

曲阜师范大学

硕士学位论文

论贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮处理手法

姓名：唐雯

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：马东风

20060401

贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮处理手法

摘要

作曲技术理论作为音乐学习的必修课越来越得到音乐院系的重视,为了使作曲技术理论的教学与实践更臻于完善,本文以贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮处理手法为研究点,运用举例法、类比法等科学的研究方法对贝多芬的作曲技法做一些简单的总结和概括。贝多芬作为世界上最伟大的天才作曲家之一,他创作的音乐极大的影响了音乐的发展,贝多芬一生创作的32首钢琴奏鸣曲是他全部作品的重心所在。在奏鸣曲中,奏鸣曲式扮演主要角色,贝多芬完善了奏鸣曲式中机构内部的对比因素,扩大展开部的矛盾冲突和发展的动力,使他的钢琴奏鸣曲远远地超过了前人,创造出一种他自己独特的音乐风格,由此奏鸣曲式作为一种通用曲式构造到贝多芬达到了高峰。在奏鸣曲式中,由于矛盾的冲突特别的激烈,往往造成曲式中高潮迭起,分析曲式中的高潮手法又成为掌握奏鸣曲式的必要手段。贝多芬就是充分利用了他丰富多样的技术手段形成奏鸣曲式中的高潮,在他创作的钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式中,我们可以发现他是怎样使用力度的变化、音区的调动,借助织体的改变、速度的对比、和声的变动以及其他的音乐技术手段,在相同和不同的主题材料之间形成起伏与高低潮。本文着重从高潮出现的位置、高潮出现前后的节奏特点、高潮出现时的力度变化、高潮出现时的调性变化、高潮出现时的和声变化、高潮出现时模进手法的运用等几方面就贝多芬在作品中如何以极周密的计划促成建筑式的、精巧的高潮这一问题进行详尽的分析,从而揭示其要领。

关键词: 贝多芬、奏鸣曲、奏鸣曲式、高潮、模进

Abstract

Music Composition technical theory is more and more respected as musical learning courses at Musical institute. In order to the theory of composer technology become perfect in the teaching and practice, this essay give some simple summary and generalization for Beethoven's composition techniques though applying instance, analogy and other scientific research methods on Beethoven's sonata form climax in piano sonata. Beethoven is the greatest one of gifted composers in the world, he composed the music affected the music development, Beethoven's 32 piano sonatas is the focus of his entire works in his lifetime. In sonata, sonata form plays a major role. Though perfecting internal comparison of factors in sonata form and expanding conflicts and development momentum in Development Department, that lead to Beethoven composed piano sonatas far exceeded our predecessors and created a unique musical style of his own. Therefore the sonata form peaked to Beethoven as a generic musical form. In sonata form, because the conflict of the contradictions particularly intense, often resulting one climax after another in musical form, analysis these climax approach has become a necessary means of control sonata form. Beethoven is full advantage of his variety of technical means to form climax in sonata form. Among his creative sonata form in piano sonatas, we can discover how he used the dynamics change, musical regional mobility and with the help of musical tessitura change, the rate comparison, harmony change and other musical technical means to form the undulate and high or low tide in the same and different subject materials. This essay analysis Beethoven how to compose the exact and ingenious climax through thoroughly considered plan in his works, thus to reveal the gist, it focus on emerging position, rhythm features, dynamics change, melody change, harmony change, sequence technique about climax.

Key words: Beethoven, sonata, sonata form, climax, sequence

贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮处理手法

前言

贝多芬(Ludwig Van Beethoven,1770——1827),德国作曲家,是古往今来最伟大的天才作曲家之一。贝多芬集古典音乐之大成,并大大发展和改变了古典音乐,成为浪漫乐派的源头,开辟了浪漫时期音乐的道路,由此可见贝多芬对世界音乐的发展有着举足轻重的作用,被世界人民尊称为“乐圣”。贝多芬的创作构思宽广,形象宏伟,感情深邃,对比鲜明,在他一生孜孜不倦的创作生涯中,创立了自己独特的风格和形式,使他创作的音乐中都充斥着戏剧性的情节和感情上的活力。他的一生创作了许多世界著名的和受人爱戴的音乐艺术珍品,如《第三交响曲(英雄)》、《第五交响曲(命运)》、《第六交响曲(田园)》、《第九交响曲》、《悲枪奏鸣曲》和《月光奏鸣曲》等等。

对于贝多芬来说,最适合表达他的感情的渠道就是奏鸣曲这种形式了。贝多芬一生创作的32首钢琴奏鸣曲,在西方音乐史上占有及其重要的地位,它是钢琴艺术史上的高峰,通常为钢琴家们奉为“圣经”。这32首钢琴奏鸣曲几乎贯穿了伟大作曲家的一生,带有一定的自传意义,并成为贝多芬全部作品的重心所在。早在一七八一年,贝多芬就在波恩写过三首无作品编号的钢琴奏鸣曲。从作品2号(1796年前)到作品111号(1822年)的三十二首钢琴奏鸣曲,不仅在创作时间上延绵了近三十年,在数量上超过其他体裁的作品,而且在思想内容和艺术成就上和他的交响曲一样,代表了贝多芬毕生创作最重要的一个方面。这32首钢琴奏鸣曲,在贝多芬的全部作品中,是最有生命力的部分,他将自己的思想感情全部倾注于钢琴奏鸣曲的创作中,并通过这种形式大胆地表达了自己对时代和社会的认识。贝多芬创作的钢琴奏鸣曲不仅高度总结了从巴洛克时期到维也纳古典乐派时期欧洲钢琴音乐创作的精华,而且还发展和提高了钢琴奏鸣曲的音乐表现力。贝多芬通过充分发挥自己丰富情感和思想使他创作的钢琴奏鸣曲具有更宽广,更富有

戏剧性的音乐效果，通过他创作的钢琴奏鸣曲，就可以充分显露出他非凡的创作才能和具有深刻内涵的艺术表现力。贝多芬对奏鸣曲的一大改革，便是推翻其刻板的规条，给以范围广大的自由和伸缩，使它伸展雄辩的技能，他的 32 首钢琴奏鸣曲各乐章的次序不是墨守成规的依照快——慢——快的成法，同一章内各乐思之间的关系变的自由了，各个连接句或连接段也大为扩充，也更有生气，有了更大和更独立的音乐价值。他的钢琴奏鸣曲曾使世界上许多著名的音乐家、钢琴演奏家为之感动、折服，列宁在听过《热情钢琴奏鸣曲》曾说过这样的话：“我还不知道有比‘热情奏鸣曲’更好的音乐，我真想每天都听它，这真是了不起的非人间的音乐。”

在贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲中，奏鸣曲式扮演主要角色。作为西方器乐曲创作最重要的曲式组织机构之一的奏鸣曲式，它是在以调性上的材料中矛盾对比，同时又统一两个主题之间的特殊关系以及它们在整个乐曲发展中所表现的积极展开为基础的一种复杂的复合曲式，奏鸣曲式的这种结构基础决定着它表情能力的十分广泛：特别擅于对戏剧性、英雄性、史诗性或悲剧性内容做深刻的表达；同时也擅于表达抒情性的、具有心理刻画性质的，以及富于哲理性的内容，这就使它成为器乐曲式最高形式的代表。奏鸣曲式一般运用在钢琴奏鸣曲的快板第一乐章（有时在其他乐章也会出现）。典型的奏鸣曲式属于一种三部性的机构：第一部分称为呈示部（A），在呈示部中是不同性质的对比主题的呈示，这些对比主题构成我们称之为“主部”和“副部”的关系。第二部分在一般情况下是这些对比主题进一步的配合发展或更加剧烈的矛盾冲突，这部分成为“展开部”（B）。第三部分，乐思发展达到新的阶段，主题之间出现新的关系，在对比陈述和剧烈发展之后，再现的各主题趋向统一，相互接近，成为具有鲜明的结论意义的段落，这个部分成为“再现部”（C）。早期的奏鸣曲式中 B——展开部的不稳定性还不足以与 A——呈示部的稳定性相抗衡，B 无力与 A 并驾齐驱，使奏鸣曲式不能完全发挥他自己巨大的发展动力。在贝多芬心目中，经典的奏鸣曲式也并非是不可动摇的格式，而是可以用作音响上的辩证法：他提出一个主题，一个副题，然后获得一个结论，结论的性质或是一方面胜利，或是两方面调和。总之，由于基调和主题的自由选择，由于发展形式的改变，贝多芬把古典的奏鸣曲

式结构化为表白情绪的灵活工具，形成了钢琴奏鸣曲的“贝多芬”风格。贝多芬完善了奏鸣曲式中机构内部的对比因素，扩大展开部的矛盾冲突和发展的动力，使他的钢琴奏鸣曲远远地超过了前人，创造出一种他自己独特的音乐风格，由此奏鸣曲式作为一种通用曲式构造到贝多芬达到了高峰。奏鸣曲式作为一种音乐组织形式，兴盛了两百余年，在达到高峰后虽已逐渐衰落，但在音乐创作中起着不可磨灭的重要作用。即使许多不被称为奏鸣曲的音乐作品，其内部构造仍有着“奏鸣曲式”的影子。通过分析奏鸣曲式发展最成熟的贝多芬的作品掌握这种在音乐历史发展过程中起过及其重要作用的音乐结构、组织方式，对我们以后对音乐作品的分析与创作都具有深远的影响。

在奏鸣曲式中，由于矛盾的冲突特别的激烈，往往造成曲式中高潮迭起，分析曲式中的高潮手法又成为掌握奏鸣曲式的必要手段。在大型曲式中，高潮是情感的爆发、情绪的宣泄、矛盾的焦点或动荡的顶峰。高潮有较短的高潮点；有较长时值的高潮区。在高潮区中可更充分的显示高潮的功能，尤其是在需要加以执著保持的高潮中，要调动各种因素去延续、支持高音区的紧张度，以充分发挥高潮曲的结构功能。在奏鸣曲式中，高潮对全曲的组织作用是巨大的。一个安排得恰当的高潮，它能把各个小高潮点连结起来，它能够使形成高潮本身的过程以及缓和过程的所有这些旋律片断，连结成一条完整的、统一的、气息宽广的旋律线，它是乐曲本身最扣人心弦的地方。在奏鸣曲式等大型的曲式结构中，高潮的形成手段又是丰富多样的，它不仅可以使用力度的变化、音区的调动，还可以借助织体的改动、速度的对比、和声的变动以及其他的音乐手段，在相同的和不同的主题材料之间形成起伏与高潮。高潮的布局取决于整个作品的艺术构思和艺术表现，同时和作品的体裁形式、风格紧密联系着，因此，作者的音乐构思和表现集中的汇集在高潮的布局和处理上。贝多芬就是充分利用了他丰富多样的技术手段形成奏鸣曲式中的高潮，在他创作的钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式中，我们可以发现他是怎样使用力度的变化、音区的调动，借助织体的改变、速度的对比、和声的变动以及其他的音乐技术手段，在相同和不同的主题材料之间形成起伏与高低潮，给整个曲式以最亮丽的一点，在人们心中留下难以磨灭的情怀。

根据普遍的一致看法，贝多芬创作的音乐极大的影响了音乐的发展，所

以对贝多芬的研究成为了音乐研究的一个重要部分，也成为人类音乐科学努力总和的重要组成部分。这些努力集中反映在对有关贝多芬生活和创作的文献、描述和解释的知识上。贝多芬钢琴奏鸣曲中的奏鸣曲式虽然被大多数曲式分析的教材作为范例加以分析总结，也一直是作曲技术理论方向的学者学习创作的重点和典范，但贝多芬钢琴奏鸣曲的研究工作集中表现在介绍和专门研究中以论文和简要的提纲形式发表成论文和书籍，关于这些音乐作品的文献多的不可盛举，而且那些“名著”的主要部分已经被千百次地从各个不同的角度就其各种作用来加以阐述和研究。纵观所有分析和研究贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的书籍和论文文献时，笔者发现把高潮的处理手法作为切入点进行横向、纵向的综合性分析还是一个薄弱环节，往往是被人忽略，不被重视的研究部分，所以形成了这篇文章的整体构思。在音乐的创作中，高潮不仅是在歌曲或小型器乐曲中由旋律线或者低音线的运动构成的，它还会出现在像奏鸣曲式等这样的大型曲式中，使乐曲本身具有了强烈戏剧性的兴奋、令人窒息般的紧迫人心的高潮。这种大型曲式中的高潮，是旋律高潮在音势上，动机上及节奏上也融合为一体进入的高潮，在奏鸣曲及交响曲中的主要主题呈示终了之后（或再现反复终了之后）的结束句和发展部及尾声等处，要使兴奋与紧张达到必要的顶点时，都是运用这种方法。那么用什么样的手段与形式能够最有效地得到目的，不能一概而论，下面就贝多芬在作品中如何以极周密的计划促成建筑式的、精巧的高潮的一段进行分析，从而揭示其要领。实际上研究分析乐曲的高潮处理手法具有很大的意义，它可以帮助了解乐曲内容发展总的面貌和全过程，了解情感变化是怎样布局的，怎样发展的，对高潮的技术处理还会影响到整个乐曲的和声、织体、音区、调式、力度等各个方面及其对这些方面的安排所产生直接的影响。本文将从分析贝多芬创作的 32 首钢琴奏鸣曲中的奏鸣曲式入手，着重从高潮出现的位置、高潮出现前后的节奏特点、高潮出现时的力度变化、高潮出现时的调性变化、高潮出现时的和声变化、高潮出现时模进手法的运用等几个侧面来讨论高潮处理手法这一问题。笔者希望通过本文可以达到抛砖引玉的效果，并能为贝多芬音乐作品的研究工作贡献自己的见解和研究成果，使作曲技术理论的教学与实践更臻于完善。

一、高潮出现的位置

1、展开部是高潮出现的最频繁的位置

奏鸣曲式是通过对比或矛盾冲突的主题经过发展过程而再现的得到统一。奏鸣曲式中呈示部的核心是陈诉与确立，展开部的核心是离心与重组。展开部中对调性的不断偏离以增强离心倾向与不稳定感，将在呈示部中建立起来的主、副部之间的平衡关系打破，音乐在新的层次上一浪一浪的向高潮推进，最终又趋向原有中心，引向再现部，合乎逻辑地重现主要音乐材料，回归平衡与稳定。

奏鸣曲式中的展开部是奏鸣曲式中的核心部分，也是基本乐思进行发展的最重要的部分。在奏鸣曲式中呈示部所陈诉的主题内容，主要是通过展开部才能全面的从各个角度揭示出来，使主题得到广阔发展的余地。奏鸣曲式原则中的展开部篇幅大、层次、段落多、变化的程度大、戏剧性矛盾冲突可以得到很激烈的斗争并通过斗争而达到音乐的最高峰。在奏鸣曲式的展开部中直接进行矛盾的冲突，极为鲜明的体现了创作者创作乐思的积极展开。^①由于展开部写作的自由度极高，对展开部的协作就可以充分发挥作曲者丰富的想像力与组织力，成为作曲者智慧与思想最集中的地方。

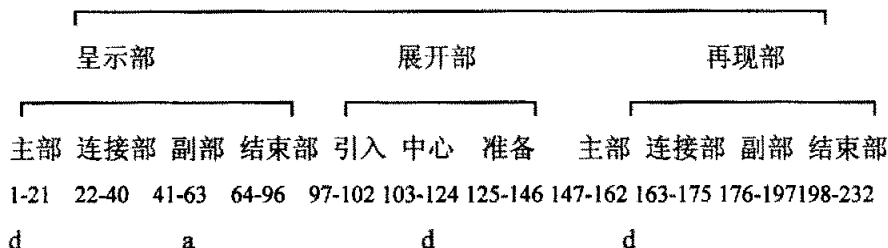
展开部的具体结构大多可分为：展开部的引入部分、展开部的基本部分、再现部的准备部分。^②其中展开部的基本部分是展开部中最主要的部分，音乐主题的变化、形象的发展、矛盾的冲突、价值、交织都在这一部分进行，这一部分的结构往往也体现了乐思发展的重要过程和鲜明的目的性，音乐的发展在这一部分往往逐渐形成全曲总的高潮，深刻地显示乐思发展的巅峰。为了深入揭示形象变化的各个部分，增强对比，突出矛盾冲突，也可以分为几个段落，逐渐形成总的高潮，使乐思发展的淋漓尽致，使音乐的戏剧性达到极为剧烈的程度。

① 《曲式与作品分析》 吴祖强 第 282 页

② 《曲式与作品分析》 吴祖强 第 288 页

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“暴风雨”》Op.31 No.2 第一乐章
第一乐章
奏鸣曲式



从上例所举出的贝多芬《钢琴奏鸣曲“暴风雨”》Op.31 No.2 第一乐章可以看出贝多芬创作的钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式中的展开部规模已经得到了前所未有的扩大。在这一乐章中，呈示部拥有 96 小节，展开部拥有 50 小节，再现部拥有 96 小节，展开部在整个乐章中所占比例接近四分之一，逐步提升的比例分量使展开部已经成为在整个奏鸣曲式中与呈示部和再现部相匹敌的重要部分，这一点是在整个奏鸣曲式的发展过程中具有革命性意义的。在奏鸣曲式整体的发展过程中，是巴赫首先把展开部变成了一个独立的部分，但是当时的展开部还不大，无论在所占比例或是在音乐发展上都不能与呈示部和再现部相提并论。后来经过海顿和莫扎特的变革，展开部仍然只有简短的一小部分而且平淡无奇，这些都使展开部的作用微乎其微，只能对呈示部的主题做一个简单的展开，并没有达到真正意义上奏鸣曲式展开部中音乐的对比与发展，在海顿和莫扎特创作的展开部甚至整个奏鸣曲式中，几乎很难发现巨大的感情起伏，更不会发现强烈的个性对比和音乐发展中所形成的整体高潮。与前辈相比，贝多芬已超越了巴赫、海顿和莫扎特钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式写作的局限性，在奏鸣曲式展开部的创作中，他充分调动了和声、调式、调性、音区、力度、节奏、速度、织体等音乐的基本表现手段，使音乐充满了戏剧性的冲突，造成整个奏鸣曲式的高潮。

例:

贝多芬《钢琴奏鸣曲“暴风雨”》Op.31 No.2 第一乐章

展开部:

The image displays a musical score for the development section of the first movement of Beethoven's Piano Sonata 'Storm' (Op. 31 No. 2). The score is divided into two main sections: **Largo** and **Allegro**.

The **Largo** section (measures 1-11) is marked *pp* (pianissimo) and features a slow, dramatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo then shifts to **Allegro** (measures 12-15), marked *p* (piano) to *f* (forte). This section is characterized by a rapid, rhythmic pattern in the right hand, often described as a 'storm' motif, and a more active bass line. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*, and includes measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15.



在贝多芬《钢琴奏鸣曲“暴风雨”》Op.31 No.2 第一乐章中，展开部是呈示部中潜藏和萌芽因素的继续和发展，它以形象的对比性和材料的冲突性导致戏剧性的高潮，正像贝多芬给魏格列尔信中写到：“没有任何

安宁！”展开部首先以主部 Largo 材料引入（97——102），接着在从属调性上展开连接部材料（103——124），突出了矛盾，形成该乐章的高潮和中心部分。属准备部分（125——146）转为双手八度齐奏写法，sf.的力度，凸显了音乐的棱角，具有典型泼辣的谐谑性格，dim 力度的出现为再现部进入作了情绪上的准备，并最终巧妙的那波里和弦引出再现部。在展开部的基本部分（103——124）中，以#f 小调（及其尖锐的对比——从大调至小调）为中心，从 pp——ff 以加倍的力量重又恢复了感情的斗争。焦急不安的八分音符的“捣锤”（第 121 小节起）是高潮，它加强了主要主题的戏剧性因素，成为全乐章高潮的中心部分。

通过以上两个实例我们可以清楚的看到贝多芬已经把奏鸣曲式发展成为一种从多方面表现音乐形象，矛盾冲突的大型戏剧性机构。贝多芬对奏鸣曲式的贡献，不仅仅体现在了增加主题之间与乐部之间的对比强度，还通过拓展展开部与尾声使奏鸣曲式乐章的篇幅达到前所未有的长度，使展开部的规模常常扩充至超过呈示部的规模，达到可以与呈示部和再现部相抗衡目的。

贝多芬大部分晚期奏鸣曲的展开部的规模小于呈示部及再现部，例如第 29 首第三乐章，呈示部为 67 小节，展开部仅为 20 小节；第 31 首第一乐章，呈示部为 35 小节，展开部仅有 16 小节。其他的，如第 28 首第一乐章，第 29 首第一乐章，第 30 首第二乐章，第 31 首的第一乐章及其第 32 首的第一乐章，展开部均比呈示部的规模小。只有 28 首第四乐章和第 30 首第一乐章的展开部比呈示部规模大。所以贝多芬晚期奏鸣曲式的展开性较之前期普遍略显得不够剧烈，这一方面是由于规模比例的问题，另一方面也是由于晚期奏鸣曲式主副部的对比不够鲜明，戏剧性不够所导致的。贝多芬创作的晚期钢琴奏鸣曲较之前期给人一个很明显的感受即为全曲的高潮点不太明显，高潮区不长，而且推向高潮的幅度、动力及高潮点的爆发和降落均不象前期中那样鲜明激昂。例如第 28 首第一乐章高潮点在 48 小节上，高潮区很短。第 31 首第一乐章高潮点及高潮区都不明显。但总体来说，贝多芬晚期创作的钢琴奏鸣曲中的奏鸣曲式所处的位置大多还是在在展开部偏后的部分或再现部开始的前或后的

地方。

2、 再现部也会出现全曲的总高潮

奏鸣曲式中再现部由于受到展开部分的冲击，使再现部分也出现了活跃、不稳定、继续展开的因素，从而形成动力性再现。动力性再现起着继续展开推向高潮和概括、收束等多重功能作用。所以在奏鸣曲式中，展开部总的高潮通常出现在展开部结束和再现部开始的交接点上，它相当于整个奏鸣曲式最后三分之一的位置，也是全曲高潮的所在地。^①再现部的主题与展开部紧密连结，成为展开部中主题发展的顶点（高潮）。

在贝多芬创作的 32 首钢琴奏鸣曲中，有些奏鸣曲式的正主题发展的总高潮在再现部的开端处来到，在尾声中正主题才开始降落，刻画出有如悲剧性逐渐平伏的形象特性。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP. 109 第一乐章

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 109. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte (f) dynamic marking and features a series of chords and moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a piano (p) dynamic marking and a 'ritardando' (rit.) instruction, indicating a slowing down of the tempo. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor).

① 《曲式与作曲技法》 夏中汤 第 193 页

在贝多芬的这首钢琴奏鸣曲的第一乐章中，展开部中出现了“生动活泼”的音乐、颤动不安的音型，照巴赫“模式”的前奏曲的方式谱写出来，一直引向再现部。第 48 小节是再现部的开始，可以看到，整个感情的高涨从 44 小节的 CRESC 开始，直到 50 小节达到顶点，也是整个奏鸣曲式的高潮，这时感情的高涨已经从展开部的尾部一直延续到再现部的开头，并与开始的音乐结合，又突然的进入柔板。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP、111 第一乐章



在贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP、111——最后一首奏鸣曲中，第一乐章的奏鸣曲式中的简短方式和内容都独具特色。全乐章分为五个部分：第一部分是引子部分（1——18）、第二部分是呈示部（19——72）、第三部分是展开部（73——92）、第四部分是再现部（93——147）、第五部分是尾声（147——159）。这个奏鸣曲式的展开部是以主要主题赋格曲风格的发展为中心，时刻都充满着潜伏的力量，最终在再现部显示了暴风雨般的气势，运用了来自第一主题的音符——一个命运式的动机充分发展，在达到全曲最高潮后，又迅速平息下来。

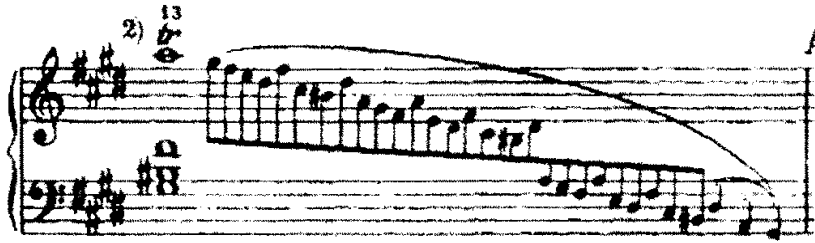
3、 曲尾也可以作为高潮的发生地

曲尾的重要性与日俱增，在奏鸣曲式发展的成熟时期，这个部分已经成为奏鸣曲式乐章结构上一个如此重要的特征，以至值得更多的注意。起先，曲尾仅仅是通过重复最后的终止进而加强乐曲的结束感，而特别是从贝多芬时代以来，它已经变成了乐曲结构中一个具有高度组织性和不容忽视的部分。贝多芬奏鸣曲式中的尾声，为了和展开部取得平衡，也有相应的扩充，经常成为第二展开部，贝多芬的曲尾在使乐曲达到高潮而完满结束，是卓越超群的。^①

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》Op.27 No.2 第三乐章

① 《论曲式与音乐作品分析》 人民音乐出版社编辑 第 233 页



自海顿以来，维也纳古典乐派创作的钢琴奏鸣曲都是把重点放在第一乐章上，可是贝多芬在《钢琴奏鸣曲“月光”》Op.27 No.2中却是这样设计整个奏鸣曲中的曲式布局：第一乐章为单三部分歌谣曲，第二乐章设计为复合歌谣曲式，第三乐章才是奏鸣曲式。在整体的乐曲发展的布局设计上，贝多芬把整个奏鸣曲的高潮放置在最后一个乐章的奏鸣曲式上，这样安排好像偏离了人们所固有的奏鸣曲感情发展的模式，其实这样安排的曲式结构反而更引人注目，使创作的这首钢琴奏鸣曲无论在曲式安排上还是在感情处理上都更加成功。特别是贝多芬把第三乐章奏鸣曲式的总高潮也放置在尾声部分，表明了贝多芬开始逐步脱离海顿、莫扎特古典乐派的影响，开创了自己独特的奏鸣曲式时代。贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》Op.27 No.2第三乐章中的尾声结构庞大、手法精巧，乐曲的紧迫感要求整个奏鸣曲式的尾声一直充满着戏剧性：这是一副暴风雨的图画，甚至较有人情味的热情洋溢的第二主题也未能使之缓和。谱例中所列举的段落是急剧上下行的琶音，再加上f的强音力度，犹如狂风暴雨般席卷着人们的感情，音符也由八分音符的三连音之间变为十六分音符，音域大跨度的涨落、力度不断的加强、节奏步伐的加快都在尾声形成精彩的高潮，戏剧性的斗争和内心激烈的冲突在尾声达到的高峰成为全曲的最高峰。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》Op.57 第三乐章

Presto $\text{♩} = 96$

413

420

430

438

440

448

piu forte



这首贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》Op.57 第三乐章尾声表现了胜利，它也是末乐章——甚至整个套曲——的高潮。从尾声的一开始就达到了斗争的高潮，沸腾的音流达到顶点时插入了一个急板（Presto），这就形成了整个奏鸣曲最具有震撼力量的结尾。它那沸腾的热情再次冲断了所有的束缚，卷起了狂热的兴奋，增加了乐曲宏伟雄壮的色彩，描写了伟大的胜利即将到来，鼓舞着人民继续前进。在这首钢琴奏鸣曲中，贝多芬没有把高潮安置在整个奏鸣曲式的“黄金截面”，即靠近四分之三的地方，可能是因为在这首曲子所描绘的这样一场大规模的战争里，最后胜利的来到必然是高潮罢。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“黎明”》Op.53 第一乐章



This page of musical notation consists of five systems of staves, each containing a treble and bass clef staff. The music is written in a complex, rhythmic style with frequent sixteenth and thirty-second notes.

- System 1:** Measures 171-172. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a bass line with occasional rests. Dynamics include *f* and *sf*.
- System 2:** Measures 173-174. The right hand continues with sixteenth-note runs, including triplets. The left hand has a more active bass line. Dynamics include *sf*.
- System 3:** Measures 175-176. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *sf*.
- System 4:** Measures 177-178. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamics include *f* and *cresc.*
- System 5:** Measures 179-181. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamics include *f* and *p dolce*.



在贝多芬《钢琴奏鸣曲“黎明”》Op.53 第一乐章中规模很大的尾声与展开部在整个奏鸣曲式中所占比例相同，展开部拥有 65 小节，尾声也拥有 53 小节。整体比例的相同和对主题材料都进行激烈的发展变化，使尾声在发展手法上和情绪上都仿佛是第二个展开部，内容十分充实。已经被尽情发展了的音乐素材又被贝多芬尽一切可能的加以多样的变化：上下音阶大幅度起伏、左右手快速音型的连续交替、从底到高的音浪冲击，形成了整个奏鸣曲式的高潮。

总之，在贝多芬创作的 32 首钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式中，无论是把整个奏鸣曲式中的高潮区放在展开部、再现部或者尾声，他这些作品的高潮区域所在的位置与全乐章的比例关系都非常接近于黄金分割律——这一文艺复兴时期被许多理论家、艺术家认为是建筑上“不可违反的规律”，并在其之后被大多数作曲家运用于创作中的规律（只有极其个别的特例因为音乐表达内容的需要把全曲的高潮放在了乐曲的结束部分），这一点显示出了贝多芬不管在其创作手法等方面具有多大的探索性的创新，其根基仍然可以说是来源于传统，或者说其并没有违背这一项长期经受了历史考验过的艺术作品及其

重要的规律。

二、运用模进的手法推向高潮

在音乐发展的过程中，原乐思保持了原音调之间的音程结构关系（表现为特定的线条运动方向和形状）；保留了节奏组合的关系；整体移动了音高位置（向上移或向下移），因而产生了一段在不同音高上类似模拟原旋律的“新”旋律。原旋律音调之间的音程关系如果全部准确保留时，属于严格模进。如果旋律线条的运动方向基本保持，有局部的、音程关系的改变，属于自由模进的范畴。同样的道理，在奏鸣曲式中，主题动机或副主题动机在展开发展的变化发展过程中采用模进的手法，即变换音高位置，可以达到推动主题动机发展的巨大动力而最终到达高潮的目的。在奏鸣曲式中，模进的音程可以自由处理，动机做模进变化时时常变动时值（扩大或缩小）或变动方向，动机型也可以有伸缩性，这些对动机的自由处理都是推动高潮手法的一部分，可以按照音乐发展的形式自由的处理模进中的动机。典型动机的模进进行是主题发展手法中最有用的因素，在进行中采用模进的方法来展开乐思，推进乐曲的发展，使乐曲动机展开既具有统一性，又具有动力性，所以模进在制造高潮中占有重要地位。^①采用上行模进向高音区发展，使音乐造成直线式的急剧的发展，赋予了主题动机强烈的动力感，推进乐曲迅速向高潮发展。

在贝多芬钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式写作中，模进手法成为他在音乐创作中达到戏剧性高潮的最有效的手段，它往往与音调的上升，调式音调的尖锐化等作曲技法相结合，按照先低后高或先高后低到更高的螺旋形递升的手法来达到前所未有的高潮。通过分析贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮可以发现，贝多芬几乎在每一个奏鸣曲式乐章中的高潮区域都使用了模进手法，并与音响的加强、音区的扩大相结合，有效的造成了高潮应具有的声势和感情升华。

① 《赋格曲写作》 陈铭志 第 52 页

例:

贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》Op.27 No.2 第三乐章

在上例贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》Op.27 No.2 第三乐章中，整个奏鸣曲式的高潮出现在尾声（160—202），从177小节开始至187小节结束，以两小节为一个单位开始了模进进行的高潮准备，先是幻想性的右手琶音经过两个小节的起伏后在179小节开始了第一次模进进行，这一次模进看起来音高没有多大变化，只是改变了动机的第三个音，其实是变换了解成琶音

的和弦，由主调#c小调的IV和弦转变为A大调的IV6和弦。第二次模进进行把动机整体移高了一个大三度，第三次模进进行是在第二次模进进行的基础上又升高了一个小三度，可以看出，贝多芬运用了模进的手法不断的扩展音域、移高音区，加上力度的支持，成功的为高潮做好了准备工作。在185小节，高潮终于爆发，由下向上至属和弦九音为止的半音进行到达高潮点。
例：

高潮部分：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2.No.1.

上例是贝多芬《钢琴奏鸣曲集》第一首奏鸣曲中的第一乐章，也是贝多芬钢琴奏鸣曲中的初期作品，这首作品集中体现了在贝多芬的创作初期，他十分喜爱运用模进的手法制造高潮。首先我们先了解一下这一奏鸣曲的第一乐章的主部主题，有助于理解贝多芬是怎样运用模进主部主题的动机达到高潮。

主部主题：

从上例举出的第一奏鸣曲第一乐章的主部主题，我们很明显的看到，高潮的到达是截取主部主题结尾中最后一个三连音的小动机，延长拍数并在不同的高度进行模进而形成的，在模进的基础上又加入了 CRESC 力度加强的

支持，低音部均匀的和声背景与高音部躁动不安的高喊声相互呼应的发展，左右手连接不断的模进加剧了思绪惊慌，模进间大跨度的跳跃增加了乐曲的紧张感，在进入再现部的那一瞬间达到了全乐章的高潮部分。

通过细致分析贝多芬钢琴奏鸣曲中的奏鸣曲式的高潮部分，不难发现一个普遍现象，在所有奏鸣曲式中的高潮部分都能看到模进的手法，例如Op.2.No.3是按照四度关系进行模进而达到高潮的；Op.10.No.1是按照六度关系进行模进而达到高潮的；Op.27.No.2则是按照八度关系模进达到了高潮，贝多芬在他创作的奏鸣曲式中充分运用模进手法成功地塑造了一个又一个成功的曲式高潮，这些都证明了模进在推动高潮的发展的确是的确是一个行之有效的有效的手法。

三、节奏中加快、紧缩、扩大或多次重复某种节奏变化等都是推向高潮的技术手段。

音乐作品由线条（包括旋律线条、辅助线条、低音线条、和声声部线条等），和声、音色、调性、乐句、力度、表现手段等等基本参数合成。但上诉所有要素能有机地组织在一起，使各个要素的各个层面能够独立存在、相互分离，但水乳交融，节奏是起决定性作用的关键因素。节奏独立即性格独立。节奏分离即层次分离。节奏突出即色调突出。节奏融合即组织融合。掌握好节奏的分离与聚合，是写好音乐作品的首要技术条件。^①这里我们以节奏作为分析贝多芬奏鸣曲式高潮处理手法的切入点，着重分析在高潮到来的部分，贝多芬是以怎样的节奏变化来促进高潮的到来。

1、高潮的预备表现为节奏的短促紧凑，到达高潮节奏放宽，高潮点具有较长时值。

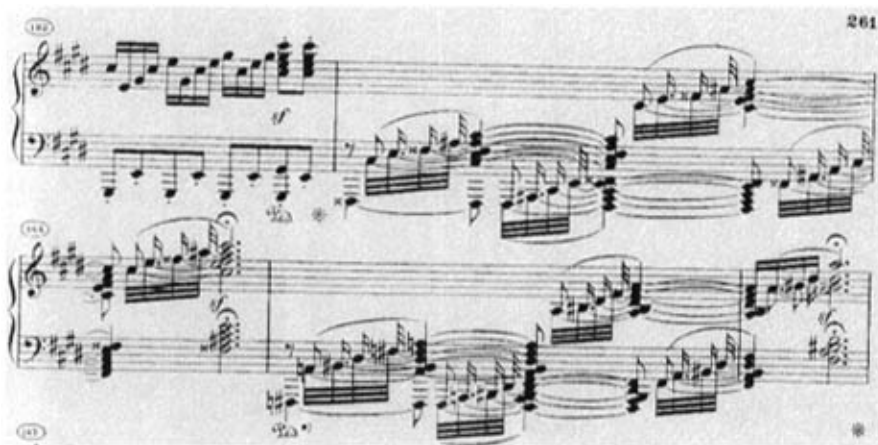
高潮形成的过程中，在节奏方面所表现出的往往是节拍上逐渐紧凑，音乐的发展从较长的音值过渡到较短的音值，并造成音乐发展速度的加快。但在整体音乐紧张度的高峰——高潮点，通常却不是短时值的音，而是较长时

①《传统作曲技法》 赵晓生 第112页

值的音，因为高潮点是发展的“目的地”，是最显著的地方，必须是处于强拍上的长音才能充分体现它的重要位置。这就使音乐发展的高潮节奏上常表现为先短促紧凑，进入高潮时再逐渐放宽。在贝多芬的音乐创作中，他十分喜好通过节奏的拉伸来达到预期想要得到的音乐目的。在他创作的奏鸣曲式中，无论是在小的高潮点上，还是在大的高潮区中，都能看到他运用节奏的紧缩和放宽来达到感情的紧张与音乐的高潮。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》OP、27.No.2 第三乐章



在贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》OP、27.No.2 第三乐章中，呈示部中的主部主题是以左手均匀的八分音符整齐的对应右手均匀的十六分音符，一直到再现部的结束也没有突破比右手的十六分音符再快的节奏型，但到达尾声（157—200）时，随着力度的不断高涨，音区的不断攀升，音乐到达了最紧张的时刻，这时一连串的三十二分音符组成的和弦以全曲最快的速度一个一个的出现，在 164 小节的最后一个附点二分音符的和弦时到达了高潮点，紧张的情绪终于在持续三拍的和弦中得到了释放和解决。

2、运用切分造成节奏的不稳定性，达到形成高潮的目的。

运用切分的节奏也是造成高潮的一种手段。切分节奏就是把前一拍的强音转移到后一拍的弱音上，切分节奏破坏节拍强弱的律动性，从而产生新的

不安定和紧张度增长的效果，同时切分节奏造成的不稳定性，加强了音的倾向性，从而使旋律线进行更加连贯。

例：

高潮部分：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.14.No.1.



在这首钢琴奏鸣曲的第一乐章中，高潮出现在展开部的中间部位。展开部开始进入的时候是运用的主部主题的材料，随着音乐的发展和烘托高潮的需要，节奏逐渐加快、力度也在逐渐加强，在一系列 CRESC 连续的八分音符后，出现了附点二分音符，但明显要求一个更强的音出现来达到高潮点，最终在 74 小节出现了切分节奏，所有累加的音乐力度和切分音本身转移的音乐强音全都落在了 F 音上，是这一个全乐章的最高音成为了全乐章的高潮点。从分析中我们可以看出，切分音的强度转移非常符合在推动高潮出现时需求的音的倾向性和不稳定性，是形成高潮的一种良好手段。

3、节奏的加快、紧缩、扩大或多次重复某种节奏推向高潮

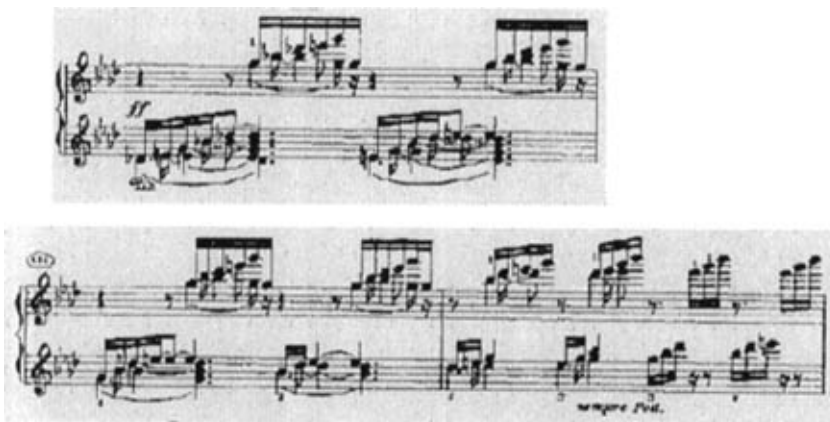
节奏的加快、紧缩、扩大或多次重复某种节奏（同音高重复或不同音高的重复），在推向高潮的过程中，都可能造成动力性的紧张效果。这种突然的变换节拍，它像是节拍内部的“离调”，造成新、旧节拍功能上的矛盾，从而产生新的不稳定性与紧张度的增长。这种节拍内部的“离调”，往往伴随着模进组的紧缩。有时运用二拍子与三拍子的直接对峙，造成节拍、节奏上的矛盾冲突，更能增加紧张、激动的气氛。贝多芬在音乐创作中不仅喜欢

调式调性中的离调，也经常运用所谓的节奏“离调”变换节奏类型，加大节奏的变换所产生的不稳定性与紧张度，并伴随着力度的加大，和弦的不协和等其他技术手段推进高潮的发展。

例：

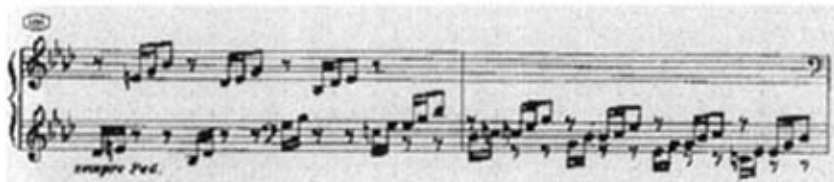
贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》OP、57 第一乐章

123——125 小节



在贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》OP、57 第一乐章中，123——130 是整个奏鸣曲式乐章中的总高潮部分，这个乐章的总高潮主要采用了力度和节奏的变化等技术手段来烘托乐曲高潮的气氛，特别是这八小节的音乐集中体现了贝多芬高超的运用节奏的加快、紧缩、扩大或多次重复某种节奏这些技术手段把音乐推向高潮，为我们以后的创作提供了最优秀的典范之作。这个奏鸣曲式的高潮出现在展开部的后半部分，在 122 小节还在以八分音符的三连音为节奏背景，突然之间连续的十六分音符伴着 *ff* 的力度犹如狂风暴雨般袭来，并伴随着音域的不断攀升，音乐仿佛到达了最紧张、最不安定的时刻。123——124 拥有相同的节奏型，不同的是 123——124 是每两拍移高一次，125 是每一拍移高一次，虽然音乐仍然使用的是十六分音符，但是因为音乐变化的动力在加快，使用在音乐的整体感觉上节奏的步伐也在加快，这也是走向高潮的重要方法之一。

126——130



126——130 线条在下降（高音已很高，不得不从顶点下降），但贝多芬此时用了节奏来保持高潮，这就是使节奏重音加快。126——129 都是每半拍一个强音（有连线的地方，第一音有所谓“开始的强音”。在下面列举的谱例中，左手结束的 e 音，立刻在右手反复，因而每半拍上就有了一个重音）。



音乐表情的高潮，可依照速度的加快和弛缓来取得，但是哪一种更适于作为高潮的表现，不能一概而论，必须根据时间和情况的不同而异。^①然而时间上的波动，在速度快的地方以其最快的部分，缓慢的地方以其最慢的部分构成高峰或顶点，一般情况而言，还是以加快速度来表现高潮的手法较为常见。在奏鸣曲式或其他大型曲式中，节奏对旋律的形象内容具有着十分重大的意义，我们在分析贝多芬奏鸣曲中奏鸣曲式时应充分联系其它表情手段，如力度的加大和音区的扩展等技术手段，以便于我们更全面的理解节奏

① 《作曲技法的演进》 [日]属启成 第293页

的作用。

四、音的力度变化引向高潮

音的力度的变化在音乐表现上的意义在于，力度越大则越增加音乐的紧张性，力度越小则越减少音乐的紧张性。曲调线的进行逐渐上升除了声音色彩愈益明亮之外，往往也伴随着音量的增加，乐音的紧张度也由此而来。音乐上的高潮常常要求较多的紧张音响这一点，可以得出下列结论：高潮往往在音乐的最高音区，引向高潮音乐的向上增涨既是紧张度的增涨，高潮的下落既是紧张度的松弛或消失

贝多芬钢琴奏鸣曲中的强弱处理既细致入微又种类繁多，他的音乐中强弱的变化非常强烈，幅度非常广泛，强弱反差也特别大，即，突然的强音 (sf,rinf) 和突然的弱音(subito p)频繁使用。在有些需要作突然加强音乐演奏的地方贝多芬常用 f、ff、fp、ffp、sf、sfp、rinf 等很多记号表示，而莫扎特在表现强奏时就只使用 sf，而没有使用过 rinf，下面的图表表明贝多芬与海顿、莫扎特所使用强弱标记的对比。通过这一图表的列举可以看出贝多芬所使用的力度记号比海顿多四倍，比莫扎特多五倍，力度记号的种类繁多使贝多芬可以更细腻的表现音乐，也可以更大幅度的形成高潮中巨大的力度对比，这一力度记号表反映出了贝多芬的巨大的历史成就——扩大钢琴音响的范围。

作曲家	强弱记号种类
海 顿	21 种类
莫扎特	16 种类
贝 多 芬	88 种类

一般而言，乐曲的高潮通常经由强音逐渐递增以致到达定点来表现。贝多芬也时常采用这种表现手法。但是，即使采用也有不同寻常的做法。贝多芬独自开发的真正具有其特点的强弱高潮法尤为具有个性。这一方法采用逐

渐加强 (CRESCENDO) 到达顶点时又突然减弱 (P 或 PP) 来增强音乐的紧张感。音乐逐渐增强后用强音表现高潮的方法是曼海姆 (MANNHEIM) 乐派以来的传统, 海顿、莫扎特基本上都是使用曼海姆 (MANNHEIM) 的强弱演奏法, 有的时候也使用突强的奏法, ①海顿《惊愕》交响曲第二乐章就是一个典型使用突强奏法的例子。但是贝多芬在他们的基础上做了进一步挖掘、探索, 异乎寻常地发展变化了这一传统的高潮表现方式, 进一步加强了音乐的紧张感, 使得他的音乐演奏表现得更加丰富多彩。贝多芬所提倡的是: 从弱逐渐到强的 (CRESCENDO) 奏法。即: 使用较长的时间使音乐情绪到达高潮。在高潮回落的时候, 演奏 *crescendo* 中突然使用弱奏方法, 是一种能够给予听众以特别紧张感的新的演奏方法。在演奏中随便使用让人吃惊、紧张的强弱奏法并不好, 适当的使用是非常重要的。如何适当的使用, 贝多芬通过他的音乐实践很好的回答了这个问题。

例:

贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》OP. 57 第一乐章



① 《贝多芬及其独创性研究》 [日] 龙本裕造 第 77 页

在贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》OP. 57 第一乐章奏鸣曲式的总高潮从 123 小节就开始了，自 123 小节音乐就以节奏的加快、力度的增强为 130 小节的高潮点做好了铺垫。当整个高潮区域由 123——125 的力度增涨到 126——129 力度音势上的减弱时，音乐好像没有把全部的热情抒发出来，终于在 130 小节，“命运动机以 *ff* 力度进来了，发展得十分威风，在高、低音区中上下交替着出现，发出了胜利的呼声。当命运动机末次出现时（*ff*，133），末音落在 134 的 *c* 音上，而且 134 的力度立刻变为 *p*，在力度上有强烈的对比，这对比产生了听觉的严重不平衡，这就是贝多芬爱用的推动曲式向高潮发展的方法之一。

贝多芬使力度具有对比性是他在力度上的最大特点和巨大成就。贝多芬使力度在奏鸣曲式中具有了特殊的意义，可以把贝多芬的力度特点简要描述为意外的、突然的，为“*dinamica subita*”，这种在高潮点突然被 *p* 打断的 *cresc* 是贝多芬最典型的力度手段，音乐逐渐增强后用强音表现高潮的方法是一种普遍的高潮处理手法，而经过了贝多芬独特个性式的变革后，独创了他由演奏 *crescendo* 中突然使用弱奏方法，这种在力度上的强烈对比使听众产生了严重听觉上的不平衡，实践证明这种高潮处理手法具有良好的制造紧张音乐气氛的效果，可以很好的推动曲式向高潮发展，是值得我们学习和借鉴的手法。

五、音区变化形成高潮

音区做为表现手段，主要是由于高低音的不同色彩所引起的不同感觉。音区的划分首先是由于音列中的某一些领接的音的音色相似的缘故。当然这种划分并不是绝对的，其期限往往也难于截然肯定，但大致说来，音区越高，音色越明亮，音区越低，音色越暗淡，这种色彩上的区别和变化，无疑地，要影响到音乐的形象和表达的情绪，从而使得音区这一表现手段成为音乐形式的组成部分。形成高潮时，音调的不断上升是一个不可缺少的因素，因为在其他因素的配合下，音调的上升是与乐曲的紧张度的增长相联系的。^①为

①《旋律发展的理论与应用》 沙汉昆 第 52 页

了达到乐曲的高潮，还通常采用高低音区两极扩展，中音区增添、填补新的声部的办法以造成渐强的气势。下面我们来分析一下贝多芬在设计钢琴奏鸣曲中的奏鸣曲式的高潮时，是如何运用音区的上升或扩展来推进高潮，形成他独特的作曲风格。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.13



这是贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.13 的第一乐章中呈示部的高潮，从这个高潮的处理手法我们就可以清楚的看到，贝多芬运用左手按照半音关系依次向低音进行，而右手按照半音关系依次向高音推进，音乐整体走势是向高低音区两极扩展，音域的两极扩展在音响上加大了音乐的紧张度，伴随着 *cresc* 力度的不断加强，音乐心理上强烈的呼唤高潮的到来。

从高潮在整体音乐发展中所产生的情感素质和紧张度，力量的结集点上来考虑，通常高潮总占有较高的音区或用较高的音来形成，因为较高的音区往往就是紧张度的凝集点，音乐情感升华的所在，这些也都需要通过极高的音区表现出来。音区的大跨度涨落引起高潮是作曲家们普遍使用的作曲技术手法，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中也是屡见不鲜，几乎每个高潮都会使用音域的扩张来衬托，在这里就不一一列举。

六、在高潮中出现的调性变化

古典意义的转调，作为推动音乐发展的一种重要手段，不仅可以获得音乐的力度性展开和色彩性对比，而且能够使有限的音乐材料的表现性能得以更充分的发挥，乃至推动乐曲总高潮的形成。因此，古典音乐大师们无一不在调性布局上作精心设计。位置恰当的离调或转调中出现高潮或有和弦外音参与进来的高潮，这些高潮本身就具有十分巨大的戏剧性动力和紧张性，因为新调性的出现往往造成音乐作品中新的紧张性和新的矛盾，并产生多种色彩变化调性对比，这些都成为了音乐作品中音乐发展的重要推动力量，加强音乐的矛盾变化。在音乐作品中也会出现多调式、多调性重叠，可以理解为调式在“发展”中更高层次的综合，特别是既有调式的分层综合，又有不同调性的交织，奇特而又强烈的音响很容易把乐曲的情绪发展推向辉煌的、激动人心的高潮。

贝多芬的奏鸣曲问世后，当时的批评家们批评贝多芬音乐有“奇怪的转调”或“不自然的转调”，而贝多芬自己则喜欢更多的使用三度和二度关系上的转调。这种“奇怪”的转调方式受到贝多芬以后的作曲家的喜爱以致学习和使用，这意味着贝多芬充当了作曲家的先驱。以古典主义传统的作曲技术理论来讲，音乐中的转调讲究的是就进原则，一般在奏鸣曲式中设计的高潮中的调都在属方向或下属方向的一级关系调上，很少会有作曲家涉及到二级关系调以外去发展音乐以达到高潮，而贝多芬大胆的在他创作的钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式中采用远关系调特别是使用三度和二度关系的转调来达到调性色彩的新颖感觉，这种奇异的转调方式虽然被当时大多数的作曲家指责，但随着时间的转移，实践证明了贝多芬对音乐转调的大胆尝试促进了浪漫主义时期美妙音乐的到来。为了更好的对贝多芬创作的钢琴奏鸣曲的转调方式做进一步了解，现将贝多芬与莫扎特的钢琴奏鸣曲（第一乐章）中的呈示部尾部至展开部起始部分的调性转换列表比较如下，从表中可以看出贝多芬是怎样自由频繁的使用二度和三度转调的。

转调方式	次 数				转调关系
	莫扎特		贝多芬		
同 调	10		3		近关系转调
同主音调	5		1		
同宫音调	0	16	1	12	
属 调	0		6		
下属调	1		1		
下方大三度	1	1	5	8	远关系转调
下方小三度	0		3		
上方大二度	0		7		
下方大二度	0	0	1	10	
上方小二度	0		1		
下方小二度	0		1		

在展开部发展到接近于最后一个段落之前，用下属方向的调性是典型的，它与将出现的属持续音取得均衡感。在展开部发展工程中，出现于最远的一个调，常称为“整个转调过程的高潮”：按欧洲古典主义的创作习惯，这个高潮多半是在下属方向的（小调的下属和弦、降VI级、尼亚波里和弦、重下属和弦等等）形成。下面我们了解一下在贝多芬《钢琴奏鸣曲》（《热情》Op.57）第一乐章中展开部的调性布局：

#g(b a), E, e, c, b A, b D, b b, b G, B, C (属和弦准备段)
→f

在贝多芬《钢琴奏鸣曲》（《热情》Op.57）第一乐章中，整个奏鸣曲式乐章的主调在f小调上，乐章的总高潮处在展开部的后半部分，展开部的调性布局配合了主题材料的发展，在展开部里出现了各种不同的调性，总的调性展开的原则主要是建立在三度和五度关系上的，逻辑清晰。从上图罗列的调性可以看出，调性主要仍是集中到了下属方向，在bD大调上构成一段较长时间的停留，成为展开部不同调性的中心。

例：

《第七钢琴奏鸣曲》Op. 10, No. 3 第一乐章
展开部按三度远近关系转换：d小调——bB大调——g小调——bE大调——g小调——d小调

《第一钢琴奏鸣曲》Op. 2, No. 1 第一乐章
展开部按二度远近关系转换：bA大调——bb小调——c小调——bb小调——bA大调——f小调

这两首钢琴奏鸣曲的第一乐章都是奏鸣曲式，整个奏鸣曲式的高潮也都设计在展开部，展开部的调性布局以远关系的二、三度转调为主，充分体现了贝多芬在设计高潮部分的调式调性上独特的个人风格。

对于贝多芬在奏鸣曲式的高潮部分的调性布局不能一概而论，而是要由每一个乐曲它要表达的感情内容和音乐主题材料的发展需要而决定的，但贝多芬对古典主义做进关系转调这一传统作曲技法做出的改革与创新是值得肯定的，也为后人在创作中根据乐曲感情的需要安排合适的调性做出了榜样，冲破了传统的束缚，为音乐的创作开拓了更广阔的创新空间。

七、在高潮中出现的和声进行


和弦有不同程度的和声紧张性，这取决于它们的音程组成和排列方法。从一个和弦转入另一个和弦时，或者是保持同样程度的紧张性，或是在一定程度上突然改变了它的不同方面的紧张性。在和弦进行时，和声紧张性的改变形成高涨或低落——即一部作品的和声起伏。从曲式机构的各个大的部位来说，在主题呈示部分、乐曲结束部分，一般常用紧张度较弱的和声进行。在展开部分、高潮前或高潮部分，一般常用紧张度较强的和声进行。和声紧

张度的增强对于造成音乐的高潮具有的重要作用主要是因为和声紧张度的增强，在与其他因素结合下，具有强烈的动力，能推动音乐的发展，造成气势，产生期待，引向高潮。或者在高潮处抵达和声紧张度的顶点，可以造成巨大的戏剧性效果，引出下面乘胜而下的发展。旋律的曲式结构影响着和声设计，而不同的和声设计有时可能改变曲式结构上的段落划分。和声设计要考虑层次安排及抑扬顿挫。没有平原丘陵，就显不出高山峻岭，都设计成高潮就等于没有高潮。

和声节奏的作用在贝多芬奏鸣曲中具有重大的作用，它使音乐具有一种推动的力量，使人振奋、激动。贝多芬的和声结构宽紧结合、动静结合，非常富有弹性。他运用和声节奏上的加速、切分等方法来加强紧张性，造成发展上的高潮。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》OP、27.No.2.末乐章



在贝多芬《钢琴奏鸣曲“月光”》OP、27.No.2.末乐章中，自163——166小节，和声的节奏很明显都卡在切分音上，这种动力性的和声节奏推动音乐向高潮发展。

和声展开中的动力性是展开部的特色之一。形成和声的运动与不稳定性的主要手段是调性有机的转换。根据音乐表现上的需要，展开部有自己的调

性布局，在不同调性中的和声变化也会推动音乐的动力性发展，同时也是通过和弦的不停运动变化促使曲式中调性之间的转换变的自然而具有说服力。只要把调性的转换和和声的变化合理的结合在一起，就可以赋予音乐无穷的色彩并推动音乐进入发展的高峰。

例：

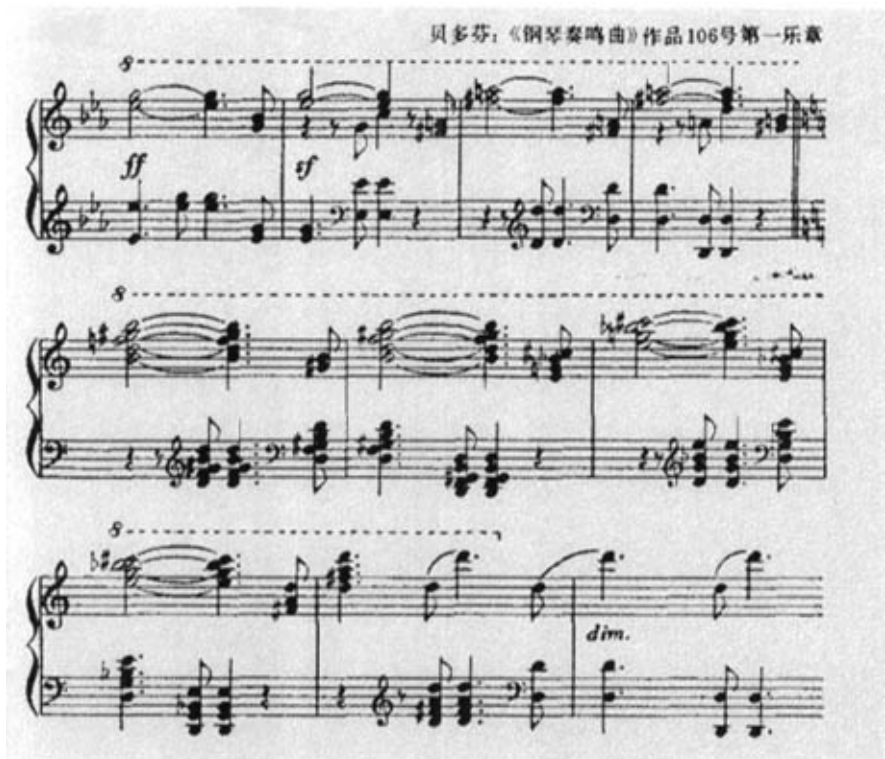
贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP、110 第一乐章展开部



从贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP、110 第一乐章展开部的和弦变化谱例就可以看出和弦与和弦节奏的变化：以四小节为一个和弦单位，往前发展为两个小节一个单位，到达音乐高潮时以一个小节为一个和弦单位。整个乐章的高潮处于展开部的后半部分，由于乐章的主调是 d 小调，在展开部经过三度远近关系调 f 小调的转调后，通过一系列和弦的转换巩固了 f 小调的调性特征，在高潮到来的前夕又回归到主调 d 小调上，并在高潮点上使用了极不和谐的从属导七和弦来增加高潮时音乐的紧张度，它明显的强调出和声语言的发展特点和力度特点。

在贝多芬创作的晚期钢琴奏鸣曲中，他非常喜欢在展开部中采用赋格段的处理手法，而赋格段的高潮处往往就是和声紧张度的最强处，然后高潮的逐渐减弱也是伴随着和声紧张度的缓解进而引出新的段落。

例：



在贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品 106 第一乐章中，贝多芬在展开部中把卡农式赋格段引入，取用了把两个声部按不完全的不协和音程重叠起来的手法，从三声部发展到四声部，塑造出一个激情高涨的形象，充满了斗争的英勇气概，反映出贝多芬内心矛盾和复杂的思想情绪。

属九和弦在功能意义上是属功能基础与下属功能的复合作用。有时在作品中，突出上方声部 SII 的作用，则复合的意义更为明显。由于属九和弦的紧张度，在作品中有时应用属九和弦来造成高潮或强烈的音响效果。

等音转调以其高度的半音性与不协和和弦的应用而使和声的紧张度比较强烈，可以为高潮做准备。连续的属七和弦、减七和弦、增三和弦进行等也是等音转调的一种紧缩连续，它造成调性的模糊与和声的平行连续，属于色彩性半音和声的一种特殊手法。不协和和弦的广泛运用，增加和声音响的紧

张性，作为高潮、作为戏剧性的描绘、作为情绪激昂时的表现手段，在贝多芬的奏鸣曲中得到了最大程度的发挥。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲“热情”》OP. 57 第一乐章

The image displays a page of musical notation for the first movement of Beethoven's Piano Sonata 'Eroica' (Op. 57). The score is in F minor and 3/4 time. It shows measures 123-131, which are characterized by a sustained diminished seventh chord. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings like 'ff' and 'sempre Ped.', and various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes.

123——131 其实是同一个减七和弦，贝多芬很能节约的用一个和弦来造成高潮，而节约的运用素材需要有大师的技巧。他用 f 小调的具有戏剧性强

的减七和弦达到了整个乐章的高潮。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP、101 第四乐章

The image shows a musical score for the fourth movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 101. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is characterized by a dense texture of chords and dissonances, particularly the diminished seventh chord mentioned in the text. The notation includes various dynamics and articulation marks, such as accents and slurs, indicating the intensity and phrasing of the piece.

频繁的出现，喧闹、尖锐的不协和音响是表现增大高潮的迫切性。

例：

贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP、90 第一乐章

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 90. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music features a wide dynamic range, from piano (p) to fortissimo (ff). The notation includes various dynamics and articulation marks, such as accents and slurs, indicating the intensity and phrasing of the piece. The first system starts with a piano (p) dynamic and moves to fortissimo (ff), while the second system starts with piano (p) and moves to fortissimo (ff).

在这一乐章展开部中的 130 小节，到达主调终止的四六和弦，并将该和弦延伸成 14 小节段落，右手的十六分音符一气呵成，跟着音响的汹涌增长而走向全曲的高潮。

对于作曲家与作品来说，重要的不仅是相邻的两个结构在主题、调性、速度以及织体上的对比，还应包括在标示出某种调性时所采用的和声方法与手段的个性化。在音乐创作中，掌握由调性的改变、和声的变奏、持续音的出现、和声律动与织体的变化所带来的丰富和变化，就可以自如的运用和声推动音乐的发展。

结语

上面我们研究了在贝多芬创作的奏鸣曲中奏鸣曲式发展高潮的各种丰富的技术手段。但它只是一些基本的方法和典型的手法，在实际作品中，这些高潮处理手法的应用又是千变万化和丰富多姿的。钢琴奏鸣曲的创作贯穿了贝多芬的一生。早在一七八一年，贝多芬就在波恩写过三首无作品编号的钢琴奏鸣曲。从作品 2 号（1796 年前）到作品 111 号（1822 年）的三十二首钢琴奏鸣曲，不仅在创作时间上延绵了近三十年，在数量上超过其他体裁的作品，而且在思想内容和艺术成就上和他的交响曲一样，代表了贝多芬毕生创作最重要的一个方面。贝多芬的一生不断努力更新，以自由战胜传统，从而创造出新的权威，他一生的音乐创作仍始终致力于完善和发展奏鸣曲式，在音乐上的创新也正是从奏鸣曲结构开始，并最终使它达到了极高的境界。他运用广阔发展的对比主题，富于动力的和声，使奏鸣曲式发展成为戏剧性结构，使现实的矛盾冲突在音乐中得到艺术性的体现。他全面地继承了巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特的优秀传统，并吸收了各国民间音乐和法国革命音乐，在创作中成功地体现了思想性和艺术性的统一。我们只要抓住了贝多芬创作奏鸣曲的组织手法，对他一切旁的曲体也就有了纲领。

通过分析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲中的高潮处理手法，我们可以看到贝多芬对古典主义作曲技法的继承和他自身对作曲技法的改革和创新。归纳正文中所提及的贝多芬使用的高潮处理手法，可以总结出四点贝多芬对古典主义传统作曲技法的继承：第一点就是无论是把整个奏鸣曲式中的高潮区放在展

开部、再现部或者尾声，他这些作品的高潮区域所在的位置与全乐章的比例关系都非常接近于黄金分割律——这一文艺复兴时期被许多理论家、艺术家认为是建筑上“不可违反的规律”，并在其之后被大多数作曲家运用于创作中的规律。第二点是运用模进手法与音调的上升，调式音调的尖锐化等作曲技法相结合，按照先低后高或先高后低到更高的螺旋形递升的手法来达到前所未有的戏剧性高潮，并使之成为推进高潮最有效的手段之一。第三点是节奏的加快、紧缩、扩大或多次重复某种节奏（同音高重复或不同音高的重复），在推向高潮的过程中，都可能造成动力性的紧张效果，从而达到推进高潮的效果。第四点就是在其他因素的配合下，利用音调的上升和音区的扩展与乐曲紧张度的增长相联系这一规律而达到乐曲的高潮，还通常采用高低音区两极扩展，中音区增添、填补新的声部的办法以造成渐强的气势。上面列举的四点是作曲理论技术中推动高潮的普遍手法，贝多芬继承了传统的作曲技法，并把这些技术手段融入到他创作的钢琴奏鸣曲中进行发扬。作为对奏鸣曲式的创作具有里程碑意义的人物，贝多芬在继承前人优良传统的基础上，有改革创新了具有自己独特风格的作曲技法，在本文主要指以下三点：第一点是指贝多芬使力度具有对比性，这是他在力度上的最大特点和巨大成就。贝多芬使力度在奏鸣曲式中具有了特殊的意义，可以把贝多芬的力度特点简要描述为意外的、突然的，为“*dinamica subita*”，这种在高潮点突然被 *p* 打断的 *cresc* 是贝多芬最典型的力度手段，这种力度的强烈对比性具有鲜明的“贝多芬风格”。第二点是被当时的批评家们批评的贝多芬钢琴奏鸣曲中出现有“奇怪的转调”或“不自然的转调”，传统的音乐创作中，转调是要尽量遵循近关系转调这一基本原则的，而贝多芬自己则喜欢更多的使用三度和二度关系的远关系转调上。这种“奇怪”的转调方式给人们新颖的听觉效果并渐渐被后人接纳和借鉴，成为贝多芬以后的作曲家们喜爱以致学习和使用转调方式，这意味着贝多芬充当了作曲家的先驱。第三点就是不协和和弦的广泛运用，增加和声音响的紧张性，作为高潮、作为戏剧性的描绘、作为情绪激昂时的表现手段，在贝多芬的奏鸣曲中得到了最大程度的发挥。而这些不协和和弦在贝多芬之前作曲家的音乐创作中是很少被使用，更不会像贝多芬一样为了烘托高潮使用大片不协和和弦。这些对古典主义传统作曲技法的改革

与创新是贝多芬在不断实践中把自己的感情和思想融入到音乐作品中的结果，是贝多芬智慧的结晶，为后人留下了不朽的传世之作，也为后人提供了更为广阔的创作空间。我们在学习分析贝多芬的钢琴奏鸣曲时，不仅要学习他优秀的作曲技术理论，更要学习的是在他创作过程中发扬的创作精神——在继承前人优秀的同时，也要开创自己独特的作曲风格。

本文试图从七个不同的小侧面阐述贝多芬在创作钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式中所用到的高潮处理手法，但贝多芬创作的音乐是那样富有组织，那样充满灵性，这些组织精细、严密，随处都充满美感的作品，岂能是通过寥寥几句可以总结的完的，所以我们应该把枯燥的理论再次回归到真正实际的作品中去认识音乐美的存在，从整体上去把握贝多芬留给我们的珍贵遗产。因此，我的信念是：把变幻莫测而又激动人心的高潮手法，归纳成少数几种类型是可能的，把它作为有章可循的“写作入门”也是可以的。但是把这些基本方法或典型方法作为写作奏鸣曲或其他曲式的高潮时的教条，又将不可避免地陷入公式化、概念化、千篇一律的写作中去。所以，更为重要的还是研究音乐作品本身。看看上述的高潮处理手法在具体作品中作品是如何千变万化的运用，广而言之，在不同体裁，不同结构，不同风格的作品中又是如何运用的。

参考书目:

- [1] 人民音乐出版社编辑. 论曲式与音乐作品分析 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1993年12月第1版.
- [2] [日] 属启成. 作曲技法的演进 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1992年09月第1版.
- [3] 夏中汤. 曲式与作曲技法 [M]. 辽宁: 辽宁教育出版社, 1990年06月第1版.
- [4] [美] 文森特·佩尔西凯蒂. 二十世纪和声-音乐创作的理论与实践 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1989年08月第1版.
- [5] 人民音乐出版社编辑部. 音乐论丛第八辑 论作曲技法 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1989年01月第1版.
- [6] 桑桐. 和声的理论与应用 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1988年04月第1版.
- [7] [奥] 阿诺德·勋伯格. 作曲基本原理 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1984年09月第1版.
- [8] 吴祖强. 曲式与作品分析 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1962年11月第1版.
- [9] 赵行道. 器乐作曲基础教程 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999年11月第1版.
- [10] 张肖虎. 和声学学习新法——乐曲写作与分析指导 [M]. 北京: 文联出版社, 1998年02月第1版.
- [11] 麦克菲逊. 曲式及其演进 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1994年05月第1版.
- [12] 魏纳·莱奥. 器乐曲式学 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1984年06月第1版.
- [13] 苏夏. 和声的技巧 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1984年03月第1版.
- [14] [苏] 尤·霍洛波夫. 论西方的三种和声体系 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987年12月第1版.
- [15] 桑桐. 和声学专题六讲 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1980年08月

第1版。

[16] [苏]阿·鲍·戈登威捷尔. 贝多芬 32 首奏鸣曲注释 [M]. 北京:世界图书出版社, 2000 年 09 月第 1 版.

[17] Denis Matthews. BBC 音乐导读 4 贝多芬 钢琴奏鸣曲 [J]. 河北:花山文艺出版社, 1999 年 4 月第 1 版.

[18] 罗曼·罗兰. 贝多芬:伟大的创造性年代从《英雄》到《热情》 [M]. 上海:三联出版社, 1998 年 4 月第 1 版.

[19] [日]龙本裕造. 贝多芬及其独创性研究 [M]. 北京:世界知识出版社, 1998 年 3 月第 1 版.

[20] 郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究 [M]. 福建:厦门大学出版社, 1994 年 9 月第 1 版.

[21] 唯民. 贝多芬论(译文集) [A]. 北京:人民音乐出版社, 1991 年 3 月第 1 版.

[22] 时代文艺出版社. 贝多芬钢琴奏鸣曲集 [M]. 吉林:时代文艺出版社 1998 年 6 月第 1 版.

[23] 伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫、伊·斯波索宾、符·索科洛夫合著 陈敏译 刘学严校. 和声学教程(增订重译本) [M]. 北京:人民音乐出版社, 1991 年 8 月第 1 版.

[24] A. B. 卢那察尔斯基, 范汝龙、井勤荪译. 我们为什么珍视贝多芬 [J]. 北京:音乐译文, 1980 年第一期.

[25] 彭鹏. 贝多芬晚年的“五大钢琴奏鸣曲” [J]. 江苏:艺苑 音乐版, 1996 年第 4 期.

[26] E. 普拉滕, 李琼译. 关于贝多芬研究的现况 [J]. 北京:音乐译文, 1980 年第 1 期.

[27] 孔庆浩. 以乐为本 以变求新——有感于贝多芬钢琴奏鸣曲 [J]. 北京:钢琴艺术, 1999 年第 2 期.

[28] 何少平. 维也纳古典乐派和承上启下的贝多芬 [J]. 北京:广播歌选, 1982 年第 4-5 期.

[29] 姚锦新. 贝多芬钢琴奏鸣曲作品 57 (“热情”)分析 [J]. 北京:中

央音乐学院学报,1984年第2期.

[30] 廖乃雄. 从钢琴奏鸣曲的创作看贝多芬思想、艺术的发展 [J]. 北京:人民音乐,1978年第2期.

[31] 张洪模. 国外贝多芬研究的新探索 [J]. 北京:中央音乐学院学报,1987年第1期.

[32] [英]路易·肯特纳. 贝多芬的32首钢琴奏鸣曲 [J]. 北京:复印报刊资料 音乐、舞蹈研究,1982年第3期.

[33] 杨儒怀. 音乐的分析与创作 [M]. 北京:人民音乐出版社,1988年第1版.

[34] 赵晓生. 传统作曲技法 [M]. 上海:上海教育出版社,2003年7月第1版.

[35] 谢功成. 曲式学基础教程 [M]. 北京:人民音乐出版社,1998年1月第1版.

[36] 沙汉昆. 旋律发展的理论与应用 [M]. 上海:上海音乐出版社,1996年3月第1版.

[37] [苏]克里姆辽夫,丁逢辰译. 论析贝多芬钢琴奏鸣曲 [M]. 上海:上海音乐出版社,1989年版.

[38] [苏]阿·色·戈登威捷尔,刁葆华、陈复君译. 贝多芬钢琴奏鸣曲注释 [M]. 北京:中央音乐学院音乐研究所,1989年.

[39] 邵义强. 贝多芬钢琴奏鸣曲剖析 [M]. 台湾:全音乐谱出版社,1983年第1版.

[40] J. Kaiser. 贝多芬奏鸣曲及其解释 [M]. 德国:费舍出版社,德文版,1976年版.

[41] E. Fischer. 贝多芬的钢琴奏鸣曲 [M]. 德国:法兰克福出版社,德文版,1966年版.

[42] A. C. Kalischer. 贝多芬书信集 [M]. 纽约:多佛出版社,英文版,1972年版.

[43] P. Mies. 贝多芬的创作笔记 [M]. 纽约:多佛出版社,英文版,1974年版.

致 谢

论文的题目是导师马东风教授根据我本人的特长和研究方向精心制定的；在论文的的写作过程中屡次得到马东风教授的更正和指导，并为我的写作提供了大量可供参考的珍贵资料，在此向马东风教授表达深深的谢意。还要向曲阜师范大学乔羽音乐学院的王翼亭院长、王福生副院长、张建平副院长以及学院的各位老师对我论文写作过程中给予的大力支持表示由衷的感谢，如果没有导师和乔羽音乐学院领导的指导和他们的帮助，我也不会顺利的完成这篇论文的写作。借此还要感谢乔羽音乐学院阅览室为我论文写作过程中查阅资料所给予的方便。

另外，还要感谢课题中引用论文和专著的作者们给我的启发和帮助，没有他们的前期研究，也难有这篇论文的最终完成。

唐 雯

2006年04月于曲师大