

论亨德尔《弥赛亚》选曲及其清唱剧风格与表现

唐力生

(重庆师范学院 音乐系,重庆 400030)

摘要:本文叙述了清唱剧(oratorio)形成的历史原因和早期的一些主要特征,以及在其形成、发展的艺术长河中,亨德尔为清唱剧艺术繁荣所做出的贡献;通过分析亨德尔清唱剧《弥赛亚》中的咏叹调《一切山谷都要填满》及在演唱艺术上的处理,探讨了如何把握“清唱剧”、“贝尔康托”的演唱风格问题。

关键词:亨德尔;清唱剧;巴洛克;行板;贝尔康托

中图分类号:J605/J617 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5831(2002)05-0046-04

To Learn the Style and Performance of the Oratorio from the Selected Songs of Mr. Handel *Messiah*

TANG Li-sheng

(Department of Music, Chongqing Normal University, Chongqing 400030, China)

Abstract: This article narrates the historical reasons of oratorio forming and the main characters in the earlier oratorio time. During the long art forming and developing river, Mr. Handel made a great contribution for the prosperous oratorio art. Through analyzing how Mr. Handel performed the aria of *Every Valley Shall be Exalted* of the oratorio of *Messiah* and the treatment of his performance art, this article discusses how to learn and realize the performing style of oratorio.

Key words: Handel; oratorio; baroque; andante; Bel canto

一、清唱剧的发展历史和艺术特征

清唱剧(oratorio 又译神剧)起源于1600年,在音乐史上与第一部歌剧《犹丽狄茜》出现的年代相吻合。清唱剧是一种宗教题材的音乐剧,形式上与同时期的歌剧相似,都有宣叙调、咏叹调、重唱、合唱,而且都属于主调音乐。在17、18世纪,绝大多数的清唱剧是宗教体裁的。奥拉托利会的劳达赞歌和宗教牧歌的叙事体和戏剧性的对话,成了早期清唱剧的音乐源泉。16世纪中叶,罗马神父聂里,常在召集信徒祈祷中,连说带唱并加上肢体语言,将圣经中的故事生动地表现出来,这样的音乐被认为是清唱剧的前身。有资料表明,在圣菲利普·内里创立的奥拉托利会运动,阿尼穆恰为此创作了两卷劳动赞歌(1563和1570),在其两卷劳动赞歌中,阿尼穆恰完全沿袭旧的复调劳动赞歌的传统,此后不久,在奥拉托利会的劳达赞歌中,模仿和半音就开始出现。在17世纪末,戏剧性对话的成份渐渐进入已发展成熟的清唱剧。

第一部清唱剧《灵与肉的表现》(La rappresentazione di anime di corpo)由卡瓦莱利创作首演于1600年2月的罗马,演出时全体演员身着华丽服装,在舞台上走动并做出规定的造

型,因此人们认为它更象一部歌剧。卡瓦莱利家境平平,其父非常喜爱艺术,是米朗基罗的好友,同时他还是一位管风琴家和作曲家。在1578—1584年,卡瓦莱利的清唱剧就经常在罗马的圣马切罗大教堂,祈愿大厅等地上演,这些作品充满了非常强的戏剧性,很受当时观众的喜爱,使他赢得了广大观众的承认。他后来因病导致双目失明,在1602年3月11日逝世于罗马。卡瓦莱利对早期清唱剧合唱音乐的形式作了有益的探索,由于他在合唱艺术上的建树,人们认为歌剧艺术是由于他在舞台清唱剧实践导致产生。因为在他之前的清唱剧,没有什么戏剧性可言,更不适合舞台表演,而卡瓦莱利的探索使清唱剧更趋于戏剧化;舞台风格和演出效果奢华,旋律的丰富发展,便之更适宜舞台表演。

与卡瓦莱利一样,蒙特威尔第是这一时期的另一位清唱剧作家,在其作品中,古老的复调音乐被充满戏剧色彩和旋律性的和声语言所取代。此外,世俗牧歌与当时歌剧的一些手法、素材被运用到了作品的合唱音乐之中。但是,在蒙特威尔第时代,清唱剧和歌剧仍然很难被区分开来。

意大利作曲家卡里西米,是清唱剧发展初期的重要作

收稿日期:2002-07-03

作者简介:唐力生(1957-),男,重庆人,重庆师范学院音乐系声乐讲师,主要从事声乐教学与研究。

家,是保守的宗教音乐的忠实捍卫者,是“清唱剧之父”。他出生在罗马东南部的一个小山村,父亲是一位制桶匠。他是将巴洛克音乐引入罗马的最为重要的作曲家,在他的作品中,人们可以明显地感受到复调音乐的传统;他首先在清唱剧中树立了叙述者的角色,奠定了以后人们习以为常的清唱剧模式;卡里西米对于人声有很专业的理解,他的宣叙调歌唱性较强,有时带有咏叹调的因素,并存有不少的花腔;在作品中占主要地位的是合唱;而作品的器乐伴奏,往往缺乏色彩,形式也很单调,仅仅两把小提琴和大提琴、管风琴。在他的作品中,旋律甜蜜芬芳;声乐处理非常巧妙;和声语言极富独创精神。大多清唱剧的尾声往往具有浓郁的悲剧气氛。

亨德尔与当时许多德国作曲家不一样,并不认为清唱剧是意大利人的特长,在他的温柔家乡伦敦,他谱写了大量清唱剧,成为西方音乐史上最杰出的清唱剧作家之一。1685年2月23日,亨德尔出生在德国中部的哈雷镇,1726年加入英国国籍,与伟大的同龄人巴赫不同的是,他的家庭并没有多少音乐气息,他的父亲是一位理发师兼外科医生,认为音乐是卑贱的职业(在当时的保护人制度下,音乐家只能算是有技艺的仆人),天生对音乐的喜爱,小亨德尔不顾其父的反对,偷偷练习古钢琴,在充满矛盾的逆境中,他度过了童年。其父后来终于同意他天才的儿子认真地学习音乐,随后,他随作曲家、风琴演奏家查豪学习键盘乐器和作曲,学会了演奏双簧管和小提琴。在18世纪20年代前后,由于亨德尔在歌剧创作中的失败,最终使他经营的歌剧院被迫关闭。此后清唱剧渐渐代替歌剧成为亨德尔最重要的作品体裁。他一生有近30部以《圣经》故事为题材的清唱剧作品。这都是他在创作了近50部歌剧最终失败之后才开始转向清唱剧写作的。巴洛克歌剧之所以渐渐衰落,原因主要在于僵化与教条,题材的过时使当时的观众兴趣大减;奢华的服装、昂贵的道具使剧作成本过高;语言大多是古代华丽的诗歌,而显得过于高雅和迂腐。而在此时,清唱剧比巴洛克歌剧更具吸引力,从脚本到音乐都没有过多的束缚。在亨德尔大量的清唱剧作品中,我们可以发现其命题大多是极富刺激性的,如:爱情、死亡、妒忌,还有史诗英雄人物、殉教圣徒、伟大的君王等,这些题材令当时的观众印象深刻,并易于接受,比起“正统”的巴洛克歌剧来更有市场;18世纪英国业余合唱团数量和规模都有较大发展,而且具有很高的演唱水平,这都为亨德尔的成功创造了条件。清唱剧的演出比起歌剧来更为容易,而巴洛克歌剧在欧洲各国的衰落从另一方面又为清唱剧繁荣铺平了道路。

亨德尔对清唱剧的发展做出了很大贡献。当法国、德国大力发展用本国语言演唱歌剧的时候,亨德尔在清唱剧运用中,使英国在这次音乐史的革命中独领风骚,在意大利人的传统中,首先使用英文唱词,而不是意大利文,演唱者与听众不存在语言障碍(以往歌剧和清唱剧是用意大利文唱的)使他的清唱剧拥有的广泛的听众;清唱剧的题材范围得到了大大拓展,既有人们所熟悉的圣经故事,也有神话和历史传说;

还有表现民族兴亡和英雄的业绩,从而在很大程度上引起英国听众的共鸣。清唱剧中咏叹调的演唱技术技巧比歌剧高难度咏叹调简单了许多,在清唱剧的演出中对场地、布景、服装的要求非常低,演出成本的低廉,豪华的歌剧根本无法与之相比;由于亨德尔受那不勒斯乐派的影响很深,他从那不勒斯那里学到了如何使人声最舒适展开的方式,使得唱词与音乐完美结合,旋律优美而易于上口,咏叹调与宣叙调的风格对贝尔康托有很大的贡献,对以后意大利歌剧、德国歌剧的发展产生了很大影响。在他的作品中,亨德尔把朴实的真挚情感与完美的声乐技巧相结合,表象美与内在美被完美地统一在一起。而《弥赛亚》的问世,澄清了以往歌剧与清唱剧之间十分模糊的界线。合唱在清唱剧中占据了主导地位,优秀的合唱在他的清唱剧新作中层出不穷,带有鲜明的亨德尔风格的戏剧清唱剧(也称英国清唱剧)终于定型。

二、“一切山谷都要填满”的分析及贝尔康托风格

《弥赛亚》为古今最大篇幅的神曲,时至今日,每年的圣诞节期间,美、英和大多数英语国家都会上演这部伟大的作品,以它来庆祝耶稣基督的降生并歌颂它的救世精神。

剧本作者查理·詹宁斯(Mr·Jennens 1700—1773)是当时伦敦的富豪,他以写文章、剧本为崇高的乐趣,他饱读莎士比亚的剧作和许多古典文学作品,自认为是当时最杰出的剧作能手。詹氏对亨德尔的音乐了解至深,由于音乐的联姻,使他俩在1725年成为了好友。

《弥赛亚》的词为英文,全曲分三部分,共计53首(章),第一部分为“预言与完成”写耶稣降生前的种种预言和他的诞生;第二部分为“受难与得胜”写耶稣传道,钉死在十字架上升天以及福音传遍人世的成功;第三部分为“复活与光荣”写耶稣的复活并赞美永生。作品主要精神虽然注重救赎的信息,却超越了教会的教义,成为一种非礼仪的圣乐,而向全世界人类传达“救恩”的喜讯。亨德尔似乎完全了解信息的中心,而能时常在音乐中以最简单的方式,将严肃的信息表达出来。

这部清唱剧不象别的清唱剧那样可清楚地让人看出主角何时出现,但《弥赛亚》关于基督教赎罪思想的音乐动机却贯穿全曲,这是亨德尔的清唱剧作品中最特殊的一部。

Every valley shall be exalted(一切山谷都要填满),是《弥赛亚》第一部分、第三首作品(谱例见《外国艺术歌曲选3》人民音乐出版社2000年9月版第203页)。这是一首田园风味的行板男高音咏叹调,其音乐旋律、节奏等因素贯穿整部清唱剧,宗教思想脉络清晰,音乐上、思想上在该剧中起着无可替代的重要作用,是该剧非常重要的男高音咏叹调之一。

这首作品分为两个部分,作者采用了十分明确的完满终止式将其划分开来;两个曲式部分并没有采用对比的两个主题材料分别进行陈述发展,在第二部中依然基于第一部分中陈述的主题材料,进行为复调音乐中最为常见的移调、模进等手法,是典型的根据单一主题材料的呈示与发展而组成的典型曲式类型,在第一、第二部分能够清楚找到许多主题材

料发展手法之间相互对照、对称,甚至相互附合的陈述结构片断。

前后两部分在调性布局上具有以下特点:第一部分结束在主调的属方面调性,并且某些曲调因素又在第二部分的结尾处返回原调时出现,这里的再现没有形成完整的再现部,这种调性安排和主题材料的再现,为后来古典奏鸣曲曲式调性和主题安排奠定了基础,并成为该曲的曲式特点之一。(见谱例 30 小节与 62 小节的严格模进重复)

在曲式的两部分,接触了较多的调性。第一部分由主调进行到属调;第二部分由属调经下属调再回到主调结束。

因此,我认为该曲式是一首比较典型的古二部曲式。

技术手法分析:

该曲的原始陈述乐思出现在第 11 小节,在 12 小节运用模进的手法,在不同音高上模进主题,在低音以后旋律加花下行(第 12—13 小节),在 14 小节压缩重复前 1 小节骨干音,加花进一直 19 小节,这是男高音的华彩乐句,在 19 小节简化变奏开头的乐思,在 21 小节的发展上,采用与前句节奏相同的手法加花进行,并将调性从 E 大调转入近关系属调 B 大调,并在 19 小节构成 E 大调的完全终止。在歌曲的第二部分,一开始,旋律的调性从属调转入下属调,同样,在技术上运用模进加花,这是原始陈述的模进加花变化(45 小节—52 小节),从 53 小节开始调性回到 E 大调,同样,在技术手法上,运用原始陈述模进加花变化进行,只是在加花上运用了大跳的手段,使音乐情感向欢快推进。

第一段,1—41 小节,E 大调到 B 大调终止。

在和声运用上,基本上是同调和弦,仅仅出现变音 # A,比如 20 小节为 DD—D,23 小节为 DD—D,24 小节为 DD—V₁6,25—28 小节为 DD—D,最后在段末转入属调 B 大调。

第二段,间奏从 44 小节起出现一个模进,44 小节为 E: V II 2 I₆,45 小节为 A: I V₂/IV IV₆。

总的来说,这首作品受复调音乐的影响,音乐句逗不似主调音乐那样分明,句与句之间常常不间断,主题基于开始的动机(或主题核心)的发展,采用主题加花、模进,由主题开始的、具有核心意义的材料不间断发展,使情绪逐渐高涨。曲中乐句长短不一,句法自由精致,伴奏对人声的呼应和支持有非常动人的艺术表现,华丽花腔旋法明确地表现了音乐在风格情感上的一致。

具体图示如下:

一级曲式		[A]	+			[B]	
次级曲式	前奏	+ A	+ B	间奏	C +	D +	尾奏
部位	1—9	10—21 21 后半	41 42—42	44—54	55—76	76—84	
调性	E	B	B—A—E	B—E	E		
功能	T	D	D	T	T		

特别指出,这首咏叹调是基于定旋律的,15、16 世纪的定旋律弥撒曲都似乎属于这种形式,这种定旋律出现在旋律部分,并没加装饰音(谱例 11—13 小节)之后以 discant 出现,并显现在 A、B 两段之中,使其“结构不甚严谨”,显现一种即兴

风格。这里的 discant 更接近于 organum,这是由于第一主旋律变成了一系列坚持着的音而成的(谱例 11 小节、13 小节;16 小节至 20 小节等)移高三度的加花发展,以及随后的一系列加花变化模进。

同时这首咏叹调处处表现出了亨德尔对 17、18 世纪美声唱法作出的运用和贡献。

在气息运用上,演唱这首咏叹调时,作品很强调气息的支持和运用,常常要求用悠长的气息来演唱较长的乐句,如本咏叹调谱例 15 小节至 20 小节;22 小节至 25 小节;37 小节至 42 小节等等,使演唱者在学习时,学会如何控制呼吸。

在起音上,亨德尔将作品起音往往置于自然声区,在男高音比较轻松、明亮、准确、圆润的音区上开始乐句,如本咏叹调谱例第 11 小节、13 小节等;使演唱者能够很好地建立气息支持和喉部歌唱状态。

在声区统一上,亨德尔注意采用级进的音阶上行或下行,取得了较好的声区统一效果,气息的支持,柔和音量的演唱各声区,有助于头声的获取和声区的统一,在这首咏叹调的花腔部分表现得尤为突出,如本咏叹调谱例第 15 小节至 20 小节;22 小节至 25 小节;37 小节至 42 小节。

在声音连贯上,在整首咏叹调中处处得以显现,要想表现作品,则须有正确的起音和声音连贯性,轻松、连贯、自如、准确地演唱出华彩的乐句,气息的控制应如琴弓般平稳、流畅、抑扬和自如。在声音的连贯性中,咏叹调的旋律线条得以充分展现。

在音量控制上,这首咏叹调不追求宏大的音量,而是更多地追求优美、抒情的音质;更多地追求表现复杂的花腔技巧和装饰的旋律,要求声音十分灵巧并有弹性,演唱出快速的乐句,如果没有很好头声和轻、重机能的合理搭配,则演唱起来会感到很“吊”,而力不从心。

在声音的灵活性上,这首作品注重声音的灵活性,并强调花腔技巧的训练。从演唱者声音发展技巧上十分可取,因为它有利于发展音域。放松声音,获取高泛音,避免喉音的压迫,锻炼呼吸控制能力,增强嗓音的表现力,使声音轻巧、灵活,而且起音准确,在《弥赛亚》中,除了这首咏叹调有花腔乐句,甚至连男低音咏叹调也应用了花腔技巧,如《弥赛亚》中的第 5 首 Thus saith the Lord(万军之耶和华如此说);第 40 首 Why do the nations so furious rage(外邦为什么争闹);第 48 首 The trumpet shall sound(号筒要响)等。

因此,在演唱(奏)该作品时,总的来讲应注重声音的连贯、灵活,歌唱时轻、重机能能很好搭配,似乎应更注重轻机能的运用,方显出 organum 的风格;这时高泛音的使用更为重要,而没有了强烈的共鸣和通道感;同时,还应注意音准,调性的变换是作曲家的创作手法,因此,应该用歌声准确表现出来;伴奏也应注意音色的晶莹剔透,整体的把握应是巴罗克的,一种 17 世纪真正的贝尔康托。

三、《弥赛亚》的创作背景及亨氏清唱剧的风格特征

1737 年 7 月,是亨德尔创作的转折点,从 18 世纪 30 年代

开始的歌剧创作和经营耗尽了亨德尔的全部精力,沉重的债务和长期埋头创作造成了他的身体状况急剧恶化,最终导致了脑溢血中风。然而,亨德尔却以坚强的毅力挺过了这一关,病后的亨德尔决心将创作方向转到戏剧清唱剧方面,摆脱了正歌剧束缚后的亨德尔,在清唱剧中获得了戏剧力量的解放,从此他的创作热情大涨,在以后的短短几年中写出了大量的清唱剧,旷世之作《弥赛亚》就是在这一时期诞生的。该作带有亨德尔从生理与心理两者的奇迹和胜利。1737年7月,查尔斯·詹宁斯寄给了亨德尔三本脚本,《扫罗》、《弥赛亚》、《伯沙撒》,这是一个根据《圣经》撰写的脚本,《弥赛亚》是一个关于受难、复活、凯旋的故事。詹宁斯的脚本富于激情,充满着智慧的力量,当时在亨德尔潦倒的生活中,渐渐地成为他的灵修圣品。脚本感动了亨德尔,带着无限的创作冲动,亨德尔创作了《弥赛亚》,在作品中,我们可以清楚地看到、听到当时创作的作品对他带来的震撼。

次年在伦敦上演时,英王乔治二世亲临剧院,当第二部终曲《哈里路亚》奏响时,国王按捺不住心中的激动,以致兴奋地站起来,于是全场观众都随国王共同起立,后来这成为了欧美观众听《弥赛亚》时的约定俗成,凡信教观众都应起立。《弥赛亚》有许多脍炙人口的经典唱段,至今也为广大乐迷津津乐道,如《一切山谷都要填满》(Every valley shall be exalted)、《因有一婴儿为我们而生》(For unto us a child is born)、《他被人藐视》(He was despised)等,以及那总共才有94小节的《哈里路亚》(Hallelujah)等。

17、18世纪的英国,宗教在人们的精神生活中占据着统治的地位,绝大多数的人都信仰基督教,圣经被作为了人们思想的指南和是非的判断标准。当时几乎所有的书籍都须按照基督教义来编写,学校教育也完全处于教会控制之下,即使著名的牛津、剑桥等大学的教师也几乎是教士,可以说当时人们的思想、生活、教育等无不渗透着宗教的精神,而作为艺术表现主要内容的精神生活,此时必然带有浓重的宗教色彩。宗教的精神浸染着各民族的生活;浸染着艺术作品和艺术创作;浸染着对艺术品的美的欣赏,因此,宗教生活成为了艺术的内容,是不可避免的和十分自然的。人们对社会和自然的理解、情感和意愿,在某种程度上具有宗教性。同时,由于宗教也因为自身核心要素的重要特征与艺术相近,外部因素的直观可感形式,自身内容的语言手段和象征方式同艺术类似、重合等原因,与艺术发生了众所周知的密切关系。这时,亨德尔的清唱剧大多取材于旧约圣经中的英雄故事,其感染力不仅是因为人们熟悉的古老宗教传说,而且还因为当时英国处于繁荣和不断扩张的时代,人们普遍认为自己与古代的上帝选民有相似之处,所以在英国听众中能扣动爱国的共鸣,宗教成为他创作的必然源泉。可见17、18世纪英国、德国等国家的历史条件是音乐艺术只能在宗教音乐范围内取得最高成就的肥沃土壤,而这一时期,在音乐生活占重要地位的是清唱剧而不是歌剧。显而易见,这是他创作《弥赛亚》的原动力和时代背景。

亨德尔清唱剧创作具有非常鲜明的风格特征。一是艺术处理多种多样,有写民族受压迫争取解放的《以色列人在埃及》;有写英勇善战的《参孙》;有写人物内心情感、心理矛盾和苦恼的《耶费它》;而《弥赛亚》则是史诗性与戏剧性相结合,音乐更加丰富多彩,主要表现故事中的强烈情感和动人景象。二是唱词采用了本国文字,而不是意大利文和拉丁文,消除了听众欣赏时的语言障碍;三是在清唱剧的配器和伴奏中,管弦乐占了很重要的地位,在他几乎所有的清唱剧作品中,剧中的序曲(Sinfonia)都由管弦乐去担当,如《弥赛亚》中的田园交响乐;以及《犹太·玛卡贝》中的进行曲;《参孙》中的送葬进行曲。四是清唱剧中咏叹调是独唱中的重要部分,独唱往往是特定人物的思想表现,而领唱则是作者本人的观点或者群众中的思想感情。清唱剧中的咏叹调是多种多样的,其中英雄咏叹调最为重要,如《弥赛亚》中的第29首,The rebuke hath broken His heart(辱骂破了他的心)和《犹太·玛卡贝》中的第4首;而《弥赛亚》中的第3首 Every valley shall be exalted(一切山谷都要填满)则属于田园风味的行板咏叹调。宣叙调在清唱剧中较少用及,它往往处在咏叹调与合唱之间起叙事性的连接作用,主要用于叙述个人的痛苦之情,如《弥赛亚》中的第27首 All they that see Him(他被人们嗤笑)。五是亨德尔确立了合唱在清唱剧中的重要地位,合唱中的音乐手法很丰富,表现了作者强烈的情感,具有史诗般的宏大场面。描绘性的、表达情感的音乐象征主义是他最惹人喜爱的特点,如《弥赛亚》中的第26首 All we like sheep a ave gone astray(我们都如羊走失),不同的旋律线变化而行,用保持起点音,重复一个音等手段刻画出歌词的俏皮手法,用得非常生动。在众多合唱中,赋格手法占很重要的地位,同时复调手法写成的合唱也较多。前者具有英雄性、技巧性,并具有器乐式的走向和华彩,时时表现出人物的胜利之情,如《弥赛亚》中的44首 Hallelujah(哈里路亚);第51首 But thanks be to God(感谢上帝),《以色列人在埃及》中的第12、13、14、23首。后者是圣咏式的,是庄严的赞歌,像宗教音乐。六是伴奏在清唱剧中处于比原来更为重要的地位,起着音乐的造型作用;有时与合唱齐奏,增强合唱的气势;或者描写音乐的意境,或者演绎剧情,如《弥赛亚》中的第4首 And the glory of the Lord(耶和华的荣耀必然显现);以及《犹太·玛卡贝》中的第32首;《以色列人在埃及》中的第5首。

亨德尔的清唱剧质朴感人,在一个个音符的流动中,闪烁着高度艺术性和虔诚的宗教信仰的光彩,在他流畅的乐思中,许多写作的技巧,实际上也得力于以前大量歌剧创作的磨练。他的音乐日久不衰,是因为他采用了许多新颖的创作手法,与巴赫不同,他更强调旋律与和声,这在当时的音乐中是非常时尚的。亨德尔作为巴洛克时期一位伟大的声乐作曲家,他的作品极富艺术性,具有高尚的风格,丰富的情感,典雅高贵,气势宏伟,他所创作的声乐作品,无论在数量和质量上很少有人超越。

亨德尔的清唱剧创作持续了几乎半个世(下转第84页)

(Hu Wenzhong, Cornelius L. Grove, 1991:1)。这又与中国人特别尊重历史传统不无关系。鉴古可如今。中国古代以“分久必合,合久必分”之类的说法来概括历史,认为历史是一种周而复始的过程,一切都是恒定不变的。因而汉民族追求稳定和安静,即便变也是渐变而非突变。

六、结语

综上所述,汉民族和英语民族的思维方式有着重大差异。汉民族的思维倾向于领悟式、形象的整体综合性思维,英语民族则偏重形式逻辑、抽象的个体分析性思维。当然,此处的差异只是就整体而言,并非意味着英汉两种思维方式处在互为相反的两极,差异只是程度的不同而已。文化差异都是对文化现象的概括。这种概括必然是‘过度概括’,因为随时都会有例外。英民族擅长抽象思维,但英语中却不乏形象思维的例子。如英语的 bottleneck(瓶颈)就非常形象地表达出“障碍”、“僵局”等意思。再说中国人的间接与英民族的直接,例外也不少。比如,上对下的批评在中国往往不用拐弯,直接表示。而英语中也有不少间接表达方式:Let's have dinner together sometime.即间接暗示欲中止谈话之意。此外,总体看是东综合、西分析,这也并非表明同一文化中的每一个体都具有完全相同的思维方式,而只表明在同一文化中某一种思维方式起主导作用。

今天,随着全球经济一体化进程的加速,世界上

不同文化之间的对话与交流越来越广泛和深入,随之所带来的文化碰撞、融合必然会引起各自文化的变化。因此,我们应以发展的眼光来看待各自的文化及其变化。

参考文献:

- [1]陈伯海.中国文化之路[M].上海:上海文艺出版社,1992.
- [2]陈勇.从钱穆的中西文化比较看他的民族文化观[A].李瑞华.英汉语言文化对比研究[C].上海:上海外语教育出版社,1996.
- [3]方师.中国语言的特性及其对中国文学的影响[A].刘小枫.中国文化的特质[C].北京:生活·读书·新知三联出版社,1990.
- [4]胡文仲.跨文化交际选读(英文版)[C].长沙:湖南教育出版社,1990.
- [5]季美林.人生漫笔[M].北京:同心出版社,2000.
- [6]申小龙.语言与文化的现代思考[M].郑州:河南人民出版社,2000.
- [7]胡文仲,高一虹.外语教学与文化[M].长沙:湖南教育出版社,1997.
- [8]Hu Wenzhong, Cornelius L Grove. Encounter the Chinese[M]. Intercultural Press, Inc., 1991.
- [9]Larry A Samovar. Oral Communication[M]. San Diego State University, 1998.
- [10]Larry A Samovar et al. . Communication Between Cultures[M]. Wadsworth Publishing Company, 1998.

(上接第50页)纪,在他最重要的30年黄金创作年代,他给后人留下了大量优秀的清唱剧,其中最伟大的巅峰之作是《弥赛亚》。1759年春,74岁的大师在科文特花园皇家歌剧院最后一次指挥了《弥赛亚》,在暴风雨般的掌声中,老人倒下了,他比巴赫多活了9年。尽管他们都是在黑暗中度过余生,但是那美妙绝伦的音乐凸现着他们内心的光明世界。

参考文献:

- [1]杰拉尔德·亚伯拉罕.简明牛津音乐史[M].上海:上海音乐出版社,1999.
- [2]刘新丛,刘正夫.欧洲声乐史[M].北京:中国青年出版社,1999.
- [3]李维渤.西洋声乐发展概略[M].北京:世界图书出版公司,1999.
- [4]杨儒怀.音乐的分析与创作[M].北京:人民音乐出版社,1995.
- [5]张洪岛.欧洲音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1983.