

二十世纪音乐艺术的不倦探索者

——介绍作曲家斯特拉文斯基

周耀群 编著

外国音乐欣赏小丛书

民音乐出版社



20424

外国音乐欣赏小丛书

二十世纪音乐艺术的 不倦探索者

——介绍作曲家斯特拉文斯基

周耀群编著

人民音乐出版社

20424

责任编辑：刘 璋

外国音乐欣赏小丛书
二十世纪音乐艺术的不倦探索者

——介绍作曲家斯特拉文斯基
周 耀 群 编著

*

人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京延文印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 50千字 2.5印张

1991年2月北京第1版 1991年2月北京第1次印刷

印数：0,001—1,795册

ISBN 7-103-00737-3 / J · 738 定价：1.19元



一、生平与创作道路.....	(1)
(一)在故乡俄国——俄罗斯乐派的哺育	(2)
(二)走上西欧的音乐舞台——与佳吉列夫和俄罗斯芭蕾舞团	(4)
(三)流亡瑞士——俄罗斯风格的发展与终结	(7)
(四)从流亡者到法国公民——新古典主义的倡导者	(9)
(五)永久的美国之行——新古典主义的总结	(16)
(六)最后二十年——转向序列主义	(18)
二、主要作品选介.....	(22)
(一)火 鸟 (芭蕾舞剧及音乐会组曲)	(26)
(二)彼德鲁什卡 (芭蕾舞剧)	(29)
(三)春之祭 (芭蕾舞剧)	(37)
(四)士兵的故事 (小型舞台剧及音乐会组曲)	(46)
(五)普契涅拉 (芭蕾舞剧及音乐会组曲)	(51)
(六)圣诗交响曲	(52)
(七)D大调小提琴协奏曲	(56)

(八)C调交响曲.....	(58)
(九)三乐章交响曲.....	(62)
(十)浪子的一生(歌剧).....	(65)
(十一)阿 贡 (芭蕾舞剧)	(71)
(十二)洪 水 (音乐剧)	(74)

一、生平与创作道路

伊戈尔·费奥多维奇·斯特拉文斯基是二十世纪上半叶西方最有影响的作曲家之一。他的长寿使他的音乐创作跨跃了二十世纪约四分之三的历程。二十世纪上半叶，西方世界处于前所未有的动荡时期，社会的动乱和变革深刻地影响着人们的思想、信仰和道德，也使人们的艺术、美学观念产生了急剧的更新变化。斯特拉文斯基的创作生涯就象是二十世纪上半叶纷乱多变的西方音乐艺术世界的一个缩影。他的青年时代是在俄国渡过的，早期俄罗斯芭蕾舞剧音乐的成功使他步入欧洲音乐舞台。一次世界大战时期，他避居瑞士，战后又流亡法国。然而刚刚成为法国公民不久，他又开始了永久的美国之行。与颠沛的生活经历一样，斯特拉文斯基的艺术道路也是曲折的。他创作活动的三个不同风格的时期，艺术美学观点截然不同，他不时地否定着自己的过去，令人意外地向着相反的方向探索。他的音乐影响着二十世纪上半叶欧洲的一些主要潮流，一些作品被视为新潮的力作。然而，在流派纷呈、风格各异的二十世纪西方音乐世界中。斯特拉文斯基又以其特有的美学观点和音乐语言风格而独树一帜、自成一体。

(一) 在故乡俄国

——俄罗斯乐派的哺育

伊戈尔·费奥多维奇·斯特拉文斯基1882年6月5日生于彼得堡附近的奥拉尼延包姆镇（现在的罗蒙诺索夫镇），父亲奥多尔·伊格纳季耶维奇·斯特拉文斯基是波兰一个富有家族的后裔，彼得堡帝国歌剧院著名的男低音歌剧演员，母亲是俄国政府官员之女。伊戈尔在家里的四个男孩子中排行第三。幼年时，伊戈尔就喜爱音乐，并在很好的音乐文化环境中长大。在家里，他经常听到父亲练习自己的歌剧角色。从七、八岁起，他就频繁地出入离家很近的彼得堡马林斯基剧院，并被允许去看父亲的歌剧排练，这使他逐渐熟悉了大量俄国和西方的歌剧曲目。伊戈尔在剧院中，最初喜爱上的是柴科夫斯基的芭蕾舞剧音乐，他幼年心灵中的珍贵记忆之一是在纪念格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》创作五十周年的演出幕间休息时，见到了柴科夫斯基（几星期后柴科夫斯基就突然去世）。每年夏天斯特拉文斯基一家都要到母亲家族中的一个庄园去渡夏，俄罗斯乡村中那些具有独特节奏、旋律简朴的民歌和民间舞曲给伊戈尔留下深刻的印象。

伊戈尔九岁开始学钢琴，启蒙的老师是斯内特科娃。几年后，当转由安东·鲁宾斯坦的学生卡什佩罗娃授课时，伊戈尔的钢琴技术有了长足的进步，能演奏从克列门蒂到舒曼的大量曲目。这时他还向菲奥多尔·文金门科学习基础和声，后又师从瓦

西里·卡拉法蒂学习和声与复调。十几岁时，伊戈尔开始对即兴演奏感兴趣，并把注意力逐渐转向了作曲。

然而，在这个条件优越的彼得堡家庭中，伊戈尔的幼年生活并不快乐，他与父母疏远，难以忍受两个长兄的烦扰，他唯一亲近的是弟弟格瑞（后成为有前途的歌唱家，1917年死于罗马尼亚前线）和德国保姆伯撒。伊戈尔的音乐才能似乎也没有受到家里的重视。在父母的坚持下，1901年他进入彼得堡大学攻读刑法和法律哲学。据斯特拉文斯基自己回忆，在中学和大学里，除在各种语言的学习上表现出一定的资质外，他只是一个平庸的学生。

伊戈尔大学的朋友中有著名作曲家里姆斯基-科萨柯夫最小的儿子——弗拉基米尔。1902年夏天，一次偶然的机会，斯特拉文斯基通过弗拉基米尔拜访了里姆斯基-科萨科夫。里姆斯基对斯特拉文斯基写的一些钢琴小品反映冷淡，然而老作曲家抚慰地劝告斯特拉文斯基不要进音乐学院，而应继续他的和声、复调的个别课学习；他认为斯特拉文斯基应受到系统的音乐指导，并愿意提供帮助。在此次至关重要的会见后不久，1902年12月3日斯特拉文斯基的父亲就病逝了。在此后的六年中，里姆斯基不仅是他亲切的音乐导师，而且某种程度上代替了他父亲的位置。

斯特拉文斯基的艺术眼界开始扩大了，他成为每周在里姆斯基家举行的音乐聚会的固定成员。在音乐沙龙中他结交了一些有见地的青年艺术家，其中的几位创立了“当代音乐晚会”。晚上主要演出俄国青年作曲家和当代德、法作曲家的作品。也正是在这里，斯特拉文斯基早期的《b^b小调钢琴奏鸣曲》由尼古拉·李赫

特第一次演出。从1903年夏天开始，在将近三年的时间里，在管弦乐法和曲式分析方面，里姆斯基对斯特拉文斯基进行了系统的授课指导。1905年斯特拉文斯基大学毕业后，与堂妹卡特林娜·诺森科结婚。每年在乌斯蒂勒克渡夏成了年轻夫妇的习惯，斯特拉文斯基在第一次世界大战前写的大部分主要作品都是在这里创作的。在里姆斯基的指导下，斯特拉文斯基先后创作了《bE调交响曲》（献给里姆斯基，1907）、声乐组曲《牧神与牧女》（1906）、管弦乐《幻想谐谑曲》（1907）和歌剧《夜莺》的初稿。

当另一部管弦乐幻想曲《焰火》（1908）还未完成时，里姆斯基于1908年6月21日病逝。为了表达对这位慈父般导师的怀念，斯特拉文斯基创作了《葬礼哀悼歌》（手稿后遗失）。作曲家认为这是他在《火鸟》以前最好的一部作品。

（二）走上西欧的音乐舞台

——与佳吉列夫和俄罗斯芭蕾舞团

斯特拉文斯基是在十九世纪俄罗斯乐派的摇篮中长大的，他的第一部大型作品《bE调交响曲》，表现出对格拉祖诺夫和柴科夫斯基音乐的尊崇，可是稍后的两部管弦乐作品《幻想谐谑曲》和《焰火》却已带有杜卡和德彪西的影响。里姆斯基对斯特拉文斯基音乐的这种“法国现代主义”倾向曾深感不安。然而在这两部作品1909年2月6日在彼得堡首次演出时，著名的艺术演出经理

人谢尔盖·佳吉列夫立即从音乐中发现了年轻人的创作潜力，邀请斯特拉文斯基加入他在巴黎举办的俄罗斯艺术演出事业的创作班子，这个偶然的机遇，使斯特拉文斯基的生活道路发生了转折。为1909年冬季在巴黎的演出，佳吉列夫集中了一批著名的俄国舞蹈家组成“俄罗斯芭蕾舞团”，他邀请斯特拉文斯基把格里格的《精灵》配器，作为芭蕾舞剧《筵席》的音乐，把肖邦的两首钢琴曲配器作为芭蕾舞剧《仙女之吻》的音乐。他还约斯特拉文斯基为1910年的演出季节创作芭蕾舞剧《火鸟》的音乐。

1910年6月《火鸟》在巴黎首演的成功使斯特拉文斯基一夜之间成为具有世界声誉的作曲家。在以后的几年里，他的音乐在西欧为越来越多的人所赏识，而在俄国却并非如此。1910年春天，斯特拉文斯基已有芭蕾舞剧《春之祭》的构想。当佳吉列夫夏天到劳桑尼看望作曲家时，他发现作曲家正在创作为钢琴与管弦乐队而写的协奏曲一类的作品。佳吉列夫看出了这一主题的戏剧可能性，他说服作曲家改动计划，写成一部四幕芭蕾舞剧音乐，于是诞生了一部以狂欢节为背景的“木偶丑角的悲剧”——

《彼德鲁什卡》。1911年《彼德鲁什卡》的演出无论在公众还是在批评界都赢得了一致赞许。在这部新颖的作品中，斯特拉文斯基不仅已把音乐与剧情结构融为一体，而且在音乐语言方面也开始显露出自己的个性。

1911年夏天演出季节之后，斯特拉文斯基回到俄国的尤斯库勒克，继续创作芭蕾舞剧《春之祭》的音乐，由于舞蹈编导尼金斯基的延误，《春之祭》未能在1912年的演出季节出台。这使斯

特拉文斯基能够松弛下来，扩大自己在西欧的艺术视野。此时，他已是巴黎音乐界的著名人物，与德彪西、拉威尔及一些著名艺术界人士保持着良好的关系。他与佳吉列夫去贝罗特，亲眼观看了瓦格纳的乐剧《帕西法尔》，然而这次经历使他从12岁时就抱有的对瓦格纳乐剧的热情立刻消退，并转为对瓦格纳乐剧的反对。俄罗斯芭蕾舞团在欧洲的旅行演出，使斯特拉文斯基有机会访问了柏林、布达佩斯、维也纳和伦敦。在柏林他出席观看了勋伯格《月迷彼罗》的演出，给他以极深的印象。他还会见了勋伯格，可是在以后三十年中，他们之间的关系更多的是敌视和怨恨，而不是友谊。

《春之祭》1913年5月29日在巴黎爱丽舍田园大剧院首次演出，引起了音乐史上少有的一场“大骚乱”。这部作品以它的原始、野蛮和直率，向欧洲传统艺术提出了猛烈的挑战，轰动了巴黎的艺术界，批评家们议论纷纷，使一些一直对斯特拉文斯基持赞许态度的人也感到瞠目结舌。可是不久以后在巴黎和伦敦演出时，观众却对此作品表现出异乎寻常的尊重。人们开始意识到《春之祭》所预示的新的美学观点，并期待着斯特拉文斯基创作出更为耸人听闻的作品，然而历史很快证明，《春之祭》已达到了他的一种美学追寻的顶点。

《春之祭》首演几天后，斯特拉文斯基得了伤寒病，病愈后回到俄国，应莫斯科自由剧院的委托，他继续写作歌剧《夜莺》的第三、四幕。此时他妻子患结核病，为治疗方便全家搬往瑞士，《夜莺》上演计划因而未能实现。这时作曲家头脑中苦苦地

构思着一部俄罗斯乡村风格婚礼康塔塔。

(三) 流亡瑞士

——俄罗斯风格的发展与终结

第一次世界大战的爆发打乱了斯特拉文斯基正常的生活秩序。因为医疗条件好，和往来巴黎交通近便，他选择的临时落脚点瑞士，成为他战争期间的避难所。佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团再也不能按常规的方式演出，而必须艰难地寻找远离战场的演出地点。斯特拉文斯基不仅失去了他赖以成名的巴黎舞台，他的出版商几乎都在德国占领区，并且他也不能再依靠他在俄国庄园的收入，战争时期在经济上他不时陷入困境。

在瑞士期间，由瑞士青年指挥家欧内斯特·安塞米特介绍，斯特拉文斯基结识了讲法语的瑞士著名作家 C.F. 拉马兹，一次大战期间两位艺术家相互合作，保持了良好的关系。拉马兹为斯特拉文斯基的一些作品译写了法文版本的词，他们后来还合作完成了芭蕾舞和音乐会组曲《士兵的故事》。安塞米特介绍给斯特拉文斯基的另一位艺术家是匈牙利扬琴演奏家阿拉达·雷斯。听了阿拉达·雷斯的演奏后，他深深地喜爱上了这种乐器，自己还买了一台扬琴学习演奏。在他的作品《雷纳尔德》和《拉格泰姆》的重要部分中，他都采用了这种乐器。

斯特拉文斯基在瑞士时期的作品大致有两种倾向：一方面，他继续发展了早期创作的俄罗斯风格，他专注于从俄国带来的诗

歌、传说和民歌曲调的研究。如他花了五年时间于1917年完成的舞蹈康塔塔《婚礼》，作品六年后才找到合适的乐队伴奏配置。其它的俄罗斯风格作品还有：滑稽剧《雷纳尔德》（1916）、《四首俄罗斯农民歌曲》（1914—1917）、《猫的摇篮曲》（1915—1916）。另一方面，他创作了一些所谓世界主义倾向的较轻松的音乐作品，如《为钢琴二重奏写的三首小品》（1914—1915）、《为双钢琴写的五首小品》（1916—1917），音乐情绪轻松，其中采用了圆舞曲、波尔卡、加洛普等舞曲的节奏。这种倾向在《士兵的故事》的一些段落和《拉格泰姆》（1919）中更明显地表现出来。

1917年斯特拉文斯基的两位亲近的家人，弟弟格瑞和保姆伯撒先后死去，使他深感悲痛。作为一个俄国人，他关注着祖国的前途，当听到1917年俄国二月革命的消息时他很受鼓舞，并制订了回国的计划。然而迅猛的十月革命使形势发生了根本的变化，对于持自由主义观点的斯特拉文斯基来说，布尔什维克革命似乎是无法理解的。

1918年初战争进入艰苦的年代，斯特拉文斯基和他周围的艺术家们都处于窘迫之中，一天，他与拉玛兹谈话时产生了一个想法，“为什么不写一部不需要大剧院和众多的听众的作品，它只有两、三个角色，并只有少数人演奏”。于是两位艺术家合作了一部新颖的作品，一部为朗诵、舞蹈和乐队而写的短剧——《士兵的故事》。作品演出获得很大成功，后由于流行性感冒蔓延被迫取消了旅行演出计划。

(四) 从流亡者到法国公民

——新古典主义的倡导者

1919年当俄罗斯芭蕾舞团开始从战争的挫折中恢复过来时，斯特拉文斯基又建立了与舞蹈团的联系，佳吉列夫从那布勒斯音乐学院和英国的博物馆找来18世纪意大利歌剧作曲家佩戈莱茜的一些歌剧音乐和室内乐乐谱片断，邀请斯特拉文斯基把它们改编创作成一部芭蕾舞剧音乐。作曲家这时并不熟悉、也不喜欢佩戈莱茜的音乐，但改编创作出乎意料地使他迷上了18世纪的意大利音乐。1920年5月15日《普契涅拉》在巴黎首演获得成功，然而一些批评家认为这是亵渎之音，更多的并不了解战争期间斯特拉文斯基其它作品的人们，则对这位《春之祭》作曲家的突然一百八十度转弯感到困惑不解。如果说《婚礼》代表了他俄罗斯风格时期创作的高峰的话，那么《普契涅拉》则标志着他历时30年的第二个创作时期——新古典主义（注）时期的开始。

战争结束了，斯特拉文斯基没有必要继续留在瑞士，他认为自己的前途是在西方。他原打算定居罗马，但考虑到在西欧音乐

（注）：二十世纪欧洲的新古典主义音乐流派，出现于一次大战后的二十年代。作为对十九世纪后半叶欧洲浪漫主义音乐的一种否定，新古典主义作曲家们把自己的视线转向18世纪欧洲的传统音乐艺术。他们提倡客观、超然的艺术准则、简洁明朗的音乐风格，注重复调手法和古典音乐体裁形式的运用，在模仿某些古典音乐风格的同时，采用一些现代作曲技法，力图创造出一种新的古典主义风格的音乐。

文化中心对他的事业更有益，他决定去法国。1920年斯特拉文斯基一家离开瑞士，定居巴黎郊区。

尽管斯特拉文斯基战后的前两部作品还带有俄罗斯风格的痕迹，但从总的来说，〈普契涅拉〉之后他的创作明显地背离了前一时期所依附的俄罗斯音乐传统，而面向他在〈普契涅拉〉中所重新发现的18世纪的西欧音乐风格。这种音乐风格的急剧转变，可以说与经历世界大战，生活道路的转折、创作上的危机和永无休止的探寻精神不无关系。作曲家晚年在〈主题与插曲〉一文中曾表白道：“作为一个作曲家他幸免于两次危机……，第一次——失去了俄国和作为俄罗斯语言的文字和音乐。”第二次危机是后来从新古典主义向序列主义的转变。的确，斯特拉文斯基是在自己创作的逻辑发展道路上不断迷失方向，调整改变音乐的倾向和风格，他甚至把每一个新作品作为向听众的一个新的挑战。然而我们纵观他一生的创作实践也许就会发现，这种变化只不过表现了他音乐个性不同的方面。在风格的变化中，斯特拉文斯基的音乐还是保持了鲜明的个性特征。

斯特拉文斯基来到巴黎后完成的〈管乐交响曲〉（1920）是为纪念德彪西（1918年病逝）而创作的。自从1910年〈火鸟〉首演时他们初次相识，就结下了亲密的友谊，尽管从〈春之祭〉以后，德彪西对斯特拉文斯基的音乐开始感到疑虑和不理解，然而作为朋友，他们一直相互敬重。整个作品是根据最后部分怀念亡友的神圣的赞美诗写成的。这时他的另一部作品〈为弦乐四重奏而写的小协奏曲〉，因第一小提琴在作品中的突出作用而得名，

作品仅有一个乐章。

斯特拉文斯基新古典主义时期是以西欧18世纪或称巴洛克时期（包括海顿、莫扎特）的音乐为主要背景的，但是他还是没有完全割断自己与十九世纪俄国艺术音乐的联系。为俄罗斯芭蕾舞团1921年冬季重新上演《睡美人》，他协助改编了总谱，这次改编唤起了他对柴科夫斯基所深怀的崇敬之情。此后，他又创作了小型喜歌剧《玛芙拉》（1922）和根据柴科夫斯基的一些钢琴曲和歌曲改编的芭蕾舞音乐《仙女之吻》（1928）。《玛芙拉》取材于普希金的诗体故事《科洛玛的小屋》，歌剧音乐受格林卡、柴科夫斯基影响，作品表明了他对发展俄国音乐所持的与柴科夫斯基相同的世界主义的态度——把最富有特点的俄罗斯音乐因素与丰富的西方音乐遗产结合起来。

与《管乐交响曲》和《玛芙拉》首演遭到的冷遇相反，《婚礼》最后定稿交由俄罗斯芭蕾舞团演出获得了成功，为他挽回了声誉，也使他认识到数年来他的音乐发生了多么大的变化，以及与听众趣味的差距。1923年创作的《管乐八重奏》是他第一部较成熟的新古典主义作品，也是他以后一系列纯音乐器乐作品的开端，他的创作范围向着匀称、均衡的富于建筑美的方面拓展了。

1922年夏天，斯特拉文斯基的母亲移民申请被批准，她离开苏联，加入了斯特拉文斯基在法国安瑞茨的家庭。这时已有数目可观的人在经济上依赖于斯特拉文斯基，这样他必须使自己的工作多样化，这意味着要牺牲作曲而把时间都用在钢琴演奏和指挥方面，这也是导致他转向钢琴曲创作的原因之一。1921年他把

《彼德鲁什卡》改编成三个乐章的钢琴独奏曲。在注意到自己有暇的演奏能力的前题下，他先后创作了《为钢琴和吹奏乐而写的协奏曲》（1923—1924）、《为钢琴和乐队的随想曲》（1928—1929），每一部作品他都保留了五年的演出专利权。当他的儿子沙利玛成为一名专业钢琴家时，他写了一首《为两架独奏钢琴的协奏曲》（1931—1935），由他们父子演奏。其它钢琴作品还有《奏鸣曲》（1924）、《A 调夜曲》（1925）。1924年斯特拉文斯基先后在欧洲十几个城市旅行演出，1925年他首次赴美演出，无论是作为钢琴家还是指挥家，他都获得了成功。

这时，斯特拉文斯基与俄罗斯芭蕾舞团的关系日渐疏远，虽然佳吉列夫重新上演了斯特拉文斯基战前的一些芭蕾舞作品，并把《雷纳尔德》和《玛芙拉》搬上了舞台，但是自《普契涅拉》以后，作曲家就再也没有接到俄罗斯芭蕾舞团的正式委托。斯特拉文斯基计划为纪念佳吉列夫在巴黎和西欧从事戏剧事业20周年创作一个大型作品《俄狄浦斯王》（1927）。这是他新古典主义创作时期的第一部大型作品，采用歌剧—清唱剧的形式，以拉丁文为剧词。尽管作者在音乐及舞台演出形式方面有精心的设计，但由于种种原因，作品只能与《火鸟》排列在一起在音乐会上演出。作品演出后观众反应冷淡，佳吉列夫对作品也持保留态度，一些批评家则认为与《火鸟》相比《俄狄浦斯王》显得单调、乏味。在后来的一些类似的演出中，作曲家愈来愈感觉到许多听众仍然固执地依恋着他早期的芭蕾舞剧音乐，对此他深感恼火。

1927年夏天，应美国华盛顿国会图书馆委托，他创作了芭蕾