

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z1.3/ACAD38

73205

中央音乐学院专家讲稿译丛

西洋音乐通史

〔第二册〕

阿·伊·康津斯基著

音乐出版社

中央音乐学院专家讲稿译丛

西洋音乐通史

〔苏联〕阿·伊·康津斯基著

中央音乐学院编译室译

〔第二册〕

音乐出版社

北京

А. И. КОНДИНСКИЙ,
ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ .

中央音乐学院专家讲稿译丛

西洋音乐通史 (第二册)

[苏]阿·伊·康津斯基著 中央音乐学院翻译室译

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 32开 7³/₄ 印张 230,000字

1959年10月北京第1版

1959年10月北京第1次印刷

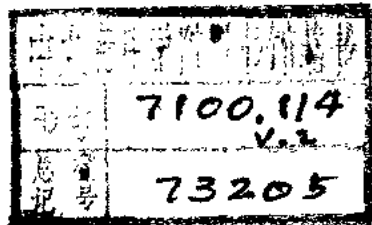
统一书号: 8026·1112

印数: 00,001-1,640册 定价: 1.35元

內 容 提 要

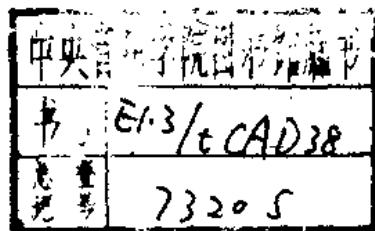
本書是苏联音乐史專家、艺术副博士阿·伊·康津斯基于1956年在天津中央音乐学院講授西洋音乐通史課的講稿，曾經專家亲自修訂。

本書分册出版，第二册共三章，第五章論述西欧古典音乐的形时期內各国音乐发展的概况及其代表作家，六、七两章述及維也納古典乐派和浪漫主义音乐的形和发展。



目 次

第五章	西欧古典音乐的形成时期	1
	緒論	1
	意大利的喜歌剧	3
	裴格雷西 皮契尼 拜西埃罗 契瑪罗薩	
	法国的喜歌剧	5
	百科全书派 盧梭 蒙西尼 格列特里	
	格魯克的歌剧改革	7
	交响乐与奏鳴曲的形成	20
	前古典派的奏鳴曲和交响乐斯 卡拉蒂 曼海	
	姆乐派 柏林乐派	
第六章	維也納古典乐派	33
	緒論	33
	海頓	35
	莫扎特	56
	貝多芬	95
第七章	浪漫主义音乐	151
	緒論	151
	舒伯特	160
	威柏	188
	門德尔松	200
	舒曼	204



第五章 西欧古典音乐的形成时期

緒 論

现在开始講欧洲音乐发展的一个新的历史阶段。这是新的古典风格形成和开始成熟的时期，也是新的資產階級民主文化确立的时期。18世紀标志着一件具有偉大历史意义的事件——法国資產階級革命。在革命思想的基础上、在新的資產階級民主观点和新的美学观点的基础上形成了一种新的艺术、新的音乐风格。这时期的艺术特点在于世俗因素完全占主要地位，艺术逐漸更加广泛和深刻地民主化起来。作曲家們面向着日常生活，表現普通人物的形象。在音乐作品里出現了第三等級的代表人物，表达了第三等級的观点，并且出現了这些普通人物的家庭生活、道德观念等題材。但同时，英雄性的神話故事，倫理观念的題材也获得了新的发展，因为关于丰功偉績的題材是与革命时代的思想情緒起共鳴的。主調和声风格在音乐现实主义方法日益完善的基础上不断地发展起来。作曲家更加眞实和确切地刻画人物性格和生活情景。性格的眞实和感情的眞实是当时作曲家們所追求的最高目的，也是格鲁克的新型英雄性歌剧的特征。格鲁克的歌剧和过去英雄性神話歌剧的区别就在于它的音乐性是现实主义的、是眞实的，使歌剧接近于話剧。

这时期最主要、最先进的体裁之一是歌剧。正歌剧获得了革新，新的喜歌剧体裁获得了发展。正是在喜歌剧里反映了当时作曲家面向日常生活題材和形象的傾向。器乐音乐在这时期也达到了高度成熟的水平。新的体裁——古典交响乐和奏鳴乐逐漸形成，并且达到尽善尽美的地步。海頓、莫扎特、貝多芬等人的器乐作品形成了在器乐和交响音乐方面最早的維也納古典乐派。奏鳴乐-交响乐套曲和奏鳴乐快板的創造与发展應該归功于此些作曲家。这些新的曲式使作曲家們可以在一个作品的範圍內极其广

泛和多方面地反映丰富多彩的生活。在維也納古典大師的交響樂和奏鳴樂里我們可以看到英勇鬥爭的人物、大自然的畫面、哲理性的思考、深刻的抒情意境以及日常生活中的幽默和諷諧。因此在歐洲音樂史上器樂作品第一次具有了如此廣泛的表達生活題材和形象的可能性。維也納古典大師最偉大的成就是創造了奏鳴樂快板形式。從這時起，在音樂藝術里不僅採用了對比并置的方法，而且還採用了以一個作品或一個樂章範圍內不同形象的衝突為基礎的衝突性發展的方法。

許多國家——法國、意大利、德國、捷克的作曲家都從事了新的歌劇體裁及器樂體裁的創作。在歐洲各國形成了新的美學，其創立者是一些被稱為“啟蒙學者”的人物——持有資產階級民主主義世界觀的哲學家、學者和作家們。在法國是百科全書派，在德國是萊辛(G. E. Lessing, 1729-81)席勒和年青的歌德等。法國百科全書派所創立的新美學比較最全面。1751年出版了第一卷法國百科全書。參加編著的人很多，如：狄德羅(D. Diderot, 1767-1837)，伏爾泰(F. M. A. Voltaire, 1694-1778)、霍爾巴哈(P. Holbach, 1723-89)，達蘭貝爾(J. D'Alambert, 1717-83)等。在百科全書里闡述了歷史、自然科學、哲學和藝術等問題。音樂戲劇成了音樂美學方面的中心問題。百科全書派批判了宮廷貴族的戲劇和歌劇。他們認為藝術的主要目的就是必須提出和解決重大的、有關道德哲理，具有社會意義的思想。他們宣布了藝術的現實主義和真實的原則；號召真實地表達強烈的感情，如實地描繪生活和大自然的現象。他們批判了華而不實的宮廷藝術，主張樸實和自然。百科全書派賦予高尚的悲劇以及生活風俗性的喜劇這類音樂戲劇體裁以巨大的意義。上述這些問題在狄德羅的著作里獲得了特別全面的闡述。盧梭(J. Rousseau, 1712-1778)這位思想家、音樂家和作家寫了許多關於音樂美學的文章。盧梭特別重視音樂的真實性和平易性的問題。他特別強調旋律的主導意義，稱它為感情的語言。盧梭對歌劇體裁特別感到興趣，在他的文章里我們可以看到最早的、比較詳盡地從美學上對個別的歌劇形式和歌劇風格手法的論述。

現在我們來看看意大利和法國的喜歌劇體裁。雖然西班牙、捷克和俄羅斯對這種歌劇體裁的發展也有相當大的貢獻，但是發展規模最大、最成熟的是意大利和法國的喜歌劇。

意大利的喜歌剧

意大利的喜歌剧被称为“滑稽歌剧”(Opera-buffa)。喜歌剧的形成是在18世纪初。在正歌剧里就含有产生喜歌剧体裁的前提——A.斯卡拉蒂、亨德尔歌剧里的滑稽咏叹调(Буфонные арии),即急口令。喜歌剧的另一个来源就是那波里和威尼斯的带有音乐的喜剧。这些喜剧的题材是民间的,剧情进展非常快,情节曲折,有时甚至错综复杂。由于情节的错综复杂,这些喜剧的终场被称为“混乱”,这些“混乱终场”也变成了喜歌剧的特点。喜歌剧的第三个来源就是正歌剧里的喜剧性的幕间剧。幕间剧是具有统一的情节,它与正歌剧的区别在于描写的是普通人物,台词与音乐都是纯粹民间性的。

喜歌剧诞生于1733年。在这一年上演了裴格雷西(G. B. Pergolesi, 1710-1736)的《管家女仆》(La serva padrona)。这部喜歌剧是从他自己写的正歌剧《高傲的囚徒》(Il prigionier superbo)里的两个幕间剧里产生出来的。裴格雷西很年轻就去世了,死时才廿六岁。但是他不但写了很多喜歌剧,而且也写了很多正歌剧。此外,他还写了许多大合唱、宗教作品和室内器乐作品。

《管家女仆》的情节很简单,它是描写日常生活的,很富于生活气息。描写一个女仆赛碧娜想嫁给她的主人乌贝特。由于她运用了一系列的巧妙计策,终于达到了自己的愿望。在这个歌剧里共有两个歌唱的人物——女仆和主人。剧中另外还有一个男仆,但他是个哑剧角色。赛碧娜和乌贝特的形象后来成为喜歌剧的传统形象了,赛碧娜的声部是歌曲性-舞蹈性的,而乌贝特的声部不仅是喜剧性的,而且还是技巧性的,裴格雷西的主人公们的音乐形象比正歌剧的音乐形象刻画得具体而富于个性。在这个喜歌剧里我们可以见到音乐戏剧结构的一些新手法,《管家女仆》的歌剧形式是由咏叹调和白话宣叙调(Secco)组成的。但是这种咏叹调和正歌剧的咏叹调不同,它是和剧情紧密地联系在一起的。例如赛碧娜的第二首咏叹调就是这样。为了引起主人对她的怜惜,她编造出她有一个使她惧怕的邪恶的未婚夫。这首咏叹调是生动的喜剧性场面:赛碧娜的哀诉逐渐引起乌贝特的同情。在这里赛碧娜由于她所施的诡计成功而流露出喜悦的心情。所以,这首咏叹调

正是根据剧情的发展来刻画赛碧娜的。因此,这首咏叹调就不能象正歌剧体裁中的咏叹调那样搬到另外一部歌剧里去演唱。这部歌剧的音乐风格是主调-和声风格的,它为维也纳古典乐派的风格作了准备。它的主题具有很清楚的方整性的结构(Квадратное строение),由轮廓鲜明的动机组成。这些主题是按器乐的方式发展的。机体是透明的、主调音乐的,其中和声起着很大的作用。以上这些就是裴格雷西喜歌剧体裁的一些主要特点。

18世纪中叶出现了一代新的、从事喜歌剧创作的作曲家,他们继续发展了这种体裁。其中最卓越的作曲家是皮契尼(Nicola Piccini, 1728-1800)。在他的歌剧里出现了关于家庭的、个人道德问题的题材。抒情性的题材丰富了世态风俗性的喜歌剧。虽然这种抒情性还不很深刻,很象感伤的田园诗。皮契尼的歌剧《好女儿》(Cecchina Nubile)可做为最典型的例子。这部歌剧的脚本是由著名的剧作家哥尔多尼(Goldoni, 1707-1793)根据英国作家理查孙(Richardson, 1689-1761)的小说《帕米拉》(Pamela)的题材写成的。其中有許多喜剧性的形象和场面。但是这部歌剧的中心是具有美德的契金娜这一主角的抒情性形象。在这种类型的喜歌剧里最初还运用了正歌剧的一些手法。例如契金娜的咏叹调很象正歌剧哀诉的咏叹调(Lamento),但是皮契尼使哀诉咏叹调的体裁有了一些改变,即,使它有了更大的伤感性。在皮契尼的创作中,喜歌剧的形式也有所发展和扩充。在他的歌剧里剧中人物比裴格雷西歌剧里的人物要多得多,我们见到有各种不同类型的咏叹调:抒情性的、喜剧性的,甚至有戏剧性的咏叹调,扩大了各幕的终场,乐队的声部也复杂起来了。

18世纪末叶是喜歌剧发展的第三个阶段。喜歌剧获得了蓬勃的发展,并在欧洲各国普遍地流行。这时期出现了作曲家拜西埃罗(G. Paisiello, 1740-1816)和契玛罗萨(D. Cimarosa, 1749-1801)。在他们的创作里喜歌剧的题材扩大了,有轻松的、世态风俗性的、常带有讽刺特点的歌剧,有对正歌剧加以讽刺模仿的歌剧,也有富于异国情调的歌剧。此外,当然,还有感伤性的歌剧。这些作曲家所创作的意义在于他们在喜歌剧里发展了音乐戏剧结构和音乐语言。在这里应当着重提出的是重唱的作用加强了。不仅是咏叹调,而且连重唱都具有了重要的戏剧结构的意义。在拜西埃罗的歌剧《磨坊女》(La molinara, 1788)中,我们见到一个最早的“混乱终场”的例子。这些终场

的特点是音乐结构非常复杂。在这些终场器乐主题具有很重要的音乐意义。这些器乐主题在大的场面里几次出现，使大场面在音乐上具有了统一性。

意大利喜歌剧对法国、德国和其他各国的喜歌剧的发展有很大的影响。喜歌剧是随着正歌剧的危机日益加深而蓬勃发展的。19世纪初在罗西尼的创作中出现了意大利歌剧艺术的新的高涨。罗西尼不但创作了最优秀的喜歌剧典范，同时也使正歌剧摆脱了危机。

法 国 的 喜 歌 剧

现在讲讲法国的喜歌剧。在法国和在意大利一样，喜歌剧是随着大型的正歌剧的发展而发展起来的。法国喜歌剧的产生和巴黎民间集市戏的活动有联系。集市戏是巴黎第三等级的艺术、大众化的艺术。在集市戏中有对贵族的讽刺、对宫廷歌剧的讽刺模仿，音乐是由根据戏剧的需要而挑选出来的流行歌曲组成的。意大利巴姆比尼歌剧团1752年来到巴黎的演出促使法国喜歌剧成为一种独立的体裁。意大利人为巴黎带来了喜歌剧。他们的演出引起了极大的兴趣和热烈的争论。在音乐家和音乐爱好者中间形成了两个阵营：喜歌剧派和喜歌剧反对派。这场争论十分激烈，造成了被称作“喜歌剧之战”的冲突。喜歌剧派给这种新的大众化的歌剧体裁以高度的评价，用这种体裁来对抗宫廷的、程式化和反人民的艺术。争论激烈的时候，他们有时甚至走上极端而完全否定了法国的民族歌剧。在喜歌剧派中有巴黎民主知识界（百科全书派）的卓越代表人物。喜歌剧反对派是贵族艺术的代表人物。喜歌剧反对派抓住了喜歌剧派的夸大其词的地方，谴责喜歌剧派没有爱国心。但是在实际上，当然这也是新的民主主义美学观点和旧的宫廷美学观点之间的斗争。法国这种新歌剧院体裁的第一部作品是卢梭写的歌剧《乡村卜者》（*Le Devin du Village*, 1752）。卢梭也是这部歌剧歌词的作者。剧中人物是农民。卢梭在这里表现了他自己的信念：接近于大自然的普通人民是具有崇高道德的。故事讲一个年青的农民由于迷恋城市的繁华而离开了乡村。但是他很快就感到失望，又回到乡村。一个聪明的老农民（乡村的占卜者）使他和被他遗弃的姑娘重新和好。卢梭在这部歌剧中把意大利喜歌剧的特点和德国集市喜剧的特点结合在一起，按着集市喜剧的传统，卢梭在他的歌剧内加进了一些舞剧、哑剧、小的浪漫曲和通俗的小

調(Vaudeville)。在当时Vaudeville这个词的意义不是指戏剧体裁,而是指音乐体裁,是由一些登場人物演唱的分节性的歌曲。每首分节歌的領唱由不同人物輪流担任,副歌每次都由合唱唱出。盧梭这部歌剧的音乐富于民間世俗性、歌唱性。十年以后,(1762)年在巴黎建立了意大利喜歌剧院。虽然名称是意大利喜歌剧院,但是实际上,經常上演的是法国喜歌剧。以致这座剧院也就被称为法国喜歌剧院了。进行这种体裁創作的最初的作曲家是杜尼(E. R. Duni, 1709-1755)和費里多尔(F. A. Danican Philidor, 1762-1795)。他們的歌剧内容是世态风俗性的,剧中主要人物是鞋匠、铁匠和樵夫等。作曲家用一系列場面来表现他們的主人公的劳动生活。在这些歌剧內也結合了意大利喜歌剧和法国集市喜剧的特点。曲調常常使人想起意大利喜歌剧的曲調,然而浪漫曲和通俗小調类型的歌曲都表明了与集市戏傳統的联系。

法国喜歌剧不同于意大利喜歌剧的最重要的地方在于沒有白話宣叙調,而代之以白話对白。白話对白也表明这种体裁和集市喜剧的联系。

过了25-30年以后,在1789年革命的前夕,在法国喜歌剧中形成了一种新型的歌剧,叫作“严肃喜歌剧”。“严肃喜歌剧”是受到革命思想的影响而产生的。它的主要題材是关于人的权利和尊严。在“严肃喜歌剧”內貫徹着这样的思想:人的崇高品質不是取决于貴族阶级的屬性,而是取决于个人的品質。这是对当时占統治地位的阶级偏見表示抗議。在“严肃喜歌剧”內也有动人的戏剧性因素。常常有这样的剧情:主人公面临死亡,然而他在最危急的最后时刻里得到了拯救。因此,严肃喜歌剧的中心是抒情性的戏剧,而喜剧性的場面只是补充和襯托抒情性的戏剧。

“严肃喜歌剧”的鮮明的范例之一是蒙西尼(P. Monsigny, 1729-1817)的歌剧《逃兵》。格列特里(André Ernest Modeste Gretry, 1741-1813)对这种体裁的发展起了很重要的作用。他是比利时人,但是在意大利学习。格列特里最初的一些歌剧是用意大利风格写的。从1767年起格列特里在巴黎工作,进行法国喜歌剧体裁的創作。他大大地丰富了法国喜歌剧的音乐风格和手法。他的歌剧在音乐方面比他的前輩作曲家們的歌剧更有趣得多,更有价值得多。格列特里发展了喜歌剧的歌剧形式。他并不局限于采用对白,同时也采用了大型的咏叙調和宣叙調性質的場面,扩大了声乐独唱曲的

規模，增強了樂隊的作用。在他的歌劇里，有動人的抒情色彩、世俗色彩，有歷史性的色彩，有對大自然情景的描繪。格列特里善於運用樂隊的交響性響的描繪手法，並且比較徹底地運用主導動機。例如，在歌劇《獅心王理查》(Richard Coeur de Lion, 1785) 中格列特里用一個歌唱性的曲調來刻劃理查的形象，而這歌唱性的曲調作為一個主導動機貫穿在歌劇的許多場面中。後來這種主導動機的原則在波柏和包阿德約(F. A. Boieldieu, 1775-1834)的歌劇中獲得了進一步的發展。因此，格列特里豐富了歌劇的音樂風格，同時也預示了19世紀浪漫主義歌劇的某些特點。格列特里也是一位音樂評論家，他最著名的作品是《回憶錄或音樂隨筆》(Mémoires ou essais sur la musique)，在這部歌劇里，格列特里闡述了自己作品的構思以及自己音樂美學觀點。格列特里說：他在歌劇中力求真實地刻劃性格，忠實地描繪大自然和生活。最後，格列特里特別注意調性和樂器色彩表現的意義。在這點上他也接近於浪漫主義樂派的觀點。應當着重指出，蒙西尼和格列特里的歌劇以它們的戲劇性的情節(主人公在最後一刻獲得拯救)為革命時期的法國英雄性的“拯救歌劇”(Opéra-sauvetage)的出現作了準備。

以上是意大利和法國喜歌劇的概況。

格魯克的歌劇改革

上面在講到喜歌劇和百科全書派的美學觀點時，我們已經說過在“嚴肅喜歌劇”體裁中出現了戲劇性的英雄的題材。但是“嚴肅喜歌劇”體裁不可能創造出具有高度英雄氣概的歌劇藝術。先進的美學觀點是要求創造出具有高度英雄氣概的藝術，而這種要求由格魯克實現了。格魯克歌劇里的人物是名符其實的英雄，而不是“嚴肅喜歌劇”中的普通人物。我們已經說過，百科全書派很重視古希臘的藝術(古希臘題材)。這些古希臘題材對具有資產階級世界觀的代表人物來說有着新的意義。在新的藝術中這種題材得到了新的、而不是宮廷式貴族的處理。古希臘的英雄形象和題材，被18世紀末葉的藝術家用來表現當時和貴族作鬥爭的資產階級的遠大理想。人們大概還記得，百科全書派非常尖銳地批評了程式化的宮廷歌劇。創造新體裁的歌劇就意味着和古老的宮廷藝術斷絕關係。當時迫切地需要打破歌劇結構的陳規舊套，總而言之，摒棄追求技巧性因素和娛樂性。

的傾向。

歌劇藝術迫切地需要改革，而這種改革由格魯克實現了，他的改革是以最卓越的歌劇樂派（法國和意大利的歌劇樂派）最優秀的成就為基礎的。

在蒙特維爾第以後，格魯克可以說是歌劇史中最重要的人物。正如他的偉大前輩蒙特維爾第一樣，他也是一位革新者。格魯克是在30到40年代開始他的歌劇活動的。這時他是一位屬於意大利歌劇樂派的作曲家。在那些年里他住在意大利，在那里研究歌劇風格，意大利歌劇院曾經演出了他的一些作品。格魯克從意大利歌劇中吸取了富於表現力的曲調作法、附伴奏的宣敘調以及相當發展的意大利器樂風格。在50到60年代里格魯克是在維也納工作。但在这以前他也已經熟悉了法國歌劇。格魯克在遍遊歐洲時，到過巴黎。法國歌劇演出給與他的印象以及他對法國歌劇譜的研究，在他的歌劇風格發展上起了巨大的作用。在維也納，格魯克繼續寫意大利風格的歌劇，但同時也創作法國喜歌劇。格魯克從法國樂派那里學到了創作形式嚴整的歌劇。他在歌劇里加進了舞蹈性的段落，並且力求把這些段落和劇情的发展聯繫起來。這些維也納歌劇里的世態風俗性的樂曲，也是來自法國喜劇的傳統。其實，格魯克不僅吸取了法國生活音樂的特点，而且也吸取了意大利、法國、捷克的生活音樂的特点。在格魯克的歌劇中可以感到有各種不同文化里的世態風俗性體裁的痕跡。在那些年代里格魯克也熟悉了亨德爾的清唱劇。亨德爾的創作對格魯克歌劇風格的形成起了巨大影響，可以說，亨德爾的雄偉風格的直接繼承人是格魯克。在格魯克歌劇的合唱場面中使人很清楚地感到他受到亨德爾的影響。所以格魯克是在廣泛的國際性的基礎上來實現他的改革的。在60年代里格魯克創作了他最初的一些革新的歌劇。1762年他在維也納寫了《奧菲歐與優麗狄茜》（Orpheus ed Euridice），1767年寫了歌劇《阿爾賽絲特》（Alceste）。這兩部歌劇是格魯克改革歌劇的開始。雖然它們（特別是《奧菲歐》）在改革上還不徹底，但是已經有許多新的特点了。這兩部歌劇做為革新的作品並沒有得到廣泛的公認，部分的原因是因為它們帶有兩面性，同時存在着新的和舊的特点。它們里面所包含的新特点還不顯著。還應當說明的就是當時在維也納占優勢的是意大利歌劇趣味和意大利的歌劇規範觀念。在維也納新的

世界觀和新的美學觀點不象在巴黎那樣獲得了蓬勃的發展。當時，維也納人不同於巴黎人，他們並沒有迫切地感到有創造新的藝術的需要，由於這些原因，歌劇《阿爾賽絲特》和《奧菲歐》就沒有得到社會上廣泛的公認。

稍微談一下《奧菲歐》。這部歌劇和歌劇藝術的古老傳統有着明顯的聯繫。格魯克採用了他以前的作曲家蒙特維爾第、帕里、卡契尼，即意大利歌劇創始者們所採用過的題材，格魯克仍然按照舊的方式，迎合貴族歌劇文化所特有的趣味來處理這個古希臘神話的題材，格魯克和他的腳本作者卡爾薩比基（Calsabigi）是以圓滿的結局來結束歌劇的；雖然奧菲歐違反愛神向他所提出的條件，但愛神為奧菲歐的痛苦所感動，於是把優麗狄茜還給了他，按構思來說奧菲歐的戲劇形象還沒有得到完整的、徹底的刻劃。在第三幕中，在情節最緊張的地方，奧菲歐所唱的那首很著名的咏嘆調《我失去了優麗狄茜》，雖然音樂很優美，但是不能反映劇情所要求的主人公的內心痛苦。同樣很有特徵的是把奧菲歐的聲部寫成由女聲（女低音）來演唱。在這一點上也很鮮明地表現出他受到了宮廷神話歌劇的影響。還有，序曲和歌劇沒有聯繫，沒有反映情節的戲劇性。這仍然是歌劇序曲古老的處理方法。但是在《奧菲歐》里也有很多新的特點：格魯克關心到音樂和劇情的聯繫，也和古意大利歌劇一樣，劇情主要是在宣敘調場面中發展起來的。在《奧菲歐》中多半是白話宣敘調，但是給這種白話宣敘調作伴奏的已經不是羽管鋼琴，而是弦樂器了，這就使得這些宣敘調具有豐富的音樂內容。在《奧菲歐》中，也有由附伴奏的宣敘調所構成的場面。聲樂曲（咏嘆調與合唱）通常篇幅都不大，它們不象在那波里樂派的歌劇里那樣具有獨立自在的意義，其中外在的技巧性因素也沒有占優勢地位。在一系列的咏嘆調里可以感到有咏敘性、半歌唱性、半宣敘性的風格。由此可以得出以下幾點結論：第一，格魯克減弱了宣敘調場面和聲樂曲之間的對比程度，而使宣敘調和聲樂內在某種程度上互相接近了起來。第二，宣敘調與聲樂曲的這種處理使格魯克能夠用宣敘調與聲樂曲構成大的場面，使得在每個場面內都有宣敘調與聲樂曲，並且由它們形成一個整體。

格魯克為了創造出完整的大場面，他運用了反復的手法，他使宣敘調與合唱相互交替，並且幾次重復同一首合唱曲，由於這樣，場面就得到了音樂的統一。

格魯克以新的方式处理芭蕾舞場面与合唱。合唱是表达某一場面的总的情緒。此外，在合唱里包含有一定的音乐形象的刻划。例如：在第二幕的大合唱里有地獄神灵的刻划。在第三幕中也有芭蕾舞——地獄女神(Furia)的舞蹈場面。在《奥菲欧》里乐队发挥了很大的作用。乐队是富于戏剧表现力的。只要指出，在《奥菲欧》的总譜中没有数字低音就足以說明这一点。格魯克認為乐队所有的声部都是必要的，都必須富于表現力，因此他把所有的声部都全部写出来了。乐队織体完全是主調风格的，但所有的声部都非常发展，格魯克后来又修改了这部歌剧。这个修改的版本是为巴黎演出而写的，格魯克考虑到法国的傳統和趣味，在歌剧中加进了許多芭蕾舞場面。此外，他讓男高音唱奥菲欧的声部，这样一来，他就摒棄了意大利歌剧的陈旧傳統。

格魯克在維也納写的第二部歌剧是《阿尔賽絲特》——这是一部比較彻底革新了的作品，格魯克很清楚地意識到自己革新的目的。他特意为《阿尔賽絲特》写了一篇序言。来論述他对歌剧的观点。这篇序言里的观点和百科全书派的音乐美学观点有很多相同的地方，格魯克力求提高歌剧里的戏剧性因素的意义。他在序言里指出，在歌剧中主要的是戏和富于詩意的歌詞，音乐只应该加强戏和歌詞的表現力而已，很明显，格魯克是从戏剧的角度上来解决歌剧中的戏剧和音乐的相互关系的。格魯克着重說明他力求强烈的戏剧性，力求将它在音乐中真实地反映出来。他說，引人入胜的剧情和强烈的热情应当是歌剧的基础。按照格魯克的意見，音乐应当尽可能朴素、真实而自然地表現戏剧內容。格魯克認為真实的、富于表現力的音乐朗誦和富于戏剧表現力的乐队，具有很大的意义。他着重說明他的意图：摒棄炫耀技巧的风格，多余的技巧性的东西以及不再迎合歌唱家的兴趣。格魯克指出，必須創造出完整的作品，因此他特別注意序曲。他想使序曲与歌剧的音乐以及內容的形象紧密地联系起来。他說，序曲应该是概述歌剧內容的引子。

在歌剧《阿尔賽絲特》中，可以說是第一次清楚地出現了新的英雄主义的构思。歌剧的主要主题是主人公的自我牺牲。阿德米特皇帝，重病垂危，但是根据神灵的決定，假如有人願为他牺牲自己的生命，他就可以得救。皇帝的妻子阿尔賽絲特決定牺牲自己的生命来挽救她的丈夫。这部歌剧的中

心是刻划阿尔赛特和阿德米特的心理的戏剧,阿尔赛特决定自我牺牲,但阿德米特宁愿自己死去也不愿让她牺牲。这两个主人公的内心体验形成了这部歌剧的主要内容。情节很简单,一切都集中在戏剧的心理刻划上。在这部歌剧中有一系列世态风俗性的场面。这些场面都是整个歌剧里的有机部分。格鲁克使这些场面与主要戏剧内容形成不可缺的对比。这部歌剧音乐结构的特点就是有很大的统一性和完整性,歌剧的所有场面和乐曲(包括序曲在内)都服从于表现一个统一的构思。多幕的音乐形式都是新颖的,很富于动力,很灵活。也像在《奥菲欧》中一样,一些大场面都是由篇幅不大的咏叹调与带宣叙调的合唱交替而构成的。但是这部歌剧不同于《奥菲欧》的地方就是许多场面是由宣叙调、咏叙调、合唱段落相结合而形成(这里指的正是段落[эпизод],而不是传统的分曲[номера]),在这些场面中乐队的作用大大地增强了,时常具有独立的性质。剧中人物的昆白或是合唱和乐队奏出的极富于戏剧表现力的乐句相交替。即使在声乐曲或合唱曲内乐队部分也是非常丰富和富于心理刻划的表现力。

现在比较详细地讲讲这部歌剧。歌剧以序曲开始,它表现了这部作品的悲剧性构思,反映了歌剧的主要形象和情绪,它首先刻划了命运的严峻的悲剧性的形象;其次刻划了戏剧性的痛苦感情的强烈的内心激动,最后是柔情的、哀怨、悲伤、苦难的形象。

序曲的曲式是古老的奏鸣曲快板,但格鲁克对这快板曲式的处理是很自由的,这首序曲在结构上还不是古典作曲家成熟的奏鸣曲式。序曲保持着徐缓的速度,没有展开部,有的地方甚至离开了古老奏鸣曲的曲式:在再现部里的结束部以后,又一次出现了副部主题(序曲倒数第6小节)。序曲不是收拢性的,而是直接转入第一幕的开始,副部的悲哀的主题,在序曲的末尾出现,然后直接转入合唱的戏剧性的呼喊声,而后奏出小号的信号声!这时,在舞台上出现了报信者,他向人民报告皇帝重病垂危的消息。从音乐曲式的观点来看,序曲是以小号声结束的,因为在这里才出现序曲的主要调性的主和弦。序曲是用d小调写的,序曲的末尾和合唱的昆白建立在属和声上(d小调的四六和弦和属和弦),而小号声却是出现在D大调上。音乐发展是以这种号声告结束的,这就可以看出,格鲁克根据他革新的目的改变了歌剧序曲的曲式。他使序曲在内容、情绪和曲式方面都和歌剧紧密地联系在

一起。

主部是由一些动机組成的。第一个动机第一、二小节是沉重的低音八度，这是命运的严峻的形象，第二（第5、6小节）和第三动机（第8、9、10小节）有着叹息的性質，这是抒情性的动机。

主部的第四个动机（从第13到14小节）和連接部（从第18小节开始）具有悲愴性、戏剧性。它們是以管乐器的呼声和弦乐器激动不安的经过句构成的，在这里把开始的八度进行加以发展了（音乐）。副部（从第29小节开始）的主题在a小調（d小調的屬調）上出現。这是溫柔、悲哀的形象，它以如歌的、柔和的曲調表現出来（乐例）。結尾部在C大調上开始。它富于戏剧性，这种戏剧性在这里是由于悲壯的大調音响和減七和弦的緊張性的和声而表現出来的（从第39小节开始到60小节）。結尾部包含有主部的材料（把低声部的主题加以发展了）：（从第47小节开始）以及副部的音調，这些音調出現在呈示部的最后（从第54小节到60小节）主部的再現部在屬調上出現（第61小节），这是古奏鳴曲的原则。再現部中的結束部是在F大調上（第101小节），后来紧接着轉入d小調，最后过渡到第一場。这个过渡和第一幕的开始形成了序曲的尾声。

为了更好地評价格魯克革新的意义，我們应当回想到在60年代末叶巴赫的创作实际上已被人遺忘。正歌剧、法国大歌剧以及“严肃喜歌剧”都没有这样的悲剧性的风格。在18世紀的器乐体裁中也没有这种风格。格魯克的同时代人只在亨德尔的清唱剧中才听到某种类似的音乐。当然，格魯克的风格与亨德尔的风格有联系是毫无疑问的。但在亨德尔的作品里没有象我們在格魯克的这首序曲音乐中所感觉到的那种强烈而有力的戏剧性表現力，亨德尔在他的音乐里最富于戏剧性的地方表現得更客觀、更平靜得多。我可以这样說，这是新时代的、是革命前暴风雨和动荡时代的英雄气概的悲剧。

这种悲壯的戏剧性的风格在貝多芬的创作中得到了进一步的发展，在貝多芬的创作中最充分有力地表达了革命时代的感情气氛。

劇情一开始就是戏剧性的場面——报信者报告皇帝重病垂危，人民因阿德米特遭受殘酷命运的惩罚而悲痛，人民的感情在一系列的合唱段落里得到表現。戏剧性的情緒在严峻而豪迈的音調中表現出来，在这里有許多