

艺术欣赏

1. 聆听交响乐作品

聆听交响乐作品，是音乐欣赏的重要形式。交响乐作为一种大型管弦乐形式，具有宏大的气势和丰富的表现力。在聆听过程中，应注重对音乐主题、旋律线条、和声色彩以及乐器配器的感知与分析。

音乐卷

音乐欣赏 ①



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Company

艺术学

▶ 经典文献导读书系

INTRODUCTION TO THE
CLASSICAL TEXTS OF
MUSIC

音乐卷

姚亚平◎主编



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术学经典文献导读书系·音乐卷 / 姚亚平主编. —北京:
北京师范大学出版社, 2013.9

ISBN 978-7-303-14669-7

I. ①艺… II. ①姚… III. ①音乐评论-高等学校-教材
IV. ①J0②J605

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第125992号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com>
电子信箱 gaojiao@bnupg.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com
北京新街口外大街19号
邮政编码: 100875

印 刷: 北京联兴盛业印刷股份有限公司
经 销: 全国新华书店
开 本: 170 mm × 240 mm
印 张: 26.5
字 数: 430千字
版 次: 2013年9月第1版
印 次: 2013年9月第1次印刷
定 价: 56.00元

策划编辑: 马佩林 责任编辑: 陈佳宵
美术编辑: 王齐云 装帧设计: 王齐云
责任校对: 李 菡 责任印制: 孙文凯

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

导论



在艺术学理论中，音乐占有一个特殊的位置。德国哲学家莱布尼茨说过，音乐就其表达来说是感性的，就其构成来说是数学的。对某些其他艺术而言，也许或多或少也包含这两个方面，但绝没有达到音乐这样的鲜明性。首先，作为一门听觉艺术，音乐不包含任何概念成分，它无法像诗歌、戏剧、小说那样通过语言概念来传递信息，也无法像美术、建筑、舞蹈那样通过视觉形象来传递某种意念；音乐纯粹依靠声音进行表达，完全是感性和感觉化的，往往使人感到恍惚和扑朔迷离。然而在另一方面，很少有艺术能够显现出音乐那样的理性、逻辑和系统。美术学院的学生很难想象要像音乐学院的学生那样上那么多的技艺性基础课程，也很难想象一幅绘画作品能像一部音乐作品那样被数字化、程式化肢解（绘画可能偶尔也能遇到，但这在音乐中却是一种很常规的分析工作）；音乐学院常规的所谓“四大件”：和声、曲式、复调、配器，每一门都是非常严格、精确和体系化的课程，类似于“准”理科的学习，需要下力气才能掌握。即使在表演类的艺术学习中，音乐的逻辑性和系统性也是非常突出的：音乐演奏的教学可以为从三、四岁的孩童到成熟的演奏家准备一整套非常充实、细致、严格而系统的进阶练习课程，保证学习者每一天的练习都可以非常科学地、循序渐进地向前推进。

音乐具有非常浓厚的理论化色彩是有其学科传统的。早在欧洲中世纪，音乐作为一门学术就享有高尚的地位。中世纪教育的所谓“七艺”：语法、修辞、逻辑（语言艺术），以及算术、几何、天文、音乐（数学艺术），其中音乐作为一门重要的学术和课程，享有其他艺术无法企及的地位。当然，必须指出，音乐享有如此

地位，并非作为感性的聆听对象，并非作为实践意义上的艺术，而是作为学术性、理论性的科学研究。在古人的眼中，音乐是一门包含数学的学科，而宇宙和万事万物都充满了数，数意味着逻辑、秩序、和谐、规律，也意味着真理和终极完善，音乐正是由于具有这种属性而被推上至尊的地位。

音乐的这一古老的理论传统在很大程度上决定了后来音乐理论学科发展的走向，这可以用深刻、厚重、复杂、多样来概括。从音乐作为数的艺术来看，可以从中分化出律学、声学、音响学、音乐形态学(涉及音阶、调式、音程研究)；随着作曲技术的发展，出现了和声、曲式、对位、配器等专门的技术学科，分别研究音乐创作的各个技术环节；进入20世纪，与其他艺术门类一样，音乐传统也发生了颠覆性的变革，作曲技巧更加复杂和多元，这也带来了音乐技术理论研究的许多新课题；现代科学技术的发展，电脑、电子合成器、电子音响、新录音技术等，赋予音乐作为数的艺术的新的含义。以上的音乐理论研究都具有数的本质，也具有实证的、科学性质的艺术理论研究特征。

然而，音乐在具有数的、科学的研究性质的同时，也潜在地隐含着某种抽象、深奥的形而上学的哲学气息。在欧洲的古希腊和中世纪，数的概念也是哲学概念，它包含着宇宙态度、道德判断、社会评价，这些也给音乐理论研究注入强烈的“人文—道德”内涵。正因为音乐具有这种“潜质”，音乐理论研究中常常包含着形而上学的理性思辨，常常与深邃的宗教、哲学若即若离。对于很多人来说，似乎难以理解，这与音乐给人留下的感性印象格格不入。但是，这的确不是音乐学人的故弄玄虚，这是音乐从传统的“根子”里带出来的；无论音乐理论在这方面的研究到底能推进到什么深度，不可否认的是，音乐的确是同这些“玄秘”的思想有着这样那样的内在联系。

音乐与宗教的关系，历来被认为是最直接的。如果我们认同，欧洲文明是基督教文明，欧洲文化(包括艺术)同宗教具有密切联系，那么音乐无疑当被首推。在基督教文化中，音乐是最直接的参与者，虽然同时参与的还有建筑艺术——教堂，以及修饰教堂的各种宗教题材艺术品——雕像、浮雕和大型壁画，但音乐参与的是更为核心或内在的部分：它参与基督教礼拜仪式、弥撒活动、诵读《圣经》，音乐完全融入其中——它直接就是宗教活动本身。音乐与哲学的联系应该视为它与宗教的深层关系的进一步延伸。不过音乐与哲学的联系总是遭受质疑的，在人们的常识中这是两个相去甚远的领域，但

是音乐—哲学史中出现的一些现象却常常引发人们对这两个神秘领域的某些猜想：欧洲近代哲学从17世纪开始发轫，到18、19世纪发展到高峰，20世纪逐渐解体。这条发展路线与音乐中统治这一时期的一个重要形式语言——调性——的发展路线完全同步；不仅仅是时间，还包括地域性和民族性：18、19世纪的哲学高峰产生于德国，而与此同时，德国也几乎垄断了音乐的古典主义和浪漫主义时期，一个民族几乎同一时期分别在音乐和哲学领域登上精神文化发展之巅，二者之间的联系是纯属巧合吗？除了时间和地域因素外，音乐和哲学还有一个很重要的相似之处，这就是形态或结构——其实也是观念和思维方式——的类似。德国古典哲学（尤其是黑格尔哲学）的基本结构是二元论，其内核是肯定与否定对立统一的辩证发展，了解音乐史的人都应该毫无困难地理解，这与同一时期音乐的奏鸣曲式的形式结构（以与黑格尔同年出生的贝多芬为代表）完全是同构的，奏鸣曲式的基本形式原理，它的呈示、展开、再现的乐音运动过程，完全遵循肯定、否定、对立统一的辩证发展规律。

音乐学不仅仅是科学、技术等涉及数的实证学科，也不仅仅属于包含向哲学—美学、社会学、心理学、史学进行深度扩展和延伸的学术领域，音乐学的学术研究还包含一个巨大的形而下、经验论的研究对象，它们涉及门类繁多的音乐表演理论——各种乐器修造发展，演唱演奏的各种方法、技巧和历史。正是音乐学术问题的如此繁杂和多样，以及在一定程度上音乐具有的悠久的理论传统，音乐领域罕见地集结了人数众多的理论研究者队伍。他们是一支庞大的教师和职业研究者群体，他们可能比其他艺术学理论研究者更专注于纯理论的研究，因而也更清晰地呈现出理论与实践分离的弊病。但是无论怎样，这样一支庞大的专业队伍，漫漫时日，古今中西，积累和汇集了大量理论研究成果，任何一个人在面对一个如此浩瀚的海洋，并希图做一些哪怕是非常粗略的概括性工作时，都会感到浑身冒汗、力不从心！

二

当北京师范大学出版社马佩林先生第一次与我谈及他的艺术学理论文献导读的创意，并希望我能接手“音乐”这一部分时，我首先的感觉是这个创意非常好，各个艺术门类把自己学科的经典文献选录出来，进行必要的引导性的说明，这对于各个学科的学习者了解这一学科的基本面貌，同时促进艺术学各个学科的交流与相互了解都是非常好的学习材料。尤其需要提出的是，

这套理论文献丛书的发表正值中国的艺术学学科发展和建设面临重大变革之机。过去，中国的艺术教育附属于文学，是文学的一个下属类别。经过艺术教育界许多有识之士坚持不懈的努力，终于争取到将艺术从文学的附属之下独立出来，成为文科教育的新成员，与文学、哲学、史学并列。这样的变化对于艺术教育来说，无疑是福音，所有的艺术工作者无不为之欢呼，这对于艺术学发展的影响不可估量，而《艺术学经典文献导读书系》正好赶上了这一时机。

然而，有了一个好的创意，未必一定能够有好的成果，或者说，编辑艺术学经典文献导读这个想法虽然很好，但编出的书是否能够达到所希望的效果，这确是不敢断言。至少我本人——在音乐这个领域——是有所顾忌的。如前面已经提到，音乐理论文献汗牛充栋、浩瀚如海，要在汪洋大海中选录一本“经典”的确令人感到困难重重。根据出版社的要求，本丛书的主要对象是各学科的高年级本科生、研究生，它既要明晓传统，又要涉足前沿，以求让年轻学子对学科的整体面貌有所了悟。坦率地说，我认为仅仅通过一本书要想实现如此严肃的任务，几乎是不可能的。另外，选编这样一部经典文献，需要的是学识、眼光、经验，以及对整个学科发展历史和走向有很深刻的认识，而我本人长期工作在一个相对狭小的专业领域，才疏学浅，的确感到难堪重任。不过任务既然已经接下，因此也就义不容辞，尽量以我的能力完成这项工作，因为它至少是一件有意义的事情，对于推进艺术学的发展利大于弊。

首先的工作是筛选，面对音乐理论如此丰富的成果，必须要确立一个方向。本书对于经典文献的筛选原则有二：第一，以西方学者的研究成果为对象。虽然，中国的音乐理论研究也是博大精深，中国人在音乐方面的研究绝不乏经典，但之所以限定在西方，这一方面或许与我个人的知识领域有关；另一方面，不可否认，西方学者的研究至今仍统治了音乐学研究的更多方面。第二，突出具有人文内涵的研究文献。这意味着，音乐研究中非常有特色，也极为重要的具有科学和技术性质的研究没有入选。这绝不是轻视这类研究，事实上，它们是音乐研究的基础和根本，但它们过于专业，非专业人员很难深入其中，读者范围会受到很大的限制，这有违于本丛书编写的初衷。以上的筛选，可以看到这样的特点，即过于专业化、技术化，或过分封闭于纯粹音乐本身的文献不在本书的选编之列。本书着眼于把音乐理论作为一门

人文—社会学科，希望突出它的人文—社会科学性，希望音乐能够走出自我，参与到人文—社会学科的大家庭中，与其他艺术门类的研究者交流、共享，互通信息。这也表达了我自己的一个学术观点：音乐研究应该将更主要的重心放在音乐作为一门有关于人的学问中，在音乐理论已经走过一段漫长的沉醉于自身的历史之后，学术思潮的最新走向在提醒我们，当今的音乐研究的主要任务已经不是研究音乐自己的问题（这个问题已经完成了很多），而是通过音乐研究人的问题。

即使是在经过以上如此大刀阔斧的筛选之后，留下的音乐文献仍然极为浩繁，可以称为“经典”的著述仍不计其数。根据出版社“既要明晓传统，又要涉足前沿”，以及尽量全面体现学科发展的整体面貌的要求，权衡再三，本书收录的文献分为五个部分：音乐美学、史学，这是音乐理论研究的传统方向，主要涉及 19、20 世纪的一些文论；民族音乐学、新音乐学，这是音乐理论研究在 20 世纪涌现的一些具有突破性的新思想和新意识，它们反映了一些前沿性的动态；最后一个部分是现代作曲家论音乐的一些经典著述，这是一些特殊人物的言论，构成了音乐理论研究的不可或缺的重要视角。以上五个部分，大致可以涵括西方学者音乐理论文献的整体概貌，虽然好像面面俱到，但其实挂一漏万，权且作为音乐学理论文献集萃的初步工作吧。

三

以下，本导论将循着五个部分的顺序，对音乐艺术学理论的各个分支进行一些总体性的说明和介绍。

美学是一门古老而又年轻的学科。这是因为，人对于美的体验和美的描述言论自古就有。作为一门体系化的学科，美学首先出现于西方，经过 18 世纪启蒙思潮对于理性和科学思维的唤起和重视，西方各领域的研究都开始逐步走上科学化、系统化的道路。18 世纪下半叶，随着人文社会科学的发展，美学作为一门独立的科学开始确立自己的学科身份和地位，而美学学科的发展和走向成熟已经是近代的事情了。据考证，美学作为一门学科的特指概念，最初于 1750 年出现于德国理性主义者鲍姆嘉通(A. G. Baumgarten, 1714—1762)的著作中，他继承了莱布尼茨和沃尔夫等人的理性主义哲学思想，并进一步将其系统化。

音乐美学(德文 Musikästhetik, 英文 aesthetics of music)是美学学科中的一个重要分支,它比“美学”这个概念的出现时间稍晚。目前一般认为第一个使用“音乐美学”这个概念的是德国诗人、音乐家舒巴特(Daniel Schubart, 1739—1791),他有一本著作叫《论音乐美学的思想》,该书于作者辞世之后的1806年出版。虽然这只是一本音乐通论式的著作,并没有深入集中地在哲学—美学的层面讨论音乐问题,但是其中提出的“音乐美学”这个概念却被沿用下来。历史上,真正从一定哲学高度和深度探讨音乐问题、名副其实的音乐美学专著是从19世纪下半叶开始逐渐问世的,其中影响比较大的有汉斯立克(E. Hanslick)的《论音乐的美》(1854)、安布罗斯(A. W. Ambros)的《音乐与诗的界限》(1865)、豪塞格(F. V. Hausegger)的《作为表现的音乐》(1885)、李曼(H. Reimann)的《音乐美学纲要》(1890)等。

进入20世纪,随着西方哲学、美学、心理学、社会学、人类学等学科的蓬勃发展,音乐美学的研究也迎来了一波又一波的高潮,涌现出许多至今仍深具影响力的美学流派、美学家和著作。比如倾向于从社会学的角度和方法看待音乐问题的法兰克福学派代表人物阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903—1969),倾向于从格式塔心理学的角度和方法研究音乐艺术问题的迈尔(Leonard B. Meyer, 1918—),引入深奥的现象学哲学原理探讨音乐本质的代表人物英伽登(Roman Ingarden, 1893—1970),借助现代解释学架构考虑音乐本质问题的解释学代表人物伽达默尔(Hans-Georg Gadamer, 1900—2002)等。他们的著作不但支撑起西方音乐美学的广阔天空,而且为音乐美学在当代的进一步发展提供了强大动力源。

在音乐美学的讨论中,形式与内容的关系问题,一直是一个传统的最高命题。本书有关这一部分的所选论文涉及四位作者:汉斯立克、达尔豪斯、苏珊·朗格和伦纳德·迈尔,他们的论文从不同角度涉及音乐的形式与内容这一共同的问题。为什么音乐美学对这一话题有特殊兴趣?我猜想这或许与音乐的特殊性有关,即音乐是一个形式感很强的艺术类别,但是它又非常明确地传达出强烈的情感特征(情感常常被认为是音乐的内容)。这是两种非常极端的现象,如同前面引用莱布尼茨的话:音乐就其表达是感性的,就其构成是数学的。音乐的这种两面性很显著,但是这种两面性的关系如何?或者说数学(形式)如何生发了情感(内容),情感是怎样从形式中产生的?这成为音乐理论研究中众说纷纭的难题。也许正是音乐美学的这两个问题很难弥合,

因此产生了音乐理论研究中各执一词，或强调形式，或强调内容的所谓自律论与他律论的学术派别。前者强调音乐自身的独立性，认为音乐不依赖音乐之外的其他因素，音乐就是音乐自身；后者认为，音乐只能存在于特定的社会、文化环境之中，音乐终归是要表达现实中人的思想和情感，形式不过是表达情感(内容)的载体，它决定于人的社会活动和情感生活。

在19世纪中叶，汉斯立克是第一位提出音乐形式自律思想的人，当然在他前面是有先驱的，德国哲学家康德在《判断力批判》中提出的“纯粹美”和“依存美”可以被视作形式自律论的先声。康德所谓的“纯粹美”，即不依赖任何外在事物，而只有美的事物本身所引起的美感，这里所谓“外在事物”即纯粹美之外的任何道德和观念的价值评判。汉斯立克的思想看似非常极端，他的名言：音乐是“乐音的运动形式”，否定音乐存在所谓“内容”，如果一定要说音乐的内容，那形式本身就是内容。在他看来，一切外加的情感，以及与音乐无关的引发情感的社会、历史因素都是子虚乌有。汉斯立克的形式即内容的思想遭到很多人的批评，他们认为如果把形式与内容等同，实质上就是取消了内容，是赤裸裸的形式主义的狡辩。在很多人看来，汉斯立克是彻底的唯形式论，他的心中只有形式，除此之外一无所有。

但是，汉斯立克有被冤枉之嫌。在著名的《论音乐的美》一书中，他其实经常谈到音乐的“精神”、“精神内涵”，他写道：

音乐作品是有思想情感的人的精神所创造的，因此作品本身也有充满精神和情感的高度能力。我们要求音乐作品具有这样的精神内涵，但这是存在于乐音结构本身而不是依赖于别的什么因素。^①

从这段话中，似乎看不出汉斯立克是反对精神和情感的，只不过在他看来，这些情感并不来自音乐之外，而是来自音乐构成本身。但是，汉斯立克的这些言论似乎并没有引起人们的注意，人们没有理会暗藏在他内心的另外的隐秘思想，只是抓住他的极端形式主义言论大加鞭挞。种种迹象表明，在后来的一些对汉斯立克的研究中，人们开始注意到对汉斯立克思想进行新的

^① [奥]爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，53页，北京，人民音乐出版社，1980。

解读：人们对“乐音的运动形式”不仅仅再以形式来理解，人们似乎逐渐感悟到，任何形式都不仅仅只是形式，纯粹自为的形式或许本身就是一个伪命题——一件不存在的事物，因为任何形式必然也同时是一种精神。在《音乐美学观念史引论》中，德国著名音乐学家达尔豪斯在“关于形式主义的争论”一文中表达了为汉斯立克开脱的意向（参见本书所收此篇论文及导读）。

重新理解汉斯立克的意义并不在于证明汉斯立克不是一个人们所想象的那种意义上的形式论者，而是意外地发现了一个新的问题，人们开始来重新审视形式，他们会问：什么是形式？形式只是它本身吗？这个问题过去并没有被认真追问，然而它的提出，却触及一个更为广阔和深刻的理论问题。

在艺术类诸学科中，音乐或许是较早提出形式自律论思想的。在汉斯立克《论音乐的美》发表几十年之后，20世纪上半叶，一股形式主义思潮在文学领域泛滥，他们高呼形式自足、形式独立、形式至上，认为文学批评首先是作品的内部批评，文学批评就是对文学构成要素的分析，文学之所以为文学，是由于文学本身，文学的意义不应该在文学之外去寻找。然而，对于音乐理论者来说，文学批评中的这些形式主义言论在音乐研究中好像已是似曾相识，早有所闻。

不过，音乐理论不应该对文学中的形式主义言论不屑一顾，更不应该为音乐对这一问题的久已涉足而暗自得意。应该意识到，汉斯立克的形式主义只能被视为一种朴素或自发的形式观念，因为它来自对音乐的直观认识；音乐具有显而易见的形式化外表，或者说它自发地呈现出清晰的形式构建。把音乐封闭起来，孤立地研究纯形式现象在音乐理论中有非常久远的历史，从古希腊到中世纪、文艺复兴，音乐理论一直延续着这一强大的传统。因此将音乐视为自律体，并不需要多么深邃的洞察，也不包含理论视角的重大转向。但是语言类的文学形式主义思维却很难萌芽，它们很难显现音乐、绘画、建筑艺术那样精确的形式逻辑和精密细微的组织结构；由于语言与外部现实保持着非常紧密的联系，也很难生发出纯形式思维。然而最深刻的形式思想，对形式本质的最深刻的洞察却恰恰出自这些领域。

20世纪文学批评中的形式自律思想得益于时代的大气候：语言学的革命性发现——能指—所指、历时性—共时性等新意识的启迪，结构主义的产生，符号学、系统论、接受美学等新思潮为形式思考带来了新的思想和灵感。文学研究中形式主义之所以能够在形式论的思考上取得前所未有的突破与它

们受益于这些新的理论和思想潮流密不可分。

相比之下，20世纪形式主义对形式的讨论和认识比19世纪时要深入和广泛得多。无论是俄国形式主义的“陌生化”理论；“新批评”对作者中心论的批评；还是结构主义超越执著于单个作品，力图透过文本分析，揭示隐藏于深层的文学总体结构或“普遍语法”，所有这些认识都超越了仅仅是把作品视为独立自主存在的思想。对于20世纪形式主义来说，形式自律只是一个基本的出发点，而从这个出发点却引申、发展出许多发人深省的、具有重要启迪意义的深刻话题：如隐喻、反讽、音位批评、语境理论、细读法、叙事功能、审美接受等。这些都是值得音乐（也包括其他艺术）理论谦虚地安静下来重新学习的。

20世纪美国著名美学家苏珊·朗格的文论之所以在本书所选文论中占有一席之地，固然因为她是大名鼎鼎的艺术理论家，并且对音乐少有地可以谈得比较深入，更重要的是，作为一名具有符号论背景的文论家，她在谈论形式与内容时所透露出的一丝新气息。

从表面上看，朗格的学术思想仍属于传统美学，她讨论问题的方式和语气、使用的术语和风格基本上仍然是传统的，她的名著《情感与形式》讨论的似乎也是传统的内容和形式的话题。但是，朗格的思想中其实包含着许多与传统很不一样的东西。首先，她反对19世纪的情感论，她也反对艺术是自我表现的理论。其次，她极为重视形式，她的一些言论似乎让人感到她与汉斯立克一样，是一个形式自律论者。她说：“艺术不传达超出其自身的意义”，艺术“并不把欣赏者带往超出其自身以外的意义中去，如果它们表现的意味离开了表现这种意味的感性的或诗的形式，这种意味就无法被我们掌握。”^①如何理解朗格的这些似乎是很矛盾的表述？希望读者认真阅读有关朗格文论导读中的说明和阐释。我这里要说的是，朗格对形式和内容的表述，已经不是传统二元论的、形式和内容的彼此分离，它摒弃了对汉斯立克的误解，或回避了汉斯立克本人对这个问题的极端表述，在某种程度上朗格对形式的认识接近达尔豪斯在《关于形式主义的争论》中为汉斯立克的辩护：“音乐中的形式应该被理解成内在的形式，是从内向外塑造成型的精神。”汉斯立克的反对派没有把握他的这一思想，或者说忽略了这一思想，因而习惯上陷入将形式和

^① 转引自于润洋：《音乐史论新稿》，87页，北京，人民音乐出版社，2003。

内容截然对立的泥潭。^①

在朗格那里，形式由于表征于生命和情感而获得意义，更重要的是，形式本身事实上就是生命；这里显示出形式的双重性，它既是形式，也同时是生命和情感，这两种映象游移和不确定地来回变换，其恍惚变幻的体验为我们带来的正是对艺术真谛的领悟。

在音乐美学领域中，还有一个特殊的人物值得给予特殊的关注，他与一般的音乐美学家讨论问题和看待问题的方式不一样，用克尔曼的话说，他“不遵从于任何标准正统学说，总是与其他理论家保持着距离。……他更乐意对音乐圈外的知识界发表他的研究成果”^②。这个人就是美国著名音乐心理—美学家伦纳德·迈尔。

关于迈尔的独特性和他的音乐美学视角，在本书中涉及他的文献的导读部分已经有了比较清楚的描述。这里要补充的是，如果要更好地理解迈尔，可以去了解和学习一下视觉艺术理论中与迈尔思想对应的名著——鲁道夫·阿恩海姆的《艺术与视知觉》。迈尔和阿恩海姆虽然在两个不同的艺术领域，但从事着本质上很相似的艺术理论研究。他们都接受实验心理学的“格式塔”完形理论，都信奉艺术研究理论的科学性和客观性。阿恩海姆下面的这段话，迈尔无疑也是完全赞同的：

看起来，艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险，近年来，真正堪称艺术的作品已不多见了。它们似乎在大量书籍、文章、学术讲演、发言和指导等——这一切都是想要帮助我们弄清楚什么是艺术，什么不是艺术；什么人在什么情况下创造了什么作品，他为什么或为了谁才创造了这些作品等等——组成的洪流中淹没了。在我们眼前出现的是一具被大批急于求成的外科医生和外行化验员们合力解剖开的小小的尸体。由于这些人总是喜欢用思考和推理方式去谈论艺术，就不可

^① 参见[德]卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，100~101页，上海，上海音乐学院出版社，2006。

^② [美]约瑟夫·克尔曼：《沉思音乐——挑战音乐学》，朱丹丹、汤亚汀译，91页，北京，人民音乐出版社，2008。

避免地给人造成这样的一种印象：艺术是一种使人无法捉摸的东西。^①

“格式塔”完形理论是建立在一种整体性的系统理论基础之上，这一点也是迈尔和阿恩海姆共同的理论要旨。无论是视觉还是听觉艺术，本质上还是建立在艺术构成“形”的基础上，而“形”生存于要素关系的整体之中。在迈尔看来，音乐构成的局部：一些音、和弦、节奏本身没有意义，只有在整体中它们才能被有效地体验和产生出我们所感受到的情感；这一点对视觉艺术完全一样，阿恩海姆指出：“越来越多的科学家认识到，对自然界大多数自然现象的描述，仅仅通过对其局部进行个别分析的方法是无法完成的，整体不能通过各部分相加来达到。”“视觉不是对元素的机械复制，而是对有意义的整体结构的把握。”^②

听觉与视觉艺术关于对“形”的认识的共通性还不仅仅局限于上述抽象认识，而是深入到了“形”的构成的具体方式；它们都涉及“力”或“运动”问题，这是格式塔完形心理实现的前提。迈尔提出，音乐情感的实现有赖于“期待”的心理图式：期待本身是一种“力”，它带来“运动”，然而，音乐是如何实现运动的？仅仅因为音乐是一种时间艺术，它在时间中流逝，它就必然地产生运动？应该明白，迈尔的“期待”不是一种物理现象，而是一种心理现象，因此物理的声音流逝并不能产生心理的期待，也不会使人感受到“力”和“运动”；音乐中“力”和“运动”的产生有赖于“形”的偏离，以及在心理上迎候（或期待）偏离的回归。在这一点上，视觉艺术完全相同，尽管视觉图像在表象上是凝固和静止的。在《艺术与视知觉》中，阿恩海姆写道：“绘画作品中根本不存在真实的运动，我们看到的，仅仅是视觉形状向某些方向上的集聚或倾斜，如康定斯基所说，包含的是一种具有倾向性的张力。”^③他还指出：“在一幅绘画或一座雕塑中，物体永恒的平衡，是由活动的力量建立起来的，这些力量或是相互排斥和吸引，或是向着某一特定的方向推进，但总是要在形状和色彩

① [美]鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，“引言”，1页，成都，四川人民出版社，1998。

② 同上。

③ 同上书，563页。

组成的空间次序中显示自己。”^①熟悉音乐的人对于阿恩海姆的这些言论一定不会感到陌生，他在《艺术与视知觉》中写下的这段文字，以充满情感的语调，使我们不禁感叹，这两种艺术是多么的相似：

知觉活动所涉及的是一种外部的作用力的入侵，从而打乱了神经系统之平衡的总过程。我们万万不能把“刺激”想象成一种把静止式样极其温和地印在一种被动的媒质上面的活动，所谓“刺激”，实则是用某种冲力在一块顽强抗拒的媒质上面猛刺一针的活动。这就好像是一场战斗，有入侵力量发起的冲击，遭到生理力的反抗，后者挺身而出，拼死消灭入侵者，或者至少要把这些入侵的力量转变为最简单的样式。这两种互相对抗的力相互较量之后所产生的结果，就是最后生成的知觉对象。^②

四

粗略地划分，19世纪以来的西方音乐史学主要有两种倾向：从19世纪延续到20世纪的实证主义或客观主义史学，以及兴起于20世纪的历史主义。

实证主义史学的先驱、德国19世纪史学泰斗利奥波德·冯·兰克(1795—1886)，19世纪30年代在柏林大学以开创历史研讨班的授课方式，带出了一大批学生，这个班的很多学生后来都成为德国史学界赫赫有名的大师，形成了一个强大的兰克学派，把德国史学推向了后人难以企及的高峰。兰克于29岁时发表《拉丁和条顿民族史》，在序言中写下的这段话，后来一直被广泛引用，成为客观主义史学的箴言：

历史指定给本书的任务是，评判过去、教导现在，以利于未来。可是本书并不敢期望完成这样崇高的任务，它的目的只不过是说明事情的真实情况而已。

^① [美]鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，517页，成都，四川人民出版社，1998。

^② 同上书，567页。

后来，“如实直书”成为客观主义史学的宗旨，也成为兰克学术思想的标志。兰克告诉学生，要绝对客观。他说，每一个史料都是包含主观性的，历史学家的职责就是把主观的东西从客观里分离出来。他告诫学生：批判、准确、深入。历史是怎么样就怎么样叙述。兰克认为：“对可靠资料批判考证，不偏不倚的理解，客观的叙述，所有这些结合起来，就可以再现全部历史的真相。”

其实，把兰克完全归于实证主义并不准确，他并不愿意成为只从事经验性、细节工作而毫无思想性的人，他真实的想法是希望研究是从细节入手，但能见出博大和深刻，见出历史的规律或普遍性特征，他曾说历史研究就是要在每一个具体有限的史实中去认识普遍、无限和上帝。然而作为一名实践性的历史研究者，兰克深知：在经验中表达深刻，谈何容易！这是兰克表现得非常谦卑和低调的原因。兰克看到了难处，也确实遇到了麻烦：他希望从个别达到普遍的历史主义理想实际上往往只是空中楼阁，他的史学给人印象最深的实际上最后只留下精确严谨和如实传达，即客观主义，而隐含在他内心的宏大而深刻的历史抱负则几乎被人遗忘，这导致兰克及他所影响的学派所倡导的客观、实证、科学的历史研究方法遭到尖锐批评：“大多数历史学家对确定新的历史事实非常热衷，而对发现规律却少有问津，除了发现事实之外，历史学家根本不对事实提出什么问题。”

“历史主义”是历史学研究中的一个重要概念，但也是一个非常模糊的和摇摆不定的概念。大致可以尝试这样界定：(1)反对实证主义，认为历史学首先是一门精神学科，反对把精神学科与自然科学等同；(2)强调个别和经验性，反对普遍化地图解历史，也就是说不在其研究中去试图发现历史的规律；(3)但也并不希望就事论事，认为历史的个体是联系于整个历史的，希望历史地看待具体现象，希望对个别历史作出因果解释。历史主义兴盛于德国，其实在兰克“从一般走向普遍”的愿望中已有端倪。德国历史学家洪堡在《论历史学家的任务》中提出，必须确定历史的真实，然后对这些现象进行理解，理解其中隐含的理念。伊格尔斯指出，“要了解史料，就得将它放在历史和文化的构架中，因为史料就是时代、国家、历史和文化的一部分”。

在 20 世纪，对实证主义不满的呼声日渐高涨，新的历史研究意识提出历史研究应该关注人，关注当代的社会生活，所谓“一切历史都是当代史”，正是反映了这一思想潮流。新的历史学家纷纷意识到，历史学家不应该只是沉