

张璟 收稿日期:2001-06-22

勃拉姆斯交响曲中的“主题贯串”及第一交响曲两个前奏的“资源库”意义

内容提要: 文章通过对勃拉姆斯《第一交响曲》中两个前奏及其所含多种素材的详细分析,以及它们在《第一交响曲》中起到的“指令性”作用,证明勃拉姆斯交响曲中广泛存在的“主题贯串”现象,并以此作为勃拉姆斯交响曲能够被视作一个关联性整体的有力证据。

关键词: 勃拉姆斯; 交响曲; 前奏; 素材; 主题贯串; 关联性

中图分类号: J614.3 **文章标识码:** A

引言

一般意义上的“音乐主题”,是指音乐作品中那些意义突出,性格鲜明,表现力强和可塑性大的重要组成部分。完整的主题(含其中的片断或各种特征),将广泛和多样化地出现在作品之中而成为各层次的构成基础或各阶段的发展依据。这是因为,一部音乐作品的主题,凝聚了其中最重要的素材,概括了音乐最核心的本质,体现了作品最根本的构思。因此可以认为,主题能对音乐发展发出明确而具体的“指令”;而一部作品的后续发展及结构形成,也必将在主题的指令下进行。交响-奏鸣套曲也不例外:那些真正具有“特征”而不断发出“指令”的主题,不仅会作用于其中相对独立的单个乐章,对于整部套曲也可能产生“指令性”作用。由此,通过“主题关联”实现“内在形式统一”。

当代“主题法”的研究成果和“主题统一学说”的理论告诉人们,“主题关联”作为一种有效的技术手段,在交响曲的发生发展过程中,有着多种多样的运用方式,它们使作品获得的统一程度也不尽相同。如在交响曲发轫之初的“古组曲”中,“主题贯串”常表现为各乐章主题音调的相同或相似^①;而在海顿以后的交响曲中,主题设计中常常包含着可供发展的短小动机,它们以“贯串”的方式出现在音乐的不同段落(甚至出现在不同的乐章),增强了套曲的统一性。在贝多芬的套曲中,“主题贯串”更成为使作品产生“关联”并形成“整体”的重要手法^②;李斯特交响诗中的“主题变形”,更是把所有段落都统一在同一主题及其变化之中。

就勃拉姆斯交响曲来看,所谓的“主题贯串”不仅出现在单部交响曲中,而且出现在不同交响曲中。分析结果表明,勃拉姆斯四部交响曲中的主题或材料贯串,不仅反映出勃拉姆斯交响音乐语言和风格的统一,证明了勃拉姆斯精心挑选和千锤百炼所得的每一种材料、甚至包括那些“最小的音调萌芽,全都放射出一往直前和有扩展能力的光彩”[1],还表明勃拉姆斯所设计的那些像“细胞”或“遗传基因”一般的主题,不仅像繁星撒满碧天般地触目皆是(例如《第三交响曲》,由“F-A-F”三音构成的动机,在总长仅224小节的第一乐章中就出现了60次之多),而且还像有机体那样,被编织入每个阶段、每个层次或每个声部中(为此,主张“强化主题一致性”的勋伯格,也不得不宣称他的“十二音一序列”技法,和勃拉姆斯《第四交响曲》第一乐章的主题法,具有不可分割的渊源关系)。等等一切,不仅从“可能”而是在“事实”、不仅从“观念”而是在“结果”上表明,勃拉姆斯的四部交响曲已被其“主题贯串”或“材料关联”结成一种有机性整体。

关于《第一交响曲》的两个前奏

勃拉姆斯的交响音乐,被视为交响音乐历史上的“重镇”[2]。而他的《第一交响曲》(Op.68,1776年完成),是经过了长达十数年反复推敲、在他43岁时才得以完成的。因此有理由认为,《第一交响曲》,是勃拉姆斯在交响音乐领域里长期思考、谨慎下笔而精雕细刻的结果。其中特别引人注意的,是在勃拉姆斯的四部交响曲共16个乐章中,唯《第一交响曲》的一、四两章,各使用了一个大型的慢速前奏。对此,有以下几点值得注意:

第一,在交响曲第一乐章前使用较大规模的“慢速前奏”,是海顿受“狂飙运动”影响的一种产物,它以“慢速”与“小调”特性,与随后乐章的“快板”和“大调”形成强烈对比,因此而被视作浪漫主义的先声。在他之后,贝多芬使用的大型前奏,已不像海顿那样是为了“显出某种风格”、而是为了作品构思和表现需要(如《第九交响曲》的终曲),这样就把海顿的“风格性前奏”,更易为“标题性前奏”。与海顿和贝多芬传统相比,勃拉姆斯的前奏仍保持了某种风格性特征和“悲剧性”色调,并有力地烘托出随后乐章;而另一方面,勃拉姆斯的前奏显而易见地有着更宏大的规模、更复杂的结构和更丰富的材料内涵。

第二,勃拉姆斯的《第一交响曲》,是他面对贝多芬的伟岸身影、以“语不惊人死不休”的气概、经过长达十数年反复推敲、在他43岁时才得以完成的;而这一大型前奏,又是勃拉姆斯几经取舍、反复推敲、直至整部作品完成之后才最终

决定添加上去的[3]。因此有理由认为，被冯·彪罗称为“贝多芬第十”的《第一交响曲》，是勃拉姆斯在交响音乐领域里长期思考、谨慎下笔而初试牛刀的结果；作为一气而成的四部交响曲的开篇，勃拉姆斯将一个“规模宏大”而“材料丰富”的前奏置放在他“深思熟虑”的“重要开篇”之前，自然是刻意为之而用意深远的；况且在四部交响曲的快板乐章中使用大型前奏，仅见于《第一交响曲》第一乐章！

第三，勃拉姆斯在《第一交响曲》的末乐章前也使用了一个“悲剧性”的大型前奏，且这两个前奏使用的材料类型均达8种之多！这种处理，不仅使《第一交响曲》首尾呼应，使其整体结构获得了“双重中心”，而且，使两个前奏分别成为一、四乐章的“能源基地”和主题材料的“资源库”。

关于第一乐章的前奏

这个前奏长37小节，按曲式学的一般规则，可将它们分为“9+15+13”的三个段落。由于其内部的材料种类多而性质差异大，可视为无再现的“多段式”；但又由于25-29小节处有局部材料的再现，又显示出一定的“三部曲”意味。

例1：《第一交响曲》第一乐章前奏第1段缩谱

从第一段(见例1)中可以看到，那里以对位的方式呈现了三种素材，且各自的形态独立，彼此的表情不同。第一种是由第 I、II 小提琴和大提琴用三个八度奏出的半音上行的“三音音型”(素材①)；第二种是由木管组和中提琴奏出的“平行三度”下行(素材②)；第三种是由定音鼓、低音大管和低音大提琴在主长音上，以震耳欲聋的音响长时间奏出的一个与贝多芬“命运”动机相似的“三连音音型”(素材③)。

三种素材以对位方式呈现，都用强劲的力度(f)演奏，使三者听起来势均力敌、难分主次，整个音响也显得“浑然一片”而带来“混沌”的效果，有效地营造出强烈的悲剧色彩；半音化的“三音音型”也因此被赋予了某种“象征”意义，即那种在恶劣境况下、虽“艰难”却“不屈不挠”地“抗争”的特性。

从上三种素材的“所处位置”和“组织方式”上看：“三连音音型”以长音方式出现在低声部；“平行三度”似乎是半音上行“三音音型”的“倒影”(这种“倒影”，亦隐伏在这一段落后半的小提琴声部音型化的旋律之中[见第5-8小节])，且当它到达第3小节后半时，便转化为“伴奏式”的音型进行；而处于“旋律声部”的“三音音型”初现之后，则引伸出一条长大的旋律，而“半音上行”作为一种特征，在这条长大旋律中又有两次变化再现(第3-4小节和第8-9小节)。也就是说，“三音音型”不仅频繁再现，同时又以“变型”的方式与其它材料相关联。因此，它在一定程度上成为了这段音乐的材料核心”。

例2：《第一交响曲》第一乐章前奏第2段缩谱

前奏的第二段(10-24小节, 见例2)可分出“4+8+5”关系的三个乐句, 其中, 前两个乐句为并行关系, 后两个乐句为重叠关系。在整个段落中, 先后出现了3种新素材:

一个是下行“大跳”的减七度音型(素材④), 它紧接在“级进”材料之后出现, 显得“醒目”而“独立”。而这种表情极为夸张的旋律进行, 是在浪漫主义时期的特征语汇, 尤其是它们出现在第一段之后, 在第一段的“悲壮”与“艰难抗争”的表情衬托下, 加上木管音色的弱力度(P)演奏, 就像柴可夫斯基的《曼弗列德交响诗》和马勒的《第五交响曲》那样, 有如是面对无情现实发出的深重“叹息”。此外, 它又在弦乐组变为三连音音型, 则使人感到了那难以平复的“心跳”。

随后出现的一个是带有辅助音特点的音型(素材⑤), 隐含在其中的半音关系, 在材料上与“三音音型”有一定的联系(值得一提的是, 在前段那个唯一的“ ”小节中, 与“三音音型”形成对位的“平行三度”变为了“平行六度”[见例1], 就在这一小节中, 曾首次出现过一个“辅助音”进行, 但并不引人注目, 结合第二段中的“辅助音音型”来看, 可看作一种先现)。再从和声调性上看, 这个材料处于c小调的II 7上, 与之前“叹息”音调上的vii7-, 形成了浪漫主义和声中常见的“隐退终止”, 同时又以“突变”的方式转至G大调, 与“叹息”音调处的c小调形成“极音关系”, 从而导致强烈的色彩对比。再从表现意义上来看, “辅助音音型”在合唱式织体的作用下, 既有“圣咏”般的“崇高”气质, 又使人感到为寻求精神支持而虔诚“祈祷”的表情特性, 它们构成了这一段落的第1个乐句(第10-13小节)。当第2乐句(14-21小节)用“祈祷”音调在高四度的f小调上并行进入之后, 再次使用“隐退终止”与“极音调性”(f:vii7-→II7=G:V7)。经过两小节具有连接意味的“下行进行”(似乎又是素材⑧的先现[见例7])之后, 重叠进入下一乐句。

在第3乐句(第21-25小节)里, 出现了一个将八度分解为“六度+三度”的“跳进”音型(素材⑥)。它“不断重复”, 并以“密度加大”、“音区提高”和“力度渐强”的方式使情绪不断增长。值得注意的是, 在前奏的开端处, 由“三音音型”引发的“勃拉姆斯式”旋律的第二乐句中, 包含着一些“音符时值较短”和“音程跨度较大”的“逆分音型”, 虽然它们很容易被人简单地看作“旋律加花”或“音型化处理”, 但它们亦具有“八度分解”的特点。实际上, 它们显示了“勃拉姆斯式旋律”的重要特征(即德奥音乐中常见、亦是勃拉姆斯常用的六度进行, 可称之为“勃拉姆斯六度”)。换言之, “八度分解”音型在音乐的开始是以“隐蔽”状态呈现的, 之后被勃拉姆斯“用其精湛的展开技巧, 制造成极具特征的杰作”[4], 直到它以“前景”状态直接在第21小节呈现后, 才显示出真实面貌: 这个音型将构成第一乐章奏鸣曲式主部主题, 并将在四部交响曲中, 起到独特的结构性作用。

例3: 《第一交响曲》第一乐章前奏第3段缩谱

在前奏的第三个段落(第25-38小节, 见例7)中, “三度下行”和“三连音音型”构成了此段的第1乐句(第25-29小节)。和第一段落相比(见例5), 它们被整体提高了五度, 力度较前也更为强劲(ff → sf), 另外, 定音鼓声部的“三连音音型”变成了更为激烈的“滚奏音型”, 由此使前奏的这一段渲染出更为浓烈的“悲壮感”和更加强烈的“戏剧性”。

随后全奏突然消失, 仅剩一支双簧管以弱力度奏出一个含有“离心式”音型(素材⑦)和“连续下行”音型(素材⑧)的旋律, 并引导出这一段落的第2乐句(第30-38小节)。值得注意的是: “离心式”音型的起始三音具有“辅助音”特点, 与素材⑤相关联, 它随后向上扩展, 引出了“连续下行”音型, 因此, 这一素材又具有“承接”或“转换”作用。再看“连续下行”音型, 其中包含的“七和弦骨架”像是“叹息”音调的填充。另外, 在这一段落的第2乐句中, “三度下行”音型也出现在大管和圆号声部, 形成柔和的伴奏。这一乐句, 一反前奏开端时的“混沌”和“悲壮”, 以清淡的声部配置, 使序奏在“静寂”而“崇高”的表情中结束。

上述表明, 勃拉姆斯在《第一交响曲》第一乐章的前奏中, 以精湛的技术将8种形态各异且各具表情的材料有机结合起来, 在不影响“轮廓清晰”的前提下使前奏的结构“自成一体”。仅从《第一交响曲》来看, 这一前奏不仅奠定了“悲壮”与“斗争”的双重情绪, 而且将各种材料渗透到音乐的各阶段和各层次中, 尤其是最具“核心”意义的“三音音型”及其“半音进行”, 不仅将包含在随后乐章的所有重要主题之中, 并将在整部交响曲中成为一种随处可见的标志性材料, 从而对整部交响曲产生了“指令”和“凝聚”作用。见以下各例。

例4.a: 《第一交响曲》第一乐章主部主题

例4.b: 《第一交响曲》第一乐章副部主题

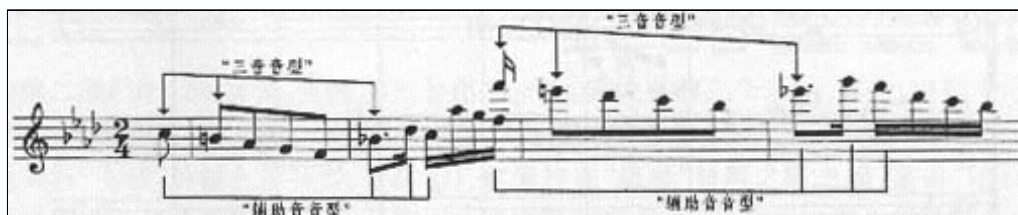
例4.c: 《第一交响曲》第一乐章结束部主题



例4.d: 《第一交响曲》第二乐章呈示部主题



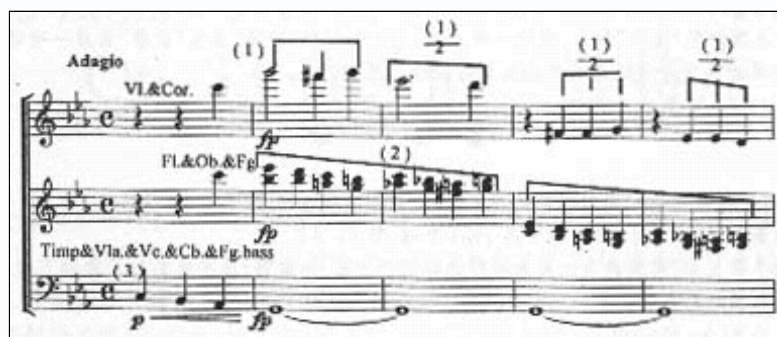
例4.e: 《第一交响曲》第三乐章呈示部中段主题



关于第四乐章的前奏

虽然这个前奏直接隶属于第四乐章，但它作为《第一交响曲》的组成部分之一，与第一乐章的前奏具有多方面的关联，它们相互呼应着，共同作用于《第一交响曲》。从材料关系上看，第四乐章前奏中的诸种材料也像第一乐章的前奏那样，既形态各异又各具表情。在此仅以第四乐章前奏的开端为例加以说明。

例5: 《第一交响曲》第四乐章前奏第1-5小节



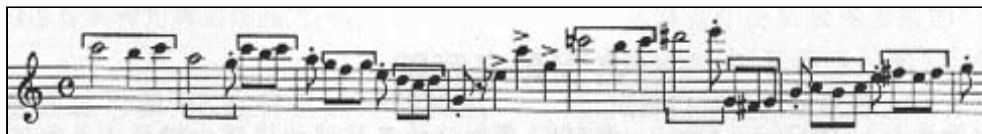
从上例能够明显看出，起始3小节，与第一乐章前奏的开端极为相似(比较例5)。具体来说，它们以相似的声部配置和同样的对位方式，呈现出三种相似或相关联的素材：在第 I、II 小提琴声部，原第一乐章前奏中呈现半音上行的“三音音型”，这里在保持半音关系但变为“辅助音音型”(素材(1)，这种“辅助音音型”也在第一乐章前奏中多次出现)，它醒目地出现在第2小节，而第3小节是这种“辅助音音型”的减半；再看木管声部，是第一乐章前奏“三度下行”在这里的再现；而低音声部，两个前奏的素材有所不同，第一乐章前奏是“命运低音”，第四乐章前奏则是主音到属音的“级进下行”，但是，第四乐章中的“级进下行”在到达属音后便以长音持续，又使两者在一定程度上关联起来。随后的两小节为前乐节的分裂。还需说明的是，在第一乐章前奏的诸多材料中，半音上行的“三音音型”具有重要的“核心”意义，且将对整部交响曲产生“指令”作用；但从第四乐章的音乐看，当“三音音型”被第四乐章前奏起始的“辅助音音型”取代

后，后者又成了第四乐章中更具“核心”意义的重要素材。见以下各例。

例6·a: 《第一交响曲》第四乐章主部主题



例6·b: 《第一交响曲》第四乐章连接部主题



例6·c: 《第一交响曲》第四乐章再现部高潮段落



例6·d: 《第一交响曲》第四乐章结束(全章最高潮)



①例如，早在1617年莱比锡出版的约翰·赫曼·沙因所作的《音乐的宴飨》中的一套组曲，各舞曲的主题间就有这种有机的音乐联系(参见格劳特：《西方音乐史》，第363页)。

②特别是贝多芬惯用的主题动机“传导”技术，通过这种方式，从一种动机“传递”直至“引导”出另一种动机，最后到达与初始时截然不同的状态，进而使套曲的形成过程变为一种关于主题贯串的线性化逻辑过程。

作者附言：本文是作者毕业论文《作为关联性整体的勃拉姆斯交响曲》的节选，导师：彭志敏教授。

责任编辑 钱仁平

参考文献：[1][俄]鲍里斯·阿萨菲耶夫：《音调论》(张洪模译)，北京：人民音乐出版社1995年版，第146页。 [2]李哲洋主编：《最新名曲解说2·交响2》，大陆书店1983年版，第62页。 [3]同[2]第64页：“根据卡尔贝格(德国最具权威的勃拉姆斯传记作者)的说法，此序奏是以后添加上去的”。 [4]邵义强编译：《大作曲家探秘》，第133页。

作者简介：张 璟(1973—)，男，文学硕士，现在武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系任教(武汉 430060)