

布鲁克纳《F大调弦乐五重奏》(WAB 112)研究

曹燕

[摘要] 布鲁克纳创作于1878—1879年的《F大调弦乐五重奏》(WAB 112)是一部委约作品,也是浪漫主义晚期少有的传统式室内乐作品。在以往的研究中,该作品并未受到学术界的足够重视。布鲁克纳的这部作品在和声上强调了拿波里二度的结构性作用;在结构上以常规曲式为基础,结合了对称性的结构原则;在音乐语言上与其交响曲创作的特征性语汇有着明显的共性。这些创作手法展现出了该作品明确的交响乐关联以及纯粹的形式之美,彰显了布鲁克纳对这部委约作品的精心设计以及理性、统一的艺术追求。从枢纽性、世俗性与民族性三方面对这部作品进行定位,以启发形成布鲁克纳研究的多元化视角。

[关键词] 布鲁克纳;弦乐五重奏;室内乐;拿波里二度;交响音乐语言

中图分类号: J614 文献标志码: A 文章编号: 1001-5736(2025)04-0015-10

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.04.02

奥地利作曲家安东·布鲁克纳(Anton Bruckner, 1824—1896),大器晚成。生前,以管风琴即兴演奏闻名;身后,以交响曲创作名留青史。天主教宗教信仰与德奥音乐传统是理解布鲁克纳及其创作的两大通道,在通常的叙述中,他的人生经历和艺术旨趣总是与“虔诚”“恢宏”“广袤”“庄严”等宗教意味浓厚、形式内涵广阔的词汇相联系。当研究者多聚焦其交响曲、宗教性作品时,创作于1878—1879年的《F大调弦乐五重奏》(WAB 112)作为其唯一成熟的室内乐作品,并没有得到学术界的足够重视。

《F大调弦乐五重奏》有着与生俱来的特质。从外部看,其在19世纪晚期的时代潮流中是个例外;从内部看,其在布鲁克纳的个人创作中亦是个例外。有人认为这部作品是“交响性的”^[1];也有人认为“它绝不是一首‘为五个弦乐声部而作的交响曲’”^[2],“将其称为交响曲,实属言过其

实”^[3]。然而,这些断言都仅停留在主观判断层面,国内外学术界较少有对这部作品的详尽分析,亦未对其“交响性”和“非交响性”特质进行具体的解释。

笔者通过对《F大调弦乐五重奏》的分析,认为该作品在音乐语言上展现了明显的交响乐关联与纯粹的形式之美;又因作品的体裁属性、委约要求、出版波折等,展现了其与19世纪晚期欧洲资产阶级音乐生活的摩擦。因此,作为一部创作于19世纪晚期的室内乐,这部作品真正体现了阿多诺所说的“室内乐追求一种纯粹的形式规律,在与音乐市场和它们所处的社会相对抗的过程中锤炼求精”^[4]的特点。本文将从作品的基本背景出发,展现布鲁克纳《F大调弦乐五重奏》创作与出版的相关状况。从和声、结构、交响性语言三方面论述该作品的创作特征,展现其中的交响乐关联,以及由理性控制的纯粹形式规律,证实

作曲家对这部委约作品的精心设计以及符合自身艺术追求的本我创作。

一、始于世俗：缘起、题献与版本

1868年10月，布鲁克纳接替奥地利音乐理论家、管风琴师、作曲家西蒙·赛赫特的位置，成为维也纳音乐学院的教师，开启了他的“维也纳时期”。时任维也纳音乐学院院长的约瑟夫·黑尔梅斯贝格尔作为小提琴家、指挥家和作曲家，于1849年组建了“黑尔梅斯贝格尔四重奏”乐团，并担任首席。正是在黑尔梅斯贝格尔的再三邀约下，布鲁克纳于1878年12月开始创作这首室内乐作品。

1879年7月，这部为2把小提琴、2把中提琴、1把大提琴而创作的弦乐五重奏完成。布鲁克纳将其题献给了巴伐利亚的马克西米利安·伊曼纽尔公爵。作为回馈，伊曼纽尔公爵赠送了布鲁克纳一枚钻石胸针。布鲁克纳研究者欧文·霍恩认为，布鲁克纳作品的“等级”与其题献对象的身份是相匹配的。^[5]如他的《第六交响曲》题献给了他的朋友、哲学家安东·冯·奥泽尔特内文博士和他的妻子，《第七交响曲》题献给了巴伐利亚国王路德维希二世，《第八交响曲》题献给了奥地利皇帝弗朗茨·约瑟夫一世，而《第九交响曲》更是题献给了“上帝”。由此可以看出，《F大调弦乐五重奏》在布鲁克纳心中具有重要地位。

这部弦乐五重奏最初的手稿版本（即1879年版）的四个乐章分别是：Gemäßigt; Andante, quasi allegretto; Scherzo. Schnell. Trio. Langsamer; Finale. Lebhaft bewegt。黑尔梅斯贝格尔认为其中的谐谑曲乐章对他的乐队来说太具挑战性，并以手指疾病为由一再推脱对这部作品的首演。于是，布鲁克纳又创作了一首在演奏上不那么苛刻的、使用相同调性的“间奏曲”（Intermezzo, WAB 113），用以替代这首谐谑曲。然而，黑尔梅斯贝格尔仍旧没有及时地对这部作品进行首演。直至1881年11月17日，温克勒四重奏乐团（Winkler Quartet）在维也纳音乐协会贝森朵夫大厅首演了作品的前三个乐章。1885年1月8日，黑尔梅斯贝格尔四重奏乐团终于对这部作品进行了完整演出，而这次演出使用的却是最初的谐谑曲乐章。

与作品颇为艰难的首演经历类似，《F大调弦乐五重奏》乐谱的出版也并不顺利。起初，布鲁克纳及其支持者试图在维也纳寻找作品的出版商，后又寄希望于英国的出版商，但均以失败告终。最终，通过布鲁克纳的学生联系到了出版商阿尔弗雷德·古特曼，作品才得以于1884年首次出版。在古特曼版本中，布鲁克纳对四个乐章进行了调整（见表1），即将谐谑曲前移至第二乐章，将原来第二乐章的行板变为慢板，并置于第三乐章。但这一版本中的速度标记并非出自布鲁克纳之手。

表1 《F大调弦乐五重奏》乐谱版本对照

乐章版本	1879年手稿版	1884年古特曼版	1963年诺瓦克版
第一乐章	Gemäßigt	Gemäßigt ♩=72	Gemäßigt
第二乐章	Andante, quasi allegretto	Scherzo. Schnell. ♩=138	Scherzo. Schnell.
第三乐章	Scherzo. Schnell	Adagio ♩=56	Adagio
第四乐章	Finale. Lebhaft bewegt	Finale. Lebhaft bewegt ♩=138	Finale. Lebhaft bewegt

同样在1884年，布鲁克纳还对这部作品进行了修订，其中最主要的变化是改写了终曲的尾声。1922年，在奥地利作曲家约瑟夫·冯·沃斯的编

辑下，维也纳环球出版社出版了包含布鲁克纳部分修订内容的版本。1963年，奥地利音乐学家、布鲁克纳研究专家利奥波德·诺瓦克根据布鲁克

纳的手稿，编辑出版了包含布鲁克纳在抄写本和谱纸上所有修订内容的版本，并且还在最后附上了用于替代谐谑曲乐章的间奏曲。如今，我们使用最多的版本是古特曼版^[6]和诺瓦克版。

二、精于细微：“以小见大”的和声设计

作为委约作品，更是布鲁克纳唯一成熟的室内乐作品，其创作必定对其体裁特质、功能要求进行了考虑。阿多诺说：“室内乐的地位在于它的音乐语言，在于它对音乐材料更高层次的掌控。

室内乐既放弃了对宏大姿态效果的追求，同时又在音量上收敛约束，使室内乐在结构建筑过程中深入到了内部最细微的因子、最微小的差异。”^[7]在这部作品中，最细微的因子就是“拿波里二度”。

“拿波里二度”（Neapolitan second），亦被称为“那不勒斯二度”，指主音上方的 \flat II级音。与此相关的概念还有“拿波里和弦”“拿波里六和弦”，即建立在 \flat II级音上的大三和弦及其第一转位。布鲁克纳《F大调弦乐五重奏》第一乐章开头的4小节即奠定了整部作品以拿波里二度为核心的和声基调（见谱例1）。

谱例1 第一乐章第1—4小节

在第一乐章第1—4小节中，包含着两个重要的和声内容：其一，乐曲在起始阶段以明确的F大调主和弦开启，并伴以主持续音，这是对主调直白简明地揭示，使听众在一开始就能清晰感受乐曲风格；其二，是紧接主和弦之后的三连音 \flat A-F- \flat D，伴以该乐句内最强的力度，在动摇刚刚明确的主调的同时，突显了特殊的和声色彩。针对这一和弦，笔者认为，可以用两种方式进行解读：一种方式是C大调（F大调的属调）的拿波里大三和弦，另一种方式是 \flat G大调（F大调的拿波里二级）的属和弦。正是这种同时基于传统和声与拿波里二级和声的双重语汇，构建起乐曲以

“I-V”为代表的常规和声进行及以“I- \flat II”为代表的特性和声进行的两种和声运动方向（见图1）。

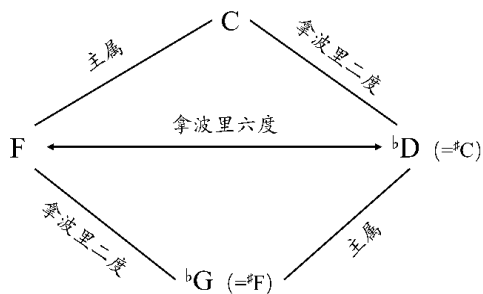


图1 第一乐章第1—4小节中的和声关系

首先，第一乐章呈示部的调性变化频繁，且缺少稳定的、具有标识性的和声进行，是典型的浪漫主义晚期音乐语言，但结合乐曲中重要的动机材料和主属持续音，我们仍可看到呈示部 F-C- \sharp F-C、再现部 F- \flat G-B-F 的调性框架（见图2）。呈示部中 F-C 的主属进行，满足了传统奏鸣曲式呈示部的要求； \sharp F 大调（ \flat B 的等音）的副部则是在动机材料与调性色彩两方面突出了主部主题与副部主题的对比。再现部中 F- \flat G-B-F 的调性框架

再次突显了拿波里二度的结构性含义，而副部主题从呈示部中的 \sharp F 大调“回归”至再现部的 B 大调则更具特点。有学者将这里的 B 大调解释为 \sharp C 大调（ \flat D 的等音）下方两个五度的调（B- \sharp F- \sharp C）^[8]，即强调了其与主调、属调的拿波里二度、拿波里六度的联系；但与此同时， \sharp F 大调到 B 大调也体现了大调奏鸣曲式中副部主题于再现部上四度寻找解决的传统做法，即 V-I 的上四度进行，只是这里的上四度未能到达主调。

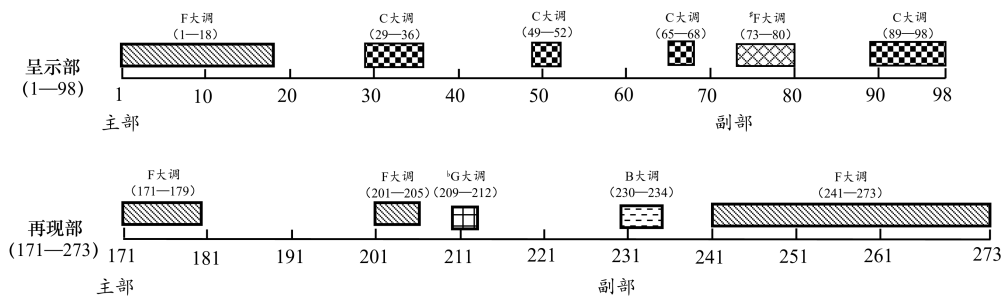


图2 第一乐章呈示部与再现部的调性分布

其次，整部作品四个乐章的调性布局亦体现了常规与特性并存的设计。作品中的谐谑曲乐章（始于 d 小调，终于 D 大调）起初为第三乐章，后来布鲁克纳在乐谱出版时将其移至第二乐章，将慢板乐章（ \flat G 大调）移至第三乐章，即整体的调性布局从原本的 F- \flat G-d-F 变为现在的 F-d- \flat G-F。这四个调性之间既有常规的平行大小调关系，又有第一乐章中预示的拿波里二度关系。而这看似简单的乐章顺序调整，却获得了双重效果：一方面，这一调整使整部作品的和声重心后移至第三、四乐章；另一方面，这一调整更显示出 \flat G-F 的解

决意味，亦将 \flat G-F 拿波里二度的运用提升到了乐章的层面。

再次，末乐章的前 16 小节是第三乐章在和声上的延伸（见谱例 2），这一设计不仅使第三、四乐章的联系更加紧密，而且在乐章内部展现了 \flat G-F 的解决。此外，第二乐章两端部分与中间的三声中部为 d 小调与 \flat E 大调，亦为拿波里二度。因此，我们可以看到，在这部作品中，布鲁克纳把拿波里二度作为最细微的因子，不仅将其运用在乐章内部和乐章之间，更赋予了其结构性的功能和解决性的意味。

谱例2 第四乐章第1—16小节的和声缩谱

学者韦辉在其博士论文《布鲁克纳交响曲主题复调形态与技法研究》中指出：“布鲁克纳的交响曲主题在调性构成上，往往呈现了包含两个互为远关系调性的结构框架，而这两个并置型的调性结构主音作为‘背景’，是乐曲展开乃至整部交响曲乐章之间有机化联系的基础。同时，也体现了布鲁克纳音乐创作中高度的逻辑化组织思维……第一乐章中的第一主题往往指示出一个和声框架。”^[9]《F大调弦乐五重奏》完全符合这一创作特征：第一乐章呈示部的主部（F大调）、副部（ $\sharp F$ 大调）为远关系调，其中蕴含的拿波里二度因子可追溯至作品的第1小节，它作为背景存在于各个乐章的音乐语言及四个乐章的整体布局中，使整部作品成为一个有机化的、逻辑性的整体。因此，笔者认为，这部作品在和声上体现了布鲁克纳交响曲的创作思维。

三、精雕形式：“纯粹理性”的结构布局

布鲁克纳的《F大调弦乐五重奏》在整体结

构布局上呈现为规整的、传统的四乐章奏鸣曲套曲形式，与其9部交响曲的创作形式一脉相承，共同遵循着德奥古典音乐的传统。从单个乐章内部看，布鲁克纳在保持传统曲式结构的基础上，巧妙地融入了对称性、黄金分割点等结构特征，这些细节处理体现了布鲁克纳对理性、纯粹的形式追求。这些均与其交响曲创作如出一辙。正如恩斯特·库尔特所言，这是一部“以交响性的统一为指导”的作品^[10]。

（一）浓缩式的整体布局

与浪漫主义时期大多数的交响曲作曲家不同，布鲁克纳的交响曲创作规整、朴实，即使与勃拉姆斯的交响曲相比，布鲁克纳的交响曲在速度、乐章样式等方面都更加稳定、守旧。除《第九交响曲》未完成最后一乐章外，布鲁克纳所有的交响曲均设计为四个乐章，并遵循着传统奏鸣曲套曲在速度、体裁、结构等各方面的要求。笔者在此将布鲁克纳《F大调弦乐五重奏》各乐章的基本要素与其9部交响曲各乐章基本要素进行了对比（见表2）。

表2 《F大调弦乐五重奏》与9部交响曲各乐章基本要素对比

乐章 基本要素	《F大调弦乐五重奏》			9部交响曲		
	节拍	曲式结构	小节数	节拍	曲式结构	平均小节数
首乐章	3/4	奏鸣曲式	273	4/4或2/2	奏鸣曲式	500
谐谑曲乐章	3/4	使用三声中部的复三部曲式	161	3/4	使用三声中部的复三部曲式	221
慢板乐章	4/4	ABABA/奏鸣曲式	173	4/4或2/2	ABABA	351
终乐章	4/4	奏鸣曲式	197	4/4或2/2	奏鸣曲式	538

如表2所示，《F大调弦乐五重奏》各乐章的基本要素均与布鲁克纳的交响曲创作一致，尤其是在曲式结构与体裁风格等方面。第一乐章使用3/4拍，这在他的交响曲创作中是没有的，但第一乐章开头醒目的“布鲁克纳节奏”（♪♪♪），直接为这部作品盖上了布鲁克纳的印章。从小节数的对照可以看出，《F大调弦乐五重奏》的篇幅比其交响曲作品的平均篇幅小了近一半，这是符合弦乐重奏这一室内乐体裁的常规体量的。因此，从

各乐章的外部特征看，我们可称《F大调弦乐五重奏》为“浓缩式的交响曲”。

（二）对称式的乐章结构

《F大调弦乐五重奏》的体量虽小，但各乐章的结构框架却十分精致，尤以对称性结构和黄金分割点的设计为特点，这显然是作曲家理性思考的结果。

正如布鲁克纳所有的交响曲那样，《F大调弦乐五重奏》的第一乐章也是奏鸣曲式。在前文中，

笔者对第一乐章呈示部与再现部的主要调性布局进行了论述。从材料布局的角度观察，我们会发

现第一乐章呈示部与再现部主题材料之间对称性的布局（见图3）。

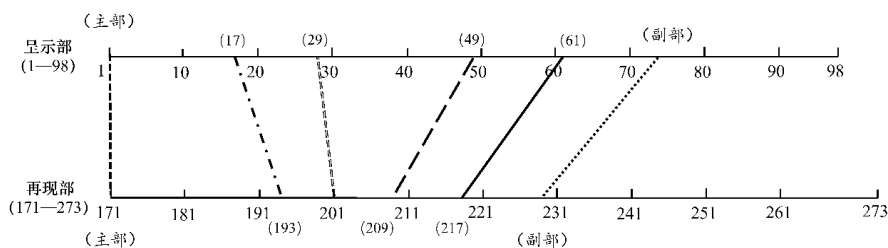


图3 第一乐章呈示部与再现部的音乐材料布局

如图3所示，将呈示部与再现部中出现相同主题材料的起始处进行连线，从中可以清晰地看出其对称性的布局。同时，主部主题与副部主题在再现部中的篇幅、比例均有所扩大，与之相对应的，展开性、调性游移性的部分被压缩，这可以被看作是奏鸣曲式在主题材料意义上的解决。

另外，在这一材料布局中也体现了不严格的黄金分割点的设计。第一乐章共273小节，再现部始于第171小节，与全曲黄金分割点所在的第168—169小节接近；再现部（第171—273小节）共103小节，副部再现于第230小节，与再现部黄金分割点所在的第233—234小节接近。因此，这部弦乐五重奏的第一乐章在奏鸣曲式的基础上包含了对称性原则和黄金分割点的结构特征。与此类似，作品的第四乐章也不仅是奏鸣曲式，它还

包含了拱形结构的设计。

布鲁克纳交响曲奏鸣曲式乐章的典型特征是包含三个主题群：第一主题群称为“Hauptthema”，第二主题群称为“Gesangsthema”或“Gesangsperiode”，第三主题群称为“Schlußthema”或“Schlußperiode”。《F大调弦乐五重奏》第四乐章最鲜明的结构特征是省略了第三主题再现，以及第一主题和第二主题的倒装再现。这一设计的效果是以展开第三主题部分为轴，两侧的第一主题和第二主题呈对称分布，形成以展开部分为拱顶部的拱形结构。而更为凑巧的是，第三主题与展开部的准备阶段紧挨拱顶两侧，且两者材料相似、长度相同，进一步巩固了第四乐章的对称性特征。第四乐章前16小节是第三乐章在和声上的延伸，同时还是第四乐章的第一主题（见图4）。

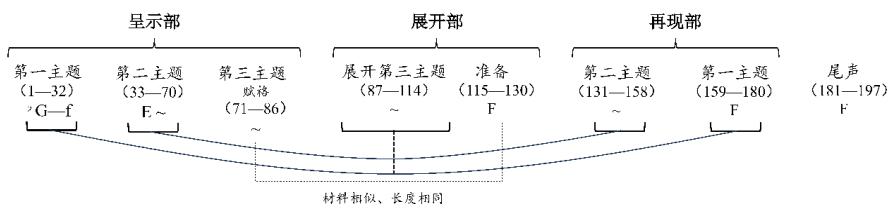


图4 《F大调弦乐五重奏》第四乐章的拱形结构

在这一拱形结构中，拱顶部的位置和效果非常突出。从力度层面看，第一、第二主题的力度以很弱（pp）和极弱（ppp）为主，最强之处为中强（mf）；第三主题的力度为强（f），展开部的力

度最强之处为极强（fff），并持续6小节，于109小节回到以很弱（pp）和极弱（ppp）为主的力度范围。从节奏和音区层面看，第三主题及其展开部分以第一乐章中标志性的三连音节奏为特

征，展开部力度最强处更是五个声部齐奏三连音音型，配以近四个八度的音区，形成了全曲“中间凸、两侧缓”的音响效果。从布局层面看，乐曲全长共197小节，数理上其拱顶应位于第98—99小节，而音乐上的顶点——力度极强（*fff*）、五个声部奏出节奏整齐的三连音音型，位于第102—108小节，与第98—99小节接近。因此，与第一乐章一致，第四乐章亦体现了经过精心设计的结构样式，体现了浪漫主义晚期中小型曲式的精妙化特征。

四、融于交响：“俯拾皆是”的交响语汇

阿多诺不仅对室内乐中“最细微因子”进行了深入阐释，还进一步对室内乐的乐音运动和精神本质进行了明确界定。他指出：“室内乐在严格意义上讲只限于德奥地区……室内乐最根本的因素：主题和动机的运作或者其呼应之间的配合，也就是勋伯格所称的‘展开性变奏’这样一种辩证精神：自我发生，自我否定，而大多数时候是从整体上更新的自我肯定。”^[11]从此意义上讲，室内乐与交响曲在微观的音乐语言层面实际拥有相同的基因。

布鲁克纳的交响语汇丰富多样，国内学术界对此进行了广泛而深入的研究，如张晨的硕士论文《虔信的天籁之音——试论布鲁克纳的交响曲》、韦辉的博士论文《布鲁克纳交响曲主题复调形态与技法研究》等。笔者在系统总结学者对布鲁克纳交响语汇特点研究成果的基础上，选取节奏、主题、展开手法三个维度，对作品中具有典型性和标志性的交响语汇进行举例论述，旨在从微观层面揭示音乐语言与交响乐形式之间的内在联系。

（一）主题方面

布鲁克纳所有交响曲的奏鸣曲式乐章呈示部

都包含3个主题组，通过9部交响曲的创作，在主题的呈示和再现方面，其形成了自己独特的音乐语言。这些特点在《F大调弦乐五重奏》中亦有所体现。

首先，在主题呈示方面，“主题旋律与固定音型作线与面的结合，是布鲁克纳交响曲主题呈示时最为显著的一个特征，纵观这九部交响曲，大部分的主题在初次呈示时，都采用这种方式。在固定音型结构构成的背景音乐基础上，主题旋律娓娓道来，这两种元素的结合，体现了复调思维中的对比性质”^[12]。这一手法多用于构造乐章的第一主题组。作品第一乐章开头第一小提琴声部，就是在其他4个声部持续长音的背景下，明确地奏出包含布鲁克纳节奏、拿波里二度的主题。

在构造第二主题组时，“声部间更多地倾向于运用性格相对独立的旋律来结构”^[13]。作品第一乐章的副部主题又遵循了这一交响曲的创作规律。第73小节大提琴声部奏出微弱的长音 f ，由这一单音引出第一小提琴独奏的副部主题。第75小节其他声部加入，各声部建立在关联度较高的音型与节奏之上，但彼此之间若即若离，各声部的独立性明显强于主部主题。这样就符合了室内乐“各声部既独立自主，又互通交流，并且默契配合的特性”^[14]。

其次，在主题再现方面，“布鲁克纳交响曲在再现阶段时，常常以变形手法如倒影技术等构成主题再现”^[15]，这一点在《F大调弦乐四重奏》的第四乐章中较为突出。第四乐章的再现部为倒装再现，第一主题组于第159小节开始再现，因大提琴声部持续的C音，使整个再现部分的调性在F大调与C大调之间游移。第173小节，C持续音变为F持续音，第一小提琴声部奏出第一主题旋律的倒影（见谱例3），直至第181小节进入尾声。

谱例3 第四乐章第一主题的呈示（第5—12小节）与再现（第173—180小节）

（二）节奏方面

“布鲁克纳节奏”（Bruckner rhythm）是一种强调“2+3”或“3+2”的节奏型，它以不同的形式普遍存在于布鲁克纳的交响音乐中。^[16]《第四交响曲》中运用了这一节奏型的典型样式（见谱例4），《第六交响曲》的使用程度最甚。这一节奏型的特点在于强调2与3的对比，这种对比既可以是横向上旋律线条的对比，也可以发展为纵向上不同声部的对位对比。

谱例4 布鲁克纳节奏（《第四交响曲》第一乐章第51小节长号声部）



谱例5 《F大调弦乐五重奏》第二乐章第13—16小节

谱例6 《F大调弦乐五重奏》第三乐章第169—173小节

在《F大调弦乐五重奏》中，不仅是第一乐章，其他各个乐章都包含着“2与3的对比”，显示出在节奏和节拍语汇上与其交响曲创作的关联。以下略举几例：

第二乐章谐谑曲的前12小节，使用规整的节拍模式和传统的声部安排。从第13小节开始，节拍交错（见谱例5）。布鲁克纳在四三拍的节拍框架中展现了高音声部以2为主、低音声部以3为主的纵向对比。第三乐章为慢板，全曲在四四拍的模式下一直使用二分性的节奏型，但在该乐章的最后5小节，通过休止符将所有声部分隔为3分性的节拍（见谱例6），实现了横向上的2与3的对比。第四乐章的赋格部分以三连音音型与四音组大跳音型为基本材料，即材料本身就是3与2节奏的对比。

因此,《F大调弦乐五重奏》不仅于一开始就用“布鲁克纳节奏”昭示了其于交响曲作品的语汇联系,更在各个乐章中植入了该节奏的2:3特质,展现了作品中德奥式的动机呼应与乐章之间的有机联系。

(三) 展开手法方面

在节奏和主题方面,笔者关注的是《F大调弦乐五重奏》首末乐章的呈示部与再现部。在展开手法方面,笔者关注的是首末乐章的展开部。

韦辉对布鲁克纳交响曲主题展开过程中复调技法的运用,以及赋格段在其交响曲中的运用进行了详细论述:“布鲁克纳的交响曲在音乐的展开过程中,材料的选用非常‘节俭’……他似乎更喜欢从已经出现过的主题材料中抽取元素、动机,再加以变形、结合,构成新的形象,却又与之前

的主题材料之间有着密切的联姻关系。”^[17]这一创作手法在作品第四乐章展开部的赋格段中得到了集中体现。

赋格段的前8小节,各声部以“大提琴—第二小提琴—第一中提琴—第二中提琴”的顺序进入。这一赋格段包含两种音乐素材:第一,大提琴声部最先奏出的四音组音型(见谱例7),为呈示部第三主题组中第一中提琴声部四音组(见谱例8)的扩大、倒影形式,这一四音组在初次呈示时呈五度模进式进行,当它变形用于展开部后,仍作五度关系移动——第71小节四音组始于C音、第75小节始于G音、第79小节始于D音;第二,三连音音型,这是对第一乐章的综合与回顾。这两种旧材料结合在一起,并以赋格的形式出现,无疑构成了一番新的景象。

谱例7 第四乐章第71—74小节第二小提琴和大提琴声部



谱例8 第四乐章第33—34小节第一中提琴声部



以上为音乐材料的展开方式。在调性展开方面,“布鲁克纳善于运用模进手法,声部间对于同一主题材料采用相同或相异的模进步伐,以此来

达到调性的游离或转换”^[18]。《F大调弦乐五重奏》第一乐章的展开部便是以主部主题模进式的展开来开始的(见谱例9)。

谱例9 第一乐章第99—118小节旋律声部



从谱例9中可以看到,作曲家在此对主部主题进行了4次模进式的展开。前两次是较为完整的旋律,后两次更突出布鲁克纳节奏。根据这一节奏型所处的音高位置,可以判断出这四次模进为“C-G-^bB-C”的调性移动。因此我们可以看到,无论是在节奏、主题还是展开方式上,《F大调弦乐五重奏》处处都呈现出类似布鲁克纳交响曲的音乐语言。

五、结语:枢纽性、世俗性、民族性

本文以布鲁克纳唯一一部成熟的室内乐作品为研究对象,对其创作缘起、音乐语言特征进行了论述与分析,强调了作品本体中的交响乐关联。笔者认为,通过这部作品我们应有以下三点认识:

第一,布鲁克纳《F大调弦乐五重奏》在音乐语言和结构特征上显示了融于其交响曲创作的统一性与枢纽性作用。这部作品虽为一部委约作品,也许并不在布鲁克纳原本的创作计划之中,但作品最终呈现出的结构和语言特征,体现了与交响曲创作相同的精心雕琢和理性思维。

“布鲁克纳是为数不多的以分析家的视角来比较自己和其他作曲家作品的一流作曲家。虽然著述中常关注于他蒙昧主义的一面……从1875年开始,布鲁克纳发起了将音乐理论作为一门大学课程的运动,并对他的交响曲和弥撒作品进行了第一次彻底的大修,他越来越关注于呈现和声、声部写作和节拍的‘科学化’方面,并从理论角度测试或‘校正’(他自己的术语:regulating)自己和其他作曲家音乐的正确性……这些相对较早的资料显示,布鲁克纳会计算音乐中大段落的小节数。许多后来的手稿中包含了所谓的节拍数(metrical numbers),代表了乐句的小节数。至1872年,布鲁克纳在作曲时已会在一些地方使用数字。”^[19]

《F大调弦乐五重奏》是之后的产物,其中的和声因子、对称性和黄金分割点式的结构布局,正是科学化的体现。因此,这部弦乐五重奏与其交响曲是属于同一行列的。如果将《F大调弦乐

五重奏》放置在布鲁克纳交响曲创作的路径中观察,它还是一部枢纽性的作品——作品第四乐章的再现部中省略第三主题、倒装第一和第二主题的做法,成为他日后创作《第七交响曲》、修改《第三交响曲》《第四交响曲》末乐章的经验^[20]。

第二,这部作品的创作缘由、题献、出版,从侧面反映了19世纪晚期维也纳的音乐生活以及布鲁克纳性格中矛盾的一面。这部作品的委约者约瑟夫·黑尔梅斯贝格尔及其黑尔梅斯贝格尔家族,对维也纳城市的音乐生活有着相当大的影响力,由黑尔梅斯贝格尔带领的弦乐团更是提高了维也纳公众音乐会的演奏标准。布鲁克纳认真地回应了黑尔梅斯贝格尔的邀约,更根据他的要求将谐谑曲改为间奏曲,并在其后有关这部作品的演出、出版中,尽显布鲁克纳性格中的“妥协”部分。但是另一方面,布鲁克纳对这部作品显然又是非常有信心的,否则他也不会将其献给巴伐利亚国王路德维希二世。“在他的一生中,对自己音乐能力的充分自信,与紧张、内向和经常谄媚的性格相互抵消。”^[21]这部作品正是对这句断言的很好注解。

第三,这部弦乐五重奏是除了交响曲之外,我们认识布鲁克纳“民族性”特征不可或缺的作品。塔拉斯金在《牛津西方音乐史:十九世纪音乐》中将布鲁克纳放置在“(超越)民族化”[(Inter)National]的题目下,凸显了布鲁克纳的德意志民族性和超越民族性^[22]。与利德类似,“室内乐在严格意义上讲只限于德奥地区”^[23],从室内乐发展史以及19世纪晚期的音乐创作来看,这部室内乐都是体现布鲁克纳德意志民族性的重要代表。

因此,《F大调弦乐五重奏》是布鲁克纳唯一的一部成熟室内乐作品,它不仅在音乐语言上与其交响曲创作有着明显的关联,与他的9部交响曲位于同一行列,更能够生动地体现出除交响曲的宏大、宗教作品的神圣以外,布鲁克纳理性、世俗性的一面。这部作品也提醒我们应该以更多元的视角来看待布鲁克纳及其创作。

(下转第37页)