



中央音乐学院專家講稿譯丛

德国音乐

它的古典遗产和近代创作

[德意志民主共和国] 哈利·哥德施密特著

音乐出版社



德 国 音 乐

它的古典遗产和近代创作

[德意志民主共和国] 哈利·哥德施密特著

音 乐 出 版 社

北 京

德 国 音 乐

[德意志民主共和国]哈利·哥德施密特著

音乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第063号

新华书店北京发行所发行

850×1168 32开 9¹/₈ 印张 200,000字

1959年8月北京第1版

1959年8月北京第1次印刷

統一书号:8026·1143

印数:00,001-1,740册 定价 1.55元

內 容 提 要

本书是根据德意志民主共和国哈利·哥德施密特教授在中国讲学的材料整理而成的。内容为十五世纪中叶以来德国音乐的发展，论述了各个阶段音乐文化的特点及重要作曲家，包括当代音乐文化状况及作曲家生平和作品。可供音乐史研究、教学，作曲家研究等方面参考。

目次

导言	1
第一章 德国古典音乐的第一阶段(1450-1550文艺复兴时代)	6
第二章 德国古典音乐的第二阶段(1550-1700)	13
第三章 德国古典音乐的第三阶段(1700-1760)	19
概述	19
第一节: G. F. 亨德尔(1685-1759)	19
第二节: J. S. 巴赫(1685-1750)	30
第四章 德国古典音乐的第四阶段(1760-1802)	74
概述	74
第一节: Ch. W. 格路克(1714-1787)	76
第二节: 曼亥姆乐派及北德乐派	82
第三节: F. J. 海顿(1732-1809)	85
第四节: W. A. 莫扎特(1756-1791)	91
第五章 德国古典音乐的第五阶段(1802-1848)	116
概述	116
第一节: L. v. 贝多芬(1770-1827)	121
第二节: F. 舒伯特(1797-1828)	176
第三节: K. M. v. 威柏(1786-1826)	202
第四节: F. 门德尔逊-巴尔托迪(1809-1847)	210
第五节: R. 舒曼(1810-1856)	216
第六章 德国古典音乐的第六阶段(1848-1897)	223
概述	223
第一节: R. 瓦格纳(1813-1883)	225

第二节: J.勃拉姆斯(1833-1897)	234
第七章 1897-1945 年阶段	244
概述	244
第一节: G.瑞勒(1860-1911)	245
R.斯特劳斯(1864-1949)	245
M.瑞格(1873-1916)	245
第二节: A.勋柏尔格(1874-1951)	252
P.亨德米特(1895-)	252
第三节: 工人歌曲	261
H.艾斯勒(1898-)	261
德颐(1894-)	261
第八章 1945 年以后的阶段	265
第一节: 西德的音乐	265
第二节: 德意志民主共和国的音乐	271
后 记	286

导 言

要了解音乐,必須通过对历史的認識以及与音乐实践的接触。对历史的認識有助于我們去了解哪些音乐是与生活紧密結合的,哪些音乐是脫离了生活的。这是对待音乐的基本观点。对历史的認識假如脫离了音乐实践是不行的,真正的血和肉是音乐的本身。所以要了解音乐就必须通过理論研究和音乐的实践。

古典音乐具有它的形式和內容。艺术的形式和內容的对立是不存在的,形式和內容必定是統一的。这也是理解音乐的基本前提。

一、德国古典音乐,它在世界音乐中的地位 德国和奥国的古典音乐在世界音乐中占有很重要的地位,巴赫、亨德尔、格路克、海頓、莫扎特、貝多芬、威柏、舒伯特、瓦格納和勃拉姆斯等大师的名字,就好象国际音乐界的恒星照耀着世界一样。这些大师們的活動足足占了整个18世紀和19世紀的上半叶。这并不是湊巧的,因为在这个时期,德国資产階級得到壮大和解放。1848年資产階級革命失敗以后,德国的古典主义开始衰頹,別的国家以不断增长的成就,在音乐方面与德国爭取領導权,例如:在意大利有威尔第,法国有比捷,捷克有斯美塔那和德沃扎克,在俄罗斯有柴科夫斯基和强力集团。倘若将这些艺术家只作为民族乐派的創始者来看待,那是錯誤的,因为在他們的艺术中潜藏着世界性的价值,他們的努

力和伟大古典作品中的民族性、民主性内容不可分地结合在一起。

二、古典遗产与民族 德国的古典音乐包括了从巴赫到勃拉姆斯时代的音乐。但是在过去，资产阶级的理论家们只把“古典”狭隘地理解为风格上的范围，因而把“古典”只套在海顿、莫扎特、贝多芬等维也纳乐派作曲家头上；而象贝多芬逝世以后的大师如舒伯特等人却被挤出这古典的行列，被称为所谓浪漫派作曲家。后来的瓦格纳、勃拉姆斯等作曲家也被按上浪漫的称号。所以产生这种不恰当的说法，是因为资产阶级的理论家认为“古典”只是形式上的问题，而没有联系到内容方面。这是因为他们把衡量的尺度放得太窄了。这种混乱的情况，不能归罪于那些伟大作曲家的作品，而应该归罪于那些理论家们的头脑！

依照马克思主义的学说，生产关系改变时，音乐也会起相应的变化。德国古典音乐的特点则是音乐的基本意念不变，风格依照不同阶段有所变化。因此把“古典”只作为风格的概念是不对的，应该认为“古典”这名称是美学上的一定的基本概念。在这里主要是指美和真实的统一，艺术和生活的统一，艺术完整性，在这种表达上反映出人类不断向上发展的进步思想；同时结合着音乐的民族性格和它针对各个民族所负的使命。古典的大作曲家们正是这样来认识的。因此，我们认为“古典”不是风格而是内容，古典的内容往往是和人类的进步与提高发生关系的，其本质是民族的、民主的，和时代的社会生产关系没有牵涉。

德国诗人海尔特(J. G. Herder, 1744-1803)肯定人类的历史为“人道主义”的历史，这是非常正确的。人道主义和进步是“古典”的两根支柱，“古典”只可能通过社会的新兴阶级来形成。只有新兴的社会阶级才会和人道同民主发生联系。因此，在18世纪到19世

紀上半叶，当德国資產階級漸漸壯大，并在反封建主义的战綫上斗争的时候，換句話說，即当它是德国的进步階級的时候，它就成为具有民族特性和国际意义的艺术的担当者，它的艺术家是面对民族、面对世界的。

但是，德国的資產階級並沒有永远和人道、进步結合在一起。当无產階級兴起时，德国的資產階級对社会的进步就害怕起来。在19世紀下半叶和20世紀上半叶，資產階級就把与封建主义的斗争一变而为与封建主义結合，来反对无產階級。因此，发展的結果就是古典艺术的逐漸衰頹。

对“古典”与“浪漫”看法的混淆，說明了資產階級理論家們的无能为力。这些混淆的思想今日在西德流传极广；相反的，在东德的工农国家中，不論在学校、音乐院以及其它艺术机构，对“古典”遺產的理解要比資產階級国家的理解更正确。我們不需要象他們那样在德国的古典人道主义面前塞着耳朵。相反的，我們却更好地去傾听，因为我們是工人階級而不是資產階級。現在的資產階級不能很好地去理解这些音乐，因为他們不是上升的階級。只有上升階級才可以理解过去的上升階級。

德国的古典音乐与其它国家的古典音乐具有不同的政治上的特点。它是在一个沒有得到民族統一的国土中发展形成的。德国在很久以前就有了高度的文化，但是它却一直沒有得到政治上的統一。巴赫时代有三百五十二个独立的小王国，但一直到貝多芬、威柏、舒曼时代，政治上並沒有什么不同。因此，德国的学者都認為政治上不統一情況下所形成的文化上的統一，是政治上統一的前驅。象这个时期的民族文学家萊辛(G. E. Lessing, 1729-81)、維兰(Ch. M. Wieland, 1733-1813)、海尔特、歌德(J. W. Göthe,

1749-1832)、席勒(J. Ch. F. Schiller, 1759-1805)、汉德林(F. Hölderlin, 1770-1843)、海涅(H. Heine, 1797-1856)等人,他们的艺术同样是在民族统一的过程中产生的。他们的艺术有进步的反封建的因素;他们把德国统一的敌人也看为是艺术上的敌人,那就是德国封建的残余。德国的伟大的作曲家们也是这样去看的。

1871年俾斯麦统一德国以后,德国的古典主义,虽然在音乐中有数量上的增加,但仍然是衰颓的。这是由于在这个时期里,德国资产阶级的反动性不断增长而引起的。1871年固然形成了民族统一,但并非由于资产阶级和无产阶级的合作去对封建主义斗争而获得,而是由于资产阶级和封建主义共同反对渐渐壮大的无产阶级而获得的。1848年马克思和恩格斯曾提出这个口号:德国必须成为一个统一的、不可分裂的共和国。这个口号除了无产阶级之外,只有小资产阶级中倾向革命的一部分人表示同意。可是1848年的资产阶级革命,由于德国资产阶级的分裂而终告失败。从1871年民族统一中得到利益的,首先是容克地主、普鲁士的军国主义者、企业主和大资本家。这些人成为专制王朝的支柱。当时年轻的德国无产阶级在马克思、恩格斯、倍倍尔等人的领导下,举起了民主和人道的旗帜,可是,在资本主义的生产方式中,要规定艺术的面貌,无产阶级自己的力量还嫌薄弱。由于在政治方面逐步放弃对民主的要求,在艺术方面逐步放弃人道的内容,因此,音乐和文学中的古典精神就必不可免地渐次衰颓,因为,古典艺术的本质必须要有充满进步力量的人道的内容。在这时候可以看到最后一个古典作曲家勃拉姆斯(1833-1897)在德国帝国主义的影响下所遭遇的很多困难。一直到帝国主义崩溃以后,德国才又逐渐建立了民族的音乐文化。这样,德国的音乐家才有可能为社会主义

现实主义而努力。在新的生产关系下,音乐才有了新的面貌,但在本质上来说它和古典音乐是没有什么区别的。

伟大的古典音乐不是在 18 世纪才建立的,他在文学艺术与封建主义作斗争的时候就表现出来,早在 15 世纪时便产生了。因此,在划分德国古典音乐时期的时候,还可以推前很多。

第一章 德国古典音乐的第一阶段

(1450-1550, 文艺复兴时代)

1450 年到 1525 年在德国艺术史上是个繁荣的时期。在这时期, 已经开始了与封建主义第一次的、历史性的斗争。展开活动的主要是一些中古城市的进步资产阶级, 他们感觉到封建的生产方式对他们的发展是一种阻碍; 其次就是一些为反抗地主而起义的农奴。

由于天文家和航海者的伟大发现, 天主教会的特权地位被动摇了。科学渐渐摆脱了玄虚的系统, 它们以人和人类的真实知识作为中心。教会内的受教育的优先权被取消了, 渐渐有更多的人学习识字、学文化和研究科学, 新的大学渐次成立起来, 文化渐渐得以民主化。在德国, 印刷术的发明帮助这个发展得以加速和扩张。1452 年, 古登堡(J. Gutenberg, 1393-1468)在美因兹发明了木版活字印刷术(在中国发明印刷术的六百年之后)。1517 年, 马丁·路德(Martin Luther, 1483-1546)向维登堡的宫廷教堂提出了九十五条反对买卖免罪符的檄文, 他并且自此宣布不再服从于腐败的教会而领导了德国的宗教改革。1522 年, 路德开始了他的具有历史意义的圣经翻译, 由此他成为德意志民族语言的创始者。通过印刷, 圣经已经能广泛传布; 人民也能运用圣经的某些部分对封建主义进行斗争, 主要是一些起义的农民用农具和圣经中的字句来进行斗争。领导这个运动的是勇敢的革命者闵则(Th.

Münzer, 1490-1525)。这时候在德国是个动荡的时代。1525年，农民阶级被出卖，革命失败了；閔則也被处了死刑。

这个动荡的时代，在德国，主要是在南部的一些城市，产生了一些具有民主性格的高度文化。资产阶级的自觉性开始活跃了。一位著名的德国人道主义者胡登(U. v. Hutten, 1488-1523)和教堂进行了激烈的斗争。由于农民的失败，他孤单地在一个小岛上逝世。他曾说过：“生活是一种欢乐！”这是一句富有革命意义的名言。

德国美术界在这阶段中也有很高的成就，例如丢勒(A. Dürer)，荷尔拜恩(H. Holbein)，格拉纳赫(L. Granach)，是15、16世纪的三位大师，当时曾和德国人道主义者以及宗教改革者有紧密联系。他们都是比较进步的艺术家的，他们讽刺了迷信和陈腐的宗教传统。新的资产阶级的人道主义精神可以在他们的作品中看到。

德国文艺复兴的民主性格，在音乐部门中最为显著。这些特点，只要看看这时期的各大师的作品所受到的民歌和民族舞蹈的巨大影响就可以明白了。这些歌曲和舞曲，往往是四声部的乐曲，常在人民群众中间演奏。许多印刷出来的歌集可以在市场上买到，其中较早的一种歌集是在1513年由美因兹一位出版家雪法(P. Schöffer)发行的，他可称为最早运用活体音乐字母的德国人。这种歌集的大量印刷可以证明当时人民大众是如何需要它、喜爱它，这些歌曲造成了古典歌曲的基础。这时代曾留下一本叫《洛海玛歌集》(Lochheimer Liederbuch)的手抄本歌集，是由一个业余的音乐爱好者手抄的。由此可见当时人民对这些歌曲的爱好程度。

在这时期的歌曲中，通过了调式、音阶的改革，也表现了人道

主义和革命性。拿那时的两首民歌来比较就可以明白。

第一首是情歌：《我一心想念着你》(All mein Gedanken, die ich hab), 是用教会的利地亚调式来写的, 还受着教会音乐的支配。

我一心想念着你

例1.



大意：我一心想念着你，你是我唯一的安慰。你，你，你应该想着我，而我也永远不会忘掉你。

第二首却是用现在的大调来写的，是一首舞曲：《我沿着好看的圆圈跳》(Ich spring an diesem Ringe des besten)。这里所用的大调是一种革命，是从教会的约束下解脱出来的革命。

我沿着好看的圆圈跳

例2.



大意：我沿着好看的圆圈跳，尽力地跳得最好。
我歌唱美丽的姑娘，唱尽我学到的一切。
我跨马跑过他乡，看到了姑娘们在招手。

为什么說使用了大调就是一种革命性？

在8世紀至15世紀期間，教會調式在音樂中占有統治地位。大調音階在12、13世紀時便開始出現并廣泛流行，但只限于民間音樂中使用，教堂是不允許的；同樣，小調音階在當時也被教堂所禁止。但是革命終於來了，許多民間的舞曲和表現人民生活的歌曲都使用了大小調，在前面所提到的歌集里，就有用大調寫的歌。

1597年，人道主義者、音樂理論家格拉里亞奴斯(H. Glareanus, 1488-1563)還寫了重要的理論著作《十二弦》(Dodekachordon)，他把大小調和教會音階相提并論。他承認有十二種音階，其中就包括動搖了教會調式的大小音階。教會調式的被動搖，也說明了舊的封建制度的被動搖。

大小調的興起究竟有什麼成就和影響？我們試看現在的大調和聲，它建築在三度上，這和民間音樂有密切關係。民間樂器往往有泛音，通過泛音很容易就產生了和聲的基礎。教會調式是很難配和聲的。許多教會的樂曲雖然使用了復調，但不是真正的和聲，每個聲部是獨立的曲調。通過大調的運用，和聲逐漸建立起來（當然，不只是在德國，在意大利、英國都是這樣），於是音樂就有一種轉變，而小調也發展起來了。

大調與和聲的勝利，是人類思想從宗教的束縛中解放出來的結果。現在，在音樂中，人是作為中心點了。上面所舉的大調樂曲的例，使我們体会到胡登的話：“生活是一種歡樂！”

大調是樂觀而愉快的，小調則常帶有一種悲哀憂愁的性格。在生活中，人不一定永遠是歡樂的，有時也有痛苦；大小調的應用可以把人類的快樂與悲哀的感情充分表達出來。這樣，通過調式的改變，可以更深刻地反映人類的精神面貌，這也是古典的特點。下面可以舉出幾個這樣的例：

1. 民歌《小林鳥在飞》(Es flog ein kleins Waldvögelein)。这是一首四声部的歌曲,可能产生在15世紀,在今日还很流行,德国的儿童們大都会唱。这首歌唱爱情和春天的歌,用很明显的大調写成。这种曲調,在当时的教会中是禁止的。

2. 《茵斯布魯克,我必需离开你!》^①这是一首悲哀的歌曲,曲調是很古老的。它虽然没有运用小調,但由于和声处理,在大調里产生了巧妙的小調作用;这样,人的情感就适当地被表现出来了。这是一首民歌配和声的著名范作,对这样优美的歌曲,我們只可用“古典”来称呼它。从形式上看,它并不是很大的,但它却表现了古典的精神。作者是伊薩克(H. Issac, 1450?-1517)。

3. 《我們的上帝是个坚固的城堡》,这是M. 路德所写的作品,恩格斯曾称这首歌为“农民的馬賽曲”。路德是音乐的朋友,他說过“魔鬼不需要占有一切美妙的歌謠。”因此德国新教常常演奏許多音乐,并且也証那些教徒們自己在教会中歌唱圣咏。这是一个优良的传统,我們对这点应该很好地理解,否則也不能了解德国音乐的古典大师巴赫。

我們的上帝是个坚固的城堡

例3.



这首歌曲的歌詞充滿了斗争性,第一段大意是:“上帝是我坚

① 乐譜及歌詞大意可參閱《西洋音乐史》(聶夫著,張洪島譯,万叶 1952 年版)第64-65頁。——整理者注。

固城堡，庄严雄峻永坚强；上帝是我安稳慈航，助我乘风冲駭浪。恶魔盘踞世上，仍謀兴波作浪，猖狂狡猾异常，怒气欲吞万象，世間惟他猛无双。”第二段則更明显：“魔鬼虽然环繞我身，向我尽量施侵袭，我不惧怕，因神有旨，真理定能因我胜。幽暗之君虽猛，不足令我心惊，他怒，我能忍受。日后勝負必分，主言必使他敗北逃奔。”

这样的歌詞，其含义很明显，它是针对封建的残余和大地主而写的。因此我們可以了解为什么当时的农民可以一手拿鎌刀，一手拿聖經去斗争，我們也不难了解为什么恩格斯說这是“农民的馬賽曲”了。

为了証明当时曲調的丰富，我們还可以看看另一个例。大家知道德国教堂都挂有大钟；这种钟大約比几个人还高，是当时手工业的杰作。单是把这样大的钟挂到几百公尺高的教堂上去，就十分不容易，更无需說鑄钟的技巧了。所以人民非常喜愛的这种钟，也被描写到当时的音乐作品里，那就是生佛尔 (L. Senfl, 1490?-1555) 所写的《司排埃的钟声》(Die Glocken von Speyer)。在这首曲子中，我們可以看到作者如何出色而生动地用人声去模仿钟的声音。

但是，在 1450 到 1550 年这个被称为文艺复兴的时代，并不只是因为歌唱艺术的发展，而且也由于通过音乐的世俗化而发展了器乐。教堂不仅禁止世俗曲調的流行，而且也是器乐的敌人。这时，器乐在德国也繁荣起来了，这些音乐主要是流浪艺人传播的民間乐曲，有些曲子是既可唱又可以演奏的。象奥勃莱希特 (J. Obrecht, 1430?-1505) 所写的《一个女孩子坐着》就是很好的例。这首乐曲留传下来的只有器乐部分，歌唱部分已經失传了。它是根据舞蹈音乐写成的，由琉特琴 (Luthe 状似琵琶的弦乐器)、两