



THE CONCISE
OXFORD
HISTORY OF MUSIC

简明 牛津音乐史

[英] 杰拉尔德·亚伯拉罕著
顾 犇译 钱仁康 杨燕迪校订

上海音乐出版社

THE CONCISE
OXFORD
HISTORY OF MUSIC

简明
牛津音乐史

[英] 杰拉尔德·亚伯拉罕著
顾犇译 钱仁康 杨燕迪校订

上海音乐出版社

(沪权)图字:09-1999-223号

© Gerald Abraham 1979

This translation of The Concise Oxford History of Music originally published in English in 1979 is published by arrangement with Oxford University Press.

《简明牛津音乐史》于1979年出版英文原版。中译本由牛津大学出版社授权出版。

责任编辑:周永达

封面设计:陆震伟

简明牛津音乐史

[英]杰拉尔德·亚伯拉罕著

顾 霖译 钱仁康 杨燕迪校订

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路74号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海中华印刷有限公司印刷

开本 636×939 1/16 印张 72.75 插页 5 字数 1,248,000

1999年12月第1版 1999年12月第1次印刷

印数:1—3,000册

ISBN 7-80553-825-5/J·698 定价:98.00元

中译本序

音乐本是“言之不足而后嗟叹之”的产物，它拒绝文字的解释，超越语言的规范。但是，音乐之所以是人类艺术的重要部类，是人类精神的伟大结晶，在于音乐积淀了千百年来无数民族和个人的文化智慧与创造才能。音乐不仅是感官娱乐的工具和情感宣泄的通道，更重要的是它承载着时代的理念、民族的心声和个人天才的创见。因此，真正理解音乐，单凭音乐的音响（或乐谱）本体，远不足以穷尽其无比丰富的文化内涵。而音乐史的研究与写作，正是梳理音乐发展脉络、揭示音乐文化“泛音”、传递音乐精神信息的重要手段。

摆在眼前的这部《简明牛津音乐史》中译本终于和读者见面了。洋洋百万字，但作者仍谦逊地在书名中冠以“简明”二字，说明他深知音乐的文化底蕴之深、音乐的历时发展之长和音乐的内容形式之繁杂都远非一本著作所能涵盖。但对于国内读者，无论音乐家还是爱乐者，这部横贯音乐发展四千余年历史、追溯西方音乐主流渊源的“简明”著述仍值得大力推荐。众所周知，在西方知识文化界（特别是英语世界），“牛津”代表着某种值得信赖的公认权威。仅在音乐学术界，以“牛津”命名的权威著作就有享有盛誉的《牛津简明音乐词典》（国内已出中译本）、《新编牛津音乐指南》和多达十卷的《新编牛津音乐史》，等等。现在译出的这部《简明牛津音乐史》既然属于这个音乐中的“牛津”系列，读者便可理所当然地认为它是西方音乐史学中的上乘之作。

权威著作出自权威之手。作者杰拉尔德·亚伯拉罕（Gerald Abraham, 1904—1989）在国内似乎还鲜为人知，但在西方学界和音乐界均享有盛誉。长期以来，他一直是英国音乐学的领军人物，其一生代表着英国音乐学从草创到成熟

的全部历程。虽然除童年学过钢琴之外,亚伯拉罕并未受过任何正规音乐教育,但他与生俱来的罕有自学才能使他精通了音乐的所有十八般武艺。自19岁在英国音乐界重要期刊《音乐与文字》上发表第一篇文章开始,亚伯拉罕便开始了长达六十余年的音乐著述生涯。广泛的文化兴趣使他获得了远比一般音乐学家更为宽阔的眼界,早年他甚至写作出版了《尼采》、《托尔斯泰》和《陀思妥耶夫斯基》等哲学家和文学家的研究传记。另一个对亚伯拉罕有终身影响的经历是他与闻名遐迩的BBC(英国广播公司)的长期合作。从30年代开始,BBC的音乐广播就以其高质量的艺术-学术水准和绝不向商业妥协的理想主义精神在世界上独树一帜。亚伯拉罕是推动这一文化普及事业的核心。面向广大爱乐者,同时又以坚实的学养引导和提高大众的音乐趣味,这成为亚伯拉罕开展音乐学术活动的一个重要宗旨和突出特色。

1947年,通过广播制作和刊物编撰已经对英国音乐生活产生了深远影响的亚伯拉罕,受聘担任利物浦大学的音乐学教授。这是英国历史上第一批正式的音乐学教授席位之一。在他和其他同代学者的培育和带领下,众多年轻的音乐学家成长起来,英国的音乐学逐渐脱离原先的业余习气传统,步入严格规范的大学学术轨道。与此同时,他依然同BBC保持密切合作(1962至1967年担任BBC音乐副总监),并主编《音乐月刊》和《听众》这样的重要期刊。晚年,他将主要精力投入写作和编辑中,主持英国音乐学各路强将编写《新编牛津音乐史》(他自己主编了文艺复兴断代和浪漫主义音乐各三卷),并在1979年出版了他最后的著作之一——我们面前的这部《简明牛津音乐史》。他曾担任英国皇家音乐协会主席,并于1974年受封英帝国荣誉勋位,早已为大家所熟知的《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》也特邀他担任顾问委员会主席,从中也可看出他在西方音乐界的崇高威望。

《简明牛津音乐史》从某种意义上说,可以被看作是集作者一生音乐学术探索大成的总结。站在当下这个“知识爆炸”的世纪末当口,回顾亚伯拉罕的学术历程,令人在惊讶之余又不禁产生一丝困惑:他怎么能够在如此庞大的音乐史对象前,既出任洞幽察微的细节专家,又不放弃对整体轮廓的高度概括。在音乐学术已经高度发达的西方,仅仅一般化的“通史”描述和罗列是无法在学界立足的。而才能较小的学者迫于学术压力,只好早早将自己封闭在一个狭窄的领地里,“对越来越少的东西知道得越来越多”。亚伯拉罕早就以自己俄罗斯音乐的精深研究闻名。在这方面,他的音乐洞察力、富于同情的听觉感应和驾轻就熟的俄语修养使他在英语世界无人可望其项背。但是,尽管亚伯拉罕主要是一个19世纪浪漫主义音乐的专家,从他的著述和编辑工作中可以看出,这位不知疲倦的学

者对中世纪音乐、文艺复兴尼德兰乐派、亨德尔、莫扎特歌剧、波兰音乐、西贝柳斯和巴托克等等不同的研究课题都有极为内行而道地的见解。这种对音乐史各个环节的深邃知识成就了亚伯拉罕在《简明牛津音乐史》中所体现的独一无二的能力：俯视概括与细节史实的高度综合。

全书五个部分各自的引言是亚伯拉罕自己所谓“望远镜”式观察角度（见作者序言）的优秀范本。读者在翻阅这部著作时，其实不妨先读读这五段引言，看看亚伯拉罕是如何缩千里于尺幅之上，只用不足两万字的短小篇幅便清晰地勾勒了西方音乐发展史的全貌（不过，原作者干练、冷静而略带幽默的笔锋在译文中可能被削弱了）。从最早的文明起源和宗教音乐，经由西欧地区、意大利和德奥各自“独领风骚”的贡献，直至20世纪中西方音乐传统的分崩离析，这五篇引言不仅是浓缩的史实和掠影式的过程，也是全书提纲挈领的中心骨架，更代表着作者经过深思熟虑之后对西方音乐做出的整体历史性思索。无怪乎，《新牛津音乐指南》这部权威性中型辞书干脆将这五篇引言用作了“音乐史”一条的解说。

据笔者所知，亚伯拉罕到晚年似乎尤为关注音乐史的整体连续性问题。这特别体现在他在美国加州大学伯克莱分校的讲演（后于1974年以《西方音乐的传统》为题出版）和在英国南安普敦大学的讲演（后于1980年以《音乐史的问题》为题出版）之中。而《简明牛津音乐史》既受这种关注的指导，也是这种关注的结果。从全书的写作体例和素材安排来看，作者有意避免了通常西方音乐史写作的断代划分模式（古代、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、20世纪），而追求一种更为平稳、更为靠近历史“真实”的连续线索发展感。在第一部分中，以考察地中海各个民族的音乐贡献为主线；第二部分则追溯复音音乐从萌芽至尼德兰乐派盛期的辉煌历程；自第三部分开始，作者便坚持将叙述的重心毫不犹豫地集中在各个重要音乐体裁的发展和变化上。一般读者所热切关心的具体作家作品被融入更为宽阔的体裁演变和音乐思维发展洪流之中。当然，可以争论，作者是不是最终获得了令人满意的叙述结果。当一个相对独立的音乐风格断代（诸如巴洛克时期、浪漫时期等）被分解为一块块体裁发展的横断面，当某位举足轻重的大师级人物（例如蒙泰威尔第、巴赫、贝多芬等）被分散在几个不同的章节中，我们仍不时感到，作者为达到叙述上的连续性而严以律己的良苦用心与他所面对的复杂而丰富的音乐现象之间，确实存在着紧张和冲突。这也许是所有历史学家的悲剧，因为以文字为媒介的历史叙述在同一时间中只能是单线的，而历史的真实本体永远是“复调”性的、多维的。最后的结果只能是某种形式的妥协。

历史的连续感不仅体现为主流的沿革嬗变，而且还隐伏在支流、暗流、甚至

对流的相互交织中。亚伯拉罕在此书中所力图展现的正是这样一幅幅多彩、复杂、有时恐怕还显得有些混乱的音乐历史图景。显然，他反对将音乐史简化为一系列互不相干的大师杰作展览，他所竭力追求的是，将伟大人物和伟大作品重新放回到他（它）们的“自然”“生态环境”中去。因此，在我们耳熟能详的著名大家的周围，作者特意“布置”和“安排”了许许多多我们很少听到或并不熟悉的名字与作品。这样做的目的，一是为了对抗现代音乐生活中由于名作的频繁亮相而造成的对历史的歪曲，二是为了给予音乐史中的众多“小人物”以公正的评价。不论读者是否赞同作者的作法，他的博闻强记和百科全书式的音乐知识都会给人留下深刻印象。例如，我们读到，在文艺复兴复调大师若斯坎的同代人中，在创作技艺上与这位大师不相上下的法语作曲家尚有布律梅尔、费樊和穆东（见第9章第12节）；一位与巴赫同代（当时比巴赫出名但被后世忽略）的“次要”人物泰勒曼被列出一节（第21章第10节）专门予以论述；贝多芬的第九交响曲“合唱”的气魄固然石破天惊，但在交响曲中运用合唱这种形式上的创新，却被正确地追溯到了韦伯的老师沃格勒的《巴伐利亚民族交响曲》（1806）和一个名叫温特的小作曲家的《战斗交响曲》（1814）（见第29章第6节）；而针对大家所最为熟悉的19世纪音乐，作者在谱例的安排上甚至采取了一个违反常规的原则：选择边缘地带的、第二等级的作家作品。

由此带来的是此书“铺天盖地”般的资料征引和惊人信息量（可能有时不免失之繁琐）。全书的脚注多达两千余条之巨（！），谱例三百多个，图片近七十幅。这些脚注（以及正文）不仅常常以权威口吻点明资料的出处以及课题研究的现状，而且还以侦探般的嗅觉指出前人的事实错误（例如作者肯定，人们熟知的传说——贝多芬在得知拿破仑称帝后愤怒地撕碎了“英雄”交响曲的封面——完全是臆造，见第29章第4节）。这种类似“钱钟书式”的旁征博引和对各种语言（全书除英文外，涉及拉丁、法、意、德、西、俄、希腊、捷克、匈牙利等各种西文）的自如驾驭，确实非学富五车的饱学之士所不能（为周全起见，书中甚至插入了三个“间奏”：分别论述伊斯兰世界、印度和东亚、非洲与美洲这几种重要的“非西方”音乐文化）。尽管对于普通读者，注意这些资料出处也许只会妨碍阅读的流畅，但对于专业学者和音乐学子，这种周匝细密的治学精神和严肃态度不仅具有示范作用，而且这些资料出处还可以成为进一步学习和研究的向导。因而出版社在考虑再三后，决定全部保留原书的脚注，并且基本维持原作者和原书（刊、谱）名的外文不作中译，以利有兴趣和有条件的读者日后查询。这里提请读者们注意。

这种对细节史料孜孜以求的治学习习惯得力于英语世界经验主义的优良学术

传统。而亚伯拉罕在广播电视和报刊中所长期从事的乐评实践滋养了他另一个出众的学术-艺术素质:生动的音乐感受与锋利的文字表达。与较为客观的历史性研究不同,对音乐的点评和估价必须充分展示现时的、个人的艺术洞见。这也许正是艺术史不同于普通历史最显著的特征。亚伯拉罕在这本书中所采取的是“低调”处理,着墨不多,点到为止。作为一位资深乐评家,他对音乐风格、音乐家以及个别作品的审美判断和艺术评说非常准确到位,但作为一个历史学者,他又注意控制自己的笔端,注重音乐本体的形式构造,从不炫耀文字中的过分花哨,更排斥情绪上的过度煽情。例如他说“奥布雷赫特的音乐外表平和,没有拉鲁音乐中的那种情感波澜,也无拉鲁复调中有时出现的那种曲折崎岖”(见第9章第6节);又如他评论帕莱斯特里那和维托利亚的宗教音乐“其效果完全来自歌唱的线条,它们更多级进,很少跳进,以甘美的和声精心安排声部的空间关系,除了柔和的不协和进行之外,没有任何明显的节奏脉动,因而造成一种无始无终的永恒感”(见第12章第3节);再如他以典型的英式“干”幽默评说布鲁克纳,“其实他像布拉姆斯一样明确意识到贝多芬‘就站在背后’,但贝多芬的幽灵并不让他烦心。他接受了它的存在”(见第34章第16节)。这些只是笔者随手翻检之后的摘录,诸如此类的例子当然不胜枚举。有点遗憾的是,依照国内读者的口味,作者评论音乐可能还是太过谨慎小心,往往是“蜻蜓点水”、“一晃而过”,尚没有达到“鞭辟入里”的境界。也许,这是所有“通史”著作由于篇幅受限而不可避免的遗憾。同时,我们还看到,作者甚至在论及早期音乐和次要作曲家时,都力图涉猎具体的个别作品,这就使他手中要处理的音乐和历史材料更显庞大繁杂,因而也不可能在某个音乐家、某部作品(哪怕是大师杰作)上停留太久。

学术著作的翻译对于国内的文化建设,是一件极其有益、但也极其艰辛的事业。而一部音乐通史著作的翻译,则由于音乐本身的技术性要求、专业名词的特殊意涵、所涉猎西方文化的广泛性、所涉及语种的多样性等等问题,对译者的中西文功底和文化修养提出了更严峻的挑战。特别是面对亚伯拉罕这样一个西方音乐学泰斗人物的著作,上述所提及的此书所有的特点无形中都给翻译工作增加了难度。尽管译校者和编辑都已竭尽全力,但错误纰漏仍在所难免,在此敬请各位读者不吝匡正指教。

杨燕迪

1999年新春之际

于上海音乐学院音乐学系

原 序

长期以来,人们普遍认为:由单个作者撰写一部大型音乐史的做法已经成为过去。然而在我看来,对于那些有理解力的非专业读者来说,最好还是能有一本易读的、半叙述性的、按照年代顺序排列的书,作为这个领域的概要总结,而且其作者对专家们的作品进行过多年的潜心研究。即使对于那些专家,这样的总结也是有益的,因为当他们发现自己“对越来越少的东西知道得越来越多”时,会愿意站得远一些来考虑音乐史连续统一体。

我所关心的就是这个连续统一体的现实:我们所能够把握的音乐本身。在本书中,我并不试图对某位作曲家或某种乐器作一般的评价,而是说明他(它)对教堂音乐、对管弦乐、对歌剧的发展或演化作出了什么样的贡献。如果某位作曲家的创作生涯分为几个部分,我并不先后叙述他本身的成就,而是将他的作品放到他同代人的创作环境中进行比较。

本书不是《新编牛津音乐史》的简写本。简化那套书事实上绝无可能。本书甚至不是以那套书为基础的。《新编牛津音乐史》用的是显微镜,而《简明牛津音乐史》用的是望远镜。通过望远镜,我们可以看到揭示生活和现实的粗线条及一些细节,尽管它们并不能对复杂的事物作出解释。对遥远的时期,望远镜不起作用:人们看到的大多是迷雾和幻景。对最近的时期,望远镜也不起作用:这时,人们看到众多近在咫尺的人物,其中有些是至亲好友,却无法指出他们中哪些人是真正重要的。但是,我们还是要试图这样去做,因为历史叙述不仅仅是提供一串毫无意义的名单。当然,即使用了望远镜,以前也有盲人的先例。

在选择谱例(我试图不选人们所已经熟悉的)、参考书目等的过程中,我的决

定往往有些武断,尽管我有自己的理由。有些遗漏无疑出于偶然;但是,我们有意使 18 世纪以后的参考文献大幅度减少,这不仅因为文献太多会使读者感到乏味(这里指的是聪明的非专业读者或学生,而不是成熟的音乐学家),而且还因为有兴趣的读者可以从通常的保留曲(剧)目中更好地了解这时的音乐。由于同样的原因,我略为修正了在本书中所采取的通常方法,对人们已经烂熟于心的 19 世纪音乐给予了或许太多的篇幅,以便避免只是列出一大堆名人和杰作;与此同时,我希望把读者的注意力引向二流或三流的大师,从而改变人们认为的名人就是全部的错误印象。

由于我的望远镜可以瞭望的领域几乎是无限的,所以我只能主要把它对准我所认为的西方音乐的主流。它发源于西亚和地中海东部诸国,而后,可以一点也不夸张地说,长期以来,它流遍了世界的主要地区。现在,严肃的音乐学家都不再认为“音乐”是以欧洲为中心的;他们认识到,世界上的大多数种族都有他们自己的音乐,其中有些是具有悠久历史的和精微内涵的“高雅”文化。甚至最广大的欧美听众也知道它们的存在,而且有时还能粗浅地欣赏印度、伊斯兰世界和东亚的音乐。不过,他们听到这些音乐时的感受恐怕完全不同于当地人。尽管如此,西方音乐比其他音乐的发展更为丰富。遗憾的是,当它与其他音乐交流时,往往同化或玷污了其他音乐,反过来它自己却只是偶尔地或表面地受到一些影响。由于这本书是为西方读者而写的,我试图概要地介绍一些十分重要的非西方音乐体系,在西方世界开始有意识注意到它们的时候,中断我对主流的叙述。

“高雅艺术”西方音乐和无名作者通俗音乐之间的关系呈现着另一种困难。这种关系原来一直是互利的。然而,19 世纪开始出现的裂痕对双方都有害。在本书中,我不得不回避“民间”的音乐,也不得不回避西方一些次要国家的“高雅艺术”。

尽管如此,我所要涵盖的领域还是极为广泛。和专家相比,我发现自己对越来越多的东西知道得越来越少。所以,我邀请一些专家来纠正我的错误,其中特别是丹尼斯·阿诺德教授及其夫人、E·J·博思威克博士、约翰·考德威尔博士、W·V·戴维斯先生、T·C·米切尔先生、杰里米·诺布尔先生、劳伦斯·皮肯博士、理查德·威德斯博士和欧文·赖特先生。我对他们表示无限的感激。最后,感谢牛津大学出版社的安东尼·马尔冈先生,他不断地鼓励我并给我以有益的建议。

注释中引用的

书刊名缩写

AfMF	<i>Archiv für Musikforschung</i>	《音乐研究资料》
AfMW	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>	《音乐学资料》
BWV	<i>Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs</i>	《巴赫作品主题系统编号》
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>	《古代键盘音乐大全》
CMM	<i>Corpus Musicae Mensurabilis</i>	《有量音乐大全》
ChW	<i>Das Chorwerk</i>	《合唱作品》
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>	《德国音乐名作集》
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>	《巴伐利亚音乐名作集》
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>	《奥地利音乐名作集》
EDM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>	《德国音乐遗产》
EECM	<i>Early English Church Music</i>	《英国早期教堂音乐》
HAM	<i>Historical Anthology of Music</i>	《历代音乐选粹》
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>	《美国音乐学学会杂志》
MB	<i>Musica Britannica</i>	《不列颠音乐丛书》
MF	<i>Die Musikforschung</i>	《音乐研究》
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>	《音乐的过去和现在》
M&L	<i>Music & Letters</i>	《音乐和文学》
MQ	<i>Musical Quarterly</i>	《音乐季刊》
NOHM	<i>New Oxford History of Music</i>	《新编牛津音乐史》
OAM(M)	<i>Oxford Anthology of Music (Medieval Music)</i>	《牛津音乐选粹(中世纪音乐)》

PRMA	<i>Proceedings of the Royal Musical Association</i>	《皇家音乐协会会议录》
	<i>tion</i>	
SIMG	<i>Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft</i>	《国际音乐协会文集》
StMW	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i>	《音乐学研究》
TCM	<i>Tudor Church Music</i>	《都铎王朝的教堂音乐》
VfMW	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>	《音乐学季刊》
ZfMW	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>	《音乐学杂志》
ZIMG	<i>Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft</i>	《国际音乐协会杂志》

目 录

第一部分 西亚音乐和地中海音乐的起源

引言 3

第一章 美索不达米亚和埃及 6

史前 6

苏美尔 7

苏美尔以后的音乐 10

埃及:古王国 12

埃及:中王国 13

埃及:新王国 14

衰落中的埃及 17

亚述帝国 18

尼布甲尼撒的“管弦乐队” 20

数学理论 21

第二章 希腊的贡献 22

荷马时代的音乐 22

从福尔明克斯琴到基萨拉琴 24

阿夫洛斯管 26

缪斯之艺在希腊人生活中的重要性
27

毕达哥拉斯和早期音乐理论 29

悲剧时代的音乐 31

柏拉图论音乐 32

亚里士多德 34

亚里斯多塞诺斯的《和声学》 34

希腊记谱法 35

第三章 希腊化和罗马的世界 39

国际化的过程 39

《旧约全书》中的音乐 40

在希腊化影响下的希伯来音乐 41

伊特鲁里亚人对罗马的影响 42

罗马的节日和罗马的戏剧 44

管风琴的起源 46

帝国统治下的音乐 49

乐师的行会 50

巨型音乐会与孔狄图斯 51

亚历山大的理论家 53

最早的基督教音乐 53

早期的基督教赞美诗 54

第四章 基督教世界的音乐 57

蛮族的音乐 57

东正教会的音乐 58

早期教会著作家与诗篇 58

基督教赞美诗的发展 59

日课和弥撒 61

格列高利大教皇的作用 61

法兰克君主统治时期的教堂音乐

63

“古罗马式的”和“格列高利式的”圣咏 64

关于记谱法的记载 65

纽姆符记谱法 67

八种教会调式 69

教会的分裂 70

保守的正教之孤立 71

第二部分 西欧中心

引言 75

第五章 复调音乐的起源 81

于克巴尔的著作 81

《音乐手册》和早期奥尔加农 84

记谱法的发展 87

雏形线谱 91

阿雷佐的主多和六声音阶 91

音值的记法 92

圣马夏尔和圣地亚哥的复调音乐

第六章 前文艺复兴的音乐 105

宫廷艳歌在法兰西和德意志的传播
105

坎蒂加、劳达赞歌和英语歌曲 106

宫廷艳歌:它的类型、形式和演唱
108

音值的定量 110

巴黎圣母院的奥尔加农 111

三部和声与四部和声 115

孔杜克图斯 117

第七章 14 世纪的“新艺术” 129

新艺术 129

93

附加段和继叙咏 96

教仪剧 98

世俗歌曲 101

方言歌曲 102

最早的游吟诗人 103

从克劳苏拉到经文歌 118

蒙彼利埃抄本 119

经文歌的发展 120

器乐经文歌 121

上方声部的相互关系 123

世俗定旋律声部 124

弗朗科的记谱法 125

亚当·德·拉·阿莱 126

《福韦尔的故事》 130

哈里发割据时代的音乐 219

萨菲·丁和旋律调式 220

西班牙和北非的穆斯林音乐 221

当时的实践 222

第三部分 意大利中心

引言 227

第十一章 宗教改革时代的音乐 232

教堂音乐中歌词的可理解性 232

若斯坎追随者的教堂音乐 232

弥撒曲中新的演释技巧 237

法国的尚松 239

阿唐南以后的尚松 243

巴黎教堂音乐 246

方言宗教歌曲:加尔文教派的诗篇
247

路德教派赞美诗 249

德国世俗歌曲 252

德国和波兰的键盘符号谱 253

世俗复调音乐的新形式 254

第十二章 反宗教改革时期的音乐 274

特伦托改革 274

奥拉托利会运动和“格列高利”改革
276

罗马风格的完美化 277

威尼斯和“竞奏风格” 279

总谱和通奏低音 282

蒙泰威尔第的教堂音乐 284

尼德兰传统的结束 285

第十三章 世俗歌曲和器乐作品(约 1560—约 1610) 297

尼德兰的牧歌和尚松作曲家 297

意大利牧歌作曲家 299

单声部歌曲的复兴 301

佛罗伦萨的幕间剧 302

16 世纪初的牧歌 256

维拉尔特及其圈子的教堂音乐
260

奇普里阿诺·德·罗勒和牧歌 261

威尼斯的器乐作品 262

西班牙的教堂音乐 264

西班牙的器乐 265

其他国家中的琉特琴 268

英国的管风琴音乐 269

亨利八世和玛丽统治时期的教堂音
乐 271

拉絮斯的宗教音乐 286

方言诗篇配曲 288

路德教派的圣歌 289

德国的受难曲音乐 290

威尼斯的影响和路德教派赞美诗经
文歌 291

英格兰的宗教音乐 293

最早的歌剧 305

卡瓦利埃利的《表现》和卡奇尼的
《新乐曲集》 308

蒙泰威尔第的《奥尔菲斯》和《阿里

- 安娜》 308
- 牧歌在英格兰 309
- 莫利的小坎佐纳和芭蕾歌 311
- 威尔克斯、威尔比及其同时代人 311
- 英语埃尔曲 314
- 意大利声乐形式在德国 316
- 欧洲外国的牧歌 318
- 牧歌的影响和尚松中的格律音乐
- 第十四章 世俗歌曲(约 1610—1660) 332
- 牧歌的变化 332
- 康塔塔和咏叹调 334
- 康塔塔在罗马 337
- 意大利对德国歌曲的影响 341
- 第十五章 歌剧的早期发展(约 1610—1660) 350
- 王公贵族们的娱乐 350
- 歌剧在罗马 352
- 最早的公共歌剧院 356
- 蒙泰威尔第失传的歌剧 357
- 弗朗切斯科·卡瓦利 359
- 切斯蒂在威尼斯和维也纳 361
- 第十六章 器乐作品(约 1610—1660) 369
- 器乐创作的基本问题 369
- 单声部器乐作品 370
- 17 世纪中叶的奏鸣曲 371
- 英国的维奥尔琴音乐 374
- 法国的重奏音乐 375
- 德国的舞曲和交响曲 376
- 路德教派众赞歌的管风琴处理
- 第十七章 宗教音乐(约 1610—1660) 387
- 清唱风格和竞唱风格 387
- 戏剧对话和清唱剧 389
- 319
- 琉特琴和键盘乐器的国际曲目 320
- 威尼斯的器乐作品 321
- 德国的舞曲 326
- 英国的康索特和维吉那琴音乐 326
- 斯韦林克和普里托里乌斯的键盘音乐 331
- 德国北部和萨克森作曲家 343
- 法国的宫廷曲调 345
- 英国歌曲 346
- 意大利歌剧在巴黎 363
- 法国的田园剧和喜剧芭蕾 365
- 歌剧在德国和西班牙 366
- 英国的假面剧 367
- 大众歌剧的传播 368
- 380
- 弗雷斯科巴尔迪的键盘音乐 381
- 管风琴音乐在伊比利亚和法国 383
- 法国的琉特琴师和羽管键琴师 384
- 弗罗贝格尔的国际性总结 386
- 竞唱教堂音乐在威尼斯 392
- 威尼斯的影响在德国 394