

迪蒂耶 交响曲研究

DIDIYE JIAOXIANGQU YANJIU

赵娜 著



兰州大学出版社

2013年甘肃省高等学校科研项目：《迪蒂耶交响曲的曲式生成技术研究》

项目编号：2013A-004

迪蒂耶交响曲研究

赵娜 著



兰州大学出版社



作者简介

赵娜，女，音乐学博士，毕业于首都师范大学，研究方向为外国作曲家与作品研究，师从杜晓十教授。现任教于西北师范大学音乐学院，甘肃省音乐家协会会员，中国教育学会音乐教育分会会员。曾在《人民音乐》发表学术论文：《当代法国音乐圣殿中的巨擘——谈法国作曲家亨利·迪蒂耶的音乐创作》《津梁之作 时代之需——评〈理解后调性音乐〉》；在人民音乐出版社出版译著：《英国皇家音乐学院钢琴考级选》（2011-2012年版）两册，《英国皇家音乐学院听力测试实例》（2011年版）两册。



目 录

绪 论 / 001

第一章 主题材料——曲式生成的基础因素 / 013

第一节 主题材料的音高基础 / 015

一、音阶思维 / 015

二、音程思维 / 038

三、主题之间的关联性 / 056

第二节 主题的分层、并置与合成 / 059

一、主题分层 / 060

二、主题并置 / 064

三、主题合成 / 066

第三节 主题的衍展与微变 / 072

一、主题衍展技术 / 074

二、主题在音高方面的自由微变 / 083

第二章 音高中心性——曲式生成的核心因素 / 090

第一节 中心音的确立方式 / 093

一、持续音确立中心音 / 093

二、半音倾向性确立中心音 / 101

三、三全音确立中心音 / 105

四、旋律线条的迂回式环绕确立中心音 / 108

五、各种手法综合运用确立中心音 / 113



- 第二节 中心和弦的贯穿及其结构力作用 / 115
 - 一、中心和弦在同一乐章内部贯穿、重现 / 116
 - 二、中心和弦在不同乐章中贯穿、重现 / 122
- 第三章 线性对位——曲式生成的动力性因素之一 / 131
 - 第一节 “类平行进行”形成的线性对位织体形态 / 134
 - 一、“类平行进行”形成的带状旋律织体提供展开性与动力性 / 135
 - 二、“类平行进行”形成的对位化和弦式织体提供展开性与动力性 / 154
 - 第二节 对比复调手法形成的织体分层 / 168
 - 一、织体分层的对抗性与中心音的统一性 / 169
 - 二、织体分层的对抗性与音高基础的统一性 / 171
 - 三、不同形态的带状旋律声部层形成织体分层 / 175
 - 四、帕萨卡利亚中对题对位化形成的织体分层 / 177
 - 第三节 模仿手法形成的主题连缀式进行 / 180
 - 一、紧接模仿 / 180
 - 二、同步扩大模仿 / 193
 - 三、倒影模仿 / 194
- 第四章 音色——曲式生成的动力性因素之二 / 200
 - 第一节 乐队编制 / 200
 - 一、整体乐队编制 / 201
 - 二、色彩乐器组、打击乐器组的编制及组合 / 202
 - 三、局部运用的弦乐四重奏式的编制与组合 / 209
 - 第二节 音色对比手法 / 214
 - 一、音色组合的瞬间变化 / 214
 - 二、运用不同演奏法形成的音色对比 / 217
 - 三、同类独奏乐器与乐器族群之间形成的音色微差 / 219
 - 四、音型化材料的快速转接形成的音色对比 / 224
 - 第三节 制造音色空间感的手法 / 227
 - 一、运用乐队极端音区的对比制造音色空间感 / 227



- 二、运用不同方位的同类乐器转接制造音色空间感 / 230
- 三、利用多层声部同节奏运动的反向进行扩张音色空间感 / 232

第五章 节奏、节拍——曲式生成的动力性因素之三 / 234

- 第一节 节奏在曲式生成中的动力性作用 / 235
 - 一、复合节奏 / 235
 - 二、打破节拍限制的不规则节奏组合 / 242
- 第二节 节拍在曲式生成中的动力性作用 / 247
 - 一、节拍置换 / 247
 - 二、复合节拍 / 254
 - 三、变节拍 / 257

第六章 结构原则 / 264

- 第一节 再现三部性原则 / 265
 - 一、《第二交响曲》第一乐章 / 265
 - 二、《第二交响曲》第二乐章 / 269
 - 三、《第一交响曲》第三乐章 / 271
- 第二节 变奏原则 / 273
 - 一、固定主题的特征 / 274
 - 二、主题呈示方式 / 274
- 第三节 奏鸣原则 / 279
 - 一、调性布局 / 281
 - 二、主题材料布局 / 282
 - 三、结构力因素 / 283

结 语 / 284

- 第一节 文学因素对迪蒂耶音乐创作的影响 / 284
 - 一、普鲁斯特对迪蒂耶的影响 / 284
 - 二、波德莱尔对迪蒂耶的影响 / 287



第二节 在“传统”与“现代”之间寻找平衡 / 290

一、主题材料 / 290

二、音高中心性 / 292

三、线性对位 / 294

四、音色 / 295

五、节奏、节拍 / 295

六、作品结构原则 / 296

参考文献 / 300



绪论

在20世纪的西方音乐世界中，“先锋派”作曲家们创造了形形色色、风格迥异的作曲技术，推动着20世纪音乐大潮滚滚向前。但是，在这不断求新的现代音乐发展道路上，有一位勇敢而执着的独行者——法国元老级作曲家亨利·迪蒂耶(Henri Dutilleux, 1916—2013)，他并没有随波逐流，而是以与众不同的姿态默默屹立于专业音乐发展的大潮之中。高为杰教授在《20世纪音乐名著导读——协奏曲卷》中这样写道：“迪蒂耶由于不追随‘先锋主义’的时髦，而一度被冷落，但他的音乐，以其独特的个性和完美的品质，而最终赢得世人的喜爱。迪蒂耶在他耄耋之年，竟像一颗被人们重新发现的明星而走红，虽然不无滑稽，但毕竟令人欣慰。”^①

迪蒂耶继承了音乐家先辈们传统作曲技法的精华，虚心向同时代作曲家学习，完美地糅合了各种优秀的音乐元素，形成了自己独特的风格。从音乐风格上看，作为一位法国作曲家，迪蒂耶继承的是德彪西、福雷和拉威尔的传统，但他却是一个能将传统的和先锋派的音乐技法融为一体，并使两方面的听众都能接受的作曲家。“在‘保守’与‘革新’两股潮流泾渭分明的现代乐坛上，迪蒂耶的道路不失为一种更有现实意义的探索”。^②20世纪的作曲家只有一小部分人能够既被公众欣赏又被同行认可，迪蒂耶就是其中之一。他的作品中既有精良丰富的现代音乐技法，又有深厚的人文内涵，具有百听不厌的“耐赏性”。因此，深受各国音乐爱好者的喜爱，尤其是受到了很多回避现代音乐的

^① 高为杰，《20世纪音乐名著导读——协奏曲卷》，上海音乐出版社，2001年版，第22页。

^② 罗忠镕、杨通八，《现代音乐欣赏词典》，高等教育出版社，1997年版，第184页。



听众的认可和赞赏。迪蒂耶享有很高的国际声誉,是继德彪西、拉威尔和梅西安之后法国音乐延长线上的又一位巨擘。

迪蒂耶享有很高的国际声誉,他的创作领域涉及交响曲、协奏曲、室内乐、乐队作品、钢琴作品以及芭蕾舞剧音乐和电影音乐的创作。迪蒂耶的音乐受过多项嘉奖:除了1938年的“罗马大奖”以外,还有1967年的“法国国家音乐大奖”,1994年的日本“高松宫殿下纪念世界文化奖”等。迪蒂耶是联合国教科文组织国际音乐委员会的成员之一,也是比利时皇家学院的成员,自1981年起成为美国纽约文学与艺术学院的荣誉成员。2005年获得素有“音乐诺贝尔奖”之称的德国最高音乐奖项“西门子音乐大奖”。

一、迪蒂耶其人其作

迪蒂耶,1916年1月22日生于法国里昂热的一个艺术世家,他的祖父 Henri-Joseph-Constant Dutilleux(1807—1865)是一个画家,与德拉克洛瓦和柯罗是挚友。他的外祖父 Julien Koszul(1844—1927)是一位作曲家、管风琴演奏家,曾是鲁贝尔音乐学院的院长,并且是福列的终身挚友。其父亲 Paul Dutilleux(1881—1965)是一位画家,母亲 Thérèse Koszul(1881—1948)擅长演奏小提琴和钢琴。迪蒂耶从小就是在这样一个充满艺术氛围的家庭中被培养起来的,这些艺术家先辈们对他的培养和熏陶深深地影响了他日后的音乐之路。1924年迪蒂耶进入杜埃音乐学院学习,音乐学院的院长维克托(Victor Gallois)发现迪蒂耶非常有音乐天赋,所以亲自教他和声、对位还有钢琴。维克托还把他安排到音乐学院的乐队中,让他负责演奏钢琴和打击乐,这对迪蒂耶以后写作乐队作品是大有益处的。1933年迪蒂耶进入巴黎音乐学院跟随很多名师学习各门课程,并写了很多习作。他连续三次参加罗马大奖的作曲比赛,在1938年第三次参赛时凭借作品康塔塔 L'anneau du roi 获得罗马大奖。在音乐学院学习期间,他意识到学院缺少了分析课而且也没有导师引导他学习现代作曲技法,因此他自学了丹地^①的作曲技法方面的著作,还研究了许多前辈作曲家

^①丹地:法国作曲家、音乐教育家。1851年3月27日生于巴黎的一个贵族家庭。11岁开始学习钢琴,后又学习和声、配器,并进入大学攻读法律,普法战争爆发时到部队服役,战争结束后继续音乐学习。1872年成为弗兰克的学生和崇拜者,开始了创作生涯。1931年12月2日病逝于巴黎,其音乐成就表现在交响曲方面:《法国山歌》《华伦斯坦》《伊斯塔》《降B大调第二交响曲》《山中夏日》,此外还写了6部歌剧。



的作品。可以说,其早期创作阶段,大多数作品都受到了法国前辈作曲家如:德彪西、拉威尔、鲁塞尔等人的影响。作为罗马大奖的获得者,他仅在罗马待了四个月,二战爆发前他就回到了法国。1939年被征募到军队,成为一名勇敢的反法西斯主义战士,1940年8月复员。1941年的冬天,法国维希政府强迫迪蒂耶离开巴黎到希米耶区,他在那里待了两年,在没有任何许可的情况下回到了巴黎。他回到巴黎以后,毁掉了自己所有的作品,只有第一次参加罗马大奖的作品幸免了。所以日后迪蒂耶总是否认自己早期作品的存在,他也从不批准任何一部写于1947年之前的作品的演出。

迪蒂耶自认为他第一部真正意义上的作品是为妻子而作的钢琴奏鸣曲(1947—1948)。这部作品一共包含三个乐章,最后一个乐章名为《合唱与变奏》。在这部钢琴奏鸣曲中,仍然可以听到印象主义色彩斑斓的印记。迪蒂耶认为:法国音乐的风格不应该被限制在陶醉和高雅的范围内,因此他希望能够创作出严肃而且内容充实的作品。在创作初期,迪蒂耶从许多前辈作曲家的作品中汲取了丰富的营养,慢慢地,他开始努力地建立属于自己的个人音乐风格。

1943年,迪蒂耶被任命为法国音乐电台的总监。在电台工作期间,他致力于发展一种新的艺术形式:用特殊的无线电发出的声音来演奏把语言和音乐融合在一起的作品。迪蒂耶为法国作曲家奥阿纳(Maurice Ohana)、伊夫·马莱克(Ivo Malec),美国作曲家贝西·约拉斯(Betsy Jolas)等人写了很多这样的作品,并且其中的很多作品都获得了意大利奖金。在电子音乐蓬勃发展时,迪蒂耶也加入对电子音乐的探索中,但是他的兴趣很快就衰退了。迪蒂耶总结自己对电子音乐的态度时这样说:“我并不认为有了更多电子音乐的作曲经验就会更好地发现自我。”^①因此,在他中后期的音乐作品中,并没有电子音乐的印记。迪蒂耶在电台工作期间,还接受剧院委约,以艾米莉·勃朗特的小说《呼啸山庄》为基础创作了《Les hauts de Hurlevent》(1944—1945)。

20世纪中期,序列主义大行其道,很多作曲家都参与其中,转入了运用序列思维创作的模式。此时在法国,布列兹以其精湛的序列技法和先锋音乐观

^① Caroline Potter, *Henri Dutilleux: His Life and Works*, Ashgate Publishing, 1997年版,第13页。



念成为序列音乐的代表人物。“迪蒂耶也曾学习了很多用整体序列技术写作的作品,他并不是完全不接受这种技术,他所拒绝的是充斥于20世纪五六十年代的教条主义和独裁主义态度。迪蒂耶从不拒绝使用调性,而且他希望音乐的进行能够保持一种自然的倾向性。”^①20世纪50年代,迪蒂耶完成了两部交响曲,这既代表了其成熟音乐风格的形成,也暗示着他已经远离了欧洲音乐先锋派,特别是布列兹的整体序列技术。他的作品经常强调某个特殊的音或和弦,用来作为一个支点或贯穿全曲的一股力量。这种做法正好与序列手法是相反的,因为在序列写作中,十二个半音的地位是平等的,没有任何一个音可以优先于半音阶中的其他十一个音。在法国音乐发展史中,真正意义上的交响曲是非常少的,而迪蒂耶却在交响曲领域大显身手,写出了两部极为出色的交响曲。《第一交响曲》(1950—1951)与传统交响曲的乐章格局有显著的不同:第一乐章是一首帕萨卡利亚,包含了三十五次变奏;第二乐章为谐谑曲快板;第三乐章为间奏曲;第四乐章是一首变奏曲。这四个乐章中的每一个乐章都只有一个主题,并不具备传统奏鸣曲式的二元性特点。

迪蒂耶是一位非常重视色彩的作曲家,但他并不像很多先锋派的作曲家那样,通过使用激进的非常规乐器演奏法或非常规乐器来获得新鲜的音色。他最关注的是音色之间的对比以及如何制造一种音色空间感。《第二交响曲》(1955—1959)是库塞维茨基基金会为庆祝波士顿交响乐团成立75周年而邀请他写的,其乐队编制由一个传统的大型交响乐队环绕着一个包含了十二种乐器的室内乐队(包括双簧管、单簧管、大管、小号、长号、羽管键琴、钢片琴、定音鼓、小提琴、中提琴、大提琴以及低音提琴)组成。作曲家通过运用这种类似于大协奏曲的模式,制造了巨大的音色空间感。两个乐队在一起交相呼应,一个就像是另一个的映射,在演奏时产生了对比和镜像的色彩感。迪蒂耶把这部交响曲命名为“二重”,大乐队与小乐队的共存既制造了音色的空间感又形成了音色对比,同时,小乐队中每位独奏者,又与整个乐队形成对比。迪蒂耶从来不写绘画似的总谱,但是他使用的传统符号也有着独特的艺术吸引力。他坚持认为,一部总谱必须用演奏者能迅速准确地理解的符号来记写。

^① Caroline Potter, *Henri Dutilleux: His Life and Works*, Ashgate Publishing, 1997年版,第64页。



除了这两部交响曲之外,迪蒂耶在20世纪50年代的第三部重要作品就是芭蕾舞剧《狼》。这部作品是受法国著名舞蹈家罗兰·佩蒂(Rolan Petit)的委约而作的,于1953年3月17日首演。这部作品首演后获得了极大的赞赏,但是现在几乎已经不为人知了。迪蒂耶认为芭蕾舞剧的音乐是不能与舞台表演分离的,因此,从不批准这部作品在音乐会上演出。

1961年迪蒂耶被聘为巴黎师范学院的作曲教授。他班上的学生比巴黎音乐学院的学生有着更为广泛的背景,因为这里对来求学的外国学生没有任何年龄和地区的限制。吉拉德·格里希^①(Gerard Grisey)可能是他的学生中最出名的一个,此外,在法国比较出名的还有雷诺·家诺克斯(Renaud Gagneux), Jean-Claude Wolff, 平义久^②(Yoshihisa Taira), Gelix Ibarrondo 以及 Francis Bayer。迪蒂耶坚持认为在作曲时要有坚实的和声和对位背景做基础。他经常带领学生分析很多作品,要求学生们为某一件乐器写作小品,此外,学生也把自己自由创作的作品拿给迪蒂耶看。如果可能,学生还要在钢琴上自己演奏自己的作品(迪蒂耶不喜欢读谱),然后迪蒂耶沉默地坐一会儿才会对作品说一点意见。他从来不谈论自己的作品,也从不会试图去支配学生的思想;他从不批评学生用十二音写的作品,但是,他坚持认为无论用何种作曲技法写作,都必须保证每一部作品的音乐语言是统一的。自1960年起,由于迪蒂耶眼疾复发,他半数的学生都转入奥阿纳(Maurice Ohana)^③的门下。1963年迪蒂耶辞去了法国电台的工作,这样他就有了更多的时间和精力投入自己的作曲事业中。他接下来的一部大型作品是专门为大提琴演奏家罗斯特洛波维奇(Mstislav Rostropovich)^④而作的大提琴协奏曲《遥远的世界》。早在20世纪60年代,罗兰·佩蒂就邀请迪蒂耶根据波德莱尔的诗歌《恶之花》创作一部芭蕾舞剧。迪蒂耶在年轻时就读过波德莱尔的很多作品,此时他又重读了这位诗人的作品,但是,他发现用《恶之花》为主题创作一部芭蕾舞剧是不可能的,因此

①吉拉德·格里希(1946—1998)是法国20世纪重要音乐家 Olivier Messiaen 的学生,创立频谱音乐的作曲技法「Musique spectrale」。

②平义久:日裔旅法作曲家。

③奥阿纳(1913—1992):法国作曲家,作品创作几乎涉及声乐和器乐作品的所有形式。作品有:三部歌剧、七部协奏曲、三部弦乐四重奏以及很多大型的管弦乐队作品。

④罗斯特洛波维奇(1927—2007):俄罗斯著名的指挥家,大提琴演奏家。



他驳回了罗兰·佩蒂的设想。但是波德莱尔却为他提供了大提琴协奏曲的创作灵感。这是他唯一的一部大提琴协奏曲,共包括五个乐章,每个乐章都引用了波德莱尔的诗歌作为序言。全曲迷幻、空灵,听起来颇觉意味深长。

他的弦乐四重奏《Ainsi la nuit》写于1973—1976年,是受库瑟维茨基基金会之邀为朱莉娅弦乐四重奏乐团而作的。这部作品对弦乐的演奏技术要求极高,纷繁复杂的节奏以及快速的音型跑动在各个声部之间来回穿梭、交相呼应。这部作品的各个乐章之间的联系非常紧密,每一个乐章都有题目,但是迪蒂耶表示这并没有标题音乐的意义。从《变形》开始,迪蒂耶乐队作品的每一个乐章都会被命名,作曲家是这样说的:“我不喜欢把每个乐章称为‘第一乐章’、‘第二乐章’”。迪蒂耶接下来的一部伟大的作品是应罗斯特洛波维奇之邀为华盛顿国立交响乐团写的一部交响曲《音色、空间、运动》(*Timbres, espace, mouvement ou la nuit étoilée*)(1976—1978)。这次写作的灵感来自于凡高的名画《星夜》(*La nuit étoilée*)。1979—1985年,迪蒂耶为美国小提琴家斯特恩写了一部小提琴协奏曲《森林的梦》。这部作品是应法国电台之邀创作的,本来希望这部作品可以在1980年完成用来庆祝斯特恩的六十大寿,但是并没有如期完成。迪蒂耶之所以写得这么慢,是因为他非常善于向同时代的作曲家虚心学习,他每写一部新作品之前都会认真研究20世纪其他作曲家的很多作品。这部作品完成于1985年,于同年11月在巴黎由斯特恩担任独奏,与马泽尔指挥的法国国家乐团合作进行了首演。迪蒂耶快要90岁的时候,因为膝盖的关节炎做了一次手术。他虽然年事已高但是身体非常健康,他还经常到处旅行去指导自己作品的演出。可见迪蒂耶对音乐的兴趣并没有因为年龄的增长而减弱,音乐一直都是他生活的中心。

迪蒂耶是一位非常善于向同行学习的作曲家,他的音乐与同时代很多优秀作曲家的音乐都有很密切的联系,特别是梅西安、奥阿纳,以及他本人非常崇拜的利盖蒂和鲁托斯拉夫斯基。他还从德彪西、拉威尔、巴托克以及斯特拉文斯基的音乐作品中汲取了丰富的营养,但是,他并不是单纯地模仿他们,而是巧妙地把各种因素糅合在一起,从而创造出了力量非凡、感情深厚的新颖的作品。迪蒂耶的写作追求完美,精益求精,可以说他是一个完美主义者,因此他创作一部作品需要花费很长时间。虽然他并不是一个多产的作曲家,但是



他发表的作品每一部都是精雕细琢的杰作。他是一个善于自我批评的作曲家,近乎苛刻地要求自己作品的质量,只有自己非常满意的作品他才会在乐谱上签名。他还经常修改乐谱,比如:在《音色、空间、运动》首演12年后,他又为每个乐章加上了标题,并在乐章之间加入了插曲。他还对很多其他首演过的作品进行过微调。

此外,他非常注重写谱的规整性,他的手稿简直就是书法奇迹,有很强的视觉冲击力。迪蒂耶几乎从不使用同时代作曲家用的那些比较新奇的记谱法,他认为:一部作品的总谱必须用演奏者能够迅速、准确地理解的符号来记写。对于迪蒂耶来说,写谱是一件非常愉快的事情。迪蒂耶对绘画和文学艺术的热爱为他的音乐创作提供了源源不断的灵感和素材。从迪蒂耶的作品目录中可以看出,从20世纪50年代开始,他的作品开始变得丰富起来,那时他已经形成了自己独特的个人风格。为了保证自己独特纯正的风格,迪蒂耶宁可引用自己的作品也不愿冒险去引用与其他作曲家有关的较有特性的音乐语言。迪蒂耶不属于任何一个作曲家的流派,他的音乐风格也不能被轻易地界定。

迪蒂耶的作品目录中几乎没有声乐作品,他经常为自己没有写过歌剧而感到遗憾。进入90年代后,他的作品就很少了。1997年完成的乐队作品《时间之影》由波士顿交响乐团委约创作,这是他第一部包含了声乐内容的作品。21世纪伊始,迪蒂耶又创作了两部作品:2002年,他为小提琴与乐队创作了《夜曲——在同一和弦上》,这是迪蒂耶在结识穆特15年之后,特意为穆特打造的一部作品。同年4月28日,由穆特与库特·马祖尔(Kurt Masur)指挥的伦敦爱乐乐团合作,在伦敦皇家节日音乐厅进行了首演。迪蒂耶最近的一部作品是2003年创作的《Correspondances》,是为了完成1983年柏林爱乐乐团的委约而创作的一部声乐作品。起初,迪蒂耶想为合唱队与乐队写一部作品,但是,后来他放弃了这个想法,而是写出了一系列由乐队伴奏的歌曲。这些歌曲的歌词出自许多名家之手,如:俄罗斯作家亚历山大·索尔仁尼琴,奥地利诗人赖内·马利亚·里尔克以及荷兰后印象派画家凡高等。

迪蒂耶是一位自律甚严的作曲家,在创作过程中总是精益求精。面对20世纪序列主义、电子音乐、偶然音乐等流派的阵阵潮汐,迪蒂耶毅然孤独地矗



立其中。除了精湛的作曲技术之外,其音乐中率直的情感和极富感染力的旋律线条,更是为迪蒂耶赢得了众多的听众和赞誉。^①

现代音乐的问题不是一个采用不谐和音、古怪的旋律或奇特的音响的问题,而是一个哲学问题,是一个新的人生观的问题。艺术创造需要积极的精神力量,现代有创造性的艺术家是否伟大,在于他是否有力量去克服时代的火山爆发式的大动荡,而不被它所吞没。^②从这一点来讲,迪蒂耶便可称为现代音乐中一位具有创造性的伟大艺术家。在各色音乐流派快速更迭的时代,这位勇敢的独行者并不是凭借先锋的作曲技术取胜,而是一直坚守着自己独特的美学阵地,坚持着自律甚严、追求完美的作风,从而创作出了包含深厚人文内涵又极富可听性的优秀作品,成为法国当代音乐圣殿中的领军人物。

高为杰教授是这样评价迪蒂耶的作曲风格的:“迪蒂耶的音乐风格不一味以新奇取胜,但绝不陈腐。他继承了德彪西特别注重色彩的法国传统,但同时又擅长运用极为高超的源自巴赫的复调技巧。这使他的音乐既有感性的随意与潇洒,又有极为严谨结实的结构。他的音乐听起来似乎是有调性的,但从技术层面来分析却大多又是无调性的(尤其在后期的作品中)。这就形成了他独特的泛调性风格,非常新颖别致。迪蒂耶是现代作曲家中少有的重视旋律的作曲家。他处理主题材料的技巧独特而精妙,他从来不把主题当作标签式的符号,在他的作品中,主题旋律的贯穿永远是活生生的音乐演进,从不机械地原样重复:或改变节奏形态,或更改音程关系,或用配器的手法做音色分化,或重组织体与和声,其中以复调技巧将材料的主次地位加以置换的手法,则更是他的拿手好戏。这使他的音乐就像生命进程一样,始终栩栩如生,而没有片刻的停滞。”^③

二、关于两部交响曲

在法国音乐发展史中,真正意义上的交响曲作品是很少的(代表性的有:奥涅格的5部交响曲、米约的12部交响曲等)。大部分冠名为交响曲的管弦乐

^① 以上关于迪蒂耶的介绍,节选自笔者已发表的文章《当代法国音乐圣殿中的巨擘——法国作曲家迪蒂耶的创作思维研究》,载《人民音乐》,2011年第11期。

^② 保罗·亨利·朗著,顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译,《西方文明中的音乐》,贵州人民出版社,2009年版,第915页。

^③ 高为杰,《法国作曲家迪蒂耶的两部交响曲》,载《音乐爱好者》,2004年第9期。



作品都是属于标题交响曲的范畴,比较具有代表性的作曲家有:柏辽兹、弗兰克、圣桑、比才、丹第等人。“柏辽兹可以说是19世纪中名副其实的激进音乐家,像李斯特和瓦格纳一样,他引起了音乐史上的惊人革命。他解放了古典的交响曲形式,开创了标题音乐的新道路。柏辽兹给交响曲带来了全部浪漫主义情绪的表达手法,根据表达的需要而解放交响曲的形式:自由速度和经常的速度变化;固定乐思;半音化的旋律与和声;主题的变形以及循环的乐思直接导致了单乐章的交响诗形式的产生。比才写出了迷人的《C大调交响曲》,这部作品既具备了晚期古典主义交响曲的特点,又渗透了特殊的法国气质。圣桑最著名的《c小调第三交响曲》是为管风琴和管弦乐队而作的。从谱面上看只有两个大乐章,但那经常变换的速度,却在听众的印象中勾画出了谐谑曲和柔板乐章的轮廓。弗兰克最成功最受欢迎的作品是《d小调交响曲》,尽管首演失败,但今天,它已经被公认为是一部天才的杰作。作品中和声变音体系及其特殊的配器手法无比丰富。丹第对法国民族民间题材最为关心,总是多方寻找和反映他最感亲切的法国民间生活的形象,他的《法国山歌交响曲》就是这方面创作中最为出色的作品之一。”^①

迪蒂耶迄今为止创作了两部交响曲,这也许不是一个可观的数目,因为20世纪的作曲家中,高产的交响曲作曲家并不罕见。但纵观整个法国音乐的历史我们会发现,法国作曲家历来创作交响曲的就不多。比如德彪西、拉威尔都不曾创作过交响曲,“德彪西甚至认为创作交响曲不过是‘学究式的僵硬练习’”“在贝多芬之后再写交响曲已经被证明是徒劳的。作为法国作曲家的迪蒂耶,创作交响曲是非常需要勇气的。迪蒂耶不怕被指责为‘学究’,而偏要在交响曲体裁领域试试自己的创造力。事实证明,他的创作并不是徒劳,他写出了全然不是贝多芬翻版的法国交响曲。”^②

迪蒂耶的《第一交响曲》创作于1950—1951年,作曲家自认为这是他第一部堪称杰作的作品,正是这部交响曲为迪蒂耶首次赢得了国际声誉。从这部作品开始,迪蒂耶的创作风格就基本确立了,而且很多具有个人独创意识的创作手法也是从这部交响曲开始的。同时,迪蒂耶关于音乐中时间性的观念和

^① 许勇三,《西方交响音乐发展纲要》,人民音乐出版社,1992年版,第14-15页。

^② 高为杰,《法国作曲家迪蒂耶的两部交响曲》,载《音乐爱好者》,2004年第9期。



表达方式,也是从这部交响曲开始确立的。尤其是普鲁斯特的“回忆”观念以及波德莱尔对于人性中“二元论”的观念,在这两部交响曲中都表达得淋漓尽致。普鲁斯特时间机制中的“回忆”观念对应的就是交响曲中不断贯穿、重现的主题材料、中心音以及中心和弦等;波德莱尔的关于人性“二元论”的对立正好对应了交响曲中的通过戏剧化的矛盾冲突而产生的交响性。

《第二交响曲》的特殊乐队编制就是最明显的例证,对此作曲家是这样说的:“起初,我想把这部作品命名为‘为室内乐和大乐队而作的交响曲’,但是我很快就放弃了这个命名,然后我的第二部交响曲就成了‘Le Double’(二重)。事实上,这两个元素合二为一,一个是另一个的映射。我断然地从乐队中挑出12位音乐家,让他们围绕着指挥坐成一个圆弧。有时我让他们在与管弦乐队对话,有时他们又被融入管弦乐队中。我感到了制造一种空间感的需要。”^①两支乐队相互对峙,但有时又相互支持,融为一体,形影相随。两者之间的空间差异,形成非常独特而美妙的音响效果。从这种双重的空间设置,我们不难体会到作曲家揭示人性的内(主观)与外(客观)的“二重”关系的用意。“有一位听众在听了演奏后说,这部作品使她联想到高更的名画《我们从何处来?我们是谁?我们往何处去?》。作曲家对她的这种联想与理解表示认同,当然,这种联想肯定不是画面性的,而是与音乐中所体现出来的与高更画作相似的对生命意义的哲学思考与象征意味有关。”^②

可以说,这部交响曲突破了传统德奥交响曲的框架,体现了迪蒂耶成熟的创作风格,如:通过非功能途径获得的音高中心性的大范围存在,在音高组织中形成无调系统的有调性;线性对位的大篇幅运用,成为展开主题材料、推动音乐进行、制造音乐高潮的重要力量。他最擅长运用紧接模仿的复调手法使主题形成连缀式的进行,尤其是增四度关系的模仿或模进最为常见;同时大量运用了八声音阶、六声音阶的音高材料,体现了法国前辈作曲家对他的影响。在这两部交响曲中,主题衍展技术也是遍布与各个乐章中间,加上音色、节奏节拍的细腻设计与变化,共同体现了迪蒂耶独具个人特征的有关音乐时间性的陈述方式。

^① Caroline Potter, *Henri Dutilleux: His Life and Works*, Ashgate Publishing, 1997年版,第87页。

^② 高为杰,《法国作曲家迪蒂耶的两部交响曲》,载《音乐爱好者》,2004年第9期。