

音樂譯叢

— 2 —

音 乐 出 版 社

音乐译丛 (第二辑)

音乐译丛编辑部编
(北京和平门外西琉璃厂170号)

新华书店北京发行所发行
全国新华书店经售

音乐出版社出版
(北京和平门外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第063号

*

850×1168毫米 32开 5 1/2印张 122千文字 1页插图

1962年12月北京第1版 1962年12月北京第1次印刷

印数: 0,001—2,535册 统一书号: 8026·1715 定价: 0.80元

《音乐译丛》第三辑内容预告

- | | |
|------------------|----------------|
| 論音乐史期的划分 | 〔波〕Z. 丽 萍 |
| 交响音乐的产生 | 〔民主德国〕E. 梅耶尔 |
| 論演唱 | 〔苏〕H. 瑪雷晓娃 |
| 論歌唱的心理 | 〔苏〕Л. 阿斯培伦德 |
| 对歌剧导演和演員工作的几点意見 | 〔苏〕B. 波克罗夫斯基 |
| 李斯特的晚年 | 〔匈〕B. 薩波奇 |
| 艺术家理查德·瓦格納及其为人 | 〔德〕J. 卡 普 |
| 拉丁美洲文化在爵士乐形成中的作用 | 〔苏〕B. 科 年 |
| 古巴音乐 | 〔古巴〕M. A. 里波尔等 |

音乐译丛

第二辑

目次

- 俄罗斯歌剧的朝霞……………〔苏〕Б. 阿萨菲耶夫(1)
- 罗西尼的《威廉·退尔》……………〔法〕H. 柏辽兹(22)
- 论巴赫的世俗性大合唱……………〔德〕A. 施维策尔(50)
- 论乐队……………〔美〕L. 斯托科夫斯基(84)
- “新音乐”的历史和美学……………〔苏〕Г. 史涅尔松(96)
- 德彪西诞生一百周年纪念专辑……………(126)
- 克洛德·德彪西(〔法〕拉罗阿)——德彪西, 他的音乐语言(〔苏〕阿尔什万格——民族的天才(〔法〕列昂)——德彪西的音响语言的形成与印象派画家的关系(〔德〕格罗斯曼)——德彪西诞生百周年(〔苏〕克利因)——德彪西和匈牙利音乐(〔匈〕弗里杰什)——音的诗人(〔苏〕马尔蒂诺夫)——大作曲家管窥(〔德〕西格尔斯)——和德彪西在琴旁相处(〔法〕隆格)——德彪西和我们之间(〔日〕松村禎三)
- 音乐辞典辑录

俄罗斯歌剧的朝霞

——格林卡的《伊凡·苏萨宁》

〔苏〕包·阿萨菲耶夫(Б. Асафьев)*

在格林卡之前写作俄罗斯歌剧的尝试中一切优秀的东西到格林卡的第一部歌剧《伊凡·苏萨宁》出现后就都变得黯然失色而不为后人所注意了。俄罗斯音乐剧的诞生，的确是非常吸引人的，它的主角是个农民，不仅仅在名称上，而且也在音乐的实质上，因为音乐把这个农民形象深刻的精神上的真实完美地揭示了出来；而在他的后面，在陀姆尼诺村的农民苏萨宁的背后，俄罗斯人民也通过序曲中雄壮响亮、充满了严峻力量的合唱而显示出来。这部歌剧的情节是作为公民的农民苏萨宁为了祖国的幸福而建立的功绩，是他作出的自我牺牲。歌剧的结尾则是全民的颂歌。采取了宗教赞美歌的形式而在唱法上加以发展，它象庄严的合唱进行曲，

* 包·阿萨菲耶夫(Б. Асафьев, 1884—1949)，笔名伊戈尔·格列保夫——苏联著名音乐学家、作曲家兼音乐活动家，1925年起任列宁格勒音乐学院教授，1943年赴莫斯科主持苏联艺术研究所音乐部工作，1948年被选为苏联作曲家协会主席。阿萨菲耶夫生平在音乐史和音乐理论方面著作颇丰，对苏联音乐学的发展起着重要的影响，曾两度获得斯大林奖金(1943年因生平的艺术活动、1948年因《格林卡》一书)。《俄罗斯歌剧的朝霞》一文即属名著《格林卡》第三卷中的一章，从由我们可略窥到作者从事古典音乐分析的特色：不仅对作曲家的风格有总的其目评价，而且对作品的形式、旋律结构、和声、节奏、配器也作了细致的研究。阿萨菲耶夫还是27部舞剧、10部歌剧以及许多器乐曲的作者。——编者注

象紀念碑似地把古典的明确、清新、謹严，同歌調的朴素、通俗、易記結合在一起，而形成了此后发展的道路，在这方面它是不可超越的典范。

当初，贊美歌在其合唱进行曲的形式中（18世紀头几个十年內），曾经是酝酿改革的俄罗斯社会意识的产物；俄罗斯民間歌曲的形式尽管很美，但唱起来毕竟只是直观地把声音拖长，而宗教仪式所用的曲調也毫无疑问是靜态的，贊美歌却以明确的节奏、抑揚頓挫的調子带来了动的旋律因素。城市生活日趋繁荣，它吸引、招集了人民的力量，贊美歌就风行起来，作为进行曲而成了改革后人民的国家的意识的表达者。在西方，貝多芬在第五和第九交响曲的結尾中有力地把贊美歌改造成为群众性的、胜利的节日游行和狂欢的兴奋剂。因此格林卡也就有可能写出自己那独特的人民頌歌《光荣頌》来——这是人民的力量（当然并不仅仅限于农民歌曲的力量）的庄严的体现。格林卡总是能够深刻地了解音調所包含的风格和內容的。“光荣頌”不是17世紀俄罗斯乡村的那种贊美歌，而是新的彼得大帝以后的国家的頌歌，——在那时候“我們把所有的旗帜都豎起来，开怀暢飲”（普希金）。

—

关于格林卡的《伊凡·苏薩宁》的宏伟构思、它的戏剧情节以及它的音乐的丰富多采，人們已经談过很多了。就我个人來說，这部歌剧中使我最激动的是其中藏头露尾，与其說是着力強調，倒不如說通过音乐而感觉出来的那东西。不过它还是被強調了一次，这就是“对苏薩宁來說是致命的”黎明之前森林中的暴风雪。

这么說，我是能够領会《苏薩宁》中俄罗斯大自然的抒情味的。

冬天的森林是这部歌剧的音乐中最现实的音响表现。不知为什么，森林的诗意、森林的抒情味这些普通的字眼在这儿用不上了！必须用另外的字，人的生活、人民的生活中的森林的真实。在音乐中象这样清新的、朴素的关于大自然的思想是很少的，它不是直观，而是纯粹的托尔斯泰式的对现实的赞美。在格林卡之后俄罗斯音乐在对待大自然这方面摸索了多久啊：一会儿通过它在民间故事和个人的抒情诗中的浪漫主义的折射，一会儿通过文学中着力描写的那种形象，一会儿又通过神秘的宗教倾向！但是俄罗斯作曲家们仿佛不敢“正眼”去看大自然，并用音响的形象把它直接表现出来。可是格林卡是善于这么做的。

瞧《苏萨宁》的序曲：春天来临了，人们等着亲人们回来，姑娘们都沉醉在爱情中。而在音乐中仿佛并没有任何用音响来“描绘”春天的手法的迹象。可是人们在这儿都感觉到春天以及春天所带来的清新和浓郁的气息。生命唱起了欢乐的歌。只有中部和近北部的俄罗斯春天才能给生活提示这样的歌。格林卡比任何人都更善于用声音把大自然的这些“日子”再现出来。而在这里，情绪、心境、感受这些普通的名词又不适用了。你听着序曲，就把所有这些“空泛的字眼”当作蹩脚的翻译那样扔在一边。

第四幕是另一个季节：冬天的密林深处，眼看要变天，最后的小径就要被掩盖住了。寂静，但这种寂静也非常特别：冬天的森林知道，自己的声息也是与众不同的，其中藏着隐蔽的“听不见”的生活。同它敌对的、它所不能习惯的人们就要到它那儿来了。格林卡以揶揄的态度强迫波兰人在凛冽的冬天走进荒无人迹的密林，然而他所用的节奏却是他们所习惯的玛祖卡舞曲的节奏。这个节奏——他们的骄傲、他们的光荣，但也是他们的天性——在这么陌生

的环境中听起来显得很痛苦，在寒风中仿佛“一步一跌”，瑟缩发抖。苏薩宁沉着地跨着坚定的步伐，以鎮靜的声音回答：

天气恶劣，又找不到路，

我可要把正确的道路坚持到底……

接下去是整个音乐的发展：苏薩宁的咏叹調和独白、暴风雪，敌人醒悟过来时苏薩宁对他們的英雄的駁斥、对黎明的呼吁、立下了功績的喜悦、复仇和被害——作曲家把这一切安排得使你的耳朵一刻也不能丧失冬天那种寒冷的黎明前的时刻的感觉。音乐对于暴风雪的来临准备得特別細致，一面是暴风雪一陣紧似一陣，而在另一方面，又是同波兰人的仇視和凶恨的进一步增长以及同苏薩宁的严厉反击：“我帶你們去的地方，就是狼也不会去”——分不开的。这一場，紧张的程度直到最后也絲毫沒有松懈。

还有一个奇特的場面。第三幕，在同父亲訣別之后，安东尼达一个人沉浸在自己的悲哀中，痛不欲生。在这寂靜的时刻，“春天的声音”——姑娘們用本色的嗓子唱的明朗的婚礼合唱“春水在草地上泛滥”响起来了，它仿佛同序曲中姑娘們的合唱搭了座声音的“天桥”。这是格林卡所特有的音乐戏剧手法之一：引起音調上的联想，有时候相隔的距离很远很远。这儿就在安东尼达的遭遇和她的那些女友們愉快的心情之間产生了尖銳的戏剧性的对照，——她的女友們的愉快心情由于合唱的歌詞和曲調充滿了“春天的气息”而显得更强烈，虽然这儿大自然并不存在，但是早在序曲里所产生的关于它的感觉在这儿又活跃了起来。

而苏薩宁在死前的怀念中，在由一段段的回忆所构成的独白中，他的意识里响起“春天的回声”的时候，这种对照显得更强烈。就我个人來說，第一幕安东尼达唱快板迴旋曲（《在河边的村子里》）

时那长笛的简单旋律总使我特别激动。可是全部回忆很快就被暴风雪无情地吹跑了……

这儿作为一个抒情的引子，我只接触了《苏萨宁》音乐中很少的一些东西。这部歌剧，总的说来，是不平衡的。格林卡还没有把创作方法确立下来，但是俄罗斯的民族风格已经被他找到。其中并不是所有的人物都写得很完美（当然除了苏萨宁，部分地还有万尼亚——从寺院里的那一场来看——和波兰人），但是这些人物的风格内容是很明确的：在格林卡，一劳永逸地规定人物的性格的，不是个别的主导主题，而是他所固有的音乐——他的“语言”，他那经过概括的音调。当然，在这方面，苏萨宁的音乐形象是特别完美的。在俄罗斯歌剧中，没有一个人物（要是指正面的英雄人物的话，就是说，不是里姆斯基-科萨科夫的《隐城基得希的传奇》中格里希卡·库杰尔玛那种人物），能在音乐语言的表现力上达到这样完美的程度和巨大的规模。至于《苏萨宁》的整个结构，那末，首先听觉所能感到的就是谨严。歌剧开头的序曲，和以后在《鲁斯兰和柳德米拉》中一样，是揭示人民的力量、人民的性格和生活方式的一种别开生面的手法。

这部歌剧的最后，象《鲁斯兰》中一样，是一个鲜明的清唱剧式的交响乐结尾：人民的庆祝。但是在《苏萨宁》中，从戏剧的意义来看，还揭示了另一种东西，那就是敌人的性格（第二幕的舞曲）。“冒险主义的心理”，同俄罗斯农民辉煌的功绩适成鲜明的对照的，就是第二幕的下半部分和第一幕的中心给建立功绩的事业的进一步发展（以苏萨宁为代表，第三、第四幕）构成了基本的前提。不过，次要的一部分情节——即将举行的安东尼达和萨比宁的婚礼，却并无什么抒情的内容，反而在家庭生活和婚礼的仪式上拖得很长，它

作为“苏薩宁的孩子”的主题貫串在歌剧里，实在是一个笨重的包袱，而且还塗上了官方的爱国主义色彩。从这个“傾向”來說，格林卡的第一部歌剧不由得使許多先进的俄罗斯人警惕起来，有时甚至招来了格林卡整个事业的朋友們例如斯塔索夫的令人泄气的批評。

二

格林卡的第一部歌剧《伊凡·苏薩宁》，一般都认为要比《魯斯兰》完整。但是在《魯斯兰》中完全的統一——哲学思想的、风格的、音乐构思的統一，是不容置議的。“戏剧的縫线”在这个艺术的美学的統一中並沒有使什么东西受到破坏。而在《苏薩宁》中，实质上情节既不曲折紧凑，人物描写也沒有确定的方針。安东尼达之爱薩比宁，对听众來說，簡直是風馬牛不相干的，他們的婚礼也是如此。在历史性方面，当时构成国家悲剧的戏剧实质和动力的那些东西，在这部写动乱时代的歌剧中有许多也付缺如。但是格林卡第一部歌剧的基础的基础，当然是苏薩宁的自我牺牲。俄罗斯农民建立功績这个崇高的爱国主题的发展，象格林卡天才地以现实主义的音樂所揭示的，是整个构思的核心，相形之下，附带的情节就显得黯然失色。正是爱国的主题的有力体现和苏薩宁这个形象的不可抗拒的力量必然地把作曲家帶到“光荣頌”这个最强有力的結尾，在这儿，人民的東西，就是用贊美的頌歌通过大合唱表現出来的人民的欢乐，听起来是这样响亮，它是会永远存在下去的。

但是歌剧同书本一样，有着自己的命运——中世紀維吉爾的命运，那时候基督教的神学者不知怎的在他的作品里讀出了接近他們的宗教的“东西”，据傳說，他們差点儿想把他从地獄的痛苦和

万劫不复的折磨中解救出来。要是一本书写得非常好，内容极其丰富，人们爱不释手，那末从其中总是可以读出一些任何时代所需要的东西来的。这样的书就不再是出现在一时一地的历史上具体的现象，而成了人类的一宗独特的高尚的精神财富。

在歌剧，情形有点儿不同，不过也有相似之处。历史歌剧的问题在19世纪30年代的俄国已经酝酿成熟，象卡拉姆辛的《俄罗斯国家史》一样，相当的歌剧构思也应当实现了。对于这，卡伏斯^①不过是一个“能干而卖力的乐队长”，“实用工艺的巧匠”。正在这时候，“前程远大的艺术爱好者”，同彼得堡的贵族知识青年和“茹科夫斯基的左右”很熟的格林卡，从国外回来了。

格林卡有他自己的创作人民的民族歌剧的计划。尽管对于这些计划我们知道得很少（奥陀耶夫斯基亲王在给斯塔索夫的信中曾经提到过^②，这些信载《皇家剧院年鉴》，1892—1893），但就是所知道的这一点点，对于格林卡后来在风格上所作的努力和所取得的成就，也是极为宝贵的。

在这个场合，显然，茹科夫斯基和他左右的人们也争取格林卡——即使不把他当作自己人，至少也把他当作所需要的人。大概，融史诗性交响乐与清唱剧于一炉的戏剧化的“景”（根据格林卡的计划，这些场景共有三个：乡村——波兰人——人民的庆祝）就是在这里取得那同民族历史歌剧所需要的构思相符合的戏剧骨骼的。

格林卡写出来的作品大大地超越了狭窄的戏剧构思；但是俄

① 卡察里诺·阿尔伯托维奇·卡伏斯(K. A. Кавос, 1776—1840)，作曲家，音乐指挥，声乐教育家，生于意大利，1797年起住在彼得堡。——译注

② 信中是这样写的：“格林卡最初想写的不是歌剧，而是象‘景’之类的东西，如他所说的那样，换句话说，就是在舞台上演的大合唱之类的东西……他想把范围放在三景以内：农村的场面、波兰人和最后的胜利。”——原注

罗斯社会的后代听着这个絕妙的音乐，从构思中“讀出了”其中所沒有的、因此在实质上使音乐“捉襟見肘”的东西。总的說来，一般的戏剧、音乐剧更不用說了，都有点儿“捉襟見肘”。但是这一点誰也沒有加以注意，成功的音乐的伟大把自己的意志加給了听众，舞台上所发生的事件也就显得在戏剧上是完美的、在历史上是深刻地现实的了。

但是把整个結構凝結起来的，是这样两种本质，它們根本不是一般戏剧和歌剧中具有民族的内容，而是在思想上具有全人类的内容的那种东西：即一个有着强大的国家生命力的伟大人民的灵魂以及作为忠于祖国的公民和热爱自己家庭的父亲的心灵所受的苦难。就是在这些本质中，格林卡的第一部歌剧确实是不可超越的，俄罗斯音乐在这方面所創造的一切都沒有超过它，可是結果，《伊凡·苏薩宁》对于俄罗斯历史歌剧的内容却只起了很小的影响。

只有里姆斯基-科薩科夫的《普斯科夫女郎》还可以說受到它的影响，在这儿悲剧的构思毫无疑问是存在着的（普斯科夫这座城的命运已经无可挽回了，可是由于伊凡雷帝心煩意乱却突然得救），遺憾的是，它并不象《伊凡·苏薩宁》和穆索尔斯基的《霍万斯基之乱》中那样明确。在这个人民大悲剧中，許多线索糾結在一起，听众和观众根本无法把它們整理出头緒来。至于，举例來說，《沙皇的新娘》或《女巫》，那末这是世俗人情戏，只是以历史作为背景的现实主义的心理歌剧。把准备作伊凡雷帝亲家的商人索巴金的美妙的咏叹調，就是他“消极地哭”他女儿“沙皇的新娘”的那一場，同苏薩宁在第三幕中和安东尼达訣別（“不要伤心，我的孩子”）和第四幕中象莎士比亚那样深刻的独白（“不久前同家人”）相提并論，是可笑的。

但是在写动乱时代的歌剧中，或者在任何其他历史剧中，抛别儿女、义无反顾地去建立丰功伟绩的公民父亲的主题永远是一个富于普遍人性的主题，而并不以这主题由甚么样的历史关头所决定为转移。这就是格林卡这部歌剧的力量和吸引力之所在。至于这个主题被放到了陀姆尼诺村的传奇性的农民的身上，并没有使得事情改变。实质在于另外的、更重要的方面：苏萨宁的形象在格林卡的音乐中成了真正人民的东西，因此其中普遍人性的东西，就不是抽象的东西，不是“歌剧脚本的概念”。苏萨宁是——也可以说“听起来象”——人民的处世态度的真实体现者，跟歌剧中民间的那些根深蒂固的公式化类型的父亲毫无共同之处。但这不是具体而微的历史，而是人民的历史的现实，——从这样一个意义上来说，就是在苏萨宁的身上真实地反映了人民性格的精神上的伟大。

《伊凡·苏萨宁》中第二个轮廓分明、为格林卡处理得极其出色的主题，是俄罗斯人同波兰人斗争的主题，是俄罗斯文化同波兰文化竞争的主题——当然是用音乐手段表现出来的。除了节奏上的强烈对照（特别表现在波兰舞曲和自始至终贯穿着马祖卡的主导节奏上）之外，波兰“话”的发音和腔调、整个旋律结构、这种旋律的色厉内荏的冲动的“带些挑衅性”的紧张，——所有这一切都跟苏萨宁镇静的自信的勇敢、他那爱国的感情的伟大（这些特点都是用这个象古典的雕刻那样卓越的形象所固有的流畅谐和的音乐表现出来的）处在强烈的不可调和的矛盾中。

的确，要是从两个方面——英雄和父亲这两个方面来总结一下格林卡单是为了创造苏萨宁这个人物所提供的曲调上的财富，那末类似的现象在俄罗斯歌剧中是找不到的，甚至在国外也不容

易找到。威廉·退尔——在罗西尼的同名歌剧中——，这个形象在音调上比起格林卡歌剧的人物来要狭隘多了。著名的歌剧人物——梅耶贝尔的《新教徒》中的圣-布利，也显得单调。在威尔第的《唐·卡尔洛斯》中，惨淡经营的人物国王菲利浦（其实只有一个咏叹调）在表现力方面比起处在相同的、预感悲剧就要到来的时刻中的苏萨宁，也要逊色不少。

苏萨宁唱得很多，而且各不相同，但是不论在哪里他的“语言”都是浑然一体的、统一的。不论是在有关祖国命运的沉思中（“想什么婚礼”），或是在深深地激动人心的悲哀的回忆中：“我的孩子，安东尼杜什卡！”或是在说“永别了，孩子们”的时候，或是在悲剧性的“诅咒”中：

哎哟，风雪的夜晚，

你把我累坏了！

哎哟，荒僻的森林

你把我吞噬了！

哎哟，残暴的死神，

你把我的心给掐碎了！

在任何地方我们所看到的都是同一个人，拥有巨大的内在力量的亲切热情的人。他的感情是纯朴的、明朗的、真挚的。

苏萨宁作为人民的性格是能够同波兰骑士文化的诱惑性相对抗的（作曲家也并没有掩盖和抹杀这个文化的优美的素质！）；但是格林卡在第一幕中就大规模地展开了人民的合唱，使得这些合唱的气魄和强大的生命感早在第二幕写波兰人到来之前就把一种独特的预先确定好的、但从爱国歌剧的角度来看是极其自然的评价提示给了听众。不过从交响乐的立场来看，斗争的主题成了两

种文化竞争的主题，而这里格林卡作为波兰舞曲、特别是以其民间的成分著名的克拉科维亚克舞曲的作曲家，是一个高度客观的大师。这些舞曲的真实性是不容置议的。可是该怎么说呢？给敌人创作出这样高质量的、足以说明他们的性格的音乐，这从民族历史歌剧的问题的观点来看，难道还不够“荒谬”吗？

不论提出什么理由来，从音乐戏剧的角度看，在一个爱国主义的歌剧中把敌人的文化表现得这样迷人，总是错误的。绝妙的音乐的权威才把人们为了波兰文化的这一幕而对格林卡的攻击挡了回去，但是这种攻击是对的，在这一幕中波兰文化的魅力发挥得淋漓尽致，因此留给作曲家来描写以及听众注意那应该把这种魅力加以推翻的“卑劣阴谋”的余地，也就太不够。这怎么成呢？戏剧冲突强烈的民族历史剧要有完整的戏剧构思，如果从这一点出发，那就没法解说。但是必须记住，格林卡原来的打算就是写个三“景”的歌剧—清唱剧，他是可以保留（是保留下来了）这三个景，把已有的声乐和交响乐的东西当作戏剧创作的骨干的。这是一方面。

另一方面，通过舞曲着力渲染波兰文化迷人的一面这个事实，证明了格林卡构思的思想倾向性：人民的東西，作為一種全人類的現象的藝術珍品，对于他是宝贵的，他不願意加以拒絕。但是不仅仅在舞曲中，而且也在歌剧的严重的戏剧冲突的时刻，伟大艺术家的良心也不容许格林卡歪曲和丑化波兰的东西。

在使苏萨宁用民族精神去对抗一群波兰冒险者的当儿，为了剧情的需要，作曲家以音乐话剧的格调处理了后者的“语言”，但在这里他也并没有采取压低别的民族来抬高自己的做法：冒险者们企图“收买”而苏萨宁不予接受，其间并无什么“特别”民族的东西。在毅然决然担负起建立殊勋的使命而表达自己的计谋和感情时，

这位俄罗斯农民很自然地找到了对我们来说极其亲切的音乐语言，其中充满着强烈的民间音调，有时又透露出了表现城市日常生活的浪漫曲所特有的那种带点儿哀愁的调子。

让我们更仔细地听一听歌剧的情节所派生出来的敌对文化对照的主题，就是说格林卡的这个主题的发展吧。观察揭示了有趣的计划。在歌剧的序曲中——这当然是格林卡最辉煌的乐曲之一，——传达出了俄罗斯民间合唱的音调悠扬的风格，甚至在赋格曲中也保持了这种风格的特色，但这并不是对“乡下”那一套的自然主义的模仿，而是经过改造用欧洲复调音乐的结构严谨的形式表现出来的。在序曲的合唱中，在明快和气魄上有着跟亨德尔类似的东西，但从“表达”的方式来说，它同时又是人民的、俄罗斯的。

作曲家的思想倾向是明显的：人民的东西，保存了自己的音乐语言的重要素质，应该提高到人类一般的概括形式，而且要使用高度的先进技术的手段。要是现在也把第二幕的波兰舞曲（在情势起变化之前）实质上看作这一幕的序曲，让它同样跟后面情节的发展脱离关系而孤立起来，那末很明显，格林卡是力图在戏剧冲突之外来展示民族性。这个特点也证明了，不依靠历史歌剧一般都有曲折故事来形成这个多幕的交响乐歌剧，可能就是格林卡最初的设计，而这一点，在歌剧中，由于还存在着合唱的序曲、波兰舞曲、人民的庆祝场面这个著名的结尾（《光荣颂》），因此还是有所反映的。

说到结尾，我们从这儿也看到了把俄罗斯民间多声部音乐的手法（例如在第三次贯彻《光荣颂》的主题时那奇妙的女高音和单簧管的衬腔）一贯应用到赞美歌的形式和风格上，结尾的曲调也是这样，民间的纪念碑式的风格通过古典式的匀称和谐的最合理的

欧洲技术而表现出来。这意味着，在这儿作曲家的努力也是把人民的俄罗斯的东西变成欧洲的古典的艺术（这从主要的发展路线来说对于大家都有重要的意义）。

因此，一方面，在格林卡的歌剧中肯定了一个俄罗斯农民，公民和父亲的形象中（这形象是以艺术上经过改造的合唱歌曲的因素作为背景而展开的）悲剧概念的伟大；不仅仅序曲中的合唱，还有民兵们的欢快的会面，象结尾中的《光荣颂》一样，都证明作曲家是想在“包罗万象的复调音乐”的基础上创造出纪念碑式的人民的民族的合唱风格，象亨德尔作得非常出色的那样^①。另一方面，在苏萨宁身上以及他所建立的功绩中，人民的民族意识同政治的冒险主义在两种文化（俄罗斯文化和波兰文化）通过交响乐而形象地表现出来的竞争的背景上对立起来，——这竞争是从它们那民族的全人类的内容来说的。这两条最主要的线索纠缠在一起，这也就是格林卡的音乐戏剧的构思的本质和高超的技巧所在。

在音乐方面，从作曲家那一面来说，未免太简单化了一点：就是拿俄罗斯歌曲的旋律因素始终同波兰器乐——波兰节奏的“舞蹈性”（作为以音乐形象揭示波兰文化的一种手段）相对照。结果这对照就成了纯粹歌剧性的，而且有点儿象招贴画那样“触目”，这是俄罗斯民歌的性质，这却是波兰的器乐舞曲！但是这个构思的体现是十全十美的，没有什么可以非难。

① 这一点我还不肯肯定地说，不过根据观察，我认为，亨德尔对“群众场面”所作的那种纪念碑似地形象化的气势雄伟的“音响表现”，比起巴赫的沉思和“理性化”的心理描写，在这一阶段上是更接近于格林卡的。——原注