

中央音乐学院图书馆藏书

Do

书号

Do/tCAC10

总记登号

121789

1980

4

人民音乐出版社

总登记号: 121789

人民音乐出版社新近出版

分类号: D0

第八交响曲(未完成)

[奥] 舒伯特曲

作者: 音乐译文编辑部

第五交响曲

[俄] 柴科夫斯基曲

定价: 1.25 元

第六交响曲(悲怆)

[俄] 柴科夫斯基曲

定价: 0.88 元

第二交响曲

[德] 勃拉姆斯曲

定价: 0.76 元

第九交响曲(自新大陆)

[捷] 德沃扎克曲

定价: 1.10 元

第六交响曲(田园)

[德] 贝多芬曲

即出

歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲

[俄] 格林卡曲

定价: 0.37 元

《舍赫拉查达》交响组曲

[俄] 里姆斯基-科萨科夫曲

定价: 1.15 元

《沃尔塔瓦河》

[捷] 斯美塔那曲

定价: 0.38 元

《彼佳与狼》

[苏] 普罗科菲耶夫曲

定价: 0.49 元

《伐木歌》

[日] 小山清茂曲

即出

音乐译文

(双月刊)
(总第 31 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 北京报刊发行所

订购处 全国各地邮电局

国外总发行 中国国际书局

(北京 399 信箱)

本刊代号 2-259

一九八〇年八月十五日出版

定价: 0.65 元

目 次

歌曲的艺术——音乐与诗的关系(葛琳译)	
..... [美] B. 狄肯森 (1)	
意大利歌剧(买德颐译)	
..... [苏] Л. 索洛甫诺娃 (16)	
阿拉伯音乐对东方音乐的影响(郎樱译)	
..... [日] 岸边成雄 (34)	
亚洲音乐与西方作品(叶纯之译)	
..... [美] 周文中 (43)	
莫扎特的交响乐(罗晓峰译)	
..... [德] A. 爱因斯坦 (55)	
莫扎特出现的时代及其历史意义(傅雷遗译)	
..... [意] F. 达米科 (77)	
苏俄评论中的斯特拉文斯基(上)(黄铨译)	
..... [美] B. 施瓦茨 (82)	
论指挥(章彦译)	
..... [英] H. 伍德 (96)	
富尔特文格勒指挥演奏舒伯特第九交响曲(马特译)	
..... [美] J. 霍洛维茨 (111)	
[音乐文学]托斯卡尼尼的最后一场演出(袁华清译)	
..... [意] G. 塔罗齐 (117)	
肖邦作品的演奏(齐一波译)	
..... [波] J. 埃凯尔 (129)	
十二音技法对位法研究(上)(冷津译)	
..... [捷] E. 克热内克 (137)	

歌曲的艺术——音乐与诗的关系

〔美〕爱德华·狄肯森*

为了使自己的判断比随意想象更站得住脚而需要寻找根据的真诚的音乐爱好者们，在谈论歌曲艺术时遇到了某些特殊困难。乍一想，似乎所有的人在感觉和评价时，本能上是相似的。歌唱比其它表达情绪的形式更为普及。政治和宗教领袖都懂得，为了达到他们的目的，歌曲比说教更为有效。当人们开始唱宗教改革的赞歌时，马丁·路德的战役已经赢了一半了。从个人理想愿望的抒发来说，歌唱是最受人喜爱的。歌曲显然是一种社会艺术。它是一大群人能够在同一时刻，运用同一方式的唯一的艺术表演手段。天才的人们把那些已结晶为诗的情感上的冲动放进完美的音乐的音调里去，他们的旋律就由受过艺术创作原理训练的人变为充满热情的声音。这种双重的①创造性活动给我们精神上施加的影响，是由于我们意识到这些歌唱家不但是作曲家的解说者而且也是我们的解说者。与其它艺术形式相比，大多数人对表演和歌唱有一种更直接的兴趣。专业演出是经过深思熟虑和培养起来的，它已经演化成一种非常优美的形式了。

大多数常去剧场或音乐厅的人缺少对演员和声乐家的表演作出准确评价的判断力。W·J·韩德森先生说，“在音乐演出的所有类别中，歌唱是绝大多数音乐爱好者懂得最少的一种。一般听众很少能识别德·雷什凯（de Reszke，波兰男高音）或梅尔巴（Melba，奥地利女高音）的表演和一个给经理缴纳贡款以求得一

* 爱德华·狄肯森(E. Dickinson): 美国奥伯林大学音乐史论教授。——译注，下同。

① 指诗与音乐二者。

次演出机会的星期日晚会歌唱家的表演之间的区别。为什么老百姓没有意识到艺术的更高真理。老百姓诚然是外行，但我确信他们并不完全是漠不关心，他们认为好的就鼓掌。他要尽他的社会义务去鼓励别人的优点。

一般人不能掌握艺术和自然的相反相成的结果。艺术就是艺术，正因为它不是自然，这种说法使它更加糊涂。对他来说，艺术需要的是模仿。在一幅风景画面前，他问道，它逼真吗？在一幅肖像画上除了表面的相似之外，他看不出旁的优点。诗对于他等于什么也没说，因为那是他听不懂的不自然的话，或者按照它接近散文的比例，在一定程度上能引起他的兴趣。对戏剧方面他最热烈称赞的是那些把日常生活作原封不动地再现的部分。对于歌唱也是如此，一般听众的注意力总限于一些有形的东西，如明显而动人的音色，以及一些个人吸引力的附属手段。他对那些给内行专家以极大乐趣的专业化成分是不留心的。

大多数人不能鉴赏优美歌唱的另一原因在于歌曲是一种综合艺术。声音的运用有双重目的，它的每一种作用多少有些妨害另一作用的充分发挥。那就是说，人声是象小提琴那样的一种能用无言的声音给人以乐趣的乐器，但它又是一种通过话语传达思想的媒介。带着高低和明暗变化的拖长的乐句妨碍清晰的咬字；另一方面，要想把字咬清楚又对纯正的音色和拖长的腔调不利。所以在一定程度上说，歌曲是一种折衷办法。乐音的任务是用它感官上的美来迷住耳朵，但它又必须为含有一定概念的歌词服务。听众的注意力被引到这两方面去——为了得到美感的抽象的音和为了听懂歌词的咬字，这两种因素的心理作用不同，但都力争获得听众的注意，听者往往发现其中之一的印象或两者的印象都不完整。甚至当歌唱家用外语歌唱时，这种进退维谷的困境也避免不了。因为听众十分清楚，歌唱家并非在咬清一些毫无意义的音节，听众也知道音乐的风格及其表达方法受着歌词内容强有力的制

约，倘若他想听到听觉快感以外的任何东西的话，他就会注意了解一下表演者唱的是什么。在任何情况下，听众的注意力总会多少有些分散，一下注意到这儿，一下又注意到那儿。这末一来，声乐技巧就被忽略了，而作为一种美术的歌曲在他的意识中就变成了单纯的听觉感受或字句朗读了。

有关声乐中曲调和歌词关系的问题在理论上长期争论不休。两者之中哪一个更重要？如果一方必须屈从于另一方，那将会怎样？是歌词为了音乐而存在，还是音乐为了歌词而存在？对这两种要求中的任何一种作出选择，又是如何影响歌唱艺术的理想和方法的呢？音乐爱好者对声乐艺术的评价和鉴赏将依照他的判断来决定。这问题值得给予充分说明，因为它不仅能阐明歌唱本身的问题而且将阐明歌曲、清唱剧、教堂音乐和歌剧等声乐的全部问题。

在以听众的资格专心注意声乐的人们当中出现了两种意向。第一种人是把音乐本身作为首要的爱好，把其它因素放在次要地位；语言只是附带的、能引起音乐的东西；在音乐中给听者以快感的只是表演得非常成功的优美的音调，而不是用话语阐明感情的音乐。第二种人则侧重文学和戏剧的价值；对他来说，歌词和动作是最要紧的，音乐的职责在于加强文字表达意思的能力。甚至有这么一种人，他对文学有压倒一切的爱好，把音乐视为一种干扰，视为歌词的侵犯者，他们要把音乐贬低到几乎完全从属的地位。众所周知，歌德对舒柏特的歌曲不感兴趣就是由于妒嫉诗的艺术处理的结果；他认为音乐不应该逞能，以致把听众的注意力从歌词上引开。因此他偏爱策尔特(K. Zelter)^①的具有温柔旋律的简单曲调和那种只不过稍稍给人声提供一点微弱支持的苍白的和声。爱尔兰诗人威廉·伯特勒·耶茨甚至比歌德走得更远，他向音乐的诱惑力提出抗议。他承认，音乐上有些东西是他不喜欢的，而有

^① 策尔特(1758—1832)：德国作曲家、合唱指挥家，作有歌曲、清唱剧等。哥德之友，他为诗人的一些作品谱了歌。

一天，当一个朋友向他吟诵几首诗同时用手指轻轻地拨弄着放在她膝上的弦乐器时，他发现了原因。耶茨说对方是“对着一个曲调吟诗，但这不是唱歌。若唱的是一个音符那就会破坏一切了。”他用这样的俏皮话来表示他对一般歌曲的反感：“当我听人唱歌时我就听不到歌词，即或我听到了，它们的自然读音也都变了，或许是被淹没在我听不懂的音乐当中去了。”

这种压制音乐来服从诗句的做法满足了耶茨，因为他热爱诗，可是对思想的形成与此不同的人来说，仅仅“用曲调配合吟诗”是极不解渴的，因为那音乐的启发仅仅足以唤起一种愿望，而这种愿望老是达不到。在有些人甚至某些音乐家也评价很高的情节剧里，朗诵者用普通话朗诵，同时用一架钢琴或一个管弦乐队伴奏，演奏一种发展得很丰富的伴奏，那时对抗就更加厉害了，因为这里没有打算将二者融合起来。这两种手段只不过是回避困难。我们需要的是诗和音乐的结合，基于这种亲密关系，应当在很大程度上允许它们的每一方都有它的自然权利，无论哪一方也不完全从属于另一方，而是对两者加以调整，使它们达到稳固的相称，以致每一方都能从它的同伴那里引伸出乐趣来。象这样一种完美的结合似乎是不可能达到的。听众不能同时对诗句和音乐给以同等的注意。它们的表现方式、动作、方法和接受它们的官能都大不相同，以致那种从诗句的措词上专心注意诗的价值而努力，和从音乐的音色、结构和节奏上探索音乐价值的努力是互相干扰的。

在音乐史上最有趣的细节之一是歌曲中这两种要素互争霸权的记载。在一首圣歌中，歌词把自己的节奏强加于音调，而音乐公开宣称的目的是强调歌词的内容。在分部写作发明之前，构成中世纪初期教堂音乐的罗马教皇圣歌的齐唱中，音乐已经在力求摆脱对它的束缚。“华美”或“花俏”的圣歌在早期已为人所知；甚至在古代民族中，歌声有时在一个元音上用一连串快速的短音高飞出去——这是一种使音乐冲动获得独立表演的，虽不成熟但意味

深长的尝试。随着在十四、十五和十六世纪错综复杂的合唱对位法的发展，对音乐自由的要求以另一种姿态表现出来：歌词听不见了，它们的意义在杂乱交织的旋律中被弄得模糊了，乐谱上的音符经常被人用华丽的即兴加花予以装饰。罗马教皇和主教们力图压制这种倾向并维护圣经文的要求，极力反对理论家和唱诗班歌手们的放肆行动，但收效甚微。对音乐着迷的热烈爱好是如此强烈，甚至对礼拜仪式的传统的敬畏心理也抑制不了。

当一种反作用到来时，它就超出教堂大门之外了。十六世纪末佛罗伦萨的歌剧发明者们反抗教堂合唱和声处于混乱状态引起的歌词含糊不清，产生了一种音乐朗诵，其中音乐的价值被贬低到最低限度，仅仅把歌词唱得清楚嘹亮，偶而听从音乐耳朵的正常要求，使用较悦耳的曲调，但又避免干扰头脑对字句和动作的集中注意。对帕里(J. Peri)、卡契尼(G. Caccini)和卡瓦列里(E. Cavalleri)来说，戏剧音乐的问题似乎已解决了，但他们对已扎根于意大利人心中的音乐爱好没给予充分的考虑。十七世纪意大利的天才人物是音乐上的，而不是文学上的。诗句对曲调的胜利是短命的。曲调慢慢地脱离了干巴巴的宣叙风格，当它在十七世纪中叶“发现了自己的能力”的时候，在歌剧院也在教堂里突然发生了大批使人心醉神迷的歌曲，它简直冲昏了欧洲快乐世界人们的头脑。意大利歌剧作曲家和他们在各地的模仿者成百成百地涌现了出来，他们的整个灵魂一致被抒情曲调的魅力所征服。在欧洲每个都市里都云集着这样的歌唱家：他们被训练成能给这种旋律以最美妙的声音所能赋予的一切光彩达到尽善尽美的程度。各阶层的人都被这种新艺术的新奇和动人的魅力所迷住。而声乐的技艺和伟大歌唱家的社会成就读起来就象传奇故事一样。从来也没有任何一种艺术表现形式做过它时代的这样十足的统治者。

这对诗、情节和动作的影响是不难揣测到的。在同一国土上保持两个君主很困难，而音乐被它的胜利弄得头晕目眩，把它的戏

剧伙伴贬低到了可怜的劣等地位。意大利的大歌剧，当它在曲调和发声技巧方面兴旺起来的同时，在情节、人物性格刻画和动作方面被削弱了。它被定型为一种乏味的而且并无创意的形式主义。作曲家和歌词作者的一切设计都只是为了有利于使歌唱家们成为名歌手。歌剧成了由二十来个咏叹调间或有一段宣叙调所组成，整个用一些单调的二重唱缝缀在一起。为了这些咏叹调设计出一种机械的三段体计划，把台词铺开，让几段歌词重复几遍来配在同一曲调上，而不是让音乐直接从诗词的意思和形式中生长出来。作曲家变成了歌唱家的附庸；他的使命主要不是为了谱写优美的音乐，而是设计某种有利于表演这种或那种受人普遍爱好的声乐艺术的音乐程式。歌唱家有权随意根据他个人癖好或自己的想象来处理这些曲调，用讨人喜欢的元音代替不讨人喜欢的元音，在每个适宜的或不适宜的时机插入最惊人的装饰或华彩手段。不要以为歌剧中这些有权有势的人物没有考虑到表情。他们不但由于色彩辉煌而且也由于激情而受到称赞，我们也知道在学校里不但要考虑嗓音的流畅和肺的力气，同样也要考虑音色和明暗变化的精确度。但是歌剧中的诗意已经变得那么微弱无力，以致它们要表达的情感已程式化了；歌词除了给音乐作一种示意以外已不受什么重视；在乐剧的这些冷漠和造作的虚饰中，自然的真实性已没有剩下多少了。

在这种情况下，剧作家找不到灵感，他设计他的场面和歌词只是为了歌剧“规律”需要提供若干咏叹调而已。听众成了声乐艺术的鉴赏家，而不象今天的听众那样。批评只着眼于声音的质量和技巧，只要在细节上稍微违背技巧标准的歌唱家可就倒霉了——动作的逼真或诗情表达的美妙动人都无法使歌唱家逃脱在感情上受到伤害的老顾客的愤怒。

这种向过份专门化发展的倾向，尽管它对感官造成的效果往往是那么优美，也不能保持住那些要求艺术真实反映更深刻的生

活真实和理智上的满足的人们的喜爱，甚至在它的光辉的全盛期，这种意大利的歌曲理想还是遇到强烈的反对。讽刺作家嘲弄歌剧舞台上这种空虚的造作。在意大利大歌剧建立了五十年之后建立起来的法国大歌剧虽然有它自己的一套程式和一些矫揉造作的成分，但却强调把动作的多样化、朗诵的纯净和对歌词的尊重当作基本原理，并且在戏剧的设计中给舞蹈和合唱以显著的地位。闹歌剧和喜歌剧从当代生活中去选取人物，极为重视喜剧的人才、有趣的场面和朴素情趣的生动描绘。1740年后不久，代替了英国听众认为陈旧了的意大利歌剧的亨德尔清唱剧，对最崇高的思想作了有价值的表现，它直接或间接地提高了对主题及其处理的趣味标准。之后，在1760和1780年之间出现了格鲁克的不遗余力的改革，如他在给《阿尔切斯特》(Alceste)所作序言中说的，“使音乐回到它适当的作用上来，即用加强情绪的表现和紧张场面的兴趣来做诗句的助手，而不干扰动作或以多余的装饰削弱动作”，“除非由于情境的自然启发和适应表演的需要，不给这类新奇事物以任何重视”。在莫扎特后期的歌剧中可以看到这些观点的影响与强有力的戏剧直感结合在一起，贝多芬为了赞美妇女的忠贞写了《菲德利奥》，并用他一切音乐表演的巨大智谋来润色他的主题，以此作为他的首要目标。德国的威柏和斯波尔、法国的凯鲁比尼、斯蓬蒂尼、梅雨尔和梅亚贝尔，尽管偶尔动摇，还是高举格鲁克的原则标准的。十九世纪初，在才气焕发的意大利作曲家中出现了朝着“歌唱家专制”倾向的反动——他们之中为首的是罗西尼、贝里尼、多尼采蒂和年青的威尔第——但这种反动不全面，因为这些人虽然恢复了意大利美声唱法的古旧的荣誉，并且如果两种理想发生矛盾的话，非常愿意为了声乐表演而牺牲诗的价值和戏剧的真实性，但他们往往想法调和它们，而且我们应该承认，他们确实是(虽然不够明智地)相信他们剧中人物所说所作都是值得说值得作的，他们的音乐大体说来不但具有感官美，而且是有分寸的。

后期意大利和法国的大师们的明显的信念是在歌剧这样一种形式中，诗和情节已得到了它们所应得到的一切考虑。这本来是早就可以被社会上认可的，如果瓦格纳的那种势不可当的个性没有出现的话。他宣称自己受命破除意大利人的迷信，并充实他在法国和德国的较优秀的歌剧中发现的那种尚不完善的倾向。他不满足于要求各种力量的均衡，而直截了当地坚持音乐必须服从诗和动作。在他最煞费苦心地表白他的信念的《歌剧与戏剧》中，他规定了这样的一条准则，作为他改革的坚实基础：歌剧的根本错误是把音乐效果当成目的，把戏剧当成手段，其实真正的乐剧中诗的因素应当是目的，而音乐应当是手段。不难指出，瓦格纳往往是自相矛盾的，并且在他的剧作的许多段落里，正如在他的“错误的”前人的任何作品一样，给人的突出印象是偏重于音乐效果。例如在这些场次，“火的魔法”、勃伦希尔德的醒来、在勃伦希尔德和齐格弗里德之间的二重唱、铸剑、齐格弗里德的悼歌、伊索尔德的《死之歌》、五重唱、《战利品之歌》以及《名歌手》中最后的合唱中，都看不出作者把戏剧作为目的、把音乐只当作手段的明显努力。在这些情况下，瓦格纳和他的对手之间的区别只在于音乐创作能力上的差别和形式上的根本不同。

至少有一个近代作曲家，即德彪西在他的《佩莱阿斯与梅利桑德》中思想和行动完全一致地、成功地体现了瓦格纳公开提出的意图。那就是说，音乐不管多么美好，它已这样彻底地成为一种围绕着戏剧的气氛，以致听众从来不会被歌声和乐器声把集中的注意力从动作上吸引过来。在这部杰出的作品中，场面、诗和音乐都达到了除了在瓦格纳作品中少数个别的瞬间外，前人所未曾达到的最完美的融和与溶合。可是，这就是问题的最后解决吗？这就是为德彪西的弟子们所断定的社会上等待已久的最完美的乐剧吗？其他批评家抱怨这个作品缺乏音乐趣味。在这场论战中我们又回到争执未决的老论题上来了。有人问，为什么必须牺牲音乐趣味，

甚至必须让它从属于戏剧呢？当瓦格纳的原则走到极端时，不会是错误的吗？当他的行动和原则的不一致给了我们人的头脑所能产生的最宏伟的、最深刻感人的音乐时，他的不一致岂不是做对了吗？如果人们去歌剧院更多地是为了音乐上的享受而不只是为了满足诗和表演动作上的趣味时，正象绝大多数人毫无疑问地那样做一样，为什么要受到谴责呢？歌剧被列为音乐艺术的一种形式而不是文学艺术的一种形式难道不正好吗？德彪西的作品迄今是这种准则的一个有趣的例外，而且没有迹象表明群众会把歌剧仅仅当作话剧的一种代用品。虽然如此，格鲁克和莫扎特、瓦格纳和后来的威尔第的作品并非是徒劳无益的。歌剧永远也不会退到以前的状态，把诗的主题看成无关重要，让演员消失在歌唱之中。岁月已完成了对违背真理者的报复；经过几代人考验，并在有思想的人们的重视中建立起来的歌剧，都是那些在戏剧性方面占优势的。

在抒情歌曲领域中，歌词和声音双方之争也并没打出个最后结果来。但在这领域内，为了声乐表演而牺牲诗情趣味，从来还没达到象在歌剧里那样的地步。当然，抒情歌曲作曲家或歌唱家满足于把人声仅仅作为引起轰动的音乐表演的精湛技巧的器械来对待这种例子，还是比较少见的。为配曲选择诗词时只要对文学价值稍加注意，这种弊病就不会发生，而且事实上那些最好的作曲家通常总是选用思想和文字上优美的诗词；并且谱写歌曲时，不只是单纯为了曲调的魅力，而是更着眼于歌词内容的恰如其分的表现。歌曲和歌剧的这种不同，其原因是非常清楚的。抒情诗人通常写诗并不是单纯为了音乐家谱曲；尽管看来象是在邀请人家作音乐上的处理，作者还是想让诗单独存在的，由于除此以外没有旁的目的，因此它是作家的最高技巧的表现。相反地，歌剧脚本的设计从来不是为了造成一种独立的印象；作者的目的并不是写出一部具有自己独立兴趣的文学或戏剧作品，而是按照戏剧传统，为了适应戏剧效果和音乐效果的特殊要求而编出一种多少有些呆板的

话。歌剧脚本的作者通常并不是“蒙恩上帝”的诗人，而只不过是聪明的戏剧情节的改编者、机械的歌词设计者，他的目的不在文学上而在音乐上的效果。歌剧作家很难找到一首拿来就能用的戏剧诗，他必须从新的或旧的材料中给自己改写一部。歌曲作者则与此相反，他从来不为找不到歌词而发愁；世上到处都有美妙的、一点也不需要修改的诗等着他使用。如果他选用了劣等的诗，他是没有辩解理由的；而当他选中了他所要的歌词时，如果他心里有对诗的热爱（如果他对诗没有热爱，他就简直不配称为歌曲作家），他就会以崇敬的态度对待它，并且对他能够作出配得上这一高尚的艺术做一点贡献，当作他最珍贵的愿望。

传播到抒情艺术歌曲中去的是教堂音乐和民歌的精神，而不是歌剧的精神。正是歌剧的这种概念、方法、环境，加上它那复杂的机器、它的各种手段——布景、动作、声乐、管弦乐——的总和，对瞬间激动人心的效果的需要，所有这些都在助长着追求热闹场面的风气。细致的情感差别的描写、更微妙的思想交流都需要抒情诗担任传达思想感情的更加精致的媒介。歌剧向来是有限的一部分人的，甚至是特权阶级的心爱的娱乐；人民的音乐则曾经是教堂音乐和抒情歌曲。希腊人懂得将音乐诱人诗的怀抱的这种微妙姻缘；抒情诗人（Minnesingers）和行吟诗人（Troubadours）都懂得这一点；在伊丽莎白时代，它们二者之间的这种互相爱好已被人们所认识并受到赞美。但直到十九世纪才给这种结合戴上了王冠。伟大的德国歌曲作家的时代是与歌德、席勒和浪漫派所写的抒情诗的复活同时发生的。事实上，在音乐艺术的这一部门，作曲家是焦急地等待诗人出现的，因为音乐家们在没有诗意的、陈腐的诗词中找不到什么灵感。另一明显的例证是：在（十九世纪）下半叶，随着法国抒情诗的迅速发展，开始表现在安德烈·谢尼埃（André Chénier）的作品中，然后表现在拉马丁、雨果、德·缪塞（De Musset）、戈蒂耶（Théophile Gautier）、德维尼（De Vigny）、勒贡

特·德·利塞爾(Leconte de Lisle)、魏爾倫(Verlaine)及其同輩们的作品中，兴起了一群才气焕发的歌曲作家。舒柏特带领着一批杰出的现代歌曲作家，通过从诸如歌德、席勒、海涅、莎士比亚、司各脱这样的人以及他本国同时代的诗人的作品中寻找歌词，为他那学派的占支配地位的倾向做出榜样(这些诗人虽然才能不同，但都表现了普通人的真实情感)。这种指导思想被他的后继者所采纳，而这种理想对每个把真理当作他的艺术法则渗透到自己灵魂的内心生活中去的音乐家的创作动力有这么大的鼓舞力量，以致抒情诗的灵感有如一种精神上的定向风一样，在世界上风靡一时，而舒曼、弗兰兹(M. Franz)、勃拉姆斯、詹森(A. Jensen)、沃尔夫，在挪威人格里格和谢鲁夫(H. Kjerulf)、俄罗斯人鲁宾什坦和柴科夫斯基、匈牙利人李斯特、波希米亚人德沃扎克、美国人麦道威尔(E. MacDowell)、法国人福列(G. Fauré)、哥达(B. Godard)、迪帕尔(H. Duparc)、圣桑、马斯涅和德彪西当中找到了可匹敌的仿效者。这些作曲家以及一些同样值得尊敬的作曲家们发现了一种艺术，其中音乐和诗相互渗透、结合得如此完美，以致每个字都能在一个乐音中找到互相依存的关系，诗句和乐句象孪生子一样，互相依靠，不可分割。在每个歌曲爱好者的记忆中都有几十首抒情诗，其中音乐主要并不是给诗句增添多少新的表现手段，而是引起一种用文字只能部分地表达的情绪，给诗意的表达赋予一种新的特征。

在这种结合中，诗依然是决定作曲家创作过程的动力。作曲家的目的，不象过去时期那样，只产生它本身具有的音乐快感，而是掌握了能恰如其分地表达出人的真实情感的诗句以后，把这块宝石塑造成这么一种曲谱，使诗意中最微妙细腻的地方都能在音乐和弦或乐句中找到与之配合得很确切的表达方法。于是声乐就这样体现了十九世纪艺术中可说是最富于成效的倾向，即直接的、真实的性格刻画了。对它要求的是风格上的绝对合情合理，最微

妙而明快的表现，即使牺牲形式上的美和表面的感官上的魅力也在所不惜。

在歌剧中的这种倾向最杰出的倡导者当然是理查·瓦格纳了。在他那批判的和自传性的著作中他也是这种倾向的一个有说服力的提倡者。没有人能对这一原则作出比瓦格纳的《给我的朋友们交流意见》作出更清楚明白的说明，也没有人能对旋律写作造成比它更大的影响了。他说，“每当我不得不表达我的戏剧人物那富于感情的对话中所表现出来的情感时，我就被迫完全避免用民间的这种节奏性旋律（即四小节和八小节拍子的常规结构），或者更确切地说，甚至我也不会想到要用那种表达方法；不仅如此，在这里，依照情感的内容，那对话本身要以这样一种方式表达出来：应当引起听众兴趣的，不是旋律的表达方式本身，而是被表达的情绪。所以曲调必须从歌词中自己跃出；就它本身来说，作为纯粹的曲调，不能让它吸引注意力，而只能让它成为在歌词中已经被勾画清楚的那种情感的最有表现力的传达工具。根据旋律要素的这种严格概念，我现在完全放弃了通常的歌剧作曲方式；因此我不再有意地试图写惯常的旋律，或者在某种意义上说，根本不写旋律，而是完全让它从歌词所表达的情感中浮现出来。”

依我看，一切曾经存在过的音乐形式都仍然是正确的。可是它们存在的理由在于它们适合于思想内容、诗句的措辞，或赋予它们生命的情境。甚至作曲家不再谱写的花腔女高音歌曲也常常能够证明自己的存在理由。甚至瓦格纳也说过“早期的意大利声乐艺术的杰出优美。”

在抒情性和戏剧性音乐上的这种新原则和方法对歌唱家的影响是不难明白的。采取阐明主题思想这种观念的歌唱家承认诗的最高地位，并把表达诗人的心情作为他努力的目标。他对诗揣摩得极为透澈。他象演员研究他的台词一样去研究它。他的声音风格、他的音色、他对速度和力度的选择、他的分句法……都是从他

竭力把歌词的思想放在心中最高地位的努力而来的。在这一学派最典型的艺术家的歌唱中，有三种有创造性的角色为了一个共同目标结成一体：诗人、作曲家和歌唱家被同一目标所激励，而听众则发现他的注意力并非在一片分散注意力的声音迷津中徘徊，而是沿着诗人想像所标出的道路去倾听。

音乐爱好者们自然会问，在歌曲历史上呈现出来的这两种理想——把完美的声乐技巧作为目的本身和极力强调诗情的表现——是否能相容。两者之间非冲突不可吗？坚持最优美的发音就势必牺牲咬字的准确性和诗意的加强，或者为了完美的朗诵和理智与情感上的有力构思而原谅声音的不纯和表演技巧上的瑕疵吗？的确有些明显的实例可以说明一种理想被提高到另一理想之上，而两种类型的歌唱家都有自己的热心赞赏者。近来意大利美声唱法的尽善尽美的花朵后来已在阿德琳娜·帕蒂（Adelina Patti）的演唱中表现出来了。“她的声音有一种象克里莫纳小提琴那样的自然的动人魅力。听到她把声音控制得那么完美也是一种乐事；她从一个高音唱到一个低音而不改变她的音质，从弱到强，逐渐地或突然地，一切都显得毫不费力。她的音色确实象夜莺一样自然婉转。”后来她表现出日益急切地想赢得戏剧性歌手的名声，但“她独特地培养出来的声乐风格证明是一种无法克服的障碍。虽然她没有意大利学派的次要的缺点，但她还是克服不了那个学派的重大的致命缺点——即对诗词的表现不恰当。她找不到歌剧里所要求的恰当的着重点，而在这些歌剧里，歌词是和旋律本身同等重要的。既然忽视掌握较饱满有力的元音和富有表现力的辅音，她就不能在戏剧作品中表现她的艺术才能。总之，她的声音不过是一种工具而已。”（芬克语）

作为一种相反类型的歌唱家，其突出例子是近年来的路德维希·伍尔纳博士，他第一次在我国出现时被宣扬为“没有声音的歌唱家”。这可是对声乐艺术既定见解的一种颇令人吃惊的挑战。

伍尔纳博士很有演员才能。他的文学知识渊博并且有着广泛文化修养的人所具有的情趣。他能富于同情地体察范围非常广泛的诗意。在发音上、咬字上、语气上、表情的多样化上、在情感细微差别的熟练掌握上(如兴致勃勃的幽默、温柔、哀伤和最冷酷的悲痛心情)、在使风格适应主题需要的灵活性上、在逐步激起情感高潮的力量上——在所有这些特色中，他的概念的精确性(除了偶然倾向于夸张以外)和表现的鲜明生动都是非常杰出的，他所产生的印象在美国的音乐历史记载中是很少有人可以和他媲美的。开头对他的热诚开始降低以后，也听到了抗议之声。第一流的批评权威宣称，纯歌曲艺术所拥有的权利经常被这位伟大的音乐朗诵者侵犯了；他的声音缺乏激发美感的魅力，他的方法流露出他对三百年来大家公认的大师们所颁布的经典法则毫不在乎，他把公众的判断力引入了歧途，使他们错误地认为：只要保证有“表情”，特别是“戏剧性表情”，发音不准、粗糙的音色和缺少一切声音的魅力都是无关重要的。另一方面，许多歌剧院和音乐会的经常观众(可能是大多数)——除了对声音的纯净、漂亮或柔韧以外，什么都不去注意。帕蒂夫人和伍尔纳博士都各有自己不够格的赞赏者；可是至今理智和经验似乎都表明它们不能成为认真的歌唱家所应向往的模范。美好的歌唱并非完全是诗情的表达，因为声音是人们为了使耳朵感到愉快而弹奏的一种乐器。它也不完全是纯净的声音和完美的技巧；因为若没有把寓于诗情的心灵揭示出来，它就不可能感动有理智的人。这两种品质——情感的表现和技巧的完美——可以结合，并且没有内在的理由说它们为什么就不该互相补充和互相支持。在抒情歌剧和德国的浪漫曲中，为了纠正过去意大利学派的片面性，有些地方曾有不重视歌声的完美的现象，这无疑是对的；不过，世界上没有什么地方会在任何借口下满足于拙劣的歌唱。另一种反作用目前还在进行中，从一些最好的作家之间正在逐渐流行的说法可以看出它的性质，即不管乐曲是莫扎特、亨