



*Poetics of Music*  
IN THE FORM OF SIX LESSONS  
**音乐诗学六讲**

著者/【俄】伊戈尔·斯特拉文斯基  
*Igor Stravinsky*

译者/姜 蕾  
校订/杨燕迪

2



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

上海市重点学科建设项目资助 项目编号: T0701

J601/16

2008

# 音乐诗学六讲

## Poetics of Music

IN THE FORM OF SIX LESSONS

著者 / 【俄】伊戈尔·斯特拉文斯基

Igor Stravinsky

译者 / 姜 蕾

校订 / 杨燕迪



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

音乐诗学六讲/(俄罗斯)斯特拉文斯基(Stravinsky, I.)著;  
姜蕾译. —上海:上海音乐学院出版社, 2008. 4  
(上音译丛)

书名原文: Poetics of Music in the Form of Six Lessons

ISBN 978 - 7 - 80692 - 359 - 7

I. 音… II. ①斯…②姜… III. 音乐美学 IV. J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 041033 号

*POETICS OF MUSIC: In The Form Of Six Lessons*

by Igor Stravinsky and Preface by George Seferis

Copyright © 1942, 1947, 1970 by the President and Fellows of Harvard College

Published by arrangement with Harvard University Press

Simplified Chinese translation copyright © 2008 by Shanghai Conservatory of Music Press

ALL RIGHTS RESERVED

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: 音乐诗学六讲

著 者: [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基

译 者: 姜 蕾

校 订: 杨燕迪

责任编辑: 范进德

封面设计: 陈 岫

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

排 版: 永正彩色分色制版有限公司

印 刷: 上海大学印刷厂

开 本: 850 × 1168 1/32

印 张: 5

字 数: 118 千

版 次: 2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 1 - 2,100 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 80692 - 359 - 7/J. 347

定 价: 18.00 元

# 上音译丛

---

主 编

杨立青

副主编

杨燕迪 洛 秦

## 偏激的洞见

——《音乐诗学六讲》导读

杨燕迪

作曲家的言论文字,历来是音乐思考的重要资源。尽管作曲家对音乐的思索,最直接的表达是见诸乐谱(即音乐本身),而不是语言文字。但由于语言文字是人类交流最通用的媒介,作曲家对音乐的见解必然留存在他们的语言性表达中。即便作曲家没有机会或没有愿望做出完整的思想表述,他们的书信、笔记、日记等私人笔录还是会流露诸多有关音乐的思索和见解。例如,莫扎特的书信(特别是与其父亲的来往通信)和贝多芬的谈话簿(因其失聪在与人谈话时,需将他人的谈话内容写在笔记簿上),就为后人留下了认识这两位重要作曲家音乐思想的宝贵原始资料。毕竟,作曲家作为音乐作品创造的具体实施者,如果没有思想的支撑,其创作其实无从谈起。

进入近现代以来,更有相当一批作曲家在谱写音符之外,通过或条理、或散漫的言论和文字表述,努力向公众澄清、解释和说明自己的音乐立意、艺术企图、美学抱负乃至文化创见和社会、政治理想。如列出清单,自19世纪初叶以降,很多重要的西方作曲家都会榜上有名,诸如韦伯、舒曼、柏辽兹、李斯特、瓦格纳、德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基、欣德米特、凯奇、梅西安、布列兹、施托克豪森……等等。作曲家提笔为自己的艺术立场辩护,或从理论上为音乐事业正名,这种现象虽然自文艺复兴后期、巴洛克早期的蒙特威尔第之后就开始出现,但成为一种蔚为大观的传统与常规,却是浪漫主义思潮兴起之后。显然,这是音乐的“自律”地位得到确立、作曲家的独立艺术家身份得到承认之后的“现代性”后果之一。貌似悖谬,正是由于音乐的自律和作曲家的自立,带来了音乐和作曲家在社会、文化和生活中的重新定位。作曲家作为音乐艺术向前推进的主导者,由此必然感到,除了用音乐本身这样一种特殊的“语言”表述自己的艺术理念之外,面对一个越来越庞大的、对音乐往往并不“在行”的公众群体,似乎有必要用大多数人都能理解的语言性媒介,来阐述和传达自己的思想与见解。于是,作曲家的言论文字和由这些言论文字所承载的思想,就成为他们音乐创作的必要补充,有时甚至是他们作品不可分割的组成部分。

无论是本属私密性的个人倾吐,还是旨在公开发表的正规著述,梳理和研读这些作曲家的言论文

字,其重要性可能在于两个方面。其一,作曲家直接亲历创作活动,其间必然面对音乐艺术的诸多难题,他们的所思所想,尽管可能出于个人视角而偏于主观,或因论证不周而表述欠妥,但往往因其真切和鲜活而切中本质,击中要害。故此,他们的言论和文字就成为音乐思想的重要组成部分。在诸如音乐的本质、功能、价值、形式、内容、结构、表现、创作、表演、接受等一系列重大的音乐美学问题范畴中,作曲家的贡献不可或缺,甚至举足轻重。其二,作为理解作曲家创作过程和作品结晶的思想支撑,作为理解作曲家所处时代艺术观念和音乐思潮的真凭实据,作曲家的言论文字是不可多得的一手材料,尽管——作曲家的“言行”并不见得完全“一致”,需要后人做出批判性的鉴别与决断。

而在这些作曲家的言论表述中,“大作曲家”的文字著述又最值得重视和研究。既为“大”,其作品的地位和价值的重要性已得公认,其作品之外的言论文字当然也引人瞩目。纵观20世纪上半叶的西方音乐史,最重要的“大作曲家”称号,已被“加封”给勋伯格、斯特拉文斯基和巴托克三人,对此应该说不存在什么异议。总体而言,他们的音乐创作得到了高度重视。相应,他们的音乐思想也受到高度关注。

似乎与这三位作曲大师的重要历史地位相适应,他们三人除创作了相当数量的经典音乐作品之外,也都留下了堪称“经典”的音乐文论——勋伯格主要是技术理论书籍和大量文章散论,巴托克主要是各类有关东欧诸民族的民间音乐研究论文。而斯

特拉文斯基,除了晚年与其助手、美国音乐家克拉夫特(Robert Craft)的一系列重要对话录之外,他在其成熟的中年还发表了一部系统阐述自己音乐美学理念的著名讲演录——《音乐诗学六讲》。

这是一部不可忽略的音乐美学名著。虽篇幅不长,但地位显赫。这不仅是由于斯特拉文斯基本人的重要性,而且也因为该书一般被看作是“形式主义美学”在20世纪音乐中的典型代表。同时,由于斯氏的论点和表述带有他特有的尖锐性和极端性,所以直至今日,书中思想仍不断激起后续回响,引发后人争议。

汉语世界中,早在上世纪60年代,就有先辈学人开始注意斯氏这本名著。台湾音乐界的领军人物许常惠先生,于1965年推出了此书的第一个汉译本。<sup>①</sup>但出于明显的外在原因,这个译本在中国大陆基本没有产生学术性影响。1992年,《中央音乐学院学报》刊登了金兆钧和金丽钧根据英语本翻译的节译本。<sup>②</sup>但毕竟,对于这样一本重要西方音乐美学著作,如果仅仅是节译,就完整理解斯氏思想而言,显然不足。

---

① 史特拉文斯基著,《音乐七讲》,许常惠译,台北:爱乐书店,1965年。笔者手中的版本是重版第三次印刷,台北:乐韵出版社,1995年。此中译本据法语本译出(*Poétique Musicale*, 巴黎, Plon 书店, 1952年)。因将最后一章“结语”算作“第七讲”,故将书名定为《音乐七讲》。应该指出,可能因为大陆和台湾的汉语表述习惯不太一样,这个中译本阅读起来较为拗口,文字显得粗糙。

② “音乐诗学六讲”(之一),《中央音乐学院学报》1992年第1期,页47-51;“音乐诗学六讲”(之二),《中央音乐学院学报》1992年第2期,第46-52页转第68页。

眼前的这个《音乐诗学六讲》全译本,在中文世界中(特别针对大陆读者)弥补了上述缺憾。当然,译笔虽经校勘,错误和不妥仍在所难免,希望有识之士指正。为了帮助读者更好地通过此书了解和认识斯氏的音乐思想,笔者在此谨作如下批评性的导读。<sup>①</sup> 这些思考当属个人的一孔之见,仅供参考。

《音乐诗学六讲》一书相对集中地反映了斯特拉文斯基这位作曲家的音乐观念和艺术理念。尽管(如所有明眼人都能看出),此书的表述较为随意,架构较为松散,章节和段落之间的连续性也没有周密的安排。这不仅因为此书的底本是公众讲座的演讲稿,也由于作者不是一个深思熟虑的学者理论家,而是一个率性所致的音乐艺术家。虽然全书涉及了一

---

① 关于此书和斯特拉文斯基音乐美学思想的总体性梳理与评价,也请参见以下文献:

1. [苏联]纳·沙赫纳扎罗娃,“斯特拉文斯基的《音乐诗学》”,张洪模译,载张洪模主编,《现代西方艺术美学文选——音乐美学卷》,沈阳:春风文艺出版社和辽宁教育出版社,1991年,第94-134页。这篇长文以批判性的笔调对斯氏的音乐思想进行了全方位的整理。文中主要论述了斯氏音乐文论的不完善性和争辩性特点,斯氏的音乐时间观念,斯氏有关音乐结构各元素的看法,斯氏的创作观和音乐本质观,斯氏对瓦格纳和浪漫主义美学观的批判,斯氏对音乐表演和音乐听赏的态度,斯氏的音乐传统观及其对现代音乐的忧虑,等等。

2. 于润洋,《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社,2000年。此书第一章第二节中的第二部分“形式-自律论在20世纪的演进”,尤其是第82-92页上对斯特拉文斯基的《音乐诗学六讲》进行了总结性评述。这段论述主要涉及了斯氏反对情感美学的音乐立场,斯氏的音乐秩序观念和时间观念,斯氏对瓦格纳的批判,以及斯氏对西方现代音乐的看法,等等。

些音乐思想和音乐美学的根本性命题,但并未刻意求全——作者选择的课题,局限在他自认有能力触及或他自己感兴趣的范围内。实际上,作者在全书的一开始就点明,所谓“诗学”(poetics),并不是泛指学理性的体系构思,而是特指切实的制作(making)技艺。因而,斯特拉文斯基在此书中所着力论述的,其实是他切身亲历音乐生产、制作和创造过程的实际经验之谈。

全书第一讲“序论”,以强调秩序和规矩为主旨,并申明,艺术的本质不是暴力性的“革命”,而是建设性的创新。这实际上已为全书思路确立支配性基调。第二讲“音乐的现象”,认为音乐乃至整个艺术均为人工建构,源自人的思维,并以声音和时间两大要素为出发点,认真分析了节奏、节拍、协和性、调性、引力极点、旋律、形式等音乐特有的现象范畴。第三讲“音乐创作”,以“现身说法”从内部谈论作曲的过程和原则。作者反驳了一般所谓“灵感”的重要性,更为强调具体、实际的操作与谋划在创作中的中心地位——其间,传统的支持和自我的限定至关重要。第四讲“音乐类型学”,讨论风格的制约性,音乐史演化的原则,当代文化的困境,对瓦格纳的批判,对现代主义和学院主义的批判,以及对音乐批评的批判。第五讲“走下神坛的俄罗斯音乐”,以其个人的视角回顾俄罗斯音乐的发展历程,并着重对当时苏联艺术生活中的音乐政治化倾向提出异议。第六讲“音乐表演”,从“执行”和“演绎”的区别入手,讨论音乐表演中的诸多原则性问题。最后在“跋语”

中,作者总结了自己的音乐信念:音乐是在多样中发现“统一秩序”的思维艺术,是“人类共存交流的一种形式——与我们的同胞,与至高的存在”。<sup>①</sup>

显然,这些讨论中最吸引人之处,并不在于作者论述的翔实周密,而在于作者思想的尖锐锋利。这里,我们不妨挑选最值得注意、但却常为人忽略的一些论点,就近观察,细加论说。

例如,针对音乐艺术的本质属性,作者的意见不仅直率干脆,而且也与一般常识相左。作者一再强调,音乐出自思维,是以声音为材料、并在时间中运行的思维现象,故此,音乐“是时间中的某种组织设计”。<sup>②</sup>这种对音乐的“冷”定义,与通常似已被认可的音乐的“热”定义(音乐是“情感表现”),两者的间距之大,可谓一望而知。很容易看出,斯氏的这种观念与汉斯立克的“形式主义美学”经典定义——“音乐的内容就是乐音的运动形式”<sup>③</sup>——基本属于同一路数。不过,继续细察可以见到,斯氏的音乐本质观虽然隶属 19 世纪下半至 20 世纪反浪漫主义的形式论美学大潮,但他并非人云亦云,而是立足自身的创作实际经验,试图更为精确地给出音乐的实质性定义。不要忘记,斯氏还有另外一段更为极端的言论:“据我看来,音乐从它的本质来说,根本不能表现任

① 《音乐诗学六讲》,第 142 页(注,这里的页码为原著英文本页码,即中译本的边页码,下同)。

② 同上,第 28 页。

③ [奥]爱德华·汉斯立克,《论音乐的美——音乐美学的修改与议》,杨业治中译本,北京:人民音乐出版社,1980 年,第 50 页。

何东西,不管是一种感情,一种精神状态,一种心理情绪,一种自然现象……表现从来不是音乐的本性。表现绝不是音乐存在的目的。即使音乐看起来在表现什么东西(情况总是如此),那只是一种幻象,而不是现实。”<sup>①</sup>这段非常著名、也非常偏激的名言出自斯氏的另一本著作《我的生平纪事》<sup>②</sup>——与《音乐诗学六讲》同属 1930 年代的著述,同样代表了斯氏成熟的美学见地。这里特别值得注意的是,斯氏对音乐“表现”非音乐事物的彻底拒绝。音乐就是其自身。那么,音乐仅仅是空洞无物的“音响游戏”,是没有意义的“形式把玩”吗?作为一个已被公认其作品具有“独特表现力”的作曲大师,斯氏当然不会这样认为。这样说来,斯氏一方面坚定维护音乐的高度严肃性,另一方面又断然否认音乐的外在表现性。按照一般逻辑,这其间显然存在深刻矛盾。笔者在此愿为斯氏进行辩护。依笔者的读解,斯氏的真正意思,并不是否认音乐具有“意义”,而是认为,这种音乐特有的“意义”不是通过“表现”非音乐的事物而获得,恰恰就是通过音乐本体的形式建构而产生。换言之,音乐不是其他现实(无论是感情、心态、情绪,还是自然现象)的翻版、仿照或“表现”,而是通过形式建构再造了自己的现实。这里着重强调的是,音乐作为独

① 转引自[美]彼得·斯·汉森,《二十世纪音乐概论》(上),孟宪福中译本,北京:人民音乐出版社,1981年,第150页。

② 法文本 *Chroniques de ma vie* (Paris, 1935), 英译本 *Chronicle of My Life* (London, 1936)。

立艺术的不可替代性和音乐意义的不可转译性。由此看来,斯氏的观点和立场有其深刻的合理性,其理论内涵值得进一步开掘。只是,他的言论表述过于生硬乃至唐突,有意摆出一副挑战架式,由此引发了后人的无数争论和非议。

再如,针对音乐的创作活动和过程,斯氏依靠自己的亲历实践,对此提供了发人深省的独特洞察和真知灼见。他所信奉的艺术准则是,“艺术越是受到控制,越是自我限制,越是深思熟虑,就越是自由的。”<sup>①</sup>这句明显针对浪漫主义美学观念、并带有挑衅性的名言,直白坦率地表明了斯氏的(新)古典主义创作观。在他看来,音乐的创作活动,并不像浪漫主义者所认为的那样,是一种通过“神启灵感”激发的非理性迷狂活动,而是在传统和理性的双重制约下,对音乐各元素之间关系搭配的直觉性筛选和抉择。在这个内在而复杂的选择过程中,作曲家必须为自己设定限制,以缩小选择的范围,增强主动的决定,从而获得实质意义上的“发明”。在这个关联中,我们不妨引录一位美国学者对斯氏创作态度的论述——坦斯曼(Tansman)写道,“每一部作品都向斯特拉文斯基提出一个要解决的某种特殊的问题,一个理解上的层次问题,一个要克服的障碍,而倘若他没有遇到障碍,他就‘制造’一个以便克服它。”<sup>②</sup>可以

① 《音乐诗学六讲》,第63页。

② 转引自[美]彼得·斯·汉森,《二十世纪音乐概论》(上),孟宪福中译本,北京:人民音乐出版社,1981年,第152页。

看到,斯氏将作曲活动理解为设置问题和解决问题的辩证过程,由此非常切实地触及到了音乐创作的实质性层面,避免了在论述音乐创作原理时常见的那些似是而非的猜测与空而无当的论断。在涉及艺术家进行创作抉择时的依据时,斯氏也正确地指出,“艺术家首先是接受一定的文化,然后再把文化的内涵灌输给他人。传统就是在这样的过程中形成建立。”<sup>①</sup>也就是说,作曲家并非在真空中进行自己的选择,而是受制于他深陷其中的音乐背景和文化条件。但另一方面,他也绝非全然被动受到牵制,而是通过自己的选择与创造,反过来主动而深刻地改变着他所在的音乐图景与文化氛围。综上可见,斯氏对音乐创作问题的论述,绝非泛泛而论,而是“行内人”的切身心得,值得重视和进一步引申。只是,他的论述往往过于简略和浅显,针对自己的作品举证也嫌不足,因而影响了他的论点的说服力。

又如,针对音乐的表演问题,斯氏慧眼独具,观察角度有趣,论点令人回味。他别出心裁地区别了“执行”(execution)和“演绎”(interpretation)两种具有紧密联系但又彼此有别的音乐表演原则——“虽然演绎者同时也是执行者,但反之则不然。”<sup>②</sup>斯氏认为,“执行”是严格遵照乐谱,将乐谱“翻译为”声音;而“演绎”除了这种完美的声音翻译之外,还必须加

---

① 《音乐诗学六讲》,第56页。

② 同上,第123页。

入表演者自己的“出于挚爱的关切”(a loving care)。<sup>①</sup>很可惜,斯氏没有对这种区别“执行”和“演绎”的根本所在——“出于挚爱的关切”——予以进一步的引申和细化。不妨推论,所谓“出于挚爱的关切”,这种特质给表演所带来的,正是我们最为珍视的表演精髓,也即常说的“表演的创造性”:音符被赋予生命,音乐被注入灵气。需要强调,斯氏并不认为“执行”与“演绎”是对立关系,而是包容关系——“演绎”建筑在“执行”之上,或者说,“执行”是“演绎”的必备前提和重要内涵。“执行”如果不精确,“演绎”就丧失本位,成为歪曲。考虑到斯氏这番言论是针对上世纪30年代浪漫主义主观化表演风格遗留所发的议论,我们就能理解,为何斯氏会对表演者在音乐表演中突出自我、凌驾于音乐之上、置乐谱文本于不顾的“歪风”如此痛心疾首。只是,时至今日,在音乐表演世界经过了“客观主义”和“历史本真主义”的洗礼以及唱片录音的广泛影响后,斯氏面对不少虽然“执行”精确、但缺乏个性的“演绎”,不知又会作何感想?

凡此种种,都说明斯氏的音乐思想洞见具有显著的原创性。而这些思想洞见的阐述和论述往往并不周密和周全,所以给后人留下很多发掘空间和拓展可能。限于篇幅,本文不再赘述。但应该提醒的是,诸如斯氏在此书中所论及的音乐的时间结构、音乐的形而上目的、音乐的极点结构力、秩序统一的必

---

<sup>①</sup> 《音乐诗学六讲》,第124页。

要性、音乐表演中姿态与视觉要素的重要性、以及音乐批评的准则等等课题,均是在书中并未得到充分展开、而且至今仍未得到后人充分重视的思想资源。

当然,话说回来,《音乐诗学六讲》一书既然出自一位率真的艺术家之手,由于视角的突出个人性和论点的强烈主观性,其中就不免洞见与偏见共存,卓识与谬误同在。如针对瓦格纳,斯氏几乎从未说过一句好话,其态度之偏激和绝对,我们自然不必苟同。如果说,他驳斥以瓦格纳为代表的浪漫主义者往往夸大其词、浮华无当尚在情理之中,那么,他指责瓦格纳的音乐是散漫无序、缺乏结构就只是算是意气用事的谬见。同样,斯氏对柏辽兹的贬低,对交响诗等受制于非音乐因素的体裁的排斥,<sup>①</sup>显然都是出于他个人趣味的左右,而不是具备历史同情的公正评价。在批评当时苏联的音乐状况时,斯氏作为一个不理解十月革命、流亡西方的旧俄知识分子、艺术家,几乎是在怒气冲冲地数落自己“有家不能回”的祖国音乐界所发生的庸俗政治化倾向。其中的尖酸与刻薄,实际上不仅反映出斯氏所持的音乐观念,更隐约透出他个人某种微妙的心境与心态。为此,面对斯氏的这些激烈言辞,后来的读者不仅要字面上读懂作者的意思,更应站在更高的视角,理解作者言论背后那些甚至作者自己也无法察觉的“意识形态”立场乃至“潜意识”制约。如果作者存在偏见,读者就应该试图理解,这些偏见为何存在。

---

① 《音乐诗学六讲》,第72页。

但很有可能的是,偏见与洞见互为因果,彼此成为对方的衬托。斯氏的言谈正如他的音乐,从来不会四平八稳,而总是锋芒毕露。《音乐诗学六讲》一书的表述并不完备,有时“东拉西扯”,有时“浮皮潦草”,更别提其中存在诸多偏激的判断和偏颇的言辞。但最终,书中的丰富洞见使之“瑕不掩瑜”——或许,没有这样偏激的立场,就没有这样独特的洞见。

2007年2月27日写毕于沪上“书乐斋”