

在中国与西方的音乐产生交流之后，中国音乐的元素、中国音乐美学思想便与西方音乐进行了双赢的互补，经西方音乐对中国元素的选择性的吸收和本土化的转换以后，中国音乐美学思想便成了西方音乐中的一个特点。



ZHONGGUO YINYUE
YISHU DUI XIFANG
DE YINGXIANG

中国

音乐艺术
对西方的影响

李
琼
刘旭光 / 著

人
民
社
版
社

013029507

J605.2
06



ZHONGGUO YINYUE
YISHU DUI XIFANG
DE YINGXIANG

中国

音乐艺术
对西方的影响

李
琼 刘旭光 / 著



人
民
出
版
社

J605.2
06

责任编辑:王怡石

封面设计:周方亚

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐艺术对西方的影响/李琼 刘旭光 著.

—北京:人民出版社,2012.12

ISBN 978-7-01-011119-3

I. ①中… II. ①李…②刘… III. ①中国—音乐—影响—西洋音乐—研究
IV. ①J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 179115 号

中国音乐艺术对西方的影响

ZHONGGUO YINYUE YISHU DUI XIFANG DE YINGXIANG

李 琼 刘旭光 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:15.75

字数:226 千字 印数:0,001—3,000 册

ISBN 978-7-01-011119-3 定价:45.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话(010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

目 录

第一章 中西音乐精神的差异 /001

第一节 不同的“音乐”观念 /003

第二节 中西音乐“神”之异 /025

第二章 中西音乐形态的差异 /047

第一节 乐音与摇声 /048

第二节 强弱与板眼 /056

第三节 和声与曲调 /070

第三章 中国音乐影响西方的历史源流 /091

第一节 18 世纪前传教士与中国音乐的西传 /092

第二节 18、19 世纪中国音乐对西方的影响 /113

第四章 西方音乐中的中国因素 /129

第一节 题材中的“中国因素” /129

第二节 音乐语言中的“中国因素” /154

第三节 个案分析：《好一朵美丽的茉莉花》 /179

第五章 20 世纪西方音乐思想中的“中国因素” /189

第一节 哲学思想 /189

第二节 宗教思想 /209

第三节 思想中的“中国因素”特征 /217



.....

第四节 “中国因素” 在 20 世纪西方音乐中的地位与成因 /228

参考文献 /245

后 记 /249

.....

第一章

中西音乐精神的差异

中国音乐在多大程度上影响了西方？从 1735 年，中国音乐第一次以乐谱的形式亮相西方^①，到 19 世纪《茉莉花》被众多西方音乐文选专著收录和引用^②，并进而被意大利作曲家普契尼匠心独具地运用在歌剧《图兰多特》里，从此香飘欧洲。再到 20 世纪，受中国禅宗和“大音希声”音乐美学思想的影响，美国作曲家约翰·凯奇创作出无声音乐作品《4 分 33 秒》，为的是“让声音自身存在于一个时间片断之中”^③，以致使欣赏者在审美观照中达到物我两忘、离形去智的境界。对此，现代音乐家保罗·格里菲思认为：“假如音乐再来一次新的解放，那么它将不是来自西方，而是来自东方”^④。中国音乐以其独有的魅力，由“器”至“道”深深影响着西方音乐形态的变迁和文化发展的动向。

回顾 17 世纪初叶，意大利传教士利玛窦对于中国音乐如此评价：“中国音乐的全部艺术似乎只在于产生一些单调的节拍，因为他们一点不懂把

① 1735 年，素以博学著称的耶稣会传教士杜赫德（Jean—Baptiste Du Halde）在该年出版了他编撰的影响深远的《中华帝国全志》，其卷三第 267 页，第一次以乐谱的形式记载了中国音乐的曲调，是中国音乐亮相西方的最早记录。书中共记载了五首乐谱，只有第一首写明曲名《柳叶锦》。

② 如 1864 年德国出版的《最古老国家的音乐》（卡尔·恩格尔）、1870 年丹麦的《民间歌曲和旋律》（安德烈·彼德·贝尔格林）、1883 年德国学者安布罗斯的《音乐史》。参见《第一首流传到海外的中国民歌——〈茉莉花〉》，《钱仁康文选》上，第 180 页。

③ [英] P. 格里菲思：《现代音乐》，泰晤士与哈得孙 1978 年英文版，第 129 页。

④ [英] P. 格里菲思：《现代音乐》，泰晤士与哈得孙 1978 年英文版，第 124 页。



不同的音符组合起来以产生变奏与和声。然而他们自己非常夸耀他们的音乐，但对外国人来说，它却只是嘈杂刺耳而已。”^①从此，我们大致可以观望着，由于文化间的差异和异质文化相接触时不可避免地文化误读，西方人对于中国音乐的接受，并非一帆风顺，而是历经了从排斥，到借鉴，进而吸收，再到创作中融入中国文化精神的过程。

这个过程向我们证明了这样一个事实，音乐文化的同质性 (homogeneity) “使所有民族对音乐本身这一问题的认同成为可能”^②，而音乐文化的异质性 (heterogeneity)，为不同文化体系之间的相互吸取、借鉴，并在相互参照中进一步发现自己、突破自己提供了可能。正如在中西音乐文化交流史上，为中乐西传作出重要贡献的法国耶稣会传教士钱德明 (Amiot, Jean Marie)，他萌生深入研究中国音乐的强烈愿望，竟是来自于当他将“最优美动人的奏鸣曲，旋律格外丰富多彩的长笛曲，光辉灿烂的布拉韦·米歇尔的乐曲汇集……”弹奏给中国“翰林”们听的时候，却出乎意料的发现，“所有这一切都竟然使中国人无动于衷！我只看到了他们那冷若冰霜和漫不经心的面部表情。这说明我根本没能让他们受到什么感动”^③，这是一个文化交流间出现的尴尬事件，然而，当他深入了解了中国音乐体系之后，却发出了“要了解中国音乐，就要去熟悉中国人的思维，去聆听中国音乐”^④的箴言，指出一条探索中国音乐乃至世界各民族音乐的真理之路：了解沉淀于他文化中的音乐美学思想，分析他文化音乐体系中的音乐形式，参与他文化社会中的音乐实践活动，而绝不能用某一种音乐体系的观点和方法去解释、分析其他民族的音乐现象。

作为世界音乐文化的两大体系，中西音乐究竟在多大程度上存在着差

① [意] 利玛窦、[法] 金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译，何兆武校：《利玛窦中国札记》，中华书局 1983 年版，第 76 页。

② 董维松等：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司 1985 年版，第 181、184、185 页。

③ [法] P.Amiot 著，叶灯译：《中国古今音乐考》，《艺苑·音乐版》(季刊) 1996 年第 4 期。

④ 陶亚兵：《明清间的中西音乐交流》，东方出版社 2001 年版，第 92 页。



异?为了“知其然”,更“知其所以然”,本章立足中西历史文化语境,着重从中西音乐美学思想,中西音乐体系中的音乐形态、中西音乐创作与表演三个方面进行比较,旨在为下一章中国音乐对于西方音乐的影响,换句话说,就是西方音乐吸收、运用了怎样的中国音乐元素作一个铺垫。

第一节 不同的“音乐”观念

音乐是什么?《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》这样解释音乐^①:

音乐是凭借声波振动而存在、在时间中展现、通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验的艺术门类。

在所有艺术中,音乐是最不具备“物质性”的艺术。它所借用的物质手段——声音,不但与绘画、雕塑、建筑不同,是看不见、摸不着的,而且,构成音乐的基本材料——音阶、调式、调性等,也完全是人类“抽象”的结果。从社会学的角度讲,音乐是人类所创造的诸多文化现象之一;人类早期的音乐活动是混生性社会文化现象中的一个要素,到人类进入阶级社会以后,音乐又同时是社会意识形态之一。

在中国,春秋战国以前,“音”和“乐”两个词一直是分别使用的。在古汉语中,把声、音、乐分为三个层次。按中国古代音乐理论专著《乐记》的说法:“感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”可见,“声”泛指一切声音,古代又称之为天籁、地籁、人籁等,其中包括各种噪声;“音”特指有秩序、有条理、有组织的声音,相当于由乐音缀合而成的音调、曲调、音响组合等;至于“乐”,在上古时代指的是诗歌、音乐、舞蹈三种因素混为一体、尚

^① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社1989年版。



未分化的艺术活动，孔子时代作为教育必修科目“六艺”（礼、乐、射、御、书、数）之一的“乐”，就是这种混生性的艺术活动。中国古籍上第一次出现“音乐”一词，是在《吕氏春秋·大乐》中：“音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。”此后，“音乐”一词逐渐取代原先“音”一词的地位，用以指称音乐这一艺术门类；而“音”一词的含义则逐渐变窄，仅指有确定音高的乐音（例如“五音”）。到后来，“乐”一词才作为“音乐”一词的简称而用来指称音乐。

在欧洲，拉丁文中的音乐一词“Musica”，起源于希腊神话中掌管文艺、科学的女神缪斯的名字，它的含义不像汉语中“音乐”一词那么明确。但是希腊神话中缪斯的职责是侍奉太阳神阿波罗，从这点看，借用缪斯的名字来转述音乐这一语义演化中，隐含着一种象征性的寓意：赞誉音乐令人心旷神怡的社会功能，并赋予她高贵纯洁的形象。在古希腊“音乐”（Mousike）有多种意义和复杂的概念。它被理解为“九艺”，理解为缪斯（Muses）女神的艺术，也就是说“音乐”包含缪斯女神保护下的历史、以笛作伴奏的抒情诗、喜剧和田园诗、悲剧、史诗、合唱队的歌舞、情诗和打油诗、赞颂诗、天文等多种艺术的概念总称，甚至被看成是数学结构、不太纯粹的知识。“音乐”和舞蹈、舞台表演、韵律的诗等密切联系在一起，把舞台表演、舞蹈作为自己的有机组成部分，把自己与语言、与诗歌有机地联系在一起，作为所有艺术的顺从伴侣，作为教育、政治和其他目的手段，音乐在艺术中有时处于灵魂地位，有时处于伴奏地位，时歌时舞，载歌载舞。

然而，以音响为本源而存在的音乐，它的无影无形，它的一次性，它的原初状态的不可把握性，该让我们如何走近并尝试去理解历史中的音乐是什么的问题？作为一条可能的途径，我们从音乐美学的范畴，从相关著述中去获取先人的音乐思想，并且从文化史的轨迹中寻找中西对音乐的本初认识和理解。

正如季羨林先生所指出的：“思维模式是一切文化的基础，思维模式的不同，是不同文化体系的根本不同”。“西方的思维模式是分析的，它抓住



一个东西，特别是物质的东西，分析下去，分析下去，分析到极其细微的程度”，而“中国文化、印度文化、阿拉伯伊斯兰文化为主的东方文化本质上是讲综合的，讲联系的，它照顾了事物的总体”^①。西方文化首重微观分析，重客观物质，在此基础上提升为本学科的乃至美学、哲学的理论；中国传统文化则首重宏观综合，重主观思辨，立足于此去分析、理解、处理种种微观问题。中西思想文化这种根本性的区别，在各个文化领域里都体现得非常鲜明。

这种思维模式下，对于“音乐是什么”的考问，中国人以“乐”为单位，思考“音乐的道理”，而西方人以“音”为单位，探究音乐如何构成。由此，中国人侧重于对音乐的“文化的理解性观照”，西方人则侧重对音乐的“物理的理解性观照”。于是形成了不同的音乐本质观，或者说音乐本体论。

无论中西，人类对于“音乐是什么”的考问皆源自对自然宇宙的认识。在西方古希腊的毕达哥拉斯看来“音乐是数的和谐”，而“宇宙是音乐”，在中国先哲的眼中“乐从和”，“大乐与天地同和”。音乐与古人眼中的自然之最大——天地、宇宙的并置，使“和”这一概念，无论在中国先秦还是在西方古希腊，既是哲学的最高范畴，又是音乐的无上理想。但实际上，这两种音乐和谐观背后的美学思想是不同的。

我们知道，音乐是一种以声音为表现媒介的艺术形式。作为一种存在，将音乐理解为是“音响及其运动形式”，这便是“音本体”的观念。若是追问音乐是什么？我们认为，音乐是一种文化，其本体的存在是由行为、形态、意识（观念）三种要素构成（此称为音乐存在“三要素”），是一种“结构本体”意义上的存在，这便是“乐本体”的观念。“三要素”中每一要素的构成，又有不同的方面。需要强调的是，构成音乐存在“三要素”的行为、形态、意识（观念）这三方面，实际上在音乐完整的存在中，是不可分割的，经常是在音乐活动的整合行为中共同发挥作用的。就

^① 季羨林：《东方文化将再现辉煌》，《音乐信息》2001年第10期。



人类所有的音乐现象而言，都是“乐本体”的存在，所谓“音本体”，只是一种认识上的偏差，正是因了某种思维和认识的特点，西方音乐美学在其发展轨迹中，才逻辑地走向“自律论”，而且越陷越深。其根本在于，在重视音乐区别于其他艺术的特殊性时，割裂了自己作为文化存在的本质特征，从而陷入了误区。

因此，在学习任何一个民族的音乐时，我们不能只了解声音的物理性质，还必须研究民族作为人群的共同体是用何种概念去规范其本民族音乐中的声音的性质，即属于这一文化的人们在其文化背景的制约下，对本民族音乐文化中的声音是如何看待和如何认识的。一种艺术的独特美伏源于产生它的文化，溯源于涵盖文化艺术各个方面的哲学宇宙观（世界观）。

一、音乐：以数理和谐象征宇宙体系

古希腊人在西方第一次形成了奠基于本体论哲学的初步的音乐观。正如约瑟夫·韦克斯贝格《西方音乐史》一书所说：“希腊人做任何事都有一个深刻的理由。”事实上，以首倡“天体和谐”与“万物皆数”闻名于世的古希腊哲学家毕达哥拉斯，早在公元前6世纪就把音程与节奏的和谐与宇宙星际的秩序相对应，把音乐纳入他以数为中心的哲理之中，从而最早确立了音程间的数学关系。这种数理逻辑风格的音乐思维对西方音乐的系统化和规范化产生了极其重要的影响。同时，考古学家发现了约40件古希腊乐谱，尽管还未能完全解读，但至少说明，古希腊人已经开始了将音乐符号化的努力。

在古希腊毕达哥拉斯（Pythagoras，约公元前588—前500）看来，“一切都是和谐的”，“整个的天是一个和谐，一个数目”^①。以这种万物皆数，“数的原则是一切事物的原则”^②的观念，去探索音乐的奥秘，于是，毕达哥拉

① 北京大学哲学系外国哲学史教研室：《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1982年版，第36、37页。

② 徐纪敏：《科学美学思想史》，湖南人民出版社1987年版，第44页。



斯发现了铁匠铺中不同重量的锤子敲打同一块铁砧，产生“八度”、“五度”和“四度”音程的和谐音现象——即对组成上述各种音程的两音先后发音时，具有和谐的听觉效果，并得出了一个将音乐变成了科学的论断：锤子所产生的音程正好等同于锤子重量的比例。依此法则，他又用不同长度的弦的振动实验发现了弦长与和谐音的关系，从而证明了：在弦的张力相同时弦长之间成整数比才能产生和谐悦耳的声音这一结论。并进而推导出被拨弦的每一和谐组合均可表示成整数比，而按整数比增加弦的长度，则能产生整个音阶。也就是说，被拨弦的每一和谐组合可表示成整数比，按整数比增加弦的长度，能产生整个音阶。例如，我们假定一根空弦发出的音是 do，则二分之一长度的弦发出高八度的 do， $\frac{8}{9}$ 长度的弦发出 re， $\frac{64}{81}$ 长度的弦发出 mi， $\frac{3}{4}$ 长度的弦发出 fa， $\frac{2}{3}$ 长度的弦发出 so， $\frac{16}{27}$ 长度的弦发出 la， $\frac{128}{243}$ 长度的弦发出 si 等类推。在这个不断对琴弦进行数量分割的过程中，“毕达哥拉斯发现，悦耳动听——悦西方人之耳——的和声，与用整数对琴弦的划分相对应”^①。

毕达哥拉斯用数学的观点阐明了弦长与和谐音的关系，因而认为音乐的基本法则在于“数”，音乐的美与和谐只能到“数”的关系中去寻找，^②并得出著名的“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调”^③的命题，从而为西方现代音乐理论奠定了基础。

毕达哥拉斯之后，古希腊哲学家赫拉克利特（Herakleitos，公元前 540—前 470）从“自然是由联合对立物造成最初的和谐，而不是由联合同类的东西”的“对立”的“和谐”宇宙观出发，认为“艺术也是这样造成和谐的……音乐混合不同音调的高音和低音、长音和短音，从而造成一个和谐的曲调”^④。

① [英] 雅可布·布洛诺夫斯基：《人之上升》，四川人民出版社 1988 年版，第 99 页。

② [苏联] 罗塞夫：《古代音乐美学》，莫斯科国家音乐出版社 1960 年版，第 16 页。

③ 北京大学哲学系编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 14 页。

④ 《赫拉克利特著作残篇》，摘自《古希腊罗马哲学》，三联书店 1957 年版，第 19 页。



正如毕达哥拉斯所认为的：“什么是最智慧的呢？是数。什么是最美的呢？和谐”^①。在希腊著名哲学家柏拉图(Plato, 公元前429—前347)的《文艺对话录》中，我们看到柏氏与毕氏同样的观点，认为音乐是数的艺术，音乐之美是各种数字比例关系之美。

到了希腊哲学家、思想家亚里士多德(Aristotles, 公元前384—前322)的《形而上学》中，则为我们展示了一幅毕达哥拉斯“音乐·宇宙”的思想的清晰图画，告诉我们他是如何从数字的纯粹原则中得到其物理世界的图景，最为重要的是，这些原则是如何由音乐表现的：

毕达哥拉斯派的学者，人们这样称呼他们，致力于数学；他们是最早推进这项研究的人，并在这项研究中长大，他们认为其原则是一切事物的原则。因为这些原则中数字实质上是第一位的，他们好像看到了很多与存在的和诞生的事物的类似；还是因为他们说音乐音阶的属性和比例是用数字表现的；因为全部其他事情就其全部自然本性来说似乎也都是模仿数字的，而数字似乎是整个自然中的第一位的事情，他们认为数字的要素便是一切事情的要素，而整个天堂便是一个音乐音阶和一个数字。^②

在此，我们第一次与音乐世界概念相遇，毕达哥拉斯学派不仅仅关心数字和音乐与宇宙的和谐一致，他们认同：音乐是数字而宇宙是音乐。由此“毕达哥拉斯在他的哲学中区别开三种音乐：用后代的术语来说，*musica instrumentalis*（器乐）——通过拨动琴弦，吹响簧管等创造的平常的音乐；*musica humana*（人的音乐）——由每个人的器官，特别是心灵和身体之间的和谐（或者不和谐）的回响所创造的连续但听不见的音乐；和 *musica mundane*（世界音乐）——宇宙自身所创造的音乐，被人们称做天体的

① [法] 马泰伊：《我知道什么？——毕达哥拉斯和毕达哥拉斯学派》，商务印书馆1997年版，第23页。

② [美] 吉米·詹姆斯著，李晓东译：《天体的音乐——音乐、科学和宇宙自然秩序》，吉林人民出版社2003年版，第27页。



音乐。”^①

无疑，毕达哥拉斯认为音乐是“数”是宇宙的音乐观，体现了西方人以抽象简化的方式描述对自然对象的认识。这种认识以“音”为本体，以数学原理为基础，为西方音乐哲学确立了三个基本观念：一是和谐的本质是“音”数之间的比例关系；二是最完美的和谐具有宇宙的永恒性；三是最完美的和谐不是耳朵所能把握的，需要理性（数学）的力量。

后期的科学家，如尼科马库斯、西塞罗和马克罗比乌斯都议论过天体之乐，所达成的共识是：“我们无法感知这种音乐，因为其声响一直存在，而我们的耳朵早已司空见惯。‘天乐’的另外两个变体也不是声音现象：所强调的是数字对应关系。‘人乐’结合无形的精神与凡人的身体，类似高音和低音组合成协和音。这种音乐以某种数字秩序统一灵魂的成分和身体的元素。”^② 其实，在中世纪标准教育中对于“四艺”的设置，即是将数学与音乐进行结合，而“四艺”中的音乐，更是作为一种数学理论的音乐存在。

德国理性主义美学的奠基者莱布尼茨也指出音乐的美在于数的和谐：“正如无论什么东西都没有音乐的和谐使人那么感到快乐一样，无论什么东西也没有大自然奇妙的和谐使人感到快乐，而音乐仅仅是大自然奇妙和谐的一种预示，一种小小的迹象。”^③“音乐令我们陶醉，尽管它的美仅仅在于数的协调与和谐。我们不断地感受着发音体每隔一段时间重复出现的节拍和振动，虽然事实上我们的心灵是不知不觉地受到影响。依靠协调带给视觉的愉快是同一性质，来自其他感觉的愉快也是如此。而这一切可以归结为某种东西的相似性，虽然我们不能说明那种东西是

① [美] 吉米·詹姆斯著，李晓东译：《天体的音乐——音乐、科学和宇宙自然秩序》，吉林人民出版社 2003 年版，第 27 页。

② [美] 保罗·亨利·朗著，顾连理等译：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社 2001 年版，第 40 页。

③ [德] 卡西勒编：《莱布尼茨哲学著作集》卷二，莱比锡出版社 1906 年版，第 39 页。



什么”^①。

又如谢林，曾多次提及音乐体现出宇宙、天体运动的规律：

音乐使天体运动的形式，即纯粹的、摆脱物体或物质的那种形式，成为节奏与和谐中的直观者，诸天体凭借和谐与节奏之翼而飞翔；人们称之为向心力和离心力，看来，前者为节奏，后者为和谐。借上述之翼而升举的音乐，翱翔于空间，以音素和乐声那明澈之体造就可闻之宇宙……^②

谢林又说：

我们现在始可断定节奏、和谐（和声）和旋律的高级意义。它们是宇宙中始初最纯粹的运动形式，而且在其实性中被直观……^③

由此可见，音乐不仅是自然的预示，音乐本身就是一个宇宙。这样，我们就触及汉斯立克在《论音乐的美》中所阐释的“绝对音乐”观念了。《论音乐的美》可以被理解为德国古典哲学精神的音乐学表达。汉斯立克的基本命题是：“音乐的内容就是乐音的运动形式。”认为：音乐的动机是表达乐思。乐思是指向形而上的“绝对理念”的。^④乐思就是音乐的理念，是活跃在想象力中的理念。明确地讲，是“变成形象的内在精神”。这一内在精神通过造型而获得表达：

我们把作曲活动看做一种造型过程；作为造型过程它完全是客观性的。作曲家塑造一个独立的美的事物。具有无限表现力和精神性的乐音材料，使乐音造型者的主观特点能在塑造的方式中表现出来。^⑤

对于汉斯立克来说，纯粹的音乐形式，不仅不是空洞的，反而是充实着最普遍无限的人类精神。

① [德] 莱布尼茨：《基于理性的自然与神恩的原则》，转引自 W. 塔塔科维兹：《美学史》卷三，巴黎出版社 1970 年版，第 382 页。

② [德] 谢林著，魏庆征译：《艺术哲学》上，中国出版社 1996 年版，第 171 页。

③ [德] 谢林著，魏庆征译：《艺术哲学》上，中国出版社 1996 年版，第 173 页。

④ [德] 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社 1980 年版，第 29 页。

⑤ [德] 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社 1980 年版，第 71 页。



黑格尔也说：“在可归原到数量及其凭知解力去认识外在定性这一点上，音乐和建筑最相近，因为像建筑一样，音乐把它的创造放在比例的牢固基础和结构之上。”^①

形式表现无限，这种绝对统一的形式观念，实际上是希腊完整永恒的宇宙观念，在近代音乐的自律性原则上的发展。可以说，以德国交响乐为主导的西方近代音乐乃是这种宇宙精神历史发展的必然产物。

由此可见，西方宇宙精神下的和谐音乐理念，是将音乐置入客体语境下——如黑格尔所言：“声音本身是一种许多差异面的整体”^②——进行研究的产物，是数学的、比例的、构成性的，是科学的。音乐的目标就是要使对立面在统一中达到和谐，因而对什么样的数量比例会产生美的效果的不懈探求，便形成了基于理性基础，数理逻辑化的音乐研究及创作的思维方式。这种由于自然科学发展而兴起的形而上学的思维方式，促使西方学者形成二元对立的思维方式和西方哲学、美学的实证论特点，推动了西方音乐科学与音乐学科的体系化发展。而西方音乐对形式的高度重视，又必然驱动技巧的开发与完善，因而，西方音乐的发展就首先是在技巧的革新中完成的，从古典到浪漫，再到现代主义种种流派，愈到后来愈重技巧的变化。正如钱穆所言：“技巧必历时而变。只此一技巧，历时久，传习多，则技巧不成技巧，故必求变求新。”^③ 将音乐形式技术化发展，落实到审美实践中，便不可避免的形成了审美意义上的思维——感受方式上的差异。

西方先哲认为音乐是“数”是宇宙的音乐观，体现了西方人以抽象简化的方式描述对自然对象的认识。这种认识以“音”为本体，以数学原理为基础，数学公式是它给予自然的最终图像。古希腊先哲以具有永恒的和谐和完美的形式的天体音乐，作为宇宙最高表现形式的这种关于存在的完满意识，面对直观现象的生灭流变、杂乱残缺，而产生的一种超越现象、

① [德] 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷，商务印书馆 1981 年版，第 356 页。

② [德] 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷，商务印书馆 1981 年版，第 346 页。

③ 钱穆：《现代中国学术论衡》，岳麓书社 1986 年版，第 7 页。



深入本质，超越经验、上达理性的情怀，分明让我们体验到西方音乐的本质是一种理性精神，西方音乐的“美”是潜藏在对和谐音程的感性体验之上，对数理和谐的音乐结构或者说是音乐形式的理性把握。这是一种从主客观的相互关系中去探寻和认识音乐本质及存在方式，将音乐的感性材料、形式和内容以及相互关系作为本体研究的中心内容。从某种程度上，我们认为西方的音乐观正体现了西方哲学以人为认识主体，以宇宙自然为认识对象，强调人与一切自然存在物的区别，突出了人在宇宙中的独立性和特殊地位。

二、大乐：天地同和与天人合一

音乐是一种存在，一个拥有五千年文明的历史古国，中国早在先秦时期（远古时期至战国末），音乐美学思想便产生了。诸家对音乐美学的认识，都是沿着把音乐艺术理解为物质与精神的动态对映系统这一朴素的唯物主义轨迹而上升的。

“乐”是中国古代的音乐概念。但“乐”本身便是一个包含着作为特殊群体的特殊文化内涵的复合概念。古代的“乐”并非我们今天所认识的是一门独立的艺术门类，它包含着诗、歌、舞，是三位一体的综合艺术形式，包含当时人们（主要为贵族阶层）对这种诗歌舞的主观认识态度和评价，甚至包含当时统治阶级意识形态的主观意志即功利目的。因而“乐”不是一个艺术形态学范畴的概念，而是一个复合着主客体于一身的文化实践过程的结论。

历时梳理中国传统文化中的乐论，与西方将音乐视为“数”的命题不同的是，中国古代乐论是循《易》道之迹，来比拟音乐之“与”或“象”何的本质。我们知道，《周易》是中国传统文化的活水源头，《周易·系辞》以“一阴一阳之谓道”来诠释“太一”之本，早期乐论《吕氏春秋·大乐》化用其说而论乐：

音乐之所来远矣，生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴