

西洋名作曲家研究

〔論文集〕

音 乐 出 版 社

目 次

一、充滿人生樂趣的巴赫·····〔民主德國〕弗·米勒	1
二、格魯克的作品與個性·····〔民主德國〕魯·蓋爾貝爾	8
三、海頓生活的時代在他作品中的反映 ·····〔民主德國〕漢·富爾布士	18
四、根據莫扎特的書信論莫扎特·····〔法國〕羅曼·羅蘭	26
五、貝多芬與民間音樂·····〔民主德國〕埃·梅耶爾	46
六、弗朗茲·舒伯特·····民主德國《音樂與社會》雜誌專論	63
七、赫克脫·柏辽茲·····〔蘇聯〕尤·克列緬辽夫	69
八、俄羅斯音樂的天才——格林卡·····〔蘇聯〕伊·貝爾查	85
九、斯拉夫音樂的天才——蕭邦·····〔蘇聯〕弗·瓦辛娜	93
十、羅伯特·舒曼和“過渡時期”·····〔民主德國〕漢·皮許納	101
十一、弗朗茲·李斯特·····〔蘇聯〕伊·貝爾查	117
十二、理查特·瓦格納·····〔民主德國〕蓋·克乃普萊爾	123
十三、約翰涅士·勃拉姆斯·····〔民主德國〕哈·戈德史密特	129
十四、柴科夫斯基交響音樂的歌曲源泉 ·····〔蘇聯〕阿·阿爾什萬格	145
十五、愛德華·格里格——天才的創造者和挪威精 神的體現者·····〔挪威〕蓋·鐵未德	159
十六、論德彪西的美學·····〔法國〕然·卡塔拉	164

充滿人生樂趣的巴赫

〔民主德國〕弗里茲·米勒

好多人對約翰·塞巴斯汀·巴赫的了解，都是非常片面的，將他僅僅稱為是一位“偉大的托馬斯樂長”，一個虔誠的宗教音樂家，說他是脫離現實的，並且認為他大部分的作品都“只是為了敬愛的上帝”才寫作的。下面是同這些意見相反的看法——讓我們來談談這位充滿人生樂趣的巴赫。

許多人當提到巴赫的名字時，總是聯想到了“聖詠曲”，“聖詠曲”就是在舉行禮拜時往往可以聽到的那一類近似合唱的單音音樂。其實在巴赫的二百多件宗教音樂作品中只有六首聖詠曲。雖然這些聖詠曲（除“歌唱聖主”之外）確是爲了葬禮而寫的，然而在這些樂曲裏，那些富有藝術性的聲部交織的確又是爲了“人世”而歡呼的。

任何人當他頭一次聽到一首巴赫的大合唱曲，他一定會由於這種極富生氣的音樂語言而感到驚訝。有時甚至喇叭齊奏、大鼓雷鳴。在兩個世紀交替的年代裏，因爲巴赫的大合唱曲太“世俗化”了，多半只在教堂音樂會裏才演唱，而在做神事的時候竟不演唱。

這在巴赫的風琴作品中也一樣。他那許多改編的聖詠曲已根本不像是“聖詠曲集”了，在那裏面我們只能看到很少的二分音符、四分

音符，而多的卻是附點音符、八分音符、十六分音符、甚至三十二分音符。他的那些托卡塔曲、序曲和賦格曲都是爲了發揮演奏者的才能的，或是爲音樂會而用的。在五十年前如果有一位管風琴師，在舉行禮拜儀式的時候彈起了巴赫的C大調托卡塔的話，那末他必定會被人責怪。至於巴赫的F大調托卡塔，至多也只在全部儀式到了結尾的時候才能拿來彈奏。巴赫這類傑出的作品主要的部分都是在魏馬時寫的，因爲那時候他有着一個一部分還是“世俗的”職位。當時他還把樂隊音樂會曲改編到管風琴上演奏。

著名的G小調賦格曲的主題來自一首尼德蘭的愛情歌曲。這首賦格曲和前面的那首幻想曲都是巴赫在刻頓所寫的。斯皮塔把巴赫在雷俄波特公爵那兒做樂隊長的這段時期認爲是白白地過了。僅僅因爲這位巨匠在這段時期內沒有和教堂發生過什麼關係。但他在當時，在一七一七年至一七二三年之間卻產生了極其重要的、非宗教的作品，這些作品是：“十二平均律鋼琴曲集”的第一部分、半音階幻想曲和賦格曲、“法國組曲”和“英國組曲”、小提琴獨奏的、大提琴獨奏的、長笛的、小提琴和古鋼琴合奏的奏鳴曲和組曲各六首、“布蘭登堡協奏曲”以及幾首樂隊組曲。

最著名的有舞曲集成的組曲，當巴赫成爲托馬斯樂長的時候，他還在繼續寫這一類的作品。在他自己同意出版的少數作品中只有兩首宗教性的作品，一首是現在被稱爲“風琴彌撒曲”的問答體歌曲（Katechismuslieder）的前奏曲；一首是卡農變奏曲“來自高闊的天空”。除了“意大利協奏曲”、四首古鋼琴二重奏曲、“哥爾特貝爾格變奏曲”、“音樂的奉獻曲”和“賦格的藝術”這些純粹“世俗的”作品之外，巴赫還發表了七部組曲。由於委託者的願望，巴赫將教堂大合唱曲“望眼欲穿的朋友節慶”編成了一首組曲。

在組曲裏面有許多樂段都標題爲“談諧曲”、“滑稽小曲”以及“狂想曲”。年輕的巴赫爲他兄弟約翰·雅科布所作的D大調狂想曲就是標題音樂作品，它含有許多富有音樂性的談諧情趣，例如描寫郵車翻車、遭難者的悲慘景狀以及他們的互相擁抱。在“哥爾特貝爾格變奏曲”最後一段裏，這位年老的大師創造了一種非常有價值的談諧情趣。當男低音唱着主題的時候，其他的聲部竟唱出了下面這幾行由街頭巷尾流行歌曲所引取來的詞句：

我許久沒有到你這兒來了；

推過去——拉進來！

要是只有榮根和蘿蔔的話，

那就等於是趕我走。

假若你的娘還燒了肉，

我就會留了下來。

農民大合唱曲中也引用了近乎這類的快樂有趣的音樂。這充分說明，巴赫是一位具有喜歌劇作曲家的素質的。在那一段前奏曲中把鄉村裏面那一般鼓手們的胡敲亂打描繪得真是維妙維肖。當米凱姑娘一面指着那位板着一副臉孔的主人，一面叫他那個迷戀着的輕狂的鄉下小夥子放莊重些的時候，伴隨着就發出了一片呼聲：“搞出亂子來了”。以後說到了那位高高在上的主人：不是他也知道“這樣開玩笑是格外有趣”的嗎，這時候，我們就可以聽到這樣一片歌聲：“我許久沒有到你這兒來了；推過去——拉進來！”

巴赫的家庭生活平常都是這麼幽默有趣的。他們開始總是唱聖詠曲。越是快到午餐的時候，那是由圖林根地方最有名的協困和用加了醋的炸肉湊成的午餐，全家的氣氛就越發輕鬆愉快起來了。這時常常總是來一個全家的混聲合唱。不是五光十色的各種曲調同時

響了起來——如同在哥爾特貝爾格變奏曲的第三十段裏一樣，便是把這許多曲調像萬花筒一樣地、錯綜複雜地交織起來。約在二十年前，發現了巴赫在二十二歲時創作的一首幽默不過的詠諧曲。原奉亞亨城伯爵管家帳房的姪子約翰涅士·福克斯，和一個名叫做莎樂美的女子訂了婚。有一個名叫做特賴貝爾的校長給他倆寫了一首“結婚雜詩”，巴赫給這首詩譜了曲子。在這裏面他把凡是未婚夫、未婚妻以及他們的親戚朋友們所“闖的禍”，都拿來盡情地描繪了一番。那位未婚夫真是被人逗趣不已，因為他曾經有一次穿了一件送裏穿的黑外套，背着一架紡紗機，騎着一匹馬招搖過市，真是一股滑稽像；又有一次坐在一個像澡盆那麼大的揉麵盆裏，想渡過一個魚塘，結果翻到水裏去了。這位未婚妻莎樂美也是一樣，因為她管家專門愛在乳酪和牛油上精打細算，還說她曾“上了那個大言不慚的馬夫的當”，說他所服侍的那個主人怎樣用一個像糞叉的圖樣貼在一切不動產上面作為標記。那個男高音用一唱一和的歌唱體裁，以拉丁文唱着：未婚夫“約翰涅士先生”怎樣勾搭上了亞亨城市長家裏的那個女傭，所以他應該在埃爾弗特城那個大學校長面前負法律上的責任……，原來巴赫正是寄住在那位市長家裏的（市長的家叫做金的王冠）。裏面還有這樣一個故事，說到一個叫做烏爾歌爾（意即件件事都要分得一清二楚的——譯者）的女人在“黑暗中拾得了”一件女裝皮外套，又說到一個驕傲的老處女，她“在皮外套底下穿著的卻是一件破爛不堪的貼肉襯衫”。這篇作品一開頭就富有刺激性效果，用了一連串的“偉大”字樣：

偉大的婚禮——偉大的喜事，

偉大的長劍——偉大的劍鞘。

這種幽默接着就轉變了：

偉大的白布——

偉大的漂布場，

偉大的揉麵盆——

偉大的魚塘。

當我發現了巴赫這些青年時期的作品之後，我便把它披露在廣播電台和報章上，而巴赫的崇拜者卻叫我不這樣做，不要從這一方面來談這位偉人。雖然這部“結婚雜曲”很容易演奏，可是只有很少的人敢於嘗試。目前有些音樂家，他們雖然珍愛巴赫的非宗教的器樂作品，但是對於這位巨人世俗的聲樂作品卻極其忽視，並且在談起“巴赫這些不規矩的事體”的時候，用一種寬恕的口吻；或是在說到這位不規矩的巴赫的時候，帶着一些輕視意味地稱這是“另外一個巴赫”。有許多事都是極其使他們感到不快，如說年輕的管風琴師巴赫曾經把一位較為年長的亞亨城高等學校的學生稱為“笨牛”和“衝鼻子的低音大管樂師”；說巴赫在哈雷試驗風琴的時候，大吃了幾頓盛筵之外，還喝了許多酒，以致在簽名時手有些發抖，並落了一滴墨水在那張收條上面；說巴赫“對於錢財頗感興趣”，時常都注意保護自己的利益，並考慮着收入的增加；說巴赫做老師時太沒有尊嚴的架子；以及說在巴赫所遺留下來的書信當中，還談到一樽葡萄酒、一鍋紅燒野味等等。一句話，巴赫也是一個“真實的人”！誰要是認識了他這些特性，不但不會減少對巴赫的尊敬，相反，他會更增加對他的熱愛。

正如許多人把哥德當作是奧林匹克山之神祇般，總採取着一種敬而遠之的態度一樣，許多人也不敢接近巴赫，因為他們認為他似乎也太遠離人世了。我們如果向這些人指出：這位偉大的大師例如曾在—首樹立信仰的歌曲中歌唱起“吸煙”來，又將一整首具有高度藝術性的大合唱奉獻給對咖啡的享用，這些都是可以把他們引到去和巴

赫接近的。在咖啡大合唱曲中，巴赫表現了各種各樣的談諧，一個九度的跳躍特性化地描寫了中世紀女人所穿的那種用箍環撐撐的裙子；那個叫做小麗絲的姑娘歡呼地唱着“……我要找一個強壯的漢子做愛人”，這時伴奏特別地輕，爲的是好讓這些字全聽得出來。附帶要說明的，巴赫把皮康得爾的這首詩增加了幾行，這樣就使整首詩的結束富有一種特別有效的效果。

像“安靜些，不要多聊天”這首大合唱曲是更適合於室內音樂會的，但同時像“滿足了的埃俄魯士”則適宜於在大場合，甚至在露天演出。這首大合唱曲中，採用了非常大型的手法。幾個獨唱者之外，更有合唱隊；器樂部分除了弦樂器、中提琴和小提琴之外，喇叭和定音鼓也上了台。好幾段都具有令人捧腹絕倒的效果。我們只要回想一下埃俄魯士的“大笑唱曲”，以及當風神模仿智慧女神說話的那個地方，（風神唱的是：“你的磨房主人？你的奧古斯特？”）那首熱烈的最後一曲“奧古斯特萬歲！”在“你的教導、你的勞苦”的地方，把這個枯燥的主題重複了好幾次，這表示如果當了教師要想在教導上有所成就，就必須怎樣地“吹吹打打”。

當需要抵抗別人的攻擊的時候，巴赫是會俏皮和尖酸刻薄的，“太陽神與牧神”就表示了這一點。在巴赫獲得“宮廷作曲樂師”稱號的讚頌薩克遜地方的統治者的六部世俗的大合唱曲中，我們不應該忽視那部“音樂的戲劇”、“在歧路上的勇士赫克里斯”，我們也不應該怕有這樣的危險，認爲“聖誕夜清唱劇”會使虔誠的人們心裏感到痛苦。在這個題目之下的六個大合唱曲主要是在世俗的作品中採取了材料的。最突出的例子就是“赫克里斯”大合唱曲。在一首以接吻爲話題的愛情兩重唱中，巴赫寫了這首“上帝，你的同情、你的慈悲”對唱曲，而那首充滿着情感的搖籃曲“睡吧，我的愛人”根本就是一首情

歌，這首歌就是想用來引誘赫克里斯的情慾的！

巴赫常常把他爲日常生活所作的歌曲和合唱的詞更改一下，就運用到宗教音樂作品中去，對於這種“荒唐”的行爲，甚至許多巴赫研究家都要表示反對的。誰要是因爲一首大合唱曲中含有這種借來的成分，就予以較低的評價，誰要是因爲巴赫把爲人世所作的器樂作品的樂段採用進宗教音樂，就搖頭歎氣，那末，他就沒有正確地認識巴赫。因爲，巴赫是沒有分裂爲“宗教的”和“人世的”兩個部分的。也絕沒有“另外的一個巴赫”，只有一個巴赫。不論他作爲管風琴師，爲了在一些高明的公衆面前表示他的大師的技巧，而創作一首祭神時用的聖詠序曲或一首托卡塔；不論他是作爲教師，爲宗教改革的節慶創作一首大合唱曲或是作爲雷俄波爾特公爵的樂長，根據他主人的意思，將幾個舞曲改編成一個協奏曲——他永遠是同一的絕不分裂的、堅定而獨立的一個個人。他是這樣肯定人世地、充滿人生樂趣地來創作讚美上帝和教化教堂公衆的作品，所以這些作品在非宗教的場合也可以演奏。雖然他在教堂之外對那些趣事有着莫大的興趣，甚至於有着過度沒有約束的興趣，但他總是內容充實地來從事音樂創作，所以這些音樂甚至也適合於做神事時應用（當然詞要修改）。

這位巴赫絕沒有老朽，而是非常地接近着我們現代。他的藝術會使我們富有肯定生活的情調，而由這種情調會產生出這樣的意志：制服現代並掌握未來。

廖乃雄 譯自《約·塞·巴赫》

格魯克的作品与个性

〔民主德国〕魯道尔夫·盖尔貝尔

十八世紀初，戏剧与歌剧都有待于新的改革；当时的戏剧与歌剧是肤淺的，是一种沒有內容的空架子：戏剧虽然保持了古代的外表形式，但沒有保持古典戏剧的深刻內容；歌剧則作为消閑品为社交集会服务。

从克里斯托夫·威利巴尔德·格魯克(1714—1787)开始产生了歌剧的改革。他以“自然的力量”、“出于那颗热情的內心”去批判那些习俗的、沒有精神內容的教条公式(当时人們正按照这种教条公式去写歌剧)，并把戏剧思想作为乐剧的中心点；他赋予歌剧以它所应有的高度倫理性与艺术的意义。合唱、舞蹈、詩詞，而尤其是音乐，这一切对于格魯克，都是为了表达剧詞与情节的深刻內容而存在的。在現在以及在只要有音乐存在的未来，他的作品会永远能起作用，会永远得到人們的高度評價，这一点可以指出：格魯克是何等地正确，是以怎样一种真实的、內在的力量踏上他的艺术道路。

如同在他的作品中一样，我們也可以从他的生活中看到他是怎样努力地去实现真实的人性的东西，他是怎样不顧一切困难地勇往直前去走他自己的道路。^①

① 这一段是原书介紹中的一部分，是出版該书的学院出版社編輯部撰写的。它很簡括格魯克的偉大意义，特引譯作为引子。——譯者。

近年来对格鲁克所作的观察，业已为这位音乐大师描下了这样一幅图象：它所强调的是这一方面——逻辑的、理智批判的力量，也就是他那种善于安排计划和布局的特征；这幅图象是把他作为一位在结构上属于观念论的戏剧家、一位合理论者^①（常常有些过份地刻板）来描写的。毫无问题，格鲁克的品性那些主要方面因此便可以和他艺术的主要方面符合一致了。但是，必须通过更多地把他心灵上一一个的特征及其充满对立的多方面性一起揭露，才足以标志出整个的格鲁克；这一点是应当没有疑义的。值得我们惊奇的是：格鲁克的同时代人所予以突出的，却是他本质的完全不同的另一些方面，他们决不把他和批评家莱辛^②相比，而总是把他和那位以庄严的感情的火焰去打动青年的“音乐诗人”克洛普斯托克^③相提并论。他的艺术并非在巴黎才开始被人认为是粗野的、横蛮的、不加控制的、没有形式的、杂乱的、革命的。早在他那些早期的意大利风格的歌剧中，已经出现了一种“令人惊奇的火”，梅塔斯塔济奥把它称作“错乱的”，也就是过火的。不仅如此，由于他的音乐风格充满着那种暴风骤雨般的力量，所以引起人们无穷的惊讶和稀罕。首先，为那个还浸透着宫廷习俗和合理主义精神特征的时代触目的，主要是格鲁克艺术中那些不可抗拒的巨大的自然力量、那种对狂热情感的强调以及令人们感到非同寻常的对陈规旧套的违抗。如果我们想正确地对待格鲁克。

① 合理论哲学派别和经验论相反，只把理性认为是认识的来源。在当时，“与纯粹的信仰相对的是这种合理思想”；“……合理论和人世化，人文主义和个人化，这都是当时资产阶级所具有的力量，这些力量一直起决定作用地支配了直到十八世纪的全部历史”。（莱伯林 1950 年在巴赫学术会上的讲演：《合理主义是巴赫现实主义的一个基础》）。

② 莱辛（Lessing, 1729-1781），德国文学家、批评家、诗人。

③ 克洛普斯托克（Klopstock, 1724-1803），德国诗人。——译者。

为人的品性和艺术的品性，而且把它作为一个有机的整体，那末，我們在今天也还应当更加强调这些本质上的特征，并从而得取一切必要的結論。即使是在格魯克的內心中，理智力量与情感力量之間也經常展开斗争，他毕竟善于处置和洞察事物的精神、邏輯批判的思想力量这一方面占了上风；他不仅限制了馳騁着的幻想那种冲天的火光，并且压制了自己本性的那种感官机能方面的火焰（尤其是在晚期）——即使如此，我們仍需肯定：格魯克所具有的感情力量是非同凡响的，也正如我們在前面已經指出，这种情感力量在他的作品中一再地留下了深刻的痕迹。他的精神是“两个时代的战場”。格魯克出生并成长在这样一个世界上——这个世界充滿着对神权的信仰，同时又信仰着日益扩张的理想观念以及理性原則的有效性。在十八世紀的第二个三分之一的时期中，正在滋长成熟的个人人权最初的曙光照进了这个世界，这种个人人权，由那种所謂自然天赋的人民权利的深处出发，反对着一切方面的权威，最后完全自主地来自己执行法規。格魯克是人民的儿子，一个农民出身的儿子，几乎没有第二个同时代人曾象他这样地感受到那种不可抗拒的自然力量。不論是在单纯朴素的領域里（这表現在歌唱性的、民歌性的旋律中），或是在高度激情的、充滿悲愴性的領域里（这以一种天然的、惊心动魄的巨大力量直接地显示出来），他的整个意念和观察自始至终都是毫不虛伪地忠实于自然真理的。他在1773年写給“法兰西的使神”的一封信中說：“永远简单而自然，我的音乐追求的是最高度地把它表現”。他对于民間音乐的密切关系，由此可見一般。弗尔凱尔[●]就曾因此責备过他，并把他的风格比作是“我們那些在酒館中奏乐的大师

● 弗尔凱尔(Forkel, 1749-1818), 德国音乐理論家。

們”的风格，格萊特里^①也指出，格魯克作品中的某些粗野的、街頭巷尾的旋律曾經遭到巴黎一些音樂朋友們的抗議。活躍在格魯克命脈中的自然力量，把當時那種嫵媚風尚的旋律的矯飾性一部分變成了真實的感情，一部分變成了接近於人民的質樸性；同樣這些自然力量也在傳習的形式和類別中得到了擴張，最後終於打破一切而創造了新的形式、法則和秩序，這些都是“依據於自然的”。在某些方面——在他對根深蒂固的民間音樂的態度上——格魯克是和音樂的狂飈運動第一階段的主要代表人物約翰·史塔密茲^②相近的。另一方面，他避免了那些較為年青的狂飈運動參加者的命運：他們由於那些重壓着自己的力量、由於情感和激情的泛濫而不顧形式，他並沒有墮入到這種天才的狂亂的過失中去，他停留在遠離那些充滿混亂的情感爆發的一邊。他更反抗傳習的和形式的束縛；但他決不反對精神和法則。因此，格魯克的藝術完全具有那種古典的偉大——格魯克的古典性顯然地表現在這樣的努力中：他努力要在神話本源的基础上體驗出純粹人性的東西，要把個人的人權從一切偶然性的渣滓中淨化出來，並以音樂的力量去把它精煉成象徵性的偉大。格魯克的古典性是這樣一種古典性：它還認識不到象貝多芬的那種“死亡與新生”，但是它通過理性與自然的和諧來實現精神與物質的協調。計劃的理性“依據於自然”而得到了開展，天生的自然巨力的成分，依據情感的成分而滲入到構成精神的“有理性的”計劃中去。

由此足以理解格魯克那句常被人誤解的話：“在我工作之前，首先我試著去忘記我是一個音樂家”。這不是一種似是而非的、自相矛

① 格萊特里(A. Gretry, 1741-1813)，法國著名歌劇作家，著有《劇心里查特》等歌劇。——譯者。

② 約翰·史塔密茲(J. Stamitz, 1717-1757)，德國作曲家兼小提琴家、指揮家。

盾的說法嗎？一位正如卢骚①所說的每个毛孔都会流出旋律的艺术家，是否会否定这样一个認識——他是一位音乐家呢？格魯克这句话是不作为音乐家，而作为戏剧家來說的，这就是說，它是由一个完全不同的立場出發的：这个立場的最高原則就是音乐与戏剧全然統一。在当时意大利和法兰西歌剧中，占着支配地位的那种音乐感官的作品，已轉化成各色各样畸形的东西，这更不得不使格魯克認定它是非自然的体现。因此，格魯克要將它導進一种精神的計劃、戏剧的联系中去，从而使它回返到“自然的”尺度中去。这决不是把歌剧中的音乐部分加以“压缩”，而主要是使音乐性得到淨化，使它的基礎更加深厚。格魯克心心念着的是：使音乐成为全然戏剧性的，戏剧則完全在音乐的补充下錦上添花地成形。格萊特里說：“当我第一次听到格魯克的一部作品的时候，我相信我是仅仅由于戏剧的剧情而深深地被感动，因而我和大家一样地說：他没有旋律。但是，当我发觉到：由于他的音乐变成了情节，所以正是音乐本身在使我火热地感动，这时我是怎样愉快地感到我以前产生的竟是一种錯覺。”在格魯克的歌剧《阿尔采斯特》序言开始的地方，有这样一些富于标题性的字句：“当我决意为阿尔采斯特譜乐的时候，我决意要擺脫一切习惯的濫用的現象，这种习惯的濫用一部分是由于歌唱者过分喜欢炫耀自己，一部分是由于作曲家的过分迁就而造成的；它很久以来使意大利歌剧变成了畸形的怪物，并把戏剧中最光輝、最美丽的东西变成了最可笑、最囁嚅的东西。我决意要把音乐（亦即是戏剧性的音乐）重新引回它真正的固有意义上去：通过表现、通过对象的情景去服务于詩

① 让·雅克·卢梭(1712-1778)，法国哲学家、作家、社会批評家，同时也是音乐家。他是法国革命的先驅者。他的《音乐字典》(1767)具有高度的价值。——譯者。

調，同时不破坏情节，也不由于无益的或多余的、〔音乐的〕裝飾而削弱了情节。我认为，音乐部分正如許多顏色或光綫与明暗的对比对于一幅構形完整、布置得当的圖画一样，所具有的任务是相同的，是使形象具有生命而不改变其輪廓”。阿貝·阿尔諾在1776年12月1日寫給馬尔梯尼先生的、有关格魯克的一封信中也說出了同样的思想：一位單純以純音乐的手法而著称的戏剧作家，可以和一位把調色板上全部丰富的色彩傾注在一幅画面上的画家相比拟。因此，格魯克斗争的并不是慣用，而是在当时歌剧中那些对音乐手法的濫用。一切在舞台上違背了戏剧的要求、盲目地炫耀音乐的华彩的地方，都是違反自然的。相反，在戏剧的情节和特性化所需要的地方，一切手法都应当展开，在这种情况下，音乐只是为自然而服务。同时戏剧作曲家必須永远关心着戏剧性的整体，他决不應該如同格魯克有一次在寫給克罗斯斯托克的信中所說的：“泥水匠的成分多过建筑师”。即使从音乐方面来看，格魯克的注意力也是与日俱增地着眼于整体性，着眼于一切音乐因素的共同作用的。格魯克坚定地認識到音乐“在它的旋律部分只可以得到有限的手法”，他摘下了哈賽^①歌剧中歌声所戴的王冠；同时他首先把歌声由美妙花腔，过于裝飾的“美丽唱腔”发展成为自然真实的，也即是戏剧性的表現和戏剧性的朗誦，然后更吸取了更广泛的音乐手法，并且特别是提高了乐器的作用，使它共同来解釋戏剧。这一切意味着他的改进远远超出了个别的細节，这意味着他是轉向了一种包括一切音樂手法的、戏剧性的造型。

首先要考慮的是乐曲的“理性的”和“自然的”結構計劃。格魯克在掌握这种戏剧的計劃以及劇中的細节同时，已經从完成了的音乐布局中来造型了。认为格魯克的艺术首先是精神的安排，其次才是

① 哈賽(J. A. Hasse, 1699-1788)，多产的德國作曲家，又是歌剧演員。——譯者。

音乐的創造，也即是說：思想的戏剧家的成分多于創造的音乐家的成分（这是阿貝尔特的看法），这种看法几乎是不符合实际事实的。那封写給古伊拉尔特的信正是以极度的明确性指出：戏剧《伊菲格尼亚》中的几場首先是作为音响的现实浮現在他的眼前的，然后才是詩人根据音响形象提供出作为附加物的台詞。在格魯克深入到戏剧中去并了解了还未完成的戏剧草图的同时，他的音乐幻想已經飞翔了起来，剧中人物特性的音响以及剧情联系的音响現象业已成形；詩的格式以及戏剧的綫索常常隶属于这种音响現象而居于次要。对于剧情以及人物特性，不論精神方面或音乐方面在作者都已經胸有成竹之后，他就认为“这部歌剧已經完成了，虽然我还没有写下下一个音符”。当他的头脑中已經有了这部通过在内心的掌握而产生的戏剧作品之后，把它写下来不过只是一个次要的过程。这种戏剧音乐的孕育，正如格魯克自己說的：“常常却要費我整年的時間，并屢次地使我因而生一場大病”。由此可以衡量出，这是怎样一种思索的过程。这时，他的头脑常常“熱得发暈”，神經緊張得快快要暴裂，剧情的发展过程强烈地使他激动；他有时完全摆脱了作詞的詩人，而自己去安排剧情的发展过程，或坚定不移地去加以改变，当他用音乐来对剧情的发展过程进行造型的时候，他常常会緊張到全身战慄不休。格魯克在 1782 年 4 月 17 日写給波尔多克斯城的乐长瓦兰亭的一封很少被人知道的信中，概括了他的方向。他认为在工作中要頑强、勇敢和坚持，为了要使一部作品中的各个部分能發揮共同的整体作用，必需要首尾一貫并具有深思熟慮和高度的結合力；他还认为尤其要努力追求忠于真实的表現、自然的單純性以及情感的強力。“这些都是我的老师，但愿他們也成为你的。在这样一个学校里，再加上有必不可少的、自然的能力和生活体验，就可以踏上正路了”。許多东西是来自

格魯克的頭腦中的，但許多東西却是來自一顆熱情的心。在他理智的、鏡一般明亮的平面下面，出現了深刻的情感深淵。絕不可以忘記，由這兩個方面才能夠得出整個的格魯克。

這同一種對立，也即是善於處置安排的理性和生來本能的自然性這兩方面所起的互相滲透的作用，同樣也是格魯克的實際行動、格魯克的為人的重要標志。格魯克的同时代人一方面強調他威嚴的儀態、處世有方的控制力以及甚至某一種講究儀式的性情，但在另一方面也指出了他的一種不受形式束縛的放任、一種粗獷的幽默、一種富有生氣的和一種容易激動的本質的特徵；這在歌劇試排或奏樂的時候，可能增長而成為狂熱。1783年有一個去拜訪他的人說他是“如同魔鬼一般地火熱”；曼里希則稱他為“自然的人”。在追求達到他的目標（藝術的和物質的目標都一樣）的過程中，他是非常精明的，但也是激烈而勇往直前的、交往極有分寸的，同時是毫無顧慮地勇敢的；不論作為組織者或是戰士，他都具有同樣巨大的才能。除了這些為人剛硬的特徵之外，他還有一種溫存的忘我精神。他充滿著一種強烈的人民性的、不可摧毀的力量，他嘲笑宮廷的風俗和傳習，他揭露社會上的謊言，撕破偽善的假面具。不僅在他的藝術中，作為一個人在和旁人的交往中，他都是一個狂熱的真理尋求者，他能以自然的本能去區別出一切真實的以及非真實的，實事求是地認識到的以及討好逢迎的。此外更有意義的是：他在排演他的作品時，總以不屈的毅力去要求熱烈的、激情的、戲劇性的表現，甚至對於個別細微的地方，都永遠以一種毫不苟且的態度來堅持自己的意見，這一點常常只是沒超過呆板的界限罷了——他和克羅斯托克相對地拒絕給他的歌劇“阿爾采斯特”注下明確的表情記號。這是不可能的：表演者必須把自己“全部委託給心底本能的動向”，正確的演奏“存在在感覺之內，這