

音樂譯文

中國音樂家協會編輯部編

音樂

音樂出版社

·一九五五·

音樂譯文

第三輯

中國音樂家協會編輯部編

音樂出版社

·一九五五·

音樂譯文

〔第三輯〕

編輯者 中國音樂家協會編輯部

*

有著作權

書號：京 112 開本：787×1092 1/25

頁數：55 印張：4²/₅ 字數：74,300

一九五五年三月第一版北京第一次印刷

印數：1—8,760 冊

定價五角五分

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單舊沿頭三三號

新華書店總經售

*

音樂譯文

第三輯

論蘇聯作曲家的歌曲曲調（高士彥譯）	1
人民性與現代性（高學源譯 張洪模校）	19
關於音樂的描寫性（張洪模譯）	29
關於音樂形象的‘多方面性’（張洪模譯）	33
論音樂形象的音調多方面性（張洪模譯）	37
馬克思的學說對於音樂的重要意義（廖尚果譯）	46
斯大林論經濟問題的著作對於音樂的意義（廖乃雄譯）	58
論學校中的音樂教育（吳廣譯）	66
再論學校中的音樂教育（楊瑞譯）	73
捷克斯洛伐克音樂的民族傳統（雪深譯）	78
貝多芬與民間音樂（廖乃雄譯）	86

談蘇聯作曲家的歌曲曲調

〔蘇聯〕 爾·馬捷爾

現實主義的蘇聯音樂，根據它新的內容和新的任務，多方面地發展了古典音樂大師的傳統。俄羅斯的歌曲的傳統、俄羅斯的曲調結構的傳統，也因此獲得了巨大發展。蘇聯作曲家所創作的曲調，按其風格和性質來說，往往和俄羅斯古典音樂大師們所用的主題非常相近，令人會直接聯想起後者。例如穆拉甫列夫所作交響音詩‘阿卓夫山’（取材自巴西奧夫的故事）裏‘舊人物’的主題（例一），就非常類似‘強力集團’的作曲家們（以及李亞多夫）表現俄國古代生活時所用的敘事主題，這是一點也不奇怪的。

例一





得當的表現手法，它們有適當的集中性並且備着相互間有機的聯系，這一切都極容易被看出來，這裏既有委婉的、民謠敘事詩般的主題的重複、非對稱性的結構（4 小節+1 小節+2 小節+1 小節），自由變換的拍節，‘如歌的節奏’（第四小節的末尾），也有音調變奏的‘連鎖’（例如第三動機和第二動機相仿，也用同樣的音開始（d-e），但却以新的方式持續下去），還有那變化無常的調式，開頭的分解和弦音型（*появка*）的五聲音階性格，這一音型在第六小節內的、聽來既質樸又奇巧的準確轉回也都十分明顯^①。在比較擴展的句子裏，首先出現了四拍子的小節來呼應前面的三拍子的樂句（按通盤的原則），這是很合邏輯的，由此可見，小節的自由擴展原本是一般曲調呼吸伸張的一面，是曲調自由開展的一面。

同時，在這裏也可以明顯地看到某些新的特徵，它們使這一主題有別於過去的作曲家們所用的、與此類似的主題。第四小節至第五小節的和聲調式的轉換便是如此，它使自然音階曲調突出，帶來一種神秘的警覺性的因素，創造出某種‘障礙’（牽制）的感覺，從而和作品的標題的意向完全脗合^②。

① 這類三音列動機和一般動機的區別在於它從一個音轉入另一八度音程裏（用七度音幅度代替了四度音幅度）。這一種三音列動機也常見於民歌。

② 在交響音詩的末尾，‘舊人物’的主題變成解放了的‘新人’的主題，它似乎在體現蕭蕭人物曾經具有的弱品質。因此，在重複句裏，主題已經不含有上述的牽制性‘障礙’。

在其他的許多作品裏，新的曲調特徵表現得更加清楚，這特別是指最流行的、深受人民歡迎的羣衆歌曲體裁，以及那些在性質上和羣衆歌曲相近的、所屬體裁各不相同的曲調（清唱劇、合唱組曲及其他）而言。我們在下文也將限於研究和分析這一類的曲調，因為我們不可能極廣泛地觸及蘇聯作曲家曲調的諸般問題，也不可能一舉而牽涉到蘇聯歌劇創作、蘇聯交響樂藝術中的曲調問題（這不用說，是需要進行巨大的專門研究工作的）。

正如同古典音樂家的曲調所具有的特性一般，俄羅斯曲調中各種類型和體裁之間的互補短長是具有非凡成就的，這一點在羣衆歌曲裏，按其新的、豐富的內容，有了新的、更進一步的發展。在羣衆歌曲的曲調以及和羣衆歌曲相近的曲調中，這種互補短長的現象有嶄新的、並且是極度明顯、集中的表現。歌曲的簡單性、質樸性、易解性裏，由於體裁風格、節奏音調有了新的配合，發展有了新的原則，就往往包含着豐富的內容和巨大的複雜性。在這裏，會看到我們屢次談到的、明顯的單音結構和民歌類型的自由變奏發展之間的配合，農村音調和城市音調的相互滲透，舊革命歌曲的特性與古典及現代舞蹈曲調、民間情歌曲調的結合，進行曲節奏和抒情音調的配合。新配合的類型本身也是極度多樣性的。各類體裁風格的成分縱然具備整體的有機性，但往往也很容易分別地體會得到。例如，進行曲節奏和抒情音調的配合，以及在許多曲調中按着本身的內容，由一種體裁風格音調佔優勢發展爲另一種佔優勢，這些都是容易分別體會到的。但也有這樣的曲調，其中各類成分融爲一體，已經不能夠直接作個別的體會。如亞歷山大羅夫的‘神聖的戰爭’便是一例。

羣衆歌曲的音樂語言的各個方面也同樣豐富起來了；例如，在蘇聯羣衆歌曲裏，時常有大胆有力的轉調，聽來很自然而樸實。從前只有在比較複雜的體裁形式中才會遇到這種轉調：

例二



除平行調式的轉調外，在性質相近於羣衆歌曲的曲調中，開始起重大作用的有同名調式的轉調，這種轉調能產生一種長調與短調之間更明朗、更‘熱情的’對比（在民間音樂中也常見到這一種調式變換）。在蕭斯塔科維奇的清唱劇‘森林之歌’第四章的主題（少先隊植樹）（例三上），以及在卡巴列夫斯基的小提琴協奏曲（獻給蘇聯青年的協奏曲）終曲的主題（例三下）裏（按主題的刻劃來說，令人想起他的歌曲‘四個和睦的孩子’），就明顯地表現了這一點。

例三



蘇聯羣衆歌曲的發展終於擴大了一般的樂曲結構。除了那些八小節樂節的領唱（對句）與副歌的歌曲外，還出現了這樣的歌曲，其中的副歌或對句是用二段體形式（例如，索洛維約夫—謝多伊的‘該上路了！’，杜那耶夫斯基的某些歌曲）。這種結構的發展在諾維科夫的‘民主青年進行曲’裏有特別完整的表現，其中領唱與副歌佔十六小節（ $\frac{4}{4}$ ，中庸速度）。同時，領唱不是由相同的樂句構成，而是一種兩個獨立的分離部分的相當複雜的結構。副歌也是二段體形式。上述羣衆歌曲範圍的擴大和內部結構的複雜化只有在蘇聯音樂文化迅速發展、廣大聽衆的音樂欣賞能力日漸提高的條件下方有可能。在二十年

前，理解和演奏這類歌曲還是非常困難的一件事。

在現代民歌裏，自然，也產生了新的特徵。

現在來看一些羣衆歌曲以及與羣衆歌曲相近的曲調。試再回想一下阿杜洛夫的‘游擊隊之歌’：

例四



這支歌曲並不是專業音樂工作者的作品，‘它十足可以算是一支蘇聯民間歌曲。這首歌曲的曲調的許多特點我們已經談到過。現在我們只着重談談對此種曲調的性質和發展顯得非常重要的、體裁風格上的各種因素的特殊‘融合’。不用說，我們面前是一首具有統一的體裁和風格的蘇聯行軍歌曲。但在這種統一的境界裏，我們畢竟還感覺到從第一句的曲調蜿蜒曲折（和農村曲調的聯系比較明確）過渡到其後的、首先是和城市革命歌曲相聯系的、明確的進行曲節奏曲調（大音階的活潑的四度上升，後半部曲調沒有咏嘆性）。

在較後期出現的蘇聯游擊隊歌曲——偉大衛國戰爭時期查哈羅夫所作‘啊！這重重的霧天’（例五）這支具有高度藝術性的歌曲裏，能見到在某種程度上相似的發展形式。

例五



目的性——是沒有的。我們面對的是一種新的藝術現象，它融合和發展了俄羅斯民間音樂的各種類型和體裁的特徵。這是新時代偉大事件所孕育的真正的新歌曲。

現在再舉勃蘭切爾的‘斯大林之歌’——這個另一類型的例子：

例六



這裏，曲調發展的基礎並不是從一種體裁風格節奏曲調的範圍逐漸過渡到另一種。在這支頌歌裏，從頭到末，有開朗而歡快的抒情音調和莊嚴的進行曲式的成分融會着。結構是絕對協和的、對稱的，很明顯地列在節奏相似的兩小節裏。除一次過渡音外（在第十二小節），沒有其他音節上的延續。但是，在外表的簡潔結構下，却包藏着音調發展的豐富內容和複雜性。第一句是曲調富有表現力的中心，它把波瀾壯闊的曲調和沉靜的、句調的節拍結合在一起，又把那沿着大

調三和弦音響而作的穩步運動和感情洋溢的、上行七度音的抒情頂峯結合在一起。第二句是第一句的自由變化；特別是頂峯音 b 還留在小節中比較強的拍子上，但接近頂峯音的道路是另樣的，它不僅是自下而上，而且也自上而下地‘詠唱’——這純然是民間音樂特具的一種曲調變化。這一句的新的結尾三音列的音調 $c-a-g$ 接着就成為第四句裏的基本音調。至於第三句裏最高音 c 的經久重複，它也是在第二句裏經過了無形中的準備。簡言之，我們面對着熟知的逐漸變化的曲調的發展，句子的結構是對稱而協和的、逐漸變化的曲調發展却被絕對相似的節奏掩蓋着。副歌部分引入了強調進行曲式成分的附點音符的節奏，在副歌前，這種節奏主要是表現在伴奏裏（特別是起首部分）。同時，由合唱隊唱出的副歌第二部分是領唱部分末二句強化的，變相的重複，副歌第一部分帶有最有力的集中性，它包含着穩步上升的運動，全線擴展着的上行循環轉調，偏於短調的傾向。短調在這裏有一種特殊的集中性和熱力。不斷反覆上升的曲調流動，就令人從這支歌曲裏聽到柴科夫斯基和拉赫瑪尼諾夫作品中充滿感情的反覆加強的若干特徵（試比較第六例 9 至 12 小節開端部分）。「斯大林之歌」副歌部分的反覆加強比較更直接地令人想起伊波里托夫·伊凡諾夫在獻給伏羅希洛夫的著名‘紀念進行曲’裏採用的一種進行曲式的‘進攻的’樂句：

例七



現在再談一談第六例內上接最高音 c 的半音音調，這一音調在古典音樂家的作品裏，常見用於輕音樂體裁的曲調中，效果不一定都

好。但是，正像柴科夫斯基的許多‘生活的’音調一般，它的正確性被這支歌曲所掀起的那種自然而開闊的發展的浪濤的邏輯所證實。並且，這一因素伴隨着本歌中惟一的音節上的延續，把副歌的兩部分聯系起來，逼真有力地表達了‘飛翔’這一個字的意義。

副歌的第二部分，無論就歌詞或曲調來說，都是全曲令人信服的精粹部分。這不僅是第一樂段末句有力的重複，因為結尾句變化時引進了副歌開端部分尖銳節奏，並且產生了連續不斷的音階形式的上升，它扼要地概括了剛才所說的副歌開端部分逐漸反覆的上升。由上述可見，傑出的蘇聯羣衆歌曲的曲調，在其表面的簡單性下，提供了多少內在複雜的、豐富的藝術現象。

羣衆歌曲固有的特徵，也表現在其他和羣衆歌曲體裁有密切聯系的歌曲體裁的曲調中。我們來談一談卡巴列夫斯基所作‘人民的復仇者’組曲第一節的主要主題（‘神出鬼沒的游擊隊隊員’）（一九四二年為獻給烏克蘭地方的游擊隊鬥爭而作於前線）：



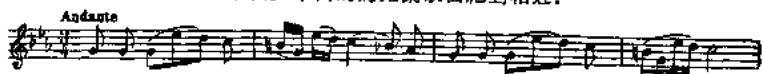
快的速度（快速、熱切地），四拍子的節奏，第一樂段結構的對稱性，帶有明顯的對比作用的和聲短調，小節重拍子的突出，在樸實而活潑的節奏中進行着的短促的起始音調的簡單、集中而有目的性——

所有這一切賦予音樂以‘摩托式的、’堅強的、剛毅的性格。但‘摩托式的’性格却又再度同俄羅斯及烏克蘭民間曲調的特徵，和連續的曲調開展的原則聯繫起來。事實上立即可以聽到第三小節對第二小節的民歌型的自然變化關係——第二樂句的兩小節的開端和第一樂句的兩小節末尾之間特殊的‘連鎖’（同一個音，但用另一種節奏，強弱拍有另一種佈置）。在次一句裏，第二小節給第一樂句的第二小節以‘對稱的變化’（c—d—es 代替 es—d—c），曲調的作用也自由變化：第二樂句的兩小節開端的曲調（h₁—g₁—es₁—d₂—c₂）成為第四樂句的兩小節（概括前三句）的結尾曲調（d₂—g₁—es₂—d₂—c₂）。所有這一切，正像屢次所說的，是農村歌曲特有的性格。

倘若從音調發展的邏輯而談到音調本身，就可以再指出若干民間的特徵；作為曲調基礎音的音階五度音的作用，第十一小節典型的民間三音列曲調，被填補得非常勻整的、從強拍到弱拍的六度進程（在第二小節裏），它立即繼節奏雖活潑但音調幅度狹窄的曲調之後創造了寬闊的感覺。第二和第三小節裏所有下行的曲調 $es-d-c-b-g$ 是第三章中所說過的烏克蘭民間歌曲最典型的曲調之一①。

兩個樂段的典型對比實現得非常成功，起着副歌作用的第二樂段（見歌詞）強調並積極地概括了（總結了）第一樂段的基本內容，同時以更簡短清楚的節奏曲調見勝。旋律逐步地掌握歌曲的呼吸寬度是一件有趣的事。在第一樂段的句子裏，兩個半小節之後是一小節，然後是兩小節（雙重的合計），在副歌部分裏，起始是不可分的三小節（幾乎不可辨，並且極自然地破壞了比例性！），然後是四小節。

❶ 第一樂段的曲調和下面所舉出的烏克蘭歌曲絕對相近：



同時，顯而易見的是，‘在神出鬼沒的游擊隊員’裏，民間型的曲調是如何樣地發展和積極化。

總之，曲調獨特地把急速性、現實性和抒情性結合了起來。

合唱的中部傳達了人民受難、土地被敵人踐踏的情景。在這部分佔着優勢的俄羅斯悠長曲調的特徵和其他體裁風格因素的結合較少，這是完全自然的：

例九



在蘇聯的大型音樂作品，如清唱劇的曲調裏，也有着和民間歌曲以及蘇維埃羣衆歌曲的深刻聯系。

尤其有意思的是蕭斯塔科維奇的‘森林之歌’第二章裏的主題：

例十



這是簡單而明朗的抒情曲，節奏相同的樂句符合於詩行，詩的雙韻腳在三拍子的韻律裏取得了更勻調、穩健的性質（更貼切地說，是三疊韻的性質）。四小節曲調中心的基礎是俄羅斯曲調所特有的、向五度音（這裏的‘山巔水源’）變化的轉還（這一中心是清唱劇第一章主要音調的運轉），第二個四小節帶來了調性的變化，它的上升結尾根據短調三和弦的音響對稱地呼應下行的曲調中心。由此可見，大調

和平行小調之間的變換和曲調線條的勻整的波動有機地結合起來，這一變換在更廣闊的範圍裏繼續下去，全部的第三個四小節用小調，第四個四小節（變相地重複最初的曲調中心）用大調。但在調性變化的同時，還突然加上了節奏的變換（四拍子），這一變換的作用在於分清結尾的號召‘讓祖國披上森林的外衣’，並使其尖銳化、積極化（繼勻整的、迴轉的三拍子之後）。這一號召在重複着，但在最後，調性變化全部呈現，不過是帶着另一種面貌，另一種富有表現力的作用。這裏，非常鮮明並集中地表現了俄羅斯調性變化的一面——這一面阿薩菲耶夫曾經把它叫做爭取主幹音的‘五度和六度的鬥爭’。五度音上的穩定的結尾的確被六度音（即平行小調的主音）上同樣穩定的結尾所代替。這一結尾的新穎，是由於極鮮明的調性變化與曲調結尾以及與曲調的高潮時刻之間的結合而決定的。上升的五度進程（即附加進程）所掌握的最末音 gis_2 ，既是俄羅斯曲調中典型的‘高峯水平’，又是一個頂點。在最後的疊唱的末尾，附加結尾發生了這樣的變化：即更高的音 b 成了水平和頂峯，再度提供了大調的收尾：

例十一



決定着這一個格調非凡的曲調的真正人民性的，並不是其中有某種典型的民間曲調，而是由於這曲調是以民間音樂思維的原則作基礎，是由於這些原則被積極化、刷新化，使這支表現現代蘇維埃人的思想感情的歌曲具有獨特的表現力。這個曲調的音調既是一種非常現代化的民間音調，又是一種非常民間化的現代音調。

蘇聯作曲家所作內容涵意較淺的歌曲曲調（如電影歌曲的某些曲調）往往也同樣以巧妙地重複和發展民間音調原則作為特點。蕭斯塔科維奇所作銀幕歌曲‘燈歌’中多次地轉向六度關係調，就是這方

面的一個有趣的例子：

例十二



b 音在第一句和第三句裏是作為主和弦五度音上的延留音（第二和第十三小節），作為次屬和弦三度音而出現的。在第二句裏，這個音被用作曲調的最高音以及漸向音階三度音下行的起始——這是和正格終止相聯系的轉換，對於緊張激動的俄羅斯曲調說來是非常典型的。‘燈歌’裏，這一轉換和上述諸例比較起來在節奏方面是非常柔和的——完全符合歌曲的整個性格。

第四句給與了向六度調的轉調，但並不轉向民間變調歌曲所常有的平行小調，而轉向大調。

副歌部分起了典型的補充和‘概括的’作用；六度調的基幹上的