

第
一
部
分

导 言

任何重构古代希腊音乐概念的企图都陷入了相当大的哲学和程序上的困难。尤其是，必须要抓住不同作家试图表达其观念的术语所引发的特殊问题。

当试图充分地涉及柏拉图和亚里斯多德之前的较早时期时所遇到的主要困难是，那些并不充足的证据是片断性的、并且几乎完全处在一种非直接的状态下，包括了后来的学者无法确证其根据的论述。然而，我们所拥有的这些证据揭示了一种音乐文化，这种文化在它的理论和实践分支上保持了一种令人惊讶的连贯性。音乐看起来即使在我们已经有一些了解的早期希腊社会当中也起到了一个主要的作用，对音乐的争论看起来一直在希腊理智生活当中构成了一个重要的片断。因此，如果历史学家希望建构一幅有关希腊音乐思想本质的图画，他就不得不把他的视野瞄准一个更加宽泛的文化活动；只有这样，他才能够抓住孕育在古代社会中音乐现象的丰富和复杂性。古希腊人认为音乐非常紧密地与医药、天文、宗教、诗歌、韵律学、舞蹈甚至教育相联系。需要一个相当大的心智努力才能够进入到古代希腊的音乐当中；确实，我们一定要抛弃所有已经建立起来的、帮助我们理解我们时代音乐的美学偏见。另一方面，多多少少直接从古希腊音乐文化传承下来的西方音乐文化，表明了对希腊音乐许多不同方面所交织于其中的社会的理性和文化结构进行精确重构的重要性。从那时起已经流逝了 25 个世纪。然而，如果我们知道我们自己音乐文化中的许多一般问题都可以回溯到希腊以及后来的中世纪音乐哲学的话，这种鸿沟看起来就并不是难于逾越的。

如果我们狭义地定义音乐概念为只是思考音乐的“美学”（或“艺术”）的本质的话，我们将发现我们的定义过于局限于古希腊或者中世纪——或者甚至文艺复兴的理性背景当中。确实，我们将得出结论，对这种音乐美学的接受将只是一个短暂的历史，不会超过 18 世纪下半叶，与现代普通美学的拂晓时分相吻合，这种美学与有关包姆加特纳、康德和其他前浪漫主义哲学家的唯心主义历史学家的贡献相联系。从这一点出发，现代美学确立之前的两千多年理性主义的历史仅仅是一个起步阶段，是当今状况的一段前奏，这时最多的情况是，我们所希望出现的有思想的历史学家孤独地闪烁着理性光芒，这种偶尔真理的闪光划过了几乎是全黑的夜空。因此，落到我们身上的责任就是把我们的研究范围确定在研究古人思考音乐的方式上。即使我们不能得到希腊人以我们现代音乐美学的角度看待

音乐的和著作，不过，我们需要清楚，希腊音乐思想既在他自己的背景当中，也在与作为整体的西方音乐传统相比较中保持着完全的自我独立。具体说来，毕达哥拉斯和柏拉图把音乐当作神圣宇宙的和谐，或者甚至当作了最完美的哲学形式的事实，意味着音乐一定在希腊文化中扮演着与在我们自己的文化中完全不同的角色。另一方面，古代哲学家们所发展的音乐观念是如此重要，以至于它们在我们所有的音乐制度、音乐美学以及至今为止的音乐文化的后来发展中（大部分在不知不觉中）留下了根深蒂固的印迹。

因此，当把我们的注意力转向古代的音乐思想时，我们不想孤立任何早期真理偶然的闪光，我们也不会寻找近代知识的早期先驱。我们要做的是重构一个古老而持续的传统的最初的、自我存在的根源。但是这样做的话，我们一定不能忽视一个基本的历史事实，希腊文化是许多之前的艺术、哲学、宗教及其它文化实践的产物或者混合物，所有这些都聚合在古希腊身上，因为它位于东西方交汇的地中海东部。希腊人能够把这些形形色色的文化传统融合进一种单一的文化当中；而且，如果我们不考虑以后所发生的变化，整个西方音乐传统就仅仅是从古希腊发展至今的文化线索的简单方式。我们的这种音乐传统具有自己的内部逻辑，维持着一个坚实的相同本质；希腊思想在这其中是一个决定性的部分。它基本上是独立于非欧洲音乐传统而发展的，很少与它们相接触。仅仅是在最近，音乐作曲家和学生们才开始意识到西方传统并不是唯一正确的种类；确实，我们发现人类已经产生了许多不同的音乐实践，它们都有自己的合理性，我们能从与它们相对照和混合中受益。有了这种思想，我们还需要清楚，从毕达哥拉斯到中世纪和文艺复兴、甚至到浪漫主义时期的西方音乐思想具有它自己的历史、自己相对同质的发展，并因此具有自己的逻辑。这主要归功于希腊之后的西方音乐思想与其他文化相隔离的事实，这样就处在一种能够研究自己的传统并有所建树的状态。对西方音乐思想从古到今的历史考察基本上忽略了非欧洲的传统，这仅仅是因为它们对我们自己的传统影响甚微的原故。然而，如果我们孤立地考察西方的传统，我们并不是因此就假设这些传统低于我们生活于其中并建立起来的那种传统：我们能说的仅仅是，我们的传统经历的就是独立的发展。

第一章 从荷马到毕达哥拉斯及其追随者

一、荷马史诗中的音乐

很难重构从荷马到公元前 6—前 5 世纪的古代时期希腊人看待音乐的方式。没有直接的原始资料保留至今，我们得到的几乎所有证据都是来自以后很晚的年代。更复杂的情况是，从当时流传给我们的神话和传说本身筛选出确定的历史信息几乎是不可能的。当然，我们不能够完全排斥神话与传说：这些都表明了希腊人表达其音乐态度的一种最真实的方式；而更重要的，某些确定的信息或许储存于那些可以回溯这一早期时代的、经常是混乱而又相互矛盾的混合体中。首先，可以用到的原始资料都一致强调早期希腊音乐文化当中音乐的重要性，即使我们一直不能够估价出为什么音乐如此重要。另外，从奥菲欧的故事到阿波罗、马斯阿斯、狄俄尼索斯等等的传说，这些有关诗歌和音乐的神话的不断增加，为音乐和宗教、音乐和早期宇宙起源说以及音乐和人类社会之间的紧密联系提供了持续不断的证明。

当我们试图把最早的希腊音乐思想聚集起来的时候，我们的主要困难在于对术语的理解。我们特别需要了解术语“音乐”（mousike）的多重含义，它似乎是指一系列不同的、但必然互相联系的活动，除了音乐本身之外，还包括诗歌、舞蹈和体育锻炼。这样，在“音乐”宽泛的名义之下，贵族的教育者们通过演奏里拉琴、歌唱吟诗、舞蹈及体育锻炼来培养他们的学生。这个词的宽泛含义持续影响了许多世纪。这是在《伊利亚特》和《奥德赛》中加到它身上的含义，后两者为我们提供了与音乐活动相联系的最早的直接证据。然而，尽管诗歌中的一些章节表明了音乐的功能和音乐家的社会地位，但它们并没有提供给我们一个统一的描述。它们让我们遇到了其他的音乐观念，这些观念可能会回溯到比该诗歌写作时实际起作用的传统更加古老的传统上。即便如此，荷马甚至在古典时代也被认为是音乐信息的一个重要来源，从这个角度来说，这些章节所提供的证据是无价的。伪普鲁塔克【1】的《论音乐》（De musica）也许是在公元三世纪完成的，但是其中频繁地涉及到了许多早期作家，它成为了古代音乐问题最重要的证据之一。作者在其中的部分论述中提到了荷马，翻译如下：

“伟大的荷马已经教给我们去使用适合于人的音乐。为了举例说明在许多情况下它（音乐）所具有的益处，他描述了凭借从智慧的客戎那里学到的音乐的帮

助，阿基里斯消解了对阿伽门农的愤怒。”【2】

在引用和评论了荷马对阿基里斯的描述之后，他继续讲道：

“荷马还告诉我们在什么样的环境下最适合于演奏音乐，并且说明对于并不实际从事（音乐）的人来说，它是一个宝贵而又令人愉快的锻炼。因为在与阿伽门农的争吵中，身为战士而且非常莽撞的阿基里斯终止了参与到战争及其危险当中，这就是为什么荷马认为用高贵的歌曲来磨炼英雄的精神是最适合的……那就是古代音乐的样子以及它的用处。我们知道赫拉克勒斯也把自己献身于音乐，像阿基里斯和许多其他人那样，一般被认为受过音乐教师、法官及医药导师的客戎的教导。”【3】

这段文字说明了在普遍的研究方法和历史观点上的某种混乱：它合并了关于音乐的差异很大的观念，这些观念也许指出了即使在荷马史诗中也能够体现出来的强调点的重要变化。实际上，不难认识到《伊利亚特》当中的音乐并不总是与《奥德赛》中音乐的作用是一样的。伪普鲁塔克似乎认为音乐的作用主要是功利性的，他对智慧的客戎这个神奇人物的不断提及使我们回到了更遥远的古代，那时的音乐实际上被理解为与其他艺术形式，如医术、魔咒、舞蹈和身体训练紧密地结合在一起，甚至成为一体；实际上我们已经认识到，音乐成为了贵族教育的一个必要因素。综上所述，音乐的目的不只是恢复人们的情绪，它还被认为具有伦理和认知的作用。歌曲还为了让人谋取赏罚善恶的上帝的好感，还可以被认为在治疗疾病方面具有间接作用。

即使如此，荷马时期的音乐似乎失掉了它宗教和治疗的力量，而主要起到娱乐的作用。另外，至少在《奥德赛》中的音乐家形象表现出了一种在艺术上真正的专业性。这稍后时期的里拉琴表演者并没有行使他在以前乐于从事的宗教功能；他并不关心（音乐）迷人的魅力，也不医治人们的疾病。伊萨卡地区【4】的音乐家菲缪斯（Phemius）以及阿尔喀诺俄斯（Alcinous）的宫廷歌手德谟多库斯（Demodocus）的歌唱都是为了愉悦听众的心：他们的头脑中没有其他目的。一般来说，作为舞蹈和歌唱伴奏的音乐被认为对于贵族宴会或者其他社交和正式仪式的成功举行是绝对必要的。甚至奥林匹克山上的众神也不在其节日过程中忽视对歌唱的聆听。【5】歌手们有适应各种场合的音乐曲目，他们用确信是古希腊乐器的里拉琴、基萨拉琴和凤敏琴（phorminx）伴奏，还使用那些虽然广泛应用在希腊，但由于源于亚洲而遭到猜疑的吹管乐器，如奥洛斯特管（或双簧的管子）和

潘神箫；我们将在本章的后面回过头来讨论这种在古希腊思想史中有关弹拨乐器和吹管乐器的重要争论。《伊利亚特》（在《奥德赛》更是如此）中的音乐家一直是一个很重要的人物，虽然他从来不在故事情节中起到关键的作用。他的艺术是一种手段，通过它情感得到特别的强调，或被实际唤起，或某些特定的境况由此被回忆起来。

现代学者在关于古代人看待音乐灵感本质的观点上并不一致。上帝似乎给了一些幸运的凡人以歌唱这一天赋；并且规定音乐家可以自由地创作他们的歌曲，并不参照外面的刺激。荷马写道：“我们荣耀的音乐家，德谟多库斯”将被召唤到阿尔奇诺斯的宫殿里，“因为没有人具有他那种上天所赐与的愉悦我们耳朵的才能，不论他采用什么样的主题来歌唱”。【6】当他描写奥德赛宫中的音乐家菲缪斯时则更加神秘，他说：“我为众神和人类歌唱，除自己之外我没有老师，所有的歌曲都不假思索地跳出我的嘴唇。”【7】好像他歌唱的原初冲动是上天的意志，但是只有音乐家才艺的技巧才能提供给他创作歌曲和以歌唱感动他人的能力。

从《奥德赛》中可以清楚地知道音乐已经被高度地专门化了。它被提到时不是被当作一般人都能够参加的活动。荷马通过描绘作为盲人的德谟多库斯来强调音乐家技艺的独特性，好像要把他与其他人区分开来：“信使走了上来，带着他们令人喜爱的游吟艺人，这些人比其他特别受到缪斯的青睐，尽管她在礼物当中混合着善与恶，夺取了他的眼睛，却使他的歌声非常甜美。”【8】目盲的不幸与歌唱天赋同时加于歌手，只是为了让他隔离于对周围世界的关注，从而更好地集中于他的艺术。

二、作为一种教育理想的音乐

史诗中音乐因素的重要性很可能随着故事情节和实际语句使用的增加而逐步衰弱。与此同时，抒情诗中的音乐成分一定被假设具有一种更加显著的作用。所有的抒情诗人——阿奇洛库斯（Archilocus）、米耐目斯（Mimnermus）、阿乐凯奥斯（Alcaeus）、莎孚（Sappho）和梭仑（Solon）——既被当作诗人，也被认为是音乐家，其中的一些人被描述为奥洛斯管（或有簧笛子）的演奏者。他们保留下来的诗篇太少、太零碎，不足以让我们从中得出有关确切的音乐成分，或者在他们实际的表演中音乐所起作用的结论。无论如何，单旋律音乐的出现，尤其是在节日、宗教仪式或其他场合的合唱、舞蹈形式当中，已经提供了一些线索来证明

音乐在希腊日常文化活动当中扮演着不可缺少的角色，即使是在公元前 6 世纪以前，音乐也被认为是少数有很高专业技能的专家们的附属物。换句话说，音乐看起来并不适宜于任何普遍的教育理想，尽管这一理想看起来随着时间的推移得到了越来越充分的实现和传播。诗人—音乐家们逐渐意识到音乐带给听众的道德效果，这种音乐教育的新理想或者毋宁说通过音乐的教育，逐渐显出了更加明确的轮廓。站在公元 3 世纪有利的位置进行回顾，伪普鲁塔克以音乐中固有道德价值的理论得到发展的方式为线索，得出了其闻名的论述，虽然实际上他把这一发展的时间回溯到了这个概念开始实际得到阐明之前。他把我们现在知道是很晚以后才发展起来的学说归于荷马，并且把毕达哥拉斯学派的教义混淆于更早的作者（像公元前 1 世纪的斐罗德莫）所认为的音乐具有道德影响力的其他大量观念之中。然而注意到《论音乐》的作者如何相信音乐具有重要道德教育作用的理论大约出现在希腊文明很早期的阶段，这很重要：

“这并不是说荷马不相信音乐具有给人愉悦之外的其他优点，因为他的诗歌包含着非常隐蔽的见地。他想要音乐在需要这些本领的环境当中提供主要的调剂与帮助，我的意思是说，在古老年代中的宴会或通常节日聚会的时候。的确，他提到了音乐（来描述）这些情形，因为它具有中和与平静由葡萄酒所激起的反应的力量，正像亚里士多塞诺斯有时也宣称的那样。他说当身体和心灵因喝多了葡萄酒而被扰乱时，音乐以其内部的适度与调和功效，带领他们再一次找到正确的道路，恢复他们良好的状态。”【9】

有可靠的证据表明在公元前 7 到前 6 世纪，首先在斯巴达，然后在雅典，音乐慢慢被当作教育过程的一个部分；这一发展主要是早期抒情诗人所作贡献的结果。

三、“规则”（nomos）【10】的发明

据传说，是诗人和音乐家特尔潘德（Terpander）在公元前 7 世纪把音乐教育引入斯巴达的；此外，他把里拉琴的琴弦从四根增加到七根，好像要证明里拉琴对于奥洛斯管的优越性。但是更重要的传统是跟随声称特尔潘德还是“规则”（nomos）的发明人的伪普鲁塔克而出现的。我们并不清楚地了解 *nomoi* 或者 *nomos* 的确切含义，但可以肯定的是，一个 *nomos* 就是一种“法律”；所以通过比喻性的引申可以联想到，“规则”在音乐中就获得了一种技术上的意义，成为了

描述那些在不同场合下用精确词汇指定的旋律的术语，它们或者被表演出来，或者为了能够引起特殊的效果。后来，这一术语被用来表示特定音乐传统的核心，以及某种音乐教育的基础。如果这一术语的产生和发展确实像我们所猜测的那样，我们就可以顺理成章地认为它们的出现与 *ethos*、【11】或者希腊音乐的“特性”以及从公元前 670 年持续下来的音乐教育传统（就斯巴达而言）相联系，因为大约在那个时候，结合了音乐竞赛的庆祝阿波罗神的节日被认为已经出现。单词“规则”*nomos* 第一次以音乐的含义出现，是来自于七世纪的诗人阿尔克曼（*Alcman*），他夸耀自己懂得“所有鸟类的规则”，【12】这让我们猜想 *nomos* 指的是一种类似于“旋律”或“音乐主题”的东西。19 世纪亚里斯多德著作《论问题》（在“与音乐有关的问题”的标题下）中的解释更加缺乏说服力：

“为什么要如此称呼被歌唱出来的规则呢？是因为在人们懂得书写技术之前，他们常常歌唱他们的法律（‘法律’是单词 *nomos* 的文学含义）以防忘记它们吗？就像在阿加西斯（*Agathyrsi*）中习惯的那样。这样，他们把后来最早具有相同名字的歌曲当作他们最早的歌曲。”【13】

但是关于“规则”确切含义是什么的问题不只被学者们感兴趣，《论问题》的作者所给出的简单答案并没有告诉我们关于整个故事的任何情况。很明显“规则”的文学含义与音乐含义具有一些联系，音乐含义是前者比喻上的引申；依靠这种比喻性的联系，我们可以寻找到音乐传统道德价值起源的线索。柏拉图和其他作家指出“规则”规定了雅典时期最古老和最朴素的音乐传统，音乐被认为遵守着一种严格的法律，如果坚持这点，就可以防止被新式的技术与实践所腐化。这也许就是为什么伪普鲁塔克认为最早的“规则”是为基萨拉和里拉琴创作的，而为奥洛斯管创作的那些“规则”则出现得较晚；他声称基萨拉是最适合真正的多利亚传统的乐器。在《法律篇》中，柏拉图把当时音乐传统的颓废与各种各样音乐类型中的混乱相联系，换句话说，要废除不论什么样的“法律”所统治下的各种音乐创作。在卷三中，当柏拉图所说的那个不知姓名的雅典人声称在旧的雅典法律中，平民是意志的仆人而不是法律的主人而被斯巴达人迈克琉斯问及应该有什么样的法律时，他答道：

“在第一个例子中，如果我们把生活中过于自由的发展归因于其来源……那时的音乐法规。我们的音乐于是就分成几种类别和规范。一种是歌曲，名字来自于赞美诗，包括了对上帝的祈祷；第二种与之相反……赞歌是第三种，第四种是

酒神赞美歌，如果我没有记错的话，正像它所谓的的那样，它与狄奥尼索斯的诞生有关。实际的单词‘规则’（nomos）还被用于其他种类的名称，尽管与‘基萨拉琴’的技能有关。现在每一种类型都被明确地确定下来，不允许把一首旋律误用为另一种。认定这些规则、通过它们来判断、并且如果在需要的情况下，对它们的侵害进行处罚的能力，在今天并没有脱离人们发出的嘘声和不协调的呼号声，没有脱离喝彩者的鼓掌声；受教育者把安静地聆听表演当作法律，而对于男孩子们以及他们的伙伴、更主要的是下层百姓来说，这是官员们加强秩序的纪律手段。这样大部分平民在这个问题上愿意服从严格的控制，不想大声喧嚣来冒险表明他们的判断。在后来的一段时间里，随着具有与生俱来天才的诗人的出现，开始允许非音乐的情况出现，这些诗人对快乐抱有疯狂、衰湮的渴望，而忽视了在缪斯的领域里什么是正确与合法的。他们用赞美歌衰湮了悼歌，用酒神歌衰湮了赞歌，在实际演奏中用基萨拉琴模仿奥洛斯管的紧张，创造了一种完全混乱的形式。通过假定在音乐中没有对错之分，判断的正确标准是给予听者的愉悦，他们这样的愚蠢使他们不愿意诋毁自己的职业。通过创作这种作品，谈论同样的影响，他们自然地鼓动群众轻视音乐的法律，而自负于自己的判断能力。这样我们曾经安静聆听的听众发现了一个声音，说服人们他们知道什么是好的和坏的艺术：在那个领域中老的‘以最好为标准的君主’让位给了邪恶的‘以听众为标准的君主’。结果是即使在民主制中，只要民主政治被限制在艺术之内，并且由自由民主所组成，就不会造成更大的伤害。但是，我们身边的事情是，音乐产生了对普遍知识的自负和轻视法律的情况，自由也处于这种状态中……这样下一步走向自由的旅程将是拒绝服从官员，接着将从权威或父母、长者的修正当中逃脱；最终将开始努力摆脱法律的约束，当所有这些目标都达到的时候，就轻视誓言、约定以至一切领域。”【14】

这可能就是主要以“法律”为含义的“规则”与以音乐法则为含义的“规则”之间的联系，后者确定了旋律的线条或者被歌唱的曲调，而这些旋律和曲调适应了特定的调式，对应于准确的“特性”或情感状态。如果是这种情况，很明显“规则”的出现（不论它与特尔潘德的真实联系如何）与音乐作为教育的基本要素的起源、以及有关音乐道德作用的特殊教育理想有关。伪普鲁塔克跟随着柏拉图声称，最早的“规则”是为基萨拉和里拉琴制定的；实际上“音乐的法则”在里拉琴上比在其他任何乐器上表现得都合理，因为它的琴弦就是按照明确的法则调准

的。而奥洛斯管则是适合狄奥尼索斯的乐器，它为不受任何明确伦理和音乐法则约束的冲动之下的狂热舞蹈伴奏：

“从特尔潘德一直到弗里尼斯（Phrynis）时代，基萨拉琴的演奏基本上保持着一种完全的简单性。因为从前的音乐家不允许像我们今天这样练习他们的音乐，改变调式，从一个节奏到另一个节奏。他们保持着适合每一个‘规则’的节奏，这就是为什么‘规则’用表示‘法则’的单词来称谓。这只是因为不允许背离对于每一个调式所建立起来的音高形式。”【15】

被固定法则所主宰的音乐的发展以及构成传统核心的音乐主体的建立表明，音乐教育当时一定已经广泛传播了，一定有大量的音乐学校使音乐艺术得到教授和传播。现存的文献中提到许多关于早期“规则”题目的文献，说明了什么是它们的起源以及什么样的学校教授它们。当我们把时间推至公元前5世纪时，我们发现教授音乐的学校的数目在增加：首先在斯巴达，伪普鲁塔克实际上从莱及姆的克劳库斯（Glaucus of Rhegium）那里得到信息，当时那里有两所学校。较早的一所由特尔潘德创建，较晚的一所由其他音乐家创建，他们为体操舞（gymnopaïdai）或一年一度由裸体男孩表演的仪式合唱舞蹈配乐。（由音乐表演出来的斯巴达生活的主要部分能够使我们构建一个斯巴达文化的景象，在重要的方面非常不同于完全由艺术给予的、想象中的雅典生活完全相反的完全军事化的斯巴达生活。）建立在雅典的音乐学校似乎比较晚，我们可以在一定程度上把唱合唱音乐的雅典学校从表演特定抒情诗音乐的斯巴达学校区分开来。作为普通市民学校教育一部分的音乐的发展，与宗教仪式、竞赛、表演以及城邦生活中的其他事件相联系，这构成了音乐的“特性”学说的第一幕。这个学说非常有效地弥漫在从奥阿的达蒙直到中世纪时期的古典音乐理论当中。

四、最早关于音乐的神话：奥菲欧和狄奥尼索斯

许多流传给我们的音乐传说有大量不同的、经常是互相冲突的变体。但它们仍然提供给我们一个对于古代音乐世界以及让我们了解当时的音乐是什么样的音乐理论文献的重要（实在是无法估价的）线索。就本质而言，神话和传说并没有确定的历史年代；它们所包含的材料并没有谈到任何确定的历史时期：然而，它们常常提供线索来解释一些基础性的原理以及在许多世纪当中支配着希腊音乐思想的根本性矛盾。这些早期神话中最早和最著名的、也许是最重要的，毫无疑问

就是奥菲欧的故事，它对柏拉图哲学思想的发展起到了特殊的作用。当然，这里不是试图评价神话的不同变体或者自从它出现起约两千多年中的众多诠释的地方；然而，如果我们需要证明这种重要贡献的话，它可以提供给我们对于已经发展了几个世纪的音乐思考方式的理解，我们只需要回忆一下它广泛而持续的大众性，以及被许多后来更现代的作曲家所运用的方式上的多样性即可。

奥菲欧是这个神话的主人公，他的歌曲和里拉琴的声音不可分割地联系在一起，但是在不同版本的故事当中反复出现的部分就是那成为了音乐力量一部分的魔法和巫术。在希腊神话中，当奥菲欧开始代表如此有影响力的音乐，甚至能够改变地狱当中人们那可怜形象的时候，他并没有像后来（例如在文艺复兴时期）被认为的那样是文化的象征。在最初的奥菲欧神话当中，音乐更是一种可以推翻造物主的法律并且能够调和体现着造物主的互相对立的两种原则：生与死、恶与善、美与丑的黑暗魔法力量。这些对立面被认为由于奥菲欧歌唱的音乐当中所出现的魔法和宗教力量而变得和谐、融合。

贯穿希腊思想当中的一种观点认为音乐是文明的影响力，是人们教育的必要组成部分。这种观点在后来的历史阶段中得到了极大的发展，直到音乐被描述为把人类不同的才能加以改善、协调并且融合成一个和谐的整体力量。但是我们还不能忘记，与此同时音乐还被认为是一种黑暗势力，与善与恶的力量相联系，它能够治疗人，把人提升到神圣的地位，但也可以把人丢入深渊。因此，音乐几乎需要具备宗教活动的特征，带有道德尺度。奥菲欧的神话并不与音乐仅仅是一个愉悦源泉的观点相冲突；实际上它还被认为培养了这种观点，并以某种方式把它提升到更高的地位。奥菲欧与他的里拉琴能够唤醒足够的力量来吸引和改变事件的一般过程：他的歌曲确实带来了愉悦，但它是特殊的愉悦，几乎就是魔法，能够强迫所有人跟从它，好像它们被一些比人们更强大的力量所支配着。

至少以古代人所熟知的形式出现在奥菲欧神话当中、并且尤其被柏拉图不断用作证据而提及到的音乐观点，非常相似于悲剧作家所创作出来的狄奥尼索斯神话中的音乐观点，其中的狄奥尼索斯是醉酒和迷乱的神，是率领着酒神的女侍从们庆祝对造物主的狂热喜悦的神。在奥菲欧神话和狄奥尼索斯神话之间有明显的相似性，二者都宣称音乐的超自然力量，同时二者之间又有相当大的不同。其中之一就是奥菲欧总是带着里拉琴，而狄奥尼索斯则总是带着奥洛斯管。我们已经提到，希腊知识分子对音乐的研究有两种不同的线索，似乎可以把这些总结为演

奏里拉琴和演奏奥洛斯管的对立。在这两种乐器符号后面隐藏着两种不同的有关音乐力量的观点。奥菲欧用自己的里拉琴伴唱；在他歌曲魔法力量的背后，有两种可以辨认出来的组成部分混合在其歌曲当中：言语和音乐，诗歌和音乐音响，或（几乎可以说）理智和想象。在一个传说版本中，总是被描述为安静、高贵形象的奥菲欧被酒神的女侍们撕成碎片，在另一个版本中，他变成了天鹅。狄奥尼索斯只是从他演奏的乐器当中，从奥洛斯管讨人喜爱的声音中得到力量；显然，一个从风管乐器产生声音的人，不可能同时歌唱或吟诵诗词。狄奥尼索斯用完全排除言语的音乐庆祝他的宗教仪式；他表演的音乐力量由于与舞蹈相联系而得到加强。实际上，他常常被描述为一个舞蹈者，也就是说，他的形象就是：通过音乐力量来实现对原始力量的表现。所以很明显，奥菲欧的魔力效果与狄奥尼索斯音乐的狂暴活动非常不同。大量的古代传说鲜明地指出了这种奥洛斯管与里拉琴之间的可以想象出来的对立，并且想要论证这个或那个的优先权。这种关于古代两种乐器孰高孰低的争论（在后来的亚里士多塞诺斯那里还可以看到），实际上与一个更加重要、更加根本性的争论，即关于音乐和诗歌孰高孰低的争论有着密切的关系，这个争论更是一个意识形态问题，而不只是一个时间年表的问题。这些传说表明两位音乐家奥菲欧和狄奥尼索斯都出现在前荷马时代，这进一步表明音乐比诗歌具有逻辑和年代上的优先权。亚里斯多德坚持认为奥洛斯管的发明者是比奥菲欧年代更早的森林之神玛息阿（Marsyas），【16】并把玛息阿——或他的儿子奥林普斯（Olympos）称为马斯安 Mysian，他更可能是其学生，而不是儿子），这种象征明显地表明一种建立纯音乐对于歌唱音乐的一种优先权的意图。

我们还可以从这些传说中发现这样的可能性，这些主张为了本民族、本地域的音乐传统而被发展起来用以对抗外来的影响。尽管奥洛斯管是与对狄奥尼索斯的崇拜和其疯狂仪式相联系的，而其他的风管乐器，如古风笛，或叫作潘笛（名字来源于其据猜测的发明者），具有最古老的传统，与牧歌式文化相联系着。但是，与狄奥尼索斯仪式的音乐很不相同，为潘笛创造的音乐包括了一种几乎是文明的音乐观，即使它表现出了牧歌或田园式的背景。柏拉图把里拉琴和基萨拉琴当作“用在城市当中的乐器，而乡下的牧羊人则使用某种潘笛”：【17】他接受了这样的传统认识，即潘是一个温和的、住在安静地方的神，并在随后的阿卡迪亚人田园诗文学传统的起源上面犹豫不决，充满了对牧羊人、山林仙女和森林之神的原始又同时是文明的人造世界的神秘玄虚的多余言语。

令人奇怪的事实是几乎所有关于音乐的古代神话和传说，都采用一种乐器比另外一种乐器具有至高无上性的说法，尽管这种对任何一种主要乐器至上性的宣称并不基于音乐家们在使用过程所得的技术进步，而是基于道德和社会的基础——它们被宣称具有或多或少的高贵性。这个问题的典型方面就是关于奥洛斯管和里拉琴起源的争论。在讨论适宜性或者其他各种乐器的时候，亚里斯多德试图把这些神话当中的一些部分加以合理化：

“对声音的感受……存在于古代关于奥洛斯管的故事当中。他们宣称雅典发明了它，接着又把它抛弃了。故事进一步说明，这可能是女神这么做是不喜欢它（奥洛斯管）被演奏时所产生的面部扭曲。但是更可能的原因是教授演奏奥洛斯管对智力没有帮助；毕竟，我们是把知识和技巧归于雅典人的。”【18】

同样的传说可以有不同的、甚至冲突的版本，表明了希腊人理解音乐本性的两个方面的清晰程度，一个事物同时是理性的和非理性的、本能的和理智的。柏拉图可能比其他哲学家更加意识到这两个方面的影响。在《理想国》中，他在城市中排斥奥洛斯管和它们的制造者；【19】但是在其他对话中，他尽力指出为什么奥洛斯管所产生的音乐比其他乐器对人有更大的力量。例如在《会饮篇》中，亚西比德把苏格拉底与奥洛斯表演者玛息阿相比较，赞扬前者影响听众头脑的力量：

“玛息阿需要一件乐器，为的是借助嘴里面发出的、仍然是那些表演旋律的人们所产生的力量来吸引人们……他的作品（不论是由有技巧的男演奏者或拙劣的女笛手奏出）由于其高贵来源，可以使人着迷，这样就与那些渴望通过与众神融为一体而进入着迷状态的人们相区别。但是你，苏格拉底，远远高于玛息阿，仅仅几句话而没有通过任何乐器就产生了同样的效果。”【20】

五、音乐的道德影响以及毕达哥拉斯传统的发展

古代神话和传说为异常丰富而多样的音乐世界提供了一个窗口，而这个世界经常处在不断变化的状态，是一个引起热烈争论的题目。然而即使在最多样化的传说当中，以及在它们绝大部分的不同版本中（例如我们刚刚谈论的较晚一些版本的传说，认为雅典人自己发明了奥洛斯管），它们都产生于同样的意识形态背景之下，表明了音乐与道德世界紧密的对应关系。许多学者试图分析希腊人逐渐意识到音乐重要性的途径，这种音乐是一种在教育当中传授道德法则的手段。这种意识越来越精炼，实际上几乎具有了纲要性，使每一个调式，每一个不同的节奏，

每一个乐器都依照被认为应该具有的特定道德状况而得到或多或少的赞扬或责备。但是不只是希腊人发现了音乐和人类优缺点之间的对应关系，也不只是拥有特定力量的音乐可以影响我们的道德：音乐还被认为具有超越所有这些方面的力量。所有的传说都通过暗示实际上是由一个或者其他古代众神发明出来了音乐来强调它所具有的魔法和咒符特征不是偶然的。例如，伪普鲁塔克试图把高贵的尊严给予音乐，反对那些玛息阿和奥林普斯发明了奥洛斯管、阿波罗发明了里拉琴的故事：“我们应该把奥洛斯管和里拉琴的发明者都归于阿波罗”，【21】并通过引证“考古学”的证据来支持他的论点，这个证据是对更古老的一个古代雕塑的描述，阿波罗用一只手指引着分别拿着里拉琴、奥洛斯管和潘笛三件乐器的美惠三女神。很明显，这段文献的作者表明他相信作为神的阿波罗成为各种音乐的来源已经足够重要了，“作为众神创造的音乐，应该被尊重为高贵的事物。”【22】

认为音乐是神圣发明的主张不只成为了证明其力量和在世界中地位的手段，而且在永恒的基础和恰当的根据之上建立了原则与指导的方法，在这个剧烈变化的时代当中，人们比以往任何时候都更多地尝试展现在他们面前的音乐的可能性。乐器制造以及音乐创作方面重要的技术革新在公元前 6 至前 5 世纪已经初具形态；这时也正是弗里吉亚和里第亚的“调”（tonoi）或“调式”传入希腊的时期，这时一个固定关系的体系在不同的“调”与不同的主题（形成了在不同环境下演出的作品的基础）之间构成。列举出所有不同音乐家的发明将是乏味的，这包括了从 6 世纪赫迈厄尼的拉索斯到半世纪后的品达尔；然而，对于伪普鲁塔克来说，它们包括了对于等音音程的介绍和改编酒神赞美歌已有的旋律。值得注意的重要事情是，这一时期音乐所经历的技术发展伴随着关于“特性”（ethos）理论的愈演愈烈的争论以及毕达哥拉斯传统的逐步建立，其中毕达哥拉斯理论成为希腊音乐哲学最显著的贡献，并且持续繁荣，影响了西方音乐传统的整个历程。

六、“和谐”【23】

任何试图重建 6 世纪哲学家毕达哥拉斯思想的努力都充满了困难：他的著作没有一篇保存下来；实际上他没有亲自写下任何东西。我们只能从毕达哥拉斯学派的教学中得到真实的依据，而不是从他本人那里得到哪怕很少的直接证据。如果我们谈到毕达哥拉斯学派学说的主体内容，而不是像那样的毕达哥拉斯学派学说，也许我们能够有更加正确的声明，因为毕达哥拉斯的继承者们不仅组成了一

个哲学学派，而且建立了宗教与政治之间的紧密联系。

音乐不只是毕达哥拉斯学派投注其思考力的众多领域之一，它还在毕达哥拉斯的宇宙进化论和宇宙论当中占据了一个特殊的地位。处于其思考核心的“和谐”概念必然是形而上学的一个概念；只是由于类比和扩展才成为音乐当中的概念。毕达哥拉斯学派视“和谐”为首要的对立面的统一。菲洛劳斯宣称和谐产生于“不相似的事物，因为和谐是许多事物的统一，是不协和因素之间的一致”。【24】我们从埃提乌斯（Aëtius）那里可以知道，这种原则可以扩展到整个宇宙，他提醒我们单词“宇宙”（kosmos）的主要含义就是（好的）秩序和安排：“毕达哥拉斯是第一个谈论整个宇宙范围内所有事物的人，他之所以这么做，是因为在其中有秩序出现。”【25】统治宇宙的秩序实际上是动态的秩序；宇宙确实是处在不断运动中的，天体的旋转以及推动它们的力量构成了一个和谐的整体。对于毕达哥拉斯学派来说，如果宇宙是和谐的，那么因而灵魂也是和谐的。亚里斯多德在他的《政治学》中明确地提到了这些思想家们：“许多专家说灵魂是和谐的，另一些说它具有和谐。”【26】他在《论灵魂》中重复着同样的看法：“我们又得到另外一个关于灵魂的观点……灵魂被断言是一种和谐，而按照这种看法，和谐是对立面的混合或结合，而身体的各个部分都是对立的。”【27】这一原则（顺便提一下，亚里斯多德是非常明确地反对的）被所有古代原始资料当成是毕达哥拉斯学派学说的一部分。即使从像马克罗比乌斯（Macrobius）那样的作家那里也可以看出直到 15 世纪仍然是这些陈词滥调（“毕达哥拉斯和菲洛劳斯都说灵魂是和谐的”）。【28】柏拉图在《蒂迈欧篇》【29】及《斐多篇》【30】中有相同的陈述：“和谐”的概念在关于“数”（其重要性对于现代学者来说多少有些模糊）的一系列热烈争论中得到增强，尽管选集的编者斯托巴乌斯（Stobaeus）在 15 世纪时记录下了毕达哥拉斯学派关于这个题目的学说片段：

“数的本质是让人明白、指导和教育每一个人那些不清楚、不明了的事情。没有数或数本体，就没有任何事物本身或它们的关系能够被理解。但当被感知时，数在灵魂内部让所有的事物和谐起来，可以让这些事物或它们之间的关系依照日晷的本性而得到了解，通过赋予不受限制的事物和限制其他事物的事物以实质并标出界限。”【31】

这样数被认为是所有事物的本质，在亚里斯多德《形而上学》【32】开始讨论这个早期哲学分支的时候，特别提到了它尤其是毕达哥拉斯学派所用的概念。

对于事物本质的根本性洞察引发了西方音乐思想当中的众多观点，我们很难确定它的所有细节，因为有关毕达哥拉斯学派看法的现存资料来源都是后来的（有时是非常的晚），并且表现出涉及教育的、尤其是关于和声和数的教育的宽泛的不同变体。总之，一方面声称宇宙是由数组成的，另一方面声称数构成了宇宙的法律和好的秩序，即它的和谐；这另外一方面再一次说明了数是万物的原型，万物由数产生。所有这些相互矛盾的观点存在于亚里斯多德有关毕达哥拉斯学派思想的《形而上学》当中；并且这些矛盾观点只是发生在把数（还有和谐）当作了所有事物内在的品质，当作了能让我们理解（这些矛盾观点）的惟一基础上的品质的时候。正像和谐是对立面的混合，所以作为万物基础的数也是对对立面的混合，例如奇数和偶数，或有限和无限。

本书所涉及的范围不允许对毕达哥拉斯学派的九对基本要素进行详细考察，只要知道它们与毕达哥拉斯学派关于音乐的观念紧密地相联系就可以了；这个学派的思想家认为，在音乐当中揭示出了“和谐”和数的基本性质。如此说来，我们必须在他们谈论音乐时知道这些哲学家们的意思：例如，菲洛劳斯声称音乐的比率是宇宙和谐本性的最清晰和最容易理解的表达，因此可以由比率以数的方式表达的声音之间的关系，就可以看作宇宙中存在的和谐的原型。这就是说，哲学家们所说的“音乐”必然是一个抽象的概念，不必然地与我们自己对于这个术语非常具体的理解相一致。音乐（或和谐）并不只包括乐器上产生的声音。更重要的，它是对音乐音程的抽象研究，还被认为是由宇宙天体所产生的音乐，这些天体在体现着数学法则与和谐比例的宇宙空间中旋转着运行。为了回答是否每一个人都能够听到这些天体所实际发出的音乐的问题，13至14世纪的哲学家波菲利认为毕达哥拉斯已经“能够听到所有事物的和谐，包括宇宙苍穹和其中运行的天体的完全和谐；尽管这是一个由于我们不充分的本性而阻止了我们对它进行理解的和谐”。【33】这样，波菲利似乎相信聆听或以某种方式感知天体音乐的能力是只有个别人才具备的，而毕达哥拉斯本人一定就是如此。亚里斯多德似乎相信毕达哥拉斯学派用比这个更加合理的方式解释了聆听天体音乐的困难和不可能性，正像我们可以在反对毕达哥拉斯学派学说的《论天》（*De caelo*）中看到：

“由于其声音是和谐的，因而（星球）运动产生了音乐的理论，尽管富于才华，被他的作者漂亮地阐明了，却不包含真理。似乎对于一些思想家来说，巨大的天体由于其运动而不可避免地产生了音乐：甚至对于在地球上的物体也是如此，

尽管它们在大小和运动上没有那么巨大和快速，而对于太阳、月亮以及星辰来说，数量和尺寸是如此巨大，并且都以极快的速度运行，它们不产生过于喧嚣的噪音是难以置信的。把这当作其假设，而且认为通过它们之间的距离来判断星辰的速度处于音乐和谐的比率之内，使他们相信当这些星辰旋转时的声音是和谐的。由于遇到了没有人觉察到这种音乐的困难，他们估计这种音乐从我们诞生时就伴随我们，这样就没有形成对照的寂静把它显现出来；因为声音和寂静是由于互相之间的对比而被感知的。”【34】

亚里斯多德证据的重要性不仅在于他提供给我们不能听到天体所发出音乐的原因，还在于他所说的宇宙和谐与音乐和谐之间的相似性。共同的要素就是数：也就是说，在行星和音乐音程之间具有相同的算术比率。亚里斯多德在他的《形而上学》中提供了关于这个问题的更多信息：

“因为……他们看到音乐尺度和音乐音程之间的关系是用数表现出来的；因为所有其他的事物看起来其品质都以数为原型，数被看作所有品质中最重要，他们推想数的元素就是所有事物的元素，整个天堂就是和谐与数。对于能够表现出与属性、与各个部分以及与天堂的整体安排相一致的数与和谐的模式，他们进行收集并纳入他们的安排；如果在任何地方有差距，他们就欣然地增加一些东西，而使他们的整个理论具有一致性。”【35】

正像他正确地注意到的，毕达哥拉斯学派的方法是归纳多于演绎，他们声称的天体和谐与音乐和谐之间的关系是纯粹属于一种意识形态的，没有以任何经验主义的观察为基础。实际上，规定宇宙的特定数字被假定为 10；正像学者们所指出的，这个数字与任何度量上的间隔之间根本没有联系。宇宙被解释为和谐和数只是因为单独的甚至所有数字都可以在其中产生和谐：在音乐中也有和谐，因为音乐也被认为（正像我们所看到的）是“不同事物之间的和谐……许多事物的统一，不和谐元素之间的一致”。

这里不是讨论毕达哥拉斯学派所描述的复杂声学理论的地方。然而我们应当注意到他们的考查是遵循着音乐一定要基于一个简单数比系统的原则的。这一原则反过来基于一个潜在的信念，即音乐在某种程度上是以数和数学术语表现出来的宇宙和谐的形象化比喻。托勒密在描述毕达哥拉斯学派塔兰托的阿契塔(Archytas of Tarentum) 时提供了一个典型的例子，后者在公元前 4 世纪非常流行。

“他比其他毕达哥拉斯学派的人更加致力于研究音乐。他算出了具有三个不同音阶的四音列当中各音之间对应音程关系的数学比率，并且认为不同音程代表了分享（宇宙）和谐性质的数字上的匀称。”【36】

我们已经指出毕达哥拉斯学派把灵魂看作是和谐的。以此出发，考虑到音乐与宇宙和谐之间的紧密关系（在他们的想象当中，灵魂也是由宇宙和谐所构成的），音乐被相信对灵魂具有特殊影响。另外，音乐可以在人们处于困难处境时在他们的灵魂中重建和谐，这一信念引发了音乐美学中最重要的概念（古代的和现代的）：宣泄原则。这一经常带着模糊性含义的宽泛术语经常出现在毕达哥拉斯学派思想家们的著作当中。我们认为音乐与医药之间的联系是非常古老的；人们相信音乐所具有的巫术般的、经常具有医疗性质的力量可以追溯到毕达哥拉斯之前很长时期，而且不时地被我们之外的文化所关注，直到现在。无论如何，是毕达哥拉斯学派为这个有些模糊然而却非常广泛的信念建立了统一的形而上学框架。从希腊化时期的一个典型评论中，我们可以知道“在那时，在毕达哥拉斯学派之前，音乐是崇高的，被认为是一个净化过程”。【37】灵魂的清洁或净化在本质上被认为是一种治疗；实际上，对于波菲利的新柏拉图学派学生扬布利科斯来说，“像亚里士多塞诺斯所说的，毕达哥拉斯学派以医药清洁身体，以音乐净化灵魂”。【38】该作者还说毕达哥拉斯“特别使用这种叫作宣泄的净化方式；实际上当它在音乐中实施的时候，指的就是医药”。【39】这样作为医疗灵魂的音乐需要一个新的道德和教育尺度，这在毕达哥拉斯学派之前从来没有被系统地提出过。即使如此，有关音乐宣泄的观点需要被认为是宇宙和谐理论的分支；因为宣泄也包括了不和谐甚至对立因素的和解与平衡。

七、达蒙（Damon）：作为道德力量的音乐

我们在这里并不关心毕达哥拉斯学派的音乐理论方面，即传统上被认为是毕达哥拉斯自己的学说，包括音乐音程的实际算术计算。我们这里所关心的是哲学思考，它成为毕达哥拉斯哲学研究的很大一部分，并被后来的哲学家们从大量看起来互相独立的角度加以发展。一些思想家们强调这一传统中未被展开的道德分支，其他则偏重数学和形而上学方面，尤其是假设的天体和谐方面的关系。对于雅典人来说，道德和教育方面产生和发展自生活于公元前 5 世纪的哲学家和音乐家达蒙。

我们对于达蒙的生活知道得很少：亚里斯多德和柏拉图都称他是奥阿的本地人；我们知道他因被控告怂恿伯里克利浪费公共资金而遭到流放约十年。他可能诞生于公元前 500 年，约在公元前 443 年被流放。他没有著作留下来；然而在柏拉图、亚里斯多德、菲罗德莫和其他哲学家们的著作中，却有许多关于他的生活和工作及其实际思想的参考。这些我们所需要的东西毫无疑问地表明他是一个重要的音乐家和哲学家，他的道德和音乐教育产生了重要影响，尤其对于柏拉图。

他看起来在据说是遭受雅典最高法院流放之前所发表的、现在已经遗失的演讲中表达了许多关于音乐的观点。后来的学者把这次演讲当作“对最高法院的致词”；毫无疑问它的主要题目是音乐及其在年轻人教育中的重要性；它涉及音乐世界和道德世界的联系，这是已经被毕达哥拉斯所研究过的问题。只要能够把从柏拉图、菲罗德莫、阿里斯提得斯·昆蒂连以及其他人的参照聚集在一起的话，达蒙的思想就可以得到详述，并且对毕达哥拉斯观点进行更深入探索。“对最高法院的致词”中看来包括一种对于当时希腊社会所面临的特定倾向性的含蓄谴责；在对柏拉图于几个世纪之后所唤醒的真正传统的呼吁当中，可能证明了一种非常保守的探讨。达蒙对于最具权威性的音乐传统的坚决呼吁（在这其中也许是一个政治性的演讲）也许能够证明，音乐对于人类心灵、头脑以至整个社会都具有深刻而直接的影响，并且因此所有的音乐变革都是对社会秩序和政治平衡的威胁。因而整个演讲可以被看作是对于官方基础上音乐教育的建立的恳求；因为音乐不仅仅是对于人们智力的修饰，更有甚者，它被定义为对肉欲的愉悦。对音乐的辩护是他想要针对那些仍然尝试在音乐教育之上建立身体教育的攻击的一个最适当的借口；实际上在伯里克利时代，对斯巴达和雅典有关教育益处和方法的争论的反响可以追踪到包括亚里斯多德在内的许多哲学家那里。【40】达蒙能够宣称“贵族家庭的子女合适于学习音乐”【41】的原因是，正像毕达哥拉斯所表明的，音乐可以引导训练灵魂的美德，并且一定在教育过程中占有不可缺少的地位。正像菲罗德莫所说的：

“从音乐是否在人们中导致了所有美德或仅仅部分美德的普遍争论当中可以看到，达蒙的看法是音乐可以导致几乎所有的美德。他似乎声明当一个男孩歌唱和演奏基萨拉琴时不仅示范了他的勇气和智慧，还有对公正的感受。”【42】

被后来的思想家们所引用的达蒙片段中，音乐是训练灵魂的真正手段；它可以把人引入美德，也可以引入罪恶。音乐之所以具有这种力量，是因为每一个和

声或旋律线条引起了相应的头脑运动，这也是对一种特殊的 *ethos* 或“特性”的模仿。由于诉诸里拉琴弦的张力相应地反映了灵魂的张力这一原则，这个模仿的概念被之后的理论家们所证实。达蒙对于这个问题的陈述并没有超出对毕达哥拉斯学派学说的重复，包括了由运动所构成的灵魂、由于音乐也具有运动而使音乐和灵魂之间就具有了一种直接的对应和相互的影响。这儿有一个被许多作家讲述的故事：他们猜想它首先与达蒙，甚至毕达哥拉斯本人有关。它可以给我们提供线索来了解在早期希腊文化当中音乐和情感之间的关系。像经常发生的那样，许多喝醉的年轻人被一段奥洛斯管的音乐所鼓动，以致他们想要闯入一位有名望的妇人家的门。在这个至关重要的时刻，达蒙（在许多文献中是毕达哥拉斯）加以干涉，让音乐家演奏一段喝酒献祭时使用的旋律，使用弗里吉亚调或调式。这马上对年轻人起到了作用，他们在旋律庄严的情绪和速度影响下，恢复到自我，放弃了不足取的企图。【43】然而陈述这个多少有些典型性的故事的加伦或其他作家们，声称第一段音乐是用弗里吉亚调式创作的，第二段音乐是用多利安调式创作的；资料明显地并不与任何这两个曲调的明确的和谐（也就是调或调式）相一致，15 世纪具有的任何一种调式都与特定的“特性”（“特征”或情绪）紧密联系的信念与达蒙的观点相一致，这一点是很重要的。每一个调式被假设对精神产生特定的影响，可好可坏。而且，它被假设并不只产生某种特定的情绪，还被认为可以使人回忆起这块土地上人们生活的方式；而且不只是生活方式，还有当时的某种政府形式，例如，民主政体、寡头政体或君主政体。

同样的，我们将发现不同的节奏还与不同的调式相联系。这是柏拉图所触及的问题，他曾经研究过调式问题。在《理想国》中我们发现苏格拉底说：

“我们并不需要（节奏）非常细致的结合，只是需要发现适合于有勇气和有纪律的生活的节奏。我们使节拍和曲调适合于恰当的单词，而不是使单词适合于节拍和曲调……我们将在达蒙那里得到参考，问他什么样的结合是适合于表达有含义的、傲慢的、疯狂的和其他邪恶的特征，以及哪一种节奏必须用来表达它们的对立面。”【44】

对于音乐影响力的注意（柏拉图把它归因于达蒙，但是它的第一次出现是在毕达哥拉斯早期的跟随者当中），形成了对后来亚里斯多德所详细阐述的宣泄概念的启发。然而现代学者强调亚里斯多德及其后继者所理解的宣泄和达蒙、毕达哥拉斯所理解的宣泄之间的巨大不同。在对伪普鲁塔克《论音乐》【45】所作补充的注释

当中，拉塞莱 (Lasserre) 循着先辈学者们的足迹，区分了对抗疗法和顺势宣泄疗法之间的不同。达蒙的学说可以拼凑起来的一个主要宗旨是音乐不仅具有训练心灵和头脑的力量，还具有改正错误行为的倾向性。这种改正可以通过模仿某种美德的音乐影响力来实现，这种美德对人谆谆教导，并且去掉先前的恶习癖好。另一方面，亚里斯多德的宣泄观也许可以被定义为顺势疗法，因为对于恶习的任何改正都可以通过对我们希望摆脱的每一种恶习的描绘来得到保证。通过这样的手段，我们心中恶习的力量由于聆听描绘困扰我们感情（例如“怜悯或害怕或其他情感”）的那种音乐而减少，我们的头脑从他们的影响中获得“清洁与净化”，得到了恢复，好像“受到了医药和净化治疗”。【46】但是不论我们给达蒙第一次所提出的宣泄概念以什么样的解释，重要的一点是，达蒙愿意明晰实际上是他的政治演讲中所提到的音乐道德影响的观念轮廓。柏拉图和亚里斯多德做了同样的事：柏拉图在他的政治论文《理想国》中以同样长度的篇幅来论述音乐，亚里斯多德在同样标题的著作中（标题也证实了其政治性本质）大量地谈论音乐。激发达蒙“向最高法院的致词”和其后继者们政治著作的是乐观的和理性主义的原则，即认为美德是可以教授的，音乐（只要适当地运用）可以提供一种教授它的最有效的方法。达蒙的学说被柏拉图补充并纳入进一个统一的体系；实际上，在柏拉图的哲学当中，音乐具有非常明确的作用，是男人和女人美德教育的一个最高和最有效的手段。

【1】 伪普鲁塔克 (Plutarch, 约 50—120 年)，古希腊哲学家和传记作家。其哲学著作中大量提到了音乐，由于对他是否《论音乐》的作者存有怀疑，后人有时称他为伪普鲁塔克 (Pseudo-Plutarch)。

【2】 法文版见 *Plutarque de la musique: texte, traduction, commentaire* (Olten: Graf 1954), F. Lasserre 法文翻译。英译版见 *The peri mousikes of Plutarch* (Chiswick, 1822), J. H. Bromby 英文翻译。

【3】 同上注。

【4】 希腊西部爱奥尼亚海中群岛之一——译注。

【5】 见荷马史诗《伊利亚特》。

【6】 见荷马史诗《奥德赛》。

【7】 同上注。

【8】 同上注。

【9】 见《普鲁塔克论音乐》(Plutarque de la musique)。

【10】 *nomos* 这一术语最初只是指简单的“音调”，由公元前 7 世纪的特尔潘德发明。这一术

语后来还有“习惯”、“传统”、“法律”的含义，部分地表明了它与各种各样古代和现代旋律样式或者典型旋律有关。（参见格罗夫《音乐与音乐家词典》相关条目）

- 【11】译注：古希腊一个重要的音乐术语，认为音乐能够传达、培养甚至产生人们的伦理道德状态。原意是“习惯的地方”，赫拉克利特赋予了它“特性”的含义，尤其是“道德特性”。
- 【12】引自《普鲁塔克论音乐》。
- 【13】见亚里斯多德，《论问题》(Problemata)。英文版 The works of aristotle translated into English (Oxford: Clarendon Press, 1927) ，弗斯特英文翻译。
- 【14】见柏拉图，《法律篇》(Laws)。泰罗英文翻译 (London: Dent, 1960)。
- 【15】见《普鲁塔克论音乐》。
- 【16】例子见亚里斯多德，《政治学》(Politics)。
- 【17】见柏拉图，《理想国》(Republic)。里英文翻译 (Harmondsworth: Penguin, 1955)。
- 【18】见亚里斯多德，《政治学》(Politics)。辛克莱尔英文翻译 (Harmondsworth: Penguin, 1951)。
- 【19】见柏拉图，《理想国》。
- 【20】见柏拉图，《会饮篇》(Symposium)。哈密尔顿英文翻译 (Harmondsworth: Penguin, 1951)。
- 【21】见《普鲁塔克论音乐》。
- 【22】同上注。
- 【23】译注：其原文 *harmony* 今译“和声”。但在古希腊这个术语是指完全不同或者相互对立的因素（高音和低音）的结合或者并置，用来系统化调性体系结构当中各个音符之间的关系，也就是“和谐的”数比关系（如八度为 2:1、五度为 3:2）。在实际使用中类似于“调式”概念，以和谐的比例构成了音阶结构。（参见格罗夫《音乐与音乐家词典》相关条目）
- 【24】引自狄尔斯，Die fragmente der vorsokratiker。
- 【25】同上注。
- 【26】见亚里斯多德，《政治学》。
- 【27】见亚里斯多德，《论灵魂》(On the soul)。西金斯英文翻译 (Cambridge: Cambridge University Press, 1907)。
- 【28】同上狄尔斯注。
- 【29】见柏拉图，《蒂迈欧篇》(Timaeus)。
- 【30】见柏拉图，《斐多篇》(Phaedo)。
- 【31】同上狄尔斯注。
- 【32】见亚里斯多德，《形而上学》(Metaphysics)。
- 【33】同上狄尔斯注。
- 【34】见亚里斯多德，《论天》(On the heavens)。古斯里英文翻译 (London: Heinemann, 1939)。
- 【35】见亚里斯多德，《形而上学》。英文版 The works of aristotle (Oxford: Clarendon Press, 1928)，罗斯英文翻译。
- 【36】同上狄尔斯注。
- 【37】同上狄尔斯注。
- 【38】同上狄尔斯注。

-
- 【39】 同上狄尔斯注。
- 【40】 见亚里斯多德,《政治学》。
- 【41】 见《普鲁塔克论音乐》。
- 【42】 见菲罗德莫,《论音乐》(De muziek)。范·克莱夫伦编辑(Hilversum, 1939)。
- 【43】 引自《普鲁塔克论音乐》。
- 【44】 见柏拉图,《理想国》。
- 【45】 见《普鲁塔克论音乐》。
- 【46】 见亚里斯多德,《政治学》。在这个著作的相关部分当中远远不能了解术语“宣泄”的确切含义。另外,他对其早期著作《诗学》的引用对这个问题投下一缕光亮。我们这里的解释仅仅是大量不同可能性当中的一个,尽管在他《政治学》卷五中所提到的概念与我们现在使用的有矛盾。

第二章 柏拉图、亚里斯多德 以及毕达哥拉斯学派影响的衰落

一、柏拉图城邦中的音乐

从古代希腊到柏拉图时代，对音乐的思索产生了许多对不同理论的系统陈述，这些分支并不能一直得到充分的评述，因为保存下来的证据片段具有不完整性。一些思想家们主要关注他们赋予音乐的不可思议的、超自然的力量，一些思想家们关注毕达哥拉斯学派的学说赋予数的神秘价值；一些人特别对音乐给予年轻人道德和政治教育的潜力感兴趣，而一些人特别热衷于传统上与音乐相关的给人愉悦的品质。柏拉图的对话涉及了这些问题的所有方面，而没有表现出任何有系统的努力来把它们组织到一个模式中。这并不是说柏拉图仅仅是一个对其他人音乐理论的编辑者，没有自己的任何贡献，而因为音乐的本质与功能是他所最关心的；关于这个题目的所有推论是如此的复杂，以至于如果不参照其与音乐成为不可分割的整体的其他哲学和政治态度，揭示他的任何音乐思想都是很困难的。没有一个对话不在某种程度上突然地插入了音乐问题；重要的是，在他比较主要的对话当中（《理想国》、《法律篇》、《斐多篇》、《斐德罗篇》），音乐获得了一个非常特殊的地位。

所以考察这些比较重要的对话当中所出现的音乐观，并把它们作为我们对柏拉图整个学科思想进行一般考察的出发点是明智的。然而，在不同的对话当中、有时甚至在单独一个对话当中所采用的不同研究方法，警示我们匆忙地得出结论是失策的：例如，我们应该意识到，他并不总在一个意义上使用“音乐”这个单词；实际上，他有时用它来表示互相排斥的概念。

柏拉图似乎在对音乐的谴责与把音乐看作美和真理的最高形式之间徘徊。在《理想国》中，他把哲学家和戏剧、音乐爱好者之间进行了比较：

“如果有人对任何一门学问都想涉猎一下，不知履足——这种人我们可以正确地称他为爱智者或哲学家吗？”

“如果好奇能算是爱智的话，那么你会发现许多荒谬的人物都可以叫做哲学家了。所有爱看的人都酷爱学习，因此也必定被包括在内，还有那些永远爱听的

人也不在少数，也包括在内——这种人总是看不到他们参加任何认真的辩论、认真的研究；可是，仿佛他们是被雇来听每一个人演出似的，一到酒神节，他们就到处跑，不管城里乡下，只要有合唱，他们总是必到。我们要不要称这些人以及有类似爱好的人，还有那些很次要的艺术的爱好者为哲学家呢？”

“决不要。他们只是有点像哲学家罢了。”

“那么，哪些是真正的哲学家呢？”

“那些眼睛盯着真理的人。”

“那么，我这里一定要画一条线把两种人分开来。在那边是你说过的看戏迷、艺术迷、爱干实务的人；在这一边是我们所讨论的这种。只有这边的这些人才配叫做哲学家。”

“你说的是什么意思？”

“一种人是声色的爱好者，喜欢美的声调、美的色彩、美的形状以及一切由此而组成的艺术作品。但是他们的思想不能认识并喜爱美本身。”【1】

这里我们看到柏拉图把音乐和其他艺术放到一起加以谴责。他不但不提及很少与艺术相联系而与一般表演相结合的音乐的道德和教育品质，而且还强调音乐可以阻止我们对美的本质属性进行沉思的事实，这里的美似乎被看作哲学沉思的对象而不是感官愉悦的来源。

他在同一个对话的卷十当中采用了同样的研究方法。他实际讨论到的模仿或表现（或更一般地说）由于仅仅是“效仿”而对艺术的控告，很少与他的音乐观念相关，这样就不需要让我们过于逗留。可是他继续声称“甜蜜的抒情诗或者史诗的缪斯女神”将从他的理想状态当中遭到驱逐，另外“愉悦和痛苦成为了你们的准绳，而取代了一般认为是最好的法律和原则……因为在哲学和诗之间有着古老的争论”。【2】

在这样的段落中，柏拉图明显不同于毕达哥拉斯学派的传统和达蒙的音乐观。在这里，音乐和艺术从根本上遭到谴责，因为它们除了感官愉悦之外什么也没有确立。柏拉图非常接近于荷马所证明了的古老传统，即不论它表明着什么，至少把音乐看作能够带给人愉悦的东西；然而他比这种看法更进了一步，认为这个愉悦是有害而不是有益的。

在《高尔吉亚篇》当中也提出了同样的观点。有的艺术，像医药，“在医治前研究病人的特征，了解支配其行为的原因，就可以从二者给出合理的解释”，【3】

而另外一些艺术（更加“经验性”）只把愉悦“当作（它们）服侍的目的”，【4】“以一种完全没有条理的方式”达到其目的，“不研究愉悦的本质或产生它的原因……实际上也不打算做理性的考虑”。【5】音乐与后一种经验相结合，柏拉图把它描述为“不论是对身体还是对心灵的勾引”。【6】苏格拉底在其中被问道：“你把演奏奥洛斯管只是看作给我们愉悦的活动，而不作其他考虑吗？……你可以说所有类似的活动都是相同的吗？例如在公共竞赛中演奏里拉琴……对于合唱的训练和狂热的诗歌又怎么样呢？”【7】在对话前面的部分当中，音乐只被看作一种技艺（*techne*），一种艺术，就像“编织是指布的生产”一样，“音乐是指旋律的创造”。【8】音乐并没有“科学”的意味，至多被看作达到目标的手段，一个其自身有用之处存在于能够产生愉悦的事实之中的“诀窍”；然而同时，对其训练合法性的限制一直处在仔细的观察之下。

在另外的场合，柏拉图表达了一种把音乐看成仅仅是一种技艺的练习、一种“艺术”（从“手工艺”的角度来看）或者一种“技巧”的、否定而直率的观点。从这个严格的实用性立场出发，音乐的存在只是勉强地能够证明其合理性。至于说它是愉悦的一个来源，需要很仔细地加以评价，以使它能够提供的愉悦不给聆听者任何有害的道德影响。在《法律篇》中柏拉图不时地提到音乐对于教育不可或缺的帮助，与身体训练同时使用。后者对于身体教育有益，前者可以帮助“带来心灵的平静”。【9】这种把音乐看作教育辅助手段的观点并不必然地与它还是愉悦来源的可能性相冲突；实际上两者是结合在一起的：

“评判音乐的标准是它所给予的愉悦。但愉悦不是可以带给任何一个听众的；我们认为最好的音乐是给受过良好教育的、最优秀的人以快乐，也就是给在善良和教育方面最优秀的人带来快乐。”【10】

这样看来，音乐所带来的愉悦就不是一个目的，而是达到目的的一种手段：所有的音乐，不论好坏，都能提供愉悦，但是如果把音乐当作教育的辅助手段，那么利用好的音乐中所产生的愉悦是可取的；然而首先必须作仔细的选择，抛弃和禁止损害国家法令的任何音乐演出：

“对于从过去延续下来的好的旧诗以及与之相似的身体的舞蹈是有音乐上的安排的，从中我们可以非常自由地选择什么适合于我们所创建的社会。所选的人应该由指定数量的年龄超过 50 岁的法官构成；宣称赎罪的旧的创作是被接受的，而任何被判断为有缺陷的、或完全不适合的东西将被一次性地拒绝，或者在诗歌

和音乐专家建议的帮助下得到修订和改正。而我们将充分利用专家（诗的）天赋，除了在很少的情况下相信他们的体验和表演，我们自己解释立法者的意图，建立最符合他们意图的对舞蹈、歌唱和合唱活动的整个构想。对于音乐的无情打击被不断地改进以服从于体系，甚至不附加任何音乐的甜蜜；快乐可以由任何相似形态所提供。如果从儿童直到清醒、有判断力的年龄，人们听惯了俭朴、正统的音乐，他就会讨厌与之相对的音乐而视它为怯懦的；但是如果带来通俗、令人厌腻的音乐，他就会发现对相反的事物冷淡、引不起快乐。这样，像我所说的，关于快乐没有一种类型比另外类型更有优点或缺点，另外一般来说，好人培养出好人，坏人培养出坏人。”【11】

柏拉图在他的道德教育观念上明显是保守的；因此非常明显，柏拉图所认为的好音乐就是传统上视为神圣的音乐。当他在写作中开始涉及到当时广泛出现的变革时，由于受到被称作是公元前 5 世纪的音乐改革的影响，柏拉图通过充满敌意与不适宜地把新事物与被过去纯粹传统所支持的事物进行比较，表达了他的观点：“每一种方法一定是用来让儿童抑制住重温舞蹈或者歌唱中不同样式的愿望，以及阻止他们被各种快乐所引诱的可能性。”【12】柏拉图的保守姿态不只表现在对当时新音乐和音乐家的猜疑上，还表现在他的其他对话当中所体现出来的对音乐本质的看法上。

二、音乐的智慧或最高才智

我们已经看到了柏拉图只是把音乐看作快乐的来源而如何地去反对音乐，以及他是如何谨慎地欢迎当作教育手段的音乐，规定它应当被彻底地审查，与那些有害而腐化的“调”保持着距离的。但是音乐并不是只在这些方面发挥着自己的影响：它还是一门“科学”，或者说智力研究的科目。只要音乐是“科学”，它就非常接近于甚至就是哲学，这个术语应当在“柏拉图辩证法”的角度上被理解为最高才智或智慧（*sophia*）。在《斐多篇》当中苏格拉底在去世的当天这样向朋友致词：

“在我的生活中，我经常有一个同样的梦想，以不同的形式在不同的时间出现，但是都述说着同一件事：‘苏格拉底，悉心照料缪斯【13】吧’。

“过去我常常在想是它鼓励和劝戒我去做我实际正在做的事情；我的意思梦想（就像一个观众在比赛中鼓舞赛跑者一样）催促我去做我已经在做的事情，

就是从事艺术活动；因为哲学是缪斯中最高的领域，我从事着对它的研究。”【14】

这种艺术实践（包括音乐创造这一重要部分）和哲学的等同是非常深思熟虑的，可以在柏拉图其他许多片段中看到。其中最著名的可能是在《斐德罗篇》中对蝗虫的比喻，强调了音乐在缪斯技艺中的至高无上性，目的是证明对“音乐”的研究几乎跟对哲学本身的研究是一样的，从事哲学活动是给“音乐”以荣耀的另一种方式：

“蝗虫……传说在缪斯到来之前曾经是人类。当缪斯的歌声出现时，他们被快乐所迷住；一直唱下去，不考虑吃喝，直到最后在他们的健忘当中死去。现在他们重生为蝗虫，作为缪斯的礼物，不需要食物，但是从出生之日起就不停地歌唱，从不吃喝。当他死后，他会为天堂中的缪斯们带去消息，告知我们中的谁会令某个缪斯感到荣耀。他们的报告赢得了歌舞女神特耳西科瑞、爱情女神埃拉托的喜欢，其他缪斯以不同的方式给他们以荣耀；——至于年龄最大的缪斯卡利俄铂和年龄仅次于她的缪斯乌拉尼亚，她们把荣誉给了那些以自己的那种‘音乐’为荣、整天致力于哲学的人。因为这些缪斯主要关心宇宙法则和原理，像人类一样非凡，她们有最甜蜜的口才。因为许多原因，我们在白天要一直说话而不能休息。”【15】

在这个故事中，“音乐”被看作是神所赐予的较晚出现的种天赋，但是只有在他们取得了一定程度的发展和需要“智慧”的时候才能够自主地使用。在《会饮篇》第四部分第一章所引用的片段中，我们可以看到音乐的影响是如何与苏格拉底通过其雄辩的争论而对他的听众所施加的影响相比较的。但是即使苏格拉底的哲学对听众的影响远高于音乐所能够产生的影响，他们所感受到的情感却是一致的。可以这样看，柏拉图把美与智慧用“音乐”（不论其词语的含义如何）联系在一起，这几乎得到了最高程度上的确认。《斐德罗篇》当中再生的神话加强了这一印象：“心灵已经看到大部分真理将置于种子之中，从中一个哲学家、艺术家，或一些音乐或爱的本性将要蓬勃发展。”【16】

也许是该讨论这些片段中提到的“音乐”与柏拉图《理想国》中提到的“甜蜜的抒情诗和史诗缪斯”是否一样的时候了，缪斯应当从城邦当中被驱逐，因为她的影响，“其愉悦和痛苦变成了你们的律条，而不是把法律和原则普遍地接受为最好的”。【17】这两种观念是柏拉图思想发展中的两个不同阶段，还是同一个问题的两个不同方面呢？事实是，这两个外表上看起来相互对立的音乐观甚至同时

存在于一个对话当中，《理想国》表明我们并没有遇到真正的对立，也不是柏拉图理性发展的两个阶段，而是一个单独视野的两个方面。这种从不同观念出发点来看待音乐的可能性可以在他对话的卷 7 中看到：

“我们的学生一定不能完全离开他们的学习，或者在没有到达最终目标时停下来。他们可以像在天文学中那样对待音乐，把时间花在测量可听见的和谐与音符上……他们谈论声音的音程，仔细地聆听好像试图要听到隔壁的谈话。一些人说他们可以在两个音符（尺度的最小单位）中区分出另外一个音符，而另外一些人说它们之间根本没有区别。他们都是使用耳朵，而不是用头脑。”

“你是说那些拨动羊肠线的人，想要从盘绕在音栓上的琴弦中找出真理……但是我放弃了，因为我并不太多地关心这些毕达哥拉斯学派的人，传说他们可以告诉我们音乐的事情。因为他们所作的正像天文学家那样；他们寻找听得见的和谐的数比关系，却从来没有明确地阐明这些问题，询问哪一种数比关系是和谐的以及为什么。”【18】

很显然柏拉图在两种音乐之间进行了区分：一种是可以听到的，另一种不能被听到。而只有后者才是哲学家所注意的。实际上柏拉图的意思是指，去思考与实际的声音相分离的音乐，在某种意义上来说，这是哲学所将要可能已经建立的对哲学最高形式的一种参与。这种音乐观恰好与毕达哥拉斯学派的研究相重叠；实际上，它甚至可以看作是在毕达哥拉斯学派通常所理解的“和谐”概念下的更加广阔的领域。音乐中的和谐反映着心灵中的和谐，同时也反映整个宇宙的和谐。这样，有关音乐和谐的知识就构成了教育人们的最好语言手段；当灵魂失去安静的时候，它可以恢复和谐；它还是了解事物最深层本质的手段，因为和谐是统治宇宙的法律。【19】这样，音乐成为了心灵和宇宙得以分享（以它们各自不同的方式）的、统一神圣的秩序的象征。但这不是使用早期乐器的训练有素的演奏家们所表演出来的那种音乐，而是一种存在于抽象之中的纯粹和谐。

有些时候，柏拉图提到了双重的毕达哥拉斯学派概念，即身体训练活动是对身体的一种医药，而“音乐”是对心灵的一种医药。例如，在《理想国》中，他提道：

“看起来神有两种方法来训练我们的主动性、我们的理智，即身体教育和‘音乐’……我们可以冒险地断言，能够最好地混合教育的身体与智力两个方面的人，正产生出比任何仅仅是实际的音乐家都为重要的和谐”【20】

一个真正的“音乐家”将是“在心灵中达到完美和谐”的人。【21】听觉在这个过程中是完全次要的；的确，它可以使人们远离“音乐”全部意义上的固有理解 and 实践，因为这是他在《蒂迈欧篇》中所描述的纯粹智力活动，他把它称作“智力的作品”。【22】在这个意义上，“和谐”可能是比“音乐”更清晰的词汇，因为它仅仅是一种象征，是统治着心灵和宇宙秩序的化身。然而，即使在同一对话的稍后段落当中，“音乐”被看作“对于人类活动的神圣和谐的模仿”，【23】柏拉图在写作的时候是否就有一些想法认为这种“模仿”曾经采用了能被听到的实际声音形式，这仍然留有许多疑问。下面段落在这样的上下文当中是很有趣的：

“和谐，其运动非常相似于我们灵魂的运动，没有被缪斯们聪明的信仰者认为对其具有非理性的愉悦（而这正是我们现在认为的目的），而是作为改正心灵中所产生的任何不和谐、把它带入和谐统一的手段；节奏的使用也因为同样的原因，它可以帮助我们对抗盛行于普通人当中非正规而粗俗的方式。”【24】

通过理性上认为是事物最高和谐的音乐，我们希望重塑关于“一个凡人的永恒原则”的和谐。【25】“音乐”中的和谐，正像其在《蒂迈欧篇》上下文和对心灵本质的讨论中被理解的那样，不只是教育人的最高形式，也是知识的最高形式，因为世间的灵魂是由与音乐和谐相同的关系和法律所构成的。【26】柏拉图在结论当中声称：

“任何仔细地训练身体的人一定都要使其心灵的活动与之相和谐。如果他想要获得作为一个心灵慷慨而善良的人的真正声誉，他就将利用‘音乐’和更广范围的哲学活动。”【27】

我们试图在这一章当中概括柏拉图丰富而复杂的音乐观，它看起来徘徊于两种相对立的理想之间，很难以任何一种体系把它们统一在一起。柏拉图毫无疑问在不同角度上对音乐进行了大量陈述；但是这种状况完全保存了以往传统的大量不同的脉络，所有这些脉络存在于柏拉图式的综合之中。当然，在许多具有分歧的陈述后面，柏拉图给我们留下了许多不同的研究线索，这就有可能确定一种单独而具指导性的透视点，使其思想的连续性发展集中在一起，构成了一个整体、一个对整个课题首尾一致的全面概括。

他思考音乐的两个固定出发点，一方面是在 4 世纪雅典被演奏和被喜爱的实际音乐，另一方面是只出现于头脑当中的音乐，完全是抽象概念，与现实中的真实音乐没有明显的联系。我们的困难在于是否柏拉图认识到二者之间的任何联系。

例如他把教育看作能够在两种不同种类的音乐差距之间建立桥梁的协调因素，这不是不可能的。他对当时采用新调式和节奏的所有革新音乐的否定态度（例如在欧里比德斯的戏剧当中），应该在他个人非常保守的态度以及确信音乐是知识和宇宙和谐表现的神圣来源这样的背景中来看待。确实，对他来说，承认在一门艺术当中的改变和革新应该是一个荒谬的矛盾，艺术当中的原则就像宇宙本身一样的持久而稳定。在他对传统的保护当中，柏拉图试图把音乐的真理性和音乐的价值当作神圣的法律来加以保存。确实，正像我们引用《法律篇》第三部分第一章的一段很长摘录时所注意到的，柏拉图似乎暗示，当被当作理智抽象产物的音乐与作为一种有现实的音乐之间的中途客栈或媒介时，它是可以被引入城邦的；但同时，它一定不能丢掉作为一种不可改变的理想的力量，也不能终止在教育中的重要作用。然而从这种可能性出发，柏拉图还试图为反对当时音乐的放纵与无纪律提供论据支持。

当然，实际使用的音乐根本不是一个抽象的概念；然而在柏拉图看来，通过剥夺本身所具有的随心所欲的特征，音乐将指向一种抽象本质。就为了达到这一目的，音乐将等同于毕达哥拉斯学派的“和谐”概念（也正像菲洛劳斯和阿契塔所表述的那样）。虽然如此，每一次当柏拉图提到当时演奏和在学校当中所教授的实际音乐时，他都说明那是得益于达蒙和他适用于不同调式和节奏的有关价值的音乐和道德教育，这在一种教育观点上是非常有益（或者在某种程度上是有害的）。达蒙的道德价值为柏拉图自己传统主义者的态度和为不同流派建立理性基础的愿望提供了前提和理由。但是隐藏在毕达哥拉斯学派认为把音乐看作哲学最高形式或（以更加现代的术语）至少是“逻辑论证”这一理性过程中的一个阶段的音乐概念后面的是他的数学理论。【28】

这样，柏拉图面对着音乐家与哲学家之间整体关系上的不同：二者之间起始于最激烈的对立，经由一个漫长艰苦的（包括了整个教育过程）行进，最后达到了一个全面的确认。因此，即使柏拉图在《理想国》当中把音乐家看作是工匠和处于理想状态的年轻人的败坏者，他仍然承认音乐教育是重要而必须的，是一种值得积极发扬的东西，以使年轻人可以“变得更加有礼貌，更加稳重，能够更好地自我调节，不论在说与做上都更有能力；因为节奏与和谐的调节对于整个人类生活来说是必要的”。【29】

三、音乐作为一种道德力量的观念的对立面

柏拉图生活的年代正是音乐家们慢慢地要求在城邦社会以及教育行政当中获得更高地位和重要性的时候，也是音乐被期待提供更多而不仅仅是一种肤浅的“令人颤栗”和短暂的消遣时刻的时候。在《柏拉图著作中的音乐》（*La musique dans l'oeuvre de Platon*）谈到的文化背景当中，蒙特索普罗斯（*Evanghelos Moutsopoulos*）描述了这种状况：

“这种对于音乐和音乐家的纯粹理性的观点是一段漫长发展过程的产物，在这个过程中音乐丧失了它曾经以纯粹的娱乐来愉悦统治阶级的威望，音乐家们因此不再过那种完全依靠他们保护者的召唤指使的生活。但是音乐曾经是少数家庭的世袭特权，就像我们从古代音乐家的神话中得到的一样，一旦它被当作由教师传袭下去的东西，它的元素就开始被合并进一个系统、一种‘技术’或技巧当中，其作用不能被任何以往的标准所评定。”【30】

作为所有这种能产生新看法的争论的随声附和可以在阿里斯托芬的喜剧中发现，尤其是《青蛙》，其中欧里庇得斯作为打开了许多新观念的现代音乐家的原型出现在舞台上。即使如此，后来埃斯库罗斯和欧里庇得斯之间的竞争导致了前者的胜利，这表明古老悲剧作家的严格传统战胜了新一代人的创新（其中之一就是在合唱音乐当然会提高效果的表演当中取消了合唱的参与，好像这是整个悲剧结构的自我独立存在的元素）。阿里斯托芬的讽刺不只是对传统价值利益的呼吁，它还证明了在当时的音乐文化当中一种深刻隔阂的存在。它不只是传统维护者与创新者之间、过去的音乐价值（是具有雅典本土血统的那些）与外来的新音乐与文化价值的主张之间的隔阂；它还是对音乐的本质和作用的两种不同阐释之间的鸿沟。我们已经在柏拉图的对话中发现了这种分裂的征兆，尽管柏拉图能够在暂时恢复统一这两种不同观点的足够宽广的哲学背景中对它加以表述。然而，一方面把音乐作为智慧的一种抽象解释（很接近于数学精神）、和谐或哲学的科学，另一方面作为能够实际在现实生活中听到和演奏的那种音乐（非常类似于匠人和技工的作品），柏拉图可以被看作要为此二者之间的深刻鸿沟负有很大责任的参与者。随着时间的流逝这种隔阂不断地长大，直到两种音乐之间不再有任何联系。很可能我们事实上对希腊音乐理论了解得很多，而对作为希腊生活一部分的真实音乐了解得很少，这是因为轻视作为实际手艺的音乐，而高度重视它作为一种数学和哲学原则所给人的愉悦的缘故。

这样音乐与文化之间的隔阂（直到现在还在某种程度上存在）也许能够回溯到柏拉图之前的毕达哥拉斯学派的思想。它可以被奇茨（John Keats）准确重复的晚期希腊谚语所概括：“听到旋律是甜蜜的，但那些没有被听到的，是更甜蜜的。”【31】被认为高于真实音乐的理想音乐，包括了“和谐”、天文学、伦理、医药以及数的科学；实际上，它没有被赋予的惟一事物就是实际被听到和演奏。这种具有大量不同版本与变体的、在西方文化当中几乎没有受到挑战的延续了好几百年、并在塑造西方音乐的命运以及延续下来的存在方式上面扮演着重要角色的音乐概念，如果没有一场斗争是不会马上出现的。达蒙和柏拉图观念当中的基本道德准则构成了柏拉图的宇宙观。这种混合物的力量由于越来越强调音乐中的快乐主义因素而被侵蚀，这种强调曾一度使音乐被当作必然是仅仅迎合人们愉悦的一门艺术。当德谟克利特声称“音乐比其他艺术发展得晚是因为它并不是产自于必需，而是由于已经出现的剩余精力”【32】时，他丝毫不认为音乐可以带来有影响的益处。这种观点当然是典型的。这在菲罗德莫那里以更加清晰的术语所表述：

“在绘画中，我们的眼睛学习评价大量可见事物的美。在另一方面音乐是很不必要的活动；它主要是一种愉悦地消磨时光的手段。”【33】

直到公元前5世纪音乐都一直被认为主要是一种娱乐，就像我们所注意到的最早的荷马对它的提及；当时没有赋予它任何道德意义。成为这个非道德家后来苦心研究基础的东方快乐音乐观也认为音乐没有“模仿”任何事物，很少构成对所伴奏诗歌的修饰，不会对诗歌内容作任何增加。在他的《论音乐》卷4中认为只有诗歌文字才具有教育价值，菲罗德莫在下面的文字中回答了巴比伦的第欧根尼，后者认为音乐使爱国的诗歌更高贵：

“音乐被认为对于它们的尊严与明晰没有帮助。音乐给听众以快乐，歌曲带给听众感情上的任何改变都不是产生于旋律，而是敬畏神和英雄们的那种感觉。即使如果音乐具有一些影响，当他们歌唱的时候词语也变得不好理解了。”【34】

达蒙和柏拉图基于“模仿”概念而针对音乐道德影响的信念，由于这种陈述而变得完全无效。在被称作“希贝”（Hibeh）的音乐莎草纸古文本中（公元前4世纪）所发现对“特性”（ethos）学说进行匿名诽谤的作者，使用了更加经验主义的讨论形式：

“和谐主义者宣称一些旋律让人们进行自我训练，另外一些旋律使人谨慎、或使人公正、或勇敢、或胆怯。但半音阶类型不能使人胆怯、等音类型也不能使

人勇敢就不可理解了。”【35】

这些独立片段例证了达蒙和柏拉图那些最终流行开来的理论受到了怀疑主义和享乐主义的猛烈攻击。然而对两种分歧观点的最清晰的证据可以在柏拉图、阿里斯托芬自己的著作中找到；确实，他们对于音乐家和音乐理论家以及对于当时整个音乐文化的敌视表明，在柏拉图生活的时代，一定有许多人反对他的观念以及毕达哥拉斯学派的理论。

四、亚里斯多德：音乐作为一种“高尚的对自由人有价值”【36】的学习

亚里斯多德接受了柏拉图关于音乐学说的全部主要观点；然而，由于利用了更加松散的毕达哥拉斯学派的因素，使用了达蒙所确定下来的道德和传统的成分，他把这些观点的精神深刻地改变成为一种音乐价值是娱乐来源的结论。伪普鲁塔克后来认为亚里斯多德是柏拉图的学生，尤其是毕达哥拉斯学派音乐和宇宙论（柏拉图在他的《蒂迈欧篇》和其他著作中已经详细阐明了的）学说的跟随者。他引用亚里斯多德曾说过的话“和谐是分享了神、美和所有优秀事物的品质的神圣艺术”。【37】这部《论音乐》的作者后来归因于亚里斯多德的所有问题都具有很强的毕达哥拉斯学派和柏拉图主义的味道，目的是表明整个音乐是如何被神圣的数学理性所贯穿的，它是统治宇宙的数学比率直接反映。亚里斯多德这样向公元3世纪伪普鲁塔克的听众表明了他是一个哲学家，已经接受了毕达哥拉斯学派关于更高级感受的听与看的神圣起源的理论。但是如果我们回避这个亚里斯多德思想的非直接来源，而自己研究《政治学》，我们将发现一个在《论音乐》中所没有预示的、完全不同的理智氛围，其中亚里斯多德似乎已经在达蒙和其反对者的态度之间构建了一个中间地带。

首先我们注意到亚里斯多德对于“音乐”（这里再一次说明，这是用于表示音乐以及歌唱、舞蹈的术语，经常用于数学和一般创造性艺术的更加宽泛的领域）的讨论出现在《政治学》卷8，主要研究教育题目。但是即使亚里斯多德对音乐和教育的联系可以引导我们猜测他跟随着柏拉图主义的严格路线，我们也可以在他对于这个题目的实际表达中看到其研究实际上与柏拉图主义相距甚远。在列出了作为传统课程一部分的科目（阅读与写作、身体训练、“音乐”以及在某种程度上还有绘画）后，他注意到对于“音乐”有大量的争论存在着：

“大部分现在的人参与音乐是因为它所带来的愉悦的缘故；但原先它是包含

教育的，因为正像我们经常说的，我们自己的本质不只是想能够适当地工作，还要以恰当的方式获得闲暇。闲暇是所有活动的惟一基本原则。”【38】

这样音乐的目的就是提供娱乐，同样它还是一种闲暇，而闲暇是一种与工作及其相关活动相反的状态。在年轻人的教育中包含音乐就被认为是正当的，因为：

“ 如果我们在文明的爱好中度过闲暇，我们……需要某种学习与教育，并且……这些教育分枝以及学习科目一定具有它们自己固有的目的……因此，过去人们放弃在教育中不必要的音乐，因为它并不属于那一类，并不像阅读和写作知识那样对于商业和家庭管理、对于学习、对于许多市民活动都很有用……也不像身体训练那样有益于健康和活力——我们不能从音乐中得到任何结果。这样就只剩下一个目的——在闲暇时对文明的追求；这就是他们介绍它的明显原因，它为自由人的文明追求提供了一个场地。”【39】

在这一点上，亚里斯多德深思熟虑地引用荷马的片段来支持自己关于快乐的观点——音乐的煽动力量。【40】如果音乐是一个人在闲暇时间适宜的追求的话，那么它一定是“使思想向上和对自由人有价值”的学习，但是如果如此，一定会出现一方面聆听并由此产生娱乐与另一方面音乐的实际演奏之间的一个重要分歧。前者是一个非体力的追求，对于闲暇的人是有用的，但是后者是一门手艺或者职业，一种体力劳动，这样就应该在自由人的教育中排除这一可能的部分。

在《政治学》卷 8 的最后部分，亚里斯多德的注意力集中到了这个特殊的问题、以及受过训练的音乐演奏者所演奏的音乐和文明人闲暇时所愉悦的音乐之间的区别上。这是对服务于“古典主义”世界的音乐的最古老完整的讨论。一旦人们接受了把音乐包括进教育课程的原则，需要确定的就是，比如音乐为什么对于教育是有价值的，它将如何被教授（也就是说，是否要求学生具有很高的演奏水平，是否只是训练耳朵来使他们从聆听中得益），以及什么样的旋律和节奏或调式对于教育是有价值的。即使他仍然反对任何一种实际的活动（因为这对于一个自由人来说没有益处），亚里斯多德还是勉强承认“对于自己从来不演奏的人来说，对于音乐表演的声音作出判断是不可能的，或者有一定的困难”。【41】这样个人参与演奏只是通往更高阶段（即欣赏音乐的状态）道路上的一个很早的、初步的阶段：“因为演奏音乐的训练是对音乐进行良好判断的需要，年轻人都应该演奏乐器，而在年老时放弃：他们将感谢在年轻时所学到的，这可以让它们以正确的方式判断精美音乐和获得愉悦。”【42】当开始进入专业阶段的时候，即当它需要额

外的努力或当它包括了不同的乐器（如奥洛斯管和基萨拉琴），也就是说，演奏需要特殊技巧的时候，对于实践层面上的音乐学习就应当停止。亚里斯多德似乎认为只有在教育中一直保持这些规则，我们才能够反驳“一些专家们（这里亚里斯多德主要指的是柏拉图，他经常轻视乐器演奏）所建立起来的很有根据的否定理由，即音乐把学生们变成仅仅是手工匠人”。【43】

把音乐学习界定为既是专业活动又是表演艺术（除了训练听觉的狭窄目的）之后，亚里斯多德试图得到一个更加接近于这种教育价值的定义。音乐“在提供放松方面是有用的”，【44】但是这种性质只是附带于“价值比它高的音乐的真实本质……我们一定要考虑到是否音乐还对于品性和灵魂有一些影响”。【45】亚里斯多德试图辨明音乐和道德世界之间的关系，这可能采取两种可能的方向。对于毕达哥拉斯学派的理论，音乐对于灵魂具有直接甚至全部的联系，这都是因为灵魂就像音乐一样是和谐的，还因为音乐可以使人从不平衡中恢复到以前的和谐状态。另一方面可以追溯到达蒙的思想流派，音乐与灵魂之间的关系应理解为一种模仿，因为特定的旋律或节奏或调式是美德或特定罪恶的模仿；这样，如果小心地使用能影响人类个性的音乐，就会有好的教育效果。亚里斯多德并不否认前一种理论的形而上学暗示，即使他自己对现实的可靠判断力使他按照因果关系更倾向于强调后者。他使用毕达哥拉斯学派的研究只是把它当作一个一般假设：“我们与音乐旋律和节奏之间看来具有某种亲和力，所以许多专家说灵魂‘就是’一种和谐，其他人说它‘具有’和谐。”【46】

亚里斯多德仔细调查达蒙见解的合理性，即认为每一个调式对应着特定的“特性”或情绪，但是他的研究是很灵活的，他准备为每一种调式提供一个位置以使它们可以在恰当的环境中使用：“在音乐中，特征在我们听到的每一个曲调中得到表现、模仿……首先，调式之间具有自然的区别，在听众中产生不同反应，听众并不以相同的方式被每一种调式所触动。例如当听到混合利第亚调式的曲调，一些人倾向于感到悲伤和庄重”，【47】而另外一些人则在头脑中产生更加放松的状态；多利安调式包含了平等与适度的感情，“而弗里吉亚调式使人进入激动的狂暴当中”。【48】

这些观点当中所潜伏的哲学假设非常类似于那些活跃在《诗学》当中的东西。艺术是模仿，它会唤起情感；因此艺术就是具有教育性的，因为艺术家能够对他希望模仿的任何真理采取最恰当的选择，并把它置于听众或观众面前。一个人从

聆听音乐中所获得的道德益处是通过宣泄机制所获得的。在《政治学》中我们读到音乐应该被用于“扶助教育及宣泄目的”；【49】然而很不幸，亚里斯多德没有过多解释这个净化过程确切地包括什么，在他的《诗学》之外的著作中，很少有关于这类题目的确切思想。一些解释者认为亚里斯多德把宣泄看作一种顺势疗法的药物，他们发现在《政治学》卷 8 中有另外一段是对这个观点的辩护，其中作者的陈述有些不可解释：“很明显，我们应该使用所有的调式，但是我们不能都以相同的方式使用它们。”【50】我们能够从这个陈述中得到的情况是非常不清楚的。确实，“怜悯和害怕……（以及）激动”都是人们一般的感情，但是它们只是在“程度上大或小”，因为一种情绪“非常强烈地影响一些心灵”，而对另外一些人则不是那么强烈。【51】这一段继续讲道：

“显而易见，如果我们聆听可以对心灵产生狂热影响的宗教旋律，他们就会得到恢复，好像经历了有疗效的净化治疗……那些感受到怜悯、害怕或其他情感的人一定明确地受到了这种方式的影响，在这样一些情感加于每一个人的情况下，其他的人也一定如此。所有这些人都不可能地产生一种快乐的净化和救赎……”【52】

所有这些陈述表明，没有一种调式或某种特定的音乐类型（在任何绝对意义上）能够具有一种有害的道德影响。当音乐模仿烦扰我们的情感和感受时，它就成为了我们从中得到释放和净化的药品。

亚里斯多德在《政治学》中用来反对柏拉图在《理想国》里加在使用不同调式和节奏上的限制的例子，清楚地表明它们（这些调式和节奏）可以多种多样地加以使用。亚里斯多德对这个问题的广泛研究反映了他的态度，即认为音乐不仅有一种目的，而且有多种不同的目的，在其中我们可以确定宣泄和教育作用，这是不能互相混淆的：“音乐不能只是为了一种益处而使用，而是有许多，称为宣泄目的的辅助教育……以及通过放松和紧张过后的调剂来促进对文明的追求。”【53】

这种音乐功能多样性的观点在亚里斯多德著作《论问题》卷 19 的开始部分得到确认，这个著作虽然是更晚期的作品，但被认为包含了亚里斯多德学派原始的音乐材料：

“为什么那些忧伤或快乐的人们喜欢奥洛斯管所演奏的音乐？难道是可以减少前者的悲伤、增加后者的快乐吗？”【54】

在《政治学》中亚里斯多德把奥洛斯管看作一种没有对听众起到好的道德影响的乐器，甚至有一种“放荡的影响”；另外，他还建议对于它的使用“将要限制在那些表演所产生的影响与其说是教诲不如说是一种去除情感的方式的情况之下”。【55】作者在《论问题》中沿着同一条道路继续下去，不但不怀疑奥洛斯管音乐所带来的直接愉悦应受到欢迎，还建议这种音乐能够缓和悲伤的宣泄效果也应该被看作是正当的。

在亚里斯多德实际上不能互相分割的音乐功能多样性的观点当中，对所有不同调式的使用成为可能。亚里斯多德对音乐所表现出来的毫无敌意，暗示他对整个音乐作用的估价缺乏相应的道德考虑。这样在我们看来，他的态度就比以往思想家们的态度更加具有严格意义上的“美学”性质，尽管很明显，我们并不希望关于“美学”这个术语的现代含义能够应用于古典希腊的文化状况。

亚里斯多德所接受的快乐是音乐职责当中一个必然因素的观点，可能证实了一种传统的出现，即认为音乐被看作有一种特定的艺术美，能够为聆听者带来快乐或满足。这是一种以多少有些默默无闻的形式贯穿于后来的音乐思想历史当中的解释。但是《政治学》中的一些段落例证了对听觉感受愉悦的重要性，《论问题》的卷 19（如果这部著作确实属于亚里斯多德的话）表明甚至应当给予音乐的形式方面（而不是道德和表现方面）更多的强调。

《论问题》的著者非常注意卷 19 中的问题 27 和 29，这些问题很少在《政治学》中涉及，而在《政治学》中不同形式的旋律、节奏和调式与不同道德品质之间的关系被认为是理所当然的。确实，“在音乐中……特征毫无疑问出现了，在我们听到的每一个曲调中得到模仿。很明显，首先在调式之间有自然的区分，在聆听者中产生不同的反应，这些听众并不都是以同样的方式受到每一种调式的感染。”【56】

亚里斯多德没有进入这些关系如何实际起作用的任何细节当中。但是《论问题》的著者试图研究声音能够模仿“特征”的明确方式。听觉的感受看起来比其他感觉更加具有优势，因为耳朵是惟一能够在感觉材料中获得“特征”品质的器官：“音乐，即使是在没有伴奏的情况下，也具有‘特征’；而颜色、气味和味道则没有。”【57】声音与其他感觉媒介之间的区别在于运动，这种运动在声音的连续中得到展现，我们可以在没有任何媒介介入的情况下感受它们。是运动建立了声音和“特征”之间的联系和桥梁：

“为什么节奏和曲调（也就是只有声音）类似于道德品质或‘特征’，而味道以及颜色和气味则没有呢？这是因为它们是运动的，像动作那样吗？现在这种有效活动已经是道德的和确定了‘特征’的，但是味道和颜色则没有同样的效果。”【58】

声音与情感世界（害怕、怜悯等等）或“特征”之间的血缘关系不是直接的，而是涉及到形式的性质：运动是两个不同自然状态的世界中共同的元素；运动是音乐模仿能力的基本品质；在作为音乐根本特征的运动中，其所产生的快乐源泉才能被发现。

音乐的运动包含了秩序和尺度的观念；它还暗示着毕达哥拉斯意义上的和谐。《论问题》的著者从这个运动概念出发，但却从严格的心理学和形式主义意义上把它展开，而没有形而上学的色彩。我们从有秩序的运动中得到自然的快乐，因为秩序与造物主是协和的，而音乐体现了事物的自然秩序，并且在它所使用的节奏和调式之中再生它们。这样很明显，柏拉图的道德观（认为音乐中具有快乐因素）以及毕达哥拉斯学派的宣泄观都在亚里斯多德的学说中结合到一起，尽管亚里斯多德自己的主要贡献明显地在于他对音乐体验的心理学和实践方面的强调，以及从毕达哥拉斯的推理性传统中所继承的对形而上学上层建筑的贬低。这里值得完全引用问题 38 作为对毕达哥拉斯学派思想的心理学（也许是亚里斯多德式的）解释的特别征兆：

“为什么所有的人都对节奏和旋律以及普通的和谐事物感到高兴？是因为我们本能地欣喜于自然的运动吗？事实表明婴儿一诞生就因它们而快乐。现在我们由于其道德特征而对不同的旋律感到高兴，而我们在节奏中感到高兴是因为它包括了相似的、有秩序的数以及按规则的方式运动；因为有秩序的运动比没有秩序的运动自然更加与我们相似，也就是更加与造物主相协调。事实表明以有秩序的方式工作、吃喝，我们就保持和改进了我们的天性和力量，而如果我们不规则地做这些事情，我们就破坏和扰乱了我们的天性；因为疾病是对身体自然秩序的扰乱。第三，我们在协和中感到高兴，还因为它是彼此之间保持均衡的对立面的混合。均衡就是秩序，正像我们所说的，就是自然的快乐。这样混合的事物总比不混合的事物更使人快乐，尤其是如果（被感觉所接受）它包括了两种极端的平衡力量；在均衡的和谐中具有这个特征。”【59】

毕达哥拉斯传统中，音乐作为实际的具体经验与音乐作为形而上学思考的隔

15~17

(enharmonic genus,

(Theophrastus)

2

Cleonides)

【62】

【63】

200
【64】

• Hibeh)

【65】

3 4

Aristides Quintilianus

了整个音乐哲学传统的大量信息。它也许产生在公元 3 世纪，涉及了许多以前的作者，尤其是狄奥尼索斯和哈里卡那苏斯（Halicarnassus）。它没有试图调和性地表达任何音乐哲学的特定理论，但是却包括了所有希腊思想家们（从毕达哥拉斯到亚里士多塞诺斯）本人的信息和其观点的各式各样的混合。从对古代世界的音乐美学进行概括的前两章当中，我们可以充分地使用《论音乐》的作者已经利用的材料。

【1】 见柏拉图，《理想国》(Republic)。

【2】 同上注。

【3】 见柏拉图,《高而吉亚篇》(Gorgias)。哈密尔顿英文翻译(Harmondsworth: Penguin, 1960)。

【4】 同上注。

【5】 同上注。

【6】 同上注。

【7】 同上注。

【8】 同上注。

【9】 见柏拉图,《法律篇》(Laws)。

【10】 同上注。

【11】 同上注。

【12】 同上注。

【13】 英文版译注：柏拉图所指的是 *mousike* (缪斯) 一词,不是特指“音乐”,而是“艺术”,也就是读书、写作、算术以及对语言和音乐的所有富于想象力的使用。

【14】 见柏拉图,《斐多篇》(Phaedo)。

【15】 见柏拉图,《斐德罗篇》(Phaedrus)。

【16】 同上注。

【17】 见柏拉图,《理想国》。

【18】 同上注。

【19】 见柏拉图,《蒂迈欧篇》(Timaeus)。

【20】 见柏拉图,《理想国》。

【21】 同上注。

【22】 见柏拉图,《蒂迈欧篇》。

【23】 同上注。

【24】 同上注。

【25】 同上注。

【26】 同上注。

【27】 同上注。

【28】 见柏拉图,《理想国》。

【29】 见柏拉图,《普罗泰戈拉篇》(Protagoras)。古斯莱英文翻译 Harmondsworth: Penguin,

- 1956)。
- 【30】见蒙特索普罗斯, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, 巴黎法兰克大学出版社 1959 年版。
见约翰·奇茨,《一段希腊墓志铭》。
- 【31】见狄尔斯前面引用的著作。
- 【32】菲罗德莫,《论音乐》(De muziek)。
- 【33】同上注。
- 【34】引自《普鲁塔克论音乐》(Plutarque de la musique)。
- 【35】见亚里斯多德,《政治学》(Politics)。
- 【36】引自《普鲁塔克论音乐》。
- 【37】见亚里斯多德,《政治学》。
- 【38】同上注。
- 【39】见荷马史诗《奥德赛》。
- 【40】见亚里斯多德,《政治学》。
- 【41】同上注。
- 【42】同上注。
- 【43】同上注。
- 【44】同上注。
- 【45】同上注。
- 【46】同上注。
- 【47】同上注。
- 【48】同上注。
- 【49】同上注。
- 【50】同上注。
- 【51】同上注。
- 【52】同上注。
- 【53】同上注。
- 【54】见亚里斯多德,《论问题》(Problemata)。
- 【55】见亚里斯多德,《政治学》。
- 【56】同上注。
- 【57】见亚里斯多德,《论问题》。
- 【58】同上注。
- 【59】同上注。
- 【60】见朱利乌斯·波特诺伊,《哲学家与音乐》,英文版第 34 页。
- 【61】这之后所有对亚里士多塞诺斯文字的引用都出自于 S 马科兰翻译的《亚里士多塞诺斯论和谐》。
- 【62】见 *Musici scriptores graeci* 。
- 【63】见菲罗德莫,《论音乐》。
- 【64】见本章的第 4 部分。
- 【65】见普罗提诺,《九章集》。

第三章 古代与中世纪之间

一、早期教父神学中毕达哥拉斯思想的复兴

大多数早期教父不得不去对付与礼拜歌唱形式的集体祈祷活动相关的问题。他们一方面继承了基督诞生之前很长时期内流传下来的希腊罗马音乐理论传统和音乐作品，另一方面继承了在犹太教堂中吟唱圣诗的犹太习惯；当他们试图把这两种不同传统结合成一种新的基督教礼拜歌曲，并且试图阐明旨在创造一种新的早期教堂音乐价值观以及要表达新的内容这一方针时，就出现了问题。当试图建立一种新的音乐角色时，这些问题在早期基督教时期的哲学家和理论家那里逐渐形成了一系列暧昧甚至互相矛盾的陈述，他们视音乐为罪恶的手段以及所有腐败的源泉，同时又把它看作升华精神的一种潜在手段以及反映神圣和谐的一个象征。

一般来说，教父们在基督教诞生之前所演奏和歌唱的音乐以及基督教时期被认为是拯救手段的新音乐（或称“新歌曲”）之间遵循着一个清晰的划分。两种音乐之间的区分不是形式上的，而是内容上的。在《对希腊的劝告词》中，公元 2 世纪亚历山大的克雷芒公开谴责古代神话是残酷和骗人的，而他们所经常演唱的音乐很可能要导致毁灭：

“以我的观点……色雷斯人俄耳甫斯和底比斯人（安菲翁）以及曼斯尼亚人（阿仑）都不配有人的名字，因为他们是欺诈者。他们在音乐的掩护下已经伤害了人类的生命，在恶魔的影响下，通过一些技艺性的巫术，导致人们的毁灭。在宗教仪式中纪念暴力活动并且在崇拜中带入悲伤的故事，他们首次让人们进行邪神崇拜……通过颂歌和魔法，他们已经在最底层奴隶那里俘虏了本属于市民的真正高贵的自由。但是我的艺人却很不同，因为他可以很快结束在我们头上作威作福的恶魔的痛苦奴役。”【1】

对于克雷芒来说，很明显是这种新的宗教内容赋予了音乐以新的意义，音乐在过去不只是缺乏意义，而且实际上已经具有一种恶魔的力量。

我们可以通过一些观点认为，新旧音乐之间必然的区别包含不同程度的和谐，每一种和谐都是一种音乐的象征。克雷芒的《对希腊的劝说词》这样说：

“看一看新音乐可以有多强大……那些以不同方式死去的人，那些没有分享到真实生活的人，当他们仅仅聆听歌曲时就得到了复生。另外，它使全部造物物

具有悦耳的状态，并让不和谐的元素协调在一起，整个宇宙因它而变得和谐。”【2】

克雷芒和其他教父们同样赋予音乐以毕达哥拉斯的早期跟随者们所赋予音乐的力量。确实，看起来克雷芒不仅相信音乐在宇宙中不和谐的元素间建立了和谐，还认为宇宙本身就是由音乐所构成的，也就是说由“和谐”构成：“更有甚者，这种纯粹的歌曲，也就是宇宙的支柱和所有事物的和谐，从中心延伸到四周并从末端延伸到中心，把这个整体还原为和谐，与色雷斯音乐不一致……而是依照上帝慈父般的目的。”【3】他还把整个宇宙看作“有许多声部的乐器”，而把歌曲看作“天堂的语言”。【4】

古代希腊人曾经加于奥菲欧歌唱中的力量现在（在基督教新风气下）被赋予了圣经歌手大卫。这种毕达哥拉斯和形而上学的解释被一些更加好为人师姿态的作家们所丢弃，这种姿态以他们传授宗教信条的潜在能力来表达音乐和宗教歌唱。例如在 4 世纪，圣·巴西尔（St Basil）在其《第一首赞美诗的布道》中写道：

“赞美诗是心灵的宁静，和平的公断者，是对思想的不和谐与骚乱的抑制，因为它缓和了心灵的激动和任性……谁能仍然把这个发出上帝声音的人当作敌人呢？……赞美诗是天使的作品，是天堂的仪式，是在导师英明创造之下精神的增强，后者谋划着如何让我们可以同时歌唱和学到适宜的东西，以使教旨可以深深地植入头脑中。”【5】

作为一种教诲的乐器，宗教歌唱几乎成为了对于祈祷者充分的提高。它的目的是给祈祷者更加适合的任务，即赋予这个任务仅仅触及到音乐尺度所能容许的程度。宗教真理将是更加可接受和容易同化的，因为“不情愿学到的东西不容易记住，但是通过快乐和爱所接受的东西在我们的头脑中就会更加坚固”。【6】

音乐在宗教教育中的重要性被 4 世纪君士坦丁堡主教圣·约翰·克里索斯托在他的《对赞美诗 XLI 的阐述》中以稍微不同的立场加以了重复。他声称是上帝自己给予音乐这种力量来帮助人类战胜怠惰的。上帝“混合了旋律与预见能力，为的是通过对圣歌歌调变换的愉悦，所有人都可以热心地对他颂唱神圣的赞美诗”。【7】音乐力量可以慰藉伤痛，还可以延伸到世俗领域：“妇女、旅行者、农夫、海员，在圣歌的指引下可以让这些劳动者忍受劳作，因为当听到歌曲和圣歌时，头脑可以更加容易地忍受艰难困苦。”【8】

音乐对于大众的教育和启发作用扩展了对令人愉快和有用之间的简单调和原则。音乐自身具有了宗教意义，因为传统上它被看作是“由数构成的”【9】（因此

也就是和谐的)，从这个角度上来说，它就可能在没有通过喉咙的实际歌唱下通过内心来歌唱，因为当一个人歌唱时，他的心就转向了“可以聆听我们的心灵并且进入我们头脑中最秘密之处”【10】的上帝。音乐的价值同样是这样，“尽管我们并不知道（伴随的）词汇的含义”。【11】发生这种事情只因为声音是通过歌唱者的精神意图而变得神圣。

这种宗教歌曲内在尺度的问题被晚期教父们所继承。例如，4世纪的圣·杰罗姆在《圣·保罗致以弗所使徒书的注释》中声称“在歌唱、创作旋律和赞美上帝上，我们应当比运用声音更多地运用心灵”。【12】在这种陈述后面的观念紧密地联系着毕达哥拉斯所认为的，无声的歌唱在某种程度上接近于甚至就是意识到了宇宙和谐的观点：“敏感的道德家……就是那些探询事物、考察宇宙的和谐以及所有创造物的秩序与协调的人们，歌唱一种神圣的歌曲。”【13】圣·杰罗姆继续强调用声音歌唱与用心灵无声歌唱之间的区分，这在他那里成为了一种区分异教歌唱与基督教歌唱的手段：“为上帝歌唱，不是用声音，而是用心灵——没有跟随悲剧演员的时尚，用甜蜜的歌曲来润抹歌喉。”【14】尽管新基督教创造了新的词汇，然而实际概念的表述却回到了毕达哥拉斯和新柏拉图的学说上来，并且在希波的奥古斯丁著作当中达到了它们最原初、最一贯以及最有组织性的说明。

二、音乐作为“适当转调的科学”

奥古斯丁6卷本的《论音乐》给我们留下了中世纪音乐文献中最引人注目的一部著作。第2、3、4、5卷几乎完全是处理有关诗和度量标准的问题，这样就处在我们考察的范围之外；但是第1和第6卷构成了奥古斯丁关于音乐哲学的重要陈述。在卷1的第2章他提出了著名的音乐定义“是适当转调的科学”。【15】“科学”在这里是一个关键，表明圣·奥古斯丁首先把音乐看作是“科学”；而因为它是“科学”，它就包括了智力而不是本能和感觉。圣·奥古斯丁没有排除音乐在听众那里产生愉悦感受的可能性，即使他最后发现听众的愉悦是应当受到谴责的，就像创作或聆听音乐的欲望。音乐应当变成为一种“科学”，以使它丢掉那些无助于其必要理性本质的因素，这一点在卷1老师与学生的对话过程中变得清晰：

“回答我：对你来说，春天的夜莺能更好地调整她的声音吗？她的歌声是和谐、充满快乐的，如果我没有搞错的话，它非常适合十那个季节。”

“是的，看来确实如此。”

“夜莺是这种自由艺术的行家吗？”

“不。”

“因此你看‘科学’的观念对于我们的定义是很重要的。”

“完全正确。”

“现在请告诉我，你不认为那些能像夜莺一样唱出美妙歌声的人只是受那些能够浸透于和谐与甜蜜之中的本能的支配吗？但是如果你问他们所使用的节奏，或者高低音之间的音程，他们并不能给你答案。”

“我看他们非常像夜莺。”

“那么你们怎么看待那些乐于聆听这些歌唱，而对这个科目没有任何特殊知识的人们呢？我们能够看到大象、熊以及其他一些种类的动物随音乐而运动，甚至鸟类都能够在它们自己的歌唱中得到乐趣。因为如果它们没有从其歌唱中得到益处，它们就不会这样歌唱……我所提到的人们不像这些动物吗？”【16】

快乐本身不是目的；然而它伴随着对一段音乐的理智的理解，但是这必须加以仔细的检验：“它适合于健全的人……在某种时间内以此为乐，但是如果他让自己由于它而失去自制力，即使是偶尔的，也是不合适和不体面的。”【17】

这样我们可以通过练习音乐艺术的方式辨明了一些价值。在最底层，音乐作为纯粹本能的活动而出现，就像夜莺的歌唱。下一个层次被器乐演奏者们所拥有，他们“以学到的手艺来进行活动（而在夜莺那里只有本能）”。【18】因为对于器乐演奏者来说，音乐只是模仿，对教他们演奏的老师的模仿——然而，圣·奥古斯丁断然否认真正的艺术是一个模仿问题。模仿是不具有思考能力的生命，犹如动物的事情，即便“许多艺术基于模仿”，【19】也不是说艺术“只是模仿”。【20】全部意义上的艺术概念（如果它意味着任何事情的话，就一定是指音乐）必然是一门“科学”，不包含任何感受和记忆等这些人类和动物共有的天赋。这样，作为器乐演奏者特殊能力的手指灵活性，是一种属于身体而不是属于心灵的品质，也就是说一个人不一定知道任何有关音乐的科学，就能够成为一个好的演奏者。圣·奥古斯丁继承了希腊的音乐观念，认为在实践经验活动与包含在同一经验中的研究和知识之间具有很大的隔阂。表演艺术家“并不全都知道什么是音乐”；【21】音乐知识实际上是学问的一种分支，一种“科学”——“有关适当转调的科学”。

在圣·奥古斯丁那里“适当的转调”是什么意思呢？在这方面他还使用术语

“适当的运动”，还明确解释道：“任何旋律都能够被认为是良好的运行，只要当它与数的法则相一致，而这种一致表现了对律动和音程的尊重。”【22】快乐是这种“音乐比率和短暂律动的向前运动”【23】的可能结果，这种可能性使圣·奥古斯丁更精细地阐明音乐的定义：它是“因自己的兴趣适当控制的旋律运动的科学”。【24】[现代读者当然需要记住“转调”(modulation)术语直到巴洛克时代才有其现在的意义：从一个调到另一个调的转换。从圣·奥古斯丁到文艺复兴时期的扎尔林诺，这个术语只是表示旋律的运动，即在使用特定的音阶中一个音到另一个音的运行方式。在扎尔林诺那里，术语“转调”表示“一种运动——或者动作，或者行进——通过各种音程从一个音到另一个音”。]【25】

很明显，圣·奥古斯丁的思想不可避免地走向一种数的形而上学，因为他假定音乐的真正本质在于数的特性当中，还因为音乐可以被数的术语所表达，他能够赋予这些术语科学的尊严并且允许它成为理性探询的主题。音乐声音的运动（包括了它们向前的节奏进行以及它赖以行进的上下音程）一定能够被简单的数学比率所表达。只有简单的比率才能被理智判定为“好的”比率。

在毕达哥拉斯思想中扮演如此重要角色的数的神话传统，开始与基督教神话传统相接触。我们没有必要跟随有学问的基督教徒进入他讨论的所有错综复杂的问题当中去，不需要进入他精细的附注中，不需要进入他对于基于简单数学比率的不同“转调”（其律动或音程“具有共同的数”）与那些基于“非理性”比率的转调（其律动或音程“不具有共同的数”）之间的区别，【26】也不需要进入那些用简单比率就可以表达的规则的、有秩序的“转调”（更加和谐的）与即使用一些简单的比率表达也很少具有规则的转调之间的进一步的区别。另外，一些数字具有一种宗教特征，其中最重要的数字是 3，它带有对圣三位一体的明显联系：确实，这个数字具有“真实而显见的完美，因为这个数字包括了开始、中间与结束，构成了一个整体”。【27】

圣·奥古斯丁在代表了其音乐哲学最高点的《论音乐》的卷 6 和末卷回到了有关数的问题上来，从而保存了中世纪基督教音乐思想的一个主线。它宣称勾画了一个遵循着心灵永远不依赖身体而身体只有按照心灵的运动而活动这一原则的有关数及音乐音符的等级。这样心灵本身被认为有意识有理智地接近身体；而任何运动都意味着采取一种可度量的比率形式的数。这样心灵有意识的运动就只是有秩序的运动，而不是任何其他东西。这样数就与心灵相联系，就与非实体的、

非物质性的世界相联系。如果音乐在本质上是一个有秩序、可度量的运动，圣·奥古斯丁得出结论，认为它一定必然从内部产生，并只有在后来不重要的阶段当中，音乐（也就是数）才变成“可听到的声音”。【28】圣·奥古斯丁整个复杂的讨论路线都倾向于表明真正的音乐实际上是“心灵的活动”，【29】实际上，用声音形式所明白表现出来的那种音乐很容易符合这种事物的普遍安排，能够进一步分解成为其组成部分：

“在现实中，产生一种与身体活动相关的声音是一回事，而听到一个声音是非常不同的另外一回事，那是心灵里的印象对身体所产生的影响。产生快些或慢些的节奏是一回事，而回忆它们则是不同的另一回事；用天赋的公正美德来表达对这些现象或肯定或否定的观点也是非常不同的。”【30】

圣·奥古斯丁将其分类的最后一组（占据最高位置的）看作“判断的数”。这里的音乐已经不再以任何外部特征和对感觉生活的联系为参照来作判定；它进入到内在性的最高层次，被带入到理性评价的纯粹推理能力的范围之内。在这个等级当中所有处于下面的事物都服从这个“判断的数”；实际上，它们的存在就依靠这种最高能力。这些“判断的数”可以进一步分为两大类，“感性”的数和“理性”的数。前者的功能是赞成或不赞成心灵中更加令人愉快或不愉快的运动，而后者是决定发生的愉快是否被允许和得体。只有在“判断合理的数”中，判定才能在最理智的程度上发生，采取“以数本身对那些数进行更加仔细的评价”。【31】这样，判定之所以发生是因为心灵在其自身当中具有这些数的完美原型：它们离开了心灵，它们获得的存在是来自于心灵，而不是来自于身体；心灵的目的是统一和稳定：

“最完美的事物是什么？它们所具有的稳定品质是至高无上、不可动摇、守正不移以及永恒的。在它们当中时间不再出现，因为在它们之中没有变化；在时间当中，在对永恒的效仿当中，形态构造、对时间的分类和变更都有它们的原型；在它们之中天空的运动回到了原初地，把天上的物体带回到了原初地。”【32】

美包括着对这种基本的永恒稳固性的承认，与之相比，其他的美都只是转瞬即逝的。这样数字 1 就构成了所有数字的基础，而 1:1 的比率就是上帝自己心中所表达的永恒神圣的典范。只有对美的较低形式的热爱才能驱使我们寻找出不简单的数学比率：

“这样就没有什么是容易的吗？对颜色、声音、可口的食物、玫瑰、柔软优

美物体的喜爱是容易的吗？对于心灵来说，当它试图发现永恒和均衡时，喜爱这些事物是不容易的；如果它真正关注地研究这些对象，它将不能成功地了解它们，而只是遥远的影子以及只是永恒和均衡的轨迹。但与此相反，对于心灵来说，热爱上帝不是困难的，因为心灵在其最零碎、混沌的状态下，即使以最广泛的范围指引其思想，它也不能想象上帝的任何东西是不永恒或不均衡的，或者被空间所分割、被时间过程所改变。”【33】

这样，圣·奥古斯丁美学哲学的最关键点是允许我们愉悦于一般的美，或尤其是大量不同形态的音响和颜色。如果只有整体和永恒能够反映真正的美，也就是上帝本身，那么在什么程度上允许愉悦于其他的美（更少的）呢？圣·奥古斯丁的观点是，最高的美某种程度上被所有美的显现所反映，甚至包括那些较少的种类。这样心灵被迫回归到美的外部典范中，并在任何地方得到承认：

“这样污染心灵的就不是那些对于理智来说较低一些的数字，因为如果就它们本身来说，它们都具有一种美。对心灵的污染来自于对缺乏美的事物的热爱。心灵不只愉悦于这些我们已经充分考察过的、缺乏美的短暂无常，而且本身就缺乏美和不崇高，心灵已经放弃了它自己较高的状态。”【34】

美的整个领域有吸引我们注意的权力，只是我们不要变得依赖它：

“我们不必拒绝考虑那些被我们每一个人（这是对我们惩罚的想象）当作上帝意志作品的一部分所创造出来的任何种类的数。这些事物的每一类都具有针对其种类的特定的美。但是让我们并不只是为了我们感觉愉悦于其中的幸福感受来喜爱它们。”【35】

美所唤醒的愉悦就不能被取消，只要它保持在理智的范围里，只要它只是被看作通往永恒的、非实体的美的一个阶段或一个步骤。如果整体是最高美，那么“日益减少的美就毫无疑问将要归于后来的数；然而，它们没有能够完全离开美”。【36】基于心灵珍爱它们的特殊态度，音乐中所表现的美和数既是诅咒的手段，又是一种熏陶和向上帝靠近的手段。

从《论音乐》的理论出发点中这样描述和分析出来的分裂，在圣·奥古斯丁的自传《忏悔录》中所经历和描述的活生生的戏剧里再一次被发现。在这部著作中作者表明自己已经冒着被音乐（甚至是宗教音乐）所带来的快乐旋涡所虏获的危险，以及意识到同样的音乐还可以传达对信念的热情和以能被感觉接受的形式存在的理性真理这两者所带来的折磨。《忏悔录》中的语言记录传达了在作者心中

一种真实的冲突是如何较量的，存在于对音乐的愉悦自然而本能的吸引和对所有感官的放任施加一种强有力破坏影响的道德家的良心之间：

“听到你的圣堂中一片和平温厚的歌咏之声，使我涔涔泪下。这种音韵透进我的耳根，真理便随之而滋润我的心田，鼓动诚挚的情绪，且是泪盈两颊，而此心觉得畅然。

“不久以前，米兰教会开始采用这样一种慰勉人心的方法。即弟兄们同气同心，热情歌唱……这时惟恐民众因忧郁而精神沮丧，便决定仿效东方的习惯，教他们歌唱圣曲圣诗。这方式保留下来，至今世界各地所有教会几乎都采用了。”【37】

圣·奥古斯丁内心的混乱由于他意识到这个问题不只是一个在个人层面上能够解决的问题而变得更加复杂，因为在他看来，音乐有一个明确的部分就是作为祈祷者的公众手段。他坚持声称集体歌唱对于把信念带给祈祷者来说是一个有力的手段，可以让他们接近于其所信仰的信条。然而，圣徒内心的矛盾还是没有解决，正像我们在《忏悔录》后面的部分中看到的那样：

“声音之娱本来紧紧包围着我，控制着我，你解救了我。现在对于配合着你的言语的歌曲，以优美娴熟的声音唱咏而出，我承认我还是很爱听的，但不至于流连忘返。这些歌曲是以你的言语为灵魂，本应在我心中占比较特殊的席位，但我往往不能给它们适当的位置。有时好像给它们过高的光荣：听到这些神圣的歌词，通过乐曲唱出，比不用歌曲更能在我心中燃起虔诚的火焰。我们内心的各式情感，在抑扬起伏的歌声中找到了适合自己的音调，似被一种难以形容的和谐荡漾。这种快感本不应使神魂颠倒，但往往欺弄我；人身的感觉本该伴着理智，驯顺地随从理智，仅因理智的领导而被接纳，这时居然要反客为主地超过理智而自为领导。在这方面，我不知不觉地犯了错误，但事后就发觉了。

“有时我过分防范受骗，犯了过于严厉的错误，有几次我不愿听，甚至不要在圣殿中唱配合大卫《诗篇》的经常唱的歌曲，我认为采用相传亚历山大里亚城主教阿塔那西斯所采用的方式比较妥善，用这种方式咏唱诗篇，声调极少变化，不像歌唱，更近乎朗诵。但回想我恢复信仰的初期，怎样听到天堂中的歌声感动得流泪，又觉得现在听了清澈和谐的歌曲，激动我的不是曲调，而是歌词，便重新认识到这种制度的巨大作用。我在快感的危险和具有良好后果的经验之间真是不知如何取舍，我虽则不作定论，但更倾向于赞成教会的歌唱习惯，使人听了悦

耳的音乐，但使软弱的心灵发出虔诚的情感。但如遇音乐的感动我心过于歌曲的内容时，我承认我在犯罪、应受惩罚，这时我是宁愿不听歌曲的。”【38】

尽管作为哲学家的奥古斯丁并没有对音乐和表演者（“如果你对他们正在使用的节奏或高低音符之间的音程提问的话，他们并不能给你一个答案”【39】）表现出更大的同情心，但是作为一个音乐爱好者的奥古斯丁，他容易受音乐魅力和旋律吸引力的影响，犹豫着不能下定决心是否欢迎深刻但却可疑的音乐愉悦而忘记了抽象理论和数的形而上学，或者完全把它打破，不留给喜欢言语的祈祷者任何音乐的装饰。当时奥古斯丁发现了一个非常戏剧性的方式来表达它对音乐必然的矛盾心情；这一矛盾心情在整个中世纪思想当中保持着一个持续特征。音乐有时被当作知识的一个完整的理论分支，有时又被当作获得神秘的情绪高涨的最佳手段；但是音乐还可以是对于感觉的一种吸引力，被认为是能够被耳朵所实际接受的一系列音响：这样就表明了它是一个沉沦的乐器。在这种二分法的基础上我们可以确定两种不同的美学原则：音乐作为把人们的心灵提升到上帝那里的手段使我们回到了毕达哥拉斯关于数的美学；但是作为可以听到的声音，作为感觉愉悦的来源，音乐把我们带回到亚里斯多德关于模仿的美学以及作为模仿情感的音乐概念上来。这两个同样植根于古代希腊文化当中的原则，有时因为不同的强调重点而结合到一起，有时又以不同的状态出现；这是整个基督教中世纪乃至文艺复兴当中坚持不懈而没有多少改变的一种事物状态。

三、波爱修以及天体的音乐

如果我们忽视圣·奥古斯丁《论音乐》当中严格的哲学部分以及它们的美学和宗教暗示的话，其著作剩余的部分实际上就不是关于音乐而是有关尺度的论文。另一方面，波爱修的《论音乐的体制》这部大约写于一个世纪之后的著作，则主要是在古代古典主义时期的许多同样著作传统之下的音乐论文。对比圣·奥古斯丁的著作来说，它明显更多地受毕达哥拉斯灵感的启发，它对古代希腊音乐理论的信息来源以及帮助中世纪音乐观念所起的作用方面是非常重要的。波爱修的出发点是柏拉图有关音乐道德影响的学说，他在著作绪论的前面总结道：“造物主使音乐与我们相关，可以让我们的品质高贵或者堕落。”【40】这个陈述意味着音乐与人类的本性有着自然的联系，也与任何其他有生命的创造物有联系，因为所有生命都被赋予了感受和理解音乐的力量。但是尽管人类以作为有生命的创造物而

有能力来感受音乐，如果他还想“理解”音乐，他就必须了解它的品质，有意地思考它们。在这个意义上，音乐就是一门科学。此外，“音乐不只与思考相关，还与道德有关”。【41】人类的本性是通过倾听甜美的旋律而变得高雅的，然而他会由于聆听比较粗野的音乐而变得粗俗。波爱修反复重申柏拉图《理想国》的学说以便使音乐成为教育公民的有力武器，而发挥好的或坏的影响力取决于它所持有的调式。这是一种观念，即波爱修似乎已经证实了古老的毕达哥拉斯信条，例如在这种观念当中，音乐具有能够影响观念或者能够治疗一些疾病的能力。而同时“音乐如此地成为我们本性的一部分，以至于没有它我们会一事无成，即使我们想如此，然而头脑的力量将要指向运用自然中所固有的知识来理解的目的。正像在视觉的研究当中，学者并不满足于在没有调查其性质的情况下注视颜色和形式，同样他们也不满足于在没有了解与声音相关的性质是什么情况下愉悦于旋律”。【42】

尽管这是波爱修在他第一章中所推断的想法，理智比感觉具有更大的优越性这样的题目还是不断地在书中重复出现，即使（不像圣·奥古斯丁）他从来不过通过宗教原则来证实其陈述。

波爱修非常紧密地跟随古代传统，他似乎对基督教时期新音乐的重要性和宗教目的已经遗忘殆尽。他把音乐分成“宇宙音乐”、“人类音乐”和“器乐音乐”（或者“由乐器构成的音乐”）的著名分类，在整个中世纪和文艺复兴时期具有极大的重要性，它不基于基督教神学，而实际上可以回溯到古代希腊时期的毕达哥拉斯学派思想、蔑视体力劳动以及属于感觉感受世界的所有事情的文化态度，并且与之相反，非常重视理性的成就以及对超感觉世界进行理性探询的力量。“宇宙音乐”（天体的音乐）在波爱修的音乐重要性上是第一位的，它非常广泛地与古代“和谐”的概念相协调：

“（宇宙音乐）尤其在与天堂中观察到的元素和四季变化的联系当中得到研究。天空的转换机制是如何这样安静地运动的呢？”【43】

与毕达哥拉斯一样，波爱修认为这些声音对于凡人来说是听不到的；即使如此，他似乎没有特别考虑要解决这个似是而非的问题，它与他的理论并没有本质上的不同。当然，天体音乐是一个抽象的概念；这样它就与是否能被我们感受到这样的询问无关；确实，其不可听性应当是构成了对其完美性状态的征兆。它被认为不只产生于天体的运动，还产生于四季的交替以及所有循环存在于造物主所

创造的顺序当中的运动。既然这一“声音”（如果我们可以这样叫它）能够被确定为古代“和谐”概念的话，那么它是否可以实际听到这个问题就变得不重要了。无论如何，如果我们不能理解宇宙的和谐，这应归因于人类本性所缺乏的完美状态。波爱修的进一步解释可以使这一点更加清楚：

“尽管这一声音没有到达我们的耳朵（这一定有许多原因），这样巨大物体的异常迅速的运动不可能全然没有声音，尤其因为星球的运动路线如此互相适应性结合在一起，不可想象还有更加紧凑和一致的东西。有些更高一些，有些更低一些，并且所有星球都有一个恰好的推动力促使其旋转，从它们的各自不同的非均衡性当中可以推论出一个有关其轨迹的秩序。为此在天体运转当中所建立起来的有关转调的秩序是不可或缺的。现在除非结合了四种元素的不同而相反力量的某种特定的和声，否则它们如何能够形成一个单独个体和机制呢？但是所有这些差异性产生了四季和果实的不同，使一年成为一个整体。为此如果你能够想象任何一个产生了这种多样性的要素被去除了，那么所有事物都将灭亡，也就是说，它们不会保留和谐的一点痕迹……为此冬天凝固、春天释放、夏天炎热、秋天成熟；四季交替产生了各种果实或者帮助其他事物产生果实。”【44】

这种宇宙的音乐是惟一真实的音乐，而其他（较少的）音乐只是进行反映的音乐，只存在于分享或者暗示宇宙和谐的范围里。这样人类音乐反映了天体音乐，并且在心灵的不同部分之间、心灵和身体之间建构了一个和谐的整体。这种“人类的音乐”就不能通过耳朵加以理解而是通过内省（“任何可以通过检视自己的本性理解它”），【45】实际上我们正在谈论的是能够出现在人类头脑和人类身体之间的和谐，因为“是其他什么东西把心灵本身的各个部分结合起来的呢？这在亚里斯多德看来就是把理性和非理性联系起来。是什么促使了身体各元素的混合，或者以确定的关系使其各个部分结合在一起呢？”【46】

波爱修并没有在器乐音乐这个题目上面停留更多时间：

“第三类音乐是那些被描述为存在于某种乐器当中的音乐。这产生于张力，如琴弦的，或者通过吹气，就像奥洛斯管或者那些被水激活的乐器，或者通过某种打击，就像那些形成了铜凹面的乐器，这样大量的声音产生了。”【47】

波爱修对于这种音乐的低调态度在其后面开始定义“什么是音乐家”的段落中变得更加清晰。在音乐以及所有其他艺术形式当中，头脑进行孕育计划而双手付诸实施。这两种活动是协调的，但是这种协调的工作只向着一个方向：双手不

能做任何事情除非它受头脑的指引，而理智活动本身相对于在理智活动当中所构思和计划的主题的任何可能的实现来说都是完全独立自主的：

“因为知道人们做什么远比去完成其他人所知道的事情更加伟大和高贵，因为身体技巧就像女仆那样遵从，而原理就像女主人那样统治……所以相对于劳作和行动来说，通过原理来理解的音乐科学多么令人佩服啊！”【48】

这样跟随着柏拉图所开始的传统，波爱修宣布真正的音乐家是那些很少演奏乐器的人：

“他是通过反省而得到歌唱科学的人，不是通过劳作的奴役，而是通过沉思的法则。”【49】

凭借这些看法，波爱修区分了包括不同方式的三种音乐活动。第一种是通过乐器创造音乐，第二种创造诗歌，第三种是产生于乐器和诗歌的音乐。三种当中最低的一种是由于接近了体力劳动而受到污染的活动，而最高的一种，正像圣·奥古斯丁已经提到的，是训练判断的纯粹理智活动：

“基萨拉琴演奏者以及那些在风琴和其他乐器上面表现其技巧的人们，与任何对音乐科学进行理智理解的人们相区别，因为他们是仆人，正像我们所说的，他们对于原理没有任何贡献……第二个与音乐有关的种类是诗歌，它们的歌唱并不像原理的沉思那样受到某种自然直觉的推动。因此这一种类仍然与音乐相分离……第三种类是那些需要有判断技巧的人，这样他们能够评判节奏和旋律以及整个歌曲。由于它们的活动在原理和沉思当中被发现，因而这一种类被认为是真正音乐的。”【50】

尽管波爱修给予理性和音乐科学一个明显高于他所指派给作为实践活动的音乐的地位，尽管他知道感觉感受的非现实性，但他还是准备承认感觉有一部分的作用，甚至建立了对音乐声音进行科学估价的基础：“因为（毕达哥拉斯）并不同意耳朵具有作出评判的任何能力，而它们根本没有任何判断能力的原因在于它根本就不是为耳朵而存在的。”【51】他很明显并不打算像圣·奥古斯丁所作的那样只是对音乐哲学做一个简单的介绍。他的目的是更加宽泛地直接考虑“和谐”，他意识到如果完全忽视听觉感受将是不可能的。实际上，波爱修把“和谐”定义为“在感觉和理智的帮助之下对高低音之间的不同所进行的一种探索”。【52】他明确地认为耳朵是（虽然有时是不可靠的）永远处于理智的安排之下的有价值的工具。这样听觉感受就为一个还没有被充分澄清的观念第一次建立了模糊的舞台：

“聆听当然只是模糊地发现事物，只是一种接近于真理的清晰性，但是它们的完整性是建立在理智的帮助之下的……这样我们一定不允许耳朵面对这些问题的全部表述。我们还必须要刺激理智的活动，以便在它的帮助下（它就像一个支持者），不可靠的、不仅如此还经常有缺点的、或者就是缺乏听觉感受的事物可以适当地受到控制和指引。”【53】

耳朵实际上可以辨认出“高低音之间的不同”，也就是它们之间的音程，但是只有理智才能判断音程的精确尺度。理智至高无上的地位并不完全拒绝感受，但是需要它们完全附属于理智。

四、音乐作为知识以及美德的训练

毕达哥拉斯这种具有代表性的态度还可以在这一时期的其他音乐理论家和哲学家当中发现，卡西奥多尔在他的《论体制》中有完整的一章是有关音乐的。所有我们已经在波爱修那里得到确定的观念和信条都被卡西奥多尔所解释，尽管后者更多地强调了音乐的宗教尺度及其重要性。他更忠实地保留了毕达哥拉斯学派的传统学说，把音乐当作需要被带入我们说话和做事当中的（如果我们遵守天上的信条的话）必要的内在和谐和节奏：“如果我们善良地生活，我们就会经常被证明处于（音乐的）规定之下，但是如果做了不公正的事情，我们就失去了音乐。”【54】这就让他提出“音乐非常紧密地与宗教相联系”，【55】而同时他还接受了中世纪普遍把音乐看作一门科学的观点：“音乐科学是处理数的学科，这些数与那些在声音当中所发现的事物（如二倍的、三倍的、四倍的）之间有关系。”【56】毕达哥拉斯的态度以及新基督教的宗教原则这样就完全和谐了。卡西奥多尔相信音乐具有神秘的力量，还相信它具有的道德和治疗价值及其恢复身体心理健康的力量，他的信念部分地基于希腊传说以及大卫治疗扫罗的古老圣约书。这帮助他把音乐的力量完全与基督教学说相一致。这样就能够声明音乐研究“既提高了我们对于神圣事物的感受力又以旋律愉悦我们的耳朵，是受欢迎和有用的”。【57】实际上，“总而言之，所有天地间适当地受造物主自己计划引导的事物都不能背离这一规定”。【58】

一个作为科学之科学的类似音乐观或者把道德和理智世界联系在一起的观点可以在塞维尔的圣·伊西多尔的思想当中看到，他也许刚刚在约公元 583 年卡西奥多尔逝世之前不久出生。在他的 *Etymologiarum sive originum libri XX* 当中他

写道：

“如果没有音乐就没有哪个原则是完美的，因为没有音乐就什么都不会出现。因为据说每一个宇宙事物都由于声音的某种和谐而联系起来，而天堂本身则由于和谐的转调而运转起来。”【59】

通常，这种对事物的宇宙观与对音乐力量的鉴别相联系：

“音乐感动、改变着情感。在战争当中，小号的声音鼓舞着战士……音乐平静了不安的心灵，正像我们在大卫那里所读到的，他以旋律的艺术释放了扫罗罪恶的心灵……我们说出的所有言语，我们脉搏的每一次跳动，都通过音乐节奏与和谐的力量相联系。”【60】

从圣·奥古斯丁到圣·伊西多尔的这些作家们建立了一种古代世界和中世纪之间的桥梁。他们仍然浸透着希腊古典主义精神，尽管同时他们已经多少出现了一些痕迹，表明他们意识到了那些已经发生和正在发生于音乐的技术构成及其社会作用当中的深刻变化。

- 【1】 见亚历山大的克雷芒，《对希腊的劝告词》(Hortatory address to the Greeks)。见迈恩，*Patrologiae cursus completus: serie graeca* (Paris, 1857—1866)，斯图朗克部分英译。
- 【2】 同上注。
- 【3】 同上注。
- 【4】 同上注。
- 【5】 见圣·巴西尔，《第一首赞美诗的布道》(Homily on the first psalm)。见迈恩，*Patrologiae cursus completus: serie graeca* (Paris, 1857—1866)，斯图朗克部分英译。
- 【6】 同上注。
- 【7】 见圣·约翰·克里索斯托，《对赞美诗 XLI 的阐述》(Exposition of psalm XLI)。见迈恩，*Patrologiae cursus completus: serie graeca* (Paris, 1857—1866)，斯图朗克部分英译。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注。
- 【10】 同上注。
- 【11】 同上注。
- 【12】 见圣·杰罗姆，《圣·保罗致以弗所使徒书的注释》(Commentariorum in epistolam ad Ephesios libri tres)。见迈恩，*Patrologiae cursus completus: serie latina* (Paris, 1857—1866)，斯图朗克部分英译。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。

- 【15】 见圣·奥古斯丁,《论音乐》(De musica)。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注。
- 【18】 同上注。
- 【19】 同上注。
- 【20】 同上注。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 同上注。
- 【25】 见扎尔林诺,《和声体制》(Istitutioni harmoniche), Venice, 1558。
- 【26】 见圣·奥古斯丁,《论音乐》。
- 【27】 同上注。
- 【28】 同上注。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 同上注。
- 【32】 同上注。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 同上注。
- 【36】 同上注。
- 【37】 见圣·奥古斯丁,《忏悔录》(Confessions)。品一科芬英文翻译(Harmondsworth: Penguin, 1961)。
- 【38】 同上注。
- 【39】 见圣·奥古斯丁,《论音乐》。
- 【40】 见波爱修,《论音乐的体制》(De institutione musica), 斯图朗克部分英译。另外见波爱修, The fundamentals of music. C.M. 鲍韦尔英文翻译(New haven: Yale university press, 1989)。
- 【41】 同上注。
- 【42】 同上注。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注。
- 【45】 同上注。
- 【46】 同上注。
- 【47】 同上注。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 同上注。
- 【51】 同上注。
- 【52】 同上注。

-
- 【53】 同上注。
- 【54】 见卡西奥多尔，《论体制》(Institutiones)。英文版 An introduction to divine and human readings (New York: Columbia university press, 1946) ，乔纳斯翻译。
- 【55】 同上注。
- 【56】 同上注。
- 【57】 同上注。
- 【58】 同上注。
- 【59】 圣·伊西多尔，*Etymologiarum sive originum libri XX*。见 M. 格贝尔特，*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St Blaise, 1784) 。斯图朗克部分英译。
- 【60】 同上注。

第四章 中世纪

一、中世纪对希腊音乐理论的理解

从希腊古典时期以及从早期基督教思想家，例如奥古斯丁、波爱修、圣·伊西多尔那里保存下来的音乐理论文献为整个中世纪和文艺复兴时期甚至更后来的哲学家和音乐理论家们建立了一个参考点。实际上，我们查看加洛林复兴以及后来所写作的大量音乐文献，不可能回避这种题目内容上的明显一致性所导致的沉闷感觉，在一本接着一本书中出现了几乎一样的定义，不同作家试图以几乎相同的线索去解决几乎一样的问题。尤其显著的是，波爱修对中世纪音乐理论神圣性的一种保护，作为一个无懈可击的权威，他习惯诉诸于任何努力去确证一个特定的立场。他的名字出现在任何一本音乐书籍当中，他的把音乐分成“宇宙的”、“人类的”以及“器乐的”三分法不断被提及，都到了可笑的程度。然而，当他使用这些术语作为复杂而高度组织的音乐哲学以及音乐宇宙学的尺度时，他所给予这个术语的简洁含义逐渐失去了它的原初意义，最终退化成为与音乐现实（它仍然以自身的方式发展，独立于理论思考）失去联系的机械重复的公式。中世纪的音乐思想并不作为观点的激烈冲击或者不同思想家表达其互相对立状态的开放性论战的结果来发展。真实的情况是，在 18 世纪和文艺复兴时期所发生的变化是深刻和意义深远的，但是它们发展的历史则需要在这些线索当中寻找，即长时期的对于传统观点明显地单调而一致的表达。在对相同传统公式的机械重复当中、或者对现在看来完全多余的问题的冗长而单调乏味的论述当中，几乎不可能觉察出对任何实际争论的删节和延展。即便如此，如果我们努力地仔细检查文献并且避免陷入雷同的表达时，我们仍然发现不是不可能重建中世纪音乐思想发展的异常复杂的过程，这些思想与从早期单声圣歌到复调的发明以及新艺术时期里的激进动荡存在着巨大的差距。它还反映着在文艺复兴时代逐渐出现和得以巩固的探询的新线索。

如果简单地看待发生在这一时期的变化，我们可以说对于音乐的思考首先变得有些抽象了，这表明了对当时音乐现实没有任何帮助的音乐理论与对于音乐实践（现代学者对之有些兴趣）的迂腐思考之间的一种深刻区别的所有征兆。只有当中世纪开始进入文艺复兴的时候，对音乐哲学的兴趣才变得具体，才开始与音

乐现实具有紧密的联系。对音乐可能的宗教意义的兴趣并不像越来越普及的音乐世俗化过程那样充分，同时，伴随着逐渐意识到有用的风格之间（旧的和新的、单声部圣歌传统与新的复调）的不同，伴随着随后出现的对于这种变化观点的明显不同，对于实际创作和表演的兴趣被发展起来。

早期中世纪理论家们仍然使用着希腊理论家们所发明的术语；他们似乎已经相信他们仍然在发展着古代希腊的观念和理论，尤其是对于调式和四音列的描述。波爱修成为了一个有学问的作家：他似乎体现了古代和中世纪世界的转换时刻；他被认为是总结和传递着希腊音乐智慧的哲学家。这样古希腊世界就在中世纪波爱修所理解的形式当中获得了重生；尤其是毕达哥拉斯学派传统在波爱修所流传的版本当中再次获得生命。波爱修是一个“坚持古代音乐家们智慧的最有学问的人”，【1】正像 11 世纪的僧侣“赖兴瑙岛的跛子”赫尔曼在他的《音乐小品》当中所陈述的。当作家们把音乐当作“科学”的时候，毕达哥拉斯学派（或者更一般地说是希腊和雅典）传统的真正意图被领会了。这样它们确实在中世纪不断重复着，尽管其含义的细微差别并不永远一致；这种等同性一直坚持到这个术语实际发生了与原初含义完全不同的变化。查理曼大帝的副主教阿尔克温是第一个对教堂圣咏当中所使用的八种调式进行试探性理论概括的作家：跟随着波爱修和毕达哥拉斯的脚步，他还说明了学问的最高贵的分支，在下面的表格里音乐排列于其他“科学”当中：

哲学

伦理学、物理学、逻辑学

算术、音乐、几何学、天文学、占星学、机械学、医学

并且被定义为“关注音乐音符中的数的知识分支”。【2】阿尔克温及其后来的作者们相信当时的调式音阶是对古希腊调式可信的模仿，他们以古代作家（坚信他们提供了所需要的公正）的权威来评定他们的八个调式（四个是正格的，四个是变格的——阿尔克温解释后者的含义为“间接的”和“侧面的”）的公正性。他们还进一步判定为什么数字 8（调式的数目）被认为是重要的，但是它们具有天文学、物理学或伦理学的特性而根本与音乐无关。

进入到为什么教堂调式与希腊音乐调式无关的历史原因当中是无济于事的：

中世纪对于二者的定义产生于一系列的错误理解（如果不是实际的错误），产生于从波爱修以来就一直存在的某种程度上的普遍混淆，整个现象与其说引起了一种音乐学观点上的兴趣，不如说是由于其文化反响。发生在调式结构当中的变化将在更加宽阔的场景中加以看待：中世纪的作家们普遍很快地就谈到了假想的古典主义先例，并且引用各种古典主义作家和哲学家们的证据；他们使用相同的语言和相同的音乐与哲学术语，但是当这样做的时候，他们无意地促成了对他们所继承的文化结构的深刻变化。他们完全相信他们正在延续着一个古代传统，但是逐渐地（也许对他们所要做的没有意识）他们建立了一个全新的结构，其实质与他们所参考的东西没有任何关系：只有术语的空壳没有变化。正当早期中世纪音乐理论家们把他们的探询指向与希腊所建立的调式音阶有关的问题时，他们在哲学探索当中回到了音乐古典主义概念的基本原则那里，即把音乐当作一门科学的观念，音乐的“特性”原则，以及认为音乐的法则反映了宇宙的法则。这一思维习惯增加了音乐理论和音乐实践之间的隔阂。

二、加洛林文艺复兴时期的早期理论家

8世纪和9世纪的早期理论家们基本上都跟随着从诸如奥古斯丁和波爱修等作家重新改造和调和过的传统世界那里所继承下来的普遍原则；然而这些原则仅仅是作为一套公式而被重新使用。在《音乐的规律》的第一部分，9世纪本尼迪克僧侣莱奥梅的奥勒良总结了他所认为的中世纪音乐思想的基本原则。他开始于对音乐的一种普遍欣赏，并且由于“古代作家和圣徒们著作的伟大权威都一致赞成音乐的原则是不能被低估的”而高度评价它的力量；【3】他接着以奥古斯丁为音乐下的定义对音乐进行解释：“当联系到声音和歌词时，音乐是良好转调的科学。”【4】然而，奥勒良没有试图提供奥古斯丁的全面解释来证明他自己的定义。他只是摆出对波爱修把音乐分成“宇宙音乐”、“人类音乐”和“器乐音乐”三分法的多少有些机械的复述。在考虑这些事物的开端时，他重复着被普遍承认的观点，以一种共同感受来调节它：“确实，哲学家们告诉我们天空是旋转的。但是如何认为像天空那样旋转的一个装置会无声地运动呢？”【5】但是考虑到宇宙音乐是不能被人类耳朵所觉察这一神秘的事实之后，奥勒良的解释更加依赖教条主义的陈述：“尽管这声音没有到达我们的耳朵，但是我们知道某种音乐上的调节是这些天体的一个必然品质。”【6】在像奥勒良这样的书中，有关天空运动、音乐和数

（在所有这些事物当中“具有最大的一致性”）【7】的不同陈述（未经批评地从毕达哥拉斯传统那里得到）之间很少有真正的联系；而对良好尺度的提及经常由天使般善良的人们所提出。

在像奥勒良《音乐的规律》等中世纪的音乐文献当中，任何对于普遍原则的说明都以纯粹理论研究的形式存在，几乎没有明确地参照音乐现实；通过一种对调式理论详细而学究式的陈述，它在接下来没有作任何适当的逻辑演进。这类著作作者们的中心信条是倾向于一种普遍观念，这里则是宇宙的音乐和“人类的音乐”都基于比例和比率。例如，另一个 9 世纪本尼迪克僧侣奥克森莱的莱姆（Remy of Auxerre）提到“所有的音乐都由比例构成，也就是说由和谐构成”。【8】这种认为音乐是由比例或者完美的简单比率所构成的原则一直被没有异议地接受着：它非常明显地与当代宇宙理论有一些关联，也许是作家们愿意在宇宙音乐和“人类音乐”之间建立起来的惟一联系。掌控行星运行的完美比例被假设为以控制着音阶音符之间比率的数的关系重复着，尽管对于二者之间的实际联系从没有恰当的解释。

这个在宇宙当中发现的、来源于毕达哥拉斯学派和柏拉图理论的、有关数学的（和音乐的）美的见解是处于中世纪音乐思想中心的东西。从这一点上滋生了更加狭窄的联系着音乐与“和谐”观念的音乐概念，它是可以让我们确定中世纪美学和音乐思想本身倾向于绝对抽象的原因之一。当详细地阐述他们的音阶系统与“和声”及节奏理论时，这一时期的所有理论家们都在理论领域进行着平行的探索；他们试图通过哲学和宇宙学的类比来确证它们，例如沿轨道运行的行星（它们就像音阶和调式），它们各自的状态和运动（从中产生了它们的和谐比率）以及更加严格的神学题目，例如三位一体（在建立它们的节奏原则中起到了巨大作用）。直到 1100 年甚至更往后，除了很少的例外，在知识分子的复杂理论与音乐从单声部圣咏到早期复调实践的实际发展道路之间出现了一个明确的区别。只是在偶尔的情况下，音乐作家们才提到了作为音乐音响和实践的实际音乐世界，即使对这些实际聆听音乐时所可能感觉到的感官愉悦的意外洞察也倾向于对于抽象理论持续传统的永久不变的联系。

三、《音乐指南》和音乐教育

刚才提到的一个典型文献是 10 世纪的《音乐指南》，他曾被认为是圣·阿芒

的僧侣胡克巴尔所为，但现在普遍认为是克鲁尼的奥多·阿波特的作品。这部著作比当时的大部分著作都更少地依赖毕达哥拉斯抽象理性的传统；而《注释指南》（对于《音乐指南》的一个匿名注释）甚至走得更远：它在介绍即使是更明显的新态度与兴趣时所提供的普遍方法是非常折衷的。《音乐指南》更多地被当作有关音乐实践的教学，而不是音乐理论，这在早期著作当中并不是普遍的情况。其说教的目的从一开始就非常明显，例如老师回答学生的第一次提问“音乐是什么”的答案是，“它是真实歌唱的艺术，是完美歌唱的平坦大道”。【9】对于学生关于如何去做的提问，老师回答：“就像老师第一次在表格中为你们展示所有的字母一样，音乐家在独弦琴上介绍旋律的所有声音。”【10】作者的非常明显地想要抓住实践当中的问题，这样他就注意到了音乐在教堂当中的应用以及教授给教堂歌唱者们技巧的需要：

“对于音乐艺术的训练一定要勤勉的练习，尤其是那些被指定为上帝进行正规服务的人……然而勤勉的阅读可以增强我们心灵的美德，歌唱愉悦着为上帝服务的头脑。同样正确的是，无论何时我们非常高兴地欣赏着世俗旋律的甜美，我们都非常渴望那天国的音乐，我们越注视着相对于世俗来说如此高尚的天国，所有它们的音乐就越是完美。”【11】

这里作者似乎在“宇宙音乐”与“人类音乐”之间假设了一种平行的存在，表明了后者是前者的象征或者贴切的表达。这样音乐教育就起到了介绍和通往上帝的功能，通向成为宇宙（这是人类所无法达到的）真正根本性的更高“和谐”。这是中世纪的理论家们以不同方式进行探索的一个角度；它构成了对音乐和音乐家普遍不信任的惟一合理的选择，这种不信任传统上被古代以及（带有更加道德说教基调的）中世纪教堂的作家们所表达着。

在公元 813 年的图尔斯公会议当中，教会以这些言词来反对音乐：“任何能够导致耳朵和眼睛误入歧途和腐化头脑活力的东西都远离侍奉上帝的教士，因为它通过挑逗耳朵和诱惑眼睛来使大量罪恶进入灵魂。”【12】还可以在之后许多世纪当中的教堂公会议商议当中找到其他例子，表明教会官方对于音乐以及它所呈现的陷阱的敌视：1528 年的伦斯公会议无数次地宣称“演员和其他表演者没有理由进入教堂演奏鼓、吉他或者其他任何的乐器”。【13】

这种植根于对纯粹感觉愉悦的不信任的道学和理智态度（最远可以追溯到柏拉图）必须放到教堂实际使用音乐的背景当中去理解，这存在于宗教实践以及在

音乐文献中进行频繁引证来肯定音乐有权利提供愉悦的过程中。在已经提到过的 10 世纪的《注释指南》中，教导者宣称它是“良好转调的科学”而回答了这一历史悠久的问题——“什么是音乐”，并且进一步说明它包括了“以一种甜美声音对旋律的有控制的发音”。【14】然而任何认为甜美在自己的规则当中是良好品质的见解马上就在某种限制面前破灭了，即如果我们“为空洞的事物使用甜美的品质”我们就将不能用适当的方式“声音抑扬地歌唱”。【15】无论如何，甜美的说法连同快乐在书籍当中被不断重复。其中的一个实例就是教导者把合唱当中的歌唱定义为“一种令人高兴的各种声音的结合”。【16】

也许《注释指南》当中最令人感兴趣的特点是作者试图为音乐感性的美找到一个理性基础的方式。他提出正是数调节着音符之间的关系，为它们令人高兴的甜美确立了理由和解释：

“一段旋律当中的所有甜美都植根于数，数衡量这个声音之间的响度。节奏因素所引起的所有快乐不是存在于旋律当中，就是存在于产生和植根于数、并且只产生于数的不同运动当中。”【17】

数还为音乐提供了逻辑上的统一性，并且保证它将抵抗得住时间的破坏。实际上，单个的音符很快就会灭亡，但是“数得以保存”。【18】数（这里作者似乎引自圣·奥古斯丁的《论秩序》）是永恒的，并被赋予了上帝的意愿，这种思想可以让书中谈到的学生们得出结论，“音乐，就像四艺当中的其他三个部分（算术、几何学和天文学）一样，只在数当中发现了它的存在”。【19】

音乐作为“适当转调的科学”的早期定义在这个时期需要更加得到注意，因为音符所产生的甜美不再被认为只是依赖于愉悦的原则，因此不再具有任何非理性的因素。把和声定义为“不同音高的音符之间适当的混合”，【20】以及音乐是“谐和音的理论”【21】能够为我们提供了解中世纪有关这个题目的更多线索；实际上，《注释指南》的作者把音乐定义为“依靠在音符当中发现的数比率来对和谐与不和谐的音符所进行的理由充分的研究”。【22】这样，这种音乐观念就与“和谐”观念紧密地结合在一起：它被认为是宇宙和谐能够被人了解的渠道，因为人类头脑有着相同的“和谐”，那就在宇宙本身当中发现的理性。这样在四艺（算术、几何、天文和音乐）的数学原则当中对音乐的包含，被证明不只是抽象的（音乐被认为是不考虑任何实际含义和任何与实际音响相联系的理论研究），还成为了出现于实际音响当中的数学关系；因为正是这个基本的数学品质构成了音乐

的“和谐”。实际上，作为《注释指南》的作者，他宣称，“控制着各个声部协和的相同尺度的体系还可以作用于人类的本性，导致了不同音符之间协和的相同数关系也创造了灵魂和肉体之间的和谐，创造了整个宇宙中对立元素之间的永恒和谐”。【23】

四、音乐的和谐和天国的和谐

在中世纪文本当中认为音乐和谐是天国和谐的一种模仿的观念不断重复出现。当时它被用来表示了音乐理论和实践之间、“宇宙音乐”的理想和谐与被认为出现于“人类音乐”中的暗淡幻影之间不可逾越的隔阂；这一方法强调的是当时音乐研究非实践性的一面。在另外一些场合，这些观念强调的是音乐在人与宇宙之间所创造的联系：在一方面行星的运动和它们相关的状态，与另一方面乐器琴弦及其相互关系以及音阶当中的音符之间，作者们阐明了复杂的类比关系。大约公元 900 年莱吉诺 (Regino of Prum) 宣称“一件乐器的琴弦可以与产生天堂音乐的琴弦相比较”，【24】在音阶当中的单独音符可以与单独的行星相比较。然而，尽管一些思想家想要在宇宙音乐和“人类的”音乐之间建立脆弱的联系，但音乐实践与音乐理论方面的区别被不断地为其他人的工作所重新证实和强调。这一现象可以在以一种嫌恶的态度看待手工工作（同样包括了表演音乐家的工作）的古代希腊传统当中加以解释。中世纪作家经常提到表演者通常是歌唱家，因为器乐音乐在当时的文化当中缺乏重要性：这样领唱者或者歌唱者，就构成了与“音乐”或者音乐理论家非常不同的种类，他们履行着完全不同的功能。11 世纪早期阿莱佐的规多在他的《音乐节奏的规则》当中提到了著名的一段打油诗，描述了创造音乐的表演者与实际了解音乐的“音乐家”之间的不同。大致翻译如下：

歌唱者和真正的音乐家
可以没有更多的不同。
表演者歌唱，但是后者知道
真正的音乐是什么。
那些操持着他们并不理解之物的人们
可以被叫做白痴。【25】

这种我们能够发现在从规多到文艺复兴时期的其他文献当中几乎不断逐句重复的观念明显地表达了对表演音乐家（其活动是必要的实践活动）的蔑视。对中世纪理论家的赞美被首先给予了音乐理论家：一个“音乐家”必然是一个懂得音乐的人，这就是他们为什么比表演者（他们在某些方面并不“了解”音乐）更加受人尊重的原因。很显然当时文化当中有许多组成部分是用来帮助加强这一观点的：尤其是，有柏拉图和亚里斯多德强调理论优越于实践、脑力劳动优越于那并不值得一个自由人去做的体力劳动的传统，尽管有时这是一把双刃剑：一方面因为音乐是一种可以带给感觉以愉悦的力量，因此它被谴责具有腐化的影响；而另一方面，它还可以被用于教堂活动，这样只要任何音乐活动被限制在教堂界限之内就恢复了人们对它的喜爱。歌唱者受到轻视是因为他们的活动是仆人做的事情，但同时他们还能够起到一个重要的、实际上根本无法被取代的作用。许多音乐作家似乎都表达了这种对于音乐的矛盾态度；他们把音乐当作提高信仰和启迪智慧的手段，而同时把实际音乐家的职业看作完全没有理性的地位。

阿莱佐的规多（一个中世纪最伟大的理论家）写道：“在我们的时代里歌唱者是最愚蠢的人”。【26】然而，规多引证这个不讨人喜欢的评价的原因多少有些奇特。他发现歌唱者（并不像其他的工匠那样）一直需要一个教导者，与他们花费在表演所学东西上的时间相比较而言，他们不得不花费一个不成比例的大量时间来练习他们的艺术：“这些非凡的歌唱者和其学生们，尽管每天歌唱了整整一个世纪，他们也无法靠自己来唱出哪怕最短的交替圣歌，没有一个引导者，他们一直在浪费歌唱的时间，因为他们需要有关所有神圣和世俗著作的适当知识。”【27】这样危险的是，作为应当只是让我们达到崇高结局的手段的音乐，以“可笑的努力”花费了歌唱者大量的时间和精力，结果是“许多牧师和僧侣（并且这是事物最危险的表现）忽视了诗篇和神圣的著作、黑夜守护者以及其他让我们达到永恒荣耀的虔诚练习”。【28】这一受宗教支配甚于美学考虑的特殊立场，被规多在实践中改变了，他感受到了解决音乐技术问题的急切愿望并且坚持认为对这些问题的解决依赖于教育的方法。

五、与复调音乐实践的出现有关的问题

在与复调实践的实验性开端相联系中开始出现了一些新的与节奏和音乐记谱法相关的问题，这段时间大约是一千年。阿莱佐的规多是注意这些在音乐教学当

中非常重要的新技术问题最早的音乐作家之一；也就在这个时候，思想家们开始意识到在音乐理论和音乐实践之间出现了区分。不可否认，规多经常毫不恭维地称当时歌唱但却并不“理解”音乐的歌唱者为“白痴”，并且将他们与真正的“音乐家”（就是说写作音乐理论方面的作家）形成鲜明对照；但是在其他的一些情况下，他似乎已经表达了一个相反的、相当肯定的观点。例如，在 *Epsitola de ignoto cantu* 的结尾之处，他恳请每一个“性情勤恳”的人阅读《指南》以及他自己的《辨及微芒》，他把前者介绍为“写作最清晰的”音乐文献，他背离它只是为了使这个题目更加容易为“年轻人”【29】所接受。他还指出他没有跟随“其论述对于哲学家来说有用但对歌唱者没有用”【30】的波爱修。我们已经在这个教师（它具有直接的音乐体验）那里觉察到了一些轻微的不信任，这是针对诸如“对哲学家有益的”波爱修的著作、以及那些并没有提到实际音乐的有关该题目的纯粹理论论述的。重要的是波爱修已经开始在其每一部著作当中呼吁音乐实践和对适当的教育方法的需要，同时他还阐明了记录音乐音符正确音高的简单体系。这依据圣·约翰一段著名的赞美诗半行中的一个音节，其中的每一个音符都比前一个音符高一个或者半个音：

UT queant laxis R Esonare fibris

Mira gestorum FA muli tuorum

SOLve polluti LA bii reatum

Sancte Johannes. 【31】

这些由第一个音节（这里用大写字母）构成的音符系列被唱成我们今天知道的大调音阶当中最初的六个音符，这里所讨论的音阶发展成为现在法国、（有一个例外音）意大利和西班牙版图当中所使用的音符唱名。

由于在之后几个世纪当中对于教育问题的兴趣，阿莱佐的规多经常被当作音乐这个主题上的一个重要著作权威而不断被提及。正像学者们阐明有关音乐三分法（宇宙的，人类的，器乐的）的惯用语句时，都要提到波爱修的名字一样，规多的名字同样被用于引证与记谱法和当时的教育方法革新有关的问题。后来的作家们无论什么时候想要谈到歌唱者与“音乐家”之间的巨大隔阂时，规多就被逐字逐句地引用；即使在实践当中，他们把注意力更多地指向歌唱者的工作（经常地以极其轻蔑的口吻称其为“表演者”或者“游吟诗人”）而越来越少地指向哲学工作。

大约就在这个时候，音乐作家们开始更多地详细阐述这一“科学”的定义；这样的定义逐渐远离了有关“适当转调的科学”这一陈腐公式。这一新的趋势看起来表明了现在的音乐开始被认为在其理论和实践上面具有更多的自主性和更多的复杂性。这样，在为理论家重新思考传统观念方面提供了一个重要的鼓励，并且丢弃了那些能使许多代人长久记住的有关自然和音乐功能的抽象而简单的呆板模式方面，复调和对位的发展是非常重要的。

例如，阿芒的恩格伯特（Abbot Engelbert of Admont），其大约写作于 1300 年的《论音乐》把音乐定义为“当声音结合在一起的时候，依照出现于不同或对立声音当中的和谐比例所探索和建立的和谐一致的科学”。【32】这一定义是对于音乐与和谐之间定义的重述，当他们开始考虑在不同旋律线条所构成的对位织体里面的几个同时发出的声音之间创造和谐的问题时，它表明了对于音乐家来说更加具体的考虑。恩格伯特经常求助于波爱修的权威，（需要说明的是）他很少像以前的作者那样对于长期存在的传统述说着空洞的应酬话，尽管作者知道“波爱修宣称”有三种音乐，他能够断定只有最后一种，“有组织的”（就是说音乐由人类的声音和乐器产生）音乐，才能够被我们认识和听到：因此人们确实可以忽略其他种类的音乐。这些几乎是宗教仪式上的抽象区别并没有阻碍他多长时间，一旦抛弃了它们，他就阐明了一个在该领域当中更少理论性而更多实践性的新音乐定义：“音乐是有关两种不同的声音（一种由人类的声音所产生，另外一种由使用乐器的表演者所产生）的知识的科学。”【33】

在恩格伯特同时代还有其他的作家像他一样在探索音乐技术问题方面非常有兴趣，这是一个新兴的领域并且逐渐成型为独立的研究。科隆的弗兰克写作于 13 世纪末期的重要著作《有量音乐技术》（*Ars cantus mensurabilis*），是这些新兴趣的证据，它集中于对位和有量音乐的问题上来。弗兰克甚至不想引进对不同音乐的传统定义和分类，他也不特别有兴趣于该问题的比较普遍的哲学方面。他不以任何通常的问题开始并且直接介入他所选择的主题（有量度的音乐当中的节奏问题），当时复调音乐的发展以及日益复杂的旋律连接使得对它的系统解决变得更加急迫：

“现在的哲学家们已经花费了大量时间在单声部圣咏上，并且已经为我们充分地加以了解释，尤其是波爱修从哲学的角度，规多从实践的角度，而我们打算来处理有量度的音乐。”【34】

他把有量音乐定义为：

“一个被或长或短的时间间隔所度量的旋律……量度是一个表明了任何有量度的旋律线条的长或短的特征。我说‘有量度的’是因为单声圣咏当中并没有这种尺度……时间是实际声音的尺度，或者相反，对它的省略，我们常常称之为休止……音调是不同旋律互相之间以长的、短的或者非常短的音符成比例的调节而成的一个和谐的结合。”【35】

在这一非常浓缩的著作当中，弗兰克所解决的问题都从这些仔细的定义当中逻辑地产生：毕竟是为作曲家和表演者写作而不是为哲学家们写作，他对音乐现实执著的坚持成为了经验主义态度的标志，尽管它不断地使用着许多古老空洞的公式和短语，并且时常对波爱修和其他与当时音乐实际少有联系的理论家们的学说作出空洞的应酬话。但是，即使坚持着传统的浮夸言语，它所包含的实际问题现在也是不同的；传统上理论对于实践的优越性，反映着“宇宙音乐”被假设优越于器乐的方式，逐渐被看作是理智的先天优越性，并且理智与感觉相比较具有更大的可靠性。

13 世纪 *Tractatus de musica* 的作者，摩拉维亚的哲罗姆，试图表明音乐理论和实践之间的关系也同样是理智和感觉之间的关系，而感觉只有被理性之光照亮的时候才是有用的。这样，“从头脑比身体优越这个角度上来说，对音乐进行理性认知是比实际演奏的音乐更加优越的音乐科学”。【36】哲罗姆在其著作中联系当时的音乐实践而对音乐所下的特殊定义反映了他对于现实的执著追求，即使看起来他同时还保持着追求波爱修和其他早期理论家权威的中世纪习惯。结果是产生了一种引用语和定义的混合物，在其中音乐是一门“科学”；而这门科学现在是人类耳朵可以听到的音响的科学，与那些被假想为天空中物体的运动而产生的音乐正好相反。

六、对音乐理论含义的兴趣的减弱

从 13 世纪大量音乐著作当中任意地引述是毫无用处的，因为它们包含了很少引发当今美学和哲学研究者兴趣的东西。他们普遍的特点是对于深深迷住了中世纪早期哲学家们的音乐实践理论和思考方面的注意日渐减弱，而更加强调随着新复调音乐的到来所产生的实践问题，这构成了对于音乐的理论学和宇宙学解释的逐渐消亡以及相应出现的有关音乐真正含义上的美学的主要原因。

取代了波爱修公式所完美建立起来的音乐三分法，作家们开始在实际听觉意义上的音乐范畴里面阐明新的分类。13世纪加兰的约翰对音乐的分类在这种联系中非常显著。没有依靠预想的哲学原理，而是依靠严格的历史和技术前提，在《音乐导论》中，他把音乐分成了三个部分：素歌、定量的音乐和器乐音乐：

“素歌是一种首先由神圣的格列高利在赞美主以及最荣耀的圣母时所建立起来的音乐，后来被僧侣规多（阿莱佐的）所修订、重新组织和改编。定量的音乐是那种靠比率和规则的尺度所产生的音乐。其规律性可以通过一些适合的方法查出并且能够被仔细地控制。器乐音乐是在乐器的帮助下所产生的音乐，正像诗篇作者大卫告诉我们的。”【37】

一旦理论家们对于音乐形而上学的区分失去了兴趣，他们的任务就更加具有纯粹音乐的性质，他们讨论的焦点就转到了音乐的按照年代的、美学的方面上。这为我们可以更加肯定为“美学式”的考察扫清了道路，尽管我们不得不在介绍这一阶段的文字时异常小心，以免引起任何误会。然而在14世纪我们还会遇到对于作为一种独立品质的音乐美的第一次尝试性涉及，在声音所产生的纯粹美的领域和理由内寻求合理性，而没有任何其他考虑。

这是对于中世纪音乐的一种新尺度，伴随着部分音乐思想者回归到有关音乐影响人类灵魂的最早学说当中，以及廓清一种原始音乐心理学轮廓的尝试。这种“美学式”心理学的偏见不只可以在一些音乐理论家那里发现，而且还在一些诗人和学者那里发现，他们感兴趣的范围逐渐接近于音乐家。在14世纪早期，帕多瓦的马尔凯托把他关于素歌论文的一章命名为“关于音乐的美”（*Lucidarium in arte musicae planae*），并在其中宣称：

“音乐是艺术形式中最为美丽的……它的高贵围绕着所有有生命或者无生命的事物……因为对于人来说，没有比在甜美调式中发现恬静和被其他调式所鼓动更自然的事情了。一个人不可能不从文雅的旋律中得到快乐。”【38】

一个事物是否美丽仍然依靠于和以前一样的准绳来判断，也就是说，其美丽是否达到了“和谐”。但是构成“和谐”的定义现在发生了变化。这个以前被认为是一种数学和形而上学品质的“和谐”现在慢慢变得世俗化，并且带上了同时具有心理学色彩的现实轮廓：马尔凯托说“音乐是比其他事物激起更多羡慕的植物，其支脉提供了有关数的公平比例，其花朵是由和谐所构成的，其果实是甜蜜的和谐”。【39】并不依靠听觉感受的传统观点正在变得非常松散：怀疑其结论的合理

性不再存在。实际上，理智仍然不得不依靠听觉感受，而后者是不可靠的，但是其作用不再受到质疑，因为尽管音乐是一门科学，它也包括理性，但它仍是关于听觉音响的一门科学。

个人的因素经常在马尔凯托的著作当中被找到。尤其是在他更多地以心理学而不是数学语言所阐明的、依靠它们是否给听觉带来愉悦或者痛苦来判定有关和谐与不和谐定义的证据中更是如此。尽管波爱修、圣·伊西多尔和阿莱佐的规多的名字经常在这部著作当中出现，但马尔凯托的探索思路与他们都不同。规多所陈述的有关歌唱者和“音乐家”之间关系的著名命题仍然在推进马尔凯托的论证中占有重要地位，但却是以不同的精神实质被使用着：马尔凯托认为音乐家和歌唱家之间非常紧密地互相依赖着，前者提供秩序，后者把它表现出来，正像“法官派出了信使”。【40】歌唱者更像“艺人手中的一个工具”。【41】如果歌唱者这样依靠着“音乐家”，这无疑是一必然的，而且他将不被认为是一个白痴。规多在先前已经强调了“音乐家”和其表演者之间的巨大鸿沟，马尔凯托则关注着他们互相依赖的关系。

一个作者毫无批评地重复着波爱修的已经被许多作家们所接受的形而上学，但同时能够介绍一些还没有被证实、没有形成稳定新颖的哲学框架的新观念，这另外一种典型的情况就是英国僧侣西蒙·图斯泰德(Simon Tunstede)，他是马尔凯托同时代的人，并且据猜测是著作 *Quatuor principalia musicae* 的作者。在表面上看，图恩斯泰德似乎提到了所有中世纪教科书中的陈词滥调，例如把音乐理解成一门科学，“音乐家”和歌唱者之间的隔阂，把音乐分成“宇宙音乐”、“人类音乐”、“器乐音乐”的三分法，以及音乐理论对于音乐表演的优越性等。看来所有这些陈旧的抽象思考似乎并没有在我们的眼前消失（尽管这并不是西蒙的意图），我们发现作者想要知道音乐是否能够在发明它的人面前出现，并且直率地回答音乐一定一直存在着，因为“人们自然地使用歌曲……尽管他们并不一定非常精通艺术问题，他们也可以把它们的声音结合得绝妙甜美”。【42】然而他紧接着加上了“正像神圣的哲罗姆所说的，正像人们不会阅读也是不道德的一样，歌唱者不了解音乐也是不道德的”。【43】然而，作者更早一些警告是重要的；而且，在同一部著作前面的段落里面，他几乎预示了我们已经讨论过的卢梭主义的景象，即并不懂音乐“科学”的人们在一起甜美地歌唱，他还宣称：

“音乐是人的种本质……实际上，这是所有年龄的人都可以参加的活动，

儿童、年轻人、老年人以及妇女都可以通过甜美的音调所产生的自然乐趣里面一起得到快乐……因此明显的是音乐非常紧密地与人类的本质相联系，我们不能离开它，即使我们有这样的想法。”【44】

这些陈述，与西蒙文献中的普遍论调以及整部著作高度传统主义的构架形成鲜明对比，在让我们初步了解后来逐渐成形的一些新音乐思想的早期征兆方面是非常重要的。

【1】 见跛子赫尔曼，《音乐小品》（Opuscula musica）。

【2】 见阿尔克温，《音乐》（Musica）。

【3】 见莱奥梅的奥勒良，《音乐的规律》（Musica disciplina）。

【4】 同上注。

【5】 同上注。

【6】 同上注。

【7】 确切来源不详。

【8】 见奥瑟莱的莱米，《论音乐》（Musica）。

【9】 见奥多的克鲁尼，*Musica enchiriadis*，斯图朗克英译本。

【10】 同上注。

【11】 同上注。

【12】 确切来源不详。

【13】 引自孔巴略，《音乐指南》（*Histoire de la musique*）。

【14】 见佚名《注释指南》（*Scholia enchiriadis*），斯图朗克部分英译。

【15】 同上注。

【16】 同上注。

【17】 同上注。

【18】 确切来源不详。

【19】 见佚名《注释指南》。

【20】 同上注。

【21】 同上注。

【22】 同上注。

【23】 同上注。

【24】 见普鲁姆的莱吉诺，《和谐的体制》（*De harmonica institutione*）。

【25】 见阿莱佐的规多，《音乐节奏的规则》（*Regulae musicae rhythmicae*）。

【26】 同上注。

【27】 同上注。

【28】 同上注。

【29】 见阿莱佐的规多，*Epistola ad michaellem de ignoto cantu*。斯图朗克部分英译。

【30】 同上注。

【31】 同上注。

-
- 【32】 见阿芒的恩格伯特,《论音乐》(De musica)。
- 【33】 同上注。
- 【34】 见科隆的弗兰克, *Ars cantus mensurabilis*。
- 【35】 同上注。
- 【36】 见摩拉维亚的哲罗姆, *Tractatus de musica*。
- 【37】 见加兰的约翰,《音乐导论》(*Introductio musicae*)。
- 【38】 见帕多瓦的马尔凯托, *Lucidarium in arte musicae planae*。
- 【39】 同上注。
- 【40】 同上注。
- 【41】 见帕多瓦的马尔凯托, *Pomerium in arte musicae mensuratae* 。斯图朗克部分英译。
- 【42】 见西蒙·图恩斯泰德, *Quatuor principalia musicae*。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注。

第五章 围绕新艺术的争论

一、1324 至 1325 年教皇约翰二十二世的教谕

一些产生在中世纪音乐实践方面的发展在当时的音乐思想领域产生了重要影响。例如在 14 世纪，新艺术的出现并不仅仅是一种新音乐风格的表现形式，而且是一种深深改变了当时音乐文化面貌的根本性革命。发生在古代艺术保护者与新艺术的拥护者之间的争论，教会在这个问题上的立场，加上新音乐可能产生的技术、风格和文化革新所带来的刺激，所有这些都为理论家和哲学家们提供了一种强烈的刺激来回顾其状况。实际上，正是在这个时期首次在知识分子中间产生了真正有关音乐美学方面的争论；在这一争论当中各个派别的不同立场开始明朗起来。

在 1324 至 1325 年的教谕中，蒲柏·约翰二世阐述了他对于新艺术和不久就在当时音乐中凸现出来的现代倾向的著名谴责。这也许是当时音乐史上最重要的文件，不只为两种不同风格之间的冲突，而且在以两种不同的方式解释音乐的本质和功能方面提供了证明。就我们从多少有些艰涩而浓缩的语言里面所理解的情况来看，可知有一些相关段落宣称：

“这个新学派的某些信徒，更多地致力于时间的精确划分，用对我们来说是崭新的音符表明了他们的方法，他们更愿意想出新的方法，而不是以老的方式歌唱；这样具有神圣职责的音乐就用全音符和半音符来演奏，每一个作品都纠缠于这些很小音值的音符当中。另外他们用交织段来打断旋律，用第斯康特来腐化它们，有时他们用经文歌和从世俗歌曲当中产生的‘三声部复调’（triplum）部分来装饰它们，因此我们一定会经常找不到交替圣歌和弥撒圣歌中旋律的基本来源，忘记了它们的上层结构是建立在什么之上的。他们可能完全不考虑教会调式（他们已经不作适当的区分了）并且他们混淆了的限制，因为，在大量的音符中，素歌的适度上升和有节制的下降（在其中音阶本身互相得以分辨）一定是完全模糊的。它们的声音不断地跑来跑去，陶醉着耳朵，而不是使它安静下来，而人们竭尽全力通过这种表达方式来传达他们要吐露的音乐情趣……所有这些的结果是，信仰这一崇拜的真正目标很少被考虑到，而增加了应当避免的胡闹。”【1】

这是一个重要的文件，非常清楚地表明了教堂对于普通的音乐在所有传统和

道德上的怀疑。但是它还展示了一种看起来尤其关注于我们可以称作美学的态度上来。这里所勾勒的新旧音乐之间的对立表明了对这个问题的两种完全不同态度的出现：实际上，它们也被新艺术的理论家们描述过，但是它们从来没有像这个好战的古代艺术的拥护者那样，被新艺术作家以如此猛烈而尖刻的方式所表达。在这个争论当中我们能够实际定义出一种双重的冲突。首先，当然是与复杂性、理性主义和新事物相竞争的有关简单性和明晰性的古老价值，所有这些是一种一直在过去与现在、传统价值和革新愿望之间持续斗争中不断争吵着的品质。但同时，在认为音乐的作用存在于为自身以外事物的服务，与认为音乐本身就是目的、自我独立而且严格通过对听觉感受的影响加以判定的相反观点之间有着另外一种冲突。“陶醉耳朵的”新音乐非常明显地超越了比较古老的实践所赋予它的目的，就是把音乐不只看作引起听众愉快的手段，而且作为一种把灵魂提升到上帝那里和提高祈祷者效果的手段。这种冲突现在被清楚而明确的术语所表达：一部分人把音乐当成独立存在的实体，而另一部分人不相信音乐可以被独立思考。这种争论既不简单也不容易解决；实际上，它拖延了几十年，涵盖了音乐文化的每一个方面。声称自我独立的音乐逐渐越来越无可辩驳；它们发展到越来越被那些公开蔑视中世纪音乐思想传统的理论、宇宙学和道德方面精神包袱的人们所确信。古代音乐观点的拥护者并不是没有经过斗争就放弃了；实际上，他们一直坚持立场到最后，因为他们并不仅仅考虑理性原则问题，而且在普通公众生活中的许多较宽泛的实践领域里掌握着控制权，这些实践领域当中的许多部分开始表现出了脱离教会核心并且使自己成为独立个体的迹象。

二、对于新音乐的争论：约翰·德·穆里斯以及亚克·德·里格

在约翰教皇教谕当中以直截了当的措词描绘这种冲突态度的较文雅形式，可以在像约翰·德·穆里斯那样的新艺术支持者所写的著作中找到。这位理论家，在 14 世纪开始时出生于诺曼底并且成为了菲利普·德·维特里的朋友，宣称音乐是艺术，用贺瑞斯的话说就是“*miscuit utile dulci*”——也就是交织着有用和快乐的东西：“音乐是所有艺术形式中最为甜美的，因为没有其他的艺术能够在这样短的时间里带来如此多的快乐。”【2】对于其效用，约翰坚持希腊人传统的态度：

“音乐是一剂医治病人伤痛的良药，尤其对于那些忧郁和沮丧的人来说更是如此……另外，音乐抚慰旅行者，它驱赶了小偷，它鼓励在战场上怯懦的人，它

让被驱散和被征服的人重新集合在一起；如果我们相信毕达哥拉斯，那么通过音乐的作用一个贪欲的人就会回归节制的状态。一些音调阻碍着人们的欲望，而其他一些音调鼓励他们达到贪欲的目的。”【3】

这种对于音乐艺术奇迹的描述可以有另外一种旁证，即它所赋予的高于效用价值之上的愉快的重要性。精确地说，约翰在这一点上声称音乐最大的效用存在于它所提供的真正快乐和甜蜜的感觉之上：

“决不要对于那作为理性动物的人能够从音乐中得到愉悦而感到惊奇。毕竟，许多野兽、一些鸟类和某些鱼类看起来能够被音乐的愉悦所满足。”【4】

这些对于自然世界的涉及有如在中世纪音乐理论家们（包括约翰同时代的人）的所有抽象思考当中呼吸到了一股新鲜的空气，在他每一部讨论新的有量音乐实践的技术表现以及试图解决一些新的复调风格所产生的复杂节奏问题的著作当中都出现了这些证据。

最使 14 世纪音乐作家们担心的一个技术问题是是否应该采用二分法和三分法。即使如此，非常奇怪的是约翰似乎已经允许自己屈从于传统上非音乐性判断的魔力来支持他自己对于三分节奏的选择。他确实宣称：

“从许多观察当中我们可以推论出数字 3 包括了所有的完美，例如事实上，上帝（是最完美的存在），包括了三个人和一个本质……从巨大物体都具有三个组成部分（推动它们的实体，被推动的实体以及时间）的事实；从行星都具有三个属性的事实：热、光、色彩……这样，考虑到数字 3 从某种程度上来说在每一个地方出现的事实，就不能怀疑它的完美性。而另一方面，数字 2 仅次于 3，因此一定是不完美的。”【5】

作为数字 3 完美来源的三位一体的主题，以及由此三分节奏的完美也被其他作家，如里格（Jacques de Liege，他是穆里斯当时的对手）所讨论。无法理解的是，约翰被指派进行重大的百科全书式的“音乐沉思”（speculum musicae）工作，我们直到现在才发现实际上“音乐沉思”是对约翰和其他新艺术作家的一个猛烈攻击。这种错误归属的原因非常难于找到；因为即使是一个没有得到提示的读者只要看一看著作中章节的标题就会发现其主要的进攻对象指向了新音乐而保卫着早期音乐家和传统。

这部著作的被人感兴趣同样是因为我们在前面已经讨论过的教皇教谕。书中所写的争论现象能够通过暗示为我们所理解，不过比新艺术作家们所写的著作更

加清晰，他们的目的和愿望也就是如此。亚克实际上并没有推出任何不同寻常的讨论来证明他对于早期音乐的喜爱，他的证据在任何时代里面都有一些保守。他非常勉强地放弃了对未知事物的了解；他害怕变化；他看不到离开了前辈们的道路的出发点，尤其是当他们死去了、“不再保护自己”【6】的时候。但是在这多少有些陈腐的理由里面可以看到与新风格写作的实际音乐内容相联系的否定观点：

“一些人可能会认为新的艺术要比旧的艺术完美，因为它看起来更加老练和有难度。它看起来更加老练，因为它比旧艺术具有更大的范围，增加了更多的东西，当我们考虑音符、调式和节奏的时候是显而易见的；实际上，当一个事物洞察得更远并且包容更多的时候就可以被叫做老练的。人们可以认为新作曲家的音乐在歌唱方式以及其度量被分割的方式上更加有难度。一些人可能坚持相反的情况，就是说一种艺术越完美，它就越忠于基本原理而很少破坏它……我们可以注意到在其音符、调式和节奏上面使用了大量不同的不完美的东西……如果新艺术只有在理论形式里面处理这些不完美，它就更容易被忍受。这并不是事实，因为这些不完美并不只在理论当中加以讨论，实际上还在表演的音乐中出现。确实，它们比使用完美的东西更多地使用不完美的音符……但是并不是所有老练的东西都证明了完美，更加老练的事物也并不意味着更大的完美。对于新音乐比旧音乐更加有难度的主张并没有使它更加完美，因为更加有难度并不必然意味着更大的完美。简单形式更加完美。”【7】

这样就非常明显，亚克只注意对于传统的服从，能够保证一段音乐的美学品质。而任何远离“基本原理”（他指的是过去的原则）的事物似乎都危害了一段音乐的美学完整性。

在“音乐沉思”的其他段落里面更加清楚地表明了亚克谴责新艺术作曲家的动机。他对于“更加老练和有难度的”音乐的反对实际上植根于这样的事实，音乐之所以是现今的样子是因为它处在要达到某种独立的过程中。亚克发现音乐对于“完美性”的远离变得越来越不正当；这种完美性也就是那些许多世纪中在教堂里用来增强宗教仪式的作为基本要素的简单性和直接的教规。

这种反对新艺术的主张不仅是一种在某方面支持传统价值，反对新写作的主张；它反抗了因为排外的音乐本质而试图使音乐更加复杂的人，反抗了任何（尽管没有意识到或者没有任何明确的计划）把独立尊严的尺度带到音乐艺术上来的人。亚克说，这就是为什么新音乐艺术的作曲家和表演者“以异常放肆的方式歌

唱，加上了完全没有必要的部分，不再和谐恰当地发音，用他们不应使用的音符唱出交织、中断和跳跃的声音，像狗那样的嚎叫和嘶吠，使用反对造物主的和声，好像他们喜欢那些最古怪的折磨。”【8】

非常明显的是，当时的音乐家正在寻找新的响度、新的和弦和更加复杂的节奏模式以建立音乐在自身权力下的合理性；他们正在布置一个缓慢但却无法避免的过程，从预先建立起来的音乐领域之外的原则和教条中解放出来的过程。

三、与中世纪抽象传统之间微弱的联系

当这一新兴的理性主义思潮开始越来越清晰地出现在 14 世纪的时候 我们能够瞥到反对波爱修漫长传统的一个有意识立场的表达。在格鲁奇（Jean de Grouchy，或者经常被称作 Johannes de Grocheo）的论文《理论》中，他非常明确地拒绝了可能存在“宇宙音乐”这样的观念，他拒绝接受音乐作为一套数学关系或者对于宇宙秩序以任何方式的一种节奏和数字上的复制。【9】这部著作能够成为一个紧接在它以前时代里世俗音乐的重要信息来源绝不是偶然的，那些已经发展得很自由的音乐形式，离开了为正式的仪式音乐制定的严格法则和习俗的教会环境。

在 14 世纪里，音乐观念开始超越专家和有关抽象音乐理论的作家的狭小循环。诗人但丁也许是中世纪认为音乐渗透入所有社会阶层的观念和假设的一个最为闪光的例子：但丁这种再次变得活跃的、现实而高度一致的混合观念完全与新艺术的新理想相和谐，而他写作《神曲》（Divine comedy）的同时在法国出现了新艺术。但丁非常清楚地了解音乐问题（例如，非常有可能他自己创作了大量的歌曲，而他至少阅读了一些非常古老的作家有关音乐的论著，他非常熟悉当时的乐器和音乐形式），就像他非常了解所有人类活动其他方方面面的表现一样。这样理所当然，我们应当更加注意他在诗歌当中所制定的音乐的特定功能。在三个组成部分的第一部分《地狱》（Inferno）中，根本没有音乐的地位：代替音乐的只是地狱里面大量的噪音。在第二部分《炼狱》中，对于世俗音乐的记忆经常出现，音乐成为了但丁一些明喻的主题。然而在第二章中，当诗人描述他第一次遇到歌唱家朋友卡塞拉（Casella）的时候，音乐中出现了一个非常重要的涤罪的情节。在最后《天堂》部分中，当但丁把天堂提升到最宏伟的时刻，音乐在诗歌的结构和想象当中扮演了最为重要的作用。音乐在这里的重要性就使但丁之后所有有关

基督教天堂的文学和艺术表现在确定音乐某一特殊地位的时候，非常依赖于这个例子。非常明显，但丁对于到处回响着天使歌声以及神圣灵魂的天堂的灵感，来自于他对具有重要作用的“宇宙音乐”长时期深刻建立起来的神话传统的详细了解。但是，但丁带来了在诗歌和哲学变革当中的非常重要的革新，他仍然尊敬所跟随的传统：他是第一个描述存在于能够为人类的耳朵听到的天堂中的乐音的作家。音乐是天堂里面的音乐，但是他所听到的形式就是在这个地球上可以听到的音乐。天堂里面灵魂和天使的歌唱被描写进一些精确的细节，在某种程度上，凯西·梅耶-拜尔（Kathi Meyer-Baer）和其他学者声称在其中发现了一些新艺术复调的典型形式。【10】例如，在《天堂篇》XIV中，【11】但丁提到了一首他不能分辨歌词的歌曲，他也许已经认识到了日益复杂的复调创作，其中的歌词已经迷失于14世纪前半叶新的对位织体当中。

另外，但丁常常愿意描写人们对于音乐的陶醉。他似乎已经继承了古代古典主义理论有关音乐的力量：他强调音乐感动人心的能力，至少绕过了大部分中世纪音乐理论家所否定音乐的神学和数学尺度。这种对于音乐影响的兴趣在前面提到的《炼狱篇》II中尤其明显，【12】这里他描述了与卡塞拉的见面；实际上，他们在这个非常明显的自传式的回忆当中获得了提升。当但丁说“能够镇定我的所有渴望的爱情歌曲”时，他非常明显地提到了完好转调的歌曲所能够产生的愉悦感受，丝毫没有提到任何道德和数学上的寓意。当但丁描述他的一个朋友歌唱一首诗人自己1290年的旋律，“在我头脑里倾诉的爱情”（*amor che ne la mente mi ragiona*），而且告诉我们歌曲被唱得“如此甜蜜以致这种甜蜜一直围绕着我”时，这种对于歌曲的甜蜜以及它对于人类头脑的深深吸引几乎让人联想到了新艺术思潮及其更加大众的表现。这种吸引是如此强烈，以至于但丁和其引导者维吉尔以及所有海滨悔罪者的灵魂“看起来如此快乐，好像他们的头脑没有给其他任何事物留下空间”——一直到加图庄严的形象重新出现才把他们召回到赤裸裸的现实中来。

但丁的音乐暗示以及在他“喜剧”漫长时间中普遍的音乐氛围，在巩固新艺术时期新出现的更加独立的音乐方面，比当时著名学者们的呆板理论表述更加具有显著的作用。

四、约翰·廷克托里斯：音乐的影响

我们一直要等到活跃于 15 世纪下半叶的弗兰德斯—波恩·约翰·廷克托里斯的时代，那时很久以来一直依赖于波爱修以及更加没有特点的奥古斯丁、柏拉图主义及其继承者们的中世纪音乐研究的瓦解才开始出现深远而清晰的迹象。廷克托里斯的著作在传递他们的新主张方面尤其明显。这与中世纪一般传统上的抽象和教理神学有很大差距；实际上，在廷克托里斯的著作中没有学究式的自我约束倾向，而这在中世纪的作品中经常是一种目标。

廷克托里斯是留给我们的第一部音乐术语词典的作者。这就是《音乐定义》（*Diffinitorium musicae*），它是为其学生阿拉贡的巴雅特里奇写的一部教学手册，后者是那不勒斯国王费郎特（费迪南一世）的女儿。在这里值得引用少许材料来说明这一经验主义的定义相对于所有毕达哥拉斯和波爱修观点的残留痕迹来说有多大的自由度：和谐是“恰当的声音所产生的某种快乐的影响”，【13】而作曲家是“新旋律的创造者”。【14】这个关于和谐与不和谐的纯粹个人的定义甚至有更加重要的意义：前者是“一种能带给耳朵甜美感受的不同声音的混合”，而后者是“在本质上损害耳朵的不同声音的混合”。【15】他进一步提出“旋律同时是与和谐同样的事物”。【16】这些集中在音乐对于聆听者影响产生的“定义”，清楚地表明廷克托里斯所打破的对和谐与音乐在传统的抽象与数学上的研究范围，让我们深深认识到一种新的方法已经出现。这一深刻影响在另一部较短的著作中进一步加深，在《音乐全部的影响》（*Complexus effectuum musices*）中，廷克托里斯列举了 20 种音乐可能产生的影响，并进一步仔细地加以讨论。这些影响如下：

愉悦上帝
 获得上帝的美妙赞扬
 增加祈祷的乐趣
 把好战的教派带向胜利
 让心灵准备好接受上帝的祝福
 鼓励灵魂的虔诚
 赶走忧伤
 软化强硬的心灵
 把魔鬼带向光明

使入迷
把头脑提高到更高的思想
取消邪恶的意图
让人高兴
医治病人
减轻苦难
鼓励人们战斗
激发爱情
在社会事务上增加亲切感
给予精通医术的人以荣誉
给灵魂以幸福【17】

即使考虑到音乐在基督教崇拜中所扮演的宗教作用这样一个必要的问题，这些“影响”中最为重要的，也是所有这些影响都可以被音乐所提供的情感刺激所表达。在被认为是音乐客观要素的“和谐”以及灵魂的和谐之间并没有涉及任何东西，哪怕一个非常间接的类推，也没有古老的把音乐分成宇宙的、人类的和器乐的三分法。廷克托里斯惟一感兴趣的是音乐的实际音响，这样其对听众影响就可以得到分析。这一点在他 1477 年的《对位艺术》（*Liber de arte contrapuncti*）中变得更加有力，在这里他甚至开始公开反对波爱修的观点：

“我不能默认许多哲学家，包括柏拉图、毕达哥拉斯，以及更近的西塞罗、马克罗比乌斯、波爱修和伊西多尔（塞维尔的）的观点，他们声称天上的行星是在和谐转调的指引下运转的，也就是与不同音符的和谐混合相一致。但是当波爱修告诉我们，一些权威声称土星运转时发出较低的声音……然而月亮发出较高的声音，但是其他一些人相反地声称最低的声音由月亮发出而最高的声音由固定的行星发出，我不能信任这些观点中的任何一个。我宁愿相信亚里斯多德和他的解说者，以及许多当今的哲学家，他们非常清楚地表明了天空中根本没有音符，不论是潜在的还是现实的。这样没有人将会说服我认为音乐的和谐能够在除了实际音符的混合之外产生，能够由于天体的运动而产生。由音符和旋律所产生的和谐，其甜美正如拉克坦狄乌斯告诉我们的，在耳朵里面产生了快乐的感觉，这些不是由天体所产生的，而是由乐器，在造物主的协助下完成的。”【18】

这一复兴亚里斯多德主义相一致的经验主义研究，为音乐美学和哲学指出了一个新方向，引起了与先前没有得到适度重视的音乐相联系的完全崭新的哲学和技术问题的觉醒。

对于亚里斯多德主义以及有关音乐影响的古典主义观点的回归伴随着对音乐快乐目的重视的日益增长。廷克托里斯的同时代人福尔达的亚当在 1490 年所著的《论音乐》中说道：

“非常明显，有许多原因说明了音乐对人类的头脑没有半点好处。它的主要任务是提供快乐；对于人的头脑来说……需要一些快乐的措施给它带来舒适；实际上没有这一点，它将很难存在……它的任务是驱散阴暗。”【19】

一旦听觉感受开始被当作音乐所假设到达的目的而被提及（即使仅仅是作为它掠过头脑的场所），一旦快乐被指定为音乐的主要目的，一种不同的衡量标准就开始应用于对音乐的估价。中世纪的理性和道德抽象概念被甩在了后面，一方面对于音乐心理影响的探索突然出现，另一方面开始了对和声理论的一种新的更加自然主义的理性研究。

在巴托洛梅奥·拉莫斯（或拉米斯）·德·帕莱亚和尼古拉·布尔奇奥之间的争论在这一背景当中是最显著的，后来被前者的一个学生乔瓦尼·斯帕塔罗，以及弗兰齐诺·加富里（或加富里奥）所继承。表面上这个争论似乎发生在个纯粹理论的层面，但是实际上它的意义非常深远。1482 年西班牙出生的拉莫斯·德·帕莱亚在博洛尼亚出版了他的《音乐常规》。在这部著作当中作者提出了对于一弦琴的一种崭新而简单的划分，这是一个比波爱修和阿莱佐的规多的建议更加以经验为依据的方法。非常明显，拉莫斯·德·帕莱亚主要受到自己是一个音乐教师的实际需要的鼓舞，因为他特别“依靠实践经验的帮助”来建议对一弦琴进行划分，只是使用了“普通的分数”，【20】逐渐把完全的琴弦平分越来越小的音程。他的方法遇到了猛烈的反对，导致了非常激烈的争论，一方面，例如拉莫斯·德·帕莱亚和他的学生斯帕塔罗试图应用经验主义的方法建立一个正确的音准，另一方面，例如布尔奇奥和加富里并不希望放弃一直成为传统的中世纪理论家们所信仰的抽象理性原则。

【1】 引自《牛津音乐史》的译文。

-
- 【2】 见约翰·德·穆里斯,《新音乐艺术》(Ars novae musicae)。斯图朗克部分英译。
- 【3】 同上注。
- 【4】 同上注。
- 【5】 同上注。
- 【6】 见亚克·德·里格,Speculum musicae。斯图朗克部分英译。
- 【7】 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 约翰奈斯·沃尔夫,Die musiklehre des Johannes de Grocheo。见 Sammelbände der internationalen musikgesellschaft。
- 【10】 见凯西·梅耶—拜尔,《天体音乐和死亡舞蹈》(Princeton NJ: Princeton university press, 1970)。
- 【11】 见但丁,《神曲》第三部分:天堂篇。
- 【12】 同上注,第二部分:炼狱篇。
- 【13】 见约翰·廷克托里斯,Diffinitorium musicae。
- 【14】 同上注。
- 【15】 同上注。
- 【16】 同上注。
- 【17】 见廷克托里斯,Complexus effectuum musices。
- 【18】 见廷克托里斯,Liber de arte contrapuncti。斯图朗克英译序言。
- 【19】 见福尔达的亚当,《论音乐》(De musica)。
- 【20】 见巴托洛梅奥·拉莫斯·德·帕莱亚《音乐常规》(Musica practica)。见 J. 沃尔夫编辑 Publikationen der internationalen musikgesellschaft beihefte。

第六章 文艺复兴以及对音乐新的理性研究

一、格拉利安，一位新思想的先驱

文艺复兴新的文化态度也影响到了音乐领域；然而，它们对于音乐的影响要比对其他艺术形式的影响晚很多，也带给了音乐某些其他艺术形式所没有的特殊性质。历史上，直到这个时期，音乐一直延续着自己的发展过程；音乐的理论 and 实践伴随着与其他文化活动所产生的各种微小冲突而发展；另外，音乐理论家们已经详细阐述了一些复杂的理论系统，其与实际音乐实践领域的联系已经变得异常精微，而与文学领域和其他艺术形式的联系变得更加松散。直到 1500 年，最早的音乐人文主义理论学家才开始出现在历史舞台之上，这要比在某些方面可以最早追溯到 14 世纪彼得拉克人文主义活动旺盛时期的发展迟到许多。格拉利安·海因里希-劳里斯（Heinrich Loris - Glarean，或者因其居住于瑞士本地的格拉鲁斯州非常闻名而又名格拉利安努斯）生活于 1488 到 1563 年间，是开始对科学和艺术的各个方面产生兴趣的音乐学者和作曲家当中的最早典范；并被冠以当时最伟大的人文主义思想家。他出版于 1547 年的著作《十二调》（Dodecachordon），【1】在试图把中世纪调性理论融合进他那个时代的音乐实践中的努力非常重要，实际上在理论见解方面带来了巨大的变化。格拉利安认为阿莱佐的规多基于六音和弦的体系应当被那些基于完整八度的十二音调式体系所取代；这一革新建立了一个在中世纪和现代体系之间的中间阶段。但是格拉利安著作的有趣之处在于其论文集集中于一点，即坚持单音音乐的合法性（实际上是优越性），尽管在他生活和工作时期的复调音乐已经达到了最高点。为了阐明所有调式在当时依然存在，同时为了证明单声部音乐的必然合法性，他在著作第三卷中加进了一些他自己为以往许多诗人的诗歌所作的单音作品乐谱。在著作第二卷当中他为这一观点提供了理论依据，这与“复调作曲者”（symphonetae）和“单声部作曲者”（phonasce）的成就形成鲜明对比，就是说，那些写作几个声部的作曲家以及那些以单声部创作旋律的人，马上就喜欢上了后者，因为他们在这方面被赋予了创作才能。前者从其他作曲家那里借用了男高音声部，或者主要旋律线条，并在其周围用非常聪明和博学的方式编制了复调织体。但是，他认为“单声部作曲者”也许是最靠近早期基督教精神的，他没有像当时的有量音乐作曲家那样使用复杂的声音重叠，而是

选择了简单的旋律线，就像希腊、罗马和雅典人所作的那样。这样“单声部作曲家”就成为了音乐最早和真正创造者的代表。可以肯定，“复调作曲家”是非常聪明的人，但是他们不再执行简单而自然的音乐任务，即瞄准和提高词语的感受，把它们变得更具有表达力和更有效果。这种想法后来继续推行于佛罗伦萨卡梅拉塔会社的更加夸张的人文主义环境当中，他们导致了新的伴奏单音旋律的理论以及最早的歌剧舞台上的实际突破。

二、朱塞佩·扎尔林诺以及和声的新概念

所有早期文艺复兴理论作家们试图在斗争当中所阐明的新想法都被作家和作曲家朱塞佩·扎尔林诺以非常强制的方式融合在一起。我们已经看到了在一部分新的理论家当中试图迈过波爱修和其后许多思想家们所承认的理论和实践之间的鸿沟；我们也应当看到，有时中世纪的理论家试图阐明一种与实际音乐音响十分接近的观点。这种渴望被继续下去，很大程度上在文艺复兴的学者们那里取得了成果，他们非常敏锐地为当时出现的新音乐形式找到了一个坚实的理性根基。中世纪的理智主义过于抽象了，已经使音乐系统的阐述并没有联系实际的音乐体验；而且，他们经常基于音乐之外的原则。而文艺复兴的理论家们与此相反，希望发现一个服务于实际应用的理性阐述，也就是当时的音乐家对音程的解释。

朱塞佩·扎尔林诺（Giuseffo Zarlino）也许出生于 1517 年的基奥贾。在其最著名的三部著作（《和声规范》、《和声示范》以及《音乐补编》）当中，他证实了自己是第一个应用系统的理性主义方法的人，这种方法在两个世纪以后拉莫的研究当中达到了顶点。扎尔林诺并没有去变革理论上的音乐，而宁愿去寻找更新、更坚实的基础。在其著作当中，他首先没有完全否定“宇宙音乐”观念，但是他自己对于这个古代神话的独特解释是非常有趣的：“‘宇宙音乐’不仅是我们所了解的在可以看到的物体与推动宇宙的事物之间所出现的和谐，它还可以在混合元素以及四季变更的方式当中被发现。”【2】在这里，扎尔林诺非常明确地使用了传统形而上学的概念，使得音乐理论远离音乐实践；但是他赋予这一概念世俗和人文主义的解释，为的是找到存在于不同音符关系当中的理性原则。这实际上回到了远古的毕达哥拉斯学派信仰上，认为宇宙音乐能够定义为一系列构成所有和谐基础的数字比率的术语。

扎尔林诺对“宇宙音乐”的理性主义概念本来有些过分的热心构成了他声明

的方式，这个声明就是存在于不同音程之间的关系决不是任意和形式上的，而是基于宇宙本性之上的，也就是基于理性原则之上：它们不只是出现于音与音之间的关系，而且还是出现于“元素”之间以及大量自然现象之间的关系。当然，扎尔林诺的努力并非引导我们去理解调性原则降临之前所作音乐当中蕴藏的那些非理性原则，或者甚至某种合理性建立在与音乐无关的考虑之上的调的特殊系统，他并不愿意像依赖令人迷惑的多样性规则那样依赖理性原则。扎尔林诺并不试图阐明或者重新阐释那些构成了 16 世纪复调音乐才智的大量个别规则，而是试图进一步发现在对位艺术当中所实际出现或者在他看来所存在的基础。这样就需要一个令人信服的理由来说明他一定在对新艺术（以及新科学）的本质比其他同时代的思想家具有更清晰的认识。

扎尔林诺非常清醒地认识到，在表演者能够用他们的乐器表演各种不同的音乐之前，在实践当中的调整和折衷是需要的，并且它们可以在非理性的基础之上得到。他还相信与需要调音的乐器不相关联的声乐是基于一个完美而不会改变的理性系统，这种理性系统以泛音的自然现象为基础；而对于这些情况的发现最好回到扎尔林诺之前，实际上应当历史地归功于毕达哥拉斯。值得注意的是，是扎尔林诺意识到了作为一个在理性与逻辑上一致的和声理论基础的天然现象的重要性。

一般来说，直到 16 世纪，一种音乐理论被认为是真实的（也就是说正确的）很大程度上要依赖于它对传统的追随程度，这些传统被忠实地从古代和中世纪最权威的思想家那里继承下来。直到扎尔林诺才认为真理的准绳是自然，其基础是理性主义。有关和声音列的现象为扎尔林诺提供了一个机会来首次明晰地阐明一种理论，它可以解释在 16 世纪的音乐实践当中越来越明确地发生了什么，也就是以一个只基于两个调式（大调和小调）上的新系统来代替格里高利调式体系及其附带产生的实践与理论之间的矛盾。

对这个新体系的运用不仅在不断增加，而且更加依靠由三度音和五度音构成音程的完满三和弦。和声序列的出现使扎尔林诺能够表明完满大三和弦是实际存在的，因为最初的六个泛音提供了构成这个和弦的音符；确实，通过去掉与八度和五度成倍数的较低泛音，就剩下了第四、第五和第六泛音，所有这些都是很自然的。这样，我们实际上就可以找到完满的大三和弦，这在扎尔林诺的《和声规范》当中被叫做“谐和的划分”。在《和声示范》当中作者把 60（空弦）30、20、

15、12 和 10 这些必需的相关弦长分别联系到了 8 度、12 度、两个 8 度、两个 8 度外加 3 度、两个 8 度外加 5 度。【3】完满的小三和弦由扎尔林诺通过另外的数学公式得到，即连续地增加振动弦的长度而不是分割它。他把这种方法命名为“算术的分割”，并这样解释道：“形成在低音之上的三度和十度的声音状态……既可以是小三和弦，其产生的和声被安排或者构成了数学比例或平均数，还可以是大三和弦并且其和声由泛音所安排或构成。”【4】

我们不必在这里关心扎尔林诺在书中所提出的和声理论，也没有必要关心由此所产生的争论。无论如何作者都不可能对发生在他周围的音乐用语（部分地由于他自己在这个领域的活动）的变革有一个清晰的认识。这里更加重要的是关注这种新知识的美学和哲学尺度，以及它是如何被结合进文艺复兴的文化整体当中去的。

最重要的一点是扎尔林诺并没有有意识地去发明一种新方法；实际上，他最直接的目的是回到古代希腊原初的音乐理论当中，他认为，这些理论已经被中世纪的思想家们所违背了。他把当时复调音乐所使用的复杂调式系统看作是一种理智至上主义以及一种从来不能够进一步发展的诡辩的产物。他的首要目标是把简单性和清晰性带回到这个具有太多混乱以及太多互相冲突的观念和理论的领域当中。由于没有站在一种从后来理论家的后见之明（他们非常欣赏扎尔林诺所开创的新思想的创新性）当中得益的立场之上，他的任务变得非常困难。这样，扎尔林诺阐发了一个新思想，却用古老的语言去表达它，因此就在揭示这个术语和实际观念的时候导致了困难和误解。其混乱交织着这样的实际情况，即文艺复兴当中的一些作家仍然用中世纪前辈的语言来讨论调式和对位音乐，而其他一些人，包括扎尔林诺在内，使用同样的术语来表达古代希腊的实际状况，并且认为这形成了他们必须面对的新音乐现实的基础。

所有扎尔林诺思想当中的假设（就是他在音乐领域所寻求建立的秩序）是存在于音乐真正本性当中的东西；它分享了数学，就像造物主本身一样简单而有理性。这就是为什么他认为和声序列必定构成新和声体系的基础：其音响能够在自然当中找到，并且这就是为什么他提出了谐和三和弦的原因。这样在文艺复兴思想家们的头脑当中就有了一种回归毕达哥拉斯学派的诠释并且更加强调理性并且与现代学术相一致的明确企图。正像扎尔林诺所说的：“所有被上帝创造的事物都被他以数加以约束；实际上在造物主上帝头脑当中的主要模式就是数。”【5】对其

进行理性的研究可以让我们看到，“宇宙音乐”的陈旧说词再一次出现，当然不是在被巨大天体或者行星的运动所发出的听不见的声音这个层面上，而是完全把音乐世界压缩到了理性和数学的形式，以相应的对自然世界理性和数学解释（音乐世界是一个非常可靠的反映）为基础。这一基本的假设就成为了扎尔林诺和拉莫甚至后继者们对于和声的一个基本出发点，并且表明不同的思想家们都逐渐意识到一种新的音乐现实正在产生。

如果我们正在搜索这个新音乐现实的线索，则没有必要过多地关注那些在官方法典里创作的作品，就像关注公众音乐和普通的世俗音乐一样（后者当中也许已经出现了调性和声的模式）。这样，主要由于属音和导音的驱动力，我们能够看到在轮廓上比当时“音乐家音乐”更加有逻辑和更加直接的一种崭新而简单的音乐模式。还可以看出，因为理论家们默认了这种新音乐类型的现实存在，他们对变革形势的估价作为作曲家们提供了一个有力的刺激，让他们意识到在这些新模式当中固有的可能性。

三、音乐以及听众的创造

也许由于扎尔林诺自己是一个作曲家，我们才能够第一次目睹在理论家和作曲家之间的一场真正有价值的对话。这一音乐世界当中的双向交流在音乐历史中引起了大量的反响：部分理论家们对调性和声的发现及其在现实实践当中的逐步建立只是许多领域当中更大、更深层的变化中的一个表现，这些变化包括了表演和理解音乐的方式，音乐自身变化着的角色及其与听众的关系，作曲家和表演者各自的任务，以及这些符号被要求承担的文化和角色。

这些变化中的一个最明显的部分是在音乐和听众之间开始建立起来的关系，尽管这种关系更真实地说明了听众自身概念的一个实际开端。实际上，我们从古希腊以来第一次可以区分开一方面的演奏者和音乐创作者与另一方面的听众之间的真正区别。因为在整个中世纪当中，演奏和聆听的功能已经开始在为教堂服务的更加广阔的框架当中混合在一起，在这种框架当中，音乐的表演者以及最终的听众被合成为一种身份。格里高利圣咏以及文艺复兴之前大部分复调音乐的不确定性结构是指这样一种音乐的不确定性，其仅有的听众是表演它的宗教团体当中的成员，而单独演唱它仅仅是为了宗教教诲的目的。与同伴们共同歌唱的乐趣以及构成贯穿整体线索的神圣歌词本身就足够为所讨论的音乐提供一个最低限

度的凝聚力和完整性。但是随着音乐的逐渐世俗化，随着诸如牧歌等世俗形式的日渐普及，同时随着伴奏以及不时地代替了声乐的器乐音乐的发展，对未来活动将产生巨大影响的表演者和听众之间从未有过的清晰区分产生了。作曲家开始从听众聆听音乐的角度来创作音乐，听众也逐渐被确定为那些把作品放在第一位的人们。这样作曲家们日渐感到了对于简单、理性、浓缩和容易理解的结构的需求，而对这种崭新而简单的结构的使用帮助他们以最适当的可能方式来满足其新听众的要求。

这种在所有理论家和作曲家们当中感觉到的对结构理性和简单化的需要，决不与认为音乐是激发情感（当时的行话叫做“引起感动”）的手段、触动人们心弦的观点相冲突。然而在格里高利圣咏当中，人们在一起分享了宗教虔诚情感的歌唱活动能够充分地保持着信徒们的兴趣，就新音乐而言，它所面对的是（或者倾向于）或多或少对这种音乐有些被动的各种各样个别的人。一个作曲家需要发现一种适当的手段来激发听众并且把他们带入音乐的主题当中，这将不再是不固定的、朦胧的和缺乏音乐内聚力的。取而代之的一定是这种非常愿意和明确接受他们所听到的东西的听众。

正在发生的音乐世俗化过程使得音乐的目的越来越清晰，至少对当时的社会来说是如此。音乐被认为能够提供快乐和“引起感动”。扎尔林诺以雄辩的口才详细说明了这样的观点，如果一个作曲家想要愉悦他的听众，他必须采取一个非常仔细而清晰明白的计划。调性和声看起来对于一个逻辑的、线性的结构是一个基本前提，这样它可能去建立一个能够感动（同时娱乐）听众的音乐主题。

这就是扎尔林诺在《和声规范》第三部分第 26 章当中所说的内容。这一章是对于文艺复兴的音乐理性主义、音乐和其听众的关系以及作曲家的作用等概念的一个最简单而有效的表达。整个这一章有一个标题“每一部作品的企图是什么，并且（首先）主题涉及什么”。内容如下：

“现在我们将要讨论对位，但是在我开始这一讨论之前，大家必须明白每一个好的对位，或者任何一种其他类型的好的创作是需要许多条件的。我们也可以说，如果缺乏它们当中的一个的话音乐就不是完美的。

“这些条件当中首先是主题，离开它什么事情都做不成。正像任何一些不得不从事某种活动的人一直在头脑中保留这个目的，并把他的工作建立在相应的原始材料之上一样，作为一个工作着的作曲家来说，他们正在追寻着那促使他工作

的目的，找到其自然材料，这就是他所发现的关于创作的主题。这样他就能够依照头脑当中的目的来完成其工作。或者，作为一位让其听众能够得到改善和快乐（正像贺瑞斯在他的诗歌艺术当中所明确表明的那样……【6】）的诗人，把他诗歌的主题确定为一些故事或者寓言……这是他装饰和推敲的……没有留下什么东西……让他听众的头脑获得喜悦……正因如此，一个作曲家……被相同的目的和愿望所驱动着，即用和谐的音调使其听众的头脑得到改善和快乐；他确定了一个主题并在上面加上了歌曲，用不同的旋律运动与和声来装饰它，这样他就为听众提供了快乐。

“第二个必备条件是作品一定主要是由和谐音程所创作的；另外，它一定偶尔包括一些不和谐音程，这发生在适当的位置以遵从我将在以后所要说明的规则。”

“第三个条件是各部分的次序一定要是好的，就是说它们一定从产生于音符比率或者‘数的声音’（*numeri sonori*，我们从前面的著作【7】当中所收集的，尤其是数字 1 到 6，及其乘积和平方）的真正合理的音程开始，惟其如此，良好和声的使用才可能得到。”

“第四个条件是各个部分的运动及其汇聚一定是有变化的，因为除了每个部分运动的差异性以及音符的各种和谐结合的差异性之外没有其他来源。”

“第五个条件是创作一定要服从一个规定下来的确定的和声或调式或音调，无论我们称作什么，它一定不能以一种散漫的方式偏离规则。”

“第六个也是最后一个条件（尽管还可以加上其他的条件）是，音乐必须要适应歌词，换句话说，在高兴的题材当中它不能是忧伤的，反之亦然，在忧伤的时候音乐也将不会是高兴的。”【8】

在这一章的后半部分，扎尔林诺强调了这些观点，强调了他的信念，即“主题”（例如主旋律或主要旋律线）实际上是作品的支撑结构，音乐所包含的所有其他材料都要与之相关并且从属于它。

四、新乐器以及表演者的地位

与调性和声的出现完全一致的是正在进行的另一个重要发展：这就是器乐演奏以及器乐音乐日益显著的发展。器乐音乐的发展演化同样是一个非常漫长的过程，如果从文艺复兴时期的初次尝试直到浪漫主义鼎盛时期的胜利结局期间没有

大量的对立面出现的话，这个过程也是不可能发生的。实际情况是，器乐音乐的发展之前必然有一个乐器制造技术经历巨大发展的阶段。确实可以这样说，键盘乐器本身响应着调性和声体系模式的出现而得到了发展，而反过来，它又促进了这些体系的发展。但是，当发现必须要通过给与创作者和表演者更加容易转调的实践可能性的某种调节手段来调整音阶的时候，调性和声出现于其中的众所周知的自然基础（因此可以被数学比率所准确表达）就处于危险之中了。

这是一个一般性的知识，有许多方法可以把八度加以分解以便形成全音音阶，它们没有哪一个是完全令人满意的，即使有不同的理由。已经尝试使用的所有体系都在实践层面上引发了真正的麻烦，例如毕达哥拉斯五度循环；建立八度的方法是基于比率 $2:1$ ，五度和大三度是分别基于 $3:2$ 和 $5:4$ ，更小的音程依靠逐渐减小的比率；甚至整个体系都是建立在和声序列之上。在这些方法当中产生了微小的差异，例如毕达哥拉斯的近似于比率 $73:74$ 的小音程，或者以比率 $80:81$ 的谐振音程；或者实际的情况是，在自然和声当中，在 C 上面所出现的 bB 、F 和 A 和声，被发现稍微低于在调性当中所产生的相同音符，结果是“自然的” $^{\#}B$ 并不等同于 C，“自然的” $^{\#}E$ 并不等同于 F，如此等等。如果像这样的差异可以缓解的话，那么从一个调过渡到另一个调的“转调”就在实践的所有层面当中成为可能，而这种差异的缩小只有在每一对音符如 $^{\#}B$ 和 C、 $^{\#}D$ 和 bE 在实践当中变得一致的时候才能发生，从而在键盘乐器或者其他乐器的制造当中消除了令人难以忍受的复杂性。当创作过程变得理性化，当复合的调性体系变成只有大调和小调所构成的体系时，就产生了和弦的调性转换或者使旋律进入所有调中的需要。这只有在一系列对音阶当中音符频率的实际调整被接受的时候才是有效的；但是考虑到在这样一个转调音阶的基础之上不可能创造一个令人满意的合理的自然体系，新的实践当中的音阶在其概念当中就不能完全是“理性的”。这样均等的平均律体系就被创造了出来，这是一个首次应用时单凭经验的方法，直到 17 世纪晚期的安德列斯·沃克梅斯特才给与它以数学基础。【9】这就是为什么八度被分解成为十二个相等的半音：其构成音程没有一种数学上的“真实”，但是所有音程都非常接近于自然音程，因此他们在创作者、表演者和听众的实践那里得到了认可。

键盘乐器、弓弦乐器和风管乐器上的技术发展以及器乐音乐不断增加的重要性逐渐使人意识到了 一系列新的问题，并且鼓励了 一种新音乐观的出现，尤其是在理论和实践分支之间的新关系上面。我们已经非常清楚地介绍了中世纪理论作

家对于理论（被他们认为是惟一真实的音乐）以及实践（现实音乐的有声表演）之间的轮廓清晰的区分。在实际状况中，中世纪乐器的原始状态以及相应的缺乏对于器乐音乐的重视，鼓励了认为器乐表演者的任务是一个低智力参与的观念。经常是一说到“不了解自己做什么的人”，那就是指表演者，他们被等同于傻瓜和笨蛋！即使在文学艺术当中提到了音乐，这种音乐也只是包括了理论和推理的规则，并不是实践活动当中的音乐，为有智慧的人所思索。

这种区分与文艺复兴人文主义原则（包括新的学说以及经验主义思想的早期闪光）有些冲突。但正是乐器制造技术上的显著发展才是怀疑曾经有过的所有理性根由的最终因素。管风琴、羽管键琴、弦乐器的各个家族，例如维奥尔琴和小提琴、古老的吹管乐器都得到了发展和不断的更新，装上了尽可能精细的机械装置，而更加精益求精的技术在表演当中越来越需要了。表演者遇到了越来越困难的任务，表演需要不断向更高发展的专门化以及更大的投入，以适应当时文化当中器乐演奏的地位。表演者不得不发展到精密和机敏的地步以满足听众日益发展的需要。这样，表演者就需要有一个新的地位，即使这其中的所有含义并没有被马上意识到。无论如何，现在作曲家不得不去掌握更加广泛的理论基础，“和声”不再认为是天体的和谐而是所有艺术创作所根据的法则本身，同样，他不只是被要求是一个作曲家，而且能够提供一个艺术的、精细的，一句话，对于他所写作的音乐的“专业化”表演。在这个过程的早期发展阶段，理论家、创作者以及表演者经常合并成为一个形象：扎尔林诺，伟大的音乐理论家，还是一个作曲家，而且他并不是惟一的例子。在他之后，文森佐·伽利莱、阿图西、卡契尼、蒙特威尔蒂等等，以及后来的拉莫和 17、18 世纪的许多其他音乐家们都同时以理论家、作曲家和表演家闻名于世。中世纪的游吟诗人，被认为是表演的音乐家，由于他们对于“音乐”的无知而受到轻视，现在被这种高度结盟的音乐家团体所取代，他们能够既创作又表演，能够针对他们不同的活动和兴趣写出灿烂而易于理解的作品来。

五、人文主义作曲家以及他们对于古典主义的关注

中世纪作家所引发的在不同活动之间（有关音乐的表演、创作和哲学思考）的绝对差异性形成了通常中世纪对于音乐理论和音乐实践的区分。对于这种态度间接的肯定可以在欣赏理论家（他们被认为正在实践着自由的艺术）和表演家（他

们只是作为仆人般的简单工匠)的不同社会阶层当中看到。出现在 16 世纪舞台上新的音乐家角色看来滥用了传统观点的合法性。改变音乐家社会地位的进程实际上是一个逐渐的过程,即不完全是幻想的,也不完全是现实的,最早要到 18 世纪末才实现。然而,这一虽然有逆流和矛盾但仍然继续发展,直到最终包括了至今仍然遭到排斥的人文主义文化整体的实践音乐的漫长而缓慢的过程,可以把其最初的发端追溯到文艺复兴这一在漫长过程当中最重要的阶段。在这些有关音乐的新作家当中,最早是扎尔林诺利用了现今已经存在于知识分子、建筑师以及画家当中观念的普通材料,尤其是第一个表达了知识分子回到古代希腊文化的普遍愿望,这种古典主义被认为是各种品质,如简单性、清晰性和理性主义的总和。

扎尔林诺在许多场合表达了这一愿望,尽管实际上他只得到了有限的响应,这主要因为音乐作为理论和实际音乐实践在传统上的区分。一个想象回到古代希腊去的文艺复兴的音乐作家实际上是追赶着一个鬼火,因为当大量真实的例子存在于希腊建筑、文学、戏剧和雕刻当中时,并没有希腊音乐保存下来。这样在材料上面没有实际的希腊例子可能供作曲家来模仿这样的音乐,就像一个剧作家、雕刻家或者建筑师那样可以模仿他们的创造,因为在音乐领域中音乐原型(作为音乐历史上所发生的不可挽回的断裂的结果)在许多世纪以前就已经消失了,在此复述这一点的原因是令人乏味的。在这里重要的事实是,扎尔林诺要求回到希腊古典主义的人文主义被后来的作家们所继承和执著地重复着。它似乎为作曲家和音乐作家提供了一条冲破中世纪抽象而深奥的音乐理论的道路,提供了一个夺回理智的简单性和线条性品质(据推测是希腊音乐的必要品质)的方法,并从中逐渐作为一个新的观念而出现,新的调性和声结构似乎提供了一个真正达到目标的可能性。

在不同艺术品性之间做出区别总是非常危险的。然而,在二者之间也许有一些血缘关系的可能性并不是表面的:被文艺复兴画家在试图科学地解释和构筑艺术空间时所实践出来的有关透视画法的新科学,以及扎尔林诺及其后继音乐家们的调性和声实践,我们可以把这些看作使音乐领域合理化的探索。一定有一些哲学和文化的假设普遍存在于这些领域的艺术创作当中。扎尔林诺是第一个试图阐明一种新的和声科学的新音乐人文主义者;然而,把扎尔林诺作为理论家洞察力的所有结果转换为实际音乐的条件还不成熟,因为他所受的作为一个作曲家的训练已经把他过于限制在当代的对位实践上。直到 16 世纪佛罗伦萨卡梅拉塔的成功

立，我们才能够看到对这一新音乐理想的一次深思熟虑而系统的称颂。在早期文艺复兴理论家的著作当中开始出现的观念和渴望被卡梅拉塔的作家和作曲家明确地制定和应用于实践当中。这一群知识分子寻求还俗音乐理论和实践并且为正在发展的新调性和声找到一个任务；他们进行实践上的尝试来找回他们所认为的古代希腊音乐和音乐理论的精神，谨慎地抛弃掉中世纪的音乐立场和对位音乐概念；所有这些愿望看起来都集中到了对这个中心问题的看法上来，就是歌词和音乐之间、文学文本和旋律线条之间的关系。

- 【1】 见格拉利安, *Dodecachordon*. P. 波恩德文翻译 Publikationen älterer praktischer und theoretischer musikwerke 。斯图朗克部分英译。
- 【2】 见扎尔林诺, 《和声规范》(*Istitutioni harmoniche*), 斯图朗克部分英译。
- 【3】 见扎尔林诺, 《和声示范》(*Dimostrationsi harmoniche*)。
- 【4】 见扎尔林诺, 《和声规范》(*Istitutioni harmoniche*)。
- 【5】 同上注。
- 【6】 见贺瑞斯, 《诗歌艺术》(*Ars poetica*)。
- 【7】 见扎尔林诺, 《和声规范》。
- 【8】 同上注。
- 【9】 见沃克梅斯特, *Musikalische temperatur* (frankfurt and leipzig, 1691)。

第七章 反宗教改革时期的音乐与歌词之间的关系

一、歌词的可理解性以及调性和声的发展

扎尔林诺似乎已经感觉到了对于把歌词安排进音乐的简单而更理性化体系的急迫需要，尽管由于受到复调音乐习惯的禁锢，他不可能找到一条解决途径。到 16 世纪末，所有派别的音乐作家都意识到了一个普遍性问题的出现，这个问题同时也被当时的作曲家们更紧迫地意识到。然而这种渴望回到古典主义清晰流畅（这是当代复调织体的一种理想，倾向于混淆歌词当中的词语）的状况，需要放到更加宽广的文艺复兴人文主义背景当中来看待，绝不是有备而来的。它还应该被看作是对压力环境的对抗，当时反宗教改革时期的教堂以强硬的态度施加压力，试图把弥撒当中的词句以他们更容易接受的形式推广到其教区当中。在歌词与音乐之间紧密联系的问题上还普遍认为音乐的作用就是“打动情感”；这样，理所当然地就认为每一个具有鉴明含义的词语都将与相关的音乐等价物相关。这就是扎尔林诺在其《和声规范》第四部分的段落中所说明的主要意思：

“剩下来就是要确定如何把和声结合于歌词。我说‘把和声与歌词相结合’是基于如下原因：尽管……我们在第二部分【1】已经提到旋律是言词、和声和节奏的结合，而且尽管看起来在这样一种结合当中没有一事物比其他事物更重要，柏拉图【2】认为言词是最重要的，而其它两种要素将要从属于它……因为如果不允许以悲剧诗歌来描写喜剧的话，一个作曲者也不应该被允许把这些因素，即和声和歌词，不合适地结合在一起。如果他使用一种悲伤的和声以及沉重的节奏来体现高兴的事情，或者他被允许用高兴的和声与轻巧快速的节奏来表现伤心的、不愉快的事情，这就是不合适的。与此相反，他必须对于快乐的事情使用快乐的和声和快速的节奏，对于悲哀的事情使用悲哀的和声和沉重的节奏，这样每一事物就会采取恰当的方式。

“我想，每一个研究过我在第三部分所写过的文字、并且考虑过他所希望创作的作品的调式本质的人都清楚地知道如何这么做。只要他能够，就应该以这种方式小心地为歌词伴奏，即如果它指示粗糙、艰苦、悲惨、辛苦等等事物时，和声也将要类似于有些粗糙和艰苦，但是不像它们那么严重地令人不适。而同时，如果任何词语表达悲哀、痛苦、忧伤、叹息、眼泪以及其他这类事物时，和声也

将要充满悲伤。”【3】

这里，扎尔林诺似乎为那些想把歌词适当地安置到他的音乐当中而没有不经意的矛盾的作曲家找到了一种有很大暗示性的音乐词汇表。很明显，歌词被当作音乐为之提供恰当匹配的模式，尤其是音乐自身要处于从属的地位；当然这也是早期歌剧作曲家及剧本作家的想法，佛罗伦萨的卡梅拉塔会社也是如此。有自身语法和句法规则的音乐“词汇表”只是被扎尔林诺所暗示：然而一旦情感学说自身得以建立，变成其逻辑前提和必要条件的时候，在 17 和 18 世纪期间它将逐渐变得更加精致。

另一段扎尔林诺著作当中的摘录可以帮助表明当他打算给歌词配上音乐的时候，他所设想的作曲家的实际任务是什么：

“他将努力使自己习惯于安排其创作的各个部分，以使它们发展着没有半音的进行，就像那些全音以及大三度，包括大六度和十三度（它们自然有些刺耳）的进行在和弦的最低音上被听到……这些情感的表达不只归功于这些由我们所指出的和谐音响，还归功于歌唱过程的进行当中——其中包括两种：原位的和临时的。自然的运动是那些在自然音阶当中产生的音乐，没有记号或临时音级的干扰，这些要比采用临时音阶并已由 # 和 b 记号标记……等多少有些倦怠的手段更加果断。同样的，从这种临时运动当中产生了一种被我们叫做偶然音程的音程，从原位的运动当中产生了被叫做原位音程的音程。我们应当认为原位的运动使得音乐更加丰富和果断，而临时的运动使得音乐更加温柔和多少有些无精打采。”【4】

扎尔林诺的教导为发生在和声当中以及发生在一个旋律过程当中的每一个音程的含义提供了一个相当详细的标记。这样，他可以被视为那些基于音符和音程的自然品质的、被现代作曲家叫做音乐的语义学理论奠定了基础。

从活跃于第一部歌剧产生之前仅仅几十年的扎尔林诺的著作当中可以清楚地看到，音乐的意义似乎正在音乐历史中发生着改变，扎尔林诺正在对每一种音乐语言的语法、句法和词汇进行描述，而这种音乐语言将要被早期歌剧作曲家们所使用，并且被后来的歌剧作曲家们逐渐地精炼和发展。另外，被灌输了对早期歌剧当中音乐部分的信心不断增长的传统音乐含义，在其发展到巴洛克后期或者更晚的时候逐渐渗透到器乐音乐领域，直到音乐的浪漫主义时期它才被下一个新风格的兴起所一扫而光。

二、佛罗伦萨的卡梅拉塔以及情感学说

在实践和理论上解决音乐和歌词之间、音乐语言和音乐风格之间问题的需要，在世纪落下帷幕的时候变得越来越急迫。这种状况产生于对复调风格的逐渐放弃，与人文主义者对古代希腊调式的回溯，这种古希腊调式是固有的，但是明显与对位的使用及其深奥、非理性的复杂性相矛盾。在 16 世纪后半叶，许多作曲家和音乐作家在寻找对于古代世界音乐的简单性的回归，并把它当作对于当时信以为真的颓废状况的一种矫正。在 1555 年，跟随维拉尔特的理论家和作曲家，维琴蒂诺（Nicola Vicentino）在其著作《古代音乐中的中庸实践》（*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*）当中提倡回归到希腊音乐和理论，并且使用半音和等音类型作为对当时对位抽象主义惟一可能的治疗。他引证柏拉图以及其他作家来证明相对于音乐来说歌词更加重要。这样他的著作在把音乐当作有伴奏的单音旋律的观点之上更加前进了一步，而这种观点不久就在佛罗伦萨卡梅拉塔的知识分子那里找到了最终的理论确证。这个晚期文艺复兴佛罗伦萨音乐和知识沙龙当中的指引之光，与其说是其领导者乔瓦尼·马里阿·德·巴尔迪（Giovanni Maria de' Bardi），不如说是作曲家和音乐作家以及天文学家、科学家伽利略·伽利莱的父亲，温琴措·伽利莱（Vincenzo Galilei）。这个音乐家在其著名的《古代音乐与现代音乐的对话》（*Dialogo della musica antica e della modern*）（1581）当中，系统地回顾了隐藏在不久就变成这个知识中心“存在理由”的新音乐风格当中的基本原则。

伽利莱的研究开始于一个经过仔细梳理的历史总结，这直到 18 世纪末期仍被保留为标准知识。他宣称希腊给音乐以荣誉并培养了它，并且“把它列为被称作自由的艺术当中”。【5】但是这一黄金时期很快就结束了：

“随着时间的流失，希腊失去了音乐艺术和其他知识分支，连同它们的政治统治。”【6】

伽利莱声称随着蛮族入侵的开始，颓废的黑暗时代随之到来：

“在意大利遭受了蛮族的大举入侵之后的很长一段时期里，每一道智慧之光都被淹灭了，好像所有人都被沉重而无知的昏睡所征服，他们生活在没有任何理智的需求当中，就像对待西印度群岛那样很少注意音乐。他们坚守着盲目状态，直到我们现代时期真正的音乐实践的领导者们，首先是加富里奥（Gafori），然后是格拉瑞安（Glarean）和扎尔林诺，开始调查研究什么是真正的音乐，并且寻求把它从深埋于其中的黑暗当中解救出来。”【7】

这种对事物的理解变成了中世纪历史上标准的陈旧说教，并被认作是产生于蛮族入侵、并且直到文艺复兴时期西方文化都没有再出现过的漫长黑暗的裂隙。这也被看作人们再一次拾起古典文化的金丝线、恢复古代希腊人所丢弃的那些活动的关键点。

当应用到音乐领域时，这一在大量场合里面（包括卢梭生活的年代）不断回流的陈旧说教把野蛮时期确定为对位复调的发展时期。音乐作曲家和作家们看到了一种新的被单音旋律所伴奏的音乐，一点也不亚于对据信由独唱声部和齐唱声部构成的真正希腊音乐传统的恢复。甚至希腊的“特性”（*ethos*）理论（从属于每一个调式的单独品质）也被认为非常和谐地适用于音乐能够“感动情感”的现代观点。另外它似乎更是一条重要的证据支持了单音旋律的合法性；这种“把几个旋律线条放在一起进行创作和演唱的表达方式”，【8】被伽利莱描述为复调实践，是非常明显的荒谬，不但因为这种方法使不同歌词和不同音乐线条变得混乱，还因为它不止混合了一个“特性”：它包括了多个旋律线条，其中一些调式与其它的不同，这就使任何一个旋律线条可能对人产生的影响变得混乱、矛盾甚至失去了某些效力。

一个非常明显的后果是，这些想要抓住希腊音乐实践的企图立刻就把中世纪定性为颓废和晦涩的。新的音乐必然是对于音乐和其歌词之间、音乐和其所指向的听众头脑之间关系的一种新解释。这样作曲家就自觉地批判所有充满晦涩的时代，以便再次继续远古自由时代里由公元前 5 至前 4 世纪的索福克勒斯、尤里庇德斯、柏拉图以及亚里斯多德所建立的对于音乐最为合理的解释。伽利莱以及其他作家的非常庞大的理论解释，表明了他们时代的新的、简单而更加理性的音乐实践与希腊人所操作的那些音乐完全一样，而复杂的格里高利圣咏调式系统是奇异和笨拙的想象产物，这种理论解释是非常难于效仿的，并且经常堕入完全的误解。这些贡献的明显特征是他们广泛的文化视野，在其中音乐作曲家和作家们的需求和目标得到了仔细检验，在其中一种新的音乐梦想被建立起来。然而一旦这种新的梦想进入实践领域，其迅速产生的后果就立刻不同于其改革者们头脑当中的意识，而这是他们所不能够预见的。可能的情况是，部分改革者们对于希腊音乐的要求，尤其是在他们想象当中一定存在于古典时代的歌词和音乐之间的那种关系，首先导致了对于复调音乐最为强烈的否定性评价，以及对于音乐习惯用法使用方式上的新颖的、革命性的观点。

三、依照本性的音乐

“抽象的理性主义”是一个经常被用来联系到中世纪音乐思想的词语。有伴奏的单音旋律的发展以及其拥护者与对位风格的拥护者之间的互相责难所产生的新音乐观点，仍然可以被定义为理性主义者的观点，即使这种新的理性主义观点非常不同于旧的观点。许多评论家们已经表达了这种想法，即文艺复兴的思想状况以及现代科学的发展共同导致了音乐习惯用法的逐渐合理化。中世纪的理性主义鼓励了一种棘手和复杂的理论研究的发展，完全脱离了实际的音乐以及听众、表演者和作曲家的具体世界。然而新的理性主义完全从相反的方向发展下去。新的调性和声思想的简单性以及明确性产生于对一种音乐与尽可能有效配置的歌词之间的新型关系，因为老的建构复调音乐的方式已经变得非常危险。新音乐的目标，即“触动情感”，需要一个能够操作的简单而明晰的理性方法，所有为有伴奏的单音音乐进行辩护的人都很清楚地意识到了这一点。

温琴措·伽利莱对于复调音乐实践的批判是非常重要的。他对于过去音乐的指责基于两个主要原因，即过分纵容快乐原则以及没有理性基础。这些控告乍一看有些让人们惊奇，发现它是针对着中世纪音乐。但是伽利莱的论文构思于这样的争论背景当中，其参与者的声音在此之前并没有加入到争论当中。中世纪通常的惯例是音乐作家为其观点与其他作曲家进行争论，而作曲家未受到所发生争论的影响而继续着他们的工作。现在，伽利莱是一个作曲家，也是一个音乐学者和作家，他反对其他作曲家们从事音乐艺术的方式，反对其他作曲家认为音乐有确切目的的观点。令人着迷的循环被打破了，一方面包括了理论家（他们“了解音乐”），另一方面包括了作曲家和表演者（他们从事着实际的音乐实践）的两个互不交流的世界突然开始互相联系。这是一个能够让新思想和新评论涌现出来的催化剂；这也是为什么一些老的争论失去了它的锐利性、甚至完全陷入沉默的原因，因为它们与新状况的不相关性突然地显现了出来。

伽利莱所建构的音乐的理性主义概念并不基于理论和形而上学的考虑，而是基于在对自然进行哲学解释的氛围中技术和历史性的原因。单旋律音乐是比复调音乐更加真实的艺术，不只因为它是在古希腊时期就已经存在的艺术，更为重要的是，它更自然、更能够保存人的本性：

“在阿莱佐的规多时代，意大利的每一缕美德之光都已经泯灭，尤其是关系

到受过训练的音乐时……但是，人们仍然保存着从世界开始的时候就存在的、像在自然过程当中所需要的歌唱方式。这就像在农场中耕种田地时所产生的乡村歌曲，或者当牧羊人驱赶他们的羊群通过林地和山地的時候，用歌唱来驱散由于不断的艰苦劳动而在身体里产生的疲劳一样。这种形式的歌唱从创造世界的时候起直到现在都一直普遍存在于男人和女人们当中；直到它们自己终止了存在，否则就不会停止，或者直到世界末日。”【9】

这样，单旋律的歌唱是真正音乐所能产生的惟一想象得出的方式。这是因为单旋律音乐与人自己的本性是相同的，因为它是永恒不变和由上帝创造的。在后来的理论家们看来，和声以及统治和声的法则具有相同的地位。

它产生于这样的背景当中，即旋律音程被看作是音乐表达的最重要因素；这个结论为对位音乐对抗理智原则的观点提供了更多的攻击手段。伽利莱认为在复调音乐的创作中相反运动着的声部进行实际上互相对立着：如果每一个音程都与每个调式一样（也就是说如果它模仿或者表达一个特定的情感或者感情）具有自己的“特质”或者个性特征，相反运动的两个声部的音程实际上将会互相补偿。因为，例如，“一个上升的五度是悲哀的，而一个下降的五度是快乐的；上升的四度就与之相反，是快乐的”，【10】这样当具有相反运动的声部进行时，惟一可能的结果就是一个旋律线条音程的影响取消了另一个音程的影响所产生的声音混淆：

“这种音响混乱而矛盾的混合并不能在听众那里产生任何影响，哪怕它的每一个部分（并且它不能存在于当今任何意义上的复调写作实践里面）具有这种在听众心里产生这样或那样‘影响’的能力。这决定于各个部分互相之间的混淆，这时各个部分处于互相阻止对方出现这一影响的状态，而当它们独自发生的时候这种影响就会产生。”【11】

另外，伽利莱希望为歌词和音乐之间的结合能够建立在清晰和逻辑关系之上创造条件。为此，他通过对相同音符在一个和声当中同时发响的情况进行比较，强调旋律音程的重要性。实际上，每一个单词或者语句都表达了在旋律音程当中有其类似的思想或者感情。但是如果几条旋律线条被同时听到，那么它们结合歌词的方式就变得有些相悖于理智、有些自由和不再受任何内部运动的控制。复调音乐实践是不同歌词和不同旋律的互相对立：

“如果一点也不考虑这个事实的话，即一个声部可能唱起了散文和诗歌歌词

的起始单词，而其他声部歌唱的可能不只是这个相同歌词的中间或者结尾部分，而且有时还歌唱出了不同歌词的中间或者结尾部分。由于违背了良好感觉的指引，不只一个声部可以表现相同的词语许多次，也许是四次或者六次，而且每一个单词的特定音节都可以被一个声部用来歌唱天堂，而被另一个声部歌唱世俗，如果还有其他的情况，那就是会被带到深渊当中。他们宣称自己以这种方式歌唱是正确的，因为思想、歌词以及各个部分都在音乐当中得到了很好的反映，其中的一个音节被很好地拉长了，跟随着配乐和更多的音符，其方式是一个声部模仿着鸟儿的鸣叫，而另一个声部模仿着狗的号叫。这里不需要加上这些声音有什么样的缺点，以及结果是需要多少努力来表达歌词后面的情感（从而自然地在听众心中引发相应的情感）。”【12】

这个时期其他作家甚至作曲家的音乐著作中有大量情况重复着这种相同的批评态度，证明了当时对阿德里阿诺·班基耶里的复调著作《野蛮对位的才能》（*Contrapunto bestiale alla mente*）【13】的某种模仿，当然教堂作曲家更是如此。这表明了一种认为清晰的品质是最重要的出发点，试图建立一些普遍的逻辑惯例，使音乐用语能够面对词语的语言，并且达到完美的平衡。另一方面，复调音乐包括了要求音乐超越歌词的一种优势：对这个事实的觉醒停留在伽利莱的心中，他谴责当代“使理智成为欲望奴隶的”【14】复调作曲家对于快乐的追求。

这样，一种理智主义者的氛围笼罩在对一个独特计划（带来了被后来称作歌剧的壮丽景观）的安排上面，并且不像以前那样对于音乐有些抽象而不现实的理想。伽利莱和所有佛罗伦萨卡梅拉塔的智慧人士所贡献的是一种氛围，他们通过以逐步理性化的音乐用语来对抗复调风格的参与。另外，对于音乐一定要有更加理性化基础的确信，使他们还要反对音乐只是简单的愉悦耳朵的观念。“情感的表达”在当时的著作当中是一个经常出现的习惯用语：它需要被理解成是对于音乐只是愉悦耳朵的概念的反击，作为复调风格产品的音乐类型（在其中歌词实际上正在表达着那些要表达的内容）被窒息和淹没于音符海洋和音乐音响（这些音响经常发现自身对于歌词来说只是临时的）的潮汐当中。正像伽利莱所说的：“没有人认为（复调音乐的规则）只是在大量和声愉悦耳朵的过程当中才是完美和不可或缺的，但是对于观念的表达来说这是有害的，因为它只不过是使和声织体的声音富于变化和丰满，并且这也不是永远的，实际上，它从来不适合于表达任何诗歌和演讲者所想要表达的观念。”【15】

伽利莱和佛罗伦萨的卡梅拉塔在美学和哲学领域所引发的争战被用来反对一种观念，即把音乐仅仅是当作快乐的来源，并且喜爱那些表达和模仿情感而不是诉诸耳朵的音乐。但是在他们所发起的理性主义氛围当中，他们还试图证明最终音乐将不能被允许有任何独立存在的权利，而只是以服务于它所伴奏的歌词的含义和逻辑而存在。伽利莱拒绝接受对位风格不只是对于喜欢简单清楚的单一旋律线条的交织声乐织体的攻击；他还在任何可能的情况下对于音乐能够声明的靠损伤歌词而建立起来的独立自主性进行攻击：

“在和谐的美丽与优雅之上，在现代对位当中没有什么创新和选择，除了使用不和谐音程（这些都被很好地预备和明智地解决了）以及和谐音程的柔和与微妙。二者都不只是对于让听众头脑中充满情感的表达的一个巨大障碍，而且还是真正的毒害。原因是，伴随着对于各种不协调的轻微粗糙并痛楚的感觉，各种和声的持续甜美性，以及我们当代复调作曲家们勤勉地创造出来以取悦我们耳朵的数不清的诀窍，就像我已经说过的，是头脑被激情所感动的最大障碍。因为主要被某种特定快乐所占据或者说限制的头脑，没有时间去理解（静下来单独考虑）那些没有很好发音的歌词。”【16】

四、反宗教改革时期的音乐

作为外行的伽利莱把出发点站到了有效的“情感表达”这个名词上来。即使如此，他的立场也并非完全区别于那些教会中的权威，后者由于复调音乐把所有重要的宗教经文变得在本质上不可理解而深深地怀疑 16 世纪下半叶的复调音乐实践。世俗和教会的出发点，虽然在表面上看起来不同，但实际上都指向了相同的目标，就是解释音乐对于非音乐目的的可能性。它们的共同特点是否定音乐用语是独立存在的，或者它的表达力量可以独立于世俗的、宗教的歌词意义而存在。在两个不同领域当中的最终结果是非常不同的。从世俗方面来看，对于希腊戏剧所谓的纯洁以及简单的朴素逐渐产生了巴洛克歌剧的富丽堂皇；而在另外一个方面，对于特伦特宗教会议时期及其后（想要从复调当中去除掉模糊、矛盾以及过分的因素【17】）对于宗教权威的要求导致了之后很长一段时间里教堂音乐的华丽风格，以及宗教康塔塔和清唱剧。

存在于理论和实践之间的隔阂被新的理性观点所深刻地改变着，尽管这种隔阂本身并没有完全弥合起来。在改革之后，它以不同的方式表明着自身（世俗的

和宗教的)，尤其是在罗马天主教国家当中。在 17 世纪以前有关歌剧和教堂音乐的故事开始在这种分裂观点的历史当中产生作用，这种历史就是把音乐看作达到超越音乐结果的手段以及希望音乐家能够打破所有限制、通过所有外部的强迫使用而使这点（不论它是什么）成为纯粹音乐的而不是依赖于任何超音乐的因素。寻找和建立独立的不依赖于其他艺术形式风格的音乐用语的一个理性基础的问题只被那些探索调性和声（还没有包括更加宽广的文化内容）可能性的知识分子所一带而过。

音乐世界在一个世纪当中发生了巨大的变化，从有关音乐及其影响的观念以及音乐与其听众之间的关系，到更加具体意义上的实际作品。即使如此，一直以来构成了音乐在服务于其他艺术形式和规律的观念基础的道德说教和理性主义态度仍然在巴洛克时期的宗教改革当中起作用，即使它们应用于不同的活动领域。实际上它们在巴洛克歌剧改革和罗马天主教教堂的改革运动当中是一个必要的因素。

像这些能够在 16 世纪文化构成的不同部分当中看到的态度似乎没有遇到太多的反对。非常明显的是，类似于伽利莱、卡契尼甚至蒙特威尔第的、已经在其当代的文学论著当中所仔细考虑和有条理地阐明的观念，甚至能够追溯到相当久远的 1528 年卡斯蒂雷奥内（Baldassar Castiglione）第一次出版的《朝臣手册》。抛开所有对于任何一个好的朝臣来说都是职责上必须遵守的夸奖音乐的常规语句，卡斯蒂雷奥内还写下了如下有关当时音乐的非常著名的论述：

“我回答弗雷德里克先生（也就是 Messer Federico Fregoso）认为记谱歌曲是一种美丽的音乐，所以它被本论著所忠实地整理，并跟随着一个良好的样式。但是在鲁特琴的伴奏下演唱是更好的，因为所有的甜美都存在于独唱的部分中，而一个人更加容易注意和理解合适的方式和旋律，当耳朵并不忙于聆听多于一个声部的音乐：那些任何细小的错误都能够被听到，因为它们并不能互相协调，而是互相影响。但是在鲁特琴的伴奏下，宣叙的歌唱是比其他形式都令人愉快的，因为它使歌词变得如此优美、有力和令人惊奇。”【18】

这个在 16 世纪早期阅历深厚的作家虽然没有在这方面有更多的努力，但是却能够预见世纪末佛罗伦萨的卡梅拉塔的观念，这是非常惊人的。另外，更令人惊奇的是卡斯蒂雷奥内在他的论述当中使用一种并不十分精确的语言非常清晰地描述了这种后来被叫做宣叙调的朗读式歌唱形式；同时他强调作为一个好的朝臣

所具有的高贵简单的品格，用来反对复调织体当中许多声部所造成的混乱。

五、阿图西和蒙特威尔第之间的争论

个出现于晚期文艺复兴中的不同声音就是作曲家兼音乐作家的乔瓦尼·玛丽亚·阿图西，也许他对于当代音乐倾向的反对并不如他与蒙特威尔第之间由此而发的争论闻名。他的论据出版于约 1600 年威尼斯的《阿图西，或者不完美的现代音乐》（*L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*），但其第二部分在 1603 年才加上；它们并不是特别针对蒙特威尔第的，正像他不断强调的那样，只是在某种程度上重提了历代的论述；实际上，它们证明了一种超越任何对于新鲜事物仅仅是守旧反应的一个必然的美学和音乐学兴趣。在这部著作当中，阿图西看来非常狂热地拥护复调音乐实践，不让它在当代作曲家诸如伽利莱、卡契尼和蒙特威尔第的创作那里有任何变形。他的观点主要基于那些改革者正在亵渎着他所认为的有关音乐本质的法则的事实，他们只是做着任意武断的改革，而不另外考虑是否“对于耳朵来说是刺耳的”。【19】但是阿图西拒绝新音乐、或者有伴奏的独唱曲的理由，实际上是基于他对于把新音乐当成“情感的表达者”（也就是变成个人化和要求个人感受力）的倾向的顽固反对。这就是为什么他保卫复调音乐、二声部对位、反向进行的赋格和“深思熟虑的”作品：而这些可以被定义在一部规定法律的著作当中，使得所有形式被宣布为某种客观存在。

如果更加仔细地检查这个问题，就会发现阿图西不是经常与调性和声实践的技术革新产生争论；他把他的网撒得更广。他并不与这样的革新相争辩，实际上他对这个问题没有偏见。这种敌意的真正目标是“表现”。与美相比较，这一新学派的作曲家更高地评价表现，为了获得更大的表现力，他们并没有减少违背耳朵以及违背原理的原则和规定。蒙特威尔第看来赋予了这一新音乐以人性化；他已经选择了表达力并且牺牲了阿图西所坚持的真正的艺术价值：美和原理。这种技术上的创新（他提到尤其使用没有准备的七和弦）是蒙特威尔第为达到这一目标（即最大的表达力）所选择的主要手段。阿图西所想象的对话其中的一个角色——瓦利奥，以如下方式表达了他的立场：

“我并不否认发现新的事物不只是好的，而且是必须的。但是首先要告诉我为什么你希望以人们利用它们的特殊方式来利用这些不和谐。如果你如此来做是为了说明，‘我希望它们能够被清晰地听到。并且在某种意义上对耳朵造成了伤

害’，那么为什么你不以正常的方式来使用它们与原理，在某种程度上与阿德里安·维拉尔特、西皮亚诺·德·罗莱、帕勒斯特里那、波尔塔、克劳狄奥·麦鲁罗、加布里埃利、纳尼诺、乔瓦奈利以及众多在这个学院派哲学家们所做的那样呢？所有这些作曲家们的确允许一些粗糙的东西能被听到。看到奥兰多·迪·拉索、菲利浦·德·蒙特以及加契斯·德·维尔特，你就会发现他们当中有许多人也是如此。”【20】

对话当中的另外一个代言者卢卡谈到了大部分当时的作曲家：

“他们只考虑对感觉的纵容，不考虑理智将会进来评价他们的创作...…”【21】

几乎马上他就开始申斥那些没有注意到波爱修和托勒密的出现的作曲家们：

“他们似乎都没有看到波爱修的书卷。但是如果你希望了解他们说些什么，他们希望知道如何把这些音符以它们自己的方式串联起来，教授歌唱者来演唱他们的作品，用许多身体的运动来伴奏它们，最后他们让它们达到了这样的地步，使它们看起来实际上已经死亡了。这就是‘他们的音乐的尽善尽美’。”【22】

非常明显，阿图西正在含沙射影地攻击早期歌剧的作曲家，并且他们以这种方式似乎达到了认为在指导着 16 世纪复调音乐传统的伟大作曲家们的音乐原理著述当中并不存在公正性的表达目标。他与任何想要纵容耳朵（在一些段落当中他更喜欢使用术语“冒犯耳朵”）而没有充分注意到原理规定的人的争论实际上是对于歌剧表达、以及新宣叙调方式的粗糙和猛烈的新风格的争论；这些看起来似乎直接针对着所有比较严格的音乐动机，以及所有更加优雅的、更加严厉的复调实践的良好规则。

阿图西所讨论的术语在 1603 年《阿图西，或者不完美的现代音乐》的第二部分当中非常清晰地出现，这里阿图西所讨论的目标直指被他当作“迟钝的学院派的”（*ottuso accademico*，我们可以把它当作描绘‘浓厚学者味’的绰号）的演员；他并没有更多地对他进行鉴别，只是把他描述为尽管保卫了当时的作曲家，但是“一个很有权威的人”；【23】非常明显，他把自己当作了这种观点的陪衬，他高度评价“这些违反好的、守旧的原则”【24】的创作方法：“这是一种新的转调，通过使用新鲜的事物而介绍了新的和声和情感；但他却无论如何不能离开那些合理的东西，即使这些东西可以在某种程度上离开那些被一些杰出的作曲家们所遵循的古老传统。”【25】阿图西复杂的争论思路是试图表明音乐既不能也不会产生“新的和声与新的情感”。如果不这样就会离开传统；它“通过推翻和损坏好的和

优美的音乐”【26】而“将会严厉而粗糙地冲击”耳朵。“新的和声和新的情感”是那些革新者开始探索的新音乐世界；他们建立了那些开始探索大量可能性的歌剧戏剧萌芽的真正本质；调性和声提供了一个新的技术程序，帮助提供了一个新音乐所具备的能够表达激动情绪的新尺度。

阿图西的攻击乍看起来似乎并不有意指向蒙特威尔第，而是指向了普遍意义上的音乐革新者，包括杰苏阿尔多；然而在后来的舞台上，出现了更加个人化的味道。在介绍蒙特威尔第的 1605 年牧歌第五部著作当中，作者和其兄弟塞萨莱（Giulio cesare）为新音乐进行了勇敢的保卫。布拉西尼（Antonio braccini，或者就是阿图西本人），1606 年以“首次演说”（Primo discorso，后来失传）进行反击，接着在 1608 年以“第二次演说”（Secondo discorso）反击。争论当中的个人因素并不与之相关，但是，当蒙特威尔第两次回答阿图西他们并没有讨论“和声”（armonia，当是使用来表示音乐自身的术语，用来相对于“为歌词的配乐”），而是“旋律”（melodia）这一通常用来表示整个由歌词和音乐以及节奏所构成的混合物的概念的时候，仍然应该被记入史册。这就是针对蒙特威尔第的牧歌 *Cruda amarilli* 而产生的不同争论观点的原因。在其《关于牧歌第五卷印刷版的声明》（Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madrigali），1607 年塞萨莱为其兄弟的《滑稽的音乐》（*Scherzi musicali*）的附加材料当中作者声称阿图西在谈到 *Cruda amarilli* 的“和声”时候是错误的，因为如此他就“撕裂了”和声只是其一个部分的结构。蒙特威尔第主张“歌词是音乐和声的主人而不是仆人”，这使他控告阿图西试图在没有充分认识歌词的问题下而进行判断。这些被阿图西如此严肃批评的特点，例如和声变革以及对于没有预备的七和弦的错误使用，被他称作一种只是违背和推翻耳朵的漫无目的的奇想，依靠蒙特威尔第的术语“第二实践”（*seconda prattica*）对于诗歌歌词的音乐和情感的需求找到了他们的确证。【27】

这个争论为我们提供了两个互不一致的方面。一方面他对音乐采取了分析的观点，并且依照音乐所遵守的那些相信是上帝所赋予以及神圣传统的原理和法律来评价音乐的正确与否。另一方面他还作为一个音乐家而能够全面地看待音乐。他不只在“整体上”【28】看待它，他还可以在音乐实际表达的更加宽广的视点上来看待音乐的结构，这其中音乐的法则和原理只是更大计划的一个组成部分，这在当时被称作“旋律”（*melodia*），并且能够用歌剧本身的更加现代的说法所表达。

通过后继者所具有的优势，我们能够看到阿图西的立场是不会成功的，即使在他反对传统原理的时候具有非常坚固的基础。阿图西似乎已经开始准备对代表着从歌词的喋喋不休和诗歌的表达力量当中对音乐进行的解放进行一场战斗，实际上这场战争一直持续着。另一个失败的斗争是针对中世纪调性结构和对位复调的。阿图西对于音乐自身本质的兴趣，对于能够为数学术语定义并且满足了非情感的自然法则，是当代真实思想的典型例子，从毕达哥拉斯开始一直在漫长的音乐哲学历史当中起到定作用。然而，阿图西并不明白音乐可能的自我生存需要调性和声的新观点来加以保护，在这一点上他不是其老师扎尔林诺的学生和跟随者，尽管他经常受这个权威的吸引。

在这个从文艺复兴文学的人文主义那里得到灵感、并且在佛罗伦萨的卡梅拉塔手中得到了它的正式授权的音乐思想之外，还有另外一个在阿图西之后继续发展的更加古老的音乐哲学传统。我们可以把它当作毕达哥拉斯或者数学的传统，并且被笛卡尔、欧拉和拉莫所继承。非常明显，音乐语汇和纯粹器乐音乐（不需要歌词的支持）权力的自我存在被认为是表现的独立自主的手段。但是在这一传统当中的思想家们并不像阿图西那样，他们不在中世纪调性理论的原理性著作以及对位织体当中寻找答案，而是在新调性和声风格本性中永恒的普遍基础当中寻找答案。

六、新教改革和对于道德家们责难的斗争

如果道德家的态度和理性主义是存在于从中世纪开始的宗教集团的音乐观点中的必要成分的话，它们直到现在还有很大部分（尽管表现有所不同）保存在始于佛罗伦萨的卡梅拉塔以及反宗教改革的天主教会中的新美学思想当中。当 16 世纪北德音乐世界出现新教改革时，我们不能对它采用同样的评价。实际上它可能是第一次把音乐当作自我证明其存在实体的音乐的尝试，不论在一些思想家们的理论立场上还在音乐实践当中。这并不意味着从路德、卡尔文以及其他新教改革者的著作当中收集出来的音乐立场出发，我们把一些人当作形式主义方法的先驱：对于这些人来说，有比音乐重要性更加重要的东西存在于音乐结构当中；实际上，它所拥有的道德和宗教提升力出自于音乐真实的本性当中，从对旋律（完全在音乐术语当中获得合理性，可以使人类的头脑高雅）所引起的愉悦的感受当中得到。

在新教世界里，音乐被看作征服信徒头脑的手段，以及说服那些愿意屈从于它的诱惑而接受包括了音乐（不是音乐本身所包括的）所伴随的神圣歌词的道德和宗教课程的手段。这已经是罗马天主教会权威们能够忍受的在教堂中出现音乐的惟一情况，即使如此，通常也以某种值得考虑的保留态度加以躲闪；这也许就是为什么纯粹器乐音乐被发现在其可能出现于罗马天主教国家的道路上面有那么多障碍的原因。

另一方面，在德国新教世界里面，音乐在被认为由于把心灵提升到上帝的角度上而被当作自我存在的实体，在聆听音乐时所遇到的愉快并不被认为是一种必然的邪恶或者不重要的偶然事件，而被认为是上帝的礼物。路德的音乐观点在他写给作曲家森甫（Ludwig Senfl）的一封信中被充分地加以总结（信中他索要一首经文歌）：

“音乐是一种让人们更加忍耐和文雅、更加谦虚和通情达理的修行。任何蔑视它的人，像所有的狂热信仰者一样，都将不会同意我的这个观点。它是来自上帝的礼物，而不是来自人类；它赶走了魔鬼，带来了快乐。感谢可以使一个人忘记愤怒和所有坏脾气的音乐。这样（在这件事情上面我完全坚定地声明并且不害怕发表我的观点）从一种理论观点上来看没有其他的艺术形式能够比得上音乐。我希望能够找到词句来歌唱出对这一惊人的神圣礼物（音乐的美好艺术）的赞颂；但是在这种艺术当中我察觉到了如此崇高和高贵的品质，以至于我不能知道从哪里开始和结束这个赞美。我甚至疑惑用什么方式或者以什么形式把它描述给人们，才会让它看起来更加灿烂和宝贵。音乐是最有效的镇定安慰剂，使个悲伤痛苦的人得到愉快和活跃。我一直喜爱音乐。任何爱好这门艺术的人都是有良好道德的、能够完成所有事情的人。在学校当中保留音乐是重要而必需的。一个教师应当是能够歌唱的，否则我认为他毫无价值。音乐是上帝赐予我们的一个庄严的礼物，就像理论一样。我不会拿我对于音乐的微薄所知去换取世界上所有的财富。年轻人应当成为习惯于音乐艺术的人，因为它可以让人良好、温柔、易于达到目的。歌唱是最美好的艺术，是最好的服务。它并不参与这个世界中的事物；它在法官的座位之前不会被发现，也不存在于争吵的人们当中。任何能够歌唱的人都不会对悲伤和忧愁让步。他是快乐的，通过歌唱他赶走了所有的烦恼。”【29】

路德的话并没有暗示任何适用于音乐活动的道德目的；确实，音乐是一种能够把人从罪恶当中挽救出来和当他们面对困难时使之振作的力量。路德作为作曲

家忠实地反映了他对音乐力量的观点。首先最重要的，他加于整个教育体系上的普遍音乐教育的重要性证明了一种对于音乐的非专业的态度，即由于一般意义上的艺术（尤其是音乐）提升和训练着人的灵魂，这就非常清楚地表明它就是提升所有人灵魂的恰当手段。在文艺复兴时期的罗马天主教国家里面，音乐在宗教和世俗两方面的表现趋向于（正像我们所提到的那样）区分表演者和听众。另一方面，由于他想要当一个教师的愿望，路德的理想指向了相反的方向。圣会被设想为通过全体歌唱其信仰而起到了为教堂服务的作用；他们并不像罗马天主教圣会那样，限制自己被动地聆听奢侈华丽的弥撒对位演唱。这样用每一个人都容易记忆的简单音调、以德语演唱赞美诗就非常重要。路德本人非常关心这个问题，他看起来不只在赞美诗的歌词上，而且在音调上都是权威。

1524 年路德对萨克森选帝侯写信道：“我们将跟随先知和古代教父的典范，为人们选择一定数量的诗篇，为的是让上帝的话能够以歌曲的形式活在他们心中。”【30】同一年他发表了《维腾堡赞美诗集》（Wittenberg gesangbuch）的第一版，在序言里面他重申了其所坚信的音乐本身所固有的教育力量：

“演唱神圣的歌曲是一件好事，并且我认为没有必要隐瞒任何一个基督徒对上帝的取悦，因为不只是旧约全书中先知和国王们的例子（他们用歌唱和表演、用赞美诗和弦乐器以各种方式发出声音赞美上帝），而且演唱诗篇的特定习俗都已经为所有人和全体基督教徒们在一开始就了解了……相应的，为了一个好的开端以及鼓励那些能做得更好的人们，我以及其他一些人已经收集了某些神圣的歌曲，为的是让其传播得更广泛，让再次出现的、承蒙上帝恩赐的神圣福音起作用……另外，这些是四声部的作品，原因只是因为我希望年轻人（他们已经远离了这些，将要并且一定要用音乐或者其他恰当的艺术加以训练）能够用一些东西来去掉他们对于爱情小曲和荒唐歌曲的喜爱，而能够代之以学习有益的事物并且欣然忠实于上帝；还因为我并不认为所有的艺术都应该在世间毁掉并因福音书而灭亡，就像固执的人们所找的借口那样，而是应当欣然地看待它们，尤其是音乐这一上帝所创造的他自己的仆人。”【31】

路德的态度对新教国家发展音乐的方式和态度上是非常重要的；而且，他的立场被其他改革者和哲学家们不断地（从不同的强调点）提起。我们可以发现一种中间态度，例如在卡尔文那里，一种强烈的道德说教色彩是非常明显的。明确的是，他知道“歌曲具有感动和影响人心的力量和魅力，使他们以更加热烈和激

情洋溢的热忱来祈祷和赞美上帝”，【32】但同时他再次提出音乐应当被用来教导宗教圣会的观点：音乐的世界是充满危险的，除非是为了服务于上帝，否则都是要遭到谴责的。实际上在他的观点里面，“在餐桌上和在家里为人们带来娱乐的音乐”以及“在教堂里面对上帝和天使们所唱的”【33】赞美诗有很大的不同。这样卡尔文重申音乐应当被保守和慎重地使用，提醒他的读者“我们应当非常仔细而不要滥用它”，允许它提供“我们随意支配放肆行为，或者以不受约束的快乐来使我们变得女人气的机会，或者它不能变成一种淫荡或者任何不知羞耻事物的乐器”。【34】卡尔文主义者的道德说教和清教徒主义观点回到了以前年代的非常强烈的限制立场，非常不合时宜地与路德所倡导的自由尺度相对立，而后者开创了对于音乐的一种新解释。

七、调性和声和毕达哥拉斯思想的复兴

在新教国家当中器乐音乐发展的独特方式在马丁·路德有关音乐和意识形态的思想中具有理论上的对应物和确证。他是第一个认为音乐所产生的愉悦具有正面价值的人；而且，他第一个赋予音乐在文化世界当中以完全的地位，作为具有教育力量的独立地位，完全没有考虑它可能被要求完成音乐领域之外的其他任务或者仅仅占据了附属地位这些问题。如果我们简单地考虑一下16世纪音乐美学发展过程的话，我们可以把它描述为在两个明显而经常对立的方向上面的脱离和发展。其中之一是从佛罗伦萨的卡梅拉塔以及反宗教改革教堂的发展中所产生的某些特殊问题当中产生的：这些主要与歌剧类型的出现以及歌词与音乐通常的关系有关，并且表明了传统知识分子的偏见和认为音乐为道德目的服务的传统信念的竭力控制的逐步加强。另一种倾向产生于新路德美学的看法；从音乐是一种独立实体的原则那里产生了对音乐风格的新兴趣，例如关于和声可能被发现的理性前提，以及和声的确切含义。对于前者的发展主要是知识分子、作家以及相关的书信作者，而后者主要是哲学家和数学家。

对于和声的数学和物理上的探索已经在16世纪的扎尔林诺那里开始了。某种程度上他们继续着古代毕达哥拉斯传统所指定的方向，后者已经通过中世纪而保留了下来。然而，我们还可以觉察到对这一传统某种程度上的复兴，开始产生某些完全崭新的特点。首先，路德教派的精神所引发的一件事情就是感受和理智之间、愉快的感受与道德价值之间的对立这一中世纪典型音乐观念的消除。毕达哥

拉斯、柏拉图、波爱修和许多中世纪哲学家们的传统已经主张音乐是学问、科学的一个分支；实际上它是最重要的科学，并且响应着天堂中的和谐或者实际上被天上的和谐所确定。这一传统后来的思想家们已经建立和发展了这一主题不同变体的所有方式；然而，一种观念一直保存在这个多元的理性传统当中，这就是坚信鉴于“音乐”在某种程度上是科学和学问的一个分支，它就一点也不对耳朵能够实际听到的音乐（用人造的乐器为人所演奏）有任何帮助。在音乐表达或者模仿情感、感情或者自然现象之间，在普通人耳朵里面的声音以及受轻视的专业音乐家们所表演的音乐，与那些成为思考主题、为部分哲学家们所探询的“音乐”之间，不存在无论什么样的相互关系。

从“音乐学”的角度看来，如果对于音乐的体系研究是一个切实的现象的话，在为这样的分支研究所界定的所有哲学和美学分支中，我们有理由认为直到扎尔林诺才开始了音乐学，并且如果伽利莱没有建立起现代科学所基于的哲学和方法前提的话，它也不能够发展到现在的程度。无论如何，这个新的分支研究所产生的任何发展都注定是缓慢和不确定的；实际上，甚至从扎尔林诺时期起，它就承受着停滞与衰落。例如，在音乐理论家、哲学家以及数学家和 1636 年《普遍的和声》（*Harmonie universelle*）一书的作者梅尔塞内（*Marin Mersenne*）那里，我们可以注意到对数学神秘主义的回归，让我们多少有些联想到中世纪的态度。梅尔塞内声称所有的音乐科学都可以在三位一体当中找到，而希腊音乐的三个传统分类，全音阶、半音阶和等音阶，被认为是在某种程度上代表了这位三位一体的上帝。他非常适合希腊和中世纪前辈的所有思考，很少与当时音乐家们所表演的实际音乐相联系：在他想象的音乐结构以及某种宗教概念之间建立了一个平行的复杂系列。通过《普遍的和声》19 卷的巨著来跟上梅尔塞内所编制的音乐和理论讨论的线索是非常困难的。实际的主题是非常多样的，从和声到创作，从人类的声音到器乐技术，从对数学的考虑到对表演的陈述。他不间断的注意点似乎就是为了表明人类的音乐如何（哪怕深入到最细微的理论和实践结构细节中）忠实地反映了宇宙的和諧以及神性本身。例如，音乐的和諧反映了上帝的整体性，【35】而对和聲的研究和利用则成为了理解圣经的必要先决条件：【36】实际上，它可能演示了“传教士或者其他发言人能够从和聲与数学论文当中得到”的益处。【37】这样，通过持续依赖两个存在于宇宙的和諧以及能够被耳朵所理解的实际音乐和聲之间、在上帝和所有存在于音乐理论和实践当中的详细问题之间的复杂象征符号，

梅尔塞内努力要建立这个有关他（经常是深奥曲折的）思想的中心原则。

笛卡尔的态度有些不同。他作为一个科学家来研究音乐，并不考虑可能的理论暗示。然而，他也提到了从属于理智的感觉，以及从感觉角度看待的音乐（旋律线条以及它在听众当中所能引起的快乐），他似乎已经找到了一种理智所不能把握的品质。惟一能够为理性所处理的、成为哲学研究主题的音乐元素是和谐，它可以被音符数学比率的抽象研究所归纳。【38】

八、莱布尼兹：感觉和理智的和解

这一时期的其他哲学家们沿着不同的思路研究这一问题。他们认为音乐在声音这一性质上是理性的；这样它就是一门世俗的科学，可以成为数学考察的题目。这种观点含蓄地取消了与想象中的宇宙和谐的任何联系。这样对于和声的研究就成为了一个更加广泛的探究，其目的是发现宇宙中数学的、理性的以及有秩序的结构如何被能够为感觉所理解的音乐声音结构所显示，音乐只是成为哲学和科学研究主题的许多自然现象之一。莱布尼兹在这个问题上的立场是非常明确的。在他毕生致力于音乐中的几个事件使他打开了一道通向全新视野领域的大门，使后来的音乐美学和哲学家们能够更加系统地进行探索。莱布尼兹提出了音乐主要是对音响的一种愉快接受的观点。音乐没有道德目的，聆听音乐与理解音响当中和谐的本质没有什么差别。在把音乐当作“没有意识到自己数学能力的头脑的无意识计算”【39】的著名定义当中，它主要总结了一个非常复杂的概念。在莱布尼兹的哲学当中音乐具有一个非常稳固的数学结构基础，而这一特点并不与它主要吸引感官的事实相矛盾。实际上，这个结构通过音乐被听觉感受所理解这一确切的事实得到了揭示：

“音乐一般出现在混乱和刚刚能被感受到的声音当中，经常逃脱最敏锐的感觉的注意。那些认为头脑当中不会出现无法意识到的东西的人是错误的。因为尽管头脑没有意识到计算，但是意识到了这一无意识计算的后果，通过听到和谐时所感受到的快乐，或者通过听到不和谐时所感到的不安。一种快乐的感觉产生于许多并没有有意识注意的和谐当中。”【40】

这样，造物主就以一种直接而重要的方式在音乐当中出现，也就是说统治整个宇宙的和谐当然也以一种直接而重要的方式在音乐当中存在。这些实体首先显示给感受力，并且只能通过感受力得到证明；莱布尼兹的这些观点成为了一种预

言理智形式并且实际上建构了使任何事物能够获得理智的惟一方式。这样在感觉和理智之间、在感觉所理解的对世界美的感受与宇宙的数学本质之间、在想象（就是无意识的计算）与理性之间就不再具有任何对立：“音乐迷住了我们，尽管它的美只包含于数学比率当中，通过计算具有某种时间间隔的声音物体的振动，我们的头脑并没有意识到这种计算过程，虽然我们一直使用着它。”【41】当我们聆听音乐时感觉到了快乐是因为在实际聆听当中，在哲学家和数学家能够插手解释音乐是如何工作之前，我们已经进行了无意识的计算并且感受到了快乐。音乐是一种造物主向我们展示其最高和谐的手段，但是它并不是通过我们的感觉以及某种我们可以立刻理解的形式来实现的。

我们上面讨论的定义需要与该作者的另一个不太重要的陈述相联系：“正因为对于人类的感觉来说没有什么东西能比音乐的和谐带来更多的愉快，所以也没有什么能够比得上造物主的至高和谐带给我们的愉快，音乐只是它的一个预示和主要的例子。”【42】也许还没有音乐哲学家曾经以这种简洁活泼的方式表达着听觉与理智、感觉与理性、艺术与科学之间的和谐一致。另外，他要取消古代根深蒂固的二元论的愿望已经结合了许多古代毕达哥拉斯学派有关推理的形式，即把音乐概念定义为宇宙和谐：因为莱布尼兹还认为和谐就像宇宙的数学秩序一类的事物。他提出，音乐是一种方式，在其中数的精确和谐被人通过感觉直接揭示。

出现在莱布尼兹孤立的陈述当中的音乐观，能够被哲学家和数学家在 17 和 18 世纪出版的大量文献当中一遍遍发现，并在拉莫的庞大作品当中达到顶峰，所有这些都指向了（以不同的方式）考察有关和谐的新科学的本质基础。这种新态度的标志还可以在同一时期大量的纯器乐音乐当中发现：这些对于脱离了文本联系的音乐习语的固有合法性和独立性的坚定信念的证明，终于最远影响到了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的器乐音乐。然而，莱布尼兹哲学贡献的来源只有在提到路德之后德国新教的音乐思潮时才能被理解，其中许多音乐理想，例如信仰活动、证明上帝的存在、打动听众的手段等等，所有这些都归于这个有机的目的上来。

我们可以把莱布尼兹的精神称作什么呢？我们可以在当时音乐世界的许多部分当中遇到它，尤其是德国路德教派以及某种程度上的法国，这个问题可以在某些其他多少有些意识水准的作家那里搞清楚。我们可以举一个不引人注目的知识分子的实例来证明，查理·达苏西，生活在 1604 到 1674 年，他的观念似乎预示着莱布尼兹的某些东西，即使这是真的，他也并没有像他之后的同时代人那样用

相同的哲学说服力和对技术语言的掌握来表达什么。宇宙和谐观念因其美丽和多样性成为了基础，其被想象在音乐中以及在可感受形式的音乐和谐当中的方式，被达苏西以优雅的、带有某种修饰性的华丽表达着。他把世界比做一个巨大的大键琴，它的琴弦和谐地振动着，产生了大量我们能够在造物主那里发现的各式各样的和弦。人们赋予他们的大键琴以理性的音调，并且在细微的程度上完成了当上帝利用宇宙的大键琴演奏时所完成的事情：

“但是这些出现在宇宙巨大体系结构当中的和谐比率，以及能在音乐、诗歌和绘画当中、甚至现在的评论中觉察到的和谐比率，并不只包括在巨大的事物当中，还存在于最微小的事物当中。我们在造物主那里所能够看到的每一件事物都是音乐，如果没有这种人类（模仿上帝）能够产生和体现的和谐，就不会有事物出现。”【43】

这种音乐以它能被感官感受的形式所体现的只是宇宙和谐的一种特殊样式的和谐，就是“触动人们的心灵并且唤醒他们的情感”的东西。【44】

在达苏西更加绚丽的写作当中不可能忽略这样的预言，即莱布尼兹后来所描述的宇宙预定和谐，或者哲学家们已经意识到的与迎合保守的反宗教改革教条道德规则的罗马天主教音乐观念的分离。莱布尼兹和达苏西正在反对那些与其他学科的特点相比已不再起到次要作用的某种音乐类型。

【1】 见扎尔林诺，《和声规范》（Istitutioni harmoniche）。

【2】 见柏拉图，《理想国》。

【3】 见扎尔林诺，《和声规范》。

【4】 同上注。

【5】 见温琴措·伽利莱，*Dialogo della musica antica e della moderna*. F. 法诺编辑，确切来源不明，斯图朗克部分英译。

【6】 同上注。

【7】 同上注。

【8】 同上注。

【9】 同上注。

【10】 同上注。

【11】 同上注。

【12】 同上注。

【13】 见阿德里阿诺·班基耶里，*Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena, genio al 3° libro madrigalesco*。

- 【14】 见伽利莱前面引用的著作。
- 【15】 见伽利莱上面的注释。
- 【16】 同上注。
- 【17】 罗马教皇格里高利 XIII 对帕勒斯特里那和佐伊洛的通谕。
- 【18】 部分引自卡斯蒂雷奥内, *Il libro del cortegiano*, T. 霍比把它翻译为《朝臣手册》。
- 【19】 见阿图西, *L'artusi, ovvero delle imperfettini della moderna musica*, 'secondo ragionamento' 各部分, 斯图朗克部分英译。
- 【20】 同上注。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 同上注。
- 【25】 同上注。
- 【26】 同上注。
- 【27】 在这一段当中, 福比尼写作时主要参考 G.F. 马利皮埃罗的《克劳狄奥·蒙特威尔第》。
- 【28】 对蒙特威尔第的介绍见 *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*。
- 【29】 这封信的内容由 F.A. 贝克英译。
- 【30】 见马丁·路德写给萨克森选帝侯的信, 斯图朗克英译。
- 【31】 选自于 *Publikationen älterer praktischer und theoretischer musikwerke* , 斯图朗克英译。
- 【32】 见吉恩·卡尔文, 《日内瓦圣诗集》的序言 选自 *Oeuvres choisies publiées par la compagnie des Pasteurs de Genève*。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 见马林·梅尔塞内, *Harmonie universelle* (Paris, 1636), II: Livre premier des consonances。
- 【36】 同上注, III: Livre de l'utilité de l'harmonie。
- 【37】 同上注。
- 【38】 见笛卡尔, *Musicae compendium*, 罗伯特英译。
- 【39】 见莱布尼兹, *Epistolae ad diversos*。见 *Philosophische werke*。
- 【40】 同上注。
- 【41】 见莱布尼兹, *Principes de la nature et de la grace fondés en raison*。
- 【42】 同上注, 确切来源不详。
- 【43】 见查理·考皮乌(西乌·达苏西), *Les pensées de M. Dassoucy dans le saint-office de Rome*, 1676。
- 【44】 同上注, 确切来源不详。

第一部分的结束语

德国新教音乐思想在理论和实践两个层面上寻求把音乐当作自我独立的活动，并且在假设和谐建立了音乐习语真正基础的情况下，探究和声的规则。但是拉丁国家天主教世界中的音乐探索选择了不同的道路，集中于不同的问题上。音乐作家们明确否认了音乐是独立的想法，而他们最关心的问题毋宁是顺应这样的事实，即各种音乐类型（器乐音乐，尤其是声乐音乐）实际上都伴随着否定，或者至少削弱其存在所带来的影响。

我们已经看到了由于歌剧的出现如何产生了这样的问题，所有的歌剧都多多少少想要在歌词和音乐之间定义一种新的关系。在这个领域中，一系列长期的美学争论出现了，训练着近两个世纪的作家们、知识分子以及评论家的头脑。最初的问题是在佛罗伦萨的卡梅拉塔会社的知识分子那里提出的，他们继承了佛罗伦萨的人文主义：他们盼望着对于美、简单性和表达的直接性等古典主义理想的回归。与这一背景相对的是在古代传统的维护者和现代革新的拥护者之间出现了一种新的争论。这种争论并不是一个新玩意，因为它在新艺术时期就已经存在了，也许一直就存在着，使得那些保守派和改革派、传统方式的保卫者和那些喜欢技术和表现革新的人们互相对立着。17世纪的时候，争论的措词似乎已经发生了转变，至少在它的早期阶段。革命者是那些要求音乐复兴、回到一种所谓的已经消失了的古典主义传统上的人，保守的音乐家们则要求理性主义以及在16世纪晚期已经达到完美的复调传统上的高超技艺。前者的群体包括了佛罗伦萨卡梅拉塔的作曲家们，伽利莱、卡契尼和佩里，以及稍微晚一点的蒙特威尔第，其信念可以概括为一种观念，认为音乐应该是歌词忠实的仆人，应当增强所表达的内容以及语言实际的含义。而另一方面保守的人们维护着对位风格，赞成音乐走自己道路的权利，或者至少保持音乐本身所特有的、比诗歌的这些权利更加重要的权利。

在世纪交替的时代，复调风格开始在普及上遭受快速的衰落，争论逐渐丧失了其对于复调音乐和单音音乐的特殊关注，把它的关注范围逐渐转到了歌剧的不同风格之上。这种追求寻找的是带有完全的旋律轮廓、冷静的伴奏以及吟诵的夸张风格的一种歌剧类型，在其中他们想象着重新找回了伯里克利黄金时代所采用的悲剧风格。然而，他们不久就发现面临着正在使歌剧改变方向，走向了巴洛克

的奢侈豪华，走向了色彩华丽的威尼斯风格，并且一般而言走向了对纯然的音乐品质和优美的旋律线条的强调，并没有考虑戏剧表演的要求。

与所有这些高度迥异的文化因素的广阔发展线索相对立的是在意大利和法国歌剧领域中所产生的一种新争论，强迫性地吸引了知识分子和评论家们的注意力。即使没有其他的益处，它却毫无疑问地把音乐带到了文化领域的中心，结束了音乐作为灰姑娘式的艺术的漫长处境。那些不时承担了提醒作曲家和诗人什么是歌剧原来应当达到的目标这一任务的改革者们，一部分受音乐作为教堂一部分的传统道德态度的影响；一部分受人文主义精神的知识分子的影响，把诗歌、文学和其他作家的分支放到音乐艺术之上，其注意力只集中到了感觉上面；还有一部分受注重简单性和明晰性的古典主义者和理性主义者美学的影响。

在许多人看来是一种多少带有混合性类型的歌剧，是两种对立表达形式的奇怪集合，一方面是文学和戏剧，另一方面是音乐。大部分知识分子把音乐看作一个打破了部分之间平衡的不受欢迎的元素。只有在这种情况下它能够被容忍，即它保持着非常清晰的界定限制，并且不试图抢占那些传统上是被诗歌所占据的领域。即使如此，尽管官方对于歌剧的谴责，以及尽管歌剧已经离开了它原初的目的，它还是逐渐发展出了一种新的状况，在其中音乐的内容超越了诗歌，并且在某种非常显著的情况下，一种新的戏剧性尺度已经流行起来，它不但不同于古典主义的戏剧——不论是希腊还是罗马时代的，而且也不同于文艺复兴时期的那些事物；它不只是一种声称独立和自我存在于其他艺术形式之外的一种不同的音乐尺度，即使它还是越来越多的新歌剧艺术形式前进的方向；它作为戏剧的一个独立分支，还是一种属于歌剧、并且只属于歌剧的尺度。通过应付一系列的反对和谴责、诽谤和充满歉意的辩护，音乐家和知识分子们逐渐普遍认识到了一种新的艺术形式已经发展起来；并且实际上在欧洲音乐文化历史上面建构起了基础舞台。在原始歌剧贫乏而严厉的拥护者与对于更多的自由和音乐感兴趣的充满活力和戏剧性的拥护者之间的争论正在试图以理论家已经证明了的、在实践当中得到确立的循环当中建立一种最初的歌剧尺度；他们不能够使它适合于任何已经出现的艺术形式。这种状况发展成了一种痛苦的斗争，有时是在那些喜爱谐歌剧和喜爱正歌剧的人们之间，有时存在于意大利歌剧的保卫者和法国歌剧的保卫者之间，或者是改革者和传统主义者之间；这样的名单并不就此打住。但是在吸引了知识分子和评论者们、直到启蒙运动末期的哲学家们和音乐理论家们的注意力的争论

之下，我们能够确定完全不同的思想情况，以两种不同形式看待歌剧（实际上是通常意义上的音乐），以及对两种社会和美学意义及其与其他艺术形式的关系的不同理解。

这样，在佛罗伦萨卡梅拉塔会社的作曲家和知识分子著作当中诞生的歌剧和一种新的理论构成了音乐思想历史的一个新时代。直到 18 世纪晚期构成着漫长而多变的歌剧历史的单调而且往往是虚假的争论，实际上是最早对于音乐的一种新争论的开始。知识分子和作家对于这场争论的积极参与，他们作为剧本作家不只是对歌剧类型而且对于宗教和世俗康塔塔、清唱剧所作的贡献，开始了一种缩小传统上音乐与其他艺术形式之间、音乐哲学与同时阐明着其他艺术形式的类似的哲学和美学理论之间的隔阂。而且，在占代的保护者与现代的拥护者之间最大和最广泛的争论，在 17 世纪末到 18 世纪上半叶笼罩了整个欧洲文化，尤其是当它包含了音乐的时候就有了自己特殊的轮廓，这个争论构成了在哲学家和音乐作家当中某种认识的根本原因，即认为音乐实践的方式已经得到了发展并且影响了历史过程，以及不同音乐用语之间互相融合。

在德语世界里面所发生的，一方面是复调风格的拥护者，另一方面是对于有伴奏的旋律、通奏低音以及经常是巴赫时代罗可可式的潇洒风格的支持者的争论，正像地中海世界里对于正歌剧和谐歌剧、法国“悲剧咏叹调”与更加旋律化的意大利歌剧的不同支持者一样，都指向了拉莫和百科全书派之间（或许囊括了所有当前争论）的伟大争论。直到 18 世纪后半叶，我们才能够开始区分这些音乐思想者们实际代表的两种思路。在拉莫那里，我们可以辨别出对于古代显赫的毕达哥拉斯音乐观（把音乐当作不变的上帝语言，能够展示和体现宇宙的和谐）最新和最清晰的阐释。在拉莫和百科全书派那里，对于事物的相互对立而又同样重要的观点开始成形，把音乐当作一种人与人之间的语言，一种随时间而不断变化的情感交流的媒介，而情感取决于每一个人、每一个社会、每一个国家所具有的品质，不能被编入法律著作变成永久的法律，却可以受支配于自由的旋律创造。这种我们可以定义为一种世俗音乐观的观点并不只在启蒙时期才出现。它首先由亚里斯多德提出，已经逐渐获得了动力，最初在中世纪的阿拉伯哲学家那里缓慢无力地发展着，并且在格拉利安和其他音乐作家的文艺复兴那里得到更多的信任。但是只有在启蒙时代里面这一思路才获得了完全的尊严，并且进入到与其他音乐思想（毕达哥拉斯学派）具有相同地位的发展阶段。在音乐哲学的后期历史阶段，

可以在某种程度上把这些对立观点的冲突当作一种辩证的冲突，尽管在后来的思想家那里新的贡献持续出现并且互相交织，但对这种最初原则依然保持着持续的信心。然而这个新问题的漫长发展已经不断地把自己表现为持续变化的音乐现实，穿越了艰苦的旅途到达了我们的时代。

第二部分

第一章 从巴洛克理性主义到情感美学

一、调性和声与歌剧

有两个事件预示着音乐历史上的新纪元：调性和声的发明以及歌剧的发明。发生在 17 和 18 世纪音乐领域的全部争论都衍生于这两个革命性的发展当中，并使哲学家、研究者以及进步公众的兴趣发生两极分化。调性和声的发展与歌剧的诞生两者之间的紧密联系不是偶然的：歌剧必然预示着一种新的允许和鼓励发生在舞台之上的对话和事件来呈示时间进程的音乐伴奏类型，而这对于由几个同时展开的旋律重叠在一起的复调来说是难于提供的。这一发生在 17 世纪开始阶段的双重革命带来了音乐世界的根本革新。它引发了漫长而荣耀的复调历史的突变，创造了孕育着崭新可能性和发展前景的一个新的声音连续体。同时它也给哲学、美学以及纯粹音乐的本质（经常包括了数学以及声音物理学）打开了一个全新的思考问题的领域。所有这些问题在 17 和 18 世纪出版的大量论文和评论当中表达出来。在这里不可能概括那些导致复调音乐逐渐废弃以及歌剧和其他音乐形式发展的因素，因为这会让我们偏离了历史而与目前的题目想去甚远。我们的目的是要勾勒在这两种新发展出现之后的时期里面的大量音乐作品当中所发现的关于新的时期、基本概念以及不同哲学研究之间的基本关系。

歌剧和调性和声是相互包容的。实际上，当许多理论家们钻研这些新领域的时候经常是关注它们其中的一个而胜过两者一起关注，他们都意识到了二者之间的紧密联系。在音乐和诗歌之间所生长起来的新关系必然包括了对新音乐风格类型的创造，具体表现为具有巴洛克时期诗歌特点的对时间中展开的事件的注意。发生在文艺复兴和巴洛克时期之间文化语言的变化为音乐家们提供了一个激进的新视点：音乐在历史上第一次作为公开演出、作为发生在公众面前的事件演进而出现，这时的公众变成了不包括于其中的观察者而不是直接的参与者。只是通过一个和声和旋律主题不断展开的过程而对听众发生“影响”的“情感”语言意味着发现了音乐新的使用方法。哲学家以及音乐理论家们因此就被鞭策着承担起了对理解音乐及其基本原则的根本反思。

人们常常提到调性和声与现代科学之间的对应关系。这种对应的正确性一般来说是不可靠的，然而它们之间具有某种类似性却不是偶然的。在 17 世纪关心

和谐的哲学基础的思想家们当中并不都是一致的，他们有些在现今被列入现代哲学和科学方法的奠基人当中：这些经常在当时的历史背景出现的名字是卡尔·梅尔塞内和莱布尼兹。【1】在对调性和声和现代科学的普遍态度当中，最为显著的是对于探索的理性主义精神，对于世界理性的简单性的冲击，其复杂性是由几个简单的基本法则建立起来的。这是出现在 16 世纪维也纳音乐家朱瑟夫·扎尔林诺【2】的作品证据当中已经出现的态度，也出现在他成功地试图减少文艺复兴复调的多调性系统为只是两个主要调式（大调和小调）上面。然而，扎尔林诺所作的不只是中世纪调性数学上面的简单性，而且还是有关整个声音整体的理性主义。确实，大调和小调能够减少成为一个调式，小调只是一个亚种或者变种，大调的合法性不只产生于任何传统的权威或者非音乐的考虑，而是产生于音乐音响自身。

众所周知的事实是在扎尔林诺引导下的理论家们依靠自然来确证所有的事物；和声的法则主要来源于展现在任何能够读懂他的人面前的自然。伽利略说这部书是由数学语言写的，这样音乐理论家通过对其适当部分地仔细地阅读，能够从中找到控制声音世界的永恒法则。是扎尔林诺用数学的基本频率比例 $1:2$ 划分了八度，建立了五度的基本和声比率 $2:3$ 和 $4:5$ 以及 $5:6$ 的大三度和小三度。这些和谐的音程给耳朵以和谐的印象，它们如此的恰当是因为对应于音乐的数学划分。这首次使用大三和弦的数学公式研究和声的方法为更加重要的音乐的进一步发展铺平了道路。当扎尔林诺从数学的出发点解决问题的时候，他正在实现对于人们初看起来是没有秩序和没有组织的声音世界本质的理性解释，尽管对于西方受教育的人来说它一般以被动接受的传统模式出现。扎尔林诺开始尝试这个新的公式（这个公式从许多方面来看都似乎是对早期教堂调式的贫瘠化）时，他头脑中的目标（给予他当时的时代）是什么呢？他以及跟随他的理论家们（包括著名的拉莫）的目的是清楚直率的：他们并不只是从事着科学的训练，也没有任何自我放任的精神来把新发现应用到音乐领域。他们非常完满地知道它们是什么：确信音乐能够产生对听众最大可能的影响，他们希望关于音乐本质的科学知识能够帮助他们更好地达到这个目的。对于听众头脑和心灵中产生影响意味着促使他们的心灵的“运动”或者（是用另一个时期的用语）唤醒“情感”，或者像亚里斯多德所陈述的（尽管以不同的背景表示出来），唤醒同情心和恐惧。

对于扎尔林诺以及后来的笛卡尔、莱布尼兹和拉莫来说数学科学的尺度和情感的尺度之间的联系是非常明显的。人也是自然中的一部分：他的头脑（最终）

对于自然的法则非常敏感，即使是用更加优良的材料，但毕竟是自然中的一部分。这样研究声音本质的音乐家知道如何使用它们以唤起其他自然部分（人类头脑）中最深的“感情”（也就是达到最大的影响），这一部分仍然指向了自我同一的法则。这样，和谐带来快乐而不和谐带来痛苦，因而一些和弦能够把人感动得悲伤起来，其他的可以使人快乐。对于可以谈论人类的心灵和头脑的信念基础可能要追溯到古老的毕达哥拉斯观念，认为音乐与人类头脑有非常紧密的联系，因为它们都发现了数。然而，只有对于音乐乐器本质深刻真实的认识才能让我们肯定能够有效地使用它们，并且通过这种手段在听众头脑中产生所希望的影响。“触动情感”是在 16 世纪中叶到巴洛克末期所有音乐著作所描绘的口号式用语。器乐和歌剧作曲家有着相同的目标，也就是“触动情感”，导致眼泪和大笑，唤醒情感：这样音乐就获得了一种特殊的定位；音乐现在开始指向听众，绕过障碍而到达它的听众。音乐交流（器乐的或者歌剧的）的效力开始基于旋律与和声的新混合，也就是基于一种新的音乐语言，其理性、清晰性、功能上的简单性以及普遍可接受的原则能够让作曲家恰当地计算音乐在听众头脑中所产生的效果。因此一种基于自然法则的理性研究以及基于对原则普遍认同的简单风格与效果一起被认为是情感的需求。理智和感情互相包容；此是彼的条件。在这个“情感”能用可预知的方式感动人的世界中，歌剧（这个包括了 n 层深度情感的伟大崭新的奇观），伴随着自己建立起来的运用语言的技巧、舞台演出的方法以及不同风格（音乐和诗歌的某种结合，有时相同有时不同）的偶然的、对立性的混合而诞生了。但是无论我们是否谈论歌剧或者器乐音乐（在某种方式上说就像一个独特的观照物）结果都是相同的，都是情感的引发。在 17 世纪器乐和歌剧音乐的两种风格变得越来越靠近，它们的不同形式互相影响着，两个原初如此不同的类型不可避免地结合到一起。序曲、咏叹调、二重唱和歌剧合唱借用了器乐组曲、大协奏曲、独奏协奏曲、奏鸣曲的结构，反之亦然。但是在音乐理论领域就没有这么简单的平衡和互换性：实际上我们可以在器乐音乐和声乐音乐之间发现深刻的隔阂。在吸引了几乎两个世纪的哲学家和评论家们注意力的广泛争论的中心，有两种互相对立的观念。一方面扎尔林诺以及其后的思想家们强调对于能够触动激情、交流情感或者（用现代的说法）表达情感和意味深长的音乐的需求。另一方面怀疑如果没有歌词的背景，器乐音乐自身能否达到这个根本的要素。由于人文主义运动的理性主义、对于反对其他媒体的口头表达出来的鼓励以及（17 和 18 世纪普遍存在的）

对十音乐和普遍意义上艺术的基于快乐原则的美学解释的强烈感受，出现了一种对于纯粹器乐音乐毫无意义的强烈猜疑；从此它作为一个独立的实体就缺乏了合理性。

二、音乐、科学和哲学

来源于理性主义者和笛卡尔主义者当中的理智研究是直到 18 世纪中叶音乐美学中的一个持续因素，之后转换成了许多不同的形态和不同的强调点。尽管如此，至少也可以区分出两条发展到不同方向、产生了不同结果的主要思想线索，二者都可以追溯到 16 世纪晚期以及歌剧马上就要诞生的年代中的音乐理论家们。一方面，扎尔林诺试图确定和声这一对他来说是音乐必然特征的理性和自然方面的基础。直到拉莫甚至更后的所有和声作家都采用这种立场，试图建立作为表达“情感”独立存在语言的音乐的合法性：他们在和声序列中、在规则制约下的和弦进行中、在和谐与不和谐的音程中以及在和声“音型”中都发现了真正的有关情感的词汇。另一方面，卡契尼、佩里和蒙特威尔第跟随着温琴措·伽利莱、巴尔迪宫廷的佛罗伦萨卡梅拉塔以及早期歌剧理论家们【3】的提示，宣称它不可避免地与其所使用的歌词相联系。有关古代世界以及有关希腊悲剧如何复兴的当代观念促使他们宣称，当音乐和诗歌被固定在一起的时候，其“触动情感”的力量将共同增强。音乐的旋律线，或者按当时的短语“*recitar cantando*”或者朗诵式宣叙调，被猜想温顺地跟随、强调和指向了歌词及其内部音乐和意义的节奏：这将加入它们对于听众的影响。这样没有歌词的音乐总是有被认为是空壳的危险，能够愉悦耳朵，却从来不温暖心灵。这两种基本态度的支持者们被保护在各自的立场里面，没有可能相互理解和互相滋养。另外，更多的争论在歌剧理论家们那里出现了。一方面音乐被认为完整地表达了歌词，另一方面它只是被当作一种对于歌词可能的必要装饰而得到承认：它被认为是歌词的悲剧或者是个本质上败坏的原因，只是被认为是听众腐化的、自我放纵的品位的一种安抚物。这样关心歌剧的评论家和哲学家们被认为囊括了不同对立面的所有领域，这种激烈的争论填充了整个欧洲的文化景观达一个世纪以上。

在学者和哲学家（有时甚至包括了作曲家和剧本作家）持续泛滥的这些争论的边缘，科学家们安静地持续着他们的工作，思考着和声，探寻着声音神秘的物理本质。笛卡尔于 1618 年所写的朝气蓬勃的《音乐概要》（*Musicae compendium*，

1650 年在他去世后出版)，是一篇短小的论文，在研究方法上是科学的，并没有考虑朗诵式宣叙调以及古典和现代戏剧的争论。作者描述了音乐在人类头脑中的影响并且预示了他后来的著述《内心的激情》（*Les passions de l'ame*）的哲学。笛卡尔的主要目的是要解释音乐影响感觉以及通过感觉影响心灵的物理和哲学机制：非常明显，他决不考虑音乐和诗歌之间的关系。他假设“音乐的目的是娱乐我们并且唤醒我们的不同情感”，相信“物理学家的任务是从声音所赖以产生的物体那里探寻声音的本质，了解在什么条件下音乐被发现是最为快乐的”。【4】作为一个物理学家和心理学家他以这些方针探索声音的本质，关注音程以及在次要层次上面的节奏。他发现每一个音程对于感觉以及头脑来说都有一种特定的影响；这种影响涵盖了从简单的快乐和愉悦到最复杂精细的情感和情绪。笛卡尔的立场是非常严格的数学和科学立场；它不同于扎尔林诺和莱布尼兹，甚至非常不同于拉莫的观点。某种音程和某种心态之间的关系是一种机械主义的观点：笛卡尔发现在二者之间没有形而上学的联系。与跟随扎尔林诺的更加古老的思考传统相反，在某种数学关系当中固有的美并没有美学上面的令人满意的解释。这样笛卡尔的工作第一次有力地刺激了声音与和声的科学研究的发展，这是一种宣称具有自己法则的、在我们的情感对于声音模式的感受能力有精确可定义的关系中所发现的音乐独立性的发展。

17 世纪的音乐理论作家尽管有他们各自不同的哲学研究，但都在观念上有相同的目标。像法国的梅尔塞内、德国的基歇尔和开普勒等等思想家，都试图为音响模式和相应的情感世界寻找一个理性基础。笛卡尔非常明显地倾向于对声音和它们对听众的影响给出一个理性和世俗的解释。他取消了声音和灵魂之间的任何形而上学的关系，声称声音的力量纯粹归功于一种严格的因果必然性。其他人持有不同的观点。一些人仍然喜欢谈论古代毕达哥拉斯关于音乐和灵魂之间的近似性，这至少在某种程度上可以与基督教神学相协调；另外有一些人采取了更加科学或者经验主义的立场：然而所有的思想家们都同样希望对于音响世界的一个更加理性的分析。他们设法发现它的固有模式，讨论它独立的合理性，尤其是制定了声音对人类头脑施加影响的方式；因为这是音乐的最终目的。

马林·梅尔塞内在音乐问题上与笛卡尔相一致，于 1636 年出版了他的《宇宙和谐》（*Harmonie universelle*）。在这部宏大的百科全书式的著作当中，作者重新建立了一种基于中世纪和文艺复兴的宇宙哲学，其中的音乐与和谐被当作具有

宇宙秩序和上帝三位一体的本质而被接受。但是同时梅尔塞内继承了笛卡尔对于声音的物理学以及和声本质的经验主义探寻，非常清楚地认识到多样的频率比率是某一振动物体的一个自然特点。基本上来说认为上帝是世界的最重要的建筑设计师的观念直接来源于 17 世纪的理性主义者而不是更早的神秘主义学说，它决不与对声音的和谐关系的经验主义探寻相矛盾。这样，古老的天体音乐理论就有了一个崭新的面貌，在自然界中真实存在的大三和弦就自然地三位一体的存在所证实：这样天堂的和声就来到了人间。伟大的天文学家约翰尼斯·开普勒在 1619 年的《尘世的和谐》（*Harmonices mundi*）中作出了相同的陈述。这些思想家们试图确证音乐与其在自然界（被认为包括了自然与超自然的世界，包括了相对于 17 世纪形而上学来说必然互相反映的两种事物的秩序）基础上的实现紧密联系。17 世纪的思想家把自然界和心灵共同置于一个法则之下的雄心勃勃的企图看来是要发现音乐研究中最有疑问的和最重要的课题，因为在宇宙和谐观念集中在灵魂和谐观念的领域里，音乐比其他艺术具有更多（这种观念）。这是一个把自身借用到阐明莱布尼兹等大胆的形而上学理论和思考的概念。【5】但是同时，作为一个“情感”的目录、作为一种感情的字典、作为一种在新音乐语言的“形象”和对于人类头脑的影响之间确切对应点的指南，它又具有学术式的外观。

这里有关于对“*affektenlehre*”，也就是情感学说或者理性情感状态理论的研究，其基本前提已经在扎尔林诺那里得到了预示。但是，第一个对它进行理论陈述的哲学家是耶稣会会员阿萨纳苏斯·基歇尔。他于 1650 年出版的两部不朽的巨著 *Musurgia universalis, Sive ars magna consoni et dissoni*，为他当时的整个理论和实践提供了详细的证据，（在其他方面）阐明了流行了一个多世纪的情感学说。这是非常不可理解的，因为所有新的艺术运动都经过了一段时期的试验、一段时间的争论和为接受所进行的斗争、以及一段时间非常热情高涨地建立一种新趋向：但是，它们全都平静地结束了，被编成具有功能作用的法典，以它们自己独特的风格和（最重要的）陷于自己的花言巧语当中的形式被使用着。

情感的学说实际上是产生于新的和声旋律风格上的修辞学教科书。基歇尔教父第一个提出了这个新的“科学”，新的音乐修辞学，并受到了后来者的关注。他第一个对大量音乐类型中产生的情感给出了系统的列表。他声称“头脑拥有在每个人天生就有的气质之上建立起来的某种品质，由于这种品质的力量使得作曲家喜欢这种创造超过另外一种。实际上，创作的多样性几乎与在每个人那里发现

的气质的多样性一样庞大”。【6】这样在每种情绪和相应的音乐和声与风格之间有着一个精确的联系。

把思想基于一些古代希腊分类（例如希波克拉底的气质理论，冷淡的、乐天的等等）之上的基歇尔描述了一系列的音乐“音型”，假想它们像一个经过了仔细分类的系统化公式或者有某种心理学影响的模式。为了这个相同的目的，他定义了三种基本音乐类型，他叫做个人的、民族的、功能的（individual, national, functional），并且进一步把这三者分成大量的亚种。这里的目的不是要讨论这些分类的合理性，一些分类走得太远了：重要的是它完美地反映了这种统一而理性的状态，反映了这种新的和声旋律用法变得固定和刻板的倾向。不论在声乐音乐领域（舞台上下）还是在器乐音乐的其他领域里面，成为早期阶段特征的流动性和缺乏旋律性逐渐固定在音型和结构当中，后者浸透着情感的形式（在这里更深刻的定义被找到）。这种新的修辞学产生于把声音定义为一些能够“触动情感的”机械主义的观点；“*affektenlehre*”已经得到了解释，这个原先只是一个愿望和意向的事物已经被系统而专门化地进行了概括，这是完全自然和符合逻辑的。

三、朗诵式宣叙调（*recitar cantando*）的结束

音乐和诗歌的关系从古代希腊时候起就成为了思考和争论的主题。但是，我们已经发现伴随着歌剧以及把旋律与和声相结合的新音乐风格的发明，复调体系的衰落带来了一个新的相关问题，而且实际上把它推到了巴洛克时期对音乐美学进行思考的前沿。如果回忆一下歌剧的起源以及佛罗伦萨的卡梅拉塔【7】和温琴措·伽利莱的理性活动的话，我们就会惊奇地看到：这一在西方音乐发展中起重要作用的戏剧环境中的伟大新发展，这一知识分子和音乐家开始在其生命历程中起作用的歌剧，不久将要成为热点争论的一个题目。非常明显的是在一开始就会出现一个深刻的误解。人和“回到原初”的企图都可能忽略了这些缺陷，即使它所提供的魔力为任何想要离开已有传统的人一个理由和强大的影响，歌剧的发明却不包括在这个法则之内。文艺复兴对于把希腊戏剧作为音乐和诗歌适当关系的一个主要模范的套用看来为新音乐风格及其戏剧表达的模式带来了合理性。然而，这种套用不只与一个实际的历史现象（伯里克利时代的戏剧）相联系，而且还与一个非常模糊的概念相联系：从一种最初的抽象语言看来，希腊戏剧只是一个表现形式，虽然是非常杰出的一个。当然这种语言是被吟唱的。音乐的任务是要提

高这种吟唱语言固有的音乐性本质：它自身并不是一个独立的实体。歌剧只是被想象成为人类文化苍白无力时，对于最古老原始的人类语言重新建构的企图，‘它还是重新建构艺术表达所失去的统一性的企图，即使口头表达在这个崭新的重新统一的风格当中成为了主要因素。成为了大量学术争论主题的、被称作“*recitar cantando*”的朗诵式宣叙调，实际上是一种人文主义理想在音乐历史的短暂瞬间中能够实现的方式。一旦经过漫长时间所建立起来的复调音乐代替了希腊音乐的原始简单性，掠夺了其中音乐的、表现的以及戏剧的方面，这些方面所夸大的朗诵式宣叙调里的语言在此时将会再次适合于完成其自身的任务，“触动情感”。

如果我们从一个哲学的思考点来看待这个问题，我们就会发现在佛罗伦萨的卡梅拉塔与古代毕达哥拉斯以及柏拉图在有关道德品质的教育以及音乐影响力方面的意图上（如果不考虑实际活动）有某种类似性。这在佛罗伦萨关于古代希腊音乐发挥非凡影响的堂皇主张上面尤其明显：它比当代的音乐更加简单和缺少圆滑世故，但是却更加有力。这是一个奇怪的事实，这种希望通过重建其丢失的原始统一性而带来音乐和诗歌之间和解的态度，实际上导致了一个紧接着发生的最痛苦的争论。

有人提出即使朗诵式宣叙调风格实际出现在实践领域，它也并不是一个长期的现象。历史以非常不同的方向行进着；在几年之内，朗诵式宣叙调引起了作为戏剧的音乐、作为公开表演的音乐的一个全新而又完全无法预料的现象，而这带来了全新的艺术尺度：音乐声称自己是一种能够合并歌词语言的新风格，这样就为空间和时间提供了一个新的手段，为情感提供了一种新的逻辑；它还提供了一种新方法来抓住所注意。这种变化是非常迅速的，仅在卡梅拉塔最早对于朗诵式宣叙调的热情之后不几年就听到了第一次质疑的声音：我们可以非常清晰地感觉到，尽管这个新的规则建立了对于放弃复调音乐传统的需要的一个短暂表达，但结果是朗诵式宣叙调的短暂成熟被另外的实践所迅速赶上。

在和声革命的早期阶段，作曲家们严厉的、几乎是自我牺牲的态度被蒙特威尔第基本上丢弃了。在他 1607 年的《奥菲欧》与 1643 年的《波佩阿的加冕》之间的差距是巨大的，当时的评论充分意识到了歌剧在几十年里面的变化。早在 1628 年，业余音乐家、收藏家和艺术爱好者温琴措·伽利莱在他的《音乐圣堂的演讲》（*Discorso sopra la musica dei suoi tempi*）中满意地写出作曲家已经发展的远离“笨拙而缺乏大量和声与装饰”【8】的歌唱风格：他当然提到了现在已经古

老而陈旧的朗诵式宣叙调。他并不否认它对于“能够清晰地听到歌词”是必要的；实际上他希望它们以“最精选的、最精致的华丽装饰、高于普通情感之上并且以特殊的技巧”【9】的方式表现出来。他把“宣叙调风格”定义为他所发现的无法忍受的单调：“它的声音如此笨拙、如此缺乏和声变化和装饰，以至于如果听众感受到了歌唱者的单调，他就会因无法忍受而离席而去。”但幸运的是这种歌唱风格迅速地被“更多变化”和对“魅力多样性”的引进、以及“用不同乐器演奏的幕间曲的引进”【10】所改进。仅仅几年之后，多尼（Giovanni Battista Doni）在他的《关于戏剧音乐的论文》（*Trattato sulla musica scenica*）中采取了相同的思路。但是他更加有力地反对朗诵式宣叙调风格，谴责它过于单调而腻烦：“这种现代风格的许多没有成功地达到其效果的方式是有缺陷的，正像我们所了解的，古代音乐能够提供给听众以快乐。”【11】至于作曲家的目标仍然是感动和娱乐他的听众，他当然不使用朗诵式宣叙调来达到这个目的，他认为朗诵式宣叙调只是适用于“叙述事件或者事物本身，其中并不包括情感”；确实，如果它被使用得过多，“将会变得令人厌烦”，因为它是“不恰当和单调的”。【12】纯粹音乐的考虑（尽管不再是当时的通则）并不失为全面的考虑；它表现出不断重申对于戏剧效果的坚持，以及刺激听众的快乐和吸引情感的重要性。牧歌柔和精巧的音乐已经服从于大量的规则；它已经试图模仿诗歌词句的声音和感情。另一方面，早期歌剧的音乐在没有任何这样的限制之下爆发出来。为了让活动在舞台之上持续，多尼规定朗诵式宣叙调的作用应当是（正如我们已经看到的）被限制在“叙述事物上面……其中并不包括情感”。这样宣叙调和咏叹调开始被看作两个明显不同的事物，每一个都有不同的功能。符咒被打破了，现在已经不存在佛罗伦萨卡梅拉塔的早期梦想以及高贵简朴的理想了。紧接着出现（伴随着毫不犹豫的推动力）的是巴洛克时期的典型奇观，与文艺复兴时期艺术对于情感的克制相去甚远。正像多尼所说的，“适度并不一直是最令人满意的品质”。【13】

在古典主义时期的束缚环境包围之下复兴一种遥远而神秘的失落文明的音乐理想迅速地被一种没有感情的音乐演奏所取代；实际上，它被一种对于音乐自身兴趣的高涨所一扫而空，这种新兴趣是非常古怪的，由接触到巴洛克时期的新诗歌而引发。这样非常奇怪，音乐开始得到了一个崭新而独立的地位，包括了以它自己的资源和知识而不需要诗歌支持的新的情感语言。一个复杂而高度组织的器乐音乐伴随着歌剧产生，在重要性和内部一致性方面自我独立，这不是偶然的。

但是这个过程不是平静的，预示着歌剧将要在欧洲歌剧院里如此成功地出现，以及在知识分子中如此迅速地得到承认。实际上有两个同等对立的力量把它分解了。复兴原始单纯梦想一直被哲学家和知识分子以及当时的一部分作曲家所保持着，但是现实以种完全不同的道路发展着。一种新的戏剧表演形式被创造出来，其每一种努力都是为了满足公众的愿望，而在这其中诗歌被挖掘并指向了并不真正属于它的方向。完全归功于一种新的音乐风格的高涨，一种对于事件和情感的短暂连续性（尤其在后来）的新意识被建立了起来。

旋律曲线的全部形态强调和决定了情感的起伏和它们复杂的动力模式。音乐达到了成熟，这种新的风格从歌词的束缚当中完全释放出来，而歌词完全相悖于蒙特威尔第所想象的事物发展过程。从舞蹈、歌剧咏叹调以及序曲当中发展出来的新的纯器乐形式（甚至更加独立）开始变得能够触动情感，像歌唱的音乐那样让人大笑或者痛哭。这一从巴洛克晚期到浪漫主义时期的音乐史中具有显著特征的过程还带来了漫长的理性上的混乱，后者如此费力地使用了新美学和哲学工具来理解和解释这个至今仍然无法想象的崭新声音世界。

四、音乐和诗歌

关于情感的学说主要在德语国家得到阐述也许并不是一个偶然的问题，在这些国家里面器乐演奏占有重要的地位，因为理论监督着关于自我独立的音乐风格的主张，而器乐音乐由于自身来源和自己的乐器能够完全与能唤醒情感的歌词语言相竞争。但是在拉丁语世界里，尤其是在歌剧的发源地意大利，音乐最重要的功能被认为是伴奏一段诗歌歌词，或者一段戏剧表演，或者甚至是一些宗教事务。音乐只是为歌词伴奏，还是能够增强或者装饰歌词呢？它可以让歌词更加令人快乐，更加能够被人们所接受吗？是否由于它的哄骗而使歌词变得模糊是重要的吗？这些都是当时的知识分子觉得需要解决的问题。在歌剧成为两个世纪或者更长时间里面音乐生活的支柱的意大利和法国，对于美学讨论的思考可以认为是对于音乐和诗歌之间关系持续争论所产生的结果。16世纪末巴迪宫廷中佛罗伦萨卡梅拉塔的知识分子中所出现的问题，或者说是一系列问题，在17和18世纪中的争论和论战中以许多不同的方式表达出来；然而这些都可以总结为两种不同风格（歌词和音乐）共存的更宽泛问题上的分支，而这两种风格在他们所具有的含义尺度上面如此不同，而且在他们阐明其各自信息的特殊语法上也非常不同。

与这种普遍想要阐明音乐和诗歌之间的一个或者多方面关系的背景相反，我们可以看到有关音乐和相关主题的许多特殊问题：包括了不同艺术形式之间的相对价值、意大利和法国音乐各自优点的争论，以及对于纯粹器乐音乐低微声望的讨论。歌剧在 17 和 18 世纪音乐文化当中占有了显赫的地位，它（这种复杂甚至是自我矛盾的类型为音乐和诗歌提供了如此不稳定的交接点）还在最大程度上锻炼了当时知识分子的头脑。当然，文化的制度谴责歌剧，但它是在道德基础而不是在美学基础上这样做的；令人惊奇的是在哲学家、知识分子和小册子作者们的如此持续攻击之下，歌剧仍能够轻松地持续发展：实际上，它开始在当时的社会生活中占有越来越重要的地位，并且在上层和中层听众中越来越普及。

知识分子对于通常意义上的音乐、尤其是这个时期歌剧的谴责有一个普遍的美学考虑：艺术受到攻击仅仅因为它是艺术。对于统治着 17 世纪文化的理性主义和笛卡尔精神来说，艺术和感受并不在人类生活当中独立出现，本身并不履行必然的功能：它们只是意识的低级形式。当不同的艺术形式按照其益处的顺序排列时，音乐通常在底部而诗歌在上部。诗歌当然不逊色于它至高无上的地位，因为它作为艺术形式享有更大的价值，但更因为它的内容含有更高的哲学和教育价值。音乐不只是指向感觉，尤其是听觉感受，诗歌还指向理智：这就是它被认为高于音乐的原因。这两种如此迥异的艺术形式的结合只能产生一个荒谬的、非逻辑的、难以置信的混合物，它所养成的坏习惯会损害听众的感觉，用对于纯粹声音的吸引力在它上面加上咒语哄骗着人们离开笔直狭窄的道路；这样它就离开了纯粹悲剧戏剧的权威。17 世纪的思想家们宣称悲剧没有从音乐那里得到任何东西；它实际上被音乐所污染，变成一种不和谐和不真实的景象，演员以一种滑稽而做作的方式在舞台上活动，用嘴巴里面的歌曲表现死亡。这些反对歌剧的最普遍控诉的原因被当时的法国知识分子圣·埃弗勒蒙（Charles de Saint-Evremond）所印象深刻地总结：

“如果你希望，我将告诉你什么是歌剧。这是一种诗歌和音乐的古怪结合，在其中诗人和作曲家互相采用对方的手法，在这种拼凑的作品中陷入困难……这是一个充斥着音乐、舞蹈、舞台机械和装饰的愚蠢的作品——一个有关愚蠢的华丽作品，但是有一样是相同的：一个十足的伪君子。”【14】

最坏的情形是每一个人都顽固地坚持来观看歌剧，结果就是“悲剧戏剧被荒废了；而它是最高雅的艺术，最适合于提升和教育人们的心灵”。【15】另外，

如果一个人不得不聆听一部歌剧就会冒犯想像力，这种歌剧“从头到尾都在歌唱，好像演员愚蠢地用音乐处理了他所有的表演活动，从最平常的事情到最重要的事情”。【16】但是正当圣埃弗勒蒙进行无情批评的时候，歌剧却正在欧洲的歌剧院里面一次次走向成功。

事实正是如此，歌剧所受到的道德责难比它所受到的美学责难更加具有敌意。实际上，音乐被看作一种不道德的艺术，因为它没有对我们的头脑述说任何东西，还因为音乐的特点不是一种能够实际交流的语言。音乐只是吸引我们的听觉感觉，它通过声音的样式以及旋律的甜美而让我们高兴。理智没有被激活；它只允许缺乏内部含义的音响世界的诱惑所表达出来的消遣。对于人类来说只有一种语言是合法的，就是理智的语言，真理的语言。艺术只有在它能够以一种活泼而热情的姿态来帮助展示理性真理的时候才是可以接受的；诗歌，只有在它以令人愉快的方式为我们提供真理、而且不仅是词汇和声音的空洞模式时，才被接受。但是没有这种放宽的条款应用于音乐，它本身根本不能表示任何东西，至多能够成为诗歌的下等女佣而从它的原罪中获得部分的补偿。在歌剧当中音乐不再满足于这种次要的地位；它不可避免地倾向于对剧本施加影响，后者此时转换成为奴隶般地跟随着音乐的精神，在它空洞的主题里面，古代英雄变成了头脑简单的牧羊人或者失恋的牧羊女。在看过了这些歌剧中的一场演出之后，意大利历史学家和博学家穆拉托里（Ludovico Antonio Muratori）写道：

“不是洋溢着严肃或者高贵的情感，而只是女性的娇柔，听众无可救药地远离了人类的心灵和智慧以及杰出的人……可以肯定歌剧院中的现代音乐严重毁坏了人们的道德，聆听它的人变得越来越卑鄙和倾向于自我放任。”【17】

对于一个受严格理性主义影响的人来说，诗歌和音乐在根本上是不和谐的：它们沿着不同的方向发展，根本不可能遇到一起；它们是互相排斥的。

“这就是为什么（严厉的穆拉托里曾经说过的）我们已经看到的大量最有价值的诗歌表演没有得到欣赏；这些赞赏指向了另外一些具有不体面过失的诗歌表达上面。确实，作曲家并不特别喜欢那些经过仔细协作和包括了精细描绘的情感的剧本，因为他们发现根本就难于在这种诗句上面加上音乐。”【18】

人们可以很容易地重复这些引用语，但是他们将会发现这只会更加确定这种敌对态度。如果我们把目光局限在意大利这个人人皆知的歌曲和美声唱法的故乡，我们就会发现当时的作家像马费伊侯爵（Scipione Maffei）、巴莱蒂（Giuseppe

Baretti) 以及米利齐亚 (Francesco Milizia) 都一致谴责把歌剧当作道德和理智的场所。意大利知识分子中的少数, 例如普拉耐里 (Antonio Planelli) 和阿尔加罗蒂伯爵 (Count Francesco Algarotti , 他实际上非常喜欢歌剧) 甚至希望在这种类型中进行根本性的改革。甚至伟大的前浪漫主义剧作家阿尔菲耶里 (Vittorio Alfieri) 也被发现在其《银白杨》的序言中严厉地谈到了歌剧: 【19】

“意大利人已经习惯于歌剧院中腐败而不恰当的悲剧戏剧, 他们已经发现在歌剧当中有一些东西诱惑着耳朵, 使它厌腻, 在这些所谓的戏剧当中不能体验到任何需要倾听、愉悦和赞扬或者理解任何悲剧的、理智的本质。这样, 意大利听众都变得有耳无脑, 在这些只注重耳朵的判断当中, 我们已经目击了一些更加强调听觉的剧作家和表演者的出现。”

五、对自然的模仿

在这个几乎贯穿了 17 和 18 世纪的歌剧争论当中, 作为自然的模仿的艺术原则不断出现。这个概念异常复杂, 在不同的时间里便现出不同的含义, 经常互不一致, 不同的作家经常使用它来判断和支持有关音乐和歌剧的最为不同的理论。“模仿”和“自然”的概念在两个世纪所发生的不同背景当中经常呈现出不同而对立的含义。在 17 世纪, “自然”经常被当作“原理”和“真理”的同义词来使用, 而“模仿”表明了用来增强理性真理, 并且把它表现得更加令人愉快和容易接受的过程。但是在 18 世纪后半叶, 非常荒谬的是, 我们发现术语“自然”几乎成为了“情感”、“自发性”、“表现性”的同义词, 而“模仿”表明了“戏剧逻辑”或者“戏剧真理”: 艺术和真实性之间的联系。这一认为艺术应当模仿自然的具有很高适应性的概念因此就准备着判断任何事物, 成为了不同争论派别都为自己的目的而使用的便利武器: 这样, 17 和 18 世纪音乐美学的历史就可以被看作与大部分对于模仿自然的概念的不同阐释的历史相一致。而艺术应当模仿自然是 17 世纪哲学家通过文艺复兴的知识分子从亚里斯多德那里继承下来的原则, 它首先被用来判断当时、尤其是法国诗歌高贵的古典主义风格。但是, 如果这一原则坚持发展下去, 就会不可避免地导致对艺术的谴责和对其独立存在性的拒绝。确实, 在这束阳光照耀下的艺术看起来更像知识以及令人愉快的真理, 虽然它是缺乏理智, 是低级秩序的真理。在这种通过诗歌创造愉快的模仿自然真理的艺术概念的照耀之下, 只有诗歌才被允许进入艺术领域。音乐却不能: 它不可能模仿自然,

因为它看起来只是一种声音的令人愉快的模式，最适合为耳朵服务。只被设计用来愉悦的音乐在本性上不适合起到高于刺激情感的任何功能。直到对于自然模仿的原则开始被更加机动地解释，音乐一直被哲学家们从艺术领域中加以驱逐。只有当它被用作诗歌的仆人时，它才被当作艺术形式而得到吝啬的承认。

六、拉古内特以及维维尔的勒·彻夫：意大利风格以及法国风格

直到证明作为具有自身权利的艺术形式的音乐的出现是合理的时候起，作为模仿自然的艺术概念才实际发生了改变。但是只要没有成为在 17 世纪后半叶中发生的以及一直持续到法国大革命时期的热点争论，这种变化就没有发生。这是在意大利与法国歌剧之间的伟大争论；古代与现代的争论是很普通的，它植根于不同的美学和哲学立场，就像它也植根于不同的趣味一样。

法国歌剧沿着吕利所建立的严肃、高贵、简单的路线发展着。它跟随着贵族宫廷圈子里面的古典主义爱好者；其悲剧、神话的主题通常是依照传统的时间、地点和活动的统一体。而另一方面，意大利歌剧是一种娱乐的更加通俗的媒介。在音乐上它喜欢更大的自由度，在表现创作和歌唱者的鉴赏力之间的和谐方面提供了充足的机会，但是却毁坏了悲剧剧情。这些特点导致了所谓“喜歌剧”（opera buffa）类型、或者针对中产阶级的喜歌剧的产生。该争论开始于对这两种歌剧风格之间的不同看法。

大约建立在 14 世纪早期的《法兰西报》（Gazette de France）于 1645 年开始回顾在巴黎上演的意大利歌剧，在罗西的《奥菲欧》上演之后，在法国和意大利音乐之间开始显露出一个含蓄的对比。它垒起了对于意大利歌唱和旋律的毫不吝惜的表扬，而这些歌唱和旋律并不一直适用于它所表达的东西；它具有的额外优点就是不会让内心疲劳（这也就暗示着法国音乐正是如此），从而为听众提供了持续的娱乐。但是，在任何清晰的、更加直率的表达出现之前已经过去了几十年。在 1698 年拉古内特牧师（Abbe Francois Ragueneau）旅行到了罗马并且非常深入地了解了意大利歌剧以及意大利通常的音乐。四年之后他在巴黎出版了著名的《法国和意大利歌剧音乐之比较》（Parallele des italiens et des françois en ce qui regarde la musique et les operas）。这是一本非常清楚地叙述相关问题的小册子，它标志着冗长争论的开始。

拉古内特知道从一种纯粹的理性主义立场上来看，胜利一定是属于法国的，

因为法国歌剧“比意大利歌剧更加完美地进行写作。它们有一个连贯的计划，即使歌词在没有音乐的情况下被表演出来，它们也完全像戏剧作品中的其他段落一样紧紧抓住我们的注意力”。【20】而另一方面意大利歌剧则是“悲惨的、不一致的狂热，完全没有方向感或者计划……它们的场景包括了琐碎的对话片段和独白，这些往往是在你并不想遇到的时候突然插入，而剧情就此结束了”。【21】但是对于拉古内特来说意大利歌剧有一种非常不同的优点，使得它比法国歌剧更加优越，那就是它完全的“音乐”品质。这里，也许是第一次，我们可以看到音乐被当作了完全自我独立的实体，独立于诗歌；更重要的是，没有任何道德说教理智的任务。拉古内特喜欢意大利音乐因为他发现它更加有表现力、更加壮观、更加具有想像力以及音调更加和谐：一句话，更加令人愉快。它并不在意戏剧教科书持续的嘲笑，或者也并不介意当时并不协调的不同品位的风格被混合在一起。重要的事情是音乐的美，意大利取之不尽的创造力与法国作曲家们“狭窄的、受到束缚的”【22】的天才形成了对比。战线就变得非常清晰，一方面是以吕利和他的跟随者为代表的理性主义和传统古典主义的保卫者，另一方面是意大利“美声唱法”的爱好者，坚持着完满的音乐价值的自律性，保卫着公众听众的需求。

拉古内特的小册子不久之后就出现了回应。在 1704 年，维维尔的勒·彻夫（Le Cerf de la Vieville）、弗来纽斯（Freneuse）的领主和吕利热烈的赞赏者，出版了他的《意大利音乐与法国音乐之比较》（*Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*），接着是《音乐鉴赏力的特征》（*Traité du bon goût en musique*）。【23】后者是一部比拉古内特的著作更加精细的著作；它采用诡辩对话的形式写作，其中作者彬彬有礼地回答着其他三个提问者，解释着良好感受的原则。勒·彻夫像一个典型的中庸保守派那样写作。良好感受的基本原则是自然和简单：避免了过度，剪除了奢侈。如果这些原则被仔细地遵循，良好感受就必然会出现。正像我们所认为的那样，坏的感受体现了意大利音乐，虽然它没有冒犯耳朵和心灵，但这是一个很大的错误。意大利人如此强烈地依赖于他们的乐器，他们如此过分而任性地装饰他们的旋律，沉迷于美妙声音所产生的快乐之中。勒·彻夫要求我们“想象一个矫揉造作卖弄风情的妇人以任何能够想象到的细心和机灵来炫耀她的口红、香粉以及美人痣。她以可能的最为迷人做作的方式微笑着、做着鬼脸；她以各种方式浪费着微笑，整天让脸庞灿烂着；她一直活力焕发；但是，她缺乏良好的感受和姿态；她极力散发着她的迷人之处，她有一个永久的

愿望，就是希望受欢迎，但是她没有心灵、没有灵魂、没有真诚；她反复无常，无时无刻不想着另外的地方，被其他的愉快所包围着：这就是意大利音乐的形象”。【24】

在这种尖刻讽刺的背后，我们能够发现中庸的典型代表。他了解音乐吸引着耳朵；它愉悦着、勾引着耳朵：然而，音乐是一种实际的生活，人们必须竭尽全力去限制这种哄诱所必然带来的损害。

“真正的美存在于对重要意义的发现当中。因此当已经发现了意义的时候，它一定要知道如何停止下来。过于缺乏装饰意味着毫无掩饰，这是错误的。过于装饰意味着混乱，也是一种错误，实际上这是一种畸形。”【25】

勒·彻夫和拉古内特是态度的两极。然而他们似乎都与事实一致，即使与对他们的评价相左。他们都知道音乐是一种在理智范围之外的令人愉悦的娱乐，这样，他们就被认为低于那些吸引人们的理智和精神的艺术形式：他们同意法国歌剧在文学和戏剧角度来看是优越的。拉古内特是一个典型的热心的业余爱好者，传播和欣赏着他的所好，这样他就预见了许多启蒙思想家们的更加自由、直率的批评态度。勒·彻夫是一个典型的跟随着理智指导的人，也就是跟随他的所学。如果他并不实际上忽视音乐（他所有逻辑上的原因都是否认这种合理性），至少可以认为音乐将服从于理智而避免这种困难。他对话其中的一个角色问，为什么我们不能相信社会中许多喜欢意大利歌剧的名流们的评价，答案就是如果权威的原则有任何价值，那么国王的口味就一定是最终的仲裁。理性（在勒·彻夫看来意味着合理、传统的和最终、权威的）就是他战斗的武器。拉古内特希望他的情感和品位就是判断标准，而勒·彻夫则讨论原则。拉古内特进一步以听觉和理智之间的对话形式写明了对于“平行性”（*paralele*）的保护，似乎他不会谈论其他的事情。另一方面耳朵不能保护它的选择，直到它能够发现自身特殊的基本原理；同时，理智建立其对于音乐的责难不是在美学上面而是以道德为基础。当勒·彻夫试图给予音乐一个在某种程度上判断其吸引力的机会时，最好的办法是把普遍的爱作为其想象的由来，这样就引进了一个伦理、宗教的尺度。

法国是这个争论开始的国家，这个争论在接下来的 18 世纪里面变得越来越激烈，并且在世纪末呈现出了政治性的意味。我们已经表明了歌剧在 17 和 18 世纪的文化当中获得重要地位的程度，这种情形揭示了对于这种存在于所有社会阶层中的争论的兴趣和热情。在实际的情况下，争论经常暗示了更加根本性的问题以

及观点之间的不同，其中的原因掩盖在对艺术讨论的外表下面。在 1760 年，当意大利喜歌剧与法国正歌剧的支持者之间的争论处于高潮的时候，达朗伯敏锐地在他的论文《音乐的自由》(De la liberte de la musique) 中说道：“很难相信，但事实确实如此，在辞典中特定的名词：bouffoniste(也就是意大利歌剧的支持者) republicain(拥护共和政体的人) frondeur(投石党人,也就是不满的) athee(无神论)，以及我差一点忘记的 materialiste(实利主义者)，几乎都被当作同义词看待。”【26】在受吕利的音乐悲剧和理性主义美学影响下的古老秩序的拥护者，与新音乐的支持者，在法国尤其与阿尔卑斯山另一侧的音调，与喜歌剧、旋律的表现力和活力，与普遍认为艺术不具有理智的功能以及音乐是自我独立的情感和心灵语言的一种美学相联系的人们之间现在出现了明显的区分。虽然如此模仿自然的艺术原则在包围着它的争论当中并没有受到影响，因为没有人胆敢把它列为问题。无论如何它成为了如此普遍而模糊的公式，以至于它可以成为对任何人来说都有利可图的东西。当被用来保卫法国古典主义的时候，这个原则的最为清晰的公式可以在勒·彻夫那里发现：自然就被看成是原理，而原理则是清晰简单的。这种定义可以被用来证明法国歌剧被经常指控的单调性上的正当性，因为模仿自然是古典主义者的风格。显然，如果音乐艺术被认为是想象的产物，它们将在这种事物的安排当中没有位置；实际上，这种在勒·彻夫的术语当中等同于技艺的艺术，有悖于自然。

“艺术是自然的敌人。它们表现一些看起来具有并非清晰明确的功能和必然性的事物。我们成为了令人惊愕而又不可信的幻想和吸引力的牺牲品；然而，我们必须把它放在原理的控制之下并且把它的影响降低到最小。”【27】

然而，任何把音乐的多样性减少到最小的企图都一定产生了某种程度上的“单声部音乐”，结果是装饰音开始被当作一个完全无可非议的附加物。在理论上，装饰音是被允许的，因为它们是属于技术上的问题，在某种程度上它们只是能够让庄严的原则真理更加符合趣味的手段，如果它们实际上并不能带来快乐的话。但是单声部音乐仍然为事实所证明是合法的，正像勒·彻夫所说的，歌词当中的每一个段落只有两段或者三段可能的音乐伴奏是正确的或者是“自然的”。这样音乐持续着不稳固的平衡，在艺术和真理之间徘徊。勒·彻夫宣称，判断力的法则是最好的指导，能够让它在极端的单声部音乐以及任意性之间把握着中间道路。

七、音乐中的情感

模仿自然被普遍认为是所有艺术形式都必须遵守的最高原则；但是它们缺乏内涵，要冒失败的危险。虽然对于绘画和诗歌来说，模仿的含义是非常清晰的，然而对于应用到音乐上的乐句来说就非常不明确。

这种指控最经常地针对于认为音乐不包含意义并且因而不模仿任何事物。在歌剧当中，音乐的任务被限制成为替言语表达的思想提供一个合适的、不唐突的装饰，以使它们对于原理来说更加有吸引力。但是面对那种缓慢渗透到整个歌剧领域，同时获得了纯器乐形式的音乐，如果一个人不想在现实状态面前闭上眼睛，音乐就必须包括进艺术当中，结果必然要赋予它某些模仿的能力。在杜博斯（Abbe dubos）1719 年于巴黎发表的文献《对绘画与诗歌的感想与评论》（*Reflexions critiques sur la peinture et la poesie*）当中，他把音乐当作一种模仿艺术，是一个令人感兴趣的部分，因为它构成了最早赋予音乐以艺术形式尊严的一种尝试。

对于杜博斯来说，艺术所提供的愉悦产生于它们模仿了那些能够唤醒我们情感的对象的事实。因而这种被模仿的对象所唤醒的情感具有了一个不真实的、人工的特征。即使它们是与那些原始对象所唤起的情感相同，它们也是虚弱而不重要的，不能对我们有持续的影响。因而模仿中的愉悦并没有危险的后果，因为所唤起的情感是短暂而轻微的。但是，对自然的模仿并不能存在于任何不加选择的方式当中，它更应当是对那些“有趣的”和“能够感动我们的”对象的仔细选择。

愉悦我们的（或者毋宁说感动我们的）与其说是被模仿的事物，不如说是它被模仿的方式。确实，对于杜博斯来说，潜在对象的数量对于一个画家或者诗人来说是无穷无尽的，这些主题当中的任何一个都能够以千百次的不同方式被描绘出来，美学情感的真正因素是惊奇、诧异、幻想甚至真理本身。因此，风格对于杜博斯来说是一个艺术作品必然的组成部分；但是风格被认为不只是一个形式主义的术语，而且存在于艺术家天才地表现特定主题的特定方式的所有情况当中。

这种美学态度存在于令人瞩目的对布瓦洛古典主义的脱离上；但是它仍然徘徊于经验主义和理性主义、感觉论和知性主义之间；音乐被赋予的引人注目的地位反映了这种困难的平衡活动。

杜博斯接受了普遍的模仿原则，宣称音乐拥有一个特殊的模仿领域而确定了模仿在音乐当中的应用，这就是情感的领域：“正像画家模仿自然的线条和颜色，

作曲家模仿音调、重音和叹息、语调的变化，一句话，所有那些帮助自然表达了它的情感和情绪的声音。”【28】音乐以这种方式达到了与其他艺术相同的目的；但是，在音乐和情感之间有一种紧密的关系，也就是说音乐比较诗歌和绘画来说对情感有着特权式的地位。另外，尽管诗歌使用词语这种人类发明的任意符号来模仿情感，音乐“了不起的感动力量”基于这样的事实，它的音符“是自然所发明的那些对于情感贴切的符号，从自然当中获得力量”。【29】

注意到杜博斯的陈述中所表明的东西与当时其他人之间的差距是很重要的，后者通常认为歌剧中的音乐只是一种经常有害于诗歌歌词的额外装饰。它可以使诗歌更加容易和快乐地被我们的耳朵所理解接受，但事实上它降低了作品的戏剧性品质，尤其是逼真性。

像许多 18 世纪的思想家一样，杜博斯并没有改变传统的术语，而是对某些概念进行了全新的使用，这样很显然，他认为没有什么可以破坏逼真性与真实性的概念，因此音乐尤其是歌剧，可以被认为是真实而逼真的，或者用另一句话说，是一种对于真实性的似是而非的表现。但是，杜博斯所处理的真理不再是布瓦洛所理解的理性主义感觉上的真理，而是音乐所表达的情感的真理，或者更确切地说（用杜博斯的话来说）：“音乐是最直接而自然的模仿……”

“这样（杜博斯继续说道）歌剧所讲述的故事中包含着真理，而这种真理包含着对于自然的适合于歌词中所包含情感的音调、重音、叹息以及声音的模仿。这个相同的真理可以在整个创作中的和声和节奏当中被发现。”【30】

他继续宣称音乐“赋予歌词一个感动我们的巨大能力”，这样就否认了音乐是只能吸引我们感官的一门艺术（这是最经常的对它的谴责），因为“耳朵的快乐变成了心灵的快乐”。【31】这是对音乐只是一种感官刺激的指控的一种辩驳，因为如果音乐只是如此，那么它将不会高于“那些只是很好绘制的绘画，那些只胜任于格律的诗歌”。【32】

直到这里，杜博斯的考察还是把音乐特殊的功能当作对于歌词的提高、强化和完成。他仍然意识到需要从他特殊的美学立场提供一种适当的对于器乐音乐、管弦乐幕间曲或者序曲的评价，而并没有重复通常的感觉主义者、理性主义者的解释。但是，他试图通过把纯粹音乐的任务只定义为对自然音响的模仿来保卫纯粹音乐：他好像忽视了自己前面对于音乐是情感语言的愉快直觉。这样，他不得不在许多情况下容许管弦乐序曲和幕间曲并不实际模仿任何自然界中存在的声

音。杜博斯回避着困难说，“尽管这些音乐在某种程度上是被自由创造出来的，但是它们对于让表演更加动人并且更加富于情感方面作出了巨大贡献”。【33】这里，他实际上没有注意到的是，他赋予了音乐在歌剧当中的地位和功能，即作为一个戏剧表演的开场白或者准备。

模仿自然的原则不再适用于对艺术形式（例如没有语义内容的音乐）的评价再一次变得清晰。界定音乐和语言之间联系的需要再一次出现在杜博斯著作第三卷的重要段落当中。尽管这一在他几乎被忘记的文献中提出的理论被许多现代的研究证明是错误的，但是它预示了后来的启蒙运动和浪漫主义理论涉及的这两种艺术的同一起来源。杜博斯认为在古典主义时期的剧院里面，朗诵的方式被一种类似音乐的符号所精确地表示，他遗憾地表明这种传统不再在当今的剧院当中出现。看来由于相信音乐和诗歌的互为补充，他已经开始被鼓励以这种奇怪的理论为出发点，而那些已经意识到这种原则的古代人则认为诗歌只有被朗诵的时候才最终完成了，只有凭借表演过程当中的诗歌伴随之下的声音变化、重音和叹息的帮助才能完成。这样古典主义时期的音乐就是更加广阔和更加完整的艺术，它其中的规则也包含于其他艺术形式之中。不但是舞蹈和模仿表演，而且“诗歌艺术也是一种存在于音乐方式之下的艺术，因而是音乐训练了艺术作品不同的韵律线条的构建”。【34】这样的陈述可以被看成是认为艺术表达的类型（尤其是音乐和诗歌）在来源上只有一个理论的重要先驱；它不但预示了卢梭，而且还有赫德以及所有关于这一主题的思想，包括了尼采和瓦格纳。杜博斯当然并没有在这条路上走得很远；但是不久他就受到了极大关注，并且通过考察音乐的历史和神话起源来重新评价音乐的基础。不论浪漫主义做了什么，它扩大了这种观念，也就是杜博斯在《对绘画与诗歌的感想与评论》中所预示的，音乐是最早和最受喜爱的情感的语言。

这个问题被几十年后的查理·巴图克斯重新继承，他以更加简单的方式看待这个问题，而并不精雕细刻。他进一步认为音乐是一种自我独立的情感和情绪的语言，以一种不严格的、平淡的方式解释着模仿自然的原则。

他的重要论断于 1747 年在巴黎以显著的标题《具有相同原则的美的艺术》（*Les beaux arts reduits a un meme principe*）发表，当然其中涉及的原则就是对于自然的模仿。巴图克斯重新审查了把自然当作艺术努力的主题、逼真性（也就是看似真实的）成为模仿准绳的观点；他宣称艺术家应当“在自然最美好的部

分中作出选择，并以此构成了一个比自然本身更加精美的整体，但却不是自然本身”。【35】自然在那个最为矫揉造作的时期中也没有受到这么多的注意，这确实非常令人奇怪；我们已经说了这么多，一定非常清楚我们不断提到的自然实际上是一种感受的标记，它远离任何真实或者自然。自然意味着技巧，一种古典主义的世外桃源；这是一个用来唤醒田园诗或者牧歌般的场景，美丽的少女和英雄在混凝纸浆搭建的舞台背景中活动，以优雅高贵的举止和音调演讲着。

巴图克斯说艺术模仿自然，但它还是完美和高超的，通过选取自然基础所提供的事物最美好的特征、忽略丑陋和令人不愉快的部分。尽管自然可以自由地混合声音和颜色，而艺术必须遵守模仿的规则、和谐的精确性和自由。但是，一个人必须小心不要超过自由的计量，因为它只要一点点就足够对生活进行模仿，如果过分就会陷入混乱，糟蹋良好感觉的原则。正像巴图克斯曾经说过的，诗歌的任务是模仿行为，而音乐模仿情感。

这是一个清晰的表达，即认为作为自足存在体的情感在功能上是不能被取代的，音乐是最为适合的语言。巴图克斯关于诗歌是“头脑的语言”而音乐是“心灵的语言”，【36】标志着原理和情感之间不可逾越鸿沟的开始，这种隔阂越来越大，形成了对于后来的所有音乐美学问题的焦点。什么与心灵相关即刻就明白了：“有理由认为”，巴图克斯说，“没有必要给情感个名字……心灵有一种不依赖词语的能力”。【37】心灵是音乐的领域，音乐与心灵对话，可以马上被心灵所理解：它不需要任何中介而即刻对之倾诉，这是一种不需要对话符号的宇宙语言。这种闪光的见解打开了全面理解器乐音乐的大门，即使巴图克斯直没有意识到这种可能性，仍然完全忠实于理论的、矫揉造作的古典主义理想，一直坚持着吕利的“充满激情的悲剧”作为自己不变的模式。

八、心灵和它的逻辑

18 世纪美学的主要倾向包括了对我们可以称之为心灵的方式的持续探索：一些百科全书派的撰稿者进行了最为充分的陈述。对音乐的重新估价伴随着对于帕斯卡所说的“*les raisons du coeur*”（心灵的逻辑）的逐渐发现而缓慢出现，导致了认为感觉是一个独立存在的品质、天才在根本上是创造性观念的觉醒的观点。然而，我们首先要记住 17 和 18 世纪的大量情况只是涉及歌剧的音乐思想，其次是在试图建立能够估价音乐价值的范畴（那些感受）时，一股强烈然而不明显的理

性主义偏见贯穿着整个时期，所以如果心灵被音乐所感动，它只能被那些通过耳朵、并且在通往心灵的路上受到理智过滤的音乐所感动。即使器乐音乐在整个欧洲实践音乐家那里得到了成功的发展，它也仍然受到知识分子的忽视和实际上的批判，因为它并不传达理性的含义：它只包括了声音的模式，因此它完全不像头脑和心灵那样重要。歌剧自身在某种程度上提供了拯救音乐的可能性，它只能通过建立大量与诗歌的联系来达到这个目的；没有其他艺术形式能够像诗歌那样与音乐建立复杂的联系，因为诗歌是惟一直接诉诸原理或者理性的。与这种背景相对立，对歌剧不同的评价产生于不同的知识分子当中，包括了被当作悲剧的一种退化了的现代形式而受到完全的谴责，以及认为歌剧构成了对诗歌的提升，宣称歌剧是一种能够找回更加潜在的原始人类语言的手段，心灵和头脑能够通过这种语言而重新获得他们长期丢失的统一性。但是所有这些，音乐都被看作一种不安定的或者干扰因素，在某种程度上是一种能够威胁到整个原理和有组织的社会框架的无法无天的东西。这样，它就是一种需要被取消的因素，使得它能够产生的任何危险都受到严格的限制。

同时许多思想家和知识分子保持着可以追溯到笛卡尔的理性主义研究，并没有跟随着歌剧发明以后的那些想法。尽管每一个作家都有他们自己个人的细微差别，他们都有着相同的美学方法，倾向于把音乐驱逐到艺术的边缘。勒·彻夫首次勾勒的原则在出版以后的许多年间被有力地重述和发展着，尤其在法国，只有很少的人以教条主义的严格性发展着他们的思想，大部分则是寻求妥协和调解。音乐看起来不再被批判或者被简单地忽视，知识分子们因而感觉到他们能够很好地与敌人妥协，同意减少邪恶。他们能够接受音乐，但只是其单调的形式，其作用仍然严格屈从于诗歌歌词。

只在这个时候，心灵和情感所具有的功能才能够被接受，但是它们一直想要依靠着最高主宰、命令一切的原理来工作。音乐（至少以歌剧的形式）开始在文化和艺术世界中扮演一个常规的角色。但这种接受是勉强的，音乐只被同意拥有有限的重要性。它只是其诗歌姊妹的一个较为次要的伙伴，这意味着它只具有奴隶般的地位。

单音调、均匀性、节制、心灵和头脑互为补充的本质以及它们完全一致的功能是在勒·彻夫的对话当中不断重复的问题，它们也几乎以同样的形式在大部分 18 世纪早期的思想家的著作中出现。尽管在《关于美的论文》（*Traite du beau*）当

中并没有专门解决音乐问题，克鲁萨却利用这个机会在书中沿着这些思路提出了普遍的原则，并且可以很容易地扩展应用到音乐上面。对于克鲁萨来说，良好的感受能够让我们“评价我们的理智所赞成的情感，如果有足够的时间在声音的逻辑原则上作出评价的话”。【38】在最后的分析当中，人类的头脑能够“基于它所具有的推理原则来了解是否一个对象美或者丑”。【39】同样，对于克鲁萨来说，多样性必然被改变或者减少到最小。创造宇宙的多样性比真正的宇宙更加显而易见，因为它可以被简单化和缩减成为两个或者三个非常简单的综合性的方面，而这可以让规则、秩序和比率得到胜利，“这三种品质必然愉悦人们的头脑”。【40】

克鲁萨的理论跟随着当时严格的古典主义思想，含蓄地以相同的罪名指控惟一能够证明自己是纯粹感觉愉悦的艺术的音乐。音乐的存在越来越难于让古典主义美学去包容，这让一些作家绕过了这个问题，正像克鲁萨所做的，而另外一些人则希望找到一些巧妙的折衷。这些仍然存在于早期古典主义者当中的普遍态度，保持着形式和内容上的严格区分：音乐作为形式，在它表达和装饰着一种真实内容的时候是正当的，诗歌在没有淹没掉音乐的时候也是如此。形式表现了一种对于感觉愉快的让步，而内容吸引着头脑或者原理。布鲁赫 (Abbe Pluche) 作为这种中庸的古典主义研究的一位最典型的代表应当被提到，他实际上采用了一种聪明的方法，让辩论者试图公正地宣称理智并没有否认耳朵的那一点点愉快：因为耳朵在当时的思考当中扮演了越来越重要的角色。

在布鲁赫百科全书式的著作《自然的景色》(Le spectacle de la nature) 中有许多段落关注音乐，在著作第七部分当中，他把音乐列入“有益的专业”，这在他的研究中是很典型的。自然彻底地表现为在其神圣创造者统治下的和谐整体，音乐在其中必然占有一席之地；即使是从中产生的快乐也不能完全忽视。布鲁赫说道：

“所有我们能够体验到的愉快都产生自一个聪明的目的，即为我们提供在适当的原则指引下的有益于个人而又不损害社会的好东西……但是，一旦这种自然造物主所涉及的好的事物离开了只是其出现的标志、它所产生的吸引力的快乐的时候，你将只得到混乱。为娱乐的好处而提供娱乐：这将是破坏，或者更坦白地说，腐败。理智必须拒绝任何不具备我所提到的优点的快乐。”【41】

这一认为快乐只要不把本身当作目的就可以被接受的段落，尤其是音乐，逻辑地导致了对意大利音乐和普遍的巴洛克音乐的谴责，也就是任何那些目的在于使和声的精确性或者其他效果产生意外的音乐。布鲁赫的抱怨一般指向那些现代

音乐，而不是拉莫，这个在那个时候已经开始其歌剧作曲家生涯的人并没有受到伤害；他的音乐似乎更加挑战着传统的耳朵，甚至被勒·彻夫冠以“魔鬼似的”。

那么，什么样的音乐被允许进入布鲁赫严格而道德性的方案中呢？对于他说，声音有些类似图画当中的颜色，并不与特定的对象或者形象相联系，不对我们产生任何影响。

“头脑并不需要颜色，而是有颜色的对象。声音以同样的方式用其多样性帮助我们赋予了大量对象和想法以颜色。但是如果声音一个接着一个而没有参照任何特殊的对象或者想法。我们就会厌倦，而声音也不再表示任何事物。这是一种谬论，一段漫长的声音进行本身却不表示任何事物。这就像一套合适的衣服悬挂在晾衣架上，被远离它所平常覆盖的身体上来看待。奏鸣曲并不比一面被油漆的围墙成为绘画那样更是音乐……纯粹的音乐就像一个毫无目的旋转木偶，实际上它甚至连后者都不如，因为在这种牵线木偶运动的后面还有某种含义的外表或者思想的体现……但是这不能说是从沮丧到响亮的大笑，从滑稽到亲切，从愤怒到狂怒的情绪，并没有原因来发笑或者生气。那么在所有奏鸣曲和其他器乐音乐之间有什么不同呢？”【42】

对于布鲁赫来说，提到只吸引耳朵的音乐（也就是意大利音乐或者某些法国作曲家，像拉莫这样用意大利风格写作的作曲家），意味着被降到“整天并不思考任何东西而只是聆听和重复声音的花鸡和八哥”的层次上。【43】

那么音乐的目的是什么呢？布鲁赫通过那一套没有穿在身上的合适衣服的比喻已经清楚地告诉我们了：音乐只能像给思想穿上衣服那样存在。但是正像衣服必须遵守某些体面的原则（良好的感受和比率）一样，音乐一定要以简单性和谨慎性配合歌词。我们回到了勒·彻夫所阐明的批判态度上来了：他对于单音调的判断以及不充分的装饰被布鲁赫仔细地重复着。但是，尽管早期古典主义者坚持艺术的主要目标是受快乐引导的，布鲁赫（就像前面的勒·彻夫一样）增加了一个额外的要求：艺术还应当是运动的，那种仅仅挑逗耳朵的音乐只能被称作乏味的。音乐能够提供而那些纯粹的理性演讲所不能提供的，是对于情感的涉及，但是却一定不能使人们的心灵和头脑产生不安。与语言相对，音乐的功能是唤醒听众心灵中纯洁的眼泪。音乐一定“以正直的思想填充着人们的头脑，通过感人的意象，通过对声音明智的选择，它一定加上了对情感合适的尺度”。【44】

这时，音乐的这种能让语言刺激情感、同时让理智的声音变得甜美却没有改

变它的本性的、辅助的、基本上是不必要的功能被人们所接受。因此毫不奇怪，所有在某种程度上回到了布瓦洛教育上的理性主义思想家们继续提出针对心灵的主张，并且抽象乏味地指控他们不喜欢或者忽视意大利音乐。相对于巴洛克音乐，布鲁赫提出了“歌唱的音乐”（*musique chantante*），也就是那些“产生于用语言交流中的喉咙和人类发音中的重音中的自然声音，毫不费力并且没有面部的扭曲”。【45】我们不理解布鲁赫头脑中的那种歌唱特征：它当然不是对于后来的卢梭以及百科全书派所喜爱的那种自由的旋律线的感受。它是对于那种意识到自身依赖地位的音乐的感受，它并不打算远离人类的声音以及它所伴奏的歌词。

这是一个奇怪的事实，尽管并不全然自相矛盾，当这些对于适度、慎重和简单性的支持者们，以贫乏和抽象指控某种音乐的时候，这种指控总是伴随着某些享乐主义的因素。适度包括了对于两种极端的避免：目的在于“挑逗耳朵”，而没有启发聆听者或者触动他的心灵的装饰和技术技巧；只是启发而根本不产生快乐的教训癖。当布鲁赫约在 1730 年写作的时候，理性主义已经离开鼻祖笛卡尔走了很远，它只以许多要点的形式存在着。直到那个时候，音乐所有的形式一直被严格驱除在艺术领域之外；但是现在我们发现它得到了许可，尽管是慎重的、迟疑的。直到那个时候，对于耳朵的愉悦仍然被谴责，但是现在它们被有条件地允许了：勒·彻夫已经确证和认可了对于音乐以及通过诉诸对于宇宙的热爱而产生的快乐的吸引力；这些原因让我们隐隐地觉察到了希腊音乐理论的影子。布鲁赫还转到了宇宙和谐的观念以及纯粹创造的好处上面，但是他仍然坚持，当没有联系到高雅的、说教的目的，或者不再考虑触动心灵（精致的风琴被认为持续消解着理智）的时候，愉悦仍然可以“让我们犯罪”。【46】

尽管有这些实际的改变，古典主义理论看起来仍然不能为音乐包括进艺术形式之中提供任何哲学或者美学的确证。音乐被否认具有任何自我独立性；它被降低到对诗歌进行不必要伴奏的地位；它并不能吸引心灵或者头脑；理论上它不被允许让耳朵快乐，尽管在实践中它的所有力量都在于耳朵上。所有古典主义者所坚持的形式和内容之间的严格区分导致了对于装饰（把它只是当作随意和额外的，仅仅是装饰）的成功采用，就像某些东西被设计出来只是为了提供多样性，而并不实际改变伴奏真正的本质所在——诗歌歌词音乐的简单线条。当模仿自然的原则被应用在音乐上的时候，将意味着在某些极端的情况下按照诗歌的需要来阻止音乐的发展；在实际当中，这通常意味着音乐的作用被减少到奴隶般地为歌词伴

奏，或者像布鲁赫所描述的，是一个“对记忆的帮助”（aide-memoire）。但是这一原则发现自己对立干有关听觉的声明，除非有大量的装饰否则耳朵不会满意。音乐的美包括了在模仿以及耳朵的愉快之间建立平衡的中间地带，这两个原则在理论上是矛盾的，在实践当中却不是。法国音乐和意大利音乐被认为代表了这两种对立的理论，至少在 1730 年左右的法国评论界中是如此：前者冒着单音音调的危险，为的是通过有效的模仿来达到真理，后者倾向于内容的虚无而只是为了提供多样性和娱乐的快乐主义，对于中间地带的研究则充满了困难。一些折衷主义的想法被探索着，但是实际上并不能达到目的，因为有效的哲学和美学非常难于提供适合于理解音乐本质及其在历史过程中发展道路的前提。

九、18 世纪的毕达哥拉斯理论

18 世纪音乐美学的主要倾向毫无疑问就是我们已经提到过的精神的方式，这可以追溯到伴随着佛罗伦萨人文主义氛围中歌剧诞生的美学思考。我们已经看到，自从威尼斯理论家扎尔林诺帮助复兴了毕达哥拉斯学派的数学理性主义传统，就有了被少数思想家们所思考的必要的数学（因而也就是理性）与和声本性。我们在这里并不想要讨论对于发展科学思想的显著贡献，包括了从扎尔林诺直到拉莫所形成的不可逆转的发展的一些重要理论作家的影响；但是我们现在需要检验他们的美学和哲学思考，因为它们指向了对于音乐活动应该以自身的原则获得快乐的必然合理性的证明，也就是不考虑诗歌和其他艺术形式之间的所有假设的联系。

在这些毕达哥拉斯思想家当中可以包括进安德烈（Yves-Marie André）。他在 1741 年于巴黎出版了《关于美的论文》（*Essai sur le beau*）。他例证了甚至在启蒙主义时期经验主义泛滥的时候，仍然活跃着有关艺术和音乐的形而上学和理性主义的思考。作为哲学家，而不像拉莫那样是一个实践的音乐家，安德烈思想所注意的方向根本不同于那些必然要考虑歌剧问题以及法国和意大利风格之间争论的评论家和作曲家。不同的风格，也就是启蒙主义思想家们用来解释两种不同人群的不同脾气的问题，并不是安德烈所要考虑的。他更愿意考虑音乐持久不变的方面，也就是和声或者和弦进行。他在著作当中根本没有提到歌剧，即使这是当时的其他思想家们所最为感兴趣的类型。因为安德烈的音乐是自我独立的，并不被视作任何其他艺术形式；但在任何普通的艺术文献当中都应当存在着对它的特殊对待，因为它是一种不但不同于其他艺术而且在某些方面高于其他艺术的艺术

形式。

首先，音乐被认为是“对于我们的感觉是最为精细和神圣的”；它是“能够从中产生的和声与和弦的科学”。【47】这样安德烈就介绍了两个看起来互相对立的概念：一方面是作为科学研究主题的音乐，另一方面是作为听觉感知接受的主题。可以说 18 世纪的美学普遍地强调它们之间的不同，建立感受的愉快来反对理性。但是安德烈并没有在二者之间作出任何区分，而是承认音乐有两个不同作用：

“音乐的目的是两个方面……它试图愉悦耳朵，这是自然的评价者；它也希望愉悦理智，其任务是提高耳朵所作的判断。通过在耳朵或者理智中唤醒快乐，它试图在人们中唤起那些最易于强化其能力的倾向性。”【48】

音乐在根本上吸引了耳朵和理智的事实，同样意味着它们并不是互不相同的两个方面，而是我们个性当中互相补充的部分，它们中的每一个都同等重要。聆听却是“对于我们的感觉是最为精细和神圣的”；而理智所要做的就是感受和让音乐的本性变得直率，这同时是感觉和数学的问题。

这样，对于安德烈来说音乐美学应当确定音乐美的两个本质方面：感觉的和理性的。这两个方面比真实事物更加明显，因为实际上我们要解决的就是对于同一个现象用两种不同方式的观察和解释。作为一个哲学家，安德烈充分意识到对于当时能够遇到的概念的明显对立。人类耳朵的相应本性，从一种哲学或者地理学的角度来看，就是甚至音乐最为简单的部分被接受的历史方式（一句话，感觉的历史本性），这几乎成为了 18 世纪中叶的一句格言。但是在被认为缺乏理性内容的艺术形式当中，注意到音乐感受并不只是意味着实践中音乐的一种贬值，因而只被认为仅仅是情感的刺激；此外，由于隶属于非永恒的原则或者法律，容易受每一个经过的风尚以及不同种族的不同感受的影响，它无权要求艺术上的尊严。安德烈通过把它的争论转移到了另外的计划上而回避了这些异议。他认为音乐永远是同一个事物，像自然那样的永恒不变，也像人类的听觉一样；自从古代希腊时候起，不同的音乐系统就互相交替着出现，成为了人类对遵守这种永恒法律的努力；这就逐渐揭开了音乐艺术所具有的丰富性和完满性的面纱。

这样作曲家的实践就决不能够废除那些研究音乐音程本质的数学家们的发现：耳朵验证了理论，正像理论验证了耳朵所听到的。从毕达哥拉斯到拉莫时期的作曲家和理论家们的努力只是为了扩大他们对于音乐的理解，通过耳朵和头脑来发现其自然法则。但是安德烈仔细地补充道，这并不意味着耳朵的判断在那个

世纪里面发生了改变。这些事情很有逻辑地让安德烈不只考虑激动了当代人的音乐争论，以及对于相关音乐感觉本性的征兆。实际上，安德烈表达了一些对于新风尚的偏见，这在一个寻找艺术形式的永恒基础而不是变化性的哲学家那里是可以理解的。虽然如此，他意识到争论并不来自于“他所需要的领域”，而且无论如何“这样的事情既不重要也不适合于人类良好的感觉”。【49】

但是，“关于美的论文”是一个关于美的（不只是有关音乐美）有体系的文献。对于音乐本性的问题只有在对于美的哲学考察氛围当中才能得到适当的观察。安德烈把美分成三个类别，当他开始考察音乐美的时候，他假设，首先“一个本质的绝对的音乐美要独立于任何制度，甚至上帝”，其次，“一个自然的音乐由造物主所创造，但是独立于我们的观念和感觉”，第三，“一个人工的音乐美多少有些任意，但是无论如何要依赖于和声的永恒法则”。【50】尽管这三个类别与笛卡尔哲学和克鲁萨的美学有着联系，但是安德烈的思想需要被放在可以追溯到柏拉图的中世纪普遍模式当中来看待，后者承认两种不同的音乐世界，其一是音乐美的原型，对于人来说难以接近，而另外一个，产生于人们自身的快乐之中，容易受风尚意识的兴趣而发生改变，通过习俗而建立，非常任意。如果我们更加仔细地察看安德烈所实际表述的，我们就会震惊于他试图离开这种传统的观点，而这些观点已经通过否认第一种的可能性，同时承认第二种为合理的，且得到了经验主义者的接受，虽然只是部分的。对于安德烈来说，最重要的问题是在不同的音乐美之间是否建立了联系，它们是否能够共存。“本质的绝对的音乐美”并不是一个在他看来不同于“人工的音乐美”的实体；实际上它只有通过后者才能够得到显示。秩序、比例、适当以及和谐的原则并没有转换成为一套展现给作曲家们的外部规则；他们建立了奥古斯丁主义者的理想，感觉是先验的，同时又是无所不在的。这种源自于“比感觉更高的光”【51】的音乐理想通过这些适当的感觉展现给我们，而且只有通过物理地聆听才能让我们接触到它的真正本质。在人们可以通过其感官聆听的音乐与指向理智的音乐之间有一个严格的相互联系、相互依赖的精密系统。通过吸引一个人内部的感觉可以意识到这种较高的和谐，而通过身体的感觉所感受到的这种和谐是实际的实现。“理性的伟大作品”【52】就在我们当中，联系着每一个人。如果我们仔细聆听音乐的所有外在的可以感受到的形式，另一种“以内心音符”【53】写作的音乐就会在我们的内心当中展开；但是，除非我们通过能够为感觉所接受的音乐，我们就不会与这种永恒的音乐发生联系。

样音乐的和谐在根本上就可以被认为是一个单一的实体；但是它在不同的层面上展现给我们，逐渐由低级到高级。当一个人听到了和谐的音乐时，他感受到了感官上的愉快，接着到达了最高的纯粹理性的层次，意识到了音乐法则的永恒本质。但是人们可以通过感官的愉悦与和谐，同时达到这种较高的认识，因为“人类生物体的结构完全是和谐的”。【54】人类身体和灵魂和谐地随着音乐振动，这就是为什么安德烈认为人类的声音要比器乐音乐高级的原因。“在所有的音乐乐器当中，人类声音最为接近于我们内心的倾向……这是什么原因呢？是因为在木质上来说，人类的声音一定更加贴近于我们身体和心灵的和谐吗？”【55】

在被认为是讨论音乐美的第四篇论文的结尾，安德烈声称音乐要优越于其他艺术形式，而音乐的美比其他形式的美更加高级和更加有表达力。确实，当时的哲学和美学术语学对于他所讨论的这种情况只有一点帮助；他所要揭示的结论非常缺乏适当的术语表达。但是这绝不降低他探索的价值，尽管这是混乱的而且只处于直觉的层次，某些美学概念还没有得到恰当确定并且还没有得到普遍的注意，直到几十年以后。在把这种艺术形式与绘画对比之后，音乐最主要而独特的特征便能够非常清楚地看到：

“在结束之前，我们最好还是做一个比较（在音乐和绘画之间）。但什么是对比？或者什么是对立？每一个人都知道这两种类别当中的美被发现存在于模仿当中，或者如果你愿意，可以说存在于表达当中。这是一个把音乐和绘画当作一个事物的判断。但是在这两种艺术形式的实际完成中有多么大的不同啊！”【56】

安德烈在这种立场上对绘画的评价吸引了许多作家，从皮尔斯（Roger de Piles）到杜博斯，还成为了后来百科全书派所发展的主题。因为对于这些作家们来说，绘画是那种能够为其他艺术提供一个模仿范例的艺术形式；它能够紧密联系着对所描绘的那种事物的模仿，但是它只能表达所要模仿事物的外表：它不能抓住它们的生命，抓住它们更深刻更必然的本质。再一次引用安德烈的话：“绘画只能表现对象的外表、一张脸、一双眼睛、固定而单调的颜色”，但是音乐“渗透到了灵魂的最深处……音乐描述着运动……”【57】换一句话说，绘画的领域是受约束、受限制的，但是音乐，显然远离对于我们来说是自然对象意义上的本质，在它的领域里面是非常自由自在的，因为它所使用的模仿手段不是直接的，或者像我们今天所说的，是更加具有比喻性的。“需要二十幅绘画来描述最无意义的歌曲或者器乐片段的内容”，【58】因为音乐通过唤醒来工作，而不是如绘画那样通

过描绘或者模仿。当谈到音乐及其对于绘画的优越性的时候，安德烈尤其坚持使用“表现”这一术语。绘画决不缺乏“完满”，但是“它并不像它的对手那样完美地受到造物主的馈赠。例如，颜色就不像声音那样具有表现力……”他得出结论：“现在，因为所有这些优点，还怀疑音乐的美具有比其他任何艺术形式都更高级和更精致、更加热烈、更加温柔的优雅吗？”【59】

如果我们忽视了安德烈为了保存音乐与其他艺术形式的美之间的匀称而对三种音乐所作的经院哲学式的区分，并且如果试图抓住他论点的全部意义的话，我们就会注意到因为音乐的缘故，他试图超越传统的毕达哥拉斯学派观点：他试图界定音乐现象潜在的统一性，以及它的本质同时是物理的和心理的事实。这种音乐的双重本质、情感真正的词汇表、同时指示着形而上学的尺度，打开了一个由更高的和谐控制和统一着人类与自然、并使之成为和谐整体的前景。确实，安德烈的结论“在单一的实体当中……所有的三种美都可以发现”；【60】也许可以这样说，安德烈使他的与这种艺术形式（“更高级和更精致、更加热烈和更加温柔”）相联系的整个美学思想的学术体系处于危险当中。

无论从其美学的纯粹哲学观点，还是从毕达哥拉斯和柏拉图形而上学来看，作为模仿自然的艺术原则，由于对音乐存在的干扰和刺激而受到怀疑。存在于安德烈美学当中的新观念并没有浪费：拉莫、百科全书派、狄德罗以不同的方式利用了它们，并且建立了让其更加顺利地系统发展的哲学氛围。

【1】 这些人物在本书第一部分第 7 章第 7、8 节被讨论过。

【2】 关于扎尔林诺对音乐美学的贡献见第一部分第 6、7 章。

【3】 见第一部分第 7 章第 2~5 节。

【4】 见笛卡尔，《音乐概要》（*Musicae compendium*）（Utrecht, 1650）。

【5】 见第一部分第 7 章第 8 节。

【6】 见基歇尔，《*Musurgia universalis*》（Rome, 1650）。

【7】 见第一部分第 7 章第 2 节。

【8】 引自安吉罗·索莱蒂，《*Le origini del melodramma*》（Turin: Bocca, 1903）。

【9】 同上注。

【10】 同上注。

【11】 同上注。

【12】 同上注。

【13】 同上注。

【14】 见圣埃弗勒蒙，《*Lettres sur les opéras*》。见 *Oeuvres en prose*（Paris: Didier, 1066）。

- 【15】 同上注。
- 【16】 同上注。
- 【17】 见穆拉托里, *Della perfetta poesia italiana* (Modena, 1706)。
- 【18】 同上注。
- 【19】 其序言出版于 1796 年 4 月 25 日。
- 【20】 见拉古内特, *Paralele des italiens et des françois en ce qui ragarde la musique es les opéras*。斯图朗克主编 *Source readings in music history* 中有其匿名翻译文本 *A comparaison between the French and Italian musick and opera's*。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 见勒·彻夫, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (第 二版), 其中 *Traité du bon goût en musique* 是其附录。
- 【24】 同上注。
- 【25】 同上注。
- 【26】 见达朗伯, *De la liberte de la musique*, 见 *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie* (Amsterdam, 1763)。
- 【27】 见勒·彻夫, *Comparaison*。
- 【28】 见杜博斯, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (Paris, 1745)。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 同上注。
- 【32】 同上注。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 见巴图克斯, *Les beaux arts reduits à un même principe* (Paris, 1747)。
- 【36】 同上注, 确切来源不详。
- 【37】 同上注。
- 【38】 见克鲁萨, *Traité du beau* (Amsterdam, 1715)。
- 【39】 同上注。
- 【40】 同上注。
- 【41】 见布鲁赫, *Le spectacle de la nature* (Paris, 1732)。
- 【42】 同上注。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注。
- 【45】 同上注。
- 【46】 同上注, 确切来源不详。
- 【47】 见安德烈, *Essai sur le beau* (Paris, 1741)。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 同上注。
- 【51】 同上注。

- 【52】 同上注。
- 【53】 同上注。
- 【54】 同上注。
- 【55】 同上注。
- 【56】 同上注。
- 【57】 同上注。
- 【58】 同上注。
- 【59】 同上注。
- 【60】 同上注。

第二章 启蒙运动和百科全书派

一、艺术与理智：让-菲利普·拉莫

当拉莫在 18 世纪前 25 年当中出现在法国音乐舞台上时，他的活动引起了贵族和传统主义者们的普遍敌意和怀疑。例如，拉博尔德把他的音乐看作是“形式怪异和粗野的”，并且“是一种可怕的喧闹，一种让我们耳聋的爆发”；【1】它所引起的是完全不协和并充满了无意义的小聪明，而在他的歌剧当中看起来很少或者根本没有歌词与音乐之间的联系；另外，它们是吵闹的，并且没有以应有的样子结合在一起。一句话，拉莫受到了意大利主义者的非难，这是能够给与一个法国音乐家的最恶毒的侮辱。阿尔让松侯爵在他的《回忆》当中写道：“难道将没有法国作曲家为我们写作歌剧了吗？难道我将命中注定在我的后半生要听这种古怪、不规则并且野蛮的音乐吗？”【2】1733 年《希波吕托斯与阿里奇埃》的第一次演出之后，这首尖锐诗讽刺短诗就出现在了《法兰西信使报》（*Mercur de France*）当中：

如果刺耳就是优美

拉莫就是其中的最伟大的人

但是如果是你所意味着的优美

自然、简单和干净

那除了渺小和低劣之外，拉莫又是什么？【3】

吕利的跟随者一直把简单、天真烂漫以及流畅的情感当作目标。在他们看来，拉莫要把音乐转向一种科学，而所有这种艺术所需要的，依照 1714 年《法兰西信使报》当中的文章，就是“体验和感受”。但是拉莫不是一场革命，他也没有宣布自己就是如此，因为他从来没有被针对传统的任何反叛精神所鼓舞。在《殷勤的印第安人》序言当中，他写道：“充满了对吕利宣叙调中明显的精细朗诵以及平滑的旋律线条的羡慕，我奋力地效仿他，不是作为一个奴隶般的模仿者，而是作为一个从自然的优美和简单当中获得范例的同样方式从他那里获得例证。”确实，作为一个作曲家，拉莫跟随着吕利的脚步，实际情况是，他的同时代人逐渐意识到，面对逐渐兴起的“野蛮的”意大利歌剧，他是一个保守的贵族派作曲家、古典主义体验标准的传递者以及法国歌剧的拥护者。但是拉莫的音乐个性实际上是一个

非常复杂的东西，不能在他的跟随者以及吕利的拥护者之间，或者后来传统的法国歌剧支持者以及那些喜爱意大利创新的人们之间加以区别。他的理论工作不能巧妙地适应意大利—法国争论，它构成了 18 世纪音乐美学历史中独立的一章。作为一个作曲家拉莫不是一个革新者，他也不打算去作一个音乐理论的思想家和作家。即使如此，他的和声理论的重要性也许比他所想象的要重要得多。在各个时代的文化当中有一个清晰的艺术与理智、情感与真理、对耳朵的愉悦以及对上帝的理性模仿之间的界限；这构成了一个非常不同的活动领域，它们之间没有共同的基础，除了外部环境强迫给它们加上了一些武断的联系。

拉莫是一个富于实践精神的音乐学家和理论家；相应地，他在哲学方面并不精通，并且甚至在文学问题上也知道得很少；因此他就不得不从各种出发点来研究音乐，那就是物理学和数学。这是一个非常杰出的对音乐进行科学研究的先例，拉莫一定已经注意到了这种哲学探寻的特殊方面。毕达哥拉斯已经相信音乐是以数字比例来证明自身的更高一级和谐的符号和表现，这意味着音乐能够通过数字来表现。这种古老的学说一直延续到这个世纪；它可以追寻到中世纪的文献中，存在于文艺复兴时期的扎尔林诺以及后来的笛卡尔、梅尔塞内、欧拉以及最终的拉莫那里。对于 17、18 世纪的哲学家们来说，音乐是一种次要的艺术形式或者甚至“是一种天真的奢侈”，【4】这考虑到了它的不稳定以及对理性的内在缺乏，它对立於拉莫为之战斗的态度，尽管他也许并没有意识到正在做的事情是什么。如果音乐的本质可以转换成一种科学，如果它的原则能够被给予一种理性的基础，如果能够从一种永恒不变的自然秩序当中确定它的本质，那就不再可能认为音乐仅仅是一种愉悦了感官而没有接触到理智和理性的东西。拉莫说，“我的目标就是重新恢复从音乐领域离开的理智的权利”。【5】这里我们的注意力不要过多地放在和声思考的细节上面，这种思考成为一种他终其一生如此单纯探索的精神。他整个的理论研究被一种目的所鼓舞，就是强烈的笛卡尔理性主义；即使当他起草第一部著作的时候，他似乎已经被坚定不移地认为和声是基于一种上帝的首要原则并且因而是永恒不变的信念所鞭策。“音乐是一种被建立起来的规则的科学。这些规则一定产生于一些显而易见的原则中，而这些规则如果没有数学的帮助就不会被我们所明白”。【6】拉莫认为这种原则的证据能够在任何一个共鸣体内被发现，当它振动的时候，产生了大三和弦，包括了四度、五度和六度自然和声，从中大部分其他三和弦都能够被建立起来。只有小三和弦不能够从大三和弦中产生，因

为体系不能容忍任何的例外（在上帝那里不会有意外），拉莫试图通过采取对更低泛音的一种陈旧解释来取消这些困难。无论如何，他认为只有大三和弦能够在和声世界当中具有地位：小调是由大调所建立和确定的一种奇怪而不圆满的变体。音乐全部的丰富性及其无限的表现可能性产生于这个简单的原则，并且基于包含了大调和其和声共鸣体的性质。“这种原则是如此简单，多么令人惊讶啊”，拉莫在他的《和声学》中对这种神秘热情发出惊叹。“所有这些和弦，所有这些可爱的旋律，这种无限的变化、优美以及适当的表现力，所有这些情感是由这样的清晰性所导致的；它们都产生于以三度关系安排的两个或者三个音程中，轮流由一个单一的声音开始”。【7】这种严格的理性主义音乐观点，通过拉莫的理论和论辩性著作的大量涌现而产生，并且在后来变得染有了一些神秘和宗教的色彩，并没有否认耳朵的需要，也没有取消音乐和情感之间的关系的可能性。我们愉悦于音乐，当我们听它的时候感觉到了愉快，因为它能够通过宇宙和自然的神圣秩序的和谐来表现。拉莫甚至提到了模仿自然的原则，但是他所认为的通过“自然”是指一种数学法则的体系，而不是当时哲学家们头脑中普遍的田园诗般的情景。这种简朴的自然宗教观点在当时美学当中比同时代牛顿对宇宙机制的研究更加不具普遍性。拉莫思想根源中的基本原则仅仅是在原理和情感之间、在理智和感受之间、在自然和数学法则之间避免冲突；当然，在这二者之间具有命中注定的一致性，因而能够和谐地在一起工作。音乐仅仅被听到是不够的，必须通过控制其构成方式的永恒原则来理解。然而，只有在不与我们通过耳朵的体验相冲突的情况下，原理才具有权威性。这样拉莫似乎站到了他同时代人的立场之外，并且更重要的是，他使自己站到了牵扯到自己的这种争论之上。实际上，他感觉到没有必要说出来是喜欢意大利音乐还是喜欢法国音乐，因为音乐最重要的是纯粹的理性，在这一点上它就是最普遍的语言。“在音乐统治的所有民族中，都具有一个完美构成的源头”，他宣称“一个民族比另一个具有更大的特权”是荒谬可笑的。【8】一个民族与另一个民族之间的不同基本上存在于对旋律的考虑，而旋律主要是一种“体验”的事情。但是拉莫把和声而不是旋律放在首位。由于他假定和声是所有其他的音乐尺度（包括节奏）所产生的出发点，他宣称即使在表现力上并不比和声少多少，也不可能为旋律写作提供“确定的”原则。

从这一点上，和声与旋律成为了音乐新争论的参与者们的借口；它们成为了不同品位和不同哲学的符号，在其后面我们能够再一次发现，一方面是法国古典

主义传统的拥护者，而另一方面是意大利美声唱法的支持者。拉莫被卷入了这场争论，即使它们一点都引不起他的兴趣，即使他躲避和沉默寡言的性格一定促使他与它们保持着距离。他作为一个理论家的工作不被他的同时代人所理解，他甚至被指责为一种枯燥的理性，试图把音乐转变成科学而否定旋律的重要性。实际上拉莫是当时惟一个能够描绘音乐习语的表现力以及相关艺术形式的习语的人。对和声重要性的强调意味着赋予了对大部分类型的音乐那些价值的首要性，懂得了器乐音乐的重要性。作为作曲家的拉莫表现出了在器乐上比在声乐上更大的明智，实际上他对文本的文学品质表现出了很少的兴趣。他的一个传记作家，德克洛伊克斯，报告说拉莫曾经自夸地说他甚至能够将《荷兰公报》(Holland gazette) 谱成音乐。他如此地不关心文本，认为它仅仅是晾晒其音乐结构的衣架。这些从来没有以给人深刻印象的方式描述过，但是一直以某种头脑中的建筑模式来构成。尽管他分享了启蒙运动其他思想家们的观点，但所有的事情表明拉莫具有在当时文化中的独立地位。在他的歌剧获得更广泛的流行之后，在由他的音乐理论著作所引起的早期兴趣浪潮之后，他发现他是一个孤立于每一个人的老者。具有预兆性的是，他拒绝了为百科全书的音乐词条撰写文章的邀请，他与百科全书派是并行的，尤其是拉莫和达朗伯，从 1754 年就开始以敌对的小册子你来我往，直到 1764 年他去世。拉莫和百科全书派使用不同的语言；他们不能够互相理解对方的观点，这样就逐渐后退到仅仅是互相传递着不恰当的谴责。尽管拉莫是一个在当时缺乏别人理解的孤立形象，但是他为浪漫主义把音乐解释成“一种天真的奢侈”提供了个原初的选择对象；实际上，他成为了浪漫主义思想家们参考的一个点，预示了后来的思想家们的出现，在他们的眼中，音乐是一种不仅仅表现个人的情感和感情，而且能够表现宇宙神圣的理智统一性的更高层次的语言。

二、百科全书派以及意大利音乐中的法国陈规

早在 17 世纪末，一个独立的意大利音乐传统的出现已经为法国音乐界所知晓，即使实际上巴黎公众很少亲身体验过它。1729 年最早上演的意大利喜歌剧和幕间音乐实际上只得到很少的评论；确实，这需要花上另外 20 年的时间才能让公众和评论界同样地认识喜歌剧，因为 1752 年由一个二流的意大利剧团所上演的《女仆作夫人》，导致了在法国传统歌剧的拥护者和意大利改革派的支持者之间的著名争论。然而，这个震撼了整个法国文化舞台的新争论只是发生在吕利和拉莫各自的

支持者之间的古老论争的更新的版本；它在这个循环当中拖延着，甚至延续到了后来的格鲁克和普契尼各自的支持者之间的争论上面。它再一次不只是两种不同风格或者“感受”的冲突，而是有着不同的美学、文化、哲学甚至政治因素所构成的复杂争论；从中产生了一种新的音乐观。卢梭写道：

“整个巴黎分成两个阵营，即使是处理国家事务或者宗教问题也没有像他们那样好斗。最强大有力的阵营是由贵族、有钱人和妇女组成的：他们支持法国音乐。而另外更加活跃、敏锐、自信的阵营是由真正的专家和有思想的人们所组成。”【9】

一部分人是由严格的、古典主义的法国传统的保卫者所组成，他们是生活在宫廷庇护下的贵族，他们中的每一个人都经常是“国王的代表”（*coin du roi*），而拉莫成为了这种传统的象征。另外一部分由百科全书的撰稿人及其支持者所组成，他们在启蒙思想的普遍界限之内帮助奠定了后来把音乐当作特殊的情感语言的阐释的基础，尽管在他们个人的贡献里面可能会发现许多的疑问和不确定，甚至有的时候会改变其言论。卢梭、格里姆、狄德罗、阿兰贝尔特、马蒙泰尔、伏尔泰、拉阿尔普以及其他继续使用传统的术语：对自然的模仿、良好的感受、原理、“情感”的表达；但是这些术语逐渐失去了它们原始的含义，并且开始假设着与早先思想相对立的非常崭新的价值。

大部分百科全书派学者都在争论当中扮演了活跃的角色，即使他们并不都具有所需要的专业知识。他们是撰稿人和比音乐理论家、哲学家们更加聪明的争论者；但是，他们更愿意称自己为业余人士和音乐爱好者，本着这种精神他们参加了战斗：他们当然站在喜爱意大利音乐的立场上面，把它当作最适合于反对当时由吕利和拉莫的歌剧所确定的法国古典传统。但是即使乍一看，百科全书派学者们的音乐品位也表现得非常一致，我们并不是要得出结论说其音乐概念也是相同的；确实，经过更加仔细地考察将会揭示他们个人音乐以及非音乐观点上的多样性。一旦我们不考虑对于意大利音乐的普遍的热心（无论如何其与众不同的特点比现实更有想像力），我们会发现作家个人实际上具有非常不同的批评和对待历史的态度，甚至有时势不两立；我们也可以确定许多被当作新音乐理论的出发点的原始观念，同时又有许多对于以前的古典主义和理性主义立场的重述。

在反映思想的统一性方面，百科全书对于我们来说是一部过于巨大而具有太多层面的著作。首先，在百科全书和其增补卷里有大约 1700 余篇文章是关于音乐

这一主题的，这包含了主要撰稿人卢梭的贡献，许多作家，如狄德罗、卡胡萨、阿兰贝尔特、若康特、布罗萨德、戈谢尔、马蒙泰尔、萨尔泽尔、舒尔茨以及科恩博尔格，还有大量次要的人物，他们所有人都有自己的个人观点。因此不可能在这种概要的综述当中给出任何这些文章所表达的音乐观念和态度方面的清晰观点，然而大量的材料清楚地例证了音乐在整个百科全书的文化当中所处的重要地位。这里我们可以做的就是主要考察一些最重要的方面，把我们的注意力转向现存的音乐论述方面，而不是罗列他们对百科全书所作的每一个贡献。

这些作家当中最为重要的、在前意大利学派中最具代表性的人物毫无疑问就是卢梭。也许是由他对这个领域所具有的特殊知识，他被要求撰写最主要的音乐文章，这些文章后来形成了他自己的《音乐辞典》（*Dictionnaire de musique*）的核心。实际上他并没有在音乐感受上面表现出更大的创意，并没有明显地不同于他的同时代人。他喜爱意大利歌剧的音调和諧、简单、自发、新鲜而自然的特点；他喜爱歌曲，因为它是心灵的一种自然流露；他憎恨法国音乐，因为它是人为的，它的和声难懂，因为它缺乏即刻的吸引力和所有的自然性；他憎恨器乐音乐、复调和对位，发现它们缺乏意义，是非理性的，与自然相对立。非常奇怪的是，半个世纪以前的勒·彻夫，已经确定了意大利歌剧所具有的与现在卢梭在法国歌剧中所发现的缺点相同的毛病：这样意大利歌剧被发现是巴洛克式的、过分的、过于复杂和不自然的。现在事实正好相反：法国音乐成为了一种知识分子矫揉造作的代名词，而意大利音乐则代表着和諧的自发性。但是在这其间，自然的概念也发生了改变：对于勒·彻夫来说它代表了原理和传统；对于卢梭来说它现在意味着情感和一种直觉上的直接性。卢梭的创新跟随着作为情感语言的音乐概念而产生，直到产生了一种支持它的这种语言来源的理论。第一次，有关法国和意大利音乐的争论不再只是作为一个有关感受或者个人喜好的问题；在卢梭的帮助下，它最终找到了一系列理论和哲学上的方向。

对于不喜欢“*les sonates et les symphonies*”（也就是器乐音乐）的卢梭来说，只有歌曲是惟一具有真正合法性的音乐。这不是因为他把音乐看成一种对于诗歌的令人愉快的装饰，或者由于歌曲歌词的任何理性内容所带来的特别高深的内涵。相反，卢梭喜欢歌曲是因为他认为通过这种媒介，音乐能够重获原初的自然。在过去的神话年代里，当人们生活在自然状态的时候，音乐和诗歌不可避免地结合在一起，这样人们才能够以所有可能的方式表达他们的热情和情感。换句话说，

原初形式的语言通过构成它们整体之一部分的音乐得到了强调和指认，如果在当时，一方面只有原本就缺乏音调的和谐并且只能表达理智推理的语言，另一方面音乐声音已经构成了词语的重要本质并且具有了获得特殊地位的方式，但是现在它们在自己的表达范围里面已经变得孤立枯竭，那么这就是对文化的一种令人遗憾的影响。音调和谐的歌曲能够重建那个原来的整体性。确实，原本“旋律之外没有其他音乐，除了由歌词所产生的抑扬顿挫的声音之外就没有旋律；音调构成了歌曲，音节的数量构成了节奏，人们通过声响、节奏、说话以及噪音交流，所有这些都在一起共享”。【10】但是任何对破碎的整体的重建都只能是在语言没有完全丢掉其原始音乐品质的情况下发生的。北方的语言（法语、英语、德语）是精准的、正确的、坚实而发音清晰的；它们表达原理而不是心灵，它们把自己当作一种写作交流的媒介来使用。东方和南方的语言（阿拉伯语、波斯语和大部分意大利语）是温柔的、富于乐感的、和谐的，让自己通过说话的词语来表达。对于卢梭来说，音乐和诗歌的结合意味着一种表现力的增强。它意味着由于其巨大的表现力而重新影响了对于情感和情绪的完全模仿。

卢梭的和声和旋律理论是两种互相对立的因素，就像在音乐中的两个互相对立的人那样不断地战斗着。如果音乐重新获得了原来的地位，重新成为了强调词语的方式，它的本质天性将是一种暂时的续进，也就是旋律。和声（也就是声音的同时出现）将是一种背离，一种武断的行为，“一种哥特式的野蛮发明”，【11】败坏了音乐的真实本性。卢梭并没有区分和声、复调、对位以及赋格，而视它们为一路货色；他还不断地声明它们只是一种发明，一种邪恶的发明，一种文化的产物，而不是自然；这样它们就是一种社会契约的产物。和声就只被认为是“一种美的按照惯例被接受的形式”，【12】它们从来就不能触及我们最深处的内心：它可以为我们提供一种浅薄的、转瞬即逝的愉悦，而从来没有掀起任何激情。一句话（也就是它最严重的缺陷），和声不能模仿自然。因为自然“激发了歌唱而不是和声”。【13】和声是没有生命的，因为它不与我们的情感相联系：它最善于做的事情就是明晰和标记旋律性的辅助功能。卢梭，就像其他思想家一样，把模仿自然的观念当作一种评论的工具、一种美学价值的准绳，但是他给予它一个新的含义：自然变得与情绪、情感、自发性同义，明显而蓄意地与原理相对立。但是模仿的概念以一种更加暧昧的方式被使用。卢梭宣称旋律模仿：

“噪音的婉转；它表现悲伤、悲痛或者高兴地哭泣、恐吓和呻吟……它并不

只是模仿，它还演说；它的语言虽然不善于表达，但却是活跃、热情、充满激情的，要比实际的词语有力百倍。这就是音乐模仿的力量来源；这就是它所获得的对敏感心灵施加影响的统治权。”【14】

如果旋律模仿情感，那么它不是直接的。它模仿它们要归功于表达情感的形式当中的一种固有的亲和力；如果它模仿自然界当中的对象，是通过模仿这些能够唤起“对之进行内心沉思的”情感来实现的。【15】旋律“并不直接表现对象，但是它可以激起个人实际看到这些对象时同样的体验”。【16】这样音乐就是一种表达的艺术和一种模仿的艺术，这也是这两个术语，“表现”和“模仿”模糊的地方，它们有时被用作同义字，有时却几乎完全相反。我们仍然不知道对于卢梭来说，音乐是否表现了情感或者它模仿了情感的表达。这种模糊性是非常重要的。但是现在音乐的观念发生了深刻的变化，如果短语“对自然的模仿”仍然被使用的话，这只是由于惯性的原因。这个概念已经无法解释和判定那些迅速普及开来的新观念了。

如果我们把卢梭和拉莫的观点进行比较，就会马上明白我们正在处理的是两种不同的、甚至是互相对立的重新估价音乐本质的企图。拉莫寻找音乐永恒而自然的音乐基础，发现它存在于和谐控制下的整体性原则当中。通过这种原则，音乐明了自然的话语，成为了一种高级的、绝对的艺术形式。卢梭在精神上与拉莫所采用的毕达哥拉斯学派方法有着很大的差距：他通过重新估价情感来重新评价音乐，对于他来说音乐是那种最为接近于人们的心灵的语言。在卢梭看来音乐揭示了至高的原理，它是惟一的，在不同的年代、对于不同的人来说都是相同的，因而也就是宇宙的。对于卢梭来说，在一个世纪一个世纪的交替中，音乐表达和模仿了人类心灵无限的多样性和细微差别（伴随着旋律特性在各个民族之间的不同）。对于卢梭来说，音乐能够在宇宙中得到理解，因为所有的人都被赋予了理智；对于他来说，对音乐的理解依靠历史的和文化的背景。他宣称“人们只有被他们所熟悉的音调所感动”，【17】那种旋律因为不同民族的语言而发生变化。已经是和谐的根基并且建立了它的宇宙和自然的合法性的不变的数学法则，对于拉莫来说只是一个把音乐排除在艺术领域之外的理性手段。对于卢梭来说，真正的音乐，也就是旋律，是天才的产物，而天才并不遵守任何原则：天才，就像自然，是与自由和生命力相类似的。在一些地方卢梭指责拉莫少有天才却有很多的学识；而拉莫反过来指控卢梭（以及所有的百科全书派）并不知道他们在谈论些什么。他

们气质上的不同掩盖了一种基本意识形态上的不同。他们都只有一个共同的目的：都立志要恢复音乐作为一种艺术形式所具有的尊严以及作为一种表达媒介所具有的自我独立性。

卢梭在法国内外的文化当中发挥了相当大的作用。他重要的后继者包括了厄内斯特·格雷特里，一个现在几乎在节目单中消失的喜歌剧作曲家，并且是由于记述了他的生活以及 18 世纪后半叶法国和意大利音乐生活的大量细节（以及他对于音乐和戏剧的评论，引起许多美学和哲学的兴趣）而值得一提的三卷本论文集【18】的作者。他承袭了传统上对器乐音乐的不信任，认为其模仿来源相对于声乐来说是稀少、微弱和不清晰的。就像卢梭一样，格雷特里认为音乐在旋律的演唱当中获得了最完美的表达，因为歌唱是一种对于文本表达力的增强。因此在歌剧当中达到了歌词和音乐的最完美的结合。格雷特里的思想仍然分享着启蒙运动的传统，并不允许这样的事情发生在纯粹音乐上；即使如此，格雷特里仍然详细阐述了天才的力量，这样他似乎就沿着卢梭的道路走了下去，并且找到了几乎是浪漫主义的精神。似乎在他看来，天才高于原则，只有天才有权利建立原则。如果一个天才的作曲家想要打破和声的原则来获得一种需求的目标，“他并不害怕用一个新的原则来丰富音乐理论”。【19】

在当时伟大的音乐争论当中，许多包含如此令人兴奋的法国观念以及不断变化所铸造的法国口味开始在革命后期失去了它的剧烈性。在这一个时期中，格雷特里要求评论者和听众不再基于单独的理论考虑或者空洞的哲学家的斗嘴来进行评论，这是很重要的。惟一安全的评判是听众自己的情感本能，因为在这些东西上面音乐是摇摆不定的。

在意大利和法国歌剧的拥护者之间的剧烈争论中（其重要的参与者无疑是卢梭和拉莫），所有的百科全书派当中除了一个人之外，都站在卢梭的一边。这个例外就是达朗伯，他们当中最为注重实际的一个人。他早在 1752 年（几乎是在争论的一开始）就对拉莫的体系留下了深刻的印象，他本人发表了拉莫《和声学》的著名的删节本《拉莫原理下音乐理论与实践的基础，明晰、发展与简单》（*Elemens de musique theorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, claircis, developpes et simplifies*），在其中他试图弱化拉莫理论原型中教条主义的僵化。但是不久，他与拉莫的关系就变得紧张，后来他就因为喜爱意大利音乐的缘故而入了百科全书派，尽管并没有太多的热情，并且实际上有一些保留。

达朗伯对于音乐的态度看起来仍然站在理性主义的传统上，在他为百科全书所写的“引言”（Discours préliminaire）当中所提到的人类活动的宏观全景当中，对音乐做出贡献的部分（退一步说）并不完全存在于这种被设想为一个整体的普遍精神之内。

回到艺术基于其模仿力量的一种严格层面的概念上来，他把音乐放在名单的最底层。

“诗歌紧随绘画和建筑，通过依靠愉悦耳朵的一种和谐来安排词句以实现模仿过程。这意味着它与想象对话而不是针对感觉，它以一种活跃而令人愉快的方式表达了构成这个世界的对象……但是结论却是这个同时对想象和感觉对话的音乐，处在模仿阶梯当中的最底层。确实，考虑到想要表达的事物，它模仿的名声并不是不完美，但是迄今为止它看起来把自己局限在很少的想象当中。这也许是因为处于创造的低级阶段并且从事这种艺术的人太少的缘故，而不是它本性中的原因。”【20】

在这里，对自然模仿的原则在文字层面上加以解释。看起来达朗伯认为音乐是一种稍微高于拟声手段（onomatopoeic）的模仿力量。但是他软化了这种状态，注意到了它们应当是什么样子而没有注意到它们本身是什么样子。确实，作为最低级艺术形式的音乐由于作曲家的过错而被限制在这种状态当中，但是现在的情况确实好多了，在音乐理论上已经取得了一些进展（这尤其要归功于拉莫的贡献），并且要感谢像吕利这样的天才的产生。达朗伯思想当中最根本的模糊之处（这可以在他拒绝把音乐当作一种情感的原始语言中体现出来）可以在前面已经提到的对拉莫的《和声学》改写的序言当中发现，他说道：

“音乐可以被看成一种一旦实现就构成了主要对感觉进行愉悦的艺术，也可以被看成一种让我们能够在凭借某种原则的情况下解释这种艺术的科学。这是我们在本书中考察音乐的两种出发点。”【21】

这种基本的理性主义取舍在我们已经引用的“引言”的一些段落当中得到确定。这里，达朗伯暗示了一种与卢梭的假定非常不同的音乐起源：“音乐在开始的时候也许只是为了试图表现噪音，后来逐渐变成了一种对话或者甚至是一种表达人类灵魂不同情感的连贯的语言。”【22】对于卢梭来说，音乐在原初的时候拥有其作为一种表达风格的特点；对于达朗伯来说，它拥有这种发展地面向当时知识分子的特点。对于前者来说它是自然而原始的，对于后者来说，它是人工的并且

单独被社会习俗所接受的。

这种多少有些理性主义的方法被其他的百科全书派所分享，尽管没有哲学上的一致性。例如，1772 年马蒙泰尔（Marmontel，是许多百科全书文章的作者）出版了一本《法国音乐革命随笔》（*Essai sur les revolutions de la musique en France*），在批评普契尼以及意大利音乐的同时，他还重申了从古典主义美学那里遗留下来的争论，尤其是从巴图克斯那里，例如他声称音乐模仿自然音响，把它们变得优美和甜美来避免任何听觉上不协调的感受。

在百科全书派当中，对音乐表现得最没有兴趣的当然是伏尔泰；即使如此，他还是不断地谈及音乐，从而保持着理性古典主义的传统，与诗歌相比较，他给予了音乐一种非常明确的附属作用。看起来伏尔泰一直认为音乐是一种主要吸引感官的艺术形式，这样就与精神世界有一段遥远的距离；但是他似乎并没有作出任何对于音乐体验的彻底谴责。他认为对于音乐的评价应当被限制在是否喜欢一段音乐的声明当中：

“对于歌剧来说，一个人只能够评论声音，一旦他说我不喜欢这段恰空舞曲，或者这段卢尔舞曲，这就是它所能说明的所有事情。但是对于喜剧就有许多的观点和想法可以考察。人们可以思考演员的情感和行为，戏剧性的展开、高潮和结局，以及语言。人们甚至可以一步步地得出逻辑结论，你是一个正在试图变聪明的傻瓜。”【23】

伏尔泰这种明显的唯理智论观点让他同笛卡尔理性主义者拉莫的思想产生了共鸣。很明显，他没有时间来考虑卢梭对于情感的呼吁；实际上在 1761 年他被鼓动出版了他的讽刺性作品《有关卢梭之阿罗西亚的海洛薇兹消息的信件》（*Lettres sur la nouvelle Heloise ou aloisia de jean Jacques Rousseau*）其中的 4 封信尤其与这种观念有关。

卢梭关于音乐是情感和情绪语言的理论表明了一种最终的看法，是对这种探索思路的时代特点的最丰富和最完满的表达。同时他并没有完全抛弃关于音乐的古典主义理想，即认为音乐是一种美化了的自然，是通过主题的仔细选择以及模仿的手段更加令人愉快的艺术形式。另一方面狄德罗是一种最具有革命性的百科全书派人物。他攻击那些留给古典主义艺术理想的只是优美和高度的精致化。尽管他的著作充满了新奇而有趣的观点，在大量的内部参照和更多的线索和意见中发展着，同时他的思想又是不系统的，他的观念是零碎的。因此，在把这些思想

聚集在一起来评价其音乐哲学的方方面面之前，人们不得不在他庞杂的著作当中跋涉，而采取比较草率的考察则可能丢掉一些东西。

在他早期 1748 年出版的《听觉的普遍原则》(Principes généraux d'acoustique) 中，除了 1771 年的《羽管键琴和声原则教程》(Leçons de clavecin et principes d'harmonie) 之外（这是他惟一完全致力于音乐的著作），狄德罗勾勒了他著名的关系理论的音乐背景，并在后来百科全书的《关于美》(Le beau) 文章中加以发展。音乐所产生的快乐产生于“对声音关系的接受当中”，【24】就像艺术所产生的快乐一般产生于对于关系的接受一样。在对这个理论的阐释当中，狄德罗似乎回到了毕达哥拉斯对音乐的数学解释上面；但是，在现实中，它是基于一种心理学的原则，因为音乐只是一种历史的现象，在不同的时间和地点上都不会相同。即使人们接受声音关系的能力在某种程度上是不会变化的，他实际接受它们的方式也会发生很大的变化。即使在其早期著作当中，狄德罗似乎也尤其对于音乐的形式和结构方面感兴趣，这并不意味着他的关系理论就能够被冠以古典主义的；尽管他的出现并没有对情感起到什么作用，实际上这并不是原因。如果我们仔细地检查关系理论并且把它与他后来的著作当中的内容相比较的话，我们就不会忘记这样一个在铸造他后来的美学理论中起到重要作用的生机论 (vitalism)。对于声音关系的接受是一个无意识的、本能的和非常基本的过程；它当然相对于理性更加紧密地与情感相联系（尽管两个术语并没有必然地对立着被理解）。能够接受这些关系，因而能够适当欣赏音乐，并不意味着我们能够理解这些关系。的确，狄德罗宣称“心灵在没有意识到其所作所为的时候认识着”。【25】这明显是一种对于莱布尼兹音乐定义（“arithmeticae exercitium occultum nescientis se numerare animi”，头脑在没有意识到自己的计算能力的情况下的无意识的计算）【26】的一种怀旧，尽管这里的无意识有某些不同的指向。这样，音乐当中所表现的关系就似乎在一个更加根本的层面上传达了世界的意义，而且更加深入，更加普遍；我们对于这些关系的接受以一种更加直接和利己的方式发生着，优越于（高于）人和被普遍接受的音乐常规。

这种观点，连同一种认为音乐比其他艺术形式优越的几近沉默的观点，在狄德罗的《关于聋与哑的信件》(Lettre sur les sourds et muets，写于 1752 年) 中以十足的信心表达出来。这里，音乐的优越性存在于声音之间的关系直接触动我们的想象这样一个事实中；音乐并不像绘画那样紧密联系着事物的外在表现，而是

提供事物的本质。“为何如此呢？”狄德罗沉思道，“对于三种模仿自然的艺术来说，其中之一的表达力以最大的力量最武断而又最不精确地对我们的灵魂倾听着？那可以是音乐么？它比其他艺术形式更加不直接地表达对象，为我们的想象提供了更大的空间，或者因为它有某种打动我们的东西，音乐比绘画或者诗歌更能够引起必要的混乱吗？”【27】

他在 1771 年的《羽管键琴和声原则教程》之前的大量著作当中具有的这种深入细致的可能性，只有在这种背景当中的音乐作为“动物的尖叫”（*cri animal*）的概念才能够被理解。但是直到伏尔泰的古典主义思想都认为艺术和音乐必然是文明的一种产物以及发展的一种表达，狄德罗和卢梭也许第一次表达了普遍的艺术以及特殊的音乐是最原始的社会表达自身的一种语言的观念。早在《戏剧性诗歌漫谈》（*Discours sur la poesie dramatique*）中，狄德罗就以预言式的夸张写道：“诗歌引起一些巨大的、粗野的、狂热的事物”，并且更加精确地说道，“一般来讲，更加文明而精致的民族，其诗歌方式就越少：当任何事物都变得高贵的时候，它就衰落了”。【28】但是音乐的直接性让它成为人类最原始的语言，这就是为什么宣称音乐在某种意义上是最真实的艺术形式的原因，另外，正是由于音乐表达上的不明确性，可以让它表达那些所有其他的媒介都不能表达的真实事物最内部的秘密。

作为绘画艺术鉴赏家的狄德罗，喜爱素描当中音乐风格的意义的不精确性。一个素描由于它的短暂、简洁以及必要的速写特点，比绘画要留有更多的想象，像音乐一样能够表达生活的复杂性和完整性。这是一种狄德罗在他“沙龙”场合下所使用的一种比较；他更在 1765 年的“沙龙”中进一步把器乐音乐比成素描而把声乐音乐比作绘画。确实，由于有限性，绘画的封闭形式强加给我们的想象以非常明确的限制，所以一个声乐创作当中的歌词确定和定义了声音的表达。

“我们不得不仔细聆听声乐音乐所试图表现的东西，然而，当我们聆听一首组织良好的器乐音乐的时候，我们能够让它告诉我们想要的一切……这多少有些类似于我们思考油画和素描的情形：在油画当中我们看到了实际清楚地表达出来的东西，但是在素描当中我们能够想象任何在作品当中所暗示的东西。”【29】

这种对于未完成的、概略的、不确定的艺术表现力的欣赏，而不是对于完全完成了的艺术作品的高度精确定义，并不意味着偏爱任何含糊的表达或者希望逃离现实。实际上，它等同于对现实主义的活跃要求，希望抓住一种更深层次的现

实而不只是任何外表。对于狄德罗来说，音乐不再是逃入神话的世界，不是围绕衰落世界的一个令人愉快的镀金框架；它是表达激动情绪、人类自然生命活力的最好方式，不会被艺术所软化也不会被真理的冷酷所表达。狄德罗仍然认为音乐的任务是模仿自然，但是它所提到的本质当然不是巴图克斯的“世外桃源”（arcady）的版本，它所想象的模仿不只是一种软化和模糊轮廓的过程。狄德罗对于自然的模仿表达了一种对于真实性的回归。自然是“动物的尖叫”（le cri animal），一种本能的爆发；在这个意义上对于自然的模仿首先意味着一种对表现活力和真诚的发现。

狄德罗在他伟大的虚构对话作品《拉莫的侄子》（Le neveu de Rameau，这是一部经常被认为是狄德罗整个音乐美学观念的著作）中所虚构的角色是一个伟大叔叔的堕落的侄子。实际上，狄德罗似乎没有时间来管理他的行为，谴责他可怜的奴态以及道德力量的缺乏；但是受到艺术沉思以及音乐普通的才能的吸引，“拉莫的侄子”宣称音乐“在所有艺术形式中是最有力量的”，“激情必须是有力的：可以没有智力，没有警句，没有有品位的思想，因为这些事物离自然的简单性过于遥远了”，“只有动物伴有激情的哭喊才能教会我们正确的道路”。【30】

正像人们所希望的，“拉莫的侄子”能够认识到这些品质存在于当时的意大利音乐中，存在于莱奥、达·芬奇、佩戈莱西以及杜尼的歌剧当中，与之相比较，法国歌剧让他想到了洛赫芬根的《马克西姆》（Maxims of La Rochefoucauld）或者帕斯卡的《本西斯》（Pensees）对于音乐的处理。应当注意到，狄德罗并没有特别积极地参加当时的音乐争论。即使他提到了对意大利音乐的偏爱，他也没有过多的热情，这也许顺从了当时的风尚而不是个人所确信的原理；他对于音乐的看法，不像那些通常的百科全书派，非常独立于他周围的音乐品位和风尚。也许正是这种独立性让他在音乐美学的历史当中更加有趣。

“拉莫的侄子”，狄德罗对话当中一个想象的角色，把狄德罗自己的艺术爱好结合了一种在道德上声誉不好的本质。在这部著作当中，他被问及的一个问题存在于这下面的话当中：“有了你精细的欣赏力，有了这种对于音乐艺术的美的深刻感受力，你怎么会对于道德的美以及美德的吸引力如此没有感觉呢？”【31】这引出了一系列的问题，就像狄德罗对于这种对立角色的描绘：道德领域和美学领域并不协调。“拉莫的侄子”站在纯粹动物特征的世界，本能的世界，提供了一种对于音乐表达的最紧密关系。对于普遍的音乐表达以及纯粹音乐的重新评价与对更

晦暗情绪的发现有联系，包括了强烈的、难于控制的、本能的激情，不能用言语或者术语所界定的情感，以及那些只能通过音乐交流的个人的价值。对于音乐的重新评价以及一种真实主义的要求与狄德罗所发现的自然力以及情感的澎湃力量所统治的世界相一致。

在狄德罗那里，我们看到了作为“机智的措词，温柔高贵精巧的牧歌式的”【32】高高在上的古典主义艺术的最后衰落。他知道纯粹感觉的重要性以及影响的直接性，他也许是第一次毫不含糊地声称音乐作为一种艺术形式的独立存在。

18 世纪后半叶确实是一个在哲学历史上非常麻烦的时期，在其他领域所发生的事情不用过多述说；它证明了老的理性结构的巨大变化和更新。许多哲学家们都在发展新的观念；但这些仍然由传统的术语所表达，并产生了许多混乱和混淆。即使狄德罗也没有避免这种错误，尽管在某种程度上他以思想的活跃性以及观点进行非系统的表达校正了这种情况。这最后的特点能够被故意地利用成为一种反对传统系统哲学的武器。

启蒙运动末期对于普遍文化状况的征兆存在于康德的《判断力批判》（*Kritik der urtheilskraft*）以及几年后的《实用主义关系中的人类学》（*Anthropologie in pragmatischer hinsicht*）中的部分论述。这位伟大的（尽管完全是非音乐的）德国哲学家明显地随声附和着普遍流传的观点，他含纳音乐只是因为它对于事物安排的需要，他在《判断力批判》中所阐明的“艺术分类”如果没有音乐将是不完全的。但是康德在这种“区分”当中所缺乏的重点（只是被当作一种工作的假设）是重要的：他确实勾画出了两种而不是一种划分，它们互相不同，甚至互相对立。在他艺术形式的分类等级的一部分当中，他表明了其理性主义的精神，由于音乐“只与感觉有关”而把它放在“讲演艺术”和“比喻艺术”的后面。【33】为把这些艺术形式放在这种秩序下面，他附和了 18 世纪观念的宽广结论，这样诗歌就是最伟大的，而音乐被轻易地排在最后。但是康德显然并不完全满意这种结论，这表明了把音乐恰当地提高到紧挨着诗歌的地位的其他考虑也许更加高明：

“尽管这种艺术仅仅根据感觉而没有概念来对我们说话，没有像诗歌那样对思想开放，它从来不以多样的、更加激烈的方式感动头脑，尽管只有短暂的影响；但它更多是娱乐而不是文化，当用理性的观点评价它的时候，其价值就低于任何其他艺术形式。”【34】

这样就有两种评价音乐的方式：在理性的观念看来它一定排在最后（康德有

时怀疑它是否能够被看作艺术形式），而从他所提供的娱乐观点看来，它就能够在艺术形式当中得到最高的地位。如果人们接受第二种可能性（但是康德并没有最后的声明而留下了问题），那么音乐是“情感的语言”，“感觉的宇宙语言，能够吸引所有的人”，【35】尽管它不能交流任何确定的观念或者思想。康德在这些不易让人明白的部分当中提出的这第二种可能性却非常重要。在他看来，正是由于音乐缺乏语义内容，才可能用纯粹娱乐的术语来评价它。200 年坚持约束音乐的指控（它缺乏语义内容，是声音的纯粹抽象模式）能够在美学观点上转变成一种明确的肯定品质。

但是康德在音乐美学当中的重要性不能被确定为他对于音乐的贡献仅仅那么一点。19 世纪及其后的整个形式主义思想从康德的哲学当中获得暗示，形式主义在音乐当中发现了最为肥沃的土壤，后者至少看起来是最为缺乏任何语义内容的艺术形式。

康德的艺术等级秩序（音乐只比文化多一些娱乐，属于最低等级）是它从启蒙运动思想当中继承下来的部分文化累赘。很明显，这是他哲学当中最容易腐烂的部分，尽管这是经常被引用而与音乐完全不可分裂的部分。音乐实际上“只以感觉进行表演”，但是从这种引用“表演的”更深的考察当中，汉斯利克形式主义的新美学观点最终出现了。为了不陷入康德美学所提出的复杂问题当中，我们只能认为事实是音乐不能表达确定的观念，从而否定了有任何像描述音乐那样的东西；另外，康德所认为的音乐的情感效果是音乐的从属因素而不是必要品质的观点是一种被后来的汉斯利克和其他形式主义思想家们所吸收的观点。

三、声乐音乐和器乐音乐

在法国和意大利风格之间进行比较的大量尝试，连同持续争论中的无穷无尽的论文和小册子，可以被认为是建立了音乐评论的最早范例。它们推动了音乐研究的普遍发展以及对音乐更加敏锐判断力的形成。在吕利和拉莫的音乐各自的拥护者、法国歌剧与意大利歌剧以及格鲁克和皮切尼的支持者之间的争论在法国百科全书派时期变得更加凶猛，但是不久就变得更加普及并且影响了整个欧洲音乐文化。贯穿了下半个世纪的卢梭的观念吸引了法国内外的兴趣焦点：不论是否同意它们，每一个人都不得不面对它们。

在意大利，最为引起理论家们兴趣的问题是歌剧的改革，以及音乐和诗歌之

间的关系。我们不需要详细论述《时髦的演出》（*Il teatro alla moda*）这篇本尼迪托·马尔切罗在 1720 年众所周知的讽刺文章，它是诙谐辛辣的，但是有些轻易地企图揭露大部分意大利歌剧所基于的平淡无奇的习俗；因为它是一个小册子，并没有任何真正的哲学实质。我们可以从康特·阿尔加罗蒂、普拉耐里、曼弗莱蒂尼，尤其是两个流放国外的西班牙人，安东尼奥·爱克西蒙和埃斯特本·阿提亚加（*Esteban de Arteaga*）等知识分子的著作当中汲取营养，他们之所以对意大利作出了文化贡献，是因为作为一个耶稣教会的牧师，他们被放逐到国外。所有这些思想家们都深深受到百科全书派的影响，但是他们实际上并不能被看作为当时的音乐争论提供了确切的最初贡献。他们把注意力集中到歌剧的改革上，在这个主题上，他们几乎覆盖了格鲁克在他《阿尔萨斯特》的序言中以及格鲁克的剧作者，诗人兰尼埃罗·德·卡萨比基相同的领域；他们都几乎写信保卫诗歌的特权而反对音乐的无理和专横，对于后者，他们希望限制为一种更加中庸的作用。

在 1755 年首次出版的《有关音乐歌剧的论文》（*Saggio sopra l'opera inmusica*）中，弗朗西斯科·阿尔加洛蒂（*Francesco Algarotti*）说出了这种保守的观点，试图改革歌剧并且使之接近于法国传统。他批评意大利歌剧的美学假设是音乐只有在伴奏一段诗歌文字的时候才能达到其最完整的表达。这样他就再次肯定了传统的理性主义观点，宣称管弦乐队的主要功能是增强声乐朗诵的表达力；另外，所有的艺术形式（建筑、诗歌、音乐、舞蹈和舞台背景）都应当一起工作，不离开合理的、令人信服的东西，为的是创造一种歌剧表演，“在千万种快乐之外创造一种单纯而统一的整体”。【36】阿尔加洛蒂认为歌剧应当是“吟诵音乐的悲剧”，并且为了应用这种概念，音乐一定会再次成为“诗歌的附庸”。【37】阿尔加洛蒂采用了一些百科全书派的观点，尤其是那些达朗伯在其“引言”中所提出的充分理性主义的观点。多年后格鲁克的改革提供了一种对这些原则实践上的实现。

阿提亚加在 1783 年出版了他的《从古到今意大利音乐戏剧的革命》（*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*）。这部宏大的三卷本著作讲述了歌剧诞生的故事。他所提供的美学观点并没有与阿尔加洛蒂的观点有很多不同，非常清楚地表明了百科全书派的影响以及隐藏在格鲁克歌剧改革后面的观念，尽管阿提亚加试图努力反对任何法国的影响。他的注意力集中在剧本上；相信歌剧的优点存在于剧本的优点之上，阿提亚加的表达尤其是一种唯理智论和理性主义的观点。但是尽管他给出了一些完全崭新的华丽外表，他似乎并不

喜欢独立于诗歌的音乐风格。这种态度只是让他对音乐作出了过于开放的批评，并认为它只是诗歌的一种附庸，一种对于歌词的不必要的支持，一种没有理由的装饰。他认为歌剧音乐在快速地衰落，因为它“过于精致而且很少基于哲学。他的目的只是挑逗耳朵，并不感动心灵，也不表达对于歌词的理解，而这应当是表现性音乐的主要工作……”【38】阿提亚加发现器乐音乐在歌剧当中产生了不知不觉的发展，获得了一种独立的能力，这就把歌剧带向了某种毁灭。在约梅利、莱奥、达·芬奇以及佩尔戈莱西的黄金时代，音乐保持着它的适当状态；因此它是“音乐的解说词”而在他自己的年代里面 歌剧活跃分子只能听到“乐器的喧嚣”，会发现“比仅仅是一场音乐会来说，歌剧并不能有更多的兴趣和更大的真实性”。重要的是，阿提亚加把被告席上“伟大的梅塔斯塔西奥”与其他罪犯排列在一起，他这样做有他自己的理由。因为梅塔斯塔西奥“以他优美的抒情诗传播着相同的错误（也就是帮助解放了器乐音乐）。他的咏叹调所丰富的、如此优美描绘的自然界物质表现的许多比喻，不可避免地乐器的使用及其多样化和力量提供了巨大的空间。”

阿提亚加机灵地承认在梅塔斯塔西奥的诗歌当中有一种固有的音乐品质，其潜在性只有在实际音乐的加入下才能被认识到。梅塔斯塔西奥的咏叹调将是一种对作曲家的刺激；它们让他说出在音乐中，语言完全没有表达能力，并且阿提亚加继续用自然声音进行理性评判。但是他把这种音乐元素的解放看作一种音乐原始功能的腐败，就像颜色的功能之于绘画一样。梅塔斯塔西奥在让人们看到这种可能性上有间接的过失，即音乐可以是“一种艺术创造的新语言，为了填补自然留下的裂缝”。

意大利作家和知识分子并不愿意承认阿提亚加的这种“新语言”可能具有一种独立实体的任何价值。也许从传统立场下的惟一不同观点是数学家和音乐理论家安东尼奥·爱克西蒙、温琴措·曼弗莱蒂尼（圣彼得堡皇家乐队指挥，一个撰写小册子的活跃作家）的声音。这样，一种活跃的、有时辛辣的争论开始在 18 世纪下半叶的意大利音乐环境中成形，出现在阿提亚加、爱克西蒙、曼弗莱蒂尼以及更老的帕德莱·马蒂尼 Padre Martini of Bologna（不只是一个作曲家，还是一个历史学家和理论家，以及荣耀的对位传统的拥护者）之间。

爱克西蒙（比帕德莱·马蒂尼年轻的一代人）希望得到后者对于其 1774 年出版的《音乐原则的起源》（*Dell'origine e delle regole della musica*）的正式承认；但

是马蒂尼并不那么顺从，他已经发现它的观点和原则与他自己的完全不同。接着是通过小册子的交流，伴随着阿提亚加对于调停争论所作的尝试，但是两个人使用着不同的语言说话，没有方法让他们的观点相一致。爱克西蒙是被百科全书派所培养起来的：他经常引用杜布斯、孔狄亚克以及百科全书中有关音乐主题的文章。但是卢梭是他的主要权威；确实，爱克西蒙是卢梭在意大利最忠实的宣传员，尽管马蒂尼述说着毕达格拉斯的传统，保护着永恒原则以及音乐确切的基础。与卢梭相比，他的精神更加接近于拉莫。

尽管具有数学式的教育（或者像他所说的正因为如此），爱克西蒙敌视的主要目标是对于音乐的数学解释，正像欧拉、塔蒂尼和拉莫心中所想的。他认为音乐占据着一种来于数字、原则和公式的不同世界。“当这种降低半音的五度经常是用来愉悦耳朵的时候，原则在禁止声音作减五度跳跃上面有什么作用呢？”【39】音乐的原则因此应当建立在对耳朵的愉悦上面，实际上“数学理论是没有用处的”。但是爱克西蒙非常接近卢梭的原则以及孔狄亚克的理论，他宣称音乐和语言有共同的来源：“音乐和语言……产生于同一个来源，对于我来说，这就是人类的理智。”【40】

对于整个 18 世纪思想中音乐和诗歌之间联系的寻找，现在发现有了完全不同的倾向。对于阿尔加洛蒂和阿提亚加来说，音乐具有完全次要的作用，是对于歌词不必要的伴奏；而另一方面，爱克西蒙跟随着卢梭，希望确定一种原始统一的媒介，在其中各个组成部分同等必要。确实，“音乐的主要目标与演讲的目标一致：用声音表达心灵的情感和情绪”。【41】这样音乐就成为了语言的必要组成成分；它建立了自己的韵律学、重音和音节的数量。这并不是一种新的理论，但是它经常在意大利舞台上见到，并从中产生了认为各个民族的音乐特点是不同的典型浪漫主义的观点。确实，“从认为音乐是构成影响了语言细微差异的元素这一原则出发，我们可以认为那些在语言上更加愉悦耳朵的民族将会更好地从事音乐活动”。【42】

爱克西蒙反对音乐的数学解释的争论可以被看作产生于法国思想家的观念，不难理解对于帕德莱·马蒂尼理解这种观念的方式来说具有怎样的外来性。马蒂尼的立场基本上并不完全迥异于阿尔加洛蒂或者阿提亚加，或者其他的理性主义思想家们，马蒂尼的不同观点在于他是一个实践的音乐家，而其他人则从诗歌的立场出发。每个人所关心的都是音乐的从属地位：马蒂尼的基础是一个抽象的数

学原则，而其他人则认为它为歌词仅仅提供了一种支持或者装饰。这样爱克西蒙认为音乐的来源与语言的来源相联系的主张是让音乐能够回到艺术性习语家族的方法，同时它独立存在的惟一方式变得毫无意义。

在这点上曼弗莱蒂尼值得一提，但是这部活跃的论战著作中好战的本性比任何真正的思想深度要多。他比上面提到的所有理论家们都年轻；作为一个作曲家，他坚定不移地保卫着他那一代人的音乐，而反对阿提亚加和马蒂尼的攻击。启蒙运动的发展概念是他毫不犹豫地加以接受了，从这一前提出发，他与阿提亚加争论，坚持认为甚至音乐也不能违反历史的法则：古代希腊时期的音乐并不比他那个时代的音乐更加完美。发展的观念也授予他权利（也许是在意大利文化历史上第一次）代表了器乐音乐的利益。音乐和诗歌作用的区分实际上是在所有艺术形式中都存在的发展的结果。

“这种区分作为两种发展和壮大的艺术来说是必然和自然的……尽管当它们结合的时候力量是巨大的，但是当它们分开的时候仍然具有强大的力量，这被哲学、立法者、诗歌以及器乐音乐的伟大作品所证实，是音乐真正的本质。来自于声乐音乐的快乐可以（虽然并不完全）至少部分地产生于歌词；然而，当触动了听众灵魂的音乐是纯粹器乐音乐的时候，我们只能承认所有的价值都来自于音乐自身。”【43】

与这种对于器乐音乐是音乐发展最高点的毫不含糊的辩护相联系的是曼弗莱蒂尼对于帕德莱·马蒂尼对位观念的反对。“和声”和“对位”是不确定价值的矛盾的术语：它们没有受到音乐知识分子的信任，后者认为对于它们的使用可以在器乐音乐中导致一种可以想象得到的道德自律观念的危险。作为一个旧学派的人物，马蒂尼保卫对位法而反对旋律写作。对位是音乐永恒的基础，“它并不受制于事件或者时间或者人们不同态度的变化”。【44】另一方面，旋律依靠“良好的欣赏力”，因此受制于风尚的反复无常；它是一种相对于对位的上层建筑。但是曼弗莱蒂尼像爱克西蒙一样，并没有在音乐永恒基础上分享了马蒂尼的信心，相信音乐能够在良好欣赏力中发现，后者“在所有类型当中都可以看作真正美的等价物，这种品质当然不能受制于风尚”。【45】这意味着曼弗莱蒂尼明白对位和旋律不是对立而是互相补充的。实际上，“对位”意味着他当时的和声，可以被看作是对于古代对位发展的明智使用，实际上他所假设的对位法的发展回到了古代。这里，曼弗莱蒂尼与爱克西蒙的观点相同，原因也很容易理解。任何保卫现代音乐的人

都在保卫着器乐音乐，后者作为一种现代和声概念的独立类型更加坚实地建立起来。它不在旋律与和声之间进行选择，就像以前所理解的那样；前者是清晰和直线性的，以口头演讲的词语连续性为模式；而后者是混乱和复杂的，因为各个部分要分别写作。曼弗莱蒂尼也不同意阿提亚加的观点，他宣称了古代希腊音乐的至高无上性，然而，因为被希腊人所关注的后者实际上忽略了对位，他们的音乐独自地基于旋律线条。

这些争论观点非常明显不是有关事实的，因为当时只有很少的相关知识，而只有原则。被接受的古典希腊观念将被最终驳斥掉，对于长期发展过程产物的和声的考虑比一个“歌特式的粗野的”创造更加具有合理性。没有和声的音乐变得不可想象，因此不再去想象一些纯粹旋律的古代神话世界，并用此来反对现在由于和声的发展而导致腐化的世界。

四、美学和音乐史家

意大利作家和作曲家普遍地更多考虑百科全书派音乐思想的古典主义和理性主义的含义。但是在英格兰，音乐作家跟随着洛克的传统建立了百科全书思想的经验主义和感觉主义方面；尤其是约翰·哈金斯爵士和查理·伯尼等有趣的人物给了音乐编年史一个独特的推进。

约瑟夫·阿迪森在《旁观者》中尖锐、机智的文章并没有给音乐美学作出重要的贡献：他对于意大利歌剧的不合时宜所作的批评比较品味和风尚的历史来说更少美学性质。可重要的是，在他的短文当中揭示了品味的概念如何代替了作为欣赏音乐准绳的原则。在整个 18 世纪的英格兰，评论家、作家和历史学家都使用这个产生于经验主义美学的概念。这一时期最为令人着迷的英国音乐作家是查理·艾维森（Charles Avison），他反映了如达朗伯和卢梭的普遍的经验主义美学思想。对于艾维森来说，音乐是唤醒激情的最为有效的手段，尽管他的思想不是最初的一个，但同时暗中赋予了音乐相对于其他艺术形式来说更属于自己的功能，并在希望重新评价器乐音乐上起到了重要的作用。所有其他的艺术形式都提供了快乐；音乐通过模仿的手段鼓励愉快的情感：“这样，音乐既模仿从属于曲调与和声法则的不同声音，又通过其他相联系的手段把激情的对象带到我们面前……自然在人们的心中产生了大量的激情……”【46】

为了保留卢梭在这个问题上的观点，艾维森把和声描述为具有从属的作用（只

是赋予旋律以优美和强壮），这样就可以与颜色在绘画中的作用相比较。像卢梭一样，艾维森把他关于音乐历史问题的观念建立在和声和旋律的观念之上。在还不知道和声和对位的古代世界中，音乐一定必然是一段简单而自然的旋律线条。他把古代的事物状态与哥特式复调的人工本质形成对比，然而在现代世界当中，被古代所如此尊重的自然品质正在进入到对旋律兴趣的复兴上。

在所提到的音乐当中，英国经验主义美学以它反对教条的态度在推动历史研究方面起到了一个重要的作用。当原则和传统的权威被作为评论准绳的良好欣赏力的主观标准所代替的时候，对于历史解释的传统原则和模式就突然失去了作用。到那时，任何对音乐历史进行的适当研究都变得缺乏，这部分地因为音乐已经成为了一种不同寻常的消费产品，而主要因为一种预定观念的出现导致了任何实际的研究都成为了多余。第一个不基于那些令人接受的陈规而编辑适当音乐史的尝试出现在 18 世纪下半叶。但是其中却没有更多的企图，因为对这种作品的必然前提还并不存在。尤其是对于以前的音乐缺乏足够的材料和信息；另外，很少有人具有必要的音乐知识来填补普通知识上的裂缝，没有一种能够令人接受的在历史基础上对能够得到的少量材料进行严肃研究或者组织的方法。但是一些文化上的冲动已经能够感觉到，尤其在喜欢发展历史研究的英国经验主义氛围当中。从欧洲大陆方面产生了重要的影响（卢梭的《工具书》以及百科全书中关于音乐、历史和理论主题中的大量并不一致可靠的材料）：这为更深入的研究和更严肃的考察提供了一种刺激。

查理·伯尼的重要作用为这种经验主义的方法和卢梭及百科全书观念的巧妙结合提供了最好的例子。除了帕德莱·马蒂尼没有完成的著作【47】（最值得注意的财富是其所包含的古代音乐的材料）之外，第一部以现代意义上的术语写作的完整音乐史就是伯尼的。【48】除了所有的历史信息之外，他为我们提供了对于当时音乐的第一手详细的说明；但是这里最为吸引我们的是美学和历史的内容，引导他不只写作了《普通音乐史》（*General history of music*），而且还包括他为作进一步的研究而在大陆旅行的时候所写的日记。【49】

除了在第三卷序言中所作的很短一段音乐评论之外，伯尼并没有谈论音乐的理论。即使如此，他的整部著作毫无疑问为我们表明了他对于音乐的态度，并与当时的普遍美学态度没有任何重要的分歧。我们把这些陈述收集起来勾勒了他在音乐史开端时的意图，他倾向于同意 18 世纪理性主义轻视音乐的研究：“音乐是

一种天真的奢侈，对于我们的存在没有必要性，而是对听觉感受巨大的改进和满足。”【50】他整个的音乐史看起来都以在文化和文明中重新评价音乐为目的。对于伯尼来说，音乐是文明的一种直接产物，实际上是一种奢侈，一种对我们生活的装饰，但是作为文化生活整体的一部分，它不能与其他人类活动（例如政治、宗教或者哲学）相分离。如果音乐是一种奢侈，它实际上“看起来对我们的存在是一种必要”，【51】这在他说明旅行的理由的时候表明得非常清楚：

“如今在欧洲，音乐从来没有受到这么高的尊重，也没有这样好地被理解，这只让一个事实变得更加明显，即它的居民变得比任何其他时期都更加文明和文雅。”【52】

伯尼对于普遍原则的带有感觉主义和理性主义腔调的陈述，可以放到一个更加宽广的、更加人文主义的远景中来看待，在其中音乐可以被看作文化活生生的母体当中的一部分。

但是，伯尼一些陈述当中的感觉主义倾向被他的对手——约翰·哈金斯爵士（18世纪音乐史的另一个作家【53】）所瞄准。两个人的敌对部分是在专业的层次上面，但主要产生于他们所持的不同音乐史观念的结果。为了简便起见，我们把哈金斯划归于理性主义者；他开始要表明音乐的原则“能够在某些普遍宇宙法则当中被发现，在其中我们在材料世界所发现的东西，和谐、对称、比例以及秩序看起来都能够被解决”。【54】从这一点出发，我们对于一段音乐的评价依靠抽象、预定的原则和法则，而没有创新的余地。这是一种与伯尼经验主义研究（由于可信的愉悦而准备放弃原则和法则）相对立的观点；只要有良好的欣赏力基础上进行评断，只要它们能够带来快乐，就允许创新。伯尼只在他自己的欣赏力基础上进行判断；他以自己的情感的名义说话，而很少依靠美的原则和严格的教规。对于他来说，音乐吸引我们的情感，这些是不能被任何理论著作所挑战的。

这种观点当然不是任何伯尼冒险创新的产物：他只是重复着在杜博斯以及卢梭和狄德罗（他们都受到了伯尼的很高赞誉）之间最为普遍的音乐美学思想。伯尼最重要的价值在于他在一个实践的规划上提出他的思想，并且因而为更加现代的音乐评论和音乐历史准备了基础，即使他不可避免地滑入到了某些启蒙运动的刻板概念（如发展的观念）上。实际上对于伯尼来说，音乐历史是一个不断提高的曲线，并在他那个时候最终放弃了“歌特式”的和声，完成了一种自由的旋律风格而到达顶点。如果我们比较伯尼和哈金斯的两种历史在结构上的比例，我们

就能够直接看到对于过去时代的音乐的详细论述（我们一定要说这运用了超凡能力），并让他在当时受到一些奚落：他著作的完成接近于 17 世纪的尾声，但却故意拒绝讨论任何他同时代的作曲家。另一方面，伯尼提到古代只是为了完成他音乐场景中的幅图画：他邀请他的读者对于古代理论家的这种枯燥而天真的信心报以会心的微笑。当他研究同时代人的时候就变得非常活泼，其中至少三分之一的内容给了他当时的音乐家。对于哈金斯来说，音乐在复调和对位上面达到了完美的顶峰，之后它开始下滑，毫无疑问地变得颓废和腐化，直到亨德尔；但是具有启蒙运动思想的伯尼，把音乐看成一种文明的普遍过程，因此它是一个持续发展的状况。这也许是两个对手的最大分歧：哈金斯的历史，尽管其不可否认的优点，是封闭和向后看的；而伯尼，由于相信发展，通过把它当作人类文明发展中重要的一个整体要素而恢复了它完整的尊严。

五、巴赫和启蒙运动

在 18 世纪法国和意大利音乐文化当中，音乐美学所面对的最重要的问题集中在围绕歌剧的争论当中。德国本土中的相同美学问题在关于对位的重要性的争论和论战的普遍影响之下成形。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐建立了一种这个争论所参考的外在的、更加经常的暗示点，这并没有考虑声乐对于器乐音乐的优越性，或者是否歌剧当中的歌词比音乐更加有价值，就像法国争论当中的那种情形。被讨论的东西宁愿是器乐音乐的风格，或者更加准确的确定为是否对位风格优越于旋律风格。

众所周知的事实是，德国器乐音乐的发展发现了更加肥沃的土壤；实际上它的合法性被当地的理论家和哲学家们毫无疑问地加以接受。这样任何美学争论就变成了纯粹的音乐问题，涉及到参与其中的经常是实践的音乐家。一个晚于巴赫约 20 年的音乐家和评论家，约翰·阿道夫·夏博（Johann Adolf Scheibe）尤其重要，因为他例证了这种普遍争论的本质，非常清楚地表明了阻碍理性主义启蒙运动理解巴赫艺术的文化和美学原因。在 1737 年夏博所发现的一些早期笔记当中，他总结了批评巴赫的原因如下：

“他是一个羽管键琴和风琴的卓越艺术家，一直没有遇到一个能够与他竞争的音乐家。我在许多场合下听到过这个伟大的人的演奏。他的机敏非常令人吃惊，人们很难理解他是如何非凡灵巧地交叉手指和双脚的，或者把它们分开作出最宽

广的跳跃，而一次也没有发出错音或者摆错身体，无论他的乐章有多么的迅速。只要他的作品在浮夸风格中是自然的，而其魅力没有把众多的艺术所淹没，只要他有更多的礼仪，就会受到所有民族的赞美。当他以自己的数学机敏性进行判断的时候，他的片段尤其难于演奏；他希望歌唱者和器乐演奏者能够像他使用键盘乐器一样地使用他们的嗓子和乐器。对于所有的优美和装饰，人们理解演奏‘风格’中的每一件事，他都写出确切的音符，这不仅剥夺了这种和声的优美，而且导致旋律完全难于把握……总之，他对于音乐的态度就像以前赫尔·冯·洛恩斯坦对于诗歌一样。浮夸使它们远离了自然而走向矫揉造作，离开了高傲而走向晦涩。在这其中人们怀疑痛苦的劳作和辛苦，但却什么都没有得到，因为它与原理有分歧。”【55】

这里可以发现许多接近于法国理性主义的观念：“原理”被理解为精致的和一种流行的愉快，“自然”是一种适度的虚假和装饰，而“艺术”正像勒·彻夫所认为的那样，只是一种技巧的同义词。夏博，不像他在法国的同时代人，并不突出任何一种歌剧的类型；他的说法出自于在德国流行的器乐音乐的特殊类型——“华丽风格”（galant）这种最适合于格劳恩、哈塞、冯特和马泰松的简单优雅的装腔作势的风格。这里不能提及许多其他的作曲家，他们现在几乎被人遗忘而曾经比J.S. 巴赫更加著名。

当我们放弃他作为巴赫作品鉴赏家的威力的时候，实际上夏博的评价是非常苛刻的：巴赫的音乐既不自然也没有旋律性，他是人工和浮夸的，而他卓越的技术能力只成为了一个空洞的劳动，“与原理相背离”。大部分巴赫音乐的复调风格让他变得在同时代人和当时的继任者的眼里是不合时宜和保守的，对于夏博和跟随他的评论家与作曲家来说是一个超越不顾自然和原理而创造技术的艺术最鲜明的例子。互相追逐交织的部分（复调和对位织体）以及巴赫其他的杰出技巧都受到了夏博的责难，不是以心灵和情感的名义（这是后来卢梭责难它们的理由），而是因为无可指责的原因。

忙于写作的巴赫并没有回答夏博的指控，然而他的回应不只是针对夏博的，而且针对着整个在原理的至高无上的权威下对于美丽和愉快进行不当奖励的美学，这可以在他给学生的技术手册当中找到，我们可以看到“音乐没有其他的目的，只是为了上帝的荣耀和精神的再生”。【56】其音乐概念基本上是毕达格拉斯学派和神学的巴赫与他的攻击者之间没有交汇点。实际上，在巴赫的朋友 J.A. 比

恩堡姆保卫巴赫以及在后来出版的论文及《音乐评论》（*Der critische musikus*）中（夏博的喉舌），表明了一种像夏博一样对伟大的巴赫艺术的误解。比恩堡姆看起来并没有意识到夏博文章中观点的错误；他批评他只是针对于巴赫音乐的肤浅知识，阻止他“像赞扬格劳恩一样赞扬”他。【57】换句话说，比恩堡姆试图通过把他与一位尽管当时很著名、但却是次要的、并且其高雅和流动的旋律远离巴赫严肃的、宗教的音乐的作曲家相比较来保卫巴赫。

实际上，这种争论不久就失去了势头，夏博的杂志开始注意到问题的其他方面。巴赫在十几年之后去世，他的音乐成为了过去时代爱好的象征；简单的洛可可风格现在进行着毫无争议的统治，这是一种基于原理规定上的柔顺的多愁善感，一种没有任何不适当的和声复杂性的旋律。在他对他朋友良好的保护中，比恩堡姆并没有更多地提出美学原则，只是一个普通的循环：艺术模仿自然，其功能是令人高兴；这种音乐只是旋律线。

这种流行的沙龙音乐的理想被当时几乎所有的文献所提出和保卫着，其中大部分都是实践音乐家们所写的，他们互相呼应着谴责沉闷的对位音乐；他们说这不能模仿自然，不能引起任何效果或者唤醒任何情感；它是比恩堡姆的“哥特式暴行”（*Gotische barbarei*）的残余，【58】紧密地与过去相联系。发展的观念在这些作家们中间走在了前面；这个术语是它们闻名的喋喋不休的词语中的一个。现代作曲家的音乐要比早一些的人的音乐优越；音乐不断地到达更完美的顶峰并且更加具有表现力，更加接近于模仿。另外，过去和那些当时没有与时代并驾齐驱的作曲家们立刻受到谴责。

这就是诸如巴赫的一个同时代人，作家和作曲家约翰·马泰松的历史和美学观点。在其大量的音乐文献当中，【59】他规定了情感与理性并列，调节使之更加一致的中庸理性主义的原则和爱好。马泰松高兴于“触及心灵”、【60】以旋律提升灵魂的“原理的音乐”。但是马泰松以及其他德国作家思想中最为重要的东西是关注他们对于音乐技术方面的贡献以及声音现象本身，这暗示着他们意识到了器乐音乐是一个独立的实体。对于马泰松来说，不只是头脑具有判断的权威：没有听觉，头脑并不具有完整的功能。听觉是音乐能够进入集中精力的听众心灵的“惟一道路”。【61】

约翰·约阿希姆·匡茨在 1752 年出版的《长笛演奏指导初探》（*Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen*）中主要考虑的是在更宽泛意义上的技术

层面。尽管标题表明这部著作只是一个有关长笛演奏的手册，它却实际上指导了有关美学、评论和历史兴趣的更加普遍的问题。在大部分卷册当中的详细指导和特殊的例子都非常清楚地表明了一个具有经验主义倾向的考虑，避免了经常在当时的法国作家当中发现的武断概括和抽象的理论。匡茨经常提到对于每一个用音乐技巧来写作的良好评论家的需求，因为只有如此，当他的论点抛开了所有偏见和情感累赘的时候，才能够准确地进行判断。对于匡茨来说，不可缺少的评论品质是原理和良好的爱好，尤其是后者。这里非常难于准确确定他对于“良好体验”的意义，这是一个在当时经常被哲学家们所讨论的概念；但是他似乎具有判断事物的才能，例如尤其是属于情感领域的音乐。只有实践才能够为我们提供对于良好体验的标准；传统和古代的权威当然不能做到这点，因为他们在这种才能的训练中是非常低级的。对于一个拥有良好音乐知识的人（就是具有良好的智慧），他还具有良好的体验，对于音乐价值最合理的准绳将通过他对于艺术的直接了解而得到。匡茨得出结论（大部分与他同时代的人也赞成这种结论），只要一个人具有必要的背景知识，个人的印象将是最为“真实的指南”。【62】美学评价的个人形式是把自己从客观权威的原则中解放出来，以及意识到创作一段音乐的原则只是一种相对的价值，并不能用于所有情况的出发点。匡茨非常仔细地分析了统治不同器乐音乐形式的原则（协奏曲、三重奏、四重奏以及独奏小品等），他意识到自己只是提供了一种“建议”，他所阐明的原则能够随着环境而发生变化，尤其是随着良好爱好的所有重要原则而变化。对于匡茨来说，音乐的最终目标是要唤醒听众的热情和情感，因此非常接近于百科全书派。但是通过对器乐音乐的判断，他脱离了他们。百科全书派从来没有设法使自己脱离损害非声乐音乐的理性主义者，后者使达朗伯在他的百科全书序言中写道：音乐是“模仿阶梯当中的最底层”。【63】但是匡茨并没有加入这种思想传统，完全接受了器乐音乐作为一个可以接受的存在的权利。然而经常提到非声乐音乐（奏鸣曲或者交响曲）的法国思想家们带有一种蔑视的感觉，匡茨在不同的形式之间进行了区分，并且得出结论，它们可以同声乐音乐一样有效地表达所有情感（他也承认后者的优点）。如果声乐音乐达到了它的极致，并且在歌剧当中表现了其最典型的特点，器乐音乐也具有这种法则，它们能够将相对的元素加以仔细的组织。这样，每一个具有良好爱好的作曲家能感动听众，唤醒他们的情感而避免烦扰他。因此匡茨对于良好爱好的理想是一种平衡、一种有目标的对比，存在于不同的器乐音乐品质、快慢乐

章、响亮柔和的段落、悲伤与活泼主题之间。它避免了为宫廷娱乐所写作的典礼音乐的过度而专注于高雅形式：根本不是为了“上帝的荣耀”。匡茨的音乐态度似乎与谴责“只为眼睛而不为耳朵的”深奥而无旋律的对位以及他之前的德国典型的“刺耳的品位”同时产生。即使如此，他也承认巴赫是“值得赞誉”和“最伟大的风琴家”。【64】对于法国和意大利风格，尽管他基本上喜爱后者，他支持模仿它而对于德国音乐起到了很大贡献的德国作曲家，因此他是在寻找一种合并了法国和意大利音乐的最好特征的风格。他批评意大利风格的过于大胆以及法国音乐的缺乏变化。这种对于混合了不同民族风格上的优点以及代表了良好爱好和发展的成功的超民族音乐的理想不只是匡茨的理想，而且是整个启蒙运动理性主义者的典型态度。

德国启蒙运动看到了许多技术手册的产品，匡茨只是其中之一。这其中的大部分都与器乐音乐艺术相关是非常重要的，这是一个非常重要的证据，证明了 18 世纪的德国人对于器乐音乐的依恋。莫扎特的父亲，利奥波德，是一个用小提琴演奏成功作品的权威，【65】包括了对于演奏和良好品位之间有趣的脱离。18 世纪末德国的一个更加重要的音乐美学信息来源存在于卡尔·菲利浦·厄马纽尔·巴赫（J.S. 巴赫众多孩子中的一个）【66】的羽管键琴艺术上。这是另一部不只为演奏者提供了宝贵的建议而且表明了许多对于理解问题的内容的作品。C.P.E. 巴赫与他的同时代人所谴责的只是技术能力以及鉴赏力惟我独尊的表示：一个演奏者最终的目的是展示给听众“关于作品真实的内容和情感”。【67】这只有在演奏者的情感成为了音乐所表达的情感的时候才能达到。在演奏当中，表演者一定经历了与作曲家希望在音乐中表达的东西一样的情感；因此，即使他有意于阐明正确表演的原则，有关教学的所有著作都不能描述一个演奏者理解作品中所表达的情感的适当方式。他必须感受它，没有原则或者说明能够帮助他。这每一件事都没有写进乐谱，每一件事都不能完全记录下来，它们必须符合良好爱好的原则，并在演奏当中尽可能清楚地表达出来：演奏者一定不能成为一个“只是演奏音符”的人。【68】

这种理解的态度非常紧密地联系着装饰音问题以及它们的实现。在 18 世纪后半叶音乐家们开始感觉到对于洛可可风格的这种重要组成部分在实现中的巨大连贯性。这种实现不完全是歌唱者或者器乐演奏者一时的兴致；他们并不能以任何他们想要的方式演奏，只是展示他们艺术鉴赏家的威力。C.P.E. 巴赫第一个强调

了装饰音作为创作的一个完整而必然的部分的重要性，它并不是可供选择的额外东西；后来他想要作曲家“清楚地写出每一个装饰音，而不是把他们留给那些不具备良好感受的演奏者来处理”。【69】这样的装饰音就脱离了任何完全依靠精湛技艺的领域，被控制在表达的领域里面。C.P.E. 巴赫以同样的思路看待伴奏部分；它们不只是被看作附加或者插入的东西，没有像旋律的展开那样重要，而是作为音乐发展中的一个必要的部分，需要作曲家的技巧和注意来达到恰当的平衡。在说明这些事情时，他毫不犹豫地表明了他是其父亲的学生，至少他采用了一些他的观念和意图。他是当时小音乐家团体的一员，偶尔精力充沛地支持他的父亲。伯尼把 J.S. 巴赫只是写成一个好的管风琴师，比亨德尔强一些的音乐家：C.P.E. 巴赫赞成他父亲的立场，不只是作为一个无与伦比的管风琴师，而且（这一点非常重要）是五部和六部赋格的作曲家，这是让伯尼和他的同时代人非常沮丧的声明。在他的键盘作品当中，在他的钢琴文献当中，他是深刻意识到作曲家创造力的作用、重视他的意图及其在音乐史中的必然独立性的先驱。作者意识到改变作曲家地位的标志能够在对于表演者的活动以及表演者和作曲家各自任务的不同的描述当中找到。几年以后，当浪漫主义开始接近的时候，海顿的情况极大地缓解了这种对立，即艺术家对于自由的需求以及社会利益的状态（大部分决定了艺术家生存的命运）之间的对立。C.P.E. 巴赫已经暗示了他不得不为委约而进行的创作以及有时不得不应付“荒谬的要求”【70】的痛苦；海顿在他的一些信件当中公开宣称艺术家的绝对自由，只跟随自己精神创作的自由，如果“他的耳朵和心灵”鼓励他这样做就会打破任何原则的自由。【71】但是海顿花费了大量时间为埃斯特哈齐国王服务，为委约而创作。他的理论和实践体现了一种自相矛盾，表明了实际的启蒙运动社会中的评论和美学理想的脆弱。

六、格鲁克和皮切尼：最后一次在法国的争论

我们已经看到 18 世纪的法国如何为更加成熟地认识音乐的本质提供了最为肥沃的土壤，并且这如何成为了一种对立集团之间热烈斗争和辩论（是一种真正的文化战斗）的结果：百科全书派所出版的大量有关音乐主题的文章也许是这种混乱的评论和观念动荡的最清晰的见证。但是在 1750 至 1765 年之间的文章当中，热情开始冷却，观点开始明晰，几年前看起来完全不可能结合在一起的评论立场开始互相靠近。法国和意大利歌剧拥护者之间的鸿沟似乎仍然不能够逾越，因为

他们之间的不同不只是爱好和美学之间的不同：他们更有不同的政治、意识形态以及哲学目标的不同。但是无论所有这些明显分歧的观点的本质是什么，不同的思想家们似乎都具有一个普遍的基本态度：他们都一直批评歌剧娱乐活动的轻浮。他们所提出的治疗方法经常是不同的，但是他们的基本目标是相同的，就是避免歌剧退化为毫无意义的陈词滥调，覆盖了过多的装饰。

一部分人认为这种媒介可以通过浸透着一种情感的精力旺盛的宣泄以及更多的参与现实情况、通过放弃与当时生活毫无关系的神话主题、通过重新发现曾经存在于歌词和音乐之间原始统一中实时的吸引力而得到保存，适合于不论什么时候都可以自然地表达他们的情感的人。另一部分人认为，对于歌剧的拯救在于恢复最远可以追溯到占代的悲剧传统上可能的权威，其最为接近的原型可以在路易十四严肃的贵族歌剧传统当中被发现。在古典主义传统和革命前的启蒙运动之间的撕扯之下，18世纪法国的争论团体参与了一种对歌剧改革的渴望，并且具有相同的基本目标：每一个人都想让歌剧发展成一种真正戏剧性的参与。一部分人希望把它只当作娱乐性的平凡音乐而保存下来，而另一些人希望从古典神话空洞的华丽辞藻到第一次进入剧院的上升中产阶级完全与之不同的人为虚假中保存。这样，当争论的热情开始冷却的时候，一个共同的目标开始从两个敌对阵营当中出现：百科全书派意识到尽管有他们热情的宣传，也不再能够通过良好的美学和意识形态感受来竭力维护意大利音乐了；而法国古典主义传统的保护者也温和了他们严格的道德家的立场，发现他们不再能够忽略百科全书派基本的主张，正在寻找一种折衷的解决方法。

由此，意大利歌剧神话正在消失。异常新鲜的《管家女仆》（*La serva padrona*）以及那不勒斯喜歌剧半个世纪单纯的自发性已经成为过去的事情。喜歌剧已经开始遵守规矩，发展出自己固定的规则，固定了角色以及死板的情节；它丧失了大部分早期辛辣和分裂性的品质。锋利性变钝了，不同被抹平了：法国和意大利音乐都已经丧失了标志着相互之间的不同与不协调的典型特点。法国传统多多少少走着自己的路，而意大利风格现在变成国际化了，成为一种受过教育的欧洲启蒙运动的风格。

因此，使法国的理性和音乐舞台变得活跃的最后争论，在格鲁克和皮切尼的拥护者之间的争论，在许多方面比以前的争论更加不真实。确实，人们可以认为它比争论的解决来说仅仅是一个争论，格鲁克在现实当中只是一个参与者，受到

他的剧本作家卡萨比基的支持，而后者也许是改革真正的代言人，至少在事情的理论方面是如此。皮切尼很少的支持者不久也受到了格鲁克令人难忘的形象的影响，后者逐渐赢得了几年前并不支持他的人们的支持。格鲁克和卡萨比基作为关注所有改革倾向的活动者，发现自己以伟大安慰者的姿态出现在音乐舞台的中心：他们的宣言出现在 1767 年《阿尔切斯特》的前言中（格鲁克的第二部歌剧，卡萨比基编剧）。这里值得全文引用这段前言，其简洁清晰使它成为了这段争论史中的一个里程碑：

“当我许诺写作《阿尔切斯特》音乐的时候，我所想到的目标是避免所有那些歌唱者所滥用的没有价值的东西，以及作曲家已经介绍给意大利歌剧的过多的彬彬有礼，还有把最精致而壮丽的场景变成最乏味荒谬的东西。我试图把音乐约束成具有支持诗歌的真实功能，为的是加强情感的表现力以及我们对于情节的兴趣，没有用多余的装饰干扰剧情，让它停顿。我想象音乐带给诗歌的正像活泼的颜色和光与影的愉快结合所产生的恰当而完美的绘画，代表了生活的原貌而没有改变其轮廓。

“所以我很小心不去打扰一个温情表演中的歌唱者，让他等待一个令人疲惫的‘返始记号’，没有用一些他所喜爱的元音让他在歌词中间停下来，也没有让他在某些过分的手舞足蹈当中表现美好声音的敏捷，乐队让他有时间来为一个华彩乐段作足够的呼吸时也不停止。同样，当第二部分的歌词非常热情洋溢而又重要的时候，我并不想让他通过第二乐章来加速，为了重复一部分的歌词四次；也不想感觉没有完整的时候结束咏叹调，为的是给歌唱者一个机会表明他能够非常任意地以不同的方式处理一段音乐。一句话，我想去除所有那些好的感受和品位一直徒劳地与之争斗的坏习惯。”

“我认为序曲应当让观众为演员的出场作准备，给他们关于这个主题的一个表示；器乐音乐只能被用于均衡歌词兴趣和强烈的程度，而最重要的，在咏叹调和宣叙调之间不应当有太大的不同，为的是不损害歌词的流动，不打破偶然出现的情绪，或者驱散场景中的热情。”

“另外，我认为我的主要工作是要致力于寻找清澈的简单性，我已经避免了那些将会失去清晰性的炫耀的音乐作品；任何新颖性的发现对于我来说都是珍贵的，只是因为它是在不同的情况下自然而然产生的，而且与人类的情绪相和谐；最后，没有原则是为了保存某种独特的效果而能够被放弃的。”

“这些是我已经遵照的原则；令人高兴的是，剧本完美地结合着我的设计；《阿尔塞斯特》（卡萨比基）著名的作者，已经构思了一个新的戏剧安排，在一个精心设计的描述当中，不自然的比喻以及冰冷简洁的说教已经被语言的真诚、强烈的情感、一个有趣的情节以及一个持续变化的景观所取代。成功证明了我的观点，一个城市（维也纳）如此兴高采烈的普遍认可已经为我证明了简单性、真实性以及自然是所有艺术作品中美的重要原则。同时……我知道所有对抗这种预先判断的风险都如此深刻和强烈的植根于……”

即使对于这个标志着改革进程的著作的粗浅考察也非常清楚地表明是卡萨比基而不是格鲁克证明了大部分隐藏在它后面的思想。尽管这种改革实际上在新观念方面影响很小，它对于不断引起整个歌剧历史中（法国的和意大利的）改革的焦点来说尤其是一个吉祥的时刻。格鲁克被赋予了只有少数作曲家们所具有的异乎寻常的持久性、某种程度的投入以及艺术家的单纯头脑，宣布了可以被当作意大利文化和法国百科全书派文化的产物的改变。当然，如果把这个改革看作一种对于古典主义原则的回归，或者接受纯粹的百科全书思想观念是一个过于简单的观点；不过，它们似乎把不同的音乐和文化观念聚集在一起，它们在法国、意大利甚至德国被发现有一些表达上的（有时有些对立）片段。

但是，就像我们已经说过的，改革后面思想的巨大价值降临到了诗人卡萨比基那里，他已经写下了许多短文来攻击当时意大利歌剧的状态。他 1755 年在巴黎出版的《梅塔斯塔西奥关于诗歌喜剧的论文》（*Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Piero Metastasio*），已经包括了他未来思想的宽广轮廓。对梅塔斯塔西奥的普遍赞扬之后，卡萨比基开始了对于梅塔斯塔西奥所写的那种剧本的详细批评，把它与在法国产生的更加严峻的“悲剧抒情调”相比较。他在结束的时候宣称梅塔斯塔西奥剧本所具有的“甜美”和“音乐性”是反戏剧性的：这些品质在塑造喜剧性格以及创造悲剧土壤的任务上没有贡献。这样，当我们回到《阿尔塞斯特》前言的时候，非常明显，格鲁克对于当时歌剧的大部分批评都产生于意大利作家（例如卡萨比基）的评价，而不是法国百科全书派的思想。他们所讨论的弊端实际上与五十年前本尼迪托·马尔切罗在他的《时髦的演出》中匿名讽刺的那些东西非常相像，也是一直折磨着意大利喜歌剧和严肃歌剧的毛病。从那时直到马尔切罗，意大利的改革者们（具有不同程度上的成功以及各自评论上的洞察力和见解）都开始走向了格鲁克的解决方案，后者以其巨大的权威开始在理

论和实践中施加影响。

最接近于格鲁克、卡萨比基精神的意大利作家毫无疑问就是阿尔加洛蒂，当卡萨比基计划他的改革以及写作《奥菲欧》和《阿尔萨斯特》的时候，他一定已经认识了后者。但是在阿尔加洛蒂 1755 年的《歌剧随笔》（*Saggio sopra l'opera in musica*）【72】以及 12 年后《阿尔萨斯特》的前言之间有着重要的不同。阿尔加洛蒂的论文反映了人们典型的拥护这种诗歌艺术而反对次要的音乐艺术入侵的态度。他所提及的歌剧是“悲剧演出的音乐”的观点表明了他看待这种体裁的方式，是他希望的音乐应当再次回到“诗歌的附属和补充”的简单的含义。

这种典型地从事写作的人对于歌剧的看法只是卡萨比基的一个出发点。他还触及到了戏剧性的缺乏和 18 世纪意大利歌剧对于文学的结合，以及只是一种声乐表演部分、作曲家在旋律创造方面自由的一个借口。格鲁克比卡萨比基让它更加清晰，他把这个原则加以应用，既不是为了文学，也不是为了音乐，而是为了戏剧的表达。取代了把音乐看作“诗歌的附属和补充”的观点，格鲁克认为音乐的功能应当是“对于诗歌的支持”。他回应着狄德罗和其他百科全书派的人物们，认为音乐对于戏剧就像颜色对于绘画，颜色在没有改变事物轮廓的情况下带给生命一个“正确而完美创作的绘画”。

这些属于狄德罗和卢梭观念之间的争论超过了卡萨比基关于歌剧是文学的一个必然分支的理性主义和古典主义的论调。我们已经说过，卡萨比基从阿尔加洛蒂有些争议的观点出发，采取了一种能够明显看到卢梭影响的新方向。他写道：

“我不是一个作曲家，但是我已经仔细地研究了表演。我相信自己把诗歌完美朗诵的能力，尤其是我自己的。二十五年前发生在我身上的是只有音乐适合于普通的戏剧性诗歌，尤其是用于推动戏剧活动发展的咏叹调和对话，这种音乐非常接近于自然、活跃和精力旺盛的朗诵。对于我来说朗诵只是一种不完美的音乐，我们能够对其进行正确的记谱，只是因为我们能够为所有不同音调和变调、所有音调的升降以及几乎所有朗诵声音细微差别的表达想出大量的标记。”【73】

这段话清楚地表明了卡萨比基对于格鲁克改革所提供的精神；他还表明了卡萨比基观察诗人和作曲家之间的一种合作，旨在不同艺术形式之间并不互为从属、也不把两种不相关的艺术形式武断地结合在一起的合作。这种直觉的合作就是开发诗歌中固有的音乐品质，展现在对于歌词适当的朗诵中。这种回到了佛罗伦萨卡梅拉塔的“朗诵式宣叙调”（*recitar cantando*）被卢梭详细阐述和体系化。其音

乐观念在卡萨比基写作这些著作的时候，已经在意大利得到广泛理解。

但是卢梭这种对于音乐和诗歌的最初判定（狄德罗和大部分当时的思想家们都有着不同的强调）产生了更多的暗示，从中我们可以列举出旋律对于和声的优越性，认为音乐具有民族的特点，而语言（尤其是北欧的）有一种天生的反音乐的品质。格鲁克并不赞成这些观点；的确，他的观点非常接近于拉莫把音乐当作一种宇宙语言的理想。这样，他的歌剧概念就非常难于进行精确的界定，它必然是一种折衷的，与产生于对意大利歌剧的早期东方文学式的批评、一些借自于法国古典主义的、其他产生于百科全书的观念（尤其是卢梭、狄德罗和格里姆）中的一些因素相联系。

这样在浪漫主义进攻之前，格鲁克最后的贡献就是这种被启蒙运动中的人们所理解的宇宙音乐的理想实践的例子。这使得一种歌剧形式能够合法地存在于欧洲歌剧大厅当中，能够超越各个争论的团体以及不同民族之间无关紧要的差异。这样在法国革命（在音乐和音乐思想历史中打开了一个新的时代）前夕，格鲁克（一个聪明而有文化的争论调节者）为他的时代带来了一个光辉的结局。

七、古典主义者和美声唱法

我们不应忘记在这个时期的德国，温克尔曼正在阐述他关于古典主义美学的解释。尽管格鲁克本人并不是一个哲学家，他也意识到在复兴希腊的氛围当中，卡萨比基所面临的改革不只与百科全书派的新理想和品位相一致，而且与大部分欧洲知识分子的观念相一致。歌剧改革能够帮助“恢复艺术原来的尊严”：这个短语出现在格鲁克《伊菲姬尼在奥里德》（*Ifigenia in Aulide*）的前言中，可以被当作总结改革重要性的一个典型。尽管格鲁克与卡萨比基接受了百科全书派的许多观念，他们并没有采用狄德罗的生机论或者前浪漫主义的自然主义；但是因为这个原因，改革被当作一种理论和音乐理想的表达而得到接受，有能力让古老的悲剧咏叹调的跟随者以及那些想让音乐发挥更加重要作用、相信其表达能力的人之间保持和谐。格鲁克被认为正是恢复了古典秩序的人，以他对于戏剧整体的深刻情感，他对歌剧作为一个整体的认识，以及对平静的古典主义感受（这甚至点亮了最巨大的情感张力）。他还作为一个最能够体现其革命理想的人而受到百科全书派的欢迎，以至于卢梭都被迫改变他关于用法语写作好歌剧的看法。

考虑到这种有关语言的明显边缘化的问题，我们可以确定百科全书派思想当

中的一个重要分歧。对于卢梭、孔狄亚克、狄德罗和格里姆来说，语言的差异性和多样性表明了每一个人类的、民族的、语言学上的族群都有它们自己独立的个性。但是，格鲁克指出了一种对于理性主义的国际化的回归。他全部的目标是对于悲剧歌剧的整体创造；他对希腊神话的使用是一种确认人性和其情感模式的宇宙本质的尝试。通过他的歌剧，格鲁克试图表明每一种语言都是同样良好的：正像他所说的，“诗歌为我提供了一种表达情感的手段……这样民族风格之间的荒谬差别就会消失”。【74】

毫无疑问，格鲁克继承了狄德罗以及法国古典主义最好的传统，认为歌剧的力量和表现力在于它的戏剧统一性上。但是他对于戏剧统一性以及他称为改革的所有事情的更加深刻的意义，只有在我们把他的观念与那些对立阵营的观念相比较的时候才能变得清楚。拉阿尔普和吉恩·弗兰库伊斯·马蒙泰尔，他们为皮切尼以及意大利美声的拥护者所熟知，实际上与意大利歌剧的早期支持者（卢梭、狄德罗、格里姆等）的状态有很大的距离。他们维护意大利音乐和批评格鲁克的基本原则是理性主义和古典主义的，对他们的对立思想产生了有趣的影响。

1777 年拉阿尔普在《巴黎杂志》和《政治与文学杂志》（*Journal de politique et de littérature*）发表的文章中对格鲁克进行攻击。在后来的杂志中他写道：

“一段时间以前你已经放弃了用咏叹调点缀戏剧的真正吟唱的方法，这是一种你已经介绍过的实践。你使用了阿尔米德（这是一个非常好的剧本），并且配上可怕的音乐以便建立你用合唱队和管弦乐队伴奏的旋律线条的权威。我钦佩你的合唱以及华丽的和声，但是我希望你的宣叙调更加丰富而且更好地适合于法语的朗诵，也就是很少被打破和少有噪音；因为我喜欢音乐，我对一些咏叹调最为希望的就是能够让人记住音调和诗情画意。”

在拉阿尔普希望发现一种音调谐美的咏叹调，“一种完整的歌曲，均匀地流动着”的地方，他实际发现的是“疼痛的哭喊和不断地呻吟”。基本上，拉阿尔普并不希望“进入歌剧院去听受苦的人的声音”；他希望作曲家“能够发明并不令人讨厌的悲伤旋律……能够抚慰耳朵，被诱导着进入心灵，能够让旋律的吸引力混合着（听众）所得到的印象”。【75】拉阿尔普仍然持有一种优美艺术的古典主义理想，触动情感却不打扰他，与狄德罗的“动物般的哭喊”相对立，一句话，就是一种生活的装饰、一种对于每天都出现的艰难困苦的缓解和逃避。格鲁克对这种批评的反应并不只是指向拉阿尔普；在他的讽刺锋芒当中构成了一种对于整个古

典主义风气的攻击。让我们记住这里被讨论的歌剧是阿尔米德，在 1777 年的巴黎已经演出过了；让它获得了对于皮切尼轻易的胜利，并且足足上演了 27 场。尽管由于这种巨大的成功，格鲁克具有讽刺意味地接受了拉阿尔普的评论。“非常明显，”他写道，“拉阿尔普比公众甚至比格鲁克本人都更加了解艺术。”

“我如此地被（这些评论所）说服，一直与我希望完全重新写作（我的其他歌剧）有关。阿尔米德的部分将不再是一种单调乏味的呼喊，她不再是那种米提亚人（Media），一个尖声叫喊的巫婆，而是用柔和的颤声歌唱的迷人美女。在她最为绝望的时候，我将让她穿插进一段咏叹调，如此安详、流畅，同时又如此柔和，以至于最为敏感的少女们都能够没有刺激她的敏感神经的情况下聆听。如果一些智者想要说‘格鲁克大师，小心不要使用与表现他爱情激情的音乐相同的音乐来表现阿尔米德的狂怒’，我将回答他我根本不想使拉阿尔普的耳朵变聋；我不想伪造自然，我希望美化她：不让她惊声尖叫，而是让她陶醉你。”【76】

这段争论清楚地表明了两个人之间相互对立的美学态度，非常明显，格鲁克完全知道他的评论针对的是什么。格鲁克选择的是一种包括了人类所有方面的艺术，一种构成了可信的信息以及对情感真实的（因此也是有利的）交流。但是，狄德罗把他的理想看作一种市民的艺术，在某些方面可以与希腊悲剧相比较，在意大利歌剧当中（他的自发性、其表达的诚实与现实主义似乎让他看到了实情），格鲁克跟随卡萨比基，正确地看到了狄德罗以及其他百科全书派的理想实际上需要很长的道路才能够实现，而意大利喜歌剧正在变得越来越矫饰。实际上正是计划创造一种新歌剧的格鲁克本人在寻找着的这种艺术类型，花费了相当长的时间，产生了错误的判断，而与人们的梦想相差很远。在这种意义上来说，格鲁克可以被看作标志着一个时期的结束以及一种新型歌剧的开始。

18 世纪后期争论的参与者们之间作用的逆转，标志着一个格鲁克帮助澄清的观念的过程。拉阿尔普对于意大利歌剧的保卫在根本上非常类似于维维尔的勒·彻夫半个多世纪以前对法国歌剧传统的保护，而且拉阿尔普也不是惟一这样做的人。马蒙泰尔（也经常穿梭于百科全书学界当中）表达了一个非常类似的观点：他批评格鲁克，保卫皮切尼以及意大利作曲家们的歌剧，作为一个为敏感的意大利作曲家们创作的专业剧作家而驰骋于自然理性当中。古典主义感性的一面能够在他的著作当中显露无疑。文雅的那不勒斯歌剧以及与其吻合的“返始”咏叹调和纤细的结构现在在贵族庄严的家中，在宫廷当中，以及充满着富有时髦的

意大利贵族的豪华歌剧院中表演着；他们为古典主义、理性主义的听众制定了歌剧的标准，后者在一天的旅行烦恼过后进入一段安静的情感领域，这时，他们允许自己娱乐于片刻的心弦飘荡或者任眼泪流淌，这都是很适当的。

对于艺术稳定的理性和说教所达到的早期古典主义的最初要求，已经被生活在法国大革命之间的社会和政治生活当中的后来人所放弃。百科全书派和格鲁克已经接受了这种先决条件，但是他还发现音乐的风格能够带有理性和说教的信息。

拉阿尔普和马蒙泰尔宣称艺术和音乐在人们生活当中的作用是无关紧要的，他们最擅长的是一种休闲。这就是他们拒绝格鲁克悲剧理想严肃性的主要原因。正如马蒙泰尔写道：

“艺术触动人类头脑的目的不仅是情感，还有一种伴随着的快乐。因此情感仅仅有力量是不够的；它必须还要令人愉快。这种原则还可以在诗歌、绘画和建筑当中得到：我们知道古代人执意坚持的原则就是优美绝不能允许被悲痛的迹象所干扰……那么我们为什么不能在音乐中容忍在诗歌中能够被容忍的东西呢？通过喊叫、尖叫、怒吼我们能够表达激情，但是如果这种音调在模仿过程中没有被美化，它们将与在自然状态下所遇到的影响相同，没有什么额外的东西……从歌剧当中尝试和消除任何音调和谐的歌唱就像从悲剧当中取消优美的诗歌一样奇怪。”【77】

马蒙泰尔的理想非常类似于巴图克斯：对于自然的模仿一定不能走得这么远，一定不能降到只有粗俗，就像格鲁克所要求的那样。艺术家的任务就是改善自然，从中去掉令人痛苦的冲突，柔和其轮廓。旋律的任务是要擦掉未加工过的声调中尖锐的边缘。声调和旋律是两个不得不和谐共处的对立实体。“总的来说”，马蒙泰尔说道，“没有声调的旋律实际上是一种无聊的东西，但没有旋律的声调仍然是某种东西，但不完全。所需要的就是声调和旋律的结合，在结合的同时它们中的每一个都达到了最高的层次；这就是艺术的全部”。【78】他在总结中非常明确地表达着他的美学理想，“歌剧是一种幻想的戏剧，一种令人愉快的幻想”。【79】

人们也许会疑问是否马蒙泰尔和拉阿尔普想要把这种定义加到所有的艺术上，或者至少所有的戏剧形式，而在实际当中它不能被扩展到其他的形式上。这是一种把音乐放逐到次要地位而被仔细限制活动的传统的副产品。悲剧是一种严肃的类型，因此它并不在主要功能是娱乐的音乐范围当中：人们可以重复莫里哀“如果你需要舞台演员去歌唱，他们将不会看似真实地去做，除非他们碰巧是简

单的牧羊民族”。【80】“悲剧对于歌剧院来说是过于严厉的一种类型”，【81】马蒙泰尔的陈述更加简洁地明确了他与格鲁克之间的分歧，他认为格鲁克已经创造了一种歌剧和悲剧的混合体，试图在一个场景当中把它们结合在一起，当作具有相同的来源。

因此基本上从 18 世纪开始，古典主义只迈出了很小的步子：即使风格发生了一些变化，而哲学前提则保持着不变。音乐一直被当作一种无关紧要的装饰，因此它经常被当作没有理性实质的分量很轻的对象而使用。严肃而重要的主题（就是悲剧戏剧）一定会在与本性轻佻的音乐艺术的接触当中被污染和消解。

我们已经说过，格鲁克有效地结束了一个时代。这主要是因为他的个性概括了他生活的时代的音乐态度，重要争论中的最后一个也是最不重要和虚假的；实际上惟一积极的结果是从法国文化当中驱除了古典主义的残余，不再得到理论和实践的证明。传统主义者和革新者之间、理性主义者和经验主义者（至少是它 18 世纪的形式）之间的争论被格鲁克所调和与解决，他最终协调了双方最基本的条件，创造了一种被启蒙运动的品味当作焦点的歌剧。

八、启蒙运动和奏鸣曲形式

在 18 世纪后半叶的重要音乐事件当中，其美学和哲学的重要性最难于得出令人满意的评价的是新音乐结构的出现，尤其是奏鸣曲式。尽管它是非常诱人的，它也经常武断地一直难于在某种特定的艺术风格和某个时期的文化或者哲学现象之间建立联系。然而，正像我们在第一章中所看到的，在歌剧的出现以及和声伴奏下的旋律新风格之间所出现的平行状态下，至少我们可以做一些努力来建立奏鸣曲式的发明（在音乐史中非常重要）以及启蒙运动文化的一些特征之间的一种联系。

和声伴奏的旋律新风格的诞生紧密联系着一种理智活动的产生，这正好产生于证明一种危险的哲学观点的复杂性的开始。没有什么东西能够与奏鸣曲式的发展进行比较：奏鸣曲式的成型和建立没有伴随任何的大惊小怪以及任何的争论；它的产生没有遇到任何明显的反对，似乎不需要理论解释来证明其出现的公正性。

18 世纪后半叶，在奏鸣曲形式的产生以及器乐音乐的发展之间的联系如此明显，以至于不需要加以说明。整个器乐音乐的发展，从托卡塔到三重奏鸣曲，从大协奏曲到独奏协奏曲，从高度技巧的交响曲到嬉游曲，似乎建立了一种最终导

致不可避免的奏鸣曲式的逻辑发展道路，作为一种在几个世纪当中缓慢发展的理想的实现。最难于分析的问题是奏鸣曲式和哲学、美学理想以及 18 世纪晚期普通文化之间的关系。

很难确定（像一些人认为的那样）奏鸣曲式是启蒙运动理想的音乐缩影。在当时的音乐著作当中没有关于这种声明的确证或者反证，因为作家们的精力完全集中在那些根本不影响音乐事件基本发展的问题上。知识分子们过于繁忙地思考歌剧的本质、歌剧的改革、民族的对立以及有关音乐和诗歌的更加普遍的问题。如果我们注意启蒙运动的音乐争论中的美学尺度，我们只能考虑一种观点，意识到这种新器乐风格的产生只受到了很少的注意这样的事实。

只有很少的例外，器乐音乐才会被启蒙运动的思想家和哲学家们所轻视。这其中的原因是多方面的，但是它们所有都似乎被归结为指控器乐音乐必然缺乏意义并且非常依赖快乐的原则。这些知识分子被不断地指控为一种枯燥的理性主义，并不同情情感生活及其精妙之处或者心灵的困境。但是在现实当中零星地对器乐音乐的怀疑态度的原因很少存在于他们所经常被指控的超理性主义上面，这是相对于艺术忠实的形式的普遍强烈愿望上面来说的，后者包括了所有事物，不只局限在挑逗感觉以及纵容对那些回避所有对于民族、艺术的承诺的过分的轻薄上。如果我们试图把威尼斯古典时期的音乐解释为一种新的风格，我们就开始发现在涉及心灵和头脑、能够交流思想、启发和传达一些重要信息的启蒙运动艺术理想，与这种被发现具有最复杂的发音方法以及广阔的发展前途的奏鸣曲式之间有某种血缘关系。事实是，启蒙运动者没有注意到发生在 18 世纪 60 年代的变化和革新。他们对于器乐音乐的拒绝因此就不能被看作对其音乐品质的拒不接受，尽管他们已经利用了这些应用于诗歌的更加高尚价值的力量：它可以被看作对一种清晰界定的器乐音乐形式（一般被当作附属或者装饰的类型，多少有些宴会、聚会、婚礼以及宫廷芭蕾的背景，完全没有用处或者只是处在所提到的功能的边缘）的反应。任何这种类型的作用（无论如何都会在非常确定的社会阶层中消耗殆尽，而哲学经常指挥其论战力量反对这个阶层）必然要使用一种简单的音乐结构，允许让人倾听以及不跟随理性才能的任何额外的约定。这样与它相联系的情感马上就变得清晰明了，产生了一种对这种活动（器乐音乐对于它来说只是背景）明确清晰的恰当反映，没有任何不相关的细微差别。这种态度（如此接近于洛可可风格，并且为匡茨、C.P.E. 巴赫以及许多其他 17 至 18 世纪的哲学家、作曲家以

及评论家们的作品所确定)被有关感情的学说变成法典。对于这种理论来说,音乐是一种有时取代了词语语言的第二语言,尽管它具有非常简单而原始的风格(idiom):它包括了很少的一些“感情”或者情感,能够用来重复或者甚至加强它所伴奏的词语的表现力。因此,对于音乐最好的使用就是把它联系到歌剧中的诗歌语言。音乐风格的缺乏潜在和理性的内容通过与诗歌的结合而得到补偿并成为整体,而受限制的不完整的情感量表(当器乐音乐独立存在而没有加上诗歌的时候,它被认为只具有“意味”)只能够被用来在其形成一个令人愉快的背景的其他活动中唤醒情感或者情绪。这种对事物的规定引发了丰特奈尔著名的俏皮话,“奏鸣曲,你到底想要我做什么?”这在18世纪当中经常被随意摆布,至少卢梭是如此,这表明纯粹器乐音乐仅仅是来满足少数人空闲时的娱乐。启蒙主义思想家不喜欢把“奏鸣曲”(带有享乐主义氛围以及空洞混杂的纯粹器乐音乐)与他们大规模剧场的刻板理想相比较,例如像索福克勒斯以及欧里庇德斯的雅典戏剧那样的人民戏剧,其中高贵的激情并没有像狄德罗所说的“表现出智慧,没有雅致思想的附属以及措词的讽刺倾向”,【82】在最深的情感当中包括了一种完整的同一性。贵族的画室并不是为了这种“有力的”和“自然的”表达,而在他们中间表演的音乐,用卢梭的话说,只是一种喋喋不休,一种适合于贵族社会的毫无含义的娱乐。启蒙运动中面对那些适应活跃而思想自由的城市中产阶级新类型的戏剧和音乐的人们认为他们已经在意大利喜歌剧中发现了它所具有的潜在革命力量。但是在18世纪晚期,喜歌剧失去了它全部的原始的刺痛,建立了与“令人心酸的戏剧”(drama larmoyant)的联系并且变得更加伤感。如果观察者已经考察了维也纳以及在欧洲音乐中新发展起来的器乐音乐学派,他们会注意到在作曲家中所具有的一种非常不同的革命潜能,例如海顿,尽管仍然穿着家族的侍从服装,忠实地履行对于埃斯特哈齐宫廷的职责,却形成了一种新的音乐语言,并在贝多芬的手中发展出了比皮切尼的《采基娜》或者《狄朵》,甚至格鲁克的《阿尔塞斯特》更加具有爆发力的混合体。

也许在音乐史中,一种新的音乐风格第一次创造出了非常重要的语法上的复杂性,而没有从其他艺术形式中加以借鉴。组曲原先是一种舞蹈的连续,这样就被定型为一种社会仪式,而大协奏曲和维瓦尔第所喜爱的三乐章独奏协奏曲在歌剧当中回响着某种结构和风格上的特征,甚至于它们自己在舞台上构成了一种独立的音乐风格。但是在奏鸣曲式当中,我们第一次看到了对于早期渴望建立一种

音乐能够以自己的方式说话的结构实现。用一种文学上的比喻，我们可以说，如果调性和声的发明为音乐语法的建立奠定了基础，奏鸣曲式则构成了音乐的句法，并且以与小说相类似的全新叙述性结构为基础，就像它现在被普遍接受的一样。启蒙运动对于音乐的指控，即它不能完整地說出或者交流或者表达自身，它所能做的所有事情就是浅薄的触动感觉，不再适用于新的风格类型以及奏鸣曲式所赋予的叙事可能性上。但是，正像小说在它出现的时候就一直保持着类型上的多多少少的一致性，但是却基于不同的有时甚至相对的民族和政治的前提，能够表达不同的意义以及不同的故事线索，同样，奏鸣曲式由于其两个主题组以及三重不同的结构，已经不时地从根本上结合了不同的音乐和非音乐的理想。

海顿的奏鸣曲式也许是那种非常接近于启蒙运动的音乐理想。海顿，像所有伟大的作曲家一样，成为了广泛的不同评价的主题，而其中有一些单独结合在一起。他已经被认为是洛可可音乐的顶点，是一种潇洒风格的不负责任以及与没落的贵族有永恒联系的音乐风格的最后也是最伟大的代表，但是他还被多少有些信服地描述为尼德兰理智至上主义的重生，一个从不屈服、经常是沉闷的作曲家对于激发情感完全没有热情。一些作家已经在他的音乐当中发现了最早的狂飙突进运动(Sturm und Drang ,在 1770 年传遍整个欧洲)精神的表达。在狂飙突进运动中，歌德把海顿描述为一个奥林匹亚人(或者更典型的是启蒙运动)的特点：“他的天才所表达的完美和声是一个天生自由、明亮而纯洁的心灵平静的回想。”他还说到“他的作品构建了真理的一种理想语言：每一个部分对于整体来说都是必要的，它们本身又都是完整的部分，同时都有自己的生命”。【83】在所有可能的情况下，海顿是所有这些事物的综合：理智和想象；洛可可风格的轻率或迷人，形式上的严格；前浪漫主义的不安宁和理性主义的安静。这不是因为他是折衷的或者派生的，而是因为他复杂的个性包含着许多经常是互相对立的启蒙运动的愿望和渴望。确实，我们不当忘记，是启蒙运动发现了想象是一个自我独立的实体；是启蒙运动重新评价了作为一个艺术家自由创造力量的天才，以及作为理性语言之后先验力量的情感和感情的语言。

海顿的奏鸣曲式非常明确地表现了对于风格的透明性以及通过调性结构的逻辑安排来对作品中每一个部分进行一种强烈理性控制的渴望，这些对于他溶生命于其中的对新主题材料无穷无尽发展的想象中的创造性来说是一种完美的平衡。海顿是一位平衡的作曲家：他的主题从来都不互相对立，他的发展部并不是战场，

他的再现部在没有冲突的情况下解决。另一方面，海顿具有创造音乐叙述和演说的能力；四重奏是他最完美的实现其音乐对话能力的媒介，尤其是在他的发展部当中。他的“对话”不像在画室中空洞的交流，也不像是围绕着餐桌所进行的令人愉快而不包括嘈杂声的对话。海顿是一个专业的故事讲述者，他的奏鸣曲乐章就像建立起一个紧密论证的故事，包括了不同的角色以及一个从头忙到尾的情节。在不同的情节发展阶段，他的奏鸣曲式的小说需要非常紧密地跟随并且实际上需要观众的参与。这种方式非常像一种小说或者一种 18 世纪的散文叙述：它包括了一个含蓄的信息，一个被所有情节结合在一起的民族背景。他为道德上的严肃性上了一课，表明了作曲家对于理性创造力、叙述逻辑、自己技能的价值以及把音乐变成一种完美有效的媒介的能力的信心，并不需要使用窍门或者任何情感或技术上的闪光。

在《艺术与古代》当中，歌德再一次敏锐地注意到海顿“所作的并没有超过限度”；“有一种古怪的天真无邪”；【84】一句话，他与狂飙突进运动所具有的骚动和突然发作的忧郁相去甚远，实际上他也与我们在莫扎特那里所见到的辛辣有很大差距。在大部分启蒙主义思想家中一定具有相同的艺术理想以及相同的音乐态度，人们都认为音乐是一件严肃的事情，而不是轻佻的娱乐，他想让它与真理相沟通，让头脑和心灵加入进来而不只是对于感官的挑逗，并且在特殊的音乐领域都作为一个尊敬理智的人，而不只是模仿或者重复着说话的语言。

海顿在四重奏（作品 33、54、76）或者 1780 年以后所创作的交响曲中所使用的奏鸣曲形式比其他任何作品都更好地达到和阐明了这种哲学和美学理想，在这种艺术语言当中，想象和原理非常完美地取得平衡，即使平衡注定是不稳定和短暂的。这就揭示了为什么海顿的发展部逐渐扩大了它的范围，直到在他的后期作品中成为了整个乐章当中最有分量的部分，在这个部分当中原始陈述的主题得到了扩展并且露出了新的曙光。主题很少互相对立，这让一些评论认为海顿的奏鸣曲形式基本上是单主题的。实际上，在海顿和莫扎特奏鸣曲形式之间最为明显的不同在于两个作曲家主题创造性上的不同个性：在莫扎特那里，主题起到了表演中两个不同角色的作用：在展开部中所发生的事情是在二者之间所展开的舞台。但是在海顿那里，两个（或者有时三个或者四个）展开部的主题相继出现，预示着发展部分。海顿从来没有想要让它们互相对立或者把围绕这些主题的对话两极化，好像它们是一出戏当中的不同演员：他试图建立一种音乐的叙述，通过一种

纯粹音乐逻辑使一个主要的乐句产生第二个或者次要的乐句。

赋格，这个在 J.S.巴赫的手中成型的对位和复调的伟大理性结构，被当作令人厌恶的“哥特式暴行”的残留物、不同的构思音乐的线索的一种非理性重叠而被启蒙运动所丢弃。巴洛克和洛可可创造了一种充分反复的风格，其多样性是通过装饰音以及互相对立的音色和动力层次获得的。海顿的奏鸣曲式是叙述性的而不是对立的；它看起来适合于在现代被使用的、启蒙运动称之为牢固的音乐语言，能够导致最令人激动的精神冒险，能够允许最为精致的情感表达存在于一种能够为任何推理的人们所理解的逻辑结构当中。

但是，奏鸣曲式的历史并没有在启蒙运动那里停下来。这种形式具有一种内部的关于改变和转换的弹性和容量，让它能够在原来的模式当中保持这种真实性，同时能够结合与那些启蒙运动的原型相当遥远的音乐和文化理想。人们可以说在原始的奏鸣曲式结构当中包含了张力的萌芽，能够让后来的作曲家（如贝多芬）从中进行创造。从海顿甚至莫扎特所使用的必要的叙事结构中，存在一种戏剧性和对抗性结构的变化，让张力破坏到了临界点，其中主题的差异和变化被强烈的对立所代替，情感的表达被词语最完整意义上的表达（内省）所取代。

有些人希望在奏鸣曲式和康德哲学之间进行比较，后者是启蒙运动的产物，是最完整地表达了其理想的哲学，但却包含着自我消解的种子。康德的知识理论，就像他的伦理学，试图在人类知识和活动以及他的愿望领域之间建立一种严格的分界线，但是经过了一段很短的实践，浪漫主义者就把它哲学解释为一种对超越这种界限的引诱，在这些限制当中浪漫主义者认为自己是无法实现的，并且其愿望被任意地限制。同样，奏鸣曲式主题的多样性提供了一种阐述理由充分的具有逻辑结构和复杂叙述结构的可能性；发展部后面的再现部代表了一种作曲家关于结构中快乐结果的信念。贝多芬奏鸣曲式比这些更多。发展部的戏剧性不只是再现部的一种快乐结果。展开部中主题的回归介绍了一些新的、与它们的最早呈现有些不同的东西。它们让我们面向（表明了在发展部中主题及其兴衰变化之间的戏剧性冲突如何完全出乎意料）一种在音乐和哲学上非常崭新的形势。如果借用黑格尔的术语而不是康德的，再现部是“先验的”（transcendence）。只有当两个主题经过了发展部的戏剧性冲突，在再现部中再次出现，才能让人们发现他们所隐藏的紧密联系和深刻的血缘关系。黑格尔和谢林的哲学比康德哲学更能够解释在浪漫主义时期成型的奏鸣曲式的哲学含义：这种正—反—合的模式为我们提

供了比康德关于感觉和理性、必然和自由、现象和本体的并置更加精确的比喻，进而来描述贝多芬的奏鸣曲式。对于具有动力学张力的情形，在康德那里没有动力性的因素，也没有发展的感觉。实际上，康德对于贝多芬的影响是无可置疑的，这被大量康德的著作当中有关作曲的知识所表达出来，浪漫主义的哲学家，例如黑格尔（尽管贝多芬并没有直接熟悉他的著作）或者谢林和席勒（其观念被热心地阅读和认可），看起来对他有更大的影响。

这样，奏鸣曲式就被看作一种象征，其浓重的问题代表了从启蒙运动到获得其最典型表达的浪漫主义时期的过程。它所经历的内部变化比当时的大部分哲学和音乐理论都更加有说服力地表明了这种 18 世纪后 25 年中的理性混乱；海顿和贝多芬不只是当时音乐和文化事件的最重要的见证人，而且是在这种变化中起重要作用的实际参与者。因此在某种程度上来说，奏鸣曲式可以被看作从启蒙运动到浪漫主义的转化瞬间中所感觉到的深刻愿望的艺术象征。

- 【1】 见吉恩一本杰明·德·拉博尔德, *Essai sur la musique ancienne et moderne*。确切来源不详。
- 【2】 见阿尔让松侯爵,《回忆》(*Mémoires*, Paris: Firmin Didot, 1864)。确切来源不详。
- 【3】 原文略。
- 【4】 见查理·伯尼,《法国和意大利音乐现状》(*The present state of music in France and Italy*, London, 1771) 的绪论。
- 【5】 见拉莫,《音乐技术的新体系》(*Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1722)。
- 【6】 见拉莫, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, 1722)。
- 【7】 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 见卢梭,《忏悔录》。
- 【10】 见卢梭, *Essai sur l'origine des langues* (Bordeaux: Ducros, 1968)。
- 【11】 同上注。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注, 确切来源不详。
- 【14】 同上注。
- 【15】 同上注。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注。
- 【18】 见格雷特里, *Mémoires, ou essai sur la musique* (Paris, 1789)。
- 【19】 同上注, 确切来源不详。
- 【20】 见达朗伯,《百科全书》的 *Discours préliminaire*。
- 【21】 见达朗伯, *Elemens de musique* (Paris, 1752) 的序言。
- 【22】 见达朗伯,《百科全书》的 *Discours préliminaire*。

- 【23】 见伏尔泰对“阴谋诡计”(Les cabales)的注释,作者以M.德莫扎为笔名。德格拉达在《伏尔泰论音乐》中引用。
- 【24】 狄德罗,确切来源不详。
- 【25】 见狄德罗,Principes généraux d'acoustique, in oeuvres (Paris, 1876)。
- 【26】 见莱布尼兹, Epistolae ad diversos。见 Philosophische werke (Leipzig, 1906)。
- 【27】 见狄德罗, Lettre sur les sourds et muets。
- 【28】 见狄德罗, Discours sur la poésie dramatique。
- 【29】 见狄德罗, Oeuvres。
- 【30】 见狄德罗, Le neveu de Rameau, 确切来源不详。
- 【31】 同上注,确切来源不详。
- 【32】 同上注,确切来源不详。
- 【33】 见康德, Kritik der urtheilskraft (Leipzig, 1880)。
- 【34】 同上注。
- 【35】 同上注。
- 【36】 见阿尔加洛蒂, Saggio sopra l'opera in musica (Leghorn, 1755)。
- 【37】 同上注,确切来源不详。
- 【38】 见阿提亚加, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente (Bologna, 1783), 下面的引用都来自于第八章。
- 【39】 见普亚德斯 (Antonio Eximeno y Pujades), Dell'origine e delle regole della musica (Rome, 1774)。
- 【40】 同上注。
- 【41】 同上注。
- 【42】 同上注。
- 【43】 见温琴措·曼弗莱蒂尼, Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori (Bologna, 1788)。
- 【44】 见马蒂尼, Storia della musica (Bologna, 1757—1781)。
- 【45】 见曼弗莱蒂尼上面的著作。
- 【46】 见查理·艾维森,《有关音乐表现的随笔》(An essay on musical expression, London, 1752)。
- 【47】 见马蒂尼上面的文章。
- 【48】 见伯尼,《普通音乐史》(A General history of music, London, 1776—1789)。
- 【49】 见伯尼,《法国和意大利音乐现状》(The present state of music in France and Italy)以及《德国、尼德兰和联合省的音乐现状》(The present state of Germany, the Netherlands and the United Provinces)。后来被以《伯尼博士欧洲音乐之旅》(Dr Burney's musical tours of Europe, 舒尔斯编辑)再版(London, 1959)。
- 【50】 见伯尼,《普通音乐史》中“定义”。
- 【51】 见伯尼,《法国和意大利音乐现状》,序言。
- 【52】 同上注。
- 【53】 见哈金斯,《音乐科学与实践的普通历史》(A general history of the science and practice of music) (London, 1776)。
- 【54】 同上注,序言。

- 【55】 见约翰·阿道夫·夏博, *Der critische musikus* (Leipzig, 1737)。
- 【56】 这一点更多的信息可以参考 P 斯皮塔 *J. S. Bach* (Leipzig, 1919) ,卢基·戎戈 *Bach, Mozart, Beethoven* (Venice: Neri Pozza, 1956) 以及戎戈的 *Arte e gusto nella musica* (Naples and Milan: Ricciardi, 1956)。
- 【57】 见比恩堡姆的文献, 确切来源不详。
- 【58】 同上注。
- 【59】 见马泰松, *Das neu-eröffnete orchester* 和 *Der vollkommene* (Hamburg, 1739)。
- 【60】 马泰松, 确切来源不详。
- 【61】 马泰松, 确切来源不详。
- 【62】 见匡茨, *Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen*, E.R. 莱里译为《长笛演奏》。
- 【63】 见这一章的第 2 节。
- 【64】 见匡茨上面的文章, 确切来源不详。
- 【65】 见利奥波德·莫扎特, *Versuch einer gründlichen violinschule* , 诺克翻译为《小提琴基本原则的论文》。
- 【66】 见卡尔·菲利浦·厄马纽尔·巴赫, *Versuch über die wahre Art das clavier zu spielen*, 米夏尔翻译为《演奏键盘乐器的真正艺术的论文》。
- 【67】 同上注。
- 【68】 同上注, 确切来源不详。
- 【69】 同上注。
- 【70】 C. P. E. 巴赫, 确切来源不详。
- 【71】 与其他的事情见 W. 莱赫, *J. Haydn, Lebe , Briefe, Schaffen* , 以及 L. 诺尔, *The life of Haydn*。
- 【72】 在本章第 3 节讨论过。
- 【73】 见卡萨比基在 *Mercure de France* 中的书信。
- 【74】 见格鲁克在 *Mercure de France* 中的书信。
- 【75】 见拉阿尔普在 *Journal de politique et de litterature* 中的书信, 1777 年 11 月 5 日。
- 【76】 见格鲁克在《巴黎杂志》上的书信, 1777 年 11 月 12 日。
- 【77】 见马蒙泰尔, *Essai sur les révolutions de la musique en France* (Paris, 1777)。
- 【78】 同上注。
- 【79】 同上注。
- 【80】 见莫里哀, *Le bourgeois gentilhomme*。
- 【81】 见马蒙泰尔上面提到的论著。
- 【82】 见狄德罗, *Le neveu de Rameau* 。确切来源不详。
- 【83】 见歌德, *Kunst und Altertum* , 确切来源不详。
- 【84】 同上注, 确切来源不详。

第三章 浪漫主义

音乐时常像大海一样迷住我，
在薄雾的笼罩下
穿过浩瀚的苍穹
我向着微弱的星光航行。

我勇往直前挺起胸膛
就像鼓起的帆：
我奋勇面对黑暗中隐藏的
升起的巨浪

我感到内心的颤栗
感受到船只遇险的痛苦；
飓风的咆哮和暴雨的狂暴

浩瀚的深渊
摇撼着我：或者这只是死一般的沉寂，
我无望的真实反映。

——波德莱尔，《恶之花》之“音乐：贝多芬”

一、音乐的语言和诗歌的语言

瓦解启蒙运动音乐态度的征兆在法国大革命之前几年当中显然到处都可以看到。它们包括了，诸如，作曲家变化着的状况以及社会当中变化着的音乐功能；它们也可以在衰退着的意大利音乐，尤其是意大利歌剧中看到，其背景是对不断增加着重要性的器乐音乐的重视，以及对于古代音乐重新发现的兴趣，尤其是对于帕勒斯特里那以及巴赫的音乐。但是很难确切指出所有单独的因素，这些因素有助于对音乐的浪漫主义诠释，并且有助于完全颠倒过来的价值观念，即把音乐

从艺术中最低的地位提高到最高的等级，当作了绝对的艺术媒介；无论如何，并不是所有的启蒙运动音乐观念都发生了改变。有许多观念实际上仍然存在着，但也只是它们自身的一种影像了，因为在某些情况下，音乐以前所受到的不论什么谴责都在浪漫主义的庇护之下成为了它受喜爱的强有力证据。

在启蒙思想当中起到重要作用的作为快乐的一个来源的音乐概念，已经在音乐为 18 世纪的社会（主要是娱乐和功利的）所带来的快乐中证明了其实际价值。作曲家已经被教堂或贵族赞助人所雇用来为教堂创作服务，为社会其他功用服务，或者为了满足某些特定场合下的直接需要的音乐服务。这样的音乐只有一种伴奏或者次要的作用；它并没有以独立的地位而出现，除了在被认为具有独立的演出形式并且在专门为它建造的歌剧院中演出的歌剧中是一个例外；即使这里的音乐也从属于诗歌，起码在理论上是如此。器乐音乐当然从来没有在面对听众的音乐厅中演出过，在这里听众聚集起来的目的是为了要听音乐，就像现在的情形一样。音乐被假设可以让信徒处于祈祷和集中宗教注意力的情绪中，或者帮助增加聚会的气氛，也就是在宴会、婚礼上以及其他节日当中的一种快乐、无拘无束的氛围。那就是说，音乐在活动当中一直具有次要的作用，而不论是什么活动，它是一种非常不重要的额外之物，这也就是为什么哲学家们不把它放到艺术形式中的较高地位的原因。作为像康德所认为的快乐感觉式样，或者像卢梭认为的一种抽象装饰的器乐音乐，并不关系到理性；它并不具有理性、道德或者教育的内容，而只是影响人们的感受。从这种出发点上来说，我们今天可以把它称作非语义内容的一种艺术形式。

浪漫主义时期并没有否认这种分析，而只是从不同的角度简单地看待它。音乐当然具有非语义性内容，也就是说它不能告诉我们任何像话语语言所说的那些东西；但是这个特点在浪漫主义者的眼中就把音乐提升到了比任何普通的交流方法都更加高远的程度上。音乐不必要去表达任何普通语言能够表达的东西，因为它可以做更多的事情，因为它达到了现实的一个更加深刻的层次，蔑视任何只是由语言形式所表达的不充分的企图。音乐能够抓住世界、理想、精神、上帝的确切本质。它比任何形式的意义或者哲学内容都走得更远，在被赋予力量来做这些事情上具有更高的程度。纯器乐音乐是最靠近于这种理想的音乐，但是，新的理想经常把它的需求扩展到歌剧领域。它加强了格鲁克改革已经覆盖的领域，当瓦格纳的美学理论最终获得全胜的时候，它们与理性主义背景的所有联系都被最终

切断了。另外，当整个 19 世纪的意大利歌剧传统保持着与音乐作为快乐源泉概念的紧密联系的时候，在更远的北方，作为一种音乐在艺术形式当中的新霸权需要的结果，它开始建构着戏剧活动在其中受到注意的最终阶段。

莫扎特的态度是非常有趣的。这看起来表达了一种对于格鲁克立场的倒转，并且形成了一个对于浪漫主义歌剧思想适合的前奏。他在给父亲的信中写道：“在歌剧当中，诗歌一定要做音乐完全顺从的女儿。”【1】这种对于诗歌作用的明显降低在同一封信的后面变得更加清楚：远没有否认歌剧戏剧性本质的莫扎特只是以非理性主义的术语重申着它。音乐一定要成为歌剧活动所围绕的中心，这表明了莫扎特在选择剧本和剧本作家时的专注和仔细。

“当情节被很好地构思出来的时候，就确保了歌剧的成功，歌词只是为音乐而写作，并不挤来挤去以适应一些糟糕的节拍……最好的事情是当一个好的作曲家（他了解舞台并且有足够的才能来做声音的联想）遇到了一段显出才能的诗歌，那就是真正的完美……诗人几乎提醒了我们小号手所具有的专业技巧！如果我们作曲家都如此坚信我们的原则……我们将会像剧本作家那样编写音乐。”【2】

这种主张音乐是歌词对立面的评价基于浪漫主义哲学家对于音乐语言的重新接受以及他们发现的诗歌所具有的音乐本质。浪漫主义的音乐概念及其想把所有艺术形式归结在音乐名称之下的渴望，毫无疑问发展出了关于诗歌和音乐的普遍原型的启蒙主义假设，18 世纪晚期和 19 世纪开始时的思想家们探索着这种有价值的结论。浪漫主义作家对于原始的表达方式，对于民歌、诗歌的新兴趣，紧密联系着在欧洲不断增长的理性主义思考，驱使作家们注意那些诗歌语言中的原始音乐要素。这样，认为主要是为了快乐和娱乐而出现的音乐，即使完全去掉了感情和情绪，也仍然在浪漫主义的转化当中变成了对于更多深层价值的称颂，并不缺乏宗教和神话的色彩。

赫德 Herder 的著作包括了从 1772 年的《关于语言起源的论文》(Abhandlung über den Ursprung der Sprache) 到 1800 年的《卡利贡》(Kalligone)，在这些发展当中建立了一个重要的里程碑。赫德从很早的时候就在争论中认为音乐是人类美学潜能的顶点；他宣称抒情诗歌生长于音乐之上，并且与它有永久的联系。但是，一种语言原始的重要性是由诗歌和音乐因素所构成的观念并不能被理解为一个按照年代发展的顺序：这种假设的重要性是一种假定的便利性；它在每一次创新、每一次人们新的艺术表达方式中得到表达。适合人类的语言是这种假设的原始歌

唱，其中的音乐和诗歌是同一个东西；这就是当赫德把音乐称作“人类的艺术”时的含义。“如果人类的第一种语言是歌曲的话，那么它对于他来说就像自然一样适合他的说话噪音和自然律动，就像夜莺的歌唱也是采用了某种说话的方式、一种流动的声音一样”。【3】他还进一步观察到尽管像卢梭、孔狄亚克以及其他与百科全书派相联系的作家们已经“从情感的音调中推衍出了关于最古老语言的韵律学和旋律学……没有人类的语言能够只是产生于情感所激发的本能声音”。【4】如果放弃在这种族类、本能的动物本质中找寻其原型，如果它联系着一种想象的诗歌歌唱的话，那么他只能声称音乐是人类的自然语言；这至少是一种恰当的语言，虽然是原始的，但不“只是一种情感的呼喊”。【5】

对于赫德来说，追溯音乐和诗歌的历史直到它们原始的民族特征意味着对它们普遍来源的一次重新发现，这远远不是匮乏无功。他所想象的那种歌剧（所有的艺术都集合在一起）是他艺术理想的一种宏伟体现，是对人类整体的最真实而原始的表达，在其中“诗歌、音乐、活动以及装饰都将构建一个单一的整体”。【6】对这种所有人都能够理解的艺术形式的渴望在《卡利贡》中以预言者的腔调概括出来，明显地预示了瓦格纳的成功。

与赫德如此有力、卓有成效的表达相类似的观念还可以在其他德国早期浪漫主义哲学家们那里看到。语言理论非常不同于赫德的哈曼（Hamann）在他的《关于纯粹理性的纯粹主义批判的批判》（*Metakritik über den purismum der reinen vernunft*）中所声明的音乐“是最为古老的语言”；它是“每一个时间量度的最活跃的原型”。【7】诗歌本身包含着一种能够在形式上为感觉所理解的音乐品质；能够在其具体形式当中发现这种与诗歌和音乐的原始联系的民歌，一定为现代诗歌和音乐的再生创造了一种主要的灵感来源。对于哈曼来说（就像对赫德一样），歌剧是最高和最完整的艺术形式，因为它赞颂所有艺术的结合，并且建立了最完整的表达形式，就像希腊抒情诗那样。

纯朴演讲所固有的音乐品质（不论我们如何理解它，如哈曼把它当作神圣的启示或者赫德认为的人类创造，但是都有些理想化，被赋予了预言和诗歌的维度），并不像启蒙运动的思想家们所认为的那样被理解，这只是因为感情和自然的情绪对立理性的考虑。“纯朴的语言”是与理智相联系的情感，是自然而然的思考；它是一种创造，让人类的才能能够在任何抽象的分裂发生前就共同运作。这就是为什么启蒙运动已经否定了音乐所具有的认知因素（它们严格属于感觉的领域），

现在被采取另外一条路线提了出来的原因。确实，看起来非常远离理智和哲学的音乐艺术形式被许多浪漫主义思想家们给予了一种形而上学的尺度，成为了通往难于被人类所理解的真理的一条象征性道路。

弗莱德里希·施莱格尔（Friedrich Schlegel）的一段解释与这种联系相关：

“作曲家能够谈论作品所包含的思想看起来非常奇怪或者荒谬；但是任何感受到了所有艺术和科学之间绝妙的紧密联系的人都并不从这种出发点看待问题，即宣称知道什么是或者不是‘自然的’，或把音乐当作情感的语言而不是别的东西。他将发现所有纯粹的器乐音乐在天性上是可能达到哲学的状态的。为什么器乐音乐不为自己创造一种歌词，好让主题得到阐述、确立、变化和论述，就像在一篇哲学论文中所考虑的主题那样呢？”【8】

这与启蒙运动的态度完全相反，因为在这种新思想中，音乐离开词语的语言越远，它所包含的重要性就越大。器乐音乐一直被指责为不明确的，但只是当它被从口头言语的角度来看待的时候才是不确定的。这里就出现了浪漫主义思想家们的伟大发现，即音乐的习语是一种非常不同的秩序，被完全不同的准绳所度量。音乐是人类最原始而真实的表达形式。

甚至对于歌德，这位也许最不愿意了解音乐至高无上地位的人来说（他所承认的是那些最远离自己体验的艺术形式），也多次了解到了音乐具有人类不能抗拒的力量。音乐是一座庙宇，通过它人们可以到达神圣的领域；它给了我们一瞥更加完美世界机会，它让我们达到了超然的极限，因为它是惟一不与物质事物相联系的艺术形式，惟一内容和形式统一的事物。但诗歌关于音乐的态度摇摆于两种相对立的极端之间：一方面他被音乐中所具有的非理性的、魔鬼般的因素所吸引，而另一方面对于古典主义的平静和平衡的渴望又把他拖回到诗歌领域，只是他批评任何不与词语相联系的音乐，也就是那些只用乐器创造的纯粹音乐形式的表述。

在1831年3月与埃克尔曼（Eckermann）的对话当中，歌德宣称普遍存在于艺术形式当中的恶魔般的因素“在音乐中最高程度地表达出来，音乐如此之高以至于没有理智能够达到它。音乐发出一种占有每一个事物的力量，没有人能够解释”。【9】尽管有这些明显的浪漫主义观点，歌德的爱好仍然是声乐音乐，他用一个理性主义者的偏爱来证明对这种优越性的断言。例如，在《威廉师傅的学徒期》（Wilhelm meisters lehrjahre）中，他写道：“我发现没有歌词或者含义的旋律和音

调就像蝴蝶或者彩色的鸟儿掠过我们的眼睛……另外一方面，歌曲就像天使升到了天堂。”【10】他对器乐音乐的保留态度以及对音乐高于诗歌的有限接受反映在他的音乐口味上，他偏爱海顿和莫扎特，对于贝多芬的伟大以及舒伯特的歌曲却是一个盲点，而后两者为浪漫主义精神所建构的音乐语言和诗歌之间的新型关系提供了成功的范例。

二、瓦肯罗德：音乐作为最高的语言

在浪漫主义的曙光即将来临的时候，威廉·亨利希·瓦肯罗德（Wilhelm Heinrich Wackenroder）的著作（其中很难从他的亲密朋友和编辑路德维希·蒂克所作的修改中加以区分），提供了一种浪漫主义思想的蓝图。所有的问题都被一个一个地提了出来，并在后来几个世纪当中加以探索，有时它存在于一种确定的哲学体系当中，尽管非常短暂，但却存在于这个年轻人留给我们的不多的文集当中。

瓦肯罗德不是一个作曲家或者一个评论家，也不是像他所想要成为的那样是一位诗人，甚至也不是他父亲所希望的一位律师。他从 1773 年到 1798 年短暂的生命在一定程度上是一个失败者：他的不稳定而令人担心的个性从没有非常成功地让他发现恰当的道路或者任何真实的成功。他的著作表达了焦虑和不满意的渴望；这没有理由让我们得出任何最终的答案：它们在表达上面过于零碎，在思想上面过于浅显，而对于我们来说有太多天真的激情，使我们不能在任何层次上认为它们是令人满意的最终作品。但是，在他作品当中充满着的新精神、非理论性、非系统的方法以及它对于情感和向往的独特混合，所有这些在形成早期浪漫主义敏感性方面起到了重要的作用，尽管不容易知道在什么程度上蒂克（他的共同撰稿者和朋友）把自己限制在只是编辑出版瓦肯罗德的文本，尤其是那些有关音乐的部分。正像其所归纳的那样，它们是一个明显具有诗歌和文学爱好的年轻知识分子的作品，该作者不是以一个专家、一个评论家，而是以一个热情而敏感、实际上非常敏感地完全被沉思所包围的观察者的身份来写作绘画和音乐的。它充满了洞察力的闪光以及表现了深思熟虑的批评和哲学敏锐。他对音乐的态度并不只代表了个人；实际上他是浪漫主义早期整个狂飙突进运动的典型代表，也就是在艺术的表现上面，一个人需要一种心灵的开阔，一种全神贯注地沉思，以及那些并不属于评论家而是属于艺术真正的爱好者、狂热者以及梦想者们的品质。一个

评论者的分析、解剖、分解，使得作为一个有组织的整体性艺术的精神远离而去。正像瓦肯罗德所生动描绘的“一个敌对的鸿沟永远存在于心灵情感和头脑的探询之间。心灵是一种像神一样的实体 它自我独立而又自我封闭：它不能被理性所开启或者分析”。【11】

评论者让他所接触到的所有事物枯萎，而艺术家则让自己自由漂浮于创造的河流当中。也就是说，人们通过情感而不是理智与艺术作品进行沟通：“没有艺术作品能够完全被抓住或者理解，除非通过与它开始时所具有的情感相同的情感才能达到；这样，情感只有被情感所抓住或者理解。”【12】

瓦肯罗德宣称所有的艺术形式都建立了一种能够表现我们最深情感的媒介；但是，音乐是情感最初的语言，情感最本质的优越性也存在于音乐当中。这种表达力量不只是音乐历史发展方式的结果，它还是一种文明在其中不断完善的固有品质。这样，在声音（即使在它最粗糙最基本的表现上）和情感之间就有一种神秘的、随意的亲密关系。在这种关系当中的情感不是那些在个人层次上被理解的情感，而是在优越于理性的才能中的情感，它触及到了世界最隐私的秘密、事物的本质以及上帝本身。实际上音乐也许是人与神之间最为直接的接触：“没有其他的艺术形式具有这些充满了极乐精神的自然材料。”【13】

这样，音乐的本质就是神圣、宗教或者庄严的，而同时它又是人类的。音乐“以一种超人的方式描述着人类的情感……因为它是一种在我们的日常生活中不能被认识到的语言，我们不能知道它的起源，也不知道如何学习它，只能把它称作天使的语言”。【14】音乐是一种能够用它的神圣性让人们和谐、能够通过其内在和谐缓解和解决心灵的每一次冲突的艺术。它是一扇通向神秘事物的窗户。看起来音乐几乎具有了涅槃的特性；瓦肯罗德确实一直强调聆听音乐时人类头脑纯粹专注而被动的状态。这就是为什么他以热心的、高度隐喻性的、经常有些研究的单调性来描述这种效果：

“我在满是战争的世界面前闭上眼睛，退回到音乐领域的宁静当中，就像我进入了信仰的领域，在那里所有我们的困惑和痛苦都在声音的海洋中消散了，在那里我们忘记了人类的喧嚣，不再需要克服众多语言的喋喋不休所造成的眩晕，以及字母表和奇怪的象形文字的困惑。通过它温柔的接触，在一个闪光里，音乐从我们的心灵中去掉了所有苦恼的痕迹。它是如何做到的呢？我们能在它上面找到答案吗？神秘性能够在它上面展现吗？根本不是如此，在答案和启示所处的地方

我们被赐予了美丽和令人高兴得像云朵一样的形式，我们所看到的東西让我们平静下来，不知道如何……我们的精神覆盖了好奇者的目光，依然保持着不可思议和壮观。这样我们不得不喊出来：‘那就是我一直想要说的！现在我已经发现了它！现在我平静了下来充满了快乐！’【15】

像这样充满着神秘主义风格的段落当中，瓦肯罗德表现出了一种音乐所特有的不确定、难以捉摸的品质。他宣称任何不能被普通的语言所表达的事物都能够被音乐语言所直接表达，这种语言完全避免了概念，因而是至高无上的。它完全摆脱了对于事物的任何接触。技术只在它里面起到次要的材料式的作用：最重要的是它无形的内涵、灵魂和情感。一首交响乐作品是纯粹观念的一种自由模式，无法用于界定词语的语言：这将意味着打破拼写规则，破坏其神圣而不可亵渎的内容，这只有心灵能够理解。

音乐是纯粹的情感，因此没有人能够用词语表达音乐的本质。人们至多能够做到的就是思索情感，但是情感（音乐）并不能够只通过思考被抓住。音乐不能被翻译成为词语，它们是不能说出的。使用瓦肯罗德的一个比喻：语言能够列出所有河流流动中所发生的变化，而音乐却给了我们河流本身。瓦肯罗德的河流很显然是一种对于人类灵魂的暗喻。

这些是第一次出现在音乐美学历史当中的观念，并且它们是注定会在浪漫主义时期以后不断重复而只有很微弱变化的概念。如果想要寻找瓦肯罗德思想的历史先例，就一定要清楚它不会存在于把音乐理解为娱乐的这种普遍存在于 18 世纪的解释当中，因为瓦肯罗德明显地反对它们。我们所要寻找的先例就是毕达哥拉斯学派，它在拉莫的影响下于 18 世纪达到顶峰。瓦肯罗德坚决反对任何想要科学地研究音乐的企图，因为这会带有“分析”的味道，这样就会排除任何可能找到音乐本质的可能。任何想要采取“分析”的人，“而不是……把美丽当作朋友……更愿意把它当作怀恨在心的人；他将会用最为狡诈的埋伏来打败它，随后惊喜于自己的力量”。【16】但是尽管在这些陈述当中，没有人比瓦肯罗德更容易受到音乐当中所具有的数学因素的影响，因为这是一个被神秘光环所包围的领域。它仍然难以被他理解，但是因为它是不可理解的，因而就有了一些神圣的东西：他有时把音乐当作一种“体系”，在声音的数学关系与人类心弦之间隐藏着一种不可言表的神秘的血缘关系：“没有其他的艺术形式能够以如此神秘的方式混合这些品质，如音乐内部的深奥性、物理能量以及冥思着的幻想。”【17】

这样，音乐就具有了一种产生于把音乐聚成整体的数学因素的神圣特征。但是这种因素一定不能够在近距离加以分析，否则我们就侵入了那些神秘性所在的神圣而不可侵犯的领域。我们一定要满足于“尊敬属于音乐而不是其他艺术形式的根深蒂固而又不可改变的神圣性，事实是在音乐中，上帝所给予音乐体系的不可侵犯的法则在完满三和弦最初的壮丽中得到展现，即使用人类最不足取的双手也无法破坏或者改变它”。所有音乐所表达的情感“都被一种数的科学体系所控制和引导，或者被一个古代可怕的巫师奇怪而又灵验的咒符所统治”。【18】

对于拉莫来说，和声已经为音乐当中的理性以及音乐的表达提供了一个基础。对于瓦肯罗德来说，它还起到了一个重要的作用，即一种在理性和情感之间已经消失了的协调和平衡，结果是音乐与和声所基于的永恒不变的数学因素具有了一种非理性的、不可思议的特征，确实带有了宗教的味道。完满的三和弦不再是一种对于宇宙神圣和谐、感觉和理性之间的和谐的表达，而是一种具有神奇力量的公式，一种对于不可言说的神秘性的表达。

生活在这种神奇的全神贯注的领域当中，就不难理解年轻的瓦肯罗德如何尤其喜爱宗教音乐而不是其他类型的音乐，前者体现了隐藏于所有音乐深处必然的非理性和神圣的品质。但是这里需要注意的是，瓦肯罗德的这种论述并不依赖于任何联系歌词和观念的声乐因素；实际上他全部指的是“神圣的大型的管弦乐作品”，【19】因为这种类型最接近于达到完全的非观念性。他受到宗教音乐的吸引，因为这可以让他回到中世纪，那段历史中模糊而不确定的领域成为了浪漫主义作家和音乐家们如此巨大魔力的来源，而这只是因为不确定性。毕竟这已经是过去的音乐开始复兴的时候了，我们要感谢提供了音乐学术复兴的其他活动，非此就不可能破译 17 世纪以前所写作的音乐，并使它具有了现代的抄本。这时的帕勒斯特里那已经逐渐成为了一个受人膜拜的偶像；瓦肯罗德是第一个被文艺复兴的宗教复调、被早期浪漫主义音乐家们理想化了的尼德兰学派（是艺术所渴望达到的纯粹宗教品质的很好例子）的伟大作曲家们所深深吸引的人。

但是当回到中世纪的礼拜仪式、回到古代格里高利圣咏（他认为是最直接地为人类演说“天堂事物”【20】的音乐）的时候，瓦肯罗德的同情心变得更加强烈。他对于圣咏的喜爱只能解释为它所具有的不确定、流动的特点；它是（至少在浪漫主义者那里如此）最远离所有俗气以及远离屈服于娱乐的音乐。

所有这些非常不同于启蒙主义的价值观。但是瓦肯罗德由于自己的天真无邪

的热情，也许并没意识到自己已经带来了对于启蒙运动的颠覆，以及对于音乐的理性主义解释。他的著作由于完全缺乏有组织的体系以及哲学意识，缺乏对于当时文化的联系，标志了一个浪漫主义态度发展的根本阶段。其他的作家也许已经在浓厚的哲学思考氛围当中发展了他的观念，但是没有人能够对他所提出的新态度提供任何根本性的改变。

三、谢林：作为节奏的音乐

所有的浪漫主义哲学家都一直倾向于赋予音乐一个特殊的地位，即使他们并不都把音乐放在艺术形式中的最高等级，他们至少会认为音乐具有特殊的品质。在 18 世纪对不同的艺术形式进行分类的体系已经建立在不同的基础之上。他们往往只是采用了价值的等级，每一个艺术形式由于其特定的品质而占有一席之地，他们一直记着普遍的艺术形式应当达到的目标。但是在浪漫主义时期不同的艺术形式之间更倾向于具有活跃的关系，这是由于内部的张力开始建立起来，而在它们中间，伴随着在后来的舞台上才得到解决的新对立，出现了并不希望出现的同一状态。判定一种艺术形式高于另外一种不再是一个简单的问题，而它们在系统当中特定的位置不再总是能确定它们之间的关系。但是在理解某种特殊秩序的征兆之前，需要逐个地检查不同的体系。

谢林的美学尤其对他在精细阐述和有些繁琐的艺术哲学分析中所描述的音乐的特殊情况感兴趣。艺术对于谢林来说是一种在有限当中所表现的无限，尤其是绝对；是现象中绝对的一种客观化。这样由于无限被具体化（也就是具体化为某种它呈现形状的有限媒介）的特殊“形式”而可以对艺术进行分类。这样我们就有了两种或者两组艺术形式，一种是“真实的”，而另一种是“理想的”。这取决于在它们中是否表现出真实、客观、物质的一面，或者是理想、主观和精神的一面。一方面是“描绘”的艺术，另一方面是“言辞”的艺术。

音乐属于“描绘”的艺术，表现了“艺术世界真实的样子”。【21】它与绘画和建筑形成了三足鼎立。谢林意识到了这种分类的不寻常的本质，即它对传统的背离，【22】但是他被这种系统的精神驱使着阐明它，这个系统反映了他哲学的普遍模式。音乐属于“描绘”的艺术，因为声音在物理实体性方面让它成为了一种“真实”的艺术：谢林使用词汇“描绘”有一种更加特殊的含义，不是为了指出对于对象的表现，而是指艺术的自然材料可以被“描绘”（也就是铸造或者成型）

的方式。

可以发现音乐再一次被放到了等级阶梯的最底层，因为它是物质艺术中最物质化的，非常接近缺乏形式的无组织的事物，也就是说声音让我们接触到了自然最基本和及时的表现。但是如果仔细地考虑这种情形，我们就会发现谢林的观点是非常复杂而难于分割的。他在音乐中发现三种清楚的组成成分：节奏、转调和旋律——和声；他在这个系统当中注意到这三个部分在音乐领域不断细致地重复着。节奏和转调分别对应着真实的因素和理想的因素，而旋律与和声对应着对这二者的综合或者统一。但是节奏是最重要的组成部分，确实有人主张“节奏是在音乐中所发现的音乐”。【23】的确，“音乐必然的形式因素是续进。因此时间是普通的形式要素，以使无限在有限当中得到表现，但是由于它只是形式，因此它远离现实。对于个人来说，时间的概念基于自我意识，也就是一种在多样性和理想当中对于意识的不同时刻的整体感受”。【24】

像这些对显著的音乐特征的陈述似乎直接与以前的描述相对立。作为纯粹节奏的音乐反映了宇宙最原始的方面，但是也抓住了它纯粹的形式因素；这样音乐最接近于没有秩序的事物，它还被认为是最抽象和最具精神性的艺术形式，只表达着最纯粹的运动、宇宙的节奏、事物的恰当性以及多中的一。正像谢林所说的：“因而音乐是最远离物质性的艺术，只表达纯粹的运动，并不参照实际的物体，具有看不见的翅膀，也就是精神的翅膀。”【25】这样音乐就在感觉和精神之间以及仍然处于无序和纯形式状态的事物之间徘徊。

关于在时间中存在的概念集中于谢林的思想当中，因为这个概念能够让他建立起音乐和意识本质之间的联系。确实，作为真正音乐本质的节奏是一个多样性的统一体，正像意识是我们不同心情的多样性的集中地一样。后来的音乐美学不得不建立这个概念（这在谢林那里只是洞察力的一个孤立瞬间，尽管是非常正确的），并在黑格尔那里得到了充分的思考。

考虑到作为谢林完整的音乐美学和哲学系统之间的紧密联系，仔细地考察这种理论会让我们处在一个更加广阔的讨论范围之内，这不是现在的上下文所允许的。这里的重要性首先是这种艺术分类的辩证本质，可以让他以一种全新的眼光来考虑音乐，其次是他所强调的作为音乐的一个必要部分的时间尺度。音乐，“那种真正的统一体成为了一种力量和象征的艺术形式”，【26】是宇宙本身的节奏，其愉悦人类头脑的亲和力的价值是显而易见的。当论述心灵在数的帮助下意识到

本身，换句话说就是凭借在时间流逝的短暂续进的帮助时，谢林所提到的毕达哥拉斯与莱布尼兹是不一致的。在这个复杂的哲学体系当中，音乐就被当作一种在它出现的一瞬间是绝对性的揭示；由于与基本而必然的宇宙节奏以及人类意识的根本联系，音乐毫无疑问就是一种更高级的艺术形式。【27】

四、黑格尔：无形的情感

认为音乐是表达情感或者表达情感更高级形式的最为普遍的浪漫主义音乐观，在瓦肯罗德那里有了生动但却诗意化的预示，而在黑格尔那里得到了最为充分的哲学论述和正式支持。音乐在黑格尔严格的哲学系统当中具有了一个被仔细界定的地位。在 1835 年他去世后所出版的《美学》中，他假定了艺术发展的三种基本阶段，这要被看作为三种明显的分类：象征性艺术、古典主义艺术和浪漫主义艺术。所有的艺术构成了绝对精神在向它的最终实现道路上的第一个舞台；他的目标是以一种感官能够理解的形式表达这种理念。这样，艺术就需要一种外部的材料来体现其精神的内涵。

艺术的第一个阶段是建筑，这构成了象征性阶段。

“因为艺术在开始时，一般都还没有找到适合的材料和形式去表现精神的内容意蕴，所以只能在搜索这种适合的材料和形式，满足于内容和表现方式的外在性。这门最早的艺术所用的材料本身完全没有精神性，而是有重量的，只能按照重量规律来造型的物质。”【28】

艺术的古典主义阶段，也就是具有适当感受的艺术，能够在雕塑当中发现。

“对于原则和内容来说，它像古典主义理想那样具有精神上的个性，所有内心和精神上的因素发现自己在精神领域之内得到了全部的表达”。【29】在第三个阶段，浪漫主义艺术并没有在任何外部形式当中表现出绝对。它的本质是“无限和有限特殊性的情感当中的主观性”。【30】它在三种艺术形式当中表明自身，这三种艺术之间是辩证的关系：绘画、音乐和诗歌。

在绘画当中，精神意义通过可以看到的表现形式呈现出来，“但是这种艺术的精神本质是一种内在固有的主观性、意愿、情感和行为，作用和相对于其他的事物……外在的第一次内化”。【31】在相同的关于浪漫主义艺术的段落中，“音乐形成了绘画的对立面。音乐所特有的因素是单纯的内心方面的因素，即本身无形的情感，这种情感不能用一般实际的外在事物来表现，而是要用一旦出现马上就要

消逝的亦即自己否定自己的外在事物。因此，形成音乐内容意义的是处在它的直接的主体的统一中的精神主体性，即人的心灵，亦即单纯的情感”。【32】

诗歌站在这个层次的顶点。

“这是绝对真实的精神的艺术，把精神作为精神来表现的艺术。因为凡是意识所能想到的和在内心构成形状的东西，只有语言才可以接受过来，表现出去，使它成为观念或想象的对象。所以就内容来说，诗是最丰富、最无拘碍的一种艺术。不过诗在精神方面虽占了便宜，在感性方面却蒙受了损失。这就是说，诗不像造型艺术那样诉诸感性观照，也不像音乐那样诉诸观念性的情感。”【33】

诗歌被表达的材料，也就是说声音和词语，“不再有一种感性事物的价值，精神内容能够在其中发现一种相应的现实……但是声音在诗里却不像在音乐里那样仍保持一种独立的价值或效力，单凭声音的组织安排就可以完全达到音乐艺术的基本目的，而是含有精神世界的观念和观照的明确内容，仿佛就是这种内容意义的纯然外在的符号”。【34】

这就是为什么黑格尔把诗歌放在等级当中的最高处：它是艺术中最绝对的。但也正是这个原因，它在某种程度上就根本不是艺术；它是艺术死亡的第一个标记，是艺术开始消解，并且让位于宗教和哲学的转换时刻。与其他艺术形式相比，诗歌更大的精神性构成了它的优点，也同时构成了它的缺点，它通过取消对声音的感觉要求而结束。因此如果我们希望停留在像这样的艺术领域，是音乐而不是其他的艺术形式最适合于表现主观情感的内部本质，它是用声音获得这些表现的，这是能够被感觉所理解的东西。我们从建筑到音乐的旅程中将发现越来越大的表现力量，以及导致了对于感官接受来说具有完全优势的抽象能力；当我们进入音乐领域的时候，物质完全得到了胜利，而当我们到达诗歌的时候就被实际否定了。

黑格尔的艺术层次与启蒙运动时期流行的层次类型之间具有完全不同的重要性。在后者当中，每一种艺术形式按照它所起的作用被赋予一种地位：每一种艺术形式或高或低于它邻近的形式而没有对它产生任何影响。在黑格尔的艺术等级当中，或者更普遍的浪漫主义时代，表明艺术现在存在于持续的相互之间的张力当中，所有倾向都朝向一个点，而这个点通常由音乐表现出来——这也就是每一种艺术所渴望的理想。另外，在黑格尔的哲学当中，艺术形式存在于相互的辩证关系当中：其中之一取代或者包容另外一个，尽管是一种哲学上的而不是按照时

间顺序的。

站在其哲学的普遍框架当中，黑格尔的音乐观念明白无误是浪漫主义的，尽管人们能够觉察到启蒙主义态度的遗存轨迹，例如对声乐音乐的爱好。这更多地取决于他对艺术的特殊品位以及缺乏对音乐的专业知识，而不是他特殊思路的结果。然而，他的工作鼓舞了后来的音乐美学作家去考察这个问题的每一个不同方面。

正像我们已经看到的，音乐对于黑格尔来说，在情感方面与绝对相联系。音乐能够表现某种主观的情感；它还能够表现情感自身，这样它就能够被认为具有双重的内部品质。这解释了黑格尔音乐美学的两面性，以及如何从他的思想当中我们能够得出 19 世纪晚期音乐美学的两种主流：情感美学以及形式主义。黑格尔不只一次地告诉我们音乐一定要表现内在性；“它的材料是声音”，它是媒介，使得“所有特殊的情感能够互相传播表达出来，所有高兴和平静、情感迸发、心情以及灵魂的欢呼的细微差别，以及忧虑、痛苦、悲恸、哀伤、悲痛、不幸、渴望等等的程度，以及最后，敬畏、崇拜、爱等等，成为音乐表现的特殊领域”。【35】

从我们迄今为止所看到的，音乐具有无限的表现潜力，声音被动的本质意味着它将顺从地跟随着作曲家的愿望。但是当黑格尔认为音乐（在艺术形式中最具有表现性，在他的艺术等级中处于最高点）分享了建筑（处在这个等级的最低点）的某些特点的时候，问题变得复杂起来。二者材料上面的形态要依照数量和尺度的原则，它们在上帝的世界当中都没有摹本。然而，在它们之间具有一个基本的不同：

“建筑就静止的并列关系和占空间的外在形状来掌握或运用有重量有体积的感性材料，而音乐则运用脱离空间物质的声响及其音质的差异和只占时间的婉转运动作为材料。所以这两种艺术作品属于两种完全不同的精神领域，建筑用持久的象征形式来建立它的巨大的结构，以供外在器官的观照，而迅速消逝的声音世界却通过耳朵直接渗透到心灵的深处。”【36】

这种不同可以被认为存在于这样的事实当中，建筑是一种空间艺术而音乐是一种时间艺术，空间的本质就与人类灵魂的主观性很少一致，而后者必然纯粹是时间的知觉。这样在声音和灵魂的内部本质之间存在一种特殊的血缘关系，这就是音乐比其他艺术具有优越性的原因：“音乐的特殊力量是根本性的一个因素，也就是说它存在于艺术将到达的声音因素当中。”【37】这样，音乐就是惟一“不需

要把外部媒介和内部精神内容分离开的”艺术形式，“在诗歌当中观念更加独立于语言的声音”。【38】如果我们认为在音乐当中形式（存在于时间本性的声音当中）和内容（包含了像情感的精神）之间具有一致性，我们没有必要过多强求黑格尔的判断。在音乐中，在主题和其对象之间获得的对其他事物的感受在意识的变动当中消失了：

“‘我’是在时间里存在的，时间就是主体本身的一种存在状态，既然是时间而不是单纯的空间形成了基本因素，使声音凭它的音乐的价值而获得存在，而声音的时间既然也就是主体的时间，所以声音就凭这个基础，渗透到自我里去，按照自我的最单纯的存在把自我掌握住，通过时间上的运动和它的节奏，使自我进入运动状态。”【39】

但是音乐当中的时间并不以一种不确定的方式流动。音乐必然的工作是以一种有秩序的方式表现时间：“它一定……非常精密地确定它，给它一个尺度，并让它在这样的尺度原则下流动。”【40】两者的本性都不是“一种不确定的持续性以及不加标点的延续性；它只能成为一种注意自己的瞬间体验，并且从中回到自我”。【41】

感谢音乐短暂的本质使得自我能够回到自身，回到这种对自身更深层次本性的重视。音乐施加了一种统一、调节和导泄的作用于我们情感生活不规则的混乱上。它转瞬即逝的品质这样就完全被看作一种内在的品质，对于自然现象的规则毫无用处，因为这些不是音乐的原型所在。自我发现了自身并且意识到自己处在一种最简单和最深的层次上，“这样就不受仅仅是自我客观化和改变的影响”。【42】

非常明显，这些考察的结论是，音乐的任务并不全然是表现特殊情感和感情的方式之一，而是更能够展现灵魂自己的本性，“一种纯粹意义上的自我”，【43】感谢出现在其天性和灵魂的天性之间的血缘关系。音乐“在使情绪和想象流露于音调之中却仍应使沉浸在这种情感中的灵魂超出这种情感之上，即不受内容的约束而回翔自如，这样就替灵魂辟出一个境界，使它可以从沉浸于情感的状态中恢复过来，不受干扰地单纯感觉它自己……这里的主要因素并不只是某一具体情感如爱、希求、欢乐之类发展过程，而是超然于这类情感之上的，无论在愁苦还是欢乐中都在伸展自己和欣赏自己的内心生活”。【44】

这种对于音乐瞬间本质的分析是黑格尔论文当中最容易让人感兴趣的部分，

而且对在这个范围内它所提供的进一步的思考尤其令人感兴趣。被吸收的一些观念已被下一代形式主义思想家们作了必要的修正。音乐的构造和建筑学方面、它与事物结构的密切关系，能够使音乐不仅仅表达特殊的个人情感，还能够表现诸如从内容中抽象出来的纯粹的灵性。这样的观念在一定程度上出现在黑格尔的美学当中，甚至似乎不考虑与他试图建立音乐对情感的表现所发生的冲突。然而，考虑到浪漫主义的理想主义的背景，他们确定和强化了这样的观点，音乐的表现性高于其他艺术形式，是对情感方面绝对性的一种揭示。

这些指导了对音乐进行形式主义解释的观点不久之后还导致了一种二者择一方法的公式化，构成了浪漫主义思想最逻辑化的发展之一。这是黑格尔伟大的对手叔本华所提出的方向，当时他正在把在黑格尔美学中所发现的一些观念体系化。

五、叔本华：音乐作为世界的一个直接映象

黑格尔对于音乐的兴趣是微弱的；他把音乐作为美学理论一部分的原因，可能是因为如果没有音乐，他所理解的哲学体系就会不完整。而在另一方面，叔本华在他的体系当中给予了音乐一个中心地位，把它当作一种顶点或者结论。这也许就是叔本华的哲学是浪漫主义音乐文献中最为完整的一个原因，这时的音乐因为不断上升的高贵性以及必要的功能而受到赞赏，实际上成为了人类最高愿望的一个标志。

对于叔本华来说，艺术是一种人们了解理念的手段，而理念是意志这一在世界中被发现的无限的、实体性的原则最直接的客观化。平常人的意识不断地服从于意志，不能达到理念。只有天才才能够凭借他的人类天性直觉地了解理念，脱离因果的影响并达到美学沉思的完全实现。所有的艺术形式建立了一个伴随着它们在艺术等级中或高或低的地位而对意志的或大或小的客观化。在《作为意志和表象的世界》（*Die welt als wille und vorstellung*）中，这个等级被描述为开始于“建筑，其独特的目标是在最低视野上面阐明了意志的客观化，表明了依照法律的人们无意识的倾向”。【45】通过建筑、绘画、诗歌以及最终的悲剧，我们达到了意志更高阶段的客观化。但是有一种艺术——音乐不存在于这种所有艺术都趋向于统一目标的艺术等级当中。音乐“与众不同，与其他艺术形式相分离”，【46】由于它绝对优越的状况：“不像其他的艺术，它并不表达理念或者意志客观化的等级，而是直接表现意志本身。”【47】如果所有其他艺术形式以非直接的方式客观化了

意志。

“音乐本身就是整个意志的一个直接客观化和复制，不仅如此，甚至还有由复杂的表现构成了的个人世界的理念。因此音乐不同于其他艺术是理念的复制，而是意志本身的复制，即理念的客观化。这就是为什么音乐的影响比其他艺术更加有力量和有渗透力的原因，因为它们是对影子说话，但是音乐对事物本身说话。”【48】

这样，叔本华的思想就不只是音乐和其他艺术形式之间数量上的不同，而是性质上的不同。音乐处在等级之外，处在金字塔的上面，作为一种绝对的语言出现，是一个不能被逾越以及只有天才才能够达到的领域。当音乐优越于其他艺术形式的时候，并且为此音乐就相应地高高在上于包含了现象世界的概念时，人们如何理解音乐呢？人们也许用暗喻的方式谈到它，因为在作为音乐意志的客观化与作为“其多样性和不完整性体现在可见世界的理念”【49】的客观化之间有一种类似。音乐是一种现象世界的副本：“我们可以把现象世界，或者自然，以及音乐看作同一事物的不同表达。”【50】因此，“假设可能有一种对于音乐完美精确而又完整的解释，甚至有精确的细节，也就是说，一种用它的概念表述进行的详细复制，这还是一种用概念对世界进行的充分复制和解释，或者至少完全平行于这种解释，这样它就将是真正的哲学”。【51】

叔本华音乐美学的主要思想能够在假定音乐与哲学统一性背景中被发现，或者甚至在音乐对于哲学的优越性以及绝对的普遍性上面找到（因为音乐相对于观念的普遍性来说就像观念相对于它们所代表的事物一样）。我们可以把这种考虑当作音乐和世界，尤其是音乐和情感之间的关系。他所最终讨论的是“音乐具有表现力”所陈述的含义。

我们已经看到，只能类似地谈到音乐，因为音乐是一种不可翻译的、不可说出的绝对语言；确实，通过这种类似性，叔本华在他的著作当中有所发展。他的许多机智的类比可以让读者露出一笑；实际上他们经常限制音乐的价值，这包含着一些非常严重的误解。很明显，他的这种哲学讨论比他对于音乐精确性的讨论更加有分量，而叔本华对于音乐基本原理的完全不熟悉是非常令人惊奇的。例如，他记得和声化低音“是意志客观化最低级的等级”，这样“就不能组织自然，这个星球上的万事万物”。【52】与低音有必然联系的上面部分被类推为“事实是整个自然本身及其组织一定被看作是通过所有行星中的万事万物的逐渐发展而产生

的。这是它们的支持者，也是它们的来源，这种关系也存在于高低音之间的关系上面”。【53】

另外，多少有些粗鲁和可笑的类推存在于这样的段落当中，叔本华在其中宣称：

“低音线条应当以最慢的速度进行，因为它是最简陋事物的代表。它只是大音程的升降……这种慢乐章对于它来说在自然法则上是自然的；在低音上的一个快速运动或者摇摆是不可想象的。”

这就是为什么旋律只能委托给最高的部分，“毫无自由限制地引导整个发展”。【54】从一个调到另一个调的转换“就像死亡，因为个体在其中终结了”。【55】大小调分别表现了完满和不完满；“旋律取之不尽的可能性对应着充满了不同个体、外貌以及生命过程的自然的取之不尽的丰富性”，【56】控制一个旋律从开始到结束展开的音乐逻辑就像意志本身的叙事，“它通过一系列事件在现实世界中表达自身；但是旋律有更多的东西，它记录了这种理智照亮的意志最秘密的历史，描绘了每一个令人激动的时刻、每一次努力、每一次变化，所有这些原理都在情感的宽泛而否定性的概念下面聚集，并不能通过其抽象的概念来更深入地理解它”。【57】

过多地讨论这种音乐与世界之间的大量分析是多余的。它们在音乐问题上完全没有启发性，尽管它们确实提出了叔本华所想象的出现在音乐和情感之间的关系。最清楚的是音乐领域就是情感的领域，好像它是意志的最为意义深远的、最终的、最秘密的生命；情感是与思想相对立的。确实，“作曲家揭示了世界的内部本质……用一种他的理智不能理解的语言”，【58】也就是只有天才才能知道的情感最为普遍的语言。音乐能够抓住和表现意志的所有表现方面，它所有的渴望、满足、热情以及类似的东西。在这种意义上，它能够表达所有情感的细微方面，或它能够表现一种类似物，因为音乐不是一种现象而是理念本身。音乐能够给我们本质，事物的本体，而不是现象，它能够给我们的“仅仅是普遍的形式，而没有材料”。【59】因此音乐将不能“表达这种或者那种特殊明确的愉快、悲伤、高兴或者安静的心情；而是愉快、忧伤、疼痛、荣耀、高兴、欢喜、安静的心情本身，多少有些抽象（它们必要的品质），没有附加物，因此也就没有它们的动机”。【60】但是所有这些都意味着音乐只能够表现不明确的情感，实际上一个具有最大普遍性的音乐具有最大的确切性，因为它就是自身中的情感；它揭示了它

最内部的本质。在另一种方式上来说，音乐是情感的纯粹形式，比它的材料更加抽象。

在这种关系当中，叔本华如此有效地检查音乐和歌词之间的关系。他所喜爱的音乐（像所有浪漫主义思想家一样）是器乐音乐；因为只有器乐音乐是纯粹的，不受外来事物和观念的妨碍，而后者可能遮蔽了它的穿透力，让它接触到不是本身所具有的表现形式。音乐不应该让自己适应歌词的含义，也就是说它不应当被假设具有描述性：“如果音乐非常紧密地与歌词相联系，它就会让自己顺应这一情况，努力使用一种不属于自身的语言。”【61】但是叔本华在这种立场上面继续反对在歌剧诞生之后就一直摇摆的传统观点，认为歌词比音乐更加重要，音乐是歌词的附属物。

叔本华相信任何能够与以理念的术语界定和表达的情感相比较的音乐普遍性及其抽象性和形式本质的原则；但是他没有完全取消音乐和诗歌作为一个整体的可能性，对于这点来说，他至少提出了一个形而上学的基础。确实，在创作和情感或者任何其他显而易见的表现之间的关系是可能的，因为“二者都简单地表达了世界相同的内部本质”。【62】但是音乐被假设保持着它不变的尊严和功能，因此，每一个认为音乐能够发挥一种纯粹“模仿的”作用的观点都不予考虑。如果音乐将要表达世界的自在之物，它与歌词之间的任何关系一定“固守只是意志的一个普遍概念范例的关系之中”。【63】这一点的实际应用是不能确定和预定音乐与诗歌表达之间的任何关系，因为“在真实的确定性当中，词语表达着音乐在仅有的形式的普遍性中所表达的东西”。【64】不同的诗歌文本能够通过一个同样的音乐类型的表达来伴奏。惟一必要的条件是歌词所表达的情感应当是它们的音乐伴奏的本质。不要忘记音乐并不表达任何特定的情感，而是抽象意义上的情感。

叔本华没有时间为音乐而徜徉于歌词领域；同样他也没有为那些听众留有时间，后者聆听贝多芬的交响乐或者任何其他器乐创作，习惯性地使用他们的想象来表达其中所表现的情感（这是抽象的、完全非特定的方式）“在其中完全看到了生活于自然的方方面面”。【65】这种步骤不仅无助于任何对音乐良好的理解：它是幻觉的，“因此最好在其纯粹性和直接的冲击中理解（这种音乐）”。【66】

我们已经说过，这是 17 和 18 世纪所理解的音乐和诗歌之间关系的颠倒，不再是加强歌词重要性的音乐，但是这种歌词被假设服从于音乐的普遍本质。当然，最好是为一段已经出现的作品写作诗歌歌词，即使在实践当中，作曲家通常

是为一段已经出现的歌词写作音乐。但是，甚至在这种情况下，状况也没有改变。首先，歌词会很好地刺激作曲家的想象；其次，考虑到歌词当中所表达的情感，音乐能够“揭示歌词或者公开表演当中所表达的情感的最深刻的、完全而最隐秘的重要性……教会我们活动和实践最深处的灵魂，让它们的外形显现在舞台上”。【67】但是音乐从来不全神贯注于材料和内容，例如，歌剧表演当中，它永远有一点游离于戏剧表演之上，与它保持着“完全的不同”。【68】音乐在表现阿基里斯的愤怒或者一个中产阶级家庭中的纷争上具有相同的功效，“因为只有激情、意愿的运动在它当中出现，就像上帝，它只看到心灵”。【69】

在其复杂的细节、深奥和哲学思考当中，叔本华对于音乐的解释毫无疑问是浪漫主义文化的一大成果。另外，像我们已经说过的，他的思想强烈地倾向于后来的形式主义美学家们的方向。音乐风格自我生存的原则（汉斯利克在一个世纪以后用来反对浪漫主义态度的假设）已经很含蓄地存在于叔本华的声明当中，认为音乐并不直接与情感有关系，它不能唤醒听众的任何特定情感。

六、浪漫主义作曲家及其对音乐的观念

所有对音乐进行普遍的浪漫主义解释的观念，这种观念我们已经举出了两位伟大的浪漫主义哲学家（黑格尔和叔本华）的例子，能够在许多其他人物，例如谢林、弗雷德里希·施莱格尔以及后来的赫德、卡勒特和奥斯特当中发现。这些观念快速地流行起来，被当时其他知识分子们（诗人和作曲家）所分享。当中不是所有的人都有相同的哲学储备，但是他们基本的态度、偏见以及文化爱好都是相似的。甚至有一种表现这些观念的时代风格，这种风格被大部分的哲学家以及非哲学家们所分享。这一时期音乐著作的一个特征就是普遍具有高度文学化的色彩：我们一定不再希望一个浪漫主义作曲家只是用音乐技术来解释他的音乐思想，或者参照发生在启蒙运动时期的严格音乐观念来判定他的陈述，因为这样的音乐技术问题不再诉诸于任何浪漫主义的作曲家和哲学家。19世纪早期音乐美学发展的普遍特点必然是站在文学的出发点，而为什么音乐不再只以一种纯粹技术层面研究的原因看起来非常简单，因为现在的理想状态是所有的艺术都被热切渴望着：它的本质完全是精神上的，包括了非材料性的因素，音乐的习惯用法看起来绝对没有那种与一般日常语言相联系的“含义”。音乐技术仅仅是第二种考虑的角度。

任何跟随着这一时期音乐美学发展的人都将发现浪漫主义作曲家（例如贝多

芬、霍夫曼、舒曼、柏辽兹、韦伯、李斯特以及瓦格纳)留给我们的有关音乐问题的多才多艺的著作当中有大量有趣的材料。但是贝多芬可以被当作一个特殊的例子。他的生活、音乐以及个人的不幸已经变成了传奇故事;他已经变成了大量文学作品的主题,所有这其中的历史真实性常常受到了首次的伤害。浪漫主义音乐和浪漫主义作曲家似乎在他那里得到了概括,经过了很长一段时间,他的艺术被当作表现了音乐历史的最高峰而被普遍地接受了。

尽管贝多芬成为了 19 世纪音乐、文化甚至政治上的传奇,但是我们一定要转到他实际的作品当中以便能够确定他对音乐美学过程的影响。许多在他耳聋之后作为与人们沟通手段的笔记仍然保存着,这些笔记以及许多现存的信件,为我们提供了关于他音乐思想的非常重要的文件。贝多芬生长在启蒙运动到浪漫主义的转变阶段,他热切的敏感性能够让他记录一些当时意义深远的骚动的方方面面。在他的信件和谈话笔记中,有一种为他事业的广度提供了证据的思想的丰富性和深刻性:他阅读了大量哲学、诗歌、历史和评论,他对一般文化的兴趣比那些单纯创作的作曲家广阔得多。在 1809 年 11 月 2 日他写给“布赖特科普夫与黑特尔”出版商的信件中,贝多芬询问送给他的一些书籍的情况,然后加上了一句;

“几乎没有什么文献对我来说是有学术性的。我不无自负地认为是通常意义上的博学。然而,从我的童年时代起,我已经奋力去理解每一个年龄阶段更好更聪明的人们在他们的作品中的意图是什么。羞耻于一个艺术家不把至少要达到这些目的作为自己的任务。”

贝多芬在这里表达了一种作曲家和个人的理想,这与以前非常流行的作为匠人的作曲家的观念相去甚远。音乐一定吸引了整个人类,艺术家的条件就是绝对自由于道德和材料上面的强制性。在许多其他的信件中贝多芬重复了这种人文主义作曲家的理想,从中展现了他把音乐看作文化的一种活生生的生命体的炽热愿望。

在 1801 年 1 月,他具有讽刺意味地写信给霍夫迈斯特(F.A.Hoffmeister):“在世界上应当有一种艺术市场,在那里艺术家只需带来他的作品,就得到他所需要的金钱。”在 1809 年 2 月,他在合同草稿的开始提到“每一个真正的艺术家应当努力和确定的目标是为他自己赢得一种地位,让他能够使自己完全从事于伟大的工作,而不需要由于其他爱好或者经济考虑来剥夺他的职业。因此每一个作曲家最热切的愿望是自己完全没有干扰地投身于对真正重要作品的创造当中,并且能

够把它们公布于世”。【70】

贝多芬对所有以前作曲家不得不承受的桎梏和义务的不能忍耐，也许是一种与他热切地意识到了的音乐个性有关。在 1822 年或者 1823 年与施劳舍（Louis Schlösser）的谈话当中，他给了整个创作过程一种清晰的说明。他描述了一个实际作品在写出来之前如何应当经历的一个漫长的伴随着痛苦冥想的内心骚动。他解释道：

“在我把它们写下来之前，我很长时间地酝酿着我的音乐思考。我能够非常信赖我的记忆，明确知道一旦我已经找到了一个主题，我甚至在许多年以后都不会忘记它。”

他以下面的方式描述了缓慢的创作任务：

“你问我的观念是从哪里来的。对于这一点我无法给你一个简明的答案，因为它们似乎或多或少是自愿来到的。当我漫步在树林中，或者安静的夜晚，或者在黎明中，我在空气当中采集到它们，就如同诗人受到了转变成词语的情感的启发，我也被赋予灵感把我的情感转变成为音乐，这种音乐的声音在我心里，折磨着我，直到最后它被写到了我面前的乐谱纸上。”【71】

确实，这些摘录和许多其他的东西对于一个严格的美学或者哲学观点来说没有特别大的价值。然而，它们确实证实了贝多芬作为艺术家和作曲家天才的浪漫主义感受，以及他对他的贡献和个性价值的看法。另外，它们证明了对音乐的浪漫主义解释成熟起来的文化氛围。

我们已经指出事实上贝多芬广泛阅读了哲学家们的著作，尤其受到康德和谢林的影响。他赞美康德严格辩论的道德哲学，【72】在笔记中记下像这样的段落：“道德法则在我们之中，而布满星星的天空在我们之上，康德！”【73】另一方面，谢林教给他作为揭示绝对和体现永恒的艺术概念。贝多芬赋予音乐以最崇高的统一功能，这归因于它具有的永恒信息的价值：“在音乐中有一种永恒无限的物质，它不能被全部掌握住。”【74】

在他的生活和信件中，以及在他的笔记中留下的没有组织性的文字中，贝多芬在鲜明生动引人入胜的段落中描述了一个浪漫主义作曲家对于音乐态度的本质。这种态度为整个 19 世纪上半叶直到瓦格纳时代的音乐文献增添了色彩。

七、E.T.A. 霍夫曼以及贝多芬的浪漫主义刻板形式

在浪漫主义时期，贝多芬的重要性不仅仅在于他音乐的特殊意义，还在于作曲家和知识分子从他生活当中所受的教诲。贝多芬的传奇被吸收进浪漫主义文化当中，即使在他自己生活的年代当中（19 世纪的前 25 年）达到了许多浪漫主义作家都利用它的程度。贝多芬传奇的第一个创造者是 E.T.A. 霍夫曼，他是一个伟大的作家，同时也是一个同样重要的作曲家、指挥家和音乐评论家。【75】确实，并不只是贝多芬在霍夫曼的小说、小故事和音乐散文当中被当成了一个传奇，他还使其他的作曲家，例如帕勒斯特里那、巴赫、莫扎特以及格鲁克屈从于同样的过程。另外，他是直到瓦格纳时代的许多浪漫主义作家和评论家中第一个以他的方式创造了我们可以称作音乐的一种神话史，在这种历史（一种真正黑格尔风格）中，每一个伟大的人物都在浪漫主义时代达到顶峰的过程中具有一个历史性的必然位置。

在他的音乐著作中，霍夫曼勾勒出了从文艺复兴到他自己时代的我们可以称之为音乐历史的轮廓，以他自己对音乐历史的理解方式把作曲家和事件放入其中。明确和含蓄的浪漫主义在霍夫曼的观点中是一个中心概念；它是一个他用来帮助解释音乐所承受的变化的东西；它还提供了对音乐的作用和本质进行解释的出发点。对于霍夫曼来说，浪漫主义音乐意味着表达其内心、“一种无限向往”【76】的事物的音乐；这个措辞暗示了音乐当中永恒的因素，它还提供了霍夫曼解释音乐历史的钥匙，能够让我们理解对贝多芬这个形象的特殊处理。

霍夫曼非常接近于贝多芬的同时代人，当 1810 年前后霍夫曼写作的时候，贝多芬是一个伟大（确实非常杰出）的人物。霍夫曼把他当作顶点，并不仅仅是因为他是按照时间顺序出现在音乐场景中的最后一个重要的作曲家，而是因为，从黑格尔的角度来说，他还以历史链条中最后一种联系的身份出现，这样就为霍夫曼构筑了浪漫主义的完成以及材料上的体现：浪漫主义和音乐非常明显地是一个秘密的同谋，但是同时它们之间出现了一个持续的竞争。

霍夫曼认为音乐“是所有艺术形式中最浪漫主义的……因为它的对象是无限的”。【77】这就是为什么他把贝多芬看作浪漫主义展开时的真正灵魂；他是一个纯粹器乐作曲家，把每一个世界的残余和世界中的事物抛在身后。如果贝多芬确实如此的话，那么在他的音乐中，我们将能够发现音乐的内部生命与浪漫主义的内在生命最高、最完美的结合点，这两个概念以前从来没有一致过。实际上，正

像霍夫曼所认为的，所有伟大的作曲家都有一些浪漫主义的性质：帕勒斯特里那、巴赫、莫扎特以及海顿——当然，贝多芬是所有人中最伟大的一个。当我们回忆起霍夫曼甚至把莫扎特的《唐璜》也归类为“极端浪漫主义”的时候，非常清楚的是，不容易确定霍夫曼所意味的浪漫主义是什么；当考虑它被应用到贝多芬音乐上的确切含义的时候，情形就变得非常混乱，而不仅仅是那种粗略一瞥的情形。这里需要提到另外一点：霍夫曼全神投入所考虑的是强大的、英雄式的贝多芬，以及他中期创作的音乐。

让我们仔细看一下霍夫曼把音乐当作必然是一种浪漫主义艺术形式时的整个段落：

“当我们说到自我存在的音乐，我们不是一直意味着器乐音乐而不是其他的事物吗？只有这种形式弃绝了其他艺术形式（诗歌艺术）的帮助和干扰，完全纯粹地表现它自己特殊的本质。它是所有艺术形式中最浪漫主义的，实际上我们可以把它称作是惟一真正的浪漫主义艺术形式，因为它惟一的主题内容就是无限。”【78】

与无限的关系总是只在音乐中得到暗示，因为最经常被伟大的音乐所唤起的情感是非常“无限、难以形容的向往”。【79】这意味着一种对不能达到的事物的向往，即使音乐还具有打开通向天堂的大门，能够让我们通过一个狭窄的裂隙一瞥与俗世不同的世界。

霍夫曼经常谈到这种音乐能够让我们摆脱俗世的痛苦和不幸的力量。音乐是一种持续徘徊于梦想和现实之间的艺术，一只脚坚实地站在地上，另外一只脚保持着跳跃的姿势——不知何故阻止了把它与另一面分隔开的巨大鸿沟的产生。这就是他为什么描述了这种音乐意图带给我们的暧昧领域：

“音乐是多么地庄严啊！它的神秘是多么深刻而不可捉摸啊！难道它不存在于人们的心中吗？难道它不把它的内部本质充满了最甜蜜的幻想图画，把他带入一个不同的、更明亮的生活当中，在这里他能够找到躲避这个世界中的无法抵抗的悲痛的避难所吗？是的，这样他就被一种神圣的力量所侵袭；一个具有像儿童一样心灵纯净的人（能够让自己顺从于这种想象的召唤）将要学习浪漫主义所没有探索过的精神世界的语言；同时，像一个魔法师的徒弟从他师傅的魔咒书籍中大声朗读一样，将会无意间以他自己的魔法衣召唤起令人惊奇的幻象，将会跟随轻快舞动的侍从环绕大地，并且以一种无限而又无法形容的渴望充满每一个试图

远远地看着他们的人。”【80】

这个想象的段落描述了音乐所具有的让我们从现在、俗世的痛苦与艰难中疾驰而过的力量，还表明了音乐如何像“一种安慰人的声音”把我们从“人类的琐碎”中改变过来。【81】因此音乐的领域就是想象，最有利于聆听它的心理状态就是清醒与熟睡之间的中间状态，一种由霍夫曼在“堂·胡安”(Don Juan)、“里特·格鲁克”(Ritter Gluck)以及其他吸引人的故事中所唤醒的状态。

这些对音乐内部本质不确定的描述(让人很容易想起瓦肯罗德笔下的人物，例如约瑟夫·贝林纳以及纳科·西安)，几乎通过与黑格尔历史观点相联系而被赋予了额外的本质。浪漫主义是音乐作为一种优越于所有其他艺术形式的永恒条件，但是它在时间当中表明自身的方式完全是历史的。海顿、莫扎特和贝多芬对于霍夫曼来说几乎就是艺术、宗教和哲学对于黑格尔的辩证主义，在这种最终的三种组合元素中绝对的精神、理念被完全展现出来。在《贝多芬的器乐音乐》中以如下语句描述了“浪漫主义音乐”中三个最后的伟大典型：

“海顿浪漫主义地理解了人类生活的人性方面。对于大部分公众来说它是更容易理解和把握的。莫扎特更进一步地唤醒了隐藏在我们当中奇迹般的超人因素。但是贝多芬的音乐能够启动恐怖、敬畏和悲痛的杠杆，这就是为什么他唤醒了真正是浪漫主义本质的无限向往。因此他是一个彻底的浪漫主义作曲家。”【82】

但是，当他追踪这种从海顿经由莫扎特到达贝多芬的辩证过程的时候，霍夫曼留下了一个明显没有解决的矛盾。他在其他地方写道，音乐是一种神奇的符咒、种梦想、一种无限的渴望(“其中单独的每一滴都足够升华任何热情”)，创作是使用音乐本身“以最典型的内部本质……一种宗教崇拜的方式”的“纯粹的精神练习”。【83】所以当我们发现作为三位作曲家中最后那个人物的暴风雨般的风度(当时他已经完成了第五交响曲)的时候我们有理由表达一些惊奇。调和一种“能够启动恐怖、敬畏和悲痛杠杆”的贝多芬艺术的宗教、升华感化的音乐观念是不容易的。我们可以很好地处理霍夫曼思想中一种逻辑上的不相容，这种不相容除了被放到一个一般浪漫主义思想所固有的更广泛矛盾视野之外，不能够被解决。

毫无疑问，也许在所有浪漫主义知识分子中普遍具有的霍夫曼的思想，看起来徘徊于一种极端的、经常戏剧性的俗世，与一种崇高的宗教品质、一种对世界的逃离、一种把所有俗世情感变为一种即刻完全解脱的升华之间。非常重要，

在这篇关于贝多芬器乐音乐的论文中（我们已经引用过），霍夫曼（在他音乐和哲学评论中以他所有的可理解性和中肯性）实际仅仅考察了两个强烈对立着的作品——第五交响曲和两首钢琴三重奏（作品 70）。这可能被当作霍夫曼自己音乐思想中两极观点的体现。贝多芬更加有利的方面具有一种几乎是苛刻的、压抑的品质，实际上“贝多芬强大的天才降低到音乐大众之上，后者试图反抗它，但却是徒劳的”。【84】贝多芬用他的交响乐作品所打开的无限空间不是天堂，也不是莫扎特音乐中所经常显现的那种没有重量、像空气一样、非实体性的音响。贝多芬无限的空间是一种有力量的东西；与康德“数学的崇高”【85】紧密联系着；霍夫曼被鼓动得用如下夸张的语言描述了它们：

“强烈的光线切割着这个领域里面的黑夜。巨大漂浮的影子追赶着我们，更贴近我们挤压着，遮住了我们，但却没有毁灭我们对每一次汹涌澎湃的巨大快乐降临和渐渐离去的无限向往的痛苦。只有在这种痛苦当中，没有破坏而是吸收了所有的爱、希望和快乐，似乎渴望用所有情感混合在一起的喧嚣合唱破坏我们的心情，只有在这种痛苦中，我们才能够持续陶醉在对想象的痴迷当中。”【86】

但是这个“虚构的浪漫主义领域”，【87】正像霍夫曼所称谓的，具有两种不同的面孔和两套不同的价值。贝多芬不只是具有与帕勒斯特里那（在“幽灵”三重奏中他传递给我们完全不同的氛围）音乐中的神圣宗教色彩完全不同的、看起来是以其超人的力量淹没了我们的这种崇高气质。霍夫曼以这些词语描述了这种体验：

“在这个夜晚我有一段动人的时光。实际上我仍然有些喜欢漫步在充满了各种奇怪植物、异国的树木以及可爱果实的奇妙公园的小路面上……那些五彩缤纷的乐章中迷人的诱惑一步一步地召唤着我……这里有一种不可打破的奇妙图画次序，在这其中愉快和悲伤、痛苦和高兴交替出现和混合着。奇怪的像梦一样的形象中插入了一段想象的舞蹈，有时消失成为一个光点，有时又分离开来，以某种图案安排着它们，像闪闪发光的幽灵一样互相跟随和追赶着。被陶醉了的灵魂聆听着那不知晓的语言，并且理解了那些已经慢慢滋生的黑暗预言的意义。”【88】

霍夫曼不是一个系统的哲学家，在这种华丽的、唤起感情的风格占有重要地位的作品中寻找一种严格的体系的研究方法是荒谬的。但是即使我们假定以上面的方式考虑这些段落也不会很难发现霍夫曼所认为的贝多芬的两副面孔。同样的，如果我们发觉霍夫曼以两种不同的方式解释着一般意义上的音乐，我们将不会对

他理解得更多。在他的著作当中分散混杂着对音乐的注释，如果我们通过它们来试图建立他的一般立场，我们将会发现一个赋予了音乐的、把我们从庸俗事物中提升、把我们漂浮进梦想和幻想世界的任务。可以想象，如果霍夫曼集中到莫扎特那空气般轻盈而简单的音乐上，他会发现一个对音乐的更加丰富和贴切的出发点。我们应当问道，为什么他如此坚持认为是贝多芬建立了一种对其两位前辈的黑格尔式的综合，把它们吸收到自己身上来呢？毕竟，贝多芬看起来比两位更早的作曲家对他自己的时代来说更加稳固，实际上比任何时代的作曲家都稳固；另外，他是具有尤其对当时来说（几乎成为了仲裁者所具有的）高高在上的英雄主义精神的浪漫主义普遍想法的人。这是在《克莱斯勒偶记》（*Kreisleriana*）中的“随意的想法”中的一段，很好地解释了贝多芬头脑中的思想，即使它没有被明确地提出来：

“什么时候一个艺术家曾经烦扰了政治？一个艺术家只是独自生活在他的艺术中，独自为他的艺术而生活。但是一个充满了戏剧性事件的命中注定的年代以铁腕抓住了他，现在这种痛苦从他那里分离出了不同寻常的声音。”【89】

在这种俗世与天堂之间的持续冲突中，外部环境可以说扮演了部分的角色；但是在贝多芬那里，实际上可以升华进音乐中的普遍忧伤，仍然回荡在他强有力的、非常沉重的交响乐当中。

对于霍夫曼来说，音乐似乎在纯然清白与完全受这个世界连累的状况之间取得了平衡；贝多芬的三重奏鸣曲（作品 70）和他的交响曲（尤其是第三和第五）可以被看作是这两种态度的典型代表。浸透着浪漫主义真正精神的作曲家们不能够为它们中的一个战斗而损害另外一个：他们不得不承受着火热的容忍了不完满达成的激情和渴望。

在最后的分析当中，崇高对于霍夫曼来说是最能体现音乐习语各方面本质的条件，这里他引用了狄德罗“上帝的神秘象形文字”【90】的术语。崇高包括了狡猾的讽刺和英雄主义的泰坦精神、轻快和悲剧力量的可能性，需要具有戏剧性事件的年代的参与以及飞跃到俗人所能够到达的领域之上的天堂；它包括了每天的现实，受到了海顿“孩子般欢乐”以及莫扎特“精神王国的深刻性”【91】的影响。这些“在所有艺术形式中最具有浪漫主义精神”【92】的方面是一种补充，并不是互相排斥的，它们可以被音乐所固有的“宗教”本质概念所概括。这样音乐就是一种基督教的艺术形式，一种完全精神性表现的艺术形式，构成了纯粹的、非物

质性表现的极至，用黑格尔哲学术语来说不仅超越了在异教徒世界占支配地位的造型艺术，还超越了绘画（它已经是一种对造型艺术的超越）。但是“音乐的内部本质”只有在“现代基督教世界反物质倾向的因果关系中”【93】被展现出来。黑格尔在他的关于艺术（出现在《美学》中）的辩证主义体系中所赋予音乐的立场表明他过于赞同这种对音乐的历史性解释。像我们已经说过的，霍夫曼所提到的这三位作曲家，海顿—莫扎特—贝多芬，从历史性和形而上学的角度来说，是一种正一反一合的类型；这三个作曲家构成了最五彩缤纷的浪漫主义和基督教音乐。然而，贝多芬也许并不就是这个链条的最后联系：他还是当时最重要的音乐人物，正如我们已经看到的，他面对着两个方向。如果真有任何辩证主义的发展，或者像黑格尔那样的过程，就会看到在海顿（他迈出了走向天堂的第一步，但把眼睛紧紧盯在人世间）和作为一体的莫扎特以及贝多芬（每一个人都有不同的完全独立的方式）之间都选择了进入到“虚构的浪漫主义世界”。【94】霍夫曼被曲解的精神并不是一种在莫扎特和贝多芬之间作出最后选择的立场，因为他们不仅仅都表现了现代世界中音乐发展的历史性顶点，而且他们是两个对立着的典型，其艺术个性奔忙于现实主义和超现实主义、上帝和凡世、狡猾的讽刺和痛苦的悲剧之间。也许整个浪漫主义音乐思想同样奔忙于这相同的两种典型之间，这种说法也许并不为过。

八、斯汤达：快乐的聆听者

因为浪漫主义音乐是一种这样的艺术，它理想、完美的状态，是所有艺术形式所倾向和从中能够发现它们的统一性的假想对象。因此人们可以理解为什么音乐能够在浪漫主义作家当中唤起这样的激情，为什么有那么多人把它看作一种失去的天堂，在这个理想世界当中，任何艺术家如果希望达到完整的表达就一定要竞争。诺瓦利斯认为音乐是当诗歌试图保护住它作为纯粹装饰的所有自由的时候所要达到的状态，而其真实的结构以一种不能靠语言或者思想所达到的方式象征性地揭示着。这就是大部分浪漫主义思想发生的框架，作家们经常以一种更加情感层次的方式表达他们的音乐观念，作为他们的小说以及其他并不主要与音乐有关、甚至很少对音乐有任何简明陈述的著作中带有修辞色彩的遮蔽。德·斯塔尔夫夫人比其他作家都更好地概括为，与音乐相比我们应当叫做一种态度或者一种头脑的状态，而不是关于它的明确的哲学理论，但是她所说的恰恰是重要的：

“对于所有艺术形式来说，音乐是最直接影响心灵的一种。不同的艺术把我们指向一些确定的观念，然而只有音乐诉诸于我们人类的固有源泉，基本上改变了我们内心的灵魂……当我们聆听纯粹而令人愉快的音乐时，我们似乎进入一种聚集了造物主的秘密和洞察了生命的神秘状态。这种印象不可能变成词语，因为词语同样与对原始诗歌的翻译的最初印象有关。音乐不确定的吸引力适用于每一种情绪，并且每一个人相信在某种特殊的旋律中他已经发现了在世界中最想要的形象，像一颗夜晚中纯洁静止的星星。”【95】

在浪漫主义著作当中很容易发现一些其他对于音乐的描述，尽管它们之间有明显的不同，但都倾向于分享相同的音乐热情以及存在于浪漫主义修辞当中的普遍的毕达哥拉斯态度。严格地来讲，如果我们超越了浪漫主义范围，我们将发现这种著作的语气当中最丰富的矿脉是自行兴盛起来的好战的音乐评论；另外，我们将在当时的小说以及那些评论和纯文学（*belles-lettres*，在浪漫主义时代经常出现）之间的中间地带发现更多进一步的例子。在这些后来的领域当中，我们能够发现一些关于音乐的精细解释，经常为后来进一步的完善提供材料。

也许从这个观点来说斯汤达是最重要的一位作家，即使他是最难于准确地归类的一个。他为音乐写作，但他既不是一个作曲家，也不是一个音乐评论家或者历史学家。他生活在浪漫主义时期，但是他的作品并没有表现所有普遍存在于浪漫主义作家们当中的理智的态度。他不是一个启蒙运动的作家，因为他明显地背离了启蒙运动立场的主要原则。他为音乐写作，但实际上看起来并不懂得音乐——这是一个在浪漫主义作家们当中经常看到的一种情况。我们已经说到他不是一个音乐评论家，但是他更不是一个音乐理论家或者一个音乐哲学家：他也许同时是所有这些，他有关音乐的著作即使在今天仍散发出来的魔力产生于他反对分类的一些领域，产生于他所展现给读者的文学和音乐评论等的方式，并展现给 19 世纪早期的音乐历史学家以及戏剧社和联谊会的学生。同时，他毫无疑问是一个折衷的作家，经常从更宽泛的来源中汲取营养，应当记住的是他写作的当时是许多作家甚至作曲家都表明了对音乐和所有文化分支相同的折衷主义兴趣。

这种特殊的对音乐非专家式的兴趣以及与之相连的传记、纯文学、小说以及仅仅是一种佚闻对于斯汤达来说毫无疑问决不是独一无二的，因为它能够在 18 世纪晚期以及 19 世纪早期的许多其他作家关于音乐的著作中被发现。他以一种无法接受普通评论的方式发展着，被认为是那种冷酷的、分析性的、没有情感的解

剖学家，并不能对普通的艺术尤其是音乐有任何真正的理解。尽管应当由独立于直觉的创造的自发性所提供，因为只有这种能力才能够抓住完整的艺术作品，预示了接下来所发生的任何分析过程。这种态度（歌德著名的诗歌《业余爱好者与职业评论家》就是例子）在我们离开 18 世纪的时候变得越来越频繁。斯汤达的著作，尤其是他对作曲家的传记，包括《海顿的生命力》（*Vies de Haydn*）、1885 年的《变换的莫扎特》（*Mozart et metastase*）以及 1823 年的《罗西尼的生命力》（*Vie de Rossini*）是关于音乐新类型的完美例子，这种新类型在启蒙运动逐渐进入浪漫主义的时候开始出现：它是译者的热情取代了分析、心情取代了冰冷的理智以及情感取代了理由充分的评论类型。

许多原因结合在一起，使得任何一个全面概括斯汤达音乐观念的企图都是不明智的。他的人物传记表明了一种对理智严格性的故意缺乏；他以偶然、琐碎的方式表现其观点，一直依赖的仅仅是印象；他有太多的感受储备，不只是消除了自己理智对它的控制，还消除了其他人判断的可能性；他仅仅缺乏音乐创作技术方面的知识，几乎是挑战似地夸耀他的评断是最真实的事实。另一方面，他有关音乐的著作的重要性和巨大兴趣已经远远不只是或多或少地收集恰当评论的考察，虽然其中的一些是具有预见性的。尽管他的著作中具有这些缺点，作为对音乐的态度、观念和普遍评论的整体（加入了一些远远不仅仅是一系列偶然想象的东西），并不永远是统一的。他所写到的音乐完全是采用浪漫主义开始时期的文化氛围中音乐被感受、理解和聆听的典型方式。

在《音乐的边界》（*Le frontiere della musica*）中，马格纳尼（*Luigi Magnani*）杜撰了一个恰当的措词“快乐音乐”【96】以联系斯汤达对音乐的思想，当斯汤达生活在米兰和博洛尼亚的时候他几乎天天都享受着歌剧的大餐，他确实是快乐的。奇马罗萨对他的这种感受有一个伟大的阐明：斯汤达在奇马罗萨音乐（他的“明亮的旋律”）【97】的纯粹线条中发现了一种快乐的拉斐尔式的甜蜜。但是斯汤达也不是对其他音乐和理智的刺激全然不知：“在喜爱奇马罗萨的快乐日子里，有时莫扎特的忧伤也会给你巨大的力量”，【98】他意味深长地说，只有当他传记的对象（即使在某种程度上是剽窃的）【99】是奥地利作曲家（莫扎特和海顿）的时候才是重要的，他们属于并不完全适合他自己的艺术感受的人。在喜欢旋律线条的直接物理吸引力当中，斯汤达并不分享启蒙运动关于旋律的目的是为了表现的普遍性观点，因为对于一个音乐争论的理性陈述将会把音乐提高到不仅仅是任

意的，还超越了仅仅是身体愉悦的主观性和不可传达性。确实，斯汤达的观点似乎已经认为与之相反，音乐的体验多少有一些必然的客观性：“我声明我的偏爱。在艺术领域不偏不倚是爱的领域的原因：它是冰冷的，或者仅仅是最低限度被迷恋的心灵的品质。”【100】在保持着对客观性研究的默认下（这对于一个启蒙运动的人来说是不可能的），他还宣称“彩虹的光芒并不比音乐的光芒更多精致和更容易消散；音乐完全的吸引力存在于想象中，在它里面没有真实性”。【101】但是，即使当他意识到了聆听音乐活动的高度主观性（这其中音乐倾向于仅仅是一个想象的刺激物而丢失了任何客观性的真实），很明显他的美学偏爱进入了一个艺术和文化的领域，这其中积蓄着纯粹的旋律线条，倾泻着他所喜爱的纯然的声音：这些是新的领域，被不同于佩尔戈莱西和奇马罗萨的人物所占领着。斯汤达对莫扎特天才的欣赏（当时莫扎特并没有任何一般的偏爱），很少来自于他的声乐线条的吸引力，而对于这一点来说，我们现在认为庄严的方面比忧伤的方面更恰当。在著作《罗西尼的生命力》当中，斯汤达认为“莫扎特从来不是愉快的；他就像一个严肃认真的爱好者，一个经常忧伤的爱好者，但是因为他真正的忧伤才会有更好的爱好”。【102】莫扎特的忧伤在斯汤达那里得到了持续的强调，而这种发现为他打开了理解意大利旋律线条的快乐领域后面的一个崭新领域；能够帮助接受其他旋律模式和不同的欣赏音乐的方式。

学者们正确地强调了斯汤达所意识到的音乐和愉悦之间、音乐和快乐之间以及音乐和自发的愉悦之间的关系。但是在他真实地唤起了文学想像力的更多具有装饰和华丽的风格当中，斯汤达经常谈到痛苦的力量以及音乐和消耗着人类心灵的痛苦之间的神秘亲和力。他写道：“上帝的音乐，并没有犯错。它直接进入到心灵的最深处，找到了消耗我们的痛苦。”【103】我们不会试图否认他的美学感受以及他整个的文化背景导致了他更接近于（绘画领域）拉斐尔而不是米开朗基罗，而（在音乐领域）更喜欢奇马罗萨而不是贝多芬，后者无论如何是一个完全没有出现在他的文化视野中的人物。但是他同样感受到“这种新的美”【104】（启蒙主义思想家们已经把它确定和联系到了崇高）的吸引力和重要性。斯汤达已经接受了启蒙运动中意大利歌剧（美声唱法以及旋律线条的美）的陈规，但是把它加以改造，改变它原来破坏性信息的陈规（实际上都是理智的内容）以适应自己的个性需要；通过更加强调音乐忧伤和痛苦的重要性导致了更进一步的转变。

快乐和孤独忧伤的痛苦也许仅仅是对音乐不同的反应，对于浪漫主义者斯汤

达来说，这种音乐是典型的、任性的浪漫主义方式，它们有时分离直到全然对立，有时几乎融合在一起，变得互相依赖：“每一时刻，孤独和想象都能在世界的一些角落中发现，并且迟早将会出现一种对音乐的渴望。”【105】

九、知识分子、评论家和音乐撰稿人

浪漫主义时代提供了比任何以前的时代都更有利于音乐评论和历史研究产生的条件。19世纪被称作音乐的世纪，从来没有这么多数量的著作谈论到了所有形式的音乐：每一个人（不只是作曲家，还有业余的音乐家、知识分子、诗人和哲学家们）都认为有权利谈论这个问题。

启蒙运动时期评论著作中最早的尝试集中到了音乐技术的细节和外部特征上。另一方面浪漫主义评论在业余方向上误入歧途。对于其文学原型来说，它具有更高的文学芬芳；其语言并不全是专家们的专业术语，又不是适合于提供任何技术分析的习语。其流行的色彩是一种天真的激情：音乐被看作一种奇妙的艺术形式，能够打开一扇通往未知领域的大门，能够让我们了解什么人不会理解它。

让·保尔（Johann Paul Friedrich Richter）的著作（其笔名是 Jean Paul，是舒曼以及浪漫主义者喜爱的作家之一）以典型的方式把音乐体验解释成为一种对梦想和兴高采烈的召唤。音乐评论对于让·保尔来说纯粹发生在主观的层面上：听众深陷于音乐当中，在其中他体验到了一种与他的造物主融合在一起的渴望。一段音乐的功能就像一个催化剂、一种刺激、一种超越现实时空广场中冒险的出发点。这是小说《金星》（Hesperus）中的一个角色对音乐发出呼唤的精神所在：

“噢，音乐，你带给我们过去和将来，以飞翔的闪光那么接近在我们的伤口周围，你是这种夜晚的呼吸或者即将来到的早晨的空气吗？实际上你的特点就是回声，你是天使把另外一个世界快乐的声音聚集起来带给我们沉默的心灵，带给我们荒芜的夜晚，这是天堂中的微弱的春之歌。”【106】

这样，音乐就是一个未知世界的回声，“一种永恒沉默的狂喜”【107】——这是让·保尔在他狂想的但给人深刻印象的散文中提到的。他经常重复这种观点，使用一种更加广泛的隐喻：“每一个音符都是他梦想的神圣回响，为了回答不能看不能听的人们”，【108】同时，通过更加具体的形象强调了符号学含义，并且再一次例举了为什么浪漫主义文学倾向于以隐喻的方式表达音乐的感情：“唉，在这些声音当中，永恒之海的死亡波浪回响于站在海边的孤寂的旁观者的心中。”【109】

浪漫主义音乐著作一般基于主观的印象而不是已经出现的原则或者公式或者任何传统的权威。尽管这也是 18 世纪晚期评论精神其中的一个特征，应当记住的是，对启蒙运动的主观判断包括了作为快乐来源的音乐概念，愉悦来源于音乐对“情感模仿”的能力。个人从音乐中得到的愉悦或者不愉悦是一个事实，并不是一个争论的问题。但是浪漫主义评论中主观判断的合法性依赖于音乐作为一种情感表现的概念。情感具有了一种新的地位：它成为了我们能够与无限相联系的一个工具，能够抓住宇宙最深处的心跳。这种评论观点并不依赖于个人癖好的合理性，因为它从情感的广泛性当中获得了广泛性和客观性。冷酷而没有情感的理智并不能与艺术紧密合作，因为艺术工作并不依靠原则。只有情感能够创造，只有一般性的情感能够评价和理解一个艺术作品。

如果我们一方面留神音乐的历史，另一方面注意当时的其他学术研究，我们将发现更多好战的音乐评论具有一种多多少少零碎和印象主义的特点。它是鲜明生动而又色彩缤纷的；它的目的完全是为了通过使用鲜明的形象和大胆的比较来抓住音乐当中形而上学和情感方面的因素。它强调了音乐神奇的力量，尤其是它能够唤醒我们对色彩和梦想形象的幻想。格雷特里（Grétry）已经写到了音乐和色彩可能的关系，讨论了卡斯特尔神父的体验，这位耶稣会牧师在 18 世纪早期发明了一种大键琴来为每一个全音阶当中的音符产生一种色彩。但是格雷特里更进了一步：正如每一种情感都有一种对应的声音一样，他宣称还有一种对应的颜色色调：对音乐的聆听活动能够唤起作曲家写作这种音乐时所注意到的色彩模式。【110】格雷特里并没有发展这种观念，即使如此，他还是提供了一种试图在不同艺术形式之间建立联系的证据，所有这些艺术形式都具有相同的表现情感的目的，只是在自发性上具有或多或少的程度。这种观念是由浪漫主义作家们所发展的：如果我们注意到音乐在绘画、雕塑、诗歌或建筑方面的品质，就可以更好地加以理解和解释；同样，更经常的是，浪漫主义作家开始谈论绘画或者诗歌潜在的音乐品质。对于浪漫主义评论家来说，聆听活动意味着一种特殊的类似精神恍惚一样的狂喜、一种存在于任何预设的形式和风格观念之外的逻辑方式的神秘转换。毕竟，音乐对我们的的心灵具有直接的吸引力；它几乎被赋予了一种狄奥尼索斯式的力量，加强了我们的生命官能，导致了一种近乎忘我的状态。柏辽兹在他的音乐出版物上以他惯有的话语表达了所有这些可能性，下面是一个清楚的例子：

“当我欣赏某一个作品的时候，我的生命力似乎得到了加强。我感觉到了不可思议的高兴，这里我的理智根本没有起到作用。一种分析的习惯可能导致赞美，但是直接响应着作曲家想象的活力和庞大的情感在我的血流当中产生了一种特殊的激动。我的脉搏鼓动起来；我的眼泪……”【111】

这种对高于我们的身体状态以及我们的心灵和头脑、像一剂神秘的麻醉药的音乐力量的高度评价，充满了这种浪漫主义氛围的神秘提升。它们在音乐作家当中产生了一种风格，持续在浪漫主义的曙光当中，直到今天还在音乐出版物当中坚持着这种天真的类型。

这种对 19 世纪上半叶音乐著作普遍特征的概括当然没有告诉我们所有的故事。当我们开始检查个别作家的作品的时候，一个更复杂的图画出现了。

罗伯特·舒曼是这一时期最重要的音乐作家。他留给了我们一个浪漫主义出版物的最好例子，包括了所有的优点和缺点。他绝对丰富的观点以一种生动而有色彩的风格表达着，有时甚至以一种格言的特点加以表述，而有时是唠叨的，但总是以个人的热情而显得生气勃勃，从而没有退化到仅仅是花言巧语。舒曼的杂志不仅展现给我们他作为一个评论家的观点；它还提供了有关音乐的浪漫主义态度的大量信息，描绘了一幅 19 世纪早期普通音乐文化的有价值的图画。这里不是讨论舒曼对其同时代人的个人评价的时候：它们永远是异常尖锐的，证明了非常不平凡的评论敏感性，能够让他理解甚至那些在精神上非常不同于他的气质的作曲家们的目的。他完全意识到了柏辽兹的伟大，正像他看待肖邦和门德尔松一样（也许他有些过誉了）。他残忍地斥责梅耶贝尔，在至今仍有价值的仔细分析研究中揭示了其音乐夸张中的矫揉造作。他发现了年轻勃拉姆斯的天才并且正确衡量了在他写作时李斯特贡献的重要性，意识到这种华丽个性的精湛技巧是建立在自己的原则上面的。我们在这里尤其需要提到的是舒曼音乐杂志的美学和文化背景。像大部分浪漫主义早期时代的人一样，他似乎受到了李赫特（Richter，通常被认为是让·保尔）和霍夫曼的影响；但同时舒曼的个性足够让他重新铸造了这些观念，在上面留下了自己明白无误的印记。

舒曼著作当中的主要主题是不可能艺术和生活之间划出一条确实而牢固的路线。艺术是表现，是艺术家个性的表现，川流不息地表现了他所有的情感、激情和感受。艺术完全包含了艺术家的生命。“艺术，”他写道，“一定是比游戏和娱乐更多的东西。”【112】这就是为什么舒曼通过“弗劳莱斯坦”（Florestan，一

进行考察。与其他浪漫主义杂志一样，他认为这是天才以及对传统形式结构的创新和创造新品种的革命的一种标志。例如，在交响曲领域，柏辽兹是一个创新者，就如同后来李斯特、柏辽兹是交响诗的创造者一样。在这种形势分析当中，舒曼试图确定作品的内部有机整体，查明甚至在漠视传统形式、价值、被浅薄地扰乱的作品中更深层次的结构。舒曼对于与此相联系的《幻想交响曲》的评论是有预见性的：“尽管这部作品具有外部的不定形性，但我们一定要明确其理智上的一致性。”【121】正好舒曼一直在寻找的“理智上的一致性”（这是为什么那样一种评价将会与我们已经提到的美学假设相冲突）经常伴随着对作品内容的考虑。

在他对《幻想交响曲》的评论性回顾当中，舒曼从“和声、旋律、文本、风格和技巧”【122】这些出发点仔细检查了作品的形式和音乐创作；他用一些评论对作品的观念和精神得出了结论，也就是说得出了实际的内容。对于舒曼来说，“形式是精神的容器”，【123】这也许是他评论立场最薄弱的地方。交响曲的内容能够从柏辽兹每一乐章开头的自我介绍当中确定：“幻想—激情”、“舞会”、“田野里的场景”等等；然而，通过这些来确定柏辽兹自己意义上的非音乐内容也许过于简单，正像柏辽兹陈述着交响曲时所意识到的，“我发现更多的东西被记了下来（在节目单中），几乎作品中的每一处地方都是至关重要的、生机勃勃的音调”。【124】不过非常清楚的是，舒曼试图在音乐和视觉的可描述的形象之间找到一种确切的对应，这是他的评论所能达到的极限。实际上，当他对作品的内容没有任何的指示，例如，当它不是一个按照节目单安排的音乐的时候，他不得使用一系列普通的形容词，例如舒伯特的音乐是“崇高的”、“优美的”、“精巧的”、“惊人的”、“悦耳的”等等，【125】然而这些词句并没有实际涉及到活生生的音乐结构：他感觉到能够有权描绘这种情形的全部结论是“舒伯特能够发现代表了最精致的情感和思想、实际上代表了所有生活中的事件和环境的声音”。【126】总之，这种评论研究的主要过错是它支离破碎的特征以及不能够达到一种恰当的平衡。它从形式研究转到了对作品内容（以一种通常的词藻华丽而给人印象深刻的风格）的评论，装满了形容词并且几近无限地持续着。最后，作曲家的个性并不作为一种中心的、统一的因素出现，而催化了形式和内容的完全融合。

当音乐评论面对音乐作品中重要的人文内容、或者专注于问题的真正核心的无能为力时，舒曼以及其他作家们所经常发出的失望非常明确地表明了浪漫主义作家并不只是意识到了这种情形，还非常亢奋地寻找一种对这种平衡缺乏（却经

常给他的研究增色)的选择方法。即使如此,他的毛病很少从评论立场的评价上转移开,这种评论态度能够让他们长时间艰苦地工作,寻找出音乐中永恒的价值以对抗包围他们的音乐中太多的纯粹艺术技巧、非意义深刻的影响以及普遍性的浅薄。舒曼所提供的精细例子的重要性以他持续的努力确定了一种对于音乐家和人们生活之间的关系,而不是流于音乐自己所具有的贫瘠的音乐世界。

门德尔松在 1842 年 10 月 15 日写给桑齐(Marc-Andre Souchay)的信中谈到了他的《无词歌》的含义,表达了一种对音乐表现的确定性品质的相类似的信心:

“人们经常抱怨音乐过于暧昧了,这种当他们聆听时所不得不思考的问题是非常不确定的;而每一个人都理解词语。对于我来说这完全是相反的。不只是对于一篇完整的演讲,还包括个人的语句;这些在真正的音乐中对我来说过于暧昧,过于含糊,太容易让人误解了。一段我喜欢的音乐所表现给我的思想并不是无法用词语表达的不确定,而是相反的非常确定。所以我发现,在每一个表现这样思想的企图,有一些是正确的,但同时有一些事物并不完全令他们满意……如果你问当我创作的时候在想什么,我将回答:仅仅是歌曲,这就是答案。如果我碰巧在头脑当中有关于这首歌的每个特殊的词语,我将永远不会希望把它们与其他人交流,因为相同的词语对于不同的人来说从来具有不同的含义……任何含义都不是用词语来表达的东西。”【127】

在这些非常重要的句子当中,门德尔松不只强调了音乐表达的确切性,而且还有它高于口头表达的天生的优越性,以及更重要的,它与词语语言表达相比较而存在的自我独立性。音乐能够精细地表现任何情感的细微差别,仅仅因为它是情感的语言:词语和演讲与音乐相比较就显得不足,因为演讲的语言属于存在的不同层次。一种习语转换成另一种习语的可能性异常有限并且充满着问题。门德尔松的陈述非常清晰地表明为什么“无词歌”对于他说来具有一种特殊的重要性,它构成了一种新浪漫主义态度的音乐宣言。

这里不可能过多地处理 19 世纪涉及音乐的著作。大部分作曲家写作散文和信件(这在他们的艺术上有一定的意义),并不仅仅是出于传记方面的兴趣。另外许多诗人、文学评论家甚至画家对音乐有兴趣,这种艺术形式在许多方面站在了浪漫主义文化和思想的中心。我们尽可以特别提到大量这种著作当中的两个:德拉克罗伊斯的杂志【128】包含了大量对音乐的印象以及明白无误的观察,评价了许多当代的作曲家;它证明了艺术敏感性对所有当时的艺术影响的开放。另外波德

莱尔著名的关于瓦格纳《汤豪塞》【129】的文章，使人敏锐地确定了作为宗教和感官刺激混合体的瓦格纳音乐当中必要的因素。

这样，当研究这个世纪中叶的时候，我们所讨论的题目开始涵盖了比浪漫主义早期放纵的内省更广阔的领域。与当时的时代、社会、听众以及过去的年代有关的音乐问题逐渐变得重要起来。

- 【1】 见莫扎特写给利奥波德·莫扎特的信，1781年11月13日。
- 【2】 同上注。
- 【3】 见赫德，*Abhandlung über den ursprung der sprache*, III (Berlin, 1772) ，确切来源不详。
- 【4】 同上注，确切来源不详。
- 【5】 同上注，确切来源不详。
- 【6】 同上注，确切来源不详。
- 【7】 见哈曼，*Metakritik über den purismum der reinen vernunft* 载 *Sämtliche Werke*, III, Nadler 编辑 (Vienna, 1949--1957)。
- 【8】 见施莱格尔，*Athenäum* (Berlin, 1798)。
- 【9】 见埃克尔曼，*Gespräche mit goethe*, 1831 年3月8日 (Zurich: Artemis, 1948)。
- 【10】 见歌德，*Wilhelm meisters lehrjahre* 。确切来源不详。
- 【11】 见瓦肯罗德，*Phantasien über die kunst von einem kunstliebenden klosterbruder*, 蒂克编辑 (Berlin: 1814) ，确切来源不详。
- 【12】 同上注，确切来源不详。
- 【13】 见瓦肯罗德，*Das eigentümliche innere wesen der tonkunst* 载 *Werke und briefe*, I (Jena, 1910), 185 页。
- 【14】 见瓦肯罗德，*Die wunder der tonkunst* ，载 *Werke und briefe*。
- 【15】 同上注。
- 【16】 见瓦肯罗德，*Das eigentümliche*。
- 【17】 见瓦肯罗德，确切来源不详。
- 【18】 见瓦肯罗德，确切来源不详。
- 【19】 见瓦肯罗德，确切来源不详。
- 【20】 见瓦肯罗德，确切来源不详。
- 【21】 见谢林，*Philosophie der Kunst* ，载 *Werke*, III (Leipzig, 1907)。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 同上注。
- 【25】 同上注。
- 【26】 同上注。
- 【27】 更多关于谢林音乐美学的信息还可参见 L. 帕莱森，*L'estetica di schelling* (Turin: Giappichelli, 1964) ，以及 R.阿松图，*Estetica dell' identita* (Urbino, 1962)。

- 【28】 见黑格尔,《美学》(Frankfurt, 1935) : 科诺克斯英文翻译 *Aesthetics: Lectures on fine art* (Oxford: Clarendon, 1975)。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 同上注。
- 【32】 同上注。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 同上注。
- 【36】 同上注。
- 【37】 同上注。
- 【38】 同上注。
- 【39】 同上注。
- 【40】 同上注。
- 【41】 同上注。
- 【42】 同上注。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注。
- 【45】 见叔本华, *Die welt als wille und vorstellung* (Darmstadt, 1968) 。海丹与克姆英译本《作为意志和理念的世界》(London: Kegan Paul, n. d.)。
- 【46】 同上注。
- 【47】 同上注。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 同上注。
- 【51】 同上注。
- 【52】 同上注。
- 【53】 同上注。
- 【54】 同上注。
- 【55】 同上注。
- 【56】 同上注。
- 【57】 同上注。
- 【58】 同上注。
- 【59】 同上注。
- 【60】 同上注。
- 【61】 同上注。
- 【62】 同上注。
- 【63】 同上注。
- 【64】 同上注。
- 【65】 同上注。
- 【66】 同上注。

- 【67】 同上注。
- 【68】 同上注。
- 【69】 同上注。
- 【70】 关于贝多芬相应的部分见 Emily Anderson 翻译和编辑的《贝多芬书信集》(London: Macmillan, 1961)。
- 【71】 像这些声明见贝多芬, *Konversationshefte*, (Berlin, 1941—1943)。
- 【72】 见吕吉·麦格纳尼, *I quaderni di conversazione di Beethoven* 的序言 (Napoli: Ricciardi, 1962)。作者在奏鸣曲一个乐章中的两个主题与在康德哲学中非常明显的感受与理智的对立原则之间找到了一个精致的对应性。
- 【73】 确切来源不详。
- 【74】 确切来源不详。
- 【75】 对于霍夫曼多方面生涯的一个特别同情的短文见 A. 法里斯编辑的 *Jacques Offenbach* (London: Faber, 1980)。
- 【76】 见霍夫曼, *Ombra adorata*, 载于 *Gesamtausgabe: Dichtung und Schriften* (Weimar, 1924)。
- 【77】 见霍夫曼, *Beethovens instrumentalmusik*, 载于 *Gesamtausgabe*。
- 【78】 同上注。
- 【79】 见霍夫曼, *Ombra adorata*。
- 【80】 同上注。
- 【81】 同上注。
- 【82】 见霍夫曼, *Beethovens instrumentalmusik*。
- 【83】 见霍夫曼, *Alte und neue Kirchenmusik*, 载于 *Gesamtausgabe*。
- 【84】 见霍夫曼, *Beethovens instrumentalmusik*。
- 【85】 见康德, *Kritik der Urteilskraft*。
- 【86】 见霍夫曼上面引用的文章。
- 【87】 同上注。
- 【88】 同上注。
- 【89】 见霍夫曼, *Kreisleriana*, 载于 *Gesamtausgabe*。
- 【90】 见狄德罗, *Lettre sur les sourds et les muets*。
- 【91】 见霍夫曼, *Beethovens instrumentalmusik*。
- 【92】 同上注。
- 【93】 见霍夫曼, *Alte und neue Kirchenmusik*。
- 【94】 见霍夫曼, *Beethovens instrumentalmusik*。
- 【95】 见德·斯塔耳, *Corinne ou de l'Italie* (Paris: Desfemmes, 1979)。
- 【96】 见吕吉·马格纳尼, *Le frontiere della musica* (Milan, Ricciardi, 1957)。
- 【97】 见斯汤达 *Vies de Haydn, Mozart et Métaïstase* (Paris, 1815)。确切来源不详。
- 【98】 同上注, 确切来源不详。
- 【99】 斯汤达从朱塞佩·卡帕尼 *Le Haydine* (Milan, 1812) 中借用了大部分的传记。
- 【100】 见斯汤达, *Vie de Rossini* (Paris: Calmann Levy, 1968)。
- 【101】 同上注。
- 【102】 同上注, 序言。

- 【103】 同上注。确切来源不详。
- 【104】 同上注，确切来源不详。
- 【105】 同上注，确切来源不详。
- 【106】 见让·保尔，*Sämtliche Werke*, IV (Weimar, 1929)。
- 【107】 同上注。
- 【108】 同上注。
- 【109】 同上注，确切来源不详。
- 【110】 见格雷特里，*Mémoires*，确切来源不详。
- 【111】 见柏辽兹，*A travers chants* (Paris, 1862) ，确切来源不详。
- 【112】 见舒曼，*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1914) ，确切来源不详。
- 【113】 同上注。
- 【114】 同上注。
- 【115】 同上注。
- 【116】 同上注。
- 【117】 同上注。
- 【118】 同上注。
- 【119】 同上注。
- 【120】 同上注。
- 【121】 同上注。
- 【122】 同上注。
- 【123】 同上注。
- 【124】 同上注。
- 【125】 同上注。
- 【126】 同上注。
- 【127】 见菲利克斯·门德尔松—巴索尔蒂，*Briefe* (Leipzig, 1861)。
- 【128】 见尤根·德拉克罗伊斯，*Journal* (Paris, 1893—1895)。
- 【129】 见查理斯·波德莱尔，*Richard Wagner et tannhäuser à Paris* 载于 *Revue européenne*, I, April 1861 .

第四章 音乐与艺术的融合

一、亨利希·海涅：音乐和其听众

这种典型地向往无限性的德国浪漫主义只是在欧洲传播过程当中出现的许多不同运动形式其中的一个。在法国和意大利北部成长起来的浪漫主义是非常难于描述的：它混合了法国大革命以及那不勒斯的功绩、亚历山德罗·曼佐尼更新的客观天主教义以及对于启蒙运动感觉论的类似精神和强烈记忆。这样就不只是许多工作在浪漫主义氛围中的法国和意大利作家和作曲家们不同于在德国的那些人物，他们还面对着因其不同的文化背景而从不同的角度来考虑问题的不同的个人观点。法国和意大利作家们并不受那些非常强烈地制约德国作家的哲学传统同样的影响；总之，他们不会让自己受到理论体系的压制，不会浪费过多的时间在那些迂腐的批评态度上，而更喜欢那种个人化和直接的艺术实践。在这种新的理智氛围中产生的一个很好的作品范例是由伟大的诗人亨利希·海涅所提供的，他不但为浪漫主义的歌曲（*lieder*）作曲家们提供了一些他们最为喜爱的歌词，而且作为对他喜爱音乐的证明，他还写作了一系列文章描述 1830 年和 1840 年之间巴黎人的音乐场景，并发表在奥格斯堡的《大公报》（*Allgemeine Zeitung*）以及其他地方。

海涅的态度也许更多地要归结于法国启蒙运动而不是德国的浪漫主义。他认为感受比理智更能知道如何评价一部作品的观点自然更让人想起了狄德罗而不是康德。但是海涅有许多在其他浪漫主义作家那里被发现的特点：他分享了他们不划分抽象概念的愿望，分享了他们零碎和经常是任意作出判断的方式，他们对于不再受理智控制的、不再以其他人的感受来衡量的感性的强调，他们对于实际技术的感性知识的缺乏（这并不被认为是一个缺点，但几乎被夸耀为一个对他们的观点真诚性的保证）。所有这些浪漫主义特征都指向不只是建立了对于艺术作品的个人反应的合理性，而且具有了使自己放任于其艺术作品和创造者、观众和听众的梦想和幻影的权力，他所有的生机勃勃的感受力、情感和思想混合在一种光辉的氛围当中。

所有这些（以及许多其他的）品质在海涅巴黎时期的音乐出版业中得到了不同程度的强调，他们用一种让人强烈回想起司汤达的、非常轻松的、半轱轳趣事

式、半传记式的风格表达着，就像斯汤达的音乐著作一样具有自己独特的魅力。梅耶贝尔的人物形象大部分隐藏在这些文章当中，因为对他来说，当时所有的矛盾都得到了总结，从某种程度上来说，海涅和梅耶贝尔的许多态度都是共同的。海涅尤其敏感于它所遇到的音乐的某些表面特征；它被《恶魔罗勃》、《胡格诺教徒》以及其他歌剧中相当拥挤的场景所感染，主要是因为它们表达了那一代人理想的方式。盛大的场面是法国大歌剧的一个基础，在这一点上梅耶贝尔可被称作是始作俑者；它包括了与听众之间的一种特定关系，一种与中产阶级和上层中产阶级公众相一致的关系，而这些阶层在 1830 年 7 月的革命后变得强大起来，他们虽然远没有忘记 1789 年的法国大革命，但已经采取了安然享受他们所重新得到的自由的立场，并且在一个非常安全的距离里来思考早期的宗教斗争和公民自由权的最终胜利。海涅完全意识到梅耶贝尔的胜利要依靠于他对特定听众所产生的特殊影响以及当时所发生的特殊事件；但同时，尽管对于他自己来说，他也受到了梅耶贝尔的另一面的深深吸引，而这正是更加德国化而且也许是更具思考力的舒曼所愤怒地反驳和毫不含糊地谴责的。也许对于海涅来说，需要另一个十年才能让他来反对梅耶贝尔所具有的华丽因素，反过来强烈地批评他以前的朋友。但是即使海涅和舒曼的第一个判断看起来是如此的截然相反，但是在一个更加细致的考察之后我们就会发现，他们的发现并不像实际那样具有分歧；因为是梅耶贝尔作品中的同一个特点引起了他们的注意。海涅最具洞察力的评论，不只是针对梅耶贝尔的，还有关于音乐的，这出现在他对梅耶贝尔和罗西尼所作的比较上面；确实，两位作曲家的不同音乐个性似乎满足了海涅自己本性中的两个不同的方面。罗西尼实现和纵容了他更加内向的抒情、幻想的情绪，而梅耶贝尔满足了他敏感狂热的外向的一面。梅耶贝尔引导他对世界转瞬即逝的情绪和价值产生共鸣，支持了他的热心：

“自然把我塑造成喜欢安逸的生活，我喜欢生活在一个种满了鲜花的牧场里；我望着云朵轻柔地飘过，高兴于它们产生光线的样子。但是在命运粗鲁的打击下，冒险需要我很快从懒散的梦想中清醒过来；这样我又被迫进入当时的痛苦和斗争当中。”【1】

吸引海涅心情愉快地一方面沉湎于罗西尼、另一方面沉湎在梅耶贝尔宏伟但却浅薄的那种情绪涌动，是浪漫主义作家们的典型样式；实际上我们已经发现它们已经在霍夫曼的个性当中起作用。但是这种安置两个相互冲突的方面（海涅把

它形容为内部的二分性)的无能为力却在他所研究的两位作曲家不同性格之间发现了客观上的联系。

“个人的愉悦和痛苦，他的爱好和他的憎恨，他的希望和向往，他的嫉妒以及病态的诙谐，都柔和地融化在罗西尼的音乐长河当中。这里的每一件事情都是个人化的独立情感；罗西尼音乐的一个特征就是旋律的优势地位，是各种情感的自发表达。但是在梅耶贝尔那里，和声具有至高无上的地位。旋律丢失了，淹没在混合的和声流动之中，就像个人的单个情感淹没在整个民族的全部情感之中一样；心灵涌入这些和声的洪流当中；它被所有人类的欢乐所吸引，变得开始涉及巨大的社会问题。梅耶贝尔的音乐是社会的，而不是个人的。”【2】

在古老的十八世纪和声和旋律之间的对抗性很显然仍然活跃在海涅的思想当中，尽管表达它的术语已经发生了变化。然而旋律保留了对个性的、情感的、内省的表达和声(对于18世纪的人们来说这是一个理性思想的产物)成为海涅表达集体性和社会性以及思想和观念的方式。只有几年前的斯汤达毫不犹豫地宣称他自己对旋律的喜爱，这些证明了音乐是一种最为关心情感的艺术形式，是人们对于生活磨难的逃避，是快乐和梦想的象征；但是现在我们发现海涅面对着另外一个方向。在许多方面，司汤达仍然瞄准着过去，尽管是不久的过去，然而海涅则完全包含在与当时浪漫主义(他计划把这种浪漫主义放入到他对于周围的作曲家们的评价当中)的矛盾和对立张力之中。他梦想的敏感性以及他内省的倾向使他非常贴近于肖邦，但同时他也能够欣赏柏辽兹变革的伟大之处，后者贡献的重要部分包括了对传统的优美、典雅和古典主义的理想的批判。海涅一直喜爱纯粹的动力以及天才的能量，而不是形式的完美，这在他看来非常类似于乏味和冷酷。这就是为什么他喜爱柏辽兹和李斯特而不喜欢更加古典的门德尔松的原因，他敏锐地发现和探索了后者“对天真质朴的绝对缺乏”，【3】这在他看来是一个艺术家最大的过错，是缺乏天才的真正表现。他认为在门德尔松音乐当中“欣然可爱的技能”【4】能够补偿他对于天真质朴的缺乏，正是所有这些品质确定了他与听众的冷漠关系，他不能“征服观众”。【5】

尽管在他对于当时伟大作曲家们的评价当中，能够发现所有的争论、矛盾、重新考虑以及经常的不确定性，但非常明显的是，海涅真正看到了发生在音乐和普通社会世界中的意义深远的革命，这种革命包括了创造一种与新听众的新关系。贵族化的沙龙失去了它们的重要性。上层中产阶级精英们坐在了他们典雅的巴黎

音乐殿堂当中，推动了工业社会发展的听众开始大量聚集，他们仍然保持着部分浪漫主义的梦想，仍然在艺术中寻找一种对每天现实困苦的避难所，并且以内省方式寻找与音乐作品中独一无二的个性的联系。海涅感觉到一个新的领域正在成形，并且激烈地改变着以前社会所形成的美学态度。已经开始出现的大众化的社会需要艺术家更宏大更美好的音乐作品，这种作品在种类上各有不同。海涅能够瞥到这种具有新需求的大众化听众的本质，这种需求就像柏辽兹面对他技艺精湛的管弦乐队队员，李斯特和帕格尼尼面对他们在钢琴和小提琴独奏方面卓越的技巧一样。

我们已经从瓦肯罗德、霍夫曼、让·保尔等人充满热情的狂热中走过了漫长的道路。他们的道路也就是海涅成长的道路，并且是他现在甩在后面的道路；他现在与李斯特具有相同的状态，后者认为艺术家（以及更普遍的知识分子）“经常不恰当地坐到了他们不该坐的凳子上”，并且他们“都不舒服地处在我们不再感兴趣的过去以及我们仍然不清楚的未来之间”。【6】海涅清楚地意识到，伴随着引起怀念的忧伤，新的时代不再有利于艺术。他已经明白了黑格尔的教导，但是正像他已经意识到的，艺术的终结已经到来，因为它已经不再被诗歌而是被音乐所超越，这意味着“也许不亚于整个材料世界的分解”。【7】在当时巴黎音乐盛景下的繁忙社会当中，海涅不能发现任何积极的事物；它“也许是艺术最后的语句，正像死亡是生命最后的词语一样”。【8】这就是为什么技巧精湛的李斯特以及柏辽兹最好地表现了新时代，他们似乎集中体现了“在旋律的爆发当中死亡的现象世界”。【9】但是音乐也注定要在它的循环当中消失，在伴随着铁路、经济力量、工业和政治的现代社会的喧嚣当中被淹没，所有这些都把它们的存在强加在艺术世界上，不可避免地支配着新游戏的规则。作为选择，他认为它也许命中注定是某种不同事物、另外一种生活的再生，会融入到一种新的社会中。

数年以后的另外一个作曲家，理查·瓦格纳，证明了这种时代价值改变的精明之处。他重复着海涅的社会和美学信息，尽管如此，他还是对事物具有不同的观点，并且在头脑中有着非常不同的目的。作为创作诗歌《歌集》（*Buch der lieder*）的诗人海涅，仍然停留在聆听罗西尼的美声唱法以及舒伯特、贝多芬和舒曼的音乐世界的浪漫主义状态，他在诗歌的形态当中附带着提供了一些作曲家们所确定的形式和内容。但是可以令人理解而又令人疑惑的是，他看到了这个世界到来的曙光，在这里，音乐仍然被当作对不可表达世界的开端而被接受，正像一个对不

可言说和无限事物的表达，还像一个个人的优秀语言。海涅所不能接受的新时代的音乐仅仅“是一个精神和事物之间含糊的中介物”。【10】

海涅并不仅仅是一个开始探索音乐社会尺度、音乐和其听众之间关系以及作为反对内省价值（被浪漫主义早期一代人所深深教育）的公开表演的音乐影响力的作家；实际上，有许多更进一步的分歧问题在 1830 年到 1840 年之间得到了进一步的注意。这种对音乐社会尺度的兴趣带来了一个对可能的民族主义表现的新兴趣，更强调了最宽泛意义上的政治性暗示。对这种联系，在我们头脑当中马上就会跳出来的名字就是瓦格纳，其工作已经极大地影响了世纪末的国内国外；然而，这些问题已经在德国以外被敏感地讨论到了，即使在瓦格纳出现在历史舞台之前。

对这种新音乐观念的反响传播到阿尔卑斯山以北，甚至进入到意大利，这是一个最为抵制浪漫主义理想的国家。1835 年马志尼（Giuseppe Mazzini）的《音乐哲学》（*Filosofia della musica*）应当在这里被提到，这并不是因为其思想的任何创新，而是因为能够让我们理解意大利音乐文化与其他欧洲音乐文化之间隔阂的范围。然而，篇幅短小的文献并不完全缺乏浪漫主义观念。马志尼的中心主题就是艺术的社会本质；他并不描述实际已经发生的社会或者政治状态；他更愿意假定它是社会的一种急需品。马志尼详细解释了艺术是一种理想或者不如说是一种观念的表达的规则（一个真正的浪漫主义产物）。因为理想或者观念，最清楚地表明了是一个新时代的概念、一个民族或者人类的概念，对一种社会艺术的渴望变成联系到另外一种对体现观念的艺术的渴望。这样，艺术，尤其是音乐，在黑格尔主义者看来是实现观念的舞台，或者像谢林所认为的最终舞台。在这些线索的序幕之后，马志尼投入到对音乐的轻浮妄动特点的无情打击上，尤其是当时的歌剧，在他的观点看来已经退化到仅仅是一种“娱乐表演”，而它却应当高高地抵达哲学和文化。他宣称：

“音乐是天地万物的和谐，是不可见世界的反映，是将要在某一天引发整个宇宙的和弦其中的一个音。如果你没有把自己加以提升以便凝视这个宇宙，如果你充满信心地观察看不见的事物，如果你没有用你的热情、你的灵魂和你的爱来拥抱整个天地万物，你将如何能够聆听到它呢？”【11】

一些作家已经认为马志尼预见到了瓦格纳的美学。这也许走得太远了，因为实际上他的音乐观念仅仅是反映了当时的普遍气氛；类似的观念能够在许多其他

同时代的文献那里被发现。他对歌剧仅仅是逃避现实的娱乐表演的攻击回到了启蒙运动的传统的一部分，尽管马志尼给它抹上了新浪漫主义和多少有些令人困惑的色彩：

“音乐是所有国家共同使用的惟一语言，惟一能够清晰地传达人类预感的语言；非常确定的是它有更高的命运，而不是少数懒散的人空闲时光中的诱惑……现代变得如此低下的音乐，已经向个人和人类表明了它全能的力量，无论人们把它用到对勇敢行为的鼓励上面，或者作为神圣思想的传达者，也无论那些被选中支配它的人在其中寻找对一种社会信仰的最纯粹、最易于理解和最和蔼可亲的表达。”【12】

马志尼对于歌剧的历史视野（他考虑的完全就是歌剧）面临着一种德国和意大利典范的融合，将导致一种对音乐艺术和社会方面的复兴，并不仅仅是国家民族的，还有全世界的反响。因为旋律与和声是产生音乐的两个因素：“前者表现个性，后者思考社会”。【13】马志尼进一步认为德国音乐（“具有至高无上的和声”）能够发现对社会、观念、存在的思考，然而，没有能够转变这种思想为行动的个性，“就是没有人性的神……个性被丧失”。【14】另一方面，意大利音乐缺乏“把所有劳作神圣化的宏观观念，缺乏驱使理智工作的道德思想以及对于使命的神圣仪式……意大利音乐生长在这些贫瘠的物质主义之上，而德国音乐在神秘主义当中燃烧着。”【15】

透过马志尼花言巧语般的迷雾，我们能够一瞥浪漫主义对于以意大利天才们能够实现的、超越狭隘的个人主义以及对抽象的社会需求的天命救赎式的最终融合的渴望。罗西尼、贝利尼以及多尼采蒂的天才仅仅是马志尼所想象的意大利天才们仍然在努力的先兆。当时威尔第还没有进入历史舞台，但是可以假设是他而不是瓦格纳最贴切地体现了马志尼在 19 世纪 30 年代希望不久就会实现的理想。

二、标题音乐

关于音乐描述力量的问题在许多浪漫主义作曲家们的思想中占有重要地位；它假设了一个标题音乐发展和传播的特殊重要性。以音乐的方式而不是借助文字来描述一些时间和自然现象的观念并没有完全被安德烈亚·加布里埃利的《战役》（*La battaglia*）、约翰·库瑙的《圣经史》（*Biblishe historien*）、维瓦尔第的《四季》（*Le quattro stagioni*）以及贝多芬的《第六（田园）交响曲》所最新证明，这些

名字仅仅是最著名的例子。然而这些作品构成了一个相互孤立的现象。描述性或者“标题”音乐在 19 世纪以前并不被看作一个独立的类型；任何“标题”一般都没有超越作品的题目，只有很少一些作品提供了稍多一些的含糊一般的描述：传统的古典主义形式并没有受到影响。直到浪漫主义到来之后标题音乐才开始被认为是一种独立的类型；一般来说，它是在 19 世纪作曲家们中异常流行的交响诗这种形式上建立起来的。标题音乐似乎已经包含了一套非常复杂并且在某种程度上矛盾的境况，与相似均衡的浪漫主义平行发展，希望创作“绝对的”音乐。李斯特对这个问题的评论尤其具有启发性。同许多其他浪漫主义作曲家一样，他努力在音乐和诗歌之间找到一种更紧密的结合，并直觉地观察到音乐创作的灵感来源于文学作品。同时，他希望复兴音乐至今仍被抛弃的传统形式。

1855 年他著名的关于柏辽兹的文章【16】成为了每一个对标题音乐历史感兴趣的人的基本读物。在他通常夸张的、几乎是谜一样的风格当中，几乎预示了瓦格纳的到来，他宣布了他的立场：音乐在艺术形式当中是最高的；情感能够通过音乐而得到直接表现，而不需要任何介乎其间的媒介；音乐是神圣的艺术，能够让人们知道应当放弃什么；它是神圣世界的一种回声。经过这个开端之后，他开始处理主要的问题——音乐形式的复兴，把柏辽兹当作这种对过去决裂的事例，因为是柏辽兹的交响音乐破坏了古典主义交响曲的土壤。只有未来世界才有资格最终判定他的贡献；然而，“艺术家可以在教科书之外寻找优美，而不害怕做这种事情所带来的不幸”，李斯特的交响曲毫无疑问属于打破规则、并不盲目追随传统的那种。尽管这是一种普通的浪漫主义态度，李斯特在这一点上对它的重申为的是保卫这种新类型：他保卫它是因为他深刻地感觉到当时的需要，艺术应当融合在一起，并且它们之间的疆界应当被废除，以便达到最大的表现力。这样音乐和文学、音乐和诗歌的结合就在歌剧当中发现了，但是两者从来没有完全混合或者结合在一起。李斯特宣称标题音乐能够让这种理想达到，因为诗歌的精神可以完全转换进这种形式当中而没有留下什么：这是能够重新创造传统形式的革命性配方。这样，标题音乐就决不是一个疲惫或者颓废的征兆；它并不是一个无力的自白；它更是一个音乐历史当中积极的、基本的阶段，“我们时代发展的必然结果”。纯粹的器乐音乐、“绝对音乐”，其灵感是纯粹音乐性的，具有非常严重的局限：它是不完整的，它缺乏交流的完整力量。这样由虚无所构成、而不是由自己内部的逻辑所联系到一起的音乐就只有很少的专家能够理解；它并不是面对所有人的。

因为“绝对”音乐的作曲家“不能够告诉人们他的欢乐与笑声，不能告诉人们他的疲劳或愿望，他的实质将是一个不关心公众的人，只能够让欣赏他能力的同僚感兴趣”。“重要的事情仅仅是使用可利用的材料的”作曲家“将没有能力创造新的形式，不能赋予它新的生命，因为他并没有受到发现新的表现对理智的困扰或者任何需要表达的强烈激情的手段的驱使”。自相矛盾的是，只有诗人—音乐家才能够扩大其艺术的疆界，他可以“通过打破阻止他想像力自由飞翔的束缚”而做到这一点。通过使用“标题”，作曲家能够给予他的观念一个更加确定的内容，为我们表明他正在前进的方向，“使他处理一个既定题目的观点……因此一个‘标题’的作用就变得不可缺少，并且它被允许进入最高的艺术领域就是理所当然的了”。对于李斯特来说，标题交响曲就像未来的音乐一样是惟一一种音乐，通过这种音乐使得伟大的文学和音乐名著有了组织严密的完全融合，这种融合曾经以另外一种路线发生在古希腊戏剧当中，并且在清唱剧和康塔塔当中再一次并不完美地结合（也就是说是混合而不是结合）。纯粹的器乐音乐，例如古典主义交响曲，仅仅以非个人的方式传递“一种对普遍人类情感的抽象表现”，而交响诗这种形式的标题音乐能够传达个性所关注的具体的普遍性。

浪漫主义是李斯特所有思想当中的基调。他对于标题音乐价值的高度评价完美地适合于浪漫主义志向的构架，影响了音乐方式下的所有艺术，这种志向可以在理查·瓦格纳最伟大的典范当中发现。但是李斯特已经以一种值得考虑的方式从早期浪漫主义立场上移开了。在 19 世纪开始的时候，艺术之间的融合已经在纯粹器乐当中找到了象征性的表达，这种器乐音乐模糊不确定的品质能够压制和超越从其他艺术当中得到的外部因素。这种表现上的不确定性被看作是音乐最高的成就；它宣布了音乐的优越性，能够让人们达到绝对和未知的领域。但是在李斯特的时代，所有这些都看作是音乐的一种不充分表现，是其潜在的一种累赘。确实，舒曼和门德尔松已经赞扬了音乐表现的确定性，但是李斯特更进了一步。作为纯粹声音的音乐不再提供给他同样的满意度。现在的音乐不得不描绘和记述，它能够在不是其自己的领域当中（如诗歌）寻找其灵感；如果它不这么做的话，它将会退化到仅仅是一种技术的练习。技术（换句话说就是音乐的形式）必须充满一种内容，具有需要表达的观念：它的自身并不是终点。

这样在这个世纪的中叶，音乐美学当中的两个主要倾向已经潜在地出现在早期浪漫主义思想当中，并且开始成形。这就是关于形式和情感的美学，李斯特清

楚地意识到了这两者，当时他区分了一种纯粹器乐的音乐（是一种纯粹的形式，一种缺乏表现力的声音模式）以及更具有表现力的音乐，实际上后者泛滥着浪漫主义的表现和情感。

舒曼、门德尔松、李斯特以及最重要的瓦格纳，开始于艺术作为情感表现的概念，跟随其推论到达其逻辑上的结论。瓦肯罗德、黑格尔、叔本华以及其他人对浪漫主义美学的最早的公式表达已经包括了两条不同发展的线索的种子。音乐作为一种以情感的形式对无限（或者理念）的表现的概念，以及作为一种能够表达那些不能以任何普通语言表达的更高的习语（仅仅是因为它缺乏在普通语言当中的那种含义）的概念，为形式美学和情感美学留下了位置，这取决于所强调的特殊方面。形式的美学强调音乐的不确定性、缺乏语义的内容：音乐被当作一种情感的类似物，能够复制一种抽象的意象，而与情感没有任何直接的联系：音乐的表现性在一种形而上学的层面上被允许（或者得到恢复）。情感美学注意表现的概念，把音乐当作一种情感的语言，一种能够在所有细微差别和强烈程度上表现和交流情感的语言。

三、瓦格纳：艺术和革命

能够在 19 世纪上半叶确定下来的许多思想看起来并不能够分属于任何可辨的模式。也许直到瓦格纳（诗人、作曲家、哲学家、评论家和思想家）的到来才使我们能够发现一个全面地概括了浪漫主义思想中不同方面的人物。在他的信件中，在许多经常是冗长的著作以及关于评论、政治、意识形态、哲学、美学、自传性事件的文章当中，他详细解释并试图证明他的歌剧改革在历史和意识形态方面的合理性。瓦格纳所写的许多问题在我们看来都属于典型的浪漫主义；实际上，他的著作似乎要把这些概括起来。但是不可能否认瓦格纳的贡献（在整体上看，对 19 世纪文化构成了一个坚实而有独创性的贡献），瓦格纳可以被看成一个已经到达的顶点，而不是一个通向未来的指示者。

在许多方面，瓦格纳的艺术和音乐观念并不与李斯特以及其他同时代的作曲家们有更多的不同，即使他以一种更加复杂、实际上有时更加费体力和脑力的前后关系来阐明它们。他开始于浪漫主义把艺术当作表现的概念，但是他结合了所有艺术形式的目的以达到最充分的表现。这种在音乐的保护下结合所有艺术形式的愿望当然已经在很长时间里成为了浪漫主义知识分子和作曲家们精神信仰的一

部分。贝多芬在他写作《第九交响曲》的时候就具有类似的目的，当韦伯创造了一种歌剧能够浸透着真正的德国精神并且包括了音乐与诗歌的完美结合，从而参加到 18 世纪意大利歌剧模式的争论当中的时候，他们都各自非常接近于瓦格纳后来发展和理论阐述的那种观念。在韦伯回顾霍夫曼《乌亭》时具有预见性的夸夸其谈当中所渴望的那种歌剧是“许多德国人想要的一种自我独立存在的艺术作品，在这其中所有的因素（由协作和融合在一起的不同艺术共同起作用）消失了，并且（被以不同的方式掩盖起来）重新出现以创造一个新的世界……这里隐藏着音乐的伟大而深刻的秘密，这是能被感觉到但不能被表达……一句话，爱与人类的关系也就是音乐与艺术以及音乐与人类的关系。因为音乐实际上就是爱本身，是情感最纯粹最永恒的语言……一方面它被成千上万不同的人们所理解，一方面它包括的仅仅是一个基本的真理。这种在音乐述说当中以及在它所表现的不同寻常的新形式当中的真理，最终成功地维护了它的权利：每一个时代具有创造性的重大艺术作品的命运不断确凿地证明着这一点。”【17】

在 1821 年写给他的剧本作家弗莱德里希·金德(Friedrich Kind)的一封信当中，他意味深长地说道：“诗人和作曲家如此紧密地混合在一起，以至于假设后者在没有前者的基础上获得任何价值都是可笑的。”【18】这些就是瓦格纳三十多年以后合并到他体系当中的所有思想，但是在这里瓦格纳并不仅仅是对以前的浪漫主义知识分子已经说过的观点的摘要重述。而包括所有形式的艺术作品的观念，“乐剧”(gesamtkunstwerk)，并不完全是新的，而标题音乐实际上是已经存在了的对它的显现，在瓦格纳那里，这种观念形成了一个与遍及了他整个音乐和哲学思想当中的革命观念有关的必然整体。

对于瓦格纳来说，“包括了所有形式的艺术作品”、“未来的艺术作品”、所有艺术（诗歌、舞蹈和音乐）的交汇点就是音乐戏剧。这根本就不是与传统歌剧一样的东西，后者被看作是对真正的音乐戏剧的一种曲解、一个前进当中的堕落以及错误的描述。他并没有接受对歌剧改革连续的历史性的尝试，因为这些经常把事情退回到原地而停止下来。瓦格纳的音乐戏剧既不是一种音乐类型也不是一种文学类型：它不是一种出现在已经存在的艺术种类身边的艺术类型。它是惟一可能的真实和完整的艺术作品，是在其单一的、整体性的、真正具有表现力的形式里面恢复艺术表现力的艺术形式。传统歌剧当中的基本错误是“表现物（音乐）的含义被认为具有惟一的目的和结果，而真正的目的（戏剧）由于特殊的音乐形

式的原由而受到忽视’。【19】这句著名的评论，以瓦格纳习惯的简洁性表达出来，非常清晰地表明他并没有把音乐自身看得如何能成为一种自我存在的艺术形式。

音乐是情感的语言“心灵直接的闪光”。【20】但是本身纯粹的音乐不能够表现个性：“一些明确的、清晰的、可理解的和个人的内容不可能与这种仅提供没有显著特点的感受的纯粹器乐语言有关系。”【21】这些观念在我们考察李斯特的时候就已经注意到了：大约在这个世纪的中间时期，浪漫主义作曲家们不再满足于这些仅仅在几十年前还被认为是所有艺术的顶点的纯粹器乐音乐。现在他们渴望更加宏伟、更加复杂和夸张的东西：法国大歌剧就是这种渴望庄严伟大、渴望表现得更多，甚至于甘冒言过其实和令人疲惫风险的使人不愉快的例子当中的一个。瓦格纳的音乐也许构成了这种特殊的后期浪漫主义努力的最真实诚恳的例子。

瓦格纳把他的音乐戏剧当作一个艺术形式再生的最终完成、当作音乐从自身中异化的结束。整个音乐历史不是别的，是音乐持续客观化以及让境况变得正确的一系列不成功尝试的历史。同样，贝多芬后来的故事（他比别人更强烈地感受到事物的这种分离状态）就是一个他对于表现不可表现事物的斗争故事。他实际上瞥见了内容，但是直到开始《第九交响曲》的创作他才能够构思一部有秩序和可以理解的形式来表现它。《欢乐颂》（Ode to joy）打开了一个新的视野，一种新的可能性，这是瓦格纳所假设的自己更进一步地吸收和探索的命运。贝多芬“正在寻找一种诗歌”。【22】实际上，正像瓦格纳所看到的，《欢乐颂》的旋律是“按照席勒诗歌或者其配乐”【23】来构思的，但是仅仅当在他的头脑中涌现出诗人的词句、存在于一般来说产生于冥想的灵感状态时才创作的。但是在创作过程当中，贝多芬“被诗歌的题目带进了直接的戏剧特征当中，我们发现他的旋律结合跟随着诗歌越来越主题明确和轮廓鲜明，结果是其无限变化的音乐表现力紧紧跟随着诗歌语言的最有弹性的含义；这种事情发生得如此直接，以至于我们想象和理解这个与词语截然不同的音乐变得不可能了。”【24】

贝多芬的《第九交响曲》这样就成为了参照瓦格纳宏伟的历史观的一个支点。每一个艺术成就都包含了（至少在理论上）在必然历史发展过程中必然的前一个阶段，在这种发展过程中每一个事物都是连续性的一部分，音乐的发展历史客观上必然与包含了某一特定事件的伦理和社会状况有关（因为艺术完全是人类和人类生活的表达）。但是，如果把瓦格纳音乐戏剧的观念当作所有艺术形式的交汇点而试图更好地理解的话，我们应当需要了解他的语言和音乐起源的理论。瓦格纳

发现他包容了所有艺术作品的理由（这在他的思想当中具有如此重要的地位）存在于他所相信的原始人类的语言就是词语和音乐的普遍来源上。这一信条是（通过卢梭、康德、赫尔德等人）启蒙运动观念的遗传，对于他们来说，曾经有一段时间，语言构成了融合进一种表达习语中的音乐与诗歌。元音和重音构成了情感、音乐和旋律的因素，并构成了确定、塑造和构成其实际外形和谐、理智以及形式具有的因素。然而，所有这些并不在历史当中发生，而存在于人类发展中的一些神秘阶段；瓦格纳时代的状况完全改变了。一方面语言成为了一套公式，失去了它的原始根基，以至于使用语言的诗人只能够求助于理智；他解释和分析，却从来不带带有情感的真实性的。另一方面，只使用声音的作曲家处在传达情感的状态，但是这种情感必然是相同的。对于瓦格纳来说，音乐是没有意识到和不能表达的领域的艺术，意味着“还没有达到确定的一种感觉力”，【25】音乐戏剧的目标就是把语言恢复到其可信的原始形式。直到瓦格纳，音乐都一直被认为是自我独立的，但这是有限制的，因为“在其傲慢态度当中，音乐已经转变成了它的对立面：从包含了心灵的东西变成了包含了理智的东西”。【26】诗人除去这种表现力虚弱的惟一方式就是变成“内部灵魂情感的原始媒介，也就是声音的语言……音乐恢复了的表现力”。【27】音乐具有一种挽救的力量，因为它是惟一从发现自身的历史情况当中补偿语言的手段，而在这种历史状况当中它失去了充满感情的内容：“音乐声音的语言开始和结束于词语的语言”。【28】音乐戏剧只有在词语重音转变成语言能够以旋律的形式变成歌曲、变成情感表达的最高形式的时候才能够得到发展。这就是瓦格纳隐喻的起源，它依照“每一个音乐实体在本性上都是阴柔的。它能够怀孕，却不能够生育；生育力存在于它的外面，只有在那种力量的灌溉之下，它能够变成所孕育的东西”。【29】这种能够生育的男性力量由词语所构成；它是能够提供音乐停泊地的词语，它们有能力为音乐表现提供全面而完美的手段；“诗歌简明的词语能够提供给作曲家一种自然的支持，使他能够以一种明确而自信的方式表现自己”；【30】然而，这不可以被理解成为一个歌唱者按照传统清晰地发出他们所歌唱的音调的那种普通词语：

“这些词语不是一个流行的歌手像对他的声音音调不断咀嚼（就像一根软骨）的任意而没有感受的反刍物。它们是必要、全能和整体性的表达，使得心灵情感的所有迸发都能够涌入这种急流当中。它们是没有休息的流浪者们坚定的避风港，是照亮无限渴望的黑夜当中的光明……它们是被贝多芬当作音乐创造至高点上皇

冠般的词语；这个词语就是——欢乐！”【31】

贝多芬所指出的这种方式是这种音乐和词语紧密结合的惟一方式，是使语言恢复原始状态的惟一方式。这种事物的原始状态是我们不得不恢复的状态，是一种诗人和音乐家“成为同一个人和事物，他们互相之间能够了解和感受对方的感受的状态。诗人成为了作曲家，而作曲家成为了诗人：他们合并起来构成了完整的艺术家”。【32】它一定能够以音乐表现的整体来铸造和实现诗歌的意图，以及用诗歌来表现音乐的意图：这是音乐戏剧惟一可以想象的方式，是“艺术的最高形式……未来的艺术作品”【33】能够出现的方式，让所有的艺术形式结合在一起共同努力达到它。

宽泛地来说，这是瓦格纳看待普遍的艺术以及特殊的音乐功能的方式。我们已经忽视了看起来与这种特殊的背景不相干的每一样东西、所有充满在他的著作当中的离题与矛盾、在他的观念发展当中的个人立场以及所有次要的分支：这些特点，一点也没有谈到华而不实夸夸其谈的花言巧语，在这其中他没有依靠任何普通的逻辑争论以及在他的理智表述当中自命不凡的假预言的色彩来表达他的宏伟的历史观，所有这些都让他的工作艰难地前进而且难于阅读。

当孤立来看的时候，我们将不会发现瓦格纳美学观念当中任何真正伟大的创新性，但是如果我们把它们放到更广阔的意识形态和哲学背景当中时，我们将发现词语“革命”及其表达的概念被非常频繁地重新使用着，并且是与再生观念相联系的，结合了净化、重生以及拯救的意味。这样革命就成为了一种“人类再生的”【34】手段。在论文《艺术与革命》（*Die kunst und die revolution*）当中，瓦格纳在众人中大声地说出这种“革命”，把它提供给了那些“在安静的全神贯注当中聆听高涨的暴风雨的沙沙声的”没有说话能力的人们。这个信息就是：

“我是受难者的梦想、安慰以及希望。无论出现什么我都将一无所有，无论转到哪里，从死亡的礁石当中都会涌出新鲜的生命……从根本上，我将破坏你生活于其中的事物的秩序，因为它产生于罪恶，它的花朵是痛苦，它的果实是罪恶。”【35】

从这种无形的、启示录式的混合物当中，恢复的人性、新人类将要出现。这个论文其中的一个明显影响就是巴枯宁，他是瓦格纳在几年前认识的，并且与他一起怀着一种只有他后来的否定性能够与之匹敌的热情加入了 1849 年的德累斯顿起义。巴枯宁希望通过无产阶级革命的破坏性以及纯净的火焰达到一种完全的

人类复兴。但是，尽管瓦格纳被这种启示录式的景象所迷惑（我们能够想象对破坏性火焰的想象对他的吸引力），他的革命观念还是与巴枯宁有一些方向上的不同。人类（以及后来德国人）的再生在瓦格纳的著作当中并不主要是政治性或者伦理性的，而是美学的。这种革命所产生的新世界是最欢迎和拥抱新艺术（“未来艺术作品”）的世界：“在工厂中被压制的所有工人都希望成为一个强壮和英俊的男人”。【36】

他的所有理智形式（他的准宗教美学）的不同组成部分，他的缓和的人道主义，他的解构和理想化的观念，他的令人困惑的无政府主义社会观，他听从斯蒂纳（Max Stirner）反统计学哲学的个人特点，需要放到他关于种族的观念背景当中，这些观念能够零星地在其著作当中发现。1848年他断言：

“在这些群山（喜马拉雅）当中我们需要寻找当今的亚洲人以及所有移民到欧洲的人原来的故乡。每一个民族的起源、当地的每一个宗教和每一种语言……表明了这种神话（尼伯龙根）的起源是神秘和宗教性的，它更深入的含义存在于对自由人类最早的意识当中：它是皇室宗族的灵魂……这需要受到尊敬，不屈服于每一个人。”【37】

两年以后的1850年，他出版了众所周知的《音乐中的犹太精神》（*Das Judentum in der musik*）。它并不是像一些评论所认为的那样仅仅是一个在他意识形态和音乐生涯当中不幸的偏离，更不是其逻辑链条当中一个必然的联系。瓦格纳对于闪米特人的反对并不仅仅是偶然的，而是在他作曲家和歌剧实践家的生涯当中一个积极而重要的部分。这样，当他放弃年轻时自由主义梦想的时候，他的著作开始扩展到已经被马克思主义所指出的去除社会中犹太人影响的急迫性上，或者通过另外一条路，拯救压迫犹太人的社会。这种根深蒂固的邪恶观念给人类带来了灾难，被瓦格纳当作犹太人的未来或表明了犹太人可能的对世界的接管，这些都是他哲学和美学态度的必然部分，远远超过了门德尔松和梅耶贝尔对犹太人的仅仅是个人敌意对世界的影响。所有这些给予了瓦格纳通过艺术拯救的概念以意义，简单地讲这是犹太人的阴谋，瓦格纳把它归罪于当时艺术的衰退，“我们时代音乐的贫瘠”。【38】

如果我们记住这些潜在的原则和态度，我们将会更好地形成一个瓦格纳整个意识形态的图画，其与基督教的关系，甚至包括他所有艺术作品以及未来艺术作品的观念。早在1848~1850年的文章当中，瓦格纳采取了一种新希腊主义者的立

场（这也是尼采在大约二十年后所喜欢的立场），宣称真正的艺术、忠实于社会需要的艺术是希腊艺术；它不会是别的东西，因为只有希腊艺术能够在公正和某种程度的美占有至高无上统治地位的社会中成长。这种观点让瓦格纳后来以几乎毫无改变的重复的方式攻击基督教：

“基督教判定以上帝不可思议的爱来判定人类当中毫无荣耀、没有用处以及充满悲恸的存在，但是上帝并没有（像尊贵的希腊人所希望的那样）把人类创造成为快乐的并自我意识到这种现实，而是把他监禁在令人讨厌的地牢当中，以奖励那毒害他的自我轻视，让他准备进入死后无尽的安逸与停滞的精神恍惚中。”【39】

这样，基督教就是天生没有想像力的东西，反对生命；而艺术就是生命本身：“艺术是以一种发展其物质上的优美以与上帝保持一致为特点的活动的最高表现”，他在同一段话当中写下了他已经建立起来的观点，“公正的艺术家第一眼就感觉到基督教艺术既不是也不能从中产生任何真实而活生生的艺术”。【40】

这种身为一个艺术家而反对基督教的瓦格纳的形象如何能够与鼓吹通过放弃而获得救赎（瓦格纳后来的《帕斯伐尔》）、被尼采所强烈谴责的瓦格纳协调在一起呢？对于这个问题的解答，《艺术与革命》有许多有用的观点，这里面包括了一个在基督教和救世主身份之间的基本区别，后者像瓦格纳所认为的，必须与以他的名字命名的制度具有明显的区分。瓦格纳把他描绘成为一个孤独的英雄，一种阿波罗类型的、可以效仿的神秘形象。救世主是这样的人，对他来说文明世界中不平等的原则还没有出现，是一个能够以他高于文明社会的自己及其本性重新使世界和谐的人；换句话说他就是赎回者，其救赎的功能有些像艺术：

“这样耶稣能够为我们表明我们都是兄弟，而阿波罗能够用力量和优美的封印加盖到这个巨大的兄弟纽带上面，让人类从怀疑自己的价值到意识到它具有最高的像上帝一样的力量。因此让我们在活生生的艺术当中，为人类最崇高的导师在未来生命当中树立起祭坛。”【41】

这样，瓦格纳完成了环绕在艺术、革命、宗教和神话上的循环，同时为后来包容了所有的艺术和当代社会的观念奠定了基础。

在瓦格纳主义者看来，艺术，尤其是他计划实现的新德国歌剧，其目的就是人类的救赎。这不是具有某种文化价值的特殊阶级的“人民”，而是保护了不可更改的没有历史血缘关系和属于他的价值的一种团体、一种神秘的宗教。另一方

面，基督教的目的是以没有区分的所有人类为兄弟来取代神秘一体性的观念，在抽象和疏离的上帝那里所有事物都是等同的，他对人们没有印象，人们对他也沒有印象：这样基督教完成了腐化自由、神圣造物主的任务。与阿波罗的形象相比，只有救世主能够从人们当中释放隐藏的、没有艺术性的创造力量，这样就能够让语言、宗教、神话和团体国家出现。然而这些却被流行起来的力量、工业社会、利益、金钱、艺术的商业化、功利主义以及到处可见的犹太人的影响所腐化和窒息。

这种构成了对工业社会上升的中产阶级的批评、以及包括了渴望乡村甚至素食主义、还具有与黑格尔甚至马克思所留下来的观点相类似的观点，被瓦格纳以一种属于德国思想中更普通反应倾向的形式和意识形态背景所详细阐述。这在 18 世纪末期左右就已经出现了；它的特点是美学方法论的，它把艺术和视觉本能归于一种遍及一切的重要性。他所发现的对社会没有益处的影响，是因为它不鼓励艺术的自由发展。基督教甚至犹太教的更多非诗歌性的品质这样就能够在他周围的社会当中发现，在他看来完全被犹太教和基督教价值沉重的出现所支配。这样，希腊艺术是与社会协调发展的，在他自己那个时代的世界当中，艺术能够发展的惟一途径就是与社会对立——通过革命。瓦格纳所想象的革命显然是等同于向后退了一步：通过逃脱了想象、非历史性、原始呆板的异教徒以及德意志精神、中世纪和民族价值的影响（在瓦格纳看来是逃避现实）。

四、尼采：浪漫主义理想的减弱

在 19 世纪美学当中，瓦格纳和尼采之间的关系是最复杂和最扑朔迷离的一段插曲。这当然并不仅仅是由于两人之间的深厚友谊，而最终是由于意识形态上的争吵而破裂；如果这里面有个人方面的原因，也更应当是尼采传记作者们所考虑的。他们的争论从根本上只有在普遍的浪漫主义思想背景以及固有的矛盾当中去解释。明确的是，尼采比其他时期的思想家们更加清晰而批判性地意识到了在晚期浪漫主义时期所具有的许多理智和艺术上的矛盾。

《悲剧的诞生》（*Die geburt der tragodie*）是尼采第一部哲学著作。它是献给瓦格纳的（一个完全被证明了的贡献），证明了出现在两个人美学观念之间的紧密联系。对于尼采和瓦格纳来说，音乐代表了美学努力的最高峰——实际上也许是哲学本身的最高峰，因为普遍的艺术，尤其是音乐，以特殊权利的一种形而上学

尺度出现。尼采在这封给瓦格纳写的序言似的信中表达了这种信念：“我坚信艺术是最高的任务……对于这种生命”，【42】这样非常清楚的是，他的美学价值与任何把艺术和音乐解释成快乐的原则，以及“把艺术仅仅看作对于现实的真挚的一种娱乐、一个可有可无的宫廷小丑”【43】的解释都距离遥远。尼采从希腊世界和雅典悲剧当中起步，并在这一点上构成了他的音乐观念：

“在与阿波罗与狄奥尼索斯这两个希腊的艺术之神的联系当中，我们知道在希腊世界当中，在表现的艺术——阿波罗与非造型艺术的音乐——狄奥尼索斯之间有一个巨大的鸿沟。这两种异质的倾向平行发展，但是大部分显然互相并不一致；但是它们持续煽动对方以达到一个更新而有力的开始，为的是使它们之间矛盾的斗争一直存在下去，这看起来仅仅通过使用到二者身上的‘艺术’概念得到了过渡。”【44】

希腊悲剧，被定义为“一个形而上学的奇迹”，【45】表现了阿波罗和狄奥尼索斯倾向的结合。

因此尼采非常清楚（正像以前叔本华一样）的是，音乐并不仅仅是许多艺术当中的一种形式，甚至不是一种更高的艺术形式：它是人类精神的一种状态，人类永恒历史其中的一个永恒常量。这样更适合于谈到“音乐的精神”【46】而不是像这样的“音乐”。

在这第一部伟大的著作当中，尼采描绘出了狄奥尼索斯精神历史的广阔轮廓，是“醉酒的类似物”；它“希望说服存在的永恒快乐”。【47】然而同时“我们感知到为何所有的存在一定要准备着痛苦的结局……在短暂瞬间中，我们实际上是原始事物本身，我们感受到它对于存在的不屈不挠的愿望，以及它对于存在的喜悦……尽管害怕和同情，当我们不是个体的时候我们就是快乐的生动的事物，但是当我们伴随着生产的快乐变成一个活生生的存在的时候，我们便被混合了。”【48】

像这些富有意义的言论非常清楚地表明，对于尼采来说音乐是人们与原始的、本能的力量最初的接触，或者更好一些，与它们实际上的等同，正像某种程度上谢林所认为的那样。具有狄奥尼索斯精神的音乐是“对事物悲剧性的观点”，【49】而不是“理论性的”（适合属于颓废的年代，当科学分析的精神以及产生了解构神话的理智的信念流行的时候）。但不是所有的音乐都是狄奥尼索斯精神的产物：

“真正狄奥尼索斯音乐把自己表现给我们，就像……宇宙意志的一个普通的

镜子。在这个镜子当中折射出来的显著事件在我们的意识当中立刻扩展到对一个永恒真理的复制上。”【50】

但是如果音乐“只有通过强迫我们寻找存在于一个重要的或者自然的过程与某种节奏音型以及具有特征的声音之间的外部逻辑，来竭力鼓动我们的快乐”，【51】它就失去了神秘的狄奥尼索斯特点，成为了“现象的一个可怜的复制品，因此永远比现象本身更加贫穷”。【52】

凭借他所处时代的音乐当中比喻性的、图画性的以及心理性因素上的优势，尼采能够看到反狄奥尼索斯精神得到了胜利，通过历史当中的想象性争论，他解释了从希腊悲剧到他当时歌剧主要的音乐文化舞台。现代音乐文化（他定义为“歌剧文化”【53】）已经建立了“这种完全具体化的歌剧音乐”上的优势，“不能够被信奉”，【54】这种信奉毫无原因的发展能够突出“并不充分的崇高以及帕勒斯特里那的世俗音乐”。【55】在谈到这些的时候，尼采站在对事件的传统解释上面，对于歌剧（至少是它的早期阶段）传统上被认为复兴了古代悲剧的精神。但是对于尼采来说，歌剧的发展还构成了“一个理论的人的”【56】另外一个胜利，一种不得要领的评论精神；歌剧的出现意味着已经开花结果的文化是“一种亚历山大文化”，【57】它是颓废和反对狄奥尼索斯的：“因为歌剧的发明者并没有看透音乐所拥有的狄奥尼索斯奥妙，他改变了他的音乐品位，去欣赏‘典型文风’（*stile rappresentivo*）激情中易于理解的词语和音乐的华丽，欣赏歌曲艺术奢侈逸乐的快乐。”【58】歌剧受到了整个音乐的传染：

“它以令人担忧的速度成功地剥夺了音乐广阔的狄奥尼索斯使命，并且给它加上了一个嬉戏的形式以及快乐的特征。这种改变也许只有埃斯库罗斯风格的人转变成兴高采烈的亚历山大风格的人能够与之相比较。”【59】

然而狄奥尼索斯精神再一次出现，尼采注意到德国音乐从巴赫到贝多芬、从贝多芬到瓦格纳所记录的“巨大的与太阳有关的轨迹”。【60】但同时，他指出了瓦格纳身上狄奥尼索斯精神的苏醒，他似乎预示着不久将它与其作曲家崇拜之间区分开来的不同。尼采对 18 世纪歌剧的指控与瓦格纳的观点相反，后者认为音乐应当仅仅是一种手段，本身从来没有结局。而尼采把音乐看作某种自我存在的东西。可能以其狄奥尼索斯的狂躁，点燃任何诗歌或者戏剧的内容。在传统歌剧当中，“音乐被当作仆从而文字才是主人，与身体、具有灵魂的词语相比较……作为对世界的狄奥尼索斯式的镜子，音乐完全与作为存在的真正尊严相背离”。【61】

只有音乐能够让我们“进入世界的中心”，只有音乐“能够说出这种心灵”。【62】

几年之后，在 1876 年，尼采写作了他最后支持瓦格纳的论文，当作他第四版的《不合时宜的思考》（*Unzeitgemasse betrachtungen*）。但是在这种评论当中有一种明显的标记，表明不久就会让我们最终醒悟到这个写作特里斯坦的人的音乐和精神。尼采的一些观念在 1876 年以前就已经存在了，表明了他如何已经准备着一些更加实质性评论的基础，这种评论在他反瓦格纳的论文当中显著地表现出来，即对他“欺诈”和“演技”的指控，以及认为瓦格纳对“粗俗手段”的使用【63】——换句话说，粗俗的音乐夸张。但是实际上这篇论文当中并没有陈述那种观点，尽管在这篇论文当中具有为他的朋友唱赞美诗的特点，并且尽管带有某种比喻性的灵感，它也足够丰富地展示了尼采关于瓦格纳的美学。艺术救赎价值的观点仍然是其思想的中心，他头脑中的救赎是从现代社会的荣耀当中释放出来的：他当然指出了当时所谓的颓废。但是艺术被认为扮演着不能通过安慰的声音说出来的救赎能力：

“在这一点上，我们清楚地了解被普遍地赋予现代艺术的任务——麻木而醉人的。哄骗他们入睡或者迷惑他们：通过公平或者犯规的手段使人们的意识丧失；帮助现代灵魂超越其罪恶的感受，不让它回到清白——只是一瞬间！为了保护人们，他们内部的心灵是安静的，他们根本不可能听到！这些实际上感觉到这一事件完全的耻辱以及艺术可怕的堕落的人的灵魂一定充满了悲伤与同情，但还有一些新的无法抵抗的渴望。任何想要释放艺术并且恢复其已经受到的玷污的圣人必须先把自己从所有现代的灵魂中释放出来；只有一个圣洁的人才能够希望发现圣洁的艺术……可能的是艺术的释放仅仅是一个照亮未来的希望之光，只是针对独立的灵魂，而许多人仍然满足于注视艺术的闪光并且认可这么做。因为他们并不想被启发，他们的希望是茫然的。实际上，他们痛恨光亮，尤其是当它强加给他们的时候。”【64】

艺术尤其是音乐的作用，在这个段落中勾画出非常清晰的轮廓。艺术家一定要挽救人类、暴露现实的本来面目以及展示真实的现在仍然被“古老的传统”【65】（通过法典、原则、传统的使用和道德）所掩盖和遮蔽的真理。

“个人并不能够选择一个更好的生活，而只是让他们准备好牺牲自己，并且为爱在公正的战争中死去。悲剧的神秘目光对我们的注视既不是安静也不是麻痹。”【66】

这是尼采甚至在他最后的著作当中也没有真正放弃的观念；实际上，当他利用艺术的力量剥去对事物的幻想，他似乎更进一步地了解了它们。这是一个似乎圈定了他与瓦格纳之间隔阂的重要论文：伟大的作曲家已经违背了他的任务和允诺。尼采所命名的“道德的暴行”【67】并不是由于尼采生活当中的任何事情所导致的。他对这个短语的使用直接参考了《帕西法尔》，因为在这部歌剧当中，瓦格纳似乎背叛了他作为一个现代社会的艺术家的使命。但是在哲学家写于 1888 年的《尼采与瓦格纳的对立》（*Nietzsche contra Wagner*）当中，他实际上宣布与瓦格纳的决裂开始于 1876 年，那一年出版了《拜罗伊特的瓦格纳》（*Richard Wagner in Bayreuth*）：

“回到 1876 年的春天，在第一届音乐节期间，我的心灵已经告别了瓦格纳。我们不能处于不确定的状态；因为他回到了德国，他逐渐认可了我所轻视的每一样东西，甚至是反闪米特人的……实际上他早该告别它们了：不久这就变得清楚了。很明显，在理查·瓦格纳最高成就的时候他已经成为了一个腐败的、令人失望的颓废者并且被立刻摧毁，他孤独而破碎地出现在基督的十字架面前。”【68】

瓦格纳已经几乎等同于基督教的颓废，但是在他最后的歌剧《帕西法尔》当中，他似乎已经信奉了这些事物的状态。但是这第三种状态，被当作一个必然逻辑结果的浪漫主义，尼采在 1888 年的强烈谩骂能够被部分地看作是针对浪漫主义的强烈争论，这些作家们深深地植根于他所攻击的运动当中。尼采对瓦格纳的憎恨是一种混合着爱的态度：他从来没有否认发现了瓦格纳的伟大，即使他是颓废和颠倒的。在瓦格纳那里你才感受到了“音乐当中舞台演员的出现”；【69】他的罪恶就是演出技巧，他的自我宣传癖；或者更进一步（以更少人性的方式表现），他所放弃的真理以及把音乐和悲剧转变成一种安慰的手段，他对拯救的混淆以及他与基督教有关的必然悲剧性以及放弃的色彩。

生命力、基督教和现代性的颓废、败坏以及失败，在《帕西法尔》的基督教环境当中都能发现所有这些概念上的等同。因为这个原因，瓦格纳患了一种需要治疗的疾病：“我生命的最伟大发现是一种恢复：瓦格纳非常简单地属于我的疾病当中。”【70】然而尼采对任何认为“瓦格纳表现了现代社会。人们对他不能做什么：一定要从瓦格纳的崇拜者做起”。【71】尼采完美地意识到他所攻击的东西并不完全是作为瓦格纳立场的瓦格纳个人：

“腐朽是普遍的。疾病是根深蒂固的。如果瓦格纳的名字代表了音乐的堕落，

正像贝利尼代表了雕塑的堕落一样，无论如何他并不是堕落的原因。他只是加速了我们无可置疑地在几乎立刻堕入深渊之前逃离荣耀立场的速度。他的颓废是天真的。其他人犹豫的是（别无其他）什么能把他与他们区分开。”【72】

尼采因此承认瓦格纳是激进的，即使是指向疾病，即使这种疾病被实现为基督教。他把《帕西法尔》当作瓦格纳最大背叛的标志，是他对基督教和基督教拯救原则的拥护，是他对生命的放弃和对“现代性”的接受。非常明显，瓦格纳和他的歌剧（应当知道的是，尼采非常喜爱它们）成为了在不知不觉当中出现的所有现代颓废性疾病堕落的一种体现、一种观念以及一个例子。这种思想让尼采在文章的最后理想化了比才的音乐，后者似乎体现了当时反对瓦格纳的所有特点：瓦格纳歌剧当中所有的颓废特点都在比才的音乐当中有确切的对立面，那些音乐“是丰富的。是简洁的。它构筑、组成，它完成了。它是音乐息肉（‘没有终止的旋律’）的对立面。具有更多忧伤、更多悲惨的音调能够在舞台前面听到吗？它们是如何达到的？没有任何愁苦的面容，没有任何伪造品！《卡门》省去了宏大风格的欺骗性”。【73】

瓦格纳音乐的魔咒被打破了，但是即使尼采在刚刚醒悟的无限遗憾当中，他也能够沉思比才的音乐，几乎感觉到一个人恢复自由的那种兴高采烈。他发现他恢复了看待音乐的理性的自由，他需要一个对其听众的尊严表现出适当尊重的作曲家所授予的、或者毋宁说是所需要的自由。在最后的段落当中，尼采似乎已经需要夺回理智的清晰性以及一种形式感：人们可以说（使用尼采自己的术语）在他陶醉于狄奥尼索斯精神之后需要恢复阿波罗的精神。他再一次寻找希腊的价值：不仅仅是悲剧性的，还需要理性的秩序和清晰性以剥夺幻想。而瓦格纳倾向于伪造现实，通过使用一系列聪明的骗局，席卷了他的听众，而没有给他们机会使用他们的理智而站在客观的立场上，比才似乎是信任他的听众的理智的作曲家，拒绝伪装现实的本质。在观看了二十多场《卡门》的演出之后，尼采得出结论：

“这种音乐把他的听众看作是有理智的存在，甚至是音乐家。这里比才是瓦格纳的对立面，后者不论是什么，当然是世界上最没有礼貌的天才。瓦格纳对待我们就像——他一遍遍地说某一件事情，直到人们最后绝望地相信它。”【74】

“我们一定要把地中海（风气）带进音乐当中”，【75】尼采宣称，去思索比才并且取消当我们聆听瓦格纳时笼罩在我们视野当中的北方欺诈的雾气。在尼采头脑中的是自然、具有阳光以及传统地中海特点的伟大的一成不变的自然：

“回到自然、回到健康、回到欢乐、回到年轻和美德！但是我是瓦格纳追随者当中最‘腐败的’……我能够认真地对待瓦格纳……噢，那个老巫师，他对我们的影响有多深啊！”【76】

但是尽管有这种方针上的突然改变，尼采仍然快速抓住了瓦格纳更重要的原则——例如拯救的观念。确实，尼采在最后强调拒绝拯救（通过放弃来拯救）的基督教原型；但是他仍然坚持音乐的作用是救赎人类的观念。参照《卡门》，他宣布：

“这个作品还被保存了下来；瓦格纳并不是惟一的‘救世主’。在《卡门》当中，人们已经离开了潮湿的北方以及瓦格纳理想当中所有的水汽。甚至歌剧戏剧性的活动也被我们保存下来。从梅里美（Merimee）那里它借用了热情中的逻辑、最短的路径以及坚定的需求。它首先包含了温暖的气候，空气中的干燥和清新……这种音乐是快乐的；但是它的快乐精神不是法国或者德国那样的。它的快乐是非洲的：命运漂浮在它上面，它的快乐是短暂的、突然和不可缓解的。最后是爱情：爱最后转换成了自然；它不是有文化的女士的爱情，并不是珊塔（Senta）的多愁善感。爱表现为命运，或者是有预言性的；它是愤世嫉俗、天真而又残酷的，这样对上帝来说就是真实的。”【77】

品位改变了，激烈地改变了；但是尼采对浪漫主义价值凶猛的攻击并没有在必然的浪漫主义限制下实行。尼采对瓦格纳主要的抱怨是他背叛了基本的浪漫主义理想：把音乐当作形而上学和认识原则的观念。他已经在艺术当中撒谎了，他使用了欺骗手段，他把他的天才用在了为基督教拯救所散发的非真理以及伪真理的服务上面。尼采的评论《瓦格纳的堕落》（Der fall Wagner）所使用的三个断然的要求是非常不公平的：

“戏剧不能成为艺术的大师；

舞台演员不能成为真正灵魂的腐化者；

音乐不能成为说谎的艺术。”【78】

在尼采那里，浪漫主义最终走到了头。尼采仍然在这个系统下工作，他进一步探索了形式原则之间的对立关系，并且以它们的逻辑，尤其是阿波罗精神和狄奥尼索斯精神表达和贯彻它们。这两方面几乎是不可能和解的。如果艺术主要是注意保持其真理性价值（这种真理对于感觉来说是可以理解的），它将如何能够看待形式价值，并且独立地给予它们一种绝对的优先权呢？艺术主要关注真理，或

者发明；或者表现抑或通过形式吗？它包括了所有的义务，或者仅仅是一种游戏？这种两方面的可能性是浪漫主义进退维谷局面的必然部分，即使在今天。尼采当然并没有解决问题，尽管他戏剧性地成功表现了它，且引起了我们高度的重视。他对瓦格纳的爱一恨的情感基本上仅仅是他美学问题的主观表现，正像他意识到的瓦格纳歌剧贡献当中根本的不确定性，这证明了这个为 19 世纪不同美学态度的发展提供了如此丰富土壤的问题并没有得到解决，仍然存在于每一个人各自的理解之中。

在 1913 年，在瓦格纳去世 50 周年的纪念演讲当中，托马斯·曼（Thomas Mann，是一个深受瓦格纳精神影响的作家和思想家）的讲话主要集中在瓦格纳贡献当中的不确定性上。但是早在 1911 年，他就注意到尼采晚期的思想，写道：

“我不再相信，即使我曾经如此，艺术作品最重要的表现是其表现手段的至高无上。我想我可以有把握地说，瓦格纳这颗明星在德国精神的天空当中逐渐衰落……但是如果我试图确定那种 20 世纪所产生的杰作，我意识到这种品质必然将要区别于瓦格纳的音乐，我会说，与它相区别是为了它的利益；它将是格外具有逻辑性的；它将具有形式的完美；它将是清澈、简朴和愉快的。它将会比瓦格纳用更大的意志力来创造，而通过一个冷却过程，将更加具有贵族化的精神，甚至更加健康，人们不再从巨大和装载过多当中获得成功，也不会有欣喜若狂的优美。一种新的古典主义，对于我来说它有自己的方式。但是无论何时，如果我偶尔听到了瓦格纳的和弦，一段富有意义的瓦格纳音乐片段，我的心充满快乐地跳跃起来，充满一种思乡病以及对失去青春的渴望，我的头脑再一次屈服于那个有创造性、聪明和充满激情的、像他那样一直装满了一袋子骗局的老巫师。”【79】

曼已经为我们提供了瓦格纳神话和瓦格纳精神的提示，并没有提到整个瓦格纳的全部作品，已经沉重地压在了当代的美学思考上面，产生了它所面对的更重要的选择。他的贡献基本上的不确定性引发了勋伯格十二音体系精明的理性以及发生在本世纪上半叶中对民族主义以及种族歧视的退化。但是这种思考能够引导我们进入严格说来与音乐美学无关的领域，即使像曼在他最后的小说《浮士德医生》（Doktor Faustus）当中所举例说明的，两者之间具有根深蒂固而广阔的联系，即使我们对音乐思想的考察有时也将需要游荡于这些宽广的社会或者社会学领域。

- 【1】 见海因里希·海涅, *Politische oper, rossini und meyerbeer*, 载 *Allgemeine theater-revue* (1837), H. 海涅以 *Zeitungsberichte über musik und malerei* (Frankfurt am main: Insel, 1964)再版。
- 同上注。
- 【2】 见海涅, *Zeitungsberichte*。确切来源不详。
- 【3】 同上注, 确切来源不详。
- 【4】 同上注, 确切来源不详。
- 【5】 见李斯特, 《写给 H.Heine 的信》, 1838 年 7 月 8 日。
- 【6】 见海涅, *Musikalische Saison in Paris*, 载 *Allgemeine zeitung*, (1841 年 4 月 29 日), 在 *Zeitungsberichte* 再版。
- 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注。
- 【10】 同上注。
- 【11】 见朱塞佩·马志尼, *Filosofia della musica*, 德·安吉里斯编辑 (Florence: Guaraldi, 1977)。
- 同上注。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。
- 【15】 同上注。
- 【16】 这一节中所有的引用都出自李斯特, *Berlioz und seine "Harold-symphonie"*, 载 *Gesammelte schriften, IV* (Leipzig, 1880—1883)。
- 【17】 见韦伯, *Sämtliche schriften, G* 凯斯编辑 (Berlin, 1908)。
- 【18】 见韦伯, *Gedenkbuch* (Leipzig: Reudnitz, 1887)。
- 【19】 见瓦格纳, *Oper und drama* (Leipzig, 1852), 序言。
- 【20】 同上注。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 同上注。
- 【25】 见瓦格纳, *Das kunstwerk der zukunft* (Leipzig, 1849)。
- 【26】 同上注。
- 【27】 见瓦格纳, *Oper und drama*。
- 【28】 同上注。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 见瓦格纳, *Das kunstwerk der zukunft*。
- 【32】 见瓦格纳, *Oper und drama, III*。
- 【33】 同上注, 确切来源不详。
- 【34】 见瓦格纳, *Die kunst und die revolution* (Leipzig, 1849)。
- 【35】 同上注。
- 【36】 同上注。

- 【37】 见瓦格纳, Die nibelungen: weltgeschichte aus der sage (Leipzig, 1848)。
- 【38】 见瓦格纳, Das judentum in der musik ,载 Neue zeitschrift für musik (Leipzig, 1850)。
- 【39】 见瓦格纳, Die kunst und die revolution。
- 【40】 同上注。
- 【41】 同上注。
- 【42】 见尼采, Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik 为瓦格纳所作的前言 (Laipzig, 1872)。
- 同上注。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注。
- 【45】 同上注。
- 【46】 同上注。
- 【47】 同上注。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 同上注。
- 【51】 同上注。
- 【52】 同上注。
- 【53】 同上注。
- 【54】 同上注。
- 【55】 同上注。
- 【56】 同上注。
- 【57】 同上注。
- 【58】 同上注。
- 【59】 同上注。
- 【60】 同上注。
- 【61】 同上注。
- 【62】 同上注。
- 【63】 见尼采, Der fall Wagner (Leipzig, 1888) 。确切来源不详。
- 【64】 见尼采, Richard Wagner in Bayreuth, Unzeitgemässe betrachtungen, IV (Leipzig, 1876)。
- 【65】 见尼采, Der fall Wagner 。确切来源不详。
- 【66】 见尼采, Richard Wagner in Bayreuth。
- 【67】 见尼采写给 Franz Overbeck, Jan 的信, 1883 年。
- 【68】 见尼采, Nietzsche contra Wagner (Leipzig: Naumann, 1889)。
- 【69】 见尼采, Der fall Wagner。
- 【70】 同上注。
- 【71】 同上注。
- 【72】 同上注, 后记。
- 【73】 同上注。
- 【74】 同上注。

【75】 同上注。

【76】 同上注。

【77】 同上注。

【78】 同上注。

【79】 见托马斯·曼, *Über die kunst Richard Wagner* ,载 *Rede und antwort* (Berlin: Fischer 1922)。

第五章 实证主义及其他对于浪漫主义的反应

一、汉斯利克和形式主义观点

尽管浪漫主义运动包括了大量针对音乐的个人化态度，但是这些分歧从来没有大到构成了任何真正基本原理上的争执，并没有真正形成对盛行了半个多世纪的普遍观念的反对声音。确实，我们能够确认出在黑格尔、叔本华和其他思想家那里的许多看起来预示了更加形式主义和理性主义的解释音乐的元素，但是直到 19 世纪中叶的爱德华·汉斯利克开始其工作的时候，这些孤立的元素才进入一个连贯统一的体系中来，这时的浪漫主义就要进入其最后的阶段了。瓦格纳作为作曲家和思想家的贡献标志着这一阶段最伟大的时刻，但是正像尼采在他清楚地知道了对于瓦格纳立场的原因时所明了的，这些贡献也集中体现了其必然的病态、疲惫和厌腻。汉斯利克是一个伟大的反瓦格纳主义者，是第一个针对于坚持宣称音乐是情感和其他许多内容的表达的浪漫主义的勇敢对手。

在哲学、小说、散文、报章杂志以及其他 19 世纪早期的作品当中，人们可以了解许多关于当时音乐观念的来源。如果说在这些不同著作当中（如此经常地触及音乐的某些方面）有某些共同特点的话，也许就是这些作家当中没有一个人是“音乐学家”，如果我们可以使用这个在当时还没有被发明出的词汇的话。也就是说，在这些浪漫主义时期著作当中大量出现的众多观念几乎都是其他文化活动分支的任意的副产品，这一事实帮助解释了 19 世纪上半叶所产生的大量音乐文学所具有的多少有些业余的、毫无目的的、几乎是即兴发挥的特点。

从汉斯利克的一些传记当中我们可以清楚地看到，他兴趣的形成和范围表现在音乐文化领域完全崭新的事物上面。他于 1825 年出生在布拉格，后来成为了一个职业的、好战的音乐评论家，曾工作于《维也纳报》以及后来的维也纳新自由人出版社（*Neue freie presse*）。他写了大量有关音乐问题的论文，包括著名的 1854 年有关音乐美以及最后的第九卷歌剧史的论文。1861 年，在这前后两部作品出版期间，他被指定为维也纳大学音乐历史和美学教授。这些本身并不重要的细节暴露了一个非常重要的事实：汉斯利克的音乐观念与他的前辈们有非常大的不同，而且并没有向坏的方向发展。我们可以说他受到了其职业特点的影响：他以很高的能力来处理音乐，并且深深意识到了包括在每一个特定问题当中的所有细节。

这种对事物的陈述赋予了他的著作一个完全崭新的风格：对他来说，不是当时的外行或者业余爱好者用通常来说华而不实的语言所表达的文学姿态以及天真的有时有些夸张的热情。在汉斯利克那里，我们可以发现技术人员那样的简明、学者的那种分析的客观性以及人们用来处理明晰界定的问题时所使用的精确术语。但是，汉斯利克这种新的态度不能完全归功于他的专业特征，因为他的专业性只是仅仅开始如此地表现出来：它更应当归于文化和哲学上面的训练。

在他 1854 年《论音乐的美》（*Vom musikalisch-schönen*）的论文后面的一个详细的思想考察，揭示了其两个主要的影响者：最明显的一个是赫巴特的哲学；而比较不明显但也许更重要的是康德的《判断力批判》。赫巴特的哲学和美学表明了一种对于黑格尔、谢林和其他同时代思想家们的浪漫主义理想的早期回应，汉斯利克的观念是在赫伯特影响的范围里变得成熟的。

赫伯特宣称（如在他的《哲学入门》）【1】艺术包括了形式，而不包括表达，其价值包含在一部艺术作品中所出现的形式关系当中。这些可以被经验主义地判定，看起来能够在作品中包含情感和情绪的任何东西都不允许影响人们对它的美学判断，因为这完全取决于作品的形式。因此赫伯特认为在任何艺术形式当中，我们必须只能寻找那些适合于它的形式元素，我们一定不能用诸如“可怜的”、“高贵的”、“可爱的”和“庄严的”这些术语来表达我们的判断，这些都只是适用于概括个人的情感，而不能抓住所讨论的艺术形式上的特定性质。凭着对艺术价值的巨大洞察力和敏感，汉斯利克在特定的音乐美学背景当中应用了赫巴特的基本原则。

即使是汉斯利克这部小册子的标题就产生了一个非常有争议的解释，他到底为什么希望写作《论音乐的美》呢？好像有某种从美的宇宙范畴中分离出来的适合于音乐的特定类型的美似的。汉斯利克非常清晰地对整个浪漫主义运动的中心目标提出了质疑，那就是寻找艺术的统一性，认为美是一种精神状况，并在所有艺术形式当中或多或少地表现了出来。他想用他著作的标题来表明有一种与其他艺术形式中的美不一致的、独特的音乐美。而舒曼曾经说过“每一种艺术形式中的美学原则都是相同的，而只有材料的不同”，【2】汉斯利克则认为一种艺术形式当中的美学原理完全不同于其他艺术形式的美学原理，这正是因为材料的不同所产生的：“每一种艺术美的法则都非常紧密地联系着艺术的个性，以及它媒介上的本性。”【3】这是对汉斯利克思想的中心原则的一种陈述，以自己特殊技术上的表

现形式来确定音乐：音乐技术不再只是一种媒介，通过它情感得到了表达、绝对事物得到了探索、感情得到了唤醒；它是音乐本身，并且只是音乐本身，而不是其他。如果一个人如此定义音乐，那么他就不再去试图建立一个在不同艺术形式之间的价值等级：如果音乐是自我独立存在的，那么它就具有自己的价值而不表达自身之外的任何事情；而且其他的艺术形式也是如此。没有发生在一种特殊的艺术形式环境中的美学探索能够在其他艺术形式的环境中发现任何相类似的应用，没有任何一种单独的艺术形式能够自夸它所具有的所有优越性，因为它们中的每一个只是拥有其特定的美或者一些美。一旦一个人接受了这种原始的立场，他所看待的整个浪漫主义理想的构造就开始崩溃：一种新的关于形式而不是关于情感的美学基础就开始建立。

这样，汉斯利克著作的论辩性攻击是非常重要的。汉斯利克本人意识到了其破坏性的方面要远远比其建设性的方面重要，但是，也许正是这种特点使得这部著作具有如此的鼓动性，吸引了大量充满激情的批评以及许多不加区分的热情。

正像我们已经说过的，汉斯利克主要攻击的目标是情感美学，这在当时似乎可以被概括为瓦格纳主义的美学观。人们也可以说汉斯利克正在攻击的是整个浪漫主义运动中的音乐美学观。在他看来，这是许多业余爱好者和外行所必要的美学观。他的整个研究浸透着一种科学的客观性，其态度是分析多于体系：“深入到美的本性中的研究……将证明是毫无用处的，除非采用自然科学的获取知识的方法”。【4】他宣称：“在可能的情况下，研究事物客观表现的科学倾向性不可能只是影响了对于美本质的研究。”【5】在做了这些多少有些争议性的预设之后，他提出了自己的中心观点，就是直到他写作的时候，人们对于音乐研究的尝试都可以被严格地区分为“存在于其理论的语法规则和其美学的研究之间。前者一般用非常干枯而散文性的语言来陈述，而后者则包裹在一种非常浓厚的多愁善感的云雾当中”。他干涩地继续说道：“能够清楚地实现音乐作为一种美的自我独立形式的任务至今为止已经出现了对于音乐美学的不能逾越的困难。”【6】两个部分（理论性的语法和浓厚的多愁善感）的统一只有在我们否认音乐具有任何纯粹的情感内容、表现事物的任何能力、或者与情感状态的任何直接联系的情况下发生。他回应康德，认为音乐是纯粹的形式；而且，只要它是美的，就没有任何目的。然而这并不是意味着，在它与我们的情感之间不可以有任何联系，或者它不能够唤起我们的任何情感，但这只是效果；它们完全是次要的，并不影响音乐的艺术

价值。没有艺术形式，甚至音乐也不能够以这种对于情感的影响作为特征。“如果音乐……能够被认为是艺术，这不是我们的情感，而是满足了我们感性体验的想象。”【7】想象是包括在艺术过程当中的特殊才能，正是通过想象，汉斯利克看到了超越理智和情感之上的浪漫主义的对立。由于这种包括在艺术的创作和观摩当中的才能，他并不把它当作一个“封闭的领域”。【8】

“我们的想象并不只是关注于美，而且以理智的观察和评论对象的理智来关注它……尽管（想象的）重要火花在感觉中被引发，它立刻点燃了理性和情感的火焰。”【9】

有了这些已经建立起来的观点，汉斯利克接着开始着手解决音乐的内容和表现上的基本问题。他已经指出音乐并不表达情感，它并不描述任何事情，因为“情感的确性紧密地联系着具体的观念和概念，正是依靠了音乐的力量才把这些降低为一种材料的形式”。【10】那么音乐的实际内容是什么呢？汉斯利克对于这个问题的回答是，“音乐所要表达的观念主要是一种纯粹音乐上的本质”。【11】然而，音乐与我们的情感世界有着一种特殊的关系，也就是说它能够在活动当中表达情感。

“在它们的动力品质中。它可以复制在心理活动伴随下的运动，依照其本身的动力：速度、缓慢、力量、虚弱、增加和降低的强度。但是这种运动只是一种情感的伴随物，而不是情感本身。”【12】

照此说来，把它叫做表现的一种关系并不恰当，而最好是把音乐当作一种对情感的“象征式”的关系。自我独立的音乐能够象征情感的形式，也就是说，动力性质，增加或者降低的倾向性，变得强壮或者虚弱，而没有其他东西：

“这种品质并不能让音乐来表现不确定的情感，对于表现一些事物来说，不确定性是一种术语上的矛盾……艺术的功能包含在个人化、从不确定性中发展出的确定性、普遍性发展出的特殊性当中。”【13】

对于这些陈述的证明可以通过改变格鲁克著名的咏叹调 *J'ai perdu mon eurydice* 来得到，这经常被当作一种戏剧性的愤怒的例子加以引用，在演唱当中用来代替“*J'ai trouve mon eurydice*”。这样，无论对于哪一个被伴奏的歌词来说，音乐都刚好是有效的，因为音乐并没有实际上表达奥菲欧丢失尤丽狄希时的愤怒；实际上，所有音乐所表达的只是快速而热情的运动，这能够被用于愤怒，就像它可以被恰当地用于强烈的愉快一样。毫无疑问，真正的音乐，汉斯利克所清楚提

到的那种音乐是器乐音乐。歌剧，实际上所有的声乐音乐，是一种混合的类型，在最成功的情况下，其中的音乐都将一直控制着歌词中的词语。歌剧一直表达着“戏剧的精确和音乐的美两种原则之间的永恒斗争，伴随着双方永不停止的让步”。【14】非常清楚的是，当汉斯利克否认在一种艺术形式和另外一种艺术形式之间能够建立任何价值尺度的可能性，以及它们之间的任何相互联系的时候，他不得不认为歌剧是折衷的结果，不时地打乱了音乐历史争论的改革企图证明了这一点；因为音乐的美是自我存在的，只有经过某种程度的困难或者在大量时间瞬间的延伸才能够让音乐与其他艺术形式产生根本的联系。在这种联系当中，我们不可避免地要提及叔本华，其大量的观点与汉斯利克是相同的。实际上，汉斯利克向这位年长的哲学家学习并且从他那里得到一些观念是非常可能的。叔本华也曾经认为音乐既不当也不能够被描述；他也同样谴责任何的“有情感式的”那种聆听。【15】另外，当他认为音乐能够带给我们情感本身，那种纯粹的情感，那种情感的非材料的（这只能意味着他给予情感以或多或少的确定性）仅有形式的时候，他实际上所说的正是汉斯利克认为音乐表达了我们情感的形式（动态的品质）时所清楚地表达的东西。但是我们应当记住，这种本质上的并且非常明显的观点是两个思想家之间惟一的联系。在其他问题上，他们是非常不同的。

《论音乐的美》的第三章是整个著作当中最为积极和有建设性的部分。其中，汉斯利克试图“确定音乐的美具有什么样的本质”。【16】他反复地提出一种具有“明确音乐性的”美，但是在几页之后他有附加条件地强调了这种观点，认为这种“‘明确的音乐性’一定不能……被理解，除非从声学上的美或者各部分的匀称方面来看待的话……或者……使用一种相似的措词，为的是用来强调理性原则的缺乏”。【17】这些陈述多少有些超出了赫尔巴特的形式主义美学，对于后者来说音乐的形式只包含了能够被数学所证实的声学联系。对于汉斯利克来说，“声音所创造的形式是空洞的；不是容纳真空的封套，而是一口井，充满了天才生动的创造性……我们认为（理性的原则）是必要的”。【18】然而，汉斯利克确实谈论过“阿拉伯式图饰”，或者声音的模式，从前面的引用当中我们可以清楚地明白这是他所使用的超心理学的术语，尽管实际上，评论家经常误会他，认为他只是在一个表面的层来谈论问题。当然我们正在讨论的就是声音的模式，但是我们讨论的是充满了含义和观念的模式：“在音乐当中具有含义和逻辑上的次序，但这是在音乐层面的”。【19】作曲家最初的意图并不是要描绘一种情感，而是要发明一种旋

律；虽然如此，在符号层面上，“他的作品……他全部形式的每一个方面都要反映作者的个性”，尽管“它们全部都并不情愿地被创造成美的独立和纯粹的音乐形式”。【20】从音乐的形式和内容之间做出区分是不可能的。每一件事物都是形式；一个创造性的精神一定要被分解成为形式，如果它是一个创造性精神的话。艺术形式并不是等待着被其他东西所充满的事物：创作不能“被分成满的或者空的香槟酒瓶子。音乐的香槟……具有使用瓶子来发展的特性”。【21】从这一点出发，音乐的结构非常不同于普通的语言这种表达的媒介和达到目的的手段：“演讲当中的声音只是一个标记，也就是一种表达非常不同于这种媒介的事物为目的的手段，声音在音乐中是目的，也就是完全的、绝对的观照对象。”【22】音乐不反映本身之外的东西；也就是说，尽管它具有意义，其意义也在其自身中结束；音乐中的所有东西都分解成了音乐。在这种考察音乐和演讲语言之间根本的不同当中，它们之间任何可能的分析都是感觉的匮乏。（这种观点多么经常地被现在的理论家们所使用和发展啊，他们真的很少意识到其观点的来源！）这样音乐就是一种不能够被翻译成演讲语言含义的艺术形式；同时它也不能被“随意对待。充满了生命能量的思想和情感占据了音乐有机体，体现了美和匀称”。【23】

这样就可以认为，一些被汉斯利克所扩展的问题在音乐美学的历史当中是全新的。更为重要的方面（他并没有完全成功地解决）是关注于音乐逻辑与语法结构的重要性，也就是说，统辖作品组织的原则是否依靠于习俗以及历史发展的结果，并且易于随着时间的流逝而改变，或者是否它们具有自己的合法性，而不依靠历史的控制力，还可以这样说，它们是否具有一种内在永恒的逻辑。一个严格的形式主义者一定会批评那种寻求历史发展中不同音乐技术的合法性的理论观点。音乐包括了新形式的不断创造，每一点都体现了一个作曲家创造的个性；没有任何理由认为这些形式具有一种预设的结构，即使有这种结构，假设具有个性的作曲家就一定发现其重要性的观点也是非常荒谬的。这当然是汉斯利克的普遍观点，是他试图探索的理论分支。如果音乐形式是被发明的，它们一定是在历史中被发明的；而历史过程一定使它们变得老旧过时。当汉斯利克为他后来的歌剧著作写序言的时候，他回答了认为艺术作品具有一种永恒和不变的合理性的问题：

“一般认为，即使经过一段很长的时间也从来不会丢掉其任何魅力的真正的美，（但是谁能够被指定来评定这些事情呢？）并不像所提到的音乐那样具有更多

习惯上的倾向性。音乐就像自然，秋天使充满了世界的花朵腐烂，但也使幼芽在新的季节里面萌发。每一段音乐都是由人来创造的；这是一个具有个性化、不同时代和文化的作品，因此都渗透着或快或慢死亡的因素。”【24】

《论音乐的美》中还包括了一段相似的注释：

“没有一种艺术形式像音乐那样如此快速地耗尽了各种形式。转调、音调、音程以及和声进行已经在五十年甚至三十年中变得如此常见，而任何真正创造性的作曲家都不再能够很好地使用它们，被强迫思考一种新的音乐措辞。”【25】

像这样在汉斯利克形式主义美学当中非常典型的观念，被后来的许多作家当作了他们自己解释历史和音乐发展的一个出发点，使之变成了一种不断复兴和恢复活力的过程。汉斯利克进一步认识到音乐中每一个简单的技术组成部分都不得不根据需要再次发明，而没有任何天生注定或者上帝赐予的味道：旋律与和声并没有自然中的原型，音乐的节奏与任何发生在自然现象当中的节奏具有不同的次序。即使是在泛音序列当中所发现的和声似乎看起来能够在自然界中找到原型，但在汉斯利克看来也是在严格的历史文化氛围当中发展起来的。因此音乐当中没有什么本质的必然，音乐的原则不是自然的而是严格音乐性的，因此我们必须“去除这种（当今）认为音乐体系是自然中的固有元素的错误观念”。【26】

不幸的是，汉斯利克的争论并不一直坚持这种对于音乐技术的历史本质的清晰和坚定的结论，这些音乐技术被我们理解成为非常不同于那些当时普遍认为的音乐传统。实际上，我们会在各个地方不时地被他的声明所困惑，例如，“音乐不同元素之间的原始关联”或者“技术自然法则上的神秘关系和自然的亲和力……被节奏、旋律与和声所统治……导致了背离武断和丑陋特点的每一种关系”。【27】但是更加令人惊奇的是，汉斯利克对于考察“音乐的每一个单独的本性及其与某种特定心理表达之间的关系”时所作出的建议：这实际上已经精确地建立了“与每一个音乐相联系的必然的精神状况，以及它们之间的相互联系”，这就创造了一个“音乐的哲学基础”。【28】在这样的段落当中（明显与文献当中其他精神和文字相冲突），汉斯利克也许受到了早期实证主义者对于声音概念的声学和心理学研究的影响，这些观点开始被当时的其他学者们所提出，特别是赫尔姆霍兹。这位伟大的科学家试图在音乐音响和心理反应之间建立直接而必然的因果联系；但是在科学公正性的外表之下，他让自己受到了某些特定哲学前提的指导。确实，汉斯利克自己的哲学见解是与赫尔姆霍兹不同的，主要基于音乐表达了情感和具

有“内容”的直觉假设：然而，前者似乎深深受到了后者严格科学客观性方法的影响，以至于在某些地方他让自己摇摆于这种哲学态度当中。

汉斯利克主要的贡献就是建立了音乐不需要包含任何情感以及描述的或者文学的内容的观点；其他的问题，例如理智如何“在声音的形式中表达自身”，或者它的“客观的、可塑造的形式”【29】如何适合于人类经验的模式，这些都被汉斯利克所暂时终止了，好像他把争论焦点集中在任何样式的情感论美学上。但是这会困扰许多后来追寻其探询路线的人，因为他们都没有像他那样成功地走得那么远。

一个更加深远的思考需要引起我们的注意，那就是汉斯利克思考问题的某种特殊方式看起来与康德在他的《判断力批判》中的立场非常接近，这正像许多评论家们所注意到的那样。【30】一个相似点是两个作家都部分地否定音乐具有任何文学内容，或者否认任何概念，或者声明任何潜在的未独立的事物。对于把艺术看作一种制度的康德来说，音乐中有一种缺点，而汉斯利克则简单地认为那是一种没有对事物作出任何判断的方式。另外普遍的一点是，两位思想者都否认无论如何音乐对于情感的影响都是必要的；实际上，他们宣称，那是“病态的”，而不是艺术的，它是属于令人愉快的东西而不是属于优美的东西。艺术形式都被他们看作是一种本身的结果；它不可能是“一种对于意图的表现”。【31】

《论音乐的美》经常被错误地理解，已经达到了某种程度上的声名狼藉。然而，它仍然是喜欢音乐哲学的人必然要读的一部著作。尽管它预示了不久将要来临的许多不同文化和哲学支流的合并。相对于对以往思想的总结，不如说它是一份蓝图，为以后的许多发展提供了灵感。汉斯利克的论文是一部形式主义者和反形式主义者历史上的里程碑；尽管现在有许多致力于假设是非常崭新的音乐美学理论上的学者并不认为他们的贡献来自于它，而实际上他们都或多或少盲目地在相同的领域里面研究着。

二、从浪漫主义到实证主义时期的音乐史家

汉斯利克思想的一些更加外部的特点（尤其是他的分析式的、反文学的、典型的专家式立场）预示了音乐研究发展中的一个完全崭新的阶段。19世纪后半叶科学活动快速而集中的发展以及哲学中新的实证主义学派也为这种变化做出了贡献，促进了一种对于研究和探索的新态度。专家们进行以历史编撰学、古文书学、

评论为形式的音乐研究，而对于声学 and 声音感受的生理学研究以前是在完全随意的、非正式和非科学的基础之上发展的；其来源和通常的方法都是不充分的；最重要的是，它们缺乏文化上的驱动力，其哲学上的立场还没有为跳跃式的向前发展提供可能。正像我们已经注意到的那样，进入到音乐历史内部的研究在 19 世纪之前几乎没有出现，即使是在诸如伯尼、霍金斯、马蒂尼神父以及其他一些人的努力之下，这种研究也是不完整和暂时的：像这些历史学家当时还没有能力驾驭这些材料当中的精髓，因此他们的著作明显地不能够符合那些以后所公认的历史和科学标准。许多世纪以来，音乐在它一经产生之时就快速地变成一种商品，直到对遥远过去产生新兴趣的浪漫主义时代，都一直对于埋藏在手稿和档案当中的被人遗忘的音乐遗产的重新发现没有任何愿望，不愿意重新聆听和评价它。这种新的精神倾向性是可信的音乐编年史和全方位的音乐研究出现的前提，在 19 世纪的前半叶出现了一个评论和历史研究的显著的开花结果期。然而这些情况被当时的热情以及个人、文学和形式主义的评价标准所过度地鼓励着，结果使一个有系统的、有规律性的编年史传统的形成变得缓慢。然而这种早期的研究（经常是书信作者和作曲家所创作而不是经过了严格训练的评论家所为）具有根本上的重要性以及构成了后来道路上必要的第一步，并且在后半个世纪的探索当中更加具有方法论性质和科学性。

我们已经考察了一些作家的著作，例如吉恩·保尔（Jean Paul）、霍夫曼、舒曼、韦伯、斯汤达、李斯特和马志尼的著作，他们在 19 世纪的早期写到了当时的音乐和音乐家，因其帮助引起人们对于音乐的一种热切的兴趣以及为音乐来源的系统调查创造了一种有利的环境而应当受到重视。当这些更加具有文学性、更加偶然的作品出现的时候，另外的一些作家们则致力于历史的研究，并且写作了那些在某种程度上指导了后几个世纪音乐发展的雄心勃勃的著作。也是在这个时代，最早的个人传记研究出现了：这些都经常浸透着典型的浪漫主义精神，而且异乎寻常地注意到了那些具有个性创造力的艺术家（至少在具有像帕莱斯特里那、巴赫和贝多芬那样地位身份的情况下）经常在其传记作家眼中被假设具有英雄性成分。这是对于帕莱斯特里那的崇拜、对巴赫的崇拜（他只是在最近才被发掘出来）以及对于最令人瞩目的贝多芬的崇拜（他的生活和个性被赋以许多宗教仪式般的措词）的开始。因此 1802 年我们看到了福克尔出版的关于巴赫的第一部传记；接着是巴伊尼关于帕莱斯特里那的传记；1834 年卡尔·冯·维特费尔德（Carl von

Winterfeld) 关于乔瓦尼·加布里埃利及其时代的论文；1859 年奥托·约恩 (Otto Jahn) 对于莫扎特的研究；阿道夫·马克思 (Adolph Marx) 对于贝多芬的著述；后来直到出现了斯皮塔关于巴赫的纪念性传记以及他所编辑的舒茨和布克斯特胡德的作品全集：这些名字只是音乐学者们与之相类似的大量著作中最重要的部分。这时的历史研究开始在出版物上获得了令人瞩目的丰富性。在这些历史学家当中，值得一提和仍然起作用的是费蒂斯 (Belgian Joseph Fétis) ，其著作包括了 1837 年首次出版的《音乐家生平传记和普通音乐目录学》 (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*) ，以及 1841 年出版的宏大的《从古到今的普通音乐史》

；乔治·基泽维特 (George Kitzel) 被他强烈的求知欲望所驱使，探索了从阿莱佐的规多到尼德兰复调作曲家直到希腊和阿拉伯音乐和音乐理论的广泛领域；库瑟马凯 (Kurt Masch) 以其伟大的《中世纪音乐描述》 (*Musik im Mittelalter*) 而最为闻名；安布罗斯 (Wilhelm Ambros) 没有完成的著作《音乐史》 (*Geschichte der Musik*) 中断在 17 世纪的途中。安布罗斯特别注意到了在他所研究的时代当中音乐和其他艺术形式在文化和历史上的联系，例如，文艺复兴中音乐的发展以及那个时代的象征性艺术。

我们不能确定这些历史学家在准备现代音乐历史传记学的基础方面有什么个人的贡献；然而，论题的选择是非常重要的。学者们第一次开始注意文艺复兴以及被人遗忘的中世纪音乐。工作在 18 世纪的少数历史学家普遍地认为这些稀少的音乐适合于他们的发展概念。因为在他们的时代当中，或者像他们所认为的那样，音乐已经达到了艺术和技术上的最完美的境界，而过去的音乐必然是劣等而简单的，因为它们过去的东西。这就是缺乏诸如启蒙时代的人喜欢复调时期音乐的那种认同感的主要原因：他们指责它过于深奥，理智上是野蛮的并且局限在它具有“影响结果”的能力上面——换一句话说，它的表现力是非常弱的。这种历史观为他们提供了充足的理由不去考察那些没有用处的事情。直到费蒂斯以及 19 世纪早期的其他历史学家对于过去音乐的态度才最终发生变化，因为直到那个时候，人们才意识到过去的音乐有它们自己的价值。从那时起这种音乐成为了灵感的一个频繁的来源；并被认为值得在它自己的时代背景当中加以研究；而且，一些新的学者开始寻找当时的音乐与古老、过去的音乐之间的紧密联系。我们这里并不关注这种典型的浪漫主义态度经常互相对抗的细节；相反，我们应当注意到

19 世纪的上半叶和中叶同时既是革命的又是怀旧的，都被 16 世纪伟大的教堂音乐抽象、严格而宗教性的品格所神魂颠倒，全神贯注于新形式的创造，这种新形式明显地不同于那些不再被认为能够提供给当代作曲家们相关准绳的传统。

三、实证主义和音乐学的兴起

正如威廉·安布罗斯（Wilhelm Ambros）那样关于音乐历史的宏大而全面的景象试图以典型的浪漫主义方式把音乐放在其他人类精神活动当中的正确位置上。然而，这样的著作逐渐停止了出版，而在有关音乐科学的著作《音乐学》（Musikwissenschaft）以及在 1900 年被英语世界所了解的《音乐学》的影响之下，在这个世纪的下半叶持续产生了一种强烈的反响。对于音乐过去的调查和重新建构是一项需要那些把所有的时间和耐力用来工作的专家学者们耗费体力的艰巨工作。古代的音乐文本不得不从不同于我们自己的记谱方式当中得到，这种不同逐渐使得很早之前所写下的作品变得让人不理解；而所有这些音乐遗产都需要被翻译成为现代的记谱方式；所有的早期乐谱都需要找到来源以及作者的归属：这些与之相类似的活动需要许多世纪音乐学方式下面的劳作，即使现在也没有迹象表明这个过程有了一个结果。

这种进入到音乐科学当中的音乐研究的重要变化受到了实证主义哲学和科学方法不断增长的威望的帮助，可以确信这些方法现在已经延伸到了人类活动的每一个分支，包括道德和艺术。科学方法的威信也影响了发生在音乐美学当中巨大的方向性改变，一个我们已经在汉斯利克的《论音乐的美》当中预见到的方向性变化。新的方法被用来确定和分析古老的音乐材料及其最终的出版物；在声音接受方面的物理学和心理学领域的兴趣在增长；实际的科学研究进入到了和声、旋律和节奏的性质上面。音乐学作为“学科”的结果就是表现最重要的科学理想，是对于音乐考察的更加严格客观性的渴望；这是对于科学客观性普遍愿望的一个层面，毫无疑问是实证主义运动更加重要的方面。

即使新的研究看起来能够在单单证实事实的纯粹科学探索的方式下向前发展，一个更近的考察将表明它实际上是在美学和哲学前提下（这是实证主义思想家们毫不批判地从浪漫主义那里继承来的）被发现的：音乐仍然被看作情感的表现，作为情感的语言，尽管这种概念现在被艰难地混合进了源自于汉斯利克的形式主义态度。这就是大部分 19 世纪晚期深入到声学 and 生理学以及感受声音的心理

学当中的科学研究的哲学背景。

在德国所发生的所有考察都发生在“音乐学”标签下，后来就更加成为音乐学的研究对象，基本上倾向于忽视音乐中的艺术原则。例如，新的音乐历史学家忽视了单个作曲家的个性而关注于历史时期，以试图确认整个时期的风格特征。相关的，里曼认识到对于持续低音的使用能够充分让他确定 1600 年至 1750 年这段使用持续低音的巴洛克年代的特征。另外的研究把整个音乐历史分成一段与音乐技术的发展阶段相关的漫长历史：实证音乐社会学家一致确定了三个这样的阶段。即使对于生理学和音乐声学的考察也大部分在这种假设下面完成，即音乐能够被解释成为一个纯粹生理的现象，能够被人类头脑及其听觉器官精确地测量，在这个领域内的科学工作一点也不关心音乐材料所构成的艺术结构。

四、对于音乐起源的观点

最吸引音乐学家以及哲学家们（尤其是后者）兴趣的问题之一与音乐的起源有关。这成为了社会学和人类文化学早期发展的一个持续的注意力，而在实证主义思想家们看来是科学的未来。音乐起源问题（或者对于这个问题的任何其他事情）非常明显是不能被解决的，但是这个问题被阐明的方式经常能够提供一些对于当代思想的提示。斯宾塞、达尔文、瓦勒申科（Wallaschek）、孔巴略等人对于音乐起源问题的工作由于没有意识到音乐的艺术尺度而被错误地引导；正像我们已经看到的，这是当时普遍的音乐学考察中的一个错误观点。即使能够明确地肯定一个野人的第一声歌唱是受到了他性本能的鼓励，就像鸟鸣一样，这“实际上”一点也不能为后来音乐的发展或者贝多芬交响乐的创作提供一点解释，因为在这期间，文化完全或者部分地压抑了像这样的冲动，至少在音乐领域，并且重新把它们加上了自己的价值。当我们回顾这些早期音乐学家式的思想家们的激烈争论时，我们不得不受到他们必然的愚蠢的影响：在假设音乐必然是一种情感的语言之下，实际上这两个方面都在同样费力地工作着。

这些争论的例子能够在出版于 1890 和 1891 年具有阶段性见解的一系列文章中发现。主要的参与者是赫伯特·斯宾塞、格尼（Edmund Gurney，音乐心理学的权威）以及音乐学家理查·瓦勒申科。斯宾塞重申了他在 1857 年第一次提出的观点，认为音乐起源于需要被发泄的生命精力的过剩。【32】关于这一点，他提到了达尔文（已经去世几乎十年了）以及格尼（他支持达尔文的观点，认为作为男

性用来吸引女性的手段，音乐是性别冲动的产物）。斯宾塞反对这种观点，举出事实认为人类的歌唱不只是一种，而是有许多（工作、打猎、休息等等）背景，这表明了在音乐表现当中恋爱情感并不比其他情感具有更多证据。他还部分地反驳了瓦勒申科所认为的节奏是音乐的原始组成成分，并且因为在后来的阶段从中发展出了旋律和和声，音乐的起源就可以被认为是人类节奏的冲动。【33】斯宾塞通过复兴了认为语言是由原始的情感和理智部分所构成的古老理论来评论这个观点：只是在后来这些组成部分才分开了，音乐和歌曲就作为语言中情感因素的一个独立分支而得以出现。他写道，“声乐音乐，以及扩展到所有的音乐，是有关激情的自然语言的一个理想化”，【34】但是在后几页当中的“理想化”概念默默地被“夸张”所代替。他认为情感或者激情是一种额外力量，是高度发展的生命体除了满足他们直接需要的最小必然之外所拥有的力量：他的激情通过声音的形式得到表现。声音的变化除了影响情感强度的变化之外别无其他；当情感强度增加的时候音程就变宽；最高音符代表了情感张力的最高程度。

斯宾塞用普通法则的发展来解释音乐的发展。音乐产生于一个不确定的以及无形式的均匀性当中，向着更加确定和有凝聚力的差异性发展。他宣称音乐已经达到了一个完美的崇高程度，比任何其他艺术都更能贡献于人类的安康。他得出结论认为“作为发展了的情感语言的音乐的起源看起来不再是一个推论，而仅仅是一个对现实的描述”。【35】这种典型的浪漫主义假设形成了依靠达尔文、斯宾塞、格尼以及瓦勒申科（他们都接受了这个假设）来讨论他们各自观点的普遍背景。

这样斯宾塞从生物学移植到音乐当中的进化概念在音乐历史研究当中扮演了重要的角色。实际上，19世纪后半叶之后的许多音乐历史著作伴随着发展的普遍概念使用了达尔文和斯宾塞的进化观念，试图来解释几个世纪以来音乐风格不断变化的模式，从简单的到更加复杂的，从原始的到更加精细的。属于这个特殊的音乐历史作家们的群体当中的有著名人物孔巴略以及帕里（Sir Hubert Parry）。孔巴略的重要性使得我们将在著作的后面部分对他的观点进行单独的考察；帕里（作曲家、教师以及音乐历史学家）的观点更加紧密地响应着斯宾塞对于进化理论的应用。帕里试图解释17世纪世俗音乐的兴起，通过确定“这种多少有些不成熟的时期的发展表明了所有事物从均匀性到不均匀性以及明确性的必然倾向”。【36】实证主义者以及浪漫主义思想家们表明了采取这种对历史发展过程具有简单观点

的倾向，在尽可能的情况下把它们简化到一个规则的模式当中；但是实证主义者们还试图查清楚在广阔的音乐历史领域（其中最早的一些文献直到现在才被发现）的一些逻辑方案。帕里把整个音乐历史的发展当作一个从均匀性到不均匀性、从简单到多样性不间断发展的线索，这样他就解释了调性和声以及不同音乐形式的出现和发展。另外，依照实证主义者从早期社会学家们那里所借用过来的模式，音乐历史的整个循环可以被分成三个阶段：第一个阶段是无意识和自发的创造阶段，第二个阶段是一个意识到、分析和自我评论阶段，第三个阶段是对前两个阶段的综合，以自发控制的成就为特征。最伟大的音乐作品产生于第三个阶段。

从 20 世纪晚期历史学家的眼光看来，这些关于音乐进化的理论似乎有些普通和天真。然而，它们确实能够在记述音乐历史的技术上迈出重要的一大步。这不再是或多或少地描绘为伟大音乐个性的肖像的事情了；学者们的兴趣开始集中到更加宽广的整个时期。关注音乐的起源和发展的实证主义理论家们在某种程度上反映着黑格尔美学当中辩证的三位一体，即使原来的模式现在已经丧失了它的形而上学色彩，变成了更加纯粹的历史理论。在某种程度上，它们仍然使人强烈地联想到启蒙运动关于音乐和诗歌原初统一性的观点，这种观点持续于整个浪漫主义时期并且存在于瓦格纳那里。然而，应当注意到早期思想家们与实证主义思想家们之间的一个重要区别：卢梭和瓦格纳都坚持认为整体性的丢失只有通过回到原始状态而得到恢复，而斯宾塞和帕里认为这个进程是不可回溯的。黄金时代的神话不再具有任何合理性，或者更简明地说，现实化现在被安排在了将来而不是强加到过去。进化的法则既是不可逆转的也是涵盖所有事物的：尽管在开端时是简单和均匀的（也就是说，尽管一旦在音乐和诗歌之间出现了区别），历史的逻辑发展必然导致艺术形式及其彼此发展分支之间的区别。器乐音乐的发展伴随着风格、形式以及特征的多样性，这样就似乎完全能够从一个历史和哲学的角度加以判断。

五、声学、物理学以及声音接受心理学的发展

伴随着这些历史研究的发展以及对古代乐谱的解释和评价，在声学、物理学以及声音接受的心理学领域的工作也获得了相同的信心，即认为科学方法在这些领域的应用将能够向音乐问题透射一线新的曙光。这就是重新考察和谐及其基础的本质这个古老问题的背景，这个问题形成了一个引起了从文艺复兴时期的扎尔

林诺到 18 世纪的拉莫等人众多争论的课题。在这个有关声音接受的划时代文献当中（之间仍然博得了科学家和音乐学者们的尊敬），赫尔曼·冯·赫尔姆霍茨对和声与泛音的科学基础进行了一个详细的考察。这里不对赫尔姆霍茨的发现进行详细的讨论；然而，他的美学和哲学假设确实吸引着人们。像一个世纪之前的拉莫一样，赫尔姆霍茨在泛音序列的自然现象当中建立了和声的基础。和声是自然发生的事情，也就是说自然的；它与人类耳朵这另外一个自然的创造物和谐一致，耳朵以自然的方式接收声音。因此在音乐及其接受方式之间存在着简单和自然的联系；这种关系在所有时间和地点当中都有效，因为它是基于自然的：它不是依靠普遍习俗所建立起来的人工事物。然而，为了达到这一点，赫尔姆霍茨发现自己遇到了与前辈们一样的困难：如何证明小调的出现是正当的，它并不是直接出自于和声序列？赫尔姆霍茨对于这个问题的解决比拉莫的观点更加令人满意：如果小调不能够从自然和声的秩序中得到解释，他就没有选择地必须得出结论认为小调就没有像大调一样具有存在于音乐领域的权利。像他所说的，“大调性完美地适应了完满构成的并且可以清晰理解的头脑的所有结构，适应了强烈的解决，适应了柔和文雅甚至悲伤的情感（一旦悲伤转变成了梦想和易受影响的悔恨的状态）。但是它还非常适合于头脑的不清楚、模糊和没有形成的结构，或者适合于对凄凉、沉闷、高深莫测以及神秘、粗鲁和任何冒犯了艺术优美的东西；——对于这些事物，我们需要小调的帮助”。【37】

这样小调在音乐的美当中就没有地位。它属于二等种类，因为它在事物自然理性的计划表中没有合适的地位。它再一次不受欢迎地出现，表明了任何一个自然法则的形式对它的解释并不适合于处理音乐作为艺术、或者它的技术在实际历史中的发展。

这种音乐中不同元素单一而必然的关系，以及对它们的心理学和物理学上的接受成为了赫尔姆霍茨考察中的指路灯。上面的段落非常清楚地表明了一些情感与大调相联系，而另一些不同的情感与小调相联系。这似乎能够表明赫尔姆霍茨相信音乐具有一种非常明确的表现力量，而忽视了它的历史和文化背景；他以不同的因素（节奏、旋律等等）简单地考查它，每一因素都被赋予了它自己的表现品质，后来都重新结合进我们的头脑，导致了某种确定和复杂的情感反应。

另一方面，这种研究（把音乐简单地当作一种声学现象），似乎能够证实音乐作为一种自我独立存在的实体的观点，具有自己的法则和形式，尽管赫尔姆霍茨、

音乐历史学家里曼 (Hugo Riemann) 以及心理学家和音乐学家施通普夫 (Carl Stumpf) 都没有清晰地陈述他们的这种立场。这三个学者的观点又非常类似于汉斯利克的形式主义观点, 对于这一点他们一直没有详细地理解, 而另外一些时候, 他们更接近于浪漫主义把音乐当作一种情感的语言的观点。我们能够注意到浪漫主义思想的影响, 例如赫尔姆霍茨认为音乐不像其他的艺术形式, 能够提供对自然或者情感的直接模仿: 它对于传递文学含义的无能为力是一种由其特殊的声音材料所提供的积极的品质; 实际上, 声音所提供的灵活无常性给予了音乐以其他艺术所不能给予的自由。另一方面, 当他确认音乐能够传授不确定的情绪或者情感状态 (gemuts-stimmungen) 的时候, 他非常接近于汉斯利克的立场。其他的艺术形式, 例如诗歌, 能够给我们一个确定的情感, 连同导致了特定情感的内容; 而另一方面, 音乐能够“抓住和模仿一种情绪……与某种特殊的情感相联系”。【38】在文献中他继续提到了作为“模仿速度或者相应的心理活动的力量”【39】的特殊声音的力量, 而这是通过“观念的正在进行的发展”(forthewegung der vorstellungen) 与旋律内部的运动之间结构上的相似性。

当时, 其他的音乐学家们似乎都面临相同的困难, 意识到了他们立场上必然的模糊性; 实际上, 尽管实证主义音乐学家对音乐美学做出了极大的贡献, 尤其是在方法论上, 但他们大部分仍然重视传统的浪漫主义思想, 仍然希望在科学客观性方面的这种新发现能够引导他们走向另外一个方向。

里曼的例子体现了当时德国音乐学领域固有的矛盾。这位冲击着当今读者的、伟大而又多产的学者最首要的一点就是他天才的科学精神, 以及他从事其探索的小心翼翼。然而, 简单地参照一下他的科学精神, 里曼工作的性质本身并不能够被恰当地传达, 不同于大部分一般的方法: 他是一个音乐历史学家, 他从高度发展的分析角度, 以对音乐研究中所固有的历史方法问题的意识、对和声声学、物理学以及其他相关领域的精细知识来思考音乐。所有这些特点加在一起就意味着他的工作浸透着一种强烈的反浪漫主义的特征, 不同于典型的文学化、业余、非系统的热情等等这些 19 世纪上半叶所出现的音乐著作中具有的大部分特征。

总之, 我们不可避免地得出结论, 认为他是从形式主义者的观点来看待音乐的。毕竟, 他所发展出来的描述整个音乐历史阶段特征的历史界定, 例如巴洛克时期有别于其他特征性的通奏低音, 是基于形式上面的标准; 对这种关注的普遍聚焦是在他考虑之下的流行于不同时期的技术和风格因素。但是他在音乐美学上

的文献告诉我们一个非常不同的故事。我们也许希望他的著作能够提供一个大半生从事于音乐学家或者“音乐科学家”实践的人的哲学精髓；实际上在著作的一开始就清楚地表明里曼的音乐美学观念完全是浪漫主义精神的，在这个领域并没有独创性，在任何哲学高度的连贯性上并不突出。里曼不断地重申，最重要的是人类内心事物的表现，是对人类心灵最神秘内涵的表现；他因此可以被定义为一种“对真理的敬意”。【40】感谢它对于天性的表现力量，音乐能够把信息传达给每一个人，而不受必然的主观性的影响，因为所有的个人都享有着平等的独自对生命的知觉，尽管表面上他们之间是不同的。因为音乐并不是这样的艺术，被“描述为”具有“表现人类心灵最深处运动并且跟我们的同伴交流的手段”的力量，【41】我们不会惊奇于里曼所能够（根据逻辑充分地）得出的结论，认为“在重要性上紧随其次的是（大部分与问题无关），如果一个作品具有任何独立性并且客观存在，就与它的创造者无关”。【42】对于里曼以及大部分早期思想家们来说，最终分析的音乐是对情感的一种表现，或者它是最适合于其表现的语言：这样就毫无疑问，里曼认为夜莺的歌声，在“表现有生命力的创造物的感受”【43】方面来说，就可以被看作与人类的歌声一样。

里曼对于普通的描述性音乐以及特殊的节目单音乐的态度与他全部的美学立场有关。音乐的理想类型（里曼音乐历史方面的著作坚信能够逐渐达到这种理想）是纯粹的音乐，是不需要对其他艺术形式妥协，也不会被其他艺术形式所污染的音乐。这样，整个的音乐历史过程就可以被看作逐渐从诗歌和舞蹈当中释放的过程，它向着纯粹音乐状态的方向发展，当最后达到的时候就标志着一个新时代的肇端。音乐是一种被赋予出众表现力量的艺术：“它比任何其他艺术形式都更直接和完全地传达着内心的情感”；【44】这样，宣称用词语解释所有音乐所表现的事物是最专断的。

具有高度浪漫主义色彩的美学理论根本就不能够容易地植根于作为音乐历史学家和音乐学家的里曼著作的主体当中；实际上其主要论调和意义非常鲜明地与其他历史学研究的论调和主旨相对立。甚至在他美学文献的掩护之下，在我们已经描述过的他所宣称的美学原则与具有一个中心地位的特定创作的分析之间都具有明显的差异性。例如，贝多芬的第九交响曲是以一种严格的形式主义观点加以分析的：里曼完全关注于音乐织体的结构特征，认为“任何其内部因素被清晰地加以安排和有逻辑地发展的音乐形式都可以被看作是一种合理的东西”。【45】这

种陈述明显有悖于他著作前面部分的实质，但是我们惟一能够解释这种差异性的方式就是把里曼对美学领域的涉及仅仅看作一种浪漫主义的残留，是一种在适当地理解他的整个著作的背景中完全可有可无的插入成分。一般来说，这适应于不同的问题，它也将会得到更多的仔细关注而不是通常性的与之保持一致，能够为每一种草率的思想提供一种补救方法。

不管怎么样，因为实证主义和早期音乐学不能为音乐美学提供任何令人瞩目的贡献，因此对这类学者著作的进一步考察并不能获得多少东西。但是间接地，这种更详细的历史分析，伴随着对音乐语言及其和声结构的考察，以及对声音物理学的崭新研究，都协助提供了新知识和体验方面的文献，而没有这些，20世纪音乐美学的宽广视野就不会存在。

- 【1】 见约翰·弗雷德里希·赫巴特，*Lehrbuch zur einleitung in der philosophie* (Königsbert, 1813)。
- 【2】 见舒曼，*Gesammelte schriften*。
- 【3】 见爱德华·汉斯利克，*Vom musikalisch-schönen* (Leipzig, 1854)；英译本有 G. 考恩的《论音乐的美》(The beautiful in music)。
- 【4】 同上注。
- 【5】 同上注。
- 【6】 同上注。
- 【7】 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注。
- 【10】 同上注。
- 【11】 同上注。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。
- 【15】 见第 3 章第 5 节。
- 【16】 见汉斯利克前面的引文。
- 【17】 同上注。
- 【18】 同上注。
- 【19】 同上注。
- 【20】 同上注。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。

- 【24】 见汉斯利克, *Die moderne oper* (Berlin, 1873—1900) , 序言。
- 【25】 见汉斯利克, *Vom musikalisch-schönen*。
- 【26】 同上注。
- 【27】 同上注, 确切来源不详。
- 【28】 同上注, 确切来源不详。
- 【29】 同上注, 确切来源不详。
- 【30】 见 G. 莫普格·塔格里亚布, *L'esthétique contemporaine* (Milan: Marzorati, 1961)。
- 【31】 见康德, *Kritik der urtheilskraft*, 各部分。
- 【32】 见赫伯特·斯宾塞, *The origin and function of music* , 载 *Essays: scientific, political and speculative* (London and Edinburgh: Williams & Norgate, 1891) , 1857年11月首次发表于弗雷泽的杂志。
- 【33】 见理查·瓦勒申科, *On the origin of music* (London, 1891)。
- 【34】 见斯宾塞前面引用的文章。
- 【35】 见斯宾塞载于 *Mind* (1890年11月) 中的文章。
- 【36】 见 C.H.H. 帕里, *The art of music* (London: Kegan Paul, 1893)。
- 【37】 见胡格·里曼, *Die lehre von den tonempfindungen als physiologische grundlage für die theorie der musik* (Brunswick, 1863)。
- 【38】 同上注, 确切来源不详。
- 【39】 同上注。
- 【40】 见里曼, *Die elemente der musikalischen ästhetik* (Berlin and Stuttgart, 1900)。
- 【41】 同上注。
- 【42】 同上注。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注, 确切来源不详。
- 【45】 同上注, 确切来源不详。

第六章 20 世纪的形式主义

一、斯特拉文斯基：音乐作为在时间当中进行组织的形式

当进入到我们这个时代的时候，越来越难于给大量的思想家们（他们拥有着不断扩展的日益高度组织化的文化场景）贴上明确的标签，并且把他们分类进不同的思想学派或者某种哲学和音乐的取向。然而，为了让我们在二十世纪思想迷宫般的道路当中找到方位，我们不得不作一些尝试进行一般的分类，即使这种粗线条的探索经常在判断具有单独特点的个性以及他们个人贡献的细节方面遭到失败。

一个经常出现在 19 世纪晚期美学思想当中的是形式主义的研究方法，并且这种状态一直延续到 20 世纪。确实，大量 20 世纪的音乐思想都非常强调形式及其内部的组织。不同的作家已经讨论了音乐形式的不同特征，并且探索了所有的意义问题，他们的结论对于创作及其表演和欣赏具有重要意义。但是如果为了方便的需要，我们已经把许多人分类成为形式主义者，那么应当知道的就是，是不是所有的人都以明确的语言表达了他们的形式主义观点。一些作家只是以非直接的方式成为了形式主义者，就像通过一种暗示的方式。

20 世纪形式主义的一个最著名的表现可以在斯特拉文斯基的作品当中被发现。当人们试图评价一个作曲家的观念的时候，会很容易地发现自己进入了一种进退两难的境地：他人性中作为理论工作者和实践音乐家个性的两个方面，如此频繁地在对立方向上相互遭遇，结果是，为了使人性的两个方面得到和谐共处，人们经常不得不忽视一个或者其他的方面，把他分为艺术家或者其他等等。斯特拉文斯基不是这种情况：在他的思想当中有最为紧密的线索，它们非常清晰和完全地自我证明，其作品是一个没有走任何回头路的作曲家从早期一直到结束的发展。也就是说，斯特拉文斯基所考虑的音乐本质，以及在他漫长而忙碌的一生当中所从事的实践只有一个。他作品的不同部分，从早期的“原始主义音乐”【1】到后来的十二音创作，标志着一系列困惑了他的崇拜者的变化。然而荒谬的是，后者建立了一个关于其整个创作的单一本质的象征。而那些超越了他风格、技术和音乐语言之上的所有变化的是他对于俄罗斯民间材料、对于意大利声乐旋律以及喜歌剧、对于浪漫主义歌剧和格里高利圣咏的明确而放荡不羁的使用。斯特拉

文斯基试图把自己当作一个早期的中世纪工匠，使用着适合于自己的材料，把它加以秩序化，做成一个人工作品；他完全着迷于适合于他的那些声音材料，巧妙地按照自己的愿望使用着它们，不是把它当成某种短暂瞬间，而是自身的一个最终结果。他作为一个作曲家的高超技术，连同他对其周围不同文化世界以及音乐传统产生激励的放荡不羁的方式，这些都是他的“天才”（对于他那有才智的音乐游戏来说）当中的一部分，也许我们应当说一个希望避免被浪漫主义作家们所过分使用的词汇，这是一个斯特拉文斯基也没有使用过的词汇：“灵感，艺术家——许多这样的词汇（至少是有些模糊），阻止了我们清晰地了解一个领域，在这个领域当中每一个事物都是均衡的，并且以纯粹理性主义的气息进行思索。”【2】

艺术是“一种以特殊的方法创作流行作品的方式，既需要做学徒又需要具有独创性。这些方法是确认我们的做法正确性的直接而预先确定的道路。”【3】斯特拉文斯基经常在许多场合中表达这种类似的观点。这里显现出来的理想应当是一个非常适度的状态，即使他的话语当中实际上隐藏着与之相反的异常傲慢——对那些认为具有灵感的作曲家们毫无限制的创造自由的人的傲慢。这意味着斯特拉文斯基认为音乐现象是一个自由延伸的理性产物，这时候它是被一个清晰有效的意志所控制，实际上把音乐的各个部分（声音和时间）进行有秩序的安排。他尤其非常强调音乐当中的时间维度，正像他告诉我们的，这种观念来自于他的俄罗斯朋友苏夫钦斯基（Pierre Suvchinsky），其对于实践性音乐的研究来源于黑格尔对于主体的分析，并且在后来的法国学术研究当中开拓了一个重要领域。【4】对于斯特拉文斯基来说，音乐“预示了某种对于时间的组织”，【5】像这样的陈述为认识其不同创作技巧的重要性提供了最有帮助的线索。任何能够被冠以具有某种时间跨度的音乐当中都具有某种“注意的中心”：【6】“任何没有令人注意的元素的音乐形式都是无法令人想象的，它构成了某一个音乐结构，并与其心理状态相联系”。【7】调性体系只是那些使用了“引力磁极”（这使一个音乐创作的本质得以实现）的许多可能过程当中的一个。存在于来来往往的不同过程当中的惟一特征是旋律；旋律是音乐在时间当中获得秩序的那种方式的确切符号，在这方面，不只是莫扎特，而且文艺复兴和中世纪时期的作曲家也浪费了他们的注意力。正像其可能的那样，“一个自然音阶的体系，或者一个具有中心引力的体系，要达到某种特定的秩序状态，简而言之一个特殊的形式之外没有其他目的，作为创造性活动的结果”。【8】斯特拉文斯基对于某种技术程序的排斥，只把其当作个程序，

也许是非常真实明显的；实际上他的作品已经证明了以调性为基础的程序比其他程序具有无可争议的优势；因为作为一个包括了“有节奏的音乐歌唱”【9】的时间范围内的旋律概念，至少在当时不可避免地与调性和声体系相联系。也许斯特拉文斯基的艺术在后来的十二音阶段能够被当作对这种观点的时间和理论上的强调。

这些事先就有的想法使得过多地引证斯特拉文斯基关于所谓音乐表现力量的说法是多余的。我们不需要惊奇于他曾经直爽的说法：

“我认为，就本性来说，音乐必然没有力量表达任何东西。不论是一种情感、头脑中的一种态度、一种心理的情绪或者一种自然想象，等等，表现从来就不是音乐的固有品质。”【10】

尽管有时他以非常直白的语句表达了反浪漫主义的立场，但是当他把技术手段的问题放入到艺术自由的更广阔背景当中时，他的基本信念变得更加恰如其分。艺术是一个艺术家在某个特定时刻所呈现的有限可能性之间做出选择的问题。声音材料对抗着它的劳作者；它不断地强迫他去改变、修正和背离他的最初方向。但是这给艺术想象力的自由挥洒强加了任何约束力了吗？艺术家的任务能够让他超越这样的限制或者以一种巨大的努力来克服它们吗？斯特拉文斯基并不这样认为。他这样描述自己的立场：“当开始工作并且发现自己面对着事物所呈现的无限可能性的时候，我体验到了一种恐怖，我已经感觉到每一个事物对我来说都是可能的。”【11】但是，“把我从痛苦当中拯救出来，进入一种包围我的无限自由的是我一直能够即刻之间转向那些我们在这里讨论的具体事物的事实……让我能够拥有一些有限的、确定的事物——一些事物只有在它适应了我的可能性的时候才能够被我所掌握。我一定要在它上面不断地发掘矿藏”。【12】

这样创作活动就可以被看作人类和自然秩序的意志之间的一种角斗：一个作曲家只有在他把其作品的基础建立在实在的根基之上才会有建树，他必须不断地意识到这种根基的存在。“我不需要理论上的自由”，【13】他大声地声明。一旦他倾向于满足陈腐的立场以及浪漫主义更加感性化的方面，那么在斯特拉文斯基类似段落当中想要建立的东西就是一种包含在艺术行当中的纯粹工匠般的技巧，同时还把创作当作一种建构而不是表达一种感受——当然，所有这些都已经是自赫巴特以来的形式主义思想当中的必然假设。然而，像我们已经考察过的其他形式主义者一样，斯特拉文斯基的形式主义，其所有的合理性、清晰的洞察力以及

自我意识，都自有一种神秘的尺度。创作的整体性（这是一个建构过程的结果，各个单独的部分都为整体作出贡献）对于他来说，是另外一种更高秩序的整体性符号：

“整体性都有一种自身当中的共鸣。这种由我们心灵所产生的回响越来越近。这样，完成了的作品不断向外延伸传播，最终回到它的来源那里。这样，循环才结束。这就是为什么音乐表现为一种能够与我们志同道合的伙伴以及与上帝相沟通的形式的原因。”【14】

二、吉塞尔·布莱雷特：音乐时间

斯特拉文斯基的美学和哲学假设在法国学者吉塞尔·布莱雷特对于音乐美学的洞察力敏锐的贡献上具有非常重要的作用。她的出版物（在领域的广泛和精细方面经常显示出一种高卢人对于理性和美学精微差异上的典型品位）实际上在当代音乐文化中建立了一个重要的里程碑。她的美学思想表现了两种不同哲学倾向的融合：形式主义的美学传统，法国的唯心论（尤其是参照了柏格森和拉韦勒对于时间本质的考察）；在她对于事物的分类表中音乐实践的观念占有了一个中心的地位。在她研究的必然线索中的一些观念能够在《音乐创造性的美学》（*Esthétique et création musicale*）【15】（这是她在二战后出版的一个简短的研究成果）当中看到，并且这些观念在她后来的更加充实的理论分析文章当中得到壮大。

对于布莱雷特来说，每一部音乐作品都具有其自身的美学：“创造活动只有当发现了一种指向完成某种无限性是可能的美学需要时才能意识到自己的存在。”【16】音乐创造是在她所命名的经验主义者和形式主义这两种基本创造态度之间进行选择的结果。在经验主义立场下，作曲家从一些直接的实验出发，把一些声音材料塑造更新，还寻找同样新的声音模式和新的过程；而在作曲家形式主义研究的情况下，形式是极为重要的：作曲家并不“发现”其声音材料，他只是把它展现出来，给予它形状。布莱雷特认为在 20 世纪的作曲家当中，兴德米特最典型地体现了前者（经验主义的）方式；他保留了调性的理念，但是把它在据认为是更加“自然”的基础之上重新组织起来，在他看来，声音材料从它起源之时就是调性的。另一方面，斯特拉文斯基典型地体现了形式主义的方式：在他的创作当中只有一种观念令人羡慕地一致，他组织其声音材料，哪怕它已经被其他人所使用并被放弃了。但是布莱雷特认为这两种富于创造性的方式实际上隐藏着

创造性的统一本质，人们能够觉察到“看作是创造过程真实本质的材料和形式之间的持续对话”。【17】

我们注意到，对于这一点，布莱雷特故意地避免对于音乐表现的任何讨论，而把其注意力集中在形式上。一个首先要求生命或者情感（心灵）的艺术是低级的艺术，并没有通过形式来达到净化：“如果生命被艺术所利用，只有在它能够被艺术的一种功能所重新安排的情况下而被利用。”【18】艺术是一个能够创造具有自身生命的客体的东西：

“艺术努力创作一种生命的原始方式，能够预先看到它的形式，并且完成它。艺术不是形式以及活着的生命之间表面上的结合：它是生命的一种特殊形式，一种纯粹的生命形式。”【19】

可以看出，如果我们从她早期的部分文字当中加以判断，这样的表达并不属于艺术的领域；她在这里似乎根本没有考虑“精神上的（东西）”（le psychologique），也就是生命，个人的需要，因为“音乐创造完全独立地发生在历史或者形式主义的考虑之外：创造性的个性一定能够在进行音乐活动的时候进入其中……没有什么能够表明音乐创造的自律性比那些遵照自身法则的逻辑、独立于不同作曲家的个人精神的音乐思维更加清晰”。【20】

这种严格的评价方法（拥有大量的实证主义理论）并不包括在布莱雷特著作的第二部分当中，这里她紧紧抓住了其主要注意力的焦点：音乐时间的问题。音乐必然的品质是其时间当中的形式，时间当中的音乐形式以及人们的意识对于时间的感受之间有很紧密的联系：依据声音的形式等同于依据时间的形式。这明显地产生于柏格森的纯粹持续时间的概念之上，但与之有非常重要的差异。对于布莱雷特来说，纯粹的时间延续就是纯粹的形式，这不同于柏格森的“不确定的向前运动”。【21】音乐创造当中的时间可以在两个基本方面加以考虑：它能够反映创造性意识的实际状态，或者能够反映这种意识表达自身的方式。音乐时间的这两个方面都包含着对方，它们是一种倾向而不是实际的状态。布莱雷特把它们当作是阿波罗神的和酒神的，或者是古典的和浪漫的；她把它们当作一种超越了音乐历史领域的范畴来看待。她非常清晰地赞同那种被纯粹形式和最好是以那种范畴来创造音乐的作曲家所孕育的音乐。

这样，古典主义和浪漫主义就被看作二元对立的两种表现形式，并且各自向前发展。但是，“向前发展并不表明与其赋予形式的潜能相一致……它不得不显现

其创造形式的力量”。【22】

如果它不是这样，如果它只关心已经体验过的东西，情感和感情被动地遭受那种“病态”，【23】它就从来不能越过艺术的开端。这就是为什么向前的运动和纯粹形式之间、酒神和阿波罗神之间没有根本矛盾的原因，只要时间（在内部延续性上面来说）可以被看作“形式的构造”。【24】

从这一点开始，布莱雷特开始了对于表现概念的考察，这个概念此时还没有在创作过程当中占有任何位置。在创作活动当中，时间中的纯粹形式与作曲家内心时间延续的感受相混合：“从这个角度上，音乐即使具有其最为纯粹的音乐形式，也是表达性的：它是意识所能感受到的对于时间延续的表达。”【25】

表现的概念这样就浮出水面，基于在意识当中对于音乐时间和内心时间延续性的确定。这种确定性已经被黑格尔所假定，其思想被布莱雷特非常明确地接受了。音乐确实是表现性的，但是它并不表现情感，因为这些情感是意识表达自我的某种特定方式。它所表现的正是意识建构自我的那种形式。用汉斯利克的术语，音乐是情感动力特性的一个符号、唤醒情感的抽象模式、情感的普通形态，并且把它们放入某种有组织的形式当中。因此音乐时间是最真实和对作曲家个人认可的思想过程最直接的表达：当其人性和创作方面产生了任何分裂的时候，这种音乐就是他所创作的最能表达其隐藏意识过程的作品，短暂的结构形成了其所有精神活动的框架。在时间当中展开的纯粹形式就像意识所体验到的那样表现客观的时间，而为了能够表现，“客观时间不得不以一些形式超越自身，通过限制之和超越其限制来保存自身”。【26】

“作为声音和内心生命形式的时间，具有一种客观和一种主观的表现；它们相互包容。这样，正像一段音乐时间只能通过其形式加以体验一样，形式只有当它相应地体验到作曲家的时间时才是真实的。”【27】

因此“在纯粹形式和纯粹时间的层次上，对于创作自律和他律的任何争论都是没有意义的。一个声音的形式只有当我们的内心生命得以建立的时候才得到建立，在这个形式当中，我们重新发现了一种对于被建构的时间之外的基本范畴的表达。”【28】

布莱雷特对于她同时代音乐的赞赏，对于调性合法性的评价以及对于音乐结构的观念，所有这些都需要在把音乐当作在时间中展开的纯粹形式的理解当中来看待。她认为调性并没有那种上帝所给予的合法性，“但是它反映了一种音乐

思想的普遍逻辑，伴随着有关声音的、某种自然的、无可否认的法则。通过调性的自然感受和形式，声音现象以及精神上的渴望都互相集合在一起并且互相促进。如果人们取消了调性，那他显然仍旧想要保存所发现的永恒逻辑”。【29】

这个态度是对斯特拉文斯基的一个逻辑的发展，并使人产生强烈的回忆。音乐所建立起来的时间当中的形式是通过调性的真正本质所表达的，在它向前发展当中包括了冲动和片刻的休息，就像一个主题和其变奏之间基本而典型的关系一样，只是对时间统治着人类意识的向前发展的过程的一个表达：“那种时间形成了调性的过程与统治着创作任何音乐的过程是一样的”，【30】她这样有些武断地得出了结论。可以看出无调性在这种特殊的事物分类当中是没有地位的；实际上她非常轻视第二威尼斯乐派的主旨。在无调性音乐当中，没有精确的调性引力中心；这是一种需要以某种方式弥补的不足；但它却是根本的，不可能只是通过以一个纯粹理智的计划建立一个新的秩序（并没有唤醒意识的内部动力）来得到弥补：

“当要表达者决定寻找一种能够拥有绝对自由的旋律线条，并且能够让作曲家把所有主观时间当中的音调变化都转换进音乐语汇中的时候，无调性音乐就产生了。但是这种自由并不能够让音乐互相紧密地结合在一起，它也不能在任何内部的原则当中产生，因为这些原则会自动地破坏它。这就是为什么无调性作曲家创造他们自己的常规和专断的规则，不是为他们的主观感受提供一种合理解释，而是建立了一种新的独立秩序，并让它不受影响地存在。”【31】

这意味着客观的时间能够在这种音乐当中自由地证明自身，因为这种音乐被抽象的逻辑所统治，独立于“音乐体验的时间”之外而得以建立。在这一点上，布莱雷特也许过于简单化了，把无调性的现象看作是浪漫主义最没有创意性的种类，看作瓦格纳运动的结束，看作“有些病态地向前发展的”音乐，在这其中“心灵被动地把自身交给自己的心情，只了解到了时间的解构力量”。【32】这种缺乏平衡以及对形式的感受（表现为缺乏一种可信的表达）的浪漫主义类型在古典主义类型当中找到了某种对应，在后者当中，形式只是一个理智实现的外部特征、一种与自觉意识向前运动截然不同的抽象过程。布莱雷特认为这种特殊的古典主义作品当中的“抽象形式主义”明显地不同于斯特拉文斯基更加“具体的”形式主义；她让“被当作抽象事物以及理智独创性产物的形式”【33】不同于“作为人类经验产物的形式，并从人性的最基本的表现形式当中汲取营养”。【34】所有布莱雷特的肯定似乎都来自于斯特拉文斯基的贡献。她对于他的感激是非常明显的，

这清楚地表明其音乐体现了她对于什么是当时最好的创作的观点：“斯特拉文斯基音乐当中的时间在本质的纯粹性上表达了这种意识，这不是任何在很大程度上消解了人性的经验主义内容。”【35】

在布莱雷特后来的著作当中，出现了一些对于她曾经如此努力研究过的音乐创作过程的观念的分支。她对于音乐的解释（音乐是人类意识把自身表现为时间当中的形式的方式）并不是最新的一个，尤其是黑格尔、汉斯利克、苏夫钦斯基、斯特拉文斯基以及其他人都曾在某种程度上探索过这个领域，正像布莱雷特所完全承认的那样。另外，如果我们容忍布莱雷特及其在法国—德国哲学传统下的后继者们以及意大利唯心主义思想家们所分别使用的不同哲学术语的话，我们将会注意到她的一些结论非常符合本尼迪托·克罗齐的观点，尤其是对于作为艺术的绝对范畴的古典主义和浪漫主义概念的合法性的看法。当布莱雷特把创作看作“一种经验和形式之间的对话”，【36】或者当她认为尽管古典主义和浪漫主义是二元对立的，它们却是相互包容的，并且它们之间的不同包括了在对于形式或者表现意志（这些是创作活动的两种不同的要素）更大的强调上的时候，她所说的一些事情真的就是对于克罗齐观念的回顾，即艺术是对于情感和想象、内容和形式的一种结合。但是，在找到这种对应的时候，我们无法贬低布莱雷特工作的价值，她在音乐中建立了一种关于时间形式的有选择性的诗学，作为对于艺术的一个复杂的新观点，尤其是她关于时间形式的诗论表现了一种游离于意大利美学传统之外、只是在后来被吸收进意大利思想当中的概念。

三、鲍里斯·德·施罗策尔以及音乐语言

作家和音乐学家鲍里斯·德·施罗策尔（Boris de Schloezer）是首次提出对音乐进行一种“语言”或者“结构”分析的学者当中的一个。在某些方面，他预见到了苏珊·朗格及其后来的结构主义者们的著作。

德·施罗策尔原来要写一部有关巴赫音乐的著作，但是他不久就意识到，他处理问题的评论和哲学工具对于他头脑当中的那种类型的工作来说是不够的。

“当我还不清楚地知道是什么构筑了一部音乐作品，它是如何形成的，在聆听当中确切地发生什么，是否它能够或者不能够表达任何东西（什么是‘表现’的含义），什么是一部音乐作品确切的形式和内容的时候，我如何能够着手完成一部关于巴赫音乐的有深度的论文呢？”【37】

然而，虽然他最终决定把注意力转向了一部作品的意义这个古老的问题上，巴赫的影子仍然在这部著作当中不断出现，巴赫对于德·施罗策尔来说是“音乐的真实本质以及音乐被构成的秘密方式的”【38】最好例子。

这种对于巴赫音乐的爱好显然表明了德·施罗策尔基本的形式主义倾向，尽管他的思想在一个重要的方面超越了对可以概括为一个公式“音乐并不表现任何事物”的形式主义立场的普遍认可。

德·施罗策尔宣称“音乐的意义包括在形式中的意味和内容当中，在这种层次上严格地来说，音乐并不具有一种含义，它就是自己的含义”。【39】其他的艺术形式，包括诗歌，也研究这种在它们自身当中包含意义的相同状况；但是，它们从来没有完全达到它，这也就是为什么音乐可以被当作“极端状态下的诗歌”的原因。【40】因此我们可以带有几分真理性地认为音乐是一种语言，是由某种特殊的、“折回自身的”【41】符号所构成；或者，是由独立符号的真实系统所构成的一种语言。因此音乐欣赏就不是在声音自身之上发现任何意义，也不是发现了听觉感受或多或少的令人愉快的连续性。它包括了进入一个复合声音关系的系统当中的入口，这其中每一个单个的声音都占有精确的位置，在与其他声音的关系当中获得特殊的品质。每一个声音的主旨由其处在整个系统当中的位置以及与其前后的声音之间的关系得到确定，因此只有整个音乐作品完成的时候，它能够完全被确定下来。

如果我们以这样的假设开始，即认为一段音乐是一种（理想地说来）紧随自身的结构，那么它必然跟随着作品的不同部分，“并不在表演过程当中互相取消。尽管它们按照时间顺序前后交替，然而它们在其构成的整体当中共存”。【42】这样的音乐不能被看成一种向前流动的图景，犹如纯粹的过程，像柏格森的跟随者们所宣称的那样。音乐不会被定义为“有组织的时间”，因为如果那样，最好的音乐都将包含着钟表的嘀嗒声。德·施罗策尔更愿意认为：

“一个用时间创作的作曲家，如果在任何意义的角度上来看，都创造着一些处在时间之外或者高于时间的东西。以音乐组织时间意味着对它的超越。”【43】

从定量的角度上来说，一段时间将与一段音乐的过程保持一致，这种音乐被理解成一个事件包含于另一个事件当中。然而，从定量的角度上来说，时间“只有当它包含在某种非时间系统（从作品整体的角度上来看），而其意义包含于其中的时候，才具有一种结构的功能（如果它规定这一部作品的意义，它就是其结构

其中的一个元素)”。【44】

这种把音乐当作固定地存在于一个共时存在的整体中的时间的解释存在于任何以结构来看待音乐的人们的意识当中。结构人类学家克劳德·列维-施特劳斯 (Claude Levi-Strauss) 写下了相同的术语。他有力地证明了音乐需要时间, 只是“为了否定它……在声音和节奏的层次下面, 音乐在一个古老领域当中行事, 就是听众的心理时间; 这种时间是不可取消和不可挽回的历时性, 而音乐改变各个部分为的是听起来让它成为一个共时存在的整体, 与它本身非常接近。由于音乐作品的内部组织, 聆听活动使过去的时间固定不变; 前者抓住后者就像抓住一块风中漂浮的织物。它跟随着对于音乐的聆听, 而当我们听它的时候, 我们就进入了某种永恒”。【45】

从列维-斯特劳斯和德·施罗策尔的观点中清楚地显现出来的是认为音乐接近于一种语言, 一个有组织和自我独立的系统。这与宣称音乐不表现任何事物的观点并不相同; 它更是一种陈述, 认为音乐是一种“不可言说”的语言, 一种不能被翻译成任何东西的习惯用法, 人们的感受包含在音乐的每一个片段中。另一方面, 词语的语言可以被认为是一种有组织而且开放的形式, 也就是说它表达、告知、为我们指出一种与它自身并不一致的内容。音乐风格产生于一种我们更典型地认为是创造性的某种活动当中, 也就是说它启动了一个封闭的系统。

这把我们带回到音乐是否能够表达什么的古老问题上来。为了以其表面价值而接受它, 我们不得不从反面回答这个问题。正像施罗策尔所说的, “一个奏鸣曲并不能表现任何东西, 无论直接(例如像一个具体的情感符号)还是间接, 那是通过类推得出来的, 任何我们认为是其原因的心理学含义其实什么也不是, 而是基于一套习惯以及与已经建立的、通过下意识的习惯力量起作用的额外附加物”。【46】当我们处理被表现事物的时候, 意义是与象征不同的秩序, 而在音乐中, 意义(“也就是声音系统的含义”), 【47】“是由自身作为整体的体系所确定”。【48】一段音乐的含义因此就是一种精神的东西, 任何心理学的含义仅仅是这种精神意义的反映。一个作品的整体能够在理性的层次上被理解, 而不是在感觉上, 它被看作是重构声音系统的理智过程的结果。

如果音乐作品是一个封闭的系统(尽管具有一个精神性的含义), 我们将遇到一段音乐作品与其作曲家之间的有难度的问题, 因为我们一定拒绝任何简单化的建议, 认为作品表现或者反映了作曲家的情绪。作曲家并不在为自己提供一个心

理画像的层次上表现自己：在 J.S. 巴赫的音乐中我们不会发现 J.S. 巴赫个人 而只是一个生活在美学层面上的 J.S. 巴赫。他是一个人工的或者“虚构的”，尽管这种陈述并不能用来表明他是一个伪造的形象。

那么在什么意义上是音乐表现呢？它不是对作曲家心灵的镜像，然而却与它有一定的关系。一部音乐作品中个性的元素并不具有重要性，但是作为整体的音乐作品具有一种含义。施罗策尔有些痛苦地表明这个问题需要从结构的角度而不是心理学的角度加以解决，需要清楚地发现作曲家是否实际体验了一个特殊的情感，是否仅仅用声音模式来演奏，是否仅仅写作了一个和声或者对位的联系；而更重要的是整个作品的含义，是否独立于作曲家或者听众的情绪。实际上作品具有双重的意义：当被看作一个整体的时候它体现了理性的秩序，就像我们已经说过的，但它还是心理或者情感现实的显现。在后一种层次上，作品的含义并不是孤立的各个部分含义的总和；但是个人部分所表现的东西一直与作为整体的作品有关系。这样作品还是一个“心理的体验”，【49】但只要它是一个复杂的过程，其不同的阶段只有在它们所构成的整体中才会出现。

当作品在时间流动中被理解的时候，它能够显现出这种心理学的含义。如果被当作一个出现在时间之外的形式，它就是一个封闭的系统，但是当被看成是在时间中向前的运动时，它就是一个开放的体系，因为它与一个心理学体验的经历有关。非常明显的是，两种解释包括了互相起作用的两个方面，因为“作品的心理学含义只是一个在时间尺度中表现的理性含义”。【50】对一个作品所展现的事物的理解包括了对出现在时间之外的作品的理解，因为在时间中展开的各个部分的含义给我们提供了作为一个创造性形式的作品的含义，他们假设意义仅仅与这一点相关：“心理学内容可以被如下定义：它是理性含义在构成它的过程中被展现出来的方式。”【51】

施罗策尔在《巴赫介绍》（Intorduction J.S.Bach）所宣布的这种观念，形成了他后来调查的起点。通过与玛丽纳·斯克里亚宾合作，他考察了其所提出的美学立场与后威伯恩序列主义音乐之间的关系。作者把注意力集中到音乐习语的本质，他们“只以其起作用和产生功能的方式，认为所有的音乐结构就是音乐活动和它们功能的结构”。【52】

像这样的前提导致了对完全序列主义音乐有些相对立的评价。所有元素进行序列化处理的一部音乐作品可以在纸上具有很好的凝聚力，从一个理性的立场上

来看，即使这并不像听众所认为的那样具有特殊的凝聚力；毕竟，材料的完全序列化所保证的那种凝聚力并不能实际被人类的耳朵所觉察。如果不能理解发生了什么，“我只是体验它……我正在体验的东西也许多多少少有一些愉快、唤起回忆的、显著的、奇妙的、有趣味的、令人兴奋或者甚至令人无法抵抗，正像任何对象或者实践所可能的那样，但它从来不是具有表现性的。实际上，一个我们没有积极参与的作品对我们来说不是一个具有任何含义或者指向的行为：它是与我们背道而驰的东西，是决不会让我们感动的东西”。【53】

这种音乐“明显不再具有任何种类的风格。当它运动的时候并不进行交流，它在含义方面没有提供任何东西。它的存在消耗在其产生的过程里面。它就像一个巫术出现在我面前”。【54】

德·施罗策尔对于序列音乐的评价能够帮助我们抓住一个具有最重要特征的本质。当一个序列主义作曲家（从冷漠中起步）试图创作一部能够呈现给我们的他自己的“心理学真理”【55】的音乐作品而没有赋予它一个我们的耳朵能够理解的形式结构的时候，结果是这个音乐根本就不再是一个交流式的习语。这就是德·施罗策尔对于“自由的自相矛盾”【56】的争论的用意所在。当代作曲家的自由是一个“在当代传统、教学和文化习语中不再发挥作用的自由，直到现在都是如此。另一方面，它又是创造了自身法则的自由，同时也是对广大听众没有义务的自由”。【57】这种自由给自己加上了无法逃脱的桎梏。

四、苏珊·朗格的“新思路”

苏珊·朗格全部的贡献并不是以任何令人惊奇的创新为特征。然而，它构成了一个战后思想中的里程碑，成为了争论的焦点，需要所有英国和美国的音乐美学学生来攻读。因此概括其争论的必要线索是非常有用的，评价她著作所唤醒的领域是正确的。

她的基本原则（从她的教师德国哲学家卡西雷尔那里继承来的），就是所有人类的活动通过符号形式被表达。语言为这些形式提供了一个最重要的例子，尽管还有其他的事物。用来交流简明观念的普通推论性的语言必然是一个符号的体系，每一个符号都代表一个事件或者一个对象，而所有这些加在一起就表达了对一个世界的“描绘”。这样，语言就是人们头脑中符号性传达能力的最典型表达——而这种研究线索正在被当代新实证主义者所采用。然而，朗格离开了新实证主义者

的立场，宣布（除了事件和对象的世界之外）情感和感情的世界以及艺术活动的世界还能够被一种符号体系所表达：“科学的”推论性语言非常不适合重要人类活动的每一个形式的需要，尽管新实证主义者宣称它能够做到这一点。有许多重要的人类活动形式是不能够被使用到词语语言上的语法和句法规则所表达的。艺术是一个重要的符号性表达方式，朗格开始考察控制这种符号学类型的过程。并且已经多次宣称艺术属于一些假定的、私人的、不可交流的、无法言说和知觉的世界：朗格希望表明事情并不是这样，艺术更是一个符号性表达模式，具有自己的逻辑（实际上是一种完全不同于推理性语言逻辑的逻辑类型），另外有不同寻常的分析特征。

艺术符号学是一个庞大的题目，正像朗格所意识到的。她决定把音乐当作她最初考察的领域，这是因为音乐是完全抽象和非具象性的，这样在更加纯粹的形式中比其他任何艺术形式中的符号功能更加清晰。虽然在这个考察当中，一个不相关因素的干扰可能转移对这个主要问题的注意力。尽管任何艺术工作的含义常常独立于它可能意欲表达的东西，音乐为这种分离提供了最清楚的例子：声音是最少产生额外分支的艺术材料，是最容易为纯粹艺术目的所独立使用的材料。

朗格在头脑中有两个主要的目的。首先，她希望音乐除了一种比喻性意义之外就不是一种语言。它当然不应当被当作一种交流的习语来被理解。其次，音乐并不构成一种对情感的自然表达，而是这些表达的一种符号形式。

具有一个语法、一个句法和一个词汇或者语汇是每一个语言的特征。每一种语言都是由词语或者术语所构成的，互相之间有区别，具有固定的内涵能够让我们建立一个词汇表或者词语的清单。语言的主要特征是它们的透明性或者（像一些人所称呼的）它们与其所表达的对象之间超然的关系。每一套词语都相应地并置一套构成一个语言系统的句法和语法规则，能够被翻译成其他语言。这是推理性语言、词语语言符号论的主要特征；但是这个特点并不被一般艺术符号论尤其是音乐习语所分享。朗格非常直截了当地宣称，音乐（像其他艺术形式）一样并不具备一个词汇表；它并不具有任何被赋予固定内涵的术语，正如词汇语言一样；声音在自己的上下文之外并不具有任何意义。这意味着（不像推理性语言符号）音乐符号并不能被转换或者被其他术语所确定。因此逻辑地讲，音乐并不具有任何词语语言的特征：“把音阶叫做它的‘词语’，和声叫做它‘语法’，主题发展叫做它的‘句法’，是一个毫无价值的寓言。因为音符所缺乏的正是在一个词和仅仅

是一个发音之间进行区分的東西，或者‘词典上的意义’。”【58】

音乐也不是对情感的一种直接表现。正像朗格没有时间顾及美学惟理智论，她也同样拒绝任何把音乐当作情感模仿物的解释。音乐的含义当然不是唤醒情感，也不是一个宣布其存在的信号。虽然如此，但是音乐确实具有一种含义，朗格的“新思路”就是她对这种含义是什么以及如何确定它活动的原则的考察：

“如果音乐具有任何意义，它是语义性的，而不是征兆性的……如果它具有一个情感内容，它在语言‘具有’其概念性内容（象征性的）同样意义上‘具有’它。音乐不是对情感的原因或者处方，而是它们逻辑上的表现。”【59】

只有在我们使用“语言”这个词语表明一种语义学上的机制（并不必然是一种词语的推论性语言）的时候，音乐才能被界定为情感的语言。确实，正像我们现在能够看到的，音乐符号学所操作的方式意味着它本质上必然不同于推理性的语言。这样，朗格就把她的任务看作是发现属于普遍艺术符号学以及尤其是音乐符号学的法则和逻辑。她需要精确确定在什么意义上音乐具有一种符号性含义，音乐所扮演的什么作用阐明和描绘了我们普遍的情感生活。

她对于艺术语言的分析基本上与新实证主义哲学家们对于“科学”语言、作为交流和信息的语言所采取的方式相同。新实证主义者否认可能对任何其逻辑表达碰巧不与“科学”语言相一致的风格和模式进行一种语义学分析。朗格的“新思路”表明她试图制定出那些紧密联系的宗教、形而上学、艺术和情感生活（因为它们不能通过任何逻辑、推理性用语表达，并不能躲藏在“科学”知识的普遍保护之下，脱离它们被桎梏于其中的阴森监牢）的领域。为了从严寒中引进这些其他的人类活动，必然要建立艺术表现和“科学”表达之间的区别，同时承认这些类型中的每一个都有一种不同类型的符号学表现，每一种都并不比另一种优越，每一种在人类生活中所起到的作用都是必要和不可替代的。这样主要的工作就是要建立艺术符号的逻辑。艺术就不再被认为仅仅是一些不确定和无法达到、对人类头脑中更加奥秘之处的一种神秘表达的领域。

通常认为艺术具有一种含义，即使不可能确定这种含义确切是什么。我们已经知道，音乐比其他任何艺术都更加适合于被当作探索艺术含义的对象，“绝对”的音乐提供了对“意义重大的形式”的最清晰的例子，即使它没有任何传统词语意义上的任何含义：我们注意到形式“令人非常值得注意地”独立于任何可能的文学含义，不与它想要表达的任何东西有联系。在音乐中比在其他与外部样式更

加紧密联系的艺术形式更容易抓住这种必然的艺术含义。正像朗格已经非常明白的，所有艺术形式都渴望以音乐为条件；在音乐当中能够发现最纯正的艺术符号学。

我们已经简短地说明音乐和情感之间有一种关系，而没有探索这种关系的细节。音乐并不表现情感；更确切地说它只是把它们提出来，显示了它们。音乐形式的逻辑表明了一些与我们情感生活的相似性，反映了一些我们内部体验的基本动力模型。这些情感的动力模型被音乐符号表达成为一个完全无法分割的整体。

音乐反映我们情感形态的理论也许被其内容上的矛盾（一种推理性语言所没有的矛盾）所强化。在推理性语言当中，忧伤的情绪和欢快的情绪是对立的，但是在音乐中（它反映的只是情感的动力，也就是它们的形式结构，它们的张力和解决），它们在实际的表达过程中具有相同的形式。如果任何人否认音乐具有任何表现情感、感情或者其他东西的力量，它是在普通推理性语言的逻辑下面这样做的。正像朗格所说的，其“错误”“基于把语言所建立起来的类别绝对化的假设，因此任何其他语义一定具有像推理性思想一样的特点，赋予相同的‘事物’、‘外表’、‘事件’、‘情感’以个性。在这里被评论为虚弱的东西，实际上是音乐表现的强项：音乐形成了语言所不能构成的形式”。【60】

朗格恰当地把音乐符号描述为一个“表象符号”，或者更好一点，一个“不完满的符号”。【61】普通语言中所使用的符号完全消耗或者“完成了”对于它所表达的对象超越。在推理性语言当中，一个符号完全是“透明的”：【62】它以毫无痕迹地溶解掉的方式达到其功能，只剩下了对象。但是音乐符号是“彩色的”【63】它的含义是暗示性的，从来没有预先允诺：它所表示的东西从来都是直接陈述或者预先建立。音乐符号是表象性的，但它只是表现自身。我们喜欢它因为它存在于自身当中，它不会在表现自身以外的任何事物过程中竭尽全力：“发出的声音是它的生命，而不是某种声明；有表现力而不是表现力本身。”【64】这样就不可能孤立地在自身中拥有一种含义的音乐片段，这么多学者在这个方向上的努力看起来完全是毫无结果的：

“甚至施韦策以及皮罗通过把音乐形象与他经常描绘它们的词汇联系起来（它们是非常有趣的）来描绘巴赫的‘情感词汇表’的努力，为我们表明了一些与巴赫思想的联系，也许还能够接受当时或者他那个学派的传统，而不是音乐表现的法则。【65】

朗格把她后来的著作《情感与形式》集中到音乐符号论上面来。然而，她的结论与她早期著作当中所表达的观点并不一致。她再一次试图抓住艺术含义的中心问题，从复述她早期的观点开始：音乐依靠形式为我们提供了我们情感世界的类似物，反映了它的动力并且重新产生了它的表现性逻辑。音乐符号在其整体性中得到反映的事实（没有能被接受的含义以及没有实际的词汇表），意味着它不是一种语言；但同时它也不是一个原因或者一个对情感的直接表现。她对术语“符号”以及“有意义的形式”进行了仔细的审查，而不像她当初定义这些术语时那样；确实，看起来她更加深入地意识到只有在比喻的情况下音乐才能够被认为完全是一种“符号”：甚至现在更合适把它描述为一种为我们内心生活提供了一个直接类似物的形式，“对主观生活动力的一个红字标题”，【66】一般来说这让人联想到汉斯利克的观点。因此，很早就引起她兴趣的音乐含义问题，现在似乎走到了试图更加集中到音乐形式与我们内心生活之间的类似上面来。朗格认为不同艺术形式之间的主要区分不在于它们所表达的媒介上，而在于它们所产生的“初步的幻想”上。【67】像所有艺术形式一样，音乐是一个外形或者“完形”，它是一个由注意力所产生的幻想：“简短地说，音乐的运动完全不同于物理的变位。它是一种外形，别无其他。”【68】这意味着不能通过研究注意力产生的刺激来理解音乐的现象，因为音乐的刺激“像所有的艺术元素，多少有一些虚幻，完全为了理解而创造出来”。【69】

音乐必然要做的事情是创造一个虚拟的时间秩序，这可以被我们认为是音乐主要的幻想：它是物理运动以及我们必然短暂生命的外形。这种“虚拟的时间”、对我们“重要的、经验的时间”的想象，【70】只有通过耳朵才能够被感知，不像真实的时间是对不运动的瞬间规则性的连续，能够使用许多器物来记录：“音乐让时间能够被听到，让它的形式和持续性能够被感知。”【71】音乐时间，作为一种对身体时间和运动的类似物，创造了一个关于不可分割的整体的幻想。这与柏格森“真实连续性”的概念有明显的联系。即使如此，正像朗格所指出的，柏格森把纯粹的连续性界定为有些形而上学的东西，人们可以不需要任何媒介的实体、符号而直觉到的东西。而她认为音乐不是情感，也不是对情感的复制；它是采用符号对情感的表现。

音乐符号是个别和单独的，尽管它们互相能够连贯起来。一种语言是一个清晰而互相分离的符号体系，艺术一直是一个并不由不同符号结合而成的原始符号：

实际上它的特征包括了创造我们内心生活、情感运动的幻觉的能力，后者是一个有组织的结构：

“所有创作的本质（有调性或者无调性的、声乐或者器乐的，如果你愿意甚至可以是纯粹的打击乐）是有组织运动的外表，是一个不可分割整体的幻觉。有生命力的组织是所有情感的结构，因为情感只在活生生的组织中出现；能够表现情感的所有符号的逻辑是组织过程的逻辑。”【72】

“弥漫着音乐有机体的节奏特征”，【73】这样虚拟的时间通过节奏的手段连贯起来，而节奏“是通过对前面张力的消除而建立的新的张力。它们根本不需要相同的持续时间……节奏的本质就是通过对前一个事件的结束来准备一个新的事件”，【74】它能够在张力和其解决的关系中被发现，而后者反映了我们自己的内心节奏：“每一个东西都准备着一个未来创造的节奏”。【75】情感、感情以及我们内心生活的心情通过期待、记忆、紧张、放松，在过去和未来在我们自己内心交汇的方式中清楚地表现出来。但是考虑到音乐符号的有组织和不可分隔的形式，以及它所缺乏的普遍令人接受的含义，它是如何能够被交流和分享的呢？朗格的答案清晰而直率：“所有对形式的认知都是直觉的……不只是形式，而且形式的含义或者意思都是直觉的……或者根本就不是这样。”【76】读到这里，我们可以进一步认为不只是抽象和解释是直觉的，而且创造也完全是一个直觉的过程。这意味着“一个设计、一段旋律、一首诗歌或者任何其他公开的艺术符号获得情感内容的方式，就是如此抽象和有说服力地呈现一个有表现力的形式，亦是任何在这种艺术中具有一般感觉力的人都能够看到这种形式和其‘情感品质’”。【77】也许我们可以在这样的观点下来重新考虑她的理论。如果艺术能够通过直觉感受，如果艺术表现了情感，那么在什么程度上我们能够继续讨论作为一个符号的音乐问题，“就不是传达的问题，而是揭示的问题”呢？【78】即使音乐符号被呈现出来，以与词语语言符号不同的方式伴随着无论什么“含义”，人们仍然可以假设一些与之相联系的信息（message）。朗格告诉我们她故意避免使用术语“信息”：

“一个信息是交流的一些东西。但是……在所有语义学的严格性上，一部艺术作品不能被认为在其创造者和其跟随者之间造成了一种交流；它的符号学功能，尽管它有很大一部分与语言相一致……是比我们使用推理性符号具有更加直接性的直觉交流。【79】

朗格的理论这样就非常清楚地导致了一种对艺术的直觉性解释，这看起来与

她所建立的理性主义和反形而上学的观点相矛盾，也与她把艺术（一种与符号相联系的活动）放入到普遍人类活动分析中的目的相矛盾。音乐符号毕竟不是一种具有交流作用的符号。音乐具有一种情感及其本身生命的模式，这种模式人们只能通过直觉感受到。这样，形式就不再是一个情感的符号；它实际上是一些通过与情感相一致的直觉而感受和接受的东西。情感内容毕竟不能从形式中区分出来。新奇性（朗格把它界定为“新思路”）被认为是一种关于能够表达和交流的语言的理论，尽管它与一般推理性语言具有非常不同的方式。但是朗格似乎不知不觉地放弃了她原来的目标，后者将会逻辑地导致对音乐会话能力（传统上构成了音乐的习语）的句法和语法的考察。作为结果，我们发现她的考察必然在 19 世纪形式主义传统当中得到继续，尽管它们所导致的结论显然是非理性主义的，并再一次把音乐转移到超越于词语力量的非逻辑和直觉领域，而在这之前被浪漫主义时代的作家们所禁闭着。

五、伦纳德·迈尔：美学和心理学

我们已经接触到了在音乐美学理论发展中心理学所扮演的重要作用。美国人伦纳德·迈尔的工作构成了这个领域后来思想其中的一个重要例子，这促进了对音乐表达结构以及听众对其情感反应的考察，他在其中运用了格式塔心理学以及信息理论的资源。这可以清楚地从《音乐的情感与意义》这个题目中看出来（这是他对该研究最具实质性的贡献），【80】他主要关心音乐的意义；然而，这个讨论还集中在这一意义是如何交流的。

迈尔试图通过确定那些过度使用和滥用的分类，以重新考察形式主义和表现主义的传统区分。他发现了两个可能的基本立场：音乐意义完全存在于实际音乐作品的上下文当中，存在于对其中所建立的关系的接受当中，或者音乐的意义将指向更狭窄的“概念、活动、情感状态的非音乐世界”【81】等等。他把赞成前者立场的人称作“绝对主义者”，而把喜爱后者的人称作“参照主义者”。【82】然而，他认为在“形式主义者”与“表现主义者”之间的绝对主义等级还应当有一个重要的区分。一个形式主义者应当坚持认为“音乐的意义存在于对音乐作品中所建立起来的音乐关系的接受和理解当中，并且音乐中的意义主要是理智性的，而表现主义者将会认为这些相同的关系在某种程度上能够激起听众中的情感”。【83】这些立场并不必然地互相排斥，实际上它们可以是互相补充的。迈尔把自己当作

一个绝对主义者，即使他并没有排除在某种自然聆听状态下音乐可能具有一种“参照的”意义，然而这并不是它最重要的功能。确实存在着某种技术过程沉溺于概念和情绪化的历史和文化背景，但是它们之间的联合完全取决于文化上的动力。它们决不是音乐的一个必然伴随物，并因此在不同的时期有不同的变化。它们是音乐不得不激起想象、情感或者虚构过程的力量的一部分，就是说，所有那些音乐之外的过程可能转移我们对于作品更加纯粹的音乐含义的注意力。然而，并不是这第二种属性引起了迈尔的兴趣。他把注意力集中到音乐意义上面来更多地是在作品内部的结构关系如何影响了听众这个层面。从这个观点上来看，形式主义者和表现主义者之间的区分不是功能性的；实际上，迈尔似乎认为对于音乐情感和理智的反应是相同精神过程的两个不同方面。这两种音乐欣赏之间的不同基本上取决于听众的受教育程度和其个人的倾向性。

迈尔继续考虑音乐体验与非音乐体验（或者更一般地讲，某种非美学的体验）之间的不同。首先，一种音乐体验，不论它是情感式的还是理智式的，都不是参照性的。其次，每天当中由持续性压抑愿望和倾向所产生的对紧张的非美学性体验并没有得到解决，从这个角度上来说，某种特定的体验可以偶然地产生而没有什么意义。然而，在艺术领域，如果没有得到解决或得出一个结论，像这样的力量就不再出现；在音乐当中，音乐本身的实际刺激产生并形成了紧张，这能够断定它们获得了一种有意义的解决。这样，一个音乐刺激或一系列的音乐刺激，既不表示也不偏爱任何音乐之外的观念或者对象；它宁愿涉及在音乐中还没有发生的其他事件：“一个音乐事件（一个音符、一个段落或一整段乐章）具有意义，因为它指出或者期待着另外一个音乐事件。”【84】换句话说，音乐的意义由期待所创造；但是后面所达到的从来不是一个完全的惊奇，因为当它到来的时候，意识到了这种情形短暂而又不稳定的本质，对这种情形的解决能够希望存在于作品的风格和技术所提供的特殊可能性当中。现在清楚的是，一段音乐的意义非常紧密地与它所影响的交流相联系；实际上，两个概念完全是同一回事。意义不是这种音乐的一个品性；音乐并不仅仅是一种刺激。只有在特定条件下，在特定历史或者文化氛围当中，音乐能够需要一种作为意义和交流的功能。一个单个的声音，甚至一系列单个的声音，本身没有意义。

这就是为什么迈尔发现意义的问题需要在一个历史的观点下来看待的原因。因为提出一个特定的意义，我们需要首先确定哲学家们所称呼的“艺术中表达的

一般体系的出现。没有一套对于社会群体来说普遍的表达，没有对那些表示普遍的习惯，什么样的交流都是不可能的。交流依靠（预先假定）并出身于在音乐美学当中被叫做风格的表达体系中。”【85】

这意味着音乐不是一种宇宙语言，每一个音乐文化产生了不同的技术程序，旨在创造那些构成了所有音乐对话的紧张和释放；它解释了为什么迈尔把他的注意力转到不同的音乐文化上面，以便制定出控制音乐形式结构的语法规则并且提供它的“意义”。

在某种特定的音乐习俗当中，当“被音乐刺激所激活的一个期待（一个响应的倾向）被短暂地约束或者被永久地阻碍”时，听众的情感就产生了。【86】愉快的感受（不论是情感还是理智的）产生于让局面变得畅通无阻的期望，放松（就像在它前面的紧张时刻一样）一定在其中接触到了新奇性；它一定拥有某些非同寻常的东西；它一定显示了某种程度上对标准的背离，但是只存在于已经创作出来的音乐风格背景当中的可能性所构成的限制，并因此能够被欣赏者所预见到。新奇性有它自己的理由，这种转化存在于当时使用的特定习语的传统之外，并不满足听众的期望，导致了音乐对话的无意义性。显然，音乐段落的含义并不被当作任何被动聆听过程的结果，而是一个积极的过程，包括了我们整个头脑的一个有意识的过程，寻找能够带来结束短暂模糊和不确定的解决过程。紧张和其解决之间的关系愈加有意识和清晰，“意义”就出现得就愈加清楚。迈尔不断清楚地重复道，在某种风格或者某种社会中非常重要的东西根本不会很好地存在于不同风格或者不同社会当中，原因很简单，紧张和其解决之间的关系从来就没有在二者之间明晰起来。

迈尔整个的研究很清楚受到了杜威情感和体验理论的影响，这种体验对于迈尔来说是在艺术中具有重要意义的刺激和反应，象征着所有体验想要达到的有组织整体性。这样一个作品的形式结构就立志要满足作为人类头脑功能方式中的一个必要部分的需要。

迈尔对于音乐意义要依靠文化和历史因素的强调最近被对于少数民族音乐的参考所证实。这也许是他对于音乐美学贡献的最有趣的部分。然而，不可避免地得出的结论是，他的观点过于紧密地适应了西方调性模式。确实，他实际上并没有宣布任何西方调性音乐的自然的至高无上性；但是当他试图确定西方调性传统之外的现象时，他似乎遇到了明显的困难和约束，这个领域在他的例子当中完全

被排除在外。调性音乐的机制（建立一个调性引力磁极，使音乐围绕它盘桓于持续但短暂的张力上，遵循着允许精心安排或者偶然解决的原则），完美地与迈尔所描述的那种精神反应相一致。但是当我们试图把迈尔的理论应用到其他音乐文化的类型上时就遇到了困难，例如前调性时期的格里高利平叙咏、十二音体系、点描主义以及其他二十世纪有意识地公开反对建立在一个调性吸引中心的传统张力的倾向，以及所有的运动都被管制和引导到一个已经建立起来的事物计划表当中的静止世界的符号。

六、库克：情感的词汇表

形式主义立场实际上包含着许多不同的美学立场，在这些美学立场当中形式美学和内容美学看起来在互相转变着。例如英国音乐学家库克（Deryck Cooke）的理论就是这种情况，他的《音乐的语言》在音乐语言方面进行了详细的区分，以便寻找音乐的意义是什么这一古老问题的答案。库克希望确定是否这个术语（调性和声语言的不同轮廓）包含了任何能够作为情感和感情的语言而被表达的任何意义。这部著作的局限（像许多这类其他著作一样）在于这种理论并不是一般地应用于音乐，其合理性被严格地完全限制在某个特定历史时期当中的音乐。另外，即使在所选择的历史时期当中，它明确了意义并且把它们描述为一个绝对的合理性，然而这实际上只是缓慢地出现在一个历史视点当中，正像库克所表明的，它们只是逐步地出现。

库克是一个坚信音乐的力量不可动摇的音乐学家。任何相信音乐传达意义的能力并不仅仅是唤起或者拟声、相信音乐涉及到它自身之外的一些事情是可能的人，一定必然非常关心音乐被当作某种语言的程度。他一定还要确定音乐当中所具有的交流力量是什么。但是库克并没有这样做。在一个试图确定音乐的作用是表现和交流情感的企图当中，他理所当然地认为音乐就是一种语言，并且相应地进一步确定它的词汇表，而没有感觉到需要证实这种假设。确实，音乐的语言与演讲的语言并不相同，它表现的是情感和感情而不是概念；实际上，它可以被认为是情感和感情的语言。直到这一点，库克还在重申着一个典型的浪漫主义的立场。然而，他的意图要超越于此，列出了一个实际的词汇表，建立在假设音乐表现情感的术语是预先准备好的，并且是不可改变的，包含了一套音乐的“词汇”，其中的每一个都有一个简明的意义。

库克当然并不是第一个试图涉足这个领域的学者。皮罗、施韦策以及更近的查利(Chailley)都曾着手建立一个音乐的词汇表,尽管这些学者关注于他们对于巴赫的努力,并且具有不同的目的。即使如此,他们所得出结论的合理性仍值得怀疑,但他们的事业心是值得称道的。他们的目的是分析某一特定时期的一个作曲家的音乐语言,注意到某些语法和句法惯例的重现,这些都使他经常使用到相同的情感意义,以试图建立一种应用于某个作曲家的音乐词汇表。查利甚至把他的注意力集中到巴赫的受难乐,注意到这些作品当中口头语言和音乐表现之间持续的对应性。像这样的考察,只是建立在有限的对象当中,开始于假设某种风格惯例一般在他们时代普遍得到接受,并不需要它们的结果具有任何绝对或者普遍的合法性上面;也许只有对音乐语言难以解决的问题的探索才值得继续进行,这并没有比库克想要推进事物的想法有多少进步。

库克的目的是要从普遍音乐语言的基本词汇表中提出第一个术语的例子。其著作的第一个重要的特点是决定把他的考察限制在15到17世纪中叶的西方音乐。也许他施加这样的限制是为了实践或者方法上的原因,但是如更进一步,我们将发现这一选择有更多根本性的原因。

在15世纪看到了对两种调式(大调和小调)的逐渐建立和接受,这两种调式是从古代格里高利教会调式当中发展出来的。对于库克来说,调性语言以及调性和声是惟一对音乐开放的可信赖的可能性:非调性音乐只有在包含或者暗示了一些调性尺度的时候才有效,因为调性是基于自然中所发现的泛音列现象。因为泛音法则受自然的规定,早期音乐只有在它为调性音乐作准备的时候才具有合法性;对于十二音音乐,库克表示了更多的怀疑,尽管他没有规定有一天一些自然的判定可能在这种新的音乐语言当中被发现。这样,他所尝试的表现性音乐片段的词汇表只与创作于浪漫主义以及我们时代之间的调性音乐有关系;在这一段时期中,音乐语言基本的词汇表具有一些相同的含义,在库克的观点来看,斯特拉文斯基的调性音乐与帕莱斯特里那的音乐是一样的。库克的著作(音乐范例上的财富)试图把调性音阶当中所有可能的音程解释成在一个音乐词汇表中固定和重复使用的术语,其中的每一个都被假设赋予了仅仅是一个表达性的意义。下面是库克思考程序的一个例子。

主音在情感上是中立的;小二度具有面向主音的半音倾向性,能够表现“无精打采的苦恼”;【87】大二度是一个情感上中立的经过音;小三度是产生于大三

度降低后的和谐结果：它意味着“容忍”【88】或者悲剧；大三度表示高兴；纯四度是一个经过音，或者如果它具有大三度的半音倾向性，它可能意味着痛苦；增四度被用于向属音的转调，表示“积极的渴望”；【89】之后他就以相同的方式列举着其他的情况。

如果我们现在回到前面的章节“音乐词汇表中的一些基本术语”，【90】我们将发现一个关于音乐段落或者和谐中心的目录，将要受到详细的考虑和分析。增三和弦 1—(2)—3—(4)—5 被解释为“一个关于高兴的友好、自信的情感”，【91】并且一个类似的含义归因于属到主的下降，跟随在一个大三和弦 5—1—(2)—3 的上升之后；在小调当中相同的旋律模式表现了痛苦的情感或者“悲伤的主张……一个对不幸的抗议”，【92】因为 1—(2)—3—(4)—5 以及“纯粹的悲剧”【93】存在于它的变体当中；1—5—6—5 的模式在大调中意味着“天真无邪和纯洁”，【94】在小调中意味着“根本的不快乐”；【95】8—7—6—5 在大调中表明了快乐或者“自信的感觉”，【96】但在小调中具有“被动遭受痛苦的”【97】不同形式。他所讨论的每一种模式都伴随着从音乐史所有时期作品中的大量例子；后面的章节表明一个作品是如何由所有这些模式在某种节奏关系或者音量等级的结合中建立起来的。

人们可以公正地评论库克理论的普遍线索。首先其合法性依靠于这样的理论前提，和声序列以及调性体系的关系能够在自然那里发现而不是在历史的偶然当中被发现，并且假设库克已经自动把这种合法性从对其他音乐的精明评价中排除出去。人们不能逃避这样的结论，关于几个世纪发展起来的、精密连接的具有巨大价值的和声语言由于被解释或者转换成普通的口头语言的术语而极大地削弱了：在后一种分析当中，它看起来只能表达愉快和痛苦、解决和没有解决的情感张力，或者等待通过节奏机制得到解决的情感张力。西方音乐从文艺复兴至今的宏大丰富的装饰性内容（通过和声结构的无限精微）已经喜欢在精细的形式中表现这样一个宽广的情感范围，并且被库克改造成为仅仅是一个便利的分类表，缺乏那些作曲家们所坚决声称要表现的东西。

库克在形式主义以及那些对音乐内容更有兴趣的人们之间的古老争论中并没有新的贡献；他建立音乐术语词汇表的企图失败了，因为它是非历史性的。另外，在严格意义上，它既不是一个普通的音乐评论也不是一个历史性研究。能够确定的就是音乐具有语义力量（也就是在某种方式上的意义性或者表现性），它与

现实之间的关系比库克所提出的情感词汇表更加精妙、更加丰富和更加稳定而隐讳：与普通的、每天都说的语言没有任何可比性。每一次我们试图在音乐和其他领域（有联系或者没有联系）建立起一种稳定的关系时，我们就在试图寻找关于这个问题的简单答案上遇到了通常性的困难。

- 【1】 见罗伯特·克拉夫特，*Stravinsky: The chronicle of a friendship* (New York: Knopf, 1972)。
- 【2】 见斯特拉文斯基，*Poétique musicale* (Paris:Janin, 1945)。
- 【3】 同上注 (Paris: Le bon plaisir, 1952)。
- 【4】 见佩里·苏夫钦斯基，*La notion de temps et la musique*， 载 *Révue musicale* (1939)。
- 【5】 见斯特拉文斯基，*Poétique musicale* (1952)。
- 【6】 同上注。
- 【7】 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注，确切来源不详。
- 【10】 见斯特拉文斯基，*Chroniques de ma vie* (Paris, 1935)。
- 【11】 见斯特拉文斯基，*Poétique musicale* (1952)。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。
- 【15】 见布莱雷特，*Esthétique et création musicale* (Paris: Puf, 1947)。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注。
- 【18】 同上注。
- 【19】 同上注。
- 【20】 同上注。
- 【21】 确切来源不详。
- 【22】 见布莱雷特前面引用的文章。
- 【23】 同上注，见第 2 章各处。
- 【24】 同上注，确切来源不详。
- 【25】 同上注。
- 【26】 同上注。
- 【27】 同上注。
- 【28】 同上注。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 同上注。
- 【32】 同上注。
- 【33】 同上注。

- 【34】 同上注。
- 【35】 同上注。
- 【36】 见布莱雷特，确切来源不详。
- 【37】 见施罗策尔，Introduction à J.S.Bach (Paris: Gallimard, 1947)。
- 【38】 同上注。
- 【39】 同上注。
- 【40】 同上注。
- 【41】 同上注。
- 【42】 同上注。
- 【43】 同上注。
- 【44】 同上注。
- 【45】 见列维-施特劳斯，Mythologique I: Le cru et le cuit (Paris: Plon, 1964)，J. and D 韦特曼英译本，The raw and the Cooked (London: Cape, 1970)。
- 【46】 见德·施罗策尔上面提到的文章。
- 【47】 同上注。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 同上注。
- 【51】 同上注。
- 【52】 见鲍里斯·德·施罗策尔和玛丽纳·斯克里亚宾，Problèmes de la musique moderne (Paris: Minuit, 1959)。
- 【53】 同上注。
- 【54】 同上注。
- 【55】 同上注，确切来源不详。
- 【56】 同上注。
- 【57】 同上注。
- 【58】 见苏珊·朗格，Philosophy in a new key (Cambridge, Mass.: Harvard, 1951)。
- 【59】 同上注。
- 【60】 同上注。
- 【61】 同上注。
- 【62】 见德·施罗策尔，确切来源不详。
- 【63】 同上注。
- 【64】 见朗格前面引用的文章。
- 【65】 同上注。
- 【66】 见朗格，Feeling and form (London: Routledge, 1953) ，确切来源不详。
- 【67】 同上注。
- 【68】 同上注。
- 【69】 同上注。
- 【70】 同上注，确切来源不详。
- 【71】 同上注。
- 【72】 同上注。

- 【73】 同上注。
【74】 同上注。
【75】 同上注。
【76】 同上注。
【77】 同上注。
【78】 同上注。
【79】 同上注。
【80】 见伦纳德·迈尔, *Emotion and meaning in music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956)。
【81】 同上注。
【82】 同上注。
【83】 同上注。
【84】 同上注。
【85】 同上注。
【86】 同上注。
【87】 见德里克·库克, *The Language of music* (London: Oxford University Press, 1959)。
【88】 同上注。
【89】 同上注。
【90】 同上注。
【91】 同上注。
【92】 同上注。
【93】 同上注。
【94】 同上注。
【95】 同上注。
【96】 同上注。
【97】 同上注。

第七章 音乐美学和意大利新唯心主义

一、意大利的早期音乐学研究

十九世纪的意大利音乐文化并没有赶上其他的欧洲国家，尤其是德国的前进步伐，根本就没有参与到音乐美学和哲学领域卓有成效的活动当中去，正像北欧在学术以及其他领域编年史的发展很大程度上越过了意大利一样。这实际上解释了为什么需要在一个单独的标题下来处理意大利音乐思想，解释了这一时期意大利美学独立发展到如此地步的原因（文化和政治上的）。

在十九世纪末的意大利文化舞台上，出现了托尔基（Luigi Torchi）和吉莱索第（Oscar Chilesotti）孤独的身影。这两个学者被普遍认为领导了意大利现代的音乐研究；然而，他们的文化立场及其音乐观念很大程度上受到了“音乐学”（musikwissenschaft）以及在当时德国流行的其他实证主义表现形式的影响。他们写作了卷帙惊人、颇有价值的学术著作：托尔基把他的注意力集中到意大利器乐音乐、威尔第和瓦格纳，并把瓦格纳和汉斯利克的论文翻译到意大利；而吉莱索第考察和改编了古老的意大利琉特琴艺术家们的作品，并且探索了其他领域，如16世纪流行的旋律、16—17世纪的音乐理论以及阿拉伯、波斯和印度的音阶；他还写了一篇关于某种程度上依赖斯宾塞理论的有关音乐发展的论文。

这两个学者帮助意大利人提高了对更加严肃的学术的兴趣。由于我们已经指出的局限（这是意大利后复兴运动气候下美学和音乐学的一种必然特征），他们为生产出更加成熟的历史和评论作品奠定了基础，而这在世纪之交的意大利文化新闻界强力传播的对印象主义浅薄涉猎的气氛当中从来没有被尝试过。

但是在这之后的二十年当中，对这种实证主义观点日益感兴趣的反作用力开始在意大利音乐领域出现。在这一时期，贝内德托·克罗齐的美学理论获得了第一次转变。这些都为在更有争议性的文章上进行的反实证主义的战斗做好了准备，或许在之后的五十年当中克罗齐进行了几乎是毫无争议的转变，并且最后在音乐美学甚至是音乐研究的其他领域留下了烙印。

二、对实证主义的反应

当最终轮到自己被忽视的时候，还几乎没有德国音乐学家们的观点开始在意

大利生根；而在德国和英语国家当中这种传统仍然以某种形式延续着，因为整整一个世纪的意大利音乐舞台已经被一种对它的强烈反作用所支配着。这种反作用力对于影响音乐评论、音乐历史以及音乐美学来说是很普遍的。

托雷弗朗卡（Fausto Torrefranca）是最早打算研究能与实证主义音乐学相对抗的美学学者之一。但是，他只是在摆脱实证主义者的影响方面取得了部分的胜利，他的著作普遍包含着一种模糊的神秘主义倾向，部分地受到了克罗齐学说以及叔本华和浪漫主义的影响。

这里不是列举托雷弗朗卡对历史研究的卓越贡献的时候，我们一定要注意的是他的美学理论。这在他年轻时所写的一部内容充实的著作《音乐精神的生命》（*La vita musicale dello spirito*）当中第一次得到表现，为他后来在该题目下的思想建立了基础。托雷弗朗卡开始于试图确定音乐在精神或者理性生活中的地位：在这篇序言当中，他宣称音乐是精神的“原始活动”，【1】从而确立了他发展整篇论述的基本主张。他接受了克罗齐认为的艺术一般建立于精神的最初直觉时刻的观点，他还指责克罗齐没有意识到在精神当中还有一种更基本的“先验范畴”。【2】这是克罗齐关于精神（克罗齐的“精神”在某种程度上被理性所确定）的孤立范畴还处于最初没有结合的状态。艺术活动基本上是一种单独的活动；虽然如此，我们也需要知道“与其他艺术形式相比较，音乐具有首要和原初的本质，也就是说音乐具有凌驾于其他艺术之上的精神优越性。”【3】的确，精神是音乐最初的表现：“所有的艺术形式开始于音乐这个前提，后来使自己逐渐适应于向外发展的体验；然而，没有一种艺术表达形式能够像音乐那样具有透彻的完整性来创造抽象性”。【4】

这样，艺术活动能够以两种方式展现自身。第一种是抽象的、音乐的、优越于任何外在的体验，是对纯粹人类内心生活的纯粹渴望；第二种促进了一种具体化，它是具象的，与外在的世界及感受相联系：它立志建立客观和精神之间的联系。前者是一种非常优秀的表达方式，“包括了精神活动的全部”；【5】它只作为“纯粹的直觉”【6】而出现；它完全是感觉上的创造。让音乐体验成为让人接受的形式的手段对于其美学体验没有一点用处，因为音乐体验是一种进入到人们内心世界的东西；因此没有真的或者假的对音乐的科学考察能够告诉我们其必然的本质，因为这种调查依靠了那种不可靠的“科学神话”。【7】真实的音乐根本不与科学理论、社会学分类以及心理学分析相联系，因为真实的音乐是一种精神和美

学的体验：“音乐是任何可能的表达类型的初级状态；它是一种基本活动及其每一个可能类型的表达”。【8】作为音乐表达自身模式的调性不可避免地与精神的结构相联系，因此就是永恒不变的，所有的音乐都倾向于调性。托雷弗朗卡因此就认为调性是“精神的符号”，【9】但是从斯特拉文斯基的《音乐诗学》（*Poétique musicale*）中所陈述的不同观点认为，在调性当中我们发现了一种让我们的意识得以发展的时间法则上的物质性；尽管他没有规定出这种法则可能发现表现的另外种方式的可能性。托雷弗朗卡并不认为时间感受能够在创作过程当中起到某些作用，他认为实际上作为精神的一种卓越表达的音乐片段马上就成为“时间上面的一个真实的点”。【10】

我们也许不能从对托雷弗朗卡长期研究的进一步检验当中得到许多东西。这些考察经常在这么多关于同一个问题、关于毕达哥拉斯认为的音乐与宗教的密切联系、关于音乐宗教和哲学的关系（“这三种纯粹关系的活动”是让我们“在我们有生之年能够一瞥永恒真理的惟一方面”）【11】的浪漫主义理论的不切实际、花言巧语的强烈氛围当中陷入困境；还涉及到音乐相对于其他表达形式的至高无上性；涉及到在所有艺术形式当中被当作纯粹内部本质的音乐基础……当然，托雷弗朗卡理论工作的价值并不包括在他的创新上，而是在他反对实证主义以及反对任何对于音乐的科学性解释的立场方面，因为正像我们已经陈述过的，这已经成为了 20 世纪意大利音乐思想中占完全支配地位的态度。从另外一些观点来看，他的工作被取代了；像戎戈（Luigi Ronga）【12】那样的学者已经把它是看作对于美学经验整体性的主张，尽管他们还认为他所试图勾画出的心理学上的差异（这种差异也许来源于叔本华以及浪漫主义理论）削弱了他的观点而不是增强了它。正像可能的那样，托雷弗朗卡对于音乐研究最为重要的贡献是作为一个历史学家，尽管他的学术公正性多少会被一种不正确的国家主义热情（例如宣称意大利首先发明了奏鸣曲形式，这种热情被大部分权威运用到德国传统的发展上面）所损坏。

反实证主义还是鼓励一部分学者致力于阶段性的组织“*Il pianoforte*”（建立于 1920 年，后被吸收进至今仍然存在的“音乐杂志”中）的一种力量。这是一些受到了克罗齐美学原则和评论方法所影响的人，后者赋予他们的音乐学科以严格的清晰性。但是，他们如此地过于依赖克罗齐的研究程序，以至于在一些情况下一味地、没有理由地对意大利之外的学术发展加以拒绝。可能的是，这些学者的工作对于提升意大利音乐评论以及历史研究以达到欧洲普遍的程度方面具有重要作

用，至少涉及到了学术的公正性、音响美学以及哲学假设等方面。

尽管作为在美学和文学评论方面的一个基础性著作的作者，克罗齐只是偶尔提到了音乐问题，这就意味着他对于音乐美学发展的影响可能只是间接性的。把他的原则适当地推论到音乐领域，这个工作就不得不留给了那些胜任于讨论属于音乐美学方面问题的信徒们。这方面重要的代表人物是好战的帕伦特（Alfredo Parente），他在其著作当中通篇严格地继续使用着克罗齐关于艺术整体的中心概念。这构成了他与实证主义者以及浪漫主义美学立场争论的出发点。其思想最为清晰的表达在他的早期著作《音乐与艺术》（*La musica e le arti*）当中，这篇论文的题目（不止一次地显示了音乐和其他艺术形式之间关系的中心问题）受到音乐美学学生的赞同——即使在这样的情况下，作者假设在艺术形式之间具有一个真正的整体，而不是将要预示缺乏整体性的一些其他关系。

帕伦特的当务之急是试图界定音乐美学与普通美学之间的关系。音乐是“一种产生于同创作（恰当地使用不同的感官媒体）荷马史诗以及但丁喜剧、马萨乔和伦布兰特的绘画、米开朗基罗和哥特大教堂的雕塑相同的天赋”。【13】也就是说，艺术形式是天赋的所有方面；音乐只是同样事物中的一个，一种对情感诗意的表达、一种内容和形式以及情感和意象的结合，就像其他艺术活动的表现一样。这样，帕伦特对音乐所说的情况（如果我们做一些适当的术语改造）就可以同样应用于其他艺术形式上。在这一点上，帕伦特进一步深入到音乐以及其他艺术形式中技术的重要性问题上来了。艺术是一个艺术天才纯粹释放出来的创造性，在创造活动面前，他没有任何想象上的规则或者束缚。对于创造的目的来说，他想要在某种形式当中表达出来的惟一重要性是“使用任何最适合于他个人需要的大量可能形式和时间来释放灵魂当中的声音（一种特殊的情感）。”【14】他达到这一目标的实际手段存在于艺术领域之外，其惟一的目的是“把他的想象转换成一些物理的形式”，【15】然而“他的抒情能力不断涌出（不论他个人的什么体验），独立于其艺术想象变成材料形式的转换问题”。【16】

在艺术创作过程当中，我们必须明确分清两个阶段：发生在时间之外实际创作的绝对阶段，允许艺术作品在艺术家的头脑当中表现为一种抒情的样式；但是实践或者技术的方面允许艺术作品在实践当中被物化，它是一个可能发生的次要方面，发生在一定的时间当中。艺术作品的抒情性方面“在所有情况下都首要地出现在心中”，【17】但是技术“单独出现是为了确定艺术作品应当与外部世界相

交流并应当具有某种时间上的持续”。【18】帕伦特如此确信这种观点的合理性，以至于把它发展为一个荒谬的结论，“一个作曲家对于能够创作一首将要被演奏的小提琴奏鸣曲来说不需要了解任何小提琴技术”。【19】

这是一个能够合乎逻辑地从克罗齐艺术统一性原则当中得出的许多结论中的一个，但是它在所考虑的艺术作品实际的统一性上产生了危险，一方面把它分成非物质性的想象力，另一方面给材料以形态、存在于艺术作品之外、只把它当作一种产品媒介的技术意味着偶然性和非必要性。但是，在许多情况下，帕伦特看起来主要意识到了技术部分的重要性，例如，他提到艺术家发现“他正在或者已经使用过的思路不再达到他的要求，或者在他面前出现了冲突和困难，经常让他产生长时间毫无结果的困惑，或者他自己的引导者让他放弃已经从事的道路，而去寻找另外一条更好地回答其灵感的道路”。【20】这一段表明，帕伦特承认技术不是一种存在于艺术之外的东西，而是艺术活动的一种内部组织活动；看起来他有时会忘记说过“是音乐作品得以写作的音乐技术总是发生在创造它的活动以后的阶段”。【21】

帕伦特的争论比这个评论和历史方法的问题更加具有成效，这时他开始回答那些历史学家们（他们跟随着德国音乐学家们的足迹），试图写作一个好像仅仅是类型和风格历史的音乐史。他坚持认为艺术作品是绝对的，“它并不是在确定的时间中被创造出来，但却与精神（一个不断涌动的源泉）的某些相同活动同时产生”，【22】历史学家们一定因此变得谨慎了：

“尽管技术过程（统计学研究）的表现以及某些真正的类似性和重现可能揭示在某一个特定时期的艺术创造活动的实际工作，但这样的技术从来不仅仅是一个财宝仓库，从中艺术家个人以帮助自身为目的进行光顾，无论什么时候他们都希望知道什么最适合他的需要。另外，每一个真诚地创造和具有个人天才的艺术家锻炼了他在每一种情况下都需要的手段，而不论他什么时候需要它；他创造不是因为他把他需要进行创作活动的材料手段放在面前，而是因为在他表现力需求的驱使下，在他实际的创造性任务当中锻造了这些手段，这样就在某个特定时刻让它产生了。”【23】

这里帕伦特做出了合理的观点，认为音乐历史并不能被确切地理解成为不可打破的一连串事件，其中作曲家及其作品的音乐形式和风格独立地发展着，从它们只是作为抽象的、从回忆中想象出的时刻表中分离出来。然而，通过强调所有

这些创造性活动，帕伦特也许并没有使创造性活动得到充分发挥，这些创造性活动发生在传统、历史和个人创造性神话中（他实际上只是在确定的持续给他压力的历史背景中仅具有创造性，每个人对这种压力都有不同的反映）。如果我们拒绝这种一个艺术家与其生活于其中的传统之间的高度刺激性的永不停歇的交换，这种生活装载了他所建立的、实验证明是良好的形式以及技术所给予他的复杂性，这其中反映了他通过革新、改变和适应自己个人的需求，这样，不可能有任何音乐历史能够出现任何有意义的说法。实际上，如果我们全部接受帕伦特的观点，音乐的历史就只能被认为是一系列对孤立的、互相之间单独存在的伟大作品的描述；它们之间可能有一些微小的联系，但是这一直都是一种武断的创造，只依靠外部的因素。

在所有对现在和过去的音乐美学问题的讨论中，帕伦特采取了一种精力旺盛而又善辩地宣传和保护克罗齐理论的立场。然而最近，许多克罗齐的忠实信徒开始以最新的发展重新审视他的说教。然而尽管在他的同事当中有一些强调重点的转变，帕伦特本人依然坚守刚性正统的克罗齐主义观点的最后阵地，不仅反对其他美学立场的支持者，甚至反对任何改变克罗齐文本的哪怕最温和的企图。

三、表演问题

在音乐美学上恢复起来的对意大利兴趣的迹象之一，就是与表演哲学地位的强烈冲突，这是通过 20 世纪 30 年代“音乐评论”的论文而发生的，并在许多有关这个问题的著作和论文的出版中得到了强调。当然，这个问题就像音乐本身一样古老；然而，实际上直到浪漫主义时代它才浮现出来，伴随着一方面作为独立创造的概念以及另一方面艺术家阶层的出现而产生，在宣称作曲家所具有的独立艺术创造自由与对手们所宣称的出现了独立的通过年复一年而获得更大社会地位的艺术表演者之间不同兴趣的冲突；他们并不试图采取一种系统而确定的考察，在其他事物中考察艺术作品的价值，这些艺术作品包括了作曲家与他的音乐之间的关系、表演者之间的接触，以及在不同时间地点表演同一部音乐作品的可能性等方面；尽管，这个问题这样或者那样的衍生物在他们自己的氛围之外产生了大量琐碎的讨论，而没有考虑到任何哲学和美学上的暗示。再后来，表演问题仍然被实证主义音乐学家们所讨论；然而主要集中在知识和技术精确性等问题上面。第一个在哲学基础上全面地考察这个问题的学者是那些把克罗齐当作导师的意大

利新唯心主义群体。

在很长一段时间里，表演问题在“音乐评论”以及其他杂志中受到了仔细的关注。争论也许是由编辑加蒂（G.M.Gatti）本身的贡献所导致的，他鼓励其他的投稿者对这个问题产生兴趣。【24】两个主要的观点不久就出现了（尽管两个理想主义者都有自己的哲学方向），并且几乎是直接对立的。帕伦特断言一个表演者仅仅是一个技术家，其工作是忠实而顺从地实现作曲家的命令。与此相对立，普格里阿蒂（Salvatore Pugliatti，尽管是一个职业的法学家，却发现自己经常卷进音乐争论当中）坚持认为表演者的作用必然是创造性的。帕伦特对于这个问题的思考是逻辑地跟随着他对音乐美学以及我们在前面已经勾画过的基本状况的思考：一个作曲家创造性的活动只发生在他自己的领域里，他的内心世界与需要定型和组织的实际音响材料之间的关系不是美学上的，而是实践上的，因为对这个作品的表演严格地产生于与其他人交流和在时间中得以保存的实际目的。帕伦特宣称：

“一个音乐作品任何技术上的实现都没有考虑到音乐作品本身。如果音乐和其表演之间有什么必然的联系，就不可能创造出不能表演的音乐；尽管没有首先出现在作曲家头脑中的音乐想象的片段超前和独立于任何实际表演的机会之外。”【25】

帕伦特非常清晰地写道：音乐表演完全属于创造性活动的技术和实践阶段。表演者的任务最好是艰难而缜密的，但这只是一个把记号和符号转换成令人喜爱的声音的问题。这仅仅是一个技术的问题，并无其他。表演者只是复现展现在他面前的音符和表现的细节。作曲家在原始冲动的促使下把音乐从他的内心表现出来；表演者站在音乐之外，在已经存在的现实中发现了“对其劳动的确实可靠的指引”。【26】

帕伦特的这种理论似乎已经受到了保护自我独立艺术作品的纯洁性和完整性需求的支配，它假设人类的精神除了一方面的创造性和独立的自由，以及另一方面完全缺乏自由和独立性的被动性之外，别无其他。

普格里阿蒂在他关于表演的论文中完全不同意这个结论，尽管他最初的假设与帕伦特的非常接近。然而，他的新理想主义烙印非常接近于异教徒而不是克罗齐的立场，让他宣称每一种精神活动的本质都是一个绝对意义上的创造性活动，同时让他难以置信地发现任何人类精神的活动都仅仅是一个被动的活动：“在更大或者更小的程度上，人类精神是什么？人类生活本身就是精神，所以我们所认为

的表演活动除了精神之外，别无其他”。【27】在这个无可反驳的逻辑上面，普格里阿蒂以他对于表演必然的创造性本质的可理解性和感受的考察为基础。确实，它开始于一个包括了正确技术表现的实践活动，但是这种对事物的陈述（这是帕伦特所坚持认为的表达了一个表演者所需要的终极目标）被普格里阿蒂认为是一个表演者工作的实际开始。他认为，对作品技术研究的一个原始阶段帮助表演者克服了所有实践中的障碍。

“如果精神没有被实际的困难所终止或者摆脱掉，它将不可避免地能够表现它的创造力。一旦它从思索中解脱出来，并且经过了艰难的技术实践阶段（没有与他的立场相冲突），就能够通过表达（也就是创造）惟一真正的现实达到自由，那就是说通过创造。这样，一旦我们把精神活动确定为创造，表演活动一定必然是一个创造性形式；音乐文本为它提供了出发点，一个影响着精神的创造性活动的原初束缚，只有在这一点上它才是重新创造。然而这实际上将会自由地存在，只要它能够超越束缚并消融在创造性活动当中。”【28】

普格里阿蒂非常明显地意识到在新唯心主义者思想的普遍框架当中，惟一能够逻辑地维持的立场是我们已经概括过的两点。确实，还有许多其他方面，还有许多被作曲家和学者们，如皮采蒂、米勒、加蒂、卡塞拉、戈拉齐奥西和巴罗等提出的更多的中间立场；然而，尽管这些工作更加准确地描述了实际发生在表演活动中的情况，它们也不是那些能够被我们在帕伦特和普格里阿蒂争论中所发现的抽象的哲学严肃性所保护的立场。如果需要寻找一个对于表演问题更加现实的哲学研究，我们将不得不从新唯心主义的统辖范围之外去寻找。

一个对表演艺术不同的解释（尤其明显的是没有影响到音乐表演）能够在帕里森（Luigi Pareyson）的《表演形式的美学与原理》（*Estetica, teoria della formatività*）【29】中发现。在这部著作中表演的观念非常紧密地与作者把艺术当作纯粹形式的概念相联系，这种纯粹形式只有通过无数次的表演才得到实现。这里任何自由与忠实之间的矛盾消失了，实现艺术作品的原则首先赋予了无限数量的表演变化，尽管发现了原始形式的无限性，但绝不会减少它的确定性和完整性。

一旦表演不再以证明其是否有可能的创造潜力的观点加以考察，而开始以一种更加宽广的作曲家和表演者之间的背景加以对待，另外一个复杂的问题就出现了。包括了音乐记谱的本质、其历史的发展、音乐如何被转变成为符号、这些符号的不充分性以及一旦开始使用就出现的对其解释的所有困难。在这一问题上的

最重要的一部著作就是布莱雷特 (Brelet) 的《对创造性的解释》(L'interprétation créatrice)。【30】 尽管这是在一个非常不同于我们已经考察过的意大利新唯心主义的文化环境中写作的,但作者所得到的结论非常接近于普格里阿蒂;然而,布莱雷特的著作具有更加有逻辑次序的表达的优点,从来不预期它的结果,但是在她详细考察表演现象的时候不断显露出来。

英国和美国对音乐表演的研究跟随着在英国国家普遍流行的经验主义传统。他们当中的大部分都对音乐文本(对现代立场来看,这些记谱是不充分的)的解释进行了历史考察。许多人提供了无法估价的、实际上对这个问题的必要的信息:马太、多尔梅奇以及多宁顿(Donington)已经对巴罗克的表演实践进行了基础性研究,在这个领域,当代记谱法留下了许多没有涉及的领域,因此有许多情况依靠了这些音乐学家们详细学术考察的结果。美国的西肖(C.E.Seashore)已经进行了一些有趣的研究,部分地基于他所工作的实际经验,在他看来,乐谱只是一种蓝图,而真正的音乐现实是在实际表演中达到的,是在时间中实现的形式。我们应当给予乐谱什么样的价值,要经过怎样的过程使得或多或少结构上的理想转变成了一个活生生的、完整的实体?为了解释表演过程,西肖及其跟随者发展出了“偏差”(deviation)的概念。就像我们说过的,乐谱是一个蓝图,表演意味着持续地离开这种理论上的草图而发现音乐的真理。西肖试图通过实验测量他的“偏差”概念;所有他所允许假设的东西都融合进一个具体的活生生的实体中,从而让有呼吸的生命进入抽象的乐谱中。【31】他的发现被其他的学者们所采用,特别是美国的迈尔和法国的布莱雷特;后者把作为蓝图的乐谱概念进一步精炼,认为乐谱是对表演者个人个性开放的各种可能性的概括。

四、新唯心主义者的音乐评论和编年史

与狭窄的音乐美学领域相比,唯心论也许在音乐历史和评论领域产生了更多合理的结果。在这种联系当中尤其值得提到的是米勒(Massimo Mila)他尽管在年轻时受到了克罗齐魅力的影响,却没有成为完完全全的新唯心主义者,依然在他成熟时期保持着对其他文化影响的开放态度。这意味着他原初的唯心主义态度是非常成熟的,他不会屈从于立场上的僵化和评论界的偏见,而这些经常是他这一代其他学者们思想中的一个特征。我们尤其发现对克罗齐的学说,米勒表现出了某种保留;例如,他认为艺术是一个无意识而不是有意识地对情感的抒情性表

现；在《体验音乐的美学》（*L'esperienza musicale ed estetica*）中，他解释了给他的许多评论和历史著作增添光彩的美学理论，有时是那些包括了对于诸如古典主义和浪漫主义的音乐历史的基本范畴进行解释的东西。然而他实际上并没有对基本原则进行争论，即认为艺术一直要表现艺术家的个性，尽管是一个不知不觉、没有意识的表现，并没有发现自己想知道的东西。如果一个作曲家特别地表达了他的创作意图，这是否将会构成“一个对这部作品否定性美学评价的充分原因”？【32】对于米勒来说，一个特殊的表现意图是一种随意的附加物，“一个历史性的事实，能够促成艺术作品的创造并能成为赋予它某种特定性质的许多因素之一”。【33】因此它也许是一个有用的特点，例如在界定浪漫主义的定义方面。然而，一个作曲家特别有表现性的意图与艺术表现基本上无意识的本质不相矛盾，因为这是“艺术创作所必需的全部”；【34】“一个有意识的表现对于它自身来说是不够的”。【35】这个命题让米勒解决了那些阻止了一些新唯心主义历史学家们去理解作曲家特别反对表现意图的音乐种类的困难。这样，“如果我们假设一个被当作艺术作品必然属性的外在意图的话……我们将不得不排斥（从艺术范畴当中）大量的当代作曲家们（例如兴德米特、斯特拉文斯基、卡塞拉、拉威尔、鲁塞尔，他们直率而又争论着否定在他们所有的音乐当中表现任何东西）的音乐，而且还有许多没有涉及到的过去的杰作，尤其是那些在 19 世纪以前的作品。”【36】

但实际上这些作曲家们整个音乐上的个性也许揭示了他们对于形式纯洁性的理想，他们对任何情感放任的明显排斥，正像在 19 世纪一些歌剧中的作曲家们被汹涌的情感所激动一样。

无论什么时候他开始处理特殊的问题（不论是用美学的、音乐历史的或者评论的方法），米勒的立场都保持在非常接近其他意大利新唯心主义音乐学上。然而，他经常在一般方法上远离这些人，总之比他们更广泛一些，更加灵活和能够接受对立的观点。没有人比他在吸收法国、德国、英国、美国美学家的非唯心主义态度上面更加全身心地投入，通过努力排除有时由于术语上的不同所产生的可以理解的误解，而建立了与之接触的积极而具有建设性的立场。他所点亮的人文主义态度以及他争论的清晰性能够让他在一般的克罗齐框架内部采取一种容忍而又不武断的工作，而不像一些其他克罗齐的跟随者。

戎戈是另外一个重要的音乐学家，他在反对克罗齐新唯心主义的背景上成熟

起来。他的大部分精力都致力于在几乎到现在为止还没有开发的音乐历史编撰领域中制定计划；他的工作给这一领域研究的发展以决定性的推动，使之增加了学者式的意识。由于反对本质上是德国传统的客观性学术研究，戎戈的音乐历史观点包括了对个人作品的评价，以投射到作曲家意识上的个性。他的主要贡献是对于大作曲家，例如巴赫、莫扎特和贝多芬等历史评价的判断，以及他对于当代历史编撰倾向的评价；他的工作为清晰性和相关性提供了一个闪光的例子，其构思明显地强调先前历史研究在哲学和美学基础上的不足，以及所有没有新唯心主义定位的当代意大利历史著作中普遍的不足。

无论人们如何评判意大利新唯心主义的贡献，不能否认的是它在抽象理论和实际应用之间达到了一个高度的结合。哲学理论已经卓有成效地引入到了音乐历史和评论的著作，提高了意大利音乐研究的威望，使文学评论在意大利长时间受到喜爱，新唯心主义音乐学家德拉科特（Andrea Della Corte）、帕南（Guido Pannain）以及加蒂（Guido Gatti）等人的著作在这个背景中尤其值得一提。

然而现在，下一代音乐历史学家、哲学家和作曲家们更加愿意结合来自于其他不同于新唯心主义制高点上的新观念；即使如此，在音乐历史和好战的评论界，他们在这样的音乐美学领域当中的贡献也是很小的，经常强烈地偏向于反对唯心主义。最近在意大利，最引起人们兴趣的考察对象包括了声音实践的性质以及真正完全的声音的意义；音乐语言和句法以及它们在创作过程中所起的作用。另外，或多或少的正统马克思主义倾向开始出现，试图确定音乐的历史和社会内容，并再一次对音乐可能的语义价值以及它是否能够具有任何音乐以外的意义提出疑问。我们可以挑选出特殊的人物来提一提，如戎格诺尼（Luigi Rognoni）最有资格的仍健在的音乐历史学家；帕斯塔洛扎（Luigi Pestalozza）以及达米科（Fedele D'Amico），在马克思评论方面贡献非常显著；评论家和作曲家卡斯蒂雷奥内（Niccolo Castiglioni），在音乐哲学方面作出了重要贡献；以及众所周知的在罗马尼亚出生的 20 世纪作曲家和作家维拉德（Roman Vlad）。

- 【1】 见法斯图·托雷弗朗卡，*La vita musicale dello spirito* (Milan: Bocca, 1910), 序言。
- 【2】 同上注。
- 【3】 同上注。

- 【4】 同上注，序言。
- 【5】 同上注。
- 【6】 同上注，确切来源不详。
- 【7】 同上注，确切来源不详。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注，确切来源不详。
- 【10】 同上注。
- 【11】 同上注。
- 【12】 举例来说，见吕吉·戎戈，*Esperienza storica della musica* (Bari: Laterza, 1960)。
- 【13】 见阿尔弗雷多·帕伦特，*La musica e le arti* (Bari: Laterza, 1936)。
- 【14】 同上注。
- 【15】 同上注。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注。
- 【18】 同上注。
- 【19】 同上注。
- 【20】 同上注。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 见 *Rassegna musicale*, 1930.3。
- 【25】 见帕伦特前面提到的文章。
- 【26】 同上注。
- 【27】 见萨瓦托里·普格里阿蒂，*L'interpretazione musicale* (Messina, 1941)。
- 【28】 同上注。
- 【29】 见吕吉·帕里森，*Estetica, teoria della formativeità* (Bologna: Zanichelli, 1960)。
- 【30】 见 G. 布莱雷特，*L'interprétaion créatrice* (Paris: Puf, 1951)。
- 【31】 见卡尔·西肖，*The psychology of music* (New York: Mc Graw-Hill, 1938)。
- 【32】 见玛斯莫·米勒，*L'esperienza musicale e l'estetica* (Turin: Einaudi, 1956)。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 同上注。
- 【36】 同上注。

第八章 音乐美学和音乐社会学

一、朱尔斯·孔巴略以及音乐美学社会学的兴起

音乐社会学是什么时候开始起步的？它可以被看作是音乐美学的一个分支吗？这是一些可以用许多不同方式加以回答的问题，取决于人们对音乐美学的定义。从本书的进程当中我们可以越来越清楚地知道，音乐社会学在某种意义上从音乐美学开始思考音乐的某种特殊含义的年代不清的古老时代起就出现在人们的思考当中；确实，如果我们把音乐社会学定义为测定音乐和社会关系轨迹的知识分支的话，那么毕达哥拉斯、柏拉图和亚里斯多德都在某种程度上面谈到了它，即使他们并没有特别声称涉及到了音乐社会学方面。另一方面，如果我们避免身处于一团空洞的普遍性现象当中而丢掉洞察力的话，我们就需要集中于这样的事实，更加狭义上的音乐社会学（也就是说，具有自身意义上的学科，具有自己的探求方法以及自己特定的对象）只是在 19 世纪的后半叶才开始出现，与实证主义和音乐社会学一样。

我们不需要回到古代希腊作家对于音乐的论述当中来发现对于社会学本质的敏锐观察。我们能够发现这种不成系统的标志散落在伯尼的《音乐的一般历史》中以及频繁出现在同一个作者在欧洲大陆音乐旅游的日记当中。达朗伯、狄德罗、卢梭、格林以及其他与百科全书派相联系的作家们的著作当中包含了大量关于音乐和社会之间关系的讨论，在他们写作的同时以及在更遥远的过去，尽管这些都不意味着音乐社会学已经作为独立的学科出现了，正像我们已经说过的，音乐社会学就像研究社会和社会现象的普通社会学一样，直到 19 世纪后半叶才独立出现。非常明显，实证主义和实证主义者的一个分支试图把科学的方法应用到传统上是人文学科禁区的领域和原则上。

因此，如果发现音乐社会学与德国的音乐学研究（他们宣称音乐学具有有一种在科学基础之上来研究语言和音乐历史的特殊能力）具有紧密联系的时候，我们不要惊奇。另一方面，19 世纪的音乐学家们宣称音乐的“语言”及其表达的含义是明确而特定的，他们强烈地反对浪漫主义和瓦格纳主义的立场，避免任何不同艺术形式之间统一性的建议，并且坚持认为对于艺术表达的讨论能够避免模糊的抽象概念、坚实地植根于对不同艺术形式实际媒介的考察中；他们试图阐明一

种强调形式的而不是表达的美学。另一方面，音乐社会学者们似乎在头脑中具有一个与之相对立的目标；在超越了构筑音乐表达媒介的音乐语言的特殊本质、在超越了（或者通过）形式的情况下，他们的目标是要指出音乐与世界、音乐与社会、音乐与全体民众之间的联系，以及音乐与人们互相影响的方式之间的联系。但是音乐学者们与音乐社会学者们之间的对照比真实情况更加表面化。两方面的学者，至少在开始的时候，都开始于确定的态度并且对于他们的专业具有非常相似的期望。确实，在早期，音乐社会学者们试图鉴别法则以及构成和规范着音乐与社会之间联系的习俗，以及掌握着在这两种已经成长为实证主义的普遍风气的新研究方向中同样科学的态度。我们还应当记住相同的思想也被当时对方的学者们所分享，他们开创了另外的崭新的“科学”原则，例如声学、音乐心理学、民间音乐的研究以及对于音乐历史的起源研究。

这些新的研究分支包括了在每一个保持着独特性学术传统的不同欧洲国家，他们着重研究学科的这个或者那个方面。在法国，一个有体系的音乐社会学由朱利斯·孔巴略所创立；他对于音乐起源的研究从一个社会学家的视野向前发展，指引了音乐研究的许多其他方面，包括历史和哲学、人类文化学以及人类学。

曾经在柏林是历史学家和音乐学家斯皮塔的学生的孔巴略也是最早把德国音乐学思想和态度传入法国文化中的人物之一。他稍微有一点严格、教条和缺乏方法，同时也更加具有适应性，他的研究比他的老师更加拉丁化；同时他比他的老师们具有更加清晰的历史意识，所有这些品质加在一起，使得他的考察具有一个更宽的文化领域，让他能对社会问题（在法国实证主义上具有如此重要的地位，并且在一般音乐学中留下了持久的轨迹）持续着强烈的兴趣。然而，孔巴略对音乐的态度比大部分同时代的人都更具有同情心和人文倾向，因为他非常明确地站在与“科学”研究相对立的立场上。

在他最著名的著作《音乐，其法则及其演变》（*La musique, ses lois, son évolution*）【1】当中，孔巴略第一次考察了把音乐当作主要娱乐来源的理论。这是一种（孔巴略错误地把它追溯到卢梭）构成了赫尔姆霍茨、威廉·冯特以及其他假设音乐能够被描述为感觉的感受——一种纯粹的感受，其规则需要在声音的物理法则以及我们的听觉器官的物理关系上面去寻找的理论。整个研究都被当作一个既说明了音乐技术的发展、又说明了音乐风格不是一个固定不变的现象的事实，或者（甚至更重要）“并不在它的领域之内来定义音乐艺术”【2】的事实等

等，这些非常独立的解释被孔巴略所拒绝。音乐作为一个娱乐规则的理论不能解释“声音现象到音乐现象的转换……一些学者……认为他们已经掌握了音乐，但他们还没有抓到它衣服的一角”。【3】然而，孔巴略还反对把音乐当作情感的语言，并且是情感最直接和可靠表达的浪漫主义观点。他发现了含糊性的概念，声称通过准确说明例如“情感的表达”、“情感的语言”、“展现”、“表示”以及其他所有用来阐明传统浪漫主义观点的术语的意义，就可以很容易地辨明这种含糊性。自然，情感确实音乐现象当中占有一定的地位，但是它不能提供足够的证据说明音乐是什么。情感能够在词语当中被表达得更好，但它们在音乐艺术当中却没有地位。那种认为情感是音乐来源的理论因此就被否定了：这就像简单的心理学理论能够解释音乐一样是不充分的。惟一留下来的可能就是一种形式主义者的研究方法，实际上孔巴略的立场非常接近于汉斯利克，尽管他并没有意识到这一点，并且看起来只是接受了形式主义一点点肯定的方面，曲解了汉斯利克真正的立场。孔巴略把汉斯利克对于音乐的比喻性说法完全当作“阿拉伯图案”【4】（是一些装饰品），否认装饰只是一些修饰性的、不必要的一种额外之物：它永远不是自我独立的实体。这样，把形式主义当作一种注释，他确定术语“装饰”，似乎只是为了阐明其抽象性上的空洞：他似乎并不认同汉斯利克的思想实际上比那种观点更丰富和更精细，他把这种比喻性说法当作一种针对浪漫主义的理想主义以及符号论的武器，只是用一种观点来恢复音乐自身手段和精神上的自律。但是有这种可能，综观孔巴略的著作，能够发现他的立场实际上在很多方面非常接近于汉斯利克。

音乐可以从许多不同的出发点加以观察，只要我们记住没有一个单一的出发点能够让我们获得每个事物本身的权威性图景。不能够提供一个涵盖一切的音乐概念的原因是音乐是一种不能以任何方式准确说明的艺术状态。孔巴略认识到了这种事实；他说，以一种对音乐现象充分科学的研究态度就可以得到一种令人满意的解释是不现实的；因此他建议立刻从几个方面来解决问题，这种考察需要把情感与声学、心理学、数学、历史、哲学和美学联系起来。有时孔巴略提供了一种不与其他方面相结合（像它应当的那样）的特殊处理方式。但是在大部分情况下，他设法把它们充分地结合在一起设计一个关于音乐体验整体性的令人信服的基本描述。

孔巴略美学的中心概念是音乐思想的自我存在以及它如何转变成为音乐音

响的方法问题。通过不只一次地提到“音乐是一种思考声音的艺术”【5】的说法，孔巴略正在表明音乐就是一种思考，它是一种语言；而只要它是一种声音的语言，它就在尊重词语和概念语言的情况下独立存在。他所提供的是一种对音乐的理性主义和形式主义的描述，由于到处都碰到了浪漫主义而几乎使人们联想到瓦肯罗德。音乐是一种思想的独特模式，是一种理解世界的独特模式；它并不表达概念，很少涉及情感。但是，通过作用于形式上的结构，它能够抓住一般的思想方式所难以达到的真实方面。“音乐家们的创作性包含在对理性活动中的概念的禁止上”，【6】孔巴略说完这句话就紧接着问道：“这样它就达到了一种含糊而空洞的公式”，【7】或者像他后来称作的“阿拉伯图案”，【8】或者只是一种装饰性轮廓吗？他绝对否定地回答了这个问题：通过从事去除了概念推理的思想活动，一个作曲家就进入到一个更加真实可信的实在领域，他因此而“取消了表面上的个性，混淆了词语并且面向外界，遮盖了个人真实的个性”。【9】普通的语言是由明确定义的概念所构成的，它借助定义行事，但从来试图抓住事物的本质方面：“它使所有接触到的事物变形”。【10】另一方面，音乐语言抓住了真实性的最基本而普遍的原动力，它设法越过事物的表面现象，看透它们最内部的核心。孔巴略对音乐神秘起源的考察仅仅是一种手段，据此当我们指出其主要的来源时，他能够重新建立现象所展现的神秘特征。另外，非常重要的一点是，他为这些观点在德国浪漫主义以及更早的毕达哥拉斯思想当中找到了确认：“音乐的神秘性是对这种学说的预先的、被含糊地感受到的、本能的应用。这是自然中活生生的灵魂，音乐能够直接理解到它”。【11】

不可能把音乐中的情感和思想纯然分开；实际上能够在我们生命的深处发现它们与最初的本性混合在一起，正像孔巴略所说的，“一个作曲家并不只是依靠感觉创造，而是依靠他全部的灵魂；那就是对已经被加入到理性活动的汹涌情感来说，已经能够观察到我们将要提到的意象。情感和思想互相渗透着”。【12】

需要明白的是，从这一神秘而形式主义的立场来看，音乐不是一个适合于表达情感的工具；对这种任务，普通的语言能够完成得更好。自我独立的音乐完全不能表达任何事物。至于我们的情感，音乐有力量控制它们而不是表达它们；它能够抓住形式而不是内容：“音乐是介入到情感生活的混沌当中，给它带来秩序和优美的一种特殊的理性活动。”【13】这种“特殊的理性活动”（孔巴略在其他地方称之为一种音乐思想或者观念）不是别的，正是我们生命的全部，其主要的本质

由音乐形式直接表达出来，它只是抓住了情感的一定数量的变化，而不是情感本身；只是我们精神生活的内部动力，而不是这种精神生活。汉斯利克与孔巴略的观点的不同主要是去除了后者神秘和浪漫主义的性格（对问题并没有重要影响），要根据每一个学者最为强调的独特特征来看。他们都不认为新音乐具有表达情感的力量，但是尽管汉斯利克强调音乐是缠绕于形式上的自由运动。更加接近于法国实证主义的孔巴略更加强强调音乐作为一种“语言”、一种结构、一种把音乐联系到人类和社会普通生活的句法结构的作用。这样音乐语言的自我满足并不是一种空洞的抽象（这使孔巴略非常有效地指控汉斯利克的假设），实际上，音乐作为艺术形式使某种人类活动的本质特点得以保存。

一旦孔巴略已经清楚了音乐表达能力能够起作用的前前后后，他就回到了把音乐思想组织成为一种语言的方式的注意上，因为正像我们已经看到的，“音乐是在声音中进行思考的艺术”。这是他著作当中最为有趣的部分，在这一部分当中他似乎已经摆脱了德国音乐学和当代实证主义思想的束缚。孔巴略站在认为音乐是一种通常能够被接受的语言的一边，规范音乐语法的原则（也就是声音之间的句法关系），并不是永恒和被上帝所赐予的，它们并不依靠一些诸如“人类本质”的假定性实体；他们所操作的习俗产生于某种特定的文化背景当中，而不是人们之间一些抽象而任意的统一性的结果。这样，音乐语言就是一套在某种历史共同的境遇当中基于情感和思想等共同方式的规则，可以在任何特定情况下，通过对当时社会状况适当的探索得到解释和判定：“基本元素的构成可能被叫作声音语言的语法……预示了一种把某些短暂的形式强加给它们的社会出现，而没有这些，技术法则就不会出现”。【14】这样，任何对于音乐语言的考察（没有留下一套有结果、抽象的原则来束缚它，好像它是不可改变和上帝所创造的）都一定要重视它所产生的文化氛围或者文化。然而，任何把一些组织或者语言结构强加给声音的人都在处理一个它自身法则中的材料，或者像孔巴略所说的，在某种程度上界定它的物理法则：【15】上帝已经给予声音一种特殊的内部组织，虽然是一种没有发展起来的东西，一个作曲家一定要考虑这样的事实，就像他必须考虑结构和人类听觉（它不能分辨过小的音程，或者声音在频率上过高过低）的能力。然而，在这些限制当中，仍然有大量的自由的尺度和选择的范围，因此这些理论家们倾向于表明严格的数学法则构成了和声的基础，导致了假定和声在关于和声的数学思考之前就存在的错误。孔巴略的推理得到了一系列可以让人理解的考察的支持，

在回答赫尔姆霍兹、安布罗斯、李曼、施通普夫以及其他德国实证主义音乐学家们的问题方面仍然具有其合理性。没有数学上的基础能够让我们从不和谐中分辨出和谐。任何能够做出的区分都完全基于上述和声学中某些任意而孤立的观点。这样我们的调性体系就不能说对于其存在具有任何科学的基础。另外，偶然性的概念（在威伯恩世界的音乐语法中具有如此重要的地位）“是高度习惯性的，因为在实际生活当中并没有‘变化着的声音’，或者偶然的的声音，而只是一些在每秒当中的数字上互相不同的阶段性颤动”。【16】今天，在十二音体系存在七十多年后，也许这样的陈述可以被看作是具有预言性的。

孔巴略所要考虑的另外一件事情就是我们在自然所提供的可能范围内的选择问题。在这种关系当中，尽管他的表达意图对于实验方法和把自己严格规定在对事实的观察上是可靠的，但他强烈地反对许多同时代人表面看起来科学的态度，反对那些人成为了把科学当作一种宇宙的灵丹妙药这一观点的牺牲品，他们试图通过实验室的试验来评价音乐并且“有时像空头理论家那样进行着讨论”。【17】

即使调性音乐显现出了瓦解的迹象，它仍然为创作提供了一种基础，生活在这个时代的孔巴略清楚地意识到调性只是音乐历史发展其中的一个阶段。调性体系为音乐思想、音乐意象表达的方式提供了一个历史上的具体化：这些倾向于从预先构筑好的安排中分离出来，使自己进入到独立的体系中。这种重新组织使音乐成为了可理解和具有含义的一个必要前提。意象（或者像孔巴略所说的隐喻），“如果被组织起来就只是一种音乐式的”。【18】这是一种材料被组织起来构成了一种音乐习惯用法的方式；在音乐史当中，它经常产生发展和改变。然而，任何可能发生在音乐习惯用法中的轻微的（甚至是意义深远的）改变从来就不是任何单个作曲家的想象；发展一直是逐步的，因为它一直与音乐之外的因素相关：“在音乐中，像在文学当中一样，在用法上发现一个实质性的改变，这只发生在这种发展获得了社会的满意和认可的情况下”。【19】这样音乐的可理解性看起来就有了一个历史的基础，这种历史基础依靠正在被讨论的社会群体普遍的想象力上的习惯性。

作为这一点的例子，孔巴略把大小调当作了一个长时期发展过程的最终结果，这个过程能够通过格里高利调式追溯到古希腊音乐。能够赋予它们的任何“意义”完全是习惯性的，依赖于使用它们的文明社会的历史。对于柏拉图和亚里斯多德来说，希腊的多里安和副多里安调式（分别基于 E 和 A）并不被认为具有丝

毫的悲伤，而是相反的，是勇敢而果断的。非常令人惊奇的是，孔巴略引证了希腊多里安调式（在半音位置上面并不与现代的小调相同），而没有提到利第安调式（尽管它与我们现在的大调完全一致，但在古代被当作柔弱和女人气的笑柄）。他还提到了新近的民间音乐，在其中经常遇到小调，甚至在主流情调是快乐和高兴的情况下。

这样对于音乐来说就有一个含义（音乐意义上的含义），它必然具有一种语法组织，这种组织并不是通过任何抽象的习俗创造出来，而是通过一套音乐与整个人类的关系创造的。尽管音乐句法是一种理论程序，规范着使一系列声音得到结合而发生关系的方式，实际上音乐语言只有在更加宽广的视角上才能被理解，这种视角考虑到音乐的生存和发展所最终依靠的复杂的社会因素；因此“创作的形式……以及其语法的因素都是社会生活的支流，它们把它们存在的模式及其可理解性归功于它。”【20】

当孔巴略提到音乐语言的自我存在时，其含义也许就已经清楚了。他声明了一种在作曲家整个个性（把他的理智和情感相加）当中的坚定不移的责任，“在声音当中思考”，在那种习俗、音乐思想（不能变成任何其他语言）当中思考。说音乐是自我存在的，并不意味着说它是一种独立的现象；它意味着是在尊重其他表现手段之上的独立，因为它需要特殊的技术以及需要操作的空间。在孔巴略看来自我存在就有了形式主义的内涵；音乐并不像一般演讲的语言那样“说”或者“谈论”，它就是真实的生命，植根于人类的整体性和统一性之上。

然而，孔巴略对于传闻的依靠比他的历史著作更少地依赖于他对音乐哲学的研究，尽管他有时又陷入一种浅薄（对于实证主义社会学这是非常典型的）的倾向，他试图在某种程度上连贯地应用他的理论。从某种程度上来说，他的《音乐史》已经被废弃了；但是它仍然可以被以极大的兴趣和乐趣来阅读，在普遍抽象的方式上它包含了很少的实际音乐史的基础，但是在他放弃其预先构想的过程中，却有大量对单个作曲家的直接考察。像大多数当代音乐历史学家们一样，他的研究在严格的实证主义立场上来说是进化的，这是基于音乐在历史当中发展时必然要产生进化的观念。孔巴略把音乐的发展与一些大型动物的成长作了比较，后者的身体由所有作曲家所构成。其中每一个人都与前一个处于持续进化中的人相联系。历史根据不同的标准加以划分：例如，他称素歌圣咏的年代为理论的年代；称巴赫、海顿、莫扎特等人的年代为形而上学的年代；实证主义和 19 世纪晚期的

时代为实证主义时代。在其他地方，他把音乐历史描绘为一个从客观性形式到一般主观性形式的逐渐转变过程，并在贝多芬那里达到顶点（在孔巴略的历史观点看来，一定总是代表着漫长发展过程的顶点或者结束）。在其《音乐史》的序言当中，“音乐历史当中的三个伟大阶段”被界定为：

“首先是魔法及其魔咒的年代，接着是带有抒情品质的以及不同的教堂诗篇、颂歌以及戏剧，最后，当音乐从严格的宗教应用当中慢慢解脱出来并且与宗教音乐平行发展时的年代。在贝多芬那里，经过了世俗娱乐、个人的表达以及自然主义三个阶段。这三个阶段在音乐历史过程当中重复了许多次；尽管有时候它们交叠在一起，但毫无疑问，它们是音乐发展中三个必要的阶段。”【21】

我们可能多次地引用了这些多少有些抽象的分类，但是它们实际上不能在本著作的结构当中以一个整体而占有重要的位置。在其他实际的历史考察当中，孔巴略有时看起来喜欢把不同的音乐历史阶段划分出来的历史解释，通过每一次新类型的发展，通过每一次新技术的突破（例如，C大调音阶的出现就被看作音乐历史其中的一个里程碑），而实际的音乐个性只是发生在时间计划表当中，起到了一个被动和不必要的作用。但是，他似乎喜欢一个更加严格的历史解释，考虑到作曲家起到了一个非常重要的作用，以及类型和分类被看作是必要的东西，便捷的鸽子笼式分类的出现只伴随着后见之明的知识才被觉察到。

这基本上就是在部分历史学（涵盖了从17世纪到现今）中的孔巴略式的研究，在这一阶段当中，伟大作曲家们的个性被假定比早些时候的作曲家们更加重要。在他对第三卷（关于19世纪）的介绍当中，他似乎从此开始公开反对任何注重音乐历史纲要性而不考虑其中包括的具有创造性的个性的研究：

“他不是一种我们所关注的由作曲家所选择的特殊类型，但是他的头脑，他的精神……依赖于密不透风地进行划分的历史学家们的著作是虚假的；确实，我们无论在哪里都将发现真实性是复杂的，因为我们正在处理一个非常复杂并且比每天的日常生活具有更高计划的生命领域。从所有这些方面，我们都将发现我们要跟随的方针互相交织在一起，我们将发现最真实的艺术家们精神上的独立性，这是一种在人类倾向当中的思想交流。我们不应落入从单一的角度看待问题的陷阱当中。因为我们正在巡视的是一片阿米达的花园，我们将不会让自己受到任何事先预定好的路线的约束”。【22】

即使孔巴略并不一定想要达到这些目的，但非常清楚的是他完全意识到了一

个历史学家最为急迫的问题是什么。他生活在一种受到德国实证主义音乐学的主流影响的文化氛围当中；然而，他的反抗取得了部分的成功，并且提出了一个新的评论和美学研究方法，鼓励了音乐研究后来的发展。

第一次为孔巴略所详述的观念后来被一长串音乐学家和哲学家们所扩展，形成了 19 世纪早期法国音乐文化其中的一个非常有特色的特点，并因此能够发展出一系列深入音乐本质的心理学和社会学考察的分支，而音乐的本质符合其实证主义前辈们的观念，能够声称某些科学上的客观现实。拉罗、福西隆、巴耶、索里奥以及其他法国哲学家们都试图打破浪漫主义思想当中固有的不确定态度，在那个“美学的史前史”【23】时代如此普遍地超过肆无忌惮的文化和业余艺术爱好者的探询。通过应用孔巴略所固有的形式主义原则，他们能够把社会学考察放入到具有更加“科学”基础的音乐美学当中。

然而，尽管这些新的美学理论宣称对事实采取一种简单、没有偏见、没有约定俗成的描述（一种新的未来的科学）——实际上他们并不比浪漫主义美学理论少有难以理解的方法。在他们对科学客观性的引以为豪的自夸后面，非常容易地就可以发现被轻视的形而上学方法抬起它那丑陋的头颅，经常夸耀着每一个特征（更高层次上的抽象和不可证实），而那是他们希望断然地丢在一边的东西。

二、从实证主义的音乐社会学到定量方法的发展

音乐美学的社会学理论现在变得非常流行。尽管一开始的刺激毫无疑问是由实证主义思想家们所提供的，社会学思想快速地发展出了许多不同的意识形态、哲学以及美学上的分支，彼此之间稍有相似的地方：任何表示音乐和社会之间所出现的某些关系的一般陈述都实际上意味着对不同的人来说是不同的东西。一个最重要的音乐美学学者，与孔巴略一样能够被当作实证主义和科学主义者的就是查理斯·拉罗。1908 年他出版了一部著作，这在他所选择的领域里被当作一部划时代性的重要著作：这就是他的《音乐美学科学纲要》（*Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*），在这当中他选择了一个社会学而不是对音乐美学的理想主义者或者心理学的研究方法，他认为后者不能为音乐想象提供一个适当的解释。像这样的艺术是一种社会产品，它所可能具有的任何特殊特征都一定与这个社会有关。这样，美学除了一种科学之外不能被看作任何其他东西，因为它所存在于其中的社会能够在科学（社会科学）的术语当中被定义：美学价值是一种社会价

值。心理学能够让我们迈入美学的门槛，但不能够帮助我们超越它。”【24】非常清楚的是，拉罗在音乐心理学以及在其他实证主义思想家们（比如泰纳以及古姚）盛行的一般社会学方面很少花费时间。对于拉罗来说，应当总结音乐美学的社会学研究，包容其他学科的部分发现，例如社会学、有关声音感受的心理学以及有关数学和声音的物理学。确实，只有社会学才能够解释，诸如为什么某种音乐音阶能够在—个特殊的时期、在美学意义上被接受等问题，只有社会学能够表明它如何构成了—个被某—特定人群所组织和认可的更大系统的一部分。另一方面，只是把它当作—种个人的心理现象不能解释这些音阶的接受程度，因为这些研究并不考虑那些社会约定俗成力量（构成了—个超越个人的价值体系）的能量，这种力量能够锻造整个时期的欣赏口味。

这种进行详细历史研究的特殊类型旨在不仅要发现社会习惯于控制音乐语言的精细原则和规则的方式，还要去发现音乐能够被当作—套强加到社会上的制度的程度，这种制度在某些方面影响了它，又反过来受到它的影响。

第二次世界大战以来，音乐社会学家们逐渐在他们以自己的意志把音乐考察的所有分支聚合在—起而创造—个超学科的方面变得越来越灵活；最近他们约束了自己的目标，把所建立的音乐社会学当作只是—个分支，其领域仅仅被限定在音乐和社会的关系上。这种倾向至少在使用定量方法的跟随者当中流行，其中最著名的就是阿尔佩森·希伯尔曼。他纯粹的研究让他至少在自己看来避开了所考察的意识形态，他相信音乐社会学能够是—个对事实的简单描述，而不包括任何的价值判断，不像忠于马克思主义或者理想主义的社会学者们，他具有科学倾向性的研究被认为促进了某—限定领域内科学的社会学建立，与其他科学地建立起来的音乐分枝并肩存在。希伯尔曼的社会学不是作为美学的竞争者而存在，就像早期实证主义学者们所认为的那样。然而实际上，希伯尔曼在这些问题上的立场是不—致的。有时他把音乐社会学仅仅当作具有巨大版图的一个领域，拥有许多不同的音乐分析学科，而另外—些时候，他站在完全相反的立场，此时整个音乐美学和音乐哲学似乎都要被社会学的学科所吞没。

南斯拉夫学者伊弗·苏皮谢克也可以被包括在定量分析社会学家们当中。他写有许多著作，包括《音乐社会学》，在这其中他加入了“音乐和社会”（*musique et societe*）的可能含义是什么的哲学讨论当中：

“音乐社会学能够承担的主要工作（为未来某—时刻有效地工作）是考察社

会和音乐的事实。这些（只有这些）方面需要被组合和分类，只有在这些方面，一旦它们被正确地加以比较，将可能得到真正的社会学结论。对于音乐历史和音乐社会学之间关系的一个恰当理解不仅可以导致这两个学科互相接受对方，而且会让它们和平共存。”【25】

第二次世界大战之后的许多音乐社会学分支在苏皮谢克所建立的立场上得到反映，尽管具有某种个人化的不同强调点。在他看来，现在的音乐社会学能够被确定为包括许多不同分支的音乐研究中的一个分支，从民族音乐学到音乐机构，从作曲家及其力量来源的关系史到对于作曲家所生活和工作的社会与经济条件的研究。所有这些考察的附属领域都分享了一个共同的假设，即它们可以不需要任何意识形态上的预想和任何价值判断而发展；它们的发现经常不能与那些纯粹历史研究过程中的成果相区分。因此我们与狭隘解释的音乐美学领域的研究非常不同，实际上接近于更加普通的社会历史研究类型。然而，这是一种在该音乐社会学派与其他包含了或多或少与某种意识形态相联系的学派，或者与那些使用明确假设的研究方法并且询问音乐和社会之间的某种基本问题的哲学家们之间蓄意的敌对状态。

伟大的社会学者马克思·韦伯由于其哲学方法的严密和完整性确实值得加以考虑。尽管他很少写作特别关注音乐的论著，然而他却对音乐社会学产生了一个意义深远的影响。他著名的论文《音乐的理性和社会学基础》（*Die rationalen und soziologischen grundlagen der musik*），出版于死后的 1921 年，【26】是一幅宽广的历史画卷，是在文化和学识方面一座真正的里程碑，依照着仔细提取出来的历史和社会学标准进行计划和执行。这篇论文与其说是音乐历史，不如说是一个作为习俗的音乐的历史。它假设了一种关系的存在，实际上是一种在社会发展和音乐发展之间的对应关系；这种对应在一结构层次上发展和被反映。控制着这种历史过程的中心原则是合理化。这被过程本身的概念所确定，在韦伯看来，这是不同于黑格尔理念的逐渐实现那种意义上的过程；它是一个不暗示任何价值判断的中性的技术性术语。这样，韦伯的社会学就是“科学的”而不是理想主义的，但不是定量或者统计学的；音乐的发展像社会的发展一样，依照确定的原则发生，因此就有一个清晰确定的过程。这样，音乐语言就不是一种围绕自身的语言；它伴随着一系列经常存在于音乐领域以及以音乐方式交流的某种社会需求之外的事件而存在；伴随着某种社会关系和承受着合理化过程中的不同社会“语言”在方

式上的不断扩展。

非常清楚，这种类型的社会研究并不考虑实际的创作。音乐语言涉及到与个人无关的抽象性以及无法名状的创造性仅仅是交流的手段，这是针对于它所贡献的作为整体的社会发展（内部包含着所有不同的因素）来说的。这样，韦伯的音乐社会学就可以在他故意避免美学考虑的角度上被称作“科学的”。音乐语言（正是如此）通过一种需要仔细审查其合理性的过程从实际创作中概括出来。然而，这个过程（在某些人看来可能是韦伯方法的薄弱之处）几乎被认定为对于所有音乐（实际上是任何艺术形式）的社会学考察都是具有普遍性的。韦伯对于这个题目处理得新奇与重要之处在于也许他是第一个假设音乐和社会之间有某种关系的学者，这种关系不是外部社会对于音乐产生的条件作用，而是规范了音乐和社会二者之间更深层结构的发展。韦伯并没有详细地考虑一个作曲家可能生活于其中的社会环境，没有考虑完成其著作可能遇到的问题，没有考虑他可能拥有的那些听众，没有考虑影响着任何一个独立创作活动的经济条件。他想要试图做的就是抓住音乐语言内部结构的基础，描述它在历史当中所经受的一个逐步合理化过程的方式。韦伯把它理解为西方世界花费了几百年时间（这只是漫长过程中的一部分）发展了一种基于全音节的调性语言的依据；为了阐明音乐语言的一种结构社会学的目的，似乎键盘乐器从最早期的原型直到现代的钢琴（其和声和旋律音色表明了另外一个同样漫长的基本阶段）的发展同样重要。通过接受这些观点，韦伯在音乐和社会之间建立了一种内部结构层面上的联系，而不是更加富有变化但是互相分离的一系列条件作用。这样他打开了一扇解释理性结构的社会学大门，尽管只是吸引了少数的跟随者，但实际上建立了一个不同于实证主义或者定量分析方法的完全崭新和革命性的研究方法。科特·布劳可夫就是这些跟随着韦伯对音乐社会进行特殊理解的一小部分音乐学者当中的一个。像韦伯一样，他接受了美学价值判断的不相关性；另外他意识到能够反映社会关系的音乐语言中的层次之一就是确定真实的调性结构。【27】

三、音乐社会学和马克思主义理论

许多音乐历史学家、社会学家和哲学家们多多少少都受到了马克思主义学说的影响，但是尽管由于他们普遍的理想主义偏见，却不可能在他们当中找到任何研究方法的统一性或者普遍的主题。他们惟一的相同点似乎就是试图在社会背景

当中来看待音乐现象；但是正像我们在联系前面刚刚讨论过的学者时看到的，音乐和社会之间的关系能够从不同的角度来看待，可以以不同的、经常是相反的方式加以考察。像任何其他艺术形式那样，如果音乐是社会上层建筑当中的一部分，其发展一定以结构（尤其是社会的经济结构）为条件。这个概念非常难于应用在某种特定的情况之下，因为其轮廓的模糊性，还因为在这上面可以有非常不同的解释。最容易说明白的两种解释是社会对形式的作用，以及社会对内容的作用。尽管即使是这两方面也一直难于在某些层面上清晰地加以区分。关心音乐内容的马克思主义思想家们开始于一种假设，认为像其他语言一样，音乐能够传递直接与社会（在其中它们表现为上层建筑形式的）相联系的含义。

美国人希尼·芬克尔斯坦所著的历史和哲学研究著作《音乐如何表达观念》是这种立场的典型体现。他宣称音乐表达的不只是情感和感情，还有人们的观念和思想；它反映了产生于它的整个社会。这种观点在他著作的第一章当中被阐述为一个普遍的规则，并且在论述过程当中用许多具体的例子加以证明。然而，尽管库克试图论证的只是单纯的音乐声音是如何能够被安排进有意义的模式当中、意义是如何被交流的，但这些方面的问题被芬克尔斯坦所忽视，他似乎理所当然地认为这个问题已经得到了解决，而实际上只是为这种可能的解决提供了一点暗示：这在意图处理音乐和社会之间关系的著作当中是一个令人失望的遗漏。

芬克尔斯坦以对原则的某种陈述（松散的马克思主义理论的灵感）开始，例如，“在音乐作品的核心当中包含了人类的想象、典型的人类活动以及关系”，【28】并且“音乐作品还传达观念。观念是对事物和人们当中关系的理解，是对数不清的人类活动和发现的概括，它洞察到了潜在于自然和社会活动下更深刻的法则。”【29】

像这样的描述表达了足够合理的历史假设，表明了作者对于没有分离历史和社会背景（音乐存在于其中）中的作品的焦虑，因为作品不只是一个抽象的声音模式，其作用是让听众沉浸于某种解脱当中。但同时它们表明了作者想要写作一部音乐历史的愿望，这种音乐史不只是音乐在实际层面上发展方式的历史；它应当是在音乐中所反映的整个人类的历史：“写作一部只是描述技术和形式以及产生它们的各个时期肤浅外貌的音乐史是可能的。但是这种描述忽视了音乐之外的东西，剥夺了音乐的含义，并且宣称它是无意义的社会活动和思想。为了理解音乐，必然要回到创造它的真正生活背景当中去。”【30】

然正像我们已经指出的，芬克尔斯坦没有试图弄清楚是什么机制下的思想能够成为音乐的实际主旨。

在芬克尔斯坦具有马克思主义倾向的简短音乐历史当中，连续的音乐历史风格被当作一种对中世纪束缚、封建体系与上升的中产阶级冲突、中产阶级的胜利、人民大众文化生活的上升等方面的连续性表达。但是，这种对事物的观点具有所有过分机械地添加到真实事物上的无意义模式的特点。他对这种音乐和社会之间关系的假设（在某种程度上我们不希望讨论这件事情）从来没有被恰当地解释过。他认为音乐中的某种要素（就像对民歌的使用）构成了进步，而其他因素构成了倒退；但他毫无异议地把进步评价为美学上的肯定，把倒退当作美学上的否定。这样，当他开始处理无可争议其名誉的作曲家，例如巴赫（严格地讲，他还不能被当作一个技术手段和音乐语言的革新者）时，他被迫退回到悖论当中以验证他们作为艺术家的伟大：在巴赫那里，他通过发现了在音乐内部本质其中的一个不可调和的矛盾冲突的理由而解决了这个困难：

“巴赫所解决并因此而著名的复杂织体与结构上的难题，在‘新内容’所产生的‘新形式’上比试图表明一个延伸到古老形式极限（这是他所面对的工作所强加给他的）上的新内容更少具有预见性……在那里析取出音乐的‘含义’存在着困难，因为受到每个衰落的封建文化影响的形式都是一种潜意识，那些真正内容和人类想象的问题以及对新的人类想象和新的情感激荡在音乐上的描绘问题把自己浅薄地表现为对一套工作方法的适应，其中的封建主义实践被当作是确定而没有疑问的。新的方式妄想着真正地以很小的差异来实现旧的方式。”【31】

在保护巴赫的愿望下，芬克尔斯坦就被迫在旧的技术手段和音乐语言与新的生机勃勃的表现内容之间作出一个明晰的分离。当然，一个抢救巴赫伟大之处的更加令人信服的方式也许是要承认他的音乐个性多少有些保守，并且应当知道（不愿意在事物上面加上一个虚伪的假象）这种伟大的艺术只能完美地出现在那种头脑当中。如果一个人坚持认为那种具有高度艺术性的音乐的所有价值一定具有一种“进步的”内容，那它一定要承认形式和内容是分离开的实体。

芬克尔斯坦把“新音乐”定义为“解决社会所提出的问题、思考它们、并把艺术提升为现实主义的新层面的音乐”。【32】这样他就不得不同时谴责瓦格纳和勃拉姆斯的音乐，同时明显伴随着了解他们伟大之处的困惑，尽管“剩下的问题就是对（他们的艺术）的使用。离开现实意味着（它）不可避免地降低到

了更低的层次。”【33】在这种情况下，芬克尔斯坦的指控失败了，留下了这样的评论“瓦格纳和勃拉姆斯倾向于缓和批评的力量就在于他们是如此伟大的艺术家”。【34】

芬克尔斯坦的研究是非常哲学化而又不成熟的；他是棉软的、没有批评性的美国风格的马克思主义的表达，这位马克思主义者没有时间用他极大的灵活性和深思熟虑来评论像卢卡奇这样的人。即使如此，它仍然是一种存在于英国和美国美学思想历史当中的、不能被轻视的音乐社会学类型。

尽管大部分对音乐社会学的理论贡献都受到了德国音乐学家的影响，许多更加通俗性的著作都愿意在一个更宽泛的文化背景中表达社会学解释。英国作曲家乔治·迪森【35】所写的短小的音乐社会史在这一点上非常值得一提，为音乐在社会中所产生的作用提供了一个生动的历史。迪森并不把历史过程当中的音乐看作一个个独立的作品系列，而是一个非常重要的社会现象；他介绍和评论了作曲家和他们所处的社会之间的关系，并且注意到许多地理、经济、社会和环境因素都以敏锐和直率的方式影响到了音乐，没有教条，没有任何显而易见是预先设想的观念。在他论文的字里行间所流露出来的是对音乐方式清晰的解释，针对于在历史当中不断改变的音乐的作用以及为何每一个历史事件都构成了一个在音乐语言的发展当中起作用的因素，而没有预示这种发展。对于迪森来说，芬克尔斯坦所认为的音乐的“意义”毫无异议被它的“内容”所确定，这只在社会当中起一部分的作用。每一个历史当中的社会都赋予音乐不同的使用方式；它们所具有的意义就构成了这个社会的生活和文化整体当中的一部分。这意味着任何对内容和形式、表现和技术之间武断的区分都不存在了。这样，迪森表明了他对于以前没有受到评论界注意的音乐方面的关注：他并不试图在伟大或者不伟大的作品、在克罗奇所提到的“诗歌”或者“非诗歌”性的音乐之间快速划出明确的分界线；他并不感兴趣于音乐对个人、对任何人的头脑或者情感来说意味着什么，而更加关注音乐所归于社会的作用，以及它与社会其他组成部分之间的联系。这种评价音乐的方式（并不试图告诉我们整个的历史），预示着在所有艺术当中还有另外一个必然的尺度，还可以提供给我们另外一个很有用的历史观点。

在这一点上，我们应当提到波兰音乐学家索菲亚·丽莎，她以欧洲大陆马克思主义更加丰富和更加深思熟虑的哲学倾向性，在音乐和社会之间的关系问题上采用了更加灵活而不机械的研究方法。【36】在解释语言和其结构方面，她跟随了

斯大林主义而不是严格的马克思主义。

这些在斯大林的教育当中没有与社会经济结构有直接的联系；这样，语言，尤其是音乐语言，能够在产生它的社会结构的限制之外被利用。这个理论为为什么一些主要的器乐音乐形式例如交响曲、奏鸣曲形式等在社会当中是中性的问题提供了一致的解释；这些形式被利用，根本没有参考启蒙运动时期它们被创造出来时的情况，它们在 19 世纪中产阶级、社会主义社会甚至以后都具有同样的合理性。这种理论认为内容是可以改变的，即使形式或多或少是相同的，一方面，这使丽莎免于屈从存在于结构和社会上层建筑之间（把每一个音乐形式和类型都与特定的社会经济发展阶段相联系）无意义的普遍化以及预先设想的自律的平行性。但是另一方面，它阻止了她对于作品内容的更多强调，后者（对任何人来说都认为这是音乐事件的必然形式本质）将要产生一个矛盾。例如，丽莎认为在调性体系当中，在任何既定的形式类型（如复调）当中，人们能够确定许多作品具有宽泛的不同内容，每一个都构成了对不同社会结构的表达。通过这种方式，丽莎断定在社会主义国家当中的作曲家（具有与在资本主义社会中所发现的不同的经济和社会结构）能够使用例如交响曲这样的形式而没有任何显而易见的意识形态上的障碍。这种不同的、能够赋予作曲家意识形态上的合理性的内容，在一个具有社会主义经济结构的国家当中产生了。

我们处在马克思·韦伯所描述的音乐社会学领域里面相对立的一端，他以音乐的语言和形式来解释音乐和社会之间的关系。即使如此，音乐语言有关意识形态中立性的概念就像词语的一般语言，它可能初看起来在马克思社会学的背景当中显得非常孤单，但在音乐方面却是非常有帮助的，对任何社会结构和上层建筑之间一致性理论的严格应用来说，它介绍了一种更大程度上的适应性。在这种方式下才可能谈论漫长的历史时期，整个的年代，在这当中的结构和上层建筑的关系可以被整体地加以检查，能够发现它们之间的相互影响，但这只有在经过了漫长的时期以后。

各种试图勾勒出马克思音乐社会学的努力都得到了不同程度的成功；然而，他们都不得不忙于处理对于马克思主义社会学者和非马克思主义社会学者来说同样的问题，如：如果确有音乐和社会之间的关系（这是马克思主义思想家们以其独特的意识形态上的假设所不能否认的），那么在什么层次上这种关系才能起作用？它起作用仅仅是因为这二者在结构上的一致性吗？这其中之一的关系是内容

吗？并且如果如此，在什么角度上能够合理地讲出有关音乐的内容呢？这种关系中的一个能够应用到实际生产、表演和音乐娱乐（也就是普遍的艺术形式周围的实践因素）中吗？对于所有的艺术形式，尤其是音乐来说，什么是最典型的社会交往形式？经常有人指出屈从于马克思主义社会学普遍僵化性的持续危险，确实，对于马克思主义思想家们来说，从根本上就难以避免使用简单而普遍解释的诱惑，这些不能表明任何事情而只是表明了他意识形态的出发点是多么坚定而深奥。即使如此，一些马克思主义音乐学者们已经能够为这些现象提供一个连贯的解释，而避免了一致性理论在应用方面过于全然的机械性。这种历史和美学思想方面一个非常有趣的例子能够在匈牙利人亚诺斯·马罗西的著作当中发现，他是卢卡奇的学生，其最有名的著作是 1974 年在布达佩斯用英文出版的《音乐和资产阶级，音乐和无产阶级》。在这当中，作者对比了创作音乐和理解什么是音乐这两种方式的不同：这能够在两种不同的社会当中发现，前者被个人主义所支配，因此其音乐形式与单个的音乐创作者有着联系，后者被集体的形式所支配。在这种使用“资产阶级”和“无产阶级”等术语的环境氛围里呈现出了一个异常模糊的意义领域，经常共同构成了混淆单一现象以及在真正历史划分上的普遍迷雾。亚奎西·阿塔利【37】所写的《杂音》（Bruits）可能比马罗西的研究更具针对性，为我们展现了一个关注于音乐历史上作曲家及其力量来源关系的更加原初的画面。

四、东欧国家的音乐美学

在 20 世纪音乐美学所呈现出来的复杂样式当中，东欧的思想（就像一个单独的政治集团）被认为伴随着一系列的问题（至少表面上看是如此），这些问题似乎在西方国家所讨论的具有重要地位的美学理论当中很少涉及。这种不正常现象部分地可以被解释为东欧音乐文化持续的孤立，部分地因为西方国家所主要集中的大部分音乐美学问题在马克思主义国家并不同样地被讨论。围绕着十二音技术、完整序列主义、不确定性、随机性技术以及电子音乐等等的延伸讨论在东欧政治集团国家当中很少引起反响。关于现实主义的讨论（从列宁时代起就持续出现在马克思主义思想家们当中，并在卢卡奇那里找到了最大的代言人）尤其集中在对文学的现实主义上面，其原因显而易见；确实，关于艺术通感、关于结构和其上层建筑（是艺术意识形态的所在）的关系问题，最自然地在艺术形式（文学）当中得到表达和处理，它具有最明显的“语义性”，与意义相关。但是任何从参照音

乐的特殊情况来看待这些问题的人都会遇到特殊的困难，因为音乐具有非语义性的本质，尽管更准确的说法应当是音乐是否具有意义或者什么范围里的音乐具有意义的问题还没有被解决。例如，结构和其上层建筑之间的一致性是如何被假定由音乐语言来表现的呢？在多大程度上音乐欣赏独立于社会经济结构的关系呢？使音乐体验具体化的声音材料以什么方式体现和传达了一个革命国家社会中的需求呢？音乐应当利用，或者实际上，它仍然能够利用传统的形式（奏鸣曲、交响曲或者交响诗等等）或者它应该发展出更加适应新的社会现实需要的新的形式结构吗？当这些原则在第二次世界大战期间的社会主义国家中得到发展的时候，这种问题就固执地突然出现在美学和音乐社会学当中；而像这样的问题在西方国家相同学科的领域只是发生在边缘地带，那里的学者把他们的注意力大部分集中在后威伯恩主义所发展的美学结论上面。

苏联的音乐美学似乎集中在根本不容易译解进西方术语的一个概念上，这就是“音调”(intonation)，第一次由苏联音乐社会学家鲍里斯·威拉迪米罗维奇·阿萨菲耶夫【38】在20世纪30年代提出。他把这个概念定义为在实际音乐当中，对每一个种族、每一个国家或者逻辑地扩展到每一个个体的特殊特征的实际表达。阿萨菲耶夫指出这个概念与列宁的统一性理论具有紧密的联系：在一个作品当中，“音调”是那些创造了个人和社会，或者作为个性因素的个人与社会现实之间的中介。用一个更加令人容易理解的话来说，“音调”非常类似于理想主义哲学家们提到的“灵感”、“表现”、“直觉”、“注意”以及其他类似的术语时所讲的美学存在，尽管这些术语被马克思主义美学所驱逐，却非常清楚地留下了需要用一种非此即彼的术语加以补充的隔阂。然而，音调的概念仍然多多少少不能变为马上就可以让人理解的哲学语言的一个模糊的东西。

最近大部分东欧马克思主义思想家们开始使用这个概念，把它用于各不相同的需要和环境当中，经常把它放在音乐和音乐美学讨论与论辩的中心地位。这里的原因似乎是这个术语意味着音乐语言当中的每一个具体的表现形式，可以被当作现实与个人或群体社会意识之间的中介性术语。这样，由于一定会出现在官方马克思主义思想的美学观点中，“音调”就成为了任何讨论音乐问题时的一个中心。

直到几年前，在社会主义世界中对于西方后威伯恩音乐（它实际上已经成为了上一代人的十二音音乐）的普遍看法，还是倾向于例如反映了资本主义世界以及阶级剥削，而且最后的分析不可避免地反映了那个世界的腐朽等印象。这种解

释基于这样一种观念，认为音乐的形式（就像内容）与产生它们的社会有着确切的关系，这种观念直接植根于日丹诺夫在 1948 年 2 月 10 日苏联共产党中央委员会上所作的众人皆知的决议。这个决议声讨了所有因为现代主义、无调性、不协和、缺乏旋律，以及像受到了反社会主义和反民主的思想感情启发的音乐一样腐败的音乐。尽管这个决议对重要的作曲家们（例如肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫）产生了巨大的打击，但是决不向共产党路线妥协的评论家们还是能够意识到明显的美学矛盾，而且在日丹诺夫的声明中，文化的粗俗不能被掩盖。我们可以这样概括：如果十二音体系和一般意义上的新音乐受到谴责，部分原因是因为它们不容易被听众的听觉所接受，而主要原因是因为它们来自于资本主义世界，是资本主义的一个忠实影像。苏联音乐和社会主义音乐能够得到表达的“正确”形式就是交响曲、四重奏、康塔塔、奏鸣曲以及所有 19 世纪音乐中规范的形式。但是，这些形式难道没有在其最为辉煌的时候为令人憎恨的资产阶级社会所发明和使用吗？它们是如何在完全不同的社会和经济背景中被使用的呢？其中的一个解决办法（尽管不是完全令人满意）被波兰学者索菲亚·丽莎【39】提出，当时她认为音乐形式（尤其是在处理交响音乐的时候）在阶级斗争中是中立的。这意味着（也是作曲家们所认可的看法）在美学理论当中，音乐形式和类型具有结构上的中立性，并且（这样就可以被认为分享了一种奥林匹克式的古典主义）能够自由地从十月革命之前的年代当中解脱出来。这当然使苏联和其他社会主义国家战后音乐的生产合理化了，这其中有大量的室内乐和交响音乐等古典主义形式。阿萨菲耶夫的“音调”还在这种联系当中发现了一个非常有效的应用，因为它帮助解释了一个美学术语，区分了音乐作品与人类头脑的其他产品，区分了一种形式与其他的形式，尽管这二者在一般外部形状上的表现很相似。

苏联权威们当然可能已经修改了他们对于西方先锋派音乐的评价；毕竟，承认音乐形式本质上的中立性可以容易地被用于判定甚至是更加大胆的西方实践，并使它们免于形式主义的指控。但是东欧美学家们（尤其是苏联马克思主义美学家们）普遍保留了这种逻辑上互相分裂的拐杖。一方面他们需要证明其对古典艺术形式（不只是音乐的一种背景）的使用和娱乐是正当的，而同时非常不同的是，他们又谴责西方音乐先锋派们所使用的新形式。

这种不合逻辑的教条主义的出现不仅是因为它是由高高在上的政体所提出的，还因为列宁和卢卡奇所带来的马克思主义教育的僵化。然而，它有时由于那

部分东欧音乐学家轻微的妥协和诡辩的训练而在实践当中被超越，他们一般都意识到了当代西方作曲家们想要做什么。两个东德音乐学者，哈里·戈尔德施米特和龚特尔·迈尔在这种联系当中值得提一提；然而，他们很少被指控具有修正主义观点。在第二届国际马克思主义音乐社会学研讨会上（1965年在柏林）他们都强烈地企图拓宽马克思主义音乐美学的基础。【40】他们提出了一个假设，暗示“音调”的原则，即“音调”（例如表达）是强加到古典音乐形式和结构上的某些东西，或多或少是音乐表现自身的永久固定物，至少在整个调性音乐时代是如此。对调性音乐的背离（正像它本身那样）隔开了“音调”的那种特殊表现，让评论家难以确定它在放弃了调性的概念和实践的新音乐中的位置。但是戈尔德施米特认为，它不只存在于调性音乐中，还存在于新音乐当中，“表现特征毫无疑问浸透着复合性的特点”，【41】并且在寻找最近的西方音乐发展的积极价值的小心谨慎的一个企图当中，他主张关注使用中的声音材料而不是音乐“音调”是明智的。尽管没有东欧音乐专家愿意被发现过于明显地背离了官方的马克思主义美学立场，最赞成西方音乐目标的评论家们仍然表明他们自己非常热心于对新音乐作一次重新评价，即使它包括了一些对于通常的教条主义来说不予考虑的细小改动。甚至可能出现让马克思主义美学更新的努力带来了一种实际上改变的方式，使得传统的概念、发展以及资本主义的颓废能够被理解。

社会结构和其上层建筑之间统一性的概念还需要内容充实的修改。如果调性体系的崩溃仅仅被认为是反映了旧的资产阶级关于事物秩序相应的瓦解，或者对应的是卢卡奇合理性的破坏的话，新音乐将要遭到失去控制的谴责。面对一个选择性理论的困难是设法对传统消极意图的重新评价，而同时又仍然名义上处在马克思主义的框架当中。对于戈尔德施米特来说，在一个社会当中没有绝对有秩序的时候；而另一方面，我们应当记住无序和破坏可以让它们包含积极的、革命的、潜在的方面，尤其在艺术领域：

“在每一个瓦解过程的根部，我们能够发现一些真正辩证主义的发展吗？另外，除了通过分裂的过程艺术如何能够促成瓦解资本主义秩序，也就是瓦解那种秩序当中的矛盾吗？甚至瓦解也被看作一种过程，因为伴随发生的剧变掌握着未来的关键。”【42】

任何关于统一性的看法在这种观念面前都是无效的，这其中艺术被赋予一种在作为整体看待的现实和历史关系上具有推动和动力性的作用。

而“音调”的概念是（在任何方面都与统一性的观念不相矛盾）一种方式，评论界试图建议在任何既定的作品当中都有一些程度上的内部自我独立性，在这些思想家们当中可以感觉到一种日益增长的对美学的焦虑感受，他们仍然受到官方马克思主义的教育，让他们能够为实际声音材料以及被赋予形式的自我独立性提供一个坚实的理论基础，允许它产生自己的独立原则以及自己的历史动因。东欧音乐学家们并不完全对于阿多诺、布洛赫以及其他思想家们（他们又未加批评地利用马克思主义的事物观点）的学说没有耳闻。他们承认音乐和其他艺术形式具有一种认识价值，或者像阿多诺所说的，一个“真理性内容”，【43】包括了龚特尔·迈尔所强调的作为交流的重要性、其社会尺度以及它在人与人之间的影响。为了试图阐明音乐材料具有相当的自我独立性，他们开始使用从符号论、社会学以及音乐心理学等非马克思主义发展中借来的研究方法和技术。迈尔在这个范围里宣称，在历史过程中进化出来的音乐方式在某种程度上独立于通常的历史过程，因为“声音材料发展的道路表明了一种相对于说话来说是独立的持续性”。【44】确实，这些作家们只是提到了一个“比较性的”自我存在或者独立性；毕竟，他们中没有人愿意承认意识形态方面的因素对音乐根本毫无影响。然而，汉斯·艾斯勒【45】等人已经假设在一个没有阶级的社会当中不能有这种意识形态方面的调节作用，也就是说在一个未来的社会主义社会中，即使对于艺术及其艺术爱好者当然也会给予一席之地。通过这些思路的扩展，东欧音乐学家们已经能够在音乐形式方面提高了兴趣，同时打开了一扇大门，对西欧人对于音乐语言的试验报以更加积极的评价。

毫无疑问，这些在东欧所发生的普遍美学上的重新评价也许在以后会产生良好的结果；确实，希望看到通过对教条主义研究的一些松动、通过一些东西欧文化上面的交流、通过减少对音乐和普通文化活动的政治压力，可能在苏联和其他东欧国家当中，发生美学和哲学问题上更加广泛和自由的讨论，尽管毫无疑问各个国家之间具有各自强调点的不同。同时，身处西方世界中的我们需要一种更加深入的知识来对这些国家当中的音乐学思想家们（他们经常与我们的方式不相干）进行理智的认识：只有那种方式才有可能让我们意识到我们远远没有注意到的问题，并且在他们的真正重要性被正确评价之前还经常需要经历一个解码的过程。

五、T.W.阿多诺和音乐社会学的辩证法

即使对 20 世纪音乐社会学进行简略的讨论，阿多诺（Theodor Wiesengrund Adorno）也值得占有特殊的地位。即使现在，在他去世二十多年后，其思想的深刻性和创新性以及他兴趣的广泛性仍然给人们留下了深刻的印象，尽管其中一直经常产生尖锐的评论；无论如何人们还是希望对他进行全面的评价，以极大的兴趣还原其本体。他主要考虑的是音乐社会学；然而，如果宣称他的兴趣仅仅在于社会学方面就过于简单了，因为他对音乐哲学的考察实际上也进入到许多其他领域。对于现在的读者来说，没有抓住阿多诺的观念，而要获得一个关于伴随着当代音乐的意识形态、哲学以及美学问题的总体图景是很不容易的。为了对他的许多言论在音乐学科的历史重要性有一个适当的评价，我们一定要记住在音乐当中没有人像他那样以极大的深刻性和洞察力试图整理音乐和意识形态之间互相依存行事的紧密方式；正是这决定性的一步把阿多诺与早期音乐社会学者们区分开来。

没有公式，只有灵活性，才能让我们恰当地确定出现在音乐和社会之间异常复杂和有争议的关系。确实，阿多诺使用了一些马克思主义思想当中的技巧；然而，他仔细地避免那种把艺术作品简单地当作社会经济结构在上层建筑上反映的肤浅的社会学研究。他的调查一直把实际的创作和其音乐结构当作起点，这出现在考察意识形态如何在音乐中出现、构建和形成之前。这是一个没有威胁到作品的艺术自我独立性的过程。一个艺术作品的社会本质以及它作为艺术的自我独立性可以看作一个矛盾的概念，但是阿多诺音乐思想中的一个特征是他把这种现象确定为辩证主义矛盾的方式，为的是让思想和现实之间的任何潜在矛盾显现出来。

他的音乐考察并不仅仅一直是纯音乐的，尽管可以部分正确地说音乐只是他支撑社会学或者美学的一个钉子。然而，也许是由于他著作当中的这种倾向性，使他在音乐传统上的理想主义者或者实证主义作家当中引起了如此多的猜疑和对抗。

总结阿多诺思想的广阔思路是非常不容易的。这不仅是因为他在处理音乐问题的许多领域时巨大细微差别和多样性，而更重要的是他的思想在立场和方法上面似乎都不属于任何 20 世纪哲学的主要流派；它更像一个从诸如马克思主义、黑

格尔哲学、心理分析和现象学思想传统中所发展出的观念的混合。为了正确评价文化的重要性以及阿多诺的贡献领域，我们必须还要考虑他与霍克海默的合作，以及在 1932 年法兰克福社会研究所（Institute for Social Research）中学者们的文化氛围。在纳粹出现之后，阿多诺继续在巴黎活动，之后来到美国，他移民到那里是为了接受霍克海默坚决的邀请，并且参加一个集体性的普林斯顿广播研究计划（这是一个研究在广播手段下的音乐交流本质的社会学和音乐社会学研究项目）。这就使阿多诺在他的研究中获得了对文化工业和大众传播的实际体验，还有这些现象对音乐生产、音乐欣赏和娱乐过程（尤其是后者）的影响。所有这些工作让他尤其反对那些以肤浅的科学方式使用统计学和问卷调查等社会学的研究方法，因为阿多诺坚信他们所提出的真实性是对更深层真理的掩盖或者滑稽的模仿。对于阿多诺来说，这一定永远是一种见解调和的结果，它从来不能被任何一个出现在公共民意测验的假设可靠的统计结果上的直接信息条目所概括。

几年以后，1948 年，他完成了成名著作《新音乐的哲学》（*Philosophie der neuen musik*），集合了他总结作为普林斯顿计划工作结果的四部论文中提出过的许多观点，尽管同时他开始把注意力转离音乐消费者以及发展中文化工业的问题，而指向了当代的音乐以及两位作曲家（他宣称典型地代表了其主要的相对立场）——勋伯格以及斯特拉文斯基。

阿多诺在这里声称“惟一真正有价值的艺术作品是那些根本不再是作品的东西”。【46】他对“现代音乐”的全部考察都是计划要表明维持一个现代的资本主义社会存在的惟一方式就是站出来反对它。对于音乐来说，这是一个危险的过程，但至少通过这种方式能够保存“其社会真理，通过其结果上的独立。在很长时间里对社会的不关心让这种社会真理凋谢了。好像音乐被剥夺了它的创造性动力以及存在的理由，因为即使是一个创造性艺术家生活中最为孤独的语言也产生在一种自相矛盾的情况中，即他要把这种真实孤独的美德告诉人们，因为他否认在语言当中具有交流的力量。”【47】

像所有艺术一样，音乐的真正本质是表达和交流，但是表达和交流在当今却破坏了自身，因为一个大众盲从的工业社会把交流的每一个形式商品化了。让它变得琐碎，疏远它并且把它变成一个客体，进入到商业产品当中，变成一个崇拜的对象。在这种状态下，孤独甚至沉寂对于一个具有创造力的艺术界来说是惟一可能的答案，他们荒谬地想要保留其“作品”中“真理性”的品质，或者如果这

对他们来说太多的话，至少是证明了当代人们悲伤的品质。

对于阿多诺来说，现在的音乐具有一种戏剧性的辩证状态。为了忠实地保留其作为音乐、作为一种人类的信息以及与其他人的交流等特征，它必须减少“人道主义”以及“吸引迷惑人的装束”；【48】它必须能够承认隐藏在这种外表下的“非人道的面具”。这种现代音乐的真理性的真理性看来更多地被它否认有组织的社会具有任何意义的事实所证明……（之所以如此是由于它自己意义上的虚空），而不是任何产生某种肯定意义的能力。”【49】

这一段中所提到的音乐（当时第二次世界大战还在继续），是指第二维也纳学派的音乐，尤其是勋伯格的音乐。然而，阿多诺在这里寓言式地说出了离我们更近的先鋒派音乐（这些作曲家们怀疑是否具有像音乐表达这样的东西存在，批判那些把音乐作品当作一个有组织的结构的观念，它们是完满而自我独立的，并在音乐厅和歌剧院中得到赞美，为它自己造成了一个对声音材料的迷信）的某些特征。

当代音乐是困难的，但是音乐与其听众之间的隔阂（这是现今文化状况的一个现实）并不能得到沟通，除非蒙上大部分人的眼睛。这种对于聆听音乐的困难（这里阿多诺所说的东西再一次同样适用于更新的威伯恩主义的发展）在他自己独特的结构中是固有的，或者在拒绝任何传统所理解的结构方面（在那里，它把自己建构成为一个完成艺术作品的通常概念的真正对立面）是更好的：“感染了一个音乐创作观念的疾患”，阿多诺说道，“能够在这样的社会状况中找到自己的来源，这其中并不具备任何束缚，并且确实能够保证一个自我独立的艺术作品的内部和谐”。【50】如果这种新的作品（加于自身的规则）想要抓住听众，它不会如此奴隶般地跟随一些推测出来的将要为显露或者破解它而提供钥匙的新发明；实际上，它的主要特点可能是他并不是按照事先出现的习俗和结构进行创作：“阻碍创作的困难不只是像我们所反映的那样明显，而且存在于作品本身悲观的反映当中”。【51】确实，一旦传统的艺术作品的意象被废除，艺术就只能当作一个“终极荒谬”而存在。【52】

如果我们接受这个观点，那么非常清楚的是除非我们开发这种新型的商业音乐并且在它的真正本质方面（就是说与过去的音乐有一些不同）哄骗我们自己，否则它必须以不同的方式、不同的美学尺度、不同的精神状态而受到聆听。我们不会简单地了解这种技术上崭新的不规则特点，并且无论在什么习俗当中，作曲

家都被认为建构了这种新的作品，有疑问的就是音乐创造自身的事实。实际上，在这样一个脱节的世界当中，阿多诺只是要提出惟有通过对一部艺术作品实际的批判，作曲家才能够仍然坚持说话和表达自己的权利。然而，对于这种观点，我们必须问自己，是否前资本主义资本家的世界确实是如此和平、如此完整、如此少有矛盾，能够产生我们现在认为的完美、一致、统一和有组织性的艺术作品。也许一个传统的创作只能被看作古典主义术语意义上的艺术作品；也许通过一个更类似的检查，就会发现他的缺点、隐藏的瑕疵以及创伤，它们聪明地隐藏在古典主义或者一个心神不安的良心的外表下面。这种态度当然与阿多诺实际所说的相一致：“从资产阶级时代开始，所有伟大的音乐都想模仿一个完美、没有打破的整体，尽管有其自身的个性，都证明其所服从的传统法律是合理的”。【53】他还保持着早期对“只有在一个达到了令人满意的世界当中艺术的死亡才是可能的”直截了当的宣称。【54】所有具有封闭形式、对形式的精巧结合以及那些严格受习俗约束（它们是可以预见的，给予调性体系特殊的逻辑和实际基础）的古典主义音乐，可能毕竟仅仅是一个想象的虚构，在这其中资产阶级艺术意境被从虚无中呈现出来，为的是激发一种稳定的状态，一种在现实中很少出现并且持续受到想要打破它的力量恐吓的状态。

这样的考虑毫无疑问得出，阿多诺的一个主要兴趣的焦点是包括了音乐和社会之间的关系、一个必然不仅仅包括了取消特定作品的美学合法性的讨论的复杂问题方面。实际上阿多诺把美学评价问题放在了他音乐社会学的中心，而不像传统的实证主义音乐社会学者，他们全都宁愿把其他评论活动的美学问题放在体系的社会学循环之外。对于阿多诺来说，美学价值不是一个能够加到音乐习语的社会含义及其作为交流的含义上的一个额外附属的东西，它是一个具有自身权利的社会现实。对这一点的论证是社会性和评论性的，同时马上又是美学性的：社会和美学评论互相包容在一个非常微妙的辩证关系当中——也就是说，处在一种复杂、动力性和双向作用的关系当中。非常清楚的是，像前面的马克思·韦伯一样，阿多诺尽管具有不同的原由，完全放弃了有关艺术及其社会性语言“熏陶”的古老观念，这种观念把艺术降低到只是一个副产品的地位。他主张音乐和社会之间的关系是非常复杂的，并不仅仅是一个原因和结果的普通关系的音乐在社会当中出现，这样就成为了社会必然的组成部分。当人们这样描述音乐的时候，任何它与社会之间的关系问题都更加成为了它在社会当中实际作用的问题。确实，没有

给它一个单一的预先确定的作用。有许多种类的社会和音乐，音乐社会学家的任务就是确定音乐在不同社会中所起的不同作用。从这一点出发，因为音乐习俗的艺术表现方面是一个社会现实，这样就不再有理由引发在传统上作为艺术音乐与作为非艺术的音乐（音乐的社会方面）之间的人为区分。同样，没有任何理由宣称加在“经验”（empirie）之上（体系社会学当中的一个定量方法）的客观现实性。

这样，音乐就不再被仅仅认为是社会的一个从属分支。但同样，它也不是社会的一面镜子，暗示着那种更加具有派生性的社会思想。确实，它只是一个更加虚假的音乐类型，与社会没有任何直接的关系。这并不是说一个更加具有“权威性”的作品不能被研究并与社会相联系，而是说它的权威性证明了它与社会之间的关系在本质上是更加复杂和易变的。一个自我独立和“值得信赖的”作品并不是在社会背景之外达到一个美学的地位，而是像它所塑造成的那样与社会发生冲突。这并不能让社会学家们的工作变得更加容易；相反，它变得更加艰难和复杂。

在阿多诺对于事物的观念当中，一个作品不只是一个“以其他的手段对社会的延长”，【55】也并不是让社会“在它里面变得能够被看到”。【56】“艺术和经验主义的存在”【57】（也就是音乐和社会）并没有直接的接触，它们可能（或者不可能）相遇的领域是由音乐技术所提供的。正是这些他所关心的事物促使他写作了《音乐社会学入门》（*Einleitung in die musiksoziologie*），并且重新肯定了他在早期著作当中所确立的信念。正像他所说的：

“在每一部音乐作品当中（但是相对于它最内部的结构来说，在进行创作的习语当中更少），都能够发现整个怀有敌意的社会历史。我们用来判定音乐作品是不是具有‘权威性’的一个准绳就是它是否美化了这种敌意（在它的创造与其听众之间的关系当中我们能够发现一种表示），结果是否转到了最不可挽回的美学矛盾当中，或者是否在它自身当中解决了这种敌意。”【58】

在现代音乐当中，与社会之间的冲突如果用音乐术语解释，即“普遍兴趣和个人兴趣之间的分歧，而对于官方的意识形态来说需要二者的混合。‘权威性的’音乐像其他权威艺术一样，一方面是对个人命运与他作为社会整体中一员的作用之间不可调和的矛盾的规范陈述，另一方面是个人兴趣与整体性之间充满敌意的联系（无论如何这是可以被确定的）的写照。它还是在所有这些事物之间可能有的那些真正调和的愿望的表达。与此相比较，当代个人创作当中的短暂沉淀状态

就不那么重要了。音乐不得不在描绘了所有阶级的关系当中忍受阶级斗争。与问题实质相比较，音乐习俗中的不同就不重要了。故意更多地以其原始纯粹性没有歪曲地融入音乐当中，更完整地在音乐中加以描述，音乐将越少‘意识形态性’，就越加客观地表达对事物状态的意识。”【59】

阿多诺经常指控社会和经济等次要的美学价值。实际上，尽管他还远没有把音乐和其他艺术形式解释成对客观事物状态的被动反映。实际上，与现实具有双向关系的艺术“一定既不支持也不反映和平与秩序；它一定强迫那些在表面上消失的东西再次出现，来反对表面所表现出来的压抑。”【60】这样，音乐能够提供对社会的一种模仿，音乐能够预示灾难临头、揭露人类关系中虚伪的本质或者揭示规则。然而，它恰恰不能为音乐是否表达任何事情、或者它是否具有其自身结构和形式意义上的含义等传统问题提供一个答案。阿多诺的这种解决是辩证性的：音乐就像一种语言，但是不是那样一种语言：

“音乐的状态倾向于一些缺乏意图的语言状态……根本不包含思想，仅仅是一个客观音响之网的音乐可能等同于万花筒意义上的声音。相反，如果音乐是绝对的思想，它将不再是音乐，将成为它的反面——一种语言。”【61】

这样音乐就出现一种与音乐整个历史发展过程相适应的交替状态。

阿多诺对当代音乐的考察追随着他所创造的这种哲学背景。在当今的社会中，理性活动要冒着完全被经济和社会关系支配和淹没的危险，个人感觉到孤独，是因为资本主义工业社会抑制了他的独立性和自由创造性，导致了侵害普通艺术的标准化程度的极大增长，让它们转变成服从应用和需求规则的商品化品种。音乐尤其变得更加商品化而被损害，丧失了它作为真理的特征而仅仅被人玩弄。

阿多诺渴望回到不可到达的过去，渴望没有出现过的理想主义状态，人类融入这样的社会中，音乐在其中具有表达性和适中的作用，没有变成大众消费的一个产品、没有变成人们疏离和腐化关系的表现。他能够看到的只是两条对音乐开放的道路，他以勋伯格和斯特拉文斯基典型的个性表现它们，他把这二人看作当代音乐领域的两个对立面。斯特拉文斯基的音乐代表了对现状、对当前情况的接受：它验证了人类关系的陈腐，“个性对于集体非人道主义的奉献，这是一个没有悲剧性浮夸的奉献，没有导致任何人类发展的奉献，却是一个对受害人自己所了解的事物状态的盲目承认……自我嘲笑和自我湮灭”。【62】斯特拉文斯基的音乐提供了对过去不自然的恢复，使之客观化并在历史尺度之外使之具体化。它提供

了一个虚假的解决，表明了现代世界悲剧性的分裂，忠实地、以精巧的方式（虽然有些被动方式）反映了当代社会的不幸和非人化。

勋伯格也是出现在我们时代的一个人，但却完全不同。斯特拉文斯基代表着接受，而勋伯格代表着反叛、抗议以及毫不妥协的革命。但是阿多诺认为在这种反叛的世界当中，只能意味着退回到一个完全孤独的世界。尽管在斯特拉文斯基对事物被动妥协的特征当中只有暗示着忧伤，勋伯格的音乐实际上代表着“一个吸收到自身当中的孤独的主观性”。【63】这样勋伯格的十二音体系就是惟一对音乐开放的、希望得到观众注意的途径。勋伯格故意强迫自己处在十二音体系的严格要求之下，并且让自己与不再对他开放的自由相隔离。然而同时，在他对调性以及传统音乐语言的反叛当中，他已经在一个主观的层次上维护了自己的自由，并且阻止了音乐成为大众消费中的一个标准的日用品。音乐的意义只是在任何主观生活可能具有的关系当中才具有重要性。阿多诺坚信十二音体系或者“创作的完整方法”【64】不能出现在“完整状态的观念（例如，整体性）当中，也不出现在征服他的观念当中。它试图在现实的表面找到根基，吸收了引起整体状态的普遍焦虑。艺术的非人性一定要战胜世界的非人性，为的是人类的利益。”【65】

这样十一音音乐主要就是一种谴责，在它的本质方面是毫无结果、凋谢与死亡，所以它就只是一个抗议，直到自我消失。阿多诺在勋伯格那里结束了它那著名的论断，整理了《新音乐哲学》两部分中的第一部分，有了如下陈述：

“不理解的冲击（在它还没有意义的时候被艺术技艺所产生）经受了个突然的改变。照亮了毫无意义的世界。现代音乐在这种努力当中牺牲了自己。它承担了所有的黑暗以及对世界的罪行。它的幸运在于对不幸的理解；它所拥有的魅力在于否认自己对美丽的幻想。没有人希望陷入艺术当中——在个人中和集体中一样少。它在还没有被听到的时候就死去了，甚至没有一点回音。如果时间明确了被听到的音乐，揭示了它闪光的精华，那么没有被听到的音乐就落入了空旷的时间当中，就像一次无效的发散。现代音乐自然地指向这后一种体验，无时无刻不在机械的音乐当中得到证明。现代音乐看起来完全遗忘了它的目标。它是一个沉船事故中令人绝望的幸存信息。”【66】

阿多诺把十二音音乐当作惟一有资格被称作“权威”的激进音乐类型。但是因为他还认为这种音乐辩证地包括了它自身自我消解的种子，我们就非常容易理解为什么仅仅在他论述勋伯格和斯特拉文斯基之后过了几年，他就全然宣布现

代音乐（比本世纪早些时候更高级的音乐）变得老旧了。新音乐的高潮被“过去的残余渣滓”【67】所清洗，但是这对于一般的音乐并没有多少益处。本世纪早些时候比较老旧的“新音乐”具有侵略性的姿态已经变得温顺柔和，已经变成了一种“技术工艺上的态度”。【68】音乐看起来不再冒任何危险；它的英雄时代已经过去。它仍然采用十二音体系和比较老旧的“新音乐”的技术手段，甚至可以说它被以一种更加激进的方式所使用，并把它们运用到极限：

“声音所使用的类型是相同的，但是给予这个音乐早期表现形式以生命的内部痛苦已经消失……但是如果艺术在不知情的情况下接受了这种痛苦的消失，成为了只是一种简单的游戏，因为它已经不再强大到能够做其他的事情，它就放弃了真理，丢失了惟一存在的要求。”【69】

这是阿多诺在 1954 年所草拟出的警告，当时他觉察到先锋派的革命潜力正在失去势头。他在后来出版的论文集《不协和音》（Dissonanzen）中以“新音乐的衰老”（Das altern der neuen musik）的名字出现，这可以被翻译成“现代音乐正在变老”。它被达姆施塔特先锋派的年轻作曲家以及作家们所强烈批评；它公然反对常规的那种革命热情，而后者在本质上就没有结果并且非常反对那些鼓舞了十二音体系的发明者以及第二维也纳乐派们的理想和情操。他继续认为：“现代音乐正在变老。现在种没有理由的激进主义压制着材料，并在没有任何必要的努力下使用它。它是一个在精神标界内没有任何价值的激进主义，因为那些曾经被写下来并已非常强大的远见尝试的和弦现在可以完全自由地被使用；这样它们就被剥夺了曾经拥有的任何实质、任何表达能力、任何与单独作曲家的真实关系；二者都不是让它永存的实际目的，因为现在没有人再听到十二音音乐的时候会表现出困惑……”【70】

可以利用的声音材料被扩大到极限。以前，一个作曲家一直相信声音材料所能提供的内部表达能力，同时相信他将一直能够发现一些什么，一些类似新领域的东西，纯洁的白雪，这能够让他达到一个表达上的纯粹和直接，摆脱他自己个性的压力，摆脱传统表达方式上的任何客观化。”【71】

这个只有在肤浅的读者那里才会被误解成回到了更加保守状态的观点是非常具有预言性的，正像已经发生的那样。不希望通过过分的概括，我们甚至通过能够断言后来序列主义以及后序列主义先锋派们进入到音乐的不确定性、或者进入到偶然音乐和电子音乐的探险，已经证实了阿多诺在 20 世纪 50 年代以这种预见

性洞察力所预言的这种恐惧。他最后几年当中的一篇文章，题目是 *Vers une musique informelle*,【72】表明了他思想中所残留的对最近音乐发展的排斥，对布列兹、斯托克豪森甚至凯奇的一些实验性工作的否定评价。不论怎么样，我们能够通过阿多诺的思想过程觉察到他对于二十世纪音乐中破坏性革命性动力耗尽、重大的激进主义时代已经过去的恐惧。在这一点上，他对于音乐学和社会学的兴趣似乎已经退后到了哲学领域。

六、卡尔·达尔豪斯：音乐的历史和编撰史

另外一个在广度和精细处理上有所贡献的人物是卡尔·达尔豪斯，当代最伟大的音乐学者之一。他是瓦格纳研究以及更普遍的浪漫主义研究的权威，对历史和音乐学研究的方法论具有重要贡献。他的工作难以用现有的任何音乐社会学或哲学倾向的立场加以概括；他显著的创新性显然存在于他对于材料广泛的考察当中，尤其是在音乐历史与其他种类的历史之间的不同上面。

一般来说，唯心主义思想家，尤其是意大利的本尼迪托·克罗奇，已经表达了是否能够有任何像艺术历史这种东西的困惑。如果一部艺术作品是一个自我独立的实体，是对一个个体独一无二、不可重复的表达（围绕自己特殊的本质以及形式而出现）的话，什么能够描述这种独一无二事件的连续性呢？毕竟一个历史（几乎可以通过定义）表示了所考虑的艺术作品之间的关系，或者它们与文化、经济、外部社会世界之间的联系。克罗奇对于这个问题的态度是众人皆知的，能够被概括为一句名言就是：没有艺术的历史，只有作品自身。人们最能做的事情就是注意到一个时代已经产生了更多或者更好的艺术作品或者艺术家，而另外一个时代产生了较少或者差一点的艺术家。

音乐历史学家，以及大部分的音乐社会学家已经能够面对这种情况，并且已经作出了选择，一方面对于音乐历史或者社会学方面的考察；另一方面，对于个人的品质以及某个特殊作品的美学合理性的研究。前种类型的判断必然降低作品美学上的合理性和其作为艺术作品的惟一性，让它不同于任何其他的文化或者经济产品，而后面的类型倾向于忽视音乐与它创作于其中或者想为之创作的特殊背景之间的所有联系。音乐社会学家们对于这个问题作出了必然的选择，而唯心主义评论对他们通常的指控是，他们的考察对培养所考察音乐的任何实际理解都缺乏或者没有帮助。达尔豪斯从对这一状况的理解认识到在音乐历史和美学评价

之间创造一种二分法的危险。建立独立学科的音乐评论和音乐编年史后面的假设就是：音乐的历史和美学家之间有一个真实的区分，这正是达尔豪斯所要挑战的假设。

他注意到一个作品的美学本质本身就是一个历史问题。毕竟，作品主要是一个美学对象的概念在历史中（在 18 世纪）的某个特定时刻的显现，也许不是同时发生的事情，在这几乎相同的历史时刻出现了对历史以及历史进程的注意。在最后的分析当中，对作品分析（发生在作品自身自律的领域以内）的任何选择、并且完成纯粹的文献或者历史根据是某个学者的问题，将要发生在他自己个人的兴趣范围里：

“然而也可能，在没有自我矛盾的情况下，把历史知识包含在美学接受当中，并以相同的语言符号把美学体验当作历史考察的出发点……当然，一个人反对一个艺术作品美学存在的目的或者理由，通过把它们分析成为一个社会、意识形态或者音乐的技术历史中的记录文献；但这并不意味着他在解释这些作品的美学本质时一定克制不住要考虑这种历史研究的结果。美学和文献的观察被对立的兴趣所激发，并不必然基于不同的相互独立的事实。哪种事实在历史或者‘内在的’或者‘固有的’解释当中被使用，这并没有被预先约定，而是不得不在每一个个人情况下被考虑。”【73】

达尔豪斯这样就精巧而中肯地表达了他的方法论前提。对分歧的美学和历史学考虑倾向被看作植根于现代文化历史，以及从使用的角度来看待我们的趋向性，这种使用具有“充足的客观性，我们甚至能够在艺术走向自我独立的释放以及把艺术作品当作历史文献来阅读的倾向之间看到非常紧密的联系，能够承认它们是一个相同的历史过程中的一部分。在宗教和宫廷艺术中出现的直接实际功能的下降。在 18 世纪，不只是美学和历史的意识同时起源；它们还属于相同观念的历史潮流，尽管文献与美学特性是相对的。二者都是研究艺术作品的方法，都具有客观现实精神。”【74】

达尔豪斯想要表明在历史和美学考察之间没有必然的对立；而另一方面，两个领域是相互补充的。实际上，在任何历史对象的组成当中都有美学的部分，就像每一个美学对象（这是一个当然包括了音乐作品的种类）同时又是一个历史对象一样。另外，需要记住的是“美学”概念本身就是一个历史现象；问题的核心是音乐作为艺术作品的、具有自己的历史发展的一个概念，在历史当中出现较晚，

慢慢地获得根据，通过了一个漫长的历史过程，出现在浪漫主义和我们时代之间的时期当中。达尔豪斯对这种事物状态的注意导致了他对另外一个核心问题的考察。作为从艺术作品发展出来的创作概念，它逐渐被人们从对其功能角度的认识上得到认可；但是这意味着对于一个音乐历史学家来说，只有以严格地参考当时起作用的立场来加以考察才是合适的——那就是说，要把艺术的概念严格地匹配到这个音乐问题出现的时代当中去。达尔豪斯对这个问题的考虑相当详细，但没有发现任何单一的答案。他建议【75】一个作品应当从许多不同的出发点加以考察；不是因为他喜欢一种折衷的研究方法，而是一个深入思考的结果。确实，一个传统学派的历史学家想要分析和解释每一部作品、每一个历史年代，这要根据当时的标准和它所产生的历史动机；从一些方面来看，这是最有效的方法。然而，还有另外一些因素需要考虑。现在，当我们证明发生在这样的音乐艺术作品观念当中的某种崩溃的时候，并不是说不同的结构主义音乐考察方法已经发展了，并且大部分取代了基于“理解”（*verstehen*，也就是直接的历史动因确证）概念的历史解释。但是这能够引导一个对浪漫主义创作的结构主义分析吗？这种创作原来就包含着个人艺术家首要地位以及作品独一无二本质的假设。达尔豪斯坚持认为【76】它当然对使用结构主义的技术来分析浪漫主义创作是有用的，反之亦然。浪漫主义的技巧也能够解释结构主义的创作，就像它将刺激和有助于带给对后来的（这时每一个人都注意到音乐作为艺术的概念，反之亦然，还运用音乐作为艺术的概念）音乐创作、（尽管不加选择地）对这个概念出现之前的音乐进行音乐学研究的一个功能主义的解释。

在这种情况下，一个音乐学者理所当然认为，即使是一个音乐历史的概念都必须有一个确定的开始。这样，每一个时代都只有在“支配了他想要描绘的时代的思想样式以及习惯模式……将要导致不确定的结果……并不考虑所有没有历史感的时期”【77】这样的基础之上才能被理解。达尔豪斯的结论多少有一些折衷主义的味道，实际上是基于某种特定的哲学和方法论假设。这种假设为那些音乐历史学家和音乐社会学家们的思想提供了丰富的营养，这些学者们并不只是想要搜寻与前一代音乐学者相同的古老基础（包括了它所有的矛盾和不确定性），从实证主义者到马克思主义者和理想主义者。

- 【1】 见孔巴略, *La musique, ses lois, son évolution* (Paris: Flammarion, 1907), 英译本 *Music: its laws and evolution* (London: Kegan Paul, 1910), 下面的引文出自法文版。
- 【2】 同上注。
- 【3】 同上注。
- 【4】 见第 5 章第 3 节。
- 【5】 见孔巴略, *La musique, ses lois, son évolution*。
- 【6】 同上注。
- 【7】 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注。
- 【10】 同上注。
- 【11】 同上注。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。
- 【15】 同上注, 见第二部分第 1 章。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注, 见第三部分第 2 章。
- 【18】 同上注。
- 【19】 同上注, 确切来源不详。
- 【20】 同上注。
- 【21】 见孔巴略, 《音乐史》序言。
- 【22】 同上注。
- 【23】 确切来源不详。
- 【24】 见拉罗, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique* (Paris: Vrin, 1939), 这是对 *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* (Paris, 1908) 的再版。
- 【25】 见苏皮谢克, *Musique et société* (Zagreb: Inst. De musicology, 1971)。
- 【26】 见马克思·韦伯, 《音乐的理性和社会学基础》 (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Munich: Drei Marken, 1921)。
- 【27】 见布劳可夫, *Musiksoziologie* (Niederteufen, Niggli, 1972)。
- 【28】 见芬克尔斯坦, 《音乐如何表达观念》 (London: Lawrence & Wishart, 1952)。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 同上注。
- 【32】 同上注。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 见乔治·迪森, 《音乐的发展》 (London, 1932)。
- 【36】 举例见索菲亚·丽莎, *Fragen der Musikästhetik* (Berlin: Heischel, 1954)。
- 【37】 见亚奎西·阿塔利, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* (Paris:

Puf, 1977)。

- 【38】见阿萨菲耶夫, *Die musicalische form als prozess* (Moscow, 1930—1947)。
- 【39】见索菲亚·丽莎前面引用的书。
- 【40】见戈尔德施米特, *Gedanken zu einer nicht-aristotelischen musik ästhetik* (1965); G. 迈尔, *Über die didaktik des musicalischen materials*。想要更多了解二人的“音调”观念以及音乐美学, 见 M. 加尔达, *Tendenze dell' estetica musicale della RDT negli anni settanta*。
- 【41】见戈尔德施米特上面引用的书。
- 【42】同上注。
- 【43】见阿多诺, *Philosophie der neuen Musik* (Tubingen: Mohr, 1949) , 确切来源不详。
- 【44】见 G. 迈尔上面引用的书。
- 【45】见艾斯勒, *Materialen zu einer dialektik der musik* (Leipzig, 1973) 以及 *Gespräche mit Hans Bunge* (Leipzig, 1975)。
- 【46】见阿多诺, *《新音乐哲学》*, 一部分被翻译收进 *Philosophy of modern music* (London: Sheed & Ward, 1973)。
- 【47】同上注。
- 【48】同上注。
- 【49】同上注。
- 【50】同上注。
- 【51】同上注。
- 【52】同上注。
- 【53】同上注。
- 【54】同上注。
- 【55】见阿多诺, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main, 1962)。
- 【56】同上注, 确切来源不详。
- 【57】同上注, 确切来源不详。
- 【58】同上注, 确切来源不详。
- 【59】同上注, 确切来源不详。
- 【60】见阿多诺, *Dissonanzen* (Göttingen: Vandenhoeck, 1958)。
- 【61】见阿多诺, *Über das gegenwärtige verhältnis von philosophie und musik* , 载于 *Archivio di filosofia*。
- 【62】见阿多诺, *《新音乐哲学》* (*Philosophie der neuen musik*)。
- 【63】同上注。
- 【64】同上注。
- 【65】同上注。
- 【66】同上注。
- 【67】见阿多诺, *Dissonanzen* , 确切来源不详。
- 【68】同上注, 确切来源不详。
- 【69】见 *Das altern der neuen musik* 出处。
- 【70】同上注。
- 【71】同上注。

- 【72】 见阿多诺 *Vers une musique in formelle* 载 *Darmsädter Beiträge*(1962) .
- 【73】 见达尔豪斯, *Grundlagen der musikgeschichte* (Cologne: Gerig, 1967) , 罗宾森英译本 *Foundations of music history* (Cambridge, 1983)。
- 【74】 同上注。
- 【75】 同上注, 确切来源不详。
- 【76】 同上注, 确切来源不详。
- 【77】 同上注。

第九章 十二音音乐的美学

一、音乐习语的转换时刻

在哲学化的音乐美学和直接与音乐体验有关的音乐美学之间描绘出准确的关系是不容易的。很明显，在每一个时代中，生动的音乐体验与任何音乐学家、哲学家和评论界后来对它的思考之间都会有一些关系，但是这种关系不是一种简单的响应、一事物对另一事物的镜像。它更可能是一种非常对立的关系，通过提倡一种新的技术发展或者建议某种新的表达方式，有时能够让理论学家们改变音乐历史的过程，这样就对艺术创造过程施加了直接的影响。相反，音乐的实际现实（也就是它摆在听众面前的方式以及它在社会中所起的作用）是一个能够为站在某种立场来解决它所提出的某种问题的思想家们提供大量材料的领域。在音乐习语的历史中，当然会有一些转换和复兴的时期，当旧的结构不再被使用而完全崭新的结构产生的时候，理论家们需要处理一个新的现实，试图为之提供一个合适的解释或者一个合理的评价。有时正是作曲家本人从他们的创造性活动中后退，戴上哲学家或者音乐学家的帽子以试图评价他们音乐技术或者表达上的新奇性。这就是发生在文艺复兴后期的事情，例如，在发生转变的重要时期证明了从复调音乐到单声部音乐的变化，证明了对新音乐形式（例如歌剧）伴奏的发明以及新的和声秩序的发展。同样在这一个时期，出版了大量关于音乐理论的重要论文，一些论文是由作曲家本人所写的，他们试图评价他们正在实践的理论。这是一个音乐哲学不得不像一种完全崭新的音乐妥协，并在音乐美学领域解决大量新问题的时代。

这同样产生了一个问题，即是否本世纪早些时候十二音体系的发明所产生的新奇性等同于 17 世纪调性和声的建立。能够确定的是，从 19 世纪中叶直到今天的音乐历史已经经历了一个转变、显著变化和复兴的阶段，并且这一过程并没有停止。即使在今天，哲学家、评论家、音乐学家以及作曲家们本身都在试图应付一个充满不确定性以及不可估量的、快速变化的现实，为了某种音乐正在搜寻一种新的理论框架，而这种音乐正在大量试验和非传统的创造当中逐步成形。

传统调性体系的崩溃，或者可以这样说“危机”（为此已经泼洒了大量的笔墨）在这个时期的早些时候完成了在十二音音乐当中的一种转化，即使它所提供

的仅仅是短暂的回答。对调性的逐步放弃使当代音乐美学学者的注意力再一次集中到了和声与调性的重要性这个基本问题上来。与之相同的一个长期的问题已经训练了从扎尔林诺时代直到现在的所有理论家们的头脑，导致了一个普遍被人接受的结论：不论个人观点的细节有什么不同，调性和声都是必然合理和自然的。一般的设想认为调性是永恒的、由上帝所给予的，和声是对这种调性最完美和不可改变的表达；实际上和声是自然的一个事实，基于对前六个自然泛音和声的结合的大三和弦之上，这是其合理性的一个毫无疑问的保证。但是在 19 世纪，和声语言变得更加复杂，作曲家们使用了越来越多的例外和不规则情况，越来越频繁地冒犯拉莫及其他理论家们所定下的传统规则。当音乐学者们面对古代音乐和东方音乐而开始对不同和声体系的考察时，他们开始怀疑西方和声所假设的自然而合理的基础。当认为调性体系毕竟不再是独一无二且由上帝所赐予的观念逐渐建立起来的时候，当经过了详细的分析揭示出由于体系中具有太多的矛盾而不再是完全合理的时候，整个西方传统的所谓自然而然的至高无上性开始受到质疑。这样，我们当今的时代已经证明了音乐的调性和声以及古典主义概念的衰落，已经不得不更加挑剔地看待调性的重要性，并且在一个更加宽泛的角度看待音乐习惯用法的结构；当代音乐美学的学者们已经体现出了所有这些关注。

汉斯利克和后来的孔巴略，以及其他形式主义传统的拥护者们强调音乐习语在历史中的短暂无常性，表明了每一个技术手段、每一种形式表达、实际上每一个音乐风格都遭受了一个持续下降的过程，并且当这些都耗尽的时候，如何产生了一种音乐形式再生的伴随性过程。实际上，一旦人们确定技术特点的短暂本质就是音乐变化着的语言的一个必要尺度的话，一个形式主义者就开始接近美学，其注意力已经集中到了实际的音乐对象以及它的形式结构上面，而不是它可能如何被表达以及它如何与外部的世界相联系的问题，这也许是最为合适的。然而，不论直接或间接，仍然有一些形式主义思想家们不合逻辑地试图保卫传统的调性，当音乐创作的现实已经非常清楚地表明调性即使并不死气沉沉，但却多多少少正在逐步退却的时候，这些人仍然不断地给它一个自然的根基。

现代传统调性的分解已经是一个确定的事实，那些清楚地意识到新现实的知识分子、音乐评论家甚至作曲家们已经试图向序列主义妥协，不是在它在前面已经出现的事物规则之间的关系中得到锻炼，就是创造了一个新的（或者假定是新的）事物规则来解释它。但是已经引起了极大兴趣的对十二音体系的解释是与其

音乐的具有自传性和经常挑起发明序列技术的人争端的解释。一般来说，他们表现出了一种令人佩服的批评意识。但同时他们证明了序列主义的矛盾事实，就是仍然保留许多浪漫主义的特征而成为了对浪漫主义的回应。

二、勋伯格和十二音理论

一般认为，发明十二音音乐的作曲家是勋伯格。他的音乐和大量的作品代表了在这个世纪早些时候所生活和工作着的作曲家们的危机和不确定感。然而，非常难于重建他的思想线条以及其音乐思想的发展，因为他复杂的个性从来不会让我们有足够的时间来把他压制到一个单独的模式中；实际上，他建立了一个对我们时代矛盾态度和倾向性的戏剧性表达，由于心灵的变化以及在不同音乐观点之间的摇摆，在突然的疑惑、重新考虑以及改变论调之后爆发出了革命的热情。勋伯格的作品包含了许多作为一个作曲家对音乐和意图的变化观点的陈述，但是在这个领域，他是属于与早期德国表现主义运动非常相近的晚期浪漫主义，在这里他并没有显示出作为一个革命者以及一个革新者的潜力。

在大约写于 1912 年的论文《歌词的比例》（*Das Verhältnis zum Text*）【1】中，勋伯格似乎倾向于一种严格的形式主义方法：他声称音乐主要“纯粹按照音乐的方式”来聆听。【2】然而，他不久就意识到，这种态度导致了一种对音乐和其他艺术形式的贵族化解释。以纯音乐的方式欣赏音乐是给予非常少数人的一种特权，评论家当然并不喜爱具有特权的凡人，作为一种语言的音乐可能只适合于仅仅几个被传授知识的人；它当然不能被简化为仅仅是一个形式结构或一个装饰品。在它自己独特的音乐表达了人类心灵深处的语言当中，灵感的生产（没有比它更少的东西了）是作曲家真正具有启发性的一个时刻。

在他 1941 年关于“十二音作曲”方法的著名演讲当中，勋伯格谈到了关于情感的几乎是神秘和宗教性汹涌情感的创作：

“实际上，创作者和创作的概念应当由具有神圣模式（*divine model*）的和谐来构成；灵感和完美、愿望和实现、意向和完成本能地同时达成一致。在神圣的创造当中，没有细节是在后来完成的；即刻‘就有了光’并且绝对地完美。”【3】

这种贵族化的态度以及作为天职的艺术感受在勋伯格的作品当中显现出来，并在他的格言当中作为例证：“如果是艺术就不是针对所有人的，如果是针对所有人的，就不是艺术。”【4】这种观点，伴随着他认为的艺术预言的先知式的重要性，

帮助甚至给予他后来的作品一种浪漫主义表达的明白无误的味道。他在 1927 年的论文《音乐重要性的标准》(Crterien musikalischer werte) 当中概括了这种态度：

“从一个真正伟大的人的生活那里能够推导出一种按照生存本能的情感创造出的热情，为的是替人类传递信息。”【5】并在不久之后继续写道：“我个人的情感就是传达了一种揭示人类向着发展的更高生命形式的具有预言性的信息的音乐。”【6】

但是，这并不是勋伯格的全部思想。他思想中最重要和最具革命性的内涵需要在其他地方——在他的音乐生涯当中寻找，这里我们稍微武断地忽略一些当时的背景中已经出现的看起来更加理智、更加技术性的著作（更加特别地关注他的实际创作，以及它们所暗示的艺术和音乐上面的问题）。在一个浪漫主义或者表现主义的外表下，我们能够发现勋伯格为十二音体系所建立的技术基础；伴随他形式主义和结构主义精神的神秘性情所出现的是他为音乐语言意义上的深刻革命所准备的基础。在他最重要的一个理论声明当中，也就是前面提到过的“以十二音创作”，他试图建立这种新的创作方法的理论和历史合理性。古典主义的调性体系既不是上帝所给予的，也不是由任何迥异于自己历史发展的内部必然性所统辖的。这最终导致了它的分解，并且让位于十二音创作方法。十二音的创作基础是由‘不和谐的释放’过程所提供的。【7】耳朵能够把和谐从不和谐中分别出来的可能机制是不和谐的音符与上面的泛音相一致。然而，“非常熟悉更加偏僻的和谐（也就是不和谐）逐步取消了解释上的困难，最终不只承认了主七和弦以及其他七和弦、减七和弦和增三和弦的释放，而且承认了在瓦格纳、施特劳斯、穆索尔斯基、德彪西、马勒和雷格【8】等人中所发现的更偏僻的不和谐。这样，不协和的释放意味着和声传统基础的取消，这个传统依靠耳朵能够把某些和弦标志为不和谐、并且希望解决到和谐的事实。这样，协和与不协和是一对相对短暂的概念，已经出现在本世纪的音乐实践和音乐常识的发展过程中；和声在过去几百年间发展的道路已经为我们激进地转变了这些概念。耳朵已经变得习惯于一个不断增长的不协和的影响，“已经丢掉了它们‘打断感觉’的影响。人们一旦不再对瓦格纳的不协和或者施特劳斯的不和谐的解决有一个准备；他就不会受到德彪西非功能性和声或者后来作曲家们刺耳的对位的影响”。【9】

在这一过程结束的时候，不协和已经近似地等同于协和：

“在这一前提下的风格把不协和当作就像协和一样，并且与调性中心断绝了

关系。为了避免一个调的建立，转调被取消了。音乐转调意味着离开一个建立起来的调性而建立另外一个调性。”【10】

调性和声的拆除意味着离开了确保着每一部作品的组织性以及可理解性的旧的形式结构，建立了它自己的框架和自己的基本形式。这样，当勋伯格废除了这种调性结构的时候，他面临着大量的不同声音组合的可能性：他发现自己成为了毫无限制的自由（也许是混乱）的主人。勋伯格无调性阶段（也就是直接在他发明的“一直是在互相之间才有关系的十二音创作方法”前面的阶段）【11】与他表现主义的阶段相符合，在后一阶段它还没有完全检查一部作品的逻辑和形式结构，并且在掠过了一段创造性自由的狂暴之后，他似乎已经喜欢对音乐的更加神秘和直觉性的接近。但是当他明确地表达他的“十二音创作方法”的时候，他的理性主义和结构主义的性格就显现了出来。

正是这种方法引发了他对音乐的最普通而愚蠢的指控，说它是枯燥无味、理智和武断的。勋伯格一直尤其敏感地指控这个“艺术、尤其是音乐中的形式所形成的，目的主要是为了解”的类型。【12】序列主义或者十二音体系被认为提供给每一部作品形式上的纲要。确实，在音乐当中“没有无逻辑的形式，没有缺乏整体性的逻辑”；【13】勋伯格把这种系统的统一作用比作瓦格纳歌剧中主导动机的统一作用。

勋伯格在实际上对形式在创作中所起的不可或缺的作用上面的坚定主张，并没有诱骗我们在他的音乐思想当中找寻任何深层的形式主义倾向。相反，形式是一个重要和必然的品质，音乐只有依靠它才是可以理解和具有表达性的、并且能够交流。他强调形式的重要性的这种事实决不与他相信灵感在创造一部音乐中的根本重要性相矛盾。这不是浪漫主义意义上突然启发式的灵感，而是对一个作曲家表达需求的肯定，一个对其人类、社会、民族和政治信息的不可动摇的信心。灵感的观点，或者按照勋伯格自己的话来说，对“至高无上的指挥者”【14】的服从，是对他作为积极价值的传达者的艺术家信念的完美表达。在一个音乐的层次上，这种信念成为了他的观念，即一个音乐作品需要以逻辑的方式加以组织并且基于可以理解的形式结构，因为它是理性的。

但是尽管新的十二音音乐语言的发明与我们已经提到过的音乐和民族需求紧密地联系着，勋伯格自身一定仍然产生了大量的问题。其他的十二音作曲家以及下一代的作曲家们也会遇到这样的问题，它所产生的不仅仅是包含新的创作方法

的音乐和技术问题，还有哲学问题以及人类存在所考虑的更宽泛的问题。如果一个作曲家想要完全基于十二音体系，一个作曲家的创造性自由就可以被认为完全限制在原初系统的创造当中。其他的创作劳作除了一个在基本材料上的苦心经营之外别无其他。这只是训练了作曲家的对位技巧，或者可能仅仅是这种按照规定法则把音符结合在一起的能力。另外有一个困难：这样原来的序列并不能凭借耳朵在他所听到的所有不同变化当中被接受或者辨认。所有问题实际上就是确定艺术作品自由的意义。这当然是一个经常出现的问题，但是显著强调数量和排列的十二音体系强制性地引起了 20 世纪后半叶作曲家们的注意。事实是，当代音乐生产的一个重要阶段就是以十二音经验的结果创作出来的。同样的事实是，许多经历了西方音乐十二音音乐阶段的音乐假设和民族、哲学成见已经变得不起作用，并且甚至在更新的发展当中受到颠覆。

许多勋伯格早些时候的艺术和音乐著作强烈地分享着表现主义的思潮，具有当时美学理想的强烈主观性；然而，他 1909—1911 年所写的《和声学》并没有这种与当时活动的紧密联系。也许，即使从今天的立场来看，这超越了他所写作的氛围，建立了勋伯格最为持久的部分。论文开始通过和声技术的探索来指引创作，尽管作者还没有详细阐明他的“十二音作曲方法”，但非常明显，他正处在把传统和声实践抛在后面的过程中，他强调这是一种特定音乐历史时期的状态，因此不能认为无时无刻都有程序上的合法性：“调性不是自然的音乐法则，具有永恒合理性”，【15】并没有保证任何作曲家对它的使用都能够获得成功。勋伯格把调性接受为一个具有开始和结束的历史现象，认识到它是“生产音乐形式最令人满意的方式”，【16】和声，或者任何我们能够想到的其他系统，只是一种方法，是许多方法其中的一个；它只是从一个多世纪中表现出来的、能够达到的实际结果当中获得合理性。严格地讲，人们可能不会认为它是一个体系，“一个真正的体系应当在包含所有事实的所有原则之上；观念上正像许多实际存在的许多事实一样，不多不少”。【17】这是我们已经在拉莫、塔蒂尼以及所有其他 18 世纪音乐思想家们那里看到过的和声态度。原则拥有造物主法则的力量，因此它并不承认例外。然而，勋伯格注意到“艺术的原则……主要是由例外所构成”。【18】这种对任何原则、原理或者理论的相对本质的概念处在所有这些思想的中心，为他作为教师的立场增加了色彩，他在《和声学》介绍性篇章的结尾陈述道：

“尽管在这部著述中我会提出许多理论……我坚持不懈地这样做，充分意识

到我只是呈现出我们指出过的对比性；我正在创作符号，仅仅是为了要把互相之间明显疏远的观念联系起来，通过表达的一致性提高可理解性……通过显示……所有事实与一个单一观念相关的大量方式。但是我并不想要建立一个新的永恒原则。”【19】

从勋伯格在其他著作中所提出的假设当中似乎出现了一个不同的艺术理想。这是一个技艺或者商业的音乐理想，就像一种习得的技术：“如果我们能够成功地教会学生我们艺术的技艺，就像一个木匠所能够教授的那样，那我就满意了”。【20】这种观念的陈述更多地显示了形式主义和结构主义的理想，我们已经从中看到在他的音乐理论发展中导致了十二音体系出现的重要部分。因为对于勋伯格来说“没有上帝所赐予的原则，而只是一个保留有价值的暗示，直到它们被一种新的形式所完全或者部分地取代或者取消”，【21】非常清楚的是，他在《和声学》中，对形式的任何陈述都只是一个临时的陈述，同时一些令人痛苦的传统问题并没有变成真正的问题：不论科学家们在许多和声理论中怀疑或者否定和声或者泛音的地位，甚至“泛音理论都是错误的”【22】，而“它并不重要”，【23】勋伯格想要把这种方法作为他的基础，仅仅是因为它能够提供一个有用的短时间内工作的设想。最重要的事情是“把我们的想法建立在这样的假设上面，能够满足我们对感觉和形式连贯性的需要，它们并没有被看作自然的实际法则”。【24】这样，为了服务于这个实际教学的目的，勋伯格继续利用传统的协和与不协和的概念，同时他非常确定在不久的将来这些概念将失去任何意义。它只不过是太容易了，而不能诉诸自然来评价我们的西方体系；但是没有任何如此孤单和迥异的体系或者尺度在造物主那里不能发现一些评价。我们的尺度（基于泛音系列并且因为相同的气质而接着遭到损害）是一个令人高兴的发明，但它只是被看作仅仅是更长发展中的一个短暂阶段。相同气质的体系被勋伯格恰当地授予“一个不确定时期内的停战”【25】的称号。只有被当作永恒合理的上帝所赐予的原则才具有艺术中变化和发展的持续可能性，因为音乐是“生命变化模式的”【26】反映。

像这些在《和声学》中随处出现的直率的观察，以及从这部著作所整理的方式、以及从大胆而理智的自由假设中清晰地显现出来的固有的和声概念，构成了勋伯格思想中最重要和最持久的元素。《和声学》在现代音乐的历史中建构了一个最基本的舞台，打开了许多在那个时候并不能预见到的后来的发展。它建立了所有对更改合理性的保证，尤其是为序列技术在之后几十年的出现和发展奠定了理

论基础。

三、兴德米特和威伯恩：序列技术的两种观点

在 1920—1930 年之间充斥着作曲家和音乐作家们头脑的针对十二音音乐争论的一个重要方面包含了这样的一个领域，这其中包括了是否传统和声应当具有自然的基础。积极参与其中的作曲家们带来了他们经验的有益之处，加强了他们作为作曲家的权威，尽管每一次都必然伴随着他们自己特殊的品位和意识形态以及美学态度。保卫建立在传统基础之上（18、19 世纪被和声理论的发明者所放弃）的调性体系的至高无上性以及独立合法性的人们，与那些保卫十二音体系、试图论证其历史上的不可避免性，并且否认仅仅因为假设与自然有联系就具有合理性的任何体系的人们之间，具有明显的分界线。当然，为相对立的立场提供一个单调的概括只具有有限的适当性，因为实际包括在争论中的作曲家们经常看起来具有中间的立场。例如，兴德米特和威伯恩在 20 世纪早期的音乐舞台上是两个重要的代表人物，似乎成为了两种相对立观点的缩影；但他们同时又有一种倾向，其所持有的各自观点又非常接近。他们对于十二音技术的态度（正像我们知道的）是非常不同的；然而，有趣的特征（并不完全是巧合）是，对一方的谴责以及对另一方的承认都开始于相同的原初假设。

兴德米特是更加保守的音乐倾向性的坚定支持者。他对于十二音技术的谴责在当时是最刺耳和最不妥协的：他宣称这种新的用法在理论或者实践上都没有任何正当理由，因为它并不与自然组织声音的方式相联系。而另一方面，经常被认为是最“左翼”的序列主义代言人的威伯恩，为战后先锋派更加大胆的试验铺平了道路，通过强调与传统的联系而保卫了十二音体系，这样就证明了十二音用法确实在自然那里具有基础。

看起来几乎荒谬的是，两个从同一个原始出发点开始的作曲家将会达到根本不同的结论，在实际情况当中已经表明十二音音乐是如何被解释成既是一个对传统的强烈而明确的决裂、一个新的音乐时代的开始，又是一个随意的例外、一个被介绍到（已经出现了）西方音乐传统中的元素，并构成了一个自然的逻辑发展。这样十二音音乐基本上是矛盾的：它既能被解释成对神圣传统的反抗，也可以是对它的一个有逻辑的持续；甚至勋伯格的方法也掺合进了这种基本的模糊性。兴德米特是一个有思想的保守音乐家，其音乐作品一贯反映了他的音乐实践，变成

了他创作的例子。他把十二音音乐当作对传统强烈的分裂；违反了自然和上帝所给与的调性秩序是一个非常荒谬的企图，后者构成了真正的音乐惟一可能出现的条件。他所深信的是，每一个违反了在自然中出现的音乐的组织 and 连带关系的事情，几乎等同于莫名其妙的混乱和无秩序，因此就不是任何真正意义上的音乐；确实，其重要的《作曲技巧》（*Unterweisung in tonsatz*）表明他非常自信于自己能够提出主张“音乐教师能够在他的著作中发现基本的创作原则，来自于声音的自然特性。因此在所有时候都是合理的。”【27】兴德米特对学科处理的技术细节在这里并不是相关联的：然而我们会注意到对这个争论的全面进攻瞄准了建立大三和弦以及和弦（构成了古典调性和声的真正基础）的理性与本质的合法性，因而也就是绝对的必然性。因此，这是一种不同于拉莫的立场，调性并没有受到疑问，因为“在声音世界中，三和弦符合于音调低沉的力量……这是造物主最具表达性的一种现象，简单和自然得就像雨、雾和风。只要有音乐，就一直会发生对大三和弦的背离，然后再回归它，因为它是所有和弦中最纯粹和最自然的。作曲家不能脱离它，就像画家离不开三原色、建筑师离不开三维一样。”【28】

喜欢调性体系的必然性的传统观点看起来得到了充满信心和热情的表达，极有理由认为当音乐理论和实践正在不同方向上如此强烈运转的时候，兴德米特正在谱写着历史。

与其他许多作曲家和思想家们一样，兴德米特看起来不喜欢的是即使和声与调性基于一些对声音现象的考虑，它们作为历史现实的出现也实际上是人类选择的方式。确实，作为十二音方法最重要的早期理论家之一的作曲家和音乐作家赫伯特·艾米特，【29】令人瞩目地认为勋伯格不只是一个新体系的发明者，还是第一次概述了其哲学的人：他实际上在他的《十二音技术指南》（*Lehrbuch der zwölftontechnik*）【30】中引用了勋伯格的论文，以便于加重这种后来的可能性：

“调性被揭示为没有自然条件的假设，而是一个对自然可能性的利用；它是一个艺术的产品，一个艺术手段的产品。因为调性没有条件被自然所利用，由于自然原则的原因坚持保护它就是没有意义的。”【31】

另一方面，兴德米特认为只有记住了音符之间自然关系而创作出来的音乐才能够为交流和理解提供任何保证。非常清楚的是，他认为在无调性音乐和十二音音乐之间没有什么真正的不同，因为在调性之外没有体系是**有权存在的**，所有非调性体系都等同于任意性

这样十二音体系就被看成只是一个抽象的计划表，“被看作音乐的结构，那些崇拜和声自由的作曲家们已经接受了一种形式体系，这种体系让早期尼德兰对位作曲家们的人作品看起来就像一种儿童的游戏”。【32】兴德米特说道，离开调性实践仅仅是一个对绝对自由（与自然的事实相矛盾）毫无头脑的寻求，这种绝对自由变成了一种无法判明其正确性的无政府状态。无调性音乐，“否认音符之间关系的”音乐，【33】在 17 世纪末期开始寻找它的源头，当时沃克梅斯特正以恰当的论调发表他的论文。【34】对于兴德米特来说，尽管沃克梅斯特的平均律表面上针对存在于邻近音之间的明显不同以加强调性体系，实际上却通过引进一种对自然秩序的背离而为调性的分解铺平了道路。19 世纪钢琴音乐的极大普及进一步增强了这些有害的倾向，因为“由于均匀的平均律的保佑，使其进入了音乐的世界……倒不如是一个诅咒：是对音符之间的联系太容易获得的诅咒。最后一个世纪中钢琴音乐的巨大增长应当归功于它，在‘无调性’风格中我看到了它的最终结果——对平均律调音毫无批评的过度崇拜。”【35】

无调性非常相似于非存在物的无意义状态：

“今天我们当然知道没有像无调性这样的东西能够存在。至多这个称呼能够被用来保留一种和声混淆的状态。”【36】

非常清楚的是，兴德米特把无调性和十二音体系仅仅看作一个对传统的没有结果的对立和反抗。他发现这种反抗的不可理解之处在于没有让他在逻辑上明了任何人都可以把自己置于能够在自然、上帝所给予的真理中发现合理性的传统之外，而不是在一些武断的发明上。

对于威伯恩来说，调性传统正好具有同样根本上的合理性，非常荒谬的是，这位作曲家把十二音用法延伸到它在逻辑上能够达到的地方。正是调性和声传统让威伯恩确信他需要一种建立在坚固基础上的新用法，它就不只是传统音乐用法，而是自然的事实。在威伯恩的思想中，十二音体系提供了一个宽阔的古典主义调性概念，而不是一个对它的完全分裂。对于 18 世纪的理论家们来说，调性就是具有同样精确意义上的自然的体系，不同之处仅仅在于基于十二音音符的音乐使用了大量的泛音。威伯恩非常清楚这一点，他的态度远远不是一个试图创造新音乐的发明者的态度。新体系是“完全正确的”，【37】因为它“来自于声音的本质”，【38】它对于更古老传统的连贯性被这样的事实所确定，即新的体系“被造物主以与我们一直到现在还在实践的体系相同的方式给予了我们”。【39】

勋伯格已经表明在协和与不协和之间没有必然的区别；他已经宣称所有的系统都有他们自己的开端和结束；它们并不是永恒或者是上帝所给予的，它们通过获得当时习惯上的接受而起作用。威伯恩还认为和谐与不和谐之间的区别并不是性质上的，而是数量上的：“这种不同不是实质上的，而是数量上的，不和谐只是另外一个阶梯”。【40】这样他就在反对派攻击的领域里保卫了十二音音乐，但并不是把新系统的合法性建立在任何体系都是自由发明出来，并且没有一个体系是由上帝创造出来的这样的基础之上，威伯恩采取了相反的过程。十二音体系的合法性主要是因为它构成了对全音阶中所发现的调性的自然基础的简单扩展，这“不是被发明的，而是被发现的”。【41】

一个非常奇怪的事实是，威伯恩为达姆施塔特学派提供了灵感，后者认为较老一代作曲家的音乐有一种神圣不可侵犯的界限，人们只有明确地割裂了传统才能够跨越这条界线。对于这些后来的作曲家们来说，威伯恩的音乐已经穷尽了全音阶材料的最终可能性，在威伯恩之外只有通过沉默或者通过采取一些与威伯恩传统的全音阶和传统结构非常不同的新音乐类型的方式进行。然而，即使威伯恩在他所留下的音乐中是一个先知（这正是年轻的达姆施塔特作曲家们称呼他的），但他在著作中并不是一个先知。这里，最令他心痛地强调的是他把自己看作继续着一个更加传统的作曲方法，他把形式逻辑上的统一性看作音乐交流的一个必然前提。

后威伯恩作曲家（像威伯恩一样）还关心确定什么是“自然的”和什么是不自然的，但是威伯恩已经确定一个有组织体系的自然，其组织建立在上帝的法律之上，后来的作曲家们把自然看作领先于任何逻辑体系或者上层建筑之上的原始事物；它意味着纯粹状态的声音，以直觉进行理解，或者甚至（用后威伯恩先锋派经常借用的、由胡塞尔所提出的）逼真地再现。

四、十二音音乐的哲学含义

关于十二音音乐与试图建立是否序列程序暗示着一个特殊的“直觉世界”（*weltanschauung*）的某种哲学倾向之间可能的关系已经谈论得很多了。实际上非常令人怀疑这种关系确实存在：它们是脆弱的，看起来完全可以非常容易地驳斥它们的存在。尽管调性和声的概念能够容易地适合牛顿的宇宙观点（这种观点是被可靠的数学法则所统治的机械论，没有异常情况和例外），它将极大地把事物简

单化，是与宣称早期十二音理论家们的哲学观点与现代逻辑理论的传统以及现代科学信念的相对主义具有同样真实性的论点。这种对应性是非常明显的，并且会得到一些广泛的流传，尽管任何疑虑都会隐藏在这种普遍化的任意和无理性当中，还是有另外一种尝试来确定新音乐和哲学信念之间的关系。这些假设之一就是认为十二音技术和胡塞尔现象学之间具有一种类似性。

法国评论家、学者和作曲家雷内·莱博维茨，完全赞同勋伯格的十二音体系，认为其为新音乐提供了也许是最重要的现象学解释。正像他所说的：“只有采取一种现象学和存在主义的方法，我们才能够获得一种理解十二音技术独特创新性的角度”。【42】另外，他宣称一种现象学“还原”的研究方式贯穿了整个勋伯格的音乐著作当中：

“通过取消调性体系，他在某种意义上把自己置身于任何先验的音乐模式之外……这种研究方法（就像他把音乐世界放到括号当中）非常类似于胡塞尔的‘现象学还原’的过程。”【43】

只有“把它放到括号当中”之后，人们才能够以一种组织半音阶十二音的对象性（或者有意图的）活动为基础，继续进行音响世界的构成或者“构造”。然而，尽管他的这种观点被吕奇·罗格诺尼【44】等权威们所分享，我们还是应当注意到半音阶的材料（严格地讲）并不能被解释成出现在任何已经建立起来的系统前的一个现象学的“异常清晰的本质”，因为这种材料（实际的半音阶）在西方音乐文化中是必然的因素。任何情况下沿着这种“还原的”、把先前（a priori）的模式放在一边以便参与一种先于非感觉或者“范畴式”特性的事物状态，都充满了困难。

调性体系（就像它前面的调式系统一样）对于莱博维茨来说起了部分的作用，能够与“康德的组织计划”【45】相比拟，它们是与他的“范畴”和“现象”具有同样特征的中间概念。调性并不是一个作曲家所实际选择使用的东西，因为它是某种事物存在的秩序。十二音体系改革了所有这些情况。对于莱博维茨来说，创作活动只有在原始集合或者序列已经被选择的情况下才被限制住。这种集合或者序列并不被认为是先于存在的本质；相反，它是“以非常新的创作活动重新创造的一种存在；这创造了它自己的本质和原则”。【46】对于莱博维茨来说，十二音音乐从根本上就不同于传统的音乐，不论是调性或者调式的音乐；它包括了不同的程序，而创作活动本身也具有不同的结构。从调式世界的多样性上面出现了一

个逻辑的发展，其中每一个调式都有一个预定的模式，能够让我们为体系中的每一个调式建立特定的品质，这是针对调性体系的普遍性来说的，这其中不同创作之间的区别只是相对的，因为在这个体系当中，“每一个调都分享了相同的本质”。【47】这样，十二音体系就能够被看成前两种体系的一个综合。它结合了调式体系的特殊性方面以及调性体系的普遍性方面：每一个集合或者序列都是一个浸透了主题与和声（以某种特征所产生的）的特殊整体；但同时它还包括了半音阶调性，因此就需要普遍性，因为（像莱博维茨所断言的）“它的本质与任何其他可以想象得到的十二音集合都相同”。【48】

莱博维茨十二音体系的观点是他音乐历史观点的一个重要组成部分。新的音乐构成了一个漫长过程中辩证综合的最后一个阶段，这其中从复调时代到现在，不协和都一直扩展着它的统治地位。十二音序列只是一个“对半音音阶可能性的不断增长的完整认识”。【49】勋伯格已经把他的体系看作一个能够被改进和修正的工具或者方法；他并不把任何体系看作是不可更改的东西。另一方面，莱博维茨试图把十二音方法转换进一个刚性的体系中，在它内部安置一个适当的、假想的高潮，从而放进他有些顽固的历史观点中。

而现象学能够让莱博维茨以及其他思想家们把十二音体系，尤其是勋伯格的版本，放到音乐历史中的荣誉之地，他同样帮助了支持相反观点、顽固维护调性的其他思想家们。这后一种态度的主要例子能够在对音乐历史进行里程碑式的考察著作《人类意识中音乐的基础》（*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*）中看到，这部著作的作者——著名指挥和音乐学者厄恩斯特·安泽尔梅特，以他对音乐、数学和哲学的广阔知识完成了这个论题。站在现象学和存在主义的立场，作者提供了一个详细的论辩，把调性和声当作音乐惟一可行的结构框架的可能性而加以保护。他把音乐的现象学研究确定为一种对“当音乐以音符的形式产生时所包含的意识现象，以及确切地解释它如何形成”的分析。【50】安泽尔梅特的主要研究对象因此就是感觉的现象，并且只有在后来的阶段中他才能检查实际的音乐结构。但是音乐所产生的意识现象“与人们和世界、上帝和人类社会之间的基本关系这种形式后面的东西一样”。【51】这样就可能形成一个并不需要首先形成人类是什么的音乐观念，也就是说不需要制定一个完全的哲学以及形而上学的体系。这样音乐就具有了一个照亮人类意识的重要作用，调性就是它运转的不可或缺的原则：“音乐意识的道德原则就是调性的原则”，【52】但是如果这

个原则受到干扰，就像当代音乐中经常发现的那样，如果一个作曲家取消“基础的基础”【53】（安泽尔梅特在这里提到的是从主音到属音，然后再回来的进行），“音乐的意识似乎受到了创造力衰败的打击，对这个基础的丧失（这是调性的原则）就像音乐意识中的上帝已经死亡一样”，【54】因为，在安泽尔梅特看来，主一属一主的结构过程就类似于人类与上帝之间的关系。

安泽尔梅特并不把调性看作一个实际的创作程序。他并不把合理性的理由建立在任何假想的自然来源上，而把它看作一个人类意识的深思熟虑的考虑，把它当作一个音乐用法能够被创造的最可行的结构框架。音乐会话的结构类似于（或者优于、同一于）音乐意识的结构，主要在这点上安泽尔梅特采用了勋伯格的观点。他在后来《和声学》的讨论过程中，坚持认为和谐的概念如果能够被替代则是不可想象的，以及人类的耳朵如何能够发展得足够精细来理解和声序列中更高泛音之间的远近关系。对人类耳朵的训练也就是对音乐意识以及“理性活动”【55】的训练。调性的原则是音乐意识的自然原则，而不是声音结构的生理学原则或者声音的物理学特性；对音乐意识的教育意味着对他能够接受更复杂调性结构的教育；一旦这些结构（无论多复杂）被放在一边，意义就不再出现：“因为对人类意识来说，音乐声音的世界只有一个可能的基础，那就是八度中的五度和四度关系。”【56】

在这些非常详细的论述和精细讨论之上，安泽尔梅特构成了他自己对当代音乐的看法，他的知识和经验尤其显得宽广。他的调查包括了一个对斯特拉文斯基【57】音乐的冗长评论和哲学上的关注，后者正像他所提到的，表明了当时唯一的音乐可能性。他宣称只有很少一部分东西能够从十二音作曲家们的创作中抢救出来，尽管他把阿班·贝尔格的某些音乐片段当作例外，显然在他的音乐中调性结构从序列结构中的不断涌现是非常偶然的，给与他们有表现力的判断以及存在的理由。

二十世纪音乐家和哲学家们对于十二音音乐的讨论不能被看作仅仅是考虑狭隘技术过程的专家们之间的争论。我们已经通过一些迹象表明整个领域（对于作曲家们来说可能是外行）实际上与不同的美学和哲学争论有着紧密联系；我们已经证明了这是一个对音乐哲学感兴趣的学者所不能够忽视的领域。我们甚至可以说序列主义已经成为了对音乐美学理论的严峻考验：实际上，有太多的理论家们在思考这个新现实的时候失败了，这个新现实已经成为了二十世纪音乐全景中一

„ölp.“ ½áñµÄz. ÖjE Ä´óððàÖEÄÜ4òòõìðàÖÑSÖß» ¶ÖE¶pððÖiö ½ððzÆíE-ÖÜ ÖððzÆíµ±ÖE-òððzE»EÉñÄðÄjç ÒððzEí ¶ ÇÀ-EíEíµÄjç ÒððzEÄíðð-ðÄjç ÒððzEÉç»áÑSµÄE»ÒððzEÉ´ÖEüE-¶Äí ÒððzEñEüµ±÷»z²» ÇEÉ¹ðÄjç ÄÜ» EÄ x÷ÇÜ4Ö x÷ðölp ÇEÖüðÄjçµ±µÄ½á¹ Ä´±íÑíEüE

Íà jç ¶ð¶÷Eíð • 2¼ÄðÖE°x÷íª ÍÜð¶ µÄòðàÖ

Òðð²» EÇÉÉí E-ÖüüÜ»Í EÄ½çó Ö½zEðÖµÄ 1918 ÄE-Ñ«Ö,ñª EÜÄµÄEÖ ¶pðö´ x÷½.“ Ö¶¹ÄE»üj E-ÖüüS¼¶ð¶÷Eíð • 2¼ÄðÖE“ AEñ ¶Eí AEðEðEðÄzE E ÖÜ÷ÇÜ4ÖÖíµ±ÖÑ4-íE ³EÄEüxí ÖÄÜµÄÖx÷j¶ÍÜð¶ µÄ¾Eñ. (Vom geist der Utopie). 【58】 Özç Öx÷EÖÖ»z´x÷Ñ«Ö,ñ xÖ¼¶ÖððàÖç µÄµÄí ÄÄÑSÄzEòÖ¼°½ö Ö¶EÉ“ ¶ ÖÜííÖÖ-ððz¶Íí´ ÇÄµ¶¶ñÄíÖzEÖÄE¶pððà ÄµµÄE¶í ÖðÄz´ÄðððððzçÖ µÄç³E Ä-ÄEµÄÖüü¶ÖÖü jE²¼ÄðÖµÄÖüüS¼¶ ÖüðÄµÄÄ“ -ÖíS ÖEÄíððç ÖíEÇÇ ³E ÖðÄµÄE-¾¼íÜ¼ÄÖE¶¶EµÄE íö ðÖ-EüEÖE»E. ¶ ÄEÖðÄÖµ±E±AEñÜÄíðç ÖíÖ¼ä µÄ½áí µÄjE

ÖððE±EÉñ-Ñ«Ö,ñ ÖyÖüüÖÖððÖí ¶ .½.“ E-ÄÜ» ³-Ö½z´à µÄÖ-ÜÜððÖ¼´EüxÖ ¼ÇÉðµÄÄ° EÄ½ç-í µ¹Ä³ÖÖíE µÄí ³-xÖE»µÄx´ì-jE µ±E±EüEÜ´ x÷µÄx÷AEÖEí ßEíµEíÖÖÄEðð´ ÇÄµÄEÉÜÄ´ÓE ³EµÄè¾ç¶Äíí÷ ÖEñÇx. E-ÆEÉ-EíÄEðzÉÜÜ 1915 ÄE-¾¼íÜÖµ½ 1930—1932 ÄzÄíE ³EÄEÇ´Á¾j jE Eµ¼EµÄ¾ç³ÖÑ4-íE ÖüÄE»zè ¾çÖðµÄÖ-¾Ä EÇÜÜð¶ ¶ íÖEµjç ÄííE Ö-ðÄjç» ÇEñÜ-ððzÖµ¼ÖEµEµ±ÄÄEÖ¼ä µÄÄ-¶ÜjE ÒððððEÇÜÄíµÄíÜð¶ ¶ ³ÖðEµ¼çEµE“ ¼ EíEÇö ÖððEÄEÖí ¶ µÄÖÖ» ½E½E

¶ÖÖ¾¼ÄðÖÄ´EµE-òðððEÇÖÖÖüÜð¶ ¶ E»EüEü¼ÄÖµÄíÜð¶ ¶ ððEÉAEñÜÜÖö ðíE½ü ¶ÄjE µ«Eüçç²» EÉµððàÖEµ¼EííÖÑíÜð¶ ¶ ±zEíÖEµjE ÒððEµ¼EííEÇÖÖÖüí ÑÖ-EüEÇÖÖÖzððµE¶E»E» EÇÄíE ³ÄEçµÄ» íE ÖüÄÖíÑÖ-íª ÍÖÄÇÄ ¹ÖÄEÄíÁ Ö»ö íÖEµÄ¼AE-E´ÖÑñEüÄ´ÓE E«zð ÖEÖÄÇE µ±ÖððððððzE»Öíö µÄE±ðE-æ ÖüððÄíEíð-ðððððððððððððððð ÒyEÆEßÄ´ÄµÄEÄÇÖ¼ÄµÄÄÄíÖüÄE-»òìüÜ Ö»zEµÄE±ð¾¼Eððððð» í-µ¶¶ÖÖíðçE ÖÜ1974 Äðð¶ÍÜð¶ ¶ µÄ¾Eñ. íª íà ÄµÄ ²E-Ä½y ³ ÖE-²¼ÄðÖÖÖ»µÄµÄµÄíE í¶ÖÖzç Öx÷ ÒððððüüS EýÖÄEüE½ðð ÄÄ´E°

í° E²Ä´EÇÖðÄÖüÄÖíÑÖjª E²Ä´Äzö EÉ¶íEíª EüÄí½zEüE-¶ðÄ´ÓEÉÖµÄEüµÄÖä

”【59】

【60】

【61】

)”【62】

1910

【63】

•

1947

•

(Doktor Faustus)

•

Adrian Leverkühn)。

》(Die entstehung des ‘Doktor Faustus’: roman eines romans

“我猜想我一定会在现在的著作中应勋伯格的要求，刊登一篇后记以指出没有说出来的智力财产的权利。这多少与我自己的信念有一些冲突——并不完全因为这样的一个解释在我的小说全面完整的世界中敲开了一个裂缝，还因为在这部著作的领域里，在与魔鬼和巫术有协议的世界里，十二音技术的观念假设了一个色彩和一个特征，这些都并不拥有自身的权利（难道不是这样吗？）在某种意义上决定了我的真实性质，或者更可以说是这部著作的性质。勋伯格的观念以及我对它的特别翻译，差别是如此之大，撇开格式上的误差，在文章当中提到他的名字（对于我的头脑来说）几乎可以被看成一种侮辱。”【64】

在《浮士德医生》中所描绘的对十二音体系的引入确实非常不同于他在勋伯格的音乐和思想中所假设的那样。在小说当中，这个体系被当作曼所描绘的时代所造成的创造力贫乏的反应，对虚假的浪漫主义主观性以及表达上的放任（在曼看来，这些都不适合去表达包围着这个环绕着英雄的世界的悲剧本质）的反应。作曲家—英雄与魔鬼的协定成了一个对立面的保证，艺术家的贫乏能够在十二音体系的客观性和冷漠当中得到彻底的中和。这其中的绝望在非人性和自我、形式的冷静和数学的严谨中表现出来，受到深奥的数字抽象性的庇护。

这样的思想就完全不同于勋伯格的态度，不论在理论上还是实践上。勋伯格把十二音体系当作一种创作的方法，能够保证作品的统一性和音乐习语在一部作品中的连贯性，以及在更大的规模上建构作品的可能性。没有规则就是混乱和形式上的缺乏；没有形式和整一性，交流就不可能。全神贯注于所有被当作交流和表现的其他事物的勋伯格，不能心悦诚服地赞同阿多诺在《道德底线》（*Minima moralia*）中所说的“当今艺术的工作就是把混乱带进秩序”。【65】而阿多诺和曼也许在理解勋伯格十二音体系的重要性上都走错了路，他们都正确地预见到了 20 世纪 50 年代以后在新的后达姆施塔特先锋派手中音乐的命运。曼小说中的英雄阿德里安·莱维肯（Adrian Leverkühn），并不是以勋伯格为范本。如果有什么价值的话，就是他提供了这个世纪后半叶中心作曲家的典型。因为这个原因，曼的小说非常重要，因为这当然首先是一部文学创造的作品，同时几乎具有预言性地观察到了先锋派新作曲家们的重要性，后者把创造性的贫乏作了一个传统意义上的理解，带回到准则规范中以及新音乐概念和音乐习语的方式当中。

曼这样解释了他新的创作方法：“自由当然是主观性的另外一个词语；将来有一天她不会忍耐很久，有时她会对自己之外创造的可能性感到失望，并在客观性

中寻找庇护和安全。”【66】但是这种意识只是在阿德里安后来与魔鬼的妥协中的第一步，并将会实际认可这种新的客观性。通过魔鬼的嘴，曼说出了—一个重要的结论：“音乐材料的历史转折点已经转向了自我包含的作品，它在时间当中减缩，轻视时间上的延伸（这个音乐作品的尺度），让它变得空泛。”【67】阿德里安后来的回答就是“一个人……能够通过没有生命力的（正像我们已经知道的）形式来增强演奏。”【68】

在这一段莱维肯与魔鬼之间的著名谈话片段后面隐现了阿多诺思想的轮廓。它清楚地预示在几年后由更年轻的一代人的论文《新音乐的衰弱》（*Das altern der neuen musik*）【69】的出版，其中后威伯恩主义者被指控燃起了他们革命的潜力以及对声音材料的崇拜；它们变成的仅仅是没有任何人性和音乐内容的公式；创作变成了仅仅是一个深奥的练习。然而，这不是某种为协定（这种协定存在于作为作曲家—英雄的浮士德医生与在魔鬼中人格化的否定力量之间）所提供的事物状态吗？阿多诺的非难现在没有指向曼常常提到的“惟美主义和未开化”【70】之间的真正统一吗？它变成了新时代和新艺术类型的一个特征，这种艺术从“奥斯威辛之后”【71】的世界中出现——毕竟，它就是认为在奥斯威辛之后不再可能写作诗歌的阿多诺本人。

基本上来说，莱维肯的艺术只是一种隐喻性质的艺术。在严格意义上，它是对艺术的否定，对自我存在的艺术作品、对价值的表达和交流概念的否定。曼的所有这些思想出现在阿多诺最后写给他朋友的信件结论中：

“在正直的、虔诚的、冷静和英明的时刻，工作的毫无价值出现了，艺术如果没有魔鬼的帮助以及熔炉中的地狱之火就不可能成长……非常赞成，亲爱的伙伴，艺术维持和成长得太沉重了，已经开始藐视自身，上帝可怜的子民不再知道在这种痛苦的境况下该走向哪里，那也许就是处在时间中的过错。”【72】

阿德里安·莱维肯被扮演成一个作曲家，与魔鬼签订了协议，后者答应把他当作其贫弱创造力上的一个封印，这是一个时间的标记，宇宙灾难的一个预兆，一个时代结束的符号。它体现了战后先锋派的许多特征，提前宣布了比勋伯格所能达到的具有更大范围的成就，而后者的立场在许多方式上非常不同于达姆施塔特学派的作曲家们。人们能够很容易理解为何年轻的作曲家们感觉勋伯格朴素和贵族化的表现对于他们来说没有什么力量。他的布道、他的道德态度、他的救世主启示在一个错误的时间来到了这个世界，在这个世界中作曲家们试图对其启明

星进行组合的游戏，意图证明他们对作为语言和交流的音乐概念的完全分离。

像许多第二次世界大战之后开始活跃的其他作曲家们一样，后威伯恩作曲家们经常谴责抽象主义。同样这种更加普通的指控当然也强加到了勋伯格和其他十二音作曲家身上。然而，他们之间还需要加以区别对待的不同之处，至于勋伯格，我们可以考虑他自己对于这个问题的评论：

“并不是内心单独创造了所有这些美丽、富有情感、悲伤、慈爱和迷人的东西；头脑本身也不能产生良好的结构、声音的组织、逻辑以及复杂性。首先，在艺术中具有巨大价值的每一个作品都一定同时显示出心灵和理性。其次，真正创造性的天才在头脑控制情感方面不会感到困难，如果头脑只注意正确性和逻辑性，也只会创作出干瘪和不吸引人的东西。但是人们可能对不断地展现其心灵，需要我们同情的作品产生怀疑；它让我们与它一起以模糊、不确定的美以及还没有发现、没有根据的情感进行想象；夸张性是由于缺乏可靠的标准；其简单性就是需求、贫乏和干枯；其甜蜜是虚假的，它的吸引力达到了肤浅的表面。这样的作品只证明了头脑的完全贫乏，表明这种多愁善感源于一个非常贫弱的心灵。”【73】

这种陈述表明勋伯格的梦想与其他战后新序列主义作曲家们之间有非常清晰的界限，前者仍然牢固地植根于传统当中（为了方便，我们可以叫它古典主义）。非常明显，从勋伯格对心灵在音乐创作中的作用充满热情的肯定中可以知道他是一个不承认理智的作曲家。如果任何事物，它们坠入了对立的类型：它们甚至没有理智，绝对地依靠数学模式，伴随着它们对声音材料的崇拜、对音乐结构的解构以及归因于一个相对的理论价值而产生的深思熟虑的不合理性；像这些不同特征结合在一起的影响更多带有蓄意的深奥性以及抽象性的提取，就是为了避免那些仅仅是理智主义的表达。然而，那些宣称勋伯格的死亡标志着一个时代的结束的人是正确的，因为这确实与一个特殊的文化传统的曙光相符合。可以被认为是一种文化最后的典型的勋伯格同时也是一个种下了新时代种子的人。我们当然能够同意勋伯格自己的评价，十二音手段是一个表达新内容的灵活方法，是对废弃的调性语言可能性的拓宽；但同时我们一定要认识到它不仅包括了对立革新的种子，还包括了我们熟悉的音乐用法的毁灭和灭亡以及对语言和精确时间的解构。确实，勋伯格表明了通过把使用十二音方法作为起点，人们如何最终达到一种沉寂、一种非语言、不是在时间流动中构成的音乐，而是一系列没有关系的空间点的完全抽象。达姆施塔特作曲家们在这条路上走得更远，不仅把音高序列化，还

把所有其他音乐元素序列化，这样他们就采取了在体系中建立绝对无理性的立场。还有什么能够比接受惟数字理性化以及序列化音色和伴随着使用数字 12(为什么不是 15 或者 20 呢?) 的声音的所有可能尺度的其他活动类型更具有非理性呢?

- 【1】 勋伯格的论文集，一部分在德国出版。载《风格与观念》(Style and idea, London: Williams & Norgate, 1951)。这篇《歌词的比例》的论文是其第一部分。它最初出现在 1912 年的 *Der blaue reiter*。
- 【2】 同上注。
- 【3】 见勋伯格，《以十二音进行创作》(Composition with twelve tones) 载《风格与观念》。
- 【4】 见勋伯格，《新音乐、过时的音乐》(New music, outmoded music) ，载《风格与观念》。
- 【5】 见勋伯格，载《风格与观念》。
- 【6】 同上注。
- 【7】 见勋伯格，《不协和的释放》(Emancipation of the dissonance)，载《风格与观念》。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注。
- 【10】 同上注。
- 【11】 同上注。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。
- 【15】 见勋伯格，《和声学》(Harmonielehre, Leipzig, 1911) ，卡特英译本。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注。
- 【18】 同上注。
- 【19】 同上注。
- 【20】 同上注。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 同上注。
- 【25】 同上注。
- 【26】 同上注。
- 【27】 见兴德米特，*Unterweisung in tonsatz* (Mainz:1937)。
- 【28】 同上注。
- 【29】 见赫伯特·艾米特，*Atonale musiklehre* (Leipzig, 1924) 中的例子。
- 【30】 见赫伯特·艾米特，*Lehrbuch der zwölftontechnik* (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1950)。
- 【31】 见勋伯格，《和声的问题》(Problems of harmony) ，见阿米塔格编 *Schoenberg* (New York, 1937)。

- 【32】 见兴德米特上面引用的文章。
- 【33】 同上注。
- 【34】 见沃克梅斯特, *Musikalische temperatur* (Frankfurt and Leipzig, 1691)。
- 【35】 见兴德米特上面引用的文章。
- 【36】 同上注。
- 【37】 见威伯恩, *Der weg zur neuen musik* (Vienna: Universal, 1960), 确切来源不详。
- 【38】 同上注。
- 【39】 同上注。
- 【40】 同上注。
- 【41】 同上注。
- 【42】 见莱博维茨, *Introduction à la musique de douze sons* (Paris: L' Arche, 1949)。
- 【43】 同上注。
- 【44】 参看罗格诺尼为勋伯格 *Harmonielehre as manuale d' armonia* 意大利文本作的序言。
- 【45】 见莱博维茨前面引用的文章。
- 【46】 同上注。
- 【47】 同上注。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 见安泽尔梅特, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Neuchatel: Baconniere, 1961)。
- 【51】 同上注。
- 【52】 同上注。
- 【53】 同上注。
- 【54】 同上注。
- 【55】 同上注。
- 【56】 同上注。
- 【57】 同上注。
- 【58】 见布洛赫, *Vom geist der Utopie* (Munich and Leipzig: Dancker Humboldt, 1918)。
- 【59】 见布洛赫, *Tagträume vom aufrechten gang: sechs interviews mit Ernst Bloch* (Frankfurt am Main, 1977)。
- 【60】 见布洛赫, *Vom geist der Utopie*, 确切来源不详。
- 【61】 同上注。
- 【62】 见勋伯格, 《摩西与亚伦》, 第二幕。
- 【63】 *Aphorismen von A. Schonberg*, 载 *Die musik* (Berlin, 1909—1910)。
- 【64】 见托马斯·曼, *Die entstehung des 'Doktor Faustus': roman eines romans* (Amsterdam and Frankfurt am Main, 1949); 温斯顿英译本 *The genesis of a novel* (New York: Knopf, 1961)。
- 【65】 见阿多诺, *Minima moralia: reflexionen aus dem beschädigten leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951)。
- 【66】 见曼, *Doktor Faustus*; 罗·一波特英译本 *Doctor Faustus* (London: Secker & Warburg, 1949)。

- 【67】 同上注。
- 【68】 同上注。
- 【69】 见阿多诺，*Das altern der neuen musik*。
- 【70】 见曼上面引用的文章。
- 【71】 见阿多诺，*Minima moralia*，确切来源不详。
- 【72】 见曼上面引用的文章，罗一波特先生严谨的翻译在这一点上是支持了曼对德国文艺复兴的模仿。
- 【73】 见勋伯格，《音乐中的心灵和头脑》（*Heart and brain in music*），载《风格与观念》。

第十章 后威伯恩主义的美学

一、“勋伯格已死”

“勋伯格已死”，这是一个年轻的先锋派作曲家——彼埃尔·布列兹为他1952年出版的著名文章所取的名字。【1】当然，他说出了一种观点；这是一个我们在某种程度上能够赞同的观点：在勋伯格十二音体系以及后威伯恩先锋派之间有如此巨大的一个激进式飞跃，以至于当回顾历史的时候，早期十二音音乐相对于后来的发展来说已经像古典主义音乐一样。真正的革命出现在勋伯格之后，伴随着电子声学音乐、具体音乐、点描音乐、机遇和偶然音乐、空间音乐的出现；伴随着对已经被我们当作古典音乐风格普遍基础的全音音阶和半音音阶的取消。

大部分战后先锋派也可以称作后威伯恩时代或者达姆施塔特学派的音乐，看起来更多的是评论和理性探索所激励的结果，而不是纯粹的音乐原因。尽管我们应当记住看起来应当是一顿与理性主义相类似的盛宴，而不是激情的放任滋养了所有出现在当代文化视野当中的不同艺术形式。如果我们提到关于这个结合点的事实，我们只是为了证明像这部更多提到了音乐和作曲家而不是哲学观念的著作的合理性，这部著作声称详细陈述了音乐美学的历史。实际上许多战后的作曲家非常热切地把他们的音乐哲学化，他们的音乐作品经常出现在某种争论的背景之上，好像就是为了要证明他们理论的立场。所有这些并不能暗示出对这些战后作曲家们的贡献正面或者反面的评价，这不是本书的任务；无论如何我们不会相信具有浓厚理性结论的艺术就必然比为理性结论服务的艺术贫弱。总之，难道《赋格的艺术》本身不是以精确的理论以及说教目的来写作的吗？

如果我们现在建构一个通常的图景，把音乐及其附属的问题放在我们当代的背景当中，我们首先就要抓住后威伯恩先锋派们的态度和其贡献上的主要纲要。

很容易看出，战后音乐领域最重要的发展就是电子音乐的出现。这具有西方音乐历史当中激进和革命性事件所具有的全部表现，至少应当看到其理论上的含义。技术的发展最终给予作曲家在某时某刻所想创造和构型的声音类型的机会；这样他在所有传统的制造声音材料的方法束缚下完全获得了自由。现在的作曲家不再被强迫去注意，例如，乐器、半音音阶或者全音音阶所产生的不同音色；他发现前途是美好的，即使有布索尼远在1906年的预言：“第三种声音已经开始敲

门，而我们不听从这种召唤。”【2】

如果采取一种简单的观点，我们也许会把电子音乐表述成作曲家可能范围内的直接延伸。但是，它的作用比这个重要得多。一方面，我们把它当作从后威伯恩序列主义合乎逻辑的发展，典型瓦解的一个终极舞台，而另一方面它也可被看作对所有序列技术的反叛性活动。在十二音音乐当中，传统的结构原则仍然起作用，认为作曲要严格在十二音系列或序列基础之上。但是在这个电子音乐的全新领域，一个作曲家具有最大程度上的自由，事实上几乎是全部的自由，这种自由只受限制于人类听觉的心理极限。一些思想家已经愿意回归自然，喜欢原始状态的声音。通过使用最尖端科技的复杂仪器，我们能够在纯粹自然的声音形式当中，在原始的声音中，在没有音色的音响当中，再次发现所有的自然，这是非常荒谬的；实际上，我们能够看到在促进电子音乐发展的理性立场与胡塞尔的现象学和海德格尔的存在主义【3】之间有某种类似。但是我们也同样有权谈论对于蛮荒状态的回归，或者回到发现音乐之前的状态；或者至少我们能够假设在音乐的史前时期，音响和噪音只被用于一种情感的刺激。

几个世纪以来，在体系的建构方面，在把很少的噪音引入声音的改革，并通过作曲家为了表达自身的需要而把这种声音组织进一种语言当中，音乐的革命在它漫长的历史里经历了逐步而痛苦的历程。最重要的是，电子音乐破坏了所有这些，在音乐语言的每一个概念当中产生了问题。对随便什么的因素都有了越来越多的强调；实际上，“偶然性”已经几乎上升成为一个作曲家（或者至少是一个准作曲家）自身的一种状态。（依赖不确定性因素的过程也可以在当时的其他艺术形式当中被发现，如绘画和文学。）

这样电子音乐的出现已经证明了（至少是时间上的存在）传统音乐语言的解构，以及与音乐语言相类似的记谱法。一个声音不再被认为与其他声音有联系，它不再是发生在一个确定的系统当中的任何元素其中的一个，参与到自然或者统一的形式模式当中。声音具有了绝对的价值；它现在独立于所有级别的关系当中；它被认为在物理及其感受表现上是自我独立的。音乐（如果确实仍然被称作音乐的话）不再以一种清晰确定的形式提供给聆听者一些实体。术语“开放的形式”开始被使用，实际上邀请了表演者自身或者聆听者自身为作品加上形式。他并不只是通过对于作品被动的体验来获得内容；他被要求积极的参与，成为作品中一个必然的组成部分。

后威伯恩主义音乐经常在表演者之前，或者某种意义上在听众之前，提供某种范围的可能性，并且必须选择将要对什么样的作品产生影响。音乐作品不再是固定的；而是一种建议，一种普遍的暗示，一种重建某种秩序的刺激，一种有组织的形式。毋庸置疑，这并不意味着当我们聆听古典音乐时是被动的。但是聆听古典音乐意味着通过一个活跃的重新解释的过程来重新认识和发现在一个新的作品当中已经熟悉的形式和风格；这就意味着要跟随某种音乐上的理由，作品内部的逻辑让作品本身成为它应当成为的样子；它可以包括一些新的特征，但仍然包括在一个令人熟知的循环当中。但是在后威伯恩主义的世界当中，我们不再称作重新认识和发现。作曲家倾向于直接面对我们个体的意识觉醒，而现在他只是一个需要整合、确定形状，以及自由组织的具有巨大可能性的开放领域；他们并不一直让自己承担责任来预先计划这些可能性所暗示的所有不同的现实性。

这种新音乐所需要的新记谱法不再简单的是这种特定事物状态的客观而重要的特征。正像在以前的音乐历史当中所发生的许多事情一样，新的记谱法是一个新因素出现的标志，其暗含的意义远远大于记谱法本身所试图表达的东西。

让我们首先思考一下电子音乐。即使没有技术上的细节，清楚的事实是真正的电子音乐已经消除了所有记谱法的问题，除非我们决定在记谱的标题下面包括那些指引表演者的音值和频率的概括性表达。但是无论如何，它是一盘作品得以准确表达的磁带，这意味着追踪了古典音乐这么长时间的表演者和记谱法之间的关系问题不再出现了。

有许多其他形式的战后音乐，例如具体音乐、偶然音乐和点描音乐，所有这些都带来了一系列复杂的记谱法问题。一些形式的记谱法适应了这种新音乐自由和开放的结构，因为至今其无法想象的声音有时是产生自古典乐器，但更经常的是作为一个没有固定音高的噪音，其新的节奏效果没有被任何一个已经出现过的传统所证实过。以通常的方式记录传统音乐音响的传统五线谱完全不适用于新音乐的记谱目的，一整套新的附加符号已经为了帮助记录下新音响的真实性而发展起来。一些作曲家已经发展出了一套不确定的记谱法，完全废弃了五线谱，建立了一套不使用圆点和曲线而多少有些按照自由的方式进行的乐谱，并且被设计成对于演奏者从其所提供的无限可能性当中创造音乐的一种自由的刺激。还有一种记谱法能够从左到右或者从右到左的阅读，从一页当中按照需要从顶部到底部，或者反之亦然。一些作品的部分片段能够以不同的方式互相连接起来，或者以不

同的秩序前进。而许多这些发明看起来证明了毫无理由的稀奇古怪和灵活性，如果我们不怕麻烦地去掉了他们不可避免的过分喜好表现自己的弊病，我们将能够发现他们都表现了一种对于作曲家和表演者以及听众之间形成新的开放创造性联系的深刻愿望。因此，我们经常越过那些触及到表演者和听众的，以互相独立的形式构成的片段，完成了一个在不同要素之间建立联系的统一过程。

在战后时期作曲家们无休止的理性搜索为特征的大量实践当中，我们还应当注意到他们强调音乐空间维度的愿望：这使得听众处在大量声音来源的中心，音响的方向性比起偶然的组成部分更具有必然性。

如果我们去掉所有这些只是短暂而流行的实验的话，我们将发现它证明了一个崭新的、几乎是修辞性的、对于音乐语言问题的认可。当音乐在调性和声的语言下面缓慢发展了几个世纪的时候，问题变得抽象和具有理论性。但是现在被音乐创作者所使用的传统语言被如此地完全放弃，作曲家自身不得不把握住局势，在为一种新的音乐语言和以一种新的表达方式创造技术的个人努力当中斗争和挣扎。作曲家们不只是为了发现对问题的实际解决办法。他们还急切地要寻找对于出现的哲学和美学问题的回答，这产生了一种对于音乐语言讨论的白热化，而这种讨论又是非常有联系和有幫助的，有时又是非常可笑的。

二、音乐语言和结构

在后半个世纪所发生的动摇了西方音乐基础的音乐语言革命比整个音乐历史当中的任何革命都要激进。正像我们已经提到的，它给予了音乐哲学家们和作家们大量的新材料，尤其是它已经把注意力集中到了实际的音乐语言所发生的改革速度上面。即使是在 18 世纪，术语“音乐语言”的使用也已经非常普遍，即使实际上它对于不同的人意味着不同的事情。但是现今所创作音乐的特点提出了许多不同于作为语言的音乐概念的问题。因此音乐家们再一次讨论起是否音乐能被认为是语言，并且如果如此，将在什么角度上面来说可以这样看待如此古老的一个问题。

后威伯恩主义音乐家们提供给那些心理测量学家一个机会来实施一项音乐所普遍被接受的试验性重新评价。实验心理学、信息理论和听觉测验都已经被用来建立一个关于声学 and 声音接受上的客观图景，并存在于一个并不必然要确立西方音乐传统当中的音乐语言概念的背景当中，但是他们所看待的音乐传统是与我们

不同的，其声音和音色也是与我们已经最为熟悉的乐器所发出的不同，还有其他音程以及不同的惯例。【4】战后的音乐具有毫无疑问的吸引人以及透视西方古典音乐的音响体系（以前曾被认为是惟一的可能性）的价值。这一进程为音乐每一个根基的彻底再思考提供了一个根据，后威伯恩主义的作曲家们深深地陷入被称作现象学的哲学分支当中不是偶然的。

一些思想家们尤其对于甚至还在变化着或者至少重新定义他们对于音乐立场的新音乐的问题感兴趣。例如，吉塞尔·布莱雷特（我们已经在本书的前面章节当中讨论过他的思想）【5】经常发表一些文章，在其中她不断地受到后威伯恩主义音乐新现实的影响而改变其当前的态度。她先前认为调性是对“被意识体验到的客观时间”【6】最可能的体现，并且认为这是不可能被打破的，因为这将意味着否认“它所基于的永恒的必然性”。【7】她对于序列音乐根本性的批评，认为它无法从自身当中创造出积极的规则，使自己成为一个新的音乐上前后一致的结构；它已经求助于“一套武断的规则”，【8】并不能在“客观的时间”【9】当中建立秩序。人们也许把她对于十二音音乐的评价概括为一种对十二音体系的抽象而非听觉本质的再认识，意识到她把这种音乐更多地看成是为了眼睛的，而不是对于耳朵的；这种评价在她当时对于十二音音乐抱有不友好态度的同时代人来说是很普遍的。但是在后来的论文当中，【10】布莱雷特完全改变了她的早期观点，现在认为调性结构本身只不过是一种事先建立起来的模式，对它的经常使用只不过是一种习惯。这种模式是古典主义和浪漫主义音乐语言当中的一部分，是安置在真正的音乐内部结构之上的；它并不符合当今的音乐精神。序列音乐的目的就是要在这些传统的模式之上“建立完全自由的音乐思考和感受”，【11】并且“给予音乐观念以完全的自律……这样音乐现象的真正本质，其结构的纯粹性得到了恢复”。【12】这种声音的完全解放看起来达到了音乐真正的本质。布莱雷特认为这就是明显地发生在电子音乐和具体音乐当中的情况，在这其中所有事前预定的模式都被取消了，声音自身的结构被发掘出来，每一个音值、音量、音色或者音高都不比其他的更优越。布莱雷特认为，作品的新结构似乎产生在声音材料本身的基本结构当中，古典形式的宏观结构被表现着内部和声音材料更加可信的可能性的微观结构所取代；对于这种材料法则的紧密跟随揭示了“隐藏在每一个能够被感受到的事物当中的含义”。【13】古典主义的节奏（被常规的小节线所限制）被创作者主观音乐感受所体验的一种更加个人和必然的节奏多代替。

后威伯恩主义的作曲家们的理想是在“真实时间、而不是使用一个外部先验的形式加以判断的时间当中的结构”【14】的完成。几乎好像是“在古典音乐中，人们只通过形式的某种原型来表达，而在新音乐当中它能够得到直接的表达”。【15】为了建立这种“开放”的形式，新音乐随意地使用技术，为表演者个人的贡献留下了大量空间。可以认为任意的元素可以带来形式的分解，甚至于破坏艺术作品的真正概念。然而，正像布莱雷特说过的，不确定的音乐只是一种基本真理逻辑上的延伸：“作为出现在时间当中的艺术形式的音乐，只有在体验到时间中的真实性里达到它终极的结构”；【16】总之，布莱雷特试图在“形式”和“结构”概念之间找到某种区分。“形式”是一种“古典理性主义的符号”；【17】它可以与康德的“理性”作比较，依照定义，后者遵照自己的形式和概念来铸造现实。另一方面，“结构”不能拘泥于事物的一种预先计划当中；这样它就能够反映现实的广度和多样性。

非常清楚的是，我们进行的并不只是对后威伯恩主义音乐的一种评价，还涉及到一种复杂的美学方法，它看起来不同于我们已经了解的布莱雷特的哲学观点。她在论文讨论中体验到的时间与她在早些时候所提到的这个概念并不完全相同。实际上，在这时所使用的术语似乎具有她在以前所使用的“客观时间”【18】的含义；然而，在新音乐当中，它不再在“通过对其定义和超越其限制来保存它的一些形式中超越自身”。【19】这里的艺术和生活看起来非常一致，没有任何交错，这把我们带进了一个更加神秘的解释领域：然而，当布莱雷特认为音乐带来了那种自我和世界之间的预定和谐，在这其中个人自我的结构变成了声音的物理材料的结构的时候，她的意义是非常明显的。新音乐对于布莱雷特来说是一个精神和物质之间直接交流的切实表达。

这种解释在清楚地展示和讨论我们已经描述为有关新音乐态度中固有危险的那种哲学含义方面是非常重要的：一方面对于声音材料的过分强调，这是一种肯定的状态；而另一方面是作为一种简单确定的向前流动的创造性自由的观点，并没有受到任何外部活动结构上的影响。这样，布莱雷特看起来就扮演着战后音乐家们在艺术和理智关注上非常有雄辩力的代言人的角色，开创了一种需要进一步探索的新领域。其思想缺乏价值的方面是她所确认的音乐在语言能力之外建立了一个直接和自发的交流；实际上，这种确认预示了艺术和生活之间的一种神秘等同。

在其著作的第二部分，布莱雷特看起来更多地否定了音乐的结构主义研究的合法性；可以说，在一些战后作曲家们的陈述当中所暗示的是相同的美学立场。在几乎认可了布莱雷特后来思想的这种评价后，我们认为这部分的内容主要是回顾了人类结构主义之父克劳德·列维-施特劳斯对于音乐的看法的陈述，是非常有帮助的。

在对《生与熟》【20】(Le cru et le cuit) 过分冗长的介绍当中，列维-施特劳斯把音乐语言的结构比作神话的语言，因为音乐和神话在逻辑结构的世界和感觉经验的世界之间、内部和外部世界之间、自然和文化之间成为媒介。我们在这里无意讨论音乐和神话之间的关系，而是要证明列维-施特劳斯对作为语言的音乐的夸赞，以及他对于 20 世纪 50 年代的新音乐作出评价时所具有的认知能力。

“(音乐)依照两个坐标活动。一个是生理学上的——那是自然的：其出现是由于音乐是用身体节奏的事实，并且因此与那些在时间当中保持潜伏的不连续现象相联系。另外的坐标是文化：它包括了某些尺度上的音乐音响，并且不同文化之间的数量和音程是不同的。音程体系提供给音乐一个发出声音的最初层次，这是一个不涉及音高的功能……而是存在于音阶当中的等级关系。”【21】

这样，音乐的语言就不同于诸如诗歌的语言，因为“音乐具有自己的不容许任何超越音乐之外的使用的特殊媒介”。【22】另一方面，“诗歌的媒介是音节分明的演说，这是一种普遍的特性”。【23】在这种背景当中作曲家要做的是“在不挑战这种原则的情况下改变非连贯性：其旋律上的独创性创造了两级点中的短暂间隙、短暂的停顿或者音程的减少……音乐的情感主要产生于这样的事实，无论什么时候作曲家（基于他认为能够猜想得到的一种模式）所放弃或者增加的都比听众所期待的或多或少，但是他不能是完全超然的，因为他要服从一个双重的周期：他的呼吸系统，为个人特性所确定，以及音阶系统，通过对他的训练得到确认……美学愉悦由这种暂缓的、令人失望的期待或者超越期望之上的刺激的多样和片刻的休息所构成——这种多样性产生于作品所带来的挑战，以及意识到由音乐所带给我们的考验是不可能的矛盾情感”。【24】

像这样陈述的主要哲学指向认为，一般来说音乐以及其他语言是一个中介物，被看作两种截然不同的两级的结合点，一个是文化的，一个是自然的；主要由于这种品质才让音乐可能具有一种意义。

在这样的背景当中，新音乐处于什么样的位置呢？列维-施特劳斯在具体音

乐（经常自然而然地使用不可辨认的噪音）以及序列和电子音乐之间作出了一个主要的区分。他认为音乐作品的语言具有两个层次上的发音方法：第一个由文化传统所提供。这放弃了音乐声音的一个普通句法结构（一种文化的产物），与噪音不同，是惟一由自然所提供的声音。第二个发音的方法是由作曲家的操作所提供的。他自由地改变了出现在第一个发音层次上的声音，但是还没有达到把它们变得无法辨认的程度。具体音乐似乎已经取消了清晰度上的第一个层次，因为尽管这看起来已经被噪音（其价值无论如何都是很有限制的）所取代，作曲家在很大程度上通过巧妙处理和改变其特性把它们变得面目全非。这些噪音甚至不能作为在清晰度的第二个层次上面起作用的角色而成为一个标记体系：“具体音乐可以因为并不表现出任何幻想而令人兴奋；实际上它却因为没有意义而挣扎不止。”【25】

序列音乐的情况就更加复杂，它看起来“严格地控制着声音”【26】并且“在其布局上有一套精细的语法和句法”，【27】而句法属于清晰度的第二个层面，因为第一个层面已经被故意地废除了。在讨论到这一点时，列维-施特劳斯提到了序列主义作曲家皮埃尔·布列兹的一段话：

“作曲家的思想，以某种特定的方法论来进行活动，在它每一次表现自身的时候创造了它所需要的对象以及为其组织所必需的形式。古典主义的调性思想基于一种被吸引力所界定的世界，而序列主义的思想则基于一种永恒扩展的世界。”【28】

因此，序列主义作曲家创造了表达的第一和第二两个层面，把二者合并起来。这意味着支撑点（属于调式和调性系统的引力中心）正在寻找“这种在自然中不确定或者也许并不存在的根基”。【29】

布列兹所参考的一个扩展的宇宙在这种环境当中非常重要；这是一个非常有力的对于形势的隐喻，作曲家和听众在其中都找到了自身。如果新音乐是一种没有引力中心的不断扩展的宇宙，听众将会发现自己一旦没有了或多或少对于音乐句法所建立起来的一种稳定结构的下意识参照，他们将变得孤立无援，并没有得到由作曲家所建立起来的另一种世界的指引：“通过一种崭新的内部逻辑，每一部作品都将把听众从他们被动的状态中唤醒，分享其冲动，因此在创造音乐和聆听音乐之间将不再有种类上的不同，有的只是程度上的不同。”【30】但有时，实际上很经常的，音乐以其自己制定的轨迹前进（如果我们能够追随布列兹天文学上的隐喻）。听众在离去的时候并不能够捕捉到它，不再认识它，除了“那些短暂而

又易逝的才华横溢的形式之外”。【31】

在这一点上，人类学家的原理似乎与布莱雷特的观点相符。在新音乐当中，一种尝试实际上是要在作曲者和音乐之间建立一种不同的关系，表演者的作用发生了改变（有时在电子音乐当中，表演者完全被取消了）就充分说明了这一点。作曲者希望听众参与，或者甚至完全认同他所创造的世界；这是理解其作品的一个必然条件。他不让自己使用那些通常的结构（布莱雷特称之为“形式的原型”或者“前建构模式”），【32】由于是一般特性，就允许“对于信息的编码和解码”。【33】列维-施特劳斯要求听众与作曲家世界的完全同一，正像布莱雷特所声称的一样，“音乐只有在感受时间的现实当中才需要完全的结构”。【34】

这种特别的神秘论或者活力论的观点，即认为艺术符合那个在聆听的时候所创造或者再创造的示意，当然是这一时期新音乐的一部分，尽管它不是惟一部分。然而这种中心论点的真正本质只是被其他的思想家们一带而过，列维-施特劳斯的透彻分析（他与布莱雷特的不同只是在结论上）实际上是一种实物教学课，其透彻的逻辑直接渗入到了音乐作为语言问题的中心。他解释了战后音乐缺乏吸引力的原因、其风格上的深奥本质、以及为什么听众发现它在本性上如此地难于接近：换句话说，它解释了音乐语言所面临的危机。它“看起来被当时的乌托邦理想所蒙骗了……想要在清晰性的一个层次上面构筑一个符号的体系”。【35】

遗留下来的一个基本问题是建立一套新的音乐语言。恢复声音的一种纯粹的原始形式，使用噪音、任意的次序以及歌词与音乐之间的新联系——所有这些都来源于对古典主义形式的普遍厌倦，以及逐渐增长的对于那些可以用到的乐器的传统音色以及同样古老的音程的疲倦，一句话，就是那些与一种非常传统的表演和聆听程序有关的整个音乐。作曲家们本来就在欺骗自己，让他们相信只要崇拜声音的材料并且纵容这种材料，把它当作自我满足的实体，那么就可以医治所有的问题。好像一些对于他们时代音乐表现方面问题的神奇答案能够在把音响当作纯粹音响的使用中被发现。然而，另一方面，不能否认他们对于音响和乐器品质的恢复，他们对于安置传统所认为的形式和音乐结构之间关系的断裂可能展现了一条通往音乐革新以及造成音响的传统手段丰富性上的林荫大道。事实是，战后一代的作曲家们越来越把他们的注意力集中到纯粹技术和声音的物理表现上，在对于音响材料毫无保留的吹捧当中，他们有服从于某种天真的虚假神秘主义的危险。

非常需要解决的问题是新的音响和噪音应当有某种意义，新的开放式表演、新音乐所提供的无穷无尽的解释并不应当只是变成了某种不确定性，变得含糊和混乱，变成纯粹的噪音，而应当在试验的基础上前进，构筑一种新组织起来的音乐语言。但是在这一点上，我们就回到了纯粹美学的领域，面对着关于艺术作品本质的基本问题，如果一位年轻的后序列主义作曲家有机会读到这些表述，他也许会谴责我们被建构一部艺术作品的陈旧古老的概念所束缚。

三、作为语言的音乐概念的不确定性和否定性

达姆施塔特学派以及他们所培育的完全序列主义会按照他们的道路走下去，我们能够以客观的尺度回顾这个时期，并且试图估量它在当代音乐发展中的贡献。当我们开始处理诸如布列兹、斯托克豪森、贝里奥、诺诺以及马德尔纳的不同个性（我们几乎不提及没有个性的事物）的时候，尽管在概括达姆施塔特学派的时候会有一些危险，但也不可能否认这一群作曲家的思想、态度以及技巧（他们在提出新音乐的主张上面非常具有战斗精神）有很多是共同的。他们经常是宽泛迥异的态度能够归结到一种产生于一个共同文化和哲学传统的音乐意识形态上面，其活力可以追溯到 1948—1949 年（当时达姆施塔特夏季学院开始起步），直到 20 世纪 70 年代（这时早期冲动所产生的兴奋已经衰落消退了）。

在 19 世纪早期，黑格尔已经写到了艺术的死亡及其缓慢但无情地走向哲学。这种预言就像一片黑云笼罩在战后先锋派作曲家们的头上；实际上他们的创作，或者毋宁说他们的创作方法是非常哲学化的。当他们的作品出现的时候是有征兆的，许多作品就已经伴随着对于原则的陈述、或者对哲学特点的解释，这种预见性经常让我们难以决定是否音乐被写出来是为了揭示作曲家创作的理论和哲学观点，或者是否音乐创作是产生于对音乐的解释。这样，如果我们希望能够熟知作曲家头脑中的内心创作，更好地理解什么是他们的意图，最好的办法就是阅读他们的评论文章，它们经常是意义深远、雄辩并且充满了细节。

传统作曲家完全被其作品的创作性所包围起来的形象并不适合于布列兹、斯托克豪森以及凯奇一代。这些作曲家所写作的关于他们自己和其音乐及其同时代人音乐的著作和文章也许远远大于他们实际的创作，这绝对是他们一整代人的特点。这意味着任何对他们音乐的评价都不能区别于我们对他们著作的评价，反之亦然，他们的著作和音乐不可分割地结合在一起，都只是同一个艺术目标的不同

侧面。这当然是与以往任何一个时期都不相同的形式，那些时候创作仍然被当作自我包含和自我满足的。当我们开始检查战后时期的新音乐时，还发现我们面对着大量对于新作品的原则、声明和深奥分析的意图和陈述，对于参与者所使用的（或者试图避免使用的）音乐语言的哲学或者假哲学的理论，以及对于他们作品结构的听得见而又无法察觉的深奥解释。假定这些作曲家关于他们作品的陈述缺乏意义、或者认为最终的解释存在于他们实际的音乐当中是错误的；因为在战后的先锋派们当中，我们处理着完全不同的艺术概念，他们视传统的美学准绳、有关艺术与哲学以及创造性与评论的传统观念是互相分离的活动不再起作用。实际上，先锋派作曲家们所瞄准的最重要的立场变化是不希望与所有当代艺术形式的批评态度保持一致。这将不再有两个清晰的阶段：一个是艺术创造的阶段，另一个是后来对所创造作品的反应阶段。另外，作曲家开始同时探求在不同方向上的问题，包括了对于声音材料的体验，以及对于他们正在进行的实践层面的一个评论和哲学层面上的体验的预计和澄清。他并不能准确地说明艺术实际上的死亡，但是我们真正面对着一个完全不同于古典主义完整的、独立实体的理想的新的艺术作品观念。重要的是要在我们的头脑当中认识到，这个时期没有音乐的文献、没有对于原则的陈述和对于意图的声明能够在很大程度上与作品自身的意义和哲学的某种恰当评价产生联系。这些战后先锋派音乐家们的著作和音乐作品表明了它们就像一套互相平行的镜子，产生了一系列无穷尽、持续不断的反射。

如果试图分析这些渐渐消失的反射的话，音乐评论家和历史学家们就有了一个非常精细的工作。他们能够在两种方式当中选择一种，他们都在内部观察新音乐的世界，使用它们自己的术语；【36】但是如果他们毫不怀疑地接受了这种判断标准，他们就又进入了一个自我封闭循环的危险当中。或者他们能够试图对新音乐进行历史性的评价；但是如果他们采用了用其他术语来评价其他音乐种类的标准的话，他们就会冒着完全丢失了新音乐革命性内涵的危险。我们在原地打转了。我们能够拿历史的评价标准来施加到那些拒绝历史观念的作曲家们的音乐上面，或者把美学标准施加到那些完全否认像一部艺术作品那样的东西的作曲家们的音乐上吗？或者当这些作曲家们努力试图把他们的作品与其历史背景割裂的时候，我们却规定了一种建立在文化和历史背景上的音乐吗？直到十几年前，在这其中的逻辑问题似乎都还无法解决；但现在能够清晰地感觉到这些昔日的先锋派运动或多或少地按照着他们自己的道路发展，其中的作曲家已经放弃了他们原初的推

动力，探索着其他的途径，我们也许能够客观地在历史基础之上评价他们的贡献。

这一过程的第一步是为详细评价分析后威伯恩先锋派思想草拟一个适当的方针。当评论家开始深入接触到那些激进的、新开始的计划时，伴随着宣称要清除整个过去，宣称开始一种完全不同于以前时代的新纪元，伴随着所有那些在音乐的天空中出现的天启式的新派，他将会宽容那种感受到的怀疑主义感觉，那种能够更清楚地看到是否这种假设的新方法已经取得了具有任何真正殷实贡献的果实的愿望——如果如此，人们又能够如何完全评价它的重要性呢？

在阿多诺思想里达到了顶点的这种评价传统当中，过去几百年的音乐历史可以被解释成为一个不断地分解那些表达了音乐自己的普遍构思和其紧张与解决的调性体系和形式结构的历史。【37】无调性和十二音体系可以被看作这种伟大变革的最终结果，推翻了统治过去的整个规则本身，创造了一个新的声音世界。表现主义和第二维也纳乐派构成了不同于十二音技术成长的文化和意识形态背景，使自己意识到了它包括在当中的革命性的激进本质。后来的音乐观点就这样离开了表现主义和十二音体系，遵循着那些回归瓦格纳的表现主义现象、体现着在马勒、勋伯格和贝尔格的作品中对于调性的非解决过程，并且在威伯恩那里找到了激进的典型。正像阿多诺所认识到的那样，勋伯格的十二音体系表达了人们对于当代社会“危机”痛苦而清醒的认识；其对立面可以在斯特拉文斯基的新古典主义当中找到，通过早期的其他作品，正像阿多诺所定义的那样，讽刺而又冷酷地接受传统，并且嘲弄他自己的这种接受，揭露当代社会的愚蠢与疏离，但却没有让人感觉到他所要证明的那种悲剧感。然而，在这一点上，在阿多诺最近的音乐史著作的进一步研究当中没有多少有价值的目标：尽管它是有效而惊人的，他却并没有考虑到二十世纪音乐的重要片段，尤其在考察发生在威伯恩死后所发生的事情上面显得并不很充分。

我们对于阿多诺音乐史辩证观点的重点复述是为了建立一个关于衡量 20 世纪音乐思想观点的权威准绳的需要。这一代年轻的作曲家并不把勋伯格当作他们的大师，而只把很少的重要性归功于第二维也纳学派的十二音变革上面。直到他们认为十二音体系只是一个完全属于过去的音乐世界所露出的最后一部分，而立即把它丢弃。他们并不把十二音体系看作某种对调性系统的批判。对于定位音符的序列技术的应用只是对主题主义另外一种版本的介绍，它只是作为昔日花言巧语、根深蒂固的主观性、形式主义偏好以及惯例和保守的一成不变的音乐世界的

一部分；尤其是，它表明了对一种观点的肯定，认为音乐是一种逻辑演讲，一种语言。当布列兹在 1952 年发表他著名的文章《勋伯格已死》【38】的时候，他试图用例子来说明勋伯格对于十二音体系的挖掘只是发生在一个非常肤浅的层面上：“他使用音列只是当作最低层上普遍的分母来确认每一部作品语义上的统一性；但是这样所得到的语言当中的元素只能依照已经出现了的修辞学来进行组织，所以没有内在的统一。”【39】接着他认为，勋伯格完全忘记了事情的真相，“我们一定要把他看作某种摩西式的人物，在还没有看到福地的时候就死去了”。【40】他宣称勋伯格完全失败了，尽管“我们从他的《月迷皮埃罗》和其他几部杰出作品当中受到了恩惠”。【41】他失败了，因为“他没有能力预见音列所带来的声音世界”，【42】他把“十二音方法……当作了一种强加在半音创作上面的规则”。【43】布列兹所指明的前进道路是“把勋伯格的作品与音列现象进行分离”。【44】我们应当停止对勋伯格现象的关注，而转向威伯恩，“其创作作品的形式不可避免地产生于所给出的材料”，【45】以及威伯恩对于音响清晰性的要求。

我们目前并不需要继续追寻音乐结构含义方面的重要问题。让我们来看一看布列兹还对序列技术说了些什么。重要的是他并不把威伯恩当作一个链条（勋伯格十二音技术必然的逻辑发展）当中的最后一环，而更应当看作在浪漫主义时期之后的第一个真正独立的音乐声音。在 1954 年出版的一篇具有令人瞩目标题的短文《开始》【46】当中，布列兹把处于一方面的勋伯格与贝尔格（他把他们看做伟大的德国浪漫主义传统衰败的持续者）与另一方面的威伯恩做了一个根本性的区分。“后者跟随着德彪西的足迹，强烈地反对一切遗传下来的浮夸修饰，目的是要恢复声音的力量……实际上只有德彪西与威伯恩有着血缘关系；他们都似乎试图去掉事先耗尽了作品自身创造性的任何形式结构；他们都试图为了自身的利益而使用声音的美妙之处，通过对音乐轻描淡写的方式粉碎了音乐语言。”【47】

后威伯恩主义者并不只从德彪西那里汲取营养。他们还回顾了斯特拉文斯基；并不是所有斯特拉文斯基的作品，而只是《春之祭》、《婚礼》以及这样的作品。正像布列兹在同一篇文章当中的后面写的那样，“通过出身可以确定一代人”。【48】很明显，斯特拉文斯基和威伯恩是一个最重要的选择，“就像两个重要的音乐里程碑，让绝大部分当代的作曲家们界定了他们自己的音乐疆域”。【49】对其音乐前辈而言，布列兹以一个由布列兹、斯特拉文斯基和威伯恩所组成的三重奏取代了阿多诺所认为的由勋伯格、贝尔格、威伯恩所构成的三重奏；但是非常明显，正

像布列兹所认为的（他曾对许多同时代的人说过），威伯恩所构筑的不仅仅是时代的结束，还是一个“开始”，一个新的开端。

这种对于音乐世系的重新起草有什么重要性，这种对于历史上的变化是全面的吗？很清楚的是，一代新的作曲家正在不同的层面上建立一种非同寻常的价值，这能够在德彪西而不是瓦格纳、在斯特拉文斯基而不是勋伯格那里得到确定。自从复调时代以来，整个西方的音乐传统都是基于音程的，而不是节奏；实际上后者的特点与整个音乐领域所使用的和声相比较而言一直被认为是不重要的。节奏（或者毋宁把节奏当作赋予音乐以结构的某种时间）在 20 世纪音乐当中被当作了最重要的特征，而这种发展很大程度上应当归功于非欧洲音乐所产生的影响。这也许是新一代作曲家们对于德彪西和斯特拉文斯基很感兴趣的最为明显的解释，但是更根本地来说，关于音乐和对我们时代的感受的关系问题更是哲学性的而不是音乐的。

传统上，欧洲音乐被认为是理性和合乎规则的结构；它们发展成为能够清晰地预先确定和容易识别的形式和类型，这种音乐可以被当作一种用音乐来衡量时间的空间概念。这也就是说，在传统的欧洲音乐当中，时间的向前流动已经被冷冻住了，或者用一种特定的形式结构固定住了，这其中包含了一种习惯的方式来使不同的片断结合成一个有组织的整体。这种音乐沿着一种时间的尺度被感受，它们是如此地有结构性，以至于所有的元素都同时表现出来，好像它们在空间当中一样。这当中的每一样东西都在很大程度上能够被预言；所有观众的预期都早晚得到了满足，所有的停滞和不确定性都早晚得到了解决。由于其所使用的特殊方式，调性和声比格里高利调式、或者甚至复调都更能够体现这种典型的西方音乐观点。正像我们已经指出的那样，调性音乐并不把它的自身放在对于时间的服务上，而是度量它，以自己的方式处置它，让它服从于自己的规律和法则。这种典型的理性主义传统（它经常被指责为过于专注主观的情感和欧洲的音乐类型——我们一定要认识到，我们已经很长时间错误地忽略了非欧洲的音乐传统）迅速地失去了势头。这并不是巧合，这种西方音乐传统的危机伴随着一种怀疑主义的增长，即关于西方所普遍认为是音乐艺术作品的确切概念的合理性问题。

如何抉择呢？在一个哲学的层面上，这可以被很好地确定为回到了柏格森那里，回到他在内部时间、体验的时间以及空间时间之间所作的区分。针对一种传统的西方类型甚至包括十二音音乐的指控是（这种音乐）具有明确的时间并且改

变了它的真实本性；按照使用传统小节线体系的固定节奏来对它加以度量，使得时间变得机械了。直到德彪西那里，我们才开始对时间的本性有了不同的看法，这并不是因为它与自然主义和表现主义的联系紧密。在德彪西那里，我们能够瞥到一种新的音乐理由的开端，第一次尝试不把音乐描绘为一种正在进行的线性过程。在德彪西那里我们看到了不同时间流程在避免预先设定的结构、对不对称节奏的追求以及分裂主体材料中同时呈现了出来。【50】

我们已经提到了柏格森，但是这种理论实际上应当回到尼采和克尔凯郭尔。正像后威伯恩主义者所认为的那样，时间可以合乎情理地定义为一系列的瞬间，每一个瞬间都在他自己的权力范围内有自己的价值，而并不与紧跟其后或者被认为应当跟随其后的东西有关。一个音乐主题并不是一个相关瞬间的连续，但时间按照这些互相继承而连接起瞬间的方式是合理组织起来的：但是被看作是自我独立瞬间的时间具有神圣的特征；它是纯粹的活动（act），这是一种存在于全体当中的生命，它是尼采所提到的酒神自身。被当作纯粹向前流动的音乐非常不同于被当作叙事演说的音乐，或者不同于产生在头脑中的事件的音乐，抑或不同于一个有开始、中间和结束的音乐。如果我们把这种音乐的观念当作德彪西纯粹向前流动的乐章的话，我们会发现它甚至更加强烈地表现在斯特拉文斯基的音乐当中。正像马利奥·鲍图劳托（Mario Bortolotto）所恰当地写道的：

“这种艺术必然依靠一种不同的原则，一种不会把新的生命借给一种旧节奏的原则，它避免任何对于节拍明显的调节，或者毋宁说控制它，以固定不动的单元冻结它……现代作曲家的目的非常明显的是要消除在欧洲 17、18 和 19 世纪音乐当中已经建立起来的对于时间的幻象，其最高的表达能够在贝多芬那里看到。尽管它持续发展到了后来的舞台上，甚至能够在勋伯格以及贝尔格的音乐当中体现出来……现在的音乐把自身放在时间的安排当中，就像事件本身所成为的那样；它允许自身流逝向前，它生存着，并且在生存中反观自身。”【51】

这种把音乐当作纯粹向前的运动，不让自己包括在非声音材料自身预先建立的形式当中的新的时间尺度概念，可以被看作与在这部著作中前面章节【52】所提到的旧的概念相反；而新的概念仅仅强调了过去音乐否定性的一面，然而早期的思想家们已经赋予了同样的现象一个肯定的价值。

当德·施罗策尔宣称“以音乐的手段来组织音乐意味着对它的超越”，【53】或者当列维-施特劳斯宣称“音乐……需要时间只是为了否定它”【54】的时候，

他们基本上没有说出多少不同于年轻一代先锋派作曲家们的话。尽管这些早期的思想家们强调他们在已经出现的（调性）音乐中具有反面的性质，但是他们的发现强化了那些强调均衡的对立面的年轻一代激进作曲家们。正像我们已经所看到的，【55】法国音乐学家吉塞尔·布莱雷特强调后威伯恩作曲家们的动机，消解了被当做“古典理性主义符号的”【56】形式（强迫现实进入一种预先安排的计划当中）。“但是，先锋派作曲家们所认为的结构是一种强烈冲动的体现，从以前作曲家们所宣称拥有它的模式当中解放出来，并且已经重新夺回了现实的绵延与丰富。”【57】在这种神秘并且多少有些颓废的美学念头里，艺术与生命变成了一个东西，所有音乐家与音乐之间的区分都消失了。展现给作曲家（或者听众）的声音材料并没有被压缩进入形式当中，音符的长度、音量、音色或者音高在互相之间都没有体现出优势。作曲家（或者听众）成为了一个被动的接受者，但是在这种被动当中，他重新获得了一种绝对的自由。

除了这些强调点的不同之外，我们应当清楚有两种观点结合得非常好。因为过去音乐双方是一种语言，一个事件；它是一种媒介，一种交流；它是形式，一种结构的创造：它是直接的，是纯粹的活动；它是对于差别和神秘身份的消除；它是以自身的理由对声音材料的完全膜拜。两个部分都一致地认为这是事物所具有的方式，尽管每一个部分都有其自己的偏爱，或者对过去的音乐或者对现在的音乐。但是两种态度是完全互相排斥的：接受传统音乐先要拒绝先锋派音乐，反之亦然。如果先锋派仍然与传统有什么来往的话，这也只能发生在一种可笑的、虚无主义的方式上，这在斯特拉文斯基对于过去的“关注”（“没有结合进任何其成为过去的感觉”）可以得到体现。【58】

战后作曲家们对于结构本质的概念与他们对于时间本质的概念紧密联系着。“结构”是一个在这种作曲家的著作当中频繁出现的术语，但是其意义是难以被约束的。经常地，传统作品的宏观结构与当代写作的音乐微观结构形成了鲜明的对照，但是在这种并置后面，关于方法的语言学技巧不能在不经意间溜过去。我们没有较为类似的东西：我们没有处理过更大或者更小的结构，但是有不同层次上的解释。正像我们已经看到的，后威伯恩主义者把“结构”（从传统建筑学形式来看，允许在不同的作品之间建立重要的联系）当作一种障碍，一种对他们自由的抑制。

正在被讨论的问题是作为语言的整个音乐概念。当布莱雷特、布列兹或者甚

至凯奇谈论结构的时候，我们不能在任何误解的状况下白费力气。当他们说结构一定不要被加以计划，一定不是一些被人接受的习俗或者传统的产物的时候；当他们说它本身一定出现在声音材料的结构当中，而不受任何外部组织的影响的时候，他们实际上在否认这样的原则，结构能够建构一种语言，能够传达力量。如果一个人否认了结构的观念，把声音当作纯然的声音来使用；那么结构在乐音和噪音之间就没有了界限。声音被给予或者提供给作为个人的作曲家（或者听众），他们的工作就是探索其潜在的可能性，非常客观化地用它来演奏。这意味着传统的音乐创造概念不再有任何意义。当我们试图使用最好的手段来实现整个的体验操作的时候，问题产生了。后威伯恩主义作曲家经常采用那些对发现新的没有开发的声世界的调查过程感兴趣的科学家们的的方法。但是对于这种研究，有一些完全不真实的东西存在，因为科学家们必须决定他们使用的方法和工具。然而，后威伯恩主义作曲家所假定的目标被这种神秘的活力论态度表现得好像它渴望直接地、酒神似地、几乎有些神圣地面对着现实。

斯托克豪森（他经常似乎在虚假的神秘深奥当中停顿）一次在 1968 年的会见当中，幼稚地使用着他科学家式的陈旧论调，他提到了作曲家对其作品所作的客观研究：

“我自己的方法是（如果你喜欢）一种科学的方法，像一个试图了解事情真相的生物学家……我不再对表达我自己的事情感兴趣。现在真正重要的是音乐应当表现一种精神的真实发展，一种新的科学。”【59】

但是，当他甚至更加天真地提到一些完全的真实性的时候，这种看起来诚恳的科学工作者的真实性被其他缺乏科学性的态度所调和：“现在所做的惟一有用的事情是停止通过禁忌或者探问来试图定义一个音乐过程，而是要一个人如何能够展开一个围绕每一个事物的声音世界：这当然是一个有逻辑的结论。”【60】

这就是后威伯恩主义作曲家所试图完成的双重工作的意识形态背景。一方面，他们系统地打碎了任何与传统音乐语言结合在一起的联系。他们以许多方式做到了这些：在噪音和电子音响的帮助下，通过使用传统器乐的非传统技巧，通过产生挑衅和不恭敬，试图震撼和扭曲他们的听众和他们的同时代人。另一方面，他们希望构筑一个新音响的世界，通过他们所认为的威伯恩传统的一个合乎逻辑的结果，序列化声音的每一个可能的指标——音量、力度、音调、音色，等等。

大多数新派作曲家们都恰当地把约翰·凯奇当作他们的导师和领袖。事实上，

这个战后音乐领域“没有责任心的可怕人物”（enfant terrible）已经完成了我们刚刚廓清的两种秩序的伟大融合；另外他并不仅仅限于那些表明了整个融合先锋派因素的论文和文章的产品上（这是对他音乐的必要补充）：试图引起一个反响，一个冲击的渴望，夹杂着禅宗佛教以及东方神秘主义的讽刺以及破坏偶像崇拜，混合着新达达主义式的尼采非理性主义。各种观念和态度最终混合出的鸡尾酒是非常强壮的，但是一些主要的观念从这当中产生了。总而言之，凯奇被当作了先锋派非理性主义翅膀上的一位大师。甚至当处于最荒谬的时候，他们也确信凯奇所采用的立场是最有启发性的，这能够让我们理解为什么他在作为一个作曲家、作家以及普通的人性上面具有这样高的声誉。当布列兹和斯托克豪森否认有像结构这样的东西时，他们有许多许多的犹豫和显然的猜疑：他们仍然想着微观结构、出现在声音材料上的结构、整体序列结构等等。但是当凯奇否认结构的时候，他完成得如此彻底，已经开始进一步探索在这个立场上面的逻辑顺序；例如，被认为是表达的音乐；必然没有主观意愿的作曲家；不包括任何主观因素的音乐；而艺术成为了某一片刻的瞬间体验。为了取代把作曲家当作组织音乐材料的任何观念（甚至在声音材料自身当中组织音乐），凯奇把机会主要放在了对作曲过程的控诉上。这一机会的作用现在看来不只是一个为演奏者提供新可能的方法。它变成了现实的真实结构（或者更可能是非结构）。这样，凯奇不得不问自己这样一个明显的疑问：“写作音乐的目的是什么？”【61】他的回答是具有典型性的：

“当然，其中之一是不去处理意图而处理声音，或者答案必然要采取似是而非的形式：一个非常有意图的无意图或者一个没有目标的演奏。然而，这种演奏是对于生命的肯定——不是试图从混乱当中找到秩序，或者在创造中提供建议，而仅仅是一种意识到了我们生命真实生活的方式。”【62】

凯奇谈到了演奏，但这是一种特殊类型的演奏，一种没有任何规则的游戏。他把演奏理解成仅仅是一种发生，一种没有目标的旅程。先锋派作曲家们自己把这种精神下所产生的音乐定义为“试验的”，而凯奇在谈论这一术语时有很重要的观点：

“有时反对意见是由作曲家在使用‘试验性的’术语来表述他们的作品时所产生的，因为他们宣称在最终作出决定之前，并且这种决定被理解之前的任何试验，实际上都有一种特殊的（如果是非习惯性的）对于被考虑使用的元素秩序上的要求。这些反对意见是非常公正的，但只是在序列音乐的证据当中，它还遗留

着一个有关界限、结构以及注意力所关注的表达性等方面的问题。另一方面，当注意力转移到对一些事物的即刻观察和聆听的地方，包括那些周围环境中的事物——也就是比局外人更多地成为了局内人——在形成令人理解的结构这个层次上，不会发生什么问题……在这里，词汇‘试验性’是适合的，并且可以被理解成不只是用来描述那些以后用成功与否进行判断的活动，而是一种对并不知道结果的活动的描述。”【63】

这一段需要被完整地加以引用，因为它清楚扼要地阐明了先锋派音乐概念的核心观念。这些包括：由“聆听”声音而不是创造声音来创作音乐；当西方音乐创作的传统总是意味着在一系列声音当中作出选择，并总是归因于某种程度上的价值尺度的时候，“在内部”对声音进行加工；彻底直率地否定音乐是某种程度上的语言；废除任何价值尺度。凯奇当然是当代反对音乐的最激进和最坚定的代表；他甚至被称作“音乐的另一副面孔”。【64】欧洲先锋派作曲家们仍然联系着的传统（即使这种联系是包含着对它的不服从的完全否定的）被凯奇和他的后来者所彻底地打破了。这也许就是为什么欧洲的作曲家们把凯奇当作黑暗当中闪烁的一丝光亮、一颗启明星、一个成功地夺回了清白的作曲家的原因。

这种不再把音乐创造当作任何层次上的创造，是一种神秘主义的被动接受梦想，似乎是凯奇的跟随者们最高的理想，即使它有时好像伴随着不可靠的影子。莫顿·费尔德曼表达了这种在表述方式上的苦恼：

“我开始感觉到声音并不与我关于匀称和构思的观念相联系，它们想要唱一些其他的东西。它们想要生存，而我正在窒息它们。这不是一个控制与非控制的方法论问题。从两个方面来说，它是一个方法论问题，一些东西被创造出来，创造一些东西就是去约束它。在这种进退两难的局面里面我没有答案。我整个的创作生涯只是试图要适应它……似乎是，尽管我们努力去束缚它，音乐还是冲破了牢笼……逃脱了。有一句古老的谚语：‘人们订出计划……上帝却在暗笑。’作曲家们制定了一个计划……音乐在暗笑。”【65】

困扰着费尔德曼的疑惑反映了后威伯恩作曲家们普遍具有的最内在的矛盾：他们有不现实的渴望，他们对泯灭个性抱有希望，却坚持着不让其彻底毁灭。

完全可以想象，费尔德曼所设置的进退两难的境地是在现代意义上对于古代（中世纪）关于宇宙和谐的音乐与人类创造的音乐之间对立面的重新叙述。前者是在现实范围内出现的一种理想，不是用我们的耳朵而是用我们真实的存在去聆

听；它所发出的声音是非常独立于我们人类存在的，所有我们能做的就是去聆听它。后者是前者的一个苍白的影子；它是由人所创造的，它之所以被创造出来是要在人们之间建立联系。前者与绝对、永恒建立了联系与交流；后者只是无谓的喋喋不休。先锋派作曲家们神秘的理想因此就并不是一个完全崭新的现象，即使他们用声音所作的各种专横的探索都是新的；更重要的是，把它变为声音这种事情从来就没有在音乐家们身上发生过。更加现实地来说，他们把它当作一种不能被听到的理想形式，一种遮蔽在至高哲学意识当中的不可听的音乐。但是甚至这种道路都并没有完全为战后作曲家们所了解。实际上，我们如此广泛引用的凯奇著作的书名是非常重要的：沉默。当要得出这样的结论时，这些音乐家们的哲学只有指向静默或者不能区分的声音，或者那些出于自身的原因而出现的单音，而这些声音将达到同一。

一旦我们已经了解到战后先锋派们所追求的这种材料以及一心一意的追求并不是一个新鲜的东西，那么接下来的问题就是它在我们战后音乐文化的历史关联当中具有什么样的重要性。在问这些问题的时候，我们当然已经远离了那些实际存在于其中的作曲家们，因为这个问题的每一个构想都被放在了历史关联当中，导致它在那些认为理想的音乐完全游离于历史之外的作曲家们的眼中是完全荒谬的。我们应当做一次转换，与战后作曲家们所想要的东西相反：我们应当进入到历史的流动当中，为他们所假设的游离于历史之外或者（作为一种事物的原则）被他们否认具有任何交流功能及意义的那些东西找到一种含义。

这是一条能够容易地让我们从音乐和音乐美学中走漫长道路的探询路线。然而，作为困境的最终例子，我们会回到列维-施特劳斯所提出的出发点上，他认为新音乐没有合法的权利，因为它所使用的语言（或者假语言）并没有跟随那种以交流为目的的语言所面对的基本原则：新音乐并没有得出他所确定和描述的两种层次上的表达。**【66】**但是在这个世界当中的凯奇当然会认为他们的音乐并不试图要交流任何东西，他并没有宣称甚至只在一个层面上表达其声音，而让两个层面互相孤立，因为毕竟他们并不相信表达也不相信交流。

如果我们能够客观地看待这些问题，它可能是一个建立范围的问题，使它实际上可能从所有的交流、所有的发音、所有传统音乐语言的交流当中撤回来；它是一个决定的问题，是否那些音乐家们的乌托邦式的理想并不需要与音乐语言发展中更加严肃的转折点有联系；还是一个人类表现的问题，在更加通常意义下的

历史中，其起源一定要在非常远离纯粹的音乐世界以及不同艺术形式的个人化“语言”的范围里面去寻找和发现。

我们最好回忆一下阿多诺远在 1955 年的那些日子里所写下的话，这些话似乎比在它们被写下的时代更加接近于战后先锋派时期。他再一次对根深蒂固于“毫无理由的激进主义”【67】的危险提出了警告，它必然地导致一个“拆毁”和“抵消……而没有经过任何的努力”【68】的过程。当今，这种拆毁和抵消的过程也许仍然继续着，即使序列主义的激进主义者（无论是否毫无理由）从舞台上消失已经有很长时间。但是在当代音乐领域的许多部分当中，音乐实践的毫无缘由（也就是说，音乐体验放任于自己的喜好）仍然把这当作主要的原则。它被凯奇及以后的许多作曲家们延续着；它经常能够在后来的序列主义作曲家以及其他使用某种模糊方法的人们当中遇到；他甚至在能够认为自己是新浪漫主义者们的作曲家们身上看到。这种观点不可避免地把我们带回到毫无目的的表演概念上来。

正像阿多诺所说的：

“如果艺术无意间接受了对于痛苦的消除，只成为了一种游戏，因为它不再强壮到能够成为其他的事物，它就放弃了真理，丢掉了惟一对于存在的声明。它赞扬在我们生活中的混乱与琐屑上所升起的崇高精神的至高无上；但是这只是一种放弃了自己内疚的良心取悦于人的东西。”【69】

阿多诺还对后威伯恩主义者认为作曲家是试验者和科学家提出了意见。他在同一篇论文中指出，这仍然是一个丢弃了思想的形式主义者的另一个面孔，经过仔细考察，它可以被看作一个非理性主义者而不是一个理性主义者的理想：

“这种理性主义观点隐藏着一个非常危险的非理性主义特征，也就是相信一个抽象的材料能够包含意义。确实，这就是一个作为个体的作曲家，他错误地在材料上面进行着计划，而他自己能够做的就是它在里面找到意义。个体的作曲家被这种希望迷住了眼睛，即认为那些声音材料能够让他远离自己主观性上的循环。”【70】

当这种消除自身的强烈需求在音乐语言自身突现出来的时候，它就转变成为任何类似于意义基点的无序结构。然而，尽管在十二音体系当中明显地表明具有衰败的悲剧意识已经出现在传统的表达模式当中，但在先锋派作曲家们当中，已经失去了对这种状态进行抗争的愿望。而它一直寻找着要破坏传统的音乐语言，却并不伴随着创造一种新型的音乐语言和新的意义，它也没有通过把自己变成交

流和意义的危机而加入任何对于现代社会的混乱和疏离的反映。这种新音乐的注意力并没有指向当代文化的不幸，也并不试图以任何形式重新评价这种形势。它只是注意到发生了什么。先锋派作曲家们并不把自己当作一种文化上的道德，而只是简单地回应着他们周围所发生的事情。

阿多诺所描绘的斯特拉文斯基以及勋伯格对于早期音乐消极和积极的影响也许能够重新看作是对当代音乐状态的反映，尽管没有谁的艺术成就能够与斯特拉文斯基和勋伯格的相比较。可以这样说，他们在一个适度更新的辩证对立面中建立了对应的符号。然而，我们能够形成一种与阿多诺相对立的理智版本，即使我们把它停留在比较低级的意识形态和说教的层次上，也愿意把它当作一种即使是在今天仍然存在（即使经过了极力的否定）的二元性。音乐和作曲家的任务就是通过使用声音来交流个人的价值，以及那些跟随着虚无主义的浪头，把音乐只是当作一种按照自身缘由所进行的纯粹的活动。

四、当代音乐思想的最新发展

让我们继续忽视后威伯恩主义先锋派音乐可能的美学价值（这个问题也许并不像那些作曲家们所认为的那样与我们的目标不相关），为的是能够在一部只是为了表明一个音乐美学历史的著作当中的任何讨论之间建立联系。因为音乐的历史是一回事，而关于音乐的观念史是完全不同的另一回事；尽管这种简洁的区分（在理论当中很容易建立起来）不能够严格地包括进表现历史材料的实际实践当中，当我们考察第二次世界大战以来的音乐时，有一种事实甚至更加明显。它之所以产生只是因为（正像我们已经指出的）先锋派作曲家们花费了许多精力在音乐生产过程中为音乐找到理论，但是还因为在这个世纪所发生的音乐风格的变化（伴随着其他艺术形式的变化）已经经过了如此的发展，以至于评论家和哲学家们已经在他们中发现了许多值得讨论的材料。在特殊情况下，对于二十世纪十二音音乐美学的研究主要集中在音乐事件的意义之上，而且互相之间盲目地跟随。已经证明，当无调性变成了十二音体系，当完整的序列主义向不确定性摇摆，当具体音乐出现，从其他艺术文化中借用来的音乐意识形态越来越频繁地冲出西方音乐舞台的时候，不可能让音乐哲学远离任何这些变化。古老陈旧的涉及音乐意义的问题、音乐的风格是否基于自然或者基于习俗、在音乐和歌词（尤其是诗歌歌词）之间应当是什么关系等，当然已经不再引起音乐美学家们的兴趣。然而，他们不

得不重新思索音乐世界当中所发生的显著而根本性的变化。

自从第二次世界大战以来，按照音乐美学的一般方式进行的所有调查都不得不考虑当时这种新音乐完全改变了西方音乐文化的事实。然而，学者们已经感觉到必须以某种明确的立场来面对他并不愿意放弃的新问题。与其他哲学领域一样，音乐美学也渐渐分解成为大量更加专业化的领域，这部分地因为二十世纪并不信任十九世纪的冒昧以及所有能够让人理解的哲学体系，部分地因为新问题的需求已经发展到要不断地需要其他不同学科的学者们的专门知识。当然这时会有一些人去谈论艺术的消亡，或者音乐美学的死亡，更好的办法似乎是避免这种惊人的陈述，代之以试图描述这种意义深远的变化的真实情况，这种变化以植根于新音乐的哲学和美学问题已经得到评价的方式发生着。过去的许多传统争论（例如关于形式美学以及关于内容美学的古老争论）又再一次突然出现，但是以不同的术语得到表达并且使用不同的语言进行着演说，在他们的安排下使用完全崭新的辩论手段。

语言学是一门在世纪之交崭露头角的新兴学科。它的目标是研究隐藏在口头语言当中的机制。最近，这一学科发展成为包含了能够传达意义的所有体系，而不包括音乐。这种理性活动的一个崭新的分支在 20 世纪 70 年代盛行起来，这就是刚刚得到了独立地位的音乐符号论。同样，最近词汇语言的考察者们已经开始倾向于关注符号（*sign*）或者意味（*signifier*），所有音乐符号论已经对音乐意味的内部结构及其功能机制分外感兴趣。什么被意味的问题并没有完全被忽略，尽管被检查的角度现在已经完全不同于汉斯利克曾经提出过的抽象问题：音乐能够表现任何东西吗？现在这个问题以不同的形式提了出来：什么是音乐被要求达到的功能？音乐实际上有许多不同功能，对这些问题的考察将触及音乐意义的中心问题。音乐的作用也许是有美感的或者是没有美感的；音乐可能伴随或者通过其他“语言”完成信息的传达，最重要的是词汇的语言；这种作用也许是教育性的、或者是结构性的、或者是你所拥有的东西。说到音乐符号论与其他尚有大量工作可做的分支之间已经出现的频繁联系就足够了，例如音乐心理学、社会学、音乐治疗学、声音接受的心理测验学等等。

总结一下最近在音乐符号学当中完成、并且为这一新学科的结构作出贡献的最重要的工作是非常有用的。其中的一篇当然就是列维—施特劳斯的基础性介绍论文《生与熟》（我们已经在其他情况下偶尔讨论过它）。【71】列维—施特劳斯可

能是第一个借用语言学的技术并且应用到音乐信息上的学者；然而不久之后就跟上一些其他的学者们（主要是法国人）来继续着这种研究，并且其领域并不总是与列维-施特劳斯的发现相一致。在这个领域当中最有趣和具洞察力的作者是尼古拉斯·鲁威(Nicolas Ruwet)，其《语言、音乐、诗歌》【72】被认为是在这个领域非常值得一读的著作。经过一个对于索绪尔和罗曼·雅各布森等人贡献的初步思索，鲁威进一步表明了当我们试图在音乐领域应用语言学分析的概念和技术时所产生的困难，（音乐）是一种在结构和运作方式上非常不同寻常的“语言”——甚至假定它完全有资格被认为是一种“语言”，然而这其中还有一个问题没有得到完满的解决：确实，在某些历史、社会以及风格背景当中，音乐可以被认为是一种很好的语言，但在其他方面却不是这样。然而，鲁威认为：“音乐是一种语言。那就是说它是许多交流系统中的一个，通过它，男人和女人们交换他们的意义判断以及价值尺度。为了存在和努力产生影响，它一定要跟随控制着使任何交流系统都能起作用的方式的普遍规则。”【73】

这时，音乐符号学家们的任务可以说才刚刚开始。他一定发现了能让音乐像语言一样运作的规则，即使这是一种特殊的语言，其特殊的结构只有通过对其措辞进行隐喻性的扩展才能被看作是一种完全的语言。这也许就是为什么当音乐符号学者们试图向后威伯恩先锋派作曲家们让步时都普遍表达了某种不安的原因。列维-施特劳斯已经作出过解释，认为十二音音乐以及更一般意义上的序列音乐并不能满足把音乐当作一种“语言”时所必然遇到的最低条件。【74】另外，重要的是，鲁威著作当中的第一篇论文（在一系列“语言”的内在矛盾上）通过一系列质疑来得出结论：是否威伯恩的音乐或者尤其是威伯恩之后的音乐，能够被认为曾经建立了“一个有不同关联的体系”。【75】他论述道，这种境遇“能够解释威伯恩的短暂和简洁。这些品格不能够从威伯恩那部分天生的任何禁欲主义当中得到，但却可以从意欲掌控一个天生不稳定而短暂的系统的愿望中产生。如果我们理解这一点，我们就根本不会谴责序列主义对于自然法则的亵渎；我们将会承认序列主义在其结构的可能性上面是有严格限制的，这些都被威伯恩所挖掘过，并且后来创作出了一些很特别的作品，例如《没有主人的锤子》”。【76】

如果一些像鲁威那样的作家们强调结构甚于交流而当作决定性的因素，或者还要把结构的观念强调成为交流的一个必然超越一切的条件，而另外一些人（例如吉诺·斯特法尼）则更愿意关注音乐所产生的实际交流

“我们从认为音乐传达现实、尤其是针对某种特定社会文化的真实状态的观念出发。就像语言、活动、礼貌、衣物一样……实际上所有文化的附属品……实际上音乐还反映了那种文化。我们的西方音乐（古典和流行的、传统和现代的）都以周围的文化作为参考，因为它们植根于一个能够接受习俗的系统（一个复杂的系统）”【77】

斯特法尼这样确定音乐符号学的任务：

“我们都把它叫做对‘语言’的‘演说’，也就是说我们加以练习，理解了这些被人们所接受的音乐习惯、这些文化基本法则（经常并没有意识到我们在这样做），就像发生在词汇语言上的情形一样。如果我们能够界定什么是这些基本的法则，我们就能够分析音乐交流的基本机制，就能够从社会语言学的观点解释为什么和因什么方式我们‘理解了’音乐。这就是我所理解的现阶段音乐符号学的任务。”【78】

斯特法尼坚持认为音乐符号学在许多层面上起作用而不需要只通过专门学者来实现。每一个对于“与音乐中的特征相联系的特定含义和文化特征”【79】的探索都成为了音乐符号学的案例。这样在音乐当中每一个符号学式的考察都是一次对于结构的考察，即使一个结构主义的考察本身并不是记号学式的（*semiological*）。实际上，如果符号学是一个关于意义的科学，那么任何符号学式的考察都不得成为一种双重层面。一方面它必须考虑意味，也就是说它必须检查音乐的结构，注意它所建立起来的一套内部法则；另一方面，它必须考察什么被意味着，也就是音乐片段在整个文化背景当中的意义。斯特法尼这样表达了这个问题：

“一个符号学探索的起点是，任何一个对于表达的分割都同时是一个对于内容的分割，反之亦然。这意味着两个事实。第一，一个符号学的考察（一个对于意义的考察），没有了对于音乐被组织成一个符号方式的一些对应性考察，并不是一个真正的符号学：音乐评论必然首先包括一些对音乐文本的分析。第二，它不可能理解任何音乐理论、或者对于音乐片段的分析，它们并没有考虑到音乐的意义。”【80】

这些被斯特法尼所明确提出的普遍性规则，带来了有关批判分析音乐“语言”的一系列问题，而音乐语言问题则是最近二十年符号学当中得到最多讨论的题目：什么是通常来讲一个正确的音乐分析的尺度和普遍特征呢？如果对音乐文本的分

析和必然分解以一种对音乐意义的分解而缓慢行进的话，它可能成为分析得以进行的一个“自然”层次吗？直到这些意义被当作纯粹情感的参考点，或者它能够被认知吗？

对一种音乐分析的可能的“中和”是一个在 20 世纪 70 年代吸引了广泛注意的题目，当时一个“中和”的立场出现并成为了音乐符号学当中的基本假设：首先是鲁威，然后是那提埃奇（Jean-Jacque Nattiez）和斯特法尼成为了这个概念热烈的支持者。每一个音乐分析都倾向于分解音乐的连贯性，试图把音乐分解成为小的单位，这样就展现了音乐的“意义”。这些小单位可能是一个乐段或者这些乐段中的一部分，例如主部或者副部主题、和弦、音群、动机或者你所有的什么东西，隶属于这些单位的某些特定意义（不论是形式的或者情感的或者内容的）是与本论题不相干的。对于符号学家们的问题都是相同的：那就是假定能够中立足于意义被建立起来的观点的分析。音乐被分解的不同方式是无穷无尽的：一些将基于和声的织体，一些基于动力音型或者器乐的音色模式等等。非常明显的是，不同的分析之间所具有的或多或少的联系都与普遍的文化、历史或者社会因素有关。在某些文化或者社会背景当中，音色可能建立起了与一部音乐作品的“意义”有关的特征，而在另外情况下，音高可能是界定“意义”的因素，等等。基于这样的事实，可能有这种“中立的”分析使得创作能够分解成为独立于“意义”的方式吗？我们能够确定这种“自然的”单位（并没有由于某种习俗的特征而得到预设，由于历史或社会的原因，这种习俗中某些历史或社会背景下的音乐，被用于“述说”）吗？

这里并不适合对这个符号学家们当时已经开始考虑的复杂问题给出一个答案。然而，像所有进入到音乐符号学标题下的问题一样，我们可以感受到它的重要性，即使在不同的哲学和方法论背景当中。最后，相对于传统音乐学派所作音乐评论的分析来说，对一部作品的符号学分析具有很大的不同，至少在宏观研究方向上是如此，前者使用他们的直觉来使音乐、音乐结构、音乐形式以及某一特定时期的音乐习俗（其情感、文化状态以及社会行为都在音乐写作当时获得）产生关联。如果有一些不同的话，这些不同可能包含在符号学家们对他所实现的操作的含义更加敏锐的领悟上，包含在他瞄准其工作任务时方法上的觉醒。一句话，包含在他对于所从事的评论以及理性（这让他工作可行而有益）的假设更加仔细的关注上面。换一句话说，传统评论与音乐符号学评论之间的不同，与一个印

象主义的分析以及按照严格事先建立的标准后进行的分析之间的不同是一样的。即使如此，我们也应当肯定，音乐符号学在引导评论家和音乐学家们朝向音乐操作的“语言”、朝向聆听和欣赏过程的社会尺度上具有巨大的价值。对于斯特法尼来说，音乐的“语言”就是一种编码，“是一个文化或者社会的对象。这样，音乐符号学就可以被简洁而有效地描述为关于社会编码的科学，使音乐的表示者可以与被表示物的层次相联系。它不同于释义学，后者关注对作为独立个体。而不是生活在某种文化条件下的社会人的活动的解释”。【81】

这种符号学家们对于音乐的社会和文化的暗示比对音乐作为纯粹个人的表达更加具有浓厚的兴趣，意味着音乐符号学最为具有价值的贡献已经是那些对于音乐活动的社会表现的处理——也就是说，关注于作为消费产品的音乐，音乐不是特意地被设计成为艺术上的愉悦。这样，正像我们已经说过的，当研究开始注意到那些建立起来的良好调性用法所构成的音乐，而不是当他们关注后威伯恩先锋派（其解释者经常疑惑是否其中有这样一种“语言”的东西）的时候，其结果更加令人信服。但是这种传统的评论（这种类型的评论被符号论者们指控采取了一种印象主义的方法，而不是在任何系统的客观性尝试之上）实际上并不能被符号论所代替，只是偶尔有系统地运用了符号学家们所发展出的评论方法。

对于技术术语使用的一种过分坚持以及在经过了纷乱喧哗之后对所发现东西的一种特定预言，如今已经在部分符号学家们（他们在其研究初期的鲁莽日子充满了极大热情）的研究方向上产生了变化：他们似乎已经放弃了早期教条主义的严格方法，开始探索那些更加具有生产价值却没有多少关联的方面。确实，如果我们把对音乐符号学的兴趣集中在表示者与被表示的事物之间的关系上的话，我们就能够在并不是新出现的问题当中找到新的方法。不同的含义出现了，不同的探询方向打开了；与之相联系的是，是否音乐的表达者得到了考察（也就是说，是否强调的重点应当在音乐“语言”的句法以及语法上面，然而这也许已经被详细说明了），或者其强调重点放在了被表达的事物上面，或者是其所指向的观众上面。首先，我们可以列举出蒙特利尔学派的学者们，尤其是那提埃奇以及西尔伯尔（Hirbour-Paquette），他们已经发表了分析音乐语言的有价值的著作。许多法国和意大利的学者们深入到第二个阶段。斯特法尼（Gino Stefani）已经探索到了这个问题的社会学以及教育学意义，而依姆波提（Michel Imberty）【82】以及其他法国学者在探索音乐意义方面已经讨论了心理学以及心理分析学的方面。鲁威（我

们已经在这一章的早些时候提到过)、帕尼尼 (Marcello Pagnini)【83】已经探索了当音乐接触到了诗歌语言时所出现的表达含义上的机制问题。然而,这其中的大部分学者都是倾向于涵盖了(例如迈尔、库克、朗格、德·施罗策尔以及弗朗茨)音乐社会学、音乐的意义以及音乐接受心理学(这我们已经在这部书的前几部分讲到了)【84】等等的研究范围。

这样就可以明白音乐符号学已经能够利用一些其他学科领域的研究,它自己则可以让其他研究分支极大地注意作为“语言”的音乐以及它的交流机制。这样的一个不同学科交叉而受益的例子可以在阿伯拉罕·莫里斯 (Abraham Moles) 的著作当中看到,其对于音乐的符号学分析受到了通过信息论所建立起来而加于音乐“语言”之上的一些模式的影响。【85】像这样的考察主要集中在对于音乐信息的接受者身上,个人的聆听者具有自己特殊的接受心理,这样信息论的贡献就被心理学、尤其是格式塔心理学的贡献所强化了。多多少少协助给予信息以结构的形式概念被用来强化了这样的理论:对于音乐过程的可理解性直接与其可预见性成比例。但这必然要求必须喜爱音乐“语言”的调性而不是非调性方面,并没有提到结构被实现的古典主义形式。

在 20 世纪 70 年代的音乐美学当中,符号学成为了一个重要的焦点,这一时期的许多著作的出版说明了对这一领域萌动的兴趣。甚至在法国,有一段特别的时期为音乐符号学的文章提供了一个论坛;即使它实际上被迫延缓出版,也毫无疑问地成为了这一段时期的重要标志。【86】但是音乐符号学并不是惟一出现在这些年当中音乐美学领域的具有生命力的倾向。直到几年以前,后威伯恩先锋派们毫无疑问地仍然主要关注着似乎能够计划其繁杂理论的音乐美学家以及哲学家们,考察他们当时碰巧所遇到的音乐和美学问题所带来的各自独特的评断和分析。决定是否所有由后威伯恩主义音乐的各式各样的反响所导致的讨论能够被认为存在于音乐美学普遍的标题之下是不容易的,因为音乐美学(即使我们把它看作很少技术性的东西,例如“对于音乐体验哲学性的反映”)无论如何是一个相互联系的复杂对象。吸引学者们兴趣的不只是音乐“语言”的革命以及直率地否认音乐是(或者称作)任何被术语定义为一种“语言”:还有其他一些与战后先锋派相联系的特点使许多大量没有解决的问题复苏,并且还提出了新的问题。例如,不确定性不只是导致了对于音乐创造性本质的重新检验;它还对音乐体验的解释学领域提出了持续不断的疑问。电子音乐已经导致了对声音、音色以及音乐系统和习

俗的本质思考。另外一些与音乐美学紧密相关的领域也发展起来，或者在之前的几十年当中被创作和欣赏过程中的某些方面增加了动力。

音乐文化的发展（聆听体验的新领域、被具有冲击力的新社会现象——例如大量的听众以及向校外音乐教育的传播所建立起来的“声音感受模式”）都是这种对音乐体验的不同方面的新思考所出现的原因。然而，后威伯恩主义者们的音乐在最近的调查当中获得了决定性的中心地位，对音乐以及音乐学的其他领域也出现了极大的关注。对于其他文化以及早期音乐的兴趣增加了，并被当作更加精致的研究工具和技术而加以扶持。整个这个世纪当中新的历史研究手段以及音乐分析的方法得到了发展，尽管如果我们深入过渡到这个领域，我们就会从音乐美学学科当中不恰当地迷失方向，尽管它对于美学和哲学许多含义都是更加普遍的了。

音乐分析是一个非常模糊的概念：它必须包含由任何方法去分析任何音乐作品的任何努力。它甚至还包括像我们已经引述过的霍夫曼对于贝多芬的三重奏【87】以及舒曼对于柏辽兹《幻想交响曲》【88】的评论著作。然而，作为一个具有自己的标准和方法的独立原则，它开始在实证主义时代中的里曼手中得到了起步，最后在奥地利理论家海因里希·申克尔那里完成了自己的体系。在他的最重要的著作《新音乐理论与幻想》（*Neue musikalische theorien und phantasien*【89】，1906年开始直到1935年还没有完成）中，他建立了自己的音乐分析体系，这是一个甚至现代任何一个想要冒险试图分析音乐本文工作的人都必须要考虑的方法。申克尔尤其在英国和美国具有影响，虽然最近更多对他的分析方法的兴趣开始传到欧洲大陆，并开始与音乐符号学相结合。

申克尔分析方法的哲学背景非常紧密地与胡塞尔的现象学相联系。确实，他的理论前提是潜伏在任何音乐作品中的事实（申克尔经常引用的是调性音乐），如果人们希望去理解一部实际音乐作品的真正结构的话，总有一些会必然被意识到的重要结构。这样，申克尔的方法就指向了确定一个创作外部特征的潜在结构层次：如果我们希望抓住作品必然本质的话，通过对这些结构层次的确定能够引领我们到达“原始线条”（*Urlinie*），这是一个需要揭示出来的、根本性的、典型的旋律线条。这种基本的线条总是具有特征的旋律，作品的深层结构与之相关。申克尔学说的理论和哲学假设非常接近于乔姆斯基生成语法的语言学理论。

许多作家们已经指出了申克尔理论的局限，可以总结为两点，他对于旋律作用重要性的强调以及他并不对这个理论应用到调性音乐之外感兴趣这样的一个事

实。即使如此，他的分析理论已经可能发展出一个新的研究领域，它提示了一个不用把音乐作品分解为易于管理的片断的方法，而是把调性音乐当作一个整体看待，根据隐藏在作品后面根本性的大尺度结构来加以理解。分析研究单个作品的成果，即使是新的分析理论，都戏剧性地在几十年间增长起来，并直接或者间接地受到了申克尔方法的影响。当今形势的一个完整纲要将要超越这部著作的领域。这里所主要提供的是对几个现在正在进行的分析方法上的典型例子的讨论。

每一种分析方法都必须来自于一种对音乐作品不同部分的相对重要性的基本结论。每一种这样的选择都包含着特定的遗漏：这样，每一个分析研究一定不可避免地强调音乐的一个尺度而损害了其他的方面，因此就必然要冒着永远不能够确实地抓住作为整体的作品的问题（这是最重要的事情）。美国音乐学家莱蒂（Rudolph Reti）的观点多少有些沿着同样的线索。在他最为著名的著作《音乐的主题进程》（*The thematic process in music*）【90】当中，他开始表明在大多数作曲家的音乐当中，所有的主题材料都来自于一个单独的原始动机，它的成功转换赋予了整个创作以一个含义以及一种整体的意味。对这个主题程序的确定实际上是一种“简约”（这是从现象学中借用来的术语），并且类似于那种对于申克尔所描述的基本旋律线条的搜索。我们需要补充一下，莱蒂还继承了申克尔对于除传统调性之外的事物合法性的勉强承认的态度。

当莱蒂强调“在大部分音乐文学著作当中，作品的不同乐章与主题上的整体性相联系——这是一种不只是由情感的含混亲和力所导致的整体性，而是从一个确定的音乐实体中所形成的主题”，【91】他评论的含义似乎是：首先，我们必须搜索每一部作品中主题上的整体性；其次，这种整体性在美学观点上来说是最重要的。然而，他并不是总能够证明这种主题上的统一性。有时他不得不作出独断的主张，例如，在一个奏鸣曲的乐章当中，第一和第二主题“是表面上的矛盾，而实质上是同一的”。【92】这样整体性问题就一直存在着关于分析过程技术性方面的大量问题，而对美学和哲学上困难的解决没有帮助。

莱蒂对于局势的分析让他阐明了许多相互关联而又有趣的结论，尽管一些非常具有预见性的异议能够作为他材料上的一个方面。即使如此，通过隶属于某种分析而将一个作品当作整体的问题在这个学派的学者当中仍具有重要意义。伦纳德·迈尔，我们已经在前面章节中介绍过其著作《音乐的情感与意义》，【93】让他把注意力集中到后来分析理论的工作中。但是并没有完全放弃他早期的完形心

理学研究，他理由充分地反对了莱蒂的观点，但却认为他提供了一个有关在任何实际创作中都能发现的丰富细节的简单图画。在迈尔最近的著作当中，他觉察到作品的统一性不只是一种单一旋律或者主题的尺度，就像莱蒂已经说过的，而是一整套非常接近于作品创作的时期和当时文化的尺度。为了考虑新的分析问题，迈尔改变了完形心理学关于形式的概念，这在他早期的研究中具有一个非常重要的地位。他的新研究为申克尔学派的分析方法提供了一个有价值的更正，因为他为理论的分析介绍了一种变化的、主观因素的概念，这个概念试图达到客观性，但实际上却经常变得抽象而缺乏历史性。迈尔现在把统一性重新定义为“一致性的相互关系”：【94】其主要任务在于创造一种凝聚力，因此就在某种意义上实际建构了作品的统一性。非常清楚的是，这些关系只有被听众实际听到的时候才具有价值；它们不能被理解成为只具有建构作品的形式或者结构的“语法”特点，或者把作品的“特点或者气质”【95】看成具有相同意义的关系。另外，这些关系并不仅仅是与各部分的相似性相同的东西，因为作品的统一性并不依赖于相同的主题材料的出现，甚至相同的主题片段的出现。这样，迈尔对于分析过程的研究就很容易联系上了美学理论，因为他试图摆脱经常出现在以申克尔传统进行工作的学者们身上的教条和思路狭窄。

后来就充斥了各种各样的分析研究，这并不是人们所希望看到的。他们不再使自己严格固守于纯粹的音乐考虑，而是经常更多地依靠心理学或者心理学分析的技术，或者联系感觉理论和其他相关（少有联系）的领域。然而，所有这些各种各样的分析都试图达到的是创造一些普遍的理论模式，不仅能够解释考察中的作品，而且能够更加普遍地加以应用。申克尔学派的分析倾向于强调作品的形式方面；然而，许多学者，例如赫尔曼·克莱兹施马尔（其研究方法大部分来自于申克尔）似乎从根本上离开了这种主要在形式上的研究。克莱兹施马尔的研究必然是一种解释学的研究，也就是说他对于解释的兴趣并不在于音乐的实际表演，而是发现音乐文本的意义。他希望发现的那种含义不能用作品的形式加以描述，而是用包含在其中的情感和感情，甚至是其理性内容。17世纪关于“情感”的学说可以被看作对于一种分析理论的早期简明说明；正像我们已经知道的，那时的理论家们把作品的情感内容与特定的“音型”（figure，通过巴洛克音乐的浮夸可以理解这个术语【96】相联系。克莱兹施马尔的方法后来被谢伦（Arnold Schering，他几乎完全忽略了音乐的技术和形式方面）从根本上加以改变和重新表达，将

注意的重点放在了音乐的表现内容上。【97】

一般地，分析研究可以被确定为针对理解音乐创作过程的研究。这种艺术更早一些的例子特别建立了与它们所确定的模式的客观关系。然而最近，学者们更加有兴趣于重新评价接受音乐过程之后所发生的事情，正像我们看到的，这样就使我们不得不去探索许多以前未知的领域，包括心理学、社会学、美学、信息理论以及其他领域在音乐方面的分支。这种对关注音乐被聆听以及曾经被聆听方式的现象的不断强调导致了对这个问题在过去被忽视的某些方面的极大关注。一线新的曙光投射到了音乐历史上，如果可以被称作听众接受的历史的话；在这个领域，卡尔·达尔豪斯（我们在前面章节讨论过其关于音乐历史本质的观点）【98】极有针对性地作出了贡献。他认为实际上还尚未可能讨论到任何真正意义上的听众反映的历史；迄今为止，这一领域的研究已经开始关心写作一个音乐历史的理论可能性的问题，这种历史倾向于把（或者在某种意义上基于）“接受”、或者听众的反映当作必要的部分。但是我们必须明白的是，这样我们更加关注的是音乐的解释（在表演意义上的）以及音乐被聆听的方式，而不是创作的方面，或者在音乐创作过程中音乐的美学品质。一部作品不再被看作一个包含在它自己时间之中的实体，像理想主义者能够接受的那样，一个创造性活动的产品，一旦产生出来，就像马克思主义理论所指出的，是为了那些把自己的历史进程与经济过程的一个上层结构加以联系。如果我们以“接受”美学（一种听众接受的角度）的角度来看待普通的艺术作品的話，尤其一个明显的例子是，看待一部特殊的能够设计未来历史的音乐作品，这正是它真正生命的所在；它把自己放在了表演者和听众面前，对他们展开了自己不同的可解释的多样性这样的必然事实。这样，表演者和聆听者之间的关系并不是偶然地在作品当中出现，它创造了它的生命及其本质。不言而喻，这种研究不只是历史的，还包括了我们对于什么构成了一部艺术作品的实际理解。确实，它毫无疑问涉及到了音乐能够被认为是一个自我包含和自我确定的实体的领域。正像达尔豪斯所说的，“又一个著名的、有时甚至是辩论性和宣传性的，对‘影响’或者‘接受’历史的高度兴趣……这种事物的转变可以被看作一种降临到自我包含、自我存在的艺术作品概念当中的危机（产生于艺术自身后来进入到艺术理论当中）的结果”。【99】

另一方面，一个“接受”的历史（或者更多与美学相联系）似乎与当代音乐的一些典型特点有种特殊的联系，例如重要的随机因素，它对作品甚至于表演不

加限制，或者对时常参与一种创造性活动的听众同样地不加限制，这是因为他们的反应被鼓励构成一部作品的完整部分——而结果是，通过聆听和不断地以各种不同的方式的创造和再创造却倾向于打破这个具有创造性的整体，使之变得零碎。另外，“接受”美学引起了更大的问题：通过强调其延续性表演（通过一段时间的堆积，直到它们变成了实际作品内在的一部分）的内在价值，从过去延续到我们时代的作品、以及被认为是自我包含自我存在的艺术作品在什么程度上能够被表演出来（也就是说，复活或者恢复全部生命）。尤其对这个方面有兴趣的是埃格布莱赫特（Hans Hinrich Eggebrecht）对贝多芬音乐的感受的研究，【100】这其中，我们能够发现对于某种特定对象的历史研究的一种实际应用。因此这种理论是一个避免“理想目标”的理论，没有站在这种立场的“被极端相对主义者提出的煽动性宣传那一方面，在大厅中有多少听众，就有多少英雄交响曲”。【101】而实在论美学并不真正贬低对同一部作品的不同表演可能性上的重要意义，它趋向于在个人的充分性上面评定它们，这是在他们测量出了作品的“真实性”的范围内得出的，保留了曾经出现过的个人表演可能的历史多样性。

对这种问题的哲学和历史学考量把我们再一次带回到音乐学者研究的整体性问题上。这没有任何贬低其发现的价值的意义，而是认为它们可能重新评价了在历史真实性的传统概念上的缺乏明确主张的现象。“接受”美学只是另外一个探询不同道路的例子，例如一方面解释学与另一方面对于先锋派的考察可以适当地通力合作。从它们看起来是不同种类的地方，新的具有挑战性的音乐历史观能够出现，并且打开了许多未来考察的新途径。

- 【1】 见布列兹，《勋伯格已死》（Schoenberg is dead），见 *The score* (1952)，在 *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966) 发表；温斯托克英译本《一个学徒的笔记》（*Notes of an apprenticeship*, New York: Knopf, 1968）。
- 【2】 见布索尼，*Entwurf einer neuen ästhetik der tonkunst* (Trieste: Schmidt, 1907)，确切来源不详。
- 【3】 例子见吕吉·罗格诺尼，*Atti del III congersso internazionale di estetica* (Venice, 1956)。
- 【4】 见罗伯特·弗朗茨，《音乐观念》（*La perception de la musique*, Paris: Vrin, 1958），以及亚伯拉罕·莫里斯，《信息理论和美学观念》（*Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris: Flammarion, 1959）。后者大部分是关于音乐的，集中了与期刊《艺术科学》（*Sciences de l'art*）的学者有关的工作。

- 【5】 见前面第六章第 2 节。
- 【6】 见布莱雷特, *Esthétique et création musicale* , 以及 *Le temps musical* (Paris: Puf 1949) 的各部分。
- 【7】 同上注。
- 【8】 同上注。
- 【9】 同上注。
- 【10】 见布莱雷特,《音乐的结构》 (*Musique et structure*) , 载 *Revue internationale de philosophie* (1956) , 这篇文章专门关注音乐当中的结构主义。
- 【11】 同上注。
- 【12】 同上注。
- 【13】 同上注。
- 【14】 同上注。
- 【15】 同上注。
- 【16】 同上注。
- 【17】 同上注。
- 【18】 见布莱雷特, *Esthétique et création musicale*。
- 【19】 同上注。
- 【20】 见列维-施特劳斯《神话学》。
- 【21】 同上注。
- 【22】 同上注。
- 【23】 同上注。
- 【24】 同上注。
- 【25】 同上注。
- 【26】 同上注。
- 【27】 同上注。
- 【28】 同上注。列维-施特劳斯是从《音乐百科全书》中的布列兹“序列”(Serie)引用的。
- 【29】 同上注。
- 【30】 同上注。
- 【31】 同上注。
- 【32】 见布莱雷特,《音乐的结构》 (*Musique et structure*)。
- 【33】 同上注。
- 【34】 同上注。
- 【35】 见列维-施特劳斯前面引用的文章。
- 【36】 例子见马里奥·波特劳图, *fase secondda* (Turin: Einaudi, 1969)。
- 【37】 见阿多诺,《新音乐哲学》 (*Philosophie der neuen musik*)。
- 【38】 见布列兹,《勋伯格已死》。
- 【39】 同上注。
- 【40】 同上注。
- 【41】 同上注。
- 【42】 同上注。
- 【43】 同上注。

- 【44】 同上注。
- 【45】 同上注。
- 【46】 见布列兹, *Incipit*, 载 *Domaine musicale*, 3 (Paris, 1954)。
- 【47】 同上注。
- 【48】 同上注。
- 【49】 同上注。
- 【50】 见鲍图劳托前面引用的书。
- 【51】 同上注。
- 【52】 见第 6 章, 尤其是第 1~3 节。
- 【53】 见第 6 章, 尤其是第 3 节。
- 【54】 同上注。
- 【55】 见本章第 2 节。
- 【56】 见布莱雷特, 《音乐的结构》。
- 【57】 同上注。
- 【58】 见鲍图劳托前面引用的书。
- 【59】 这次 1968 年与斯托克豪森的会面以 *Guida all' ascolto della musica contemporanea* (Milan: Feltrinelli, 1969) 出版。
- 【60】 这次与斯托克豪森的会面以 *Il verri* (1968) 出版, 确切来源不详。
- 【61】 见凯奇, *Silence* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961)。
- 【62】 同上注。
- 【63】 同上注。
- 【64】 见 *Il verri* (1969) 中匿名编辑者的笔记。
- 【65】 见费尔德曼, *Un problema di composizione* (1969) 。英文原本《创作问题》 (A compositional problem) , 发表在 *Neue musik, sondernummer* (1972) 。
- 【66】 见本章第 2 节。
- 【67】 见阿多诺, *Das altern der neuen musik*, 载 *Dissonanzen*。
- 【68】 同上注。
- 【69】 同上注。
- 【70】 同上注, 确切来源不详。
- 【71】 见第 6 章第 3 节, 以及本章第 2、3 节。
- 【72】 见鲁威, 《语言、音乐、诗歌》 (*Laugage, musique, poesie*. Paris: Seuil, 1972)。
- 【73】 同上注。
- 【74】 见本章第 2 节。
- 【75】 见鲁威上面引用的文章。
- 【76】 同上注。
- 【77】 见吉诺·斯特法尼, *Introduzione alla semiotica della musica* (Palermo: Sellerio, 1976)。
- 【78】 同上注。
- 【79】 同上注, 确切来源不详。
- 【80】 同上注。
- 【81】 同上注。

- 【82】 见迈克尔·依姆波提, *Semantique psychologique de la musique* (Doctoral thesis: Paris, 1978); *Entendre la musique* (Paris: Dunod, 1979); *Les écritures du temps* (Paris: Dunod, 1981)。
- 【83】 见玛切洛·帕尼尼, *Lingna e musica* (Bologna: Mulino, 1974)。
- 【84】 见第 6 章第 3~6 节, 以及本章第 2 节。
- 【85】 见莫里斯, *Théorie de l'information et perception esthétique*。
- 【86】 见 *Musique en jeu*。
- 【87】 见第 3 章第 7 节。
- 【88】 见第 3 章第 9 节。
- 【89】 见申克尔, *Neue musicalische theorien und phantasien*, I: *Harmonielehre* (Vienna: Universal Edition, 1906), O. 约纳斯英译本《和声》(Chicago: University of Chicago Press, 1954); I: *Kontrapunkt: Cantus firmus und zweistimmiger Satz* (Vienna: Universal Edition, 1910); II: *Kontrapunkt: Drei- und mehrstimmiger Satz* (Vienna: Universal Edition, 1922); III: *Die freie Satz* (Vienna: Universal Edition, 1935), E. 奥斯特英译本《自由作曲》(New York: Longman, 1979)。
- 【90】 见鲁道夫·莱蒂, 《音乐的主题进程》(London: Faber, 1961)。
- 【91】 同上注。
- 【92】 同上注。
- 【93】 见第 6 章第 5 节。
- 【94】 见迈尔, *Explaining music: essays and explorations* (Chicago: Chicago University Press, 1973)。确切来源不详。
- 【95】 同上注, 确切来源不详。还可参见迈尔, *music, the arts and ideas*(Chicago: Chicago University Press, 1967)。
- 【96】 见第 1 章第 2 节。
- 【97】 见克莱兹施马尔, *Einführung in die musikgeschichte* (Leipzig, 1920) , 以及阿诺德·谢伦, *Das symbol in der musik* (Leipzig, 1941)。
- 【98】 见第 8 章第 5 节。
- 【99】 见达尔豪斯, *Grundlagen der musikgeschichte*, 罗宾森英译本《音乐历史的基础》(Foundations of music history. Cambridge, 1983)。
- 【100】 见汉斯·亨利希·埃格布莱赫特, *Zur geschichte der beethoven-rezeption* (Mainz, 1972)。
- 【101】 见达尔豪斯前面引用的文章。

第十一章 未来将会怎样

在像本书这样进行了一段冗长的历史回顾之后，得出一些结论并且指出一些对于未来的可能性是非常合适的。音乐美学将走向哪里？音乐美学仍然以任何有意义的观念形式出现吗？是否音乐美学具有像规律一样的真实性呢？（这最后的重要问题是所有问题当中最难以捉摸的，因为当刚刚写完了一段有关它的漫长的历史之后，它似乎不能够面对那个有理由怀疑这个题目出现的问题本身。）

在我们试图回答另外两个问题之前，先让我们考虑一下这最后一个没有简单答案的问题。如果我们回顾音乐美学的历史，我们就会情不自禁地想知道在由柏拉图、格拉利安、黑格尔、谢林以及其他哲学家们所领导的大量对于音乐的本质探询之间是否具有任何真实的血缘关系，是否它们之间的任何关系并没有变得微弱到只包含了一个单一的理由，即为了表明观念在自己的历史当中如何发展。实际上，我们在这本书当中所描绘的音乐美学是一个宽泛的概念，它也许是试图要把许多看起来经常互相独立发展的思想分支联系起来。它们当中的一些是非常抽象和具有哲学性的——也就是说它们具有理论上的兴趣，而其他的则非常简单，只是为了试图面对工作当中的音乐家们的实际需要，并且经常与前面的逻辑不在同一个基础之上。因此最好写出一系列不同的音乐史，每一部音乐史都将从其出发点开始就跟随一条特殊的探询线索。如果人们以一个单一的哲学参照结构来跟随着系统的哲学探索的发展；或者另外的，如果人们研究这种思索的历史，它植根于实际的知识，来自于实际声音的体验，存在于声学与和声学领域当中，或者对于音乐史当中所出现的巨大变化（如从复调音乐到调性和声的变化、从调性和声到十二音音乐的变化）所进行的沉思，如果这样就会很容易写作一部更加完整的音乐史的话。如果我们采用这些方式，结果就是能够产生一个非常均匀的历史，并没有像现在这部书当中那样的对于材料跳跃和混合使用的情况。但是，当回顾我们所走过的道路，我们似乎不可避免地试图重视那些在错综复杂的发展当中比较成功的倾向，即使有时要冒着混乱和矛盾的危险。

诸如霍夫曼和瓦肯罗德对于音乐的热情迸发一点也不像黑格尔和叔本华的抽象思考，也不像大约一个世纪之间拉莫和塔蒂尼对于和声的观点，这些方面在表面上非常容易看得出来，发现一种方法呈现同一主题的各个方面是有可能的。然

而如果我们仔细地观察，就会发现与所有这些不同的理智活动相联系的隐藏的线索，与它们都分享了当时的精神这一简单的事实来说，这一线索更加真实。音乐是一个具有很多侧面的题目，我们所考察的不同著作和论文当中的共同点是它们都集中在这一问题上，就像一个可以从不同的侧面、不同的角度进行观看的棱镜。所有这些方面都能够在一篇文章当中提供一种非常必要的补充观点。这就是为什么我们更加愿意采用一种宽泛的界限；我们尽我们的全力不忽视任何有关音乐的思考，即使这会意味着要集合许多不同性质的材料。我们的目的是要表明对于音乐实践的一个严格哲学的、分门别类的考察是如何一方面与文学的研究紧密联系；而另一方面，一个科学的或者数学基础上的研究通常是如何包括了（经常是补充性的）对于一个更加严格的哲学本质的发现。

这并没有说明对于这个多角度问题（音乐）的所有可能的研究在所有的历史时期都是同样明显的。很显然每一个时期都喜好某一种研究，这只是因为每一个特定历史时期的最为紧迫的音乐问题都可以通过这种研究而得到适当的解决，因为它们鼓励对于某种特定方向的问题的解决。这也是为什么我们喜欢考虑问题的所有方面，而没有预先取消任何特定哲学的另外一个原因。如果我们采取另外一种我们所愿意的比较统一的历史，那么它将会是一部有许多隔阂的历史，对于我们的兴趣来说，在某个特定的历史地段似乎有太长的时期没有发生什么事情。另外，对于一个或者一些相同的基本问题，思想家们经常使用不同的技术型语言来表达不同的观点。例如，在音乐美学当中的主要问题的领域，音乐是否“意味着”什么，并且如果是这样的话，这一意义是什么？它又是如何传达的？这个问题是浪漫主义时期的伟大哲学家们、历史学家和音乐学者汉斯利克，以及后来深入研究音乐起源的实证主义和人类学家们的共同中心。考虑到这些，我们还需要确定音乐（作为一个研究的题目）吸引所有不同领域的学者、哲学家甚至作曲家们的注意，并且鼓励他们致力于解决这一跟随任何特定时期的复杂问题的明确方式。这样音乐就经常成为广泛多样的经验其中的一个焦点问题。

在这一章的开始所提出的第一个问题就是对于音乐美学的现在和未来的展望。如果我们把音乐美学狭义地界定为对音乐的系统的哲学考察，可以公平地说它现在正处在弥留之际，如果在这么长的时间里它还没有死亡的话。我们可以在一个更加宽泛的角度界定这种研究（正像我们在这部著作当中所做的那样），唯一的结论就是现在的音乐美学正在走向一个新的方向，并且正在趋向于分解成为

许多不同的分支，每一个部分都包含着大量的不同侧面。

在音乐历史的进程当中的每一个重要的音乐风格和类型的革命，都吸引了学者、哲学家、音乐作家以及作曲家们对于当时的技术和音乐风格的注意，并且鼓励他们来解决这些显然是新出现的艺术类型的哲学和美学含义。这明确地发生在中世纪的古代艺术到新艺术的转变当中，在复调音乐到单音音乐的转变当中也发生了，在当前的十二音体系的发明，以及在后威伯恩时代的先锋派所发展的激进的新音乐语言当中也发生了。如果我们现在证明了作为哲学的一个系统分支的音乐美学的死亡痛苦，这决不是在以前从来没有发生过的事情。另外，在前一种场合当中，它还伴随着许多并不是一直容易被精确界定的、包括了音乐经验的诸多方面的新的研究领域的增长。然而在这种特定的情况下，我们能够看出某些有关表演实践、有关欣赏和听众的反应，以及音乐的意义得以建立的技术机制领域的令人感到有兴趣的萌芽。

所有这些新的研究领域都可以被带入音乐美学的辐射范围之内吗？这个问题在许多方面看来都是毫无建设性的。他们表达了我们现在看待音乐的许多不同观念；即使我们的思想并不必然坚持着某些严格的哲学系统，即使它经常被分散成为许多小的脉络并与其他思路相联系，仍然完全不能忽略它潜在的或者以它的最终形式为前提的基本的美学和哲学假设。在不同学者的不同思路之间经常互相融合，产生了一些带有某种哲学特征的新的综合性研究形式。无论如何我们都应当记住，第二次世界大战以来在音乐领域所发生的事情非常类似于那些发生在普通美学领域以及其他艺术形式的美学当中的情况和变化。

每一个对于音乐的科学或者非科学的考察都暗含着哲学的基础，一些与文化 and 思想的广大领域潜在的联系。即使我们采取那些我们所认为的非常独特而专业化的研究，注意一些技术上的表现，或者掩藏在大量的专业行话后面，最终我们仍然不能完全把我们的努力孤立在所有美学和哲学考虑之外，这也就是为什么不能够预测音乐美学未来的另外一个原因。它从来不是一个有自身逻辑发展的独立学科；这也是以前从来没有过的情况。由于其学者们所经常使用的高度跨学科的复杂性以及前面提到过的零碎性，使它比以前任何时代都更加与文化和社会的广阔发展相联系，并在其中发展和汲取着营养。这样贯穿在其历史当中的音乐思想家们所预先考虑的重大问题，例如关于传达意义的内容、形式主义研究的合法性、关于音乐与诗歌以及与其他艺术非艺术形式不同的风格之间的联系、关于作曲的

全部信息问题、其历史的重要性以及创作者表演者和听众之间的关系等等古老的争论。所有这些，以及其他一些问题，似乎都在当今更加细致、更加专业化的探索当中逐渐消失，这些难免有些吹毛求疵，但是却被更高的精确性所补偿。即使如此，关于音乐思考的主要分支也并没有全部消失。它们在新的形式当中重新铸造，以新的面貌出现，经常因为注意到了不同材料的丰富性（当今受过教育的观察者能够因此而思考音乐现象）而得到提高。

在对音乐进行的所有思考的任何层次上都要出现的哲学本性是不能够被否认的，即使我们在自己所认为的哲学的死亡这样的印象面前屈服。毫无疑问，存在着某种持有或者分享那些当今已经被替代或者消失的哲学（也就是音乐美学）的方式，但是这并不是说思考音乐及其问题的普通活动在本质上决不是哲学的。这种思考方式的未来，其表现自身的形式、其重要性及其为我们所展现的解决方法，所有这些都明显地依赖于许多不同的因素（考虑到不只是世界上的音乐以及普通意义上的艺术，还有我们生活在当中的文化），为其猜测一个精确的本质要冒极大的风险。

有时令人振奋，有时令人遗憾，在当今的音乐美学领域包含着巨大的丰富性和广泛的多样性。凭借这种丰富性，未来将会出现一个更加全面的理论，一方面包容了我们已经证明了的过多的分裂性；另一方面去除了那种能够想象到的弱点，即当过于以预设的体系为基础时思想将会遇到的危险。

索 引

- Adam of Fulda 亚当 (福尔达的, 约 1445—1505)
- Addison Joseph 艾迪生 (1672—1719), 英国散文家
- Adorno, Theodor Wiesengrund 阿多诺 (1903—1969)
- Adrianus 阿德里安
- Aeschylus 埃斯库罗斯 (公元前 525 或 524—前 456 或 455), 希腊戏剧家
- Aetius 埃提乌斯 (4 世纪)
- Alcaeus 阿尔凯乌斯 (约公元前 600), 希腊诗人
- Alcibiades 亚西比德 (约公元前 450, 或阿尔基比阿德), 希腊军人, 政治家
- Alcman 阿尔克曼 (约公元前 670—前 630)
- Alcuin of York 阿尔克温 (735—804), 英国神学家, 学者。“加罗林文艺复兴”时代著名的活动家
- Alfieri, Vittorio, Count 阿尔菲耶里 (1749—1803), 意大利悲剧诗人
- Algarotti, Francesco 阿尔加罗蒂 (1712—1764)
- Ambros, August Wilhelm 安布罗斯 (1816—1876)
- André, Yves-Marie 安德烈
- Ansermet, Ernst 安泽尔梅特 (1883—1969), 瑞士指挥家
- Apollo 阿波罗
- Archilocus 阿尔基洛科斯 (约公元前 675—约前 635), 希腊诗人
- Archytas of Tarentum 阿契塔 (塔兰托的, 约公元前 400—前 350)
- Argenson, Rene-Louis de Voyer de Paulmy, 阿尔让松侯爵 (1694—1757)
- Aristides Quintilianus 阿里斯提得斯 (公元前 5 世纪)
- Aristophanes 阿里斯托芬 (约公元前 450—前 388), 希腊作家, 相传写下 44 部喜剧
- Aristotle 亚里斯多德 (公元前 384—前 322)
- Aristoxenus 亚里士多塞诺斯 (约公元前 4 世纪末), 希腊逍遥学派哲学家、音乐家, 著有《和声学》
- Arteaga, Stefano 阿提亚加 (1747—1799), 西班牙美学和歌剧史家

- Artusi, Giovanni Maria 阿图西 (1540—1613), 意大利理论家、辩论家和作曲家
- Asaf'yev, Boris Vladimirovich 阿萨菲耶夫 (1884—1949), 苏联音乐学家和作曲家
- Athanasius of Alexandria 阿塔纳修斯 (亚历山大的, 约 293—373), 罗马帝国亚历山大城基督教主教
- Athena 雅典娜
- Attali, Jacques 阿塔利
- Augustine of Hippo, St. 奥古斯丁 (354—430), 罗马帝国基督教神学家, 希波主教
- Aurelian of Reome 奥勒良 (莱奥梅的, 约活动于 840—850 年间)
- Avison, Charles 阿维森 (1709—1770), 英国作曲家
- Bach, Carl Philipp Emanuel 巴赫, 卡尔·菲利普·埃马努埃尔 (1714—1788)
- Bach, Johann Sebastian 巴赫, 约翰·塞巴斯蒂安 (1685—1750)
- Baini, Giuseppe 巴伊尼 (1775—1844), 意大利音乐学家和作曲家
- Bakunin, Michail Aleksandrovich 巴枯宁 (1814—1876)
- Ballo, Ferdinando 巴罗
- Banchieri, Adriano 班基耶里 (1567—1634), 意大利作曲家、管风琴家、理论家
- Bardi, Giovanni, Count 巴尔迪 (1534—1612), 韦尔尼奥伯爵
- Baretti, Giuseppe 巴莱蒂 (1719—1789), 意大利文学家
- Basil of Cesarea 大巴西勒 (329—379), 古代基督教希腊教父
- Bastianelli, Giannotto 巴斯提奈里 (1883—1927), 意大利评论家、作曲家和钢琴家
- Batteux, Charles 巴图克斯 (1713 或 1715—1780), 法国美学家
- Baudelaire, Charles 波德莱尔 (1821—1867)
- Bayer, Raymond 巴耶
- Beatrice of Aragon 巴雅特里齐
- Beethoven, Ludwig van 贝多芬 (1770—1827), 德国作曲家、钢琴家
- Bellini, Vincenzo 贝利尼 (1801—1835), 意大利作曲家
- Berg, Alban 贝尔格 (1885—1935), 奥地利作曲家
- Bergson, Henri 柏格森 (1859—1941), 法国哲学家
- Berio, Luciano 贝里奥 (1923—) 意大利作曲家

- Berlioz, Hector 柏辽兹 (1803—1869), 法国作曲家、指挥家、评论家
- Bernini, Gian Lorenzo 贝尔尼尼 (1598—1680), 意大利雕塑家
- Birnbaum, Johann Abraham 比恩堡姆
- Bizet, Georges 比才 (1838—1875), 法国作曲家
- Blaukopf, Kurt 布劳可夫 (1914—1999), 奥地利音乐学家和音乐作家
- Bloch, Ernst 布洛赫 (1880—1959), 瑞士作曲家
- Boethius, Anicio Manlio Torquato Severino 波爱修 (约 480—524), 罗马哲学家、数学家
- Boileau-Despréaux 布瓦洛 (1636—1711), 法国诗人、文艺评论界泰斗
- Boulez, Pierre 布列兹 (1925—) 法国作曲家、指挥家
- Braccini, Antonio 布拉西尼
- Brahms, Johannes 勃拉姆斯 (1833—1897), 德国作曲家、钢琴家
- Brelet, Gisele 布莱雷特 (1915—1973), 法国音乐学家和钢琴家
- Brossard, Sebastien 布罗萨德 (1655—1730), 法国词典编撰者、理论家、作曲家和牧师
- Burney, Charles, Dr. 伯尼 (博士, 1726—1814), 英国管风琴家、作曲家、当时最主要的音乐史家
- Busoni, Ferruccio 布索尼 (1866—1924), 意大利作曲家、指挥家、钢琴家
- Buxtehude, Dietrich 布克斯特胡德 (约 1637—1707), 丹麦管风琴家、作曲家
- Caccini, Giulio 卡契尼 (1580—1618), 意大利歌唱家、作曲家
- Cage, John 凯奇 (1912—1992) 美国作曲家、钢琴家
- Cahusac, Luis de 卡胡萨 (1880—1960), 法国单簧管演奏家
- Calvin, John 加尔文 (1509—1564), 法国理论家
- Calzabigi, Raniero 卡萨比基 (1714—1795), 意大利台本作家
- Casella, Alfredo 卡塞拉 (1883—1947), 意大利作曲家、指挥家、钢琴家、作家
- Cassiodorus 卡西奥多尔 (约 490—585)
- Cassirer, Ernst 卡西雷尔 (1874—1945), 德国犹太哲学家、教育家、作家
- Castel, Louis-Bertrand, Father 卡斯特尔 (1688—1757), 法国数学家、物理学家、报刊编辑和理论家
- Castiglione, Baldassar 卡斯蒂雷奥内 (1478—1529), 意大利外交官、侍臣

- Castiglioni, Niccolò 卡斯蒂廖尼 (1932—1996), 意大利作曲家、钢琴家
- Cato, Marcus Porcius (小)加图 (公元前 95—前 46)
- Charlemagne, Holy Roman Emperor 查理曼 (约 742—814)
- Chilesotti, Oscar 吉莱索第 (1848—1916), 意大利音乐学家
- Chomsky, Noam 乔姆斯基 (1928—) 美国语言学家、作家、教育家
- Chopin, Fryderyk Franciszek 肖邦 (1810—1849), 波兰钢琴家、作曲家
- Cicero, Marcus Tullius 西塞罗 (公元前 106—前 43), 罗马政治家、律师
- Cimarosa, Domenico 奇马罗萨 (1749—1801), 意大利作曲家
- Cipriano 西皮亚诺
- Clement of Alexandria 克雷芒 (亚历山大的, 150—211 或 215), 基督教护教士
- Cleonides 克劳耐德 (约 2 世纪), 希腊音乐理论家
- Combarieu, Jules 孔巴略 (1859—1916), 法国音乐学者
- Condillac, Etienne Bonnot de 孔狄亚克 (1715—1780), 法国哲学家、心理学家、逻辑学家
- Cooke, Deryck 库克 (1919—1976), 英国音乐作家
- Coussemaker, Edmond de (Charles-Edmond-Henri de) 库瑟马凯 (1805—1876), 法国音乐学家
- Croce, Benedetto 克罗齐 (1866—1952), 意大利哲学家
- Crousaz, Jean-Pierre de 克鲁萨 (1663—1750) 瑞士神学家、哲学家
- Dahlhaus, Carl 达尔豪斯 (1928—1989), 德国音乐学家、编辑
- D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 达朗伯 (1717—1783), 法国哲学家、数学家和文学家
- D'Amico, Fedele 达米科 (1912—1990), 意大利音乐评论家
- Damon of Oa 达蒙 (奥阿的, 活跃于公元前 432)
- Dante Alighieri 但丁 (1265—1321), 意大利诗人
- Darwin, Charles 达尔文 (1809—1882), 英国博物学家
- Dassoncy (Coipeau), Charles 达苏西 (1605—1677), 法国讽刺诗人、琉特琴演奏家和作曲家
- David, King of Israel 大卫 (以色列国王)
- Debussy, Claude 德彪西 (1862—1918), 法国作曲家、评论家

- Decroix, Jean - Joseph 德克洛伊克斯
- Delacroix, Eugene 德拉克洛伊克斯
- Della Corte, Andrea 德拉科特 (1883—1968), 意大利音乐学家和评论家
- Democritus 德谟克利特
- Descartes, René 笛卡尔 (1596—1650), 法国数学家、科学家、哲学家
- Dewey, John 杜威 (1859—1952), 美国哲学家、心理学家、教育家
- Diderot, Denis 狄德罗
- Diogenes of Babylon 第欧根尼 (240—152), 希腊斯多葛派哲学家
- Dionysius, of Halicarnassus 狄奥尼西奥斯 (哈利卡纳苏斯的, 约公元前 20), 希腊历史学家
- Dionysus 狄俄尼索斯
- Dolmetsch, Arnold 多尔梅奇 (1858—1940), 英国音乐家
- Doni, Giovanni Battista 多尼 (1595—1647), 意大利学者、哲学家和音乐理论家
- Donizetti, Gaetano 多尼采蒂 (1797—1848), 意大利歌剧作曲家
- Du Bos, Jean - Baptiste 杜博斯 (1670—1742), 法国外交官、古文物研究者、历史学家和艺术理论家
- Duni, Egidio 杜尼 (1709—1775), 意大利作曲家
- Dyson, George 代森 (1883—1964), 英国作曲家和教育家
- Eckermann, Johann Peter 埃克曼 (1792—1854), 德国作家
- Eggebrecht, Hans Heinrich 埃格布莱赫特 (1919—1999), 德国音乐学家
- Eimert, Herbert 艾米特 (1897—1972), 德国作曲家、理论家和评论家
- Eisler, Hanns 艾斯勒 (1898—1962), 德国作曲家
- Engelbert of Admont 恩格伯特 (卒于 1331), 德国音乐理论家
- Epicurus 伊壁鸠鲁
- Esterhazy, Prince Paul 埃斯特哈齐
- Euler, Leonhard 欧拉 (1707—1783), 瑞士数学家、物理学家
- Euripedes 欧里庇得斯 (公元前 484—前 406), 希腊三大悲剧家之一
- Eximeno (y Pujades), Antonio 爱克西蒙 (1729—1808), 西班牙音乐理论家
- Feldman, Morton 费尔德曼 (1926—1978), 美国作曲家
- Ferdinand I of Aragon 费迪南 (西班牙国王)

- Fétis, Joseph 费蒂斯(1784—1871), 比利时评论家、历史学家、作曲家
- Finkelstein, Sidney 芬克尔斯坦
- Focillon, Henri 福西隆
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de 丰特奈尔(1657—1757), 法国文学家
- Forkel, Johann Nikolaus 福克尔(1749—1818), 最早的音乐学者之一
- Francés, Robert 弗朗茨
- Franco of Cologne 弗兰克(科隆的, 13世纪), 德国音乐理论家
- Gabrieli, Andrea 加布里埃利, 安德烈亚(约1510—1586), 意大利管风琴家、作曲家
- Gabrieli, Giovanni 加布里埃利, 乔瓦尼(约1554—1612), 意大利作曲家、管风琴家
- Gaffuri, (Gaffurio), Franchino 加富里奥(1451—1522), 意大利音乐理论家和作曲家
- Galen, Claudius 加伦
- Galilei, Vincenzo 伽利莱, 温琴措(约1520—1591), 意大利音乐理论家、作曲家、琉特琴演奏家、歌唱家和教师
- Gastoldi, Giovanni Giacomo 加斯托尔迪(卒于1622), 意大利作曲家
- Gatti, Guido M. 加蒂(1892—1973), 意大利评论家、学者
- Gesualdo, Carlo 杰苏阿尔多(约1560—1613), 意大利作曲家、琉特琴演奏家
- Giovanelli, Ruggiero 乔瓦奈利(1560—1625), 意大利作曲家
- Giustiniani, Vincenzo 朱斯蒂尼亚尼(1564—1637), 意大利艺术赞助人和音乐理论家
- Glarean, Heinrich Loris 格拉瑞安(1488—1563), 瑞士音乐理论家
- Glaucus of Rhegium 克劳库斯(约活动于公元前400), 希腊作家
- Gluck, Christoph Willibald 格鲁克(1714—1787), 德国作曲家
- Goethe, Johann Wolfgang von 歌德(1749—1832)
- Goldschmidt, Harry 戈尔德施米特(1910—1986), 瑞士音乐学家
- Goussier, Louis-Jacques 戈谢尔
- Graun, Carl Heinrich 格劳恩(1704—1759), 德国男高音歌唱家、作曲家
- Graziosi, Giorgio 戈拉齐奥四

Gregory 格里高利

Grétry, André - Ernest - Modeste 格雷特里 (1741—1813) , 比利时作曲家

Grimm, Friedrich Melchior 格林 (1723—1807) , 德国评论家、外交官

Guido of Arezzo 规多 (14 世纪)

Gurney, Edmund 格尼 (1847—1888) , 英国音乐理论家

Guyau, Jean-Marie 古姚

Hamann, Johann George 哈曼 (1730—1788) , 普鲁士基督教新教思想家

Handel, Geroge Frideric 亨德尔 (1685—1759) , 德国作曲家、管风琴家

Hanslick, Eduard 汉斯利克 (1825—1904) , 奥地利音乐评论家

Hasse, Johann Adolph 哈塞 (1699—1783) , 德国作曲家

Hawkins, Sir John 霍金斯 (1719—1789)

Haydn, Franz Joseph 海顿 (1732—1809) , 奥地利作曲家

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 黑格尔

Heidegger, Martin 海德格尔 (1889—1976) , 德国哲学家、存在主义主要代表

Heine, Heinrich 海涅 (1797—1856)

Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von 赫尔姆霍茨 (1821—1894) , 德国科学家

Herbart, Johann Friedrich 赫巴特 (1776—1841) , 德国哲学家、教育家

Herder, Johann Gottfried von 赫德 (1744—1803)

Hermann the Cripple of Reichenau 赫尔曼 (1013—1054) , 德国志编年史家、作曲家

Hindemith, Paul 兴德米特 (1895—1963) , 德国作曲家、指挥家、中提琴家

Hippocrates 希波克拉底

Hirbour - Paquette 西尔伯尔

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 霍夫曼 (1776—1822) , 德国著述家、音乐评论家、作曲家、指挥家

Hoffmeister, Franz Anton 霍夫迈斯特 (1754—1812) , 奥地利音乐出版商和作曲家

Homer 荷马

Horkheimer, Max 霍克海默

- Hucbald of Saint - Amand 胡克巴尔 (约 840—930) , 法国音乐理论家、学者
- Husserl, Edmond 胡塞尔 (1859—1938) , 德国哲学家、现象学创始人
- Iamblicus 扬布利科斯 (约卒于 330)
- Imberty, Michel 依姆波提
- Isidore of Seville 伊西多尔 (约 560—636) , 基督教神学家
- Jacques de Liege 雅各 (列日的)
- Jahn, Otto 约恩 (1813—1869) , 德国语言学家、考古学家和音乐传记作家
- Jakobson, Roman 雅各布森 (1896—1982) , 俄裔美国语言学家
- Jaucourt, Louis de 若康特
- Jean de Grouchy 吉恩
- Jerome, St. 哲罗姆 (约 347—419 或 420)
- Jerome of Moravia 哲罗姆 (生活于 1272—1304 之间) 音乐理论家
- John, St. 圣·约翰
- John XXII, Pope 约翰二十二世 (1245—1334) , 法国主教
- John Chrysostum, St. 克里索斯托, 圣·约翰 (约 347—407) , 早期教父、解经家、君士坦丁堡大主教
- John of Garland 约翰 (加兰的)
- Jommelli, Nicolo 约梅利 (1714—1774) , 那不勒斯宗教及歌剧作曲家
- Kahlert, August Karl 卡勒特
- Kant, Immanuel 康德
- Kepler, Johannes 开普勒 (1571—1630) , 德国天文学家、数学家、哲学家和音乐作家
- Kierkegaard, Soren Aabye 克尔凯郭尔 (1813—1855) , 丹麦宗教哲学家
- Kiesewetter, Georg 基泽维特 (1773—1850) , 奥地利音乐学家
- Kind, Friedrich 金德 (1768—1843) , 德国作家
- Kircher, Athanasius 基歇尔 (1601—1680) , 耶稣会教士、学者
- Kirnberger, Johann Philipp 科恩博尔格 (1721—1783) , 德国音乐理论家和作曲家
- Kretzschmar, Hermann 克莱兹施马尔 (1848—1924) , 德国音乐学家和指挥家
- Kuhnau, Johann 库瑙 (1660—1722) , 德国教堂康塔塔及早期键盘奏鸣曲作曲家
- La Borde, Jean - Benjamin 拉博尔德 (1734—1794) , 法国作曲家、小提琴家和音

乐作家

- Lactantius 拉克坦狄乌斯
- La Harpe, Jean - Francois de 拉阿尔普 (1739—1803) , 法国评论家
- Lalo, Charles 拉罗
- Langer, Susanne Katherina 朗格(1895—1985) , 美国哲学家、教育家
- La Rochefoucauld, Francois de Marcillac de 拉罗什富科
- Lasso, Orlando di 拉索 奥兰多·迪
- Lasus of Hermione 拉索斯 (约活动于公元前 530—前 520) , 希腊抒情诗人和早期音乐理论家
- Lavelle, Louis 拉韦勒 (1883—1951) , 法国哲学家、心理形而上学先驱
- Le Cerf de la Vieville, Jean-Laurent, Count of Fresneuse 勒·彻夫 (维维尔的 , 1674—1707) , 法国作家、诗人和音乐爱好者
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 莱布尼兹 (1646—1716) , 德国哲学家
- Leibowitz, René 莱博维茨 (1913—1972) , 法国作曲家、指挥家、音乐学家
- Lenin, Nikolay, pseudonym of Vladimir Il'ic Ul'ianov 列宁
- Leo, Leonardo 莱奥 (1694—1744) , 意大利作曲家和教师
- Leverkuhn, Adrian 莱维肯
- Levi-Strauss, Cluade 列维—施特劳斯
- Lissa, Zofia 丽莎 (1908—1980) , 波兰音乐学家
- Liszt, Franz 李斯特 (1811—1886) , 匈牙利作曲家、钢琴家
- Lohenstein, Daniel Casper von 洛恩斯坦
- Louis XIV, King of France 路易十四 (1638—1715) , 法国国王
- Lukács, Gyorgy 卢卡奇 (1885—1971) , 匈牙利马克思主义哲学家、作家和文艺评论家
- Lully, Jean - Baptiste 吕利 (1632—1687) , 意裔法国作曲家
- Luther, Martin 路德 (1483—1546) , 德国宗教改革和新教创始人
- Macrobius 马克罗比乌斯 (约 400) , 拉丁语法学家和哲学家
- Maderna, Bruno 马德尔纳 (1920—1973) , 德国先锋派与电子音乐作曲家
- Maffei, Scipione 马费伊侯爵 (1675—1755) , 意大利戏剧家、考古学家
- Mahler, Gustav 马勒 (1860—1911) , 奥地利作曲家、指挥家、钢琴家

- Manfredini, Vincenzo 曼弗莱蒂尼 (1737—1799), 意大利音乐理论家和作曲家
- Mann, Thomas 曼, 托马斯 (1875—1955), 德国小说家
- Manzoni, Alessandro 曼佐尼 (1785—1873), 意大利小说家、诗人
- Marcello, Benedetto 马尔切罗 (1686—1739), 意大利作曲家、作家
- Marchetto fo Padua 马尔凯托 (活动于 1305—1336), 意大利音乐理论家和作曲家
- Marmontel, Jean - Francois 马蒙泰尔 (1723—1799), 法国文学家和剧作家
- Maróthy, János 马罗西 (1925—) 匈牙利音乐学家
- Marsyas 玛息阿
- Martini, Giambattista 马蒂尼
- Marx, Adolph 马克思 (1795—约 1866), 德国音乐理论家、作家、犹太血统作曲家
- Marx, Karl 马克思, 卡尔
- Masaccio, Tommasco di Ser Giovanni 马萨乔 (1401—1428), 佛罗伦萨画家
- Matthay, Tobias 马太 (1858—1945), 英国钢琴家、作曲家
- Mattheson, Johann 马泰松 (1681—1764), 德国作曲家、歌唱家、理论家
- Mayer, Günter 迈尔
- Mazzini, Giuseppe 马志尼 (1805—1872), 热那亚革命家
- Mendelssohn, Felix 门德尔松 (1809—1847), 德国作曲家、钢琴家、指挥家
- Mersenne, Marin 梅尔塞内 (1588—1648), 法国数学家、哲学家、音乐理论家
- Metastasio, Pietro 梅塔斯塔西奥 (1698—1782), 意大利诗人和剧本作家
- Meyer, Leonard 迈尔, 莱昂纳德 (1918—), 美学音乐学家和美学作家
- Meyer-Baer, Kathi 梅耶一拜尔 (1892—), 德国出生的美国音乐学家
- Meyerbeer, Giacomo 梅耶贝尔 (1791—1864), 德国作曲家
- Michelangelo Buonarroti 米开朗基罗 (1475—1564), 意大利文艺复兴科学家、艺术家
- Mila, Massimo 米拉 (1910—1988), 意大利音乐评论家和作家
- Milizia, Francesco 米利齐亚
- Mimnermus 米姆那姆斯
- Molière 莫里哀 (1622—1673)

- Monte, Philippe de 蒙特(1521—1603) , 佛兰德作曲家
- Monteverdi, Claudio 蒙特威尔第, 克劳狄奥(1567—1643) , 意大利作曲家、歌剧作曲家
- Monteverdi, Giulio Cesare 蒙特威尔第, 朱利奥(1573—1630 或 1631) , 意大利作曲家, 克劳狄奥的兄弟
- Moutsopoulos, Evangelos 蒙特索普罗斯
- Mozart, Leopold 莫扎特, 利奥波德(1719—1787) , 德国作曲家、小提琴家
- Mozart, Wolfgang Amadeus 莫扎特, 沃尔夫冈·阿马德乌斯(1756—1791) , 奥地利作曲家、键盘及提琴演奏家、指挥家
- Muratori, Ludovico Antonio 穆拉托里
- Muris, Jehan de 穆里斯(约 1290—约 1351)
- Mussorgsky, Modest Petrovich 穆索尔斯基(1839—1881) , 俄国作曲家
- Nanino, Giovanni Maria 纳尼诺(1543—1607) , 意大利音乐家和作曲家
- Nattiez, Jean - Jacques 那提埃奇(1945—) , 法国出生的加拿大音乐分析理论家
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 尼采(1844—1900) , 德国哲学家和作家
- Nono, Luigi 诺诺(1924—1990) , 意大利作曲家
- Novalis, Pseudonym of Friedrich Leopold von Hardenburg 诺瓦利斯(1772—1801) , 德国早期浪漫派诗人和理论家
- Oddo of Cluny 奥多(878 或 879—942) , 赞美诗和应答圣歌作曲家
- Oersted, Hans Christian 奥斯特(1777—1851) , 丹麦物理学家和化学家
- Olympus 奥林匹斯
- Orpheus 俄耳甫斯
- Paganini, Nicolo 帕格尼尼(1782—1840) , 意大利小提琴家、作曲家
- Pagnini, Marcello 帕尼尼
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 帕勒斯特里那(约 1525—1594) , 意大利作曲家
- Pan 潘
- Pannain, Guido 帕南(1891—1977) , 意大利音乐学家和作曲家
- Parente, Alfredo 帕伦特(1905—) , 意大利哲学家和音乐评论家
- Parry, Hubert, Sir 帕里(1848—1918) , 英国作曲家

- Pascal, Blaise 帕斯卡 (1623—1662), 法国数学家、物理学家
- Paul, St. 保罗
- Pergoles, Giovanni Battista 佩戈莱西 (1710—1736), 意大利作曲家
- Peri, Jacopo 佩里 (1561—1633), 意大利作曲家、歌唱家
- Pericles 伯里克利 (约公元前 495—前 429), 古雅典政治家
- Pestalozza, Luigi 帕斯塔洛扎 (1928—) 意大利音乐评论家
- Philodemus 菲罗德莫 (约公元前 110—前 35), 伊壁鸠鲁派哲学家
- Philolaus 菲洛劳斯 (约公元前 475), 毕达哥拉斯学派哲学家
- Phrynus 弗里尼斯
- Piccinni, Niccolò 皮契尼 (1728—1800), 意大利作曲家
- Piles, Roger de 皮尔斯
- Pindar 品达尔 (公元前 522—前 442)
- Pirro, André 皮罗 (1869—1943), 法国音乐学家和管风琴家
- Pizzetti, Ildebrando 皮采蒂 (1880—1968), 意大利作曲家、教育家
- Planelli, Antonio 普拉耐里
- Plato 柏拉图 (公元前 428 或 427—前 348 或 347)
- Plotinus 普罗丁 (205—270), 哲学家
- Pluche, Noël - Antoine, Abbé 布鲁赫
- Porphyry of Tiro 波菲利 (233—304)
- Porta, Costanzo 波尔塔 (约 1529—1601), 意大利作曲家和教师
- Portnoy, Julius 波特诺伊
- Prokofiev, Sergey Sergeyeovich 普罗科菲耶夫 (1891—1953), 苏联作曲家、钢琴家
- Pseudo Plutarch 伪普鲁塔克
- Ptolemy 托勒密 (83 以后—161), 希腊数学家、地理学家、天文学家和音乐理论家
- Puccini, Giacomo 普契尼 (1858—1924), 意大利作曲家
- Pugliatti, Salvatore 普格里阿蒂
- Pythagoras 毕达哥拉斯 (约 570—500)
- Quantz, Johann Joachim 匡茨 (1697—1773), 德国作曲家

- Raguenet, Francois 拉古内特 (1660—1722), 法国作家和牧师
- Rameau, Jean - Philippe 拉莫 (1683—1764), 法国作曲家、羽管键琴管风琴演奏家
- Ramos, Bartolomeo 拉莫斯 (1440—1491), 西班牙音乐理论家和作曲家
- Raphael 拉斐尔 (1483—1520), 意大利文艺复兴绘画大师
- Ravel, Maurice 拉威尔 (1875—1937), 法国作曲家、钢琴家
- Reger, Max 雷格 (1873—1916), 德国作曲家
- Regino of Prum 莱吉诺 (842—915), 德国本尼迪克修道士、历史学家、卡农作曲家和音乐理论家
- Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 伦勃朗 (1606—1669)
- Rémy of Auxerre 莱姆 (生活于 862—900), 拉丁作家
- Reti, Rudolph 莱蒂 (1885—1957), 美国音乐作家、钢琴家和作曲家
- Richter, Jean Paul, Friedrich 让·保尔 (1763—1825), 德国小说家
- Riemann, Hugo 里曼 (1849—1919), 德国音乐学家
- Rognoni, Luigi 罗格诺尼 (1913—) 意大利音乐学家
- Ronga, Luigi 戎戈 (1901—1983), 意大利音乐学家
- Rore, Cipriano 罗勒 (1516—1565), 佛兰德作曲家
- Rossi, Luigi 罗西 (1598—1653), 意大利作曲家、声乐教师、琉特琴和键盘乐器演奏家
- Rossini, Gioacchino 罗西尼 (1792—1868), 意大利作曲家
- Rousseau, Jean - Jacques 卢梭 (1671—1741), 法国戏剧家和诗人
- Roussel, Albert 鲁塞尔 (), 法国作曲家
- 鲁威 (1932—), 法国语言学家、文学评论家和音乐分析家
- Saint - Evremond, Charles de Saint - Denis 圣埃弗勒蒙 (1613—1703), 法国文人和道德家
- Sappho 萨福 (约公元前 610—前 580), 希腊著名女诗人
- Saul 扫罗
- Saussure, Ferdinand de 索绪尔 (1857—1913) 瑞士语言学家
- Scheibe, Johan Adolf 夏博 (1708—1776), 德国作曲家和音乐理论家
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 谢林 (1775—1854), 德国唯心主义哲学家

- Schenker, Heinrich 申克尔(1868—1935) , 奥地利音乐理论家
- Schering, Arnold 谢伦(1877—1941) , 德国音乐学家
- Schiller, Friedrich von 席勒(1759—1805) , 德国戏剧家、诗人、文艺理论家
- Schlegel, Friedrich 施莱格尔(1772—1829) , 德国作家、批评家
- Schloezer, Boris de 施罗策尔
- Schlösser, Louis 施劳塞
- Schoenberg, Arnold 勋伯格(1874—1951) , 奥地利作曲家、指挥家
- Schopenhauer, Arthur 叔本华(1788—1860)
- Schubert, Franz 舒伯特(1797—1828) , 奥地利作曲家
- Schulz, Johann Abraham Peter 舒尔茨(1747—1800) , 德国作曲家和指挥家
- Schumann, Robert 舒曼, 罗伯特(1810—1856) , 德国作曲家、钢琴家、指挥家、评论家
- Schütz, Heinrich 许茨(1585—1672) , 德国作曲家、管风琴家
- Schweitzer, Albert 施韦策(1875—1965) , 阿尔萨斯音乐理论家、管风琴家、巴赫学者
- Scriabine, Marina 斯克里亚宾
- Seashore, Carl 西肖(1866—1949) , 美国心理学家和音乐家
- Senfl, Ludwig 森夫尔(约 1490—约 1556) , 瑞士作曲家
- Sextus Empiricus 塞克斯都, 恩披里柯(约 3 世纪) , 古希腊哲学家、历史学家
- Shostakovich, Dmitry 肖斯塔科维奇(1906—1975) , 苏联作曲家、钢琴家
- Silbermann, Alphonse 西伯尔曼
- Socrates 苏格拉底(公元前 470—前 399)
- Sophocles 索福克勒斯(公元前 496—前 406) , 古希腊三大悲剧家之一
- Souriau, Etienne 索里奥
- Spataro, Giovanni 斯帕塔罗(约 1458—1541) , 意大利音乐理论家、作曲家和唱诗班指挥
- Spencer, Herbert 斯宾塞(1820—1903) , 英国哲学家、社会学家、早期进化论者
- Spitta, Julius August, Philipp 斯皮塔(1841—1894) , 德国 19 世纪音乐学研究的主要人物之一
- Staël, Germaine Necker, Madame de 斯塔尔(1766—1817) , 法国女作家、政治鼓

动家、交际家

Stalin, Josef Vissarionovich 斯大林

Stefani, Gino 斯特法尼

Stendhal, Pseudonym of Marie - Henri Boyle 斯汤达 (1783—1842), 法国作家

Stobaeus 斯托巴乌斯 (1580—1646), 德国作曲家

Stockhausen, Karlheinz 斯托克豪森 (1928—) 德国先锋派电子音乐作曲家

Strauss, Richard 施特劳斯 (1864—1949), 德国作曲家、指挥家、钢琴家

Stravinsky, Igor 斯特拉文斯基 (1882—1971), 俄国作曲家、指挥家、钢琴家、作家

Stumpf, Carl 施通普夫 (1848—1936), 德国哲学家、心理学家

Sulzer, Johann Georg 萨尔泽尔 (1720—1779), 瑞士美学家和辞典编撰者

Supicic, Ivo 苏皮谢克 (1928—) 南斯拉夫音乐学家

Suvchinsky, Pierre 苏夫钦斯基

Taine, Hippolyte-Adolphe 泰纳 (1828—1893), 法国实证主义代表

Tartini, Giuseppe 塔蒂尼 (1692—1770), 意大利小提琴家、作曲家、发明家

Terpander 特尔潘德

Theophrastus 泰奥弗拉斯托斯 (约公元前 372—前 287), 古希腊逍遥学派哲学家

Tieck, Ludwig 蒂克 (1773—1853), 德国早期浪漫主义作家、批评家

Tinctoris, Johannes 廷克托里斯 (约 1435—约 1511), 法国一弗兰芒理论家、作曲家

Torchi, Luigi 托尔基 (1858—1920), 意大利音乐学家、教师和作曲家

Torre Franca, Fausto 托雷弗朗卡 (1883—1955), 意大利音乐学家

Tunstede, Simon 图斯泰德 (死于 1369), 法国修道士

Verdi, Giuseppe 威尔第 (1813—1901), 意大利作曲家

Vicentino, Nicola 维琴蒂诺 (1511—1576), 意大利作曲家

Vinci, Leonardo 达·芬奇 (1452—1519), 佛罗伦萨艺术家、科学家

Virgil, Maro Publius 维吉尔 (公元前 70—前 19)

Vitry, Philippe de 维特里 (约 1291—1361), 法国教士、音乐理论家、作曲家和诗人

Vivaldi, Antonio 维瓦尔第 (1678—1741), 意大利作曲家、小提琴家

- Vlad, Roman 维拉德 (1919—) , 意大利作曲家和音乐作家
- Voltaire, Fracois - Marie Arouet 伏尔泰(1694—1778) , 法国作家
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 瓦肯罗德 (1773—1798) , 德国作家、评论家
- Wagner, Richard 瓦格纳 (1813—1883) , 德国作曲家、指挥家、诗人、作家
- Wallaschek, Richard 瓦勒申科 (1860—1917) , 奥地利音乐作家
- Weber, Carl Maria von 韦伯(1786—1826) , 德国作曲家、指挥家、钢琴家
- Weber, Max 韦伯, 马克斯 (1864—1920) , 德国社会经济学家和社会学家
- Weber, Anton 韦伯, 安东 (1883—1945) , 奥地利作曲家、指挥
- Werckmeister, Andreas 沃克梅斯特 (1645—1706) , 德国音乐理论家、管风琴家和作曲家
- Wert, Giaches de 维尔特 (1535—1596) , 活跃于意大利的佛兰德作曲家
- Willaert, Adrian 维拉尔特 (约 1490—1562) 佛兰德作曲家
- Winckelmann, Johann Joachim 温克尔曼 (1717—1768) , 德国考古学家、艺术家
- Winterfeld, Carl von 温特费尔德 (1784—1852) , 德国音乐学家
- Wundt, Vilhelm 冯特 (1832—1920) , 德国生理学家、心理学家、实验心理学奠基人
- Zarlino, Gioseffo 扎尔林诺 (1517—1590) , 意大利理论家、作曲家
- Zhdanov, Andrei Aleksandrovich 日丹诺夫(1896—1948) , 苏联党政官员