

中央音樂學院附屬上海音樂學院

西洋音樂史

卡羅·羅夫著 孫洪興譯

上海音樂出版社

中央音樂學院研究部資料叢刊

西洋音樂史

卡爾·聶夫(KARL NEF)著

張洪島譯

上海萬藥書店印行

有著作權·不許翻印

1-8000

一九五二年十一月一日印刷·一九五二年十一月十日初版

西洋音樂史

中央音樂學院研究部資料叢刊

原 著 者	卡	爾	·	森	夫
譯 述 者	張		洪		島
出 版 者	萬	葉	書		店

發 行 所 萬 葉 書 店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

電報掛號三〇〇五〇

著者原序

直到現在所見到的音樂史的著作，多半是一些專門性質的書，而這一本，則是打算以簡明的形式，貢獻給一般讀者一本與其說是參考書，毋寧說是簡易的讀物。史實的敘述是盡量和世界史的關係聯繫起來講的，並且也盡量顧到它們對於一般文化所生的影響。此外，並設法引導讀者直接與音樂的本身相接觸，啓發讀者去接受那常常被人遮晦或甚至於忘掉的、發射着永恆的美的光彩的東西。爲了這樣的目的，並促使唱歌家和樂器演奏家多多注意那些最值得在音樂會上復活起來，最值得令人親切熟識的作品。

爲了避免只用文字說明，我在文字中間加進了一些音樂的實例；又爲了使每個讀者更深一層地研究古代音樂，我勸請讀者參考黎曼（H. Riemann）和斯泰尼茲（M. Steinitzer）所編的樂譜例集。這兩位學者所編的集子中，有改編成便於兩手彈奏的鋼琴譜的古代音樂；因此，不論專門的或普通一般的讀者，如因沒有時間或知識所限不能翻閱古譜，從他們的集子中就可以看到古代的音樂。

音樂史還是一門年紀很輕的學問呢，它還有着一些需要首先解決的技術上的問題。正是爲了這個，有許多研究學問的人都望之生畏了，好像它是一門神祕的學問似的。這種態度是錯誤的，這種成見是必須克服的。這宗學問的樹上的果實，是屬於所有的人的，在大衆都能接觸音樂藝術的現代，我們很有理由希望所有的人都嘗到這樹上的果實，使他們都能變得更強、更深刻。

本書可以供一般學生和音樂院學生做入門的教材；因爲這是作者在一個音樂院和一個大學從事教學多年的經驗之中得到的收穫。

卡爾·森夫

譯 者 序

譯者在介紹這本著作之前，應該提請讀者注意者有下列幾點：

(1)原著是德文，本書則是由法文譯本重譯的。

(2)原著曾被譯成英、法、俄等國文字。在每次被譯為另一國文字時，都有譯者的增刪。本書所根據的法文譯本也不例外，在重譯時也略加刪減，但主要部分是尊重原著的。

(3)原著的主要優點在於歷史材料的選擇很嚴謹扼要，排列和敘述也比較合理；沒有硬加緊縮的毛病，也沒有誇張失實的毛病，使人讀過之後，對於音樂藝術本身的發展可以得一明晰的概念。

(4)主要的缺點是原著者沒有唯物史的觀點，不能把音樂藝術的發展和社會的發展聯繫起來講。所以把中古封建社會時代完全放在基督教時期的標題之下了，對於資本主義藝術發展到近代所產生的形式主義和自然主義（如末一章所述的勳伯爾格和司特拉文斯基等派的作家）的腐朽性，不能清楚地認識，對於蘇聯音樂也沒有給以應有的重視。關於這些方面，讀者必須參考關於蘇聯音樂史和音樂理論的著作。

(5)書中也有反人民的論調，最突出的例子是引用了關於民歌的歪曲的謬論（頁 37），說人民把歌曲加以發展和變化而變成了自己的東西，這就等於說羣衆是沒有創作能力的，有創作能力的只有統治階級，資產階級。這是現在資產階級，尤其是法西斯主義者一致的論調。

(6)但同時，著者在序中又以民主思想者的姿態出現。他提倡音樂史的學習應該在羣衆中普及，並認為這是與音樂藝術的發展有密切關係的。這只能說明著者的具有着資產階級民主人士的兩面性和不徹底性。

根據以上各點，本書只能供做研究音樂史者的參考資料，不適於做課本。我深切地希望和全國研究音樂史的同志們共同努力，根據馬列主義、毛澤東思想早日寫出合乎我國當前需要的新課本。

張洪島。

目 次

著者原序	I
譯者序	III
卷上 單音音樂(自古代至中古)	1
第一章 古代	1
原始的音樂	1
文明古國的音樂	3
希臘的音樂	4
第二章 基督教時期	9
中古時代的宗教歌調	9
格里哥利歌調	10
格里哥利歌調的傳播及發展	17
遊吟詩人	22
戀詩歌人和名歌人	26
民間歌謠	30
單音音樂時代的結束	37
卷下 複音音樂	38
第一章 舊藝術與新藝術	38
複音音樂的起源	38
對位法在法國和英國的發展	42

新藝術在法國和意大利	46
十五世紀的奈德蘭樂派	51
前期奈德蘭樂派	54
後期奈德蘭樂派	58
德國作家和德國歌謠曲	63
記譜法與音樂印刷	67
 第二章 十六世紀——清唱式的宗教音樂	 72
帕勒斯特里那與羅朗·得·拉素斯	72
羅馬樂派	77
威尼斯樂派	78
新教教會音樂與德國作家	81
法國新教教會音樂	84
法國歌謠曲	86
西班牙作家	91
牧歌：意大利	93
英國	102
德國	104
中古時期以至文藝復興時期的器樂	106
流浪音樂家和城市音樂家	106
弦樂器	108
十五世紀、十六世紀：特琴的權威時代	109
德國、法國和西班牙的風琴音樂和鋼琴音樂	113
英國的維吉那爾音樂及變奏曲的發展	116
威尼斯的風琴音樂和管弦樂	118

第三章 十七世紀 121

歌劇, 聖劇及附伴奏的單音曲調的起源 121

弗羅朗斯與羅馬的加合唱的歌劇 125

蒙特涅爾第 127

威尼斯的歌劇: 卡瓦里和契斯蒂 130

意大利歌劇在德國 133

意大利的聖劇: 卡里西米與司特臘德拉 135

意大利的宗教樂音 140

法國的宗教音樂 140

序茲與德國的宗教音樂 141

呂利所建立的法國歌劇 145

英國歌劇: 帕賽爾 150

漢堡的德國歌劇 152

管弦樂組曲 158

奏鳴曲與協奏曲的起源 165

風琴與鋼琴的音樂 168

第四章 十八世紀 174

司卡拉蒂、拉穆、罕得爾和巴赫 174

意大利歌劇: A. 司卡拉蒂及其後繼者 174

法國歌劇: 拉穆 182

罕得爾與聖劇 186

巴赫與宗教音樂 190

意大利的教會音樂 195

十八世紀前半的器樂 198

喜歌劇 202

格魯克與歌劇改革	206
交響曲與奏鳴曲的誕生	211
曼亥穆樂派	212
K. P. E. 巴赫與北德樂派	214
海頓與交響曲的改革	215
莫差特	218
莫差特與德國歌劇	219
第五章 十九世紀	223
貝多芬	223
意大利歌劇	227
法國歌劇	230
德國歌劇	235
聖劇	243
宗教音樂	246
歌曲	249
標題音樂：柏寥茲和黎斯特	256
浪漫派的交響曲和鋼琴音樂	260
民族樂派	265
近代德國音樂	270
法國的器樂	275
意大利和西班牙的器樂、英國和美國的器樂	278
第六章 現代的音樂趨向	282

卷上：單音音樂

(自古代至中古)

第一章 古代

原始的音樂

假使我們知道了音樂是怎樣產生出來的，再來決定音樂的性質，一定就不會有甚麼困難了。因此，在歷來大哲學家之中，提出關於音樂的起源的假定說法的，頗不乏人，如斯賓塞(Spencer)、豪塞格(Hausegger)等是。

從原始民族、野蠻民族和半開化民族的奏樂中，尋求音樂起源的答案（如近代有許多人都從事於這種工作），是比較更有把握一些的。最初對音樂的原始的形式發生興趣的是法國。盧梭(J.-J. Rousseau)在他編的音樂辭典(Dictionnaire de la Musique, 1767)中，得·拉博爾德(de Laborde)在他著的音樂論文(Essai sur la Musique, 1780)中，都曾談到過這個問題；後來，性好旅行的英國人也出了幾位探求音樂原始的人；最後，德國人又為這種科學的研究打好了更深一層的基礎，名之為“比較音樂學”(musicologie comparée)。

一九一一年哲學家斯圖姆夫(Karl Stumpf)曾發表了一本講音樂的起源的著作，他主張音樂藝術起源於原始人用以表示信號的呼喚聲；他說不同的民族曾各自創造了特徵明顯的音樂，甚至於只憑音樂的習俗，就可以斷定兩個民族間的種族關係。在文化最低的民族中，已可以看到很發達的節奏感；例如黑人打鼓的合奏，其中有數種不同的節奏配合在一起，其配合的巧妙，和我們所用的節奏的結

合比較起來，有過之而無不及。一民族的音樂感覺的發展，往往與其所用的樂器及其對於音色的感覺有着密切的關係；今日歐洲各國的民間音樂仍可證明此點①。

社會學家彪黑爾（Karl Bücher）所倡的音樂起源的原理，也同樣是從原始民族的研究中取得資料的。據他的說法，所有的規律的身體活動，必定形成一種節奏的形式，而同樣動作的周期的反覆，必可以增加工作的效率；因此，人類找尋這種可以減輕他的勞力的節奏：他們開始歌唱了。根據這種理論，彪黑爾發掘出屬於很多不同的民族的大量的職業歌曲，如：磨坊工人歌、紡織歌、花紗工人歌、舵工歌、繃夫歌等等。原始人的歌曲只有單音的曲調，節奏是固定的，歌詞則即興唱出。如果是一種工作而由幾個工人來做時，則由一個工人先獨唱幾句，然後其他的工人反覆用一固定的調子隨唱附歌。從這裏彪黑爾又看到了戲劇藝術的開始；工人的動作就是引起一切音樂和一切詩歌的主動力，這種看法，和我們所知道的最古的戲劇形式正相吻合。因為最古的戲劇是詩歌、音樂和舞蹈的緊密的結合。我們可以看到音樂藝術的原始形式永遠是和詩歌相結合，並配以身體的動作的。各種藝術的分工是在發展的過程中所發生的事。

音樂的基本成分是節奏，這是可以斷言的。彪羅（Hans Bälou）曾仿聖經的翰福音書的第一句②說，“太初有節奏”；瓦格那（R. Wagner）在他的樂劇中，更證實了人體活動的節奏和音樂節奏之間的密切關係。關於這，兒童的遊戲隨時都可以採為證明的資料，現代教育家達爾克羅斯（Jacques-Dalcroz）提倡以節奏訓練

①例如瑞士的山歌中保存着增四度的音程。原來這音程是阿爾卑斯山上的居民所用的號角的自然音列的一部分。作曲家羽培爾（F. Huber）在他所作的歌曲中曾採用之：



布拉穆斯（Brahms）在他的第一交響曲末一樂章由號所吹奏的一段旋律中也曾採用之。

②“太初有道”——譯者。

爲音樂教育的開端，是很合理的。

文明古國的音樂

古人爲我們現在的音樂奠下了基礎。在遼遠的太古，中國人已經運用音響學的方法，制定了至今猶存的樂制。他們發現了五個音的音階(sol, la, do, re, mi)，這是以 do 音開始，用五度相生法引出來的。根據這種五音音階作成的曲調不計其數，有些甚至於是在七音的樂制被發現之後作成的。蘇格蘭的民歌以及一部分的格里哥利歌調(Mélodies Grégoriennes)也是由五音音階構成的。西方所用的七音音階，也是中國人約在耶穌紀元前一五零零年制定的。他們的音樂理論(實在講，科學性少，玄妙性多)是以數目的象徵爲根據的，以前相當發達；他們也曾接受過中古時期西方研究的古希臘辟達格拉斯(Pythagoras)所倡的天體諧和論。

埃及人曾經是熱愛音樂的，有古傳的圖像爲證。他們會有過很完美的弦樂器：“詩琴”(luth)和“豎琴”(harp)。詩琴的演奏，是用手指在弦上按不同的地位，而奏出高低不同的音；豎琴則每根弦代表一個音。他們也曾有過橫笛。

埃及人一點音樂的遺產也沒有流傳到我們手裏。相反地，印度人卻還留下很多的東西；在他們的曲調之中，有些由歐洲人的耳朵聽起來也覺得很悅耳；可是他們的這些曲調是否真是古代傳下來的東西，就不敢斷言了。印度民族的代表樂器，自古以來就是叫做“維那”(vina)的一種大型的詩琴，聲音很響亮。

希伯來人是罕有的喜好音樂的民族；因爲他們的宗教禁止他們雕刻神像，所以他們對於的藝術的愛好，就轉注在詩歌和音樂方面，他們把音樂和詩歌發展到很高的地步。摩西(見創世紀第四章第二十一節)曾經稱讚“猶巴爾(Jubal)是一切彈琴吹簫之人的始祖。”聖經裏的詩篇原來都是歌曲，其中有些並記載着應如何演出；如詩篇第五篇注着“應用弦樂器演奏。”禮拜的時候，配有很華貴的音樂演唱。爲所羅門的耶和華殿祭祀時歌唱的利未人，“站在祭壇的東邊鼓鈸，鼓瑟，彈琴；同時有一百二十個祭司吹號。”(見舊約歷代志下第五章一一

節至一四節)並且傳說大衛會使四千攜有弦樂器的音樂家讚頌上帝。

猶太人的音樂是怎樣作成的,我們一無所知。關於這事,後人的著述,特別是十八世紀那些專憑信仰的誠心所寫的書,都是純粹杜撰捏造的。因為其來源太渺茫了,所以很難有甚麼可靠的說法。格雷斯曼(H. Grossmann)所著的舊約中的樂器與樂曲的考證(Musik und Musikinstrumente im alten Testament, 1903)就是一例;他比照着我們所知道的關於希臘音樂的知識,來推斷一些可能有過的事情。

希伯來民族的音樂與阿利安民族的音樂相反,他們特別嗜好變化音。從今日的阿拉伯的音樂中可以看到這一點;小亞細亞民族常常唱四分之一音的音程,這種呻吟,在歐洲人的耳朵聽起來會感到無限的淒涼,但也正因此使他們感到陶醉。在阿敘人和巴比崙人的狂歡的宴會上,各民族的音樂也許曾經交流過,因為從遺留到現在的當時的雕刻上,我們可以看到這種情形。

希臘的音樂

我們的知識,比較可靠的還是在希臘的音樂的一方面。講到希臘的音樂,我們有從手鈔本保存下來的樂曲的片段。此外,有些真正的古書可以供我們作希臘音樂的理論的研究。希臘人有根據音響學制定的樂制,有他們的記譜法,有他們的特殊的音樂美學;這種音樂美學現在雖然已經失掉了它原來的價值,但我們從中可以得到一些關於當時的音樂的觀念和說明。

希臘人所制定的樂制有三類:自然的(diatonique)、半音的(chromatique)、四分音的(enharmonique)。自然的音階和我們現在所通用的音階大致相同;在根據半音樂制的樂曲裏半音變化較多,也和現在的情形相似;至於四分音的樂制,和我們現在所用的這個字的意義不同;這種制度是塞米特人(Sémites)從東方輸入希臘的,其特徵在使用四分之一音的音程。

自然音階的八個音是分割為全音與半音的,和我們現在用的do調長音階一樣。但是我們在長音階之外,還構成一個短音階,而我們以之移用於各個主音

的調中，這樣我們已感滿足。希臘人呢，他們在 do 調長音階的每一音上，構成了種種不同的音階，這些希臘的“音階”(gamme)或稱“調式”(mode)，以不同的民族的名為名；其中最重要的幾種叫做(1) dorien (mi, fa, sol, la, si, do, re, mi)，(2) phrygien (re, mi, fa, sol, la, si, do, re)，(3) lydien (do, re, mi, fa, sol, la, si, do)和(4) mixolydien (si, do, re, mi, fa, sol, la, si)；在其餘的 la, sol, fa 各音上成立的音階，當時認為是上面的幾種主要音階的分支；其名稱為：hypodorien (la-la)、hypophrygien (sol-sol)和 hypolydien (fa-fa)。

我們可以看出希臘音樂中的調式比我們所用的豐富多了。然而古代音階不像現在的音階一樣，它們不做和聲的根據，只確定旋律的音域，只規定歌唱活動的範圍。現在我們所講的和聲，希臘人完全不懂；甚至關於這方面的著述，只能算是屬於寓言神話之類的。希臘人的著作中固然也常見有“和聲”一語，但他們所指的是旋律進行的節奏的安排。兩音同時奏出而構成的和弦，當時名之為“交響”(symphonie)。

他們根據物理方法，制定協和音的理論，認為只有八度、五度和四度纔能算協和音程，三度和六度則是不協和音程。這種不幸的理論，傳到了中古時代，對於複音音樂的發展發生了很大的阻力。因為中古時代的作曲家研究了希臘人的理論，他們便禁止作品的最後結尾用三度的和音；甚至到了十六世紀，作曲家們雖然有時也用，但原則上仍不許用。此種古代學說的最後的遺迹，仍可在一些我們剛掉開不久的舊和聲學教本中看到，它們認為三度與六度是不完全協和音程，是和五度、四度與八度的完全協和音程對立的。希臘的記譜法是以字母來代表音符的，原理上固然很清晰而準確，但看起來不方便，而且也未得充分發展。我們現在所用的記譜法，是中古時代纔開始草創的。

希臘音樂主要的是聲樂，是單調的音樂，而且是嚴密地受詩歌的規律支配着的。音樂的作用只限於將語言本身的音調和節奏的抑揚頓挫加強，俾使詩人的意思可以表現得更明顯一些。這種詩句與音樂的關係極為嚴格，以至於曲調的節奏只能取自詩格：從“短長格”(iambe)和“長短格”(trochée)生出三拍子，從“長

長格”(spondée)“短短長格”(anapeste)和“長短短格”(dactyle)生出四拍子，從“短短短長格”(péan)生出五拍子。假如我們以“短”爲時間上的一個單位，“長”則代表兩個單位，這樣所以長短格恰好相當於一小節三拍子。

希臘古代沒有離詩歌而獨立的音樂，也沒有離音樂而獨立的詩歌，詩人和音樂家永遠是由一個人兼起來的。如果有時樂器代替了人聲，也只是爲了奏出一段描寫的穿插。因爲希臘人對造型藝術特別敏感，他們從來不知道像我們現在的器樂那樣的純音樂。在耶穌紀元前五八六年“奧羅斯”(aulos，古希臘一種管樂器)演奏者曾在德爾菲(Delphi)的競技大會上吹奏一篇敘述阿波羅與龍蛇搏鬥的曲子(“nomos”)，大獲勝利。彌勒(Milet)城的第牟泰(Timothee)曾在他的作品“Nautilus”中描寫海上的暴風雨；在那時候已經不乏善於嘲諷的人，如食客寶利翁(Dorion)說他在沸騰的大鍋旁邊常常經歷到比第牟泰在他的“Nautilus”中所描寫的更爲劇烈的暴風雨。

通常歌唱是用樂器伴奏的，樂器所奏和人唱的音並非完全同樣的；它們所奏的部分，有一定的規則，是高於主要旋律之上的，而不是在旋律之下的。因此可以說是和我們現在所說的伴奏的和聲毫不相像的東西；而且這種和弦的構成至多不過兩個音，所以樂器演奏的部分只有標明節奏的作用而已。誠如希臘的理論家所說，音樂的根本要素是節奏，旋律是附屬品。

作爲伴奏之用的樂器有兩種，一種是弦樂器，一種是管樂器。抱琴(lyre或cythare，前者琴身是圓形的，後者琴身是平的)在古代只有七條弦，後來增加到十一條之多。但在這些弦下面並無指板，所以它們發出的聲音必很貧弱。小型的這種樂器是在祭祀阿波羅神時用的。管樂器是名叫奧羅斯的一種有發音瓣的笛子，聲音是屬於我們現在用的“雙簧管”(oboe)一類的。它的音色尖銳嘹亮，是用以鼓舞酒神(Dionysos)的信徒的，是用以表現熱情的。

在介紹了這兩種性質迥異的樂器之後，我們就講到了希臘的美學。希臘的音樂美學大致是以他們的“ethos”(音樂的倫理的性質)的原理爲根據的，這種理論爲辟達格拉斯派學者所創，柏拉圖與亞里斯多德發展之，再後來更由“散步派”

(Péripatéticiens —— 亞里斯多德的後學，因亞里斯多德常以散步方式講學，故名)和“頑固派”(Stoiciens)繼續發展，其說謂音樂的現象直接與心靈的活動相關，一定系列的聲音可以引起一定的情感，是可以預定的。如果認音樂有這樣的道德的影響，就不可忽略它在青年教育上的作用。為證實每個聲音的效果的好壞，希臘人曾做過嚴格的實驗。因為他們的音樂比較簡單，所以還可以做到這種實驗，要在今日，這種實驗恐怕是不易做到的。原則上講，ethos 的原理不無道理，至今仍不失為音樂美學研究的一例。雖然漢斯里克(Hanslick——一個反動的德國哲學家)在其所著的音樂之美中曾說音樂不過是聲音的花樣的遊戲，也可以說是一個萬花筒；可是音樂到底還是在我們的心靈上發生影響的，而一切從事教育者也恐怕不容忽視這一點罷。對音樂藝術的高一層的看法，古代的理論有些地方實在超過現代多多。現代的音樂理論差不多專門注重在技巧的規則上了，十八世紀曾有人研究情感與表現的原理，這和古希臘 ethos 的原理不無關聯；而法國的觀念學派 (Idéologues) 也常好講到情感表現的問題。自那時以後，希臘的這種遺訓已漸被人忘卻；但是四十多年前克萊施瑪(H. Kretschmar)又開始對音樂的演奏解釋的問題作了很有趣味的研究。

我們不可以為 ethos 的理論是很簡陋的。須知道一個歌曲的 ethos 是視多方面的條件而定的：首要的是節奏，其次是音階、伴奏等等。當時的學者認為 dorian 調式是可加強人的美德的，是可以使人遇危險而勇敢、遇不幸而安於天命的；phrygian 調式和奧羅斯的音色一樣，有鼓舞精神之功，這是祭祀酒神之歌的調式。（關於希臘音樂中 ethos 的理論的詳細說明，可參考 H. Abert 所著的 *Die Lehre vom Ethos in d. r. griechischen Musik*, 1899）。

希臘樂曲傳留至今者總計不及十篇，且有些只是殘破的片段。茲列舉如下：
(1)為攸利波提(Euripide)的悲劇奧列斯特(Oreste)所作的合唱曲的片段（紀元前 408）；(2)在得爾菲祭祀阿波羅的讚歌兩篇（約紀元前 133 及 128 年），是在得爾菲城雅典人寶庫的牆壁中發掘出來的；(3)小亞細亞特拉利斯(Tralles)城賽基羅斯(Seikilos)的碑銘輓歌（紀元後一世紀）；(4)克利特(Crète)城美索麥德