

## 第一章 海顿与他的时代

### 1.1 海顿生平

弗朗茨·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn）1732年生于罗劳，1809年卒于维也纳，纯日耳曼血统的作曲家。自幼即在音乐方面表现出才能，但是海顿没有机会接受系统的音乐教育，他真正的学校就是生活本身和工作实践。十八世纪五十年代他曾供职于两位贵族保护人府第；1759年他结识了匈牙利贵族保罗·埃斯特哈齐亲王，1761年受聘为亲王宫廷乐队的副队长，对于海顿来说这是其生涯中的重要转折点，结束了相对不稳定的第一个时期。海顿在埃斯特哈齐亲王府任职长达三十年之久，因为保罗亲王及其继承人——1762-1790年间掌权的尼古拉斯亲王都是热情的音乐爱好者。离群索居的生活使海顿的艺术得益良多。他说过：“亲王总是对我的作品感到满意，这就给了我很大的鼓舞，况且作为一个乐队的指挥，我可以进行各种尝试，看看哪些做法可以产生我想要的效果，哪些又会减弱这种效果，在此基础上进行改进和变更，该添的地方添上，该减的地方减掉，尽可以大胆地按我自己的想法去做。我与世隔绝，附近没有一个人来影响我，我只好自己动脑筋创新。”<sup>1</sup>他的职务很多，除了行政工作和照管那些宫廷乐师外，还指挥乐队，改编和导演歌剧。随着所作交响曲的发表，他的名声从埃斯特哈齐传开去，遍及整个奥地利、德国和意大利。六十年代时，他已与他高度赞赏的莫扎特成为挚友，1781年以后他们的作品都表现出相互的影响。1790年，尼古拉斯亲王去世，继位的新主人只聘请海顿做挂名的音乐指导，海顿在埃斯特哈齐的生活宣告结束，从此得到自由，他离开那里去了维也纳。1791年，海顿应演出经纪人J·P·萨洛蒙（Salomon）之邀而访问伦敦，一直留到1792年中期，受到王公贵族的宴请，款待，人们把他捧为名流。1791年7月海顿荣获牛津大学音乐博士学位，1794年他应萨洛蒙之请重访英国。此次访问从1794年2月到1795年8月，在艺术上尤其是经济上甚至比第一次更为成功。这时埃斯特哈齐家族已重建其音乐机构，海顿只需为一些重大节庆创作音乐，并获准集中精力从事专业作曲。1809年5月，海顿在维也纳逝世。

海顿一生相对地说过得稳稳当当，他不像莫扎特那样，敢于同封建势力进行斗争，更比不上贝多芬，英勇主动地向黑暗现实发动猛攻。海顿虽然有时对屈辱

<sup>1</sup>（英）詹·卡思帕特·哈登 著，王晓霞 季敏华 译，《海顿画传》，中国人民大学出版社，2004年7月第一版 第53页

的处境感到痛苦，却能安于现状，自得其乐。但在他卷帙浩繁的音乐创作中，几乎每一首都不乏可喜的奇笔。在他所有的音乐中，新的锐气永不涸竭。凡是采用过的体裁他都加以发展、扩充和改造。他的交响曲杰出地显现了这一点：他是如何把一种特定形式加以发展，使之具有深邃感情、戏剧效果、优雅情趣和睿智。这些话同样适用于他的四重奏；键盘奏鸣曲也不可忽视。他的音乐风格正如他的个性：乐观、亲切、真诚、爽朗、幽默。

## 1. 2 从巴洛克到古典主义

艺术活动不是独立的过程，而是巨大的、统一的、包含着整个生活的活动<sup>2</sup>。

在欧洲，巴洛克主义时期的音乐随着专制主义的粉碎、社会生活的市民阶级化，其艺术形式也发生了迅猛的变化，讲究物质的、求实的、精打细算的商人精神占了上风。新的市民阶级时代精神是自我满足、自我划界和自我隔绝，它同宫廷生活的永无休止、永不满足的精神是截然相反的。

十八世纪是一个在政治和文化各方面都充满了变化和转折的时期，封建主义正在向资本主义过渡。由于各国历史情况的不同，各国资本主义政治和经济的成熟程度也各不相同。在英国，资产阶级已经掌握了政权，两党制和内阁制的形成确立了资产阶级的政治制度，殖民势力进一步向外扩张，国内的文化艺术保持了较好的发展环境。在当时欧洲最强大的封建专制帝国法国，资产阶级随着资本主义经济的发展在不断增长壮大，随之而来的各种社会矛盾正在进一步激化，资产阶级文化艺术在与封建专制的斗争中艰难萌芽。遭到外国入侵的意大利、捷克、西班牙等国家，教会势力庞大，资本主义的发展受到阻碍，传统的文化艺术仍然在继续发展，王公贵族继续着他们的宫廷音乐文化生活。

在德国，资本主义经济发展大大落后于英、法等国，资产阶级表现得十分软弱和怯懦。但是德国进步的知识分子却在文化领域中寻求发展。尽管十八世纪的德国在政治上还处于一个封建割据的状态，但在各个君主国家内文化艺术仍在蓬勃发展。教会、宫廷、市民三者之中宫廷对文化艺术的保护作用仍然很大。许多宫廷和君主十分崇尚音乐，象著名的曼海姆乐派、柏林乐派、维也纳乐派等不源于当地的宫廷音乐活动。

到了十八世纪中叶，欧洲工业革命与科学技术领域的一系列重要发明，促使

---

<sup>2</sup> (德) 莱奥·巴莱特、埃·格哈德 著，王昭仁、曹其宁 译，《德国启蒙运动时期的文化》，商务印书馆，1990年1月北京第1版，第1页

整个西方文明向前推进；政治和思想上发生了巨大的变革，以王权、教权为标志的传统体制，面临着全面崩溃的危机，思想文化领域里，法国“百科全书派”掀起了“启蒙运动”（The Enlightenment）。启蒙运动是继文艺复兴以后的又一次思想解放运动。文艺复兴运动是反对神权，要把人从天主旧教的束缚下解放出来；而启蒙运动以伏尔泰、狄德罗、卢梭等为代表的学者，继续文艺复兴所倡导的“人文主义”思想，进一步提出反对封建君王特权对人性的束缚，提倡回到自然、合乎人性和崇尚人的理性思考；作为新兴市民阶层的代表，他们提出了“自由、平等、博爱”的口号，主张科学和知识，提倡平等和自由，呼吁宗教宽容和人类博爱。“启蒙运动”唤醒了欧洲人对自然法则与自由竞争意识的尊重，其影响遍及政治经济文化各个领域。在美学思想领域里，启蒙运动强调艺术思想内容对艺术形式的决定作用，反对形式主义，提出了“到民间去，回到自然去”的口号。在资产阶级启蒙精神的影响下，新兴的市民阶层要求艺术作品的题材冲破宗教、历史、宫廷的局限，去表现日常生活实践和普通人的感情，并要求艺术表现的手法通俗易懂。启蒙运动影响了整整一个世纪的艺术风格，音乐也不例外。

十八世纪下半叶德国文学戏剧界的“狂飙突进运动”（Sturm und Drang），在响应启蒙精神的同时，又反对法国学者对理性的单纯崇拜，而更强调人的感官直觉，追求自然、天性和本能；这种对人的本性、人的自我价值和情感的自觉关注，预示了下一个世纪的浪漫主义取向。在“启蒙运动”和“狂飙突进运动”的影响和推动下，十八世纪的欧洲艺术与音乐文化发生了巨大变化并走向高度繁荣。

对于十八世纪下半叶以及后来的十九世纪音乐家来说，启蒙运动最深刻的影响也许就在于：真正意识到艺术家自身的独立价值。正像康德所说，“要有勇气施展你本人的智性，这就是启蒙运动的格言。”<sup>3</sup>那些之前一直处于贵族、教会奴仆地位的乐师、琴师，现在意识到要为自己的才能和智慧而骄傲。

从十八世纪中叶起音乐成了纯粹表达作曲家个人的内心生活和情感的工具。在1750年以前，音乐几乎完全是按照某位君主、某个教会或市政府的要求而写的。而在这以后，作曲家的理想便是尽可能不受外界影响地把自己的情感化为音乐。按自己的经历进行创作成了时代的基本要求。随着商品经济的产生，音乐变成了作为调剂生活的欣赏手段，用以协调人们为求取自身的生存而进行的艰苦奋

---

<sup>3</sup>（德）莱奥·巴莱特、埃·格哈德 著，王昭仁、曹其宁 译，《德国启蒙运动时期的文化》，商务印书馆，1990年1月北京第1版，第242页

斗。音乐成了美的享受。

于是，欧洲在整个十八世纪中叶，在音乐文化上出现了各种风格和流派，呈现出“百花齐放”的局面，并一直延续和过渡到古典主义时期，整个过程均受启蒙运动的影响。而从巴洛克时期到古典主义时期，又经过了一连串变化的过程，包括音乐风格上的不同观念、形式和创作手法等，这个音乐史上的前古典主义时期囊括了巴洛克晚期的风格、洛可可风格及各国不同类型的华丽风格。他们不象文艺复兴到巴洛克时期、浪漫主义到现代主义那样有一个比较明确的、划时代的分界线，这几种风格是重叠出现的。

这是一个新旧并存的时代，也是一个历史的转折点；新的思想、新的风格、新的事物在诞生；而旧有的一切却盛极未衰，多种风格重叠式地出现。各种来自不同国家的风格逐渐汇聚到古典主义之中，前古典主义便是其汇聚焦点。

与巴洛克晚期相接交汇的是洛可可风格（Rococo），特点是制作精细、轻快、装饰华丽。这种表现方式正好和巴洛克的庞大和夸张形成对比。当时与之相类似的不同类型的华丽典雅风格，在法国被称为华丽风格（Galant style），在德国被称为情感风格（Sensitive style）。

华丽风格强调音乐中明朗轻快的因素，是启蒙精神的反映。这种风格一方面保留着宫廷音乐中浮华媚丽的一面，一方面又掺入了民间音调的新鲜成分。在意大利涌现了一批华丽风格的键盘作曲家，他们的创作虽然还不够成熟，但是他们对古典奏鸣曲形式的发展，对织体、和声、旋律等新风格的形成都作出了贡献，为维也纳古典乐派的形成起了重要的铺垫作用。华丽风格对后来的海顿和莫扎特的早期创作都有过影响，同时又在他们手中去芜存菁，浮华的宫廷因素被去除，留下的是健康、明朗、轻快、优雅。

情感风格形成于十八世纪中叶德国。他们追求艺术中真实情感的表现，在一定程度上预示了十九世纪的浪漫主义。可惜当时处于理性至上的时代，“情感风格”的作曲家们把人的情感进行过于理智的分类，在一定程度上阻碍了想象力的发挥。但是情感风格仍然是十八世纪精神生活的重要思潮，如果没有它，也就不会产生歌德和贝多芬。总的说来，“情感风格”的激情表现比“华丽风格”强烈。

在情感风格中最为突出，对海顿产生过巨大影响的要数当时最好的乐队——

曼海姆管弦乐队。曼海姆乐派的著名代表人物是约翰·施塔密茨<sup>4</sup>和克里斯蒂安·坎纳比希<sup>5</sup>。曼海姆乐派不仅对怎样在作品中表现新的主观情感问题感兴趣，而且也对如何把此类精神的波动在固定的形式之中体现感兴趣。他们以此稳定了奥地利器乐作曲家的倾向，也稳定了C·P·E·巴赫的倾向。曼海姆乐派使音乐在奏鸣曲式中找到了合适的形态，进一步完成了动情风格，而且继续促进了感情充沛的器乐曲。

曼海姆乐派另一重大贡献是他们发展了音乐振幅宽广的力度，简直可说达到了狂热的边缘。他们的总谱充满了各种形式的渐强和渐弱、出乎意料的突强以及强和弱的断续交替。作曲家兼音乐评论家克里斯蒂安·舒巴特曾愉快地描述曼海姆乐派的音乐：“听，强音响了起来，仿佛滚滚的雷鸣；音量逐渐加强，像是雨越下越大；声音渐渐又弱了下去，就像清澈的小溪，泛着水花流向远方；而最终的轻柔之音呢，分明是和煦的春风啊。”<sup>6</sup>这就是著名的“曼海姆渐强”，从三拍子的极弱（triple pianissimo）逐渐上升为极强（fortissimo），然后又回落到原点。曼海姆乐派把使得情感紧张和松弛的和声效果与力度的张弛原则联系在一起。由曼海姆乐派所形成的奏鸣曲式中中和声的对比就是力度的感受和表现。在奏鸣曲式中为了制造出强烈的情感紧张状态而在主题形象中把两种调性相互对比。

这几种风格的表现形式有所区别又相互影响，但在总体上采用了新的音乐表现手法取代旧有的手法：在织体上，巴洛克时期盛行的“通奏低音”，逐渐被阿尔贝特低音以及明确的乐器记谱所替代，表达了作曲家对乐器音色更为细致的感受。在曲式上，新的段落式的曲式结构取代了巴洛克时代旧有的两段体对称的曲式。当时常用的体裁是奏鸣曲、协奏曲、交响曲和四重奏等，而常用的曲式，除了二部曲式、三部曲式及变奏曲式外，奏鸣曲式的发展最为充分。在音乐情绪方面，一改以往一个乐章只表现一种单一情绪的写法，出现对比与变化，不同的乐章之间有了对比，而第二主题的出现又使乐章内部的主题之间产生了对比，甚至主题本身也有了对比。

总之，音乐变得更自然、更具有歌唱性、更富于人性化和自然的情感化了。

<sup>4</sup>约翰·施塔密茨：Johann Wenzl Anton Stamitz（1717-1757）波希米亚小提琴家、作曲家，曼海姆乐派的奠基者。

<sup>5</sup>克里斯蒂安·坎纳比希：Christian Cannabich（1731-1798）德国小提琴家、作曲家、指挥家，师从约翰·施塔密茨。

<sup>6</sup>哈罗德·C·勋伯格（Harold C. Schonberg）著，冷杉、侯琨、王迎等译，《伟大作曲家的生活》（第三版），生活·读书·新知三联书店，2007年1月北京第1版，第77页

到了十八世纪下半叶和末期，古典主义的风格开始正式形成，同时新的乐器也开始出现并得以使用和推广。弗朗茨·约瑟夫·海顿正处在这样一个风格多样的转折点上，作为维也纳古典乐派的第一位大师级人物，他是一座连接巴洛克与古典主义的桥梁，通过研究他我们可以了解海顿源自的传统，曾帮助建立的传统，甚至是由此引入的传统。

### 1.3 从古钢琴到钢琴

乐器的演进和发展会直接影响作曲家的创作和演奏家的演奏风格。演奏技术是直接伴随乐器的演进而发展的，而作曲家的创作反过来又推动了乐器的改革。

在巴洛克时期主要的键盘乐器有管风琴（Organ）、楔槌钢琴（Clavichord）和羽管键琴（Harpichord）。

楔槌钢琴约于十五世纪初诞生，十六世纪盛行，是靠铜片击弦而发声的乐器。琴弦用铜丝做成，当手指将琴键弹下时，竖在琴键里端的木杆立刻上升，附在木杆上端的 T 形铜片（楔槌）随即压弦而发出声音。十八世纪以前的楔槌键琴一根弦可以发出几个音，所以它的琴键多于琴弦。到了 1720 年代，楔槌键琴改制为一弦发一音，并且从一音一弦增加到一音二弦或一音三弦以提高音量。这种乐器主要流行于德国，适合于家庭中作为独奏乐器弹奏。它的音色优美柔和，能够产生少许力度和音色变化。手指只要在琴键上反复加压便可模仿提琴的揉弦与入声的颤音，特别适合表现抒情性的旋律。但它的音量太小，无法在室内乐合奏中使用，对于公开演奏的音乐厅就更显得太过纤弱，从十七世纪下半叶开始逐渐被羽管键琴所代替。

羽管键琴在不同的国家具有不同的名称和种类。在法国被称为“Clavecin”，在意大利被称为“Clavicembalo”，在英国则演变成为“Virginal”，而在德国有时被称为“Kielflugel”，有时也被称为“Cembalo”。它高低音的琴弦长度不同，使用由羽管或皮革制成的拨子拨动琴弦而发出声音。当手指将琴键弹下时，立在琴键里端的木杆立刻上跳，附在木杆顶端的拨子随即拨动琴弦而发出声音。每个琴键上可以装置若干不同材料的拨子从而产生不同的音色。羽管键琴上还装有许多音栓用以控制、调节音量、音色以及高低音弦的变化。羽管键琴通常被用作独奏乐器，它的音量要大于楔槌钢琴，音色清澈而硬朗，适合断奏（Staccato）和非连音（Non-legato），宜表现华彩性、舞蹈性的乐段。由于它靠音栓控制，所以无法表

现渐强渐弱，于是作曲家通常借助速度上的微小变化来表现声音的强弱变化与音乐上的张弛感。另外，它可以作为“通奏低音”运用于巴洛克时期的教堂音乐，也可以用于弹奏阿尔贝特低音，这种低音的伴奏方式使演奏者能够用左手弹奏固定的音型作为伴奏，使右手能够弹奏模仿歌剧和清唱剧的优美清晰的旋律，这些特点使得羽管键琴不仅是室内乐中一件主要的乐器，也是一种常用的独奏乐器。但是它无法根据手指的触键控制音色音量，因此局限性也很明显。

随着新生资产阶级的出现，听众开始不仅仅局限于附庸风雅的达官贵族，音乐的演奏场所也不再局限于沙龙或宫廷，而有市民自己的音乐生活。大众化的音乐生活和公开的音乐厅需要有与之相适应的乐器。当时风行的楔槌键琴和羽管键琴由于各自的弱点已不再能满足音乐生活的需要，大约在 1709 年，意大利乐器制造者巴尔托洛梅奥·克里斯多福利（Bertolomio Cristofori）制造出了钢琴（Piano-forte）这个新的乐器，当时被称为“有轻重音变化的古钢琴”（Klavicebalo piano e forte）。说明它在声音变化强弱方面的特点。这种裹着毛毡的琴槌敲击琴弦的新技术，消除了羽管键琴的金属叮咚声。手指下键的速度可以决定声音的轻重，可见钢琴最初的主要涉及目的是为了在音量上产生强弱对比，而不是音色上的变化。

虽然第一架钢琴诞生在意大利，但是它却在德国、奥地利与英国迅速成长。至十八世纪中叶，钢琴的制作工艺在这些国家不断更新，性能日趋完善。其中以德国的“维也纳式钢琴”和英国的“英国式钢琴”为两大不同流派。

维也纳式钢琴的机件灵活，琴键触感浅而轻，有灵敏的制音系统，共鸣不强，音量偏小，音色清晰透亮，深受海顿与莫扎特的喜爱。英国式钢琴则触键感觉较重，琴键反弹较迟钝，但是由于琴弦粗，音板厚，所以音量大，共鸣强，声音深沉浑厚，适宜动力性的演奏及连奏（legato）风格。随着音乐风格的变化，作曲家越来越追求明亮丰满的音色、气势恢宏的表现力与辉煌绚丽的演奏技术，英国式钢琴逐渐以压倒性优势取代了维也纳式钢琴。

随着手指在触键过程中对键盘控制力的加强，声音的变化层次更为精细，演奏者的主动性逐步提高，自我表现的余地也逐渐增大。钢琴作为表现自我情感的媒介，越来越富有创造无穷色彩的可能性，深受人们喜爱。

#### 1.4 从奏鸣曲到奏鸣曲式

在追溯奏鸣曲的起源以及直至海顿创作时期奏鸣曲的发展时，本人将位于巴洛克时期至古典时期的钢琴奏鸣曲视作一个从萌芽、发展到创新、无限丰富的历史轨迹。

奏鸣曲 (sonata) 是指钢琴演奏的乐曲或用其他乐器演奏而带钢琴伴奏的器乐曲；分几个乐章 (有时为单乐章)<sup>7</sup>。它是欧洲古典主义音乐时期创作的主要体裁之一，是西方音乐史中极为重要的表现形式。在诸多器乐体裁中，奏鸣曲所承载的庞大思想性、哲理性、艺术性及严密逻辑性堪比交响曲，因此维也纳古典奏鸣曲在巴洛克奏鸣曲基础上的最终形成是器乐曲的发展巅峰。

“sonata”源自意大利语 suonare (意为“发响”)。在十三世纪的文学作品中，开始出现了“sonade”一词，用于表示器乐作品。到了十五世纪，伊丽莎白时期用的是“sennets”，而在德国，则以“sonada”来指器乐作品。进入十六世纪中叶，改称“sonata”。直至 17 世纪，奏鸣曲 (sonata) 在意大利被广义地理解为一切器乐曲，并和泛指一切声乐曲的“cantata”相对应。在十七世纪早期，器乐合奏分成五段或更多段对比性乐段那样的作品被认为是奏鸣曲，由此发展成巴洛克式的奏鸣曲，指键盘乐器或其他器乐的乐曲，它的曲式不是奏鸣曲式，而是二部曲式。以演奏性质来划分，此时的奏鸣曲有两种形式：“室内奏鸣曲”(sonata da camera)和“教堂奏鸣曲”(sonata da chiesa，性格更为严肃)<sup>8</sup>。室内奏鸣曲是由一系列舞曲构成的，一般有三至六个乐章，它逐渐演变成后来的组曲 (suite)。教堂奏鸣曲则是后来古典奏鸣曲的前身，通常在教堂里使用，采用管风琴演奏，一般来说有四至六个乐章，乐章间在音乐的性质、结构、速度和内容等方面都相互形成对比，四乐章的奏鸣曲主要以慢板—快板—慢板—快板的次序排列，基本上以复调音乐为主，有时还有一些对声乐风格的模仿，有些乐章特别是最后一个乐章会带有舞曲性质。而以演奏形式来划分，巴洛克时期的奏鸣曲则可分为：三重奏鸣曲 (sonata a tre)，它由两个或更多个人演奏，另外有数字低音伴奏；独奏奏鸣曲 (sonata a due)，它由一人演奏，可以有数字低音伴奏或无伴奏，清奏。

“奏鸣曲”经过了巴洛克时期的三重奏鸣曲及独奏奏鸣曲的大量创作实践，到前古典时期已趋成熟。巴洛克时期的独奏奏鸣曲多为提琴、长笛而作，前古典时

<sup>7</sup> 《牛津简明音乐辞典》(第四版)，人民音乐出版社，2002 年 9 月北京第 2 版，第 1095 页

<sup>8</sup> 同上



期的发展则更多地体现在键盘乐器（羽管键琴或钢琴）作品中。新时期的作曲家渴望与公众保持更为密切的联系，力图通过器乐表达更多的个人情感，因此他们非常重视独奏奏鸣曲，而这同样是业余爱好者为自己消遣娱乐首选的形式。十八世纪中下叶，在古典奏鸣曲其典范模式确立之前，一批活跃于意、德、奥的作曲家为奏鸣曲和奏鸣曲式结构的成熟做出了重要的历史性贡献。单为键盘乐器创作奏鸣曲最早的作曲家是萨尔瓦托雷(Salvatore)和库瑙(Kuhnau)，而D·斯卡拉蒂和C·P·E·巴赫使得键盘奏鸣曲艺术臻于高峰。

D·斯卡拉蒂(Domenico Scarlatti, 1685-1757)为古钢琴写了550首单乐章的奏鸣曲，这些奏鸣曲通常还保留着古组曲的二部曲式结构，整个作品建立在一个单一的主题基础上，以复调模仿的方法进行展开，斯卡拉蒂的全部奏鸣曲借助于调性关系而组织成舞曲，或组织成巴洛克晚期及前古典主义时期的标准二段体模式：分为两段，各段均加以重复，第一段结束在属调关系或关系大调中，第二段转到更远的调，然后回到主调。这就是十八世纪许多器乐曲和独唱曲的基本格局。斯卡拉蒂的键盘奏鸣曲大多成对编排，一对实际上是一首两个乐章的奏鸣曲，情调有时相似，有时形成对比。但在斯卡拉蒂的某些作品中，已经可以看到三部曲式的雏形：通过对第一段的反复在结构上初步具备了呈示、展开、再现三个部分的因素，从这些曲式方面的探索可以看到，这时的奏鸣曲与十七世纪的已有了很大的变化，但是他的作品风格和织体手法基本上还是复调风格。

对奏鸣曲的探索性试验在西欧各国不同乐派的音乐家中持续进行了近一个世纪，这是音乐史上产生重大变化的一个世纪。由于奏鸣曲几乎是十八世纪最重要的一种器乐曲式，它的曲式结构随着当时社会结构的变化也在不断的发展中。公众音乐会的兴起使得音乐家和听众对音乐表现的思想内容、戏剧性冲突和情感的变化都有了新的要求，二部曲式的奏鸣曲已不再能够承载更为丰富的内涵，由奏鸣曲演变而来的奏鸣曲式(sonata form)开始逐步形成。这种对奏鸣曲多方面的探索和革新直到C·P·E·巴赫为腓列特亲王所作的六首《普鲁士奏鸣曲》(The Prussian Sonata)才开始基本上正式确立了古典奏鸣曲的乐章结构：快板—慢板—快板的体例以及古典奏鸣曲式：呈示部—发展部—再现部的三部曲式结构。C·P·E·巴赫还增加了奏鸣曲这种题材的喜剧性因素和抒情幻想的气质，奏鸣曲式主题之间的对比度加强，各乐章间甚至运用远关系调的并置手法。在呈述、装

饰和变化的过程中，突然变换旋律的走向、调性和声的配置和轻重音的力度，频繁使用休止、倚音和特性切分音，以及整个乐章自由吟诵的气质，使其具有典型的“情感风格”<sup>9</sup>。这个时期的奏鸣曲一般由三个或四个相互对比的乐章构成，其第一乐章和巴洛克时期奏鸣曲的最大差别是：第一乐章不再是慢板乐章而是快板，不再是二部曲式而是由呈示部、展开部、再现部构成的三部曲式，这一曲式结构的作用明显不同于为求得这一结构清晰对称、井然有序而完全协调一致的主题风格、主题处理和调性布局，它的主要乐思是强调调性的对比。

有一点需要强调，“奏鸣曲”和“奏鸣曲式”是两个不同的概念。前者是指一种体裁，它从巴洛克时期的“教堂奏鸣曲”开始，直至 C·P·E·巴赫确立的“古典奏鸣曲”，乐章结构由“即兴的慢板乐章—快板乐章—慢板乐章—快板乐章”演变成为“快板乐章—慢板乐章—很快的终乐章”，曲式结构由“古组曲的二部曲式”发展成为“呈示部—发展部—再现部的三部曲式”（即奏鸣曲式），经历了近一个世纪。乐章之间在调性、速度、情绪上形成对比，几个乐章作为一个整体，彼此存在着内在的逻辑关系。

而“奏鸣曲式”（sonata form）则是指“奏鸣曲”体裁内部所采用的“呈示部—发展部—再现部”的三部曲式结构，当第一乐章采用时，通常被称为“奏鸣曲式快板”。在独奏乐器与乐队演奏的协奏曲，四件弦乐器演奏的弦乐四重奏，乐队演奏的交响曲等等这类器乐形式中，所采用的乐章曲式结构与“奏鸣曲”基本相似，只是在所运用的媒介（乐器），演奏规模方面略有差异而已。“奏鸣曲式”这一名词直到 C·P·E·巴赫确立“古典奏鸣曲”时才被正式使用。奏鸣曲式的典型结构分为呈示部、展开部、再现部三个部分。呈示部中有两个对比的主题（有时可以有更多的主题），分别在不同的调性区域陈述：主部主题在主调上，主题往往直率简练。副部主题在属调（如主调是大调式）或关系大调（如主调是小调式）上，主题一般比较柔美，婉转如歌。转调过程有一个连接段完成。呈示部最后以结束段收束，结束段的素材取自前面主题或核心材料，调性与副部主题相同。展开部用呈示部中陈述的主题材料进行发展，一般不原样重复，而是运用分解、移调、组合或复调处理等手法将主题分割成片断，甚至只强调某些核心动机，调性与和声往往长时间地动荡、不稳定和连续转换，突出下属调性而避免使用呈示部中已出

<sup>9</sup>于润洋 主编，《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2002年8月第2版，第175页

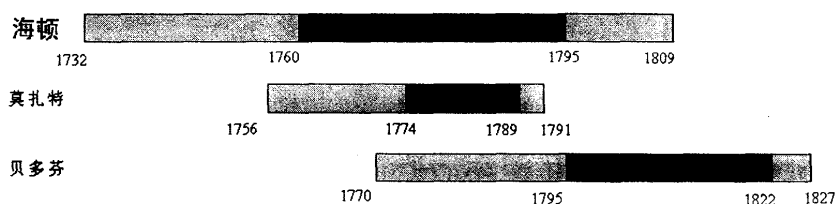
现的调性特别是主调。展开部中也可以用新的主题作为插部。再现部重现呈示部的主题材料，但都统一到主调上，在极不稳定的展开部后作出肯定的结论。在整个奏鸣曲式的开头可以有引子，最后可以有尾声。

古典主义乐派最大的成就就是“奏鸣曲—交响曲”的经营。前古典时期所传下的奏鸣曲形式经过古典主义乐派音乐家们的不断增减提升，直到海顿、莫扎特和贝多芬的维也纳古典奏鸣曲作产生，才呈现出奏鸣曲形式的最终成熟体制，古典奏鸣曲宣告定型。

## 第二章 海顿晚期五首钢琴奏鸣曲详析

### 2.1 海顿钢琴奏鸣曲概况

维也纳古典主义时期，在钢琴奏鸣曲的创作上，海顿、莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）与贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1779-1827）三位大师存在着相互影响、继承发展的关系。他们写作钢琴奏鸣曲的时期用他们的年代表来比较，如下图：



由上图可见，海顿的寿命较长，创作期也较长，这使得他影响莫扎特；但同时他也受到莫扎特的影响。贝多芬是当海顿停止作奏鸣曲时，才开始写他的奏鸣曲，因此，他很快就结合两位伟大前辈的知识与形态。由这些可见，海顿对古典奏鸣曲来说，具有开创意义。

海顿虽然不像 J·S·巴赫那样虔诚地服务于宗教，也不是贝多芬那样充满满腔热情，但也决不像人们误解的那样，是写些娱乐性作品的“海顿爸爸”。海顿的钢琴作品虽然没有严肃的对人生哲理的追问，但他的音乐是对现实生活的肯定与感受。在钢琴音乐的创作长河中，他继承了 C·P·E·巴赫，是贝多芬的前驱，是连接 C·P·E·巴赫和贝多芬之间的桥梁。

海顿的钢琴奏鸣曲可分为早、中、晚三期，按照克·兰登编订的“维也纳原典版”，共计有六十二首。由于海顿生活的年代长久，一生跨越了从巴洛克时期到几乎整个古典时期的漫长阶段，很少有作曲家像海顿那样一生经历了音乐界如此巨大的变化。他从小受到的是教会传统教育和带有强烈巴洛克风格的音乐熏陶；青年时代，他目睹了音乐逐渐从富于表现力和主观性的时代转向维也纳古典主义繁荣时期；而他逝世于浪漫主义发祥之时。所以从他的音乐中可以明显地看出风格上的演变过程。

虽然钢琴奏鸣曲在海顿的全部创作中不占主要地位，但这些作品对后世钢琴音乐的发展有着重大意义，体现了海顿创作上鲜明的音乐个性与风格变化。在海

顿的整个音乐生涯中，从他开始作曲的最初年月到他第二次造访伦敦（1794-1795年）期间都不断有钢琴奏鸣曲问世，所以这些曲子表现了他作为作曲家直至最后十年所取得的巨大进展。它们反映了海顿艺术发展过程中许多引人注目的侧面，是海顿性格力量与远见卓识的具体体现。

海顿的钢琴音乐风格单纯朴素、乐天自在、充满活力、富有幽默感和民间气息。这首先与他生活的时代密切相关。当时的奥地利统治者推行所谓改良社会的“开明专制”制度，使奥地利的经济和文化得到繁荣发展，呈现出“太平盛世”的景象。当时德奥的资产阶级启蒙思想家和大批知识分子都对统治者抱有乐观的幻想。他们对生活充满信心，对人道主义有着深刻的信仰。这种思想意识在海顿音乐创作——特别是早中期的创作中得到充分的反映。

其次，这种音乐性格形成的原因与他本人的经历有一定关联。虽然海顿一生中大半时间在封建贵族府邸中服务，但是酷爱音乐的主人为他提供了优越的条件，他过着安定富足的生活。他一生没有太大的波折，所以他的音乐总以表现光明欢乐为主，没有真正的悲剧性，也较少反映强烈的矛盾。作品所流露的多半是朴实明朗的感情，所描绘的大抵是世态风俗性的画面。不过当海顿晚年脱离艾斯特哈奇宫廷，作为自由音乐家旅居伦敦时，思想意识发生了根本的变化，他在1791年致友人的信中写道：“当意识到自己不再是一个受人制约的佣人时，这种意识足以补偿和恢复一切疲劳。”因此他晚期的作品具有比较深刻和富于戏剧性的内容。

在第一个创作时期（1770年以前）海顿受到了意大利音乐、具有民间性质的嬉游曲和小夜曲的极大影响。这一阶段的钢琴奏鸣曲都从头至尾保存了温柔缠绵的技法。海顿在这一时期所作的绝大多数钢琴曲在出版时仍然冠以“组曲”或“羽管键琴独奏嬉游曲”等标题，在标题中可见其与当时业已过时的音乐风格的亲近关系。例如，海顿作于1766年之前的C大调第6号奏鸣曲（Hob.XVI:10）中的三声中部就充满了巴洛克式的延留和模进：



海顿常常把小步舞曲用作中间乐章或末乐章。他的早期小步舞曲虽仍带有巴

洛克时代留传下来的华丽风格，体现出纤巧、典雅的宫廷风味，但海顿已为这种风格去芜存精。剔除了宫廷艺术中华丽、轻浮的因素，加进了民间性的音调，补充了新鲜血液。在他的小步舞曲里，显露出他所特有的自然朴实的音乐语言和清新欢乐的民间音调。小步舞曲到了海顿之手不仅加进民间音调，而且加进了三声中段（Trio），中段与前后两段往往通过调性或调式的对比形成明显的情绪对比。

就像海顿本人常说的那样，是C·P·E·巴赫的器乐作品使他打开了眼界，指点他从温柔缠绵的风格趋向表情的风格。他从C·P·E·巴赫的作品中学到了精湛的和声对比过程的作曲方法，而且掌握了加工技巧，运用他自己家乡特有的音乐语言，表现出主观情感的不断起伏。1770年前后，海顿业已远远背离了温柔缠绵的风格，钢琴奏鸣曲显示了一种感情的烈焰，这些作品具有情感充实的特征，在早期，这些作品可谓是最深刻的。例如，在海顿作于1767年的D大调第30号奏鸣曲（Hob.XVI:19）的行板中，我们可以从低音声部的异常跳跃和低音谱号中双手演奏的突出而冗长的经过句中感觉到C·P·E·巴赫的影响：

a:



b:



尽管海顿早期的奏鸣曲在形式和内容上较短小、简单，但其中已蕴酿着不少创新的萌芽，它们在日后的创作发展中，逐步成长为成熟的艺术硕果。他后期大型作品中许多娴熟的表现手法可以在这些早期作品中初见端倪。在十八世纪六十年代中期之后，海顿作品中出现了动机相互结合的倾向，即便在一个简短的乐章内，也已显露出海顿擅长将各个主题和旋律巧妙地建筑在一个单一短小的乐思上，从而达到了整体的精炼和有机的统一。这种创作手法不仅在他本人的中晚期创作中进一步得到发展成熟，而且大大地影响了贝多芬。此时的海顿结束了那种温柔缠绵的气氛，使得强烈的情感表达犹如巨川大江，永流不息。海顿在这一时

期所创作的主题已经不再表现为那种淙淙流水似的欢乐活泼，而是将多个动机组合，有时表现为抑制的激情，有时则是奔放的热情，有时又是深受激动的感情。例如，作于 1771 年的 c 小调第 33 号奏鸣曲(Hob.XVI:20)，它众多的主题动机，短时间内堆积在一起的花样繁多的织体，对比强烈的情绪，无不体现出它代表了海顿最深刻的“狂飙运动”作品：

a:



b:



对于海顿来说，C·P·E·巴赫给他带来的新鲜事物是极为严肃的激情，它与强烈的情感表达相联系，这在当时的奥地利几乎还是极为罕见的。尤其在海顿的一些缓慢乐章中可以发现，巴赫对他产生了多么深刻、巨大的影响，作品中出现了宣叙性的音调和悲壮的气概，表现了前所未有过的激越高亢的情绪。与此同时，在主题的展开上却更为严密而富有建筑感，一种严肃而深刻的表情性代替了优雅的温柔缠绵风格。

为什么海顿对 C·P·E·巴赫如此着迷，这一点是不难理解的。当他在自己的风格中吸收了家乡所有的倾向以后，迫使他去追求新的东西，探索更为强烈的表情性，因为维也纳在 1740 年前后由蒙恩<sup>10</sup>和瓦根塞尔<sup>11</sup>而取得的巨大进步很快就停顿了，并且当海顿在 1760 年前后崭露头角之际，这种发展也已过时了。海顿不像莫扎特，他没有去意大利旅行的可能性，他只有在德国——在 C·P·E·巴赫的作品中——钻研和吸收业已成熟的表情风格的机会。

特别值得注意的是，海顿为了表达上升的感情而要求不断扩展音乐的手法，

<sup>10</sup> 蒙恩：Georg Matthias Monn (1717-1750) 奥地利管风琴家、作曲家。

<sup>11</sup> 瓦根塞尔：Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) 奥地利作曲家、钢琴家。

他已不再满足于简单的主调音乐。为了情感强度的提高，海顿采用了一种独特的手法：早已遭到废弃的古老的复调音乐，然而这是一种完全经过改变了的复调音乐。海顿使充沛的音量提高为情感表达的强化，并使听众的耳朵时而聆听这一声部，时而又聆听另一声部，从而取得感受表情被加强的波动效果。这种多声性与古老的复调音乐的区别在于，从前所依据的是同时并列而具有同等地位的声部，而在此时则是不断地使某一声部在音响结构中占有优势，与此同时，其他声部构成了一个融合的上部结构或下层基础。

1770 年前后，海顿钢琴奏鸣曲中的小调作品比例大大上升，甚至还出现了许多当时罕用的调性。这正是他个人情感激动的呈现。在海顿这些“狂飙时期”的钢琴奏鸣曲中，调性、织体、力度、音域等方面都出现了新的戏剧性对比，慢板乐曲中感情也更为深刻。这些作品焕发出独特的光辉，它们完全不同于以前那些抑制个性情感而写下的作品。

海顿在八十年代进一步使表情风格的音乐手法臻于完善，而且此时的情感强度和音响的具体化达到了非常完善的程度。他在这个时期得以使某一精确动机的和声的紧张过程逐渐发生变化，从各个不同的角度来加以发挥，并在此同时准确无误地在动机的音响形象中塑造出表情的预期效果，他在这方面的才能在此际达到了最高峰。例如，作于 1781 年的 e 小调第 53 号奏鸣曲 (Hob.XVI:34) 的柔板乐章，海顿通过细微的节奏变化发展动机：

a:



b: (第 32 小节)



又如，作于 1782 年的降 B 大调第 55 号奏鸣曲 (Hob.XVI:41) 的第二乐章，主题在降 B 大调陈述后，转到了同名小调降 b 小调上发展：

a:





b: (第 31 小节)



这一时期，海顿的钢琴音乐风格在抒情性和歌唱性上有了长足发展。这是因为海顿结识了与他同时代的另一位奥地利作曲家莫扎特，受到其歌唱性曲调的感染。他学习运用莫扎特的两个主题对比，以及重视第二主题的写法。如把海顿的奏鸣曲与莫扎特的相比较，可以看出海顿的作品特征取决于他同家乡音乐状况的紧密联系，尤其是他同富有地方色彩的奥地利市民阶级特有的小夜曲和嬉游曲中所显示的风格紧密联系；其次则是由于 C·P·E·巴赫器乐曲的突出影响。奥地利因素和北德意志因素之间的这种合成达到了绝妙的境界。

在海顿比较成熟的奏鸣曲中，第一乐章有了两个主题，但这两个主题并没有鲜明的对比。他的主题喜欢打破规整的四小节分句结构，采用不对称的乐句结构。再现部出现前，则常用明显的渐慢、或停顿、或琶音式和弦、或延留音，来将展开部与再现部隔开。海顿在展开部采用第二主题的因素，运用模进、转调等手法向第一主题靠拢，引导出再现部。他的再现部相对来说比较短，但有时全曲的高潮却安排在这个短小的再现部中。

海顿奏鸣曲的第二乐章，曲式多样，有二部曲式，有小步舞曲曲式，更有奏鸣曲式。海顿是第一个在奏鸣曲的第二乐章中使用主题变奏曲式的人。他的第二乐章有时自然进入第三乐章，之间并不中断，甚至还有将三个乐章不间断进行演奏的，如 A 大调第 45 号奏鸣曲 (HobXVI:30)。如果他的第二乐章采用了小步舞曲，那么其三声中段则往往在情绪和节奏上与主题形成鲜明对比。他在后期创作的奏鸣曲中，已不再使用小步舞曲，而是将第二乐章写成行板 (Andante) 或柔板 (Adagio)，而且从中强调他简明、坚定的个性，一改从前那种亲切可爱、温柔抒情的性格。

海顿奏鸣曲的第三乐章往往是全曲的精华所在，凸现了海顿的个性。这个乐章中常常洋溢着一种难以用语言形容的锐气、活力和热情，同时展现出海顿那种天生的乐观、幽默。他的第三乐章往往采用回旋曲式。

## 2. 2 海顿晚期五首钢琴奏鸣曲

海顿晚期的五首钢琴奏鸣曲，写于 1789-1795 年间，是他在埃斯特哈奇亲王府的最后一段时光，直至伦敦时期所创作的。海顿在这个时期，已抛开了早期嬉游曲的包袱，在埃斯特哈奇的最后几年里，他觉得为不同的听众创作很有吸引力，宫廷中例行公事的作曲、指挥，已造成了他沉重的负担，因此他需要外来的力量刺激他的创造力。在海顿创作后期，钢琴奏鸣曲与交响曲、弦乐四重奏等一起，成为“古典”的代表形式。这时的键盘乐器在演奏技巧与音调发展上，均有长足的进步。海顿在 1788 年写给出版商阿尔塔利亚 (Artaria) 的信里，生动地强调了这些演奏上改进的重要性。他信上说：“为了要把你的奏鸣曲写得更好，我不得不买一台新钢琴。”<sup>12</sup>海顿针对当时更为新式的英国钢琴华丽、明亮的音色与表现力，在作曲上做出了相应的反应，加强乐队式的音乐力量。这五首奏鸣曲是他一生钢琴奏鸣曲的力作，它们具有一种表情方面的自由，这在当时极不平常的。每首都具有鲜明的个性特点，都表现出作曲家不平凡的想象力。海顿在他整个创作年代所获得的经验和技艺，在他的晚期作品中达到了顶峰。

这五首奏鸣曲，按其调性、性质、乐章数目、乐章结构一一说明如下：

编号	调性	创作年代	乐章数	第一乐章	第二乐章	第三乐章
No.58	C 大调	1789	二	回旋奏鸣曲式	回旋曲式	
No.59	降 E 大调	1787/90	三	奏鸣曲式	三部曲式	回旋曲式
No.60	C 大调	1794/95	三	奏鸣曲式	三部曲式	二部曲式
No.61	D 大调	1794/95	二	奏鸣曲式	回旋曲式	
No.62	降 E 大调	1794	三	奏鸣曲式	三部曲式	奏鸣曲式

这一时期海顿创作以大调为主，除了第 58、61 号作品是两个乐章，其余三首为三乐章，奏鸣曲式已完全确立。其中，No.59 是为 Mariana von Genzinger 所作；No.60-62 作于伦敦，是献给女钢琴家 Therese Jansen 的。

### 2. 2. 1 C 大调第 58 号奏鸣曲 (Hob.XVI:48)

这首奏鸣曲作于 1789 年。

第一乐章，135 小节，C 大调，富有表情的行板，3/4 拍，回旋奏鸣曲式。曲式结构如下：

<sup>12</sup>林正枝 著，《海顿钢琴奏鸣曲》，乐韵出版社，1999 年 4 月第 2 版，第 168 页

呈示部	展开部	再现部	Coda
a(1-10):    :b(11-17)a(18-26):	27-55	a(56-65)b(66-72)a(73-81)	82-135
C 大调    c 小调    C 大调	c 小调 (37-46 是 27-36 的变奏)	C 大调 (1-10 (11-17 (18-26 的变奏) 的变奏) 的变奏)	


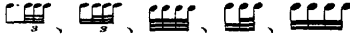
这个乐章有着长大的尾声。

第一乐章是非常抒情、充满感情的行板，是一组经过深思而具表达力的交替大小调变奏，是海顿成熟期偏爱的双变奏形式。主题与变奏不断出现延长与休止，表现了海顿把静止作为乐曲一个主要部分来运用的高超技巧，他运用这种休止使其保持一种张力，使其即便在很慢的速度下仍保持既严肃又不失活泼的氛围：



乐章中问答对话式的音型较多，如第 27-28、37-38、47-48、68-69 小节等处：  
(第 27 小节)



力度记号、回音都作了谨慎、详细的标注，作者尽量把自己的意图清晰的表述给演奏者。相当多的回音用音符标示出来（不用~记号），乐章中共 25 处，几乎占了全乐章的五分之一，都是正回音 ，因此回音的弹法需要十分精细的训练。节奏上有六连音、九连音、十四连音，弹奏时要特别注意。第 114-120 小节的节奏复杂，要格外用心注意  的区别。海顿到了晚期，渐有取材日趋经济的倾向，C 大调的主题和 c 小调的副题在形式上十分类似，两者轮番变化，使得主题发展导向于一种创造力与情感张力的增加。整个乐章从强开始，而最后简短的结尾再一次遏制了之前音乐的急速发展，并以 pp 结束整个乐章。弹奏时要突出明晰的变奏、人性的问答句、清楚的对位线条、波涛汹涌的气势。

第二乐章，263 小节，C 大调，急板，2/4 拍，回旋曲式。曲风极为活泼、幽默、轻巧、对比强烈，极具交响特色。曲式结构如下：

A	B	A	C	A	B	A	D	A	B	A
1-12	13-20	21-30	31-91	92-104	105-112	113-121	122-172	173-185	186-193	194-263
C 大调										

音乐线条千变万化，发展手段多种多样，三度、六度、八度音旋律以双手轮唱的模式作音乐进行，最终结束在嘹亮有力的结尾上。

### 2. 2. 2 降 E 大调第 59 号奏鸣曲(Hob.XVI:49)


这首奏鸣曲是海顿第一次访问英国前夕所作，被认为是海顿最具古典特征的一首，于 1789-1790 年间完成。此时正是他离开工作了近三十年的埃斯特哈奇宫廷，回到维也纳，以独立音乐家开始起步之际。这首奏鸣曲为三乐章，此曲的趋势与内容都充分显示了海顿是音乐史上古典奏鸣曲式的完成者。

第一乐章，218 小节，降 E 大调，快板，3/4 拍，奏鸣曲式。曲式结构如下：

呈示部	展开部	再现部
1-64	65-131	132-218
降 E 大调-c 小调-降 B 大调	降 B 大调-降 E 大调-降 A 大调-c 小调-降 A 大调-降 D 大调-f 小调-降 A 大调-降 b 小调-c 小调-降 E 大调	降 E 大调

在这乐章里能明显地看到这首乐曲特有的活力和紧凑感，一是表现在旋律线条的强烈的动机本质上，主题动机经过平缓上升的乐句过渡，给人平衡感。二是表现在三度和弦上，它在左手部分弹奏使乐曲有了一种有弹性的脉动感；它在旋律声部中，成为海顿一向喜爱的旋律进行。阿尔贝蒂低音在这里得到了创新的应用，使乐章向前推进并且形成极具自然效果的和声变化。海顿从起始句中获得丰富的想象力：



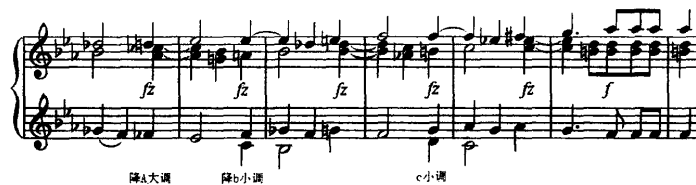
他把  这个极其简单又极富潜力的动机处理成富有紧凑感的节奏音型：xxx|x，这 4 个同音反复的动机让我们想起贝多芬的“命运”动机，充满了悬念感。在展开部结尾处，海顿给了我们一段强调反复这个“命运”节奏的音乐：

(第 108 小节)



随后的连接部中，海顿运用多变的转调和弦与装饰和弦打破了贯有节奏上的对称，呈现出自由自在的挥洒感：

(第 117 小节)



然后 4 个同音的节奏型与主题动机开头的小乐句结合，一步步上升为最高的 F 音后，经过一个华彩式的音阶盘旋下行，回到再现部主题上。整个部分极为连贯、富有想象力，自然而然地把我们带回到完全反复的第一主题的先现音。它证实了这首作品正向恢宏壮观的交响曲发展。在到达尾声时，延长与休止牵制着听众的注意力，在高潮中突然转入一片静默，然后再层层推进，最后在华丽的上行音阶中宣告正式结束。

第二乐章，124 小节，降 B 大调，如歌的柔板，3/4 拍，带有变奏性质的三部曲式。此乐章富于表现力，充分表现出海顿个性中罕见的浪漫一面。曲式结构如下：

A	B	A'
1-56	57-80	81-124
a(1-16)b(17-26)a(27-36)b(37-46)a(47-56)	c(57-66)d(66-80)	a(81-88)b(89-98)a(99-108)Coda(108-124)
降 B 大调-降 b 小调-降 B 大调-降 b 小调-降 B 大调	降 b 小调-降 B 大调	降 B 大调-降 b 小调-降 B 大调

中段是一个著名的热烈的两手交叉演奏经过段和一节极为抒情的华丽乐段，前半部分是左手弹奏旋律，犹如充满希望的春日阳光，右手弹奏六连音分解和弦，如同气息长久的流水，后半部分则倒过来，弹奏技术上要求极其平衡、十分对称。主题在每一次出现时都有变化略，且用装饰音加以精心修饰。这种装饰不是洛可可式的，也不是早期较薄弱的奏鸣曲中那样，而是更接近后来的浪漫主义时期风

格，直接根据乐曲表情方面的需要加以提高与发展。

终乐章，115 小节，降 E 大调，小步舞曲速度，3/4 拍，回旋曲式。这是海顿的小步舞曲巅峰之作，是其同类作品的典范。曲式结构如下：

A	B	A	C	A	D	A	B	A
1-8	9-16	17-24	25-52	53-60	61-86	87-94	95-102	103-115
降 E 大调					降 e 小调- 降 G 大调 -降 e 小调	降 E 大调		

其主题是第一乐章中两个动机的再现，与深刻长大的第二乐章对比，这个乐章悦耳动人、甜美流畅，十分轻巧明朗，结束在对主要主题的复述上。其完整性与长度为整部杰作画上了圆满的句号。

### 2. 2. 3 C 大调第 60 号奏鸣曲 (Hob.XVI:50)

这首奏鸣曲作于 1794-1795 年间，作品中特别值得注意的是，海顿在此曲中把键盘乐器的音域运用到了极致，在第三乐章中出现了最高音 a<sup>3</sup>。这在当时是十分罕见的，直到贝多芬 1803-1804 年的“华德斯坦”奏鸣曲中才再次出现。作品中华丽的炫技与精妙的表现共存，机智与冷静兼备。

第一乐章，150 小节，C 大调，快板，4/4 拍，奏鸣曲式。曲式结构如下：

呈示部	展开部	再现部
1-53	54-101	102-150
C 大调-G 大调	g 小调-F 大调-降 A 大调-a 小调-C 大调	C 大调

此乐章很特别，开始以单音的断奏弹出，配合简短的音型组成精致的乐曲主题，在音响上虽然单薄但显现出颇多的趣味性。这个主题看似骨架一般，但是它具有一种不动声色的俏皮感，暗示了后面的发展。这个轻快的动机，经过再三充实与变换发展之后，胸有成竹地呈现出来。音乐在精密的进行中仍保持着与密集动机发展不一致的新鲜感。这种张力的流动到之后出现的游移不定，再到以一种新姿态重归原位，由此可见海顿拓展主题的手法极具创意与力量。其中，我们可以看到海顿娴熟地把缜密的对位手法运用于主题发展，例如，第 9 小节的主题

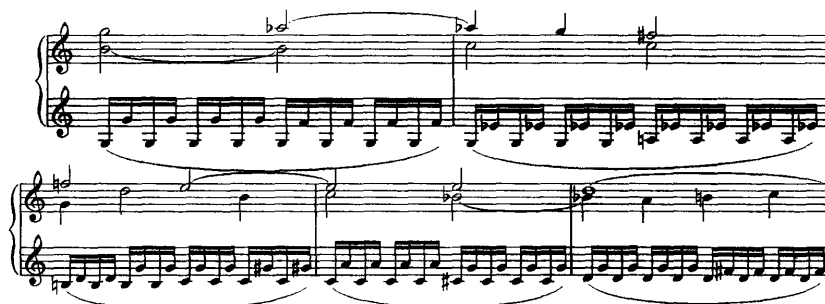


(第 57 小节)



在调性摸索、转移的过程中，海顿运用了半音进行，这是个十分前卫的段落，在三个部分中都出现过，不断加深模糊感：

(第 37 小节)



这一乐章中，第 73-74、120-123 小节海顿在这里标注了“open pedal”，意在只在记号处不换踏板。现代钢琴的音量大，所以这种方法达不到海顿当时需要的效果，一直踩着踏板这会使得音乐变得含糊污浊，而海顿希望达到的是清晰明了又完美粘连的“legato”，这种效果在当时是英国新式钢琴所拥有的特色。为了要达到接近的效果，可取的做法是完全的连奏，即所有的和声都不能相互超越而且要做到都能被听清楚。第 73-74 小节处，因为低音区的共鸣太强，所以最好踩下 *una corda* 弹奏。而第 120-123 小节处则最好用反复的半踏板以弹奏出绝对的连音，这样才显得灵动优美。另外，这个乐章的力度记号大量增加，尤其是“*crescendo*”、“*diminuendo*”。展开部中一连串强弱记号，如第 76-81 小节，右手是“*p*”，而左手则是富有爆发性的“*ffz*”，这更证明了，海顿晚期作曲风格受到英式钢琴的影响：

(第 76 小节)

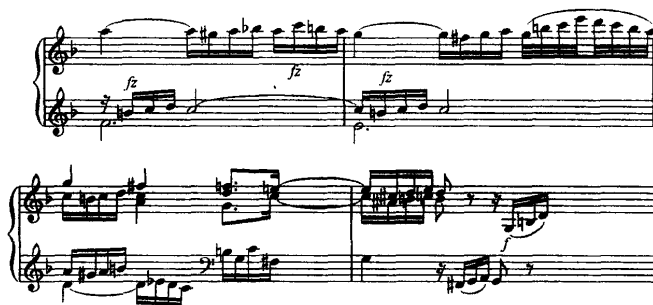


第二乐章，63 小节，F 大调，柔板，3/4 拍，三部曲式。曲式结构如下：

A	B	A'
1-23	24-33	34-63
F 大调-C 大调	g 小调	F 大调-f 小调-F 大调

这个乐章优美精致，在声音处理上有许多即兴的手法。B 段十分短小，旋律极为动人，对位手法与半音变化营造出抒情、平衡的内在音乐感：

(第 9 小节)



第三乐章，184 小节，C 大调，非常快的快板，3/4 拍，二部曲式。曲式结构如下：

: A :	: B :
1-48	49-184
C 大调	C 大调-c 小调-C 大调

这是一个类似诙谐曲的乐章，轻巧、幽默，两个部分进行了反复。在第 103、171 小节出现  $a^3$  这个之前奏鸣曲所未有的最高音域，主题不断以不同的面貌出现导入不同的和声，似乎要将听众带入更未知的境界，但是海顿浅尝即止，立刻又回到原调。在第一乐章中使用的延长记号再次运用，带来了戏剧性的高潮，提供了一种独特的和声效果，这种充满任意、无法预测的终曲感使得整个乐章充满了诙谐曲的意味。最终，这个充满活力、热烈的乐章结束在轻柔甜美的尾声中。

#### 2. 2. 4 D 大调第 61 号奏鸣曲 (Hob.XVI:51)

这是一首简短的二乐章作品，作于 1794-1795 年。与前几部作品不同的是，它不具有恢宏的交响曲风格，反而充满了亲切的气氛。

第一乐章，111 小节，D 大调，行板，2/2 拍，奏鸣曲式。曲式结构如下：

呈示部	展开部	再现部
1-43	44-79	80-111
D 大调-A 大调	D 大调-F 大调-g 小调-a 小调 -D 大调	D 大调



如歌的段落与分解和弦音型伴奏使曲风十分悠扬，在海顿作品中并不常见。三个部分越来越短，在结构上切合抒情的风格，显现出轻盈的飘逸感。八度音程的运用尽情发挥了英国新式钢琴的宏亮音色，具有充实的共鸣：

a: (第 11 小节)



b: (第 20 小节)



第二乐章，147 小节，D 大调，急板，3/4 拍，回旋曲式。曲式结构如下：

A	B	A'	B	A'
1-23	24-45	46-85	86-107	108-147
D 大调-A 大调	B 大调-E 大调-A 大调-D 大调	D 大调-A 大调-D 大调	B 大调-E 大调-A 大调-D 大调	D 大调-A 大调-D 大调

这个乐章与第 60 号奏鸣曲的末乐章相同，也是诙谐曲风格，但是较之更为短小。弱拍上的突强与重音，丰富的和声变化，带来了独特的张力与幽默气质，与之后贝多芬的风格相融合：

(第 25 小节)



## 2. 2. 5 降 E 大调第 62 号奏鸣曲 (Hob.XVI:52)

这首奏鸣曲是演奏会上最常出现的曲目，它是海顿钢琴奏鸣曲中最长大、最艰深的作品，在曲调、形式、技巧等方面都最为进步，最为完整，精湛的技巧、大胆的和声、文雅的抒情和成熟的创作技巧奇妙地结合在一起，使这首奏鸣曲具有很高的地位，可视为对海顿所有钢琴奏鸣曲的总结。

第一乐章，116 小节，降 E 大调，快板，4/4 拍，奏鸣曲式。曲式结构如下：

呈示部	展开部	再现部
1-43	43-78	79-116
降E大调-降A大调-降B大调-降b小调-降B大调	C大调-F大调-D大调-g小调-c小调-f小调-降A大调-G大调-E大调-A大调-降E大调	降E大调-降A大调-降b小调-降A大调-降E大调

此乐章结构丰富庞大，这里的素材比之前的奏鸣曲更多变化，和声与调性的丰富令人吃惊。海顿对于远关系调的运用，可以说相当自由。呈示部一开始就给人印象深刻。海顿强调这个主题的重要性，将其加以扩展，他用一个简单的乐思发展出一个庞大的结构，这一点与后来的贝多芬很相似：

主题：



引入炫技性的音阶经过段作扩展：

（第 17 小节）



运用主题中的附点作扩展：

（第 27 小节）



起伏的半音进行增添了动荡不定的因素，频繁的转调使得和声色彩极为丰富，虽然繁复多样，但是所有的调性安排目的明确，它作为一条线索，将松散的素材紧密地结合在一起，形成动力将音乐层层推进，为慢乐章的调性——E大调的出现作准备：

(第 46 小节)

C大调

F大调

D大调

g小调

c小调

降A大调

降 A 大调（等音升 G）与 E 大调构成三度关系，这与之前的第 58、59 号奏鸣曲中运用的三度音程一样，成为海顿创作的一个特色，体现出海顿对三度关系调性的喜好。

大量的强、弱力度记号轮替出现：

(第 96 小节)



使得这乐章更显活泼、欢快、壮丽。

第二乐章，54 小节，E 大调，柔板，3/4 拍，三部曲式。曲式结构如下：

A	B	A'
1-18	19-32	33-54
E 大调-升 c 小调-B 大调-C 大调-E 大调-升 f 小调-E 大调	e 小调-G 大调-e 小调	E 大调-升 c 小调-B 大调-C 大调-E 大调

这个乐章具有即兴色彩，富幻想性，充满了优雅感。复附点节奏和装饰性小音符是本章特色。复附点音符使得旋律线的张力大增，在这种动机的控制下，乐章在一开始就十分震慑人心：



这种节奏上的弹性，加上轻盈的装饰性小音符，使得几乎可说是“随性任意”的幻想性充斥整个乐章。中部几乎都由主题的前三个音构成，为乐章增添了明亮的光辉：

(第 19 小节)



但是很快乐章又归于宁静，最终持续音收束给人一种纯然和平的感觉：

(第 51 小节)



第三乐章，307 小节，降 E 大调，急板，2/4 拍，奏鸣曲式。曲式结构如下：

呈示部	展开部	再现部
1-102	103-203	204-307
降 E 大调-f 小调-降 E 大调-c 小调-F 大调-g 小调-降 B 大调-降 b 小调-降 B 大调	c 小调-降 A 大调-降 E 大调-降 b 小调-降 E 大调-降 A 大调-降 E 大调	降 E 大调-f 小调-降 E 大调-c 小调-降 b 小调-降 E 大调-f 小调-降 E 大调-降 e 小调-降 E 大调

乐章在一开始使用一个悦耳机智的开头，反复的 G 音、降 E 音既明确调性达到曲式上的目的，又使主题变得轻松、愉快。主题中休止与停顿的运用很有戏剧化效果。半音进行在乐章中充分发挥作用，反复音与下行半音阶旋律相结合，体现出一种独特的脉动：

a: (第 46 小节)



b: (第 108 小节)



c: (第 185 小节)



我们看到，在展开部的尾声处海顿把半音进行发挥到了极致，这在当时的音乐中是不多见的。

整个乐章极其密集，需要高度技巧。海顿以这种无拘无束、欢欣自由的方式圆满结束了这首伟大的作品，结束了他钢琴奏鸣曲的创作。

### 第三章 海顿晚期五首钢琴奏鸣曲的风格特征与演绎

#### 3.1 旋律特征

旋律的形态往往暗示着内在的音乐性格、修辞性语气、情绪与音乐张力。旋律的进行是音乐元素中最易于被听者感受的部分之一。因此，把握旋律特征对于进行“二度创作”的演奏者来说，至关重要。

在欧洲，巴洛克主义时期的音乐还没有一种明确的、完整的主题。当时的主题大多由一系列小动机构成，这种动机组合形成了似乎永无休止的旋律线。这一时期的许多特点中，复调手法最为重要，主题强调内在的加速和前进，由此出现了因为两个声部或声部群对立的紧张而不断加强的运动性。到了十八世纪中叶，由于强调对比，大调小调体系也因此而进一步确立了它们在音乐创作中的主导地位。由于受启蒙运动的影响，人们的音乐欣赏观念产生了变化，在音乐领域中，强调自然、悦耳、充满感情色彩的变化，反对过于复杂的精雕细琢，音乐作为“一门以悦耳声音的连续进行和结合使人感到愉悦的艺术”<sup>13</sup>，必须避免只有少数人才能欣赏的复杂对位。这就导致了这时期的音乐创作也发生了变化，具有了新的特点。在音乐风格上，人们普遍反对过于严肃复杂和宏大深奥的巴洛克复调音乐，刻意追求轻松、愉悦、精致、敏感的主调音乐。这一变化在旋律、主题的塑造中表现最为明显。钢琴音乐的旋律由于从纵向的空间划分（多声部对位）转变为横向的时间划分（同一声部的乐句、乐段），从而使线条的起伏更富有变化，曲调的进行也更为流畅。这一时期的钢琴音乐已经从以往不分主次的几条旋律线纠缠在一起的复调织体，改变为以一条旋律线为主，其他声部作为陪衬的主调织体；把连绵不断的模仿和模进一个主题核心的、浑然一体的复调结构，改变为整齐匀称、句读分明的主调结构；把繁缛花巧、装饰性很强的复调风格，改变为简洁晶莹、玲珑剔透的主调风格。这种音乐风格的大大简化，正符合“返回自然”的思潮。

海顿对巴洛克时期的复调进行了创造性的转化。十八世纪时期，旋律已不再是巴洛克式的绵延展开，句法也越来越清晰。海顿一方面保持了华丽风格的旋律样式，另一方面他又恢复了复调的技巧。在晚期奏鸣曲中，海顿将复调以音型化形式出现，这是自由对位的一种表现形式。这种简化了的复调给作品增加了趣味，它们常常出现在音乐的细节处，时间安排上也非常灵活，更利于体现世俗化的音

<sup>13</sup>唐纳德·杰·格劳特 著，《西方音乐史》，人民音乐出版社，1996年版，第531页

乐，易产生幽默感。这种音型化的复调写作常在音乐进行中起装饰性作用。

强烈的主观性与有意识的民间性相结合是此时新音乐的标志。海顿创作的旋律戏剧性对比不大，从他精心设计的意大利模式的旋律，可以看出他深受克罗地亚民间音乐的影响。他也推崇和倾心于意大利、法国音乐的清晰、明确与优雅，但这一切都不会掩盖海顿音乐所具有的独特个性——乐观幽默的外表、从容安详的内心、天生的开朗、简洁与快活。他的旋律自成风格：华丽、幽默趣味，富于想象，艺术性强。

从十八世纪中叶起，人们通过音乐“表达”自己的情感，因为音乐不依赖任何具体性和概念性，能够表现最内在的、用语言无法表达的感情，音乐成了市民阶级最喜欢的艺术。他们可以在其中表达自己最隐蔽的“情绪冲动”，如痛苦、喜悦、悲哀、愤怒，使这些情绪直接主观地通过音响流露出来。此时，主调音乐取代了复调音乐，音乐表现的重心完全放在了旋律上。海顿喜欢打破规整的分句结构，采用不对称的乐句结构。他对句法的灵活运用不但没有破坏音乐的逻辑，反而使音乐的表述更富人性，突破了程式化的、机械化的音乐进行，情感的表达更加细微，音乐充满情趣。不规整句法的运用虽在巴洛克时期已大量出现，但在海顿手中则使用得更为巧妙，时而令人模糊，时而引出对比，时而造成意外。海顿的旋律追求优美动人的气质，与市民及民间音调的联系更为紧密。与巴洛克时期那种连续不断的动机变化不同的是，旋律与乐句形成周期性的结构，旋律更具有主题性质，从短小动机孕育出丰富乐思的技巧得到蓬勃发展，乐章中主题间的对比变化取代了典型的巴洛克单一主题模进展开。

另外，海顿喜好运用延长与休止这类静止手法加强旋律的语气，造成强烈的戏剧性效果，使音乐保持张力，给予音乐更多的发展空间，休止符要处理准确，不能使人感到音乐的停滞；在音乐进行上常用三度、六度的旋律；双手轮替的对话式乐句很显然受到了D·斯卡拉蒂的影响，但是海顿将它运用得更为自然；旋律的变奏技巧也是海顿擅长的作法。海顿作品中这些民间音乐要素的运用、民谣性的曲调、对话式的乐句方式等，这都表明了音乐创作正在广泛地面向公众。

海顿钢琴奏鸣曲弹奏时特别要注意旋律的一贯性，不要中断，要保持每一句的语气不能破坏。这就需要弄清乐句结构，正确地分句，并保持乐句的连贯性及不同的结构等级所产生的句读感。乐句不仅是乐曲的构成单位，也是乐思的重要



部分。因此，如果对乐句欠缺了解，就无从产生适当的诠释，以达到整个需要表现的效果。弹奏海顿奏鸣曲时不要过多运用踏板，乐句行进间要力求干净、利落，要有明朗、畅快的鲜明感。

### 3. 2 节奏特征

节奏是乐曲的重要基础之一，是音乐的律动和脉搏。一个旋律甚至一部作品的性格在很大程度上主要依赖于节奏的形态。节奏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。从节奏着手，一方面能了解作曲家构思及表现方式的奥妙，另一方面，我们能深入其中，获得其内在的精髓。

1、在海顿钢琴奏鸣曲中，十六分音符、三十二分音符出现得相当多，常常作为技术性的经过句，具有一定的炫技性。当时的英式钢琴发音明亮、颗粒清脆，声音灵巧、华丽，所以在弹奏这些经过句时，要求干净、流畅、光辉、准确，触键要爽快，要注意虚实变化。低指弹奏可以加强手指对键盘的控制能力，加强技术性经过句的准确性。

2、节奏上长出现三连音、六连音、九连音、十四连音，弹奏时要特别注意弹奏出区别。

3、海顿在奏鸣曲创作中继续运用连续切分音这种前古典主义乐派的手法。在练习时一定要慢，特别小心，才不会导致混乱

4、简单又富潜力的动机同音反复处理成紧凑感十足节奏音型：xxx|x，这4个同音反复的动机让我们想起贝多芬的“命运”动机，充满了悬念感。

5、复附点音符使得旋律线的张力大增，在这种动机的控制下，音乐显得十分震慑人心。

在把握海顿奏鸣曲中复杂多变的节奏时，首先要处理好的是恰当的律动感，它可以使音乐动力在整个演奏过程中贯穿始终。而这种律动感不是靠机械的节拍运动获得的，它更多的是依靠音乐内在的本质，靠有机的节奏来完成。演奏中，节奏是一种连续运动的感觉，当遇到复杂的节奏形态时特别应该注意律动衔接的地方，以免匆忙甚至混乱的效果。提高对节奏的感受力，增加手指的稳定性及灵敏度，演奏时要倾听节奏的均匀、弹性、律动及惯性（渐快、渐慢、自由节奏），不断需要内心的听觉，使自己清晰地感觉到乐曲的流动和变化，因为律动是海顿的性格所在。左手应该坚持用严格的节拍弹奏，发挥其推进乐曲的作用。在慢乐

章的弹性节拍，大致的使用范围在乐句的高点处、音色的变化处及音量突然变化处，要注意不能有停顿感，要始终贯穿着音乐的感觉。每一小节的第一个音可以非常轻微地强调一下，使小节的划分有明显感。每个乐句的走向要以节奏来强调骨干音。掌握好有限度的节奏尺寸，不要夸张，节奏不宜太快或太慢，应极其含蓄，给人一种自然的感染。掌握好节律感，容易使双手整齐，小指稍加重音也有利于节奏平均。

### 3.3 装饰音特征

装饰音是一种看起来不显眼，要正确弹奏时却又难以处理的装饰。装饰音是巴洛克时期、洛可可时期以及前古典主义时期钢琴音乐喜爱运用的花样装饰之一。装饰音在作曲上固然不如本音或主干音那么重要，但它除了修饰旋律，美化旋律之外，更可以使音符之间的连接更具生气，使重要的音符更有分量，也更富韵味。

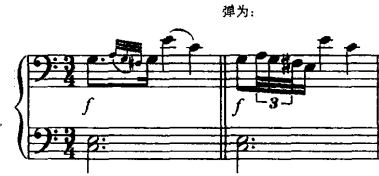
海顿创作晚期才出现的英国式钢琴触键感觉较重，琴键反弹较迟钝，但是由于琴弦粗，音板厚，所以音量大，共鸣强，声音深沉浑厚。随着音乐风格的变化，作曲家越来越追求明亮丰满的音色、气势恢宏的表现力与辉煌绚丽的演奏技术。随着手指在触键过程中对键盘控制力的加强，声音的变化层次更为精细，演奏者的主动性逐步提高，自我表现的余地也逐渐增大。钢琴作为表现自我情感的媒介，越来越富有创造无穷色彩的可能性，深受人们喜爱。但是十八世纪时期的钢琴乐音与弦乐器和吹奏乐器的乐音相比，还是不能做到足够连续的和如歌的。为了在钢琴上也能达到如歌性，使得情感的紧张度具有连续性和不断上升性，作曲家就采用装饰音的手法。

在弹奏装饰音时，我们不仅要弄清它的奏法，更主要的是认识他在音乐表现中所起的重要作用。装饰音不应该被弹奏得短促和支离破碎，应表现出完整的歌咏性。

#### 1、回音

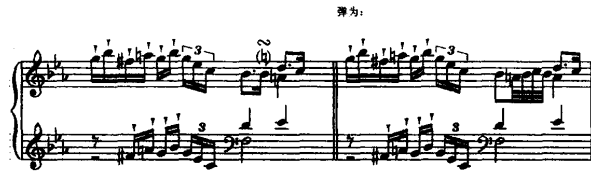
在海顿的这五首钢琴奏鸣曲中，主要有用小音符表明的回音、用“~”标于音符之上的回音、“~”标于两音之间的回音。这些回音大多数都有四个音组成，它的模式为：始于本音上部的邻音，经过本音，再进入下部的邻音，最后回到本音。例如，第58号奏鸣曲中：

(第一乐章 第1小节)




第 62 号奏鸣曲中:

(第一乐章 第 26 小节)



弹奏时, 如果本音是短促的十六分音符, 回音一般弹奏为时值相等的四音; 如果本音时值较长, 回音的最后一个音符应该处理得稍长一点。

2、上波音

海顿钢琴奏鸣曲中的上波音“”, 有时也用颤音记号“tr”表示, 一般



3、颤音

海顿钢琴奏鸣曲旋律中的颤音很多, 这可能是受洛可可音乐艺术的影响。它的形态很多, 弹奏时特别要加以区分。这种产生减值作用的装饰音, 即把一个较长时值的音变为若干短时值的音符, 被减值的音群在弹奏中被赋予了即兴性和节奏的灵活性。

例如, 第 58 号奏鸣曲中:

(第二乐章 第 19 小节)



第 59 号奏鸣曲中:

(第一乐章 第 34 小节)



第 60 号奏鸣曲中：

(第一乐章 第 64 小节)



#### 4、倚音

倚音是十八世纪音乐不可或缺的部分，它是指一个被强调的、非和声的音符，它给音乐增添了生气，使音乐悦耳，挑起听众的注意。它们有“长”“短”之分。

长倚音与它所装饰的音符长度有关，它通常占本音长度的二分之一，对于本音造成悬疑、铺张的效果。

例如，第 58 号奏鸣曲中：

(第二乐章 第 108 小节)



第 59 号奏鸣曲中：

(第二乐章 第 49 小节)



短倚音与所修饰的音符长短没有固定的比例，通常比较短促，与本音是从短

到长，保留了原来的强调，清脆而明亮。

例如，第 60 号奏鸣曲中：

a: (第一乐章 第 47 小节)



b: (第三乐章 第 2 小节)



倚音的长短会完全改变一个段落的效果，在弹奏时应该考虑到上下文，倚音处于怎样的乐段，处于怎样的速度中，然后再作处理。

总之，十八世纪的装饰音在正确弹奏时，要注意：

1、弄清乐谱上装饰音的真正含义。一方面可以依据当时的文献记载，从可以信赖的乐谱版本上研究各种装饰音记号、名称、弹法。另一方面可以从现在的学者与演奏家的演奏中去找寻可靠的弹奏法。

2、装饰音的正确弹法还要依照旋律、节奏、和声诸条件的差异，采用适当的演奏。当本音加上装饰音后，本音产生向后的移位，移位后本音的色彩变得柔和，稍强的音被装饰音所替代，又由于乐曲速度的不同，装饰音时值与本音的时值比例发生变化，处理时也有微小的自由伸缩。

3、装饰音的使用要得当，如果装饰过度也会损害原有的特色。

### 3.4 和声特征

通奏低音技巧是巴洛克时期另一主要特点，即强调一个独立的低音声部持续在整个作品中，而上方的高音部则比较华丽，富于装饰性。由于强调对比，和声变得越来越丰富，和声活动的紧张性日益突出。在市民阶级时代的新音乐中，以前那种不完整的、不停演奏的动机组合被十分完整的、综合的主题所取代。这种和声的张弛成了音乐的中心，形成了界限分明的主题和乐段。因此，钢琴音乐风

格上的演变首先表现在从多声部的复调对位形式转入以旋律为主的主调和声形式。

调性、和声的安排上升为作品的重要因素，段落或乐章有更加明确的终止式，强调更加简洁的和声风格。低音部与和声处于从属地位，只对旋律起伴奏作用，和声随着旋律周期性地呈现半终止、全终止。和声的性质属于自然音阶性质，而不象巴洛克时期是半音性质。

海顿继承了在巴洛克晚期及洛可可风格时期的和声语汇：I-IV-V-I、I-IV-I、I-V-I 的进行，用于结构内部和终止式，用以肯定调式调性，加强乐曲的收束感。在他的晚期钢琴奏鸣曲中可以看到，他的和声语汇侧重于 I-V-I 主属不断交替的功能进行。例如，在第 59 号奏鸣曲第一乐章的呈示部中：

(第 13 小节)



海顿作为历史的继承者，在以主调音乐写作为主的基础上，又受到前辈们复调写作技术的潜移默化，他使复调手法在功能和声的基础上发展，使基本和声语汇得到丰富和扩大，形成对位化和声。海顿一方面大量使用副属和弦的离调手法及不同形式的和弦外音，声部进行半音化、线条化；另一方面，在离调中还使用了一连串的减三、减七和弦，这种半音化和声语汇已远非早期那种基本语汇所能相比的了，它造成了调性的复杂化，在音乐进行上与呈示部形成对比。

在晚期创作中，海顿在展开部中的调性频繁转换，并通过离调、转调使调性模糊、游移不定，和声语言富于动力，烘托出旋律形象的表现力和美感，音乐写作具有极大的创意性。以第 59 号奏鸣曲为例，第一乐章中，展开部从主调开始向属方向离调后经过一系列转调，到达 f 小调主和弦，主属和弦交替进行。第 116-120 小节运用了到 IV、VI 方向的离调，副属和弦大量使用，属功能和声的进行体现于这种半音化进行的复调织体中。展开部的结尾处，到达主调的  $V_2$  和弦，由一个华彩性的下行旋律引向再现部。这种写作手法充分反映了展开部的要求——远离主调。海顿晚期创作时调性的复杂化使得音乐的戏剧性得到体现，尤

其是三度关系调性的转移，这种调性布局已经预示着贝多芬的调性思维特点。这是海顿创作进入完全成熟阶段的体现。

海顿作为维也纳古典乐派的奠基人物，不但总结前辈的和声手法，而且进行了创造性发展，成为后世作曲家和声写作的基础，起到了承前启后的重要作用。

### 3.5 继承、发展与影响

众所周知，海顿作为维也纳古典乐派的重要作曲家之一，对西方音乐的形式发展和内容深化，都起到了积极的推动作用。海顿不仅影响了莫扎特和贝多芬等后人，更为维也纳古典乐派音乐语言的成熟和完善做出了巨大贡献。由于海顿的努力，钢琴奏鸣曲这一体裁才真正具备了独立的形式特征并且在内容上得到深化。然而就是这样一位西方音乐进程中的重要人物，国内音乐史学界对其音乐风格的理解与认识却不够详尽。

事物的生成必然有它得以酝酿的养料和环境，海顿钢琴奏鸣曲风格的形成自然也不例外，当时社会的时代背景、文化氛围、音乐语言风格和作曲家本人的个性特征等都影响海顿的创作。巴洛克时代不论在精神上还是在音乐语言、织体的运用上都存在着很多十八世纪维也纳古典乐派作曲家可以吸纳的地方。但是，这些宝贵财富只有在符合新风格的前提下实现创造性的转化才能再放光芒。海顿将传统进行变化发展，使其适应新时期的审美理想，形成当时人们所向往的一种音乐风格。海顿的伟大就在于：当初在音乐风格“转变”时，他能够抓住机会，从传统中“提炼”精华来为其所用。十八世纪启蒙运动的影响使海顿追求世俗的、贴近民众的音乐；巴罗克的戏剧效应令他感受到对比带给音乐的推动作用，不适应、不协调等戏剧性对比是海顿对巴洛克精神的创造性继承；调性音乐语言在十八世纪的高度发展也为海顿创作提供了有力保证。海顿对音乐的热爱，对人生、世界、自然所持的豁达态度和他乐观坦然的性格，使他的音乐里充溢着健康、质朴、幽默、轻松的情趣。海顿受到启蒙时期的思想影响，始终坚持音乐能给人以幸福和鼓舞的信念。他的音乐风格与奥地利维也纳丰富的城市音乐和民间音乐紧密相连，清新明快的旋律、简明清晰的和声织体、合理匀称的结构、别出新裁的细节处理，以及从力度对比的出人意料到不规律的节奏等等，都导致海顿的音乐与众不同，既不同于前期或同时期的作曲家，也区别于莫扎特或贝多芬，他所完善的维也纳古典主义风格与样式，还需要由其后辈去继续充实和发展。

历史并不是孤立存在，事物之间总是存在有各式各样的联系。与海顿同属维也纳古典乐派的莫扎特、贝多芬对由海顿规范下来的钢琴奏鸣曲写作形式进行了继承，他们曾学习并效仿海顿的钢琴奏鸣曲进行写作。海顿对莫扎特的影响主要表现在：不规整的句法，莫扎特同样摒弃了规整的乐句安排，取而代之的是海顿式的不规整句法；旋律的动机式展开，莫扎特同海顿一样能够使这种旋律的动机式发展呈现出喜剧效果。莫扎特是一个合格的学生但不是生搬硬套的复制者，开阔的心胸、广博的见识令他能够做到兼容并蓄，一方面他虚心地向海顿学习音乐技法；一方面他又不轻易抛弃自己的意大利音乐传统。

海顿的钢琴奏鸣曲创作富有人性化，聆听他的音乐就像在感受他的思想一样，这里面有讽刺、嘲笑、评论、调侃等意识活动的表现。它们时而机智幽默，时而悲伤内省；时而俏皮，时而故弄玄虚；时而规范，时而突破常规、令人迷惑；时而憨态示人，时而古灵精怪、让人捉摸不透。这种音乐风格无论对欣赏者还是演奏者都具有强烈的吸引力，因为戏剧性的矛盾、不协调增强了人们对音乐本身的好奇。

海顿频繁地使用暂停和沉默，假再现和意外结尾，力度、节奏、和声的突然改变等手段为形式结构提供松弛、巧妙的转换、接替和变化，这些手法造成的夸张、不和谐和模糊成为了海顿音乐语言中不可或缺的组成部分。聆听海顿晚期钢琴奏鸣曲会发现他似乎越发让人捉摸不透，他拥有快速转化音乐角色的能力，不同性格的音乐都能在他的手中“和平共处”，难怪莫扎特会说：“除去约瑟夫·海顿之外，没有一个人可以像他那样做到：玩笑戏谑与诧异触动，让人开怀大笑与极为深厚的情感。而这一切他都做得如此巧妙。”<sup>14</sup>这真正体现了海顿对音乐的高度把握能力。

海顿晚期钢琴奏鸣曲的音乐是非常敏感、深刻而丰富的，绝不是平板、单一的。海顿的钢琴音乐使他的情感得到了充分的倾诉与发挥，达到了完全可与他的交响曲、弦乐四重奏相媲美的高度，而弹奏海顿钢琴奏鸣曲的困难所在，在于风格的分寸标准及掌握，在于是否符合世界音乐界所认同的基本标准，在于内在的深刻与外表的含蓄和有节制的统一，在于技术整齐、漂亮和准确性，在于对音乐的独特观念和理解的灵敏悟性。因此，风格上的严谨以及忠于原作等各个方面都

---

<sup>14</sup>于润洋 主编，《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2001年版，第194-195页



能显示出演奏者的水平。只有从音乐的本身深入挖掘，对音乐的内涵加深理解，对每段、每句、每个音符的徐疾轻响及其包含的意义透彻感悟，只有这样，才能真正体现海顿音乐的本质，才能实现自己的观念和意境的可能性，才能把音乐自然而然地化为自己的灵魂。

## 结语

在钢琴演奏教学中，奏鸣曲始终处于十分重要的位置，这一体裁从初级基础学习阶段一直贯穿至高级学习阶段。但是海顿的钢琴奏鸣曲出人意料的受到忽略、误解。在国内教学与演奏中，人们往往更多的选用莫扎特、贝多芬钢琴奏鸣曲。其实海顿的奏鸣曲无论在创作手法、演奏技巧，还是情感表达上都值得做深入了解和剖析，从对作曲家创作环境、创作情感的理解中把握作品。

海顿的钢琴奏鸣曲是已经完成的艺术品，但钢琴家加以演奏使它再生，也是一种活的艺术。“诠释”有其限制，也有其自由，而限制与自由协调融合，是演奏的最高原则。因此，要把握好限制与自由的界线，就要从作品的外延开始层层深入研究，这样才能做到在演奏时真正还原作品的本来面目。尽管十八世纪传统下的音乐在风格、表达方式、响亮度及演奏方式等各方面，现如今要求完全忠实的演奏确实有很大困难，因为我们会受到下列的三种影响：1、现代钢琴于十七、十八世纪的键盘乐器大不相同；2、今天的钢琴家是近代演奏传统所训练出来的，与海顿时代的钢琴家的演奏路线不同；3、听众对音乐的观点，在“保守”与“现代”两个极端之间，可能有相当的差异。但是我们可以努力做到接近作品原貌，从奏鸣曲与奏鸣曲式的发展脉络，从钢琴的发展过程，从海顿当时的创作环境，从海顿经历的音乐风格变化，结合当时思想文化领域“启蒙运动”和“狂飙突进运动”的影响，多角度确定海顿晚期钢琴奏鸣曲的音乐特点，从钢琴演绎的角度进一步研究如何恰当地表现作品的精神内涵。当我们用现代钢琴来阐释海顿晚期钢琴奏鸣曲时，要尽量保存其旋律的线性进行感，古钢琴虽然在弹奏和弦的效果上比较缺乏完整感和延长感，但旋律却更清新，现在演奏时就要努力去保存它，这样才会对演奏海顿有更高的忠实度。

通过对海顿晚期五首钢琴奏鸣曲的研究，我们对他在后巴洛克时期与维也纳古典时期甚至浪漫主义时期的音乐风格变化中所起的影响与作用有了透彻的理解，对如何把握风格，体现作者创作意图，在理论上作了深入的研究。但是本文的最终目的在于通过作品外延与内涵的研究，以期在奏鸣曲体裁的教学与演奏中对海顿及其钢琴奏鸣曲有较完整地认识。因此，所有文字分析都是为演奏，为音乐做准备，只有当理论用于指导音乐，理论转化为音乐时，它才体现出真正的价值，否则一切理论都是纸上谈兵。

C·P·E·巴赫曾经说过：“一位音乐家不可能先使别人感动，然后才自己感动；他必须把自己放进各式各样的情绪冲动，也就是他想在听众身上激发的那些情绪冲动之中。”“演奏必须出自心灵，而不能像一只经过训练的鸟。”“如果一个人杰出地掌握了所有技巧方面的东西，尽管如此他还不是一位真正的、动人的和合格的钢琴家。”<sup>15</sup>最后，我想强调的是对作品全方位的剖析有助于更深刻、忠于原貌地演绎，然而更关键的还是在于演奏者必须首先最强烈地表现出自己的所想，他必须赋予音乐以“灵魂”，并且通过最深刻地自我陶醉于音乐之中而达到对听众产生富有启发性的效果。

---

<sup>15</sup>（德）莱奥·巴莱特、埃·格哈德 著，王昭仁、曹其宁 译，《德国启蒙运动时期的文化》，商务印书馆，1990年1月北京第1版，第318-319页