



音乐词典词条汇编

西洋音乐的 风格与流派

人民音乐出版社

20042

音乐词典词条汇编

西洋音乐的风格与流派

人民音乐出版社编辑部编



人民音乐出版社

0759 100

音乐词典词条汇编
西洋音乐的风格与流派
人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)
新华书店北京发行所经销
北京延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 175千字 7.75印张
1990年7月北京第1版 1990年7月北京第1次印刷
印数: 0,001—3,070册
ISBN 7-103-00588-5/J·589 定价:4.85元

出版者的话

近年来我国已有多种自己编纂的音乐工具书，这是我国音乐文化事业发展、音乐理论工作深化的一个可喜现象，同时反映了音乐界的读者，还包括广大文艺爱好者在从事音乐工作或参加各种音乐活动中，对于音乐工具书的迫切需求。我社为适应这一趋势，编辑了《音乐词典条目汇编》这套丛书，它是就某一专题集中介绍一些国家的权威性工具书中学术价值较高的有关词条；或就某些辞书按不同部类（如音乐体裁、民族音乐学、地区音乐等）分别编辑出版，供专业音乐工作者及音乐工具书的其他使用者参考，以期开阔读者的视野，帮助他们更广泛地了解国外学术动态，并借鉴外国同行在这些专题上进行研究探索的经验。

《西洋音乐的风格与流派》这一分册汇集了美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》、苏联《音乐百科全书》、法国《博尔达音乐词典》、美国《哈佛音乐词典》等书中有关西洋音乐的风格和流派方面的词条，较为全面、系统地论述了西洋音乐的主要风格和流派的产生时代、历史背景、渊源关系、代表人物、艺术特色、创作手法及在音乐史中的地位等。以供我国的音乐工作者参考研究，也为其他对此有兴趣的读者提供一部有关西洋音乐的知识性读物。我们希望读者对这套丛书的翻译、编辑工作提出宝贵意见，以便进一步提高其质量。

目 次

中世纪音乐	(1)
古 艺 术	(18)
新 艺 术	(21)
复合唱风格	(24)
文艺复兴时期的音乐	(26)
帕莱斯特里纳风格	(40)
巴 罗 克	(41)
情 绪 说	(58)
华丽风格	(61)
感伤风格	(63)
洛 可 可	(70)
古 典 派	(75)
浪 漫 派	(90)
民族主义	(101)
印象主义	(104)
表现主义	(108)
真实主义	(112)
未来主义	(113)
现实主义	(116)
新古典主义	(134)

序列主义.....	(138)
先锋派.....	(161)
偶然音乐.....	(163)
电子音乐.....	(177)

巴黎圣母院乐派.....	(185)
勃艮第乐派.....	(188)
尼德兰乐派.....	(192)
法国-佛兰芒乐派	(193)
威尼斯乐派.....	(202)
罗马乐派.....	(208)
波伦亚乐派.....	(214)
维也纳乐派.....	(218)
那不勒斯乐派.....	(221)
柏林乐派.....	(227)
曼海姆乐派.....	(232)
五人团.....	(236)
六人团.....	(238)

中世纪音乐

(Medieval)

中世纪(法 *Moyen âge*; 德 *Mittelalter*; 意 *medioevo*)开始时, 西方世界政治和社会结构土崩瓦解, 生活困苦, 一派萧条, 以后接踵而来的是漫长而迟缓的复苏。然而, 这个时期在文化艺术方面的成就却不容忽视。音乐遗产亦很重要; 虽然其思维方式及认识特点与今天相距甚远, 但在其它一些重要方面, 当代音乐却从中世纪音乐继承了大量财富。

1. 中世纪一词的来源及其包括的年代; 2. 素歌(*Plainsong*)的基本经历; 3. 宗教音乐和世俗音乐; 4. 节奏和经院哲学的音乐; 5. 向文艺复兴的过渡。

1. 中世纪一词的来源及其包括的年代

“中世纪的”(Medieval)这一形容词与其英语的名词, 和其它语言中的对应词一样, 都来源于拉丁语(诸如 *medium aevum*, *media aetas*, *media tempestas*), 文艺复兴时期的人文主义学者认为自古代文明衰落至十五世纪文化、文学和艺术“复活”的整整一千年, 仅仅是一首不值得称道的“哥特人”的黑暗插曲。历史家虽然早已驳斥了这种偏见(可是这一观点由“黑暗时代”一词部分地保留下来), 但是习惯上仍将这漫长的时期视为一个独立的

历史阶段。通常公认 476 年(西罗马帝国灭亡)和 1453 年(君士坦丁堡失陷于土耳其人)为这一阶段的上下限。可是,也有根据其他历史事件来划分历史阶段的;因此其上限的确定分歧很大,有 250 年(野蛮民族开始入侵)或 675 年左右的(地中海海上贸易由于阿拉伯人的征服而陷于停顿,卡洛林王朝兴起)。其下限的确定亦然,有的早至十四世纪初和意大利的人文主义萌发时期,亦有迟至十六世纪二十年路德的宗教改革运动广泛传播时期,这还不包括特里维廉(Trevelyan)的有趣的观点,他竟然认为中世纪一直延续到十八世纪末叶。

音乐史家在其著作的题目中涉及中世纪“的”音乐或中世纪“中的”音乐时,似乎是沿用已被广泛接受的观点而通常避免给以精确的定义。然而在这些题目之下涉及的范围,可以上溯至基督教时代的开端,去推测新的宗教可能从犹太教堂继承了何种音乐成分,将何种音乐成分加以改革以适应新的需要,或是将何种音乐成分在它流传的过程中从异族的环境中直接吸收过来。需要说明的是,所有这些充其量只是中世纪音乐的史前史(准备阶段),一直到九世纪,音乐才有了可供讨论的实体,理论著述也不再仅仅是古代音乐文献的翻版。上述两点都是八世纪西方教会建立高度统一的礼拜仪式的结果,而这一发展过程又与历史的趋向密切相关:即罗马教廷不再依赖遥远的东方帝国,而要寻求卡洛林王朝的支持。所以,将一般史学界提出的最晚时间,即公元 675 年左右,作为音乐史上可称为“拉丁中古时期”的上限,看来最为合适。“拉丁中古时期”一词是考虑到拜占庭及其有关的礼拜仪式而提出的,以便和大体上平行的“希腊中古时期”相提并论。

倘若将古典时期与中世纪之间的界限看作一段空白,确定下限的问题是音乐文献十分庞杂,其中新的成分很难从老的成分中

区分开来。本来较为容易的办法是将下限定在十四世纪初，亦即“新艺术”(Ars Nova)发轫之初(例如里曼和阿比亚蒂即持此观点)，但即使这样，新的东西也过于依附于中世纪的观念。在音乐上没有什么特殊事件能够成为象征性的分水岭，然而，几乎整个十五世纪音乐都在观念和实践两方面发生着逐渐的变化。

2. 素歌的基本经历

中世纪音乐早期的历史实际就是素歌的历史，这并非由于中世纪的人们完全沉迷于宗教而对世俗的事物丧失兴趣，而是因为教会统治着人们的精神世界，垄断了文化；因此，教会吸收了各类艺术的精华，更多的是创造了各类艺术的精华。音乐是宗教生活及宗教文化的组成部分，所有神职人员都必得实际参加歌唱；许多人还学习承自先人的音乐艺术(ars musica)理论知识，作为文科教育的初级科目之一。这时，统一教堂仪式的运动(八至九世纪时)导致了规定统一的礼拜歌曲曲目，宗教音乐也是在此时才成为历史的中心。这时有两个技术上的进步保证了曲调在流传和演唱时能够不走样，这两个进步在西方音乐史上都有深刻的影响：一是根据八个调式系统(这种调式系统直到十八世纪还在使用)对曲调进行的分类，一是以前只能帮助记忆的纽姆谱(neumes)逐渐发展为精确的音高记谱法(pitch notation)，其基本原则至今未易。随着素歌两种主要“方言”流派(高卢圣咏和莫萨拉布^①圣咏)的禁止使用，更重要的是从原来在口头流传时其歌词可以变动和相当自由，转向为依赖于写下来的歌词，从此，每次演唱时歌词(至少在原则上)可以保持不变了。

由于索莱姆(Solesmes)的本尼迪克特教团复兴了素歌，这种中世纪音乐最古老的主要形式为人们熟悉起来。其单旋律的本质、突出主调性的单纯的方式及其节奏的随意性(不管学者们在细节

的诠释上有多么大的分歧)都是容易理解的。但是,要想真正懂得曲调的形成、词曲之间的关系以及不同的曲调在特定庆典和常规宗教仪式中所具有的象征性意义,则非专家而莫属。素歌的复兴在一定程度上再现了大多数中世纪音乐和听众之间的典型关系:修道院以及主教派教堂里的演唱纯属信仰的表达,根本就没有听众;一种基本观念由此产生,即音乐是供演唱者和礼拜仪式参加者听的,而不是供局外的听众欣赏的。

由于上述情况,素歌成为大多数音乐活动的主要内容便不足为奇了。为了与演唱圣咏时庄重的气氛相适应,音乐创作都按照教会的要求,对经文加以阐述和补充。“插入段”(trope)(其中当然包括更老的形式“继叙咏”〔sequence])通过将新的歌词,甚或新的词曲与原有的结构精巧地交织或结合到一起,使得原有的曲调添加了节日的庄重气氛。与此类似,“音对音”平行进行的奥尔加农(organum,实际上是演唱教会曲调的一种特定的格式,而不是在此曲调上的即兴发挥)丰富了圣咏,使之在音响上更为丰满。

在更富于艺术性的各种复调手法兴起之后,复调式唱法的“即兴上声部”(supra librum,从一些素歌歌集看来,这是一种视唱时机械地叠置的奥尔加农声部,甚至允许斜向或反向进行)流行了很长一段时间,其中新添声部的装饰性及其旋律和节奏的独立性带来记谱的要求,实际上,是由此产生了新的作曲法。新的声部逐渐发展,削弱了原先的教堂曲调的地位,使之再也不能被看作“主要声部”(Vox Principalis)——起码从音乐的角度看是如此;“定旋律声部”(tenor)从此仅指巴黎圣母院时期大型的奥尔加农中圣咏的持续音,但它在精神上和语音上仍然是整个复调结构的支柱。

在传统的教堂曲调中加上的复调的“不谐之谐和”(concors

discordia), 可以看作是同时进行的音乐插入(troping)。这种看法可由下述事实进一步证实: 首先, 它的目的是节日的气氛; 其次, 这种复调通常只应用在应答圣歌的独唱段中, 与单旋律的合唱应答交替出现。再进一步, 奥尔加农里某些段落中的语言的“插入段”(称为克劳苏拉(clausula))导致了中世纪经文歌各个声部歌词不同的现象, 由此在同时进行的“插入”中形成音乐及歌词双重的“不谐之谐和”。

3. 宗教音乐和世俗音乐

教会的作用在音乐的保存上有重要的历史意义, 与现存的所有非宗教音乐的混乱状况相比, 这种作用尤为明显。首先是各种类型的拉丁文歌曲——大量的古代诗歌、挽歌、赞美歌、情歌、云游歌和单旋律歌曲——在九世纪至十三世纪间流传起来, 数量越来越多。它们的分类是根据不同的题材和乐曲来源资料所属类型而定, 但有个不容忽视的共同特点, 那就是都有很高的文学水平。这只能归功于当时绝无仅有的文化杰出人物——教士、俗僧和修道士, 甚至非正式教士(虽然将放荡的秽语和虔诚的忏悔这两个极端看作是云游教士和非云游教士的形像是不现实的)。这就是音乐的理论和记谱法得以保存的土壤, 对非宗教音乐, 人们不予重视, 不重视到令人吃惊的程度。在目前的所有资料中, 曲调都是用极不精确的纽姆谱标记的, 其作用充其量也只能对久已忘怀的曲调帮助提醒记忆而已。有的曲调重复用于不同的歌词, 有的则以新词填入已有的(流行的)曲调, 这都说明词曲的结合大多以方便为原则, 而不考虑表现方面是否适合的问题, 音乐只是一种可以随便放弃或者改变的工具。单旋律的孔杜克图斯^②大概要算是例外, 但那时这个例外只用于它的后期的歌曲, 这些歌曲已经引起对作曲家及作品的重视, 同复调的孔杜克图斯以及巴黎圣母

院时期的奥尔加农一起保存在具有音乐上的特殊性的手稿里。

在拉丁文歌曲流行的后期，各种民族语言的歌曲同时流行起来。这种歌曲以十二世纪初法国南部普罗旺斯吟唱诗人(troubadour)为其先导，吟唱诗人的题材主要是宫廷生活和骑士的爱情。普罗旺斯的艺术传到西班牙和意大利，很快也在法国北部吟唱诗人(trouvère)和德国的恋诗歌手(minnesinger)中引起了共鸣。这无疑是一种面向世俗听众的艺术，大多出自非教职人士之手，其中从最高阶层(包括如普瓦提埃的伯爵吉罕和纳瓦尔的国王提保)直至以智慧才能赢得参加宫廷生活资格的下层人物。由于带有宫廷的性质，这些诗歌有着显赫的署名，有时署名带有“拉佐斯”(razos)，以说明诗歌产生的环境^③；但是诗歌作者对诗歌的曲调赋予多大影响尚不清楚。这个时期仍有证据表明同一首曲调可以配上不同的歌词：有时，表演的规则就是用前面的人用过的曲调填入新词答和；这就是“感兴诗”(sirventes)含义的一个方面，但在实践中绝不会拘泥于这唯一的歌曲类型。法国吟唱诗人歌曲由游唱艺人(Joglars或Jougleörs)表演时，他们有时可能为缺乏音乐才能的主人提供曲调或改编曲调。

关于这种新型艺术的来源从来没有一致的看法。有人认为是来自民间、教会或阿拉伯，也有人认为是好多种成分结合的产物。从音乐角度来看，现存曲调与教堂音乐在曲式上可能有某种类似，但与各种教会调式实际上没有真正的联系。一些例子可以证明有的曲调来自流行小调，或来自独唱与合唱交替伴舞的旋律(Kalenda Maya和A l'entrada del tens clar是著名的例子)；但是，由少数例证得出的结论是不可靠的，而且流行曲调显然没有记下谱来(至少在八世纪之前，所有音乐普遍如此)，因此这种音乐的性质不为人知，可靠性就更差了。

由于法国吟唱诗人的诗歌同各种现代文学的起源有密切的联系，它的音乐类型重新引起了重视。人们的这种热情引起想去查明很多没有解决、甚或无法解决的语文学问题。这些诗人是否自己将他们的诗歌都用文字记载下来尚无定论，至于其音乐就更值得怀疑了。因为在十二世纪，大多数人都认为把曲调记录下来是很奇怪的想法。事实上，直至1250年左右，世俗歌曲根本就没有曲谱。即使到1250年左右，根据寥寥无几的现存手稿看来，其记谱方法也是不正规的。这种现象就导致人们认为旋律主要是由口头流传的，也使人们认为，与歌词相比，旋律居于次要地位，甚至可有可无（《意大利赞美诗》^④《坎蒂加》^⑤和《自答歌》^⑥等等十三世纪末、十四世纪初编集的意大利、西班牙和德国宗教性的大众唱歌集的手稿中也存在同样的问题）。一些现存的修订版本已是二手材料，但有其历史价值；然而，试图重新演奏这些音乐的主要障碍仍是记谱问题。当时的记谱法精确地记录了歌曲的旋律，对于节拍却丝毫不曾提及，因此在“打谱”上有很大分歧。虽然许多比较简单的、大致一个音符对一个音节的曲调，在不考虑节拍的情况下，仍能令人清楚地领略其魅力，但另外许多成簇的装饰音群却无法探究，这是令人尤为遗憾的。

4. 节奏和经院哲学的音乐

规则的节奏律动在巴黎圣母院时期的复调音乐中已经确立，成为西方音乐发展过程中的基本要素（称之为节奏模式〔mode〕、节拍〔measure〕或拍子〔beat〕），要想说清其历史进程中的因果关系是十分困难的。奥尔加农的诸上声部之间有着精确的时值要求，无疑，这主要是为了使得上声部中华丽多变的旋律线有机结合，以与定旋律声部的长持续音形成对比；其办法主要是使用不多几个节奏模式（modi或maneriae）的多次反复，这种记谱法是专

为有一定节奏形式的素歌创制的，不能表达节奏变化。但是不容否认，其艺术上的成就超越了这些技术上的不足——节奏的重要性日益上升，取代定旋律声部而成为表现的基本要素，定旋律声部只是象征性地保留，其旋律上的主导地位由于其它声部的大大发展而不复存在。有关这一新趋势的现存最早文献是莱奥南^⑦为巴黎圣母院的礼拜仪式而作的二声部奥尔加农套曲，其时代正是圣母院开始建造的1163年前后，这一点很有意思，因为，在哥特式建筑征服了重力和空间的同时，莱奥南的作品及他的后继者佩罗坦^⑧的三部或四部奥尔加农征服了节奏。莱奥南和佩罗坦的名字出现在作曲者不署名的中世纪复调音乐文献中这一事实，说明了巴黎在艺术音乐中占据着领导地位，直至十五世纪之初。

此后几代人满足于对前人留下的奥尔加农曲目的旋律加以装饰性变化，将之配上新的、可以互换的克劳苏拉^⑨（克劳苏拉虽然与节奏有不可分的联系，但仍是奥尔加农的一个部分，其中的定旋律声部临时成为“花唱”[melisma]，与其它声部在节奏上形成交织）；还有人用语言的附加段(trope)来丰富克劳苏拉，这种写法开创了中世纪经文歌的道路。

带有附加段的克劳苏拉其实已经是经文歌，但在两个细节上还有区别：它们的诸上声部有时用一致的歌词，有时每个声部有各自不同的附加段，形成歌词上的“不谐之谐和”，这种手法在经文歌中被广泛使用；另一个区别是，附加段的歌词有时是拉丁文的宗教内容，也有时是法文的世俗内容。同一段克劳苏拉既可用于宗教仪式，比如作为奥尔加农中的附加部分，也可在非宗教场合演唱，此时作为独立成章的乐曲（这种解释对于器乐的、没有附加段的克劳苏拉也同样适用）。于是，人们的兴趣由宗教性的奥尔加农和准宗教性的孔杜克图斯转向所谓“古艺术”(Ars Antiqua)

时期的新风格和新形式，其结果是复调由为上帝服务转到为人类的娱乐服务或为艺术而艺术的方向上。

虽然新创作的经文歌(没有克劳苏拉式的展开)对于俗世题材有明显的偏好，但有些貌似通俗浅显的歌词其实并非如此；这是因为在这种歌曲中各声部的歌词是不同的，这些声部彼此之间、以及它们与定旋律声部之间都巧妙地交织在一起，所以这并不是人人都能享受到的娱乐。有时，经文歌仍然将素歌的片段用为定旋律声部：既然已经不再考虑宗教仪式的要求，这就仅是为了使诸上声部的歌词意思明白而已(这与复调的传统正好相反)。种种迹象表明，当时环境中不乏通晓宗教音乐复调手法的行家，巴黎大学就是这样一个典型的环境。该校开办于十三世纪初，不受教会的直接统辖，但它与教会文化有不可分割的联系，其课程设置仍以培养教职人员为目的。这时经文歌的歌词中逐渐出现了有关巴黎和学生生活的内容，有时还出现新的第三声部或者第四声部(经文歌的上声部)，通常最为虔诚的拉丁文歌词中这时也出现了涉及教徒的生活和习俗的内容。

十三世纪的经文歌使复调变得日益复杂，这在经院哲学盛行的时代和地点是不足为奇的。经文歌的写作方法是，先为选好的定旋律声部配上一个固定的节奏序列(ordó)(即在原来的节奏上叠置一个节奏模式，再在自然节奏的基础上安排成等节奏型的匀称形式)，然后逐一添上其它声部，这使得作曲成为音乐和理性知识的相互作用的结果，同时，它重视机巧胜于重视天然。此时，上声部中音节的安排引出了记谱问题；在此之前，比如在带附加段的克劳苏拉中，表演者对这些曲调及其节奏都是很熟悉的，而现在不能依赖这一点了。于是他们就用不同形状的音符和连线表示不同的时值来解决这一问题。这种不同音型的组合为打破单调

的节奏提供了可能性，但是这种方法在一系列关于“华丽音乐”（musica figurata）的著作中引起了一片争论，绝大多数的争论都在巴黎进行。不幸的是，当时的理论家们无论支持还是反对一种新事物，主要的立论都是象征性的和推论性的强辩，而很少从实用的角度考虑问题；于是乎为了论证象三拍节奏（ternary rhythm）这样一个纯属于传统和欣赏习惯方面的问题，就扯出了各种各样有关三结合的概念，一直扯到“神圣三位一体”的圆满性。

将二拍节奏（binary rhythm）用到复调实践中只是构成十四世纪“新艺术”（Ars Nova）基本特征的许多新发明之一，“新艺术”一词来自维特里^①的一本著名的小册子。在维特里所作的经文歌中，挑战性地采用了新的音乐手法，诸如将上声部生动的节奏与缓慢的器乐定旋律声部对置，偶尔使用的器乐对旋律声部（contratenor），以及普遍加强了和声的紧张度。有一个强烈的理性安排的成分不易为听者察觉，那就是定旋律声部的等节奏型结构（isorhythm），它后来也使用于对旋律声部，这样，加强了原先的固定节奏序列，使得曲调再现和节奏再现时由于彼此长度不同而形成交叠。这是意图把这种隐藏的有力的骨架作为自然界的景象来描摹，人们所感觉到的这个自然界的多样性就隐藏在数学的法则中，正象当时那些被形而上学的研究弄得焦头烂额的思想家们所想到的一样；倘若真的如此发展，将使“新艺术”的假设中的自然属性带有浓重的经院气息。实际上，维特里反对了对于二拍节奏的偏见，而他的做法在米尔^②的音乐著述中得到有力的理论支持；米尔是个数学家和天文学家，1320年后曾在索邦学院^③任教；此后维特里还和其他一些新派知名人士交往，比如莱奥·希伯莱厄斯（Leo Hebraeus）和尼古拉·多莱斯姆（Nicholas d'Oresme）等。

虽然维特里由皇家命官变成了主教，马肖^④由卢森堡的约翰

手下一个放赈小吏而成了兰斯的牧师，复调音乐虽然尚产生于神职人员之手，它却已是走出教堂、进入了宫廷生活。维特里的经文歌中所涉及的政治性内容以及他在“褐马传奇”(Roman de Fauvel, 1316)中所作的音乐插段都清楚地反映出这一趋向，但是，至于最多产的诗人和作曲家马肖，他的大多数经文歌，以及大型作品如民谣、回旋歌和其它抒情歌曲(未离法国吟唱诗人单声部音乐传统的复调结构)都是关于骑士的爱情，有人生动地说这是古老骑士精神浪漫的新生。更为重要的是其作品中音乐的部分，在他的经文歌中更进一步发展了维特里的复杂的等节奏型，将它部分地用到上声部中；而他的“叙事歌谣体”(ballade style)的作品则一反由来已久的传统(即选择一个现成曲调作为定旋律声部，并以此作为复调的创作核心)，代之以自由的、专门创作的器乐定旋律声部(常常伴之以对旋律声部)，以此支持上声部中占突出地位的人声。

马肖显然考虑到了听众问题，他企图让复调走出狭窄的内行圈子，使之起码能为一小部分听众所接受；此外，他的旋律丰富，表现力很强，这大概预示了后来的方向。当然，他作品所表达的是对“衰落中的中古时期”的保守的怀恋之情；而且，他作为一个追逐技巧的诗人，不可能在他的许多叙事歌、回旋歌、游唱歌(lai)及经文歌中放弃复杂的技艺手段。马肖的巨大成功(其现存手稿的数量和质量明确地证实了这一点)激起后几代人再次沿着为内行所欣赏的方向来发展：“叙事歌谣体”，这恰好合乎数量有所减少的、为纪念历史人物或事件而演唱的经文歌的需要(其内容多与费比、弗瓦的伯爵或是阿维尼翁的教廷有关)。本来这个时期所探讨的主要是如何使节奏进一步精致，但其初衷很快就让位给了对于记谱方式的显著兴趣，结果陷进了音乐上的唯名主义。于是