

MUSIC RESEARCH



石峁骨簧的音乐历史意义

作曲与分析的修辞学观照

“Ma–Mi唱名”所隐喻的调性原动与音级色差含义

我们为什么要开展音乐表演的理论研究?

一次关于音乐美学和音乐哲学的讨论

2020

1



扫描全能王 创建

论音乐作品的内容与形式

文◎田耀农

摘要：音乐作品内容与形式的关系问题是音乐美学的核心问题之一，也是作曲、表演、鉴赏、教育等音乐实践必须回答的问题。这一问题连接着音乐作品的存在方式，不同方式存在的音乐作品亦有不同的内容和形式的关系。内容是音乐作品内容与形式关系问题的主要方面，音乐作品的内容不仅是作曲家通过作品提供的，也是表演者通过演奏和演唱提供的，还是音乐听众在接受音乐作品过程中通过感知、回忆、联想和想象提供的，所以，音乐作品的内容是主客体同构的。音乐作品内容与形式的关系是多层级的关系，音乐作品、乐音运动、乐音材料等三个层级的内容和形式各不相同。在肯定汉斯立克关于音乐没有内容观点的学术贡献同时，也应看到汉斯立克的观点在音乐实践环节，造成了较大的思想混乱，使得音乐越来越像是作曲家的数字游戏，使得音乐越来越远离社会、远离听众。

关键词：音乐内容；音乐形式；汉斯立克；主客体同构

引 论

音乐作品内容与形式问题一直困扰着我国的音乐美学工作者，在这个重大理论问题上的思想混沌与迟疑，反映在“新潮音乐”的热潮与困惑、“通俗音乐”的狂热与降温、“流行音乐”的盛行与衰落等过程中，还反映在专业音乐教育与普通音乐教育的作曲教学不知所措和音乐作品欣赏教学无所适从的现状之中。新时期以来，音乐作品内容与形式问题的论争，肇始于1979年广州的音乐美学年会，会议对汉斯立克音乐美学思想的讨论，延续至1996年山东淄博音乐美学年会。40年来，关于音乐存在方式的论争从未停歇，但共识性结论的形成似乎还是遥遥无期。对音乐美

学界来说，用40年的时间讨论一个重大理论问题也许并不算长，但对作曲家、表演者、评论家、音乐教师与广大音乐听众来说，40年确实太漫长了。作曲教学和作曲家必须要有一个明确的美学指导思想，需要一个关于音乐作品内容与形式的明确结论，以指导教学与创作；音乐表演专业的教学和音乐表演者也需要一个明确的结论，以理解、处理与表演音乐作品；音乐作品欣赏教学和评论家需要这个明确的结论以解读和评论音乐作品；音乐听众更需要这个结论以理解音乐作品。人们亟待这个结论，

项目来源：本文为国家社科基金艺术学项目“百年‘海派’传统器乐文化研究”（项目编号：15BD050D）的研究成果之一。



扫描全能王 创建

然而音乐美学界一时还无法作出结论。人们已不耐烦理论界无休止的论争，便开始按照各自的理解投入音乐实践活动。于是，无声的“音乐”出现了，什么也不表现的“音乐”出现了，仅表现音乐的“音乐”出现了，仅为下一个世纪听众而创作的“音乐”出现了，仅表现赤裸情绪的“音乐”出现了，仅表现“蛮荒过去”和“虚无未来”的“音乐”出现了……音乐创作与音乐表演出现了令人担忧和令人费解的现象，广大听众陷入昏昏然之中。鉴于这种状态，中央音乐学院不再等待了，他们曾以学报编辑部的名义庄严地向世人宣告：“我们不同意‘音乐的内容就是音响的运动形式’这种观点，也不赞成‘音乐与现实无关，它是音乐家主观的艺术想象’的说法。……作曲家应当考虑如何让人听了他的作品后能理解其内涵，让欣赏者从作品中能听到自己的心声。”^①这种掷地有声的宣言按说应该引起理论界的高度重视，遗憾的是时至今日，积极响应者似乎还不够多，音乐美学研究领域表现出令人吃惊的麻木和“远现实，亲泛泛”的状态。

一、音乐作品的存在方式

在讨论音乐作品的内容与形式之前，必须讨论什么是音乐作品，这看上去是一个简单至极的问题，但由于很容易把它与“音乐”的概念相混淆，致使内容与形式问题的复杂化，故有必要首先讨论清楚。无疑，音乐是一种艺术形式，艺术又是一种文化形式，而“文化即人化。即在生物进化的过程中一种动物从被称作人的那天起所用的有别于其他动物的思维与行为的总和。”^②因此，文化也就有了思维方式的差别，并且还有了思维成果与行为成果的区分，通常也就把前者称为文化方式，把后者称为

文化成果。音乐的情况也一样，当它作为思维与行为的活动方式时通称“音乐”，当它作为音乐思维与行为的成果时就特指“音乐作品”。所以，二者是一对因果关系，即音乐作品是音乐（活动）的结果，音乐（活动）是音乐作品的原因。音乐作品作为对象性的存在物，主要以三种显在方式“为主体所感知、体知、认知”^③。

（一）以乐谱方式显在的音乐作品

以乐谱方式显在的音乐作品，是作曲家创造性思维活动的结果。即通过乐谱的形式记录作曲家的创作思维过程，并以书面的形式使之凝固成型，成为对象化的存在物被人认知。作曲家内心构思的声音运动通过乐谱符号表示出来，每个乐谱符号都代表确定的声音运动方式；乐谱符号与声音运动方式的联系是通过音乐（识谱）教育的约定而成的，每个作曲家都必须遵守经过约定的乐谱符号体系，未经约定由作曲家个人自创的乐谱是无法被人理解的。作曲家想象中的乐音运动方式是异常丰富多彩的，而乐谱只能表示其中主要的几项，因此，乐谱只能大概地、轮廓式地记录作曲家的思维活动。乐谱符号与乐音运动形式间的关系如同文字与语音的关系，但是，乐谱与文字又有很大不同：经过约定的乐谱符号与乐音运动方式是直接同一的关系，可是作为“能指”的乐音运动方式却没有再次约定的“所指”概念；文字则不然，

^① 中央音乐学院学报编辑部《我们对音乐创作中几个问题的基本看法》，《中央音乐学院学报》1992年第1期，第2页。

^② 田耀农《实施“中华文化为母语的音乐教育”几个前提问题》，《星海音乐学院学报》1996年第3期，第26页。

^③ 韩锺恩《第五届全国音乐美学学术研讨会学理叙事》，《中国音乐学》1996年第3期，第94页。



扫描全能王 创建

除了经过约定以后文字与语音有着直接同一的关系外，语音作为“能指”还与具体的概念“所指”有着通过约定俗成的一一对应关系。这种差别也正是音乐作品的内容与形式问题异常复杂的关键所在。

(二) 以乐音运动方式显在的音乐作品
以乐音运动方式显在的音乐作品，是音乐表演者按照乐谱的规定并根据自己理解所进行的创造性表演行为的结果，由表演者完成的音乐作品是以鸣响着的乐音运动方式成为对象化的存在物被人感知的。由于乐谱只是轮廓式地记录作曲家的创造性思维活动，许多细节部分需要靠表演者领悟与处理，并通过乐谱在内心创造性地再现曾出现在作曲家内在听觉中的乐音运动，表演者通过操作行为把内在的乐音运动转化为现实的鸣响着的乐音运动。表演者对作曲家的乐谱理解分为两个层次：第一层是对乐谱符号的理解；第二层是对乐音运动“所指”的理解。由于乐音运动方式的“能指”与其“所指”并没有形成约定俗成的对应关系，所以表演者的理解通常会出现较大的差异，而这种差异又导致表演者在表演行为中对某些细节部分的不同理解与处理，而出现同一乐谱作品多种指挥、演奏、演唱版本的情况。这一差异同样是造成鸣响着的乐音运动方式的乐音作品内容与形式问题复杂化的原因。随着现代声、光、电转换技术的日臻成熟，以鸣响着的乐音运动方式显在的音乐作品还有类似凝固状态的显在方式，这就是以唱片、磁带、光盘显在的音乐作品。之所以没有把这类制品化的音乐作品单列一类，是因为本质上这类作品还是以鸣响着的乐音运动方式为显在的，其存在价值也在于它能够随时展示鸣响着的乐音运动。

(三) 以心理运动方式显在的音乐作品
音乐家指挥、演奏、演唱的音乐作品，

是以欣赏者的接受为本质目的的，一部音乐作品如果没人欣赏，那么作曲家、表演者的思维与行为活动也就失去了意义。听众的欣赏既是作曲家、表演者创作活动的出发点，也是整个音乐实践活动的归宿。鸣响着的音乐作品进入听众的耳朵以后，即消融在听觉里，保持在记忆里，回荡在脑海里，鸣响着的乐音运动也就转化为心理运动，具象性的客观乐音运动转化为意象性的主观心理运动，有形的、众人可感的音乐作品，转化为无形的、仅为个人可感的音乐作品。以心理运动方式显在的音乐作品，事实上是听众创造性思维活动的结果，由听众在内心完成的音乐作品，是以心理运动的方式成为对象化的存在物，在听众个体的内心被体知的。以心理运动方式显在的音乐作品只显在听众个体的心灵里，他人无法感知它的存在，而听众个体也无需像作曲家那样再把自己的思维活动通过乐谱或其他什么形式表达出来，尽管有一部分表达能力较强的听众可以通过语言作间接的表述，但这种表述只在问卷调查类的研究中才有意义，对听众本人来说，描述自己所听的音乐作品是没有必要的。由于以心理运动方式显在的音乐作品只显在听众个体的心灵里，无法证明，并且听众对它显在的表述也因人而异，所以，音乐作品的内容与形式问题就进一步复杂化了。需要特意指出的是，以鸣响着的乐音运动方式显在的音乐作品，进入听众的耳朵成为以心理运动方式显在的音乐作品的同时，事实上已经成为“思想上虚构出来的存在物，是抽象的东西”^④，不再是不以人的意识为转移的外部物质世界的客观实在，而成为

^④ 《马克思恩格斯全集》(第42卷)，人民出版社2017年版，第169页。



扫描全能王 创建

“非存在物了”。所以，以心理运动方式显在的音乐作品在显在的同时，即与以鸣响着的乐音运动方式显在的音乐作品一起在听众的内心湮灭了。音乐作品在听众内心的湮灭并非消失，而是转化为一种心理运动，音乐作品至此也已经完成了它的使命，并转化为一种能量，通过听众的心理运动释放出去，而听众在释放心理能量的同时，也得到了审美的享受和精神的满足。

二、音乐作品的内容

“事物的内容是指构成事物的一切要素，即事物的各种矛盾，以及由这些矛盾所决定的事物的特性，成分，运动的过程、发展和趋势等等的总和。”^⑤音乐作品的内容也即构成音乐作品的一切要素，乐音是构成音乐作品的要素，因此，乐音即音乐作品的内容。这一点并无疑义，但是乐音及乐音的运动是否体现意义或表达信息？于是人们又普遍认为意义或信息才是内容，所以关于音乐作品内容问题的认识也就成为划分音乐美学流派的主要依据。新时期以来，我国关于音乐作品内容与形式的论争其实也是音乐内容的论争，归纳起来有两点：其一，音乐作品究竟有没有内容？其二，音乐作品的内容究竟是什么？第一个问题在我国还没有成为主要问题，因为大家都坚信：现实中任何事物都有内容和形式两个侧面，都是内容和形式的统一体，所以，很少有人否定音乐作品具有内容。第二个问题才是论争的焦点。限于篇幅，本文无法对第二个问题的论争做出整体描述，只想从两个侧面探讨一下音乐作品的内容问题。

（一）从文学作品的内容看音乐作品的内容

文学作品的内容“是作家按照他的世

界观（包括美学观）所认识的在作品中所描绘的现实生活现象，以及作家对这一现象的主观评价。”^⑥由于文学是用语言来描绘现实生活现象的，因而准确、具体，很少有歧义。作家对生活现象的评价既可以透过语言明确表达出来，也可以通过对描绘现实生活的主观态度间接表现出来，不管直接或间接，作家的评价也都是较为鲜明的。艺术只能是对社会存在的反映，艺术品种之间的差别也只是所使用材料的不同，透过文学、绘画、戏曲和舞蹈都可以看到清晰的社会存在，所以，作为艺术的一个品种，音乐也不例外，透过音乐也应该看到或体验到其他艺术品种所反映的内容。但是，音乐是以鸣响着的乐音为材料的，这种材料既无语义性，也无空间造型性，既不能表达概念，也不能造就可视的形体，无法构成与社会存在的生活细节相对应的内容，文学作品的内容到了音乐作品里就成了模糊一片。由于音乐作品的内容难以解释和难以理解，所以，音乐作品的内容究竟是什么的问题才摆在人们的面前。表面上看这是音乐的问题，实际上它提出了整个艺术作品内容的表述问题。以文学为例，文学作品的内容究竟是所描绘的“现实生活现象”还是“主观评价”？抑或兼而有之？玄学代表人王弼关于“言”“象”“意”关系的一段话或许对此有所启示。

夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象。象生于意，故可寻象以观意。

^⑤ 李秀林等主编《辩证唯物主义和历史唯物主义原理》，中国人民大学出版社1982年版，第183页。

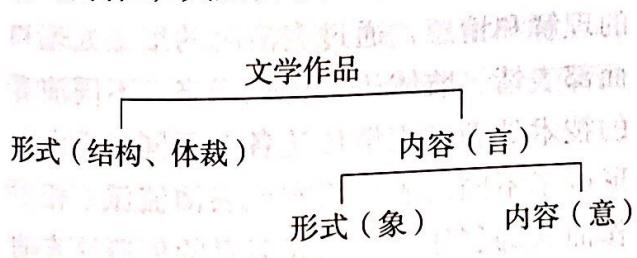
^⑥ 十四院校文学理论基础编写组著《文学理论基础》，上海文艺出版社1981年版，第108页。



扫描全能王 创建

意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言。象者所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则言者象之蹄也，象者意之筌也。是故存言者，非得象者也。存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也。言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也。重画以尽情，而画可忘也。^⑦

这段话的意思就是：通过对语言（言）描绘的理解可以知道现实生活状态（象），当已经把握了现实生活状态（象）以后，语言（言）的使命已告完成，就可以不去管它了（忘言）；通过对现实生活状态（象）的领悟，可以明白其中蕴含的思想哲理（意），当已经把握了思想哲理（意）以后，现实生活状态（象）的使命也告完成，便可以“忘象”，最终得到和实现的是“意”。由此可见，我们称之为“内容”的——充满整篇文学作品的具体描绘却原来仍是手段，其目的还是要通过这些描绘表达那个“意”，“意”才是文学作品的内容，或称之为“内容的内容”，其层次结构如下。



由此可以推及整个艺术。所谓艺术作品的“内容”，不再是那些组织起来的充满艺术作品全篇的物质材料，而是通过那些材料表达的思想、信息及作者的创作意图、目的。由于某些艺术品（图案、花卉、静物、建筑）通过其艺术材料所表现的思想、信息及作者的创作意图、目的较为抽象。

象、模糊，人们往往不愿或不必做深入思考，这也是有些艺术作品的内容往往被否定的主要原因。音乐的情况尤以为甚，由于音乐作品的材料是一连串鸣响着的乐音，既没有与之直接对应的具体可感事物（象），也没有确切可解的思想、信息和作者的创作意图与目的（意），因此，音乐作品的内容也就常被人误解为“音乐的内容就是乐音的运动形式”。但抽象模糊的内容也是内容，更何况在人类认识自然的过程中，只发现某事物的形式而不知其内容的事例不胜枚举，并且，人类对事物的认识通常也总是从形式到内容的渐次认识，未知的东西并非不存在。

如前所述，音乐作品有乐谱符号、乐音运动和心理运动等三种存在方式，所以其内容的体现也有不同的方式。

1. 以乐谱符号显在的音乐作品的内容。
乐谱是记录音乐作品乐音运动的书写符号系统。如同文字特别是拼音文字记录语音一样，文字记录的是语言的语音系统。一般来说，一个非母语的成年人，学习一种拼音文字，只需要三个月的时间就能够拼读一般性的文章；一个从未学过音乐的成年人，学习一种乐谱，也仅需要三个月的时间就能够唱出一般的音乐旋律。但是，仅仅能够拼读出这篇文章的人，对文章表达的意思则全然不知，就如同仅仅能唱出乐谱所记旋律的人，对旋律传达的意义也全然不知。然而，一个熟知这种语言的盲人，听到有人读的这篇文章，就完全知晓朗读

^⑦(魏)王弼著,楼宇烈校释《王弼集校释》(下),中华书局1980年版,第609页。



文字的声音所表达的意思，一个音乐家听到有人唱出的旋律，也完全能够讲出旋律所传达的意义。问题在于第二个、第三个熟悉这种语言的人，听到一篇文章的朗读，所领会的意义是一样的，而第二个、第三个音乐家听到同样的旋律，他们所领会的意义就会有较大的差异。文学和音乐相区别的奥秘就在于此。语义是语音的内容（所指），语音是语义的形式（能指），语义的所指内容和语音的能指形式通过“约定俗成”的方式连接起来，学习语言，特别是学习第二语言，主要就是学习语义所指和语音能指的对应关系。音乐学家的研究表明，乐谱记录的乐音是乐谱的内容，乐谱则是乐音的形式。音乐到此为止，乐音没有像语音那样还有语音的形式能指和语义的内容所指的约定。正是从这个层面也仅是从这个层面来说，音乐（乐谱）的内容就是乐音的运动形式。

2. 以乐音运动传达的音乐作品的内容。汉斯立克在《论音乐的美》中明确指出：“音乐是以乐音的行列、乐音的形式组成的，而这些乐音的行列和形式除了它们本身之外别无其他内容。”^⑧ 汉斯立克用文学语言具有的能指与所指关系，科学的唯一性和确定性，否定音乐的声音传达情感、概念、造型和色彩等内容的可能性，认为音乐的内容就是乐音的运动形式。汉斯立克十分清楚自己的观点只是在哲学家的科学层面得到支持，而实践层面的作曲家、表演者和普通的音乐听众，却并不支持他的观点，他毫不避讳地说：“认为音乐是无内容的，这些人几乎都是哲学家：卢梭、康德、黑格尔、黑尔巴特、卡勒尔特等。比这多得多的人却力争音乐是有内容的！这是一些从事写作的音乐家和支持他们意见的大多数群众。”^⑨ 当时，汉斯立克的观点为什么

不能得到音乐家和音乐听众的支持，主要在于作曲家和表演者创作和设计乐音运动形式的时候，绝大多数都有一定的目的驱使，都有一定的思想寄托，都有一定的刻意安排。音乐听众之所以不支持汉斯立克的观点，是因为大部分音乐听众确实是从音乐作品的声音中听到了或是感悟、联想到了某些概念、思想、情感和画面。汉斯立克用文学的确定性和科学的唯一性，否定音乐的声音传达音乐之外内容的可能性，无疑受到了 19 世纪中后期科学主义大行其道的影响，把音乐艺术与音乐科学等同起来。汉斯立克当然也看到了这种情况，所以他声称自己的观点只适应于无标题的纯音乐作品。

3. 以听众感知的心理运动体现的音乐作品内容。作曲家完成了音乐创作，形成了乐谱方式存在的音乐作品，还需要指挥家、演奏家、歌唱家的表演，才能真正完成“运动着的乐音形式”的音乐作品。表演者表演音乐作品是机械式的照谱演奏，还是有理解、有个性创造的演奏？几乎所有演奏家们都认为是后者，而且早在他们开始专业学习时，就被教育和要求：要有理解、有感情地演奏和演唱。表演者表演时的理解和情感，通过表演时的细微处理和面部表情、肢体语言传达出来。不同演奏的技术处理和表情传达各有不同，也由此形成了不同的表演版本或表演流派。相对作曲家的创作，音乐表演者的创造性表演又被称为“二度创作”，表演者一般都会遵

^⑧ [奥] 爱德华·汉斯立克著，杨业治译《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》，人民音乐出版社 1980 年版，第 110 页。

^⑨ 同注 ⑧，第 108 页。



扫描全能王 创建

照作曲家的创作意图，在乐谱的蓝图框架内进行，也有少数音乐表演者的表演，远超出了作曲家创作作品的音乐乐谱框架，出现了更多的主体性、自由式的音乐表演作品。经过表演者“二度创作”的鸣响着的音乐作品被音乐听众接受以后，被感知和解读为一定的概念、思想、情感、事件和画面。听众感知到的这些内容有些和作曲家、表演者赋予的内容是一致的，但更多的是不一致的。音乐表演者“二度创作”的内容和音乐听众感知联想的内容是不是音乐作品的内容呢？20世纪中叶以来，以海德格尔的存在主义哲学和伽达默尔的现代释义学的建立，“从根本上否定了实证主义和哲学历史学派的主客体二分法，强调理解活动绝不仅仅是人的意识针对客观事物的某种反映，而应当被视为人的存在方式以及被理解物存在的前提。”^⑩基于古典哲学主客体二分法的汉斯立克《论音乐的美》，把艺术作品的内容视为“绝对的客体”，再依据音乐音响缺乏确定的语义约定，否定了音乐作品的内容存在。汉斯立克只凭借音乐的声音缺乏语义的约定，就武断地否定作曲家、表演者通过自己的创作传达并实现自己的意图，否定音乐听众从音乐声音的运行中得到感悟、感知和联想，对作曲家、表演者、音乐听众的创作实践和音乐审美视而不见，这个观点是片面的、粗暴的，也是不公平的。20世纪中叶兴起的接受美学是审美学发展的必然结果，接受美学立足于美的接受者和艺术作品接受者，把接受者审美感受的内容提升到了与艺术作品创作者注入的内容同等重要的位置。如接受美学的奠基人德国当代美学家汉斯·罗布特·姚思（Has Robert Jauss，1921—1997）指出：“一部文学作品，并不是一个自身独立、向每一时代的读者均提

供同样的观点的客体。它不是一尊纪念碑，形而上学地展示其超时代的本质。它更多地像一部管弦乐谱，在其演奏中不断获得读者新的反响，使本文从词的物质形态中解放出来，成为一种当代的存在。”^⑪美国作曲家科普兰十分重视音乐听众参与构建音乐作品内容的重要性，他甚至说：“既然听众的联合反映最能深刻地影响作曲家和演绎的艺术，说音乐的未来是掌握在听众手里也许是有道理的。”^⑫基于接受美学的思想，结合音乐作品内容的复杂性，笔者特意提出音乐作品内容的“主客体同构论”观点。所谓“主客体同构”，指音乐作品的内容，由音乐作品接受者主体、作曲家创作的乐谱音乐作品和表演者创作的声音鸣响音乐作品客体共同构建。作曲家创作的乐谱作品和表演者二度创作声音作品，只是为音乐听众提供了音乐内容轮廓和框架，听众的三度创作就是在轮廓和框架基础上填充和创作具体的现实内容。

三、音乐作品内容与形式的关系

音乐的内容之所以成为问题，多半因为1854年，在维也纳教育部大学司任职的爱德华·汉斯立克出版了他仅数万字的小册子《论音乐的美》，成为后来他自己所说的“音乐美学论争性的开端”。汉斯立克对音乐美学的贡献不在于他发现了所谓的“音

^⑩ 邢维凯《关注听众——现代释义学与接受美学带给音乐美学的启示》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2006年第2期，第17页。

^⑪ [德]H.R.姚斯、[美]R.C.霍拉斯《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社1987年版，第29页。

^⑫ [美]艾伦·科普兰《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版，第184页。



扫描全能王 创建

乐的内容就是乐音的运动形式”，进而否定了音乐作品具有内容的可能性，而在于他颠覆了传统的音乐作品内容与形式关系的观念，把音乐美学研究引向深入。在高度评价汉斯立克学术贡献的同时，也必须看到汉斯立克的观点给 20 世纪的音乐创作、音乐表演、音乐欣赏和音乐教育带来了全面的思想混乱，尽管这种学科性的、全局性的思想混乱也并非是汉斯立克一个人的“功劳”。汉斯立克《论音乐的美》或许因为篇幅太小，来不及展开论述，以至于名为“论音乐的美”，可通览全书，却根本没有论及音乐的美究竟为何物。按照全书的逻辑布局，似乎否定了音乐作品内容之后，由乐音运动形成的音乐的美应该顺理成章地替代传统意义的“内容”了，可是汉斯立克完全绕开了音乐美的问题，甚至他自己也没有弄明白：音乐的美究竟是音乐的“beauty”还是音乐的“esthetics”？汉斯立克最终把音乐掏空为一个形式空壳，这个空壳赶走了音乐听众，隔开了作曲家和表演者，也隔开了音乐与社会的紧密联系。在汉斯立克的《论音乐的美》里，至少在以下三个方面曲解了音乐作品内容与形式的关系。

(一) 音乐作品内容与形式的关系不是所指与能指的关系

“所指”(signified)与“能指”(signifier)的关系也就是语义与语音的关系，这对关系是瑞士近代语言学家索绪尔的重大发现。所指和能指之间没有必然的联系，只是在语言发展的漫长过程中约定俗成的联系。音乐的声音之所以没有语言的描述功能，是因为音乐的声音和特定的语义缺乏约定。虽然《论音乐的美》出版于 1854 年，而三年以后的 1857 年索绪尔才出生，虽然很可惜汉斯立克没有机会引用索绪尔语言学的

相关理论，但是汉斯立克已经敏锐地发现语言的“确定性内容”和音乐的“不确定内容”的本质区别。并明确指出：“语言描写能提供一种解释，它说明某一作品到底是什么东西。如果乐曲真有‘内容’的话，那么‘什么’是乐曲的音乐内容这一问题一定能用语言来回答。因为‘不确定的内容’，随各人的想象而不同的内容，只能感觉到而不能用语言来复述的内容，不是上属涵义的内容。”^⑩ 汉斯立克的逻辑包括音乐在内的所有艺术作品的内容，必须是语言能够准确复述的，或者必须是形状和色彩表达的确定物体才能称之为“内容”，音乐的声音做不到这两个方面的要求，所以音乐作品是没有内容的。

问题是艺术作品的内容真的是像语言的所指与能指关系那样，必须是可以准确复述的吗？即使是以语言为材料的小说、诗歌、戏剧作品，不同时代和不同地区的读者接受以后也会有较大的不一致性，更不用说绘画、雕塑等造型艺术作品了，达·芬奇的油画《蒙娜丽莎》的微笑，观众视觉感知的仅是微笑本身，谁能说得清楚而且有没有必要说清楚究竟是什么样的微笑，财富满足的微笑？爱情满足的微笑？亲情满足的微笑？友情满足的微笑？尊严满足的微笑？所以说，艺术作品内容与形式的关系不是所指与能指的确定性关系，艺术作品的魅力就在于它内容的不确定性，音乐作品内容的不确定性尤为突出。其实，中国魏晋时的嵇康就已经发现了这个问题，提出了著名的“声无哀乐论”，可见音乐的完美性就在于音乐内容的不确定性。

^⑩ 同注⑧，第 109 页。



扫描全能王 创建

(二) 音乐作品内容与形式的关系是多层级的关系

音乐作品内容与形式的关系是多层级的关系，在不同层级上，内容与形式的内涵所指是完全不同的概念。

1. 音乐作品内容与形式的第一层级关系

音乐作品内容与形式的第一层级关系是从哲学层面提出的，指的是音乐作品的声音与声音传达的信息之间的关系。所有关于音乐作品内容与形式关系的讨论和认识的分歧也都集中在这个层级，汉斯立克《论音乐的美》就是从这个层面否定音乐的内容的。问题接踵而至，如果承认音乐是艺术的一个品种，所有的艺术品种都具有一定的内容，唯独音乐没有，难道果真音乐是没有内容的艺术吗？汉斯立克没有下决然的结论，只是认为除了声乐作品和有标题的器乐作品之外的“纯音乐”作品是没有内容的。其实，汉斯立克和后来越来越多支持汉斯立克观点的人，并没有仔细讨论音乐内容（音乐声音传达的信息）的判断标准和构成方式。现在是时候讨论这两个问题了。

(1) “确定性”不是音乐内容的唯一标准。包括音乐艺术在内的所有艺术品种都有着内容不确定的共性，只是没有语义性和没有造型性的音乐在内容的不确定性上更为突出罢了。艺术就是创造出非实用的虚拟体，以供人欣赏、促人想象的文化。如果以语言那样的确定性作为艺术作品内容的标准，那么几乎所有的艺术就都是没有内容的。

(2) “主体性”和“多维度”是音乐内容构成的主要方式。艺术的“主体性”是艺术的本质特征之一，艺术的主体性体现在艺术家、艺术作品和艺术接受者三个层面上。艺术家是艺术内容的设计者和赋予者，

艺术家的主体性体现在艺术内容的设计和赋予具有艺术家个人的自由和专权，他人不得干涉或改变。艺术作品的主体性体现在艺术作品一旦完成，并传播到社会以后，艺术作品即获得了自己独立的生命，亦即获得了自身的主体性，艺术作品内容的固定性和确定性，他人不得干涉或改变，即使是艺术作品的创作者，一旦艺术作品获得自身的主体性以后，艺术家也无力改动它。艺术史上出现过不少艺术家试图改变自己作品内容的事例，以音乐作品为例，除了贝多芬外，几乎再也没有作曲家成功地改变自己作品的内容。艺术接受者的主体性体现在艺术内容构成的主体性上，艺术作品经过接受者接受以后，在每个接受者的心里都留下了对艺术作品内容的想象、联想或感受，艺术作品的观众或听众内心形成了内容领悟或感觉，他人是无法改动的，因此也具有了自身的主体性。艺术作品内容的主体性又决定了艺术作品内容构成的多维度，多维度指的是艺术家、艺术作品和艺术接受者都参与艺术作品内容的构建，艺术作品的内容是众人从多侧面或多角度共同构建的。

2. 乐音运动层级的内容与形式

音乐作品内容与形式的第二层级关系是从音乐本体层面提出的，指的是音乐声音的形态与音乐形态结构之间的关系，形态是音乐声音的形式，结构是音乐声音的内容。汉斯立克其实是把音乐作品内容与形式的第二层级“乐音的运动形态”当作了第一层级“音乐作品”的内容。乐音的声音运动形式是直接付诸听众听觉感知的声音形式，乐音运动的声音构成要素和声音组合规则等结构方式也就是乐音运动的内容。乐音运动的内容主要包括音乐材料的音高、音值、音强和音色的属性，以及



扫描全能王 创建

它们各自的质的规定性。

3. 乐音材料层级的内容与形式

音乐作品内容与形式的第三层级关系是从音乐材料层面提出的，指的是音乐材料的外在状况与音乐材料的内部构成之间的关系，音乐材料的外部状况是音乐材料的形式，音乐材料内部的结构方法和风格特色是音乐材料的内容。音乐材料的外部状况形式主要指的是旋律、和声、复调等音高呈现的形式；节奏、曲式等音值呈现的形式；力度、节拍等音强呈现的形式；配器、合唱等音色呈现的形式。音乐材料的内部结构和风格特色内容主要指的是旋律、和声、复调、节奏、曲式、力度和节拍等音乐构成的方式方法的技术体系。

(三) 音乐作品内容与形式的关系是辩证的关系

当把音乐作品、音乐声音和音乐材料分别作为一个独立的物象考察时，它们有着各自的形式和内容的关系体系，而不仅仅是音乐的声音和声音传达的信息。如同一瓶酒，瓶子是酒的形式，酒是瓶子的内容；作为形式的瓶子又可以作为一个独立的对象，它的形状就是它的形式，它的构成材料——玻璃就是它的内容；作为内容的玻璃也可以作为一个独立的对象，透明的状态是玻璃的形式，而普通玻璃的主要成分二氧化硅就是玻璃的内容。以上描述的三种音乐对象构成的三个形式和内容体系，说明的是同样的问题。音乐的内容和形式的关系不是绝对的，而是相对的辩证关系，某一对象的内容可以是另一对象的形式，某一对象的形式也可以是另一对象的内容。

同样一个瓶子，既可以装酒，也可以装水、装汽油，一瓶酒、一瓶水、一瓶汽油，它们的形式是一样的，但是内容却大相径庭。就像同一个奏鸣曲式，却可以写

成内容各不相同的音乐作品一样。音乐作品的爱情内容也可以用不同的音乐形式表达出来。传达爱情内容的音乐形式也可以传达爱情以外的其他内容。关于内容和形式的关系，从哲学层面看，任何事物都有其得以被感知的外在形式，又有其作为特定事物存在的内在规定性的内容，没有这个内在规定性的内容，它就不能作为这个事物存在。不存在没有任何形式的赤裸裸的内容，也不存在没有任何内容的形式空壳。音乐的内容和形式关系不是固定不变的，而是辩证统一的，不存在没有形式的赤裸裸的音乐内容，也不存在没有任何内容的音乐形式空壳。

音乐的声音既没有语义性，也没有造型性，音乐艺术得以构建的声音材料所具有的独特性，使音乐作品和文学、绘画、雕塑等其他艺术作品在作品内容传达和理解上有着较大的不同。魏晋时期的嵇康即已发现音乐艺术的独特性，在《声无哀乐论》里嵇康已明确指出：

因事与名，物有其号，哭谓之哀，歌谓之乐，斯其大校。然“乐云乐云，钟鼓云乎哉？”哀云哀云，哭泣云乎哉？因兹而言，玉帛非敬礼之实，歌哭非哀乐之主也。何以明之？夫殊方异俗，歌哭不同。使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚，然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之声，斯非音声之无常哉！^⑭

嵇康的“声无哀乐论”被很多音乐美学家解读为“自律论”音乐美学的鼻祖，先于汉斯立克 1600 年就提出了“音乐没有

^⑭ 蔡仲德著《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》，中国美术学院出版社 1997 年版，第 45 页。



扫描全能王 创建

内容”的论断。其实，“嵇康的‘声无哀乐’，实际上指的是音乐接受者‘无常’的情感体验或情感反应。‘无常’不是‘无有’，而是因为‘有’太多、太泛，致使‘哀乐无常’，所以，相对音乐接受者的整体而言，‘声无哀乐’也可以说是‘声有无常哀乐’；但是，作为‘声有无常哀乐’的音乐接受个体，从音乐之声中得到的情感体验或情感反应就不是‘无常’而是‘有常’了，这就是嵇康所说的‘闻哭而欢，或听歌而戚’的‘欢’与‘戚’。”^⑯ 嵇康和汉斯立克都看到了音乐形式传达音乐内容的特殊性问题，嵇康提出音乐内容“哀乐无常”的不确定问题，汉斯立克提出音乐内容不存在的问题。嵇康和汉斯立克把中西方的音乐美学研究推向了深入，做出了重大的学术贡献。

在肯定汉斯立克学术贡献的同时，也应看到汉斯立克的观点在音乐创作、音乐表演、音乐鉴赏和音乐教育等诸多实践环节，也造成了较大的思想混乱，产生了许多负面影响。首先，作曲家的形象思维被逻辑思维替代，表演者的形象思维被符号思维替代，音乐听众的主观想象形象思维被无意义的惰性思维替代。汉斯立克“音乐的内容就是乐音的运动形式”观点所造成的负面影响是巨大的，它改变了作曲家的创作思维和作曲起点。其把表演者的表演规范化为唯一的版本，把乐曲当作练习曲演奏，让音乐听众成为被动聆听的动物，消解了他们探究音乐世界的兴趣。其次，汉斯立克的观点颠覆了专业音乐教育和普通音乐教育的教学理念、教学内容和教学方法，使得音乐越来越像是作曲家的数字游戏，使得音乐越来越远离社会、远离听众。

结 论

音乐作品的内容与形式关系，作为理论问题具有持续研究的学术意义，追根寻源，汉斯立克的《论音乐的美》应是争端的开端。关于音乐内容的传达和接受，汉斯立克把音乐和语言文学等同起来，把音乐的声音和内容缺乏语音与语义的约定，当作音乐“别无其他内容”的论据。同时，汉斯立克运用科学的唯一性、可检测性、可论证性和可重复性的标准，作为证明音乐内容不存在的论据。遗憾的是音乐不是语言艺术，音乐艺术也不是科学，用语言艺术类比音乐，用科学标准要求艺术，并以此探究音乐作品的内容与形式的关系，完全找错了对象，无异于缘木求鱼。20世纪兴起的以十二音技法为代表的作曲技术和运用这类作曲技术的作曲思维，使得作曲家和作曲家的音乐作品与观众渐行渐远，使得音乐听众和音乐作品的隔阂越来越大，也使得音乐教育的困惑越来越多。“音乐无内容”思想的始作俑者或许并没有预想到仅仅是一个音乐美学观点，对音乐的实践竟有如此之大的影响。因此，关于音乐作品内容和形式的关系值得我们再认识、再研究。

作者信息：杭州师范大学“钱塘学者”特聘教授

^⑯ 田耀农《论嵇康的“声无哀乐”》，《中国音乐学》2013年第4期，第24页。



扫描全能王 创建

《中国音乐教育》(月刊)

面向普通学校音乐教育的理论刊物。
每年举办“全国中小学音乐教师基本功大赛”“全国中小学音乐教育录像课比赛”“全国音乐教育论文评比”三大赛事。是我国普通音乐教育的研究中心、信息中心和活动中心。

定价：15.00元/期，邮发代号：82—565

中国音乐教育



《钢琴艺术》(月刊)

钢琴专业期刊，众多知名钢琴演奏家、教育家担任编委。开设“访谈录”“名家名曲”“音乐教室”“教学研究”“音乐评论”等专栏。以知识性、学术性、实用性、趣味性在业界享有声望。

定价：18.00元/期，邮发代号：82—200

钢琴
艺术



《歌唱艺术》(月刊)

2011年创刊的国内歌唱领域的首本专刊，曾用名《歌唱世界》。刊物一贯以学术的视角、专业的态度、开阔的思路竭诚为从事和热爱歌唱艺术的专业与非专业人士服务。开设“本期话题”“齐说合唱”“名家访谈”“教学论坛”“歌坛纪事”等栏目。

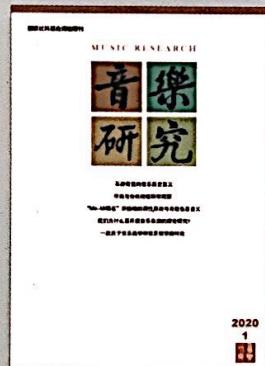
定价：18.00元/期，邮发代号：80—539



《音乐研究》(双月刊)

1958年创刊的全国性音乐理论学术期刊。长期致力于研究祖国传统音乐艺术，关注国内外音乐学术最新发展，提供音乐理论研究学术资讯，被各学术评价机构评定为艺术类“核心期刊”。

定价：28.00元/期，邮发代号：2—258



查阅以上期刊详情，请登陆人民音乐出版社网站：

www.rymusic.com.cn



ISSN 0512-7939



9 770512 793202

01>

定价：28.00元



扫描全能王 创建