

第一部分

导 言

任何重构古代希腊音乐概念的企图都陷入了相当大的哲学和程序上的困难。尤其是，必须要抓住不同作家试图表达其观念的术语所引发的特殊问题。

当试图充分地涉及柏拉图和亚里斯多德之前的较早时期时所遇到的主要困难是，那些并不充足的证据是片断性的、并且几乎完全处在一种非直接的状态下，包括了后来的学者无法确证其根据的论述。然而，我们所拥有的这些证据揭示了一种音乐文化，这种文化在它的理论和实践分支上保持了一种令人惊讶的连贯性。音乐看起来即使在我们已经有一些了解的早期希腊社会当中也起到了一个主要的作用，对音乐的争论看起来一直在希腊理智生活当中构成了一个重要的片断。因此，如果历史学家希望建构一幅有关希腊音乐思想本质的图画，他就不得不把他的视野瞄准一个更加宽泛的文化活动；只有这样，他才能够抓住孕育在古代社会中音乐现象的丰富和复杂性。古希腊人认为音乐非常紧密地与医药、天文、宗教、诗歌、韵律学、舞蹈甚至教育相联系。需要一个相当大的心智努力才能够进入到古代希腊的音乐当中；确实，我们一定要抛弃所有已经建立起来的、帮助我们理解我们时代音乐的美学偏见。另一方面，多多少少直接从古希腊音乐文化传承下来的西方音乐文化，表明了对希腊音乐许多不同方面所交织于其中的社会的理性和文化结构进行精确重构的重要性。从那时起已经流逝了 25 个世纪。然而，如果我们知道我们自己音乐文化中的许多一般问题都可以回溯到希腊以及后来的中世纪音乐哲学的话，这种鸿沟看起来就并不是难于逾越的。

如果我们狭义地定义音乐概念为只是思考音乐的“美学”（或“艺术”）的本质的话，我们将发现我们的定义过于局限于古希腊或者中世纪——或者甚至文艺复兴的理性背景当中。确实，我们将得出结论，对这种音乐美学的接受将只是一个短暂的历史，不会超过 18 世纪下半叶，与现代普通美学的拂晓时分相吻合，这种美学与有关包姆加特纳、康德和其他前浪漫主义哲学家的唯心主义历史学家的贡献相联系。从这一点出发，现代美学确立之前的两千多年理性主义的历史仅仅是一个起步阶段，是当今状况的一段前奏，这时最多的情况是，我们所希望出现的有思想的历史学家孤独地闪烁着理性光芒，这种偶尔真理的闪光划过了几乎是全黑的夜空。因此，落到我们身上的责任就是把我们的研究范围确定在研究古人思考音乐的方式上。即使我们不能得到希腊人以我们现代音乐美学的角度看待

音乐的和著作，不过，我们需要清楚，希腊音乐思想既在他自己的背景当中，也在与作为整体的西方音乐传统相比较中保持着完全的自我独立。具体说来，毕达哥拉斯和柏拉图把音乐当作神圣宇宙的和谐，或者甚至当作了最完美的哲学形式的事实，意味着音乐一定在希腊文化中扮演着与在我们自己的文化中完全不同的角色。另一方面，古代哲学家们所发展的音乐观念是如此重要，以至于它们在我们所有的音乐制度、音乐美学以及至今为止的音乐文化的后来发展中（大部分在不知不觉中）留下了根深蒂固的印迹。

因此，当把我们的注意力转向古代的音乐思想时，我们不想孤立任何早期真理偶然的闪光，我们也不会寻找近代知识的早期先驱。我们要做的是重构一个古老而持续的传统的最初的、自我存在的根源。但是这样做的话，我们一定不能忽视一个基本的历史事实，希腊文化是许多之前的艺术、哲学、宗教及其它文化实践的产物或者混合物，所有这些都聚合在古希腊身上，因为它位于东西方交汇的地中海东部。希腊人能够把这些形形色色的文化传统融合进一种单一的文化当中；而且，如果我们不考虑以后所发生的变化，整个西方音乐传统就仅仅是从古希腊发展至今的文化线索的简单方式。我们的这种音乐传统具有自己的内部逻辑，维持着一个坚实的相同本质；希腊思想在这其中是一个决定性的部分。它基本上是独立于非欧洲音乐传统而发展的，很少与它们相接触。仅仅是在最近，音乐作曲家和学生们才开始意识到西方传统并不是唯一正确的种类；确实，我们发现人类已经产生了许多不同的音乐实践，它们都有自己的合理性，我们能从与它们相对照和混合中受益。有了这种思想，我们还需要清楚，从毕达哥拉斯到中世纪和文艺复兴、甚至到浪漫主义时期的西方音乐思想具有它自己的历史、自己相对同质的发展，并因此具有自己的逻辑。这主要归功于希腊之后的西方音乐思想与其他文化相隔离的事实，这样就处在一种能够研究自己的传统并有所建树的状态。对西方音乐思想从古到今的历史考察基本上忽略了非欧洲的传统，这仅仅是因为它们对我们自己的传统影响甚微的原故。然而，如果我们孤立地考察西方的传统，我们并不是因此就假设这些传统低于我们生活于其中并建立起来的那种传统：我们能说的仅仅是，我们的传统经历的就是独立的发展。

第一章 从荷马到毕达哥拉斯及其追随者

一、荷马史诗中的音乐

很难重构从荷马到公元前 6—前 5 世纪的古代时期希腊人看待音乐的方式。没有直接的原始资料保留至今，我们得到的几乎所有证据都是来自以后很晚的年代。更复杂的情况是，从当时流传给我们的神话和传说本身筛选出确定的历史信息几乎是不可能的。当然，我们不能够完全排斥神话与传说：这些都表明了希腊人表达其音乐态度的一种最真实的方式；而更重要的，某些确定的信息或许储存于那些可以回溯这一早期时代的、经常是混乱而又相互矛盾的混合体中。首先，可以用到的原始资料都一致强调早期希腊音乐文化当中音乐的重要性，即使我们一直不能够估价出为什么音乐如此重要。另外，从奥菲欧的故事到阿波罗、马斯阿斯、狄俄尼索斯等等的传说，这些有关诗歌和音乐的神话的不断增加，为音乐和宗教、音乐和早期宇宙起源说以及音乐和人类社会之间的紧密联系提供了持续不断的证明。

当我们试图把最早的希腊音乐思想聚集起来的时候，我们的主要困难在于对术语的理解。我们特别需要了解术语“音乐”（mousike）的多重含义，它似乎是指一系列不同的、但必然互相联系的活动，除了音乐本身之外，还包括诗歌、舞蹈和体育锻炼。这样，在“音乐”宽泛的名义之下，贵族的教育者们通过演奏里拉琴、歌唱吟诗、舞蹈及体育锻炼来培养他们的学生。这个词汇的宽泛含义持续影响了许多世纪。这是在《伊利亚特》和《奥德赛》中加到它身上的含义，后两者为我们提供了与音乐活动相联系的最早的直接证据。然而，尽管诗歌中的一些章节表明了音乐的功能和音乐家的社会地位，但它们并没有提供给我们一个统一的描述。它们让我们遇到了其他的音乐观念，这些观念可能会回溯到比该诗歌写作时实际起作用的传统更加古老的传统上。即便如此，荷马甚至在古典时代也被认为是音乐信息的一个重要来源，从这个角度来说，这些章节所提供的证据是无价的。伪普鲁塔克【1】的《论音乐》（De musica）也许是在公元三世纪完成的，但是其中频繁地涉及到了许多早期作家，它成为了古代音乐问题最重要的证据之一。作者在其中的部分论述中提到了荷马，翻译如下：

“伟大的荷马已经教给我们去使用适合于人的音乐。为了举例说明在许多情况下它（音乐）所具有的益处，他描述了凭借从智慧的客戎那里学到的音乐的帮

助，阿基里斯消解了对阿伽门农的愤怒。”【2】

在引用和评论了荷马对阿基里斯的描述之后，他继续讲道：

“荷马还告诉我们在什么样的环境下最适合于演奏音乐，并且说明对于并不实际从事（音乐）的人来说，它是一个宝贵而又令人愉快的锻炼。因为在与阿伽门农的争吵中，身为战士而且非常莽撞的阿基里斯终止了参与到战争及其危险当中，这就是为什么荷马认为用高贵的歌曲来磨炼英雄的精神是最适合的……那就是古代音乐的样子以及它的用处。我们知道赫拉克勒斯也把自己献身于音乐，像阿基里斯和许多其他人那样，一般被认为受过音乐教师、法官及医药导师的客戎的教导。”【3】

这段文字说明了在普遍的研究方法和历史观点上的某种混乱：它合并了关于音乐的差异很大的观念，这些观念也许指出了即使在荷马史诗中也能够体现出来的强调点的重要变化。实际上，不难认识到《伊利亚特》当中的音乐并不总是与《奥德赛》中音乐的作用是一样的。伪普鲁塔克似乎认为音乐的作用主要是功利性的，他对智慧的客戎这个神奇人物的不断提及使我们回到了更遥远的古代，那时的音乐实际上被理解为与其他艺术形式，如医术、魔咒、舞蹈和身体训练紧密地结合在一起，甚至成为一体；实际上我们已经认识到，音乐成为了贵族教育的一个必要因素。综上所述，音乐的目的不只是恢复人们的情绪，它还被认为具有伦理和认知的作用。歌曲还为了让人谋取赏罚善恶的上帝的好感，还可以被认为在治疗疾病方面具有间接作用。

即使如此，荷马时期的音乐似乎失掉了它宗教和治疗的力量，而主要起到娱乐的作用。另外，至少在《奥德赛》中的音乐家形象表现出了一种在艺术上真正的专业性。这稍后时期的里拉琴表演者并没有行使他在以前乐于从事的宗教功能；他并不关心（音乐）迷惑人的魅力，也不医治人们的疾病。伊萨卡地区【4】的音乐家菲缪斯（Phemius）以及阿尔喀诺俄斯（Alcinous）的宫廷歌手德谟多库斯（Demodocus）的歌唱都是为了愉悦听众的心：他们的头脑中没有其他目的。一般来说，作为舞蹈和歌唱伴奏的音乐被认为对于贵族宴会或者其他社交和正式仪式的成功举行是绝对必要的。甚至奥林匹克山上的众神也不在其节日过程中忽视对歌唱的聆听。【5】歌手们有适应各种场合的音乐曲目，他们用确信是古希腊乐器的里拉琴、基萨拉琴和凤敏琴（phorminx）伴奏，还使用那些虽然广泛应用在希腊，但由于源于亚洲而遭到猜疑的吹管乐器，如奥洛克斯管（或双簧的管子）和

潘神箫；我们将在本章的后面回过头来讨论这种在古希腊思想史中有关弹拨乐器和吹管乐器的重要争论。《伊利亚特》（在《奥德赛》更是如此）中的音乐家一直是一个很重要的人物，虽然他从来不在故事情节中起到关键的作用。他的艺术是一种手段，通过它情感得到特别的强调，或被实际唤起，或某些特定的境况由此被回忆起来。

现代学者在关于古代人看待音乐灵感本质的观点上并不一致。上帝似乎给了一些幸运的凡人以歌唱这一天赋；并且规定音乐家可以自由地创作他们的歌曲，并不参照外面的刺激。荷马写道：“我们荣耀的音乐家，德谟多库斯”将被召喚到阿尔奇诺斯的宫殿里，“因为没有人具有他那种上天所赐与的愉悦我们耳朵的才能，不论他采用什么样的主题来歌唱”。【6】当他描写奥德赛宫中的音乐家菲缪斯时则更加神秘，他说：“我为众神和人类歌唱，除自己之外我没有老师，所有的歌曲都不假思索地跳出我的嘴唇。”【7】好像他歌唱的原初冲动是上天的意志，但是只有音乐家才艺的技巧才能提供给他创作歌曲和以歌唱感动他人的能力。

从《奥德赛》中可以清楚地知道音乐已经被高度地专门化了。它被提到时不是被当作一般人都能够参加的活动。荷马通过描绘作为盲人的德谟多库斯来强调音乐家技艺的独特性，好像要把他与其他人区分开来：“信使走了上来，带着他们令人喜爱的游吟艺人，这些人比其他人特别受到缪斯的青睐，尽管她在礼物当中混合着善与恶，夺取了他的眼睛，却使他的歌声非常甜美。”【8】目盲的不幸与歌唱天赋同时加于歌手，只是为了让他隔离于对周围世界的关注，从而更好地集中于他的艺术。

二、作为一种教育理想的音乐

史诗中音乐因素的重要性很可能随着故事情节和实际语句使用的增加而逐步衰弱。与此同时，抒情诗中的音乐成分一定被假设具有一种更加显著的作用。所有的抒情诗人——阿奇洛库斯（Archilocus）、米耐目斯（Mimnermus）、阿尔凯奥斯（Alcaeus）、莎孚（Sappho）和梭伦（Solon）——既被当作诗人，也被认为是音乐家，其中的一些人被描述为奥洛斯巴（或有簧笛子）的演奏者。他们保留下来的诗篇太少、太零碎，不足以让我们从中得出有关确切的音乐成分，或者在他们实际的表演中音乐所起作用的结论。无论如何，单旋律音乐的出现，尤其是在节日、宗教仪式或其他场合的合唱、舞蹈形式当中，已经提供了一些线索来证明

音乐在希腊日常文化活动当中扮演着不可缺少的角色，即使是在公元前 6 世纪以前，音乐也被认为是少数有很高专业技能的专家们的附属物。换句话说，音乐看起来并不适宜于任何普遍的教育理想，尽管这一理想看起来随着时间的推移得到了越来越充分的实现和传播。诗人——音乐家们逐渐意识到音乐带给听众的道德效果，这种音乐教育的新理想或者毋宁说通过音乐的教育，逐渐显出了更加明确的轮廓。站在公元 3 世纪有利的位置进行回顾，伪普鲁塔克以音乐中固有道德价值的理论得到发展的方式为线索，得出了其闻名的论述，虽然实际上他把这一发展的时间回溯到了这个概念开始实际得到阐明之前。他把我们现在知道是很晚以后才发展起来的学说归于荷马，并且把毕达哥拉斯学派的教义混淆于更早的作者（像公元前 1 世纪的斐罗德莫）所认为的音乐具有道德影响力的其他大量观念之中。然而注意到《论音乐》的作者如何相信音乐具有重要道德教育作用的理论大约出现在希腊文明很早期的阶段，这很重要：

“这并不是说荷马不相信音乐具有给人愉悦之外的其他优点，因为他的诗歌包含着非常隐蔽的见地。他想要音乐在需要这些本领的环境当中提供主要的调剂与帮助，我的意思是说，在古老年代中的宴会或通常节日聚会的时候。的确，他提到了音乐（来描述）这些情形，因为它具有中和与平静由葡萄酒所激起的反应的力量，正像亚里士多塞诺斯有时也宣称的那样。他说当身体和心灵因喝多了葡萄酒而被扰乱时，音乐以其内部的适度与调和功效，带领他们再一次找到正确的道路，恢复他们良好的状态。”【9】

有可靠的证据表明在公元前 7 到前 6 世纪，首先在斯巴达，然后在雅典，音乐慢慢被当作教育过程的一个部分；这一发展主要是早期抒情诗人所作贡献的结果。

三、“规则”（nomos）【10】的发明

据传说，是诗人和音乐家特尔潘德（Terpander）在公元前 7 世纪把音乐教育引入斯巴达的；此外，他把里拉琴的琴弦从四根增加到七根，好像要证明里拉琴对于奥洛斯管的优越性。但是更重要的传统是跟随声称特尔潘德还是“规则”（nomos）的发明人的伪普鲁塔克而出现的。我们并不清楚地了解 nomoi 或者 nomos 的确切含义，但可以肯定的是，一个 nomos 就是一种“法律”；所以通过比喻性的引申可以联想到，“规则”在音乐中就获得了一种技术上的意义，成为了

描述那些在不同场合下用精确词汇指定的旋律的术语，它们或者被表演出来，或者为了能够引起特殊的效果。后来，这一术语被用来表示特定音乐传统的核心，以及某种音乐教育的基础。如果这一术语的产生和发展确实像我们所猜测的那样，我们就可以顺理成章地认为它们的出现与 *ethos*、【11】或者希腊音乐的“特性”以及从公元前 670 年持续下来的音乐教育传统（就斯巴达而言）相联系，因为大约在那个时候，结合了音乐竞赛的庆祝阿波罗神的节日被认为已经出现。单词“规则”*nomos* 第一次以音乐的含义出现，是来自于七世纪的诗人阿尔克曼（*Alcman*），他夸耀自己懂得“所有鸟类的规则”，【12】这让我们猜想 *nomos* 指的是一种类似于“旋律”或“音乐主题”的东西。19 世纪亚里斯多德著作《论问题》（在“与音乐有关的问题”的标题下）中的解释更加缺乏说服力：

“为什么要如此称呼被歌唱出来的规则呢？是因为在人们懂得书写技术之前，他们常常歌唱他们的法律（‘法律’是单词 *nomos* 的文学含义）以防忘记它们吗？就像在阿加西斯（*Agathyrsi*）中习惯的那样。这样，他们把后来最早具有相同名字的歌曲当作他们最早的歌曲。”【13】

但是关于“规则”确切含义是什么的问题不只被学者们感兴趣，《论问题》的作者所给出的简单答案并没有告诉我们关于整个故事的任何情况。很明显“规则”的文学含义与音乐含义具有一些联系，音乐含义是前者比喻上的引申；依靠这种比喻性的联系，我们可以寻找到音乐传统道德价值起源的线索。柏拉图和其他作家指出“规则”规定了雅典时期最古老和最朴素的音乐传统，音乐被认为遵守着一种严格的法律，如果坚持这点，就可以防止被新式的技术与实践所腐化。这也许就是为什么伪普鲁塔克认为最早的“规则”是为基萨拉和里拉琴创作的，而为奥洛斯管创作的那些“规则”则出现得较晚；他声称基萨拉是最适合真正的多利亚传统的乐器。在《法律篇》中，柏拉图把当时音乐传统的颓废与各种各样音乐类型中的混乱相联系，换句话说，要废除不论什么样的“法律”所统治下的各种音乐创作。在卷三中，当柏拉图所说的那个不知姓名的雅典人声称在旧的雅典法律中，平民是意志的仆人而不是法律的主人而被斯巴达人迈克琉斯问及应该有什么样的法律时，他答道：

“在第一个例子中，如果我们把生活中过于自由的发展归因于其来源……那时的音乐法规。我们的音乐于是就分成几种类别和规范。一种是歌曲，名字来自于赞美诗，包括了对上帝的祈祷；第二种与之相反……赞歌是第三种，第四种是

酒神赞美歌，如果我没有记错的话，正像它所谓的那样，它与狄奥尼索斯的诞生有关。实际的单词‘规则’（nomos）还被用于其他种类的名称，尽管与‘基萨拉琴’的技能有关。现在每一种类型都被明确地确定下来，不允许把一首旋律误用为另一种。认定这些规则、通过它们来判断、并且如果在需要的情况下，对它们的侵害进行处罚的能力，在今天并没有脱离人们发出的嘘声和不协调的呼号声，没有脱离喝彩者的鼓掌声；受教育者把安静地聆听表演当作法律，而对于男孩子们以及他们的伙伴、更主要的是下层百姓来说，这是官员们加强秩序的纪律手段。这样大部分平民在这个问题上愿意服从严格的控制，不想大声喧嚣来冒险表明他们的判断。在后来的一段时间里，随着具有与生俱来天才的诗人的出现，开始允许非音乐的情况出现，这些诗人对快乐抱有疯狂、衰渎的渴望，而忽视了在缪斯的领域里什么是正确与合法的。他们用赞美歌衰渎了悼歌，用酒神歌衰渎了赞歌，在实际演奏中用基萨拉琴模仿奥洛斯管的紧张，创造了一种完全混乱的形式。通过假定在音乐中没有对错之分，判断的正确标准是给予听者的愉悦，他们这样的愚蠢使他们不愿意诋毁自己的职业。通过创作这种作品，谈论同样的影响，他们自然地鼓动群众轻视音乐的法律，而自负于自己的判断能力。这样我们曾经安静聆听的听众发现了一个声音，说服人们他们知道什么是好的和坏的艺术：在那个领域中老的‘以最好为标准的君主’让位给了邪恶的‘以听众为标准的君主’。结果是即使在民主制中，只要民主政治被限制在艺术之内，并且由自由民主所组成，就不会造成更大的伤害。但是，我们身边的事情是，音乐产生了对普遍知识的自负和轻视法律的情况，自由也处于这种状态中……这样下一步走向自由的旅程将是拒绝服从官员，接着将从权威或父母、长者的修正当中逃脱；最终将开始努力摆脱法律的约束，当所有这些目标都达到时，就轻视誓言、约定以至一切领域。”【14】

这可能就是主要以“法律”为含义的“规则”与以音乐法则为含义的“规则”之间的联系，后者确定了旋律的线条或者被歌唱的曲调，而这些旋律和曲调适应了特定的调式，对应于准确的“特性”或情感状态。如果是这种情况，很明显“规则”的出现（不论它与特尔潘德的真实联系如何）与音乐作为教育的基本要素的起源、以及有关音乐道德作用的特殊教育理想有关。伪普鲁塔克跟随着柏拉图声称，最早的“规则”是为基萨拉和里拉琴制定的；实际上“音乐的法则”在里拉琴上比在其他任何乐器上表现得都合理，因为它的琴弦就是按照明确的法则调准

的。而奥洛斯管则是适合狄奥尼索斯的乐器，它为不受任何明确伦理和音乐法则约束的冲动之下的狂热舞蹈伴奏：

“从特尔潘德一直到弗里尼斯（Phrynīs）时代，基萨拉琴的演奏基本上保持着一种完全的简单性。因为从前的音乐家不允许像我们今天这样练习他们的音乐，改变调式，从一个节奏到另一个节奏。他们保持着适合每一个‘规则’的节奏，这就是为什么‘规则’用表示‘法则’的单词来称谓。这只是因为不允许背离对于每一个调式所建立起来的音高形式。”【15】

被固定法则所主宰的音乐的发展以及构成传统核心的音乐主体的建立表明，音乐教育当时一定已经广泛传播了，一定有大量的音乐学校使音乐艺术得到教授和传播。现存的文献中提到许多关于早期“规则”题目的文献，说明了什么是它们的起源以及什么样的学校教授它们。当我们把时间推至公元前5世纪时，我们发现教授音乐的学校的数目在增加：首先在斯巴达，伪普鲁塔克实际上从莱及姆的克劳库斯（Glaucus of Rhegium）那里得到信息，当时那里有两所学校。较早的一所由特尔潘德创建，较晚的一所由其他音乐家创建，他们为体操舞（gymnopaïdai）或一年一度由裸体男孩表演的仪式合唱舞蹈配乐。（由音乐表演出来的斯巴达生活的主要部分能够使我们构建一个斯巴达文化的景象，在重要的方面非常不同于完全由艺术给予的、想象中的雅典生活完全相反的完全军事化的斯巴达生活。）建立在雅典的音乐学校似乎比较晚，我们可以在一定程度上把合唱音乐的雅典学校从表演特定抒情诗音乐的斯巴达学校区分开来。作为普通市民学校教育一部分的音乐的发展，与宗教仪式、竞赛、表演以及城邦生活中的其他事件相联系，这构成了音乐的“特性”学说的第一幕。这个学说非常有效地弥漫在从奥阿的达蒙直到中世纪时期的古典音乐理论当中。

四、最早关于音乐的神话：奥菲欧和狄奥尼索斯

许多流传给我们的音乐传说有大量不同的、经常是互相冲突的变体。但它们仍然提供给我们一个对于古代音乐世界以及让我们了解当时的音乐是什么样的音乐理论文献的重要（实在是无法估价的）线索。就本质而言，神话和传说并没有确定的历史年代；它们所包含的材料并没有谈到任何确定的历史时期：然而，它们常常提供线索来解释一些基础性的原理以及在许多世纪当中支配着希腊音乐思想的根本性矛盾。这些早期神话中最早和最著名的、也许是最重要的，毫无疑问

就是奥菲欧的故事，它对柏拉图哲学思想的发展起到了特殊的作用。当然，这里不是试图评价神话的不同变体或者自从它出现起约两千多年中的众多诠释的地方；然而，如果我们需要证明这种重要贡献的话，它可以提供给我们对于已经发展了几个世纪的音乐思考方式的理解，我们只需要回忆一下它广泛而持续的大众性，以及被许多后来更现代的作曲家所运用的方式上的多样性即可。

奥菲欧是这个神话的主人公，他的歌曲和里拉琴的声音不可分割地联系在一起，但是在不同版本的故事当中反复出现的部分就是那成为了音乐力量一部分的魔法和巫术。在希腊神话中，当奥菲欧开始代表如此有影响力的音乐，甚至能够改变地狱当中人们那可怜形象的时候，他并没有像后来（例如在文艺复兴时期）被认为的那样是文化的象征。在最初的奥菲欧神话当中，音乐更是一种可以推翻造物主的法律并且能够调和体现着造物主的互相对立的两种原则：生与死、恶与善、美与丑的黑暗魔法力量。这些对立面被认为由于奥菲欧歌唱的音乐当中所出现的魔法和宗教力量而变得和谐、融合。

贯穿希腊思想当中的一种观点认为音乐是文明的影响力，是人们教育的必要组成部分。这种观点在后来的历史阶段中得到了极大的发展，直到音乐被描述为把人类不同的才能加以改善、协调并且融合成一个和谐的整体力量。但是我们还不能忘记，与此同时音乐还被认为是一种黑暗势力，与善与恶的力量相联系，它能够治疗人，把人提升到神圣的地位，但也可以把人丢入深渊。因此，音乐几乎需要具备宗教活动的特征，带有道德尺度。奥菲欧的神话并不与音乐仅仅是一个愉悦源泉的观点相冲突；实际上它还被认为培养了这种观点，并以某种方式把它提升到更高的地位。奥菲欧与他的里拉琴能够唤醒足够的力量来吸引和改变事件的一般过程：他的歌曲确实带来了愉悦，但它是特殊的愉悦，几乎就是魔法，能够强迫所有人跟从它，好像它们被一些比人们更强大的力量所支配着。

至少以古代人所熟知的形式出现在奥菲欧神话当中、并且尤其被柏拉图不断用作证据而提及到的音乐观点，非常相似于悲剧作家所创作出来的狄奥尼索斯神话中的音乐观点，其中的狄奥尼索斯是醉酒和迷乱的神，是率领着酒神的女侍从们庆祝对造物主的狂热喜悦的神。在奥菲欧神话和狄奥尼索斯神话之间有明显的相似性，二者都宣称音乐的超自然力量，同时二者之间又有相当大的不同。其中之一就是奥菲欧总是带着里拉琴，而狄奥尼索斯则总是带着奥洛斯管。我们已经提到，希腊知识分子对音乐的研究有两种不同的线索，似乎可以把这些总结为演

奏里拉琴和演奏奥洛斯管的对立。在这两种乐器符号后面隐藏着两种不同的有关音乐力量的观点。奥菲欧用自己的里拉琴伴唱；在他歌曲魔法力量的背后，有两种可以辨认出来的组成部分混合在其歌曲当中：言语和音乐，诗歌和音乐音响，或（几乎可以说）理智和想象。在一个传说版本中，总是被描述为安静、高贵形象的奥菲欧被酒神的女侍们撕成碎片，在另一个版本中，他变成了天鹅。狄奥尼索斯只是从他演奏的乐器当中，从奥洛斯管讨人喜爱的声音中得到力量；显然，一个从风管乐器产生声音的人，不可能同时歌唱或吟诵诗词。狄奥尼索斯用完全排除言语的音乐庆祝他的宗教仪式；他表演的音乐力量由于与舞蹈相联系而得到加强。实际上，他常常被描述为一个舞蹈者，也就是说，他的形象就是：通过音乐力量来实现对原始力量的表现。所以很明显，奥菲欧的魔力效果与狄奥尼索斯音乐的狂暴活动非常不同。大量的古代传说鲜明地指出了这种奥洛斯管与里拉琴之间的可以想象出来的对立，并且想要论证这个或那个的优先权。这种关于古代两种乐器孰高孰低的争论（在后来的亚里士多塞诺斯那里还可以看到），实际上与一个更加重要、更加根本性的争论，即关于音乐和诗歌孰高孰低的争论有着密切的关系，这个争论更是一个意识形态问题，而不只是一个时间年表的问题。这些传说表明两位音乐家奥菲欧和狄奥尼索斯都出现在前荷马时代，这进一步表明音乐比诗歌具有逻辑和年代上的优先权。亚里斯多德坚持认为奥洛斯管的发明者是比奥菲欧年代更早的森林之神玛息阿（Marsyas），【16】并把玛息阿——或他的儿子奥林波斯（Olympos）称为马斯安 Mysian，他更可能是其学生，而不是儿子），这种象征明显地表明一种建立纯音乐对于歌唱音乐的一种优先权的意图。

我们还可以从这些传说中发现这样的可能性，这些主张为了本民族、本地域的音乐传统而被发展起来用以对抗外来的影响。尽管奥洛斯管是与对狄奥尼索斯的崇拜和其疯狂仪式相联系的，而其他的风管乐器，如古风笛，或叫作潘笛（名字来源于其据猜测的发明者），具有最古老的传统，与牧歌式文化相联系着。但是，与狄奥尼索斯仪式的音乐很不相同，为潘笛创造的音乐包括了一种几乎是文明的音乐观，即使它表现出了牧歌或田园式的背景。柏拉图把里拉琴和基萨拉琴当作“用在城市当中的乐器，而乡下的牧羊人则使用某种潘笛”：【17】他接受了这样的传统认识，即潘是一个温和的、住在安静地方的神，并在随后的阿卡迪亚人田园诗文学传统的起源上面犹豫不决，充满了对牧羊人、山林仙女和森林之神的原始又同时是文明的人造世界的神秘玄虚的多余言语。

令人奇怪的事实是几乎所有关于音乐的古代神话和传说，都采用一种乐器比另外一种乐器具有至高无上性的说法，尽管这种对任何一种主要乐器至上性的宣称并不基于音乐家们在使用过程中的技术进步，而是基于道德和社会的基础——它们被宣称具有或多或少的高贵性。这个问题的典型方面就是关于奥洛斯管和里拉琴起源的争论。在讨论适宜性或者其他各种乐器的时候，亚里斯多德试图把这些神话当中的一些部分加以合理化：

“对声音的感受……存在于古代关于奥洛斯管的故事当中。他们宣称雅典发明了它，接着又把它抛弃了。故事进一步说明，这可能是女神这么做是不喜欢它（奥洛斯管）被演奏时所产生的面部扭曲。但是更可能的原因是教授演奏奥洛斯管对智力没有帮助；毕竟，我们是把知识和技巧归于雅典人的。”【18】

同样的传说可以有不同的、甚至冲突的版本，表明了希腊人理解音乐本性的两个方面的清晰程度，一个事物同时是理性的和非理性的、本能的和理智的。柏拉图可能比其他哲学家更加意识到这两个方面的影响。在《理想国》中，他在城市中排斥奥洛斯管和它们的制造者；【19】但是在其他对话中，他尽力指出为什么奥洛斯管所产生的音乐比其他乐器对人有更大的力量。例如在《会饮篇》中，亚西比德把苏格拉底与奥洛斯表演者玛息阿相比较，赞扬前者影响听众头脑的力量：

“玛息阿需要一件乐器，为的是借助嘴里面发出的、仍然是那些表演旋律的人们所产生的力量来吸引人们……他的作品（不论是由有技巧的男演奏者或拙劣的女笛手奏出）由于其高贵来源，可以使人着迷，这样就与那些渴望通过与众神融为一体而进入着迷状态的人们相区别。但是你，苏格拉底，远远高于玛息阿，仅仅几句话而没有通过任何乐器就产生了同样的效果。”【20】

五、音乐的道德影响以及毕达哥拉斯传统的发展

古代神话和传说为异常丰富而多样的音乐世界提供了一个窗口，而这个世界经常处在不断变化的状态，是一个引起热烈争论的题目。然而即使在最多样化的传说当中，以及在它们绝大部分的不同版本中（例如我们刚刚谈论的较晚一些版本的传说，认为雅典人自己发明了奥洛斯管），它们都产生于同样的意识形态背景之下，表明了音乐与道德世界紧密的对应关系。许多学者试图分析希腊人逐渐意识到音乐重要性的途径，这种音乐是一种在教育当中传授道德法则的手段。这种意识越来越精炼，实际上几乎具有了纲要性，使每一个调式，每一个不同的节奏，

每一个乐器都依照被认为应该具有的特定道德状况而得到或多或少的赞扬或责备。但是不只是希腊人发现了音乐和人类优缺点之间的对应关系，也不只是拥有特定力量的音乐可以影响我们的道德：音乐还被认为具有超越所有这些方面的力量。所有的传说都通过暗示实际上是由一个或者其他古代众神发明出来了音乐来强调它所具有的魔法和咒符特征不是偶然的。例如，伪普鲁塔克试图把高贵的尊严给予音乐，反对那些玛息阿和奥林普斯发明了奥洛斯管、阿波罗发明了里拉琴的故事：“我们应该把奥洛斯管和里拉琴的发明者都归于阿波罗”，【21】并通过引证“考古学”的证据来支持他的论点，这个证据是对更古老的一个古代雕塑的描述，阿波罗用一只手指引着分别拿着里拉琴、奥洛斯管和潘笛三件乐器的美惠三女神。很明显，这段文献的作者表明他相信作为神的阿波罗成为各种音乐的来源已经足够重要了，“作为众神创造的音乐，应该被尊重为高贵的事物。”【22】

认为音乐是神圣发明的主张不只成为了证明其力量和在人类世界中地位的手段，而且在永恒的基础和恰当的根据之上建立了原则与指导的方法，在这个剧烈变化的时代当中，人们比以往任何时候都更多地尝试展现在他们面前的音乐的可能性。乐器制造以及音乐创作方面重要的技术革新在公元前 6 至前 5 世纪已经初具形态；这时也正是弗里吉亚和里第亚的“调”（tonoi）或“调式”传入希腊的时期，这时一个固定关系的体系在不同的“调”与不同的主题（形成了在不同环境下演出的作品的基础）之间构成。列举出所有不同音乐家的发明将是乏味的，这包括了从 6 世纪赫迈厄尼的拉索斯到半世纪后的品达尔；然而，对于伪普鲁塔克来说，它们包括了对于等音音程的介绍和改编酒神赞美歌已有的旋律。值得注意的重要事情是，这一时期音乐所经历的技术发展伴随着关于“特性”（ethos）理论的愈演愈烈的争论以及毕达哥拉斯传统的逐步建立，其中毕达哥拉斯理论成为希腊音乐哲学最显著的贡献，并且持续繁荣，影响了西方音乐传统的整个历程。

六、“和谐”【23】

任何试图重建 6 世纪哲学家毕达哥拉斯思想的努力都充满了困难：他的著作没有一篇保存下来；实际上他没有亲自写下任何东西。我们只能从毕达哥拉斯学派的教学中得到真实的依据，而不是从他本人那里得到哪怕很少的直接证据。如果我们谈到毕达哥拉斯学派学说的主体内容，而不是像那样的毕达哥拉斯学派学说，也许我们能够有更加正确的声明，因为毕达哥拉斯的继承者们不仅组成了一

个哲学学派，而且建立了宗教与政治之间的紧密联系。

音乐不只是毕达哥拉斯学派投注其思考力的众多领域之一，它还在毕达哥拉斯的宇宙进化论和宇宙论当中占据了一个特殊的地位。处于其思考核心的“和谐”概念必然是形而上学的一个概念；只是由于类比和扩展才成为音乐当中的概念。毕达哥拉斯学派视“和谐”为首要的对立面的统一。菲洛劳斯宣称和谐产生于“不相似的事物，因为和谐是许多事物的统一，是不协和因素之间的一致”。【24】我们从埃提乌斯（Aëtius）那里可以知道，这种原则可以扩展到整个宇宙，他提醒我们单词“宇宙”（kosmos）的主要含义就是（好的）秩序和安排：“毕达哥拉斯是第一个谈论整个宇宙范围内所有事物的人，他之所以这么做，是因为在其中有秩序出现。”【25】统治宇宙的秩序实际上是动态的秩序；宇宙确实是处在不断运动中的，天体的旋转以及推动它们的力量构成了一个和谐的整体。对于毕达哥拉斯学派来说，如果宇宙是和谐的，那么因而灵魂也是和谐的。亚里斯多德在他的《政治学》中明确地提到了这些思想家们：“许多专家说灵魂是和谐的，另一些说它具有和谐。”【26】他在《论灵魂》中重复着同样的看法：“我们又得到另外一个关于灵魂的观点……灵魂被断言是一种和谐，而按照这种看法，和谐是对立面的混合或结合，而身体的各个部分都是对立的。”【27】这一原则（顺便提一下，亚里斯多德是非常明确地反对的）被所有古代原始资料当成是毕达哥拉斯学派学说的一部分。即使从像马克罗比乌斯（Macrobius）那样的作家那里也可以看出直到 15 世纪仍然是这些陈词滥调（“毕达哥拉斯和菲洛劳斯都说灵魂是和谐的”）。【28】柏拉图在《蒂迈欧篇》【29】及《斐多篇》【30】中有相同的陈述：“和谐”的概念在关于“数”（其重要性对于现代学者来说多少有些模糊）的一系列热烈争论中得到增强，尽管选集的编者斯托巴乌斯（Stobaeus）在 15 世纪时记录下了毕达哥拉斯学派关于这个题目的学说片段：

“数的本质是让人明白、指导和教育每一个人那些不清楚、不明了的事情。没有数或数本体，就没有任何事物本身或它们的关系能够被理解。但当被感知时，数在灵魂内部让所有的事物和谐起来，可以让这些事物或它们之间的关系依照日晷的本性而得到了解，通过赋予不受限制的事物和限制其他事物的事物以实质并标出界限。”【31】

这样数被认为是所有事物的本质，在亚里斯多德《形而上学》【32】开始讨论这个早期哲学分支的时候，特别提到了它尤其是毕达哥拉斯学派所用的概念。

对于事物本质的根本性洞察引发了西方音乐思想当中的众多观点，我们很难确定它的所有细节，因为有关毕达哥拉斯学派看法的现存资料来源都是后来的（有时非常的晚），并且表现出涉及教育的、尤其是关于和声和数的教育的宽泛的不同变体。总之，一方面声称宇宙是由数组成的，另一方面声称数构成了宇宙的法律和好的秩序，即它的和谐；这另外一方面再一次说明了数是万物的原型，万物由数产生。所有这些相互矛盾的观点存在于亚里斯多德有关毕达哥拉斯学派思想的《形而上学》当中；并且这些矛盾观点只是发生在把数（还有和谐）当作了所有事物内在的品质，当作了能让我们理解（这些矛盾观点）的惟一基础上的品质的时候。正像和谐是对立面的混合，所以作为万物基础的数也是对对立面的混合，例如奇数和偶数，或有限和无限。

本书所涉及的范围不允许对毕达哥拉斯学派的九对基本要素进行详细考察，只要知道它们与毕达哥拉斯学派关于音乐的观念紧密地相联系就可以了；这个学派的思想家认为，在音乐当中揭示出了“和谐”和数的基本性质。如此说来，我们必须在他们谈论音乐时知道这些哲学家们的意思：例如，菲洛劳斯声称音乐的比率是宇宙和谐本性的最清晰和最容易理解的表达，因此可以由比率以数的方式表达的声音之间的关系，就可以看作宇宙中存在的和谐的原型。这就是说，哲学家们所说的“音乐”必然是一个抽象的概念，不必然地与我们自己对于这个术语非常具体的理解相一致。音乐（或和谐）并不只包括乐器上产生的声音。更重要的，它是对音乐音程的抽象研究，还被认为是由宇宙天体所产生的音乐，这些天体在体现着数学法则与和谐比例的宇宙空间中旋转着运行。为了回答是否每一个人都能够听到这些天体所实际发出的音乐的问题，13至14世纪的哲学家波菲利认为毕达哥拉斯已经“能够听到所有事物的和谐，包括宇宙苍穹和其中运行的天体的完全和谐；尽管这是一个由于我们不充分的本性而阻止了我们对它进行理解的和谐”。【33】这样，波菲利似乎相信聆听或以某种方式感知天体音乐的能力是只有个别人才具备的，而毕达哥拉斯本人一定就是如此。亚里斯多德似乎相信毕达哥拉斯学派用比这个更加合理的方式解释了聆听天体音乐的困难和不可能性，正像我们可以在反对毕达哥拉斯学派学说的《论天》（*De caelo*）中看到：

“由于其声音是和谐的，因而（星球）运动产生了音乐的理论，尽管富于才华，被他的作者漂亮地阐明了，却不包含真理。似乎对于一些思想家来说，巨大的天体由于其运动而不可避免地产生了音乐：甚至对于在地球上的物体也是如此，

尽管它们在大小和运动上没有那么巨大和快速，而对于太阳、月亮以及星辰来说，数量和尺寸是如此巨大，并且都以极快的速度运行，它们不产生过于喧嚣的噪音是难以置信的。把这当作其假设，而且认为通过它们之间的距离来判断星辰的速度处于音乐和谐的比率之内，使他们相信当这些星辰旋转时的声音是和谐的。由于遇到了没有人觉察到这种音乐的困难，他们估计这种音乐从我们诞生时就伴随我们，这样就没有形成对照的寂静把它显现出来；因为声音和寂静是由于互相之间的对比而被感知的。”【34】

亚里斯多德证据的重要性不仅在于他提供给我们不能听到天体所发出音乐的原因，还在于他所说的宇宙和谐与音乐和谐之间的相似性。共同的要素就是数：也就是说，在行星和音乐音程之间具有相同的算术比率。亚里斯多德在他的《形而上学》中提供了关于这个问题的更多信息：

“因为……他们看到音乐尺度和音乐音程之间的关系是用数表现出来的；因为所有其他的事物看起来其品质都以数为原型，数被看作所有品质中最重要，他们推想数的元素就是所有事物的元素，整个天堂就是和谐与数。对于能够表现出与属性、与各个部分以及与天堂的整体安排相一致的数与和谐的模式，他们进行收集并纳入他们的安排；如果在任何地方有差距，他们就欣然地增加一些东西，而使他们的整个理论具有一致性。”【35】

正像他正确地注意到的，毕达哥拉斯学派的方法是归纳多于演绎，他们声称的天体和谐与音乐和谐之间的关系是纯粹属于一种意识形态的，没有以任何经验主义的观察为基础。实际上，规定宇宙的特定数字被假定为 10；正像学者们所指出的，这个数字与任何度量上的间隔之间根本没有联系。宇宙被解释为和谐和数只是因为单独的甚至所有数字都可以在其中产生和谐：在音乐中也有和谐，因为音乐也被认为（正像我们所看到的）是“不同事物之间的和谐……许多事物的统一，不和谐元素之间的一致”。

这里不是讨论毕达哥拉斯学派所描述的复杂声学理论的地方。然而我们应当注意到他们的考查是遵循着音乐一定要基于一个简单数比系统的原则的。这一原则反过来基于一个潜在的信念，即音乐在某种程度上是以数和数学术语表现出来的宇宙和谐的形象化比喻。托勒密在描述毕达哥拉斯学派塔兰托的阿契塔（Archytas of Tarentum）时提供了一个典型的例子，后者在公元前 4 世纪非常流行。