

中央音乐学院图书馆藏书

书号 48 / 50

总登记号 38033

有声影片中的音乐

切列姆兴著



中国电影出版社

查
1962

有声影片中的音乐

(苏联)

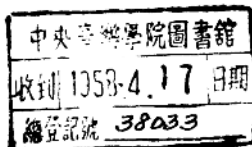
M·切列姆兴 著

鍾宁 译

吳鈞燮 校

中国电影出版社

1958·北京





М. ЧЕРЕМУХИН

МУЗЫКА ЗВУКОВОГО ФИЛЬМА

ГОСКИНОИЗДАТ МОСКВА 1939.

內容說明

本書根據蘇聯有聲電影音樂的實踐經驗，系統地論述了電影音樂創作中的基本問題；電影音樂的劇作問題。其中談到音樂在電影劇作中的作用，音樂形象與視覺形象、音樂與畫面的綜合，以及電影音樂樣式發展的可能性等問題。作者對音樂基本理論的闡述也是與電影音樂的特點相結合的。這是一部系統論述電影音樂創作問題的書籍。原書出版年代較早，但直到目前，還是一種值得我們參考的重要著作。

0897/28

有聲影片中的音樂

(蘇聯)

М·切列姆興 著

鍾寧 譯

吳鈞燮 校

*

中國電影出版社出版

(北京西單會館寺12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089號

北京新華印刷廠印刷 新華書店發行

*

開本 850 × 1168 公厘 $\frac{1}{32}$ · 印張 6 $\frac{1}{8}$ · 字數 134,000

1958年2月第1版

1958年2月北京第1次印刷

印數 1-720冊 定價 (7) 0.65元

統一書號: 8061·201

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	G8/7CHC50
总记 登记号	38033

目 次

作者的話	1
I. 音	
音乐的素材	2
乐曲的音响結構	4
音响結構的明朗性和濃密性	14
录音室内的音乐音响与銀幕上的音乐音响	15
视觉镜头的容量和音响的透視	17
作曲和美音法(自然音响)	18
II. 音乐形式	
音乐形式的構成基础	24
密集和分散的形式	31
套曲形式	33
变奏形式	36
对位形式	37
III. 音乐的电影剧作	
音乐在电影剧作中的作用	45
作为剧作手段的音乐結構構成要素	48
質和量	55
音乐形象	61
音乐形象与视觉形象	66
音乐在影片中的发展	69
綜合镜头	73
主导动机	76
配器法	93
音乐剧作上的一些錯誤看法	96

IV. 音乐与电影样式

电影音乐的样式	100
电影中的歌曲	128
各种电影样式中的音乐	138

V. 音乐的电影剧作的生产要素

音乐剧本	144
录音	148
蒙太奇	164

VI. 影片的统一结构

作者的 話

蘇維埃電影創造了許多值得我們自豪的優秀的影片。

但是音樂——這個電影藝術的不可分割的組成部分——在電影中却仍然常常處在較影片的視覺性這方面低得多的水平上。它還未能擺脫說明性和簡陋的毛病，有時甚至還免不掉帶有無聲電影時代的痕跡——庸俗。這種情況妨礙着蘇維埃電影事業的進一步發展。因此，電影音樂創作問題的研究是十分迫切需要的。

到現在為止，我們在這方面只有一本由目前僑居英國的德國音樂學家古爾特·蘭敦所寫的“電影音樂”（蘇聯“藝術出版社”1937年版）。但是古爾特·蘭敦所談到的基本上只是電影音樂的歷史和技術方面的問題，創作方面的問題幾乎完全沒有接觸到。

本書的作者就是試圖來對電影音樂創作中的一些基本的問題進行探討，並且把蘇聯電影事業實踐中在系統整理這一類問題方面所得到的一些初步成就鞏固下來。

如果這本書能夠提高大家對電影音樂問題的注意和興趣，並且在對這些問題作進一步的研究方面起一點推動的作用的話，那麼作者就認為他已經完成了自己的任務。

作曲家H·克留科夫在本書的寫作過程中曾給予作者許多幫助，在這里謹致謝意。

I. 音

音乐的素材

音乐的素材就是音，但不是静止不动的，而是不断地运动和变化的活的音响。

音乐跟电影一样，其中最基本的东西就是运动。没有音的运动就不会有音乐。音乐进行的突然停顿，音乐在任何一瞬间——在一个和弦上或个别的音上——的中断，都会使我们产生无生气和不自然的感觉，这正和电影胶片的突然中断所引起的感觉一样。电影观众对这种突如其来的停顿的反应，说明他们不仅以迫不及待的心情等待着影片继续放映，同时也希望赶快摆脱那种由于银幕上的生活的僵死和突然中断所引起的沉重而不愉快的感觉。

音与音之间的差异使得我们有可能来创造和纪录音乐的进行。

音的差异表现在音高、音强、音色、音量（厚薄）和时值等方面。

音乐的发展就是以上述这些差异的特征为基础（有时是所有的特征，有时是其中的某几个，有时只是其中的某一个）的一种有意识的音响变换。例如，尽管只是同一个音在不断延续，但只要它的音色有所改变或它的音量不断增强，音乐的进行就没有中止。

谁都知道，音高是由产生声音的音波在每一秒钟振动的次数来决定的。从每秒振动次数不少于十六次的音（最低的音——大字二组的do）直到每秒振动二万次以上的音（最高的音），都能为人的听觉所感受。这样看来，人的听觉所能感受的音的一般的数量是相当大的。但是能够被电影作曲家采用的音却要少一些，因为最低和最高两个极端音区的音是微音器录音机所录不下来的。

要确定能录下来或不能录下来的音的界限，是十分困难的事，因为在作曲家的实践中，两极端音区的音，通常只起辅助作用。它们基本上不是用来独立地陈述动机或形成和声结构，而是用来扩展和重复总的音响的，这样也就巩固了那些在比较接近中部音区的、作为基础的音响。

因此，在实践中有时即使不十分清楚的两极端音区的音也是能够被接受的，因为听众往往是注意主要的，也就是中部音区的音乐的音响。而这些中

部的音区也就是表现乐思的最重要的音区，因此古往今来作曲家们所创造的动机、主题与和声大都是在中部音区。

音的正常强度是弱（Piano——中等强度，近于轻微）。在音乐的力度变化中最重要的就是富于表现力的 Piano。音响含蓄的音乐，如果保持着音乐形象的表现力和说服力，就能长时间地发展下去而不会使我们感到厌倦。

如果音乐长时间发出过于轻微的音响，我们就不会积极地去感受它；反之如果长时间发出过于强大的音响，它就不再能对我们产生感染力，而会像噪音一样使我们感到压抑。

对于电影作曲家来说，最正确的办法就是把自己的音乐主要建立在含蓄适中的强度上，同时主要是在中部音域。

为了衡量不同的音在音高方面的相互关系（即音之间的比例，或者像我们一般说的音列），现代音乐基本上是采用从前留传下来的所谓十二平均律。

这种体系把所有我们听觉可以接受的声音分为两类，即所谓全音和半音。在这种体系中半音是两邻音之间最小的距离（它也有音响学上的根据）。一个全音等于两个半音。我们现代的钢琴就正是这样构成的；黑白键之间的距离正好是半音。

我们所知道的近几百年来专业音乐家们所创造的欧洲音乐，全部都是以十二平均律为基础的。十二平均律这个体系完全是欧洲的东西，而且主要是专业音乐中所产生的现象。

但是，如果我们看一下民间音乐，特别是非欧洲国家的民间音乐，我们就会在那里碰见另外一些完全不同的音与音之间关系的体系，不同的音列。那里不是以半音为基础。而是把半音的三分之一，四分之一或其他更小的比例作为基础。这说明，非欧洲国家民间音乐和欧洲的民间音乐听起来是完全不同的。

最近有许多著名的欧洲专业音乐家从事研究小于半音的音的比例。这种研究的结果所产生的音乐听起来完全不同于以十二平均律为基础的音乐。但它目前还没有得到广泛的流行。

音色——音的极其重要的属性——是由基音的泛音（倍音和下音）的特性和本质所决定的。音色是音的色彩，音的色调，例如小提琴、长笛和圆号在完全相同的一个音上发出来的音响是彼此不同的。

音量（厚薄）是由音波的振幅的大小和泛音数量的多寡来决定的。例如圆号的音较长笛有力，因为圆号所发出的音波较强，泛音也较多。

音的时值在最通行的记谱法中，是用音与音之间的倍比来计算的，亦即

一与二、三、四、六、八等的比例。这种方法多少带有假定性，是不符合乐思的自然发展的。下面我们就会讲到：一个有才能的演奏家，总是会按照自己的意思去表达乐曲，使这种音的比例的倍数发生某种程度的改变。

高低不同的音的变换，首先提供了构成曲调的可能。构成曲调(动机、音乐的主题)的音彼此之间的高低、强弱、长短各有不同。若干高低不同并同时进行的音组(二个或更多的声音在一起)的交互变换，就构成和声。各种时值不同的声音的变换，构成音乐作品的节奏和拍子。不同音色和音量(厚薄)的音的变换，使得用曲调、和声与节拍等手段表现出来的音乐构思具有丰富多彩和鲜明突出的音响。

由此便产生了音乐音响的雕塑性，产生了表达艺术构思的浮雕性和明晰性以及音乐音响的感染力，产生了各种感染人的意识的独特的音乐手段，同时也形成和发展了乐思。

当我们了解音乐结构的构成与表现力的规律(即音乐的各种因素的运动规律)的时候，我们就会发现它和电影作品结构的规律相类似的地方。

这两种艺术的共同点在于：它们在时间的计算上是一致的，同时，空间的、造型的结构，无论是通过银幕形象的動作或音乐的发展，都可以同样生动而合理地体现出来。

音乐的音响结构的形成和感受的问题，对于作曲家在电影方面的创作以及正确理解在电影中运用音乐的原则，是十分重要的。

乐曲的音响结构

在欣赏一位有才能的作曲家的作品时，我们会直接被他所创造的形象所感动，领会他在音乐中所表达的思想，并且对那些唤起他的想像力的情绪发生共鸣。

作曲家之所以能捉摸到，记忆住，并且传达出那些给我们留下印象的生动而激动的事物，只是因为他掌握了表现这种事物所必不可少的手段。

音乐的表现力以及它对听众的直接感染力，全视音乐是由哪一些因素造成，以及它是如何被创造的；这就是说，要看作曲家能否找到一种能够把他所想要表达的情感、体验或情绪传达给听众的旋律，他是否找到了能够加深和发展旋律的感染力的和声语言和节奏型，他能否正确地联结各个因素，鲜明而动人地把它们表现出来。这一切都是与作曲家的才能、技巧和熟练程度有关的问题，也是要靠长期的、坚持不懈的创作劳动才能完成的任务。

艺术家在根据自己的构思来进行创作的过程中应当经过三个主要阶段：

(一) 理解清楚自己的意图，把它分解为若干因素(分析)；
(二) 分别掌握每一个因素(找出体现自己的意图的必要的表现手段)；

(三) 将所有的因素联合起来，使它们成为一个统一的整体(综合)。

最后艺术家的创作构思就得到了具体的体现——产生了我们所谓艺术作品的结构。

音乐作品的结构是由下列因素构成的：旋律、和声与节奏。作曲家从这些因素中“汲取”他所需要的表现力。作曲家的技巧就在于使这些因素为自己的意图“服务”，创造出真正能表达他的意图，并且能把这个意图传达给听众的音乐结构。

关于导演在影片结构方面的创作问题，在许多书中已经说得相当全面，因此我们不再准备再研究这个问题。

但是作曲家怎样完成与导演的创作相类似的任务呢？

关于音乐创作的问题还很少得到阐明。为了阐明构成音乐作品的音响结构的最独特的要素，我们可以来研究一下柴可夫斯基著名的抒情曲“忘得这么快”。

这个作品的内容以及它所表现的情感和情绪是怎样的呢？是辛辣和强烈的苦痛，对逝去的幸福的惋惜，是一阵增长到呼号而后又无力地平静下来的忧伤的冲动。

柴可夫斯基是用怎样的音乐表现手段来体现这一切的呢？跟在他的其他作品中一样，旋律在这个作品中也占着最重要的地位。旋律是整个音乐结构的中心，它异常鲜明地表现出使作曲家激动的一切。这里的和声也是非常富于表现力的，他灵活地追踪着旋律的发展，加强和补充旋律的色彩和音调。有些地方可以感到那推动音乐向前，使乐曲达到紧张的顶点的节奏所产生的作用(例1)。

这首抒情曲是以钢琴的两个相同的乐句 a 开始的，它们发出痛苦的声音(第一段，Moderato)。柴可夫斯基在这里所使用的主要的表现方法是先上行然后又下行的旋律；旋律始终都在不安地上下移动。

随后出现的歌声的乐句 b——抒情曲第一段的主要乐思——是紧张向上的歌声的进行，也就是急剧向上的旋律。歌声在相当高的音符上突然中断，音乐又重新下降为一个相当长的钢琴乐句 B。接着向上进行的歌声又重新开始，这一次它以紧张的乐句“忘得这么快”来作为终结，这是钢琴的起首乐句 a 的重复。苦恼加深了，痛苦也逐渐增长。歌声重新下行，回到自己的主要乐句——歌声 b 的上行乐句上，此后便是上述结构的重复。

“忘得这么快” 柴科夫斯基抒情曲

(例 1)

中 庸
Moderato

6) *p*

忘得这么快。

This system shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

老天爷，一生的幸福已消逝！

This system continues the vocal line with the lyrics "老天爷，一生的幸福已消逝！". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. A dynamic marking of *mf* is shown.

6)

我们的所有会见。

This system continues the vocal line with the lyrics "我们的所有会见。". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. A dynamic marking of *dim.* is shown.

mf *molto ritom.* *dim.*

談話, 忘得这么快, 忘得这

6) *p* *a tempo*

么快! 全忘了树下初見

时心里的激动与欢喜!

6) *P*

dim.

無 聲 的 交 談， 默 默 的 傾

mf molto silen *dim.*

訴， 忘 得 這 麼 快， 忘 得 這 麼 快！

II 慢 板
Andante

p

忘 記 了 窗 外 的 明 月 照 着 我

pp

们这对情侣, 微风轻轻吹动着

面颊 忘得这么快,

pp *p*

忘得这么快, 这么快!

ppp *cresc.*

rit. molto

string.

快板
III. Allegro.

mf *cresc.* *f*

忘了爱情，忘了理想，忘

cresc.

ff *riten.*

了那誓言，记得吗，记得

ff *riten.*

a tempo

嗎, 記得嗎? 在那 阴

cresc.

都 凄涼的 黑夜, 在那 阿 都 凄涼的

黑夜, 忘得这么快, 这么快!

6) *marcato* 老天爷!

mf dim. *p dim.*

pp

音乐进行到第二段（Andante）。这是对于已逝的幸福的梦想。歌声仿佛是在均匀地动荡着的节奏伴奏下飘浮。钢琴的乐句模仿着歌声。音乐的进行跟第一段完全不同。旋律与和声都仿佛是笼罩在一阵薄雾中似的。幸福仿佛已经得到了，但是重复出现的“忘得这么快”的歌词带来了悲伤，它使人记起这不过是回忆而已，往事是不能复返的了。

钢琴部分的琶音和弦开始强起来，歌声停顿了，音乐逐渐增强，向抒情曲的第三段（Allegro）进行。这已经是绝望了。这是忧伤的折磨。

抒情曲第一段的旋律是以较长的段落向上进行的，而这里旋律则是以短促断续的乐句上行的，它仿佛是人的喊叫声。节节近逼的节奏把寸断的旋律无情地驱向前去，旋律成为尖锐的呼号声，然后又无力地低沉下来，这一次是低沉到底不再上揚了。