



C2012048548

全国高校音乐教育大系

西方音乐史简明教程

附习题

田可文 编著



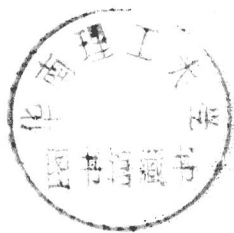
上海音乐学院出版社

全国高校音乐教育大系

西方音乐史简明教程

附习题

田可文 编著



C2012048548



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐史简明教程 / 田可文著. —上海: 上海
音乐学院出版社, 2011. 10

(全国高校音乐教育大系)

ISBN 978-7-80692-672-7

I. ①西… II. ①田… III. ①音乐史-西方国家
IV. ①J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 188601 号

丛 书 名 全国高校音乐教育大系

出 品 人 洛 秦

书 名 西方音乐史简明教程

编 著 者 田可文

策 划 洛 秦

责任编辑 夏 楠 周 丹

封面设计 范 模

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 江苏省南通印刷总厂有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 16.5

版 次 2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

印 数 1—2300 册

书 号 ISBN 978-7-80692-672-7/J. 657

定 价 40.00 元

本书是为高等艺术院校本科“西方音乐史”课程所编撰的教材。其取名为《简明西方音乐史》是因为要想写出“详实”的“西方音乐史”几乎是不可能的事情,原因是“西方音乐史”应包括音乐家及其创作、演奏家及演唱家对作品的二度创造、音乐学理论与技术理论的发展、乐器的发明与使用、乐谱及其他文献、音乐教育及其对人类的影响、音乐与宗教的关系、音乐与民俗的关系、音乐对人类社会生活的影响,等等。事实上,我们把这些全部写在一本音乐史著作中是完全不可能的。

自然,在今天,谁也不会断言,音乐史的撰写仅仅是对作曲家及其作品的论述。当今,许多音乐史学家都提倡将音乐置于整个社会历史系统之中,进行全方位的综合考察,试图在较广泛的领域中把握音乐史的真谛,这给音乐史学理论带来的难题是:在广袤的无可比拟的文化背景中去把握、明辨音乐史的研究对象,显然是困难的。随着人们对音乐艺术本身特殊性探讨的不断深入,会发现“音乐”是个极其复杂的客体,它的非语义性与非确定性,使我们对“音乐”的特征失去了辨认的能力,于是,“音乐是什么?”“音乐史又是什么?”等问题随着人类理性或感性思维的不断拓展,无限制地扩大了其内涵及外延。在这种状态下,音乐史著作又该怎样写?

凡是编撰《西方音乐史》的人在实际工作中,都会遇到许许多多的问题:首先,难以把握的是“西方音乐史是什么?”这样令人尴尬的问题。这不仅仅是由于前面提及的“音乐”的概念问题,即哪些是音乐和音乐的行为?哪些又不是呢?约翰·凯奇一些所谓的“音乐”是否属于音乐的范畴?于是,一些20世纪的“生物音乐”、“危险音乐”等是否写入“音乐史”呢?这的确令人难以回答;其次,对“西方”概念的理解上也令人疑惑:何谓“西方”?它是地理上的概念?抑或政治上的概念?如果是地理上的概念,对中国而言,为什么它又不包括西亚及南美洲等国的音乐?它又与传统的“欧洲音乐史”是什么关系?哪些内容真正属于西方音乐史范畴,而哪些不属于呢?显然,要在写作本书之前把这些问题全搞明白是万分困难的;其三,关于历史断代问题。“历史”是由史学家根据已发生的历史事实以个人的主观思想来判断论证的。因此,不同的学者依据的史料不同,而对历史的分期有完全不同的理解,如对待“中世纪”、“文艺复兴”等时代的分期上,就有着非常大的

分歧意见,那么,这自然就造成我们对具体音乐史实归入哪个历史阶段的问题,如“新艺术”是放在“中世纪”,还是归于“文艺复兴”的历史阶段?等等类似的问题常常摆在音乐史学家面前。那么,要在写作音乐史之前,首先要解决历史的断代问题,而这就依赖于历史学的发展及其研究成果,而要解决大家的分歧,却非一日之功;其四,作曲家的归属问题。有些作曲家的国籍难以判定,如有作曲家原来出生在某国,而后来又加入其他国家的国籍,并有大量的作品写在后来的国家,那么,他是哪个国家的作曲家呢?其五,作曲家流派的判断问题。一些作曲家生活跨度很大,先后生活在两个世纪之间,如巴托克,他应该属于19世纪民族乐派?还是属于20世纪的新民族主义的作曲家呢?其六,一些早期音乐家的生卒年代与作品数目问题。很多早期的作曲家的生卒年代与作品数目,在各个权威的音乐辞典中表述各不相同,而且,有些年代与作品数目差距非常之大(甚至到古典主义、浪漫主义及以后,某些作曲家的生卒年代与作品数目也存在此类问题),而要彻底考证清楚,绝非易事甚至是不可能的事,而这又怎么办?其七,篇幅与文风问题。《西方音乐史》有理论著作型和教材型区分,鉴于此书是为高等音乐艺术院校教材而写,而且只是要在一年内完成教学任务,那么,这就必须牵涉到内容的侧重,而无法写成真正具有文化意义上的“西方音乐史”,也就必然造成了走上传统的“作曲家与作品”的“老路”,且文风必然显得呆滞与简陋。如果将“西方音乐史”的内容放入整个社会文化中去阐述,必然造成篇幅的庞大与史实线条的多头,难以写成教材的简明与条理的清晰。这的确是一个令人难以取舍的问题。

我所编撰的这本《简明西方音乐史》,其中所叙述的大多是西方历史中的作曲家及其作品(自然也部分提及与这些音乐家有关的一些历史事件),然而,承上所述,这不能算是西方音乐史的全部,而只是延续了传统教材的写作模式。传统的作为教材的西方音乐史著作就主要是对作曲家及作品的阐述,因为,这似乎最贴近“音乐”与“音乐史”,如果进而把音乐作品连同作曲家的经历与当时的历史背景结合起来,也确能把握住某些史学“真谛”。所以,目前我们所见到的国内绝大部分西方音乐史著作,都是以这样的思路来写作与阐释的。这是当前我国音乐艺术院校“西方音乐史”课程教学的主要内容,也是目前国内研究生升学考试“西方音乐史”的内容。于是,为了适应当前我国音乐艺术院校“西方音乐史课程”的教学现实,我只好延续这种传统的写作模式了。

但问题终归是问题,在社会思维高度发展的今天,一方面造成学科越分越细的现象,论述的问题越来越陷于“深刻”;另一方面,学科的研究对象的模糊性在日益增大,学科之间存在着愈来愈趋紧密的交织状态,这必然导致人们难以对它进行具体的实质性的把握,不可能就事论事地单独论述清楚独立学科的一系列问题。因此,我们说,对学科这些难以把握的纠结问题探讨的成果如何,将直接影响到我们具体的研究工作与教学工作,“西方音乐史”亦是如此。

无论如何,我们不应忘记:“西方音乐史”是一个极其广袤的领域,它包括“西方”的人、音乐、音乐行为,以及伴随着人们音乐行为的一切一切,而非仅仅本书所涉及的内容。

田可文

2011年4月于武汉音乐学院

目 录

绪 言	1
第一章 古代音乐	1
第一节 音乐的起源	1
第二节 古希腊的音乐	2
一、古希腊的音乐理论	3
二、古希腊的乐器	4
三、古希腊的音乐思想	5
四、古希腊的悲剧艺术	6
第三节 古罗马的音乐	7
第二章 中世纪的音乐	9
第一节 中世纪的音乐概况	9
第二节 格里哥利圣咏	10
第三节 教会调式	12
第四节 记谱法的演进	13
第五节 复音音乐的兴起	16
一、奥尔加农	16

二、狄斯康特	18
三、克劳苏拉	19
四、孔杜克图斯	20
五、经文歌	20
六、打嗝式歌曲	21
第六节 世俗音乐的发展	22
一、游吟诗人	22
二、恋歌诗人	23
三、名歌手	23
四、流浪艺人	24
第七节 14 世纪的“新艺术”	24
第八节 中世纪的乐器	25

第三章 文艺复兴时期的音乐

第一节 文艺复兴时期的音乐概况	27
第二节 勃艮第乐派	28
第三节 法国—佛莱芒乐派	29
第四节 罗马乐派	31
第五节 威尼斯乐派	32
第六节 宗教音乐的改革	32
第七节 世俗音乐的兴盛	33
一、世俗的声乐	33
二、乐器与器乐	35

第四章 巴洛克时期的音乐

第一节 巴洛克音乐的特征	38
第二节 意大利的歌剧	40
第三节 法国的歌剧	44

第四节 英国的歌剧	45
第五节 德奥的歌剧	46
第六节 清唱剧、受难曲和康塔塔	46
一、清唱剧	47
二、受难曲	48
三、康塔塔	48
第七节 巴洛克时期的器乐	48
一、巴洛克时期的乐器	48
二、巴洛克时期的器乐	51
三、巴洛克时期的意大利作曲家	53
四、巴洛克时期德国与法国的作曲家	55
第八节 巴赫与亨德尔	56
一、巴赫	56
二、亨德尔	58
第五章 古典主义时期的音乐	62
第一节 古典主义时期音乐概述	62
第二节 18 世纪的歌剧	64
一、18 世纪歌剧的状况	64
二、喜歌剧的兴起与繁荣	64
三、格鲁克和他的歌剧改革	67
第三节 古典主义时期的器乐	69
一、奏鸣曲	69
二、协奏曲	71
三、交响曲	71
四、室内乐重奏	72
第四节 维也纳古典乐派的音乐	73
一、海顿	74
二、莫扎特	77
三、贝多芬	81

第六章 早期浪漫主义音乐	88
第一节 浪漫主义音乐概况	88
第二节 早期浪漫主义音乐	90
第三节 早期浪漫主义的德奥音乐家	91
一、舒伯特	91
二、威伯	94
三、门德尔松	95
四、舒曼	97
五、瓦格纳	99
六、勃拉姆斯	102
七、约翰·施特劳斯	104
第四节 早期浪漫主义时期的法国音乐	106
一、柏辽兹	106
二、19 世纪的法国歌剧	108
三、法国的歌剧作曲家	111
第五节 早期浪漫主义时期的意大利音乐	115
一、19 世纪的意大利歌剧	115
二、19 世纪的意大利歌剧作曲家	116
三、帕格尼尼	122
第七章 民族乐派的兴起和发展	124
第一节 民族乐派概述	124
第二节 波兰的民族乐派	126
一、肖邦	126
二、莫纽什科	128
第三节 匈牙利的民族乐派	128
一、李斯特	129
二、巴托克	131
三、柯达伊	132

第四节 捷克的民族乐派	133
一、斯美塔纳	133
二、德沃夏克	134
三、亚纳切克	136
第五节 挪威的民族乐派	136
格里格	137
第六节 芬兰的民族乐派	138
西贝柳斯	138
第七节 俄罗斯的民族乐派	140
一、格林卡	140
二、达尔戈梅斯基	142
三、“强力集团”及其作曲家	143
四、柴科夫斯基	149
五、格拉祖诺夫	151
第八节 罗马尼亚的民族乐派	151
第九节 西班牙民族乐派	152
一、阿尔贝尼兹	153
二、格拉纳多斯	154
三、德·法雅	154
四、萨拉萨蒂	155
第十节 法国民族乐派	156
一、圣-桑	156
二、弗朗克	158
三、福莱	159
四、丹第	159
第八章 晚期浪漫主义音乐	161
第一节 晚期浪漫主义音乐概述	161
第二节 意大利真实主义歌剧	162
一、马斯卡尼	163
二、列昂卡瓦洛	163

三、普契尼	164
第三节 晚期浪漫主义的德奥音乐家	166
一、马勒	166
二、理查·施特劳斯	168
第四节 晚期浪漫主义的俄罗斯音乐家	170
一、拉赫玛尼诺夫	170
二、斯克里亚宾	171
第九章 印象主义音乐	174
第一节 印象主义音乐概述	174
第二节 印象主义音乐的代表人物	176
一、德彪西	176
二、拉威尔	177
第十章 20 世纪的音乐	181
第一节 20 世纪音乐概况	181
第二节 20 世纪的现代音乐	182
一、表现主义音乐	182
二、新古典主义音乐	184
三、新民族主义音乐	185
四、微分音音乐	186
五、未来主义音乐	187
六、序列音乐	187
七、偶然音乐	188
八、电子音乐	188
九、简约音乐	189
十、唯音音乐	190
十一、镶嵌音乐	190
十二、第三潮流音乐	190
十三、新调性音乐	191
十四、新浪漫主义音乐	191
十五、事件作品	191

第三节 通俗音乐的发展	191
第四节 音乐剧的产生与发展	196
第五节 德奥的当代作曲家	199
一、勋伯格	199
二、贝尔格	200
三、威伯恩	201
四、亨德米特	202
五、施托克豪森	203
第六节 俄罗斯与前苏联的当代音乐家	205
一、斯特拉文斯基	205
二、普罗科菲耶夫	207
三、肖斯塔科维奇	209
第七节 美国的当代音乐	210
一、福斯特	212
二、科普兰	212
三、格什温	213
四、艾夫斯	214
五、约翰·凯奇	215
六、哈里·帕奇	216
七、乔治·克拉姆	217
八、伯恩斯坦	217
第八节 英国的当代音乐	218
一、埃尔加	218
二、威廉斯	219
三、布里顿	220
四、霍尔斯特	221
五、蒂皮特	221
六、沃尔顿	222
七、安德鲁·劳埃德·韦伯	222
第九节 法国的当代音乐	223
一、杜卡	224
二、萨蒂	224
三、法国“六人团”	225

四、瓦雷兹	229
五、梅西安	229
六、布列兹	230
第十节 东欧当代重要的作曲家	232
一、哈巴	232
二、利盖蒂	232
三、席曼诺夫斯基	233
四、潘德列茨基	234
第十一节 结 语	235
附习题	237
一、名词解释	237
二、思考题	239
三、西方音乐史模拟试题	244
参考文献	250

第一章 古代音乐

第一节 音乐的起源

音乐是怎样产生的？这历来是个谜。

在古希腊时代，便有学者对此进行过探索。亚里士多德(Aristotle, 公元前 384～前 322 年)在其《诗学》中认为艺术起源于模仿。他又在其《政治学》中说：“音乐的节奏和旋律，反映了性格的真相——愤怒与和顺的形象、勇毅和节制的形象，以及一切和这些相反的形象，其他种种性格或情操的形象——这些形象在音乐中表现得最逼真。”而柏拉图(Plato, 公元前 427～前 347 年)在其《理想国》的“法律篇”中更是如此论述，认为音乐是“(模仿)善或恶的灵魂”。这种“模仿说”在历史上影响很大，直到 18 世纪末，对于音乐起源的探索都没摆脱“模仿说”的巨大影响。

而后的时代，许多艺术家、理论家认为音乐起源于传达自己的情感，持这种观点的人有 19 世纪的法国美学家维隆(E. Veron)、20 世纪英国美学家阿诺·理德(L. A. Reid)等。

音乐起源于劳动的命题，曾为许多西方学者所关注。沃拉斯切克(Wallaschek)和 K. 毕歇尔(K. Bücher)都强调过在劳动和舞蹈中身体动作的节奏应作为音乐的源泉。他们认为：所有有规律的身体活动，必定形成一种节奏的形式，而同样动作的周期的反复，必定可以增加工作的效率，因此，人类找寻这种可以减轻他们劳动的节奏：他们开始歌唱了。他们认为磨坊工人歌、纺织歌、舵工歌、纤夫歌等，都是这样形成的。这种说法是有其道理的，因此便产生了深远的影响。但其说法，也有明显的不足，比如除了劳动歌之外的歌曲是如何形成的？便不得而知，难道劳动歌是最早、最原始的音乐？

18 世纪的席勒(J. C. F. von Schiller, 1759～1805 年)则在“模仿说”的基础上，提出“游戏说”的理论，他认为在模仿冲动的背后，还有着更为原始的动力，即推动模仿得以产生的游戏。19 世纪的社会学家斯宾塞(H. Spencer, 1820～1903 年)则发挥了席勒的这一

观点,也认为游戏和艺术都是过剩精力的发泄,美感起源于游戏的冲动。这种观点在 19 世纪到 20 世纪引起许多争论,反对者与赞成者都不乏其人。

而在 19 世纪末,关于音乐起源最有势力的一种理论是“巫术说”,它是由英国著名人类学家爱德华·泰勒(Edward Burnett Tylor,1832~1917 年)提出的,认为原始人类在施巫术时的仪式中,便产生了音乐。之后,哈特兰特(Hartland)、弗雷泽(J. Frazer,1854~1941)、贝拉格尔·弗朗特(B. Férand)及其他一些学者,都对其进行了冗长而详尽的研究。

另外一些学者如施通普夫(Carl Stumpf,1848~1936 年),则主张音乐起源于原始人用以表示信号的呼唤声,他认为不同的民族曾各自创造了特征明显的音乐,甚至只凭音乐的习俗,就可以断定两个民族间的种族关系。在文化发展程度较低的民族中,也可以看到很发达的节奏感,如黑人打击乐复杂而又巧妙地结合各种节奏。最早的人类便是在以不同的节奏表示信号中,产生了音乐。

至于其他音乐起源之说还有许多,如瑞士精神病理学家、融恩心理学的创始人荣格(C. G. Jung,1875~1961)则认为艺术(包括音乐)起源于早期人类的集体无意识,英国艺术史家贡布里希(E. H. Gombrich)认为艺术(音乐)起源于幻觉等,不一而足。

到目前为止,各种各样的关于音乐(艺术)起源的理论,都还没给人以完全信服的说法,发现及认定音乐起源,是一件非常困难的事。原始人在其神秘的思维中,隐匿着那难以令后人了解的、产生音乐起源的真正原由。

第二节 古希腊的音乐

古希腊的地理范围,除巴尔干半岛南部的本土外,还包括爱琴海诸岛、小亚细亚西岸、地中海沿岸以及黑海沿岸的广大地区。在爱琴海南端的克里特岛和伯罗奔尼撒半岛的迈锡尼等地发掘的属于公元前 3200~前 1200 年的“爱琴文化”(也称“克里特——迈锡尼文化” Crete Mycenaean Civilization),是迄今发现的古希腊最早的文化。古希腊音乐是欧洲最古老的音乐文化之一,在思想内容和艺术形式上综合了当时东、西方的文化成果,对后来欧洲各国音乐的发展有深远影响。荷马时期(公元前 12~前 8 世纪)广泛流传过各种劳动歌曲,如磨工歌、织布歌、割麦歌、放牧歌等。葡萄丰收季节常常伴随着青年男女的有领有和的劳动歌舞;在婚丧礼仪上分别演唱婚礼歌和葬礼歌;还形成了由凯旋歌和葬礼歌演变而来的“英雄史诗”体裁;自公元前 776 年起,在奥林波斯山脚下举行了每 4 年一次的体育竞技比赛,这种体育盛会常常伴有音乐。自公元前 590 年起开始有称为“奉祀阿波罗的皮托竞技”,音乐比赛起初主要是带器乐伴奏的歌唱比赛,后来加进了基它拉和阿夫罗斯管的独奏比赛。从一些诗词中可以判断出音乐的不同体裁,其中有赞歌、饮酒歌、悲歌,以及器乐曲等。关于古希腊音乐的知识主要来源于当时的绘画、雕塑、文学诗歌、史学、哲学著作等,而流传至今的古希腊音乐的第一手资料极为有限,残存的古希腊时期的原始乐谱还不到 10 件。

西方文明起源于古希腊。希腊的音乐除了具有其本身的重要价值外,它对后世的影响也是极其重大的。西方早期的教会音乐、音乐理论的发展,都受到古希腊音乐的影响,

至于音乐中重要的综合性的声乐体裁——歌剧,也是受到古希腊悲剧的感召而产生的。

一、古希腊的音乐理论

古希腊的音乐文化高度发展,古希腊人在进行各种生产劳动和社会活动时,都离不开唱歌和跳舞。古希腊人认为音乐是诸神创造的,它与宗教思想保持着密切的联系。在古希腊的文学和戏剧中存在着很多音乐。音乐是古希腊教育体系的一个组成部分。此外,古希腊音乐的成就,还表现在它已产生了科学的音乐理论。

古希腊音乐最基本而具有特色的是音程的理论。这是毕达哥拉斯(Pythagoras, 公元前 572 ? ~ 前 497?) 的功劳,他以数学的方式计算音程的度数:一根弦的 $1/2$ 为八度, $2/3$ 为五度, $3/4$ 为四度等。他又把音程分为协和音程、不协和音程两种,八度、五度、四度是协和音程,其他音程为不协和音程。以后,亚里士多德认为毕达哥拉斯的学说不合理,因为音乐的协和与否,应由听觉来判定,而不能以数学来决定,但是在以后的岁月里,仍然是毕达哥拉斯的学说占据上风。

除了音程外,希腊人已总结出音阶的理论。其核心的音阶是多里亚(Dorian)调式,它是由 4 个音组成:

Mi — re — do — si

全音 全音 半音

如果把四声音阶内的全音与半音的位置变换,便可获得 3 个不同调的四声音阶:

多里亚(Dorian) mi—re—do—si;

弗里几亚(Phrygian) re—do—si—la;

利底亚(Lydian) do—si—la—sol。

联合两个相同性质的四声音阶,便组成了一个八度的音阶:

多里亚: mi—re—do—si la—sol—fa—mi;

弗里几亚: re—do—si—la sol—fa—mi—re;

利底亚: do—si—la—sol fa—mi—re—do。

随后,希腊人又发明了另一种新音阶,称为混合利底亚音阶(Mixo—lydian),它的结构是由两个不同音程排列的四声音阶并列在一起:

si—la—sol—fa mi—re—do—si

再把以上音阶加以移位变化,又产生四种不同变体:

下多里亚(Hypo—dorian): la—sol—fa—mi—re—do—si—la;

下弗里几亚(Hypo—phrygian): sol—fa—mi—re—do—si—la—sol;

下利底亚(Hypo—lydian): fa—mi—re—do—si—la—sol—fa;

下混合利底亚(Hypo—mixo—lydian): mi—re—do—si—la—sol—fa—mi。

而下混合利底亚实际上与多里亚完全相同了。

节奏理论对古希腊音乐来说是相当重要的。其主要的时值只有长、短两种,长音节(—)是短音节(˘)的两倍,它等于两个短音。把这些长短音节组合起来,就得到不同的基本节奏或音步,相当于我们现在“小节”里的“拍子”。节奏的主要样式有:

抑扬格(— —)

扬抑格(— —)

三抑格(— — —)

扬抑抑格(— — —)

抑抑扬格(— — —)

扬扬格(— —)

把几个基本节奏结合在一起,就形成了格律,就如我们的“小节”是由“节拍”所组成的一样。几个格律的结合就形成乐句的一部分或分句。乐句一般由两个分句组成,几个乐句合成乐段……希腊人将这些非常细致而又变化多端的法则,运用到富有节奏的大型作品中,如古希腊的悲剧。

古希腊音乐的基本特点是一种单音音乐,偶尔有支声复调,即兴创作和即兴演奏,是在一种法则的控制下进行的。音乐、舞蹈、诗歌三位一体。音乐的节奏、节拍与诗歌和舞蹈相一致。音乐与诗歌尤其不可分离,典型的节奏型来自诗歌的节奏和重音,诗歌的长短音节的划分构成基本的节奏系统。在音乐创作与表演上有即兴的传统。在美学思想上认为音乐具有影响人的思想和行为的力量。在音乐理论上科学地建立起来的一套声学理论和基于四声音阶的音阶系统,以及确立的音高、音程、调式、旋律、节奏等概念,具有普遍意义,并且沿用至今。

古希腊人已使用了用希腊字母指示的简单记谱法,最早的记谱法大约是从公元前5世纪开始出现,是用希腊文的24个字母来标记的字母谱,包括声乐记谱法和器乐记谱法两类。它们年代久远,要想读懂它们,只能靠专家来释疑了。

二、古希腊的乐器

在历史的记述中,曾提到希腊人所使用的各种乐器,其中最为重要的当属弦乐器里拉琴(Lyra)和基它拉琴(Cetra)。作为古希腊文献和神话中提及最广、对后人产生巨大影响的乐器,里拉琴可以说是希腊乐器舞台上的主角,它常用于古希腊的颂歌或者史诗伴奏。里拉琴(如图1-1所示)为一种较古老的乐器,是一种抱弹的弦乐器,里拉琴的琴身使用龟壳做成,最初有四根弦,古希腊的四声音阶,便是由它的不同定弦而得来。以后,它增加到七根弦。里拉琴在全世界的流传据说要仰仗公元前6世纪左右一位叫萨福的古希腊女音乐家和诗人,她擅长里拉琴的演奏,并且能歌善舞,据说正是她精湛的琴艺、美妙的歌喉和动人的舞姿征服了欧洲各个国家的人民。

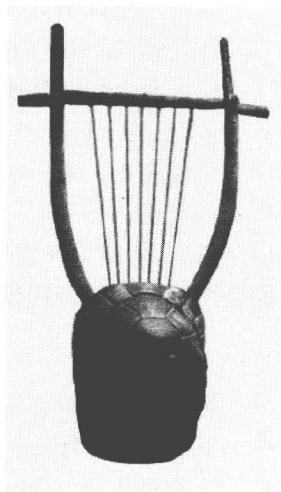


图1-1 里拉琴

稍后,它发展为较完美的基它拉琴。基它拉琴形状较大,结构更精密,声音比里拉琴要响亮,弦的数目由四弦至十八弦不等。这两种乐器,皆为古希腊的国乐器,常在敬阿波罗神时使用。

除了里拉琴和基它拉琴外,作为同样重要的古希腊乐器之一的是阿夫罗斯管(Aulos),(图2)阿夫罗斯管是一个宽泛的概念,它泛指一切管乐器,古希腊文里面提到笛