

PAUL HENRY LANG

西方文明

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

的音乐

MUSIC  
IN WESTERN  
CIVILIZATION



[美] 保罗·亨利·朗/著  
顾连理 张洪岛 杨燕迪 汤亚汀 译  
杨燕迪 校

贵州人民出版社

PAUL HENRY LANG

西方文明  
的音乐

MUSIC  
IN WESTERN  
CIVILIZATION

〔美〕保罗·亨利·朗/著  
顾连理 张洪岛 杨燕迪 汤亚汀 译  
杨燕迪 校

贵州人民出版社

167706

## 图书在版编目(CIP)数据

西方文明中的音乐/(美)朗(Long, H. B.)著;杨燕迪等译  
—贵阳:贵州人民出版社,2000.12

ISBN 7-221-05343-X

I. 西… II. ①朗…②杨… III. 音乐史—西方国家  
IV. J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 80162 号

## 西方文明中的音乐

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

---

著 者: [美] 保罗·亨利·朗  
译 者: 顾连理 张洪岛 杨燕迪 汤亚汀  
校 译 者: 杨燕迪  
装帧设计: 曹琼德  
责任编辑: 杨建国 黄筑荣  
版式设计: 黄筑荣  
出 版: 贵州人民出版社  
地 址: 贵阳市中华北路 289 号  
邮 编: 550001  
印 刷: 贵州新华印刷厂  
开 本: 850×1168 毫米 1/16  
印 张: 46.75  
插 页: 20  
字 数: 1196 千字  
版 次: 2001 年 3 月第 1 版  
2001 年 3 月第 1 次印刷  
书 号: ISBN 7-221-05343-X/J·259  
定 价: 98.00 元



保罗·亨利·朗 (Paul Heny Lang, 1901—1991)

## 中译者序

杨燕迪

如书名所示,《西方文明中的音乐》旨在以“西方文明”为整体舞台,展示音乐艺术在近三千年(自古希腊至20世纪初)的漫长历程中所扮演的戏剧性角色。“文明”(civilization)一词,在当下“千年世纪”转折口的智力气候中,似乎已经有点过时——它令人联想起18世纪启蒙运动以来“欧洲中心论”所特有的自负和傲慢。目前更常用的替代术语是听上去更为中性和客观的“文化”(culture)。但为尊重原著起见,译者在翻译书名时仍然选用“文明”一词。关于“文明”和“文化”两个术语间的区别和各自的内涵解释,各路学派长期以来存在很多争议,在此不赘。但话说回来,尽管如此,所有稍具常识的读者都明晓“文明”或“文化”大概意味着什么——无非是指人类精神活动(乃至物质活动)的所有成果。文、史、哲、艺、政、经,均是理所当然的题中要义。具体到“西方文明”,还必须加上一个几乎位于中心地位的要素——宗教。

由此出发,《西方文明中的音乐》将音乐置于极其广阔的“大文化”背景中,用独特的诠释性批评和富于感召力的文字表述考察了音乐如何参与、改变和塑造西方文化面貌(反过来,音乐也同时被整体社会与文化的演变所影响)的历史进程,因而获得了极高的学术威望和荣誉。此书原著于1941年在纽约出版,随即被公认是美国音乐学走向成熟的标志性里程碑著作。六十年来,《西方文明中的音乐》不仅已成为音乐史学领域的大师级经典论著,而且也被证明对文化史的研究作出了突出贡献。就单个学者所著的单卷本音乐通史而论,至少在英语世界中,至今尚无任何著作在体现史家的“才、学、识”方面堪与《西方文明中的音乐》相比。

作者保罗·亨利·朗(Paul Henry Lang, 1901—1991)系匈牙利原籍。少年时代曾学习大管、研习作曲,但天生多方面的文化兴趣使他最终转向音乐学。青年时代,眼看右翼政治势力上台,社会形势恶化,同时受到作曲家、民族音乐学家贝拉·巴托克的鼓励,转道去德国海德堡大学(学习音乐学、比较文学和文化史)和法国巴黎大学(学习文学、音乐学、艺术史和美学)求学。虽然他最后的博士学位在美国康奈尔大学获得,但其实他整体的知识背景和思想基础均源自欧洲。这种对西方(尤其是欧洲)文化传统全方位的透彻了解和博闻强记其实是他日后撰写《西方文明中的音乐》的直接前奏。

1934年,保罗·亨利·朗成为美国公民。他以极大的热情和高度的专业责任感投入到美国音

乐文化的建设中,并很快在美国音乐生活中发挥突出的引导和领袖作用。作为第一流的教师,他从1939年到1970年在哥伦比亚大学这所名牌学府任音乐学教授,培养和训练了几代出色的音乐学家和作曲家(著名华裔美籍作曲家周文中先生即为其学生)。作为学科统帅和组织者,他是美国音乐学协会的创始人之一,并曾担任国际音乐学协会主席一职(1955—1958),推动了音乐学的学科发展,并提高了音乐学在学术大家族中的地位。作为知名乐评家,他曾出任《纽约先驱论坛报》(*New York Herald Tribune*)的首席乐评人(1954—1963),在日常的音乐评论中融入学者特有的深邃历史知识和敏感的审美判断,其优美和活跃的文风至今传为美谈。最后,作为美国最重要的音乐期刊《音乐季刊》(*Musical Quarterly*)的主编,他在任近三十年(1945—1973),不仅使这本期刊在学术上处于国际核心地位,而且使它贴近当代音乐生活(特别是当代音乐创作),其间的成就有目共睹。

教授、学科领袖、乐评家和主编——一人司职四个角色,均获得极高成就,其事业生涯之圆满可见一斑。保尔·亨利·朗繁忙一生,在其学术论著中,尤其精于对启蒙运动、亨德尔、莫扎特、19世纪浪漫主义音乐和歌剧的专门研究。但是,这位音乐学者留给后人的馈赠中最值得称道的依然是他四十岁时发表的宏篇巨作《西方文明中的音乐》。在这里,作者所展示的不是一个专门家细致周密的考据钩稽,而是一个不可多得的最水平的综合家在把握时代精神脉搏上的独到功力,在全方位联系各种人文、艺术、精神现象时的雄才大略,在洞察音乐风格和理解音乐思维上的内行眼光,以及在表述文风上的华美修辞。

在《西方文明中的音乐》的“引言”中,作者开门见山,道出他在观察音乐史复杂历程时所持的学理依据:“时代精神不仅反映在艺术中,也反映在人类活动的每个领域中,从宗教礼仪到工程技术……我们寻找的是各类不同艺术的意义总和,它们的综合才能构成时代的艺术精神本质。”(着重系笔者所加)“时代精神”,这个颇有点玄妙的、带有浓厚黑格尔哲学色彩的概念范畴,显然是作者在概括历史、理解音乐时所依据的前提信念。每个时代均具有自己独特的精神气质和智力征候,艺术(包括音乐)创作从根本上说是时代精神的产物,受制于时代精神,但同时也为时代精神的形成作出贡献。由此出发,朗似乎坚定地相信,一部西方音乐史理所应当被划分成各个独立有别、具有各自明确“时代精神”的风格—文化史断代——古希腊、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫。明眼人很容易看出,这些断代的术语名称多借自艺术史或文学史等姊妹学科,但音乐史家的任务是在音乐中寻找与其他艺术门类乃至智力思潮和社会风尚发生共振的具体表现。更进一步,音乐史家还必须梳理和解释在音乐中产生“时代精神共振”的内在理路、脉络和深层缘由。

应该指出,这种从“时代精神”出发来观察历史和解释艺术的理论方法,近来已遭到越来越多的学者的质疑和诘问。音乐史学界中,随着研究的深入,每个“时代”的细部真实逐一显露,音乐的“本原生态”开始浮现,善于反诘的历史学家开始怀疑,原先认为天经地义的、具有内在统一性的“时代精神”可能只是学者头脑中的推测和猜想,与真正的历史本来面目也许并不相符。有关的争吵有时相当激烈,极端的时候,甚至某些似已成为普通常识的断代名称标签都遭到了否定。一个近在手边的例证是美国音乐学家列奥·特里特勒(Leo Treitler)主编的新版《音乐史料选读》(*Source Readings in Music History*, New York, 1998),其中“古典时代”和“浪漫时代”已经悄悄地分别被不带任何评判色彩的“18世纪晚期”和“19世纪”所替代。音乐史学界之外,笔者所见最严厉的批评来自英国著名的艺术史学大家E.H.贡布里希(参见贡氏的重要论文集《理想与偶像》中译本,范景中、曹意强、周书田译,上海人民美术出版社,1989年版)。贡布里希认为,这种对“时代精神”、“集体灵魂”的迷信,会导致我们对艺术个体生命的忽视,会妨碍我们不带偏见地去探索艺

术的社会功能和艺术作品赖以产生的具体文化情境。

作者朗在写作《西方文明中的音乐》一书时,当然不可能知道后来学界所发生的这些思想变化。“时代精神”既然是当时通行的一种史学-美学思想,作者朗受其强烈影响也在情理之中。任何人都不能摆脱自己时代的局限,正如任何人都不能自己提着头发脱离地球的吸引力。如此看来,《西方文明中的音乐》在学术理路上确乎有点“老化”。

按照学术研究一般呈螺旋式上升和进步的定规,一本半个多世纪以前出版的史学著作,似乎命定也是要“老化”或“过时”的。《西方文明中的音乐》出版时作者正步入年富力强的“不惑之年”。在他于1991年九十岁高龄辞世之前,他完全有时间、也有可能对此书进行一番全面修订,增加最新的研究数据,修正“过时”的评判,就像另一本乐史权威著作的作者格劳特一样——美国音乐史家格劳特的《西方音乐史》自1960年初版以来修订四次,因而先后共有五版(参见汪启璋、吴佩华、顾连理根据第四版译出的中译本,人民音乐出版社,1996年版)。但是,朗没有这样做。他似乎固执地坚持此书应该一直保留它原有的面貌不变。他甚至不愿意在原书几乎完全没有论述20世纪音乐这样一个不完整的格局上,再增添若干篇章来弥补这个令人感到非常遗憾的缺漏。

显然,这是一种姿态。它表明,作者自认《西方文明中的音乐》一书的内在肌理和整体结构已臻“完善”,任何根据当下的“学术时尚”进行的修补都可能造成“伤筋动骨”的损害。与其如此,还不如维持原样。因此,这本“古色古香”的黑色布面硬壳书,几十年来一直“倔强地”赫然矗立在图书馆和书店的书架上。1997年,诺顿出版公司(W. W. Norton & Company, New York)终于为此书换了新的书面装帧,推出重印。但此时离作者去世已有六年,书皮换了,但其中的内容一字未动。

这样看来,与其说《西方文明中的音乐》一书“过时”,不如说此书“超越时间”更为合适。一部诞生在二次大战人类命运处在最危急关头的著作,历经战后各种艺术思潮和知识风尚的洗礼,在当下这个所谓的“后现代”,依然放射着智慧的光芒和灼人的爱乐热情。何谓“经典”?经典者,即是经得起时间考验的人类心智产品。朗的这本巨著当之无愧。人文学术著作,本身兼有“科学”和“艺术”两种成分。属于“科学”方面的事实发现、史料收集、证据梳理当然随着学科研究的进步“新陈代谢”,但属于“艺术”方面的个人识见、富有想象力的现象观察与精辟的审美判断却魅力永存。正如德国当代哲学家加达默尔在《真理与方法》一书中所作的精辟论断:“精神科学研究的伟大成就几乎永不陈旧。”(见中译本,洪汉鼎译,上海译文出版社,1992年版,第364页)

依照加达默尔的看法,尽管一百年前的历史学家由于知识水平的局限,在细节上的判断可能存在错误,但今天的读者可能宁愿阅读他们的著作而不喜欢当下一些在数据上更为准确的著述。因为历史的生命并不在于对象本身,而是通过历史学家的个人视角和叙述,该对象所呈现出来的独特方面。同理,现在更富批判精神的读者阅读《西方文明中的音乐》,也许并不同意作者朗如此绝对地依赖西方文化艺术史中的各个风格单位(罗马式、哥特式、文艺复兴、巴洛克、洛可可、古典、浪漫等等),对他一往情深地关注“时代精神”、对他强调民族和个人音乐“本能”偏好的观察方式可能也不以为然。细心的音乐专家还会不时从这部长篇巨著中找到很多细节上的偏差乃至错误,例如他对莫扎特歌剧《唐乔瓦尼》喜剧性重唱结尾的不公正批评,例如他对舒伯特钢琴奏鸣曲成就的忽视,例如他对马勒交响曲成就的过低评价,等等。但是,六十年来,这部杰出巨著对读者的吸引力并不因此而有一丝减退。这确乎再次印证了加达默尔有关人文学科(精神科学)成果性质的理论——音乐史通过朗的叙述而呈现出的特殊性质与面貌是任何其他著述都无法替代的,尽管这些著述在细节上可以更加精确,在方法上也许更为“先进”。笔者甚至认为,即便朗在发生

错误的时候,他的独特声音依然值得倾听。

不过,对于一部已经得到公认的经典名著,较为健康的阅读态度可能应该是首先心悦诚服地跟随作者,而不是立即心浮气躁地与作者争辩。因此,我们建议读者不妨将所有对此书的存疑暂时“悬置”起来,心平气和地欣赏作者为我们指点西方音乐发展的漫长曲折路途。其间,西方音乐有迷茫(如早期基督教时期音乐进入礼仪时的艰难,见本书第四章),有困惑(如反宗教改革时期教会权威对复音音乐的态度,见本书第九章),曾经失落(如17世纪英国的政治和宗教形势终于无可挽回地损害了音乐的健康成长,见本书第十章),当然更有辉煌(如日尔曼民族在18世纪末的文化兴盛所催化的音乐黄金时代,见本书第十三章)。在作者朗的笔下,西方音乐内在在生命的每一个进步(或退步)和每一次转折(或危机)都与整体社会、政治、宗教、艺术、思潮的脉搏紧紧地联系在一起。音乐的文化内涵因而得以昭示,音乐在西方历史长河中所具有的复杂社会功能由此得到展现。

然而,一部真正优秀的音乐史著作还不仅仅如此。如果说《西方文明中的音乐》在讨论音乐与“大文化”的关系时旁征博引,显示了朗作为一个历史学者对整体“西方文明”的渊博学识,那么在触及音乐时,朗则显露出他作为一个优秀音乐家对艺术所独具的审美感应力。这本著作较少被人提及的一个突出优点是它的“音乐性”。此书不仅是有关音乐外围情况报道的“音乐文化”史,也是一本非常地道的“音乐风格本体”史,尽管全书通篇没有一个具体谱例。作者深谙音乐本体思维规律的观察和对作家作品的妙评渗透于全书的每个章节。复音音乐对音乐思维的影响;“定旋律”的意义;文艺复兴时期复调的本质;巴洛克音乐的形式原则;前古典时期零散的音乐句法向古典时期富于结构感的音乐进行的过渡;早期浪漫主义者的抒情性偏好与古典大型曲体所要求的逻辑发展的矛盾;20世纪初“调性的新概念”;等等。朗仅用寥寥数语便可准确击中作曲家与作品的艺术理念和审美本质,其例证之多不胜枚举,其能力之强令人叹为观止。正是这种对音乐思维和音乐风格本体的令人信服的客观深入把握,保证了作者朗在尽情表达自己对音乐的主观感受时绝不流于表面和肤浅,保证了他在评述具体作家作品时虽然多发“宏论”却没有掉入浮泛和空洞的陷阱。

作者在“引言”中坦言他写作此书的初衷:“写作这部音乐史,我心中的读者对象是那些将音乐享受与智力好奇相结合的爱乐者。”众多知识分子爱乐者应该特别感到高兴,因为呈现在他们面前的是一部专为他们而写的音乐史。朗没有提到音乐家。但笔者以为,这些知识分子爱乐者中应该包括音乐家,因为从事音乐的最高境界乃为挚爱,正如作者朗本人在此书的字里行间所一贯表露的那样。在说到有关音乐史的著述问题时,朗接下去写到:“关于艺术、尤其是关于音乐的文字写作,是一项最困难的任务,因为学者和艺术家的观点必须保持平衡。”这是一项要求,也是一种理想。朗在九泉之下应该感到欣慰,因为他知道,《西方文明中的音乐》达到了这个要求,也实现了这个理想。

面对这样的经典著作,翻译工作虽然艰巨,但译者在其间所体会到的快乐和欣喜也难以言表。关于具体的翻译工作我们作了如下安排:笔者负责图版说明、引言、第一章至第七章(从古希腊到哥特风格时期)、第十三章(古典时期)、索引以及全书的统校工作;顾连理教授负责第八章至第十一章(从新艺术时期到巴洛克晚期)、第十四章(18世纪音乐的边缘及其实践);汤亚汀先生负责第十二章(洛可可—华丽风格—情感风格);张洪岛先生原有的译稿保留(第十五章至第二十章,曾以《十九世纪西方音乐文化史》为名发表,人民音乐出版社,1982年版),但由笔者根据整体译本的译名和风格作相应修订,并补译遗漏的部分。我们相信,出版这本名著的全译本,有助于



中国读者进一步深入理解西方音乐文化,有助于中国本土的文化建设和音乐发展。借此机会,我们应感谢贵州人民出版社和责任编辑的努力,使此书全译本的出版最终成为现实;另外,还应感谢美国纽约城大学研究生院音乐学 Leo Treitler 教授、加州大学洛杉矶分校音乐学系 Murray Bradshaw 教授,以及沈保义先生、徐强先生、朱少坤先生和孙国忠先生在翻译过程中鼎力相助,解决了诸多疑难问题。最后,敬请各位读者对这个译本的不足和错误提出批评和指正。

2000年11月  
于上海音乐学院音乐学系

## 引言

每一种文明都是人类征服生活的综合体现。艺术是这种征服的最终象征,是人类所能取得的至高和谐。然而,时代精神不仅反映在艺术中,也反映在人类活动从宗教礼仪到工程技术的各个领域。但是,不能想当然地以为,存在某种统一的时代精神,它固定不变地表现在每门艺术中,并传达给我们相同的内容和意义。相反,我们发现,我们寻找的是各类不同艺术的意义总和,它们的综合才能构成时代的艺术精神本质。

艺术观念和表现方式取决于时间、地点和艺术家的个人气质。历史学家的任务是,解析横亘在我们和艺术作品之间的各种因素。过去,某些音乐著述家相信,说明一个音乐家的成就,全看该音乐家对形式完善作出的贡献。他们和某些艺术批评家声称,在艺术价值中,“一幅杰出的蔬菜画和一幅优秀的圣母画像之间没有什么区别。”钟摆的另一极端是,一切都从传记-心理学家角度出发,轶事和“解释”成为价值判断的手段,审美的标准遭到排斥。然而,在公正的评价中,这两种方法必须始终保持平衡。

每个伟大的艺术家都是时代的一分子,但是他也协力帮助创造了时代。我们谈到“时代”,但是时代本身是空洞无物和没有意义的,除非我们构想出它的各种现象。时代通过生活表现,而生活相互冲突,在时代内部发生变化和运动。由此,时代决不会只产生一种风格。某个伟人支配同代人,但如果仅仅被这一伟人所束缚,我们也许会失去整个时代的重要意义。考察个别人物,追随他的发展,但如果没有更远大的目标,就会损害对艺术发展的真正理解。歌德逝世之际,瓦格纳已近二十岁;泊戈莱西的喜歌剧为音乐开辟新的远景时,巴赫仍坚守复调的信念,并为复调音乐的力量作出最后的证明;贝多芬翱翔在古典交响乐大厦顶端之时,韦伯正在开创德国森林和夜景童话恐怖气氛的浪漫主义风格。贝多芬、舒伯特和韦伯同时生活在19世纪头三十年。我们为了方便起见,将贝多芬和海顿与莫扎特放在一起,把这三位个性迥然不同的艺术家称为“维也纳乐派”。规定了贝多芬的地位,我们随后才可能称另外俩人为“浪漫主义者”——其中一人辞世只比贝多芬早一年,另一人只比贝多芬晚一年。

每个时代都有三重因素:衰亡的过去、兴盛的现在和充满希望的将来。假如只强调其中某一因素,我们将失去目标。虽然可以用技术术语勾勒发展的线索,但是所得到的画面却可能支离破

碎,因为我们忽略了思想和观念。再举一例:认为洛可可艺术反映了18世纪后半叶的道德堕落,此乃大谬。这个时代智慧的高峰标志是,美的创造、自然科学中各门学科的独立以及启蒙运动的政治哲学。于是,这时出现了像克洛卜施托克、莱辛、赫尔德、法国百科全书派、康德和歌德等这样的人物,以及最使我们感兴趣的一群伟大音乐家的灿烂星座:巴赫的儿子们、哈塞、格雷特里、蒙西尼、约梅尼、皮钦尼、格鲁克、海顿、莫扎特——这里只提及这批音乐家中的一小部分。如前所述,绝不能把这些音乐家从他们的环境中孤立出来,随后讨论他们的奏鸣曲形式或者管弦乐法,因为再多的技术分析也不能解释古典乐派的歌剧观念和交响思维,除非启蒙运动和狂飙运动整个的广阔图景都得到考察。只有这样,才能找到古典主义的起始点,才能发现小巧和敏感的“华丽风格”的镶嵌装饰怎样,以及为什么会转变成古典主义的建筑逻辑和戏剧雄威。

如果对18和19世纪的音乐的理解都如此片面,那么触及更遥远的时代,又将是何种情形?那些珍爱和崇敬古代绘画大师的人们,那些带着敬慕之情仰望高耸的中世纪教堂上石径曲折变化的人们,那些虔诚阅读阿里斯托芬和莎士比亚戏剧的人们,他们体验着只有伟大艺术才能给予的激情。但是,即使他们也只满足于把这些时代称作艺术音乐到来之前的准备阶段。原因是,存在着一个根深蒂固的谬见——音乐成长缓慢,滞后其他艺术达几个世纪。18世纪之前的音乐被称为“古老的”或“巴赫之前的”音乐,现今仍遮蔽在神秘中。直到19世纪,这些音乐才被“重新发现”,因为实际上中世纪、文艺复兴和巴洛克时代的音乐已不再是活的艺术。它们的传统消失了,所知道的仅是标本。门德尔松于1829年复演巴赫的《马太受难曲》也许是上述情况最好的说明。这次演出是一次启示,开创了一场真正的巴赫复兴运动。这位老大师在柏林“复活”时离他去世才七十九年。既是如此,我们又怎能期望奥古斯丁、但丁或者米开朗基罗时代的音乐现在仍然活着、仍被人欣赏呢?我们的直接音乐遗产是19世纪的浪漫主义。浪漫主义发现了古代音乐,因为好古癖是它的一个基本特征。但是,中世纪与文艺复兴的诗歌和绘画不仅反射使自己复活的浪漫主义热情的光辉,而且能够迅速放射出自己的光芒。相对说来,19世纪在自己发现的古老音乐面前,虽深感震慑,但仍觉陌生。

原始部落或遥远东方的音乐的陌生旋律和节奏特质令我们震动。我们承认这些音乐的奇异性,称之为“异国色彩”(exotic),这个字眼似乎公正地标明了这些音乐的特性。大部分人——甚至包括受过训练的音乐家——对中世纪音乐也具有类似的印象。但是,用“异国色彩”这个术语来描述一种和宏伟教堂一起成长的艺术,显然不太合适。因此,人们称中世纪音乐为原始的和欠发达的艺术。我们的耳朵还不像我们的眼睛那样受过调教,我们的音乐知识和趣味过分狭隘,因此如果试图理解“巴赫之前”的音乐和其他艺术,便会陷于迷惘。与这种含混和茫然的立场相反,当时的作家们在文字中表达了对这种“原始”音乐非常真实的审美享受,无数有关音乐的图景似乎一直是画家和雕塑家喜好的主题。假如读一读但丁、莎士比亚、弥尔顿和莫里哀献给音乐的富于灵性的诗句,就会意识到,我们未能使自己去适应过去时代的伟大音乐,我们漫不经心地错过了艺术和审美享受的一个巨大宝藏。

正值此时,现代音乐学到来。它希图拯救、发掘、解译和说明过去的音乐,并用现代编订版本使之成为现代公众所知。过去几代人里程碑式的研究工作,由众多学者参与,体现了人类的独创和博学。我们的任务是,利用所有这些劳动的成果,以教徒一般的虔诚态度履行职责,从中得到精神财富。

写作这部音乐史,我心中的读者对象是那些将音乐享受与智力好奇相结合的爱乐者。请不要期待这是技术性 or 传记性的一本书。这是一部有关音乐怎样参与西方文明进程的编年史。关

于艺术,尤其是关于音乐的文字写作,是一项最困难的任务,因为学者和艺术家的观点必须保持平衡。我力图避免使各处都在闪烁光辉的艺术财宝仅仅变成一种抽象。我总是在寻找伴随史实和艺术成就所出现的泛音,力图看到每一个细节背后所有创造的心灵为了清晰表达和情感表现所作的搏斗。一个活着的人企图去接近一个时空遥远的陌生灵魂深处,他发现自己有了明确的线索,借此他重新构筑起过去时代的景象。这就是为什么真正的历史理解会对现在产生多方面影响的原因。不论所研究的对象距我们有多么遥远,我们也必须以某种方式把它吸收到自身中来。当这个陌生灵魂的隐蔽特质在我们的心灵中产生火花时,这个时候,也只有这个时候,过去的灵魂将会重新复活。因为它所带来的是我们自己的某些东西。

新人文主义的伟大代表洪堡曾说过:“对古典考古学、语文学和历史的研究应该导向对古人及其文化的理解。”这是所有历史研究、所有人文学科的准则。现代人文主义和古代人文主义的区别,仅仅在于我们研究的广阔性,以及现代人将探照灯伸向原先看似无底深渊的能力。艺术创造宝藏丰富,时时更新但又相互关联。我们在其中寻找着人,因为我们发现,过去的每一个音响都在今天激起了回声。

# 目 录

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

中译者序	1
引 言	1
<b>第一章 古希腊</b>	<b>1</b>
音乐在美的圣殿中 [1]	
神话时期与荷马时期的音乐 [2]	
诗、歌与器乐 [4]	
“悲剧从音乐精神中诞生” [7]	
音乐社会学概观 [9]	
音乐科学 [11]	
古代音乐的最后阶段 [12]	
<b>第二章 拜占庭</b>	<b>15</b>
东部基督教的音乐 [15]	
古希腊音乐与拜占庭音乐的比较 [17]	
拜占庭教堂音乐与圣诗 [19]	
<b>第三章 罗 马</b>	<b>22</b>
<b>第四章 基督教早期教父时期</b>	<b>26</b>
“中世纪”对“文艺复兴” [26]	
基督教教会音乐的问题 [27]	
基督教礼仪音乐的渊源和组成要素 [29]	
崇拜仪式的组织结构·世俗音乐·基督教会的抵抗 [35]	
基督教祭礼音乐的神学、哲学和科学基础 [37]	
<b>第五章 格里高利艺术与它的影响范围</b>	<b>42</b>
格里高利大教皇 [42]	
不列颠的罗马圣咏 [44]	
卡洛林帝国的罗马圣咏·凯尔特人的影响 [45]	
格里高利音乐的支系 [47]	
格里高利艺术的衰落 [50]	
罗马风格时期普世神圣艺术中的格里高利圣咏 [51]	
卡洛林时期的世俗音乐 [53]	
音乐的理论、艺术和哲学观念 [55]	

# 目 录

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

<b>第六章 格里高利艺术的进一步扩散</b>	<b>59</b>
戏剧从礼仪中产生 [59]	
抒情诗、戏仿诗文和打诨歌 [63]	
中古抒情诗歌的音乐渊源 [65]	
封建主义及其艺术 [66]	
吟唱诗人 / 68	
骑士抒情艺术的其他方面 / 70	
游吟艺人 / 72	
骑士艺术的衰落 / 74	
普罗旺斯艺术所唤醒的意大利抒情艺术 [74]	
英格兰的吟唱诗人和游吟艺人 [77]	
恋诗歌手 [78]	
<b>第七章 哥特风格</b>	<b>81</b>
哥特风格的兴起 [81]	
复调的起源 [83]	
早期复调的形式和手段 [84]	
古艺术 [87]	
罗马式艺术与哥特风格 [90]	
中古的音乐教义与理论 [91]	
基督教会 对复调的抵抗 [92]	
法兰西哥特风格对周边文明的影响 [94]	
<b>第八章 新艺术</b>	<b>96</b>
中世纪秩序的崩溃 [96]	
中世纪和文艺复兴之间 [97]	
新艺术和古艺术 [98]	
法国的新艺术 [100]	
意大利的新艺术 [103]	
14 世纪的音乐实践 [104]	
音乐理论和美学的新趋势 [105]	
14 世纪中对音乐的广泛传播和普遍欣赏 [108]	
<b>第九章 文艺复兴</b>	<b>111</b>
文艺复兴和人文主义 [111]	

# 目 录

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

- 文艺复兴时期的音乐得到现代研究的确证 [114]  
晚期哥特式音乐的最后体现 [115]  
哥特因素和早期文艺复兴因素的风格调和 [117]  
    英格兰的影响 / 117  
    勃艮第乐派 / 119  
新哥特风格的兴起 [120]  
佛兰德斯音乐家的迁移·15世纪的意大利音乐·  
法兰西-佛兰德斯作曲家的崛起 [124]  
16世纪音乐的问题 [126]  
改革与复兴——德国的人文主义·工匠歌手 [129]  
德国艺术中的勃艮第与法兰西-佛兰德斯的影响 [132]  
    德国作曲家的解放 / 132  
    路德与德国的新教音乐 / 134  
古典“尼德兰”风格及其国际化 [137]  
文艺复兴时期的法国音乐 [138]  
威尼斯乐派 [140]  
意大利-佛兰德斯风格 [143]  
复调的最后综合·天主教改革和反宗教改革 [144]  
帕莱斯特里那 [148]  
音乐-政治环境的变化 [151]  
乐器和器乐 [152]  
器乐的种类与形式 [155]  
文艺复兴晚期的德国音乐 [158]  
法国文艺复兴的第二阶段 [159]  
胡格诺教派及其音乐 [162]  
文艺复兴时期的西班牙及西班牙音乐 [164]  
西班牙-佛兰德斯乐派的合唱作曲家 [167]  
都铎王朝之前的英格兰音乐 [169]  
都铎王朝早期的作曲家 [172]  
英格兰的宗教改革 [173]  
人文主义、文艺复兴与宗教改革的矛盾对音乐的影响 [174]  
伊丽莎白一世时期和詹姆斯一世时期的乐派 [178]  
    声乐 / 178  
    器乐 / 182  
文艺复兴的审美原则 [184]

- 文艺复兴生活中的音乐 [187]  
人文主义的反响——走向抒情戏剧的倾向·  
文艺复兴音乐实践面面观 [190]  
宗教改革运动的后果 [193]  
    音乐在大学里 / 193  
    新世界中的音乐 / 195

## 第十章 巴洛克

197

- 文艺复兴的衰退 [197]  
宗教思想作为早期巴洛克艺术的原动力 [199]  
变化中的艺术理想 [201]  
巴洛克中的浪漫主义——戏剧 [204]  
戏剧与诗歌、音乐的关系 [206]  
音乐戏剧的前身 [207]  
早期的音乐戏剧 [209]  
蒙泰威尔第 [212]  
宗教歌剧·清唱剧·喜歌剧 [214]  
    罗马与威尼斯 / 214  
    17世纪晚期的意大利歌剧 / 220  
作曲与演绎的新技巧：  
    通奏低音·管弦乐队·键盘乐器 [222]  
    器乐的原则与类型·意大利的小提琴乐派 [226]  
    “大巴洛克”的时尚——天主教的教堂音乐 [229]  
17世纪早期的西欧 [231]  
新政治哲学对文学艺术的影响·路易十四风格 [232]  
路易十四鼎盛时期的音乐 [234]  
法国思想对歌剧的根本抵抗 [238]  
琉特琴音乐与羽管键琴音乐 [239]  
三十年战争 [240]  
德国的巴洛克音乐 [243]  
德国的早期巴洛克歌剧 [249]  
社会力量的重新组合 [251]  
斯图亚特王室统治下的英格兰——革命与王政复辟 [252]  
其他国家中的巴洛克 [257]  
    尼德兰国家 / 257



- 西班牙 / 259  
北美 / 262
- 第十一章 晚期巴洛克** 265
- 专制主义与启蒙运动 [265]  
哲学背景 [266]  
巴罗克的音乐思想 [268]  
    气质与感情类型说 / 268  
    理性主义·反理性主义·象征主义 / 271  
    世俗主义:晚期巴洛克的主导精神 / 273  
晚期巴罗克的歌剧 [275]  
那不勒斯乐派 [278]  
意大利歌剧在德国 [280]  
意大利歌剧在英国 [282]  
晚期巴罗克的天主教教堂音乐 [285]  
新教北方的宗教思想和音乐思想 [287]  
教堂音乐与歌剧的和睦关系 [291]  
晚期巴罗克的器乐 [295]  
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 [299]  
    合唱作品 / 303  
    器乐作品 / 308  
晚期巴罗克的英国音乐 [314]  
亨德尔 [317]  
清唱剧 [319]  
巴赫与亨德尔 [321]
- 第十二章 洛可可—华丽风格—情感风格** 324
- 路易十四统治后的时期 [324]  
三个国王的戏剧 [325]  
洛可可从解体的巴洛克中兴起 [326]  
法国洛可可的音乐 [328]  
拉莫 [332]  
卢梭·谐歌剧论战·法国喜歌剧 [334]  
正歌剧与抒情悲剧的新面貌 [337]  
开明专制 [346]