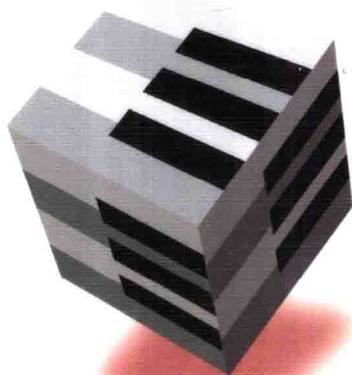


斯特拉文斯基 序列音乐研究

高佳佳 著



商務印書館

斯特拉文斯基序列音乐研究

高 佳 佳 著

商 务 印 书 馆

2003 年 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

斯特拉文斯基序列音乐研究 / 高佳佳著. --北京:商务印书馆,2003

ISBN 7-100-03890-1

I. 斯… II. 高… III. 斯特拉文斯基(1882~1971)—音乐—作品—研究 IV. J605.512

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 064439 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

SĪ TÈ LĀWÉN SĪ Jǐ XÙ LIÈYĪNYUÈYÁNJIŪ
斯特拉文斯基序列音乐研究

高 佳 佳 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北 京 民 族 印 刷 厂 印 刷

ISBN 7-100-03890-1/J·3

2003年10月第1版 开本 880 × 1230 1/32
2003年10月北京第1次印刷 印张 7 1/4

定价: 15.00 元

贈中央音樂學院

圖書館

内 容 提 要

十二音作曲技法自 20 世纪 20 年代问世,直至第二次世界大战前后,越来越广泛地在世界各地作曲家中流行开来。以全新的方法来结构音乐,这在当时是摆脱传统束缚的惊人的一步,对 20 世纪现代音乐的发展起着不可忽视的作用。20 世纪 50 年代后,这一音乐创作技术走向了用全序列技法来控制音乐,以其枯燥、艰涩的纯技术化手法,又集中暴露了序列手法缺憾的一面。然而我们发现,几乎和全序列出现的同时,还出现了另外一片天地,那就是 70 多岁高龄的斯特拉文斯基十分审慎地、深思熟虑地、一步一步地将十二音体系的序列作曲技法吸收到他的晚期音乐创作中,并创新了技法的表现,成就斐然。本书通过对斯特拉文斯基晚期 20 余部序列作品的分析,从序列的组成,序列的横向序进与纵向结构,序列的线形旋律特点、织体特点、节奏节拍特点、配器特点以及对序列作品整体曲式结构等方面的研究,探索这位有着相当成就和影响的伟大作曲家,是如何将十二音序列技法融于自己的创作中,有何创新与发展,其艺术价值何在。相信在今天光怪陆离的现代音乐中,斯特拉文斯基的音乐思想和美学原则,以及他对艺术的追求和创造,将能给后人以启迪和教益。

本书文字及谱例中所使用的符号说明

P-0: 即原始序列(往往是乐曲第一次出现的序列)

P-1: 将 P-0 向上半音移位

P-2: 将 P-0 向上两个半音移位(以此类推)

I-0: 原始序列的倒影(I-1、I-2……: 意义上)

R-0: 原始序列的逆行(R-1、R-2……: 意义上)

IR-0: 原始序列逆行的倒影(IR-1、IR-2……: 意义上)

RI-0: 原始序列倒影的逆行(RI-1、RI-2……: 意义上)

[A]: 移位轮回

[B]: 定位轮回

a、b 或 (a)、(b): 分别指十二音序列的前六音和后六音

Hor. 0、Hor. 1 或 H. 0、H. 1……: (Horizontal 的缩写) 横向轮回序列第一层、第二层(以此类推)

Hor. 0r、Hor. 1r 或 H. 0r、H. 1r……: 横向轮回序列第一层的逆行、第二层的逆行(以此类推)

Ver. I、Ver. II……: (Vertical 的缩写) 轮回序列纵向结构的第一和音、第二和音(以此类推)

SetI: 第一序列

SetII: 第二序列

目 录

序	杨儒怀 1
绪论	3

上篇 技术理论

第一章 序列的组成	17
第一节 原始序列	17
第二节 轮回派生序列	22
第三节 衍生序列	25
第四节 结缘关系的序列	27
第五节 序列中的调性体现	28
第六节 序列的变形和移位之间的总体组成与限定	31
第二章 创作中的序列	35
第一节 横向序列的运动	35
第二节 纵向序列的结构	65
第三章 创作的技艺	81
第一节 序列线形运动的特点	81
第二节 织体的运用	86
第三节 节奏与节拍	94
第四节 语言与音乐的结合	97
第五节 配器特点	99

第四章 作品的曲式结构	100
第一节 一部曲式	100
第二节 再现原则的曲式	101
第三节 并列原则的曲式	103
第四节 循环原则的曲式	105
第五节 变奏原则与变奏套曲	107
第六节 组合性段分结构	113
第七节 镜像回文结构	115
第八节 比例与数理逻辑的应用	117
第九节 套曲结构	121
第十节 特殊曲式组合	126

下篇 作品分析

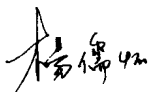
第五章 代表性的序列作品	131
第一节 《大合唱》	131
第二节 《七重奏》.....	136
第三节 《纪念迪兰·托马斯》	144
第四节 《运动》.....	152
第五节 《变奏曲》	170
第六节 《亚伯拉罕与伊撒克》.....	185
第七节 《进台经》.....	201
第八节 《颂歌安魂曲》	207
附录一:斯特拉文斯基序列作品一览表	231
附录二:乐曲分析索引(“技术理论”部分)	233
参考资料	236

序

高佳佳在进行硕士研究生学习期间就表现出积极稳健的学习态度。她在从事多年作品分析教学工作后,感到还应对许多曲式理论进行更深入的研究,以及在对掌握更科学和更完善的分析方法上还需深入探讨和学习。为此,她一直很努力。这种主动的学习态度也贯穿在她的博士研究生学习过程中。在选修我开设的《二十世纪音乐的素材与技法》的课程中,她又感到对20世纪音乐研究的迫切性并饶有兴趣,最后确定将斯特拉文斯基晚期序列音乐作为博士论文的研究课题。当论文选题确定之后,在翻阅资料以及分析具体作品时,又感到这一课题很有深度和难度,而可参考的资料又很有限——如有关中文的资料几乎没有。然而这并没有改变原来所确定的科研性质、范围和目的。通过艰巨而大量的研究,并通过认识—否定—再认识—再否定的不断循环的过程,最终所产生的论据和研究结果,从理论和分析实践上均填补了我国20世纪50年代后对序列音乐研究的空白,并最终获得成功。正如答辩委员会最后所述:“论文选题十分有意义,……其内容丰厚、扎实,对技术理论研究和作曲教学有着非常强的实用性。”

《斯特拉文斯基序列音乐研究》一书,是从创作技术和理论各个方面对斯特拉文斯基最后20首十二音体系序列作品进行全面深入地分析和研究,阐述了作曲家在极为丰富和长时间的前期多样化的创作基础上,吸取了十二音体系序列创作手法,所得到的艺术成果。展现在

我们眼前的是对传统序列创作体系的创新和发展,而不是简单的继承和采纳;同时也体现了对非十二音序列创作体系的丰硕经验和手法的兼容并蓄的结合。本书对此课题的研究也使人们感到是对 20 世纪 40 年代在西欧出现的多重序列技法机械繁杂的形式主义发展的束缚的解脱,同时又保持了十二音序列技法所特有的灵活而多种多样的技艺。所有这一切对斯特拉文斯基创作技艺方面的研究,当我国进入改革开放时代时,在对外来文化吸收和借鉴中,应该如何找到为我们民族音乐发展最有效和完善的方法,提供了有益的借鉴和参考。同时,在教学中也会为完善对 20 世纪音乐创作中占有极为重要地位的十二音序列技法创作体系的产生、各时期的发展以及后期各种学派的讲授提供了不可缺少的介绍和补充。

A handwritten signature in black ink, appearing to read '杨博' (Yang Bo) with a stylized flourish at the end.

2002 年 10 月 于北京·中央音乐学院

绪 论

一

伊戈尔·斯特拉文斯基(Stravinsky, Igor Feodorovich), 1882年6月17日生于俄国圣·彼得堡附近的奥拉宁包姆, 是一位在20世纪给予音乐以巨大影响、产生积极推动作用的俄罗斯作曲家。当1914年第一次世界大战爆发时, 斯特拉文斯基正旅居瑞士, 后因十月革命而未能返回祖国, 并于1920年定居法国, 1934年加入法国国籍。1939年第二次世界大战爆发后, 斯特拉文斯基来到美国, 定居加利福尼亚州的好莱坞, 于1945年又入美国国籍, 1971年4月6日卒于纽约。

斯特拉文斯基早年曾受俄罗斯音乐文化的熏陶和影响, 他那非凡的艺术气质和超常的音乐感悟, 使他在27岁便成功地创作了舞剧《火鸟》(The Fire Bird), 受到世人的瞩目。走出国门之后, 置身于世界音乐文化之中的斯特拉文斯基, 继续以他风格迥异、个性鲜明的作品的不断问世而在国际乐坛上掀起波澜。作为一位思想极为敏锐和活跃的伟大艺术家, 在他一生三个主要创作风格的转变中, 人们却很难从中发现其变化的线索和迹象, 因而每一次风格的转变都使得追随者们猝不及防, 如坠雾中。纵观斯特拉文斯基60多年的创作生涯, 他一直在不断地寻求创新, 避免重复自己。因此, 20世纪的各种风格流派, 如印象主义、新古典主义、表现主义、爵士乐以及十二音体系等都对他有所吸引,

并在他不同风格的作品中也对一些流派的发展产生了重大的影响。斯特拉文斯基晚年的助手和挚友,美国指挥家罗伯特·克拉夫特(Craft, Robert)曾说:“如果说在20世纪音乐生活中,斯特拉文斯基是令人激动的中心人物,那不只是由于他的创新和体现在音乐中的其他素质,包括他的音乐个性的力量,而且也因为他从整个现代世界——包括美国 and 欧洲——中吸收的东西比他的对手多。”^①或许我们可以说这就是斯特拉文斯基!

尽管如此,人们对斯特拉文斯基在晚年转向序列主义仍大惑不解。因为作为20世纪新音乐的另一代表人物十二音体系的创始人勋伯格(Schoenberg, Arnold)与斯特拉文斯基在艺术风格和美学观念上一直存有分歧。他们多年虽互为邻里,却从来来往。第二次世界大战之后,序列作曲法已成为一种很流行的音乐语言。用全新的方法来构建音乐,这在当时是摆脱传统束缚而跨出的惊人的一步,对现代音乐的发展具有不可忽视的作用。十二音作曲法(Dodecaphonic)是将12个半音处于绝对平等的地位,作曲家根据需要为它们排成次序,亦称序列,序列即是乐曲的旋律与和弦构成的基础。十二音作曲法同时强调一个序列必须完整地使用,在序列各音依次出现之前不得有重复,以避免形成调性中心。很明显,十二音作曲法彻底瓦解了古典音乐中的调性体系,它以一种新的音乐结构力取代了调性结构力。这一“新生事物”对当时很多年轻作曲家包括已有成就的作曲家来说,都产生了不同程度的影响。此时克拉夫特也向斯特拉文斯基积极介绍勋伯格以及勋伯格的学生贝尔格(Berg, Alban 1885—1935)和威伯恩(Webern, Anton von

^① 罗伯特·克拉夫特(Craft, Robert)《我和斯特拉文斯基相处的日子》,司徒幼文译,外国音乐参考资料,1982.6。

1883—1945)的作品,并建议斯特拉文斯基研究十二音体系。而斯特拉文斯基对威伯恩的作品也的确表现出很多的赞赏。克拉夫特回忆道:“不论1950年前斯特拉文斯基对勋伯格有过什么看法,从那以后,这位美籍俄人就不把那位美籍奥人看作对立面了,而是看作可以向他学习,并且也真的学到了东西的伟大的同行。”^①而此时的序列作曲法已风靡乐坛,一些作曲家们已不再满足只限于音高材料的序列原则,认为序列可以控制音乐的各个方面。如节奏、力度、音区、演奏法以及序列形式等,均可形成有序的发展。这一手法在巴比特(Babbitt, Milton)、布列兹(Boulez, Pierre)和诺诺(Nono, Luigi)等人的作品中都有所体现。这种被称为“整体序列”的音乐,以其枯燥、艰涩的纯形式化手法,集中暴露了序列音乐缺憾的一面。而与此同时,70多岁高龄的斯特拉文斯基却十分审慎地、深思熟虑地,一步一步将序列技术吸收到了他的音乐创作中。斯特拉文斯基在《音乐诗学》中谈到:“艺术越是有控制、有限制、越精心琢磨、就越觉自由。……因此,我的自由是在我自己为每一项任务规定的框架内的行动自由。……甚至还可以这样说:我把自己的活动天地限制得越小,为自己设置的障碍越多,我的自由就越大、越有意义。”^②也许正是由于这种创作思想的支配,使斯特拉文斯基对序列音乐的兴趣越来越浓厚,“实验田”越开越大,从各种少于十二音的序列使用,到多重序列的结合;从乐曲局部或某一乐章的序列使用,到整部作品的序列运用;从各种小型声乐、器乐曲,到大型的舞剧、大合唱、管弦乐曲等,共创作了不同体裁和形式的作品约20余首。使其后来完全成为有自己独特个性的序列作曲家。

① 罗伯特·克拉夫特(Craft, Robert)《我和斯特拉文斯基相处的日子》,司徒幼文译,外国音乐参考资料,1982,6。

② 斯特拉文斯基《音乐诗学六讲》,金兆钧译,中央音乐学院学报,1992,2。

其实,在斯特拉文斯基全部创作生涯中,他无论转向何种风格,其音乐美学思想和创作原则是一致的。他的新古典主义美学思想体现在对“传统”的理解和对传统意义上的革新方面。他认为:“传统与习俗完全不同,……传统来自有意识的、深思熟虑的接受。……传统是以事件的延续为前提,绝非暗示着以往事件的重复。它像一份祖先的遗产,继承人在传统中接受它,并在将它传下去之前使之结出果实。”^①“斯特拉文斯基的伟大就在于他懂得要达到经典的深度只有使用过去的东西,而创造仰仗旧事物和仰仗新事物一样多。”^②然而,新古典主义所持有的那种理性、客观、冷静的气质,和结构简洁、音色清晰、织体精炼的格调与序列主义并非格格不入,尤其在斯特拉文斯基各时期的作品中更有着内在的联系。如复调音乐始终是斯特拉文斯基创作中的重要形式,他一贯注重旋律在音乐中的特殊地位,甚至为强调各声部的旋律线条而不去考虑纵向的和声表现。他认为,在体系的一切变化之后依然生存着的是旋律。因此,他才会用序列音乐语言写出《大合唱》中的“利切卡尔”,《七重奏》中的“帕萨卡里亚”和“吉格”舞曲、弦乐四重奏《二重卡农》以及管弦乐《变奏曲》等与传统体裁紧密结合的作品。在斯特拉文斯基晚期任何一部序列作品中,通过作曲家精湛的配器技巧,富有个性化的节奏力量,全音阶、八声音阶和自然音体系和声音响的运用,以及他对音乐独特的诠释等等,人们会清晰地感受到,斯特拉文斯基音乐中所特有的素质。

斯特拉文斯基和勋伯格作为 20 世纪新音乐的开拓者,他们共同的成就是打破传统的基于七个音的大小调体系,而努力挖掘一切其他音

① 斯特拉文斯基《音乐诗学六讲》,金兆钧译,中央音乐学院学报,1992,2。

② 罗伯特·克拉夫特(Craft,Robert)《我和斯特拉文斯基相处的日子》,司徒幼文译,外国音乐参考资料,1982,6。

乐材料的可能性。勋伯格达到此目的的途径是从晚期浪漫派高度半音化,到最终调性瓦解,并建立一个均衡十二音的理论体系。斯特拉文斯基达到此目的的途径则是以结合自然音调试为特点的新的综合体,是调性音乐的异类产物。因此,斯特拉文斯基在他的晚期序列音乐中使用序列形式的“框架结构”、“轮回法”等手段时,依然获得了“十二音调性”。

从另一角度看,序列因素早在斯特拉文斯基的很多前期作品中就有所预示。如《火鸟》中非重复音的半音化主题;两架钢琴奏鸣曲变奏乐章中主题带有序列思维的变奏发展等,都在不经意中表现出明显的序列因素。因此,可以说斯特拉文斯基在长期的创作实践中,在作曲技法不断地变化与发展中,也有接受序列技术的天然土壤。在这种土壤里,自然会生长出序列音乐的奇葩。“《颂歌安魂曲》是经过 65 年发展变化的最后成果,这奇迹出自于一个 84 岁的老人之手,其令人惊讶的程度不亚于《火鸟》出自于一个 27 岁的年轻人之手。”^①

二

1951 年初,斯特拉文斯基创作了三幕歌剧《浪子的一生》(The Rake's Progress)。这部作品不仅被认为是他新古典主义时期的顶峰之作,而且还标志着新古典主义时期的结束。从此,斯特拉文斯基开始了探索运用序列技法进行创作的新历程。这一历程一直延续到 1966 年。在此期间,作曲家在序列运用上也经过了逐渐深入和复杂的过程,

^① 罗伯特·克拉夫特(Craft, Robert)《我和斯特拉文斯基相处的日子》,司徒幼文译,外国音乐参考资料,1982,6。

因此,这个历程的前期创作和后期创作在风格上差异较大。

1952年--1957年,是作曲家序列音乐的前期创作。这一时期的作品更多表现出序列音乐与传统音乐的融合性,这是作曲家走向全面序列创作的过渡时期。其表现为:并不是在整个作品中全部运用序列创作,而只是在作品的某一乐章、某些段落或局部性地使用序列技术,但从整体来看,其音响、风格和效果是协调统一的;序列音数量的组成较为自由,多由四音、五音、六音、七音等组成,此时还没有使用全部12个半音的音高;在序列的原形、变形或变体的选择及相互结合上,十分注重调式和调性的体现;序列在作品中多作为主题意义出现,都具有强烈的调性感和旋律感;在序列横向线条的发展中,主要是通过单旋律与复调结合体现出来,因此,容易避免干扰调性的不谐和音响;较少使用序列音纵向结合的和声音响材料,而更多地应用复调织体与主调织体的结合或交替,在这种结合和交替中逐渐将序列技法的复杂性增长起来,并与一定的曲式发展原则联系在一起。可以看出,他对序列技法的采纳和应用与一般的传统创作技法,特别是与复调模仿手段和动机性的发展手段,有着非常融和的结合。

作于1952年的《大合唱》(Cantata)是斯特拉文斯基第一部尝试运用序列技法进行创作的作品。在这部作品中序列技术的含量很有限,十二音作曲技术仅仅是试探性地渗透于作品中。在七个乐章里,只有中间两个“利切卡尔”^①乐章被使用了序列技法,而且是局部性的运用。

《七重奏》(Septet)是斯特拉文斯基前期序列创作中惟一的一部纯器乐套曲。《七重奏》“吉格”乐章的原始序列与《大合唱》中“利切卡尔”乐章的原始序列一样,都具有保持序列的音高、音区(“吉格”乐章还保

^① “利切卡尔”(Ricercar)是16--17世纪流行于欧洲的带有模仿性复调风格的杂曲。

持节奏)不变的传统主题意义。在这部作品里所展示出来的序列技法与传统技艺的结合,比起早一年的《大合唱》有着更为深入的体现。《七重奏》由三个乐章组成。第一乐章无标题,奏鸣曲式。其余的第二、三乐章分别有“帕萨卡里亚”和“吉格”体裁的标题。同时在第二、三乐章中明确地结合了序列技法进行创作。这也是斯特拉文斯基序列创作中惟一的一首结合巴洛克古典体裁特征表现序列技法的作品。因而,在这种结合中所表现出来的创新意识十分引人注目,表明序列技法与传统体裁相结合有着更为实际的运用价值。

距1919年创作“四首俄罗斯歌曲”34年之后,斯特拉文斯基于1953年又创作了一组艺术歌曲——《为莎士比亚诗谱曲的三首歌》(Three Songs from William Shakespeare)。斯特拉文斯基在这部作品中的序列技法运用有新的发展。虽然只在第一和第二乐章里使用了序列技法(第三乐章写法较为自由),但不同的是,在这两个乐章的创作中,作曲家已不再结合非序列手法,或者说不再只是局部地使用序列技法,而是完全采用序列技术结构乐曲。与前两部作品相比,虽然序列仍注重横向旋律化发展,但每个声部的音高音区位置、节奏,以及在音乐发展中序列的长度所做的各种变动等等,说明乐曲已具有典型的序列技法的表现。

1953年创作的《纪念迪兰·托马斯》(In Memoriam Dylan Thomas)是一部声乐套曲,在这部作品中,作者对序列技法的运用又向前迈进一步。这是斯特拉文斯基第一部在所有乐章中全部采用序列技术进行创作的作品。虽然原始序列仍不是由12个音构成,但比起前几部少于12个音的作品显得更为严格而有序。在序列的发展中突出了三全音和全音阶的音乐特性。同时在两个器乐乐章之间还精确地体现了曲式发展的比例交换的对称原则。整个作品也受到了数理逻辑的影