

中央音乐学院图书馆藏书

书号 I 1/4 CNL 13

总登记号 16922

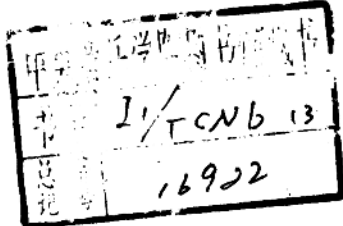
赏 丛 书

什 么 是 组 曲

特·波波娃著

一 九 五 七 年 · 北 京

音 乐 出 版 社



組曲是一种多乐章的、或者所謂“套曲”的作品名称，它是具有各种不同特色的乐曲的彙集。

組曲是最古老的音乐形式之一。它的起源應該在民間創作里去寻找。

在各个不同的民族中間都可以遇到將各种乐曲和歌曲加以彙集的組曲原則。

目前苏联集体农庄里广泛流傳的，群众所喜爱的“卡德里耳舞曲”便是器乐或者是声乐兼器乐的組曲的类族。这种舞曲是在古老的俄罗斯輪舞曲文化的基础上产生的。俄罗斯卡德里耳民間舞曲便是按傳統方式將几个(6—8)与各种舞蹈形态相适应的舞蹈曲調彙集而成的一种作品。

在波蘭民間舞蹈音乐里也可以找到“組曲形式的”彙集。波蘭农村里的小型晚会，一般是以一种严整的“徒步”舞蹈开始的，它成了一种庄严的

踏步行列。接着便是愉快、活潑，動作劇烈的馬祖爾舞曲和平穩而具有華爾茲風格的，成對的舞伴們迴轉進行着的庫亞夫雅克舞曲。庫亞夫雅克又被活潑熱鬧的，伴隨着巧妙的轉折和出其不意的迴轉的“奧貝列克舞曲”所代替。

《磨坊》一節是“奧貝列克”的傳統的幽默片斷，領舞者們的突然迴轉使舞伴們纏在一起，互相碰撞，從而造成了一片人為的歡快瘋狂的氣氛。

按照領舞者的唢哨，秩序又恢復了，庫亞夫雅克的流暢抒情的旋律在重復着，它和新的馬祖爾等舞曲的活潑熱鬧的節奏交替出現。

波蘭民間舞曲的傳統的彙集方式可以在蕭邦的許多馬祖卡里找到它的反映。蕭邦的一些獨立的插曲表現了馬祖爾、庫亞夫雅克、奧貝列克等舞曲的富有特征性的節奏。

17—18世紀的古典舞蹈組曲

“組曲”的名稱（源出法文“跟隨”一字）首先是

由17世紀末期的法国琵琶——当时人們所嗜爱的一种多弦的撥弦乐器——乐师应用的。在意大利还应用了另一个名称——“帕尔切塔”。正如“組曲”一样，它是指的各种具有不同特色的舞曲的彙集。

然而，必須注意的是，由几支舞曲組成的琵琶乐曲的形式，在17世紀以前就存在了好久。当15世紀——也就是以包括音乐在内的各个艺术門类的光輝繁荣为特征的所謂“文艺复兴”的时代，在許多琵琶乐曲选集里，清楚地显露出各种具有不同特色的舞曲趋向于对比的結合，趋向于“套曲化”。

17—18世紀的古典舞蹈組曲，首先是以下列四种在曲調發展、速度、节奏方面各具不同性格的，但是又以旋律变换的共同性(还有調式調性的性質)結合在一起的舞曲为基础所組成的。

舞蹈乐曲的套曲，一般是以徐緩、庄严雄偉的步伐为特征的，并和偶数拍子(四拍子)結合在一起的阿列曼达开始的(德国舞曲)。和阿列曼达形

成对比的是法国的庫朗塔——奇数拍子(三拍子)的活潑舞曲。由此可見,阿列曼达和庫朗塔是以适度的緩慢进行和适度的快速进行的对比为基础的。

以后节奏和速度的对比显著地加剧了。紧接着便是沙拉邦达——組曲最緩慢的乐章:平稳、有点拘泥的、奇数單拍子的西班牙舞曲(起源于摩尔人)。庄严雄偉的音响特征,有时还帶有哀婉的、或者甚至是悲剧性的色彩,在某些情况下使得沙拉邦达,正如类似于沙拉邦达的沙空和帕沙卡利亞一样,和喪礼进行曲的形式相近。往往組曲是由帶有变奏的帕沙卡利亞来結束。然而,有时組曲的結尾部分却是吉格——一种起源于英国民間的、急速而“跳躍的”的奇数拍子舞曲。由此可見,舞蹈組曲是依賴着曲調發展和速度的逐漸加快以及在套曲中段的独創的緩慢乐章(沙拉邦达,有时也有歌曲氣質的“阿里雅”^①)而扩展的。

① АРИЯ 通譯作咏歎調,这里是舞蹈中的“АРИЯ”用音譯,以区别于歌剧中的咏歎調——譯注。

除了上述四种舞曲以外，在組曲里还包括其他舞曲，以及非舞蹈性質的乐曲。在沙拉邦达和吉格之間还要加进一些具有不同風格的舞曲：在十八世紀人們偏愛的美奴爱特、快速度的法国民間舞曲布里艾、格伏特、伏耳倫卡(繆茲也特)、里戈冬，还有英国的对舞或者是安格列茲(和卡德里耳相似)以及波蘭的波龙涅什。

在組曲里往往还包括了徐緩的、嘹亮如歌的錫嗤依良那——古老的意大利舞曲——或者是阿里雅。这些动人的乐曲的如歌的抒情音乐和組曲的其余环节里的舞蹈节奏形成鮮明的对比。

稍后，到了18世紀，在阿列曼达的前面往往还附有引子——前奏曲(約·賽·巴赫的《英国組曲》)或者是序曲——以庄严沉重的音响为特征的，扩大的引子(約·賽·巴赫的管弦乐組曲)。

18世紀的兩位偉大的作曲家——韓德尔(1685—1759年)和約·賽·巴赫(1685—1750年)曾經創作了大量的組曲。特別傑出的是巴赫为小

提琴独奏，大提琴，鋼琴所写的具有多种多样艺术形象的組曲（其中有六部《法国組曲》，六部《英国組曲》，六部《帕尔切塔》，最后还有一些管弦乐組曲。

在17至18世紀的法国鋼琴音乐里，組曲的發展采取了另外的方向。

法国卓越的作曲家弗朗苏阿·庫派尔倫（1668—1733年）的組曲，大部分是和舞曲結構全然無关的一种器乐工笔画般的大型套曲。其中包括了各式各样的日常生活的插画（《刈禾的人》、《鎚工》），表情細致的妇女性格的肖像（《温存的娜乃塔》、《孟尼卡姊妹》）和另外一些乐曲。在法国其他卓越的作曲家，如西·弗·拉默（1683—1764年）等人的鋼琴舞蹈組曲里，也常常有一些反映现实的、世俗風格的插画；其中有《农妇》、《紡織姑娘》、《母雞》、《鳥兒飞去》等。

从18世紀的后半期起，舞蹈組曲已不再是音乐作品的主要体裁，而是由另外的套曲形式——

奏鳴曲和交响乐曲代替了它，組曲对奏鳴曲和交响乐曲曾起过显著的影响（在奏鳴曲和交响乐曲中引用美奴爱特，在終曲里以舞蹈节奏为基础）。

18世紀的后半期的偉大作曲家海頓和莫扎特已經不再用古老的舞曲（这时大部分的古老舞曲都在日常生活中消失了）写組曲。虽然应用各种各样日常生活的乐曲組成的一种自由順序的多乐章的乐曲形式在他們的作品里仍然保存着，但其名称是另样的，如「小夜曲」、「插曲」等等。

19世紀的标题組曲

在19世紀的后半期，組曲体裁又在兴起，但舞曲結構已不再占有主要地位。

在19世紀的后半期和20世紀初，組曲体裁的繁荣和那些与一定題材形象的内容有关的所謂“标题音乐”的各种各样体裁的、现实主义流派的作曲家的作品的迅速發展有着密切的联系。除了注重單乐章的标题作品外（例如序曲、幻想曲、交

响面、交响詩等)，19 世紀的許多先进的作曲家要求創作多乐章类型的标题作品。

标题組曲的体裁(交响乐的和鋼琴独奏的)的創造者是俄国作曲家李姆斯基-柯薩科夫和 穆索尔斯基，还有法国作曲家比才。

后来創作了具有高度艺术性的标题組曲的作曲家有柴科夫斯基(三部交响乐組曲)、鮑罗丁(鋼琴•兒童組曲)、格拉祖諾夫、伊波列托夫-伊凡諾夫、阿倫斯基、拉赫瑪尼諾夫等人，此外还有捷克作曲家德伏夏克和挪威作曲家居里格。

值得注意的是，作为一种結構自由的标题套曲作品的标誌，“組曲”这一名称并不是立刻就找到的。

李姆斯基-柯薩科夫和比才在創作自己的第一部标题組曲的时候，起初是引用了戏剧性題材的标题交响乐曲的体裁。李姆斯基-柯薩科夫在 1867 年到 1868 年以賽恩考夫斯基的阿剌伯傳說为題材，創作了交响乐作品《安塔尔》，称它是《第二

交响曲》。

李姆斯基-柯薩科夫利用一些自由輪替着的、色彩鮮明的間曲（具有特征性的阿拉伯沙漠的風景面）創作了該作品的第一乐章；这里有主角安塔爾和身軀窈窕的美女格幼耳·娜查尔的相遇；然后把她从魔术师的势力中拯救出来。交响乐組曲《安塔爾》的以下几个乐章都是一些独立的音乐圖画，以鮮明如繪的形象，表达格幼耳·娜查尔为了答謝安塔爾把她从惡魔手中拯救出来而賜給他的三种欢乐。第二乐章——《复仇的欢乐》——是具有緊張戏剧性的一場战斗的圖画。第三乐章——《权力的欢乐》——是一支輝煌胜利的進行曲，它象征着东方君主的威力。《安塔爾》是以所謂《爱情的欢乐》这一富有高度詩意的緩慢乐章（行板）来作結束的；在这里，正如在以前各乐章里的一些其他的間曲一样，奏出了阿拉伯的真正民間的旋律。

具有陰郁和威严性格的主角音乐特征（即所謂“主导动机”）貫串在交响乐組曲《安塔爾》的

整个四乐章里。

后来李姆斯基-柯薩科夫把自己的作品《安塔爾》由交响乐改称为《交响乐組曲》。在他的《我的音乐生活》这本书里李姆斯基-柯薩科夫指出，“組曲”这个术语，在当时并不为俄国作曲家所采用，“就是在西欧音乐文献上也不通用。我的《安塔爾》是詩、組曲、傳說、故事，或者其他随便什么，但并不是交响乐曲。和交响乐曲相似的，仅在于它具有四个乐章的形式。”

和李姆斯基-柯薩科夫同一时期（在1868年）创作了标题交响乐組曲的，是卓越的法国作曲家乔治·比才（不朽的歌剧《卡門》的作者）。比才的一部作品《回忆羅馬》起初也称做交响乐曲。它是由下列三个乐章組成的：《奧斯切亞森林里的狩獵》、《遊行的队伍》、《狂欢节》。特別著名的是最后的一个乐章，它是描繪人民节日的一幅活潑愉快的圖画。过了几年以后，这部作品便以交响組曲《羅馬》的名称出版了（在第一和第二乐章之間又

安排了一支乐曲——諧謔曲)。

在19世紀70年代到80年代里，標題交響樂組曲(鋼琴組曲也是这样)的体裁开始在音乐会的曲目里占有显著的地位。穆索尔斯基受到了建筑家符·阿·格尔特曼造作展覽会的感染，他在1874年創作了十分特出的鋼琴套曲《圖画展覽会》，这是一首典型的組曲。

《圖画展覽会》的开始，是一支民間气質的，以徐緩、勻調的步伐为特征的引子《散步》。引子的后面便是一大串五光十色的、生动的、有着多种多样形象的格尔特曼的繪画(《地神》、《古老的城堡》、《邱利耶里》、《卑德洛》、《雛鳥的舞》、《两个犹太人的談話》、《列莫日的市場》、《羅馬的地道》、《河灣脚上的小农舍》、《勇士的衣領》)。时或重复出現的序曲主題《散步》和每張圖画結合成为統一的整體。

在1873—1874年代里，出現了比才的交響樂組曲《阿尔列吉昂卡》和《兒童的遊戲》。下面这部

作品是华丽的管弦乐工笔画般的套曲,其中包括:
1. 进行曲(低音号和小鼓). 2. 搖籃曲. 3. 即兴演奏(小狼). 4. 二重奏. 5. 格尔劳勃.

柴科夫斯基创作了一些傑出的管弦乐組曲.

特別流行的是他的抒情性質的第三組曲(1884),其中包括: 1. 哀歌. 2. 憂郁的华尔茲. 3. 諧謔曲. 4. 变奏曲主题. 值得注意的是,这部作品起初是把它当为交响乐曲来考虑的,只是后来才改称組曲. 柴科夫斯基的《弦乐小夜曲》也和交响乐組曲的体裁相近.

格拉祖諾夫创作了許多大型的管弦乐組曲. 其中《巴蕾組曲》、《特異的組曲》和标题組曲《中世紀》(1. 前奏曲——《海》. 2. 諧謔曲——《死亡的舞蹈》. 3. 《流浪詩人之歌》. 4. 終曲——《十字軍》).

鮑罗丁的《兒童組曲》, 阿倫斯基的三部以四手联彈的鋼琴組曲(其中有兩部由作者本人进行了管弦乐配器)是鋼琴文化里的最珍貴的貢獻,而特別珍貴的是拉赫瑪尼諾夫的四手联彈的第一和

第二兩部鋼琴組曲(幻想的圖畫)。

在其他一些俄羅斯交響樂組曲里，相當獨樹一幟的，是李姆斯基-柯薩科夫的《舍赫拉扎達》(1888)，而實際上這是一部繪畫般的敘事詩性質的標題交響樂曲。

組曲《舍赫拉扎達》的各个乐章是独立的几幅华丽的圖画，它和阿拉伯民間傳說《一千零一夜》的形象相联系的(1. 大海和辛德巴道夫海船. 2. 卡林介尔的奇幻的故事. 3. 王子与公主. 4. 巴格达德的节日和裝載着青銅騎士觸礁的海船)。年青的舍赫拉扎達和严峻的苏丹王沙赫里尔的音乐特征(即所謂“主导动机”)在这里作为連結整个四个乐章的要素。

舍赫拉扎達的講述者的主題(独奏的小提琴)，当作獨創的“作者插笔”在每个音乐故事的前面出現(第三乐章是例外，这里的插笔是在中間出現的)，起着特別巨大的作用。除此而外，一对音乐主題常常構成組曲各个乐章(例如第一乐

章)的音乐發展的基础。

李姆斯基-柯薩科夫的《舍赫拉扎达》，無論是以構思和富有詩意的形象的共同性而結合起來的四个乐章，就其結構佈置的特征來說，或者就更大的範圍——交響樂（作者起初把這部作品當作交響樂曲來考慮的）發展的廣泛性和完整性來說，都和交響樂曲的体裁相近的。

由戲劇作品，舞劇和

其他作品里的音樂構成的組曲

許多交響樂組曲是利用由戲劇、歌劇、舞劇等音樂里的一些獨立的插曲或獨立的情節里取來的“剪輯”而寫成的。

在這種類型的最初的一些作品里，有比才的兩部以《阿爾列吉昂卡》知名的交響樂組曲（借用了德奧代的同名曲子的音樂）。

創作組曲《阿爾列吉昂卡》的推動力，是由于這種情況而產生的，即比才的音樂就其藝術價值

來說，較之戲劇乐曲本身是無可倫比的高尚。由于作曲家意識到德奧代的曲子的舞台生命不可能是經久的，于是就利用其中最光輝的間曲写作了兩部不大的管弦乐組曲。在第一部組曲里，包括前奏曲、美奴爱特、阿达吉耶托和「鈴鐺」，在第二部組曲里，包括牧歌、間奏曲、美奴爱特和法朗道拉（普罗凡斯民間舞曲）。

許多民主派的作曲家，其中如柴科夫斯基、李姆斯基-柯薩科夫、格拉祖諾夫、格里格都支持比才的这种創举。

先进的作曲家們知道，当存在着剝削制度的情况下，他們的有价值的音乐作品——多半在京城的国家剧院的舞台上演出的歌剧，特別是舞剧（只是在罕有的場合，才在地方舞台上傳播），——仅仅变成了范围有限的听众的財富。

利用舞剧和歌剧里的最光輝的交响乐插曲作成的組曲，它的出現使得更广泛的听众有可能熟悉这些作品。

在1948年由联共（布）中央委员会召开的苏联音乐工作者会议上，安·阿·日丹诺夫在其历史性的发言中指出，“音乐艺术的巨擘並不迴避随便那一种体裁，只要这些体裁有助于把音乐艺术在广大的人民群众中推动向前。”

《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》——是柴科夫斯基以舞剧里的一些独立的插曲所组成的著名的交响乐组曲。

柴科夫斯基的舞剧的历史意义是巨大的。格林卡曾经在他的歌剧《伊凡·苏萨宁》以及《露斯兰与柳德米拉》的一些芭蕾舞剧的场面里，创作了若干完备的交响乐组曲（波兰舞会、在巫婆纳茵娜的魔宫里的舞曲、契耶尔诺莫尔宫廷里的舞曲），而柴科夫斯基遵循着格林卡的道路，出色地解决了舞曲交响乐化的问题，并把戏剧的音乐提升到俄罗斯古典歌剧的高度艺术水平。

非常特異的是，在柴科夫斯基的三部舞剧组曲里，除了舞曲外，还包含着一些广泛开展的交响