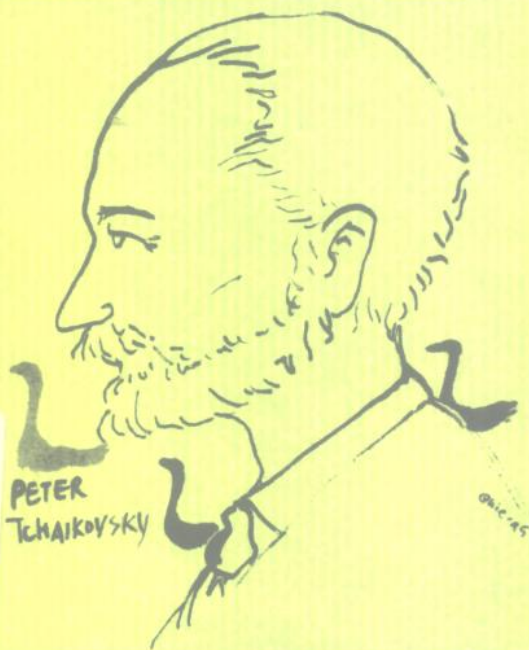


BBC Music Guides  
音乐导读 36

# 柴科夫斯基 芭蕾音乐

John Warrack 著 芭僧 译 花山文艺出版社 出版

Tchaikovsky Ballet Music



E15

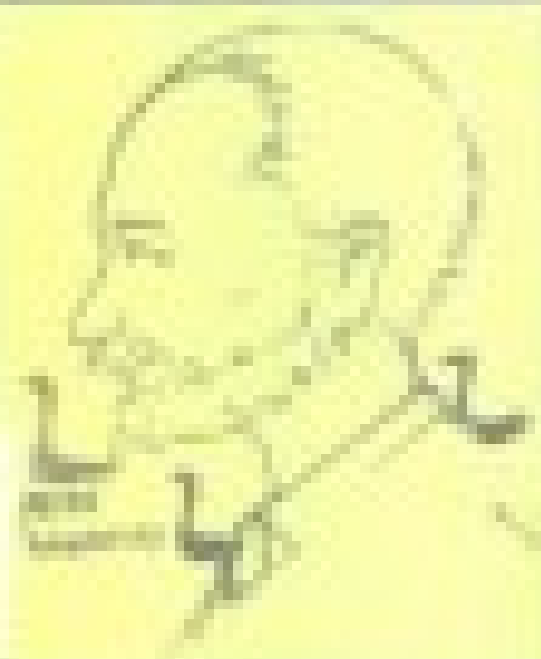
05

(62325 )



# 科學與人文的對話

THE DIALOGUE OF SCIENCE AND HUMANITIES



THE  
DIALOGUE  
OF  
SCIENCE  
AND  
HUMANITIES

1994



BBC 音乐导读 36

# 柴科夫斯基 芭蕾音乐

Tchaikovsky Ballet Music

John Warrack 著

苦 僧 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press, U. K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

### 图书在版编目 (CIP) 数据

柴科夫斯基：芭蕾音乐 / (英) 沃拉克 (Warrack, J.) 著；苦僧译。—石家庄：花山文艺出版社，1998  
(BBC 音乐导读；第 36 册)  
ISBN 7-80611-674-5

I. 柴… II. ①沃… ②苦… III. 柴科夫斯基, P. (1840~1893)-舞剧音乐-音乐欣赏 IV. J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 26131 号

BBC 音乐导读 36

### 柴科夫斯基：芭蕾音乐

John Warrack 著 苦僧译

---

责任编辑：张国岚

装帧设计：苇 子

美术编辑：赵小明

责任校对：贾 伟

---

出版发行：花山文艺出版社(河北省石家庄市和平西路新文里 8 号)

---

印 刷：河北新华印刷一厂(保定市省印路 102 号)

---

经 销：新华书店

---

787×1092 毫米 1/32 4.875 印张 79 千字 1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷 印数：1—5,000 定价：8.50 元

ISBN 7-80611-674-5/G · 67



## 目 录

|     |      |
|-----|------|
| 7   | 前 言  |
| 29  | 天鵝湖  |
| 61  | 睡美人  |
| 103 | 胡桃夹子 |



BBC 音乐导读 36

# 柴科夫斯基 芭蕾音乐

Tchaikovsky Ballet Music

John Warrack 著

苦 僧 译



**162325**

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press, U. K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

### 图书在版编目 (CIP) 数据

柴科夫斯基：芭蕾音乐 / (英) 沃拉克 (Warrack, J.) 著；苦僧译。—石家庄：花山文艺出版社，1998  
(BBC 音乐导读；第 36 册)  
ISBN 7-80611-674-5

I. 柴… II. ①沃… ②苦… III. 柴科夫斯基, P. (1840~1893)-舞剧音乐-音乐欣赏 IV. J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 26131 号

BBC 音乐导读 36

### 柴科夫斯基：芭蕾音乐

John Warrack 著 苦僧译

---

责任编辑：张国岚

装帧设计：苇 子

美术编辑：赵小明

责任校对：贾 伟

---

出版发行：花山文艺出版社(河北省石家庄市和平西路新文里 8 号)

---

印 刷：河北新华印刷一厂(保定市省印路 102 号)

---

经 销：新华书店

---

787×1092 毫米 1/32 4.875 印张 79 千字 1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷 印数：1—5,000 定价：8.50 元

ISBN 7-80611-674-5/G · 67

## 作者的话

我谨在此对罗杰·菲斯克博士、诺埃尔·古德温先生和亨利·奥洛夫博士所给予的帮助和指教深表谢意。对柴科夫斯基的妹妹亚历山德拉·伊莉奇娜·达维多夫的孙辈们，齐尼娅·达维多夫夫人和加里娜·冯·梅克夫人也深表感激，她们提供了非常有用的家庭生活素材，齐尼娅还极为耐心地回答了有关在克林（Klin）的柴科夫斯基故居的博物馆内她所保管材料中的各种问题。

书中所有日期一般均为新历，只有在容易混淆的时候才注上旧历，例如有关发表在杂志上的文章的日期。







## 目 录

- 7 前 言
- 29 天鵝湖
- 61 睡美人
- 103 胡桃夹子



## 前言

我完全不懂你所谓的芭蕾音乐 (ballet music), 也不懂你为什么不能接受它。你是不是认为芭蕾音乐只是快活和如舞蹈般的曲调? 如果是这样的话, 那么大部分贝多芬的交响曲你也不能接受, 因为其中到处都是这种曲调。你是不是想告诉我, 说我的诙谐曲的三重奏是以明库斯 (Ludwig Minkus)、吉伯 (Yuly Gerber) 和普尼 (Cesare Pugni) 的风格写的? 这似乎对我很不公平。我完全无法理解“芭蕾音乐”这个名词怎么会如此备受指责!

塔涅耶夫 (Taneyev) 曾轻率地评论《第四号交响曲》中有一点芭蕾音乐的味道, 柴科夫斯基对他的反驳是发自肺腑的。他喜欢谱写跳舞的音乐, 早在 1870 年 10 月他就曾向其弟莫德斯特 (Modest) 描绘过他计划为



《灰姑娘》(Cinderella) 谱写一出“大型四幕总谱”的芭蕾舞剧。但是这个计划并未实现，似乎在很早阶段就放弃了，所以也没有人知道曾经有过这段音乐。但是他为舞蹈谱写音乐的强烈创作欲望和信念是一生不变的，他对他最喜欢的学生和朋友塔涅耶夫的强烈言语表明，他认为音乐生根于舞蹈之中，并可能成为真正的艺术，他的这种感受是如此之深，而塔涅耶夫却经常对他的音乐妄加评论。

当普尼、吉伯和明库斯代表官方的芭蕾舞剧音乐的传统时，是柴科夫斯基第一个感觉到他们的软弱性。他认为他们不仅才能平庸，而且所从事的也不值一提。柴科夫斯基在一封信中这样描绘，说他们“庸俗编造”的目的只能提供不引人注目的听觉装饰和有节奏的伴奏，使得舞蹈者能以此跳完他们舞步的一种陪衬而已。况且这是一种可随意处置和取代的装饰：不下于十八位作曲家最后被描绘进《小驼背马》(The Little Humpbacked Horse) 的音乐中，名义上这是不幸普尼的作品，穆索尔斯基(Mussorgsky)向巴拉基列夫(Balakriev)描绘他是“音乐上的锡西亚人”(Scythian)。这种情况并不奇怪，因为没有什么作曲家有那种才华或决心达到芭蕾舞曲大师的标准，这些大师们的兴趣主要只在于装饰性音

乐。虽有比较严肃的芭蕾舞动作设计者试图将音乐融入情节，但这就常常使作曲家陷于无能为力的境地，他们还试图将音乐融入年轻俄罗斯音乐传统，以便发展舞蹈音乐，从而表达最传统的情节和情感。有那么一些人曾经试过。如瓦伯格（Ivan Valberkh），一位芭蕾舞大师，1786年毕业于戏剧学校，能够将某种现实感和普通人的生活感嫁接到十八世纪美的习俗上。他有许多学者朋友，是个自我教育的人，被当时的卢梭热所感染。因此任何描绘生命的东西都被他归类为“道德的芭蕾舞”，他在自己的日记中批评巴黎的芭蕾舞是肤浅的，他已经能在自己的作品中成功地介绍真正的感受，总之，他于1812年所创作的爱国的《战斗芭蕾》（ballets d'action），把男人们从戏院直接送到征兵处。但是，尽管他和作曲家们有联系，还是无法使自己的想法表现在有足够力量的音乐中，瓦德伯格曾企图将舞蹈和音乐真正有机地结合起来但未能取得多少进展；虽然他和作曲家第托夫（Alexey Titov）的确曾尝试着把舞蹈编有情节和内容，如在《布兰卡，或出自报复的婚姻》（Blanca, or Marriage Out of Revenge, 1803）中所做的，但最后他还是倾向于将舞曲作为附属于婚礼或其他庆典上的余兴节目。

有一股企图将音乐和舞蹈更完整地结合起来的努力来自相当不同的方面，即狄德洛（Charles Didelot）<sup>①</sup>，一位戏剧方面的天才，他擅长于精湛的、激动人心的演出。狄德洛根据普希金（Pushkin）的《高加索的俘虏》（Captive of the Caucasus）写了一出芭蕾舞剧，普希金在《叶甫盖尼·奥涅金》（Eugene Onegin）中将他描绘为“飞快地成名”，还在注脚上加一句说他的芭蕾舞剧“充满生动的幻想和异乎寻常的魅力”。在《克雷纪斯的拉乌尔》（Raoul de Créquis, 1819）中，狄德洛将卡弗斯（Caterino Cavos）及其学生祖科夫斯基（Timofey Zhuchkovsky）的宗教仪式乐曲也写进去，在计划剧本时，他希望在往后的实际演出中能为他们详细拟定一个严密的连续性场面，在情节与篇幅以及音乐分段的性质上都要适合于这个脚本。但是，这个意图似乎是要把音乐明确地局限在固定的位置上，而不是为它创造表现的机会：狄德洛总是把音乐看作是舞蹈艺术的仆人。此外可与之相比的另一尝试是佩罗（Jules Perrot）<sup>②</sup> 所作的一个比较

---

① 狄德洛（1767～1837），瑞典血统的法国舞蹈家，舞蹈编导和教师。——本书注解皆为译者所加。

② 1810～1892，法国舞蹈演员和编导，《吉赛儿》舞剧中的吉赛儿舞蹈主要是他设计的。

统一的艺术形式。他于 1848 年抵达圣彼得堡并在《danse d'action》上下了一番工夫，其目的就是要舞蹈产生于情节而又要促进情节的发展。

圣彼得堡帝国剧院的导演们觉得佩罗，甚至狄德洛都过分前进了。他们认为芭蕾舞只不过是娱乐而已。在十九世纪中叶，俄国人关于艺术作用的争论一般未触及芭蕾舞剧：作为纯然是装饰性的舞台表演艺术，它那种美丽、高雅和不可思议，显然就是俄罗斯生活的写照。以别林斯基（Vissarion Belinsky）为首的一些现实主义者文学评论家非常赞赏芭蕾舞女演员桑科夫斯卡娅（Ekaterina Sankovskaya）将人类真诚的意识带到芭蕾舞剧中来；但是由于帝国剧院的导演们热衷于“严肃问题”，在需要形成一种真正与生活有联系的艺术时，就导致他们简单地将芭蕾舞剧看作是“古板的花花公子和老天真们”的轻浮消遣活动，这就是恶毒的抨击者所说的话。很自然地，其结果就使芭蕾舞剧更加孤立，并夸大了芭蕾舞剧是无意义的装饰品和孤芳自赏的表现技巧。圣-列翁（Arthur Saint-Léon）<sup>①</sup> 的抵达俄罗斯只让人

---

① 1821～1870，法国舞蹈演员、编导和小提琴家。因编导古典舞剧《柯贝利亚》闻名于世。





更肯定了这种看法。帝国剧院的导演对他很满意，因为他们找到了愿将芭蕾舞剧的作用保持在为皇亲国戚所消遣的人，最重要的是，这个人愿安分守己于自己的地位而并不要求艺术家的独立性。虽然他自己也能作曲，但在他的芭蕾舞剧中他从不给与音乐一个重要的位置和形象，主要只是嬉游曲（divertissement）<sup>①</sup>的反复出现，把它巧妙地分布在大型的芭蕾舞剧中，这正是佩罗所反对的。圣-列翁的芭蕾舞剧《神驼马》（The Hump-Backed Horse）虽然立即获得成功，但是其原来的形式只不过是场面壮观，服装华丽，由大俄罗斯各民族按着嬉游曲的形式舞蹈着。其新颖地使用流传的俄罗斯神仙故事作为主题以有力地吸引人们；事实上它仍完全保持在圣-列翁重新建立的传统上。毫不意外，这部作品在知识分子中引起很大的反感，在他们看来，披着俄罗斯外衣显得极为做作；在莫斯科也普遍存有这种观点，圣-列翁在莫斯科将其舞蹈演员的服装设计得极为新颖，但是新颖样式越是别出心裁，欣赏的人反而越少。正如托尔斯

---

① 《嬉游曲》指一种以娱乐为主的器乐作品，乐曲由若干短小的乐章组成，与正统的室内乐有所不同，十八世纪后期开始流行于奥地利。