



当代

俄罗斯

音乐家访谈录

Russian
Russian

〔俄〕根·齐平 著
焦东建 董茉莉 译
人民音乐出版社

音乐家访谈录

. 4

4

齐平著

(281)

当代俄罗斯音乐家访谈录

[俄]根·齐平 著

焦东建 董茉莉 译

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

当代俄罗斯音乐家访谈录 / (俄罗斯) 齐平著 ; 焦东建, 董茉莉译 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2004. 12
ISBN 7-103-02908-3

I. 当… II. ①齐… ①焦… ①董… III. 音乐家访谈录—俄罗斯—现代 IV. K835. 125. 76

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 034391 号

责任编辑: 徐 德
责任校对: 袁 蓓

著作权合同登记

图字: 01-2003-8211 号

КОНЦЕРТНАЯ СЦЕНА РОССИИ
Проблемы. Суждения. Мнения
本书由 “Феникс” — АРТ 授权出版

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5

9 印张

2004 年 12 月北京第 1 版 2004 年 12 月北京第 1 次印刷

印数: 1-5,045 册 定价: 19.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

作者简介

根纳季·莫伊谢耶维奇·齐平出生于1930年12月12日,俄罗斯钢琴演奏学派著名代表之一——著名钢琴家、教育家奥博林的学生,教育学博士,艺术学副博士。现任国立莫斯科师范大学音乐学院演奏系教授、钢琴系主任、博士研究生导师、俄罗斯最高学位评定委员会音乐部主席和评审委员、国际教育和社会科学院院士。齐平是当代俄罗斯享有盛名的音乐教育家和权威音乐评论家之一,在音乐教育理论、实践、教学法研究方面均有独到之见,受到国内外音乐界一致好评。

在长达四十多年的高等音乐教育实践过程中,齐平教授在继承和发扬俄罗斯钢琴演奏学派传统的同时,进一步深入细致地研究当代音乐教育理论及应用问题,共发表音乐评论文章三百多篇,音乐教育方面的专著12部,其中包括:《音乐演奏艺术——理论与实践》、《演奏者与演奏技巧》、《音乐活动心理学》、《俄罗斯钢琴家特写》、《音乐家与音乐工作》、《论钢琴演奏的学习方法》等,其中,有些著作已被译成外文在国外出版。

引 言

20 世纪 80 年代末至 90 年代初,我有幸与国内外许多享有盛誉的音乐演奏家、歌唱家接触和座谈。我想,本书所收录的接受我采访的名家谈话内容、他们的思想及独到的见解,不仅对专门从事音乐和音乐演奏者大有裨益,而且广大音乐爱好者也会产生浓厚的兴趣并从中受益。

我与杰出音乐家们(遗憾的是,我所采访过的其中一位已经离开了我们,他就是著名小提琴家奥列格·卡甘)座谈所涉及的问题很广泛,他们向我讲述了他们的学生时代及刚刚步入艺术大门时的感受、关于他们老师的功绩,这些老师的名字永远是这些艺术创作者的殊荣。接受采访的著名音乐家还谈了自己演员生涯中最重要的事件、他们亲身经历或亲眼目睹的各种引人入胜的事件,但更多还是职业演奏活动,其中包括演奏家对音乐作品的分析、关于音乐作品的诠释问题、公演之前的准备工作、舞台形象的塑造及如何与场内听众的沟通等问题。甚至像小提琴演奏家维克多·特列季亚科夫、大提琴家纳塔利娅·古特曼或钢琴家米哈伊尔·普列特尼奥夫那样一向少言寡语,尤其不愿在公众面前讲话的音乐家,当话题直接涉及他们的创作经历时,也顿时显得很有兴致,原来他们也有似乎永远说不完的话,当然主要不是谈论他们个人及生活琐事(许多音乐演奏家非常不喜欢别人注视他们的私生活),而是滔滔不绝地讲述与自己的职业和工作相关的事情。

在我与本书“主人公”会面和座谈过程中,有时出现一些虽然与音乐艺术关系不大,但仍显得不可忽视的话题,不过,我还是尽力在

提出问题的同时,梳理出一条谈话主线,以免使“主人公”在繁杂的非主要话题中分散精力。我的目的是为了使本书重点突出,即引导我的谈话对象主要讲述音乐演奏艺术中最重要的东西。

在某种程度上,在本书中接受我采访的这些著名演奏家所阐述的问题,他们对我所提出问题的意见、评价、看法以及解决问题的出发点等,都有一些相同之处,这并不足为奇,因为他们都出于同一民族艺术学派,都是同一时代、同一种文化背景下的代表人物。正如我刚才所说,他们对某些问题的观点不谋而合,只能说在很多情况下是这样,而不是在所有问题上是如此。他们每个人对某些问题的看法的确存在着差异,创作观也有所不同,我相信,读者对此不难理解和分辨。说实话,这种情况丝毫不会使我感到不安,相反,我为此而感到十分高兴。因为正如古人所说,假如人们都不发表不同观点,那就无法得知哪种观点是相对正确的。重要的是,这些音乐演奏家的意见分歧能促使读者自己去判断,你倾向于哪方面,不同意什么;赞同哪种观点,或不完全赞同某种看法。同时,每个读者均可在阅读本书的过程中获得学术辩论的机会,哪怕这只是一种间接的方式。

读者大可不必在本书中刻意寻求某种固定的和绝对的真理,并试图掌握它们并用它们来指导自己,这是行不通的。因为这样做实在是太容易了,有什么必要呢?黑格尔曾经说过,真理是一个过程。而本书的每个“合作者”——我的每个谈话对象,实际上一直处于经常性的、不停的动态和变化之中,即从无知到掌握知识、从知识缺乏到知识比较全面、从不准确到准确、从理解浅显到深刻理解的运动过程。实际上,每个人,甚至包括最富有经验、最有威望的大师在内,也只能说是奋斗在探索真理的征程上,仅此而已。

众所周知,在艺术道路上,不乏二律背反现象:在同等原则下,创作观点有时却是完全对立的。关于这个问题,我记得,尼尔斯·博尔

(1885~1962, 丹麦著名物理学家, 1922 年获诺贝尔奖) 曾经证明, 一切深刻的真理(论题)均有与它们相对立的观点(反题)存在, 而正是由于这些同样是深刻真理的对立观点的存在, 深刻的真理才显得更加深刻。换言之, 如果我的谈话对象们在书中的观点有所不同, 或者直接对立, 这并不意味着他们中的某个人是正确的, 而另一个人则是错误的。或许二者都是正确的(或都是错误的), 他们各自所持的观点只有程度上的不同而已。

我认为, 重要的是书中人物的谈话应是诚实的、中肯的, 不炫耀、不自我卖弄、不做作, 他们在谈论自己时不故弄玄虚。我深信, 凡在本书中出现的接受我采访的音乐演奏家、歌唱家和作曲家的言谈应该是无可指责的。至于某些音乐家在观点上有时前后自相矛盾现象, 这也是不足为奇的。列夫·托尔斯泰曾说: “矛盾本身并非愚蠢, 因为只有傻瓜才是固执的, 他们是不会出现自相矛盾的。”

世界闻名的作曲家罗季翁·谢德林也在本书的访谈者之中。跟他谈话有一个最大的好处, 即他是一位集作曲家与演奏家为一身的音乐家, 他既是一位出色的钢琴家和管风琴演奏家, 又是作曲家, 也就是说, 演奏家和作曲家的创作过程有着一系列的相同之处。对于每个作曲者和每个诠释者, 他们之间至少在相当程度上有着共同的想法。因此, 从他的谈话中, 我们不仅可以了解他对演奏艺术的观点和看法, 而且还可以了解他对作曲家与诠释者之间相互关系的见解。我正欲对这种关系及其相同之处加以强调和深刻分析。与谢德林的谈话使我的想法变成了现实, 与钢琴家维克多·梅尔扎诺夫和米哈伊尔·普列特尼奥夫的谈话, 可以说, 也达到了同样的目的。

现在谈谈与本书内容有关的具有原则意义的问题, 即成书的技术问题。大家或许会问: 书中收录的音乐家的谈话内容肯定是原来的风格吗? 换句话说, 作者的初衷与出版者的编辑原则在书中是如

何体现的呢?

应当指出,与作者亲手写的书面材料(比如书信类)不同的是,谈话内容和采访录几乎全部经过一定的文字加工和修辞处理,直接把口语(谈话)变成文字的人(鉴于缺乏固定术语,我们可以把这个人叫作“采访记者”)对访谈内容做了某些删改;出版社编辑也照样履行自己的职责。但问题只有一个:修改到什么程度为宜?掌握什么样的尺度?在此我并不想深究此类复杂问题的诸多观点,我只想说明一点,即在很大程度上取决于采访对象,也就是取决于被采访者的语言风格和特点。有的人的语言从口语变成文字时比较轻松、自然,因为他们说话“条理清晰”,他们的谈话也不需要额外加工;另外几个人的谈话录离开这种“额外加工”是不行的。比如,我与歌唱家叶·涅斯捷连科、大提琴家丹·沙弗兰、歌唱家弗·阿特兰托夫、歌唱家德·赫沃罗斯托夫斯基、罗·谢德林等人的谈话录,几乎保持了原貌;而钢琴家米·普列特尼奥夫、女歌唱家叶·奥布拉兹佐娃、中提琴家尤·巴什梅特、小提琴演奏家维克多·特列季亚科夫等人的谈话录音的文字整理,却费了一番功夫,但我还是尽可能地保留这些音乐家自己的语汇,使用他们每个人所固有的成语、短语和句法结构。

需要说明的是,在本书成书过程中,每一个接受采访的音乐家均阅读过自己的文字谈话内容,同时还做了他们认为十分必要的修改和补充。

最后,在本书成书过程中,年轻的音乐学家比尔贡·格里金曾给予大力支持和帮助,在此特表谢意。

根纳季·齐平

1991年6月于莫斯科

目 录

引言	(1)
----------	-------

歌唱家弗拉基米尔·阿特兰托夫	(1)
----------------------	-------

中提琴演奏家尤里·巴什梅特	(17)
---------------------	--------

钢琴演奏家拉扎尔·贝尔曼	(33)
--------------------	--------

大提琴家纳塔利娅·古特曼与小提琴家奥列格·卡甘	(49)
-------------------------------	--------

钢琴演奏家弗拉基米尔·克赖涅夫	(71)
-----------------------	--------

钢琴演奏家维克多·梅尔扎诺夫	(89)
----------------------	--------

歌唱家叶夫盖尼·涅斯捷连科	(107)
---------------------	---------

歌唱家叶莲娜·奥布拉兹佐娃	(121)
---------------------	---------

钢琴演奏家尼古拉·彼得罗夫	(137)
---------------------	---------

钢琴演奏家米哈伊尔·普列特尼奥夫	(155)
------------------------	---------

小提琴演奏家维克多·特列季亚科夫	(173)
------------------------	---------

歌唱家德米特里·赫沃斯托夫斯基	(189)
-----------------------	---------

大提琴演奏家丹尼尔·沙弗兰	(201)
---------------------	---------

作曲家罗季翁·谢德林	(213)
------------------	---------

当代音乐演奏艺术的思考——访谈后记	(229)
-------------------------	---------



当代俄罗斯音乐家访谈录

歌唱家弗拉基米尔·阿特兰托夫

弗拉基米尔·安德烈耶维奇·阿特兰托夫 1939 年 2 月 19 日出生于俄罗斯圣彼得堡的一个歌唱家世家,自幼酷爱音乐,最大的理想就是当一名歌剧演员。1963 年,他毕业于圣彼得堡音乐学院声乐系,他的老师是俄罗斯著名声乐教育家博洛金娜。阿特兰托夫曾在若干重要的国际大赛上获奖,其中包括“格林卡声乐大赛”(1962 年,二等奖)、“第三届莫斯科柴科夫斯基国际音乐大赛”(1966 年,一等奖)和保加利亚国际青年歌剧演员大赛等。

阿特兰托夫洪亮、优美的歌喉(抒情男高音)、极好的声乐技巧、善于在舞台上塑造鲜明的、印象深刻的艺术形象等特点,一直受到音乐评论家的赞扬。

自 1963 年起,阿特兰托夫就开始在圣彼得堡歌剧与芭蕾舞剧院演出,同时在意大利拉·斯卡拉歌剧院进修,1967 年起成为莫斯科大剧院主要独唱演员之一。

阿特兰托夫扮演过的角色有:柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》中的格尔曼、《叶甫盖尼·奥涅金》中的连斯基、比才的歌剧《卡门》中的霍泽、威尔第的歌剧《茶花女》中的阿尔弗雷德、普契尼的歌剧《托斯卡》中的卡瓦拉多西等。

最近几年来,阿特兰托夫侨居维也纳,同时在上许多国家举办演出活动。

弗拉基米尔·安德烈耶维奇,请问,演员应该如何分析风格不同的作品?通常有哪些创作动机?当一个歌唱演员选择演唱这种或那种的曲目时,是仅靠那种感觉上的“我喜欢这部作品”,即单凭本人的直觉,还是有其他更大的刺激因素起作用?

从原则上讲,与从事创作职业的所有的人一样,声乐演员也应该

在他感到不得不开始着手工作时才开始,即当他决定演唱这部或那部作品时、准备好要研究不同作者并尝试各种不同风格作品的愿望最强烈时,才着手工作。

给您举一个例子,我曾一度热衷于音乐会演唱艺术(说唱艺术),而且兴致勃勃地频繁登场。后来又完全转向歌剧演唱工作,而且是专心致志,摒弃了对其他所有事物的兴趣。歌剧对我吸引力简直太大了,歌剧要求我贡献自己所有的力量,以至于我根本无暇,也没有精力从事其他工作,至少我有这种感觉。

可我现在又开始对我多年以来(从70年代初至今)对浪漫曲的认识产生怀疑,因为我从未发自内心地对演唱室内浪漫曲产生过热望,而今天,浪漫曲这种声乐形式对我的吸引却越来越大。

那么,您如何解释这种新的欲望呢?

您知道,浪漫曲更多地蕴涵着作曲家内心世界所不愿公开的、富有诗意的、更为细腻的内心活动的特点。挖掘这些特点,才是摆在诠释者面前的真正意义上的艺术任务。当你的创作发展到一定程度的时候,你会明显地感觉到,你必须去完成这种崇高的艺术任务。

然而,一旦我有朝一日重返音乐会舞台,那一定要有对作品诠释的、真正的新依据。我当然无权单纯地重复一个演员的过去,重复他过去所做的一切,而不加任何创新。

请允许我向您提出另外几个问题。您的演唱构思是如何形成的?在此之前都应该做些什么?应采取哪些本质意义上的行动呢?

情况各有不同,应该说明的是,通常在某种程度上,作为一个经验丰富的演唱家,他随时可以演唱一部新作品。按常规,首先他不应该是第一次听过这部作品;同时,他比较了解这位作曲家的风格。换句话说,他对自己要演唱的作品已基本熟悉,他知道应该从何入手,知道如何掌握剧情发展的总趋势。

但只有这些还远远不够,一个职业演员应具有相当多的事先预制的“毛坯”,而这些“毛坯”对他的工作有着实质性的帮助。

请您详细谈谈您刚才所说的“毛坯”……

好吧,我来给您解释一下。应该向您说明,我过去一直喜欢(现在仍然喜欢)研究和熟悉新音乐作品,并不一定是某一部具体作品针对某场演出,而纯属“为了自己”才这样做。这样做既有意思,也很有好处。当我看完一部作品和歌剧声部之后,我暂时把它们放在一旁,而又去研究另外的作品。

然后,过一段时间之后,当你重新审视你以前曾经研究过的作品(我是指已经列入你的演唱曲目单)时,工作进展会很快,掌握新剧资料的过程会显得轻松自如,工作起来也感到十分愉快,因此,我刚才使用了“毛坯”这个术语。

这是不是您在家里工作时经过验证的方法?

还不能这样绝对地说,我本人没有什么固定的规则,我只是把作品分析工作分成几个阶段:研究过后就放置一旁,然后再重新分析和研究……正如我刚才所说,我喜欢多接触并了解新音乐作品,这是其一;其二,我不止一次地得到证实,当你把一部作品搁置一段时间后,它好像会悄悄地、有意识地变得成熟起来。

您认为怎样才算对音乐文献有了相当程度的理解,那就……

当我深信,我对这些新材料已成竹在胸,已经把乐谱研究得很透,对音乐的实质和音乐涵义有了深刻理解。

至于对作品中其他要素的理解和对某些细节的细加工的工作,可以放到以后去做。

按您刚才说的,作品搁置一段时间会大有益处,那么,在作品搁置期间,作品仍旧会活跃在演员心里,成熟的、内在的动力也会继续不断地增加吗?

事情是这样的,通常你在第一次接触音乐时,自然会对音乐产生明显而强烈的反应,这是件好事。这或许是我们工作中最最珍贵的东西,它们在某种程度上既是重要的,又是必需的。然而,也正是这种热烈的感情火花有时会直接影响你对新音乐作品的了解以及进行客观的分析,从而不能对作品有比较清楚的全面把握。应该让最初的印象暂时淡化,复杂的情绪“鸡尾酒”应该得以“澄清”。到那时,音乐曲式才能较为明显地显现出来,音乐中的细节、细微区别和细腻成分才能更加清晰地显现出来。在这种情况下,作品才具有立体感,从而你可以带着想象对作品进行更深层的分析和琢磨。

因此,把已经熟悉的作品暂时放一放,其目的就是为了以后再对它进行重新思考。我认为,这种方法基本上是比较适宜的。

现在我已明白您讲的预制“毛坯”的意义,但我还想继续“演员应重新思考他自己过去熟悉的作品”这一话题,因为这其中有一些令人好奇的东西。

弗拉基米尔·安德烈耶维奇,您是否对您目前正在演唱的曲目中的某些作品有时也加以重新思考?

当然,任何一个职业演员都不能不这样做。

那么,我想知道,在这种情况下,您都有哪些体会?

每当我分析我即将演唱的作品时,我首先想到的是,过去,这部作品在我脑海里曾是什么样的,当时有怎样的体会,有哪些感受,对作品的理解如何。演员同时会发现,现在,由于出现了许多新的、具有影响力的创作观点,同样一部作品唱起来就有了与从前不一样的感觉。这种现象随处可见,因为你对音乐作品的看法发生了变化,而这种变化有助于一个人加深对自身、对他身边所发生的一切的了解,应该懂得这个道理。

那都需要做些什么呢?难道要对歌词做出较大的加工?修改或

重新作词？

情况是多种多样的。有时需要改动的东西真不少，因为你在后来肯定会发现，你以前演唱过的作品中存在着某些技术上的缺陷，你当然要对此进行修正，此外，别无选择。这是在对音乐作品的“修复”过程中不可缺少的步骤。

也有这种情况，当你正在重温某部作品时，你可能会完全从头做起。甚至有时你会觉得，你是在从你多年以前暂告段落的地方继续开始的。

值得一个演员定期回顾的作品，一定是他特别珍视的作品，这些作品犹如记载演员创作历程日记中的几个重要篇章。

那么，您本人的演唱曲目中有哪些是值得定期回顾的呢？

连斯基、奥赛罗、阿尔弗雷德、卡瓦拉多西、霍泽等主人公的唱段。

弗拉基米尔·安德烈耶维奇，我想提下一个问题，根据您的观察，您的创作构思，即您在开始准备演唱作品之前对作品的构想，与实际演唱的具体效果有多大出入？

您知道，演员的创作活动是一个鲜活的过程。与一个人的精神生活的全过程是一样的，在这个过程中，经常会出现一些意想不到的、难以解释的情况。正因为如此，在正式演唱作品之前，与起初对作品的构思和设想，往往会发生变化。只是用“什么”、“怎么办”、“为什么”等几个疑问词，远不能随时解答好这些问题。显然，在分析作品的过程中，经常出现原先未曾出现过的某种新感觉和新观念，演员的创作计划也随之发生变化。

总之，演员的精神生活中总带有不可能随时预测到的波动，生活本身是多变的，是意识所难以控制的，正是这样的生活，才使我们对创作构思、创作计划不断进行这样或那样的修改。

但同时又决不能使最终结果,即为之而奋斗的目标消失,一个严肃认真和严于律己的艺术家是决不会容许此事发生的。

弗拉基米尔·安德烈耶维奇,“为之而奋斗的目标”意味着什么?这种内心的发现产生在创作初期,还是后期?您能事先“预见”到最终结果,还是在演唱过程中,音乐画面逐渐在您的意识中形成?

总的来说,通常在开始正式演唱之前,你已经看到了后来的演唱结果,即诠释作品的主题思想,就是要诠释作品的中心思想!这往往又发生在演唱初期。职业演员与非职业演员的区别就在于此:前者能准确把握各种不同风格作品的不同要求,他能清楚地预料演唱结果,经验就是经验……

但正像我刚才所说,达到创作目的的具体道路总是难以预料的,而这条道路也同样经常发生变化。要想事先预料所有将要发生的事情是不可能的:无论是经验,还是丰富的专业知识,在这个问题上都是无能为力的。幸好,我可以补救……

您刚才问我,演唱构思是如何形成的?是最初就是成型的和鲜明的,还是后来才变得鲜明起来?让我们来回忆一下画家的写生过程吧,他们在使自己的思想显现在画布上之前,首先画好能够反映他们的内心梦幻形成和发展过程的雏形图,也就是大量的草图(素描);他们在对每个创作阶段发展变化的反映过程中,同时产生了自己的创作思想。

音乐演奏家也是一样,只是他们有着与画家不同的“草图”或“素描”,即许多在实际表演过程中可用来相互替代的演奏方案。根据这些演奏方案,就能判断音乐演奏家艺术构思的变化和定型过程。

可以这样说,对起初的演唱设想或设计方案而言,一般情况下是不会有最重大变化的,也不会发生实质性的改变。可能在局部发生许多变动,这也很好,这只能说明,作品活在演员的意识之中并不断