

32.00, 160

# 论音乐与音乐家

奥尔夫著

音乐出版社

# 論音乐与音乐家

奥尔洛瓦編

刘小石譯

音樂出版社

一九五七年·北京

М·И·Глинка: О музыке и музыкантах

本書根据 Музгиз 1954版譯出

## 論音乐与音乐家

(格林卡書信、札記、談話錄)

(苏) 奥尔洛瓦編 刘小石譯

\*

音樂出版社出版 (北京东單溝沿头33号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第063号

新华書店总經售

\*

787×1092耗32开·1<sup>5</sup>/<sub>8</sub>印張·34,600字

1957年9月北京第1版

1957年9月北京第1次印刷

印数: 1-2,450册

統一書号: 8026·677 定价0.24元

## 前 言

格林卡在俄罗斯音乐批評史中所起的作用是非常巨大的。这并不仅仅是因为这位偉大的作曲家以创造性的劳动树立了我国的音乐思想，肯定了奥多耶夫斯基以及后来謝罗夫及斯塔索夫等人的优秀作品的內容，为保衛格林卡的創作所进行的斗争当然在俄罗斯音乐美学的奠定和發展中起了特別重要的作用，但是这位大作曲家的美学观点、他的言論、他与批評界代表人物的交往、他的談話及信件对先进的俄罗斯音乐批評界同样有着巨大的意义。不錯，格林卡几乎对音乐艺术中各种問題固然沒有發表过叙述詳尽的理論文章（謝罗夫根据他的見解而写的《略論配器法》除外）。

“我不写音乐論文，因为我認为死板的文字是比不上生动的語言的”格林卡在給卡什貝罗夫的一封信中是这样強調的。

作曲家的批評遺產是通过零碎的短評、印象記以及分散在各处的手書和《札記》等形式留給我們的；当代人士的回忆录中也保存有不少有价值的材料。

格林卡的整个創作生活是与音乐批評界密不可分的。在《札記》中他指出：“1843年烏雷貝舍夫寄給我一篇論莫札特的文章。我讀了這篇文章的一部分之后，便又重新研究了莫札特的所有的歌劇的总譜。維里耶高尔斯基伯爵的見解和評論以及这些習作噴

起了我的批評的思潮，后来这个念头更加强烈起来”<sup>①</sup>。

保存下来的材料証实，格林卡曾經兩度企圖从事音乐杂志的出版工作（但始終未能如願以償，大概是由于当时書报檢查机关的層層限制所致）。

格林卡的同时代年紀較輕的人士——一些先进的音乐家們对格林卡的見解是非常尊崇的。

“格林卡是一位細致的批評家”巴拉基列夫这样指出（1903年11月30日致馮杰遜的一封沒有公开的信件）；“在評論界中我完全信賴格林卡”謝罗夫在写給斯塔索夫的信里这样说。

但格林卡不仅是怀有一种“批評的思潮”，也就是說不仅是对分析音乐艺术作品感到兴趣；他的这种“批評的思潮”而且是具有战斗性的作曲家曾对反动的音乐批評家在分析歌剧《伊万·苏薩宁》时，沒有在其中找到缺陷而感到不滿。“不，我的好好先生，”他对这位批評家說，“这样子評論是不行的，既然提起笔来評論，那就應該一五一十地說真話，而不須对任何人吹捧”（关于这点請參閱《达尔高梅斯基自傳及書信集》，馮杰遜編，1921年出版）。

格林卡不喜欢拘泥于說理；他的見解总是以实践为目的。

作曲家的言論材料分散于各处，大多遺失或夾杂在別的材料里面。因此，理应把这些材料蒐集在一起。

作曲家在同时期，針对各种問題而表述的主張显然具有評論的性質，且都是理論性的問題，它們对苏联音乐文化有着很重大的意义。

---

<sup>①</sup>見1952年苏联音乐出版社出版的格林卡的《文化遺產》卷1，第233頁。

格林卡的美學見解清楚地告訴我們，他是一位苛求於自己的藝術家，在藝術的各項問題上他有一定的原則。他不贊成對公認的權威人士作任何崇拜。

格林卡的言論所涉及到的那些問題不僅轟動了當時俄羅斯藝術界的先進代表人物，而且，即便是在今天，對蘇維埃音樂創作來講，仍舊是一些現實問題，這就是音樂藝術中的愛國主義，人民性和現實主義<sup>①</sup>以及音樂大眾化等問題；這就是作曲的技巧和如何掌握這一技巧的問題。

格林卡對於創建音樂的民族形式問題所發表的言論尤其值得推崇。在這些言論中，我們可以聽到一位先進的愛國主義的作曲家的呼聲、俄羅斯古典音樂的創建人的呼聲。

通過格林卡本身的許多創作實例可以肯定一點：即藝術家應當不倦地鑽研，以便在藝術中為自己開辟新的道路。在這一點上，格林卡於1851年所構思的《塔拉斯·布爾巴》交響曲的故事就是一個明證；格林卡確信，一部新作品的構思並非是傳統的公式所能概括得了的，因此他甘願放棄這項工作，而不去走那條別人開辟的熟路，哪怕因此而不能對俄羅斯交響樂的發展作出什麼貢獻。格林卡總是孜孜不倦地學習，提高自己的寫作技巧，甚至當他達到了藝術的高峯並成為公認的大音樂家後，他也從未放任過自己。但他並不是抽象地來理解創作技巧的。在這方面值得注意的是，在他一生的最後幾個月當中，他還努力為俄羅斯音樂探求新的形式。

格林卡的許多言論是針對某些作曲家的（“首先我用我的全部

---

<sup>①</sup>“什麼是音樂的真實性呢？”一次格林卡同藝術家斯切班諾夫談話時說道：“當演奏者能夠忠實地表達出作曲家的思想或情感的時候，聲音就是真實的。”

要求来检查我自己，然后才有权力用这些要求来检查其他的作曲家。”——有一次格林卡对画家热日兹诺夫这样说过)。在他所评论过的作曲家当中，主要是西欧音乐界的代表人物，在一定程度上，这是偶然的事。有材料可以证实，这位伟大的俄罗斯音乐家对阿里亚布耶夫（格林卡曾用阿里亚布耶夫那首受人欢迎的抒情曲《夜莺》写过钢琴变奏曲，而且还为这只曲子配器）、瓦尔拉莫夫、维尔思托夫斯基等人的作品的评价值是极高的。格林卡曾把这几位作曲家的作品同当时最杰出的作曲家们的曲作一道编选在他所出版的《1829年抒情曲选集》以及后来的《1839年乐曲汇编》之中。可能在格林卡的谈话当中有不少有价值的评论俄罗斯作曲家们的创作的意見沒有流传到今天。此外，现下可以蒐集得到的格林卡的言论，对于达尔高梅斯基、巴拉基列夫等人的评论都是肯定性的，关于后一位，格林卡曾对他妹妹舍斯塔柯娃说：“我在巴拉基列夫的初期作品中发现他在音乐方面所持的观点，和我极为一致……他是跟随着你的哥哥走的；我告诉你，他逐渐会成为第二个格林卡的”<sup>①</sup>。格林卡对反动音乐家（如李沃夫、托尔斯太等）的评论無論何时总是否定性的。

在格林卡评论西方作曲家的言论中，多次地谈到了貝辽兹；他的标题音乐作品，在格林卡拟写“供音乐家及普通听众欣赏”的“写生的”或“描写的”交响乐作品时，特别使他感到兴趣。但是俄罗斯作曲家并没有认为貝辽兹的创作是天衣无缝的：“……在戏剧方面”，格林卡指出“貝辽兹是不够自然的，从而也就不够忠实”。格

---

①見1910年第41期《俄罗斯音乐报》中舍斯塔柯娃所写的《我的夜晚生活》。

林卡对贝多芬的看法是很值得注意的，首先贝多芬作品中的力量、深奥、构思的宏伟、他那表现手法的出色使我们这位俄罗斯艺术大师十分折服。在贝多芬时代的作曲家们——巴哈、格鲁克、海顿、亨德尔等人的作品中，其构思的深邃以及手法的明朗、形式的纯朴和完善都深深地吸引着格林卡。伟大的俄罗斯作曲家呼吁年轻音乐家向古典音乐家学习这一切，并指出他们的作品是年轻音乐家的典范。

格林卡关于他自己的创作所发表的言论是特别值得研究的；这里有极严格的自我批评、伟大艺术家的苛求精神；这里有俄罗斯音乐界先进活动家的超乎常人的明确的责任感。

格林卡关于演奏技巧所发表的言论可认为是他对音乐创作的见解的一个必要的补充；他的言论说明创作和用具有生命力的音响来表现这个创作二者之间不可分割的关系。

在伟大的俄罗斯古典音乐奠基人的创作实践中，时常考虑到演奏技巧问题。格林卡从来不抽象地写曲子，他总是考虑演奏时是否可能；进一步讲，几乎所有他的作品——尤其是歌剧——全是为具体的演员，甚至具体的剧院而进行创作的。只要翻一下作曲家的信件和《札记》，就会确信，他是如何地关怀每一位演奏者。

出色的俄罗斯女歌唱家彼得洛娃-沃罗别娃——瓦尼亚和拉特密尔等舞台形象的创作者是这样来叙述作曲家对瓦尼亚唱的声乐曲所下的功夫的：“……格林卡问我，在舞台上哪一段音域我掌握得最自如……可见作曲家是在摸我的底”<sup>①</sup>。后来，当这部歌剧

<sup>①</sup>见1880年出版的《俄罗斯学故》第27卷，彼得洛娃-沃罗别娃所写的《伊万·苏萨宁》第500次演出。



在剧院演出过以后，格林卡便加写了修道院門前那一个場面，写好后他便把草稿帶給彼得洛娃看，以便叫这位歌唱家試一試看“写得是否和嗓子适合”。

就象这样，格林卡还同另外一位名歌手李昂諾娃合作过。在为莱蒙托夫的诗《祈禱》譜曲时，作曲家曾“首先將曲子最难唱的地方写在一張紙头上做为試样”<sup>①</sup>，检查一下，看李昂諾娃演唱起来是否便当，只有經過这些手續他才下笔完成整个作品。

这类的例子是不胜枚举的，但上述这几个簡單的例子就足以說明作曲家格林卡是如何脚踏实地地来在当时歌剧院或一定的演唱者的具体条件下来实现自己的構思。

格林卡本身不仅是一位天才的作曲家，而且是一位天才的善于解釋音乐作品的人；作为一个演奏家来講，他已成了一位在艺术上登峯造極的典范人物。

他是一位無与倫比的歌手、卓越的鋼琴家，他發表了許多有关演奏艺术的深奥的、透辟的見解。

謝罗夫在其所著《回忆格林卡》中曾写道：“在我同格林卡的一次談話中，我表示了我对如此完善的表演，如此令人叫絕的演唱的惊讶，格林卡便对我說道：‘这并不是象您所想象的那么困难。’有这么一次，我特別兴奋，我唱得正合乎自己的理想。我抓住这幸运的一次，幸运的《样板》或者說《演奏的标本》当中所有微妙微肖的地方；并把这一切細致的地方澆做成了永久的鉛版。以后每次只須按預定的形式做一下表演的翻版就行了。所以我可以当内心絲毫不激动只是想滿足我的听众們的慾望的情况下，表现出处于極

---

①1855年6月23日致布尔加考夫的信

度兴奋的模样，每次内心都激动是不大可能的……”。

实际上，格林卡用自己本身的例子给我们指出了现实主义表演艺术的发展道路。

在这方面，当代人士的言论是最好的证明：“格林卡的《伊万·苏萨宁》》在我们的舞台音乐中开辟了一个新的纪元，这部歌剧同时也给歌唱本身开辟了一个新的纪元。人们只要有几个月不到彼得堡来，那么他就无从了解此地的演员的情况：还是那些人员，还是那些嗓子——只是唱出来的东西却与从前迥然不同了！音调的准确、表情的忠实不断地在提高着；不过有時間而也有出现嘶叫的偏向……但这个缺点会随着时间的流逝而逐渐消失的。格林卡的劳动没有白费。”

格林卡的傳統对俄罗斯鋼琴派的发展也有着極良好的影响。

格林卡对不同作曲家的作品的評論往往是与他在这部作品的演奏的評價分不开的。

摆在苏联作曲家面前的任务之一就是向各位大作曲家們学习創作技巧。

向格林卡学习，这就是說不仅要研究他的創作，而且也要研究他的美学言论、他对音乐創作的見解、对演奏艺术的見解。

本書內所援引的格林卡的言论共分为兩部分，前一部分是作曲家对自己的創作所發表的意見，后一部分是他对于創作技巧、对其他作曲家們的創作以及对某些演奏家們的評論。删节处以删节号表示。格林卡用外文所写的某些音乐家的姓名以及音乐作品的名称，一律譯成俄文。格林卡第一部分歌剧的名称一律按作者自己的称呼——《伊万·苏萨宁》。

編者

创作音乐的是人民，我們作曲家只不过把它編一編罢了。

——摘自格林卡与謝罗夫的談話

1

(摘自《札記》)

……吃晚飯的时候，經常有人奏着一些由俄罗斯民歌改編成的乐曲，用的乐器是兩支長笛、兩把單簧管和兩支大管。这凄愁的、但是我完全听得懂的声音使我十分喜爱……。我在童年时代所听到的这些曲子，可能是我后来集中主要力量来在俄罗斯民歌方面下功夫的最主要的原因。

2

(摘自《札記》)

……到了彼得堡以后，我便在有名的菲尔德<sup>①</sup>那里学鋼琴。

<sup>①</sup>約翰·菲尔德 (1782-1837) ——侨居俄国的一位爱尔兰作曲家、鋼琴家和教育家。

……虽然我听他演奏的次数还不算多，但一直到今天他那明晰的、细致有力的手法还深深地印在我的脑海里，使我永远不会忘记。看来，并不是他在敲打着键子，而是他那些手指自己，有如一顆顆的大雨点，自然而然地打落在那些鍵盤上，有如一粒粒的珍珠撒落在天鵝絨上。

無論是我，無論是哪一位衷心愛好藝術的人，都不會同意李斯特的見解。有一次他同我說：“菲爾德的演奏毫無生氣(endor-mi)。”不是的，菲爾德的演奏常常是大膽的、巧妙的、變化多端的，他可絕沒有用移龍換鳳的手段使藝術丑化，沒有象今天的一些時髦鋼琴家們那樣他用那幾根手指頭在那里胡割餡餅。

### 3

(摘自《札記》)

……他(麥耶爾)①在發展我的音樂才能這方面，對我的幫助，超過了其他任何人……

……他並沒有僅僅局限於要求我能準確地、不受拘束地彈奏，堅決反對刻意堆砌的手法，而且，還尽可能地考慮我當時的理解力，來給我自然地、絲毫不帶學究淵淵地講解樂曲的價值，區分作品的優劣。

---

① 卡尔·麦耶尔(1799-1862)——鋼琴家兼作曲家。菲爾德的学生；在俄國住了近三十年。

(摘自《札記》)

……当时在彼得堡曾有一位著名的研究对位法的專家米列尔<sup>①</sup>，但我始終沒有能够認識他。怎么說呢？可能这样倒好一些，严格的德国对位法，并不会总是与感情丰富的幻想相協調的。

(摘自《札記》)

……他(巴基里<sup>②</sup>)一定要我練一个四部的音阶練習曲。形式是这样：第一部的音阶是整拍的；第二部是半拍的；第三部是四分之一拍的；而第四部則是八分之一拍的。这个伤腦筋的練習，按照巴基里的說法是会迫使我的音乐才能細膩化，就象他所說的 *Sottillizzar l'ingegno*；但是我的热情的幻想不能使自己屈服于这枯燥無聊的、毫無詩意的作品。我在巴基里那里学的時間并不長；我很快就拒絕再向他學習<sup>③</sup>。

① 約汉·亨利·米列尔(1780-1827)——音乐理論家兼作曲家，鋼琴家和提琴家，从1803年起移居俄国。在他那里学乐理及作曲的学生有阿里亞布耶夫、維尔恩托夫斯基、格利包耶多夫、維耶里高尔斯基、奥多耶夫斯基等。

② 富蘭切斯克·巴基里(1765-1850)——意大利作曲家，从1827年起任米蘭音乐学院院長。此人完全缺乏洞察力，是一位枯燥的學究。他当然是不会了解格林卡的天才的。有趣的是巴基里几乎同时拒絕接受維尔第到他的音乐学院里来，因为巴基里发现了維尔第是一个不适于作曲的人。

③ 討厭學究式的教育，可說是格林卡性格最强烈的表現。他渴望能創造性地、灵活地，而不是死板地掌握这一技术。

6

(摘自《札記》)

……为了保持已得的这么一点点荣誉，我着手写鋼琴曲。至于声乐曲子，我还不做大胆的嘗試。說实在的，我还不能認為自己已經完全了解了这一門艺术所有的微妙細節。

7

(摘自《札記》)

……我認為，把我在意大利逗留期中所得到的一点东西，做一个簡短的总结，还是必要的……在那兒我經常同二流的、头等的男女歌手們以及歌唱愛好者們接触；这样就使我实际地理解了巧妙的、困难的、掌握嗓音的艺术以及自由地写声乐曲子的艺术。

8

(摘自《札記》)

……为了贗造意大利式的 *sentimento brillante* ①，我可真化了不少功夫。人們說它是一種閑趣，說它是在南方柔和的陽光撫育下成長起來的人們的精神的產物。我們是北方人，我們的感覺却與之不同。外界的印象要不就是使我們無動于衷，要不就是深入人心使我們永誌不忘。我們有的或是狂熱的歡樂，或是痛入心

---

①情感的卓越表現(意文)。

髓的淚水。愛情——它是使宇宙更加生动的一种优美的情感——在我們这里总是伴随着憂郁。沒有疑問，我們俄羅斯的富有伤感情調的歌曲是北方的产物，但这其中也許有某些是東方人傳給我們的。他們的歌曲也是悽愴的，甚至在幸福的安達路几亞也如此。依凡·耶其茅維奇<sup>①</sup>說：“听听伏尔加一帶馬車夫們唱的歌吧！——歌曲是淒涼的，就在这悲愴的声音里你可以听得出韃靼的統治……”。

## 9

(摘自《札記》)

……怀念祖国的心思引导着我，使我在思想上逐漸認定，須按着俄羅斯的方式来写作。

## 10

(摘自《生平自述》)<sup>②</sup>

……对祖国真正的怀念之情征服了他，最后終於証实了这一点：他走入了歧途，他不可能率真地按照現代意大利人的样子来进行創作。

---

① 依凡·耶其茅維奇·考尔馬科夫——布拉戈洛德的一所供膳宿的中学里的助理学監，格林卡就在此地讀过書。

② 《生平自述》系格林卡自述，由別人手記。

(摘自《生平自述》)

……观察力敏銳的金<sup>①</sup>看透了学生們的傾向，他丟掉自己教學当中的任何学究气和那过分枯燥的内容，叫学生們練習写三部和四部的賦格曲。这样可以使学生們尽速發展自己的兴味，同时也整理了学生們所学到的音乐理論知識。

(摘自《札記》)

……沒有疑問，我对金的感激是超过任何一位 maestro 的。他……不仅整理了我所学到的东西，而且也整理了我整个的艺术思想，听了他的講課之后，我已經不再是摸索了，而是意識清楚地工作。而且他也不拿学院那套系統的教学法来折磨我；相反地，他几乎把課程全部变得十分新穎和有趣。有一天他給我出了一个題目，是由八个小节組成的。他要我按照这个題目，給他写出下一堂課用的賦格曲的骨干来。題目有些近似宣敘調，当然沒有賦格曲来得便当，因此我只好細心地下功夫去做。第二次上課他又拿来，叫我照这个題目再做一次。这一次我同样又枉費心机地白做了。第三次上課时，金帶來了很厚一本書，这里面有所不能胜任的題

①基格福利得·維里阶里木·金(1799-1858)——德国音乐理論家、教育家和批評家。



目亨德尔的賦格曲。仔細看完了之后，我才明白，原来这位偉大作曲家是把整个东西以第八小节为基础，前面的七个小节只是偶然出現。根据这个表現方法我才理解了：什么是賦格。

### 13

(摘自致S.T.①的信1833—34年)

……最主要的是題材的選擇。在任何情形下，我都力求使我的一切东西民族化——首先是題材，音乐也同样——以使我亲爱的同胞們能够觉得自己是在自己的家里；而在国外我不致被人当做是一个夸大狂的人，当做一个拿孔雀的羽毛来裝飾自己的烏鴉一样的人。

### 14

(摘自《札記》)

……森林中的一幕深深地印入了我的腦海；我在它里面找到了無數新穎的、典型的俄罗斯的东西……。有如幻术的作用一般，忽然在我的腦海里形成了整个歌剧的計劃，同时也浮現出使俄罗斯音乐与波蘭音乐兩者对照的想法。

---

①直到今天也无法确定S·T·究竟是誰。此信的第一个公布者意大利人恩利科·卡罗茨在他自己所著的《Michele Glinka》(米蘭, 1874年)中把S·T·譯成“Serejo Tobolski”。但是 Серено 这个名字是不存在的，而 Тобольский 这个姓既在当时的人名通訊录中找不到，在貴族家譜里也查不出。