

李斯特论肖邦

人民音乐出版社

K835.137/1

李斯特论肖邦

张泽民 高士彦 译
虞承中 郭 竿

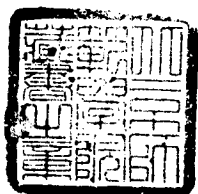
首都师范大学图书馆



20725347

人民音乐出版社

一九七九年·北京



- 725347

Ф. ЛИСТ
Ф. ШОПЕН

本书根据 музгиз 1956年版译出

李斯特论肖邦

张泽民 高士彦译
虞承中 郭 孚译

*

人民音乐出版社出版
(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

朝阳六六七厂印刷

850×1168毫米 32开本 114千文字 6.625印张
1965年12月北京第1版 1979年3月沈阳第3次印刷
印数：11,601-32,800册
书号：8026·1316 定价：1.10元

17304/22

出 版 说 明

李斯特在从事音乐活动的初期曾经与肖邦密切交往，而在肖邦去世后不久，就为他写下了一本传记。作者在本书中论述了肖邦的创作特色、演奏风格、个性和生平，为后来的研究者提供了一些材料。李斯特在刻划肖邦艺术的同时，实际上也充分表露了自身对艺术、生活、创作的态度。

正如李斯特的另一些文字著作一样，《肖邦》一书存在插笔过多，思绪时或零乱，向为世所诟病的缺点（这可能和凤传的书若干部分由卡琳娜·维亨西坦代为执笔有关）；至于某些论断的偏颇，带有明显的唯心主义观点，特别是宗教观点，更是由于作者立场、认识的局限所致。但这些并不妨碍本书所提供的参考价值。为了批判地研究西方音乐遗产，吸收其有益的经验，作为发展我们自己音乐的借鉴，我们将陆续编译出版一些与此书类似的第一手材料。

本书创作于1848年，是用法文缮成的，迄今已有多种文字译本。1965年出版的中译本所据的是1956年版的俄译本（初版于1942年），现在我们将这本书重印出版。

17324/29 人民音乐出版社编辑部

1978年3月

目 次

出版说明

肖邦的创作的一般性质	1
波洛涅兹舞曲	20
玛祖卡舞曲	42
肖邦的卓越技巧	75
肖邦的个性	105
肖邦的青年时代	139
列里亚	162
最后几年,最后几天	185

肖邦的創作的一般性質

肖邦！表現和諧的、充滿柔情的天才呵！哪一顆愛過他的心，哪一個和他接近過的人，聽見了他的名字，不是像回憶起自己曾經幸會過的一個崇高人物一樣感到震動了一下么！但是不管一切藝術家和許多朋友怎樣哀悼他，令人懷疑的是：對於這個因其去世使我們特別感到痛心的人的優點，是不是已經到了作全面正確估價的時機了呢？未來為他所準備的崇高地位已經確定了嗎？

在生活當中，常常證實著一個說法：本鄉本土不會有預言者（意即遠來的和尚會念經——中譯者注）；但是另一個意見不是也很對嗎？那就是：未來的人們，那些預感到未來並用自己的創作接近未來的人們，是不會被自己時代的人承認是預言者的。……的確，難道還會是別的樣子嗎？我們不用把自己提高到用理智替經驗作某種保證的地步，就敢斷言：在藝術的領域里，任何天才的革新家，任何撇開哺育他的同時代人的和使他的同時代人驚嘆的理想、典型、形式，提出新理想、創造新典型和前所未知的形式的作者，都會觸怒他同時代的人。只有後一代的人才會理解到他的思想、他的感情。年輕的藝術家，這種革新家的朋友和信徒們，雖然會團結起來反對那些一向用僵死的东西扼殺生機的守舊派（在音樂里，這種守舊派比在其它藝術里還要多），但也是徒勞無益；只有歲月才有時揭示出新靈感和新形式的全部的美和一切意義。

艺术的多种多样的形式可以说是一种咒语；艺术家想把感觉和热情变成可感、可视、可听，并且在某种意义上是可触的东西，他想传达这些感觉的内在的全部活动，而艺术的各种各样的公式正是供在自己的魔圈中唤起这些感觉和热情用的。天才用他所发明的新的形式来揭示自己的思想感情——有时候是为了适应在艺术的魔圈里还没有产生过的感情。在音乐里和在建筑学里一样，感受是和情绪联系着的，毋需用思想和判断做中介。它不像在讲演艺术、在诗歌、雕刻、绘画、戏剧等那里一样，必须知道和懂得它们的内容，而就了解它们的内容来说，理智要比感情早些。因此，仅仅就“采用不寻常的形式和手法”这一点而论，岂不是已经妨害了人们对这种艺术作品的直接理解了吗？……自己的思想感情的本质、魔力和秘密还没有揭示出来，而表达自己的思想和感情所用的方式本身给人的新奇的印象使人感到惊异和疲倦；在这种情况下所产生的作品会被人当做是用不可解的语言写成的，因此，这种语言本身也就让人觉得是一种异邦的语言。

人们的耳朵很难习惯这种语言，人们很难了解使以前的规则发生变化和逐渐改造、适应以前的规则产生时所没有的条件的理由是什么——这种情形就足以使许多人唾弃这些作品了。他们坚决拒绝研究新作品，不愿意了解清楚新作品想说的是什麼，不愿意理解新作品表达内容时为什么必须破坏音乐语言的古老传统，因此他们想把与过去光荣的大师不相称的聒耳的行话从纯洁的、光辉灿烂的艺术神圣领域里驱逐出去。

有些好心人为研究已经被自己体会的东西耗了许多心血，他们相信自己的学问，仿佛当它是除此就不能得救的教条，这样的人会更强烈地抱有成见；如果有一个天才的革新家把早先没有表

現过的感情用新的形式表达出来,那么,他們的这种成見就会变得更加固执,并且責备革新家連艺术可以表現什么,連艺术應該表現什么都不懂。

音乐家甚至不能希望死会突然提高他的作品的价值,美术家的作品倒常有这种情形。音乐家当中誰也不能为了有利于自己的音乐手稿仿效某一位伟大荷兰大画家的詭計:这位画家想在活着的时候,享受自己将来的光荣,于是命令他的妻子散布他已经去世的消息,好抬高他用来精心裝飾自己画室的許多画的价值。偏頗的派別之見也会在造型艺术中妨碍某位大师在生前获得正确的評价。誰不知道,拉菲尔^①的热烈崇拜者对米凱朗琪罗^②大发雷霆,誰不知道在我們今天还有人长期不承认恩格尔^③的功績,而恩格尔拥护者也攻击戴拉克魯阿。在德国考尔涅留斯^④的信徒詛咒了考尔巴赫^⑤的后继者,考尔巴赫的信徒也决不放过报复的机会。但是在繪画中,这种派別之爭可以較早地获得公平解决:大家都可以看見革新家所展覽出来的画或雕像;群众的眼睛可以去习惯它,而思想家、毫不偏頗的批評家(如果有这样的批評家!)可以认真地研究展覽出来的画或雕刻,发見其思想和暂时不习惯的形式的真正价值。他永远有可能重新观察它和确定(只要有这种願望)展覽出来的繪画或雕像在形式和内容方面是否完全相互适合。

在音乐中就不同了。旧大师們及追随其风格的頑固的信徒,

① 拉菲尔(Raphael)1483—1520。——俄譯者注,以下凡不加說明者,均同

② 米凱朗琪罗(Michelangelo)1475—1564。

③ 恩格尔(Angels)1780—1867。

④ 考尔涅留斯(Cornelius)1783—1867。

⑤ 考尔巴赫(Kaulbach)1805—1874。

不让具有公正头脑的人去习惯于正在产生的学派的创作。他们用尽一切力量来妨碍群众去认识它们。如果偶然将要演奏某个用新风格写的作品，他们不会只满足于用他们所掌握着的一切机关刊物来攻击，他们还要不允许这种演奏。为了反对不再做模仿者的作曲家，他们从正在培养各演奏家和指挥家的兴味的学校开始，到正在培养听众趣味的讲课、讲座、音乐会（不论是公共场所的，还是家庭的、亲戚朋友小范围的音乐会）为止，建立了一套禁止的制度，他们干预管弦乐队、音乐学院、音乐演奏大厅和沙龙的活动。

有些公平的同时代人，他们没有被嫉妒心、恶意、偏见弄成不可救药，艺术家和雕刻家可以希望这些人逐步转变到自己的信仰上来，这样的希望是正确的，因为他们的创作是公众所易于理解的，所以有可能影响一切心地坦率的和能超越狭隘的艺术派别之争的人。一个音乐革新家就命中注定要等待下一代人，目前姑且先让人们听，然后再让他们去理解。在剧院之外（剧院有它自己的条件、自己的规律、自己的规模，我们这里不去谈它）音乐家不可能希望在生前争取到群众，不可能亲眼看到任何读他的音乐和奏他的音乐的人都完全理解和清楚地想像到鼓舞他的感情、鼓舞他的意志、指导他的思想。他应该预先勇敢地绝念于亲自看见他用来表现自己思想、感情的形式上的美和作用广泛地被那些与他平等的艺术家所承认和理解，——因为这至少要等到四分之一世纪过去以后才有可能；换句话说，就是至少要在音乐家死后才有可能。死会给判断带来显著的改变，——这是什么原因呢？也许是死本身会给地方主义的一切恶意的、狭隘的欲望一个机会，去嘲笑、攻击、破坏时髦的声誉，用已经不在人间的音乐家的创作来对抗那些具有时髦声誉的平庸之作。但是这种回顾过去的承认，是嫉妒从公

平那里借来的承认；这种承认，距离同情的、真切的、充满了热爱和惊叹的理解，距离巨擘或非凡的天才所应受的理解还差的很远呢！

但是音乐界守旧派的罪过也许并不像那些自己的努力被他们化为泡影、成绩被他们妨害、光荣被他们减消的人所想像的那样大。我们怎么能不估计他们的确难以了解他们所不曾见过的美，认识他们所坚持否认的优点呢？听觉比视觉要敏锐、神经质和细致得不可比拟；如果听觉不应付普通日常生活的需要，而带给大脑一些和声音感觉相联系的感情，带给大脑一些由各种不同声音的形象（这些形象的连续、组合就可以形成旋律、节奏与和声）所引起的思想，那末，大脑习惯于新的声音的形式要比习惯于新的视觉的形式难得多。眼睛很快地就会习惯于细或粗的轮廓、角线或弧线、过份的使用色彩或异常缺乏色彩，——只要通过“风格”就可以了解艺术家的构思的严整性或动人之处；在建筑学上，也常有这种情形：在一种建筑风格中所采用的动机（motive），在另一种建筑风格中就完全不适用，对于这种建筑学的动机，我们的眼睛也可以很快地适应。然而听觉则正相反，听觉不能容受那些使它害怕的不协和音，因为听觉未能把握这些不协和音的理由，听觉不能容受某些转调，这些转调的大胆使它感到头晕，因为听觉不能听出这些转调中隐藏着的美学上的同时也是逻辑上的联系，此外，不受墨守成规的程式所束缚的音乐家，比其它的艺术家更需要时间的协助，因为他们的艺术触及人的最柔弱的心弦，它不是使人的心感到美和惊叹，就是伤害人的心和使它痛苦。

有些最年青的、最活泼的人不太爱好人们习见的旧形式的美以及用旧形式所表现的感情的美（这种美甚至到以旧传统来吸引人的作法变得专横霸道的时候也还是值得尊敬的）；这样人的心里

比別人先燃燒起好奇心，然後熱情地來了解新的語言（這種新的語言，當然在它的實質上和形式上都與新時代的新理想相符合，與正在代替舊時期的該時期所產生的新典型相符合）。

由於這些熱心的年青的隊伍，由於他們為那些描寫自身的印象並賦予自身的預感以生命的人而鬥爭，於是新語言在社會的守舊分子中間傳播起來；由於有他們，社會終於理解了新語言的思想、意義、結構，並決定給與新語言的優點和蘊藏在新語言中的財富以應有的地位。

我們將要談的一位大音樂家，遠在他死以前，痛苦就把他折磨壞了；無論他的一部分作品怎樣受歡迎，我可以預言：二十五年或三十年以後，他的作品一定可以獲得比現在更加深刻的評價。將來的音樂史家們一定會給這位在音樂中表現出稀有的旋律天才的人，給在節奏領域里作了奇跡般發明的人，給非常巧妙地 and 非常卓絕地擴大了和聲織體的人以一定的地位（而且是不小的地位）；將來的音樂史家一定會公平地對待他的成績；把他的成就看得比那些為管弦樂隊所演奏的、為歌劇首席女演員所演唱的許多大型作品要重要得多。

肖邦的天才是相當深刻的、崇高的，然而主要的是——他的天才的豐富程度足以使他馬上在管弦樂的廣大領域內佔據一個應有的地位。他的樂思的偉大、完美、豐富的程度足以填滿豪華的管弦樂法的一切環節。有些書呆子責備肖邦的音樂中缺乏復調音樂的因素，但是我認為肖邦完全可以付之一笑地反駁說：復調音樂的因素固然是音樂天才所用的最驚人的、最強有力的、奇跡一般的、最富於表現力的、最輝煌的手段之一，但是歸根結蒂，不過是許多具有表現力的手法之一，是許多藝術風格的形式之一而已。復調音

乐的因素，只有当一个作者、一个时代、一个国家需要它来表现他们的情感的时候，它才是这位作者所固有的，它才是在这个时代、在这个国家内很普通的因素。但是艺术家在创作中决不会追求为手段而使用手段，艺术家决不会为形式而重视形式，——因此很显然：当这些手段对表现他的思想或感情是有益的和必需的时候，艺术家有权利根据自己的斟酌来采用这些形式和手段。如果他的天才的性质和他所选的题材的实质不需要这些形式，不需要这些手段，他就把它们扔在一旁，这正好像在不需要横笛、低音竖笛、大鼓或中音提琴的时候，就把它们扔在一旁是一样的。

证明一个艺术家是否天才，当然不是看他是否使用了某些（和其它效果比较起来难以达到的）艺术效果。艺术家的天才表现在使他不自禁地歌唱的感情里；崇高是天才的尺度；天才最后用情感和形式的完全统一来表现自己，情感和形式的统一程度要彼此不能分开，互为表里，这一个就是另一个发出来的光。肖邦的最美妙的、卓绝的作品都很容易改编为管弦乐，这就充分证明了：他可以不费力地把自己的最美妙的充满灵感的构思用管弦乐队表现出来。如果他从来不用交响乐音乐来体现自己的构思，那只是因为他不愿意而已。在这方面，我们既不能看出他是故作谦虚，也看不出他有不恰当的轻视；在这方面，我只看出他对自己所采用的形式具有明确的用意，他所用的形式是最符合他的感情的；他对于自己所采用的形式所具有的意识——是一切艺术中（尤其是音乐中）天才的最重要的标志之一。

由于肖邦把自己的艺术只限于钢琴领域，所以他表现出了一个对伟大的作曲家来说是非常珍贵的特点，这种特点是在普通的作曲家身上极少遇见的，那就是：他对于为自己注定要达到的最高

技巧而采用的形式具有正确的估价。但是我們所贊賞的他的优点，却使他的光荣受了损失。如果是別人，具备有这样杰出的旋律与和声的天才，一定经不起弦乐器的歌唱声、纏綿的橫笛声、乐队的轰鸣声、响亮的喇叭声（这种喇叭声一向被我們认为是古代女神的唯一的报信者，她的突然的来临正是我們所祈求的）^①的誘惑。不离开看来是沒有結果的活动領域，在这种領域里坚持用自己的天才和劳动，培育出許多初看起来好像需要在別的土壤上才能充分开花結果似的果实，那是更需要有多么深刻明确的信念呵！他的选择表现出他有多么深的直觉的洞察力呵！作曲家把管弦乐队固有的效果挖掘出来，把喧嚣的渣滓扔掉，而把管弦乐队固有的效果运用到虽然是比較局限但是更为理想的范围里来了！慣常的看法是这样普遍，所以別人看見他从公认的巨大乐思的最好的解释者（乐队）方面夺取了这样巨大的乐思，而让钢琴去表现，都觉得荒謬，然而他却仍旧下定决心不按慣例去作。他所以有这种决心，完全是由于确信他所喜爱的钢琴乐器是有伟大发展前途的。他的这种見解是多么确定不移呵！他的探求美的热誠真可以說是曠古罕見，他的这种热誠使他輕視那种把每小段旋律分配給数百譜架的一般普遍的做法。他教給人把艺术手段集中在較小的境界里，从而扩大了艺术手段。

肖邦不爱好管弦乐队的轰鸣巨响，他滿足于把自己的构思完全体现在钢琴的象牙鍵盤上。他达到了自己的目的而絲毫沒有喪失表現力，他这时不希冀会得到管弦乐队的效果，他不希冀自己有一枝舞台布景家的画笔。直到今天，人們还不会认真地、正确地品

① 在古希腊神話中，喇叭是胜利和光荣女神的象征。

評这种精巧的雕刻刀所雕出来的花紋。在我們今天，人們只习惯于把至少遺留下半打歌剧、半打清唱剧和几部交响曲的人当做伟大的作曲家，而且現在他們还期待一个作曲家能作出所有全部这些作品，甚至期待得还要多。然而天才——实际上是质的現象，根据天才的作品的数量和大小来估計天才，是不会正确的。

誰也不会否认創作了壮丽的长篇叙事詩的歌手有他們的真正的优越性和应得的荣誉。但是我們却想把在其它艺术里所用的外在的比例的估价方法也应用到音乐中来；譬如在繪画中，把像萊伊斯达尔^①的才不过二十方吋的画《伊哀戴基伊尔的幻梦》或《坟墓》列在评价比魯本斯^②和蒂茵托萊托^③的大幅作品还高的杰作中間，在文学中，拉洛什夫克^④虽然把自己的思想放在非常狹隘的框子里，难道他不是第一流的作家嗎？烏兰德^⑤和裴多菲^⑥虽然没有越出抒情詩的范围，但是他們不是民族詩人嗎？彼得拉克^⑦难道不是靠他的“十四行詩”才获得了光荣嗎？在肯定他的迷人的詩节的人中間，知道有他的長詩《阿非利加》的人有多少呢？

① 萊伊斯达尔(Jacob van Ruysdael, 1638—1682)，荷兰画家，他那給人印象很深的浪漫主义的小幅风景画《犹太人的坟墓》是德累斯顿陈列館的杰作之一。

② 魯本斯(P. Q. Rubens, 1577—1640)，荷兰画家。

③ 蒂茵托萊托(J. R. Tintoretto, 1518—1594)，著名威尼斯画家。

④ 拉洛什夫克(F. La Rochefoucauld, 1613—1680)，法国作家。他在反对专制政治的猖獗的“投石党”运动中起显著作用。他的《修身格言》(Maximes morales)是一系列关于道德問題的簡洁格言。

⑤ 烏兰德(L. Uhland, 1787—1849)，德国浪漫主义詩人，作有叙事詩和歌曲。

⑥ 裴多菲(A. Petöfi)，匈牙利最大的革命詩人，1848年革命的积极参加者，他是传遍全国的《民族歌曲》的作者。他的全部創作都有深刻的民主性和人民性的表現。

⑦ 彼得拉克(F. Petrarca, 1304—1374)，伟大的意大利詩人，作有許多十四行詩。《阿非利加》是如今被忘却的拉丁文長詩，該詩是獻給羅馬征服卡尔法根的，彼得拉克因为作此詩在羅馬的卡皮托里耶荣获桂冠。

有一种偏見，否认那些除了創作像弗朗茨·舒伯特或罗柏特·弗朗茨那样好的歌曲以外沒有創作什么其他体裁作品的艺术家比用平庸的旋律写了許多歌剧总譜（这些总譜的名字我在此不多贅述）的作曲家优越，我們深信这种偏見不久一定会消灭的。所以，在音乐中，归根結蒂也在各种作品中，人們将不以作品的篇幅大小和所使用的手段为轉移来估价詩人叙述思想、感情的技巧和天才。

任何认真研究和分析肖邦創作的人，都不能不在其中发现最高度的美、完全新穎的感情、新奇而巧妙的和声织体。他的大胆的尝试都有所根据，丰富、甚至过于丰富，并不会破坏乐曲的明晰，独特也不致流于古怪，修飾的細致是合乎法則的，裝飾的华丽不致成为优美的主要輪廓的累贅。他的許多优秀的創作富于巧妙的配合，这些配合可以說在音乐风格的掌握上开辟了一个新时代。他的配合是大胆的、灿烂的、輝煌的、迷人的，这种配合在非常优美动人的外衣下，隐藏着深刻性和技巧；所以只有費很大的力气才能摆脱这种配合的誘人的魔力，以求冷靜地根据它們的理論的价值加以品評。已经不止一个音乐理論家感觉到这种配合的理論的价值，但如果认真研究肖邦对那个时代艺术的功績的时机已经到了的話，那它們的理論价值还会愈来愈多地显示出来的。

完全是由于肖邦的功劳，我們才学会了用比較寬广的形式安排和弦（同时共鳴的或分解的、琶音的和弦），才学会了运用精致的半音进行和等音进行（他的作品中有这种进行的惊人的范例），才学会了运用小的“裝飾”音群，这种裝飾音群好像閃爍着虹彩的露珠，一滴滴地落在旋律上。他常赋予这样的裝飾以人声所不可能达到的突然性和多样性，（这种裝飾的原型只可能是伟大的、古老的意大利歌唱学派的“裝飾唱法”）而这种裝飾在从前都是刻板

地、單調地把人聲照樣搬到鋼琴上來的。他發明了驚人的和聲的模進，這使那些在題材上看來輕鬆的、不可能希望有這麼重大意義的篇幅都帶上嚴肅性。

但是，難道問題是在於題材？難道不是在題材中閃爍的思想以及充溢於題材中的感情提高了題材，使題材具有崇高和偉大的意義了嗎？在拉封丹^❶的傑作的題材里包含着多少憂郁、奧妙和睿智，包含着多少藝術呵，他的傑作的題材都是多么朴素呵，題目是多么質樸呵！“練習曲”、“前奏曲”的名稱也是質樸的。肖邦的一些帶有這些題目的作品成了他首創這種體裁的典範。（這種模範作品也和其它作品一樣，充滿了詩人的才華）。在他創作初期所寫的練習曲里都留下了青春熱情的痕跡；這種青春的熱情到了後來，在他的比較成熟的、完整的、精美的作品里已被削弱，而在晚期的作品中甚至消滅了。他的最後期的創作都帶有多情善感的性質，被人指責為過分激動，認為矯揉造作。但是人們都確信：這種在掌握微妙變化上的講求，這種運用最柔和的色彩和最不可捉摸的對比的非常細膩的寫法，和把創作力耗費殆盡的過份精雕細琢只是在外表上相似。如果進一步研究，你就必然會承認他是體會了（往往在直觀上體會）現實中存在的感情、思想的轉變；但是這種思想、感情的轉變，普通人是看不見的，因為目光粗忽就看不出構成自然界的難以形容的美和奇絕的和諧意境的一切色彩變化。

如果我們在這裡想用學校用語來談一談鋼琴音樂的發展，我們就一定要分析一下這些提供廣大視野的奇迹的篇幅。我們就一定要研究這些充滿了沒有預料到、沒有聽到過的微妙和聲的夜曲、

❶ 拉封丹(J. Lafontaine, 1621—1695), 法國詩人、寓言和童話作者。

叙事曲、即兴曲、諧謔曲。这种微妙的和声，我們同样也可以在瑪祖卡舞曲、圓舞曲、波列洛舞曲中找到。但是这里不是作这种研究的时间和地方，只有对位法和数字低音的崇拜者才会对这种研究感到兴趣。肖邦的作品的普及和受人欢迎，是由于在他的作品里充满了一种感情：这种感情是浪漫主义的、富于个性的、是作者固有的情感。他的这种情感，不只使他在祖国——（由于他而更加光荣的祖国）引起热烈的反响，而且就是一切体验过流放的灾难和爱情的人也都会产生共鸣。

肖邦在某些乐曲形式里能够得心应手地画出他所巧于选择的轮廓，然而他对此并不感到满足，他有时也把自己的构思放在古典的框子里。他写了辉煌的协奏曲和美妙的奏鸣曲；但是在这些创作中，我們不难看出意志的表现多于灵感的表现。他具有强大的幻想力和自发的灵感；这种情况要求充分的自由。我們认为他的心愈是像一个沒有舵和帆的航海者，愈是有迷人的力量；有些規則、分类、程序，不是他所固有的，不能符合他本性的要求；每当他企图使他自己服从这样的規則、分类、程序时，他就等于压制了他自己的天才。

肖邦想要在这两个范围获得成績的企图，也許是受他的朋友密茨凱維支^①的影响。密茨凱維支最初为民族貢獻了一些用祖国語言写的浪漫主义詩歌，从1818年开始，他用他的《先人祭》和一些幻想的叙事詩在波兰文学上为整个的学派奠定了基础；然而后来他写了《格兰席娜》和《瓦林洛德》，这证明他可以克服古典形式的束縛对他的灵感所造成的困难，证明他若拿起古希腊詩人

① 密茨凱維支(Mickiewicz, 1798—1855)，波兰詩人。