

沃尔夫冈·韦尔施^①

[耶拿弗里德里希·席勒大学]

戴晖 译

[上海交通大学哲学系]

为什么黑格尔如此推崇罗西尼，却从来未提及贝多芬？^②

[内容摘要]黑格尔把音乐理解为主体性的艺术，其标志是外在性向内在性的过渡，而主体性这里意味着广义的意识或者内心生活。意蕴（内容）直接由声音表达出来，而人的声音最直接地昭示灵魂，它借助文辞而不依赖文辞。罗西尼的歌剧音乐启发了黑格尔对音乐艺术的思考，罗西尼重视音乐的独立性，重视歌唱家的创造性，歌声作为内在性的直接表达呈现了音乐的高峰，而这是当时的德国音乐无法企及的。

[关键词]声音；内在性；歌唱家；创作过程

以下的阐述对读者有几点期待：黑格尔加贝多芬和罗西尼——谁不会晕头转向呢？贝多芬和罗西尼就已经够让人眼花缭乱了——这两位构成了多么显著的对立啊！这不仅仅是两位作曲家的南辕北辙，更是 19 世纪上半叶的基本冲突。无论如何，在 1834 年音乐史家 R. G. 凯色维特这么认为，而 20 世纪伟大的音乐学家卡尔·达豪斯也同意凯色维特的这个看法。凯色维特称他的时代是“贝多芬和罗西尼”的时代。^③达豪斯于 1980 年提出“二元风格”这个概念，根据这一概念贝多芬和罗西尼之间形成了一道“音乐概念的沟壑”，其影响一直延续到 19 世纪。达豪斯据此认为于是所有音乐不是归属这一方就是另外一方。^{④①}

^①沃尔夫冈·韦尔施，1946 年出生于柏林。德国哲学家，现任德国耶拿大学理论哲学教授，曾经在班堡大学、马格德堡大学、埃尔兰根-纽伦堡大学、柏林自由大学、柏林洪堡大学、斯坦福大学和埃默里大学担任过教职。1992 年他被授予了马克思·普朗克研究奖，2016 年获得普利兹国际艺术奖。他的研究领域包括认识论、人类学、美学、艺术理论以及文化哲学。他出版有专著 15 部，编著 7 部，论文 400 多篇。他的著作包括《我们的后现代年代》（1987 年）、《审美思维》（1990 年）、《理性》（1995 年）和《解构美学》（1997 年）等。

^②2017 年 10 月 31 日于黑格尔-罗西尼酒店（Hegel-Rossini. PUB）。

^③R. G. 凯色维特，《欧洲及西方或者我们当今的音乐历史，呈现其源泉、成长和阶段性发展；从公元一世纪直至我们今天的时代》莱比锡，1834 年，第 97 页（Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere heutige Zeit* (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1834)。

^④卡尔·达豪斯，《十九世纪的音乐》，拉贝尔出版社，1980, 1987，第 7 页（Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag 1980, 1989）。

诸位之中有人很熟悉——不管怎样，我这样假定，德国的同事甚或意大利的同事——如何评价贝多芬和罗西尼之间的对立。贝多芬是巨人，罗西尼相较而言只是寻欢作乐。深沉相对于肤浅，严肃相对于玩笑，伟大的作品相对于文化活动，这就是贝多芬和罗西尼之间的区别，于此站错位置的人真令人叹息。罗西尼是一个极简的人，一位平民主义者，一个音乐白痴，爱好浮华的人。这对于黑格尔来说是一个最不利的考验，显然黑格尔关于罗西尼的表述简直太激情了，对贝多芬却什么也没有说。^②他在音乐方面是多么幼稚——却胆敢在美学讲演录中散布对音乐的长篇大论？这真使他的名誉蒙羞！

不过在我看来这并不是那么严重。达豪斯在其他情况下都是黑格尔的彻底批评者，但在他的眼里，这压根儿不是问题。因为达豪斯想得很清楚，前面报告的评价——即贝多芬是音乐巨人，而罗西尼只是音乐玩家——是靠不住的。贝多芬和罗西尼，他们是两个截然不同的典范。用一种典范的尺度来衡量和判断另一种典范的音乐，这是吹毛求疵。^③但是德国传统却这么干，它轻视罗西尼是傻里傻气的神经挠痒（相反且有趣的是，针对贝多芬的意大利传统没有类似的失礼的冒犯）。

下面想讲的是我对黑格尔激赏罗西尼的辩护，我对此做了一些准备。人们指责黑格尔，

^①事实上，寻找贝多芬和罗西尼之间的共同点会是一场徒劳。罗西尼于 1822 年 4 月拜访贝多芬，彼此没有达成理解。罗西尼至少保持礼貌，而贝多芬则相反，他在努力赞美罗西尼的歌剧《比弗》时，竟然得出羞辱人的定论，即意大利人没有能力去处理严肃的题材（参见 Jan Caeyers 的《贝多芬传记——孤独的革命者》（*Beethoven - Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*）2009，慕尼黑，2012 年，第 667 页。不过用天才的或许耸人听闻的方式也可以找到共同点：11 岁的李斯特 1822 年 12 月在一场音乐会上演奏一支幻想曲，把贝多芬第七交响曲慢乐章的多个主题与罗西尼的《*Zelmira*》中的一个短曲融合到一起——或者，如莱比锡《音乐周报》的维也纳通讯员所表述的那样：“揉到一个面团里”（本雅明·瓦尔通，“比贝多芬更德国化”，见于《贝多芬和罗西尼的发明：纪实，分析，评论》，出版人尼克拉斯·马特和本雅明·瓦尔通，剑桥大学出版社 2013，159-177 页，此处为 159 页。（Benjamin Walton, “More German than Beethoven’: Rossini’s *Zelmira* and Italian style”, in: *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, hrsg. v. Nicholas Mathew u. Benjamin Walton, Cambridge: Cambridge University Press 2013）。不仅得是天才，而且也得奔放自如如年少的李斯特，才会认为这种结合是可能的。另一个令人惊骇的共同点出现在他们死后：罗西尼的尸体 1868 年安葬在巴黎他的太太身旁，1887 年被掘出并且运往意大利，从此安息在弗洛伦兹的 Santa Croce 教堂。贝多芬的尸体同样被掘出另置：1888 年从维也纳的卫灵墓地到中心墓地。他们永恒的安宁被出于政治动机的迁墓所打扰。

^②在黑格尔全集里没有提及贝多芬，无论在已经发表的著作中，还是在《美学》或者通信集里都没有。

^③“用陌生的尺度来衡量……”（达豪斯，《十九世纪的音乐》，同上，第 7 页（Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*））。

公然抗议他对罗西尼的热情，他的音乐趣味多么平庸，反正不是阳春白雪；^① 他对贝多芬的疏忽表明，他没有欣赏作曲艺术的天分。^② 针对这些在音乐界流传的评价，我愿意为黑格尔辩护。我想指出的是，他对罗西尼的激赏在他音乐美学的上下文里绝对有其前因后果。如前所述，对于我而言，黑格尔的音乐美学是我所了解的最好的音乐美学。我认为，黑格尔的音乐美学思考绝妙地切中了音乐这件事的核心。我甚至认为，霍托版本的黑格尔《美学讲演录》^③——我会以之为依据，虽然最近对之进行冷嘲热讽已变成一种时尚了——非常可靠。它很好地再现了黑格尔的论述。^④ 无论怎样，我将关联到的这些章节本身在霍托的批评者中间是没有争议的。

请允许我首先阐明黑格尔音乐美学的几个基本特征，然后由此出发来探讨黑格尔与罗西尼以及与贝多芬的关系。^⑤

^①黑格尔的歌剧品味有的时候倾向于那些平庸且通常是流行的作品（John Sallis, "Soundings: Hegel on Music", in: *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, hrsg. v. Nicholas Mathew u. Benjamin Walton, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 369 - 384, hier 371）。

^②奥里维尔这么认为，黑格尔的听觉适应并停滞在的十八世纪（但是罗西尼难道是一位十八世纪的作曲家吗？）而对贝多芬的彻底革新则没有准备。（A. P. 奥里维尔，《黑格尔论音乐》，巴黎，2003年，第87页。（Alain Patrick Olivier, *Hegel et la Musique: De l'expérience esthétique à la speculation philosophique*, Paris: Honoré Champion 2003, 87）。黑格尔没有能力把握与他同时代的音乐（可是为什么贝多芬就能代表了同时代的音乐？），这是因为黑格尔并不关注音乐中的形式，也没有赋予形式任何意义（同上，第91页）。黑格尔没有提起贝多芬，是因为他不懂得评价他——黑格尔缺乏最重要的手段，即对音乐形式的理解。这种论据显然是牵强附会。如今成千上万的人欣赏贝多芬，却并不具备为奏鸣曲的乐句而培养出来的听觉。无疑，贝多芬的作品在他那个时代如此地新颖，以致大部分听众都惘然不知所措，甚至连行家对他晚期的弦乐四重奏也感到困惑并且声明它们是不堪入耳的。但是总体上这并不影响他们崇敬贝多芬。行家和外门汉同样感到，这是一位音乐天才在成长。在1827年3月29日的贝多芬葬礼上有近两万人行进在灵柩后面（差不多有当时维也纳内城的人口的一半）。难道他们所有人都理解了贝多芬在奏鸣曲乐句上的革新吗？——总而言之：黑格尔对贝多芬的沉默无法用黑格尔没有能力来分析音乐形式来解释。

^③下面我按照由弗里德里希·巴森格主持的《美学》版本的第二卷来引证，（法兰克福，欧洲出版社）。关于音乐的阐述细节涵盖了第二卷第258页到326页（Friedrich Bassenge, *Ästhetik*, 2 Bde. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt o. J.）。

^④人们怀疑，由于保存下来的讲演录遗稿和霍托编辑的黑格尔原稿同样少之又少。因此，两者相互攻击造成的问题更麻烦。无论一次演讲被多么忠实地复述出来，它也与正式出版的表述不尽相同——这里添加了整理、体系化、补充说明等等。而这些霍托版本都做得非常成功。他提供了完全符合黑格尔精神的演绎。

^⑤参见《论黑格尔的音乐经验》：A. L. 贝利，1991年，第24-32页（Alessandra Lazzerini Belli, zu Hegels Musikerfahrungen generell: Alessandra Lazzerini Belli, "Figaro e il Filosofo. Le esperienze musicali di Hegel (1770 - 1828), *L' Erba Musica* II）。

一、出发点：声音

黑格尔的出发点是声音现象。这个出发点对于黑格尔来说是音乐的全部始末。确实，您听过没有声音的音乐吗？^①声音对于音乐是实质性的，声音是音乐本身的“要素”。^②是啊，俗语有道理：“听话听音”。

现在黑格尔说，如果借助乐器发出声音，那么这始终依赖于乐器的“振动”^③——无论是小提琴的琴弦在振动，还是吹奏乐器中的空气柱在激荡，或者打击乐那里的皮鼓震响。任何情形中都不是静止的乐器，而是振鸣运动中的乐器发出声音。^④

第二，声音因而却也脱离乐器，自由地作为空气振动而散布开来。黑格尔谈到“外在性的双重否定”，^⑤第一重否定在于，扬弃了乐器形体的静止状态；第二种在于乐器所释放的声音不仅鸣响，而且也逐渐消亡，自我扬弃。^⑥声音与乐器相比是不可靠的，没有像乐器那样坚固的形体，好在乐队里排列开来。声音摆脱了这种外部排列的逻辑，它是稍纵即逝的，比较而言非物质的，唯心的。黑格尔视音乐为现象——这是关键——对外在性的扬弃和向内在性的过渡。外在性逻辑规定，相区别的对象不可能同时处在同一个位置，而只能够是并列地生存——正如乐器在乐队里。对于声音，这种外在性却不再有效了。我们能够在同一个地点（诸如在音乐会中自己的座位上）平静地听由不同的乐器产生的音声——离开了乐器，声音也外在性的约束及其并列的法则抛到身后。最后，甚至还有一个对外在性的否定，只要声音在一段时间之后消失，完全扬弃了在外部的世界的存在，进而只存留于内心，活在音乐的忆念之中。

黑格尔视音乐为现象，其路线总体上通过外在性向内在性的过渡标志出来。第一个阶段

^①凯奇（Cages）的作品 4' 33' 是极限现象——此外，它之所以能发挥作用，只是因为通常情况下声音对于音乐是基本构成性的。

^②黑格尔：《美学》第二卷，第 269 页。

^③同上，第 261 页。

^④这儿黑格尔谈到“双重否定”（同上）：一方面乐器形体的各部分偏移本位（“扬弃空间状态”，同上），另一方面它们又回到起始状态，或甚越过起始状态喷薄而出（扬弃“本身又为形体的反应所扬弃”，同上）。声音是这种“双重否定”的外化表达。

^⑤同上。

^⑥声音是“外在性，这种外在性在产生时又为其此在所毁灭并且在自身就消亡了”（同上）。这种“外在性的双重否定”造成“声音的原则”（同上）。

从物质的乐器导向中解脱出来的声音，第二个阶段的标志是扬弃声音这种相比较而言已经唯心的外在外在性。末后，声音消散之后，它仍然还在听众的回忆中继续，于是完整地具备了内在的精神的生存形式。^① 声音是这样一种现象，外在性向内在性的过渡全过程地得以实施。声音开始于一个极外在的既定事实：乐器。然后直至全然走进内在性，它最后不再生存于外部，而只存在于回忆中。因为这种由声音完成的外在性向内在性的过渡，声音被黑格尔认为是表达内在性的理想的媒介。^②

二、声音与内在性（主体性）

现在我们开始探讨黑格尔在音乐这件事上的第二个重大主题：主体性。因为声音完成了由外在性向内在性的过渡，音乐在黑格尔眼里是具备内在性乃至主体性的艺术形式典范。

在何种程度上音乐能够适应主体性呢？首先需要清楚黑格尔所谈的“主体性”。黑格尔的主体性的意思当然不是说：我们人是不同的个体，所以一个人所喜欢的可能在另一个人那里引起不悦，我们的立场和判断在这种个体性的意义上是主观的。相反，黑格尔在谈主体性时，他认为人在本质上的标志是我们有内在的生活，我们既是精神的也是情绪的生命，既是智力的也是心理的生命。因此，人也能够在最广泛的意义上谈到“意识”。我们不仅仅基于身体性而出现在物质世界中，在时空分隔开来的世界中，我们也具有内在的、心理的此在。这种此在以完全不同的方式区别于身体的外在。从外部根本无法稳定地理解这个内在的生命，而顶多感知这种内在性的迹象，比如某人显得好思索或者快乐或者恼怒。但是这些迹象也可能是作戏。内在性只从内部完全肯定地打开自己。

这种内在的此在是巨大的财富，但是也具有最高的变动性和暂时性：我们的每一个瞬间都伴随着截然不同的思想，我们能够体验到气氛的变化，随之激动或者冷淡，幸福或者悲伤，因而具有无穷的可能性。关于主体性本身，黑格尔说：“不由任何固定的内容来规定”，而是

^①“声音只在这至深的灵魂中回荡，灵魂在唯心的主体性中深为震慑并且感动不已”（同上，第 262 页）。

^②外在性的双重否定对于声音是基本构成性的，基于这种双重否定，声音与“内在主体性”相应，“与自为地实在地持存着的形体性相比，音声自在自为地就已经是某种唯心的东西，它放弃这种较唯心的生存，由此而成为符合内心的表达方式”（同上，第 261 页）。

“在无羁的自由中依于自身”。^①

现在黑格尔正好处在音乐的存在方式和主体性存在方式的对接处。这么说吧，音乐对于主体性是有音声的对称物。因为它们的基础（“材料”^②）——声音——完成了外在性向内在性的过渡，所以音乐在形式上与主体性相应，并且因此形成“自在的主体性”乃至音乐浑然天成的意蕴。^③ 音乐独具的潜力在于表达了主体性本身。^④

让我们通过音乐与绘画、诗文的比较弄得更清楚一些。^⑤与后两者不同，音乐不受任何走向稳固的趋势所羁绊。反之，它完全与主体性的内在灵动相应。即使绘画试图表现完全主体的东西时，它也无法避免地同时造出一个滞留在外部世界的对象（画）；相反，音乐则通过形式的“自由飘荡”扬弃外在的形式（鸣响的音序）。^⑥ 诗歌虽然并不（像绘画那样）产出外在的诸对象，但是却生产出诸多内在的对象。诗歌造出具有高度规定性的诸观念表象，我们的精神运动似乎就凝结在其中。在这方面，音乐远远强过它们，它保持了自己的无规定性。^⑦ 音乐从来不赋予它所唤起的情感运动以单义性，这种清晰性是言语和概念的特性。^⑧ 总而言之，音乐既不以留驻于外在世界的客体为目标，也不执着于内在世界的某个内容。它是灵动的艺术，而非主体性的执著。^⑨

附带说明：通常人们习惯说，音乐是“情绪的语言”，这不错，音乐确实在情绪上强烈地打动我们。但是在黑格尔看来，这种俗套表现出一种狭隘的趋向。显然，音乐不仅在我们心里唤起种种情绪，而且也唤醒思想和回忆，它调节我们整个内心生活的情态。它比情绪的

^①同上，第 320 页。

^②同上，第 261 页。

^③同上，第 262 页。

^④“适合于音乐表达的只是完全无客体的内心，抽象的主体性本身。这种主体性是全然虚灵的我，不带进一步内容的我自身。音乐的主要任务因此而变得并不在于对象性本身，恰恰相反，让我自身运动的方式方法化为音声，至为内在的自我按照其主体性和唯心的灵魂在自身运动的方式方法。”（同上，第 261 页）

^⑤对于黑格尔，音乐在浪漫的艺术形式之内处在“抽象的绘画空间感性与抽象的诗的精神性之间”（黑格尔，《美学》，第一卷，第 93 页）。

^⑥黑格尔，《美学》，第二卷，第 262 页。“它的意蕴是自在的主体，表达没有把主体带到~~滞留于~~空间的客体性，而是通过无形无驻的自由的飘荡显示音乐是一种传达，这个传达并非为自身占据某种持存，而只是为内心和主体所承载并且仅为了主体的内心而应该在此。这样，声音当然是一种表达和外在性，可这种表达，恰恰由于它的外在性而立刻又使自身消失了”（同上）。

^⑦参见，同上，第 262 页。

^⑧“声音的王国与性情有关系，与性情的精神运动有时吻合一致；但是作为一种始终不够确定的同情行为，比这更进一步就达不到了”（同上，第 269 页）。如果在聆听时达到更大的规定性，那么这是“我们的意识表象和观念，音乐作品给予了很大的推动力，可是对声音的音乐处理并不直接地造出它们”（同上，第 270 页）。

^⑨参见“它所要求的东西，是最后的主体的内在性自身；它是性情的艺术，这种艺术直接面对性情本身”（同上，第 262 页）。“音乐是精神，灵魂，它直接为自己本身而鸣响并且在和谐中感觉自身的和平”（同上，第 308 页）。

语言更广阔，是整个主体性的语言。

黑格尔对音乐的基本规定暂且到此。从声音的现象学出发，他把音乐理解为主体性的艺术。——我们现在可以从中得出的几点结论。

三、音乐和意蕴

首先来看音乐和意蕴的关系：黑格尔一再强调，在音乐中首要的是声音和音调。他着重指出，在音乐中发挥作用的要素——声音——并非像在其他艺术中那样，例如言语在诗歌之中，相对于意蕴只有服务的功能（“贬低为单纯的言谈符号”以及“压制成语音”）^①。相反，音乐“把声音本身自为地变成音乐的要素”，并且把它作为自身目的（！）来对待。^②作曲把精力集中在“纯粹的声音”上。^③音乐之外的先行参照物，如歌词或者内容，必须放到后面。可惜人们几乎没有认识到，黑格尔是首位“纯粹音乐”的理论家。^④

当然黑格尔也看到一个问题。假如音乐为了投身于单纯的声音游戏而忽视意蕴，那么，最后它可能缺乏任何一门艺术都不可或缺的东西：“精神意蕴和表达”。^⑤因此黑格尔说：“当精神性的东西在声音及其丰富多彩的感性元素中适当地表达出来时，音乐才上升为真实的艺术。”^⑥

可是怎样才做到这一点呢？精神性的东西怎样才能够在声音的感性元素中表达出来呢？或许是音乐自己去处理歌词的“精神意蕴和表达”吗？不是的，恰恰相反。黑格尔认为，音乐必须从自身的媒介并且用自己的手段——就是用声音和作曲——来发展精神意蕴。音乐不必像在诗歌或者宗教中那样来体现意蕴，诗歌为意蕴塑造形象，意蕴对于宗教是现成的。而在音乐中，意蕴从主体内在性的中心（这个音乐所独具的王国）升起并且被赋予生命。让内在性及其“生命和缠绵”在声音里表现出来，这“是音乐分内的艰难的事业”。^⑦

^①同上，第 268_269 页

^②同上，第 269 页

^③同上，第 266 页，“音乐真正的强力是元素的力量”，这是因为音乐扎根“在声音元素中”（与言辞和意义相比较，它是更为基础的现象）（同上，第 276 页）。

^④同上，第 269 页和第 320 页。

^⑤同上，第 271 页。

^⑥同上，第 271 页及下。

^⑦同上，第 272 页。

为了实现这个目标，音乐也不排除用一段文字来辅助——但是仅仅为自身的音乐塑造而辅助，而非作为标准，音乐仿佛隶属其下。在这一向度上，黑格尔称赞意大利的作词，例如 Metastasio 的作词，在肤浅之中为音乐留下自由的游戏空间。与此相对地，黑格尔说席勒的诗篇（不过，他坦诚地补充，这些诗篇也不是为了作曲而写的），它们“对于作曲太难以驾驭，没法用”。^① 这些诗歌本身太富有规定性，太明确，思想太艰深。

四、人的声音——“灵魂本身的声音”

按照黑格尔的观点，有一种乐器据有特殊的地位，它在乐器行列中通常算不上什么，那就是人的声音。人的声音与黑格尔关注的音乐焦点内在性有着最亲密的关系，显然歌声是“灵魂本身的声音”。^② 在歌声中人的内在性直接以最本真的手段而变得可以听见。“在其他乐器上……一个对灵魂及其感觉甚为冷谈的、特质相隔甚远的形体[例如小提琴或者长号]在振动，而在歌唱中是灵魂自己的身体，从这个身体中灵魂唱出声来。”^③

不过在这个关联上黑格尔必须再一次提起音乐和歌词的关系问题，显然歌唱的声音表白情感，一般不是简单地啦啦啦，而是演唱带意义的歌词。另一方面，却不应该突出歌词。那么，演唱歌词的歌声不会威胁音乐自身的价值吗？在运用了最高的乐器——人声——的地方，音乐会不得不降低自己而变成人声所演唱的歌词的伴奏乐吗？不，黑格尔说。实际上不是音乐为歌词伴奏，而是歌词是音乐的伴随——无论怎样应该如此。当作曲家运用歌词时，他应该用音乐自身的手段表现词所传达的内容，他应该不是为词谱曲，而是把它变为声音——与歌词自身的传达力相比较，但愿他能用音乐更令人心悦诚服地表达这个内容。

人的歌声的标志不在于因为吟唱歌词，歌声传达了意蕴或者内容（就像经常能够阅读那样），而是在于通过音乐真正的对象的声音，能够最直接地昭示人的灵魂。

五、黑格尔对罗西尼的高度评价

^①同上，第 271 页。

^②同上，第 291 页。

^③同上。

（一）罗西尼“以自由的旋律越过一切高峰”

目前所举的黑格尔音乐美学的基本特征帮助我们理解黑格尔为何如此推崇罗西尼。

我们从音乐和词的关系开始。正如我们看到的，让音乐富有“精神的意蕴和表达”，对此歌词可能很有帮助。但是音乐在这里绝对拥有优势。它不应给词配上画面，而是用自己的手段让词的内容活灵活现。

在《美学讲演录》里黑格尔也曾以这种张力为题，论述旋律和性格之间的张力。旋律适用于音乐方面，性格相应于内容方面。黑格尔的主要要求在这里是，“作为总结性的统一，旋律始终属于优胜方，而不是分裂为零散的性格特征。”^①如果不同的性格出现，它们一方面再现信任，另一方面再现敌对，那么它们的音乐表现不可以漠不相关，而是必须由统一的音乐进程引出结果。黑格尔说，在所有单个规定性里，旋律应该是“贯穿着的、凝聚着的灵魂力量”，而“特殊性格”应该只表现“特定方面的特例”，特定方面“从内部总是回归到这种统一和灵魂力量”。^②

在这个关联上黑格尔才开始谈论罗西尼。对于同时代人对“赞同还是反对罗西尼”的争论，他说：“反对者大呼……罗西尼的音乐是空洞的听觉刺激；可一旦更贴近地深入到音乐旋律中去，那么这种音乐则是最感情饱满，富有精神并且沁人心脾，尽管他的音乐没有涉入性格方式，而严格的德国式的音乐理解特别热衷于性格。显然罗西尼往往太不忠于词了，以他的自由旋律翻过所有高山，以至于人们只有一个选择，或者守住对象而对不再与对象契合的音乐表示不满，或者放弃内容而毫无妨碍地欣赏作曲家的自由灵感，宁愿以整个心灵享受包含灵感的灵魂。”^③

首先，黑格尔拒绝了“空洞的听觉刺激”这样的指责并且承认罗西尼的音乐既“感情饱满”又“富有精神”——从而真实地表现了内在性。^④其次，黑格尔称赞罗西尼在旋律和性

^①同上，第 316 页。

^②同上，第 317 页。

^③同上。

^④参见 A. L. 贝利的结论，黑格尔“犀利地认识到罗西尼的伟大，这比许多同时代人肤浅的兴奋深刻得多”（A. L. 贝利，“黑格尔和罗西尼：在灵魂中感到的歌唱”，1995 年，《黑格尔研究年鉴》，4-5，1998-99，第 231-261 页，此处第 231 页）（Alessandra Lazzerini Belli, "Hegel und Rossini: Das Singen, das man in der Seele empfindet" [1995], *Jahrbuch für Hegelforschung*, 4-5, 1998-99）。

格相冲突的情况下总是选取旋律这一方（也没有少了对“严格的德国式的音乐理解”的旁敲侧击）。第三，黑格尔热情地跟随罗西尼，在疑难处境中丢开词而“以他的自由旋律翻过所有高山”。罗西尼的方式与黑格尔对旋律的偏爱相应。在这里人们应该“毫无妨碍地欣赏作曲家的自由灵感，宁愿以整个心灵享受包含灵感的灵魂。”^①

（二）罗西尼的歌：“何以如此美好而不可抗拒”

我们注意，按照这种旋律优先的原则，在罗西尼这里其次才是声音和歌唱的意义。这里提醒一下大家，黑格尔认为，在歌唱中最直接地响起音乐的真正对象，是人的灵魂。由此可见，黑格尔的偏爱不可能是纯粹的器乐（在探讨黑格尔与贝多芬时更深入解释），而是以歌和歌剧为目标。

黑格尔是歌唱爱好者。在柏林他就对安娜·米尔达（Anna Milder）（与之私交甚好）、安洁丽卡·卡塔拉妮（Angelica Catalani）和亨瑞特·桑塔格（Henriette Sontag）大加欣赏。在维也纳则有过的而无不及，他完全迷上了意大利歌剧。1824年9月20日，他晚上7点半去看意大利歌剧，（梅尔卡丹特的《朵拉丽丝》（Doralice））。第二天他听罗西尼的《奥泰罗》（Otello），第三天晚上是罗西尼的《柴米拉》（Zelmira），很快接着是《塞尔维亚的理发师》（Barbier von Sevilla），然后可以来一回莫扎特（《费加罗的婚礼》（Le Nozze di Figaro）），又接连两场罗西尼（《科拉迪诺》（Corradino）），再看一遍《塞尔维亚的理发师》（Barbier von Sevilla）——九天之中七部歌剧，这样的事儿不断发生。黑格尔到维也纳的第二天就给太太写信：“只要还付得起意大利歌剧和归程的钱，——我就留在维也纳！”^②

吸引黑格尔的首先是歌唱家。“两位男高音，鲁比尼（Rubini）和唐泽利（Donzelli），怎样的嗓音，怎样的风度，亲切、流畅、强壮、音调，非听不可！”^③同样他赞叹女歌唱家福多尔（Fodor），达尔达内利（Dardanelli）和其他人。“相对于这种声音的金属质感，尤其是男声的金属质感，在柏林的所有声音的音调……都不纯粹、生涩、粗野或者弱不禁风，一

^①黑格尔：《美学》第2卷，第317页（Hegel, *Ästhetik*）。在推崇罗西尼这一点上，对黑格尔很冷淡的叔本华例外地与之意见一致，参见《世界作为意志和表象》，1819年，第52节，第297页。

^②《黑格尔来往书信集》，第3卷：1823-31年，出版人J. 豪夫迈斯特，汉堡：迈讷出版社，1969，第55页[1824年9月21日]（*Briefe von und an Hegel*, Bd. III: 1823-31, hrsg. v. Johannes Hoffmeister (Hamburg: Meiner 1969), 55 [21. September 1824]）。

^③同上，第54页。

—就像啤酒面对透亮、金黄、火一般的葡萄酒……”^{①②}

没有什么地方像在罗西尼这里，声音得到了充分的发展，甚至连莫扎特也比不上。黑格尔听《费加罗的婚礼》时感到失望，“意大利的嗓音在这有节制的音乐里似乎没有多少机会去展开嘹亮的圆圈。”^③两天之后黑格尔写信说罗西尼的《费加罗》给予他的享受比莫扎特的《婚礼》多得多，为什么呢？因为歌唱家能够更好地发挥。^④

是的，罗西尼擅长歌曲。他自己很早就已经是非常好的歌唱家——十四岁时就获得奖项，并加入了博洛尼亚爱乐学院。罗西尼与其他作曲家不同，终其一生都没有兴趣给演唱者套上马嚼子，而是任凭其自己发展。

（三）“罗西尼的音乐唱起来才有意思”

就此，我们来到黑格尔对罗西尼的评价的核心。在维也纳，整晚整晚地听罗西尼，黑格尔体会到，罗西尼的音乐在歌唱中达到顶峰并且完全就是为歌唱而谱写。“它不是音乐本身，而是为了歌唱本身，所做的一切皆为了歌唱”。^⑤接下来是这句著名的话：“罗西尼的音乐唱起来才有意思。”^⑥

对于黑格尔，自从他把对音乐的理解从声音的分析带到内在性的轨道上，他就很清楚，歌唱的声音作为内在性的直接表达达到了音乐的高峰。而他发现这在罗西尼的音乐中发展得最圆满。罗西尼作为作曲家事实上和黑格尔音乐美学是意气相投的。

黑格尔对罗西尼的评价标志性的的是：黑格尔完全可以说，罗西尼的音乐有时作为音乐而使他感到无聊。^⑦“音乐”这里是指管弦乐队部分。歌唱体现了更高的维度，其中，给予歌唱以自由而所有一切都围绕着歌唱，这是罗西尼的艺术之所在。黑格尔在维也纳第二次观看罗西尼的歌剧时就认识到这一点。就《柴米拉》他写道：“这部歌剧在第一部分特别”让他受用，^⑧——任何行家都会赞同黑格尔，他真的具有良好而稳健的音乐鉴别能力。^⑨但是黑

^①同上，第 56 页。[1824 年 9 月 23 日]

^②同上，第 71 页。[1824 年 10 月 4 日]

^③同上，第 61 页。[1824 年 9 月 27 日]

^④同上，第 66 页。[1824 年 9 月 29 日]

^⑤同上，第 66 页。[1824 年 9 月 29 日]

^⑥同上，第 66 页。[1824 年 9 月 29 日]

^⑦同上，第 60 页。

^⑧同上，第 56 页。

^⑨约翰·赛利斯指出，黑格尔对音乐的理解远比人们通常认为的要深刻。他甚至超过一些实际从事音乐工作的人。“有声：黑格尔论音乐”，出处同上，第 370 页(John Sallis, "Soundings: Hegel on Music")。

格尔也补充，“歌唱家们”是多么妙不可言。^①

不过，由于一切都围绕着歌唱，这种音乐必须有杰出的演唱艺术家。黑格尔完全理解这一点，“为什么罗西尼的音乐在德国，尤其在柏林，受到贬低”：“就像缎子只适合女士”而“鹅肝酱只配讲究的口味”（黑格尔第二个大胆的、却最适合罗西尼的比喻），罗西尼的音乐“只为意大利的嗓音而造”^②——他想说的是，不是为了德国人的、铁皮一样的嗓音。而在柏林，德国嗓音，这种配不上罗西尼的嗓音，在发挥着作用。

（四）歌唱的创造性——拥有为作曲增补的自由

黑格尔也认识到，比起单纯的罗西尼音乐，歌唱家们在罗西尼这儿贡献给听觉的东西更多，他们（她们）用自己的方式补充音乐，于是也完善音乐。

在演出中，黑格尔通常看到这样的可能性，“演员的天才不局限于单纯地执行既定的脚本”，而是“艺术家自身在演唱时谱曲，补充不足之处，让浅处变深，让苍白的灵魂变得饱满，以这种方式表现得绝对独立而富有创造性”。^③黑格尔继续说：“例如在意大利歌剧中总是给歌唱家留有许多余地；特别是在装饰部分有较自由的游戏空间；只要这儿朗诵般的演唱远离与言语的特殊内容的严格衔接，这种不拘一格的表演也就成为灵魂自由涌动的旋律，灵魂为自身而发出音声并且为自身的激荡而欢喜。”^④

他接下来（在关于音乐的充分阐述的结束处）举罗西尼为例：“如果人们说，罗西尼……使歌唱家轻松了，这只能说对了一部分。他同样使他们任务艰巨，因为他成倍地派给他们那些独立的需要音乐天赋的工作。真正具有天才般的禀赋，那么，由此产生的艺术作品则获得一种完全独具的魅力。这是因为人们不仅直接面对艺术作品，而且真正的艺术家的创造过程本身也呈现在眼前。”^⑤

这真是伟大的阐释！演出中的艺术普遍具有这样的优势，人们不是事先获得一部业已完成的作品——就像画已经挂在博物馆的墙上，而是通过演出创造出作品。哲学地说，表演艺术站在过程本体论方面，而不是实体本体论方面。黑格尔做了非常准确的说明，在罗西尼这

^①《黑格尔来往书信集》，第3卷：1823-31年，出版人J. 豪夫迈斯特，汉堡：迈纳出版社，1969，第56页（*Briefe von und an Hegel*, Bd. III: 1823 - 31, hrsg. v. Johannes Hoffmeister (Hamburg: Meiner)。

^②同上，第64页。

^③黑格尔，《美学》(Hegel, *Ästhetik*)，第2卷，第324页。

^④同上，第324页及以下。

^⑤同上，第325页。

儿还有进一步的东西：总谱是这样安排的，它应该由众多发现来补充，而不是已经自己满足了。^①这样，人们不仅参加一场演出的过程，而且还参与了“艺术创作”的原创性因素。^②在维也纳这吸引了黑格尔，他给妻子写道：“歌唱家自身生产、发明和表达了多种多样的花腔；他们和给歌剧写音乐的人一样是艺术家，音乐家”。^③

六、尾声：为何罗西尼景气而贝多芬萧条？

到此得出我的观点，黑格尔对罗西尼的赞赏并非一时失误，而是其音乐美学思想的一个连贯的结论。兴许人们甚至会说，是罗西尼让黑格尔在音乐这件事儿上“走对路了”。^{④⑤}

不过开头提到的另一个问题还有待回答，为什么黑格尔没有对贝多芬表示过片言只语？或者我们论述到这里也就已经有答案了——或者至少有些最重要的元素。

不完全是这样。显然“在音乐中人的声音是至高无上的”，在这个范畴中罗西尼取胜。但是黑格尔这里还有另一个最高价值，这就是器乐，纯粹的器乐。在这个科目里贝多芬当仁不让地拥有桂冠。^⑥为什么后来就不提他了呢？

（一）纯粹器乐是直截了当的音乐

在黑格尔的论述中有这样一些段落，黑格尔径直把纯器乐解释为音乐。在我看来特别遗憾（并且不可理解），音乐学的讨论一直没有认识到这一点或者一直沉默。

^①达豪斯写出了相应的观点：“罗西尼的总谱不过是演出的脚本，把一个草案加以实现——而非一段文字的解释[如贝多芬]——从而形成决定性的美学的终极结果。演出作为事件，这是罗西尼的音乐思想所围绕的关节点，而不是作品作为口头流传的、在不同时代以声音来‘阐释’的文本。”达豪斯，《十九世纪的音乐》，同上，第7页及下(Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*)。——能够设想一个对黑格尔在音乐上的优秀的审美情趣所做的更了不起的赞赏吗？有鉴于此，认为黑格尔不懂得音乐的所有假定都是废纸。

^②黑格尔，《美学》，第2卷，第325页。

^③《黑格尔来往书信集》，第3卷：1823-31年，出版人J. 豪夫迈斯特（汉堡：迈纳出版社1969），第56页。

^④影射康德的“罗西尼纠正了我”。

^⑤不管怎样，罗西尼经验把黑格尔十足变成另一个人。霍托在1824年10月10日写道，他见到黑格尔刚从维也纳回来，“完全陶醉”于罗西尼，“愉快而健谈”，“迄今还没有见过”他这样（《同时代人描述中的黑格尔》，由尼科林整理出版，汉堡：迈纳出版社1970年，第271页（*Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, hrsg. v. G. Nicolini, Hamburg: Meiner））。

^⑥此外：一方面是对声音的推崇，另一方面对器乐的看重，两者之间的张力在黑格尔《美学讲演录》版本里没有删节，而是流传下来。在我看来，这是众多证据中的一项，证明霍托忠实地转述了黑格尔。在讲演录中发现两者并存于不同时间段，而霍托遵循着它们。

在“独立音乐”这一节黑格尔说：“音乐的原则造就主体的内在性。具体的自身的至为内在的东西是主体性本身，没有任何固定的内容规定它，所以不必到处行走，而是在无所羁绊的自由中仅栖息于自身。如果这种主体性现在在音乐中获得全权，它一定脱离某个既定的歌词，纯粹从自身提炼出意蕴、表现过程和方式，作品的统一性和展开，主要思想的贯彻，插曲和其他分支等等，同时……限制在纯音乐手法的范围。……若要音乐是……纯音乐的，那么它必须……彻底与言语的规定性脱离关系。”^①

他进而这样说：“这种没有依赖性的真正的领域不可能……是伴随而与歌词紧密结合的声乐，而是器乐。”^②随之开启了“限制在自身范围的音乐的领地”^③，“词和人声”不再出现在这里。^④

（二）从词中解放出来是声乐和器乐的共同趋向

现在也注意下面这一点：纯粹器乐完全脱离歌唱、言语和声音，这个事实对于黑格尔并非一个舶来品，而是属于音乐自身的逻辑。甚至歌剧在一定意义上正走在通往纯粹音乐的道路上。黑格尔在笔记上这样写道，从言辞中解放并且过渡到“独立音乐”，这在“伴随音乐”（例如歌剧音乐）内部就已经开始了。一方面音乐能够“在至乐的宁静中超越言辞的特殊规定性”或者“完全脱离所言说的表象观念”（我们记得，按照黑格尔的说法罗西尼是如何“用他的自由旋律越过所有高山”）；另一方面黑格尔认为，听众对“朗诵般的说来说去”（歌词段落）毫不注意，情愿守着“真正的音乐和旋律”。这种情形“主要在意大利人那里，他们的绝大多数新出的歌剧……一开始就这样定局，不是听听音乐闲聊或者什么其他鸡毛蒜皮，他们倒是宁可自己说话或者作乐，而只兴味盎然地关注真正的音乐剧，纯粹从音乐上来欣赏。这里，作曲家和观众都在跳跃，完全跳离言词的内容而对待和欣赏音乐，音乐自为地是独立艺术。”^⑤

脱离词句的动力本身就存在于音乐自身之中。词句虽然出现（像在歌剧中一样），而人们最后却只还听见“普遍的情感的声音”，这时音乐的成就已经在那里；^⑥情感当然特别地

^①黑格尔：《美学》，第2卷，第230页。

^②同上，第321页。

^③同上。

^④同上。

^⑤同上。

^⑥同上，第325页。

标志着器乐，“歌词和人的声音”根本就不再出现了。^①

换句话说：我一开始所讲的声乐和器乐的对立虽然在前台是可以想见的，但是仅仅在前台。实际上在两种音乐方式中都关系着“纯音乐因素”，它独立于任何词句。

然而，随着这个额外的洞见，我们能认识到什么呢？在音乐和器乐之间肯定有某种接近。但是，为什么只称赞罗西尼而对贝多芬则完全沉默呢？罗西尼工作时也还用歌词，为什么“纯音乐因素”在罗西尼这儿不那么纯粹，却在黑格尔这儿得到了褒奖；在贝多芬那儿“纯音乐因素”是以最纯粹的形式显现出来的，黑格尔却对他只字不提呢？

（三）贝多芬之谜

我不得不承认，我和别人一样对此一无所知。和许多人一样，我也觉得它是一个谜。^②可以从不同方面指出，在黑格尔和贝多芬之间存在着一些深层的类似。它们远远超出了那些外在性（相同的出生年份，1770年）和半外在性（共同的对法国革命的一开始的热情，后来因为恐怖专政而掉头离去）。它们一直深入到黑格尔的哲学和贝多芬的音乐的核心。阿多诺扼要地解释：“贝多芬的音乐是黑格尔的哲学”。^③S. 茂泽尔于2001年在他的论贝多芬的钢琴奏鸣曲的书中强调，在基本结构上贝多芬的音乐与黑格尔的哲学之间有令人惊讶的相似之处。^④而 A. P. 奥利维于2003年又特别强调了这一点：在黑格尔逻辑和贝多芬音乐之间有一种“深刻的亲缘性”，辩证法恰好构成贝多芬所发展的奏鸣曲形式的核心。^⑤

我希望已经解开了一个谜：为什么黑格尔如此过分地推崇罗西尼？如上所述，这里我看到他的音乐美学思想的严谨的结论。但是另一个谜仍有待解决，为什么在黑格尔这里根本找不到贝多芬？^⑥无论如何这不可能是他的音乐美学洞见的结果，^⑦人们也许会思考出其他的、

^①同上，第321页。

^②黑格尔在柏林没有听过贝多芬的音乐会，这令人难以想象。在黑格尔的遗物中有贝多芬的 *Variations pour le Piano sur plusieurs airs connus. N° 2, 柏林*。可以想见，这部作品在黑格尔家里播放过。此外，黑格尔熟悉的女歌唱家们演唱过贝多芬的重要乐章。Anna Milder 于1815年已经在《Fidelio》里唱主角，Henriette Sontag 于1824年在维也纳首演的贝多芬第九交响曲中独唱女高音。

^③T. W. 阿多诺，《贝多芬，音乐的哲学》（法兰克福：苏尔坎普出版社1993），第36页[法语版第29页]（Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp)。

^④S. 茂泽尔：《贝多芬的钢琴奏鸣曲，音乐作品导读》（慕尼黑：贝克出版社2001）。（Siegfried Mauser, *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer* (München: Beck 2001)。

^⑤奥利维：《黑格尔论音乐》，同上，第253页，第242页（Olivier, *Hegel et la Musique*）。

^⑥不过，今天视作为贝多芬的代表作的第九交响曲，黑格尔也许并不喜欢——因为这部交响曲从第四乐章开始向声乐过渡，此后绝对地以歌词为主导——我看得一清二楚。

^⑦达豪斯所推荐的解释是，黑格尔把器乐看作“音乐的不完整模态”，并且是“歧途”（达豪斯，《古典

兴许更加分量的理由。

（责任编辑：赵敏）

的和浪漫的音乐美学》，拉贝尔出版社 1988，第 237 页和第 239 页）(Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag), 这完全忽视了黑格尔对纯器乐的高度重视。