

外国名作曲家研究

(論文集)

音乐出版社編輯部編

2

音乐出版社

北京

外国名作曲家研究〔第二集〕

音乐出版社编辑部编

音乐出版社出版（北京和平门外西琉璃厂170号）

北京市书刊出版业营业许可证出字第063号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店经售

*

850×1168毫米 32开 77/8印张 178千文字

1962年8月北京第1版

1962年8月北京第1次印刷

统一书号：8026·1342

印数：0,001-3,285册 定价：1.35元

內 容 提 要

《外国名作曲家研究》第二集收有苏、德、波、保、罗等国音乐家評述各国古典和現代著名作曲家生平和創作的論文十五篇。涉及的作曲家有浦塞尔、亨德尔、門德尔松、威尔第、莫紐什科、鮑罗丁、圣-桑、普契尼、阿尔貝尼斯、史特劳斯、拉赫瑪尼諾夫、艾涅斯庫、弗拉迪盖罗夫、肖斯塔科維奇等。其中部分原載在《音乐譯文》杂志上。可供我国音乐工作者和爱好者参考。

目 次

1. 浦塞尔与英国音乐 [苏] B. 科 年 1
2. 亨德尔和他的时代 [德] E. 梅耶尔 13
3. 海頓的道路 [苏] IO. 克列姆辽夫 24
4. 菲力克斯·門德尔松-巴尔托德 [德] G. 克涅普勒 48
5. 威尔第的歌剧理想 [苏] M. 德魯斯金 63
6. 莫紐什科的《哈尔卡》和波兰的民族歌剧 . . . [波] W. 魯金斯基 75
7. 鮑罗丁創作的风格特点及其时代特征 . . . [苏] Г. 戈罗文斯基 94
8. 卡米尔·圣-桑和他的美学观 [苏] IO. 克列姆辽夫 109
9. 吉阿科莫·普契尼 [苏] H. 聶斯齐耶夫 128
10. 杰出的西班牙作曲家阿尔貝尼斯 [苏] M. 伐伊斯包尔特 142
11. 約翰·史特劳斯 [德] G. 克涅普勒 154
12. 論拉赫瑪尼諾夫 [苏] Г. 科岡 168
13. 乔治·艾涅斯庫的創作在羅馬尼亚音乐中的
 作用和地位 [罗] Z. 万奇雅 186
14. 潘乔·弗拉迪盖罗夫 [保] C. 彼得罗夫 206
15. 肖斯塔科維奇的风格特点 [苏] J. 达尼列維奇 221

浦塞尔与英国音乐

[苏联] 科 年(В. Колен)



浦塞尔(Henry Purcell, 1659-1695)

在去世前三年(1692年)为自己的歌剧《仙后》(Fairy Queen)写了一篇序言。

这篇文字史料与当时一般作者的说明文字有显著不同,值得仔细研究。它是作者认真思考英国民族歌剧的命运以后的产物。

在这篇序言里,浦塞尔直接向伦敦广大的音乐爱好者呼吁,希望他们支持正在成长中的乐剧。同时,作曲家努力解释英国乐剧所以落后的原因。他清楚地懂得,建立民族乐剧不只是艺术家和剧团老板的事情。他向他的同胞们证实,只要有广泛的社会力量的支持,在英国也能出现有高度专业水平的歌剧学派。

这位伟大的英国作曲家正好出生在克伦威尔去世那年,他的生活和创作生涯都是在君主复辟时期社会上一片萧条的年代里度过的,因此,他的呼声没有人理会。

在建立足以与莎士比亚的戏剧、弥尔顿的诗歌媲美的英国民族歌剧的斗争中,浦塞尔和他的同志们是孤立的。作曲家处于一个古

怪的地位——他是一个始終沒有建立起来的民族歌剧学派的奠基人，这也就是浦塞爾的整个創作生涯的悲剧。

*

*

*

初看起来，浦塞爾的創作似乎是在有利于創作发展的良好条件下进行的。他生活在一个刚刚完成了資產階級革命的国家里。他有可能在自己的創作中直接与广大的听众沟通，这在当时的作曲家来说是极为难得的。倫敦音乐生活的每个圈子，浦塞爾都莫不积极参加：他既为音乐爱好者創作，也为专业音乐家創作；既为在家里把音乐当娱乐的人創作，也为民間的节庆創作；既为学校、軍隊，也为宗教礼拜和剧院演出創作。

17世紀后半叶的英国音乐生活是非常活跃的。在浦塞爾那时，清教时代以前的英国的光彩夺目的音乐传统还留存着。在其他国家里，歌剧的蓬勃发展排挤掉文艺复兴时期的合唱文化；但是在英国，这种艺术尚未丧失它在艺术上的现实性。另一方面，“歌剧世紀”的一切最新成就只要一有門径，就都立刻滲入英国；因此浦塞爾的艺术是在肥沃的土壤里成长起来的。他的音乐視野宽广无比。

然而，这位天才横溢的艺术家并沒能充分发挥自己的創作才能。复辟时期英国的社会环境对艺术提出这样的要求，用別林斯基的一針見血的話來說：天才和中驕之才都同样能使人們滿足。

英国艺术生活的这种可悲状况在戏剧方面特別明显，而浦塞爾的創作又与戏剧有着密切的联系。戏剧在当时仿佛盛极一时，在倫敦新的剧院一所又一所地創辦起来。浦塞爾在世时期上演的新話剧总有好几百出；浦塞爾一个人就为四十八部戏写过音乐。民間这种广泛的对戏剧的爱好論理似乎可以使民族戏剧的传统得到恢复，但事实上，随便那个不足道的剧作家，只要胡謔出几部輕佻的喜劇或者

炫耀布景的神仙剧，就能使观众满意，效果非但不比瑪洛、强生、莎士比亚差，说不定还更討好些！

純粹娱乐性质的社会喜剧是当时英国剧坛的典型现象。有一点很值得注意：那时候上演的莎士比亚的作品全都是經過窜改，或者如海报上所說的“修飾”过的剧本：里面加了別人的补充，优美的音节被簡單化、庸俗化了。

堆砌的布景效果把莎士比亚的剧本歪曲得面目全非。例如在《罗密欧与朱丽叶》的演出中，假面舞会的那场戏畸形扩大，悲剧的内容被插入的舞蹈与助兴合唱破坏无遺。《麦克白》中女妖的几场夸大而追求布景效果，但是极受欢迎。这些麦克白式的女妖影响到其他作家的剧作，連浦塞尔的神话剧《迪多与艾尼斯》(Dido and Aeneas)也包括在內。

浦塞尔的歌剧《仙后》也是根据莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》改編而成的，但在浦塞尔配写音乐的那些歌詞中沒有一句出諸莎士比亚的手笔。順便指出，在浦塞尔写的无数首世俗声乐作品中，我們找不到一首配得上音乐水平的真正的艺术性的歌詞。

在复辟时期的戏剧中，音乐一直起着一定的作用，但这作用相当有限。音乐被用作一种附带的手段——或者加强幻想童话场面中的浪漫色彩，或者伴奏芭蕾舞和哑剧的片段；在剧情的发展中也时常插入歌曲和舞蹈。

毫无疑问，现代人对浦塞尔的戏剧音乐給予很高評价。它那丰富无比的、和英国民間“叙事歌曲”紧密相連的旋律性、描繪力、色彩、特别是它那明朗和欢乐的气氛，在在都使人贊美不置。浦塞尔的艺术閃耀着絢烂的太阳般强烈的“文艺复兴”的光芒。

但是浦塞尔并不滿足于自己的戏剧工作。就他的天賦來說，他

首先是一个乐剧家：浦塞尔的巨大的创作才能只要凭他那部(事实上是唯一的)歌剧《迪多与艾尼斯》就可以看出。但是，17世纪歌剧文化中的这颗明珠从来没有在剧院里上演过。它是为一所女子寄宿学校的演出而写的乐剧，只是靠音乐爱好者的力量而在家庭的环境中演出。

大家都知道，歌剧《迪多与艾尼斯》在许多方面都对当时的时代起着决定性的作用。形象的现实性和人民性、音乐风格的严格纯净，这些东西看上去是很难和17世纪的英国戏剧美学共处的。完整而有对比的布局、多样化的音乐戏剧手法、复杂的配器法，特别是音乐语言的表现力和独特性，使这部作品超越当时所有的歌剧。其中有許多东西都成为格鲁克的现实主义戏剧结构的先声，有许多东西——特别是民间童话形象、风土人情的场面(如《水手》等场面)、歌唱性的抒情气氛——很象最早的浪漫主义的民族歌剧。同时，整部歌剧散发出文艺复兴时期的牧歌的诗意。

浦塞尔没有机会再创作一部真正的歌剧。这种华奢而在英国尚未流行的艺术形式对剧团老板说来过于冒险，而当时民族戏剧的命运就决定于这些人的商业利润。因此，浦塞尔以后的几部乐剧(《女预言者》[The Prophetess]、《亚瑟王》[King Arthur]、《仙后》、《风暴》[Tempest]、《印度女王》[Indian Queen])至多只是在娱乐性质的戏剧演出中采用一些复杂的歌剧场面的尝试。但是即使在这些没有完整的音乐戏剧结构的作品中，浦塞尔还是发挥了高度的技巧，获得了个别场景的统一。

就音乐的多样化和深刻性、形象的丰富和表现的独创性来说，浦塞尔无疑是巴赫以前的最进步、最多才多艺的作曲家之一。这位戏剧作曲家同时也是手法细腻的抒情大师，在他的鲜明而引人入胜的音

乐后面，一直可以感觉到一种严肃的态度。特别典型的是：浦塞爾在他最早出版的作品——十二部小提琴奏鳴曲（1683年）中就已經加写了序言，劝导自己的同胞抛弃宫廷貴族趣味的娱乐音乐轉而喜爱严肃的艺术。

在浦塞爾的歌剧的舞台效果背后常常隱伏着深刻动人的心理因素。除了民間舞蹈气息的活泼幽默的片段以外，我們在浦塞爾的歌剧里还听到忧伤的音乐，用輕脆的半音和声刻划出来。卓絕的歌唱性（浦塞爾自己就是个歌唱家）和高度发展的器乐思維結合在一起，复杂的对位技巧与民歌性质的簡單主題結合在一起。

浦塞爾的音乐的鮮明的独特性首先就和它的有民族特色的风格不可分割。浦塞爾在自己的艺术中表现了法国与意大利歌剧、意大利小提琴音乐、德国管风琴和古鋼琴音乐的特点。但尽管如此，他仍然是英国的民族艺术家。他的抒情音乐賦予色泽鮮艳的英国牧歌风格以新的生命。裝飾性的歌剧合唱重新創造了英国民間多声部体裁的特色。他的宣叙調反映了17世紀初期英国詩歌中流行的富有音乐性的詩歌朗誦。英国“叙事詩歌”特有的民間調式使他的歌剧中的坎蒂列那具有独特的民族色彩。当代日常生活中的音乐，以“水手”、“乡村”、“苏格兰”歌曲和舞曲为代表，渗透到他的歌剧中去，使他和英国艺术的群众体裁相接近。

許多未能在歌剧中实现的东西，浦塞爾都企图把它們体现在合唱作品中。他的宗教圣歌在这一方面特別有趣，这些圣歌显然是非常大胆地运用世俗戏剧的风格来处理的，因此在浦塞爾死后，清教徒感到有必要加以粗暴的窜改：他們取消了人声与乐队之間的一切戏剧性的对白，緩和了尖銳的舞蹈节奏，減慢了速度，結果把浦塞爾的光彩夺目的“諸謠曲”改成温文尔雅、單調乏味的宗教礼拜音乐。亨

德尔仔細研究过这位英国作曲家的合唱作品，因此，只有在他的清唱剧中，浦塞尔的戏剧化圣歌中的明朗的詩意形象才繼續获得生命。^①

浦塞尔还没有来得及建立起自己的学派，三十六岁就去世。在他死后，英国音乐没有产生过一个足以与他相提并論的民族作曲家。

*

*

*

我們研究一下这位伟大的英国歌剧作曲家的創作环境，就会以新的方式来提出音乐史中的一个最难以解决的、“成为悬案”的問題：英国在18世紀以前的几世紀中一直是欧洲的一个主要的音乐国家，为什么从18世紀开始，它突然变成了音乐上的荒蕪地区呢？为什么在浦塞尔死后的二百五十年中英国音乐界没有出现过一个足以与英国的民族文学、詩歌、繪画等方面的大师相提并論的伟大人物呢？

有一种流行的看法，仿佛英国民族音乐之所以得不到发展，是因为盎格罗-居尔特人^②生来就没有什么音乐天赋；但这种看法是不值一駁的。因为在18世紀以前，居住在英国的也就是那些盎格罗-居尔特人，而那时的英国不仅有它自己的音乐学派，而且还常常在全欧洲的音乐活动中起着领导的作用。

在中世紀，英国民間多声部对欧洲各国的复調风格的形成和发展曾經有过极大的影响。在文艺复兴初期，英国人邓斯塔波尔(John Dunstable ?-1453)奠定了最重要的一个对位学派的基础。最早的羽管鍵琴学派是在英国形成的。最后，浦塞尔在很多方面也对当时

① 有一点很值得注意：在浦塞尔的教堂圣歌中，沒有一首是真正教会的福音内容的歌詞。他和亨德尔一样只对聖經詩篇中的高度艺术性的典范感觉兴趣。

② 盎格罗-居尔特人是爱尔兰、苏格兰、威尔士等高地的居民。——譯注

的欧洲音乐起了决定性的作用。

浦塞尔死后英国专业音乐的衰落丝毫也没有使英国民间音乐趋于贫乏，也没有使英国人失掉对音乐的兴趣。英国的民歌还是继续鼓舞着欧洲的大作曲家们，其中包括海顿、贝多芬、门德尔松和勃拉姆斯。

英国听众对严肃的专业音乐很敏感，感受力很强，因此他们对西欧许多著名作曲家的创作起着良好的影响。与英国紧密关联的不仅有亨德尔的清唱剧，而且还有C·巴赫的钢琴曲、海顿晚期的交响曲和清唱剧、威柏的《奥勃龙》、门德尔松的《伊里亚》。近三百年来，在英国除了严肃的协奏曲以外，“轻松体裁”的音乐也是非常流行的。此外，专业的和业余的合唱音乐也在英国得到极其广泛的流传。因此，说英国人生来就没有音乐天赋，或是说他们没有感受音乐的能力，都是毫无根据的。

一般在研究英国之所以在音乐上没有成绩的原因时，经常依据的一个主要的假设是：清教徒的心理和思想意识对艺术起了危害作用。

的确，在清教徒专政的时期内，英国的艺术生活是被迫中断了。大家都知道，清教徒对世俗的、“庸庸碌碌”的艺术活动方式是恨之切骨的。但是，我们一方面不要低估清教对英国人的生活方式和心理素质的影响，另一方面也不能不看一看其它一些重要的情况。

如果说清教徒摧毁了英国音乐发展的基础，那么，为什么英国最伟大的作曲家倒是在清教徒专政时期以后出现的呢？为什么在清教徒统治下的英国，专供消遣用的喜剧形式，换句话说，正好是清教徒最痛恨的那种戏剧形式会得到繁荣发展呢？就算可以用“复辟的一代”的心理上的反抗来解释这种戏剧形式的产生，但是，这无论如何

也不能解释它在以后的两百甚至三百年中的繼續发展。

如果說清教沒有阻碍喜劇(如謝立丹、[R. Sheridan])、哥尔斯基(O. Goldsmith)等人的喜劇)的繁荣,那么为什么在莎士比亚的祖国直到 19 世紀末沒有出現过第二个严肃的现实主义戏剧的重要学派呢?要知道英国的严肃戏剧也和英国民族音乐同时进入了极端危险的阶段。另一方面,清教徒統治下的英国产生了象济慈、华兹华斯、柯勒律治等浪漫主义詩人的歌頌美的享受的、“异教邪說的”詩歌;在这一事实面前,上面的假設又如何自圓其說呢?

很明显,清教虽然在英国人的精神生活的发展中起过不良的作用,但我們不應該在这里寻找英国音乐衰落的原因。

最近两三百年来,在某些国家(帝俄、德国、奥地利、意大利、法国)中形成并巩固了具有世界意义的民族乐派;我們如果大致看一看这些国家中音乐文化的发展道路,就可以发现一条总的规律。广泛而不間断地发展歌剧文化是形成重要的民族乐派的必不可少的条件。从 17 世紀开始,歌剧始終是现实主义音乐艺术中的一种最重要的体裁:它綜合了当代最先进、最富有生命力的音乐现象。

新的艺术形象作为新思想的反映首先就是在歌剧中表现出来的。音乐艺术的其他体裁的表现手法通过歌剧体裁而变得更加丰富。古典交响艺术的形成、亨德尔和巴赫的合唱艺术的发生都与歌剧艺术有着不可分割的联系。19 世紀所有重要的民族乐派几乎都是在歌剧艺术中最早露出苗头来的。只有在那些沒有移植歌剧文化的国家(这不仅是指英国,西班牙和尼德兰也是如此)中,民族音乐的发展早在 17 世紀就冻结住了。

在欧洲大陆各国中,漫长的推广乐剧的时期就是民族歌剧学派形成的阶段。

創立英國歌劇學派的前提很多，有宮廷中的“假面劇”，有獨特的音樂詩歌體裁（這是在意大利歌劇宣敘調的影響下形成的），也有民間喜歌劇（滑稽戲）和其他形式。浦塞爾的歌劇所依據的就是這許多不同形式的英國音樂戲劇藝術和音樂詩歌藝術。但是，儘管如此，英國樂劇還是在襁褓中就夭折了。

要維持歌唱演員、樂隊隊員、舞蹈演員和作曲家的龐大的組織，要養活交響樂隊和歌劇團，舉行音樂會和上演歌劇，刺激創造性的探索而不必擔心虧本——這並不是幾個關心英國民族歌劇的命運的人所能辦得到的。

這一點是浦塞爾早就預見到並為之感到不安的。他在《仙后》的序言中，把英國樂劇的令人痛心的處境和意大利、法國歌劇的發展條件作了一個比較。

“凡是到過意大利或法國的人都知道，”浦塞爾寫道：“在那裡對歌劇的評價有多麼高……很多人知道巴蒂斯特·呂里先生從法國當權的皇帝那裡得到怎樣的幫助……民間娛樂用的布景和裝飾都是皇帝給錢置辦的。在意大利，特別是在威尼斯（歌劇在那裡非常受重視，每一次狂歡節上都有歌劇演出），那些貴族都自己支付歌劇演出的開支。

“雖然在國外，歌劇的演出只是由公爵和政府主辦的，但我希望人們不要認為由幾個私人來決定上演象歌劇這樣珍貴的作品是我們國家的一件不光彩的事。我敢肯定地說，如果我們在英國可以得到其他國家的歌劇所得到的資助，甚至只要一半，在我們英國也就可以出現象法國那樣優秀的芭蕾舞劇了……我們希望英國人能十分慷慨地支持這一措施。”^①

① 引自浦塞爾作品《仙后》的標準版的序言，由本文作者譯成俄文。

但是浦塞尔的希望落了空。在下一代的英国作曲家中，没有一个人能继承他的事业。他们都走了一条阻力最小的路。他们片面地理解了浦塞尔的歌剧风格中的某些因素，接受了他的音乐中的民歌特性和对话与音乐交替出现的处理手法，创造出一种英国的轻音乐戏剧——所谓“叙事歌剧”。

由于和社会性质的民间音乐的联系，这种“叙事歌剧”中有着进步的特征。它在18世纪初进步社会团体反对宫廷文化残余的斗争中起过显著的作用。

菲尔丁为了抨击意大利歌剧中借助于滑稽表演而过于追求外在效果的做法，写了喜歌剧《悲剧中的悲剧》或称《歌剧中的歌剧》；这部作品是作为“叙事歌剧”上演的。而在这些年代中，英国的民主主义观众还通过“乞丐歌剧”中的民族民间音乐来表现自己对世界主义的宫廷歌剧中的外国风格的抗议。

但是，“叙事歌剧”还是没有能完成民族乐剧的历史使命，这主要是因为它并不鼓励创造性的探索。在这种艺术中所采用的只是一些早就定型了的音乐形式。这些音乐形式既然不再有创造性的发展，专业音乐的衰落也就是不可避免的事了。

著名的“乞丐歌剧”是一个家喻户晓的例子。在这部在英国剧院的演出节目中保留了二百年之久（自1728到1923年）的“叙事歌剧”中，作曲家实际上已经没有什么事可做了：所有的歌曲和器乐部分都由剧作家本人在当时社会上流行的音乐中选择定当。

从这个时候开始，歌剧（德布顿、希尔德[M. Schild]、比夏普[H. Bishop]等人）的音乐就不可阻挡地滚向下坡。当大陆上的民间音乐在高度水平的专业基础上获得创造性的发展而终于使几个重要的创作学派定型下来的时候，英国歌剧音乐始终没有超出社会艺术

的水平。

下面的对比是非常能说明问题的：如所周知，德国和奥地利的民间乐剧的产生在一定程度上受到英国“叙事歌剧”的影响，但它们很快就在莫扎特或威柏的小歌剧中达到高度的艺术水平。而英国歌剧却在将近二百年的时期内始终保持着原有的专业水平^①。

英国的那些珍视民族艺术优秀传统文化的进步社会团体看到英国乐剧在思想性、艺术性上的原始状态而陷入了悲观失望。在18世纪的英国政论文章中不断发出抗议的呼声。甚至出现了这样的小册子，其中虚构了一段新旧时代的两位著名女演员之间的对话，对当时的“叙事歌剧”作了尖锐的责难。

“现在，人们主要是用喜歌剧来消遣的。这些歌剧中只有一些配上古老曲调而唱出来的非常不足道的诗句，其中没有个性，甚至没有任何感情。”新时代的女演员这样说^②。

这样的歌剧能不能成为体现英国人民的进步思想倾向的形式呢？

在上一世纪60年代的英国剧院中出现了根据莎士比亚的《奥赛罗》而写的音乐场景。也许没有什么东西能够比这些场景更明确地说明英国音乐脱离真正艺术的思想性、艺术性标准的严重情况了。英国乐剧中的奥赛罗在舞台上出现时好像是一幅美国黑人的漫画。那段著名的向元老院提出的崇高的呼吁：

“显贵们，大臣们，
我的统治者！我有什么话可说？”

① 直到19世纪末，吉尔伯特(H. Gilbert)和苏里文(Sir Arthur Sullivan)才以英国民间多声部风格的复调重奏丰富了“叙事歌剧”。

② 引自S. 马克·金斯莱的《轻歌剧的起源与发展》一书，1927年伦敦版，197页。
由本文作者译成俄文。

我不想爭辯，他的女儿与我……”

在他嘴里变成了一首粗魯輕佻的歌曲，用怪誕的土語譜着美国的街头小調而唱出来。

可是，几年之后，莎士比亚的悲剧中的具有深刻思想性和心理描写的內容在威尔第的歌剧《奥賽罗》中获得了天才的体现。

但是，不仅是莎士比亚，还有拜倫、理查逊、摩尔、瓦尔特·司各特——所有給了欧洲大陆的許多音乐杰作以灵感的伟大英国作家，没有一个人在本国的音乐中得到应有的反映。

因此，浦塞尔为建立民族歌剧而作的斗争的失敗也是整个英国音乐文化的一个致命的失敗。

顧連理、吳佩華 譯自《苏联音乐》1955年第10期

亨德尔和他的时代

[德意志民主共和國] 梅耶尔(E. Meyer)



乔治·弗里德里希·亨德尔在他生平最后一段时期(从1739年到他1759年逝世)主要是从事于清唱剧的创作,在他早年,这种体裁也已偶然作过他创作活动的旁支。清唱剧构成了亨德尔作品的顶点。

为什么亨德尔背离了意大利的歌剧而倾向于清唱剧呢?考虑到亨德尔的整个创作力量和个性,我们对这问题只能提出一个答复,亦即是罗曼·罗兰的答复:清唱剧是这样的一种艺术形式,作曲家可以凭借它直接诉诸人民。清唱剧可以由人民主动地加以爱护;千千万万从资产阶级、小资产阶级甚至无产阶级和农民出身的人们都可以在推广亨德尔清唱剧的工作上通过当时英国已经产生的数目繁多的合唱团体去尽一分力量。他们,这些普通的劳动者们,从那些使亨德尔的清唱剧创作出类拔萃的那些富于人道主义和自由斗争精神的卓越的語言和音响感到了彼此的一致。毫无疑问,这首先是那些吸引亨德尔倾向清唱剧的原因——且不必提到歌剧,歌剧是由一些附庸风雅的富豪捧场的,在这方面又有形形色色的宫廷的阴谋诡