

上音译丛



Musikästhetik

Carl Dahlhaus

音乐美学观念史引论

(修订版)

[德]卡尔·达尔豪斯 著 杨燕迪 译

上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海音乐学院



Handbook

Carl Dahlhaus

音乐美学观念史引论

（修订版）

（德）卡尔·达豪斯 著 杨燕迪 译

上海音乐学院出版社

上音译丛



Musikästhetik

Carl Dahlhaus

音乐美学观念史引论

(修订版)

[德]卡尔·达尔豪斯 著 杨燕迪 译

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

音乐美学观念史引论 / (德) 达尔豪斯著; 杨燕迪译.
—修订本. —上海: 上海音乐学院出版社, 2014. 3
(上音译丛)

ISBN 978 - 7 - 80692 - 909 - 4

I. ①音… II. ①达…②杨… III. ①音乐美学 - 美学史 - 研究 - 西方国家 IV. ①J601 - 091

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 043049 号

Carl Dahlhaus

Musikästhetik

© Laaber-Verlag, Laaber 1986

本书中文版已获原版权持有者授权

丛 书 名	上音译丛
出 品 人	洛 秦
书 名	音乐美学观念史引论(修订版)
著 者	[德] 卡尔·达尔豪斯
译 者	杨燕迪
责任编辑	洛 秦 范进德
封面设计	梁业礼
出版发行	上海音乐学院出版社
地 址	上海市汾阳路 20 号
印 刷	上海师范大学印刷厂
开 本	787 × 1092 1/16
印 张	11.75
字 数	135 千字
版 次	2014 年 5 月第 1 版 2014 年 5 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 80692 - 909 - 4/J. 906
定 价	45.00 元

本社图书可通过“中国音乐学网站”<http://musicology.cn> 购买

上 音 译 丛

主 编

杨立青

副主编

杨燕迪 洛 秦

目 录

1	作者序言
3	英译者前言
8	第一章 历史的前提
19	第二章 音乐作为文本和作品
28	第三章 情感美学的嬗变
39	第四章 器乐的解放
49	第五章 艺术判断和趣味判断
59	第六章 天才、热情和技巧
64	第七章 情感与理念
69	第八章 “返回内心的声音”的辩证法

77	第九章	关于形式主义的争吵
84	第十章	标题音乐
92	第十一章	歌剧的传统与改革
99	第十二章	审美与历史
104	第十三章	关于音乐现象学
117	第十四章	批评的标准
136		评注书目文献
160		人名索引
172		中译者后记

作者序言

音乐美学这门学科常常遭到质疑：它似乎仅仅是思辨，远离其真正的对象，更多是出于哲学观念的启发而不是真正的音乐经验。伊曼努尔·康德强有力的逻辑思考所构筑的美学洞见，是他自己的艺术经验从未达到的。但康德是个例外，不能作为楷模，不能作为一般的规则。有人对“哲学家的美学”嗤之以鼻，但黑格尔和叔本华——更别提尼采——理解音乐的全面、深刻程度，远远超过他们所相信（或愿意相信）的水平。

从整体上看，音乐美学体现了有文化教养的中产阶级音乐爱好者的精神（音乐美学遭到抵制，此即部分原因所在），它起源于18世纪，但在20世纪面临解体。19世纪美学的基本观念（音乐美学主要是一个19世纪的现象）认为，思考音乐、谈论音乐和实践音乐一样重要；合格的聆听必须具备哲学和文学的前提。

但是，给音乐美学打上烙印的时代并不是已经逝去的历史，它需要今人持续关注。只要音乐会和歌剧院的保留曲（剧）目主要（而且是占压倒多数）来自18世纪和19世纪，就不能以为

那时的思想已是过时的残存遗留,因为那时的作品仍属于当下。过去的思想在今天其实持续不断地呈现出来,即便处于潜意识层面:在决定当今音乐生活的日常活动中,“音乐美学”一直在发生效用,尽管很少有人对其进行反思。有人认为阅读脚本是个讨厌的麻烦,会妨碍观赏歌剧;相反,另有些人却在音乐会进行中阅读歌曲中的歌词;还有些人完全忽略交响诗的文学内容,认为那是本体之外的“非音乐”附加;实际上,他们都在作出审美判断,而其前提预设恰恰是在 19 世纪发展起来的特定观念。

音乐美学,至少在现在,并不是一个普遍被认可的常规学科。它并不能规定人们应该怎样思索,而是解释在历史的过程中思索是怎样进行的。审美判断是每个人自己的事情。但是,了解美学立场背后的前提观念,也许并不是多余的无用之功。

以上述角度看,音乐美学的历史研究,就是理解过去在今天(实际上是每天)仍然在产生影响的一种尝试。

卡尔·达尔豪斯

于 1980 年

英译者前言

“音乐”和“美学”两个词,英语和德语在词型和用法上只有很少一点区别。但区别虽小,却耐人寻味。英语一般保持“美学”一词的复数形式(aesthetics),犹如“数学”(mathematics)和“政治”(politics)。但德语在这些思想和行为的领域中,都喜好用单数,如“Musik”(音乐)。今天在英语世界中,有些人喜好用复数形式的“音乐”(musics)来指称世界范围的音乐文化;还有一些人仿效法语长期以来的做法,用单数词指称某个特定诗人的“美学”(esthetic),而将复数词保留给各种各样的美学学说和政治策略。德语著述家如要作出这样的区别,恐怕会比较麻烦。此外,德语世界中,可以将两个原本已经非常模糊和抽象的词汇结合在一起,使之成为 *Musikästhetik*——达尔豪斯教授此书的书名。⁽¹⁾ 德语读者似乎用不着去追问达尔豪斯,他论述的究竟是“音乐的一种美学”,还是“音乐的权威美学学说”,或是“某些音乐的某些有意思的美学”,还是“所有音乐的美学理论”。此书的译者可以将此书书名扩展成诸如“对欧洲音乐的主要美学理论的系统性综述和历史性批判”之类的东西,但这简直不像是

个书名！我干脆将其直译成《音乐美学》(*Esthetics of Music*)，与原著的 *Musik-ästhetik* 靠近。在此书的具体内容中，以及在作者新撰写的序言中，我都试图更为靠近复数形式的“音乐美学”，这也许更加美国化，而不是英国化。有时，我感到一种美国式的内在冲动，想与欧洲保持更远的距离，暗示这本书解释的是“欧洲人对于歌曲、舞蹈和其他欧洲音乐现象的思索”。请读者允许我在这种诱惑下，进行下面的一番解释。

歌曲和舞蹈是所有人类的共享财富——有人会说，还是与鸟类、蜜蜂、鲸鱼和其他种属（上帝知道，还会有多少）共享的财富。但对于歌曲和舞蹈的思考却并不具有普遍性。只有西方人在使用“音乐”一词时，使用了从古希腊流传下来的意涵，但确实还有更多的人从另外的意义上对音乐进行思考。在这个通过卫星“各种音乐”（musics）得以交流的时代，（例如）中国先哲的思考或许可以帮助人们去思考世界上存在的各种各样的音乐，古希腊中“音乐”的原意或许在今天仍然继续有效。

“美学”一词更多与“哲学”相连，而不是与“音乐”相关，如达尔豪斯教授在前言中所说。“哲学”让人想到的，是在苏格拉底对话中那种对智慧的寻求，但更多是指由苏格拉底的学生柏拉图所建立的学科。在这些学科中，美学是迟到的晚生辈，在18世纪的德国萌芽，在19世纪的德国发扬光大。当时，德语国家的作曲家正在全球赢得光荣。美学涉及绘画、诗歌、戏剧、风景和许多其他领域，但它在涉及音乐时可能忽略受人尊崇的和声、旋律、节奏的理论与实践（这些学科可以追溯到古希腊）。“音乐美学”涉及的是交响曲及其严肃的听众，而不是自发的歌手和舞者。如果说美学声称某种科学的普遍性，对20世纪的盎格鲁-萨克逊的哲学家和音乐家而言，这个立场的偏见之严重似乎会超过苏格拉底——他认为哲学是最好的音乐。然而，我们不能将所有美学家一直关注的问题嗤之以鼻。不论我们怎么看，不论我们具有怎样宽阔的视野，我们其实一直在关心类似的

问题。

音乐美学至今仍是德语国家的擅长领域。英语世界关心音乐的思想家(以及具有思想或没有思想的音乐家)都受益于德语的哲学传统。我们的词汇语言反映出我们也许没有意识到的影响。学习德语传统,可以改进我们的思考。卡尔·达尔豪斯在此所展示的是对德语传统精要不繁的研究,基于他对康德、黑格尔、阿多诺、巴赫、贝多芬和勋伯格的熟悉,基于他的博闻强识,基于他从专业角度对极为不同的作曲家——包括威廉·伯德、查尔斯·艾夫斯、本杰明·布里顿和约翰·凯奇——的关注。达尔豪斯教授作为德语传统最正统的后裔来检视这个传统;同时作为我们这个喧闹的世纪末中一个独立的思想家,他可以帮助我们卸下德语传统中过于沉重的包袱。

在德语中,“音乐”(Musik)和“音响艺术”(Tonkunst)有时(但并不一定)能够相互替换。将 Tonkunst 译成“音响艺术”可能显得学究气,但读者也许在此须忍耐一下,因为我们可以借此对所谈论的主题保持清晰的区别。“音响艺术”一词在历史上与美学具有联系,而在卡尔·达尔豪斯的思维中,“历史的和体系的阐述是相互交融的,因为美学的体系就是它的历史”。在达尔豪斯的用法中,“音响艺术”具有一种古风色彩;因而他更喜好用“音乐”一词。为了论述需要,他有时只是对“艺术音乐”与歌曲和舞蹈作出区别。但是,在达尔豪斯的论述中,文字中大量使用引录,翻译最好也保留他的征引出处,如“音响艺术”。具有德语知识的音乐家知道,贝多芬喜欢称自己为 Tonkünstler(音响艺术家)或 Tondichter(音响诗人)而不是 Komponist(作曲家),所以在此不妨使用笨拙的“音响艺术家”(或者具有梦幻色彩的“音响诗人”),但这并不意味着所指的音乐已经过时。

德语的语法鼓励复杂的思维。在翻译中,我努力忠实于原作者的分句及其相互之间的关系,但是我更希望努力去传达原

作者强有力的文风。音乐美学不论在什么语言中都不会使用轻松的语调。但是,它的困难正是其吸引人之处。

这本书是否需要参考书目和注释?达尔豪斯在1967年为德语读者写作时没有附加参考书目和注释。但他与我合作,专为此英译本整理了一份参考书目,包括一些在正文中没有提及的作者,我们提供了一些新的书目版本,当然也提供尽可能多的英文翻译版。参考书目中的评注由我们分别写出。在书的正文中,我保留了他的括号注释方式,但有时我也不得不增加一些注释,其原因有几个方面:有些作者我不熟悉,直到达尔豪斯的论述引起我的注意;有时,为读者提供一部名著的出版年代,而这是达尔豪斯想当然认为读者应该知道的;有时则为了加入有价值的信息而扩展了参考文献,致使括号内的句子太长,等等。在正文中以及在脚注中,我都翻译了征引著作的书名,如果有英译本就将英译书名放在前面(德文或其他原文书名在括号内),或者首先列出原文书名(括号内是英文,说明目前还找不到英译本)。⁽²⁾

我在翻译中所遇到的困难因得到慷慨的帮助而减轻。Mary Whittall 对翻译达尔豪斯很有经验,曾为剑桥大学出版社翻译了达尔豪斯论瓦格纳乐剧的著作,为加利福尼亚大学出版社翻译了达尔豪斯论19世纪晚期音乐的论文集。她阅读了我的两份翻译草稿,在许多方面提出修改意见。虽然我并没有全部吸纳她的提议,我仍然希望,在试图企及“信达雅”(mots justes)的过程中,我从她的意见中得益,读者则应为此分享我对她的感激之情。在很多细节方面,我从其他的专家和朋友处获益匪浅,这当中包括 Elizabeth Austin, Edward T. Cone, Joseph Kerman, John Spitzer, Dana Radcliffe, Lou Robinson。最后两位还帮助完成了评注书目文献的辑录和索引的编写。剑桥大学出版社也以他们的专门知识提供了很多帮助。当然,应对达尔豪斯教授表示最多的感谢——为他耐心地等待我来完成这个翻译工作(早在

1969年我一读到这本书就向他提议),为他所取得的原创性成就,为他所撰写的新序言和评注书目文献中的补充说明。

威廉·奥斯丁⁽³⁾

康奈尔大学

-
- (1) 本书原名为《音乐美学》,但为更准确地体现原书的内涵,中译者将书名更改为《音乐美学观念史引论》,请参见“中译者后记”中的说明。——中译注(除特别注明外,本书中的注均为中译注)
 - (2) 中译者对英译者的注释斟酌进行了删减。征引的书名都译成中文,页数指的是原著页数,但如能找到中译本,则指明中译本的页数。关于相关原著和英译本的情况,请读者参见本书的附录“评注书目文献”。
 - (3) William W. Austin(1920-2000年),美国音乐学家。

第一章 历史的前提

如果我能像木匠一样,将自己行当的技艺透彻地展示给学生,我就会心满意足。果真如此,我会骄傲地宣称——借用一句套话:我教给作曲学生的是一套优秀的技艺理论,而不是糟糕的美学理论。

阿诺德·勋伯格在《和声学》(*Harmonielehre*, 1911年,第7页)一书的导论中对美学的严厉攻击并非毫无根据,即使在半个多世纪之后的今天⁽¹⁾看来,勋伯格截然割裂技术活动和美学沉思的做法很成问题。这种割裂导致了现已非常明显的危险后果,作曲家和听众之间的分离转化成相互间的对立和隔阂。换言之,一方成为技匠,完全沉湎于技术问题;而另一方则成为傲慢的业余爱好者,自认凌驾于具体事物之上,而其实根本不得要领。

勋伯格斥责美学是多余的废话。这里他所指的是所谓“音乐美”的形而上思辨,常常在公共媒体中为保守的现状辩护。以这种美学的名义,旧传统的卫道士攻击自己无法理解的新音乐,抗议自己听觉范围之外的新音乐。另一方面,与过时的美学

相对照的音乐技艺,在勋伯格看来,是位于中心的音乐实践——基本上处在调性音乐的范围之内。对勋伯格而言,这种调性语言因寿终正寝遭到遗弃,而传统的美学却认为,调性是所有音乐表达的前提条件,是一种自然的给定。无论勋伯格怎样无礼地拒绝保守美学的规范,其实他从根本上反对将作曲隶属于技术理论的规则。在勋伯格眼中,作曲意味着内在的必需,只服从作曲家的内心。

然而,美学与技术理论之间的对立,具有比勋伯格在《和声学》中所暗示的意味更加深远的历史意义。尽管19世纪的音乐著述家——即便他们自身是作曲家,如E. T. A. 霍夫曼⁽²⁾、韦伯、舒曼、瓦格纳——对审美判断问题和其哲学基础非常感兴趣,但在20世纪,理论的探讨更多集中于技术问题,不论“新古典主义”还是“十二音乐派”均是如此。舒曼在一篇论《幻想交响曲》的文章中认为,形式分析会损害作品的精神:“柏辽兹在青年时代学医,可能极不情愿解剖一具美丽的尸体,如同我解剖他的第一乐章。而我的解剖分析对读者是否真的有用呢?”今天,与舒曼的时代相对照,美学常常遭到怀疑;它是空洞的玄想,远离事实,往往根据教条、根据模糊的趣味标准从外部评判音乐,而不是关注每部作品特有的内在驱动力——勋伯格所谓的“声音的内在生命”。

然而,关注技术的倾向不仅显露出当前的智力气候,也同时复兴了亚里士多德的艺术理论。这种理论自18世纪以来在公共舆论中遭到忽视,但从来没有被人完全遗忘。亚里士多德以工匠式的清醒语言谈论诗歌作品和音乐作品,不用神学式的比喻。亚里士多德的诗学,即诗艺的传授,是一种实际操作和制造的理论。古希腊和中世纪的艺术批评尚不知道“创造”的概念。托马斯·阿奎那⁽³⁾和波拿文都拉⁽⁴⁾认为,将“创造”这个术语用于凡人的作品,那简直是亵渎神明。

美学——就该词的正当意义而论——到1900年左右已显

露出衰亡的迹象,将自己的各个组成部分分别交给历史研究、历史哲学,或者交给艺术的技术理论、心理学、社会学(20世纪20年代各种现象学美学的兴起体现着某种重建);另一方面,美学的起点只是从18世纪才开始。亚历山大·鲍姆嘉登⁽⁵⁾在1750年第一次用 *Aesthetica*(《美学》)为其专著命名(他的声望更多是由于这个术语而不是这本书),这个事实是美学的特征之一。从严格意义上说,美学在古希腊和中世纪并不存在,因此这个学科自18世纪以来毋庸置疑显现出杂交的特性,而且一直有生存的问题,更别提其存在的理由,这就不足为奇了。所有试图对这个学科下定义的企图——无论认为美学是感知的科学(*scientia cognitionis sensitivae*),是艺术的哲学,或是美的科学——都显得狭隘、教条、片面、武断,因为美学在18世纪和19世纪中呈现出不断变动的多元化特征。如果要公正地认识和评价这一现象,就必须承认,美学并不是一个具备明确严格研究对象的封闭学科,更多是含义模糊、但又辐射深远的问题和观点的总合。在18世纪之前,没有人会想到,这些问题和观点会最终凝结成一个具有自己命名的学科。回首历史,这些问题之间的复杂纠缠和相互影响依然令人惊讶。美学的渊源和发展中的历史偶然事件和曲折变化,对于方法论学者而言显得混乱和可疑,但对于历史学家却富于吸引力。美学的体系即是它的历史:在这种历史中,各种观念和各种不同渊源的经验相互交叉影响。

1

一种艺术的美学就是其他艺术的美学,不同的仅是材料。

舒曼的警言曾引发格里尔帕策⁽⁶⁾和汉斯立克的反击,其基础是对“大艺术”的热情概念——“一种艺术”分解成各种艺术,