

作曲家 论音乐

萨姆·摩根斯坦编

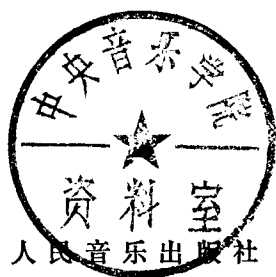


14755

作曲家论音乐

〔美〕萨姆·摩根斯坦编

茅 于 润等 译



Ed. Sam Morgenstern

Composers on Music

本书根据纽约 Pantheon Books Inc. 1956 年版译出

作曲家论音乐

〔美〕萨姆·摩根斯坦编

茅 于 润等 译

*

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

北京印刷三厂印刷

850×1168毫米 32开 228千文字 9.5印张

1986年10月北京第1版 1986年10月北京第一次印刷

印数: 0,001—6,435册

书号: 8026·4476

定价: 2.75元

出版说明

本书介绍了十七至二十世纪三十余位西方各流派代表性作曲家论音乐与音乐家的文字著作。作曲家论音乐从来是音乐界和广大音乐爱好者深感兴味的课题。从这些名作曲家的论文、讲话、回忆录、日记、书信中选出的第一手材料对人们研究作曲家的思想和创作，了解其时代，具有重要的参考价值。原编者美国音乐理论家摩根斯坦为此作出了努力。由于篇幅的限制，某些材料的抉择取舍难免带有局限性，令求全的读者有一鳞半爪之感，但这并不妨碍本书的总体价值。

中译本各篇译文，除巴赫、舒伯特、斯美塔那、柴科夫斯基、巴托克五篇外，悉由茅于润同志担任统校。

人民音乐出版社编辑部

1985年1月

目 次

C. P. E. 巴赫.....	1
海顿.....	10
莫扎特.....	16
贝多芬.....	27
威柏.....	36
舒柏特.....	44
柏辽兹.....	47
格林卡.....	63
门德尔松.....	69
肖邦.....	82
李斯特.....	87
瓦格纳.....	97
斯美塔那.....	110
勃拉姆斯.....	114
巴拉基列夫.....	121
比才.....	125
穆索尔斯基.....	132
柴科夫斯基.....	137
格里格.....	151
里姆斯基-科萨科夫.....	159

马勒.....	165
理查·施特劳斯.....	174
萨蒂.....	187
拉赫玛尼诺夫.....	192
勋伯格.....	197
拉威尔.....	207
巴托克.....	216
柯达伊.....	234
伯格.....	239
普罗科菲耶夫.....	245
奥涅格.....	249
米约.....	258
兴德米特.....	265
格什文.....	273
奥利克.....	278
科普兰.....	286

C. P. E. 巴 赫^①(1714—1788)

虽然现代的钢琴演奏技巧与E. 巴赫时代的键盘乐器的演奏技巧有所不同,但是巴赫在《探讨真正的键盘乐器演奏艺术》(1753—1762)一文中所拟定的技巧规则迄今仍然有效。他给予独奏者和伴奏者的忠告对今天的演奏家就象对他自己的学生一样适用。巴赫是当时最伟大的键盘乐器演奏家之一,他,用诗人克洛普斯托克(Klopstock)的话来说,“通过教学和实践使演奏艺术日臻完善”。

由于当时除管风琴外在键盘乐器上持续演奏长音符几乎是不可能的,所以无论是独奏者还是伴奏者通常都改行为作曲者或即兴演奏者了,他们给旋律线加上装饰音以填补长音符留下的空歇。歌唱者和其他乐器演奏者也效仿去做。巴赫在论述装饰音的这篇文章里试图纠正随之而来的不良趣味和欠缺统一性、清晰性。他引证了法国学派,特别是拉莫,认为他们才是精确处理装饰音的能手。把巴赫的这一段文章与圣-桑的研究成果进行对比是十分有趣的。这位法国作曲家曾经叹惜旧的装饰音符号对于当代音乐家来说简直是太含糊不清了。

作为一位作曲家,卡尔·巴赫使奏鸣曲式规范化了。他明确规定为三个乐章,并确定第一乐章分三部分(呈示部、展开部、再现部),后来海顿、莫扎特和贝多芬使之进一步完善。尽管人们普遍认为巴赫是前古典主义乐派的代表者,他还在作品中,特别是在

① Carl Philipp Emanuel Bach, 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的三子。——译注

他的宗教音乐作品中，运用了对位这个最复杂的曲式。他是一个改革者，同时也是他父亲——约翰·塞巴斯蒂安·巴赫——的学生。他在晚年曾热情地捍卫过自己的父亲，参看他把父亲和亨德尔进行比较的书信。

装 饰 音

引自《探论真正的键盘乐器演奏艺术》(1753—1762)

无人对装饰音持异议。在任何一部乐谱中都能找到大量的装饰音，这就是明证。事实上，它们是必不可少的。仔细考虑一下，它们有许多用途：能联接音符使其增添色彩、能加强重音、能使音乐悦耳动听以及使注意力更加集中。它还能增强表现力，能使一首乐曲变得悲哀、欢乐或其他什么的，这些都能给作品适当增添光彩。装饰音为出色的演奏以及诸如此类的事情创造良机。它也能提高中等作品的演奏水平。如果没有装饰音，再好的旋律也会显得苍白无力、效果不佳，而最清晰的内容也会朦胧不清。

装饰音有许多值得称赞的贡献，但拙劣装饰音的存在和良好装饰音被滥用的现象也令人遗憾。

因此，作曲家要准确无误地标出装饰音来，而不是让一些鉴赏力不强的表演者凭空选择。这是比较妥当的作法。

说句公道话，法国人是把装饰音标得十分周密和具体的。德国键盘乐器大师不搞过分的修饰，他们标得很严谨。法国人原来差不多对每个音都进行修饰，这样既不清晰，又不简练。对于装饰音的数量和种类的节制使他们现在放弃了先前的习惯。谁能说我们对法国人没有影响呢？

演 奏

认为键盘乐器演奏家的唯一主要的财富是技巧，这显然是不对的。一个演奏家或许有最灵巧的手指、能够弹奏单双颤音、精通指法艺术、不管什么音调一看就能流畅地读出乐谱、转调得心应手；或许能弹十度甚至十二度音、能急奏、能随心所欲地双手交叉弹奏、擅长其他有关的演奏技巧；但是他却不能算是一个无瑕的、令人满意的、动人心弦的演奏家。人们常常遇到这样一些技艺熟练的专家和才华出众的演奏家，他们具备上述那些素质，他们精湛的演奏确实使我赞叹不已，但是激发不了我们的感情；他们制服了我们的听觉，但满足不了我们的听觉；他们使我们目瞪口呆，但打动不了我们的弦。我这样写，并不想怀疑令人赞赏的熟读乐谱的技巧。我竭力主张每个人都应有这种足以称道的能力。一个技艺超群的人只满足于做勤于用耳不用眼、勤于用心不用耳而自行其事的人，无论如何是不行的。当然初读乐谱时就想领悟乐曲的真实内容和内在感情是不大可能的。即使是实践经验最丰富的管弦乐队要演奏较容易的乐曲时，往往也要进行多次排练，要核对每一个音符。大多数专家演奏的恰恰就是音符。即使在和声不受任何干扰的时候，保持旋律的连贯性和流畅性也是十分困难的。键盘乐器很灵巧，在这方面的发展优于其他受限制的乐器。但是指速不可滥用。凡需要运用指速的乐段，就应该运用，不要提高整个乐曲的速度。

完美的表演是由什么构成的呢？是由能力构成的，就是通过演唱或演奏使人的耳朵能够领会到作品的真实内容和真挚感情。任何乐段都会由于演奏时改动而大大走样以致令人难以辨认。

演奏的主要事项是：音量的大小、触键、弹键、连奏和断奏技巧、颤音、琶音、保持音、慢奏和急奏。缺少这些要素或运用不当，就不会有良好的演奏效果。

听众听到每个音符和演奏适时的装饰音时，听到完全符合乐曲真实内容要求的触键所产生的适中音量时，这种情况下的演奏自然是成功的。这里包含着一整套完整的、纯正的、流畅的演奏方法，这样的演奏既清新、又富于表现力……在演奏快速乐段时，每一个音符的急奏都必须适当或具有浑厚饱满的效果……精湛的演奏方法最容易从弹奏快速乐曲识别出来，这包括以相同的速度进行轻重急奏交替的演奏。键盘乐器演奏者经常发现他们的敏捷而灵巧的手指在演奏重急奏时得心应手，而弹奏轻急奏时则控制不好手指，把乐曲弹得含混不清。演奏者神经越紧张，演奏的速度就越快，最后终于失去了控制……

一般说来，活泼的快板的音符易弹得清清楚楚，而缓慢的柔板则易弹得拖泥带水。演奏者必须牢记快板和柔板的特征，即使在作品没有标明快板和柔板时，以及在演奏者没有充分理解作品的富有感情的内容时，也要认真考虑这些特征。我使用“一般说来”这个词是经过深思熟虑的，因为我很清楚速度有各种各样，演奏方法也会千变万化，速度不同，演奏方法也就有异。

有很多人弹奏时显得很不自在，手指拉不开，好像涂上了胶水似的，指触缺乏活力，音拖得过长。而另外一些人，他们企图纠正这个不足，触键的时间又太短，手指好像被琴键烫了似的。这两种方法都不对。在这两者之间的方法才最佳。这里，我再说一遍，一般情况下是这样，因为每一种指触都有它自己的用途。

为了理解乐曲的真实内容和真挚情感，为了在缺乏指导的情况下，确定正确的演奏方法，无论是浑厚的演奏，还是清澈明快的

演奏或是别的什么方法，都要学会事先有意识地注意装饰音，最好是抓住一切机会听独奏或合奏。这些细小问题处理得好与不好通常取决于外因，这是千真万确的。装饰音的音量和时值完全取决于感情。为避免含混不清，休止符和音符一样必须在延长记号和终止记号上被标明精确的时值。而有意识地改变节拍常常使乐曲异常优美动听。但是必须注意它们在用法上的区别。独奏和仅由少数有理解力的演奏者配合进行合奏时，尽管这种改变影响其速度，也还是允许的。这里乐队虽然不愿误入歧途，但更关心和愿意接受改变节拍；但是在由一大群杂合的演者配合进行大型合奏时，这种改变，虽不涉及到较快的速度，但必须注意独立的小节。当一个作曲者以不同的调子结束一个乐章时，他常常希望立即开始新的乐章。要求起因不受干扰的还有其它一些理由。人们已经习惯在乐章的终结处划一条小节线，而不像以往那样划两条线。

有些作品的速度记号通常采用公认的意大利语作标志。它取决于作品的中心内容，也取决于它含有的最短促的音符和乐段。适当地考虑这些因素能防止把快板奏得太急促，把慢板奏得太缓慢……

要想掌握演奏成功的基本技巧，最好是聆听有造诣的音乐家的演出。首先，要不失一切机会地去听歌唱家歌唱。在听他们歌唱的时候，键盘乐器演奏者应该学会按照歌曲进行思考。为了领会正确的演奏，把器乐曲的旋律唱出来实在是种很好的实践。这种学习方法的收益远比读书或听讲要大得多。在读书听讲中，人们接触到自然、兴味、歌曲、旋律等名词，但是这些名词的创造者往往并不具备把两种自然的、有兴味、如歌的、优美的音响糅和在一起的能力，他们只是滥用名词而已。

音乐家要感动别人，首先得自己深受感动。他自己具有这种情感，才能唤起听众的感情。因为只有把自己的心情表露出来，才

会激发听众的情绪。在表现忧愁、伤感的乐段时，演奏者自己也必须悲哀、忧伤。这样听众才能更透彻地理解乐曲所要表现的情绪。但是，无论如何要避免由于过分激动和伤感而产生的演奏停滞或迟缓的现象。同样，演奏愉快活泼的乐段时，演奏者自己必须恢复相应的情绪。演奏者如果情绪经常变换，就不大可能保持稳定。最重要的是演奏者必须安分守己，重视乐曲的自然表现力，无论是他自己的作品还是其他人的作品，都应如此。如果是其他人所写的作品，他应该确实想象出作曲者写作时想要表现的感情到底是什么。在演奏即兴曲、幻想曲时，键盘乐器演奏者最好掌握住听众的情感，这是非常重要的。

有些人认为演奏者不必讲究姿态，而当他们发现由于自己缺乏这方面的意识，坐在乐器前像一尊塑像时，他们才会收回自己的看法。当然，一副别扭相是不适合演奏的，是对演出效果不利的；适宜的表现则有助于听众理解音乐的意境。那些不同意我们观点的人，不管他们的技巧如何，往往无力正确处理他们自己的一些原本有价值的作品。他们不理解作品的内容，不能把它充分表现出来。但是，如果让其他人，一个洞察力灵敏的、知道什么是成功的演奏的人，演奏这些作品，作曲者就会惊讶地发现他的音乐中竟会有以前他不知道的、不敢相信的东西。实际上，出色的演奏甚至能提高中等水平作品的水平并使之受到人们的赞赏。

从音乐所表现的多种感情来看，有造诣的音乐家肯定具有特殊的聪明才智，而且能把他的才智充分发挥出来。他应该小心谨慎地评价他的听众，关心听众如何对待他的作品所表现出的内容，以及对演奏的音乐厅和其他有关因素抱什么态度。显然，大自然为音乐提供了引人入胜的意境，人人都可以从中获得美的享受。因此，竭尽全力去满足上述每一位听众的要求便是演奏者的职责。

伴 奏

乐曲的声部越少，它的伴奏就越细腻。因此，独奏（独唱）或咏叹调为判断伴奏者的好坏提供了最好的机会。一个伴奏者在伴奏时必须尽最大的努力捕捉主奏部分的每一个微小差异。的确，要说出究竟应该更信任伴奏者还是独奏者是很困难的。为了赶时兴，独奏者必须自己创作乐曲并且要花很多时间排练自己的作品。不过，他别想就此指望得到听众的喝彩，因为只有借助于好的伴奏，他的演奏才有生气。

另一方面，伴奏者用于排练的时间却往往比独奏者少得多；只允许他粗略地看一下乐谱，可是他又必须为主奏者已花了很多时间和精力排练极好的乐曲即兴地增辉添色。但是，独奏者往往独占听众的赞誉而不认为伴奏者有功。然而，他并没有错，因为他知道陋习导致听众的赞誉只归于他个人……

伴奏者有时需要在演奏以前与主奏者讨论一下乐曲，并让他决定是否采用自由伴奏，这样做也是正常的。有些独奏者希望伴奏者多受些约束，而另一些人则不然。因为分歧大，而决定权又不在伴奏部分，所以最保险的办法是先求对乐曲有个初步的理解。

一个伴奏者必须细心观察他所伴奏的对象的音域的高低，看他的音调从远距离听和近距离听是否一样清晰。如果不理想，他必须调整自己的伴奏，以不使过强的伴奏盖住轻柔的音调……

合奏乐段中的强音与伴奏的强音是有区别的。后者与主奏部分的音量大小必须绝对相称，当然主奏部分的强音可以演奏得更响亮些。

受人之托而写的音乐

选自 1773 年的自传

我曾应专人和公众的要求创作了许多作品,在这些作品里,我所受的限制比在我自己乐意写的少数几部作品里的要多。真的,有时我不得不听从非常荒唐的指令,但也可能出现这样的情况:这些我很不情愿接受的建议也许能激起我的创作灵感,令我产生种种原本没有的想法。

批 评

我们很少见到批评家具有适度的同情心、知识、诚意和勇气,而这四种品质是人们无论如何应该适当具备的。写批评文章是一件极为有益的事,但在音乐界却由一些完全不具备上述品质的人来搞,真是可悲。

比较 J. S. 巴赫和亨德尔

1786年1月21日于汉堡致J.J.埃森伯格

亲爱的教授,我非常感谢您寄来《亨德尔》。我对伯尔尼(Burney)先生的某些论点感到不满。人们过度崇拜某些人,结果经常造成不利,亨德尔也得到了这种遭遇。

进行比较是十分困难的,也没有这种必要。比如,在亨德尔时代,凯塞(Keisser)的声乐作品远远超过了他,而在这方面(这类作品方面)亨德尔永远不会变成哈塞(Hasse)、格劳恩(Graun)等人,即令他和这些艺术家生活在同一个时代。其实他也不需要那样。

他已经够杰出的了，尤其是在清唱剧方面。

但是，关于在管风琴演奏方面他已超过我父亲的说法本不该出自一个在英格兰的人之口，英格兰人是不重视管风琴的，注意：是没有踏板的管风琴；因此这种人不了解构成杰出的管风琴演奏的条件是什么；也许他从来就没有看到或听到过为管风琴而写的作品；当然，他也就不知道我父亲的键盘乐器作品，尤其是管风琴作品，而在父亲的这些作品中都要使用踏板。现在，主旋律、女低音或男高音也都用踏板，这跟在从不放弃任何声部的赋格曲以及艰深的乐段中总是应用踏板是一样的。脚在解决最红火、最辉煌以及许多伯尔尼一无所知的事情中起着关键的作用。

1728年或1729年^①当我父亲在德累斯顿演出时，哈塞、福斯蒂那(Faustina)、夸恩茨(Quantz)及其他一些深知亨德尔并且听他演奏过的人曾说过：巴赫具有绝妙无比的管风琴演奏技艺(参看夸恩茨所著《教学法》一书)。

严格说来，他们的差别并不太大。亨德尔有没有写过双键盘和双踏板的三重奏曲，有没有为键盘乐器单独写过五个或六个声部的赋格曲，当然没有。因此，在这方面他们大相径庭，无法进行比较。人们只需看一看两人的键盘乐器和管风琴作品就行了。

请原谅我喋喋不休地说个没完。最有趣的是国王仁慈的保护措施，应该感谢国王的这些措施，亨德尔年轻时写的作品至今仍旧受到保护。我并不想把自己和亨德尔进行比较，但是最近我烧毁了我的大量旧作品，而且我很高兴它们再也不存在了。

就此搁笔，永远热爱您！

您最忠实的

巴 赫

(马 楠译)

^① 演奏日期应为1731年9月14日。——原注

海 顿(1732—1809)

海顿常被看作是一位古典主义作曲家，其实，他远远不局限于此。他漫长而勤奋的一生横跨了三个时期，从巴洛克时期末年，经过整个古典主义时期，直到浪漫主义时期的初期。他的音乐带有这三个时期的烙印。他不仅是近代交响曲之父，而且是一位全面的革新者。他曾对 G.A.格里辛格(Griesinger)谈起过他受雇于埃斯特哈齐公爵府内的三十年，那时他只得不停地作曲以供那些王公贵族们消遣。他说：“当时我身边无人搅扰，这就迫使我能进行富有独创性的创作。”他在信中曾多次强调，独创性比一切创作规则都重要。研究者会在他的作品中发现各种新颖的和声和曲式结构。

他真正富有个人特点的作品是他的晚年之作——应伦敦萨尔蒙(Salomon)乐团经理之约而创作的若干部交响曲和几部清唱剧——这是他旅居英格兰的收获。在那里，从亨德尔时代起，清唱剧就赢得了普遍欢迎。

下面引用的他写给罗特总监的信表现出他对莫扎特的友谊和敬重。他们相互影响：莫扎特曾得益于海顿的弦乐四重奏；而海顿承认莫扎特在歌剧作曲方面胜过自己。

下面的语录有些是引自格里辛格的《海顿传略》(莱比锡 1809 年版)。格里辛格 1799 年在英国驻维也纳公使馆任职，是 G.海特尔(Hartel)的私人朋友，是海顿和布雷特科夫—海特尔这家大音乐出版社的中间人。在作曲家生前的最后十年里，他们两人间的

友谊不断发展，上面提到的《海顿传略》便是其成果之一。以下的引文是格里辛格作为只字未改的海顿原话而公之于世的。

论音乐规则

有人告诉海顿，阿尔布雷希茨伯格要把所有的平行5度从严格的声部写作中排除出去。海顿回答说：

这是什么意思？艺术是自由的，不可受技术桎梏的禁锢。听觉——当然是有艺术修养的听觉——应当是审判官，我觉得自己也和其他人一样有权制定规则。人为的清规戒律没有任何价值，我倒希望有人试着创作一首崭新的小步舞曲。

引自致“音乐家协会”的信

1779年于维也纳

自由的艺术和优美的作曲艺术容不得技术性的束缚。思想和心灵必须是自由的。

同迪斯的谈话

1805年

如果脑子里出现一个想法使我爽心悦耳的话，我宁愿置语法错误于不顾，也不愿用无价值的学究式的规矩去牺牲美丽怡情的东西。