



A HISTORY OF WESTERN MUSIC


西方音乐史·上

WANG BU

王 晔 著

 SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



本书作为一部西方音乐通史类著作，将西方音乐发展的 8 个部分（古代、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、20 世纪、流行音乐）分章铺展，力求在对西方音乐学科领域的历史史实、形态演变、观念演进和学术方法的叙述中作出全面、完整的梳理，是一本阐述西方音乐产生和发展的基础性西方音乐学科教材。同时，这亦是 中国音乐学者站在当代回首西方音乐历史的一次实践和探索，是一本真正由中国人书写的西方音乐史。作者历时七年，精心编撰，最终凝结成 90 余万文字，并附有 1600 多张图片 and 200 余篇聆听导言，贯通古希腊至当代的漫长历程，梳理出西方音乐历史长河的发展脉络，串联起人类艺术文化长廊的璀璨珍宝。



A HISTORY OF WESTERN MUSIC
西方音乐史·上

WANG BU

王 晔 著

贵州师范学院内部使用

 **SMPH**

上海音乐出版社

WWW.SMPH.CN

数字音乐网: www.e1-t.com

图书在版编目 (CIP) 数据

西方音乐史 / 王晔著. - 上海: 上海音乐出版社, 2020.1

ISBN 978-7-5523-1896-8

I. 西… II. 王… III. 音乐史 - 西方国家 IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 251642 号

书 名: 西方音乐史

著 者: 王 晔

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 杨海虹 王诗娅 (助理编辑)

责任校对: 顾韞玉

封面设计: 邱 天

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海颀辉印刷厂

开本: 787×1092 1/16 印张: 65 图、文: 1040 面

2020 年 1 月第 1 版 2020 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5523-1896-8/J · 1746

定价: 398.00 元 (上下册)

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310549

反盗版热线: (021) 64734302 (021)

郑重声明: 版权所有 翻印必究

题 赠 词

谨以本书

献给我的父母妻儿(王馨[裕才]、陈迹[雪薇]、李苾蓉、王斯),

我的母校(上海音乐学院附中、上海音乐学院)和导师们,

我珍爱的中国·西方音乐学会、美国音乐研究会,

与所有喜爱和想了解西方音乐的人。

王 晔

全面、完整的音乐史书写

——王晔教授《西方音乐史》序言

在当今这个“知识爆炸”的时代，独自一人撰写大部头的西方音乐史通史专著，这是让人心生钦佩的举动。王晔教授的这部大作，即是以一人之功，贯通从古希腊至当代的漫长历程，从时代背景、突出现象、重要体裁、代表人物、杰出作品、理论著述和音乐生活等音乐史发展的诸多方面，综合概括和阐述了西方音乐的历史发展脉络，并提出自己的看法、观点与判断，其间所包含的心血、劳作和功力确乎可敬可叹！

撰写音乐的通史，意味着要对音乐做全面的统揽，并进行整全性的论述。从某种角度看，这部专著可谓是王晔教授长期治学的总括性证言。它的最大特点正是全面和完整——全面论述西方音乐史的发展历程，完整呈现这一历史进程中的方方面面。从开篇起，此书即将眼光投射至遥远的史前史阶段，从而将西方音乐史的叙述推至极为久远的时代。及至我们较为熟悉的中世纪时代和文艺复兴时期，王晔教授的笔触相应收缩，更为集中于音乐本身，但依然触及了原来在史书中较少涉猎的音乐技术理论与技术语言发展的部分。在巴洛克时期，此书不仅继续加强了音乐技术语言的论述，而且还专门辟出专节论述泰勒曼这位在很长时间中被史书忽略的作曲家。而古典时期的曲式学、功能和声、音乐教育机构的诞生等，以及浪漫时代中技术理论的继续发展等内容，均是以往的音乐通史中很少涵盖的方面。至于20世纪的内容（尤其是20世纪50年代以来至今的当代音乐），此书站在21世纪的视角回望刚刚过去的西方音乐实践，更是为我们补充了诸多原来少有触及，甚至根本无知的内容。凡此种种，均说明王晔老师的这部西方音乐史通史的优势所在。而且，从上述的匆匆浏览中我们也已经看出此书除全面和完整之外的另一个突出特点——即对音乐技术语言发展和技术理论的高度重视，这显然得益于王晔教授自身的知识结构和学养背景：他是上海音乐学院的“老牌”大学生，就学于作曲理论系，受过良好而严格的音乐技术理论训练——“四大件”（和声、复调、曲式、配器），因而他的史学叙述便更为看重音乐技术语言的发展和技术理论的反思与总结。

王晔教授长期以来关注中国的西方音乐（史）学科的方法论思考与学科建设，他的很多著述都与上述课题相关。这部大作也可被看作是他在这一学科中长期耕耘的重要收获。他也长期担任中国西方音乐学会的副会长兼秘书长，这个学会的创设、建立以及发展至今，几乎每一个环节都与王晔教授的辛勤付出与默默奉献无法分割。我也想借此机会，代表中国西方音乐学会的所有会员和本学科的所有参与者，向王晔教授表示诚挚的致敬和感谢！

任何一门学科的发展都离不开学科参与者对学科问题的持续探究，并以此来形成学术成果的不断积累。西方音乐史在中国的研究与发展，同样也遵循这样的规律和原则。在中国文化正在走向复兴并日益强大的今天，我们国人对西方音乐的认识和理解必定会越来越走向深入。我们也愈来愈清楚地意识到，在

西方音乐史

经济社会“全球化”的当前情势中发展和建设中国音乐文化，也要求我们应对包括西方音乐在内的世界各种音乐文化加深认识 and 了解。更进一步说，在当今已高度复杂的世界音乐图景中，所谓“西方音乐”“东方音乐”或“中国音乐”的内涵中很可能已经包含着彼此无法分离或相互高度融合的组成元素。正因如此，我们就不但需要西方人写作的西方音乐史，也更需要中国人写作的西方音乐史。

谨序。

中国·西方音乐学会会长 **杨燕迪**
上海音乐学院学术委员会主任

2018年11月22日于上海

细、新、融、拓

——为王晔教授《西方音乐史》序

看到王晔教授这本《西方音乐史》的样稿，竟有上、下两册，共九十余万字，图、文、音响并茂，真是既惊讶，又惊喜。读后觉得这本书至少有四大特点——细、新、融、拓。

顾名思义：“细”即细致，各个时期的背景写得都比较详细，许多注解也较详细。对为什么曾说中世纪是“黑暗”的，实际情况如何，对其评价和认识等比较细也比较清楚。又如一些章节讲到器乐音乐时，对当时的乐器也做了较详细具体的介绍。这类例子很多，不必赘述。

“新”即有新材料和新观点，比如增加了过去我们不大知道的中世纪德意志宾根的修女院长希尔德加德（Hildegard）及其音乐创作的内容。此研究是基于西方20世纪女权主义和宗教神秘主义的兴起而引起学界重视的。又如在对中世纪拜占庭，特别是东正教音乐的介绍方面，比过去一般看到的音乐史书讲得更具体，有力地补充和丰富了我们以往的音乐史之不足。书中对“巴赫复兴”（即对巴赫的认识的历史）的介绍、对肖邦的演奏与创作的关系、为“舒曼夫妇”专门设立一节并增加了对克拉拉的介绍等等，都为学界与读者提供了新的史料和视角。此外，将美国的音乐依照西方音乐发展历史时间的框架和分期纳入西方音乐史，也是我国同类音乐史著述中所罕见。

“融”即融合。我一直希望此类书中有中西比较的视角，并更希望看到作者提出自己的看法。其中前者表明了“希望”，也在个别地方略微点了一下。而作者自己的看法则在文字中时有所见，比如将瓦格纳的创作观念和态度与贝多芬略作比较；又如谈到瓦格纳的言论被希特勒利用来鼓吹种族主义时，提出“现代文化给我们的一个任务——尤其是音乐学家应该做的——就是‘去纳粹化’‘去反犹化’，剥掉纳粹加在瓦格纳身上的法西斯意识形态的看法”等。在著述中提出自己的想法和目标不容易做到，也不容易做好，但是这个做法有助于活跃学术气氛，应该得到鼓励。

“拓”即开拓。与传统的音乐史做法不同，书中增设了一章讨论“流行音乐”（重点在“20世纪”和“美国”）。作者说：“从始终缺失流行音乐的音乐史中加入流行音乐，具有音乐史学的学科、学术意义。”“就音乐的社会意义、音乐的受众规模、音乐的艺术水准，自成一家的音乐话语体系和审美原则而言，流行音乐自有其不亚于古典—典雅—经典音乐的独特之处。在音乐发展的整体历史反映中，流行音乐无疑应该占有一席之地，这样的史学理念，在20世纪的晚期显然已经逐渐成为音乐学家的共识。”书中归纳了流行音乐的一般特点和音乐特点，又分门别类进行了详细介绍，实践了其理想，也使这本书形成了自己的特色之一。

这部既有学术性又有可读性著述的完成，绝非偶然，也绝非易事。我国当代西方音乐史研究的著述在20世纪大致走过三个阶段——五六十年代翻译介绍以苏联教科书和苏联专家来华讲学的教材为主，当时仅

有一本由我国学者集体编写、出版的书^①；70年代末80年代初及改革开放后出现了一批译著和我国学者自己写的著述；90年代世纪之交到现在，又有了更多译著和国人自己写的著述。王晔教授的这本《西方音乐史》产生在这一时期绝非偶然——时代提供的社会环境和同仁的工作成就为此书的完成创造了良好的条件，本书的作者得以大量吸收了这时期的国内外著述原文、译著和国内著述的材料和观点。从全书所列的“总的附录”书目以及各章所列全书总的附录之外的“主要参考材料”统计：全书八章主要参考文献共208本（其中翻译的89本，我国学者自己写的101本，其余为原文原著）；全书“总的附录共用参考文献”120本。二者总合328本！作者用七年的时间研读、思考了这么多的书并进行写作，其认真程度和所下功夫可想而知，因此更可说明本书的完成绝非易事。

得知此书即将正式出版，特此祝贺。

中国艺术研究院音乐研究所研究员
中国·西方音乐学会前副会长

蔡良玉

2018年10月11日

^① 张洪岛先生主编的《欧洲音乐史》。中央音乐学院试用教材，于1960—1961年集体写作完成，名为《外国音乐史》（欧洲部分），1964年油印内部发行。1983年经张洪岛先生校阅并修改，人民音乐出版社正式出版，改名为《欧洲音乐史》。这是我国五六十年代，由我国学者自己撰写的、公开出版的唯一一本西方音乐史专著。

导言

这本简明叙述西方音乐产生和发展的基础性的史书^①，是为想要得到有关西方音乐的基本历史知识、观念和学术方法的读者而撰写的。绪论简单铺陈了对这个学科的认识。正文把音乐发展的历史史实、音乐形态的演变、音乐观念的演进等内容容纳在依不同音乐风格历时性铺展的八个阶段和领域（包含流行音乐），再择其最重要、最典型和最具有代表性和现实意义作品串联起西方音乐创造的经典，它们所展现的音响链可以给读者留存听觉历史，辅以图片作为音乐的视觉文本^②；在各章的末尾附有本章的主要参考文献和部分典型而有价值的资料，书末按照一般的著述规范作附录。通过这本《西方音乐史》，读者可以掌握西方音乐历史发展的主要线索，接触经典作品和关键人物，通过对音乐发展的一般历史背景，对艺术、文化、社会和人文的关注，理解西方音乐，理解作为人类文化创造的西方音乐，理解创造了西方音乐的人和他们通过音乐所表达的思想理念。

“历史”^③并不是绝对合理的，也并非自然地客观存在，而只是被历史学家所鉴定、选择后的留存，因此，“一切历史都是当代史”的论断得到普遍的认同。时间的淘汰具有某种偶然性。虽然我们不能期盼，再过三百年后历史主义的潮流也许又会在西方音乐的“历史”中裹挟出一个如同 J. S. 巴赫般伟大的新人，但是谁又敢断定——起码在过去的一百年中，不会有我们原先未曾注意或给予足够重视的某个巨人，例如像 C. 艾夫斯这样的音乐家会再冒出来呢？音乐史的任务，不仅是要一而再、再而三地不断确认经典，要不断地重新阐释经典的新的意义，并且还要不断地开掘经典：发现被忽视的经典、匡正被误读的经典和肯定新发生的经典，使那些可能存在而未被人们认识的新的经典进入“历史”，以体现我们研究西方音乐史的必要性和独创性，实现我们不断写作音乐史的价值。

音乐历史与一般历史的不同，在于已经过去的音乐不仅存活于“历史”中，同时也可能存活于现实中。如果相加比较的话，通常形态下的过去也许只是“化石”，音乐则可以是活着的。音乐“留存”或“遗失”于“历史”中，源于不同的来由，也许是音乐本身，也许是音乐以外的某个因素，也许是不尽合理的偶然发生，这其中必有必然、合理的，也有误会，甚至有错误，正所谓“意图谬误”。而实际上，把作品提上“历史”和解释历史上的作品并不是一回事，列入音乐史的作品经常和显示还活着的作品也不一定完全吻合，也就是说，存活在历史中的——未被“历史”文本淘汰的作品并不一定能存活在现时中。而进入了“历史”，这个音乐就一定是作者的至爱，至少是这“历史”作者个人心中的鲜活——因为他在选择把这个作品置于“历史”中时，一定已经“淘汰”了成倍的其他作品，其中也许有一些也是其忍痛割舍的

^① 最早的“通史”出于古希腊西西里岛的迪奥多罗斯(DIODORUS, 约公元前60—前30)之手,“‘通’意味着希腊人把已知的希腊世界视为整个人类世界”(见保罗·卡特里奇,剑桥插图古希腊史[2002][M].郭小凌等译.济南:山东画报出版社,2005/2:341)。

^② 图片在音乐史中的地位与一种新的学术方法相关,因为图片不仅是一种传播工具,它对音乐史的诠释角度和开掘、验证的作用,独立甚至另类的意义是无法否认的,这也是图片音乐史之所以可以成为史学研究的一种新的类型、方法和学科门类的原因。约到2016年春为止,我已经在几万幅图片中选取了6533幅插入本书正文中,但由于复杂的客观原因,不得不全部删除,因为尊重版权是现代入应有的意识也是应当遵循的义务。本书总附录中将作与图片相关的说明。

^③ “历史”特指被撰写的文本,与一般的历史有不同意义,详见本书“绪论”的第六点“历史研究的理念”。

至爱。对于音乐人物、事物，那些所谓“编年史素材”同样也是如此。因此，有必要对历史本体、历史亲历和历史文本加以区分。

正如18世纪历史学家格特尔(J. C. GATTERER, 1727—1799)对历史编纂提出的那些问题一样^①(我们几乎可以把他所提出的问题中的所有“世界史”更换成“西方音乐史”),对西方音乐史的写作也应当将这些问题当作方法论上必须明确的理论,首先厘清:音乐史要写什么?应当怎样分期?各期段是怎样的关系?历史是由经典组成的吗?哪些人物、作品、事件和事实应该纳入历史?用什么方式将经典纳入历史?怎样评价和定位它们?只有将这类关乎西方音乐发展历史的宏观和微观的系统性、整体性和哲学性元理论厘清之后,才有可能得到一部真正理性客观的历史。

西方音乐史学科在中国开创于1920—1930年代,当时有俞寄凡、王光祈先生的著作。此后,经过1950—1970年代的追求、挫折,到1980年代走上了迅疾发展的阶段,尤其是1986年的“美国音乐研讨会”、1990年代末以“第三届全国西方音乐史研讨会”为代表的对史学方法的讨论,及2003年“西方音乐学会”的建立和一系列活动等,为学科的进步奠定了基础。然而,近年来,随着音乐专业全国性的超规模扩展,大量西方音乐史书和教材出版,学科却并没有解决其发展的一些基础性旧问题,也没有产生出针对我国高等教育中专业、师范和综合院校等不同教学目标的新的“准经典”史著,近似伪“百花齐放”的教材编写局面中混杂着大量重复转述、简单综述,以及以讹传讹、投机取巧,甚至抄袭扒窃,同时,我们的学科前景却似乎反而越来越显得“焦距不清”了。诚然,“原生资料的贫乏、文化隔膜的障碍、语言工具的疲弱、意识形态的束缚、宗教氛围的缺失,这种种实际,的确是中国人投身西方音乐史研究的学科性事实困惑和难点;然而,文化环境相异所带来的天灾和磨难,也许可以成为值得我们自豪的学科特点,因为它不但是一个挑战,也是一个机遇:如果我们能够把这种实际劣势转变为认识特质,文化的欠缺就可能转变为文化的力量,只要我们每个人都确信和时时意识到自己圈内人和圈外人的双重身份,这个立场优势就有可能成为我们能够作出特有的、也许是西方人所做不到的贡献的特殊通道”。^②我们的追求就在于对历史认识的创新,价值就在于并非别人研究成果的转述,而是自主的研究和写作。

撰写本书稿时作者清醒地意识到现实和理性的距离,试图以一己之力在改变现状的路上走出从转述迈向原创的第一步。作者认为,正如他在写作《20世纪西方音乐》时所写下的:“只需要一个杠杆,一个能够得以扭转地球的杠杆——方法。具有方法和方法论意识是人的思维方式达到理性层次的标志,努力以一种新的、适用于所面对的20世纪西方音乐的方法来观照和叙述20世纪西方音乐,就是企图写这本预想使之简明而又要头绪清晰的《20世纪西方音乐》的唯一宗旨。”面对以理性为基点的西方音乐,本书稿的方法要点是:广泛借鉴西方音乐史学的学术成果,充分吸收史学学科中国前辈适应中文语境读者的写作特点,坚持圈外人观照异文化的理念,厘清纵横交错的西方音乐的“历史本体”,努力为建立有自己特点的西方音乐史学理念,摆脱搬运、转述、综述的局限,以一种能够被理解的方式写出自主的、原创性的西方音乐“历史文本”,以创新的价值获得中国人立足西方音乐史学领域的权力,实现一个“旁观者”研究西方音乐史的真正价值。

本书尽可能地对西方音乐史发展的文化、艺术和社会背景作出清楚的交代,对各时期西方音乐本体的

^① 转引自斯塔夫里阿诺斯. 全球通史(上、下)[1982][M]. 吴象婴,梁亦民,译. 上海:上海社会科学院出版社,1992/11:张广勇. 导言:31. 他所提出的问题包括:世界史应当怎样布局?什么内容可以写进世界史?它的各部分怎样才能安排得各如其所,恰到好处?各部分之间的联系是怎样的一种联系?怎样确定时间断限?各部分的历史应怎样分期?

^② 引自王晔. 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向研究生培养[J]. 广州:星海音乐学院学报. 2012/2:153. (2008年9月提交“2008·天津·西方音乐史方向研究生培养工作会议”并作发言的论文。)

发展特点作出清晰的总结,在介绍、评价和定位西方音乐史的事件、人物和作品时不避讳学术分歧,力求精准和“刷新”观念,追求在史学方法上的进步。在形式上,主动适应学习西方音乐史不同专业方向的特点,确定本书作为基本教材的性质,为专业院校的西方音乐史学习作出导引并提供学术探讨的空间,为综合性高校和高师的西方音乐史教学描画文化史中音乐的主流蓝图。在掌握西方音乐史基本知识的基础上,为适用于不同课时和专业方向的教学,可以再在本书基础上作一些适应性调整:如为音乐学,可关注史学演进、理论和方法;如为作曲专业,可关注音乐技术理论(复调、和声、曲式、配器、旋律和织体)和创作风格的发展线索;如为表演专业,可关注音乐生活和演绎风格的变化;如为综合高校,可关注不同作品的阐释和欣赏要点;等等。作为西方音乐史专业方向的硕士和其他方向的硕博研究生教材,可断代为第一至四章、第五至六章、第七章、第八章各一学期,再辅以史学方法程序和信息课,及插入讲解的全本歌剧、舞剧、音乐剧、交响乐、宗教音乐、音乐家传记电影等观赏的音乐视听课。再者,结合音乐分析系列(和声分析、曲式分析、配器分析各一学期),围绕五个半学期西方音乐史专题研写(西方音乐史专题研讨和论文写作)和学位论文写作核心课,以完整的课程体系,把有志于西方音乐研究、音乐基础较好、学习踏实努力的学生培养成才。

归根结底,《西方音乐史》并不是要读者去记忆或背诵每一个音乐家(他的时代、生活、作品和创作特点等),每一部歌曲、宗教音乐、室内乐、交响乐、歌剧(它的体裁、内容、主题旋律、音乐特点或者创作年代等),每一种风格(它的含义、由来、特点和表现等),而是在基本掌握这些的同时,在翻阅历史、接触音乐时,逐步理解在三千多年的历史中,西方人怎样创造了他们的音乐,怎样从像我们的祖先一样在生活中情不自禁地歌之舞之开始,创造了声震天宇的、包容了复杂深刻的人的思想理念的经典,创造出自成体系的创作、表演和理论,积累了惊人的技巧、经验和高度专业化的艺术成果,以至于怎样在20世纪发达的科学技术和超越过去时代人的思想进步中,把音乐推向新人文主义的发展历程。同时,在学习的过程中,使我们能够不断选择和欣赏自己所喜爱的人物和作品,在不断的聆听中逐渐熟悉和理解那些历史的回响,把音乐收纳成自己心中的至爱。作者尤其注意渗入在这本《西方音乐史》中的,尚有两点:一是历史中的西方音乐,在当下的状态;二是西方音乐历史的当时,中国的情况。

本书所涉内容,力图突破“一本常规音乐史的手册”的范围^①,这除了体现在增加了近19万字的“第八章流行音乐”之外,在叙述艺术音乐的前七章中,也尽可能地在必要时介入和艺术音乐密切相关的某些非艺术/商业音乐。真正的包罗万象的“西方音乐史”,是需要几代学者共同努力去实现的理想,每个人如果能在这条路上迈出了哪怕仅只是一小步,就已经足够聊以自慰了。

王 晔

杭州-上海-大连

2012年7月30日—2016年10月18日

^① 唐纳德·杰·格劳特,克劳德·帕里斯卡.西方音乐史[4版,1988][M].汪启璋,吴佩华,顾连理,译.北京:人民音乐出版社,1996/1:序:1。

绪论 西方音乐史理念

一、音乐、西方音乐、西方音乐史的界定

人类以自己能够创造文化而与其他生物相区别,也自己所创造的文化的无穷潜力而不断进步。音乐,是人类创造的文化中一种与听觉相关的艺术形式。“音乐”这个词语进入了各种不同的学科领域,如文化、艺术、历史、社会、经济、哲学、人类学、生理学、心理学、医学以及出版业、制造业、传播业、商业等等,在各自范围内都具有可以区别的解读。即使是音乐学科本身,也牵涉到不同的相关子学科,如历史学、基本乐理、作曲技术理论、教育学、音乐表演艺术和音乐声学等,解释都会有不同的侧重。甚至由于不同的时代、不同的理论学派或不同的作家,在同一个门类(如“基本乐理”)中,也都会对音乐有相异的定义。

音乐到底是什么?在各种不同的时间、空间,在各个文化、种族、民族、地区、国家中,在相异的社会群体、阶层中都会有不同的回答,在不同的时代,甚至对最基本的音乐性质——与听觉相关的——也会有面貌迥异的说法,比如20世纪就有不是作为“听的”,而是“无声”的音乐。更不用说,对不同的音乐种类,如古典音乐、民间音乐、流行音乐、宗教音乐、宫廷音乐,不同时代和风格的音乐都会有,也应当有不同的界定。的确,从音乐存在的不同功能来看,也必定应该有不同的理解。不同的视点会得到各异的结论,在一定的前提和范围下才能作出音乐的定义。

当代民族音乐学理论将音乐有区别地依据地域划分为具有代表性的当代西方、东亚(日本、中国)、伊朗和中东、印度、非洲、美国印第安人及太平洋地区等^①。在《大美百科全书》中音乐被定义为“是作曲

^① 见 Bruno NETTL, Music, SADIE S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [M]. Macmillan Publishers Limited, 2001. 《音乐和音乐家词典》,最早由乔治·格罗夫爵士(Sir George GROVE, 1820—1900),一个本职专业是土木工程师,兼历史学、考古学、《圣经》研究者编写,他曾经为著名的1851年伦敦世界博览会水晶宫音乐厅(Crystal Palace)写音乐会节目单达40年,之后又创立了伦敦皇家音乐学院,担任首任院长(1883—1894)。他在1873年开始编辑音乐词典,开始了100多年的《格罗夫音乐词典》出版历史,第一版原计划仅一册2卷,1879年由英国麦克米兰图书公司最终出版为4卷。第一版内容仅限于1450年开始到1889年的欧洲专业音乐。第二版5卷由梅特兰(J. A. F. MAITLAND, 1856—1936)主编,在1904—1910年出版,由于美国的崛起,1920年麦克米兰美国分公司出版了一卷由普拉特(Waldo Selden PRATT, 1857—1939)主编的“美国”增补本第6卷。第三版5卷,1927—1928年在伦敦和纽约出版,由《牛津音乐史》第7版的主要撰稿人、音乐评论家科尔斯(Henry Cope COLLES, 1879—1943)主编。第四版6卷,仍是科尔斯主编,1940年在伦敦和纽约出版。这两版增加了原始民族音乐的内容。1954年出版第五版,由布罗姆(Eric Walter BLOM, 1888—1959)主编,9卷,在伦敦出版,1961年又增加了一卷增补卷。第六版,改称《新格罗夫音乐和音乐家词典》,在伦敦和华盛顿出版,斯坦利·萨迪(Stanley John SADIE, 1930—2005)主编。1970年开始的编辑计划是12—14卷,1980年出版时为20卷。新撰内容占97%,每卷达100万字。最新的版本是2000年出版的第七版,《新格罗夫》第二版,萨迪主编,1992年开始编辑,出版时是29卷,包括最后的一卷索引。共2500万字,29000多篇、20000多传记条、5000多图表,撰稿者6000多人,有关20世纪的条目从前一卷的3000条增加到5000条,将流行音乐的内容纳入其中也成为重要的新特点。“新格罗夫”系列还包括《新格罗夫乐器词典》(萨迪主编,3卷,1984,伦敦和纽约;2014,第2版)、希区考克(H. Wiley HITCHCOCK, 1923—2007)和萨迪合编的《新格罗夫美国音乐词典》(4卷,1986,伦敦和纽约;2013,第2版)、科恩菲尔德(Barry KERNFELD, 1950—)主编的《新(转下页)

家以声音为媒介，向听众表达某种理念、情感或思想状况的艺术”^①，强调的是专业音乐的第一创造者——作曲家，强调音乐和人类思想域的关联，是一种主要指向现代的个性化的解释。而能够得到大多数人共识的对音乐的一般界定是：音乐是指由人类所创造的、一般由人的听觉所接收的一种文化成果。这样的界定，并不把音乐限定为艺术，也不强调与音乐相关的某一部分人——如作曲家，其关键词是：人类、创造、听觉和文化。

西方音乐在中国曾经被称作“西洋音乐”“欧洲音乐”“外国音乐”等。“西洋”只是“西方”的别称，后被“西方”取代，没有更多的别意（学界亦有“‘西洋’看似陈旧，[但我]倒觉得它比‘西方’较少政治较多文化因素”^②的解读）。用“欧洲音乐”指代“西方音乐”，则有1950年代朝鲜战争以后，中美关系恶化和当时对“帝国主义”——资本主义发展的“腐朽没落阶段”的批判性的原因。把“西方音乐史”的内容限制在“欧洲”的地理范围内，显然是不妥的，尤其是因为20世纪的西方音乐中心很大程度上是在美国，排除了美国，对西方音乐史的认识显然会造成极大缺失；1960年代，中国中央音乐学院老师们在编撰《西洋音乐史》（别称“大白本”^③）时同样也避免牵涉到美国^④（这不属国别史、区域史概念）。而“外国音乐史”则是一种不明智的说法，因为除了中国即为外国，如果把欧美音乐和东亚南亚音乐、南美音乐、非洲音乐、阿拉伯音乐这些完全不同体系的音乐放在同一个范围里——无论纵向横向——呈现，不但在理论上，同时在实际上也是不可能的，从所能见到的题名为“外国音乐史”的差不多所有的书籍中，也从来没有这样做到过。

“西方”所指到底是什么？在“西方音乐”中，“西方”并不作为一个地理名词——除了地理位置上的西方（西半球、欧美）外，因为它也包括东半球的一些国家，如澳洲，甚至也包括东半球绝大部分国家中受到西方影响而产生的那些音乐，如日本的“洋乐”、中国“五四”运动之后的大小调音乐，和交响乐、大合唱、歌剧等；同时，它也不是一个政治名词，因为所谓“西方”在社会体制上一般指“资本主义阵营”，而长时间与“西方”处在对立地位的苏联，在音乐的体系中却是要被准确地列在“西方”范围的。音乐中的“西方”一词，实际上最基本的含义是作为文化名词出现的，一个共同的文化领域把属于“基督教文化圈”中的那些民族、国家和地区的音乐集聚在“西方”旗下。正如格劳特、帕里斯卡在《西方音乐史》中开宗明义所说：“西方艺术音乐的历史始于基督教会的音乐。”^⑤虽然在第六版改写这章时这句话已经不见了。在基督教文化的共同基础上产生和发展具有基督教特殊文化基质的音乐，就是所谓的西方音乐。

（接上页）格罗夫爵士乐词典》（2卷，1988，伦敦）、萨迪主编的《新格罗夫歌剧词典》（4卷，1992，伦敦和纽约）、《新格罗夫简明音乐词典》（1988；1994，第二版）。萨迪的妻子朱莉·安妮（Julie Anne SADIE，1948—）以大提琴演奏专业毕业，1974—1976年在伊斯曼音乐学校任教，主编了《大众巴洛克音乐指南》（*Everyman Companion to Baroque Music*，1991），并与人共同主编了《新格罗夫女作曲家词典》（*New Grove Dictionary of Women Composers*，1994，伦敦；1995，纽约，为《诺顿/新格罗夫女作曲家词典》）。2001年词典开始上线（www.grovemusic.com）。《新格罗夫音乐和音乐家词典》也是本书最重要的参考文献。

① 外文出版社，光复书局《大美百科全书》编委会。《大美百科全书》[M]。北京：外文出版社，1994：19；405。

② 此引号中为王东路（天津音乐学院原资深西方音乐史教师，后定居于香港）语，本书前言、绪论和第一章曾经他仔细校改，本文接受他的意见在多处作了修改。王东路老师的学识修养、文字功底、学者品格和音乐史学的功夫非我辈常人可比，在钦佩之余也在此对他的无私指导深表感谢。

③ 此书在印行时特地留了较宽的边白，以便可写旁批，因此被称作“大白本”。

④ 此书初版前言中在说明内容范围时特地指出“外国音乐史课程包括欧洲部分和亚洲、非洲、拉丁美洲部分”，明确地排除了“北美”。

⑤ 唐纳德·杰·格劳特，克劳德·帕里斯卡。《西方音乐史》[4版，1988] [M]。汪启璋，吴佩华，顾连理，译。北京：人民音乐出版社，1996/1；正文：1。

欧洲中心论曾经在 19 世纪末甚嚣尘上，它来源于古罗马时代历史学家波里比阿（POLYBIUS，约公元前 204—前 122）以罗马为中心的国际关系史类型的《通史》；以后在每个时代，欧洲史学家都在“人类统一历史观”指导下，把各自所见到得到的周围当作世界的中心来描绘历史，鲜有平等对待欧洲以外民族的史学观点出现。这一典型的历史观将历史的主流定位于欧洲，或专指拉丁和条顿民族，这种以“西欧历史为‘世纪’，以西欧之外地区和民族的历史为‘载记’”的历史观，到 20 世纪前 30 年随着美国和苏联的兴起而演变成“欧美中心论”。直到斯宾格勒（O. SPENGLER，1880—1936）的《西方的没落》（1917）才使人们在狂妄的自我中心谜团中有所清醒。接着是汤因比（A. J. TOYHBEER，1889—1975）的《历史研究》（1934—1961），基本上从理论根基上推翻了“欧洲中心论”，“倡导研究世界历史的整体世界历史观”，把非西方文明提上了历史舞台，总结出与希腊-罗马模式等量齐观的其他两个人类文明发展模式：中国模式和犹太模式。英国历史学家巴勒克拉夫（Geoffrey BARRACLOUGH，1908—1984）的“跳出欧洲、跳出西方，将视线投射到所有的地区和所有的时代”，成为 1970 年代以来“全球文明史”“总体史”时代的代表。当代历史学家斯塔夫里阿诺斯（L. S. STAVRIANOS，1913—2003）所建构的全球世界史体系，以当代性突出地分析了现今世界政治和文化的多极化、多样化，并力图从历史考察中得以理解、洞悉和选择未来。这些思想成果无一不是西方人文主义和历史学的伟大结晶。我们所学习的以西方为主题的音乐史，并不意味着“西方中心”的历史观，而是力图从西方音乐历史的发展，和非西方，尤其是中国音乐的历时和共时的比较中来共识世界文明历史中的西方这一侧面，在人文主义的文化创造认识中把握整体人类的音乐。

西方音乐，在三千多年中不断变化发展，其中心相继转移，从最早的源起两河流域到古希腊、古罗马，到意大利、法国，到德国、奥地利，再到北美，其影响则遍及世界，特别是在 20 世纪，在西方向世界扩张的同时，也将音乐带到了全世界——当然，同时也从非西方世界吸收了丰富的营养。虽然《西方音乐史》是以基督教文化圈中的音乐作为主线来反映的，非西方文化圈，如中国文化、印度-南亚-佛教文化、伊斯兰文化等并不在这个历史范围里，然而西方音乐的影子在这些文化中也无处不在。常规的音乐史教程，还往往仅局限在“艺术音乐”的范畴中^①，并不包括中世纪以后的民间音乐（及 20 世纪的城市民间音乐——流行音乐）。然而，专业-艺术音乐的每一步发展其实都不可能与民间音乐隔绝，所以尽可能地注意其间的关系，也是在反映整个西方世界的音乐历史中不可忽略的。

二、西方音乐的产生源泉和发展动力

有关音乐的起源，始终是音乐学家，尤其是其中的音乐历史学家、音乐人类学家（还有音乐学科以外的如社会学、历史学、人类学等诸学科）追溯的重大问题。时至今日，主要的解释理论包括源于模仿、情感、语言、劳动、巫术、自然等。在对人类古代文化的研究中，我们会发现，在有关音乐起源的理论中，若言及之后发展成各种不同文化-文明种类的各民族，几乎都有一致的源头，而西方音乐也在其中。并且，各民族古代音乐的共同之处，还包括都有音乐、诗歌和舞蹈三位一体的特点，最早的音乐都是连歌带舞的，没有不带唱的纯器乐，也没有不带形体动作的纯音乐。不过，当各民族的音乐向文明进一步发展时，其形态就随着环境和人类文化的其他因素——如语言、文学、思想等走向异路而发生了区别。追根溯

^① 参见唐纳德·杰·格劳特，克劳德·帕里斯卡. 西方音乐史 [4 版, 1988] [M]. 汪启璋, 吴佩华, 顾连理, 译. 北京: 人民音乐出版社, 1996/1: 序: 1。

源，西方音乐的产生源泉和发展动力，可以归结为三个方面。

（一）古希腊-人文主义

在人类历史中第一次打出“人是万物的尺度”（普罗塔哥拉斯^①语）大旗的是在古希腊。人文主义精神以人为主体，尊重人格，爱护人的生命，重视人的价值，相信人的能力，关心人的利益，维护人的权利，如伯里克利（PERICLES，约公元前495—前429）所说：“我们公民中的每一个人，都可以在生命的每方面显示出他就是自己当然的主人，凭借着他自己独特的天赋、才智、独特的广识博知，自作主宰。”^②这些人文主义的核心价值观念，是在古希腊形成的。“‘人文主义’一词本身在古代世界或者文艺复兴时期都没有出现，它是迟至1808年才由一个德国教育家尼特哈麦（Friedrich Philipp Immanuel NIE THAMMER，1766—1848）在一次关于古代经典在中等教育中的地位的辩论中，最初用德语 Humanismus 所撰的。后来，乔治·伏依格特（Georg VOIGT，1827—1891）于1859年出版的一部著作中首先将其用于文艺复兴”^③，此德语词来自拉丁文词根 *humanus*，英语原文 *humanism* 译自德语。在文艺复兴时期开始表现为主流思潮的人文主义，是历经千年神权至上的中世纪之后的反戈和复兴古希腊思想的结果，实际上是古代人类精神的复活、深化和发展。人文主义在古典主义时代衍变为“自由、平等、博爱”的口号，在浪漫主义时期演化为对“个性、解放”的追求，在20世纪又体现为“民主、人权”的思潮。存在于古希腊神话中的天界体系，实际上来自于人类的现世，而不是如同某些文化中，神界是理想化、完美无缺、供人膜拜并与人世隔绝的“真正”的神界。古希腊开始形成的人文精神（各有区别地）贯穿在西方音乐的全部发展历史中。即使是在中世纪的教会音乐中，也能找到它的“踪迹”，更不用说直至文艺复兴、巴洛克、古典和浪漫主义时期，西方音乐史所表现出的人的创造性，在创作技法、表现意图、个性体现、表演技巧上，都出自古希腊精神的本质——人文主义的基本原则。“生气勃勃的人的力量是人类社会发展的推动力。”（启蒙运动中德国历史学家赫尔德 [Johann Gottfried HERDER，1744—1803] 语）人文主义的思想贯穿了西方历史，人文主义是西方音乐发展的主要动力，而且从20世纪下半叶开始，又空前地重新勃发，我们可以把这种人文主义在当代的复活趋向称为“新人文主义”。

（二）基督教

公元1世纪前后，几个世纪的希腊和希伯来文化的融合终于诞生了基督教。4世纪，基督教成为罗马帝国国教。之后从5世纪到15世纪，这漫长的千年是以基督教为中心的、政教合一体制下的社会。而在中世纪之后，直到当代，基督教仍然是西方社会最主要的精神主旨。诚如格劳特、帕里斯卡对西方艺术音乐与基督教会关系的结论（见《绪论》），基督教不仅是西方音乐思想的主要支柱，在音乐的表现对象、所表现的人的观念思想和音乐的受众中是主体，而且基督教会也是西方专业音乐发展在形态和技术理论上的主要原点。西方音乐的内容和体裁形式，有极大一部分来自基督教和《圣经》，几乎所有的西方音乐家都创作过与基督教相关的作品。在中世纪，专业音乐的活动很大一部分存在于教堂中，存在于与基督教相关

^① 斯塔夫里阿诺斯. 全球通史(上、下)[1982][M]. 吴象婴, 梁亦民, 译. 上海: 上海社会科学院出版社, 1992/11; 张广勇. 导言: 9. 普罗塔哥拉斯(PROTAGORAS, 约公元前490—前420), “古代智者”, 哲学家、巧辩家, 著作遗失, 在《神论》的绪论中阐述了不可知论。以“人是万物的尺度, 存在时万物存在, 不存在时万物不存在”和“普罗塔哥拉斯悖论”(亦称“半费诉讼”)著称。

^② 转引自钱正坤. 世界建筑风格史[M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2005/1: 168. 此引文下段继续写着: “有一个事实充分反映出这一观点: 仅在雅典一地, 经考古学家、历史学家认定能知道的个人姓名便有2万人。”对比其他地区人类的古代历史, 可知这一事实的伟大文化价值。

^③ [英]阿伦·布洛克. 西方人文主义传统[M]. 董乐山, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997/10: 5. 并请参见译者为此书所作的“译序”中有关中文译词与《易经》的关联: “译序”: 3.