

贝多芬钢琴作品的乐章连接概念与应用

■谢承峰 贵州师范大学音乐学院

摘要:贝多芬在多首钢琴奏鸣曲以及钢琴协奏曲中,以各种不同手法,包括和声、同音异名、相同动机,或直接写上 *attacca* 等来提示演奏者把乐章连接在一起。因为一首乐曲对贝多芬而言,更多的是作为一个整体而不是分开的乐章,所以情感上必需要有延续性。然而,许多人在演奏贝多芬的钢琴作品时,却没有意识到乐章连接的重要性,因此这个核心概念需要更深入地研究与讨论。

关键词:乐章连接 贝多芬 钢琴奏鸣曲 钢琴协奏曲 和声 动机

在巴洛克时期的多乐章曲式,如协奏曲、奏鸣曲和组曲里,虽然有调性上的统一,即使不同乐章有不同的调性,一般而言也会是近关系调,而乐章与乐章间或是舞曲与舞曲间也很少有亲密的连接性。然而贝多芬,尤其是从他中期后的钢琴作品开始,却不止一次的展现出把不同乐章结合在一起的思维,他利用的手法有很多,如同音异名的关系、调性的关系和主题间的关系。这些手法传达出一个重要的思想理念,那就是一首奏鸣曲或一首协奏曲是一个整体,而不是互不相干的不同乐章,这也指引我们演奏时应该注意音乐的整体性,尤其是当贝多芬有明显的乐章连接倾向时,演奏者不应该在乐章结束时停下来做一些和音乐无关的事情,而是应该把两个乐章的音乐自然地连接起来,进而使听众感觉到不同乐章间的连结。我们如果进一步的观看或是聆听世界级大师的演奏,可以感觉到他们如何细心的处理乐章连接的问题,而这种乐章连接的倾向,虽然从贝多芬开始发扬光大,但第一位注意到这个问题,并在奏鸣曲中试图实验乐章连接可能性的作曲家,是巴赫的儿子,卡尔·菲利普·艾曼纽·巴赫。

一、艾曼纽·巴赫的尝试

艾曼纽·巴赫的重要性,在许多学者的共同研究与努力之下,已经慢慢被大家认识与认同。他是第一位在钢琴上写作如此多钢琴奏鸣曲的作曲家,他舍弃了巴洛克的重要曲式,如组曲,而选择一个才刚在古典初期萌芽的奏鸣曲式,范围更从极为简单到极难、从写给业余爱好者到写给职业音乐家,因而为古典早期奏鸣曲式的发展奠定了厚实的基础。首先,他的奏鸣曲基本上已经写出标准的三个乐章,第一和第三乐章为快版,与第二乐章的慢版形成对比。他作品出版的年代相当广泛,从1742年发行的普鲁士奏鸣曲(*Prussian Sonatas*, 共六首)到最后于1787年所出

版的奏鸣曲,一共横跨了45年的时间^[1];其次,虽然他的作品充满了巴洛克晚期和古典早期嘉兰特风格(*Galant Style*)的影响,但是他的作品比起巴洛克时期的作品,大大的增加了表达的力度和视野,音乐中充分利用动机发展的作曲技巧,使主题具有统一性及统整性,而且他善用细腻的表情,音乐变化极快,大小声转快速,转调大胆急促,是充满着敏感风格(*Empfindsamer Style*)的写作方法;第三是他对乐章连接的思考,也是本论文的重点,学者舒伦伯格特别提到,艾曼纽巴赫已经关注把三个乐章连在一起的概念,而且他从1740年后就开始于一些少数的奏鸣曲中实验,而到了晚期这个倾向更加明显,试图把乐章之间用相同主题或者是调性间的共同关系来结合。^[2]在他的奏鸣曲中我们更发现艾曼纽巴赫把第二乐章视为一个过门,目的是为了连接第一和第三乐章,而曲式上因此也颇为类似巴洛克时期的多段落式幻想曲。^[3]

二、贝多芬钢琴奏鸣曲的应用

我们无法得知贝多芬是否从艾曼纽巴赫的作品中找到一些灵感,但很显然的,贝多芬的钢琴奏鸣曲显示出他对乐章的连接性思考从早期就已经开始,到中期

的实践,再到晚期的浑然天成。德拉柏金在他的论文中,提到贝多芬乐章连接的关系,最主要是于每个乐章使用相同动机或是相同素材,^[4]如贝多芬于他早期的作品10之3和晚期的作品101、106、109、110和111,都有使用相同的动机来连接乐章,但事实上贝多芬对乐章连接的想法与手法很多,使用相同主题的方式只是其中一个而已,不过德拉柏金在他的文章中并没有提到其它的手法。但是另一位著名的贝芬学者纽曼则提到贝多芬连接乐章的方式还有二种,一是利用文字来指示,例如贝多芬常常写上 *attacca* 或是 *attacca subito*,指的就是直接进入下一乐章中间不停止;二是于二个乐章间创造和声的关系来连接两个乐章。^[5]贝多芬在许多的钢琴奏鸣曲中皆展现出乐章连接的概念。以贝多芬的降B大调钢琴奏鸣曲作品106为例,贝多芬以3度为主要动机来连接乐章,并利用这个3度的动机来贯穿全部四个乐章,使用相同动机是他把乐章连接起来的作曲手法之一。^[6]

贝多芬另一种使用的方法,是以和声来连结,而使得乐章结束时不是真的结束,因为音乐的乐念、情感和想像并没有因为双小节线而停止,上述已经提过,有



时贝多芬会直接写上 *attacca* 来提示演奏者,但有时他并没有写出来,而要演奏者自己感悟出来。以著名的“月光”奏鸣曲,作品 27 之 2 为例,贝多芬于第一乐章结尾时写上意大利文“紧接着下面”(Attacca subito il seguente),但除了文字的指示之外,贝多芬也利用同音异名的调性来转调。首先第二乐章是转到降 D 大调,也就是升 c 小调的平行大调,两者间的关系很远。不过贝多芬就利用同音异名的关系来连结这三个乐章,第一乐章是结束于 C[#] 音,而第二乐章的旋律则是从 D^b 音开始,所以很自然地串连起来,而第二乐章结束在 D^b 音,而第三乐章我们看到左手以 C[#] 音开始,贝多芬应用升 c 小调与降 D 大调的 I 级根音为同一个音来连接乐章。而晚期的最后 5 首贝多芬钢琴奏鸣曲,每一首都是经典,也每一首都使用了乐章连接的手法,而且方法更多变也更成熟。例如第 28 首 A 大调奏鸣曲,作品 101 的第一乐章,贝多芬最后的和弦结束在 A 大调的 I 级,同时最高音的旋律停在 A 音上。虽然第二乐章开头贝多芬转到远系调的 F 大调的 I 级上,其最高音也是 A 音,A 音成为轴心连接此二个乐章;第三乐章贝多芬手段更高明,利用第一乐章的主题作为过门把第三和第四乐章连接在一起,这种回归主题的方式,进一步反应出贝多芬想要把这部作品连成一气的证据。至于 E 大调钢琴奏鸣曲,作品 109,相当短的第一乐章结束时,贝多芬再次使用平行调的手法,留住第一乐章 E 大调的根音和五音,而第二乐章只有三音降了半音形成了 e 小调,以 E 大调到转到 e 小调来连接乐章,踏板在此也暗示着乐章间的连接,因为第一乐章的最后一个和弦贝多芬写上延音踏板记号,然而却在第二乐章的一开头才标上放开的记号,也就是暗示着演奏者把二个乐章连接在一起。贝多芬的最后三首钢琴奏鸣曲,除了使用和声与踏板来连接乐章之外,乐章与乐章间的动机也是具有相关性,而且更惊人的是,后面这三首作品,每一首的主题竟然互有相关。贝多芬以 3 度和 4 度

的动机把这三首奏鸣曲的主题架构连结在一起,因此它也可被视为三首联篇奏鸣曲。

三、贝多芬钢琴协奏曲的乐章连接

在贝多芬的创作中期,开始思考关于乐章间连接的问题,不只是在钢琴奏鸣曲中,从第三首以后的钢琴协奏曲,贝多芬倾向于把乐章和乐章间的关系连接得更加紧密,也就是说,第一乐章和第二乐章有关系,而第二和第三乐章也有连接性,演奏者应该要察觉这个现象而把整首曲子连成一气,而不是弹完每一个乐章后就放松,然后下一个乐章再重新开始。前二首钢琴协奏曲是贝多芬早期的作品,因此乐章连接的概念还不是这么明显。但是从第三首 c 小调钢琴奏曲,作品 37 开始,我们也可以发现第二和三乐章间贝多芬的巧思。第二乐章的结尾结束在 E 大调 I 级和弦上,而且最高音为 G[#] 音,第三乐章则回到第一乐章的 c 小调,乍看之下这两个乐章应该是无法连接的,因为他们是一个升调一个降调的远系调,但是贝多芬运用同音异名的方式把这两个乐章连接起来。

第四首 G 大调钢琴协奏曲,作品 58 的第二和第三乐章,如同钢琴奏鸣曲作品 53 和 57,贝多芬更是不暗示了,直接在谱上写上紧接着回旋曲 (Segue il Rondo),因为第三乐章为回旋曲,这个指示直接告诉演奏者两个乐章需连接在一起。而此首的手法又更新颖、更加大胆了,第二乐章结束在 e 小调,旋律结束于 E 音,而第三乐章是 G 大调,但是一开始音乐却一直停留在 G 大调的 IV 级上,而不是 I 级,而且最高音的旋律也是在 E 音上,贝多芬使用同音的方式来连接音乐。第五首降 E 大调钢琴协奏曲,作品 73,更是三个乐章连成一气,第一乐章以降 E 大调结束,而再一次的,贝多芬以同音异名的方式来连接音乐,第二乐章虽是远系调 B 大调,但 B 大调 I 级和弦的三音是 D[#],和第一乐章结束的最高音 E^b,很自然的连接起来。而第二和第三乐章,贝多芬也是直接写上连接下一乐章 (Attacca),除了

字面的指示之外,音乐上的处理更是比之前的协奏曲更进一步。在第二乐章最后先现第三乐章的主题之前,乐队从 B 音直接下降半音到 B^b 音,也就是第三乐章降 E 大调的 V 级上,预示着下一乐章的来临,然后乐队演奏的长音更是直接延续到第三乐章,中间没有任何中断,一气呵成地把音乐连结在一起。

贝多芬以相同主题连接不同乐章的手法,再加上以和声的关系把乐章间紧密的连结在一起,并使乐章于结束时具有延续性,帮助音乐的情感渗透到下一乐章,这种写作法在浪漫时期变成一种新的写作潮流,在浪漫乐派里称为循环曲式。从舒伯特、门德尔松、舒曼再到李斯特,无一不使用循环曲式。而贝多芬在此手法的发展上实位居要角,也可以说是始祖,对后世的音乐家们带来无可匹配的影响。我们有更多的义务来好好思考他的乐谱,因为贝多芬倾毕生之力,灌注所有的思想于他的乐谱中。而乐章连接的概念,也已经从乐谱中直接告知我们,这是贝多芬在写作上最关注的课题,值得所有的音乐研究者和演奏者给予更多的研究。

参考文献:

- [1] F. E. Kirby, Music for Piano: A Short History, Portland: Amadeus Press, 2004, p. 79-83.
- [2] David Schulenberg, Robert L. Marshall ed., Eighteenth-Century Keyboard Music - Carl Philipp Emanuel Bach, New York: Routledge, 2003, p. 205.
- [3] 同上。
- [4] William Drabkin, Robert L. Marshall ed., Early Beethoven, New York: Routledge, 2003, p. 410-411.
- [5] William S. Newman, Beethoven on Beethoven, New York: W·W·Norton & Company, 1991, p. 273-274.
- [6] Charles Rosen, The Classical Style: Haydn, Mozart Beethoven, U.S.A.: W·W·Norton & Company, 1998, p. 422-431.

(上接第 67 页)下半叶,也就是说,17-18 世纪的作曲家只有曲式观念,至于后来成为标准术语的二部曲式、三部曲式、复二部、复三部、乃至奏鸣曲式等等都是 19 世纪中叶后音乐学家对此前两百年左右音乐创作实践中所呈现的音乐结构思维进行归纳抽象的结果,因而,巴洛克时期音乐中的所谓曲式,实际上仅仅是一种被普遍沿袭的结构思维习惯而已。实际上,在

音乐建构中,随着音乐素材及其乐思展衍、裂变的不同取向,其内部结构有着极大的可变空间,也就是说,乐段内部的组织方式是极为多样的,甚至可以说,每一个乐章都有自己的独特曲式,它们还没有达到程式化的地步。

参考文献:

- [1] 冷佳.《法国组曲》·《英国组曲》·《帕蒂塔》

[J].钢琴艺术,1997,(05).

- [2] 郝思震.从巴赫的《英国组曲》《法国组曲》谈巴洛克组曲的基本特征[J].苏州教育学院学报,2001,(03).

- [3] 蒋立平.论巴赫三套世俗性钢琴组曲的风格特征及演奏技巧[J].黄钟—武汉音乐学院学报,2004,(04).

- [4] 朱雅芬.巴赫的键盘作品[J].钢琴艺术,2001,(05).