

歌剧演员 创作时的 思考与台词

〔俄〕尼·伊·库兹涅佐夫 著
陈复君 译



中央音乐学院出版社

歌剧演员 创作时的 思考与台词

〔俄〕尼·伊·库兹涅佐夫 著
陈复君 译

中央音乐学院出版社



图书在版编目(CIP)数据

歌剧演员创作时的思考与台词 / (俄罗斯) 库兹涅佐夫著;
陈复君译. —北京: 中央音乐学院出版社, 2012. 8

ISBN 978 - 7 - 81096 - 451 - 7

I. ①歌… II. ①库…②陈… III. ①歌剧—表演艺术
IV. ①J832. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 141453 号

[俄罗斯] 库兹涅佐夫著

歌剧演员创作时的思考与台词

陈复君译

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 4.5

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,500 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 451 - 7

定 价: 15.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

作者简介

尼古拉·伊万诺维奇·库兹涅佐夫，俄罗斯功勋艺术家，莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院教授，艺术学博士。1935年出生于中国上海，1954年回到苏联哈萨克斯坦共和国首府阿拉木图。在该地参加了许多业余演出活动，曾在朗诵比赛中获得一等奖，并担任业余剧社的导演和演员。1962年库兹涅佐夫考入国立莫斯科戏剧学院学习，同时被推荐学习声乐，系抒情戏剧男高音。由此他又改学歌剧导演，在校学习期间即兼任教学，曾任国家大剧院附属歌剧学校的表演教师。在校学习期间，于1969年在楚瓦什共和国音乐剧院导演了劳赫维尔格尔的歌剧《小红帽》。1970年库兹涅佐夫以两个专业的优异成绩毕业于莫斯科戏剧学院。后在莫斯科斯坦尼斯拉夫斯基音乐剧院任导演至1982年。期间曾导演了马斯涅的《玛侬》，斯特拉文斯基的《摩尔人》，贝尔戈莱西的《女仆—管家》等，同时还被邀请在其它歌剧院、音乐剧院排演歌剧，如为室内音乐剧院排演了肖斯塔科维奇的歌剧《鼻子》等。1970年在苏联中央电视台录制了歌剧电影沃尔科夫的《农夫的故事》。1977年起至今，库兹涅佐夫受聘于国立柴科夫斯基音乐学院教授歌剧表演。在此期间，他写有多篇论文，如《夏里亚宾论歌剧演员的表演要素》等，并在戏剧家协会的演员之家定期举办有关歌剧的讲座。1982年至1987年，库兹涅佐夫任莫斯科室内音乐剧院的导演，排演了帕埃兹艾罗的《塞维利的理发师》，帕尔琼的《夜……》，沃尔科夫的《活着，记住》，尼古拉耶夫的

《努林伯爵》等。自1986年起至今，库兹涅佐夫在文艺工作者进修学院专业艺术班兼职，在他的倡议下开办了作曲家及词作家讲座。他主讲的题目是：《现代歌剧剧作的基础》。1987年至1991年担任根据他的倡议创办的莫斯科《作曲家》音乐剧院艺术指导和总导演。该剧院成立于1989年11月21日第十一届“莫斯科之秋”之时，上演了马斯洛夫的喜歌剧《英雄》和吉亚琴科的《熊》。该剧院因苏联的解体而停办。1989年库兹涅佐夫应国立大剧院之邀在意大利的斯卡拉剧院上演了格林卡的歌剧《为沙皇而献身》（苏联时期改名为《伊万·苏萨宁》）。自1991年至2005年库兹涅佐夫担任俄罗斯共和国大剧院的导演，排演了拉赫玛尼诺夫的《阿列科》和《怪吝骑士》，柴科夫斯基的《禁卫军》。在此期间他多次应邀在国内外其它歌剧院排练歌剧。与此同时，库兹涅佐夫著有多部专著。1996年出版了他的著作《俄罗斯歌剧艺术的改革者：马蒙多夫、夏里亚宾和斯坦尼斯拉夫斯基》，2004年，专著《歌剧演员创作时的思考与台词》出版。1996年12月26日库兹涅佐夫获艺术学副博士称号。1977年起为莫斯科音乐学院教授，在学院的歌剧院排演了罗西尼的《塞维利亚理发师》，柴科夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》，莫扎特的《费加罗的婚礼》，里姆斯基—科萨科夫的《沙皇未婚妻》等。库兹涅佐夫曾与许多杰出歌剧指挥家合作，其中有斯韦特兰诺夫、罗日杰斯特文斯基、拉扎列夫、基塔连科等。2006年6月26日，库兹涅佐夫获得艺术学博士称号，答辩论文题为：《夏里亚宾表演学派传承中歌剧演员的表演技巧》。库兹涅佐夫计划为音乐学院的学生写一部教材《夏里亚宾—斯坦尼斯拉夫斯基歌剧—戏剧体系教程》，使他多年积累的经验能得到实际体现。

（摘自奥·戈尔金斯卡娅文）

附：尼古拉·伊万诺维奇·库兹涅佐夫2009年秋应中国中央音乐学院的邀请，为该院声乐歌剧系师生排演了俄罗斯作曲家柴科夫斯基的经典歌剧《叶甫根尼·奥涅金》，该剧在北京、广州及莫斯科的演出均受到好评。（译者）

前 言

每一种艺术都有自己的语言，自己赋予美感影响力的方法，自己表达艺术思想的独特质材。因此在歌剧体裁中，它本身最重要的特性和功能规律直接源于它综合的音乐—声乐—戏剧本性。

早已众所周知，歌剧，这是戏剧。歌剧艺术根基于音乐、歌唱、台词、内心体验及其它一些综合因素的有机结合。歌剧的特性提出了自己的方法、手法及其在歌剧表演创造角色时它的综合运用。

读者和受访者往往把对歌剧艺术特性的看法当作陈词滥调。但是绝大多数音乐家，特别是指挥家和歌唱家，不知为何总是从纯戏剧学方面很离奇地理解这些特性。他们把音乐戏剧和纯话剧截然区别开来。但正是从音乐学和音乐戏剧创作的立场出发，正是从它的对立方面为我们揭示了歌剧的特性。它与纯交响乐及室内器乐体裁不同，戏剧剧作理论的实例和戏剧表演的规律在情感上强有力的、逻辑上有机的结合，成为音乐诠释必不可少的标志物。

歌剧的特性具有双重性：内心的体验在歌唱和乐队的音响中产生情感上的反应，而音乐描写内心状态，它是主人公继续行动的先决条件。

显然，众所周知，作为歌剧演员，要得到卓越的成就，必须确立和挖掘这两方面的特长。如果在声乐表演的技巧方面已经有了一定的成就，那么在表演技巧方面，特别是如果在谈到如像掌

握台词和善于思索这样极其重要的特质（既在歌唱时也在休止的瞬间）方面存在着许多问题时，它的解决会很缓慢。

时下观众一听众的气愤和谴责是完全可以理解的。他们抱怨说，“听不清他们在唱什么”，“甚至在他们用俄语演唱时也听不清唱些什么”。在这种情况下，评论家绝望地说：“演唱女主角的女高音有一副美妙动人的好嗓音。遗憾的是，她也避免不了许多独唱家共有的通病：吐字不清。于是听众在休息时互相大声地朗读节目单的剧情简介。弄懂原文（对那些怀疑这是俄语的人来说）往往是一件并不简单的事。”在一些期刊上还有更令人痛心的例子。

“像通常一样，剧词听不清，我一再想请求剧院的管理：用灯光把字幕打出来吧！即使是俄国歌剧！也完全必要。”

这个问题不仅苦恼着听众和评论家，而主要的是，它更使专业评论家不安：“歌唱者可以具有一副漂亮生动的歌唱嗓音，但是却并没有掌握具有表现力的清晰的吐字，他是在用‘听不明白的语言’歌唱。从另一方面来说，甚至漂亮的、富有感染力的歌唱，虽然他传达的只是‘一般的’音乐感情，但是却缺乏具体的形象，甚至永远也不会深刻地掌握它。”（帕佐夫斯基语）

还有一种难以置信的现象，一个拥有杰出声乐条件和良好吐字的歌唱者（要知道一些嗓音条件不好，口齿不清，说话有毛病的人不可能被吸收到专业歌剧院里去！）也弄不明白他在唱什么。

听众—观众常常责怪我们，说他们“听不懂词”（好像唱的是他们不懂的语言），我们必须找出在歌剧演出中如此不专业和令人绝望的现象的原因并作出诊断，找出克服这种对专业人士来说如此具有原则意义的缺陷的办法。

任务并不轻松。音乐学家和戏剧学家通常都在自己的理论著作中揭示歌剧演员表演活动的结果。

我们应当研究这种结果是怎么形成的，也就是说要分析准备

歌剧演出的过程，重点注意歌剧演员在创作时的思维和吐字问题，要弄清楚我们应当怎样培养音乐学院的学生，使他们的学习成绩更优秀。由此出发，我们不由自主地必须接触到教师和指挥—导演的问题，因为我们大家都处在培养学生创作激流过程中的“同一条船”上，要使他们在歌剧戏剧中能得到进一步发展。

本文与其说是理论研究，莫如说是对这样的议题实践的思考：如何帮助音乐学院的学生和年轻的歌剧演员，在他们创作舞台形象并在歌剧演出中体现这种形象的过程中，掌握运用思考和台词的技巧。

本文作者的某些想法也许会被认为是离奇的，或者甚至被认为是怪异的，但它们的目的是想引起争论，以便促进对这一问题的理论研究更向前发展。

如果要谈本书面向哪些人，那么，我们可以立刻说，我们面向的主要的是大学生和刚起步的歌剧演员。

但是在我们提及一句古老的谚语：“重复是学习之母！”时，甚至一些成熟的歌剧演员，青年一代的培育者，也不妨一次又一次的思考思考这些问题。

本书所谈论的不是如何使歌剧演员更有才能，首先这是上帝的特权，此外，剧院，还有音乐学院也只吸收有才华的人。而我们的任务是使他们能做到学会有智慧地工作，学会运用自己的才能，既不致损害歌剧的演出，也不损害自己的声誉。

当一个有才华的人纵容自己不去考虑如像歌剧演员在创作时的思考和台词这样的问题是非常令人沮丧的。而伟大的戏剧活动家斯坦尼斯拉夫斯基和夏里亚宾在思考歌剧演员的创作时，十分关注表演歌剧角色时仔细琢磨台词的意义和善于思考。

在我们的这本书中，我们主要是呼吁对这一命题作一些理论上的阐述和思考。

本书的作者根据本人数十年的导演和教学活动及对歌剧剧作

问题的长期思考，坚信把斯坦尼斯拉夫斯基体系的方法，和夏里亚宾的实际工作手法及“工作术语”结合起来的合理性和有机性。这种结合对于用最短时间使歌唱演员的教学和舞台上的排练达到目的是有极大益处的。十分清楚，在本文中我们将始终首先依据这两位艺术家互补的结论，通过观察夏里亚宾的表演经验来研究斯坦尼斯拉夫斯基的理念。

“夏里亚宾的秘诀在于台词。”与他十分接近和极富洞察力的斯坦尼斯拉夫斯基斩钉截铁地这样说。

“夏里亚宾为使台词更具表现力而揭示了新的可能。”著名男高音歌唱家列勉谢夫这样说。

“夏里亚宾赋予台词极其重要的意义。”女中歌唱家奥布霍娃这样回忆道。

而夏里亚宾本人也不止一次地强调了同一看法：“我喜欢剧词，它的每一个字母，这是最重要的——热爱剧词。”

夏里亚宾还有这样的陈述：“歌剧中有音乐，有歌唱者的歌声，但是还有剧词和思想。对我来说，剧词是最重要的。我用音乐来揭示它，我使我唱的剧词富有内容，而其它的一切无所谓。有些人就像在用他不懂的语言歌唱，你看到了吗，他只是在显示嗓音。”

要教会歌剧演员不仅能在舞台上歌唱和动作，而且要在表演角色的过程中善于思考，这既是教表演的教师、也是教声乐的教师最重要的任务之一，要知道善于在歌唱时思考，它决定歌剧演出中音乐和剧词的表现力。

我们要立即表明，两种概念——作为普通人的智慧和作为演员专业标志物的智慧，这两种现象有很多差别。加之思考过程在舞台上的实现（为了观众）本身有许多释义。

可以是一个聪明和博学的人，甚至是一个天才的哲学家，但是比如说，不能排除在舞台上康德看似一个傻瓜。相反，一个优

秀的演员，哪怕他只有一般的哲学才能，却能够把歌德的悲剧或者古诺歌剧中的浮士德表演得栩栩如生。

当然，知识渊博的学识和善于在其它同等条件下富有严格逻辑性的论述，会极大地丰富演员的表演方法，并且大大地扩展歌剧角色表演者表现手法的调色。但是这里仍然没有必然的和成正比的依从性。因此我们在此书中主要是简要地谈谈专业舞台技巧中善于思考的问题。

这里我们要回忆一下谢德林的歌剧《不仅仅是爱情……》的片段。当天气恶劣的时候拖拉机手还在割草，队长召唤打着哈欠的拖拉机手说：“动动脑子。”

从一方面来说，学生在创造歌剧角色的阶段必须要学会“动脑筋”，那么听众—观众就会更理解他在唱什么。从另一方面来说，不止一次遇到这样的情况：天赋很高的歌剧演员很出色地表演了自己的角色，但是当他刚开始在舞台上把自己表现为一个哲学家时，他立刻就僵硬了，仿佛失掉了自己所有的智慧和表演技巧。

这里没有丝毫矛盾。

演员不要在庸俗外在的陈规中引证自己的思考过程，不应长时间地固定为一个“思想家的姿势”，不要摇头晃脑，不要皱眉，在舞台上只要一个表演任务和另一个表演任务，前一个舞台调度和后一个舞台调度在逻辑上的联系。

与此同时，演员事先想好的和在排练中已确定的“逻辑链”无论在何种情况下都不要让观众感觉出来。就让一个环节跟随着另一个环节像一个没有事先发现的事件直接的进程，就像人物在当下这一时刻感情和判断的展现。

这里所提到的任务和与此相应的专业技能，歌唱学生不可能在短时间做到，他们需要逐步地不知疲倦地掌握专业技能。

如果说视唱练耳的基础可以在两三年内掌握，那么善于在舞

台上思考，学生必须在音乐学院学习的整个阶段去获得，随后在整个演艺生涯中长时间地不断锤炼。

学生和起步的歌剧演员必须懂得，与歌剧演员事业相关的理论见解和历史知识有其自身独特的特殊性。它们与学术上抽象的戏剧学和音乐学的课程不同，在创造舞台形象时，演员应当总是在现实中用具体的、永远是主观的内容去充实客观的理论公理。

还在19世纪60年代夏里亚宾就说过：“理解所创造角色性格最早的钥匙让我仔细地研究角色和起源，也就是说，努力是纯理性的。”

斯坦尼斯拉夫斯基也这样肯定地说：创作过程中的智慧起“主导作用”。

杰出的歌剧艺术家和经验丰富的教师聂斯捷连科在自己的著作《关于专业的思考》中写道：“演员具有艺术智慧，艺术智力是极其重要的……如果一个人没有艺术智慧，只有一副好嗓子和优雅的外表，他的事业就不会达到更高点，也不可能为自己的创造发展找到正确的道路。”

聂斯捷连科所谈到的艺术智慧无疑是形象思维的同义语，是演员加倍努力的分析能力。

在我们的这本书中我们会一直接触歌剧演员聪慧地发展分析能力的问题。在创造角色的过程中，在任何情况下，不论何种形式，我们都应当把智慧当作这种或那种已掌握和意识到的东西的杠杆，我们视它为创造形象时的工具。关于这些“杠杆”我们将在以后的文字中写道，这里我们只是提及一下，我们指的是斯坦尼斯拉夫斯基的《演员技巧要素》和夏里亚宾的工作用语。

在音乐学院我们完善声乐和戏剧技能，但是也许我们不能充分完善未来歌剧演员的“思维能力”，他们的智慧。正如一位著名的心理学家所指明的：“当我们问人们是如何思想时，我们对

那一刻出现在他脑子中的所有一切都很感兴趣：要知道会射门的人也不仅仅只靠脚。”

而歌剧演员最重的负担是思维过程：在于出色的记忆，在于富有创造性的想象力，在于有智慧的灵活性。

遗憾的是，在戏剧学专著中，除了某些著作的个别章节外，几乎没有关于歌剧演员创作时的台词的专著，更不用说关于歌唱时的思维过程了。有的著作虽然也涉及声乐戏剧作品中音乐和台词问题，但大多是针对作曲家—戏剧家而不是针对演员的。

所有人都知道应当做什么。所有人都知道应当得到什么结果。对我们来说最重要的问题在于表演的角色如何成为最理想的。对我们来说用什么方法、靠何种方法及靠何种理论的帮助可以得到它。而这一切，主要的是要靠实践。

本书作者依据多年的教学经验，使之有可能来研究歌唱演员的心理。歌剧演员，还有话剧演员，在创造舞台角色时，总是和具体的表现手法有关，因此需要的不是模糊的定义，而是具体的术语，正如音乐的术语：forte, piano, dolce, subito 等等一样。而“歌剧——这就是用音乐写的戏剧”的公式，歌唱者在自己的想象中只是把它当作他所熟悉的概念“音乐”。他们认为，这正好是他们所具有的主要表现手法。在不理解这一公式时，我们就会再一次遇到学生对“歌剧”这一概念的片面理解，使他们在过程中吸收不正确的专业所得。

也许这样的设定对学生来说更准确，更易理解（即使是它不符合学术公式的规范）：“歌剧——这是这样一种戏剧作品，它的情节和思想既用音乐、也用台词来揭示和表现。”相反，片面地解释如像歌剧这样复杂的概念，不仅会引起混乱，而且会使未来的歌剧演员形成片面的意识。

不由得想起作曲家谢德林英明的见解：“概念的混乱会导致实际生活的混乱。”

从实践中可明显地看到学生只使用那些他们理解的术语，而当这些术语被他用得不正确或者不像它们所应该做的那样去解释时，那就更糟糕了。

因此我们最首要的目的，是帮助学生和起步的演员，在练习台词时避免错误和失算，在创造和体现歌剧舞台形象的过程中锻炼思维时避免错误和失算，甚至一些有名的、有经验的歌剧演员也会犯这样的错误。

目 录

前 言	(1)
第一章：歌剧角色的创造	(1)
第二章：潜台词	(18)
第三章：演员的音调	(36)
第四章：什么是符号图示	(60)
第五章：台词的戏剧功能	(66)
台词的评价功能	(70)
台词的交流—戏剧功能	(79)
台词的自我描述功能	(92)
台词的情节—叙述功能	(109)
第六章：语言的作用	(112)
结束语	(125)

第一章 歌剧角色的创造

我们的思考必须从两种互相对立的演员类型开始：机械型的表演者和富有创造性的诠释者。

机械型的表演者——其中不乏具有世界水平的出色的歌唱家——如下的命题是他们的表演信条：音乐和它所具有的所有感情色彩作曲家都已经写出来了，我只需要毫无瑕疵地表现书写在声乐声部的一切。速度由指挥决定，而我在这里的任务就是不要错了拍子，不要与乐队不合拍。我在舞台上的走位由导演确定，而我应绝对遵守他的所有规定。也就是说，在绝对职业化的情况下不应当产生任何问题。我已经思考过了，我很安心。

1930～1940年代在我国形成的那些演出就与这种立场很相似：每一个人都是国家庞大机器上的螺丝钉。当这颗螺丝钉损坏了，很容易换另一个同样的。

富有创造性的诠释者却有另样的考虑。每一个人和每一位歌剧演员都是上帝独一无二的创造物。音乐戏剧，就像整个世界一样，不是带有金属弹簧、车轮和齿轮、杠杆和螺丝钉的机械，而是某种有生命的机体。在他的生命活动中，排除一种个性，用另一种去代替它，就会立刻导致戏剧结构过程的变形，导致要重新考虑许多戏剧功能。对我来说，跟随指挥的意志和导演的构思而不犯错误地表演声乐部分是远远不够的。因此我不指望死记硬背，而是在心理上反复体验——创造角色。

为什么我们要谈歌剧演员的创造呢？

在本章中，词组“角色的创造”引自夏里亚宾的理论遗产和斯坦尼斯拉夫斯基体系的理论公理，我们把它们视为形成我们这本著述理论的基本源泉。

要知道，“创造角色”这一术语本身是由夏里亚宾本人发明并用于戏剧实践的。

为了试图解决歌剧演员在创作中的思考与台词问题，需要分析在音乐学院学习期间和在歌剧院创造歌剧角色的排练过程中，在现阶段对此问题给予了那些关注。

遗憾的是，音乐学院的工作方法大多是把歌唱者培养成一个机械型的表演者，而不是具有创造性的诠释者。

波·波克罗夫斯基在《歌唱演员的培养和斯坦尼斯拉夫斯基原则》中写道：“在培养音乐学院的学生成为歌剧演员的活动中，实际上没有获得以斯坦尼斯拉夫斯基体系的精神进行某些严格培养的可能。其结果对现代歌剧剧院的发展是十分有害的。”

对于夏里亚宾理论遗产的命运，波克罗夫斯基讲的更加尖锐：“轻视夏里亚宾的发现导致肤浅无知。”

根据波克罗夫斯基的阐述和本书作者个人的经验可以断定，学生对戏剧表演理论的研究不够深入。当然，在解决艺术问题之前，学生首先要解决的是纯技术问题，第一个阶段是要掌握与声乐技术相关的基本知识。一个人在确定向哪里走时，首先要学会怎样走。但是许多教师正确地认为，音乐学院学生的教学必须同时从两个方面开始，平行地教授歌唱技巧及其思维分析。重要的是，要使学生的意识中确立什么是方法，什么是他未来的艺术目的；要从思想开始，而技巧技能的锤炼从属于思想。

显然，对每一个教师和每一个学生来说，声乐的技术问题逐渐演变成艺术问题的界限是非常具有个性的。这一过程是不能分割的，重要的是要懂得，听众—观众到歌剧院来不是欣赏声乐技

巧，不是来用基本技巧愉悦听觉，那些东西只能使那群假斯文的人高兴。他们想快乐、忧伤、痛苦，想同塔吉雅娜、奥涅金，同托斯卡和卡瓦拉多西一起共同感受。

但是，声乐技巧问题往往被夸张得如此之大，使它获得了某种自身价值，它在歌剧演员培养中的功能被过于夸大了。

可以举这样的例子，当音乐学院的学生去上声乐课时，他宣称：“我去上专业课”，也就是说，他的专业就是歌唱，而在那儿需要学会思考和创造艺术舞台形象的表演技巧课，对他来说只是副科。

实际上，在创造歌剧角色时，学生所获得的声乐技巧和语音技巧的素养，一定会使之获得声乐部分产生有理性的戏剧音调的本领。否则整个声乐教学过程就会失去意义，而声乐技巧的“手法”会在教学过程中不合法地占据“目的”的地位。

在这样一种态度下，理性音调和潜台词会遭到忽视就不言而喻了。

往后要使我们操心的是在创造角色时必不可少的、也是演员、指挥和导演应有意识地建造的角色内心行动路线的逻辑：“内心活动”、“隐秘内情”、“叹息音调”（夏里亚宾的工作术语）……这关系到作曲家—戏剧家的音乐—声乐词句的戏剧音调，同时也关系到观众对歌剧演出的感受。

正如我们已经说过的，听众—观众听不懂剧词的原因是演员本身的缺陷。他们往往不去想他们唱的是什么，不善于在歌唱时思考，不赋予作者的剧词所必须的内涵（潜台词），不运用斯坦尼斯拉夫斯基称作“演员技巧要素”的整套戏剧手段和夏里亚宾在排练的过程中为达到艺术目的而运用的工作术语。

直到今天还顽固地继续盛行着这样一种意见：对于歌唱者来说重要的是音乐，它比其它一切都重要——记住旋律，歌词成为次要的、附属的表现工具。