

音乐译文

第八輯

中國音乐家协会編輯部編

音乐出版社

一九五六年·北京

音乐译文

中国音乐家协会编辑部编



音乐出版社

一九五六年·北京

音樂譯文

第八輯

編輯者 中國音樂家協會編輯部

*

開本：787×1092 耗 1/25

頁數：80 印張：6 2/5 文字：112,000字

1956年11月北京第1版 1956年11月北京第1次印刷

印數：1—4,555冊

北京市書刊出版業營業許可証出字第063号

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭33号

新華書店總經售

*

統一書号：8026·505 定價(10)0.92元

音乐译文 第八辑

- 論作曲家的創作個性(方行重譯) [苏联]德·卡巴列夫斯基 1
- 論現代主題的歌劇(張丹忱譯) [苏联]尔·波里雅柯娃 34
- 和青年作曲家的談話(刘強譯) [苏联]德·蕭斯塔科維奇 46
- 关于俄罗斯民間合唱团的討論(馬稚甫譯) «苏联音乐»杂志 58
- 关于乐曲解釋(張洪島譯) [西班牙]帕布罗·卡札尔斯 79
- 論莫扎特(鍾宁譯) [苏联]格·契捷林 97
- 布拉姆斯(黃志淵譯) [苏联]姆·德魯斯金 106
- 赫克特·柏達茲(廖乃雄譯) [民主德國]蓋·克涅普勒 123
- 音乐的良友弗列德立赫·恩格斯(曹罗蘭譯)
. [民主德國]英·拉麥尔 129
- «国际歌»的作者彼埃尔·德蓋特(魯男譯) . . . [苏联]阿·魯巴金 141
- 保加利亞的歌唱艺术(黃蘆譯) [保加利亞]季·賽基諾夫 149



論作曲家的創作個性

[蘇聯]德·卡巴列夫斯基

無需證明的是，一篇最睿智的美學論文，即便它充滿着無可爭辯的真理，細致的觀察和出色的見解，也無法使平庸轉變為天才，使黯然平淡的性格轉變為光輝鮮明的個性。但是毫無疑問的是，自覺地對待藝術的美學原理並真正的理解它們就一定會有助於順利發展藝術家的天才和創作個性。認識美學規律對青年藝術家的初期發展具有特別重要的意義，因為當青年藝術家們還沒有積累了足夠的生活經驗和創作經驗時，他們就特別容易受到一些虛偽惡劣的影響而偏離了正確的艺术道路。

倘若回憶一下我自己求學時代的情景，我可以舉出不少的事例，其中如“美學盲目症”曾經使我們許多青年藝術家偏離了坦直的艺术道路，阻礙了我們在創作方面的发展。同時，我們當中有些人顯然天真地認為借助於一種絕無僅有的方法或者是創造某一套“非凡的”“獨特的”形式風格的手法，仿佛就能尋求到自己的創作面目、個性和風格。

我回想起有这样一位青年作曲家，他的全部創作幻想就是要想入非非地捏造出一種僅僅由純四度組成的和聲……另外一個人並不否認和聲結構的三和弦原則，但他固執地要在他所採用的小二度和弦上增加一兩個音……還有一個人發明了一種由七個音組成的三四

• • •

和弦并且教条主义地几乎在每一支乐曲的終止結構里都采用这种和弦……我承認我自己一度就只是在大七和弦的範圍里寻求自己的創作面目的……

青年作曲家的作品中的这种錯誤观点和幼稚傾向在今天仍然屢見不鮮。在創作发展的初期希图标新立異獨樹一幟的兴趣表現得尤为濃烈（其中也包括了形式主义的創作方法在內），这种現象的发生在某种程度上說是自然的，可以理解的，甚至是不可避免的。可是这种兴趣往往会把人引向錯誤的深淵，其原因实际上是很明顯的。

这种錯誤的根源是在于沒有理解到一个重要的真理，即無論是这个或那个形式風格的方法——根据它，我們往往从乐曲的第一小节起就足以識辨作曲家——并不是作曲家創作个性的本質和基础的东西，它們仅仅是作曲家个性的外在表現。一个真正艺术家的創作个性的本質和基础是在于他的作品中所表現的深刻的生活內容，是在于他自己所采取的能决定其作品的特征和性格的生活題材，是在于他“自己”对生活的看法，說得更准确些，是在于一个艺术家借以觀察生活并把它体现到自己作品里去的“自己的”观点。

一个真正艺术家的作品里所表現的个性恆有客觀价值并永远丰富着整个艺术宝庫。对于个性的这种真实意义的理解永远具有普遍重要意义，因为个性和生活真实之間有着联系。“偉大的艺术大師們在作品里引用的嶄新的‘素材’很少是主觀任意的产物，也很少有不是从整个时代的思想形成的要求出发的”——勃·阿薩菲耶夫曾經这样确切地說明了这个問題的本質。（•作为創作方法的音乐形式•第二章“音調”，136頁）

至于个人主义的藝術家以其主觀任意性为基础而醉心于追求某一定形式的作曲方法——这完全是另外一回事。他們不是从內在的

生活內容的要求出發，而是從什麼無論如何要“獨創的”和其他任何作品絕不雷同的創作欲望出發的。

我們知道，這種以形式主義虛偽革新為基礎的欲望以往曾經引導過現在仍在引導着藝術走向荒謬怪誕的境地。例如，你想嘗試以一些九度音、八度音、二度音寫出音樂來，因而別人可以立刻從你的“音樂”的第一小節就識辨了你。但是這是否還值得花費時間去證明呢？這種音樂遙遠地偏離了真正藝術的方向，正如一位美國作曲家考烏愛爾一樣，我們只要聽到了用拳頭和肘臂敲擊鋼琴鍵盤所發出的音响，即可識辨出他的作品！……

如果去問一問任何音樂家（不用說，或者去問一問一個普通的音樂愛好者）一些真正作曲家的創作個性是在於什麼，那末極易信服，決定作家創作個性的並不在於音樂的形式風格方面，不可能想像在回答這樣問題時（當然，如果我們沒有碰上一種只習慣於解剖音樂，而不能把音樂當為人類思想感情生動的表現來聽形式主義的批評家）我們聽到這樣的話，比方說，鮑羅丁的創作個性是在於偏愛同度和二度音程，斯克里亞平——是在於他應用同時升和降五度的和弦以及偏好應用各種複雜的調式，瓦格納——是在於他選擇了自己的主導動機的體系，並創造了一種“永無止境的旋律”的原則，柴科夫斯基——是在於他以悠長的旋律見長或是偏好用下降的挂留法等等諸如此類的一些說法。

而且可以有把握地這樣說，甚至經驗宏富的音樂家也總不能立刻答复這樣的問題，例如莫扎特、貝多芬、穆索爾斯基、鮑羅丁等人的調式和聲思想的區別何在。雖然不難指出穆索爾斯基的旋律的特征是宣敘朗誦氣質的，而鮑羅丁——是詠嘆歌唱氣質的。但是立刻便會這樣想到達爾戈梅斯基的作品也是擅長於宣敘朗誦性的，而柴科夫斯基的作品則是詠嘆歌唱性的。

自然，作曲家的風格是由許多因素組成的，而把每個因素孤立地取出來看便失去了自身的特殊性。但是如果我們抽掉了最主要的東西——作曲家作品里的內容，那末甚至是在全部形式風格方法的目錄里也不能找到作曲家真實面目的概念。

只有在這樣的情況，即當話題轉向站在形式主義立場上的作曲家，并談到他們的個性時，才局限於分析他們的音樂里的特定形式的特征。例如我覺得在任何時候也沒有必要去聽一聽勛貝爾格現代音樂形式主義的最有名的代表人物之一——的什麼作品，以及他所“發明的”十二音體系和他所創造的“構成路徑”的體系。而且似乎任何人也不能確定勛貝爾格的作品的生活主題是怎樣的，作品的內容又是如何，以及他以什麼豐富了世界藝術，首先這位作曲家的音樂本身就沒有給予這樣的答復……

這完全是合乎規律的，當我們談到真正藝術家，即如我所提到的穆索爾斯基和鮑羅丁的個性時，我們首先說（當然，我注意到這裡不是作即興的表述，而是以原則的態度對待問題）穆索爾斯基的作品特征就是深刻地揭示俄羅斯農民的悲劇性的命運相聯系的心理緊張性和悲劇性，而鮑羅丁的作品特征則是體現了俄羅斯人民（更廣泛地說——是俄羅斯生活）的史詩般的威力、膽量、和生命活力的形象。

或者當我們談到海頓的時候，可以首先指出他的純朴、爽直和幽默的性格——這種性格是與當時鄉野的生活相聯系的。對於莫扎特我們可以指出他的精神上感情上的細致性（這與十八世紀末新興的城市文化有關）、抒情、富有詩意，我們概略地說，周圍世界的和諧性已被破壞了的內部感覺“沖破了”他的樂觀主義世界觀的完整性。

在談到貝多芬的時候，當然我們不是開始便敘述他對奏鳴曲交響樂發展原則上的改革，而是最先想到他的作品如獅子般的雄偉和

巨大規模地掌握了生活現象，想到他的作品中由当时时代孕育而生的英雄的主題，貝多芬之所以能写出这种英雄的主題，正是由于他对他生活着并創作着的时代比其他任何作曲家傾听得更仔細，表現得更深刻全面（这种英雄的主題也决定了貝多芬抒情的独有的特色）。

如果把这些或类似的事例考慮一下，那末我們即可获得結論說：作曲家的个性首先由作品的內容、作品的重大主題所决定的，但这种作品內容和主題并非产自作曲家異想天开的幻想而是产自他对周围生活的感受

因此我們認為：創作个性的問題和生活內容的問題，換言之和艺术的实际基礎的問題是有密切联系的。

我覺得一些吹毛求疵的讀者將會責備我，認為我把內容和形式割裂开了，因为據說，在生动的作品里，其內容和形式是有机地联系着的。这种責備我坚决不能接受，因为我决沒有打算把內容和形式二者割裂开，我只是在研究关于創作个性的問題时，再一次提醒大家注意，在內容和形式的統一里內容是决定性的东西。

当然任何生活主題要能鮮明信服地体现出来，一定要求能正确反映主題的、精煉的、甚至是重新創造的表現手法。可是为了寻求表現手法，就必须知道其所以要寻求它的理由。而作曲家所提出的主題愈是出色大胆，那末他所面臨的寻求表現手法的工作則愈为緊張迫切，并且为了能成功地获得这种表現手法作曲家必須更好地掌握技巧。

在这里我想特別強調关于技巧的問題。历史的事实告訴我們，作曲家往往因缺乏真正的技巧而未能有效地利用他的奠基于光輝的天才和个性方面的財富。我們举出伊·杰尔仁斯基來談，他的歌剧“靜靜的頓河”是苏維埃音乐发展里的一件具有重大意义的事情。

伊·杰尔任斯基以人的嗅觉、作曲家的敏感，察辨出一条道路和方向，而沿着这一条道路和方向前进方能使苏联歌剧大有成效地获得发展。在《静静的顿河》里有着产生自苏联现实生活的人性感觉——或者正如勃·阿萨菲耶夫所说的“心心相印的感觉交流”——是这一时期我们音乐艺术上最重要的成就。

当然，如果认为当时除了伊·杰尔仁斯基以外，所有的作曲家都是盲目的，没有觉察到在他们面前的一条现实主义的大道，这显然是夸大其辞的说法。但是无疑的，伊·杰尔任斯基以其《静静的顿河》说明了在这条现实主义大道上，好多东西尚未明确或者甚至是全然没有明确的。而为伊·杰尔任斯基自觉地运用到歌剧艺术的原则——把人性、天真、诚挚的感情表现在歌剧的现代人民歌曲里去——是为许多苏联作曲家所响应的，仿佛他们在个性方面并没有什么差别，仿佛他们和伊·杰尔任斯基的个性风格也相去不远。

而伊·杰尔任斯基自己似乎在开始的第一步便探索到自己的个性，但是未能真正地发展他的个性而落后于苏维埃歌剧的创作实践。为什么会发生这样的情况呢？我想这是由于他仅仅期待着自己的天赋才能和重视他所“揭示”的生活主题的巨大意义，而忘记了创作需要付出艰辛的劳力，没有不断完善的技术任何天才都会枯萎的。

在《静静的顿河》里亦已明显看出由于作曲家技巧不足而引起的矛盾。在舞台上所展示着的事件其气氛隆重的感情没有相应地以气氛隆重的音乐发展的形式去增强滋补它；优美的歌曲旋律仿佛由于调式和声以及风格的生硬艰涩而受到“伤害”；声乐性格场面的鲜明性往往在形象性、管弦乐音响的特色方面没有获得应有的支持。虽然，听众们（还有批评家们）原谅这位青年作曲家的第一部作品，但他们对他以后的作品已不再采取这种原谅的态度了。

*

*

*

在艺术里缺乏技巧则寸步难行——这一点古典作家們理解得頗为透徹。这就是为什么古典作曲家們的經驗对于我們是可資借鑒的理由。这就是为什么研究他們的著述，研究他們在陈述主题时所深思熟慮过的同一作品的各种編写作曲方法是大有裨益的理由。

讓我們回忆一下貝多芬的生活里是充滿了何等样艰巨緊張的劳动。他为了磨煉自己的技巧和風格是怎样努力不懈地坚持創作。他的記譜簿是說明这位偉大音乐家的极其复杂困难的創作探索过程的最重要的文献。

記載于这些記譜簿里的同一主题的許多变奏曲說明了貝多芬以多么惊人的毅力無微不至地去磨煉他自己的風格，他是何等清楚地理解了他的艺术思想的目的性；而把那些無助于接近这个目的的一切东西多么無情地抛弃掉。

我深信，如果在这些記譜簿里加以合理的注釋，对于培养青年作曲家并使之获得重大的技巧，——同样极其重要的——使之养成艺术上的极端的严格要求，一絲不苟的习惯等方面的复杂事业是不可估价的帮助。我将从这些記譜簿里引述一些例子。

这完全很自然的，貝多芬在創作里的好多东西是从他的前輩那里接受来的。例如，我們可以在他早期作品里常常遇到取自“殷勤的風格”的各种富有表情动人的手法（各式各样应有尽有的纖細，在乐句之末的柔和的挂留音，和其他等等的手法）。但是这些方法和貝多芬嶄新的意图，和他为了适应新思想的創作任务而坚决頑强地寻求严整、雄壯，簡潔的風格愈益发生矛盾。

在貝多芬的創作意識里开始发生为了克服一切停滯不前、因循旧風格、阻碍体现新構思的东西的頑强斗争——便开始发生为了选择为表現新構思，解决新的創作任务所必需的新的表情手法和方法

• • •

的斗争。这是颇饶兴趣的，例如，探究一下好些不确定的轮廓如何逐渐成群地为有意识夸张的（也是描绘得恰当的）旋律线所代替，柔和的挂留音如何取得了更坚强雄壮的性格（用各种各样的和弦使两个挂留音和声化）或者这种柔和的挂留音全然消失了等等。

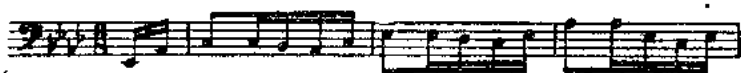
我们看一下，第五交响乐的第二乐章的第一主题——这是森严、雄伟、毅然，贝多芬新型旋律的特征性的样本，就知道贝多芬的创作探索是如何的紧张，下面即为这个主题的最初的轮廓。^①

Andante quasi menuetto



有两个本质的，并互相深刻联系着的细目作为这一路图的特征。第一个——是“*Andante quasi menuetto*”，它意味着最初的构思是取自作曲家在過去所接受的“殷勤的”舞蹈风格而来的，第二个——是导源于美奴哀体裁的，精致的（甚至是感伤的），有着两乐句的柔和和下降的挂留音的终止。

在这个主题的次一变奏里，贝多芬首先扔掉了美奴哀标记和特色，同时避开了终止的挂留音。这时（但不过是短暂的）他抛弃了有附点的节奏。下面即为主题的中間变奏曲之一：



最后，在最后的变奏里又恢复了附点节奏（可是更为急剧而细

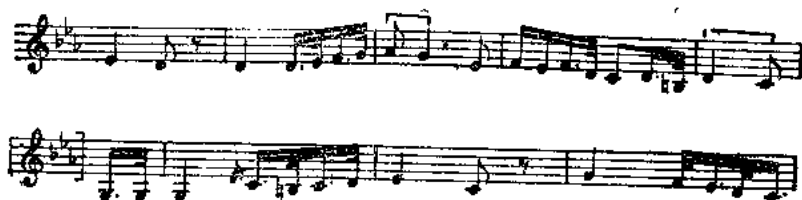
① 我所取用的贝多芬记谱簿中的一些例子引自《贝多芬的风格问题》，文集，国家音乐出版社，莫斯科1932年版。

致)，但貝多芬既不回復到美奴哀体裁，也不回復到挂留音去：

Andante con moto



当我们研究第三交响乐的《葬礼进行曲》的第一主题的略图有不少的富有特征性的画面呈现在我们的眼前，下面便是第一主题的最初的略图之一：



这里的第一个四小节和交响乐总谱的最后变奏完全吻合。第二个四小节的两个挂留音(在第六和第八小节)是引人注目的。無疑的，这些挂留音是和英雄的《葬礼进行曲》的哀痛但又是雄壯的旋律尖锐地相对立的，确实，在最后的变奏编写里这些挂留音都已消失了。

这时在第六十节里节奏纔有了本質的变更，而在第八小节之末用各种和声的置換使第四小节的末尾的挂留音“中立化”

Adagio assai





我想由贝多芬的乐谱里援引最后的例子说明这位伟大的作曲家如何着力地获得了必需的弹性、刚毅的特色，如何坚决地克服了音乐进行滞顿、不活泼，这个例子是取自第五交响乐（开始部分），下面即为音乐的最初的略图之一。

Allegro



这里亦已获得基本音调的核心。同时也获得了两个最初动机的二度对比关系。可是音乐的进行是滞顿，不活泼的，其中不能清楚地听到显著的高潮。当然，这样的变奏是不可能使贝多芬感到满足的。他首先从总的音乐之流里把两个最初的动机分析出来，并以激动的管弦乐的手法赋予他们以特别富有表情的力量，从而使交响乐的开始部分急剧地积极活跃起来。他使音乐的进一步的发展沿着不断高涨的旋律线走向先前曾经引用过的略图里所没有的光辉顶峰。为了显著起见我把这个主题最后的变奏援引出来：



所有这些例子把贝多芬创作思想的运行揭示得非常清楚，因而未必再需要更详细的解释了。任何人如果把上面阅读过的一切深深地思考一下，那末便能从现今的引例里获得比在这里所述及的更为重要的许多东西。

可是我还有一点要提醒这篇論文首要的对象，青年作家們注意。当貝多芬創作第三交响乐时他才三十三岁，亦即按照現今的看法他是被認為“青年作曲家”的啊！而我們許多青年作曲家撫心自問是否能說他們亦复是严格要求自己，再三考慮自己的構思，也同样是頑強地寻求并获得准确的表現手法，也同样的为了使自己的作品益臻完善而緊張地劳动，并像这位已往的大师所做过的一样，首先注意把自己的作品交給公众去評判呢？！因此不但应当向貝多芬学习，而且还要向柴科夫斯基向里姆斯基-柯薩科夫学习，向我們年長的同时代的人——尼·米亞斯科夫斯基，謝·普罗科菲耶夫学习……

我們深刻地研究了杰出的大师們的經驗以后，便知道一个作曲家尽管如何富有天才，他也不可能不頑強地寻求和磨煉他所采用的表現手法和方法。（这里我把体裁和发展素材的方法也包括在內，总之包括了創造作品的艺术形式的一切总和）。

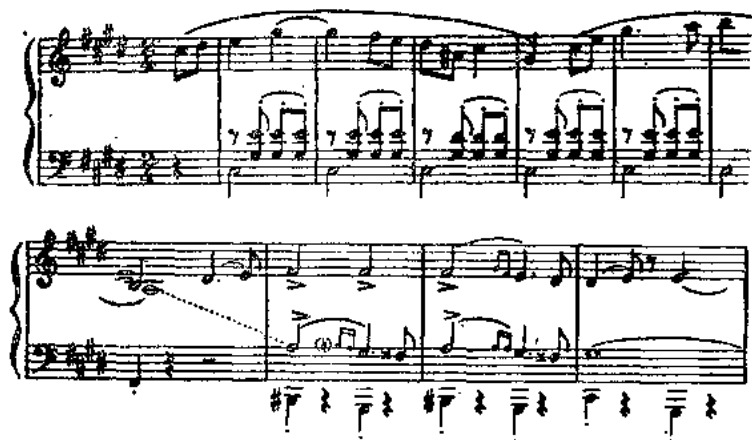
可是，正如亦已說过的，只有当你准确地知道探求什么和为什么要探求，这个探求的指南針可以深刻地为自覺的思想艺术構思服务时，探求表現手法和方法才能获得成功。如果探求表現手法和方法只是为了“獨樹一幟”“与任何人絕不雷同”——这就意味着注定了使自己陷在空虛的、形式主义實驗的絕路里。

再适当的提醒一下，偉大的作曲家們并不“害怕”和前輩或同时代的人有相似之处。我們从貝多芬的作品里可以找到不少的旋律进行、和声次序、結構方法是由巴赫、海頓、莫扎特那里接受来的。可是这些隶属于另一思想課題的进行、次序、方法已取得了另外的意义和特色，它已經是“貝多芬式”地奏出了音响。我們可以毫不費力地从古典的和現代的音乐里找到这种無數多的范例。

我現在引述一个有趣的例子，表面上看起来很像另一个作曲家早已創作过的主题，但实际上这一个細小而精确的綫条在質的方面

賦予主題以另外一種響。這話指的是蕭斯塔科維奇的二十四支前奏曲中的一支（Ci—moll）。這個套曲正如大家所知道的，是蕭斯塔科維奇在他研究古·馬勒的作品期間寫成的，他當時從馬勒的作品里取出一些純粹是外部相似的樂曲的方法使之歸屬於自己的創作思想的課題。

下面即為馬勒第五交響樂第一樂章第一主題的開始部分：



而下面是蕭斯塔科維奇的前奏曲（以同一調性寫成的）旋律的開始部分：



不难看出；蕭斯塔科維奇所引用的長調次屬和弦立刻以出色異常的圓滑進行賦予旋律以俄羅斯民歌色彩，并使之和馬勒的旋律有本質上的差異。