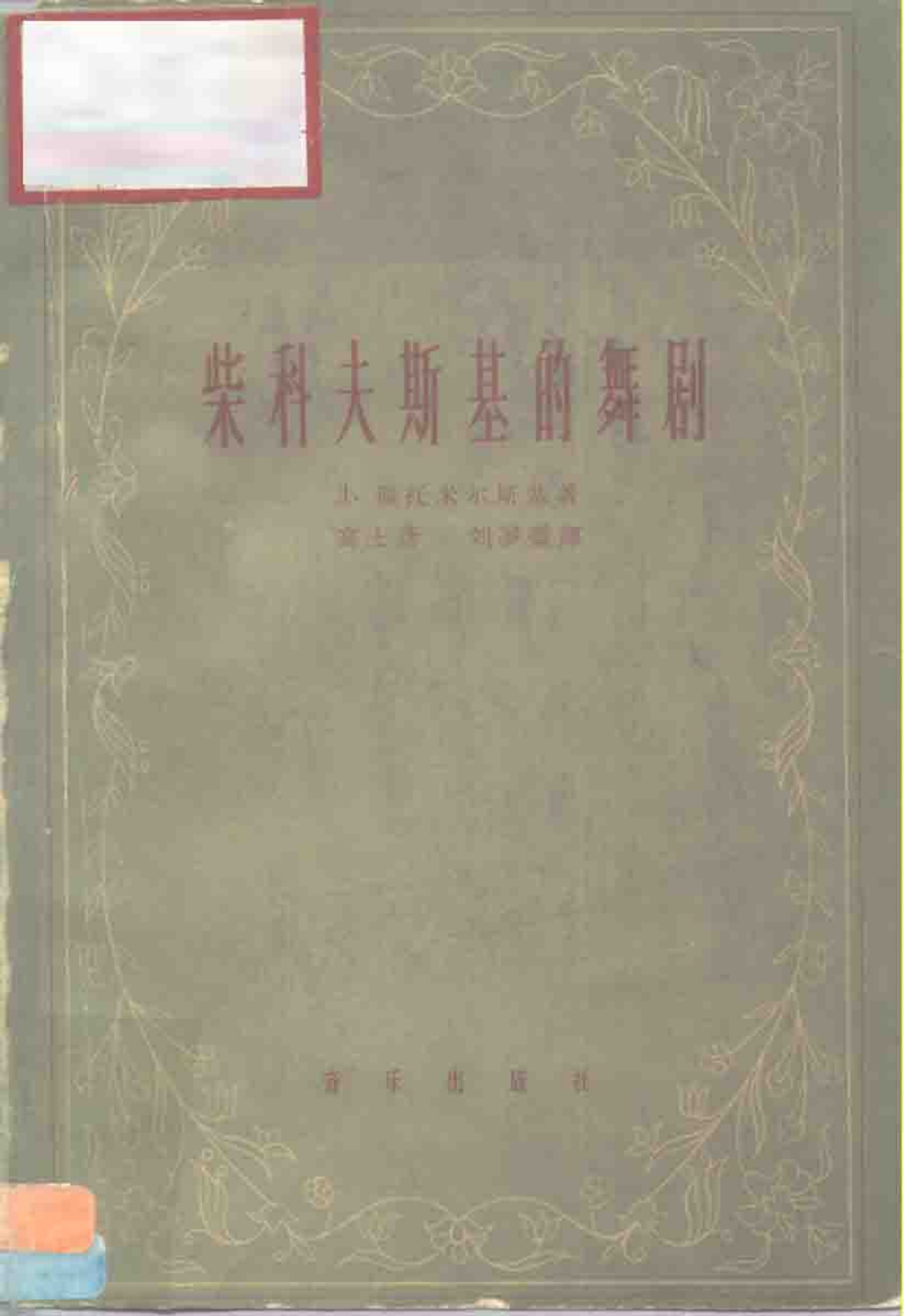




柴科夫斯基的舞剧

小 俄罗斯米尔斯基著

高士彦 刘淑媛译

音 乐 出 版 社

柴科夫斯基的舞剧

〔苏〕А. 瑞托米爾斯基著

高士彦 刘夢臺譯

音 乐 出 版 社

北 京

Д. ЖИТОМИРСКИЙ
БАЛЕТЫ ЧАЙКОВСКОГО

本书根据苏联 Музыка 1957 年版译出

15723

柴科夫斯基的舞剧

〔苏〕Д. 瑞托米尔斯基著

高士彦、刘梦莹译

音乐出版社出版(北京和平门外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店经售

850×1168 毫米 32 开 4 $\frac{1}{2}$ 印张 76 千文字及 19 面乐谱 4 页插图

1963 年 10 月 北京第 1 版

1963 年 10 月 北京第 1 次印刷

统一书号: 8026·1840

印数: 0,001-1,510 册 定价 0.76 元

內 容 提 要

俄罗斯伟大作曲家柴科夫斯基的舞剧《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》是世界乐坛上广受欢迎的作品。作者給舞剧音乐带来了丰富的形象内容、戏剧性的动力和宽广的交响性发展。本书除緒論部分着重說明柴科夫斯基舞剧音乐的历史意义和风格特征以外，还分章对三部舞剧的创作过程、主题构思、音乐形象、音乐与剧情发展的联系作了詳細探討，可供我国作曲家和舞剧音乐爱好者参考。



П. И. 柴科夫斯基
(1893年)

目次

序言	1
----	---

柴科夫斯基的舞剧音乐(緒論)

一、踏上舞剧的道路	5
二、历史的篇頁	10
三、改革的原則	23

《天鵝湖》

一、概論	34
二、解說	46

《睡美人》

一、概論	69
二、解說	78

《胡桃夾子》

一、概論	97
二、解說	105

簡明參考書目	125
--------	-----

序 言

柴科夫斯基的舞剧属于最受欢迎、最经常演出的俄罗斯古典艺术作品之列。听众和观众喜爱柴科夫斯基的舞剧里具有其他经典作家创作中人们珍视的特色，如深刻的内容、真切动人、富有诗意等等，这些特色都表现在艺术性完美的、新颖的形式里。

早在十月革命后初期的、最严重的年代里，我们的剧院就曾经慎重地扶持柴科夫斯基的舞剧。在饥寒交迫的1919年，“大剧院”上演了《胡桃夹子》，这是该剧写成以后二十七年首次在莫斯科上演。1920年和1922年，在同一舞台上《天鹅湖》有过两度不同的演出。1922年和1923年，《睡美人》和《胡桃夹子》分别以空前的规模在列宁格勒恢复上演。革命后最初的十五年里，莫斯科和列宁格勒两地的剧院上演柴科夫斯基舞剧的次数要比革命前的皇家剧院四十多年里上演的次数还要多。后来，观众们对俄罗斯古典作品中的这一珍贵的部分的接触是愈加频繁了。目前，人们很难举出一所没有上演过柴科夫斯基舞剧的苏联歌剧舞剧院。在世界各剧院的剧目中，柴科夫斯基的舞剧一向占有牢固的地位。

早在苏联文化的发展初期，M·高尔基就曾经指出广大人民群众迫切要求看到人类性格中光明和美好的一面。他说：“……必须表现出豪迈的、热爱自己理想的英雄人物……”；“……必须给大家

指出全世界自古以来就向往的理想事物。”^①这种“理想性”(идеальность)是柴科夫斯基的一般作品,尤其是他的舞剧作品所固有的。不仅是这些作品的题材表现了柴科夫斯基舞剧的真正涵义和规模。与其说是作品的题材(作品本身具有许多传统的舞剧程式,“华丽”时常超过了美),倒不如说是音乐和音乐所构成的舞台形象表现了柴科夫斯基舞剧中真正的涵意和气魄。正是音乐把它們提到高度艺术概括的水平,使人们能够从中感到高尔基在上述引文里谈及的人类性格的伟大之处和新的精神。

这些作品的力量在于有现实主义的、真切的感情。这些作品中的一切童话成分和幻想成分,正象在民间童话里一样,不外乎是一种艺术手法、比喻方式,其中贯穿着纯粹人世间的、人的具体思想。这是一些刻划热烈的心灵、青春的感情、忠诚和自我牺牲精神的诗篇。柴科夫斯基的舞剧充满着强烈的乐观主义精神以及对生活、对善良和光明的原则必然取得胜利的信心。

这些作品的美、丰富的感情和现实主义的象征性首先表现在柴科夫斯基的无限丰富的抒情曲调里。音乐的力量和内在重要涵意也表现在交响乐发展的力量和柴科夫斯基美妙的配器技巧里,表现在这位音乐剧作家和标题音乐大师的细致手法里。

柴科夫斯基的舞剧中丰富的思想性和高度的艺术性以及动人的抒情意味不断地吸引着广大的听众和观众,促使他们注意研究和思考这些作品,认识这些作品里包含的重大的艺术奥秘。

保持这一种艺术的生机,意味着积极地它为它斗争,摆脱陈规旧套、形式主义和虚伪习气。大家知道,过去墨守成规的舞剧传统对音乐在舞剧中的作用是十分轻视的。这一点也表现在柴科夫斯基

① 《高尔基论艺术》,莫斯科-列宁格勒1940年版,第177页。

的許多舞剧演出里，其中音乐被人随意地改作和刪減，而在舞蹈中，音乐的象征性内容时常受到輕視。

对古典遗产更大的歪曲在于某些形式主义者企图使柴科夫斯基的舞剧“现代化”。热心的“实验家”拟出了和作曲家的构思毫无共同之处的新题材，按导演的爱好来安排音乐的曲目，夹进了一些类似“杂技舞蹈”或者变换布景的“运动平面”的“力度”因素，后者就其反艺术性說来，都是荒謬絕伦的。例如列宁格勒的一些尽人皆知的糟糕演出，如《胡桃夹子》(1929年)和《天鵝湖》(1933年)等等便是如此。

苏联批評界曾經不断反对过戏剧演出中的上述种种怪现象。臆想的、形式主义的实验在我們的剧院里已經不复存在。但是，对柴科夫斯基舞剧的創作构思所采取的随便态度，并未根除尽絕。由于演出者的某些偏頗目的而任意剪裁情节与音乐的现象仍被姑息。这种方法如果拿来对待任何一个經典作曲家的歌剧和交响乐，那就不可想象了。这种表面上的創新之所以产生，往往由于人們畏縮不前，不积极于丰富舞蹈艺术的手法(这是最主要之点)，不去使导演处理手法深刻化。

杰出的苏联舞蹈大师一向以慎重关怀的态度对待舞剧中的音乐内容和戏剧内容。他們在柴科夫斯基的舞剧里創造了就其动人的詩意和技巧两方面說来十分出色的一些形象，只要举出天鵝、阿芙乐拉和克拉拉等角色的杰出扮演者，如Г. 烏兰諾娃、М. 謝苗諾娃、О. 列比兴斯卡雅、Н. 杜津斯卡雅等人便足以証明。富于創作天才、勤于探索的舞剧編导們为提高舞剧演出的思想、艺术水平作了很多工作。近年以来，人們努力在舞台表演和乐队演奏方面恢复柴科夫斯基舞剧的真正内容，使其摆脱陈规旧套，并用各种导演

和表演手段強調其中最本质的、創作上最先进的因素。在这方面足以作为代表的是斯坦尼斯拉夫斯基与聶米罗維奇-丹欽科剧院的演出。这个演出并非无懈可击，但它显然是新穎的、方向正确的。当然在这方面还有许多事情要做。苏联舞蹈大师們当前的重大任务之一就是去深刻而完美地体现柴科夫斯基总譜的精神。

这本学术性的普及讀物的目的有二。首先，作者写的是一本指南书(就这个词的狹隘含义而言)，这本指南书主要不是针对演出(每一种演出的处理都各有其特征，要求独立的描述和分析)，而是披露柴科夫斯基这三部舞剧总譜的本来面目。本书的第二项目的在于帮助音乐家和真正的艺术爱好者比較深入地研究柴科夫斯基的舞剧。本书的緒論主要便是为此目的而写的，其中談到柴科夫斯基的舞剧音乐的历史意义問題，并且试图說明它的一切最重要的风格特征。

写緒論时，Ю.И. 斯洛尼姆斯基、B. M. 包格丹諾夫-貝列卓夫斯基、Ю. 巴赫魯申等人在俄罗斯舞剧史方面的著作，B. B. 雅科夫列夫的論文和当面賜教給了作者很大的帮助。



柴科夫斯基的舞剧音乐(緒論)

一、踏上舞剧的道路

柴科夫斯基于 1877 年写成第一部舞剧——《天鹅湖》，当时他已经是几部歌剧、交响乐、交响诗和四重奏的作者了。《罗密欧与朱丽叶》(Ромео и Джульетта)、《里米尼的弗朗契斯卡》(Франческа да Римини) 和《铁匠瓦库拉》(Кузнец Вакула) 的作者柴科夫斯基当时已经显示出自己的高度艺术水平。这样一位作曲家来研究舞剧音乐，在当时要算是一件不平常的事情。柴科夫斯基跨进了并且掌握了新的创作领域，那种轻易而自然的气势显得十分惊人。

F. 拉罗什在他对柴科夫斯基的舞剧音乐最初的一篇批评文里，在一篇谈到莫斯科上演的《天鹅湖》的文章里已经指出了这一

点。他說：“除了絕少的例外，一般严肃的、真正的作曲家是碰舞剧音乐的……老实說，在到剧院去的时候，我有些为音乐的效果和平易性担心……我害怕……他（指柴科夫斯基——作者注）由于不必要的拘泥，写出对于舞剧說来格調过分华丽、过于缺乏动人的感情和平易的曲調的一种音乐。我从最初的几个章节里就看出作曲家已經避开了这个暗礁……柴科夫斯基先生很容易就窺破了舞剧风格的特征，誰也沒有能够料到一个写过这么多交响乐、四重奏和序曲的杰出作者能够做到这一点……他的音乐是十足的舞剧音乐，同时也能使严肃的音乐家感到它十分出色有趣。”^①

后来 I. 拉罗什曾經屡次表示这个正确的见解，他着重指出，柴科夫斯基对舞剧音乐的研究中沒有絲毫压制他自己的創作个性、沒有半点妥协和純粹順应专业性要求的影子。按拉罗什的話來說，柴科夫斯基之成为舞剧作曲家，“不是因为他特別善于順应一些自己生疏的要求，而是因为在他的性格的深处包含着創作舞曲的才能。”^②

在柴科夫斯基的初期創作中就表现了写舞曲的傾向和才能。我們記得，他最初写的一些交响乐总譜里便有一些“代表性舞曲”，后来这些舞曲被安排在歌剧《市长》（Воевода）里。早在他初期的交响乐作品里就出現了一些出色的圓舞曲范作以及另外一些具有鮮明舞蹈色彩的音乐段落。^③七十年代末曾經創作了結尾帶有民間舞曲《春之歌》（Веснянка）的第一鋼琴协奏曲、《四季》（Времена

① Г. А. 拉罗什：《音乐批評文集》，卷二，第一分册，莫斯科 1922 年版，第 166、167、168 頁。

② 同上，第二分册，莫斯科-彼得堡 1924 年版，第 139 頁。

③ 第一交响曲的諧謔曲之中間插部、第二交响曲最后乐章的“鶴”的主题变奏曲、第三交响曲的“*Alla tedesca*”（德国风格）圓舞曲等。

года)中的圓舞曲《十二月》(Декабрь)、作品第10号鋼琴曲集中的俄罗斯舞曲《幽默舞》(Юмореска)以及《雪娘》(Снегурочка)配樂中的輪舞和《樂師之舞》(Пляска скоморохов)。如果打算把这个清單扩大到柴科夫斯基此后的全部創作,那末我們就几乎不得不涉及他的一切創作体裁和形式了。即便他的舞劇沒有問世,他的一些交響樂圓舞曲就足够使他获得舞蹈音樂大師的聲譽。

柴科夫斯基和С.И. 塔涅耶夫的通信中的一段辯論可以証明他对舞蹈性的态度。塔涅耶夫在一封信里善意地批評过第四交響曲說:“这首交響曲的唯一使我絕不能容忍的缺点便是在每一乐章里都有些东西使我联想到舞劇音樂……”針對这一点,交響曲的作者回答說:“我很不了解,您所說的舞劇音樂是指什么,为什么您不能容忍。难道您把一切愉快的、帶有舞蹈節奏的曲調都看作是舞劇音樂嗎?但是这样一来,您就一定不能容忍貝多芬的大部分交響樂作品了,因为其中这样的曲調是随处都可以遇到的。您是否打算說,我的諧謔曲中的三重奏具有明庫斯(Л. Минкус, 1827—1886, 俄罗斯作曲家)、盖尔貝尔和普尼(C. Pugni, 1802—1870, 意大利作曲家)的风格呢?但我认为是聽不上的。再說我也很明白,在‘舞劇音樂’这个名詞里包含着一些什么值得非難的地方……不明白为什么在交響樂里不能出現片段的舞蹈曲調,哪怕它是故意帶着卑俗的滑稽意味。”①

当然,絕不能設想,熟悉并且十分尊重柴科夫斯基的塔涅耶夫会在柴科夫斯基的作品里看出有某些和普尼、明庫斯的产品类似的地方,从而指責音樂的艺术质量不高。塔涅耶夫的指責显然針對的是那种简单的、毫无掩盖的、和生活源泉非常接近的舞蹈性。正

① С.И. 柴科夫斯基和С.И. 塔涅耶夫通信集, 莫斯科1951年版第32—34頁。

象柴科夫斯基的其他許多作品一样，第四交响曲的确有着这种舞蹈性。在这种指责里表现了学院派音乐趣味对率直的世界风味、对音乐中純粹的世俗气息的某种敌视。相反地，柴科夫斯基坚决主张作曲家有权利运用这些因素，换言之就是有权利把创作和音乐的民间源泉、生活源泉广泛地、直接地联系起来。

对于柴科夫斯基说来，这是一次有关创作原则的论争。舞蹈正象歌曲一样，永远是日常生活的体现。舞蹈的音调与节奏和日常生活、和普通人的“感情词汇”有着不可分割的联系。在从事创作工作时，柴科夫斯基生活和呼吸在音乐的这一影响广泛，具有巨大感染力的领域里。善于作有力的艺术概括这种才能帮助他避免了融和在世俗的、日常生活气息里的危险。从另一面说来，本能地要求吸收“四周”传来的音乐，从来不失掉和这种音乐的活生生的联系，这一切就形成了他的创作中最重要的生活基础，使他的艺术概括具体化，具有深刻的真实性和普遍性。

舞蹈的因素渗入到柴科夫斯基的音乐里，它不仅是作为一个音乐体裁上的“公式”，而且是作为感情、意念、诗意的联想等一系列复杂现象的表现。舞蹈的因素生活在柴科夫斯基的音乐里，随带着生活中包在它们周围的全部气氛，它们被艺术家的想象力诗化了，并且通过了出色的技巧上的洗磨。这里首先令人想到的是圆舞曲的领域，柴科夫斯基作品中的圆舞曲吸收了俄罗斯生活中这样多的抒情气息，它的诗意得到了柴科夫斯基多种多样的解释——从《忧郁圆舞曲》这一类閒逸的“家庭”作品中的抒情气息直到第五、第六交响曲中圆舞曲的高度浪漫风格。

大家都知道，舞剧向作曲家提出了一些特殊的要求。与动作有密切联系的音乐必须有明确的舞蹈性，换言之，就是与生活中的

舞蹈本源保持联系。由于直接而生动地领会了生活中的音乐气息，柴科夫斯基能够完全满足上述的要求。他的喜爱生活中的音乐气息，并不是把它当作人文学上的珍贵现象，而是把它当作是一种重要的音调因素。他善于对所谓流行的音乐作出评价。柴科夫斯基一方面时常流行音乐作为创作的原形，以高度的音乐趣味和技巧使它提高一步，但同时并没有取消它基本的通俗性，没有企图磨平它的“世俗性”，没有学究式地用精神上的探索使它“僵化”和暧昧化。善于明确而平易地表现出舞蹈因素，这对于使柴科夫斯基和舞剧世界的接近起了不小的作用。

柴科夫斯基对戏剧这一种能影响广大群众的艺术十分爱好，这也促使他和舞剧接近。有一次在谈到歌剧问题的时候，柴科夫斯基亲自指出戏剧的这种突出的优点说：“……歌剧……使你们接近人群，使您的音乐和真正的群众结合起来，使您不仅成为一小圈人的财富，而且在良好的条件下成为全体人民的财富。”^①与观众产生生动联系的这种要求表现在柴科夫斯基的戏剧创作的个性里，表现在他的歌剧和舞剧音乐的鲜明的形象性、朴实性和布局的规模上，表现在“吸引注意力的技巧”上（B. 阿萨菲耶夫确切的用语）。

最后，作为一个交响乐创作的领域，舞剧在柴科夫斯基面前开辟了一个辽阔的、诱人的远景，他对交响乐创作是多么爱好和擅长。同时交响乐风在舞剧中具体的戏剧形象性有了合乎柴科夫斯基理想的结合，也就是说，它在影响的广泛性方面又占了上风。

柴科夫斯基便是这样走上舞剧道路的，这是一条自然的、受他

① 《П. И. 柴科夫斯基与梅克夫人通信集》，第三卷，科学院1936年版，第331页。

的一切創作傾向和創作性質所規定的道路。但是“舞劇走向柴科夫斯基”的道路却複雜和矛盾得多了，換句話說，克服舞劇領域中多年的音樂陳規，確立新型的、新水平的舞劇音樂，以便大大革新一切舞劇藝術，這條道路是複雜和矛盾得多了。下面我們專門談談這個重要的歷史性的過程以及柴科夫斯基的舞劇總譜在這一過程中所起的作用。

二、歷史的篇頁

Г. 拉羅什認為《天鵝湖》的音樂是“全盤舞劇式的”音樂，但是當時的一些專業舞劇批評家和不堪救藥的舞蹈愛好者的看法卻有些不同。我們看到在一篇為《天鵝湖》的初演而作的批評文上說道：“有若干美妙的成分，例如圓舞曲、匈牙利舞曲、波爾卡舞曲等，但一般說來，這一出新舞劇的音樂相當單調、枯燥。對於音樂家說來，這可能是一個有趣的東西，但是對觀眾說來是索然寡味的。”^①關於這一次演出，莫斯科的舞劇史的研究家Д. И. 穆興曾經說道：“《天鵝湖》的音樂對舞蹈不很適合，不如說是有些象一首美妙的交響曲。”^②彼得堡舞劇史的編纂者 А. А. 普列謝耶夫的表述是非常有意義的。他回憶《睡美人》初演的情況說：“舞劇愛好者們看過初演以後，肯定地說這是帶有‘交響樂結構’的音樂，而絕對不是舞劇音樂，說某些部分的節奏不夠明確等等。”^③

① 摘自В. В. 雅科夫列夫：《柴科夫斯基在莫斯科劇院》一文，載《柴科夫斯基在莫斯科舞台上》一書，莫斯科-列寧格勒1940年版，第56—57頁。

② Д. И. 穆興：《莫斯科舞劇史》（手稿）。國立А. А. 巴赫魯申中央博物館藏。摘自Ю. 巴赫魯申的《柴科夫斯基的舞劇及其演出史》一文，載《柴科夫斯基與劇院》一書，莫斯科-列寧格勒1940年版，第90頁。

③ А. А. 普列謝耶夫：《我們的舞劇》，聖彼得堡1902年版，第330頁。

守旧的舞剧界之反对柴科夫斯基，这是一件很自然的事情。柴科夫斯基的舞剧音乐对于当时舞剧界流行的作曲实践说来，是一个很明显的、尖锐的对比。不管初演以后是否很快就被理解和接受，但是柴科夫斯基舞剧的问世这一事实本身就标志着舞剧音乐史上的一个崭新阶段。

柴科夫斯基舞剧里的具有历史意义的革新因素表现在哪儿呢？他在这方面所作的改革工作具有什么意义和作用呢？为了答复这个问题，我们需要略谈一下舞剧音乐的沿革。

早在18世纪，进步的舞蹈工作者就开始努力争取舞剧演出的综合性，使一切舞蹈表演的因素——舞蹈、音乐、布景、服装——具有内在的统一性和丰富的内容，能表现出剧中的思想和形象。这一个由著名舞蹈改革家约翰·乔治·诺威尔(J. G. Noverre, 1727—1809 法国舞蹈家)提出的任务是以新时代舞剧艺术总的思想倾向作为根据的：当时的人们进行斗争，反对宫廷化的华而不实的舞剧场面，主张把舞剧变成“舞蹈的戏”，变成一种带有生动的人类感情和真实事件的艺术。

在俄罗斯，划时代的(18世纪末—19世纪初)现实主义舞剧的杰出代表者是伊凡·瓦尔贝爾赫，其后有卡尔·季德罗和他的优秀的学生阿当·格魯什科夫斯基。现在存有許多材料谈到他們怎样在导演方面，特别是舞蹈方面实现了自己的艺术理想。^①遺憾的

① 伊凡·瓦尔貝爾赫(1766—1819)的身世在不久以前几乎湮沒无聞。Ю. 斯洛尼姆斯基于1948年发表了第一部关于这位伟大俄罗斯艺术家較詳細的传记以及他所收藏的有关瓦尔貝爾赫对祖国舞蹈艺术所作巨大貢獻的珍貴材料。《伊凡·瓦尔貝爾赫》(一位舞剧編导的文獻材料，包括日記、通信、剧本，Ю. И. 斯洛尼姆斯基作序，莫斯科-列宁格勒1948年版)。他一面反对宫廷剧院的保