

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.1/
761e41

总登
记号

134668

旋律史

萨波奇·本采著

人民音乐出版社

旋 律 史

〔匈〕萨波奇·本采著

司徒幼文译

BENCE SZABOLCSI
A MELÓDIA TÖRTÉNETE

本书根据英国 BARRIA AND ROCKLIFF,
LONDON 1965 年英文版译出
英译者 CYNTHIA JOLLY, SÁRA KARIG

封面设计: 任 意

旋 律 史

[匈] 萨波奇·本采著
司徒幼文译

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
北京新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 235 千文字 2 插页 10.25 印张

1983 年 7 月北京第 1 版 1983 年 7 月北京第 1 次印刷

印数: 1—7,835 册

书号: 8026·4110 定价: 1.80 元

出版说明

《旋律史》是匈牙利著名音乐学家萨波奇·本采的一本主要著作。作者试图用比较学方法研究从原始、早期文明开始,直到现代的各类旋律及其相互间的关系。本书侧重探讨欧洲旋律的渊源,古典旋律和浪漫主义旋律的交替;特点是曲例丰富,分析比较了各主要欧洲作曲家的旋律型,说明它们代表的各种倾向和潮流,有一定参考价值。本书初版于1950年,曾多次重版,中译本据英译本译出,注释部分经译者作了删节。

人民音乐出版社编辑部

1980年9月



中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2300.18
总记号	134668

目 次

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	M3-1/ 7C1e 41
总记号	134668

出版说明

原始旋律的世界：从语音的曲折到五声音阶体系·····	1
早期文明的旋律：从五声音阶体系到自然音阶体系·····	18
大调旋律在欧洲的兴起·····	38
伟大的自然音阶风格·····	51
巴罗克的旋律·····	73
洛可可的出现·····	111
古典旋律·····	139
浪漫主义旋律·····	173
浪漫主义歌剧旋律 晚期浪漫主义 ·····	193
现代旋律·····	206

〔附录〕

口语与旋律·····	221
民间音乐和艺术音乐中的“马卡姆”原则：类型及其变体·····	228
五声音阶体系和文化史·····	242
欧洲地区性装饰法·····	271
音乐与地理·····	298

原始旋律的世界： 从语音的曲折到五声音阶体系

“古老的歌子成千上万地随风飘散，被雪埋藏；成千上万地被葬进了坟墓，又成千上万地在使用中消亡。”（爱沙尼亚古歌，引自帕尔·洪福尔弗伊 [Pal Hunfalvy]：《波罗的海之旅》第一卷，第 326 页，1871 年版。）

自然界创造、孕育和启发的潜能是一切音乐的起点：节律是心脏跳动、雨点淅沥和马蹄得得的信息；鸟语、狼嚎在人的脑海中诱发出旋律；而曲式，通过反复或凭记忆演唱，也会不经意地形成。音乐最早的出现和人类没有关系，但从自然声音中创造出真正音乐的却正是人。人类通过感官直接感受到自然的或人类自身发出的声音，这些声音对人类产生了强烈的影响。重要的是人类自己能发声，虽然当初还不能作细致清晰的发音，却可以借此沟通感情。这种声音既象嗥叫嘶鸣，又已经有点象说话和歌唱。实际上，音乐为两大要素，音高和节奏，作为一种自然的、宇宙的现象都存在于人体之内。“开始是旋律”……但显然仅仅是自然状态的旋律，一点不多也一点不少。

因此，从人类最早期的一些表现中可以追溯出音乐起源的就是音的曲折(inflexion)*，或口语中的“重读”。这种构成今天清晰

语言的基础的“音乐”，还同时把人类划分为不同的民族、种族、甚至更小的部落。虽然研究语音学的文献已经很丰富，但到目前为止还很少学者从音乐和语言学结合的观点来研究音的曲折的起源和发展。自从默克尔(Merkel)、西弗斯(Sievers)和杰斯珀森(Jespersen)的研究以来，学术界对这方面的兴趣不大，但任何音乐家要阐明他赖以表达感情的手段的起源时，显然都是要以它为起点的。

音的曲折和旋律关系密切，而且在很早以前一定是同一种东西^①。这可以从现存未开化民族的生活中找到最好的证明。混沌初开阶段中，说话和歌唱是一样的：为了强调语气就提高嗓音，于是不管是否出于本愿，就变成了吟咏和歌唱。桑塔里的印第安妇女在哭悼亲人时，会不自觉地歌唱而不是抽泣^②。有人记录到澳大利亚土著在极度紧张的状态下会发出一连串的字眼，它那有一定格式的节奏和有规律的终止式令人产生吟唱(chanting)的错觉^③。(在其它地方，如苏门答腊的一个马来部族米南卡包〔属印尼——译者〕，人们用乐器伴奏严肃的演说，使之具音乐形态。)班图

* 音的曲折指声音向某特定方向(水平、上升或下降)的移动，因而改变了原来的基本位置而言。——英译者注

① 这个观点——有时认为口语的历史比歌唱早，有时又认为歌唱比口语优先——是在18世纪最早由卢梭(Rousseau)和达朗贝(d'Alembert)提出的，后来在19世纪由斯宾塞(Spencer)和瓦格纳(Wagner)提倡。而更近期内则在F.托莱法朗卡所著《音乐的起源》一书中着重提到。

② 贝拉·贡达(Béla Giunda)在描写乌伊巴什(巴什省)的风俗时写道：“当丈夫死亡时，妻子离开尸首，跑到院子里去，把手臂高举过肩，大声喊出拖长的哭腔，和歌唱非常接近。这是向邻居们宣告这个消息。”在索博尔切什州(即巴沙省)的乡村中，人们在哭悼孩子死去时，也不不知不觉地变成了歌唱。(由戈尔吉·基什福尔卢代[Gyorgy Kisfaludy]提供的材料。)

③ 见G.格雷(Grey)著《澳大利亚西部及西北见闻》(1841)。密西西比河流域黑人的号子(Sounding-calls)就是以原始口语旋律为基础的劳动歌曲。1939年H.哈尔伯特曾录制过一些唱片。

族瓦帕尔人的吟诵音调(sing-song intonation)可以把声音传得很远。其实,并不需要老远地去找事实证明,在和西伯利亚奥斯特雅克人以及乌加人(芬兰-乌克兰分支——译者)旋律有关的匈牙利挽歌的无数变体中,就有旋律性哭泣和歌唱性朗读。实际上,其主要特点就在于以口语声调的扬抑为依据。的确,挽歌是特殊场合下的仪式性旋律,因而是属于发展的稍迟阶段的。尽管挽歌有极大的即兴特色,它依然表现出固定下来了集体的传统力量。一切旋律的形态和音调当然有一定形式的习俗和与之相适应的含意作为基础;要是没有这些,甚至个人的感情也几乎无从表达。个别人如果用一种别人陌生和不能理解的方式来表达自己的感情,迟早会自绝于人类社会。

很清楚,“歌唱性口语”是随社会习俗、准则和礼仪而发展的。换句话说,原始天地有时需要与早期文明生活发生相互关系。因为从黄河到尼罗河和安底斯山脉,正是这种文明首先解释和规范了生活,评定和估价了它的每一个方面。习俗显然是对原始人类有强大的支配力,并且随即就被应用到礼节和仪式的实践上。但只有当早期文明出现时,人们才去努力对生活的各个方面作理性的思考,并根据公认的标准来约束社会行为。甚至受巫术支配的生活方式也是以某种社会模式作为依据的,这意味着它不能算是真正“原始”的,而是复杂的社会礼仪、错综的宗教信仰以及一套相应的风俗习惯,它们很自然地属于早期文明而不属于原始社会。节奏和这些因素密切地联系着,因为它是旋律的最富于“交流性”的因素。原始节奏很不稳定;劳动节奏和劳动组织本身一样,是后一阶段才产生的。而发展为最初文明中那样众多的细致节奏的却正是早期这种节奏上的不稳定状态。象在其它领域内一样,这些文明的影响本来就是有选择性的;它既淘汰一些东西也使另一些稳

定下来。原始节奏中的某些奇妙的因素被转化为部族巫术的标志,另一些则有意识地被演进为宗教仪式。但后人看来,它们有原始渊源是千真万确的。早期文明的无数事物有助于说明原始生活情况,因此早期文明中的旋律也“反映”出原始旋律如何产生就不足为奇了。

第一个重要的问题是:有规律的音调是怎样与一定的音高连系起来的?许多亚非语言都有一种众所周知的音调系统(toneme)。祖鲁人(东南非班图族的一支——译者)和刚果人、约鲁巴(属西非——译者)、班图艾斐克和伊博部族都有真正的“旋律语言”;霍坦托特人使用六种不同的音调,利比亚的贾博人使用四种,埃维(加纳、多哥、达荷美边境——译者)黑人能凭口哨旋律来分辨语言中的单词。至于亚洲东部边沿,在那个伟大文明的地区里,中国人有四至九种声调(或声调差别),分成相应的几个大类,形成一个严密的系统。它们各不相同,正如一种语言的不同方言一样。尽管他们都使用同一类书写文字,但不同口语的各种相同的发音却有非常不同的意义。作者曾亲眼见过来自不同地区的中国人彼此言语不通,为了避免使用他们共同了解的第三种语言,不得不采用“笔谈”的办法。现代瑞典、挪威和日本语中,不同的音调可以改变字的意思;这和古代语言中由于把特定的音高和音节重音(即音调重读 tonic accent)结合起来而导致一种压倒正常口语重音功能的音乐因素这种情况不无相似。但在中文里,“字”和“词”的旋律更为广泛,所以口语形成了本身完备的音乐实体,它们是些真正的旋律体系。“声”这个难懂的广泛使用的音调体系的起源究竟是什么?直到目前为止还没有令人信服的解释。语言学家亨利·斯威特(Henry Sweet)认为音调是语言的最顽固的因素,并发现“愈向东南方,语音差别就愈复杂:西藏语中,“字”没有音调之分,缅甸字有两

种音调,暹罗语有五种,中国北方有四种,而中国南方(广州)和安南话中,音调之多,达到最高峰。”^① 这些事实似乎说明如果有借用的话,缅甸人和中国人是最善于借用的。但与此相反,我们必须举出下面这个意料不到的事实:孟语(泰国少数民族孟人的语言——译者)和柬埔寨语这两种真正纯粹的印度语支土语 虽然与安南话没有联系,但在结构上却与它类似。而这两种语言的字却根本没有声调之分。因此斯威特假定:“一个字可以有不同声调的做法一定是在东南亚某个较小的中心地区发展起来并分布开去的,和语言间的关系毫不相干。”难怪在那些听觉灵敏、善于分辨口语旋律层次的地方,语言的旋律性原型在社会生活中有决定性重要意义了。古代中国人用传统的或世袭的音乐符号和称谓(一种旋律性徽号)来区分家族甚至氏族。这种做法不仅古代中国如此,新几内亚的帕波恩人也是这样,氏族中每一成员都有代表他或她个人的节奏模式,在鼓点信号中表示出他的“姓”来。在北美那伐鹤人(美国西南部印第安人的一支——译者)的部族仪式上,使用音区高的音还是音区低的音起着重要的作用。奥马哈印第安人(美国——译者)的每一秘密集团或军事联盟都有自己的特殊节奏。在它们发展的早期阶段,声音和节奏的模式一定曾充当过大、小集团的象征,甚至被个人采用过——不过都一律是固定的声音或特定的节奏。那就是为什么要对这个被认为是声音的音高(pitch)即音准(tuning)的发源地如中国、中亚和东南亚进行研究的原因。这儿正是英国语言学家斯威特追寻语音音调发源的地区,而荷兰音乐学家亚普·孔斯特(Jaap Kunst)则认为这里是发明“音高”和最

① 卡尔格伦(Karlgren)也认为古代中国、目前的北京话和汉口话都有四种“声”,南京话有五种,客家话有六种,福州话七种,汕头、上海话有八种,广州话有九种。

早使用音高变化的地区。作为一位杰出的印度尼西亚乐器和乐音体系(tonal system)专家,孔斯特在研究比较的过程中发现黑人演奏的木琴马林巴(marimba)和巴拉福(balafon)的调音法和爪哇的共鸣排琴根德(gender)完全一样。所有三种乐器都按古代中国吹管五度相生法调音。很清楚这种乐音体系(tuning system)除了传到中非洲外也传入了印度尼西亚;霍恩博斯特尔(Hornbostel)指出这个原理也到达过南美洲,尤其是秘鲁。很可能类似的乐音体系各自独立地出现在地球表面的不同地点。孔斯特说:“既然乐音体系是由泛音这个物理现象引伸出来的,那么,形式上完全一致而彼此又毫无关联的同一体系会在不同地区、不同时期内兴起这种现象虽然不太可能,但还是可以想象的。不过,为什么都要以同一个基本音作为起点?这却丝毫理由——无论是心理的或生理的——都没有。然而,奇怪的是,在使用根据吹管五度相生法产生的乐音体系的地方,他们的基础音,即起点,不只是大体相近,竟然是完全一致:是一个每秒震频为 366 的音。”(这比我们的升 F¹ 略高一点;最近研究校正为 358。)

如果孔斯特和霍恩博斯特尔计算得正确,那么这种发源于中亚或东南亚某地、在中国可以追溯到公元前三千年的早期调音法既在非洲确立,也在美洲确立过。(例如:爪哇的佩洛格[peleg]这种古老的来自中国的五个音的音阶在和来自印度或苏门答腊的、出现较迟的称为斯兰德罗[slendro]的七声音阶接触后,完全被后者战胜和取代了。)排箫、根德和木琴全都是按这种古老的体系调音的。作为古代中国乐音体系的基础音“黄钟”(一种音高标准,“王者之音”或“黄色的钟”),是一个固定不变的基础音。似乎是借助了它,中国人在使用统一的调音法方面比其他民族遥遥领先。就是这样,通过调音来固定音高和把人声的发音固定起来的做法都首先出现在这同一文化区域。这两大成就表示人

类掌握了以多变著称的音响现象——也许是几千年来的第一次，并且很可能还会有效地再使用几千年。

第二个问题是：由音的曲折产生的旋律，或清楚地来自口语的旋律是什么样的？前面提到过挽歌。无论在亚洲还是在欧洲，它们的基本结构和古代仪式中朗诵式的哭悼没有多大区别。不过，从旋律的观点看来，这些哭悼已经是大大地发展了的：古代匈牙利哭悼和它的奥斯特雅克及乌加尔变体一样，有五声和音(pentachordal)，或者是五声音阶式的，就是说，使用的音已经太多，不能算是原始的了。随着口语旋律发展到一定阶段，更多的口语声音从正常的字的一般音调中分化出来形成了曲调。不过这个过程必然经过这样的步骤：只能使用极少的音，于是产生了单个、两个或三个音的曲调。在这一阶段，人的嗓子还不能掌握更多的音，至少是不能以歌唱的方式掌握它们。歌唱者要自如地唱出一定音域内的全部乐音要有一段漫长的岁月。最初能唱的也许只是二度音音域，后来也许增加到四度或五度，在这个音域之内，只能歌唱出三个或最多四个音，它们不一定是毗连着的音，而是由几组“两个音”或“三个音”组成的。这意味着在原始音乐中，四、五度和二、三度一样，也是常见的。在各个文化区域中，这些音全都被采用，而且在构成各种类型的五声音阶时都起同等作用。至于随后发展为使用准确的音程和有规律的模式，换句话说，转化为固定模式和最后确定使用哪四个或五个音，则是很久以后的事了。总之，任何音列（即音阶）都是总结提炼的结果。和旋律的形态一起最先出现的是想创造出均衡的结构的本能要求。这种要求长期被口语旋律的表达和交流能力紧紧地束缚着。当希望形成经过修饰的、匀称的结构的那种纯音乐要求占了上风的时候，旋律在摆脱口语的过程中就初露端倪了。

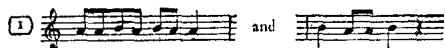
值得看一下那些只有几个音构成的，至今仍为土著民族沿唱的曲调。这类材料并不缺乏，最突出的例子要算南美和韦达旋律了。古时候，它们可能曾经是巴西中部、火地岛（属阿根廷——译者）和锡兰最盛行的风格。^①例如巴西中部博罗罗人的悼歌（封·登·斯泰南出版）之所以重要，是因为它代表发展过程中的一个阶段，这个阶段的旋律除了包含固定骨干音之外就几乎一无所有了。其它音都是偶然出现或摇摆不定的，只有在许多曲调变体影响下慢慢地形成了有几个音结构的基本旋律形态时，才有重要意义。

谱例 1
挽歌（巴西中部）

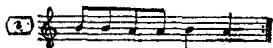


第二个例子（亦选自封·登·斯泰南〔Von den Steinen〕）同样表现出模棱两可的情况。很清楚，男女轮唱的曲调本来是一

- ① 洛巴特切夫(Lobatchev)在他的著作中还提到过一首乌斯潘斯基(Uspenski)记录的土库曼曲调，它有两个经常反复的动机：



即一种两个音的曲调，节奏结构有如小曲。请与尼特拉省（属匈牙利——译者）冬天民间仪式中用的“维罗”（Villő）曲调作一下比较：



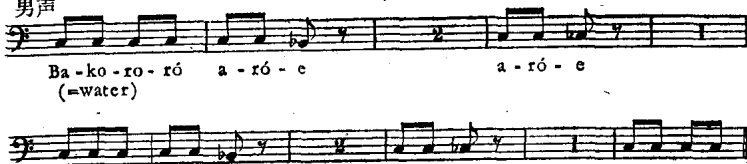
澳大利亚有一种以单音或两个基本音构成的符咒歌(Spell-song)。贝督因人（在阿拉伯半岛和北非沙漠地区从事游牧的阿拉伯人——译者）有四个音的旋律。

样的,但在男声中,滑向含糊不清的毗连音的那些部分,在妇女演唱时都变成了明确的三个音的形态了。

谱例 2

猎歌 (巴西中部)

男声



女声



很有意思,一个音往往会不知不觉地形成不同的音,这取决于音的应力是大还是小。比较尖锐和加强的音会提高音准,而含含糊糊的音会降低。霍恩博斯特尔在谈到火地岛印第安人唱的曲调时说:“把由两个音构成的旋律说成是单音的,只是由于强调重音引起了音高的摆动,亦无不可”。^①

必须承认,从节奏的角度来看,即使在这个很原始的阶段中,旋律已经表现出双重的性质:严格的舞曲风格和自由节奏的宣叙

① 1948 年斯德哥尔摩出版的《人种学》中《火地岛音乐》一章内有如下曲调:

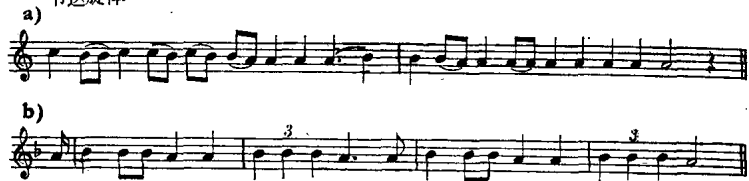


这些曲调和拉普人的同类曲调一样,用于伴奏各种模仿动物的舞蹈和开始加入会社仪式上。(所引旋律是《白色海鸥之舞》。)

(parlando)风格已经同时并存了。正常情况下,两、三个音的锡兰韦达曲调一般是节奏自由(rubato)的,但有些有严格的节奏(tempo giusto)。南非洲布什曼的旋律通常是节奏鲜明的舞曲风格,而巴塔哥尼亚人(南美印第安人——译者)和苏门答腊的库布人曲调则是节奏自由的。安达曼群岛(属印度——译者)的领唱也是节奏自由的,不过合唱的副歌则受舞曲节奏的限制。如果英国和德国学者的记谱正确,韦达旋律的另一特点是:除全音外,同时出现一种或多或少接近于半音的音程:

谱例 3

韦达旋律



还没有了解到在这一阶段中,这种半音的趋势究竟已经迈出了多远、或它曾创造出什么样的旋律形态。所以在风格上和锡兰僧伽罗音乐有密切联系的安达曼音乐中有一种过分发达的半音趋势就更令人惊奇了。M. V. 波特曼在记录他们的曲调时用 $\frac{1}{2}$ 或 $\frac{3}{4}$ 音来准确地表达这种偏差。^① 这种奇怪的细微差别与其说是比半音音程还要精细的表现,看来不如说不是半音性的,是真正的不准

① 欧洲音乐家认为这个阶段的旋律是属于真正的旋律出现以前的进化阶段的,因为它用滑音(portamento)的办法不准确地滑来滑去。明确的音准结构(即有规则的音程)显然是后来才发展起来的。值得注意后来的作曲家们如何往往似乎在重温历史发展的缓慢过程,好象他们也是“从迷雾中走出来”似的。斐迪南·赖斯(Ferdinand Ries)讲到1806年间贝多芬散步边构思《热情奏鸣曲》的最后一乐章时说“沿着音阶上上下下地喃喃作声或大声喊叫出各种声音,却没有一定的音准。”

确更合适;因为它并没有超出全音音程的界限,而是在这个范畴之内的。乐音体系一天不固定,音准就总是摇晃不定。从历史的观点来看,真正的半音体系应出现在另一端,即:当旋律已发展到全音体系不能再容纳它的时候,把全音分成更细微、更精密的过程才参加进来。东方的印度-伊斯兰半音体系和西方十六世纪意大利以及十九世纪德国半音体系产生的情况都是如此。但值得注意的是,几乎所有欧洲的半说半唱的旋律原型都是全音阶的。这其中包括较低级的呼唤牲畜的声音和伦敦、巴黎、佛罗伦萨以及维也纳等地传统的叫卖声(*kaufufe, grida dei venditori*等)。在近五百年的整个过程中,它们经常被记录下来,为作曲家们所使用。^①

开始用乐器演奏原始的口语旋律标志着进入了一个重要的阶段。最早的器乐旋律大概就属于这一类。原始的乐器模仿着原始的歌唱声音,而用活的声带发声的口语旋律就变成了“死的东西”。鼓、牲畜的角号、螺号和排箫等(利比亚土著的确称之为“会说话的乐器”)当然是伴奏或代替人声的最早的乐器。这种“乐器的语言”经常出现在某些原始文化伴存的中心如:美拉尼西亚(西太平洋群岛——译者)、西非、南非部分地区以及某些几乎与外界隔绝的现代原始民族社会之中。

最重要的乐器语言是“鼓语”——经某些帕波恩人和黑人部族改善的、赖以进行远距离联系的信号系统。^② 鼓的音高可以用许多方法来变换,而节奏变化则几乎无穷无尽,它传递消息的能力主要决定于演奏者的水平,它还可以采用接力的办法来远程传

① 从1420年左右佛罗伦萨的梅萨·扎卡里亚斯(*Florentine Messer Zacharias*)开始到格什文(*Gershwin, 1935*)等英、俄、法、意、罗马尼亚以及美国作曲家都曾研究或引用过叫卖声。1748年,卢森堡夫人曾转述亨德尔在回忆起叫卖声时说它“曾经启发他写出一些最美的咏叹调。”

② 古代中国的战鼓大概也起同样作用。

递。这种联系的方法几乎可以无远不至。把鼓点作为特殊标志的做法从原始时代就有了。前面说过，一种鼓点可以作为一族、一家、甚至某一个人的标志，剩下的就是击鼓的技术问题了。杜阿拉（属喀麦隆——译者）黑人在葬礼上用鼓点来追述死者的生平，并用另一面鼓以稍高或稍低的音高原样重复第一面鼓的一切节奏和信号。在新几内亚蒙楠博人中，丈夫想把在田里劳动的妻子叫回家时，只要先敲出一般妇女的信号，接着敲出等待妻子的丈夫的信号就行了（妇女只有笼统的信号，男子有个人的信号，往往是世袭的）。如果在这两种信号后面加上死亡的信号就表示丈夫已经死去。刚果班图人的语言卢巴语只有两个音高，一个高音，一个低音，但他们的鼓语奇安达（tchianda）却可以表达最复杂的内容。例如，一个男子用下列词句叫他的妻子回家：“女子最美丽的装饰不是刺在她身上的花纹，而是她在丈夫的小屋里燃点起的炉火。”宴席上菜、部族遇到危险，以及组织战斗部队、决斗、战争和订立和平条约等都用鼓点来宣布。这些信号的节奏和音高跟相应的语言的语调和重音有密切的关系。有时语音上的细微区别在口语中已经消失，因为没有必要保留这种音乐细节，但在信号中却保留了下来（阿拉伯出现的情况大致就是这样，复杂的古代贝督因节奏只保留在瓦斯纳[waznes]中，后者是伴奏的鼓的节奏）。南非某些由两个音动机和重复节奏构成的鼓点旋律中，也保持了类似的宣叙风格。

到一定阶段，口语旋律也转用管乐来演奏。霍恩博斯特尔出版的许多美拉尼西亚排箫曲调都跟口语的重读和发音出奇地近似。利比亚贾博人的号角信号是由口号的音调转化而来的。犹太人的箫法尔（shofer，羊角号）信号完全反映了唱读圣经的音调，虽然直到14世纪才为它们记了谱，它很可能和唱祷（带唱的宣叙