美的角度，都涉及到一个非常关键的问题：结构对于音乐逻辑和乐音组织的统摄力，并且，通过结构的作用，将音乐的层次、微观与宏观的关系以及细节在整体中的地位、功能和意义揭示出来。遗憾的是，申克提出的分析模式仅仅围绕调性音乐展开，揭示的是调性作为音乐中贯串性因素对整个作品的结构功能，因此在结构音乐的方式上显得较为单一，尽管申克学派的后人不断地将申克的分析理论向泛调性甚至无调性的方向做了很多努力，但从解释的效果上看不免显得有些牵强。尤其是在音乐审美领域中，萨尔策的“结构听觉”的理论是建立在听觉对调性和调性功能的感知基础上的，若将这种“结构听觉”的模式也延伸到泛调性甚至无调性的作品中，显然造成听觉在调性识别上的诸多困难。更为关键的是，萨尔策的“结构听觉理论”完全建筑在申克的结构分析理论之上，感性始终无法脱离理性的引导，具体表现为感性需要像理性那样明确地识别和弦的功能、在整体结构布局中的作用和地位，并据此对整个结构进行判断和把握，这实际上依旧强调的是理性对于感性的引导。正因为这样，萨尔策在阐述结构听觉理论时，绝大部分篇幅都在解释申克的结构分析理论，并据此提出相应的听觉训练方法。因此，“结构听觉”作为一种审美的方向，揭示出听觉把握结构的重要意义，但作为一种审美的方法，却依然没有摆脱理性的桎梏。

除了萨尔策之外，伦纳德·迈尔（Leonard B. Meyer, 1918-）也提出了整体性和结构性

聆听的模式。这种聆听的方式是建立在主体预存的心理感应模式基础上的。迈尔提出：模式感应由一套或一系列有规律的同时发生的心理的或自动的反应所构成，它一旦被当作对特定刺激物的反应的一个部分，就跟随以前安排好的走向前进，除非遇到某种方式的抑制或阻拦。由模式感应建立起来的程序是时间性的又是结构性的；也就是说，这个系列不仅包含整个模式各部分之间的相互关系，而且还包含它们对时间的选择。因此，一个系列可能因为以下原因而被扰乱：或者因为模式各部分之间的进行是零乱的，或者因为这个系列对时间的选择是混乱的，或是二者兼而有之[迈尔/1956/p. 40]。在模式感应的基础上，如果主体反应的趋向是符合模式感应的，从广义上就被看作是期待，如果反应的趋向与模式感应不符，则是意外。在期待和意外的体验过程中，主体内心就会产生相应的紧张、急躁、愉悦等情绪。迈尔的这一理论解释了主体在聆听经验的基础上形成的一种习惯性的心理感应模式，在一定程度上的确能解释主体在聆听过程中的某些心理反应，并且这一心理模式也要求主体对作品进行结构性观照。但按照迈尔的这一理论逻辑进行推导，音乐审美的意义和趣味就会随着主体经验的丰富而逐步递减。因为，这一建立在听觉习惯上的心理模式实际上是一种心理定势，它会随着主体经验的逐渐丰富而变得越来越僵化，也就是说，当主体的经验越多，感应模式就越完整，在聆听中获得的期待就越多，意外就越少，最终，音乐审美也因全是可以预见的内容而变得越来越没有意义了。而这样的过程显然是不符合音乐审美的基本规律。实际上，音乐审美过程决不是以内心既定的心理模式为模板去硬套，声音的每一次体验过程都是感性对当下声音的整理和组织过程。

除了与感性声音结构直接相关的理论成果外，韩锺恩博士论文《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》^①中，对感性问题进行了深入的探讨。该论文在整合胡塞尔的现象学、伽达默尔的阐释学以及海德格爾的存在主义等在二十世纪最具影响力的美学理论基础之上，对人的音乐感性直觉经验进行了合式的理论定位，指明了人应该以怎样的感性姿态面对音乐作品。论文对审美关系进行了仔细地研究，从纯粹的声音陈述到最终的意义获得，层层分析了音乐作品与人的主体意识活动之间的内在关联，即声音与感知、形式与情感以及意义与意向的主客体关系。此外，该篇博士论文与本课题紧密相关的命题还有关于先验问题的阐述。论文在第四章论述了主体意向涉入之后，获得形而上意义的时候，意义最终的同一体是如何获得的。当中指出，经验范畴中的感性识别和理性辨认可能是不同的，但是音乐意义在先验范畴中终究可以获得同一。这也是论文中一直在强调的：意义的显现是形而上的，但由是音乐作品本身的，因此，它们的不同可能在最初，而它们之间的同一一定在最后[韩锺恩/2004/p. 205]。因此，论文的研究在触及音乐美学的底线和哲学问题的原点时，问题很自然地集中在了对“先验”的讨论上，以寻求意义之所以同一的先验所在。在对先验概念的把握中，问题集中在和先验相关的三个问题上，即：声音自身的规定性、感性自身的规定性、直觉。通过对先验的把握，获得了意义可以最终同一的先验原因。

^①该篇论文在中央音乐学院于2003年8月13日通过博士学位论文答辩，研究方向：音乐美学，导师：于润洋教授。

在音乐风格、审美情感以及音乐史研究方面也有一些相关的研究成果。如：Leonard B. Meyer: *Style and Music—Theory, History, and Ideology*^①，该著作详细阐述了风格理论和风格分析方法，并全面地思考了关于历史、创新等与风格相关的问题。在 *Music and Emotion—Theory and Research*^②中，分别从不同的视野，如：哲学、音乐学、心理学、生理学、人类学以及社会学等等；不同的角色：作曲家、表演者以及欣赏者来看待和分析音乐的情感表现以及音乐情感问题。在 *Interpretation of Music—Philosophical Essays*^③中，由于该书是一部哲学论文集，因此其中收录了关于理解音乐、音乐情感以及复杂的审美效应等方面的多篇论文，其中涉及多个主题，如探讨音乐理解的正确性与合理性、音乐作为秩序的声音所最终产生的复杂审美效应、如何正确地接受音乐、如何正确解释音乐中的情感问题等。

三、本论文中涉及的几个相关问题

1、感性声音结构研究的感性方式思考

对感性规律进行反思和探索作为音乐美学研究的重要内容，其研究方法和途径首先是遵循感性自身内在要求的，与其说感性问题的研究是通过理性的方式进行，不如说是在感性过程中反思感性自身的规律。这是因为，感性是直接面对音乐作品的，它走出了逻辑思维的纯粹性，而直接诉诸于经验性的感知过程，因而，从具体的感知过程和感性状态中反思并总结感性规律是研究感性问题的有效方式，在此基础上寻求相应的哲学理论依托，从更抽象的层面上深入思考，以获得对理论自身有效性及适宜范围的合理界定。在西方哲学传统中，理性被看作获得真理的惟一途径，这意味着只有抽象的理性才使主体具有思考的能力，带着具象的感性仅仅只能使主体获得感觉和印象。而实际上，“理性”与“感性”的本质差异在于：“理性”是抽掉“象”的“思”，而“感性”却是带着“象”的“思”，即它的“思”是通过“象”而形成的，在其直接通过“象”而感受的意义上，我们将这种感性能力称之为“直感”，即“以情来感受”，其所彰显的是与生活的直接相关性[卢春红/2007/pp. 3-4]。也就是说，理性和感性都具有“思”的成分，因而“思”不是二者的本质区别，关键在于二者的思考方式是不同的，理性的“思”是一种建立在概念和按规则推理基础上的纯粹思辨式思考，即抽掉具象的“思”，而感性则是就具象的一种反思，即带着具象的“思”。

就感性声音结构问题的研究而言，本文的研究首先是在经验层面上进行的，即对多部具体音乐作品审美体验的感性过程和感性状态变化进行描述和分析，寻求经验差异中的感性声音结构，再从哲学理论上吸纳了康德对先验感性问题的哲学成果，以论证感性能力中的结构潜能，并求证在听觉感性中这种结构潜能的存在及表现形式。因此，本文尽管运用了相关的

^① Leonard B. Meyer: *Style and Music—Theory, History, and Ideology*, University of Pennsylvania Press, 1989

^② Patrik N. Juslin and John A. Sloboda: *Music and Emotion—Theory and Research*, Oxford University Press, 2001

^③ Michael Krausz: *Interpretation of Music—Philosophical Essays*, Clarendon Press, 1993