

教育部人文社会科学研究青年基金项目资助

Yinyue Sudu Shuyu Yanjiu

音乐速度术语研究

邓 青◎著



中山大學出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS

教育部人文社会科学研究青年基金项目资助
(音乐速度的研究 批准号 14YJC760008)

Yinyue Sudu Shuyu Yanjiu

音乐速度术语研究

邓 青◎著



中山大学出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS

· 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐速度术语研究/邓青著. —广州: 中山大学出版社, 2017. 8

ISBN 978 - 7 - 306 - 06156 - 0

I. ①音… II. ①邓… III. ①音乐—速度—术语—研究
IV. ①J6 - 61

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 206387 号

出 版 人: 徐 劲

策划编辑: 熊锡源

责任编辑: 熊锡源

封面设计: 林绵华

责任校对: 林彩云

责任技编: 何雅涛

出版发行: 中山大学出版社

电 话: 编辑部 020 - 84110771, 84111997, 84110779, 84113349

发行部 020 - 84111998, 84111981, 84111160

地 址: 广州市新港西路 135 号

邮 编: 510275

传 真: 020 - 84036565

网 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 佛山市浩文彩色印刷有限公司

规 格: 889mm × 1194mm 1/32 8.125 印张 210 千字

版次印次: 2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 30.00 元

如发现本书因印装质量影响阅读, 请与出版社发行部联系调换

前言

本书将缪天瑞、林剑在《基本乐理》(p. 35)中给出的13个主要音乐速度术语纳入研究范围,没有再涉及其他速度术语。这13个主要音乐速度术语是:Grave、Largo、Lento、Larghetto、Adagio、Andante、Andantino、Moderato、Allegretto、Allegro、Vivace、Presto及Prestissimo。关于速度(及表情)术语的问题,《格罗夫音乐词典》有专门的词条Tempo & Expression Marks,比较详细地介绍了这个问题的来龙去脉,并评论说这是一个西方音乐史学与理论研究的大难题,很少有人敢于涉足,研究结论也难以衡量,难以让人信服。

对本书的内容,笔者从研究生时期(2009年)开始了粗略的构思,之后也断断续续做了些工作。2011—2013年,历经近三年的前期知识准备,才算有了较好的正式研究基础。2014年,很幸运地获得了教育部课题“音乐速度的研究”,这大大鼓励了笔者进一步研究的信心。然而,拿到课题正式展开研究时,巨大的困难马上扑面而来。首要摆在面前的是外语关——需要研读英法德意四种语言的音乐文献;然后,是搜集查找第一手资料的问题。2014—2015年之间,我的主要精力就用于解决外语及资料问题。

若说当时刚看到《格罗夫音乐词典》的相关评论时没有什么感觉,那么现在回想起来,既感叹它的正确,又汗颜于自己的无知者无畏。如果时间可以重来,笔者可能没有勇气再走这个研究方向。坦率地说,笔者前后花了近6年的时间,仅仅看清楚了前面的一点道路,而四周的迷雾反而更浓、更黑。套用近现代国学大师王国维的说法,笔者现在还没走完学术研究的第一重境界——“昨夜西风凋碧树,独上高楼,望尽天涯路”。在接下来

的岁月里，逐渐步入“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”的第二重境界。希望在有生之年，能迎来“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”的那一刻。

藉此，对本书作一说明，也回顾数年走过的研究之路，供其他研究者参考，共勉之！

一、技术或文化

若我们能无视历史生活的存在，自然可以无视诸如 17—18 世纪人们的想法与情感，即使他们曾经像当今的我们那样鲜活地活过，并留下了浓墨重彩的历史与精神印记。单纯从演奏技术上说，我们当然可以按自己或当代的理解率性地对待过去的作品，想怎样演奏就怎样演奏。然而，历史与文化的虚无终究要不得，尊重历史、尊重传统就是尊重自己。设想，若后人对曾经活生生的我们视若风中废纸般无足轻重，那我们又该作何感想呢？

从实用功利的角度来看，寻求理解甚至破解杰出演奏的奥秘问题，具有巨大的现实意义。而杰出演奏的关键因素之一就是速度，它更多地指向难以言说的人的表情情感。事实告诉我们，演奏家在实际演奏作品时，并不是随时随地绝对服从谱子上的速度指示，而是根据自己对作品的理解、技巧的运用、对艺术场景的再现或幻想等因素，对速度术语的要求做弹性处理。当演奏技巧已不再成为障碍而仅仅是具备了获得杰出演奏能力的可能性与基础时，演奏艺术从根本上取决于作品理解力与艺术表现力的高低，并最终上升到对音乐文化深入领悟及反思的哲学高度。

本着“语言的归语言”的原则，既然音乐速度术语采用了自然的语言，那么就需要探讨它们在普通语境（即词典与文学等文献）下的意义；又因为速度术语产生于 17 世纪，当时的意义可能与今天的意义存在某种程度的差异问题。基于这两个原因，本书运用历史语义学的研究方法，从词源出发，紧扣权威扎实的资料，搞清楚速度术语在历史文化大语境下的含义及流变，

并导入音乐语境中讨论其特殊的意义及用法，从而更好地理解前人在作品中的所思所想，并在演绎中体现出来，这也是本书的写作目的。

二、音乐速度术语的起源及其诠释问题的复杂性

通过研究西方音乐文献及著作，我们可以知道，西方音乐发展到 16 世纪时，还没有出现速度术语，例如 1555 年 Nicola Vicentino 的著作还没有相关记录。早期的西方音乐很大程度上是即兴性质的，并且作曲者通常也是演奏演唱者，合唱队或乐队的其他成员只须按前者的指示排练演出，不存在理解分歧的问题，当然也不需要再在乐谱中加注说明。后来作品的演奏（演唱）不再局限于创作者本人，也不再局限于当地或邻近地域，逐渐产生了作品与作曲家、作曲家与演奏者的双重分离，因此需要在乐谱中将作曲家的意图、要求尽可能地标注出来。自然而然地，就产生了包括速度术语在内的一系列音乐术语及记号。由于意大利音乐在 16 世纪晚期至 18 世纪初盛极一时，统治了当时欧洲的音乐界，并且这个时期正处于西方音乐的发展关键期，所以意大利音乐家使用的意大利语术语就成了欧洲音乐界的规范，并一直延续至今。

当 17 世纪的意大利音乐家使用其母语在乐谱上标注时，他们肯定清楚具体术语的细致含义，并正确适当地使用。随着意大利音乐作品被不同国家的音乐家所演出，不可避免地产生了因非母语而带来的天然理解隔阂。这不难理解，正如我们清楚地明白汉语词汇“舒缓”与“缓慢”二者在词义、气质、褒贬色彩等方面的异同，但很难准确理解意大利语词汇 *adagio* 与 *lento* 的丰富含义及它们之间精妙、细微的区别。由此，音乐速度术语诠释的问题正式产生。另外，器乐由声乐中分离、独立出来，失去了声乐所借助的自然语言逻辑表述结构（包括呼吸、发声、停顿、高低、长短、轻重、情绪等元素）的支持，整体艺术表现力以

及音乐节奏（速度）不再受到歌词内容、情绪的支配与限制，造成本身具有极强的抽象性、模糊性，需要依靠人们的想象去追随一个个音符；这种情况打破了人们的传统认知模式，导致理解上的困难。对此，西方学者说（《西方文明中的音乐》p. 257）：“没有了歌词的有力帮助，器乐提供的只能是抽象、唯心的音乐内容，需要另一套乐汇和形式。器乐是纯幻想的艺术，所以不得借助其他因素。采用声乐那样的手法当然不行，因为声乐的性质不同，声乐的形式和风格或多或少决定于歌词。器乐的自身特点最后随着摆脱声乐影响，走自己道路而出现。由于音乐思维、形式和歌词的结合年久日深，器乐的解放进行缓慢……独立处理乐器，使器乐有了自由和充满幻想的活力，从而加快了它摆脱声乐的枷锁……”这种情况给予器乐作品中速度术语的诠释以较大自由度，突显了它的主观性、模糊性，使速度术语的诠释问题变得更复杂棘手。

在早期音乐作品中，包括速度术语在内的各种音乐术语应用得较少，音乐速度术语诠释的问题还不大明显、重要；之后，随着记谱法的完善，作曲家写作音乐作品的技巧与经验的提升，音乐作品的即兴演奏演唱的性质逐渐失去，乐谱成了充分表达作曲家意志的东西，谱子里充满了音乐术语（《西方文明中的音乐》，p. 585）：“18 世纪下半叶，我们则知道，‘既然今天音乐中有了最微细的差异，必在曲中加以标示，艺术与技术术语大大增加，乃至符号与标示很快就淹没了音符’。”这必然大大地压缩了演绎者的自我发挥空间，令其再也不可能随意改动旋律与和声，只能针对相对模糊的速度（及表情）术语发挥自我的想象与诠释，从而形成独特的演奏版本及演奏风格。基于以上情况以及音乐速度（及表情）术语的重要性，其诠释问题受到前所未有的重视——17—19 世纪的音乐词典或理论著作中，毫无例外都将速度（及表情）术语纳入研究范围。然而这个问题又是如此的主观、模糊，人们的研究结论常常互相矛盾，意见分歧很

大,例如就连术语 grave, largo, lento, adagio 的先后排列次序,都无法达成一个统一标准。

面对这种困扰,人们曾乞灵于科学技术的精确、客观性,并催生了节拍器(metronome)的出现。节拍器可视为17—18世纪盛行于欧洲的理性主义(又称唯理主义)的产物。所谓的理性主义,简而言之,就是相信人的力量,相信人可以凭着对科技的掌握,深刻地、充分地认识并改造世界,从而建立起一个规范完善的,以科技手段可度量、可验证的、预设的新世界;其实质是重新解释、定义一切事物及规则。在法国凡尔赛宫的规整式园林里,连花草树木都不允许自由地舒展,而必须修剪得如机械零件般整整齐齐,那一个个几何图形,布局上的严格中央对称,最好地阐释了理性主义的主张、威力与极端。连自然的树木都要求这样,那音乐就更不允许有模糊的、不可规范的存在。在理性主义者的眼中, lento, largo, presto……这些术语太不精确了,必须要严格“科学”地定义为某个可测量的、客观的节拍数字。诚然,节拍器有一定的辅助作用,但用一个死板的、机械的装置来规范主观感性的、模糊又美妙的音乐,无论如何都显得荒谬与苍白无力。历史的经验早已证明,节拍器无法对付变化多端的音乐速度,因为它无法规范每一次呼吸、每一次心跳、每一个细微的感情起伏,正如德国现代研究学者 Rudolf Kolisch 指出的那样(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, see “Tempo & Expression Marks”):“因为富有表现力的演奏几乎没有任何两个连续不断的小节或甚至是任何两个连续不断的节拍会精确地采用同一速度,所以节拍器的数字经常难以给定甚至更难以跟随。”

三、音乐演奏速度问题

首先,所谓的音乐速度“快慢”,更多时候只是一个相对概念。例如对小孩子来说,成年人正常的、中等的步速就是快的,因为小孩子的步伐小,要达到成年人的步速,必须大大提高其行

走动作的频率，所以给小孩子本人及旁观者以“快”的感觉；又如大象看似行走很缓慢，但因为它们的步伐远大于人类，所以事实上（就人类的标准而言）大象的实际行走速度是较快的。在音乐作品中，这种情况也很常见。例如，肖邦《降g小调钢琴练习曲》（OP. 10 No. 5），速度术语为 *Vivace*，原谱标记速度为四分音符 = 116，各演奏家的实际速度为 120 左右，表面看来这种速度并不算快，但由于小节里的音符很多，手指弹奏的频率很高，速度 120 的实际演奏效果给人飞快急速的感觉，若按 *Vivace* 的正常节拍器标值（160 ~ 180）来演奏，则快得几乎无法演奏。

另外，本书在讨论具体音乐作品时，必须引入各种录音版本，以考察其实际演奏速度。这里产生了两个无法避免的问题：① 研究条件所限，暂时无法运用先进的科学仪器采集、分析曲子的速度数据，将全程的速度变化一一标记出来，再运用数学分析方法加以研究，只能依据笔者的听记而得出，自然是不精确的；② 由于在一个乐章、乐段、乐句甚至小节中，速度都时刻在合理的范围内动态变化，有时甚至难以确定它的近似值（更遑论精确值）；若用平均值的话，又会抹去了许多精妙的细节，反映不出动态变化的速度线条，导致这个所谓的“实际演奏速度”只能是粗略的、大致的。

说到底，音乐声响也是物理声响系统中的一个类型，完全可以用技术手段将一部音乐作品的音高、强弱、音长、速度等音乐元素，做最细致、最严谨的科学分析。基于这种理念，当代西方音乐学者乐于运用科技的手段来研究音乐演奏速度的问题，而分析音乐时长模式的科学概念 IOIs（interonset intervals 起点间间距）就是较常见的一种分析工具：它通过比较同一作品公认杰出的不同演奏版本，分别画出音符时长柱形图，进行演奏速度的数值比较，找寻其速度规律与个性处理之处。这个技术手段或研究方法取得了不少成果，对以后的速度及表情术语研究是很有帮助的，例如运用这种方法分析 *Andante* 在 J. S. 巴赫作品中出现

的规律、具体速度数值及其变化、演奏的技术技巧（触键手法、力度、停顿、呼吸、装饰音处理……）等方面的情况，则所有元素都可在物理分析仪器上一一展现无遗。

必须注意，本书无法给出权威或标准的演奏速度答案！理由是显而易见的：① 20 世纪之前的音乐作品，没有可能留下作曲家本人或得到他赞赏的演奏录音，自然无法判断现当代的演奏版本是否妥当；② 笔者既无能力也无资格说某某演奏家的演奏很好、某某不妥当，充其量只能提出自己肤浅的看法或建议，只代表笔者个人的水平与欣赏情趣而已，自然无法成为指导意见；③ 在没有充分深入地研究各种（特别是 16—18 世纪）原始音乐文献之前，就连白纸黑字写在音乐词典里的各种观点，笔者都无法说清其来源及依据，有时甚至不大清楚它的（哪怕是）字面意义，又如何做出判断与选择呢？例如，20 世纪早期公认的贝多芬作品权威演奏家施纳贝尔，其演奏水平甚至还得到过勃拉姆斯的赞赏，而现当代乐评界对其在演奏速度方面过于自由的做法是有微词的，但施纳贝尔本人却认为自己是真正领悟了作品的原意而非死板地忠实于乐谱指示；又如：古尔德的演奏风格常常是与众不同的，他在演奏 J. S. 巴赫《小提琴与拨弦键琴奏鸣曲》第一首之第一乐章（BWV1014）Adagio 时，速度为 42 ~ 48，明显比其余四位演奏家 60 ~ 80 的速度偏低不少，也不符合原始版《演奏指南》里的速度建议值（四分音符 = 60 ~ 66），但他的演奏却成了经典的演奏版本，得到了很高的评价……类似的例子不胜枚举，我们又能说谁是谁非呢？由于各人的见解及艺术审美的差异，出现上述的情况是很正常的。所以，从这个角度来看，具有高度主观性与个性化的音乐速度问题，其本身在很大程度上就是无解的，不可能有标准答案！

不过，按笔者的看法，衡量音乐作品速度得到正确解读的唯一标准，只能是理解、尊重并完美地表现出作品的真实原意以及应有的演奏速度。

四、音乐文献

研究音乐速度术语,需要搜集 16—19 世纪的外语原文音乐资料,《格罗夫音乐词典》开列了一张书单,有 26 本,涉及拉丁语、意大利语、法语、德语、英语、捷克语、匈牙利语共七种外语,最早的著作出版于 1555 年。这些书籍在国内很难获得,即使国家图书馆,也基本没有收藏。几经周折才从意、法、美、英等国购得一些原版复印本。然而,并不是把这些著作研究透了就能解决 Tempo & Expression Marks 的问题,这只是研究基础,还需要更多、更早期的资料,并且需要结合具体的音乐作品来探讨。依据笔者目前为止的研究体会,应对这张参考书单做些调整,有增有减:去掉了无法找到的拉丁语、捷克语、匈牙利语三本著作,去掉了 20 世纪以来有关力度研究的现当代著作(年代太近了,价值不大且属于第二手资料),尽可能增加了 17—18 世纪早期的著作以求更好地了解速度术语早期的情况。因此,笔者建议的书单主要有:

1. 18—19 世纪的 10 部音乐词典,其中最重要的有 3 部:1703 年法国布罗萨德的 *Dictionnaire de musique*, 1764 年法国卢梭的 *Dictionnaire de musique*, 1802 年德国科钦的 *Musikalisches Lexikon*。

2. 现当代音乐词典三部:① *Larousse Dizionario Musicale* (三大册,约 2200 页,法语原版 1958 年出版,暂只找到 1961 年意大利语译本),它对于了解非英语世界对各种音乐问题的看法,具有重要的作用。② 《牛津简明音乐词典》2002 年国内译本,它是一本国内音乐界研究的案头书。③ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(英文版),此书由洋洋大观的 33 册(共约 5000 万字)所组成,对各种音乐问题的涉猎广度是独一无二的;虽然它没有给出速度问题的答案,但其中讨论到的历史情况给笔者很大的启发,一直指导着

笔者研究的努力方向，并且成为文献查找的最重要线索。当然，研究此书本身已不易，研究其提供的文献更是难上加难。

3. 各种音乐著作 22 本，其中最重要的有 7 本，如下表：

作 者	书 名	出版年份
N. Vicentino	<i>L'antica musica ridotta alla moderna prattica</i>	1555
J. J. Quantz	<i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i>	1752
Giulio Caccini	<i>Le nuove musiche</i>	1602
L. Mozart	<i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i>	1756
F. Couperin	<i>L'art de toucher le clavecin</i>	1716
C. P. E. Bach	<i>Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen</i>	1759
M. Clementi	<i>Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte</i>	1801

五、外语问题

虽然笔者之前已掌握了英语，也能初步开展法语文献研读，但这远远不足以应付本课题（或本书）的研究所需，它需要用到 5 种外语，即意大利语、法语、德语、拉丁语、英语。前四种语言都比英语难得多：① 它们具有英语所没有的非常复杂的变格变位以及阴阳中三种词性等现象，令其语法及词汇的拼写形式繁琐多变，而即使是大型词典对很多变化形式都不予列举（即词典都查不到），若非懂得其变化规律，根本无法开展研读工作。② 16—18 世纪的意法德语，属于中古到近代之间的过渡型时期，还保留了较多的拉丁语的特点，与 19 世纪中晚期以来的所谓现代语言时期，存在较大的差异，如果没有拉丁语的基础，很难准确地研读。③ 方言问题：与汉语的情况类似，意法德语

的统一或规范是近现代才形成的，在 19 世纪中晚期之前的漫长历史时期，都是多种方言并行的，例如意大利语是以罗马方言、佛罗伦萨方言为主体，同时各种方言并行使用，所以 16—18 世纪的意大利语音乐文献，由罗马方言、威尼斯方言、佛罗伦萨方言、西西里方言或拉丁诺方言等写就，有些音乐家还干脆使用拉丁语来写作。^④ 拉丁语，与古希腊语、古希伯来语一起，组成了西方古典学三大基本语言，是古典学研究的基础条件，它的难度之大是公认的：一个词汇有多达 180 种的变化拼写形式。打个不太准确的比喻——其难度约相当于意法德三种语言难度的总和。至于古希腊语，一个词汇 360 种的变化拼写形式则直接令人崩溃！西方学者调侃说，等罗马人学会了古希腊语，他们已没有时间去征服世界。我国前辈学者苗田力先生，一生致力于古希腊文化的研究，曾翻译了柏拉图、亚里士多德全集，也慨叹说自己还不能脱离词典而自由地研究古希腊文献。

有时想想，真的想不通为何作为艺术的音乐，偏偏比哲学涉及的语言还要多！最主要、最基础的西方音乐术语（包括速度术语）是用意大利语写成的，而且音乐发展史上曾有过很重要的“意大利世纪”，产生了所谓的演奏演唱的“意大利方式”，自然，掌握意大利语阅读与翻译能力是必不可少的；意大利语（及法语等）源于拉丁语，它们之间的关系类似于古代汉语与现代汉语的关系，不了解前者，无法真正深入地理解后者的语言文化背景，而且 16—17 世纪的音乐文献有些还是用拉丁语写成，所以无可避免地需要懂得些拉丁语。德奥音乐的分量之重自不待言，秉承了德国人严谨较真的民族性格及德国古典哲学博大艰涩的传统，德语音乐文献也可开列一张长长的书单，且以大部头为主，号称西方音乐理论与器乐史的扛鼎之作——18 世纪三大音乐名著——也入列其中，因此又需要懂得德语。另外，还得进一步提高自己的法语能力，才能更好地研读为数不少的法语原著，毕竟音乐史上还有所谓演奏演唱的“法国方式”，它的影响至今

仍然深远。对于外语资料的问题，本来打算交由翻译公司解决，后来发现花费较大，经费不足以支持；而且更重要的是需要从大量文献中研读、搜集到所需资料，总不能随身带着个翻译公司，所以只能另想它法。当然，依靠笔者个人的能力与精力，光是应付外语都不够时间，幸而得到笔者丈夫叶志伟的大力支持，他承担了意、德、拉丁语资料（含文学资料）的研读与翻译，并负责校对笔者所翻译的法语资料，才解决了这个大难题。

根据笔者的体会，研究所需的外语词典最好是原文大词典（拉丁语除外），可避免中介语言无法传达语气、字词与意义的精妙之处的问题，亦可避免其他可能存在的翻译问题。这些词典主要有：意大利语词典 *Grande Dizionario Hoepli Italiano*、意大利语词源词典 *Dizionario Etimologico*、《罗贝尔法语大词典（法法版）》、法语词源与历史词典 *Larousse Dictionnaire Etymologique Et Historique Du Francais*、拉英大词典 *A Latin Dictionary*、《瓦里希德语大词典（德德版）》、《牛津简明英语词典（英语版）》等。

六、关于西方古典文艺美学思想

本书在讨论音乐速度术语时，实质上还将它放置在西方古典文艺美学思想的背景下，因为后者深深地影响着西方古典音乐，并可为我们更准确、深入地把握具体术语的含义及特质提供有益的启示。

近现代西方大学者 Alfred North Whitehead 认为，整个欧洲哲学史不过是由对柏拉图学说的一系列脚注所组成，并且这是欧洲哲学传统的最妥帖的总体特征（参见 *Plato's Six Great Dialogues* “Note” 第 iv 页）。这种说法或许过于极端，不过却深刻地指出了古希腊罗马文明对西方文化的滋养、贯注及统治的事实。

笔者认为，古希腊罗马文艺美学思想最主要的特征就是建立在中庸均衡原则之上的力与优美！古希腊人将这个为人处世的原则铭刻在德尔菲阿波罗神庙上 “μηδεν αγαν”——凡事皆应适

中节制；同样的信念，化为古罗马诗人贺拉斯的一声赞叹：“aurea mediocritās”——金子般珍贵的中庸（参见 *A Dictionary of Latin Words and Phrases*, p. 23）。奉行中庸、节制、宽容、均衡的原则由此流传至整个欧洲，成为古代世界的金科玉律，甚至晚至 19 世纪初，歌德在其 1829 年《遗嘱》一诗中，还告诫人们要“有节制地享受幸福与富足”（《歌德文集》，p. 86），可见中庸均衡原则的源远流长及深远影响。

至于力与优美的美学特征，则只要看一看那些健壮阳刚的男神、九头比例的优美女神、轮廓鲜明充满力量的肌肉、深邃的眼神、静穆庄严而高贵的面容、S 线条的对偶倒列、从帕提农神庙到万神殿以至林肯纪念堂的宏伟柱式等，就不难理解到，古希腊罗马所有的灵魂与精髓，都变成了一座座永恒的雕塑及伟大的建筑。这是西方文化的最高典范，也是过去、现在以及将来的所有时代，西方世界最重要的精神支柱之一。由此开创出来的西方古典文艺美学，基本继承了它的精神，简而言之就是强调以崇高、力量、优美、对称、平静、均衡与节制为底蕴的文学艺术审美观；所有的形式与题材、悲与喜、愤怒与宁静，都由此而生发并成为最终指归。拉奥孔的痛苦与呻吟最终以一声轻叹消解了所有的丑陋与苍白无力，完美地诠释了西方古典文艺美学思想的审“美”（而非审“丑”）总特征；换言之，就是不允许在艺术中表现出不优美的、令人感到厌恶的、力量衰朽的以及丑恶的事物或情绪，万一迫不得已需要牵涉或表现到这些“丑”，也要求在处理上予以淡化甚至完全消解，以免引起观众的厌恶感或不良的联想。西方古典文艺美学思想曾长期支配着文艺的创作方向与欣赏情趣，它对我们更好理解、演绎浪漫主义音乐兴起前的音乐作品，具有重要的指导意义。

七、下一步的研究方向

对笔者而言，本书完成之后，音乐速度（及表情）术语问题的研究才算真正开始！这毫无矫情的成分。事实上，如果仅凭着花了几年时间，看了点书，下了点功夫，就能破解速度术语的难题，那西方至少早在 200 年前就完成了这项工作，又何来“难题”的说法呢？不过，笔者这几年的努力还是有回报的，至少不像当初一样两眼一抹黑，总算看清楚了一点前方要走的路。按笔者的初步心得，研究音乐速度（及表情）术语问题需严格按次序逐步展开四个方面的工作，而最关键的是第一步，即 18 世纪之前的历史情况研究，主要内容是 1500—1700 年意大利、法国音乐文献的整理、翻译与研究，这是所有研究的基础。不经过这个阶段，研究将无法真正展开并取得成果！它是笔者未来数年的研究方向。

1500—1700 年，横跨了几乎整个文艺复兴音乐时期及巴洛克音乐时期，是音乐术语产生前后以及初步发展的关键时期，并且演奏演唱的“意大利方式”与“法国方式”、华彩乐段、利切卡尔、阶梯式速度与力度理念、歌剧的产生、和声、对位法、复调等一系列后世重要的概念或形式，也都产生于这一时期。

就像是先有语言再有语法一样，音乐方面则是先有音乐再有术语（自然包括速度及表情术语）。这引出来一个有趣的问题，在没有速度术语甚至连暗示都没有的时代，音乐家如何确定具体的演奏演唱速度？例如，1585 年 Giovanni Bassano 论装饰音的《利切卡尔与华彩段》（*Ricercate passaggi et cadentie*）（见图 1）、1614 年 B. Bottazzi 《合唱与管风琴》（*choro et organo*）（见图 2）这两部早期意大利著作，书中都只有调号、高低音谱号、节拍、声部说明及音高（分别如下图），完全没有任何术语，那按什么速度演奏演唱？



图 1

注：标题 Ricercata Prima 意为：利切卡尔 第一部

24 Choro, & Organo

Primus Chorus. *Qui tollis*

Organo *Qui tollis*

图 2

注：乐谱中的拉丁语词意思是：Primus Chorus 第一合唱（组），Qui tollis 此处需要升高（音量/音符），Organo 管风琴（或译作奥尔加农）