



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

让-雅克·卢梭的音乐美学思想

<http://www.fristlight.cn> 2005-07-26

[作者] 伍维曦

[单位] 上海音乐学院音乐学系

[摘要] 卢梭是18世纪法国著名的启蒙思想家和文学家，同时也是一位自学成才的作曲家和音乐理论家。在提出了一系列重要的政治、哲学和社会见解、创作了大量文学作品的同时，卢梭在音乐美学领域也有许多著述，并对音乐的本质、内容和形式有着独到的见解。卢梭的音乐美学思想是他整个哲学-社会-文艺思想体系的有机成分，在很大程度上体现了启蒙思想和即将到来的浪漫主义文艺的新主张，并对后世产生了深远影响。本文根据卢梭在这方面的主要著述，对其音乐美学思想做一初步的整理与探讨。

[关键词] 音乐的情感本质;音乐的模仿性;旋律的统一性

让-雅克·卢梭 (Jean-Jacques Rousseau 1712-1768) 作为启蒙思想家和天才的抒情作家的地位是无人质疑的，但作为音乐家的卢梭在许多人看来却是十分奇怪的。一方面，学者们承认他是个作曲家和理论家，也不否认他在音乐美学史上的影响，另一方面，他们中许多人认为他只是个“自称的音乐家”[1]，并以一种轻蔑的口吻谈起他的音乐活动，似乎他贸然闯进一个本与他无关的境地。事实上，卢梭的音乐生涯要远远早于他的文学和哲学生涯，他对音乐的了解和迷恋也在哲学研究和文学创作之前。他自己声称“可以肯定，我是为音乐而生的，”[2]不仅如此，在他一生的大多数时候，他的确是以音乐为职业养活自己的：在去巴黎之前，他曾做过音乐教师，在巴黎混迹的头几年，写了好些歌剧和小曲，当他的歌剧《乡村日者》大获成功后，他却干起了乐谱抄写员的工作。在不自觉地成为百科全书派的主要思想家前，他一直盼望着能以作曲家的身份立足于社会；在空前激烈的歌剧论战中，他也是以音乐家而不是作家或哲学家的立场发表言论的。终其一生，音乐对于他来说，实在和文字一样重要，即使在后世看来，作为音乐家的卢梭远不如文学家卢梭知名。在他的青年时代，他努力地通过一切渠道获得有关作曲的知识，但除了个别的和一些音乐家上课外，主要依靠自学，1740年和1741年，“为了试一试能不能独自写一部歌剧”[3]，他终于完成了最初的两部抒情悲剧，《伊菲斯与阿那克萨莱特》(Iphis et Anaxarète)和《新世界的发现》(La Découverte du nouveau monde)这两部作品都模仿着时下流行的法国歌剧的风格，这种风格后来被卢梭严厉的批判；而这两部倒霉的作品也被作者付之一炬。1742年，他又苦心孤诣地发明了一种新式的数字记谱法，并怀着成为音乐家的梦想去了巴黎，1743年，他发表了关于这种记谱法的专论《论当代音乐》(La Dissertation sur la musique moderne)，希望能得到科学院的认可。卢梭缺乏做音乐家的天才，更没有做音乐家的运气，先是他的记谱法被法兰西学院拒绝(因为三位评审委员“都是杰出之士，但是没有一个懂得音乐”[4])，然后他的作曲事业也并不顺遂。他花了三年时间完成了歌剧《风流诗神》(Muses galantes)，拿去呈献给有名的音乐保护人普布利尼埃尔，却在彩排后遭到拉莫粗暴地指责，后者并声称卢梭的作品中剽窃了某些意大利音乐的片断。本来黎希留首相在听了他的作品后大加赞赏，建议他把拉莫配乐的伏尔泰剧本《纳瓦尔公主》(La princesse de Navarre)改写成《拉米尔的庆典》(les Fêtes de Ramire)，但这个改写本却受到批评，又被送回到拉莫手里。卢梭认为拉莫“有翻手为云覆手为雨的势利”[5]，正是拉莫的阻挠，使他不能施展才华。他的作曲家生涯变得困顿而迷茫，他对原先尊崇的法国歌剧开始产生怀疑乃至反感。而在此前(1743-1745)，他曾游历至威尼斯，为意大利歌剧所深深打动，对意大利和法国音乐的比较使他对音乐的兴趣逐渐由作曲部分地转向美学；这之后的几年间(1746-1748)，卢梭废寝忘食地阅读各种书籍，不仅思考音乐问题，也观察社会生活的各个方面，这些理论和思考的积累为他作为思想家和音乐美学家的成就都打下了基础，他的革命性的社会哲学思想和有关音乐的独到见解都在不知不觉中培育萌生。从1749年开始，他将主要精力用于政治论文、文学作品和音乐美学与评论文章的写作，逐渐构筑起自己的思想体系。1752年，他的歌剧《乡村日者》(Le Devin du Village)的大获成功，好像是时来运转的信号。这部作品风靡一时，在法国和法国之外竟出现了好些仿作，尤其影响到德国的歌唱剧，但这一插曲并没有使卢梭复燃起早先的梦想，这之后，他几乎不再作曲了而专事著述了。在撰写了大量脍炙人口的哲学、文学和政治著作的同时，卢梭也致力于音乐美学和音乐理论的探索和研究，并在这方面留下了不少在当时和后世都具有相当影响力的论文和专著。时至今日，作为歌剧作者的卢梭几乎已被人遗忘，但他在音乐思想史上的地位却无人质疑，并且屡有音乐学者撰文检讨他的音乐美学思想中的前瞻性和特异性。如果说卢梭是

法国启蒙哲学的最主要代表之一，是法国大革命的精神导师，是欧洲浪漫主义文学的第一位大师，那么，他同样也是浪漫主义音乐美学的奠基人。卢梭的音乐美学思想集中体现在几部最重要的音乐论著中：即1753年于“趣歌剧之战”正酣之际写于巴黎的《论法国音乐的信》，这封信的发表给本已充满火药味儿的论战又浇上了一桶热油，从而将论战推向了顶峰。这篇妙文也成为这场交织着个人恩怨的音乐美学大辩论中最重要的文献。1756-1761年间写作的《论语言的起源》是一部苦心经营的学术著作，出版于1764年，该书的前半部论述语言（主要是以诗歌为代表的文学语言）在西方的产生、发展、“衰落”，后半部则集中论述音乐的起源、与语言的关系、音乐诸要素的地位与作用等，卢梭音乐美学思想中许多重要的观念与观点在这里得到了系统的表述。成书于1764年，出版于1768年的《音乐辞典》是卢梭整个音乐思想和理论成就的总结性著作。此外，他的大量音乐和艺术批评著作、哲学和政治论著、文学作品以及书信和自传中，也有许多篇幅谈到对音乐创作、表现和接受的见解和认识，这些文字一同构成了一个较为完整的音乐美学体系。

第一节 卢梭音乐美学思想的主要观点

卢梭既是启蒙运动的主将，又是浪漫主义文艺思潮在创作和理论上的先驱，他的音乐活动和音乐美学都具有鲜明的时代特征和个性特点，体现出与法国古典主义音乐美学观念的深刻对立。虽然，古典主义与浪漫主义在音乐本体上都持“他律论”的观点，即认为音乐的本质和音乐表现的内容在音响形式之外，但古典主义音乐美学（其实也是整个法国古典主义文艺思想）所认同的音乐本质体现在个人之外的客观世界的先验法则里，其哲学基础是自笛卡尔以来的唯心主义理性哲学，其政治基础是路易十四时代的中央集权的专制政体，其文艺和音乐实践的源泉是自莫里哀、高乃依、拉辛和吕利以来的宫廷戏剧和音乐的传统，这一切在启蒙主义思想家那里遭到了不同程度的抵制和批判，而坚持“情感论”音乐美学观的卢梭是他们中最激进的一个。小布尔乔亚出身的日内瓦公民卢梭，从根本上否认君主专制政体和古典主义文艺（包括音乐）的天然合理性和普遍性，这一贯地体现在他的政治理论和文学著作中。以感觉和经验为依据的泛神论哲学、强调艺术作品中个人主观情感的非理性情绪、以托古为名的对淳朴、原始的自然状态的追求支配着卢梭的全部思想和文艺活动，也必然深刻地渗入了他的音乐美学思想，而上述思想特征在很大程度上，正是从18世纪下半叶滥觞的浪漫主义音乐创作和思想的出发点。下面分别叙述卢梭音乐美学思想的主要方面。

一 音乐的情感本质和音乐的起源

（一）作为音乐本质的情感

卢梭认为音乐的本质是对情感的模仿，而音乐和语言共同源自人类表达激情的需要。在《音乐辞典》中具有纲领性的长条“音乐”中，卢梭写道：“音乐是以悦耳的方式把音结合起来的艺术。当我们试图找出这些结合的原则和它引起我们快感的原因时，这一艺术就成为科学。”[6]在卢梭看来，音乐就一般意义上具有两个层面：即作为艺术的音乐和作为科学的音乐，虽然在这里他没有指出二者的关系，但从以后的叙述中可以发现，在卢梭那里，科学的音乐是应当服从或服务于艺术的音乐的。这一词条中有关音乐的分类的说明，最能揭示出作者对音乐本质的看法。首先，“音乐被自然地分为理论音乐和实践音乐两类”，所谓“理论音乐”，是有关“音乐的材质（matiere）的知识”，即我们所谓的乐理；而“实践音乐”是“运用这些理论原则的艺术”，即我们所说的作曲。这种分类法不过是作者引述前人的定见，不难看出，它针对的是作为科学的音乐，而与音乐作用于我们的心灵与否无关。随即，卢梭从“艺术的音乐”角度提出了自己的分类法：“我们可以并且应当将音乐分为‘自然的’和‘模仿的’”。在他看来，“自然的音乐”只是从物理层面上作用于感官，使人产生出单纯的快感，“而一点不会给心灵留下印象”，这种音乐，以卢梭的审美口味观之，缺乏情感与道德的意义。这类音乐，包括歌曲、颂歌、短歌等，这些音乐“不过是将曲调合在一块儿，不过是和声化的音乐”。而与之相对，“模仿的音乐”“以生气勃勃的抑扬顿挫，表现各种感情，描绘各种图景，叙述各种事物，使（音乐的）全部天性服从于精妙的模仿，将能打动人类的情感带给心灵”。而这样的音乐就是用于戏剧或舞台上的音乐，是与语言声调结合的旋律，能情动于中，移风易俗，它的典范便是古希腊的诗剧。既然音乐是艺术，而非纯粹的科学，既然音乐除了给人以听觉感官的愉悦之外，还具有触及心灵、传达某种情感涵义的作用，那么，将“能打动人类的情感带给心灵”的“模仿音乐”无疑是比只具有物理作用的“自然音乐”更能代表音乐艺术的本质：“或许音符或和弦的序进会使我片刻间陶醉，但若要我心醉神迷，就需要某些能打动我的音符与和弦之外的东西。”[7]在这一点上，卢梭和启蒙思想家乃至古典主义美学家都强调音乐必须“言之有物”，而不仅仅是纯粹音响形式的组合。“每个人在倾听美丽的声响时都得到愉悦，但如果这种愉悦不伴随着人们熟悉的旋律化的起伏曲折的话，就不能取悦于人或只是纯感官的娱乐。”[8]故而，音乐的内容不在音响形式本身带来的听觉的和谐，而是音响形式所带来的具有启发性的某些感受，这种感受的产生还依赖于音乐的文化背景和接受环境（如“趣味”Gout,参见第二节第二部分）。音乐的终极任务也不止于用音响形式还原或模拟语言的抑扬顿挫或自然界的各种声响，而是通过这些模仿过程，激起内心的激情，达到触及心灵的道德目的。而卢梭对音乐感受的理解既不同于生理性的官能反映，也不能混同于理性的审视（如对音乐音响加以数学式的分析）所带来的快乐：“任何要对感觉的力量作出哲学解析的人，已开始就要区分纯感官的印象、理智性的印象和道德的印象.....他要避免把感觉对象本身所没有的、或是从它们所象征的心灵的情感那里获得的力量错误地视为其本来固有之物。”[9]所以，“模仿音乐”最根本的内容在于情感的运动，而这种情感之区别于纯感官和纯理智的印象，在于其道德目的。这种道德的实质则来自于卢梭的社会和伦理思想中的小资产阶级理想的情感与生活观念。

(参见第二节之“三”)(二) 音乐与语言的共同起源 从音乐的情感本质不能不上溯到卢梭音乐美学思想体系的另一个重要方面，即在音乐起源问题上音乐与语言的同源性。这一观点在《论语言的起源》一文中得到了详尽而系统地阐述。在第十二章“音乐的起源”中，作者开宗明义地写道：“随着人声的发展，各种不同的激情培育出与之相应的最初的话语或音调……重音的多寡、语调的抑扬都取决于它们附着的感情。终止停顿和声调曲折与音节步伐一同形成，激情促使官能发声，并尽力修饰塑造人声，这样，诗句、歌曲和话语便同源而生。”[10]这表明各种语言和音乐（当然是“声乐”）的“系统”是由于人类情感表达的需要而逐渐形成的，语言和音乐从一开始就是一物之两面，二者都是激情的产物，而在语言和音乐中，最先产生也是最本质的形式乃是诗歌和旋律：“最初的历史、演说和法律都以诗的形式出现，韵文总是先于散文出现，事实理当如此，因为激情先于理智。音乐也是如此，没有别的音乐形式先于旋律，没有别的旋律形式先于说话时的各种声响”。从这两种声音现象的内部机制来看，构成音乐旋律的基本要素和构成诗歌语言的基本要素间存在着——对应的关系：“就其基础而言，我可断定：最先的交谈就是最先的歌曲——周期性的反复和节奏的长短以及重音的旋律化的起伏在造就语言的同时也诞生了诗歌和音乐。……“重音形成曲调，音节长短形成旋律时值，人们用音调和节奏唱就如同用语句和语音说一样。”从某种意义上讲，音乐的旋律是对韵律化语言表达的深化。“一种只有词句和声音的语言是远不够丰富的；它固然可以表达出意思，但如果还要表达种种感情和意象，就还需要节奏与音调，这便是旋律，这也是希腊语所具有的和我们的语言所缺乏的特质。”这就是说，音乐（旋律）的出现是为了更好的表达语言（诗歌）中所蕴含的情感涵义以及为卢梭所一贯强调的道德内涵——这就是卢梭所认定的音乐的本质与内容。我们都知道，从诗歌到旋律（将诗歌的韵律、节奏、长短、语调转化为旋律的音高、节奏、强拍、时值）在古代是一个极为自然而普遍的现象，这反映在上古各民族说唱性的史诗传奇中。而在卢梭看来，只有那些具有音乐性的文学语言（如希腊语和意大利语）才能最典型地代表这一现象，而他的母语——法语则在他的著作中成为先天不良而后天畸形的批判对象。他立即以古希腊的史诗和诗剧为例来证明自己的论点：“我们总是为希腊的诗歌和音乐中所蕴含的雄辩的奇妙效果所慑服；可我们却不能设想这种效果出现在我们的语言中，因为在那里我们从未体会到与希腊语言相对应的东西”，一旦将这种音乐般的语言翻译成法语就会变得索然无味，味同嚼蜡。因为前者天然自成，后者却雕琢矫饰。（三）原始即本质的审美尺度和价值观念古希腊诗乐一体的艺术在卢梭看来永远是音乐和诗歌的最高典范，最完美的体现出音乐的情感本质，而古希腊音乐的某些形态特征被他视作优秀的音乐所必备的要素。在这里，诗歌和旋律都是极为自然而简朴的，有明确易懂的含义，具有深动的表情，符合道德和情感的目的，是典范的文学与音乐。单声部的、伴随着诗歌的古希腊音乐体现了卢梭所认为的音乐的本质和精义，是音乐的理想状态。与之相对，自中世纪以降的西欧音乐的发展在卢梭看来却代表了音乐艺术的堕落与蜕变，是对音乐本质的偏离。在《论语言的起源》的最后一章“音乐是如何堕落的”里，卢梭毫无顾忌地发挥了他的这一完美的偏见：“随着音乐语言的完善，旋律被置于新的规则之下，不知不觉地丧失了它古老的力量，音调的曲折柔韧被牺牲给数字和音程。……模仿的法则越多，模仿的效果就越少。”[11]音乐的堕落的实质，对卢梭而言，就是脱离了与诗歌相结合的简朴形式，不再靠旋律的丰富去模拟情感的律动，而独立地发展出不依赖于文学语言的自身的体系；与此相应，语言在和音乐分离后，自身的音乐性也越来越少，诗歌丧失了动人的节奏和旋律感，靠着理论说教和语法逻辑去打动读者。这种堕落甚至在古代就已开始了，而他所列举的一桩桩堕落的事实其实就是我们所津津乐道的西欧音乐发展进步的历程。卢梭最后总结道：“旋律被遗忘了，所有的注意力被引向和声，万事万物最终被集中到这新事物上。风格、音阶、调式都被重新审视。……我们的音乐体系渐渐变成纯和声的。因而，它丧失了词语的重音和几乎全部活力是不足为奇的。”这就是说，“自然的音乐”取代了过去“模仿的音乐”的中心地位，“它的效果被限制在纯物理的共鸣之中”。音乐失掉了它本该具有的内容——情感和道德作用，因为“自然音乐”的形式与之无关。在卢梭看来，随着理性的进步，语言和音乐自身的法则都不断完善，从而导致了二者的分离。这种“理性”实在是野蛮人入侵欧洲后荡涤一切古代的优美精华后，在中世纪不毛的废墟中，在和荷马、品达与萨福的时代决然隔离的环境中逐渐生发的。就音乐来说，旋律的主体地位被对位与和声所取代，这就意味着音乐不再是对激情的模仿和对语言的衬托，而成为一种建立在数理基础上的自在体系的产物，这种音乐是“自然的”而非“模仿的”，它只具有物理的作用，而不能对人的心灵产生情感和道德的作用。在这种音乐语法之下，古代音乐所具有的丰富材料（如各种调式、旋法和音阶）逐渐被遗忘，而一种貌似严密、富于逻辑性的和声功能体系篡夺了原先旋律的中心地位。卢梭以一种割席谈经的狷介之气完全否定了欧洲多声部音乐的理论与实践的发展（这一理论发展的集大成者在卢梭的时代正是他的敌人拉莫），并且亮出了作为他的音乐美学思想的认识论基础的底牌：原始=本质=精华。音乐的形式越发展，就离它的本质越远；加在音乐形式上的理性因素越多，作为音乐内容的情感因素就越少。这与他的成名作《论科学与艺术》中的观点是完全一致的。科学与艺术的进步对道德不仅无助，而且有害，“我们的灵魂被腐蚀的程度与我们的科学和艺术完善进步的程度成比例”[12]；在18世纪的法国，诗歌和音乐都偏离了它们原初的本质，变得日渐繁复、雕饰和虚伪，理性的因素取代了感性，艺术不再打动人心，宫廷的戏剧和歌剧就是这种凌迟的直接表象。而意大利趣歌剧从某种程度上体现了卢梭所赞

的美学观点，是与法国歌剧相对立的当代音乐的例子。由音乐的起源以及其中蕴含的音乐的本质，衍生出另外两个极为重要的美学观念，即音乐的模仿性和旋律的统一性（及其对于其他音乐要素的优越性）。二 音乐的模仿性——音乐的本质在音乐内容上的表现（一）卢梭的音乐模仿观念音乐的模仿性（L'imitation musicale）是卢梭音乐美学思想体系的重要内容，也是其所极力鼓吹的音乐的情感本质和道德作用在音乐内容上的体现。卢梭认为，模仿乃是一切艺术（无论视觉还是听觉，无论时间还是空间）所共有的特性，音乐的模仿与其它艺术门类的模仿既联系又区别。他在《音乐辞典·模仿》中写道：“悲剧或戏剧音乐在模仿性上与诗歌和绘画如出一辙。诚如巴铎先生所指出的，这是所有艺术相互联系的原则，但在不同的艺术种类中，其含义是不同的。”[13] 音乐艺术（在卢梭看来其实只是旋律）模仿的对象可以是自然界和人类的种种直观听觉现象，可以是对语言音调和抑扬的摹写和夸张，也可以是仅凭声音以“通感”或“联觉”的方式同构出的各种视觉现象，但音乐之所以成为一种艺术（Beaux arts），是因为音乐具有触及心灵的道德作用，而这种道德作用的产生，在于音乐旋律模仿了激情的变化运动。激情本身是人的内心对于外界事物的反映，所以音乐模仿自然实际是模仿自然在内心引起的感受。由此可见，音乐模仿性最核心的方面是模仿人的情感运动，而这一模仿过程，只是由旋律完成的。正是在这一点上，卢梭的音乐模仿论独树一帜，也成为他与同时代激烈论战的焦点之一。在略论了诗歌和绘画中的模仿后，卢梭指出：“音乐籍着听觉也有属于自己的模仿领域，但同时却能描绘出世间万物，即便是纯视觉的对象，它以不可思议的魔力，让耳朵成为眼睛，而最奇妙的莫过于以运动为本性的音乐却能勾勒静止的氛围”。卢梭阐明了音乐模仿的特殊性，但认识到音乐仅仅模拟各种直观的声像和视像是不够的，还必须看到：“音乐通过以某种感觉激起一种类似的深情——这种情绪也可由别的感觉来引起——的方式在内心深处打动了我们”。这一认识连接起了音乐模仿的特殊形式和作为音乐模仿对象本质的情感内容，这就是为什么“音乐不直接指代事物本身，而是在灵魂中激起和看到它们时感受相同的运动”。[14]这即是说，音乐在模仿自然事物时，不是直接的再现出自然声响在乐音中的对应物，而是间接的唤起我们在感觉到这一自然事物时的心理运动。作曲家的任务，主要就是将内心运动转化为类似的音乐旋律。这种运动，属于喜怒哀乐的情感和激情的心理形式，却成为音乐最有效和最成功的模仿对象。音乐具有道德作用正因为模仿作曲者内心感受的曲调又在听者的心中激起了相应的情感，否则，如果音乐只能带来一些听觉上的和谐和快感，它就不是艺术，而只是某种科学。我们虽然从卢梭有关音乐的情感本质的论述中获得了音乐模仿情感作为自身本质内容的初步印象，但作者有关音乐模仿性的分析更让我们了解到这一过程的内在必然性。联系到上节中对音乐分类，音乐模仿性直接对应了“模仿音乐”这一代表音乐本质的概念，“模仿音乐（musique imitative）拥有触及心灵的力量，这力量被卢梭称为道德效用（effets moraux）；而自然音乐（musique naturelle）只能产生物理效用（effets physiques）”。[15] 我们必须注意到，卢梭直接地谈论“悲剧和戏剧的音乐”的模仿，在他看来，唯有这种与诗歌相结合的体裁才是最接近音乐本质的，因为这种作品中的音乐，其情感内容为文学情节所限定，其形式也必须以伴随歌词的声乐旋律为核心：“对我们来说，一首旋律中的声音不仅作为声音，同样也是我们的情感和感受的表征。”[16]构成旋律的音不仅仅具有乐学上的意义，更重要的是成为情绪和感觉的对应物。它们的含义是双重的：抽象的数理和具象的审美。他念念不忘地宣称实现音乐模仿情感乃至所有对象的唯一形式要素只是旋律，而和声绝不能起到半点模仿作用：“和声在拟声的音乐里只不过是次要的附属品；按本意说的和声里根本没有什么模拟的原则。……只有旋律才是产生激情曲调的那种无敌的力量；一切音乐作用于精神的力量就是从它那里出来的”。[17]在他看来，和声是纯粹抽象的科学体系，除了和谐的音响外，没有情感和道德价值，如果不和旋律结合，便不能参与音乐对激情的模仿；而且，就连和声的这种“悦耳”的功能，也不是四海皆准的，它不过是西欧音乐发展的一个阶段性现象。这种由音乐的情感本质和音乐模仿性衍生出的重视旋律、轻视和声的观点发展成卢梭在音乐形式诸要素的组织原则及其相互关系方面的另一重要思想，即“旋律的统一性”。（详本节第三部分）（二）卢梭音乐模仿论与古典主义音乐模仿论的关系音乐模仿论并非卢梭的新创，而是古已有之的。亚里士多德就指出：“节奏和乐调是依照最接近现实的模仿，能反映出愤怒和温和，勇敢和节制，以及一切相互对立的品质和其他性情。”[18]言必称希腊而又锐意创新的卢梭在很大程度上吸收了古希腊音乐美学中的音乐模仿的要素，而这种吸收和继承在他的时代也并非孤立的现象。“模仿的观念是18世纪音乐美学的基础”[19]。在音乐模仿音乐之外的事物以构成音乐的内容和目的这一他律论美学判断上，卢梭和他之前的音乐美学家甚至拉莫都是没有太大分歧的；但他们却在音乐模仿的具体对象、音乐模仿的具体方式和音乐各形式要素参与模仿的过程及其作用上存在不同的认识，这在相当大程度反映了法国古典主义和浪漫主义在音乐美学领域的对立与差异。此外，与卢梭同时的一些批评家（如弗朗索瓦·让·德·夏斯德吕和安德烈·莫勒来等）公开质疑将模仿论视为音乐美学的基础，他们在强调音乐的能动表现作用，反对正统的唯理主义模仿论上比卢梭走得更远，但影响却远不及卢梭。可以说，卢梭批判地继承和修正了他之前的古典主义音乐模仿论，使音乐模仿的观念在一定程度上适应了新的社会条件下音乐创作的需要，并极大的影响了格吕克歌剧改革的试验。众所周知，在太阳王及其子孙的扶植下，17、18世纪的法国是古典主义戏剧、美术和文学最发达的国家，而吕利开创的法国歌剧和舞剧音乐的传统正是在这一派升平奢华的宫廷中繁荣滋长的。音乐创作和表演的实践推动了音乐美

学的发展，但后者更多的来自笛卡儿以来的唯理论哲学的本体论和认识论。在笛卡尔哲学中，“绝对的统一性乃是知识的本性……这种绝对的统一性的要求还被运用于艺术领域”。[20]对于古典主义音乐美学而言，“音乐模仿的对象并不是情感本身，而存在于充满激情的发声和歌唱中的情感的客观映像”[21]。由于相信世界可以用理性和科学的方式去理解和把握，数学和逻辑被认为是对世界本原的“真”的解析和总结；这一观念运用到艺术领域，就出现了将数理上的对称、规则、平衡、比例、清晰作为审美标准的美学思潮，这突出地反映于让·皮埃尔·德·克鲁萨（Jean Pierre de Crousaz）的《美的法则》中。符合古典形式美法则的绘画、建筑、戏剧和音乐也被认为在内容上体现了世界的真实性，乔治·布瓦洛（George Boileau）宣称“惟真为美”（Rien n'est beau que le vrai）。18世纪初的艺术批评家杜·波（Jean-Baptiste Du Bos 1670-1742）在影响巨大的《对于诗歌和绘画的批评思考》（*Reflexion critique sur la poesie et sur la peinture*）中，在论述了诗歌和绘画的模仿特性后，将音乐模仿的实质等同于其他艺术模仿的原理，认为“正像画家模仿自然的形色一样，音乐家模仿声音的曲调——重音、感叹和起伏。总之，他模仿所有自然本身用于表现感情和激情的声响。”[22]这也表明，杜·波的古典模仿论的对象集中于唯理论意义上的自然，“正像存在着同样类型和具有同等重要性的法则，而这些不完全的法则最终又都必须合于并且服从于一项简单的原则——一般的模仿原理。”[23]在这个意义上，音乐的模仿对象是客观的，模仿的方式是直接的。即便“音乐是纯器乐的，最终仍是对自然的真正模仿”，[24]正如一首辛浮尼亚模仿暴风雨的到来，其目的是为了逼真地再现现实的暴风雨的声响，并以此感动听者。如果说声乐用旋律模仿了人的语言——那些他本能地使用的自然声响；那么“辛浮尼亚”一类的纯器乐就模仿了语言中没有的自然界的声响，而人类的激情和情感是本已存在于语言和自然界的声响中的。而在音乐形式要素上，音乐通过旋律、和声和节奏实现它的模仿，和声与节奏的出现是为了使旋律更好地模仿自然。这种音乐模仿的基本原理具有机械和被动的特点，而卢梭所强调的主观感受对于古典美学家来说，似乎是不成其问题的问题，因为“耳朵的愉悦变成了心灵的愉悦”，音乐模仿自然的真实性越高，模仿的形式越精密适宜，心灵对艺术的感受力就愈强；虽然古典主义者和卢梭一样主张乐以载道，反对缺乏内容的纯形式和纯技巧的炫耀，但前者终究认为建立在理性思维之上的创作和表演形式的不断演进是有助于表现内容的。古典主义美学的代表之一，卢梭的同时代人夏尔·巴铎（Charles Batteux 1713-1780）也认为，艺术是自然的模仿者。但巴铎和古典主义者的自然既非真实的自然界，也不是卢梭等浪漫主义者主观化、人格化的自然，而是由先验的绝对精神外化而成的抽象自然（*Belle nature*），这个自然只能用经过训练的理性去把握（在艺术创作上，就是必须由具有严格技巧训练和理性思维的天才去观察、临摹），它的具象形式——古典艺术当然也符合一系列建立在理性模式和抽象原则基础上的美学法则和范式。根据古典主义美学，“艺术和科学都源于‘理性’之绝对同质的最高力量。……不承认理性的力量是一个完整的不可分割的整体，……就是否定和毁灭其真正的本性”。[25]巴铎虽然承认：“音乐和舞蹈的基本模仿对象是情感和激情，”[26]但这些情感和激情不是浪漫主义者卢梭孜孜向往，并在《新爱洛伊斯》和《漫步遐想录》中极力渲染至于再三的作为音乐作品核心的高度个性化、主观化的感受，而是符合古典主义伦理观念和道德理想的抽象情感模式，并且，只是为了达到模仿抽象自然而采取的模式，“正像诗歌引起对行为的模仿一样”，这种情感和激情归根结底是客观的抽象自然对心灵的必然映射和观照。一句话，古典主义美学的自然界是普桑的画中牧歌式的田园，它的情感是高乃依和拉辛笔下的古代英雄和节妇——如熙德和安提戈涅——的对白，符合古典趣味的音乐——吕利、卡普拉、夏庞蒂埃和拉莫的作品中的内容便依附于它产生的土壤和服务的对象。既然在这一思想内涵支配下的绘画都使用着含义高尚而明确的艺术母题，严谨的构图和布局，戏剧也都一丝不苟地遵循着三一律和诗歌格律，那么与此相应的音乐形式也就像拉莫在《和声学法则》中总结的一样，建立在以三和弦为基础的功能进行之上，一切都是那样严格有序，这些抽象复杂的形式法则也被认为符合世界的本来面目。在拉莫看来，音乐直接模仿抽象的、理想化的情感和激情的过程是由和声这一形式要素单独完成的，而旋律不过是它的产物：“惟有和声能引起激情，旋律只是来自这一源泉，并从中获得力量。”[27]拉莫甚至将和声体系中的要素与各种类型的激情一一对应，他认为对和声的感受发诸人的本能，这种“和声与激情间的联系是普遍的和永恒的。”古典主义美学在艺术形式与艺术内容（包括音乐艺术）的关系上主张合规律性与合目的性的统一，认为艺术品内容的表现与一定时期内艺术形式的规范是一致的，对于艺术形式的把握和了解越深入，便越能感受到艺术品所内含的意义。拉莫的和声学理论和音乐模仿观正体现着这种美学倾向，音乐音响形式的复杂化只要遵循一定的艺术规律，就能更细腻、精致和深刻地模仿（古典主义的）情感和自然，而绝不会在片刻的沉迷后陷入卢梭一再抱怨的“除和弦外什么也听不见的苦恼”。当然，彬彬有礼、头脑缜密的拉莫不能意识到，他所认为的永恒不变、合于理性的上层建筑和意识形态已在山雨欲来的前夜摇摇欲坠了；他也无论如何想不到，他那位自学成才的半吊子音乐家论敌，尽管偏执好幻想，却在那个动荡的年代里成为几代人的精神偶像。这种古典主义音乐模仿论的哲学基础、具体对象和形式要求都与卢梭的音乐模仿论格格不入。对于这个耽于沉思和幻想的日内瓦人来说，内在的主观感受要比抽象的客观存在更具有说服力，他正是靠着冲动和情感而非逻辑和理性去接近神、自然和世界的，“把自己的信仰基础放在人性的某一面——敬畏情绪或神秘情绪、是非心、渴念之情等等上面。这种……方式是卢梭首创的”。[28]因而，从经验论的认识立场

出发（这也是大多数浪漫主义者的立场），卢梭不认为音乐模仿的对象是业已存在、符合客观唯心主义理念的抽象模式，而是为内心感受所捕捉的“印象”。自然界是真实的树木花草、溪流林泉，却打上了浓厚的主观痕迹，是渗透内心感受的景观。激情是直观的，对它的感受可以被音乐的旋律（不是和声）所激起，因为情感的波动和旋律的起伏有相似性：“旋律模仿人声的流动，表现着哀怨、悲欢的呼喊.....所有表征激情的声响都在它的权限之内。它模仿了语言的重音和灵魂的悸动。.....音乐模仿的力量从这里诞生了。”[29]旋律（音乐形式）与客观事物并无直接对应性，而是通过唤起内心中相似的感受而间接的暗示。由于音乐模仿的对象属于主观感受的范畴，模仿的过程必得有作曲家和表演家个人情绪的介入，而不是尽可能地让感情受理性支配，宫廷艺术所依依不舍的规则程式对于卢梭来说只是妨碍音乐模仿情感的繁文缛节，只有有意识地突破传统形式规律的束缚，在可能打出符合真实感情的一片新天地。卢梭正是这样做的，他选择了以朴素、优美、简洁，接近语言朗诵的旋律为中心的织体来创作他的《乡村日者》（参见第三节之“一”）；他在对于古典模仿论的批判继承中，虽然和柏拉图一样强调道德对情感的约束，实际上却瓦解了古典主义美学趣味的许多方面，为即将兴起的以表现主观感情和意识为目标的浪漫主义运动凿开了航道。卢梭的音乐模仿论在某种程度上已经达到了音乐表现论（参见第二节之“一”）。综上所述，卢梭的音乐模仿论反映了浪漫主义的情感美学的思想，不同于拉莫所主张的古典主义模仿论。古典主义认为音乐所模仿的对象是反映“真理”客观存在的事物和现象——抽象自然和情感模式，依靠的是构成音乐本体的复杂形式（包括拉莫所主张的和声法则），这种模仿是可以为理性把握和归纳的；而卢梭认为音乐模仿的是人内在的激情和情绪，依靠的是和语言同一起源的旋律（二者都是情感自然流露的表现），这种模仿建立在强烈的主观意识上，有着很强的反理性色彩。“自然”的观念对于古典主义思想家来说，是以数理逻辑和繁复体系为方式逐渐接近的自体，在卢梭那里却是回归到合乎某种道德规范的简单的生存状态，“高贵的野人”（Noble Sauvage），这个迷人的流行口号被卢梭赋予新的含义并成为他反抗当时社会的护符，后来又在不断地误读中成为无数世纪儿竞相标榜的旗帜。原始即是纯粹，激情先于理性。就音乐形式而言，旋律的感染力出于道德的目的，而和声只有生理的效果，是旋律而非和声反映了激情的律动，旋律所模仿的正是激情的变化。

三 旋律的统一性——音乐的情感本质在音乐形式上的要求（一） 作为创作原则和美学标准的旋律统一性

既然卢梭已向我们阐明了音乐的本质是以主观感受的方式存在的情感和激情，而这种作为音乐内容的主观感受是以模仿对象的方式通过创作和表演体现于音乐作品中并为听众所接受的，那么，什么样的音乐组织形式才是最符合情感本质的要求、才能最明确和完美的让音乐模仿音乐家内心的感受并使听众也明明白白地领会到呢？对此，卢梭提出了“旋律的统一性”（L'Unite de Melodie）的概念作为他理想中的作曲和表演原则及审美标准，卢梭的音乐美学思考也从比较抽象和形而上意味的说理范畴延伸到了与音乐实践关系密切的方面。那么，何谓“旋律统一性”呢？卢梭在《论法国音乐的信》中第一次使用这个术语。在对意大利歌剧的感染力极力渲染并分析了其形式特征后，卢梭认为，正是“旋律的统一性”这一准则下意识地支配着意大利音乐家的创作，使其作品具有“制造出此种伟大的效果”的力量，“这种旋律的统一性在我看来是一条不可或缺的准绳，它对于音乐的重要性要超过动作的统一性在悲剧中的重要性，因为它是基于同样的原则，导向同样的目标。”[30]后来，卢梭在《音乐辞典》“旋律的统一性”条目中进一步深化和明确了这一原则，他说：“所有好的艺术都有某种统一的意图，这也是使精神以愉悦的源泉；因为分散的注意力将一事无成，当我们同时面对两个艺术形象时，必定没有一个能教我们满意。就音乐而言，一个与主题关联的连续的统一体将所有的部分紧密相连成一整体，就使人既能感受到整体的效果，又能领略到各部分间的相互关系。”[31]这还是从音乐的内容角度切入，为了更好地突出所要表达的主题（这应该是指作为模仿对象的情感和激情），在音乐的音响形式上就有了音乐统一体的具体要求。但卢梭的聪明之处在于，要求艺术品集中形式材料表达一个明确的主题是古典主义美学公认的一般原则，古典绘画的构图法和古典戏剧的三一律都发轫于此；将这种原则应用到音乐上即使从古典主义音乐美学的角度看似乎也是顺理成章的。至于什么样的音乐使人不能集中注意力，什么样的音乐却又能达到统一性目的，卢梭欲擒故纵地写到：“当我倾听四部和声的诗篇歌时，一开始，我总是禁不住被丰满有力的和声抓住；当最先的和弦被正确地唱出时，我也不免心旌摇曳。可是，只要我听上几分钟后，注意力就分散了，声响一点点地使我厌烦；不一会儿，就让人疲惫不堪，最后因为除了和弦之外什么也听不见而懊恼。”这样的音乐当然是指中世纪以来教堂里、巴洛克以后也在宫廷里演奏的音乐，而与此相对，“当我听着好的当代音乐时这样的事就不会发生，尽管那些音乐的和声不那么有力，”譬如威尼斯歌剧中的咏叹调，“我始终全神贯注的听，在结束时甚至比开始时得到更大的乐趣。”由此，卢梭在音响形式对听者的作用上，又区分出两类音乐：“一类仅仅是和弦的连接，另一类是延伸的旋律”，这两类音乐的具体例子就是前述的作者亲身经历——以和声为主要构成因素（在卢梭看来）的诗篇歌和以旋律占主体地位的咏叹调。“和声的愉悦只是纯感官的愉悦，而感官的快乐总是短暂的，厌恶与不快接踵而至。但旋律和曲调的愉悦却是来自直面心灵的趣味和感情的愉悦，这是艺术家可以凭籍其天资不断保持和更新的事物。”这样一来，和声不可能在音乐统一体中起主导作用，这与卢梭在论述音乐模仿性时的看法是殊途同归的：和声既不可能去模仿内心的感受而作为音乐情感内容的载体，在音响形式中还会使人厌倦而感受不到比和弦更重要的东西，而旋律的重要性凸

现出来，在音乐模仿论中，它是内心情感的外溢，是对语言声调的美化和提炼，现在它又具有了将听众的注意力始终聚集到音响形式上的美德。毋庸置疑，音乐形式的统一体将围绕旋律来构造。“但如果每个声部都有自己的曲调，他们就会相互冲突，也就不再会有旋律；如果所有声部共同合成一个曲调，就没有和声（的干扰）了，整个音乐就整齐一致了。”所以，在音乐统一体中，对位的音响也是应当避免的，是主调旋律的统一性主导着音乐音响的进行，“两首旋律绝不能被同时听到”。“不同的声部不是彼此纠缠，而是致力于营造一个共同的效果；虽然每个声部拆开来表面上各有各的曲调，和在一块儿时却只能听到一个曲调。这就是我所称为的旋律的统一性。”于是我们要问，在这样的旋律统一体中，音乐各要素是怎样彼此联系的呢？卢梭从这一审美判断出发，对作曲家（也包括他自己）提出了具体的要求：“首先，当旋律不能完全地确定调式时，就运用和声来确定之；其次，在有了卓越出众的歌唱声部后，在选择和配置和弦，其进行应当由低声部有力的控制；再次，当需要表达粗砺的效果时，就运用刺耳不谐和的和声来增强其力量，当表现宁静柔和的情景时，就运用甜美温柔的和声；再次，要考虑到旋律的钢琴伴奏的作用；最后，在安排其他声部的线条时，不能与主要旋律冲突，而要保持它、支持它并给予它更活跃的自由起伏的余地。”（二）卢梭对音乐形式诸要素及其作用的认识。在理解了旋律的统一性的原则之后，我们有必要进一步探寻卢梭对音乐形式诸要素及其作用的认识以及它们与情感模仿的关系和在旋律统一体中的地位。（1）旋律 卢梭对旋律的定义是：“依照节奏和调式法则安排的音的进行，并形成听觉上惬意的感觉。”[32]卢梭认为认为旋律对于其他音乐形式要素具有优先的地位，其原因不外如前述（旋律在音乐模仿情感中的地位和在音乐统一体中的作用），但卢梭同样认为，旋律本身也受到其他形式要素的制约，虽然，在审美取向上，旋律被赋予音响形式之外的约定俗成的情感意义，但这种情感的表达根本上不能脱离音响本体。节奏节拍是影响旋律性格的重要因素，“当一首歌被节拍限定时，它就不是原来的模样了；相同的音的进行会因节奏的强弱变化而呈现出不同的性格、乃至成为不同的旋律；仅仅是音符时值的变化也会使这些音的进行变得面目全非。旋律就其本身而言（按：指‘那些音的进行’）什么也不是，是节拍决定了它；而没有时值，根本不会有歌调。”除了受到节奏的影响外，卢梭认为旋律还须遵守两个形式原则，即：和声的原则和重音的原则。前者是从纯粹音响形式的角度提出的乐理规范，后者则再次表明了卢梭主张的音乐语言同源同质的见解和卢梭对于音乐戏剧体裁的重视。旋律“由于和乐音与调式规则的联系而具有和声上的原则，.....根据这一原则，旋律全部的力量只限于用悦耳的乐音来打动心灵，”虽然认为纯感官的谐和不是音乐的最终目的，卢梭依然承认音响形式的自在性；但根据卢梭一贯的美学观点，形式的规律只是音乐作为艺术（*beaux arts*）存在的必要条件，却不是充分条件。“作为一种能用各种意象动情，用各种感情动心，激起和平复激情，产生由感觉在一瞬间引起的道德效用的模范艺术，就需要去寻找另一条原则”，“这就是语言的重音”。我们知道卢梭认为音乐和语言，也就是旋律和诗歌是一同起源的，最纯粹的声音的艺术，总是和古希腊诗剧一样，是音乐和语言紧密结合的，只有这样的艺术能最完美地模仿情感的律动，这样的原则不仅从音乐的本质和内容上得到验证，也应该被贯彻到音乐音响形式（当然一般只能是声乐）中，应被用来指导音乐统一体中的主要旋律的塑造，“如果音乐完全依靠旋律来描绘，并从中获得力量，那么可以说，那些不会‘唱’的音乐，无论和声多么有力，都绝不是模仿的音乐”。结合了语言的旋律，吸收了语言形式的抑扬顿挫和节奏格律，并籍着语言内容的意义而使自己具有了打动心灵的表现力，从而达到情感模仿的目的，而这样的旋律“不仅模仿，还开口说话，它的发音含混的言语，却是生动、炽热和激越的，”其感染力更能“百倍于话语本身”[33]。这种现象不为西方古代所独有，而是其他对民族也同样有效的普遍原理。只有在遵循和声原则的同时，也遵循语言音调的规律，作为音乐统一体的中心的旋律才能起到它应有的作用。卢梭甚至认为，重音越丰富明确的语言，在其支配下的旋律越赋予活力，这样，由于法语缺乏重音，那么法国音乐就理所当然地先天不良，而与此相反，意大利音乐则是得天独厚的，这种“怪论”自然是“趣歌剧之战”中萌生的；但这种“出身论”无论如何不是绝对的，它所表明的是旋律必需尊重语言的形式规律，否则，卢梭自己的歌剧创作就是在造他的音乐美学的反了。需要指出的是，卢梭坚持旋律在音乐形式要素中的优先地位，但并不主张旋律唯一性，虽然和声等其他要素与主要旋律有主次之分，但它们对于构建旋律统一体都是必不可少的，卢梭也考查了它们各自的作用。（2）和声 卢梭对于和声这一形式要素的认识立足于两点：和声不是音乐的基础和根本（像拉莫声称的那样），和声也不是具有普遍意义的法则，只是西方音乐发展到（用卢梭的话，是“堕落到”）一定阶段后的历史产物。在当代，“和声的知识与规则是作曲的基础，但单纯的和声规则之于作曲不过是语法之于雄辩家一样，”[34]虽然语法对于语言不可或缺，但语法正确的语言不等于文学。和声对于音乐音响形式的旋律统一体有其不可替代的作用，和声学的一般应用法则也是可以接受的：“它的确可以保证音准；.....在使转调变得更为敏感时，他在表现上增添了活力，在歌唱上增添了优雅。”[35]但由于和声本身不是使音乐成为模仿艺术的决定因素，它在音乐统一体中，必须服从旋律的主体地位，“你们组织最美妙的成串的和音，如果不把旋律搀和进去，不出一刻钟你们就会感到厌倦”。它的任务是修饰和加强旋律的表现力从而达到情感模仿的目的，而不是掩盖旋律，更不是取代旋律的主体性。《音乐辞典》“和声”条目的主旨便在于否认和声学原则对于音乐形式的基础性。他指出：古希腊音乐理论的“和声”和拉莫索探究的不是一回事，前者“是关于使乐音合理

进行的（理论的）部分”，[36]这说明关于多声部组合的规则不是古已有之的，相反，在古代，*Harmonie*是属于旋律范畴的。而这种在近现代才逐步形成的体系，“是依照转调法则的和弦的进行”。“共鸣的物理原则给我们提供了孤立的和单个的和弦”，但这些和弦本身并没有“意义”（sens），并没有建立起“音乐中和语言中必要的连贯性（liaison）”，这些和弦依照一定功能的连接也只是给人带来类似于生理上的愉悦，而不能与情感的运动发生联系，它们单独地“对于音乐的模仿毫无用处”。卢梭更认识到，功能和声学有可能垄断音乐技术领域，从而将不能纳入大小调和声体系的调式、旋法、音程等音乐资源排除在作曲家的视野之外，造成音乐创作的贫乏和单调。（参见第二节之“二”）但如果和声这一形式要素符合旋律统一性的要求，就能为音乐内容的表达起到积极的作用。“和声是这样有助于而非危害到统一体的：由于调式赋予歌唱以特性，而调式是基于和声的，每当和声加强或确定调式感和转调，它就使歌唱不至被淹没掉而有助于它的表现力。”[37]和声在有些时候还有助于旋律的模仿过程，通过“运用转调使乐音进行更连贯，使语调更精准并使听觉明确地感受到这种精确，连接相邻的和声音程并带给它们微妙的律动等等”[38]。卢梭很重视和声终止式的作用，“终止式是好音乐的一种品质，它带给演奏者和听者生动的节拍感，使其本能地、不假思索地注意到和意识到休止的到来。”[39]而“三和弦是整个和声学的灵魂，尤其是响亮光明的大三和弦和比较温柔忧郁的小三和弦。”[40]明确的停顿休止和简朴的和声是卢梭理想的音乐特质。卢梭主张对和声的运用要服从音乐内容表达的需要，一方面，从理论上讲合乎逻辑的复杂和声在实践中完全可能“给旋律设置障碍，剥夺掉旋律的生命力和表现力，用和声音程取代富有激情的抑扬而抹煞掉它”[41]，对听觉来说，和声简朴的音乐往往是印象深刻、易于接受的；另一方面，为了表现情感的需要，被和声学法则视为不良的和弦和进行却可以运用，“当需要表达粗砺的效果时，就运用刺耳不谐和的和声来增强其力量，当表现宁静柔和的情景时，就运用甜美温柔的和声”[42]。总之，“音乐家决不能急匆匆地不加思索地尽情滥用规则，也不能自信由于知道了如何填充和声就可胜任作曲；而是在着手创作之前长久深入地钻研协和音程、不协和音程和所有和声（和弦）之于感官的的多种多样的效果，他必须时常提醒自己，作曲家的伟大艺术不仅包括懂得在何种情形下哪些音符可以运用，更要紧的是懂得哪些应当被运用。”

[43]显然，尽管卢梭在和声上没有任何独特的成就，但他已能触到浪漫主义的和声观念了，其中的情感表现方式已不能被古典主义的形式法则所容纳。（3）节奏 卢梭重视节奏在音乐统一体中的作用，不仅因为时值和重音决定了旋律的特性，有助于情感的表达，还由于节奏与节拍的概念和重要性，不仅存在于音乐中，也存在于语言（尤其是诗歌中）。卢梭强调音乐和语言的同源与共通性，他所关注的音乐形式主要是以声乐为主要载体的歌剧等舞台音乐，在这方面，作为音乐音响形式要素的节奏节拍，不仅要服从纯音响形式的逻辑和规律，还要与主要旋律歌词的诗歌节律相一致，在某种程度上，音乐与诗歌在节奏上的融合与统一，是使艺术品达到模仿情感运动的完美境界的保证，也是构筑卢梭理想的古希腊式的整体艺术的前提。卢梭认为，音乐上的节奏主要是指“导致时间快或慢、短促或悠长的运动的差异”，也就是“依照一定比例的、与乐音有关的持续的运动”。[44] 音乐的节奏最能说明音乐与诗歌共同起源的事实，一个民族语言的节奏也很自然的被其音乐采用，因为，“由于希腊语的音节有着比我们的语言更敏感和更果决的音量（*quantite*）和时值，被歌唱的诗句也用一定数量的构成这些长短不一、交相组合的音节的音步来创作，那么歌唱的节奏也有规律地服从这种音步的进行，并且是最适宜表现（情感）的”，故而诗歌上的长短抑扬格律被转化为音符间的时值比例，诗歌中不同长短格的组和在音乐中体现为简单节奏、复杂节奏与混合节奏的划分。音乐节奏的表现力和与之相配合的诗歌的节奏是息息相关、并为之服务的。一方面，从节奏（包括诗歌和音乐的）自身的性质出发，可以通过音节或长短不一的音符的数量的多寡来调节运动时间的快慢——这必须遵循艺术形式的法则；另一方面，“依据要表达的话语的表现力和激情的性格”又得以加快或减缓速度——这是从艺术的内容、从情感模仿上提出的要求，“这两者的结合就产生了同一节奏型可能有的多种变体”。卢梭强调：“节奏之于音乐，尤其是模仿音乐，是一个基础性的部分。”没有节奏，就没有旋律，但节奏本身却可以作为一种音响形式独立存在，“如同我们从鼓声中所感受到的”。作为情绪的象征物，音乐旋律和语言诗歌的节奏是惊人的相似，“正如旋律的特性来自语言腔调，节奏的特性就来自韵律法”，通过给旋律加进不同情绪特征的节奏（如象征忧郁的缓慢节奏或代表欢快的跳跃的节奏），就会改变旋律的表情，即便这旋律的音符本身与语言无关。所以，以模仿激情和情感运动为目的的旋律统一体决不能没有“撞击着我们的灵魂，带来激情的感受”的节奏的参与。（4）节拍 节拍的概念来自于节奏。“专用于指音符时值的节奏

（*rythme*），现今被称为节拍（*mesure*）”。节拍是“把长度或时间分为若干均等的部分，其长足以使听觉将其捕捉或再细分，短足以使其其中之一的形态（*idee*）不在另一部分来到之前消失掉，并使人感到二者是均匀的。”[45] 卢梭同样认为，这种强拍有规律的反复出现以均分音乐时值的形式是音乐和语言共通的形式要素，音乐的节拍是和语言的重音一同产生的，而不是由于“我们音乐的进步”而出现的“新发明”；“正相反，古人不仅在实践中使用节拍，还在我们所没有的原则上总结出非常严肃的规则”。节拍感和声调感都是天然就有的，“二者的创造是不能被分开的。”在指出在古希腊，音乐节拍是如何与诗歌的顿挫相符后，卢梭将现代语言声调和音乐节拍的分离归结为“在野蛮人得胜后，语言的特性改变了，失掉了和谐”，而中世纪晚期以后名节拍观念的形成不过是无意识中捡起了古已有之的事物，但

却忘记了它和语言的关系。(5) 器乐伴奏 卢梭音乐语言同源论, 使他认为只有声乐才能像语言那样模仿情感, 打动心灵, 由此也奠定了他以歌剧为核心的音乐创作与评价的观念, 对于纯粹的器乐, 他一般是轻视的, 认为那不过是没有道德意义的“自然音乐”。但他又认识到, 在旋律统一体中, 器乐伴奏是不可或缺的形式要素, 器乐对于增加旋律的表现力具有重要作用。在许多时候, 旋律声部缺少的东西需要器乐伴奏来补充。在《论法国音乐的信中》, 他举例说明: “如果人声的本质是需要附加某些其它成分, 或者像我们的老音乐家通常说的, 某些分部, 这些分部在不破坏旋律统一性的前提下, 增强表现力和愉悦感。这样, 这些如果出现在人声声部中会遭到非难的成分, 却被赞成出现在器乐伴奏声部中并发挥微妙的效果, 只要它们不使人声黯然失色。如此, 技艺娴熟的音乐家就可按自己的趣味合理地运用、布置这些成分来装饰音乐形象、给予它更多的表现力而不会削弱它的整体感; 尽管伴奏可能不会与人声亦步亦趋, 但两者仍然共同延续着同一曲调和旋律的进行。如果脚本语言还包含着一些次要的隐性意图, 音乐家就可以在声乐线条的间隙突出它, 或者用某些持续音保持它, 并让听众在不转移对人声表达的主要乐思的关注时也感受到这些音乐成分。如果这次要的乐思由某些节制的连续的伴奏(如轻声的呢喃而不是明确的曲调, 宛如水声何鸟鸣)来衬托, 效果将更为有利, 这时, 音乐家就可以将人声从伴奏中完全分开, 让后者只专注于次要乐思的表述。譬如, 将开始部分交给乐队, 人声随后进入, 注意保证声乐线条对器乐声部的控制, 这种方法更多地取决于作曲者的艺术而非乐器的演奏; 但它要求一种稳健的作曲经验, 以避免造成二重旋律。” [46] 旋律固然可以完全表述情感内容, 但要使其表情更加细腻动人, 就必须伴奏的参与。可是, 在尽情发挥器乐的装饰美化效用时, 也不能使人声旋律的主导地位受到半点置疑, 伴奏载统一体中的从属地位是和它的作用相一致的, 任何对旋律主体的偏移都将导致音响形式的混乱: “如若让提琴、长笛、大管各自为政, 演奏互无关联的个别动机, 这种嘈杂混乱的音乐实在是对听众耳朵和判断力的侮辱。”

第二节 卢梭音乐美学思想的主要特征 卢梭在音乐美学领域, 既是继承者, 又是创新者。和同时代的许多思想家比较, 他的美学思想有其自身的特点, 而这些特点在很大程度上成为他对后来的音乐思想发生巨大影响的原因。在了解了卢梭音乐美学思想的主要观点后, 我们不难从中总结出这样几个较为独特而重要的特征。一 比较系统的情感音乐美学与具有表现意义的模仿论 卢梭之前和同时代的大多数法国思想家都是从一般美学的立场出发, 在详细论述了文学和造型艺术的本质与规律之后, 附带着提到音乐艺术的内容与形式问题的。如前述的杜·波和巴铎的美学论文, 以及安德烈 (Yves Marie André, 1675-1764) 的《论美随笔》(L'Essai sur le beau) 和伏尔泰的许多美学著作, 虽然其中不乏及其精深的识见, 但其立论的本心在于为所有的艺术门类指出一般的共性, 而对于音乐形式的特殊性大多缺乏深刻的体认。而古典主义具有唯理主义色彩的认识论也造成一些思想家将音乐形式与内容的关系机械地比附于其他艺术门类。百科全书派的思想家, 如狄德罗、达朗贝尔和格里姆等人开始专注于音乐艺术形式与规律的特殊性, 尽管有许多灼见, 但由于其本人不是音乐家, 他们的音乐美学著作不是没有深入到音乐音响本体, 就是附庸于他人(如狄德罗的小说《拉莫的侄儿》中的片言只语虽发人深省, 亦不过止于闻乐观感; 而达朗贝尔主要承袭拉莫的观点加以发挥, 格里姆在趣歌剧论战中则是卢梭的战友。)可以说, 唯有卢梭和拉莫, 尽管其看法势若水火, 但在努力就音乐形式本身来论述其美学原则与规律上是一致的。拉莫音乐美学的后盾是他自己的和声法则, 从而主张用古典主义的音乐模仿论去覆盖建立在和声功能之上的音响形式, 将这种本体和古典意义上的情感范畴和法国宫廷音乐传统中的审美范式相对应。就音乐本质而言, 虽然拉莫也是他律论者, 但在音乐依靠自身形式规律的复杂化和理性化而达到其目的性上却强调了音响本身的自为性。与之相反, 卢梭试图将音乐形式和语言相结合而揭示其情感本质, 在音乐模仿的对象上, 他完全否定古典美学的内容, 而主张代之以个性化和非理性的激情与感受; 而结合语言声调特征的旋律自然地成为实现情感模仿过程的基本要素。其思想的出发点是对以宫廷为中心的法国古典音乐文化的反动。卢梭具有丰富的音乐理论知识与实践经验(这从他的《音乐辞典》中可以看出), 这使得他能够在《论语言的起源》和《论法国音乐的信》等论著中, 结合音乐形式自身的特点, 较为系统地阐述自己的美学观点, 虽然他的偏执常常被诟病, 但谁也不能漠视其观点本身以及在他的整个思想体系中发展的完整性和一贯性。卢梭没有作曲的天才, 这是人所共知的, 浪漫主义音乐家可能会对他的旋律统一性原则与标题音乐的联系发生兴趣, 但决不会遵从其有关这一原则的具体指示。但他对于音乐模仿的独特理解却足以和他的人格魅力一道启发后进。由于认识到音乐形式与音乐内容之间没有直接的自在的对应关系, 他用“间接的”模仿来修正传统的模仿论。作为一个自诩的道德论者和柏拉图的信徒, 一方面, 他“不能让激情自由无束, 也不会赞同歌德的维特式的自怨自艾” [47], 这是《社会契约论》、《爱弥儿》和《致达朗贝尔论戏剧的信》里的清教徒式的日内瓦公民卢梭; 但同时, 他自己又每每浸在于丽式的爱情和不能自己的臆想之中, 这反映在他的音乐模仿论中, 就使得用于指导激情与情感的道德常常显得苍白而汗漫, 却将不受客观制约的主观的感受推往前台, 成为一种实质上的“音乐表现论”。正如巴铎所言: “艺术既不创造也不破坏表现, 只是对其调整、修饰和提纯” [48], 而这些“调整、修饰和提纯”的方式既然已被卢梭宣布是错误和徒劳的, 非但不能使音乐感动心灵, 还会使其失掉天然的本真, 那么就该轮到运用音乐表现主观感受的人来自由的选择语言的形式和风格的特点了; 卢梭本人也承认内容的需要可以突破形式法则的约束——无论是拉莫的法则, 还是他提出的法则。这种主动的间接模仿论

这早会被当作表现论来看待，一旦作为其模仿对象的情感经过狂飙突进的洗礼，成为歌德、拜伦和德昆西笔下的那种情感。二 多元化色彩的音乐观卢梭是在反对古典主义美学家所主张的音乐进化论时不自觉地讲出在我们看来相当时髦的观点的；如果我们承认唯理论哲学和对西欧音乐的形式合理性具有的无限自信心是造成西方音乐中心论的一个因素，那么，我们也就不能对卢梭的见解漠然视之了。卢梭理想的音乐形式在古代——这种音乐他自己也没听到过，这样一来，只剩下对高度理性化的复杂的多声音乐的不满是真切的了。由于向往原始纯朴的状态，他设想在西方文明之外存在着高贵的野人或者比法国人更文明却更自然的民族。而这些部落或异国的音乐，虽然用多声部音乐的发展眼光看，是大大的落后于欧洲，但在符合音乐的本质方面，却比当代音乐更接近古希腊的理想状态。在《音乐辞典》的“音乐”条目中，为了说明旋律和语言的一致性与共同性是普遍的，他例举了引自杜阿尔德（P. du Halde）的中国曲调、引自夏尔丹（Chevalier Chardin）的波斯曲调、引自梅尔桑纳（P. Mersenne）的加拿大土著歌曲，以及他自己所熟悉的瑞士民歌放牧调（rans-des-vaches），“从而提出了从事比较音乐学（民族音乐学）研究的最早的设想”。[49]他最早认识到音乐从其产生的社会文化环境中获得的人类学意义，在论述放牧调时，他说：“我们要从这个曲调中找出足以产生如此惊人效果的强劲的音调来，是徒劳的。这些对陌生人不起作用的效果，只能来自习惯、回想和各种境遇，从听到它们的人的回忆中唤起他们的国家观念、他们过去的欢乐、他们的青春和一切生活乐趣，在他们心中激发起失去它们的痛苦。在这种情况下，音乐所起的并不是音乐本身的作用，而是记忆的暗示作用。”[50]这就表明，音乐除了纯粹的审美意义外，还有作为文化承载体的价值。既然我们不能从某种形式美的法则出发，对一种音乐的价值予以截然的优劣断定，我们就更会赞同卢梭在对于西方音乐形式作出判断时的相对标准了，在他看来，欧洲多声部音乐同样有它产生和接受的文化环境，其审美和文化价值都必须在特定的环境中去考量，脱离这一环境从纯理念的角度夸大西方音乐的优越性，认为这种形式是各种音乐发展的最终和最高级阶段的认识是不足取的。在这一层面上，卢梭主张的“道德作用”成了社会文化意识的代名词：“如果影响我们的感官的最巨大的威力不是由道德因素造成的，为什么我们为之如此敏感的意象对于野蛮人来说却毫无意义？为什么我们最动人的音乐对于加勒比人的耳朵只是无用的噪音？”[51]西方文化以外的听众之所以对西方人自以为完美的音乐无动于衷，是由于他们不熟悉这种音乐的“道德”（文化）内涵，反之，它们也有着西方人所不了解的“道德”以及包含着它的音乐。这正是所谓的“夫殊方异域，歌哭不同，使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚，然而哀乐之情均也。”（嵇康《声无哀乐论》）音乐触及心灵的普遍原理是相同的，但具体到不同的地域环境，其反映在音乐形式上的具体状态就不一样了，而这种音乐（主要是旋律）状态的差异在很大程度上又是由不同民族的语言决定的：“每个人只会被它所熟悉的曲调所打动”。以旋律为主体的古希腊音乐和其他非西方民族的音乐更接近本民族的语言，它们比高度理性化的西方多声音乐有着更高的“道德”意义，它们的音响本体也不见得比后者简单和粗糙。卢梭敏感地意识到大小调功能和声体系对各种之外的音乐材料的束缚和篡改，最先指出这一体系的局限：“它（指大小调和声体系）仅仅局限于两个调式，而调式中的音阶本应和语言声调中的变化一样多；它抹杀和毁坏了它的体系之外的音调和音程的多样性。”[52]这一体系在卢梭死去一个世纪以后，的确被越来越多的音乐家认为是一种束缚而非真理，我们不能不感叹这个天才的先见。卢梭具有多元化色彩的音乐观，并非因为他自觉认识到非西方音乐文化的价值和意义，而是他极力否认中世纪以后多声音乐发展的产物：为了说明拉莫所总结的多声音乐形式不是绝对的和先验合理的，他力图证实这种抽象的形式规律不具有想象中的普遍性与合理性，只是某种历史性的阶段特征。但这种下意识的观念却具有很大的前瞻性和超前性，它在20世纪比在18世纪更能引起共鸣。三 与社会-哲学思想的同步性与关联性卢梭的音乐美学思想受到其政治哲学和文学思想的高度影响，并与之共同构成一个完整的思想体系。在一定程度上，他的音乐观是反理性的浪漫主义倾向与崇尚自然的朴素泛神论的体现。而他的音乐思想的发展与他的社会-哲学-文艺思想的总体发展往往具有惊人的同步性。当卢梭在1741年离开华伦夫人前往巴黎时，他还只是个默默无闻的靠自学成材的音乐教师和乐谱抄写员。他艰难的谋生，试图在首都的音乐界获得一个位置，但成效甚微。他在郁闷与彷徨中寻觅与思索，其间也结识了一批志趣相投的同志（如达朗贝尔、格里姆和狄德罗，他们后来被称为“百科全书派”），这种苦闷却又放荡的生活几乎持续了十年。这种暂时的沉沦看来并非全无益处，它促使卢梭去深入思考当代社会和艺术中一些最本质的问题，1749年夏天，当他因看到科学院的征文题目而被像雷电似的击倒、并一鼓作气写下给他带来最初声名的《论科学和艺术》时，正是这种长期思索的结果。也许卢梭本人都不会想到，对19世纪影响最深远的思潮之一就这样萌发了。这之后的一系列论文和著作奠定了他作为18世纪伟大思想家的地位，而这些思想中包含的原则无时无刻不指导着他的音乐美学最本质的部分。《论科学和艺术》最核心的观点是：科学和艺术的进步不仅无助、而且有害于人类的道德和良知，这是卢梭第一次举起反抗高度理性化的精神文明的旗帜；这种由科学与艺术的进步带来的堕落便是路易十五时代遍布法国的奢侈糜烂的亡国之风。从这篇论文中可以窥见卢梭思想（也是他的音乐美学）中基本特点的萌芽，那就是对自然和原始状态的迷恋，对一种极为感性化的道德律的追求和对业已存在的秩序的反感。在这篇还十分肤浅的获奖征文里，卢梭“表现出一个年轻的乡土气十足的日内瓦人对巴黎社会的不信任和不喜欢，反对它所追求的‘华而不实的千篇一律’，反对包裹着它那

条“骗人的彬彬有礼的面纱””。[53]与这篇论文同时时期的音乐美学著述是为《百科全书》撰写的音乐条目，这些辞条反映出他对音乐各个方面的思索，其中对于法国歌剧的批判和对于旋律统一性的初步论述显然受到《论科学和艺术》的影响。从1753年《论法国音乐的信》发表到1764年《论语言的起源》出版的十余年，是卢梭音乐美学思想发展成熟的时期，同时也是他的整个政治哲学体系完成、文学创作极为丰盛的阶段。与《论法国音乐的信》同一年完成的是《论人类不平等的起源和基础》，这篇题献给“日内瓦共和国”的论文最彻底的显示出卢梭对于高度发展的专制主义政体的无情批判和对淳朴的“自然人”状态的向往，它也“使得卢梭将他的思想在音乐领域加以深化”[54]。如果我们从音乐文化的角度去观察，那就是在《论法国音乐的信》中一再表述的对于宫廷和沙龙音乐的做作、虚伪和浮夸的谴责：“旋律统一”这个新鲜的术语其实是为一种小国寡民的城邦社会朴实的音乐生活所创造的。这种适用于一般群众而不是雅士贤人的具有道德功能的娱乐在1758年发表的《致达朗贝尔的论戏剧的信》中被再三称颂，并被用来和波旁王朝腐朽的高雅音乐戏剧作对比。卢梭表现出一个卡尔文教徒的本色，“当听到从这些小农舍里响起古吉梅尔（[注]古吉梅尔·克洛德1505-72，法国新教音乐家）的刚强而雄伟的和声时，真不能不令人感到惊奇，因为这些和声早已被我们有学问的歌唱家遗忘了”。[55]从这时起，卢梭的音乐观念如同他的总体思想表现出某种二分性：在理智而严格的一面，音乐的形式和内容必须服从一定的道德目的和社会秩序，正如他在《论戏剧》中以一种惋惜的口吻批判莫里哀的喜剧，这是清教徒和道德家的卢梭；而在感性而沉思的一面，优美动人、和语言相得益彰的旋律和深沉敏感的情绪日益成为音乐形式和内容的核心要素，正如他在《新爱洛伊斯》（1761年）中借于丽之口说出的对意大利音乐的由衷喜爱，尽管像《婢作夫人》这样的歌剧不大符合日内瓦人的理想，这是浪漫主义者的卢梭。这两个看似矛盾的方面贯穿于卢梭的思想，也轮流参与到他的音乐美学之中。《论语言的起源》完成于1762年，而《社会契约论》也出版于这一年。这部读来艰深枯燥的著作其实只是反复阐明一个问题，人生来自由，但却在社会的不断发展中深陷囹圄，当代社会体制的发展是一种不断堕落的过程，它与人生而有之的自然状态是绝不相容的。这让我们想到，诗歌和音乐不也是从原始的自由的本质蜕变为被人为格律和和声法则束缚的事物吗？作为社会的人，我们迫不得已让渡自己与生俱来的权利；作为艺术家，却应努力让音乐回到它的本来状态。在卢梭为了思想而奋笔疾书时，他的生活也悄然起了变化。他离原先汲汲向往，渴望于其中初露头角的那个社会越来越远了，这证实了他对这个社会的音乐的反思是真诚的，虽然也含着个人恩怨，但毕竟，“他树立了严肃而淡泊的生活榜样”[56]。在《乡村日者》大获成功后，他谢绝了国王预备赐给他的年金，并说了一句发人深省的话：“有了年金，真理完蛋了，自由完蛋了，勇气也完蛋了。”[57]不了解卢梭的人格，就很难接受他对音乐的看法。1762年，由于《爱弥儿》的出版，卢梭受到当局的迫害，连他热爱的祖国日内瓦也驱逐他，卢梭在流亡的不安中开始了孤独的晚年。1764年，他开始编写总结他全部音乐理论和美学思想的《音乐辞典》，而翌年，又开始了《忏悔录》漫长的写作历程，前者向我们展示作为音乐家的卢梭的敏锐和智慧，后者则是作为人的让-雅克的内心历程的写照。“必须说，卢梭的音乐和美学思想不是以孤立的形式存在的。这是他哲学的一个部分和要素，并与有关权利、情感、语言的理论和有关个人与世界的观念相联系。”[58]卢梭的音乐思想从属于一个综合性的思想体系，我们必须结合他的整个思想体系和其他论著来分析他的音乐美学，这也许是卢梭不同于大多数音乐美学家的一个特质。四 与音乐创作和批评实践的密切联系（见第三节）五 主观意识和个人情感极大地介入对音乐美学的思考 卢梭的本性更接近一个艺术家，而不是纯粹意义上的学者，这使得他的音乐美学乃至一般观念都受到主观意识和个人情感的极大影响。相对于书斋中温雅而循规的理论家，他却是任性而狂热的，“如果说有什么灵感如同一个突然的启示，那就是在我读报时产生的思想活动；突然间，我感到我的思想为万丈光芒所照亮；头脑中立刻产生了大量活跃的念头，出现了一种力量和一种模糊的景象，它将我抛进无可名状的纷乱思绪之中。”[59]他在哲学上的思考往往来自瞬间的冲动，而他的音乐思想在很大程度上也被生活经历和恩怨情感所渲染。卢梭对意大利音乐（尤其是以佩尔戈莱希的《婢作夫人》为代表的趣歌剧）大加赞扬，而对以吕利和拉莫为首的法国歌剧极力诋毁，是因为他对意大利音乐有一种本能的偏爱，而对法国音乐的理论与实践的反感所至。卢梭在1730年左右开始自学音乐理论和作曲技法，采用的正是拉莫的《和声学原理》做教材。他一方面从中学得基本的多声作曲原理，一方面又对其严谨而枯燥的逻辑性感到厌倦。“在这期间，我贪婪地读起《和声学》来（按：即指拉莫的《和声学原理》），这本书不仅冗长，而且编写得不好，我觉得要把它研究和理解透彻，需要很多时间。”[60]但由于没有别的学习途径，他依然“不遗余力地研究拉莫的那本书，由于苦心钻研，终于对它有了理解，并且试写了几支小曲”，[61]他就这样战战兢兢地开始了作曲生涯。这时的卢梭，尽管下意识地对法国音乐不以为然，但还是将其作为自己音乐创作的样板，而这种感观，在于威尼斯耳闻目睹到意大利音乐的清新明快后迅速转变了。“在巴黎，人们对意大利音乐是怀有成见的，我本来也从巴黎带来了这种成见，但是我又从大自然那里接受了可以破除一切成见的敏锐感。不久我就对意大利音乐产生了他在知音人心里所引起的那种热爱了。”[62]意大利歌剧的风格投合了卢梭天生的音乐口味，在试图总结出其迷人的本质与原因时，他的美学思想的基本方面也悄悄萌发了。而卢梭往往将主观好恶视为一种证据确凿的启示。在他刻苦读书的同时，也没有放弃在音乐上的抱负，但几部苦心经营的歌剧都失败了，尤其是《风流诗神》，他把这归咎于

拉莫的恶意攻击，从此二人之间的恩怨成为卢梭音乐思想走向的另一动力。1749年，达朗贝尔邀请卢梭来撰写本应由拉莫执笔的《百科全书》中的音乐条目，而条件是那样苛刻——卢梭不得不在1749年的头三个月内写完全部362个辞条。这些草草完成的文字是卢梭音乐理论和美学思想的最初结集，其中也包含不少对拉莫理论的置疑，而匆忙命笔造成字里行间的错漏正好为拉莫的反击提供了口实。二人间的裂痕再次扩大。1752年爆发的趣歌剧之战，卢梭很自然地成为意大利派的热情拥护者，他在1743年到1744年间在威尼斯的经历使他认识到这种新生的幕间剧的魅力，我们也不用怀疑他是怀着对以拉莫为首的巴黎音乐当权派的愤恨与怨气纵身投入论战的。在其后的几乎每一部音乐论著中，卢梭都不放弃攻击拉莫的机会，对拉莫的敌意加深了他认识的某些方面，使之更加激烈甚至偏激，比如他对法国抒情悲剧的批判和对和声作用的贬低，有些观点从专业角度和音乐史角度看是明显站不住脚的，如果我们要理性客观的评估卢梭音乐美学的价值，就应该沥清那些意气十足的尖刻语句和他一贯的思想脉络，并在做出判断时考虑到前者对其观点陈述可能造成的误解。

第三节 卢梭的音乐美学思想在创作与批评实践中的反映

卢梭不是一个只说不动的思想家，他勇于提出惊世骇俗甚至偏颇执拗的见解，也同样具有将这些见解付诸实践的的决心。他对于音乐美学的兴趣不是从纯粹抽象的说理出发，却是在不断学习和创作过程中逐渐总结的。他的本意是作个歌剧作者和音乐教师，也确实算得上小有名声的二流作曲家，但博览群书的禀赋和耽于冥想的气质以及好与人争辩的个性，使他在18世纪的音乐批评中占有一席之地，创作、批评和理论研究构成了他完整的音乐生活。

如前所述，卢梭是这样一种人，他最振聋发聩、气势逼人的思想也不是深思熟虑的产物，倒毋宁说是下意识的冲动和转瞬间的激情带来的赐予，虽然这些思想在他的意识和潜意识中本有着深厚的根基和渊源。他的音乐思想也不例外，创作上的争议和个性化的趣味可能引发尖锐的论战，最终将某种即兴间得来的见解演化成具有某种内在逻辑的理论体系，这一体系既被他深信不疑为真理，便又反诸于新的创作与评论。创作和批评实践是卢梭思想的发源地，也是试验场，亦由于此，使他的美学思想不同于坐而论道的空想，具有了指导实践的意义，还在很大程度上弥补了字里行间偏激、矛盾和混乱对他的理论本身的损害。而对我们来说，不了解卢梭的美学思想在音乐实践中的运用，就不能历史的、真实的体认其思想的存在状态。一卢梭歌剧创作中的旋律统一性

“旋律统一性”作为一种音乐创作理论（主要针对歌剧）和形式批判标准有其自身的逻辑性和魅力，但如果这一理论不与作曲实践相结合，就只能成为实际意义近乎为零的观念的存在。好在这一理论并不只是空中楼阁，而将其付诸有型的第一人便是卢梭自己。作为一个作曲家（主要是歌剧作者），卢梭认为创作意图就体现在旋律统一性的形势要求中，在《音乐辞典》的“创作意图”（dessin）条目中，他提出：“仅仅写出好的歌曲或好的和声是不够的，还必须将一切和一个基本主题(sujet principal)结合起来，这个主题和作品中所有的部分联系，通过它成为一个整体……所有要素都要和一个统一它们共同的主旨(idee commun)相联系。”[63]但将这种理想转化为实实在在的音乐并非易事，“困难在于以优雅的变化将这些（形式的）规则结合起来，而这些变化不致使人厌烦。”这种变化性中的一致性往往成为衡量艺术家优劣的试金石。那么卢梭是如何用音乐的旋律统一体来表达一个明确的主旨呢？我们从他最有名的作品《乡村日者》（Le Devin du Village）中可以知道一二。《乡村日者》可说是趣歌剧大战下的副产品，1752年，《论法国音乐的信》发表后，卢梭被视为意大利趣歌剧（Bouffon）的极力推崇者和论战中“王后”派的首领，为了表达他对佩尔格莱西的敬仰和证明意大利趣歌剧的优越并籍此实践他在音乐美学和理论上的看法，他写了这出法语脚本（脚本也出自卢梭本人）的“仿幕间剧”。10月18日在凡尔赛宫上演后大获成功，翌年5月又被搬上巴黎歌剧院的舞台，1766年还被改编在伦敦上演。用卢梭的话说，“这部歌剧使我更加成为风头人物了。不久，巴黎就没有一个人比我更受欢迎。”[64]除去音乐广受欢迎（连在趣歌剧之战中反对意大利派的路易十五也把剧中科莱特的咏叹调挂在口边），歌剧的剧情也是意味深长的。男女主角科兰（Colin）和科莱特(Colette)是两个住在天然旷野中的纯朴牧羊人（也就是卢梭的“高贵的野人”），彼此相爱，可科兰被庄园里的女士吸引——也就是被文明和进步的华丽表象所迷惑，移情而去，科莱特悲痛不已。靠着另一象征性的脚色乡村日者的机智，科兰迷途知悔，重返科莱特和自然的怀抱。这个达夫妮与克洛埃式的田园故事，一如既往的表达出卢梭对于虚假的进步的仇视和对返璞归真的向往。这个文学母题对于培育出符合作者的音乐美学观念的作品不啻为绝佳的温室，事实上，这部作品也“完全证明作曲家达到了在他的序言里的声称的目标——令人费解的旋律统一体”[65]。在致他的拥护者、英国人查尔斯·布尔涅的信（1776年）中，卢梭宣称，旋律统一性的伟大原则是从佩尔格莱西等当代意大利音乐家的作品中分析总结出的，虽然意大利人只是凭本能捕捉和运用这一原则，却未曾明确意识到；而在法国，这一原则的运用“除了《乡村日者》外，从未存在于任何法国音乐中，而除去被《论法国音乐的信》和《音乐辞典》的作者提出外，还未曾被别的任何人所理解”[66]。不论卢梭惯有的断然自负和沾沾自喜，我们可以体会到卢梭确实为主观努力用他所提出的旋律统一性的美学原则去指导歌剧的创作，虽然客观效应未必如他所希望的那样惊人。卢梭认为该剧的宣叙调是“最得意的部分，同时也是离老格子最远的部分，”因为它们“以崭新的方式决定抑扬，与唱词的吐字相一致”。[67]它们也确实大不同于传统的法语宣叙调，以致在公演时“人家不敢保留这种可怕的革新，生怕那些盲从惯了的耳朵听了会起反感。”宣叙调在歌剧中是与语言联系最紧密的音乐部分，在宣叙调中，主题旋律和歌词语言的声调与节律相互融合为“念白”，这时，

器乐伴奏和和声等要素就要服从于语言化的旋律主体。“对我来说，我将宣叙调视作带和声的朗诵，也即是说，一种所有表情都由和声伴奏构成的朗诵。”“最好的宣叙调在条件许可的情况下是最接近说白的；如果某种宣叙调在保持和声连续性的同时，还以假乱真到与说白不分雌雄的地步，那么就可以宣称它已达到了宣叙调所能企及的完美巅峰。”[68]就戏剧内容的整体性而言，卢梭认为，“在抒情戏剧中，宣叙调是必须的。首先，是为了连接动作和维持统一；其次，引发一连串事件，这是持续不断的曲调不能应付的；第三，为了表现众多不能被抒情的、华彩的音乐表现的事物。紧靠朗诵不能解决抒情作品中的全部这些问题，因为由说到唱，尤其是由唱到说径直转换会使人感到无法骤然接受的唐突，其中产生出的强烈反差会破坏所有的戏剧情景及趣味。”宣叙调的存在不是为了展示某些演员驾驭台词的能力和脚本作者的语言技巧，而有其明确的戏剧性的目的。《乡村日者》的宣叙调像意大利歌剧一样用羽管键琴伴奏，和声疏朗简明；而它的曲调是被设计来适应法语的语调，这是因为“每种语言都有它特殊的朗诵方式，每种语言也就理应有自己的特殊的宣叙调”。例如第六场开始处的宣叙调，“配有短小的间奏，没有声线的大量起伏；只有很少的延长音，没有突然的爆发，也几乎没有尖叫”，音符的时值和强弱也较为平均。再如第一场科莱特的宣叙调“*Il m'aimait autrefois*”（他曾经爱我）[69]，大量运用切分音，以一音符对一音节，模仿语言节律，有极强的吟诵性。和声并不复杂，但在某些细部，却不乏微妙的半音进行。整首宣叙调在听觉上和歌唱性旋律泾渭分明；其作用不在于叙事和连接，更在于烘托女主角内心的独白，字斟句酌间却有朗诵和咏叹调不能取代的妙处。卢梭的宣叙调不同于吕利式的华丽的宣叙调（这种宣叙调和咏叹调区别不大），而是努力靠拢意大利歌剧的形态，虽然不如佩尔格莱西的那样接近语言。这在很大程度上还因为卢梭朴实的、口语化的脚本语言和拉辛式的贵族化的法语是非常不同的，那种被卢梭谴责的“随处可见的过度装饰的经过句，华彩句和滑音”[70]的“虚伪的”宣叙调和它承载的诗歌的情感模式与审美趣味其实并无不妥。《乡村日者》中的重唱是另一个从旋律统一性出发可予以关注的部分。重唱之于歌剧当然是一种重要的表现方式，但重唱是由两个以上的人声声部构成，这使得它与旋律统一性的准则有着微妙的关系。卢梭坚持主要旋律的优先和突出，在写作重唱时，也努力贯彻这一基于旋律统一性的观念，让重唱段落不会脱离违背音乐的旋律统一体。他说：“对音乐家来说，重要的是找到适合于主题形象的曲调，并将其按这样的方式分部（即写成重唱），即每一个重唱者交替着演唱，整个对话（唱）的过程只构成一个旋律，这旋律也不变换主题形象，或至少不损害音乐的运动，在其进行中从一个声部转到另一个声部，始终如一，也无大的跳跃。”这种类似于“断续歌”（hocket）的重唱具体化为《乡村日者》第六场中的科兰和科莱特的二重唱，“科莱特开始唱‘*Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire*’（当我知道如何让我的科兰快乐时），科兰的唱腔随即加入，惋惜失去的光阴，最后两个角色在G小调上唱着同样的歌词”。[71]以及这出歌剧的最后一首二重唱中，两个脚色交替重唱，两个声部都被建立在三和弦上。当一位歌手唱歌词时，另一位歌手用同音上的元音音节应和之，这个同音是三和弦的三音或五音（根音在歌词声部），这样一来主要旋律自然明白易辨，两个重唱声部也可以很容易的交换。这种重唱，虽然是相当单一而至于粗朴的。但它确乎适宜于这部歌剧的题材和氛围，在这个意义上，它又是成功的。咏叹调在《乡村日者》中也是富有特色的，卢梭想要达到一种纯朴、甜美而可爱的田园风味，以和他所不齿的法国抒情悲剧中矫饰做作的咏叹调相对立，从而让听众感受到旋律统一性的魅力。最著名的当属第一场科莱特的咏叹调“*J'ai perdu tout mon bonheur*”（我已失去所有的幸福）[72]。在短小的器乐引子后，女主角唱起儿歌式的歌调，只有6句歌词的唱段被安排成单一主题的再现三部曲式，而主题旋律一开始就出现在器乐前奏里。第一部分由两个基本相同的平行乐段构成，旋律主题由两个成对出现乐思构成。第三部分也大致一般。这两部分的和声都用F大调的正三和弦，间或出现重属，织体是极方整的柱式形态夹以装饰性三连音，节奏没有突然的变化，节拍也是很规范的4/4拍，绝少切分和延留。中间部分仍以首尾主题旋律为中心加上拟声性的装饰动机（如叹词*helas*的音乐），和声稍许复杂，转向属调（C大调），织体仍无大变，只是三连音音型更密集，且大量出现倚音，情绪比首尾起伏较大，这大约是歌词已从叙事转向抒情之故。这支歌曲也和剧中的宣叙调一样，与口语化的歌词相配合，朗朗上口，同时又保留了较强的旋律性，方之于卢梭给作曲家们提出的音乐要素间相互作用的具体要求，可谓示范。不用讳言，《乡村日者》的艺术感染力和作者鼓吹与笃信的旋律统一体的想象效果是有差异的，其实但凡创作理论和艺术实践之间，总有一层隐隐约约捅不破的薄纸，后世巨匠如柏辽兹、瓦格纳、施特劳斯尚不能免，何况这位二流自学的作曲家卢梭呢？诚如有学者指出：“其音乐特点是不断的反复，转调的缺乏，无谓的模进以及许多声部连接的错误。”[73]但这部作品也具有某些无可置疑的优点，否则就无法解释它那暂时然而确定的极大成功。相对于抒情悲剧一统的法国乐坛，《乡村日者》的出现多少算是清新不群之作。最为重要的是，卢梭已向我们展示了将他的美学理论贯穿于音乐实践的決心，虽然个人才具不逮，虽然其理论并不适用于所有类型的歌剧，但我们确实感受到了旋律统一性思想孵化出的成果。仅此一斑，就使卢梭的思想具有了超出一般空论的价值。这部作品的另一启示在于，虽然从此前的论述中，我们发现卢梭对音乐本质、音乐模仿的认识与浪漫主义音乐美学观念的联系，但作为卢梭音乐美学的实践产物的《乡村日者》在音乐音响形态上与浪漫主义音乐并无半点相似之处，这表明，“旋律统一性”原则的应用并不是浪漫主义音乐所需要的创作准则，其本身只是卢梭情感论音乐美学具体化的选项之一，卢梭自身的

与气质虽使他在许多时候成为遁世独立的先驱，但18世纪的渊源和百科全书派的共性仍然牢牢地在他精神中显现。二 卢梭音乐批评活动和美学思想的互动卢梭的音乐批评活动主要集中在1752-55年左右的趣歌剧论战。这一时期，正是卢梭的社会-哲学思想形成并系统化的时期，也是他的音乐理论和美学思想从产生到逐渐完善的重要阶段，其音乐批评主要针对意大利歌剧和法国歌剧的优劣比较。正是在趣歌剧论战期间，他完成了最有影响力的批评著作《论法国音乐的信》以及一些较次要的小册子和公开信：《一个王家音乐院的乐师致他的乐团同伴们的信》（*Lettre d'un symphoniste de l'academie royale de musique a ses camarades dans l'orchestre*, 1753）、《致格里姆先生，对他〈关于翁法尔的信〉的补充评注的信》（*Lettre à M. Grimm au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale* 1752）。在这些批评性文章中他开始运用正在形成的美学原理去分析法国音乐和意大利音乐（主要是歌剧）的好坏差别，去评鉴当代法国作曲家和意大利作曲家的优劣得失，相对于纯理论的《音乐辞典》和《论语言的起源》，这些音乐批评的针对性更强，也更能对音乐生活发生影响，同时，通过批评实践，卢梭也不断地总结和修正自己在音乐美学上的一些见解，可以说，这一时期的音乐批评是卢梭音乐美学思想的温床，后者是对前者的提炼和归纳。卢梭大力赞美和颂扬意大利音乐，其理由在《论法国音乐的信》有明确的表述：“在我看来，三件事一块儿造就了意大利旋律的完美。第一是语言的柔韧，这使得所有情绪表达自如，这就使得音乐家可以自由的作出精心的选择，他的创作也具有极大的多样性，也给每个歌手提供了一种独特的歌唱风格，这样舞台上的每个人都有自己的性格，他的音调也与之相符，并使他与别人不同。第二是转调的大胆。尽管不像我们的转调僵硬的准备充分，却因为可以更明确的感知而讨人喜欢，也不用给歌曲勉强续貂就能使表情更加有力。正是通过这种方式，音乐家从一个调或调式意外地转向另一个，并在必要时省去中介和弦和那些学究式的暂转调，便可以表达诸如缄默、中断、颤抖等各种情绪，而这是波尔博拉(Porpora)、加卢皮、科奇(Cocchi)、约梅利(Jommelli)、佩雷兹(Perez)、特拉德拉(Terradellas)一类激动人心的大师们惯于运用并取得成功的手段，而对此，我们的抒情诗人和音乐家知道的一样少。第三个优势，也是给旋律带来最大效果的，是时值的精确。这种在最慢的乐章和最快的乐章中同样能感受到的精准使歌唱生动有趣，伴奏有板有眼；并通过许多不同的旋律真正增加了音调；也将每种情感传达给心灵，将每种图景传递至脑海；还使得音乐家得以在咏叹调中描绘剧本的所有可以想象的个性，而其中许多是我们闻所未闻的；最后还制造出许多适合的乐段来表现各种角色，或者遂作曲家之愿，用某个的适合的乐段去表现角色的对立与转变。依我之见，这些便是意大利音乐之所以迷人而有生命力的源泉”。[74]不难看出，这些理由正是将音乐和语言的关系、力求音乐形式的朴素简明以及音乐的情感本质等美学原则贯彻到音乐批评中的表现。这种音乐，在内容上真正达到了模仿情感、触及心灵的道德目的，在形式上则符合卢梭理想的旋律统一体的要求。充分和语言特征结合的旋律是完全可以胜任对情感的模仿（也可说是表现）：“在获得对意大利旋律的最初认识后，人们可能只在其中发现优美的地方，并以为它只适宜表达欢悦的情感，可一旦对它的悲痛和悲剧性的一面稍有探究后，就会马上为那些不朽艺术音乐中的力量所惊异。”而和声“无需我们的音乐经常要求的和声频繁转位”，是建立在三和弦之上的简洁明了的音响。伴奏和歌唱旋律很好的结合，“在器乐间奏（*ritornelli*）和旋律间完美的应和乃是我们所赞赏的整齐律动的结果——前者只是从后者发展出的，因而，伴奏所具有的全部美妙之处在声乐中也能发现；这种伴奏是如此整齐划一，与歌唱的呼应是如此咬字精确，以至于似乎是由它决定了演员的动作并指示其所做的手势”。虽然意大利音乐家没有提出“旋律统一性”，但“所有优秀的意大利作曲家都小心地遵守这条准绳”。总之，“凭借科学合理的转调方法，简洁纯洁的和声和生动明亮的伴奏，这些作品以其超凡入圣的演出攫取了观者的灵魂，吸取了观者的活力，他们为之击节喊叫的场景是我们平静的歌剧从未荣膺的。”而法国音乐的缺陷正在于和意大利音乐截然相反的许多特性。首先法语是不适和歌唱的，尤其不适合优美如歌的抒情曲调，“他们的语言没有音调”，[75]而这种音调正是让音乐传达激情的关键。这使得法国音乐的旋律缺乏意大利音乐的天然美感，而不得不用大量人为的修饰来装扮，“我承认我们的旋律自身的许多缺陷使我怀疑它的存在，并使我臆测将它视为被转了调的平咏之一种更恰当些，它本身毫无迷人之处，只有借助某种大胆的装饰才能取悦于那些已有先见的人。”[76]既然法国音乐的旋律这样叫人失望，它的和声竟又是矫饰而雕琢的，仿佛要以之弥补旋律表情的缺乏。但层屋叠架的反复和声对于音乐的表达只是适得其反：“当和声将几个声部中的完美的旋律组合到一起时，这些美丽的旋律的效果在它们被同时听到的一瞬间也就荡然无存了，而如果没有旋律的生机，我们听到和弦的进行总是死一般的。”“如果在全部音乐中，和声被一丝不苟地填满，伴奏中的和弦连接总是复杂的，那么必定制造出很多噪音，却很少有表现力。而这正是法国音乐的本性。”具体到法国歌剧，更可以说是这种做作虚伪的音乐文化的集中体现。法语的宣叙调和语言根本不相协调，“让我们再以这条规则（按：即宣叙调应尽可能的接近说白）检验一下在法国被称作“宣叙调”的东西。我恳请诸位告诉我你们在宣叙调和一般的朗诵之间发现的联系。你们怎能想象法国语言——如此平铺，如此朴素，如此整齐一律，如此不像歌唱——能被这种宣叙调的凄厉和嘈杂的音调适宜地装点？在柔言软语和长声怪叫间可曾有半点联系？”。至于咏叹调和抒情悲剧专有的独白：“他们把‘咏叹调’的令名给予那些被他们在歌剧中篡改

过的无聊俚曲，并特别把“独白”保留给那些冗长乏味的挽歌，这些东西若不加噤头只按谱唱来会使大家都昏昏欲睡。”而与剧情发展无关的纯形式的小咏叹调最使卢梭深恶痛绝：“我们的小咏叹调的歌词常与主旨脱离，不过是各种甜言蜜语的让人厌恶的混合，这种文字只为取悦于人，却无人能理解。它们是小段夸张辞令的随意拼凑，我们的语言以各种奇技淫巧浇注而成，但就是不让它们言有所指、意有所及。”透过卢梭极端的语言，滤掉个人憎恶与情感所带来的偏激，（这也是当时论战文章的共性）卢梭的音乐批评和他的美学思想的联系是不容置疑的。如果说对意大利音乐得过分褒扬是在努力为他的美学观念找到现实中的样板，那么对法国音乐的攻击怒骂则出自对整个法国上层精神文化的深切不满和摒弃。结语怎样看待卢梭的音乐美学思想在对卢梭的音乐美学思想的主要观点、主要特征及其与卢梭自身音乐实践的关系作了大致探讨后，我们将面临的问题是：怎样看待卢梭的音乐美学思想？它的历史地位和现实意义是什么？我们也许可以从三个角度去评价音乐美学家卢梭。首先，从西方美学发展史的角度看，卢梭所处的时代正是文艺复兴后，理性主义美学观念从繁荣发展到盛极而衰的转折期，这种转折体现在音乐美学领域，便是古典主义的音乐观念即将被浪漫主义的音乐观念所替代的启蒙主义音乐美学。启蒙运动作为旧秩序的颠覆者和新生命的预言者，涉及到社会思想和文学艺术的各个方面，音乐美学领域的启蒙思想以卢梭为代表，极力反对服务于专制王权和宫廷显贵的法国歌剧文化，批判作为这种艺术理论基础的古典主义美学观点，“提出了音乐应该以自然、朴素为美，以情感表现为主的美学主张”。[77]这种启蒙思想和古典主义在音乐的本质、内容、形式上的对立，从细部看，也许只是夹杂着个人好恶恩怨的心血来潮，但一旦将其置于社会发展的重大背景中加以考察，便是代表着不同阶级阶层利益的在音乐美学领域争夺话语权的斗争，暗示决定这一斗争胜败的往往是宏观历史的因素，而不是从抽象角度出发，对这些观念所作的纯理性的价值判断。其次，和所有的启蒙思想家一样，卢梭既是破坏者，也是继承者，我们在他的有关言论中，既可以看到保守的一面（对古希腊哲学思想和卡尔文式的道德律的迷恋），又能看到革命的一面（对现存音乐秩序的彻底批判和对下个世纪的影响）。相对于古典主义的美学的执中和理性，卢梭在过去和未来两个维度都走得更远——在某种意义上，他确实是一个孤独的、离群索居的、略带峰巅的沉思者；但同时，又积极介入时代生活的各个方面。他的音乐美学中的二分性和对立性超出同时代的任何人，而他对后世的影响也似乎体现为看似毫无关联的两面。他既是罗伯斯比尔的老师，又是霍夫曼和歌德的精神偶像，19世纪以后，对音乐艺术横加干涉，要求其服从于绝对的政治理念和道德目的的言论与行为都可以在卢梭这里找到最初的依据——音乐的情感不是要服从道德吗？不是要有助于而非有害于社会伦理的进步吗？这正像自雅各宾专政后的每一次借自由之名而行的屠杀都不同程度地与《社会契约论》发生关系一样。在另一个极端，浪漫主义的每一个音乐大师的身上，都闪现出那个在《漫步遐想录里》自言自语、蹒跚前行的影子，他们用音乐实践着卢梭的音乐中没有的，但却存在于《新爱洛伊斯》中的激情。卢梭热爱自然又离群索居，这几乎成了每一个世纪儿和他们笔下人物的特性。他对于音乐的情感模仿的定义和对歌剧形式与内容关系的看法开启了一个时代。就连将他称为“半吊子的艺术涉猎者”[78]的保尔·亨利·朗也承认：“如同在其他许多领域，在音乐方面，是让-雅克·卢梭向新思想敞开了大门。”从贝多芬起，个人的情感和经历成为音乐家们抒写的对象，这种观念之被普遍接受，要归功于卢梭为首的启蒙思想家对传统模式的批判与更张。在具体的音乐戏剧形式法则上，格吕克是卢梭音乐美学的第一个受益人，他说：“我对这位伟大人物有关音乐的著作的研究（他在其中分析了吕利的《阿尔米德》的独白——按：指《论法国音乐的信》），证明了他卓越的才能和准确的鉴赏力，深为我所敬仰。我一直深信，如果他愿意选择献身于这种艺术实践中去的话，他定能实现古人所赋予音乐的那种不可思议的效果。”[79]莫扎特也深受《乡村日者》的感召，写出了青出于蓝的《巴蒂斯蒂安和巴蒂斯蒂安娜》。而卢梭对于“民族歌剧”以及旋律和语言的看法，“早在一百多年前就那么精辟地预言并指出了克劳德·德彪西在我们的音乐性的朗诵中进行的改革。”[80]最后，我们必须再次指出卢梭的个体人格与他的美学思想的关联，事实上，如果他不是这样一个敏感的、狂热的、充满矛盾又无比真诚的心灵，他的学说就不可能在后世发生这样大的力量，他的身影也不可能成为无数艺术家、包括音乐家挥之不去的永恒情结所在。虽然他的性格中不乏卑劣虚假的因素，就如同他的音乐著作中大量存在的夸张、偏激和前后不一一样，但他对真理的执著和对生活的坦率成为他不朽魅力的源泉，正是这种魅力使我们不能不怀着一些崇敬和怜爱来检视他的音乐思想。真实，这是卢梭最伟大的品质，也是我们在理解他对音乐的看法后得出的、他对于这门艺术的目标的理想。注释（征引材料的版本和来源见“参考文献”；未经标明的引用材料其出处与前一注释的出处相同）：

[1] E. R. Flint (trans. & note) : Jean-

Jacques Rousseau' Lettre d'un symphoniste de l'académie royale de musique à ses camarades dans l'orchestre « introduction »,170页 [2]转引

自 Yoshihiro Naito: La pensée musicale de Rousseau I “Unité de Mélodie” [3] 《忏悔录》，368页 [4] 《忏悔录》，356页 [5] 《忏悔录》，416

页 [6] Dictionnaire de Musique : “Musique”， [7] Essai sur l'origine des langues, Chap.15 [8] Essai sur l'origine des langues, Chap.14

[9] Essai sur l'origine des langues, Chap.15 [10] Essai sur l'origine des langues, Chap.12 [11] Essai sur l'origine des langues, Chap.19 [12] 转引

自J.F.Strauss :Jean-Jacques Rousseau :Musician ,476页 [13] Dictionnaire de Musique : “Imitation” [14] Naito:

La pensée musicale de Rousseau II “imitation musicale” [15]前引文 [16] Essai sur l'origine des langues, Chap.15 [17] 《新爱洛伊斯》，第一、二卷，152页 [18] 转引自于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，4页 [19] E. Lippman: A History of Western Musical Aesthetics, 84页

[20] 恩斯特·卡西勒：《启蒙哲学》，273页 [21] E. Lippman: A History of Western Musical Aesthetics, 84页 [22] Jean-Baptiste Du Bos : Reflexion critique sur la poesie et sur la peinture, 英译文, Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, 18页 [23] 恩斯特·卡西勒：《启蒙哲学》，274页 [24] Jean-Baptiste Du Bos : Reflexion critique sur la poesie et sur la peinture, 20页 [25] 恩斯特·卡西勒：《启蒙哲学》，274页

[26] Charles Batteux: Les beaux-arts réduits à un même principe, 英译文; Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, 47页 [27] 转引自 Naito: La pensée musicale de Rousseau II “imitation musicale” [28] 伯特兰·罗素：《西方哲学史》下卷，233页 [29] Essai sur l'origine des langues, Chap.14 [30] Lettre sur la musique française [31] Dictionnaire de Musique : “Unité de Mélodie” [32] Dictionnaire de Musique : “Mélodie” [33] Essai sur l'origine des langues, Chap.14 [34] Dictionnaire de Musique : “Composition” [35] 《新爱洛伊斯》，第一、二卷，152页 [36] Dictionnaire de Musique : “Harmonie” [37] Dictionnaire de Musique : “Unité de Mélodie” [38] Essai sur l'origine des langues, Chap.14 [39] Dictionnaire de Musique : “Cadense” [40] Dictionnaire de Musique : “Tierce” [41] Essai sur l'origine des langues, Chap.14 [42] Dictionnaire de Musique : “Unité de Mélodie” [43] Lettre sur la musique française [44] Dictionnaire de Musique : “Rythme” [45] Dictionnaire de Musique : “Mesure” [46] Lettre sur la musique française [47] J.F. Strauss: Jean-Jacques Rousseau : Musician, 478页 [48] Charles Batteux: Les beaux-arts réduits à un même principe, 48页 [49] 钱仁康译注：《音乐》译者案语，44页 [50] 前引文，50页 [51] Essai sur l'origine des langues, Chap.15 [52] Essai sur l'origine des langues, Chap.14 [53] 罗曼·罗兰：《卢梭的生平和著作》，37页 [54] Naito: La pensée musicale de Rousseau I “Unité de Mélodie” [55] 《论戏剧——致达朗贝尔信》，81页 [56] 勒克塞尔：《让-雅克·卢梭》，见于《论人类不平等的起源和基础》中译本，13页 [57] 《忏悔录》，473页 [58] C. Kintzler: Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique, Minerve, 1988, pp.129-130.转引自 Naito: La pensée musicale de Rousseau I “Unité de Mélodie” [59] 《1762年1月12日，致马勒塞尔伯的信》，见《卢梭自选书信集》，63页 [60] 《忏悔录》，231-232页 [61] 《忏悔录》，263页 [62] 《忏悔录》，392页 [63] Dictionnaire de Musique : “Dessin” [64] 《忏悔录》，459页 [65] P.J.E.Robinson: Le Devin du Village [66] Lettre à M.Burney [67] 《忏悔录》，463页 [68] Lettre sur la musique française [69] 谱例见 Norton Anthology of Western Music, 176-78页 [70] Lettre sur la musique française [71] Naito: La pensée musicale de Rousseau I “Unité de mélodie” [72] 谱例见 Norton Anthology of Western Music, 172-75页 [73] Strauss : Jean-Jacques Rousseau, 479页 [74] Lettre sur la musique française [75] 《新爱洛伊斯》，第一、二卷，152页 [76] Lettre sur la musique française [77] 张前主编：《音乐美学教程》，42页 [78] 朗：《西方文明中的音乐》，335页 [79] C.W. Von Gluck : Letter to the editor of “The Mecure de France”, English translation from Source Reading in Music History IV “The Classic Era”, 10页 [80] 朗多尔米：《西方音乐史》，111页参考文献：I 卢梭的著作：A 音乐美学和音乐思想方面的专论和论著 Dissertation sur la musique moderne (1743) (《论当代音乐》) Lettre à M. Grimmau sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale (1752) (《致格里姆先生，对他的〈关于翁法尔的信〉的补充评注的信》) Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre(1752) (《一个王家音乐院的乐师致他的乐团同伴们的信》) Lettre sur la musique française (1753) (《论法国音乐的信》，英译文见 Source Reading in Music History IV “The Classic Era” 62-80页) Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée (1755) (《对拉莫先生的未冠名小册子中的两个新进原则的检验》) Essai sur l'origine des langues (1756-61) (《论语言的起源》，第12-19节英译文见 Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, 89-105页) Dictionnaire de Musique(1768) (《音乐辞典》，其中 “Musique” 词条的中译文见钱仁康译注：《音乐》，《音乐艺术》1993年第四期，44-53页；部分词条英译文见 Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, 108-117页) Lettre à M. Burney et Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck (1776 ou 1777) (《致布尔涅先生的信和对格吕克〈阿尔采斯特〉的观察的片断》) 以上文献的法文原文均见于 Yoshihiro Naito (内藤义博) 先生建立的 www.osk.3web.net.jp 网站 B 其他哲学、文学著作 Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs. (1750) (《论科学与艺术的恢复是有助于还是有害于道德的进步》) www.ge-dip.etat-ge.ch/athena,2003 《论人类不平等的起源和基础》(1753)，李常山译，商务印书馆，1962年，北京《论戏剧——

致达朗贝尔信》(1758), 王子野译, 三联书店, 1991年, 北京《新爱洛漪斯》(1761), 伊信译, 商务印书馆, 1990年, 北京《社会契约论》(1762), 何兆武译, 商务印书馆, 1980年, 北京《爱弥儿, 或论教育》(1762), 李平沅译, 商务印书馆, 1978年, 北京《忏悔录》(1765—1770), 黎星译, 人民文学出版社, 1980年, 北京《漫步遐想录》(1778), 徐继曾译, 人民文学出版社, 1986年, 北京《卢梭自选书信集》, 刘阳译, 译林出版社, 1997年, 南京 II 研究论文和资料选辑 A 法文文献: Yoshihiro Naito:
La pensée musicale de Rousseau (1) - «unité de mélodie» -(1993) La pensée musicale de Rousseau (2) - imitation musicale -(1994)
La pensée musicale de Rousseau (3) - parallèle entre Encyclopédie et Dictionnaire de musique -(1995) La pensée musicale de Rousseau (4) -
controverse avec Rameau -(1996) Modernité de la pensée musicale de Rousseau (1997) 以上均见于www.osk.3web.net.jp,2003 Jean-
Marc Warszawski: Petite bibliographie documentaire relative à la Querelle des bouffons www.musicologie.org/pubirem , 2003 郭麟阁: 《法国文学简史》(Histoire Condensée de la Littérature Française du Moyen Age au XVIII Siècle) 卷一, 商务印书馆, 2000年 B英文文献:
E. Lippman: A History of Western Musical Aesthetics , University of Nebraska Press 1992
P.Le Huray & J.Day (selected & annotated): Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-
Nineteenth Centuries ,Cambridge University Press, 1981
O. Strunk (selected & annotated) : Source Reading in Music History IV, “The Classic Era” W.W. Norton & Company ,1950 J.F. Strauss: Jean-
Jacques Rousseau : Musician Musical Quarterly VI.62 , 1976, P475-82 E. R. Flint trans. & note : Jean-
Jacques Rousseau’ Lettre d’un symphoniste de l’académie royale de musique à ses camarades dans l’orchestre Musical Quarterly Vol.72 ,
1986 , P170-79 C.Palisca (edt.): Norton Anthology of Western Music ,Norton &Company 1980 C.Kintzler: Rousseau, Jean-
Jacques, Grove Music Online, www. grovemusic.com , Oxford University Press,2003
E.Cook: Qurelle des Bouffons, Grove Music Online, www. grovemusic.com , Oxford University Press,2003
P.J.E.Robinson: Le Devin du Village, Grove Music Online, www. grovemusic.com , Oxford University Press,2003 C 中文文献: 罗曼·罗兰: 《卢梭的生平和著作》, 王子野译, 三联书店, 1993年恩斯特·卡西勒: 《启蒙哲学》, 顾伟铭等译, 山东人民出版社, 1988年伯特兰·罗素:
《西方哲学史》下卷, 马元德译, 商务印书馆, 1996年保尔·朗多尔米: 《西方音乐史》, 朱少坤等译, 人民音乐出版社, 1989年保尔·亨利·朗:
《西方文明中的音乐》, 顾连理等译, 贵州人民出版社, 2001年于润洋: 《现代西方音乐哲学导论》, 湖南教育出版社, 2000年张前(主编): 《音乐美学教程》, 上海音乐出版社, 2002年

[我要入编](#) | [本站介绍](#) | [网站地图](#) | [京ICP证030426号](#) | [公司介绍](#) | [联系方式](#) | [我要投稿](#)

北京雷速科技有限公司 Copyright © 2003-2008 Email: leisun@firstlight.cn

