

音乐译文



(总第十辑)

.1957.

2

目 次

【創作論壇】

- 我們对音乐美学的要求(汪启璋、徐月初合譯)
 [苏联] С·斯克列勃科夫(1)
論阿薩菲耶夫的音乐理論觀念(高士彥譯) . . [苏联] Л·瑪采尔(17)

【遺產研究】

- 罗柏特·舒曼和“过渡时期”(廖尚果譯) . . [民主德国] H·皮許納(34)
批評家舒曼(張洪島譯) [苏联] Л·瑞托米爾斯基(50)
舒曼的創作方法(楊洸譯) [苏联] М·德魯斯金(69)

朝鮮的音乐遺產 [朝鮮] 文河淵(83)

【論文摘要】

- 急待解决的輕音乐問題(張澤民譯) . . . [苏联] H·杜那耶夫斯基(96)
論輕音乐和它的演奏(張洪模譯) [苏联] H·明赫(102)
抒情女神的非亲生女儿(張洪模譯) . . . [苏联] В·戈羅汀斯基(105)
人民波兰的輕音乐(李嘉訓譯) [波兰] T·西維尔特(111)

把我們的輕音乐放到它应有的地位上(陆济新譯)
. [羅馬尼亞] J·V·班德列斯庫(113)

“輕”音乐节的混合口袋(巫明譯) [英国] J·雪萊(115)

【各国音乐生活】

希腊音乐的和現在(黃蕙譯) [希腊] M·卡罗米里斯(118)

羅馬尼亞音乐(四昌、君錦合譯) 羅馬尼亞大使館特稿(126)

巴西的音乐生活概況(吳广譯) [巴西] K·桑托罗(131)

【友好往来】

論新中国的音乐創作和它的远景(梅絲譯)
. H·哥德史密特(138)

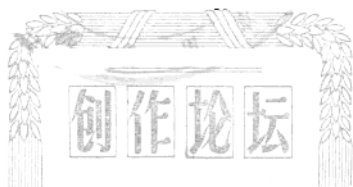
【現代音乐家介紹】 (147)

弗里茨·克萊斯勒(奧)——帕勃罗·卡薩尔斯(西)——赫尔
曼·阿本德罗特(德)——爱米尔·吉列尔斯(苏)——托蒂·达
尔·蒙台(意)——关鑑子(日)

【乐坛拾零】 (158)

音乐之城威尼斯——莫扎特学术會議——国际民間音乐委員
会——英国歌剧的現狀——歌曲《十六吨》和美国人民的兴
趣——美国演出苏联歌剧《战争与和平》——克罗音乐学院的唱
片奖金——果戈里小說題材的瑞典歌剧

〔封面〕 1840年前意大利米兰的“拉·斯卡拉”歌剧院外景



我們对音乐美学的要求

〔苏联〕C·斯克利勃科夫

哲学审美学与音乐学的合作，祇有当它們的共同努力是首先用来解决音乐美学中的关键性問題时才是有效的。这个关键性問題是：音乐艺术的特征的实质何在？它对乐曲的美学价值的意义何在？

显然，对于这个中心問題不可能作简单的、类似处方一般的解答。論述音乐特性的学說可以构成艺术科学的一整个部門。虽然問題是非常复杂，我們仍期待着音乐美学能在最近期間提供有分量的、原則性的見解，这些見解在研究与鑑別具体的音乐現象时能正确指导音乐理論科学和音乐批評。

哲学审美学和音乐理論之間的脫节現象至今尚未消除。据我看來，这是我們的哲学家的过失。哲学家們过于长期地、教条地“钻研”的不过是美学的一些共同原則，这就使他們拋弃了艺术規律中的必要的、有着細致区分的解釋，而这样的解釋对艺术形式的无穷变化是密切結合的。因此对于基本的音乐美学概念我們至今还没有在科学上可称准确的定义：什么是音乐形象？什么是乐曲的构思？什么是音乐的内容？音乐作为艺术的一种特殊的类型，它的特征的实质又

何在？在音乐中什么是它反映现实的特殊对象？音乐艺术形式的主要的特殊规律是什么等等。

但科学实践是“不能容忍空白”的，因此，缺少科学性准确的概念这种情况，在我们音乐学中已被某些大致相近的、假定的、在各方面都不大高明的概念所弥补，而且每个人又是按照自己的方式对这些概念加以不同的解释。音乐理论今后的顺利发展以及它对创作实践进一步的有效影响之所以遭到越来越多的困难，正是由于它和哲学美学之间的创造性联系还很不充分的缘故。

我们需要哲学战线的积极的科学的帮助，因此我们才向作为科学的音乐美学提出一定的要求。

*

*

*

音乐特征中有哪些需要从哲学方面钻研的具体理论问题是创作实践和音乐学实践首先要迫切提出的呢？

问题很多，不能一一列举，但特别迫切的或许是音乐中旋律的实质这个问题。

我认为，正是在这个关键性问题上，音乐理论和美学的接近是特别有意义和成效的，为什么呢？

每一个善于深思的音乐学家都清楚：旋律、“旋律因素”、各声部的旋律生命是音乐的基础，构成音乐理论时应当估计到旋律基础在这门艺术中的决定性意义。如果说旋律作法的科学性问题的音乐理论中还很少研究，那么这正象普通常说的，是另外一个问题，未被研究正是由于问题极其复杂以及音乐理论科学在解决一些根本问题上缺乏方向性。但为了肯定在音乐艺术的哲学美学研究方面旋律性是个根本的哲学问题，而并不只是个音乐理论问题，这还有待于证明。我们试举几个可能有的例证。

作为音乐的一种特别属性的旋律性，是音乐艺术的特征的基础，在原则上它使音乐有别于其他的艺术。

可能有人反驳说，在现代欧洲的朗诵艺术，即读诗时的艺术性音调中，在戏剧中，也有音调独特的“旋律性”（说它是寓意于艺术文学的詞句中）；但这种反对意见不能成立，因为朗诵的“旋律性”在音调的发展中并没有完善的音的调式-调性组织，也没有完善的音乐主题的形式。

实际上，无论艺术性朗诵多么地“旋律化”，其中的音高关系也不能形成完整而统一的调式-调性体系，没有这种体系音的顺序进行就不能组成旋律的实际的“机体”。在朗诵中祇有调式组织的萌芽，朗诵时的音调没有音乐主题的构思，因此不能成为可以顺序作变奏式发展或展开式发展的主题“核心”。朗诵中不会出现音调发展的统一的完整形式；而没有这样的形式，旋律就会分解为个别的小块。

当你听人家用一种你不熟悉的语言来作艺术性的朗诵时（即使发音时拖长了声调），你总能知道这不是唱歌。唱歌就是音乐，祇有当具有固定音高的各个音形成在调式-调性方面有组织的音调，并组成为有规律的音乐主题的形式时，也就是有了一个声部或许多声部的旋律进行时方才产生所谓歌唱。

因而从哲学美学方面来研究音乐的特征这问题（一个使音乐区别于其他艺术的问题），旋律性的概念才具有原则性的重大意义。

但旋律性的意义并不祇限于此。研究音乐艺术作品的美学价值问题时，旋律性成为决定性的概念。祇有用旋律性的手法才可能在音乐中有充分美学价值地、真正写实地体现人类的生动的内心活动。或者换一个说法：祇有旋律性能使音的顺序进行具有形象化的内容，并把这些音转变为艺术作品。

在這問題上應該談得較為詳細一些。

前面講過，旋律性必須以音的素材的調式-調性組織及主題組織為前提——沒有這些就沒有了旋律。我曾指出，調式-調性組織同時應當是完善的，也就是說遠不是任何調式-調性體系都能產生真正的旋律。

譬如，以玄堡(A. Schönberg)的“十二音體系”為例。這個體系的应用正在毀滅着音樂中的旋律性，也就是由於這個體系在調式-調性方面沒有充分價值；這體系的理論是：祇有在半音音階的其餘十一个音都出現後，旋律才能回復到同一个音上，不能說這是音的混亂現象，它還是有自己的邏輯的（縱然這種邏輯非常有害）；在構成旋律時應當力求音的最高限度地多樣化，因此在半音音列中所有的不同的音，在未用到限度之前，就不應當重複，可是這條“最高限度多樣化”的原則在實踐中必然會轉變為它的反面——轉變為千篇一律，成為“無限單調”，成為調式-調性的貧乏，拒絕音的重複就不能把旋律內部分為支點音和从屬音，這也就妨礙了調性中心和調式傾向的產生，並取消了和弦音與非和弦音的區別，毀壞音樂中的和聲基礎——結果出現了音的功能意義的完滿捨均衡，而“旋律”也就失去了音關係的內部變化，這裡“所有的貓兒都灰色”。^①

按照A·玄堡“體系”所創作的樂曲還具有一個特點，它證明這個體系在美學方面存在着缺陷：即音樂主題的瓦解，在這方面声名狼藉的“最高限度多樣化”的原則也起着作用，但已在主題音調的应用內：害怕重複簡短的主題音型，不願意用簡單的重複或變奏式的重

① 奧地利音樂學家馬爾蒂利·魯賓遜中肯地說明了A·玄堡的“體系”，他指出在這種體系中一切的音都是“平等地無权”。（《蘇聯音樂》1956年第8期，第144頁）

复来使它在听众的意識中得到巩固，力求不断更換音調的节奏而不与前面的发生联系，这种似乎是果敢地发展乐思的努力，实际上造成了光怪陆离的千篇一律，造成对发展的否定，实际上形成“原地踏步”。

总之，为了写出在艺术上很鮮明的曲調，完善的調式-調性体系和音調体系是必要的，它必須包含有乐音、音調、調性、主題等的内部相互关系的多样化和一致的可能性。

但是要知道，“内部相互关系的多样化和一致”这个概念已越出音乐理論的範圍，这里我們已經和美学范畴发生关系，当我们提出有关某个調式-調性体系或音調体系的完善性的共通問題时，我們就更加牽涉到美学的領域；这里所指的是艺术性方面的完善和音乐体系在美学手法上的丰富。

現在从另一方面来談美学价值的問題和旋律性的作用問題，我們研究几个具有突出的艺术优点的主题，在这些主题中如歌的旋律性是和动人的力量一起出現的，我們力求設法說明，这些主题的音乐語言的特征是什么；說明其中的調式和声、音調和其他的表現手法是怎样的，虽然我們只能涉及一些基本的特点。

我从許多大作曲家(自蕭邦起至普罗科菲耶夫止)的創作中举出几个相仿的范例，我們稍为詳細些来研究C·普罗科菲耶夫的曲例②。

② 本文中特別注意C·普罗科菲耶夫的音乐是有两个原因的。首先，我認為，我号召我們的哲学家来研究音乐中的哲学审美学問題，在原則上不应只限于研究过去的古典艺术。我尽力設法指出，現代最偉大的作曲家普罗科菲耶夫的音乐对于我们的音乐科学提供了最丰富的、不可缺少的材料。其次，偶而潛入到普罗科菲耶夫以现实主义为基础的創作中的現代主义影响給某些評論家以借口来歪曲這位作曲家的面貌，完全不合規律地把他的音乐和玄堡以及其他形式主义領導人物的音乐相提并論。因而本文还有它的副旨：反对玄堡的无調性主义，拥护普罗科菲耶夫！

我祇以他的器乐曲为例，为的是不要牽連声乐作品中的歌詞。現在举出几个相仿的主题：

蕭邦——降 b 小調和 b 小調奏鳴曲中副部的主题，降 E 大調、降 D 大調、E 大調夜曲的主题等。

李斯特——降 E 大調鋼琴协奏曲第二乐章的主题 (B 大調)；交响詩《奧尔菲伊》的副主题。

柴科夫斯基——这里几乎可以举出末三首交响曲中的任何一个抒情主题；《曼弗列德》第一乐章的結束主题；《罗密欧与朱丽叶》的副題等。

拉赫瑪尼諾夫——几首协奏曲、大提琴奏鳴曲、第三交响曲中的抒情主题等。

斯克里亚賓——协奏曲末乐章中的副題；第三奏鳴曲的慢乐章的主题，升 d 小調練習曲等。

米亚斯科夫斯基——第五交响曲的第一主题；第二十七交响曲第一乐章中的副題等。

从普罗科菲耶夫的作品中我选出第三鋼琴协奏曲末乐章中的抒情主题和第七交响曲第一乐章中的副部，我引用这两个主题的开始乐句，而放过乐队的音型法：





比較这些鮮明的主調音乐的主题时，可以觉察出它們的音乐語言具有以下共同属性：各个主题内都有特別清楚和稳定的和声（帶三度和弦結構的大調或小調），优美的旋律以此为基础灵活而流暢地进行着，旋律的音域寬广，节奏很多样化，每一次都利用了音調手法的惊人富源。这里有按照和弦各音的进行（时而以某一音为支点音，时而以另一音为支点音），这里也有各种不同类型的經過音、助音和留音，这里也有調式的不同音級間的、向各种不同方向进行的級进和各式各样的跳进等。这一切每次都是在某一条优美的旋律中得到独特的配合，可是所有这些主题中的和声語言都是比較简单的。

也許，我們可能在C·普罗科菲耶夫的第三协奏曲内找到略为复杂的和声。所引用的第一乐句的結構是从升C大調到远关系調 E大調的离調，随后回至主調。但整个地說来，这个主题中的支点和声变化是多么少，而且所有这些和声听起来又是多么清楚！

至于說到普罗科菲耶夫的第七交响曲的副主题，其中有最简单的、由三个和弦組成的和声序列：第Ⅰ級——第Ⅱ級——第Ⅴ級，这序列扩展到十小节。我們注意到独特的一致性，这在普罗科菲耶夫的鋼琴协奏曲的主题的和声发展与旋律进行中是可以觉察出来的：和声轉換到不穩定功能是适合于旋律到高潮的上升，而回到主音和弦则适合于旋律的下降。在許多別的主题中也可以观察到这种重要的一致性。

值得注意的是：在这些旋律中很少利用半音音阶的全部十二个音，显然是自然音体系基础佔主要地位。甚至在普罗科菲耶夫的第三协奏曲第一乐句的主要部分内，旋律总共祇由八个不同的音組成。同时我們所指出的这些旋律都乐意地、甚至执拗地要回到一个或两个支点音上，給听觉造成很清楚的旋律基点或支点。例如，在被引用的普罗科菲耶夫的主题中，主音和弦的五度音明显地作为旋律“基音”而出現^①。

然而每一个主题都有它自己的独特面貌，自己鮮明的个别的形象。在类型(宽广的、歌唱性的主調音乐旋律的类型)的共同性下，每一条主题在表現手法的選擇和結合上各具一格。

举个例，前面提到的斯克里亚宾的一些主题是多么地不相同啊！鋼琴协奏曲的末乐章中的主题是急速的、激动的、明朗的主题；第三奏鳴曲中是溫柔撫爱的、充滿爱情的痛苦的主题；练习曲中是悲剧性的、剛毅的、抗議性的主题。而且斯克里亚宾所创作的这些形象完全不象普罗科菲耶夫的主题中的形象！

所有这些旋律都和玄堡的“十二音旋律”不同。其中音調的多样化決不是祇归結为音本身的“最高限度多样化”，而首先是在音的关系和联系的极其丰富的多样化中显露出来。因此象柴科夫斯基第六交响曲第一乐章的天才的副主题这样独一无二的現象才成为可能：这主题的旋律中仅仅使用了D大調自然音列中的六个不同的音，而这个旋律的前两个乐句祇限于五声音阶。

前面我已指出，真正的旋律性总是意味着完善的形式，在其中形成主题的音調发展过程。的确，所有上述的宽广的歌唱性旋律的范

① 这里不禁使人想起格林卡的名言，他說主音上的五度音是“俄罗斯音乐的灵魂”。

例都明显地表现出音調-节奏发展是如何地丰富和高度地有組織。

现在且讓我們回到普罗科菲耶夫的第三协奏曲的主题，注意以下几个在旋律的音調結構中非常重要的因素，旋律几乎全部是由多次运用同一个主要的抒情音調交織而成——下行的三度，帶有小节第一拍上的“歌唱性”节奏延緩，但每一次这音調都处于独特的条件下，音响效果是出乎意外的、新穎的：主题从这音調开始，在这音調上产生高潮前的旋律发展，这音調在旋律起伏的高峯上响起，旋律的下降也从它开始，在节奏的扩展中，也是它对称地修飾着主题来結束旋律，另外一个在某种程度上相对比的音調（在第二小节中）帶入小調（还原E）的变化音色彩，加速的节奏进行推动了到明朗的E大調的轉变，这音調在旋律下降时（第六小节）再度出現，并使旋律回到原調。

所有这些因素在建立統一的总体的匀称和溶合方面，在形成贯穿主题的連續的抒情的歌唱性方面起着不少重要的作用。

总之，即使是草率地研究一下歌唱性旋律主题中的优秀范例，我們就不得不立即提出音乐諸要素的相互关系和联系的丰富性这方面的复杂問題、一致性和多样化的問題、所有这些概念在音乐的美学价值問題上的意义，在音乐艺术的艺术思想傾向問題上的意义等等，所有这些和音乐的旋律实質这个共同問題有關的問題确实是非常复杂，并且在我們的音乐美学科学中还很少介紹，我之所以堅持強調这些問題的复杂性，就是因为在我们的音乐学、理論和美学中过于强烈地表现出簡單化、公式化地解决这些問題的傾向。

既然存在簡單化地解釋旋律性的实質这种危險，我們就必须再来研究另一个問題：为什么不仅是具有歌唱性旋律的主题有美学价值，而且非歌唱性旋律的主题也有美学价值？这就是說旋律性的概念

不能祇限于研究过的宽广的歌唱性旋律这类型，为什么不論是在强烈的談諧曲主题中，或是在舞蹈性的器乐主题中和宣叙調主题中也有形象异常鮮明和具有感人力量的优秀艺术范例呢？

普罗科菲耶夫的第三协奏曲末乐章中的几个主题仍可作为例子，这些主题，特别是a小調中的开始主题，和引用过的抒情歌唱性主题(升C大調)成为对比：这是快速的单声部主题，由巴松管用断音奏法和低音弦乐器用撥奏法同度齐奏，这主题有奇怪的狂想色彩，部分地有談諧曲的性质；这是純器乐的旋律，无論如何也不是歌唱性类型的：





为什么听着这个主题，在想象中就会形成生动的、有特性的音乐形象呢？非歌唱性的旋律竟然富有深刻的內容！为什么它和玄堡那些失去音乐形象性的“旋律”如此地不相象呢？

細致地听这个主题时，我們发现：这里主题的調式結構、节奏以及旋律綫的展开都同样准确地遵守旋律結構的一般規律，就象在普罗科菲耶夫的歌唱抒情主题中一样。如果我們作下列的实验：非常慢地、用連唱或連奏法并改高一个八度来唱出或奏出这个旋律，这一点就不难相信，我們將听到典型的俄罗斯的悠长的抒情旋律，它有着这类旋律所特具的自然小調以及音調变化中的节拍自由性、旋律綫的寬广溢流。同时在旋律总輪廓的发展中我們清楚地感觉到普罗科菲耶夫的个性，觉察出音調和协奏曲第一乐章引子中的有特性的抒情主题是类似的。

这个主题的内部具有“隱匿”的抒情旋律性，这是偶然的嗎？不，并不是偶然的，杰出作曲家的創作中的非歌唱性旋律之所以形象鮮明，其实質即在于：它們是按照现实主义音乐的旋律性的一般規律构成，旋律中具有內在的各音的調式关系和节奏关系的多样化，它們的旋律綫寬广而优美地展开，并且总是具有丰富而独特的主题音調发展。

的确，从普罗科菲耶夫的許多快速的談諧曲主题（这也是他創作中所特有的）都可以发现“隱伏”在其中的歌唱性旋律，这在普罗科菲耶夫的抒情手法是很典型的。第二和第四奏鳴曲中的談諧曲、第三奏

鳴曲中所有的快速主題、第四奏鳴曲末樂章的开始主題以及《羅密歐與朱麗葉》中的許多快速主題(例如梅爾庫茨奧舞曲)等都是這樣的。

不僅是普羅科菲耶夫的急速的、敏銳的、幻想性主題的隱伏旋律“暗基”(подоснов)中具有歌唱性的音調,蕭邦、柴科夫斯基、拉赫瑪尼諾夫以及其他優秀作曲家的很多主題也是這樣的。

譬如以李斯特的《浮士德交響曲》第三樂章賦格段中譏諷性的《梅菲斯托斐爾》主題為例,它是对第一樂章副部中柔和而抒情的主題的諷刺,在它的旋律綫中保存着那個主題的改變後的音調。但即使不管它和第一樂章主題的音調是否相似,如果用連奏法很慢地彈出這個非常怪誕的主題,听起来就會出乎我們意外地象是悲哀的抒情旋律,具有李斯特很典型的浪漫性質的歌唱性宣敘音調。因而在這個主題中客觀地存在着李斯特風格所特有的旋律性。

我們記得蕭斯塔科維奇的許多談諧曲中的幻想的、有時是近乎“怪僻”的主題(例如第一、第五、第六、第十交響曲中的主題),它們也具有非常獨特的“隱伏的”歌唱性。但是對玄堡的任何一個“十二音旋律”的“慢鏡”實驗都不能使我們聽到其中有音調的歌唱性。

所有這些例子都使我們認識到,現實主義音樂是具有它自己的特殊規律性的,如果可以這樣說的話,它是具有“旋律暗示”(подтекст)或“隱伏歌唱性”的規律,因此,我們也要承認,音樂理論和美學不應當片面地去理解音樂主題的旋律性,把它只歸結為旋律的明顯的歌唱性。旋律性具有複雜而多樣的性質,它在不同作曲家的手上和在不同體裁中表現是各不相同的。

以上所說的是否意味着一切具有藝術說服力的非歌唱性主題都必須含有“隱伏的”歌唱性,而且這歌唱性是可以“時值方面的放大鏡”來看出的呢?不,遠不是所有主題都如此。

問題在于多聲部音樂擁有象和聲這樣有力的表現手段，和聲色彩可以獲得足夠的獨立意義，甚至於用最基本的主要旋律就能描繪出鮮明的現實主義的形象。我們記得格林卡的《盧斯蘭》中驚人的《茫然若失》（оцепенения）主題，在法國號吹奏出的持續音的背景上交替出現着遠關係調的屬七和弦，在這裡旋律的作用被縮小到最低限度，而主要的音樂表現則集中於和聲的對比上（當然也有音色和音區的對比！）。或者，象瓦格納的《女武神》結束時的主題《沉入夢鄉》，這裡旋律的作用同樣地被縮小到最低限度，而這段音樂的全部動人魅力都集中在和聲上：



最後，還有我們清楚記得的普羅科菲耶夫第三協奏曲慢樂章中變奏主題結束時的短小的、和聲性質的“主導動機”：



由这一类的主题产生了一个极有趣而复杂的理论问题：和声从哪里得到它自己的表现力？在以旋律性为基础的音乐艺术中，如何才能产生有鲜明表现力的和声性主题？

在音乐理论中正围绕这个问题进行争论——实际上是两种观念在冲突。一种观念（可称之为“二元论”）在瑞士音乐学家Э·库尔特的著作中得到一贯的发挥，它肯定音乐基础的二重性，即旋律与和声的平权和独立。另一种观念（“一元论”）认为旋律音调因素是音乐的唯一基础，并且把和声看作是一种性质独特但却是从旋律中派生而来的现象。Б·阿萨菲耶夫院士的观点也是如此，他甚至于把和声对旋律的从属性分成两种类型，并给以形象化的说明：一种和声作为“旋律的共鸣”（在主调音乐中），一种和声作为“复调音乐中的凝却的熔岩”。^①

本文的作者不同意Э·库尔特的观点，因为他看到Б·阿萨菲耶夫的见解是接近真理的。

实际上也是如此。我们回到格林卡、瓦格纳和普罗科菲耶夫的和声性主题的那些例子上。难道在这些主题中和声的各声部进行不是起着重要的表现作用吗？我认为各声部的这些基本旋律进行（声部进行）在这里甚至于有决定性的意义。

在格林卡的主题中，不断响着的持续音和其他声部的大胆跳进相互对立——这独一无二的主题的独特表现的秘密，也就在于“凝固”与“颤抖”的对比中。

在瓦格纳的主题中，在主题的调式-调性结构一般地具有异乎寻常的“动荡性”（зыбкость）的情况下，上面数声部缓慢的半音下行与

^① Б·阿萨菲耶夫：《作为过程的音乐形式》第二卷，音乐出版社 1947 年版，第 16 和 147 页。