

中央音樂學院編譯室音樂歷史理論譯叢

西歐音樂名作

加拉茨卡婭著

第一冊

中央音樂學院編譯室音樂歷史理論譯叢

西歐音樂名作

加拉茨卡婭著

張洪模 張澤民 王汶 朱世民譯

〔第一冊〕

蘇聯音樂專科學校教材

音樂出版社

• 一九五五 •

В. С. Галацкий
Музыкальная литература
западноевропейских стран

本書根據 Музгиз 1952 年版譯出

中央音樂學院編譯室音樂歷史理論譯叢

西歐音樂名作

〔第一冊〕

編輯者 中央音樂學院編譯室
原著者 (蘇) 加拉茨卡經
翻譯者 張洪模 張澤民 王汝 朱世民
校訂者 朱 世 民

*

有 著 作 權

書號：京 156 開本：787×1092 樣 1/26

頁數：267 印張：18 24/25 字數：824,000

一九五五年十一月第一版北京第一次印刷

印數 1-3,455 冊

定價二元六角七分

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭三三號

新華書店總經售

*

內 容 提 要

本書經蘇聯藝術事業委員會學校總管理處審定為音樂專科學校的教材。書中按年代次序介紹了從貝多芬起的西歐古典大作曲家（本書第一冊包含貝多芬、舒伯特、羅西尼、威柏、門德爾遜、舒曼、蕭邦等七人）的名作。作者首先敘述作曲家的生平，藉以揭示他的創作思想和美學觀點形成的過程，其次論述該作曲家的創作特徵，最後具體分析其代表作，使讀者對西歐古典作曲家的生平和創作有一較全面的認識。

原 序

“音樂名作”是近幾年才加進音樂專科學校教學計劃中去的一門課程。這一門課程的產生，是由於專科學校以前講授的音樂史課程的一種變動，更確切地說，它是在專科學校條件下音樂史的另外一種講授方法。

課程的改革，主要是根據以下理由：爲了掌握問題的全貌，爲了掌握音樂歷史的全部過程並分析它的規律性，必須有理論的準備，有充實的音樂知識，有聽賞音樂的積累經驗。由於在音樂教育的學制中，音樂專科學校是中間的環節，而對於某些學生來說，是從頭學起，顯然他們在剛進專科學校的時候，是沒有充分掌握音樂史所必需的最低限度的音樂理論和歷史知識的。

從另一方面來說，需要考慮到這樣的情況，即大多數學生在受完中級專門教育以後，就要成爲獨立的實際工作者，成爲我們廣大外省地方的音樂文化傳播者；因此專科學校對於蘇聯青年幹部的藝術思想教育和專業質量的責任是在很自然地提高着。因此，他們所學習的知識的總和應當相當地廣泛和完備，應當符合於這一範疇的工作者所提出的不斷提高的要求。

在根據音樂專科學校的需要而改革音樂史課程的時候，這些情況都曾經考慮過。而這些情況也就成爲後來決定音樂名作這門課程的輪廓時的許多特殊因素。

以具體研究作品爲基礎的音樂名作課，基本上是以祖國的和外

國的最偉大的典範作曲家爲課題的課程。

爲了使歷史的遠景清楚起見，課程的進行是按年代的次序，並且有時在本文前還加進一段概論或緒言。

每一個課題有兩個必修的部分：第一部分是敘述作曲家的生平，同時也就幫助學生了解了某一作曲家的創作思想和美學觀點的形成；第二部分是對某些具體的音樂作品的分析，所分析的作品是選擇該藝術家最完整地體現了他當時的先進思想的作品，是選擇反映他的思想與藝術形象的主要範圍的最鮮明和最典型的作品。

當介紹作品的時候，當然，要考慮到學生接受這些作品的程度，這完全要看學生是由什麼樣的成員組成的和他們準備的程度怎樣來決定。因此在選擇上可加變化，但必須包括每一位作曲家的主要體裁和主要作品。

在某些課題內，在第二部分（分析）前加進一章關於作曲家創作概括性的總論，它的論點在以後實際研究作曲家的某些典型作品時再加以鞏固和具體化。這本書並不企圖成爲一本確定的教科書，因爲它在許多方面都是試驗性質的，所以它只是把教學的實踐經驗系統化和加以綜合的一個初步嘗試而已。

作者特地把作曲家的生平的敘述擴大而把分析的作品數量減少，這是由於以下的理由：一、目前，特別需要在一本書內比較完整地集中介紹關於偉大的古典作曲家的生平和創作的知識，這樣就可以使學生的腦子裏對於每一個所研究的作曲家的創作面貌有一個更加完整的概念；二、在音樂作品部分，是只限於必修的最低限度的音樂作品的分析，分析本身採取詳細論述的形式，這是爲了使年青的教師和才做教師的同志研究其他類似的作品時得到近似的啓示。本書曾蒙榮膺列寧勳章的國立莫斯科柴科夫斯基音樂院音樂通史教研室的

教授教學人員的經常幫助，並蒙格涅辛師範學院音樂史教研室的工作人員和莫斯科音樂院附屬音樂專科學校音樂史教學小組的指正，作者特在此誌謝。

目 次

原序	I
貝多芬	張洪模譯 1
舒柏特	王 汝譯 107
羅西尼	張洪模譯 167
威柏	張洪模譯 221
門德爾遜	張洪模譯 271
舒曼	張澤民譯 311
蕭邦	朱世民譯 391

路德維希·凡·貝多芬

一七七零至一八二七

一七八九年的法國資產階級革命在歐洲文化史上，尤其在音樂史上，創了新紀元。

在這革命以後的幾十年裏，文學、藝術、科學方面的偉大成就都被革命提出的思想所鼓舞，並且往往是在革命的口號下前進的。

但是在革命以前，第三階級的代表思想家們的活動已經把其他國家的先進知識分子的頭腦革命化了。在帶有普遍展開性的思想鬥爭中，形成了對於生活、社會、文化的新觀念。

在德國由於普遍的落後，沒有吸引德國青年知識分子參加社會生活和國家生活的條件。他們唯一可以接近的領域便是精神活動的領域，於是新思想的幼芽便通過哲學、文學、藝術而萌發起來。

按恩格斯的話來說，在德國“只有在文學中才能看到對於美好的未來的希望，這是在政治和社會上一個可恥的時代，但同時又是德國文學上一個偉大的時代……。這時代的每部卓越的作品都充滿了反抗的精神，憤慨地反對當時整個的德國社會。”這些話同樣也可以用在音樂藝術上。這個時代在文學界出現了萊辛、席勒、哥德的卓越的名字，而在德國音樂界便出現了海頓、莫差特、貝多芬這樣著名的名字。

貝多芬的創作吸收了民族文化的先進成就；他的創作是以德國音樂的優良傳統和最豐富的經驗為根據的。但是他的創作的產生和

形成已經是在革命時代，已經受了革命思想的哺養。他的創作在音樂史上開闢了新的階段，為音樂文化進一步的發展創造了廣大的前途，影響了十九世紀西歐先進作曲家的全部生活。貝多芬的音樂採用一切形式來面向人民。斯塔索夫在致巴拉基列夫的信中寫道：“貝多芬——這是羣衆的莎士比亞。第一交響曲和第九、第六、第五交響曲——這全是各種不同的人羣在不同時間內的生活。”“莫差特只關心個別的個人……貝多芬則經常以歷史和全人類為念……”

貝多芬作品的新題材和新內容把藝術轉向新的目標，這便決定了他的偉大的革新，並且在十八世紀的藝術和貝多芬的藝術之間劃分了界線。

正像院士阿薩菲耶夫所說的：雖然“貝多芬在十八世紀生活了三十年，並且是在十九歲的時候遇到革命……但是總使人覺得好像貝多芬不是十八世紀的人一樣。”

革命精神，民主革命的口號使貝多芬思索關於歷史、關於人民的命運和鬥爭的問題。自由、平等、博愛體現了貝多芬的人生理想。他堅決相信：他所抱的人類從社會的不平等解放出來過幸福生活的理想，一定會實現。所以在貝多芬的作品內，對於現在的和對於未來的觀念都帶有積極性，他的作品發出的聲音好像是鬥爭的號召，充滿了英雄的熱情和不可摧毀的樂觀的情緒。

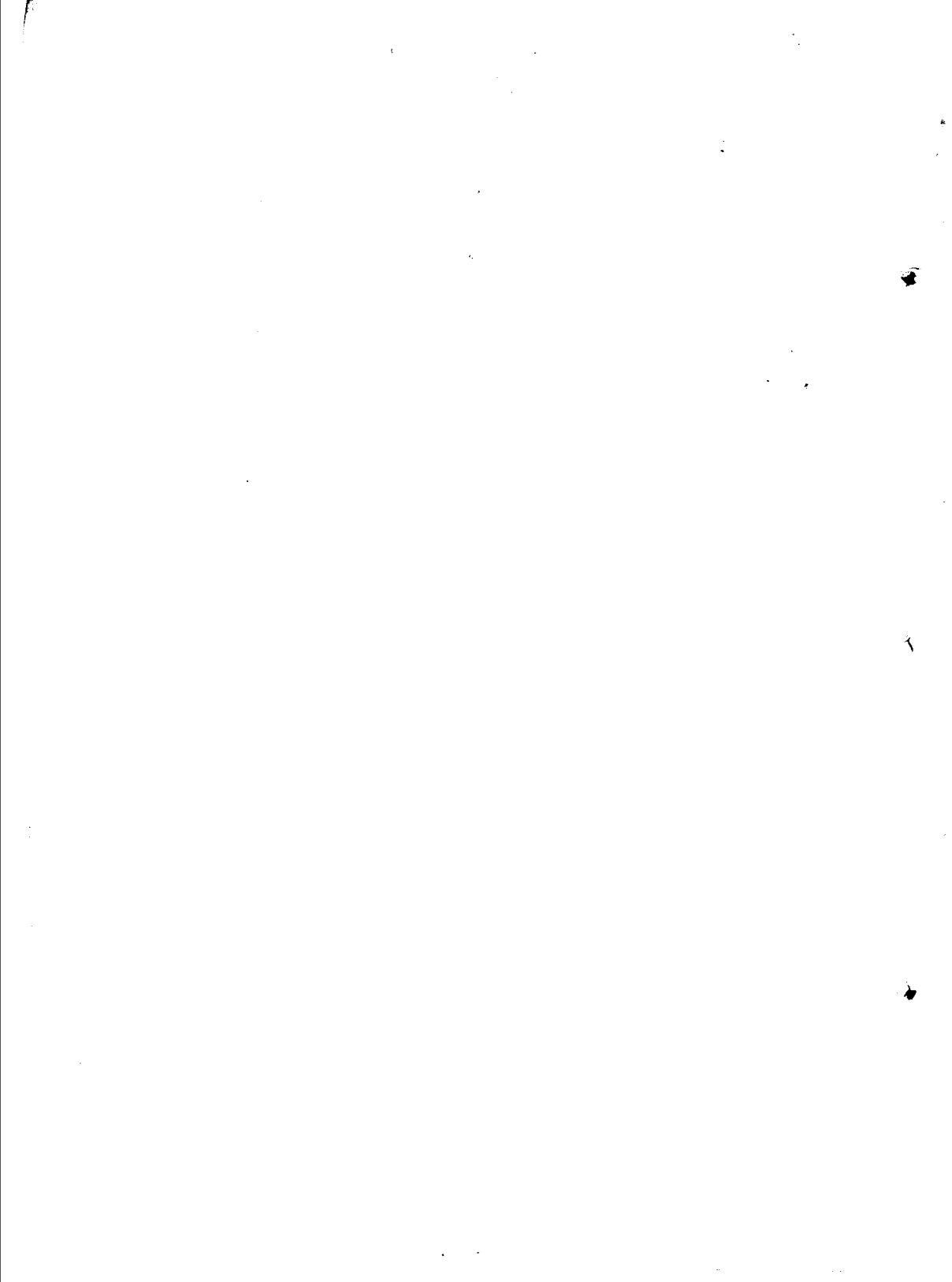
貝多芬“知道一切在路途上的障礙，但同時他不放過發出鬥爭號召的機會，他並且用強有力的話預言最後的勝利。”（盧那察爾斯基語）

在馬克思主義的經典著作和先進的社會思想內，都不止一次地指出了貝多芬作品的革命性。

年青的恩格斯於一八四一年在致他的姊妹的一封信內寫道：“……這一交響曲（第五交響曲）和英雄交響曲是我最喜愛的作品。”



貝多芬



他接着又寫道：“昨天晚上聽的交響曲真是了不起的音樂！假如你沒有聽過這部壯麗的作品，那你可以說等於一生沒有聽過什麼好音樂。這音樂在第一樂章裏充滿了使人心碎的絕望；在慢樂章（Adagio）裏是憂鬱的悲歌、溫存的愛的傾訴；在第三樂章與第四樂章裏用長號奏出雄壯的青春自由的歡呼。”

貝多芬是列寧最推崇的作曲家之一。列寧對於貝多芬的最偉大的作品之一——熱情鋼琴奏鳴曲曾說過這樣的話：“我還不知道有比熱情奏鳴曲更好的音樂，我真想每天都聽它。這真是了不起的非人間的音樂。我永遠引為自豪地，甚至會天真地想道：看！人能創造出這樣的奇迹來啊！”

貝多芬的一生是很不幸的；他的藝術本來是為人民而創作的，但是却被迫供給那些不了解他的音樂真正目的的狹小貴族圈來享受。

貝多芬的創作超出了資產階級的狹隘利益範圍。他的作品超出了它的時代去迎接真正的民主，所以貝多芬的藝術只有在社會主義國家裏才能真正被了解和重視。

在偉大的十月革命以後蘇維埃共和國剛成立的那幾年，曾經廣泛地傳播這位天才作曲家的雄壯的革命藝術。

當貝多芬逝世百年忌辰的時候，曾舉行音樂節來紀念，並且舉行了命名為貝多芬的專為演奏偉大古典作家的室內樂的音樂廳的開幕典禮。蘇聯的最好的弦樂重奏團之一（由德·茨岡諾夫、符·施林斯基、符·鮑利索夫斯基、斯·施林斯基組成的四重奏團）便是命名為貝多芬弦樂四重奏團的。

在蘇聯有計劃地組織經常定期的貝多芬音樂會，廣泛地使蘇聯聽眾欣賞貝多芬的交響曲和室內樂曲。

無線電廣播大力協助貝多芬作品的普及工作，由於有了廣播，使

成千成萬的蘇聯人民都能聽到貝多芬的卓越創作的優秀的演奏。

一九三六年十二月五日爲慶祝通過斯大林憲法的偉大節日在蘇聯大劇院舉行大會時，曾演奏貝多芬的第九交響曲末樂章，這是蘇聯承認貝多芬的音樂的意義和非常深刻的倫理觀念的最顯明的例子。貝多芬的作品深入蘇聯國家的音樂生活中，蘇聯人民永遠敬愛貝多芬，這種敬愛正是千百萬人民羣衆對於他的作品的真正的評價，而貝多芬的藝術正是面向他們的。

生平和創作的道路

波恩時期

一七七零年十二月，路德維希·凡·貝多芬^①生於德國的波恩。這一座萊茵河畔的小城鎮是科隆選侯^②的宮邸所在地。雖然這一侯國帶有宗教性，但宮廷生活不斷有娛樂，其中音樂與戲劇都占首要地位。宮廷樂隊是由許多在宮廷、劇院、教堂任職的音樂家組成的。

在宮廷樂隊的音樂家中有貝多芬的祖父和父親。貝多芬的祖父原是荷蘭人，年青的時候移居波恩，不久便在樂隊裏任音樂家的職務。由於不斷地努力，他逐漸升至“宮廷音樂師”的地位。

貝多芬從他的祖父那裏繼承了許多性格上的特點：有堅強的意志，高傲不屈的性情和勞動能力。

貝多芬與他父親的關係是他一生最悲慘的一頁。

貝多芬的父親約翰·凡·貝多芬從幼在大主教的合唱團裏當一名歌手，也拉小提琴和奏古鋼琴。他是一個很能幹的人，但是意志薄弱。貝多芬的母親是一位身材矮小和沉默寡言的婦人，埋頭於家務，

① 十二月十五日或十六日，確實日期不詳。

② 選侯——有選舉德意志帝國的皇帝之權的侯爵。

對於她的專橫任性的丈夫不能有什麼影響。約翰·凡·貝多芬的酗酒惡癖愈來愈厲害，結果把錢都耗費光了。在祖父活着的時候，貝多芬的家境相當富裕，但是自從他死了以後，情況就起了激烈的變化；貝多芬在童年和青年時代過着一年比一年窮困的生活。爲了餬口，他很早就被迫担起超乎他力量以上的沉重工作。

貝多芬所表現出來的天資，早成爲他父親自私願望的對象，他想把貝多芬訓練成第二個莫差特，爲自己收入開一個新來源。他用打的辦法強迫四歲的孩子在鋼琴前連坐四個鐘頭或者無休無止地練小提琴。有時夜裏父親和他的酒友喝完了酒回來，把睡夢中的孩子拉起來，命令他做無用的練習。貝多芬的學習進行得絲毫沒有系統，亂七八糟地胡來。幾年裏便換了一大串的教師：歌唱家、小提琴家、大風琴家，其中偶爾也有有名的音樂家，但是不論哪一個，他們在貝多芬的藝術修養上都沒有留下什麼顯著的痕迹。在這種情況下，當貝多芬到十二歲時已經能夠非常容易地閱讀一切樂譜，自如地彈奏古鋼琴、小提琴、大風琴，並且甚至能夠代理年邁的大風琴手凡·愛登的職務了。

一七七八年他的父親有意少報他的年齡，在科隆舉行公開的演奏，但除了保存下來的預告音樂會的廣告以外，其他都無從查考了。

使貝多芬成爲神童的事顯然沒有成功，因爲再也沒有關於他在童年時的其他音樂演奏會的資料。只知道於一七八一年小貝多芬曾和他母親一同啓程到荷蘭去，當他從荷蘭回來以後，他堅決地申言道：“我再也不到那裏去了——荷蘭人是小氣鬼。”

在童年時音樂是硬填進貝多芬的腦子裏去的，而對於他的一般的教育，更是一點都不關心了。由於家境一年比一年窘，貝多芬在十歲時便休學了。他的小學教育只限於會一點初級班的拉丁文，知道一

點算術和德文的書法。後來，由於貝多芬不屈不撓地努力，在智力方面得以廣泛地發展，並且還通曉當時科學上的成就和發明。

殘酷的童年生活對於貝多芬的性格有不可磨滅的影響。很早便養成的孤僻性格和緊張思索的習慣使他要求孤獨。貝多芬能夠好幾個鐘頭沿着美麗如畫的近郊徘徊，沉入於思索中。大自然觸到貝多芬的最奧秘的心弦，引起在貝多芬的心靈中的崇高的感情和印象，使他超脫了他的醜陋的家庭環境。即使是在他的成年時代，當精神危機尖銳化的時候，對於大自然的愛和對於大自然的詩意感覺，永遠幫助貝多芬恢復他的精神的平衡。

貝多芬的童年的轉機是當他遇到戈特洛勃·聶耶費的時候，他是貝多芬的第一個真正的教師和導師。貝多芬跟聶耶費上課是在一七八二年開始的，當時貝多芬是十二歲。

赫利斯坦·戈特洛勃·聶耶費作過許多歌唱劇^①和歌劇，是一位各方面都有修養的人。他在萊比錫大學裏學過法律，在著名的音樂家亞當·希勒的指導下學過音樂。聶耶費是精通藝術的人，崇拜古典文學和哲學，他的思想和活動的方向使他和德國啓蒙運動的進步戰線聯系在一起，並且是當時的先進人士之一。

聶耶費對於貝多芬精神方面的發展有決定性的影響，使他認識了德國古典藝術的優秀傳統，用嚴肅的談話促使這位少年加緊思想活動。貝多芬永遠對他懷有深厚的感激之情。幾年以後，當貝多芬搬到維也納的時候，他寄給聶耶費一封信，寫下了下面幾句話：“我非常感謝您讓我研究神聖藝術的英明的勸告……假如我將來有緣成名的話，這是應該歸功於您的。”

在聶耶費的教導下，貝多芬掌握了對位與和聲的技術，改進了彈

① 歌唱劇(Singspiel)——德國的一種喜歌劇，其中音樂與對白互相交替。

奏大風琴的技能。

聶耶費非常敬重巴赫，於是他把對於巴赫的作品的喜愛傳給了他的學生。貝多芬在領會了巴赫的偉大豐富的音樂以後，曾說下一句非常著名的話：“他的名字不是小河，^①應該是大海。”

接觸亨德爾的清唱劇的作品，對於貝多芬的音樂方面的發展也相當重要。

亨德爾的清唱劇的英雄的形象、鮮明的樂觀主義和雄偉性征服了貝多芬。貝多芬說道：“亨德爾——這是天才中的天才。應當向他學習用平凡的手法創造出驚人的效果來。”

菲利浦·愛瑪努愛爾·巴赫^②的鋼琴曲對於年青的貝多芬也是一個重要的學習，這對於他是一種新鋼琴風格的典範。

學習偉大的巨匠們的作品，不僅豐富了貝多芬的見識，而且還訓練了他自己的樂思；這種學習使他開展了美學觀念，培養了他的藝術趣味。

由於貝多芬彈奏大風琴有了優秀的成就，自如地掌握了鋼琴的技巧，他很快地就當了他的教師聶耶費的助手。貝多芬從十三歲起便擔任起很多職務：聶耶費的大風琴助手、鋼琴樂長（maestro al cembalo）、帶領着歌手練歌劇、在上演歌劇時為“純”宣敘調^③的表演伴奏、在音樂團的管樂隊裏奏中提琴。但是貝多芬經過一年以後，經過多少次請求和申請才被算做編制內的人員，得一點薄薪。^④

① 巴赫（Bach），德文的意思是小河。

② 菲利浦·愛瑪努愛爾·巴赫（Philipp Emanuel Bach）是約翰·塞巴斯迭安·巴赫的第三子，他在音樂上的貢獻主要是整理出來了一個完整的奏鳴曲形式。

③ 在十八世紀的歌劇作品中有兩種宣敘調：一種是“有伴奏宣敘調”（Recitativo Stromentato）由管弦樂伴奏；一種是“簡單伴奏宣敘調”（Recitativo Secco），是在一架古鋼琴的簡單伴奏下演唱的。