

贝多芬晚期风格的巴洛克因素

薛毛毛

(上海音乐学院, 上海 200030)

【摘要】贝多芬在晚期的创作中,告别了中期英雄性的风格,回望巴洛克时期的音乐形式,如前奏曲、赋格和变奏曲。这些巴洛克因素被贝多芬赋予了自己独特的风格,本文主要根据晚期的四首钢琴奏鸣曲进行阐述。

【关键词】晚期风格;前奏曲;赋格;变奏曲

年老体衰、永恒恋人的离去以及关于侄子监护权的诉讼,过往几年的事件让贝多芬身心俱疲,就这样他进入了十九世纪的第三个十年,迎来了备受关注的创作晚期。长期危机使得他晚期风格得以产生,恰逢理性时代的终结,并且在监护权诉讼时期与自己理性的缺失同时出现,晚年他开始努力寻求一种新的信仰和创作形式的庇护。依照所罗门的观点,贝多芬的“晚期”有两层含义,一方面是超越所处的时代,以大胆惊人的创新走在时代前面;另一方面是呈现一种回归与回望,回到被历史前进脚步所遗忘的境遇。1973年,阿多诺在《晚年贝多芬》的文章中,使用了“晚期风格”这个词语。1964年在他的音乐文集《音乐瞬间》也出现了晚期风格,并在《论音乐》中再次使用。“晚期风格”命题中的“晚期”和“风格”试图将人的身体状况与美学风格相联系,然而这两者是有差别的,是我们无法预知的。人身体发展,疾病与死亡,这都属于自然秩序;然而我们如何在自己的意识中经历它,如何主观并以社会的方式创造一种属于自己的生命感受,并且按照历史的秩序来划分时期?在一些伟大艺术家的创作中,在他们生命临近终结之时,作品和思想呈现出一种新的风格,萨义德称这种风格就是晚期风格。在年龄方面,晚期风格作品里反应出一种特殊的成熟性,表达出对日常现实的一种精神上的和解与安宁。美学角度,晚期都追求一种圆满,但属于艺术的晚期不仅止步于圆满,它还有第二个类型,就是带有不协和、不安宁张力的晚期风格,包含了一种蓄意的、反对性的创造性。

然而历史的发展变得跟不上时代日益更新的脚步,贝多芬并未放弃,寻求音乐组合的多样性,不断对以往音乐形式进行拓展,但是再也无法用他的早年音乐语汇与处理方法来创作他的晚期作品。中期音乐结构和模式束缚和局限了他的晚期思潮,因而贝多芬不得不从几个世纪以来音乐家们赖以工作的基本原则出发,以不同的方式将它们组合,努力寻找新的形式,让大量早期音乐结构类型再度流行。在最后的十年里,贝多芬重新吸收了被古典乐派抛弃的巴洛克与前巴洛克风格、体裁和技法,创作出更灵活、新颖的音乐结构和风格。他专注于对位和复调音乐,对巴赫和亨德尔怀有极大兴趣,并致力于变奏法的研究。虽然贝多芬始终抱怨钢琴的局限性,但如同过去的每一次风格转变,钢琴仍然是他践行晚期风格与创作观念的先行体裁。

贝多芬在op.109第一个乐章第一主题采用的对位结构,在莫扎特歌剧《魔笛》第一幕五重唱中可见。这部奏鸣曲与J·S·巴赫的前奏曲非常相似,托维将他的第一乐章与巴赫“琶音前奏曲”的织体进行比较,发现这个乐章是巴赫音乐的模式,其中也伴随两次慢板的中断。贝多芬创作op.109时正在写迪亚贝利变奏曲,他将巴赫的敬意延伸至《哥德堡变奏曲》之外的《十二平均律曲集》中。第九小节柔板部分的七和弦立刻是我们想起了巴赫《十二平均律》第一册中的c小调和D大调前奏曲,这里动力性的节奏让位于即兴乐章。贝多芬一直潜心挖掘钢琴作品中两只手之间的对位,这是对巴赫前奏曲一种很好的发展。但是巴洛克前奏曲的主题很难适应古

典奏鸣曲式的动力性发展,因此对位结构的主题需要另一种发展形式——更多关注内部结构的复杂性,而不是短小动机的外部形态变化。贝多芬运用了对位倒置手法来发展主题,在16小节发展部的开始左右手第一次联合起来处理音乐材料,在再现部开始倒置,相反的原则在主题第二次呈示中可见。尾声中采取了交替的方法,主题在左右手每两小节交换一次,65-74小节中总共交换四次。对位倒置成了主导思想,控制着整个奏鸣曲。第二乐章的第一主题是在逆行八度低音上的双重对位结构,同时是倒置的对位(65-74小节)。

贝多芬在巴赫前奏曲里发现的不仅仅是倒置和线条发展的构思,还有对主题本身新的认识。对位结构支撑一个符合巴洛克整体情感需求的特征轮廓。多芬在巴赫前奏曲里发现的不仅仅是倒置和线条发展的源头,更是对主题本身新的认识。对位结构支撑一个符合巴洛克整体情感需求的特征轮廓。真正改变了贝多芬奏鸣曲式中开始主题,这些主题都是由小而流动的主题构成。它可以用于古典风格中的回旋曲末乐章、小品或者静态的第二主题,但是将对位主题作为奏鸣曲式中的开始主题对贝多芬来说是一种挑战,这些主题表面上显得破碎、不连贯,但是作曲家将主题要素进行转型和抽象,以产生一种前所未有的深刻的音乐内聚性。

贝多芬在他生命的最后十年,将复调原则作为奏鸣曲式的重要组成部分,成为他音乐发展新的有效模式。晚期的很多作品中,贝多芬都精心设计了一个完整的赋格。赋格中主题的发展不是简单的模仿对位,而是被赋予了全新的性格,主题在发展过程中也具备奏鸣曲式的特质。Op.110的赋格不仅支撑着发展部,而且潜藏着各种调性关系,为调性回归做准备。一切音乐材料的发展都是由主要主题构筑的,它承载着所有的性格和表情,成为音乐运转的支柱。贝多芬将古老的巴洛克赋格艺术遵循古典风格的美学法则,音乐具有动力性、戏剧性和导向性。因此贝多芬虽是巴赫的崇拜者,但绝不是刻板的模仿者,他创造了自己的赋格风格。如果说op.109是对巴赫前奏曲的致敬,那么op.111则是贝多芬赋格中纪念碑式的作品。c小调奏鸣曲第一乐章像op.110的赋格终曲,在它的手稿中这是主题原则的第一次出现。威廉·德拉布金在研究op.111的手稿时发现,贝多芬在创作赋格时是很随意的。贝多芬将赋格与奏鸣曲结合的方式众多,最常见的手法是将赋格用于发展部,例如op.101的末乐章,以及op.106的第一乐章。Op.111不再是以第三乐章或者赋格结尾,而是以一种混合的形式,挖掘复调与奏鸣曲式之间的张力,在一个更大的布局中整合赋格。

allegro con brio ed appassionata [具有活力和热情的快板]中,我们可以将第一主题当做是赋格主题。音乐发展中的同音阐述,干脆利落的断奏,与巴赫《音乐奉献》中的c小调主题相似,都预示着赋格织体的出现。主题的节奏框架遵循一种惯有的模式,在一些更快的音值中,重音从第一拍移至结尾拍,这种模式在贝多芬的主题中清晰可见,四分音符加速到八分音符再到十六分音符,这种减值的方法在赋格织体中是非常有效的,开头长时值的音符唤起人们

对主题进入的关注,接下来一串快速的音符,经常是八分音符或者是十六分音符,为节奏的转换提供前提。多层次的节奏织体使得不同声部在不同的速度上区别开来。当赋格织体终于到来时,赋格写作的真实音响提供了奏鸣曲风格所期待的持续增长的活跃性。在Op.109终曲乐章中的第四变奏中贝多芬用了仿赋格织体,重复第一句音流,上方用跑动的八分音符,下方四分音符为上方音符提供稳定的脉动框架。这体现了贝多芬不仅局限于赋格的减值,而是依靠赋格表达更多的形式。

变奏曲算是音乐创作方法中最为开放的形式,他赋予作曲家最大限度的自由,同时也反映了作曲家经验的不可估量性和偶然性,让人们充满期待。在变奏曲式中,在没有任何命运的叩门,没有任何必然和既定的内容,是一种交谈的、逍遥的形式。主题发展过程中可见作曲家是一个伟大的思想者,无所不能,寻求主题的现实内在意义,像上帝掌控着世间万物一般。然而变奏曲中哪些成分改变,哪些不变都是由风格决定的,贝多芬的变奏曲中主题的整体不总是完全清晰可辨的,只保留旋律与和声形态的骨架,摆脱了巴洛克时期线性装饰性变奏的枯燥。巴赫在《哥德堡变奏曲》中,所用的方法是提取主题中一个元素,在其基础上进行装饰性变奏。而贝多芬第一变奏是主题的概括,是对主题整体骨架做了抽象的概括,是整体主题的代表。巴洛克时期的变奏形式遵循线性发展模式,而古典时期则取消了声部之间的独立性,追求纵向发展。主题自身具有生命力,让音乐从其自身中成长,而非线型的音乐骨架,任何变奏主题都各具自己的本质特征。晚期钢琴奏鸣曲op.109和op.111变奏曲乐章中,变奏的过程是一个主题简化的过程,织体越来越复杂,而主题的骨架越来越清晰。此时变奏曲已经告别了巴洛克时期静态的和装饰性的外在发展本质,很多时候变奏曲与赋格结合在一起,成为贝多芬晚期独有的音乐语言和建构音乐的方式。变奏曲和赋格是途径,其本身也具有音乐价值,贝多芬重视形式本身的内

涵,赋格与变奏这两种音乐形式不仅可以表达作曲家的思想情感,其自身的变化也具有独特的音乐价值。

查尔斯·罗森在《古典风格》认为,《迪亚贝利变奏曲》中倒数第二个变奏的华丽慢板演化为三个变奏系列,用小调式写成,巴洛克的装饰性全然消失,这算是贝多芬最深刻和最美丽的变奏,有意模仿了《哥德堡变奏曲》中小调变奏的著名装饰音型,是向巴赫的致敬。接下去有力的双重赋格是不遮不掩的亨德尔风格;结尾出现舞曲的回归,再次效仿《哥德堡变奏曲》中典雅和复杂的小步舞曲,是贝多芬作品中少有的华丽乐章。这些都显示出了贝多芬对十八世纪贵族社会的回望。

所罗门认为在晚期的十年,作曲家对自然、神、人类目的的理解发生了全面重新的调整,他的信念也发生了改变。他在《晚期贝多芬》一书中写道,那几年贝多芬的耳聋加重、孤寂无人陪伴、政治幻想破灭,死亡命题变得越发尖锐。从而贝多芬退居于自己的内心,精心发展他的艺术,发挥他永不枯竭的创造力,弃绝繁杂世俗的都市生活。晚期的贝多芬正在以某种方式远离他原本生活的世界,远离传统俗套,用一种极为个人的方式,探索无人踏足的表现境域。所罗门认为晚期的贝多芬是艺术家,也是思想者。“他在音乐中思想、感觉、收揽新领域,产生的声音几乎带着风景的触感,或但丁式旅程的触感。”对启蒙运动、宗教共济会等思想的重新认识,使贝多芬走进了新的心灵境界,并将这些同步到自己的音乐创作中。十九世纪当罗西尼旋风横扫欧洲,前浪漫主义的比德迈风格流行之时,贝多芬却回望过去,向早期音乐家致敬。赋格与变奏全方位地渗透在其创作中,它们已不是简单的创作技法,而上升为一种运转音乐、结构作品的一种戏剧化手法,每次运用的意义和功能都各不相同,立足于前人成果,又使之融入当下语境。这也投射出晚年作曲家在历经英雄风格后回归自我的心理过程,体现晚期风格中的宗教性与哲思性。

(上接第56页)

唱者带入到演唱状态之中,为演唱者酝酿和流露情感预留出一定的时间。因此,在第一个音符演奏出来前,演唱者需要对作品的情感基调有透彻的了解,迅速确定自己要以何种情绪来演唱,以便可以做好声情并茂的演唱,让作品的情感由心而发。与此同时,前奏和整首作品间还存在着相互统一的密切关系,听众可以借助前奏来感受整首作品的情感与基调,演唱者可以利用前奏所表达的情感基调来营造演唱氛围,拉进自己同观众间存在的心灵距离。对此,在正式演唱前,演唱者要以作品曲调变化为基础,体会整首作品在节奏和旋律上的变化,以便确保自己在实际演唱期间可以准确的把握每个音符、节奏和旋律的情感,并将其表达出来^[4]。此外,因为演唱者本身理解力和音乐素养存在差异性,所以,在演唱同一首音乐作品时的情感表达方式也不尽相同,这就需要演唱者通过不断练习来提高自身的情感感悟能力,逐渐改进自己的情感表达方式,从而表达出更加完美和真切的情感。

(三) 音色表达法

对于声乐作品来讲,其音色的变化是演唱者进行情感表达的重要方法。因为每一首声乐作品都需要借助不同类型的音色来表达自己的情感,提升自己演唱时的艺术感染力,所以,演唱者需要抓住作品中音色的变化,体现作者在创作时的真实情绪和情感。例如,一些词句要以轻快明亮的演唱方式来表达欢快的情感;一些词句需要借助低沉缓慢的形式来渲染悲伤之情^[5]。因此,在实际演唱过程中,演唱者不仅要准确把握作品本身的情感基调,还需要深入感悟和体会作品在音色上的层次、情感深度和逻辑变化,以极高的忠诚度理解作品创作者原有的态度、思维、情感和思想,“设身处地”的感受其创作背景和意境,尽量让自己能融入创作者构造的作品形象之中,从而更加准确认知和把握作品的思想理念与情感内

涵。

四、结语

总而言之,声乐是一种将表演和声音融于一体的艺术形式,无论是声乐的学习者还是演唱者,只有充分认识情感表达对于声乐演唱的重要性,了解声乐演唱期间对于情感表达的要求,理解创作者的情感、创作背景、歌词含义,借助科学的发音方式、合理的演唱速度,才能将声乐作品艺术魅力的情感内涵全面展现出来,从而达到声情并茂的演唱效果,带给听众更好的听觉体验。

参考文献

- [1]张书彬.略论民族声乐演唱中的情感表达与个性体现[J].沈阳师范大学学报(社会科学版),2011(02):172-174.
- [2]李雨.论声乐演唱中的情感表达与演唱技巧[J].大舞台,2014(08):139-140.
- [3]韦平楠,王一人.寓情于声,声情并茂——论声乐演唱中的情感表达[J].大众文艺,2010(12):23-24.
- [4]黄文杰.声乐教学中演唱的情感表达探析[J].集美大学学报(教育科学版),2006(02):81-84.
- [5]熊伟.情感表现和审美想象在声乐演唱中的作用[J].黄河之声,2013(01):102-103.

作者简介:马沙沙(1991—),汉族,江苏省宿迁市人,辽宁省渤海大学艺术与传媒学院2013级音乐表演系本科,研究方向为音乐表演声乐方向。