

By  
By  
By

Aline Gebauer



六角

# 音樂史

巴黎 Schola Cantorum 等校教員  
阿麗絲·迦波特女士著

音樂教育總監  
杜加斯序

成紹宗譯

附肖像二十四幅

開明書局印行

本書已照著作權法呈請內政部註冊

“音樂史”

民國廿四年十月初版

有著作權



不許翻印

實價大洋六

(外埠酌加寄費)

3.00

著者 迦波特

譯者 成紹宗

發行者 章錫琛

上海福州路開明書店

印刷者 美成印刷公司

上海梧州路三九〇號

總發行所

分發行所

上海福州路二七八號 南京廣州北平漢口長沙

開明書店 開明書店分店

## 序

寫歷史是一件不容易的事，困難往往會使意志最堅強的人爲之卻步。

寫一部音樂史，就是寫一部大音樂家的傳記，而音樂家，誰都知道，並不都是聖人。

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

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

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

作者須有明晰的頭腦，豐富的經驗，與抉擇材料的靈妙手腕。

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

爲使這樣一本著作引起少年讀者的注意起見，她巧妙地將某種

非常的事蹟，可愛的逸事特筆書了出來，這種辦法是很高明的。

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

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

最後，每章之後有摘要，有樂例，並有蓄音片之指示（註）。

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

音樂教育總監 杜加斯

---

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

# 目 錄

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

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



## 一 原始時代

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

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

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

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

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

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

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

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

所以，歌唱是早就被認爲對於心靈與感覺具有一種不可思議的勢力的。

音樂不但用以祈神明，表喜樂之情，還用以馴服野獸或蠱惑人們。

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

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

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

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

器多是用以輔助歌者的。

直到西曆十五十六世紀，樂器才始達到完善地步，供給了音樂藝術以大的富源。

古代樂歌蕩然無存。我們所有的最古的旋律都得上溯至西曆最初幾世紀。

樂譜的發明與完成，給了人們以保存樂歌的可能。

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

## 二 音階略說

### 音樂史的一般進化

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

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

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

別的音階是被留以作莊嚴的或悲哀的樂歌用的：即是我們之所謂“短音階”。

在很長的時期間，人們專用由自然音階擷取來的樂音。

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

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

## 音樂藝術的一般進化

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

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

音樂藝術的發展，可以分爲三個時代：

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

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

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

### 三 格里哥樂歌

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

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

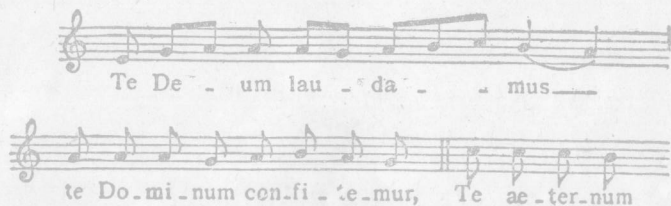
基督教樂歌是由大家同唱的，換句話說，所有參與儀式的人應於某一定時候結合起他們的聲音來，一同依着同一的旋律唱同一的歌詞。

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

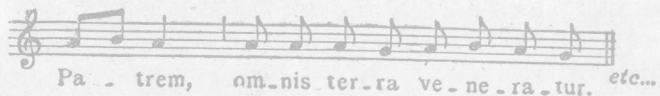
人聲——靈魂的直接表現——單被允許用來讚美上帝。

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

例：讚美歌 Te Deum (註)：



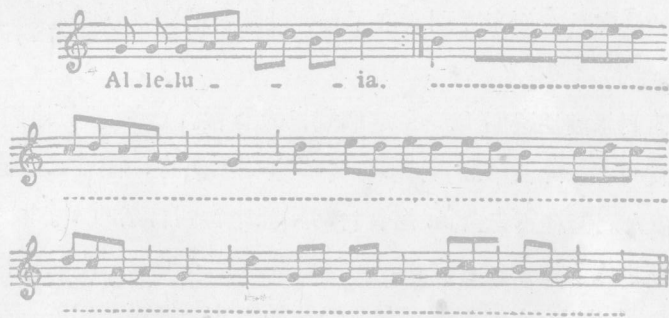
Te De - um lau - da - mus -  
te Do - mi - num con - fi - te - mur, Te ae - ter - num



後來，樂譜的發明（九世紀），給了人們以保存樂歌的可能。

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

例：“耶穌復活日的讚美歡歌”：



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

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

曲歸給某個聖徒，格里哥樂歌仍然是好幾代人的集合的作品。

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

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

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

於是宗教音樂家立刻看出了有着擾亂祈禱和平的魔鬼在這裏面搗亂。

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

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

所以，魔鬼是變音音符和後來的一切高半音或低半音的音階的發明之因。

---

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



例：“聖母瑪利亞之頌歌”：

Propheta ma\_gnus sur\_re\_xit in\_ no\_bis

si naturel .....  
et\_ qui\_a De\_us\_ vi\_si\_tavit plebem su\_am

譯文：“一個偉大的先知在我們當中起來了，藉他，上帝訪問了他的人民。”

## 四 民間歌謠

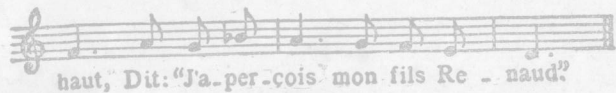
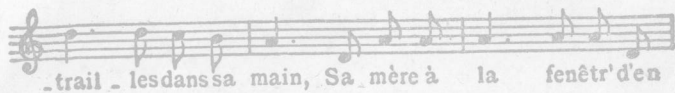
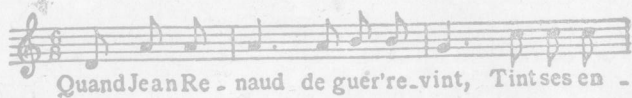
舞蹈藝術被逐出教堂後，就寄身民間。民衆需要歌唱充實他們的宴樂，既找不到適合於他們的祝典的樂歌，他們便自己動手作。人們叫這些旋律做：“民間歌謠”(Chanson populaire)。

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

*Ave maris stella :*



« La Chanson du roi Renaud » :



頭兩個樂句曾被用在“羅駱王之歌”(Chanson du roi Renaud)中的格里哥旋律。

後來，民衆有了一些作民間歌謠不借用教堂樂歌的旋律的音樂家。這些同時又是詩人又是音樂家的作者，多半是農夫或簡單的鄉村提琴演奏者(Ménétrier)。歌謠的作者有時幹着流浪歌人的職業，周遊各地，跑到市鎮上和爵邸中去唱愛情，歌歡喜；人們叫他們做：“吐巴都兒”(Troubadour)或“卻克樂兒”(Jongleur)。

大多數的民衆音樂家，至今無聞，因為他們不是爲名利而勞動，而僅僅是爲愛音樂故。(註)發見了一隻美麗的歌，對於他們就是一種歡喜，一種幸福。

民間旋律大抵都不寫在紙上。牠們用口傳保存，流傳各地，常被改易而失去本來面目。

民間歌謠是一種“集合的”作品：每一代人或每一省人都將牠加以改易，使其適合於他們的習慣或他們的特別感情，一面仍保存牠的單純和牠的自由的格調。

我們有無數的美麗的民間歌謠，其中有許多都是很古的。

民間歌謠的特性 民間歌謠的特性在於依着不同的歌詞反復唱同一旋律。每一反復，構成一個歌段(Couplet)。有時，人們在歌段間插入另外一個旋律，配上一些單句歌詞，這叫“疊句”(Refrain)。

疊句往往是由一些無意義的單音字(特拉一拉一拉——的拉一

---

註。有幾個“吐巴都兒”曾留下了他們的名字。最著名的是田園劇“羅賓與瑪利堯”(le Jeu de Robin et Marion)的作者 Adam de la Halle (十三世紀)。

達一達)，或一個與各歌段的其他歌詞無關的語句構成的。

民間歌謠既須適應民衆一切需要，便須服從各種感情。

因此，歌謠種類極多，大致可以歸爲下列幾類：敘事歌，跳舞歌，應景歌，職業歌，露天歌。

“敘事歌”(Chanson narrative) 所歌唱的是故事，地方上或歷史上的事實。這些歌有時是善於講故事述奇聞的流浪歌人“卻克樂兒”的作品。

敘事歌類通行極久，且一向都很被重視。(註)

“跳舞歌”(Chanson de danse)：圓舞曲 (Ronde)，俄凡舞曲 (Pouree 俄凡，法國省名)，雙拍子對舞曲 (Rigaudon)，雙拍子旋轉舞曲 (Sautouse) 等等，都具有一種自由而愉快的節奏。

我們的祖先還有各種應景應節的歌：

催嬰兒睡時的“搖籃歌”；結婚時的“慶歌”；兵士和水手們離家時的“離歌”；歸家時的“歸歌”；打獵時的“獵歌”；五朔節的“花樹歌”(五月一日植綠樹於門前，飾以花彩，少年男女繞之且舞且歌)；聖誕節的“聖誕歌”；復活節的“復活歌”；民間的“讚美歌”(Cantique) 等等。

最小的事故都是歌的口實。被邀請參與一切宴會的音樂，支配着生活。

“職業歌”(Chanson de métier) 具有一種頗特別的風格。古時，

---

註。敘事歌例：“羅駱王之死”，“白乃德姑娘”(la Pernette)，格羅瓦島之水手，“特列基之橋”等等，和一般學生所通知的輪唱歌 (Ronde) “小船”，“北方之橋”等等。

同一職業的工人們結成一個組合，這個組合自己有一隻為各會員所通知的歌。

在法國，職業歌通常是建築在一種跳舞節奏上的，因為人應當愉快地工作。牠們謳歌職業之歡喜或苦悶，在純粹法國風的職業歌中，並包含有許多詼諧的成分。

可是最美麗的旋律卻是由山野中的孤獨的牧羊人，手運着犁頭的農夫，迷失在無邊的海上的水手放聲歌出來的“露天歌”(Chanson de plein air)的旋律。

這些幾乎常是如夢的或憂鬱的歌，具有一種很自由的節奏，辭句常常突然頓住，或終止於一些不絕如縷之音。

寂寥，空閒，刺戟人去幻想，幻想表現於這些具有一種同時又野蠻又虔誠的性質的旋律中，令人遙想到原始的魔術家的咒歌。

在很長的時期間，除了代表“歌唱”，“舞蹈”這兩類原始音樂藝術的“格里哥樂歌”和“民間歌謠”外，沒有別的音樂。

這種原始音樂是“單音的”，牠的特徵在於“單一”旋律由所有的歌者演唱。但牠仍不失為美的東西，因為在格里哥樂歌和民間歌謠中，着實有許多具有崇高的靈感與偉大的表現力的真正音樂傑作。

不管這種天啓的美形式，音樂藝術還須羅受許多變化。

在研究這些變化之前，我們要考察那些給了牠們以便利的發明之一的“樂譜”的發明。

## 五 樂 譜

“樂譜”(Notation musicale)起初是很不完全的：一些簡單的斜線指示着旋律的或升或降之大勢。

這些線在配合成時，曾產生一些叫做“洛母”(Neume)的符號，每個洛母代表兩個，或三四個一組的音。

到十一世紀，基都 (Guido d'Arezzo, 意大利本篤會 [Saint Benoit] 之教士，生於九九五年，死於一〇五〇年)發明了“線譜”(portée)，就將洛母符號移置其上。

原始的線譜是由四根橫線構成的，線端各置一個字母，以示該線屬於何音。這個字母後來便變成了“音部記號”(clé)。

音階的音符古時是用拉丁字母頭七個字指示的。基都從“聖約翰讚美歌”中抽取出七個字來作為牠們的音名，就是現在所沿用的：ut, ré, mi, fa, so, la, si。

到十五世紀前後，樂譜的符號又被改變，以便指示每個音的正確時值。

這種樂譜逐漸進化而成了我們現在的樂譜。

## 六 複音歌唱

### 起 源

在古代和西曆最初幾世紀，人們唱歌是“齊唱”的，換句話說就是所有的歌者演唱同一旋律。

可是人類知識日漸進步，他們想找另外一種比較不簡單而能適合於一切人聲的合唱的方法。

一切人聲不是適於唱同一高度的：這樣，當男子和女子或兒童同唱時，男聲就演唱比女聲或童聲低一音級(Octave)的旋律。

在教堂中，樂歌是由男女老幼一切信徒一同唱的，旋律因而便有音級之差。可是有些音域較狹的人，既不能達到有些人的太低沈的聲域，也不能達到另一些人的太清越的聲域。

兼有這種中聲的人便可以在音級之中央，即距實在高度四階或五階的地方唱旋律。

音樂家們覺得這裏有了一些新的富源，覺得這些新富源之利用殊與新的人智狀態相應。

這種唱法之使用，始於法國北部和東部的布爾戈 (Bourgogne)，流行全國，傳到意大利，繼傳到德國。可是要牠進步而產生出一些傑作，卻需要好幾世紀的時間。

起初，人們歌唱，兼用五階和八階兩種音程。這種唱法叫做“狄雅

風里”(Diaphonie 七八世紀)。

“狄雅風里”之例(圓圈 [O] 代表主旋律 [chant principal] 之音):

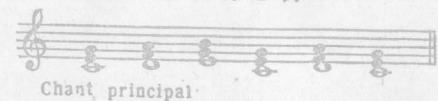


後來(十一世紀左右),在英國,人們試在旋律上再加一個旋律,使其與之相距三階並行進行,並使三階與五階混合,人叫這種唱法做“伏波洞”(faux-bourdon),意即“假聲低音”,因為低音是以假聲(fausset)唱的,因此在所記的音符上生出一個第八音。記法如下:

所生出的實際效果如下:

“伏波洞”之例:

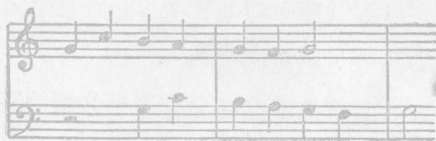
在十二世紀前後,人們發明了一種叫做“疊唱”(Canon)的唱法。所謂“疊唱”,就是一旋律在高音部出現後,一完全相同的旋律緊接着又在低音部出現的這樣兩相重疊下去。



Chant principal



二部“疊唱”之例:



在法國,人們也創造了

一種叫做“離唱”(déchant)的唱法。當信徒大眾齊聲唱着旋律時,一些高明的領唱者隨口唱高於樂歌或低於樂歌一部或兩部,并用反行進行方法與不同的音值(durée,音之時值)。

後來,人們就將這些聲部寫在譜上,以免發生混亂。



“離唱”之例（十一世紀）：

The image shows two musical staves, each labeled "Chant principal". The first staff has four groups of notes: the first group is labeled "2 notes", the second "4 notes", the third "6 notes", and the fourth "3 notes". The second staff has three groups of notes: the first is labeled "5 notes", the second "5 notes", and the third "6 notes". Vertical dashed lines separate the groups of notes in both staves.

可是，因為不知道和聲法，人們常是暗中摸索。這樣暗中摸索出來的東西，有時不免生出十分刺耳的效果。

最後（十四世紀左右），音樂家們發見了組合數個同時進行的旋律的法則。這種法則叫做“對位法”（*Contrepoint*）。

祭亡靈之禱歌（十一世紀）：

The image shows a musical staff labeled "Chant principal" with a single melodic line. The staff contains a sequence of notes, likely representing the "祭亡靈之禱歌" mentioned in the text.

當對位法確立了時，“複音歌唱”便有了一個開花期。

### 種類

複音音樂時代大約始於十三世紀，終於十七世紀初葉。

現在，一個藝術家要作合唱曲而不知道對位法是不行了。所以音樂家必須花很長的時間去研究他的藝術。成為更有學問了，他便再

不願意自己默默無聞，而署名於他的作品上了。

因此，從複音音樂時代以來，我們能舉出許多音樂藝術家的名字。

我們所知道的最古的作曲家是十二世紀末葉巴黎聖母院的風琴師白洛丹 (Pérotin)，他曾有一本“離唱”歌集傳世。

複音歌唱始於教堂。音樂家作了一些“彌撒曲”(messe)，“讚美歌”(psaume)和叫做“經文歌”(motet)的很短的小合唱曲。

人們又給充跳舞用的民間歌謠安上幾個聲部，作些有數個聲部的歌謠曲。

繼民間歌謠形式的合唱曲(有歌段與疊句之分的)之後，描寫合唱曲(Chœur pittoresque)甚為流行。所謂描寫合唱曲，即人聲用擬聲字模仿各種聲音：鳥聲，兵器相擊聲等等。

後來，人們為王侯與顯貴們的宴會作了一些叫做“情歌”(Madrigal)的較莊重的合唱曲。託了音樂家們不拘泥於格式之福，“情歌”形式進化而產生了別的重要音樂形式。

## 七 複音音樂時代的音樂家

### 法國和比利時

複音音樂時代主要作家如下：

馬詔 (Guillaume de Machaut, 生於一三〇〇年, 死於一三七七年), 生於法之馬詔; 他是萊姆斯 (Reims) 大教堂的牧師。是詩人而兼音樂家, 所作聲樂曲極多, 多為歌謠曲, 並有一曲四聲的“彌撒”, 這在當時是一種破天荒的創舉。他生時在歐洲極有勢力。

約斯金 (Josquin de Prés, 生於一四五〇年, 死於一五二〇年), 比利時東南部之華龍族人 (Wallon), 綽號音樂之王; 他是路易十一世的樂長。他同時代的一切作曲家都以他的教堂音樂作品作為模範。

詹尼金 (Clément Jannequin), 約斯金的門生, 法蘭西斯一世的樂長。他作有教堂樂曲和“情歌”多種, 而尤以描寫歌謠曲著名。他的最著名的描寫歌謠曲是: “鳥歌”, “馬里之戰”, “巴黎之聲”, 等等。

繼詹尼金之後, 人們多寫描寫狩獵, 戰爭和各種事故的模仿歌謠曲。

阿加泰 (Arcadelt) 和威那特 (Willaert), 都是法蘭德斯人, 最初的“情歌”的作者; 他們有很大的名聲。威那特的“情歌”, 三十年內重版了十二次。

的巴黎出版家是阿泰亞 (Attaignant) 和巴拉爾 (Balard)。巴家的鉛字很堅實，一五五〇年鑄的，一七五〇年還在使用。巴氏一家曾獲得在法國印行樂譜的特權，他們保有這特權直到一七三六年，那年政府頒布了一個出版自由的法令。

十六世紀還有一些著名的作曲家，就中：

克羅特 (Claude le Jeune, 生於一五三〇年，死於一五六四年)，生於法之華拉西安 (Valenciennes)；他將巴意湖 (Baif, 法國詩人，生於一五三二年，死於一五八九年) 的詩製為樂譜，創造了一種特別的複音歌曲。巴意湖曾創辦過一個詩歌音樂藝術院，想以拉丁詩學的規則應用於法文詩。這種企圖不會博得人的同情，克羅特卻給他的詩配以音樂，以詩的奇特的韻律為音樂的節奏。

他的集子“春”裏面的幾篇樂曲是很魅人的，在和聲的講究一方面，幾乎是現代的。

哥斯特萊 (Guillaume Costeley, 生於一五三一年，死於一六〇六年)，生於法之埃佛羅 (Évreux)；他做過查理士九世的隨身侍僕，是一個優美的可愛的音樂家。他曾給龍沙 (Ronsard, 法國詩人，生於一五二四年，死於一五八五年) 的詩：“迷娘，去看看玫瑰是否殘了”配過以很美妙的音樂。

拉修斯 (Orlando de Lassus, 生於一五三〇年，死於一五九四年)，生於比之蒙斯 (Mons)，是他那個時代的最偉大的音樂家。他常到法、英、德、意等國去旅行，將法國複音音樂藝術輸入這些國度。雖然這樣萍蹤無定，他也作了兩千多種作品。他的名聲是很大的。

他死於慕尼黑 (Munich)，在那里作德巴威 (de Bavière) 公爵的

樂長的時候。

## 意大利

意大利人也作了一些美麗的複音音樂作品。

一個高臨整個意大利派的名字，可以說說起牠就令人想複音音樂的全時代的：是巴萊斯特里那的名字。

巴萊斯特里那(Jean-Pierluigi da Palestrina, 生於一五二六年, 死於一五九四年), 生於巴萊斯特里那城。他做過羅馬聖彼得教堂和聖瑪利亞教堂的樂長, 有過被好幾個教皇尊重的光榮。他的一生是在工作與虔誠中度過的。

他作有許多具有一種純潔的冥想的感情的“彌撒”, “經文歌”, 一些迷人的“情歌”。他的作品是複音音樂式的最完美的模範。

在光輝了這個時代的音樂作家當中, 有:

安尼繆西亞(Animuccia, 死於一五七一年), 巴萊斯特里那的朋友; 他和主教聖腓力浦·德·列里(Saint Philippe de Néri) 交情很厚。列里是一個叫做“Oratoire”(祈禱堂)的教會的創立者, 在“祈禱堂”教會中, 說教是用聖史之扮演代替的。聖史扮演過後, 繼之以音樂。受列里之委託, 擔任作這種叫做“頌歌”(laudes)的“經文歌”的, 就是安尼繆西亞。

漸漸, 這種合唱曲變成了敘事的, 而與戲劇相混合了。這種戲劇有時完全是歌唱的, 後來人們稱呼這種戲劇做“Oratorio”(神劇), 以紀念“Oratoire”。

安尼繆西亞之後, 還有:

安特列·卡波利里 (Andrea Gabrieli) 和季若華尼·卡波利里 (Giovanni Gabrieli); 阿列格里 (Gregorio Allegri), 一個六聲部的 Miserere (第五十一篇讚美歌之篇名) 的作者。

拉尼里 (Felice-Anerio Nanini), 巴萊斯特里那 的門生, 一個樂派的創立者;

印琪列里 (Marc-Antoine Ingegneri, 生於一五四五年, 死於一五九二年) 威尼斯人, 克里摩尼城 (Crémone) 的樂長, 無數“彌撒”“經文歌”和可歎賞的 Répons (天主教堂中祈禱時獨唱者及唱詩班對答之讚美詩) 的作者。他的 Répons, 人們曾嘗以為是巴萊斯特里那 的作品, 雖然彼此作風迥異。

意大利人和法國人之外, 還有一些有價值的音樂家, 就中如西班牙人維多利亞 (Victoria, 生於一五四〇年, 死於一六〇八年), 以情緒講, 有時是勝過意大利人的。他的“經文歌”之一: O vos omnes, 唱起來如泣如訴, 確是可歎賞之作。

德國人從事於複音音樂頗遲, 可是他們有一個大音樂家的幸福: 叔茨 (Heinrich Schütz, 生於一五八五年, 死於一六七二年)。在意大利完成了他的學業後, 叔茨回到故鄉。可是因了“三十年戰爭”度日很艱難, 他於是重又出國, 旅居哥本哈根 (Copenhagen)。直到年老耳聾, 他纔能歸德國, 以終其天年。

叔茨是無數“經文歌”, 和“神劇”的作者。他的“神劇”, 有些敘述的是耶穌受難的故事。他作歌詞往往不用拉丁文, 而用德文。他的作品開始向一種新樂體進化: 對話體的合唱曲, 牠將給音樂招致許多變化。

樂器在音樂上的地位之日見重要，也將產生別的音樂形式。在這種紛亂如絲的混亂狀態中，聲樂的複音音樂將消滅，有天才的人會從這紛絲中抽出一根強有力的藝術之絲。

## 八 十六世紀末葉

### 樂器與人聲之使用

歌謠曲與複音樂曲是專爲人聲而作的。可是歌者常常缺乏；人們便用樂器代替歌者。

漸漸，人們甚至只令歌者歌唱音部之一，而將別的音部交給樂器。

有時，人們完全不用歌者，爲樂器而將各種合唱曲，尤其是專充跳舞用的，改作過。

在法國，跳舞曲甚爲流行。有時，人們將器樂跳舞曲與歌謠曲混合起來。

這種混合物產生了一種叫做“巴萊”（Ballet）的特別的舞曲，一時在法國很流行。

喀德隣·德·美第西（Catherine de Médicis，亨利二世之后）召集一般俳優在宮中開演了一種跳舞曲與有表情姿勢相伴隨的歌謠曲相交替的戲劇。

這是對於“巴萊”的一種改革。

作者是一個意大利人：巴爾達查里尼（Baltazarine），作品叫做：“王后的喜舞曲”（Ballet comique de la reine）。

當舞樂在法國收着如此好的成效的時候，另一種音樂發生於意大利：即是“戲劇音樂”（Musique de théâtre），或稱“歌劇”（Opéra）。



## 歌劇的起源

直到十六世紀，音樂在戲劇上只佔着一個很小很小，幾乎可以說是等於零的地位。在古代，音樂是參與戲劇的，可是以怎樣的方式，我們卻很難，也無從知道，因為僅只詩還存在。在中古時代，戲劇在“宗教劇”(Mystère)或“趣劇”(Farce)的形式下很流行。可是音樂則止於以片段的民間歌謠插入戲劇中，而不參與表情動作。

僅有複音音樂，才有音樂具體化的嘗試：起初是藉愈益強有力的表現方法，後來在合唱曲中插入對話，結果就有完全對話的合唱曲。

對話的合唱曲(Chœur dialogué)在十六世紀有一個開花期。叔茨(參看第七章)的“神聖生風里”即其佳例，其處置法如下：

合唱隊的一部分人代表一個人物；另一部分人代表另一個人物。兩部分人一塊敘談。當情感強烈時，兩部分人就結合起來，乃至為代表一個人物。例：復活節的對話(叔茨作)：

SOPRANI  
Voix de femmes: MADELEINE

ALTI

TENORS  
Voix d'hommes: JÉSUS

BASSES

ORGUE  
Basse continue

Toi, qui ver

5 6 #4 6

Musical score for the first system. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line has the lyrics: "Toi qui ver - ses des pleurs, - ses des pleurs qui ver - ses des pleurs". The piano accompaniment includes a bass line with figured bass notation: 7 #8 #5 #6 6 #3 4 4 #3 #.

歌詞譯意：  
 你，眼淚汪汪，  
 在找誰？

Musical score for the second system. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line has the lyrics: "Ah! ils nous ont ra - vi le corps du Maî - tre qui cher - ches - tu?". The piano accompaniment includes a bass line with figured bass notation: 6 7 6.

歌詞譯意：  
 啊！他們從我們強奪去了  
 主的屍體……

ils nous ont ravi le corps du Maître

Ah!

etc.

cher - ches - tu?

#6 7 #6

男聲代表的人物是耶穌；女聲代表的人物是瑪德倫 (Madeleine)。

人們甚至作成組的世俗合唱曲，牠們構成整個的故事；這幾乎是一種戲曲。

在意大利，有些作者，如克勞斯，文西，巴尼西里，(Croce, Vecchi, Banchieri，三人均十六世紀末葉人)，無疑是被他們的和暖宜人的氣候鼓舞起來了，都採用這類合唱曲以配滑稽有趣的歌詞。所以他們作了些標題古怪的很有趣的牧歌，如克勞斯的“黃鶯和杜鵑競唱，鸚鵡評判”；巴尼西里的“禽獸的對位音樂”。

可是人們太濫用這類合唱曲，厭倦便隨之而生，人於是想拋棄花樣越來越多而繁的聲樂的複音音樂，使古代的單音音樂復活。不過，單音樂曲此後將交給單一歌者歌唱，而由幾樣樂器伴奏：這即是“獨唱”(Solo)。

擔任獨唱的藝術家站起來唱；他的歌段一完，就“回”(retourne)

到他的坐位上去，其時，樂器之羣就獨自演奏一段叫做 *ritournelle*（出自意大利字 *ritornare*，回去。意譯是：間奏曲）的樂曲。

漸漸，這種獨唱的伴奏將羅受簡單化。人們厭棄重疊旋律的裝飾過甚的華美。

獨唱應當將聽衆的興味集中起來，所以伴奏的樂器須在人聲之前自晦，牠們的職務須止於以作曲者不願用音符詳記出來的一些和音輔助人聲。

他在他的總譜表上僅記出那些最低沈的音符，即“低音”（*basse*），並在每個音符之上註一個慣例的數字以指明和音之詳細數目。如果伴奏是由好幾樣樂器演奏的時候，這些和音須由膽譜者用音符記出；否則“克撞微山”（*Clavecin*，鋼琴之前身，音比鋼琴的音尖銳，詳見補篇樂器史）演奏者，或風琴（*Organ*）演奏者，須一見數字即將牠們所指示的演奏出來（參看二十五頁叔茨之例）。

這是將統治整個聲樂兩世紀的“數字附低音”（*basse continue*，英名 *thorough-bass*）。

這種潦草的音符記法還只影響到聲樂。器樂將保有牠的複音音樂的（或對位音樂的）面目直到十八世紀中葉。

## 九 意大利歌劇的創造

### 1. 學會

在獨唱聲樂奏着勝利的同時，另一種音樂將施行牠的影響於一切的藝術。

爲了模仿希臘人，有些顯貴創立了一些學會(académie)，一般願意爲藝術的進步努力的有學問的知名之士的集團。

在意大利，學會爲數極多：文學學會，繪畫學會，彫刻學會，各城都有。

第一個音樂學會是佛羅倫斯(Florence)伯爵巴爾底(Bardi)的學會；牠是由一些文學家，音樂家和理論家組成的。

這個學會的會員創造了一種模仿古代歌調的特別歌調，他們叫牠做“吟誦調”(récitatif)，因爲歌者並不歌唱歌詞，而只依着少變化的抑揚音調“吟誦”歌詞，和以一件樂器所奏的簡單和音。

應用“吟誦調”的第一個獨唱曲是乘着亨利四世與瑪利·德·美第西(Marie de Médicis)的婚禮作的(一六〇〇年)。這獨唱曲的作者是馬倫季若(Luca Marenzio)，曲名叫做：“阿波羅對怪蟒俾東之戰”(Combat d'Apollon contre le serpent Python)。阿波羅獨自唱着一隻由一隻Viola(提琴之一種。詳見補篇樂器史)伴奏的曲子；怪蟒呢，自然，不聲不響。

亨利四世的婚禮也是一本“完全歌唱的”戲劇，換句話說就是一本“歌劇”初次上演的機會，這個歌劇叫做“歐麗第斯”(Eurydice, Orphée之妻)，上演於一六〇〇年十月六日。牠的作者是一個佛羅倫斯人：悲李(Jacopo Peri)，巴爾底伯爵的學會的會員。

亨利四世的婚禮在音樂史上劃出了一個重要時期，因為為這個儀式所開的宴會是最初的幾本歌劇試作的機會。

可是學會會員們有着一些重大的過失；他們的狹隘的武斷的學說將音樂家們導入了邪途，死守着一種充滿了使作品成為氣悶而討厭的定式的因襲的格式。

## 2. 孟特凡底

幸而當時出了一個天才，他從形式主義者手裏將快要被他們用理論窒息死了的音樂解救了出來，向新生的歌劇吹一口天才的氣息，給了牠以生命和表情。這天才就是孟特凡底。

孟特凡底 (Claudio Monteverdi, 生於一五六七年，死於一六四三年)，生於克里摩尼，嘗與印琪列里（參看第七章）一塊工作。他起初服務於德孟都 (de Mantoue) 公爵處，與各學會發生過幾時的關係後，他覺得牠們了無趣味，便脫離了牠們，這使牠們恨他不已。

他自己創造了一種新樂體，一種富於表情的歌詞唱法和歌詞的器樂伴奏都很有生氣的新樂體。

他的第一個歌劇：“奧爾飛”(Orphée)，已然是一部傑作。這本著作是孟都公爵為他的婚宴向他定作的。

這劇的題材係取之於古代詩人而兼音樂家的奧爾飛的極有名的歷史：奧爾飛剛喪失

他的被毒蛇咬傷的妻子歐麗第斯；詩人想從地獄之神手裏奪回她來，他便用歌平靜他們。蠱惑他們。魔鬼們答應讓他帶歐麗第斯離開地獄，但是有一個條件：不許他望她，否則他就要重新失去她。奧爾飛依從了歐麗第斯的請求，回過頭去看了她。歐麗第斯就死了，消逝了。

這題材曾由音樂家們在總譜表上處理過多次，例如：孟特凡底，格呂克（Gluck，詳見第十六章）。

孟特凡底譜這本歌劇時，正當他自己的妻子臨死之際。所以這個音樂家在他的痛苦中發見了他用以裝飾了奧爾飛的脚色的那些感動人的調子。後來，孟特凡底作了威尼斯城的樂長，他在那里建立了一個民衆劇場。他作了別的一些歌劇。

孟特凡底的意大利的後繼者沒有繼續他的努力。因為全神貫注到脚本之上演與其所會生的效果上去了，他們將完全忽視音樂的表現。

現在，收穫這個意大利天才的工作之利益，使戲劇藝術一步一步躋於表現之最高峯的，該是法國人了。

## 十 十七世紀的法國歌劇

歌劇還沒侵入法國，法國人繼續守着有伴奏的合唱曲，或跳舞曲。

馬薩林 (Mazarin, 生於一六〇二年, 死於一六六一年, 意大利紅衣主教, 後歸化法國, 在法國做了大政治家) 企圖使意大利音樂服水土於巴黎, 爲法國宮廷向意大利音樂家定作了一些特別的劇本。可是這種偏重歌調的音樂不合法國人的意, 他們想了解歌詞, 只喜歡“語劇”(drame parlé) 或“有樂表情劇”(ballet en musique) 和“有樂假面劇”(mascarade en musique)。

其時, 一個法國音樂家, 康伯特 (Robert Cambert, 生於一六二八年, 死於一六七七年) 試着同意大利人一樣作歌劇, 而用一種更切合於劇中辭句的“吟誦調”。康伯特是 Saint-Honoré 教堂的風琴師和 安尼 (Anne d'Autriche, 路易十三世之后, 她兒子路易十四世未成年期間的攝政王后) 的樂隊的監督, 他利用他的地位使他的著作上演。立刻, 鬭爭開始了在法國人與意大利人之間。

爲了自衛, 他請求並獲得了爲王家奏樂的特權, 隨後又得到了同兩個同志設立一個“王家音樂學院”的許可 (一六六九年)。這個學院變成了歌劇院。

兩年後, 音樂家之一; 呂里 (Jean-Baptiste Lully, 生於一六三三年, 死於一六八七年), 乘着同業們間的繼續不斷的鬭爭, 獲得音樂學



院的專業權與院長之職。

康伯特便失意的跑到倫敦去當查理二世的樂師。他不久以後就長辭了人世。

## 呂里

這個趕走了康伯特的音樂家是佛羅倫斯人，是很小的時候從意大利跟隨德·居伊士 (de Guise) 公爵來到法國的。

關於他的少年時代，有許多的故事流傳。他少小時在御廚房服役，同時在唱歌班中當唱歌童子學音樂。

他擅長跳舞，就因此，他引起了路易十四世的注意。

因多權謀，呂里竟得廁身王家樂隊，後來就做了該隊的隊長，不斷地擴張着樂師人數。這個樂隊包括提琴羣和小提琴羣；牠有二十二個器樂家，他們每當演莫里哀 (Molière, 法國戲曲作家，生於一六二二年，死於一六七三年) 的戲劇時，就出場演奏“插樂” (intermède, 即幕與幕間所奏之樂，或譯：“間奏樂”)。這類“插樂”，呂里也作，“中流紳士” (bourgeois gentilhomme, 劇名，莫里哀作) 的“插樂”更全部是他作的。王家樂隊也用於宴會，跳舞會，或簡單地用於娛樂君主，當他進食之際。王家樂隊之外，路易十四世還有一個叫做“王家大軍樂隊”的軍樂隊。這個樂隊有三十六個樂師：提琴師 (violon)，洋簫師 (hautbois)，伸縮洋喇叭手 (sacquebutte, 即 trompette à coulisse)，伸縮細管喇叭手 (trombone)，洋喇叭手 (trompette)，小洋笛師 (fifre) 和鼓手 (tambour) 各若干人。

呂里常常將這兩個樂隊合併起來，這樣，他便指揮着八十二個器

樂家（而“學院”則只有十三個器樂家！）。

呂里是一個第一流的領袖；他將他的樂隊組織得很好。這個很有紀律的樂隊成了歐洲第一個樂隊。一切的藝術家都跑來受教於呂里。可是這個領袖很嚴厲，粗暴，有時甚至打他的樂師。

一六七二年，呂里獲得了音樂總監的特任狀。沒有得到呂里的許可，要想在舞臺上歌什麼歌曲或演什麼戲劇，任何人都是不行的，否則就須受一萬佛郎的罰金並沒收全副舞臺器具的處分。這樣，總監就不再害怕什麼競爭了。

同時，他又被任為“王家音樂學院”的院長。

很聰明的呂里立刻明白了法國人不歡迎意大利音樂，知道他們喜歡的不是歌詞為他們所不了解的歌劇，而是語劇。因此，他創造了一種足以令法國人滿意的特別的歌劇，一種近似於那時候的法國人所寶愛的“美朗誦法”的歌劇。

他採用了無裝飾的“吟誦調”，建築在莊嚴，有點沈重，但是很正確的真正法國風的音調上的“吟誦調”。他尊重了悲喜劇，保存了表情劇和舞臺效果，這樣就保存了對於佈景的愛重，這也是合於法國人的嗜好的。因為呂里是有天才的，他成功了，很快地獲得了人望。

呂里曾找到個聰明詩人給他作歌劇的脚本：即季諾（Quinault，法國詩人，生於一六三五年，死於一六八八年）；不管波哇羅（Boileau，法國詩人，諷刺文學作家兼批評家，生於一六三六年，死於一七一一年）所攻擊的他的誇張的諷刺，季諾是有着某種價值的。

音樂家和脚本家的工作方法如下：季諾提出好幾個題材給呂里，呂里選定一個。他們一同定下著作的大意，然後拿去聽取國王的意

見。路易十四世檢閱着，爭論着，指教着，三人：王，音樂家，詩人，決定着工作的進行。

季諾於是着手工作。脚本是經過“國家學院”(Académie française) 審定後交給呂里的。可是呂里有時仍舊要求修改，因為他是愛吹毛求疵的，不肯行方便的，何況他每篇詩要付四百佛郎的代價呢！歌劇譜好之後，就在宮中當着路易十四世演一次，然後拿到“學院”去公演。

呂里就這樣譜了十五個歌劇，主要的是：“阿賽絲德”(Alceste)，“兌推”(Thésée)，“阿第斯”(Atys)，這些是百年後還盛行於舞臺上的；“愛西斯”(Isis)，爲了演這，呂里曾將“王家大軍樂隊”與“學院”的樂隊合併爲一隊；“伯列羅封”(Bellérophon，湯姆斯·高乃依〔Thomas Corneille，法國戲曲詩人，生於一六二五年，死於一七〇九年〕的脚本)，路易十四世最喜愛的歌劇；“阿爾米德”(Armide)，呂里的傑作。

“阿爾米德”在凡爾賽宮的初演遭了一次真正的失敗（傑作所常會碰到的橫禍）。全宮的人都快意的嘲笑着可憐的呂里的敗績。生氣了，呂里將他的樂隊開到巴黎：戲劇又被喝了倒采。於是，呂里給巴黎人喫閉門羹，關了劇院；倒身坐在一隻安樂椅上，他吩咐爲他獨自一個開演第三次。呂里的敵人，們急急將這個故事告訴國王。可是路易十四世卻簡單地答說一本呂里覺得好的歌劇一定是真正好的，他命令當着他演“阿爾米德”，他喝了采。立刻，所有侍臣都更熱烈的喝采了，作品於是奏了勝利。

呂里不僅作了一些歌劇：他也遺下了一些美麗的器樂曲，幾曲“康達特”(Cantate，詳見第十二章)和其他各色各樣的作品。在他的

音樂中，有一些迷人的傑作，牠們沒流露出這個音樂家的粗暴的性情，但他卻是死於怒之發作的；原因如下：在那個時候，人們是用粗木棒打着地板以擊節的。躁急之中，呂里沒有打着地板，反而打在自己腳上，並且打得異常地重，因此受了重傷。創傷潰爛了，這個藝術家就因此而喪了生（一六八七年）。

### 呂里的同時代人與後繼者

與呂里同時和在他之後，法國有一些值得注意的獻身於歌劇的音樂家：

康普拉（André Campra，生於一六六〇年，死於一七四四年），他的歌劇是雜有參與表情動作的跳舞曲的；

泰都士（André-Cardinal Destouches，生於一六七二年，死於一七四九年），他度過的是一種多波瀾的生活：初係耶穌會會員，他旅行中國，日本，後來棄教從戎，他作戰於荷蘭，以他即興作的愉快之歌娛樂他的戰侶。

他回到法國同康普拉研究音樂。他的第一個歌劇，“依瑞”（Issé），獲得如此大的成功，使得路易十四世都褒獎他，給了他一筆兩百金幣的獎金。他被任為音樂總監，為“音樂學院”訂了一些很嚴密的規則。

他的歌劇的風格很富於表情，他的管絃樂曲比呂里的更精緻。歌劇之外，他還遺下了一些不大重要的器樂作品。

## 十一 十七世紀的器樂

路易十四世的時代不只是富於戲劇音樂的時代：另一種音樂也開始了發達：即是器樂。

在伴和過人聲之後，樂器離開人聲，自己團結起來創造——無歌詞的——“純音樂”，單只音樂展開來自由吐露牠的愉快的或靜思的感情的“純音樂”(musique pure)。

一出世，器樂就侵入了世俗音樂和教堂音樂。

### 世俗音樂

世俗音樂 (musique profane) 起初只是由專充跳舞用的聲樂曲改作而成。聲樂曲之改作，大都是為“柳特”(luth—一種琵琶，詳見補篇樂器史) 或“克拉微山”。

後來，人們為樂器作了一些特別的樂曲。這種很短的跳舞曲常常兩曲結成一組，每曲依着舞者的願望反復若干次。

普通，人們將兩曲接連着演奏：1.“巴伐尼”(pavane, 西班牙古舞曲)，很徐緩的雙拍子跳舞曲；2.“伽亞爾特”(gaillarde, 古代舞曲)，較活潑的三拍子跳舞曲。

這就是“跳舞組曲”(suite de danses) 的起源。

後來，人們覺得兩曲太少，便使組曲包含數個跳舞曲：“亞爾曼特”(allemande, 二或三拍子的活潑而愉快的德國古代舞曲)，‘薩拉

巴特”(sarabande, 西班牙古舞曲), “梅侶哀”(menuet, 又優雅又莊嚴的三拍子法國古代對舞曲, “伽復特”(gavotte, 雙拍子法國古舞曲), “琪格”(gigue, 活潑而奇怪的英國古舞曲, 水手多愛好之), 多變化的步法和表情姿勢依着這種組曲表演之。

可是不久之後, 這種樂曲就脫離步法與表情姿勢而獨立演奏了。跳舞曲的形式。——形式永遠是同一的; 僅僅節奏隨着跳舞變化而已。

每篇樂曲分爲兩部 (或稱兩段):

第一部 一個旋律從主音 (tonique) 出發, 直轉入主音的屬調 (dominante, 主音的第五階)。至此, 卽爲中間靜止, 這第一部常常重復一遍。

第二部 別的旋律接着開始並轉調, 以便終結於本調, 一面避免重新發出第一部的動機 (motif)。(註一)

有時, 尤其是在法國, 人們借用民間歌謠的形式 (參看第四章: 民間歌謠的特性)。這是真正法國風的“循環曲”(rondo)。(註二)

跳舞曲並不專由“克拉微山”或“柳特”演奏, 也由一羣羣的樂器演奏。

三五件樂器的小羣叫做“室樂”(musique de chambre或concert de chambre), 因爲這種音樂通常是在王公貴族的室中演奏的。

---

註一 這種兩部形式之例: 斯加拉底 (Scarlatti, 詳見第十二章) 的“G調亞爾曼特”, 或同一作者的其他樂曲。

註二 循環曲形式之例: 孤裴倫 (Couperin, 詳見後面) 的“收穫者”。

人們也集合起許多樂器來一塊演奏：這是“管絃樂”(orchestre)，多用於歌劇或表情劇。專為管絃樂作的樂曲叫做：“合奏曲”(concert)。“序曲”(ouverture)，後來叫“生風里”(symphonie)。

有時，一個樂器家佔有一個較重要的音部：一種的獨奏，由其他樂器伴奏之。這種音樂叫做“司伴樂”(concerto)，能格外顯出一個藝術家的才能；牠在十八十九世紀甚為流行。所以器樂之演奏有三個方式：

1. 單一樂器：“克拉微山”或“柳特”；
2. 三五件樂器：“室樂”；
3. 一羣樂器：“管絃樂”。

### 教堂音樂

教堂合奏曲起初只是一些由經文歌改作而成的樂曲，後來，牠們是一些專為風琴或管絃樂隊作的樂曲。這種樂曲有些有時借用跳舞曲的節奏和靜止法；又有時，牠們用作一種叫做“康達特”的歌曲的引子(introduction)。

當時有一種形式特別的樂曲，最初是充教堂音樂用的。即是所謂“賦格曲”(fugue)。

賦格曲出自十五世紀的經文歌，牠保存了經文歌的幾個原則：1. 一些重疊的旋律直貫全樂曲，就像這種樂曲應該由好幾個人聲歌唱似的；2. 主旋律之繼續出現，同在“曇唱曲”(canon, 參看第六章)中樣。

賦格曲的導聲(exposition)之例(風琴用賦格曲：巴赫 [J.-S.

Bach, 詳見第十四章] 作):

1<sup>re</sup> entrée.....

2<sup>me</sup> entrée.....

3<sup>me</sup> entrée

4<sup>me</sup> entrée

etc.

The image shows a musical score for a single voice part, likely a vocal line, consisting of four distinct entries. Each entry is marked with a number and the word 'entrée'. The first entry is labeled '1<sup>re</sup> entrée.....', the second '2<sup>me</sup> entrée.....', the third '3<sup>me</sup> entrée', and the fourth '4<sup>me</sup> entrée'. The score concludes with the word 'etc.' indicating further entries. The music is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic pattern. The bass line provides a steady accompaniment with similar rhythmic values.

這個導聲可以寫作四個聲部：

Voix de femmes.  
1<sup>re</sup> entrée.

2<sup>me</sup> entrée

Voix d'hommes.

The image shows a musical score for four voices, arranged in two systems. The top system is for the 'Voix de femmes' (Women's voices) and the bottom system is for the 'Voix d'hommes' (Men's voices). Each system has two staves. The first system is labeled '1<sup>re</sup> entrée.' and the second system is labeled '2<sup>me</sup> entrée'. The music is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic pattern. The bass line provides a steady accompaniment with similar rhythmic values.



The image shows a musical score for a 17th-century instrument piece. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a lower bass clef staff at the bottom. The second system also has three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a lower bass clef staff at the bottom. The score is labeled "3<sup>me</sup> entrée." and "4<sup>me</sup> entrée". The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "etc..." is written to the right of the second system.

這個導聲屢屢在距離被預先定好了的不同的調子中重複出現。每個導聲之後，有數節較自由的音樂將其與繼起的導聲隔離開。

賦格曲前面大抵另外有一篇叫做“前奏曲”(prélude)的樂曲。前奏曲初係由一些和音構成，是音樂家用以定音調的，後來漸漸變成有趣味的樂曲。

不管牠的宗教的起源，賦格曲也曾被在世俗音樂中使用，並曾因巴赫之力而在德國達到牠的全盛時代。

法國——器樂曲作曲家每每從事於一切世俗音樂與教堂音樂。他們之中，有些也作歌劇。

法國人有一種怪脾氣：他們給與他們的樂曲一些古怪的標題，因為他們常偏重描寫。

最古的器樂跳舞曲集是牧師達布羅 (Antoine Tabourot) 的 Orchestographie (十六世紀末葉)。

其後，很有些可紀念的作曲家，主要的是：夏朋尼業 (Jacques Champion de Chambonnières, 生於一六〇四年) 路易十四世的第一個克拉微山琴師。

羅伯爾 (J. Ferry-Rebel), 歌劇院的樂隊長。

呂里和泰都士, 他們也作有一些器樂曲, 和:

法蘭西斯·孤裴倫 (François Couperin), 一個家學淵源的音樂家。

路易十三世時代, 孤裴倫家有兄弟三人相繼在聖日爾凡 (Saint Gervais) 地方當風琴師:

路易·孤裴倫 (Louis Couperin, 生於一六二八年, 死於一六六二年); 法蘭西斯·孤裴倫·德·克魯里 (François Couperin de Crouilly, 生於一六三一年, 死於一六九八年), 一些風琴曲的作者; 和查理士·孤裴倫 (Charles Couperin, 生於一六三九年, 死於一六六九年)。

法蘭西斯·德·克魯里的後代父而子的佔有聖日爾凡的風琴直到一八二三年。

法蘭西斯·孤裴倫 (生於一六六八年, 死於一七三三年), 查理士·孤裴倫之子, 聖日爾凡的風琴師, 後來, 路易十四世的禮拜堂的風琴

師(這裡要附帶提一筆,路易十四世是善於羅致有價值的藝術家的)。

法蘭西斯·孤裴倫作有許多克拉微山琴曲,三部曲(trio)。他的優美,高雅,有生氣的音樂代表着那個時代的法國樂風。他給他的一切樂曲安上一些古怪的標題,如:“修道女摩尼克”,“收穫者”,“小蠅”等。

他也從事於描寫音樂,他的攻擊一般愛吹毛求疵的誇大狂的音樂家的組曲:“老大的樂人輩的年表”,即是。這組曲中的每篇樂曲都是很有趣味的,與牠們的奇怪的標題相稱的。

法蘭西斯·孤裴倫有兩個女兒,她們都“克繩其祖武”,成了傑出的音樂家:瑪利安(Marianne),荊棘山(Montbuisson)修道院的風琴師,和瑪利亞·安東耐德(Marie-Antoinette),王家克拉微山琴師,第一次給與女子的職務。

孤裴倫之後,還有別的作曲家:

提特魯斯(Titelouse),魯昂(Rouen)地方的風琴師和一些風琴曲的作者。

馬爾夏(L. Marchand),生於里昂(Lyon),有名的風琴名手,凡爾賽王家禮拜堂的風琴師,一七七一年因事被放逐,死於德國。

克里拉波(Clerambault),德·曼特儂夫人(Madame de Maintenon),路易十四世的非正式結婚之妻)的樂長。

格里尼(Nicolas de Grigny),萊姆斯大教堂的風琴師,他只寫了一些具有一種真正的音樂趣味的教堂音樂作品。

稍晚,還有風琴師:但特里堯(Dandrieu)和但金(Daquin)。

英國——在英國，人們多從事改作跳舞曲以適用於柳特或克拉微山。

作為作曲家，有：

拜爾特 (Byrd, 生於一五四二年, 死於一六二三年), 他為女王以利沙白 (Elisabeth) 作了一本 Virginal (一種克拉微山) 曲集; 吉本土 (Gibbons, 生於一五八三年, 死於一六二五年), 查理士一世的風琴師; 勃朗 (Blow, 生於一六四八年, 死於一七〇八年); 浦爾塞 (Henry Purcell, 生於一六五八年, 死於一六九五年), 一六八八年威斯明斯特宮 (Wesminster) 的風琴師, 頗重要的戲劇作曲家; 他作有歌劇多種, 主要的是: “底東與埃內” (Didon et Énée), “亞塔爾王”, (Roi Arthur)。

浦爾塞也作有一些“康達特”, 提琴“瑣娜台” (son te) 和一些很有趣味的克拉微山組曲。

## 十二 十七十八世紀的意大利音樂

### 歌劇的影響

歌劇一出現，一切音樂就都受了牠的某種的影響。

教堂音樂最先受到牠的侵略。牠失去了冥想的性質，成爲了演劇風的。格里哥樂歌變形了，變性了，非復本來面目了。教堂合唱曲雜入了獨唱，吟誦，一切都由風琴或管絃樂隊伴奏了；這種新音樂叫做“康達特”(cantate, 出自意大利語 cantare, 歌唱)。

另一方面，戲劇的趣味滲入了教堂音樂，人們作叫做“神劇”(oratorio)的，濫觴於聖·腓力浦·德·列里的 Oratore (參看第七章)的神劇的宗教歌劇了。

羅馬人加華利里 (Emilio di Cavalieri) 的“靈與肉的表演”，卽宗教歌劇的嘗試之作。他之後，有一個意大利人：加利西米 (Giacomo Carissimi, 生於一六〇三年，死於一六七四年)，作了一些有價值的作品，所作“康達特”與神劇都很富於表情。他的教堂音樂作品並不是充演劇用的，然而卻包含着一齣齣的聖史，其中並有人物對話。這些“康達特”的音樂有時很感動人。反之，加利西米的世俗歌劇卻沒有絲毫價值。

意大利人的影響陽光似的放射到各處；因此各國都有“康達特”和神劇的作曲家：

在德國，有叔茨(參看第七章)；哈麥史密斯(Hammerschmitz)，一些平易的作品的作者。

在法國，有安東尼·夏爾巴忒(Marc-Antoine Charpentier)，呂里的女婿。

### 十七十八世紀的意大利器樂

意大利器樂在十七十八世紀經驗了一個牠迄今還沒重遭逢過的光榮與偉大的時代。

最初的器樂是一些改作之曲和一些短小的樂曲。作為最早的作曲家，我們可以舉出：

羅西(Salomon Rossi，生於一五七〇年，死於一六二三年)，孟都(Mantoue)城的猶太法師，他作有一些希伯來語的讚美歌和一些器樂曲。

佛萊戈巴底(Girolamo Frescobaldi，生於一五八三年，死於一六四四年)，許多風琴曲和一些器樂組曲的作者。

維亞達那(Viadana，生於一五六四年，死於一六四五年)，他創造了教堂合奏曲並作了許多世俗樂曲。

十七世紀，提琴音樂在意大利甚為流行。

克里摩尼城的製琴家：阿馬底(Amati)，卡爾列里(Guarneri)，斯特拉底華里(Stradivari)，使提琴達到了完善地步。這些著名的製琴家遺留給我們的幾隻提琴，是價值連城的。一些具有如此美麗的朗音性的樂器鼓舞一般提琴家兼作曲家專為提琴作了許多樂曲。專充奏鳴(那時拉提琴不叫“拉”，而叫“鳴”[sonner])用的樂曲叫做：“瑣娜

台”(sonata 或 sonate, 意譯即:奏鳴曲,奏鳴樂),以別於專充彈奏(在鍵盤的鍵[touche]上演奏)用的叫做“托伽塔”(toccata,意譯即:彈奏曲,彈奏樂)的樂曲。

後來,sonate 這一字被應用於為無論什麼樂器作的樂曲,只須那樂曲具有由跳舞組曲演變而成的特別形式。

最初的意大利組曲是同法國組曲一樣構成的,可是,很早很早,意大利人就改變了跳舞曲的形式,拋棄了跳舞曲的性質,減少了組曲中樂曲的篇數。

改變跳舞曲的形式的最著名的作曲家是:

維達里(Vitali),克里摩尼人; 齊波里(Zipoli),他的音樂預示了巴赫的音樂(十七世紀); 高萊里(Archangelo Corelli,生於一六五三年,死於一七一三年),最重要的作曲家;他起初在慕尼黑當宮廷樂師,後來,賴一個紅衣主教保護之力,他回到羅馬專心從事於音樂,而不必憂及物質生活。他遺下了許多“瑣娜台”(為提琴作的)。這些樂曲已不復是充跳舞用的了。高萊里的音樂在德國和意大利有過很大的影響。

與提琴家們並立的,有幾個兼作器樂曲的歌劇作曲家:萊格倫濟(Legrenzi),幾本歌劇,一些提琴組曲的作者; 巴斯金尼(Pasquini),他的“托伽塔”,以杜鵑的遊戲為題,是很有名的作品; 亞歷山大·斯加拉底(Alexandre Scarlatti,生於一六五九年,死於一七二五年),幾本歌劇和十八集室內“瑣娜台”的作者。他的兒子:多美尼哥·斯加拉底(Domenico Scarlatti,生於一六八五年,死於一七五七年),生於那不勒斯(Naples),離鄉赴馬德里(Madrid),他在那里做了西班牙的公主們的克拉微山教師。在全歐洲旅行過多次後,他回到西班牙以終

其天年。他的音樂富於熱情，樂體華美而多花樣。他的克拉微山琴曲有時很難演奏。他遺下了無數的作品，有許多還是原稿。

斯加拉底之後，就是為自己的樂器作樂曲的提琴名手們了，他們幾乎都是去國了的：維華爾底 (Vivaldi, 生於一六七五年，死於一七三五年)，他的司伴樂極為巴赫所歎賞，並曾經他親自為風琴改作過；維拉西尼 (Veracini)，有名的提琴家；日米尼亞尼 (Geminiani)，旅居倫敦；羅加泰里 (Locatelli)，旅居阿姆斯特丹 (Amsterdam)。這些音樂家都作有富於表情的“瑣娜台”。

加留比 (Galuppi)，幾本喜歌劇 (opéra-comique) 和一些叫做“瑣娜台”的克拉微山琴曲的作者，死於俄國。

薩馬丁尼 (Sammartini, 生於一七〇〇年，死於一七七〇年) 留居他的故鄉米蘭 (Milan)，作有許多室樂曲，二十四個“生風里”。

達爾丁尼 (Giuseppe Tartini, 生於一六九二年，死於一七七〇年)，威尼斯人，享盛名的提琴名手；但很謙虛，雖享盛名，他還跟維拉西尼研究了長久。後來他在巴都 (Padoue) 設立一個提琴學校，學生極多。達爾丁尼是很善良的，有時拒收一個有天才的學生的一切費用。他遺下了兩百個提琴“瑣娜台”，有名的夢後作的“魔鬼的顫音”即其一。達爾丁尼在音樂理論學上也有過重要的發明。

達爾丁尼之後，歌劇霸佔了一切；難得作器樂曲了的音樂家，犯了歌劇作曲家所犯的毛病：濫用，貪求音樂家之技能的效果，極端輕視思想感情的表現。這類音樂家的最後的代表是維若丁 (Viotti, 十八世紀)，他的司伴樂包含了上面所指出的一切缺點。



## 十三 十七世紀的德國音樂

### 德國歌劇

意大利音樂家企圖插足各國。在法國，他們遇到了頑強的抵抗；但在德國，他們卻毫不費力的取得了在各城設立劇場的專利權。

有些德國人想掙扎，可是他們不能完全脫去意大利人的影響。

他們從宗教歌劇一方面發展。宗教歌劇的第一本嘗試之作是“斐羅提”(Philothea)，這劇很迅速地流行於全德國，牠的作者則已沒沒無聞。

一羣的音樂家設立了一個劇場(一六七八年)，這劇場大概是專充演德國語的戲劇用的。可是這種限於漢堡(Hanbourg)一處的努力不能支持很久。那些為漢堡歌劇院工作的音樂家企圖創造德國音樂，可是，他們的才力不足以創造一種國樂，他們最後還是不得不屈服於意大利人的影響下，而作意大利式的歌劇。

十七世紀漢堡劇場的主要歌劇作曲家如下：

泰勒(Theille)，叔茨的學生，與佛蘭卡(Francken)，他曾將幾本法國戲劇譯本製為樂譜。

朱瑞(Simon Kusser，生於一六五七年，死於一七二一年)，一個富有進取精神的音樂家，對於德國音樂的進步很有些功勞。他常旅行各地，是呂里的好友。

凱瑞 (Reinhard Keiser, 生於一六七四年, 死於一七三九年), 格拉安 (Heinrich Graun, 生於一七〇一年, 死於一七五九年)。後者是柏林歌劇院的院長, 並很榮幸, 有普魯士王腓特烈二世給他作脚本。

亨代爾 (G. Frédéric Handel, 生於一六八五年, 死於一七五九年), 生於薩克森 (Saxe) 之哈勒 (Halle), 是唯一的一個真正有價值的音樂家, 他父親, 薩克森的王家理髮匠兼外科醫生, 反對他學音樂, 想將他培植成爲官吏。亨代爾從父命研究法律, 在他父親死後猶繼續他的研究, 一面越來越專心的從事於他所喜愛的音樂。

一七〇三年, 他赴漢堡, 同有名的馬德孫 (Matheson, 詳見後面) 發生交際關係, 並因爲同這個奇人決鬪而幾乎被殺。

經此變故後, 亨代爾即往意大利, 因他的歌劇: “阿格里賓” (Agrippine), 使他名聞各國的“阿格里賓”, 在威尼斯獲得大成功。

這音樂家回到德國, 卜居於漢諾威 (Hanovre), 但不久即赴英國, 因爲他喜歡旅行。在英國, 他的歌劇很流行, 因此英國宮廷異常優禮這個藝術家: 安尼 (Anne, 英國王后) 賜與了他一筆兩百金鎊的年金, 並使他做了倫敦音樂學院的院長。

在倫敦住下後, 亨代爾幾乎無日不在奮鬪之中: 因爲意大利人想奪他的地位。他的劇場關閉了兩次。

除三十八本歌劇之外, 亨代爾還作有許多有價值的器樂曲。這個人有着一種稀有的勞動力, 且毫不惜勞苦, 他因此得了重病, 幾乎一病不起。在愛斯拉沙白 (Aix-la-Chapelle) 住了幾時。身體復元之後, 他又回到倫敦。但他不再作歌劇, 而作神劇了。

亨代爾的神劇是他的最美的作品, 爲數頗多, 最有名的是“救世

主”(Messie)，“猶太·馬加白”(Judas Macchabée)，這兩部可歎賞的傑作。

不顧兩眼幾乎全失了明，健康搖搖如風中之燭，亨代爾直工作到死（一七五九年）。

英國給他舉行了一個莊嚴的葬禮，這個藝術家的遺體被埋葬在威斯明斯特寺院內。

亨代爾之後，德國的舞臺完全成了意大利人的世界，德國人於是拋棄戲劇，向另一方面求發展。

### 器樂與教堂音樂

最優秀的德國藝術家早就已專心從事於為意大利人所棄置的教堂音樂或是純粹器樂。

很早很早，德國教堂音樂就受了“宗教改革”的影響。

新教徒曾以很簡單的通俗語的讚美歌代替了拉丁語的歌。這種歌的旋律常常是古代的格里哥旋律的變形：格里哥旋律被改慢，並被切成一些短小的樂句，並且每句總終結於一個延長音。

這種改革的歌叫做“禱歌”(choral)。

禱歌是由信徒大眾歌唱，而由風琴和以簡單的和音的。

十六世紀的新教禱歌的旋律之例：(見下頁)。

禱歌影響德國音樂極深，牠給牠捺上了一種為其他國家的同時代的音樂作品所沒有的深奧，莊嚴，有時還帶點憂鬱的性質之印。

這種莊嚴的音樂有助於作曲家之拋棄戲劇音樂和純音樂或生風里音樂之極端發達者很多。

O Dieu la gloire qui t'est due. T'at-tend de-  
 -vant Si-on En ce lieu, te se-ra ren-du - e  
 De vœux o - bla-ti-on Et d'autant que la voix en -  
 -ten - dre Des tiens, il te plai-ra Tout droit à  
 toi te ve-nir, ren - dre Tou - es gens on ver-ra.

在經文歌與神劇的大作曲家叔茨之後，有許多有價值的音樂家，即光耀了十八世紀初葉的大天才巴赫的前驅者。首為風琴師。

蒲克斯特虞德 (Dietrich Buxtehude, 生於一六三七年，死於一七〇七年)，生於丹麥，他是十七世紀的最著名的德國風琴師。在律伯克 (Lubeck) 他的大教堂中，他開了幾次很有名的音樂會。他也是許多“康達特”，教堂合奏曲，世俗音樂作品的作者。

佛洛伯惹 (Froberger)，佛萊戈巴底的學生，和巴塞伯爾 (Pachelbel)，盧連堡 (Nuremberg) 人。次為博學者：

朱諾 (Kuhnau, 生於一六六〇年，死於一七二二年)，生於薩克森這是一個懂希臘語和希伯來語的博學的教授。他是萊比錫 (Leipzig) 的律師，同時又是聖湯姆斯 (Saint Thomas) 學校的音樂教師和大學

校的音樂監督。他著有一本“作曲學”(這書還沒出版),一本小說:“江湖樂人”,和一些“瑣娜台”,有名的音樂的地描寫聖史上的事蹟的組曲“聖經瑣娜台”,即其一。

馬德孫(Matheson, 生於一六八一年,死於一七六四年),生於漢堡,是音樂家而兼法學家,外交家,著作家,牧師。他的異常廣博的學識鼓舞他寫了許多關於神學,法律學,外國語等科學的著作。他是漢堡大教堂的牧師兼司祭者,他為這大教堂作了一些歌劇,彌撒,受難樂(passion)和神劇。晚年,因為耳聾,他拋棄了音樂而作批評,著了許多的書,音樂歷史家很珍貴的“音樂字典”即其一。

特爾曼(Telemann, 生於一六八一年,死於一七六七年),巴赫之友,幾本意大利式的歌劇和一些器樂組曲的作者。

## 十四 巴 赫

約翰·塞巴斯迭·巴赫 (Jean-Sébastien Bach, 以後簡稱巴赫) 出自杜林琪 (Thuringe) 一個舊家, 這一家人佔據了音樂家的位置幾及兩百年。

維特·巴赫 (Veit Bach, 死於一六一九年), 係路德教徒, 爲了保持他對於路德教的信仰, 他離開匈牙利回到他的故鄉韋哈馬爾 (Wechmar)。磨坊主兼音樂家的他, 喜歡當他的磨石轉着時彈西達爾 (cithare, 一種金屬絃的樂器)。他的兒子漢斯·巴赫 (Hans Bach, 生於一五八〇年, 死於一六二六年) 也有三個兒子, 都是獻身於音樂的: 他們之一, 約翰·克里斯托夫 (Jean Christophe), 卽巴赫的祖父。

因爲處在音樂的霧圍中, 一六八五年生於埃斯那哈 (Eisenach) 的少年巴赫, 入音樂之門極早。他很小的時候就失去了雙親, 他是由他哥哥約翰·克里斯托夫, 俄爾特呂夫 (Ohrdruf) 地方的風琴師, 撫養大的。少年巴赫在中學校裏受着良好的教育, 在學校裏是個優秀學生。同時, 他在教堂唱歌班中當着唱歌童子, 並在他哥哥的嚴厲的監督之下學着音樂。

少年學生的巴赫, 是一個很好的演奏者, 他渴望着演奏佛洛伯惹, 巴塞伯爾這兩位大師的作曲, 因爲約翰·克里斯托夫有着他們的一本曲集。但這個哥哥很自私, 他無論如何不肯將那集子給與他弟弟。

於是三十六計，偷爲上計，小巴赫將小手探入格子門的書櫃，竊得了那寶貴的樂曲集。

當全家的人都入了睡鄉時，小巴赫就藉着月光抄寫樂曲，毫不怕弄傷他的柔弱的眼睛。六個月後，他佔有了全集，他是多麼快樂喲！可是他哥哥發覺了他偷抄的事，毫無憐憫的奪去了他的抄本，小巴赫怎樣失望，是可想而知的。巴赫晚年之失明，就是因爲他這樣不顧命的夜裏抄寫。

稍長，巴赫即入呂列堡(Lünebourg)的聖米克爾(Saint Michel)學校繼續他的學業。他在一個傑出的風琴師：喬治·波姆(Georges Boehm)指導之下研究。

在呂列堡，巴赫有了聽和鑑賞法意兩國的音樂的機會。

一畢業，他自己也就成爲了阿姆斯特達特(Armstadt)地方的風琴師。這個音樂家常常不遠千里的徒步跑到各處去聽風琴名手們奏樂，以聆聽音樂佳作啓發自己。他就這樣的到了律伯克，因爲愛着有名的浦克斯特虞德(參看第十三章)的演奏技藝與作曲，本是說定在那里住三個星期的，他卻逗留了三個月。因此，一回到阿姆斯特達特，他就被大大斥責一頓辭退了！

不久之後，他成了德·威馬爾(de Weimar)公爵的樂長。這個公爵強迫他的樂師們穿匈牙利制服，但他待他們卻頗恭而有禮。

在威馬爾(Weimar)，巴赫作了他的風琴曲集的大部分和若干器樂曲，送他哥哥赴查理士十二世的軍中擔任樂師之職的有名的“送別隨想曲(Caprice)”即其一。

一七一七年，巴赫到特蘭斯登(Dresde)去和法國名風琴師馬爾

夏（參看第十一章）作奏樂競賽。可是馬爾夏卻在競賽之前夜偷偷地逃跑了！巴赫於是獨自一個演奏，博得了聽衆熱烈的鼓掌。

在威馬爾，巴赫很不如意，加之人家又拒絕給他宮廷作曲家的位置。惱怒極了，巴赫請求辭職，措辭不無有點過激，他因此坐了三星期的監獄。出獄時，他接到了免職的通知。

利歐波爾特·德·安哈忒·歌丹（Léopold d'Anhalt-Coethen）親王聘請了他當樂長。在那里，巴赫極安逸。他作了一些可歎賞的風琴曲，多種器樂作品（“平均率克拉微山琴曲〔Clavecin bien tempéré〕”即其一），若干管絃樂合奏曲和室樂曲。

在他居留歌丹（Coethen）期內，巴赫不幸死去了他的妻子，瑪利亞·巴爾巴拉（Maria Barbara）。因為獨自一個拿着四個孩子沒有辦法，他於一七二一年續娶了安娜·瑪葛達林娜·吳爾伽（Anna Magdalena Wulken），有着一個天賦的美歌喉的女音樂家。

安娜·瑪葛達林娜很崇拜她的有天才的丈夫，留心地收集着他所作的一切：作曲或簡單的改作之曲。

爲她，巴赫作了“法國組曲”，一本叫做“安娜·瑪葛達林娜·巴哈的克拉微山琴曲小集”的很平易的小集子，和其他許多樂曲。

一七二三年，爲了養育他的孩子們，巴赫不得不離開歌丹；他請求並獲得了萊比錫的聖湯姆斯學校的Cantor（音樂教師）之位置。這種職務報酬是極豐的，但很勞苦。Cantor得從事於各種事務：領導合唱隊和合奏團，教授學生音樂，樂理和作曲，調整並修理風琴和其他各種樂器，作樂曲和教堂“康達特”或世俗“康達特”；必得知道演奏數種樂器：風琴，提琴，克拉微山；必須組織種種的祈禱會，乃至送殯，



以便指揮唱歌班的童子。

巴赫是一個嚴厲的教師，但他雖嚴，卻總千方百計的想使他的學生們愛音樂。爲他們，他作了十八曲短小的前奏曲，一些兩個聲部和三個聲部的 invention（對位式的短小樂曲），和許多的禱歌與風琴曲。

在萊比錫，這個音樂家的工作是可重視的：巴赫作了：兩百九十五個教堂“康達特”，許多受難樂，彌撒，神劇，都是可款賞的偉大作品，在這些作品中，這位大師的天才達到了牠表現的最高峯。

他也作了一些世俗“康達特”（有些如“伏波士〔Phœbus，阿波羅神的別名〕與巴〔Pan，半人半羊的牧神〕的挑戰，“咖啡店康達特”等，是很可愛的），管絃樂合奏曲，長大的風琴曲，提琴“瑣娜台”，提琴與克拉微山“瑣娜台”，大提琴（violoncelle）“瑣娜台”，“巴爾典塔”（partita，室內“瑣娜台”）等等，各種各類的器樂作品。

這個偉大的人的工作能力是不容人不佩服的，他在忙愁之中竟找得到時間寫如許多的傑作。

巴赫的作品不大爲他的同時代人賞識；反之，他的風琴名手的名聲卻是很大的。音樂家的普魯士王腓特烈二世想認識巴赫，因爲他常常聽人談起他。

巴赫決定了應王的邀請，因於一七四七年五月前往波次但（Potsdam）。

當腓特烈二世正預備同他的樂師們演奏一曲司伴樂時，人們將當天到的客人的名單呈給了他。一看到巴赫的名字，他就閉了會，向他的樂師們說道：“先生們，老巴赫來了！”他立刻派人尋了旅裝未卸

的他來，求他演奏他所最喜歡的樂器。他給與他一個主題(thème)發揮：巴赫以一些他即席作成即席演奏之曲使得所有在場的人驚歎不置。

回家之後，巴赫又用普魯士王出的主題作成一集克拉微山琴曲和一曲洋笛提琴與克拉微山三重奏“瓊娜台”。這本樂譜被當作禮物寄贈給了腓特烈二世，牠叫做“音樂的禮物”。

這個大音樂家晚年的生活是很困苦的；他眼睛失了明，因不斷地施行苦痛的手術，死於一七五〇年。

巴赫是一個喜歡家庭生活的很淳真的聖人。他之作曲是並沒有絲毫的名利欲望的，他是正如他自己在他的著作之一的卷首所寫的，單是“為至高的天主的光榮與人類的教育”而勞動的。

他的高尚的心地，無我的精神，使他不以別人的毀譽為意，使他的天才能夠在音樂這門他所最愛的藝術中一步一步向上升。

偉大的巴赫之死是無聲無息的，他的作品在他死後許久才為人所認識和欣賞。

巴赫生有兒女二十，生存較久於他的僅僅十個。在這十個中，有四個音樂家，都是男的。

威廉·弗理特曼·巴赫 (Guillaume-Friedmann Bach, 生於一七一〇年，死於一七八四年)，長子，極有天才，他遺下的一些作品是真正美麗的，但他嗜酒，因此失掉了他的風琴師的位置，而困窮以死。

查理士·腓力浦·埃馬呂哀 (Charles-Philippe-Emmanuel, 生於一七一四年，死於一七八八年)，腓特烈二世的樂長，後在漢堡充當音樂監督。這是一個有價值的音樂家，關於他，我們以後還有機會說到。

約翰·克里斯托夫·腓特烈 (Jean-Christophe-Frédérie, 生於一七三二年, 死於一七九五年) 是蒲克堡 (Buckebourg) 地方的樂長。

約翰·克里斯迭 (Jean-Christian, 生於一七三五年, 死於一七八二年), 米蘭地方的風琴師, 後赴倫敦擔任音樂會指揮者之職。他又是頗有名的歌劇作家。

## 十五 十八世紀的法國音樂

(一七五〇年前後爲止)

### 宗教音樂會

十八世紀是一個音樂的世紀，在每個音樂國都有一個傑作的開花期。這我們已然在意大利和德國看到過。

在法國，音樂是很流行的，破天荒的開沒有在舞臺上演奏過的音樂作品的公開演奏會，就是在法國。

這種演奏會最初叫做：“宗教音樂會”(concert spirituel)，由達尼加·腓力多(Danican-Philidor，西洋象棋名手腓力多〔詳見第十七章〕的叔叔)的發起，開幕於一七二五年。音樂會是當宗教節目歌劇院停演時在圖伊勒里宮(Tuileries)的一個廳子裏舉行的。

音樂會演奏的樂曲多爲叫做經文歌(和十六世紀的經文歌完全不同)的教堂“康達特”。

有些作曲家，如拉南特(Lalande)，孟東維爾(Mondonville)，且專作這一類的樂曲。

在這些演奏會上，人們也聽得到各國的大歌唱家歌唱歌曲，或提琴名手風琴名手等演奏器樂作品。所以巴黎人能認識盛行於各處的音樂。不過，他們最喜歡的還是他們的較平易，富於表情而少花樣的國樂。

在法國人所最喜愛的器樂作品中，我們可以舉出有天才的提琴

家法蘭戈 (François), 塞那依 (Senaille) 和 勒克萊 (J.-M. Leclair) 的作品。勒克萊極享盛名,他是將他的一生完全獻給了音樂的。他的結局很慘:人家發見他被暗殺在他自己的屋門口。

宗教音樂會很受一般人民的歡迎,可是法國人更喜歡當時那木爲之生色不少的歌劇院。

### 法國歌劇與那木

那木 (Jean-Philippe Rameau), 十八世紀法國最偉大的音樂家,一六八三年生於第戎 (Dijon)。他父親係風琴師,在授與他寫讀等尋常基本知識之前,就開始了教他音樂。所以,七歲時,小那木就能在克拉微山上演奏各種樂曲。

雖有着這種顯著的傾向,人家卻想把他造成一個官吏,因此他被送進了一個耶穌會辦的學校。在學校裏,那木是一個劣學生,功課全不管,只整天的用音符塗寫他的練習簿。生氣了,耶穌會教士們要求家長召回這個學生去,後來能夠反省了時,爲填補他的教育的缺陷,那木着實用了一番功。

被他父親送到意大利,那木很快地就厭惡了意大利音樂,利用機會回到他的故鄉,以提琴家的資格加入一個要往法國南部一帶漫遊的演奏旅行團。

在爲一個巴黎風琴師的位置徒然作了一次競爭後,這個音樂家在里爾 (Lille) 找到了一個位置,後又離開里爾往克萊蒙環龍 (Clermont-Ferrand) 擔任風琴師之職。在克萊蒙環龍,他開始了他的關於和聲學的科學研究,並且作了幾種作品,一卽很美麗的“康達特”;

Quam dilecta.

一七二八年，他終於能卜居於巴黎，發表了兩隻克拉微山琴曲，一本和聲學和另外一本音樂理論著作，牠們掀起了爭論的大波。

由這些著作所惹起的論戰，引起了巴黎人對於作者的注意，他因此收得了許多學生，並獲得了聖克羅瓦 (Sainte-Croix) 教堂的風琴師的位置。

那時，那木想試著手於戲劇。賴一個慷慨的富農，德·拉·波波里尼業 (Alexandre-Joseph de La Popelinière, 文學與美術的保護者，生於一六九二年，死於一七六二年) 的保護之力，他的希望得以實現：德·拉·波波里尼業給了他一個劇場聽他使用，一個樂隊聽他指揮。

那木的歌劇在他的保護者家裏演過之後，得到了上演於歌劇院的允許。在那里，發生了困難：不愛遷就的作者要求歌者們“按拍子唱”，而這些先生們卻無疑，自從嚴厲的呂里死後就已失掉了這種“按拍子唱”的習慣。

那木的第一本歌劇叫做“希波里特與阿麗西” (Hippolyte et Aricie)。這本富於改革精神的著作頗受一般民衆的歡迎，但卻引起了偏愛意大利音樂的全個“國家學院”羣起而攻擊作者。盧梭 (Jean-Jacques Rousseau, 法國哲學家兼著作家，生於一七一二年，死於一七七八年) 尤其專和那木作對，不斷地非難着他的音樂和理論。

那木一共作了三十六本歌劇：

“加斯托與波呂克” (Castor et Pollux) 收得了如此大的成功，人似乎必得將嫉妒到發狂了的音樂家摩萊 (Mouret) 關到瘋人院去。

“達爾達柳斯”(Dardanus) 令盧梭憤怒，可是，有一次上演時，大眾一見那木，歡呼之聲就雷起，繼續一刻多鐘才息，這令這個音樂家忘記了盧梭的惡意的評論。

三十六本歌劇之外，那木還作了許多為凡是鋼琴家所應當認識的具有很大的表情魔力的異常精美的器樂曲。

在七十七歲時，因為覺得自己年紀太老，那木拋棄了戲劇而重復從事於他的音樂學理的研究。他榮典叢集於一身的死於一七六四年。他的葬禮是莊嚴的；誰都悼惜着這個法國天才的死去。

那木死後，他的作品為格呂克的所掩，後來，當意大利人在法國奏着勝利時，竟被忘卻！可是，漸漸被了解，被愛，這種法國風的音樂終於取得了牠在音樂藝術上所應有的地位。

## 十六 格呂克

那木死後不久(約十年),一個外國音樂家來到巴黎,給與了巴黎人一些戲劇藝術的傑作——未來作品的模範。

這個音樂家就是格呂克。

格呂克(Christophe Gluck),德國人,一七一四年生於巴拉丁那(Palatinat)地方的一個小村落裏。三歲時,他被帶到波希米亞(Bohême),因為他父親在那里做森林管守人。育於森林之中,小格呂克度着一種野蠻的難堪的生活,常常在最險惡的天氣跟着他父親徒步巡行森林四境。他之有一副強壯的體格和一種希有的忍耐力,大概就是从這種森林中的原始的堅苦生活得來的。

十歲時,他被送往布拉格(Prague)求學,進耶穌教會充當唱歌童子,跟意大利人研究音樂。

可是很早很早,他就不得不自食其力。

少年格呂克初入社會時曾備嘗艱苦。雖然他勇敢地選取了巡遊樂人的職業。

一七三六年前後,他前往維也納,開了幾次音樂會。他達到了他最初的目的,因為一個聽過他的音樂的意大利親王帶他到了米蘭。

在意大利,他能從一個名師:薩馬丁尼(參看第十二章),研究音樂。四年後,少年格呂克就着手了作意大利式的歌劇,並獲得了大成功。



英國人因慕格呂克的名，特聘請他前往倫敦，在那里，一個歌劇的失敗使他不得不加以深省。回到維也納後，格呂克成了王家劇院的音樂監督，開始研究法國音樂作品，認識了法國音樂的真與表現力，接着，他就試着刷新他的作風。

其時，他認識了一個意大利脚本家：卡爾薩比奇 (Galsabigi)。卡爾薩比奇的改革意見與格呂克的一致，他們於是合作，格呂克因此譜製了一些更精美的歌劇。這些歌劇出版之時，卷首都有一篇序，格呂克在序中說明着他的意見。有幾篇序，惹起了音樂家間激烈的筆戰。

後來，他與維也納法國大使館的隨員羅萊 (Rollet) 相識。羅萊很欽佩這個作曲家，替他作了一本脚本：“伊菲熱妮在奧利特” (Iphigénie en Aulide)。

那時，格呂克已近六十歲！

賴昔時曾從格呂克學過克拉微山琴的法國王后瑪利亞·安東耐德 (Marie-Antoinette) 的保護之力，“伊菲熱妮在奧利特”得開演於巴黎。

因了歌者們的惡劣習慣，為演這個歌劇，格呂克（同從前那木一樣）費了許多氣力。

最後，作品被喝了采！……受了鼓勵，格呂克又將一個從前處理過的題材重新處理一次，因而有“奧爾飛”之問世。

因為急於想聽這個新歌劇，王公貴族們侵入劇院，以便看牠預演。為表示抗議，格呂克戴着睡帽指揮樂隊，這給了那些廷臣以在每幕終時向他獻慫慂的機會：這個將自己的大衣給他，那個將自己的假髮獻上。

瑪利亞·安東耐德王后賜與她的被保護者一筆養老金，同時奧國皇后瑪利亞·德萊斯 (Marie-Thérèse) 則任命他作宮廷作曲家，並允許他隨時都可以到巴黎去。

“奧爾飛”之後，就是被獻給法國民衆的動人的“阿賽斯德”。

格呂克早經走上注重表現劇情之路，現在，他從歌劇中漸漸驅除着一切無用的插劇與裝飾。

可是全個“國家學院”的人卻不滿意這個音樂大家的傑作：盧梭，拉·哈爾波 (La Harpe, 法國詩人兼批評家，生於一七五四年，死於一八三八年)，馬爾孟代 (Marmontel, 法國文學家，生於一七二三年，死於一七九九年)又開始了攻擊這種美麗的音樂，因為他們更喜歡意大利人的花花調。

格呂克的敵人們從意大利弄來了一個音樂家：倂西尼 (Piccini, 生於一七二八年，死於一八〇〇年)。這是一個秉性溫柔的人，全非好戰鬪者。他的命運不佳，因為他作了一生傾軋的旗幟。

起初，在羅馬，他不得不跟一個他所最喜歡的叫做安格羅西 (Anglossi)的意大利人競爭。現在，人家又將他叫到巴黎，要他和格呂克作對。

這個可憐的南歐人抵巴黎時，正是隆冬時際，發着寒戰，法國話一句也不懂。

立刻，人家交給他一篇詩，叫他配以音樂。這即是“羅蘭” (Roland)，牠頗受歡迎。

其時，格呂克將呂里的“阿爾米德”的脚本重新再譜一次，製成了一本迥異的新的傑作，在表情一方面甚至勝過舊的。

後來，人們有了一個奇想：給這兩個競爭者一個共同的題目：“伊菲熱妮在陶利特”(Iphigénie en Tauride)。

格呂克先作成，他的很是動人，獲得了大成功；俾西尼的不及格呂克的多多，獲得了相反的結果。

格呂克的另一本歌劇：“愛珂與拉爾西斯”(Écho et Narcisse)，沒有成功。爲這一切的陰謀弄得欲嘔了，這個音樂家回到維也納，一七八七年在那里逝世。

格呂克走後，俾西尼看見來了一個新的敵手：薩西尼(Sacchini，生於一七三四年，死於一七八六年)，極力模仿法國音樂的意大利人，他的最有價值的作品是：“奧第伯在哥倫”(Œdipe à Colonne)。

革命(指一七八九年到一七九九年的法國革命)使俾西尼不得不離開巴黎去度流浪生活。後來，他回到法國，死於巴黎城外的巴西區(Passy)。他的趣味平庸的作品是差不多已被人忘記。

格呂克的一個在維也納的學生：意大利人薩黎里(Salieri)，企圖模仿他老師的作風。他的歌劇之一：“達娜依德”(Danaïdes)，是頂着格呂克的名字開演的。演了幾次後，這種冒名的詭計才被識破。

格呂克沒有直接的繼續者。在他以後，法國人漸漸爲意大利人所征服，或者從事於“喜歌劇”(opéra comique)。

## 十七 喜歌劇

### 市場戲劇

在法國歌劇隨同那木與格呂克登峯造極着的同時，另一種戲劇在一種平民的環境中漸漸長成：這就是給了我們以喜歌劇的市場戲劇（*théâtre de la Foire*）。

從中古時代以來，巴黎有着一些定期市場，各種各類的商人在這些市場中陳列着他們的商品，場中並有各種的賣藝者和藝獸。

在春天開市的是聖日爾曼（*Saint-Germain*）市場，夏末開市的是聖羅拉（*Saint-Laurent*）市場。

從一六七五年左右起，這些市場有了一些露天舞臺，人們在這些舞臺上演着雜有歌唱的趣劇（*farce*）。通常，每劇總終結於一齣依着歌謠曲的調子歌唱的性劇（*moralité*，寓懲勸的戲劇）。兩旁有商店的新橋（*Pont-Neuf*），尤其是賣藝者，戲熊人和巡遊歌人或伶人的集合地。趣劇初演通常總在那里。因此人們就叫這些短小的戲劇做 *pont-neuf*。劇中脚色多係取之於意大利喜劇：亞爾干（*Arlequin*，穿雜色衣的丑脚），巴達羅（*Pantalon*，老態龍鍾的丑脚），哥倫比妮（*Colombine*，活潑的女丑脚）。

因為這些很有趣的趣劇很吸引一般的民衆，牠們使用一種特別的音樂裝飾自己的言語。一六九八年，市場伶人們開演了一種雜有歌

唱和跳舞的有佈景的喜劇 (comédie)。歌劇院立刻起了恐慌，要求王禁止了他們開演這一類的戲劇。聰明的市場伶人們於是除去佈景，貼上一些揭貼，告訴觀眾事情是發生於何等樣的地方，讓他們自己去想像。

可是歌劇院還不滿意，禁止市場伶人們歌唱，而同時，法國喜劇院又不許他們說話。怎麼辦呢？

市場伶人們又以開演啞劇 (pantomime) 來避這個難關；他們做手勢。到某一定的時候，一塊揭曉牌降落到舞臺上：一見這個信號，觀眾就開始依着揭曉牌上所指示的一隻人所通知的歌謠曲的調子同聲歌唱寫在揭曉牌上的歌詞。

當觀眾歌唱着時（這是使他們很感興味的事），伶人們就用表情姿勢模擬着歌中情節。以新歌詞配舊歌曲這樣配成的東西叫做：“歪歌曲” (parodie)。

可是這一切還是阻止不了訴訟之進行，尤其是在新橋，因為有歌唱的戲劇還在那里繼續演着……最後，一七一二年，市場伶人們以每年納款若干給歌劇院的代價獲得了歌唱的自由，不過還有限制，只許用歪歌曲。歪歌曲或借用有名的歌劇曲（尤其是呂里的），或借用那時被叫做 vaudeville 的民間歌謠曲。有時，演劇終於一隻新的歌曲或舞曲。

樂隊則以六個樂師為限。

一七二四年，市場伶人們從王那里獲得了叫他們的戲劇做喜歌劇的特權，雖然他們歌唱的仍舊只是歪歌曲。不過他們所演則多為描寫當時的生活的很有趣味的劇本，並有一些有價值的作家為市場工

作。

可是一種外來的影響將這種新戲劇完全改革一過。

### 意大利趣劇團

在歌劇作曲家們去國期內，意大利只剩有一些從事於滑稽歌劇 (opéra bouffe) 的音樂家。滑稽歌劇的最重要的提倡者是普羅溫薩爾 (Le Provençale, 十七世紀); 波爾波拉 (Porpora, 生於一六八四年, 死於一七六六年), 莊歌劇 (opéra sérieux) 作曲家; 羅格洛西諾 (Logroscino, 生於一七〇〇年, 死於一七六三年), 他是完全用諷刺那不勒斯人的生活的題材作滑稽歌劇的, 和伯珂萊斯 (Pergolèse, 生於一七一〇年, 死於一七三六年), 他對於法國喜歌劇有很大的影響。伯珂萊斯畢業於那不勒斯音樂院 (Conservatoire), 所作作品極多, 各種各類的都有, 不過在他生時都不大為人賞識。他死時極年青, 意大利傷其早逝, 才極口揄揚之。他的最有名的是喜歌劇“主婢” (Servante maîtresse), 和一隻他死前不久才完成的“聖母痛苦曲” (Stabat mater)。

十七十八世紀, 滑稽歌劇在意大利異常異常發達, 甚至莊劇裏面都雜入了滑稽分子。

滑稽劇的音樂很活潑愉快而迷人, 這使牠獲得了大成功。滑稽歌劇有着一些專門的演唱者, 如有名的“趣劇團” (troupe des Bouffons) 是。一七五二年, 這個趣劇團來到巴黎演戲: 這是一件大事, 趣劇團連演了許多意大利很流行的戲劇, 尤其是伯珂萊斯的“主婢”。

立刻, 爭論暴發在了音樂家們之間, 他們有的擁護法國歌劇 (當時是由呂里與那木代表的); 有的, 以全個“國家學院”為其首, 擁護意

大利趣劇團。兩派不斷地作着激烈的筆戰，有時甚至互相謾罵。

### 喜 歌 劇

一七五四年，歌劇院趕走了趣劇團。設在聖羅拉市場的喜歌劇場企圖以開演意大利式的特別戲劇來補他們的缺。

一個隨同趣劇團來到巴黎而沒有隨之離去巴黎的意大利音樂家，受了聖羅拉市場的聘。他名叫杜尼 (Duni)，作了許多的喜歌劇。

法國音樂家也想為市場工作。他們之一：都凡涅 (Dauvergne)，甚至作了一本全部用音樂的戲劇：“特洛克” (Trocqueurs)，牠惹起了一場禁演全部用音樂的戲劇的新官司。人們因此又重新開演說白與歌唱相交替的戲劇。一七五七年，意大利趣劇團回到法國，奏了勝利；他們設法使喜歌劇關了門，聯合市場設立了一個叫做“喜歌劇院”的劇場（一七六二年）。

法蘭西精神征服了意大利精神；這給了我們以說白與音樂相交替，題材則取之於現代生活的特別“喜歌劇”。

### 法 國 喜 歌 劇 作 曲 家

腓力多 (François-André Danican-Philidor)，一七二六年生於特羅 (Dreux)，一七九五年死於倫敦，是一個家學淵源的音樂家，嘗受業於康普拉（參看第十章）。在作了二十四本喜歌劇之後，腓力多拋棄了音樂，而從事於西洋象棋，他後來成了無敵的西洋象棋名手。

他的主要的作品是：“愛爾倫德” (Ernelinde)，“湯卻尼斯” (Tom Jones, [一七六五年])。“湯卻尼斯”包含有一段無伴奏的合唱，在

當時是被視為非常之事的。

孟西尼 (Pierre-Alexandre Monsigny, 生於一七二九年, 死於一八一七年), 生於浮加伯克 (Fauquembergues)。在研究了五個月的音樂後, 他作了一本包含着許多戲劇的進取之氣的喜歌劇。以後, 他認真用了一番功, 作了一些美麗的作品。

他的短劇“顧此失彼”在市場獲得的成功是如此其大。使得凡爾塞的宮廷都想認識牠, 命歌劇院和法國喜劇院的伶人在宮中演了一次 (市場伶人還沒被允許進宮廷)。

孟西尼與塞泰因 (Sedaine, 法國戲劇詩人, 生於一七一九年, 死於一七九四年) 合作為喜歌劇院作了十五本戲劇, 最有名的是: “國王與農夫”; “羅斯與哥拉斯” (Rose et Colas), 優美而迷人的作品; “逃亡者”, 他的傑作 (一七六二年)。這劇很美麗而動人。不幸, 我們現在所有的總譜表卻是被亞丹 (詳見第二十章) 改壞了的, 幾乎完全不是作法與管絃樂配合法都很精緻的原作了。

孟西尼有豐富的感情, 對於戲劇的表現具有一種很正確的見解。這個音樂家的性情是極其易感的。據說有一天一個朋友問他從什麼源泉汲盡了一隻很動人的曲子的靈感, 孟西尼就禁不住哭了。

哥塞克 (François-Joseph Gossec, 生於一七三四年, 死於一八二九年), 生於凡爾尼 (Vergnies), 是一個孜孜於音樂的人; 他擔任了“宗教音樂會”指揮者之職, 並組織了“愛美者音樂會”; 後又組織“Loge Olympique 音樂會”, 這個音樂會並演奏了海登 (詳見第二十章) 的幾曲生風里。

為這些音樂會, 哥塞克作了一些康達特, 神劇, 絃樂器用四部合



奏曲 (quatuor) 和二十六曲管絃樂合奏用生風里。

在革命期間，哥塞克被任爲國慶紀念會的指揮者和巴黎音樂院的監督。他作了許多愛國歌和革命歌。

他也遺下了十七本喜歌劇，牠們是差不多被忘記了。

格雷特里 (Modeste Grétry, 生於一七四一年, 死於一八一三年), 生於比之列日 (Liège)。十八歲時, 他到意大利去旅行, 因在那里感到無聊而回到巴黎。在巴黎, 他熱中於了法國戲劇, 常將伶人的朗誦法記錄下來, 以便應用於歌劇。

格雷特里寫有一本隨筆, 在隨筆中, 他敘述着他的生活, 發揮着他對於戲劇的表現的很正確的理論。

器樂曲和生風里之外, 格雷特里作了五十四本歌劇和喜歌劇, 主要的是: “粗野之人”, “兩個慳吝人” (很有趣味的), “推米爾與阿左” (Zémire et Azor), 牠獲得的成功是如此其大, 使得所有的女交際家都叫她們的小愛犬做: 阿左; “米達斯的審判” (Jugement de Midas); “開羅的隊商” (Caravane de Caire [未來的路易十八世的脚本]), 這本歌劇連續演了五百〇六次); “獅子心理查爾” (Richard Cœur de Lion [塞泰因的脚本]), 格雷特里的傑作, 同時又是喜歌劇的傑作之一。這劇曾大遭反對。

在革命期間, 這部傑作因了題目而被禁止, 人只須低聲唱唱“哦, 理查爾, 哦, 我的王”, 就有受保王的嫌疑, 而有被送上斷頭臺去的危險。在這個總譜表裏面着實有些美的東西, 但是不幸, 牠也被亞丹改得失去了本來面目。

在“獅子心理查爾”之後, 格雷特里還作了一些別的歌劇和革命

應景劇。

一七九七年後，他停止了工作。在帝國時代，他很被尊崇，成了“國家學院”的會員和“榮譽團”(Légion d'honneur, 拿破崙一世創設的勳位)的團員。格雷特里死於蒙莫蘭西(Montmorency)森林盧梭的“隱者居”，因為他後來成了“隱者居”的所有者。

格雷特里是法國音樂的光榮之一，他對於戲劇的見解是很正確的，如果他沒有孟西尼的感情，他的戲劇的結構卻是較佳的。

達來拉克(Nicolas Dalayrac, 生於一七五三年，死於一八〇九年)，生於繆萊(Muret)。他父親意欲使他為官吏，可是少年的達來拉克所最喜歡的卻是音樂。他常常於夜間偷偷爬到隱僻的屋頂上去奏提琴，以免被人聽見。

後來，他棄了律師職務去從軍，這把他帶到了巴黎郊外。在那里，他能自由從事於音樂，並成了格雷特里的密友。他模仿着格雷特里的作風，但是稍遜。

他遺下了六十本喜歌劇。

在達來拉克之後，喜歌劇將受新的影響。

## 十八 革命時代與帝國時代的法國音樂

法國革命起初對於法國音樂藝術沒有什麼影響。牠的影響暫時止於一種向英雄的愛國的方向的轉換嘗試。這種氣勢將開放法國門戶以納意大利人的浮誇音樂，並給和法國民族性的樸素與明達極相反十九世紀的虛偽的誇張的音樂闢一條道路。

盛大莊嚴的國慶紀念會的組織攝住了想組織大規模的合唱隊以唱國歌和其他的歌的音樂家們的心神。英雄主義鼓舞人作了一些英雄主義的歌，如盧惹·德·黎思爾 (Rouget de L' Isle, 有天才的軍官，生於一七六〇年，死於一八三六年) 的一夜作成的很快地獲得了廣大民心而由民衆預先指定為法國國歌的“馬賽曲” (Marseillaise)，梅虞爾的“出發曲”。

這些國歌和其他許多革命歌愛國歌是在國慶紀念會閱兵之時歌唱的。革命儀式常常伴隨有由成千的合唱者歌唱與大規模的樂隊伴奏的合唱曲。當時的一切音樂家都在哥塞克 (參看第十七章) 的指揮下在國慶紀念會合作。

各劇院在革命期間仍舊開門，牠們甚至增加以便容納喜歌劇，“服德維爾”(vaudeville, 雜有短曲的小劇) 和應景劇。

格呂克的作品：“奧爾飛”，“伊菲熱妮在奧利特”和“伊菲熱妮在陶利特”，繼續在歌劇院開演。甚至在瑪利亞·安東耐德王后的死刑執行之前日與後日，人們都開演“阿爾米德”這個不幸的王后所保護過

的音樂家（指格呂克）的作品。

可是新的音樂作品是在漸漸被意大利風侵略着。

對於法國的將來有極重大關係的音樂事件，是一七九三年“音樂院”(Conservatoire)的設立。

從前，特別在意大利，Conservatoire 是專為收容有音樂天才的貧苦兒童而設立的教養院或孤兒院。巴黎的 Conservatoire 則完全不同。一七八四年，人們為了造就戲劇人才開設了一個歌唱學校，“國約議會”(Convention nationale, 革命時的)將這個學校改為國立學校，以便為國民軍養成一些音樂家，並委薩萊德(Sarrette, 一七六五年生於波爾多[Bordeaux]，死於一八五八年)為該校的校長。一七九五年，這個學校變成了“國立音樂院”。在薩萊德之後，人們任命佛羅倫斯人開魯俾尼(Cherubini, 生於一七六〇年，死於一八四二年)為“音樂院”院長。

在革命之前夜來到巴黎，開魯俾尼以在聖日爾曼市場設立一個劇場開始了他的事業。他的戲劇在聖日爾曼市場頗獲成功。當他做了音樂院的院長時，他的歌劇就無往而不遭失敗了。

在音樂院的教授與監督中，我們可以舉出：哥塞克；勒修歐(Lesueur)，拿破崙的樂長；伯爾東(Berton)，和梅虞爾，唯一有天才的音樂家。

梅虞爾(Méhul, 生於一七六三年，死於一八一七年)，生於基凡(Givet)，抵巴黎時正當“伊菲熱妮”開演之際。他立刻充滿熱誠的去拜識了他所深深崇拜的格呂克。

一七九五年，他成了音樂院的監督，並因作了好幾隻國歌(“出發

曲”其一)而得列名於國慶紀念會的曲目 (programme) 上。

他遺下了四十本歌劇; 主要的是: “歐芙羅西妮與哥拉丹”(Euphrosine et Corradin); “少年亨利”(Jeune Henri, 一七九七年作), 這劇因了題目被喝過倒采。

在與覺得自己被在一本叫做“忿怒者”(Irato) 的喜歌劇中影射了的拿破崙失和後, 爲要重獲得這個皇帝的歡心, 梅虞爾作了“烏達爾”(Uthal, 時爲一六〇八年)。

他的傑作是“約瑟”(Joseph), 其中有幾場, 因了牠們的情緒與牠們的莊嚴, 卽持之與格呂克的較亦無遜色的。

梅虞爾的傑作沒收得成功……人們更喜歡俾西尼的學生意大利人斯波丁尼(Spontini, 生於一七七四年, 死於一八五一年)的歌劇: “貞女”, 因爲意大利還繼續着他們的可怕的侵略。他們中有許多來到巴黎: 起初, 梅虞爾的有名敵手, 接着, 別的人: 巴埃(Paër, 生於一七七一年, 死於一八三九年), 生於巴姆(Parme), 卜居於維也納, 後來到巴黎, 被拿破崙任爲皇家樂隊的隊長。他作了四十三本歌劇, 存留的只有“樂長”的頭一幕。這劇很有趣味, 作者在劇中以意大利人嘲笑着意大利音樂的一切缺點; 尼古洛·伊蘇阿特(Nicolo-Isouard, 生於一七七五年, 死於一八一八年), 生於馬爾德(Malte), 他只作有一些現在已被忘記了的喜歌劇。

還剩有喜歌劇的最後的一個法國代表: 波壘(Boieldieu, 生於一七七五年, 死於一八三四年), 生於魯昂, 他是音樂院的教授, 作有三十四本歌劇, 最著名的是“白衣女”。

波壘之後, 就是完全的侵略了: 意大利人受了他們的成功的鼓

舞，竟以巴黎爲家起來。人們開演巴西諾的“莫黎娜拉” (Molinara)，西馬羅沙 (Cimarosa) 的“私婚”，意大利的巡遊音樂家們將大得拿破崙與法國民衆的歡心，法國民衆將留他們久住巴黎，他們將在巴黎喧賓奪主的做音樂界的統治者。

## 十九 十八世紀末的德國音樂

當法國人與意大利人間的音樂鬭爭在舞臺上猛烈地繼續着的時候，德國人是在一步一步走向純音樂，創造着生風里。

在作品尙不爲人認識的偉大的巴赫死後，好幾種趨勢開始顯現在受了歌劇某種影響的器樂中。

嚴格的對位式作法被拋棄，接着被代以一種較簡單的作法：即是單一旋律，輔以一些和音。

對位式作法 (E調“琪格”〔巴赫作]):



十八世紀末的自由作法 (海登的瑣娜台):



### 瑣 娜 台

在作法簡單化的同時，組曲的形式漸漸變化而成爲四個特別的範式：

跳舞組曲變成了瑣娜台，牠包含三篇或四篇具有一種假之於四範式之一的特別形式的樂曲。

(I) 第一範式——第一範式，或稱瑣娜台形式 (*forme sonate*)，瑣娜台的第一篇樂曲大抵取這個形式。這是一篇活潑的樂曲，名“急調曲” (*allegro*)，分爲三部：導聲部 (*exposition*)，中部 (*milieu*) 或展開部，答聲部 (*réexposition*)。

(1) “導聲部”包含：一個第一樂句 (*phrase musicale*，或稱樂想 [*idée musicale*])：





(鋼琴用G調瑣娜台, 莫差特〔詳見第二十章〕作。)

這第一樂句連接於一個過渡樂節 (passage de transition), 過渡樂節轉入一個新調, 於是一個第一句不同的第二樂句從這新調開始:



第二樂句將導聲部終結在牠的新調上。通常, 這個地方置有一個反覆記號, 表示導聲部須演奏兩次。



(2) “中部”或“展開部”將導聲部的兩個有時彼此對立的不同調子的主題 (thème) 加以種種的變化。

這個中部是轉調部, 但牠須復歸到本調。至此, 開始樂曲的第三部即“答聲部”, 牠是導聲部全部的反覆, 不過略有一些變化而已。

導聲部的第一樂句反覆一次:



過渡樂節轉到本調, 俾第二樂句在本調上反覆一次:



以作全篇之總收束。

有時, 在第二樂句反覆之後, 有一個小展開部來作全篇之總收束

(悲多汶〔詳見第二十一章〕多用之)。

(II) 第二範式——用在瑣娜台中的樂曲的第二範式是徐緩章 (mouvement lent), 名“慢調曲”(andante) 或“平調曲”(adagio)。這篇樂曲的調子可以異於第一篇的, 牠是因了牠的莊嚴的性質與第一篇相反對的。

“慢調曲”通常分爲三部:

- (1) 一個頗長的樂句;
- (2) 一個轉調的中部;
- (3) 第一樂句的稍帶變化的反覆。

(III) 第三範式——第三範式是中庸章 (mouvement modéré)。牠保存了跳舞曲的節奏。這大抵是一篇梅侶哀。梅侶哀 (悲多汶將牠化爲一篇“斯蓋爾佐(Scherzo, 一種詼諧而輕快的樂曲) 分爲三部:

- (1) 一個第一部梅侶哀, 包含: 一個樂句, 一個轉調的中部, 和第一樂句的一次反覆。這第一部梅侶哀須演奏兩次;
- (2) 一個叫做三部曲的第二部梅侶哀, 結構與第一部同, 但調子不同;
- (3) 第一部梅侶哀的全部的反覆。

(IV) 第四範式——第四範式是急速章 (mouvement rapide)。牠保存了古代的循環曲形式 (forme rondo)。瑣娜台的末篇樂曲(調子應與第一篇同) 大抵取這個形式。

上面的四個範式出自十七世紀的各種跳舞曲。確定這些模範形式的是十八世末的德國音樂家；但是對於牠們的確定，法國人和意大利人也有一些功勞，因為他們先畫了牠們的輪廓。

### 生 風 里

在瑣娜台形式確定的同時，使用多數樂器作管絃樂合奏的藝術達到完善地步。

音樂家們開始藉各種音色 (timbre) 之助講求音樂色彩的效果，組織着包含樂器很多的管絃樂隊。

人們作着叫做生風里的特別樂曲。這種樂曲的形式與瑣娜台同，不過瑣娜台係用一兩種樂器演奏，而生風里則用管絃樂隊合奏，這是牠們不同之處。生風里與意大利人所愛好的司伴樂又不同，司伴樂雖係用管絃樂隊合奏，但其中只有一種樂器佔主要地位，其他樂器僅負伴和之責，而演奏生風里時，則管絃樂隊中的各種樂器都佔主要地位。

### 瑣娜台與生風里作曲家之先驅

第一個開始使用自由作法並改變組曲的形式為瑣娜台的形式的人，是偉大的巴赫的次子腓力浦·埃馬呂哀·巴赫（參看第十四章）。

他在普魯士王腓特烈二世那里做了三十年的伴奏者與樂長。

在“七年戰爭”後他的薪水既被大大減少，這音樂家就辭了職前往漢堡，他在那里當音樂監督直到死。

他的作品極受世人歡迎。

他遺下了許多作曲：生風里，司伴樂，瓊娜台，幻想曲 (fantaisie)，教堂音樂作品等等。他大膽地在他最初的克拉微山琴曲中使用了瓊娜台形式。他並遺下了一本克拉微山彈奏法，其中有這個值得三思的忠告：“音樂的主要任務是感動人心，如果克拉微山演奏者只想彈得響，那他就永不會成功”。

曼亥謨 (Mannheim, 德國城名) 派膽怯地試作了一些生風里；但這派還在死守着定式。這派的代表是：加拉匹希特 (Cannabicht)，黎希脫 (Xavier Richter)，史達米遲 (Stamitz) 兄弟。

別的一些音樂家想繼續腓力浦·埃馬呂哀·巴赫的事業；這是：華梅爾特 (Van Maelder)，利歐波爾特·莫差特 (Léopold Mozart, 有名作曲家莫差特之父)，約翰·克里斯迭·巴赫 (巴赫之子 [參看第十四章])，和漢斯勒 (Haessler)，定居莫斯科的製帽者兼音樂家。他遺下了四十個瓊娜台。

這種嘗試是不夠的，必須一些有天才的人給與器樂以必需的生氣，俾牠能勝任悲多汶給牠保留着在的崇高職務。

## 二十 海登 莫差特 呂斯特

### 海 登

海登 (Frans-Josef Haydn) 一七三二年生於鄰近匈牙利邊境的洛羅 (Rohrau, 屬薩克森) 地方。他父親係車輪匠兼音樂家。他將小海登送到維也納進聖德田 (Saint-Étienne) 教堂充當唱歌童子學習音樂。

在變聲時期，小海登失去了他的美嗓子，同時，失去唱歌童子的位置。他的生活因此很困苦，常常以在一隻蟲蛀了的舊克拉微山上彈奏美的音樂作品當飯喫。

在度了幾時的流浪樂人與街頭歌者的生活後，海登跑到意大利作曲家波爾波拉 (參看第十七章) 家裏當僕人，後來竟由僕人變作了伴奏者。

最後，他引起了莫爾察 (Morzin) 伯爵的注意，成了他的樂長。

兩年後，他受埃斯特哈齊 (Esterhazy) 親王的聘，到他那里當樂長，繼續當了三十年。

在那里，如果這個音樂家工作的負擔極其重，並被迫得穿僕人的制服，至少他是有着他安定的物質生活，而且他是一個樂天的人，他對於他的境遇很滿意，因為他遇事都只朝好的方面想的。

樂長得作許多工作。他得作曲，指導部下練習，隨着那有時虐待樂師的親王的願望一天開好幾次音樂會。

雖然海登在親王家很少出門，他的名聲卻很迅速地傳遍了遐邇，人們紛紛求他作曲，在巴黎，人家甚至在哥塞克指揮之下演奏了他的六大生風里（一七八四年）。

一七九〇年，海登擺脫了埃斯特哈齊家的職務，開始旅行各地。他到英國去了兩次，在那里備受歡迎；在這些旅行中有一次途經波城（Bonn），他遇到了他未來的學生，少年悲多汶。

海登的晚年同不波之水一般在維也納郊外的一個小屋子裏平靜地流過去。可是，一八〇九年，拿破崙的軍隊第二次攻進了維也納。這個很愛國的音樂家大受刺戟，就因此於三星期後長辭了人世。

海登遺下了許多有價值的作品：神劇：充滿迷人的田園描寫的“四季”，“創造”，“基督的七箴言”，和幾種歌劇。他的最天才的作品是器樂曲，他在他的器樂曲中確定了瑣娜台形式，並應用瑣娜台形式於生風里。他使樂器的組合方法達到了完善地步，所以他是不愧稱爲“生風里之父”的。

他的健美而愉快的音樂具有一種自由而活潑的節奏，是爲演奏者所應當謹守的。

在海登的一百三十六個生風里中，有許多有標題：“羅格絲蘭妮”（Roxelane），“車蓋”，“獵”，“牝雞”，“熊”。有些有着離奇的歷史，有趣的“訣別生風里”（Symphonie du départ）據說就是在如下的情況中作成的：對於樂師們很吝於給假的埃斯特哈齊親王，長久長久不給他的全體美術人員一點休息時間。樂師們因此很不高興，但是不敢出諸口。海登於是創作了一個包含四篇樂曲的生風里；最後一篇是一隻慢調曲，在這曲中，每個樂師相繼演奏一隻獨奏曲，接着就離開他的譜

架，熄滅照耀譜架的蠟燭，即行退場。未了，只剩下了一隻不幸的提琴獨自來收拾殘局。親王明白了這樂語的請求，作了他所當作的事——放假。

在另一個生風里“驚愕”(la Surprise)中，海登因為曾注意到有些廷臣在演奏會上打瞌睡，想跟他們開開玩笑：在極柔弱的樂聲中，突然來了一聲大鼓，把那些貪睡的人嚇了一大跳。

最精緻的生風里是海登為英國作的上面所說的“驚愕”，“牛津”(Oxford)等等。

海登不獨為管弦樂作曲；他也作有八十三篇弓弦樂器用四部合奏曲，一百二十三篇室樂曲，八十五個瑣娜台。

在這個勤勞的生涯後，我們將看到另外一個幾乎一樣充實，但要短促多多的生涯消逝：這就是莫差特的生涯。

### 莫 差 特

吳爾夫岡·阿姆多斯·莫差特(Wolfgang Amedeus Mozart,以後簡稱莫差特)一七五六年生於奧地利亞薩爾斯堡(Salzbourg)。他父親利歐波爾特(參看第十九章)，係大主教管區的樂師和聰慧的作曲家。

莫差特很小的時候就顯露了他希有的稟賦。三歲時，他就試着在克拉微山上彈奏簡單的和音，遊戲時不住地哼哼唱着。四歲時，他就已能彈奏短小的樂曲，六歲時就已能即席作曲。他對於數學也很有天才，常用他的算法蓋滿地板。父親培養了這些可驚的天秉，一七六二年，他就帶領了這個小音樂家和他十一歲的鋼琴家的姊姊南耐(Nan-

nerl) 赴各地作演奏旅行。

這一家人就這樣到了維也納，奧皇很歡迎這兩個小音樂家，特派自己的馬車將他們接到皇宮。

這兩個小音樂家第一次被帶到瑪利亞·德萊斯皇后的客廳裏時，莫差特遇到了一件小小的意外事，他在光滑的地板上滑了一交，跌倒在地。立刻，一個小皇女（未來的法國王后瑪利亞·安東耐德）飛奔了去扶小音樂家並吻他，六歲的藝術家毫不怕難為情的向皇女說道：“謝謝你，我大了時准娶你做新娘子”。

兩個神童所到之處，無不大受歡迎。

一七六三年，全家人到了巴黎。一個名叫格里姆(Grimm) 的久居法國的德國文學家以莫差特的保護者自任，引他去見路易十五世。路易十五世對兩個小藝術家大表歡迎，並求小音樂家在凡爾賽禮拜堂的風琴上奏了一曲，這是一大榮譽。

在他居留巴黎期間，莫差特刊行了他最初的作品：四個提琴用瓊娜台，其中之一是獻給法國公主維多利亞的。

在到英國作了一次演奏旅行後，莫差特一家人於一七六六年回到奧地利亞。次年，小莫差特應奧皇之請作了一本小歌劇，接着一本喜歌劇：“巴斯丁與巴斯丁尼”(Bastien et Bastienne)。

十二歲時，他在他故鄉的大教堂裏指揮了他自己所作的一曲莊嚴的彌撒。大主教因此給了他以“奏樂會長”的頭銜。

一七七〇年，他在意大利大獲成功；在這次旅行中，他有兩本新歌劇開演於米蘭。

這個燦爛的發軔像在預報着一個榮耀而安樂的生涯，但是實際



並不如此，雖然莫差特十八歲時已作了兩百多種作品！

一七七八年，少年莫差特獨自同他母親再往巴黎，憂患開始。從前的保護者格里姆變成了敵人，將這個少年藝術當做討厭的人看待，千方百計挫其勇氣。不管一本表情劇的開演和一個生風里在“宗教音樂會”的演奏，神童的崇拜者們對於這個少年的才能漠不關心了。不幸之中又來了一個大不幸：莫差特的母親在巴黎棄了世。失望的，不幸的，這個音樂家獨自一個悵然上了回故鄉之路。

一七八一年，他離開薩爾斯堡，定居於維也納，次年，他在那里與君士坦司·韋白 (Coustance Weber) 結婚。從此，這個音樂家爲了養家不得不拚命工作，不得不終身與窮困奮鬥。

對於他所稍可安慰的事，是親人對於他的愛，知己，尤其是他所稱呼做“親愛的爸爸”的海登，對於他的寶貴的友情。海登是很憤慨世人之不知莫差特的作品的真價的。

全德國的舞臺握在意大利人和一些當時赫赫有名現在已被完全忘記的意大利人的模仿者，如希勒 (Hiller) 與狄德斯托夫 (Dittersdorf)，的手裏。希勒等人的作品比莫差特的更悅人意。

他最後幾年的生活是難堪的。一七八七年，他父親之死使他感到無限悲傷，竟悲傷成疾。窮困於他越來越見其殘酷。

一七九〇年，莫差特眼看着他的“親愛的爸爸”海登要動身到英國去而無法阻止。因爲受了一種可悲的豫感的影響，他在送別他時竟傷心地哭了。

然而在這個難堪的時期中，我們這位大家卻作了一本迷人的幻劇 (féerie)：“魔笛”(la Flûte enchantée)。這是一個劇場主人定作的，

他將莫差特關在一座別墅裏直關到總譜表完成之時。作品獲得了大成功，各地開始競相開演，可是太遲。發財的是那個劇場人！

一七九一年，病愈見沉重；莫差特傾注其全精力於一曲他所不能完成的“鎮魂樂”(Requiem)的作曲上，甚至在牀上都工作。他向來探問他的友人詢問着關於“魔笛”的演奏的詳細情形，並在他死的前夜表示了還想聽聽他這個歌劇的願望。有一個人坐近鋼琴爲他彈奏，垂死者的臉上有了一瞥微笑。

一羣的友人跑來給他唱他在作着的“鎮魂樂”的一部分。聽到“落淚章”(Lacrymosa)，莫差特眼淚奪眶而出，從此就開始了臨終。他死於一七九一年十二月五日夜半十二點鐘的光景。

這個很小的時候在帝王們的宮中受熱烈的歡迎的藝術家，有了一個可憐人的葬禮。

送殯的只寥寥幾個友人，可是一陣暴雨狂雪使他們不得不半途折回……抵墓地時，只剩下了幾個擡柩人，這個大音樂家的遺骸被草草地投置在公共墓穴中。

幾天後，莫差特的妻子來到墓地，在亂塚間直徘徊到黃昏，找不到她丈夫的墳，誰也不能告訴她，他長眠在那里。

莫差特的生涯，除“奇蹟”外無以名之，因爲牠雖很短促，卻極充實，在旅行與忙愁中，這個音樂家竟找得到時間作七百多種作品……二十本歌劇或喜歌劇，最有名的是：“斐加洛的婚禮”(les Noces de Figaro)，“童·周安”(Don Juan)，“魔笛”。

除這些歌劇外，莫差特還作有二十曲彌撒，一曲未完成的“鎮魂樂”(他最後的作品)，一些神劇，康達特，管弦樂作品，四十九個生風

里，一些室樂曲，瓊娜台…。

他對於音樂影響極大。他的具有一種令人忘不了的魔力的作品，因了表情之無限玲瓏細膩，很難於演奏。

### 呂 斯 特

參加那準備了悲多汶的降臨的生風里音樂運動的，除海登與莫差特外，另外還有一個比較不大出名的音樂家：這就是呂斯特。

呂斯特 (Frédéric-Wilhem Rust)，一七三九年生於德騷 (Dessau)，死於一七九六年，很小的時候就顯露了對於音樂的顯著傾向。他的父母要他學習法律，可是少年呂斯特不久就拋棄了這種研究，從腓力浦·埃馬呂哀·巴赫學音樂。後來，他被德·安哈忒·德騷 (d'Anhalt-Dessau) 親王帶到意大利，受業於達爾丁尼。

回國後，呂斯特被任為德騷的音樂監督，在那里度了一種很平靜的生活，他的一生是一條無波瀾的靜流。

這個音樂家的作品在他死後百年才由其孫呂斯特博士 (萊比錫的聖湯姆斯學校最後的“Cantor”〔音樂教師〕) 印行。

## 二十一 悲多汶

悲多汶 (Ludwig van Beethoven), 一七七〇年生於德國波城 (Bonn), 其先世爲比利時人。

悲多汶很小很小就開始了在他父親的嚴厲監督之下學習音樂：他就這樣成了一個爲父親將其實在年齡減輕誇耀於人的神童。

十二歲時，因爲作了三個小瑣娜台 (sonatine), 他獲得了風琴伴奏師的頭銜。稍後，他就成了實任風琴師，得得然穿着一身繡花緞的宮廷禮服。

勤勞的幼年時代過去了；少年的悲多汶在他的故鄉取得了頗大的名聲，他的才能給他博得了一些珍貴的友誼。

一七九二年，他的保護者們將他送到維也納，使其受業於海登。經過這次切實的研究後，悲多汶將他以前的一切試作通通棄掉，名他一七九五年作的三個三部合奏曲爲“作品一”，他最初的三個鋼琴瑣娜台爲“作品二”。三個鋼琴瑣娜台是獻給海登的。海登極讚許第一個瑣娜台的末章，這章發露了悲多汶的如火如荼的天才。

這個少年藝術家的保護者們曾給他備有許多介紹信，藉牠們，他受了維也納的王公貴族們的招待，並在他們當中獲得了一些熱心的崇拜者乃至忠實的友人，雖然他的性情很是粗暴。

不管他的勝利的演奏旅行，社交上的聚會，爲數頗多的學生，悲多汶在他一生的這個幸福時期作了許多作品。

想使人愉快的願望具體化爲極華美迷人的腓力浦·埃馬呂哀·巴赫，莫差特與海登的因襲式的音樂，這便是一七九五年到一八〇一年間所作的變奏曲 (variation)，三部和四部合奏曲，鋼琴瑣娜台，司伴樂，“普羅梅德的舞曲”(le Ballet de Prométhée)，“第一生風里”等樂曲的一般特性。然而在以上所舉諸作品中，有些已預示了悲多汶的作風的轉變。

一個黑點開始呈現在少年悲多汶的生涯中：從二十五歲起，他覺得他的聽覺漸漸減弱，這對於一個音樂家是多麼可怕的事喲！

“悲愴瑣娜台”(Sonate pathétique)的悲歎，“D 調瑣娜台”(作品十第三)的美平調曲，“第六絃樂四部合奏曲”的 *Malinconia*，都是這種苦惱的回聲。這個藝術家的生活從此將爲之一變，他的天才將在痛苦中開放出爛縵的花。

給維也納的貴族們的招待弄得有點醉意了的悲多汶，以爲他也能同這個他生活在其中的貴族社會聯姻。因爲他的學生中有一些迷人的貴族少女，他愛上了她們之一，並且不管身分相稱不相稱，逕直跑去向她求婚。

那少女名叫朱麗葉 (Juliette Guicciardi)，是一個伯爵的女兒。朱麗葉的父母直切地拒絕了這種門戶不對的聯姻，次年 (一八〇三年)，朱麗葉即和德·加倫堡 (de Gallemberg) 伯爵結了婚。

遭了這個拒絕後，已經被他的鋼疾的徵候弄得苦惱不堪了的悲多汶，一時很是悲哀；但他不久就恢復了他的自制力，轉向他的藝術，以牠作知己。漸漸拋棄早年的華美的作風，我們這個藝術家將他的夢想，他的對痛苦的鬪爭，他的得之於大自然之靜觀的短時期的平靜心

情，他的對於敵國的侵略的愛國者的憤慨，發為音樂。

他向音樂求安慰與勇氣。被痛苦引向牠，他將在他的藝術中一步高一步的永遠上升，一面從他心裏拔出一曲曲的傑作。

起初，他敘述他的戀史於獻給他的幻想他的希望他的叛逆的朱麗葉的鋼琴用的“升C陰調瑣娜台”(作品二十七第二)中；其後，就是鋼琴用的興奮的“D陰調瑣娜台”(作品三十一第二)；一八〇四年朱麗葉結婚後作的“熱情瑣娜台”(Sonate appassionata)；終於一隻勝利的讚美歌的偉大的“C陰調第五生風里”(命運生風里)；悲壯的“悲歌”(Chant élegiaque)。

介於這些極人間的作品之間，有一些比較平靜的作品，是作者受了大自然的靈感後作的，牠們在悲多汶的作品中好比暴風雨的暫時靜止。

夏天，悲多汶喜歡徒步遨遊郊野，以覺己身自由自在一無拘束，以一任風景的詩意與魔力陶醉自己的靈魂為幸福。

他受這些往往為農夫農婦的歌聲所打斷的平靜心情的幻想的影響所作的鋼琴用的“田園瑣娜台”(Sonate pastorale [作品二十八])，“黎明瑣娜台”(作品三十五)，鋼琴和提琴用的“G調瑣娜台”(作品九十六)，“田園生風里”(第六生風里)，“第七生風里”，“第八生風里”等等作曲，是多麼美麗喲！

可是悲多汶不能永久享受這個他所如此愛好的大自然：帝國戰爭喚醒了他的愛國心，愛國心在他的許多作品中激發着，如：“英雄生風里”(第三生風里〔這是為拿破崙作的。悲多汶起初很崇拜為法國人求自由的拿破崙，後見拿破崙自即了帝位，成了和平的敵人，他就由

崇拜他轉而為憎恨他了)，‘愛格蒙特’(Egmont)，‘歌里奧南’(Coriolan)的序樂，‘C陰調瑣娜台’等是。

悲多汶唯一的歌劇‘斐特立奧’(Fidelio)，初演於一八〇五年法國軍隊進維也納後數日牠作了環境的犧牲：維也納人不大想上劇院，院中充滿了因久經戰役而疲憊不堪了的法國軍官。劇情不為他們所喜，歌劇因此遭了一次失敗，這次失敗使悲多汶異常痛苦。

一八〇八年，威斯特發里(Westphalie)的國王哲羅姆(Jérôme)向悲多汶提議以豐厚的薪水聘他去當樂長，同時，羅道爾夫(Rodolphe)大公和另外兩個親王則許他一筆年金，叫他不要去國，悲多汶接受了後一提議。

幾年後，這三個親王之一猝然死去，另一個破了產，僅僅剩下羅道爾夫大公繼續幫助他親愛的大師，永不棄他。因了感激，悲多汶將他所有的傑作獻給他。

維也納會議時(一八一四年)，悲多汶被介紹給聚集在皇宮的國王和親王們，可是這些國王親王的敬意的表示不能改善這個藝術家的物質生活，他將直窮困以至死。

從這時起，生活變得愈形痛苦：耳聾愈甚，同他談話必須借助紙筆，從一八一五年起，談話簿將完全成為他的代言人。

悲多汶的天性之善和慈悲心在憂患中增長起來：他往往推食解衣以救助比他更不幸的人。

這期間，他的弟弟查理士(Charles)病死，付託給他一個九歲的孩子。雖有種種困難當前，悲多汶毅然擔任了撫養這個姪兒，且關心他無微不至，給他聘請各種最好的教師，毫不怕以過分的花費破壞他

自己的預算表。可是那輕浮的孩子卻全不學好，後來更作出種種忘恩負義的行爲，弄得他的伯伯萬分痛苦。

窮，病，孤獨，度着一種完全內心的生活，悲多汶力求“一步一步登上藝術之天”，說是：“世上再沒有比這更真更純的快樂了！”

因此，悲多汶晚年的作品都是常常含有一種在前一時期的暴風雨時的海似的作品中所找不到的寧靜情緒的傑作。

起初，悲多汶浸沈在深思中，很少作曲；一八一八年，他發表獻給他忠實的羅道爾夫大公的美妙的“降 B 調瑣娜台”（作品一百零六）；接着，一八二〇年，發表李斯特所稱爲“再深淵間之花”的“E 調瑣娜台”（作品一百〇九）。這個來在偉大的作品一百〇六之後。悲愴的“降 A 調瑣娜台”之前的優美的瑣娜台，是獻給一個名叫馬格西米麗安（Maximilienne）的少女的。一八二一年，在大病了一場之後，悲多汶作了描寫健康對痛苦的戰鬪的“降 A 調瑣娜台”（作品一百一十）。結束這偉大的作品的，是一隻感激之歌。

一八二二年，就是最後的鋼琴用的瑣娜台（作品一百一十一）了。這也是獻給羅道爾夫大公的。第一曲如疾風暴雨，急遽無比，小咏嘆調（arietta）和牠的變奏曲卻如明月清風，幽靜異常，作出很美妙的對比。這最後的四個鋼琴用的瑣娜台，因了情感之深奧與作法之繁雜，很難於演奏和了解。

同年（一八二二年），悲多汶完成他的最完美的作品“莊嚴彌撒”（la Messe solennelle）。這是爲羅道爾夫大公的主教受任禮作的，他作這篇樂曲費了頗長的時間，可以說是他心血的結晶。

他在 kyrie（或 kyrie eleison：上帝垂憐）的卷首寫道：“出自心



的作品，但願牠能深入心！”

“莊嚴彌撒”曾向全歐洲的宮廷和有名聲的音樂家發售過預約。預約者有七個：三個音樂家，四個君主。法國國王路易十八世，除預約價外，給了悲多汶一封頌揚的信和一個有他的肖像的金賞牌。這種敬意的表示令悲多汶非常感動。

隨後，悲多汶就着手另一傑作：描寫快樂之追求的“第九生風里”。在末章，他附加上一隻依雪萊（Schiller）的詩“歡喜頌”（Ode à la joie）譜的合唱曲。

悲多汶選取了這個頌中那些最能代表他所想表白的思想——樂在人類互愛中——的節段。

“誰完全了解我的音樂，謂就能超然於別人所加於他的禍患之外”，他自己談到這個生風里時曾說。所以，蔑視着“那一切的禍患”，他將全心神貫注到他的作品上。一天，人家碰見他光着頭在田野裏暴風雨下奔跑；他被人當作流氓送到了警察署；那里，人家才認出他就是偉大的音樂家悲多汶。

“第九生風里”一八二四年五月演奏於維也納一羣熱心的聽衆之前。背着聽衆立在樂隊長身邊的悲多汶，竟毫不聽見如狂的聽衆的鼓掌聲！歌女卡洛林（Caroline Unger）叫他轉過身去；一見聽衆全站着在揮手，悲多汶就因感動而暈過去了。

在這些偉大的作品之後，悲多汶將一心從事於四部合奏曲，這是最難作好，但也是最適於表現內心生活的樂曲形式。

悲多汶晚年作的四部合奏曲幾乎全是傑作：如有美麗的平調曲的“第十二四部合奏曲”，描寫溫柔與強暴之間的鬭爭的“第十三四部

合奏曲”，描寫快樂屈服於痛苦之襲擊的四部合奏用的“降B調賦格曲”，樂曲中的真正的奇蹟的“第十四四部合奏曲”，內容與鋼琴用的瑣娜台作品一百十一相彷彿的“第十五四部合奏曲”。

最後三個四部合奏曲是加里俊 (Galitzin) 親王向悲多汶定做的，不幸，親王遭逢了逆運，不能給這個作曲家以報酬。

悲多汶很難使他的預算表保持平衡；疾病幾乎一步都不離開他，他的可怕的姪子又使他常感恐慌。

一天黃昏時分，從野外歸家時，悲多汶受了寒，不得不臥牀，痛苦縣延了好幾個星期。一八二七年三月二十六日，臨終開始。外面是狂風暴雨雜以電光和雷聲。一聲迅暴逾常的雷撼動了全屋：臨死者從牀上直立起來又倒了下去；他死了！

奧政府給了悲多汶一個莊嚴的葬禮，全維也納的人都流着淚直送這個曾經在最難堪的憂患中如此可歎賞地歌唱過歡喜的音樂家到墓地猶徘徊不忍去。

## 二十二 悲多汶的同時代人

在與悲多汶同時代的音樂家中，有的受過他的影響，有的不認識他的音樂。可是，除許伯堤和韋白外，在悲多汶的同時代人中，殊找不到幾個有價值的。不愧音樂家之稱的，只有克里孟丁。

克里孟丁 (Muzio Clementi, 生於一七五二年，死於一八三二年)，生於羅馬，卜居英國，在英國，他有了聽巴赫，斯加拉底，亨代爾的作品機會，這給了他一種良好的音樂教育。他常常作演奏旅行。最後才定居倫敦，凡是鋼琴家都認識他的練習曲，尤其是 Gradus ad Parnassum 和小瑣娜台。他也作有一些有趣味的瑣娜台，不過是完全模仿悲多汶的。

其他同時代人幾乎都是一些 virtuose (擅長一樂之人，如鋼琴名手，提琴名手等)，效果與成功的追求者，而非音樂家：杜塞克 (Dussek)，生於波希米亞，曾在巴黎當過幾時帝國劇院的樂隊長；克拉麥 (J.-B. Cramer)，八十四個練習曲的作者，他的練習曲是沒有一個鋼琴家不認識的；烏爾夫 (Woelff)，有名的 virtuose，嘗與悲多汶爭雄長，他的成功是受賜於一雙能夠彈奏長距離的樂鍵的長得可怕的長手，他曾作過一個題名 Non plus ultra 的瑣娜台；杜塞克答他以另一瑣娜台，趣味也極平庸，標題為：Plus ultra；虞麥爾 (Hummel)，匈牙利 virtuose，摩舍萊斯 (Moschelès，生於布拉格)，兩人均為悲多汶的忠心的友人；飛爾德 (John Field)，愛爾蘭人，克里孟丁的學生，

卜居聖彼得堡，他創造了“鋼琴用的夜樂”(Noc turne pour piano)。

### 許伯堤

許伯堤，因了他的天才與對於聲樂的音樂改革，是很值得重視的。

許伯堤 (Franz Schubert, 生於一七九七年，死於一八二八年)，生於維也納附近的力喜騰達 (Lichtenthal)，父親係該地的小學教師。

許伯堤很小的時候就顯露了他的音樂天才。他父親因此就將他送到皇家教堂去當唱歌童子，俾他能在附屬於這個教堂的專門學校裏學習音樂。許伯堤在這個學校裏獲得了一些好朋友，因為他是極其好友，極其重友情的。

一八一三年，許伯堤回到故鄉幫助他父親在小學裏教書，他教了三年的小孩子。

雖然教着書，他並不忘掉音樂，他一面贊美着莫差特，一面作着歌謠曲 (lieder)。

一八一四年，他作了一曲傑作：“紡車上的瑪葛麗”，(Marguerite au rouet) 是依歌德 (Goethe) 的詩譜的，他那時十七歲。

一八一六年，許伯堤作了另一曲傑作：“魔王” (le Roi des aulnes)，和“旅人”。

一八一七年，一個頗富有的朋友將他帶到維也納，那兒，他住在一間頂樓上，度着很淡泊的生活，白天整天作曲，晚上就集合起他的要好的朋友們來高談闊論或歌唱。次年，許伯堤被邀請到匈牙利埃斯特哈齊伯爵家裏去度夏。他結識了一個有名的歌者：伏格爾 (Vogl)。

伏格爾很和他要好，擔任當衆演唱他的歌曲。他帶許伯堤到上奧地利亞（Hanta-Autriche）一個山明水秀的地方作了一次演奏旅行。那里的美景使非常愛好自然的許伯堤歎賞到出神，他從美景中汲取了許多靈感。

“魔王”和“紡車上的瑪葛麗”在一八二一年獲得了大成功，並很快地流行到了民間。另外幾篇獻給威尼斯總立教的作曲的題辭，引起了這個大人物對於我們的少年音樂家的有力的保護。

可是許伯堤殊不大關心名利。有一次，困難中，他竟爲了一筆小得可憐的款子賣了他的歌謠曲集的版權；如果他將版權保留起來，他的生活是可以無憂的。

許伯堤是一個理想主義者，一個極神祕的非物質主義者，他所不斷追求着的，是天上的，神聖的東西。因此，他是決不肯出賣他的自由的。一八二二年，他拒絕了一個宮廷風琴師的位置，即使在最困難的時候，他也不願意謀所以改善他的境遇。

他渴想能專心從事於作曲，渴想能只爲藝術與理想運用他的腦子。

一八二三年，他試作歌劇；他唯一的上演的作品可慘地失敗了。許伯堤一時很是沮喪，失望中，他病倒了。

在匈牙利埃斯特哈齊伯爵家裏的一次新的逗留和在上奧地利亞的一次新的旅行，恢復了這個藝術家的健康。

他回到維也納後（一八二六年），經濟困難更甚：出版者利用許伯堤的溫柔榨取着他，他寧困窮以生活，不願接受朋友們的慷慨的幫助。

這時，他對於悲多汶起了極強的崇拜心，但是無緣識荆。

悲多汶呢，是直到最後那次病倒時才認識許伯堤的作品：在他病中，一個出版者給他送來一集許伯堤的歌謠曲，他看了一遍即高叫道：“呀，這裡有神聖的閃光！”

許伯堤送了悲多汶到他的長眠地，次年（一八二八年），這個卓絕的人生的歌者就在年事正盛之際長辭了人世。臨死時，他向他的親友提出一個願望：“請葬我在悲多汶身旁”！

許伯堤的作品爲數是可驚的：從他的筆尖下流出了六百多首歌謠曲。他作歌謠曲最講求音節之和諧，其次是用伴奏創造音的雰圍，以補足詩的意義。他是將歌謠曲完全改革了一遍。雖然歌詞各異，各個歌段卻總是依着同一旋律歌唱的簡單的歌謠曲，到他手裏便成了一種有表情的完美的有戲劇趣味的詩。

許伯堤選擇題材很是細心。他就這樣將雪萊，歌德，海涅的美麗的詩製爲了樂譜。

驕傲的詩人歌德當許伯堤將他的附有音樂的詩：“紡車上的瑪葛麗”和可歎賞的“魔王”寄給他時，他簡直不屑於理他。直到一八三零年，在音樂家死後，歌德才承認他的合作者的天才，對於他下以公平的批評。

許伯堤的歌謠曲，爲音樂家們所通知的，是：“旅人”，“妙年修女”，“在我的搖籃前”，“船歌”，“少女與死”，“旅者夜歌”等。

他也作有一些歌謠組曲，如：“美麗的磨坊女”，“冬之旅”（le Voyage d'hiver）。

他最後的歌謠曲的結集名叫“天鵝之歌”，包含：“小夜樂”（la

Sérénade),“春”。

除歌謠曲之外，許伯堤還遺下了好幾個生風里：其中之一是未完成的。

他也作有一些四部合奏曲，室樂曲，鋼琴瑣娜台，即興曲 (impromptu)，兩個幻想曲（一個是依“旅人”的主題作的），和幾本歌劇的試作。

許伯堤是很虔誠的，所以他也作有許多教堂音樂：歌謠曲，彌撒，兩個聖母苦痛曲，和其他許多樂曲，在這些作曲中，有不少真的傑作。

在死前幾個月，許伯堤曾徹底研究過一番作曲法，如果多活些時，這樣一個天才不會給我們一些更偉大的作品嗎？

許伯堤的歌謠曲是凡是喜歡音樂的人所都能了解，奏唱的。他可以說是同我們的心靈最接近的音樂家。

## 二十三 十九世紀初的德國戲劇

德國戲劇仍是握在意大利人手裏。有幾個作家企圖反抗，但是他們自己是在受着意大利人的影響：

當時赫赫有名的希勒（參看第二十章）謝尼克（Schenk），威特（Peter von Winter），只是意大利人的模仿者，魏格爾（Weige）和“浮士德”（Faust）的作者斯波爾（Sporh）亦然。

以上所舉的幾個作曲家沒一個有天才，二十世紀初，一個有價值的人物創造了一個德國戲劇，將戲劇從意大利人手裏解脫了出來。這個音樂家就是韋白。

### 韋 白

韋白（Carl-Maria von Weber，生於一七八六年，死於一八二六年），生於好斯敦（Holstein）的歐丹（Eutin）地方，父親是音樂家，母親為歌劇歌者。

韋白很小的時候就失去了母親，他的整個幼年時代幾乎都是在他父親所主持的一個舞臺的後臺裙伶人羣中度過的。

韋白起初學的是石印術，想對於當時的石印方法加以改良。後來，他拋棄了這個計劃而專心從事於音樂，受業於米開爾·海登（Michael Haydn，有名的海登的弟弟）和修道院院長服克勒（Vogler）。

接着，韋白在德國各城市和布拉格充當了好幾年的樂隊長，作了



好幾本模仿當時很受社會歡迎的同時代人的作品的歌劇。

可是帝國戰爭激起了他的愛國心和仇外心。他竟至希望有一種德國戲劇藝術來和法意兩國的戲劇對抗。一八一四年，韋白作了幾隻反法國的愛國歌，就是這種心理的表現。

三年後，即法蘭西帝國崩潰後，薩克森王將他召到特蘭斯登，叫他主持劇院，導演國劇，因為法國戲劇已是不願再演，民衆對於意大利人又發生了厭倦。

韋白並不想大事革命，可是，一任他所具有的一種戲劇的直領導着，他作了：“自由射手”(Freischütz)，題材係取之於一個德國故事，這保證了作品的成功。

韋白採用了格呂克的法國歌劇的作法，這是一大成就。

他的次一本歌劇：“歐里雅德”(Euryanthe，一八二五年作)，遭了失敗。不大爲人所知的故事和結構平庸的脚本連累了牠，民衆覺得這劇乏味。然而這個總譜表卻是包含有一些美妙的音樂的。“奧白龍”(Otéron，一八二六年作)是爲倫敦作的。題材取之於法國一本韻文體的短篇通俗小說，佈景是每場更換的，這頗令觀衆生厭，韋白跑到倫敦去導演“奧白龍”，因了操勞過度，死在那里（一八二六年）。

韋白這三本歌劇的音樂是優於格呂克以來一切歌劇的音樂多多的。牠們的序樂可以說是劇情的摘要。

韋白也遺下了一些器樂曲，其中有四個鋼琴瑣娜台頗難於演奏。在這些瑣娜台中，很有些美東西，不幸結構太拙笨。

韋白還作有一個鋼琴幻想曲，就是那有名的“請作華爾資舞”。

韋白的德國的同時代人，如馬爾希勒(Auguste Marschner，生於

一七九五年，死於一八六一年)，洛爾贊(Lortzing, 生於一八零三年，死於一八五一年)等，企圖模仿他，但遠不及他。必須有一個天才來繼續韋白的努力才行。

## 二十四 第一帝國後的法國音樂

意大利人

在帝國戰爭完結後，法國音樂奄奄沒了生氣，意大利人長驅直入的侵入了巴黎。

另一方面，在戰爭期中飽受了驚恐的法國民衆，想在快樂中尋求忘却——忘却戰爭與戰爭之慘狀，最是歡迎愉快而活潑的作品，因為牠們最能滿足他們的想被娛樂的願望。

因此意大利人就在法國大奏勝利，一切音樂就莫不崇向意大利式。賤價效果與成功之追求使所有那些將直至於忘却音樂之表情的模仿意大利人的奴隸性的作曲家都轉眼向戲劇。在舞臺上，很高明的歌者們用他們的多少能將旋律之貧弱掩蓋住一點的“大無畏的”尖聲銳音，花腔滑調驚動着聽衆。樂隊則止於以一些平常的和音伴和那些歌唱名家的“耍唱”。

爲這種種的技巧所驚的民衆，對於音樂幾乎毫不關心，對於歌詞，那是更不必說，因為他將全副的注意力貫注到次中音歌者(tenor)或 prima ponna (首席歌女)的“神氣架子”和排場或佈景的華麗闊綽上去了。

受法國民衆熱誠歡迎的頭一個意大利人是羅西尼，他的由第一流的歌者演唱的有生氣的迷人的音樂，在短時期內獲得了羣衆的歡心。

羅西尼 (Gioachino-Antonio Rossini, 生於一七九二年, 死於一八四八年) 生於羅馬納 (Romagne), 父親為屠宰場檢查員, 喇叭與號角 (cor) 的愛好者。

在在一家豬肉店, 嗣在一家鐵工場作了幾時的工作後, 幼年的羅西尼被允許了進教堂當唱歌童子學習音樂。他找到了幾個保護者, 被送到了波淪亞 (Bologne) 完成音樂教育。

因為年紀輕輕就被迫得自謀生活, 所以羅西尼想成名之心很是急切。他為威尼斯的狂歡節即席作了幾本美麗的趣劇, 接着又作了歌劇“達克萊特” (Tancredi) 與“在阿爾惹的意大利女子” (l' Italienn à Alger), 牠們極其生動, 獲得了大成功。

一八一六年, 他公演他最佳的作品“塞維爾的理髮匠” (le Barbier de Séville) 於羅馬。初演遭了大失敗, 可是, 第二次演時, 這個匆促寫成但有趣而充滿了生氣的總譜表, 奏了大勝利。在“奧特羅” (Otello) 和 la Gazza ladra 這兩劇獲了成功後, 一個名叫巴爾巴亞 (Barbina) 的劇院經理聘請了他為他的劇院作曲, 年薪一萬五千法郎, 但是有個條件: 他每年得作兩本歌劇。

一八二二年, 羅西尼跑到倫敦, 五個月內賺了二十五萬佛郎。合同滿期後, 羅西尼轉到法國, 卜居巴黎, 不久即被任為王家歌唱監督兼作曲家。到巴黎後, 羅西尼即力求法國化, 作了幾本較莊的歌劇, 最佳的是“威廉忒爾” (Guillaume Tell, 一八二九年作)。

作了這本歌劇後, 他直到死 (一八六八年) 都沒再動過筆。羅西尼的影響是很大的, 牠幾乎直到十九世紀終了才消滅。

別的意大利人倣他於一八四零年前後來到巴黎:

白利尼 (Bellini, 生於一八零一年, 死於一八六五年), 作有歌劇十種, 最有名的是“洛爾馬”(Norma);

多尼才典 (Donizetti, 生於一七九七年, 死於一八四八年), “嬖人”(la Fvorite), “聯隊的少女”(la Fille du Régiment) 等劇的作者;

凡爾第 (Verdi), 他起初是羅西尼的模仿者, 後來力自改變, 樹立了他自己獨特的作風。關於他, 我們在第三十一章將加以詳細的敘述。

### 意大利人的模仿者

意大利音樂所致力的只是民衆的娛樂與聲樂的效果。

給這種音樂的成功迷住了, 一些下等的作曲家開始模仿羅西尼, 想同他一樣獲得一個便宜而有利的名聲。因為他們所追求的是成功, 所以對於音樂只是粗製濫造, 而將音樂趣味敗壞無餘。他們的太半取之於歷史的歌劇題材, 都只是難信的情節與可驚愕的事的錯綜。匆促寫成的平庸的脚本裏面充滿了愚昧, 對於這, 誰也不去加以注意, 即是音樂家們自己亦然。不但如此, 他們還輕視他們的脚本, 任意亂譜, 毫不關心音韻, 有時並連辭句的意義都不管。這類音樂家的主要的代表是:

奧培耳 (Auber, 生於一七八二年, 死於一八七一年), 一八四二年的音樂院院長; 他依斯克克里布 (Scribe, 法國戲曲作家, 生於一七九一年, 死於一八六一年) 的脚本作了四十四本歌劇, 最有名的是: “波爾第西的啞女”(la Muette de Portici), “海德”(Haydée);

赫洛德 (Hérold, 生於一七九一年, 死於一八三五年), 最有良心。

也許是唯一的有點真誠和個性的音樂家。他是梅虞爾（參看第十八章）的學生，一八一三年獲得羅馬大獎金，共作有二十本歌劇。其中有兩劇在舞台上流行頗久，即是“札巴”（Zampa）和“布雷·奧·克萊爾”（le Pré-aux-Clercs）。

邁爾培爾（Meyerbeer [他的真名為：雅科·黎浦曼·培爾（Jacob Liebmann Beer）]，生於一七九一年，死於一八六四年），柏林一個富有的猶太金融業者的兒子；他是音樂家而兼銀行家，所以他自己能夠同處置一宗商業企業似的安排他的成功。在威尼斯，他認識了羅西尼的歌劇，他即以牠們為模範。後來，他回到柏林，接着從柏林來到巴黎，想以採用一種古怪樂體得法國人的歡心，他果大獲成功。一八四七年，邁爾培爾回到柏林，即被任為音樂監督。他的歌劇題材幾乎全係取自歷史，最受當時社會歡迎的是：“羅伯爾那魔鬼”（Robert le diable），“新教徒”（les Huguenots），“豫言者”（le Prophète），“非洲女子”（l'Africaine）等劇。有些同時代人把邁爾培爾當作一個天才；現在，這種音樂已失去了牠的假光澤，牠在我們看來是極陳腐而少價值，不管牠在舞台效果一方面的實際意義。

哈雷微（Fromental Halévy，生於一七九九年，死於一八六二年），邁爾培爾的卑劣的模仿者，作有三十八本歌劇，比較佳的是：“猶太女子”（le Juive），“閃光”（l'Éclair）等。

亞當（Adolphe Adam，生於一八零三年，死於一八五六年）作有八十二本歌劇，最有名的是：“山中木屋”（le Chalet），“若我是國天”（Si j'étais roi）。

達微德（Félicien David，生於一八一零年死於一八七六年），生

於服克呂斯 (Vaucluse), 肄業於巴黎音樂院, 後來加入聖西門黨, 跟他的同志們到東方, 在東方作了一次很愉快的旅行。他從這次旅行帶回了一些阿拉伯曲, 作了一本歌劇: “沙漠” (le Désert), 這劇大獲成功, 但只是暫時的而已。

應所有這些作品的趨勢, 產生了專充娛樂民家用的小歌劇 (opérette). 最長於這一門音樂的是:

歐芬巴哈 (Jacques Offenbach, 生於一八一九年, 死於一八八零年), 他的音樂在諧謔方面還要超過意大利滑稽歌劇, 有時簡直近於咖啡店音樂, 他的小歌劇, 如“美愛倫” (la Belle), “巴黎生活”, “霍弗曼的故事” (les Contes d' Hoffmann) 等, 極受社會歡迎。

### 巴黎的音樂會

一八三零年左右, 有幾個法國藝術家開始了努力於民衆的趣味之提高, 特別是哈本涅克 (Habeneck), 他設立了“音樂院音樂會”, 常公開演奏德國大音樂家海登, 莫差特, 悲多芬等人的生風里作品。可是這種努力要長久以後才會結果。

在這期間, 浪漫主義伸張牠的勢力到了德國音樂, 牠將隨着一個法國音樂家侵入法國。其人即白遼斯 (詳見第二十六章)。他將努力打擊邁爾培爾的勝利: 意大利人的成功。

## 二十五 浪漫派音樂家

在十八世紀之末十九世紀之初，發生了一種叫做“浪漫主義”的重大的文學運動，牠始於德國歌德與雪萊，很快地流行到全歐，繼普及於一切藝術。

這個運動是一種藝術的革命，牠在於否認所有令人覺得藝術是隸屬於貴族階級之娛樂的一切；牠是十八世紀末的哲學與革命思想的產物。代表以下幾個特徵：(1)一切傳統的東西的廢棄，(2)自我的崇拜，(3)自然的愛好，(4)感情的誇張，(5)幻想的嗜好。

想像力串了最重要的腳色，力圖給讀者，聽者或觀者以最強烈的感動。

藝術不復是一種娛樂品，牠成了人類感情的最高表現。

在音樂上也發生了這些傾向，牠們始於悲多汶，許伯堤和韋白，但他們只是從古典主義到浪漫主義的橋梁。屬於浪漫派的音樂家是：法國人白遼斯，德國人孟特爾遜和叔曼，波蘭人曉邦和匈牙利人李斯特。



## 二十六 白遼斯

白遼斯 (Hector Berlioz) 一八零三年生於伊塞爾 (Isère) 省的戈得·聖安特烈 (Côte-Saint-André) 地方，父為該地醫生，在他幼時，白遼斯極喜歡讀微吉爾 (Virgilé)，佛羅良 (Florian)，尤其是謝多勃良 (Chateaubriand) 的作品。音樂使他着迷；所以十二歲的時候，他就已開始試作浪漫曲 (romance) 或短小樂曲。

可是父母反對兒子學音樂，白遼斯被送到了巴黎研究醫學。少年的白遼斯常利用他在這個首都的滯留期去聽音樂會。終於，不顧父母的憤怒，他拋棄了醫學，進了音樂院。

那時音樂院的教授都不懂得什麼；因此他們沒有教給這個新學生一點半點東西。這種音樂教育之不足使他一生受害不淺。學生的白遼斯立刻開始了作管絃樂曲。有名的“幻想生風里”即那時所作。

一八三零年，他獲得了羅馬大獎金，即遊學意大利，他在那里作了“李爾王序樂” (l'Ouverture du roi Lear) 和“雷利奧” (Lélio)。

很熱狂的他，常夢想着度一種多波瀾的，怪異的，浪漫的生活。回巴黎後，他實現了這個希望，他的不安靜的古怪生活被一種可怕的性情弄得更形困苦。因此，白遼斯從沒認識過幸福，晚年更是寂寞孤獨不堪已極。

既受一家大報委託作音樂批評的文字，他很快地給自己取得了一個優秀著作家的名聲，因為他是對於文學既極有素養，想像力又極

豐富，文字又極流利，且又長於雄辯術的。

可是白遼斯所最喜歡的還是音樂，不大愛作批評文字。

那時，羅西尼和邁爾培爾正在霸着樂壇散布着低劣的趣味。聽了哈本涅克的音樂會，民衆似乎長進了一點，可是這不持久。他們立刻又回頭崇拜那迷人的邁爾培爾去了。

白遼斯竭力想打擊這種迷戀。他起初很受一般音樂家歡迎，大家對於他的作品的公開演奏給與以種種便利，一時擁護他的作品的頗不乏其人，就中尤以著名提琴家巴加尼尼〔註一〕最爲熱心：有一次一個音樂會演奏白遼斯的一個生風里，巴加尼尼在場，他聽了很感動，便想向這個作曲家表示他的敬意。他那時正患着咽喉病；他派他的兒子向白遼斯說“他的音樂令他非常感動，如果他敢，他想跪倒在他面前”。

當巴加尼尼跑來吻他的手時，白遼斯是感極無語。

翌日，“幻想生風里”的作者接到了那個提琴家一筆兩萬佛郎贈與物，這幫助他安心地生活了好幾個月。爲向巴加尼尼表示謝忱，他作了音詩(le poème musical)“羅蜜歐與朱麗葉”(Roi-méo et Juliette)，牠和“浮士德之永劫”(la Damnation de Fanst)是他的最有特性的作品。

但是幻滅來了，他的壞脾氣與他的尖利的批評給他樹立了好些敵人。民家對於他的音樂極爲冷淡；繼續不斷的鬭爭使得他生活大感

---

註一。 巴加尼尼(Paganini, 生於一七八四年, 死於一八四零年), 初爲神童, 繼爲提琴大家, 極享盛名, 後因結核性喉頭炎死於尼斯(Nice); 臨死猶不忘其提琴, 叫人取來放在他胸前, 緊緊抱了牠最後一次。

困難。

在國外，他較被了解與敬愛：李斯特孜孜從事於將他的作品介紹給德國人，可是這並不能使白遼斯不鬱憤而厭倦一切。

在他的在商船上當船長的唯一的兒子死後，這不幸的藝術家愈感悲哀；他竟至懷疑起一切，乃至自己的藝術來，他就這樣毒殺了他晚年的生活。

在一個心境平靜的時期中，但作了“基督的幼年”（l'Enfance du Christ），“特羅瓦人”（les Troyens），“裴特麗斯與比列狄克”（Béatrice et Bénédict）。可是，在他的生命快到盡頭了時，他是非常孤獨，不幸，而多病。他終於於一八六九年長辭了人世。

他的葬禮，同他的生涯一樣，是浪漫的。在上斜斜的烈士路時，那些拉柩車的馬因受驚而溜了韁，靈柩因之大受震動，而送殯的人一時就落在後面。這悲哀的行程繼續了片刻的時間，接着儀式就在演說聲中平凡地告了終。

白遼斯的作品（完全浪漫主義的）寧說是音畫（le tableau musical）。在這些叫做“生風里詩”（poème symphonique）的音畫中，音樂家有意遵循一種文學原文，用音樂來描寫牠。這種辦法是不大好的，因為要想完全了解音詩，必須先讀原文。

白遼斯具有豐富的想像力，但他缺少音樂的科學研究，這使他不能達到預期的目的。

要想征服那時代的低劣趣味，必須有一些堅實有力的作品和一種鐵一般的意志，這些他都沒有，不過不管怎樣，他對於整個現代音樂是有很大的影響的。

## 二十七 孟特爾遜叔曼

在德國，音樂的浪漫主義是由孟特爾遜和叔曼代表着。

孟特爾遜 (Félix Mendelssohn-Bartholdy, 生於一八零九年, 死於一八四七年), 生於漢堡, 是一個富有的銀行家的兒子。他幼小時就顯露了稀有的音樂才能, 父母因即為聘請名師教他音樂。

他很崇拜偉大的巴赫, 立志要使更認識他的音樂, 他因此於一八二九年組織了一個音樂會, 專演奏巴赫的那時還不為人所知的傑作: *la Passion selon saint Matthieu*。

同年, 孟特爾遜旅行英國, 大受英人歡迎。六年後, 他被召到萊比錫指揮樂隊, 他藉叔曼和另外一個叫做斐迪南·達微德 (Ferdinand David) 的音樂家之助在那里設立了一個音樂院。

孟特爾遜的全生涯都是幸福的, 並在生時就享盛名。他最擅長的是無言歌 (Romance sans parole)。

他還作有劇樂“仲夏夜之夢”, 和神劇, 生風里, 器樂曲, 各若干種。

### 叔曼

叔曼 (Robert Schumann, 生於一八一零年, 死於一八五六年), 生於次維考 (Zwickau) 城, 很小的時候就開始了學習音樂。但極喜讀文學書, 尤其是浪漫主義的作品, 因此獲得了某種的文學修養。

爲滿足他母親的願望——他很早就失去了父親——叔曼進萊比錫大學研究他所毫不感興趣的法律。

在萊比錫，他遇見了鋼琴家維克(Friedrich Wieck)與其六歲時就能歌唱，能拉提琴，並彈得一手好鋼琴的女兒克拉拉(Clara)。

叔曼即從維克修習鋼琴，極其用功；他並開始作短小的樂曲。“蝴蝶”(Papillons)“亞伯格變奏曲”(Abegy variations)，即爲那時所作。

最後，他母親允許了他專習音樂，他十分高興的回到萊比錫重受業於受他母親之託的維克。終於他到了成年期，保護者收回了監護之責，從此叔曼沒了束縛。

少年音樂家特別致力於樂器，可是因爲一個不謹慎，他左手的第三指受了傷，並連帶全手都麻木了。叔曼因此不得不拋棄演奏家的職業，他於是修改作曲，但他始終沒有對於音樂科學加以很深刻的研究的耐心。叔曼初期的作品：由十三歲的克拉拉奏出的“蝴蝶”，曾經大獲成功。

家人之死亡相繼對於少年叔曼的易感的天性有一種不幸的反響。然而他能藉一種有節制的生活避免神經病之發作。

一八三四年，叔曼和幾個熱心的藝術家創辦了“音樂雜誌”。他在這個雜誌上擁護着真正的藝術，爲巴赫，悲多芬，韋白和許伯堤的音樂作着戰，一面喚起大眾注意青年音樂家曉邦，白遼斯，勃拉謨斯等的才能。

叔曼於一八三六年和一八三七年兩度向克拉拉求婚，可是維克極端反對這個計劃，原因是：叔曼的健康受了損害。

遭此拒絕，叔曼很是悲傷，但並不灰心；爲使自己配得上未婚妻，

他更加努力於作曲。他作了鋼琴用的“G 調瓊娜台”，“兒童的情景”(les Scènes d' enfants)，“維也納的狂歡節”，以及其他許多作品。接着，他又獲得了極難得的耶那(Iéna)大學的音樂博士學位。

最後，叔曼實現了他的夢想，在幸福中，他作了一些歌謠曲(有些是真正的傑作)，他和他的妻作了好幾次演奏旅行，到處都受熱烈的歡迎。

可是他的已受威嚇的腦子在一八四五年又得了病。一種劇性的神經衰弱迫得藝術家不得不停止一切工作去將息身體。

病一不發作，叔曼即又拚命地從事工作，想將可怕的病的威嚇從他腦中驅逐出去。在這個短時的靜止期中，他作曲極多，甚至接受了杜塞爾多夫城(Dusseldorf)的樂長位置。

幾年後，一種劇性的狂病的發作竟迫得這個不幸的音樂家去投萊因河。從此叔曼就被送入療養院軟禁，於一八五六年死在院中。

這個被可怕的疾病縮短了的生涯是非常充實的。為數極多的作品常是天才發露之作，尤其是那些短小的器樂曲和歌謠曲。

他的重要作品：生風里，瓊娜台，都包含有高尙而勇敢的思想，牠們使人忘記技巧一方面的拙笨。

劇樂“孟弗萊德”(Manfred)，生風里詩(合唱曲與管絃樂)：“浮士德”，“一朵玫瑰的生活”四部合唱曲，三部合唱曲，二部合唱曲，也都包含有美麗動人的音樂。此外，他還作有一曲彌撒和一本歌劇：“琪納薇哀芙”(Geneviève)。

叔曼非常喜愛兒童，為他們作了許多平易而短小的美麗樂曲，如：“兒童曲集”，三個“兒童瓊娜台”，“兒童之情景”。

叔曼在他“音樂雜誌”的論文和“給青年音樂家的勸告”中寫了許多值得未來的藝術家三思的感想，現在略舉幾個片斷在下面：“想想在世界上並不只有你們：你們應當謙虛；——藝術的目的並不在使人獲得金錢；——沒熱情，在藝術上決不會有偉大的成就”。

## 二十八 曉 邦

曉邦(Frédéric Chopin)一八一零年生於華沙(Varsovie)附近。他父親本來是法國人，後娶了一個女子，就定居在華沙。

幼年的曉邦在家庭中極被父母姊妹鍾愛，他的童年時代很幸福。

很小的時候，他一聽到彈鋼琴就要哭泣。他母親起初以為這個嬰兒是天生厭惡音樂的；但她不久就看出孩子的眼淚是來自一種很強烈的感動。稍微懂事了一點時，曉邦最愛拉他母親去彈鋼琴，一動不動的聽她彈整兩三個鐘頭。一天夜裏，人家看見他離開他的小床赤腳走向客廳，坐在鋼琴前試彈他聽他母親彈過的樂曲。

六歲時，曉邦被送到一個捷克音樂家那里學鋼琴，進步很速。隨後，他被送進華沙音樂院。

少小的曉邦在所有客廳中都受熱烈的歡迎，他的才能到處激起着熱情。

一八三零年，曉邦離開華沙，想到法英兩國去作一次演奏大旅行。

幾天後，波蘭革命爆發，隨即可慘地失敗在流血中。波蘭的不幸將永刻在曉邦的心頭，而在這個再見不到祖國了的天涯遊子的音樂中流露為憂鬱的幻想或突發的憤怒。

曉邦於一八三一年來到巴黎，打算在那里小作勾留即轉赴英國。巴黎起初是一個迷魂陣，那些不可避免的小幻滅，如鋼琴家卡爾克平



內(Kalkbenner)的冷遇，在普萊爾(Pleyel)家裏的演奏會的失敗，不能使曉邦氣餒。他重遇到了他在華沙時認識的波蘭親王拉特齊維爾(Radziwill)。拉特齊維爾帶他到羅德希爾特(Rothschild)子爵家裏去奏樂。這是一大勝利：翌日，曉邦就名滿了巴黎。

曉邦的演奏和演奏法實在是很迷人，很優美的。他那些奪人心魄的響朗之音能使聽衆心曠神怡。曉邦最喜歡不大喧噪的有含蓄的音樂；他最愛的是巴赫和莫差特。

好幾年中，他是在幸福中度着日子。託了他的名聲之福，音樂家幾乎常是被當做王子待遇。他生活在一種優美高尚的文學的環境裏，李斯特，巴爾扎克(Balzac)，喬治·桑特(George Sand)，德拉克羅亞(Delacroix)這些有價值的浪漫派藝術家當中。這一切將音樂家勾留在巴黎，巴黎他起初是只打算過過路的，但是在意大利和德國作了幾次得意的演奏旅行後，他總是回到巴黎。在萊比錫，叔曼這樣介紹他給他的“音樂雜誌”的讀者：“請對他致敬意！先生們，這是一個天才”！

一八三八年前後，曉邦開始感到了那要致他命的肺病的最初的襲患。爲了養病，他到意大利旅行了一次，但是沒有一點效果。可怕的痛苦給藝術家的臉孔添上了某種興味，他既不設法預防疾病，也不設法預防那一旦會使他非停止一切工作不可的危險。

他把金錢濫費着，一有亡命的同國人來找他，他就慇懃款待，儘量幫助。

在倫敦作了一次滯留後，偉大的鋼琴家病勢更險惡的，身體衰弱到快要死去的回到巴黎。

如果沒有他的忠誠的友人們的繼續不斷的幫助，他的不顧前後會使他窮困到不堪。他死於一八四九年。

舉行葬儀時，人們依照他臨死時提出的願望演奏了莫差特的“鎮魂樂”。

曉邦被葬在(Père-Lachaise 墓地，他的朋友白利民的傍邊，人家將他離開波蘭時帶在身邊的祖國之土散了一點在他棺上。

曉邦只作了一些鋼琴曲：他的很簡略的音樂教育也許使他不能作長大的作品。

然而他卻作了二個瓊娜台，其一即包含着那著名的“送葬進行曲”(Marche funèbre)的“降 B 調瓊娜台”。

曉邦最得意的作品是夜曲，波蘭舞曲(polonaise)，馬慈爾加爵曲(Mazurka)，華爾資舞曲，即興曲，前奏曲，譚歌。(balade)等。

這種幻想的音樂具有很大的魔力。

## 二十九 李斯特

李斯特 (Franz Liszt) 一八一一年生於匈牙利的雷丹 (Raiding) 地方，是埃斯特哈齊親王的一個會計員兼管家的獨子。

老李斯特是一個優秀的音樂家，且是海登的好友，他很以他職業上的束縛使他不能委身於音樂為遺憾。他因此立志要犧牲一切來發展他兒子的早發露的音樂天才。

六歲時，小李斯特即能即席作曲，並彈得一手好鋼琴。

他的父母帶他離開雷丹，以便他到各大城去表現他早熟的才能，完成他的音樂教育。

李斯特就這樣到了維也納，到後即從采尼 (Czerny) 和薩黎里研究，他們使他認識了悲多汶的作品。

一天(一八二三年)，十二歲的李斯特要開演奏會，采尼弄了悲多汶來聽這個少年學生的音樂。在要求小李斯特不看譜給他彈奏了巴赫的一個賦格曲，又將牠變過調彈奏一次，接着又依他所出的一個主題即席作了一曲之後，悲多汶大為感動與歎賞，兩手捧住李斯特的頭吻了他一陣。

同年，李斯特的父母帶他到巴黎，想送他進音樂院，可是院長的意大利人開魯俾尼拒收這個學生，藉口他是外國人。

巴埃教了他幾課音樂，李斯特即開始開演奏會。德·白利 (de Berry) 公爵夫人，德·奧爾雷安 (d'Orléans) 公爵招待了他，給了他許多

禮物。

十五歲時，李斯特作了一本一幕歌劇：“段桑斯”（Don Sanche），他在法英兩國作了一次大演奏旅行。所到處，無不大奏勝利，可是李斯特的父親之死（一八二七年），給了這個神經已經很衰弱的少年以大刺戟，他因此而病倒了。

一八三零年的七月革命突然來了，新的思想佔有了李斯特，使他病復了原。他作了一個革命生風里。

從此以後，李斯特將他大部分的時間消磨在巴黎，浪漫派藝術家羣中。

這時，他聽了白遼斯的“幻想生風里”，很受感動。

是在全歐接連作了幾次勝利的演奏旅行後，這著名的鋼琴家定居於威馬爾（一八四八年），在那里被任為宮廷劇院監督。

他利用這地位將格呂克，韋白等的美音樂介紹給民衆，又組織生風里音樂會演奏亨代爾，悲多汶，叔曼，白遼斯這幾人的作品。

李斯特對於自己的作品毫不關心，一心只想使巴人認識他的同時代人的作品，特別是華格納（他上演了他的頭幾本歌劇），白遼斯和叔曼的。

他對於無論那一國的藝術家都一視同仁地傳播着他們的作品。他終身不知疲倦地幹着這種傳播者的職務。

可是，在威馬爾，人們對於他所開演的一本歌劇喝了倒彩，這是嫉妬他的人的一種無恥的陰謀。李斯特辭了職，由幾個忠心的學生伴隨着離開威馬爾，跑到羅馬。

晚年，這著名的鋼琴家變成了神祕學者，作了許多宗教作品。一

八五六年，他領了聖職，度了幾年平靜的生活，雖是時而羅馬，時而布達波斯 (Budapest)，時而巴黎的跑來跑去。

在出席了人們爲他的七十五歲生辰舉行的大慶祝會後，李斯特跑到巴黎，不久扶病回到拜壘特 (Bayreuth) 他女兒家裏，於一八八六年在那裏逝世。

生活雖如此其不安定，李斯特卻作了許多的作品。他的作品是十分浪漫的，尤其是描寫的；大部分都屬於白遼斯所創造的生風里詩一類。

李斯特是一個能從鋼琴獲得管絃樂的效果的可驚歎的鋼琴家。

他的鋼琴作品在作法方面有許多特點，牠們有助於這樂器的技術之發達者極多。

除爲數極多的鋼琴曲 (狂想曲 [rapsodie]，練習曲，生風里詩) 外，李斯特還作有彌撒，神劇，合唱曲，管絃樂生風里詩，司伴樂等各若干種。

李斯特又是一個頗有價值的著作家。他的隨筆和論文包含有許多高尚而正確的思想。

最後，這個藝術家是知道忠誠而大公無私地以他稀有的才能服務於真正的藝術的。

## 三十 十九世紀的德國歌劇

### 華格納

韋白曾企圖創造一種國劇來和意大利歌劇對抗。在他死後幾年，華格納繼他之志繼續向這方面努力，他終於使歌劇音樂脫去了意大利風的羈絆，給了樂劇 (drame musical) 以一有力的推進。

華格納 (Richard Wagner) 一八一三年生於萊比錫，是一個警察署書記的兒子。他出世後幾個月就失去了父親，母親領了他和他的兄弟們再嫁與一個名叫澤業 (Geyer) 的畫家，伶人兼戲曲作家的藝術家。

澤業待他的繼兒女們很好。對於華格納毫不加無理的管束，使他在特蘭斯登，嗣在萊比錫受完善的教育。

十一歲時，學生的華格納作了一本悲劇，表示出他對於戲劇藝術的特好。

可是他毫不喜歡樂器的技巧練習。然而他卻很喜歡音樂，崇拜着韋白的歌劇，在鋼琴上亂彈着“自由射手”的序曲。

在聽了一次悲多汶的作品後，十五歲的華格納使得從沒聽他好好彈奏過一次樂的家庭很為驚奇的決定了作音樂家。

他試着學習作曲法，但很快地就對於教師的乾燥無味的功課生了厭。對於這種討厭的技術論充滿了輕蔑的，華格納試着作曲，這些

作品自然是亂七八糟的，作品之一公開演奏時，曾惹得全場的人大笑。

這少年反省了一下，一覺出要作曲只有毅力是不行的，他便開始另從教師認真學習和聲學和對位法。隨即，華格納作了一本很精巧的歌劇：“魔女”(les Fées)。

但他必得自謀生活，最後，他在里加 (Riga) 找到了一個樂長的位置，在那里住了兩年(一八三七年到一八三九年)。

一個陰謀使他失去了這位置；常常勃勃思動的華格納於是上船赴在他看來是藝術與自由的仙都的巴黎，打算在那里發表他前一年作的新歌劇“黎安濟”(Rienzi)，以期一舉成名。

他在布倫埠 (Boulogne-sur-Mer) 遇見了邁爾培爾。邁爾培爾答應保護他，介紹他給巴黎音樂界；但這到頭只是一句空言，不幸的華格納在巴黎只收穫了一些殘酷的幻滅和難堪的窮困。白遼斯待他很不好，到處都拒絕開演“黎安濟”。

爲了生活，華格納不得不做樂譜商的助理，給德國雜誌寫無聊的論文。

華格納很後悔不該離開他祖國的德國。有一次演“自由射手”，他也在場，這劇加劇了他的懷鄉病，他流淚了。

在哈本涅所指揮的演奏會，他認識了悲多汶的生風里的真價值，對於悲多汶起了十二分的崇拜心。

厭惡了巴黎了，華格納就決意寫信給薩克森王腓特烈·奧古斯丁二世，求他讓“黎安濟”在特蘭斯登開演。等待了六個月後，好消息來了：“黎安濟”被接受了。

爲籌回國旅費，華格納忍受了一大犧牲：他賣了他想設法在巴黎開演的“飛行的荷蘭人”（le Hollandais volant）的腳本，買主是歌劇院院長，他是買了去讓別人製譜。

最後，一八四二年，天涯遊子重見了祖國。

在特蘭斯登，“黎安濟”的初演是一大勝利。

次年（一八四三年），“怪船”（le Vaisseau fantôme）獲得了大成功，作者因此被任爲特蘭斯登歌劇院的 Kapellmeister（樂長）。他作了“但洛塞”（Tannhäuser〔一八四五年〕）和“羅安格林”（Lohengrin），兩者的詩都係取之於德國古傳奇。

在特蘭斯登，華格納企圖以開演美的作品來矯正民衆的趣味，可是誰都不信任他，對他懷惡意。改革者真十分灰心。

正在這時，一八四八年的革命爆發於巴黎，波及於德國。但德國的暴動很快地就被鎮壓下去了，曾取過過激革命者之態度的華格納只得得以亡命來逃那嚴重的刑罰。

他逃到瑞士，避難於沮利克（Zurich），既無錢又無地位，爲了物質生活的安定不得不勉強接受朋友們的幫助。

苦難更加燃熾了他的破壞的思想；他接連發表了幾篇論文，牠們害他不淺，供給了他的敵人以一些攻擊他的武器。

最後，華格納終於平靜了下來，重新從事於一種較相稱於一個藝術家的工作，著手寫那“霧國的指環”（l'Anneau des Niebelungen）的長詩。“霧國的指環”後來成了一組四部的歌劇：“萊因的金”（l'Or du Rhin〔音樂完成於一八五四年〕），“華爾基利”（la Valkyrie〔完成於一八五六年〕），“西格弗利特”（Siegfried〔音樂終止於一八五七年，後



才續成))，“羣神的黃昏”(le Crépuscule des Dieux [音樂作於一八六五年])。

不管這些工作，音樂家以那長期的亡命和金錢的缺乏爲苦，他開始了厭世，就是讀了叔本華(Schopenhauer)的東西，厭世思想也不少減。在這種使他視死與滅亡爲唯一可期望的幸福的影響下，華格納作了“特里斯坦與伊索爾特”(Tristan et Isolde)的總譜表，這是一本傑作，他那時的心情的總表現。

華格納企圖使他這些歌劇上演：這是不大容易的。他重新到巴黎去碰運氣：“但洛塞”奉想討梅特尼克(Metternich)歡喜的拿破崙三世之命開演於一八六零年。可是巴黎人卻喝這劇的倒采，白遼斯又老不公平地嘲笑着這個不幸的外國人。

在十年的亡命之後，華格納終於獲得了回德國的許可，可是在德國也是一樣，幸運和成功都不願意向他微笑。被債主們逼得沒法了，華格納又逃到沮利克，躲避在友人家中。

巴威國王來救他了，派了他的祕書官來接他。華格納遷居到慕尼黑，因他被委托了主持那兒的王家劇院。有了後援，他就重新開始他特蘭斯登時代的企圖。可是妒嫉他的人們結合起來反對他了，巴威國王不得不打發他走。華格納回到瑞士，定居於琉森湖(Lucerne)畔(他在這裏有六年滯留)。在和李斯特的女兒結婚後，華格納有了一種較平靜的生活，於是即埋首於作曲。

他作了嘲笑一般真正藝術之敵人的“迂士們”的音樂喜劇：“盧連堡的歌唱名家們”(les Maîtres chanteurs de Nuremberg)。

隨後，他重復從事於“霧國的指環”，完成了“西格利弗特”，作了

“羣神的黃昏”之音樂（一八六五年）。這部巨大的詠史詩於是告成。

空餘時間，他就寫悲多汶傳記，這是實行他在巴黎聽了悲多汶的生風里後所定下的計劃。

他的每本歌劇之上演所遇的大困難使華格納起了專為他的音樂建築一個劇場的希望。

他提出這個問題在他的大歌劇“霧國的指環”的序文中，希望喚起什麼藝術家的君主或什麼有錢的藝術愛好者的團體的慷慨心，解囊相助，俾他能實現他的夢想。

響應這個呼聲的只有些朋友。華格納去遊拜曼特，在那里選定了未來的劇場的基地，隨即周遊德國去募集經費。

在五年的努力之後，劇場終於賴德·巴威公爵的慷慨的幫助建築成了。

一八七六年，“霧國的指環”在這個劇場開演，分四夜演畢。拜曼特的祝祭是國家的大典，所以德皇親自出席。

一八八二年，華格納完成腹稿起於一八五七年他研究騎士們的故事與各種古傳奇的時候的宗教劇“巴西發爾”(Parsifal)。這本傑作之開演是勝利的。

可是幾年來，華格納為病所苦着，每年都被迫得到意大利去度冬。他就是於一八八三年因宿疾之發作死於意大利之威尼斯。

這位音樂大家被莊嚴地埋葬在拜曼特他華弗利特 (Wahnfried) 的別墅的花園中。

華格納一面將樂劇從意大利人的死規則下解放出來，一面充分採用孟特凡底和格呂克的原則，就這樣改變了樂劇的形式。

意大利歌劇是截切爲歌曲，二部合唱曲，數部合唱曲的，牠們這樣形成一組多少由吟誦聯絡起來的短小樂曲。

在華格納，伴和與展開作品的一貫的情節的，是朗誦。除了這個藝術的方法，他又應用“導動機”(leit-motive)即是“導主題”(thème conducteur)，牠固著於一個重要的感情或人物，那感情或人物出現一次，牠也出現一次。

導主題隨着情節變化或連接於別的主題。

導動機就這樣在劇中建立了一種聯繫，使人容易了解劇的意義。

華格納的管絃樂是有力的，牠一面參與劇情，一面創造氛圍，一面表現或補足歌詞的感情。

華格納自己作他的歌劇的詩，這助成了作品的一致，因爲作者兼想到了作品的情節與在歌詞和音樂上表現牠的方法。

曾備受攻擊的華格納，現在還有人誹謗他，可是他對於整個現代音樂的影響是很大的，他的作品將永列在音樂藝術之不朽的大作物中。

## 三十一 十九世紀中葉的法意音樂家

當德國歌劇隨華格納而登峯造極的時候，法國音樂是留在停滯狀態中，除了白遼斯的努力外。

其他從事於戲劇的法國音樂家，都死守着意大利人和邁爾培爾的樂風，毫不求所以擺脫之。

音樂院院長湯姆斯(Ambroise Thomas, 生於一八一一年，死於一八九六年)，就這樣作着他的歌劇和喜歌劇：“哈孟雷特”(Hamlet)與“迷娘”(Mignon)等；馬塞(Victor Massé, 生於一八二二年，死於一八八四年)：“貞乃德的婚禮”(les Noces de Jeannette)。

只有谷諾，雖也保守着意大利歌劇的形式，有時卻力求使自己的作品成爲更個人的，更富於表情的。所以他是值得特別注意的。

谷諾(Charles Gounod, 生於一八一八年，死於一八九三年)，生於巴黎，畢業於音樂院，於一八三九年獲得羅馬大獎金。

他起初只作教堂音樂。後來受了戲劇的誘惑，他開始作歌劇；他的第一本歌劇：“薩孚”(Sopho)，包含好些富於表情的音樂。

一八五二年，谷諾被任爲巴黎城合唱團的團長，連任至八年之久。

他作了許多歌劇：他的最受人歡迎的“浮士德”，起初在巴黎很受冷遇。在德國，牠獲了成功，於是凱旋地回到法國。谷諾的別的歌劇，除“米乃依”(Mireille)和“羅蜜歐與朱麗葉”外；都不大被重視。

谷諾在一八七零年的戰爭之前寄居在倫敦。在這戰爭期中，有人謠傳“浮士德”的作者要入英國籍……，爲消除這些惡意的流言，谷諾作了“加利亞”(Gallia)，牠上演於作者回巴黎後不久，大獲成功。

晚年，谷諾恢復了他從前的宗教傾向，作了許多讚美歌，經文歌，風琴曲和康達特。這些作品的最佳的是：“生與死”(Mors et vita)，“贖罪”(Rédemption)，“基督的七誡”。

一八九一年，中風的猝發使他中止了一個“鎮魂樂”的作曲，兩年後，中風復發，致了他的死。他一八九三年死於聖·克路特 (Saint-Cloud)。

谷諾有着音樂家的資質，感情也頗豐富；可是，成功的追求也許妨礙了他的天才之充分的發展。

## 意 大 利

如果在法國，不被認識的華格納的藝術還沒有任何影響，在意大利卻有一個力求改變作風而終於在晚年掌握了一種十分有興味的個性的音樂家的：其人即是凡爾第。

凡爾第(Giuseppe Verdi, 生於一八一三年，死於一九零一年)生於意大利巴姆公爵領地上的一個小村子裏，父親爲該地的旅店主。幼小的凡爾第起初從本村教堂的風琴學音樂，稍長想去進米蘭的音樂院，可是人家拒收他，說他沒資格。凡爾第繼續努力，並不因困難與窮苦而氣餒。

上演於一八三九年的他的第一本歌劇，獲得了相當的成功，接着“拉布詔多洛梭”(Nabuchodonosor)使他成了名，繼牠而來的 le Trou-

vère la Traviata 等二十多種作品使他更名滿一時。這些劇本的音樂都是十分下劣的。

雖享盛名，凡爾第卻自知他的作品之沒多少價值。因此他努力更認真作曲。歌劇“段·卡爾洛斯”(Don Carlos)就是這種努力的表現。

在反省期中，凡爾第聽到了華格納最初的幾本作品，不禁大為欣賞；他即在“阿伊達”(Aïda)和“奧特洛”這兩部作品中應用了這種新的樂風。

“阿伊達”獲了大成功。

直到一八九三年，八十歲時，凡爾第才作了一個充滿了熱情與愉快的十分新奇的總譜表：“華爾斯達夫”(Falstaff)。伴和朗誦的管絃樂非常有節制，毫不妨礙人對於歌詞的聆聽。

凡爾第很光榮地死於一九零一年。

這是十九世紀的意大利人中的僅有的一個奇人，只有他肯拋棄那種易於獲得名與利的音樂，走向那真與表情之理想。

他的同國人沒有繼續他這種努力。然而他們卻又企圖卑劣地模仿他，卻又不能望及他的項背。

當此時，法國音樂在準備着走出牠的麻木狀態，而在佛蘭克的有力的推進下蓬勃地復興。

## 三十二 佛蘭克

佛蘭克 (César Franck), 一八二二年生於比之列日, 十三歲時入法國籍, 從此終身住居巴黎。佛蘭克的先人中有幾個有價值的畫家, 所以佛蘭克對於繪畫也很有稟賦。

可是他父親決心要他做一個音樂家, 佛蘭克因此不得不以養成自己為鋼琴家為目的而努力。他起初受業於萊夏 (Reircha), 次年進音樂院。

在獲得了好幾種獎金後, 佛蘭克想奪羅馬大獎金, 但他父親卻命令他離開音樂院去作他希望能名利兩得的演奏旅行。

佛蘭克已然開始作曲。他這個時期的鋼琴作品中包含有一些頗特別的鋼琴曲作法。

十八歲時, 他作了三個可注意的三部曲, 尤其是第一個“升下陰調三部曲”預示了作者的未來的天才。李斯特很讚許這三個三部曲; 受了鼓勵了, 天才的新進作家為這鋼琴大家作了第四個很有趣的三部曲。

在在比利時逗留了幾時後, 佛蘭克同他的家族回到巴黎, 開始度勞苦的鋼琴教師生活。他教的學生很多, 一天到晚忙個不停, 自己很難得有時間作曲。

這時候, 他非常崇拜十八世紀的法國音樂家, 特別是梅虞爾, 他特作了一幀很精美的木炭畫的梅虞爾的肖像以表崇拜之忱。因此, 佛

蘭克的初演於一八四六年的第一本神劇“綠蒂”(Ruth)有點像梅虞爾的作品。當時的批評家只覺得佛蘭克很老實無知，不知道去發見這部作品的美點。

可是政治事變，迫在目前的革命，將有錢的藝術愛好者們從首都掃逐着。對於不幸的音樂家們，日子漸漸難過起來，因為學生日見其少，幾乎要教也無課可教了。然而佛蘭克卻就在這時候決定了成立一個家庭。在到教堂去的途中，他和新娘與親友們遇到了一道防寨，他們怎麼得以越過去？賴了暴徒們的很親切的幫助！

結婚後，爲了他的新家庭的生活的安定，佛蘭克不得不加倍勞動，但他還能自由處置他的生活。

他決定每天給自己保留下一兩個鐘頭來作曲，誦讀音樂的或文學的著作。他每晨總是不畏難地五點鐘起床，俾能在出門到巴黎各隅去教課之前安靜地工作幾時。

他是怎樣有良心的熱心地從事於兒童的個別教授，各種有寄宿舍之學校的鋼琴課，這些有時並不結實的工作！他總是千方百計的尋求使他的學生們對於音樂感興味，愛音樂，一有機會就介紹美的作品給他們。晚上，雖然疲倦，他也常常接待他親愛的學生們，給與他們各種的指教。

這便是這個偉大的音樂家的直到死爲止的樸素而勤勞的生活。

在在聖·法蘭西斯 (Saint-François) 教堂做了幾時的風琴師後，佛蘭克被任爲聖·克羅第爾特 (Sainte-Clotilde) 教堂的風琴師，並且三十餘年間，每逢星期日，他就作可歎賞的卽席演奏。有一次李斯德在場，聽了大爲驚歎。



約十年間，佛蘭克只作風琴曲和教堂音樂。然而他卻想將“山上訓言”(l'Évangile du sermon sur la montagne) 製爲樂譜，在一八六九年，他找到了一個頗合意的脚本，就開始了工作。

可是戰爭使他中止了這工作。眼看着他許多學生都從軍去了，佛蘭克很爲憂愁。他所歸化的國家的不幸也使他很感痛苦，他與被圍的巴黎人共着患難與憂慮。

一天，斐加洛報 (Figaro) 的一首激昂的散文詩落在了他眼裏：“我是巴黎，我是都市之王，我高舉我輝煌的額在一切民族之上。”音樂家大受感動，立刻根據這節散文詩作了一篇豪壯而富於表情的歌曲。

這篇“巴黎頌”直到一九一四年大戰時才刊行，在大戰期中，牠適合了環境的需要，常被在各種音樂會演唱。

在一八七一年的戰爭完結後，法國的音樂生活恢復了，有些音樂家（佛蘭克在內）團結起來成立了“國民音樂會”(la Société nationale de musique)，以便介紹與傳播法國青年作家的作品。

一八七二年，佛蘭克被任爲音樂院的風琴教授。他的教室很快地成爲了該院的藝術中心；佛蘭克在學風琴的學生中發見了一些熱心的弟子，有好些都願意完全從他學作曲。

這些少年很佩服他的能使他們的熱情熾盛起來的高等教授法；他們也很依戀這位無限仁慈的老師：他像父親一般慈愛地接待他們，細心給他們改正試作曲。

一面繼續着他熱心的教授生活，佛蘭克一面完成着他的傑作：“福音”(les Béatitudes)，牠費了他十年的時間（從一八六九年在一八

七九年)。

佛蘭克不追求名，更不追求利：同巴赫一樣，他只為愛藝術而作曲。

他的謙遜，他的善良，使他不相信嫉妒或惡意。這個高尚的人對於別人的批評終身保持了一種可以作模範的寬大態度。他誠心地稱讚他的同業們的作品，看見他們成功，他就歡喜。

他自己，當他完成了一篇作品時，他就拿給他所最喜歡的幾個學生看，令人感動的謙虛地問他們的意見，如果有時有學生敢於下批評，只要批評正確，他總虛心接受。

晚年，佛蘭克完全把握住了他的天才，作了一些傑作：“提琴瑣娜台”，“D陰調生風里”。一個“絃樂四部合奏曲”和一些“大風琴曲”。

一八九零年五月，佛蘭克在街上被公共馬車撞了一下，受了重傷。他仍繼續工作，可是幾星期後，一種肋膜炎給他的創傷帶來了一些併發症，這個卓絕的音樂家就於一八九零年十一月八日與世長辭了。他在病榻上還作了三個大可贊賞的風琴禱曲。

佛蘭克各種樂曲都作，他是至還作了兩本歌劇：“虞爾達”(Hulda)和“基塞爾”(Ghisèle)。但最可歎賞的卻是他的宗教作品與生風里作品。

神劇“綠蒂”，“勒伯加”(Rébecca)很平易，但這掩不了牠們的價值。

他的巨大的宗教音詩：“贖罪”和“福音”，是可以列在音樂藝術的大傑作之林的。

佛蘭克為風琴作了許多冥想的樂曲；為管絃樂與人聲作了一些

生風里詩：“普西舍”(Psyché〔中有獨唱和合唱〕)，“愛奧利特”(les Éolides)，“被詛咒的獵人”(le Chasseur maudit〔管絃樂〕)“靈魔”(les Djinns〔管絃樂〕)；一些美麗的歌曲：“天使與兒童”，“巡行瞻禮”(la Procession)。“夜曲”等；一些兒童兩部合唱曲：“搖籃傍的聖母”(la Vierge à la crèche)，“洛爾孟的舞蹈”(les Dances de Lormont)，“編籃人之歌”(la Chanson du vannier)，“太陽”；許多教堂與世俗合唱曲，兩個“彌撒”，和晚年的可歎賞的傑作：“大風琴曲”(les Pièces pour granr orque)；鋼琴用的“前奏曲，禱曲與賦格曲”，“前奏曲，咏歎曲與終曲”；鋼琴管絃樂合用的“生風里變奏曲”；“五部曲”(Quintette)，“鋼琴提琴合用瑣娜台”；“D 陰調生風里”；“絃樂四部合奏曲”(這曲一八九零年第一次演奏於“國民音樂會”，牠的成功會使謙遜的佛蘭克爲之一驚)；五十九個小風琴(harmonium)用的小序曲(versets)，和三個大風琴用的禱曲(佛蘭克最後的作品)。

佛蘭克的作品，他的勤勞的一生的好表率，他的誨人不倦，給了法國藝術以一有力的推進。他許多弟子與學生，如杜巴爾克，卡斯提若，紹松，印第等，都也成了大音樂家。

不在他的學生之列的人們，自覺或不自覺地受了這個大天才的誘導，而與他一同致力於法國音樂從前所享受的地位與權威之恢復。

### 三十三 十九世紀的法國音樂家

#### 佛蘭克的同時代人

佛蘭克的努力不是孤立無援的，有幾個同時代人與他一同致力於法國藝術之推進。

其一即他的弟子之一：卡斯提若 (Alexis de Castillon, 生於一八三八年，死於一八七三年)，生於沙脫爾 (Chartres)。

酷愛音樂的他，起初並不以牠為職業，卻去進軍隊。幾年後，他退了伍，即完全委身於音樂。在從馬塞研究了幾時，什麼都沒學到之後，卡斯提若碰到了佛蘭克的一個學生：杜巴爾克 (詳見第三十七章)，他將他介紹給了他老師。

從此，熱情的少年音樂家自己毀棄了他以前的作品，開始了作美的室樂曲。

不幸，這個生涯很短促。在一八七零年的戰爭期中，卡斯提若又從了軍。他戰後不久死於肺病，死時僅三十五歲。

#### 夏波烈

夏波烈 (Emmanuel Chabrier) 不是佛蘭克的學生，但是他生活在佛蘭克的活動範圍中，受了這個天才音樂家的影響，雖然並沒失去他非常特別的個性。

夏波烈一八四一年生於安伯特(Ambert)，初肄業於克萊蒙環龍的公立中學，繼肄業於巴黎大路易公學，他最初的音樂教師是兩個在奧凡涅(Auvergne)避難的無名的西班牙 Carliste (Don Carlos 黨員)。

夏波烈於一八六二年進內務部，在該部直服務至一八八零年。在那里，他喜歡作小歌劇以娛樂他的同事。一個名叫希亞特(Hignard)的同國人教給了他和聲學和作曲法，但未來的 Gwendoline 的作者在“拉孟羅”(Lamoureux)音樂會獲益尤多：他是該會的合唱隊長兼預習指導，這給了他以深造的機會。

他的一生是一條頗平靜之流。他作了幾次旅行，旅行地多為西班牙，但在那里收獲了“愛斯巴娜”(España)。

音樂家常到圖蘭他岳父母家裏去度夏，晚年即定居該處。他一八九四年死於巴黎。

夏波烈是一個熱心腸的有趣而可愛的朋友，富於機智，喜歡談諧。同他在一處是很快樂的事。

夏波烈起初作滑稽歌劇：“星”，這劇很有趣。其後，他試作較莊嚴的戲劇，因而有歌劇：Gwendoline，喜歌劇：le Roi malgré lui。

這兩劇的運氣不好：Gwendoline 在普魯塞爾初演的翌日，劇場破了產，le Roi malgré lui 演了幾夜後，巴黎喜歌劇院失了火。一九二九年，這劇重演，獲了成功。

夏波烈也作有一些很奇怪的器樂曲，如“哈巴列拉”(Habanra)，鋼琴用的“描寫曲”，“幻想俄凡舞曲”(Bourrée fantasque)等是；一些旋律：有的，如“粉紅色的小豬們的田園劇”(Pastorale des petits cochons roses)，很奇怪；有的，如“蟬”(les Cigales)，很有趣；一些美麗

的合唱曲：“致音樂”，其一。

夏波烈的充滿了趣味與幽默的作品永遠是很和諧的。他和聲學上的發見對於整個現代音樂有很大的影響。

### 聖 松

聖松 (Camille Saint-Saëns) 沒有受佛蘭克的影響，他的氣質與佛蘭克的迥異，但他的模範的高尚品格有助於法國藝術之復興者也很多。

聖松一八三五年生於巴黎，幼小時即能即席演奏，因被目為神童。

在音樂院，他從哈雷微研究，雖然競爭羅馬大獎金失敗了兩次，他卻在這個時期作了許多的作品，都是優於音樂院的試驗委員會所認為強於他的那些音樂家的所作的。

為一八六七年所舉行的歌劇競賽，聖松作了“銀的音色”(le Timbre d'argent)，這劇十年後才上演。

一八七三年，聖松作了他最精美的歌劇：“桑松與達里拉”(Samson et Dalila)，牠本來不是充上演用的，不過具有神劇的形式而已。李斯特卻於一八七七年在威馬爾的宮廷劇院上演了這劇，大獲成功。

可是聖松最努力的卻是純音樂。他作了些很有趣味的描寫生風里詩：“死的舞蹈”(la Dance macabre)，“安發爾”(Omphale)，“法東”(Phaëton)。他也作有一些器樂曲，生風里（附有賦格曲的“C調生風里”是非常好的），管絃樂。聖松度了光榮赫赫的一生，生時就名滿世界。一九二一年死在阿爾及耳。

他的好境遇使他能將他的生活分爲工作與旅行。他從事於批評，文學，對於各種學問都感興趣。他積極地參加了“國民音樂會”的設立運動，做了該會第一任的會長。他的異常優美精緻的音樂表現了一種也許有點冷淡，但是很藝術家的氣質。

這個音樂家的作品多而且雜：有生風里，有生風里詩，有神劇（一本“洪水”）；有歌劇（九本），有器樂曲，有合唱曲，還有歌曲。

## 三十四 十九世紀末的法國戲劇

華格納的出現，對於整個戲劇音樂有很大的影響。

有些法國音樂家試着應用這個德國大音樂家的歌劇作法。

頭幾個應用他的作法的作曲家並不知於同時設法擺脫邁爾培爾的影響，雖然應用導動機，他們卻保存了意大利歌劇的精神與形式。這個時代的主要戲劇音樂家如下：

萊業 (Reyer, 生於一八二三年, 死於一九〇一年), 生於馬賽, 他在阿爾及利亞 (Algérie) 的財政機關做了幾時的事務員; 後來, 他認識了白遼斯, 崇拜他, 成了他的信徒。

萊業常與戈恬 (Théophile Gautier), 麥克沁 (Maxime du Camp) 等文人相過從, 是一個優秀的批評家。

萊業的音樂雖然作法有點草率, 卻具有一種真實性。

他的最著名的歌劇是: “西朱爾” (Sigurd) 和 “薩朗波” (Salammbô)。

拉洛 (Édouard Lalo, 生於一八二三年, 死於一八九二年) 傑出的音樂家, 作有管絃樂曲 (有些是根據民間歌謠的): “瑙威狂想曲”, “西班牙生風里”, “俄羅斯司伴樂” 等, 四部合奏曲與三部曲各若干 (演奏於國民音樂會), 一部優美的巴萊 (Ballet): “拉模拉” (Namouna)。兩本歌劇: “飛斯克” (Fiesque) 和 “伊斯之王” (le Roi d'yc)。

“飛斯克”從沒上演過。“伊斯之王”最初演於喜歌劇院, 遭了失



敗，雖然這劇有許多的美點。

德利波 (Léo Delibes, 生於一八三六年, 死於一八九一年), 巴贊 (Bazin, 法國作曲家, 生於一八一六年, 死於一八七八年, 作有喜歌劇數種) 的學生, 起初作小歌劇, 後來作喜歌劇和巴萊。“拉克麥” (Lak-mé) 和“戈貝利亞” (Coppélia) 曾備受社會歡迎。

畢采 (Georges Bizet, 生於一八三八年, 死於一八七五年), 生於巴黎, 是他那個時代的最優秀的音樂家。他是音樂院的學生, 在該院從哈雷微研習, 後成了哈氏的女婿。在獲得羅馬大獎金後, 他即開始作滑稽歌劇。後來, 他着手作莊劇, 力求擺脫他所不喜歡的意大利人, 但他在作他的第一本歌劇“採珍珠者” (les Pêcheurs de perles) 時, 還是在谷諾和邁爾培爾的影響之下。

畢采認識了華格納的作品, 牠們令他歎賞, 但是他不願意卑劣地抄襲牠們。

在“伯斯的美女” (la Jolie fille de Perth) 失敗後, 畢采試作生風里作品, 成“祖國”的序樂, 接着重復從事於歌劇, 成“加密萊” (Djami-leh)。這劇很是美麗, 但民衆卻對牠十分冷淡。

可憐的音樂家十分沮喪的跑到布羅溫斯 (Provence), 那里的太陽振作起了他的精神。在牠的溫暖的光線的影響之下, 他作了劇樂“亞雷女子” (l'Arlésienne)。後來, 受了“卡門” (Carmen) 的題材的引誘, 畢采熱心地從事於“卡門”之作曲, 創造了一種壯美而有生氣的音樂。可是這本傑作一出現, 就起了一個大陰謀, 牠在喜歌劇院開演時, 院中只寥寥數人!

這個失敗令作者很悲哀。在幕間休息時, 有人看見他在流淚。他

經此幻滅並沒生存多久，三個月後就與世長辭了。

不久後，“卡門”再演，重又遭了失敗；後來，在國外備受歡迎後，“卡門”回到法國，大奏勝利。可是作者已經死了！

馬斯南 (Jules Massenet, 生於一八四二年, 死於一九一二年), 生於聖德田附近, 音樂院的學生, 一八六三年獲得羅馬大獎金, 起初作管絃高組曲, 頗受人歡迎。

他後來成了音樂院的教授, 作了許多歌劇和喜歌劇, 最著名的有: “愛羅蒂雅德”(Hérodiade), “曼儂”(Manon), “維特”(Werther)。

馬斯南所拼命追求的是成功, 知道怎樣迎合羣衆之意的他, 給了他的音樂一種足以誘惑那些只爲娛樂而上劇場的人的膚淺的魔力。

馬斯南之後, 許多法國人都專門從事於戲劇音樂。小歌劇和喜歌劇的代表者是:麥薩奇 (André Messager, 生於一八五三年, 死於一九二九年), 以前的歌劇院院長, 一本喜歌劇和幾本小歌劇 (Veronique, la Basoche 等) 的作者; 歌劇的代表者是布魯洛 (Alfred Bruneau, 生於一八五七年), 他曾企圖儘可能真實地表現現實生活, 他的主要的作品是: “夢”(le Rêve), “磨坊之襲擊”(l' Attaque du moulin), “麥西多”(Messidor) 等。

朱斯達夫·夏爾巴忒 (Gustave Charpentier, 生於一八六零年), 也曾力求儘可能真實地表現現實生活。他的音樂頗有魔力, 他的喜歌劇“路易絲”(Louise) 極受社會歡迎。

在爲數極多的戲劇作曲家中; 我們還可以舉出: 勒魯 (Xavier Leroux, 生於一八六四年, 死於一九一九年), “菲亞美德王后”(la Reine Fiammette), “流氓”(le Chemineau) 等劇的作者; 虞 (G. Hue),

巴塞萊 (Bachelet), “塞摩” (Scemo) 的作者; 拉薩里 (Sylvio Lazzari), “癡瘋女” (la Lepreuse) 的作者; 杜邦 (Dupont), “加波爾拉小島” (la Cabrera) 的作者, 以及所有我們不久就要述及的印第, 杜褒西, 福雷等許多人。

## 三十五 十九世紀末二十世紀初法 國以外各國的音樂

### 意大利

在意大利，戲劇音樂在凡爾第死後即一蹶不振，不管這個音樂家生前的努力。至於生風里音樂，是簡直沒人理了。

凡爾第的後繼者們企圖模仿他，但都是望塵莫及。

他們曾試想遵循寫實主義的某些傾向，但一面卻仍舊死守着意大利音樂的缺點。這些音樂家形成了寫實派(l'ecole veriste)，這派的主要代表是：“托斯卡”(Tosca)的作者浦西尼(Puccini)，馬斯坎宜(Mascagni)和Paillasse(小丑)的作者雷昂卡發羅(Leoncavallo)。

### 瑞士

在瑞士音樂家中，我們可以舉出多萊(G. Doret)，達爾克羅斯(Jacques Dalcroze)；後者作有許多歌謠曲和兒童輪唱曲；霍內奇(Arthur Henegger)，他現在正享盛名。

### 德國

在華格納死後，德國音樂漸就衰微，迄今還是在衰微中。現代的德國音樂家並不繼續那些曾使他們的藝術發達到非常高的程度的人的事業，而只專講究技術。

然而他們卻作了許多生風里音樂和戲劇音樂作品。

在專從事於生風里音樂的音樂家中，我們可以舉出：

拉甫 (Joachim Raff, 生於一八二二年，死於一八八二年)，生於拉舍 (Lachen)，死於法蘭克福 (Frankfort)。

勃拉謨斯 (Johannes Brahms, 生於一八三三年，死於一八九七年)，他那個時代的德國的最優秀的作曲家，生於漢堡；他一入樂壇就惹起了叔曼的注意，叔曼介紹他給了世人。後來他定居維也納，很光榮地死於該處。

勃拉謨斯是一個有良心的藝術家。他的思想頗有個性。不幸卻被作法弄得不活潑了。他作有許多的作品：生風里，司伴樂，康達特，室樂曲，歌謠曲，合唱曲。他的“匈牙利跳舞曲”最為有名。

勃拉謨斯以後，德國人曾企圖創造一種壯大的音樂，作了一些建築在平常而無價值的思想上的巨大作品。這種音樂的主要代表是：

布魯克納 (Anton Bruckner, 生於一八二四年，死於一八九六年)，無數生風里和康達特的作者；

罕伯定克 (Humperdinck, 生於一八五四年，死於一九二一年)，“漢塞爾與葛萊泰” (Hansel et Gretel) 的作者；

吳爾夫 (Hugo Wolf, 生於一八六六年，死於一九零三年)；

馬萊爾 (Gustave Malher, 生於一八六零年，死於一九一一年)，生於波希米亞，死於維也納，作有一些要三個鐘頭才能演奏完，並需要一個有兩千音樂師的樂隊的巨大生風里；

史特勞斯 (Richard Strauss, 生於一八六四年)，生於慕尼黑，作有一些巨大的生風里詩和歌劇，最佳的是“沙樂美” (Salomé)，“薔薇

騎士”(le Chevalier à la rose)等。

### 瑞 威

斯干的那維亞是由幾個從民歌中吸取靈感的音樂家代表着：克澤盧爾夫 (Halfdan Kjerulf, 生於一八一五年, 死於一八六八年), 他是窮困而沒沒無聞地死去的, 遺下了一些具有平民的感情的作品(他的歌謠曲有些從這方面講來是很有趣味的); 格里克 (Edouard Grieg, 生於一八四三年, 死於一九〇七年), 生於伯爾根 (Bergen), 最初作的受胎於斯干的那維亞民歌的樂曲, 很為美麗; 可是在他在萊比錫音樂院畢業後, 他喪失了他許多的天性, 因為他應用了該院的難消化的笨方法。

### 捷克音樂家

在本書中, 我們已碰到過幾個生於波希米亞的音樂家, 可是這些藝術家離開了他們的祖國, 採用了他們寄居地方的樂風。

波希米亞音樂(或捷克音樂)直到史摩達拉出世之後才具有了一種國民性。

史摩達拉 (Bedrich Smetana, 生於一八二四年, 死於一八八四年) 六時開始現身於音樂會。他研究作曲法於布拉格, 對於對位法造詣極深。他在布拉格設立了一個鋼琴學校; 後來, 依他所十分欽佩的李斯特的建議, 史摩達拉前往瑞典主持一個音樂社。可是斯干的那維亞地方的嚴酷的氣候奪去了他妻子的生命, 史摩達拉回到布拉格, 專致力於捷克國民音樂藝術的創造。

後來，兩耳全聾，但他仍舊繼續作曲。

史摩達拉作有許多歌劇，最著名的是：“賣出的未婚妻”(la Fiancée vendue)。他也作有一些生風里詩，四部合奏曲和幾本樂曲集。

特服拉克 (Dvorak, 生於一八四一年，死於一九零四年) 繼史摩達拉之志，作了許多國民音樂作品。

### 比利時

生於法蘭德斯或華倫的許多音樂家，從約斯金(參看第七章)直到佛蘭克(參看第三十二章)，都在音樂史上佔了一個重要的位置，可是這些音樂家幾乎都寄居在法國，而被歸併入了法國樂派……新近有一個比國樂派形成，這樂派的主要人物是：彼得·比洛以特 (Peter Benoît, 生於一八三四年，死於一九零一年)，服羅爾斯 (Vreuls)，勃洛克 (Jean Blockx)，第萊爾 (Edgar Tinel)，里南特 (Ryelantd)，瓊根 (Jongen)；他們的作品都很可人意。

### 西班牙

有些西班牙藝術家從他們的民歌和民間跳舞曲吸取靈感，作了一些頗特別的音樂作品：佩脫萊爾 (Eilip Pedrell)，歌劇作曲家；阿爾卑尼斯 (Albeniz, 生於一八六零年，死於一九零九年)，他的組曲“意卑里亞”(Iberira)是非常有名的；格拉那多斯 (Granados)，一九一五年溺死於“蘇塞克斯號”(Sussex)被魚雷轟沉時；屠里那 (Turina)和法拉 (Manuel de Falla)。

## 三十六 俄羅斯

一個特別位置應當保留給俄國音樂。因了牠的幾乎是突然的開花和牠的出自斯拉夫民歌的特性。

在俄國，跳舞一向是一種佔優勢的藝術，民間歌謠幾乎都是跳舞化或是模擬化了的。牠們的頗特別的情感有時是憂鬱的，如夢的，或是興奮的，野性的。

教堂音樂與別國的不大相同，樂器是禁止使用於正教的儀式的：唱樂歌不用伴奏，並且常是合唱的。

直到十九世紀，民歌，教堂音樂都不曾形成一種國民藝術，牠們保存着牠們原始的面目。俄國人始終酷愛着民歌，即使當他們能夠改善自己並能夠採用西方音樂的進步的方法的時候。

跳舞永遠很被重視；俄國表情劇團繼續做着舞臺上的驕子，他們的藝術達到了非常完善的地步。

民間歌謠，舞曲可說是俄國音樂的精髓，牠們作了音樂作品的基本成分，作曲家們在他們的作品中很少用法意德諸國的音樂家幾世紀間苦心經營成的精美的作法和形式。

除了十八世紀的幾隻民間歌謠和樂曲試作之外，在十九世紀前俄國沒有重要的音樂家。俄國樂派的始祖是：

格林卡(Michel Glinka, 生於一八零四年, 死於一八五七年), 生於斯摩稜斯克 (Smolensk) 附近, 他很小的時候就酷愛聽音樂。飛爾



德教了他幾時的鋼琴，少年格林卡在彼得堡受了正式教育。他於是進政府的一個機關服務，一面繼續研究音樂。後來他旅行意大利和德國，在德國聽了“自由射手”，大為感動。回國後，格林卡力圖創造一種國民歌劇，從斯拉夫故事中抽引歌劇題材，這給了他以插入一些民歌和民間舞曲在他的音樂中的機會。

他的歌劇“爲沙皇的生活”（la vie pour le tsar）和“盧斯蘭與呂特米拉”（Rousslan et Ludmilla）都非常動人。

一八四四年，格林卡遊巴黎，白遼斯率先介紹他給了法國人。後來，俄國音樂家旅行西班牙，接着旅行德國，在德逝世。

他的多而且雜的作品對於俄國音樂藝術有一種決定的影響，牠們發動了人們從來沒有見過的迅速的音樂運動。

達哥米斯基（Dargomyski，生於一八一三年，死於一八六八年）起初以藝術愛好者的態度研究音樂，後來即正式着手研究作曲法。他利用斯拉夫民歌，採用一種不受一切因襲形式束縛的具有很自由的精神的樂風，這樣確定着俄國音樂的特性。他的主要的歌劇是：“盧薩爾加”（la Roussalka）和“石客”（le Convive de pierre）。

波羅亭（Borodine，生於一八三四年，死於一八八七年）是一個著名的王族的後裔，初當軍醫兼化學教授，爲人非常慈悲，納不幸的兒童們爲養子，收養窮苦的親戚在他家中；這些事幾乎吸收住了他的全心神。

然而他卻找得到時間作一些完全俄國風的十分有趣味的作品。

波羅亭遺下了幾個生風里，一些短小的樂曲，一首生風里詩，一本未完成的歌劇：“伊戈爾王子”（le Prince Igor）。

居伊 (César Cui, 生於一八三五年, 死於一九一八年), 彼得堡 土木工程專門學校的教授, 作有幾本歌劇和一些別的樂曲。

巴拉基萊夫 (Mili Balakirew, 生於一八三七年, 死於一九一零年), 生於下諾弗哥羅 (Nijni-Novgorod), 畢業於卡薩爾 (Kasar)。一八六二年, 巴拉基萊夫 設立了一個義務學校, 這學校有助於他同國人的音樂教育不少。

巴拉基萊夫 的主要作品是: “達馬爾” (Thamar) 生風里詩; “伊斯拉美” (Islamey), 有名的鋼琴幻想曲; 四十個歌曲, 一集斯拉夫 民歌。

模索爾克斯基 (Moussorgsky, 生於一八三九年, 死於一八八一年) 屬於貴族階級。他在農民中度過了他的幼年, 跟一個德國人 研習音樂, 成了傑出的鋼琴家。後來他到彼得堡 去從軍, 幾年後, 他退了伍, 即完全獻身於藝術。

模索爾克斯基 與最著名的俄國 作曲家達哥米斯基, 巴拉基萊夫, 波羅亭, 李姆斯基·珂爾沙珂夫 都有過交往。

模索爾克斯基 一生窮困潦倒, 晚年沈湎於酒, 死於酒毒。

這個音樂家沒有對於樂式與音樂作法加以徹底的研究的耐心。他的幾乎是寫實主義的作品, 喜歡描寫不幸, 窮困, 痛苦, 悲哀。

模索爾克斯基 遺下了一本優美的歌劇: “波利斯·哥都諾夫” (Boris Godounow), 一些生風里詩, 一些歌曲, 和一些別的樂曲。

李姆斯基·珂爾沙珂夫 (Rimsky-Korsakow, 生於一八四四年, 死於一九零九年) 初當海軍軍官, 後來才專做音樂家。他有勇氣一步一步學習一切音樂受技術。

李姆斯基·珂爾沙珂夫 作有許多歌劇, 最有名的是: “沙皇的未婚

妻”(la Fiancée du tsar)和“金雞”(le Coq d'or);一些生風里和生風里詩:“沙特珂”(Sadko),“安達爾”(Antar),“塞赫拉差特”(Sheherazade),和許多別的樂曲。

這個音樂家也喜歡用鄉土音樂,大膽的和聲,和活潑而多變化的節奏潤色他的作品。

格拉左諾夫(Glazounow,生於一八六五年)也作有許多生風里和生風里詩。

史特拉文斯基(Igor Stravinsky,生於一八八二年)。他的作法和他的急激亂暴的和聲的運用,比他的先輩更爲大膽。他的格式很自由的作品,活潑而富暗比。最有名的是:“火鳥”(l'Oiseau de feu),“彼特魯克加”(Pétrouchka),“春鷹”(le Sacre du printemps)。

俄國學派的一般特性在於使用民歌和跳舞曲的節奏,蔑視一切因襲的法式與講求和聲的效果。這種由“俄國表情劇團”的演藝旅行所傳播的音樂,曾極爲流行,并對於現代音樂作物有很大的影響。

## 三十七 十九世紀末二十世紀 初的法國音樂運動

在十九世紀末和二十世紀初，法國樂派以牠的有價值的作曲的數目之多和他們的作品的傾向之千差萬別，確定了自己的地位之重要。

法國人在佛蘭克的影響之下大踏步走向了莊重的生風里音樂，并繼續擡高着巴赫和悲多汶的努力。

藉在巴黎奏了勝利的華格納的戲劇之力擺脫了意大利風的戲劇音樂，後來又脫去了這種影響開始暴露新的戲劇觀念，印第和杜婁西的作品提供了一些最能表示這種特性之例，

教堂音樂也更生了。索來姆寺院 (Solesmes) 的本篤會教士 (bénédictin) 的長期而堅忍的努力，重建了格里哥樂歌。這種虔誠的旋律恢復了牠在教堂的地位。

中古時代與文藝復興時代的複音音樂的復興，大部分是得力於法國音樂家的提倡，他們中最活動的是：波爾德 (Charles Bordes) 和愛克斯伯特 (Henry Expert)。

這種格里哥樂歌與複音歌唱的復興，對於所有的現代教堂作曲有很大的反響，從此教堂作曲將從祈禱文的精神吸取靈感，而拋棄牠們自十七世紀以來用以伴和自己的戲劇裝飾。

優秀的藝術家們搜集古代民歌的細心也是愛重過去的一切的一

種表示；這種好古心與切望進步的心合起來，是我們的時代的最顯著的特性之一。

生風里演奏會的發起與組織，獨奏會 (récital) 與音樂演奏會的不斷增加，供給了我們的青年藝術家許多達到成功的方法，使公家認識了各時代各國度的大多數作品。

法國的優秀音樂家為數極多；我們將只限於研究那些樂派的領袖和他們的最有價值的門人。現在，我們先來敘述法國生風里樂派的領袖佛蘭克的學生。

### 佛蘭克的學生

佛蘭克的門弟子中，有幾個在現代音樂運中吊了很重要的腳色。

杜巴爾克 (Henri Duparc)，生於一八四八年，是佛蘭克的學生兼朋友之一。

他在中學校裏從佛蘭克學習鋼琴。這位老師喫驚於他的音樂天資，不自禁的教他彈了一些音樂傑作。

杜巴爾克就這樣對於音樂發生了興趣，下了養成自己為音樂家的決心，在從他親愛的老師佛蘭克研究了作曲法後，他即開始作曲，作了十二篇即使拿去與許伯堤和叔曼的那些最美麗的歌曲比也毫無遜色的可歎賞的歌曲。

杜巴爾克細心地在我們的最偉大的詩人的著作中選擇着詩合以音樂。這些歌曲，有些如：“招遊” (l'Invitation au voyage [波特萊爾 (Baudelaire) 的詩])，“波與鐘” (la Vague et la Cloche [戈貝 (F. Coppée) 的詩])，“遺囑” (Testament [西薇士德 (A. Sylvestre) 的詩])，

“腓諦勒”(Phidylé [勒空·德·利爾 (Leconte de l'Isle) 的詩]), “前生”(la Vie antérieure [波特萊爾 的詩]), “戰地”(Au pays où se fait la guerre [戈恬 的詩]), 都是傑作。

杜巴爾克 還作有一首管絃樂用的生風里詩：“勒洛爾”(Lenore)。但是不幸，一種不治之症夭折了這個“悲歌”(la Chanson triste) 的作者的美麗的生涯，因為他不能再執筆作曲了。

紹松 (Ernest Chausson, 生於一八五五年，死於一八九九年)，生於巴黎，佛蘭克 的門生，慘死於一八九九年(因騎腳踏車遇險，受了致命的傷)。

他的很優美精緻的作品為數頗多：一集歌曲，一個生風里，一些合唱曲，一些美麗的器樂曲，和一本歌劇：“亞塔爾王”。

勒珂 (Guillaume Lekeu, 生於一八七零年，死於一八九四年)，生於比利時，求學於波亞壘，嗣求學於巴黎，受業於佛蘭克，後受業於印第。他二十四歲時死於腸塞扶斯。

他的作品：提琴用“瑣娜台”和四部合奏用的“平調曲”充滿了天才的閃光。如果天假以年，他的前途是無限的。

波爾德 (生於一八六三年，死於一九零九年)，生於都爾附近，幼年時觀賞了羅亞爾河 (Loire) 西岸的明媚的風景；可是他的家庭破了產，使他不得不自謀生活。他進國家儲蓄信託銀行充當職員。公餘，他就踴躍地從馬孟泰 (Marmontel) 學鋼琴，從佛蘭克 學作曲。

熱情音樂家的波爾德，找尋着活動的地方，一八八七年，他在洛日蘇瑪倫 (Nogent-Sur-Marne) 找到了一個風琴師的位置，他就想立刻演唱佛蘭克 的“彌撒”。為演唱牠，青年風琴師曾求助於他的朋友杜

巴爾克，印第，紹松，德·布列維爾 (de Bréville) 與夏波烈，以增加他的合唱隊的力量。

一八九零年，波爾德被任爲聖日爾凡的樂長。受了一個懂音樂的教士的鼓勵，他想使十六世紀的複音聲樂復興。

他集合聖日爾凡的歌者組織了一個歌唱團，帶了這個團體遍遊法國和外國，企圖使巴萊斯特里那的音樂和那些被忘記了的傑作在各地復活起來。

波爾德發表了一本“文藝復興前諸音樂家曲選”，幷想設立一個音樂學校，一面施行音樂教育，一面研究格里哥樂歌。

他求基爾曼（詳第四十二章）和印第（詳第三十八章）與他合作，而“Schola Cantorum”（歌唱學校）就很快成了一個重要的藝術中心。

演奏旅行斯特拉斯堡 (Strasbourg) 時，音樂家染了半身不遂症。部分的瘋癱不能完全停止他的活動，但他不得不離開巴黎到南方去住。

在他養病之處的孟特伯烈 (Montpellier)，波爾德設立了一個“Schola”，介紹那本的作品給了該地的民衆。又旅行了幾次。

一九零九年旅行土倫時，宿病發作，致了這個音樂家的命。波爾德被埋葬在都爾附近他故鄉服甫萊 (Vouvray)。

波爾德的音樂作品受他的不斤斤於細節的即席作曲家的精神的影響不少。

他的作品中有一些值得特別加以認識的優美的器樂曲與歌曲：如“篩箕之粉” (la Poussière des tamis)，‘美景’ (Paysage Majeur)，

“哦逝者！”(O mes morts!), “我們來跳琪格舞”(Dansons la gigue)等;一些世俗讚美歌和一本未完成的抒情歌劇(drame lyrique): “三波”(les Trois Vagues)。

除我們要闢一個專章來敘述的印第外，佛蘭克的學生中還有幾個值得提一提：和爾默斯 (Augusta Holmés, 生於一八四七年，死於一九零三年)，他是以他的簡單而和諧的歌曲著名的；羅巴爾茲 (Guy Ropartz, 生於一八六三年)，現在的斯特拉斯堡音樂院的院長。這個詩人而兼音樂家的藝術家作有一些美麗的歌曲，一些器樂曲，生風里詩，一本劇樂：“冰島漁夫”(Pêcheur d'Islande) 和一本歌劇：“祖國”(le Pays)；德·布列維爾 (Pierre de Bréville)，國民音樂會的秘書，作有一本歌劇：“勝利的愛羅斯”(Éros vainqueur)，兩個提琴與鋼琴用的瑣娜台，和一些別的樂曲；加米爾·比洛以特 (Camille Benoît, 生於一八七一年，死於一九二七年)，作曲很少；塞爾斯 (Louis de Serres)，作有一些美麗的歌曲和一些別的樂曲。

下面的幾個著名的作曲家也是佛蘭克的學生：彼爾內 (Gabriel Pierné)，作有一些抒情詩，最著名的是“十字童子軍”(la Croisade des enfants)；盧梭 (Samuel Rousseau)，馬爾諦 (Georges Marty)，維達爾 (Paul Vidal)，夏浦依斯 (Auguste Chapuis)。夏浦依斯作有許多作品，各種類的都有，但他尤以他當巴黎市小學歌唱教育總監的三十年間專為兒童作的那些優美可愛的合唱曲著名。



## 三十八 印 第

印第(Vincent d'Indy)是我們這個時代的最偉大的音樂家之一。佛蘭克運動的真正繼續者的他，以他的作品，他的教職，與完全獻給了藝術的一生的好表率確定了自己的音樂大家的地位。

印第一八五一年生於巴黎，屬於阿文泰士 (Ardèche) 一個舊望族。他的優秀女音樂家的祖母教給了他音樂的基本知識，喚醒了他對於藝術的嗜好。祖母之後，印第有了幾個音樂院的教授做他的老師：第涅麥 (Diémer) 和馬孟泰教他鋼琴，拉維亞克教他和聲學。

一八七零年的戰爭中斷他全盤的藝術計畫。那時剛十九歲的“鐘之歌”(Chant de la cloche) 的作者，憤於敵人的侵略，進了參加巴黎之防禦的聯隊之一，充當平常的步兵。

戰後，印第決定了重新開始他的音樂研究，這回，他遇到了他真正的老師：佛蘭克，他因他的朋友兼戰侶的杜巴爾克的介紹，認識了這位老師。

從此，印第的作品漸見穩練。他的初期作品有些被開始演奏於音樂會，充滿了生氣的非常動人的“鐘之歌”；並於一八八五年得了巴黎市發起的一個音樂競賽會的大獎品。

雖然好的境遇使他可以專從事於作曲，印第卻願意操音樂者之職業，“親自動手”，所以他時而伴奏者，時而風琴師，時而鼓手，時而合唱隊長的直當到獻身於教育之時。

他常往國內各地或國外去指揮音樂會。他利用這種旅行去搜查各地的圖書館，訪問古抄本的收藏家，作些可寶貴的筆記，以便解釋或刊行古典的作品；他就這樣使那些被忘卻了的寶藏，如孟特凡底和十六七世紀的意大利樂派的歌劇，重見了天日。

當波爾德開始他的不倦的宣傳時，印第即援助鼓舞他這個同學，并與他一同致力於“Schola Cantorum”之建立。一八九六年，他開始在這個學校教作曲法，一九零五年，他擔任了該校的校長之職。

印第之教學生是同他的老師佛蘭克一樣熱心的。他千方百計的尋求使他的學生愛音樂。此外，他又叫他們輕蔑輿論與直接的成功追求，而要信任作品的未來，因為如果作品本身是從心深處迸發出來的，牠就總會入到人心深處的。

印第將他大部分的時間用在教育別人上頭。休假時中，他就利用靜的環境作曲。所以他的作品大半是在青山綠水間作成的。

他的作品被兩種感情支配着：即是“詩”與“信仰”（因為印第不但是是一個詩人，而且是一個信徒）。許多都是受了大自然的靈感之作。但喜歡將古代的民間歌謠插入他的作品中。他也利用格里哥樂歌，從牠們引出一些可驚歎的展開。

印第的主要作品是：三個“生風里”和許多管絃樂曲；“山中夏日”（Jour d'été à la montagne），“華拉斯坦因”（Wallenstein），“海岸的詩”（le Poème des rivages）“伊斯達爾”（Istar）等；一些“三部曲”，幾個“四部合奏曲”，一個可歎賞的“六部合奏曲”（sextuor），兩個提琴與鋼琴合用的“瑣娜台”，一些歌曲和幾本很優美的戲劇作品：“鐘之歌”，“凡爾發爾”（Fervaal），“他人”（l' Etranger），“聖克里斯多甫的

故事”(la Légende de saint Christophe)。

這些作品將永留在法國藝術的最寶貴的寶物中。這個音樂家的如此高尚的藝術生活，可以適用他自己給與他的“他人”的題詞：“幫助別人，為別人盡力，這是我唯一的快樂，我唯一的志願……”在來的音樂家可以研究研究。

## 三十九 印第的學生

印第的學生爲數頗多，有聲於樂壇的也有好幾個：

馬亞爾 (Albéric Magnard, 生於一八六五年，死於一九一四年)，初肄業於音樂院，後受業於印第，跟印第研究了好幾年。他的有點粗暴的音樂，奔放不羈，非常動人。

一九一四年大戰初起時，德國人侵入了馬亞爾度假期的地方。一見敵人來了，馬亞爾即奮勇抵抗，死於彈雨之下，并與他的住宅同被燒成了灰燼。

他遺下了四個生風里，幾隻頌歌，幾本戲劇：“蓋爾戈” (Guerrier), “白列尼斯” (Bérénice) 等，一些器樂曲。

塞維拉克 (Léodat de Séverac, 生於一八七三年，死於一九二一年)，生於上卡羅 (Haute Garonne)，初肄業於土魯斯音樂院，後來巴黎，受業於印第。

學成後，他定居於盧西約 (Roussillon)，一九二一年在該地逝世。

塞維拉克是一個以音樂爲生命的音樂家：臨終時，他要聽音樂；有人在鋼琴上彈奏了一曲。臨死者喃喃說道：“美哉音樂！……這是我的全生命喲！……”這是他最後的話！……

塞維拉克的作品充滿了光明與生命。可惜的是這個傑出的作曲家死得太早，沒有將他計畫中的作品全數寫出。

他作有兩本戲劇：“磨坊的心” (le Cœur du moulin) 和“愛遼加

巴爾”(Héliogabale); 一些鋼琴用的很美麗的描寫組曲:“土地之歌”(le Chant de la terre),“在郎格多克”(En Languedoc),“在塞爾達約”(En Cerdagne)等; 許多歌曲,和一隻爲少女們作的優美的催眠歌:“我親愛的偶娃”(Ma poupée chérie)。

盧塞爾(Albert Roussel, 生於一八六九年), 初爲海軍軍官, 後辭職委身於音樂。他從印第研究了作曲法。盧塞爾好遠遊, 常將他旅行中所得印象用生物的色彩描寫出。

他的作品包含有一些非常美麗的音樂。最著名的是:“蜘蛛之宴”(le Festin de l'araignée),“回憶”(Evocations); 一本 opéra-ballad,“巴特華馬第”(Padvâmati)。

## 四十 福雷

福雷 (Gabriel Fauré) 是值得特別注意的：他是現代音樂家中最具個性的音樂家之一

福雷 一八四五年生於巴米涅 (Pamiers)，父親初爲初等教育監督，後來做了佛亞 (Foix) 的師範學校的校長。那些未來的小學教員所上的音樂課，喚醒了這孩子對於這門藝術的嗜好。

他的嗜好很是特別：他喜歡聽電線被風吹動時所發出的顫音，而力圖用音符將牠們的模糊的和音記出。

父親注意到了這種早開的智慧，將這告訴了一個研究音樂的朋友，那朋友因勸他送他進巴黎奧脫伊區 (Auteuil) 的尼特邁爾 音樂學校。

這個學校是尼特邁爾 (Niedermeyer，生於一八零二年，死於一八六一年。作有好幾本歌劇，許多浪漫曲，一卽有名的“湖上”〔拉馬丁 (Lamartine) 的詩]) 創辦的，目的是在養成一些樂長和風琴師；但除音樂外，也注重普通教育。

這個學校的教員都是上選的；就中，聖松 將作曲法的祕訣傳授給了未來的“伯內羅浦” (Pénélope) 的作者。

畢業後，福雷 不得不自謀生活。在稜因 (Rennes) 當了幾時的風琴師後，他回到巴黎 附近。這是一八七零年。一見國難在前，青年音樂家就拋棄他的藝術，加入在巴黎 附近一帶作戰的國民軍輕步兵隊爲

國作戰。

戰後，福雷受尼特邁爾學校之聘執教鞭於該校，同時任風琴師之職於巴黎 Saint-Honoré-d'Eylau 教堂，後來，Saint-Sulpice 教堂，再後，Madeleine 教堂。

他積極地參加了國民音樂會的工作，於一九一七年被舉為該會會長。

他在巴黎音樂院教了幾年作曲法，一九零九年被任為這個國立音樂學校的校長，他一面實施着重要的改革，一面招致着有價值的教員，現代化了這個學校的組織。音樂家擔任該院院長職直至一九二零年，於一九二四年逝世。

福雷人很善良。教作曲法時，學生的作品如不滿他的意，他最大的斥責是一聲不響地將作品一頁一頁地翻過去。這種沈默就足夠了。從他手裏出來了一些優秀的音樂家，有幾個並已躋身於現代音樂大家之列，即：拉凡爾 (Maurice Ravel)，史密德 (Florent Schmitt)，杜加斯 (Roger Ducasse) 等。

福雷還有一種美德：謙遜。音樂家病倒在床上，快要死了。他命人將他所最喜歡的一個學生叫來，一面將他的最後的絃樂四部合奏曲傳給他，一面說道：“到隔壁房間裏去讀讀這個四部合奏曲罷；如果你覺得牠好，我們就留着牠；如果壞，我們就一道來燒了牠。”

這個音樂家的作品很富個性，因為“伯內羅浦”的作者沒受到任何影響。作風是特別的：旋律與和聲合而為一，牠們非常富於魔力，簡直能奮人心魂。他的歌曲為數極多，都很有名。尤其是：“黎蒂亞” (Lydia)，“伊思巴哈的玫瑰” (les Roses d'Ispahan)，“祕密” (le Se-

cret),“月光”(Clair de lune),“搖籃”(les Berceaux),“旅人”(le Voyageur),“監獄”(Prison)等;他也作有一些輪環歌曲:“美歌”(la Bonne Chanson),“夏娃之歌”(la Chanson d'Ève),“夢幻的地平”(l'Horizon chimérique)等;一些可愛的合唱曲:“情歌”(Madrigal),“溪”(le Ruisseau)等;三本劇樂:“加利朱拉”(Caligula),“西洛克”(Shylock)和“普洛美對”(Prométhée);一本歌劇:“伯內羅浦”;一個‘鎮魂樂’,和若干別的器樂曲與教堂音樂作品。



## 四十一 杜 褒 西

杜褒西因其大膽的改革與其對於青年作曲家的影響在現代音樂史上佔了一個重要的地位。

杜褒西 (Claude-Achille Debussy), 一八六二年生於聖日爾曼安來 (Saint-Germain-en-Laye)。他九歲從一個意大利人學習音樂。兩年後, 他進巴黎音樂院從馬孟泰學鋼琴, 從基羅 (Guirand) 與馬斯南習作曲學。

一八八四年, 他因他的康達特“浪子”(l'Enfant prodigne) 獲得羅馬大獎金。這個康達特的音樂很優美可愛, 深為谷諾所讚許。

一八八六年, 他遊學意大利, 從羅馬將他的“春”(le Printemps), “選女”(la Damoiselle elue) 等作品寄到巴黎。他的天資開始在這些作品中顯露。

俄羅斯音樂, 尤其是模索爾克斯基 (參看第三十六章) 的, 於他是一啓示, 另一種更有力的影響將幫助音樂家充分發展他的個性: 這就是發生於一八七零年戰後的叫做印象主義的藝術運動。

杜褒西回到巴黎時, 印象主義運動正盛: 波多萊爾, 凡爾倫 (Verlaine), 馬拉爾麥 (Mallarmé), 方在受人稱美與崇拜。

音樂家對於印象派很有同感, 即着手根據印象派詩人的詩作音樂, 成: “忘卻的短歌” (Ariettes oubliées [凡爾倫的詩]), “波多萊爾的五首詩” (Cinq poèmes de Baudelaire) 和 “牧神午後前奏曲” (Pré-

lude à l'Après-midi d'un faune〔馬拉爾麥的詩〕。

杜褒西從此完全把握住了他的天才。

一八九二年，他看了一次“卑列亞斯與梅里桑特”(Pelléas et Mélisande)，大受感動。獲得該劇作者梅特林克(Maeterlinck)的同意後，他即着手為該劇作曲。這大曲要費他好幾年的時間。在這期間，他又作了“絃樂四部合奏曲”，“三個夜曲”(Trois Nocturnes〔管絃樂〕)，“抒情的散文”(Proses lyriques)等作品。

音樂家不顧有時很難堪的物質上的困難的，不倦地作着曲。終於“卑列亞斯”完成了，隨即上演於喜歌劇院(一九零二年)。牠起初不為人所了解，但後來卻奏了大勝利。

“卑列亞斯”是對於華格納的管絃樂的物力主義(dynamisme)為一種抗議。牠的出現轟動了一時；作者終於認識了光榮。杜褒西能專從事於作曲了，於是許多作品相繼產出，就中最優美的是：根據奧爾雷安(Charles d'Orléans)的詩作的三個無伴奏的合唱曲；生風里詩：“海”(le Mer)；巴萊曲：“聖塞巴斯典的犧牲”(le Martyre de saint Sébastien)；鋼琴作品：“版畫”(Estampes)，“影像”(Images〔兩卷〕)；鋼琴用的“前奏曲”(Préludes〔兩卷〕)；“兒童的世界”(le Coin des enfants)等。

大戰給了已然有病的音樂家很大的刺激；他又作了“無家可歸的兒童的聖誕節”(Noël des enfants qui n'ont plus de maison)，十二個鋼琴練習曲，三個瑣娜台（他最後的作品）。

“卑列亞斯”的作者一九一八年三月廿六日死於巴黎。其時 gothas（德國的大型戰鬥飛機）和 berthas（德國的大口徑遠射砲）正

在猛轟着這個首都。因此，這個法國大作曲家的葬禮非常簡單；僅只幾個朋友參與了葬儀。

杜褒西的作品的特性爲微妙的和聲的講求與一切遺傳法則的推翻。

杜褒西不追求成功，只因愛音樂而作曲。他毫不客氣地批評格呂克，華格納，悲多芬等大音樂家。他所喜歡的是十七十八兩世紀的克拉微山家：那木，孤裴倫諸人。

杜褒西沒當過教員；他既沒學生，也沒門弟子，反之卻有許多的模仿者。（模仿他的大膽的和聲）。他對於整個現代音樂有很大的影響，他的作品將永留在法國音樂藝術的寶物中。

## 四十二 十九世紀末二十世紀

### 初的巴黎音樂院

巴黎音樂院造就出了無數學生，其中許多都成了大音樂家。

繼湯姆斯之後為這個國立音樂學校的校長的是杜波亞 (Théodore Dubois, 生於一八三七年, 死於一九二四年), 國家美術學會的會員, 無數教堂樂曲和一本歌劇: “札維厄爾”(Xavière)的作者。杜波亞之後為福雷, 福雷之後為拉波。

教員中有: 列萊浦服 (Lenepveu), 基羅, 馬斯南, 巴拉丁勒 (Paldilhe), 維達爾, 魏多爾 (Widor), 聖蘇爾彼士 (Saint-Sulpice) 教堂的風琴師和一些風琴用的生風里的作者; 波爾哥·杜辜特萊 (Bourgault-Ducoudray); 基爾曼 (Alexandre Guilmant), 有名的風琴師和法國風琴學校的創辦者, 作有許多風琴曲, 在音樂院和“Schola Cantorum”造就了一些風琴師, 就中最有名的是: 維業尼 (Louis Vierne), 波萊 (Joseph Bonnet), 特戈 (Abel Decaux)。

由音樂院畢業出來的現代作曲家為數極多。最有名的是: 杜卡斯 (Paul Dukas, 生於一八六五年), 一些優美生風里作品, 一個鋼琴瑣娜台, 若干器樂曲和一本歌劇: “阿利安與藍鬍子”(Ariane et Barbe Bleue)的作者; 史密德 (Florent Schmitt, 生於一八七零年), 一個壯美的“讚美歌”(Psaume)和許多器樂曲的作者; 拉波 (Henri Raband, 生於一八七三年), 一九二零年以來的音樂院院長, 作有若干生風里

曲，但他尤以他的歌劇“羅蘭之女”(la Fille de Roland)和“開羅的補靴匠馬魯夫”(Marouf, savetier du Caire)著名；杜加斯(Roger Ducasse)，音樂教育總監，“奧爾飛”(啞劇[mimodrame])，“瑪甘麗的花園”(le Jardin de Marguerite(生風里詩))，“加特克里爾”(Cantegril〔歌劇])和若干器樂曲與聲樂曲的作者；拉凡爾(Maurice Ravel)，各種類的音樂都作得有，他最著名的作品是：“舍赫拉茶特”(Shéhérazade)，“西班牙狂想曲”，“鵝媽媽”(Ma mère l'Oie)等；加普萊(André Caplet)，“耶穌的鐘”(Miroir de Jésus)和別的許多作品的作者；維特可夫斯基(Witkowski)，生風里作曲家，“屋”(la Maison)與“我的湖”(Mon lac)的作者；埃馬呂哀(Maurice Emmanuel)與替業梭(Julien Tiersot)，以整理法國古代民間歌謠和他們的論音樂藝術的各時期的歷史著作出名的作曲家。

### 結 論

法國音樂以牠有價值的作曲家為數之多和他們在他們的作品中所確定的種種傾向繼續得有牠世界教育者的地位。

唯一直進化到了現在的西歐音樂藝術像在漸漸擴張牠的勢力於各最僻遠的國度。各國，乃至美國和日本，都有許多藝術家跑到歐洲諸音樂古國，尤其是法國來求學，他們將來學成歸國也許會建設一種新的藝術。

音樂藝術之進化還會繼續下去。

至於牠的將來，青年學子們，是在你們手裏！

## 補編 樂器史

很早很早的時候，或是爲了省得嗓子喫力，或是爲了輔導歌者（或代替歌者），人們想法製造了一些能模仿人類的聲音的東西。這些東西叫做“樂器”，大約可以分爲三類：（一）絲絃樂器（Instruments à cordes[提琴，豎琴]）；（二）吹奏樂器（Instruments à vent[喇叭，笛]）；（三）敲擊樂器（Instrument à percussion[鼓，鐃鈸]）。

我們將依次來考察這三類的樂器，並另闢一章敘述發明較遲而其爲用也較特別的鍵盤樂器（Instruments à clavier）。

## 一 絲絃樂器

絲絃樂器的始祖似乎是獵人的“弓矢”之“弓”，“弓”，誰都知道，乃一把極柔韌的木製的弓與一緊張於此弓上的弦所構成。

在人類最古的紀念物中，我們發見有一些根據“緊張的弦”的原理製成的樂器，發音則或則由於“彈”（pincement），或則由於“拉”（即摩擦〔frottement〕）。

### 彈的絲絃樂器

神代史首先示給了我們以阿波羅神的里爾（lyre），即西達爾（cithare）。里爾係由四根緊張的弦構成，是用手指或叫做琴撥（plectre）的甲片彈撥而發音的。埃及，亞西利亞（Assyrie）和希伯來也有里爾發現。

古代的詩人歌唱他們的短歌詩都用這種樂器來和的：短歌詩之有 poésie lyrique（抒情詩）這個名字即本此。

另一種具原始的形式，近似於獵人之弓的形式的樂器，是豎琴（harpe）。這樂器很古：大衛（David）作歌以平希伯來王薩虞爾（Saül）之怒時，就是以豎琴為和。

豎琴充了長時間的伴和獨唱者之用，直至十八世紀前後才加管絃樂器之羣。豎琴在拿破侖的時代與復古政府時代很流行，哀拉爾（Érard）與普萊爾（Pleyel）將牠加以改良，使牠成了一件完善的樂器。

柳特(luth)係由一有頸的匣形琴身與數根緊張於此琴身上的絃所構成。這樂器出自里爾或西達爾。與柳特大同小異的有 cholachon, mandole (曼陀琳[mandoline]之所自出), théorbe (有兩個頸), guiterne, vilinella, archiluth (大柳特彈奏時須立着)。

這些樂器從十五世紀直流行到十七世紀。牠們有時有弦多至二十根。

柳特的長處在於同時能發數音，所以能用以演奏數音部的合奏曲。除曼陀琳與基達爾(guitare)外，這些樂器已都無存。

### 拉的絲絃樂器

最古的構造完善的拉的絲絃樂器是維約爾(viole〔約始自九世紀〕)。維約爾粗具有現在的提琴的形式。是用弓形的樂弓(archet)演奏的。

維約爾有絃六根，有大小之分：

小維約爾聲音尖銳，奏時擱在肩上或腕之內曲部，所以叫做viole de bras；有fidèle, vièle(中古時代的jongleur所愛為的樂器)，rebec(或稱gigue)數種。

大維約爾聲音低沉，奏時擱在地上挾置膝間；有viole de gambe, basse de viole(或稱violone,為聲音異常低沉的大維約爾)兩種。

此外還有一種巨大的維約爾，叫做trompette marine。這樂器要比人高一倍半，所以奏時必須站立。trompette marine的一根的聲音都至足驚人。牠是某些修道院用以調節歌者的音調的，無疑，那些修道院的先生們聽覺必是很遲鈍。



十六世紀的時候，一個里昂人發明了一種維約爾，他名之為提琴 (violon)。提琴有絃四根，聲音比維約爾的響朗，所以將維約爾壓倒了。

提琴發明之後，人又將維約爾加以改良，因而我們今日有中提琴 (alto, 比提琴大)，大提琴 (violoncelle) 與低音提琴 (contrebasse)。

## 二 吹奏樂器

吹奏樂器可以分爲兩種：(一)木製吹奏樂器，音色較柔；(二)銅製吹奏樂器，聲音宏亮。

### 木製吹奏樂器

木製吹奏樂器的始祖是鑽有孔的蘆管，即牧人用以吹奏他們的山野旋律的野笛(chalumeau)。據考古學者說，還有一種中空的鑽有孔的骨頭，是一種聲音多少有點尖銳的叫子，但是牠們沒有什麼音樂上的價值。

起初只是簡單的蘆管或禾麥之桿製的野笛，漸漸有了複雜的組織和好幾種的形式，由是生出佛柳特(flûte)，後又生出奧波哇(haut-bois)。

佛柳特：希臘人將聲音如此柔和的佛柳特的發明之功歸之於牧神巴(Pan)。巴的佛柳特係由一排數根長短不等的蘆管構成。這些蘆管因爲長短不等，聲音也就各異。

米達斯(Midas)王之滅落就是因了這佛柳特。這個不幸的國王不喜歡阿波羅的里爾卻喜歡巴的佛柳特。阿波羅神生氣了，便賜給米達斯王兩隻驢耳作爲報復。

我們現在的木製或金屬製的佛柳特，係由一根管構成，孔之外還有鍵(clé)。

澳波哇是直接出自野笛的最古的樂器之一。

澳波哇係由一根圓錐形的管構成，管口有貼在一塊的蘆葉兩片，叫做“簧”(anche)，吹者口中之氣經過其間即發音。

十四世紀時，人們用各種大小不等的奧波哇組織軍樂隊或獵樂隊。十七世紀前後，管絃樂隊始用牠們。

現在我們只剩有兩種奧波哇，即奧波哇的本身與英國號角 (cor anglais)。英國號角是一種聲音低沉的大奧波哇。

巴松 (basson [son bas, 意即低音]) 爲一五二五年一個名叫阿爾弗拉遼 (Alfranio) 的意大利牧師所發明。這件用以代替低音奧波哇的樂器，聲音如哽如咽，非常低沉。牠的有兩米突長的管曲而爲二，所以意大利人給牠起一個綽號叫：法各多 (fagotto, 意即柴把)。

克拉里耐特 (clarinette)。這件樂器一六九零年才發明，十八世紀末葉始用於管絃樂隊。

這是一件同佛柳特與奧波哇一樣的有簧有鍵的樂器，聲音非常響亮，是吹奏樂器中最靈活的。

與上述諸樂器相近似的還有幾種：有的已廢而不用，有的不大常用或是新近才發明，如沙克索風 (saxophone, 爲一八五六年法人沙克斯 [Adolphe Sax] 所發明) 是。沙克索風的構造原理，介於奧波哇與克拉里耐特之間，於管絃樂隊 特別是吹奏樂器 (harmonie) 和軍樂隊，有很大的貢獻。

### 銅製吹奏樂器

人類不但製造了一些聲音柔和的樂器，還製造了一些聲音宏大

的雄壯的樂器。

神代史這樣敘述着這一類樂器的起源：海神特里東 (Triton) 爲一羣可怕的巨人所襲擊，起了吹大海螺之念，巨人們爲這種可怕的聲音所驚，以爲什麼大怪物來了，便立刻逃走了。

後來，人們製造了一些金屬管。喇叭 (trompette) 似乎是這類樂器的最古的。牠的細長的銅管於近口處漸漸擴大成爲鐘形，既無孔，又無鍵；決定聲音之高低的是吹者之唇。喇叭是第一等的軍用樂器。

喇叭原來是直的；牠們有時長至一米突五十生的。十六世紀時，人們將管子改爲曲形，這樣用起來較便利。

trombone 是一種大喇叭，也很古。在中古時代，人們嘗將各種大大小小的 trombone 結合起來伴和人聲。

現在的 trombone 是有槽的，即一部分的管子是活動的，所以能縮能伸，因此叫做伸縮喇叭 (trombone à coulisse)。

我們的祖先也利用獸類的角，鳴之以聚集他們的畜羣或召集他們的同伴。紀元初還有這種樂器發現。名 oliphant，即號角 (cor)，(即是獵角 [trompe de chasse]) 的前身。

oliphant 有時爲象牙製，古時的帶兵官多用以爲戰時信號。

號角在中古時代爲銅製。這是一件與喇叭相彷彿的樂器；牠的管子比喇叭的細，在近號口處漸漸擴大，全體曲爲環形，吹者可以將其套在臂上。

古時的銅製號角多用於狩獵 (十六世紀)。號角的聲音沒有喇叭的響亮，牠是只能吹出非常柔和的聲音來。

現在用於管絃樂隊的號角裝有叫做活塞 (piston) 的鍵，所以能

奏出各種調子，這是爲古時的號角所不及的。

此外還有幾種銅製吹奏樂器，即：現在軍隊裏面用的 clairon（小喇叭），cornet à pistons, tuba（聲音很低沉）和於叫做銅樂隊（fanfare）的銅製樂器組成的樂隊有很大的貢獻的十九世紀沙克斯所發明的沙克斯號角（saxhorns,或稱 bugles）等。

### 三 敲 擊 樂 器

敲擊樂器沒有一定的音，是用以指點節奏的。這類樂器大半出自東方。

定音鼓 (timbale) 來自阿拉伯。這是一種半圓形的銅盆，其上張有獸皮，其下裝有機關，可以變化皮的張力，而得出頗不同的音。由人用特製的小棒在其上往來敲擊之。

在中古時代，定音鼓是一件很被崇拜的軍用樂器。定音鼓的喪失是一軍的莫大恥辱。

鼓 (tambour)，係一種兩面都張有皮的圓筒。也是用小棒敲擊的。牠直到現在還是一種軍用樂器。

大鼓 (grosse caisse)，係一種用大棒槌擊的大型鼓。

鏡鈸 (cymbales)，出自東方，是兩塊中央微凹的圓形薄銅板。由人將其彼此相對而拍擊之。

三角樂器 (triangle 或稱 gistre) 係一根三角形的鋼條，由人懸之架上用鐵條輕輕擊之。

用大鼓，鏡鈸與三角樂器組成的樂隊從前叫做土耳其樂隊。

此外還有幾種敲擊樂器，即鑼 (gong，或稱 tam-tam，來自中國)，鐘 (cloche)，tambourin (小鼓)，tambour de basque (旁邊附鈴的單面小扁鼓)。

所有這些樂器都只是附屬物，不能獨立。

## 四 樂 器 的 應 用

上述的絲絃樂器與吹奏樂器不大單獨使用，必須結合成組：

(一) 絲絃樂器，吹奏樂器與敲擊樂器的組合叫做‘管絃樂隊’(orchestre)；

(二) 木製吹奏樂器與銅製吹奏樂器的組合 (附加敲擊樂器)，叫做‘吹奏樂隊’(harmonie 或稱軍樂隊)；

(三) 單只用銅樂器的樂隊叫做‘銅樂隊’(fanfare)；

(四) 兩件以上少數樂器的組合叫做 duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor, octuor. 這種小組合專充演奏室樂用，有時由一件鍵盤樂器(鋼琴)補充之。

## 五 鍵盤樂器

現在有兩種很流行的樂器，一為風樂器(*à vent*，即是吹奏樂器)，一為錘擊絲絃樂器(*à cordes frappées*)，二者都能獨立；這即是鍵盤樂器：風琴(*l'orgue*)與鋼琴(*piano*)。

鍵盤係由一些叫做琴鍵(*touche*)的蒙有象牙或烏木的小木片所構成。牠所有的鍵都是充運轉發音機關用的。每鍵配有一音，手指按鍵一下音即發出。

### 風 琴

風琴係風樂器，牠係由一些形式不同大小不等的管子所構成。這些管子與一個鍵盤相通，鍵盤的每一個鍵起作用於一個啓閉管子的弁塞。手指按鍵一下弁塞即啓，儲藏在一隻大風箱裏面的空氣即鑽入管子而發出聲音。

原始的風琴只有八至十五根管子，牠們的鍵闊而且硬，須用拳擊才能起作用。至九世紀，教堂開始用風琴伴和唱詩班。風琴管子於是漸漸增多。

現代的大風琴管子有時多至萬根。這種風琴有兩三個乃至四個鍵盤和一個安在下面的脚踏鍵盤(*pédalier*)。脚踏鍵盤的鍵係一些小板，由人用脚踏奏之。

風琴多用於教堂，以其音域廣，音色莊嚴雄大宜於祈禱儀式故也。



## 鋼琴

九世紀的時候，才有一件與我們現在的鋼琴約略相似的樂器出現。十六世紀才有克拉微珂特(clavicorde)的發明。

克拉微珂特有一個鍵盤，每個鍵的下端附有一個錘子，按鍵一下，錘子即高舉以擊絃；但是直到十七世紀一個德國人將牠加以改良的時候，牠才能奏出各種的音。

克拉微珂特有好幾個名字，即：clavicembalum, virginal, manichorde。

巴赫造了一隻叫克拉微山(clavecin)的較完善的克拉微珂特，將牠定為十二個半音一組(即十二平均率tempérament)，並為這件樂器作了一隻“十二平均率克拉微山琴曲”(le Clavecin bien tempéré〔包含各種調子的前奏曲和賦格曲各若干〕)。

克拉微山係與克拉微珂特同時發明；牠具有一個鍵盤，有時兩個，甚至還有一個腳踏鍵盤。每個鍵的下端附有一個爪子，按鍵一下，爪子即高舉以彈絃。

第一隻錘擊鋼琴(piano à marteaux)為一七一一年一個名叫克利斯多佛里(Cristofori)的佛羅倫斯修道士所發明，為一七五三年一個名叫西爾倍曼(Silbermaun)的德國人所完成。這件樂器起初叫做piano forte (piano 弱音，forte 強音)，因為牠能奏出弱音和強音，這是克拉微山所辦不到的。

哀拉爾(Sébastien Érard, 法國樂器製造家，生於一七五二年，死於一八三一年)和普萊爾(Ignace Pleyel, 法國作曲家兼樂器製造家，

生於一七五七年，死於一八三一年，)改良了鋼琴，牠漸漸成了牠現在的樣子。

鋼琴是一種獨奏樂器：牠也用於伴和人聲並與別的樂器(通常是絲絃樂器)結合而作室樂，即鋼琴三部合奏(提琴，大提琴，鋼琴)；鋼琴四部合奏，五部合奏等是。管絃樂隊因了牠所特有的某些音有時也用牠。

在伴和過人聲後，樂器從十六世紀起與人聲混合，並從這個時代起開始脫離人聲而獨立。從十七世紀起，器樂漸漸發達，於十八十九兩世紀飛躍突進而成爲現代音樂的主體。