

中央音乐学院图书馆藏书

总登记号: 45938

分类号: H4

作者: 京兹布尔格

论音乐表演艺术

(论文集)

П. 京兹布尔格

А. 谢洛甫娃夫

编



音乐出版社

論音樂表演藝術

(論文集)

Л. 京茲布爾格^編
А. 索洛貞琴夫

中央音樂學院編譯室譯

音樂出版社

北京

О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ
СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Л.С. ГИНЗБУРГА И А.А. СОЛОВЦОВА

本书根据 МУЗГИЗ 1951 年版选译

論音乐表演艺术
(論文集)

Л. 京茨布尔格、А. 索洛雨诺夫編 中央音乐学院鋼琴室譯

音乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店經售

850×1168 毫米 32 开 8 5/8 印张 189,000 字

1959 年 10 月北 京 第 1 版

1959 年 10 月北京第 1 次印刷

統一书号: 8026·1219

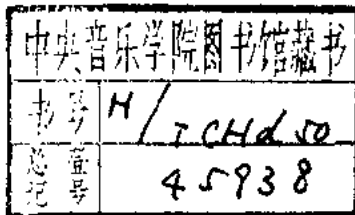
印数: 00,001-2,240 册 定价: 1.50 元

內 容 提 要

本集論述了苏联音乐表演艺术的基本原則，它的民間源流和古典傳統，并以具体例子說明在苏联表演艺术中如何体现这些原則，可作音乐表演工作者的重要参考材料。

目 次

一、苏联音乐表演的几个美学問題	Ю. 克列姆辽夫	1
二、別林斯基与表演艺术的美学問題	Л. 京茲布尔格	15
三、A. H. 謝罗夫論表演艺术	A. 奥果列維茨	45
四、柴科夫斯基的美学中的音乐表演問題	M. 勃洛克	95
五、苏联音乐表演艺术的美学問題	A. 尼古拉耶夫	172
六、論风格表演問題	A. 阿列克謝耶夫	190
七、略論俄罗斯古典声乐学派与苏联声乐学派的 源流問題	A. 多里伏	205
八、俄罗斯民間合唱表演艺术	A. 魯德涅娃	224



45938

苏联音乐表演的几个美学问题

Ю. 克列姆辽夫

音乐是需要表演的艺术。画家的创作当他画完他的画面以后，他的创作就已经是完成的艺术品，而作曲家的创作，当他写完乐谱以后，音乐形象还没有完成。必须要有独奏家、独唱家或合唱、合奏的团体能够表演这部音乐作品，也就是说，必须用真的、活生生的声音来把作品的艺术思想传达给听众。

大家都知道，创作和表演音乐常常可以集于一身，并且也可以同时进行（在即兴表演的时候）。

民间的歌手和器乐演奏者常常也就是他们所表演的音乐的作者。专业音乐艺术在过去和现在也有不少作曲家同时就是表演家的例子。不能不看出，象这样作曲和表演集于一身是非常宝贵的。要知道，有表演才华和技巧的作曲家基本上是要比别人更能正确地体现自己的创作构思。不但如此，表演在作曲创作中的作用由于这种情况而更增大了，即表演过程本身最能够激发创作的想象力。

这在表演和创作同时进行的时候，即：即兴表演的时候特别明显。当然，即兴表演不能，也不想代替从容不迫的、仔细推敲的创作，但它有其它不能代替的表达直接和触动灵机的优点。在即兴

表演內，从思想感情到真的声音的体现的创作过程是极端统一的。因此，无怪乎虽然即兴表演有它独特的缺点，但常常这个概念有最高的赞扬的含意，常常有人說：某一部作品，它的新鲜、真挚、直接，就好像是即兴表演。最后，表演在做为立刻直接检查所写的作品的因素来说，所起的作用也是很大的。因此，大多数作曲家都是一面写作、一面奏或者唱。

因此音乐不論在过去和现在都有許多作曲和表演过程血肉相連的实例。

一位伟大的作曲家同时又是一位杰出的表演家（有时在质上这两方面不相上下），这事实不但不是偶然的，而且完全是合乎规律的。这我們只要举巴赫、貝多芬、莫扎特、格林卡、柴科夫斯基、蕭邦、柏辽茲、瓦格納、李斯特、格里格、穆索尔斯基、比捷、拉赫瑪尼諾夫、斯克里亚宾就够了。

苏联的音乐文化也有許多把作曲活动和表演活动有机地联系起来例子。这可以举肖斯塔科維奇、普罗科菲耶夫、卡巴列夫斯基、格里埃尔、巴巴扎年等人的名字。

但同时不能不注意到这样的事实，即：由于历史上形成的分工的结果，表演成为音乐的一个独立的领域，现在有并且将来也要有广大的专业表演人材。

如上所述，在真正形成音乐形象和使它們感染听众的过程中，表演者是必需的环节。但是应当根本上区分写作音乐和表演音乐的职能。創作和記載下来而沒有表演的音乐，虽然是潜在的，但也还是音乐。作品的总譜当然只是音乐的可能性，更准确些說，是許多各种表演可能性的基础。但是表演可能性虽然有各种各样，但并没有取消这一个史实，即：在总譜里已經包含音乐作品的客觀內

容。相反地，表演本身单独是不能存在的。表演只有在已经有音乐作品时才有可能。^①

因此，创作音乐是第一个创造过程，而表演音乐是第二个创造过程。表演不能一切都重新创造起，表演只能独特地实现在音乐作品中已经潜在的东西。

表演美学基础的根源就在表演创造过程的这个第二性里。

由于表演是一种创造，因此它是服从于艺术创造的一般规律的。感情和理智都参加表演创造的行动。表演是以体验和思维为基础的，它表现思想和由体验与思维引出来的一切东西。

表演艺术是一种艺术意识形态。它可以表现很深刻或很肤浅的思想，可以表现先进的或反动的思想，可以反映和体现健康的、乐观的、光明的，或者相反地，反映和体现黑暗的、病态的、颓废的情感。

表演家能够使听众跟着自己走，把他们引到一定的思想和艺术的方向去。

但问题的本质在于：所有这些性质、倾向和可能在表演艺术中的出现，都不是第一性的，而是第二性的，是通过表演的角度反映作曲家的创作。

从这里也就产生了表演的最重要的美学问题，也就是表演者对作品所持的美学见解问题。

值得指出的是：甚至于作曲和表演集于一身的时候，也不能说创作的因素和表演出来的因素完全等同。其中表演可以丰富、提高自己的作曲构思，或者相反地，也可以使它贫乏化或降低它。

① 严格地说，即兴表演也是创作先于表演，只是相隔的时间很短而已。

在把作曲和表演的职责分开的时候,更有这样的矛盾。任何一部作品都应当找到一个以表现力最大的可能性演出的表演家。但这种表现力的范围是相当宽的,因此如果认为每一部作品相应地只有一种“合法”的表演,那就错了。

于是产生这样的问题:表演的自由创造的权利范围有多大呢?同时这权利到底是怎样的呢?

关于这种范围和权利的争论在实践和在理论上将永远进行下去。表演家在何种范围内一定要遵照作者的要求,在何种程度内可以破坏他的要求呢?在作曲家所处的年代或所处的社会离表演家很远的情况下争论自然也就更尖锐,而且也就特别难于解决。

例如,19世纪的表演家应当怎样表演16世纪的音乐呢?或者,在社会主义社会的条件下活动的演奏家,应当怎样演奏在另一个社会条件下产生的某一部音乐作品呢?

大家都知道,有许多局部问题可以引起这样的争论,例如:对于乐谱的细节、速度、力度变化、如何合理地利用新乐器等等是有意见分歧的。

大家都知道,在解决整个问题上也有两个极端相反的倾向。一种倾向是崇尚古风,企图使表演处理倒退到产生所表演的作品的时代去。例如,企图用18世纪的风格处理莫扎特的音乐,甚至用古钢琴来弹奏就是这样的。另外一种倾向是提倡不管传统,“随心所欲”地演奏过去作曲家的作品。

两种倾向当然都是错的。复古的倾向忘记了任何艺术的现实意义——它的现代的意义。再补充说明一点:这种倾向,严格地说,是不能实现的;想恢复古老的表演风格的企图或多或少总是不能成功的,因为恢复的历史根据很不可靠和抽象。结果不是得到

“历史的真实”，而是得到杜撰的、矫揉造作的、常常是很虚伪的表演。

第二种倾向，虽然在外表上看来很“现代”，也是很有害的、很虚伪的；它轻视音乐作品的客观的、历史决定的内容。

唯一正确地解决表演中的传统和革新问题只能是在这种条件下；既顾及到所表演的作品的客观内容，又顾及到现代的活生生的艺术要求。

旧内容和新要求只是表面上看来存在着矛盾。其实某一部过去的作品的生命力本身就确凿地说明它的艺术思想的进步性和持久性。它的艺术思想是不因时间而淘汰的，是联系着过去和现在的，虽然这样的联系丝毫不抹杀历史的差别。

只有具有适度感和比例感的人才能理解历史性和现代性之间的真正的界限。

表演艺术的各种因素（器乐在音色和力度上的可能性、演奏和演唱的手法、速度感和力度变化感等等）随着几年、几十年、几百年的岁月有很大和很快的变化。但是每一个眼光敏锐、深思熟虑和深入钻研自己的表演对象的表演家都会保持音乐创作的某一个历史现象所固有的表现因素的比例。

如果现在演奏贝多芬的作品想象一百年前那样演奏，这种想法是不现实的。但如果演奏贝多芬的音乐没有历史背景，这也是丧失了根据。不解决现代如何表演巴赫、莫扎特、萧邦、柴科夫斯基及其他伟大作曲家的作品的問題，而想解决现代如何演奏贝多芬或格林卡的作品的问题是不可能的。由此可见，表演艺术美学是奠基在深刻地和思想集中地认识和实现整个人类艺术文化之上的。

在表演过去艺术作品的表演家面前有广阔和引人入胜的远景：不歪曲这些作品的历史本质，以新的观点来看这些作品，发现、强调这些作品中最进步、最先进的东西。

要知道，即使在不需要表演的艺术作品（例如绘画）内，新社会结构、新时代、新一代的人也要探求更新的内容，使历史为现代的任务服务。在需要表演的艺术（象音乐）内，对古代作品加以现代的解释、使过去接近未来的可能性特别大。

社会主义现实主义的基本原则、对作家必须成为“人类灵魂的工程师”的要求，完全适用于音乐表演家。

在这一方面的音乐表演权利决定于他的思想的进步性。事实上，虽然表演的创造在对作曲的创造来说是第二性的，但是表演的积极创造可能性还是非常大的。举例说，改变所表演的作品的速度、力度、拍节，就可以使它的性质（不论是整体和细节）顿然改观。能够强调这个作品的最进步、最有价值的特点，相反地，也可以掩盖、涂抹这些特点。例如，在莫扎特的创作里，有很强烈的民主倾向，但是贵族审美因素的残余也很明显。我们如果强调前者，就使莫扎特接近我们的时代，如果强调后者，就使他退回到古代去了。

表演的社会主义现实主义的原则要求永远使过去接近我们现代的任务。但是这当然不应该庸俗地理解。例如，一个作曲家，他的音乐充满悲剧的形象，决不能用表演艺术的力量把它“改变”成无忧无虑的乐观主义，这样做是对他的创作的客观内容的暴行。但是能够、并且应当表现这些悲剧形象的积极的、反抗的特点、它们的进步倾向。所以能够有这样正确的道路，是因为过去的宝贵艺术永远是包含有真实地反映生活的某种现实主义的素质的，而这种真实的反映是能够用表演手段加以强调的。

这里还有表演艺术所固有的现实主义典型化的可能性。要知道，正象我們已經說过的，表演家是能够強調、突出或相反地，掩盖、抹杀作品的某些因素、方面和素質的。

表演的典型化就是通过这样的強調和突出的途径，借助于这样的典型化，表演者使听众注意一定的方面。当然，表演的典型化的另一个因素也很重要，即：从表演艺术的許多最宝贵的传统中概括出創造性的結論。在表演形象的典型性的形成中象一切其它地方一样，也有传统的因素和革新的因素的融合和斗争。

真正的革新永远是依据传统，但不受传统的限制，克服其中的陈腐的东西和垂死的东西。表演艺术象一切艺术一样，通过典型的概括和強調，而提高到党性，提高到政治任务的表现。

冲突（一切发展、一切戏剧性结构的推动的因素）在表演艺术中也占合理的地位。表演艺术能够大大加强、強調在音乐作品中的矛盾、对比因素。在音乐表演艺术中为冲突性而斗争也就是为充实戏剧性结构而斗争，从而也就是为现实主义而斗争。

有充分根据可以说在音乐表演艺术中有人民性和民族性的因素。

大家都知道，音乐是一种表现艺术，它和語言的音調（广泛地说，是和一般人声的音調）有深刻和有机的联系。由于音乐是用表演来实现的，所以后者具有强有力的手段，能够表现出音乐形象的人民的和民族的因素。要知道，正是在表演里（只能在表演里！），被音符和小节綫的体系图式化和規則化的音乐的音調和节奏的脉搏，才开始有生命和活跃起来。正是在表演里、在它的力度变化和拍节变化里，把提示某种抽象的民族形象的乐譜所潛在的人民性和民族性的因素給揭示出来。因此表演能够大大加强音乐的人民

性和民族性。当然它也能够削弱和掩蔽人民性和民族性。我們举例說，用演奏可以強調蕭邦的馬祖尔卡舞曲的民族性和人民性（尤其是用力度、拍节、乐句处理等特点来体现）。而相反地，不适合的、相抵触的演奏能够掩盖、削弱、隱蔽这种特点。表演体现任何作曲家的作品的民族性和人民性都可以說有这样的情形。

美和真的統一的最重要的美学要求完全适用于音乐表演艺术。

有自然主义的表演傾向，这种傾向为了赤裸裸的感情，假“真实”而牺牲了匀称与和諧；但也有唯美主义的表演傾向，这种傾向为了細膩的美而牺牲了真实的純朴。现实主义的表演永远是力求真与美的交融，力求它們的高度和諧的綜合，而沒有片面的毛病。

我們有“标题性的音乐”，当然也应该有“标题性的演奏”。值得注意的是：伟大的演奏家（尤其是李斯特和安·魯賓什坦）非常注意“标题性的演奏”，即：要有清晰可解、栩栩如生的演奏形象。当然，有时某些演奏家的牵强附会的“标题性”的演奏甚至是应该爭論的。但“标题性的演奏”傾向本身是很正确的。这一傾向只有在“标题性的演奏”不是任意地，而是深入、理解、揭示作者的作曲标题的时候，才能非常成功。在这里演奏不仅有表达的寻常的权利，而且还有发展、強調、把局部具体化或加强概括的权利。

在这方面，演奏与語言的联系当然有重要的意义。語言做为思想的表现者和体现者的包罗万象的作用在斯大林的著作《馬克思主义与語言学問題》中有特別完善的闡述。表演如果从盲目的直观出发是不可能充分价值的。只有細心地思考所表演的形象（不論整体或細節）才能保証表演創作的严整与合乎規律。

同表演艺术美学的基本問題有关的有許多相近的，但是有很大的原則性意义的問題。順便說一句，斯坦尼斯拉夫斯基对于这些問題（例如关于“演員的因循旧套”、“做戏的情緒”、“舞台注意”、“当众的孤独”等等）如何适用于戏剧演員身上曾做了卓越的闡述（參看他的著作《演員自我修养》），但这些問題在音乐表演理論領域到目前还没有稍詳尽的分析研究。

我特別要強調斯坦尼斯拉夫斯基所提出的两种表演艺术：“體驗的艺术”和“表现的艺术”。第一种艺术有直接的情感做基础，第二种艺术是有对这體驗的生動的記憶做基础，或者甚至于是純理智地构成一个表演过程。必須強調指出，只有“體驗的艺术”才不論是从它的出发的內容或对听众的感染意义上都是真正有充分价值的艺术。

但是不應該把表演艺术中的感情因素和理智因素对立起来。一个表演艺术家的特点是：在表演过程中把深刻的創作热潮与鎮靜的、深思熟慮的自我控制結合起来。关于这一点，伟大的表演家（其中有音乐和舞台艺术的天才費·伊·沙里亚平）都不只一次談到。

在表演时喪失創造的热潮和直接的神往，无疑会使表演艺术貧乏化。但对于表演家來說，另外一件事也同样可怕，即喪失了对自己的創造的控制力，在这种情形下，創造性的表演行为完全受无組織性的激情所支配。

苏联表演学派的（特别是苏联鋼琴家和小提琴家的）成功和成就大家都知道的。这里不打算写这些成就的具体的特点和提出某些人的名字。但重要的是着重指出这一点：即苏联音乐表演的力量的根源，也正是一般苏維埃制度的力量的根源，它的力量正在

于它的文化的人民性和社会的进步性。

苏联表演艺术的一切环节的范围是带有群众性的，而它的多民族的基础是社会主义内容的形式。苏联的表演艺术是依据世界上最先进的世界观和美学原则的。它起建设社会主义和共产主义的推进作用。

但是为了苏联音乐表演艺术的顺利发展，它的美学基础已经做到一切具备了嗎？

必须承认，所做的还差得很远，这里有最严重的空白点。近来在我们的刊物上不只一次出现怨言，抱怨对于表演的批评没有应有的发展，对于表演的美学问题没有应有的探讨。^①这种怨言是正确的。

当然，苏联的表演艺术在苏联社会的条件下发展，是不能脱离整个苏联文化的总路线的。它也是沿着这条路线进行的。但进行还常常是自发的，没有受清楚的認識、明确的美学观点和任务所指引。

假如說整个音乐美学都远远落后于生活的需要，那音乐表演美学就恐怕是最少钻研的领域了。这在批评的转折点的时候表现得特别清楚。例如在1948年，联共（布）中央2月10日关于穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》的決議頒布的时候，显然，党的決議不仅涉及作曲家的創作，也涉及了音乐表演。

但是在討論決議的时候，很少接触到表演問題，結果几乎沒有得到什么闡明。值得注意的是：常常很尖銳地批評表演者宣傳了形式主义音乐，但几乎沒有揭露表演艺术本身的形式主义傾向。

① 例如，可以參看索科爾斯基的論文《論一个被人遺忘的批評体裁》（《苏联音乐》1953年第3期。）

这是由于当时评价表演的美学标准的拟定非常不充分的緣故。

现在的情况也好不了多少。表演风格的标准、表演方向的标准至今沒有确立，这对于我們表演艺术的有科学根据的批評的发展非常有害。

同时，苏联的表演艺术虽然有显著的和巩固的成就，但至今还没有摆脱与音乐創作中的形式主义和现代主义方向（结构主义、表现主义等）有机地联系在一起的許多恶劣傾向的残余。

例如，我們可以回想一下党的非常正确的关于曲調在音乐創作中的首要意义的指示，党的指示断然地指摘了一切无曲調的、用枯燥而机械地玩弄节奏的手法来偷換歌唱性的傾向。

古典音乐家早就不只一次地着重指出了曲調性（表现出音乐艺术与民間歌曲創作之間的联系的曲調性）的确定不移的意义。在我們现代，斯坦尼斯拉夫斯基曾很中肯而独特地表达了在艺术中形式的持續性、悠揚性的哲学的本质，曾在他的化身阿尔卡季·托尔佐夫的話下加了重点，以示强调，托尔佐夫的話是这样的：“艺术本身是在音响、噪音、图形、动作构成連續不断的、延伸的綫条的时候产生的。当只有单独的音、喊叫、音符、呼声来代替音乐，或只有个别的点綫来代替图形，或只有个别蹣跚的动作来代替运动——这就談不到音乐、歌唱、繪画、舞蹈、建筑、雕塑，也談不到舞台艺术。”^①

曲調首先是音乐中的“連續不断”的因素，党从古典艺术的优秀传统出发，就曾指出曲調的确定不移的意义。^②

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《演員自我修养》第二卷，1848年莫斯科-列宁格勒版，第81頁。

② 在和声、力度变化、拍节变化、配器曲式的領域中“連續不断性”当然也同样重要。

这些指示曾被我們的作曲家接受了。但在表演领域中，这些指示只是很間接地稍稍考虑到。但是要知道，正是表演的歌唱性才能表现、揭示音乐的歌唱性、作曲家的音乐創作的歌唱性。

我們听我們的鋼琴家的演奏、指揮家的处理、甚至于歌唱家和小提琴家的表演，有时发现在某种程度上輕視歌唱性和曲調的悠扬性，这就使音乐形象貧乏化，丧失了它能够有的表现力。自然，这在表演象格林卡、萧邦或柴科夫斯基这样最伟大的曲調作曲家的音乐时，更加显著。

尤其使人感到遺憾的是：甚至于在我們杰出的指揮处理下的柴科夫斯基的交响曲的演奏內，也以“喧鬧”代替了对曲調綫的悠扬、純正、优美方面的密切注意，而注意这方面是会收到良好效果的。

我們有許多鋼琴家的弹奏都使人感到生硬或干枯，不注意鋼琴的出色的可能性——它的曲調可能性。俄罗斯的鋼琴表演艺术的优秀传统正是曲調性的传统，是“用鋼琴歌唱”的传统，这传统是很难的，但这是一切真正的鋼琴家所必須承繼的传统。

如果不注意曲調和輕視歌唱性，所有其它音乐因素也必然会受到損害。节奏失去了支持点，暴露出机械性或陣发性的不連貫的傾向。分句也消失了。音质变坏了。破坏了和声的严整性。而由于形式的破碎，也就会破坏了构思的完整性，使音乐形象模糊和消失。

曲調是音乐的主要环节，不論是在作曲創作或表演里，它都是主要环节，抓住这个环节就可以提起现实主义音乐形象的整个鎖鏈。

但显然，以曲調、歌唱性为方向的做法本身，應該受艺术思想