



斯特拉文斯基传

[俄] 德鲁斯金 著
焦东建 董茉莉 译

东方出版社

责任编辑:刘丽华

装帧设计:李颖明

图书在版编目(CIP)数据

斯特拉文斯基传—性格·创作·观点/(俄)德鲁斯金著.

焦东建等译

—北京:东方出版社,2002.1

(世界大音乐家传记丛书)

ISBN 7-5060-1520-X

I. 斯… II. ①德… ②焦… III. 斯特拉文斯基(1882—1971)
—传记 IV. K835.125.76

斯特拉文斯基传

——性格·创作·观点

SITELAWENSIJIZHUAN

——XINGGE CHUANGZUO GUANDIAN

(俄)德鲁斯金 著

东方出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街166号)

新华出版社印刷厂印刷 新华书店经销

2002年1月第1版 2002年1月北京第1次印刷

开本:880毫米×1230毫米 1/32 印张:7

字数:160千字 印数:1—6,000册

ISBN 7-5060-1520-X/K·321 定价:13.80元

译者的话

《斯特拉文斯基传》一书的作者米哈伊尔·德鲁斯金(1905—1991年)是苏联著名传记作家、音乐学家、教育学家、艺术学博士;他一生撰写了多种关于外国音乐、俄罗斯音乐、现代音乐以及巴赫的音乐创作等著作。1974年《斯特拉文斯基传》第一次出版后,就引起了全苏联音乐界的重视。现在我们所译的是该书的第三版(1982年出版)。

本书通过对作曲家三个创作阶段——第一阶段(15年):1908—1923年,一般称为俄罗斯时期;第二阶段(30年):1923—1953年,称为新古典主义时期;第三阶段(15年):1953—1968年,称为晚期或序列主义时期——的详细分析,清晰有序地将作曲家漫长艺术生涯中的重要创作阶段及艺术演进过程“蒙太奇”式地展现在读者面前,清楚地再现了这位20世纪音乐巨匠的美学观及创作观,从而有助于音乐工作者及音乐爱好者准确、真实、全面地了解欣赏他的作品。这是一本具有美学价值,又有音乐史学价值的书。

伊戈尔·费奥多罗维奇·斯特拉文斯基(1882—1971年)是俄罗斯著名作曲家和指挥家。出生于俄罗斯现罗蒙诺索夫城,其父曾是彼得堡马林斯基皇家剧院男低音歌剧演员。斯特拉文斯基是一位多产作曲家,一生创作了近百部作品。在他师从俄罗斯著名作曲家里姆斯基-柯萨科夫期间,创作了《升F小调钢琴奏鸣曲》、《降F大调第一交响曲》、幻想曲《焰火》、管弦乐《葬仪曲》等。1910年,他与俄罗斯芭蕾舞导演、著名文化活动家及宣传家佳吉列夫合作并创作了芭蕾舞剧《火鸟》、《彼得鲁什卡》;1913年,又创作了芭蕾

舞剧《春之祭》。1920年定居法国后,他创作了歌剧-清唱剧《俄狄浦斯王》,随后又创作了《妖女的亲吻》。1939年第二次世界大战爆发,他移居美国并在哈佛大学任教授。这期间,他在创作歌剧、舞剧、交响乐、清唱剧、协奏曲和室内乐的同时,还创作了电影音乐、爵士乐和马戏音乐。1951年,他创作了长达两个半小时的歌剧《浪子的历程》。1956年,又创作了舞剧《阿贡》。斯特拉文斯基一生到过许多国家演出并亲自指挥自己的作品。1962年,他获得了美国颁发的奖章,肯尼迪总统还设宴招待了他。同年,他应邀回到了阔别半个世纪的祖国演出。他的创作特点是博采众长,汲取各种营养,作品题材和体裁极为广泛,从多神教古风到古希腊神话,从欧洲17—18世纪音乐到俄罗斯现代音乐,从中世纪法国音乐到现代美国音乐,从爵士乐到弥撒曲无不囊括。关于这些,书中均有详细介绍。

虽然斯特拉文斯基一生侨居国外,但他仍不失爱国之心。他的思乡之念爱国之情充分体现在他的许多作品中。无论是斯特拉文斯基作品的艺术价值,还是他顽强的探索精神,无论是他作品的学术价值,还是他为巩固本民族音乐学派和对世界音乐所做出的贡献,都值得我国广大读者,尤其是音乐工作者和音乐文化爱好者学习和借鉴。

译者

2001年5月15日于莫斯科

原著者前言

本书写于 1973 年,1974 年出版。1976 年在民主德国以德文出版,1981 年以捷克文出版。实际上,它以其独立的生命力摆脱了长期孕育它的主人:60 年代中期,作为对作曲家的研究,曾以论文形式多次在苏联及国外杂志上刊登。本书使所发表论文的某些内容更加确切,并增补了部分参考资料(斯特拉文斯基生平与活动年表和创作年表),但主题思想不变。从整体上看,他的突出特点如下:

斯特拉文斯基是对现代音乐发展产生重大影响的俄罗斯作曲家之一。在他不平凡的创作生涯中,体现出 20 世纪世界音乐变革过程中各时期的不同特点。在他漫长的一生中,他与祖国文化更加紧密地联结起来,始终保持了俄罗斯艺术家的风格。这是本书中心议题之一。

斯特拉文斯基既与西方现代文化不可分割,又与西方现代文化有着尖锐的矛盾。他像保尔·瓦雷里、T.S. 艾略特、巴布罗·毕加索或者托马斯·曼一样,追求并创造性地运用几个世纪以来的欧洲艺术经验,吸收欧洲音乐精华,丰富俄罗斯音乐创作。表现出他创作思想的深远和广博的学识。这是本书的第二个中心议题。

斯特拉文斯基不仅以一个天才的作曲家,而且以一种高度秩序化的理性的个性引起音乐界不断的关注。在他的个性中,同时暴露出许多矛盾,甚至有时是很离奇的。为了弄清矛盾的实质,作者力争全面描述斯特拉文斯基无与伦比的多侧面和独特性。这是该书的第三个主要议题。

歌德有句名言:“要想理解诗人的作品,必须置身于诗人所处的环境”。

要想深入“诗人的国家”，不仅应该学习他的作品，而且还要研究他如何解释自己的作品，如何看待自己，如何对待同时代人以及先辈们。为此，书中直接引用了斯特拉文斯基的许多言论，以便使读者更清楚地了解作曲家的个性以及他所生活时代的思想—艺术发展趋势的特点。但作者也对这些言论进行了批评性的诠释；它们是对本书著者所确立命题的自然补充和证明。

当然，假如把一位大师的见解与遗产同等看待，肯定会出现错误：对自己创作的主观解释可能与其客观评价不相吻合。这一点对斯特拉文斯基尤为适宜：他对艺术的好感与反感怪诞而善变。他在名望极盛时，常常以突发奇论著称。因此，这也常常引起英国作家毛姆（1874—1965年）对他的准确观察：“知名度能制造出与一个普通人交往的特殊技能。它们向世界展示一幅经常有说服力的面孔，而极力掩饰自己的真实面目。它扮演着人们所期待的角色，而且表演水平逐渐提高。然而，演员自己演自己的设想，未免有些愚蠢”。

斯特拉文斯基的言论引自三本书（其中两本是俄文译本）。这三本书各有特点，首先因为它们是在斯特拉文斯基生活的不同时期写成的；其次因为帮他写作的各个作者们在书的内容里添加了明显的不同特征。

现简略介绍一下这三本书。

《生平纪事》——自传体中篇小说（由佳吉列夫多年的同事努维尔根据斯特拉文斯基口述写成）。本书的叙述过程曾于1934年中断——因为当时斯特拉文斯基打算成为一名法国科学院院士；因此本书带有谨慎、特别谦恭、有时甚至是“文质彬彬”的口吻。

《音乐诗学》（前几章由彼得·苏夫钦斯基帮助写成，后几章由莫里斯·拉威尔的传记作者和学生阿列克西斯·罗兰-马纽埃尔所著）是斯特拉文斯基对自己1939—1940年间在美国哈佛大学讲稿的再加工。他所讲的课程尖锐而具有争议性，极其重要的问题往往被弄得轻描淡写，有时甚至荒唐可笑。显然，这种内容的不稳定

性,可以解释为斯特拉文斯基第一年到达美国时所遇到的复杂情况的反映。但在对自己思想叙述的本身,很难看到连贯性和系统性的根据。因为斯特拉文斯基在其无可非议的聪明才智和敏锐的洞察能力的作用下,既不倾向于艺术理论,也不倾向于美学。他本身固有一种格言式的语言风格,可能还有深思熟虑的即兴作曲及判断的爆发性。

《斯特拉文斯基访谈录》一书正好也以此引人注目(本书与罗伯特·克拉夫特合著。克拉夫特提问并主持座谈):斯特拉文斯基此时是毫无束缚之人,他言谈从容自若。的确,不是每次都能分清谁问谁答,但绝大多数时间都能听到斯特拉文斯基的声音。

《生平纪事》和《访谈录》的许多摘录,在本书中用括号括起。所引用的言论与20世纪其他著名活动家的见解相对照,进而使斯特拉文斯基与其时代的多面性的精神联系更加明显。

本书共11章。书前有序,书后有跋。书中框架由三章组成(“俄罗斯主题”、“世界经典”、“古代源泉”),它们将斯特拉文斯基的创作生平分为三个阶段:俄罗斯时期、新古典主义时期和晚期或序列主义时期。围绕这三章,其他八章集中叙述了斯氏研究工作中的历史—文化观点和理论观点。这些多角度的观点使各章节之间发生交叉关系,并产生了交替对位的效果。

序

1

斯特拉文斯基的个性实为难画难描。其原因是,许多人曾与他接近并长期共事,许多人以钦佩的目光注视过他那意想不到的精神变化;而这种变化又牵动着每个人的心;平日里、节日中、工作时、首演筹备和首演过程中,以及在那数不清的艺术活动中,他的身影从未从我们的视线中消逝过;凡私访和在诸多正式场合中见过他,亲耳聆听过他讲课的人,都深深地了解他对什么感兴趣,他从周围环境中、都市文明中、文化圣地以及大自然中汲取了什么,摒弃了什么;有谁不熟知他的生活习惯、日常工作、构思过程及创作方法;谁又不想直面观赏他那绝顶天赋的显现、多才多艺的自主行为、激情饱满的进取精神和高效的工作特质。

描写斯氏个性的特殊现象的困难还因为他的个性非凡而复杂。这位具有崇高理性组织和意志坚强的艺术家,他对生活、对人们和对艺术的态度非常主观并多变。他说,声音组合产生于两极引力相互作用。斯氏的内心本质可以看成是这种相互对立的力量独特组合。

这一点在他的外表上也有所反映:他身材矮小,但却生就一双出奇的大师般的大手。这双大手与他那小而伸长的脑袋显得更加失调;他面部轮廓尖削,颧骨凸出。有一次,斯氏风趣地说:“我的音乐完全出自骨骼”。众所周知,骨骼具有许多关节和连接点。如果我们继续斯氏的比喻,可以说,他的身材组织坚硬,骨骼之间似乎错综交织。然而,斯氏的动作却又无比的冲动——骨骼动作平

缓柔软,在不相称的几何比例中产生和谐,显露出统一。

当他那深邃而具有洞察力的眼睛观察事物时,他的目光似乎要穿透事物的实质。他的举止,“姿态”,显示出上流社会的风雅和优美的漫不经心。在这个结合中又使人模糊地感到某种内心的矛盾。用普希金的话说,一位以“敏锐而变得冷静的智慧”和“迅速洞察一切的双眼”,创造出累累作品的艺术家,其优美风雅从何而来?

请对比一下,与斯氏同岁的毕加索是如何开始的:生活浪漫的艺术代表德朗、迪菲、布拉克、莱热、诗人阿波利奈尔、雅可布等,经常出入毕加索在巴黎蒙马尔特大街上的避难所——一座堆满废物的房子。他像大家一样,深感贫困,并在当时的画板上刻画了贫困潦倒的人们。后来他虽然获得了荣誉,经济条件大大改善,但毕加索任何时候,都没有被上流贵族生活所吸引。再看音乐家中与斯氏性格和信念相反的阿诺尔德·勋伯格,他比斯氏年长8岁。贫穷残酷地折磨了他,不仅在早年,而且在以后的岁月里。当然,斯特拉文斯基在自己艰难的生活之路上曾遇到过许多人。他们都是哪些人呢?除去有业务往来的朋友,信念坚定并倾向于以我为中心 的勋伯格,被他筛选出的,只有几个与他的精神需求相近的人,能进入他的社交圈。还有一个斯氏的同龄人——贝拉·巴托克,因为他主要与音乐家交往,但吸引他的并不是上流社会富丽堂皇的晚会,而是对遥远的民间艺术的探索。

斯特拉文斯基的处世观如何呢?他比同时代任何作曲家和年轻一代的作曲家更多地往来于浮华世界。他早在父亲——马林斯基剧院著名歌剧演员——的客厅里就进入了演艺圈。在父亲的同事当中,斯塔索夫、穆索尔斯基和陀斯妥耶夫斯基是他家的常客。斯特拉文斯基早在童年,就把舞台上的梦幻世界和幕后的宽阔与自由铭刻在心。

青年时期,他跻身于彼得堡高级艺术知识分子圈内,并成为《现代音乐晚会》杂志成员。这本杂志由努罗克与努维尔主办。通过他们,他接近了《艺术世界》杂志的活动家们,并结识了对他产生

深远影响的谢尔盖·帕夫洛维奇·佳吉列夫。在佳吉列夫的影响和鼓励下,年轻的斯特拉文斯基辉煌的作曲事业得以巩固。

对佳吉列夫不能做如此简单的评价;他好似一位唯美主义者,具有准确无误的艺术品味,对艺术中的所有新生事物极为敏感和出色的组织才能。其紧张活动的 20 年(佳吉列夫于 1929 年去世),为祖国艺术在西方赢得殊荣。由他领导的“俄罗斯芭蕾舞团”上演的剧目在 20 世纪初的音乐剧史上谱写了非常辉煌的篇章。

佳吉列夫向世界展示了斯特拉文斯基的才华,为他自豪,把他视为珍宝,并想把他作为自己的不可改变的私人财产全面占有他。但未能如愿!因出现了由于两种意志的碰撞而必然引起的二人的决裂:佳吉列夫不可反驳的威严和斯特拉文斯基对自己志向的信念。关于这件事,在《访谈录》一书中有所阐述。但这都是后来的事。起初,正是由于佳吉列夫,而且还有不懈的鼓励者——德彪西的参与,斯特拉文斯基才迅速步入巴黎的贵族社会。

斯特拉文斯基走进时尚,光顾与当时知名人士密切相关的上流社会沙龙。其中有米霞·谢尔特;她的第二个丈夫爱德瓦尔茨——最有影响的《晨报》主编(现在谢尔特使用的是其第三个丈夫——西班牙画家的姓);她弟弟希巴·戈杰布斯基是拉威尔的朋友,她与拉威尔就像与佳吉列夫一样要好。还有爱德蒙·德·波利尼亚克,最富有的“金格拉”牌缝纫机工厂主的女儿,不仅斯氏的作品,而且还有布列兹、拉威尔、萨蒂、德·法亚、普朗克和其他作曲家的作品的首场演出,均在她家的客厅举行。还有佳吉列夫最慷慨的鼓励者、贵族时装店拥有者加布利埃尔·沙涅尔;斯特拉文斯基也经常从演员、舞蹈家伊达·鲁宾施泰恩和美国资助家伊丽莎白·斯普莱克·库利芝等人那里收到同样的定单。

他与各种艺术的许多代表,与哲学家、物理学家和神学家们建立了紧密关系。与他交往的还有著名的国务活动家。据斯特拉文斯基说,那些无休止的采访使其“言辞,思想,甚至事实本身被歪曲得面目全非”。而他自愿接受采访时,却以机智、巧妙和怪诞的评

价,使采访者大为吃惊,——难道 20 世纪的作曲家中,还有谁能引起如此的关注吗?

斯特拉文斯基并没有人为地去培植成功:在他 28 岁那年,即 1910 年在巴黎上演的芭蕾舞剧《火鸟》给他带来了荣誉。这个荣誉又在三年之后芭蕾舞剧《春之祭》的首演上得以巩固。虽然该剧在当时引起了前所未有的争议。这种荣誉与他的名字紧紧地融合在一起。甚至在第二次世界大战后的 50—60 年代,虽然他所创作的音乐没有像他 10—20 年代那样辉煌,但他的殊荣未减。演出之后引起观众们热烈欢呼的常常不是他的音乐,而是他本人,是他生前殊荣的再现。奥地利诗人里尔克沉痛地说,这种荣誉是罗列在著名艺术家身上的误解和争执的总和。

在晚年,他深受这种误解的折磨。有一天,他伤心地大声疾呼:“让我的荣誉见鬼去吧”。他在其《八十岁的思考》一书中的疾呼更使人感到悲哀:“我生不逢时。按照我的激情和倾向性,我本应像巴赫那样,虽然创作规模不同,但能像普通人一样生活,按时履行上帝所赋予的职责。在我所出生的世界里站稳脚跟,而且站得很稳,这一点你们也会承认;是的,我活了下来——的确,我没有自暴自弃,——虽然有出版者们的惟利是图、音乐节、唱片公司、广告——其中包括我本人的广告……”因为在这个外部轮廓和文质彬彬之后,掩盖着最强化的理性生活。斯特拉文斯基的这些个性边缘是如何结合起来的,他身上那些非常对立的意向是如何习惯地并存的等问题,对我们每个人都永远是个不解之谜。

可以毫不夸张地肯定,任何一个 20 世纪的作曲家,都没有达到斯特拉文斯基的知识水平。哲学和宗教、美学和心理学、数学和艺术史等他样样精通;在表现稀有才华的同时,他像一个对所谈问题具有独立见解,对被解释事物具有自己的态度的专家一样,对所有问题都能做出分析。斯特拉文斯基是个读书狂,即使到了龙钟之年,他还是书不离手。(他在洛杉矶的藏书多达上万卷,他的父亲也曾是个书痴。)

阅读是精神交流的需要。他在谈话时和书信中同样积极并充满激情。直到 1956 年他的左腿被撞伤以前,他走路和对谈话对方的反问以及对他思路改变的反应都异常迅速。

但主要的还是工作。他是个伟大的勤劳者,即使在必须休息时,他也从不间断工作,每天都工作 18 个小时。1948 年斯特拉文斯基与罗伯特·克拉夫特过往甚密,后来他使斯氏产生了“改变自我”的意识。克拉夫特于 1957 年证实说,斯特拉文斯基在 75 岁高龄时还在孜孜不倦地工作!他每天工作 10 小时:午饭前作曲 4—5 个小时,午饭后研究配器和改编作品 5—6 个小时。但从 1923 年开始,斯特拉文斯基把大部分时间用于举办音乐演奏会。因此,用于作曲的时间每年只有 6 个月。用他自己的话说,他每天都在顽强地工作,经常“像一个具有固定办公时间的人”。这就是为什么可以比喻斯特拉文斯基有热爱劳动和大师般的一双大手!

在谈到作曲过程时,斯特拉文斯基强调说:“我特别主张‘愉快’一词。虽然许多人可能觉得这个词不够分量……我在自己的创作过程中,经常体味到这种感情,并预示到你总是从发明或发现中期待的那些愉悦。”他在另一篇文章中写到:“灵感是一种存在于人类所有活动中的推动力。然而,这种力量只有当它付诸努力时才得以发展,而这种努力就是劳动……劳动会带来灵感……”。

这样,被阿波罗赋予神圣牺牲者使命的斯特拉文斯基(套用普希金的话),与努力处于大庭广众之中的斯特拉文斯基在其矛盾的本质中得到统一。他的全部生存方式来自“当今世界”。他不仅想居于浮华之上,而且超然整个地平线上被社会风暴所席卷着的严酷世纪的血战。

我为什么如此强调斯特拉文斯基个性中的对立呢?

毕加索曾经公正地说:“重要的并不是艺术家在做什么,而是他是什么人……法国画家塞尚也对此感到不安——这就是不可遏制地吸引着我们的东西,这正是他教会我们的东西!还有凡·高的苦难——其中有真正的人间悲剧!”

那么,斯特拉文斯基身上的吸引力究竟是什么呢?——就是他自身的精神力量与内心力量的对立。

我并不认为,他在 60 年的音乐生涯中毕恭毕敬地为音乐服务!

——正如他的风格变化一样,他的个性也同样发生了巨大变化。我觉得,他在 30 岁时个性已经完全形成,就在那时,他本身已经被描写成具有自然力的“野蛮人”的性格,带有不同时代的现代风格的“唯美主义者”特性(其中包括民间艺术!),和排斥艺术中的粉饰主义的“苦行僧”特点。在斯特拉文斯基的创作演变过程中,这些主要特点形成三大阶段。但是在阶段内部,同时并存的还有其他几个特点:比如,八重奏音乐或木管交响曲——即他尚未跨越俄罗斯时期的那些作品具有禁欲主义色彩;“艺术世界风格化”在《火鸟》和《夜莺》中都有所体现;《春之祭》中所固有的“粗野狂暴”的开始在《诗篇交响曲》中和《三乐章交响曲》中,甚至在作曲家最后一部伟大作品——《安魂曲》的开始部分突出地表现出来。

类似的多层次性——归根到底,它们植根于他内心力量的极化中,并在斯特拉文斯基身上产生引力:对某一阶段的作品感觉生疏的听众,可以被创作于另一阶段的作品所吸引。此外,不同的品味,可以决定对按时间先后顺序排列的相邻作品的不同态度:1911 年的《彼得鲁什卡》或 1913 年的《春之祭》,1923 年的《婚礼》或 1920 年的《普里奇涅拉》所产生的艺术印象是不同的;喜欢 1930 年的《诗篇交响曲》的人可能不赞同 1928 年的《妖女的亲吻》;1951 年的《浪子的历程》和 1952 年的七重奏,1962 年的《洪水》和 1958 年的《预言家的哭诉》等之间的关系基本相同。然而,在所有不同风格的背后我们可以感觉到斯特拉文斯基那复杂的个性,和他那独特的处世哲学。

然而,在我们的著作中却很少谈到这个问题:研究处世哲学,或者像过去所说的那样,对艺术家激情的研究,往往被世界观问题所掩盖。当然,这些问题对于理解其创作倾向非常重要,但并不是

全面的。因为重要的是艺术家如何看世界,从调色板上选择什么样的颜色:阴暗色还是亮色,深色还是浅色?一个人生活愉快,而另一个人却总是愁眉不展,一个人爱好交际,而另一个人却与他人老死不相往来,这并不取决于个人所处的环境和接受的教育,也不是由于自己的政治、哲学、宗教和道德等信念的不同。有谁能说清楚为什么?这就是激情、智能的特性和天生热情洋溢的本质。于是我想,不仅可以通过不同的创作方法,而且也可以通过不同的处世哲学来解释,为什么柴可夫斯基不理解(也未能接受)勃拉姆斯,而勃拉姆斯不理解瓦格纳,或毕加索不了解马蒂斯,托尔斯泰不理解陀斯妥耶夫斯基。斯特拉文斯基正是以自己对生活认识的深度和广度而明显有别于自己的同时代人。

2

在 20 世纪的音乐中,从马勒开始,有许多内心的疼痛,苦难的戏剧表现和悲剧成分。“我们就生活在灾难之中”——瑞士作曲家阿尔图尔·奥涅格对自己的《宗教情节》(第三交响乐)中的第一部分内容做了如此的评价。这几句话可以作为其他热衷于表现丑恶、奸诈、暴力和压迫、强化冲突的作曲家们的座右铭。就连对生活非常乐观的拉威尔,在第一次世界大战之后的作品里,也充满了悲剧音符(舞蹈诗篇《圆舞曲》和左手钢琴协奏曲等)。虽然德国作曲家欣德米特的精神健康有问题,但在他的创作中也有这些动机。那么,对勋伯格,巴托克和贝尔格又该如何评价呢?

年轻的斯特拉文斯基现象在 20 世纪头十年内,以其首创的新颖而大为世人震惊。从他第一批赢得声誉的作品(1908 年的《焰火》,后来的《火鸟》和《彼得鲁什卡》),他的音乐就以节日般的快乐、富有生命活力的音律和节奏的坚毅而引人入胜。到了 20 年代,作曲家的语言变得严厉、吝啬、甚至生硬起来。但快乐的紧张性,在活动的冲动的重新排列中得以保存。这些早在游戏瞬

间——童话故事音乐剧《狐狸、公鸡、猫和绵羊的故事》、《士兵的故事》和其他相近的作品中(《俏皮话》、《猫儿摇篮曲》、《圣诞占卜歌》、《儿童故事三篇》)就有所体现。同时出现了舞蹈—风土人情改编的怪诞作品(从钢琴三手和四手联弹曲到《雷格泰姆》)。游戏剧的开端在芭蕾舞剧《婚礼》得以巩固(与之平行的是在芭蕾舞剧《普里奇涅拉》中体现出的另一种风格)。

语言学家德米特里耶娃在其内容丰富的毕加索自传中指出,大约在同时,即1910年代末期,强大的美学“演奏动机”主导着艺术家的创作。德米特里耶娃写道:“一般意义上的人,其中包括现代世界的人,不仅是理智的人,也不仅是有创造力的人,而且同时也有爱表演的人。在此具有的并不是一个人的软弱,而是他的精神力量和自由之保证。”

“爱表演的人”这一术语是荷兰文化学家约翰·海津卡于1938年首先提出的。他写道:“表演是一种自由选择的行为或活动,它们是在时间和空间条件下被选择出来的……表演的目的在于它的本身,伴随着它的有紧张感,快感和对不同于‘普通生活’的‘生存的另外意义’的认识。”

爱表演的人排斥主观臆断:表演所遵循的事先制定的各种规则。使艺术形象的建立和发展过程秩序化和客观化。在一定规则限定中的表演开端必须以畅想、创作的从容和自由为前提。

根据德米特里耶娃的意见,作为这种自由畅想之一的突然性,插科打诨,嘲讽的灵感和被领悟的嘲讽的特点毕加索有之,而斯特拉文斯基则更多,因为后者同时又具有民族特点。为了证明这一点,我在此引用普希金的准确考察结果:“……在我们的性格中,区别于他人的特点是某种快活的机智,嘲讽性和富有形象性的表现方法。”这种表现方法是斯特拉文斯基本质上所固有的;自1914年开始直到芭蕾舞剧《婚礼》的结束,他在研究俄罗斯民歌的工作中得到了充分的体现。

“嘲讽的灵感”和“被领悟的嘲讽”(是斯特拉文斯基一系列作

品成功的定义)。此外,在他创作的一定区域里——关键部分使用滑稽喜剧的诙谐和机智的小笑话等都占据明显位置。在《彼得鲁什卡》、《普里奇涅拉》、《玛芙拉》、《士兵的故事》等同一语义学的歌剧和舞剧中,在相当程度上率先运用了芭蕾舞剧《扑克游戏》或歌剧《浪子的历程》中的命运悲喜剧角色,最后,还有《洪水》和其他作品。

然而,不应该认为,似乎表演情节只是与怪诞的喜剧性相关:“演出动机”的刺激因素广泛,表演的实质是矛盾的,正如德米特里耶娃有远见地指出的那样:“……戏剧中所创造的‘现实性’似乎具有双重意义:即真正的现实与虚假的现实。从广义上讲,这种双重性和矛盾属语言幽默。幽默与表演同步,但幽默并不影响表演成为一件严肃的事情。只有在表演可以接受的领悟范围内,幽默才退居二线。于是产生了‘表演的真实性’,使其忘记自己的‘表演起源’的现实主义表演方法。”

上述见解,在以后谈到斯特拉文斯基戏剧时,还要继续深入探讨。现在我想重新强调,在他那几部表演占优势和根据规则表演的作品中,始终保持节日般的快感,通过艺术升华并移植到另一种精神系列,从而产生类似的“领悟”。现选几部思想和风格各异的作品举例说明:一部是芭蕾舞剧《妖女的亲吻》,另一部是《诗篇交响曲》,《钢琴与乐队随想曲》和《卜赛芳》、《阿贡》和《安魂曲》等等。我来解释一下这些雷同剧目之间对立的含义:按照法国作家安·法朗士所讲述的美丽的传说,中世纪流浪杂技演员——民间乐手和舞蹈家——在宗教热情奔放时,便开始在圣母像面前跳舞:现在他的舞蹈已经有了另外的意义,不是纯粹的游戏舞蹈意义,而是崇高的伦理学意义。

正所谓,民间游戏的艺术细胞直接融入了斯特拉文斯基的音乐血液之中。他对日常生活的非浪漫色彩、热情洋溢的自然主义和过分的表现力等都持有反对态度——表演内容客观化、精神氛围极度升级并超越自我。于是他赞成表演标准具有典礼式,非日

常生活式和宗教礼仪式的特点。因为宗教仪式本身就是对一般的、超越自我的和神话事物的表现，——以此构成完整的戏剧形式。这种戏剧可能是以日常生活中永恒的问题引起灵感而创作的“诙谐”剧、荒诞剧和宗教剧。在处理这些戏剧时，斯特拉文斯基有时热情高涨，有时极度悲哀，最后，戏剧常常带有悲剧色彩。

有一本书名叫《节日永远伴随着你》。斯特拉文斯基让这个节日活跃在自己的心灵深处，他在生活中以愉快的认识方法区别于自己的同时代人。但这并没有导致富有激情的“公开的”表现。斯特拉文斯基的音乐并不是以情感的亢奋，而是以不懈的精神为特征，因此，在他的音乐所释放出的能量中，在他的音乐中可以感到自信的平静。他本人评价自己艺术的最高目的为“静中有动”。

的确，他的表演有时臻于完美，有时他的艺术想像力和新作的新颖被作曲家的智慧所代替，在危机重重的10年代，从30年代中期到40年代中期尤其是这样。当时他的笔下也出现过被人发现和记载的不太精彩的作品，但其数量毕竟很少。

斯特拉文斯基的世界观很独特吗？当然，20世纪有许多作曲家的作品都具有率直、乐观愉快的特点。我这里首先要提的是普罗科菲耶夫、巴托克、欣德米特或者法国“六人团”的代表们也有不少类似作品。需要指出的是，许多东西都是从斯特拉文斯基那里学来的。但他固有的对欢快的崇高解释是天生的，于是这就成为确定他一个艺术家独特的激情和必不可少的特点。

斯特拉文斯基还有一位先辈——钢琴曲《快乐岛》的作者，乐队夜曲《庆祝宴会》和其他类似作品的作者德彪西。然而，他的音乐世界却未受德彪西作品的局限。但斯特拉文斯基正是吸收了德彪西的创作特点并根据自己的见解对它们进行了加工改造。拉威尔距他较远，虽然拉威尔的“庆祝会”一词，在普通意义上比德彪西更富有表现力。他与拉威尔的分歧也许是由于他的音乐在比较传统的结构中，更加外向和十足的性感所引起的。这一点正好与斯特拉文斯基不同：赤裸裸的性感，尤其是色情使他感到厌恶；因此，