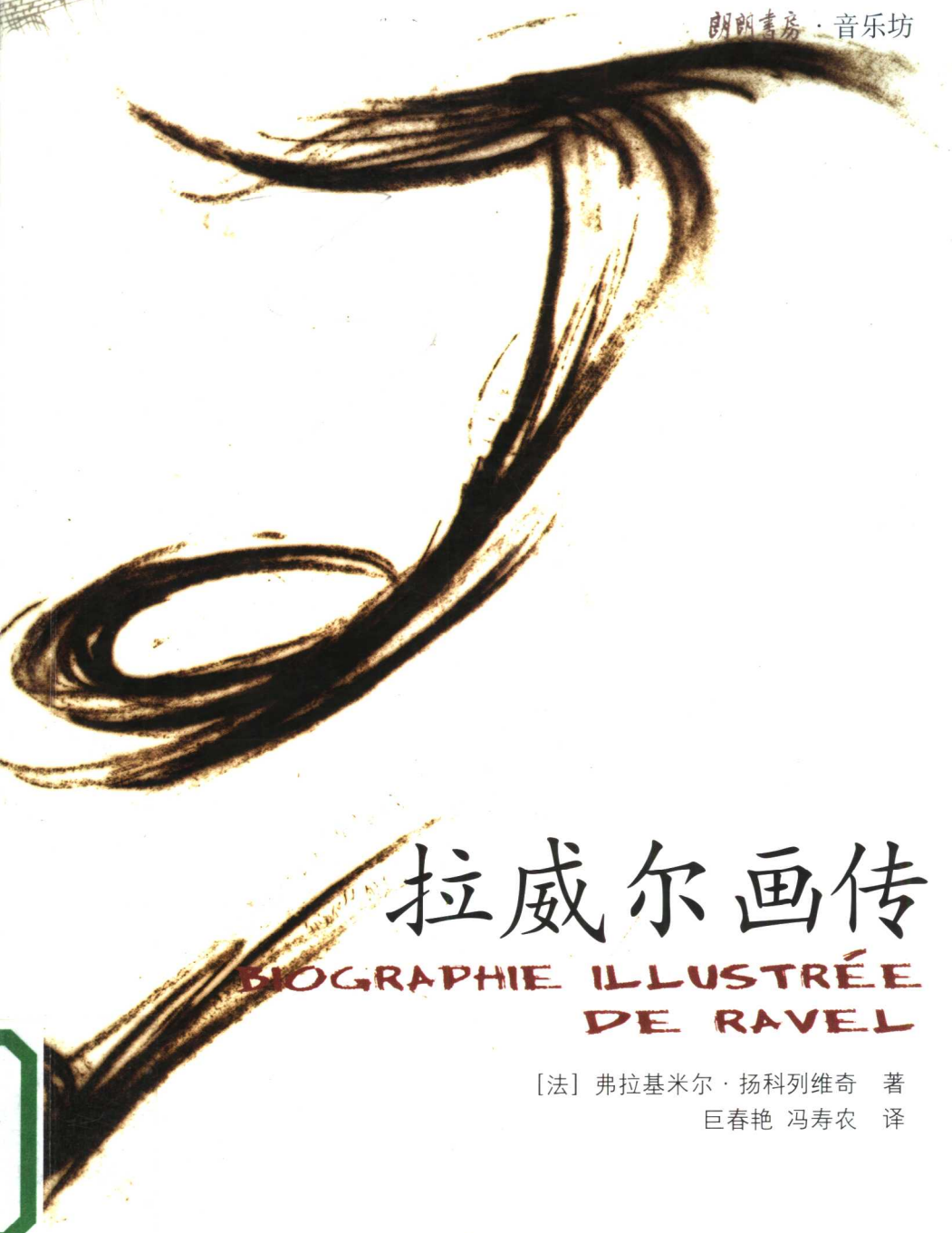




朗朗書房·音乐坊



拉威尔画传

BIOGRAPHIE ILLUSTRÉE
DE RAVEL

[法] 弗拉基米尔·扬科列维奇 著
巨春艳 冯寿农 译



中国人民大学出版社

K835.65
74

朗朗書房·音乐坊

拉威尔画传

BIOGRAPHIE ILLUSTRÉE
DE RAVEL

[法] 弗拉基米尔·扬科列维奇 著

巨春艳 冯寿农 译

图书在版编目(CIP)数据

拉威尔画传/[法]扬科列维奇著;巨春艳,冯寿农译.

北京:中国人民大学出版社,2005

(朗朗书房·音乐坊)

ISBN 7-300-06686-0

I.拉…

II.①扬…②巨…③冯…

III.拉威尔,M.(1875~1937)—传记—画册

IV.K835.655.7-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 076492 号



朗朗书房·音乐坊

拉威尔画传

[法]弗拉基米尔·扬科列维奇 著

巨春艳 冯寿农 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号 邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京高岭印刷有限公司

开 本 965×635 毫米 1/16

版 次 2005 年 8 月第 1 版

印 张 15 插页 2

印 次 2005 年 8 月第 1 次印刷

字 数 114 000

定 价 19.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换



扬科列维奇 (Jankélévitch) 先生写的这本《拉威尔画传》已经是第三个版本了。最近在作者的档案室里发现了这部传记的手稿，这有助于我们对以前的版本进行校对。这些手稿与第二次世界大战前出版的第一个版本 (1939 年 Rieder 出版社出版) 相符。在《视唱练习曲集》系列丛书出版初期，弗朗索瓦-雷吉斯·巴斯蒂德 (François-Régis Bastide) 就出版了第二个版本 (1956 年 10 月)。这个版本和前一版本相比变化不大，稍微有些删节，文风有些轻微的变化，每章前的引语或者题目有些改变 (如第三部分题目由“心”改为“热情”)，在注释中增加了一些进行比较的新内容，增添了更多扬科列维奇喜爱的音乐家，如加布里埃·杜邦、诺瓦克、希曼诺夫斯基……从 1957 年到 1988 年间，1956 年的这个版本在 Seuil 出版社一共重印了九次，已被翻译为包括波兰语、日语、加泰罗尼亚语在内的七国文字。

此版本是《视唱练习曲集》系列丛书中的一本。在这个版本中，作者在作品一开头就做了一些修改。人们在哲学家档案里重新找到 1956 年第一次印刷的一本书中被撕掉的九页，这九页经过复印，做成长条校样，并做了大量的修改 (相对来说)。修改量之大似乎让作者没办法对原版本进行修订，而只能重新编排文章并改编插图，这一点是出版社始料未及的。

在此版本出版过程中，出版社方面的干预非常小，我们关心的是根据音乐学方面的最新发现，明确拉威尔的著作目录，更正一些鲜为人知的事实和作曲时间。1939 年版本中列举了很多音乐方面的例子，在此版本中，我们采纳了这些例子，而且增加了例证的数量。另外，1956 年版本中已经增添了一

些文章(拉威尔写的信和其他一些文字以及朋友对他的记录等),这可以让我们更好地接近拉威尔,了解拉威尔。在此版本中,我们选择了更多这种文章。我们保留了弗朗索瓦-雷吉斯·巴斯蒂德编制的年表,增加了拉威尔的作品目录。同时,我们还通过挖掘一些世人尚觉陌生的或者未经出版过的资料,特别是拉威尔自己档案里的资料,来寻找一些与拉威尔有关的照片和图画,以便补充插图,这样可以让我们更好地了解拉威尔的世界。这项前期工作是在扬科列维奇夫人的友好协助下完成的,我们对她深表谢意。

让-米歇尔 内克图 (JEAN-MICHEL NECTOUX)

1994年9月

Contents 目录

版本说明	1
第一章	
多样的作品	1
第二章	
书信见证	82
第三章	
技巧	95
第四章	
爱好	145
第五章	
激情	156
附录一	
年 表	209
附录二	
自画像	222
附录三	
作品目录	229



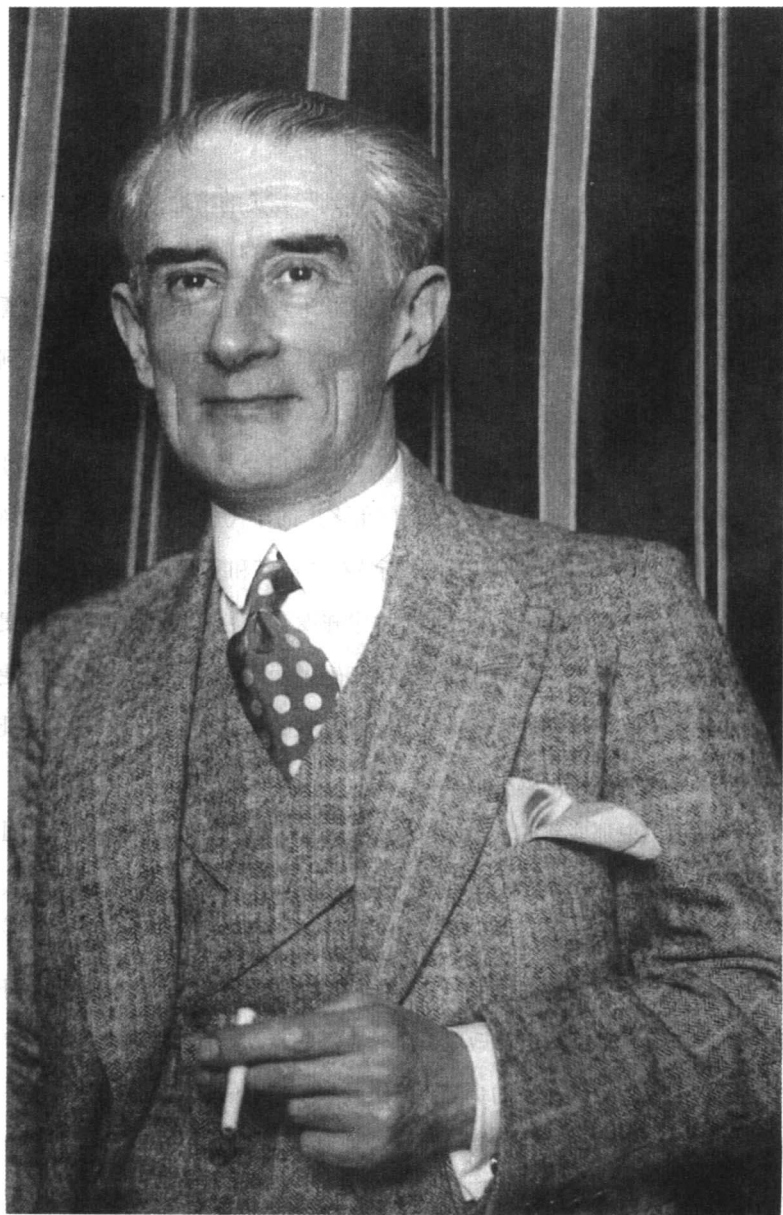
第一章 多样的作品

拉威尔画传 Ravel and His Music

莫里斯·拉威尔在音乐方面很快就达到了完美的境地，其速度之快，让人觉得简直不可思议。像肖邦一样，在某种程度上还像他的老师弗雷一样，拉威尔几乎立刻就形成了自己的风格。但这并不是说在他的作品中，我们看不到1890年以来感伤主义文学的影子，看不到他所受影响的痕迹，也看不到当时流行的一些演奏手法。其实，在19世纪末，他受到夏布里埃、萨蒂和一些俄国音乐家的影响，受到“世纪末感伤”的影响（虽然这种影响为时短暂），后来，在1905年和第一次世界大战期间他多产的年代里，受到库普兰的影响，第一次世界大战后，又受到爵士乐、斯特拉文斯基和复调音乐的影响。然而，虽然他的作品面貌多变，但拉威尔艺术中并没有德彪西艺术中那种无以复加的易感性。显而易见，从一开始，这个年轻人就比德彪西更积极主动，更有自己的想法，而不像德彪西那样易于受到别人的影响。没有哪一种影响能够自夸地说可以完全让拉威尔臣服。

我们可以说那些新的音乐风格引起了拉威尔对技巧的好奇，但不能让他完全接受，只是改变了他的创作手法，而一点儿都没有改变他的音乐语言。这些影响留下的所有痕迹是一首和弦，在这首和弦里我们可以看到拉威尔的配器法是如何高超，他的创作手法又是如何地与众不同。拉威尔虽然几乎不受外界影响，但是耳朵却极其敏锐，对外界那些难以捕捉到的东西、那些美妙罕见的声响有着一种无尽的贪婪。但拉威尔所追求的只是对和声的敏感，而不是思想感情要有所变化。德彪西极易受到外界的影响，那些微乎其微的震动，那些转瞬即逝的风格变化都会引起他的震颤，他从周围的事物和别人的

拉威尔摄于1930年



话语中感受哪怕是极其微小的情感。虽然时代也赋予了拉威尔同样的面具，认为他同德彪西一样，但实际上拉威尔在所有这些面具后小心翼翼地保持着自己的风格。尽管如此，拉威尔不是冷冰冰、对一切都无动于衷的大理石，实际上绘画和诗歌中那些最不易为人觉察的气息也会让他震颤不已。象征主义、印象主义、立体主义、俄国的芭蕾、马拉美、亨利·德·雷尼耶 [亨利·德·雷尼耶 (Henri de Régnier), 1864—1936, 法国文学家, 主要作品有《第二天》、《古代浪漫诗歌》等]、法尔格……凭借敏感的音乐触须，他强烈地感受到了这一切。

拉威尔的音乐从一开始就很清醒，从一开始就清楚地意识到了自己的目的。他清醒但不早熟——我们之所以这样说，是因为在拉威尔的档案中没有一件事能够说明他是个神童。他并没有像神话中的婴儿那样，还在摇篮里时就扼死了两条蟒蛇，也没有在三岁时就创作了一首协奏曲。甚至，可以说他是一个比较差的学生，我们知道他多次参加罗马奖比赛，但均以失败告终，当然，这也与音乐学院对他的重大错判有着必然的联系。然而德彪西的成功证



马拉美画像

明，遵循康塔塔创作的惯例并不与天才的大胆创新完全相背。确实，德彪西并没有一开始就对简单的旋律说“不”，也没有对自己作为极具吸引力的音乐家那非比寻常的天赋说“不”，他没有选择一开始就大胆创作世人还难以接受的新音乐那道窄门。而拉威尔则与之相反，一下子就直接奔向目标，好像他有一种不会错的预感，觉得这样可以达到风格上的完美似的。不，他的手没有发抖，他没有退缩，虽然很多人还难以理解他的音乐。

我们不妨好好想一下他从1895年开始创作的《西班牙狂想曲》中的《哈巴涅拉》，那里面有多少人们闻所未闻的倚音？

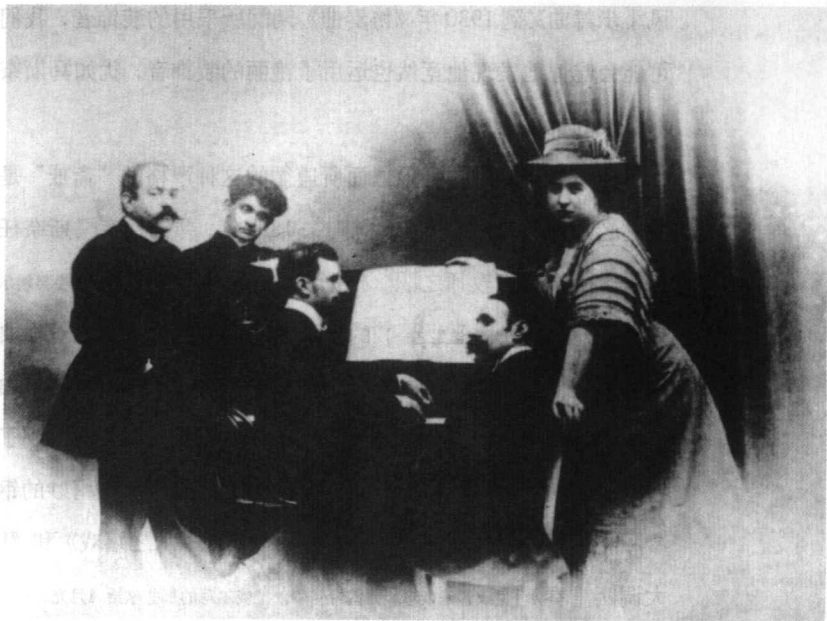
1895年是属于第五首《船歌》(Barcarolle)的神奇的一年。在这一年里，弗雷可能已经开始酝酿《普罗米修斯》；德彪西已经在创作他的管弦乐《夜曲》，并在皮埃尔·路易的风琴上弹奏《佩利亚斯》的前几部分。在这无与伦比的一年里，巴黎变成了欧洲音乐之都……这一年，拉威尔20岁。在直到1900年为止他创作的所有作品中，我们能否看出他喜欢什么，读哪些作品，



在贡比涅参加罗马
奖比赛 (1901)

即引用哪些东西？拉威尔首先喜欢过马斯奈，这一点是肯定的。他曾听过那些娱乐性的音乐，沉浸在美人鱼诱人的悦耳歌声里，因为年轻人并不总是像现在这么严肃。除拉威尔之外，我们还知道玛依和夏洛特对克鲁什先生〔克鲁什·德彪西：《一个反对音乐行家的人》，85页，巴黎，Gallimard出版社，1926，《白色杂志》la revue blanche 1901年12月1日〕产生了多大的吸引力，他找到了怎样的语言来赞美“那明亮的色调和私语般缠绵的旋律”。只要听一听《贝加莫组曲》（la Suite bergamasque）里的《月光》（le clair de lune）或者是第二首询问着“这种忧郁是什么……？”的《小咏叹调》（Ariette oubliée），就算他自己不承认，我们也可以猜到这一点。马斯奈之所以名誉不佳、声名狼藉，不仅仅因为我们憎厌令人恶心的谄媚（这是很好理解的），还因为我们有一种要报复自己所得

中间弹琴者为拉威尔，摄于1906年



到的快乐心理，有一种受虐狂性质的对烦恼的喜好，有一种对徒有其名的深深的崇拜，以及现代的沙龙里充斥着一种与时代背道而驰的轻浮。拉威尔的音乐风格冷峻，怎么会同马斯奈艳丽的音乐相似呢？马斯奈的音乐如此缠绵无力，如此充满肉欲的诱惑，以至于今天年轻的女人们更喜欢赋格的艺术（L'Art de la fugue），而这种音乐本来就是为这些年轻的女人写的。马斯奈的音乐是轻浮的挑逗，是放松，与拉威尔尖锐锋利的音乐完全相反。马斯奈没有考虑是否该向诱惑和享乐臣服，他已经臣服了！而拉威尔并不去追求歌剧的抒情，通常也不去接近戏剧的卖弄；他体现的是正直，是幽默，是简洁。他的和声有时会咬人！但其实，这种冷峻难道不仅仅是他用来掩饰自己温柔的一面的假面具吗？我们不妨好好观察一下他在从1895年《古风小步舞曲》到1930年《协奏曲》期间所采用的装饰音，我们可能会吃惊地发现他竟然也运用了艳丽的装饰音，犹如马斯奈那温柔的抚摩。

应该说拉威尔在音乐方面所遵循的这种严格的“斋戒”是他的老师弗雷一贯的“饮食规则”。1896年，弗雷接替马斯奈任音乐学院作曲班教师之职。根据罗兰·曼努埃尔【罗兰·曼努埃尔是拉威尔为数不多的几个学生之一】的说法，弗雷的这个作曲班对作曲家来说就像马拉美的沙龙对诗人的意义一样，是一个“对自由谈论很宽容的充满魅力的地方”。这个作曲班让拉威尔体会到了在轻奏时显力量，于缄默处听雄辩的魅力。除了那首精妙的钢琴和小提琴曲《摇篮曲》以外，拉威尔还把《水之嬉戏》和《F大调四重奏》【见《音乐杂志》弗雷特刊中，拉威尔写的那些献给《月光》的迷

人的篇章(24~25页,1922年10月);《西班牙时刻》,107页(钢琴和人声)和《圆舞曲》(钢琴)13页,受弗雷影响]献给了弗雷。《F大调四重奏》中很多音符都降了半音,它纤细轻巧,稍微带点尖刻的味道。至于《魔法的花园》(Jardin féérique),它同弗雷的第十首《夜曲》和《夏洛克》(Shylock)中高贵的《祝婚诗》(Epithalame)非常相似,对它我们还有什么可说的呢!《小步舞曲》、《牧歌》和《帕凡舞曲》构成了这两位音乐家的贝加莫舞姿和游乐图的背景,在这个背景里总是活跃着狂欢节的各种木偶。弗雷的《最美妙的路》(Le plus doux chemin)、《佩内洛普》(Pénélope)第一幕中长笛演奏者的幕间插曲、d小调的《牧歌》和升F调的《帕凡舞曲》指明了一条道路,古诺在《啊,我的倔美人》(O ma belle rebelle)中已开始走这条路了,拉威尔那游乐园场面也遵循了这条道路。此外,梅萨热的部分作品也走了这条路。这条道路就是充满贝加莫魅力的“最美妙的路”。半明半暗的氛围、温柔的讽刺,尤其是暗示的表达方式、完全“无声”的语言……谁还会弄错呢?所有这一切都出现在拉威尔的作品中,它们源自一条温柔的、永不枯竭的音乐之河,这条音乐之河也像一条“蜜河”般甜甜地流过了弗雷的13首《威尼斯船歌》。拉威尔在这种曾以弗雷为中心的半明半暗的魅力中生活了近半个世纪。而且,从一开始就把《秘密》(secret)的作者弗雷和拉威尔联系在一起是非常合适的,可以说拉威尔是法国历史上自拉辛以来戴了最隐蔽的面具、最巧妙地掩饰了自己,本人也最神秘、最小心翼翼地克制着自己的艺术家。

做完了和弗雷这些细致的比较之后,我们再分析一下他和另一个音乐家的关系。他们之间的差别非常大,以至于大家会觉得把他们俩联系在一起很滑稽。夏布里埃是拉威尔音乐的主要来源之一。这个名字比马斯奈更让人觉得吃惊:在夏布里埃这位豪情万丈的自学成才者、作品忽好忽差的即席演奏家和拉威尔这个总是力求形式完美精巧的手工艺人之间,在《星》的滑稽诙

拉威尔在圣-让-德-吕兹 (Saint-Jean-de-Luz), 摄于1902年



谐和《西班牙时刻》的矜持朴实之间，在天才的不修边幅和过分讲究之间难道有什么共同点吗？《快乐的进行曲》中那个小丑像响雷一样冲了进来，哈哈大笑，蹦蹦跳跳着，全身的铃铛都丁当作响。这个粗鲁的人物，满面红光，假鼻子，驼背，脸颊上涂了两片胭脂，可能很快就会打碎阿德莱德的所有瓷器！

这个“滑稽鬼”老好人和拉威尔那个有点尖刻的冷面王子之间有什么联系呢？从什么时候开始，纵情的滑稽表演和矜持腼腆并入了同一行列呢？但，也许我们的困惑根本就没道理？弗雷这位世界上最优雅的艺术家的《西班牙步伐》(le pas espagnol) 中不是也想到了夏布里埃，也受了他的影响吗？更不用说西班牙，拉威尔和夏布里埃都同样程度地热爱着它。拉威尔在作品第一行中就说，在夏布里埃的作品里我们可以体会到一种纯音乐的快乐，和文学没有关系。夏布里埃纵情地在音乐的天地里驰骋，就像是中世纪闹剧中的魔鬼。对他，克尔恺郭尔 (Kierkegaard) 是这样描述的：“任性大王的儿子，笑得要醉了，高兴地跳着舞。”[克尔恺郭尔，《重复》(la répétition)，81 页，巴黎，F. Alcan, 1993] 夏布里埃把本能作为惟一的、不会错的指引者。另外，凭着极其灵敏的听觉和对新鲜事物难以满足的好奇心，这位发明家总是率先尝试各种令人耳目一新的组合，他把各种音符组合在一起只是为了耳朵的享受——悦耳。1899 年，拉威尔尝试写如下这个乐句的时候，并没想要模仿别人。《达夫尼》



中的海盗，《兴高采烈》(Tout gai)，《祝酒歌》(la chanson à boire)，还有《库普兰之墓》中的《里戈顿舞曲》，在欢快活泼方面一点都不会输给夏布里埃的《快乐的进行曲》(la joyeuse marche)。当然，拉威尔否认在《为一位夭折的公主而写的帕凡舞曲》和《古风小步舞曲》(与夏布里埃的《豪华的小步舞曲》是孪生兄弟) 中无节制地模仿夏布里埃。因为夏布里埃一般写浮现在他脑海中的所有东西：最好的和最差的，最能令人耳目一新的发现和市井

中的陈词滥调，最迷人的和声和民间节日中单调的短号，最能打动人心的诗情画意和最幼稚最拙劣的品位——一切的一切，他都丝毫不加区分地描绘，而且，同样慷慨。因为他那火暴的性格从来就不知道该怎么选择。

像拉威尔这样一位严谨、一丝不苟的艺术家，听到这种乱七八糟、“女武神”[瓦格纳的作品]式的乐曲和“咖啡馆合唱”般的陈词滥调交综错杂的音乐，他不会反感吗？他怎么能忍受那些乏味粗俗的旋律和那些优雅精美、让人体会到无上快乐的旋律混杂在一起，不断交替出现呢？我们再看一下拉威尔1913年



埃里克·萨蒂

的那首模仿之作（他并没有戏弄夏布里埃的意思），是“模仿夏布里埃写的”，就像和善的塞维拉克在《在夹竹桃下》里毫无恶意地取笑夏布里埃的《谐谑圆舞曲》（Scherzo-Valse）一样〔《在夹竹桃下》，15~18页〕。拉威尔批评夏布里埃那种夸张的巴洛克式的表达方式，那种总是使用倚音和经过音的风格；批评他的低音有点儿过分修饰，以及像在歌剧中一样相隔几个纯八度的双手同奏以便加强旋律，打动听众。从他的嘲讽中，我们可以看出拉威尔所偏爱的东西：传统的调式；平行向高音域上行的导七和弦和属九和弦；法国化的充满朝气的明亮的音色；突然转向升F大调，此升F大调出人意料地贯穿《浮士德圆舞曲》。在这儿我们难道不可以把这首模仿之作看成是拉威尔向夏布里埃这位热情、任性、自由之子表达敬意吗？啊，明亮优雅的九度音程，如果我们同时使用多个这种音程，就可以获得单纯的感官快乐！1887年，法国音乐界欣喜若狂地感受到了这一点：首先是埃里克·萨蒂在三首《萨拉班德》中毫无准备地接触到了九度音程，他灵活多变地协调它们，对这些清新饱满的九度音程非常满意，不知疲倦地运用着它们，音色时而清亮时而庄严。后来夏布里埃在《国王失态》（Roi malgré lui）的前奏曲中也采用了九度音程，其效果可以说就像是在广阔天地间演奏的铜管乐。



拉威尔在1895年的《哈巴涅拉》中效仿夏布里埃的《哈巴涅拉》重复了人声。是否应该说如果没有夏布里埃的第二首《浪漫的圆舞曲》，也就没有拉威尔的《高贵而伤感的圆舞曲》；如果没有《西班牙》和《谐谑圆舞曲》（Scherzo-Valse），也就没有《西班牙狂想曲》中的《市集》了呢？