

第三章 二十世紀變奏曲的廣義解釋和技法

第一節 變奏曲的起源與由來

變奏曲是音樂史上中最早的發明之一。有人說：“即使是最低文明水準的演奏者，亦無法反覆一個沒有變化的樂句…而在音樂中，一個以上反覆也是難於忍受的。”²⁴在西方音樂，低音的節奏旋律通常以反覆形式出現，早在十三與十四世紀中古時期的經文歌中就已使用；到了十五、十六世紀的文藝復興時期，義大利的聲樂作品已會將變奏的手法作為借用的曲調，以應用於彌撒曲中。爾後，巴洛克時期變奏手法已由聲樂曲轉向器樂形式。其實，在十七世紀與十八世紀的音樂史中，變奏曲的重要性，不僅只是歷史性的意義，它同時也蔚為巴洛克時代的風格之一。因布科夫若(Manfred Bukofzer, 1910-1955)曾描述強調，說：“變奏曲，正如巴洛克音樂的要素之一，因此，整個時代可以稱為變奏曲時代而不為過”。²⁵

自巴洛克時期之後，不管是古典時期或浪漫時期的作曲家，變奏曲幾乎是作曲家不可或缺的重要曲式。其中最常見的變奏類型包含有頑固音型變奏曲、旋律變奏、和聲變奏、性格變奏、幻想變奏等。甚至到了二十世紀初，十二音列始祖荀白克也以十二音列的音高序列方式寫成變奏曲，這樣的變奏手法被稱之為序列變奏曲。

²⁴ 黎翁斯坦 著，《音樂的結構與風格》，潘皇龍 譯。(台北：全音出版，1984)。頁 92。

²⁵ Ibid., 頁 93。

第二節 變奏曲的種類

由於變奏曲存在的歷史已久，且自古以來也一直都是每位作曲家必定使用的曲式之一，其中變奏的花樣更是千變萬化不勝枚舉，其中經過了音樂學者的專研整理後，將一般常見的變奏曲的類型歸納如下：

一、頑固音形變奏 (Ostinato variations)：

頑固低音 (Ostinato) 一名詞源於義大利，意為“頑固的”，並稱為“基礎音或基礎低音 (Ground bass)”，主要音型取材來是自於主題中的部份音型，此音型被稱為基礎動機 (Ground motive)，長度通常是一至二小節，以動機的反覆來當作主題的再現，通常動機會在作品中的某個樂段或某個聲部中一直持續地反覆著，通常用在主音音樂的低音音域或最低聲部。至於在主音音樂與複音音樂中，頑固低音或基礎低音通常是個由四小節單樂句所組成。頑固低音所構成的變奏曲式，其樂曲的長度多半會與主題長度相同。如，布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)的《海頓主題變奏曲》(*Symphony Variations on a Theme by Haydn*)的終曲，主題就連續用了十七次之多，而每一再現都結合出另一種變奏曲形式。至於其他著名的例子還有如：帕海貝爾的(Johann Pachelbel, 1653-1706)《卡農》(*Canon*)、巴哈《C小調帕薩卡利亞》(*Passacaglia and Fugue in C minor, BWV 587*)。

另外，頑固音型變奏曲還包括兩種特別的結構類型，一種是帕薩卡牙舞曲 (Passacaglia)、另一種則是夏康舞曲 (Chaconne)，這兩種皆是巴洛克時期以來被運用在對位的形式上的變奏曲式的代名詞。帕薩卡牙舞曲與夏康舞曲皆源於頑固低音。帕薩卡牙舞曲多半用在小調中，由三拍子所組成的八小節的頑固低音樂曲，在連續反覆的過程中持續加以變奏所組成的對位形式，其主題常由低音部來呈現。例如，巴哈《帕薩卡牙舞曲與C小調復格曲》。之後古典時期和浪漫時期

雖然較不常被使用。至於夏康舞曲的拍子與樂句的組成與帕薩卡牙舞曲相同，兩者之間差異在於夏康舞曲是著重在和聲的連續性進行，帕薩卡牙舞曲則是著重於旋律的對位進行。

不過，到了二十世紀，由於反浪漫主義的新古典樂派(Neo-classic)的興起，強調再次興起復興巴洛克與古典時代的風格，因此帕薩卡牙舞曲與夏康舞曲又再次受到二十世紀的作曲家的重用。至於二十世紀的帕薩卡牙舞曲與夏康舞曲其名稱與三拍子和八小節樂句所構成的要素仍舊還是延續巴洛克時代風格，唯獨在調性的使用上是以非調性來取代調性，相較之下二十世紀的作曲技法的運用的確比起巴洛克時代要來的自由些。

二、固定旋律或定旋律變奏曲 (Constant-melody or Cantus-firmus variations)：

主旋律以相同或帶有裝飾奏的曲調，並在樂曲中一直不停地接續再現。例如：海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)《弦樂四重奏》作品七十六(Haydn: *String Quartet in G Major, Op.76, no.6*) 第一樂章和第三樂章及貝多芬《英雄交響曲》(“*Eroica*” *Symphony, No.3*) 的最後樂章。

三、固定和聲變奏 (Constant-harmony variation)：

巴洛克時期的對位式變奏，在每個變奏中低音始終保持不變，但是樂曲的節拍、性格和旋律在各段變奏中都十分截然不同。如：巴哈《郭德堡變奏曲》(*Goldberg Variations*)。

四、旋律變奏 (Melodic-outline variations)

旋律變奏又可稱為裝飾變奏，在變奏時音高仍然不變，卻改變其節奏形態，有時還會在其中插進帶有裝飾性的音高，在十八世紀晚期和十九世紀最為盛行。常與固定和聲變奏一起使用。

五、標題式的變奏曲 (Formal-outline variations)

流行於十九世紀前期，主題的形式和樂句結構不變是唯一的特徵。旋律的樂句長度可隨作曲家喜好增長或是在主題開始及結束地方，加入對比性的主題或和聲。而這樣的形式與旋律變奏和性格變奏一起使用。如：貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)《狄亞貝里變奏曲》(*Diabelli Variations*, op.120)；布拉姆斯《海頓主題變奏曲》(*Handel Variations*, op.24)。

【譜例 3-2-1】 貝多芬《狄亞貝里變奏曲》²⁶

(a) Beethoven: Diabelli Variations op.120

Theme
Vivace



Variation 20
Andante

²⁶ Sisman, Elaine. "Beethoven: *Diabelli Variations*, op.120, theme and variation 20" *Grove*[book on line] (London: Oxford University Press, 2007, accessed 13 June 2007; available from http://www.grovemusic.com/shared/components/util/popup_image.html; Internet.

六、性格變奏曲 (Characteristic variations) :

以舞曲小品或帶有民族性風格亦或是具有標題性的樂段為主，也常結合其他變奏形式，如和聲變奏、旋律變奏或形式變奏等。例如：布列頓 (Benjamin Britten, 1913~1976) 《青少年管弦變奏曲》 (*Variations on a Theme of Frank Bridge*, op.10)。

七、幻想變奏曲 (Fantasy variations) :

在十九世紀和二十世紀所被使用的變奏曲，通常是富有旋律性且帶有標題的動機，結構與織度較為複雜，變奏有時是對於主題的暗示或根據主題動機而發展的，又因為旋律或動機是暗示性和結構的鬆散，所以有時會讓人難以分辨是否是從形式上變奏，也又被稱為”自由變奏“。著名的例子如：艾爾加 (Edward Elgar, 1857-1934) 《謎漾變奏曲》 (*Enigma Variations*) 的第2、6、7和9的變奏段落。

八、序列變奏曲 (Serial variations)

採用十二音列的手法創作，變奏主題的音高經由原行、逆行、倒影或逆行倒影等，經由四十八種不同的音列排序來寫，主題的變化是在於音列的改變，而非主題的結構的改變。例：荀白克(Arnold Schönberg, 1874-1951) 《小夜曲》作品二十四的第三樂章 (*Serenade*, op. 24)、魏本(Anton Webern, 1883-1945) 《管弦樂變奏曲》 (Webern: *Variation for Orchestra*, op.30)

【譜例 3-2-2】 魏本《管弦樂變奏曲》²⁷

Ex.17 Webern: Variations for Orchestra op.30



²⁷ Ibid., "Webern: *Variations for Orchestra*, op.30".

第三節 二十世紀變奏曲的廣義解釋和技法

二十世紀的變奏曲，不再只是圍繞著主題或調性和聲的改變為主，取而代之是頑固音型動機或主題上的使用被改變了，改變的方式歸納為下列幾點主要因素：(一)、借用主題的節奏動機；(二)、複音手法的再現；(三)、非調性代替傳統調性的使用。著名例子如：亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 《畫家馬蒂斯》 (*Mathis der Maler*)、史特拉汶斯基的《三樂章交響曲》 (Igor Stravinsky: *Symphony in Three Movements*)。

除上述所列的三項二十世紀主要作曲手法要素，另外，在二十世紀的變奏曲裡常用的技法還包括了下列幾點：

(一)、不等長的段落變奏：

在古典與浪漫時期的曲式中，往往每一變奏的段落皆與主題段落的小節數等長，通常是為四至八小節；但在二十世紀的類型中，等長的小節數段落變奏已被作曲家打破。如柯普蘭 (Copland) 的鋼琴的變奏曲中，每一變奏的長度從八小節 (變奏12) 到五十三小節 (變奏20) 不等。

(二)、不諧和的和聲：

捨棄了前幾個世紀的主題的和聲變奏。

(三)、部份主題的動機的直接轉化：

在一個相對的較多的數目的變奏曲中，有時各變奏段落中的主題會與原主題相去甚遠。

(四)、主題的自由變奏與發展：

二十世紀以前發展與變奏的差異性在於，變奏固守於原主題的曲調、和聲、節奏、或結構的形式，並將變奏段落與主題段落做結合，到了二十世紀主題的發

展則是針對於主題的節奏與曲調的某部份動機來發展，換句話說也就是主題只是當作一個起點，而變奏則是根據和聲、音程或節奏等要素，以自由的形式來展開。因此在十九世紀末期有“自由變奏曲”一詞產生，最著名的例子如前一節所敘述的艾爾加的《謎樣變奏曲》。

(五)、音色與節奏的處理更為精緻複雜:

二十世紀譜音樂的技法興起，陌生化的音響特性被頻繁運用，並且不論再複調性或複節奏使用上，其複雜性都要比十八、九世紀被普遍使用，相對於演奏者來說，困難度也增加許多。

第四節 二十世紀的變奏技法

許多二十世紀作曲家在離開調性音樂之後，會將重心擺放在節奏的創作上，同時作曲家也更專心致力於節奏的使用，如改變重音的位置，利用非對稱性的小節數或任意變換拍號來擴展節奏的使用資源。

(一)、節奏變換

當以節奏作為樂曲的主題動機而發展貫穿全曲時，這種以主題節奏音型作為主要變奏的要素，稱之為結構性節奏。而它的特性是以一種節奏型式加以持續不斷地重複，且重複的過程中可能不採取任何音高上的變化，而是以不同的節奏型式來呈現出來，而構成新的節奏形式，因而形成複節奏音樂。如貝爾格《抒情組曲》(Berg: *Lyric Suite for String Orchestra*)第三樂章的節奏主題即是最好的例子。至於在卡特的音樂特性中，他則是著重在節奏韻律的轉變，在韻律的轉變裡，採用共同的時值，將一小節改換為兩小節，並加以連結起來，並構成速度改變。

(二)、複調的作曲技法

將主題節奏的陳述加以展開且和旋律的自由發展特性相結合，因而構成了複調音樂型式，稱之為複調。換句話說就是，以非旋律的節奏主題的陳述開始構成的複調音樂形式。拋開音高變化所形成的旋律線，將單一音高從邏輯性的節奏、力度、音色變化等要素中做變化，形成完整的複調音樂形式。這種寫作原則的首創者是荀白克，在早期1909年的無調性作品《五首管絃變奏曲》中的第三樂章《色彩》(Farben)，便是作曲家實踐所謂音色旋律的代表作，就是在不同樂器上先後發出同一個單音，並由其他音樂的變化貫穿作為樂曲發展的邏輯基礎。由非

旋律性節奏主題與旋律性主題共同構成多重卡農；而由節奏主題與旋律主題所共同構成多重卡農時，其節奏主題與旋律完全是平等。

（三）、速度轉變的作曲技巧

卡特的音樂特性，是運用一種帶有韻律性的節奏變化，並且使用共同的時值，例如將2/4拍子轉變為7/16拍時，利用十六分音符的時值的等值，來改變重音的位置。再者，利用同一種速度做時值上的切換，如附點四分音符等同於四分音符的長度(♩.=♩)，這結果可讓四分音符的速度從每分鐘126拍，減為每分鐘72拍。卡特常在第一種速度的音符時值等同於第二種速度中的不同的音符時值來做變換，以精確地達到速度的改變。這種設計的方法，稱之為“節拍轉換(metric modulation)”，而他又通常包含了拍號的改變的技巧，因此我們“速度轉換(tempo modulation)”。而卡特在《管弦樂變奏曲》上，不論是在節拍變換或速度轉調運用地十分自如，其最終目的都是希望能正確地達到速度的轉換目標。

（四）、拍號的改變

儘管在單樂章的過程中拍號的變換在二十世紀前就已被作曲家們所使用，但樂曲中拍號的變換尚且還不及二十世紀作曲家用得頻繁。關於拍號的改變也包含了節拍的變換、混合拍的使用、可變節拍和多節拍形式等。而節拍的改變又常以可移動性的重音變換及切分音最常使用。在調性時代小節線往往有固定的重音位置，因此若作曲家想要改變重音時，多半會在譜上特別加註重音記號來提示節奏重音位置。倘若重音位置改變時，小節裡節拍的韻律性也被迫改變，小節線的存在變得只是讓演奏者在合奏中便利數算拍子而已。至於拍號的變換的使用，只是

讓二十世紀作曲家更容易達到重音轉換的目的，這樣的形式對於演奏者對樂曲的詮釋更容易掌握，但卻也多少增加演奏者在演奏上的困難度。

（五）、非傳統的時間標記

二十世紀作曲家最常使用的音值不再是以傳統調性中的2、3、4、6、9或12作為拍號上方的數字，取而代之是1、5、7、8、10或11等數字所代替使用。