

试论贝多芬四首钢琴奏鸣曲结构的边缘性

——对《悲怆》、《月光》、《暴风雨》、《黎明》四首钢琴奏鸣曲的补充分析

周凌宇

一、绪论

近日复读杨儒怀先生的《音乐分析论文集》,对其中的《论边缘曲式》一文产生了浓厚的兴趣和一定的思考:杨先生将音乐的曲式结构类型划分为规范曲式和边缘曲式两大范畴,并将不规范、非典型的曲式结构及写作技法定义为边缘曲式或边缘性技法“……力图使曲式结构规范化、常规化,同时又按照作曲家的意向,使不同的曲式结构相互渗透,使之变异或自由化……”^[1]。在论及边缘曲式的形成起源这一问题时,杨先生讲到,“在复调音乐占据主导地位的巴洛克时代,曲式结构的边缘性发展主要体现在赋格曲、创意曲、单二、单三部曲式和回旋曲式之间;在曲式结构在主调音乐基础上定型化、程式化的古典主义时代,曲式结构的边缘化虽未成为曲式结构演变发展进化的主流,但其发展进化的历程却没有间断;到了标题音乐占据主流地位的浪漫主义时期,在浪漫主义文艺思潮的带动下,使音乐曲式结构的边缘化得到了空前的发展,并且时常通过大规模的单章套曲的体裁形式体现出来如:序曲、狂想曲、交响诗、叙事曲、即兴曲等等。”

在边缘曲式的理论研究领域内,针对边缘曲式发展最为繁荣昌盛的浪漫主义时期代表作品的分析研究方面,曾有许多的前辈们做出了大量、细致的分析研究工作和突出的贡献,因此,对于这部分内容的分析和研究,笔者在本中就不再重复了。本文的写作意图,旨在将视角立足于边缘化曲式结构发展演变尚未鼎盛但却形成强大推动力的古典主义时期,通过对贝多芬的四首钢琴奏鸣曲从宏观结构、中观结构与微观结构^[2]的角度入手,阐述论证贝多芬时期(古典主义晚期浪漫主义初期)音乐结构边缘性的一些特征。

二、正文

杨先生在《论边缘曲式》一文中提到:“古典主义时期是音乐曲式结构方面在主调音乐的基础上规范化、定型化的时代,此时期的各种曲式结构在和声、调性乃至主题乐思的发展方面都为规范化、典型化的曲式结构类型创造了有利的条件。”因此,这一时期的音乐无论其规模的大或小还是其形式的繁或简,在曲式结构的特征和功能方面都表现得非常的典型和明确,尤其在海顿莫扎特时代,这些特质更是一览无遗。而在这一时期(古典主义),作为规范化曲式结构的最复杂、最高级的形式当属奏鸣曲式结构了,其结构将古典主义时期特有的以理性、客观、节制为主导的创作主流思想展现得淋漓尽致。既然如此,那么边缘化曲式或曲式结构的边缘性的音乐观念在这个时期是如何发展演变的呢?笔者个人认为,这应当归功于此时期的另一位作曲家——贝多芬。

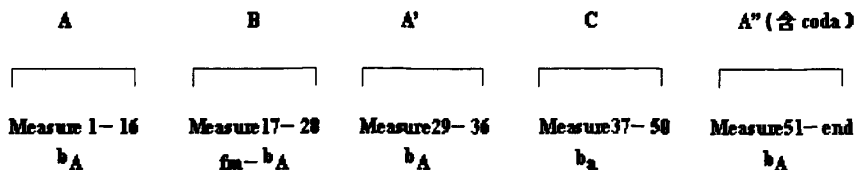
贝多芬一生共创作三十二首钢琴奏鸣曲(以发表流传为准),在他的奏鸣曲中,几乎浓缩涵盖了整个古典主义创作风格到浪漫主义创作风格的发展历程,他创作的《悲怆》、《月光》、《暴风雨》、《黎明》、《热情》这几首流传最广、被最普遍的视为经典奏鸣曲。从其结构布局和创作技法上看,无不展现了伟大作曲家的上下求索之路。在其宏观的曲式结构分析方面,前人普遍的将其结论为典型、规范化的曲式结构范畴,在本文中,我们就将《悲怆》、《月光》、《暴风雨》、《黎明》这四首钢琴奏鸣曲代表作的部分乐章做再度、补充性的分析研究,以中观和微观结构的视角探其边缘性结构特征的所在。

(一)《悲怆奏鸣曲》Op.13 第二乐章

按照宏观的结构分析视角,人们对其曲式结构的结论一般定义为典型的五部回旋曲式,结构主干图示见图1。

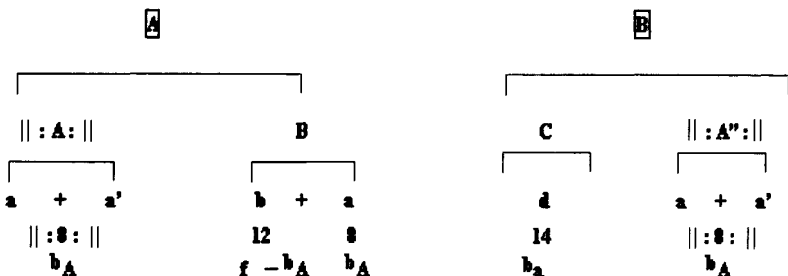
作者简介:周凌宇(1981~)女,沈阳音乐学院艺术学院音乐制作系讲师。

图 1.



如图所示,此曲主题乐思共出现三次,第一次为1~16小节,双乐段结构(即一个8+8双乐句结构乐段在不同八度内出现两次);第二次为29~36小节,即B、C两插部之间,结构为常规乐段(典型的8+8双乐句乐段)结构,规模比之主题乐思的前次出现缩小一倍;第三次为乐曲51~66小节,插部C与coda之间,其结构同第一次相同,为双乐段结构。

图 2.

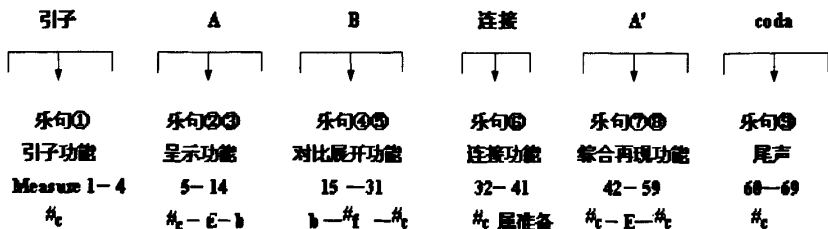


如上图所示,主题乐思的三次出现,由于第二次的没有反复进而导致整体的曲式结构的变迁,杨先生在《论边缘曲式》一文中也谈到,促使规范化曲式结构走向边缘曲式的结构变动因素包括:1、曲式部分之间比例的变动;2、曲式部分间的组合关系;3、曲式部分的增加与删除;4、曲式部分中的主题内容;5、调性与终止的变动;6、曲式结构程式的变动;7、曲式功能的转换^[9]。很明显,此曲的情况属于上述的第一种变动因素——曲式部分间比例的变动,因此虽然乐曲从整体风格及宏观结构功能的角度来看体现了鲜明的Rondo的特征,但是从其中观结构的角度结合杨先生的总结性观点来看,此乐曲确实在某种程度上同时彰显了复二部曲式的结构特征,展现了此乐曲结构布局方面的边缘性。

(二)《月光奏鸣曲》Op.27No.2 第一乐章

此乐曲按照以往的宏观结构分析角度,通常将其结构定

图 3.



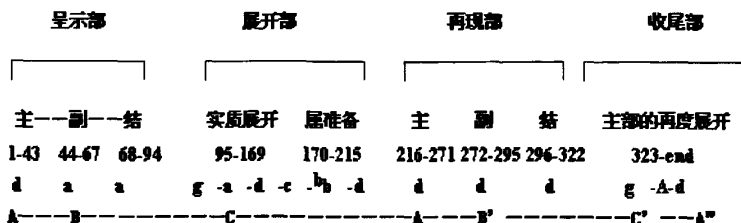
如此一来,此曲的一级曲式结构定义为五部回旋似乎是毫无争议的了。但是,由于主题乐思的第二次出现,其规模比之一、三两次缩小了一倍,于是便产生了结构功能运动的极差,使得此曲的结构在体现了五部回旋这个一级曲式结构特征的同时,也形成了复二部曲式特征的边缘性结构特征。(见图2):

义为乐句的群体结构形态:全曲共由九个近乎平行的带有完满终止式的乐句构成——乐句①:1~4小节,“c小调;乐句②:5~9小节,“c小调转E大调;乐句③:10~14小节,“c小调转b小调;乐句④:15~22小节,B大调转f小调;乐句⑤:23~31小节,“f小调转“C小调(展开功能乐句,无完满终止);乐句⑥:32~41小节,“c小调属准备;乐句⑦:42~45小节,“c小调转E大调;乐句⑧:46~59小节,“c小调为主;乐句⑨:60~69小节,“c小调。以上九个乐句中,除③、⑥两乐句外,其余七句均带有完满的终止式,增强了其乐句结构的独立性,故而可将此曲一级曲式结构看做乐句群体结构形态。

但从另一个角度来讲,其各个乐句在乐曲中所承担的功能看待,此九个乐句则体现出了一定的再现单三部曲式的结构特征。(见图3):

如上图所示,乐曲的九个乐句依照其所体现的功能来看待,乐句①体现了乐曲引子功能;乐句②③体现了乐曲呈示功能;乐句④⑤⑥体现了乐曲对比展开与连接过渡的功能;乐句⑦⑧体现了乐曲综合再现功能(再现功能,从材料看为乐句④⑤的综合再现);乐句⑨体现了乐曲尾声功能。因此,此曲从宏观结构的角度的分析来看,其结构在体现乐句群的结构特征的同时,又体现了呈示——展开——再现三部曲式结构原则,反映出再现单三部曲式的结构特征,一定程度上展现了此曲结构的边缘性特点。除此以外,此曲在微观结构元素之创作技法

图 4.



由图可见,此曲的曲式结构几乎毫无疑问的被定义为典型的奏鸣曲式结构了——拥有两个对比主题;呈示部调性呈现对比;再现部调性附和,这些都可以说体现了鲜明的奏鸣曲式结构特征。那么,此曲在本文中的结构布局方面所涉及的边缘性特征究竟体现在何处呢?

首先此曲并无引子或前奏,开门见山的呈示了主题 A, d 和声小调,后经由第 23 小节的补充转连接引出了到了第 43 小节第二拍的对比主题乐思 B, a 和声小调,我们可将其看做对比呈示阶段。由乐曲 95 小节处开始,进入到了展开阶段 C, 其不断展开的对象为主题 A 材料,调性随着主题乐思的不断模进发展也不断的转换,体现除了展开阶段具有的动荡、不稳定的结构特征。乐曲 151 小节处开始,乐曲出现了主题乐思 A 的假再现形式,以此形式体现了曲式结构功能中的连接功能。由乐曲 215 小节开始进入了再现阶段,首先再现了主题乐思 A, 调性仍为 d 和声小调,其后再现了主题乐思 B, 调性

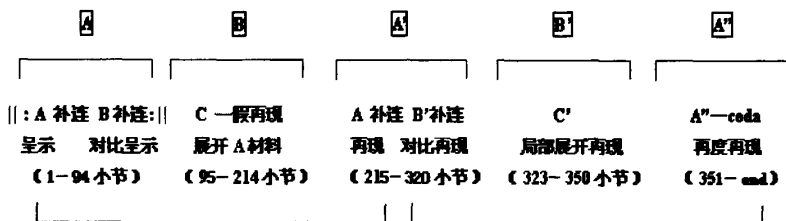
方面,并非沿用了古典主义创作时期所惯用的对比主题发展手法,而是试探性的、开创性的采用了单一主题动机贯穿发展的写作技法,虽然从规模上看仅具一点点雏形,还不甚成熟,但却为其后兴于浪漫主义创作时期乃至盛行于 20 世纪的主题动机贯穿发展的写作技法开辟了道路。

(三)《暴风雨》Op.31No.2 第三乐章

此乐曲曲式结构若以常规的宏观结构分析的角度来看待,其属于比较典型的奏鸣曲式。(见图 4):

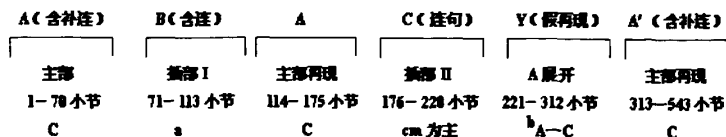
由呈示阶段的 a 和声小调转变为 d 和声小调,最后由 323 小节开始乐曲局部再现了展开阶段 C, 并于 351 小节最后再现了主题乐思 A 直至最后进入尾声阶段全曲结束。那么,通过以上的图示以及文字描述,暗藏了此乐曲的结构布局有哪些“玄机”呢? 笔者认为,其最主要、最明显之处首先体现在 323 小节的展开阶段 C 的局部再现,虽然奏鸣曲式再现部结束后,作为收尾部的开始可将之前的任何部分做一再度展开这种情况并不少见,但是此乐曲并非单纯的将主题乐思 A 做一再度发展,其理由是:此曲展开部中已将主题乐思 A 做了充分的展开,若在其后收尾部中着重发展主题乐思 B, 便也无可厚非了,可是在此乐曲收尾部中则以局部再现的形式重复了展开部 C, 在再现的同时强化了展开部的功能意义,因此笔者以为,此处结构尽管从规模上无法同其它结构抗衡,但其着重强调产生的功能意义却远远大于其结构的平衡意义,于是便产生了另外一种看法。(见图 5):

图 5.



如上图所示,此曲结构在一定的程度上也体现出了串联形态的复三部曲式结构特征,虽然其特征没有奏鸣曲式结构特征体现的明确,但是也在微观结构的层面上展现了其结构的边缘性特征。

图 6.

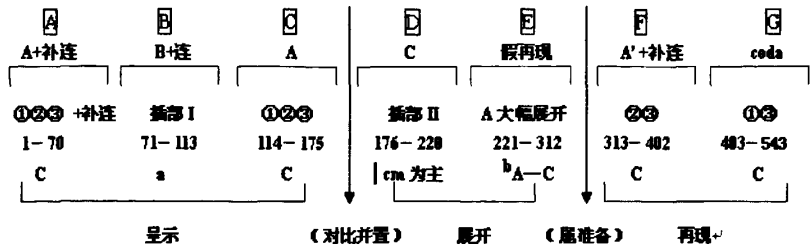


(四)《黎明》Op.53 第三乐章

此曲的宏观结构为变化形态的五部回旋曲式(插部 II 同最后主部 A 之间夹杂了一个假再现形态的展开部(如图 6 尾声略):

如上图示,这个结论似乎是毋庸置疑的,那么,这首乐曲 论述的曲式结构边缘性的特征又有哪些呢?
从其它角度分析来看,又具有哪些结构特征呢?本文所着重

图 7.

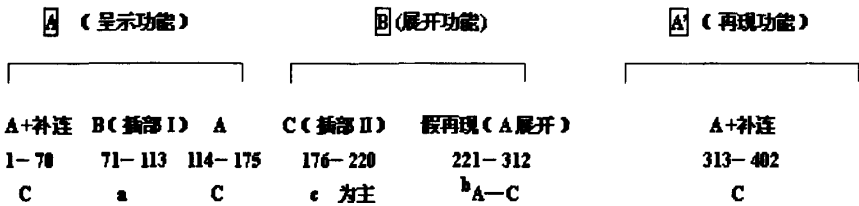


首先,通过图 7,我们可以看出,这首乐曲从直观的角度上可划分出 ABCDEFG 七个主要板块:A 为主部主题,由三个阶段构成,调性为 C 大调;乐曲经过第 63 小节开始的补充转连接于 71 小节引出对比主题乐思 B (插部 I),调性为 a 和声小调,此部分的结构功能主要同主部 A 形成了对比,乐思并无大规模的发展;乐曲 114 小节开始原型再现了主部 A 的三阶段全部,没有出现任何的变动,却省略了补充转连接,在结构功能上展现了乐曲结构间的对比并置关系;乐曲 176 小节开始,直接呈现了另一对比主题乐思 C (插部 II),此部分在结构方面乐思借由连句结构的特点做出了较大幅度的展开,调性以 c 和声小调为主;乐曲 221 小节开始出现了假再现,在 A 大调引出主部主题乐思,并做一大幅的展开;乐曲 313 小节开始出

现了乐曲真正的再现,乐曲基本再现了主部和补充转连接的原貌,只是省略了主部主题乐思的第一阶段;最后,乐曲 403 小节开始以尾声的形式再度再现了主部主题乐思的第一、三阶段并做出了一定的再度展开,此乐曲的尾声速度加快了一倍,动力性骤然加强,直至结束全曲,凸显了奏鸣曲终曲乐章的结构功能和作用意义。

通过以上的文字论述及结构图示,我们可以看出,通过中观结构分析的视角,从以上七个主要板块的结构功能方面,此乐曲的结构除了一级曲式——五部回旋曲式变体外,还在一定程度上体现了呈示——展开——再现三部性的结构特征,因此可将此曲二级曲式结构结论为复三部曲式。(见图 8,尾声略):

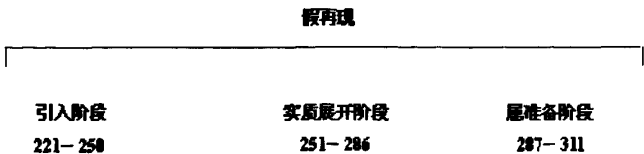
图 8.



除以上分析推理以外,在这里值得再度说明的是关于假再现这部分结构。根据以往的分析经验,假再现通常为主题乐思的真正再现做出铺垫,主要担负着结构之间连接功能的作用意义,属于曲式结构中附属结构的范畴之内,但本文却在以上两个图示(图 6 图 7)中均将其划分在了主体结构范围内,这是为什么呢?其主要原因如下:假再现作为曲式结构之

间连接功能的体现,其结构虽可做适度的展开,但通常不会进行大规模的扩充发展,而此乐曲的假再现显然不仅仅充当了连接功能的角色,在长达九十小节的篇幅中,此结构涵盖了清晰的引入阶段(主部主题乐思)——实质展开阶段——属准备阶段的发展脉络。(见图 9)

图 9.



这种在奏鸣曲式中广为应用的典型展开部发展结构层次在此曲中出现在了回旋曲式中的假再现当中,因此在一定程度上展现了此乐曲还具有一定意义上的奏鸣曲式结构特征的边缘性结构特征。

三、结论

通过以上的分析和论述,我们可以从中看出,边缘化曲式或曲式结构的边缘性这个不规范的结构形态在音乐结构中还是占据着相当的比重,当然,这种结构形式的繁衍与发展同音乐的整体发展历程是密不可分的。从结构学的角度来纵观音乐的发展,边缘曲式或曲式结构边缘性起源于巴洛克时期,兴盛于浪漫派时期,而置于其中的古典主义时期则起到了一定的推波助澜的作用和向前发展的意义。笔者认为,在古典主义初期至中期,音乐结构仍然处于规范化曲式结构和强化结构功能占据主流的时期,这一点通过海顿、莫扎特时代的作品

便可看出。然而历史的发展到了贝多芬时代,伴随着乐器的不断改良,创作技法的不断突破,也就自然的迎来了结构边缘性向前发展的时代。通过对贝多芬这四首钢琴奏鸣曲部分乐章的补充分析,我们可以看出,乐曲在结构方面仍然具备鲜明的结构功能指向性,比如呈示功能、对比展开功能、再现功能等等,无论是其一级曲式结构还是其次级结构,都体现了较鲜明的功能循环,这也是将其曲式结构结论为规范化曲式结构的一个重要的出发点和立足点。但是,在其鲜明的结构功能循环背后,由于受到一些结构比例的变动、组合关系的变动、结构功能的转换、主题材料的异动等因素的影响之后,有一些结构在功能上拥有了双重的指向性,也就为其曲式结构的边缘性创造了前提。最后为了方便起见,笔者将文中分析的四首作品做一简单的整理概括。(见图 10:)

图 10.

乐曲名称	规范化结构类型名称 (一级曲式)	边缘性结构类型名称 (二、三级曲式)	导致结构边缘性的因素
《悲怆奏鸣曲》Op. 13 第二乐章	五部回旋曲式结构	复二部曲式结构特征	曲式结构间的比例关系 (A 第二次出现结构比例 缩小一倍)
《月光奏鸣曲》Op. 27, No. 2 第一乐章	乐句群结构	再现单三部曲式结构特征	曲式结构间的组合关系 (九个乐句体现的不同功能)
《暴风雨》Op. 31, No. 2 第三乐章	奏鸣曲式	串联形态复三部曲式 结构特征	曲式结构间的主题内容 (再现部之后局部再现展 开部 C)
《黎明》Op. 53 第三乐章	带有展开部的 五部回旋曲式	①复三部曲式结构特征 ②假再现体现奏鸣特征	曲式功能的转换 ①(七个板块内容体现主部 插部交替同时体现呈示- 展开-再现功能特征) ②(假再现体现引入-实质- 属准备功能特征)

通过上面的图表,笔者将本文中针对《悲怆》、《月光》、《暴风雨》、《黎明》四首奏鸣曲部分乐章分析的结论做出了简明的总结概括。在这里,需要强调说明的一点是:本文结论观念的提出,并非是要推翻之前针对这几首乐曲结构已然形成的分析结论,而是从另一个角度对之前结论做出了一个进一步的、补充性的分析论述。就其本文的观点来说,对贝多芬奏鸣曲结构边缘性的探索还远不止这四首作品的结构分析,路漫漫其修远,笔者以尚算新颖的视角和有限的研究经验通过本文章的写作对这四首作品部分乐章的结构做一补充性分析,透过以往宏观角度的分析结论,对其结构特征提出了一点新的看法,在今后的研究工作中,笔者仍会将有关曲式结构边缘性的研究课题继续下去,以期待随着研究能力不断的进步、分析经验不断的提高,在音乐结构分析的领域里取得更大的突破。

注 释:

- [1]杨儒怀《音乐分析论文集》一书,中国文联出版社,北京。
- [2]兴德米特的音乐分析观念,将音乐的结构划分为宏观、中观、微观三个层面。
- [3]引自杨儒怀《论边缘曲式》一文。

参考文献:

- [1]杨儒怀.音乐的分析与创作.人民音乐出版社,北京
- [2]申克.音乐分析理论概要.人民音乐出版社,北京
- [3]杨儒怀.论边缘曲式.杨儒怀著.发表于音乐分析论文集.中国文联出版社,北京

(编辑 张宝华)