

中央音乐学院图书馆藏书

书号	E1.3
总登 记号	ZL22/00

大學叢書

西洋音樂風格的演變

——中古至文藝復興

張 己 任 著

臺灣商務印書館 發行

大學叢書

西洋音樂風格的演變

—中古至文藝復興

張己任 著

臺灣商務印書館發行

大學叢書

西洋音樂風格的演變

——中古至文藝復興

基本定價四元

著 作 者 張 己 任

校 對 者 張 樹 怡

發 行 人 張 連 生

出 版 者 所 臺灣商務印書館股份有限公司

登記證：局版臺業字第 0836 號

臺北市 10036 重慶南路 1 段 37 號

郵政劃撥：0000165-1 號

電話：(02)3116118・3115538

傳真：(02)3710274

• 中華民國七十二年五月初版第一次印刷

• 中華民國八十一年九月初版第四次印刷

版權所有・翻印必究

ISBN 957-05-0092-1 (平裝)

13022

序

激起我編著這本書的動機來自於我的學生。三年前，我自紐約回國任教於東海大學音樂系。教授的課程中，包括了一門「西洋音樂史」。在着手預備授課教材之際，面臨了鉅大的困難；原因是中文有關西洋音樂歷史方面的書籍與音樂譜例極度缺乏。不得已，祇好採用 Donald Grout 的 “A History of Western Music” 做為這門課的指定課本。這本書，固然是目前美國各大學院一致公認的權威之作，用在臺灣却問題倍出。主要的原因出自於一般音樂科系學生英文閱讀能力不足，與對書中所提一般音樂名詞缺乏認識。而因此也使得授課的進度與範圍大受限制。兩年多來，在課堂及課餘與學生的接觸中，使我深深地感到編著一本中文西洋音樂史的必要。

在寫作的過程中，經常有朋友及同學們與我談論有關的問題。使我獲益最大的，仍然是我的學生。由於他們的熱心、好學與好問，使我能清楚地瞭解他們真正的需要，而使我對材料的取捨有明確的準則。這本書，實在是我自學生之中學來的。

音樂的歷史，實際上是「音樂風格」(Musical style) 的演變史。脫離了「聲音」的本身，我們就不可能對音樂的演變，有任何真實的瞭解。因此，這本書是以「音樂」做為討論的中心，而不是以音樂家或音樂史上的「事件」為重點。在這種認識之下，「樂譜」是我們討論與研究必然的焦點。這也就是何以這本書中附帶了衆多譜例的原因。

一般說來，文藝復興之前的音樂，對我們比較陌生，樂譜也比較難尋。因此，這時代間的曲譜，我儘量講求完整，希望讀者能由完整

wt 12/05

的樂曲中，獲取較為通盤而整體的概念；巴洛克時代以後的音樂我們比較熟悉，樂譜也比較容易獲得，因此，在譜例的選擇上就比較精簡些。

這本書是由希臘時代到文藝復興。本書的主題，是針對西洋音樂風格的演變，而這種風格演變的開始，祇能追溯到希臘時代。其他文明古國的音樂，一方面資料艱澀難懂，另一方面也尋不出任何直接影響西方中古音樂的跡象，因此略去不談。

在名詞的譯名方面，有許多不曾遵照已有的譯名；這並不表示我具有任何標新立異的企圖，祇是許多已有的譯名，有許多意義混淆不清，也有許多使人造成錯覺。舉例來說，中文的「清唱劇」是由 *Cantata* 而來，照字面的解釋，給人清楚的印象是「祇唱而不演的劇」。這個譯名，在交代「唱」與「劇」方面，的確是達意了；然而，這個譯名却完全忽略了 *Cantata* 中器樂的地位。*Cantata* 的產生，原是因歌劇（*opera*）而來。歌劇中音樂的特色，見之於詠嘆調（*aria*）、宣敘調（*recitative*）、合唱及器樂的伴奏與間奏。實際上 *Cantata* 是歌劇（*opera*）「音樂的特色」的縮影，除了人聲之外，器樂亦是這種形式不可或缺的元素之一。另外一點，「清唱」也易於與 *a cappella* 相混淆，*a cappella* 原是指「以教堂風格」來演唱，是僅有人聲而無器樂伴奏的演唱風格，在這種瞭解下，以「清唱」來做為 *a cappella* 的譯名，似乎比一般將 *a cappella* 譯為「無伴奏」更能傳神些。為了避免這種混淆，我將 *Cantata* 以音譯為「康塔塔」，這種譯名，原出自於王光祈先生。在基於避免混淆的原則下，一些樂曲形式的名詞，我大都以音譯。

這本書最主要的參考資料，來自於 Grout 的 “*A History of Western Music*” 及 Ulrich & Pisk 的 “*A History of Music and Musical Style*”。譜例大多由 Davison 及 Apel 主編的 “*Historical Anthology of Music*” 與 Parrish 及 Ohl 主編的 “*Mas-*

terpieces of music before 1750 ”而來。其他的參考資料附列於書後。

李振邦神父在天主教音樂方面，提供了很多參考資料，有關拉丁文的譯文，大都是他的意見；趙永男先生、林文也先生曾詳細讀過原稿，並且提供了一些寶貴的意見；鍾俐遜同學在百忙中爲我謄稿，功不可沒；林文菁、丁晏海、陳和美同學都對本書的完成有所幫助；在這裏我一併向他們致謝。

最後我特別要向商務印書館表示最大的謝意。正當我計劃編撰本書之時，即接獲商務印書館的「書稿預約書」，委託我編寫一本供大學用的「西洋音樂史」。這不啻是給這本書下了一帖強而有力的催生劑。沒有商務印書館的邀約，這本書是不會這麼快就與讀者見面的。

張 己 任

民國六十七年八月十八日

於臺北市

出版前言

「西洋音樂風格的演變」是在民國六十七年八月十八日完成的。次日我就再次出國赴紐約進修。本來打算在兩年內返國。但事與願違，沒想到一呆至今就已是四年。四年來，我個人的生命曾經歷了許多變化，對於人生也有了較多的認識；在音樂的領域裏，我也逐漸由音樂演奏轉向專注在音樂理論與音樂歷史方面。因此現在重新翻閱這本「西洋音樂風格的演變」時，就使我深深感覺到當初在思想上及資料上的種種局限。所幸，這本書雖然在許多方面具有缺陷，大體上仍然表達了我對音樂史的信念，即是：一部音樂史，應該是以「音樂」為中心的「音樂風格」演變史。而且這本書到底也代表著我那一個階級的研究成果。

鍾俐遜小姐不僅在四年前替我謄稿，四年後竟趁著她赴美國艾荷華大學深造之行，特別繞道至紐約替我送排版後的初校稿來，使我感動不已；歐陽美倫女士曾非常仔細地為我校對原文拼音，而且也指出文中許多譯音的問題；內子郭素岑曾十分細心地為我校稿；在這裏謹向她們致最大的謝意。

張 己 任

民國七十一年雙十節

西洋音樂風格的演變

——中古至文藝復興

目 錄

序

出版前言

第一章 希臘羅馬時代	1
第一節 希臘時代的音樂概況	1
第二節 希臘的音樂理論	4
第三節 羅馬時代的音樂	12
第二章 早期的基督教會	14
第一節 概 論	14
第二節 素 歌	14
第三節 葛理格聖歌	16
第四節 記譜法	22
第五節 調式理論	31
第三章 單聲部音樂	34
第一節 葛理格聖歌的擴張與發展	34
第二節 單旋律的俗歌曲	39
第四章 多聲部音樂的興起	53
第一節 奧加農的產生	53
第二節 聖馬修奧加農	56
第三節 節奏模式	60

第四節 諾特丹樂派·····	62
第五節 十三世紀末期的經文歌與記譜法·····	79
第五章 新藝術時期 ·····	90
第一節 新藝術·····	90
第二節 同節奏型態經文歌·····	90
第三節 彌撒曲的新貌·····	93
第四節 馬 舒·····	94
第五節 意大利的新藝術·····	104
第六節 十四世紀末期的法國音樂·····	114
第七節 半音的運用與虛構樂音·····	116
第八節 記譜法·····	117
第六章 十五世紀：英國音樂與布根定樂派 ·····	120
第一節 英國音樂的發展·····	120
第二節 布根定樂派·····	131
第三節 十五世紀彌撒曲的類型·····	136
第四節 布根定樂派的法文歌曲·····	140
第七章 文藝復興時代（之一） ·····	144
第一節 概 論·····	144
第二節 尼德蘭樂派·····	147
第三節 賈斯昆·····	162
第四節 十六世紀初期其他的尼德蘭樂派作曲家·····	172
第八章 文藝復興時代（之二） ·····	174
第一節 尼德蘭樂派的後期·····	174
第二節 民族風格的興起·····	185

第九章 文藝復興時代 (之三)	207
第一節 器樂曲的興起	207
第二節 牧歌及其相關的形式	227
第十章 文藝復興時代 (之四)	257
第一節 德國宗教改革的音樂	257
第二節 德國以外的宗教改革音樂	265
第三節 天主教音樂的改革	272
第四節 文藝復興時代後期的器樂史	286
第五節 威尼斯樂派	297
參考書目	311

第一章 希臘羅馬時代

第一節 希臘時代的音樂概況

正確地說，西洋音樂藝術的歷史，開始於中古時代的基督教教會之中。但是，中古時代的音樂理論基礎，却是由古代所遺留下來的許多音樂理論而來。其中最重要的，是希臘的音樂理論。因此，要瞭解中古時代的音樂，就必須先探討希臘音樂的理論與實際。

史前時代的希臘音樂，無從究其詳細。祇能由神話故事之中，得知音樂具有神力。音樂能醫治疾病，淨化心靈，乃至於感動鬼神，點石成靈。這種思想，在希伯來的文化中，也有相同的表現。

自有人類的歷史開始，音樂就與宗教緊密關連。希臘神話裡，詩琴（Lyre）是太陽神阿波羅（Apollo）的代表，奧羅斯（Aulos）則是酒神戴安尼索斯（Dionysus）的象徵。這兩種樂器，大概是小亞細亞傳入希臘的。詩琴，是一種七弦的樂器。通常用於獨奏、伴奏或史詩朗誦之中。奧羅斯，是一種雙管而帶有簧片的樂器，聲音嘹亮刺耳。通常用在崇拜戴安尼索斯的儀式中，擔任詩歌誦唱間的連接功能。酒神的崇拜儀式，一般認為是希臘戲劇的起源。希臘古典時代的偉大戲劇，如亞西利斯（Aeschylus）、蘇福克里斯（Sophocles）及尤里皮底斯（Euripides）等人作品中的合唱及音樂部份，多半是用奧羅斯來伴奏的。

大約在西元前六世紀左右，詩琴與奧羅斯已很明顯地成為當時流行的兩種獨奏樂器。在西元前五百八十六年間，已明確地記載有音樂競賽的存在。比賽的樂器包括了詩琴、奧羅斯及聲樂。西元前五世紀以後，音樂競賽成了相當普遍的活動。競賽普遍的結果，造成了演奏

技術的進步，而因此，也促成了音樂本身的複雜。在亞里斯多德（Aristotle）的「政治學」第八卷裏，曾明確地反對這種現象。

大約在西元前四百五十年至三百二十五年之間，曾有過一段反對音樂複雜性的運動。到基督教的早期，希臘的音樂理論與實際根據記載，已明顯地呈現簡化的現象。目前所遺留下來的希臘音樂實例，多半是希臘文化後期的產物。主要包括有兩首阿波羅的讚歌（Delphic hymn to Apollo），三首克里特島米索米德的讚歌（Hymn of Mesomedes of Crete）及飲酒之歌（Skolion）。（見譜例 1—1 a、b、c）。時間大致是西元前一百五十年左右之間的作品。（譜例 1—1 a、1 b、1 c）

圖例 1—1 手提杞塔拉的阿波羅神。杞塔拉可說是詩琴改良後的形態，結構遠較詩琴複雜。



圖例 1—2 手拿奧羅斯的一個希臘人

譜例 1 — 1

a. First Delphic Hymn 阿波羅的讚歌

c. 138 B.C.

A

Ke-klyth' He-li-ko-na ba-Hy-den-dron hai la-che-te Di-os e-ti bro-mou-ou thy-ga-tros au-o-le-noi.

Mo-le-te syn-o-mai-mon hi-na Phoi-oi-bon o-da-ei-sin mel-psy-te chry-se-o-ko-man, Hos a-na di-ko-

ryn-ba Par-nas-si-dos ta-as-de pe-te-ras he-dnan hani a-ga-kly-tai-eis De-el-phi-si-in Ka-sta-li-dos

B

e-on-y-drou na-mat' e-pi-nis-se-tai, Del-phon a-na pro-o-na ma-an-tai-ei-on e-phe-pon pa-gon.

En kly-ta me-ga-lo-po-lis At-this eu-chai-ei-si phe-ro-plei-o nai-ou-se Tri-to-o-ni-dos da-pe-don a-

thrau-ston, Ha-gi-ois de bo-moi-oi-sin Ha-phai-stos ai-ei-thai ne-on me-ra-ta-ou-ron, Ho-mou-ou

de nin A-raps a-tmos es O-lym-pon a-na kid-na-tai. Li-gy de lo-to-es bre-mont a-ei-o-loi-ois

me-las-in a-da-an kre-kei. Chry-se-a dia-dy-throun ki-tha-ris hym-noi-sin a-na-mel-pe-fai.

b. Hymn to the Sun 克里特島索米德的讚歌

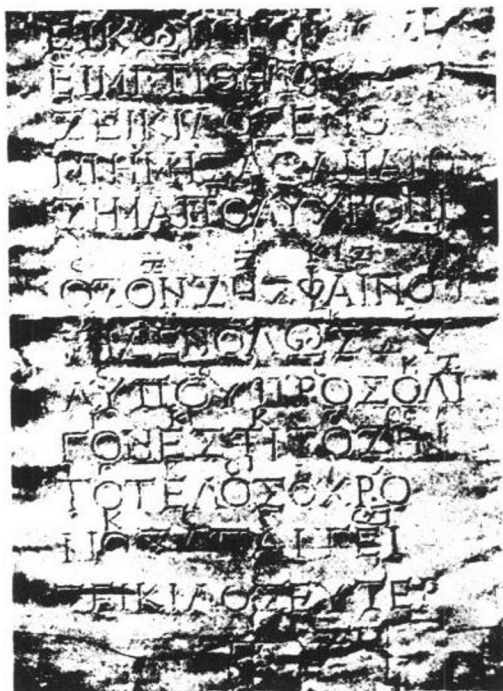
Mesomedes of Crete (c. A.D. 130)

Chi-o-no-bie-pha-nou pa-ter A-ous, rho-do-es-san hos an-ty-ga po-lon pta-nois hyp'ich-nas-si di-o-keis,
 chry-sai-sin a-gal-lo-me-nos ko-mais, pe-ri no-ton a-yei-ri-ton ou-va-nou ak-ti-na po-ly-stro-phon am-ple-lon,
 aig-las po-ly-der-ke-a pa-a-gan pe-ri gai-an ha-pa-san ha-lis-son, po-ta-moi de se-then py-nos am-bro-tou
 tilk-tou-sin ep-e-ra-ton ka-me-ran. Soi men cho-nos eu-di-os as-te-ron kat'O-lym-pon an-ak-ta cho-reu-ei
 an-c-toni me-los ai-en a-ei-don, Phoi-be-i-di-ter-po-me-nos ly-ra. Glau-ka da par-oi-the Se-la-a-na
 chro-non ho-ri-on a-ge-me-neu-ei leu-ton hy-po-eyr-ma-si mos-chon-ga-m-ty-lai da te sei no-os eu-me-nes po-ly-oi-mo-na kos-mon: ils-son.

c. Seikilos Song 飲酒之歌

Ho-som zos phai-nou, me-den ho-lo-as ey-ly-pou-ou. Pros o-ll-gon e-es-ti to ze-en, to te-los ho chro-nos a-pal-ti-ei.

圖例 1 — 3 在色奇洛 (Seikilos) 墓中刻着的「飲酒之歌」
(Skolion) 時間大致在西元前一百年間。



第二節 希臘的音樂理論

由歷史上看來，早期的基督教會與希臘音樂，本無直接銜接的證據。事實上，希臘文化真正影響早期基督教會音樂的，是在音樂的理論方面。這是因為有關希臘音樂理論的文字流傳到中古社會之中；至於希臘音樂的本身，却失傳而不可得。希臘的音樂理論，大致上可以分為兩類：(1)對音樂的本質、功效、在宇宙間的地位，及在人類社會中的正確運用等的智性探討及界定；(2)有系統地討論音樂的材料與形態。

英文的 Music，原是希臘文 Muse 的形容詞形式。而 Muse 則是

古希臘神話中職司藝術與科學的九位女神的通稱。因此，Music的引伸意義，是指對真或美的探究活動。畢達哥拉斯（Pythagoras）就認為音樂與算術不可分；他認為瞭解數字，就是開啟宇宙精神與物理之鑰。因為樂音的關係與節奏的系統，可用數字的秩序比例來說明，因此可視之為與天理相通的證明。音樂的和諧，也可視之為宇宙和諧的縮影。這種思想，在柏拉圖（Plato）的「理想國」（Republic）中，發揮得淋漓盡致。

部份的希臘哲學家，也認為音樂與天文不可分割。它們的關係，見之於天體與音程之間的數學律，不僅彼此相通，而且調式與行星也被相提並論。當時最重要的音樂思想家托勒密（Ptolemy），也是當時數一數二天文學家。

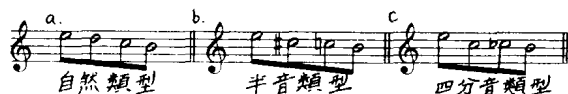
希臘人認為音樂具有教化的特質與功能。由於音樂與詩、戲劇、舞蹈的關係，再加上音高、音形的不同，使得希臘人相信不同的音樂，能影響人類產生不同的行為。不同的調式（mode），具有不同的教化特性。因此，要想成為什麼樣的人，就必須多接觸什麼調式的音樂。希臘調式，是以希臘不同部落民族的名稱來命名的。而這些名稱意味著那些部落裏的人所具有的情感特性。例如多里安（Dorian）代表堅忍、精力充沛與反應敏捷；佛萊琴（Phrygian）是感性、熱情與狂喜；利底安（Lydian）却是憂鬱、溫柔與內向的。這種觀念，一般稱之為希臘音樂的「氣質觀」（doctrine of ethos）。

希臘古典時代，對音樂作品材料及形態的系統討論，可以分成(1)希臘音階的構成，(2)調（tonoi），樂曲織度（texture），(4)節奏與韻格（rhythm and meter），及(5)樂器的運用等五方面來說明。

希臘的音階，是以四音音階（tetrachord）為構成之基本單位。四音音階是一組四個音的音階，外邊的兩音相隔純四度。裏面各音的關係則分成三種類型：自上而下，(1)各音的關係為全音、全音、半音的，稱之為自然類型（diatonic），(2)各音關係為小三度、半音

、半音的，稱之爲半音類型（chromatic），(3)各音關係爲大三度、四分之一度、四分之一度的，稱之爲四分音類型（enharmonic）。（見譜例 1—2）。下面的討論，僅以自然類型之四音音階爲準。

譜例 1—2



一組音階，是由兩組四音音階相接而成的。銜接的方式有兩種：一種稱之爲「拼連」（disjunct），即兩組四音音階拼置（譜例 1—3 a）；另一種稱之爲「銜連」（conjunct），即一組四音音階之第四音與另一組四音音階之第一音重疊。（譜例 1—3 b）

譜例 1—3



以希臘最主要的調式「多里安」（Dorian）爲例。這個調式由 E—D—C—B 及 A—G—F—E 兩個四音音階拼連而成。（四音音階內的音，習慣由上唸到下。）（見譜例 1—3 a）。將譜例 1—3 a 的音階往下移低八度，就是希臘樂制中最主要的八度。如果將第二組四音音階置於第一組之上（Hyper），如例 1—4 b；或將第一組四音音階置於第二組之下（Hypo），如例 1—4 c，則產生了由多里安調式而來的兩種音階形式。這兩種形式的兩個四音音階，必須以銜連的方式連結。爲了使音階成爲完整的八度，也必須在這兩種形式中各增補一音，如例 1—4 b 中的 B 音及 1—4 c 中的 A 音。這兩個增補的音，希臘文中稱之爲「普羅斯那邦魯賓羅」（Proslambanomenos）。將第二組四音音階置於第一組之上的音階形式，稱爲「上多里安」（Hyperdorian），將第一組四音音階置於第二組之下的音階形式，稱之爲「下多里安」（Hypodorian）。（參看譜例 1—4）