

论维也纳古典乐派对交响曲的贡献

华文健

(厦门大学艺术学院 福建·厦门 361005)

摘要 交响曲这一艺术形式在欧洲音乐史占有及其重要的地位,而维也纳古典乐派对交响乐的定型起作关键性的作用。本文试图从交响曲雏形的诞生到形成完整的曲式结构进行论述,进而说明维也纳古典乐派对交响曲的贡献。

关键词 交响曲 维也纳古典乐派

说起交响曲,它是包含多个乐章的大型管弦乐曲。如果要探寻交响乐的起源,有一种说法称文艺复兴时期就有了交响曲,但我们应该要弄明白的是,交响曲在当时的含义和现在是完全不一样。当时的交响曲泛指的一切多声部的音乐,其中包括了声乐和器乐。到了16至17世纪,交响曲用来称呼歌剧和清唱剧中的序曲和间奏曲,这时声乐已经排除在了交响曲的概念以外;交响曲“从此成为了纯粹的器乐曲。18世纪初,序曲和间奏曲开始脱离歌剧,并逐渐在音乐会上单独演奏,这对交响曲的发展起了至关重要的作用。意大利那不勒斯的作曲家斯卡拉蒂在自己的作品中为序曲奠定了“快板-慢板-快板(舞曲风格)”的三段体式,这给后来的交响曲的乐章格式建立了最基本的格式。乐队合奏的形式实际从巴洛克时期就在协奏曲及组曲中得以酝酿,到了18世纪中叶,它以“交响曲”的形式充分显示出管弦乐器合奏音色的丰富和复杂。交响曲这种体裁的直接来源是意大利序曲,这种在17世纪60年代奉行的意大利歌剧序曲,以“快—慢—快”三个段落的结构模式为人们所熟悉,后来逐渐脱离歌剧的演出环境,作为单独演奏的管弦乐曲形式出现在音乐会舞台上。后来在海顿、莫扎特和贝多芬这三位音乐大师的推动下,古典交响曲发展到了最成熟的阶段。同时,这三位大师也把维也纳乐派和古典主义发展到了巅峰的状态,也使得交响曲进入了自己的黄金时期。而其中贝多芬更是把交响曲的内涵和思想性发展到了一个新的境界,现代意义上的交响曲概念就在这个时期形成了。

“古典主义时期”是西方音乐历史发展到高峰的一个阶段,按年代划分它处于“巴洛克时期”之后、“浪漫主义时期”之前,同时又与前后两个时期相交重叠。一般音乐史将1750(J.S.巴赫逝世)到贝多芬划归这个时期,它包含了两大事端:“前古典时期”和“维也纳古典时期”。

在维也纳古典乐派的三位大师之间,除去他们创作上有着深刻的内在联系外,他们都以维也纳为自己生活和创作的中心地,也是我们将之称为维也纳古典乐派的一个原因。海顿和莫扎特的创作标志着古典主义风格高峰期的到来,贝多芬紧随其后,成为“维也纳古典乐派”的第三位大师,将古典主义时期的风格发挥极致。但是在论述维也纳古典乐派对交响乐发展的推动时,我们不可避免地要谈到一个人,他奠定了交响乐的基本框架,并给随后三位大师在交响乐领域的发展产生了深远的影响。约翰·怀·斯坦密茨(Johann Wenzel Stamitz 1717-1757)——曼海姆乐派的奠基人。正是他,第一个写出了与我们现在的“交响乐”的概念相符的音乐。如,在第一乐章中运用奏鸣曲快板曲式的结构,第一、第二主题,展开部和再现部,这些都是在这个时期确定的。同时斯坦密茨的一些创作手法:力度的强弱对比,整个乐队的渐强写法,主题间的情调对比;取消同奏低音以及充分发挥木管乐器等方面。他对交响乐的创作手法上的发展,对交响乐的发展起了很大的作用,并深刻地影响了莫扎特。

三位大师中无可置疑地要先谈海顿(Joseph Haydn 1732-1809),海顿之所以被人们称为“交响曲之父”并非因为

他开创了交响曲这一形式,而是因为从他这里开始,交响曲的结构开始趋于完善。在海顿不懈的努力创作下,最终交响曲得以成为一种影响深远的古典曲式结构。由快板、慢板、小步舞曲、快板四个乐章组成的交响曲曲式结构。海顿一生创作了108部交响曲,以我们今天的眼光来看海顿的早期作品,常被认为算不上是真正的交响乐。这些作品有的是由有限的乐器所演奏的短小乐章;有的只不过是器乐小夜曲、嬉戏曲和18世纪的古组曲的发展而已。但是到了1770年以后,海顿的音乐已具有近代交响乐的结构,像1772年创作的《告别交响曲》。海顿最伟大的交响乐作品是十二首伦敦交响曲,在这十二首交响曲中,海顿不仅将交响套曲定型为四个乐章结构,而且将各乐章的不同性质与常用曲式确定下来:第一乐章:快板,奏鸣曲式;第二乐章:行板、慢板或广板,即整个交响曲中最慢的部分,常用奏鸣曲式或用主题与变奏形式;第三乐章:用带三声中部的的小步舞曲;第四乐章:快板或比第一乐章更快的急板,常用回旋曲式或奏鸣曲式,或二者的结合即回旋奏鸣曲式。海顿富裕第一乐章以古典奏鸣曲式所特有的结构原则,即在乐章的开始都有一个“慢板的引子”,12首伦敦交响曲中大部分都由引子开始进入主题的。海顿奏鸣曲式的连接与展开部分,要比曼海姆乐派的规模增大,而这两个部分含量的增加,体现出奏鸣曲式的乐思发展的原则,它作为核心,活跃于移动的调性与和声变化之中并推动音乐向前发展,到了贝多芬的时代,这个蕴涵着动力的因素被发挥得更加充分。从音乐结构整体来看,海顿的奏鸣曲式已经使三个部分之间更加平衡而且合理。海顿交响曲的另一个特色,在第三乐章带中声部的小步舞曲,他采用了风格质朴甚至粗犷,渗透着奥地利民间音乐气息的民间素材,这与过去精致典雅、雕琢造作的宫廷式舞曲风格对比鲜明。海顿对交响曲最突出的贡献主要体现在其对奏鸣曲式的探索上,同时他也将这种创新在钢琴奏鸣曲、协奏曲、室内乐不断实践。

莫扎特的器乐创作几乎涉及了所有的音乐体裁,他在自己的创作中完善了钢琴协奏曲的古典范式,在交响曲创作中更是大胆创新,形成了自己清新、流畅的风格。他的交响曲大部分是早年受各种不同音乐风格影响写成的,因而带有模仿不同风格的痕迹。其中可以看到J.C.巴赫,特别是海顿以及J.J.斯坦密茨为代表的曼海姆乐派等风格的影响。莫扎特的最后3部交响曲:降E大调、g小调和C大调交响曲是他最优秀的交响乐作品,至今仍然是音乐会上的重要曲目。他的突出贡献在于重视各乐章之间以及乐章中的主题之间的对比性。它们都写于1788年6~8月的6个星期之内,但三者之间各有其特点:降E大调《第三十九交响曲》明朗愉快,充满了诗意;g小调《第四十交响曲》富有戏剧性,有海顿式的乐观主义情绪,但在技法上又完全不同于海顿,被称为莫扎特的“英雄”交响曲;C大调《第四十一交响曲》(通常被称为《朱庇特》)宏伟豪迈,乐观向上,预示了贝多芬的英雄交响曲的出现。从这些作品中那个我们都可感受到莫扎特的旋律歌唱性,优美细腻、流畅而多变化,乐队配制并不大,但对乐器音色



的把握与丰富新奇的变化令人赞叹。有的作曲家这样认为：莫扎特g小调《第四十交响曲》的第一乐章是音乐史上形式与内容结合得最完美的一个乐章。而《第四十一交响曲》的末乐章在曲式结构上的完美、主调和复调手法的统一和谐，也是无法企及的，这些都为时代和后世的作曲家们树立了典范。

莫扎特在音乐史上最重要的创作领域应该是歌剧，但其在交响乐上的创作一样具有划时代的意义。莫扎特的交响曲（尤其最后3首），是贝多芬之前的全部交响曲创作的最高成就。与其不同的是，贝多芬这个名字则直接与交响乐联系在一起。实际上，莫扎特、贝多芬这两位后生小辈都从海顿这里吸取了很多基础的音乐养料，然后凭借各自的天赋开创出属于自己的惊人成就。交响曲从海顿这里开始走向成熟，而莫扎特与贝多芬则将其提高到了一个新的高峰。贝多芬九个交响乐的革命，不仅在于规模上的扩大，结构和手法上的创新，而且还在于作品中所蕴含的诗意以及音乐所传达出的精神世界的新信息。古典注意的理想，18世纪的启蒙运动和法国大革命的民主思想，个人自由的原则，崇高的伦理道德概念，这一切都反映在他的作品中。其九部交响乐，没有一点雷同，没有丝毫一般化，每一部都充满了自信和活力。第一、第二交响曲是早期创作的作品，尽管保留了海顿交响曲的外形模式和乐队编制，但已经可以从其中领略到贝多芬所特有的大胆和豪迈的气质。这与海顿的伦敦交响曲在时间上间隔不长，但风格却大不相同。贝多芬的第三交响曲标志着其个人风格的完全成熟。这部交响曲具有的恢宏气势是还读和莫扎特的交响曲所没有的，它使交响乐套曲这种18世纪的传统形式大大地充实并向前发展。贝多芬为《第三交响曲》各个乐章选择不同特色的，甚至是新的形式结构，并赋予了传统曲式以更为饱满的内容含量，尤其是第一乐章的快板奏鸣曲式，它集中显示了贝多芬大胆的独创意识，主题动机的展开与贯穿原则得到充分发挥，各部分的独立作用和相互之间的关系大大加强，这些使第一乐章充满了内在的矛盾、紧张的动力和戏剧性的冲突，成为这部英雄交响曲的重心。“展开部”在贝多芬各种题材的奏鸣曲式中极具个性的部分，它的篇幅要大大扩展，所有呈示过的主题，新出现的材料全部交织于逻辑严密的调性与和声布局之中，调性在十分宽阔的范围内不断地转换，始终避免主调的出现，使整个音乐具有前所未有的紧张和激烈的戏剧

性。而“尾声”则是贝多芬对传统奏鸣曲式所作的仅次于展开部的大革新，这里的长度相当于“第二展开部”，长大辉煌的尾声使第一乐章成为交响套曲“从痛苦走向欢乐”的缩影。贝多芬是如此的伟大，以至整个19世纪的音乐在贝多芬的作品前都不免显得黯然失色。他扩大了引子、尾声和展开部的规模，并将再现部作为第二展开部来对待，他以谐谑曲乐章代替了小步舞曲；与海顿、莫扎特相比，他更多地运用了边走边赋格的曲式，他更富有戏剧性地处理和发展的基本素材，主题间的对比也更为鲜明，在节奏动力、交替重音和力度处理方面都有创新。但在和声和对位方面，与前人相比他的仅占则不是很多。在贝多芬稍晚的一些作品中，乐队的编制更加扩大，在传统的乐队中加进了短笛、低音大管、三指长号、三角铁、低音鼓、钹以及声乐，为19世纪交响乐的发展铺平了道路。

海顿和莫扎特奠定了交响音乐的作曲技法的基础，即开始约四合结束材料在陈述时的清晰性，动机的控制和发展，段落间的转接，和声的运动，转调以及最重要的各乐章的内在动力性的安排等。贝多芬以他天才的创造力，将古典主义的音乐推到了顶峰，并将交响音乐引入伟大的浪漫主义时代。之后欧洲的浪漫主义作曲家们在继承了古典主义的精华后，将交响曲的内容、形、乐队编制，乃至标题，都进行了不同程度的创新。交响曲的形式更为自由，色彩更加丰富，表现手法也更多种多样。此后的舒伯特、勃拉姆斯、马勒、布鲁克纳等人，沿着前人奋斗的轨迹，写出了一部又一部惊世骇俗的作品。维也纳古典乐派的这三位大师，每一位的创造都涉及众多音乐体裁，作品极其丰富，数量惊人。他们创造了在他们那个时代无人可以超越的成就，也成为了整个西方音乐史中的丰碑。

参考文献：

- [1]于润洋.西方音乐通史.上海音乐出版社,2001年5月第1版.
- [2]钱仁康.欧洲音乐史话.上海音乐出版社,1989年11月第1版.
- [3]张宏岛.欧洲音乐史.人民音乐出版社,1983年10月第1版.
- [4][美]唐纳德·杰·格老特·克老德·帕利斯卡.西方音乐史.汪启璋等译.北京:人民音乐出版社,1996版.
- [5][法]保罗·朗多尔米.西方音乐史.(修订版).人民音乐出版社,2002年3月第1版.

(上接第84页)文章仿佛一首一首温李诗,又像一幅一幅淡彩的描画……”尽管当时他说的是小说,但是已经给后来的研究者开启了思路。冯健男在《人静山空见一灯》一文中指出:至于说受到启发,那不是来自20世纪的西方现代派文学,而是来自中国晚唐诗歌,特别是李商隐诗和温庭筠词。蔡焱也论道:废名的诗歌正是承继了他自己的发现,是虚中生万物的,摒绝了时间和空间,却又是完全的,是一种“全美”。从中我们可以清晰的看出他对温庭筠、李商隐的继承和创新,对成熟期古典诗歌注重“圆”之完满的继承和创新。

高俊林注意到六朝文学对废名的影响,废名对六朝文学的偏嗜,集中表现为他对陶渊明、谢灵运、谢朓、庾信等人作品的由衷赞叹,并屡有“虽不能至,心向往焉”的叹惋。

也有论者注意到《诗经》对废名诗歌写实性和意境美的影响,“在不经意间营造出一种如淡淡的画恬静的诗舒缓的小夜曲般的迷人氛围。”

贺昌盛到外国诗歌去寻找影响因子,他认为废名诗歌的意象具有蔓延性,废名诗歌的探索与象征诗学有着密切的关系。王捷也认为对废名影响最大的诗歌流派是象征主义,象征主义诗歌的个体、自我、内在、知性等特点,这些也都是废名诗歌的特点。

蒋成禹在《废名诗歌解读》中指出,废名的诗,因受西方诗歌,如波特莱尔、艾略特等人的影响,又融入了释道思想,中西合流,多奇玄想,文字暧昧,已非传统所能涵盖,简直是一只黑箱。

董乃斌则全面梳理了废名作品的文学渊源。他认为废名作品文学渊源有复杂多样性,他的创作影响是多元的综合的,并不单纯。特别强调了李商隐诗意象情感、审美情趣、晦涩神秘等对废名诗歌的影响。

关于废名的影响目前论界主要研究废名诗歌的借鉴与继承。其实废名诗歌对别人也产生的影响。他对当时现代派诗人都有一定的影响,对卞之琳影响尤为显著。但目前这方面

的研究还有待深入。

综观废名诗歌的研究,从表层到深层,从宏观到微观,视野也越来越开阔。但是废名诗歌的研究受早期评论界影响仍然很深,对废名诗歌“现代性”的认识还不够。随着废名新诗的面世,研究将期待更全面和深入。

参考文献：

- [1]周作人.桃园.上海开明书店,1928年版.
- [2]朱光潜.文学杂志.第1卷第2期,“编辑后记”,1937年6月.
- [3]冯健男.人静山空见一灯.文学评论,1995年第4期.
- [4]王泽龙.废名的诗与禅.江汉论坛,1993年第6期.
- [5]陈金琳.禅趣的人生禅趣的诗.文学研究,2006年4月.
- [6]罗振亚.迷人而难启的“黑箱”.中国现代研究丛刊,1999年第2期.
- [7]废名.论新诗及其他.辽宁教育出版社,1998年3月.
- [8]卞之琳.冯文炳选集.序.新文学史料,1984年第2期.
- [9]高恒文.“人类”的“灾难”与“寂寞”.中国现代文学研究丛刊,2007年第1期.
- [10]痲弦.禅趣诗人废名.中国新诗研究.台湾洪范书店,1982年版.
- [11]绛增玉.废名乡土小说隐含的反现代性主题及其叙事策略.东北师范大学学报,1999年第3期.
- [12]蔡焱.现代诗派对古典诗歌艺术传统的传承.曲靖师范学院学报,2002年第4期.
- [13]贺昌盛.从“意象”到“象征”:30年代汉语象征诗学的拓展.江苏社会科学,2004年第3期.
- [14]王捷.玄思的诗意.乐山师范学院学报,2001年第1期.
- [15]董乃斌.废名作品的文学渊源.文艺研究,2004年第4期.