

SHIDUDEQUANSHI
yinyuemeixuesanlun

孙佳宾 / 著

适度的诠释

——音乐美学散论

吉林教育出版社

SHIDUDEQUANSHI

yinyuemeixuesanlun

孙佳宴 著

适度的诠释

——音乐美学散论

吉林教育出版社

序

张前

我是在 1987 年中央音乐学院的音乐美学课堂上初识孙佳宾的。他那时 26 岁，刚刚从吉林艺术学院音乐系器乐专业（板胡）毕业，但是却被两位具有慧眼的音乐学前辈看中，让他改学音乐学，留校做音乐史教师，这样他就以进修教师的身份前来北京学习。由于我和孙佳宾同是东北人，在感觉上自然亲切一些，除了上课以外，有时还在课下就一些问题交换意见和看法，他的虚心好学和诚恳热情给我留下了很好的印象。同时我还了解到他原来虽然是学器乐的，但是很早就对理论发生了兴趣，在本科学习时曾经到吉林大学哲学系和中文系旁听哲学、美学和文艺理论方面的一些课

程。这次进修，他出于浓厚的兴趣把学习的重点放到了音乐美学上，如饥似渴地把当时音乐美学教研室开的六七门课都听了一遍。由于工作的需要，课程结束不久他就回到自己的岗位上去。后来一些年我们之间的联系不是很多，大家都在忙着自己的工作。听说他回去后不久就开出了音乐美学课，走在了各地方艺术院校的前面；有时在音乐刊物上看到他写的文章，也多是音乐美学方面的；在四年一届的全国音乐美学学会上我们也见过面，那时他总是有一些新的收获和问题向我“报告”。就这样，十多年的时间转瞬就过去了。前些日子，接到他打来的长途电话，说他准备出本书，希望我能写一个序言。由于前面所说的那一段师生情谊，我自然而然地答应了下来。

读了孙佳宾的这部论述音乐美学问题的书稿，虽然看得不是很仔细，但它还是给我留下这样几点比较突出的印象。

第一，本书大部分内容是孙佳宾在繁忙、紧张的教学和业务行政领导工作中“挤”时间写的，我觉得这是十分难能可贵的。美学的文章是很难写的，它需要比较深厚的理论功底，同时又要有对实际问题的敏锐观察和深入思考。许多人虽然对美学很有兴趣，但却因此望而却步。而孙佳宾却知难而进，硬是挤出时间读了许多书，思考和研究了许多问题，并且勤于笔耕，在不长的时间里写出了这样一些有相当学术分量的东西，如果没有对美学的执著追求，没有学习的热情，没有超乎寻常的毅力，无论如何是做不出这样的成绩的。认真说来，我国现代音乐美学的研究只是从1987年改革开放以来才起步的，到现在也只有20年的历史，学科的建设 and

发展急需一批年富力强的青年学者充实进来。因此，当我拿到这部沉甸甸的书稿时，我所感到的不仅仅是书稿的分量，而且也深切地感受到这部书稿中渗透着的青年学者对待学术事业的赤热的心。第二，这本书中的内容，都是作者这些年来参加全国音乐美学学会以及平时教学和参加有关问题讨论时有感而发的，也就是说这本书中所涉及的问题都是与大家所关心的音乐实践中的美学问题密切相关的。它反映出孙佳宾美学研究的一个鲜明特点，那就是从实际出发，紧密结合现实的需要进行理论研究。他把目光始终对准音乐实践中的美学问题，努力从音乐实践的角度去观察、思考与阐述音乐美学的理论问题，我以为这种理论联系实际的学风是很值得提倡的。理论研究有它自己的特性和规律，特别是像音乐美学这种研究音乐艺术基本规律和审美特性的基础性理论，的确有它不同于音乐批评和现实性问题研究的特殊品格。然而，美学又不应当是被束之高阁的空头理论，即使是基础性理论课题的提出也总是应当从实践中来，并且最终是为了从根本上解决实践中的美学问题。这本书的主体部分所包含的一些课题，都是音乐美学的一些最基本的理论问题，同时又都是与音乐实践密切相关的现实中的美学问题。这本书的副题虽然名之以《音乐美学散论》，但是我们可以从中明显地感觉到，作者对音乐美学问题的研究和思考，已经形成了自己比较系统性的认识。这种系统性认识的特点在于他把诸多音乐现象中的美学问题都纳入到音乐实践的整个链条之中，从音乐创作及其成果音乐作品、音乐的二度创作——音乐表演、音乐的鉴赏与审美、音乐的诠释与评价等环节的联系中去探讨音乐美学的理论问题，并且在有些问题上提

出了自己颇有新意的学术见解。例如在《论音乐表现》一文中提出“意向实在”；在《论音乐的本质》中提出音乐具有“表意性”；以及认为音乐的存在方式由“人的精神意愿与美的经验”二者构成；音乐语言具有“限定性的存在与非限定性的存在”等观点的提出。第三，这本书在问题的论述和写作上显示出一种较为明快流畅、清晰易解的风格，我觉得这一点对于美学文章来说是很重要的。理论的深度和逻辑的严密是美学文章必不可少的条件，然而这并不是说美学文章一定要写得晦涩难懂，拒读者于千里之外。近年来，美学，其中也包括音乐美学，在它的一度升温之后渐趋平静，有人甚至认为是在走向低谷，而在我看来这种现象的背后却也预示着美学研究的更加深入和扎实。上述情况出现的原因可能是多方面的，然而其中的一个不可忽视的原因是，我们有些美学文章写得实在是有些让人难以接受，生造的词语使人莫名其妙，本来很明白的道理却说得玄而又玄，这样的美学文章怎么会让人喜欢呢？有不少人反映说，美学文章很难读，太抽象，所以敬而远之，干脆不看，这难道不是美学的悲哀吗？我觉得当前音乐美学界面临的一个值得重视的问题是，怎样改变一下文风，尽量把美学文章写得深入浅出，使人发生兴趣。我不是说孙佳宾的文章已把这个问题解决得很好了，但是从他的文风来看，他是朝着这个方向在努力做的，这就很值得肯定。当然，我也并不是说所有的美学文章都要写成一个样式，有些文章的理论性更强一些，有些文章更通俗些，这是很自然的，而且也可以说是一种规律。但是，无论采用哪种写法，都应当理论联系实际，都应当使人看懂，并且愿意看，我想提出这样的要求总该不是过分

的吧。

上面写的一些话，是我读了这部书稿之后的几点感想，也是我这些年来研究音乐美学所感到的一些问题，把它写出来权作这部音乐美学著述的序言，也以此就教于音乐美学的同行与方家。

1999年9月12日于北京分司厅11号音协宿舍

目录

序 张 前

1 论音乐的本质

9 论音乐感觉

- 一、作为创造能力的音乐感觉
- 二、作为表现能力的音乐感觉
- 三、作为体验能力的音乐感觉
- 四、作为音乐感觉的其它范畴

34 论音乐想象

- 一、音乐——想象的艺术
- 二、作曲家——在想象中构作音乐
- 三、音乐作品——想象的映象
- 四、音乐表演——复合想象
- 五、音乐欣赏——在想象中获得审美享受

49 论音乐表现

- 一、作曲家创造了什么？
- 二、作品——外化了的表演
- 三、演奏（表演）——二重表现的载体
- 四、听众——再造表现
- 五、表现的误区

70 论音乐理解

- 一、理解——猜想音乐之谜

二、作曲家——觉知与创造美物

三、作品——构造着意义

四、表演——展示物与“我”

五、欣赏者——在想象中创意

85 论音乐诠释

一、作曲家诠释了什么？

二、音乐作品——开放的意义本体

三、音乐表演——原意诠释与新意诠释共在

四、音乐鉴赏——在有限度的诠释中领悟音乐

五、音乐评价——音乐诠释的伸延

109 论音乐评价

一、评价理论——设定价值坐标

二、音乐创作——作为价值体现

三、音乐作品——作为价值本体

四、音乐表演——价值的猜解与重构兼容

五、音乐鉴赏——价值判断与评价价值共在

126 对音乐思维特征的再认识

一、悟性——主体的认识

二、创作——个体的内醒

三、形式——观念的暗示

四、内容——难以定性的判断

- 136 关于器乐创作的美学思考
- 一、创作——心灵真实的自白
 - 二、语言——意志的载体
 - 三、评价——观念的误区
- 147 音乐——作为人的精神意愿与美的经验之存在
- 一、音乐语言——非限定的存在与限定的存在
 - 二、音乐创作——精神意愿的陈述和表达
 - 三、音乐作品——积淀着的美的经验
 - 四、音乐审美——精神针对精神的对话
- 161 当代西方音乐美学主要流派略述
- 一、现象学音乐美学
 - 二、新形式主义音乐美学
 - 三、精神分析音乐美学
 - 四、阐释学音乐美学
 - 五、“西方马克思主义”音乐美学
- 179 孔子、墨子音乐观的比较
- 兼论二者音乐思想的渊源
- 一、儒家、墨家哲学思想的比较
 - 二、孔子、墨子音乐思想的比较
 - 三、孔子、墨子音乐思想的历史渊源及得失

190	嵇康《声无哀乐论》的美学价值
	一、时代精神与《声无哀乐论》
	二、审美——来自主体的自觉
	三、“和”——美的境界
198	《溪山琴况》音乐美学思想研究
	一、中国传统审美观的积淀与高扬
	二、独特的美学趣味
	三、实践基础上的表演美学理论
209	试论尚德义声乐作品的美学价值
	一、从题材和体裁方面看尚教授声乐作品的美学价值
	二、从“内容与形式的统一”方面看尚教授声乐作品的美学价值
	三、从艺术风格与民族特色方面看尚教授声乐作品的美学价值
217	施德以心 育才以识
	——吕金藻教授教学思想初探
	一、科学性与思想性并重
	二、开拓式教学方式
	三、教学和科研并举
	后记

论音乐的本质

当人考察一事物之本质时，首先要探究这一事物存在的真理性与这一事物存在的本源与基础，并且研究其给人以什么样的东西、人们在其中可能获得什么等等这样一些问题。思考有关一事物的本质问题，一方面有助于我们认识和把握这一事物的内存的某种东西，另一方面可以检验人自身在经验基础上有创建地把握客观事实的能力。后者体现着人的纯精神思维的能力，即在认识事物方面人所具有的特殊智慧和才能。就音乐艺术而言，我们在研究其存在的基础、形态与存在方式方面，在追问其存在的物质因素与精神因素方面，在探讨其生成美的原因与有效性方面，在研究其艺术价值与审美价值的客观属性与合理性方面，都有着特殊需要阐释的问题。如何有效地在音乐的一般性质与特殊性质中寻求客观的、科学的、对其本质的认识，构架一座从感性感觉到理性逻辑这样的桥梁，为人们认识、把握这一艺术，开通一条“理想之路”，是我们切实应该做的事情。

（音乐由于其使用材料的原因，我们在探索其本质生成的基

础时，应以其音生成的基本因素，以及这一基本因素的物理性特征，乃至其影响人的生理、心理变化的可能为依据，了解并认知音的个性与特质，进而在其个体存在中，认知该因素的特点和功能，把握其在音乐构成与音乐形态中的作用和意义。通常，音乐中使用的音，是人们有选择地在自然音中特意选取的，在使用中它们共同构成某种音与音的关系，在音关系中互相依存，并且在相互作用与对比中构成音表象（音的存在形态）。独立的某个音除了具有物理性质和声学意义之外，自身不具有某种特别的意味，而一旦音与音构成某种关系，即被人有意设计为相互呼应，前后追逐，具有强度，甚至置入某种有规律的节拍、速度之中时，音因素就有了明显的变化，即在作品中构成音表象和音物质。如果从音的自然属性看，独立的音是音乐产生的基础。有了音因素的存在，音乐才有了最小的“细胞”，其裂变与衍生造成某种活力和张力。它一旦扩张为若干音和音关系，就会带有某种意味，染上某种色彩，就会成为具有表现性质的东西。假如一个基本音，再加上一个与之构成小二度关系的音出现时，它们一方面构成一种音关系，另一方面形成一种在听觉方面的音感觉，同时在音响上会给人的听觉和心理造成某种声响效果和音乐情感影响。即小二度音给人一种尖锐、紧张乃至不安之感。由此可见，音因素一旦被置入某种关系中时，其音响就有了明显的变化，其发声就会产生某种冲力，其构成就可能含有某种意味，其组合形态就会有某种表意性质。音存在与音因素是构成音乐的基础，无论多么庞大的音乐作品，都是由一个一个音自展现形成的。要研究音乐艺术的本质，就要回到对这些音的原初特征的认知上，了解独立音的性质和特征，研究音与音关系中那些基本构成的性质与规律，研究使用这些

音的一般手法和特殊手法，使我们贴近音乐的本质。许多现代音乐作曲家往往就用几个音作为长大的作品的“核”，其作品的能量，就在几个音的基础上释放出来。可见，音乐的构成是由音因素构成音关系，而音关系构成音表象，音表象具有音意味，音意味代表着音本质，音本质构成音乐艺术具有典型意义的东西。

我们说音因素是音乐构成的基础，主要是指音的存在在音关系中可以生成某种东西，即所谓音具有生成性。音乐作品由作曲家创作时，他在选择音乐语言材料时，有意设计和期望其创作产生某种意味，产生某种艺术效果，具有某种创造新意，给人们以某种美感，乃至对人的精神产生一定的影响。由于音乐艺术是具有创造性的艺术，作曲家在创作过程中，一定要在音乐的构成中，使作品生成某种东西，以符合音乐创造的本质需求。这样在音的构成关系中，他就需要将其注意力和艺术想象力完全集中在音关系的有机构成和音意味的生成上。前者是音乐存在的物质样态，后者则是由这种物质样态生成带有表现性质的东西；前者代表音乐的物质上的一般性质，后者则是音乐艺术的精神的特殊的性质。这其中音关系的一般性质支撑着音乐的存在，而音意味则将自身升华为层面较高的东西，即所谓具有艺术属性的精神创造。音关系生成音乐作品显现出作曲家的创造力，同时在这种音乐创造力中既展现出作曲家的创造才能，又展现出作曲家某种精神表达能力和思想塑造力。这两种东西使得音乐成为艺术中一个最重要的品类。

我们说音因素可以生成某种东西，是由音乐的客观存在所造成的。因为音乐作品一旦完成，即表明其具有独立自足性，在其中一定包含着什么，携带着什么。对这一存在物的研究，必然会使我们获得一些东西。而真正意义上的获得，除了在音

因素中寻求外，音因素构成的合理与否亦是一个十分重要的问题。我们知道，在音乐基础理论研究中，最重要的是音的基本属性，即音的音高、音的强弱、音的振动时值等等。此外，还有音在音调中所处的位置，以及音的色彩性等等。这些性质使音的因素变得有意味。但仅仅这些是不能构成音乐作品的，音乐作品的生成需要在更高层面上建构。因此，构成音乐作品的形式因素中就有了音关系中较为复杂的因素，诸如以和声、复调、配器、曲式为代表的音乐技术结构和技术理论。这些音乐构成的重要要素，突出地体现了音乐形式和音乐思维的复杂性和完整性，体现了音组织在形式方面的严谨性和科学性，体现了音乐语言的丰富与完满性，体现了体系化音乐语言在音乐表现方面的广延性，而这些集中代表着音乐构成的科学性与合理性。后者使人们在创造和接受音乐方面可以共同遵循某些原则，尤其在音乐传播中使人们产生某种面对音乐时的共有感和共在感，即对音乐语言的共通感。音乐艺术“全球通”的特点，其基础是对音乐语言在使用中的普遍认同和以音乐语言存在的合理性为前提的，离开了音乐语言的合理性，音乐的存在就显得有某些缺陷。

当讲到音乐构成的合理性因素时，我们不能不谈到音乐构成的形态问题。由于追问音乐艺术的本质的话题必须建立在音乐存在的事实之上，所以音乐构成的形态就显得特别重要。一般讲，音因素与音关系是音乐生成的基础。在此基础上，音乐作品在由作曲家创作变成完形化的乐谱时，其作品的结构会生成音乐形态，并且以其形态作为存在，供人去研究。音乐分析所注重的正是与音乐形态相关的一些要素，比如作品除了主题、动机之外的结构问题，即所谓曲式构成。应该说曲式构成音乐

形态，而音乐形态由曲式构成加以体现。支离破碎的曲体结构，东一句西一句的音乐表述，会破坏音乐形态和音乐构成。而离开音乐形态，音乐就不会向我们诉说一个完整的“故事”。音乐形态的完整性，确实可以告诉我们一些东西，甚至许多东西。我们无论在传统音乐或现代音乐中，都可以在音乐存在的形态中，见出音乐的意义来。因为如同其它艺术创造一样，形态即结构，形态即载体，形态包容意味，形态包容本质。

形态的包容性来自音乐结构，音乐结构是由作曲家结构的。在这种结构中必然生成人的对作品的某种支配性，人支配艺术到底在其中做了些什么？这其中人的因素有哪些东西存在于其中呢？应该说作为艺术创造，音乐无处不是人的存在的外现，即作曲家在音乐中敞开了其作为人的存在的真实的一面，即所谓精神世界的显露。在这种敞开中作曲家表明人的精神是何种状态，这种精神状态从何而来，为何而来，这种艺术创造为何以如此方式而如此存在。总之，创造者完全将自己的精神世界展现在作品中，并以其延伸性为表征，触及他人的精神世界。如果说音乐存在的基础仅仅是音因素（物因素）的话，那是远远不够的，从音乐生成意味、生成意义、生成价值、生成音乐本质的角度上讲，音乐一定还有许多别的什么，这种别的什么即是音乐家（作曲家）之所以成为音乐家的东西，从而使之区别于其他人的正是其作为独立个体的存在的价值所在。而人的存在恰恰以作品的存在为依托，即所谓作曲家是音乐作品的本源，作品是作曲家的本源，作品意义是作品本质的本源，作品本质又与物的本质和人的本质息息相关。

我们说音乐作品是作曲家精神世界的某种敞开，即将隐蔽的内心世界，通过音乐昭示给人们。在这其中作曲家除了敞开

自身外，更需要在这种敞开中构建某种东西，即作品一定存在什么别的东西。我们将这种敞开与呈现从音乐的角度讲，视做是音乐艺术具有某种表意性特征，因为音乐的生成性其直接结果是音乐作品要有某种意味。所谓意味必然是人有意在音乐中置入人的东西。在置入过程中，在音乐形态中，人的存在既不是绝对明确的，又不是绝对模糊的，而是介于两者之间的，在人的精神意识中、在人的直觉中的“第三种东西”。这第三种东西的存在，在音乐中，在人的感官中通过感觉可以感悟到。它驱使音乐家（艺术家）在音乐形态中，在音乐表述中用音乐自身的方式加以体现，这种体现的方式尽管非常特殊，但具有同样领悟力的人，会在内心感觉到。而对于作曲家而言，这一体现过程是所谓音乐的表意过程，因此说音乐艺术具有表意的特征。音乐的表意性即意味着人的存在，即表明人的精神创造以人的因素为基础，即使在纯客观的艺术中，亦可以显见人的本质。

谈到音乐具有表意性，就一定要研究一下这种音乐表意在多大范围发挥其表意的作用。在音因素和音关系中，音的独立构成，其独立存在都有原生的意义，比如标准音 A 的出现，表明其作为独立音的绝对音高和振动频率。从物理构成上看，它标志音高标准，并与其它音构成关系，同时在其进入到音乐作品中时，除了在音乐构成形态中与其它音共同建构新的东西之外，仍然保有其自身的特征，并有一定意味。音因素的原生性可以帮助我们在狭义方面认知音因素（物因素）的特质，并且具有相对稳定的性质。如果将其展开，原生的音因素当会释放出一定的、自身原本就有的东西。与此同时，经过组成的音关系，衍生出某种新的东西，即有意味的思想陈述。这时狭义的