

音乐自学丛书·音乐学卷

西方音乐文化

蔡良玉 著

人民音乐出版社



10
J609.5
C14



音乐自学丛书·音乐学卷

西方音乐文化

蔡良玉 著



人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方音乐文化 / 蔡良玉著. -北京: 人民音乐出版社, 1999. 12

(音乐自学丛书·音乐学卷)

ISBN 7-103-01861-8

I. 西… I. 蔡… II. 音乐史-西方国家
N. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 24190 号

责任编辑: 吴 朋

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 488 面文字及乐谱 2 插页 15.25 印张

1999 年 12 月北京第 1 版 1999 年 12 月北京第 1 次印刷

印数: 1—4,220 册 定价: 24.40 元

第一章 古代音乐

第一节 古希腊音乐

西方的艺术音乐是从基督教音乐（公元 8 世纪）开始的。但是，人们还在追溯古希腊和罗马时代，力图发现西方音乐文化更早的历史渊源。可惜我们对这个渊源的了解仍然很少。

欧洲最早创造文明的古代国家是希腊。它位于欧洲南部，包括希腊半岛和附近的一些小岛。这个地理位置有利于它便于接近古代东方（埃及、小亚细亚半岛、巴比伦等）的文明。古代希腊于公元前 12 世纪之前，一些地区已由原始社会过渡到阶级社会，并出现最早的史料《伊利亚特》、《奥德赛》。传说其作者叫荷马，因而称《荷马史诗》（相传口头流传于公元前 9 至 8 世纪）。希腊的奴隶制一度强盛，对外扩张，其亚历山大帝国领地横跨欧、亚、非三洲。但公元前 323 年，亚历山大死后，开始走向衰落。

一般对古希腊音乐的了解主要通过两种渠道：其一是从神话中了解到的，其二是科学考证后得到的。在优美的神话、传说和史诗（如《伊利亚特》和《奥德赛》）中，有不少关于古希腊的歌曲、乐器和歌手的记载。在《圣经·旧约》中，也提供了史前人们有关音乐的传说和他们使用过的乐器的情况。不过，这些都只能是人类美好的想象。

作为音乐史，我们学习的则是通过科学考证后的、历史上的古希腊音乐文化。尽管历代史学家做了一千多年的努力，我们现在掌握的材料并不很多。

到目前为止，已找到的古希腊曲调仅有不到一千小节（其中还包括猜测的材料）；大约 40 首作品及作品素材（时间约前后七个世纪，有的尚未考证出确切日期）^①；此外，还有少量不完整的出土乐器实物。古希腊留存下来数量最多、最为完整的，并对西欧中世纪的音乐产生实际影响的，是其音乐理论。

一、古希腊的音乐观念和社会中的音乐

希腊人是相信神的，他们的神不但具有比普通人更高的美德和智慧，而且也是有缺点的，甚至偶尔还会犯错误（如普罗米修斯盗火等）。因此，古希腊人并不愿盲目地接受神对宇宙的解释，而要寻求自己的答案。他们从数学、几何中找到了一些宇宙的规律。

古希腊人还认为神与人之间可以进行交流，而音乐是人和诸神之间相互取悦的工具和媒介。所以，他们在节庆及纪念诸神的活动中便广泛使用音乐。音乐一词 music 的词根便是从希腊神话中掌管文学、艺术的缪斯女神 muse 变化而来的，从词义关系可见古希腊人认为音乐同“真”和“美”相关。

由于音乐在古希腊知识领域中的重要性，许多哲学家在其伦理著述中都给予了音乐以十分重要的地位。音乐理论与哲学家从此结下了不解之缘，奠定了音乐理论在西方多由哲学家研究的传统。

古希腊学者毕达哥拉斯（Pythagoras，？—约公元前 497 年）及其追随者认为音乐同数学是不可分割的。“数”是理解整个精神宇宙和物理宇宙的钥匙，所以按数字构成的音乐的音响、节奏体

系也被看做是同宇宙相协调的例证，音乐同可见的和不可见的其他造物一样，受数学法则的控制。再者，音乐不仅是宇宙有规则的体系的可传性现象，而且也是可以作用于宇宙的力量。有的古希腊思想家认为音乐与天文学密切相关。他们认为这种关系不仅表现在音乐音程的体系与天体体系之间，以共同的数学规则为基础，而且这种关系甚至表现在某些调式、某些音与不同的星球之间。^②

毕达哥拉斯以后的学者进一步强调音乐是根据人类的意愿(will)，并且是根据人类的特点和指挥发生效应的。例如亚里斯多德(Aristotle，公元前384—公元前322年)曾说，音乐是直接模仿灵魂的情感或状态的。所以当一个人听到模仿某种性格情感的音乐时，他就会受到同样情感的影响，如果他长时间听“不正确的”音乐，就会成为一个“不正确”的人；反之，听“正确”的音乐，就会变成“正确”的人。^③柏拉图(Plato，公元前427—公元前347年)在其著作《理想国》中也有类似的观点。柏拉图和亚里斯多德都主张通过公共教育造就“正确的”人。这种教育体系包括两个基本内容——体育和音乐，其中体育用来训练身体，音乐训练思想。柏拉图强调两者的平衡，他说：“只有按照恰当的比例融汇音乐和体育，并能最好地将它们融合到灵魂中去的人，方可被称做一个真正的音乐家。”而且，只有几种调式才是适宜的，如只有多里亚(dorian)和弗里几亚(phrygian)曲调才产生勇气和节制的美德。反之，众多的音，复杂的音阶，形式同节奏不协调的结合，相互不接近的乐器的合奏，多弦的及调音古怪的乐器等都应当被取缔。音乐的基础一旦确立了，就不能更改，因为艺术与教育的无“法”必将导致社会的放肆和无政府状态。亚里斯多德对节奏、调式的论述不如柏拉图那么苛刻，允许音乐作娱乐

和文化欣赏之用，但他也认为所有为教育青年人使用的音乐，必须符合于“法”。

因此，古希腊人非常重视音乐在社会教育中的作用。他们认为音乐必须遵循治国的规则，公共教育必须包括正常的有监督的音乐教育。任何人，不论性别、年龄或阶层，都不准免除这个教育，每个人都必须为改进国家的道德、社会和政治尽责。任何歌曲不得破坏公共的精神，相反，应当颂扬祖国，并有益于秩序、守法和尊严。音乐在生活中的地位如此重要，以至一般将有教养的人、出色的人称为“音乐之人”，反之，笨拙的、下贱的则是“非音乐之人”或“没有音乐的人”。我们不要忘记，古希腊是奴隶制社会，国家规定：音乐禁止在奴隶中演唱和演奏。

上述观点都是在文献中反映出来的，究竟柏拉图和亚里斯多德等人的这些看法在当时有多大程度的代表性？他们是否有意强调某些东西来反对当时实际音乐生活中存在的某些倾向？当时的音乐实际到底怎么样，我们现在并不清楚。

二、古希腊的音乐理论

与古希腊的其他艺术一样，音乐也具有坚实的理论基础。我们现在所了解的音乐理论，确立于公元前4世纪，这恰好是古希腊科学产生的时期，主要反映在阿里斯托克森诺斯（Aristoxenus，公元前4世纪）及其追随者（公元前4至2世纪）的著作中。

古希腊的音乐理论传统包括关于音、音程、四音音列种类、音阶体系、托诺（tonos，复数为tonoi）等内容。

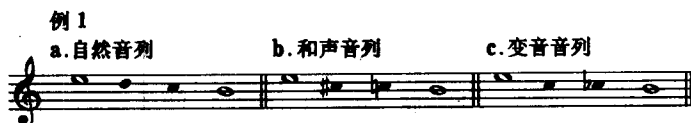
其中音和音程（Interval）的概念与今日差不多。阿里斯托克森诺斯在其《音乐理论要素》（约公元前330年）中谈的“音”包括人声的固定音高的音，也包括没有明确音高的上、下滑动的音（即滑音）；音与音之间的距离称音程。音程，如全音、半音、双

全音（三度）可组成体系或音阶。当时八度或双八度的构成是以四音音列（tetrachord）为基础的，四度当时被认做协和音程。

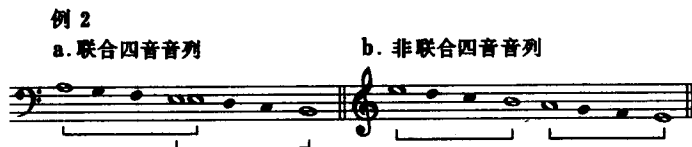
四音音列有三种：自然音列、和声音列（又称色彩音列）及变音音列。这三种音列的最高音与最低音间均为四度，中间两个音与最高音最低音间的位置有所不同，一般最高两个音间的音程距离最大，最低两个音的音程最小。中间的两个音可以自由交替使用，产生色彩变化。自然音列的两个最高音之间为全音，两个最低音之间为半音（见例 1-a）。

和声音列最高两个音间的音程为一个半全音（小三度），两个最低音间为半音（见例 1-b）。

变音音列最高两个音间为两个全音（大三度），两个最低音间的距离比半音还小，接近或为四分之一音，可以理解为今日现代音乐的微分音（见例 1-c）。



两个四音音列可以用联合与非联合两种方式之中的任何一种，构成七音体系（heptachords，或 seven-note system）、八度体系或双八度体系（octave，double octave system）。如果其中一个四音音列的最后一个音也是下一个四音音列的第一个音的话，这种四音音列称为联合四音音列（conjunct tetrachord）；倘若前一个四音音列的最后一个音与另一个四音音列开头的音之间相隔一个全音，则称为非联合四音音列（disjunct tetrachord）。



古希腊人将四音音列构成两个八度的音阶，并将其分为“完整系统”与“非完整系统”、“不变系统”（immutable system）等几种。其中典型的“完整系统”（greater perfect system）是在双八度中，依联合四音音列、非联合四音音列、联合四音音列的顺序加上一个低音构成（如例3）。

例 3
完整系统



四音音列可以根据全音（1）和半音（ $\frac{1}{2}$ ）的不同位置，排列成七种不同的音阶，造成音乐的七种不同风格。古希腊人为每一种音阶取了一个名字，它们是（自下向上排列）：

Bcdefgab	混合利底亚	$\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1
cdefgabc'	利底亚	1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$
defgabc'd'	弗里几亚	1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1
efgabc'd'e'	多里亚	$\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1
fgabc'd'e'f'	下利底亚	1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$
gabc'd'e'f'g'	下弗里几亚	1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1
abc'd'e'f'g'a'	下多里亚	1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

这里要提醒注意的是，“主音”的概念只是在现代和声的概念之后产生的。古希腊人的音阶并没有“主音”，只是有一个起主导作用的音，当时称做“中音”。

正如前面所述，古希腊人认为不同风格的音阶构成的调式可以产生不同的效果，有的使人悲哀严肃，有的使人头脑松弛，有

的产生中和安定的情绪，而有些则可以激发热情。

有关托诺的理论是古代音乐理论家争议最多的领域，也是现代音乐史书及辞书中解释最混乱的领域。

公元前 2 世纪的理论家克里奥尼德斯 (Cleonides) 指出托诺有四个含义——音、音程、音域及音高，并说可以根据四音音列的不同排列方式组成不同种类的八度，每一种八度均有不同的名称。另一理论家阿里皮乌斯 (Alypius, 约公元 3 或 4 世纪) 记载了 15 种托诺。托勒米 (公元 2 世纪 Claudius Ptolemy, 希腊天文学家、地理学家、音乐理论家，生卒年不详) 则认为最多只有 13 种托诺实际可用。早在阿里斯托克森诺斯的理论中，就共有 13 种托诺，后人又加了两种，变成 15 个，它们可以覆盖三个八度零一个音。这些托诺及其附加音 (“中音”) 是：

托诺名称	附加音
下多里亚 ↑	F
下爱奥尼安 (或下弗里几亚)	$\sharp F$
下弗里几亚 ↑	G
下伊奥利安 (或下利底亚)	$\sharp G$
下利底亚 ↑	A
多里亚 ↑	bB
爱奥尼安 (或下弗里几亚)	B
弗里几亚 ↑	c
伊奥利安 (或下利底亚)	$\sharp c$
利底亚 ↑	d
上多里亚 (或混合利底亚) ↑	e
上爱奥尼安 (或上混合利底亚)	e

上弗里几亚（或上混合利底亚）	f
上伊奥利安	$\sharp f$
上利底亚	g

从以上名称中可以看出，这 15 个托诺可划分为低、中、高三个对称的组，每组有 5 个托诺。这种组合适应了它们在音阶或“调”上的改换，古希腊人为声乐和器乐记谱的基本系统也与之相适应。注意表上有 7 个画有“ $\uparrow$ ”记号的托诺，它们的顺序同前面 7 种不同的音阶排列顺序恰好相反（如下多里亚是托诺最低的一个，而又是 7 种音阶中最高的一个）。由于一个八度内只有 7 种排列，所以只有 7 个托诺可以在相同的音高范围内构成。托勒米对此有更为详尽的分析和阐述，这里不赘述。

三、古希腊音乐的一般特点和表演形式

由于历史的原因，古希腊音乐是建立在东方文明的基础上的，因此旋律在希腊音乐中占有至高无上的地位。古希腊的音乐是单声部音乐，需要时用同度或八度加唱或加伴奏，因而有时产生支声。当时只有四度、五度和八度被视为协和音。古希腊的音程比近代西欧的种类要多，包括大于全音的音程和小于半音的音程。古希腊的音乐更多或几乎全是即兴的，其完整形式往往是同语言、舞蹈或两者一起结合的，其旋律和节奏多数与诗词的韵律、节奏相一致。宗教礼仪、戏剧及大型公共表演的音乐多数由表演者伴随其动作演唱。

古希腊最突出的音乐形式是大齐唱。这种形式或多或少还加一些舞蹈。齐唱队一般由男声、女声、男孩（或女孩）组成。大齐唱有乐器伴奏（基萨拉琴或奥洛斯，或两者合用）。大齐唱大多在婚丧礼上、纪念名人、体育盛会中及祭典中演唱。如凯歌

(paens)、祭酒神合唱(dithyrambs)及游行圣歌(processionals)等。有趣的是著名的希腊戏剧(悲剧和喜剧)也是从为祭典酒神、戏剧之神狄奥尼索斯(dionysus)的齐唱表演中发展起来的。可见齐唱在当时的影响之大。齐唱作为悲、喜剧的重要成分,一直保留到公元前4世纪。

四、古希腊的乐器

古希腊的乐器大多是为歌唱作伴奏的。弦乐主要有里拉琴(lyre)、基萨拉琴(kithara)和巴比托(barbitos)。后者又称巴比通(barbiton)。这三种琴都用左手抱琴,左手按弦或手指拨弦,右手拿拨子拨弦。里拉琴同基萨拉琴的体积、音响各异,用处也不同。基萨拉琴比里拉琴大而重,里拉琴多为业余爱好者使用,基萨拉琴为专业演奏者使用。巴比托是里拉琴的一种,只是弦要长些,音域更低,多用于为情歌或欢乐的歌曲伴奏。这三种琴的弦数均不详,在绘画中,多数里拉琴和基萨拉琴是7根弦,但公元6世纪时也出现过8根弦,甚至更多。

主要的管乐器是奥洛斯(Aulos),它是有簧片的乐器。因为出土时仅有的几个实物遗失了,而文献又未记载,所以不知是单簧还是双簧。人们推测双簧的可能性更大。奥洛斯一般是成双或四个同时演奏的,即演奏者一个人同时吹奏两支。两件乐器合起来构成一个音阶,两个乐器同时吹奏时可奏同音,也可奏和音,或其中之一奏持续音。早期的奥洛斯有3—5个孔,5世纪末6世纪初有6个,其中一个可能是出气孔。以后,孔的数目增多,现在找到的实物中,最多有15个孔。其他管乐还有西灵克斯(syrinx,又译潘神排箫),一般由7个管组成,有的有4—12个管。萨尔平斯(salpinx)和克拉斯(keras)是古希腊的铜管乐器,多在战争中作信号之用。

里拉琴和奥洛斯的使用有严格的区别。里拉琴用以祭祀阿波罗神，奥洛斯用于祭祀狄奥尼索斯神。

古希腊的打击乐有手鼓（tympana）、响板（krotola）和钹（kymbola），多在祭祀西比里大神母（cybele）和狄奥尼索斯神的礼仪中使用，后来变成轻松的娱乐性演出之乐器。

五、记谱法

古希腊人使用过两种记谱法，都用字母或类似字母作为符号，一种用来记录声乐旋律，另一种记录器乐旋律。声乐的记谱大约产生于公元5世纪末的艾奥尼亚语，器乐的记谱可能更早。两种谱都为15个托诺的每个音规定了特定的符号，器乐的记号都是用三个音为一组来划分的。在记谱中，还有标明节奏的符号，如时间的长度，休止、延长等。

第二节 古罗马音乐

古代罗马位于现在意大利罗马附近。从公元前8至6世纪，原始公社解体，公元前5世纪奴隶制发展，公元1至2世纪达到全盛，公元3世纪后衰落，灭亡。全盛时期，罗马帝国的疆域包括今天的不列颠、莱茵河、黑海、美索不达米亚、叙利亚、北非、葡萄牙、西班牙和意大利。

音乐史上对古罗马的研究，乐器要多于音乐。由于历史的原因，古罗马和古希腊音乐的界线较难于划分，有的学者甚至说：“当我们谈论罗马音乐时，指的是在罗马发展和实践了的希腊音乐。”^④

古罗马的音乐是在吸收外来音乐的影响下形成的。早在王政时代（公元前750—前510年）和早期共和时代（公元前509—前

265 年)开始,直到西罗马帝国灭亡(公元 476 年)为止,古罗马先后吸收了意大利西部古国埃特鲁里亚、希腊和亚细亚各国(今马其顿、叙利亚、埃及等地)东方音乐的影响。他们在通商、战争及输入奴隶音乐家的过程中引进了各国的乐器和音乐,并加以融合和发展。

一、乐 器

古罗马人从埃特鲁里亚人继承了各种号角,如长号(tuba)、圆号(cornu,铜制,成“G”形)、布契那(bucina,与圆号相似,常被误认为是圆号,其音量比较小,不能单独使用,一般在军队中作为某种信号使用)及里图乌斯号(lituus,横吹的长号,喇叭向上钩)等。这些号在罗马的重要礼仪,尤其在重要人物的葬礼上经常使用。随着帝国的不断扩张,又大多用于军乐,以示报警、拔营、冲击或撤退等。

梯比亚(tibia,又译双簧管)原是埃特鲁里亚的骨笛,有三四个指孔,后来跟希腊的奥洛斯一样,有了簧片,经常一个人同时吹奏两个管。它后来一直是罗马的民族传统礼仪乐器。梯比亚演奏者在各种礼仪中为驱散邪恶和鬼魂演奏这种乐器,这些礼仪由国家举办,或由普通农民举办。有时用里拉琴伴奏。

公元前 3 世纪亚历山大技师忒西比乌斯(Ctesibius)发明了管风琴(organ),这种乐器成了帝国时代最重要的乐器。当时主要靠水压发声,因此被称为“水压琴”(hydraulis)。但也有靠气压发声的,如以后考古学家从庞贝等地发现了一些管风琴的文物,其中在阿奎恩克姆(Aquincum)发掘的公元 228 年的管风琴有四排管子,每排含 13 个管以及杠杆、滑子及音箱等。

古希腊的里拉琴和基萨拉琴传到罗马后,弦数增加了,琴身也扩大了,这对发挥演奏技巧起了促进作用。

东方的各种竖琴，在古罗马也得到了发展和流传。

希腊的膜鸣架鼓（frame drum）和手鼓、铜钹（bronze cymbala）等打击乐随着希腊的祭典传统进入罗马后，在罗马的剧院中为流行音乐及一般的舞蹈和娱乐活动普遍使用。此外，小铃（small bells）、脚绑响板（foot clappers）和横笛（transverse flute）在祭典狄奥尼索斯神时使用。金属摇响器鐸铃（sistrum）、埃及古老的长笛和竖琴在祭典伊塞斯神（Isis）时使用。

二、古罗马人生活中的音乐

1. 宗教和礼仪中的音乐

如前所述，古罗马人很重视音乐的驱魔作用。他们常通过音乐活动祭典各种神。据记载，一些古老的僧侣社团纪念罗马的战神马尔斯（Mars）和魁雷那斯（Quirinus）时，有一人领唱，一人领舞，大家表演古代的战舞并演唱宗教歌曲。

公元前 204 年，从小亚细亚古代小国弗里几亚传入祭祀司西北里大神母的仪典。以后，每年一次在罗马城外的阿文梯恩山（Aventine）上连续举行几天的仪典活动，同时举行舞台竞技。手捧西北里神像的僧侣在辉煌的音乐伴奏下，步入纪念这位女神的殿堂。为他们演奏的乐器有铜钹、架鼓、鼓、号和弗里几亚的奥洛斯特等。

在祭典狄奥尼索斯神时，除了用小铃、脚响板、横笛、梯比亚外，人们还用手鼓和钹，大声敲击以驱赶邪恶。

2. 军 乐

古罗马人尚武好战，也有爱好军乐的古老传统。从公元前 5 世纪，就留存了有关不同种类的号手的记载。他们将外来的号角用在军队中，采用不同的乐器表示不同的军令，有时甚至为迷惑敌人，在军队撤离后，留下号手在军营中吹奏。

3. 日常生活中的音乐

古代文字记载了罗马人有许多日常生活中的民歌、劳动歌曲和器乐曲等，如划船、收割、摘葡萄、纺织时唱的歌和伴奏用的器乐曲，也有宴会歌、丧歌、摇篮歌、童谣、士兵胜利歌、生日及婚礼的歌曲、情歌、欢乐歌，以及咒骂人的歌和讽刺歌曲等，其中讽刺歌曲尤为流行。

古罗马人把音乐看做享受生活的工具，在奴隶制的社会中，统治者更喜欢把音乐当做炫耀自己地位、财富和奢侈生活的装饰。他们有的饭后演奏轻音乐，有的用响亮的小号助兴。在他们的葬礼中，音乐用得更多，有时他们也举行室内的音乐会。而在大街上，一些街头音乐家则常常与杂耍一齐表演。

4. 剧院中的音乐

埃特鲁里亚戏剧和希腊戏剧传入罗马后，都演奏音乐，使用的乐器还多于该剧的原产地。古罗马的戏剧家浦劳塔斯(Plautus，约公元前254—184年)的戏剧就有单声部、二重唱、三重唱的音乐。古罗马人喜爱的笑剧在表演时，有歌曲作间隔，用响板和鼓作伴奏。哑剧从埃及、叙利亚传入后，其音乐的重要性仅次于其舞蹈。哑剧要求听众具有一定的文明程度。他们要知道故事情节，懂得舞蹈手势和步伐的意义。哑剧表演时，常用梯比亚、西林克斯、基萨拉琴等乐器伴奏。

在罗马的圆形剧场演出节目之前，往往由小号和圆号手带头，主要演员随后进入会场。剧的开始，一般都由长号及小型乐队演奏，乐队的乐器包括水压管风琴、一个长号和两个圆号等。这种剧场演出，有时演员多达一百个小号手，一百个圆号手和二百个其他各种管乐吹奏者。

注释

① 参见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980) 和格劳特、帕利斯卡合著:《西方音乐史》(Donald Jay Grout, Claude V. Palisca: A History of Western Music, W. W. Norton & Company, New York, 4th ed., 1988) 第4版, 以下简称格劳特:《西方音乐史》。

② 关于音乐与数的关系, 柏拉图的《蒂迈欧篇》(Timaeus) 说得最详细; 关于音程与天体的关系, 见柏拉图的《天体的音乐》(Music of the Spheres)。

③ 转引自格劳特:《西方音乐史》第4版第7—8页, 以下同。

④ 朗格:《西方文明中的音乐》(Paul Henry Lang: Music in Western Civilization, W. W. Norton, 1947, New York), 纽约, 1947, 第31页。