

By
By
By

Aline Gabaud

音樂史

阿麗絲·迦波特
江苏工业学院图书馆

音樂總監
杜加斯序
藏書章

成紹宗譯

附肖像二十四幅

開明書局印行

本書已照著作權法呈請內政部註冊

“音樂史”

民國廿四年七月初版

有著作權



不許翻印

實價大洋六

(外埠酌加寄費)

3.00

著者 迦波特

譯者 成紹宗

發行者 章錫琛

上海福州路開明書店

印刷者 美成印刷公司

上海梧州路三九〇號

總發行所

分發行所

上海福州路二七八號 南京廣州北平漢口長沙

開明書店 開明書店分店

序

寫歷史是一件不容易的事，困難往往會使意志最堅強的人爲之卻步。

寫一部音樂史，就是寫一部大音樂家的傳記，而音樂家，誰都知道，並不都是聖人。

然而我們必須認識他們的身世，因爲藝術家的生活往往是他們的作品的註釋。如果有幾個藝術家逃掉了這條定律，多少的藝術家羅受了這條定律！所以，僅僅 Phèdre 一劇就足以洩露拉辛 (Racine) 的心情，解釋他的生活的最重要的一部分；Figaro 則大半爲波馬舍 (Beaumarchais) 自己的化身。

費列隆 (Fénelon) 說：“一段極精采的事實，一句極傳神的話語，一個有關於一個人物的天才或性情的舉動，是寫歷史的一種奇巧筆法，牠能使那個人物活現在你眼前。”

可是寫一部我們現在呼做小說體的傳記的東西，寫給成人看時是可能的事，寫給少年人看時往往就會成爲不可能。

作者須有明晰的頭腦，豐富的經驗，與抉擇材料的靈妙手腕。

阿麗絲·迦波特 (Alice Gabeaud) 女士學識豐富，執教鞭於各學校已多年，著有有價值的音樂教授用書多種，現在又給了我們一部音樂史。

爲使這樣一本著作引起少年讀者的注意起見，她巧妙地將某種

非常的事蹟，可愛的逸事特筆書了出來，這種辦法是很高明的。

即使對於大音樂家的作品，學生也不會直接發生興趣，要他們發生興趣，我敢說，除非經過他人之手。我們最先必須喚起他們的好奇心，娛樂牠，誘惑牠，使牠專注在無論那一點。

巴赫之失明，莫差特之夭折，悲多汶之聾，叔曼之狂，都是令人感動的事，牠們刺戟人，誘引人去研究這些大家的作品。其次，迦波特女士避掉了用乾枯無味的術語。她以幾個簡讀明確的句子告訴了我們各種樂式的起源，各種音樂的建設，各種樂派的出現與牠們的論爭，乃至連樂器的製造，牠們的效用與牠們的配合都沒忘記。

最後，每章之後有摘要，有樂例，並有蓄音片之指示〔註〕。

迦波特女士各方面都想到了。我深信本書定能引起讀者大眾的興味而大有益於音樂教育。

音樂教育總監 杜加斯

註。摘要，樂例與蓄音片之指示，譯本中都已略去，因每章字數並不多，沒有要摘要的必需，而每講到一個作品就演奏該作品或用蓄音片來代替，在現在的中國學校尚辦不到也。又著者還有一篇自序，講的也都是這些，故亦略而不譯。——譯者。

目 錄

第一章	原始時代.....	1
第二章	音階略說.....	4
第三章	格里哥樂歌.....	6
第四章	民間歌謠.....	10
第五章	樂譜.....	14
第六章	複音歌唱.....	15
第七章	複音音樂時代的音樂家.....	19
第八章	十六世紀末葉.....	24
第九章	意大利歌劇的創造.....	29
第一〇章	十七世紀的法國歌劇.....	32
第一一章	十七世紀的器樂.....	37
第一二章	十七十八世紀的意大利音樂.....	45
第一三章	十七世紀的德國音樂.....	49
第一四章	巴赫.....	54
第一五章	十八世紀的法國音樂.....	60
第一六章	格呂克.....	64
第一七章	喜歌劇.....	68
第一八章	革命時代與帝國時代的法國音樂.....	75
第一九章	十八世紀末的德國音樂.....	79
第二〇章	海登 莫差特 呂斯特.....	85
第二一章	悲多汶.....	92
第二二章	悲多汶的同時代人.....	99
第二三章	十九世紀初的德國戲劇.....	104

第二四章	第一帝國後的法國音樂.....	107
第二五章	浪漫派音樂家.....	112
第二六章	白遼斯.....	113
第二七章	孟特爾遜 叔曼	116
第二八章	曉邦.....	120
第二九章	李斯特.....	123
第三〇章	十九世紀的德國歌劇.....	126
第三一章	十九世紀中葉的法意音樂家.....	132
第三二章	佛蘭克.....	135
第三三章	十九世紀的法國音樂家.....	140
第三四章	十九世紀末的法國戲劇.....	144
第三五章	十九世紀末二十世紀初法國外各國的音樂	148
第三六章	俄羅斯.....	152
第三七章	十九世紀末二十世紀初的法國音樂運動...	156
第三八章	印第.....	161
第三九章	印第的學生.....	164
第四〇章	福雷.....	166
第四一章	杜裏西.....	169
第四二章	十九世紀末二十世紀初的巴黎音樂院.....	172
補編	樂器史 一 絲絃樂器(175) 二 吹奏樂器(178)	
	三 敲擊樂器(182) 四 樂器的應用(183) 五 鍵盤	
	樂器(184)	

一 原始時代

音樂的起源在時間之夜裏——草昧時代遺失無考了，可是，依據人類的記憶與最古老的傳說，音樂藝術之出現是在兩種特殊形式之下的，這兩種形式各與人類一種心靈狀態相應：（一）表“歡喜之情”的“舞蹈藝術”；（二）生自冥想與祈禱的“歌唱藝術”。

舞蹈藝術 牠的起源我們可以這樣重行設想出來：不識文明爲何物的原始人類，度日是很艱難的，他們被迫得繼續不斷地與環境——野獸以及自己的同類等作戰。

在這些常常是性命攸關的惡戰苦鬪後，當成功來褒賞他們的努力時，這些人心頭是多麼高興喲！那些憑聰明與勇敢取得了勝利的人又是多麼受崇拜喲！怎樣表示洋溢在心頭的快樂與感激呢？絕叫互相響應着一聲聲地從大家的胸頭迸發出來。在同樣的興奮中，全部落反復着，增加着這些叫聲；歡躍着，抑揚着，歡呼之聲終於成了一隻“歌”，一隻充滿了愉快的歌，這歌隨着每個新的歡喜而激越，而高揚，使得人們在熱狂中不禁和着響亮的聲音而足蹈手舞起來。

這便是原始音樂的兩種表現之一，——有“表情姿勢”相伴隨的“歡喜之歌”，——“舞蹈藝術”之母。

歌唱藝術 牠生自一種不同的感情：人們不是常常歡樂的；有時，他們是不幸的。災害，恐怖，痛苦使被克服被侮辱的人在那些不能戰勝的力之前感到脆弱與無力。

在他的周遭既找不到援助與慰安，他便將眼睛轉向蒼天，超然於地上之禍患而祈禱着。爲向神明說話，他竭力使他的生硬而拙笨的舌頭變柔；在這種祈禱中，他安放下他的整個靈魂，全部熱誠。

在祈禱上飾以富於表情的抑揚之音調，便變成一種“歌”，一種“藝術”：即“歌唱藝術”。

如果歡喜之歌鼓舞人去舞蹈，有時給歡喜以極度的熱狂，那末，靜穆的簡單旋律在精神上所生的效果是正相反的，牠給人以撫慰，使他忘卻一切憂煩痛苦，有時將他浸沈在一種幻想中，使他從物質環境解脫。

所以，歌唱是早就被認爲對於心靈與感覺具有一種不可思議的勢力的。

音樂不但用以祈神明，表喜樂之情，還用以馴服野獸或蠱惑人們。

蠱惑者，魔術家們的神祕法術是常和以 chant (歌) 的：enchantment (魔術) 這名字即因此而成。

歌唱在一切宗教中都是被重視的，人們有時還使舞蹈藝術與歌唱相結合，以增宗教儀式之光。在神廟中，舞蹈成爲了一種表現“美”的藝術。所以古代民族，如希臘人，埃及人，希伯來人，都視舞蹈藝術爲神聖。

這門藝術也用於民間宴樂。最初，舞蹈樂歌有時是和以記節拍的拍掌聲的，後來才伴以樂器。

很早很早，人們就曾試以各種形式特別的東西模仿他們的聲音，這些東西後來便變成了樂器。可是，在很長的時期間，這些幼稚的樂

器多是用以輔助歌者的。

直到西曆十五十六世紀，樂器才始達到完善地步，供給了音樂藝術以大的富源。

古代樂歌蕩然無存。我們所有的最古的旋律都得上溯至西曆最初幾世紀。

樂譜的發明與完成，給了人們以保存樂歌的可能。

在這個發明之前，即八九世紀以前，旋律是口口相傳的，牠們常常失去本來面目，至於消滅。

二 音階略說

音樂史的一般進化

當歌唱普及到了人間，文明社會粗略地構成了時，有些學者注意到了人聲的高低之變化，便按照高度依次將牠們排列起來。

這產生了一些不同的音，這些音連續下去，從第八音起再發生同樣的音。在這七音組上加上一個第八音，即高第一音一倍的音，我們便有了全音階的“音階”，或“自然的”音階，所以這樣叫，是因為構成牠的那些音是被無知識的人自然地用在即興的原始樂歌中的。

音階可以由任何那一個音開頭。因此而生出各種調子不同性質不同的音階。古人將一種愉快的性質歸之於某些音階：即是我們叫做“長音階”的由 do, sol 或 fa 起頭的音階。

別的音階是被留以作莊嚴的或悲哀的樂歌用的：即是我們之所謂“短音階”。

在很長的時期間，人們專用由自然音階攝取來的樂音。

後來，人們才插入別的一些由自然音調之人爲的變化得來的中間音。這些變化過的音，人稱之爲“變音”，以別於“自然音”。

漸漸，人們發見了制限各音彼此間的關係的科學的法則（樂調之法則）。這個由自然本身定下的樂制，是構成我們的整個音樂藝術的要素。

音樂藝術的一般進化

音樂藝術不是平等地在世界各地發達起來的。有些民族還是處在音樂藝術的原始時代。

音樂之飛躍突進而成爲一種有組織的進步的藝術，是在舊大陸的歐洲。法蘭西，意大利和德意志三國尤其是音樂進化的主要推進者。所以我們所要研究的，即是歐洲音樂史，因為歐洲是音樂藝術最發達的地方。

音樂藝術的發展，可以分爲三個時代：

(一)“單音音樂”時代（自西曆最初幾世紀至十二世紀前後），在此時期中，單一旋律由好幾個人“齊唱”。

(二)“複音音樂”時代（自十二世紀至十六世紀）。好幾個不同的旋律由好幾個人“合唱”。

(三)“生風里音樂”時代（自十六世紀至今日）。一方面，起初與人聲相結合的樂器，脫離了人聲，這產生了一種特別的音樂：“生風里音樂”(Musique symphonique)或“樂器音樂”(Musique instrumentale, 以後簡稱器樂)；另一方面，人聲仍舊幾乎常常伴以樂器；有時表情姿勢與音樂相結合以表演“唱作”，這創造了“樂劇”。

三 格里哥樂歌

我們所保存的最古的旋律是西曆最初幾世紀以來基督教引用在牠的祈禱儀式中的旋律。

在天主教堂中，樂歌不但是祈禱的裝飾品，而且是將信徒聯繫於司瞻禮者，使他們參與儀式以與神父相答唱的好方法。

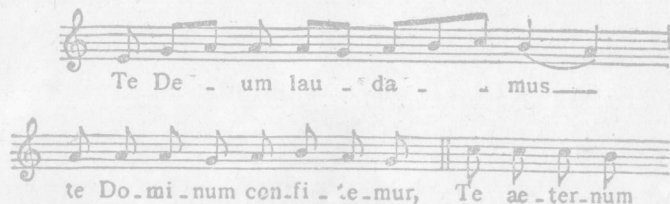
基督教樂歌是由大家同唱的，換句話說，所有參與儀式的人應於某一定時候結合起他們的聲音來，一同依着同一的旋律唱同一的歌詞。

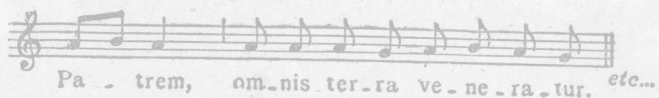
在宗教儀式中佔了幾時的地位後，舞蹈藝術被逐出了教堂，同異教徒們用以娛神的樂器一樣。

人聲——靈魂的直接表現——單被允許用來讚美上帝。

最初的基督教樂歌是很簡單的，以口相傳的：牠們的不很長而易於記的旋律都完全模仿拉丁語的歌詞，以歌詞的音節為音節，歌詞的起伏為起伏。

例：讚美歌 Te Deum (註)：

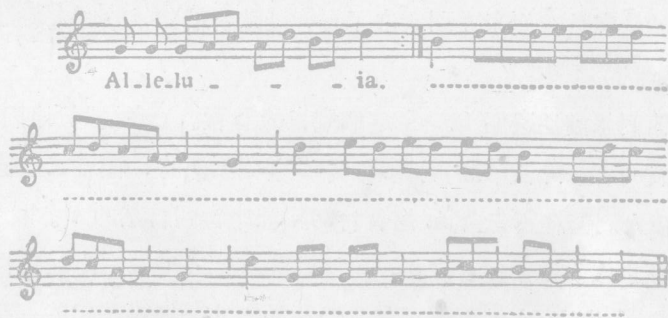




後來，樂譜的發明（九世紀），給了人們以保存樂歌的可能。

利用着這個發明，音樂家可以作較精緻而多花樣的旋律，用 Vocalises（不唱音符也不唱歌詞的歌調）裝飾極簡單的旋律。這樣，樂歌中本來不能用歌詞表達的那種哀樂之情，就可僅用了音樂的段落來流露表出了。

例：“耶穌復活日的讚美歡歌”：



教堂樂歌曾由羅馬教皇格里哥大帝（Grégoire le Grand，生於五四〇年，死於何年不詳）蒐集起來，並且可以說是整理過。他編輯了一本叫“教堂唱和歌集”（Antiphonaire）的集子，並制定了樂歌按照宗教節日的使用法。專充基督教祈禱儀式用的原始音樂之叫“格里哥樂歌”，就是爲了紀念這個著名的教皇。

這些聖歌的作者並不常寫東西，或者是寫的，因了虔誠與謙遜，他們不在他們的作品上署名。即使將某篇樂曲歸給某個聖徒，某篇樂

曲歸給某個聖徒，格里哥樂歌仍然是好幾代人的集合的作品。

這些很美麗很虔誠的樂歌只能娛悅上帝，可是魔鬼，永不會失掉他的權利的魔鬼，找到了偷偷地鑽進祈禱歌中去的法子；其故如下：

格里哥旋律是用七種自然音階的音符構成的。不管音樂家怎樣小心，旋律有時仍會沿着音階中一個特別難唱的音程進行，這即是增四階：fa—si。

每當 fa 和 si 這兩個音符相繼而至，乃至被其他一兩個音符隔離開了時，歌者就會發亂，出軌，再也和不起來，這對於聽衆是多麼不快的事喲！即使他們唱得正確，由這個音程所引起的印象也是不很好的。

於是宗教音樂家立刻看出了有着擾亂祈禱和平的魔鬼在這裏面搗亂。

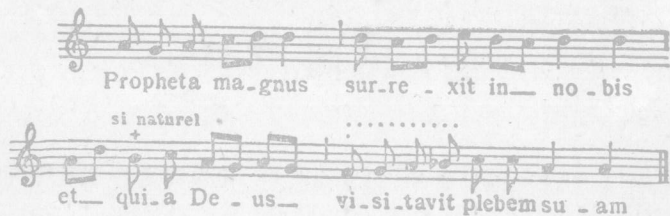
他們想設法避開 fa—si 這個魔鬼的音程。怎麼辦呢？他們將 si 這音符的音調降低一點，每當牠與 fa 發生關係時，牠就成了低半音的 si。人們僅在不包含 fa 這音符的樂節中再用自然的 si。

在引入 1 這個變音之後，照樣改變其他各階間之距離就再沒什麼困難了，漸漸，人們就使用起我們所知道的一切變音記號（高半音記號，低半音記號，本位記號）來了。

所以，魔鬼是變音音符和後來的一切高半音或低半音的音階的發明之因。

註。 格里哥樂歌不用拍線。旋律的節奏即歌詞的節奏。僅用小縱線（這裏保存）以示句讀或呼吸，牠們和拍線沒有一點相同之處，只是表示應該呼吸而已。——有規則的節段之分，僅始自十六世紀。

例：“聖母瑪利亞之頌歌”：



譯文：“一個偉大的先知在我們當中起來了，藉他，上帝訪問了他的人民。”

四 民間歌謠

舞蹈藝術被逐出教堂後，就寄身民間。民衆需要歌唱充實他們的宴樂，既找不到適合於他們的祝典的樂歌，他們便自己動手作。人們叫這些旋律做：“民間歌謠”(Chanson populaire)。

起初，民衆借用從教堂裏聽來的教堂旋律，給牠們配合上一些塵俗的歌詞。教堂旋律在化爲民間歌謠時，罹受過許多的變化：牠漸漸簡單化，採用一種不受歌詞拘束的有規則的節奏。這種節奏是爲歌唱的姊妹——舞蹈所要求的。

Ave maris stella :



« *La Chanson du roi Renaud* » :

