

杨 汉 丹

贝多芬钢琴小品的艺术特色

【内容提要】 本文分为“严谨巧妙的结构布局”、“相互联系的音乐材料”和“独具风格的细部语言”三节,以形态分析为依据,分别归纳了贝多芬钢琴小品在艺术上的部分特色。以证明贝多芬钢琴小品是其全部创作中一个不可或缺的系统^①。

【关键词】 贝多芬 钢琴小品 形态 结构 材料关联 音乐语言
细部处理 艺术特色

一、严谨巧妙的结构布局

贝多芬是古典主义最后一位大师。他集“古典主义之大成”,这突出体现在他全部创作的严谨、精巧的结构上。而贝多芬在大型作品中所显示出的卓越的布局才能,在他的钢琴小品中亦得到了引人注目的、浓缩的体现。

以下,将从贝多芬以“Bagatelle”为题的三首套曲型钢琴小品 Op. 33、Op. 119 和 Op. 126 的结构分析入手,来看看这一特色。在这三套小品中,由于 Op. 119 的乐章数目最多,特点丰富,创作年代处在 Op. 33 和 Op. 126 之间,可视为这三套小品的代表。因此,本文拟以 Op. 119 为切入口来探讨贝多芬的小品套曲,并以对它的分析为参照,说明以“Bagatelle”为题的小品套曲在贝多芬钢琴小品中所具有的特殊意义。

Op. 119 由 11 首小曲构成,但它与 Op. 33 和 Op. 126 相比有一个很大的不同,就是所含的 11 首小品曲并非是“同期”创作、“同时”出版的。前 6 首比后 5 首的创作与出版时间要早。根据这一情况,自然引出了两个问题:第一,合集出版的 11 首小品曲是出于应酬或经济上的需要而随意拼贴成的偶然结果吗?第二,如若不然,可

否将汇集出版的 11 首小品曲看成是一个由“统一构思”而形成的“有机体”？以下，将从客观的事实——作品本身的分析中寻求答案。

按照 Op. 119 的创作及出版的先后，可将 Op. 119 的 11 首乐曲划分为两个部分，第 1 至第 6 首为第一部分，第 7 至第 11 首为第二部分。

先从第一部分 6 首作品的整体布局着手，请看下图：

图 1

分组	①	②	③
关系	五度	五度	五度
序号	1 2	3 4	5 6
调高	g- C-	D- A-	c- G
功能	t S	D DD	s T
速度	快 慢	快 慢	快 慢
关系	拱形对称		

按序号，1-2、3-4、5-6 首在调性上均以纯五度的关系结合，这样可将 6 首作品分为三个相应的调性组，g-C、D-A、c-G，它们构成了“成双配对”的关系且形成了以第二对为中轴，第一、三两对为两翼的拱型关系。另外，每对在速度上也正好是快与慢的结合，这不仅使第一部分的速度在快慢交替中进行，也使这 6 首小品的音调、形象形成对比关系。

“成双配对”的关系同样也体现在第二部分的 5 首小品曲的调性布局 (C-C^b-a-A^b-B) 中，但它们是以共同的调高为一组，即第 7 与第 8 首为一组，第 9 与第 10 首为一组，第 11 首单独为一组，如下图所示。

图 2

分组	①	②	③
序号	7 8	9 10	11
调高	C-C ^b	a-A ^b	B
关系	同调性	同调高	

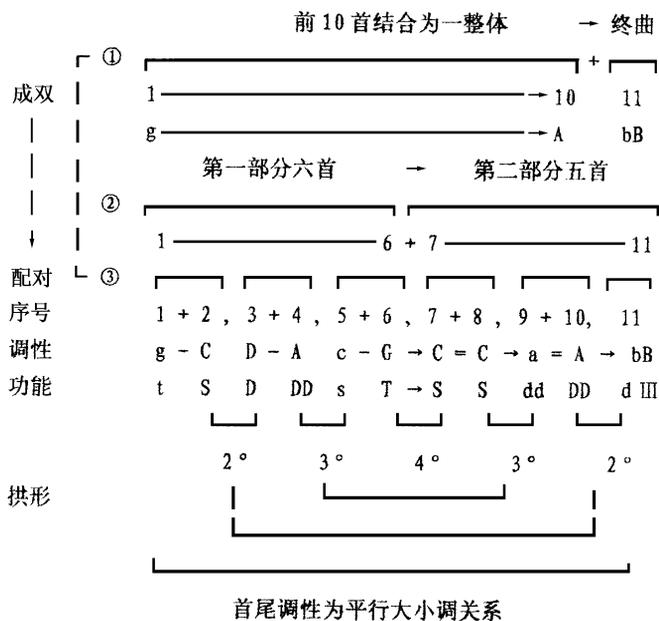
第 8 首的这种关系更明显：在第 7 首开始的四个小节里，每小节的上三声部都在一个 C 音上清楚地构成了 $v7-1$ 的进行，但到了第 5 小节则转向 G 大调，并在第 4-8 小节中保持着，这种效果听起来使人感到 1-5 小节似乎是 G 大调的 - - 的进行，从而使 C 音显得不稳定。C 音的这种不稳定性同时也出现在这首作品的结束部分。从第 17 小节开始保持到全曲结束的持续音 C，并非处理成 C 大调的主音（主三和弦），而是 F 大调的属音（属七和弦）。尽管在第 26-27 小节的上声部出现了还原的 B 音，但由于前面为降 B- B - C 的进行，使还原 B 在这里成为经过音，而不是 C 大调的导音，所以最后一小节似乎只能被看成是 F 大调的属和弦。到了第 8 首的开始，这种需“解决”的需求才得以实现：第 8 首开始的半音阶很明显地进行在 C 大调上，并且也结束在 C 大调的 - 的终止式上。这样一来，第 8 首使第 7 首在调性上得到了明确和完满的解决。

而将第 9 与第 10 首联系起来的是第 9 首的最后一个和弦与第 10 首开始的和弦：第 9 首结束在 a 小调的主和弦上，A 大调的第 10 首则用了 $117-$ 的进行而开始。这就使篇幅最小（仅 10 小节）的第 10 首似乎并不具独立性，像是第 9 首的一个延伸或扩充。

除此以外，在第 7 首的第一小节曾出现过“半音结构”，它不仅贯穿于第 7 首的始终，而且在另 4 首中也到处可见。它们通常出现在上声部，有时作简单的变形。这种贯串于第二部分始终的半音音调，成为构筑第 7 至第 11 首小品的结构骨架或支撑点，是使它们获得“一致性”的纽带。

如果将第一和第二部分合二为一，从中体现的关联性更是妙不可言。请看下图。

图 3



3 和第 10+ 第 11 首之间; 第 4+ 第 5 和第 8+ 第 9 首之间), 这似乎是前 6 首的拱型关系在高一层次上的体现; 而由于第 6 首为 G 大调, 第 7 首为 C 大调, 这种“属”向“主”的进行, 将第一和第二部分联接成一个整体, 同时意味着“成双配对”关系在宏观上的再现。又由于第 1 至第 10 首均是两首为一组, 这样它们在这种形式上又成为一个“整体”; 而第 11 首又作为一个“独立”的部分, 这样便使“成双配对”的关系在更高的层次上体现出来。

归纳以上的分析, 可进一步看出第一部分与第二部分的共性、个性及其相互关系, 即第一部分的“拱形”对称影响着全曲的对称, 第二部分的“成双配对”影响着全曲三个层次的配对, 并使前后在整体布局上达到了统一。由此还可得出这样一个结论: 贝多芬钢琴小品 Op. 119 (11 首), 章与章之间的“对比”体现了“组曲”的特点, 而章与章之间的“关联”又体现了“套曲”的风格, 从而使这 11 首在表象上分离的多乐章结构形式最终成为一个整体。

由此可以说, Op. 119 的整体布局, 是作曲家精心设计而成的一个有机整体, 是作曲家精心构思所致的一种必然的结果。

反映在 Op. 119 中的结构特点, 同样也体现在 Op. 33 和 Op. 126 中。由于篇幅有限, 这里仅将这两套作品的主要特点归纳为以下几个方面。首先, 这两套作品有一个共同特点——使用“同音反复”进行, 并贯穿各自的始终(这类谱例在这两套作品中到处可见), 成为这两套小品各自在音高上获得统一的明显标志。

在结构形式和调性布局上, 这两套作品与 Op. 119 相比也有几个突出的相似之处: 一是曲式结构均以三段体为主; 二是调性布局都采用了三度关系, 使具有浪漫主义色彩的三度关系在贝多芬的钢琴小品中逐步“合法化”。

音乐形象的多样性和复杂性, 则是三套套曲小品的共同特点, 也是贝多芬关于钢琴小品创作手法上的独到之处。在它们所表达的形象中, 包括了歌唱性的 (Op. 126 No. 3)、咏叹式的 (Op. 119 No. 8)、田园及舞曲性的 (Op. 33 No. 4)、还有顽皮与幻想般的 (Op. 126 No. 2) 及粗犷与诙谐性的 (Op. 33 No. 7, Op. 126 No. 4) 等等。这种形象的多样性和复杂性, 导致了音乐性格的多变, 使套曲中各自独立和个性鲜明的形象, 既彼此对比又构成了一个连环画式的形象序列, 同时还具有一定的标题性。在总体音调上, 其抒情性较其它风味也更浓。这些特点都预示了浪漫主义钢琴小品的典型特征。

在上述分析的基础上再综合有关情况, 可以说, Bagatelle 是在贝多芬的创作中才日臻成熟而最终定型的一种极富特色的钢琴小品形式: 它既可独立成篇, 也可联合成套, 但在贝多芬的创作中, 却以后者最有特色、最为典型。为“强调”、并和“一般意义”上的“套曲”(诸如“交响套曲”、“奏鸣套曲”、“重奏套曲”以及非套曲形式的“声乐套曲”等) 相区别, 本文把贝多芬创作中做“联合成套”处理的“小品曲”及其结构形式, 特称为“小品套曲”——这种小品套曲作为一种多乐章结构形式, 它所含的各个乐章一律“同名”且不换序一方面由于其各章形象的相互独立而彼此不同因此具有“组曲”体裁所要求的那种对比特点; 而另一方面, 全套需用严整而富于逻辑的调性布局, 又

显示出“套曲”所常有的那种“关联”特性（需要说明的是：虽然这种关联性并不要求所含各章在结构上、一定要用一般器乐套曲所需采用的奏鸣曲式等；但是，它在调性布局上的“统一性”和主题材料上的“相关性”，却和一般套曲的处理与要求是一样的；这就使得这种“小品套曲”虽不同于“交响奏鸣套曲”等套曲，但的确又有别于“古代组曲”[其各章不同名]及“配乐组曲”[其各章可换序]等组曲)。因此从一定意义上说，贝多芬的“小品套曲”，形成他全部钢琴小品中最具个性、最富特色的典型范式；而在贝多芬钢琴小品所用诸形式中，唯此“小品套曲”的内容涵量最大、形式最完整且稳定性最强，因而对后世的影响也最为久远。

二、相互联系的音乐材料

可以说，贝多芬的钢琴小品，往往是他大型作品的“缩影”或“袖珍版”，因为大型作品中有的诸多特点，小品中也能找到。这不仅表现在上节所分析的作品结构布局上，也表现在音乐语言的运用上。在他的钢琴小品中，我们发现，Op. 77 《幻想曲》也可看作是这方面的一个很典型的例子。

1809年创作的《小调幻想曲》Op. 77，不仅采用了即兴、复杂而自由的曲式结构（A [引子] 5+ B9+ D [华彩句] 1+ E40+ F11+ G [主题与变奏] 156）、具有幻想曲体裁的一般特征，同时还具有自身的特点。它们集中了贝多芬钢琴音乐语言的精华，包容了贝多芬各时期作品中的习惯音调，是各种风格的融合（见表1）。

而Op. 77所处的年代，正值贝多芬创作风格的中期向晚期的过渡；此时创作的、音调多样化的Op. 77，表明虽处在风格转换中的贝多芬，其音乐源泉并未枯竭，相反显得更加丰富，不仅如此，它还在进一步寻找新的音乐“资源”。因此，Op. 77可作为贝多芬创作风格变化的极好实例。也许仅仅从音调上看，似乎还不能说明作为小品的Op. 77到底在贝多芬的创作中“扮演”了什么样的角色这样一个问题。答案在与《合唱幻想曲》Op. 80的比较中。

Op. 80创作于1808年，也称《小调钢琴、合唱及乐队幻想曲》，是一种用钢琴、声乐、乐队多媒体演出的形式，这在贝多芬的音乐创作中是很特殊的现象。但它对以后的创作有明显、直接的影响，最重要的是为贝多芬的《第九交响曲》Op. 125作了技术准备：它先现了“欢乐颂”基本主题的雏形；使用了类似《第九交响曲》末乐章大型器乐前奏中“寻找主题”的方式（它们的主题在经过不断地变形后，以再现的形式将主题作最后的肯定，其变形后的各种音调都是从柔美、诙谐至沉思，最后达到振奋人心的欢腾）；将合唱引进器乐作品，并以合唱结束全曲。这说明二者Op. 80与Op. 125在构思上是一脉相承的，前者是预备，后者是完成。同时也说明贝多芬的高峰之作并不是一蹴而就的。

表1 贝多芬 Op. 77 中的多种音调与贝多芬其它作品音调的关系

序号	Op. 77 音调位置	相关作品及创作时间/年
1	第 1 小节	Op. 13 《悲怆奏鸣曲》 第一乐章引子中的音型 1798/9 第 10 小节
2	第 1- 2 小节	Op. 84 《爱格蒙特序曲》* 引子第二主题音调 1809 第 5- 6 小节
3	第 6 小节	Op. 26 《第 12 钢琴奏鸣曲》 第一乐章主题音调 1800/1 第 1 小节
		Op. 111 《第 32 钢琴奏鸣曲》* 第一乐章主题织体 1821/2 第 1 小节
4	第 15 小节	Op. 101 《第 28 钢琴奏鸣曲》* 第一乐章主题音调 1816 第 1 小节
5	第 19 小节	Op. 7 《第 4 钢琴奏鸣曲》 第一乐章同音反复音型 1796/7 第 1- 2 小节
6	第 38 小节	常用音型
7	第 79 小节	常用合唱织林
8	第 102 小节	Op. 106 《第 29 钢琴奏鸣曲》 第一乐章 39- 40 小节织体 1817/9
9	第 123 小节	Op. 28 《第 15 钢琴奏鸣曲》 第一乐章 77- 79 小节隐伏的旋律 1801
10	第 158 小节	Op. 109 《第 30 钢琴奏鸣曲》* 末乐章 9- 11 小节动力性合唱织体 1820
11	第 165 小节	Op. 109 《第 30 钢琴奏鸣曲》* 第一乐章主题音调、织体 第 1- 2 小节
12	181	Op. 109 《第 30 钢琴奏鸣曲》* 第一乐章 第 63 小节
13	189	Op. 22 《第 11 钢琴奏鸣曲》 第二乐章主题音调 1799 第 1- 2 小节
注	带“*”号为 Op. 77 之后作品（或晚期作品），按贝多芬创作时期划分，晚期占多数。	

而就 Op. 77 与 Op. 80 的关系看，二者除音调上的差异外，其它方面比 Op. 125 与 Op. 80 的关系更密切。概括地说，这两首产生于同一时期的作品（前后仅相差一年）间最明显的共同之处是：同为小调式；同属幻想性的题材内容并都具有幻想曲的体裁特征；主题思想——爱情——的“一致性”。而它们之间最根本的、最具体的、最能使它们联系在一起，是分别在较重要的主题上使用变奏手法，如：Op. 80，是在“欢乐颂”式的音调第一次陈述时，由钢琴开始向木管弦乐全奏依次进行，合唱部分的主题在重复时每次都以不同的声部陈述（Op. 125 也是如此）。Op. 77，则是在全曲的最后部分使用变奏（这种位置说明了这一主题在全曲中的重要性。因为是经过了全曲中前七段内众多主题的陈述后最后才选定此主题的）这段音乐在 Op. 77 中篇幅最长（101 小节）几乎占全曲的 1/2。可见贝多芬在这首作品中，对主题的处理也用了类似 Op. 80 及 Op. 125

末乐章中“寻找主题”的手法,且主题变奏时有许多音型与Op. 80的音型和织体相似。如:Op. 77 G段主题与Op. 80主题的第一次全奏,二者都用三连音背景衬托主题(Op. 77第157-159小节,Op. 80第141-145小节);Op. 77E段低声部与Op. 80第七变奏,都用了等分节奏和波状的旋律形态(Op. 77第39-42小节,Op. 80第190-193小节);Op. 77第六变奏与Op. 80引子,都是32分音符的锯齿性音型(Op. 77第181-183小节,Op. 80第172-173小节);Op. 77第三变奏与Op. 80第六变奏,使用了旋律的隐伏进行和密集的发音点(Op. 77第205-206小节,Op. 80第6-7小节)。

综上所述可以发现Op. 80、Op. 77和Op. 125三者之间的相互关系,请见表2。

表2 三部作品之间的关系

作 品	Op. 77	Op. 80	Op. 125
手 法	变 奏	变 奏	变 奏
内 容	幻想	幻想/理想	理 想
媒 体	钢琴	钢琴+ 乐队+ 合唱	乐队+ 合唱
关 系	实验	实验	完 成

由此看来,以Op. 77为代表,贝多芬的钢琴小品不仅具有自身特点,它们与大型作品形式上的同构、在手法及表现内容上的一致,与大型作品形成了“因果”、“互补”或“内在的关联”。这足以说明贝多芬钢琴小品与贝多芬大型作品之间的密切联系,即小型作品与大型作品一道,共同构成了贝多芬创作的有机体。这也就是本章的发现:贝多芬为其钢琴小品赋予了更重要的意义——“实验性”。

三、独具风格的细部语言

一部作品的结构布局和音调材料的选择固然重要,但要成为一首真正的、实际的“音乐”作品,还必须在这种形式构架上进行再装饰。具体说来,即还需要用各种能表达创作者思想的、能引起接受者情感反应的独具风格的音乐语言来“填充”,以满足人们对形式美的要求,这就是赋予钢琴音乐作品以生命力的表情元素和演奏技巧,本文称之为音乐作品的“细部”。

本节把贝多芬钢琴小品中具有“创作”和“演奏”双重特性的细部因素,概括为力度、速度、音区音域、织体音型、装饰音和经过句等方面,并予以分别叙述和讨论。

在音乐表情元素中的力度,既是一种“表现”或“描写”的手段,也是一种“效果”或“风格”性因素,其动态范围宽广,处理方式多样,使之在音乐的细部因素中扮演着重要的角色。贝多芬钢琴小品所用的力度记号可概括为下表。

表3 贝多芬钢琴小品中的力度标记

力度记号	ppp, pp, piu p, p, f, ilf piu f, ff.
渐变记号	calando, ritardomdo, cresc., decresc., <, >, dim., piu dim.
重音记号	rinf, sfp, fp.

上表所列的只是贝多芬钢琴小品所用力度的基本情况。而从用法上说，贝多芬力度处理的典型特征在于，力度的级差大、层次多、频率快，以及在渐变过程中的处理细微。

贝多芬常在其钢琴小品中使用 sf- pp、pp- ff、ppp- ff、p- sf 或 sf- p 这样的大级差力度对置。如 Op. 77 的第 37 小节，这里的力度是 pp 与 ff 的直接对比，它们被分别安排在相邻两段的结束和弦上，pp 标在前段的主和弦（降 b 小调）下，ff 则标在后段（d 小调）的属七和弦下，都标有延长记号。前段音乐表现的是一种不断上升的愉悦情绪，接近尾声时力度渐弱至 pp，织体由密到疏，将激动的情绪趋于稳定，似沉浸在某种幻想之中（延长记号的作用）。突然接以不稳定的属七和弦 ff 力度奏出，造成一种预想不到的、使人感到惊奇的效果（也包含延长记号的作用），紧接着将这个和弦变成快速密集的琶音华彩段，一种抑制不住的惊喜所导致的激情倾泻而出。

再看 Op. 77 第 89 小节中 ppp 与 ff 对比的例子。这是贝多芬钢琴小品中强弱对比的极限，其中的 ppp 出现的静思般的合唱织体上，ff 却出现在高音区以 Presto 速度的进行中，构成了贝多芬典型的由“沉思”转为“行动”的音乐形象。

层次多，是指贝多芬在钢琴音乐中对力度处理，采用了配器似的手法，将不同声部标以不同的力度记号。如例 1^②。

例 1

Op.126 No.2

17-18

f

p

fp

上例的高声部是两种对比性的音型，并分别使用了对比的力度 *f* 和 *p*；低声部则在持续音上标以突强后弱的 *fp*，它恰好是上声部两级力度标记之和。而此处的音乐正逢两种情绪的转换，低声部 *fp* 的本身也是先 *f* 后 *p*，它的意义是使上声部在转换时衔接自然，并不显唐突。这种在一个小节的两个声部中，标以三个不同级别的力度记号的做法，使各声部力度层次既分明又相互作用着，很符合形象变化的需要。

力度的频率快 使力度在变换中既周期短且又有规律 Op. 51 No. 2 是力度渐变且处理细微的一个范例。它在短短的 8 个小节里，使用了 11 个力度记号（sf cresc ff

decresc- p- > - > - f- > - decresc- p), 即作了 11 次变化; 而每变化一次, 音型也有细微的变形。在这种力度的渐变过程中, 贝多芬仍然讲究变化的频率与幅度, 细微地表达了情感。可以发现, 贝多芬在使用 *cresc* 和 *decresc* 时, 是在有目的地将它们引向某个力度级, 如例中的 *cresc* 到 *ff*, *decresc* 到 *p*。这些特点充分证明了贝多芬力图尽量准确地 在乐谱上标出钢琴音响的力度层次, 以提示情感的细微变化。

贝多芬的重音 (尤其是特强), 多安排在弱拍、弱位或不协和音上, 由此改变了原来的节拍性质, 似一种 “力度性切分”。如例 3 (Op. 51 No. 1-2 等中也有此种现象)。

上例的独特重音节奏, 使旋律线条的展开在从容不迫的进行中又带有伸缩性, 它之所以产生是由于作者需要通过各种节奏变形 (贝多芬有特点的节奏处理还有跨小节的连续切分和节奏松紧交替的手法等) 来表现有力多姿的形象。

例 2

Op.51 No.2

231-238

例 3

Op.77

213-214

力度处理中的级差大、层次多、频率快、以及渐变细微等现象, 清楚地表明了贝多芬在钢琴小品中, 力图扩大钢琴音响的力度范围, 力图以 “交响性” (或 “乐队式”) 的表现力来为钢琴小品服务。这是巴洛克时代的 “阶梯式力度”、曼海姆乐派的 “极限对比” (尽管他们创立了强弱对比和渐强渐弱的先例) 甚至莫扎特时代的 “强弱分明” 无

法比拟的。它们似作曲家在向钢琴小品艺术的未来世界——浪漫时期召唤。

速度，是音乐进行过程中可以直接改变音乐性格的重要手段之一，速度的快慢将直接导致性格的对比。这使贝多芬之前的音乐家在速度处理上非常慎重，他们为保持格局的一致，形象的统一，一般情况下是不改变速度的，尤其在乐章内部。过去这种“变速”手段只在幻想曲或随想曲中见到，巴赫也只在其《平均律钢琴曲集》的前奏曲向赋格转换时偶而运用。而速度的变换，却是大、小型套曲作品（包括前面讨论的贝多芬的三套小品）的章与章之间形成对比的常规做法。但在同一乐章内部改变速度（贝多芬起初使用在《悲怆奏鸣曲》第一乐章的引子与主部之间）包括出现在钢琴小品套曲中的处理，却是贝多芬的又一革新之处。如 Op. 119 No. 6 使用了行板与小快板的对比（Andante-Allegretto），Op. 126 No. 6 则是急板与亲切稍快的行板对比（Presto-Andante amabile e con moto）。整体上它们与各自相邻的乐章相对比。

这种手段在套曲中或许很容易理解，因为它们要使形象构成“对比”甚至“对抗”（奏鸣曲式中）。但在钢琴套曲小品的某个独立乐章中改变速度，却意味着小品将改变其形象的单一，而引入对比。贝多芬钢琴小品中对速度的这种处理方式，是后来浪漫主义作曲家毫无掩饰、随心所欲处理手法的先声。

装饰音，自16世纪产生以来就是展示旋律风格的一个重要因素，也是区别风格与流派特征之一。它有助于丰富音乐的情感表达，对旋律的节奏和形态等方面的变化也起着一定作用。贝多芬钢琴小品中的装饰音主要有倚音、双倚音、颤音和回音，而最具特点的是颤音和回音。它们在贝多芬小品中的作用，已不限于是使旋律变得雅致、华丽的点缀了，因为它们已成为一种特殊的音响层次。如 Op. 119 No. 7 中的颤音（见例4），以模仿的形式与动机式的主题在不同声部交替、持续，且形影不离，似如“星光闪烁”；所以罗曼·罗兰将这种音型形容为“漫天星斗”。这“漫天星斗”不仅作为衬托主题的背景性音型，而且是主题中一个不可缺少的特征性因素。

例 4

Op.119 No.7

The image shows a musical score for Op. 119 No. 7, measures 1-4. The score is in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a trill (marked 'tr') on a dotted quarter note, which is repeated in the left hand (bass clef) on a dotted quarter note. The melody in the right hand consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, and the left hand provides a simple accompaniment of dotted quarter notes. The trill is a continuous, rapid oscillation between two notes.

再如 Op. 126 No. 3 中的颤音处理很特别，它最后的解决是“返身大跳”；而非常规的级进（例5）。这是贝多芬革新而富于个性的做法，因为这种现象在贝多芬之前是不多见的，在贝多芬时代甚至之后都属新颖的做法，莫扎特那里惯用的、著名的颤音，也仍

例 5



由此看来，贝多芬与莫扎特的颤音虽同得益于库泊兰等前辈的做法，但莫扎特追求的主要是技巧和风格，贝多芬则将颤音变成一种主题性素材，一种形象的象征。所以贝多芬的颤音既是钢琴炫技的因素，更主要的是内容表现的手段，因为按照贝多芬关于“形式从属于内容”的创作原则，他是一定不滥用音乐来炫耀技巧的。

回音，是古典旋律中占主导地位的装饰音之一。贝多芬钢琴小品中的回音一般都出现在慢乐章，且多数都是在音符的上方加“ ”标记。但贝多芬回音的重要意义在于“确定”了这种装饰音的涵义，如在《回旋曲》Op. 51p 之2（例6）中不使用“ ”标记，而是将相应的音符在谱面上直接写出。

例 6



这里是回音的扩展形式，它填充了旋律的支架，织出绵密的旋律线，似一种浪漫味十足的华彩句。虽然将音符在谱子上直接写出的做法始于巴赫，但很明显，贝多芬的是在巴赫基础上向前迈进了一大步：他写出的不是装饰音，而是华彩句，从而使之更接近浪漫时期的做法。

经过句，往往是音乐进行中的“次要成份”，是句逗之间、段落之间、不同音区之间有着衔接功能的音型，一般以“音阶（半音阶）”和“分解和弦（琶音）”为主。在贝多芬的大型钢琴作品乃至钢琴协奏曲的华彩段中，所使用的经过句以琶音为多见；而音阶式经过句，贝多芬则常常把它当作力度的手段使用。但在贝多芬钢琴小品中，以“音阶”、尤其是以“半音阶”的经过句为常见，如在Op. 51 No. 1、No. 2, Op. 129, Op. 77, Op. 126 No. 11 等作品中。它们不仅有莫扎特那种经过句式的韵味，且节奏密度高（32分音符），音域幅度大，且有婉转而自由伸展的特点，似一种浪漫气质的华彩句。可见，贝多芬将经过句做“华彩化”的处理，改变了以往经过句“次要”的地位，而变得重要起来。

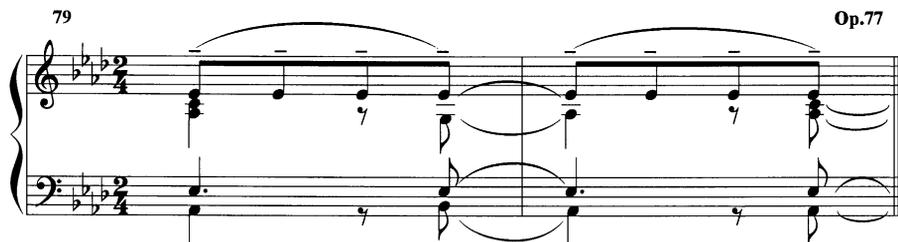
音域间区，涉及钢琴这种乐器自身的构造条件，因为音域的宽窄是钢琴演奏技巧表现力能否扩大的重要因素。贝多芬一生先后约使用过五台不同类型的钢琴：早期（1803年以前）为五个八度（ $F^1 - c^3$ ）；1803-1818为五个八度加五度（ $F^1 - c^4$ ）；1818年以后为六个八度（ $C^1 - c^4$ ）。我们可根据贝多芬钢琴小品的音域幅度，来看贝多芬是如何充分利用音域扩大钢琴演奏表现力的

贝多芬钢琴小品音域的总体特点是幅度大，多在高、低两极音区构成的宽广音域内

进行, 时常接近极限。具体体现在: 高低两极的音区同时出现, 产生一种空泛、单调甚至模糊的音响。如 Op. 126 No. 4 的第 52-67 小节, 最高音 b^3 与最低音 B^1 几乎达到与该作品同一时期 (1823 年) 钢琴音域的极限 c^4 和 C^1 。从此处织体和音型来看, 低音区持续在主和弦上, 上声部是等分的四分音符级进的固定音型, 具有风笛音乐的特点。又由于强拍休止, 造成了如三连音连续进行的感觉, 力度从 p 开始经 $cresc$ 至 p , 表现了由远及近再远去的风笛声。贝多芬在此处采取拓宽音域的手法, 模仿了风笛的音响。类似这种在高低两端进行的现象还出现在 Op. 119 No. 10 (第 9-13 小节), Op. 126 No. 5 (第 39-40 小节)。

织体与音型, 都具有一定的表现性能: 织体的厚薄直接影响着音乐的音响与风格, 音型则直接影响音乐的性格。贝多芬钢琴小品的织体中, 最有特点的有两种, 第一种是“合唱织体”, 这也是贝多芬在其它体裁中常用的形式, 它代表一种“内省式”的沉思, 或一种虔诚的心境 (见例 7)。第二种是“动力性的多声部织体”, 即两条以上的旋律在一个律动性极强的背景音型中进行 (如例 8)。后者在形态上将“合唱织体”复杂化, 艺术表现力更加丰富, 演奏技巧的难度也相应提高, 如果我们仔细地观察, 这种织体也是贝多芬音乐中特有的、对以后钢琴音乐语言直接产生了影响的特殊织体。

例 7



例 8

具有贝多芬个性的某些织体或音型, 在钢琴小品中也有表现, 譬如浓烈的震音 (如 Op. 119 No. 6 第 40-41 小节)、凌厉的连续八度 (分解八度, 如 Op. 89 第 32-36 小节, Op. 77 第 56-62 小节) 显示意志的厚重和弦 (如 Op. 129 第 385-387 小节) 快速激

烈似火花四溅的琶音(如 Op. 129 第 65-72 小节)和分解和弦(如 Op. 77 第 181 小节)、同音反复(在套曲小品中已有说明)、双手交叉(如 Op. 119 No. 2 第 1-4 小节)以及同步进行的织体(如 WoO. 82 第 47-51 小节和 Op. 77 第 25-28 小节)等等。

应当指出,“分解和弦”是最能体现贝多芬个性的音型之一。贝多芬的分解和弦,主要特点是音程幅度大、频率快、密度高,且带有隐伏的线性声部,属于非背景性音型,并与莫扎特分解和弦相区别。熟悉莫扎特音乐的人都知道,活跃灵巧的分解和弦,是他音乐风格的一个明显的标志,几乎成为“莫扎特风格”的代名词。但莫扎特分解和弦由于音程幅度小,多与明快的情绪相关(这类实例在莫扎特作品中随处可见)。与其说是莫扎特影响了贝多芬,倒不如说是贝多芬突破了莫扎特的限制。

可以这样说:细部中的每一个元素,都是作曲家为表达某种内容或风格所精心选择的;细部特色细微地解释了一个音乐家的作品风格和演奏特色。贝多芬出色地抓住了能使钢琴小品音乐显示出生命力的关键——细部特色,以革新的姿态,将钢琴小品从过去的传统习惯(包括创作和演奏两方面)中突破出来,再焕然一新地走在时代之前。

以上从结构布局,音乐材料选用和细部音乐语言的运用等方面,归纳了贝多芬钢琴小品在艺术上的部分特色。限于篇幅,我们不可能把贝多芬钢琴小品在其它方面的特色(如和声、复调、织体等)都巨细无遗地加以分析。但仅通过对以上三个方面的梳理,至少可以对贝多芬钢琴小品的艺术特色作以下概括:

(1) 如果把贝多芬的音乐创作看作是一个完整的系统,那么,他的钢琴小品无疑是其中的一个子系统。系统的整体属性,在子系统里也同样存在。如果说,贝多芬音乐的总体风格在他的大型作品中得到了淋漓尽致的体现,那么这一风格在钢琴小品中也处处闪现着光辉,只是这种光辉由于其“浓缩”的性质而尚未被人充分认识罢了;

(2) 贝多芬在钢琴小品中使用的某些材料和手法,在他的其它作品特别是大型作品中也被使用,这一现象可以使我们得出这样的结论:贝多芬的钢琴小品是他的大型作品的准备或实验;关于这种实验是“自觉”的还是“无意识的”问题,我们目前还很难判定,但存在着这种“实验”,这却是毋庸置疑的事实;

(3) 但是,这并不是说贝多芬的钢琴小品因此就失去了它的个性,而只是其大型作品无足轻重的附庸。在许多情况下,小品都能闪耀出它自身的光辉。这从许多细部处理(如走句、装饰音)在大型作品中少见而在小品中常用这一事实中可获得证明。

① 本文是作者硕士学位论文的第三章,全文共五章(四章及结语),引言、第一和第二章以《关于贝多芬的钢琴小品》为题,已发表在《黄钟》1997年第二期,第四章将另作专题发表。

② 由于篇幅有限,本文删除了所涉的大部分作品的谱例,仅标有小节数。另外,本文所用的谱例取自慕尼黑亨利出版社1975年版的《贝多芬钢琴曲集》和人民音乐出版社1992年版的《贝多芬钢琴小品集》。