

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z1.3/tCAD37

总登记号 151742

西方音乐史

保·朗多尔米 著

人民音乐出版社



西方音乐史

〔法〕保罗·朗多尔米著

朱少坤 余 熙 译
王逢麟 周 薇

人民音乐出版社

Paul Landermey

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

本书根据法国 MELLOTTÉE 出版社

巴黎 1947 年版译出

DY05/12

西方音乐史

[法] 保罗·朗多尔米著

朱少坤 余 熙 译
王逢麟 周 薇

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 326千文字 13.75印张

1989年3月北京第1版 1989年3月北京第1次印刷

印数：0,001—3,685册

ISBN 7-103-00165-0/J·166 定价：6.40元

前 言

贺绿汀

音乐是人类文化之一，它远在人类语言文字之前就产生了。鸟兽虫等动物用鸣叫表现它们的感情，只有人类用音乐表现感情：这也是人类与其他动物不相同的地方。所以至今语言文字需要翻译，而音乐则不需要任何翻译，直接用音乐形象来表达人类的思想感情；并且愈有民族特色的音乐，愈为其他民族人民所欢迎。

一切自然科学、人文科学、社会科学工作者，一切政治、军事教育、以及文学艺术专门家，如果不懂音乐，他们的知识不能算是完整的。如果他们懂得音乐，爱好音乐，就可以对他们的专业起到积极作用，并且使他们的生活更丰富、更有意义。要做到这点，就要有一般的音乐基础知识和音乐发展史的知识。

一般讲世界音乐发展史，应该包括亚、非、拉美在内，但迄今为止，所谓音乐史主要的只是在欧洲范围以内，其他地区涉及很少。应该承认，近代科学文化是从欧洲开始发展的，在音乐方面，至今在世界音乐会上，从巴赫到德彪西的作品仍旧占相当重要的地位。所以人们要知道音乐文化的一般普遍知识，首先还必须从这方面开始。

朗多尔米(Paul Landormy)是法国重要的音乐理论家。他的这部《西方音乐史》是一部有多国译文的重要著作，早在1950年就由严文蔚同志根据英文版进行翻译(不幸严文蔚同志在肃反运动中冤死)。后来又由朱少坤同志根据1947年法文增订本译写

了后半部,于1952年完成。十年浩劫中,这部书当然只能成为被批判的对象。八十年代初,才再由朱少坤同志同他的学生共同把新版的法文《西方音乐史》重新翻译出来。一部音乐史经过了三十余年的曲折道路才能最后与读者见面,艰难困苦可想而知了。

这是一部使任何一位专业或业余的音乐工作者从中获得必要知识的好书,值得向读者介绍。

中国民族音乐文化历史悠久,是世界民族音乐最丰富的宝库,但要开发它,还必须借助于现代科学知识,起码也必须了解现代欧洲音乐文化发展史,才能更有效地发展我们自己的民族音乐文化。一切国粹主义,民族排外主义,都不能阻碍我们自己民族音乐文化的发展。

1987.7.19. 于上海音乐学院

致 读 者

(新 版)

要想把音乐艺术这样浩瀚无际的发展史料归纳在短短数百页文字之中，这是一项难以做好的工作。因此象本书这样的著作可以说必然是不够完善的。书中只能着重介绍一些突出的事实，扼要地勾画一些主要的人物，指出一些重要的过程。问题就是难在如何决定取舍，哪些内容可以略去而不致过多地影响全貌。

在1910年本书初版问世之际，作者已经深感不满，他只得在1942年以前的各次再版中，继续作了一些细节上的修改。

在此次新版本中，作者希望尽可能地弥补那些不足之处，但作者丝毫也不认为已将缺点全部消除而引以自满。在这新版中，总的写作大纲已经作了修改，增加了好几章的新内容，一些其它的章节也全部作了改写。书中对许多人名、作品、事物、日期等方面作了大量的增补，并把年代扩展至1946年。现在呈献给读者的可以说几乎是一部新作。

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	7100.496
总号	151742

目

次

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	E1.3/6CAD37
总号	151742

前言 致读者

第一章	古代音乐	1
第二章	中世纪	8
第三章	文艺复兴	24
第四章	十七世纪的歌剧	34
第五章	十七世纪的神剧与宗教清唱剧	60
第六章	十七世纪的器乐	68
第七章	巴赫与亨德尔	77
第八章	拉摩	96
第九章	十八世纪的法国喜歌剧和意大利诙谐歌剧	104
第十章	从格鲁克到梅于尔	118
第十一章	交响乐的起源：古典奏鸣曲	137
第十二章	海顿与莫扎特	148
第十三章	贝多芬	165
第十四章	瓦格纳以前的德国浪漫主义	188
第十五章	从罗西尼到威尔第——真实主义	208
第十六章	奥柏和梅耶贝尔的全盛时代	217
第十七章	肖邦	223
第十八章	柏辽兹	231
第十九章	理查德·瓦格纳	238

第二十章	从勃拉姆斯到理查·施特劳斯	264
第二十一章	从古诺到居斯塔夫·夏邦底埃	273
第二十二章	民族音乐协会。——拉洛·——圣-桑	284
第二十三章	恺撒·弗兰克及其乐派——樊尚·丹第	293
第二十四章	加勃里埃·福莱	308
第二十五章	俄罗斯音乐	314
第二十六章	克洛德·德彪西	323
第二十七章	现代音乐	334
A.	法国以外的各国音乐	334
	德国	334
	奥地利	337
	匈牙利	341
	捷克乐派	342
	巴黎乐派	344
	荷兰	347
	比利时	348
	瑞士	350
	挪威 瑞典 芬兰 丹麦	355
	波兰	357
	俄国	362
	西班牙	367
	意大利	368
	英国	371
	美国	373
B.	法国音乐	377
	1. 德彪西的同时代人	377
	2. 《六人团》	387
	3. 当代的法国音乐家	395
译后记		431

第一章 古代音乐

由于音乐的起源这一问题非常含糊而又争论纷纭，因此难以对它作出基本的定论。歌唱是否产生于语言之前？或反之歌唱就是对语言自然的抑扬变化的一种模仿和夸张？歌唱和语言是否是内心生活的两种平行的表现方式？本书不打算解决这样复杂的问题。我们只想指出：人类历史能追溯到多远，音乐产生的年代就有多久。它起初是与巫术活动和宗教仪式联系在一起的，以后逐渐从中脱离出来而成为一门独立的艺术。

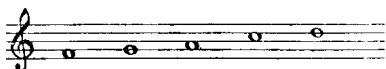
最早的乐器是嗓子和双手（双手击掌强调了歌唱的节奏），以后有管乐器（起先只是简单的传声筒，后来很快发展为小号、长笛和双簧管），最后才是弦乐器（它们的共同始祖就是狩猎用的弓）。人们曾在迦勒底^①发现一架竖琴，它产生的年代可能要追溯到公元前三十世纪。

最早的乐器是怎样制作的呢？例如，为了在长笛上钻孔，人们是否主要考虑到数学的原理？也就是说，是否先验地作出这样一个简单的定律，即相邻的洞孔永远保持相等的距离？或者反之，人们在进行摸索和尝试各种方法的时候，首先须通过耳朵的认可？对于这些复杂的问题，我们也不想进行深入的探讨。我们只想提一

^① 即希腊历史学家所称的巴比伦。——译注，下同。

提天文学说、巫术和“神圣的数字”等观念对于乐器制作法也都有过无可否认的影响。

中国人最初的音阶和凯尔特人①、日本人、希腊人以及波利尼西亚人，或许是所有民族的最初的音阶，都只由五个音构成，并且无疑是为了乐器调音上五度相生的需要而产生出来的。



在这种体系中，四个五度(fa—do, do—sol, sol—ré, ré—la)就足以确定整个乐器的完全谐和。圣-桑在他的《亨利八世》芭蕾舞曲中采用了一个古老的苏格兰旋律，它的全部音符都是从这个音阶里借用来的。

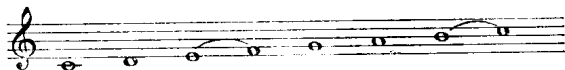
在古代，中国人、印度人、埃及人和希腊人已习用七声音阶。当然，在音程的处理方式上则各有差异。

我们在此仅概述一下古代希腊音乐的理论原则。

古希腊的基本音阶是多里亚式音阶：



值得注意的是它与我们现在的大调音阶多么相似。



可是我们现在的音阶主要是“上行”，而多里亚调式音阶则基本上是“下行”。在希腊人看来，音阶上行等于反向了。如果各从这两种音阶本身的正方向而不是从相反方向来看的话，它们的半音位置是相同的，请别忘记一种音阶就是一组旋律的进行，而

① 公元前一千年左右居住在中欧、西欧的部落集团。

这种进行的方向取决于各音符之间的吸引力，从而又决定了半音的位置。

我们现在的音阶有一个“主音”，这个音就是第一个音级。但是主音的概念只有从现代和声的观点来看才有意义。古希腊人对于我们现在所听到的和声是一无所知的。因此他们的音阶没有主音，可是其中依然有一个音起着主导的作用，那就是中音。在多里亚调式音阶中，中音是 $1a$ 。它的名称本身就来源于其几乎居中的位置，因而它的重要性无疑就在于大多数的旋律关系都是直接地或间接地通过与 $1a$ 音的关系而感觉出来的，因此多里亚调式音阶在希腊人的耳朵听来与我们的 a 小调音阶差不多。

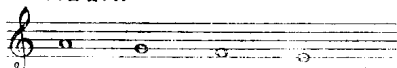
多里亚音阶在希腊音乐中是一种固定的音阶，但是它可以转化为一系列不同的音阶或调式，按照音阶的起音和中音所处的位置而各异。下面是古希腊的七个调式：



正如我们现在通过升降变音的变化把 C 大调和 a 小调变成十四种不同的调性那样，希腊人也运用类似的移调法。他们甚至懂得用纯粹旋律的方法向下方五度转调。

至今，我们所阐述的希腊人的音乐体系仅根据它最古老的形式，这种形式被希腊人称为“自然音阶”。因为正是在这种音阶形式里，里拉琴^①的琴弦能取得最大的张力。这种自然音阶的特点表现在对音阶下方的处理方式上：

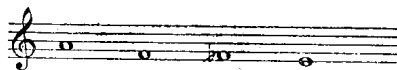
四音音列：



各种复杂的手法无疑源自东方，随后被引入了希腊音乐，就叫做半音音阶和四分音阶。如下面对音阶下方的四音音列的处理方式就确定了半音音阶：



至于四分音阶，则与我们现在的用法完全不同，它在音阶中引进了四分之一音。由于缺乏更适当的记号，我们在 fa 音之前写上一个带有杠线的降号(♭̄)，这个 fa 音在四分音阶的下方一个四音音列中降低了四分之一音：



正如所有的古代音乐一样，希腊音乐主要是单声部音乐，也就是说希腊人并不认为两个不同旋律的同时进行是有音乐性的。他们也不懂得现代“和声”这个词的涵义。

他们在合唱时总是齐唱或者八度重唱。在一首歌曲上用八度来加强，例如在男声部中加进童声。这种方式在希腊人看来已经是一种大胆而复杂的表现手法。他们仅满足于用器乐伴奏来加强声部，有时也加上“辅助音”。

① 古希腊的一种竖琴，或译诗琴。

然而，这样的装饰音和混合音丝毫没有我们现代的对位法与和声学的性质和作用。

对古希腊人来说，节奏理论是具有头等的重要性，并取得了巨大的发展。关于这一方面，我们只有在一些十分现代的作曲论著中才看到类似的东西。

作为这种体系的基础的第一拍，是时值最小的单位。长音节（—）是短音节（∪）的两倍，它等于两个短音。把这些长短音节组合起来，就得到不同的基本节奏或音步，它相当于我们现在“小节”里的“拍子”：抑扬格（∪—），扬抑格（—∪），三抑格（∪∪∪），扬抑抑格（—∪∪），抑抑扬格（∪∪—），扬扬格（——）等等。把几个音步结合在一起就形成了格律，就如我们的“小节”是由“节拍”所组成的一样。

几个格律的结合就形成乐句的一部份或分句。乐句一般由两个分句组成。几个乐句合成乐段，乐段再结合成乐节，在它后面通常又跟随着再现部和尾声。希腊人将这些非常细致而又变化多端的法则运用到富有节奏的大型合唱作品中去，如平达^①的颂歌或者象埃斯库罗斯^②的一幕悲剧，其结构与我们的奏鸣曲和交响曲非常相象。这些乐曲结构上的规则在中世纪时还全不为人所知道。古典派的大师们出于本能而重新发现了它们，但只是到了十九世纪，当人们发现了这些古代学说的真正意义之后，现代理论家才对它们作出非常明确而详尽的阐述。

古希腊人使用的主要乐器有：里拉琴和基他拉琴（它们在很长一段时间里一直是七根弦），奥洛斯（一种木笛）和西灵克斯（潘神排箫）。

古希腊人当时已懂得了纯粹的器乐。远自公元前六世纪起，

① 古希腊抒情诗人。

② 古希腊诗人，希腊悲剧之父。

奥洛斯独奏的演技在希腊就已是一门十分发达的艺术。基他拉琴的独奏技艺也已开始风行。在某些隆重的节庆仪式上，最著名的琴艺高超的演奏家们举行了大型的公开比赛会。我们保存了一份名为《僻底贡》的古希腊音乐作品的提纲，它是一种“标题性的奏鸣曲”，描述阿波罗和巨蟒比东之间的斗争：（1）引子，（2）挑战，（3）抑扬格诗（战斗、军乐、模仿巨龙的切齿声），（4）祈祷（或欢庆胜利），（5）凯旋（胜利之歌）。所有当时最有名的演奏家都轮流在《僻底贡》的演出中大显身手。

然而，尽管器乐独奏在希腊的社会生活中取得日益重要的地位，但最初的希腊音乐却仍以声乐为主。所有古代诗人的抒情作品都是为歌唱而创作的。古希腊的悲剧主要是一种音乐戏剧，剧中的合唱是载歌载舞的；许多独白甚至于对白都同样用歌唱来表达，尤其是在最初，例如在埃斯库罗斯的作品中就是如此。我们知道特别在雅典，总是在全城人都参加的正式典礼和公众的节日上演悲剧，可见与诗歌、舞蹈和哑剧相结合的音乐艺术在古希腊占有何等重要的地位。

在提到古代戏剧中的舞蹈时，切勿将它们想象成与现代的芭蕾舞有何相似之处。当时的舞蹈没有精湛的技巧，没有独舞和对舞（舞蹈队的成员只有男人），也没有快速的动作。在这种舞蹈中双手的动作和身体的姿势与脚步本身起有同样重要的作用。

遗憾的是我们没有保存古希腊音乐悲剧的任何文本，仅存的只有欧里庇德斯①写的奥列斯特（Oreste）中的30首注释，也丝毫说明不了什么。总之我们关于这种悲剧作品所知道的只有埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯的巨型音乐诗歌的节奏结构而已。

① 古希腊悲剧家。

在这些古希腊音乐的仅存的片断中至今能够传下来的，除了前述的奥列斯特的片段之外，还有：平达中第一首僻底贡颂歌（约公元前400年）的开头的一首旋律，一曲哀叹人生的悲歌，公元前二世纪的两首赞歌和克里地的梅索麦德的三首赞歌（公元二世纪或四世纪）。

古希腊人将各种美德都归之于音乐——一种感召心灵的神奇威力。他们的哲学家已经非常细致地确定了每个调式的表情意义或者精神特征。多利亚调式是庄严朴素；变格多利亚调式表现自豪或欢乐；依奥尼亚调式富于情慾；弗里几亚调式则有纵酒之意等等。某种音乐令人勇敢，积极，另一种则使人谦和，持重，还有一些则令人舒松而愉快。在对于儿童和青年的教育方面音乐占有头等重要的地位，并且被视为陶冶性情所必不可少的手段。柏拉图和亚里斯多德曾深入地发展了关于音乐对于情感和道德的影响之理论。他们把那些伤风败俗的音乐和那些能使个人心灵高尚和振兴城邦的音乐仔细地地区分开来。他们把音乐教育看作真正的国家大事。对此，他们与其同时代人的观点是完全一致的。国家有义务去维护社会的道德观念，并为此而必须制订使用音乐的规章制度。柏拉图建议应以埃及为典范；他希望把真正优美的歌曲用法律的形式固定下来，并认为唯有这种歌曲才能够传授给青年一代。古希腊人不正是把他们的歌曲旋律叫做法则（Nomoi）吗？由此而指明它们是典范的模式，神圣的模式，并且不允许对此有任何的改动。可见，这种古代音乐艺术与巫术和宗教仪式总是多么相近，它们最初就是紧相结合甚至融为一体的。

第二章 中世纪

(在中世纪，音乐在艺术中当推首位。圣托玛·达坎^①称之为“七大文艺之冠”，并把它看作“最高尚的现代科学”。它既是艺术又是科学，在大学里和算术、几何、天文一起作为教授的科目。在很早的时候，人们就制订了严格的音乐规则，并按照经院学派的精神，将音乐创作视为一种理性的成果，更甚于想象或感性的产物。

但正是这种有时被夸大了的理性结构的需要，这种代表中世纪音乐活动的特性，在此却产生了极好的影响，因为它关系到这样几个问题：澄清刚问世的复调音乐的混乱；确定节奏的小节，并找出一种表示音响时值和高度的准确记号。

可是这种不顾一切地想忠于古代概念的愿望——这些概念往往被错误地理解——有时却搅乱了理论家们的思想，在某些方面多少推迟了音乐技巧的发展。

教堂在此起了重大作用，因此，我们首先应该注意的正是宗教音乐、教堂音乐。

* * * * *

基督教音乐起源于犹太教音乐，后者受到了希腊艺术的影响。

① 圣托玛·达坎（1225—1274），天主教神学家，《神学概论》的作者。

希伯来人的宗教音乐由有乐器伴奏的歌舞组成，它很少沉思默想的意味，具有强烈的甚至粗暴的气息，尤其显得响亮热烈，它完全适用于赞美诗篇中洋溢的激情。

最初的基督教徒很少唱歌或者根本不唱，由于遭受迫害，他们躲藏起来，而歌声会暴露他们；如果有时他们敢于哼几句旋律，那也总是没有任何乐器伴奏的。此外，他们的教义摒弃异教音乐中的情欲主义，至少把半音阶和四分音阶看作过于颓废而加以否定；然而在东方，则不总是这样，当地传统势力胜过任何对宗教命令的考虑^①。

此外，正是首先在叙利亚、迦勒底、埃及的那些东方寺院里，基督教歌曲才得到其最丰富的发展，圣经上的赞美诗很自然地提供了最初的歌曲的歌词。这些歌曲在当时是很流行的，而且不久就组成了下列几种成分：（1）赞美诗独唱、（2）应答圣歌（独唱和合唱）、（3）应答唱和（交替的两组合唱），接着产生了热情的无词狂欢曲，《哈利路亚》上帝赞美歌；最后，创造出了各种赞美歌，也就是模仿圣经上的一些新赞美诗。这些赞美歌于四世纪在小亚细亚歌唱时人们伴之以拍手和舞蹈。

在西方，这些赞美歌非常成功，深受欢迎，人们大量地创作这类作品。在这些最早的赞美歌中，我们可以列举普瓦底埃的主教福底纳（七世纪）作的《痛苦的语言》（复活节前的星期四）和查理曼大帝作的《愿上帝降福》。这些赞美歌为大众所喜爱，因为对一些耳朵不灵敏的人来说，这种“重音的”而不是“节奏的”韵

① 在基督教教堂歌曲中，后来彻底永久地取销了一切非自然音阶的调式，这应归功于基多·达莱佐（11世纪）的影响——原注

基多·达莱佐，意大利人，为天主教本笃教派神父，终生从事音乐理论和实践活动，较多时间活动于法国。他对于后来的音乐记谱法和唱名法都作出了重大的贡献，目前普遍通行的五线谱和音名唱法都是和他的努力分不开的。