

绪 论

音乐美学的学科概述

音乐美学作为人类音乐审美实践活动的理论总结，作为一门研究音乐的美的本质和审美规律的学科，越来越显示出它的重要性。系统地探索、认识音乐的美，既是人类对音乐深层次的情感渴求，也是人类理性精神觉醒的必然。对音乐美学学科性质的把握，于学习和了解这门学科有着重要的意义。

一、古老而又年轻的学科

音乐美学是一门古老而又年轻的学科。说它古老，是因为早在音乐产生之日，人们就开始了音乐美的思考 and 认识；随着音乐艺术的丰富和发展，对音乐美的思考也就愈加复杂和深刻，趋于系统化。以形成有关音乐美学思想的著述为限，我国就可以追溯到公元前 8 世纪至公元前 3 世纪的春秋战国时期。周代制礼作乐的文化生活引发出为政伦教化服务的音乐审美价值观，在先秦时期的音乐美学，特别是儒家音乐美学中得到了系统的表述。一说为战国初期孔子再传弟子公孔尼所作的《乐记》便是一部阐述音乐本原、音乐美感和音乐价值的经典之作。中国文化的成熟和中国古代哲学的发达，使中国各种流派的音乐美学思想闪烁出智慧的光芒，这些思想都散见于各个历史时期的哲学、文艺理论著述之中。如对中国音乐影响至深的“兴、观、群、怨”之说（孔

子)；“大音希声”之说(老子)；“美善相乐”之说(荀子《乐论》)；“感于物而形于声”之说(《乐记》)；“声无哀乐论”(嵇康)；“淡而不伤，和而不淫”之说(周敦颐)；以“和”为首的24况音乐审美范畴(《溪山琴况》)等等，都达到了音乐美学思想的极高水平。在西方，有关音乐美学思想的著述也可追溯到公元前5世纪至公元前3世纪的古希腊时期。在柏拉图的对话录和亚里士多德的《诗学》中，都有关于音乐美学思想的论述，涉及到音乐的起源、本质、社会道德作用以及审美教育等问题。柏拉图的“理式”理论和艺术伦理学理论，亚里士多德的“模仿”说与“净化”说，成为以后西方各种不同音乐美学流派的理论渊源。随着西方社会的巨大变革，哲学领域的不断突破，特别是音乐艺术的长足发展，音乐美学思想异常活跃。从中世纪到文艺复兴时期，从17世纪理性精神觉醒到18世纪启蒙时代，涌现出音乐美学理论思想研究的众多成果。如对音乐谐和美数理基础的揭示；以器乐发展为基础的音本体审美认知；以科学理性精神为基础的音乐审美心智能力的研究；以及对音乐情感表现原则的探索，这些研究虽散见于哲学著述，却表现出音乐美学思想的自觉。

然而，将音乐美学思想发展为一门独立的学科，并冠以音乐美学这一名称，则是在近代，因此，我们说它又是一门年轻的学科。18世纪，在哲学和自然科学的推动下，西方的美学发展进入了一个新的阶段。1750年，德国哲学家亚历山大·鲍姆加敦(A. Baumgarten 1714—1762年)首次以“美学”为名出版了他的美学专著第一卷，在美学发展史上，具有划时代的意义，人们以此为美学学科形成的标志。自此以后，研究各艺术门类审美思想的分支学科也逐渐形成。1784年，德国音乐学者丹尼尔·舒巴尔特(D. Schubert. 1739—1791)把他的一本音乐思想论述的专著取名为《论音乐美学的思想》，首次将“音乐”与“美学”

这两个概念结合起来，产生了“音乐美学”这个术语。直到 19 世纪下半叶，真正意义上的音乐美学论著陆续问世，这门学科才算是建立起来了。我国音乐美学的思想源远流长，有关著述也十分丰富，但将它作为一门独立学科来对待，时间仍然很短。“音乐美学”这个概念在我国的使用还未有精确的考证，音乐理论界真正接受这个概念，并展开学理上的研讨，是在 20 世纪下半叶，中国进入改革开放之后。1978 年以来，在音乐学领域陆续出现了对西方音乐美学著作、论文和资料的翻译和介绍，中国音乐学界逐渐认识到音乐美学是系统音乐学中的一门带头学科。80 年代中后期，许多学者在这一领域进行了艰苦的探索，有不少学术成果问世。中国音乐美学学会的建立形成了音乐美学的研究队伍，积极地推动了音乐美学学科在中国的成熟和发展。许多学者开始进入对中国传统音乐美学理论体系的建构。从人类几千年的文明史这个角度纵观音乐美学学科在中国的形成，以及音乐美学研究本身的难度，应该说，音乐美学在我国还是一个年轻的，刚刚起步的学科。

二、具有双重属性的学科

自音乐美学被确立为独立学科以来，就不断有人对它的研究对象、学科性质、概念定义进行研讨，由于人们的认识角度不同，出现了各种各样的观点。有的侧重于音乐本身的内部结构，揭示音乐美的标准、价值；有的侧重于音乐与现实的关系，寻求音乐美的规律；有的从哲学的角度探讨音乐美的本质；有的从心理学的角度探讨音乐美感经验；有的从社会学的角度探讨音乐美的社会功能。尽管有的观点各执一端，但这些研究成果都从不同角度丰富了音乐美学的学理研究，为我们进一步系统地把握音乐美学的学科属性提供了重要的基石。在一些权威音乐美学辞典的条目中，有各国学者对这门学科属性的表述：

音乐美学，作为关于音乐的美学方面的研究，与一般美学相对而言，可以算是一种特殊的美学。另一方面，当人们把音乐学按体系和历史进行划分时，则又可以将音乐美学看做是按体系划分的音乐学中的美学部门。^①

音乐美学是一般美学的一个部分。……音乐美学和音乐理论（和声学、作曲学、分析学）的区别在于：它不是那样以个别的音乐作品的制作和筹措为目的，而是按照美的、充满魅力的、丑的和滑稽的诸范畴（连同此外的一切部分前提）以作为整体、固有体的音乐在人的心灵中的反映作为对象，或者至少应当有这些作为对象。可以按其来源，将音乐美学分为主要两派：哲学家的音乐美学，他们从总的思索出发，也探求音乐；音乐家的音乐美学，他们从他们的音乐出发，力图达到一个总的思索——这是由于本身不同的立场区别所形成的结果……。^②

“音乐美学这门学科，研究作为一种艺术的音乐的特殊性，它是哲学美学（论述人在感性形象上，思想感情上掌握现实界以及论述作为这一掌握最高形式的艺术的学说）的一个分支。……音乐美学的对象是感性形象上掌握现实界的普遍规律、艺术创作特殊规律与音乐艺术个别（具体）规律的辩证法。所以音乐美学的范畴，或是按一般美学的概念的类型来说明其特殊性（例如，音乐形象），或是与音乐学的概念相吻合，把一般哲学的意义与具体音乐的意义相结合（例

[日] 神保常彦著：《标准音乐辞典》转引自何乾三 叶琼芳等译《音乐美学》中国文联出版公司 1984年 11月，第 1 页。

② [西德] 摩塞尔著：《音乐百科辞典》，1955 年版，第 80 页。

如 和谐)'①

上述条目对音乐美学的解释虽不尽相同，但对其基本学科属性的认识是一致的，既把音乐美学看做是美学的一个分支，又强调了它作为音乐艺术的特殊性。我们认为，音乐美学是一门具有双重属性的学科。首先，它是美学的一个分支，是从美学的角度来研究音乐的美的本质、美感以及审美关系的学科；同时，它又是音乐学的一个部门，通过研究音乐的基本结构、表现形态、创作、表演、欣赏以及价值、功能等，揭示出音乐作为审美对象的一般规律。研究音乐美的本质，审美关系，体现了音乐研究的美学属性。毕竟音乐美学是在研究音乐美的特殊规律，不能以一般艺术取而代之，必须从音乐本身的研究入手。音乐的物质材料和艺术媒介决定了它与其他艺术门类不同的审美创造方式，由此所产生的诸如非语义性、非具象性、非直观性、时间性、情感性以及形式的特殊意义，都不得不从音乐本身进行研究。因此，研究音乐美学，需要掌握大量的音乐学知识，诸如音乐的构成要素、音响物理学、音乐社会学、音乐发展史等等。只有深入地对音乐的本质特征以及区别于其他艺术的特殊性进行充分研究，才能揭示出音乐的美的规律。音乐美学也不同于音乐学，它的研究重心始终不能脱离“美”，要从审美的角度去揭示音乐的构成、创作、表演、欣赏以及价值。

综上所述，我们可以对音乐美学作如下概括：音乐美学是美学的一个分支，同时又是音乐学的一个组成部分，它是从美学的角度来研究音乐的本质、音乐的构成、音乐的创造、音乐的鉴赏、音乐的价值的一般规律的理论学科。

① [苏] T.B. 柴列德尼琴柯著，《音乐百科全书》1982年版，第120页。

三、多角度进行研究的学科

音乐美学所涉及的内容广泛，并且研究对象往往具有学科的交叉性，大致可以分为三大块：（1）音乐美的本体。研究音乐美的本质以及作为美的载体的音乐的存在方式，包括音乐美的观念、音乐美的形态和音乐美的创造等问题。（2）音乐的审美经验。揭示和描述音乐美感的产生，音乐美感的不同形态、审美心理结构、心理过程和心理特征。（3）音乐美的价值。研究音乐美的社会意义 包括音乐美的审美作用 价值实现以及美育等问题。

根据上述内容的大致描述，可看出音乐美学与哲学、音乐学、心理学、社会学、人类学、教育学都有着密切的关系。音乐美学的学科构架决定了它是一门从多角度进行研究的学科，除了从音乐学的角度研究音乐美的特殊规律，还需要从其他角度进行审美研究。

1. 从哲学的角度

音乐美学研究的内容与哲学有密切的关系，是属于哲学性质的学科，特别是有关音乐的本质研究，与哲学的认识论方法论有直接的关系，过去音乐美学常被称为音乐哲学。日本音乐学家野村良雄非常赞同从多重立足点（角度）对音乐美学进行研究，还指出了哲学立足点的特殊意义：“什么样的立足点才是最正确的呢？那就是它必须能够深入地、全面地把握住音乐的本质，音乐美或是音乐活动的种种表现形态。单是思辨意义上的哲学的立足点，或者单是心理学的、社会学的、科学的立足点都不能说是全面的。……我们是在整体的和根本性的这样一些条件下支持哲学的立足点的，并且认为正是这种哲学的立足点才是最富有批评性的，特别是能够进行自我批评的。尤其作为关于音乐的科学的研究，因为已经有了音乐学，所以不能认为音乐美学就可以只停留在科学的研究上。因此，我们几乎是把音乐美学和音乐哲学同样

看待的。^①音乐美学最重要的一些命题，如内容与形式，主体与客体，其认识问题的方法，直接与哲学问题相关联，从历史上看，最早的成熟的音乐美学思想都来自于对哲学问题的思考，很多有名的音乐美学论断都由哲学家提出。

2. 从心理学的角度

音乐美学也需要从心理学的角度进行研究，近现代心理学的成就促进了音乐美学研究的长足发展。心理学是研究人的心理活动规律的科学，它研究人的感觉、知觉、表象、情感、想象、意志、思维等心理过程及个性心理特征。音乐美学所涉及的三个基本实践环节：创作、表演、欣赏都以人的心理活动为基础。音乐审美的研究也可借鉴心理学的研究方法，如内省法，通过音乐家或欣赏者对音乐活动的心理描述文本，得到研究的资料；实验法，通过实验室对心理功能进行实验；问卷调查法，通过问卷调查的形式，了解音乐活动的心理规律；测量法，运用各种仪器对参与音乐活动的人进行审美能力的测试，得到真实的数据。这些方法的运用都有助于对音乐美感心理经验的科学研究。自从音乐美学发展为一门学科以来，从心理学的角度研究音乐美学的著述不断出现，如斯顿夫的《声音心理学》，西肖尔的《音乐心理学》，L.E. 迈耶的《音乐的情感和意义》，A. 韦莱克的《音乐心理学和音乐美学》，R.W. 伦丁的《客观的音乐心理学》等。他们从心理学的角度为音乐美学的研究作出了重要的贡献。

3. 从社会学的角度

音乐是人的社会活动的产物，它产生于人类社会，又作用于人类社会，要对社会生活发生影响。历来的音乐美学思想认识中都包含着对音乐的社会功能的思考，音乐美学中关于音乐审美价值的内容都要涉及音乐的社会性。特别是当代，音乐活动已成为

[日]野村良友著《新音乐辞典》乐语篇，见《音乐美学》第9-10页。

广泛的社会活动，其影响超过其他某些艺术门类。各种音乐类别的产生与社会生活的需要，社会审美心理，社会文化思潮都有密切的关系。音乐的生产、音乐的传播、音乐的商品属性、音乐批评等无不涉及社会学的领域。从社会学的角度研究音乐审美发生、发展和现状，研究音乐创作、表演、欣赏的社会审美情结，可以补充从哲学、心理学角度不易切入的方面，获得对音乐美学作用于社会的价值认识。

4. 从教育学的角度

音乐美学研究的内容包括审美教育，音乐美育是教育学十分重视的一个分支。教育学是研究教育理念、教育现象及其规律的一门学科，教育的目标是培养人，美育可以塑造人的心灵，因而受到教育学研究的密切关注。从孔子、荀子、柏拉图、亚理士多德等古代哲学家就开始大力倡导美育，提出了通过音乐净化心灵、移风易俗、教化百姓等观点。当今所提倡的素质教育，在大量的实践环节中引进音乐美育的内容。音乐美育的研究也需要从教育学的角度，吸收教育学的研究成果，音乐美育的实施，还可借鉴教育规律、手段和方法。

第一章 音乐审美实践的历史与发展

音乐的起源与人类的起源同步，音乐始终观照着人类生命的目的、生命的奥秘。音乐审美漫长的历程也是人类文明不断演变发展的历程。社会的经济关系、人群或阶级之间的关系以及在此基础上形成的社会文化心理、观念、意识都会反映到音乐审美实践活动中。不同时代的音乐有不同的基本面貌，不同时代的人们对音乐也有着相应的审美崇尚、审美追求，它们共同形成了音乐审美的时代特征。

第一节 史前期音乐审美描述

史前期即原始社会时期，人类的音乐审美活动还处于一种混沌状态，原始音乐还不是纯粹审美所需的艺术品，它的创造目的含有实用性，与巫术、宗教活动有更为密切的联系，这与当时的社会发展状态有直接的关系。低下的社会生产力，以血缘为纽带的氏族制度，以及在此基础上形成的万物有灵的世界观，幻想与现实不加区别、主观与客观混同的思维方式，都影响着原始人类的音乐活动。

一、与巫术活动紧密联系的原始歌舞

音乐产生的最初阶段，与舞蹈、诗歌密切结合，形成一种

诗、歌、舞三位一体的混合形式。中国古代文献中有对这种原始艺术形式的记载：“击石拊石，百兽率舞”^①，“若国大旱，则师巫舞雩”^②，“帝俊有子从，是始为歌舞”^③；“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”^④。从这些史料中，可以看出原始歌舞的形式是非常粗糙的，并非以审美为主要目的，或出自宗教仪式之需要，或出于经济生产的魔术行为。在希腊语中“歌唱”一词就有“迷惑人”或“祛除疾病”之类的含义。在汉字中，“巫”字就是从“舞”字演变过来的。在河南舞阳贾湖新石器早期文化遗址出土的骨笛，据考古专家分析，其应用与原始宗教中的巫术活动有关，正如音乐学家修海林先生所言：“可以认为，在原始宗教礼仪活动中，骨笛的演奏不仅是为了某种形式美感的需要而存在，它所引发或者表现的，是与宗教观念、情绪与想象等深层心理感受浑然一体的情感体验，这也是骨笛乐音美的文化功能所在。”^⑤当然并非一切原始音乐活动都必然与巫术有关，例如原始人在吃饱喝足之后心血来潮，狂呼乱舞以宣泄自己的欢悦情绪；他们“哼唷哼唷”，踩着节拍抬木头、舂臼、划船；男女求偶长声吆吆地呼唤与吟唱，都可看成是萌芽状态的音乐审美活动。然而，最具有时代特征和社会特征的音乐审美活动应该是与巫术紧密联系的原始歌舞。

原始人的社会活动，一是群众性的生产活动，一是巫术仪式活动。巫术礼仪活动是当时历史条件下的最有代表性的社会活动，它渗透到物质生活与精神生活的各个方面。英国著名人类学

① 《尚书·益稷》。

② 《周官·司巫》。

③ 《山海经·海内经》。

④ 《吕氏春秋·古乐篇》。

修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999年 4月版，第 30 页。

家爱德华·泰勒(Edward Tylor)曾精辟地指出：“野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。他们让幻想出来的神灵充塞自己的住宅、周围的环境。”^①原始人希望通过特定的主观行为支配控制或影响“有灵的”一切外界事物，这就是巫术观念。作为社会群体，他们进行的巫术活动是为了生存的实用目的，例如他们通过巫术活动祈求降雨、祈求消灾、祈求生子、祈求狩猎成功、祈求战争胜利等等。原始歌舞最理想地成了巫术活动的载体，因为巫术活动与艺术活动具有共同的心理过程，如强烈的情感、奇妙的想象。也有共同的方式，如以物态化的方式来象征、比拟主体精神和主体愿望。狂热的巫术活动往往呈现为如醉如狂的歌舞。

原始歌舞比起造型艺术更能直接激发人的情感，原始人对歌舞这种时间艺术中的节奏，怀有一种敬畏感，他们在自然的生活中发现：昼夜的循环、潮水的涨落、月亮的圆缺、四季的更替乃至人类的肌体都有时间的规律——节奏。这神秘节奏似乎是一种生命的形式，具有超越的意义，他们在有节奏的动作、有节奏的歌声和有节奏的乐器音响中感受到情感形式的变化。在奇妙的想象中，他们又通过歌舞摹仿的手段把分散的现实因素概括起来，强调自己的目标——跳泼水的舞蹈祈雨，击鼓祈雷，扮演受伤的野兽祈求狩猎成功。与巫术紧密联系的原始歌舞，很难区分其中的巫术和审美成分，它们已经浑然一体。作为巫术的载体，原始歌舞以它的审美魅力给予巫术从观念到物化的感染力，使巫术实现了实用目的，反过来，原始巫术这一具有社会性的活动也大大促进了原始歌舞的审美发展。

爱德华·泰勒：《原始文化》 转引自邓福星：《艺术前的艺术》 山东文艺出版社 1986年10月版 第26页。

二、原始歌舞的审美形态

原始音乐的审美形态是与它的生存状态分不开的，从上述的分析中，我们可以看出它具有三方面的特点，这些特点也就构成了原始音乐的审美形态。第一、与诗、歌、舞三位一体的混合形式相适应的粗糙与简洁；第二、作为巫术礼仪活动载体的神秘与狂热；第三、与原始人的思维方式、生活方式相一致的稚拙与和谐。

诗、歌、舞三位一体的艺术形式中，音乐作为一个有机成分，虽然不可以将它完全分割出来进行考察，但后世分离出来的“纯粹”音乐毕竟是在它的基础上发展起来，作为音乐因素，它有受其他艺术形式制约的特殊性，也有它相对独立的延续性。原始音乐也分声乐与器乐。与歌词相结合又伴合着舞蹈的歌唱是声乐；用动物的皮、骨或石器、木头、芦管制造的乐器伴奏舞蹈和歌唱，这就是器乐。原始音乐是粗糙和简洁的，由于受制于舞蹈动作，必须服从简单的、适合舞步的节奏韵律。声音强弱的调节，完全以舞步移动的前后、左右、轻重为标准，音调也不宜复杂，要能适合集体唱合，兼顾舞蹈。格罗塞所述澳洲华拉孟加人火祭时表演的图腾歌舞“歌罗波里”（Corroboris）只是发出 oh、oh、oh、prrr、prrr、prrr 的喊声。维德（Wied）描述波特克多人的粗野的歌声：“男人的歌声不断地用三个或四个音，或高或低的交互地发出不明晰的怒号，气息概由胸的深处呼出。女子的声音虽不太高，然也不过二三个音之不绝的反复。”^①这种图腾舞蹈不过是一两种简单动作的重复，歌唱也就随着这些简单动作重复。原始音乐中的器乐，大多是为了舞蹈的节拍需要，加强气氛而使用的。鼓是当时乐器中最重要的形式，也是最古老的形式，

转引自岑家梧：《图腾艺术史》，学林出版社，1986年版，第108页。

后来出现了笛和弦，但它们是同鼓一起使用的，当时的管乐与弦乐都很简陋，只能演奏简单的旋律，远不及声乐丰富，其功能仅仅是配合打击乐器，为歌唱舞蹈伴奏。独立的器乐音乐更需要物质条件和人类审美思维的发达，在原始社会阶段是不可能出现的。

如果说粗糙与简洁是原始音乐形态上的审美特点，那么神秘与狂热便是其风格上的审美特点。作为巫术载体的原始歌舞，是受巫术观念支配的，在巫术礼仪活动中，歌舞将巫术观念“物化”为可感知的形式，这些歌舞受幻想驱使，充满神秘性。歌舞者不由自主地进入一种迷狂状态，歌声、舞姿以及装束都显夸张、怪诞，以表现与现实区分的神性。歌舞的神秘又是与狂热的情绪结合在一起的。英国著名文化人类学家马林诺夫斯基曾指出：“巫术行为底核心乃是情绪的表演”^①。巫术仪式大多数的巫术原则，大多数的符咒与巫术用物，都是在这等感情汹涌的经验之中而被启发给他的^①。原始巫术活动，从某种意义上说，也是人类的一种情感形式，作为巫术载体的原始歌舞正好是情感宣泄的最佳方式。而巫术礼仪中的情感又集中为一种狂热的表达，原始歌舞也就以狂热的面目出现。原始歌舞不是纯粹审美的产物，它并不顾及审美的其他情感上的形态，而作为巫术的载体，将观念，情感，生命的冲动，化为粗放狂热的情绪，显示出神秘、狂热的风格特点。

如果说粗糙、简洁与神秘、狂热分别是原始音乐形态与风格上的审美特征，那么拙稚与和谐则表现出原始音乐审美观念上的特征。原始人类作为人类的童年，他们的直觉感受能力强于抽象能力，他们将世界的一切都看成是具体的、形象的，在他们眼

马林诺夫斯基：《巫术、科学、宗教与神话》，中国民间文艺出版社 1984 年版第 54 页、69 页。

里，日、月、星、辰、山、川、鸟、兽，都以它们的外部形象体现着它们的本质特征。即使他们将自然物赋予神秘意义，对它们的崇拜，仍是对具体形象的崇拜，图腾崇拜就是这种思维方式的典型。在原始歌舞中，充满了拙稚的摹仿。图腾集团的入社式，让新成员学习图腾动物的叫声，演变成模仿动物的歌唱；巫术礼仪中，以泼水摹仿下雨的歌舞，以击鼓摹仿打雷的歌舞，以装扮成受伤的野牛的歌舞，都非常幼稚、笨拙。这些歌舞注重的是与现实目的相吻合，而不注重提炼抽象的美，当然，也有抽象思维不发达的原因。和谐更典型地体现出原始人类的审美观念。在生产力低下的原始社会，人们为了生存结成集体，共同劳动，平均分配产品，他们所形成的平等观念，使他们十分看重和谐。又因他们对自然界的敬畏，认为世界是由神秘力量支配的，充满了规则和秩序，和谐便成为他们的审美观念。原始歌舞多是集体表演，普列汉诺夫指出：“野蛮人的舞蹈是社会的，部落的舞蹈。在舞蹈的时候，部落是一个整体。”^①原始歌舞节奏统一，动作整齐，歌调大都是单音音乐（即单声部音乐），不讲究个性的发挥，只注重集体性、统一性。原始歌舞的和谐与后世音乐讲究的和谐有很大的区别，后世音乐的和谐受理性制约并在规范之中，而原始歌舞的和谐更单纯和质朴。它的和谐表现为整齐划一，哪怕粗放、怪异、神秘狂热，都体现为一种统一，而不像后世音乐讲究变化多样的协调，讲究音律、和声的谐和。史前音乐的审美形态是粗糙简洁，神秘狂热与拙稚和谐的混合体，是人类童年的生活方式、社会组织方式、思维方式的产物，原始音乐的审美功能虽然是混沌的，但作为音乐艺术审美的起点，它将随着人类对美的进一步认识走向成熟和丰富。

普列汉诺夫：《论艺术》三联书店 1973年 2月版，第 143页。

第二节 古代文明期的音乐审美描述

当社会生产力的发展引起社会的变革，原始社会相继为奴隶社会、封建社会所代替，人类就由史前期进入到古代文明期。这个时期出现了物质生产与精神生产的分工，史前期审美活动的混沌性逐渐被明确的审美意识所取代。这一时期，政治与宗教对文化艺术活动的渗透是非常突出的。由于阶级的出现、等级观念的形成，国家权力和宗教力量对意识形态的影响，社会的审美崇尚主要受统治阶级的审美文化左右。这一时期的音乐文化虽有了长足的发展，从过去“巫术”的载体“发展为具有相对独立审美意义的音乐艺术，但音乐仍然被宗教和政治视为具有特殊功能的文化手段。中世纪西方基督教出于宗教的目的，几乎垄断了整个音乐文化，使宗教音乐达到鼎盛，成为后世西方音乐的传统来源。而中国儒家由孔子倡导的礼乐治国思想，形成一整套理论体系，并在实践中发展了宫廷音乐。这一时期虽然民间音乐也在发展，但对时代、社会的审美崇尚起决定作用的是占统治地位的宗教音乐与宫廷音乐。

阶级社会的出现，使统治者视秩序为头等大事。他们要在不平等的阶级关系中建立新的秩序，保障他们统治的稳定与社会平衡。于是从奴隶制社会开始，一整套典章制度逐渐被确立，特别是到了封建社会，理性观念的形成，加强了社会各阶级、阶层之间关系的维系。这时的宗教已经不是迷惑于万物有灵的世界的原始巫术，而形成了具有理性色彩的教义、神学、礼仪和典章制度。古代文明期，理性与秩序逐渐成为普遍的社会心理。文化轴心时代，东西方的哲学家都从音乐中找到理性与秩序的依据，他们的学说直接影响统治者对音乐文化的重视，将它视为教化百姓、治国安邦的有力手段。这一时期的音乐审美形态最突出地表

现为理性与和谐、纯净与雅正。

一、理性与和谐观念影响下的西方音乐

古希腊哲学家毕达哥拉斯从数学中探索音乐的奥秘，他认为音乐的本质就是和谐，就是数。和谐的依据是四度、五度、八度这三个协和音程，以及以它们为根底的数的体系。他认为这种和谐是世界规律性的象征，是世界的组成、生物体的灵魂构造，大宇宙与小宇宙都与音乐的和谐有对应关系。柏拉图也特别看重音乐的理性与和谐对人的心灵的教化作用。他强调音乐必须为国家的目的服务，应该排除对人性有负面影响的音乐而保留最纯洁的音乐，要求音乐家能够对节制、勇敢、宽宏、雄伟等情操的本质形态有所了解；音乐的任务在于培养温和的性情与优美的情操。毕达哥拉斯的弟子和柏拉图都把音乐作为抽象性的和谐，认为它与德的和谐性本质有渊源关系，而把音乐看为最重要的精神教育手段。欧洲进入中世纪以后，政教合一，神学体系至高无上，音乐被当成负有崇高使命的“美丽的婢女”。统治者看中了音乐净化灵魂的作用，认为它能排除污秽和尘世的障碍，使情绪安静下来，让灵魂回到有秩序的状态中去。奥古斯丁认为声音的节奏性、旋律性的关系是以变化着的被创造物或物体的“数”为基础的，在这样的数之上，还有不变的、永恒的、精神性的数。音乐的享乐既建立于肉体感觉的数，同时又由灵魂去察觉永恒的数。他把音乐看做是使声音秩序化的一门学问。托马斯·阿奎那也认为美的必要条件第一是整体性或完整性；其次是适当的匀称或和谐；最后是明了性。中世纪的西方人是从音乐艺术所显示出的秩序中去认识美的，所谓美是“秩序的光辉”（splendor ordinis）就是他们的审美观。

理性与和谐的审美意识以纯净与雅正的音乐风格表现出时代的审美崇尚。纯净与雅正更多地表现出音乐的情感上的审美倾

向，它与理性、和谐达到了高度的统一。

古希腊最早的两个宗教偶像——太阳神阿波罗与酒神狄奥尼苏斯在音乐上分别代表两种审美类型。阿波罗的音乐是纯净的，他喜欢的乐器是诗琴（lyra）；酒神（也称欢乐之神）的音乐是激情的，他喜欢使用的乐器是竖笛。阿波罗派的特点是客观地、简明和清晰地表现物，而酒神的特点是表现激情，强调情感的放纵和感官享受。这两派被认为是西方两大美学流派——古典派和浪漫派的雏形。在古代文明时期，阿波罗派是占统治地位的，为人们普遍认同。柏拉图竭力推崇阿波罗类型的音乐，排斥酒神音乐，甚至认为只要有诗琴之类最单纯的乐器就足够了，至于竖笛这种用于畅饮狂舞的乐器，必须排斥。古希腊人认为每一个调式都具有不同的性格，可以表达特定的感情：多里亚调式使人温和宁静；弗里几亚调式激发人的热情；米索利底亚调式使人悲痛忧愁；利底亚调式使人怠惰。古希腊哲学家亚里士多德认为，弗里几亚调式这类激情的音乐不适于儿童，而多里亚调式这种纯净雅正的音乐，才适于男性心理的教育。当时的音乐绝大多数是多里亚调式，而弗里几亚调式基本上只用于祭祀酒神的歌调。这正说明了人们对纯净与雅正的审美认同。

从音乐活动的实践过程来看，古代文明期纯净与雅正的审美类型占有绝对优势。从古希腊到 9 世纪，基本上沿用单音音乐。古罗马人认为只有八度、五度、四度才算协和音程，三度和六度都是不协和的。进入中世纪，教会音乐占了统治地位，各种音乐机构统统隶属于教会。由于宗教音乐是为宗教服务，它必须表现宗教精神，纯净与雅正的审美类型与宗教感情非常吻合，在宗教音乐的长足发展中更巩固了它的社会性。6 世纪时，教皇格里戈利一世用十多年的工夫，搜集整理了各地大量的宗教歌曲，编成“唱经本”订立演唱规则，通令各地教堂一律照办，不准擅自更改，这就是被称为“西方音乐第一朵花”的《格里戈利圣咏》，