

Witold Lutoslawski 1913-1994



鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐 作曲技法研究

Technical Studies

on
Lutoslawski's Aleatory
Music Composition

【姚恒璐 著】

香港华文国际出版公司

然音乐作曲技法研究

. 4

51

著

228)

2005

鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究

Technical Studies on Lutoslawski's Aleatory Music Composition

ISBN 7-80091-637-1



9 787801 381514 >

定价:28元 港币:38元

卢托斯拉夫斯

赵泓艺术教育研究中心编

《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》

Technical Studies on Lutoslawski's Aleatory
Music Composition

姚恒璐 著

图书在版编目(CIP)数据

《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》姚恒璐著

香港华文国际出版公司 2005.6
ISBN 7-80091-637-1

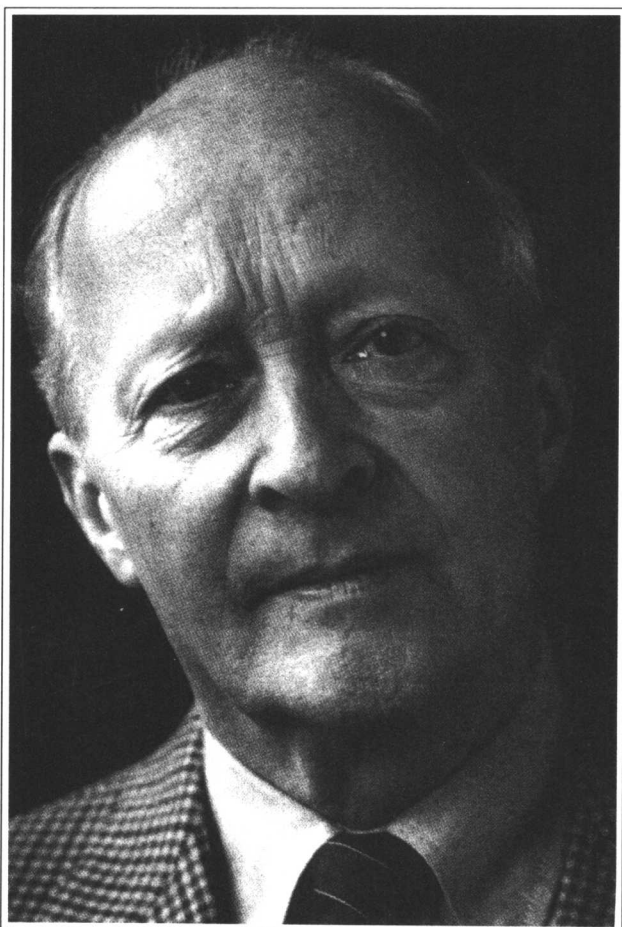
书 名:《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》
作 者:姚恒璐
出 版:香港华文国际出版公司
印 刷:中华商务联合印刷(香港)有限公司

责任编辑:杨彩芹
文字录入:王娟
文字排版:方若平
装帧设计:孙嘉荫

开 本:185 × 260 毫米
字 数:201,073 千字
版 次:2005 年 6 月第 1 版
印 次:2005 年 6 月第 1 次
书 号:ISBN7-80091-637-1
定 价:(港币) 38.00 元
(人民币) 28.00 元

※本书如有缺页、破损请寄回更换

版权所有·翻印必究
Printed in Hongkong



维多尔德·鲁托斯拉夫斯基 (Witold Lutoslawski) 1913—1994

前言

波兰作曲家维多尔德·鲁托斯拉夫斯基 (Witold Lutoslawski) 是当代一位颇有影响力的著名作曲家。他早年的作品一直为传统的写作风格, 此后他一直在探索新的、带有个人风格的作曲技法, 并在 20 世纪中、后期取得了引人注目的成果。文章以作曲家本人对作曲技法的论述为出发点, 阐述了他对作曲技法方面的主要论点: 关于音高组织、音响语言与和声、节奏、高潮的处理方式、什么是灵感、偶然音乐的技法及其总体音乐结构的透视观。从中可以领略到作曲家的创作个性所在。

鲁托斯拉夫基于 1913 年 1 月 25 日诞生于波兰华沙, 从很小就开始学习钢琴和小提琴, 并显示出对作曲的兴趣。他在 1924 - 1925 年同 J. Smidwicz 私人学习钢琴; 1932 - 1936 年在华沙音乐学院同 Lefeld 学习钢琴; 1926 - 1932 年随 L. Kmitowa 学习小提琴。从 15 岁开始, 他同一位里姆斯基·柯萨科夫的学生维多尔德·马利泽夫斯基 (Witold Maliszewski) 教授学习作曲。在华沙音乐学院, 他于 1936 年以钢琴专业毕业; 1937 年以作曲专业毕业。同一时期, 他还在华沙大学学习过几个学期的数学。从 1932 到 1955, 他一直是钢琴家的身份出现。1952 年, 他开始从事指挥, 指挥一般演出以及他自己作品的录音。

鲁托斯拉夫斯基早年的作品为传统写作风格, 他在 1941 - 47 年间写的《第一交响曲》成为他作曲风格的第一个转折点。此后, 他一直在探索新的、带有个人风格的作曲技法。他的国际活动是从 1965 年开始的, 先后在斯托克霍姆学院 (Stockholm Academy)、哥本哈根音乐学院 (Copenhagen Conservatory)、达莫斯学院 (Darmouth College)、德克萨斯州立大学 (Texas State University) 教授作曲。在 1959 - 65 年间, 他先是成为 ISCM (International Society for Contemporary Music) 的会员, 然后成为该组织的副主席 (vice-president)。1962 年, 他获得瑞士皇家音乐学院的名誉成员资格; 1971 年, 他在克利夫兰音乐学院 (Cleveland Institute of Music) 获得荣誉博士学位; 1973 年又同时在芝加哥大学和华沙大学获得荣誉博士学位。他分别在 1959、1973 年获得波兰作曲家同盟的两项奖; 三次在巴黎举行的 UNESCO 作曲比赛获奖 (1959、1964、1968); 1962 年获波兰文化艺术部的头奖; 1963 年获维也纳 Gesellschaft der Musikfreunde 和国际音乐委员会的两项头奖。

孜孜不倦的探索和演奏成功的实践, 使鲁托斯拉夫斯基在八十年代获得了一系

列的荣誉;1984年他接受了素有声望的格拉维梅尔奖(Grawemeyer Award);1986年,西班牙女王授予他法雷尔·萨莱特奖(Ferrer Salat Award),同年,他还获得英国皇家交响乐社团金质奖章(The Gold Medal of Britain's Royal Philharmonic Society)。在历史上,其他接受此勋章的著名作曲家有:古诺、布拉姆斯、鲁宾斯坦、埃尔加、拉赫玛尼诺夫和斯特拉文斯基。1985年,他的《第三交响乐》在美国路易斯威利大学(University of Louisville)获得两年一度的格拉维梅耶尔音乐大奖(Grawemeyer Award of Music Composition)。在完成了他的《第四交响乐》(Symphony No.4,1992)和《急速》为小提琴和钢琴(Subito,for violin ad piano,1992)之后,他于1994年春逝世于波兰华沙,享年81岁。

从1938年鲁托斯拉夫斯基最早的作品,如《交响变奏曲》,就显示出了一种对曲式控制的突出能力。他的作品结构总是富于逻辑性、清晰、有美妙的比例,暗含着一种有创造力风范的高规格。在鲁托斯拉夫斯基的“调性概念”中,带有内部矛盾冲突的乐段“变形的调性特点”(deformed tonality)表现为自然的旋律,常常来源于民间音乐,是一种与功能关系和声体系不同的自由写作。1949年他为弦乐队所写的《序曲》开始形成了一种新的、整体化的调性。其它一些“民间化”的作品还有《小组曲》(Little Suite,1950)、《舞蹈组曲》(Dance Preludes,1954)、《管弦乐协奏曲》(Concerto for Orchestra,1950-54),它们发展了其和声体系。带有转变性的作品是他于1958年为弦乐队所写的《葬礼的音乐》(Funeral Music),其中,一种新的调性构思占有突出地位。此作品比起其它作品更能清晰地展示鲁托斯拉夫斯基的作曲体系,在某些方面与12音序列有血缘关系。所有鲁氏的早期作品积累似乎都可以视为集中反映在《葬礼的音乐》中,它那带有“苦行”(ascetic)特性的音乐回归到作曲家固有的个性色彩中。1964年创作的《弦乐四重奏》与《葬礼的音乐》(Funeral Music)和《序曲》(Preludes)为弦乐队而作,是密切相关的。

其实,偶然性的音乐因素在中国的传统音乐当中早已存在,如自由的山歌、信天游、戏曲音乐民族器乐曲中的“自由节拍”,只是这些音乐大多是以单声部的形态出现的。中国传统音乐中的“散板”的概念,是以自由节拍与固定节拍相对而言,但音乐却不是很随意的,戏曲唱腔的散板板式是一种慢打慢唱的唱腔,乐音的长短、强弱、速度均有一定类似吟诵语调的规律,在表演中也有类似偶然音乐的“机遇”成分,每一次表演都不同。

带有偶然性因素的音乐的特点是,虽然音乐是依据音符的时值演奏的,但音乐不以指定节拍中的固定的节奏、速度、重音等标记来约束音乐的表现,或在所指定

的骨干音符基础上,可以有加花装饰和即兴性的演奏。这样做的结果就是,每一次表演在体现音乐表现要素的诸方面都可能是不同的,某些音符出得早些或晚些、唱奏得快些或慢些、某个音符奏得长些或短些。这些单声部线条中的偶然因素,运用到多声部音乐的写作中,就应当形成特定的写作规律。

【例1】传统琵琶曲《夕阳箫鼓》开始部分

夕 阳 箫 鼓

1. 回风 愉快 地 慢起渐快 渐快 由慢渐快 沈湘初传谱 林石城整理

慢起渐快 慢起渐快 下 上 下 上 由快到慢 渐慢

起板 $\text{♩} = 66$

曲谱中标有“慢起渐快”、“由慢渐快”等演奏中的速度提示，不表明这种音乐在演奏当中是有很大的自由度。每一位演奏者对“快慢”的幅度都会有个人不同的感觉，因而就会形成每一次录音对于音乐处理上的差异。在单声部音乐中如此，在多声部音乐当中这种音乐处理上的偶然性差异就会更加明显。

【例2】《十六板》选自〔清〕荣斋编《弦索十三套》第一集

【1】 (引子)

十六板
原 笛
八 板
胡 琴
阮 笙
三 弦
鼓

这是一首合奏曲，乐曲的引子部分以自由节拍的方式演奏，在统一速度的情况下，各自演奏自己的声部。由于不强调节拍，就意味着没有特别的重音需要加强，纵向也可能对的不齐，这样的音乐同后来的2/4节拍在听觉上形成韵律方面的对比。仔细想来，西方人在音乐作品中所采用的偶然音乐作曲技法，并不是他们的“专利”，而只是进一步将此种思维体系化了。

“间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。”这里形容的音乐似乎在婉转的进行中渐慢、渐弱、渐散，直至临时休止。中国传统音乐中的“散节拍”是创构含蓄美的奇妙手法。当乐曲呈自由节拍演奏的状况时，每一个乐音都似乎游荡在长短莫测的时空里，给人们留下冥想的余地。

本书拟以对鲁托斯拉夫斯基后期创作的12首作品进行分析，贯穿上述各类技法现象，既分析了作品本身，也通过谱例、分析图表演示种种不同的分析方法，以新的分析观念，适应对新的作曲技法的认识。本书中介绍的作品的总谱已由中央音乐学院教材科编印成教材，并已开设讲授题为《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法及其结构的透视观》的选修课。对鲁托斯拉夫斯基音乐作品的研究，主要是为了当前我国音乐创作，特别是对具有现代气息的音乐创作提供信息、启发思路。作为东欧现代作曲家，鲁托斯拉夫斯基的许多作曲技法和结构思维尽管有其独特的一面，同时也存在着同东方音乐相似的构思。

目前许多音乐院校的师生在个人的音乐创作中已经或多或少地采用了“偶然音乐的记谱方式”，从中也出现了一些音乐记谱、审美感受方面的问题。目前对于这类偶然音乐的作曲技法，确实存在着加以“规范化”的必要性，用以提高采用此类作曲技法的整体创作水平。因此，我们所涉及问题应当并不仅仅是对鲁托斯拉夫斯基个人的种种作品进行研究，而是应当在分析中加强实践的意识，因为这类技法理论本身就带有明显的实践性，研究的结果也会很快反映在一些研究者的新作品当中。如同80年代初我国作曲理论界对东欧作曲家巴托克的研究那样，对个别有代表性、有相当影响力的20世纪作曲家的研究，必将会促进我国作曲、理论界对现代作曲技法的学习和应用，创作出更多具有较高艺术水准的音乐作品——这就是本书写作的初衷。

序 言

二十世纪的西方音乐，是一个很复杂的社会文化现象，经过近一个世纪的“创新”和“改革”。到目前为止，不仅对音乐本身的认识、对音乐的社会功能，对音乐美的立场，都没有得到一致的共识和一致的主张，反对者说他们把音乐已经搞成了一片“废墟”，赞成者认为他们开辟了新的天地。但从总体来说，广大的音乐消费者，或者说音乐接受者，大多数所持的是惊愕、困惑和认为难以理解的态度，但相当多的“行家理手”是采取赞赏的态度的。我永远记得我第一次身历其境的景况，大概是在55年，在威尼斯的世界第二届现代音乐节上，音乐会在嘘声和鼓掌声同时不相让的喧嚣声中，大部分的听众离席而去，我因为是被邀的客人，一直留到午夜才结束的音乐会。这时，只有包厢和后排上还有各自成辟的一些年轻人，他们对最后几个节目也采取完全对立的态度，有些人对某一节目鼓掌、跺脚，并高声叫好，另一群人却漠然不动，甚至发出嘘声。招待我的主人说，对这种音乐基本肯定的人也是派系森严的，根据我过去的了解和我当时的感受，这个音乐会的曲目明显表现了这种完全对立的倾向，我认为一种可以称为“极端理性主义者”（写作的方法完全可以用数学的方法来演算），一种可以称为“反理性主义者”（只靠作者的直觉和偶然的相遇）；这种音乐后来被称之为“现代主义音乐”，欧洲大多用一个法国字，可以释之为“前卫”或者“先锋”来称呼这种音乐。后来接触了不少原苏联的理论著作，他们对这种音乐批判得很严厉，主要是从政治——社会功能来立论的，他们认为产生这种音乐的原因是由于欧洲人经历了两次世界大战，战争的残酷，使人们对人类的前途茫然无措，人们为了表现这种“世界末日”的心情，产生了这种颓废、阴暗、苦闷、扭曲的心态。这种分析不能说完全没有道理，但是，根据具体事件具体分析的原则，也就是唯物史观必须坚持的“历史和逻辑的统一”主张，对不同人的不同主张，进行个案的、马克思主义的分析；简单的说，也就是对不同的人做出不同的结论。要坚持马克思主义的唯物论和历史观，我认为必须坚持以下的原则：

①存在决定意识的原则；②经济基础和上层建筑的关系的原则；③生产力和生产关系的有关原则；④一切为人民群众总体利益服务的原则；⑤实事求是、实践检验一切的原则；⑥一切为人民和如何为人民的问题……

这可能就是江泽民同志归纳为三个代表的内涵。如果上述论点是完全正确的话，邓小平同志指出的，资本主义社会一切有用的东西，包括管理的方式都应该学习，不学习是愚蠢的，但对于一切意识形态领域里的东西，必须首先用马克思主义逐一加

以检验。这就应该也是我们对待二十世纪西方音乐的态度。

二十世纪西方音乐的主张者和实行者大多具有以下的基本看法，一是西方音乐从古典主义到浪漫主义的传统和技法已经被发掘殆尽了，因而要进行技法上的改革和创新，二是在音乐观念上大多认为音乐只应该是音乐本身规律和作曲家个性表现的结果；因而，不应该过多考虑，甚至完全不应考虑其社会效果；我认为前一点是可以讨论的，后一点是应该反对的。

人们都承认文学艺术贵在创新，我记得可能是诗人袁子才的一句话“间居时不可一日无古人，下笔时不可片刻有古人。”这句话很好地说明了对待传统与创新的态度，简单地说，就是在继承传统原则下的创新。

从音乐来说，传统是世界各族人民至少几千年的音乐文化世代代积累的成果，有些是源于物理学上的原则，有的基础于人类世代相传的生理学和心理学上的传承，因而如果为了所谓“创新”，把千百年形成的行之有效、为人共识的“游戏规则”全都推翻，完全从主观上构建一个人工杜撰的体系，这就不能认为是可以令人信服的论点了。

先不说从古典主义到国民乐派，他们的观念和技法是否已经发掘殆尽了，只举历史上一个作家为例，这个人就是肖斯塔可维奇，在他遭受斯大林和日丹诺夫严厉批判以后，有人说他是懦弱地屈从了，但如果我们认真地看一看他后来写的一些交响乐作品，他一方面并没有背弃传统，另一方面坚持了他的个性化的创新。现在不是历史已经对他做出了公正的评论了吗？

所以，我认为，西方二十世纪的音乐应该进行具体的分析，我认为正确的原则应该是，坚决反对他们提出的形形色色的对音乐的观念、社会学主张、美学观念中不合理的成份。而对他们的技法创新应该根据形式服从内容的观点，有选择地借鉴他们的技法创新的成果，为表现某种内容必须的，可以为我所有用的技法是可以借鉴的，而这种借鉴又必须服从于人民群众的要求，那种所谓“听不懂是你的水平低”的贵族老爷态度是绝对不可取的。

姚恒璐同志写了一本叫做《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》的书，要求我给他写个序，我对鲁托斯拉夫斯基可以说是没有了解，本来没有能力为他的书写序。但是，我阅读了他的原稿，由于这本书是对鲁托斯拉夫斯基的作曲技法研

究，不牵涉很多音乐观念和音乐美学的问题，而且我深信二十世纪西方作曲家中，也有少数真诚，甚至天真的为音乐创新而刻苦劳动的。比如说，根据姚恒璐同志的研究，他认为鲁托斯拉夫斯基总是有意识地使用那些在过去已经实践过的作曲途径，他的偶然音乐的技法也是在保持传统作曲概念的基础上才容纳了这种技法。而且所谓“机遇”只取得有限的作用；他重视民间音乐和巴尔托克的主张，姚恒璐同志这些分析完全正确，鲁托斯拉夫斯基的技法研究，对于我们流传甚广的以模仿某些技法而进行创作的当前，应该说，是有着现实意义的。如果一定吹毛求疵，姚恒璐同志在本书中，时而过于肯定，少数情况下还有一些过份溢美之词，这也是我歉意诚恳提出的。

噜嗦许多，不像个序言，限于学历，仅致歉意。

国家艺术教育委员会主任
中央音乐学院名誉院长

赵 沨

2001年7月3日

目 录

前 言	5
序 言	10
序 鲁托斯拉夫斯基的主要作曲技法论点	14
作品分析	
一、《哀悼的音乐》	
Musique Funebre, for string orchestre	(C.1998) 26
二、《弦乐四重奏》	
String Quartet (第一乐章)	(C.1967) 34
三、《为管弦乐而作》	
Livre Pour Orchestre	(C.1968) 38
四、《大提琴协奏曲》	
Concerto, for cello and orchestra	(C.1970) 49
五、《米·帕蒂》为管弦乐而作	
Mi-parti, for orchestra	(C.1975-76) 54
六、《小说篇章》为管弦乐而作	
Novelette, for orchestra	(C.1978-79) 60
七、《双协奏曲》为双簧管、竖琴与室内乐队而作	
Double Concerto, for oboe, harp and chamber orchestra	(C.1979-80) 65
八、《庄板》为大提琴与钢琴而作	
Grave, for Cello and Piano	(C.1981) 72
九、《第三交响曲》	
Symphony No.3	(C.1981-83) 77
十、《链环1》为14位演奏家而作	
Chain 1, for 14 instrumentists	(C.1983) 92
十一、管弦乐曲《链环3》为管弦乐而作	
Chain 3, for orchestra	(C.1986) 97
十二、第四交响曲	
Symphony No.4	(C.1992) 104
后 记——关于偶然音乐的写作技法	111
附录：	
关于本书《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》	
的英文目录及主要论点	
Technical Studies on Lutoslawski' s Aleatory Music Composition	116
参考书目	117

序

鲁托斯拉夫斯基的主要作曲技法论点

维多尔德·鲁托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski)曾经称自己在年轻时创作的作品为“犯规的调性音乐”，即，是所谓“虚构”的调性音乐，如同早期的亨德米特或法国六人团的一些作品。他发现这是一种“无前途的”作曲途径，由此萌发了建立“新秩序”的想法。他总是本能地倾向于无调性。例如，《第一交响曲》的某些部分是自由无调性，这些特点更体现在《弦乐四重奏》上。但这些作品却与十二音序列无关。他有时使用的是八音调试，在《弦乐四重奏》中，第一主题使用了一个八音音阶，其中有大、小二度，同时第二主题仅有某些小二度。中部是一种自由无调性，也就是说，无调性被用来作为一个起点，从而导致一种新的秩序。它服务于作曲家的新目的。鲁托斯拉夫斯基认为：首先是声音想象，其次才是技法问题，此外没有其它方法。其中没有声音的进行，也没有纵向的聚合。

为了在进行具体的作品分析当中使读者对鲁托斯拉夫斯基在技法方面的特性有一个较为清晰的脉络，笔者依照鲁托斯拉夫斯基本人对音乐创作的一些观点和演说，将他对作曲技法的主要论点分述、解释如下。

一、关于高组织(Pitch Organization)

鲁托斯拉夫斯基认为：作品中主要需注意解决的问题是音高组织，即，纵、横音高组织，这是音乐中的基本问题。音程有着它们自己的相貌、色彩。音程以一种特性的力量去创造气氛，而概念几乎不能被客观地衡量，它们涉及到作曲家复杂的内心世界和他们对声音的想象。音乐段落之间的不同性质对他的作曲思维来说是重要的，如果将纯五度放进几个八度中，然后用它与加有一个三全音的几个纯八度相比较，人们会感到，它们之间的差异是很小的，但实际上在两者之间有着根本不同的世界。

在《前奏曲与赋格》的赋格过渡句当中，鲁托斯拉夫斯基故意使用由纯五度、纯四度和大二度组成的纵向、横向或两者兼有的进行，它带有一种纯粹、宁静的气氛。如果以这些过渡句同赋格的一些主题相比，主题采用的却是三全音、小二度等不协和音程，从中渗透出一种对比的气氛。

二、关于音响语言与和声手段 (Sound Language and Harmonic means)

在鲁托斯拉夫斯基写作《葬礼的音乐》(Musique Funebre, 1956-1960) 时期, 他一直在试验引用复合和弦 (polychords)。自从完成《第一交响曲》之后, 他探索过种种音高组织的可能性, 用十二音音高组织来控制一个音乐总谱的三个方面:

- 1/ 纵向水平 (和弦与和声);
- 2/ 横向水平 (线条与旋律);
- 3/ 一个水平切面到和弦、线条 (对位与多声部)。

在这里有种种不同的结构十二音和弦的方法。主要的有两种: ①按照数字和音程类型所分类的和弦; ②按照相互关联的和弦的结合所分类的和弦聚合 (chord-aggregates) 或和弦的复合体 (chord complexes)。这两大组又可以被进一步划分为更精确的类型, 而这些下属分类基本上取决于不同音程类型的数目。这些音程级, 包括它们的转位、复合形成, 所形成的同等音程, 把所有给出的音程类型分列为一排最简单的个位数字组, 它们代表了半音关系的理性数字之间所体现的距离。

音程级 0	同 度, 纯八度, 纯十五度, 等等;
音程级 1	小二度, 大七度, 小九度, 等等;
音程级 2	大二度, 小七度, 大九度, 等等;
音程级 3	小三度, 大六度, 小十度, 等等;
音程级 4	大三度, 小六度, 大十度, 等等;
音程级 5	纯四度, 纯五度, 纯十一度, 等等;
音程级 6	增四度, 减五度 (三全音), 等等。