

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H31
/ TClc19

总
记
登
号

91093

資

论旋律

瑪采尔著

孙静云译

音乐出版社

論 旋 律

〔蘇〕 Л. 瑪采爾 著

孫 靜 云 譯

音 乐 出 版 社

北 京

Л. МАЗЕЛЬ:

О МЕЛОДИИ

本书根据 МУЗГИЗ 1952 年版译出

DA28/22

論 旋 律

[苏] Л. 瑪采尔著 孙静云译

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

新华书店总經售

850×1168 耗 32 开 10 印張 216,000 字

1958 年 12 月 北 京 第 1 版

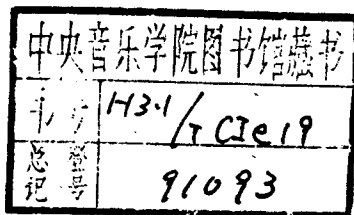
1962 年 1 月 北 京 第 2 次印刷

統一书号: 8026·1072

印数: 1,101—3,640 册 定价 1.70 元

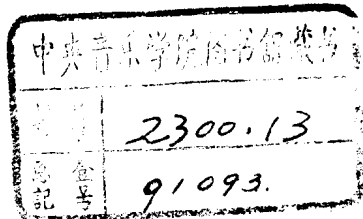
內 容 提 要

本书是专门研究旋律科学的理論著作。书中結合实例詳尽地闡述了旋律的表現方法和規律性，分析了西欧和俄罗斯古典作曲家（巴赫、貝多芬、蕭邦、格林卡、柴科夫斯基、拉赫瑪尼諾夫）以及苏联作曲家的旋律的特征，提供了制訂旋律学及作曲法的宝貴材料，可作为音乐院校的教学参考书和音乐工作者的研究材料。



目 次

序言	1
第一章 論旋律的本性(旋律和語言的音調)	8
第二章 論旋律的最重要的方面及其相互关系	29
第三章 論旋律的調式方面与調式和声方面	49
第四章 論旋律綫	95
第五章 論旋律的节奏方面	137
第六章 論旋律的各个不同方面的相互作用 旋律的发展及其一般的結構	177
第七章 从旋律的发展过程談起	218
第一节 巴赫旋律的某些特征(巴赫的旋律与俄罗斯歌曲的原则)	218
第二节 論貝多芬的主题旋律的发展	226
第三节 論蕭邦的旋律(旋律的綜合型問題)	230
第四节 格林卡与俄罗斯主調音乐的旋律	243
第五节 柴科夫斯基旋律的基本特征	256
第六节 論拉赫瑪尼諾夫的抒情旋律	274
第七节 論苏維埃作曲家的歌曲旋律	289



序

言

苏联作曲家第一次全国代表大会的決議中写道：“……在苏联音乐界面前摆着从头研究如旋律学之类的音乐科学的任务……”^①。这一指示首先是根据音乐作品中最重要的基础之一——旋律的意义（見联共〔布〕中央委员会关于穆拉杰里的歌剧《偉大的友誼》的決議），其次是根据作为音乐理論科目之一的旋律学的目前状况提出的。

大家知道，我們至今还没有創立如和声学那样系统化的有关旋律的科学。还没有系统地叙述旋律的一般理論或專門論述格林卡、柴科夫斯基和其他古典作曲家的旋律的著作。在我国的音乐学院和音乐专科学校的教学計劃中，还没有旋律学这门学科。

但是根据上述的情况还不足以判断旋律研究方面的現有的水平。如果說我們的确需要从头研究系统的旋律学的话，那么这种从头研究在这里并不意味着凭空开始。事实上，在俄罗斯古典音乐理論家和苏联音乐理論家的許多著作中，都很注意旋律問題。無論这些著作是否專門分析某位作曲家的創作或某一个別作品，無論它們是否研究某种音乐体裁（例如，歌剧、清唱剧、群众歌曲、浪漫曲），或是否論述調式或曲式的一般理論性問題，但在这些著作中，旋律和旋律发展的一般問題通常占有显著的、甚至中心的位置。我国在民間音乐創作的研究方面所获得的許多成果也首先是

^① 見苏联作曲家第一次全国代表大会总結报告速記稿，苏联作曲家协会出版，莫斯科，1948年，第374頁。

属于民間旋律的性質和結構方面的。最后，旋律問題在从基本乐理課到音乐作品分析和音乐史課的一系列音乐理論教学科目中，也起着异常显著的、日益增长的作用。

由此可見，对旋律学作系統化研究的困难首先并不在于欠缺这方面的科学材料(許多人常常这样說)，相反地，却在于这方面的材料过于丰富、过于多样化。有时却因而怀疑旋律学是否可能或有必要作为一門独立的音乐理論科学而存在。比如，有人說，如果旋律是音乐的主导要素，如果說几乎所有的音乐理論的重要問題都与旋律問題有着密切的联系，那么，旋律学自然不能脱离所有这些方面，也就是說，它将打破一切理論科目的界限，而不可避免地扩大成某种包罗万象的“音乐学”。这种論断自然是一种极端的看法，應該看作是一种毫无根据的揣測而加以摒弃。

旋律具有自己的特性，具有历史形成的、穩固的內在規律性。对这些規律性的深刻理解和正确运用是现实主义的音樂艺术的特征；忽視这些規律性将把音乐艺术导向形式主义。但是，在許多著作中，在研究旋律問題和其他問題或研究各种具体的音乐現象时，注意力往往沒有集中在对旋律的这些規律性的系統研究上。但事实上只有从研究旋律的規律性的观点来适当地选择分散于各种研究材料、各种音乐理論和教学科目中的有关旋律的材料，才能促进我国音乐文化所急需的旋律学的系統化研究。

显然，要富于成效地、而不是形式主义地研究旋律的內在規律性及其方法，就不能脱离对这些方法和規律性的表現可能性的研究，也不能脱离对它們在各种音乐风格和体裁中的具体表現及其历史形成和发展以及相互关系等的研究，簡言之，即不能脱离音乐史問題、音乐美学和音乐作品的思想艺术內容問題。但这絕不是

說，將旋律學溶化到上述這些需要深刻研究旋律的表現方法和規律性的一般的、廣泛的綜合性問題中去。在正確地掌握重點和適當地配置材料的條件下，是可以避免這種危險情況的。

旋律的基本表現方法的初步系統化必然會具有相當大的共同性，因而，這種系統化可應用在各種體裁和風格現象的廣泛範圍之內。從和聲學中也可以看到和聲表現方法的這種系統化。沒有這種共同的、統一的系統化就不可能科學地、概括地揭露某一民族、某種風格傾向、某種體裁和某位作曲家所獨具的、旋律的（與和聲的）特征。

上述的系統化也必須以對旋律的某些最重要的方面——調式、旋律綫、節奏——的表現方法和規律性的研究為前提；正如和聲學中含有按內部音程的構造和調式機能進行分類的各种和弦以及系統化了的和弦外音、和弦進行、終止、轉調等等一樣。但是，蘇聯音樂理論家在探討旋律科學時，不可能也不必要重走和聲學在幾百年過程中所經歷過的發展道路。因為，對於旋律的基本表現方法的研究从一开始就必須和這些表達某種內容的表現方法在各種不同的樂曲風格和體裁中的具體運用問題聯繫起來。在研究旋律的個別方面時，不能忽視各個不同方面之間的密切聯繫、它們在整個旋律中的作用和相互間的關係。值得注意的是，旋律本身也僅僅是多聲部樂曲（復調音樂或主調音樂）的要素之一（雖然它是一個極其重要的要素）。應該清楚地理解，音樂的要素和表現方法的規律性與準則也具有自己的特點。

音樂中存在着某些共同的法則和規範，脫離這些法則和規範必然會破壞音樂藝術的基礎。例如，調式-調性體系就屬於這些法則之內，拒絕採用它們就等於取消音樂。

同时，还存在着大量个别的、但却异常重要的规范和规律性。这些个别的规律性（例如，旋律的上行与紧张度增长的关系）并不是固定不变的法则，而只是某些自然存在的可能性和倾向；这些可能性的实现程度则取决于具体情况下艺术构思的特点、整个音乐作品的前后关系和音乐的各种要素的相互作用，以及与以另一种音乐表现前提为基础的其他倾向（这种倾向也合乎规律）的相互关系（或冲突）等等。因此，甚至不管某些规律性的作用受着历史的、体裁的或其他方面的限制，在乐曲要素的科学结论中，也常常带有下列保留条件：“一般地”，“在大多数情况下”，“在同样的条件下”，“如果其他因素不妨碍这样作的話”，“如果这样作与特殊的音乐表现任务不相矛盾的話”等等。

許多规律性的这种相对性，常常使研究者有些无所适从。但是，这种不可避免地来自学科本身的实质的相对性，絕不是无止境的。这种相对性的界限明显地表现在，艺术上所允許的脱离某一个别规范的情况要比同时破坏許多规范的情况多得多。如果不根据音乐表现方法的自然可能性而經常地脱离各种规范，則是对音乐所作的一种形式主义的歪曲。

乐曲要素的一系列规律性的相对性并不使这些规律性失去理論的和实践的意义。

不仅研究作为整个乐曲的最重要的成分——旋律的规律性，而且研究旋律的个别要素和个别方面的规律性，也是非常必要的；这种必要性来自科学的認識論的一般原則。恩格斯的从对現象的直接領会到通过对这一現象的个别因素的分析而达到深刻、完整的科学認識的途徑的一般原理，也完全适用于旋律的研究。列宁关于从生动的直观通过抽象的思維而达到实践（在这里可指作曲

和表演實踐，或對音樂藝術現象的歷史的、美学的分析和評價)的認識論的原理具有很大意義。在旋律的研究上，不可能沒有抽象的思維，正如研究整體不能不分析個別因素一樣。那些真正熱愛藝術並習慣於直接而完整地領會樂曲的音樂家們，更應該記住這一點，因為，他們有時內心相當反對在系統地研究音樂表現方法時對藝術整體的各要素進行必要的分解和對具體音樂形象的某些個別特徵進行單獨的研究。

根據上述的論點，本書作了如下的安排。

第一章內敘述旋律的本性、旋律與語調的相互關係、旋律的特點。

第二章內敘述旋律的最重要的方面，這些方面在旋律整體中的作用和相互關係，從而對一系列的概念給以必要的說明。

第三章、第四章和第五章內也是論述旋律的個別方面——調式和調式與聲方面、旋律綫、節奏。但是，這幾章與敘述一般理論原理的第二章不同，這裡主要是研究旋律上述各方面的各種具體表現方法和規律性。但對旋律的各個方面的研究並不是分割式地進行的；敘述旋律的某一方面的章節內，也根據需要的情況聯繫了旋律的其他方面。

第六章內論述了旋律的各個方面的相互作用、旋律的一般結構和旋律發展的原則。這些問題之間的聯繫在於，旋律的一般發展和結構在每一個別情況下都是通過各個不同方面的協同動作實現的。本章內對於一系列的旋律片斷和較完整的旋律主題的發展邏輯的詳細分析，在某種程度上近似於對完整旋律的分析。但是，本章內所論述的和系統化的旋律發展或旋律結構的一般類型，卻遠不能與內容豐富的旋律整體具有同等重要意義。

由此可見，第六章的性質在於，它在許多方面注意到旋律整體的一些問題，同时又研究旋律整體的特殊方面（結構-樂句法方面）。因此，我們只能在某種程度上將第六章看作綜合了前述各章的材料而用以分析旋律整體的章節。

最後一章（第七章）——《從旋律史談起》——則能更好地完成這一任務：其中包括了幾篇論文，這些論文將上述各章所提出的原則應用到研究一系列作曲家（巴赫、貝多芬、蕭邦、格林卡、柴科夫斯基、拉赫瑪尼諾夫、蘇聯作曲家的歌曲旋律）的旋律風格的特點之上。在論及個別作曲家的旋律風格的特點問題時，正如前述各章所敘述的問題一樣，自然也會以不同方式接觸到旋律方面的某些作曲技巧問題。

必須指出，書內各章的性質是不同的，所以，某些部分具有較大的獨立性。但全書仍是一個整體，必須按次序閱讀。

本書的基本音樂材料是俄羅斯民歌、俄羅斯和西歐古典音樂、蘇聯音樂。俄羅斯旋律的民族特性問題在書內占有重要地位。

作者不是一位民間音樂研究家，因此，研究的重點並不集中在歌曲的地方特點和體裁的特點，或某種有趣的但却是罕見的特徵之上，而集中在那些在俄羅斯古典作曲家和蘇聯作曲家的音樂中獲得廣泛體現的俄羅斯民間旋律的典型的、一般的、穩固的特點和規律性上面^①。因此，作者的原則是，基本上從最流行的歌集中去選擇最著名的歌曲作為曲例。

① 作者在蘇聯作曲家協會的公開討論會（1950年5月和11月）上曾發表過自己的意見，認為我國的民間音樂創作研究家們在俄羅斯民歌的地方特點和體裁特點的研究方面，曾作了許多工作，但對於探討俄羅斯全民的音樂語言的根本特性方面卻沒有給予應有的注意（參看《蘇聯音樂》雜誌，1950年7月號，第47頁，1951年2月號，第37頁）。

作者为了节省譜例所占的篇幅，所以多半用单声部举例，并尽可能用同样的曲例来说明各种不同的规律性，所以书内常有許多問題用同一个曲例加以说明的情况。由于上述特性和规律性是典型的，常使讀者有可能自己去找寻适当的补充曲例^①。

本书包括了某些新的原理，但为了論述的連貫性也提出了許多众所周知的基本原則，只是在許多情況下，它們处于新的关系之中，或者获得了新的說明。此外，其中的某些原則也許只能为那些具有高度技巧的少数专家所熟悉，但作者却力求使本书的絕大部分內容能了解基本乐理、和声学 and 曲式学的基本原則的讀者所接受。

由于这些前提，作者除采用了自己的研究結論而外，还参考了許多作者，特別是科学院士 B. B. 阿薩菲耶夫的著作。尽管如此，本书無論在所涉及的問題的广度或对书内所提出的問題和現象的分析上，都远不是很完整的。在專題的配置和重点的安排上也未达到作者所期望的水平。主要原因在于：对各种問題的研究不够均衡。也由于同一原因，致使本书在叙述不同章节的难易不同的問題上，沒有达到同样的系統性和通俗性（例如，第一章和第二章叙述得比較緊湊、比較概括，要求讀者在閱讀理論書籍方面具有一定的經驗）。最后，本书只是研究旋律問題的一个片断，只是制訂旋律学时可用的和必要的著作之一，毫無疑問，旋律学的制訂需要許多研究家的各种著作。

作者希望本书能喚起对旋律問題的进一步研究，能成为希望熟悉旋律結構的規律性的讀者和青年作曲家的参考书。

① 分析曲例时，书内的文字部分經常提到音和音的进行，为了节省篇幅起见，大部分采用了音名（而不用音符）标記。

第 一 章

論 旋 律 的 本 性

(旋律和語言的音調)

旋律是音樂的基礎。在大多數情況下，音樂形象的本質正是集中在旋律上。民間音樂和古典音樂的經驗就是這樣教導我們的。古典作曲家，特別是俄羅斯古典作曲家的言論直接証實了這一點。格林卡曾指出，無論和聲、對位和配器法，都必須“補充和描繪出旋律的思想”，^①他認為旋律是音樂的基礎。格林卡的這種論點成了俄羅斯古典音樂美學的最重要的原理之一，是先進的俄羅斯音樂家一貫遵循的主要遺訓之一。

眾所周知，只有在例外的情況下，由於某種特殊的、個別的音乐表現任務或音樂描繪任務的要求，旋律才可能暫時地退到第二位；把這種例外變成常規、變成風格的原則，靠損害旋律來擴大其他因素以及不要旋律等等，都是西方資產階級腐朽的文化所特有的、音樂藝術形式主義和自然主義化的明証。遠在五十多年以前，里姆斯基-科薩科夫在指出拒絕採用廣闊的旋律與頹廢派的关系時曾寫道：“歌唱家和廣大聽眾對曲調嘹亮、悅耳的要求是正確

① M. H. 格林卡《配器法札記》，音樂出版社列寧格勒分社，1937年版（M. H. 格林卡。自傳；配器法札記），第28頁。

的”^①。在我們的时代里，党关于音乐問題的文件給我們提供了苏联音乐和音乐理論发展的包容广泛的綱領，异常令人信服地証實了俄罗斯古典音乐家对旋律意义的見解的正确性。

党关于音乐問題的決議非常重視旋律，將旋律看作“音乐作品的最重要的基础（联共〔布〕中央委员会 1948 年 2 月 10 日关于穆拉杰里的歌剧《偉大的友誼》的決議^②），尖銳地批評了形式主义創作中的“音乐的旋律性的丧失”（日丹諾夫在联共〔布〕中央召开的苏联音乐家會議席上的发言），斥責了不要“純朴的、通俗易懂的旋律”的傾向（1936 年 1 月 28 日《真理报》专論《紛乱代替音乐》）。

苏維埃作曲家在自己的創作中遵循着党的英明指示，被党的決議所武装起来的苏維埃音乐理論家們，也力求发展俄罗斯古典音乐理論的原理，以馬克思列宁主义的美学为基础，制訂出与輕視旋律和歪曲旋律实質的西方资产階級音乐理論完全不同的旋律科学。

旋律是甚么？它的本性是怎样的？旋律的表現力以及它善于表达人們的思想感情、善于反映现实并成为现实主义的艺术形象的原因何在？

旋律——这是在一个声部內发出音响的乐想，它可成为单声部音乐的整体（如許多民歌），也可成为多声部乐曲的主要声部；但在任何情况下，旋律都是一个具有一定音乐表現力的独立的声部。

① 1897 年 2 月 17 日給 C. H. 克魯格里科夫的信。摘自里姆斯基-科薩科夫全集，第 45 卷，作者自序。国立音乐出版社，1946 年版，第 11 頁。

② 1958 年 5 月 28 日苏共中央通过一項決議，其中除肯定联共中央 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，对该項決議中有关《偉大的友誼》、《全心全意》等歌剧評價問題，作了一些糾正，詳見《音乐譯文》第十六期——譯者注。

在音乐作品中，可能按次序地交替出现几个乐想，即几个旋律。但是，我们通常将旋律理解为整个作品中的主要声部，而不取决于是否交替出现的不同的乐想或只有一个乐想在发展。

旋律包含着音乐的音调（較小的音乐表现单位）的逻辑上连贯的进行，并以此作为自己的必要基础。旋律虽不等于这种音调进行，但为了分析旋律的本性，首先必须分析音乐的音调和乐音发音的本性^①。

音调的概念很早就被应用在语言中。活的语言的音调范围——这是不通过讲出来的话的意义，而通过音的高低和强弱的变化、通过语言的节奏和速度来表达语言的情绪和意义的手段。语言的音调的敏锐性和丰富的内容是不容怀疑的。我们在倾听别人谈话时，在不了解个别词句的情况下也能抓住谈话的性质，分清肯定的、坚决的音调与疑问的、犹豫的音调，愤怒的、恶意的音调与溫柔的音调，分辨出平和的谈话和争吵。音调以无限多样化的方法表达出谈话者的情感和他对待自己所说的话的态度。按音调来判断语句的真实意义并不是偶然的：因为最大的直接性和对情绪的鲜明的渲染是音调表现力的重要特性。

语言的音调同样也可以表达或强调语言的逻辑—句法结构、句子的划分、句子的内部构造和意义重音。众所周知，例如，疑问句结束时音调要提高，肯定的、叙述的句子结束时音调则降低。在各种不同的语言中，音调的规律性是各不相同的，它具有民族的特性。我们可以从一个完全掌握了外国语的词汇、文法、文体和语音（发音）的外国人的讲话中听到不是这一语言所特有的音调，从而

① B. B. 阿薩菲耶夫院士的許多著作中曾詳述了這一問題（雖然有些問題還有待爭論）。

判明他是在講外國話。

語音和樂音發音的相互關係是怎樣的？它們之間的共同點是甚么？區別何在？

語言和音樂都具有音響的性質，都是人類聽覺所能聽到的；在這裡，異常重要的是，語音和聲樂旋律中的音（聲樂旋律、歌唱——是一般旋律的本源）都是由人聲發出的。在千百年的過程中，音樂曾經是（現在仍然是）與語言聯繫着的：如上所述，歌唱是旋律的本源，歌曲把歌詞和旋律結合成一個統一的艺术整體。因此，樂音發音按其本身的历史起源看來，與語音有着密切的聯繫。

自然，語音與樂音發音之間存在着共有的重要特性和先決條件。音樂的音調，同語言的音調一樣，具有較大的直接表現力和鮮明的感情色彩。但音樂的音調和語言的音調的表現力並不僅限於表情方面。

語音和樂音發音所共有的許多先決條件是與人聲的特點有關的。例如，由於在發出振動頻率較大（即較高）的音時要求聲帶更大的緊張，所以旋律或語言在向振動頻率較大的音運動時，給人的一般感覺是激動、緊張度的增長，上升和障礙的克服；在相反的情況下，則給人以安靜、下降，慣性的運動等感覺。音高的較大的變動比較小的變動要求聲帶作更大的努力，所以，從這裡就產生了音調的跳躍和平滑的運動的表現力之間的一定的相互關係。在旋律中，這類基本的先決條件常以不同的方式被運用到各種具體條件中去，與旋律的其他較複雜的規律性發生多樣化的聯繫，有時，則在旋律的其他表現要素之前退到第二位。例如，在某些條件下，旋律向較高音的進行並不是緊張度的增長所致，相反地，是緊張度的消失所致。但這些先決條件的意義是很大的，並且可以從中引伸

出重要的結果，关于这一点，我們以后将要得到多次的証实。如果說，过于简单的理解这些先决条件会导致旋律的規律性的庸俗化，那么，輕視这些条件，則是更大的錯誤，这等于否定音乐艺术的自然的标准。

器乐的（例如，小提琴的）旋律不受声乐发音的許多条件和困难的限制，也不受人声声域、呼吸量和其他特性的限制。但尽管器乐旋律具有許多特点，它們的規律性基本上仍然与人声的規律性相同。因为，不仅旋律的历史起源、旋律的实质本身也与入声、歌唱的概念和作为生动表现的音調的概念有着密切的联系。大家知道，在演奏器乐旋律时，表演者（甚至听众）常常内在地“在心中”（通常是不自觉地）歌唱着和发出音調，結果甚至常常引起发声器官相应的緊張。謝洛夫曾写道：“事实上，所有的音乐都是歌唱（或者是属于它、补充它、丰富它的东西）”^①。

俄罗斯音乐的古典作曲家和音乐理論家，正如西方的先进音乐家一样，曾不止一次地強調作为音乐語言的旋律同語言的密切联系和深切的血緣关系。目前，由于斯大林的关于語言学問題的天才著作的問世，使我們了解到，語言的某些特点也是音乐語言所特有的^②。音乐語言和一般的語言一样，它在緩慢地变化着，逐漸地发展和丰富着。音乐語言的某些結構的規律性，也和一般語言的語法規律性一样，它們的变化尤为緩慢。現代資產階級形式主義音乐的特征是企图突然地“毀掉”历史形成的音乐語言及其規範

① A. H. 謝洛夫。論文，第4卷，1875年版。

② “音乐語言”一詞，自然具有某种隱喻的性質。但先进的音乐家們（卢梭、謝洛夫等）却采用了这一名詞，企图用以強調音乐艺术的丰富內容。相反地，否定音乐的内容性的反动的資產階級音乐美学的代表人物則經常反对采用“音乐語言”一詞。