

摘要

贝多芬在世界艺术史上占有重要地位，是一位集古典之大成，开浪漫之先河的音乐巨人。他创作的 32 首钢琴奏鸣曲被堪称是钢琴音乐的“新约全书”，其作品在情感和内容表达的深度和广度上都大大超过了他的前人。在这 32 首钢琴奏鸣曲中，一方面有对海顿及莫扎特所创立的规则的遵循，另一方面又开创了一种浪漫主义的新风格，从而把古典主义音乐从美的境界带入了崇高的情感境界，并对 19 世纪浪漫乐派作曲家的创作产生了深远影响。

如果将浪漫派定义为丰富的想象力、创造力、抒情诗意、自由解放、激烈热情，那么贝多芬可以当之无愧地被称为浪漫时代最早的、第一个代表人物。贝多芬的内心蕴藏着无穷的感情，细腻且超凡。其所带领的浪漫主义是一种历史的必然，他的音乐使人思索，永远给人以力量和鼓舞，因此说贝多芬不仅是古典乐派当之无愧的伟大作曲家，也是浪漫主义史无前例的引领者。

本文就从贝多芬钢琴奏鸣曲中具体的作曲技法角度出发，通过大量的例举来分析阐明其奏鸣曲中所蕴含的“浪漫因素”。希望通过这些研究和分析，能够深入了解贝多芬的音乐思想和艺术创作，把握其作品深刻的精神内涵，更好地诠释贝多芬钢琴奏鸣曲的灵魂，为音乐欣赏、音乐学习和创作以及音乐表演活动提供一些理论的参考。

关键词：贝多芬，钢琴奏鸣曲，浪漫因素

绪论

路德维希·范·贝多芬（Ludwing van Beethoven, 1770—1827）一个伟大的名字。欧洲 18 世纪下半叶至 19 世纪初维也纳古典乐派杰出的音乐家之一，德国伟大的作曲家，钢琴演奏家。出生在一个音乐家庭。但由于父亲缺乏音乐教学经验，不知道如何进行系统教育。贝多芬只能从早到晚都呆在家里练习钢琴和小提琴。幼年的贝多芬体会不到轻松愉悦的童趣。从这时“一开始，人生于他就显得是一场悲惨而残暴的斗争。”^①贝多芬 11 岁那年，幸运地跟随一个叫聂夫的教堂管风琴家系统地学习音乐。聂夫深受启蒙运动的影响，思想激进，观念新异，不仅在音乐方面以创新精神教育贝多芬，同时将自己的思想、知识和品质也传授给他。在刚刚 17 岁那年，他的母亲病重，于是贝多芬用他幼嫩的肩膀挑起了全部的生活重担，在家中及社会上担当起了家长、乐师、教师等多重职责，逆境铸就了贝多芬坚韧不拔的性格。22 岁那年，贝多芬奔向他心中最向往的地方——维也纳。贝多芬相当自信，正是这种自信帮助贝多芬迈出了新的一步。尽管他有意识地使自己没有忘记和抛弃传统，他的乐思却如万马奔腾般难以遏制，一部又一部新颖而独具个性的作品问世了，作品中宏伟的结构、优美的旋律、罕见的节奏和力度上的大幅度变化，都标志着他已展露头角，逐渐和旧的艺术框架决裂。在个人感情上，贝多芬在爱的漩涡中一次

^①罗曼·罗兰.《贝多芬传》.安徽:文艺出版社,1999,第75页.

次遭到冰冷的拒绝！爱情的失意加之此时耳聋的折磨和精神的痛苦，贝多芬恐惧、悲愤，绝望渐渐袭上他的心头。但是对艺术执着的热爱给了他足够战胜困难的信心和勇气，对生命价值认识上的重大飞跃，成为他在以后的 25 年中辉煌创造的巨大动力，重新激发的热情与活力使贝多芬投入到了全新的创作之中，“使人类的精神迸出火花！”便成为了他重要的创作理念。

贝多芬生活的年代正处于 18—19 世纪之交，这也是欧洲历史经历政治、经济、文化、艺术更迭的时期。18 世纪的启蒙主义作家开始打破古典主义所倡导的典范和规律，反对单纯摹仿古希腊和罗马，于是在法国出现了卢梭的《新爱洛绮丝》这种积极释放内心情感，强调个性解放和自由的文学作品。时至 18 世纪后期，德国也掀起了狂飙突进运动，继承和发展了法国启蒙运动的传统和思想。在英国，同样也出现了大量描述自然、歌颂人类精神、富于浪漫主义激情的诗歌和小说。比如歌德的《少年维特之烦恼》和席勒的《论朴素的与感伤的诗》。1833 年海涅出版的《论浪漫派》，对于德国浪漫主义就指出：“它不是别的，就是中世纪文艺的复活。这种文艺表现在中世纪的短诗、绘画和建筑物里，表现在艺术和生活之中。这种文艺来自基督，它是一朵从基督的鲜血里萌生出来的苦难之花。”^①于是，18 世纪末至 19 世纪初期盛行于欧洲的浪漫主义被人们普遍地视作一种思潮、一场运动，并且首先在文学和艺术领域中表现出来，之后还涉及到了哲学、宗教、社会学、政治经济学、自然科学甚至医学等领域。它极

^① [德] 海涅. 论浪漫派 [M]. 张玉书, 译. 北京: 人民文学出版社, 1979: 5.

为反对制约个性且日趋僵化的古典主义，对启蒙运动所提倡的自由、平等、博爱失去了信念，强调个性解放及主观想象的创造性。受到浪漫思潮的影响，浪漫主义音乐也逐渐兴起，贝多芬作为这一过渡时期的人物，其音乐创作中也逐渐显现出这一风格特征。

贝多芬一生共创作了 32 首钢琴奏鸣曲、5 首钢琴协奏曲、9 部交响曲、两部大型弥撒曲等名作，另外，还有大量的戏剧音乐和管弦乐独奏、合奏等 400 多件作品。“贝多芬的一生处于欧洲政治大动荡的年代，资产阶级在当时作为一个新生的阶级给社会带来蓬勃的生机，给时代的精神增添了无穷的力量。正是这种精神力量赋予贝多芬的音乐创作以特殊的艺术力量。”^①所以是时代造就了贝多芬，同时贝多芬用他的音乐反映了时代的思想和精神，用他的音乐奏响了那个时代先进精神的最强音，呼唤着人们为争取自由和解放而斗争。贝多芬的钢琴奏鸣曲作为他的最重要的器乐体裁，同样也注入了他的理想与追求，注入了时代的精神和思想。在钢琴艺术史上达到了巅峰，占有极高的地位，被誉为钢琴音乐的“新约全书”。贝多芬的作品集中了海顿、莫扎特等前辈大师的创作成果，同时他又走在时代前列发展了自己独特而新颖的音乐风格，并且对后来的 20 世纪欧洲音乐产生了重大影响。他让钢琴获得了交响性的戏剧效果，使其既有古典主义的理性美感，又有浪漫主义的真情实感。情感表现的幅度有从内心的忧郁到胜利的欢呼，从痛苦的绝望到令人振奋的斗争情绪，从暴风雨般的热情到田园般的安宁，从纯洁的爱情到悲愤的怒吼，贝多芬把个人的

^①王次炤主编，《音乐美学》，高等教育出版社，1994 年 6 月第一版。

主观情感和个性表现提高到了前所未有的高度。在思想内容上，既有表现反封建斗争的英雄性激情和尖锐复杂的戏剧性冲突，又有体现他对现实生活的感受、情趣，以及对于理想的憧憬。在艺术特点上，既有火热的快板，风趣的或兴高采烈的谐谑曲，也有抒情的或沉思冥想的慢板等。由此可看出贝多芬音乐作品中所体现出的时代精神以及内心情感体验，在深度和广度上都大大超过了他的前人海顿和莫扎特。因此贝多芬在世界音乐史上占有重要地位，是一位集古典主义音乐之大成，开浪漫主义音乐之先河的跨世纪、跨乐派、里程碑式的音乐巨人，被后人尊称为“乐圣”。

贝多芬对钢琴奏鸣曲的完善，在于他使钢琴奏鸣曲音乐的内容和形式从硬性刻板的框架中解放出来，使严格规范的奏鸣曲化为自由表白思想的灵活工具。后人习惯将其钢琴奏鸣曲划分为早、中、晚三个时期来研究。早期作品有钢琴奏鸣曲第一至第十首，该部分作品一方面体现出贝多芬对海顿及莫扎特所创立的规则继承，同时也显露出贝多芬式的个性特点和技法上的创新。中期作品有第十一至第二十七首，这一时期开始逐步摆脱前辈古典大师风格的影响，追求作品的英雄性和群众性，体现强烈的个性张扬和戏剧性的矛盾冲突。晚期作品有最后五首钢琴奏鸣曲，这个时期的创作已不同于前两个时期，它体现出质的飞跃，更为集中突出的呈现了一种“浪漫主义”新风格。尽管贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲三个时期的创作风格有所不同，但都在不同程度上体现出了贝多芬的浪漫主义创作思想，比如各乐章曲式结构相对传统的结构有所改变，和声语汇进一步丰富和扩大，大量使用不

协和和弦和变和弦来增加音乐发展的矛盾性，利用三度关系转调形成鲜明的色彩对比，采用复调思维的写法，力度上大幅度的起伏，晚期的旋律创作尤其抒情性等。这一系列打破传统典范、寻求创新解放的尝试，正是贝多芬崇尚自由、释放个性特点的浪漫主义思想在音乐创作上的一种深刻表现。特别在晚期的创作中体现尤为突出，可谓是开创了浪漫主义音乐的先声。其中早期创作的经典之作《悲怆奏鸣曲》、中期创作的《月光奏鸣曲》和《暴风雨》以及晚期创作的降E大调钢琴奏鸣曲《告别》都是带有浪漫主义诗情画意的典范之作，其中的音乐特点对即将到来的整个19世纪的浪漫主义音乐流派的创作产生了深远影响。

根据作者从多方资料系统查找来看，目前为止各类有关贝多芬钢琴奏鸣曲的分析大多从其曲式结构、美学思想、演奏方式、音乐作品的形象内容等角度进行了深入研究。相对于其奏鸣曲中所体现出的浪漫主义艺术特征这一角度进行的分析也只是从风格表现和美学角度等进行了泛泛而谈，尚未形成系统、全面的专题论文研究。这反映出人们对这一领域的关注和研究还不是很多。于是笔者锁定贝多芬钢琴奏鸣曲创作中的这个角度，主要从具体的创作技法方面来分析其奏鸣曲中所体现出的浪漫因素。古今中外，对贝多芬32首钢琴奏鸣曲的理论研究成果卓著。比如克里姆辽夫的《论析贝多芬32首钢琴奏鸣曲》是一本力求全面对贝多芬32首钢琴奏鸣曲的创作背景、音乐内容、曲式结构等进行剖析，尤其着重对音乐的形象和内容进行分析的专著；日本龙本裕造的《贝多芬的独创性》主要从音乐语言及音乐

结构的开发角度论述了贝多芬常用的、具有独创性的音乐手法；由人民音乐出版社的唯民编的译文集《贝多芬论》则是综合了前苏联、德国、美国、法国及国内诸多学者对贝多芬及其音乐作品全方位的剖析和阐述。国内对于贝多芬钢琴奏鸣曲的研究也不胜枚举，如郑兴三编著的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》从曲式分析、创作背景、演奏角度全面分析了贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲；《钢琴艺术》2002 年连续三期刊载了由朱雅芬编译的文章《贝多芬的钢琴奏鸣曲》，其中系统阐述了贝多芬创作的各个阶段，并简要地阐述了部分作品的创作特征。此外，国内外还有大量学术论文都涉及到了贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲的研究。这些研究著述都是对贝多芬研究的不断深入和丰富，而对其钢琴奏鸣曲中浪漫因素的研究则是从一个新的角度来观察理解。我们发现浪漫主义音乐所呈现出来的艺术特点如：废除一切传统的表现，对自我的狂热崇拜，艺术家始终担任英雄的角色，对大自然的热爱以及精细审慎的对景色如画的描述，追求奇异的情趣，想象力起到最重要作用，力求给听众或观赏者以深刻印象。^①这些正是浪漫主义的鲜明特征，而它们都以不同的方式适用于贝多芬的钢琴奏鸣曲之中。之所以把贝多芬看做是浪漫主义音乐的引领者，正是因为他把音乐当做一种精神的力量，当做一种主体内心的自我表达这一方面来定义的。^②

本文就从贝多芬钢琴奏鸣曲中具体的作曲技法角度，通过大量的例举来分析阐明所蕴含的浪漫主义因素，其主要内容分为三大章，第一章是从作品结构与旋律特征来看贝多芬钢琴奏鸣曲中的浪漫因素，

^①朱雅芬.《浪漫主义和浪漫主义作曲家(上)》.《钢琴艺术》,2003年第2期

^②陈新坤.《欧洲浪漫主义音乐的感情追求及其成因》.《音乐探索》,2002年2期

第二章是从多声技法与调性布局来看贝多芬钢琴奏鸣曲中的浪漫因素，第三章是从力度与音响、音色来看贝多芬钢琴奏鸣曲中的浪漫因素。希望通过这些研究和分析，能够深入了解贝多芬的音乐思想和艺术创作，把握其作品深刻的精神内涵，更好地诠释贝多芬钢琴奏鸣曲的灵魂，能够在深度和广度上提高对贝多芬钢琴奏鸣曲的理解，为音乐欣赏、音乐学习和创作以及音乐表演活动提供一些理论的参考。

第一章 从作品结构与旋律特征来看贝多芬钢琴奏鸣曲中的浪漫因素

1.1 作品结构

奏鸣套曲是一种多乐章的大型器乐体裁,其曲式利用主题之间的对比与展开、音乐的矛盾与冲突、调性富于逻辑的布局等特点为钢琴这一键盘乐器提供了极好的表现环境。许多著名的古典钢琴大师们都善于利用这一体裁并创作了大量的经典作品,如海顿 52 首,莫扎特 17 首等。而贝多芬的这 32 首钢琴奏鸣曲更进一步完善了钢琴奏鸣套曲的发展,使音乐作品结构形式更趋向自由。在古典主义结构严谨的本质下,来自贝多芬生活和性格所赋予他的对自由、平等精神的不懈追求,使贝多芬不断的寻求在作品中表现更多独立、主观的浪漫意识和对古典体裁限制的摆脱和拓展。正如贝多芬自己所说“竭力为善,爱自由甚于一切,即使为了王座,也永勿欺妄真理”。^①这位伟大的作曲家决不与禁锢思想的戒律妥协,而是根据真理创作出了不朽的作品。

1.1.1 各乐章次序及数量安排

传统奏鸣曲主要采用三乐章结构,而贝多芬首先创造性的大量使用了四个乐章的奏鸣套曲结构,在这 32 首钢琴奏鸣曲中共有 12 首作品采用了四个乐章的结构。此外,作品中还有采用两个乐章的结构,乐章数量变化自由。即使是三个乐章的奏鸣套曲也打破了传统钢琴奏

^①罗曼·罗兰.《贝多芬传》.安徽:文艺出版社,1999,第73页.

鸣套曲的各乐章次序。典型的有贝多芬的《第十二钢琴奏鸣曲》，该乐曲共有四个乐章，分别为：带变奏的行板——谐谑曲——葬礼进行曲——快板回旋曲，四个乐章中没有一个使用奏鸣曲式。进一步证实了贝多芬在钢琴奏鸣曲形式和内容的运用方面不断获得了解放。又如《月光奏鸣曲》共分为三个乐章，贝多芬打破了古典奏鸣曲各乐章的排列规律，把富有积极性的奏鸣曲式乐章放在了乐曲末乐章的位置，而抒情的慢板则出现在了第一乐章。这实际上表明，当内心的情感需要更加自由和直接的表达时，形式的程式规范和平衡已经开始让位于乐思的自由想像和创造了。这一点与浪漫主义所具有的艺术特征是相一致的。在贝多芬的奏鸣曲中，他还将谐谑曲(多为快速三拍子的短小乐曲，性格幽默、诙谐、活泼)引入到奏鸣曲套曲中，如第二首、第三首、第十首、第十二首、第十五首以及晚年的第二十九首钢琴奏鸣曲中，都有采用谐谑曲的乐章，增强了作品的动力性，加强了乐曲的戏剧性。贝多芬对这一谐谑曲乐章的运用，直接影响了后世浪漫主义乐派肖邦、舒伯特、门德尔松等人的创作。他们不仅继续把谐谑曲作为交响曲、奏鸣曲、四重奏的一个乐章，而且还把谐谑曲作为一种独立的器乐体裁，创造出了许多优秀的具有抒情性、叙事性、哲理性直至深刻戏剧内容的独立乐曲。如肖邦所作的四首钢琴谐谑曲，作品规模较大、内容深刻。由此可看出，贝多芬钢琴奏鸣曲所采用的形式是依据作品所要表达的思想感情内容而定，并且以最完善的外在形式表现了作品中所涵盖的丰富内容。这表明浪漫主义乐派的自由风格创作特点在他的创作中已有所显现。

1.1.2 各乐章内部的曲式结构容量扩大

1.1.2.1 引子

贝多芬对曲式内部结构也进行了改革和创新,让音乐形式更适合情感表达的需求,也使古典奏鸣曲式趋向更为自由的浪漫主义风格。古典奏鸣曲式中的引子部分非常的短小有些作品甚至没有,但贝多芬扩大了引子的规模,有时甚至起到了非常重要的作用。如《第二十六钢琴奏鸣曲》“告别”的第一乐章 1—16 小节的前奏。引子开头的三个四分音符“G—F—^bE”是“告别”的动机,这个动机材料作为整个乐章的核心乐思,始终贯穿了音乐的发展,并构成了整个乐章。充分体现了离别时眷念不舍的感人之情,也充分显示了贝多芬的独特艺术构思。

这说明贝多芬越来越重视引子在奏鸣曲式乐章中的铺垫启示作用、提供乐章发展材料的作用及提供乐曲背景和气氛的作用，这不仅使贝多芬奏鸣曲的创作风格有别于前人，更是对浪漫主义作曲家产生了很大的启示，如舒伯特、肖邦、李斯特、勃拉姆斯、柴可夫斯基、斯克里亚宾等作曲家均在其奏鸣曲、交响曲体裁中大量使用前奏。

1.1.2.2 主题

古典钢琴奏鸣曲的结构是严谨的，主题形象较单一，主题之间的对比也不强烈。而贝多芬却极大地扩展了它，使古典的奏鸣曲式被赋予了更为浪漫气质的个性化处理。他扩展了奏鸣曲式中主题的篇幅和容量，创作出了双主题奏鸣曲，从而增加了主题自身内部之间的对比因素。如《第十五钢琴奏鸣曲》第一乐章 1—39 小节的主部主题，其结构采用单二部曲式，第一部分为 1—20 小节，牧歌般的主部主题材料 1 由 D 大调的属音 A 唱出，以音阶式下降后再度上升，宽广如歌。而材料 2 是以音阶式先上行后下行，再以琶音形式上下行。

谱例 1-2: 《第十五钢琴奏鸣曲》第一乐章

又如贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章采用了双副部奏鸣曲式。音乐中充满了积极向上，朝气蓬勃的气质。第一副部主题是从 27 小节—38 小节，调性为 g 小调，与主部主题的大调形成了鲜明对比。音色优美柔和，第二副部主题是从 47 小节—60 小节，旋律转到 G 大调上，音色明朗且富歌唱性。

由于呈示部中主部主题与副部主题的内容思想得以扩展，从而使得主、副部之间的矛盾冲突得以强化，对比更加鲜明。这种主题间的对比，有力地表达着贝多芬音乐中所要体现的种种强烈感情。如《第二十一钢琴奏鸣曲》主部主题从一开始就运用极富于表现力的节奏背景。C 大调的主部主题采用跳跃短促的音型，先在低音区以弱音出现。之后旋律有逐渐渐强的趋势，右手动机采用明亮的倚音和灵巧的快速

音阶，形象地描绘了晨光初现的自然景色。而在 E 大调上出现的副部主题主要采用明朗的和声式音响结构，包含着崇高的精神和内心深处的喜悦。它的旋律声部形成了温和的旋律线条，流畅且优美的旋律表达了人们对光明和幸福的向往以及对大自然的热爱之情。从这首奏鸣曲中可以看出，主部主题的形象是刚毅且富有动力性的音乐形象。而副部主题则是一种来源于大自然的音响，体现了崇高的精神和浪漫般的诗意，两个主题构成了强烈对比，两种因素既相互冲突又有机的结合在了一起，由此丰富了音乐形象，获得了戏剧性发展的效果，加强了奏鸣曲曲式内部结构的对比因素。这种主题音乐之间的强烈对比手法在贝多芬之前的奏鸣曲创作中是从未出现过的，这体现了他内心思想情感的大胆，对后来的浪漫派音乐创作产生了深远影响。

早期的古典奏鸣曲式是一种非对称的结构形式，呈示部分较长而展开部分较短，但在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，展开部分的篇幅也大大扩展，从而扩大了展开部分的矛盾冲突和发展动力，使其发展成为奏鸣曲式中戏剧性最强烈、矛盾冲突最尖锐的中心段落。如《第十七钢琴奏鸣曲》第三乐章展开部第 95—214 小节，其篇幅共达 109 小节，既超过了呈示部(95 小节)也超过了再现部(100 小节)，成为整个乐章重要的核心部分。

1.1.2.3 尾声

在贝多芬钢琴奏鸣曲中，尾声部分的长度也得到了大大扩展，由于展开部的扩大和再现部的动力化，用规模庞大的尾声来总结整个奏鸣曲式的发展就有了必要。甚至有时这个尾声还具有展开的性质，像

作品的第二个展开部分。如《第二十一钢琴奏鸣曲》第一乐章 251—304 小节的尾声。（由于该例谱例过长，暂略去一部分）。

谱例 1-3: 《第二十一钢琴奏鸣曲》第一乐章

这个规模很大的尾声在发展手法以及情绪的表达上仿佛是第二个展开部。尾声的主题性格材料很长，首先采用呈示部主部主题的材料发展(251—285小节，共35小节)，但比主部主题的规模扩大了许多(主部主题共13小节)。随后运用副部主题的材料(286—291小节)，接下来急待解决的属七和弦延长音三次出现(第292、294、296小节)，仿佛是贝多芬在沉思中反复提出的疑问。最后又用主部主题的材料(297—301小节)，乐章在短小而充沛的音响中爆发，大自然的伟大力量最终得到了充分的肯定，以几个很强的顿音和弦结束了该乐章(302—304小节)。这种对曲式的拓展，鲜明的体现出贝多芬要给予奏鸣曲这一古典的体裁以更宽泛的内容表达和情感表现能力。这种曲式上的变化，带给之后的钢琴奏鸣曲极丰富的表现力，并为浪漫主义时代的来临带来巨大的启示和潜力。

1.1.3 关于变奏曲式的运用

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，变奏曲式的运用也是显著特点之一。尤其在晚期的创作中广泛利用主题与变奏手法来创作发展音乐，用集

中简练的手法来统一变化复杂的音乐素材，音乐情节一环紧扣一环，层层递进，恰到好处地表达内心深刻、复杂的情感。如《第三十钢琴奏鸣曲》末乐章是贝多芬所有变奏曲中最富有个性特点，最精彩的变奏乐章。由优美的主题和自由的6个变奏构成。主题由平稳和缓的速度以及低音区丰富的和声演绎出了十分动人美妙的音乐。极富感情的第一变奏：*molto espressivo*，轻松愉快的第二变奏：*Leggerment*，活泼的快板第三变奏：*Allegro vivace*，沉思般的第四变奏：*un poco meno andante*，不太快的快板第五变奏：*Allegro, ma non troppo*，第六变奏回复原速：*Tempo I, deitema*。我们不难发现贝多芬在每个变奏中采用了既改变速度又改变节拍的手法，然而在音乐上却仍然体现着有机的统一与和谐。每个变奏基本以安详沉思为主要情绪，充满了崇高深邃的感情。在《第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章中，也是用主题与四个变奏写成的，主题性格简洁明快。第一变奏拍子不变；第二变奏为6/16拍子；第三变奏是12/32拍子；第四变奏回到9/16拍子。这一首与《第三十钢琴奏鸣曲》有所不同，虽然同样是通过节拍速度变化，但四个变奏都围绕着被称之为“小咏叹调”的主题，形成四个具有递进关系的变奏，从而一次次把情绪推向了高潮。表现了贝多芬晚期作品中所主要表达的富有哲理性和沉思性的情绪。变奏曲式，是情绪变化和统一的结合，有其深刻而丰富的意义。此外，《第十二钢琴奏鸣曲》第一乐章、《第十二钢琴奏鸣曲》第二乐章都有对变奏曲的运用。贝多芬新颖地将变奏曲乐章引入奏鸣套曲中，突破了传统法则的束缚。在贝多芬的奏鸣曲创作中，变奏决不仅仅是单纯的多种奏

法和移位，而是他思想发展及不断发生变化的必然结果。^①他运用变奏的手法将丰富多样的生活完美地体现在音乐当中，展现了贝多芬对个性张扬与情感释放的极力推崇，预示了浪漫主义风格的一些重要特征。

在贝多芬之前，奏鸣曲结构已形成了固定的模式，而贝多芬却一生致力于形式与内容的完美统一，其钢琴奏鸣曲随着音乐内容的增加，音乐形式的运用更加灵活自由，奏鸣曲不再是固定的模式和规则，而成为传达音乐内容和情感的语言之一。杨民望先生在谈贝多芬对奏鸣曲式的改造时说：“贝多芬在沿用先辈所创造的这种曲式的同时，又把它彻底加以改造；他把这座本来不大的建筑的拱门和圆顶拆掉，改建成一座宏伟的罗马大教堂，否则，他的思想规模一定会把这种形式破坏殆尽。”^②这种曲式构成上的创新，音乐篇幅的加长，拓宽了音乐表现的空间，也为浪漫主义时期钢琴奏鸣曲结构的自由化处理奠定了基础。

1.1.4 关于主题旋律结构的非方整性及器乐标题性原则的运用

贝多芬作品中的主题旋律创作也突破了古典时期的“方整性”结构，如d小调《暴风雨奏鸣曲》第一乐章的主部主题，第一乐句是6小节(2+4)，而第二乐句扩大为14小节(2+12)。又如第《十六钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部主题是三乐句乐段(1—30小节)，为11+11+8结构，属于非方整性结构。这种不拘泥于固定模式的创作手法是

^① W. 西格蒙·舒尔泽(德). 贝多芬的创作原则及其音乐表现特征《贝多芬论》. 人民音乐出版社, 1991年1月第45页.

^② 杨民望. 世界音乐欣赏(德·奥部分). 上海: 上海文艺出版社, 1984.

贝多芬的独到之处。“从内容出发,以内容决定形式”这一创作理念对以后浪漫派作曲家的创作产生了很大的影响。

此外,贝多芬还发展了器乐曲中标题性的原则,这样做是为了能够把作品中复杂的乐思通过标题的提示传达给听众,刻画典型的音乐形象,更好地让听众领悟作品内涵。如作品 Op. 13 被冠以标题“悲怆”,暗示了这首著名的《c 小调钢琴奏鸣曲》悲壮激烈的个性。Op. 27 共两首奏鸣曲 No. 1 和 No. 2,题为“幻想曲似的奏鸣曲”,在 Op. 88 中,贝多芬冠以标题“告别”,贝多芬称这首奏鸣曲为“有特性的奏鸣曲”,并给每个乐章题了名称:Das Lebewohl(告别);Abwesenheit(别后);Das Wiedersehen(重逢)。这为后来浪漫主义时期标题性音乐的进一步发展奠定了基础。

综上所述,在他的创作中,上述打破传统、寻求扩大乐曲容量的种种尝试正是他崇尚自由、追求个性解放的浪漫主义思想在音乐创作上的一种深刻表现。他的钢琴奏鸣曲摆脱了原有奏鸣曲形式结构的束缚,代之以一种更复杂、灵活和富于变化的形式,从而突出表达情感的需要,真正实现了内容与形式的高度统一。正如浪漫主义作曲家李斯特所说:“艺术中的形式是放置无形内容的‘容器’,是思想的外壳、灵魂和躯体,只有在这个‘容器’充满了感情的内容时,它对于艺术家来说才是有意义的”。^①

^①张前主编,《音乐美学教程》.上海音乐出版社,2002年第44页.

1.2 旋律特征

旋律的形态往往暗示着内在的音乐性格、情绪与音乐张力。旋律的进行是所有的音乐基本要素中最易于被听者感受的部分之一。因此，把握好作品中的旋律特征是至关重要的。从贝多芬钢琴奏鸣曲中的典型旋律形态和旋律的情感表达方面来看，其张扬的个性、丰富的情感内涵和推陈出新的创作技法体现了贝多芬的浪漫主义思想。

1.2.1 关于旋律的创作形态

首先从旋律形态上来看，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，由重复音形成的“平行”和“直线上升型”旋律这两种创作手法频繁出现。如作品《第六钢琴奏鸣曲》和《第九钢琴奏鸣曲》的末乐章主题旋律大量使用重复音。

谱例 1-4: 《第六钢琴奏鸣曲》末乐章

这种重复音缺乏“旋律性”，容易产生单调感，表面看上去其特点朴素而简洁，但其音乐内部却积蓄着无穷的力量，为音乐的进一步发展提供了动力之源，同时这种重复音写法也展现了贝多芬内心精神世界所富有的斗争性，很好地刻画了作者的内心情感。另一种就是“直线上升型”旋律创作手法，激动的音符完全超出了古典主义的清澈典

雅，而进入了个性化的内心世界的表达。如作品《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部主题旋律。

谱例 1-6:《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章

又如《第十四钢琴奏鸣曲》末乐章的主题旋律。主部主题热情迸发，旋律富有极强的动力感。从低音区一直冲到高音区，加之反差极为悬殊的力度变化，似乎犹如一股势不可挡的激流。

谱例 1-7:《第十四钢琴奏鸣曲》末乐章

这种手法突出表现了音乐所蕴含的强大力量，随着音乐的不断向上攀升使主题极富动力性，与贝多芬所倡导的英雄性和对坚定信念的不懈追求是相吻合的，情绪激昂且富斗志力，带有浪漫主义情怀。并且“重复音”和“直线上升型”旋律这两种手法被后来的浪漫派作曲家舒伯特所继承和延用。如舒伯特钢琴奏鸣曲作品 D. 571，D. 459 第四乐章、D. 279 第二乐章等等都运用了重复音来塑造旋律。

谱例 1-8: 舒伯特钢琴奏鸣曲 D. 571

又如舒伯特钢琴奏鸣曲 D. 157 第 1—2 小节、D. 279 的 7—10 小

节、D. 566 的 1—3 小节等等有对贝多芬“直线上升型”这种旋律手法的继承和运用。

谱例 1-9: 舒伯特钢琴奏鸣曲 D. 157

当然这并不能说明贝多芬只运用了“重复音”和“直线上升型”这两种创作手法来塑造旋律，而是相比起其他作曲家，贝多芬因其作品的主题内容和性格特征需要对这两种手法运用的较为频繁，从而形成了自己的特色并对后世产生了一定的影响。贝多芬那汹涌澎湃、永不衰竭的激情正是开启浪漫主义大门的金钥匙。

1.2.2 旋律中所蕴含的情感内涵

其次，旋律的情感表达具有浪漫的抒情性和幻想性，气息宽广而悠长，这主要集中在奏鸣曲的慢板乐章旋律创作中。如：贝多芬早期作品的顶峰之作《悲怆奏鸣曲》，在第二乐章如歌的慢板中那缓慢、抒情、沉静且带有圣咏合唱性格的主题旋律，使人不禁联想起 19 世纪英国浪漫主义诗人雪莱的一段名言：“悲剧提供了痛苦之中一个快乐的影子，使人感到愉快……悲愁中的快感比那从快乐本身所获得的快感更为甜蜜。”我们能从第二乐章那个犹如一支民谣的悲怆主题旋律中看到流淌了多少甜美的慰藉！这种抒情性的特点在肖邦、舒曼的作品中不乏其例。

谱例 1-10: 《悲怆奏鸣曲》第二乐章

又如贝多芬的《第三十钢琴奏鸣曲》，它是贝多芬晚年创作的具有浪漫性特点的突出杰作，在第三乐章富有歌唱性的行板中，主题旋律洋溢着优美诗情的抒情性，笼罩着一股高雅且梦幻般的寂静气氛。随着情感的深入发展而写出如此深刻且具有浪漫气息的片段实在是作曲家感人情怀的伟大之处。

又如贝多芬的《第三十一钢琴奏鸣曲》，这是一首用幻想曲形式写成的奏鸣曲。第一乐章的主题旋律富有如歌的抒情性，令人陶醉。充满了浪漫的情趣，贝多芬努力用外在的抒情美形式去诠释内心所蕴藏的无穷且细腻的感情。

谱例 1-12：《第三十一钢琴奏鸣曲》第一乐章

又如贝多芬的《月光奏鸣曲》，这首作品是贝多芬在遭受失恋和耳聋病的沉重打击下创作的，《月光》这个标题并非出自贝多芬本人，而是德国诗人兼音乐评论家雷尔斯塔布在听了这首乐曲的第一乐章之后，说音乐使他联想起瑞士琉森湖面上水波荡漾的月光，于是出版商根据他的话，杜撰出一个美丽的传说，并以《月光》为标题出版发行了本曲。该作品始终受到了人们最热烈的推崇和爱戴，在表达深刻的人性内涵和音乐形象高度的真实性上，向前迈进了一大步，具有划阶段的意义。”^①作品的整个第一柔板乐章沉浸在由柔弱的三连音分解和弦编织成的和声运动中，在这一背景上由带附点的小动机所引出的

^①克里姆辽夫.《论析贝多芬钢琴奏鸣曲》.上海:上海音乐出版社,1989,第93页.

主题旋律回荡着作者内心不绝如缕的倾诉和幻想，仿佛是内心失意、孤独、忧伤的自白，又好像是人们对自由、平等的理想社会的幻想，音乐中蕴含着甜甜的回忆，梦一般的幻想和欲言又止的悲伤，富于强烈的浪漫主义气息，充满着对浪漫主义时代来临的预示。该作品与浪漫派作曲家舒曼的《梦幻曲》、门德尔松的《仲夏夜之梦》等有异曲同工之妙。

此外，在该例音乐中，节拍运用还涉及到了变节拍，音乐开始首先采用的 3/4 拍，在进行到第 7 和第 9 小节时，右手节拍转换为 6/8 拍，左手仍为 3/4 拍，这一节拍特点为以后的浪漫主义音乐创作也奠定了一定基础。

贝多芬晚期作品中还用器乐来模仿表现歌剧中的宣叙和咏叹调，表现了内心的苦楚。如《第二十八钢琴奏鸣曲》第三乐章采用宣叙调写法，《第三十一钢琴奏鸣曲》的慢板乐段用器乐模仿来表现歌剧中的宣叙和咏叹调等，这些手法预示了浪漫主义时期器乐声乐化写法的一些特点。

此外，节奏也是乐曲的重要基础之一，是音乐的律动和脉搏。它作为一种组织性因素，是作曲家通过精心设计用以表现乐思的手段。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，旋律中含有大量切分节奏的使用。“这是一种具极具动力性和戏剧性效果的节奏。它主要的组成是当我们在单位时间内期待出现的音未能出现，而在我们并不期待它出现时，它却闯入了。所以，切分音在节奏上兼有联合的延迟性和细分的活跃

性。”^①在贝多芬的《第一钢琴奏鸣曲》中首次出现了切分音：15—18小节的高音旋律，73—78小节中的低音旋律；在《第十二钢琴奏鸣曲》第一乐章的变奏III出现较大规模和长时间的连续切分进行；《第十七钢琴奏鸣曲》第一乐章呈示部的结束部第62—68小节；另外，在《第二十一钢琴奏鸣曲》第一乐章的第263—268小节有连续切分节奏的使用，突出了音乐的极其不稳定性。这种切分节奏打破了古典音乐的平衡美，突出了贝多芬显于个性的音乐内容，增加了音乐的动力性和律动感，造成了音乐跌宕起伏的效果，从而能够更加毫无保留地表达内心的“英雄性”情感，带有浪漫主义艺术表现特征。

从以上旋律特征来看，贝多芬融入了丰富的情感表达于奏鸣曲之中，既有宁静柔和的内心情感，又有火热激情的内心情感，热衷于个人心灵世界的描绘，强调主观情绪的宣泄，展现了其浪漫主义的艺术思维，是对19世纪浪漫主义情感表现的预示。

^①「德」H·里曼，缪天瑞、冯一长春译《音乐美学基础》（中），《音乐艺术》，2003年第1期。

第二章 从多声创作技法与调性布局来看贝多芬钢琴奏鸣曲中的浪漫因素

2.1 多声创作技法特点

和声作为音乐形式发展的重要突破口，其写作手法集中体现了作曲家们的创作思想及技术特点。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，和声语言的基本特征仍然是以古典大小调功能体系和声为基础。其自然音体系的和声语言主要体现在大部分作品的主题呈示部分以及终止和声方面。在这些部分，如同海顿、莫扎特的作品一样，和弦序进以调性的几个主要功能和弦构成。而当作品需要和声上的发展时，通常是运用离调或转调的方法，这种以功能性和声为基础的离调性变音体系和声，丰富了和声的色彩与表现作用，加强了和声进行的紧张度与发展上的动力。除了离调性变音体系和声外，由于同名大小调的相互渗透而产生的变音体系和声，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中也具有相当重要的作用。其和声语言的基本材料，较之前人也更加丰富和扩大化。这些都在塑造音乐形象的特点、表现戏剧性的效果、刻画矛盾冲突的发展、构成大型曲式等方面，充分发挥了和声的作用，推动了和声的发展。为即将到来的浪漫主义音乐中和弦结构的复杂性，和声语汇的进一步丰富扩大以及和声色彩明暗表现的突出奠定了基础。

2.1.1 高叠和弦材料的使用

首先从和弦材料方面来看，贝多芬钢琴奏鸣曲中除了三和弦、七

和弦的运用外，还使用了九和弦、十一和弦等。预示了浪漫派音乐中高叠和弦的出现。如贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》第一乐章第 152 和 154 小节处先后出现了两次省略七音的九和弦结构形态，它为 E 大调上降三音的导九和弦，采用第一转位的增六度和弦，其中和弦中的九音采用主持续音的形式。

在贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》第一乐章 154 和 156 小节，出现了两次 f 小调的属九和弦结构。

谱例 2-14：《第四钢琴奏鸣曲》第一乐章

在贝多芬《第二十九钢琴奏鸣曲》第三乐章第 20 小节处，出现了 $\#f$ 小调的属九和弦及其转位。

谱例 2-15：《第二十九钢琴奏鸣曲》第三乐章

又如贝多芬《第十一钢琴奏鸣曲》第二乐章第 5 小节出现了一个省略五音的十一和弦结构形式，它是 $\flat E$ 大调三级上降三音的导十一和弦，是一个增六度和弦。

谱例 2-16：贝多芬《第十一钢琴奏鸣曲》第二乐章

2.1.2 和声语言的发展与运用

2.1.2.1 减七和弦的使用

在贝多芬钢琴奏鸣曲的创作中，和声语汇进一步丰富和扩大，并且在浪漫乐派的音乐中得到了更加广泛而成熟的运用，其中有不协和和弦——减七和弦的广泛运用。不协和音响虽然在历史上曾一度是人们为之恐惧的东西，但和声发展的漫长经历证明，它对艺术家们总是有着巨大诱惑力的。作曲家们在审慎对待它的同时，却又总是力求把更为新颖甚至更富有刺激性的音响引进到作品中来。贝多芬钢琴奏鸣曲中大片的减七和弦亦是表达紧张性、动力性的重要和声素材。如贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章的第 219—232 小节，持续六小节的^bVI之后，又连续六个减七和弦依次二度向上作非严格模进进行，造成了一片混沌、紧张的音响效果，并造成调中心的模糊和游离。

谱例 2-17：《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章

在贝多芬的奏鸣曲中，有时甚至还将减七不协和和弦作为中介和弦（详见下一节）和终止和弦。如第八首《悲怆》钢琴奏鸣曲第一乐章的结束部就是突然中断在一个减七和弦上（ $\sharp F-A-C-\flat E$ ）。

谱例 2-18：《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章结束部

2.1.2.2 II_7 和弦的使用

副和弦中调式 II_7 和弦是继属七和弦之后在不协和音响发展历程中的又一次突破。在贝多芬之前的钢琴奏鸣曲中， II_7 及其转位还不被广泛的应用，出现频率较少，而且大多处于不独立的位置，常起着一种经过或辅助性的作用。而在贝多芬的钢琴作品中， II_7 及其转位和弦得到了更大的重视， II_7 及其转位和弦逐渐获得独立，甚至成了下属组的首选素材。可以用在终止中，也可以用于结构中，甚至可以充当一部奏鸣曲的开篇和弦。如贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》第一乐

章中的 1—6 小节。

谱例 2-19:《第十八钢琴奏鸣曲》第一乐章

在贝多芬的作品中,那不勒斯和弦($^b\text{II}_6$ 和弦)得到了重大的发展,这一和弦是他常用来表现戏剧性效果的素材之一,如贝多芬《第十七钢琴奏鸣曲》第一乐章中 53—67 小节,多次出现 a 小调的 $^b\text{II}_6$ 和弦。

$V_6/V\ I_4^6$ $^b\text{II}_6k_4^6\ V$

2.1.2.3 增六和弦的使用

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，变和弦中的增六度和弦也出现在了作品中各个不同的曲式部位，我们知道，在海顿、莫扎特的作品中，增六和弦形式主要采用重属功能组的变和弦这类性质，其结构包括降三音的重属导五六以及降五音的重属三四结构。而在贝多芬的作品中，也有上述增六度和弦形式的使用，如在贝多芬《第二十三钢琴奏鸣曲》第二乐章第 86 小节处出现了增六结构的和弦，它建立在^bD 大调上，为降低三音的重导增五六和弦。

谱例 2-21：《第二十三钢琴奏鸣曲》第二乐章

贝多芬还在此基础上进行变化和扩充，形成了丰富多样的各种增六和弦结构形态。增加了音乐的不协和度，展现了作品中的内在动力。到浪漫主义时期，增六和弦作为半音化和声中的重要变和弦发挥了重要作用。见例 2-13《第九钢琴奏鸣曲》第一乐章以及例 2-16 贝多芬《第十一钢琴奏鸣曲》第二乐章。除此之外，在《第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章第 29 小节处出现了属功能组的增六变和弦，它为 C 大调升高五音的属七变和弦。

谱例 2-22：《第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章

2.1.2.4 含有^bVI音的下属功能和弦的运用

此外,含有和声大调色彩的^bVI级音的下属功能和弦被频繁使用。在维也纳古典时期,和声功能力度的展现是和声表达的主导方面,对于调性色彩的突现,尚未成为人们注意的焦点。^①在当时,^bVI级音的引用,更多是着眼于结构和弦的目的而非色彩韵味。尤其在莫扎特的钢琴作品中,其^bVI级音的出现,多半是VII级减七和弦的七音或小属九和弦的九音,也可能是从属功能组中增六和弦的变化音。当大调^bVI级音的出现,转向下属功能和弦时,^bVI级的调式色彩的意义就突显出来,在贝多芬的钢琴奏鸣曲中,^bVI级音已经多次独立的被作为下属功能和弦使用,突显了和声的色彩性。如《第二十六钢琴奏鸣曲》第一乐章第35—39小节中持续三小节出现^bB大调的^{b5}II₇和弦,然后进行至V₇/V最后解决到V和弦。

贝多芬的这种丰富和扩大和声语汇的创作方法,对以后浪漫派作

^①吴式锴.《和声艺术发展史》.上海音乐出版社,2004年版第282页.

曲家的创作有很大影响。使和声的发展有了无限的可能，和声不再是作为旋律的陪衬物，而是作为音乐发展的重要手段之一，是音乐表现的主要要素之一，具有举足轻重的作用。

2.1.3 不协和和弦形成的连续和声进行

再从和声进行方面来看，在海顿、莫扎特的作品中，对不协和和弦的使用是谨慎而小心的，使用比较规范而且一般都需要解决。而在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，则大量运用不协和和弦作为和声发展的动力和弦，并常伴随着不协和和弦的连续进行，造成了音乐的不稳定性和矛盾性，预示了浪漫主义音乐中独特的和声发展手法。见例 2-17《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章。又如《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章，不协和和弦从 c 小调 VI 级的导七和弦开始，进行到 IV 的属五六和弦，之后再转位进行到 IV 的原位属七和弦，这一和弦解决到 IV 七和弦，再进行到下一小节的 II 七和弦，由此解决到属七和弦，最后回到 c 小调的 I 和弦。这一系列七和弦多次作意外进行，各阶段层层推进，达到了一个相对高潮，使整个音乐具有激烈的戏剧性和紧张性。

谱例 2-24:《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章

2.1.4 离调手法的运用及和声节奏的频繁变化

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，调的离心手法的运用有所发展。“虽然一切副调和弦的应用都在统一调性（主调）的控制之下，但无论如何，频繁连续的离调，总存在着将音乐引向调性暧昧含糊的危险性”。^①在古典音乐作品中，调的离心的趋势只是在少数情况下使用，而且只是小片段使用。而贝多芬则常利用连续的离调进行来造成调中心的游离性和动荡不安，以此来展开音乐，营造一个紧张而又模糊的和声背景。如贝多芬《第二十六钢琴奏鸣曲》第一乐章再现部的连接部分与副部，出现大片的向VI、向IV、向III的离调进行。营造出长时间的模糊、动荡的和声效果，丰富了和声的色彩和表现作用。又如《第十七钢琴奏鸣曲》第三乐章再现部第232—271小节，音乐作了频繁的调性转移： ${}^bB—{}^b b—f—c—g$ ，使连接部材料有了较大幅度的展开。

此外，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，频繁的和声变化使和声节奏更为紧凑，如《第二十八钢琴奏鸣曲》第一乐章从34小节至54小节，短短的19小节中发生了20余次的和声转换，这是对奏鸣曲式中传统和声安排形式的又一重要挑战。增加了音乐的紧张度，表现出激动不安、矛盾斗争、戏剧性强烈的情绪。

2.1.5 交替调式的运用

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，他常利用同主音大小调式交替和平行大小调交替来突出和声明暗色彩的变化。这一手法在后来的浪漫主义作曲家的创作中也得到了广泛运用。如贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第

^①吴式锴.《和声艺术发展史》.上海音乐出版社2004年版,第219页.

一乐章的展开部第 133—149 小节便采用了 $\flat B$ 大调与 g 小调的平行大小调交替。

又如贝多芬《第二十一钢琴奏鸣曲》第一乐章第 108—119 小节中的调性为 f 小调与 F 大调的同主音大小调式交替。

谱例 2-26:《第二十一钢琴奏鸣曲》第一乐章

谱例 2-27: 《第六钢琴奏鸣曲》第二乐章

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a triplet. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The dynamic marking *pp* is present at the beginning.

bD : II_2 V_5^6 I

The second system of the musical score continues from the first. It features similar piano and bass staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a harmonic accompaniment with some triplets. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4. The dynamic marking *p* is present.

bD : I IV I_4^6 V_5^6/V V I

主持续音是强调突出主功能的稳定性,用以巩固主功能。例如《第七钢琴奏鸣曲》第一乐章^bB大调的主音以震音方式持续了9小节,共达34拍。

又如《第十五钢琴奏鸣曲》第一乐章,主持续音从第一小节开始在低声部延续了9个小节,然后提高一个八度,再在中音声部一直延续到主部以完满的完全终止结束。要在主和弦长时间延续的情况下写作旋律充分体现了贝多芬作曲技术之高超。

这些和弦外音和持续音的运用,为后来的浪漫主义作曲家在继承这些手段的基础上,又开发了更多新颖的手段。

2.1.7 复调技法的创造性使用

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中还体现出对复调技法的创造性使用,尤其在晚期创作的奏鸣曲中,赋格以一种十分重要而且较为独立的地位

出现了。在巴洛克时期的 J·S·巴赫将赋格发展到一个巅峰后，到崇尚主调音乐的古典时代就逐渐沉寂下去了，但是贝多芬又使它重新复活。然而这里贝多芬所用的赋格手法与巴赫是有着明显区别的：巴赫将赋格作为一种形式构成手段来进行创作，而贝多芬是将赋格作为一种感情表现手段融入奏鸣曲中的，他是把赋格当作一种最适合表达自己高度集中的感情的表现手段。从这一点来说，贝多芬的创作展现了其浪漫主义的艺术思维。

首先，从主题特征来看，传统复调写作往往要求旋律尽量回避相同的节奏形式，使其更适合对位。而贝多芬的赋格曲主题往往采用规整的节奏型，这正是主调思维对复调旋律写作的影响，且贝多芬赋格曲的大部分主题都是缺乏节奏对比的民谣式音调。如《第二十九钢琴奏鸣曲》末乐章的赋格曲主题，除了开始处出现的装饰长音外，其余几乎全由十六分音符组成，取消了以往赋格主题的时值对比，轻快的民谣风格主题与复调本身的沉思抒情和宗教感交混出了一种浓郁的浪漫主义情调。

其次，从复调技法与对位织体方面来看，在贝多芬的复调创作实践中，最具代表性的就是模仿与动机式写法结合而成的动机式模仿。这种手法并不像早期复调音乐中的螺旋式模仿那样主要运用于间插段或经过句等附属部分，而是作为一种重要的音乐展开手法。如《第二十八钢琴奏鸣曲》第四乐章赋格曲的展开部，特别是在间插段(180—208 小节)中，主题末尾音型的短暂模进之后进行音点式错落的模进展开，同时扩展音域，接着是主调化的十六分音符连续进行，并穿

插一小段巴赫式的螺旋式模仿，之后是一段主调音型的复对位。在数十小节内各种织体自如切换，显示出了动机细胞的巨大展开潜力。使得整首赋格织体区别于传统赋格曲以节奏作为主要对比手段的对位织体。又如《第三十一钢琴奏鸣曲》第四乐章的赋格曲中，织体的交替可以说是其中的主要特点，采用了从复调织体到插部的主调织体，再从复调织体到再现部及尾声的主调织体，构成了织体的对比并符合音乐发展的需要，特别是在再现部与尾声中主调织体塑造了整齐划一的结束感。

最后，从结构方面来看，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，赋格曲式还交叠入了其他曲式作为子结构，这是贝多芬赋格曲创作中最重要的现象。他为古老的赋格创作带来了新的想象力，极大大的扩展了赋格结构。如《第二十九钢琴奏鸣曲》第四乐章中的赋格曲，呈示部的写作简单明确，庞大的展开部(52—276小节)以间插段进行音乐素材的融合与交织，进行大规模的展开，第250—278小节却突然进入一个音乐情绪和速度都呈强烈对比的插部。以下将展开部主题两次呈示之后的发展部分(85—278小节)作一图示说明：

A	B	C	A1	D	A2	D1	E
85-96	96-110	111-130	130-150	150-180	180-230	230-249	250-278

由图可见，赋格的发展部分也形成一个结构完备的小型回旋曲。在赋格曲式中间插入其他子结构，使得赋格结构不断膨胀，从而能够更淋漓尽致地发展音乐素材，这是贝多芬对赋格所做的最重要的革新。贝多芬并没有使用太多复杂的格式化复调技法，作品中的对位也

始终自由且充满了个性。他在继承和借鉴前人复调写作的同时，又使古老的复调手法焕发出新的时代魅力，使其赋格创作鲜明地突出音乐表现和作曲家的个性特点，对于浪漫时期复调音乐的写作富有典型意义。

综上所述，不难看出，贝多芬的钢琴奏鸣曲中多声音乐写作技巧已经突破了古典的表现方式，达到了新的高度。他被情感支配着，而且又把完美的音乐写作技巧融汇其中，在音乐史上留下了光辉的一笔。更是激发了后来浪漫乐派作曲家无限的创造力和想象力。这些发展对于浪漫派音乐风格的形成起着奠基的作用，开创了浪漫主义乐派个性解放的新方向。

2.2 调性布局

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，调式调性的运用已经在继承前人的基础上有了新的突破，即从功能性关系向色彩性关系的转变。预示了浪漫主义风格的一些特征，为后来的浪漫派在音乐创作中对调性的色彩性和开放性使用铺就了一条崭新的道路，对后代作曲家们有着直接启示。

2.2.1 主、副部的调性布局

在奏鸣曲式乐章中，按古典规范进行的调性布局规则，大都采用近关系调：当主部采用大调时，副部则处于其属大调上，当主部用小调作主调时，副部则采用其关系大调。而在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，主部与副部的调性关系复杂多样，其中的三度调性布局色彩性较强，在后来的浪漫派音乐家的创作中频繁使用。如：贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》，主部为 f 小调，副部主题从 bA 大调上进入；贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》，主部调式是 c 小调，经过连接部的一系列调式转换，副部主题在 bE 大调上进入；《第十九钢琴奏鸣曲》，主部为 g 小调，副部在 bE 大调上进入；《第二十九钢琴奏鸣曲》第一乐章主、副部调性为： bB 大调—G 大调；第三乐章为 $^{\#}f$ 小调—D 大调等，这种调性布局正是古典主义音乐区别于浪漫主义音乐的典型特征之一。

2.2.2 模进转调及调性对置的运用

贝多芬经常利用模进转调以及调性对置加强调性色彩的变化。如贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章呈示部，从第 32 小节开始，连接部直接用新的材料在新的调性（ bA 大调）上出现，并连续转调模进

两次，第一次下行三度在 f 小调上，第二次再次连续下行三度在 bD 大调上。第二次模进之后，用 bD 大调 VI 上的增六和弦离调到 bB 大调上，为副部做预备，副部于第 56 小节在 bE 大调上进入，整个连接部不停的变化调性，显得动荡不安又充满矛盾。

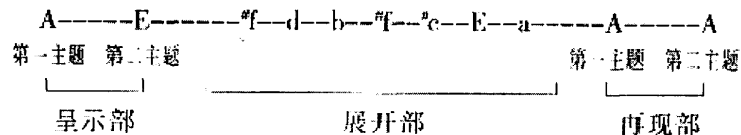
贝多芬还将这种不稳定的带有动力性的模进转调大量用于钢琴奏鸣曲的展开部，使得展开部的音乐更加紧张，和呈示部、再现部形成鲜明的对比，同时也丰富了音乐所表达的情感。如《第三十钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部第 17—30 小节运用了五度模进转调： $^{\#}c$ 小调— $^{\#}g$ 小调— $^{\#}d$ 小调。

谱例 2-34：《第三十钢琴奏鸣曲》第一乐章

又如作品《第十六钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部调性（G 大调）陈述材料之后，运用调性的变化（F 大调）进行同一材料的对置，然后又回到主调本身。这使得主部内的调性更加丰富，音乐更具有色彩性。

2.2.3 远关系转调手法的运用

频繁使用远关系转调,这种调性的剧烈变化使贝多芬作品充满了戏剧性风格。贝多芬《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章,副部终止于E大调,经过5小节的小过渡,展开部在C大调上进入;再看作品《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章,副部在降E大调上完满终止后,展开部在C大调上并置出现;又如《第二十八钢琴奏鸣曲》第一乐章调性布局:



从上例我们可以看出,贝多芬在这首作品中既大胆运用色彩性强的二、三度转调又运用了偏离中心调较远的关系转调,一方面强调色彩的丰富性,另一方面加强调性的不稳定以及和声中的不协和因素,使音乐更有张力。这种调性思维也开创了浪漫主义调性思维的先河。

在贝多芬的《第二十九钢琴奏鸣曲》第一乐章中,调性安排为:

呈示部的主部主题首先在 $\flat B$ 大调上进入,随后副部主题在G大调上出现。展开部调性再次下降进入 $\flat E$ 大调。当展开部即将结束,再现部马上开始时,引子材料再次出现,但此次却神奇般地在B大调上。这一系列的转调进行最终导致调性远离最初的 $\flat B$ 大调,停留在远关系小二度的B大调上,并因此形成了B与 $\flat B$ 对立,构建了巨大的张力。

在贝多芬《第二十八钢琴奏鸣曲》中,作品第一乐章采用A大调,而第二乐章却选择了一个与第一乐章关系较远的F大调;在《第二十五钢琴奏鸣曲》中,作品第一乐章采用G大调,第二乐章的调性则从g小调开始。而在海顿、莫扎特等前人的钢琴奏鸣曲中,乐章间的调性布局主要采用同一调性或近关系调性布局规律。

由此可看出,在贝多芬的钢琴奏鸣曲中,无论是乐章内主部主题与副部主题之间或整个奏鸣曲乐章间的调都常常运用远关系调。远关系调的运用是为了制造更强烈的调性对比,体现更大的矛盾冲突,体现了贝多芬调性思维的开放性。

2.2.4 等音转调手法的运用

此外,贝多芬还善于利用等音转调的手法,使转调更加灵活。如贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章的展开部中两次运用了减七和弦的等音转调。其中第144小节的g小调 VII_2 和弦 $\flat E \ \sharp F \ A \ C$,和弦中的 $\flat E$ 音等换成 $\sharp D$ 音后结构变为 $\sharp D \ \sharp F \ A \ C$,即等于e小调的 VII_7 和弦。第150小节的f小调的 VII_2 和弦 $\flat D \ E \ G \ \flat B$,和弦中的 $\flat D$ 音等换成 $\sharp C$ 音后结构变为 $\sharp C \ E \ G \ \flat B$,即等于d小调的 VII_7 和弦。

又如贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第三乐章尾声的调性从 $\flat D$ 大调

上开始,在第112小节处,通过等音关系:^bD大调的属七等于c小调的降三音重属导五六和弦。终止于一个调式性质并不明确的C音之后,通过在补充中的对下属的离调中被强调的大三度,最终终止在C大调上。

通过以上论述,我们不难看出贝多芬“坚决克服旧的生搬硬套的东西,努力探索新的东西,绝不陷入一种固定的风格之中”的创作特征。^①其钢琴奏鸣曲中的调性关系得到了自由而大胆地运用,并将复杂的调性关系相互交融。从作品中所展现出的调性思维来看,浪漫主义的自由风格在他的创作中已显露出来,并为即将到来的浪漫主义音乐创作提供了典范。

^① (德)西格蒙——舒尔泽.贝多芬的创作原则及其音乐表现特征贝多芬论(译文集).北京:人民音乐出版社,1990.第40页.

第三章 从力度、音响音色及速度节拍方面来看贝多芬钢琴奏鸣曲中的浪漫因素

3.1 力度特点

力度是音乐的重要表现要素之一，在形成作品逻辑结构、表达作曲家情感起伏等方面，有着极为重要的作用。在古今中外所有的钢琴音乐作品中，充分运用力度的对比与变化来表达思想感情，并且表现得如此明确、如此强烈、如此突出者，当首推贝多芬。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，一个显著的特征便是充满“力”的生命。作品中力度幅度的变化成为了贝多芬音乐思想变化强烈与否的标志，使其拥有与曲式、和声、旋律、调性等因素同等重要的表现力。预示了浪漫主义音乐中力度起伏增强，音乐的表现力更为丰富。

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，力度记号种类繁多且细致入微，充分说明贝多芬钢琴音乐创作的突出成就——极大地拓展了钢琴力度表现的范围。如 ppp、pp、p、f、piuf、ff、sf、sfp、ffp、fp 等。在贝多芬的钢琴奏鸣曲乐谱中 fp 这样的力度标记符号使用得很多，像这样 fp 写在一起，强音之后立即转为弱音，我们由此可以感觉出他内心对音乐的强烈感受。甚至贝多芬还有使用 sfp、ffp 那种特强之后立即变弱的更加强烈的对比。这种强弱对比程度的大大加强，使贝多芬音乐的紧张度和戏剧效果得以充分表现，音乐形象对比也更强烈、更鲜明，从而能够更加细腻的表现音乐。

在贝多芬钢琴奏鸣曲中，不仅各种力度标记符号繁多，而且力度变化也非常频繁，音乐中强弱变化非常强烈，幅度也非常广泛，常使用突强和突弱。如 *f* (突强)、*Sfp* (突强后突弱)、*erese — sub. P* (渐强后突弱)、*pp — ff* (弱后突强)、*ff — pp* (强后突弱)、*ff — pp* (强弱尖锐对比)、极快的大幅度渐强与渐弱等等。毫不夸张地说，贝多芬钢琴奏鸣曲的强大情感内涵，几乎都表现在每首乐曲各种类型的力度对比之中。体现了他丰富而具戏剧性的思想情感以及音乐思想的自由驰骋。贝多芬有意识地频繁使用这些记号，目的是为了将微妙的音乐感受细腻、彻底地表现出来。如《第二十九钢琴奏鸣曲》第一乐章。

又如贝多芬在《第二十八钢琴奏鸣曲》第二乐章的 1—8 小节中，便运用了跌宕起伏的力度布局。如果从这段 *Vi-vace, alla Marcia* 的音乐中，将 *f-p*, *cresc-fp*, *cresc-p-f* 的力度对比抽掉，乐音进行中强烈的起伏和跌落必然变得索然无味。贝多芬正是完美的利用了这一力度的鲜明对比来阐释强大的情感内涵，说明贝多芬侧重心灵世界的描绘和主观体验感受，强调个性与个人情感的表现，追求鲜明的音乐色彩对比，洋溢着一种浪漫主义的气质。

在贝多芬钢琴奏鸣曲力度变化处理方面，还有一种现象值得注

意。那就是在音乐持续推进的过程中运用出乎意料的力度变化来增强音乐的动力。如《第十一钢琴奏鸣曲》第一乐章的 187—199 小节，力度推进的特点从力度术语中就可以清晰可见。整个力度变化过程如下所示：

P—decresc—pp—ff—sf—sf—sf—sf—sf—p—ff

在上例中，音乐的力度是从“p”（弱）开始的，经过渐弱发展，音乐的力度在 192 小节降低到“pp”（很弱）。从 193 小节开始，音乐的力度发生了剧烈的变化，突然提高到“ff”（很强）。双手连续的八度是伴随着音乐力度在持续加强的过程中进行的，作曲家试图用一种强有力的音响效果来收束音乐。但在音乐就要结束之前，在第 197 小节，音乐力度从很强突然滑落到弱，在最后两个和弦出现的地方用“ff”（很强）作为收尾，这才真正强有力地结束了第一乐章。

我们可以从贝多芬钢琴奏鸣曲中找到很多类似的力度上的突变设计。这种欲强先弱的设计与单纯的、直线式的渐强相比力度落差更大，力度对比也更明显。在由强到弱再冲到强的过程中，力度的巨大起伏会给听众造成严重听觉上的不平衡，使之形成强烈的心理期待，制造一种紧张的音乐效果。这样做可以非常容易的推动音乐的发展，体现音乐的动力感。也使贝多芬的音乐充满了深刻的思索，丰富了作品的哲理性内涵。这种通过力度刻画所传达出来的情感是发自主体内心的一种对生命的真实体验和对生活的真切感受，赋予了更为浪漫的气质。

贝多芬还运用了他非凡的想象力。甚至为一个持续和弦标上了

“crescendo(渐强)”的术语。稍有一点钢琴常识的人都知道实质上在钢琴上不可能做到这个效果，可是精神上却必须坚持这个信念，这充分体现了贝多芬内心所充满着难以抑制的激情和强烈的自我感受，在某种程度上接近了浪漫主义的精神领域。

此外，贝多芬钢琴奏鸣曲中的力度处理还具有一定的曲式结构意义。如《第五钢琴奏鸣曲》主部主题中，贝多芬便使用了乐句间与乐句内部丰富的力度对比，从而使音乐主题获得了更为深刻的内容，为乐曲的矛盾展开创造出取之不竭的动力。贝多芬在力度的使用上，确实有着前辈所没有的大胆的创新，这使得他的音乐有着强烈的个性，既突破了时代及先辈的音乐范畴，又为浪漫乐派奠定了基础，成为“继往开来”的伟大艺术家。

在上例中，第一乐句前一乐节的前三小节（1-3）与之后两小节（3-4）两个乐汇间，存在着 f — p 的对比，将两种不同类型的素材呈现出来，而第一乐句（1-8 小节）与第二乐句（9-16 小节）之间，

也存在着整体上从 f 到 p 的对比。这种力度布局上的处理,使奏鸣曲在副部主题未出现前,单纯依靠主部主题便营造出较为强烈的矛盾因素,丰富了奏鸣曲式作为大型音乐结构展开发展的动力因素,使音乐充满了内在的紧张度。

这种带有曲式结构意义的力度对比,不仅存在于同一主题的不同材料之间,在主部主题与副部主题间也常常出现。如《第二十钢琴奏鸣曲》第一乐章中,主题和副题就呈现出强烈的力度对比,以及各个乐章的首尾力度和快板乐章各段落间的力度也常形成对比。

从贝多芬钢琴奏鸣曲中的力度处理可以看出贝多芬经常采用一些大胆的力度对比手法来表现音乐,使得他的音乐有着强烈的个性。贝多芬的钢琴音乐不仅极大地拓展了力度表现范围,而且赋予力度对比以前所未有的内涵,使力度处理在贝多芬音乐中占有不可替代的地位,而这种超乎常人的、史无前例的力度的运用,植根于其作品的“英雄性、深刻性、戏剧性”的表现所必须。他作为一个走在时代前面的巨匠,作品中已预示了浪漫主义的音乐和手法——音乐中更多的倾注了他个人真实的主观情感、对理想的憧憬及对现实生活的感受。由此可看出,浪漫派作曲家所具有的自由表达情感的创作思想已经在贝多芬的钢琴奏鸣曲中展露出来。

3.2 音响、音色

贝多芬时代，钢琴的构造已经有了很大的变化，钢琴音域扩展到六个八度，与现代的钢琴已没有太大区别，能奏出丰富的音响和强烈的力度对比以适应各种炫技要求，因此这便使得钢琴音乐创作有了宽阔的发展空间。贝多芬运用多种演奏技巧丰富了作品中的音响和音色，使音乐表现焕然一新，也使作品中涉及对浪漫主义时期钢琴演奏技巧的启示。

在贝多芬的早期钢琴奏鸣曲创作中，大量钢琴八度写作技术的应用，是对钢琴音区、音响效果运用的进一步拓宽，也为中、晚期作品中的利用双手音区距离的扩展，表现出更具空间感的音响效果埋下伏笔。这已成为贝多芬表现音乐必不可少的手段之一，从而使音响更具交响性，丰富了贝多芬奏鸣曲的情感色调。

琶音的运用，如：《暴风雨奏鸣曲》中大量使用琶音的写作形态，并始终贯穿于各乐章。《月光奏鸣曲》中第三乐章连串的琶音组成的主部主题犹如风暴中的浪涛，一浪高过一浪，似乎犹如澎湃的怒潮，不可遏制。

晚期出现很多冗长和难以演奏的颤音，使旋律达到一种出神入化的境地，显示了浪漫主义音乐中所富有的炫技巧性。如：《第二十九钢琴奏鸣曲》第一乐章第 106—111 小节，338—343 小节两次出现了二十四拍的颤音，而且在结尾时左手出现了长达三十五拍的连续颤音。在作品 109 第三乐章第 172—194 小节，颤音由六连音变为八连音再进一步发展为尽可能快的自由节奏颤音，显示出越来越快的趋

向。在贝多芬创作的最后一首钢琴奏鸣曲的第二乐章中，也有大量连续颤音的使用。原来颤音的本意在于表面装饰，在于通过连续的反复而使一个音得以延长以此来弥补钢琴不能演奏连续音的缺憾，但是在贝多芬使用长颤音的这几部作品中，它们所表达的是一种对应于宗教礼拜仪式中的吟唱效果。

贝多芬的钢琴奏鸣曲还比较细致地记入了踏板符号，踏板的运用比海顿、莫扎特要多得多、复杂得多，他常根据自己所追求的音响效果进行演奏，使音乐的色彩性更加丰富。踏板的运用，有助于演奏连音，增强乐句的连贯，使音色变得更加柔和，同时他也常常将延音踏板加到和弦性音响或急促而宽广的音型中，使音乐在音色、力度等方面体现出强烈对比，音乐进行产生空前的震撼力。到浪漫主义时期踏板的使用更为复杂化、精细化，延音踏板、长踏板、浅踏板、颤音踏板、弱踏板、持续音踏板的广泛应用大大增强了作品的感染力。

此外，在《第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章中，钢琴远距离高低音区之间的音色对比，其中对快速音符柔和音色的追求，使触键方面的技巧需要超出了前人古典主义音乐作品对钢琴演奏技术的要求，大大丰富了现代钢琴演奏技法。

所有这些新的特征都极大地丰富了钢琴的音色，扩展了演奏音域，提高了钢琴音乐的表现力，使钢琴音色绚丽多彩，使钢琴音响趋向“交响化”，为浪漫主义在演奏技巧上进一步发展奠定了基础，预示了浪漫主义时期更为雄伟的钢琴音响，以致在浪漫主义时期出现了一批炫耀高超演奏技巧的大师级钢琴家。经过李斯特、肖邦、舒曼、

勃拉姆斯等人的不懈努力, 钢琴的艺术表现力被淋漓尽致地发掘出来。

3.3 速度节拍特点

贝多芬之前的作曲家在钢琴奏鸣曲创作中基本没有任何速度与拍子的变化,而这一传统观念在贝多芬的创作中彻底被打破,这正是贝多芬内心所蕴藏的丰富且浪漫的情感变化体现,如作品《第十七钢琴奏鸣曲》第一乐章运用了三种不同的速度,分别为 Largo, Allegro, Adagio。

这三种速度先是出现在乐章开始部分的同一乐句中,后又在呈示部与展开部之间以及展开部与再现部之间再次出现了 Largo 与 Allegro 的对比,使音乐各部分得以各自发展,成为整个乐章发展的对比原则。

又如《第二十六钢琴奏鸣曲》第一乐章采用了两种不同的速度和节拍,分别为柔板和快板(Adagio, Allegro), 2/4 节拍以及 2/2 节拍。在作品《第三十钢琴奏鸣曲》中,贝多芬对于节拍的运用更为自由。第一乐章中,他采用既更改速度又变换节拍,使两个不同的主题(快板与柔板两个不同主题)形成对立,如图示:

Vivace 2/4 拍 (1-6 小节) —— Adagio 3/4 拍 (7-15 小节) ——
Vivace 2/4 拍 (16-57 小节) —— Adagio 3/4 拍 (58-65 小节) —— (66
—100) Viace 2/4 拍 (66-100 小节)

贝多芬非常注重对速度的表现，在他的钢琴奏鸣曲中，速度的标示记号也较之前人更详细，用语种类更多，特别是将速度、气氛和性格等表情语言复合使用的场合很多。如贝多芬《第二十六钢琴奏鸣曲》第一乐章的前奏速度标记为“柔板”（Adagio），且在乐章开始处也同时标出“有表情的、有表现力的”（*espressivo*），要求演奏者有表情地且用缓慢的速度奏出告别动机从而有准备的引出整个乐章。在该作品的第二乐章中，也出现了类似的“*Andante espressivo*”（有表情的行板）速度标记。

又如《第二十四钢琴奏鸣曲》第一乐章的前奏速度术语标记为“*Adagio cantabile*”（如歌的柔板），贝多芬采用形容词“如歌的”（*cantabile*）来修饰柔板，要求演奏时如歌唱般流畅、抒情、圆润且富于表情，精准地表现出了该乐曲前奏的速度要求和音乐内容。此外，还有“*Allegretto vivace*”（活泼的小快板），“*Presto agitato*”（激动的急板），“*Presto con fuoco*”（火热的急板）等等。

由此可见，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，传统的术语标记方式已经显得不够精确。因此，对于加强速度和表情语言相结合的要求显得非常强烈，这样的创作目的是为了表达细腻的内心情感以及生动的音乐

形象，更加明显的凸显出了贝多芬的浪漫主义创作思维。

结语

贝多芬钢琴奏鸣曲中无论是作品结构、旋律特征或是多声技法的运用、调性布局或是力度、音响音色、速度节拍的运用都具有突破性发展,其最终目的则是为了更充分、更完美的体现个人内心所蕴含的丰富情感——英雄主义的、欢乐的或悲壮的等,而这恰好与浪漫主义所具有的艺术特征不谋而合。他的音乐总是凝聚着人民的痛苦和欢乐,凝聚着战斗的意志和力量,凝聚着时代的精神。贝多芬的人生虽然历经坎坷,但现实的磨难并没有使他放弃对理想和艺术的追求,他的一生都以顽强的意志和超人的力量与命运作斗争。贝多芬对光明世界的追求与热爱,对黑暗势力的藐视和斗争,以及他的内心冲突、情感矛盾都在音乐中得到了充分的披露。他用音乐语言说出了他所处的时代先进的人们心中最深刻的忧思,他最自觉地选择了反抗旧秩序、弘扬人性、争取自由和平等、捍卫人格的独立和尊严这一历史理念。正如罗曼·罗兰所说:“贝多芬的面目,似乎都受着这些历史战争的反映。在当时的作品里,到处都有它们的踪影,也许作者自己不曾察觉……。”^①其钢琴奏鸣曲正是以这样一种“崇高的思想,宏大的气魄,深刻的哲思,非凡的技巧”,开创了钢琴音乐的一个崭新时代并完善着钢琴奏鸣曲这一体裁的发展。在这 32 首钢琴奏鸣曲中,一方面有对海顿及莫扎特所创立的规则遵循,这集中体现在贝多芬早期

^①张方编著.《贝多芬》.东方出版社,1997年1月第一版.

的创作中。比如：作品结构继承了古典奏鸣曲的模式，但又扩大了曲式的内部结构以适应音乐所要表达思想和内容。尤其在贝多芬的晚期创作中，多种结构的混用比如赋格、变奏以及即兴乐段在乐章中的大量使用使得乐段或乐章内部的结构出现了更多的不均衡性、不规范性，古典的奏鸣曲式原则已被一种新的形式所代替，这表明古典奏鸣曲式开始解体，走向更自由的浪漫主义风格；旋律继承了海顿式的动机开展的手法，但有的甚至利用“核心音型、音组或和声之类最浓缩的音乐细胞控制整首乐曲，强化各乐章之间以及主题之间的联系”。

^①使有限的材料发挥出巨大的潜能，充分显示了贝多芬驾驭材料的高超技巧；旋律特征继承了古典主义常采用的以分解三和弦作为旋律要素，但贝多芬的旋律又更具创新意识，在旋律对称性、收拢性、开放性方面均显得较为自由，已经从古典音乐的束缚中解放出来。音乐情感的表达较之前人更加热烈、丰富、细腻，更加侧重人物内心的描写；主题和声继承了古典式多采用的主和弦与属和弦的进行，大小调范围内主和弦、下属和弦及属和弦的功能性和声手法相当丰富，但却使得和弦结构更加复杂、和声语汇更加丰富、和声色彩更加鲜明；主部的调性也继承了古典时多采用的单一调性，四五度关系的转调也较频繁使用，同时贝多芬又在此基础上使用了远关系转调，二、三度转调以及主部采用多调性的写法来增强音乐色彩的对比；音乐织体继承了古典时采用的以旋律与和声背景相结合的主调音乐，又发展了复调思维的写作方式。此外，作品中的力度对比也较前人更加突出，更加细致；

^①赵晓生.《钢琴演奏之道》.上海:上海音乐出版社,2001,第192页.

扩大了钢琴的演奏音域；丰富了钢琴的演奏技巧使得音乐的音色更加丰富多彩。所有这些在作品结构、旋律、调性、和声、力度、音响音色方面的新颖技法从另一方面又无不体现了贝多芬勇于突破传统，追求创新意识的根源来自于贝多芬个性中崇尚自由的浪漫主义追求。是贝多芬把古典主义音乐从美的境界带入了崇高的情感境界，这使得他的钢琴奏鸣曲思想更加深刻、形式更加完美、联想更加广阔、手法更加个性化。随着时代的变迁，这种风格在 19 世纪的浪漫派音乐中得到了延续和发展。

在西方音乐史中，古典主义与浪漫主义时期的音乐在整个音乐发展进程中，占据着重要地位。由于所处时代的不同有着各自的音乐特征。古典主义是于 18 世纪出现的一种艺术风格，在音乐上则特指维也纳古典乐派的风格，代表人物为海顿、莫扎特、贝多芬。其中在贝多芬后期的一些音乐作品中已经强烈体现出浪漫主义的倾向，而被认为是跨越了两个时期的作曲家。这一时期由于封建制度走向没落、资产阶级正在兴起，其中对音乐形成特别影响的主要是资产阶级的思想启蒙运动，其提倡的科学精神、信仰自然、反对宗教迷信的思想对古典音乐的形成和发展起了很大作用。此时，音乐艺术的欣赏者也不再局限于上层社会，新崛起的中产阶级纷纷涌向剧场和音乐厅，提出了新的文化需求，致使音乐家必须创造新的易于令人接受的音响和清晰的结构。这些要求确立了古典主义风格的基本方向：平衡、清晰、和谐、简明、客观等。18 世纪 90 年代，音乐中的古典主义基本走完其自身的历程，它完成了一个伟大的历史使命，为人类写下艺术史上极其光

辉的一页，给我们留下了丰硕的音乐遗产，而我们从 18 世纪最后十年特别是进入 19 世纪后贝多芬所创作的音乐作品中更加明显地看到了艺术发展的新前景。实际上，音乐中的浪漫主义特征并非在古典主义临终时才突然闯入进来，它早已孕育在较为久远的历史时期中，伴随着古典主义的发展和成熟的过程，浪漫主义也悄然萌芽并开始缓慢地发展着。从 18 世纪古典主义到 19 世纪浪漫主义音乐的转变，我们知道，人们对表达的渴望是无止境的，任何一种繁盛的历史现象都将表演其兴衰起伏。18 世纪古典主义音乐在其特定的历史环境中完美地承载了当时人们对美的追求和宣泄，然而人类文明的脚步是勇往直前的，古典主义音乐已将平衡、纯朴、高尚、统一的美演绎得淋漓尽致。由于社会环境的变化、生产力的进步、新思想对音乐领域的渗透、人们审美意识的变化等因素决定了古典主义在达到巅峰后必将让位于另一种文化精神。新时代、新思想需要一种新的艺术形式，因此浪漫主义音乐成为 18——19 世纪之交，古典主义音乐之后历史所选择的文化样式。贝多芬正是顺应时代和艺术发展趋势，不仅在思想内容上将渲染进步思想作为其作品的主旋律，而且在艺术形式上也将古典派钢琴奏鸣曲推进到浪漫派。

浪漫主义时期大致始于 18 世纪末法国大革命时期，19 世纪上半叶得到了蓬勃发展，并在整个 19 世纪占据统治地位。^①浪漫原指罗曼文学中的诗和传奇，最主要特征是冒险和放纵的想象，浪漫主义作品表现出青春的活力、渴望和陶醉等特点。18 世纪末、19 世纪初，康

^①叶松荣.《西方音乐史略》.北京:文化艺术出版社,1990.

德奠基的德国古典唯心主义哲学由黑格尔发展到了顶点,这种哲学宣扬自然和精神、客体和主体在“绝对”中的统一,强调主观作用,对浪漫主义者强调主观精神和强烈的个人主义倾向有着极大影响。^①另一方面,十九世纪爆发的一系列革命运动和民族民主解放运动,激发了浪漫主义者热烈的革命激情,也要求他们充分表现由这些革命而解放出来的个性。这一系列原因直接导致了追求个性表现的浪漫主义运动蓬勃开展起来。这场运动首先兴起在文学领域。其文学作品极大的表现了对理想世界的追求,对个人感情的抒发,对人们内心世界的刻画,对个性自由的渴望,对大自然的热爱,对民谣与对民间传说的兴趣等特点。19世纪初,欧洲文学艺术创作上的这种新思潮、新风格,影响到音乐领域,带动了音乐史上浪漫主义的形成。注重情感的浪漫派创作,把音乐视为自由、主观表达思想情感的工具。在浪漫派的推动下,钢琴音乐也进入了演奏和创作最繁荣时期,这其中贝多芬的贡献功不可没。由于在经历了法国大革命(1789——1794)之后,人们的思想得到解放,“自由、平等、博爱”成为人们追求进步的目标和方向。人们在音乐上的审美也从古典的对艺术始终持谦和的、自我节制的态度过渡到想象的丰富、表达的自由、情感的真挚。浪漫主义音乐呈现出自由奔放、形式上无拘无束、善用抒情和描写、民族民间因素大大增加、标题性也很强、与大自然密切结合等特点。

总之,做为西方音乐史中两支重要的乐派,他们都表现出各自的音乐特征,浪漫主义音乐既是对古典主义音乐的继承,但又有它全新

^①方智诺.《西方音乐史略》.北京:现代出版社,1996.

的一面。从艺术表现手法上看：浪漫乐派的音乐作品结构更趋向自由、要求音乐形式服从内容表达的需求；旋律具有气息宽广、悠长、抒情性；节奏上更加自由；在和声调性方面，由于古典主义音乐家所做的尽可能探索，浪漫主义作曲家并没有突破大小调的范围，但是为了对情感和色彩的更好表达，他们在音的组合上进行了更大可能的探索，为了表达激动、痛苦、渴望等强烈情感，他们在不协和音的组合上进行了更多探索，并把它们发展成为“色彩和声”，同时运用远关系转调、模糊调性、避免使用明确终止式等方法极大地推动了和声的发展；演奏技巧有重大突破，追求各种新的音色和更加充实的音响。这些都决定了浪漫主义有别于古典主义的一些风格特征：自由、运动、激情、无限、朦胧等等。^①

所有这些让音乐的历史中又多出了几道亮丽的色彩，让人们听到了新鲜的声音，更燃起了人们对希望和想象的无限追求，这正是浪漫主义音乐的精髓。贝多芬的音乐创作适应了时代要求，满足了时代的兴趣。作为一位西方音乐史上少有的、带有鲜明的“承上启下”特质的作曲大师，贝多芬将古典主义的形式与风格，加以最大的扩充和发展，他作品中所展现出“作曲家创作时对主观意识的充分表述”的自由精神，则开启了丰富多彩的浪漫主义音乐时代的大门。用我国研究贝多芬的专家赵鑫珊的话来说，贝多芬“教会了一个弱小、迷惘和孤苦的灵魂学会抬头仰视博大的天宇，用审美的眼光去看取悲剧的人生，在自己内心筑起一座永不陷落的要塞；旷达者自然浩荡，雄迈者自然

^①人民音乐出版社编辑部，《西洋音乐的风格与流派》，北京：人民音乐出版社，1990.7.

壮美。”^①如果古典主义音乐让人们感受到了理性思维的魅力，那么浪漫主义音乐的到来则让人们成为了自由时代感性凸现的见证人。浪漫主义音乐的新风格在社会环境的推动下，在一大批优秀作曲家如舒伯特、韦伯、舒曼、肖邦、李斯特、门德尔松、柏辽兹等的创作中神采奕奕地迎来了它的春天，他们的音乐作品共同推动着浪漫主义音乐洪流滚滚向前。

^①赵鑫珊.《贝多芬之魂》.北京:三联书店,1988.