



大师的境界

灵感形成规程



中国书画函授大学

函授部出版

指挥家的境界

(灵感形成规程)

——与弗·拉日尼科夫的谈话

[苏]吉·康德拉申 著

刁 蓓 华 译

张 洪 模 校

人民音乐出版社

Кирилл Петрович Кондрашин

МИР

ДИРИЖЕРА

(Технология вдохновения)

本书根据苏联音乐出版社列宁格勒分社 1976 年版译出

指挥家的境界

(灵感形成规程)

——与弗·拉日尼科夫的谈话

[苏]吉·康德拉申著

刁 蓓 华 译

张 洪 模 校

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所发行

北京延庆延文印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 140 千字 6.25 印张

1987 年 12 月北京第 1 版 1987 年 12 月北京第 1 次印刷

印数: 00,001—6,735 册

书号: 8026·4583 定价: 1.65 元

作 者 序

我与弗拉基米尔·格里戈里耶维奇·拉日尼科夫相识是几年前的事情，当时心理学研究所邀我去当他们的一篇研究指挥家心理的候补博士论文的导师之一。从头几次见面起，他出乎意外地提出某些问题，引起了我的兴趣。此外，他的观点在许多地方同我的观点一致，因此我接受了这个邀请。

在写论文的三年内，我同拉日尼科夫经常聚谈。我们在分析许多指挥家的言论的过程中发现他们对指挥专业的特点有各种经常是相反的看法。这就促使我们从愈来愈新的角度来观察大家都知道的现象。

在论文写完之后我们还继续聚谈。我的交谈者善于把问题提得很有趣，好象激发我去分析那些我过去不曾想过的问题。后来我们产生了把这些对话写成书的念头，这就是现在献给读者的这本书。

Л. А. 布卢姆和 Л. Л. 索林在写手稿中提出友好的意见和给予协助，谨向他们表示深切的谢意。

吉·康德拉申

目 录

作者序	1
第一章 专业特征	1
第二章 构思的产生	15
第三章 指挥家的构思与实际的音响	34
第四章 专业的暗中障碍	57
第五章 音乐会——构思的表达	78
第六章 伴奏的秘诀	94
第七章 现代对音乐解释的处理方法和指挥家的理智	103
第八章 论演奏构思(谈谈三部名作的处理)	111
巴托克的乐队协奏曲	115
拉赫玛尼诺夫的交响舞曲	131
肖斯塔科维奇的第十五交响乐	145
第九章 指挥风格和指挥理论,指挥家的使命	163
结束语	

第一章 专业特征

拉日尼科夫(以下简称拉):看来我们不能说,成熟的音乐艺术家的才能只是天生的。每个音乐家都在年轻时学习,吸取老师的经验,受周围生活的影响。换句话说,人天生的才能和他在演奏生涯中能得到的东西都很重要。因此我们必须从你初学音乐说起。那末,你是否在受音乐教育的过程中就打定主意要当指挥家的?

康德拉申(以下简称康):我从六岁起开始学钢琴,应当说,我是极不愿意学的。在我们家里,音乐从早响到晚,我的父母都是乐队演奏员,而且妈妈还教学生。家里经常谈论音乐。但是,不知为什么音乐课总使我反感。这就是说,在十四岁以前我是被逼着练琴的。可是,我突然对音乐发生兴趣,那是由于指挥专业的原故。

拉:这可是一个相当罕见的和极有趣的事。因为一般不是这样的,钢琴家、小提琴家、大提琴家已经成为成熟的音乐家时,才迷上指挥而且对这门专业永不变心。而你却相反,一迷上指挥才开始认真从事音乐。

康:可能这是因为我从从小就常常听到乐队的演奏。我的父母当时在莫斯科市苏维埃第一交响乐队工作,因为家里无人照管我,排练时就带着我。乐队总在我的面前。

拉:当你还不是指挥家时,指挥专业最吸引你的是什么?

康:当我开始对音乐感到兴趣时,乐队的可塑性吸引了我:大幅度的音响、千变万化的色彩、非常细腻的表情变化的表达。这个

不同寻常的乐器引起了我的好奇心，我更多的是感觉到而不是清楚地了解它的特点。有趣的是：当时我向往指挥工作，同时却非常担心等我长大了并且成了指挥家（如果我配得上这门职业）的时候，谁也不听柴科夫斯基和贝多芬的作品了，因为大家都记得很熟，而且它们将成为识字课本一类的东西了。

拉：你当上了指挥家以后，你对指挥的认识有没有改变？

康：这比我原来想的要困难得多。而且在积累经验的过程中我对指挥的认识不断地起变化。我站在谱台前已经四十多年了，可以说，每隔十年是我创作发展的一个新阶段。况且我过去的所作所为愈来愈不使我满意了。

起初我拼命想尽快“巧妙地收集”乐队所不知道的作品。当时我在列宁格勒小歌剧院工作，而且经常被人请到电台去指挥列宁格勒青年作曲家的新作品。我以为，在排练上花的时间最少就会证明我的专业水平最高。老实说，当时连音乐的质量我都不大放在心上。

后来过了几年，我开始想靠古典作品来扩充曲目，而且我认为指挥过一遍的作品都已“完成”，再也不想去碰了，我设法再“掌握”一部交响乐或是歌剧。这第二阶段的时间相当长。甚至在战后，我在大剧院工作并且定期举行交响音乐会时，还一直设法把自己不知道的作品列入曲目。不用说，随着经验的积累，我对演奏准确严整的要求也提高了，可是，看来我的解释并没有特别的深度，对我来说，技术的准确是主要的；至于音乐的哲理方面，我基本上遵循所谓的传统，也就是说我是“凭听觉”来指挥的。

有一次，有人建议我去指挥我从未听过的肖斯塔科维奇第一交响乐时，我对指挥的认识有了转变。我认真地研究了总谱，试着找寻合理解决形式的方法，这在末乐章尾声里尤其困难。我

指挥的演奏受到作者的赞许,事后我听了另一位指挥的录音,发现他处理的速度和音乐性质却与我截然不同。于是我便进一步思考自己对古曲作品的解释,如果我早先没有听过这些作品,可能我的指挥就不是这样了。

于是我决定试着在演奏时摆脱“听觉反射”。这既牵涉到速度和力度,又牵涉到曲式。我每发现一个细节都感到满意。为了说明我所以这样要求的理由,我在排练时便用了非音乐的比喻,想使自己对古典作品的解释富有具体的激情。

这可以称之为第三阶段——批判地对待过去演奏过的作品,重新考虑自己的构思,运用形象思维使乐队对作品的看法与自己相同。但是,我常常甚至在指挥我们优秀的乐队时,有一种在实现自己的意图上力不从心的感觉。乐队“挂在手上”(也就是乐队在指挥手势以后演奏),可以感觉到彼此都不满意:我无法十分明确地表达自己的要求来“打消”乐队的怠惰;所以我常常设法在演出时增加力度和速度。我努力分析,是什么东西妨碍我与演奏员心心相通,使我在音乐会上感到不便,而不去研究那些在排练时没有弄好的细节。

这样我便逐渐进入第四阶段,也就是我认为我现在正处于的阶段。这是建立个人的乐队演奏风格。这个问题我已在《在探索乐队风格的道路上前进》一文里详细地阐述过了。第一步是设法使演奏员养成把一切表情符号都奏出来,也就是用统一的手法把力度记号奏出来的习惯。这时我懂得,歌剧表演常常换乐队编制和独唱演员,使我无法实现自己的构思,于是我下决心只献身于交响乐指挥。同时我也开始明白表演艺术是逐渐向前发展的,在今天连过去最成功的解释都不能使艺术家满意了。主要是我以前揭示作品形式的作法使我恼火。解释肖斯塔科维奇和马勒的庞大结

构,对发展作品的整体感有很大的帮助。

拉: 你不考虑莫斯科市苏维埃第一交响乐队的经验吗? 在这个艺术实验经过了许多年之后,你能否说,它证实了个人的艺术的意志是必需的?

康: 当然是啊! 这个团体可以算是独一无二的,因为它恰好是一个大交响乐队,而不是室内乐队,其实它的意思是无领导者的公开演奏(不过这里有时还是需要指挥)。它联合了莫斯科各交响乐队和歌剧院的乐队的第一流演奏员。实际上人们在那里是无酬劳动。他们一大早就进行排练,兼这里的演奏和本职工作于一身。这个乐队在培养演奏员的合奏感方面成绩很大。我们至今还深受其益:在那里受训的演奏员作为教师,过去和现在都在造就我们乐队的演奏人材。这个集体大公无私的教育工作深受人们的尊敬。正是第一交响乐队首先在工人俱乐部宣传严肃音乐。应当说,它可以赞扬的是大部分曲目是现代作曲家的作品:苏联的肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基、杰舍沃夫,西欧的奥涅格、巴尔托克、普连克、席玛诺夫斯基。这些作者的一大批作品就是由第一交响乐队首演的。可是,这个集体的演出毕竟是片面的。他们演奏我们的听众所不知道的、现代作曲家最复杂的作品时,是得心应手的,因为第一,这个乐队的演技是高超的,第二听众不是来评论演奏的好坏,而是来了解作品的。但是,乐队一旦演奏贝多芬或是勃拉姆斯的音乐时,就发现他们在解释上无法取得一致。这是可以理解的,因为大乐队的演奏需要三个最重要的条件。第一是统一的思想,也就是揭示作品思想的哲理性构思。只有身为领导者的指挥才能做到这点。第二是统一的演奏技术问题:音响平衡的正确搭配。其实谱子上的那些表情符号是可以不同方法来演奏的。谱子上写着 *mf*, 可是 *mf* 是什么呢? 没有什么天秤可以

称出对每个音乐家都一样的表情符号来。某人的声音大，他演奏的 *mf* 却等于声音小的人的 *f*，至于要区别总谱里写的都一样而作用不同的 *mf* 就更不必提了。那些坐在乐队各个角落又彼此听不清的演奏员自己是无法检查这个的。简单地说，问题在于乐队音响的平衡，而这一点只有指挥才能加以调整。第三个条件最重要。莫斯科市苏维埃第一交响乐队在演出过程里没能形成完整的作品，也就是把各个段落综合在一起。秘诀就在于，只有一个人能塑造形式，一百个人不可能同时做到这点。这就证明，不可能利用这样音乐家荟萃的优裕条件。经常有这样的事，吹长笛的把自己的独奏吹得很漂亮，但是紧接着另一个演奏员来吹这一句，他的处理就不同。第一交响乐队归根到底不过是不现实的空想而已。它不复存在不是由于组织上的原因，而是因为这个创造思想本身就站不住脚。因此，这个乐队积十年的经验证明，就是集体表演艺术也需要主导的个性。

看来似乎可以从前面所说的得出乐队里不需要个性鲜明的演奏者的结论了。不，需要的。但是，他应当很好地理解指挥的意图，发展和充实他的构思。其实并不是每个好的音乐家都能在乐队里演奏的。我们知道许多实例证明，演奏得很漂亮的独奏家往往是平庸的、糟糕的乐队队员。在乐队里演奏的艺术是一门特殊的艺术。除了具备优等的演奏技术、良好的视奏能力和合奏优点以外，还要求乐队队员善于接受别人的意志的感染并把它当作自己的意志，善于积极地投身到指挥所要求的激情中去。

拉：每一种工作都需要一整套才能。指挥家尤其必须多才多艺，因为这里的音乐工作意味着同集体打交道。依你看，指挥家需要有哪些才能？

康：依我看，需要有各方面的才能。首先是比一般人高的音乐

条件。我指的是别的表演家需要有一切条件，再加上更敏锐的和声听觉、高度发展的力度听觉（也就是特殊的音响平衡感）、造型的本领和行政才能。而最要紧的是意志是某种固执己见。指挥家必须坚信自己的构思是正确的，并且不受乐队所提供的音响的感染。他在家准备的过程中就应当十分明确地想到，他要求什么音响和是怎样的音响，并且设法使乐队按自己的想象去做。因此，真正的指挥家就与假指挥家不同，假指挥家可以相当巧妙地使演奏协调一致，但是，不幸的是他们的个性并没有表现在乐队的音响里。要知道百人百面的集体，即使他们已经和别的指挥一起练好了一部作品，也是在强迫听众接受某种构思，但实际上是提不出什么构思来的。

拉：你能说出指挥家的主要的才能来吗？

康：我想，主要的才能是没有的。缺乏任何一种才能在一定的程度上都会使指挥一钱不值。比如说，指挥家的听觉不好，这就是不能令人满意的指挥家。双手不好也是一样（不过这点还无关紧要，只要多排练排练就行了）。指挥家缺乏意志，这不是指挥家。我且不说那善于找到独创的解释音乐作品的构思的能力。

拉：那末你认为，主要的才能是不存在的？你说过，没有造型才能多少也能对付过去。

康：不是完全可以对付过去。如果指挥家根本没有造型的本领，乐队就无法演奏了。然而让我们来回忆一下伟大的指挥家队伍吧。大家知道，富尔特万格勒的双手很沉重，但是他做到了情绪激昂，感情洋溢。托斯卡尼尼的手势很不明确，可是他的节奏和合奏的准确是目前谁都望尘莫及的。克莱贝尔的技术无论如何是没有什么效果的。什蒂德里打了第一拍后就把它保持了好久，好象在抖手；正是他使我们的乐队养成在指挥下手后才演奏的习惯，但

是他是第一流音乐家。因此你要明白，无论如何手是不决定一切的。但是必须注意，当指挥同不大熟悉的乐队或是完全陌生的乐队打交道时，手的作用就会大得多。指挥无法把自己是怎样处理作者原谱的各个方面都讲清楚，因为总谱里有成千上万的记号，而乐队里有上百号人。指挥的手的技术高低就在这里显示出来了。然而我还是认为，确定主要的才能是什么是难事，重要的是具备一整套各种才能的综合。因为我们是在讲最高的水平。或许从来没有理想的指挥家。我们知道的也只是一些有关上世纪几位大指挥家的传说。既然当时没有录音设备，我们就无从知道实际的效果。但是，录音只有作为音乐会的录音而不作为复制的集锦时，才有价值。也许录音会同电影胶片在一起提供某一情景，不过这还是不完整的情景。要想从专业上评论一个指挥家的好坏，就应当听听他是怎样进行排练的。应当了解，他制服了乐队多大的抗拒，外界向他提醒了什么，他自己又把什么带到排练里来；这个乐队与别的指挥一起演奏这部作品又演奏得怎样。在这方面头几次排练是很说明问题的。所以，要想更好地了解一个指挥家，就必须去听他的首次排练，然后再去听音乐会。

拉：适用于指挥专业的行政才能是什么？

康：就是计算排练时间的能力——预告规定必需的排练次数，每次练完后使乐队对排练的成绩有一个完整的印象，不使那些部分不参加节目的演奏员因不必要的等候而白白感到厌烦的能力；善于轮流排练那些紧张得令人疲劳的作品和比较轻松的作品。应当善于与最先进的演奏员心心相通，称赞畏葸的可是有才能的人，遏制不自量力的冒尖的人——我们可以举出成千上万的例子来。在这里行政作用是与教育作用紧密相连的。

此外，身为乐队领导者的指挥家还不得不管许多非创作性的

问题:分配演奏员的工作(为了使工作量相等),维护纪律(个别谈话或是和大家一起讨论犯错误的人的问题),在人数众多的音乐馆的复杂生活里保卫乐队的利益等等。我们也不要忘记,指挥家和学校里的教师一样,以自己的为人来影响演奏员的理智。彬彬有礼的态度、音乐以外的种种兴趣、对艺术的自我牺牲精神、端正的品行(排练迟到是领导者的耻辱!),甚至雅致的穿著打扮。这一切指挥家都应当经常牢记,否则他不可能影响自己的集体。难怪人们说,有些是“有修养的”所谓贵族式的乐队,那里每个演奏员都骄傲地以自己属于这个集体为荣,还有些乐队,在那里与指挥作对,对他的每个意见都提出异议,表示对仔细排练不感兴趣,这一切都算是英勇行为。

拉:高等音乐才能(例如形式感、分析和概括演奏结果的能力等等)在指挥的工作里可以发展和培养到什么程度?

康:可以发展相对听觉和手的技术。至于形式感,也就是揭示作品的戏剧式结构、确定速度、各个片断的对比,这一切都以某些先天的本性为基础,但是,这也和艺术里的一切东西一样,也是可以而且应当发展的。换句话说,这些才能是直觉加上知识。比如说,歌剧活动在这方面帮了我的忙——通过音乐的舞台表现大段构思因而得到了发展。往往各片断的正确对比感是通过标题音乐得来的,因为标题音乐比较具体。

我认为,发展“休止感”有很大的意义。休止符强调了戏剧式结构,把不同的心理状态区别开来,使演奏者和听众都警觉起来。我也指的是总体止符(延长号)以及小节内小小的延缓(如果在音乐里可以明显地感到一问一答)。有时作者相当明确地标出这样的停顿(例如普契尼、马勒、后期的柴科夫斯基),有时则不标出来,但是,就在这种情况下指挥也不应当“一口气地”演奏下来。戏剧

式结构感应当使他想到那些没有写出来的句逗，而分寸感应当帮他决定该休止多久。最使我恼火的是那些没有奏够休止符的指挥，而且我认为，休止符奏过头差不多总比没有奏够强些。我从斯特拉文斯基那里得到了我一生中最好的赞语，他在纽约听我指挥《彼特鲁什卡》后对我说：“你的休止感觉好极了！”其实我是在许多地方和没有写出来的地方作了休止的！

拉：但是，大概某些只有指挥家才具备的才能毕竟是存在的吧。我觉得，必须发展这种因素。我们知道许多优秀的音乐家努力设法去指挥，可是依然当不成杰出的指挥家，例如柴科夫斯基、里姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺夫、济洛蒂。许多完全可靠的同代人证明了这个事实，而且有些音乐家（例如里姆斯基-科萨科夫、柴科夫斯基）自己也承认他们在这方面无能为力。原因何在呢？我以为，指挥专业需要一些比音乐条件，其中包括演奏条件在内更高的素质。我要把这个综合的才能叫做“有效的影响”。当然，这种才能与高等音乐才能互相配合，并且以它们为基础。但是，因为它不是根据音乐特有的才能而来的，它虽然决定指挥工作的成败，不管多么奇怪，却是非音乐性的才能。“有效的影响”首先是指挥整个人对乐队集体的影响。这里包括意志、手的技术、面部表情、哑剧的动作、眼睛的作用以及还有一些无法用现成的术语来表达的素质，这一切构成了指挥家与别的表演家的主要差别。

康：看来你说得对。但是，指挥家与别的表演家不同不单因为这个缘故。差别就在于表演家（器乐演奏家、歌唱家）能直觉地行动。无论如何，在他刚走上这条道路时，他完全不必弄清楚，他为什么这样做。这点有人能解释，有人不能解释。这不是必须做的事。指挥家则必须明了，他为什么非这样做不可。他应当使演奏员相信他的处理，并且不是形式上而是自觉地去演奏。演奏员应

当懂得，为什么要求他用这种手法来演奏某些表情符号。

拉：就是说，你所做的一切，你都能解释？

康：当然。而且应当解释。比如说，如果我处理贝多芬第九交响乐末乐章里的宣叙调与往常不同，我就应当解释这是因为什么。

拉：指挥家与别的表演家不同还因为什么？

康：别的专业的表演家准备一部作品时，有机会在练习的过程中多次检查整个形式，总之检查自己的演奏……指挥则往往受排练时间的限制。他必须拿来准备好的演奏布局。改变它是绝对不行的，因为如果他每次排练都做试验，他就会打乱演奏员先前的印象（我指的是古典作品），而他自己的布局的印象也一点没有固定下来。

指挥专业要求演奏家具有高度的机动性。指挥家在向乐队表达自己的意图方面必须更加随机应变。指挥家的期限往往是很紧迫的。比如说，他与乐队初次接触后得出结论，需要改变力度，也许甚至改变配器法（如果没有经验的作者有明显的错误），需要把这些改变写到分谱里去。除此以外，他还必须再三考虑自己的构思，因为排练表明，一切并不象他研究总谱时所想的那样。而且他只有一天的时间来做这些事。这样的特点也使指挥家与别的表演家根本不同。

拉：列·英·金兹堡说指挥的“耳听八方”的听觉，是同时听到整个织体的才能。他假定这种才能甚至在指挥家中间也是相当罕见的。你能不能说，指挥家必须听到总谱里最小的细节？你能不能说，你在指挥时就是这样听到乐队演奏的？如果一个指挥家不具备这种耳听八方的听觉，旁人听得出来吗？

康：具有头等绝对听觉的人，站在谱台前却听不见最简单的错误——错音，这种例子我们可以举出许许多多。指挥家在谱台前

应当善于分配注意力，而不是集中注意力。而且他应当训练自己善于从和声上与音色上听到音乐。如果你听到某个错音从哪里发出以及在哪个和弦里，你就马上断定它的和声功能。有绝对听觉的指挥家能马上把升C音与还原C音区别开来，但是不能立刻断定哪个乐器奏错了。如果一个指挥不具备绝对听觉，但是却有发达的和声听觉，他就会听到：这是三度或是五度，谁的音色不准，他看看总谱后，立刻能说出谁奏错了。除此以外，激动（特别在刚开始工作时）常常妨碍年轻的指挥听到乐队发出的一切声音，这是随着经验的积累而慢慢来的。必须记住，从音响上讲，指挥台是“听”乐队最糟糕的地点，因为全部音响同时都压到你头上，而首先压来的是那些座位离你最近的人。所以我就认为，奏力度 p 时各弦乐组的首席都应当拉得比本组轻些。每当我指挥不大熟悉的乐队时，我不得不花许多时间使演奏员们相信需要这样做。我要求这样分配，首先是根据：我耳边的 p 比我想象的要响时，这就破坏了我所需要的情绪，因为就艺术来说，音量不是分贝的多少，而是心理状态。其次，演奏员细听本组的中心，而不听边上的首席时，就更有把握达到协和。

拉：是的，如果我们把小组看作一个音源，那么规律就是：声音由中心向四周扩散。如果中心最响亮，也就是说如果中心是发声的焦点，那比较容易达到平衡与协和是理所当然的事。

康：对，最强点在中间时，小组的音响最为有利。不久以前我在鹿特丹指挥贝多芬第三交响乐。那里的首席同往常一样带着全组，也就是说他拉得响些。在谐谑曲里我无法达到协和与需要的 pp 的音响。于是我就说：“这里各组的第三谱台是主要的。其余的谱台在各组里都要轻得能听见第三谱台。”这些话产生了惊人的效果。乐队迅速地变了样。理想的协和有了保障。前面几个谱台

也不突出了，因为他们在听着背后的声音。我的知觉与情绪也变了，没有什么东西来妨碍我专心于这种特别的“簌簌”的音响。我的坚定信念、我的原则就是这样的，而且我认为，这种处理方法对演奏员是一个教育，因为它使他们（甚至各位首席）养成听别人的习惯，而他们有时是不听别人的，他们依靠眼随着指挥的手势来演奏。

拉：我觉得，这里出现了一个道德性质的问题。你迫使首席和他的助手服从别人，象第三谱台一样。这样不会使人家感到屈辱吗？

康：我所要求的结果是，各组的第一谱台应当夸大表情符号，比别人早做渐强和渐弱，使别人跟着他们这样做，而不是只求同他们的声音合在一起。我以为，从教育角度讲，这不是贬低他们，而是抬高他们。不错，有时某些人感到委屈，冷淡地耸耸肩膀。可是要知道，第一谱台的这种“从属地位”只牵涉到力度问题。演奏上还有许多方面是全组跟着首席走的（乐句处理、运弓等等）。当然，如果出了什么事，首席有责任甚至在 *pp* 时拉得响些，为的是把其余的人引上正道。

然而，我们还是回到金兹堡提出的问题上吧。指挥有没有听见整个织体和总谱里所有的声部，使我们有可能对此作出结论的主要一点是，指挥在音乐会上怎样组织音响的平衡。他有没有听到整个乐队，还是只抓住旋律而且大体上不是分别地指出力度来？指挥应当根据乐队各组不同的情况来调整力度。应当说，演奏员是非常喜欢夸大渐强渐弱的。视奏陌生的作品时，一见渐强记号，多半在它应当开始之前就都拼命地“压”上去，而见到渐弱记号时，无论如何是不会比邻座早开始的；一般地说，大多数乐队演奏的 *p* 要比需要的音量响些，至于 *pp* 就更不必提了。在这种情况下