

新

1980

歌集

人民音乐出版社

封面设计：郑在勇



音乐译文

(双月刊)
(总第 28 期)

编辑者	音乐译文编辑部 (北京朝内大街 166 号)
出版者	人民音乐出版社 (北京朝内大街 166 号)
印刷者	北京第二新华印刷厂
总发行处	北京报刊发行局
订购处	全国各地邮电局
国外总发行	中国国际书店 (北京 399 信箱)

本刊代号 2—259

一九八〇年二月十五日出版

定价：0.65 元

目 次

古典主义与浪漫主义(陈宗群译).....	[美] D. J. 格劳特 (2)
音乐的哲学与美学(上)(陈平译).....	[法] G. 布勒莱 (15)

贝多芬专辑

我们为什么珍视贝多芬(范汝龙、井勤荪译)

.....[苏] A. B. 卢那察尔斯基 (35)

贝多芬论(刘毅译).....[德] R. 瓦格纳 (47)

贝多芬创作的历史意义(张洪模译).....[美] P. H. 兰革 (59)

在贝多芬的身影下(高建进译).....[英] B. 巴里 (67)

贝多芬作为一个政治性人物(廖乃雄译)

.....[德] H. 马尔克斯 (82)

关于贝多芬研究的现况(李琮译).....[德] E. 普拉滕 (97)

存在一种现代的贝多芬风格吗?(葆宝译)

.....[匈] A. 弗尔德斯 (111)

作曲家论贝多芬(唯民等译).....海顿、舒曼等 (115)

同时代人对贝多芬回忆的片断(蔡咏春译)

.....申德勒、车尔尼等 (123)

音乐文学: 结巴子艺术批评家所说的贝多芬故事(廖尚果遗译)

.....[德] 托玛斯·曼 (143)

贝多芬的几首歌曲——《火的色彩》等(廖乃雄译配).....(154)

贝多芬画页

编者的话.....(34)

目 次

古典主义与浪漫主义(陈宗群译).....	[美] D. J. 格劳特 (2)
音乐的哲学与美学(上)(陈平译).....	[法] G. 布勒莱 (15)

贝多芬专辑

我们为什么珍视贝多芬(范汝龙、井勤荪译)

.....[苏] A. B. 卢那察尔斯基 (35)

贝多芬论(刘毅译).....[德] R. 瓦格纳 (47)

贝多芬创作的历史意义(张洪模译).....[美] P. H. 兰革 (59)

在贝多芬的身影下(高建进译).....[英] B. 巴里 (67)

贝多芬作为一个政治性人物(廖乃雄译)

.....[德] H. 马尔克斯 (82)

关于贝多芬研究的现况(李琮译).....[德] E. 普拉滕 (97)

存在一种现代的贝多芬风格吗?(葆宝译)

.....[匈] A. 弗尔德斯 (111)

作曲家论贝多芬(唯民等译).....海顿、舒曼等 (115)

同时代人对贝多芬回忆的片断(蔡咏春译)

.....申德勒、车尔尼等 (123)

音乐文学: 结巴子艺术批评家所说的贝多芬故事(廖尚果遗译)

.....[德] 托玛斯·曼 (143)

贝多芬的几首歌曲——《火的色彩》等(廖乃雄译配).....(154)

贝多芬画页

编者的话.....(34)

古典主义与浪漫主义

〔美〕唐纳德·杰伊·格劳特

音乐历史时期的名称总是包含双重意义：它们表示一定的音乐风格，也表示正是在一定的时期里那些风格是最显著的。例如，同一个形容词“古典的”，通常习惯用于海顿、莫扎特和贝多芬的风格，也指 1770 年至 1800 年或至 1830 年期间这种风格的繁荣。原则上，这两种含意是一致的。大体上，总是能够以一般的词语给风格下个定义，也能对值得注意的、互有关联的一些风格的错综复杂加以解释，同时，多多少少也能清楚地确定这种风格始末的时日。当然，实际上，我们对任何一个特有的时期、地区或作曲家的音乐研究得愈多，我们就愈能清楚地看出对风格用笼统的说明是不妥当的，而对历史分期的划线有些也是武断的。没有比凭这样的根据来论述音乐再省力不过的了。然而，把音乐历史按风格进行若干时期的划分还是有它的作用。划分时期是一种方法，它的原则是要能确切地说明历史的连贯性与变迁。用像标签那样的粗略、不精确的说明来探讨实际的音乐，只能提供倾向性的要点。我们虽然提到标签，但粗略和不精确的说明是最能满足上述的需要；它们自以为要描述所有的音乐，而将其一一归类，但还比不上在箱子上面贴的标签，标签还要详细说明箱内容纳的物品，一旦打开箱子以后，我们就能扔掉标签任意选择，可能的话也许得到一件更好的东西。

用术语“古典的”和“浪漫的”来说明风格时期特别麻烦，这有

两个原因。第一个原因是这两个单词用在文学、美术和通史里，比我们通常放在音乐史里更有其多种含意。“古典的”暗示某一作品精细、完美、值得模仿，对于衡量其后的作品，它是一个标准。某些古代作家的作品有以“古典作品”闻名的，在有些相同的意义上，帕列斯特里那^①的音乐也可称之为古典作品；但对于十九、二十世纪来说，海顿、莫扎特和贝多芬的音乐才成了古典作品的典型。至于“浪漫的”一词，用它常常表示了许多不同的东西，而用它来描述音乐的风格，特别是为此给它下个定义，确是很无益的。

第二个原因是“古典的一浪漫的”这个传统的对偶在音乐史里为何引起混乱，其实，它们不是完全对立的。这两种风格的连贯性比它们的相对立更为主要。人们不仅在十八世纪的音乐里能够找到浪漫主义的特征，在十九世纪的音乐里发现某些古典主义的东西；其实，大约自1700年至1900年间写出的大部分音乐所用的是共同的、有限制的、合用的音响材料，共同的、基本的和声语汇，共同的、基本的和声进行、节奏、曲式的原则，共同的创作意图，这意图不是用外加的象征手法，而是由严密完善的记谱开始，全部地通过音乐在作曲家、表演者、听众之间交流想法；它们构成的是统一的风格时期。从莫扎特到马勒^②，所有尝试性的方案，沿着特别的路子进行个别的变更、实验和发展——都是在一个传统之内并根据共同的、基本的一套原则而发生的。假如莫扎特有可能听到马勒的音乐，他也许喜欢或不喜欢它，但他不至于感到全然生疏。对于莫扎特的经验来说，他会喜欢由维也纳飞往北京更甚于由维也纳飞往月球。

现在，我们根据十九世纪的音乐试图解释或提出浪漫主义的

① 帕列斯特里那 (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1524—1594), 意大利作曲家。——译注, 下同。

② 马勒 (Gustav Mahler, 1860—1911), 奥地利作曲家。

含意。形容词“浪漫主义的”源于“罗曼司”^①，“罗曼司”有一个原来的文学含意，它指的是用拉丁语系中的一种语言写成的、讲述英雄人物和英雄事迹的中世纪故事或诗歌，这一种语言也就是由“拉丁语”（即“罗曼语”^②）传下来的方言俗语之一。例如，谈论亚瑟王^③的中世纪诗歌就称之为“亚瑟王的罗曼司”。此后，当“浪漫主义的”一词开始遍用于十七世纪中叶时，它带来了远离本来含意的一些涵义：传奇的、杜撰的、幻想的、不可思议的，和现存的实际世界相对立的一个虚构的或理想的世界。沃尔特·佩特^④为“浪漫主义”所下的定义就基于此种涵义，即“浪漫主义”是“给美增添奇异”；洛德·培根勋爵^⑤早在他的格言里也提出“极致的美无不有一些奇异与之匀称。”十八世纪早期，浪漫主义精神的曙光在开始赞赏荒凉的、富于色彩的自然风光和广泛流传的、通俗的“英国庭园”中显露，这种庭园里的种植不是人工的培育与人为的安排，而给人以原始的、自然生长的印象。另一个迹象是约自十八世纪中叶，“哥特式”^⑥这个字眼的用意逐渐有了转变，即从咒骂的术语变成赞扬的词汇；人们开始感受中世纪大教堂的美，赞叹其结构细节的参差不齐和错综复杂与古典建筑样式的对称和单纯何其多异。与这种审美观点的转变相联系的是所谓“哥特式小说”的兴起。它始于1764年出现的沃波尔的《奥特兰多城堡》^⑦。

① 罗曼司，romance 的音译。

② 罗曼语，Roman 的音译。

③ 亚瑟王(King Arthur)，指六世纪前后欧洲传说中的英雄、英国国王。

④ 沃尔特·佩特(Walter Pater, 1839—1894)，英国思想家、文学家。

⑤ 培根勋爵，即弗兰西斯·培根，(Francis Bacon, 1561—1626)，英国哲学家、散文作家、政治家，他的格言多用拉丁文写成；本文作者引语出自培根的《论美》一文。

⑥ 哥特式(Gothic)，指十二至十六世纪在西欧盛行的一种建筑风格。

⑦ 沃波尔(Horace Walpole, 1717—1797)，英国作家、出版家。他的传奇小说《奥特兰多城堡》(The Castle of Otranto)于1764年出版后，在西欧兴起了以描写中世纪哥特式城堡内发生了奇异惊险的风流韵事为题材内容的“哥特式小说”。

浪漫主义的特征 按极寻常的道理，所有艺术都能以“浪漫主义的”相称；因为，艺术虽然要从实际生活中提取材料，但它得改变这些材料，由此塑造一个新世界，这个新世界必然是程度多少不一的间接的日常世界。从这个观点看来，浪漫主义艺术以它更强调间接和奇异而不同于古典主义艺术，这样的强调也意味着对实际生活中的材料的选取和处理。这种寻常的道理说明浪漫主义并不是哪一个时期的奇迹，它以不同的形式出现于不同的时代。在音乐史和其他艺术史里都有可能见到古典主义与浪漫主义的交替——或者，象库尔特·萨克斯^①称它们的那样：“德性与激情”的循环；因而，“新艺术”与“古艺术”相比，也许被认为是浪漫主义的；或以“巴洛克”与“文艺复兴”相比，亦然；依次类推也有些一样：和十八世纪的古典主义相比，十九世纪也就是浪漫主义的了。

浪漫主义的另一个基本特征是无限，它处于两个虽有关联但却异乎平常的感觉之中。一，浪漫主义的艺术渴望超越眼前的时世去把捉永恒的东西，响往回到过去或提早走向未来，仰望越出世界的浩渺并穿过宇宙到外界去漫游。古典作品的典型被公认为是严整、平衡、节制和完美，相反，浪漫主义珍惜自由、珍惜曲折与变化、珍惜激情和对难以达到的东西抱有希望并不断追求。正因为这些目的永难达到，浪漫主义艺术老是给不可能实现后的思慕、渴望、响往等精神状态缠住。

二，浪漫主义作家难以抑制的焦急，使得个性遭受挫折，导致身心的衰竭。艺术家本人往往与艺术作品溶合在一起；古典作品的清晰被某些有意识的含糊所取代，明确的陈述由暗示、引喻或象征所替换。各种艺术它们互相结合；例如，诗歌旨在求得音乐的色彩鲜明性，而音乐就想得到诗歌刻划人物的特色。

^① 库尔特·萨克斯(Curt Sachs, 1881—1959), 德国音乐学家。

倘若浪漫主义是间接和无限，那么，音乐是艺术中最浪漫主义的。音乐的材料——安排好的声音与节奏——几乎完全与来自客观的社会实际分离的，这样的分离使得音乐最适合于揭示印象、思想和感情的潮涌，而这些正是浪漫主义艺术出色的专长。只有器乐音乐——摆脱了文字负担的纯音乐——能够完美地达到交流感情的目的。所以，器乐音乐是理想的浪漫主义艺术。它和客观社会实际的分离、它的奥妙、它的揭示的无比力量，而这种不用文字做媒介的揭示对人的内心直接产生作用，所有这些使得器乐音乐成为十九世纪所有艺术中显要的、最有表现力的一种艺术。沃尔特·佩特写道：“所有的艺术经常响往音乐的情态”。叔本华^①认为音乐正是世人心灵深处的逼真的映象和化身，正是人生普遍的感情、冲动在具体、鲜明的形式里的直接表现。十九世纪所珍惜的但总得不到承认的信念之一是：所有的音乐有超越音乐的内容。

浪漫主义的双重性 这一点，我们首先碰到一些显然相对立的情况，这些情况是进行一切尝试来领会应用于十九世纪音乐的浪漫主义含意时碰到的。我们将以如下的论述来尽力解决这个问题：概括相互抵触的倾向，这种倾向对特定时期的音乐的影响；注视音乐家们寻找什么方式方法使这些对立在他们自己的思想活动与创作实践里协调起来。

音乐与语言文字 首先的对立涉及音乐与语言文字之间的关系。如果说器乐音乐是完美的浪漫主义艺术，为什么它的最高形式——交响曲的公认的大师不是浪漫主义作曲家，而是古典派作曲家海顿、莫扎特和贝多芬呢？再者，十九世纪最富于特性的形式之一是歌曲，它是一种声乐小品，舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和胡果·沃尔夫^②的歌曲使音乐与诗歌达到了更新的、内心的结合。

① 叔本华(Arthur Schopenhauer, 1788—1860), 德国哲学家。

② 沃尔夫(Hugo Wolf, 1860—1903), 奥地利作曲家。

甚至于大多数浪漫主义作曲家的器乐音乐，其抒情的歌曲气质远比交响曲的戏剧气概突出，交响曲的戏剧气概就像莫扎特、海顿的后期作品，尤其是贝多芬的作品示范的。而且，十九世纪许多主要的作曲家对文学的表达方法非常明瞭，极有兴致；许多重要的浪漫主义小说家、诗人深有感情并颇具见识地写了有关音乐的著作。小说家 E.T.A. 霍夫曼^①是一位有成就的歌剧作曲家；威柏、舒曼和柏辽兹写了有关音乐的出色的散文、短评；瓦格纳是作曲家，也是诗人、散文作家，也可以说是一位哲学家。

一方面认为纯器乐音乐是最高的浪漫主义表现方式，另一方面十九世纪音乐的文学性很强，它们同为十九世纪浪漫主义音乐的典型，两者之间的抵触在“标题音乐”的构思里得到解决。十九世纪所用的术语“标题音乐”是指与诗歌的、描述的、或者甚至于有叙事体的文字解说的题材内容相结合的器乐音乐。它不用修饰的音乐词藻来描画（像巴洛克时期那样），或自然状态的音响与动作来模拟（像有时在十八世纪见到的那样），而用富于想像力的揭示。标题音乐旨在吸收并蜕变富于想像的题材内容，把它整个地体现在音乐里，尽管用了包括“内容说明”的方式，产生的作品仍然越过原来的题材内容，并在一定意义上成为一部独立的作品。器乐音乐由此成为表达思想的一种媒介，虽然表达时也许用语言文字暗示，但它终究是语言文字的表现力所不及的。浪漫主义作曲家使音乐与语言文字和谐一致的另一种表现方式反映显著，他们给声乐音乐安排器乐伴奏，从舒柏特的歌曲到瓦格纳的乐剧用交响乐队环抱着人声。

十九世纪标题音乐的开端是贝多芬的《田园》交响曲。到了十九世纪中叶，极其明确地致志于标题音乐的作曲家是门德尔松、舒曼、柏辽兹和李斯特，而十九世纪末，标题音乐的主要代表人

① E.T.A. 霍夫曼 (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822)，德国小说家、画家、歌剧作曲家。

物是德彪西和理查·施特劳斯。但实际上这个时代的每个作曲家都程度或多或少地写作标题音乐，不管他公开承不承认这一点；因为为什么和一幅风景、一篇故事或一首诗歌联系在一起的浪漫主义音乐小品听众易于接受，提出它来的往往是作曲家自己，也许他并非自觉地从这样一些想法出发而进行创作的。论述音乐的一些作家把他们自己对音乐的表现作用的想法强加于往事，也把浪漫主义作曲家的打算硬塞进不仅对贝多芬的器乐作品的理解中去，而且对莫扎特、海顿和巴赫的也一样。

群众与个人 抵触的另一个方面涉及作曲家与他的听众之间的联系。音乐联系的听众从比较少数的、同类型的、有音乐修养的圈子转变到其大无比的、不一样的、尚无音乐准备的中等阶层的公众，这种转变在十九世纪百年中早就开始。个别的艺术保护人消失，演奏社团、音乐节庆加速发展，这些一直继续着的转变在十九世纪初已有所见。作曲家如果想要有所成就的话，他们必须想方设法到广大的新的听众那里去；他们的奋斗如果想要得到倾听与了解的话，必须使它出现在比以前音乐史上任何一个时代都无可比拟、更为宽广的活动场所。然而正是这个时期出现的特异现象比别的任何时期更甚，这时期出现了孤僻寡言的艺术家，他感到自己与他的同胞被分开了，隔离得迫使他只能在自己内心里寻找灵感。这些音乐家不像他们的十八世纪先辈们那样要为一个保护人或一种特殊的职责而作曲，他们希望为众多的，为后代，为一些他们想像中的理想的听众创作，这些听众将来总有一天会了解并欣赏他们；不这样，他们就为志同道合、情意相投的小组而写，相互倾吐心灵深处的感情；他们觉得把这种感情呈现在音乐厅里生疏的公众之前，显得太脆弱也太珍贵了。这就是一方是梅亚贝尔^①、柏辽兹、瓦格纳、理查·施特劳斯或马勒的雄

① 梅亚贝尔(Giacomo Meyerbeer, 1791—1864), 德国作曲家。

伟壮观的创作，另一方是舒曼的歌曲或舒伯特、门德尔松和肖邦的钢琴小品的发自内心的深情流露，两方之间形成了这个时代基本的却又那么典型的对照。

群众性的听众与孤独的作曲家之间的鸿沟总是难以搭起桥来。能说会道的音乐家制造了大批轻浮俗气的或装腔作势的沙龙音乐，用这个窍门讨好公众，但有良心的艺术家鄙视这样庸俗的东西。他们不得已而想把作曲家与崇高的神父、诗人融于一身，以音乐做为神圣的媒介去揭示人的生命之更深的奥秘，这在一定程度上纯为自我保护与自我补偿。但艺术家是个“天才”，他受“灵感”而写作，而一个先知就算他的预言也会被谢绝。

在诺瓦利斯^①的小说《亨利·冯·奥夫特丁格》第三部分里面，有一段说明艺术家的浪漫主义理想的故事：一个卑微谦逊的年青樵夫悄悄地娶了一位公主，两人生了一个孩子。夫妻俩满怀恐惧地来见公主的爸爸——国王求好。在老百姓众声称许之下，国王高兴地接待他们和他们的孩子。毫无疑问，这个故事的高潮一定是寓意地描绘公众的承认与胜利的喜悦，因为这是浪漫主义艺术家始终渴望却总是得不到的。如果他的意志坚强精力充沛的话，他就可能达到高出于大众的想像力的地步，像贝多芬完成的，像柏辽兹为之奋斗的，像李斯特与瓦格纳在没有一个先例的规模上所做的。值得注意的是十九世纪的音乐演奏巨匠突出，独特的英雄人物——例如，帕加尼尼与李斯特。和十八世纪、二十世纪正相反，典型的十八世纪演奏名手是歌剧演唱者，他是演出

① 诺瓦利斯(Novalis)，是德国十八世纪消极浪漫主义的主要代表人物弗里德里希·利奥波尔德·冯·哈登贝格(Friedrich Leopold von Hardenberg, 1772—1801)的笔名。他的长篇小说《亨利·冯·奥夫特丁格》集中地反映了作者的思想感情：美化夜和死，把生活看成梦，把梦看成现实，把自然界说成是“心灵的另一存在”。作者在小说里借假想的十三世纪诗人奥夫特丁格在梦中看到一朵“兰花”，这朵空幻的兰花意味着浪漫主义者神秘的渴望。奥夫特丁格就出去寻找这朵兰花，说它是真理、爱和诗的象征，他把在外边遇见的一切也看成是象征的符号。

团体里惹人注目的成员，典型的二十世纪演奏名手是指挥家，他是演出团体里的发号施令者，十九世纪的音乐演奏名手，他们是器乐独奏者。浪漫主义到处显示它强调个人：本世纪最好的声乐音乐不是为合唱而是为独唱写的。作曲家的构思如先知者、如与敌对的周围环境做斗争的孤独的英雄的形象，也给音乐带来感情处于紧张状态和激动的特性，通过这些使得听众激动、振奋。

专业与业余音乐创造者 专业演奏者与业余演奏者之间的差异，古典时期与浪漫时期是联系着的。专门家与业余者的差别在十八世纪已留有痕迹。现在，两者之间的差别明显增大，这是演奏者提高的专业标准所造成的。音乐厅里，演奏巨匠在对他着了迷的听众面前大施魅力，这是一个极端；另一面是市区周围的器乐或声乐的重奏、重唱，或是家人聚集在客厅钢琴周围唱着喜闻乐听的歌谣、赞美诗。当时还没有留声机和电视机，这些家庭的音乐创造者几乎至今无人知晓，但它是十九世纪和二十世纪初音乐背景的始终如一而未予公布的特色。

人与自然 在一定程度上由于工业革命，十九世纪欧洲人口急剧增长。人口增长最多的在城市：1800年至1880年间，伦敦与巴黎的人口都增加了四倍。从而，大多数人，也包括大多数音乐家，不再住在村落、宫廷或城镇了，人人相识了，散开的农村不再离得那么远了；但代替的是现代城市莫大的、与人人有关的混乱使他们茫然若失。

但人的日常生活愈是和自然分开，他就愈是恋慕自然。从卢梭^①起，自然就被理想化了，并且日益使它显出更为荒凉、更能入画的景象。十九世纪是风景画的年代。海顿的《四季》和贝多芬的《田园》交响曲的音乐风景画由门德尔松的序曲、舒曼的《春天》和《莱茵》交响曲、柏辽兹与李斯特的交响诗、威柏与瓦格纳的歌

① 卢梭(Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778)，十八世纪杰出的法国启蒙思想家、文学家、音乐家。

剧继承下来。然而，自然对于浪漫主义作曲家不只是一个要描绘的题材内容。艺术家的内心生活与自然的生命之间是亲属关系，因此后者不仅是隐蔽的处所，也是艺术家的力量、灵感和揭示新鲜事物的源泉。抵销城市生活方式的人为状态，与自然相亲的神秘感觉在十九世纪的音乐里是普遍的，就像在同时代的文学与艺术里一样。

科学与非理性 十九世纪，正确的认识与科学的方法迅速发展。同时，仿佛正产生倒退，这时期的音乐里无意识、超自然的东西经常冲击到理性的边缘。像柏辽兹的《幻想交响曲》是从梦(个人的无意识的东西)感受到的题材内容，或者像瓦格纳的乐剧是从神话(集体的无意识的东西)感受到的题材内容。在浪漫主义艺术家的想像中就连自然本身也是妖魔鬼怪出没之处，充满了神秘的意味。努力寻求能够表现这些新奇异样的想像的音乐语言引起了和声、旋律和乐队色彩的扩展。

唯物主义与唯心主义 十九世纪基本上是世俗的和唯物主义的年代，虽然在音乐的成果里看到天主教会的一个重大的复兴运动。但当时再一次进行斗争的浪漫主义精神的重要倾向是唯心主义的与非教会的两者兼有。十九世纪，用礼拜仪式的经文谱曲所写的最有特征的音乐太人间化、太庞大了，像贝多芬的《庄严弥撒》那样，通常的教会不合用，柏辽兹的巨人般的《安魂曲》、《感恩赞美诗歌》和威尔第的《安魂曲》也是如此。浪漫主义作曲家也在非礼拜仪式的乐曲里概括宗教信仰的渴望之情，像勃拉姆斯的《德意志安魂曲》、瓦格纳的《帕西法尔》和马勒的第八交响曲。而且，很多浪漫主义音乐在渺茫的泛神论者的感觉中注入了可称之为“宗教的”唯心主义的向往。

民族主义与国际主义 十九世纪再一个方面的抵触是政治上的：这是民族主义的发展与超国家的社会主义运动的开始之间的抵触，社会主义运动是由马克思、恩格斯的《共产党宣言》(1848)

和马克思的《资本论》(1867)提出的。民族主义对浪漫主义音乐产生重要的影响。强调各个民族音乐风格的差异,尊重民歌由于它自然而然地表现了民族精神。音乐上的浪漫主义在德国特别兴旺,不仅因为浪漫主义的特征和德国人的思想方法相投,而且也由于在这个国家里民族的感情长期遭受政治上的压制,只好寻求在音乐和其他艺术里吐露。专心致力于民族音乐还增添了喜爱异国情调,运用易于感受的、色调独特的外来的音乐语言。自然,浪漫主义的一些伟大的作曲家的音乐并不局限于任何一个国家;可以这么说,他们是写给全人类的。但对照十八世纪典型的世界主义性质的音乐语言,它们的音乐语言是民族的,而十八世纪典型的音乐语言使得民族的特性微乎其微。

传统与革命 浪漫主义运动从一开始就带有革命的色彩,它一致强调艺术的富于独创性的美。浪漫主义可理解为对古典主义的限制的反抗,但尽管如此,普遍的想法都把音乐做为范例来说明十九世纪是一个进步的、发展的时期。

一直到十八世纪末,作曲家大多为当时他们自己的那个时代而创作;基本上他们既不大有兴趣于过去,也不大关心未来。但浪漫主义作曲家感到现实冷漠无情,呼吁后代予以评判;对此,瓦格纳的两篇音乐评论并非巧合,它们的题名是《艺术与革命》(1849)和《未来的艺术作品》(1850)。关于直接的经历,革命的光景也是古典主义盼望实现的,可是,浪漫主义的构思给革命的风貌投上了阴影。从受益的角度来看,十八世纪七十年代的“多情善感的风格”^①和“狂飙与突进的运动”^②是浪漫主义早期的表现

① 多情善感的风格,指十八世纪六、七十年代在英国出现,后来流传至法、德等国的“感伤主义”(Sentimentalism)文学创作风格。它的由来出自“感情”(Sentimental,多情的、善感的、感伤的、热情的)这个形容词;而这个形容词出现在英国感伤主义的主要代表人物劳伦斯·斯忒恩(Laurence Sterne, 1713—1768)1768年出版的长篇小说《感伤的旅行》(Sentimental Journey)。

② 狂飙与突进的运动(Sturm und Drang),指十八世纪七、八十年代在德国出现的一次文学运动。它的名称源于参加这个运动的德国青年诗人克林格(Friedrich Maximilian Klinger, 1752—1831)的一部同名剧本。

形式，我们对此不够重视；但在某种程度上，浪漫主义作曲家眺望贝多芬、莫扎特，把他们标志为自己追随的途径。由此，音乐作为一门艺术有它的历史发展的概念出现了，而且，阐述历史要和时代的重要的哲学思想一致，要作为一个发展的过程来阐述历史。

古典传统的持续使往昔的经历得到了了解。作曲家仍以古典的奏鸣曲、交响曲和弦乐四重奏形式写作；古典的和声体系仍是他们的音乐的基础。而且，并不是所有的作曲家都采用浪漫主义的革新方法；在整个运动中，他们有保守的和激进的。门德尔松、勃拉姆斯和勃鲁克纳^①是保守的；柏辽兹、李斯特和瓦格纳是比较激进的。舒曼是保守与激进的倾向并存。

浪漫主义运动的一个景象是对时隔久远的和年代接近的音乐都神往。引出这种旨趣的和在浪漫主义的其他方面一样也是几位重要的英国先行者。十八世纪的伯尔尼^②与霍金斯^③的音乐史著述，威廉·博伊斯^④编辑的《教堂音乐》三卷集出版，其中编选了伯德^⑤、吉本斯^⑥，浦塞尔^⑦和其他作曲家的宗教音乐作品。巴赫、帕列斯特里那对浪漫主义的志趣特别相投。1829年，门德尔松在柏林指挥演出了巴赫的《马太受难乐》，这部作品得到了复兴。这次演出是普遍爱好巴赫的音乐的引人注目的事例；它导向1850年第一部巴赫全集开始出版。类似的帕列斯特里那作品集于1862年着手刊印。浪漫主义者爱好以往年代的音乐的另一结

① 勃鲁克纳(Anton Bruckner, 1824—1896), 奥地利作曲家。

② 伯尔尼(Charles Burney, 1726—1814), 英国音乐学家, 1776至1789年间完成了四卷集的《音乐通史》。

③ 霍金斯(John Hawkins, 1719—1789), 英国音乐史学家, 1776年完成了五卷集的《音乐科学与实践通史》。

④ 威廉·博伊斯(William Boyce, 1710—1779), 英国管风琴家、作曲家。

⑤ 伯德(William Byrd, 1543—1623), 英国作曲家。

⑥ 吉本斯(Christopher Gibbons, 1615—1676), 英国管风琴家、作曲家。

⑦ 浦塞尔(Henry Purcell, 1659—1695), 英国作曲家。

果是十九世纪兴起了音乐历史的研究，而音乐学家的一些新发现进一步激发了这种兴致。诚然，浪漫主义者使历史浪漫主义化了；他们从适合自己并从中吸取他们自己所需的东西来听巴赫、帕列斯特里那和其他更古老的作曲家的音乐。但它一点也不是浪漫主义运动内部那样的矛盾，它深入过去的主观动机倒使历史研究的方法得到客观锻炼。

陈宗群译

【译后注】

1979 年我国与美国建交后，双方曾交换高等文科院校教材。在美国寄来的教材中，有一本音乐史，即唐纳德·杰伊·格劳特的《西方音乐史》(A History of Western Music, 1973 年修订本)。现选译该书第十六章“十九世纪”第一节“古典主义与浪漫主义”，供我们参考并借此了解一下人家的“西方音乐史”教学与科研的情况。

唐纳德·杰伊·格劳特 (Donald Jay Grout, 1902—)，美国音乐学家。1936—1942 年在哈佛大学担任教学与个别指导；1948—1952 年担任美国音乐学协会主席并主编该会出版的杂志；1945 年起在美国康乃尔大学 (Cornell University) 任教，现为该校音乐学荣誉教授。

格劳特的重要著述为《歌剧简史》(1947 年出版，1965 年修订再版) 和这本《西方音乐史》(1960 年出版，1973 年修订再版)，后者影响较大。

这本共二十章的《西方音乐史》比较注意历史的发展过程；把音乐现象和当时的社会背景以及哲学、文学、艺术等方面联系在一起；全书以论述音乐创作为主，而对作曲家、音乐活动家等没有传记写法的程式；除十八、十九世纪比较重点外，二十世纪的章节对主要的流派及其主要的代表人物的创作概述得也很清楚；全书的深入浅出的特点也较明显，文风也有可取之处。上述这些，在开始论述十九世纪时的“古典主义与浪漫主义”一节中也可见到。

(本书已列入人民音乐出版社出版选题计划——编者)