

钢琴教学中的贝多芬奏鸣曲

谢 红

(河北大学 艺术学院, 河北 保定 071002)

摘 要: 贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲, 是巴赫的四十八首平均律以后, 钢琴文献中的最大曲集。贝多芬从青年时代开始创作, 直到他的晚年, 在作品中反映了他不平凡的一生。对理想的追求, 对苦难的抗争, 对生活、对人和自然的热爱, 构成了这些奏鸣曲的主题。

关键词: 内容、风格; 力度、强音; 音色; 乐谱版本; 演奏提示

中图分类号: G623.71

文献标识码: A

文章编号: 1008-6471(2003)02-0077-03

内容和风格

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲, 是巴赫的四十八首平均律以后, 古典钢琴文献中的最大曲集。贝多芬从青年时代开始创作, 直到他的晚年, 在作品中反映了他不平凡的一生。对理想的追求, 对苦难的抗争, 对生活、对人和自然的热爱, 构成了这些奏鸣曲的主题。

贝多芬的作品, 像其他的作曲家一样, 也存在风格问题。但我们要把他的作品风格和作品内容统一看待, 不要孤立地看待风格, 那样容易陷入到形式里去。当内容被掌握了, 风格基本也在其中了。而掌握作品深厚丰富的内容, 才真正是演奏贝多芬奏鸣曲时的难题。

奏鸣曲式

奏鸣曲, 一般是由三或四个乐章组成的套曲, 十八世纪时这种曲式已发展到完美的地步。第一乐章通常以奏鸣曲式写成, 第二乐章为慢板, 第三乐章为小步舞曲或谐谑曲, 第四乐章为回旋曲。贝多芬的奏鸣曲与他的先辈海顿和莫扎特的作品相比较, 在形式上更接近于前者, 因为贝多芬是海顿的学生, 他继承了海顿喜欢的擅长用短小的动机来发展的作曲技巧, 这样的做法非常适合于贝多芬用以表现他所要求的内容, 如宏大的构思、鲜明的对比和强烈的冲突。在作曲技巧上, 贝多芬是一位无与伦比的巨匠, 他运用短小动机来发展乐曲的方式, 可谓得心应手, 来去自如, 许多瑰丽雄伟的乐章就由此而产生。从事钢琴学习的学生事先多弹一些海顿奏鸣曲, 对准备弹贝多芬的奏鸣曲是有所帮助的。

因为奏鸣曲的第一乐章是用奏鸣曲式写成的, 所以演

奏者需要大致了解奏鸣曲式这种较为复杂的曲式结构。它分呈示部、发展部和再现部三个部分, 呈示部和发展部中的主部和副部, 还有各种连接和发展的小的部分, 像切带和经路那样遍布全曲。

发展部是奏鸣曲式乐章的中心部分, 其中包含以不同材料来发展的不止一个部分。贝多芬奏鸣曲的发展部比以往作曲家的要长而大得多。这也是他的奏鸣曲特征之一。“热情”奏鸣曲发展部的长度相当于整个呈示部, 把音乐推进到了最高潮, 可谓淋漓尽致。

调性布局也是这种曲式的特点之一。如果不是这样, 也就不会有呈示部和再现部的区别。此外呈示部和再现部都各有小的结束部, 全乐章一般还另有一个总的结束部。“暴风雨”奏鸣曲第一乐章的结束部很简短, 仅一句而已。“黎明”奏鸣曲第一乐章的结束部则很长, 简直像另一个发展部。

演奏者如果熟知以上这些, 就能站在更高的理性角度上把乐章严密地组织起来, 使演奏在形式上和逻辑上更臻于完美。

力度和强音

贝多芬的奏鸣曲力度幅度较大, 变化较多, 还经常用强音(sf)。

以下是常见到的力度变化方法: 不通过渐强而突然出现一个强音; 渐强之后突然变弱; 强音出现在弱拍或后半拍等等。不错, 这些听起来都比较生硬逆耳, 然而这却是贝多芬的特色之一。

这些变化和强音要做(表达)到什么程度, 是每个演奏者自己需要考虑的问题。它们不是简单的记号, 后面隐藏着各种各样的情绪变化, 这才是问题的核心。

音色和踏板

贝多芬的演奏风格,与莫扎特的玲珑细巧不一样。他喜欢热情而宏大的演奏,这种宏大的演奏风格,通过李斯特传到今天。贝多芬在弹奏法上也是一位先驱,否则、怎么弹出他在乐谱上所要求的那些变化呢?

除力度之外,贝多芬对音乐有强烈的想象力的追求。非常典型的例子就是“月光”奏鸣曲第一乐句,那种音乐效果简直像几十年以后的肖邦作品。全部奏鸣曲中写了踏板记号的地方,虽只是有限的几处,效果之明显和强烈却使人惊讶。

“暴风雨”奏鸣曲第三乐章的广板部分,有贝多芬所写上的踏板记号,这也十分必要,否则就会非常干枯。这乐章的结束部(第219小节起),贝多芬也写有踏板记号,听来犹如远处雷鸣,动人心魄。

“黎明”奏鸣曲的回旋曲开始之处,贝多芬也标明要用一个很长的踏板,其间包含了一些二度音的进行、主属和弦与大小调交替进行。当然也造成了不协和与混杂的效果,这也正是音乐所需要的,可以增添幻想和诗意。不过由于与上例同样的原因,笔者以为在中间也可以适当地换半个踏板,但需要注意保持低音的延续。

我们还可以在第十二奏鸣曲、第二十六“告别”奏鸣曲、第二十九奏鸣曲、第三十奏鸣曲、第三十一奏鸣曲和第三十二奏鸣曲中,找到少数的踏板记号。贝多芬使用踏板记号非常谨慎,一旦标明,就需要我们加以重视并仔细推敲。没有标明踏板记号的地方,当然也是需要恰当的使用踏板,那是演奏者的任务,如果打开一本乐谱,上面写满了踏板记号,那就是编订者所为,要跟原作所有的踏板记号区别开来,如无法区别,这样的乐谱就值得怀疑了。

乐谱版本

历史上不知出版过多少种贝多芬奏鸣曲。但今天看来,只有根据手稿校对出版的原版乐谱(Urtext),才是惟一正确可靠的。其他版本,有的改动了音符、小节、力度记号和句法,有的被编订者添枝加叶地塞进了他们的个人见解,都妨碍我们去接近和了解贝多芬的原作。

有些版本是非常杰出的音乐家所编订,如彪洛版和许纳贝尔版,其中也有好的经验,可供参考。但只能参考,而且必须先有一本原版乐谱作为依据。同时我们要考虑到,许纳贝尔是三四十年代的人物,彪洛则更为久远,他们的表现方法,恐怕已不完全适合于现代。

贝多芬的乐谱不像巴赫的乐谱,除了音符一无所有,贝多芬已在表现上作了足够详细的标示,足以指导我们去了解作品主题及如何演奏。

对部分奏鸣曲的演奏提示

三十二首奏鸣曲中,演奏最易者为第十九、第二十
万万数据

首,这是贝多芬早年所作。

此外第九和第十首,是贝多芬奏鸣曲的真正入门教材。第九首较短小,但很精致。

第十首第一乐章很旋律化,发展部中有暴风雨式的激情,但不过分,力度变化有从渐强到减弱的特点,第三乐章非常轻快,节奏很难弹得准确,因为拍子的强音往往在飞快掠过的短句中间,很难把握住,开始先每小节数三拍慢练,演奏时加快为每小节数一拍。

第一奏鸣曲规模较大,共有四个乐章,但第一乐章单独演奏不难。对多数弹这首奏鸣曲的人来说,第二乐章可能最难,因为是慢板乐章,有音色上感情上的要求;此外还有一连串的三十二分音符句子。第四乐章快而有力,只要练好了左手上下行琶音的大指转动,其他技术困难都可迎刃而解。

第五首短小精练,又充分显示了贝多芬的特性,是非常出色的作品。

第六首最难处在第一乐章的节奏,曲调走走停停,休止符很多,有的休止符很长,使学生容易糊涂。发展部的十六分音符三连音和十六分音符二连音交替出现,也是节奏上的难题。

“悲怆”奏鸣曲中第一乐章最难。引子的情绪变化、节奏和高音部的曲调,都能把学生的思想搞乱。引子要以八分音符为单位数拍子,附点节奏也要准确,而且不要因此而打断了旋律的长句。呈示部及此后右手的双音跳音进行也很难得准确,需要多慢练和分手重复地练。

第十二奏鸣曲的特点是包含了一首葬礼进行曲。注意强出和弦深觉的低音和内声部,以取得阴暗沉痛的效果。

第十三奏鸣曲是单乐章结构,其中分为内容不同的四个部分。这种形式肯定对以后的李斯特有很大影响。因为必须一气呵成地演奏,所以这就增加了演奏上的难度。

第十五奏鸣曲被称为“田园”。内容和平、开阔而优美。第一乐章开始要注意四个声部的各自进行,像室内乐作品,低音的重复音每一下都要弹清楚。

下面我们将看到一批规模宏大的奏鸣曲,也不容易分出其中的难易。

第二奏鸣曲的第一乐章,开始的韵律轻松活泼,使人想起海顿。但发展部的雄壮声势,就完全是贝多芬自己了。第二乐章非常美,是贝多芬式的抒情乐章,第三乐章为小快板的谐谑曲,不要过快,每小节数三拍为好。

第三奏鸣曲开始的双三度音是一个较大的难题,只有多作慢练。第一乐章有不少象乐队全奏似的段落,还有一个类似华彩的乐段,听起来非常辉煌。第二乐章非常美,小调性的中段效果尤其出色。第三乐章的谐谑曲,而是优美的小步舞曲。第四乐章象一首幻想曲,曲调中间有许多停顿和迟疑,也有非常奔放的喜悦,还有随心所欲的转调,最后音乐象一阵微风那样飘向远处。

第十七奏鸣曲只有三个乐章,较紧凑。第一乐章因对比和戏剧性强,被人称为“暴风雨”,但我们不必以此名

称来约束自己对音乐的想象。第三乐章是奏鸣回旋曲式，结构精巧，由短小的动机组成。

下面几首奏鸣曲在篇幅上有所收缩，但整个来看难度更大。

第十四“月光”奏鸣曲，第一乐章在意境和音色上很难弹好。第三乐章速度很快，技巧上很难。

第二十六“告别”奏鸣曲，这是贝多芬亲自写上标题的仅有一首。曲子的情绪不容易弹出来，尤其是第一乐章音符疏落的部分，技巧上也有一些很难的地方。

第二十七奏鸣曲，只有两个乐章，看似简单，技巧上的确不难。不少人过早地弹出这首奏鸣曲，却未能把其中的意思弹出来，这里已经有一点点贝多芬后期作品的意味了。那是不容易理解的。

第三十奏鸣曲是贝多芬后期作品中还比较容易理解的一首，形式上已打破早期和中期奏鸣曲的框架，发挥得相当自由。

最后提到贝多芬几首最为杰出的奏鸣曲。第二十一“黎明”奏鸣曲。尽管曲中有些像是黎明的朦胧景象，这

个名称仍然是不确切的，因为曲子的内容要宽阔得多。这是一首非常美丽的作品，但在音乐上、技巧上都很难。第二乐章回旋曲的结束部有几句音阶乐句（第465至474小节），因速度很快，用手腕奏八度为不可能。现在认为理想的办法是八度键弹奏。

第二十三“热情”奏鸣曲，是人类音乐作品的颠峰之一。标题虽非贝多芬所加，但较贴切。演奏此曲需充沛的热情、高超的技巧和强大的耐力。最好不要过早去弹奏。

第三十一和第三十二奏鸣曲，也属此曲集中最优秀者之列。在规模上，则比起“热情”奏鸣曲时期有所收缩。

第三十二奏鸣曲只有两个乐章，第一乐章像残酷的斗争，贝多芬又回复到了早年的血气方刚（也许这乐章的稿子是以前所写）。第二乐章变奏曲，表现的是甘美的和平，远离尘世上界景象。贝多芬已快走完了自己的一生历程，荣耀、欢乐、苦难和孤寂，都将成为过去。音乐在潮水似的高涨之后，渐渐平息下来，还听得见最后几个强音，好像贝多芬又在攥紧了他的拳头，然后音乐悄然而止。

（上接第65页）

罗列事物，绞尽脑汁地堆砌辞藻，搜索枯肠地搬弄典故。据载，司马相如为写《子虚赋》、《上林赋》，“意思萧散，不复与外事相关，控引天地，错综古今；忽然而睡，焕然而兴，几百日而后成”^{〔3〕}张衡的《二京赋》为在事物辞采上超越班固《两都赋》，更上积十年之功。而结果是形成堆砌之病，像上文所引用司马相如《上林赋》中所写双腾流水，虽然辞藻富赡，却难免繁赘之嫌，像扬雄《解嘲》的那段议论，虽然痛快，但步步用典，未免拘谨。而且，这样堆砌的结果，使“繁华损枝，膏腴害骨，无贵风轨，莫益劝戒。”^{〔2〕}所以就难免令后人轻视。

（二）铺排使其板滞。汉大赋在使用铺排时，虽然也有比喻、夸张、想像等的加入，但铺排方式较为单一，它往往是铺叙其点，排列其面，能容则容，唯恐缺失。而排比又要求其语言字数大体相近，结构大致相同，内容大体类似，这就使汉大赋在各篇的结构、语言方面大致相同，缺少变化，有雷同之病，板滞之病，即使是一些优秀的、典范的汉大赋也难例外。如枚乘的《七发》中写观涛，与司马相如《上林赋》中写欢腾流水，其文字虽不同，而方法手段基本一致。

再加上汉大赋的描写内容较为单一，无非是宫殿、园林、宴饮、田猎、君臣、仕女、草木、鸟兽之类，没有注入鲜活的生活和真挚的情感，使汉大赋只是单纯的雍容华贵，而缺少深刻的内涵和顽强的具有感人的艺术生命力。

（三）铺排使其艰涩。由于铺排需要极尽摹写和罗列，而汉语言在汉代时的发展还不能满足“赋家之心，包括宇

宙，总揽人物”^{〔3〕}的需要，所以汉大赋的作者们为在铺排中避免词汇的重复，展示自己的才华，除费尽心血寻求一些生词僻句外，还煞费苦心地生造一些新词新字，郝敬在《艺圃论谈》中曾说过：“乃至夸张之过，全无根柢，任情兴之所至，穹极杳渺，于物之所本，事出有因之所发，茫乎！忽乎！了无干涉。所以摆荡其芥蒂，而游于物情事理外也……靡曼而不可收。吁，亦甚矣！”这样形成的文章，其文字之艰涩难懂可以想见。从积极的方面说，它们丰富了祖国的语言，但从消极的角度说，它们直接影响了汉大赋的阅读效果，不便流传，以至汉大赋奠基者司马相如的作品，因为怪僻生字满目皆是，人们都称之为“字书”。成了“字书”而不是吟诵能传的作品，其艺术价值自然值得怀疑。

由于铺排给汉大赋带来的这些负面效应，与我们国家传统的文学理论相违悖，如它与“文以载道”、“文章合为时而著”的文学理论相左，所以，在传统审美积淀影响下的中国人，并不欣赏汉大赋这样的形式，这是大赋消亡的根本原因。

参考文献：

- 〔1〕朱熹·诗经集注〔M〕.北京：中华书局，1994.
- 〔2〕刘勰·文心雕龙·诠赋〔M〕.上海：中华书局，1959.
- 〔3〕葛洪·西京杂记·二〔A〕.北京大学，两汉文学史参考资料〔M〕，北京：中华书局，1962.