



CAMBRIDGE  
UNIVERSITY PRESS

# *M* 穆索尔斯基传 *usorgsky*

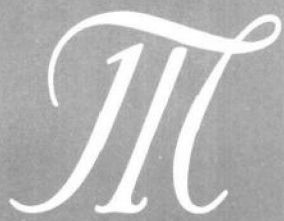
剑桥音乐家生活丛书

[英] 卡瑞尔·爱默生 著  
刘 昊 秦立彦 译



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



# 穆索尔斯基传

*usorgsky*



CAMBRIDGE  
UNIVERSITY PRESS

剑桥音乐家生活丛书

[英] 卡瑞尔·爱默生 著  
刘 昊 秦立彦 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

# The Life of Musorgsky

by Caryl Emerson

Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

©Cambridge University Press 1999

原书初版于 1999 年

著作权合同登记图字:20-2001-004 号

## 图书在版编目(CIP)数据

穆索尔斯基传/(英)卡瑞尔·爱默生著;刘昊,秦立彦译.

—桂林:广西师范大学出版社,2001.9

(剑桥音乐家生活丛书)

书名原文:The Life of Musorgsky

ISBN 7-5633-3277-4

I. 穆… II. ①卡…②刘…③秦… III. 穆索尔斯基, M.  
P. (1839~1881) - 传记 IV. K835.125.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 036676 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 36 号 邮政编码:541001)  
(电子信箱:pressz@public.glptt.gx.cn)

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

深圳市(宝安)新兴印刷有限公司印刷

(深圳市笋岗路华通大厦 1614 室 邮政编码:518008)

开本:889mm×1194mm 1/32

印张:6.25 字数:129 千字

2001 年 10 月第 1 版 2001 年 10 月第 1 次印刷

定价:15.80 元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换

## 关于资料来源及翻译问题

穆索尔斯基是优秀的散文家、风格独特的书信作家,19世纪俄罗斯最伟大的、最具创造性的艺术家之一。本传记中用到的私人信件和俄语传记,几乎都来自下面提到的两个很有用的英译本。细心的读者也许会发现,本书中的译法和那些英译本不尽相同。我对这两个出版物中不精确的地方作了修正。很多段落在语气和风格上,还重新作了改写。我的所有译文都根据权威俄语原作进行了审核。

书信资料来源:《穆索尔斯基读本:书信和文献中所见的莫戴斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基生平》(*The Musorgsky Reader: a Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*),杰·林达(Jay Leyda)、谢尔盖·波尔特森(Sergei Bertensson)编校并翻译(纽约, Da Capo 出版社,1947年初版,1970年重印)。该书中的书信是按年代顺序排列的,并附有很有用的穆索尔斯基年表。在本书中,出自该书的资料,用L表示。

回忆录:《回忆穆索尔斯基》(*Musorgsky Remembered*),亚历山德拉·奥洛瓦(Alexandra Orlova)编校的,由维洛尼克·柴特夫

(Véronique Zaytzeff)与弗里德里克·莫里森(Frederick Morrison)合译(布鲁明顿,印第安纳大学出版社,1991年)。该书选摘了穆索尔斯基的师友、同龄人、批评家或崇拜者的回忆文章。本书中出自该书的资料,用MR表示。

本传记提到以上两本书中的信件和回忆文章时,将不另列脚注。引文后面的括号内,是信件或回忆录的缩写L或MR及相应的页码。

## 题 谢

在本书写作过程中,我的丈夫伊凡·萨科尼科(Ivan Zaknic)做了他需要做的一切,对他我表示一如既往的爱意和感激。感谢 10 年来与我合作演奏穆索尔斯基组歌与歌曲的作曲家、钢琴家康斯坦斯·库柏(Constance Cooper),他使我体会到了在 19 世纪俄罗斯悠然而极富文学气息的氛围中,创作室内乐是什么滋味。我还要向剑桥大学出版社耐心而睿智的编辑潘尼·索斯特(Penny Souster)致以衷心的感谢。

我与音乐理论家、音乐史家罗伯特·威廉·奥戴尼(Robert William Oldani)合著《莫戴斯特·穆索尔斯基与〈鲍里斯·戈都诺夫〉:神话、现实与反思》一书(剑桥大学出版社 1994 年出版)的经历,对我完成这部传记有很大帮助。奥戴尼严谨的研究态度,是我写作本书的楷模,他为本书终稿所作的注释更是必不可少。而另一方面,要表现艺术家创造性的一生(纵然这一生很短暂)所需要的篇幅和胆量,与解释某一艺术作品是完全不同的,必须处处谨慎。我写的这部传记更是如此,因为我有两个极难实现的目标:既要吸引普通读者,又不能贻笑于大方之家。所以,我

还要对下面这些人致以感激。

首先要感谢我的五位“外行”读者——音乐爱好者和斯拉夫语言文化研究专家。他们细读了原稿的所有章节,提出了极好的评论、建议和修改意见。他们是:凯瑟琳·帕特(Kathleen Parthé)、伊尼沙·麦德兹波幅斯卡雅(Inessa Medzhibovskaya)、阿密·曼德尔科(Amy Mandelker)、尼科尔·莫尼尔(Nicole Monnier)和奥尔加·彼得斯·哈斯提(Olga Peters Hasty)。其次是两位专业音乐人士,我一直乐于追随他们的足迹。一位是理查德·特鲁斯金(Richard Taruskin),他对俄罗斯音乐的许多高论,改变了这一研究领域。另一位是我的父亲大卫·格伯特(David Geppert),他已经从伊斯特曼学院退休了,我对音乐的全部激情都来自他。我将此书献给这两位良师。

## 序

大多数传记作品都会在某一时刻声称,传主是难以透彻了解的。本书也是如此。传记作者一般都爱说,主角是隐身于世外的,无法了解的。穆索尔斯基与具有同样才干与天赋的创造性艺术家相比,倒真的属于这种情况。造成这种情况的原因,本身就是个有意思的故事,是俄罗斯保护、重塑、美化她的文化巨人生平的复杂传统的一部分。

穆索尔斯基(1839~1881)一生中发生的大事寥寥可数。他早年的资料很少。他终身未娶,没有家室。在一生中的大部分时间里,他都没有自己的住址或居所。他的正式工作是极不起眼的。他从未离开过俄罗斯。事实上直到临死的前两年,他才在俄罗斯境内作了一次长途旅行。他的几部雄心勃勃的舞台作品中,只有一部在生前完成并演出过。对他来说,“大事”就是指与朋友、老师的关系,与思想的接触,为稳定的生活条件而进行的奋斗,还有他的戏剧想像力和音乐想像力。

穆索尔斯基传是最难写的 19 世纪俄罗斯人物传记之一。

我们对比一下列夫·托尔斯泰(1828~1910)、陀思妥耶夫斯基(1821~1881)与穆索尔斯基的生平,就会得到启发。这两位都是与穆索尔斯基同时代的人,是俄罗斯的史诗性、戏剧性现实主义作家,常与穆索尔斯基相提并论,因为穆索尔斯基正是在舞台上为俄罗斯撰写编年史的“现实主义”音乐家。两位小说家的资料浩如烟海。托尔斯泰关于自己,几乎什么都说过了,而且比别人还说得更好。他生活中发生过的事,并不都具有特别的新闻价值,但他的私人信件和出版的日记却多达几十卷。他是个擅长表白的作家,并向读者宣称他是完全坦诚的。他也留下了丰富的人生足迹。他出身富裕,有祖传的基业,有一位太太和13个孩子。他在世的时候,就已经成了世人关注的对象。陀思妥耶夫斯基的资料虽是另一种情形,但同样是公众世界的一部分。当时的社会政治危机在他身上留下了深深的烙印:在一个独裁沙皇的统治下,他被逮捕,被假判死刑,被流放。然后,他被沙皇释放,过上专注于思想的生活(私人生活也很动荡)。在新沙皇任期内,他的荣光达到巅峰。陀思妥耶夫斯基逝世的时间,与穆索尔斯基相距不到几星期。而当时,陀思妥耶夫斯基作为小说家、杂文家、预言家,已经是世界名人了。

穆索尔斯基的生平更接近尼古拉·果戈理(1809~1852)。两人都只活到40多岁。两人的人生历程都是早期生活缺乏资料,中期灿烂而矛盾,结局凄凉。他们的日常生活波澜不惊,有时令人难以捉摸,依靠一小圈子的忠诚家人和朋友的支撑。这是孑然一身、居无定所的动荡生活,很长时间无人注意的生活。他们没有回忆录,没有长篇自白,没有弟子——甚至到后来越来越没有生活保障。穆索尔斯基不管身体状况如何,都会故作勇敢地与命运搏斗,但当朋友催他说出细节时,他却三缄其口。与果戈理一样,他是天才的演员和模仿家,擅长捕捉人们的说话语

气。同样与果戈理一样的是,他不愿为自己或自己的作品辩护,即使辩护,也总是使用比喻或夸张。然而,正因为如此孤独,他十分需要良师益友的支持。他的书信(是最高水平的书信艺术)常常像面具一样,掩盖着实情。

我们不知道陀思妥耶夫斯基对穆索尔斯基的评价如何(陀思妥耶夫斯基从音乐趣味上来说,更欣赏格林卡<sup>①</sup>和文雅的浪漫音乐),但有证据表明,陀思妥耶夫斯基与穆索尔斯基至少见过一次面(在1879年4月)。1881年2月初,穆索尔斯基参加了为这位过世的小说家举办的纪念晚会,即兴演奏了鲍里斯死时丧钟敲响一幕的钢琴变奏。<sup>②</sup> 托尔斯泰是一位优秀的钢琴家,对音乐有固执的一己之见。他对贝多芬和瓦格纳的攻击,人所周知,但他却没留下对穆索尔斯基这位同胞的什么意见。1901年,老年托尔斯泰在他的亚斯纳亚·波利亚纳(Yasnaya Polyana)庄园,招待了俄裔法国歌唱家玛利娅·奥列宁娜-阿尔海姆(Maria Olenina - d'Alheim),这位歌唱家当时已经把穆索尔斯基的声誉传遍欧洲。她为托尔斯泰演唱了几首穆索尔斯基的现实主义歌曲,又用法文演唱了套曲《死之歌舞》(*Songs and Dances of Death*)中的《陆军元帅》(*The Fieldmarshal*)。“我以前怎么会觉得穆索尔斯基不是好作曲家呢?”托尔斯泰说,“刚才那一首太好了!”<sup>③</sup> 但从托尔斯泰的医生口中传出的逸事,则是另一种说法(这位医生在穆索尔斯基临死时,曾守在穆索尔斯基床前,那时

---

① 格林卡(Glinka, 1804 ~ 1857):第一位在国际上受到重视的俄国作曲家,俄国民族乐派奠基人。——译注

② A. 戈森普德(Gozenpud): *Dostoievskii i muzykal'no - teatral'noe iskusstvo*, 169页,列宁格勒,苏联作曲家出版社,1981。

③ 在A.图曼诺夫(Tumanov)的文章 *Ona i muzyka i slovo* 中提到了这次做客过程。该文章载于 *Zhizn' i tvorchestvo A. M. Oleninnoi - d'Al'geim*, 115 ~ 119页,莫斯科音乐出版社,1995。



玛利娅·奥列宁娜 - 阿尔海姆 (Maria Olenina - d'Alheim, 1869 ~ 1970)

他很年轻)。他说,托尔斯泰一句话就打发了“穆索尔斯基问题”——“我不喜欢天才的醉鬼,也不喜欢醉酒的天才。”<sup>①</sup> 穆索尔斯基在当时文学圈子里的最伟大的现实主义兄弟们,就是这样看待他的。

然而上一代人中机智而叛逆的果戈理,却长期为穆索尔斯基所深爱。穆索尔斯基构思的第一部歌剧,就是19世纪60年代末为果戈理的《婚事》(*Marriage*)中的几场作的配乐。剧中单身男主人公在最后一刻跳窗,从新娘身边逃走,消失在街上。穆索尔斯基写于19世纪70年代的最后一部歌剧作品(未完成),也是依照果戈理的民间传奇剧《索洛钦集市》(*Sorochintsy Fair*)改编的。它像果戈理的所有乌克兰故事一样,充满了悍妇、烈酒、风骚的装扮和魔鬼的诡计。穆索尔斯基声称,自己当时创作的《霍万斯基党人之乱》(*Khovanshchina*)中的严峻历史感太沉重了,他需要《索洛钦集市》那种粗俗的情节来缓解这份沉重。穆索尔斯基的歌剧中,有题为《荒山之夜》的惊梦,结局是飞旋的哥萨克舞蹈,即“霍巴克”舞曲。我们只需看一下果戈理自己写的《索洛钦集市》就会发现,作为文学读者的穆索尔斯基,不但在思想意识和艺术形式上追随果戈理这位灵魂之友,在生活的焦虑上也与他有共通之处。果戈理的《索洛钦集市》中的喜剧因素,大部分是恐怖的。那些舞蹈要么阴惨可怕,要么像鬼魂附身。故事结尾幻境中的婚礼上,一群老巫婆“酒力发作,舞得全没人样,如同无生命的机器被开动了,醉醺醺地轻晃着脑袋”(代表催眠状态和恐怖的舞蹈,在穆索尔斯基更令人心惊的《死之歌舞》中也占主导地位)。在果戈理的故事中,初恋是自恋而可笑的,交流是无节制的狂欢。他故事的结尾一段,哀叹着的音乐渐渐

---

① 出自托尔斯泰的医生之子谢尔盖·波尔特森(Sergei Bertensson)回忆他父亲的文章《一段个人回忆》(*A Personal Note*),见L. xix

弱化成回音,然后归于寂静。果戈理写道:“对那个剩下的人来说,这该有多么凄凉!”



玛利娅·奥列宁娜—阿尔海姆演唱穆索尔斯基作品的音乐会海报,1902

当我们考虑穆索尔斯基认为什么样的文学是真实的,并且值得为之配乐的时候,我们要强调的一点是,果戈理的作品在多大程度上反映了穆索尔斯基的生平。生命譬如朝露,死亡日渐清晰,于是,对死亡的定义与解释,变得比创造新生活更迫切。果戈理即便披着喜剧的外衣,也更偏爱空空的舞台、静静的幕布。对穆索尔斯基来说,从《婚事》到《鲍里斯·戈都诺夫》结尾独

留台上的神圣的愚人,再到《霍万斯基党人之乱》第5场中的集体自杀,生命随时光而消磨,这成了穆索尔斯基的标志。果戈理和穆索尔斯基拒绝别人给他们立传。对于自己的生活经历(至少其中的主要历程),他们不愿讲述,不愿回忆,甚至不愿面对。陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰常标榜自己,还不时利用自己的经历。而穆索尔斯基和果戈理,则多是把自己寄托在其他人物的口中、头脑与躯体中。

因此,从几个层面来看,穆索尔斯基都是个难以对付的传主:资料不足,传奇事件少,再加上他自己也不愿被人仔细审视。音乐爱好者大多知道,即使他的作品本身,也给人造成了很大的疑问。这位作曲家显然构思过很多东西,但却没有写下来。许多作品是未完成的,或没有配器,留有多版本。有的写作日期显然是后来标注的。穆索尔斯基去世后,他的全部作品都被尼古拉·里姆斯基-科萨科夫(Nikolai Rimsky-Korsakov)怀着一片好心,做了大规模“修编”(毋宁说是改写),因为科萨科夫生怕朋友的作品还未搬上舞台,就随它们的作者一起逝去。

穆索尔斯基的生平很难理清,但19世纪的俄国确实也提供了几种传记模式。

19世纪后半期的主要事件——1861~1863年的农奴解放和其他社会改革,恰好发生在穆索尔斯基短暂一生的核心时期。以此为轴心来看的话,这位作曲家的一生堪称该时代的“典范”。他的前半生,遵循的是19世纪50年代拥有他的地位和资产的青年的一般模式:幼年由保姆看管,在寂静的庄园享受自然之乐,之后受教于几位私人教师(包括音乐教师);接着去圣彼得堡士官学校,然后在圣彼得堡做一名生活放浪的禁卫军军官。按照这个模式,再往后就可能是挂个闲职,或早早退休。米哈伊尔·格林卡(Mikhail Glinka, 1804~1857)那样的绅士作曲家,就是

这种早年生活的自然结果,他有钱出境旅游,也有闲在家创作。但像那一代的大多数绅士一样,穆索尔斯基的生活却被断成了两截。1861年3月,新沙皇亚历山大二世发布解放农奴宣言,这是个极为果断而复杂的举动。它为俄国的市民文化开辟了道路,同时也无疑损害了穆索尔斯基这样的乡村地主。根据改革计划,建立了地方政府和司法体系,建立了更温和、更高效的军队,摆脱了低能的审查制度的压制——总之,建立了一套虽难称完美,但也值得重视的社会制度、政治制度。不到几年的时间,在沙皇尼古拉统治的最后十几年被剥夺了言论、创造自由的知识界复苏了。穆索尔斯基在后半生因为农奴解放而丧失了收入,使他成了19世纪60至70年代“思索的知识分子”的一员。他后半生不再是庄园中度日的温和绅士作曲家,而是住在城中、由贫困贵族转变成的小官员或激进的“公社”成员。值得一提的是,穆索尔斯基在贫困中从未抱怨过自己遭受到的不公。

过了这一时刻之后,其他模式就不再起作用了。穆索尔斯基极为聪慧、敏感、固执、孤独,1861年后又极度贫穷。当然,他还是位音乐天才,尽管是与众不同的一种。他几乎没有什么语言可用来描述他的实验(俄罗斯音乐理论很少用俄语来表达,即使是激进的作曲家在解释自己的技巧时,也要用德文名词)。穆索尔斯基从本性上就仇视各式学院和“官方学校”,而且他不愿解释自己,或把自己的想法传达给善待他的人。所以,他几乎没有什么公开讲坛来说服(或训练)别人。19世纪60年代之后动荡的新局面下,他的这些特点都影响着他成年期的人生轨迹。

俄罗斯生活中突然出现了很多难以把握的变数。首先,“平民”(narod)刚刚合法化。这是一个农民阶级,他们本来是别人的财产,几乎一夜之间上升到了初级的市民阶层。对上层阶级来说,“平民”的声音还很微弱,需要用文学、哲学、音乐来表达自

己。在俄国,一些行为合法化了,例如可阅读数量更多的报刊杂志,不受监视地进行聚会,尝试不被认可的艺术形式,在一些专门领域中做职业人员(这些领域以往要么被外国人占据,要么在俄国国内得不到官方认可)。在第三章里我们将会看到,俄罗斯的第一所音乐学院就是在这场改革热潮中建立起来的。做职业音乐家这个想法,也成为人们争论的话题。尼古拉一世(1825~1855在位)统治时期,俄国爱国主义可用3个虔诚的词语概括:东正教、专制、民族。而在亚历山大二世统治之下的宝贵而短暂的“开放”(glasnost)时期(“开放”这个词,带有这10年中的解放气息),多种声音可以争鸣了。

在这场争论中,穆索尔斯基的声音被压下去了,他不属于主流。即使在由天才业余爱好者组成的巴拉基列夫“小组”<sup>①</sup>里,他也是旁观者。19世纪40年代之后,有两大阵营——所谓的“西化派”和“斯拉夫派”——为有教养的俄罗斯人出谋划策。对于这两派的观点,穆索尔斯基都不同意。他从西方同仁那里获益甚多,但他称不上西化派。他攻击音乐学院的训练。怀着对民歌的热情,他将俄罗斯历史、文学中的主题和文本用在歌剧中,把俄语的音调融入音乐。他满心要把俄罗斯的民族表现形式,从欧洲的“紧身高跟鞋”中解救出来(他在1870年的信中用了这个词),他要用“树皮做的凉鞋”,来表现俄罗斯的原貌。然而他也并非“斯拉夫派”,至少不是19世纪六七十年代的那种“斯拉夫派”。那些年中,斯拉夫派很快染上了伤感、泛斯拉夫、保皇的意味(例如,陀思妥耶夫斯基就大力赞同以上这3点)。若说穆索尔斯基的两部历史歌剧的悲惨结局有什么昭示作用,那就是表明,他对历史问题持着与众不同的悲观看法。他不相

---

① 巴拉基列夫(1837~1910):俄国作曲家,组织了著名的“五人团”,是他的学生集团,人员包括居伊、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、鲍罗丁等。——译注

信俄罗斯的神圣使命(或皇家使命)。事实上,我们发现,他似乎不相信任何神圣的东西。诚然,他相信俄罗斯民众,但不一定是相信他们的美德,而只是相信他们的独特与生命力罢了。总之,穆索尔斯基不把任何领域的人类关系神圣化。正因为如此,他的音乐在表现爱情方面毫不出色。他的美学信条既不是浪漫的,又非古典的,也不是在当时各类潮流中“有正确的政治方向的”。他只想做到审慎、科学。那么,穆索尔斯基的最基本信条到底是什么?

这个问题很难回答,因为这位作曲家极少直白地谈到他的信仰——正如他很少正经地谈论自己的技巧一样。但在去世前一年,他曾明确表述过自己的想法,以便让后人了解他。1880年,胡戈·里曼(Hugo Riemann)编写《音乐词典》(*Musiklexikon*)时,请穆索尔斯基写一段他自己的生平简介。为此,穆索尔斯基写了一份草稿,修改了好几遍,用的是第三人称。他美化了一些事实,强调自己不同于其他音乐流派。对传记作者来说,这段简历并不理想,它与穆索尔斯基的作曲生涯有多处不符。但它却使我们了解到,穆索尔斯基认为他的音乐世界中哪些是无法表达的最重要因素。他写道:“不管是依照作品特征还是音乐理念,你都无法把穆索尔斯基划入现有的任何音乐家群体中。他用作曲家的艺术使命来解释他的艺术特点:艺术本身不是目的,艺术是与人交谈的手段。这个原则贯穿了他的全部创作生活。”(L, 419)

本书的一个重要主题,就是研究穆索尔斯基那句被人反复引用的名言——“艺术是与人交谈的手段”(iskusstvo est' sredstvo dlia besedy s liud'mi)——究竟是什么意思。这一信条也影响到他的审美活动以外的其他生活方面:他的书信;与他交游的极具创造力的人(大多是诗人、画家或其他音乐家);他对声乐以及戏