

E1-6

论标题音乐

(论文集)

《音乐译文》编辑部编

音乐出版社

論標題音樂

(論文集)

《音樂譯文》編輯部編

音 樂 出 版 社
北 京

論 標 題 音 乐
(論 文 集)

《音乐譯文》編輯部編

音乐出版社出版 (北京和平門外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店經售

850×1168 毫米 32 开 8 印张 170,000 文字

1960 年 4 月 北京 第 1 版

1960 年 4 月 北京 第 1 次印刷

統一书号: 8026·1288

印数: 00,001-1,875 册 定价: 1.40 元

內 容 提 要

资产阶级的音乐家、美学家长期利用“纯音乐”来反对标题音乐，其目的是在于取消音乐的思想性。音乐作为一种具有巨大的思想概括力的艺术，能通过具体的音乐形象来实现作曲家的标题构思，来反映作曲家和现实生活的关系及态度，现实主义的作曲家不断地为音乐的标题性进行斗争，为进步理想的艺术形象化表现而斗争。关于标题音乐和音乐的标题性问题，苏联音乐界前几年曾有过热烈的争论。本书的第一部分收入《苏联音乐》上的文章十一篇；第二部分选译自《强力集团论标题音乐》一书中的大部分章节。可作理论研究及创作的参考；对一般音乐工作者如何理解音乐（特别是器乐）作品的内容也有帮助。

目 次

苏联音乐家論标题音乐

論音乐中的标题性	A. 霍赫洛夫金娜	2
标题音乐的几个理論問題	II. 阿波斯托洛夫	14
现实主义标题性的美学基础	B. 戈罗金斯基	29
論音乐的标题性問題	Ю. 克列姆辽夫	45
标题性原則和“绝对音乐”	II. 雷什金	64
論苏联音乐中的标题性	B. 万斯洛夫	86
論真正的标题性和虛假的标题性	Л. 肖斯塔科維奇	102
論标题性的历史发展	II. 雷什金	108
标题性和感受音乐的問題	Л. 庫拉科夫斯基	115
論标题音乐的进步作用	M. 科瓦尔	123
論音乐中的标题性問題	M. 塔拉堪諾夫	141

强力集团音乐家論标题音乐

关于巴拉基列夫的交响詩《罗斯》	184
关于穆索尔斯基的《荒山之夜》	186
关于里姆斯基-科薩科夫的《薩德科》	194
关于里姆斯基-科薩科夫的交响組曲《安塔尔》	212
关于包罗丁的音画《中亚細亚草原》	224
关于巴拉基列夫的交响詩《塔瑪拉》	226
关于里姆斯基-科薩科夫的管弦乐曲《舍赫拉查达》	227
关于柴科夫斯基的交响乐曲《曼弗列德》等	229
关于柏辽茲的《幻想交响曲》	236
关于柏辽茲的《罗密欧与朱丽叶》、《浮士德的懲罰》	241

苏联音乐家論标题音乐

論音乐中的标题性

A. 霍赫洛夫金娜

艺术永远是在为真实地和有目的地反映现实而斗争中，在为现实主义而斗争中发展起来的。音乐艺术的真正成就，不论是声乐还是器乐，永远都是与对生活的艺术再现所开拓的新领域相联系，与对现实的现实主义的揭示所扩展的新的方面相联系的。

但是，器乐常常被利用来反驳这些不容置辩的原理。“纯”器乐拥护者用器乐来与标题音乐相对立，以便取消关于音乐艺术的思想倾向性的问题。斗争不仅仅具有纯艺术方面的意义。在标题性问题的背后，存在着最重要的世界观问题，而且在所有的场合下，关于标题性的争论总是两种不同的、有时是尖锐对立的美学思想系统互相冲突的明证。

“纯粹”、“绝对”音乐的思想、19世纪反动资产阶级美学所产生思想的拥护者，企图用维也纳古典乐派作曲家的器乐作品来论证自己的理论。但是，历史说明了另一回事。海顿、莫扎特、贝多芬的器乐确实是在克服18世纪初典型的、常常阻碍了真正现实主义艺术形成的外在描写性的标题性中树立起来的。尽管人们可以对库泊兰的《飘扬的头纱》或拉谟的《母鸡》中所表现的突出的描摹性和独出心裁感到惊奇。但外部情景的描写永远也不是音乐艺

术的基本任务，因为音乐是一种巨大艺术思想概括的艺术。正因为如此，所以維也納学派作曲家海頓、莫扎特、貝多芬的交响乐虽然没有具备18世纪法国羽管键琴家作品中的那种实体形象性，但却包含了范围更大的现象，概括和揭示了复杂的现实关系的千变万化和发展，因而达到音乐艺术的巨大成就。

“純音乐”拥护者依赖維也納古典乐派作曲家的經驗的企图，完全是捏造历史。能不能設想，人类感情的真正歌手和戏剧家、热情而易于冲动的莫扎特，或者为崇高的公民理想而頑强斗争的战士貝多芬，却冷漠地按照形式邏輯的法則組合他們的交响曲和四重奏的声音？維也納古典乐派作曲家器乐中形成的曲式结构的一般特征并不是目的本身。这只是他們反映现实的方法的自然結果，并且还表现了那个时代的音乐思维的典型规律性。尽管貝多芬的交响曲只有两个有标题（《英雄》和《田园》），他的所有交响曲都可以理解为一篇统一的英雄史詩，是一个貫串在他所有的交响曲中的统一的英雄形象。难道具有活跃的青春力量、丰富的抒情表白和鮮明的意志等等特征的第一交响曲不可以解释为“英雄的青年时代”嗎？难道把以法国革命时代的进行曲回声为特征的第二交响曲看成是“建立功勋的准备”，而把第三交响曲看作“目的的认识”，是不正确的嗎？貝多芬晚年的一些目睹者回忆說，貝多芬曾幻想給他所有的器乐作品加上标题。大家都知道，貝多芬曾把莎士比亚的《暴风雨》和《罗密欧与朱丽叶》当作他的著名的奏鳴曲和室內乐作品的源泉。

維也納古典乐派作曲家脱离了描繪性，但并没有离开广义上的标题性，没有离开音乐艺术的内容性。标题性不是在它叙述、描写或补充什么（虽然不应当否認它的这些特性）的时候，而是当它

成为巨大的思想和有意义的形象的表现的时候，当它揭示真实的生活关系的时候，才发挥出它的全部力量来。柏辽兹（虽然他的作品中还碰得到自然主义的因素）、李斯特（尽管他的标题性有时是抽象的）而首先是俄罗斯古典作曲家正是这样理解标题性的。

在19世纪的艺术中，为标题性进行的斗争也就是思想进步的艺术家的为一定的理想，为这些理想的具体的艺术形象化的表现，为了艺术中的现实主义而进行的斗争。19世纪器乐的全部历史，就是在这个斗争的标志中发展的。德国浪漫主义者在交响乐体裁中所以失败，其根源不在于他们标题形象化地进行思维；而恰恰相反，在于他们企图采用古典交响乐的手法，不加以彻底地变革就用来描写那些不具备真正交响发展可能性而且本质上也不作此要求的形象。而当浪漫主义作曲家（舒曼、门德尔松，部分地包括舒伯特）不仅以一定的具体形象任务作为他们的作品的基础，而且在曲式和发展手法上也根据这个任务的特点出发时，他们就创造出了具有非常诗意、十分动人的作品。只要回忆一下舒伯特的b小调交响曲或门德尔松的《苏格兰交响曲》就够了。

柏辽兹找到了浪漫主义交响乐的新原则：他在自己的创作中加进了重大的思想、有意义的形象、具体的思想创作任务。不应当把他的标题意图庸俗化。在他带有宣言性的言论中，在他的作品的个别插曲中，有时有“矫枉过正”的现象。但是他永远是根据音乐艺术能够揭示思想和表现现实这个深刻的信念出发的（自然，象他的同代人所理解的那样）。柏辽兹宣布了《幻想交响曲》的详细标题，实际上也就是在标题中记录了他自己的思想的进程、他自己的“作品的”构思。以后他又用更为简练的题目代替了上述标题。但是一个确切组织起来并展开了的标题仍然保留下来。（我们都知

道，柏辽兹把过去写的一部歌剧中的《死刑的行进》整个地搬到交响曲中去；只加进了一个导旋律，这个情况并不能改变什么。）

俄罗斯古典音乐坚定地立足于真正富有内容性的人民艺术的两个不可缺少的基本条件——具体形象性和标题性的土壤上。俄罗斯古典作曲家创造了新型的标题性。正是在俄罗斯音乐的作品中，深刻的内容性和形式的高度完善性是建立在民主主义和人民性的牢固基础上。可以回忆一下格林卡。为了创作“同样能为内行和普通听众理解”的乐曲，他采用了标题交响乐的体裁，这自然并没有妨碍他反对对于《卡玛林斯卡雅》的庸俗化的、过分详细的解释。柴科夫斯基曾说：“整个俄罗斯交响乐学派之于《卡玛林斯卡雅》正象一棵橡树之于橡实一样”，这句话有着深刻的原则意义。这里所谈的不是《卡玛林斯卡雅》的形式，甚至也不是曲中利用民间主题的问题，而是格林卡交响乐所特有的对于人民性的理解。《马德里之夜》、《卡玛林斯卡雅》、《霍尔姆斯基王》的配乐中所特有的标题性、对民间音乐材料的依赖、形象的充满了真实的生活内容——这一切就决定了俄罗斯交响乐的发展道路。

俄罗斯古典音乐家们不仅广泛地应用了标题交响曲、交响诗以及有特性的钢琴小品等体裁，而且在没有固定标题的作品中也永远是根据确切的情节性的、戏剧性的或情感与心理描写的内容出发的。由此就产生了俄罗斯非标题交响乐作品中多样化的具有特点的结构、俄罗斯古典作曲家所特有的大胆对待现有曲式的作风、坚决避免固定的公式的态度。

伟大的俄罗斯作曲家们在他们的交响乐创作中引入了但丁和莎士比亚、普希金和莱蒙托夫的形象，大自然的描写、民间史诗、传说和神话的形象。可以回忆一下柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》

和《弗兰契斯卡》、里姆斯基-科萨科夫的《萨德科》和《凯尔仁涅茨之战》、巴拉基列夫的《塔玛拉》、穆索尔斯基的《荒山之夜》以及其他许多俄罗斯标题交响乐的杰出典范。也可以提出柴科夫斯基的《四季》或穆索尔斯基的《图画展览会》这样一些俄罗斯钢琴音乐的杰作。在俄罗斯古典音乐作曲家的作品中，提出了广泛的创作思想任务，在其中揭示了巨大的人的感情。俄罗斯标题交响乐中鲜明地表现了现实主义的倾向性、与俄罗斯民主主义美学先进思想的联系。俄罗斯音乐与先进的俄罗斯文学的联系，不仅表现在借用了一系列情节（《童话》、《塔玛拉》、《暴风雨》），柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫歌剧中的交响插曲），而且也在于肯定了主导思想作为艺术创作的现实生活基础。格林卡、柴科夫斯基、包罗丁、里姆斯基-科萨科夫的标题交响乐作品中完全没有甚至为柏辽兹和李斯特作品所特有的自然主义细节或曲式上的狂乱和细琐。未必有人会反对格林卡的《卡玛林斯卡雅》或《马德里之夜》、柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》或里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉查达》等作品处于伟大艺术的前列的地位进行反对。

19世纪反动理论家建立“纯”器乐的似是而非的法则，实际上就是坚持一些曲式构成和发展的超时间性的法则和陈旧的公式，从而束缚了真正的创作。对于这些公式的崇拜者，可以指出这样一件事：格林卡在感觉到了他不能够在“发展中”脱出“德国的巢臼”之后，立即就放弃了《塔拉斯·布尔巴》。在创作中永远以决定了曲式的进一步发展的鲜明而具体的形象作基础的最伟大的俄罗斯作曲家，深切感觉到不可能利用那些不是出自面临的创作任务的公式化手法。对于他来说，并不存在“永恒的”、似乎是超时间性的器乐逻辑规律，在每一部作品中，这种规律都由主题-情节-形

象的特点采启示。穆索尔斯基也痛恨那些抽象形式创作方法的拥护者；他说他“不反对交响乐，但反对交响乐作曲家”——“不可救药的保守主义者”。

俄罗斯作曲家确实不“反对交响乐”。19世纪下半叶的最伟大的交响曲是由他们创作出来的。但这些交响曲并不是所谓“纯”器乐的产物，虽然在写作中作者已考虑了音乐结构逻辑的全部规律。斯塔索夫给包罗丁的第二交响曲以《勇士交响曲》的名称，是有着充分根据的——包罗丁本人就在交响曲中看到了一系列壁画。第二交响曲的形象与歌剧《伊戈尔王》的形象很接近，就足以说明问题。包罗丁在对于歌剧写作暂时冷淡的期间，甚至曾考虑把《伊戈尔王》中的材料用到他同时在写作的第二交响曲中去。

柴科夫斯基是创造了他自己的音乐材料和曲式结构发展规律的最伟大的交响乐作曲家，他曾说过，“从广义的观点来看，任何音乐都是标题的”。柴科夫斯基自己把他的第一交响曲叫作“冬天的幻想”，并给第四交响曲作了详细的解释。他说，第六交响曲也是标题的，尽管他不愿意解说交响曲的内容。不一定使听众在音乐会上能够觉察柴科夫斯基是否“正确地”实现了他的标题，或者能发现他在什么地方脱离了标题。重要的是，柴科夫斯基在着手写作交响曲时，已经有完全明确的标题构思，虽然这构思有时是很概括的或者是在写作过程中概括起来的。他抛弃了1892年开始写作的一部交响曲，认为它仅是“空虚的声音游戏”，这不是偶然。

到19世纪末，随着哲学和美学中唯心主义派别的加强，“纯”器乐思想开始被特别顽强地宣扬起来。E. 汉斯立克^①和他的追

^① 汉斯立克(E. Hanslik, 1825-1904), 奥地利唯心主义音乐学家。——译者注。

隨者提出了一種反動透頂的理論，其目的是肯定把音樂理解為聲音的萬花筒的觀點。這個理論，有時採取了隱蔽的形式，在教學實踐中、在音樂理論教科書中被廣泛地加以論證，其回響到今天還是很有力量的。

19世紀末和20世紀初圍繞着格拉祖諾夫、勃拉姆斯、弗蘭克等人的名字而進行的鬥爭不是偶然的。“純藝術”的衛士們竭力抹煞這幾個作曲家創作中的現實主義和民主主義的因素，把他們作為音樂藝術的所謂內在規律的體現者來與標題交響樂的“庸俗性”相對立。自然，19世紀末的標題音樂是嚴重地退步了。德彪西某些作品的造作的圖畫性、丹第的冷淡的、從外部“強加”到極抽象的音樂上的標題，R.史特勞斯的粗魯的自然主義——證明了標題傾向確實出現了危機。當標題性被用來描寫羊叫（史特勞斯的《唐·吉訶德》）或垂死者脈搏的狂烈跳動（史特勞斯的《死亡和光明》）時，標題性只是藝術蛻化的標志。但在這種情況下，不是標題性原則的本身喪失了威信，而是資產階級美學和創作實踐歪曲了它。但是，“純音樂”的衛士們並不去和歪曲標題性原則的現象作鬥爭，反而借史特勞斯和丹第與19世紀藝術的進步的民主的傳統作鬥爭。

西方標題交響樂以後的“進步”純粹是退化。它沒有使藝術前進，反而使它後退。西歐交響樂不僅脫離了巨大的思想及有意義的主題和形象，而且到本世紀20年代就出現了完全的墮落。綫條主義在作曲家的音響綫條的數學式的、純臆想的結合以及阿爾圖爾·奧涅格的《大西洋》（《大西洋231號》（Pacific 231）——描寫飛馳的機車）大型作品的引起肌體動作的“標題性”，完全否定了音樂作為巨大藝術思想概括的藝術的正常基礎。西歐交響樂喪失了

巨大的思想，随之也丧失了被称作交响乐的权利。难怪资产阶级美学对“纯粹器乐”的神话失望之后，代之而提出了一个新的、更为“激烈”得多的纲领——关于交响乐完全衰亡的纲领。

在今天，反对民主主义艺术的斗争采取了新的形式。甚至可以认为，我们处于标题倾向在外国资产阶级音乐中的“文艺复兴”的阶段。例如密西安^①，他不象他的一些本国作曲家那样去描写机车、汽车和汽艇，也不用声音去描绘什么山珍海味，但他却把狂热的天主教的主题作为他的作品的基础，直接为反动派服务。

某些现代的外国作者在宣扬艺术的非政治性的同时，公开地在他们的作品的名称中强调出他们的政治倾向性。标题性原则在他们的实践中获得了显明的反动意义。这种“标题性”当然与现实主义艺术没有任何共同之点。

在苏联音乐中不止一次地出现了令人满怀希望的标题性倾向。可以回忆一下某些交响组曲、戏剧和电影音乐的组曲、苏联各族人民民间音乐主题的作品。瓦西连柯的《苏联的东方》和卡拉·卡拉耶夫不久前完成的交响诗《列里和小熊》证明了从民间音乐的包罗万象的诗意形象和源泉吸取营养的苏联标题交响乐有多大的创作可能性。肖斯塔科维奇第七交响曲的第一乐章表明，当作曲家的创作为标题构思所指导时可以获得多大的力量。但苏联标题交响乐没有获得真正的发展。曾在我们的音乐创作和批评中占统治地位的倾向主使交响乐离开了这些富有生命力的趋势。实际上，近年来写作的大部分交响乐作品都是属于非标题交响乐的，而最主要的是，这些作品，不仅就其外表标志，而且就其实质而言，都是属

^① 密西安(O. Messiaen, 1908-)法国作曲家，他的作品渗透了宗教神秘主义。——译者注。

于非标题交响乐的。

不应当把问题简单化。仅仅宣扬标题是不够的。战时和战后许多交响曲描绘或“揭示”了(照作曲家的说法)苏联人民与法西斯强盗进行的斗争和胜利。通常第一乐章似乎都应当描写斗争的紧张性,第二乐章——丧礼的行进或悲剧灾难的感受,最终乐章——欢庆胜利。但所有这些单调的、缺乏形象而且很不具体的标题只是一个拙笨的盾牌,用来掩饰具体形象内容、明确而鲜明的思想——主题——情节的缺乏。

这些作品还利用一些其他的“盾牌”来作掩护,例如在交响乐体裁中很流行的术语“哲学概括性”。这个术语常常被没有充分根据地加在一些抽象的、没有生命力的、有时简直是形式主义的作品上。这类作品思想贫乏,缺乏正面的具体的创造性的标题(就其广义和狭义而言),却用似是而非的“哲学概括性”来掩饰。在这种情况下,“哲学概括性”就不是别的,而恰恰是早已闻名的“纯粹”、“绝对”交响乐理论应用于今天实践的一个翻版而已。

日丹诺夫在联共(布)中央召开的苏联音乐家会议上的发言中指出,“忘记标题音乐也就是脱离进步传统。大家都知道,俄罗斯古典音乐一般都是标题的”。

俄罗斯古典交响乐的源泉不是说教,不是美学的形式主义,而是具有社会或心理意义的巨大而真实的生活事件。我国的现实充满了这样的事件。复兴和建设的巨大规模、斯大林五年计划的人们、征服大自然的斗争、不久前结束的伟大卫国战争的事件,在今天囊括了整个地球的民主力量与帝国主义反动势力的斗争——这一切都包括了极其丰富的主题、形象和情节。俄罗斯交响乐广泛地利用了古典文学作品、民间史诗。我们的基础则更为丰富。苏

联文学的許多出色的作品和苏联各族人民的极其丰富的史詩，都蕴藏着創作有价值的音乐艺术作品的巨大可能性。

在苏联音乐艺术的现阶段上，当联共（布）中央1948年2月10日的決議和日丹諾夫同志在苏联音乐家會議的发言^①中揭露了热中于“无詞性交响器乐的复杂曲式”倾向的真正实质后，标题音乐获得了新的意义。俄罗斯古典作曲家曾为音乐中的人民性而斗争。在今天，为人民性而斗争——这首先就是要为艺术中的先进思想内容，为具体形象性，反对无内容性、抽象性和形式主义的一切表现而斗争。标题性应当成为现实主义音乐艺术的必不可少的战斗的标志。

对于从事器乐創作的苏联作曲家，标题性在今天是必不可少的出发点和最可靠的支点。

将一般的前提应用到艺术創作中去的真正道路是怎样的呢？显然，第一个和基本的要素就在于要停留在一个具体的现象、思想、感情范围、生活场景上。具体现象、思想、感情和体验、生活场景只有通过标题构思才能轉入音乐創作的領域。作曲家可以各不相同地解决这个构思的体现問題，也可以在創造音乐形象的过程中、在概括形象的过程中离开这个构思很远。例如，里姆斯基-科薩科夫在《凱尔仁涅茨的謝查》中就通过真实的形象天才地表现了俄罗斯人与鞑靼人的搏斗，除了概括性的旋律公式外（《鞑靼主题》和《俄罗斯主题》），同时利用了描繪和摹声的因素。可以設想出对

① 1958年5月28日苏共中央通过一項決議，其中除肯定联共（布）中央1948年2月10日的決議对苏联音乐艺术的发展所起的良好作用外，对該項決議中有关《伟大的友誼》、《全心全意》等歌剧评价問題，作了一些糾正，詳見《音乐譯文》总第十六期。——譯者注。

于战斗、冲突、斗争、旁观者或参加者的感情表现的更为概括的描写。但无论如何，作曲家应当明显地“看到”他所描绘的场景或他所表现的思想感情的具体内容的真正实质、运动和发展。他可以或多或少概括地揭示自己的主题，但他同时还应当从对于主题的完全、全面的标题具体性的（但是这并不意味着外部描绘的）观念出发。实现概括可以通过把本质的和偶然的因素分开的办法，也可以用强调出基本的、决定性的因素的办法。但是概括也象详细描写一样，要求同样真实的、虽然实质上有时不相同的对事物或现象的观念。例如，作曲家在描写战争的情景时，应当感觉到、看到战斗者的容貌、力量的对比、战斗的进程和结局。作曲家不从描绘的角度，而从心理和哲学的角度揭示斗争的紧张性时，同样应当清晰地知道、看见和感觉到他的“主人公”，注视他在这种情势下的“行为”（即使他不描写这些也好），应当根据主人公的社会和个人特点，传达出使他激动的感情，也就是说，假如要把这一切翻译成音乐美学概念的語言，就必须从一定的标题构思出发。首先是标题构思，然后才是概括。最高级的概括性并不取消实现现实主义标题核心的必要性，因为没有了这个核心，艺术作品不可避免地要成为抽象的东西，失去现实的基础，成为没有地基的建筑物，没有根的树。作曲家可以不宣布自己的标题，但他必须有标题。

自然，在器乐中有标题构思，这并不限制作曲家选择体裁，也不会使器乐创作贫乏化。不一定非要写作各乐章有准确名称的音乐场景或组曲不可。柴科夫斯基的《四季》是标题的，第六交响曲也是标题的。在这个意义上，可能性是巨大的，传统也是很多的。而且可以有把握地说，如果作曲家以伟大社会主义时代人们的生活和活动为材料写出揭示他们所特有的崇高思想感情和赞颂他