

苏联音乐史專家

阿列克賽·伊凡諾維奇·康津斯基

在中央音樂學院講學

西洋音樂通史講稿

(一)

前 言

- 1、本講稿系苏联音乐史專家艺术学副博士康津斯基自1956年10月至1957年6月所講的西洋音乐通史講稿第一部份，包括时期自古代至十八世紀上半叶。
- 2、因付印倉促，在翻譯校对方面难免錯誤与缺点，請讀者指出，以便以后再版时更正。
- 3、講稿中达維孫之譜例均采自“达維孫音乐史譜例”一書，該書已由本院翻印，故此处不再附印。
- 4、凡文内有“(乐例)”字样之处，而未附乐譜者，均表示專家講課在琴上之彈奏。

第一章 古代音乐文化…………… (1—17)

地中海区域的音乐文化

印度的音乐文化

音乐戏剧之萌芽

音乐风格——单音音乐

古代音乐调式

古希腊音乐文化

古罗马音乐文化

第二章 中世纪音乐文化…………… (17—34)

中世纪前期音乐文化

罗马乐派

格里哥利圣咏

“反格里哥利圣咏”潮流

中世纪前期的音乐科学

中世纪后期音乐文化

民间音乐

世俗音乐

宗教音乐

乐器

第三章 文艺复兴时期的音乐文化…………… (34—78)

法国的音乐文化

玛受

雅内堪

柯斯特莱

克婁德勤任

新教圣咏

尼德兰音乐文化

杜费

沃克汉姆 欧伯列希特

DX39/21
約斯堪

奧蘭多·拉索

意大利音乐文化

牧歌

杰苏阿尔多

十六世紀合唱复調音乐体裁

帕勒斯特里那

威尼斯乐派 安·加卜列里

文艺复兴时期的器乐

文艺复兴时期的音乐理論

第四章 十七世紀和十八世紀上半叶的音乐文化 …… (78—161)

意大利音乐文化

蒙特浮尔第

A·斯加拉蒂

器乐

柯莱里

大协奏曲

英国音乐文化

歌剧

帕赛尔

器乐

法国音乐文化

歌剧

吕利

拉穆

器乐

古鋼琴音乐

德国音乐文化

清唱剧

序茲

管風琴音乐

古鋼琴音乐

歌曲

歌剧

韓德爾

“參孫”

“以色列人在埃及”

B小調大協奏曲作品第六号之十二

第一章

古代音乐文化

今天我开始講音乐史課。第一个講題是奴隶制度时期东方和欧洲国家的古代音乐文化。这一長的时期包括約有三四千年，約从公元前三千年到公元一千年中期。在这遙远的古代有几个文明中心地。这些中心地同时也是音乐文化的中心，有許多最重要的中心地都位在地中海区域，这些中心地是：公元前二千年和三千年的古埃及；大約是同一时期的亞述——巴比倫（米索不大米亞），公元前一千年的腓尼基（或叙利亚）。在公元前一千年时巴勒斯坦的音乐文化也很發達。另外一个大中心地是印度。在公元前一千年印度在文化方面便是一个先进国家，最后，还有在远东的中国，中国的音乐文化是最古的音乐文化之一，并且在公元前二千年就有高度的發展。我不可能講中国的音乐文化，这不是我的任务，因此我只想說明，我們應該記得，中国音乐文化是最古的音乐文化之一，并且也是世界音乐文化史中最丰富的音乐文化。中国对各种体裁的音乐創作的發展，以及音乐理論和音乐美学的發展都有貢獻。以上都是东方国家最古的音乐文化中心。

古世紀最后几百年中有古希臘出現。古希臘是欧洲第一个音乐文化中心。它的鼎盛时期是在公元前十世紀中期。研究古代音乐文化的音乐史家有許多困难，这是由于供研究古代音乐文化的史料不足。这只要指出，我們几乎完全沒有古代音乐創作的古迹例証就够了。因此历史家不得不利用旁証的材料。这些材料是取自一般物質文化領域的。这首先是指在那一时代的建筑物上的描繪、浮雕，庙宇的牆壁上的雕刻，金字塔、宫殿等等上的雕刻等。这些描繪幫助我們推想当时的音乐生活。历史文献，即：对当时生活的描述的文献也有关于音乐生活的材料。但常常有这样的情形，例如关于埃及的生活我們不得不根据后代——古希臘历史的叙述。考古学提供有許多材料。出土物使我

們能够相当詳細地了解古代的乐器。从这些材料的总合中可以使我们得出一幅古代音乐文化的圖画，这幅圖画是很不完全的，并且是非常簡略的。我們对于当时音乐文化的一般的特点和一般的規律了解得多些，对当时某一个时期某一个音乐文化的特点了解得少些，因此，在我們这短期講課的情况下，我只能整个地講講古代音乐文化，而不可能充分地講个别民族文化的特点和它們的詳細的發展。

在科学允許講某一种音乐文化中心的特点时，我也仍然只涉及一些基本的問題，而不詳細地深入。古代音乐文化是階級社会的、奴隶社会的文化。由于社会制度的这样的性質，音乐便起一定的机能，它是为国家服务的。因此專業艺术在古代有广泛的发展，它是为宗教的政权和世俗的政权服务的。我們的关于古代音乐文化的材料，多半都是專業文化方面的，至于当时的民間音乐，我們了解得很少。这是由于在当时的建筑古迹上所銘記的首先是統治階級的生活，即宫廷、庙宇的生活，宫廷和祭司中的上層分子的生活。世俗和宗教政权的代表人物在古代社会生活中占主宰的地位，因此很明显的是現在留下来的材料自然是关于社会上層分子的材料了。至于民間艺术，它当然存在并且有所發展，我們也掌握一些关于民間艺术的材料。古代民歌同原始社会的音乐文化傳統有多方面的联系。在古代民歌里反映了人民的生活——人民的劳动和家庭生活。当时的遗迹証明当时存有劳动歌曲和家庭生活歌曲：农家歌曲、狩猎歌曲、搖籃歌曲、送葬歌曲、婚礼歌曲。例如，在公元前一千六百年的一个埃及人的墓碑上曾刻有农民把粮食送到法老王的谷倉里的歌詞。根据古代历史家的材料証实，在古埃及有一种說唱的体裁。在古埃及的街道、城市和鄉村的廣場上，有說唱者給人民群众講故事。据推想，他們是用音乐的音調，拉長声調地給人民群众講故事。由此可見，故事是当时一种独特的叙事体裁。

專業音乐有这几方面：首先是宫廷音乐，它在皇帝和法老王的宫廷內演奏，并且在各种不同的国家隆重典禮上演奏。例如，在欢迎皇帝凱旋归来的典禮上演奏。这种华丽的世俗音乐在腓尼基特別發達，

因为腓尼基在当时是重要的貿易中心。不仅腓尼基王，就是腓尼基富翁們也供养着大批的乐人，拥有器乐合奏团、合唱团和舞蹈者。在古代，庙宇音乐或祭祀音乐具有特殊的意义。祭祀是古代进行專制的最稳固的基础之一。祭司和世俗的大臣同样是接近法老王的人。在古代的国家里，祭司通常都是統治階級。宗教典禮非常华丽而隆重，而音乐在典禮中起着很重要的作用。在埃及、巴勒斯坦有个別乐器是專門祭神用的，因此被認為是神聖的乐器，在庙宇內有完备的器乐演奏者、歌手的及舞蹈者的組織。專業音乐家也是特权階級。庙宇的音乐家的领导人物被認為是法老王的亲戚（当然：这是假定的）。在亞述——巴比倫有一种聖秩制度，把祭司音乐家直接列在諸神和国王之后。音乐家常常就是祭司。在古代庙宇音乐里形成了一些有趣的演唱手法：如在巴勒斯坦，交替合唱（Antiphon）很流行（交替合唱是在庙宇內作礼拜的兩個合唱队輪流唱的。在古印度庙內有由独唱与合唱輪流唱的）。古代音乐家好象都具有几个專長：他通常会彈奏几种乐器，他是歌手，在某种程度上又是演員，因为在古代庙宇的仪式中有哑剧，演員要会舞蹈要作优雅的动作。大家都知道，專業音乐家是逐漸产生的。他們是民間音乐家出身。專業音乐家逐漸脫离人民，变成了特权階級。

在古代也产生了音乐戏剧的萌芽。我們知道在古代，例如，在印度有民間和宮廷音乐戏剧。但是音乐伴奏的宗教表演更加流行。在这些宗教表演中产生了宗教戏剧，名叫神迹剧。大家都知道在埃及产生了宗教表演，叙述奥西里斯神的一生。奥西里斯是古埃及最被人尊敬的一个神，在庙內（以及在庙外）都表演他的一生中的場面：受难、死亡和复活。这种神迹剧和对奥西里斯的祭祀在人民群众中很流行，因为对奥西里斯祭祀是和原始社会中广泛流行的祭祀祖先的習慣相連系的。祭祀祖先的含义是哀悼亡人和希望亡人的复活。这些因素成为奥西里斯神迹剧的最主要方面。在这种神迹剧中也有歌唱，有器乐，还有哑剧的舞蹈。古代人知道很多乐器。我們有很多关于当时的乐器的材料，这些材料說明古代有多种多样的乐器。可以說，所有主要

的乐器在古代就已经产生了。打击乐器和噪音乐器特别广泛流行和种类特别多。在古代各国到处都流行以下这些乐器：鼓、钹、响板、响铃和哐哐棒。古代印度有陶土制的定音鼓和嘎声器。当时管乐器的主要类型有各种长笛、单簧管、双簧管、号角和小号。在巴勒斯坦有长号，拨弦乐器也很流行。竖琴在宫廷和庙宇的生活中很流行，可以说是贵族阶级的乐器。里拉琴，是一种用撥子撥奏的乐器，主要是在人民大众阶层内流行。根据文物古迹证明，这种乐器在腓尼基很流行。第三种乐器是琵琶，在古代社会各个阶层内都使用这种乐器。在印度我们发现用撥弦乐器的原型——维那琴，它有兩個葫蘆形的共鸣器。这种乐器在现在仍很流行，在印度当时还有弓弦乐器，这就是桑林达，它有三或四根弦，是拉奏用的，其他11根到41根弦起共鸣作用。因此所有这些乐器的主要类型，古代各国差不多都是一样的，但各国都有它自己的乐器变型。

当时的音乐风格的特点是单音音乐。单音音乐的时代一直延续到十二世纪初。固然，我们可以发现在古代音乐中有一些多声部存在的事实，有古代分声歌唱（Гетерофония）存在的材料。实际上这仍然是单音音乐，在单音音乐中除了主要曲调以外，偶而也出现（一、二、三、次）好象从主要曲调分化出来的各别音。据推测，古代分声歌唱是在演唱实践中产生的，是即兴歌唱的产物。另外一种多声部的萌芽的类型是持续音歌唱（Бурдонирование），即除了曲调以外还有一个持续音。有趣的是：据推测在古代的音乐中有和弦的多声部存在。学者在研究埃及和巴比伦竖琴弹奏者的描绘时，他们注意到竖琴弹奏者的手指的部位，看起来竖琴弹奏者好象是在弹和弦。古代音乐的调式基础是五声音阶。可以推测出竖琴的定弦也是五声音阶。但是在巴比伦和印度还有更加发展的音列，如七音音列。印度音乐的兩個主要调式都是七音音列的，我讲一个主要调式。在印度七音音列调式的形成是和二十二律有联系的。二十二律中的每一个音是曲调进行的最小单位，是最小的曲调音程单位。一个八度分成二十二部分，这就形成二十二律。如果我们把六音音阶分成二十二个音，那么我们大

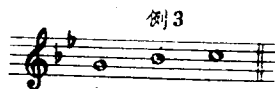
約得到0.27，即 $\frac{1}{4}$ 音。一个調式至少由兩個音組成的音程構成，主要音級的距离如下：



这种音列有些象自然大調，調式的概念不仅包括“律”，而且也包括其他一些因素。实际上某种調式具有一些短小的、富于特色的歌腔，而这些歌腔的存在也决定某一調式的面貌。現在講講歌腔这个概念。我說过，歌腔的概念接近于动机的概念。它們相似的地方在于它們都至少包含几个音——2至3个音。但是在动机的概念中一定要包含节拍节奏的因素——强拍和弱拍，即：动机具有一定的节拍和节奏組織。例如，“薩德闊”的“海洋”主題中的动机。海洋的主題是由一个短小的三个音的动机重复構成的。



这个动机的主要形式是用相同的时值陈述的，并且是从小节的强拍开始，我們也常常遇到象这样的三个音的歌腔。最流行的一个歌腔是由小三度和在小三度上加上二度組成的三音列的歌腔。这好象是五音音列的一部分。



例如俄罗斯民歌“我們等候狂欢节”的曲調就是由这种歌腔構成的（李姆斯基—柯薩科夫“俄罗斯民歌100首” No. 46）。

但是这种歌腔不仅在俄罗斯流行，而且在其他民族的歌曲中也很流行，但是我們是在極其多样的节奏和节拍条件下遇到这种歌腔的，这一点非常重要，因此歌腔的概念包含各音的組成，而不管各音的节拍

例4 里姆斯基·柯萨科夫：俄罗斯民歌100首 NO. 46

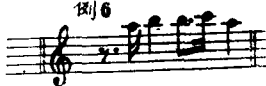


或节奏的组织。例如李姆斯基—柯萨科夫的“雪姑娘”引子的音乐中的歌腔就是这样的，在引子开始时有一些主题，这些主题是描写在严冬被冰封冻的大自然受暖融化的情景的。在这里，引子一开始有三个动机：第一个动机(例5)，第二动机(例6)和第三动机(例7)

例5



例6



例7



李姆斯基—柯萨科夫在这里特别强调曲调的小调的倾向，而这种小调性是由于小三度的歌腔产生的。第一个主题(例)是分解小调七和弦 7—2—4—6，你们可以看出分解小调七和弦包含有两个小三度和仅仅一个大三度。第二主题(例)也建立在小三度的基础上。第三个动机以在小三度(1—7—6)的音域中的下行开始，而以上行小三度结束。我们先不要看和声、节奏怎样，我们现在所注意的是在曲调中占优势的是一种进行，一个小三度的歌腔，这小三度的歌腔在节奏、小节、和声的不同条件下出现。动机和歌腔之间的区别就是这

样。

現在我們再回來講古代調式。一定的調式的特点是具有一定的歌腔和一定的歌腔的相互关系的。在古代东方音乐中，曲調的一定类型是由这些歌腔組成的，这种曲調的一定类型我們称为曲調型，現在在許多民族的音乐中，特別是在中亞細亞各民族中也遇到这种原則。在古代印度，这种曲調型叫做“拉加”。当然这并不是說是把这些曲調型按原样絲毫不变地来使用。演奏家常常把它們加以改变，好象补充它們，并在这种“类型”的基础上創造新的自己的曲調，仅仅保留某种調式某种类型的最重要的特点而已。

古代音乐家的理論观点是極其多方面的。他們反映了当时的音乐实践。古代的理論力求說明音乐的感人至深的性質，說明音乐对人的影响，也就是說，打算給音乐調式以美学上的評述。首先应当談談音乐美学和倫理学的关系，印度的音乐理論家認為，各种不同的“拉加”对人具有不同的感情影响，可以影响到人的情感——引起溫存、悲哀等感情，但是这些观点大都帶有神秘性質，認為音乐具有魔法的性質。音乐被認為是神賜的，从来就是神的艺术。这种对音乐的魔法的观点是印度理論家所具有的显著特点，他們深信一定的“拉加”能够呼風喚雨，能够遮天蔽日，有一些歌調是禁止的歌調，因为它们会引起不幸，例如会引起火灾。古代印度傳說有一个歌手，名叫那伊克·加巴烏尔，他奉他的主人命令唱了一个禁止的歌調，虽然他站在水中仅仅头露出水面，可是他仍然被火燒死了。把音乐和宇宙学(即古代关于宇宙發展規律的概念)联系在一起也是古代音乐理論和美学的特点，音乐常常也和当时流行的对数字的神秘的看法有联系。例如，在古代巴比倫，数字7（八度中的各音的数字）是和行星的数字，一星期的天数相联系的，数字7是完善的象征，是道德的淨化的象征。古代巴比倫人把五度音程比作春天和冬天的关系，把八度象征为春天和夏天的关系。在这些幼稚的概念傳說中，可以看出古代人对音乐在社会上所起巨大作用的理解，表现出他們試圖确定音乐对人的意义，音乐对人的影响。

古代东方各国的音乐文化在所有音乐文化發展中，首先是在希臘音乐文化發展中起很大的作用。我們看到：后来希臘人借用和發展了主要乐器、調式体系、許多体裁、以及，一些理論原則和观点，但是在古希臘的条件下，在音乐文化中發生了質上的变革，音乐文化进入了更高的阶段。

我現在講一講古希臘音乐文化。希臘音乐文化在公元前一千年的中叶，更正确地說在公元前五百年达到了最高峰，这一时期被称做古希臘艺术的“黄金时代”。希臘文化和古代相比較，它富于生活气息，更富于现实性，它几乎没有东方各国音乐文化所特有的神秘的特点。古代希臘的音乐具有更独立的意义，不从属于宗教和宫廷。古希臘的音乐主要是世俗音乐，而不是宗教音乐：这些古希臘音乐文化的一般特点是在一定的历史基础，在一定的历史条件下产生的。音乐的进步是社会历史进步的結果。古希臘社会在它的繁荣时期在許多方面都是民主主义社会。雅典的民主制度不同于巴比倫、埃及的东方的专制制度。大家都知道这并不是对所有的人都实行民主，而是对自由民实行民主，但是这制度和古代埃及比較起来要民主得多了。在古希臘，音乐艺术成为人民的财产，不只是宫廷和祭司中的上层分子的财产。各个阶层的人民群众积极的参与了音乐生活。古希臘的艺术是公民艺术，而不是祭祀艺术。有一些古希臘音乐文化的古乐譜流傳至今。公元前五百年到公元前三百年的11项古迹史料很著名。当然这些史料不多，只不过是古希臘音乐文化的發展的和完美的艺术整体的一鱗半爪而已。但是这是音乐史家所發現的最早的音乐史料，从这些史料中，我們可以获得关于古希臘音乐和古代东方相比較的知識。可是在这里历史家还要更多地运用物質文明和希臘文学領域中的材料。古希臘音乐文化的最初材料是属于太古，属于原始社会时期，属于所謂克里特——迈錫尼时期的，在这时期，产生了著名的奥菲欧希臘神話——他是一个歌手，能够用他的歌唱征服自然和神。你們看看，这一点和古代东方把音乐当作魔法是完全相似的。我們看看下一个时期——荷馬时期。这个时期是从公元前12世紀到8世紀止。荷馬的史詩“伊里亞特”

和“奧德賽”是我們知識的來源。在這些史詩內記載有民間風俗歌曲，古希臘管樂器奧洛斯——（一種類似雙簧管的樂器），從這些史詩中我們知道關於歌唱史詩作品的歌手的事跡，他們叫做阿愛德，他們是詩人又是作曲家。他們在歌唱史詩傳說時，把史詩傳說加以變化和補充，並且拉長聲地歌唱，因此形成了半宣敘調的音樂曲調，阿愛德用基薩拉（在古希臘流行的一種里拉琴類型的弦樂器）伴奏。但是我們知道的主要是下一個時期——希臘文化發展的古典時期。這是在公元前七百年到五百年。正是在這時期，城市形成和發展起來，社會制度具有更加廣泛的民主性。公元前七世紀末到六世紀初在希臘產生了音樂創作學校，出現了一些古代音樂家的最初名字。當時一座最出名的學校是在萊斯勃斯島上。這個學校的代表人物是泰潘德爾，他是一位作曲家並演唱家。他以基薩拉伴奏歌唱著名。所唱的叫作基薩拉歌調，當時由奧洛斯這種樂器（我在前面已講過）伴奏的歌曲也很流行，這叫做奧洛斯歌調。在這時期純粹的器樂演奏也發展起來：這是純粹的器樂體裁。用基薩拉演奏的作品叫做基薩拉樂曲，用奧洛斯演奏的作品叫做奧洛斯樂曲。出現了一些關於音樂合唱藝術（關於帶有舞蹈的合唱）的最初的史料。集體音樂生活的形式是希臘最典型的現象。大家都知道著名的奧林匹亞賽會便包括音樂比賽，在比賽會上也舉行獨特的音樂會，用歌唱來慶賀奧林匹亞比賽會的獲勝者。著名的詩人和作曲家品達爾就是以歌唱贊美獲勝者的一個歌手。他用基薩拉伴奏，歌唱他所作的慶賀獲勝者的詩篇，這種詩叫做頌歌。這在實際上是古希臘最初和最重要的音樂詩歌體裁。廣泛地發展抒情體裁是希臘古典時期的特點，在抒情曲的鼎盛時期中反映出古希臘人的創作個性的發展。首先在藝術中人的內心世界、人的思想感情佔很重要的位置。在音樂藝術中人第一次自由地表現自己的內心世界，在音樂中作為有創造力的個性來揭示自己。我們在建築和雕刻的領域中也遇到一些類似的情形，古希臘的建築和雕刻的古迹——這是人的個性的寬闊而崇高的表現。把埃及廟宇的建築和希臘廟宇的建築作一比較，是很有趣的。埃及廟宇是巨大的大廈，裡面充滿了巨大沉重的柱子。柱子

和牆壁上都用一些神秘的圖畫或歌頌法老王的強大權力的繪圖來裝飾，人處在所有這些中間感到自己軟弱，完全听从神的意志，或听从和神同等地位的法老王的意志，在這些宇宙里舉行隆重的儀式，而音樂則更加強沉重、神秘和恐怖的印象，用這種環境把這些感情注入人的心靈中。可以說，建築和宇宙的所有藝術的結構都使人懾服，使人感到自己的渺小。古希臘的建築和一切藝術則完全具有另外一種性質。赫拉斯的廟宇的特点是：靈巧、輪廓優雅、具有充足的陽光和空氣，與現實生活的形式和色彩有密切的聯繫。這些特點使人愉快，而不使人恐懼，使人奮起而不使人自卑。神的形象的造型和人相似，很富于現實性，沒有任何神秘和虛擬的地方。按照古希臘神話中的觀念，英雄可以上升為神，而神可以下降為英雄，實際上人是富于生命力的富于深刻現實性藝術的主要對象——無論是建築式雕刻，史詩式悲劇，抒情詩式音樂都表明這一點。

☆ ☆ ☆ ☆

今天我繼續講古希臘的藝術。

上次我已經講到古希臘的抒情體裁。古希臘抒情詩的作者同時又是作曲家。他們吟唱自己的詩歌，同時用抱琴或是基薩拉琴為自己伴奏。所以我們可以說當時的詩歌體裁也就是音樂體裁。古希臘的抒情歌曲是多種多樣的。最主要的抒情體裁有悲歌（Эпегия）、頌歌（Гимн）、飲酒歌（Застольные песни）、婚禮歌（Свадебная песня）等等。這些體裁除了在詩歌方面具有一定的特征以外，在音樂方面也有一定的特征，這一點我後面會講到的。公元前五世紀是希臘藝術發展的黃金時代，這時產生了一種新的戲劇體裁——悲劇。對於這種體裁需要稍為講一講，因為這種悲劇是充滿了音樂因素的。它吸收了詩歌音樂體裁，即：史詩性的和抒情性的體裁以及獨唱和合唱音樂。悲劇，按其性質來說，是全民性的大眾化的體裁。演員都是人民中具有藝術天才的人，但不是專業的。合唱通常是由自願參加演出的愛好者組成的。悲劇的產生也是和音樂有關的，是和“酒神贊美歌”（Дифирамб）這種音樂體裁相聯系的。在希臘自古以來很早就在祭道尼蘇斯神（酒與

欢乐之神)的时候,流行着演唱“酒神赞美歌”。后来渐渐地加上了表演,表演道尼苏斯神一生中的某些片断,描写他在大地上漫游的事迹。这种表演包括好几个“酒神赞美歌”合唱。这些表演逐渐地发展和扩充,并且增加了许多表演手段。先是增加了朗诵者,后来又增加了独唱者和伴奏乐器——奥洛斯管(Аulos)和基萨拉琴。所以悲剧是带有史诗性和抒情性的独唱曲和合唱曲的戏剧,演员同时又是歌唱者,而且他还必须掌握舞蹈艺术。演出由悲剧的作者自己指导。按我们现在的話来说,他同时又是作曲家,又是导演。悲剧由对白和音乐分曲(朗诵调、独唱和合唱)组成。有些场面是以合唱结束的。剧中人物的内心独白后来就发展为独唱的插曲,并有合唱伴唱。一定的戏剧情节采用一定的节奏和调式。可惜我们没有任何与悲剧有关的音乐史料。保留下来的只有某一个悲剧中的一个合唱片断,由于这个合唱残缺不全,许多音乐特征已经丢失了,所以这一个合唱片断是不足以使我们明确而肯定地判断当时希腊悲剧里的音乐的。所以我们只有从分析希腊悲剧的诗的特点去猜测悲剧里的音乐。大家都知道,在五世纪的时候一连出现了三位伟大的悲剧家:爱斯奇里斯、索福克拉和欧里庇德。推测在爱斯奇里斯的悲剧里有許多叙述性的和合唱的段落,音乐比较简朴、含蓄,是自然音阶体系的。索福克拉的悲剧就具有强烈的戏剧性,说来音乐的性质也比较不同——加强了抒情性戏剧性的独唱(咏叙调)的意义。在欧里庇德的悲剧里充满了抒情的因素,可以推测到其音乐旋律是非常灵活的,调式是复杂的,独唱的音乐具有更大的意义。

从公元前四世纪起,开始希腊文化发展的最后一个时期,称为“希腊化”时期。这时期的希腊艺术,与公元前五世纪的古典时期比较,已开始有些衰落。希腊的这种全民性的、集体性的音乐戏剧艺术逐渐地变成了个人突出的艺术了。逐渐地失去了原有的和谐的性质。出现了专业的演员和歌唱家,艺技发展起来了,出现了许多新的音乐表现手法,这些新的东西被当时一些希腊人认为是“过分”,从这些“过分”中,他们看到了希腊艺术发展中开始产生的片面性,即着重在

發展感性的一面。这种情况导致破坏希臘艺术古典时期所特有的感性与理性的諧和。他們認為旋律和調式的过于精巧和复杂、增加琴弦（例如增加基薩拉的琴弦）等都是“过分”。在“希臘化”时期音乐科学——音乐美学和理論都获得相当的發展。古希臘的音乐科学是以音乐实践为基础的，所以我稍为講一下希臘音乐的風格。希臘音乐主要是声乐。而且，看来几乎完全是單音音乐的。当时的科学水平以及我們所获得的材料都使我們有根据肯定古希臘的音乐文化是單音音乐的。然而，旋律是相当多样化的。大致可分为三种类型。第一种：宣叙調，与戏剧中的朗誦調相近。第二种：具有明显的节奏的旋律，这是由詩歌朗誦的特点以及詩的韵律所决定的。我們沒有第一种类型的旋律作为例子，但是有一首希臘的頌歌——梅索梅特；（Мезомел）著的“切里奥斯特頌”（“Гимн Челису”）可以作为第二种类型的例子。請注意这首頌歌的节奏是非常明显的。可以說是进行曲的性質：



第三种类型的希臘旋律是很流暢、很灵活的，旋律丰富而發展。是歌唱性的旋律。这里有一首賽吉尔飲酒歌可以作为例子。賽吉尔是一个人的名字，这首歌是刻在他的墓碑上的。作者的姓名不詳，詩是抒情的，充滿了愉快而又帶有悲哀的情緒。內容是講人世間生命之短促，應該尽可能更好地来生活。歌詞如下：

“朋友，生活吧！欢乐吧！没有什么可憂愁的，我們的生活是美