

贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作特征研究

闵 敏

(西南科技大学文学与艺术学院, 四川 绵阳 621010)

【摘要】贝多芬是德国伟大的作曲家,他创作的32首钢琴奏鸣曲在钢琴艺术史中占有独一无二的位置。长期以来,贝多芬的早期和中期钢琴奏鸣曲以其英雄性为世人所认同,对晚期奏鸣曲风格的理解则有所困难。本文通过研究贝多芬晚期5首钢琴奏鸣曲的创作特征,在曲式结构、调性与和声、赋格、旋律四方面进行较为深入的理论分析,在此基础上为更好的演奏其作品提供帮助。

【关键词】贝多芬;晚期钢琴奏鸣曲;创作特征

路德维希·凡·贝多芬(1770—1827)是维也纳古典乐派大师中的最后一位,也是最伟大的一位。在钢琴艺术史上,贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲甚至被奉称为钢琴音乐中的“新约圣经”。贝多芬的钢琴奏鸣曲按年代及风格分为早、中、晚三个时期。早期(1794—1800),共有作品13首;中期(1801—1814年),共有作品14首;晚期(1814—1822年),共有5首作品。

贝多芬的晚期的最后五首钢琴奏鸣曲,由于它们的某种倾向的同一性和庞大性而被人们称之为晚年的“五大奏鸣曲”,它们集中体现了贝多芬晚年创作的根本倾向:作品富深刻的哲理性,广泛容纳了复调和对位因素,以及预示了浪漫派的许多“现代手法”^[1]。

贝多芬晚期的五首奏鸣曲(作品101号、106号、109号、110号、111号),代表了贝多芬在奏鸣曲创作中的最高境界。这组钢琴奏鸣曲的价值还在于它们集中表现了贝多芬晚年创作的根本倾向,其作品广泛的容纳了复调和对位因素,富有深刻的哲理性并预示了浪漫派的许多“现代手法”。因此,要理解贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的音乐风格并实现较好的演奏,必定要首先解析它的创作特征。

一、曲式结构

(一)奏鸣曲式

贝多芬早期奏鸣曲尽管还带有海顿、莫扎特的痕迹和影响,但随着创作的成熟和人生经历的磨砺,晚年奏鸣曲的创作形式摆脱了一切传统的规则,在结构上发生了下列变革,预示了某些浪漫主义风格。

1.奏鸣曲乐章数量不等

贝多芬初期的钢琴奏鸣曲与其交响乐一样,由四个乐章构成,但在此之后,贝多芬将乐章缩小了,一般只用三个乐章或两个乐章构成奏鸣曲。晚期奏鸣曲中,两乐章、三乐章、四乐章的数目皆有,而且各乐章的顺序也不按照快—慢—快的法则成曲。包含两个乐章结构的有作品111,三乐章的有作品109、110,依旧是四个乐章的有作品101、106,但乐章内部又有独特的处理。

2.奏鸣曲式的自由化

在这些晚期奏鸣曲中,乐章或段落间的界限比较模糊,各乐章间的联系更加紧密,音乐素材相互融合或衔接呼应,乐章内部乐思和速度的变换也相当频繁,古典奏鸣曲式趋向更自由的浪漫主义风格。作品101、109可以被看作是紧缩、微型的奏鸣曲式:Op101紧接在柔板(2/4拍)之后的却是第一乐章主题的一句旋律(6/8拍),成为一种魂牵梦绕的回想并由此直接过渡到末乐章;Op106的柔板也出现第一乐章的主题。

3.改变主、副部之间的调性关系

传统奏鸣曲式的主副部的调性关系为“主—属”关系,而贝多芬却多次改变为“三度关系”,尤其表现在他的晚期奏鸣曲中,如作品106第一乐章(降B—G),第三乐章(升f—D),作品111第一乐章(c—A)等。这种三度关系是古典主义区别于浪漫主义的典型特征^[2]。

4.篇幅的扩大

贝多芬在创作时对奏鸣曲结构中各乐章和各结构部位(呈示

部、展开部、再现部等)的长度平衡作了认真的研究。具体来说,将展开部和终止部进行了充实和扩大,呈示部和再现部也是如此。例如作品106第一乐章为405小节(2/2拍),慢板乐章也极其庞大,第三乐章长达187小节(6/8拍)^[2]。另外,扩展了每部分的容量,引子变得长大而重要,如作品111等,作品106第三乐章还出现了双主部奏鸣曲式。

(二)变奏曲式

变奏曲式的运用是贝多芬晚期创作上的一个显著特点。在这五首奏鸣曲中,作品109的第三乐章以及111的第二乐章完全是以变奏曲的形式写成的。作品109的末乐章是由优美的主题和自由的6个变奏曲形式构成的,主题由平稳的中速和低音区丰富的和声演绎出十分动人的音乐,每个变奏的速度和节拍都发生了改变,但在音乐上却仍然惊人的和谐与统一。在作品111的第二乐章变奏曲中,五首变奏曲围绕着被称之为“小咏叹调”的主题,表现了贝多芬晚期作品中固有的沉思和富有哲理性的情绪。而作品106的第一乐章以呈示部主题的变奏与扩充构成奏鸣曲式的再现部^[1]。

在贝多芬之前,奏鸣曲结构已形成了固定的模式,在早期的创作中,贝多芬致力于形式与内容的完美统一,而晚期随着音乐内容的增加,音乐形式的运用更加灵活,奏鸣曲不再是固定的模式和规则,而成为传达音乐内容的语言之一。

二、调性与和声

贝多芬早期的钢琴奏鸣曲在调性的运用方面,基本遵循古典时期惯用的以大小调为主,以功能性调性关系为主导的原则。在贝多芬的中、后期作品中,调式与调性的运用已经超越了他的前辈,并在此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。尤其是他晚期的作品,奏鸣曲式色彩性强的调性关系在展开部中得到自由而大胆地运用。

从调性布局中我们可以看到,贝多芬晚期的作品大胆地运用二、三度色彩性强的且偏离中心调比较远的关系转调。一方面强调色彩的丰富性,另一方面加强调性中不稳定音级和调性和声中不协和因素,从而使音乐更加有张力,更富于戏剧性。他不但在作品中惯用色彩性强的调性关系,同时还自由地运用色彩性与功能性相结合的调性关系,为后来的浪漫派、民族乐派和印象派作曲家在音乐创作中,对调性的开放性使用开辟了一条崭新的道路。例如作品106第一乐章的调性安排上,下属和三度关系(bB大调—G大调—bB大调—bC大调—bB大调)起着特别的作用,这已纳入了正在形成的浪漫派和声的轨道。

频繁的和声变换是贝多芬晚期奏鸣曲的另一特征。由于和声的扩大运用而出现大量的减七和弦、半音、拿波里和弦、等音变换等,和声的功能性开始削弱,趋向更浪漫主义的色彩性。例如作品101号,虽然这是首A大调的乐章,但它的呈示部从第一个和弦就建立在属和弦上,整个乐章充满了微妙的转调,似乎要避开主调的统治。该乐章第34到52小节的和声进行中,就进行了二十余次的和声转换,显示了晚年贝多芬在创作中愈发趋于内省。

三、赋格

贝多芬晚期奏鸣曲创作中,赋格作为一种感情表现手法的运用,在他一生中是前所未有的。作品101的第四乐章是用奏鸣曲式快板写成的复调性乐章,主部主题由双手卡农机构成,经过双手反复后进入四声部进行,副部主题同样扩展到四声部,展开部中有独立的赋格曲构成,规模宏大。作品106的第一乐章展开是由卡农式赋格曲构成,而第四乐章则是一首带有即兴性前奏的伟大赋格。作品109第三乐章中的第五变奏是以赋格手法写成的。作品110中,第三乐章三声部的赋格主题通过扩大、浓缩,最后呼应全曲,在力度和气势上不断直冲顶点。在作品111中,虽然没有典型的赋格,但在第一乐章中也可以找到一些复调的影子。

贝多芬并没有使用复杂的格式化复调技法,模仿是他用得最多的手法,并且模仿与贝多芬的个人化写法比如动机展开、重复等等紧密结合。从对位技法的娴熟和在作品中自由切换等等来看,几乎可以说,复调写作对于贝多芬是一种在个性化的创作积累中自发形成的写作思维。此外,贝多芬在后期的复调写作中出现了大量的不协和和无解决、短暂的调性叠置及打破节拍节动的对位现象,这说明他在挑战传统对位的同时,也体现出对复调技法的创造性使用是随着时代、风格的变迁及人耳的适应能力而逐渐演变的。

四、旋律

贝多芬的旋律创作海顿和莫扎特的基础上有所创新。他不但喜欢把毗连音之间的往返作旋律的基础音型,而且还创造了他有名的“宣叙式动机”做作品的主题(例如作品101的第三乐章)。贝多芬非常重视谱写庄严、圣咏般的慢板乐章,这些特点在他的晚期奏鸣曲中得到深化和精练。同时,贝多芬晚期作品用器乐模仿表现歌剧中的宣叙和咏叹调,丰富声乐因素,表现内心的苦楚,最终达到宏伟、博爱的境界。例如作品101的第三乐章采用宣叙调写法、110的慢板片段等,都体现出贝多芬更为直接的表达方式,预示了浪漫主义时期器乐声乐性写法的一些特点。

晚期奏鸣曲中大段长颤音的出现,更是使旋律达到一种出神入化的境地,颤音上出现的高音旋律给人一种超脱尘世的感觉。例如作品106第四乐章369-380小节中就有大段的冗长而难以演奏的长颤音,增添了一种浪漫主义气息。

由此可见,贝多芬在旋律创新方面已超越了同时代的作曲家。他继承了维也纳古典大师海顿、莫扎特以普通三和弦和三和弦分解为特征的旋律创作手法,同时发展和创造了他具有个性化风格特征的旋律创作模式;他从旋律最初仅以简单的线条表现朴素的形象,进而发展到旋律以表现作曲家个人情感意向和某一种思想内容的质的转变,这正是贝多芬被称为古典时期最伟大的旋律大师的原因所在。

贝多芬的钢琴奏鸣曲结束了钢琴艺术史上光辉的古典时期,同时又开辟了通往浪漫时期的道路。传统形式的枷锁被冲破,新的钢琴音响得以重建,一个激情奔流的时代,一个洋溢着诗意与幻想的境地随即出现。

参考文献

- [1]彭鹏.贝多芬晚年的“五大钢琴奏鸣曲”,艺苑.1996(4).
- [2]赵晓生.钢琴演奏之道.世界图书出版社,2003(3).
- [3]克里姆辽夫[苏]著,丁逢辰译.试析贝多芬钢琴奏鸣曲.上海音乐出版社,1989(6).
- [4]Denis Matthews著,杨孝敏译.贝多芬钢琴奏鸣曲.花山文艺出版社,1999(4).
- [5]阿·鲍·戈登威捷尔[苏]著,刁蓓华译.贝多芬32首奏鸣曲注释.世界图书出版公司,2000(9).
- [6]朱雅芬.《贝多芬的钢琴奏鸣曲》(上、中、下),钢琴艺术.2002:(10-12).

作者简介:闵敏(1981-),女,重庆人,文学硕士,西南科技大学文学与艺术学院教师,研究方向:钢琴教学与表演。

(上接第164页)

四、土族民歌音乐创作思维的表现形式与研究

通过对土族歌曲的分析,可以根据土族音乐的创作思维分为以下几种特性:

(一)土族音乐的创作一般都是以简短、清晰的小句为主要形态来表述的

例如一首比较广泛流传的《你盘我来我盘你》这首歌虽然是三句式为一段的主体表现形式,第一句都是重复的句子,看起来很简单,很容易了解,只能用音律来添加歌词的特点,强烈的增加土族歌曲的基本特点,丰富的表现出了民族间的艺术特性与构思特点,把民族特色表现的淋漓尽致。

(二)民歌的表现形式质朴话、简单化

把歌谱中的低调大跳到高调,然后进行反复迂回,形成了明显了音律特色,可见之思维的独特。

(三)土族的音律有较大的波动性

还会到结尾的时候出现下滑音的民族音乐特色,丰富的表现出了民族里蕴含的感情色彩和民族背后的故事情节,在歌词中表现出了柔美平和的音调特点,强烈的表现出了民族特色的基本音调,显现出了土族个性的文明特征,创作者们的开放新思维情感的表达。

(四)土族音乐中的基本词汇

“re-mi-so-la-do-re-mi-so”这样长的音律和短行的“do-so-la-do”这样的典型句子相比较来看,有着前段后长的形式,充分的表现出了,土族音乐创作的思维没有拘束性,对美好未来的追

求与憧憬,深刻的体现了当时土族人民的豪放型格与审美能力。

(五)在土族的演唱表达方式上

浓浓的充满了民族的韵味,和土族语言的音律特点,在歌曲的编写中运用了许多生动的表现手法,与欢快的曲子相互呼应,淋漓尽致的表现出了土族人们创作音乐的张扬个性与沉着冷静的思维态度。

五、结束语

音乐是反应人类现实生活中的一种情感艺术。它可以抒发人类的情感和释放压力情绪,可以说是一种精神上的享受。在种族的音乐中可以发现他们的智慧与思维是非常强大的。土族民歌有着自己独特的表现形式与传颂精神,不管在哪一方面对于土族文化来说都是一个里程碑,得到永久的流传,享受生活与精神上的纯净与美好。

参考文献

- [1]李华.土族早期民歌音乐创作思维探究[J].青海师范大学学报(哲学社会科学版).2013(06):122-133.
- [2]李华.文化变迁中的土族民歌音乐创作思维特质[J].青海师范大学学报(哲学社会科学版).2014(03):166-168.

作者简介:杜永茂(1969-),男,本科,副教授,海南省,琼台师范学院音乐舞蹈系,研究方向:音乐理论创作(作曲)。