



From Classicism to Modernism

Western Musical Culture and the Metaphysics of Order

布里安·K·艾特〔美〕著 李晓冬 译

从古典主义到现代主义

西方音乐文化与秩序的形而上学

中央音乐学院出版社



From Classicism to Modernism

Western Musical Culture and the Metaphysics of Order

布里安·K·艾特〔美〕著 李晓冬译

从古典主义到现代主义

西方音乐文化与秩序的形而上学



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

从古典主义到现代主义:西方音乐文化与秩序的形而上学/
李晓冬编译. —北京:中央音乐学院出版社, 2012.8

ISBN 978-7-81096-454-8

I. ①从… II. ①李… III. ①音乐文化—研究—西方国家
IV. ①J605.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 141775 号

从古典主义到现代主义

——西方音乐文化与秩序的形而上学

李晓冬编译

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 10.625

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 978-7-81096-454-8

定 价: 36.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

前 言

近一个世纪时间里，先锋音乐已逐渐入主现代音乐的方方面面。由勋伯格及其弟子们发起的这场先锋派运动，历经布列兹和斯托克豪森、潘德雷茨基和克拉姆等人，以及受其影响的大批学院派作曲家，几乎全面主导了 20 世纪西方音乐的创作理念。先锋音乐发展出一整套新风格、新形式，以及新的聆听方式，这一切皆体现在对西方音乐古典传统的反叛上。实际上，这个遭到背弃的古典主义音乐传统几乎涵盖了自巴洛克时代直至近代晚期的音乐家，也包括 20 世纪的肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫这样的作曲家及其创作。但是，至今音乐厅和歌剧院却依然钟情于古典的传统曲目，绝大多数听众反而对昔日经典的热爱有加，这使评论家们陷入愈加尴尬的境地。

然而时代给予音乐革命的包容和鼓励，却依然导致音乐厅中的种种悖谬，一方面，先锋音乐与经典曲目常常横眉冷对，而另一方面听众与演奏者间也尴尬频生。这种并置不仅造成表演曲目的两重分化，也使两类迥异的音乐观念论战隐隐浮现，但先锋音乐对当代音乐文化话语权的全面掌控，使得争议与问题重又归于沉寂。

一般来说，音乐批评家和音乐史家能始终理解先锋音乐的历史重要性：它们毕竟曾引领了新音乐的方向^①。换句话说，学院

^① 参见唐纳德·米凯尔 (Donald Mitchell) 的《现代音乐的语言》第二版 (*The Language of Modern Music*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993), 以及劳伦斯·戴维斯 (Laurence Davies) 的《现代音乐之路: 从瓦格纳到如今的视角》 (*Paths to Modern Music: Aspects of Music from Wagner to the Present Day*, London: Barrie and Jenkins, 1971)。

派批评家能够站在先锋派立场上理解这场运动，20 世纪的音乐舞台被激进的革新和反叛传统的一方所塑造。常言道，时代总会对其独创性抱有敌意，然而在下一个时代又会将其视为卓越。流风之下，即便对先锋派正常的批判也显得不合时宜。

为先锋音乐申辩的理由极多，而且大都值得认真对待。新音乐的拥护者将其视为调性传统不可避免的发展，或是对走向衰败的音乐传统的摈弃，反映了 20 世纪不可阻挡的进步洪流。这些支持理由虽然彼此相互矛盾，却似乎都言之有理，但所有这一切却依旧没有撼动大多数听众自身的听觉偏好。这其中的问题似乎在于，这些申辩理由还并未触及到先锋音乐的哲学层面，倘若深入到先锋派音乐的哲学层面，则又需要与现代音乐的历史紧密联系，在历史的视野上把先锋音乐与传统音乐综合起来看待。如果做到这样，那么首当其冲的问题就在于：先锋派从何切入历史？它与现代性有何关联？何为它的内在美学逻辑？

把西方音乐二分为传统和先锋，其带来的困惑在于，先锋派音乐自始便拒斥传统，包括对音乐传统的一系列挑战和解放。如果新音乐依从调性传统的发展和衰败取得解释，那么接下来的问题便是：调性意味着什么？它是如何产生和确立的？调性的美学逻辑为何？其实正由于先锋派的出现，对调性传统的评价才得以可能，因为调性音乐的传统美学从未得到充分的理解。与此同时，学院派的沉默及其对调性传统的隐约敬意却依旧持续；20 世纪美学逻辑的怯魅，并未给予先锋音乐的存在以一种完整的解答，而那是调性传统在过去一度曾具有的。正是为此，本书通过对调性传统与先锋派音乐的产生和逻辑进行一番描述，尝试理解音乐厅演奏的曲目为何会出现这种二元断裂。

大致勾勒了本书要旨后，我要说明的是，我置身其中的独特音乐文化——在美国——作为一名音乐学者和专职音乐家所具有的双重视角。对比欧洲的音乐厅演出，我认为美国的音乐生活更

具代表性。作为音乐家，我所依据的是对保留曲目及常规演出曲目的第一手认识。在我看来，尽管以纯学院性的音乐史角度，我们也可以看到，20 世纪音乐流派众多、花色纷呈，但在现实中，音乐生活却仍以传统的器乐作品、交响性作品和经典歌剧曲目为核心，即便存在某些变数，传统却始终活在当下。这个现象的存在是我们这次探询的前提。

接下来需要对本书所涉及的术语和概念稍加解释。本书是从历史与哲学角度，对西方音乐思想所进行的研究，因为那些具有决定意义的问题来自人们对音乐史的普遍理解，所以我把传统调性和先锋派的分立，作为最适合阐明相关概念的类型化研究。我用“古典主义”作为本书标题的一部分，虽然有些任意，但也大致准确，所指的是“古典音乐”；我用“现代主义”这个词，特指的是 20 世纪音乐领域中的先锋运动，这与音乐会曲目的二分化相关，这类音乐会起自 20 世纪，至今仍然如此。

有时这样的术语会极为模糊，在哲学家、历史学家和艺术评论家之间，对“现代”一词使用所产生的分歧，还会带来无数误解。“现代”一词特别取决于问题的角度，如“后文艺复兴”、“后法国革命”、或“后尼采主义”等，“后现代”兴起于对定义术语的一种无奈，只是差强人意的一种选择。万幸的是，在艺术史上，运用“现代主义”要比“现代”一词更加具有一致性，它标明了—个特定的编年，与之前相区分。在年代意义上，艺术中的现代主义产生于 20 世纪开端，从观念上，它的产生和实质具有反传统的革命性精神。在本书的划分中，我将从哲学角度和编年角度，探寻“现代”和“现代主义”之间的一致性，它们继承了拒斥理性传统的后尼采主义思潮。对这样一种把理性传统从主流地位推翻的当代思潮探究，需要对“后现代”这个词进行有限定性的使用。某种意义上我认为，后现代主义本身是现代主义冲动的衍生物。

“古典音乐”的概念，包括了音乐史上巴洛克时期、古典时期和 19 世纪浪漫主义时期等，虽然这个概念有其自身问题，但却具有相当内在的一致性。在传统意义上，古典音乐的调性观念建立在功能和声上面。一个更老的称呼是“共性创作时期”（the common practice period），它代表一个具有相对统一的、可辨识的和声风格时期。众所周知，这个时期的音乐也符合一个共同的思想原则，即古典音乐的形而上学原则，“古典主义”是个合适的术语。

虽然古典和现代的二分法似乎有令人不安的简单化之嫌，但首先要指出的是，先锋派在历史和一般文化层面上与现代主义关联，对于先锋派，在很大程度上有赖于从传统的对立面去理解，无论怎样宣称传统与现代存在着音乐风格上的连续性，另一种视角也完全可能存在：存在着被称为 20 世纪音乐的主流，它有时包括表现主义风格，有时又囊括具有古典倾向的先锋音乐，如斯特拉文斯基、巴托克、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇等人的作品，抑或其他一些作曲家作品，如本杰明·布里顿、拉尔夫·佛汉·威廉姆斯、塞缪尔·巴伯以及列昂纳德·伯恩斯坦等人的作品。如今他们的作品已是音乐会的常规曲目，某种意义上，它们已被现在的听众所接受，而这是其他先锋派音乐未能做到的。如果我写一部 20 世纪音乐史，我会以这种方式重新将之梳理一次。这种图景包括了 20 世纪音乐史的真实内容，它依然是先锋派的，尤其是受其影响的斯特拉文斯基、巴托克和肖斯塔科维奇的作品。^① 包括对节奏而非旋律的优先关注，对音色要素，以及非功能性和声语言的不协和音的运用，其主流仍在于对古典音乐传统最大程度的背离。存在着可辨别的调性传统与先锋派音乐的革命

^① 参见威廉·W·奥斯丁（William W. Austin）在其著作《从德彪西到斯特拉文斯基》（*From Debussy through Stravinsky*, New York: Norton, 1966）中例举的 20 世纪音乐的三种类型。

性，这种二元概念就有了真实的历史基础；其美学问题也同样据此排列。在每一个结点上，我会尝试在两者间建立相应的因果联系和美学逻辑，这样一来，即便不是从整体，至少也会从主要方面揭示其先锋音乐背后的隐秘，在目前稍嫌混乱的音乐和美学论争中，这并不算是过分的要求。

时至今日，上述所勾划的先锋音乐业已走向强弩之末，未来却仍然无从确定。由约翰·亚当斯、菲利浦·格拉斯和亨里克·古雷斯基组成的简约主义音乐并未取而代之，他们只被当做一个极具特性的作曲流派。如今的作曲家要想真正占据主流的位置，会发现很难做到，因为目前的主流对几乎所有反对新音乐的可能性关闭了大门。或许可以这样说，现代主义或先锋派音乐与古典主义音乐传统之间的对峙造成一种风气，使之难以接受其他音乐。如果“新”就是指“现代主义”，那么在一个世纪之后的今天，“新音乐”很大程度上已被先锋派的实践所界定。毫不奇怪，听众会自发把这两个概念联系起来，如果他们对先锋派担忧，他们就会对任何新的东西忧虑；假如我们对先锋派和先前传统都能有所理解，那么就会澄清许多横亘在听众和作曲家之间的芥蒂，期待一个更好的音乐生活，或许我们会得到一个比学院派评论家更好的答案。

上述与其说是争辩的理由，不如说是对本书论题做的一个大致限定，而这些问题正是本书的关注核心。对其他读者来说，需要在近来关于音乐的学术争论语境中辨别出有意义的问题，这其中包括后现代主义对西方文化霸权的评论，以及对文化传统支配性力量的批评。第一个问题就是，为何本书把关注点仅限于西方艺术音乐，即音乐会与歌剧的常规作品？世上有无数的民间音乐以及数量庞大的流行音乐，若只把范围局限在西方艺术音乐上，便会显得狭隘和故作姿态，相较于如此庞大的音乐种类，又怎能以如此局限地以西方艺术音乐为标准，去评判其他音乐？

对此问题我的回答是，这要看我们在探讨什么样的音乐。音乐是所有经过组织的声音？还是在一个特定传统中的艺术创造？一般认为，音乐是某些经过组织的声音系统。哲学家们始终希望音乐的定义是一个全称陈述，但后现代主义者则指出，在很多不同音乐文化中声音所具有的无穷多样性。简言之，我并不认同这样的音乐概念：即音乐是一种历史性的偶然产物，它经由在时间中通过共享的特定经验和语言而获得其自身的重要性和意义。把音乐作为历史偶然的哲学化理解，就意味着对特定结构传统的理解，而并非所有可能产生的音乐构建。音乐的确是经过组织的声音，但并非仅是声音的组织。对音乐而言，这样的哲学理解是空洞的，倒不如说音乐是内含于特定传统之中的艺术创造，然而这些传统不只是如后现代主义者所认为的那样只是不同的声音。相反，不同的音乐深深根植于特定的文明之中，它们是文明建构的一部分。^①

自中世纪到 20 世纪的西方艺术音乐传统，虽无风格样式的同一性，但却属于一个相对具有连续性的艺术整体，始终处于发展和变化之中，是其创造者和受众所共同保有的文明产物，不仅是我们最重要的音乐财富，同样也属于世界的其它地方：东京有 9 个演奏西方音乐的乐团，而在北京则有 5 个（本书写作于 2000 年）。西方艺术音乐的魅力在于它不只是偶然性的历史事实，也不只是帝国主义的霸权事件。对西方艺术音乐进行探究，并非就是宣称否定其它音乐的存在，倒不如说是确认一种特定艺术传统的存在和一致性，正是作为这样一种传统遗产，西方艺术音乐方才可能得到相当的理解。

① 对这种传统的解释以及捍卫，可参见雅罗斯拉夫·帕利坎（Jaroslav Pelikan）的著作《传统的申辩》（*The Vindication of Tradition*, New Haven and London: Yale University Press, 1984）。

这就导出第二个问题，附带对本书副标题再做些解释：为何把“音乐文化”局限于艺术音乐？这里需要明确的是，我是在词典基本的释义和最普遍的用法上采用“文化”（Culture）这个词。“文化”是通过艺术和语言文字对智力和道德机能的培育，这是马修·阿诺德^①（Matthew Arnold，1822～1888）在《文化与无政府》中对文化的定义，他论证，与文化对立的另一端是无政府状态^②。我完全同意这一点。文化是教化的结果，而教化过程即是从无知走向知识。反对这一定义的意见则认为，更近代的文化定义是人类学意义上的，文化应被视为包括人类生活的所有方面——它又被称为是人类的行为方式。然而更重要的是，文化的概念也应包括高度的道德水准和艺术品味的培养，这应该是文化的目的，即对人的精神世界进行的、有系统化的教化这一目标。

然而讽刺的是，当代学术对于“文化”的先入之见是人类学式的。他们拒斥文化的目标是对心智和道德机能进行教育；这种说法断言，学习的目标本应面对全部的人类生活，进而质疑当前教育的目的，进而把文化分为“流行文化”或“精英文化”，然后运用当代学院式的反精英偏见断然反对后者（精英文化）的合法性。然而，所谓“流行文化”，尤其是它的现代商业化形式，几乎不可能对心智和道德机能进行更高的、更重要的培育功能^③。

① 马修·阿诺德（Matthew Arnold），英国维多利亚时代诗人、文学和社会评论家，维多利亚时期最伟大的批评家之一，在文学批评史上占有重要的地位。文学道德观是其文学评论中的核心内容；主要著作有：《新诗集》、《评论一集》、《评论二集》、《文化与无政府状态》等——译者注。

② 参见马修·阿诺德的《文化与无政府状态》（*Culture and Anarchy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1932, p. 44～48），他把“文化”作为对和谐完美的哺育，在20世纪之前，这是对文化概念极为重要的、标准的用法。

③ 在对现代流行文化重要部分的优秀批评，可参见玛塔·拜尔斯（Martha Bayles）的《我们心灵之洞：美国流行音乐中美与意义的丧失》（*Hole in Our Soul: The Loss of Beauty and Meaning In merican Popular Music*, New York: The Free Press, 1994）。她在书中论证了现代主义运动对流行音乐具有深刻的影响。

实际上，如果文化具有它自身内在的界线，那么“流行文化”一词是自相矛盾的，而此类悖论少为人知。

人类学意义上的“文化”观念其实隐含着更大的危险，它正逐渐成为后现代主义者们的一个重要共识，并通过代入粗陋的相对主义，进而否认理性和道德准则的存在。如今，一位人类学家在全方位研究某个部族时，他会承认这个部族的文化自身存在其标准，然而在人类普遍生活的观念中，文化却并无特定的标准，它只是由研究者做出的发现而已。这种相对主义文化观到了后现代主义者那里，标准的相对化却成为最突出的特征：人类某种生活方式特征并不能论证其自身之所以如是的合理性。但从另一方面看，作为对心智和道德机能教化的“文化”观念，却值得我们一再审视，我们不能让它从我们的语言中消失，因为正是它内含的规范使得我们成为文明人，换句话说，正由于文明的教化，才使得我们成为完整的人。

真正的文化需要一种参与其中的培育，同时也是一种合度的、共享性的文化。由此达到某种高水准的、具有共享性的音乐表演，作为心智和道德机能教化的组成部分，方可称得上“音乐文化”。这样的文化是公共性质的，而非个人性质的，尽管它不是生活意义的全部，却是其不可或缺的组成部分。这样的“文化”是合理的存在，因为作为全部社会存在的一部分，它属于特定的一部分人，而并非是面对所有人群的必要教育，它的合理性也不必建立在人类共享的层面上，相反，它是特定文明对于理性和道德标准的追求，然而它不排除任何喜爱音乐的人。实际上，盛行一时的后现代主义假定，文化是塑造身份认同的工具，它既包括作为个体的社会角色的分割，也是与前者相对的、族群之间相互认同的工具。而不久之前，音乐还作为一种通行的语言，它不受制于口头语言的歧义性，所以在古典音乐中，不同的民族风格彼此相互交汇、相互影响，时至今日依然如此。

然而，正是在语言的原初意义上，文化的发生和源起让我们深入到后现代主义对于传统的批评核心。西方文化的起源具有历史性，也是保存至今的共同准则的构建：在古希腊，荷马的作品以及后来埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧庇得斯的作品留存下来，它们体现了希腊城邦需要的道德伦理和文明标准。同理，罗马帝国毁灭了，但西塞罗、维吉尔、奥维德和塞涅卡的著作却作为文学和哲学典范保留下来，成为西欧文艺复兴的思想基石，通过它们在学校中教育的显要位置，共同塑造了西方的智性标准和艺术想象。^①最后，存在着典范的英国文学，它绝非是单一的传统，这个系列中包括莎士比亚、道恩、弥尔顿、华兹华斯、济慈、雪莱、爱伦·坡以及丁尼生等。^②同理，在音乐领域中也存在经典的链条，对于受过音乐教育者来说这显而易见。本书主要从这一事实出发，而并非超出此范围的、外在于文化的假定位置。对经典的判定和选择，是任何文化中不可或缺的一部分，实际上，典范作品正是文明存续的证明，相形之下，后现代主义对经典的抨击却显得既轻率又缺乏诚意。

关于音乐经典的内涵和外延有着无法避免的争议，这是因为在古典主义和现代主义之间存在着风格上的对立和冲突，在20世纪尤为尖锐。本书试图表明，存在着比一般性的、单纯按历史发展划分风格冲突还要多的东西；换句话说，在古典音乐和现代音乐具体风格秩序的冲突之上还存在着更高层次的矛盾，我把它描述为关于“秩序的形而上学”，或许这能更好说明本书的副标

① 关于这一点，请参见保罗·奥斯卡·克里斯特勒（Paul Oskar Kristeller）的著作《文艺复兴思想及其根源》（*Renaissance Thought and Its Sources*, New York: Columbia University Press, 1979）。

② 对于文学经典观念生动的捍卫，参见哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）的《西方正典：伟大作家和不朽作品》（*The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books, 1994）。

题。对于亚里士多德，形而上学是关于存在之为存在的科学，它是哲学的一支，关注事物的本质而非可见之物，是在范畴层次上如何理解世界。在这个角度，秩序的性质是形而上学的核心。从基本层面看，形而上学不单是哲学的一支。它是关于事物性质和秩序的核心思想，正是在这个意义上我们在 20 世纪也使用它。尽管大多哲学流派认为形而上学已经过时，但关于事物性质和秩序的思想观念却依然存在。本书涉及到音乐的标准之争，它们实际植根于形而上学观念中。是否存在着这样的标准？它们是否体现在音乐之中？对于西方音乐文化，这是带有根本性的问题。

最后，就资料来源还要交代一下。本书所做的历史性与哲学层面的研究，运用了很多德文和法文资料，我尽其所能搜寻了所有可能找得到的，并将之翻译成英语引文。对一位现代学者来说，拥有大量丰富的翻译文献是显著的优势。通过新近的资料可以得到选定的作品版本。本书的引文中既有原文也有译文，对于少量的一手文献，如果有译文的话，读者可以参考，对于古典文献和更早些的哲学资料，我依照标准格式注上行数和章节数。

我要感谢密歇根大学的约翰·威莱教授、斯蒂芬·顿索教授和托马斯·腾特勒教授，他们对此项研究给予很大鼓励。在与他们涉猎广泛的对话中，伴随此文从写作到最终的完成。然而在本书之中，主要的观点仍然是我自己的认识，对这些观点以及任何附带的缺陷，我当然要负全部责任。此外，从学生那里我也得到很多收获，虽然他们之中某些人相对缺乏好的音乐教育，时常发现很难理解音乐的古典主义传统、现代主义的信条和音乐文化的内涵，但对于我来说，恰恰是一个挑战，需要竭力使他们能够获得好的音乐教育，从而严肃地思考艺术音乐。最后，我要感谢艾施盖特出版公司的匿名读者，感谢他们仔细阅读我的手稿并提

出修改意见；感谢我的妻子琳达，她始终深深关注此书中的争议，以评判者的眼光仔细阅读了各章的草稿。如果这本书能够改变某些读者对于音乐文化的观点，那么可以归功于他们，因为正是同样的问题使我困惑经年。本书的读者群既可以是学术中人也包括广大的音乐爱好者，因为它既是一部思考性的论著，同时也包含了我对音乐的挚爱。

——献给所有与我同样热爱音乐的人

目 录

前 言	(1)
导 言	(1)

第一部分 古典主义音乐文化

第一章 调性的古典理解	(20)
对自然主义和历史主义的再考察	(22)
调性概念的起源	(30)
调性的目的性秩序	(38)
调知觉, 转调和调性体系的构建	(46)
第二章 和声、秩序与善	(54)
古典哲学中和声与善的性质	(58)
音乐与目的性秩序的善	(68)
哲学与历史的问题	(74)
第三章 调性体系与时间秩序的形而上学	(84)
现代的时间观念	(86)
传统的时间观念	(91)
后文艺复兴时期的时间观念	(97)
19 世纪观念论中的时间观念	(105)
时间性观念的调性隐喻	(108)
第四章 叙述性、时间性与作品的美学	(110)
重审观念论音乐美学	(112)

叙事与理念	(117)
音乐叙述的时间性	(124)

第二部分 现代主义音乐文化

第五章 音乐与现代主义的性质	(139)
现代主义的心理学	(141)
勋伯格与情感自我主义者	(147)
斯特拉文斯基与牺牲的虚无主义	(156)
新精神与现代音乐文化	(162)
第六章 新音乐与通神论的影响	(167)
表现主义音乐的问题	(169)
康定斯基和勋伯格的艺术观念	(187)
表现主义的神智学肇始	(199)
第七章 秩序和十二音技法中的神秘主义	(211)
1912 ~ 1923 年间勋伯格音乐的发展及影响	(215)
《雅各的天梯》中的诺斯替(灵知主义)性质	(228)
《摩西与亚伦》中灵知主义的延续	(241)
第八章 现代主义美学的产生	(247)
叔本华的表现主义美学理论	(250)
康德美学的形式主义理论	(255)
康德的二元论以及现代灵知主义的出现	(264)
跋	(269)
参考书目	(282)
索引	(302)
译者后记	(310)

导 言

自 20 世纪初，西方音乐文化似乎就不可挽回地走向两极化。一边是传统的音乐会曲目与歌剧经典作品，它们构成了大多数人所理解的“古典音乐”；毋需多言，到目前为止经典音乐的曲目似乎没有衰败的迹象，但也难得有新鲜曲目加入其中，它的更新极其缓慢。而另一边则存在着先锋派的音乐世界，它们具有十分激进的实验性质，而且对新奇的自我表达方式的探寻愈演愈烈。在圈子之外几乎无人注意到它们，而新音乐也未对经典曲目产生看得见的影响；即便在新音乐最活跃的当下，这种状况也未发生多少变化。实际上在学院派圈子——即最有资格对音乐做出判断的知识群体中，对古典音乐的研究也在悄然增加，虽然在一般文化中古典音乐的权威地位已走向衰落。^① 在过去近一个世纪中，前所未有的新音乐探索，逐渐被视为体现了真正的音乐创造力。这样，在现代世界中，新音乐和旧音乐兀立于音乐文化的对立两极。

或许更为恰当的说法，是人们承认存在着两种相互分离的音乐文化。一方由保守而界定，而另一方则由创新所界定。当然，

^① 参见理查德·勒波特 (Richard Leppert) 与苏珊·麦克莱瑞 (Susan McClary) 主编的《音乐与社会：创作、表演与接受的政治》(*Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987); 以及劳伦斯·克拉默 (Lawrence Kramer) 的《作为文化实践的音乐》(*Music as Cultural practice*, Berkeley: University of California Press, 1990)。