

20 世 纪 西 方 音 乐 学 名 著 译 丛

于润洋 张 前 主编

Musik im Abendland

汉斯·亨利希·埃格布雷特 (Hans Heinrich Eggebrecht) 著

刘经树 译

西方音乐



— 湖南文艺出版社

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

Musik im Abendland

Hans Heinrich Eggebrecht 著 \ 刘经树 译

西方音乐

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐 / (美) 埃格布雷特著; 刘经树译. —长沙:

湖南文艺出版社, 2005.1

(20 世纪音乐学名著译丛)

ISBN 7-5404-3449-X

I. 西... II. ①埃...②刘... III. 音乐史-西方国家 IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 142751 号

Original title: Musik im Abendland

by Hans Heinrich Eggebrecht

Copyright © Piper Verlag GmbH, München

Chinese language edition arranged through HERCULES Business & Culture Development GmbH, Germany through Vantage Copyright Agency

原书名:《西方音乐》

作者: 汉斯·亨利希·埃格布雷特

版权所有: © 德国派普出版社

中文版权代理: 德国海格立斯贸易文化发展公司

中国广西万达版权代理中心

西方音乐

主 编: 于润洋
张 前

责任编辑: 孙 佳
刘建辉

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)

网址: <http://www.hnwy.net>

湖南省新华书店经销

湖南新华印刷集团有限责任公司(南)印刷

*

2005 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970×680 1/16 印张: 46.5

ISBN 7-5404-3449-X

J·972 定价: 65.00 元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

《20 世纪西方音乐学名著译丛》序

纵观建国半个多世纪以来我国在艺术理论领域所取得的进展时，我们深切地感受到改革开放以来二十几年间这个领域中所发生的巨大变化。究其原因，除了中国的学者终于赢得了一个从未有过的宽松、自由的理论环境，思想冲破了僵化的束缚而获得了前所未有的解放这一根本原因之外，不能不看到这二十多年来由于加强了对西方艺术理论的介绍和研究，从而大大开阔了我们的学术视野所起到的重要作用。

应该说，在音乐理论这个专门艺术理论领域，情况也是如此。

中国的音乐学在这二十多年来无论是在音乐史学、民族音乐学还是在音乐美学以及一系列相关的子学科上都取得了不同程度的长足的发展。中国的音乐学已经进入了一个前所未有的繁荣时期，这已是众目共睹的事实。之所以形成了这样的难得局面，除了上面提到的那个根本原因之外，有两点是不容置疑的，那就是——一手伸向我们民族音乐理论的丰富传统，一手伸向西方音乐理论的精华。

在这两个方面，中国的音乐学家们作了大量的开拓性工作。但应该承认的是，和中国传统音乐理论与历史的研究相比，对西方音乐理论与历史的研究显然是相对薄弱些。其原因之一在于对西方音乐学的成果和精华尚缺乏更全面、深入的了解和掌握，特别是对其第一手的经典性、权威性著作尚知之甚少，而其直接的原因自然是语言上的障碍。这种状况，对深入研究和借鉴西方音乐理论的优秀成果和精华，显然是极为不利的。

正是基于这样的认识，中央音乐学院音乐学研究所作为目前我国惟一的一所艺术领域的国家重点社科研究基地，将组织翻译出版西方音乐学的经典性、权威性的著述列入了研究所重要的学术建设项目规划。

为此目的，研究所与颇具学术远见的湖南文艺出版社签订了相关合同，在若干年内，翻译出版一批国际上有影响、学术上有定评、具有一定权威性的音乐学名著。这项工作目前已经取得了可喜的进展，第一批十部著作的翻译工作正在顺利进行，其中有的已经完成，不日即可问世。在这十部著作中，涵盖了音乐学的几个重要领域，其中既有涉及音乐史学、民族音乐学的，也有涉及音乐社会学、音乐心理学的，更有涉及音乐美学的。其作者大都是国际音乐学界的知名学者，

诸如 *B. Nettle*、*C. Dahlhaus*、*H. Eggebrecht*、*E.A.Lippmann* 等大师级学者，而且尽量选择他们较近期的著述，其中既有上世纪七八十年代的，也有九十年代的，以期为中国的音乐学家们提供较新的学术信息。

上述著作皆为纯学术专著，翻译的难度可想而知，其中难免出现不当甚至错误；研究所在组织这样较大规模的学术翻译工作上尚缺乏足够的经验，衷心希望得到读者的批评和指正。我们将尽一切努力，将这项工作能如愿以偿地坚持下去。如果我们的这项工作能对我国的音乐学事业的发展做出些许有益的贡献，我们将感到无限的欣慰！

中央音乐学院音乐学研究所 于润洋 张 前

作者序

本书并非通常意义上的音乐史。假如[作者]打算这样写的话,书中就必然会尽最大可能地出现音乐史里过去有过、现在仍有的所有东西。它们依据音乐史学理论建立起来的传统,与近期极大地增多了的兴趣领域相符合。可是,这里完全不是这种情况。以通常意义上音乐史的期待为基准来评判本书,也许会数不清楚这儿所缺乏的一切。如果把本书叫做“音乐史中的章节”就会无可辩驳了,与习以为常相比,就什么都不成问题了:没有不完整的问题;但较佳的说法是:它会隐蔽起来。因为,本书实际上是根据观念和论文题目而被构想为一部音乐史,更精确地说,它被构想为音乐史的一种方式。

这个概念来自下述考虑:对每个现实、具体的人来说,音乐史并非尽是最大可能完满地写在书本里的东西,而是通过他已铭记而始终不完全地作为占有物拥有的东西,以及只是铭记人们亲身经历过和正在体验的东西。这样,体验音乐史构成本书构想的箴言。

这句箴言首先要适用于作者自己——我自己。我只能使读者了解我自己所做、已成为我内心的东西,从多年来自己与历史事件打交道而已体验了的地方,来决定本书的对象和重点取舍,所有其他东西都处于边缘或谨慎地被提到或舍弃。这个选择过程极端主观,但并非任意。它在被体验了的历史观念和设想中,有其理由和确定,存在的触及能通过历史由作者转交给读者,在这种方式中被选择了的东西被移给了读者,并且准备将来的继续移动。

对历史的兴趣有多种多样和不同的缘由。例如,可以出于好奇而对[历史]曾是什么样感兴趣;出于对起源问题对[历史]曾是什么的兴趣;出于理解意愿而对[历史]过去是什么的兴趣;出于不同说法的对峙而对[有人]对我怎样说过的兴趣。尽可能让读者自己参与因而促成历史体验的描述方式迎合所有这些[历史]兴趣。这应该通过现实化、接触和反思[几个方面]来实现。

对一个人来说,最有历史现实意义的是(或者理应是)他自己的现在。他始终将从现在开始来思考和理解历史,尽管他并非出于自愿而致力于完全撇开“过去是什么样”的问题。在我们的音乐史叙述中,从现在的观点来看音乐史应该在很大程度上有意识地来做,就是参与重点选择和我们对历史提出的问题和解答。

可是,现实化不仅意味着现在对历史的兴趣(历史是如此写成,以至于现在始终出现),而且意味着同读者已相信和体验到的东西相连接。因此,[我]尝试了把遥远、对我们陌生的历史现象尽最大可能地引导,以至于缩小距离、移近遥远陌生东西,使人注意到现象中包含的容易理解或直接明白易懂的是什么,使它突出于我们熟悉东西的对比是什么,它怎样参与我们感兴趣东西的产生,尤其是,它也可以在历史的遥远之中,怎样参与我们称之为音乐不受时间限制的法则。

除了现实化之外,我称为历史体验的第二个条件是接触。它首先要求顾及读者。此外,我在此并非想到一个特定的读者圈子——如仅仅是学生和大学生——以及在最广义的职业上与音乐有关的那些群体,我还想到接近音乐或其艺术、因而由此还对音乐史感兴趣或被引起兴趣的所有人。这种顾及广大读者首先造成一贯的书写明了、在描述困难的事实情况尤其是涉及专业术语时也明白易懂、保留大谈特谈细节问题和有争议问题,还有通过放弃注释而减轻负担。高水准同时吸引人的书写有个先决条件:严格避免一切纯粹肤浅的说法和基准、顺口说材料以及[罗列]大量的资料和事实。

[音乐史]不应是这些东西。读者应该总是一再地被带到离[书写]对象如此之近,以至他自己仿佛能接触它们和被它们接触到的。这最有希望地通过自己与它们打交道而出现,也就是说,为读者提供自己去阅览文字资料、实现对它的理解、浏览音乐专业术语、学会理解音乐记谱法方式[的机会],总是一再地把他带到音乐史最重要的音乐本身、她的特性、结构意义和表述内容。[在此]想要整体化的音乐史编纂学,意即以音乐为中心,彼此具体涉及当代历史、传记、美学、音乐理论和作曲史现象的一种叙述方式。

最后是体验音乐史所促发的反思。思索关于一些过去东西的“为什么”和“什么样”的问题,透过现象看其背后,询问它们的先决条件和前因后果、权衡包含始终变化的进程和时期的原则性——以上种种考虑和思索仿佛让历史在我们[心中]扎下了根。这样,我们描述[历史]的每一节都由一个反思角度引出:通过导入要描述的[现象],同时讨论具有决定性意义的一个问题;然后,这个问题作为反思主题在该节中自行展开,例如,关于命名的观点或阶段时期主要标志的观点,或者测定一种作曲风格的历史之远和现在之近,或者一种新音乐方式原则上的新方面与传统的约束,以及音乐史究竟如何以历史“起作用”的问题。

本书独特之处是嵌入的十五节《反思》。它们特别适用于思索,中断描述而给作者机会仿佛领着读者,注视他并告诉他我们正处于[音乐史的]何处,使他们意识到,究竟为什么我们想读、写、了解和从事音乐史?《反思》带领读者进入思考和书写的工作室中,与它一起探讨在此运用的音乐史编纂学处理方式和谈论音乐的方法,

指明西方音乐在现象转换处的标志。作为历史叙述的间歇点。同时,《反思》也给出一个立足点来仰观问题的那些方式——它们关心我们并未失去作为过去的历史,而仍想起历史;所有个别和一时发生的问题和陈述被改造了,它们基于其不受时间限制的效应而直接走向我们,并且属于我们。

这篇序言提出了本书观念的主导概念是:体验和选择、调节于读者和现在的观点、现实化、接触以及反思。所有这些点共通的是强调书写的主观介入,然而,恰恰在这一点上,也许有人会对我提出异议。因为,传统方式的信条是严格客观,它首先把科学同其他界定开来。可是,科学不允许错误、谬误、出轨、任意和曲解,它们[在科学里]没有机会,但科学也许会容忍有人出来抵制作为最高箴言的所谓客观。

我向丕泊尔出版社、克劳斯·丕泊尔博士先生、恩斯特·丕泊尔博士先生、克劳斯·施塔德勒博士先生以及乌韦·施特芬先生致谢,感谢他们个人对我的工作的约束和给我的自由。感谢弗里茨·忒森基金会在审稿的最后六个月期间批准了设立一个助理职位。感谢卡琳·施忒克尔—施泰讷布鲁纳博士夫人认真地执行这个合作。我还向我的学生、朋友、同事们致谢,感谢他们这几年来当我宣讲和讨论本书笔记时的批评性聆听和一起思索。

译者序

历史是什么?音乐史又是什么?这些涉及历史编纂学的根本性理论问题显然不宜在这本书里深入讨论。但是,本书作者汉斯·海因利希·埃格布雷希特通过这本充满深邃哲理和反思的巨著,向读者直观地回答了这个问题。

1919年1月5日,埃格布雷希特出生在德国东部德累斯顿市的一个新教教士家庭。二次大战打断了他的音乐教育学业,他于1939年至1945年在军队服役。1948年,他通过了音乐学国家考试之后,先后在慕尼黑和哈勒等地学习音乐学。1949年,在耶拿完成了关于符尔皮乌斯^①的博士论文之后,他曾在当时东柏林的洪堡大学当过助教。

1951年,埃格布雷希特在弗莱堡大学古利特教授^②的指导下,在美因兹科学文学协会任工作人员,从事音乐术语学研究。1955年,他在弗莱堡大学完成了他的大学任教资格论文《音乐术语学研究》(Studien zur Musikalischen Terminologie)。此后,他一直坚持此项学术研究:从主编《里曼音乐词典》(Riemann Musik Lexikon)第12版的专业词条目,到为《格罗夫音乐和音乐家词典》撰写了约120条有关西德音乐学家的条目,一直到从1972年起陆续出版《音乐术语手册》(Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie)。后者至今仍是世界上惟一以埃格布雷希特方式撰写的一部重要的音乐学德语工具书。

1955年,埃格布雷希特取得大学任教资格以后,在埃尔兰根大学当过讲师和编外教授,在此期间还在海德堡当过一年教授。从1961年起,他在弗莱堡大学任教席教授^③,直到他1988年退休。在这段时间里,他领导的弗莱堡大学音乐学系成了中世纪音乐的研究中心。退休以后,他在瑞士伯尔尼大学当过一年客席讲师,并

① 符尔皮乌斯(Melchior Vulpius,约1560—1615),德国作曲家,曾任施罗伊欣根、魏玛等地乐师,作品有经文歌和宗教歌曲。

② 古利特(Wilibald Gurlitt,1889—1963),德国音乐学家。

③ 教席教授是德国大学级别最高的终身职位,专门负责某一学科领域的教学,为他配备各种教学辅助人员。

长年在弗莱堡音乐学院任教。1999年8月30日,埃格布雷希特病逝于弗莱堡,享年八十岁。

埃格布雷希特的学术重点在于中世纪的多声部音乐理论和德国的巴洛克音乐,但他的学术视野决不仅限于此。他不仅研究舒茨和巴赫,也探讨维也纳古典,出版了当时新颖的《论贝多芬接受的历史》(Zur Geschichte der Beethoven Rezeption, 1970年)。在20世纪60年代初的年轻教席教授当中,他是惟一曾靠拢当时被嘲讽的现代新音乐的音乐学家。他同里盖蒂、施托克豪森等当代作曲家保持接触,晚年通过与施巴林格尔^④的友情和对他美学思想的研究,扩展他的学术视角。

1991年出版的这本《西方音乐》与众不同之处首先在于,从历史注释学的主体性(historisch-hermeneutisches Subjektivität)——编纂历史作为作者的“我”和阅读历史读者的“我”——出发的音乐史的“理解”。这种主体性绝非任意,而“只有我们思考和叙述历史的时候”,历史才存在(反思之四:关于音乐史的分期)。因此,历史永远不可能是完善的、一了百了的。作者对“历史是什么”问题的回答是:“我是编纂历史的人,通过我历史被经历了,我生活在历史中——就像在一座尽管从未完工却邀请[人们]进入的房屋里,不是无人住的博物馆,也不是以前有人住过的老房子,而是一座现时不时髦却明亮和适于居住的房屋,读者在其中、自己在历史之中,能够找到历史之家。”(反思之十五:我是谁?)

从历史编纂学来看,编年史资料和当时人们留下的记载并非历史本身,而是历史事实、属于历史的“残余”^⑤。它们同资料、记载一起成为史学研究的前提,很大程度上是“客观”、难以改变的。而史学的方法是对历史事实进行反思,得到对历史的认识,这才是史学“寻求地理解”^⑥——通过反思历史而获得的认识。同样,从音乐史编纂学来看,音乐史也不等同于所谓“客观的”音乐史资料和常识,不能停留在“音乐史上有过什么”的层次上。音乐史应该是研究以往时代人们有意或无意的可理解行为^⑦的一门学科。本书作者从主体性出发,向传统音乐史学的客观原

④ 施巴林格尔(Mathias Spahlinger, 1944—),德国作曲家,作曲风格先后受到具体音乐、序列主义的影响,在弗莱堡音乐学院任教。

⑤ 德罗伊森(Johann Gustav Droysen):《历史学》(Historik),参阅1960年第四版,第332~333页。

⑥ 同上,第328页。

⑦ 达尔豪斯:《音乐史学基础》,科隆,1977年版,第63页。

则挑战,认为体验、理解音乐史是个主体性的过程:“我只能给读者讲解我自己所熟悉、已经成为我内心的东西。”所以,本书开宗明义第一句话说:“这本书并非通常意义上的音乐史”,而是“音乐史中的章节”(作者序)。我们看到,西方音乐史上一些重要章节未被收入,例如:几乎没有谈到十八世纪以后德语地区以外的音乐和作曲家,连韦伯、门德尔松、舒曼、瓦格纳、勃拉姆斯等著名德国作曲家也顶多一提而过;基本上没有论及歌剧、协奏曲和中世纪以后的宗教音乐体裁。这本书是作者四十多年学术生涯中的总结,中世纪各时期、舒茨、舒伯特、马勒等章节是西方音乐史学有史以来难得见到的精彩章节。这种高度的选择性使人想到,由于每一位音乐史家的学识毕竟有限,毕生很难在所有学术课题上达到理解,所以,他的“音乐史”必定有些章节体现他的“理解”,有些则处于理解的边缘。本书也不例外。

音乐史的对象是音乐作品,音乐史理解主要基于对作品的理解之上。本书作者认为,基于这个观念,一部西方音乐史只能从认识音乐作品的结构和内容上来写。在这方面,他坚持“音乐有意义和内容”的观点,认为音乐的意义和内容决非音乐之外的东西,而就在于音乐结构本身(例如属七和弦解决到主和弦的进行就是某个时期西方音乐的“意义”,对这种解决的期待就是她的“内容”)。他在书中把音乐中诸多因素看作是一个个有活力的生命体,把乐音及其进行描述成仿佛小精灵鸣响着的嬉戏和玩耍,上演着一幕幕的音乐“戏剧”。本书对音乐史上几个特定现象中作曲处理及其引来的问题作了生动的描述和分析,通过分析达到了对西方音乐的本质及其历史演变的深刻认识。所以,这本书也不同于我们常见的任何其他风格史、文化史的音乐史,也绝非枯燥的作曲技术分析,而是以“分析的音乐史”观念独树一帜地达到了音乐史理解的一部杰作。

本书的另一独特之处是十五节“反思”。它们中断了音乐史叙述过程,同读者一起思索关于音乐史编纂学、音乐美学、音乐术语学的问题,还包括一篇自我介绍(反思之十五:我是谁?)。通过这些反思,作者把他对音乐史的体验及有关理论问题直接传递给了读者,让他们也参与体验和思考。从这个意义上,这本书远远超出了传统音乐史学,是史学系统化^⑧的一次有意义的尝试。作者的文笔富于诗歌的韵味,时常运用同韵或同词根的词,达到有时甚至完全相反的意思,这使他的行

^⑧ 德国音乐学分历史音乐学和系统音乐学。前者包括传统史学及其理论学科,后者包括音乐美学、音乐民族学、音乐分析、音乐心理学等学科。近几十年来,德国音乐学家致力于突破历史和系统音乐学之间的界限,让史学更具系统化的视野,让系统音乐学科更具历史眼光。

文读起来极具音乐感,深受广大德语读者的喜爱。

音乐史编纂学中的传记方法来自实证主义哲学,以作曲家的生平遭遇和心理冲突作为依据,试图诠释音乐作品的意义。本书作者在评述一些作曲家时运用了传记方法,而在评述另一些作曲家时则回避了这种方法。在运用了传记方法的章节中,有的极具说服力(如认为舒茨的创作成就与他虔诚的新教信仰和多年在意大利学习音乐有关),有的却显得有些牵强附会(如把布鲁克纳交响乐的“不适度”和“轰鸣”同他不谙世故的为人处世联系起来)。这样,不仅在运用了传记方法的地方、也在全书对这种方法的取舍方面,出现了二律背反^⑨——传记方法在释义学上的悖论。如果运用传记方法既有成功也有失败,如果音乐史编纂者既可运用也可摒弃这种方法,那么,它就成了—种似是而非。本来在音乐史编纂学中,传记方法、传记主义是个有争议的课题,可是,在强调音乐史的主体理解的本书中,作者留给我们的这种二律背反更显得通向理解之路的崎岖。

本书为高要求但不具备专业知识的读者而写。为此,作者舍弃了西方学术界的注释传统,德文原书中几乎没有注释。鉴于本书中文版读者的人文、文化背景和缺乏外语资料,如果译本坚持这种做法会适得其反地造成不理解。为了让中文读者能读懂这本书,译者为书中提到又不再详述的名字和概念加了大量随页译注——从人物生卒年代、音乐术语到西方历史和文化的特殊概念。它们也有选择性:人物生卒年代仅限于作曲家、音乐家、音乐理论家以及其他与音乐有关的人。附译注的术语、人名和书名通常放在本书第一次出现之处,都尽可能在中译名后的括号中附上了德文原名。地名一律不附原文。另外,译者尝试把书中出现最多的“音乐”一词,按照德语词性译为“她”,至少能杜绝因使用这个词的代词时,由于中文没有词的性和格而可能引起的混淆,同时又保持与原文诗韵的风格一致。

中文音乐史书籍中音乐术语的译名一直处于缺乏统一规范的状态,许多译名采用了音译。音译当然对翻译者来说最为省事,对读者的阅读理解却毫无助益。假若把音乐术语的意译名反过来音译——如“奏鸣曲”音译为“朔拿大”,“交响曲”音译为“欣风尼”,“歌剧”译为“欧普拉”,就能清楚认识到音译的弊病。因此,译

^⑨ 二律背反是悖论之一种,是对同一个问题提出两个相反的判断,尽管这两个判断结论正好相反,但它们在逻辑上却都是成立的,如德国哲学家康德在《纯粹理性批判》(1781年)中,声称宇宙是否有开端、空间是否有极限等问题为二律背反。

^⑩ 除了有特殊背景的卡农、阿莱路亚两个术语以外。

者在本书中尽最大可能地采用意译^⑩，并且在译注中尽量参照引用音译旧名，以方便读者阅读时对照。但是，由于乐器、舞曲名称的意译需要大量乐器学和音乐民族学的工作，故暂时保留音译（除钢琴、提琴、小步舞曲、圆舞曲等已被普遍采用的意译名之外）。

译文中的圆括号绝大部分来自原著，是作者为补充说明而加，译者偶尔采用圆括号来作个别名词的中德互译；圆括号中的问号均由作者所设，表明因缺乏资料或其他原因而无法确定的日期或名称。译文中的方括号部分由作者所设，部分由译者作为添加的说明或为了区别德语原文圆括号而设。书中的粗体字全部来自原著，用来强调某些词句；斜体字均为引自乐谱的力度记号和表情记号。

本书在上个世纪末出版之后曾多次增印，在德语国家和地区以及其他欧洲国家的音乐学界受到了重视；一些东欧国家的大学还为此专门设置了研讨课程，就本书的某些专题继续深入地探讨、学习。但是，英语国家的音乐学界一反以往对埃格布雷希特的其他著作迅即接受的态度，至今未接受这本书，究其原因，可能是由于那儿向来没有系统音乐学和历史音乐学的概念，以及这部以历史注释学为基础、高度选择性的“分析的音乐史”与它们的音乐史传统出入太大。

至于此前出版的西方音乐史中文译著的情况，相信读者们相当清楚，仅有的一两部书都至少是半个多世纪以前的英语文献。本书对我们来说决不是西方音乐史编纂学怀古式的“复兴”，而是作者通过传统音乐史学的线性思维和系统音乐学的纵横思维，对西方音乐史的一条理解之路。音乐民族学“置身事外”的静观思维必将与之发生碰撞，迸发出思想的火花，由我们的文化根基上汇入这条理解之路，从而把我们在这个学科里的学术水准提高一大步。译者衷心感谢老师于润洋教授高瞻远瞩地建议翻译这本书；在此还致谢湖南文艺出版社、中央音乐学院音乐研究所为出版这本书所提供的合作。

目 录

作者序·····	1
译者序·····	4

九至十一世纪

导论：音乐理论与音乐实践·····	1
人为多声部音乐的产生及其早期历史·····	5
现存契机·····	5
《音乐手册》·····	7
规多·冯·阿莱佐的和音陪衬理论·····	16
反思之一：西方音乐·····	21

十二世纪

导论：新和音陪衬和音乐作曲的开端·····	27
多声部音乐理论之一·····	29
流传下来的多声部音乐·····	33
多声部音乐理论之二·····	49
音乐学科·····	55
反思之二：何为中世纪音乐史·····	62

巴黎圣母院时期与十三世纪古艺术

导论：从教堂艺术到交往艺术·····	67
《和音陪衬全集》·····	80
列奥宁与佩洛汀·····	84
关于术语学·····	85
二重和音陪衬·····	87
插曲：《和音陪衬艺术》——一本二重和音陪衬的教科书·····	98
反思之三：编纂历史·····	105

终止式和经文歌·····	108
经文歌和终止式——补遗·····	117
有量歌咏旋律艺术·····	119
切分歌·····	127
世俗歌曲作曲:亚当·德·拉·哈勒和回旋歌·····	129
彼得·德·克鲁斯·····	134
反思之四:关于音乐史的分期·····	138

十四世纪

特 征·····	145
法 国·····	147
意大利·····	153
英 国·····	165
反思之五:术语学·····	173
新艺术·····	181
老人和教皇·····	181
菲立浦·德·维特里——新记谱理论和等节奏的早期形式·····	184
纪尧姆·马绍·····	193
意大利十四世纪音乐·····	201
记谱法、罗西抄本和牧歌·····	201
弗朗切斯科·兰迪尼和叙事歌·····	208
音乐在英国·····	214
夏日卡农和回旋歌·····	214
伴礼歌咏·····	220
列昂内尔·鲍尔·····	222
反思之六:书写音乐之一·····	225

十五和十六世纪的早期近代音乐

引入三个步骤·····	234
第一步:当代人眼光里时期的开始和终结·····	235
第二步:命名时段·····	239

第三步：辈分·····	247
关于作曲史·····	258

巴洛克

起因：一个奇特的问题·····	275
巴洛克的名字·····	275
通奏低音与竞争协作·····	281
合唱竞争协作·····	284
独唱竞争协作·····	289
独唱曲·····	296
情感与音型·····	302
情感理论·····	306
反思之七：音乐的滥用·····	316
音型理论·····	321
海因利希·舒茨·····	340
反思之八：书写音乐之二·····	361
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫·····	366
反思之九：音乐与传记·····	400
乔治·弗里德利希·亨德尔·····	404

古 典

音乐的古典——叫什么·····	417
前古典·····	431
关键词·····	431
曼海姆乐派·····	438
柏 林·····	448
卡尔·菲立浦·埃曼努埃拉·巴赫·····	454
维也纳·····	462
约瑟夫·海顿·····	472
克利斯多夫·维利巴尔德·格鲁克·····	483
反思之十：音乐上如此之美的是什么·····	486

莫扎特·····	493
----------	-----

十九世纪

贝多芬·····	500
反思之十一：音乐的历史——社会的历史·····	515
浪漫主义·····	522
关于概念·····	522
两个世界的模式·····	524
瓦肯罗德·德尔·····	524
E. T. A. 霍夫曼·····	529
叔本华·····	532
瓦格纳·····	535
汉斯立克·····	537
马 勒·····	541
弗朗兹·舒伯特·····	549
舒伯特撰写、谈及朋友·····	551
舒伯特晚会·····	552
其他人如何谈舒伯特·····	554
舒伯特如何谈自己·····	554
反思之十二：进展与进步·····	576
“十九世纪”·····	583
音乐里形式和内容的二分法与交响诗·····	589
反思之十三：音乐的意义和内容·····	600
试论布鲁克纳·····	614
沙龙音乐·····	625
反思之十四：听音乐——理解音乐·····	635
《嘹亮号角吹响的地方》——论古斯塔夫·马勒的音乐·····	639
反思之十五：我是谁·····	653

二十世纪

在历史的边缘·····	658
-------------	-----