

贝多芬《升 c 小调钢琴奏鸣曲》的尾声研究

董魏魏 (河北师范大学音乐学院 050000)

摘要:“乐圣”贝多芬一生创作了很多不同题材的作品,被称为“集古典主义之大成,开浪漫主义之先河”的作曲家。尤其在器乐创作方面的成就突出,特别是他的 32 首钢琴奏鸣曲,被称为“新约全书”。我们可以看到器乐作品中对 32 首奏鸣曲研究非常多,唯独对其尾声研究还未形成体系。

我们知道尾声被广泛地运用于戏曲、音乐及其他艺术作品中,它看似微不足道,实则意义重大。从传统曲式学的角度看,尾声作为曲式结构的一个附属部分,具有独立的意义,它可大可小,在音乐语言的各个方面都有自己独特的意义和价值。然而,尾声在音乐作品整体结构中所起到的重要作用却常常被人们所忽视。殊不知,在西方音乐史中尾声则是他对传统奏鸣曲式所作的仅次于展开部的大改革,它相当于“第二展开部”,长大的尾声使作曲者将主要乐思和情感毫无遗漏地呈现出来。

笔者发现研究贝多芬这首作品的资料很多,唯独研究尾声却不是很精细。故笔者将重点放在了有“第二展开部之称”尾声的研究。为了让我们对贝多芬的奏鸣曲研究更加全面,让更多音乐学者看到尾声的研究价值,笔者抛砖引玉,以他的 32 首奏鸣曲中《升 c 小调钢琴奏鸣曲》的尾声为例。

关键词:尾声 第二展开部 《升 c 小调钢琴奏鸣曲》

一、关于《升 c 小调钢琴奏鸣曲》的创作背景

《升 c 小调钢琴奏鸣曲》是“乐圣”贝多芬的 14 号钢琴奏鸣曲,作品 27 之 2,创作于 1801 年,接近于贝多芬创作的成熟期。这首钢琴曲之所以被称为《月光曲》,是由于德国诗人路德维希·莱尔斯塔勃听了以后说:“听了这首作品的第一乐章,使我想起了瑞士的琉森湖,以及湖面上水波荡漾的皎洁月光。”以后,出版商根据这段话,加上了《月光曲》的标题,关于作曲家在月光下即兴演奏的种种传说便流行起来。其实触动贝多芬创作的不是皎洁如水的月光,而是贝多芬与朱丽叶第一次恋爱失败后的痛苦心情。朱丽叶是伯爵的

女儿,两人真诚相爱,因门第的鸿沟,又迫使两人分手。贝多芬在遭受这一沉重打击之后,把自己内心的痛苦和强烈悲愤全部倾泻在这首感情激烈、炽热的钢琴曲中。因此我们可以从乐曲中听出来。

二、“月光曲”作品的技术分析

第一乐章升 c 小调,是柔板的奏鸣曲式。尾声(60—69 小节)较为短小,叠入开始,共有 10 小节。首先我们清晰地看到旋律与伴奏声部互换。上方声部是三连音伴奏在引子部分早已出现,这一动机音调有目的地为曲子的尾声做好了铺垫。这种音型舒缓连贯,使整首曲子产生幻想的背景和情感铺垫。旋律采用的是主题动机,并移到次中声部进行,一直持续主题的动机音调并逐渐消失、渐弱中结束。谱例为:附点八分加上十六分音符,紧跟着一个附点二分音符,低沉而忧郁的诉说,略带哀怨的色彩,让人不禁心生同情,进而更加巩固主要乐思,起到首尾呼应的作用。伴奏在高音区则是织体化的分解和弦音进行,属和弦与主和弦交替出现,并且呈现出了“拱形线条”的趋势,最后和声完满收拢于 c# 小调主和弦。

值得特别注意的是:我们还可以看到力度从渐弱到极弱,这是贝多芬独创的力度的表现方式。改良后的强弱对比方法是音乐重要的表现方法之一。在器乐演奏中使用强弱对比方法早在巴洛克时期就已经开始,贝多芬时期对于强有力,激动的力度的挖掘获得了空前成功,特别是在音响逐渐减弱方面的成果。例如,本作品的最后一部分就使用了这一减弱的力度的处理。

第二乐章为小快板、降 D 大调,结构为复三部曲式。对于这个既幽雅又诙谐的乐章,最著名的评论是李斯特所说的“两个深渊之间的一朵小花”。曲中穿插着三重奏的旋律,让人如同看到了妖精舞着动人的舞蹈,轻轻地引导出主题。正如其名“深渊的小花”,重在表现前后两个乐章,故尾声被省略。

第三乐章的尾声(159—200 小节),急板、升 c 小调,尾声非常的庞大。一共可以将其划分四个部分。

第一部分(159—166 小节)叠入开始,调性在主调的下属调升 f 小调上开始。这是奏鸣曲中非常常见的现象。这部分是主要主题材料,升 f 小调上进行 2 小节后转入升 c 小调。采用的是呈示部主题的核心动机,谱例如下:分解均匀的十六分音符级进上行并最后到达两个强有力的八分音符的柱式和弦。伴奏织体采用的是均匀分解的八分音符形式。这个主题动机热情沸腾,犹如潮水一般,奔涌咆哮而来。4 小节后加入了华彩,连续分解的三十

二分音符上下起伏,起到了炫技和自然过渡的作用,最后 1 小节停在了升 c 小调主和弦上。和声进行在 DVII7/D—DVII7—t(不完满)。

第二部分(167—190 小节),叠入开始。使用的是副部材料,调性回归到主调。附上谱例:二分音符加上一个附点八分和十六分音符。旋律在低音区与伴奏音型互换。5 小节后声部互换,旋律声部在高音区加入八度叠奏,仿佛由衷的诉说。临近结束时的八度叠奏又仿佛在表达自己某种坚定的信念与决心。177 小节后华彩再次出现,十六分音符的分解华彩乐段,又给乐曲增添了不安的情绪,紧张度和戏剧性优势进一步加强,对比强烈、贝多芬的感情和思想搏斗再一次得到宣泄,犹如草原上的水牛群肆无忌惮地向前飞驰着。调性同时也开始变为主调的下属方向的 #f 小调,低音四小节 t 持续,后转回主调 #c 小调,和声进行 DVII7/D—K46—D7—t 做完满终止。

第三部分(190—196 小节)共 7 小节,叠入开始,依旧是副部材料,低音主持续,伴奏音型为均匀分解地十六分音符,旋律一直在强调主调的五音。

第四部分(196—200 小节)为主要乐思的材料,急板速度。叠入开始,调性依旧在主调 #c 小调上进行。上下两个声部八度齐奏,均匀分解的十六分音符,气势恢宏,最后在分解主和弦的柱式和弦上以极强的力度结束。从这个尾声,我们也可以清晰地看出贝多芬在力度上的应用与控制。

通过尾声具体的分析,我们可以从中看出该曲具有丰富的调性变化,并且每个乐章间的调式调性相互联系,纵观全套曲尾声是一个结构呈现的扩大化过程,音乐的感情和内涵也越来越饱满,动力性矛盾而引发的情感也越来越明朗地表达出来。最终以如此具有震慑力,回味无穷的音调来体现了贝多芬这一创作时期特有的音乐特征,体现了全曲的深刻感情内涵。总体上体现一个对比统一的过程,足见贝多芬的对比、发展、统一的矛盾的作曲技法之高超。在作品的构思上与表现意图紧密相连,既保持了传统,又显示了推陈出新的写作手法。这一切在曲式分析的灵活运用上给我们以巨大启示。

三、结论

对这个套曲的尾声研究使我们了解到贝多芬对奏鸣曲尾声的贡献。他在继承海顿、莫扎特的基础上进行了改革,体现了钢琴奏鸣曲创作的民族特色与时代精神。愿我们吸收其精神,更好地理解其整部作品的精髓,对其尾声研究形成一个体系,以便众人更好地借鉴。

(责编 张宇)

