

Study on the

★创新音乐研究文丛★

Structure of Lindberg's Orchestral Works

林德伯格管弦乐作品 结构研究

郑 刚著

音乐出版社
MUSIC PUBLISHING HOUSE

★创新音乐研究文丛★

教育部人文社会科学研究规划基金项目资助 (14YJA760058)

山东师范大学博士科研启动经费资助

山东师范大学青年教师学术专著 (人文社科类) 资助

Study on the Structure of Lindberg's Orchestral Works

林德伯格管弦乐作品 结构研究

郑 刚著

人民音乐出版社 · 北京

LINDEBOGE GUANXIANYUE ZUOPIN JIEGOU YANJIU

图书在版编目(CIP)数据

林德伯格管弦乐作品结构研究 / 郑刚著. — 北京 : 人民音乐出版社, 2015. 10

ISBN 978-7-103-04860-3

I. ①林… II. ①郑… III. ①管弦乐—音乐评论—芬兰—现代 IV. ①J62

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第203901号

责任编辑 : 许 亮

责任校对 : 袁 蓓

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 1插页 特16开 19.5印张

2015年10月北京第1版 2015年10月北京第1次印刷

印数:1—500 定价:80.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010)58110591

网上售书电话:(010)58110654

如有缺页、倒装等质量问题,请与出版部联系调换。电话:(010)58110533

内容提要

林德伯格 (Lindberg), 当代芬兰最负盛名的管弦乐作曲家、钢琴家, 在当今国际乐坛中占有重要地位, 被誉为“西贝柳斯衣钵的继承者”和“欧洲当代音乐的引领者”。本书以其创作于 20 世纪 90 年代中后期的管弦乐杰作《集会》、《湿壁画》和《坎蒂加》为例, 通过对其深入地分析与研究, 以探寻、阐释林德伯格管弦乐作品的结构过程与特点, 揭示其管弦乐创作规律, 为我国管弦乐创作提供有价值的学术参考与借鉴。

林德伯格这三部管弦乐作品的基本结构原则均为变奏, 它体现在音乐发展的各个不同层面, 小至个体和弦的不同变化形式, 再至基于同一和弦的不同织体形态, 大至各曲式部分, 甚至体现在作品之间。本书由点至面、由局部至整体, 深入探究这三部管弦乐作品的结构过程, 以其抽象的音高结构为研究基点, 将织体视为结构生成、音乐发展的重要载体, 并从织体变奏的角度考察音乐材料的呈现与发展, 从而揭示出林德伯格以十二音和弦为基点创作出复杂多变的织体形态, 并由此构建出作品的第一部分, 继而将整部作品在其基础上经由“变奏地发展”而完成整个结构的过程。

在搭建音乐结构过程中, 这三部管弦乐作品明显体现出了林德伯格融会百家的整合特性和向传统回归的倾向。林德伯格以集大成及追求平衡的思维方式, 将 20 世纪现代音乐中的某些探索成果与传统因素相结合, 创作出独具特色并融合均衡的管弦乐新音响, 在艺术性与可听性之间取得近乎完美的平衡, 对国内外当代管弦乐的创作均具有积极意义。

目 录

绪 论	1
第一章 林德伯格及其管弦乐创作概述	17
第一节 林德伯格其人	17
一、师从经历	18
1. 西贝柳斯音乐学院期间	18
2. 其他所受影响	19
二、音乐活动	21
1. 作曲家身份	21
2. 作曲教师身份	23
三、创作观念	23
第二节 林德伯格其作	29
一、作品演出、出版与获奖	29
1. 演出与出版	29
2. 获奖	31
二、管弦乐创作分期	32
1. 十二音和弦之前的管弦乐创作	33
2. 基于十二音和弦的管弦乐创作	34
三、本书所研管弦乐作品概况	36
第二章 音高结构——林德伯格构建管弦乐作品之音乐结构的基点	41
第一节 纵向音高结构	42
一、十二音和弦	45

1. 对称十二音和弦	45
2. 非对称十二音和弦	63
3. 十二音和弦的声部进行	69
二、泛音和弦	76
1. 使用基音的泛音和弦	78
2. 使用虚拟基音的泛音和弦	81
三、混合和弦	85
1. 由十二音和弦与泛音和弦合成的混合和弦	85
2. 由不同十二音和弦合成的混合和弦	93
3. 由不同泛音和弦合成的混合和弦	95
第二节 横向音高结构	97
一、基于和弦结构的横向线条	97
1. 基于一个和弦的单一线条	97
2. 基于一个和弦的数个线条	100
二、横向音高结构的表現特点	102
1. 横向音高结构在和弦结构变化时保持不变	102
2. 和弦结构的对称性在横向音高结构中的体现	105
第三章 织体变奏——林德伯格生成管弦乐作品之音乐结构的主要手段	107
第一节 织体形态整体不变的织体变奏	110
一、基于同一和弦不同形式的织体变奏	111
1. 特性声部音色不变	111
2. 特性声部音色改变	122
二、基于不同和弦的织体变奏	127
1. 特性声部音色不变	127
2. 特性声部音色改变	131
第二节 织体形态整体改变的织体变奏	135
一、基于同一和弦同一形式的织体变奏	136
1. 基于十二音和弦	136
2. 基于含有同一和弦同一形式的混合和弦	141

二、基于同一和弦不同形式的织体变奏	145
1. 基于十二音和弦	145
2. 基于含有同一和弦不同形式的混合和弦	147
第三节 与“踏板旋律”相关的织体变奏	157
一、对原型使用“踏板旋律”的织体变奏	158
1. 织体变奏使用“踏板旋律”	158
2. 织体变奏不使用“踏板旋律”	171
二、对原型不使用“踏板旋律”的织体变奏	175
1. 基于同一和弦同一形式的“踏板旋律”织体变奏	175
2. 基于同一和弦不同形式的“踏板旋律”织体变奏	178
 第四章 “变奏地发展”——林德伯格控制管弦乐作品之整体音乐结构的方式	183
第一节 “变奏地发展”过程中的不变因素	185
一、基本和弦及其统一作用	185
1. 基本和弦	185
2. 基本和弦的统一作用	191
二、织体形态整体不变的织体变奏及其统一作用	199
第二节 “变奏地发展”过程中的变化因素	202
一、非基本和弦及其对比作用	202
1. 非基本和弦	202
2. 非基本和弦的对比作用	202
二、织体形态整体改变的织体变奏及其对比作用	211
第三节 “变奏地发展”生成曲式结构的各组成部分	217
一、“变奏地发展”生成曲式结构的第一部分	217
1. 发展过程分为四个阶段的第一部分	217
2. 发展过程分为三个阶段的第一部分	227
二、“变奏地发展”生成曲式结构的其他部分	237
1. 以第一个基本和弦开始的其他部分	237
2. 以其他和弦开始的其他部分	244

第四节 “变奏地发展”形成完整的曲式结构	257
一、形成体现变奏原则的曲式结构	258
1. 具有“单一主题”变奏性质的变奏曲式	258
2. 具有“双主题”变奏性质的变奏曲式	266
二、形成体现循环原则的曲式结构	271
1. 插部较少的回旋曲式	271
2. 插部较多的回旋曲式	273
三、形成体现再现原则的曲式结构	274
1. 具有一个中部的再现三部曲式	274
2. 具有两个中部的再现三部曲式	276
四、体现多种结构原则的曲式结构图式	279
结 语	282
参考文献	287
附录 A: 林德伯格作品目录	295
附录 B: 六音集合表	300
后 记	302

绪 论

马格努斯·林德伯格(Magnus Lindberg, 1958—),是当今国际乐坛一位非常重要的现代音乐^①作曲家、钢琴家。这位芬兰最负盛名的当代管弦乐作曲家 28 岁即获国际声誉,在芬兰被视为西贝柳斯衣钵的继承者^②,在欧洲则被誉为当代音乐的引领者^③。

笔者的博士论文《林德伯格三部管弦乐作品变奏技法研究》^④选取了林德伯格创作于 20 世纪 90 年代中、后期的三部单乐章管弦乐作品杰作,即《集会》(*Feria*, 1997)、《湿壁画》(*Fresco*, 1997)和《坎蒂加》(*Cantigas*, 1999)^⑤。它们的创作时间相对集中且有代表性,创作技法具有连续性与典型性,是研究林德伯格管弦乐作品恰当而重要的切入点。一方面可以深入探究其管弦乐作品的结构特点与规律,以确保本研究的学术价值;另一方面则有助于对林德伯格其他作品进行后续研究乃至整体性研究提供坚实、可靠的参考与借鉴,从而凸显本研究立足当下、着眼未来的研究视野。本书即基于此篇博士论文而来,除了增加本书第一章的内容之外,其他章节及绪论亦有不同程度的调整、修改与扩展。

① “现代音乐”一词具有相对性、暂时性,其确切含义存有争议,在没有更准确、更被广泛认可的命名将其替代之前,本书仍然沿用之。但为了便于行文起见,略作如下说明。本书所使用的“现代音乐”即指“现代音乐”之意,含义上特指使用 20 世纪以来的新技法,并因之而具有特色音响的所有专业音乐创作,属于“严肃音乐”,与流行音乐及民间音乐等相区别;与现代音乐相对的是“古典音乐”,泛指调性音乐、调式音乐等范围内的所有经典音乐。当涉及“传统”一词时,即指“相传至今并有经典”之意,如传统用法等。

② Tim Howell, *After Sibelius: Studies in Finnish music*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited/Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006, p. 289.

③ Edited and translated by Jean Christensen and Anders Beyer, *The voice of music: conversations with composers of our time*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited/Burlington: Ashgate Publishing Company, 2000, p. 312.

④ 郑刚,《林德伯格三部管弦乐作品变奏技法研究》,博士论文,北京:首都师范大学,2011 年(翌年荣获首都师范大学优秀博士学位论文)。

⑤ 这三部管弦乐作品标题含义及编制等详情请参见第一章第二节相关内容。

皮埃尔·布列兹(Pierre Boulez, 1925—)在《布列兹论当今音乐》一书之“总则”中指出,对技术细节的分析是必要的,但对结构(structure)的阐释才是理解音乐作品的最高阶段,唯有达到这个阶段,分析者才能确认他确实消化和理解了所分析的作品。^① 这表明布列兹特别重视对音乐作品结构的阐释,并将此视为分析、理解作品的终极目标。对于分析者而言,这一观点非常具有启发性,对音乐作品的分析研究具有指导性作用和意义。

当面对一部调性音乐作品时,由于调性是重要的结构力,因而分析音乐发展过程中的调性变化规律是研究其结构生成的必经之路。但是,当面对一部调性缺失的现代音乐作品时,探究其结构过程应该沿着什么样的路径进行呢?显然,对序列音乐作品的研究可以以序列变化规律为主线展开,而当面对林德伯格这些非调性、非序列的管弦乐作品时,对其结构过程的探究又应如何展开呢?

显而易见,无论面对什么风格的音乐作品,要对其结构进行阐释,都要首先明确“结构”之含义。

中文“结构”是对英文“structure”的意译。它源于拉丁文“structura”,于15世纪中期开始在英文中出现,表示建筑(building)或建造(construction)的行动或过程。^② 之后,其词义朝向两方面演变:1. 整个建筑物,如“木制的结构”;2. 结构的式样,不仅在建筑物本身,而且广泛地延伸到抽象的事物上并具有特别的意涵,即,一个整体所构成的部分或组成的要素,彼此间的相互关系;这些关系可以用来定义一个整体特殊的性质。^③ 也就是说,“structure”的含义从具象的建筑物本身逐渐延伸到抽象的其他事物上,更指一个整体中各组成部分之间的相互关系,而这些关系又可以用来定义这个整体的特殊性质。由此可知,“structure”原意指建筑、建造的行为,引申之意为既指结构“体”本身,又指结构内部各组成部分之间的关系,既指结构的结果,也指结构的过程。

① Trans. Susan Bradshaw and Richard Rodney Bennett, *Boulez on Music Today*, London: Faber and Faber Limited, 1971, p. 18.

② Online Etymology Dictionary(《在线词源词典》):<http://www.etymonline.com>

③ [英]雷蒙·威廉斯著,刘建基译,《关键词:文化与社会的词汇》,北京:生活·读书·新知三联书店,2005年,第463页。该书所涉词汇之词义均源于《牛津英语大词典》(Oxford English Dictionary)。

“结构”一词的中文含义与此类似。《说文解字》如是说:“结”者“缔也”,“构”者“盖也”、“交积材也”。^①显然,“结”与“构”这两个字均具有将独立的个体聚合为一体之意。而“结构”一词的原意则指建造房屋,如杜甫诗《同李太守登历下古城员外新亭》之“新亭结构罢,隐见清湖阴”^②。《辞源》^③解释如下:1. 连接构架;2. 物体构造的式样;3. 诗文书画各部分的组织和布局;4. 勾结,朋比为奸。《现代汉语词典》^④解释如下:1. 名词,各个组成部分的搭配和排列,如“语言的结构”;2. 名词,建筑物上承担重力或外力的部分的构造,如“砖木结构”;3. 动词,组织安排(文字、情节等),如“根据主线来结构故事”。由此可知,“结构”原意指建造房屋的行为,引申之意也是既指结构“体”本身,又指结构内部各组成部分之间的关系,既指静态的结构形式,也指动态的结构过程。

简言之,“结构”是指物或系统的存在形式及其内部各组成要素之间的相互关系,既指结果也指过程。“音乐结构”,就是指音乐的存在形式及其内部各组成要素之间的相互关系,既指音乐作品的整体结构,也指各音乐参数之间的关系;既指音乐创作最终的结构结果,更指音乐创作中的结构过程。显然,本书之标题“林德伯格管弦乐作品结构研究”中的“结构”一词即指音乐结构。

音乐是听觉的艺术,更是声音的艺术,所谓对传统进行反叛的20世纪各种“先锋派”音乐只不过是大大扩展了构成音乐的声音范围。从平均律到微分音,从乐音到噪音,从舞台上到舞台下——崇尚“静寂”的约翰·凯奇(John Cage, 1912—1992)也不得不使用声音——而频谱音乐的创作更是从对一个单音的频谱分析开始。所以,对音乐结构的研究必然基于声音本身的物理特性,音乐结构内部的各组成要素也由之决定。

音调(pitch)、响度(loudness)和音品(music quality)是乐音的三个特性,现代声学的奠基人之一、德国物理学家亥姆霍兹(Helmholtz, 1821—1894)将其称为音乐的三个主观量,他还将声音的振动频率、振幅、振动延续的时间以及波的位相称

① 许慎撰,段玉裁注,《说文解字》,上海:上海书店,1992年,第253、647页。

② [唐]杜甫著,[清]仇兆鳌注,《杜诗详注》(全五册),北京:中华书局,1979年,第一册第38页。

③ 广东广西湖南河南辞源修订组与商务印书馆编辑部等编,《辞源》(1—4合订本),北京:商务印书馆,1988年,第1317页。

④ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编,《现代汉语词典(第5版)》,北京:商务印书馆,2007年,第697页。

之为音乐中的客观物理量。从这三个主观量与四个客观量即可推知音乐结构的组成要素,即音高、时值、音色与力度,它们即为音乐结构的四个基本元素^①——这是位于同一层面的基本结构要素。以这四个结构元素为基点,可以扩展出音乐结构另一层面的组成部分,即音乐的基本表现手段:音高与旋律、和声、调式、调性及音区有关,时值与节奏、节拍及速度相关,音色对应发音体的音响“色彩”、发音法及音色处理,力度则对应作品对强弱的层次设计与布局。各结构元素内部或相互之间相互作用,则可以形成注重纵向关系的织体形态;曲式结构是音乐结构的整体形式,与织体相比,曲式结构更加注重音乐结构的横向组织。除此之外,音乐结构的形成还依赖于多种音乐发展手法,如重复、模进、扩大、减缩、剪切、倒影、对比等,而这些发展手法又与整体的结构原则密切相关。

格式塔心理学之整体性理论为对音乐结构的研究提供了有益借鉴。该理论的基本原理认为,“对象的整体并不是构成这个整体的诸元素的总和,也就是说,整体不等于部分之和,整体的性质不决定于构成它的各元素;相反,整体决定着部分,整体的内在特性决定着局部过程。”^②尽管该理论认为整体有其自身特性,不包含在任何元素之内,不能将整体简单地割裂为各元素,但毫无疑问,对构成整体的各元素进行分别研究,却能够深化对这些结构元素的认识,进而由局部而达整体,由枝节而达贯通。而且,“将分离的要素组织为‘一个整体’(或说格式塔)也是格式塔心理学的中心原则之一”^③。某种程度上讲,整体与各元素之和之间的“差数”,就是指整体相对于各元素本身而言所发生的“质的变化”。而这种质的变化源于各元素在组织过程中所依赖的各种关系,这些关系包括整体对它们的决定性关系,以及各元素之间互相依存、渗透的关系。对这些关系的研究是探知整体形成过程的根本,对音乐结构的分析与研究也是如此。

深入研究一部音乐作品的各结构元素,详尽分析元素内部与相互之间的关系,探查音乐的整体结构与它们之间的决定性关系,寻究音乐作品结构力与动力的主要来源,进而获得对音乐作品的整体认知,是对一部作品的音乐结构进行全面研究

① “元素”既为“要素”,又有同一类别的含义,如化学上指具有相同质子数的同一类原子的总称(中国社会科学院语言研究所词典编辑室编,《现代汉语词典(第5版)》,北京:商务印书馆,2007年,第1673页)。

② 于润洋,《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社,2002年,第336页。

③ [美]多纳德·霍杰斯主编,刘沛、任恺译,《音乐心理学手册》,长沙:湖南文艺出版社,2006年,第150页。

的必经之路。本书即以音高结构为基点,以对织体形态的分析为载体,结合变奏原则,逐步深入探究林德伯格这三部具有代表性的管弦乐作品的结构规律与特点。

毋庸置疑,音乐作品的结构过程就是音乐作品之曲式结构的生成过程。“曲式在时间中展开,作品中的运动从一个点到下一个点,我们将其称为曲式的生成”^①,该界定突出了曲式的动态含义。当“用于美学意义时,‘曲式’表明一首作品是一个‘有机组织’,它的组成因素就像一个活的‘有机体’中的因素一样地作用着。……要创作可理解的曲式,主要的要求是‘逻辑性’与‘连贯性’”^②。这表明阿诺德·勋伯格(Arnold Schonberg,1874—1951)将曲式看作是有机发展的,其过程具有逻辑性与连贯性。这些引文均给分析者以很大的启发。简言之,曲式结构是音乐的整体结构,既指结果、更指过程,并不仅指作品“静态”的曲式结构图式。

由上可知,若要探究林德伯格这三部管弦乐作品的结构过程,探究其曲式是如何有机组织的,首先就要探寻其足以替代调性或序列的新的结构力是什么,在此基础上再去考察其“逻辑性”与“连贯性”是如何实现的。深入探究并详尽论述这三部管弦乐作品的结构过程与结果,归纳、总结某些业已存在并尚在变化的创作规律,即为本书之研究目的。通过对这三部管弦乐作品深入地分析研究以及参考相关文献,笔者认为林德伯格是以若干个特定的十二音和弦为基点创作出复杂多变的织体形态,并由此构建作品的第一部分,继而将整部作品在第一部分基础上逐渐变奏发展而成,即曲式结构经由“变奏地发展”而逐步生成。其结构力源于那些特定和弦,其“逻辑性”与“连贯性”则经由变奏体现出来。

“从广义说来,变奏是一切交响乐写作不可或缺的要素。一个或几个主题的展开便是将素材本身固有的各种可能性付诸实现,这本身就是一种变奏。”^③事实上,作为一种重要的创作技法,变奏始终存在于古往今来几乎所有风格的音乐创作中,也并不仅限于交响乐或变奏曲,许多其他音乐体裁也常常会使用这一技法。通过系统地回顾、探究“变奏”之词源、词意,对其内涵与外延就会有更加深入、更加全面的认识。

① [美]罗伊格-弗朗科利著,杜晓十、檀革胜译,《理解后调性音乐》,北京:人民音乐出版社,2012年,第26页。

② [奥]阿诺德·勋伯格著,吴佩华译,《作曲基本原理》,上海:上海音乐出版社,2005年,第3页。

③ 上海音乐学院音乐研究所,汪启璋、顾连理、吴佩华编译,钱仁康校订,《外国音乐词典》,上海:上海音乐出版社,1992年,第815页。

中文“变奏”对应英文“variation”。《牛津英语大词典》^①对“variation”的释义如下:“variation”于14世纪末经由古法语而源于拉丁文“variationem”,意为“不同、变化”,其音乐含义指主题在重复时在曲调、节奏及和声方面改变,以新的、但仍可辨认出的形式出现,其复数形式尤指主题在重复时进行装饰以产生变化。该词典之释义有两层含义:一是泛指“变化”,以“可辨认出”为底线,这是一个具有主观色彩的标准,为变奏外延的扩展提供了依据;二是特指变化的手段是“装饰、润色”,亦为音乐创作中的装饰变奏或严格变奏提供了依据。

《新格罗夫音乐与音乐家词典》^②的词条为“variations”,认为它是一种基于重复的曲式,其中主题以不同的变化多次出现,其核心观念源于修辞艺术,具有变奏特点的作品最早出现于14世纪牧歌中,变奏套曲最早出现于16世纪。该词典之词条虽然指出变奏具有技法与曲式两层含义,但对变奏的系统论述是基于变奏曲和变奏曲式之发展演变的,并没有集中论述变奏技法。它还指出变奏之本义是变化,其观念源于修辞学,这是对变奏的实质性界定。该词条所提及的最早作品均是有记载的作品,可推知变奏技法应该在14世纪牧歌之前就已经出现,尽管那时可能并不被称为变奏^③。

中文“变奏”一词为音乐术语,亦为新词^④,《辞源》没有收录它(其收词内容止于1840年以前的古代汉语、一般词语、常用词语等)。《说文解字》^⑤之释义如下:“变”者,“更也”,而“更”者,“改也”;“奏”者,“进也”。由此,可推知“变奏”意指进行中(或过程中)有变化,与英文“variation”原意相符,与“结构”一样均是准确、恰当的意译词。《辞海》^⑥之释义如下:“变奏”,音乐术语,作曲基本技巧之一;主题的变化反复,有固定低音变奏、固定旋律变奏、装饰变奏、和声变奏、自由变奏等类别;系

① Oxford English Dictionary Second Edition on CD-ROM,即光盘版《牛津英语大词典》,英文版。

② Edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, New York: Oxford University Press, Inc. 2001.

③ 顾之勉在其博士论文《微变奏——简约主义作曲技术之纲》(上海:上海音乐学院,2008年)中提及,作为一种发展手段,变奏手法的运用可以追溯到公元十世纪的克吕利的奥多时代,当时的变奏是指圣歌旋律中的类型。

④ 新词是指利用原有的语素,按照原有的构词方式来创造,因此“变奏”虽然意译于英文“variation”,但不是外来词(《现代汉语》,北京:商务印书馆,2009年,第237、241页)。

⑤ [汉]许慎撰,[清]段玉裁注,《说文解字》,上海:上海书店,1992年,第124、498页。

⑥ 夏征农,陈至立主编,《辞海》,上海:上海辞书出版社,2009年,第155页。

统地运用变奏手法做成的乐曲称“变奏曲”，其结构为“变奏曲式”。《现代汉语词典》^①对该词的解释如下：“变奏”为动词，乐曲结构原则，运用各种手法将主题等音乐素材加以变化重复；“变奏曲”为名词，运用变奏手法谱写的乐曲。这两本中文权威词典的释义内容均属于音乐领域，都将变奏认定为变化反复，前者将变奏的对象限定为主题，有一定局限性；后者所言“运用各种手法”则将变奏内涵极度丰富，将变化的对象确定为“音乐素材”更具概括性、发展性。

《牛津简明音乐词典》^②将词条“variation”译为“变奏，变奏曲”：把熟悉的曲调或专为此创作的主题作基础而写成种种不同变化的音乐作品，有的变奏曲紧密地仿效原来的曲调，有的却相似之处很少，有时从和声而不是主题方面保留原来的部分。该词典之词条以变奏曲为基点，意指变奏是有关主题或和声的变化，关于变奏技法只有暗示，如“不同变化”、“仿效”、“相似”和“保留”。《外国音乐词典》^③则将词条“variation”译为“变奏，变奏曲”：改变一个主题、音型或经过句，结果仍能使人认出它是由原型变化而得，这一过程谓之变奏。该词典之词条是从技法的角度界定变奏，认为变奏是通过“改变”来实施的，并明确指出变奏是一个过程，特指主题（或与主题相关）的变化，“使人认出”亦是对变化程度的主观判定标准。此外，该词典在词条“form”（即“曲式”）中也涉及变奏：“曲式的基本要素是（1）重复，（2）变奏，（3）对比（素材、速度或力度的对比）”^④。该词条指出变奏是构成曲式的基本要素之一，并将变奏与重复、对比并列，也就是说变奏既与重复相对、也与对比不同，这就意味着该词条认为构成曲式的基本要素或手法就是这三种。

国内有代表性的几部教程对变奏手法的界定如下。变奏“是指在保留原来音乐材料的结构基础上进行的装饰变化”^⑤，该界定将变奏视为“装饰变化”，其前提是“保留结构”。“变奏——主题的结构不变，而把旋律加以装饰，或变化织体写法、和声细节等等，但仍保持旋律、和声结构的轮廓”^⑥，该界定也提到变奏与装饰的关

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编，《现代汉语词典（第5版）》，北京：商务印书馆，2007年。

② 中文译审委员会，唐其竞等译，《牛津简明音乐词典》，北京：人民音乐出版社，2002年，第1209页。

③ 上海音乐学院音乐研究所，汪启璋、顾连理、吴佩华编译，钱仁康校订，《外国音乐词典》，上海：上海音乐出版社，1992年，第814页。

④ 上海音乐学院音乐研究所，汪启璋、顾连理、吴佩华编译，钱仁康校订，《外国音乐词典》，上海：上海音乐出版社，1992年，第274页。

⑤ 吴祖强编著，《曲式与作品分析》，北京：人民音乐出版社，2001年，第37页。

⑥ 钱仁康、钱亦平著，《音乐作品分析教程》，上海：上海音乐出版社，2003年，第25页。

系,同样强调主题的“结构不变”。“变奏是发展音乐的很重要的手法之一。与迭奏相比,变奏是在整个过程中展开的。它强调变化的统一性,因而不同于迭奏手法……而在变奏中,总的来说变化方法是统一的”^①,该界定以区分与迭奏的不同为参照,暗示变奏与迭奏有关(否则不必与其相比较),均基于“变化”。简言之,学界大多认为许多经典作品中的变奏往往与对主题或旋律的“装饰”有关,常常保持其结构不变,并将其称为“装饰性变奏”。但实际上变奏的结构并非是不可以改变的,“这种结构上的变化如果还配合着主题材料展开或某一曲式结构原则的采用,还可以形成一种特殊的变奏手法,即在西欧浪漫派后期中所产生的结构变动变奏手法或自由变奏手法。”^②显而易见,该界定已将对主题材料的展开纳入“特殊的变奏手法”范畴,而这种“特殊的变奏手法”已对结构产生了变动,这样的作品便可被相对应地称为“自由变奏”。也就是说,从变化的程度出发,可将变奏分为“装饰性”与“自由性”,前者更多具有呈示性特点,后者大多具有展开性特点,由此可将变奏按照其所生成的音乐特点分为“呈示性变奏”与“展开性变奏”。其实,勋伯格在1984年的《风格与思想》^③一书中所提出的展开性变奏(Developing Variation),就已经表明这种“展开性变奏”是与之前的变奏有所不同的了。至此可以明了,“变奏”既是一种结构原则也是一种音乐发展手法,而“展开”则是一种音乐的陈述特点、表现特点(可以以“具有展开特点的音乐段落”来概括,这种音乐段落常常经由某些发展手法而在音乐发展过程中更具动力性),并常常以“展开性”而与“呈示性”相对、相区分。在林德伯格这三部管弦乐作品的结构过程中,其“变奏地发展”的过程以织体变奏为载体,既有呈示性特点的音乐段落、更有展开性的音乐段落,还有引入性、连接性等不同特点的音乐段落,由此而生成具有不同音乐特点的曲式部分。

简言之,变奏就是在音乐发展过程中对先前音乐材料的变化,基于既有材料而又与之不同。这种变化往往会涉及音高、时值、音色、力度等结构元素,既可针对旋律,也可针对和声或者织体等。变奏的根本特点在于保持原有音乐材料中的某些不变因素,性属统一。而调性是调性音乐获得统一的根本保障,现代音乐中调性的

① 杨儒怀著,《音乐的分析与创作(上)》,北京:人民音乐出版社,2003年,第100页。

② 同上,第446页。

③ 〔美〕Arnold Schoenberg, edited by Leonard Stein, translated by Leo Black. *Style and Idea*, University Of California Press, Sacramento, 1984.

缺失促使作曲家找寻新的统一力量,这是变奏在现代音乐中获得蓬勃发展的一个重要原因。在音乐创作中,某一技法之重要性的提升又往往是某种思维方式发生变化的具象体现,故而变奏更成为现代音乐创作中一种重要的结构原则与创作理念。例如,十二音序列作品就是在序列原型的基础上不断变奏而成^①,其倒影、逆行等变化手法也并不是现代音乐所特有的,而是早在巴洛克时期或之前复调音乐中就已存在的常用手法,只是由于其结构力的巨大差异(即调性主题与回避调性的十二音序列主题)才使得这些序列音乐作品与调性音乐作品呈现出几乎完全决裂的假象,林德伯格的音乐也是这样。与其他作品相比,林德伯格这三部管弦乐作品的变奏基点虽然也是音高结构,但其独具个性、体系化的纵向之音高结构方式,却是与大多数其他作品最根本的不同之处。或者说,正是变奏基础的根本不同才为其作品的独特性提供了重要保障,通过变奏将音乐发展开来的结构过程也因此而与众不同,这是其管弦乐新音响得以形成的关键之所在。变奏既是本书所研究的这三部管弦乐作品的共同结构原则,也是林德伯格一贯使用的创作技法。“我的老师帕沃·海宁对变奏曲式有着非同寻常的理解:一种用同样的方法去做不同的事情的观念”^②,由此可窥见变奏作为林德伯格重要创作思维方式的一个思想来源。

如前文所多次提及的那样,本书将从织体变奏的角度深入剖析林德伯格这三部管弦乐作品的结构过程与特点。顾名思义,织体变奏是与织体相关的变奏方式,但织体却是个相对模糊的概念,故而有必要回顾“织体”之确切含义。

中文“织体”对应英文“texture”。后者于15世纪早期源于拉丁文“textura”,意为“编织”。^③《牛津英语大词典》中“texture”之词条指出,其基本词意为“编织艺术”或“方法”,并由此引申出产品及其质地、特征以及结构、特性等含义,在艺术中则意指结构的描述以及(尤其皮肤)表面的细小线条,与色彩相区分。《英汉大词典》^④中“texture”之释义如下:名词,1. (织物的)密度、质地;2. (材料的)结构、构造, (木石的)纹理, (皮肤的)肌理;3. 本质、实质、特征;4. (艺术作品等的)神韵,质

① Edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, New York: Oxford University Press, Inc. 2001, Vol. 26, p. 289. 该词典将其称作“序列变奏曲”(serial variations)。

② Magnus Lindberg, Joshua Cody, Kirk Noreen, *Magnus Lindberg in Conversation. Moving between Extremes*, *The Musical Times*, Vol. 141, No. 1872, Autumn, 2000, p. 33.

③ Online Etymology Dictionary(《在线词源词典》):<http://www.etymonline.com>

④ 陆谷孙主编,《英汉大词典(第2版)》,上海:上海译文出版社,2007年,第2099页。