

李斯特《前奏曲》中“疑问动机”的音乐学分析

张 函

(沈阳音乐学院音乐学系, 辽宁省沈阳市, 110818; 1064073323@qq.com)

摘 要:“音乐学分析”是于润洋先生提出的一个概念, 目的是从形态学技术层面分析音乐作品, 并从审美、社会、历史等多视角的层面阐释音乐。面对不同时期的音乐作品, 要把握住分析的重点, 鉴于浪漫主义时期的音乐特点以抒情性和色彩性见长, 要想把握整部交响诗的情感氛围基调, 从构成该作品整体的音乐动机和主题入手是最好的选择。本文从“动机”和“主题”的理论基础与历史渊源出发, 对《前奏曲》中“疑问动机”是如何发展为“乐观主题”的进行论述与分析。

关键词: 音乐学分析; 疑问动机; 乐观主题

引言

音乐分析中, 分析音乐是手段和方法, 对作品中的更为深层次的内涵和作曲家的创作旨趣进行阐释才是目的。因此在上世纪九十年代学科发展方向模糊阶段时, 于润洋先生在题为《歌剧<特里斯坦与伊索尔德>前奏曲与终曲的音乐学分析》[1]一文中提出“音乐学分析”的概念。这篇文章分上下两章, 第一章是对瓦格纳这部作品的十分精致的音乐本体分析, 并不是该文的核心观点思想。其核心观点主要在第二章, 意图是: 从第一章的形态学技术分析来看, 这种音乐分析对音乐的认识并不真正深刻, 若欲真正达到深刻的理解, 必须结合历史、社会、文化等多种背景因素进行综合分析才能做到[2]。

音乐学分析的出发点是音乐本身, 落脚点是审美、社会与历史等方面的阐释。姚亚平先生的《什么是音乐学分析: 一种研究方法的探求》[3]一文中指出, 音乐学分析的第一步是对音乐作品的阅读, 分为模式识别、创作构思和历史维度三个方面。并指出后两种阅读是相对困难的, 需要研究者拥有厚实的学养。

1. 对“音乐学分析”的理解

音乐学分析, 从分析音乐形态到阐释音乐深层内涵, 简单的两个层面, 内含多种路径。且不同时期的作品、作曲家分析的侧重是不同的, 例如巴洛克时期的音乐作品强调多重对位、装饰华丽、清晰的音乐结构等; 而古典时期的音乐作品呈现对称、清晰、平衡的结构, 两个时期不同的音乐特点导致了研究的侧重不同以及对作品内容挖掘的广、深度不同。就此而言, 基本无人敢说对一部古典或浪漫主义时期的音乐作品分析透彻, 更不必说去分析一部巴洛克时期或现代的音乐作品了。又或许目前并未形成十分体系化的音乐分析方法, 需要具体问题具体分析, 但是“音乐学分析”提供一个分析不同时期、题材、体裁作品的思路, 大大提升了音乐研究专业的基本素养。其次, 可以肯定的是, 不同的专业教育有不同的侧重点, 就音乐专业的课程而言, 更多的是泛文化的一般音乐理论的学习, 而缺少专门的技术分析课程, 于“音乐学分析”而言, 就会导致第二阶段的阐释工作变成漫无边际、自说自话的空谈, 更别提将音乐文本与社会文本的结合了。

笔者重读了“音乐学分析”的相关经典文献, 主要目的是在音乐分析阶段重获一些方法论上的启发: 根据于润洋先生的求学经历以及学术理念出发, 从唯物史观的角度探得了一些启发。一是分析时要注意抓住重点矛盾和次要矛盾, 面对不同时期作品所要分析的重点是不同的, 如文艺复兴时期, 复调音乐达到顶峰, 作品研究重点是不同声部的关系与进行。而面对不同的作曲家, 则要在共性风格中寻找个性化的表达, 以上所述两点在于润洋的的文章中均可寻得踪迹。面对这部浪漫主义时期的歌剧作品, 于润洋先生抓住浪漫主义时期的音乐重点(旋律主题, 和声、曲式、从小到大, 循序渐进)从歌剧的布局出发, 侧面突出了瓦格纳以“场”为体并将音乐和剧情有机结合, 将每一场都实现融汇贯通的手段。其次分析其以和声语汇推动音乐旋律进行的主题, 则突出了瓦格纳“主导动机”以及半音化和声来表达冲突与反差的特殊手段。

在音乐的阐释阶段也需要结合具体作品的选择而进行说明, 这一阶段需要注重作品普遍性的情感和个性的表达, 既普遍性与特殊性的辩证关系。“人是一切社会关系的总和”, 经典之所以是经典有两个原因, 一

是流行，二是认可，这两点说明了经典作品一定代表着某一社会阶段的某一特定群体或引起了集体的共鸣，因此阐释则着重于探寻这类群体在历史洪流中的现实处境以及他们对人文、社会、经济等方面的反哺。需要说明的是，此处的普遍性要素不等同于西方所说明的“普世性”，例如早期西方音乐宗教题材作品过于厚重，作品之外的外延也易浮于表面，且陷入“两层皮”的问题漩涡，此时向作品内容之外“普世性”因素必会将作品的“特殊性”湮灭（或许这是于润洋先生曾通过将巴赫与亨德尔的两部受难乐作品进行对比来阐释德国法国对宗教的观点差异性的原因之一）。至此则可以总结出阐释中的关键，即力求在作品中的个性表达中寻找社会中的普遍共鸣，既普遍性中寻找个体差异的特殊性，将两者有机统一来达到阐释的目的。因此，笔者后续的分析与写作也是从此角度出发的。

2. 《前奏曲》中“音乐动机”的音乐学分析

鉴于浪漫主义时期的音乐特点以抒情性和色彩性见长，要想把握整部交响诗的情感氛围基调，从构成该作品整体的音乐动机和主题入手是最好的选择。

“标题性”作为浪漫主义时期音乐的一大特点，而由李斯特首创的“交响诗”又可视作标题音乐体裁的一大代表，其构思往往收到了文学、戏剧、诗歌等其它姊妹艺术的影响。1848年，李斯特用法国诗人奥特朗的《四元素》（水、火、风以及大地）创作了一部男声合唱歌曲，并写成序曲。后来，李斯特翻到了拉马丁诗中的一句话“人生，不过是这支歌一系列的前奏曲而已”，感到与这首刚写成的序曲相似合适，加以发展，1850年修订成交响诗《前奏曲》。

由于李斯特的音乐基本构思先于诗篇而成，所以两者的情绪与形象有相符之处，但在根本性质上却不同。拉马丁的诗篇，以死亡为人生的前奏，对人生的悲观、消沉溢于字里行间。但李斯特的音乐，对人生充满乐观向上的精神，热情地表达出对美好生活和理想的向往与追求。在李斯特的音符中，只有生的光明，没有死的阴影。

2.1. “动机”与“主题”的联系

笔者在阅读相关研究文献时，常见学者在分析中把“动机”和“主题”二词掺杂使用，这就引发了一个疑问：动机与主题的区别是什么？一般来说，在研究中针对不同的时期的音乐作品的核心构成要素有着不同的表述方式，如古典时期通常用“动机”一词，而浪漫主义时期用“主题”一词表示。“动机”（Motif, Motive）是作曲术语，其词根源于意大利文moto，即“运动”的意思，指得是任何事物起初的动因、引发和苗头，如贝多芬的“命运动机”，两个音高、一个强拍就可以构成动机。这一解释是从纯技术的层面出发的，而为何浪漫主义时期对音乐的核心构成为何要称之为“主题”？这一问题在西方“自律论”与“他律论”争论的历史长河中或可寻得踪迹。

西方人对这一辩题的争论的可追溯到上千年前。自律论一方，如古希腊时期的哲学家柏拉图从纯形式的角度论述音乐的美，认为美体现在音调的“单整性”（旋律的完整性和连贯性）。在实践方面，毕达哥拉斯把“数”当成音乐的本源，提出音乐的美与和谐只能到“数”的关系中去寻找；而他律论一方，同时期还存在着这“模仿论”的美学观，认为音乐的节奏和音调是依照最接近现实的模仿，能反映出愤怒、温和，勇敢和节制等情绪。这就是西方“自律论”与“他律论”宿命争端的起源，并在历史发展的长河中不断深化[4]。

受西方工业革命的影响，古典主义时期的“理性主义派”在音乐美学中占主导地位，并且推崇技术的应用和者科学的方法，因此西方音乐作曲技法在这一时期形成了最为完善的体系。到1827年贝多芬去世，西方音乐正式进入浪漫主义时期，并对古典派的创作进行继承突破，是对以往音乐创作的“浪漫化”（“浪漫化”不完全等同于浪漫主义）。这一时期的音乐作品所要表达内容、情感和思想要强于西方音乐历史中的以往任何一个时期。因此，在“动机”和“主题”之间可以得出结论：任何一系列有节奏出现的音叫动机，它由具有特性的音调及至少含有一个重音的节奏型构成，是主题或乐曲发展的胚芽，也是音乐主题最具代表性的小单位，具有一定的独立表现意义。而主题说得简单点就是乐曲要表达的内容，思想，情感等。

2.2. 由“疑问动机”构成的“乐观主题”

由于音乐与其他姊妹艺术的交融，浪漫主义时期的作曲家在自己的音乐结构中往往采用一种非常短小的、在音乐特定的片段中反复出现的音响结构单位来象征或暗示某种特定的情感类型，甚至某个事件、地点或者观念。如柏辽兹的“固定乐思”、瓦格纳的“主导动机”。

在李斯特的《前奏曲》技术构成上“动机”和音乐情绪“主题”有着难以斩断千丝万缕的关系，由“do-si-mi”这三个核心音构成“动机”，是对“人生究竟是什么？”的疑问而“主题”则是后续音乐的继续发展：



图1 谱例1

在开头引子部分（见图1），疑问动机出现后，旋律以小七和弦的分解形式向上进行，简洁而明确地表示了作曲家对人生的追寻与探索，而C大调又表明其乐观的性质。

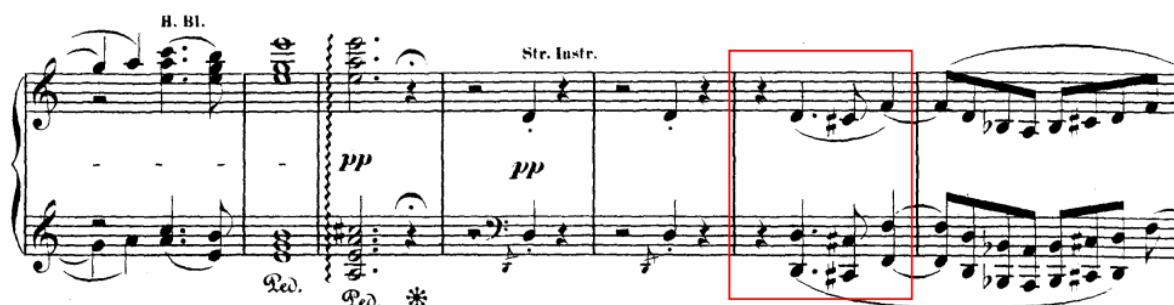


图2 谱例2

图2是作品动机以C大调形式出现后又以d小调的再现，两句形成调性上的对比，乐观向上的音乐形象仿佛又以一种类似悲观、感伤的变化再现，通过简单的移调，对前一句动机进行回应，让音乐产生了不同的意境。



图3(a) 谱例3(a)

图3(b) 谱例3(b)

在图3的几个乐句中，除了由C大调构成的动机变为了d小调之外，还可以观察到向上进行的小七和弦变为了三个四五度根音关系的减七和弦的连续进行，而旋律上则以 $\flat la-la-\flat si-si-do$ 半音化的进行推动着音乐的发展，最后由C大调的属七，解决到主和弦上。这其中，透出导音解决的倾向性、古典主义时期属和弦的应用规律的打破，等等。

并且在主部开头部分，“do-si-mi”的疑问动机配合上主和弦向上运动的分解形式，再一次确立了全曲乐观向上的主色调。

李斯特在交响诗中运用的最典型的手法则是“主题变形”，即一部交响诗中的所有音乐主题都来源于一个动力源头，各主题可以伴随音乐的发展进行各种变形，呈现出交响诗的多样性与统一性。当然这一手法也不只李斯特运用，与西方音乐创作的逻辑有很大的关联性。

图4 谱例4

在图4中（连接部），可以看出动机在不断地移位，第一小节“mi-re-sol”，第四小节为“dol-si-mi”，第五小节为“mi-re-sol”。值得注意的是，第八小节调性由C大调转为E大调，此处没有使传统的“中介和弦”的转调技法，而采用了同中音等音转调法。在第7小节最后一个和弦是C和声大调的下属和弦（fa-bla-do），第8小节直接进入E大调的主和弦（mi- $\sharp$ sol-si），而bla等于 $\sharp$ sol，在听感极大地减小了转调的突兀，这一技法是李斯特创作的一大特点，且在转调前不间断地出现bla，则体现出浪漫主义时期多用和声大调的特色。这一时期转调技法在和声学的发展中不断进步，层出不穷，极具特色，而就调性上的音程关系来说，古典乐派以四、五度关系为主，而浪漫派多用三度关系。因此，李斯特将动机在不同调性范围内的移调处理，音响效果依然是明亮乐观，对应了“爱情的欢愉”。

图5 谱例5

在图5中（主部），对动机在单一调性范围内向下五度的移位处理，最大限度地保持了主导动机的乐观色彩。这一手法在古典主义时期的作品中较为常见，因此可以将其视作对古典乐派的继承的一大佐证。

3. 小结

通过上述简要分析，基本可以得出结论：《前奏曲》在技术上运用了丰富的手法来将动机引申发展，其中即有对于传统的继承，又有符合时代特征的破而后立；在思想上有相同于原诗的黯然神伤思考和感悟，但在情感主题上则完全套住人生是一场“胜利的战争”这一主题，李斯特本人没有受到拉马丁对人生消极悲观态度的影响，而展现出对生活和人生强烈的乐观主义精神。

参考文献

- [1] 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析(上) [J]. 音乐研究, 1993, (1)
- [2] 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析(下) [J]. 音乐研究, 1993, (2)
- [3] 姚亚平. 什么是音乐学分析: 一种研究方法的探求 [J]. 黄钟(中国·武汉音乐学院学报), 2007, (4)
- [4] 于润洋. 现代西方音乐哲学导论 [M], 湖南:湖南教育出版社, 2000.