

中央音乐学院图书馆藏书

总登记号： 33872

分类号： E0.2

作者： 王光祈

書叢科
要綱史

上 卷
編 祈 光 王



行印局書華中海北

| | |
|-------------|---------------|
| 中央音乐学院图书馆藏书 | |
| 半 | E1.3/c CAD 42 |
| 总号 | 33872 |

中華百科叢書

王光祈編

西洋音樂史綱要
上卷



中華書局印行

民國二十六年十二月印刷
民國二十六年十二月發行

中華百科叢書 西洋音樂史綱要 (全二册)

上册實價國幣四角五分

(郵運匯費另加)



編者 王光祈

發行者 中華書局有限公司
代表人 路錫三

印刷者 上海中華書局印刷所
上海澳門路

總發行處 上海福州路 中華書局發行所

分發行處 各埠 中華書局

(本書校對者柳野青 何霜筠) (一一二〇八)

總序

這部叢書發端於十年前，計劃於三年前，中歷徵稿、整理、排校種種程序，至今日方能與讀者相見。在我們，總算是「慎重將事」，趁此發行之始，謹將我們「慎重將事」的微意略告讀者。

這部叢書之發行，雖然是由中華書局負全責，但發端卻由於我個人，所以敘此書，不得不先述我個人計劃此書的動機。

我自民國六年畢業高等師範而後，服務於中等學校者七八年。在此七八年間無日不與男女青年相處，亦無日不為男女青年的求學問題所擾。我對於此問題感到較重要者有兩方面：第一是在校的青年無適當的課外讀物，第二是無力進校的青年無法自修。

現代的中等學校在形式上有種種設備供給學生應用，有種種教師指導

學生作業，學生身處其中似乎可以「不遑他求」了。可是在現在的中國，所謂中等學校的設備，除去最少數的特殊情形外，大多數都是不完不備的。而個性不同各如其面的中等學生，正是身體精神急劇發展的時候，其求知慾特別增長，課內的種種絕難使之滿足，於是課外閱讀物便成爲他們一種重要的需要品。不幸這種需要品又不能求之於一般出版物中。這事實，至少在我個人的經驗是足以證明的。

當我在中等學校任職時，有學生來問我課外應讀什麼書，每感到不能爲他開一張適當的書目，而民國十年主持吳淞中國公學中學部的經驗，更使我深切地感到此問題之急待解決。

在那裏我們曾實驗一種新的教學方法——道爾頓制，此制的主要目的在促進學生自動解決學習上的種種問題，以期個性有充分之發展。可是在設備上我們最感困難者是得不着適合於他們程度的書籍，尤其是得不着適合

於他們程度的有系統的書籍。

我們以經費的限制，不能遍購國內的出版品，爲節省學生的時間計，亦不願遍購國內的出版品，可是我們將全國出版家的目錄搜集齊全，並且親去各書店選擇，結果費去我們十餘人數日的精力，竟得不到幾種真正適合他們閱讀的書籍。我們於失望之餘，曾發憤一時擬爲中等學生編輯一部青年叢書。可惜未及一年，學校發生變動，同志四散，此項叢書至今猶祇無系統地出版數種。此是十年前的往事，然而十餘年來，在我的回憶中卻與當前的新鮮事情無異。

其次，現在中等學生的用費，已不是內地的所謂中產階級的家長所能負擔，而青年的智能與求知慾，卻並不因家境的貧富而有差異，且在職青年之求知慾，更多遠在一般學生之上。卽就我個人的經驗而論，十餘年來，各地青年之來函請求指示自修方法，索開自修書目者，多至不可勝計，我對於他們媿不能

盡指導之責，但對此問題之重要，卻不曾一日忽視。

根據上述的種種原因，所以十餘年來，我常常想到編輯一部可以供青年閱讀的叢書，以爲在校中等學生與失學青年之助。

大概是在民國十四五年之間，我曾擬定兩種計劃：一是少年叢書，一是百科叢書，與中華書局陸費伯鴻先生商量，當時他很贊成立即進行，後以我們忙於他事，無暇及此，遂致擱置。十九年一月我進中華書局，首即再提此事，於是由於計劃而徵稿，而排校。至二十年冬，已有數種排出，當付印時，因估量青年需要與平衡科目比率，忽然發現有不甚適合的地方，便又重新支配，已排就者一概拆版改排，遂致遷延至今，始得與讀者相見。

我們發刊此叢書之目的，原爲供中等學生課外閱讀，或失學青年自修研究之用。所以計劃之始，我們即約定專家，分別開示書目，以爲全部叢書各科分量之標準。在編輯通則中，規定了三項要點：即（一）日常習見現象之學理的說

明，(一)取材不與教科書雷同而又能與之相發明，(二)行文生動，易於了解，務期能啓發讀者自動研究之興趣。爲要達到上述目的，第一我們不翻譯外籍，以免直接採用不適國情的材料，致虛耗青年精力，第二約請中等學校教師及從事社會事業的人擔任編輯，期得各本其經驗，針對中等學生及一般青年的需要，以爲取材的標準，指導他們進修的方法。在整理排校方面，我們更知非一人之力所能勝任，乃由本所同人就各人之所長，分別擔任。爲謀讀者便利計，全部百冊，組成一大單元，同時可分爲八類，每類有書八冊至廿四冊，而自成爲一小單元，以便讀者依個人之需要及經濟能力，合購或分購。

此叢書費數年之力，始得出版，是否果能有助於中等學生及一般青年之修業進德，殊不敢必，所謂「身不能至，心嚮往之」而已。望讀者不吝指示，俾得更謀改進，幸甚幸甚。

舒新城。二十二年三月。

提綱挈領

本書內容，係以歷代西洋音樂『作品結構』進化爲主；旁及樂器、樂制、字譜、線譜、各種沿革。因「作品結構」一事，在西洋音樂史中，最關重要；但亦最爲複雜，最不易解故也。至於書中所舉作家，亦僅以有關一代樂式變遷，或一代樂風盛衰者爲限。其餘次要人物，則一概不錄。又各位作家生平，亦因本書篇幅所限之故，只得從略；讀者如欲詳知其爲人，請一查各國所出音樂辭典，便可一目了然。本來，談談各大作家生平，講講各種音樂主義；在著者固可『奮筆直書，不加思索』；在閱者亦可『一氣讀完，不費腦力』。但如此輕而易舉之事，實非國內讀者所希望於我，亦非我所希望於國內讀者！我們無論研究任何學問，均應以九牛二虎之力從事，始能稍有所獲。大凡素不研究學問之人，根本不知道有所謂『問題』。若研究學問而不深，則亦不知道『問題有如許之多』。西洋學

者研究學問，往往對於一個極小之問題，不惜以畢生之精力從事。在旁觀者視之，固屬極爲可笑。但西洋學術之進步，即全在於此。我近來亦覺得『研究學問』是一種『奢侈行爲』，尤其是我們這一般飽受經濟壓迫的窮學生，往往因爲解決一個小小問題之故，不惜挨餓數日爲之，真是『極不經濟』。但是，假如我們人類，除了『吃飯穿衣睡覺交媾』四事之外，尚有所謂『精神生活』，除了大聲吶喊『打倒帝國主義』之外，尚有所謂『學術競爭』，則此種『奢侈行爲』，又似乎在『必不可少』之列。我腦中所想像之『本書讀者』，皆係與我一樣的『笨』，一樣的『不識時務』，一樣的『焦頭爛額死而無悔』。因此之故，本書所選材料，皆非『不費力』所能看懂的，亦非看了一遍，便可『置之高閣』的。本書選材，既以『重要問題』爲主，而不問其『燙手』與否，誠恐讀者因此過於感着困難，乃先作『提綱挈領』一篇，以爲引導。

本書係將西洋音樂進化，分作四個時代：（一）單音音樂流行時代，係自上

古至西歷紀元後九〇〇年左右，其時每種音樂作品，皆係只有『一個調子』。其音節有如一根『曲線』，陸續蜿蜒而進，卽或偶有數人合奏合唱，而彼此所奏所唱之音，亦復完全相同。（或相差一個音級，略如吾國所謂『高吹低唱』之類。）（一）複音音樂流行時代，約自紀元後九〇〇年至一六〇〇年左右，其時每種音樂作品，多係『數個異調』，同時並發，各自獨立向前進行，有如黃河揚子江珠江三條大水，並流而下，組成一個『錦繡山河』，一幅『平面畫』。彼此之間，十分諧和，大有『相得益彰』之美。倘若諸君不信，請將中國地圖一幅，懸之於壁，然後用眼，從西往東看去，便知上述三條大水並流之美如何。（二）主音伴音分立時代，約自一六〇〇年至一七五〇年左右，其時每種音樂作品，雖亦係『數種異音』，同時並發，但其中只有一音爲『主』，（或二音四音爲主），其餘同時並鳴之各音，只算是一種『陪伴』，譬如吳道子畫嘉陵江八百里一圖，兩岸之上，雖亦不少山樹樓臺，爲之『點綴』，但『主人翁』終是只有一條

嘉陵江；其餘各物只算一種『陪伴』以襯其美而已。(四)主音伴音混合時代。約自一七五〇年至現代。其時每種音樂作品，雖亦係主音伴音同時並鳴，但不復再如從前之各自分立進行，而係將其混在一處。換言之，從前山樹樓臺，只在兩旁岸上，界限甚爲分明。現在則此項山樹樓臺，忽在岸上，忽而又在水中。究竟誰爲主體，則非知音之人，殆莫能辨。再痛快說一句，從前是『白米飯與荷包蛋』，蛋自蛋（主音），飯自飯（伴音）。現在，則是『蛋炒飯』。彼此混在一處。若非善食之人，勢難領略其滋味。至於我們中國音樂現在進化的階級，大體上尙滯留於單音音樂時代。即或偶有伴音之用，亦復極爲簡單，不能與西洋近代音樂相提並論。故我們中國音樂同志，對於西洋此種音樂『作品結構』之進化情形，尤宜特別加以注意。茲再將各時代中之各種重要進化，列表述之如下：

(一)單音音樂流行時代（自上古至西歷紀元後九〇〇年左右）

(1)上古文明各國音樂之初興（埃及、亞西里亞、巴比崙等國）

(2) 希臘音樂之發達。(理論與應用，皆臻上乘。)

(3) 初期基督教堂音樂。(變希臘『長短原則』為『輕重原則』)

(4) 格里哥樂歌。(為近代天主教堂樂歌之祖。)

(二) 複音音樂流行時代 (約自九〇〇年至一六〇〇年左右。)

(1) 初期複音音樂：阿爾港魯 (Organum) 抵時康都 (Discantus) 伏波洞 (Fauxbourdon)。(其同時合唱之各音，皆係照例加上，有一定形式。)

(2) 次期複音音樂：孔覩克都 (Conductus)，摩塔都 (Motetus)，絨朶 (Rondeau) 康洛 (Kanon)。(其同時合唱之各音，係由作者自由選擇與支配。)

(3) 法國騎士歌曲之突興。

(4) 意大利佛魯冷池地方之『新樂運動』Ars nova。(其作品種類

爲：馬隊喀〔Madrigal〕，把那台〔Ballata〕，喀車阿〔Caccia〕等等。其特色在唱與奏同時並行。）

(5) 荷蘭樂派之崛起。（從『第二荷蘭樂派』起，發明『自由模倣的歌樂』而且只是『唱而不奏』，稱爲『純粹複音歌樂』。）

(6) 羅馬樂派之成立。（其領袖爲拔納斯推拿〔Palestrina〕，其作品中，盡將『器樂調法』遺痕，完全剷除，稱爲『絕對純粹複音歌樂』。）

(7) 威尼斯樂派之貢獻。（發明兩個『歌隊』合唱之法，促成『器樂』之進步。其作品種類爲銳扯喀〔Ricercar〕，康處迺〔Kanzone〕，安

克塔〔Tocatta〕）

(8) 近世西洋樂理之萌芽。（發明諧和原理等等。）

(9) 近代西洋樂譜之逐漸成立。

(三) 主音伴音分立時代。（約自一六〇〇年至一七五〇年左右。）

- (1) 西洋歌劇之起源。(佛魯冷池派, 威尼斯派, 法蘭西派, 迺阿坡派。)
- (2) 近代西洋器樂之進化。(其作品種類爲: 瑣那台 [Sonata] 生風里 [Sinfonia], 王激提 [Concerto] 舒怡塔 [Suite]。)
- (3) 近代西洋樂器之進步。(鋼琴, 提琴等等。)
- (4) 近世教堂音樂之主要作品種類: 如阿那士銳五模 (Oratorium) 拔舍勇 (Passion) 康塔塔 (Cantata) 之類。
- (5) 近世西洋樂理之確立。(如十二平均律之成立, 諧和學之完成等等。)

(四) 主音伴音混合時代。

- (1) 近代西洋歌劇之發達。(自古鹿咳 [Gluck] 氏改革到瓦庚來 Wagner 氏完成。)
- (2) 近代西洋器樂之完成。(維也納三傑。)

(3) 近代西洋詩樂之繁盛。(許伯提[Schubert]薛曼[Schumann]等
等作品。)

(4) 西洋音樂中各種主義之風起雲湧。(如古典主義,羅曼主義,印象
主義,表現主義之類。)

(5) 無主音樂之產生。(主張廢去『基音』之制。)

(6) 近世西洋『音樂科學』之發達。(如『音學』,『音樂史』之類。)

中華民國十九年十一月十日王光祈識於柏林國立圖書館音樂部。

西洋音樂史綱要卷上目次

總序

提綱挈領

第一章 緒言

第一節 治音樂史之方法

(1)英雄主義與時勢主義 (2)偏重理論與偏重實用 (3)注重部分與顧及全體

(4)只講形式與專講內容 (5)時代思潮與音樂進化

第二節 音樂史之種類

(1)普通音樂史 (2)樂器史 (3)樂譜史 (4)樂理史 (5)音樂作品種類史

(6)音樂哲學史 (7)音樂家傳記

第三節 與音樂史有關之各種學術

(1)美學 (2)物理學 (3)生理學 (4)心理學 (5)文字學 (6)美術史 (7)文化史

(一)

(二)

(八)

(二)

- (8) 政治史
- (9) 宗教史
- (10) 哲學史
- (11) 奏樂技能
- (12) 普通音樂常識

第二章 單音音樂流行時代……………(二六)

第四節 音樂之起源……………(二六)

- (1) 音樂之來源
- (2) 初民之音樂

第五節 埃及亞西里亞巴比崙波斯猶太之音樂……………(二〇)

- (1) 埃及
- (2) 亞西里亞與巴比崙
- (3) 波斯
- (4) 猶太

第六節 希臘之音樂……………(二四)

- (1) 研究希臘音樂之材料
- (2) 希臘音樂之理論
- (3) 希臘之樂器
- (4) 希臘之樂譜
- (5) 希臘之節奏學
- (6) 希臘人之音樂生活
- (7) 希臘人之音樂觀念

第七節 羅馬之音樂……………(五六)

第八節 初期基督教堂音樂……………(五九)

第九節 初期教堂音樂之樂理……………(六六)

第十節 初期教堂音樂之樂譜符號……………(七)

(1)比昌池老滿符號 (2)拉丁老滿符號

附錄(一)希臘音樂歷史表……………(七七)

附錄(二)古代羅馬及初期教堂音樂歷史表……………(七九)

第三章 複音音樂流行時代……………(八三)

第十一節 複音音樂之初興……………(八三)

(1)阿爾港魯 (2)抵時康都 (3)伏波洞

第十二節 複音音樂之漸趨解放……………(九一)

(1)孔觀克都 (2)摩塔都 (3)絨榮 (4)康洛

第十三節 騎士歌曲之突興……………(一〇〇)

第十四節 文藝復興時代之音樂……………(一〇六)

(1)意大利之新樂運動

(甲)馬隊略 (乙)把那台 (丙)喀車阿

(2)荷蘭音樂之崛起

(甲)第一荷蘭樂派 (乙)第二荷蘭樂派 (丙)第三荷蘭樂派

(3)拔納斯推拿(羅馬樂派)與那所

(4)威尼斯樂派之貢獻

(甲)發明兩個歌隊合唱之法 (乙)促成『器樂』之進步(銳扯喀康處迺安克塔)

(5)近世西洋樂理之萌芽

(甲)增用『半音』(即所謂『克魯馬體克』Chromatic) (乙)發明諧和原理

(丙)增加『調式』(『教堂調式』Kirchentouarten)

中文名詞索引

西文名詞索引

西洋音樂史綱要 卷上

第一章 緒言

第一節 治音樂史之方法

(1)英雄主義與時勢主義。前者主張，一代音樂之盛衰，全以有無『偉大作家』為轉移。此種『偉大作家』或集前代大成，或者另創新意，要皆具有左右一世之魄力，所謂『英雄造時勢』是也。後者則主張，大凡一位『偉大作家』之產生，皆係由於當時環境使然；為此環境所支配所造成之人材，原不止幾個『有名作家』，實有許多『無名英雄』，奮鬪其間。換言之，『偉大作家』實受了當世潮流與同時人物之影響，所以有此成績；殆所謂『時勢造英雄』者是也。其結果，主張『英雄主義』的人，編纂音樂歷史之時，最喜於每代之中，抬

出幾個『偉大作家』以作代表，而其餘『無名英雄』則只附筆及之，或者竟自略而不述，而且對於當時環境背景，多不甚注意，彷彿『偉大作家』皆係一些天生聖人，所有一切莊嚴燦爛世界，皆由此二三天才憑空創造出來的。反之，主張『時勢主義』的人，對於『偉大作家』雖亦與以相當重要地位，但同時對於環境背景，以及無名英雄，却極加以注意，不讓『偉大作家』獨出風頭。近代西洋音樂史之敘述方法，頗有由『英雄主義』移到『時勢主義』之趨向。但『時勢主義』之敘述方法，往往過於『科學式』一點；不如『英雄主義』之『小說式』的寫法，容易引起讀者興趣。因此西洋音樂歷史家，於著述之前，必先決定，此書究爲何種讀者而寫？如爲『專門家』而著，則不妨偏重『時勢主義』，如爲『普通人』而作，則不妨偏重『英雄主義』。至於余著此書，則兼採兩種主義，以使讀者漸入『科學式』治學之門。同時又能感着若干興趣，有如閱看小說一樣。我國關於音樂史一類書籍，雖尙未有精善之作，但就歷代論

詩論文論畫之書而言，殆無不全採『英雄主義』譬如言詩則舉李（太白）杜（工部），言文則舉韓（昌黎）柳（子厚），言山水畫則舉李（思訓）王（右丞），而對於時代背景，却極少注意，即其例也。

(2) 偏重理論與偏重實用。偏重理論者，譬如對於『律』如何定，『調』

如何造，以至於歷代音樂之與天文風俗政治鬼神，如何發生關係，無不詳細敘述，而獨對於歷代作品內容，與實際演奏手續，却略而不言。歐洲十八世紀以前之音樂歷史書籍，即犯此種毛病，正與中國相同。我們知道：中國廿四史之內，多有律歷志、禮樂志諸篇之列入，常將天文時令政治風俗混在一起，講得『不亦樂乎』，而獨對於當時重要樂譜，却不附入一二。其實只是樂譜，尙嫌不够；因爲當時唱奏之人，往往於正譜之外，尙自由加入一些特別『花腔』或『手法』進去，其結果實際唱奏之調，與譜上所寫之調，不必盡同。直至今日，中國音樂猶未一改此風。（西洋音樂，在十八世紀以前，亦係任憑唱奏者，加入『花腔』，但

最近一二百年來，已絕對禁止矣。）因此之故，我們中國古代音樂，遂完全喪失，只餘下一些紙上空談。其實不但中國古人著作，犯此毛病；即一般時賢近作，亦復未免此弊。譬如鄭觀文君之中國音樂史，言作品則不附樂譜；講樂器則不附圖畫，正與鄭昶君所著之中國畫學全史，不附一幅古代名畫者相同，均可謂爲美中不足者也。至於西洋近代音樂歷史家，則皆有由『偏重理論』趨向『偏重實用』之勢。是以近一百年來，翻印古代作品，不可勝計；收藏古代樂器，動輒數千，即研究『比較音樂學』，亦注重搜羅留音片子。（譬如柏林大學，即有此項片子一萬種以上。）實際考其唱奏之法，對於其他一切喜引亞當愛娃或伏羲女媧之荒唐故事，以證明音樂起源者，均在根本反對之列。

(3) 注重部分與顧及全體

西洋音樂文獻，浩如煙海；實無一位音樂歷史家，胆敢包辦。因此之故，西洋大學教授，或終身只研究某個時代之音樂歷史，（譬如上古時代，中古時代，文藝復興時代，十八世紀，十九世紀之類。）或終身

只研究音樂歷史中之某項門類（譬如專研究古代樂器，古代樂譜符號，古代民謠，古代音樂美學，古代作品組織之類）類皆自少至老，無日或斷，然後始有若干成績。因此，彼輩編纂音樂通史，亦往往易犯輕此重彼之弊。譬如專研究『樂器史』的人，遂不免於通史之中，對於樂器一章特詳；對於其他各章，則隨便草率了事。其結果遂不免注重部分，忽略全體。所以柏林大學音樂教授仙靈（Sehering）嘗言：現在歐洲方面，尙未達到編纂『音樂通史』之程度。此刻只能從事『零碎工作』。至多只能修『分類音樂史』，以待將來有偉大音樂歷史家出現，然後再行採取各種研究成績，編成通史云云。其實歐洲音樂書譜，每一圖書館中，輒收藏至數十萬冊以上。即就業已修成之音樂通史而論，亦有數百種之多。音樂詞典亦復爲數甚多；其篇幅衆多者，每部恆十餘厚冊。而各位大學音樂教授，除其專長外，對於普通音樂常識，亦復十分豐富。然而歐人猶自謂編纂通史之期，尙未成熟。而吾國歷代音樂書譜之散佚，零碎工作之稀少，音樂學

者之缺乏，較之歐洲實有天淵之別。則中國音樂通史之編纂，如欲望其既詳且善，恐非一二百年後，不足以語此也。

(4) 只講形式與專講內容。西洋在古代希臘之時，關於『音樂美學』即有『形式』與『內容』兩派之爭。此問題一直爭到而今，還未解決。『內容派』以爲音樂是作者內心的表現，同時亦可以之感化聽者之心。反之，『形式派』則謂音樂之美，全在其抑揚輕重疾徐，以及句法篇法組織得好。換言之，只是一種形式上的關係，只可以刺激我們耳部，得到一種美的感覺。什麼表現內心，感化人心，都是一些廢話。因此之故，只講『形式』之音樂歷史家，於其敘述之時，則將歷代樂式進化，譬如由『單音』如何進而爲『複音』，由『複音』如何進而爲『主音』之情形；又如某種樂器，最初形式如何，其後變遷如何之類，盡量考求。彷彿著中國文學史的人，只談由『五言』如何進而爲『七言』，更如何進而爲『詞』，進而爲『曲』一樣。反之，專講『內容』的音樂歷史家，

則謂『形式』只算一種糟粕，而『內容』實爲精華。故其敘述也，亦偏重歷代音樂思潮之變遷。譬如古典主義，羅曼主義之類，彷彿談中國文學者，只論王孟韋柳如何超逸閒靜，以及李杜如何雄壯，溫李如何纖豔之類。再舉一個例，『形式派』有如中國的『漢儒』，而『內容派』則有如中國的『宋儒』。但此事乃哲學上之重要問題，殊非一時片言可以解決者。本書著者爲使讀者明瞭西洋音樂進化之大體情形起見，此後對於『形式』及『內容』兩面，均當同時顧及，以免偏激。

(5) 時代思潮與音樂進化

從前研究音樂歷史的人，只在音樂材料之中找生活，但音樂爲一民族，一時代思想之表現；倘若對於該民族該時代音樂以外之各種思潮，不能盡量了解，則對於該民族該時代之音樂，亦不能盡量領悟。因之，研究音樂歷史的人，必須同時注意其他各種歷史。從前中國的學者，嘗以一手包辦各種學問，自天文地理政治經濟以至於醫藥卜算；誠然不是一個

辦法。但若專治一藝，不問其他；亦復不是一個辦法。因此之故，我們涉歷其他各種歷史，宜以有關音樂進化（直接的或間接的）者爲限；譬如美術史、政治史、宗教史、哲學史之類。復次，對於此類歷史，只須『涉歷』，不必『研究』。好在現代學術，注重分工；每種歷史，皆有專門著作；我們只須選其內容精善者，一讀可也。

第二節 音樂史之種類

(1) 普通音樂史 其內容，皆係上自遠古，下迄近世，將歷代音樂進化源流，作一概括的敘述。對於音樂上之派別國別，尤爲再三致意。務使讀者能得其進化線索。歐洲此項普通音樂史，爲數至衆，大約爲『專門家』而作的，往往艱深難讀，且篇幅甚多。反之，爲『普通人』而作的，則甚淺顯易閱，且篇幅亦較少。因之初學之人，總以先讀淺的，後讀深的爲是。

(2) 樂器史。其內容均係專講歷代樂器之進化。歐洲各大都市，多有『樂器博物館』之設。譬如柏林一館，所藏樂器之數，即有三千種以上。主持館事之人，類皆碩學宏儒，以終身研究樂器進化爲志者。歐洲出版之樂器史，樂器詞典等書，大概皆成於此輩之手。

(3) 樂譜史。其內容均係研究歷代樂譜符號（如字譜，五線譜之類）之進化。治此學者，有如吾國之『金石家』。然舉凡一點一畫之變遷源流，無不爲之考正。譬如柏林大學教授兼任國立圖書館音樂部長 *Wolf* 氏，卽以此學有名於世。自彼研究成功後，於是西洋十五十六世紀以前之音樂，遂完全另變一副面目。其關係有如此重要者！

(4) 樂理史。其內容均係研究歷代樂理之進化源流，譬如『樂制』如何變遷，『諧和學』如何演進之類。

(5) 音樂作品種類史。譬如『房中樂』如何進化，『歌劇』如何發展

之類。德國大書店，常有此種『分史叢書』之刊行；每門皆由專家擔任。蓋歐洲音樂文獻，汗牛充棟；即如『房中樂』一種，便有數萬冊以上，皆非用『皓首窮經』之功，不能有所成就故也。又德國各大音樂書店，其歷史往往在一二百年以外，每家所出音樂書譜，無慮數萬；即此一端，已可想見西洋音樂文獻之如何豐富矣。

(6) 音樂哲學史。其內容，均係敘述歷代音樂觀念之變遷，以及歷代大哲學家對於音樂之見解。

(7) 音樂家傳記。所謂音樂家，係指製譜者或唱奏者而言。其中尤以製譜者最爲重要。已故柏林大學教授 *Neubert* 曾言：歷史上各大音樂家傳記，每三十年必須重修一次。蓋三十年之中，所發現的新材料，與所獲得的新見解，又不知凡幾故也。即此一例，吾人已可想見西洋音樂家傳記之如何層出不窮矣。

第三節 與音樂史有關之各種學術

(1) 美學 『美學』(Ästhetik) 爲哲學之一部，專研究音樂一方面者爲『音樂美學』。但研究音樂史的人，不僅須讀『音樂美學』而已，而且對於『普通美學』亦必加以研究，否則不能貫一融通。

(2) 物理學 研究樂器處處與『音學』(Akustik) 有關。按即吾國普通物理教科書中所謂『聲學』者是也。惟教科書中之『聲學』一篇，未免太少，不敷應用，必須參考『音學』專著方可。

(3) 生理學 音樂一事，言『唱』則與『喉頭』有關，言『聽』則與『耳覺』有關，言『奏』則與『手臂』有關，皆非略知解剖之學不可。我在數年前，曾從柏林國立醫院耳科部長協法爾(Schaefer)教授，研究『耳朵』、『喉管』解剖之學半年，此亦爲吾輩從事『音樂歷史』者所必修之科也。

(4) 心理學。於普通心理學之外，對於『聲音心理學』(Tonpsychologie)與『音樂心理學』(Musikpsychologie)尤不可不加以研究。

(5) 文字學。研究音樂歷史的人，常與古書古譜有關。對於現代『文字學』(Philologie, 或譯為語言學)的治學方法，不可不知。

(6) 美術史。如繪畫史，雕刻史，建築史，文學史之類，在在均與歷代音樂思潮有關。

(7) 文化史。如各民族文化史之類。

(8) 政治史。如普通政治史之類。

(9) 宗教史。如各種宗教歷史之類。

(10) 哲學史。如歷代哲學思潮之類。

(11) 奏樂技能。研究音樂歷史的人，固不必登臺獻技，但至少亦必能奏

一二種樂器方可。

類。
 (12) 普通音樂常識。如『諧和學』(Harmonielehre)、『對譜學』(Kontrapunkt)、『樂器學』(Instrumentenkunde)、『節奏學』(Rhythmik)之類。

問題

- (1) 假如有人請你編纂一部中國音樂通史，你將先從何處下手？
- (2) 據你的意見，各種音樂史中，以何種為最難修？
- (3) 與音樂史有關之各種學術種類，既如彼之多，你覺得應從何種下手以便早日即可看懂一點普通音樂史。

參考書

- (1) Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl. 1930, Berlin.
- (2) Dickinson, The Study of the History of Music, 1930.
- (3) Woollert, Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours 1909—1924.

- (4) 王光祈：西洋樂器提要，上海中華書局出版，民國十七年。
- (5) 王光祈：西洋製譜學提要，出版處同上，民國十八年。
- (6) 王光祈：對譜音樂出版處，同上。
- (7) 王光祈：西洋音樂進化論，出版處同上，民國十三年。
- (8) 王光祈：西洋音樂與戲劇，出版處同上，民國十四年。
- (9) 王光祈：西洋音樂與詩歌，出版處同上，民國十三年。
- (10) 王光祈：東西樂制之研究，出版處同上，民國十五年。
- (11) 王光祈：音樂，上海啓智書局出版，民國十九年。
- (12) Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1928, London.
- (13) Riema ns Musiklexikon, 1929, Berlin.
- (14) Lavignac, Encyclopedie de la mus que, Paris.
- (15) Brenet, Dictionnaire pratique et historique de la musique, 1925.

按本書所錄參考書，係爲讀者自由參考之用，惟所舉範圍太廣，實非本書篇幅所許，茲但舉英德法文普通歷史及詞典一二，以及中國出版之拙著關於西樂常識書籍若干而已。

以上所舉英德法文籍，雖只七種，但其價值已在國幣六七百元左右，倘若國內圖書館或學校不能代為購備，恐非普通私人經濟能力所能勝任也。

第二章 單音音樂流行時代

第四節 音樂之起源

(1) 音樂之來源

乃是一個聚訟極爲紛紜的問題。近世西洋學者研究此項問題的，第一個要算達爾文（Charles Darwin）氏。該氏對於音樂之起源，係從動物方面觀察，尤其是從『鳥鳴』一事下手。其結論，以爲『鳥鳴』一事，乃是『物競天擇』之道。凡雄鳥愈善鳴的，愈爲雌鳥所戀愛。如此世世演進，於是鳥之歌唱藝術，乃達到今日此種程度。並斷定原始人類之發爲歌詠，其理亦與此同云云。對於達爾文此種『自然淘汰理論』加以極力反對的，當首推斯賓塞爾（Herbert Spencer）氏。該氏以爲『鳥鳴』一事，乃係『神經力過剩』（An overflow of nervous energy）的結果。故唱時常搖其尾，並將發音筋收縮云云。在達氏斯氏兩種理論之間，而提出調和主張者，則爲瓦納斯（Wal-

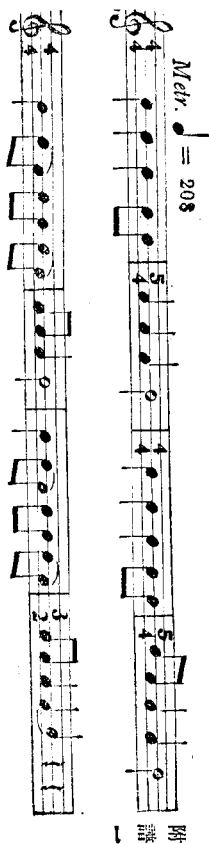
Laoc) 氏該氏一方面承認鳥之歌音，原爲一種『辨別』兩性之方法，以便彼此易於及時擇偶而配。而在他方面，則又承認『鳥鳴』係由於發洩『神經力過剩』及『興奮過強』之故云云。此外尚有許多學說如博老 (Fritz Braun) 氏，則以爲鳥之歌唱，係由於要求『交媾』、『爭鬥』之表示。如格魯斯 (Kurt Gross) 氏，則謂雄鳥之所以歌唱，係在勾引雌鳥，無非欲使雌鳥知道，何處慾火最旺，以便飛去就駕。此說與達爾文理論不同之處，即達氏以爲雌鳥之發生戀愛，係以雄鳥能否善鳴爲轉移。而格魯斯氏之主張，則雌鳥擇偶之條件，不在雄鳥之唱得好否，而在雄鳥能够充分表示他慾火如焚的情況，而且此種求婚技術——歌唱跳舞飛騰——常使『雄鳥』之性慾火燄，愈爲增長，『雌鳥』之冷淡態度，亦因而取消。而近代『美學』中所謂『藝術者遊戲 (Spiel) 也』之原則，亦已發端於此矣。云云。迨赫克爾 (Haeckel) 氏出，則更集諸家學說而融通之。兼採『性慾』、『辨別』、『遊戲』、『神經力過剩』諸理論，而以『主要』

『次要』等級別之。除上述諸家之專從『鳥鳴』立論外，更有比先（Karl Bücher），施統胡（Karl Stumpf），吐乃法郎喀（Fausto Torrefranca），諸人專就人類方面觀察。據比先之意，則以為音樂主要成分，實為『節奏』（Rhythmus），而『節奏』之起源，則當係由於人類工作時所發生之各種動作而成。譬如禾場打稻，輕重緩急之間，自然形成一種『節奏』之類是也。反之，施統胡氏，則謂音樂之發生，係由原始人類，立在遠處與人相談的結果。譬如隔河與人談話，因為彼此距離既遠，勢必應用較高較長之聲音，始能使對方聽懂，則其結果不能不將『聲帶』緊張，有如唱歌一樣。同時，或因男女同時高談之故，無意間發現兩音高低不同情形，（按男子之音，常低於女子之音，）於是遂有『音程』（Intervalle）觀念之發生云云。至於吐乃法郎喀氏，則主張音樂之起源，係由原始人類感情大動時之一種『狂叫』。此種叫喚聲音之高低，係以其動情程度大小為轉移。由此漸漸進而為樂。譬如現在非洲黑人，當其感情大動之時，其

說話聲音，恰與唱歌無異，亦一例也。以上所舉各種學說，皆為近代西洋學者，根據科學方法所假設的。此外關於音樂起源一事，尚有古代無數神話，點綴其間；但著者以為此類神話，既乏科學根據，所以不欲在此多佔篇幅了。

(2) 初民之音樂

近代西洋音樂學者，因為古人不可復起，無法研究初民音樂之故，於是乃把非洲等處的野蠻民族，當作他們的老祖宗看待。蓋以此種野蠻民族之文化程度，尚與初民相差不遠，故也。大概各種野蠻民族音樂，有一共同之點，即『音域』範圍，極為狹窄，故也。其『音域』最狹者，只有一個『整



音』之廣。換言之，只有兩個音，翻來覆去，唱個不休，有如小孩喃喃學語一樣。茲舉一例如上。（參看 Stumpf, Die Auf'nge der Musik, 第一〇九頁。）

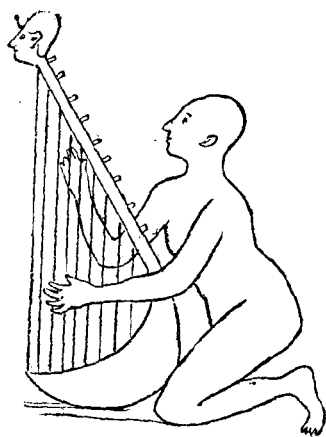
上舉一例，係印度錫蘭（Ceylon）島上，畏打（Weda）民族之民謠。全篇只有兩個音，翻來覆去唱去。（按上面一譜，只是其中之一段，並未將該曲全錄。）古代原始人類的音樂，雖不必盡如今日之野蠻民族，但『音域』範圍，必定極為有限，却可以斷言。音樂愈進化，則音域範圍亦愈廣。譬如現行西洋樂器之上，多至七個音級，如（鋼琴之類）至於中國樂器，則除七絃琴外，『音域』範圍，均極不廣。由此一端，已可想見我們『音樂文化』如何落伍了！此正如識字不滿五十的人，要他作幾首好詩出來，當然是萬辦不到的。（惟歌喉音域範圍，則為天然所限，不能如樂器之任意擴充。讀者幸勿因上文所言而誤會。）

第五節 埃及亞西里亞巴比崙波斯猶太之音樂

(1) 埃及

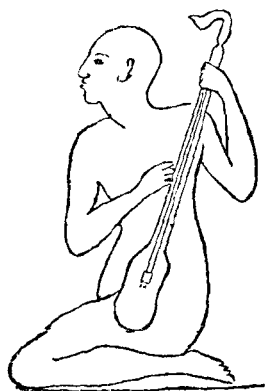
我們研究西洋音樂文化，當然應從埃及開始。據近代所得各種史料而言，則埃及音樂文化，在距今五千年，即已達到某種高等程度。換言之，當時音樂文化，必已經過若干長久時間之進化，始能達到那樣成績。關於埃及古代音樂作品，我們雖然未嘗得見一篇；但從當日雕刻、壁畫等等觀之，吹笛彈琴（*Harfe* 參看附圖一）唱歌之人，往往同時作樂，實已具有『樂隊』（*Orchester*）雛形。拍手以記『節奏』，長短揮手以示『音階』，升沉跳舞一事，亦極進步。自征服敘里亞（*Syrien*）以後，鎖喇（*Oboe*）琵琶（參看附圖二）手琴（*Leier*），戰鼓，各種樂器，亦復先後傳入埃及。據近代掘得之三千年以前的埃及古笛觀之，其上共有七孔，因此西洋學者中，遂有人頗疑埃及古代樂制，或為『七音』。但樂器之上，雖有七孔，而吹奏一曲之時，是否七孔皆用，却是一個疑問；吾人實不能遽爾斷為『七音樂制』也。又埃及古代音樂，多與宗教有關；而且當時僧侶，對於音樂與風化教育之關係，亦極注意。此事吾人可於黑魯朵

(圖一) 埃及豎琴



altägyptische Harfe (Zebun)

(圖二) 埃及琵琶



(Herodot) 柏拉圖 (Plato) 施拉波 (Strabo) 諸家紀載中見之也。(下列兩圖，係取自 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Max Hesses 印行，一九二二年第八版第十頁)

(2) 亞西里亞 (Assyrien) 與巴比崙。其音樂文化，亦只能於當時雕刻之中，想見一二，並可察見當時音樂與宗教一事，具有重要關係。自柏林大學

音樂教授沙克斯 (Sachs) 氏，將二千七百年前亞西里亞人的陶質碑上所刻文字譯出，認為乃係當時豎琴伴奏之譜。於是吾人對於亞西里亞音樂，始稍有一點觀念。如果該氏揣測不錯，則亞西里亞人之樂制，當為『五音』而且當時已知兩音或三音同時合奏之舉。

(3) 波斯。

繼亞西里亞與巴比崙之音樂文化而起者，則為波斯。據黑魯朵所述，則當時波斯舉行宗教典禮之時，反對用樂之舉。實與上述埃及等國頗異其趣。至於波斯『樂隊』組織，就所遺圖像觀之，則有七個『豎琴』一個『臥琴』 (Psalterium)，兩個『複笛』 (Doppelflöten)；更加以六個女子九個孩子所組成之『歌隊』 (Chor)，參與其間。此外尚有一個婦人在旁拍手，以記『板眼』。總計二十餘人。

(4) 猶太。

據近代西洋學者研究的結果，歐洲中世紀教堂音樂所謂『格里哥樂歌』 (Gregorianischer Gesang) 者，實深受猶太音樂之影響。據典

籍所載，則當時耶路撒冷舉行宗教典禮之時，常有四千僧侶，同時作樂，可謂規模宏大之至。至於樂器種類，亦極繁多，其最著者則有喇叭（Trumpete），鎖喇叭，長笛，大鈸，琵琶等等。尤以各種『歌隊』互相輪唱一事，可以稱爲當時猶太音樂之特色。關於調子之組織，則頗與希臘都耳（Dorisch），法里格（Phrygisch），里底（Lydisch），三調相似。（請參閱下面第六節第②段。）但其中頗帶『五音調』之趨勢。

第六節 希臘之音樂

(1) 研究希臘音樂之材料。

大凡研究歷史的人，最講究的是材料來源。因爲所用材料，如不可靠，則一切敘述皆乏根據。至於我們研究音樂歷史的人，則除了古書古籍外，還須特別注重古代樂譜與樂器；否則無論你將理論講得如何天花亂墜，而與『實際音樂』相距，尙有天淵之遙。但是，卽或古譜僥倖到

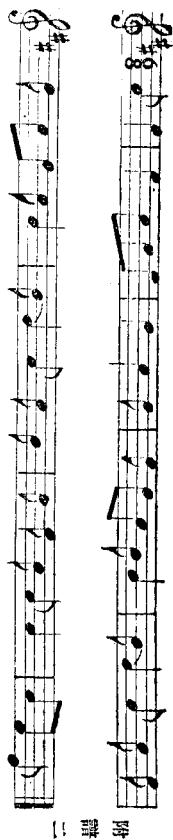
手，在事實上，猶不能完全作準；因為當時歌唱之人，是否悉依樂譜所記，未加何種『花腔？』（譬如吾國京戲，雖係同一調子，而各名伶所唱，往往彼此相異；此無他，即各自擅加『花腔』之故也。）此外，歌唱之時，係用何種『音色？』（即 *Klangfarbe* 譬如吾人只將京調工尺譜及集成曲譜翻成五線譜，而不親聆中國京戲及崑曲，則安能知道中國京戲之『尖聲叫喚』與崑曲之『哼來哼去』）均非詳細加以研究不可。關於『器樂』之樂譜，更須親見該種樂器，設法試奏，然後對於該調實際音色，始能想像一二。凡此種種，皆係我們研究音樂歷史之最大難關。往往一個小小問題，經年不能解決，或竟終身不能解決，即此一端，已可想見研究學問之事，如何困難，迥非專打『快郵代電』者可比。但是，如果一個困難問題，居然竟被我們解決，則至少必須浮一大白，在室內狂跳三日，以致慶意閑話休題，言歸正傳。上面所述埃及亞西里亞等國音樂歷史，雖亦係用近代科學方法研究所得，但無論如何，總不免含有幾分『冒險性質』。至於希臘

音樂則不然。除了一部分古代希臘樂書，尙留於世外；更因近代西洋學者屢次發掘之故，獲得若干希臘古譜，因此我們對於古代希臘音樂，亦較能得着一種明確概念。關於古代敘述希臘『音樂歷史』最重要的書籍，要算西歷紀元後第一世紀左右（約在吾國東漢時代）蒲魯他邪（Plutarch）的著作。關於音樂理論的書籍，則有下列諸家著述：非魯那阿斯（Philoas 西歷紀元前五四〇年左右，約與吾國孔子同時），柏拉圖（Platon 西歷紀元前四二七年至三四七年），亞里斯多德（Aristoteles 西歷紀元前三八三年至三二〇年），亞里斯多克深羅斯（Aristoxenos 西歷紀元前三二〇年左右），歐克里德（Euclid 西歷紀元前二〇〇年左右），非羅德（Philodem 西歷紀元前一〇〇年左右），亞里斯體德昆體里阿羅（Aristides Quintilianus 西歷紀元後第一世紀），克乃阿里德（Kleonides），李可馬苦（Nikomachos aus Gerasa），蒲多迺馬依物（Ptolemaios aus Alexandria），高登體五（Gaudentius）（以

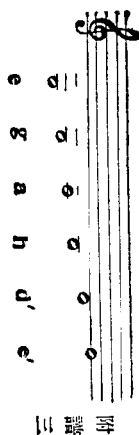
上四人，皆係西歷紀元後第二世紀) 坡非里五 (Porphyrus 西歷紀元後第三世紀) 巴起舞 (Bacchius) 阿里非 (Alypius) 馬克魯比五 (Macrobis) (以上三人，皆係西歷紀元後第四世紀) 馬耳車阿魯喀披拿 (Marciannus Capella 西歷紀元後第五世紀) 坡體五 (Boethius) 克舍我多 (Cassiodor) (以上二人，皆係西歷紀元後第六世紀) 皮色羅 (Psellos 西歷紀元後第十一世紀) 拔車買迺 (Pachymeres 西歷紀元後第十三世紀) 馬魯耳伯里列五 (Manuel Bryennius 西歷紀元後第十四世紀) 關於樂譜方面則有(甲)一六五〇年克耳峽 (Athanasius Kircher) 氏於其所著 *Musurgia* 書中所發表之希臘古代歌譜 Pindar-ode 約成於西歷紀元前第五世紀(乙)一八九二年由威色里 (K. Wessely) 氏在公爵來南 (Rainer) 所設『古紙博物館』中所發現之 *Stasimon* 古譜一段其年齡當較上述(甲)譜爲晚(丙)一八九二年法國學者在雅典所掘得之 Apollonhymnen 古譜二篇係刻

在石壁之上，約成於西歷紀元前第二世紀中葉。(丁)一八八三年在小亞細亞 Tralleis 地方墳墓石柱之上，所發現之 *Sekilos* 歌譜一篇，約成於西歷紀元前第一世紀，或紀元後第一世紀。(戊)一五八一年由喀里迺 (V. Fallai) 氏所遺傳之希臘歌譜三篇，謂係西歷紀元後第二世紀音樂家買所買得 (Mesomedes) 之作品。(己)一八四一年柏納曼 (Bellermann) 所發表之希臘樂器譜，係根據 *Anonymi scriptio de musica* 古籍。(庚)一九一八年在柏林『古紙博物館』中，所發現之希臘古譜若干，此項古紙年齡，爲西歷紀元後一六〇年之物。但該譜之製成時期，當較此紙爲早。(辛)在埃及發現之『初期基督教聖歌』，係用希臘樂譜寫成，爲西歷紀元後第三世紀之物。在上述八種希臘古譜之中，年齡較早，而來歷又可靠的，只有(丙)(丁)兩種。茲將(丁)種一篇，錄之如下。

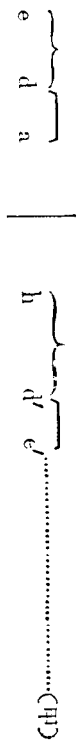
按此譜乃係一篇『宴會短歌』(Skolion)其歌辭大意如下：『勸君且行樂，毋爲憂降服！有生能幾時，死神已來捉！』(參看 J. Wolf, Geschichte der Musik, 第十三頁。)



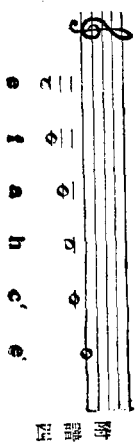
(2) 希臘音樂之理論。希臘最古之樂制，在歌者阿爾非 (Orpheus) 時代，(此係希臘神話時代，其詳不得而知) 只有 e a h é 四個音。(以上係據李可馬苦記載。) 但其後鎖喇音樂家阿里朴 (Olympos)，(西歷紀元前七〇〇年左右) 復加入 g d' 兩音進去，於是成爲下列組織。(按德國所謂 h 音，即英國所謂 b 音，其餘音名，則英德彼此相同。)



換言之，即是一種『五音調』而且可以將它截成兩節稱爲『四音組』〔Tetra-chord〕彼此組織形式，完全相同，其式如下：〔表中符號 } 爲『短三階』(Kleine Terz)〕〔爲『整音』(Ganzton)〕



我們可以看出，前半節之 e g a，與後半節之 h d' e'，其組織情形，殆完全相同。但此外，尚有第二種『五音調』同時流行於世，其式如下：



其組織，亦可分爲彼此相等之兩節，有如下表，學者稱爲『抵阿統』(Diatonisch)或『早期恩哈姆里克』(ältere Enharmonik)〔表中符號：□爲『長三階』(Grosse Terz) \ \ 爲『半音』(Halbton)〕

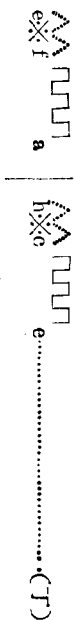


我們細看該調組織，前後兩半節，亦復彼此相等。

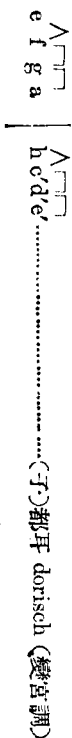
稍晚，更於上述第二種『五音調』e f a h c' e'之中，加入 f# 及 c# 兩音，成爲下列形式，學者稱爲『克魯馬體克』(Chromatisch)。



在西歷紀元前第六世紀，至第四世紀之間，又常將上述第二種『五音調』中之 *ef* 及 *he* 各分爲二，成爲『四分之一音』(Viertelton) 其式如下。學者稱爲『晚期恩哈姆里克』(Spitäre Enharmonik) (表中符號 \wedge 爲『四分之一音』)



以上(甲)(乙)(丙)(丁)四種樂制，均係根據蒲魯他邪記載而言。除上述各種樂制之外，在音樂家特耳彭達(Terpander)時代，「西歷紀元前六七五年至六五〇年左右，爲希臘最善彈奏『七絃手豎琴』(Kithar)之人。」更於前述(甲)種樂制之中，加入 *fe* 兩音，於是遂成爲『七音調』其式如下：



[^ ^ ^ ^ ^]
 A H o d e f g a (辰) 下都耳 (F 調)
 [^ ^ ^ ^ ^]
 G A H c d e f g (巳) 下法里格 (商調)
 [^ ^ ^ ^ ^]
 F G A H c d e f (午) 下里底 (宮調)

我們細看上述四調(卯)調則比(寅)里底降低一個音，是爲H，所以稱爲『混合的里底』(Mixolydisch) (希臘文 Mixo 一字，係『混合』之意) 至於(辰)調則比(子)都耳降低 A H e d 四個音(巳)調則比(丑)法里格降低 G A H c 四個音(午)調則比(寅)里底降低 F G A H 四個音，所以稱爲『下都耳』 Hypodorisch 『下法里格』 Hppophrygisch 『下里底』 Hypolydisch (希臘文 Hypo 一字，其義爲『下』) 換言之(卯)(辰)(巳)(午)四調，均係由(子)(丑)(寅)三調，引申而出，而且該四調之組織，均不能分爲彼此相等之兩節，所以不佔重要位置，而在事實上，希臘七調組織，實與中國『宮調』『商

調』……等等七調組織，完全相同。故近代西洋學者，多謂古代中希兩國音樂文化，具有密切關係。尤其是最堪注意者，在西歷紀元前第六世紀之時，有一位希臘大哲，名叫彼得得果納斯（Pythagoras）的，發明 $2:3 \parallel$ Quinte（即『五階』之意，譬如 c, g ，是也） $3:4 \parallel$ Quarte（即『四階』之意，譬如 c, f ，是也）之理。換言之，假如有兩根粗細質地相等之甲乙兩絃；甲長九寸，乙長六寸；則乙絃所發之音，高於甲絃五階。而在數理上，則為 $2:3$ 之比。（乙為 2 ，甲為 3 ）同樣，假如甲長八寸，乙長六寸，則乙絃所發之音，高於甲絃四階。而在數理上，則為 $3:4$ 之比，此正與吾國古代所謂：『三分損益法』者，完全相同。（請參看拙著東西樂制之研究中國希臘兩編。）更足以證明中希兩國音樂文化，彼此實有幾分淵源。大約中希兩國，似均受有古代巴比崙樂制之影響；其詳請參看拙作中國樂制發微一文，載於中華教育界第十七卷第八期。

大凡兩音之比較數，愈簡單則愈諧和。譬如 $1:2 \parallel$ Oktave（即『八階』

之意譬如 $c'c'$ (是也) 愈複雜則愈不諧和譬如 $8:9$ = Sekunde (即「二階」之意譬如 $c'c'$ 是也) 前者稱爲『協和音階』(Konsonanz) 後者稱爲『不協和音階』(Dissonanz) 在彼得果納斯學派之專以『數理』爲準繩者只承認下列各種『音階』爲『協和音階』

1:2 = Oktave (八階)

2:3 = Quinte (五階)

3:4 = Quarte (四階)

1:3 = Oktave + Quinte = Duodezime (十二階)

1:4 = Oktave + Oktave = Doppeloktave (十六階)

至於『長三階』($4:5$ = GroÙse Terz) 及『短三階』($5:6$ = Kleine Terz) 兩種則不承認其爲『協和音階』學者稱之爲『理論派』(Kanoniker) 但與此派立於反對地位之『諧和派』其首領爲亞里斯克深羅斯 (Aristoxe-

nos 西歷紀元前三二〇年左右)則專以『聽覺』爲依歸,而承認『長三階』及『短三階』爲『協和音階』到了弟弟模(Didymus 西歷紀元前第一世紀)蒲多迺母(Ptolemaeus 西歷紀元後第二世紀)兩人,則直將 4:3 (即長三階) 5:6 (即短三階)兩種,明白列入『協和音階』之內矣。此種『音階理論』一直傳至於今,爲構成現代西洋音樂之要素。其勢力之大,可想而知。余嘗謂近代西洋所謂五種藝術(建築,雕刻,繪畫,詩歌,音樂)其中除繪畫一種外,其餘四種,殆無不深受古代希臘影響。而近代建築與雕刻兩事,則更永遠不能超出希臘之上。希臘人真天之驕子哉!至於近代西洋音樂,在『音階理論』方面,雖深受希臘影響;而關於『複音合奏』一事(即數種異音同時合奏)則似係得自北方日耳曼民族。(約在中世紀民族遷移時代)蓋古代希臘音樂,乃是一種『單音音樂』;換言之,各音前歇後起,彼此相連,有如一根『線』。非若近代西洋音樂之『數種異音同時齊鳴』有如一箇『體』。誠然,古代希

臘亦嘗有歌奏同時並行之事；但歌者奏者所用之調，却彼此相同，與吾國今日京戲一樣。即或歌者奏者所用之調，相差一個音級，譬如甲歌 c, d ，乙奏 c', d' ；而在事實上，亦只等於吾國所謂『高吹低唱』，仍與近代西洋音樂各種異音同時齊鳴者不同。

綜觀本節所述，則希臘樂制有三事，最能引人注意。第一，全部樂制，均係建於『四音組』（Tetrachord）之上。（按即前面所謂分爲兩節，每節各含四音，而且彼此形式相等。）第二，彼得果納斯學說，全與中國古代定『律』之法相同。第三，希臘音樂家及音樂學者，多來自他地。〔譬如阿里朴（Olympos）則來自法里格 Phrygia，特耳彭達（Terpander）則來自迺色坡（Lesbos），彼得果納斯則來自沙模（Samos）〕樂調亦多產自異地。〔譬如里底（Lydisch）則產自小亞細亞里底（Lydia），法里格（Phrygisch）則產自法里格（Phrygia），之類。〕蓋希臘自西歷紀元前一二〇〇年左右，都耳（Doris）民族侵入

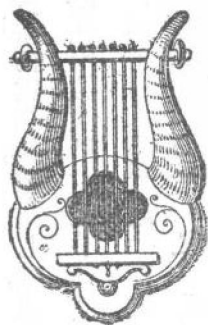
(圖三) 里 拉



(3) 希臘之樂器。

希臘之樂器，種類甚多，但均來自他地，幾無一種是希臘自己發明的。在各種絲絃樂器之中，以

以後，該島各種民族之間，發生同化作用，而同時希臘文化及政治之勢力，又擴到小亞細亞諸地。於是希臘美術，初時皆帶地方色彩，其後又能兼採衆長，因而產生空前之藝術，爲世界其他民族所不及。



(圖四) 里 拉

里拉 (Lyre) 及克特拿 (Kithara) 兩種，最爲流行。里拉係來自北方特那肯 (Tana)

(圖五) 克特拿



Enliron) 爲希臘家庭中之常用樂器；共有七絃。(請看圖三及圖四。)克特拿則來自小亞細亞，爲希臘音樂會中所用之樂器；初爲四絃，繼爲七絃，以至於十一絃。(參看圖五及圖六) 兩種樂器之結構甚相似，惟里拉之琴身，係用龜殼爲之。(其後改用圓形木殼。)反之，克特拿之琴身，乃係一個四方木箱；且該琴全部，遠較里拉全部爲大而已。其奏法係用右手握一金質小撥子彈之。

上列圖三，爲希

臘雕刻，係大理石製成。約

在西歷紀元前四六五年

左右，現藏於美國波斯頓

博物館。圖中樂器即爲里

拉。上列圖四，係里拉之普

(圖六) 克特拿

通形式。上列圖五，係希臘瓶上繪畫，約在西歷紀元前四六〇年左右，現藏於維

也納博物館。圖中樂器，即爲克特拿。上列圖六，係克特拿之普通形式。

在吹奏樂器之中，則以阿魯 (Aulos) 一種，最爲流行。該器略似吾國之鎖

喇有單管 (名爲阿魯 Aulos) 雙管 (名爲比阿魯 Biaulos) 兩種。下列附圖七，係

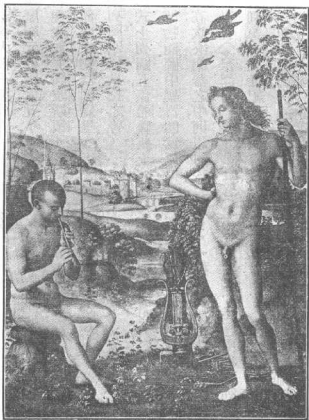
意大利第十五世紀畫家柏魯格羅 (Pietro Perugino) 之名作，圖中男子所吹

者，即爲單管阿魯。旁邊木椿上所掛之樂器，即爲里拉。(按希臘關於阿魯之雕

刻及瓶畫，遺蹟本不少，惟余手邊，只有上述名畫一幅，可以付印。)



圖 七



(4) 希臘之樂譜。希臘樂譜，乃係一種『字譜』與吾國之用合四一上等字名音者相似，惟希臘所用者，為希臘文字母，而且唱歌所用的，與樂器所用的，各不相同。又希臘音域範圍，係以男子歌音範圍為準，換言之，即自 A 至 a' 是也。其後羅馬時代以及中古世紀，亦均謹守此項音域範圍，未加變更。茲將希臘音名，列表如下：

| 現代音名 | 希臘音名 | |
|----------------|--------------------------------|-------------------------|
| a ¹ | Nete (乃特) | } hyperbolaōn (最高的) |
| g ¹ | Paranete (拍那乃特) | |
| f ¹ | Trite (推特) | |
| e ¹ | Nete (乃特) | } diezeugmenōn (分開的) |
| d ¹ | Paranete (拍那乃特) | |
| c ¹ | Trite (推特) | |
| h | Paramese (拍那買色) | |
| a | Mese (買色) | } meson (中間的) |
| g | Lichanos (里峽羅) | |
| f | Parhypate (拍里拍特) | |
| e | Hypate (黑拍特) | |
| d | Lichanos (里峽羅) | } hypaton (較低的) |
| c | Parhypate (拍里拍特) | |
| H | Hypate (黑拍特) | |
| A | Proslambanomenos (拍魯色那邦魯買羅) | |

後加者 Ottavotöne (höher hinzugekommen):

Zwischenpartie (alt)

| | | | | | | |
|--------|---------|----------|------------|----------|-------------------|-------------------------------|
| (歌唱譜) | ... L | A' B' Γ' | Δ' E' Z' | H' Θ' I' | K' Λ' M' N' Ξ' O' | Π' Λ' Ϟ' X' Ψ' Ω' |
| (穿弦譜) | ... Z' | V' /' N' | J' J' L' > | V' < | λ' < | γ' X' Ψ' K' λ' X' H' ^' Z' |
| (現代音名) | ... ha' | f' | e' | dis' d' | cis' c' | b' h' ais' a' gis' g' ba' |

最古者 Älteste Mittelpartie (Enneachord):

| | | | | | | |
|-------|---------|---------|-----------|-------|---------------|-----------------|
| A B Γ | Δ E Z | H Θ I | K Λ M N Ξ | Ο | Π Ρ Σ Τ Υ Ϟ | X Ψ Ω |
| \ / N | J J L > | V < | λ < | γ X | K J O C Γ Δ F | γ Ψ |
| f' | e' | dis' d' | cis' c' | b' h' | ais' a' | gis' g' fis' f' |

Untere Partie:

| | | | | | | | | |
|-------|-----------|---------|-------|-------|--------|--------|--------|---|
| V R Γ | Δ F Γ Δ Δ | — | X V W | H M O | J B J | Γ F | — | — |
| L L Γ | Γ Γ Γ | Δ E | Γ Γ H | R R B | J Δ E | T | — | — |
| e | dis' d' | cis' c' | H | H | Ais' A | Cis' G | Fis' F | E |

備而不用者 Nicht zur Benennung kommend:

✕ 3 ♯
 ✕ 4 ♯
 (Dis)

上列各種音名之意義，乃特(Πε)爲『最終』；拍那乃特(Paranete)爲『接近最終』；推特(Trite)爲『第三』；拍那買色(Paramese)爲『接近正中』；買色(Mese)爲『正中』；里峽羅(Lichanos)爲食指絃(Leckfinger)；換言之，即『第二個最高音』；拍里拍特(Parhyptate)爲『接近最低音』；黑拍特(Hypate)爲『最低音』；拍魯色那邦魯買羅(Proslambanomenos)爲『增補』；此外，並從H至a'，分爲四個『四音組』如H d c e爲

『較低的，』e f g a 爲『中間的』之類

上列一表，即係希臘樂譜符號。第一行爲『歌唱譜』，第二行爲『樂器譜』，第三行爲『現代音名』。惟音域範圍，已略被後人擴大，非復古代希臘之舊矣。關於希臘樂譜符號問題，原不止此；惟本書篇幅有限，只能述其犖犖大者。倘欲知其詳細，則請參看專門著作可也。

(5) 希臘之節奏學。希臘音樂之節奏學與希臘詩歌之節奏學，完全相同。其最流行者，計有下列五種。

- | | | |
|-----------|--------------------|----|
| (甲) 打克體魯斯 | (Daktylus) —))) | 四眼 |
| (乙) 安那拍斯 | (Anapaäst)))) | 四眼 |
| (丙) 推侯斯 | (Trochäus) —)) | 三眼 |
| (丁) 養補斯 | (Jambus)) —) | 三眼 |
| (戊) 克乃體古斯 | (Kretikus) —) — | 五眼 |

上列表中符號：C 爲『短音』，| 爲『長音』，而且每兩個『短音』之和，其長恰恰等於一個『長音』。假若我們稱呼每一個『短音』爲一『眼』，則（甲）（乙）兩種各有四眼，（丙）（丁）兩種各有三眼，（戊）種計有五眼。希臘音樂板眼，既完全依照詩詞字句，故在樂譜之中，實無再點板眼之必要。但希臘亦有所謂板眼符號，類如吾國崑曲中之 ◀ × 等等。不過實際應用之時，似乎甚爲稀少罷了。茲將希臘板眼符號，錄之如下：

（子） — 等於兩眼。

（丑） 』 等於三眼。

（寅） □ 等於四眼。

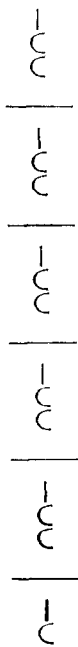
（卯） 山 等於五眼。

（辰） ○ 等於一眼。（若譜上毫無符號，亦等於一眼。）

（巳） ^ 等於休止符。（其長短，則用上列（子）（丑）（寅）（卯）（辰）各

種符號，加於其上以定之。）

又希臘最古之詩句結構法，係『六拍』(Hexameter) 其式如下：



近代西洋詩歌節奏，係承繼上述希臘詩歌節奏(甲)(乙)(丙)(丁)四種。惟近代西洋，係以字音『輕重』為標準，『輕音』符號為C，『重音』符號為I。〔即所謂重音(Accent)者是也〕而與古時希臘之以字音『長短』為標準者不同。關於此項問題，請參看拙著中國詩詞曲之輕重律一書，上海中華書局出版。

(6) 希臘人之音樂生活。

希臘音樂作品，除一部分尙與宗教有關外；其餘如搖籃歌，追悼辭；以及荷馬之史詩；阿爾啓羅可(Archilochos)，平大耳(Pindar)之敘情詩(Lyrik)；額喜羅(Aischlos)，蘇佛克乃(Sophoklos)，歐里皮

歹 (Euripides) 之悲劇；亞里斯多法乃 Aristophanes 之趣劇，多以『人事』或『人事化之神話』爲中心，富有美術價值，是爲希臘音樂與其他上古文明民族相異之點，此外尚有魯模 (Nomoi) 一類作品，相傳爲西歷紀元前第七世紀阿里朴及特耳彭達兩位音樂家所創製。阿里朴之曲，係用阿魯吹奏（或者時吹時唱。）特耳彭達之歌，則係用克特拿伴奏。大約希臘當時奏樂，『單唱』多用克特拿伴奏，『合唱』多用阿魯伴奏。因阿魯之音，比較宏大，而且能够持久。故也。關於『奏樂比賽』阿里朴賽會 (Olympische Spiele) 之舉，史不絕書。吾人由此可以想見當時希臘音樂之盛況，其中尤令吾人嚮往不已者，則爲希臘戲劇一事。當西歷紀元前六百年之頃，有希臘詩人，名叫阿絨 (Arion) 的，創製一種歌調，叫做『低體那補』 (Dithyrambus)，爲祭祀希臘古神低屋柳鎖 (Dionysos) 之用。此歌係用五十人之『歌隊』合唱，而以一枝阿魯伴奏。唱時，歌者喬裝改扮，繞行低屋柳鎖神案之側。到了紀元前五三六年，又有希臘詩人，

名特斯皮 (Thespis) 者，更於『歌隊』之外，加入一個伶人演唱。於是此種『低體那補』歌曲，遂一變而為希臘悲劇 (Tragödie) 之祖。至希臘悲劇大家額喜羅 (紀元前五二五年到四五六年) 出，更於劇中加入第二個伶人。於是向來劇中，只有一個伶人『獨語』者，至是遂可彼此『對話』矣。其後希臘悲劇人材，如蘇佛克乃 (紀元前四九六年至四〇六年)，歐里皮歹 (紀元前四八四年至四〇六年) 之流，相繼輩出，與上述額喜羅氏，共稱爲『希臘悲劇三傑』。在紀元前五百年之際，常有希臘人，名叫拍那體魯 (Pratinas von Phlius) 的，創製一種『喜劇』 (Satyrspiel)。其內容甚爲滑稽可笑，每於悲劇終止之後演唱，以使觀衆一洗其悲哀之情。除上述『悲劇』『喜劇』兩種之外，尚有一種『趣劇』 (Komödie)，亦係從祭祀低屋柳鎖古神之時所產生出來的。但其內容，則偏於滑稽歡樂，使人發生快感，更往往利用時事材料，常寓譏諷深意。其創始者爲雅典人蘇沙絨 (Suastrion)。約在紀元前五八〇年左右。至於

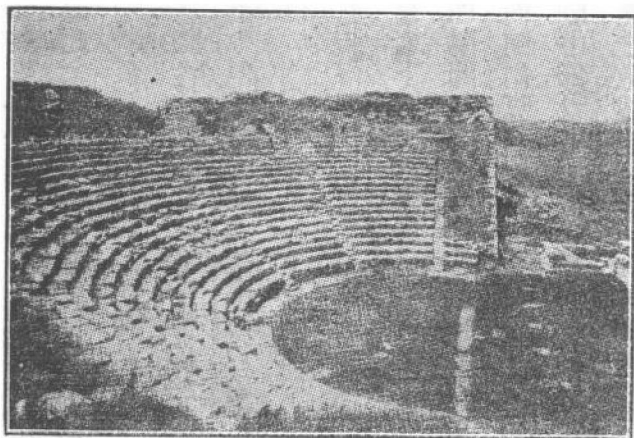
希臘趣劇泰斗，則爲亞里斯多法乃氏（約在紀元前四五〇年至三八五年左右）。

希臘悲劇組織，通常分爲四段；（甲）蒲魯羅（Prolog），即伶人登場出演。（乙）拍魯多（Parodos），即歌隊出場歌唱。（丙）愛排所頂（Episodion），即伶人第二次登場出演。（丁）阿佛多 Aphodos（或稱爲愛克所多 Exodos）即全劇終止之時，歌隊合唱而出。

至於悲劇內容，則分爲（子）歌唱，（丑）說白，（寅）拍那克他羅格（Parakataloge，即說白之時，而用樂器伴奏），（卯）歌隊（Chor）合唱。以上（子）（丑）（寅）（卯）三項，皆係劇中伶人爲之，而（卯）項則介於伶人及觀衆之間，立於『旁觀地位』欲將該劇作者用意所在，以及觀客所得印象，同時代爲發表出來。故西洋學者稱之爲『理想的觀客』。此項『歌隊』人數，在『悲劇』及『喜劇』之中，通常約有十二人至十五人，在『趣劇』之中，則有二十四人之多。歌時環

繞『神案』(Thymele)且舞且唱，猶有昔時祭祀低屋柳鎖古神之遺風。敘述至此，余不能不將希臘戲台建築，一爲說明，原來希臘戲台建築，多係靠坡而立。(請參看下列圖八。按此圖乃係意大利南部車車里(Sirilien)島上，羅馬時代之戲台遺蹟，惟其結構，全係仿照希臘戲台。至於希臘本地戲台遺蹟，爲數本屬不少，但余此時，僅有此圖，可以寄回國內付印。)坡上各種石級，卽爲『觀客座位』(Theatron)；如下列圖九中之1是也。戲院之中，有一圓形地面，稱爲阿爾克斯得(Orchestra)，是卽下列圖九中之2。該地面之正中，並有『神案』一座，(參看下列圖九中之3)『歌隊』卽繞此舞唱，再其次則爲『舞台』(Skene)；是卽附圖九中之3。但當時伶人並不直接在『舞台』上演唱；而在上述圓形地面阿爾克斯得之前半邊，卽下列圖九中之a是也。至於『舞台』自身，則僅供劇中佈景之用，如宮殿之類而已。(近代西洋『劇院樂隊』，因居於『舞台』前面之故，遂稱之爲阿爾克斯得(Orchestr)；其後此字，遂成爲『樂隊』之

圖 八



Antikes Theater bei Segesta(Sizilien).

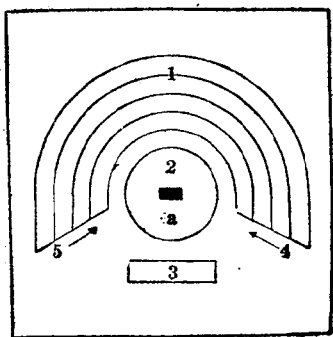
專有名稱。又附圖圖九中之45
 兩處，是爲觀客與歌隊，以及一部份
 伶人入口之道。此種戲台，皆係露天
 而立，未有屋頂。其最大者，能容三四
 萬人；而觀衆猶能聽視不爽，其建築
 之適於『音學』（Akustik）真是
 千載之下，尙使人驚歎不已也。（數
 年前，曾在希臘戲台遺蹟，演戲一次，
 當時參與之人，其所言亦如此。）近
 年柏林方面，亦常有露天演戲之舉，
 蓋猶有希臘之流風餘韻焉。

從上面所述看來，希臘戲劇與

歌隊之關係，可謂因緣甚深。但到西歷紀元前第五世紀末葉左右，此種歌隊作用，却漸漸喪失；或直接參加演劇，或者完全被人廢除。其後劇中音樂一物，亦復日益衰微；不但『歌隊』脫離戲劇，甚至於劇中原有之『獨唱』『對唱』亦爲人所排斥殆盡，漸與近代『說劇』（按即近代中國所謂『文明戲』）相近。當

希臘大哲柏拉圖及亞里斯多德時代，希臘音樂尙稱繁盛。但是到了亞里斯多德門人亞里斯多克深羅斯（Aristoxenus）的時候，希臘音樂，遂一蹶不振。故亞里斯多克深羅斯不勝其悲憤之情，常發復古之思。我們細察希臘音樂衰微時期，大約正在希臘喪失獨立之際。『約在紀元前三三八年恰魯迺（Chirona）戰爭之時』余嘗謂：一個民族之衰，係先從『耳朵』衰起，最初是『聽不見』

圖 九



漸漸的便『看不見』，以至於啞口喪心，成爲一種行尸走肉！此卽一例也。

(7) 希臘人之音樂觀念

希臘人對於音樂之觀念，其始也只認爲『宗

教祭祀』之一種附屬品，正與其他上古民族相同。其後則漸漸承認音樂與『國家政治』之關係，乃有打猛（Damon 紀元前第五世紀）等等之『音樂倫理學』（Ethoslehre）出現。換言之，卽每一種『調式』如都耳法里格。里底之類，（請參看上述②希臘音樂之理論）皆有一種特別性質，可以影響人類心靈；故製譜者於選擇『調式』一事，不可不加以注意。到了打猛氏之再傳弟子柏拉圖，遂將音樂與政治之關係，更闡發得淋漓盡致。音樂既能如此感動人心，於是又將『音樂』與『青年教育』兩事，打成一片。大有用音樂代修身教科書之趨勢。但與柏拉圖同時的物質派哲學家達摩克里提（Demokritus 氏，生於紀元前四六〇年左右），以及當時甚爲流行之『詭辯學派』（Sophists），却將『音樂』與『倫理』兩事，毅然劃開。謂音樂只能刺激吾人官能，不

能影響人心，其末流到了非魯歹母（Phylodemos，西歷紀元前第一世紀）則更直謂『音樂美術』與『烹調美術』一樣，不復認爲有關風化之物矣。其實不但柏拉圖敵黨，當時提出此項攻擊，即柏氏大弟子亞里斯多德，亦嘗高樹異幟，反對師說。蓋彼於上述『音樂倫理學』之外，更提出『音樂美學』，專從音樂本身，論其美惡，而將政治種種關係劃開，不過不如上述達摩克里提及詭辯學派之激烈而已。但希臘此項『音樂倫理學』，却未嘗因此種種攻擊而歸於烟消雲散，尤其是自紀元前第四世紀末葉起，所謂『淡泊主義學派』（Stoiker）者，乘時而起，利用『音樂倫理學』以促進彼等所提倡之『道德學說』。此派勢力既一直綿延至於羅馬時代，因而終希臘之世，『音樂倫理學』亦未嘗一日根本動搖。

吾國古代音樂，亦係重『善』輕『美』，正與希臘古代相同。孔子聞韶，則謂『盡美矣，又盡善也』；聞武，則謂『盡美矣，未盡善也』。對於美善二字，已不免

意存輕重，其後一般儒家，更只將音樂視為移風易俗之一種手段，不復再從音樂本身之美致力，以致吾國音樂，遂有如魏文侯所謂：『吾冠冕而聽古樂，則唯恐臥。』至於西洋，則在希臘之時，已有達摩克里提與『詭辯學派』以及亞里斯多德等等，於『善』字之外，更注意到『美』之一字。迨至最近數百年來，西洋『音樂美學』（*Musikästhetik*），日益發達；於是中西音樂宗旨，遂亦從此日益相遠矣。

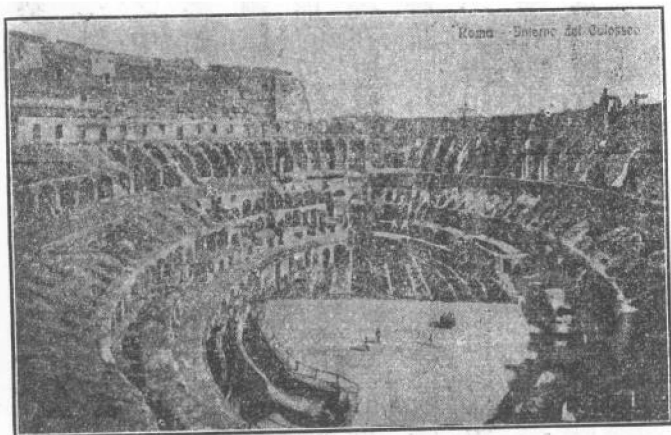
第七節 羅馬之音樂

羅馬人與希臘人的性質根本不同，羅馬人關於國家的組織，政治的設施，軍事的訓練，均富有絕大天才，為近代西洋各國之唯一模範。但對於美術哲學等等文化，則遠在希臘之下。羅馬人雖然應用武力，將文弱的希臘征復，但自己却變成了希臘文化之奴隸，正與元清兩代入主中國之情形相同。羅馬人對於

音樂文化，完全是謹受希臘之教，而且對於音樂的態度，只是『亦將有以利吾國乎？』並無何等高尚理想，誠然，羅馬音樂，亦自有其民族特色；如凱旋歌、結婚辭、追悼詩、燕會曲之類，常用體比（Tibia 卽希臘之阿魯）伴奏，亦頗能表現羅馬民族精神。但羅馬樂譜，既然未有一篇遺世，吾人亦殊不敢憑空評斷。近代西洋學者，對於羅馬美術，漸有特別注意之傾向；以爲：從前歷史家僅以『羅馬美術係模倣希臘』數字，便將羅馬一代美術抹去，不再加以研究，實爲最大錯誤云云。如果將來關於羅馬音樂之材料，日益加多；或者我們對於羅馬音樂，完全另換一種批評，亦未可知。至於現在可以言者，卽羅馬音樂，雖係師承希臘，但其中亦有不盡相同之處。第一，羅馬悲劇之中，已無『歌隊』合唱之舉。劇中只有(1)說白，(2)單唱，(3)拍那克他羅格（Parakuloge）三種；而以體比伴奏。又羅馬戲劇作家，已不復再如希臘詩人自譜音樂；而將製譜之事，委託當時樂工爲之。至於伴奏樂器，則多用『雙管 Tibia』以『右管』伴奏，『左管』奏

『過板』(Zwischenspiele) 第二，羅馬時代，『表情跳舞』(Pantomimus) 甚為流行，『趣舞』以巴體羅(Bathylus)紀元前第一世紀所作為第一，『悲舞』以皮那德(Pylades)紀元前一二二年左右所作為最善，前者只用一枝阿魯伴奏，後者則除了阿魯與色潤克斯(Syrinx) (排簫)兩種樂器若干件外，尚有『歌隊』一種以伴之，大約『歌隊』所唱者，係該項跳舞音樂之詞句，而且在跳舞休止之時，有如『過板』一樣，第三，羅馬人不但將從前希臘各種樂器，以及由羅馬各殖民地傳來之各種樂器，加以精製，而且極喜大規模之『樂隊』合奏，所有鎖喇(Aulos) 手琴(Kithara) 排簫(Syrinx) 喇叭(Trompete) 戰鼓(Trommel) 水風琴(Wasserorgel)等等，皆列入一個樂隊之中，此又與吾國唐朝時代，疆域既廣，於是收集殊方各種樂器，組織偉大『樂隊』合奏，以揚國威者，正相類也，此外，羅馬戲台建築，規模亦極宏大，下列圖十，即一例也。

圖 十



上列一圖，爲羅馬戲園名爲 *Colosseo*。

者之內部形式。該園係成於西歷紀元後八二年左右。長五二四米。突高四八·五米。突有門八十座。場內可容五萬人。外面繞以高牆。（與前列圖八之傍坡而築者不同。）其上蓋以帳棚，以蔽風雨太陽。爲現存古代羅馬最大遺蹟之一。

第八節 初期基督教堂

音樂

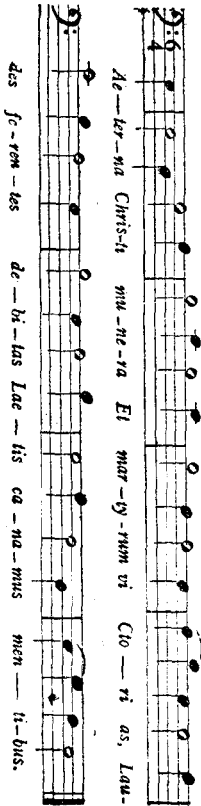
當羅馬帝國猶處於希臘音樂文

化勢力之下，而又未能多所創新促進的時候，忽有一種新樂，由亞洲方面敘里亞（Syrien）帕納斯（Palästina）兩地，漸漸傳入地中海沿岸諸國基督教堂之中，而與西洋音樂文化以一種新生命。我們知道：希臘音樂，乃係詩歌的奴隸，譬如『樂音』的長短，（參看第六節第（5）項）『樂句』的構造，『樂章』的組織，皆須一律按照詩歌辭句安排，猶之中國律詩，每字的平仄，每句的字數，每篇的句數，均有一定。因此，製譜之人，鮮有活動餘地；音樂藝術，亦不能自由發展。現在所發生之新樂則不然。第一步，首先打破『字音長短』之規則，而以『字音輕重』為準繩。（按即近代西洋語言中所謂 Accent）其結果字音之重者，不必再用『長音符』譜之，但將其置在『拍中重要地位』可也。（按西洋音樂在『拍線』後之『第一個音符』，通常皆係『重音』；『第二個音符』則為『輕音』，有如下式：



譜中的符號，就是現代通常用以表示『重音』者。如此一來，『樂音』長短，既不受『字音』長短之限制；亦不受『字音』重輕之束縛；但將『重音』之字，譜在拍中重要之地即足；其餘皆一任製譜者之自由。實與從前希臘節奏，以『字音』長短為轉移者迥異；而成為現代西洋音樂之重要原則。據近代西洋學者研究，此種變遷，係來自『希伯來聖詩』。蓋該項『聖詩』(Psalmen) 結構，但以句中『重音』數目相同為準，(譬如上句八個『重音』，下句亦八個『重音』) 而『輕音』數目則不拘多寡。(譬如上句十個『輕音』，下句或者十四個『輕音』) 因此，從前許多西洋學者常以此項『聖詩』句中『單音』(Silben) 數目參差不齊之故，將他列入『散文』(Prosa) 一類；而

不知此項『聖詩』實係一種『詩歌』而非『散文』至於歐洲方面，最先利用此種『重音原則』(Akzentuation sprinzip)於教堂音樂者，當首推意大利天主教大牧師阿博羅惹(Ambrosius 氏，紀元後三三三年到三九七年)該氏所作『聖歌』(Hymnen)之遺傳於世者，尙有若干，但皆係後人傳抄之本。下列一歌，係見於紀元後第十世紀一種『手抄本』之中。(Gevaert, *La-mélopie antique dans le chant de l'église latine*, 1895, 第七〇頁)爲 Ambrosius『聖歌』現存抄本中之最早者，譯成今譜則如下：



當時採用此種『重音原則』者，原不止阿博羅惹氏一人(例如黑那銳三

arius von Poitiers 等等)而且此種趨勢,實在該氏以前,即已醞釀發端。不過其他各種『聖歌』調子,均已湮沒不傳,吾人現在只能於其『聖歌』文辭中,略得端倪而已。又阿博羅惹氏雖已採用『重音原則』,但對於希臘『長短原則』,仍未完全放棄,亦一過渡時代之現象也。其實當時天主教堂樂歌,不但採用猶太『重音原則』而已;並且有時直將『猶太聖歌』應用於天主教堂之中。此外猶太『單唱衆和』(Responsorium, 或稱爲 Gradulen 即先由一人獨唱,繼由衆人和之。)與『歌隊輪唱』(Antiphon, 即兩個『歌隊』互相輪流合唱。)兩種方法,亦皆傳入天主教會。吾人於此數端,已可察見天主教堂音樂與猶太廟堂音樂之關係,如何密切矣。

天主教堂除採用猶太音樂外,有時並將希臘各種著名祭祀樂調,另自填上一些。天主教會歌辭,直接用於教堂之中。因此,初期基督教堂音樂,其來源甚爲複雜。到了紀元後第六世紀末葉,有羅馬教皇名叫格里哥第一(Gregor I.

五九〇年到六〇四年)的,乃將天主教堂各種樂歌,加以收集整理,製爲專書,卽世所謂『格里哥樂歌』(Gregorianischer Gesang)者是也。一直至於今日,猶爲天主教會奉行。

在天主教堂各種樂章之中,以『彌撒』(Messe)拉丁文稱爲(Missa)一種爲最重要。此項樂章名稱,係取自該樂章歌辭末句:『Ite, missa est』係拉丁文,其意爲『會已開畢,請回去罷!』在舉行『聖餐』(Abendmahl)等等典禮時奏之。彌撒共有兩種:一爲通常彌撒(Ordinarium missae)其內容爲克里(Kyrie),格羅里(Gloria),克乃多(Credo),商克土(Sanctus)阿克魯(Agnus)五篇;在舉行通常彌撒典禮時用之,所以稱爲Ordinarium,卽『通常』之意也。一爲特別彌撒(Proprium missae,或稱爲De tempore)其內容爲音推以土(Introitus),格那靚耳(Graduale),阿乃魯亞(Alleluja)或推克土(Tractus),阿非土里(Offertorium),孔母里屋(Communio)等

篇；在各種星期日或節慶日奏之，其歌詞，各星期日或各節慶日所用者，皆彼此不同，所以稱爲Proprium，卽『特別』之意也。此外還有一篇，名爲色昆辭（Sequenz）的，則係特爲某種節氣（如『耶穌復活節星期日』之類）而設。以上所舉各篇，其進化程序彼此不同，並非成於一時（其主要部分，約至紀元後第十四世紀始漸漸完成）惟本書篇幅有限，恕不詳述，讀者如欲研究此項問題，請參看Peter Wagner, Geschichte der Messe, 1913, Leipzig 一書可也。

天主教堂樂章之中，除上述彌撒之外，尙有『每時祈禱』（Stundenofficium）一種，亦極重要，係用之於每日各時祈禱典禮。其內容爲：費格耳（Vigil黎明以前），郎夕時馬士體乃（Landes matutinae黎明），拍里模（Prim六鐘），塔耳辭（Terz九鐘），色克斯提（Sext十一鐘），魯恩（Non午後三鐘），費斯拍（Vesper傍晚），孔拍乃提（Complet晚間）各篇。

在西歷紀元後第十四世紀以前，無論『彌撒』及『每時祈禱』之樂調，

只許以自古遺傳之『樂歌』(Choral, 按卽『格里哥樂歌』)爲主,而加以編製修飾,不得自行創造。直到了第十四世紀意大利北部佛魯冷池地方所謂『新樂』(Ars nova)運動者發生,始有自由創製音樂之舉。(請參看下面第十四節第(1)項。)因此之故,此項『格里哥樂歌』主持天主教堂音樂者,將近七百年,實爲研究西洋音樂史者,極不可忽略之一種史實。

又本節敘述教堂音樂進化,爲解釋便利起見,已超出『單音音樂時代』範圍。(按『單音音樂時代』係至紀元後(九〇〇年止。)讀者幸勿以溢出百年,題外見責爲禱。

第九節 初期教堂音樂之樂理

自基督教初興,至『複音音樂』發生,(約在紀元後九〇〇年,)前後七八百年間,所有西洋音樂文化,全在教會手中。以是當時『音樂學者』討論樂

理之著作，亦皆以教堂樂歌爲對象，絕少涉及民間俗樂者。其結果，當時民間音樂，幾乎全部失傳。當喀爾大帝（Karl，紀元後八〇〇年至八一四年）之時，本有收集『民謠』之盛舉，但其子路易大帝（Luwig I.，紀元後八一四年至八四〇年）復爲教會所慫恿，竟將此項『民謠』加以排斥。直到十字軍之役以後，（約自第十一世紀起）西洋所謂『騎士詩歌』者，一時盛行；於是『民間音樂』乃能在宗教勢力以外，獨樹一幟。故吾人今日研究西洋中古上半期樂理，殆只能以天主教堂爲限。西洋中古音樂文化，既掌握於天主教會之中；因此，當時對於音樂觀念，既非如古代希臘音樂之以『善』爲本，亦非如近代西洋音樂之以『美』爲歸。不過欲藉音樂之力，使人發生『信仰宗教』之心而已。故前後數百年間，『音樂文化』並無何等重要發展。在西洋中古上半期之中，有兩部關於樂理之重要著作；一爲坡體五氏（Boethius，紀元後四八〇年至五二四年）所作之 *Institutio musica*；一爲克奢阿土魯氏（Cassiodorus，紀

元後四九〇年至五八〇年左右，所作之 *De artibus ac disciplinis liberalium artium* 兩書對於西洋中古音樂理論，曾發生極大影響。蓋坡體五氏之著作，係紹述古代希臘樂理綱要，成爲中古研究樂理諸家之主要來源。至於克奢阿土魯氏之學說，則因其後（第九世紀）音樂學者阿乃里阿魯（*Aurelianus Reomensis*）氏之祖述援用，故對於西洋中古樂理，亦頗佔相當勢力。

關於西洋中古樂制，所謂『教堂調式』（*Kirchentonarten*）者，最初見之於阿苦以魯（*Aleinus* 紀元後七五三年至八〇四年）所著書籍。其後復由阿乃里阿魯氏援引『格里哥樂歌』爲例，詳將此項『調式』加以說明。此項『調式』計有八種，其中復分爲『正調』（*Authentisch*）四種，及『副調』（*Plagal*）四種。『副調』之音，恆低於『正調』之音。『四階』（*Quarte*）與希臘『副調』之音，恆低於『正調』之音。『五階』（*Quinte*）者不同，而且中古『教堂調式』名稱，雖仍沿用希臘舊名，但其內容，却彼此完全不同。茲列表比

較如下：(參看本章第六節第(2)項)

希 臘

(正調) doric 多耳

A H o d e f g a h c' d' e'

(副調) by, odoric 下多耳

(正調) phrygisch 法里格

G A H o d e f g a h c' d'

(副調) hypophrygisch 下法里格

(正調) lydian 里底

F G A H o d e f g a h c'

(副調) hypolydian 下里底

(正調) mixolydian 混里底

E F G A H o d e f g a h

中 古

(副調) hypodoric 下多耳

A H o d e f g a h c' d'

(正調) doric 多耳

(副調) hypophrygisch 下法里格

H o d e f g a h c' d' e'

(正調) phrygisch 法里格

(副調) hypolydian 下里底

o d e f g a h c' d' e' f'

(正調) lydian 里底

(副調) hypomixolydian 下混里底

d e f g a h c' d' e' f' g'

(副調) hypomixolydisch 下混合里底

(正調) mixolydisch 混合里底

在中古『教堂調式』八種之中，每種各有三項要素，最宜注意。(甲)『尾音』(Finalis) 其性質與近代西洋音樂中所謂『基音』(Tonika) 者相似。換言之，即一調中之第一個『主音』是也。在『正調』中，係該調式之第一音；在『副調』中，則係該調式之第四音；即下列表中之有口符號者是也。(乙)『再擊』(Repercussio) 其性質與近代西洋音樂中所謂『上五階』(Dominante) 者相似。換言之，即一調中之第二個『主音』是也。在『正調』中，係該調式之第五音或第六音；在『副調』中，則係該調式之第三音或第四音；即下列表中之有△符號者是也。(丙)『音域』(Ambitus) 即該調式所用之音域範圍是也。

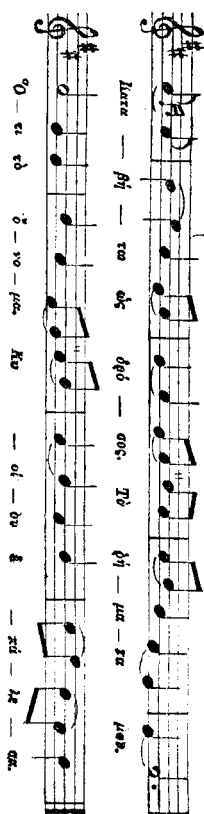
| 調 | 名 | 組 | 級 | 音 | 域 | | | | | |
|---------|------------|---|---|---|---|---|---|---|----|---------------|
| 1. (正調) | Dorisch 多耳 | □ | e | f | g | △ | h | ♭ | d' | (c) d d' (e') |

2. (副調) Hypodorisch F 和耳 A H c ② e A s a (G) A-a b)
3. (正調) Phrygisch 法里格 ③ f g a h △ d' e' (d) e-e'
4. (副調) Hypophrygisch F 法里格 H c d ④ f g △ h A-c' (d)
5. (正調) Lydisch 里底 ⑤ f g a h △ d' e' f f-f' (g')
6. (副調) Hypolydisch F 里底 c d e ⑥ f g △ h c' c-d' (e')
7. (正調) Mixolydisch 混合里底 ⑦ a h c' ⑧ d' e' f g' (F) g-g' (a')
8. (副調) Hypomixolydisch F 混合里底 d e f ⑨ a h △ d' c-d' (e')
- 以上八種調式，即為西洋中古音樂所本。直到了第十六世紀，始再行加入四種，(正調副調各二) 共為十二調。其後更進為近代之『陽調』(Die, 或譯為長音階) 與『陰調』(Moll, 或譯為短音階) 兩種。(參看第十四節第(5)項(丙)段。

第十節 初期教堂音樂之樂譜符號

中古上半期之天主教堂樂歌，皆用口頭傳授，未有樂譜記載。至紀元後第九世紀之時，始有一種樂譜，名爲『老滿』（*Neumen*）者傳世。但此項『老滿』符號，來源甚早；似在紀元以前，即已有之。最初只是『歌隊』隊長指揮隊員唱歌時，用手在空中，表示音階上下之一種手勢；其後始漸漸成爲樂譜符號。又此項符號，計有兩種：(1)君士旦丁方面所用者，稱爲『比昌池老滿』（*Byzantinischer Neumen*）。(2)意大利方面所用者，稱爲『拉丁老滿』（*Latéinische Neumen*）。

(1)『比昌池老滿』符號，只能表示音之高低若干，不能表示音之長短若干。下面所列符號：1. 爲上行二階之符號。2. 爲下行二階之符號。3. 爲下行三階之符號。4. 爲上行五階之符號。5. 爲下行五階之符號。6. 爲上行三階之符號。7. 爲下行四階之符號。（參看 *Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Max Hesses Verlag, 1922, 第九十九頁。*）



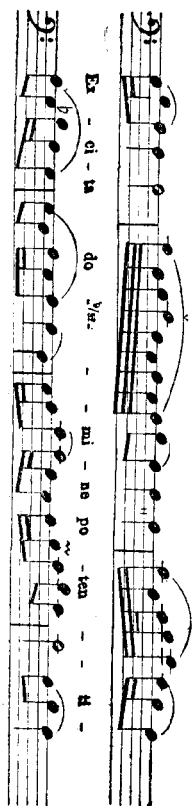
(2) 『拉丁老滿』符號，只能表示音之高低，但升高若干，降低若干，却不能表示出來。換言之，實不及上述『比昌池老滿』符號之精確。同時對於音之長短若干，亦復不能表示；此則與『比昌池老滿』符號，彼此同具之一大缺點。至於『拉丁老滿』之基礎符號，約有下列數種（參看 Wolf, Handbuch der Notationskunde, 1913, 第一〇一頁。）

| | | | |
|---|---|--|--------------------|
| ∖ | — | | virga (長音, 高音) |
| · | | | punctus (短音, 低音) |
| ∨ | | | podatus (先低後高) |
|) | | | clivis (先高後低) |
| ∖ | | | scandicus (三音次第上升) |
| ∖ | | | clinacens (三音次第下降) |
| ∨ | | | porroctus (先高後低再高) |
| ∨ | | | torculus (先低後高再低) |

茲再錄此項『拉丁老滿』所書之樂譜一段, (係紀元後第九世紀之物) 並將其譯爲今譜如下。(參看 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte,

MaxHesses Verlag, 1922, 第1〇五頁)

Ag. Exortia o mlti potestiam



西洋中古上半期之教堂樂歌，如『格里哥樂歌』之類，以及『民間歌曲』大半皆用『拉丁老滿』符號所書。直到紀元後第十世紀左右，始有利用『拉丁字母』如 a b c d 之類，以及譜上加線之法，以表示音之精確高低。到了第十一及第十二世紀左右，更有表示『音節長短』符號之發明。漸漸造成西洋今日五線譜之基礎。

附錄一 希臘音樂歷史表

都耳 (Doris) 民族遷移，西歷紀元前一〇〇四年。

荷馬 (Homer) 約自紀元前八六〇年至七七〇年。

阿里朴賽會 (Olympische Spiele 音樂比賽) 自紀元前七七六年至紀元後三九三年止，每四年舉行一次。

阿里朴 (Olympos) 約在紀元前七〇〇年左右。(以下時代，皆在紀元前，恕不再註。)

特耳彭達 (Terpander) 六七五年至六五〇年左右。

阿爾啓羅可 (Archilochos) 六七五年至六五〇年左右。

阿絨 (Arion) 約在六〇〇年左右。

彼得果納斯 (Pythagoras) 約在五六〇年左右。

蘇沙絨 (Susaion) 約在五八〇年左右。

非魯那阿斯 (Philoiaos) 約在五四〇年左右。

特斯皮 (Thespis) 約在五三六年左右。

拍那體魯 (Patinus) 約在五〇〇年左右。

平大耳 (Pindar) 五二二年至四四八年。

額喜羅 (Aischylos) 五二五年至四五六年。

蘇佛克乃 (Sophokles) 四九六年至四〇六年。

歐里皮牙 (Euripides) 四八六年至四〇六年。

打猛 (Damon) 第五世紀。

亞里斯多法乃 (Aristophanes) 約自四五〇年至三八五年左右。

柏拉圖 (Platon) 四二七年至三四七年。

達摩克里提 (Demokrit) 生於四六〇年左右。

詭辯學派 (Sophistan) 從第五世紀起。

亞里斯多德 (Aristoteles) 三八三年至三二〇年。

亞里斯多克深維斯 (Aristoxenos) 約在三二〇年左右。

淡泊主義學派 (Stoliker) 從第四世紀末葉起。

非魯歹母 (Philothenos) 第一世紀。

蒲魯他那 (Plutarch) 紀元後第一世紀 (以下皆係紀元後)

蒲多迺馬依物 (Ptolemaios) 第二世紀

李可馬克 (Nikomachos) 第二世紀

附錄二 古代羅馬及初期教堂音樂歷史表

巴體羅 (Pathyllus) 紀元前第一世紀

皮那德 (Pythades) 紀元前二二二年左右

阿博羅惹 (Ambrosius) 紀元後三三三年至三九七年 (以下時代皆在紀元後, 不再書)

坡體五 (Boethius) 四八〇年至五二四年

克奢阿上魯 (Cassiodorus) 四九〇年至五八〇年左右

格里哥大帝 (Gregor I) 五九〇年至六〇四年左右

阿古以魯 (Alcuinus) 七五三年至八〇四年

阿乃里阿魯 (Aurelianus Reomensis) 第九世紀

問 題

(1) 希臘古代音樂理論，2:3及3:4兩種，實與吾國古代所謂「三分損益法」者相同。(惟此種理論，在絲絃上及律管上，因物理關係之故，彼此不盡相同。但在此處，不必深論。)查希臘此種學說，係創自彼得果納斯。但該氏自己未有著作遺世，其學說係傳自彼之門人非魯那阿斯，至吾國古代「三分損益法」，則初見之於管子(地員篇)及呂氏春秋(音律篇)。兩書管子約成於西歷紀元前第四世紀。(戰國時候)呂氏春秋當成於西歷紀元前第三世紀。換言之，比較希臘學說遲出兩百年左右。因此之故，近代西洋學者，遂疑中國古代樂制，係受希臘樂制影響。君願贊成此說否？或能反證其謬否？

(2) 古代希臘悲劇內容組織，與中國近代戲劇(崑曲，二簧，梆子，川腔)內容組織，其相同相異之點安在？

(3) 希臘古代及中國古代之音樂，皆重「善」輕「美」，與近代西洋音樂之重「美」輕「善」者，恰恰相反。試詳論其得失？

(4) 古代羅馬音樂，與古代希臘音樂，相異之點安在？

- (5) 請將初期基督教堂音樂與古代希臘音樂根本不同之處，詳細解釋。
- (6) 所謂『教堂調式』八種，其內容如何？
- (7) 比呂池老滿符號，與拉丁老滿符號之區別如何？

參考書

- (1) Bellermann Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1847, Berlin.
- (2) Abert, Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik, 1890, Leipzig.
- (3) Monro, Modes of Ancient Greek Music, 1894.
- (4) Ruelle, Etude sur l'ancienne musique grecque, 1875-1890, Paris.
- (5) Grysar Ueber das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie 1853, Wien.
- (6) Gevaert, La melopée antique dans le Chant de l'église, latine 1895.
- (7) Chappell, History of Music from the Earliest Records to the Fall of the Roman Empire, 1874.

- (8) Albert Die Musikanschauung des Mittelalters, 1905.
- (9) Hondard, Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique, 1898.
- (10) Fleischer, Neumenstudien, 1895, 1897, 1904.
- (11) Schauerte, Geschichte der liturgischen Musik, 1891.

第三章 複音音樂流行時代

第十一節 複音音樂之初興

西洋音樂，自上古起，至西歷紀元後九〇〇年左右止；所有古代希臘音樂以及初期教堂樂歌，蓋皆限於『單音音樂』。當時雖亦有數人同時合唱，或數器同時合奏之舉；但彼此所唱之音，皆係相同之音；或者彼此所唱之音，相差一個『音級』。（譬如甲唱『合』字，乙奏『六』字之類，即吾國所謂『高吹低唱』是也。）總而言之，彼此所歌之音，皆係『同音』。（相差一個『音級』之音，則為廣義的『同音』）而非『異音』。自紀元後第十世紀時起，西洋音樂，遂由『單音音樂』進而為『複音音樂』。（換言之，即同時數種『異音』齊鳴，譬如甲唱『合』字，乙唱『尺』字之類。）於是西洋音樂，遂由『線』進而為『體』。

蓋『單音音樂』之進行，恰有如一根『線』蜿蜒而進（或兩根彼此組織完全相同之『線』）而『複音音樂』則有如一箇『體』由數種內容相異之『線』集合而成。規模遠較『單音音樂』爲大，變化遠較『單音音樂』爲多。從此，西洋音樂文化之猛進，遂有一日千里之勢，而與古代希臘及東亞諸國異途而行。誠然，在實際上，吾國音樂，亦非純粹『單音』，但吾國『複音音樂』之進化程度，却只等於西洋第十世紀左右，殊不能與近代西洋所謂『複音音樂』者相比也。

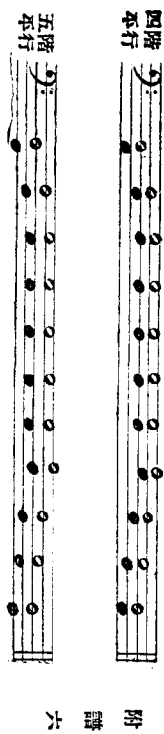
西洋『複音音樂』之產生，正在歐洲『民族遷移』（約自紀元後第四世紀至第十世紀左右）最盛之際。故近代西洋學者，多以『複音音樂』爲日耳曼民族（或譯爲條頓民族）帶來之物。但吾人現在所獲得之『複音音樂』證據，最早者亦只能上至紀元後第九世紀中葉左右（約在吾國唐宣宗時代）。究竟此項『複音音樂』之原動力，出自何方？現在仍極茫然。至於『複音音樂』

之所以忽然發生，似與當時思潮急變情形，不爲無關。蓋數種『異音』可以同時齊鳴之事，以如彼絕頂聰明之希臘人，當然早已知之。（吾人卽就希臘學者嚴辨『協和音階』與『不協和音階』一事而言，已可想見當時對於兩種『異音』齊鳴之舉，曾加以精心研究。）知之而不用之者，則由於古代希臘音樂觀念，既以『善』爲本，因而對於此種『繁音雜陳』之舉，不以爲然。換言之，希臘之無『複音音樂』，是不爲也，非不能也。吾國『複音音樂』之不發達，其原因或亦在此。但西洋自『民族遷移』以來，日耳曼民族來自北方森林，首將古代希臘羅馬文明，盡量加以破壞。直至紀元後第五世紀佛郎機王國成立以後，社會秩序始稍稍恢復。在這種新舊文化交替，各種民族雜居之時，最利於新思潮之產生。『複音音樂』卽爲其一。蓋吾人現在所得關於『複音音樂』之記載，雖以愛里改那 Scotus Irigena（約在紀元後第九世紀中葉）氏所著書籍爲最古，但該氏敘述『阿爾港魯』（卽『複音音樂』樂式最早之一種）時，似乎此

項樂式在當時早已通行，爲萬衆皆知之物。因此，吾人對於西洋『複音音樂』之產生時期，至遲必在紀元後第九世紀以前；不過吾人缺乏確實紀載，莫能知其『成自何時』罷了。現在西洋學者，多以紀元後九〇〇年左右爲『複音音樂』開始時期，本書亦從之。

在『複音音樂』初期時代，計有三種形式，最爲重要。即(1)阿爾港魯，(Organum)(2)抵時康都，(Discantus)(3)伏波洞(Fauxbourdon)是也。茲請分述如下：

(1)阿爾港魯 爲最古之『複音音樂』。究係何時產生，今尙未能決定。惟首先紀載及此者，實爲紀元後第九世紀中葉愛里改那氏，已如上文所述。什麼叫做阿爾港魯，便是一個調子之中，以『格里哥樂歌』之音節爲根據(Cantus firmus)另自再加一個音上去，使兩音同時齊鳴。這個後加的音，通常是較『格里哥樂歌』的原音爲低。其式如下：(參看Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Max Hesses Verlag, 1922, 第二冊第一二五頁)

Organum
阿爾港魯

上面譜中之黑點，與『格里哥樂歌』原音相距，或爲『四階』或爲『五階』，所以稱爲『四階平行阿爾港魯』或『五階平行阿爾港魯』。至於『平行』之意，蓋指後加之音與樂歌原音，成爲一種『平行線』，向前進行之式。近代諸和學對於『五階平行』一事，係在禁止之列；然在『複音音樂』初期時代，却夷然用之，不以爲怪。卽此一端，已可想見西洋『諸和學』歷代變遷如何之大矣。

(2) 抵時康都

到了第十二世紀，法國方面又有一種抵時康都樂式發

生。其組織亦係以『格里哥樂歌』爲根據，而另加新音進去，使之同時齊鳴。但與上述阿爾港魯，頗有相異之點：(1) 此種新加之音，比樂歌原音爲高。(2) 新音與原音之進行方向，大都恰恰相反；(譬如新音若向上進行，原音則向下進行。) 而非平行。(3) 新音與原音相距，或爲『五階』或爲『八階』(Octave)。(4) 其結尾處，新音與原音相距，常爲『八階』。茲舉一例如下：(參看上列 Riemann 音樂史，第一六〇頁。)



(3) 伏波洞

到了第十三世紀，英國方面又有一種伏波洞樂式發生。其組織亦係以『格里哥樂歌』爲根據，而另加新音進去，使之同時齊鳴。其與上述

阿爾港魯及抵時康都兩種相異之處：(1)從前，後加之音只有一個；現在，却有兩個。（按從前，有時亦加入第二個新音進去；但此項『第二新音』僅爲『第一新音』之重複。譬如『第一新音』爲c，『第二新音』爲c'之類。）(2)從前，後加新音與樂歌原音相距，爲『四階』、『五階』、『八階』等等。現在，則除首尾兩處外，都改爲『三階』（Terz）與『六階』（Sexte）茲舉一例如下：（參看 Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Max Hesses Verlag, 1922, 第二册第二八頁。）

Fauxbourdon

伏波洞



附 譜 八

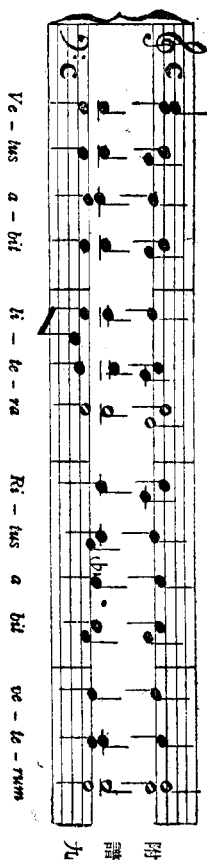
上述三種（阿爾港魯，抵時康都，伏波洞）即爲西洋『複音音樂』之初步形式。而其組織皆以『格里哥樂歌』爲根據，再行另加新音進去，使之同時齊

鳴，以免過於單調寡味。孰知此種極為簡陋之舉動，竟為西洋音樂，下了一個空前的『革命種子』，造成今日舉世無敵的西洋音樂文化！

第十二節 複音音樂之漸趨解放

(1) 孔觀克都 前章所述之『複音音樂』其配音方法，有如刻板文章，千篇一律，極不自由。因此之故，同時（第十二世紀至第十三世紀之間，）巴黎方面，又有一種樂式，名為孔觀克都（*Conductus*）的，應時而生。其中各音，都是由製譜的人，隨意選擇；不像前節所述三種『複音音樂』皆有一個『格里哥樂歌』作他們的基礎。而且三音之中，只須有兩音，構成『協和音階』即足；其餘第三個音，是可以任意配置的。茲舉一例如下：（參看 Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Breitkopf und Härtel, 1919, Bd. I, Teil II, 第二二一頁。）

Conductus
孔 觀 克 都



(2) 摩塔都

上列孔觀克都，較之前節所述阿爾港魯，抵時康都，伏波洞三種，雖然漸趨自由；但孔觀克都的節奏，三音之間幾乎彼此完全相同。而且三音同時共唱一種歌辭，仍未盡脫『單調寡味』之弊，猶有阿爾港魯餘風。到了第十三世紀，巴黎方面又產生摩塔都 (Motetus) 一種，則更進一步，以求解放其法，係用『格里哥樂歌』的調子，為其基礎。(按此調似乎只奏不唱，為譜中最低之音。) 更於該調之上，加入甲乙兩個『民謠』調子。(此兩調之歌辭，節奏，

音階，皆各自不同。）使之同時合唱，成爲『三音音樂』茲舉一例如下：（參看 Wolf, Geschichte der Musik, 第一冊第六十頁）

Motetus
摩塔都

甲 乙 丙

A-mours vainit tout fors cuer de je-lon

Au lens d'es-te que cil oi-sel Chan-lent tuit

Et panderit

上列一譜，內爲『格里哥樂歌』調子，似乎只奏不唱。甲爲情詩，乙爲悲歌，皆係後加者。吾人只須用眼一望，便可察見三音各自向前自由進行，毫無節奏。

歌辭，種種束縛，較之上述 *Conductus*，可謂大大解放。

上述摩塔都之組織，就音樂而論，雖然漸趨進步，但此種情詩，悲歌，教堂樂歌，『一鍋煮』的辦法，却有些不倫不類。因此，當時教堂方面，對於此種摩塔都嘗竭力加以排斥。到了紀元後第十四世紀，意大利方面所謂『新樂』運動者發生；於是此項摩塔都亦復受其影響。從此，譜中只有一種歌音（譬如上列譜中之甲），其餘（譬如乙丙），則用樂器奏之。（其詳請參看下列第十四節第(1)項）。

(3) 絨朵 在紀元後第十二世紀之時，巴黎方面尚有一種樂式，名爲絨朵（*Rondeau*）者，乃係『單唱』（*Chaplet*）與『合唱』（*Chor refrain*）彼此輪流換唱之歌譜。下面所舉之例爲亞當（*Adam de la Hâles*）紀元後一二四〇年至一二八七年所作。最初由甲乙丙三人『合唱』歌辭一遍。（三人之音節各不相同，但歌辭則同。）其後，再由三人之中，選出一人『獨唱』一遍。『獨

唱』之音節，係從甲乙丙三種之中，隨意選出一種，至於歌辭，則另係一種，與前此『合唱』者不同）（請參看 Coussemaker, Oeuvres Complètes 第一二二六頁，及 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1919, Bd I. Teil II. 第一二二一頁）

Rondeau
絃 索

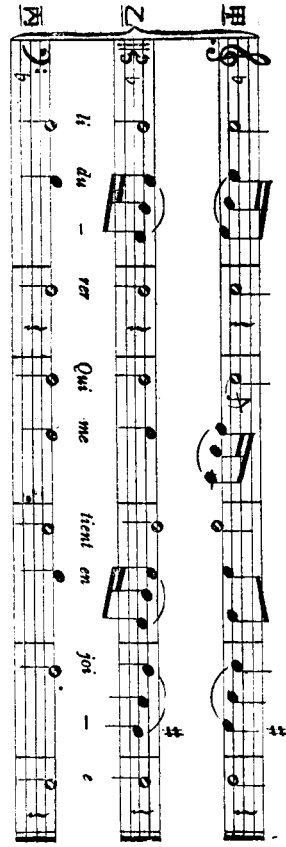
甲 乙 丙

Dix ce - ment por - roi - e Sans che

附 十

上列絨朶一譜，甲乙丙三人『同時』合唱『同種歌辭』，殆猶有前述孔覩克都之餘風，而與摩塔都之『同時』合唱『異種歌辭』者不同。

(4) 康洛 在第十三世紀之時，英國方面又有一種樂式，名為康洛 (Canon) (英文稱為 Canon) 者發生，亦係一種『複音音樂』，其唱法，係數人『異時』合唱『同種歌辭』。下舉之例，為英國牧師胡色提 (Fornsete) 約在紀元後一二四〇年左右所作之『夏日康洛』，其中計有六人合唱（但下列譜



中爲節省篇幅計，只錄甲乙丙丁戊五人之音節。）甲乙丙三人所唱之歌辭及音節，彼此完全相同；但歌唱之時間，則彼此相異。譬如甲已唱了兩拍，正在向前陸續唱去之際；乙乃從旁加入合唱，其歌辭及音節，恰與甲已唱過者相同。當其甲已唱了四拍，乙已唱了兩拍之際；丙又從旁加入，如法泡製。如此類推下去，此外尚有丁戊兩人，合唱一種歌辭，並用同樣音節，但時間却先後參差不齊。總而言之，甲乙丙三人所唱者，其歌辭與音節，雖彼此相同；丁戊兩人所唱者，其歌辭與音節，雖亦彼此相同；但因時間參差之故，却成爲一種『複音音樂』而非『單音音樂』。（參看 Wooldridge, Oxford-History I; 及 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1919, Bd I, Teil II, 第二一六頁。）

Kanon
康 洛

(甲) Summer is i - common in lhu de sing cu - cu growth sed and

(乙) Summer is i - common in lhu de Sing cu -

(丙) Summer is i -

(丁) sing cwc - cu nu nu Sing cwc - cu! Sing cu

(戊) Sing cwc - cu nu nu Sing cwc -

附 譜 十 二

除上述孔觀克都，摩塔都，絨朶，康洛四種樂式之外，尚有一種跳舞歌，名爲把那台（Ballada）的，亦應算入『複音音樂』之列。在法國『騎士歌曲』時代，（約在紀元後第十二世紀至第十三世紀，參閱下面第十三節，）甚爲流行。其內容係於歌唱之外，再用樂器伴奏。但此項樂器音節，係由奏者臨時當場自製，以顯其能，故無定譜。因此之故，此項歌譜，只有歌辭之音節，而無伴奏之音節，茲錄一段如下。（Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Hirtel, 1919, Bd I, Teil II, 第一三五頁）

Ballada
把那台

A l'entra-da del'ensclar E - yal Per jo-ja re-Co-men-car E - yal
E per je-los ir-ni-lar, E - yal vol la-re-gi.....

路 譜 十 三

第十三節 騎士歌曲之突興

前文曾言，西洋中世紀上半期之音樂文化，全爲基督教會所壟斷。至於『民間音樂』則極爲鄙視。而對於演奏此項音樂之人（稱爲『樂工』*Jonglers*，更往往直以『無業遊民』頭銜加之。因此之故，當時『民間音樂』雖亦自由繁殖，到處流傳；但因其時『音樂學者』既皆全力注意『教堂音樂』，無不鄙視『民間音樂』之故，於是記載此項『民間音樂』之書籍，極爲罕少，遂成絕調。

惟自紀元後第十一世紀起，十字軍屢次東征以來，歐洲所謂『騎士文學』者，忽如鮮花怒放，爲西洋文學另闢一新境界。蓋此項騎士，隨十字軍東征以來，一面既發現東洋方面奇特偉麗之文化，頗使向來西洋傳統思想，大爲動搖。一面又因遠征冒險之結果，於是勇敢，慷慨，好色，尙氣，諸種性質，具於一身，頗類吾

國小說上所謂『俠客』者流。此類『騎士詩人』不但會『作詩』而且會『奏樂』。倘若自己不會『奏樂』亦必僱用『樂工』若干，爲之製譜歌奏。

此種『騎士歌曲』之發祥地，實爲法國。在法國南方之『騎士詩人』通常稱爲脫巴堵（Troubadours）在法國北方者則稱爲脫費兒（Trovères）。在『法國南方騎士詩人』中，以馬耳克不魯（Marcabru）紀元後一一四〇年左右，柏耳那（Bernart v. Ventadorn）一一七〇年左右，朗寶（Rambaut de Vaqueiras）一一〇〇年左右，最著名。其歌曲種類，則有費耳〔Vers (Chanson)〕騰所〔Tenso (Partimen)〕色爾文達〔Sirventes (Planch, Lai, Descort)〕阿八（Alba）色乃拿（Serena）等等。現尚保存之歌辭，約有二千六百首左右。其中附有音樂調子者，計二百五十九首。在『法國北方騎士詩人』中，則以白弄得（Blondel v. Nesles）紀元後第十二世紀末葉，（夏得冷 Le Châtelain de Coucy 死於一一〇二年）孔冷（Conan de Bethune）第十三世紀初

葉) 提寶 (Thibaut von Navarre 1101年至1153年) 柏林 (Perrin d'Angecourt 第十三世紀下半期) 亞當 (Adam de la Halle 1140年至一二八八年左右) 爲最知名。其歌曲種類，則有把那台 (Ballade) 費耳來 (virelai)，絨朶 (rondeau)，舊巴體 (Jeu Partii) 其內容與上述騰所 Tenso 相同，斜誦 (Chanson) 來 (lai) 得士苦 (descort) 等等。現尙保存之歌辭，約有四千首左右。其中附有音樂調子者，計有一千四百之多。至於樂式，則『單音音樂』與『複音音樂』均有。

在上述各位『騎士詩人』之中，尤以亞當一氏最負時望。彼曾著有『詩劇』 (Liederspiel) 一篇，名叫『魯冰與馬絨』 (Jeu de Robin et de Marion)，已開近代『短劇』 (Opérette) 之源。此劇最初登場之人，係一位女子，名叫馬絨 (Marion) 的，高唱其戀愛詩歌，以表示她篤愛騎士魯冰之意。旋有一位少年登場，其名爲阿伯兒 (Aubert)，手執獵鷹，方自比武場歸來，與馬絨相見，極道

其相慕之情，備極恭媚。惟馬絨意不屬彼，且正色告之曰：『我已戀愛魯冰，請君不必擾我！』云云。於是阿伯兒大爲失望，且自謂：將投身東流，誓以情殉。而馬絨聞之，不但不憐，而且報以熱譏冷笑。阿伯兒乃大怒而去。

於時騎士魯冰登場，與馬絨商議婚期諸事，並擬出去聘請歌者，及通知朋好，以贊助婚禮；乃與馬絨握別而去。

其後阿伯兒復行來此，守候魯冰歸來。藉口魯冰曾摩了他的獵鷹，力與魯冰格鬪。魯冰被毆倒地，阿伯兒遂將馬絨擄掠而去。其時魯冰所請贊助婚禮之歌者，名叫戈體一（Gautier）的方到。目覩馬絨被人擄去，但是他暫不往追，且先行將魯冰救起，再作計較。於斯時也，阿伯兒因受馬絨之拒，計無所逞，終爲馬絨所服，自願復將馬絨送還魯冰。於是賓主歡樂，大開跳舞，復由歌者戈體一氏高歌一曲而終。

劇中歌辭及音樂，余於數年前，曾譯錄兩段，茲再附載如下：

(一) 馬絨之戀愛歌

魯冰 愛 我 爲 我 有 他 曾 選

我 從 衆 中, 爲 他 有 魯 冰 爲 我

曾 置 析 衣, 飾 我 之 髮, 接 骨 蔞 蔞 微

魯 冰 誠 實 美 好, 與 我 相 偕 到 老

魯 冰 愛 我, 爲 我 有 他 曾 選 我 從 衆 中, 爲 他 有

附
講
十
四

(二) 騎士魯冰之歌

滑 是 騎 馬 過 叢 林，
 遙 看 古 樹 陰 森 忽
 閃 牧 女 發 高 吟， 呼
 然 有 動 於 心 哈 好 好
 好， 哈哈 哈哈 好好 好好 哈哈 哈哈 好好 好好 哈哈

此類法國『騎士詩人』將其作品到處遊行歌唱，一時風靡全歐。德國方面起而效之，稱爲『愛情歌者』(Minnesinger)，流行於第十二世紀至第十四世紀之間。其中最著名者則有瓦爾特 Walther von der Vogelweide (1170年至1230年)等等詩人。到了第十四世紀末葉，德國方面又有所謂『歌唱名家』(Meistersinger)者流，利用前代『愛情歌者』遺傳之音樂調子，填以新詞，盛行於第十五世紀至第十六世紀上半期之間。其中最著名者，則有沙克斯 (Hans Sachs 1494年至1576年)等等詩人。

第十四節 文藝復興時代之音樂

西洋歷史上所謂『文藝復興時代』(Renaissance)係指紀元後第十四世紀中葉至第十六世紀末葉之間。其特色在打破中古束縛習慣，自由發展個性，享受有生之樂，而以恢復古代希臘羅馬文藝爲號召。此種新潮，最初由文

學方面發動，未幾建築，雕刻，繪畫，各種藝術繼之。最後，所有歐洲政治，宗教，哲學，以及全部人生，殆無不受此『文藝復興潮流』之鼓盪，以造成近代西洋文化。

音樂亦爲文化之一部，當然不能超出此項潮流。但感受『文藝復興』之影響，却遠不及其他文學，建築，雕刻，繪畫，各種藝術之速而且大。其原因：第一，由於古代希臘羅馬音樂之遺蹟，未免太少，（前面第六節內所述各種希臘音樂遺蹟，多係近代發掘之物，爲文藝復興時代之人士所未及見者。）雖欲『復興』無從『復興』。第二，音樂之爲物，過於深微，非若其他『有形藝術』，如建築，雕刻，之類，易於領會。因此之故，西洋音樂之受『文藝復興潮流』影響，究嚴格言，已在『文藝復興時代』將終之際。（約在第十六世紀及第十七世紀之交。參看下面第十六節。）但在他方面，西洋音樂之具有『文藝復興運動』性質，譬如努力打破中古教堂音樂種種束縛，自由發展作者個性之類，則在第十四世紀初葉之時，亦已業有迹象可尋。蓋是時意大利北部佛魯冷池（Florenz）地

方，曾發生一種『新樂運動』。其主要目的，即在擺脫教堂音樂各種束縛，自由發揮作者天才；而其取材範圍，又多以愛情、山林、舞蹈、狩獵、諸事為限。換言之，其眼光實已由『宗教』移到『人事』。惟此項『新樂運動』，與其謂為意大利本國『文藝復興潮流』影響，毋寧謂為受了上述法國『騎士歌曲』波濤之鼓盪。蓋當時『新樂』中之各種重要作品種類，如馬隊喀(Madrigal)把那台(Bal-lad)，等等，皆與法國『騎士歌曲』有若干淵源故也。不過其後意大利方面之『文藝復興運動』，既如狂潮湧湧，震天撼地；而『新樂』處於其間，更無異火上得油，益長其燄而已。

後來意大利此種『新樂運動』，又復傳到法國等處，於是一時風靡全歐，為西洋音樂界開一新紀元。

(1) 意大利之『新樂運動』 其重要作品種類，計有三大類：(甲)馬隊喀(乙)把那台(丙)喀車阿。茲請分別敘述如左：

(甲)類爲馬隊喀 (Madrigal) 其內容係屬於『牧歌』性質。其淵源係出自法國『騎士歌曲』中所謂拍士土納 [Pastouralle] 屬於法國初期斜誦 (Chanson) 一類。換言之，卽歌唱而用樂器伴奏，但伴奏之音，係臨時由奏者當場自製，並無一定之譜。其組織則係歌辭之外，並加以『樂器伴奏』及『樂器獨奏』。最初發明此項作品種類者，當爲意大利詩人但丁 (Dante 一二一六年至一二三二年) 之友喀士那 (Pietro Casella 死於一二〇〇年以前) 氏。惟該氏作品惜未傳於世。現在所保存之此類作品，實以約翰 [Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia)] 所作『白孔雀』一篇爲最古。(約成於一二三〇年) 茲譯錄一段如下。(參看 H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1919. Bd I, Teil II, 第三〇九頁)

白 孔 雀
Madrigal (馬 隊 塔)

(樂器之部)

(歌唱之部)

Nel mezzo a scf pa.....

(樂器伴奏之部)

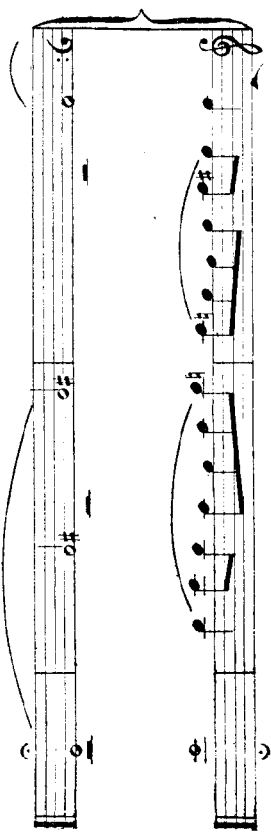
(樂器之部)

no
re
ridi
va
bian
co

附 譜 十 五

上錄樂譜，僅爲該曲之一段。其內容係描寫一隻『白孔雀』。因其歌音過於單調寡味之故，頗爲彼之六位同儕『花孔雀』所厭煩。但其後該『白孔雀』以翅撲輪飛舞，其優美態度，又大爲彼之同儕所贊賞云云。殆與吾國琴曲所謂『平沙落雁』之類相似。該譜係先由『樂器獨奏』；其後繼以歌唱，而仍由『樂器伴奏』。最後歌唱既止，復由『樂器獨奏』。

此項作品之所以稱爲『新樂』者，第一，從前法國『騎士歌曲』所謂拍士土納（Pastourelle）者，雖亦有『樂器伴奏』之舉，但當時『樂器伴奏』只具



一種『附庸性質』並不十分重要；故僅由歌者臨時當場自製，並無一定之譜。現在，則不但『樂器獨奏』之部，具有『獨立資格』，即『樂器伴奏』之部，亦為該調『主要成分』之一。第二，從前，孔覲克都作品（參看第十二節），係數音同時同唱一種歌辭；而現在則為『樂器』與『歌唱』互相參雜演奏。第三，從前摩塔都作品（參看第十二節），等等，常用『格里哥樂歌』調子，為其基礎；而現在則係全由作者自由創造，不再依傍舊調。除此以外，現在『新樂』在節奏變化方面，更有一日千里之勢，為從前各種『複音音樂』所夢想不到。所有下列第十五節第(3)項內(丁)(戊)等段所述西洋樂譜之進化情形，殆多成於此時。蓋是時音樂作品，既已日趨複雜，非有詳細樂譜符號，不足以資應用故也。

至於當時著名馬隊作曲家，則除上述喀士那及約翰兩人外，尚有耶克浦（Jacopo di Bologna），跑羅（Paolo），皮羅（Piero），改那得羅（Gherardello），郎底魯（Francesco Landino）諸氏，皆第十四世紀人。直到第十六世紀之時，荷

蘭音樂崛起，此項馬隊喀作品內容，遂又一變而爲『數音合唱』，盡將『樂器獨奏』或『樂器伴奏』之舉除去，（其詳請看本節第(2)項）

(乙)類爲把那台(Ballata)其性質屬於『舞歌』其源亦出自法國『騎士歌曲』中所謂把那台(Ballada)法文間亦稱爲費耳來 Virelai 請參看第十二節末段之例。其組織有二式：(子)一種『歌音』由一種或二種『樂器伴奏』(丑)兩種『歌音』同時合唱一種歌辭，並用一種樂器以伴奏之。下面所舉之例，即屬於(丑)類。係意大利第十四世紀『新樂』最大作家郎底魯(Landino 一三二五年至一三九七年)之作品。下例所錄，僅爲譜中之一段。其中甲丙同時合唱一種歌音。（但彼此音節不同。）乙係樂器伴奏之音。（其音節復與甲丙兩種不同。）較之從前法國『騎士歌曲』中之Ballada，實可謂又進一步矣。（請參看 Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1923 第四五九頁 Ludwig 氏之論文。）

Ballata
把那台

甲 *Gram* ————— *piani' aq!* ————— *oc - chi,*

乙 *Gram* ————— *piani' aq!* ————— *oc - chi,*

丙 *Gram* ————— *piani' aq!* ————— *oc - chi,*

附 譜 十 六

甲 *gre - ve dogli' al - co* ————— *ve*

乙 *gre - ve dogli' al - co* ————— *ve*

丙 *gre - ve dogli' al - co* ————— *ve*

(丙)類爲喀車阿(Caccia)其性質屬於『獵歌』爲意大利人自己之發明。其組織係『歌唱』與『樂器』輪奏，而且用康洛格式。(請參看第十二節)下列一段樂譜，係意大利第十四世紀音樂家改那得羅(Cherardello)之作。初由甲用『樂器獨奏』主調，而戊用『樂器伴奏』五拍之後，又由乙歌唱。另一主調，而仍以戊任『伴奏』之責。至第十一拍之時，再由丙續將從前甲之主調，再用樂器從新演奏一遍。於是此時遂有丙乙戊三音同時合作。到了第十六拍之時，又由丁續將從前乙之主調，從新歌唱一遍。於是此時遂有丁乙戊三音同時合作。(丙是時休息)如此類推下去。換言之，譜中只有兩個主調，一爲『歌唱主調』一爲『樂器主調』前者由乙丁二人，先後繼續歌唱。彼此所唱之調子雖同，而歌唱之時間則參差不齊。後者由甲丙二人，先後繼續演奏。彼此所奏之調子雖同，而演奏之時間則參差不齊。至於戊所奏者，則始終是『伴奏』性質。而且此種伴奏之音，似由作者後來補製，以助上述兩種主調者。(請參看

Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1919,
Bd I, Teil II. 第三二四頁)

Caccia
喀 車 阿

(歌唱之部) 乙

To - sto cha

附 譜 十七

(樂器之部) 甲

戊 伴 奏

(樂器之部) 丙

l'ad - ba dal l'ad G'ior - naap - pa - re, I - sue - glia li'

(歌唱之部) 丁

cac - cia - tor. Su, su, To - sio che l'ad - ba dal l'ad Su, su, chie - gliel'

上舉馬隊喀，把那台，喀車阿三種，即爲意大利第十四世紀『新樂』時代所流行之重要作品種類。其最大特色，即在『樂器與歌音合奏』一事，而且樂器之音，迥非如法國『騎士歌曲』時代之僅含『伴奏』性質者，乃係自身具有獨立精神者，所以稱爲『新樂』，以別於前此之『舊樂』。

自此項『新樂』流傳之後，於是從前各種只用歌唱之『複音音樂』，如摩塔都，絨朶之類（參看第十二節），亦皆爭趨時髦，改爲『歌音與樂器合奏』，爲西洋音樂另闢一新世界。直至第十五世紀中葉以後，荷蘭音樂崛起，所謂『純粹複音音樂』（A Cappella-Polyphonie）者，盛行一時。於是『新樂』乃不免受一打擊，其詳請於下段述之。

(2) 荷蘭音樂之崛起

自意大利『新樂』傳入法國之後，於是法人馬雪（Guillaume de Machault 一二〇〇年至一二七二年）及維推（Philippe de Vitry 一二九〇年至一二六一年左右）兩氏對於篇法及技術，均加以相

當改造，成爲一種『法國新樂派』此外，如快板、慢板、等等觀念（參看第十五節第(3)項(戊)段。）業已埋下若干種子，爲後來第十五世紀荷蘭音樂所盡量利用，造成種種快板慢板符號。（參看 Riemann, Musikgeschichte, Breitkopf- und Härtel, Bd I, Teil, II, 第二三六頁）又當時意大利『新樂』範圍原以『民間音樂』爲限；在『教堂音樂』方面，不過僅有少數作品，偶一嘗試而已。其後此項『新樂』傳入英國，乃有英人名爲丟斯特朴（John Dunstaple 一三七〇年至一四五三年）者，復將其應用於『教堂音樂』方面。其法，係將『教堂樂歌』用『高音』（Diskant）奏之，同時並用三種樂器合奏；而『樂歌』自身，亦時用『樂器獨奏』（Modulus）以間斷之。又因丟斯特朴係產於蘇格蘭之故，極喜用『五音調』（按蘇格蘭至今猶盛行『五音調』）正與古代『格里哥樂歌』之組織相似。其音調極爲莊嚴簡易，故頗爲當時人士所歡迎，稱爲『英國樂派』（參看 Riemann, Musikgeschichte, Breitkopf

und Härtel, Bd II, Teil I, 1920, 第 114 頁等等)

(甲) 其後荷蘭音樂家冰雪 (Gilles Binchois, 死於一四六〇年) 丟非 (Guillaume Dufay, 一四〇〇年至一四七四年) 兩氏即在上述法英兩國樂派之上, 建築基礎, 造成所謂『第一荷蘭樂派。』

當紀元後第十五世紀中葉之時, 法國北部康白累 (Cambrai) 地方有『歌唱學校』一所, 極負盛名, 主持歐洲樂壇。上述冰雪及丟非兩氏, 即係由該校出身。冰雪之長處, 在『民間音樂』作品, 尤其是善於譜製歡樂之調。丟非之長處, 則在『教堂音樂』作品。二人之中, 尤以丟非極與西洋音樂進化有關。

丟非作品, 關於形式方面, 多為前人已經發明者。但在內容方面, 却能將『歌詞』意義, 達之於『音』; 而且處處皆有作者『個性』表現。蓋前此音樂作品, 除極少數例外, 殆如吾國『詩三百篇』, 只算一些騷人墨客, 曠夫怨女, 傷時觸景, 自鳴天籟, 故大半皆為『無名氏作品』。迨藝術進化到了相當程度, 作者

漸能以『辭』達意，以『音』表情，可以真正稱爲『作詩』或『製譜』。於是作家之名，亦漸漸流傳於世；譬如吾國漢魏時代詩歌，卽其一例。直到藝術程度達到最高境界之時，作者乃能於『達意』『表情』初步功夫之外，復能將自己『個性』充分表現於作品之中，如吾國詩人陶淵明王摩詰李太白杜子美之類是也。上述丢非氏，雖其表現『個性』之處，尙不如『第三荷蘭樂派』德蒲迺 Josquin de Prés 氏以及近代西洋音樂作家之明顯深刻，但其用筆構思，成『一家言』，固已開近代作家『樂中有我』之先例也。

至於丢非時代之作品，以 *Messe* 一種爲最盛（參看第八節末段）而且往往引用『民間音樂』調子，以作此項彌撒之『主調』（*Cantus firmus*）並將『通常彌撒』（按卽 *Ordinarium missae*）中之五篇樂譜（*Kyrie, Gloria, Gredo, Sanctus, Agnus*）合成一部，各篇所屬宮調及其主要音節，均彼此相同，以作維繫全部之具。此外丢非個人，復喜用『四音音樂』以替代前此『三

音音樂』因此，彼之作品音調，特別豐滿，而且行調亦極勻均柔和，並漸漸了解各音融合之義；換言之，譜中雖係『複音』同時進行，但已能融成一片，恰如一音，向前進行。蓋已深具『文藝復興時代』之諧和精神，脫離中古時代『苟特式』（Gothic）之硬峭情形矣。（按苟特式爲西洋中古美術思潮，以硬峭爲美，殆有如吾國黃山谷之詩。）

（乙）惟丟非對於音樂作品形式方面，未嘗多所發明，已如前文所言。換一句說，彼仍屬於意大利『新樂』時代。（按卽『歌音』與『樂器』合奏時代。）直至彼之門徒荷蘭大音樂家阿凱海模（Okeghem 一四三〇年至一四九五年）出，發明『自由的模倣歌樂』（Der durchimitierende Vokalstil）之後，於是『純粹複音歌樂』又復應時而起，直將意大利『新樂』打倒，是爲『第二荷蘭樂派』。

我們在第十二節內，曾述 Kanon 樂式一種，亦屬於『模倣音樂』之類；

但爲『嚴格的模倣音樂』換言之，乙丙兩人所唱之『歌辭』及『音節』全與甲所唱者相同，不過時間上略有參差而已。至於『自由的模倣音樂』則不然。乙丙……等等所唱之『歌辭』雖亦與甲完全相同，雖亦只係時間上的參差；但彼等所唱之『音節』則僅每句『開頭一字』以及句中『重要之字』係與甲所唱者相同；其餘句中名字之『音節』則不必盡與甲所唱者相同。換言之，即不必『嚴格模倣』所以稱爲『自由的模倣音樂』。如此一來，一方面能使作者製譜之時，較有自由活動餘地，可以盡量發展天才。他方面，當乙丙……等等陸續加入歌唱之時，每句『開頭一字』以及句中『重要之字』所用音節，既全與甲所用者相同；則聽者亦復易於辨別，現在乙丙……等等所唱究係何句，其結果一篇樂譜之中，歌唱之人雖多，彼此歌唱之時間雖極參差；但均能有條不紊，有如重樓疊閣，層次井然；以使『純粹複音歌樂』得一長足進步。

發明此項『自由的模倣音樂』者，實爲『第二荷蘭樂派』首領阿凱海

模及其同時音樂家阿白迺那 (Obrecht 1430年至1505年) 在阿凱海模以前，如『第一荷蘭樂派』首領丟非等等之作品，其中雖亦間有類似『自由的模倣音樂』之處，但皆以『樂器所奏之音』爲限，有時乙丙……等先後歌唱『同種歌辭』，但均無應用『同種音節』之舉 (Kanon 當然除外) 有之，則自阿凱海模氏始，惟該氏本人著作，傳世無多，且其時此種樂式，尙未達於完全成熟時期，故難覓得十分明顯之例，下列一例，即爲該氏作品之一段，其中關於『自由模倣』之處，僅具一種雛形，該譜係甲乙丙三人合唱，其歌辭均爲 *Pleni sunt coeli* 等字，吾人可以看見，其中丙唱 *Ni sunt coe* 時之『音節』，恰與甲唱 *Ni sunt coe* 時之『音節』相同。(按即譜上繪有符號~~~~~者) 又丙唱 *Coeli* 時之『音節』，亦與甲唱 *Coeli* 時之『音節』相同。(按即譜上繪有符號×××××者) 最後，丙唱 *Pleni* 時之『音節』，又與乙唱 *Pleni* 時之『音節』相同。(按即譜中繪有符號○○○○○者) 其餘各字之『音

Pleni sunt coeli

x x x x x x x x x x x x x x x x

附譜十八

甲 *Pleni sunt coeli*

乙 *Pleni sunt coeli*

丙 *Pleni sunt coeli*

甲 *Pleni sunt coeli*

乙 *Pleni sunt coeli*

丙 *Pleni sunt coeli*

The musical score is written for three vocal parts (甲, 乙, 丙) and piano accompaniment. It is divided into two systems. The first system shows the vocal entries and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the vocal parts and the piano accompaniment, which includes a section with a tremolo effect indicated by a dotted line and a series of 'x' marks.

節』則不盡相同。此所以稱之爲『自由的模倣音樂』(參看Riemann, Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1920, Bd II, Teil, I 第1111頁)。

(丙)到了阿凱海模之門人德蒲迺(Josquin de Prés 一四六〇年至一五二一年左右)氏,此項『自由的模倣音樂』遂達到完全成熟時期,是爲『第三荷蘭樂派』。該氏作品,充滿作者『個性』,表情亦極深刻,爲前此所未有。下列一例,係彼之作品: *De profundis clamavi* 中之一段。由甲乙丙丁四人合唱。四人歌唱時間雖先後不同,而所唱『歌辭』則彼此相同。而且句中 *De profundis* 二字的『音節』亦復彼此相同。至於 *Clamavi* 一字,則甲丙兩人所用之『音節』相同,乙丁兩人所用之『音節』亦相同。到了第二句 *Domine exaudi vocem meam* (按下列例中,未曾錄出)則不再模倣。到了第三句 *Fiant aures tuae* 又復繼續模倣。如此類推下去。(按全篇共有十五句,請參看 Riem-

ann, Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1920, Bd II, Teil I 第 15 頁
 八頁等等及 Publikation älterer Musikwerke, 1877, 第七五頁 Psalmus
 (CXIX)

De profundis

甲 *p* De - pro - fun - dis *pf* da - ma - vi *ad*
 乙 *p* Da pro - fun - dis *pf* da - ma - vi *ad*
 丙 *p* Da pro - fun - dis *pf* da - ma - vi *ad*
 丁 *p* Da pro - fun - dis *pf* da - ma - vi *ad*

附 譜 十 九

甲 *mf* De - pro - fun - dis - cla -

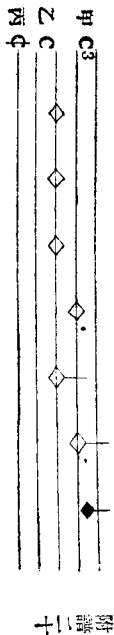
乙 *mf* De - pro - fun - dis - cla -

丙 *mf* De - pro - fun - dis - cla -

丁 *mf* De - pro - fun - dis - cla -

因爲『自由的模倣音樂』一時盛行之故，所有前此發明之『嚴格的模倣音樂』Kanon 樂式，不免暫爲銷沉。於是當時『荷蘭樂派』又將此種康洛樂式，加以種種變化，以便造成無數花樣。譬如甲乙兩人雖係同唱一個調子，但乙

所用之『音節』乃係將甲所用者倒轉過來，由尾至首重唱一遍。（換言之，甲之首音遂變乙之尾音，如此類推。）謂爲 *Canon canonicus* 或者甲乙丙三人同唱一調，但彼此所唱，快慢各不相同；下列一例，即屬於此。該譜係上述德蒲迺氏所作彌撒，名爲 *L'homme armé super voces musicales* 者，阿克魯（*Agnus*）章中之一段。由甲乙丙三人合唱一調，但乙所唱者爲『模範板』其符號爲 C。（參看第十五節第③項（戊）段。）甲所唱者爲『快板』比乙快二倍，其符號爲 C₃。丙所唱者亦爲『快板』惟僅比乙快一倍，其符號爲 C₂。原譜之上，只錄一個調子，但於譜端，書以三種符號，（模範板快板慢板）以表三人應唱之板而已。其式如下：



若將甲乙丙三人所唱之調，分別錄出，則其式如下：（參看 Publikation älterer Musik-Werke, 1877, Bd. 6 第一一七頁）

Agnus Dei

附 譜 二 十 一

若再將其譯爲今譜，則其式如左：（參看 Riemann, Musikgeschichte, Max Hesse, Teil II, 第四九頁）

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Tenor (bottom). The lyrics are 'Agnus Dei'. The score is written in a style typical of early 20th-century music, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'A - gnus De - i - - - - - A - gnus - - - - - De - i - - - - - A - gnus - - - - -'. The Soprano part has a treble clef, the Alto part has a C-clef, and the Tenor part has a bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

此種花樣百出之康洛樂式，極爲當時『荷蘭樂派』所擅長，自一四五〇年至一六〇〇年之間，所有全歐各種重要音樂位置，幾盡爲荷蘭人所獨佔。所有從前已經發明之摩塔都（參看第十二節及第十四節第(1)項末段），馬隊喀，斜誦（參看第十四節第(1)項(甲)等等樂式，本爲『歌唱與樂器合奏』者，至是皆一變而爲『純粹複音歌樂』(A Cappella) 盡將『樂器之部』排斥（按發明『純粹複音歌樂』之馬隊喀 A (Cappella-Madrigal) 者爲荷蘭音樂家魏

那耳 (Willert 一四九〇年至一五六二年) 等等發明『純粹複音歌樂之斜誦』(A Cappella-Chanson) 者，則爲法國音樂家蔣迺金 (Janquin 一四八五年至一五六〇年) 至於摩塔都之採用『純粹複音歌樂』，則似以阿凱海模氏爲始。

惟當時樂風，雖由『歌唱與樂器合奏』變爲『純粹複音歌樂』，而篇中調子結構，仍有未盡擺脫『器樂風格』之處。(按人類歌喉爲天然所限，凡樂器能奏之調，而歌喉不必盡能唱之。因此，歐人譜製音樂之時，乃有『歌樂風格』與『器樂風格』之分。) 換言之，即是不盡適於歌唱，而且當時『荷蘭樂派』喜用各種千奇百怪之 Canon 樂式，不免直將音樂引入魔道。此外，該派對於譜中『歌辭字句』亦復不甚注意，僅將其寫在譜首或譜尾之處，純由歌者臨時自由配在歌音之下。唱。值此樂風爭妍鬪巧之際，乃有意大利音樂家拔納斯推拿 (Palestrina) 氏出；一方面，盡將譜中各種『器樂風格』餘痕，完全剷去，造

成『絕對純粹複音歌樂』他方面，又使篇中音節結構，趨於明顯雅正一途，排斥各種奇巧。於是成爲一代大匠，以代『荷蘭樂派』而興。

(3) 拔納斯推拿與那所

拔納斯推拿 (Palestrina 1514年至15

九四年) 原名商特 (Giovanni Pierluigi Sante)，係生於意大利拔納斯推拿 (Palestrina) 地方，因此之故，世人遂稱之爲拔納斯推拿先生。其時天主教方面，因見馬丁路德 (一四八三年至一五四六年) 一派新教徒所用之樂歌調子，極爲簡易動人，於是屢開會議，主張改良天主教堂音樂，刪除一切奇巧，重復歸於雅正；否則寧將音樂驅出教堂之外，亦在所不惜。於斯時也，(一五六四年) 拔納斯推拿乃作彌撒三篇，獻於『牧師會議』之前，而驅逐音樂之議乃輟。其實拔納斯推拿作品，關於形式方面，並無何等發明。一方面，對於前代『荷蘭樂派』所發明之『自由的模倣音樂』，盡量應用。他方面，對於同時『威尼斯樂派』所發明之『諧和學說』(Harmonie) 及『半音學說』(Chromatick)

Missa: Papae Marcelli

(甲) Cantus
 (乙) Altus
 (丙) Tenor I
 (丁) Tenor II
 (戊) Bassus I
 (己) Bassus II

Sam
 Sam
 Sam
 Sam
 Sam
 Sam

chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam

Sam
 Sam
 Sam
 Sam
 Sam
 Sam

chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam
 chus, Sam

(參看本節第⑤項，亦復虛心採用，更運以靈腕，出以天才，遂成爲一代大師。其作品中，多以『三音諧和』(Dreiklänge)爲基礎，故其音調極爲雅正和靜，最合於『教堂音樂』之性質。茲錄彼所作 *Messe* 樂譜，名爲『羅馬教皇馬扯魯斯』(Marcellus)者中之一段如上。(譜中係甲乙丙丁戊己六人合唱，請參看 *Patristina* 全集，*Breikopf und Hirtel*，第十一冊第一四五頁。)

自拔納斯推拿發明此種『絕對純粹複音歌樂』(Reiner a Cappella-satz)以後，所有前代『荷蘭樂派』所作各種『純粹複音歌樂』之猶帶『器樂風格』者，至是一掃而空。學者稱之爲『拔納斯推拿式』，是爲『羅馬樂派』(Römische Schule)。

至於與拔納斯推拿同時，而且齊名之作家，則常以荷蘭音樂名手那所(Orlando di Lasso 氏(一五三二年至一五九四年)爲首屈一指。該氏久居德國，故世人又稱之爲『德國之拔納斯推拿』。該氏作品之長處，亦正與拔納

斯推拿相同。換言之，該氏能盡量應用前代發明，出以天才，製成巨著。惟其樂風稍稍趨重『活潑』一點，不若拔納斯推拿之絕對『莊嚴平靜』而已。

(4) 『威尼斯樂派之貢獻』 『威尼斯樂派』爲來自荷蘭久居意大利

威尼斯(Venedig)地方之音樂大家魏那耳(Willaert)氏所建立。其門下士最知名者，則有魯迺(Cipriano de Rore 一五一六年至一五六五年)，喀白里利(Gabrieli)叔姪二人，〔叔爲 Andrea Gabrieli (一五一〇年至一五八六年)，姪爲 Giovanni Gabrieli (一五五七年至一六一二年)〕及查理羅 Zarlino (一五一七至一五九〇年)等等。其對於音樂之貢獻，計有下列兩大項。

(甲) 魏那耳初次發明應用兩個『歌隊』合唱之辦法。每隊所唱之音，自成一種『組織』。兩隊合唱起來，便成爲一種『大組織』。其後更於『歌隊』之外，雜以『樂隊』合奏，於是『音色』之豐富，實爲前此所未有。我們知道，是時意大利繪畫方面，亦分爲『羅馬畫派』及『威尼斯畫派』兩種。前者注重

『形式』後者注重『顏色』。『威尼斯樂派』之注重『音色』，殆與同時繪畫思潮，具有密切關係。『威尼斯畫派』注重『顏色』功用，成爲近代西洋『印象主義畫派』之祖。『威尼斯樂派』注重『音色』對抗，造成歐洲十八世紀『巴魯克樂風』(Barockstil)中特色之一。(如巴赫 Bach 等人作品，參看第二十節(2)(3)(4)各項。)

(乙)近代西洋音樂進化程序，『歌樂』遠較『器樂』爲早。當『歌樂』到了『第二荷蘭樂派』，成爲『純粹複音歌樂』之際(第十五世紀)而『器樂』尙依人爲生，附屬於其他歌奏並行之樂譜中，尙未有自行獨立演奏者。有之，則自第十六世紀『琵琶樂譜』始。此項樂譜名爲銳扯喀(Ricercar)；現在所保存者以大耳查(Dalza 一五〇八年) 波色迺舍時(Bossinensis 一五〇九年)兩氏作品爲最古。其次則爲『大風琴樂譜』(名爲Orgel-Ricercar)現在所保存者，以『威尼斯樂派』喀瓦處里(Cavazzoni 一五四三年) 布司(Burns)；

(一五四七年)魏那耳(一五四九年)諸氏所作爲最古。此項銳扯喀樂譜，雖由樂器獨奏，具有獨立性質；但其內容仍係仿照當時摩塔都之辦法。換言之，卽『第二荷蘭樂派』業已發明之『自由的模倣音樂』。不過從前摩塔都係將句中『開頭一字』及『重要之字』的音節，應用各種高低『喉音』一一加以模倣。現在之銳扯喀則將句中『開頭之音』及『重要之音』應用樂器上各種高低音域，一一加以模倣。但摩塔都既有『歌辭』爲其基礎，而每句歌辭又各自有其『特別意義』；因而製譜之時，每句皆可配以『特別音調』。同時各句歌辭，彼此均有『連帶關係』；其結果，全篇音調亦復『連成一氣』，不致漫無統屬。至於銳扯喀則不然，既無『歌辭』爲其基礎，無從觸景生情。倘若每句皆須各自有一『特別新調』，實爲當時作者能力所不許。其結果各句音節，皆『大同小異』。同時又無『歌辭』維繫全篇『統一』，其結果不免散漫之譏。因此之故，到了第十七世紀之時，大家始覺此項『器樂』結構，只宜應用一個

『主句』(即 Thema, 或譯爲『樂旨』『樂題』等等)但將其加以種種變化(如將該句各音之節奏,加以延長或縮短之類)遂可成爲一篇樂譜。其後到了第十七世紀末葉,漸漸形成西洋近代所謂復加(Fuge)其詳請參看第二十一節第(2)項)在各種初期『器樂』之中,除上述 Ricercar 以外,尙有康處迺(Kanzone)一種,亦係出自『威尼斯樂派』之創造。其樂式係倣照法國第十六世紀『純粹複音歌樂之斜誦』(A Cappella-Chanson 參看第十四節第(2)項末段)惟該項斜誦,係『純粹複音歌樂』而康處迺則係『純粹複音器樂』是爲彼此相異之點。至於內容,則彼此皆爲『放蕩淫侈』之音,實與當時意大利『民間歌樂』所謂『純粹複音歌樂之馬隊喀』(A Cappella-Madrigal)或『民間器樂』所謂銳扯喀之以『莊逸優美』見長者,大異其趣。當康處迺樂式之初興也,僅由意大利作家喀瓦處里(Girolamo Cavazzoni)(一五四三年) 喀白里利(Andrea Gabrieli)(一五七一年)等等,直將法國流行之

『歌樂』純粹複音歌樂之斜誦譯成『大風琴樂譜』稱爲『法國康處迺』(Canzoni alla francese)到了一五八四年，始由馬俠那(Maschera)氏自行譜製此類作品稱爲『演奏之康處迺』(Canzoni da sonar)並用數種樂器合奏。其後漸將『演奏之康處迺』數字縮短，省稱瑣那台(Sonata)是爲近代西洋音樂所謂瑣那台(Sonate)者名稱之來源。除上述銳扯喀及康處迺兩種初期『器樂』以外，尚有阿克塔(Tocatta)一種，亦爲『威尼斯樂派』之產物。其性質僅算一篇樂譜的『引子』，用『大風琴』演奏，並無固定樂式。發明此類作品者實爲麥魯羅(Merulo 1533年至1604年)氏。上面所舉三種初期『器樂』(銳扯喀康處迺阿克塔)其發明或促進之人，既皆屬於『威尼斯樂派』(喀瓦處里布司魏那耳喀白里利馬俠那麥魯羅諸氏)故研究『西洋器樂史』者，於『威尼斯樂派』必特別注意。此外該派對於樂理方面，如魏那耳氏之於『半音學說』(Chromatic)及查理羅氏之於『諧和學』

說』(Harmonie)，皆爲空前之貢獻。惟以其與樂理進化關係，甚爲重要之故，特於下面第(5)項內，另立一段述之。

(5) 近世西洋樂理之萌芽

在文藝復興時代中，關於樂理方面，有三種

重要發明：(甲)半音之增加，(乙)諸和之解釋，(丙)調式之新添。爲近代西洋樂理之根本基礎，茲請分述如下。

(甲)在西洋中古樂制之中，只有三種『半音』即(I) e f 之間，(II) a b 之間，(III) h c 之間是也。(參看第十五節第(2)項)而且只有 b h 兩音，可以升降。其餘各音，皆不得擅爲升降。倘若擅自升降，(如將 a 降爲 b 之類)則稱爲『僞樂』(Musica ficta)。(參看第十五節第(3)項(庚)段)此殆猶吾人忽在宮商角徵羽之中，加入一個『變羽』進去，勢將被人斥爲『荒誕不經』是也。各音既不能任意升降，於是『十二律旋相爲宮』(Transponieren)之舉，遂不能實行。但當時(第十三世紀至第十六世紀)音樂學者，爲達到『旋宮』目

的起見，終不能避免升音降音之法。因此之故，凡調中之音，皆係屬於當時流行之『二十個音』，未嘗擅自升降者。（參看第十五節第(2)項）稱爲『真樂』（Musica vera）反之，則稱爲『僞樂』（按當時此種『僞樂』所用升降之音，係依照一定規則，故在樂譜之上，殊無加以註明之必要。惟現在此種規則，早已失傳；因而近代西洋學者，對於當時『僞樂』問題，至今尙無圓滿解決。）到了第十六世紀中葉以後，『威尼斯樂派』魏那耳諸氏，乃主張各音皆可以升降，無所謂僞不僞。凡升音或降音之處，並須於該音之前，註以升音或降音符號，不得含糊了事。如此一來，『半音』既加，『旋宮』遂易，遂開近世西洋音樂中所謂『轉調』（Modulation）者之無限法門。

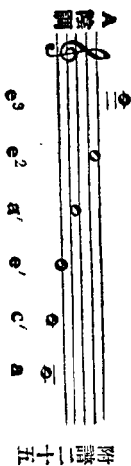
(乙) 古代希臘雖知『協和音階』（Konsonanz）之義，但未嘗施諸實用。而且最初之時，只承認『八階』（Oktave）『五階』（Quinte）『四階』（Quarte），三種，爲『協和音階』。而對於『長三階』（Grosse Terz）及『短三階』（Kleine

Terz) 兩種, 則不承認其爲『協和音階』。直到了弟弟模 (Didymus) 及蒲多迺母 (Ptolemius) 兩氏, 始將上述兩種音階, 亦復列入『協和音階』之內。(參看第六節第(2)項。) 其後『複音音樂』發生, 雖知『數音同鳴』之舉, 但其目的亦僅在兩種或三種異音同時合鳴而已; 至於『諧和』觀念, 仍未達於成熟。(參看第十一節) 到了後來『複音音樂』漸趨解放, 『諧和』意識, 雖亦隨之日益明瞭; 但多係僅由經驗得來, 而少學理根據。而且當時只承認『長三階』及『短三階』爲一種『不完全的協和音階』。(自紀元後一二五〇年法郎可 Franko von Köln 爲始) 以別於其他『完全的協和音階』。(如『八階』『五階』之類。) 直到第十六世紀中葉以後 (一五五八年) 始由『威尼斯樂派』查理羅氏, 遠紹希臘弟弟模蒲多迺母兩氏之學說, 近宗那米 (Pannis 西班牙音樂學者, 一四四〇年至一四九一年) 佛克里羅 (Fogliano 意大利音樂學者, 一五二九年左右) 之主張, 以『長三階』爲 $4:3$, 『短三階』爲

3:6, 均爲『協和音階』並從數理方面, 確立近代『三音諧和』(Dreiklang) 之基礎。譬如C陽調(Dur)之『三音諧和』爲c e g, 其數理關係如下。(譜下數目: 1爲C絃長度; 1/2爲C絃長度二分之一; 1/3爲C絃長度三分之一。如此類推下去。)

Diagram illustrating the string lengths and ratios for the first four notes of the C major scale (C, C, G, C) on a six-stringed instrument. The ratios are given as 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6.

至於A陰調(Moll)之『三音諧和』則爲a c e, 其數理關係如下。(譜下數目: 1爲e₃絃長度; 2爲e₃絃長度以二乘之; 3爲e₃絃長度以三乘之。如此類推下去。)



1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

查理羅氏稱上述之 1 : $\frac{1}{2}$: $\frac{1}{3}$: $\frac{1}{4}$: $\frac{1}{5}$: $\frac{1}{6}$ 爲 *Divisione armonica* 1:2:3:4:5:6 爲 *Divisione arithmetica* 並謂兩種『三音諧和』之區別，不在其『三階』之『長短』而在其『三階』之『位置』按西洋自第十七世紀『主音伴音分立音樂』(Generalbass) 發明以後，係以『陽調三音諧和』與『陰調三音諧和』之分別，在於『三階』之『長短』譬如 C 陽調之 c e 爲『長三階』A 陰調之 a c 爲『短三階』此所以近年吾國輸入西樂，每譯『陽調』爲『長音階』『陰調』爲『短音階』職此故也。其式如下：

附譜二十六

C 陽調
A 陰調

(3)g'
(2)e'
(1)c' > 長

(3)e'
(2)d'
(1)a' > 短

而查理羅氏則謂『陽調』與『陰調』之分別，在於『三階』之『位置』，如下列一譜是也。

附譜二十七

C 陽調
A 陰調

(3)g'
(2)e'
(1)c' > 長

(3)e'
(2)d'
(1)a' > 長

換言之，兩種同爲『長三階』，不過『陽調』之『長三階』其『位置』

在(1)(2)兩音，『陰調』之『長三階』其『位置』在(2)(3)兩音而已。其學說殊與後來『主音伴音分立時代』不同。但最近二百年來，奉行查理羅學說者，仍代不乏人。尤以第十九世紀德人約庭恩 (Oettingen) 及呂滿 (Riemann) 兩氏，提倡最力焉。

查理羅 Zarlino 氏所述『諧和』種類，雖只限於上述兩種；對於其他各種『諧和』雖未嘗提及；但近代西洋『諧和學』實以上述兩種『諧和』爲其基礎。因此之故，查理羅氏實可以稱爲近代西洋『諧和學』之創始者。

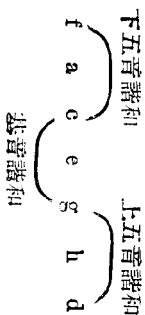
(丙) 西洋中古『教堂調式』計有八種，已於前面第九節內詳述。到了第十六世紀之時，『諧和』意識，漸漸形成；遂覺從前八種『調式』皆不適於近世諧和組織。於是乃有瑞士音樂學者格迺魯 (Henricus Loritus Glareanus) 於一五四七年，換言之較查理羅學說尙早十一年，(新立四種『調式』連前八種，成爲十二『教堂調式』其式如下：(參看第九節。)

調 名 組 織

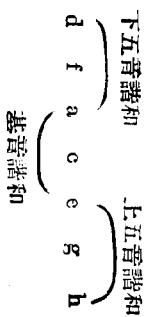
- 9 (正調) Jonisch (足里) ☐ d e f △ a h c'
- 10 (副調) Hypojonisch (下足里) G A H ☐ d △ f g
- 11 (正調) ðolisch (愛勿利) ☒ u d' △ f' g' a'
- 12 (副調) Hypoðolisch (下愛勿利) e f g ☒ h △ d' e'

蓋近代『諧和學』中所謂三大『諧和』(I)『基音諧和』(Tonika)
 (II)『上五音諧和』(Dominante) (III)『下五音諧和』(Subdominante) 只有
 以 c 或 a 爲『基音』之『調式』始能完全適合。譬如：

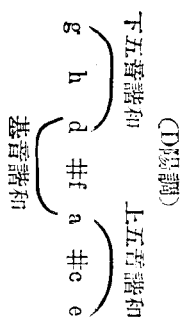
(O陽調)



(A陰調)



至於以 d e …… 等等爲『基音』之『調式』則非將其中之音，升降一
二不可譬如：



則非將 f c 兩音，各升『半音』不可。當時流行之八種『調式』中，既只
以 d e f g 四音爲『基音』，故均不適合。於是，格迺魯氏始建議新加，以 c a
爲『基音』之四種『調式』，遂成爲今日西洋音樂『陽調』(D_大 吾國普通
依照日譯，稱爲『長音階』)、『陰調』(M_小 吾國譯爲『短音階』)之祖。誠然，
當格迺魯氏提出此種建議之時，查理羅氏之『諧和學說』尙未闡明，更何論
上面所舉西洋近代三大『諧和』之學說，而格迺魯氏之所以有此提議者，實

因其潛伏人人心中之『諧和』意識，覺得非加『調式』不能如其所欲。世界各種事物，往往先有『經驗』，後立『理論』，音樂亦其一端。（按西洋音樂理論，爲有統系之說明者，乃係第十九世紀之事。）

中文名詞索引

二畫

七音

七音樂制

七絃手懸琴

二階

乃特

三畫

下都耳

下里底

下法里格

下五音諧和

上五階

上五音諧和

三音音樂

三音諧和

大耳查

大風琴樂譜

四畫

中國音樂史

中國音樂通史

中國畫學全史

中國學制發微

中國詩詞曲之輕重律

五音

五階

五音調

五階平行阿爾港魯

巴比崙

巴起舞

巴魯克樂風

手法

手琴

比先

比昌池老滿

五畫

水風琴

孔觀克都

不協和音階

四階

四音組

四音音樂

四分之一音

四階平行阿爾港魯

皮羅

皮色羅

皮那德

半音

半音樂說

仙靈

主音

打猛

六畫

正調

布司

瓦納斯

平大耳

白孔雀

丟非

丟斯特朴

再擊

老滿

同音

冰雪

伏波洞

吐乃法郎略

早期恩哈姆里克

自由的模倣歌樂

七畫

六

二

四

二

二

二

二

七

七

七

七

六

六

三

三

三

單唱樂和
單音音樂
短音
短三階
黑魯朵
黑拍特
買色
買所買得
琵琶
琵琶學譜
陽調
陽調三音譜和
博老
喇叭
都耳
悲劇
喜劇
絨朵
跑羅
斯賓塞爾

壹 集成曲譜
貳 愛排所頂
參 愛克所多
肆 愛里改那
伍 達爾文
陸 達摩克里提
柒 過板
捌 普通美學
玖 路易大帝
拾 新樂運動
拾壹
拾貳 浦魯羅
拾參 浦魯他邪
拾肆 浦多迺母
拾伍 浦多迺馬依物
拾陸 歌隊
拾柒 歌譜
拾捌 歌唱譜
拾玖 歌隊輪唱

十三畫

十四畫

壹 複音
貳 複音音樂
參 舞台
肆 輕音
伍 維推
陸 對譜學
柒 瑣那台
捌 演奏之康處迺
玖 樂制
拾 樂隊
拾壹 樂工
拾貳 樂譜史
拾參 樂理史
拾肆 樂器學
拾伍 樂器學
拾陸 樂器學
拾柒 樂器學
拾捌 樂器學
拾玖 樂器學
拾 節奏

十五畫

壹 節奏樂
貳 魯模
參 魯迺
肆 歐克里德
伍 歐里皮歹
陸 趣劇
柒 摩塔都
捌 德蒲迺
玖 模範板
拾 蔣迺金
拾壹 諧和學
拾貳 諧和學說
拾參 戰波
拾肆 整音
拾伍 聲學
拾陸 聲音心理學
拾柒 翻徹
拾 節奏

十六畫

壹 魯模
貳 魯迺
參 歐克里德
肆 歐里皮歹
伍 趣劇
陸 摩塔都
柒 德蒲迺
捌 模範板
玖 蔣迺金
拾 諧和學
拾壹 諧和學說
拾貳 戰波
拾參 整音
拾肆 聲學
拾伍 聲音心理學
拾陸 翻徹
拾 節奏

十八畫

讚喇
禮樂志
類喜羅

三、五
四

魏那耳
十九畫
嚴格的模倣音樂

三、三、三、三
三

蘇沙絨
蘇佛克乃
廿畫

四 究

體比

廿三畫

毛

西 文 名 詞 索 引

| | 頁數 | | 頁數 |
|---------------------------------|------------|---------------------------|----------|
| Abert..... | 10 | Boethius | 27 |
| Accent | 47 | Boëthius | 67 |
| Aischlos | 47 | Bossinensis | 137 |
| Akustik | 11, 52 | Buns | 137 |
| Alcuinus | 68 | Byzantiner Neumen | 72 |
| Altere Enharmonik | 31 | | |
| Alypius | 27 | Caccia | 115 |
| Ambitus | 70 | Canon | 96 |
| Andrea Gabrieli | 139 | Canzoni da sonar | 140 |
| Andreas Von Kreta | 73 | Cassiodor | 27 |
| Anonymiscriptio de musica | 28 | Cassiodorus | 67 |
| Antiphon | 63 | Cavazzoni..... | 137 |
| Aphodos | 50 | Chanson | 109 |
| Apollonhymnen | 27 | Charles Darwin | 16 |
| Archilochos | 47 | Chäronea | 53 |
| Arion..... | 48 | Chor | 23 |
| Aristides Quintilianus | 26 | Chromatik | 133, 140 |
| Aristophanes | 48 | Chromatisch | 31 |
| Aristoteles | 26 | Cipriano de Rore | 136 |
| Aristoxenons | 53 | Conductus | 91 |
| Aristoxenos | 26, 36, 37 | | |
| Assyrien | 22 | Dalza..... | 137 |
| Asthetik | 11 | Damon | 54 |
| Athanasius Kircher | 27 | De artibus ac disciplinis | |
| Aulos..... | 41, 58 | liberalium artium | 68 |
| Aurelianus Reomensis | 68 | Demokrit | 54 |
| Authentisch..... | 68 | Der durchimitierende Vo- | |
| | | kalstil..... | 122 |
| Bacchius | 27 | De tempore | 64 |
| Ballata | 108 | Diatonisch | 31 |
| Barockstil | 137 | Didymus | 37, 143 |
| Bellermann | 28 | Dionysos | 48 |

| | | | |
|------------------------------|----------|-----------------------------|---------|
| Discantus..... | 86 | Guillaume de Machault ... | 118 |
| Dissonanz..... | 36 | Guillaume Dufay | 120 |
| Dithyrambus | 48 | | |
| Dominante | 70, 148 | Halbton | 31 |
| Doppelföten..... | 23 | Harmonie..... | 133 |
| Doris..... | 33, 38 | Harmonielehre | 13 |
| Dorisch..... | 24, 33 | Henricus Loritus Glare- | |
| Dreiklänge | 135 | anus | 147 |
| | | Herbert Spencer | 16 |
| Episodion | 50 | Herodot | 22 |
| Ethoslehre | 54 | Hppophrygisch | 34 |
| Euklid | 26 | Hucbald | 87 |
| Euripides | 48 | Hypate..... | 44 |
| Exodos | 50 | Hypodorisch | 34 |
| | | Hypolydisch | 34 |
| Fausto Torrefrance | 18 | | |
| Fauxbourdon | 86 | Institutio musica | 67 |
| Finalis | 70 | Instrumentenkunde | 13 |
| Fogliano | 143 | Intervalle..... | 18 |
| Fornsete | 96 | | |
| Francesco Landino | 112 | Jacopo di Bologna | 112 |
| Fritz Braun..... | 17 | Janequin | 132 |
| | | Johannes de Florentia | 109 |
| Gabrieli..... | 136 | John Dunstaple | 119 |
| Galilei V. | 28 | Jongleurs | 100 |
| Gambrai | 120 | Josquin de Près | 126 |
| Ganzton | 30 | | |
| Gaudentius | 26 | Kanon..... | 96, 122 |
| Gherardello | 112, 115 | Karl I. | 67 |
| Gilles Binchois | 120 | Karl Bücher | 18 |
| Giovanni Pierluigi stante .. | 133 | Karl Groos | 17 |
| Girolamo Cavazzoni | 139 | Karl Stumpf | 18 |
| Gradulien..... | 63 | Kirchentonarten | 68 |
| Gregor I. | 63 | Kithar | 32 |
| Gregorianischer Gesany..... | 23, 64 | Kithara | 39, 58 |
| Grosse Terx..... | 31 | Klangfarbe | 25 |

- | | | | |
|--------------------------|------------|---------------------------|-----------------|
| Kleine Terz | 30 | Okeghem | 122 |
| Kloonides | 26 | Olympische Spiele | 48 |
| Komödie | 49 | Olympos | 29, 38 |
| Konsonanz | 36, 142 | Orchester | 21, 51 |
| Kontrapunkt | 13 | Orchestra | 51 |
| Lateinische Neumen | 72 | Ordinarium missae | 64 |
| Leier | 21 | Organum | 86 |
| Lesbos | 38 | Orgel-Ricercar | 137 |
| Lichanos | 44 | Orpheus | 29 |
| Ludwig I. | 67 | Pachymeres | 27 |
| Lydia | 33, 38 | Palestrina | 132, 133 |
| Lydisch | 24, 33, 38 | Pantomimus | 58 |
| Lyra | 39 | Paolo | 112 |
| Macrobius | 27 | Parakataloge | 57 |
| Madrigal | 108, 109 | Paramese | 44 |
| Manuel Bryennius | 27 | Paranete | 44 |
| Marcianus Capella | 27 | Parhypate | 44 |
| Maschera | 140 | Parodos | 50 |
| Mese | 44 | Pastourelle | 109 |
| Mesomedes | 28 | Philippe de Vitry | 118 |
| Messe | 64, 121 | Philodem | 26 |
| Missa | 64 | Philodemos | 55 |
| Motetus | 92 | Philolaos | 26 |
| Musikästhetik | 56 | Phrygia | 33, 38 |
| Musikpsychologie | 12 | Phrygisch | 24, 33, 38, 112 |
| Musurgia | 27 | Piero | 112 |
| Nete | 43 | Pietro Perugino | 41 |
| Neumen | 72 | Pindar | 67 |
| Nikomachos aus Gerasa .. | 26 | Pindar-ode | 27 |
| Nomoi | 48 | Plagal | 68 |
| Oboe | 21 | Plato | 22 |
| Oettingen | 147 | Platon | 26 |
| | | Plutarch | 26 |
| | | Porphyrius | 27 |
| | | Pratinas Von Phlius | 49 |

| | | | |
|---------------------------|---------|--------------------------|----------|
| Prolog | 50 | Sophokles..... | 67 |
| Proprium missae | 64 | Spätere Enharmonik | 32 |
| Proslambauomenos | 44 | Stasimon | 27 |
| Psalterium | 23 | Strabo | 22 |
| Psellos | 27 | Stundenofficium..... | 65 |
| Ptolemaios aus Alexandria | 26 | Subdominante | 148 |
| Ptolemäus | 37, 143 | Susarion | 49 |
| Pylades..... | 58 | Syrinx | 58 |
| Pythagoras | 35 | | |
| Quarte | 68 | Terpander | 32, 38 |
| Quinte | 68 | Tetrachord | 30, 38 |
| | | Thespis..... | 49 |
| Rainer | 27 | Thrakien | 39, 40 |
| Repercussio..... | 70 | Thymele | 51 |
| Responsorium..... | 63 | Tibia | 57 |
| Rhythmik | 13 | Tonika | 70, 148 |
| Rhythmus | 18 | Tonpsychologie | 12 |
| Riemann | 147 | Tragödie | 49 |
| Rondeau | 94 | Trite | 64 |
| | | Trommel | 58 |
| Sachs..... | 23 | Trompete..... | 24, 58 |
| Samos | 38 | Troubadours | 101 |
| Satyrspiel..... | 49 | Trouveres..... | 101 |
| Schaefer | 11 | | |
| Schering | 5 | Viertelton..... | 32 |
| Scotus Erigena..... | 6, 85 | Wallace | 16, 17 |
| Seikilos | 28 | Wasserorgel..... | 58 |
| Silaen | 61 | Wedda | 20 |
| Skene..... | 51 | Wessely K. | 27 |
| Skolion | 29 | Willaert | 132, 166 |
| Sonata | 140 | | |
| Sonate | 140 | Zarlino | 136 |
| | | Zwischenspiele | 58 |



西洋音樂與戲劇

一册
原售四角
改售三角五分

本書說明西洋音樂與戲劇之關係，凡西洋歌劇進化之歷史，近代歌劇之作家與作品，以及劇本之解剖，樂隊之組織等，均有詳細之敘述，並附有歌劇樂譜之式樣，舞台佈景之攝影，尤為研究文學及音樂者，極重要之參考用書。

西洋音樂與詩歌

一册
原售五角
改售四角五分

本書共分上中下三編：上編敘述「西洋音樂與詩歌的因緣」，中編介紹「西洋詩歌音樂十二名家」的生平及其作品，下編詳述「西洋詩歌樂譜的解析」。文字優美，趣味濃厚；中編有德文譯詩十首，尤為現代譯詩界難得的作品。

樂以刊

王光祈先生著

西洋製譜學提要

一册
原售一元二角
改售一元〇五分

本書內容包括三大部分：(一)主調學，(二)諧和學，(三)節奏法學。關於製譜的原理與方法，有詳密的系統的敘述。並於篇末，介紹西洋著名樂譜甚多。著者在自序裏說：「此書是研究西洋音樂作品的一把鑰匙」。凡有志於音樂的人們，尤其是要了解西洋音樂以及如何製譜者，不可不求助於這把鑰匙。

東方民族之音樂

一册
原售六角
改售五角

英人 A. J. Ellis 氏對於「比較音樂學」，極有貢獻，本書材料，即以 Ellis 氏所著之書為根據，并博採中國、德、法、各書關於音樂名論之精華，以補其闕，凡亞洲各民族之音樂，已網羅殆盡。其體裁均先論樂制即「律」與「調」兩個問題，後舉作品，俾讀者閱後，對於該民族之音樂，能得一明確之概念。

中華書局發行

· 中華百科叢書兩種 ·

朱蘇典編

音樂概論

原售六角
改售五角

音樂的門類至繁，愛好音樂的青年，既無力遍讀各種門類的專書，雖欲知其究竟，勢所難能。但為研究音樂及欣賞起見，又非先將整個的音樂境域鳥瞰一下，就難得到正確的認識及進修的門徑。本書把音樂的全般知識，凡音程，音階，和聲學，樂曲的形態，聲樂，器樂等，均加以敘述，極合中等學生及一般音樂愛好者。

中國音樂史 王光祈編

全二冊 原售一元二角 改售一元〇五分

本書為根據近代治樂學方法所作之第一部中國音樂史，書中大膽的「假說」極多；但無不基於古籍。第六章中所附古樂器圖畫計有六十餘幅，足資欣賞，尤令人見物動思古之幽情，發復興古樂之想。中央黨部已規定祀孔大典，而廟堂所設，均係古樂，若主其事者，對於古樂無相當認識，至臨事時，經他人詢問，則瞠目無以對，必致貽笑大方。書中將古樂之淵源，一一闡明，愛好音樂及欲研究古樂學者，應宜購備。且世界上凡能獨立之民族，無不自重其先民文化之遺產，音樂史亦其一也。

中華書局出版