



论贝多芬《B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106) 主题材料与调性布局中的对称性音高组织

甘芳萌

摘要:在查尔斯·罗森和其他学者对贝多芬《B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106)所作分析的基础上,通过观察各乐章主题材料与调性布局所共同呈现的对称性特征,以及这种在作品结构构成中的衍生路径,来加深理解这部贝多芬“宣称这将是其最伟大的作品”的音乐语言以及在其中晚期钢琴奏鸣曲创作中的独特意义。

关键词:贝多芬《B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106);查尔斯·罗森;对称性音高组织

中图分类号:J614

文献标识码:A

文章编号:1004-2172(2017)02-0083-10

前言

在查尔斯·罗森的《古典风格:海顿 莫扎特 贝多芬》一书中^①,贝多芬《B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106,创作于 1817~1818 年)是被论述篇幅最长的一部作品^②(中译本多达 30 页)。这部作品之所以被如此长篇累牍地阐述,不仅因为其结构的宏大,“以当时的标准看,它的冗长庞大几近怪物,演奏之艰深简直‘臭名昭著’”^{[1]416},更是由于这部作品对于贝多芬本人来说创作意义重大,他宣称这将是其最伟大的作品。

本文将在查尔斯·罗森和其他学者对这部作品所作分析的基础上,阐述笔者对各乐章主题材料与调性布局的观察和理解,并对比贝多芬在其前后创作的几首钢琴奏鸣曲,进一步解读该作品在作曲家中晚期钢琴奏鸣曲创作中的独特意义。

一、罗森的分析

罗森对这部作品的创作特征进行了如下归纳:“它以处理手法的严格性终结了那种结构松散、开放模式的试验……最后的作品与 *Hammerklavier* 的关联尤其在于材料的极端集中性”^{[1]467}。通过对这部作品的分析阐述,罗森甚至勾勒出贝多芬在晚期钢琴奏鸣曲中所实践并实现的艺术理想。罗森还进一步指出了这部作品在细节与整体之间密切联系,阐明了何为“材料的极端集中性”和“处理手法的严格性”,“贝多芬的创作过程反映出这样的构思立意:将作品当作一个整体来构思,以此让细节和更大结构之间产生比其他任何作曲家的音乐都更为紧密的联系……可以毫不夸张地说,在贝多芬的音乐中,基本材料和最终的形态的塑造是同时进行的,总是处于相互依存的状态”^{[1]468}。

罗森对该奏鸣曲 4 个乐章的主题材料和调性布局进行分析之后认为,作品的各个要素之间构成了有机联系,细节与“更大结构”和“最终的形态”是“相互依存”的。这些结构特征具体体现为:

1. 下行三度和“B 和 B 的对立、冲突”

罗森认为,奏鸣曲第 1 乐章的主题材料,是整部作品的起点,制约着音乐之后发展中的微观声部进行和宏观结构(尤其是和声结构方式)。“从 *Hammerklavier* 开始,贝多芬将海顿的技法延伸至大尺度的和声结构。不仅乐思所含张力的发展,而且这些乐思解决的真实过程,现在都更全面地由材料自身决定,换一种少一点决定。换一种少一点决定论色彩的说法,不仅陈述过程中的旋律形态,还有更大的和声形式,它们都变得具有主题性质,而且均源于一个居于中心的统一乐思。在 *Hammerklavier* 中,对下行三度的运用几乎是咬紧不放(*obsessive*),从根本上影响到该作品的每个细节。”^{[1]469}

收稿日期:2017-01-28

作者简介:甘芳萌(1979—),女,博士,上海音乐学院音乐学系讲师(上海 200031)。

“下行三度”是罗森观察整部作品主题发展与调性布局的核心,他认为呈示部的主部主题、副部主题和发展部构成了 $\flat B$ 大调-G大调- $\flat E$ 大调-B大调的下行三度链。表1直观地展现了各段落是如何完成罗森所强调的“下行三度”调性布局。

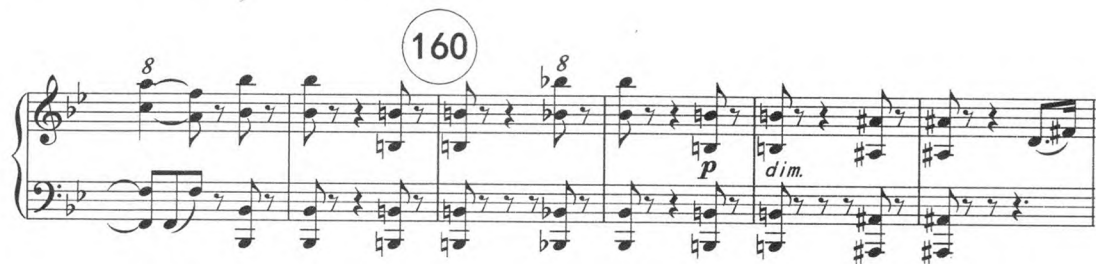
奏鸣曲式的 各部分	呈示部		发展部	再现部
	主部主题	副部主题		
调性	$\flat B$ 大调	G大调	$\flat E$ 大调-B大调	$\flat B$ 大调

表1 罗森确立的第1乐章下行三度的调性布局

在此基础上,罗森更进一步认为,与下行三度的调性布局相匹配的是 $\flat B$ 和B这对半音的冲突,“下行三度以及由此导致的 $\flat B$ 和 $\flat B$ 的冲突是统治性的要素”^{[1]477}。他对该乐章中不同段落中下行三度的调性布局以及对 $\flat B$ 和 $\flat B$ 的关系进行了详尽说明^③。尤其是,由于这部作品除了这对半音以外,在声部进行上的半音化运用极其丰富,罗森甚至将这一特征称为“不确定歧义(ambiguity)”^{[1]483}。

沿着罗森的这一思路,笔者从第2乐章的尾声进一步印证他所强调的第1乐章中“ $\flat B$ 和B的对立、冲突”,参见谱例1。

谱例1 第2乐章第159~164小节



2. 笔者的质疑

尽管笔者十分认同罗森对这部作品中半音化音高特征的强调,但还是对罗森“ $\flat B$ 和B的对立、冲突”的结论有所质疑。

(1) 第1乐章再现部“ $\flat B$ 和B的对立、冲突”

首先,我们先从第1乐章入手。从表面上看,这一乐章调性布局确实是从呈示部开始、直至再现部之前,通过 $\flat B-G-\flat E-B$ 大调呈现下行三度链条,而且与之后再现部 $\flat B$ 大调的承接凸显了“ $\flat B$ 和B的对立、冲突”。但是,笔者认为,与其他半音化音级的结构特征所不同的是,“ $\flat B$ 和B在音级上的对立、冲突”,并未扩展至调性布局上“ $\flat B$ 大调和B大调(在调性上)的对立、冲突”。

B大调只是在该乐章发展部的结尾、再现部之前的调性。在第226小节再现部开始后,主题立即在 $\flat B$ 大调上再现,B大调再也没有在再现部中出现过^④。由此,B大调与 $\flat B$ 大调在该乐章中呈现出从发展部的矛盾到再现部的解决在时间上的承接过程,B大调并未和 $\flat B$ 大调构成同一时间和空间维度内的“对立、冲突”。与之类似,再现部的连接部开始4个小节在 $\flat B$ 小调呈现,但之后明确转至 $\flat B$ 大调。 $\flat B$ 大调和B大调在调性发展过程中的承接,与音级半音化的对峙具有完全不同的结构意义,因此是不能被作为同一类现象来归纳和概括的。

另外,如果从罗森所强调的“下行三度”链这一思路出发,在 $\flat E$ 大调之后转至下方小三度的平行小调c小调更符合传统的调性功能发展逻辑。但是, $\flat E$ 大调之后却是转向了下方大三度的远关系B大调。这一调性关系是否有特定的结构逻辑?

(2) 第2乐章尾声中“ $\flat B$ 和B的对立、冲突”

其次,我们再来观察第2乐章尾声第159~164小节中 $\flat B$ 和B两个音级之间的关系。罗森认为:“贝多

芬在 1817 年之前已经起用这种让全部音乐从一个中心乐思成长起来的手法,他不仅以此决定一个乐章中的整体主题发展,而且以此来决定(远比海顿和莫扎特更为彻底)一部作品的织体、节奏、空间布局和厚度。”^{[1]468}基于这一思路,笔者认为音区和力度变化为我们提供了理解此处音高结构的线索。通过第 159 小节的终止式,处于高音区的^bB 音的力度一直是“*f*”,是稳定的调性中心。而处于中音区的 B 音的力度处于变化的过程之中,由“*p*”退至“*pp*”,通过在音区上 3 个八度的攀升,速度从“*Assai vivace*”加速到“*Presto*”,进而力度从“*pp*”渐强至“*ff*”。B 音在再现部中第 128 小节出现伊始,主要的功能是 c 小调的导音;而在此处所积累起来的强大结构张力,至第 171 小节作为^bB 的“上导音”解决至^bB^⑤。B 音和^bB 音的结构功能并不是平等的。

因此,笔者认为,“^bB - B 的对立、冲突”并不能作为第 1 乐章音高组织在细节尤其是调性布局上的主要特征;如果进一步以此为依据来解释第 2 乐章尾声中从第 159 ~ 164 小节这 6 个小节中这两个音级的关系,也缺乏音乐表现上的说服力。进而,对于罗森得到“^bB - B 的对立、冲突”这一结论的路径——呈示部的主部主题、副部主题和发展部的“下行三度”调性布局,也值得我们再做观察。

二、第 1 乐章主题材料的特征

罗森认为:“晚期贝多芬的音乐形式清楚而直接地承继海顿的技法,通常在作品一开头就宣告最简单、最浓缩的乐思,随后让音乐从一个很小的内核中成长起来。在他的‘第三时期’,贝多芬延伸了这一技法,超越了前人所能想象到的任何极限。”^{[1]467}笔者非常认同罗森对这部作品在微观材料和宏观调性结构与进程之间具有有机逻辑关系的判定。那么,在上文中对于各乐章内部以及各乐章之间在音级关系与调性布局的密切联系,是如何在“作品一开头”的“最简单、最浓缩的乐思”中“成长起来”的呢?

在第 1 乐章的主部主题(第 1 ~ 16 小节,谱例 2 为第 1 ~ 6 小节)中,分为两个不同的对比材料:第 1 ~ 4 小节的和弦织体材料和第 5 ~ 16 小节的线条织体材料^⑥。而第 1 ~ 4 小节中,第 1 ~ 2 小节是整个主部主题的核心动机,罗森主要强调了其下行三度的特征。在笔者认为,这个动机中包括的是大三度、小三度以及纯五度音程的^bB 大调主三和弦,再加一个上方的小二度;同时,通过上行后下行的进程,除了确立小二度之外,还在大三度和小三度这两种三度音程中,旋律线条呈现出对^bB - D - ^bB 大三度的强调。大三度音程先上后下的音程运动方向,体现出时间上对称的结构过程。

谱例 2 第 1 乐章第 1 ~ 6 小节



第 3 ~ 4 小节对这些要素进行了拓展,除了纯五度之外,大三度向小三度进行扩展,小二度向大二度进行扩展。笔者认为,除了将半音关系的对峙凸显为主题发展的重要要素之外,第 3 ~ 4 小节通过对三度、二度中不同性质音程的扩展而对第 1 ~ 2 小节音程的呼应,体现出空间上对称的结构过程。第 5 小节开始的更进一步的线条化对比素材是用大、小二度对大、小三度的填充,在此基础上,第 17 ~ 34 小节强化了半音冲突,运用四分音符对二分音符的音级进行动摇。

与罗森分析不同的是,笔者在以下的分析中将更强调三度和二度的不同属性(大、小)之间的区别和各个音程所呈现的运动方向,尤其是对称的视角等方面的观察。在此基础上,将这些要素与整部作品之后的调性布局相关联,进而凸显其在音乐发展中所具有的结构意义。需要特别说明的是,笔者对这部钢琴奏鸣

曲音高组织特征所作的进一步解读,是基于对主题中所蕴含的“大三度”和“小二度”音程的“严格”对称音级和相关调性布局的特别关注,这也是笔者与罗森的分析有所不同的关键所在。

三、乐章内部和乐章之间相联系的音级关系与调性布局

主题中的大三度、小二度以及纯五度音程,尤其是它们的对称化发展路径,与整个套曲中每个乐章的调性布局以及和声进行都有密切的联系。

在本文的注释4中,提及罗森认为贝多芬“坚持了属的根本性力量”“保持着属与下属的古典平衡”。如我们所知,在传统的调性功能体系中,与主音、主调上下方相距“纯五度”的音级和调性都是结构进程中的重要支点。而以主音、主调上下方“大三度”和“小二度”音程所构成的对称,则是这部作品的音高组织的重要特征。

1. 上方大三度音级与下方大三度调性

罗森从和声进行的角度,指出下行三度较之上行三度有着更为重要的结构意义^{[1]472},他强调呈示部主部主题、副部主题和发展部构成了 $\flat B$ 大调-G大调- $\flat E$ 大调-B大调的下行三度。而笔者认为,主音上下方“大三度”对称进行,是这部作品最显著的音高组织特征。

(1) 上方大三度音级

罗森和彭志敏先生都提到了贝多芬在审看第3乐章校样时添加了一小节的事,但是两人对此解读的侧重点不同。这个被增加的小节中的两个音级是该乐章主调 $\sharp f$ 小调主和弦的三音A和五音 $\sharp C$,彭先生认为,由于 $\sharp C$ 即原本第1小节的起音,所以A音的意义被凸显^⑦。而笔者更为认同罗森对所有乐章贯穿的“上升三度”要素的强调^{[1]488},他认为增加这个小节后,整部奏鸣曲4个乐章均吻合以“上升三度”为起始的统一性特征。

谱例3 第3乐章第1~2小节



除了第2乐章开始处小三度上行与其他3个乐章的差异(关于小三度在整部作品中的结构意义将在下文进一步阐述)之外,笔者认同罗森在文中所指出第3、4乐章与第1乐章是相同的“上升三度”。但是,笔者更为强调的是“大三度”关系的音级。上升和下行两个方向的大三度进行构成了对第1乐章主题中核心动机上、下行大三度要素的呼应:A音不仅在第3乐章和 $\sharp C$ 音构成了与第1乐章主题相呼应的上方大三度进行,作为这两个乐章开头——都是慢速的沉思性音乐——之间的关联,第4乐章广板开始的第一个音F也即将与这个A构成下方的大三度音程联系。而第4乐章进一步围绕F分别建构了大三度音程:在广板段落的开始,是F至 $\flat D$ 的向下大三度(见谱例4);在赋格段落的主题中,又从F跃至A(见谱例5),构成对称性的音高布局。

谱例4 第4乐章第1小节



谱例5 第4乐章第16小节



笔者认为,罗森在论述的过程中,其实已经在关注音程的对称性发展路径。他在论述第1乐章的开始主题时,已有“上升三度”与“下降三度”的区分;在论及第3乐章开始时,再次强调“上升三度”对4个乐章主题的统领。只是,罗森忽略了三度的“大、小”属性,而正是这个上、下方向的“大三度”,在第1、3、4乐章之间建构起更为紧密的联系。

(2) 下方大三度调性

第1乐章中在调性布局还有一个重要的调性没有被罗森提及,那就是在再现部中主部发展进程中出现的 $\flat G$ 大调。尽管副部主题在主调 $\flat B$ 大调上再现后,第1乐章稳定地在 $\flat B$ 大调结束,但 $\flat G$ 音却是一直贯穿至结尾的。在传统调性功能体系中,从音级关系上看,大调式中的降VI级音是同主音小调的下属和弦的三音;从调性布局上看,大调式可以通过向其同名小调的转换,来获得降种调方向的黯淡色彩,而大调的降VI级调性与主调的关系要远得多,相差了4个调号。古典时期的作品中很少有如此远关系的调性的直接转换,贝多芬为何要在再现部中运用这样的调性布局呢?

笔者认为,下方大三度调性(而非罗森所称的“下行三度”关系)在这部作品中具有极其重要的结构意义。呈示部的副部处于 G 大调上,虽然与主调 $\flat B$ 大调在调号上相差3个调号,以传统调性功能体系的关系来看,却并不远,是主调平行小调 g 小调的同名调。而在再现部主部再现的调性,反而是到了与主调关系远得多的 $\flat G$ 大调。尽管都是罗森所说的“下方三度”,下方小三度的 G 大调和下方大三度的 $\flat G$ 大调却具有完全不同的结构意义: G 大调并非是以大三度调性布局所做出的严格对称,动荡而不完美;即便与主调关系更远,但是与主题材料的大三度对称更为呼应的 $\flat G$ 大调才达到了最终的稳定和完满。

在这个乐章中,除了再现部中的 $\flat G$ 大调以外,降VI级调性即下行大三度调性成为调性发展最为重要的路径:发展部开始处的调性是 $\flat E$ 大调,在传统调性功能体系中,这是主调 $\flat B$ 大调的下属调,但是进入这个调性路径,是从呈示部的副部以及结束部调性—— G 大调的向下大三度调性。

如果说,展开部的起始调性 $\flat E$ 大调与主调($\flat B$ 大调)的关系(绝对调性关系)还是比较近的,只是与其前后调性的关系(相对调性关系)比较远的话,那么,接下来从 $\flat E$ 大调进行到 b 小调和 B 大调,则无论从绝对调性关系还是相对调性关系看,都是很远的。而对这种“反常”的调性布局方式,若将其视为“下方大三度”调性,就显得很“正常”且符合这个作品的发展逻辑了。而对于前述的再现部中主部从 $\flat B$ 大调向下方大三度调性 $\flat G$ 大调发展,直至连接部方回到 $\flat B$ 大调的现象,也是顺理成章的事了。

奏鸣曲式的各部分	呈示部		发展部	再现部	
	主部	副部		主部	副部
调性	$\flat B$ 大调	G 大调	G 大调 - $\flat E$ 大调 - B 大/小调 - B 大调	$\flat B$ 大调 - $\flat G$ 大调	$\flat B$ 大调

表2 第1乐章下方大三度调性布局

显然,第1乐章中的这种下方大三度进行的调性布局方式是与构成与主题材料中大三度的对称进行相呼应的。而这一特征在之后的乐章中被继续强调。因此,即便 $\flat G$ 大调在传统调性功能体系中和主调 $\flat B$ 大调相距甚远,却通过整部作品的强调而成为了重要的调性布局。在这部作品其他乐章在相对调性布局以及绝对调性布局中,下方大三度调性都具有重要的结构推动力。

第3乐章的调性是 $\sharp f$ 小调,是 $\flat B$ 大调下方大三度的同名小调,如罗森所述:“慢乐章在升 f 小调,一个从头两个乐章的降 B 大调下降三度的调性”^{[1]488},第3乐章呈示部中的副部处于D大调,也是主调 $\sharp f$ 小调的向下大三度位置^⑧。

乐章	第1乐章	第2乐章	第3乐章	第4乐章
调性	$\flat B$ 大调	$\flat B$ 大调	$\sharp f$ 小调(主部) - D 大调(副部)	$\flat B$ 大调

表3 第3乐章与其他3个乐章之间及其内部的下方大三度调性布局

高拂晓先生认为:“在奏鸣曲 Op. 106 第三乐章中,从一开始就是一种庄严的圣歌风格的独白,仿佛宗教和世俗在情感上已经化作一体,随即一种兼有古典的严谨和浪漫的情感的旋律直抵人心般地响起。这种宗教情怀无疑是贝多芬最后的理想的寄托,似乎是贝多芬遗嘱般谨慎的一种反映,这是一个宗教信仰虔诚的内心诉求的一种体现。”^[2]

上文已论及,通过开始的主题在上、下大三度音级之间构成的对称,使3、4乐章有了逻辑联系,而第3乐章如何作为整部作品4个乐章中的重要转折点,以及高先生所说的“兼有古典的严谨和浪漫的情感”“最后理想的寄托”“遗嘱”“虔诚的内心诉求”,笔者认为除了主题性格之外,调性布局方式也承载了很深刻的艺术表现功能。这个乐章与作品的其他乐章之间所形成的比较大的对比,似乎与其采用的这种主调的“下方大三度”的调性有关——这显然与五度关系体系中的“下属”调相类似。

从速度和性格上来看,第1、2、4等3个乐章均具有外向性特征,它们都在 $\flat B$ 大调之上。与其他3个乐章不同,第3乐章是内心的内省,处于 $\flat B$ 大调的下方大三度即第1乐章再现部中 $\flat G$ 大调的同名小调 $\sharp f$ 小调。这就使整部奏鸣曲乐章之间的调性布局呈现出“明-暗-明”的特征,吻合着“外在-内省-外在”的乐章性格布局:从第1、2乐章的 $\flat B$ 大调,经过第3乐章的 $\sharp f$ 小调,于第4乐章回归 $\flat B$ 大调。

在第3乐章内部,调性布局呈现出以下两个特征:首先,与整部奏鸣曲各乐章之间调性布局相同的是下方大三度调性关系(从 $\sharp f$ 小调开始,经过呈示部副部处于 $\sharp f$ 小调的下方大三度调性D大调之后,再现部再次回归 $\sharp f$ 小调,甚至于在尾声中进入至澄明的同名大调 $\sharp F$ 大调);其次,与整部奏鸣曲各乐章之间的“明-暗-明”不同,第3乐章的内省呈现出“暗(主部 $\sharp f$ 小调)-明(副部D大调)-暗(再现部主部 $\sharp f$ 小调)-明(副部及至尾声 $\sharp F$ 大调)”的发展过程。

第3乐章的内省不仅是其他3个乐章中外界种种的缩影——“外-内-外”的下方大三度调性进行;更能够展现贝多芬在思考中对理想最终能够实现的乐观,为第4乐章虽然历经艰辛但最终依然取得胜利做出了重要的铺垫。

综上所述,笔者认为,呼应主题中 $\flat B$ 上方大三度音程的下方大三度调性,在这部作品中具有重要意义。

2. 小二度音级与调性的对称现象

与罗森不同,笔者认为第1乐章主部主题中所蕴含的小三度的音级和调性,具有次一级的结构意义,是大三度关系的辅助和调剂。第2乐章是一首谐谑曲,其主题就是D-F的小三度关系音程。第1乐章的呈

示部副部主题性格相对轻松,就处于与主调相距小三度的G大调上,也具有过渡与缓冲的作用。除了与主题中的上下大三度对称进程相呼应的 $\flat B$ 上下大三度对称的音级关系与调性布局之外,这部作品中其实还存在着其他的对称性音高组织关系。

虽然,以“ $\flat B$ 和 B 的对立、冲突”并非第1乐章调性布局的主要特征,但是笔者认同罗森对第1乐章中对同一音级上不同半音冲撞特征的归纳:“即便是一种纯形式的描述,*Hammerklavier*开始乐章的中心乐思也不仅仅是下行三度的系列,而是下降三度的模进中所含的节奏与和声能量与大范围调性结构(尤其是降 B 大调与 B 大调的强有力的、长时段的不协和冲撞)之间的关系。这种长时段的不协和与细节的冲击力之间的关系,不仅产生出该作品特有的音响效果,而且也使冷峻的辉煌与瞬时的悲怆感结合为一体。”^{[1]486}第2乐章也通过尾声部分再现了这对矛盾,“其他乐章的模式紧跟第一乐章,但是如古典奏鸣曲中的通常情形,形式的张力逐渐放松。整个谐谑曲中我们同样也能看到如第一乐章中在乐章结尾, B 终于再次爆发,这一嘲弄性的音响与第一乐章的高潮构成平行。”^{[1]487}甚至于,一直到第4乐章第154小节出现新主题时,依然处于 b 小调,具有和主调 $\flat B$ 大调的“冲撞”。

如上文笔者讨论第2乐章尾声中“同音异名”现象时所表达的看法,上导音 B 向主音 $\flat B$ 的解决以及导音 A 向主音 $\flat B$ 的解决所构成的对称,更是这部作品中突出的结构特征。贝多芬早在《f小调第23首钢琴奏鸣曲》(Op. 57,《热情》)第1乐章的开始,就以那不勒斯和弦—— $\flat II$ 级和弦预示整个乐章的和声特征,尤其是将其延伸为对属音、属和弦、属调上方小二度的运用。发展部中有大段而稳定的 $\flat D$ 大调铺陈,作为再现部之前属准备的铺垫^⑨。

而在本奏鸣曲中,虽然也有各音级尤其是属音上方小二度的上导音关系(比如第二乐章第113小节力度与前后形成夸张对比的小属九,其九音 $\flat G$ 就是属音 F 的上导音);但是, $\flat B$ 音下方的小二度 A 和上方的小二度 B ,即围绕主音而构成的小二度对称富有逻辑地贯穿整部作品,构建了除了大三度围绕主音之外的另一对对称结构。彭志敏先生在分析中强调了后两个乐章通过上导音关系的调性结构而取得联系的现象^⑩,进而在前两个乐章以“同音异名”和后两个乐章以“拿波里关系”各自进行统一的基础上,使这4个乐章两两相对而分为两个部分^⑪,尤其是在整部作品的长度及其比例上,通过第3乐章第1小节增加的 A 音形成两个等长部分的转接。尽管笔者与彭先生认为第1、2乐章“同音异名”的观点有出入,但依然赞同他在论述中对拿波里关系和第3乐章 A 音重要地位的强调。

然而,笔者对 A 音重要性的解读与彭先生相异:除了上文提及 A 音分别在第3乐章和第4乐章与 $\flat C$ 和 F 构成了对称性的大三度音程进行之外, A 音也是整部作品调性 $\flat B$ 的导音。它不仅如彭先生所述在第3乐章的开始接上了第2乐章的结尾 $\flat B$,还以颤音的音型明确成为第4乐章赋格主题中解决到主音 $\flat B$ 的导音,更在整部作品的结束部分(第4乐章第389小节)作为属和弦中的构成要素,与属音 F 音同时并置了八度上升的音阶(F 音上的是 $\flat B$ 大调音阶, $\flat B$ 音上的是半音音阶)而达到最终的解决。因此,第3乐章的 A 音确实为整部作品的转折点,它作为 $\flat B$ 大调的导音并向 $\flat B$ 音在第3、4乐章中微观和宏观结构上的解决,使我们从对称的视角能够明确理解 B 大/小调以及音级在这部作品中尤其是第1、2乐章中的结构意义——上导音在音高组织上的平衡构建。

四、对称性音高组织在贝多芬中晚期钢琴奏鸣曲中的体现

对称性在这部作品的结构建构中无疑具有非常重要的意义。通过对贝多芬中晚期钢琴奏鸣曲的进一步观察,笔者认为《 $\flat B$ 大调第29首钢琴奏鸣曲》(Op. 106)中的这种对称性音高组织的布局原则并非是作曲家在这部作品中偶然为之。除了上文中提及的《f小调第23首钢琴奏鸣曲》(Op. 57,《热情》)中的对称性音高组织之外,贝多芬在中期钢琴奏鸣曲的另一部巨著《C大调第21首钢琴奏鸣曲》(Op. 53,《华德斯坦》或《黎明》)的第1乐章,也呈现出围绕主调C大调安排上下三度对称的调性布局。表4是该乐章呈示部、再现部以及尾声的调性布局。

奏鸣曲式的 各部分	呈示部		再现部		尾声	
	主部主题	副部主题	主部主题	副部主题	主部主题	副部主题
调性	C 大调	E 大调	C 大调	A 大调	$\flat$ D 大调	C 大调

表4 《C 大调第 21 首钢琴奏鸣曲》的第 1 乐章呈示部、再现部以及尾声的调性布局

再现部的副部主题是在 A 大调上再现的,它与呈示部副部主题所在的 E 大调构成了一对围绕主调 C 大调的上下三度对称的调性布局。虽然,在这部作品中,上下三度的对称在音程属性上(大三、小三)并不严格,而且再现部中下三度调性的呈现更多构成的是副部主题再做调性展开的动力,而到尾声中副部主题才最终尘埃落定而回到 C 大调;但是,运用对称性的调性布局来“满足”乐思在发展过程中的“期待”,已经在贝多芬的中期钢琴奏鸣曲中初露端倪。

在《 $\flat$ B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106)之后,贝多芬还创作了《E 大调第 30 首钢琴奏鸣曲》(Op. 109)、《 $\flat$ A 大调第 31 首钢琴奏鸣曲》(Op. 110)和《c 小调第 32 首钢琴奏鸣曲》(Op. 111)3 首奏鸣曲。贝多芬将对称性音高组织纳入更为传统的观念和技法之中。Op. 109 第 3 乐章第 5 变奏的赋格段落以及 Op. 110 末乐章赋格中的主题倒影被充分强调,局部片段中的外声部在声部进行上的对称比比皆是:如 Op. 109 第 1 乐章尾声中和第 2 乐章再现部之前的柱式和弦,都预示了具有同样进行方式的第 3 乐章的主题;Op. 110 第 1 乐章的主部主题也呈现出如此特质。Op. 109 第 1 乐章在呈示部和展开部中,调性布局都呈现出 E 大调 - $\flat$ c 小调 - $\sharp$ g 小调 - B 大调的进程,通过 $\flat$ c 小调 - $\sharp$ g 小调这两个相距纯五度的小调,连接各自的平行大调 E 大调和 B 大调。这一先下、后上的对称性小三度调性进行,用调式转换的方式,赋予原本以属关系为主要特征的功能调性体系以丰富的色彩及其逻辑。

由此可见,《 $\flat$ B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106)比起之前的钢琴奏鸣曲来说,无论是主题材料还是调性布局,都呈现出了高度的统一;而从细节到整体的各个层面都体现出贝多芬对调性功能体系半音化的思考,即全面的对称性音高组织。在其后的钢琴奏鸣曲创作中,贝多芬更为审慎地在调性功能体系中融入对称性音高组织,进而使调性功能体系的语汇与进行方式展现出更丰富的面貌以及更有机的贯通。对于贝多芬来说,该奏鸣曲通过音高组织、主题材料与调性布局等,都展现出了空前绝后的严密逻辑——严格的对称性。

结 语

本文在前辈学者的研究基础上,勾勒出贝多芬《 $\flat$ B 大调第 29 首钢琴奏鸣曲》(Op. 106)的主题与乐章内部以及乐章之间在大三度和小二度调性布局上的严格对称,并据此来追踪作品结构的衍生路径。

对于身处在 19 世纪初、全面继承了 18 世纪传统的贝多芬来说,这部作品在主题材料和调性布局上形成了前所未有的统一。作曲家在传统的“主 - 属、主 - 下属”纯五度关系平衡体系的基础上,对其音程关系对称性布局的结构功能和表现意义进行了探索。这部作品的诞生,使贝多芬在创作观念和创作技法上都进入到一个崭新的境地。

责任编辑:李姝

注释:

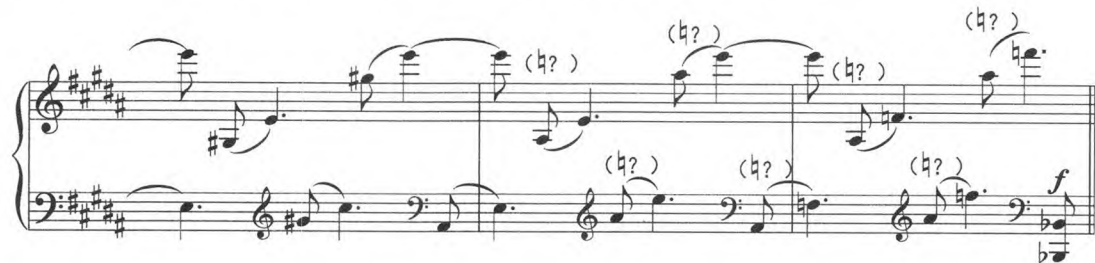
①[美]查尔斯·罗森著,杨燕迪译:《古典风格:海顿 莫扎特 贝多芬》,华东师范大学出版社,2014 年 8 月。

②同注①,卷七的第 1 部分第 472~500 页,第 2 部分第 554~556 页。

③原文:“第一乐章的结构可被总括如下:建立降 B 大调,其一是通过开始主题的上升三度与下降三度;其二是通过八度空间 $\flat$ B-B 的确定。G 大调(第二群组):主题形式的下行三度链环,确定 $\flat$ B 与 $\sharp$ B 的对立。降 E 大调(发展部):下降三度模进的完整呈示,转调至 B 大调。解决——通过下属方向的转调(即 G 大调作为降下中音)至 B 小调,以及将 $\flat$ B - $\sharp$ B、 $\sharp$ F - $\flat$ F 的对立压缩为颤音的隆隆低语。”[美]查尔斯·罗森著,杨燕迪译:《古典风格:海顿 莫扎特 贝多芬》,华东师范大学出版社,2014 年 8 月。

月,第472页注释2。

④此处有一个古老而有趣的“悬案”:第1乐章再现部前3小节(第224~226小节)运用的是B大调的调号,其中8个A音究竟是如调号所示的 $\sharp A$,还是需要加上还原记号成为 $\natural A$?第1乐章第224~226小节记谱如下:



不同版本中各有明确标明还原记号、升记号的、在音符上方用括号提示还原记号的(如谱例1)、在脚注中标注甚至说明究竟用升号或者加还原记号的不同标记。罗森和彭志敏两位学者在论述中涉及了这个问题,但是罗森在《古典风格》一书中只是提及他在不同阶段以及其他各家的不同看法,但并没有对各家之所以选择 $\sharp A$ 和 $\natural A$ 的原因进行说明;而彭先生在《一花一世界一叶一如来——贝多芬钢琴奏鸣曲读谱琐记》(载《黄钟·武汉音乐学院学报》,1991年第2期)中为 $\sharp A$ 和 $\natural A$ 都提出了成立的理由。罗森认为这部作品具有“材料的极端集中性”和“处理手法的严格性”的特性,彭先生也认为“产生这些分歧的原因,还不仅仅在于贝多芬手稿中所用的是哪个音,更重要的,是在于对着一个音的结构功能的确认上”(第56页);试图对“ $\sharp A$ 抑或是 $\natural A$ ”问题进行明确回答,是促使笔者进一步讨论这部作品音高组织的初衷。虽然通过对整部作品微观与宏观音高组织的观察,本文最终呈现出的对这部作品音高组织的结论与这个“悬案”并无直接联系,但笔者依然希望可以表明对此问题的观点。此处的记谱保持了从第214小节以来的B大调调号,彭先生在文中引用了莱奥版本的评述,莱奥认为第一乐章之所以用 $\sharp A$ 的原因是“同音异名”,而同音异名转换的记谱方式,让主调性先现的结构手法“在贝多芬手里并不鲜见”(第56页)。但是,罗森指出:“他(贝多芬)坚持属的根本性力量……直到他的生命终结,他都保持着属与下属的古典平衡。”(第580页)在第214小节赋格主题在B大调密接合应之前,从第190小节至213小节一直在B大调和B小调这一对同名大小调之间徘徊。而第221小节至226小节,是一系列进一步消解功能进行动力的半音模进,与第214小节B大调坚定的显示很不相同的是,此处并无稳定的B大调。模进至第224~226小节,F和 $\sharp A$ 虽然只有两个声部而并非完整的和弦,但是已经足以构成 $\flat B$ 大调属和弦的身份。因此,笔者认为,尽管动力性较弱,第224~226小节中的F作为 $\flat B$ 大调的属音(再现部 $\flat B$ 大调主和弦的五音)、 $\sharp A$ 作为 $\flat B$ 大调属和弦中的导音而半音解决进行到主音 $\flat B$ 的路径是十分清楚的。

⑤第2乐章尾声中的同音异名转换现象是 $B = \flat C$,并非在第160小节最初出现时就是,而是经过了11小节的积累,到171小节才真正完成转换。

⑥罗森认为贝多芬全面继承18世纪传统的表现之一就是:“他一直使用一个主题内的性格对比(例如,可参看Hammerklavier的头八小节),而他同时代的大多数人已对这一手法不感兴趣。”[美]查尔斯·罗森著,杨燕迪译:《古典风格:海顿 莫扎特 贝多芬》,华东师范大学出版社,2014年8月,第580页。

⑦原文是:“第三乐章,可谓贝多芬创作中最具歌唱性的神来之笔。贝多芬恳求添加的这一小节,只有A和 $\sharp C$ 两个音级构成。其中的第二个音 $\sharp C$,还和原来第一小节即第二小节旋律声部的起音相同。从音级材料上看,特意添加的这一个小节仅仅只新增了一个A音!第三乐章的主调为 $\sharp F$,……新增加的这一小节,倒更多地现出A大调的特征。”彭志敏:《一花一世界一叶一如来——贝多芬钢琴奏鸣曲读谱琐记》,载《黄钟》,1991年第2期,第57页。

⑧第1乐章发展部中第191小节至200小节同样是D大调,但由于是作为 $\flat E$ 大调的导音调(笔者不赞同罗森在书中第475和554页中将其看作是g小调的属:D大三和弦呈现后,并没有作为属和弦而解决至g小调,而是经历了一系列的减七和弦模进后,稳定地回到了D大三和弦;在第198至200小节不同音区的D音后,两个声部分别连接的是B音和 $\sharp D$,D音成为此后B大调的同名小调的三音),在发展部中成为从 $\flat E$ 大调转向B大/小调的过渡,而不是相对稳定的调性显示。由于路径不同,与第3乐章通过主调 $\flat f$ 小调下方大三度而到达的D大调所构成的结构功能也是完全不同的。

⑨需要注意的是,第1乐章中呈示部主部的第2乐句 $\flat f$ 小调的 $\flat II$ 级和弦在之后的调性布局上并没有进一步的呼应。而 $\flat D$ 在《f小调第23首钢琴奏鸣曲》(Op. 57,《热情》)中,除了作为属音上方的小二度之外,还有一个重要的身份,那就是 $\flat f$ 小调减七和弦的七音,进而与E分别解决至F和C。这一和声进行在第1乐章的发展部属准备之前和尾声中以及第3乐章中都有充分强调。笔者认为,减七和弦向主和弦的收缩解决,是贝多芬在这部奏鸣曲中围绕主和弦在空间上进行对称性扩展的探索。

⑩原文是:“这部奏鸣曲的第1、2两乐章,都在 $\flat B$ 大调上统一起来。当它们在 $\flat B$ 上结束而迈向第三乐章时,便构成了 $\flat B - A$ 这样一种新型的运动关系。第三乐章大型尾声(从152小节开始)的调性布局也颇有深意。它从 $\flat f$ 小调上开始,4小节之后,进入拿波里小二度关系上的G大调,最后回归 $\sharp F$ 。紧接进入的第四乐章,从F音上开始,第4乐章长大的序奏,也有一个 $F - \sharp G - F$ 呈

拿波里关系的调性框架,这又和第三乐章尾声 $F-G-F$ 的调关系同构。”彭志敏:《一花一世界 一叶一如来——贝多芬钢琴奏鸣曲读谱琐记》,载《黄钟》,1991年第2期,第57~58页。

⑪原文是:“第二大部分的小节数之和比第一大部分多了一个小节,而这个小节,恰好是贝多芬在初稿已经付排之后,恳求增补的那一小节,也是第1、2乐章完成后,在调性结构上从 bB 向 A 第一步的那一小节。这一具有独立意义的小节,正好成为这部奏鸣曲作品调性结构和比例结构的几何中心点。”彭志敏:《一花一世界 一叶一如来——贝多芬钢琴奏鸣曲读谱琐记》,载《黄钟》,1991年第2期,第58页。

参考文献:

[1][美]查尔斯·罗森. 古典风格:海顿 莫扎特 贝多芬[M]. 杨燕迪,译. 上海:华东师范大学出版社,2014.

[2]高拂晓. 从音乐作品的形式分析到内涵体验——以贝多芬《钢琴奏鸣曲》(Op. 106)第三乐章为研究个案[J]. 黄钟,2012(4):17.

On the Symmetrical Pitch Organization in Thematic Material and Tonality Layout in Beethoven *Piano Sonata No. 29 in B-flat Major*(Op. 106)

GAN Fangmeng

Abstract: On the basis of Charles Rosen and other scholars' researches on Beethoven's *Piano Sonata No. 29 in B-flat Major*(Op. 106), the article studies the common symmetrical feature in the thematic material and tonality layout and its development in the structure of the work so as to deepen the understanding towards the work and its significance in the composition of Beethoven's late piano sonatas.

Key words: Beethoven *Piano Sonata No. 29 in B-flat Major*(Op. 106), Charles Rosen, Symmetrical Pitch Organization