

贵州师范大学

硕士学位论文

头顶之上星光灿烂，道德律令在我心中——贝多芬晚期最后三
首钢琴奏鸣曲分析及其人文思考

姓名：张谊

申请学位级别：硕士

专业：课程与教学论·音乐

指导教师：邹逢时

20090225

摘要

贝多芬是迄今为止人类所知的最伟大的音乐家之一。他所处的时期，正是欧洲的社会生活、政治宗教、哲学科技等领域发生重大转变的时期；是启蒙运动带来的思想繁荣时期；是德国古典文化崛起的时期；同时也是伟人频出的时期，本研究把考察的重点放在主流学术评价所较少顾及的晚期作品，从被认为是“贝多芬音乐自传”的钢琴奏鸣曲中最后三首的具体研究出发，通过文献分析法和归纳综合法对其表现出来的更丰富、更灵活、更富于变化的形式特点作一些分析综合，通过交叉研究法和系统分析法，结合对贝多芬影响较大的哲学、科学、宗教等领域来考察贝多芬晚期作品所体现的艺术追求和思想表达。

论文的主体部分有：

第一章是最后三首钢琴奏鸣曲的总体分析。

第二章从曲式结构、和声、复调与对位三个方面，对音乐风格、创作手法、材料发展、表达方式等形式特点分别加以分析。

第三章是本论文的延展思考部分，通过对特定时代中多种相互激荡的思想意识的考察，从人文角度尤其是哲学与宗教倾向方面，考察贝多芬的晚期思想境界，思考贝多芬晚期作品中、与其形式特点相对应的内省性、幻想性、宗教性等风格特征在形而上学层面的成因。

关键词：贝多芬；晚期风格；曲式；和声；复调；对位；哲学；宗教

ABSTRACT

Untill now ,Beethoven is one of the greatest musicians in the history. He located the time which is Europe's social life, political religion, philosophy science and technology has the significant transformation and which the Enlightenment brings good time and German classical culture rises. Simultaneously he also located the time which the extraordinary personality frequency leaves. This research places the inspection key point on the later period work which the mainstream academic appraisal institute takes into consideration weakly. Considered "the Beethoven music autobiography" in the final three piano sonatas concrete research , author make some analysis synthesis richer and more nimble through the literature analytic method and the induction synthesis method . Through the overlapping methodology and the system analytic method,author conclude the big domains affects of Beethoven's the later period works on philosoph, science and religion.

The paper main body part includes:

The first chapter is the overall analysis of the last three piano sonatas.

The second chapter analyze the characteristics of music

style, technique, material development and expression performs through the musical form structure, harmony, the polyphony .

The third chapter is an extension of ponder part, through ideology inspection which many kinds of surges mutually to the specific time from the humanistic point of view particularly philosophy and the religious tendencies. Inspects Beethoven's later period ideological level, pondered that the characteristics of the corresponding form of introspection, fantasy, and religious characteristics in Beethoven's later period.

KeyWords : Beethoven; later period style ; musical form; harmony; polyphony; counterpoint; philosophy; religion

学位论文原创性声明和关于学位论文使用授权的声明

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究做出重要贡献的个人或集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：

年 月 日

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解贵州师范大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权贵州师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编学位论文。

（保密论文在解密后应遵守此规定）

论文作者签名：

导师签名：

年 月 日

前言

贝多芬是迄今为止人类所知的最伟大的音乐家之一。他所处的时期，正是欧洲的社会生活、政治宗教、哲学科技等领域发生重大转变的时期；是启蒙运动带来的思想繁荣时期；是德国古典文化崛起的时期；同时也是伟人频出的时期，而贝多芬在音乐上所取得的巨大成就，使他成为他们中的一员。

贝多芬一生的创作实践，从早期的风格形成，到中期的成熟外化，再到晚期的内敛自省，体现了一种自然承继的关系。虽然著作甚丰，但其为人所熟知的作品大多数都出自于中期，这是他个性最张扬，创作力最旺盛的时期，不论学理上还是欣赏上的关注度也最高，这也使得其中期作品体现出的严肃的社会性、鲜明的英雄性、强烈的斗争性等，逐渐成为认识贝多芬创作思想特征的主流，而事实上，他的许多才华在他的一生各个阶段都有所体现，甚至许多形式风格特点在早期作品中就已经确立。在贝多芬的晚期（1815—1827）最后十多年间，他经历了思想和艺术上的深化过程，创作上体现了一些晚期所特有的倾向与特征。

贝多芬本人是一位卓绝的钢琴家，他的钢琴音乐的创作伴随了他的创作生涯的全部，也伴随了他个性思想成长的全过程，其中三十二首钢琴奏鸣曲的创作历时 31 年，几乎是伴随着他的一生进行的，无疑占有着中心的位置。晚期最后三首 OP. 109、OP. 110、OP. 111 不仅作品编号、创作时间（1820、1821、1822）相连，甚至音乐风格都富于相似性，颇有“三部曲”的意味，对于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的曲式风格、创作手法、音乐思想、材料发展、表达方式等方面无疑是一个完满的总结。

“头顶之上星光灿烂，道德律令在我心中”，这句话出自康德《实践理性批判》的结尾部分，在 1820 年被贝多芬郑重写在记事本上。康德是贝多芬多次引证过的唯一的德国大哲学家，从波恩到维也纳，贝多芬都对哲学表现出很大的兴趣，“星空”与“道德法则”代表了康德哲学的两大主题——自然与自由，而这与贝多芬的“人和命运、人和自然”的个性精神内核也是相符合的。康德哲学的魅力，不仅表现在他的批判精神和科学精神上，而且也表现在他对人类理性终极关怀之理想的探索之中，从很多方面看，康德无疑是贝多芬的重要的精神导师。而对于晚年的贝多芬来说，耳聋使他逐渐封闭了与外界的交流，岁月与健康状况的现实也使他的关注面更多的从世俗转向对人生的终极思考。所以，理解晚期的贝多芬与他的音乐，除了具体音乐作品的分析，我们还必须去了解他的哲学观和宗教观。

本文共分三个章节，从对贝多芬晚期最后三首钢琴奏鸣曲的形式技术分析出发，对贝多芬的晚期创作风格作一些归纳综合；从人文思考方面出发，尽可能地贴近和感受贝多芬晚年的哲学倾向和宗教观。第一章对贝多芬晚期最后三首钢琴奏鸣曲的总体结构作综合分析；第二章从曲式结构、和声、复调与对位三个方面探讨贝多芬形式技术特征的晚期特点；第三章针对特定时期的人文思想背景从启蒙运动和浪漫主义、哲学与宗教两个大范畴探寻贝多芬晚期的精神境界。

第一章 结构总体分析

贝多芬晚期最后三首钢琴奏鸣曲中，总体结构布局的简明扼要是鲜明的特点，各个部分的分配与比重更加灵活，八个乐章采用的曲式类型有四种，其中：① 奏鸣曲式四首，分别是 Op. 109 的第一、第二乐章，Op. 110 和 Op. 111 的第一乐章；② 变奏曲式两首，Op. 109 第三乐章，Op. 111 第三乐章；③ 复合性三部曲式一首，Op. 111 第二乐章；④ 混合或自由结构一首，Op. 110 第三乐章。下文分别加以总体分析。

第一节 奏鸣曲第三十号 Op. 109. (1820)

这首奏鸣曲洋溢着优美诗情的抒情性，是贝多芬晚年亲切浪漫性的突出杰作，第三乐章的行板变奏曲是全曲的重心所在，是整个奏鸣曲的构思基础。

乐曲的第一乐章采用了结构简约紧凑的奏鸣曲式，不太快的快板（Vivace, ma non troppo），E 大调，2/4 拍。图示如下：

呈示部		展开部			再现部		尾声		
主部	副部	一	二	三	主部	副部	一	二	三
4+4	3+5	6 + 21 + (叠入) 7			4+5	3+6	9 + 11 + 14		

呈示部：(1—17)

主部 (1—8) 主题为 4+4 结构的乐段，采用分解音型，性格柔和轻盈，终止分别为主调的全终止，属调的半终止。

没有连接部。

副部 (9—17) 在属调 B 大调上以向 SII 级的离调开始，富于宣叙性，改变了速度、节拍、织体、力度、表情等，有着某种即兴式的特点。结构为 3+5 的不规则划分，后乐句与前乐句相比在形态上也有较大差异，但开头保留了相同的和声基础 $Dv\bar{ii} \frac{4}{2}/SII$ 。结尾通过华彩式的音阶进行导入展开部。

没有结束部。

展开部 (18—49)：展开部以主部材料为核心进行发展，可以分为三个部分。首先在属调上开始，但只有一个小节便以模进进行到属调上方大二度的 $\#c$ 小调，结束在 $\#c$ 小调的属和弦上并以此作为主和弦再通过同名关系进入 $\#g$ 小调。第二个部分加强了旋律的线条性，先是六小节的先上行后下行的乐句形态，然后以这个乐句的后两小节 (27—28) 为基础进行连句式的发展，调性上从 $\#g$ 向上按三度关系进入 B 大调、 $\#d$ 小调、 $\#F$ 大调后通过属调在 37 小节回到主调，低音以属音持续，然后属持续音转到高音声部进入属准备。

再现部 (50—66)：主部 (50—58) 主题在再现部旋律移高了一个八度，长度多了一小节，为 4+5 的结构。副部 (59—67) 主题也在句式上变化为 3+6。与呈示部不同，再现部副

部的后乐句在和声和旋律上有了相当的变化，引入了 *tsvi* 级上的 C 大调的色彩。

尾声（68—101）：尾声以主部材料在主调上开始，但和声配置上加强了下属功能。然后是一个圣咏风格的纯和声乐句，最后部分回到主部材料音型。

第二乐章 最急板（Prestissimo），6/8 拍，e 小调，奏鸣曲式。

呈示部					展开部			
主部		连接部	副部	结束部		第一部分	第二部分	第三部分
(无再现二段式)			(乐段)	一	二			
A	B	B ¹	8	14	10	叠入 5	叠入 14	叠入 14
4+4	4+4	4+4	4+4	4+6	5+叠入 6			8

再现部				尾声	
主部		连接部	副部	结束部	
(乐段)			(乐段)	一	二
A	A ¹	叠入 12		14	10
4+4	叠入 4+4+1		4+8		10
					2+8

呈示部：（1—70）

主部（1—24）结构为无再现的二段式，B 乐段变化反复一次。A 乐段的句式结构为 4+4，两个乐句分别以主和弦与下属和弦开始，终止属主呼应。主题材料为和弦分解基础上的右手跳进向上与左手八度长音向下相结合，在极快的速度和 *ff* 的力度下，极富冲击力。B 乐段句式同样为 4+4，两个乐句为平行关系。主要材料由 A 段引伸而来，力度转弱，在保留了向上跳进的因素之外加入了对位化处理，除结束终止外，完全在低声部属音持续的伴随下进行。变化反复时由三声部变为四声部。

连接部（25—32）由两个乐句构成，先是两个声部的齐奏，然后音区移高一个八度变为三声部合奏。调性也由 e 小调转为属调 b 小调。

副部（33—42）为不对称的 4+6 结构平行关系乐段，织体上与主部 B 段很相似，同样的力度，同样的除终止外，都在 b 小调属持续音基础上陈述。

结束部（43—70）分为三个部分：先是一个 14 小节的长乐句，由属调开始，和声上为连续的七和弦的阻碍式进行，转入属调的那波里调性 C 大调，然后通过等音关系 $D_2 / {}^{b1}S ii = {}^{b3}DDvii_7$ ，转回 b 小调半终止。第二部分是两个由复对位手法处理的反复乐句构成，材料为 b 小调属音开始的上行音阶，后句叠入。第三结束主题非常短小，材料来自主部的 A 段主题，这个部分有双重的作用，一是在呈示部结尾强调主部主题在属调上的调性，二是对展开部作材料上的提示。

展开部（70—104）：展开部有三个部分，首先在分解八度 b 小调属持续上，上方两个声部做移动两小节向上纯四度卡农进行，后半部分转入 C 大调。第二部分材料作了引伸，调性经由 C 大调进入 a 小调、e 小调回到 b 小调。第三部分是一个纯和声式的乐句，以极弱

的力度停留在 b 小调的属和弦上。

再现部：(105—167)

主部 (105—120) 主题的再现以主调的重属和弦作的准备，结构和句式都有了变化。呈示部中主部的二段式在再现部中减缩为变化反复的 A 乐段。A¹ 在前乐段结束时叠入，左右手声部相互交换，并且八度声部的节奏作了切分处理，在终止处由次中音声部快速的声部流动形成一小节的过渡（也可看作节奏条件形成的扩充），进入 C 大调。

连接部 (120—131) 在 C 大调上叠入，材料一样，但顺序安排与呈示部中有所不同，增加了模进环节后长度扩展为 12 小节，在中间转回 e 小调，结束在 $sii \frac{4}{3}$ 和弦上。

副部 (132—143) 基本上是在主调上的移位，但后乐句通过材料引伸扩充了两小节，成为 4+8 结构的平行乐段。

结束部 (144—167) 在再现部中只出现了前两个部分，经过适当的移调准确再现。

尾声 (168—177)：短小的尾声力度从弱至强，由一个两小节的补充性的终止和一个反向的和声序进性的乐句构成，与主部主题在材料上与性格上首尾呼应。

第三乐章 E 大调，变奏曲式。图式如下：

主题	变奏一	变奏二				变奏三				变奏四
$\sharp A \sharp B \parallel$	$\sharp A^1 \sharp B^1 \parallel$	A ²	A ³	B ²	B ³	A ⁴	A ⁵	B ⁴	B ⁵	$\sharp A^6 \sharp B^6 \parallel$
4+4 4+4	4+4 4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4 4+4

变奏五					变奏六				尾声（主题）	
A ⁷	A ⁸	B ⁷	B ⁸	B ⁸	A ⁹	A ¹⁰	B ⁹	B ¹⁰	A	B
4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+8	叠入 4+4	4+4

主题：(1—16)

如歌充满感情的行板 (Andante, molto cantabile ed espressivo), 3/4 拍，基本结构为无再现的二段式。两段均为 4+4 方整性对比乐段，各自反复一次。A 段为开放性结构，两乐句的终止分别为属调全终止、主调半终止。主题材料的核心因素是乐曲开头部分中音（三级音）到主音的三度下行跳进。B 段前句在属和弦上开始，转调到 $\sharp g$ 小调全终止，后句从 SII 和弦开始，回到主调，这个和声布局在其后大多数变奏中都得到保持。主题部分的总体布局，具有“起、承、转、合”的特点。

第一变奏 (17—32)：旋律较自由地进行装饰，伴奏为圆舞曲风格，更为抒情。和声框架基本保持，速度、节拍、句式结构没有改变。

第二变奏 (33—64)：这个变奏也保留了 3/4 的节拍，和声布局的基本框架，速度稍快一些。变奏主要体现在织体上，而且两个乐段的反复均为变化的，也就是乐段的每次反复，都是又一次的变奏。A 段第一次的出现，织体为轻盈的双手交错的十六分音符，反复时前句

织体变为八分音符律动的低音属持续的柱式和声形态，旋律以三度下跳材料的模进式进行为基础，后句回到十六分音符律动，但用和弦进行了加厚处理，也是对前面的形态作了一个综合。B段的织体处理与A段基本相同。

第三变奏(65—96)：第三变奏改变了节拍和速度，2/4拍，活泼的快板(Allegro vivace)，采用对比二声部的八度复对位手法，双手采用不同的节奏作为对比，并以乐句为单位交换位置，后乐段的反复还同时将一个声部作了八度加厚。

第四变奏(97—112)：富于表情，9/8拍，慢速度，与前面的变奏形成强烈的对比。两个乐段采用了不同的风格，第一乐段是多声部的模仿结构，第二乐段和声性的主调风格。

第五变奏(113—152)：复调织体，具有赋格式的特点，不太快的快板(Allegro, ma non troppo)，巴洛克风格的2/2拍，主要为三声部进行。

A乐段开始时，三个声部都采用了来自主题开始的三度下跳材料作为发展动机，低音部分是这个材料的倒影，上方两个声部作移动一个小节的向上二度的不严格的卡农式进行。反复为变化的，先是低音部分变为八分音符顿音的音阶式进行，后转到高音声部。

B段主要为对比式的声部进行，反复同样是变化的。在结构方面有一个不同就是：反复的B段，在主调全终止后以力度的对比(f和p的对比)又再无变化的反复了一次，只是在终止后加上一个属和弦导向下一个变奏。

第六变奏(153—187)：这个变奏回到了初始速度，前半部分在节拍、音符密度、力度等方面都是渐进式的。3/4拍到9/8拍，四分音符、八分音符、十六分音符、三十二分音符、颤音，并且从开始就在各个声部，有时是两个声部同时的，以持续音贯穿整个变奏，大多数时间是属音持续。B段的第一次的属持续音完全在低音声部，反复时转到中音声部。句式结构方面，反复的B段在末尾终止时以延留的手法扩充了4个小节，力度也随之减弱，为尾声作准备。

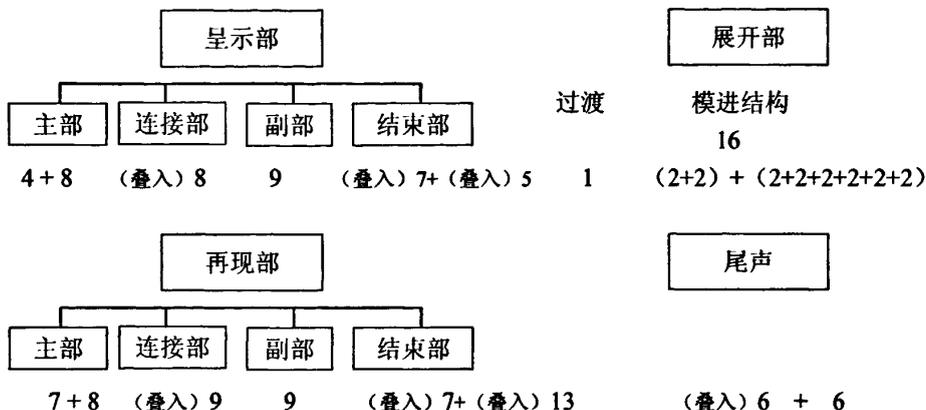
尾声(188—203)：尾声从第六变奏真正终止的地方叠入开始，极为少见的是，这个尾声是主题原型的完整无变化的再现，只是不再反复。这种处理在贝多芬的其他所有变奏曲中从未曾见到。

第二节 奏鸣曲第三十一号 Op. 110. (1821)

没有题献给任何人，代表了贝多芬“最私密的自白”^①，全曲重心同样在终曲乐章，以哲理性构思为基础，同时是曲式结构自由化处理的典范。充满了贝多芬晚年期间所特有的深沉情绪，安静而内向敏感。

^① 德国钢琴家肯普夫(Wilhelm Kempff)的评价，“The sonata represents a most personal confession.”。

第一乐章，充满感情的如歌的中板（Moderato cantabile, molto espressivo），bA 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。



呈示部：(1—38)

主部（1—12）是由两个对比乐句构成的乐段，句式为 4+8，终止属主呼应，前句合唱式的和声织体，主要材料是一个向下跳进的三度动机，后句节奏律动加密，独唱风格，伴奏部分用十六分音符律动的震音式和弦伴随。

连接部（12—19）在呈示部后句主调全终止是叠入开始，材料为上下音区扩展的和弦分解琶音，节奏律动再次加密为三十二分音符。转调到属调 bE 大调后强调了向下属的离调。

副部（20—28）主题在属调 bE 大调的下属和弦上开始，材料非常简练，骨架是平行三度的级进进行，但通过双手节奏上的交错与和声上的外音加以装饰。结构是一个长乐句，（也可看作一个乐句构成的乐段）。

结束部（28—38）叠入开始，分为两个部分：第一部分用主部后乐句的伴奏音型，但旋律变成一个以和弦音为骨架的短小乐汇，伴奏声部有一个隐伏的对位旋律，来自连接部的结尾部分；第二部分是一个连续的补充终止。

展开部（40—55）：展开部在呈示部结束后以一个小节的向属调 bE 大调下属方向离调的 bD 音为过渡，作阻碍式进行进入主调的关系调 f 小调。展开部的展开全部都以不严格的模进方式进行，以主部主题开始两小节的材料旋律为基础，以乐节为单位。先在 f 小调陈述 4 小节，然后调性向下方三度发展，伴以低音声部音阶式的流动，从 f 小调到 bD 大调、 bB 小调，最后一小节回到主调 bA 大调的属和弦作再现准备。

再现部：(56—105)

再现部的主部（56—70），结构和调性发展有了不小的变化，富于动力化特征。首先是句式结构变为 7+8，第一个乐句伴奏音型改用了三十二分音符律动，长度也扩充了 3 小节。扩充的作用类似一个小连接，将主部乐段的第二乐句，导向了主调的下属调 bD 大调。然后第二乐句的后半部分，又以等音的方式终止在了 E 大调，其实是主调 bA 大调的 tsvi 级调 bF 大调。

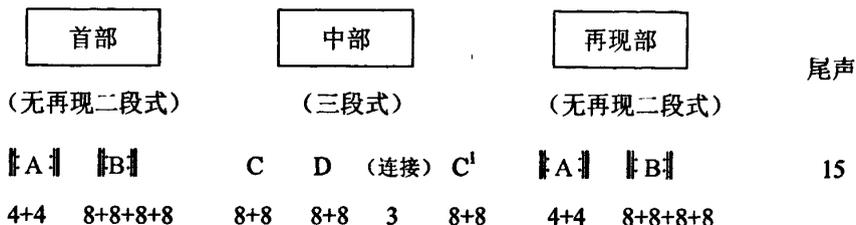
连接部（70—78）同样叠入开始，材料与呈示部相同，在 76 小节进入副部主题片断，但是在 E 大调上，这就象是一个副部的假再现，只有两个小节便又以等音方式用了一个小节的过渡回到主调 bA 大调，重新开始副部的再现。

副部（79—87）在主调再现，局部有细微变奏。

结束部（87—105）叠入，第一部分无变化。第二部分扩充了8小节，先是以右手音型继续发展，然后再接一个平静的以和声切分为特点的和弦进行作终止。

尾声（105—116）：尾声叠入开始，分为两个部分：先是连接部的三十二分音符分解琶音材料对主调性的加固，然后是一个6小节的抒情乐句，有主题动机的参与，但富于新意。

第二乐章，极快板（Allegro molto），f小调，2/4拍，复合性三部曲式。



首部（1—40）：无再现不对称的二段式

A段结构为4+4对比乐段，前句终止于主调f小调半终止，后句转到大属调C大调作全终止。两乐句比例对称，在调性（f和C）与力度上（p和f）相互呼应。

B段是一个多乐句乐段，可以分为8+8+8+8的4乐句结构，乐句关系为a+b+b¹+c，a句转到主调的关系调^bA大调，和声上作切分处理，b句结尾用阻碍进行回到主调，b¹句是b句在主调f小调上的移调，这个材料据说采用的西里西亚人的街头曲调^①。c句在主调全终止。

中部（41—95）：三段式

中部为呈示性中部，主要调性在第二乐章主调f小调的tsvi级^bD大调上。第一乐段为8+8结构平行乐段，材料上的特点为右手声部的和弦外音装饰与左手声部的节奏切分，后句转入下属^bG大调终止。

中段是第一乐段的移调，句式相同，但后乐句的转调通过阻碍转到^bG的关系调^be小调。然后是3小节的小连接，以^be的主和弦作中介（^be: t = ^bD: SII），回到主要调性。

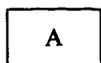
中部的再现段前乐句无变化，后句旋律移低一个八度并通过阻碍扩充了4小节，作为连接过渡。

再现部（96—143）：无再现不对称的二段式。基本是在主调f小调上的严格再现。

尾声（144—158）：由休止小节间隔的和弦终止式构成，这种处理最直接的作用是将谐曲风格的极快速度放缓，最后平静地结束在F大三和弦上。

第三乐章，不太慢的柔板（Adagio, ma non troppo），^bA大调，4/4拍，混合曲式。基本图示如下：

① 引自《论析贝多芬钢琴奏鸣曲》P. 208, [苏]克里姆辽夫著 丁逢辰译, 上海音乐出版社, 1989-06-01.



(无再现二段式)	(赋格)	连接	(无再现二段式)	(赋格)	尾声
引子 A B 补充过渡	呈示部 中部 再现部		A1 B1 补充过渡	呈示部 中部 再现部	
8 4+4 4+4 2	19+29 13 23	5	4+4 4+4 5	16 22 26	13

乐章由两个主要部分构成，各有一次变奏。

第一部分（1—26）：不太慢的柔板（Adagio, ma non troppo）， $\flat a$ 小调，12/16 拍。

引子是 8 小节的散体结构，宣叙调风格。以 4/4 拍从开始，第三小节就通过模进进入主调 $\flat a$ 小调，然后转入 $\flat F$ 大调，再回到 $\flat a$ 小调的 $DDv\bar{7}-K_4^6$ 和弦，导入小咏叹调风格的第一部分。

A 段为 4+4 对比关系的转调乐段，终止分别为 $\flat a$ 小调的半终止、 $\flat C$ 大调的全终止。伴奏音型为十六分音符律动的和弦震音。B 段的性格、句式、织体都与 A 段相同，调性从 $\flat C$ 大调回到 $\flat a$ 小调。全终止后有两小节的补充过渡，八度单音织体。

第二部分（27—110）：赋格，不太快的快板（Allegro, ma non troppo），6/8 拍。

呈示部（27—74）：调性为第一部分的同名调 $\flat A$ 大调，主要部分是主题的三次陈述与第一间插段。然后是副呈示部，主题在主调的三次进入（有两次是属调的高度），与第二、三、四三个间插段伴随构成。

中部（75—87）：有变化的主题在 c 小调上开始，扩充为 6 小节，终止于 $\flat b$ 小调。然后是第五间插段，以不严格的模进将调性转到主调的下属 $\flat D$ 大调。

再现部（88—110）：以 S—T 的调性布局代替了呈示部中的 T—D，主题在主调 $\flat A$ 大调上呼应从下属调 $\flat D$ 大调上的开始的再现。在主调上作移动两小节向下方八度，只有两个声部参与的密接和应。第六间插段之后，主题在低音声部做最后陈述，然后是以主题材料在高音声部相呼应的第七间插段，半终止在主调 $\flat A$ 大调的属和弦上开放。

连接（111—115）：通过等音关系 $\flat A: D_7 = g: \flat^3 DDv\bar{7}_5^6$ ，转到 g 小调。

第三部分（116—136）： g 小调，12/16 拍。

这部分是第一部分的变奏，旋律装饰略有不同，更加碎化，和声布局基本一致，最大的变化在于主要调性从第一部分的 $\flat a$ 小调改变为 g 小调。全终止后的补充过渡材料有扩充，变为 5 小节，结束在同名 G 大调上。

第四部分（137—200）：赋格的变奏， G 大调—— $\flat A$ 大调，6/8 拍。

呈示部（137—152）：主题为第一赋格主题的倒影，三次陈述和第一间插段。

中部（153—174）：中部的主题以第一赋格的主体原型作密集的密接和应。先是在 g 小调上，时值扩大一倍的主题与另两个声部时值缩小为三分之一的主题变形作纵向对位，然后转到 $\flat E$ 大调，扩大的主题移到低音声部，对位声部仍旧是主题材料的变化。然后第二间插段以再次紧缩的主题材料（六分之一的时值）作为动机。从 $\flat E$ 大调转到 $\flat b$ 小调，在模进回到乐章的主要调性 $\flat A$ 大调。

再现部（175—200）：再现的不是第二赋格而是第一赋格的主要调性。主题的第三次陈

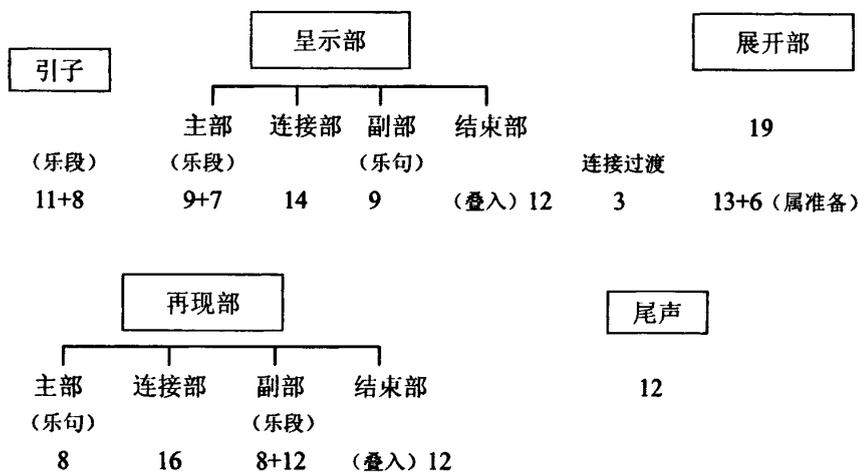
述完全采用主调音乐织体，在完整出现后用主题尾部材料作模进发展，在主调上全终止。

尾声（201—213）：连句结构，在低音主持续音伴随下，采用主题材料，以模进为主要手段作引伸。

第三节 奏鸣曲第三十二号 Op . 111. (1822)

对比强烈的二乐章结构，热情蓬勃的快板与单纯如歌的柔板、小调与大调、骚动与宁静，象征着物质与精神、尘世与天国。

第一乐章，朝气蓬勃而热情的快板（Allegro con brio ed appassionato），c 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。



引子（1—19）：庄严肃穆的（Maestoso^①）。

结构为 11+8 句式的乐段，前句以附点音型从主调 c 小调的 DDvii₇ 和弦开始，先以乐节模进到 f 小调，^bb 小调，意外进行到 ^bD 大调，然后是附点音型连续的半音化和声进行，从 ^bD 大调回到主调 c 小调半终止。后句调性在主调范围进行，织体也趋向单纯，最后两小节变为八度加厚的单音，终止在主调主音上。

呈示部（20—69）：

主部（20—35）是 9+7 结构的平行乐段，主题核心动机先单独出现，前乐句完全以双手齐奏的八度呈示，后句才变为和声化的织体。终止分别为主调半终止、主调全终止。

连接部（36—49）用主题核心动机紧接着进入，二声部的复对位，用主题材料自由模进发展，先从 c 小调到关系调 ^bE 大调，然后再转到下属的 ^bA 大调。

副部（50—58）为乐句结构，田园风格。副部主题的调性布局较特殊，是主调下属方向

① Maestoso 用作速度标记表示慢于行板（andante），外国音乐表演用语词典，人民音乐出版社，1994-06。

的 $tsvi$ 级 bA 大调，基本是建立在一个以阻碍进行扩充了的终止式上。

结束部（58—69）在 bA 大调主和弦上叠入开始，有两个部分，先是主题核心动机与加入外音的分解和弦构成的八度复对位，最后是双手八度齐奏的，装饰了的上行半音阶进行。 bA 大调全终止后转到 c 小调的属和弦上导向呈示部的反复。

展开部（73—91）：展开部以三小节的连接导入，规模不大，主要以主题材料展开。以两个八度的齐奏从主调的小属调 g 小调开始，连续以那波里和弦为中介，向上方四度转入 c 小调、 f 小调，然后回到 c 小调，在 86 小节到达属和弦开始属准备。

再现部（92—146）：

主部（92—99）的结构减缩为一个乐句，八度与和声化的织体进行了综合，转到下属 f 小调半终止。

连接部（100—115） f 小调开始，经 b 小调、 bD 大调回到 c 小调。

副部（116—135）规模与主部正相反，有了不小的扩充，可以看作一个 $8+12$ 结构的平行乐段。前句与呈示部中相似，但转到 f 小调，后句的旋律移到低音声部，后半部分材料来自引子部分的半音化和声进行，回到主调 c 小调全终止。

结束部（135—146）基本在主调完整再现。

尾声（147—158）：以变化了的主题动机开始，然后低音声部以十六分音符的流动与右手声部形成对位，主调的大主和弦被不断强调，乐章终止在 C 大调上。

第二乐章，小咏叹调（Arietta）变奏曲，极为朴素如歌的柔板（Adagio molto, semplice e cantabile）， C 大调。

主题	变奏一	变奏二	变奏三
A（复乐段） $\parallel B \parallel$	A ¹ $\parallel B^1 \parallel$	A ² $\parallel B^2 \parallel$	A ³ $\parallel B^3 \parallel$
4+4 4+4 4+4	8+8 4+4	8+8 4+4	8+8 4+4

变奏四	间奏	变奏五	尾声
A ⁴ A ⁵ B ⁴ B ⁵ 补充连接	散体结构	A ⁶ B ⁶ 补充	A ⁷ 补充
8 8 8 8 9	25	4+4 4+4 15	8 + 8

主题（1—16）：9/16 拍。

结构为无再现二段式，简单质朴的和声织体。A 部分是一个复乐段，两个乐段的终止属主呼应，在变奏中，乐段内部的乐句有连贯融合的趋势，所以，A 部分也可以看作是 $8+8$ 结构的平行乐段。B 部分为反复的乐段，前句转入关系调 a 小调全终止，后句回到主调全终止。

第一变奏（17—32）：旋律是以主题的开始节奏型（八分加十六分音符）为基础的装饰

变奏，伴奏声部以切分节奏为特点。

第二变奏（33—48）：6/16拍。节拍从记谱上看更象是3/8拍^①，总体重音规律是三拍子特点的j qj qj q，而不是六拍子的j j qj j q。复调化处理，自由的模仿结构。

第三变奏（48—63）：12/32拍。节奏更加细分，音型更加活跃，和弦分解式的进行。

第四变奏（64—105）：9/16拍。A部分复乐段的两个乐段与B部分乐段的反复采用不同的变奏手法。先是左手伴奏在（主或属）持续音伴随下以六十四分音符律动为特点，然后整个音区移到高音区，六十四分音符也富于装饰性地转到右手声部。主要部分结束后，以六十四分音符延续发展了一个补充过渡的部分，停在主调属七和弦上开放。

间奏（106—130）：

这个部分以主题材料的核心因素作引伸发展构成，先以D音上的颤音持续音为中介转到^bE大调的D₇并延续，然后引入主题乐段的后乐句，并以结尾部分作模进、截截，调性涉及c小调、^bA大调、^bE大调，最后回到主调C大调。

第五变奏（131—161）：规模作了减缩，A部分复乐段变为一个乐段，B乐段也不再反复。低音部分六十四分音符密集的分解和弦音型伴奏下的，主调音乐风格的三声部陈述。主要部分结束后有一个15小节的补充部分，结尾又出现了颤音。

尾声（162—177）：有两个部分，先是A部分的主题乐段，在内声部与高音声部与持续的颤音音型作交替，这是最后的变奏。然后是补充的终止部分，最后以极弱的力度pp结束。

① 此处可参见魏纳·莱奥《器乐曲式学》P. 291，张瑞译，人民音乐出版社，1994-06；以及汉斯·冯·彪罗（Hans von Bülow）编订的《贝多芬钢琴奏鸣曲集》乐谱中的注释，Stuttgart: J. G. Cotta, 1891。两者虽然在细节认识上有不一致，但在次处都认为是贝多芬的疏忽或错误。

第二章 形式特征综合分析

作为古典乐派与浪漫乐派转换的枢纽人物，贝多芬的形式技法以灵活富有创造性著称，晚期作品的艺术构思，从充满矛盾的戏剧化外向情感，转变为沉思内省的哲学思辩，强化了音乐的主观情感，同时完全的耳聋也使他避开了现实世界的干扰而进入绝对的内心生活。与这些特点相适应的，是在具体形式特征上更加深刻、复杂、精细的风格，音乐材料发展的连续性、结构的即兴性和多种结构混合、织体上的复调化等都是这一时期的典型特点。以下将从曲式结构、和声、复调与对位三个方面加以分析。

第一节 曲式结构

音乐理论家克里姆辽夫曾说过：“在观察贝多芬总的曲式演变时……，在我们面前展示了贝多芬创作探索的异常顽强性、多面性，计划性、灵活性。贝多芬尽量避免任何拘束曲式的现成的、公式化的决定。他的曲式，能极有力地、明确地、自然地表达形象的总和，表达作曲家整个创作思想发展的某一阶段的主要倾向^①。”

贝多芬对音乐曲式结构方面的贡献，是被史学家和理论学家所公认的。在贝多芬成熟期，奏鸣曲式的多种重要原则：形象对立而统一的主题，矛盾呈示与冲突的展开，膨胀扩展的再现及尾声等等，使这种在音乐语言中，最大化的表现了语意语法上的复杂性的音乐结构类型，得到了前所未有的发挥。而在变奏曲式方面，贝多芬把交响性的发展原则也带进了变奏曲体裁，是性格变奏技法的主要开创者，在传统装饰变奏的基础上，结构、规模、速度、节拍甚至调性和主题材料，都可以进行自由的发展与变化。在贝多芬的晚期最后三首钢琴奏鸣曲中，曲式结构的运用表现了很多晚期特有的倾向，大体有为幻想性、即兴性、单纯性和自由化处理的混合性等。

一、在 Op. 109 第一乐章的呈示部中，副部主题在没有任何连接过渡的情况下，在主部半终止后直接对置进入。在调性、速度、节拍、织体、力度、表情等几乎所有方面都产生了极大对比的同时，音乐的效果并没有显现出强烈的戏剧性冲突，显然，前快后慢的速度布局更多地强调紧张度的放缓，加上副部开始的分解琶音的缓冲，以及副部主题本身丰富的节奏华彩，这里营造的是一种自由即兴、富于幻想的风格。

谱例 1 (Op. 109 第一乐章 1—12 小节)

Vivace, ma non troppo *sempre legato*

p dolce *cresc.*

[♯ * ♯ *]

① 引自《论析贝多芬钢琴奏鸣曲》P. 222, [苏]克里姆辽夫著 丁逢辰译, 上海音乐出版社, 1989-06.



二、在典型贝多芬式的奏鸣曲式中，主副部主题象是在相同母体中孕育的种子，强调的是器乐戏剧形象的对立、冲突、展开、深化和最终的统一，这一过程贯穿全局，可以说是整个奏鸣曲式乃至“贝多芬式”的艺术创作的结构构思基础，但在晚期最后三首钢琴奏鸣曲四首奏鸣曲式中，这种对立冲突的原则被另一种单纯性的特点所代替。在最后三首钢琴奏鸣曲的奏鸣曲式的运用中，主部主题均占有绝对优势，而副部，更多的作用只是提供一种形象上的暗示，不再作为同等的对立面来处理。

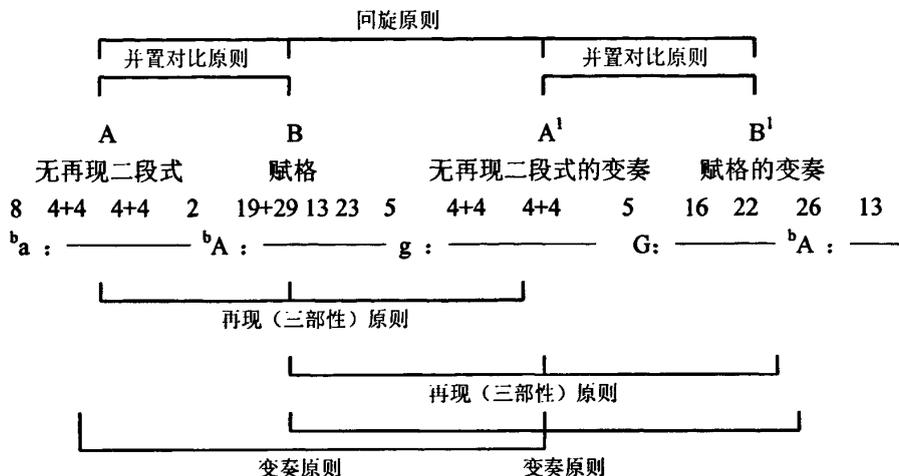
在 Op. 109 第一乐章中，副部主题既没有连接部的引入，也没有结束部的巩固（参见谱例 1）；第二乐章中，副部主题的性格与主部主题的对比度极弱，连形体也非常相似；Op. 110 第一乐章里，副部主题的材料极其简洁，完全建立在下行级进的平行三度基础上（参见谱例 2），从形象上很象是一个装饰性的经过句；Op. 111 第一乐章的副部，则完全建立在一个多次阻碍的终止式上。而且，在上述所有奏鸣曲式的展开部中，全部都以主部主题为展开对象。这种偏重于从主要形象内部开始的自我发展、自我完善的单纯性，与维也纳古典乐派早期奏鸣曲式中的那种主题性格本身的单纯性全然不同，是贝多芬晚期的重要创作特征。

谱例 2（Op. 110 第一乐章 20—23 小节）



三、十九世纪产生了一种尽可能把各种艺术综合起来的创作观念，这也是艺术的浪漫主义大潮的表征之一，在贝多芬晚期作品中也可显现端倪。在贝多芬一生的各个阶段，曲式结构上的调整与突破一直都不曾停止，但反映在具体形式结构的应用上，总是会以某一种曲式原则为主导因素，而到了晚期，这种约束越来越弱，一种将多种结构原则自由地、混合地运用的新的结构倾向逐渐成型。

在 Op. 110 的第三乐章中，四个部分的组合关系如下图所示。这个乐章曲式类型的划分有着多种的可能性，在众多理论著作中也大都避而不谈，应该是贝多芬所有钢琴奏鸣曲中最难以达成共识的结构类型。



首先，仅仅从材料上看，二部对比并置是主体的主要框架，但我们知道，在西欧专业音乐中，调性的变换具有十分强有力的曲式划分意义。A¹的调性变化为主要调性^bA的VII级上的g小调，虽然材料相同，但调性的改变意味着曲式功能的改变，不能以二部性的变化反复的结构简而蔽之。其次，ABA¹B¹也有着某种回旋的特点^①，但回旋曲式至少的五部性，由于缺少的一个部分而变得难以圆满，虽然古老的传统也有着主部移调再现的做法^②，但应用在次级结构只有四个部分的乐曲中肯定让人难以理解，所以，也根本无法判断A与B哪个算主部哪个算插部。第三，虽然两个主要部分都各有一次变奏，但作为二重变奏曲式来看待的话也明显过于勉强。

此外，还有一种看法，这是一个带有序奏的赋格乐章。从某种意义上，这种观点是合乎情理的，以规模和比例来看，赋格确实占有绝对的优势，而且，这也是贝多芬晚年创作所偏爱的体裁。但是，如前所述，作为序奏的A部分，在总体反复时的调性改变，还是使乐曲整体结构的功能组合发生了重大改变，使A与A¹的曲式功能等级与B产生了抗衡，也同时使BA¹B¹的三部曲性结构的优势更加凸现出来。所以，综上所述，加之我们可以在乐谱中看到的在A¹和B¹处作曲家题写的“精疲力竭(ermattet)”和“获得新生(wieder auflebend)”等词语，我们可以得出结论，这首乐曲的结构思维包涵有强烈的主观情感构思在其中，是音乐形式范畴中的再创造，是综合了多种曲式原则与曲式以外的原则的混合结构。

另一个例子，在 Op. 111 的末乐章的小咏叹调变奏曲，在第四变奏之后，还有着—个很有特点的形态相对独立的间奏部分：

① 魏纳·莱奥在其《器乐曲式学》中认为是较低等级的回旋曲式，A是主部，B与B¹是两个插部。P. 285，张瑞译，人民音乐出版社，1994-06

② 参见杨儒怀《音乐的创作与分析》中的回归曲式章节，人民音乐出版社，1995-06。

变奏四					间奏	变奏五			尾声
A ⁴	A ⁵	B ⁴	B ⁵	补充连接	散体结构	A ⁶	B ⁶	补充	A ⁷ 补充
8	8	8	8	9	25	4+4	4+4	15	8 + 8

这个部分的调性先从C大调转到^bE大调，然后通过主题结尾材料模进到c小调、^bA大调，再通过主要材料裁截而来的乐汇作连续的自由模进，涉及多个调性回到C大调，下例是主题开始的一个乐段与这个间奏的开始部分，通过这两个谱例的比较，我们可以清楚地看到主题的主要材料是如何与新材料的持续颤音相融合作自由引伸发展的。

谱例3 (Op. 111 末乐章 1—8 小节)

Adagio molto, semplice e cantabile

谱例4 (Op. 111 末乐章 106—121 小节)

这个部分在曲式功能上有多重的意义：首先，作为一个引伸发展的段落，加强了音乐材料在发展过程中的对比与调节的作用；其次，作为变奏曲中的一个环节，它还有着特殊的性格变奏的意味；再次，在D音上持续的颤音材料，不仅作为C大调的上主音和^bE大调的导音是两个调性转换的主要中介，在音乐形象方面也有着重用的表现意义，这个颤音材料在尾声中再次出现，象征作为乐曲最终形象的升华与思想的净化的“星光灿烂”的“天国”和“彼岸”。

四、规范化结构形态是随着大小调体系的建立而形成的，调性是非常重要的结构力量。作品发展的各个层次、各个阶段与调性之间的相互关系有着密切的联动作用，作品的统一与完满也有赖于调性中心形成的聚合力与向心力。这就是作品调性布局的重要性所在。

贝多芬在作品整体结构中重要组成部分之间，一直遵循传统，例如在奏鸣曲式呈示部主副部的调性关系方面，依照调性的上升要求，副部主题在主部为大调时，几乎全在属大调调性上，小调主题的副部则主要在关系大调或属小调。但晚期作品中，常有一些对常规的偏离。在 Op. 111 第一乐章呈示部的副部主题，极为少见的使用了 c 小调主调的 vi 级 $\flat A$ 大调，也就是关系调的下属大调，这种布局在贝多芬的奏鸣曲中只出现了两例^①。

此外，在奏鸣曲式展开部结尾再现部开始之前，通常都会有以再现调性的属调或属和弦为中心的所谓“属准备”，但下例又是一个不同寻常的地方：

谱例 5 (Op. 109 第二乐章 97—107 小节)

b: S_6 $Dvii \frac{6}{4} S S$ D s D $t \frac{6}{4}$ D
e: DD t

上例为 Op. 109 第二乐章再现部之前所采用的和声与调性的准备，e 小调的主部主题用的是重属和弦作为再现的准备，事实上，根音关系为大二度的两个和弦之间，功能的倾向性并不强，这个所谓“准备”其实是没有准备，而且由于没有共同音，色彩性的并置作用反而更大。在汉斯·彪罗 (Hans von Bülow) 编订的《贝多芬钢琴奏鸣曲集》乐谱中的注释中，大都是针对于演奏上处理的意见和建议，但对此处却用了两个修辞上的术语“错格” (anacoluthon) 或“说话中断” (aposiopesis) 来形容。注释中一方面认为在作者早些的创作时期，也许会多插入两小节回 e 小调的属和弦；另一方面又认为此处这种“无准备” (unprepared) 的再现有着其独特的魅力^②。不应该被破坏。

第二节 和声分析

在多声音乐里，和声是乐音纵向结合中的表情表达的重要手段，也是乐曲结构、段落的框架，音乐情绪起伏的支点的主要标志。维也纳古典乐派时期，是大小调和声功能规范的完全确立期，可以说，贝多芬的和声是属于典型的功能体系。和声的功能属性赋予音乐进行以有力的倾向性，不管对于作品的情感或结构，都能使作者的意图得到较明确、鲜明的表达，此外，在贝多芬成熟期，不协和和声在其作品中占有着越来越重要的地位，再加之调性功能的完善与扩张，这一切都与贝多芬的一贯的英雄性、斗争性的音乐风格相一致。

在贝多芬晚期，抒情性、幻想性、内省性等风格的比重越来越突出，相应的和声的风格与手法也随之产生了一些转变，我们可以在他最后的三首钢琴奏鸣曲中归纳出一些特点：

① 另一首类似的主副部调性布局的是同为晚期作品的第 29 号钢琴奏鸣曲，Op. 106 第三乐章。

② 参见汉斯·冯·彪罗 (Hans von Bülow) 编订的《贝多芬钢琴奏鸣曲集》乐谱中的注释，Stuttgart: J. G. Cotta, 1891。

一、对阻碍进行的偏爱

阻碍进行，最狭义的理解就是在属和弦之后用VI级和弦代替主和弦的进行，造成在和声进行上属和弦倾向的阻碍^①。然而在实际作品中，阻碍进行在历代作曲家的音乐文献里可谓形式丰富、多种多样，所以，本文所指的“阻碍进行”是广义上的理解，其定义接近于“意外进行”：用某一个和弦替代原来期待的和弦，而且并不是前一个和弦的直接功能后续^②。和声的阻碍进行在技术上并不是什么新生事物，但在贝多芬的晚期作品中，出现的频率是非常之高的。

谱例6 (Op. 110 第三乐章1—3小节)

Adagio, ma non troppo

una corda [ppp] [p]

$\flat b$: t s₄ t D₇/s $\flat 1$ s ii $\flat a$: t s ii D

$\flat C$: T S D₇ Dv₇/TSVI

上例是 Op. 111 第三乐章引子的开始部分，音乐风格如宣叙前的乐队前奏，调性从并不是主要调性的 $\flat b$ 小调开始的，然后两次转换，先是那波里调，然后是那波里调的关系调 $\flat a$ 小调进入乐章的主要调性。而这两次调性转换，都是以离调的阻碍进行完成的。

谱例7 (Op. 110 第三乐章6、7小节)

Meno Adagio Adagio Adagio, ma non troppo

[p] cresc. [mf] dim. smorzando [pp] p tutte le corde cresc. dim.

E: T Dv_{ii}2/ $\flat 1$ S II

$\flat a$: tsvi Dv_{ii}₃ DDv_{ii}₇ (K₄⁶) t₆ t

上例是这个引子的延续，宣叙部分的结尾回到 $\flat a$ 小调的转调环节，E 大调实际上是 $\flat F$ 大调的异调记谱。第二第三个和弦，从记谱上看，从 E、G、 $\flat B$ 、 $\flat D$ ，到 D、F、 $\flat A$ 、 $\flat C$ ，功能上是 E 大调的那波里和弦的导七和弦 Dv_{ii}2/ $\flat 1$ S II 进行到 $\flat a$ 小调的 DDv_{ii}₇，在音响上是减减七和弦上行半音的平行级进。这种减减七和弦的平行进行，是一种富于戏剧性效果的进行，在贝多芬早期的作品中就可以见到，但在次处，基于和声逻辑的考虑，转调的共同和弦应该是 E 大调 ($\flat F$ 大调) 的主和弦，这两个减减七和弦的连续是 $\flat a$ 小调的 Dv_{ii}₃—DDv_{ii}₇ 的进行，这又是一种特殊的阻碍进行方式。

① 引自《和声的理论与应用》(上册) P. 65, 原文是“阻碍终止”，此处引用取其意。桑桐著，上海音乐出版社，1982-11。

② 引自《和声学教程》P. 509, 斯波索宾等著，人民音乐出版社，1991-8。

除此之外，还有一种连续的阻碍进行的方式：

谱例 8 (Op. 109 第二乐章 43—49 小节)

b: DD₇(₉) Dvii₂/s D₇/s Dvii₂/dtiii D₇/dtiii Dvii₂/^b1s ii D₇/^b1s ii

C: D₇

这是 Op. 110 第二乐章呈示部中结束部的开始部分。从 b 小调的重属和弦开始，六个和弦分为三组，以七和弦形式做连续的功能阻碍进行，转到 C 大调，这种进行对于较远关系的转调是非常有效的。

二、终止的隐蔽性

功能和声体系中，在音乐发展的各种整体与次级结构的起点上，和声的终止都有着鲜明的标志性作用。在贝多芬晚期作品中，却有着不同程度掩饰句法上的句逗、段落间的间隔的倾向，结构的轮廓被有意识的加以平滑，其中和声手段也起着重要的作用。

谱例 9 (Op. 109 第一乐章 7—12 小节)

B: T₆ S₆ K₄ D₇ Dvii $\frac{3}{4}$ S II Dvii $\frac{3}{4}$ S II

此例中，副部主题的第一乐句为三小节，在第三小节的第三拍的前半拍，有和声上明确终止，但此处紧接着的是第二乐句的先现和弦，这种处理极大的弱化了乐句间的停顿，使音乐连贯发展。可以看到，这种手法与和声外音的运用有着密不可分的关系。

三、和声外音的运用，

贝多芬晚期，对于织体的对位化处理是非常显著的一个特点，而在主调音乐的框架内，

最行之有效的办法就是和声外音的运用。出于传统，贝多芬的和声外音，在早期大都是依照较严格的规范的，随着晚期作品中的即兴性、复调性比例的加大，外音的运用也更加自由和大胆。

谱例 10 (Op. 110 第二乐章 41—48 小节)

$\flat D$: T D T_6 D DVII D D_9 T_6

这是乐章中三声中部 A 段的第一乐句，而右手旋律声部的和声外音以环绕装饰为主要方式，加之低音声部的切分特点，造成和声功能轮廓的模糊，表现力远远超出极为简单的和声骨架。在谱例 8 中我们可以看到更加复杂化的情况，和声外音在多个声部以多种形式出现，在连续七和弦的音响背景下使临时的纵向声部结合效果更为丰富。

谱例 11 (Op. 109 第三乐章 133—135 小节)

E: SII $SII_{\frac{4}{3}}$ D T DDVII7 K_4°

上例又是另一种情况，第二小节中，上方声部与低音声部的进行并不同步，和声逻辑上是属到主，但完整的主和弦音响并没有出现，在上方声部第三拍上的延留音解决时，与继续进行的低音声部又构成了新的和弦，在局部形成和声进行的复合层次。

此外，和声外音在节奏、织体条件的帮助下，还可以形成音乐材料和音乐结构的自然扩充手段，下例中 $\flat E$ 大调的主和弦背景下，旋律声部延续前面的十六分音符的律动，以环绕辅助音进行装饰，延长了三小节。这也是贝多芬在最后三首钢琴奏鸣曲中出现频率较高的手法之一。

谱例 12 (Op. 110 第一乐章 35—38 小节)

dimin.

四、等音转调尤其是经过属七和弦的等音转调，是贝多芬从早期就开始运用的创作手法，但在最后三首钢琴奏鸣曲中，几乎每一首都出现了这样的例子，密度是非常之高的，而且，出现的位置和形式也有更加丰富多样的表现。

谱例 13 (Op. 109 第二乐章 50—56 小节)

c: t_6 D_2 D_2 t_6 D_2 t_6 D_2

b: b^3DDvii_7 K_4^6 D

上例是 Op. 109 第二乐章呈示部中结束部第一部分的结尾，是贝多芬应用此类手法较典型的方式，等音和弦的出现位置以及转调环节绝大部分位于句、段或类似结构的连接处，以调性的变化配合结构的转化。

谱例 14 (Op. 109 第三乐章 39—41 小节)

E: $Dvii_4/S$ S_6 D_7/b^1SII b^1SII_4 D_7/b^1SII D T $D-$

= $b^3DDvii_5^6$

Op. 109 第三乐章的第二变奏中，第一个乐段结束到第二个乐段的开始，虽然也处在两个乐段的连接处，但此处的属七和弦的等音和弦的作用并不是调性转换的手段，从下属六和弦到属和弦之间，以向那波里和弦离调形式出现的属七和弦的等音转换，事实上是一个假象。首先，这个转换是在单一调性 E 大调范围内、第一乐段的结构内部就完成了的；其次，观察其低音声部 $\sharp C$ 、 C 、 B 与高音声部 A 、 $\flat B$ ($=\sharp A$)、 B 的线条脉络我们可以得出结果，这个等音和弦转换的实质只是从下属六和弦到属和弦间的，由二重半音经过音所构成的临时和弦。这是和声外音极高明的运用方式，也是晚期贝多芬调性关系观念扩张的结果。

最后，作为一个特例要说明一下 Op. 110 第三乐章中一种特殊的终止式。在谱例 7 中，我们可以看到 $DDvii_7 - K_4^6 - t_6 - t$ 这种终止式进行，在乐章的 A^1 部分之前的连接部分的结尾，这个进行又出现了一次：

谱例 15 (Op. 110 第三乐章 112—115 小节)

L' istesso tempo di Arioso

$\flat A: D_7$ = g: $b^3DDv\ddot{u} \overset{6}{5} K \overset{6}{4}$ t_6 t

当然，在 K_4^6 与 t_6 和弦之间的、持续的或分解出来的调式 V 级音，可以作为属和弦的暗示，或是把这个进行直接理解为中间环节省略的 $K_4^6 - D - t_6$ 的进行。但不管怎样，这种终止式的实际的最大效果在于回避了导音的出现，随之极大地削弱了和声功能上的倾向性。虽然只出现了这么一次，但这种和声手法，无疑已经开始触及维也纳古典乐派和声功能体系的边界。

第三节 复调与对位

与其晚期风格上的宗教性、内省性相对应，复调性是晚期贝多芬在音乐形式手段上最重要的特征之一。与大部分早期、中期作品中片段性的线条点缀不同，晚期钢琴奏鸣曲中的复调与对位手法，大面积渗透到作品的形式结构、表达层次的方方面面。在主要主题或次要主题的陈述上、音乐材料的展开、派生或并置的对比上、结构段落的连接、收尾上，复调与对位性的写作手法几乎无处不在，是乐曲构思核心中的一个极其重要的基本组成部分，这几乎成为贝多芬晚期创作的常态。

谱例 16 (Op. 109 第二乐章 17—24 小节)

这是 Op. 109 第二乐章呈示部主部主题 B 段的变化反复，与 A 段主题的主调风格相对比，采用了初始三声部、反复时为四声部的复调织体。从低音声部的属音持续，两个内声部的依附性的声部组成形态上不难看出，这种主题陈述方式是在和声性背景下的多个声部对位化的处理。

谱例 17 (Op. 109 第二乐章 70—83 小节)



这是这个乐章的展开部的开始部分，是 b 小调主持续音基础上的（后面转到了 C 大调），上方两个声部做移动两小节向上纯四度的卡农。卡农与赋格一样，在构思与写作上，与和声框架内的声部对位化处理相比，需要更多的真正的横向复调思维。

贝多芬对于对位法的学习，在文史记录中是有迹可循的，其中尤以 1794—1795 年阿尔布雷希茨贝格（Johann Georg Albrechtsberger）对他的影响最大。有关他学习过程的手稿和练习本，也曾出版成卷，定名为《有关对位法的论述》（*Contrapunktische Aufsätze*）^①。而贝多芬晚年，仍然以研习巴赫等人的作品以及富克斯的（J. J. Fux）的《艺术津梁》^②等理论书籍作为日常功课，可见这两种相对应的对位风格都对他产生了影响。但显然，因为所处的时代主流，以巴赫为代表的十七世纪以后的所谓“自由对位”或“和声对位”对他的艺术创作的影响更大。

谱例 18（Op. 110 第三乐章 27—40 小节）

Allegro, ma non troppo

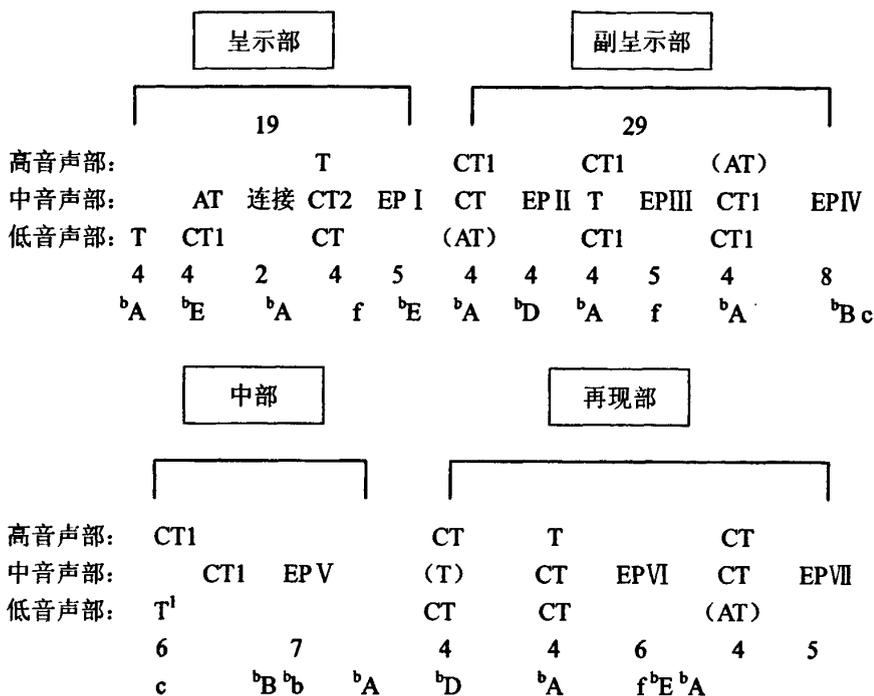


这是 Op. 110 第三乐章第一赋格呈示部的三个声部的完整呈示，谱例中的带“+”号标记为各种形式的和声外音。抛去外音的部分，我们可以较清楚地看到主题构思与陈述中的，和声配置的骨架与轮廓以及功能走向。这种由和声背景出发，再建立大胆、独立的线条的对位思维，也是贝多芬复调风格的基础。前文已经对这个乐章总体部分的结构作了分析，下面

① 引自《贝多芬后期作品的复古风格》，郭亮吟，《台南女院学报》第二十三期。

② 富克斯的《*Gradus ad Parnassum*》有的理论书亦译作《进入神殿之阶》。本文译名引自《外国音乐词典》上海音乐出版社，1988-8。

对赋格部分结构与材料的发展作进一步的分析。下为第一赋格的结构图示^①：



首先，以四度上行跳进并模进为核心因素的主题本身，具有双重调性的特点。在第一次单声部陈述时，和声的暗示可以从主调 ^bA 大调、也可以下属调 ^bD 大调来看待，这意味着在和声配置上至少有两种处理方式。这种特性也使得在补充呈示中，主题与第一对题的十二度复对位处理更加的方便。

副呈示部主题三次进入的顺序，与主要呈示部相同，均为从低向高的安，高度的关系是 AT—T—AT，与主要呈示部的 T—AT—T 相对应，但调性全用的是主调 ^bA 大调，两次答题与第一对题作十二度纵向可动对位。主题答题的每次陈述之后，都有一个间插段伴随，材料都以两个对题为基础。赋格的第一对题是固定对题，以环绕、单一的、经过的和声外音式进行以均值的八分音符流动；而第二对题的延留及延留后的环绕解决的特点，散布于其后音乐进行的多个部分与环节中。

中部以主题从 c 小调在低音声部的进入为标志，包含变化了的主题的一次陈述与一个间插段。调性从 c 小调经 ^bB 大调、^bb 小调在间插段后半部分回到主调 ^bA 大调。然后以 ^bA 大调的主和弦作为下属 ^bD 大调的属和弦，导向从下属调开始的再现。

再现部主题声部的进入改变为中、高、低顺序，三次陈述的高度也改变为极有特点的、连续向上方纯五度的音高关系。前两次陈述的调性布局与主要呈示部的 T—D 对应，是 S—T 的特殊安排，^bA 大调的主题象是下属 ^bD 大调上主题的答题，而真正的答题在主调 ^bA 大调属音的高度出现，整个再现部的主题高度安排是有趣的 S—T—D 的格局。有理由认为，

① 图示中字母符号意义：T 为主题，AT 答题，CT 对题，EP 为间插段。副呈示部与再现部中总共有三个 AT 虽然在属调的高度，但用的是主调的调性，而再现部中第一个 T 是在下属调性上，两种情况均用括弧以示区别。

这种特殊的再现调性布局，与主题的双重调性特点是分不开的。甚至我们回头观察赋格呈示部分的主题、答题的第一次陈述，在调性的布局上可以很容易地从 $\flat A$ 大调—— $\flat E$ 大调改变为 $\flat D$ 大调—— $\flat A$ 大调，应该说这种再现的格局，在主题的设计之初就是可以预计到的。

第二赋格，在结构上趋于简洁，而材料上则进行了更多样的变化。呈示部的主题是第一赋格主题的倒影，调性是第一赋格的VII级G大调，守调的答题开始部分的音高，是主题上方的纯四度而不是纯五度。主题第三次陈述后进入第一间插段，调性转入小下属c小调，在呈示部的结尾半终止。

中部的主题材料进行了一系列的变化，首先主题不再以倒影形式，而是以第一赋格主题的原型作为变化发展的基础。

谱例 19 (Op. 110 第三乐章 152—160 小节)

从变换调号处开始是第二赋格的中部的开始。在呈示部间插段的最后一小节，c小调的属和弦上，低音声部就时值缩小为三分之一主题开始进入，高音声部作时值扩大一倍的密接和应，中音声部与低音声部则以减缩的主题材料进行自由模仿，并与高音声部形成对位。扩大的主题在高音声部与低音声部各进行一次，成为中部的主题陈述形态。第一次在呈示部的同名调g小调上，第二次从下属调c小调开始，象是作主题下方五度的应答，后转到 $\flat E$ 大调即第一赋格的属大调，中部的间插段主题材料作进一步的时值减缩，以十六分音符为基础，以次主题的片段及其倒影在三个声部作自由地模仿，中音声部还出现了主题原型的变化的倒影。

再现部的主题答题的三次陈述都在主调性上，最后一次完全放弃了复调织体，旋律声部与伴奏声部的形态分别是和弦的加厚与分解。再现的主调性 $\flat A$ 大调，足以证明第二赋格对第一赋格的依存性，或者说，两首赋格是作为一个整体来构思的。以带引子与宣叙的小咏叹调来作为赋格主体部分的伴随与对比，这种处理是符合十九世纪的风格的。

除了上述较明显的复调性特点之外，贝多芬晚期还习惯性的在和声性表达的片段中融入对位手法，这一点在作品中可以看到无数的例子。我们知道，自巴洛克时期以后，音乐织体的最大变迁就是主调音乐对复调音乐的取代，但维也纳古典乐派的三位大师，在晚年却不约而同的，都对复调风格有着不同程度的偏重，这也许是因为复调风格的特殊个性，更易于表达晚年心境所特有的深沉、内省、超然，对生命、自然、与信仰的思考是分不开的。

第三章 从人文角度探寻贝多芬晚期的精神境界

我们这 18 世纪有若干显著的事实胜于以前任何世纪，那是真的，而其所以如此者乃完全有赖于思想及言论之自由，科学及哲学的精神之普及，以及社会的福祉所赖的这些真理之通俗化。

——法国《百科全书》^①

第一节 启蒙运动与浪漫主义

启蒙主义 (the Enlightenment) 并不是一个范围确定、统一的哲学流派，确切地说，是一种基本精神，意指人们处于黑暗之中，应该用理性之光驱散黑暗，把人们引向光明。是 18 世纪初，与理性主义等一起构成的一场文化运动。要对其精神实质做更确切的了解，必须知道的一个大的历史背景就是：“近代世界与先前各世纪的区别，几乎每一点都能归源于科学^②”。

从哥白尼、开普勒、伽利略到牛顿，从“天文学”、“加速度”到“万有引力”，十七世纪的科学得到了宏伟巨大的成功。当基督教文化已在欧洲主导了一千多年时，人们突然发现，天体力学所表明的世界，是一种自我运行的机制，并不需要神的统治与支配；浩瀚无限的宇宙，就象一部巨大的机械，存在着无数精确微妙的，《圣经》所没有提及甚至还与之相违背的联系与规律；不但如此，这些规律还可以通过观察、实验、计算等科学方法被人类所掌握。科学的辉煌胜利使人的自尊复活了。时至今日，我们也完全可以想象在那个时代，人们的思想意识深处所受到的强烈冲击。

此外，文艺复兴的人文主义精神早已将人们的关注点从“神”开始转向“人”，而宗教改革也消解了教会的外在权威。不管是新教还是旧教，都不同程度，情愿或不情愿地，开始了对过度禁锢、阻碍文化发展的反思，和对新科学潮流的妥协与调和。这些，都为近代的思想变革做好了准备。自由主义的思潮，从宗教宽容的信仰自由到思想、政治、经济、文化以及个人的自由，随着科技、经济的繁荣蔓延到社会的方方面面。普通受过教育的民众，汲取知识的途径，并不只有《圣经》，还有了《百科全书》^③；人们对宇宙、自然、包括生命本身的认识，已经冲破了神学“启示”的界限，开始运用科学、理性和批判的眼光和语言看待并解释世界了。所有这些，都反映了近代欧洲与中世纪的巨大差异。所以，“启蒙主义不仅是 18 世纪……，而是整个近代哲学的基本精神^④”。

贝多芬生活成长在启蒙主义到浪漫主义的转变阶段，从对他生平的许多记述上看，他阅读了大量的哲学、历史、评论，对弥漫在社会上的各种新思想有着浓厚的兴趣。1809

① 转引自《世界文化史》(美)林恩·桑戴克 著，陈廷瑞 译，上海三联书店，2005-11。

② 引自《西方哲学史》(下册) P. 43, 罗素 著，马元德 译，商务印书馆，1976-6。

③ 《百科全书》在法国启蒙运动中发挥了非常重要的影响和作用，所以启蒙思想家也被称为“百科全书派”。参见《西方哲学史》张志伟 主编，中国人民大学出版社，2002-6。

④ 引自《西方哲学史》P. 472, 张志伟 主编，中国人民大学出版社，2002-6。

年他写给出版商的信件中有这样的话：“几乎没有什么文献对我来说是有学术性的，我不自负地认为是通常意义上的博学。^①……”姑且不论这话是否言过其实，但确实反映了贝多芬对精神生活与社会生活的一贯态度。这种态度，也与他在创作中对形式手段、表现内容等方面的变革与创新的浓厚兴趣相对应。而在晚期，不论是形式手段还是思想内容，浪漫主义的特征无疑占有绝对的优势。

浪漫主义和古典主义的艺术表现风格，首先只是相对意义的划分，并不是决然对立的，其间有着无数的交集与共性。古典并不是保守，浪漫也不代表极端，注重个人感情的表达与形式上的严整统一没有必然的矛盾，而自由奔放的外在形式也并不一定就意味着会破坏偏重理性的艺术表现目的。事实上，从广义的理解，浪漫主义的创作倾向由来已久，只要有艺术创造的形式和艺术表现的目的，所有的艺术作品就不同程度地带有浪漫主义的因素和特色。所以，对贝多芬作品中的古典主义或浪漫主义，从概念意义上去作严格的、泾渭分明的区分是非常困难也并没有太多的现实意义。然而，肯定不是毫无意义，在音乐作品表现风格的宏观把握上，形式手法倾向的具体个性中，这种区分会让艺术作品的受众取得更多更广泛的共识，无疑更有利于艺术的审美价值的传导。

对于贝多芬创作中的古典主义与浪漫主义成分的比重问题，许多史学家、理论家多少有些观点上的差异。古典主义是启蒙思想和理性主义在艺术领域的成果和表现，传统的古典主义强调艺术要素的结合中，自我表现的多样性必须服从形式原则的统一性，受形式所支配。而浪漫主义的艺术侧重感情，理性居于次要地位，强调个人的主观感受，对体裁和技法上的革新有更多的要求。两者的区别是显而易见的，而对于站在“理性的十八世纪”与“浪漫的十九世纪”之间的贝多芬而言，两者在他的作品中都有体现。我们知道，贝多芬中期创作中最典型的特征就是理智、情感和意志的统一。然而浪漫主义究其本质而言，“不仅是一个创作方法和作品风格的问题，更是一个内容复杂的世界观和艺术观问题^②”。

在艺术观方面，贝多芬的晚期，也就是十九世纪，音乐的地位有了不小的变化。十八世纪末的哲学家把理性主义变为一种现实原则，成为衡量一切事物的标准，当然也包括艺术。卢梭与康德，都把音乐作为二流艺术看待，因为音乐相对于语言在表意上的不确定性^③，认为音乐不具备理性或理念、教育或认知的内容。而十九世纪，在浪漫主义者眼中，音乐的这些特点却可以做更多的事，理性主义所不能容忍的不确定性，到了浪漫时代，却使音乐成为的最理想的艺术形式。浪漫主义的艺术表达，包含着对理性主义的反思，不论是从形式的抽象、内容的永恒、以及题材的广延上，都有着新的追求，而音乐，正是恰当的媒介。就如德国作家霍夫曼所说：“音乐是所有艺术形式中最浪漫主义的……因为它的对象是无限的^④”。同时，音乐家在社会中的地位也与以往不同，脱离了私人庇护的音乐家开始投身社会，开始与其他的富于创造精神的艺术同行接触交流，音乐家比以往的任何时候都以一个艺术家自居。理论上讲，作曲家完全是他自己的主人，而这一点，很大程度也是从贝多芬开始的。

① 转引自《西方音乐美学史》P. 223, 恩里科·福比尼(Enrico Fubini)著, 湖南文艺出版社, 2005-1。

② 引自《西方音乐史》P. 171, 张洪岛主编, 人民音乐出版社, 1983-10。

③ 音乐学家爱因斯坦(Alfred Einstein)在《浪漫时期的音乐》中的话, 转引自《历史性与艺术性的两难, 从Carl Dahlhaus的“结构音乐史”论历史书写的永恒困境》杨建章, 台大文史哲学报, 第六十一期。

④ 转引自《西方音乐美学史》P. 225, 恩里科·福比尼(Enrico Fubini)著, 湖南文艺出版社, 2005-1。Hoffmann的原话主要指器乐, 但他和同时代许多人持这样的观点: 当谈及独立的音乐艺术时, 一定指的是器乐。

贝多芬之前的音乐，基本没有现代意义的“作品”的概念，不是技艺水平的问题，而是音乐作品或产品的即时性与娱乐性的社会地位所致。绝大多数的音乐创作，都有着很强的目的性或功利性，而且，往往都是一次性、消费性的，用完之后就被放弃或遗忘了。海顿、巴赫成百的清唱剧和康塔塔，那个时代许多作曲家上千的作品编号，并不一定就是他们创作欲望强烈的结果。浪漫主义的艺术观使这种状况得到极大的改观，不仅仅是音乐家的地位，音乐作品作为艺术品的价值越来越多的到社会的认同，甚至对于以前的音乐也开始以艺术的眼光来重新定位。可见，就音乐艺术本身而言，绝对是浪漫主义运动的最大受益者之一。

在另一方面，1815年维也纳和会后，一代人的幻想彻底破灭^①。在经历了法国大革命和拿破仑之后的欧洲，与启蒙运动的“自由、平等、博爱”的理想越来越远，启蒙学者用华美约言所许诺的那些东西都没有兑现^②，对启蒙主义与理性主义的，浓重的怀疑与反思情绪，造就了以浪漫主义为代表的，对启蒙思想的逃避和反抗。艺术尤其是音乐，变成了“人们获得到逃避不可忍受的现实的最方便的途径^③。”对于贝多芬而言，个人的危机和社会的危机结合在一起，多少有些意志消沉，1815年以后通常也被认为是他的晚期风格的开始，“从小努力去理解改善的意义以及每个时代的意向^④”的那种对理想社会的憧憬和热情，虽然没有完全消失，但多少已开始慢慢消退了，抒情性、幻想性的风格开始代替了英雄性和斗争性的主题。理性主义既然在现实中已经没有了根据，那么形式手段的约束好象更显得没那么重要了，更加自由的色彩表达和情感表达在作品中占据了越来越多的份量。

音乐最清楚的领域就是情感，在18世纪社会，出于自身的状况和社会价值，音乐的表达基本被限定在单一化的娱乐功能上。作为快乐来源之一的音乐作品和音乐家，是不能表现出太多的个性和主观情感的。这是浪漫主义的抒情性与古典主义的抒情性的最大区别。从创作动机方面，虽然同样会有产生杰作的可能，但浪漫主义艺术家对于有着明确目的性的、功利主义的创作态度已没有多大的兴趣，单纯的审美标准对他们的吸引力更大。而轻视礼仪、蔑视束缚、率性敏感的特质，又使得浪漫主义者对能引起幻想、超越现实的一切事物都有着浓厚兴趣。

所有这些，都使得贝多芬晚期作品的风格，在形式手法、表现风格上，更多地偏向了浪漫主义，甚至就如法国音乐理论家保罗·郎多尔米的看法：“……确切地说，贝多芬实际上只是在他的初期作品中才是严格意义上的古典主义乐派……^⑤”。

-
- ① 1815年拿破仑战败，维也纳和会清算了法国大革命，史书上充满了各种令人伤心的失望。
- ② 恩格斯的话：“和启蒙学者的华美约言比起来，由‘理性的胜利’建立起来的社会制度和政治制度竟是一幅令人极度失望的讽刺画。”
- ③ 引自《人类的艺术》P. 737，房龙 著，衣成信 译，中国和平出版社，1996-10。
- ④ 贝多芬1809年致出版商的信中的话，转引自《贝多芬作为一个政治性人物》（德）汉斯·马尔克斯 著，廖乃雄 译，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。
- ⑤ 引自《西方音乐史》P. 164，保罗·郎多尔米（Paul Landormy） 著，人民音乐出版社，1989-03。

第二节 哲学与宗教

黑格尔曾说：“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活^①”，除了艺术和文学，浪漫主义运动的精神实质，与哲学、宗教、信仰、道德等形而上层面也存在着必然的联系。贝多芬一生对文学、哲学、历史、政治等意识形态领域都保持了相当的兴趣，虽然同我们今天大多普通人一样，他未必真的清楚康德的“理性”与黑格尔的“理性”有什么不同，或是“自然神论”与“泛神论”有什么区别等诸如此类的问题，但作为相同时代文化精神下的产物，晚期贝多芬作品中所渗透着的那种悲天悯人的人文情怀、沉静内省的哲学思辨、自我升华的道德理想等多种特性，都与德国古典哲学、宗教传统有着千丝万缕、血肉相通的内质上的联系。

在文艺复兴之前，哲学、自然科学和神学之间并没有什么原则上的分界线，到了近代，随着自然科学的发展兴盛，在认识世界方面，哲学与科学结成了同盟。共同树立和巩固了理性的权威。我们知道，启蒙主义以理性^②与自由为主旨，一方面，因为认识论的问题，哲学的内部中经验论与唯理论开始起了纷争^③，作为权威和基础的理性本身的合理性就发生了动摇。另一方面，自由主义一开始是生机勃勃感情热烈的，但没用多久，这种自由主义越来越变成了自我主义和唯我主义，人们发现，科学越强大，文明越进步，留给个人自由与道德的空间就越来小^④。启蒙主义的两大支柱产生了尖锐的矛盾。在这种情况下，德国古典哲学家希望将哲学思考引向更深入的层面来解决这些问题。

康德是贝多芬引证过的唯一的德国大哲学家，在他的札记中，被史学家最关注的康德的两句论述是“有两种相似的最初的和普遍存在的力量，正是引力和斥力”和“在我们心中是道德的法则，在我们头顶是灿烂的星空”。^⑤普遍认为，这两句话对贝多芬的影响主要体现在辩证法思维与康德的道德学说方面。辩证法由来已久，虽然算不上康德哲学的精髓，但对黑格尔有极大的影响，黑格尔的辩证法，完全是通过康德的“二律背反”^⑥进行的，按照黑格尔的话说，“康德只走到半路就停住了^⑦”。但是，这并不影响在贝多芬的作品中，有完美的辩证思维的存在。

辩证法是关于对立统一、斗争和运动、普遍联系和变化发展的哲学学说，我们几乎可以毫不费力地在贝多芬的创作手法中找到对应的特性，从矛盾性主题的对置、音乐材料动机化的发展、调性布局的相互关系、性格变奏的有机统一等方面发现，贝多芬在用他的音乐阐述他的哲学观念。在浪漫主义的大环境中，他回答了弗·施莱格尔^⑧这样的问题：“为什

① 引自黑格尔《美学》第二卷P. 305，朱光潜译，商务印书馆1996-11。

② 这里的理性指的是一种“作为认识能力的科学理性”，参见《西方哲学史》P. 528，张志伟主编，中国人民大学出版社，2002-06。

③ 经验论和唯理论的差别，主要在与认识的来源和基础是感性经验还是理性固有的天赋观念的推演。参见《西方哲学史》张志伟主编，中国人民大学出版社，2002-6。

④ 这方面卢梭的态度很极端，他认为“科学与美德势不两立，一切科学的起源都卑鄙……”，参见《西方哲学史》（下册）P. 228，罗素著，马元德译，商务印书馆，1976-06。

⑤ 参见《贝多芬与康德》，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。

⑥ 人体的意思就是当理性要求认识世界之整体时，由于没有经验的依据，而形成的两种相互对立又能各自成立的命题。参见《西方哲学史》张志伟主编，中国人民大学出版社，2002-6。

⑦ 黑格尔《小逻辑》P. 276，贺麟译，商务印书馆，1980-07。

⑧ 弗·施莱格尔（Friedrich Schlegel），施莱格尔兄弟中的弟弟，德国早期浪漫派的领袖，他的小说理论和创作实践，在欧洲浪漫主义文学发展中具有重要的影响。这句话转引自《西方音乐美学史》P. 207，恩里科·福比尼（Enrico Fubini）著，湖南文艺出版社，2005-1。

么器乐音乐不为自己创造一种歌词，好让主题得到阐述、确立、变化和论述，就象一篇哲学论文中所考虑的主题那样呢？”。

此外，德国古典唯心论从一开始就和浪漫主义有着亲缘关系，对自我的内心世界、精神的绝对追求方面，两者具有一致的价值趋向。在康德的批判哲学中，精神和物质、物自体^①与现象，是对立的两极，而精神与本体，是人类理性所向往但无法真正认识的，音乐中所表现出来的抽象情感，也有类似的属性。依照浪漫主义情感论美学，我们可以在贝多芬对于作品中内容、形式相互关系的态度上发现对应。李斯特曾经对贝多芬作品形式与体裁作了两种分类：其一是传统和因袭的形式里容纳了思想并支配着思想；另一是由思想再创造和形成一种与其需要和灵感相适应的形式和体裁^②。贝多芬一生都对形式、技法、体裁的突破与创新孜孜以求，通过表达方式实现其表达内容的多样性，在早期还算是克制谨慎的，而越到晚期，某种对内心绝对自我的情感表达的欲望越强烈，外在的形式也更加服从于内在的情感内容。晚期作品中所体现的那种任何固有的形式法则都无法遏制的，对主观、对永恒、对无限精神境界的追求与冲动，与德国唯心论传统的总体特征是一致的。但同时，我们也可以这样理解，德国唯心论的兴起与浪漫主义的盛行，把近代哲学始于笛卡尔的“主体性”^③或“主观主义”意识开始带往一个极端。

康德批判哲学^④的主旨，是围绕三个问题进行的：“1 我能够知道什么？2 我应当作什么？3 我可以希望什么？”^⑤。在康德以前，哲学家们或多或少都是把“理性”作为白明的思考前提，康德用对第一个问题的回答一方面确立了人的理性认识能力是有限的，调和了经验论和唯理论的分歧；另一方面也是更重要的方面，划分了人类理性的两种功能认识功能与意志功能，分别对应的是理论理性与实践理性，为后两个问题的回答也是康德哲学目的的自由、道德、形而上学领域留出了空间。

康德认为，人既是一种自然存在也是一种理性存在，所以受到两种法则的支配。自然法则是必然的法则，体现为“是”什么，是理论理性所必须遵守的；而实践理性的法则也就是道德法则，体现为“应该”什么，以“意志自由”为前提，只要有自由，就会有道德，人作为自然存在是没有自由的，作为理性存在，人的“自由”的意义，只有在道德实践领域才能得以实现。当理性为自己所确立的法则不仅对其个人，而是对一切有理性的存在都普遍有效时，“你意志的准则能够同时用作普遍立法的原则”^⑥，这种自律就成了“积极意义上的自由”^⑦，自由与自律合而为一，自由即自律。在理论理性的认识领域，我们要服从自然的必然法则，而在实践理性的道德领域，通过意志自律我们终将通达自由与道德的“至善”。可见，康德哲学的最终目的，是为了维护人类理性的道德、自由、价值与尊严，而对于晚年的贝多芬来说，耳聋使他逐渐封闭了与外界的交流，岁月与健康状况的现实也使他的关注面更多的从世俗转向对人生的终极思考，从他的札记中的康德论述，我们几乎可以感同身受到这种人文关怀、道德理想对他的触动。而且，康德学说中这种以道德理想确立某种绝对的

① 康德的哲学概念，指在认识之外的“事物自身”或“自在之物”，是不可知的。

② 这是李斯特致威廉·封·伦茨（Wilhelm von Lenz）的信中不赞同其所作的贝多芬风格的三期分类法时的话，引自《作曲家论贝多芬》唯民等译，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。

③ 近代哲学以主体性为基本特征之一，通过主体客体的分离，注重对认识论的研究。

④ 康德哲学的“批判”是分析与考察的意思。参见《西方哲学史》P. 540，张志伟主编，中国人民大学出版社，2002-6。

⑤ 《纯粹理性批判》康德著，商务印书馆，1960.3。

⑥ 《实践理性批判》中纯粹实践理性的基本法则，贝多芬也曾经摘抄过，参见《贝多芬与康德》，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。

⑦ 引自《实践理性批判》P. 34，康德著，韩水法译，商务印书馆，1999-05。

价值方向的哲学精神，对我们今天无疑也具有深刻的现实意义。

在另一个方面，康德道德追求的“至善”，是一个整体，即德行与幸福的一致，但由于其完满性或“神圣性”，只有以“进入无限延续的实存和同一个理性存在者的人格”以及“一个无上的自然原因被认定”为先决条件的情况下，这个“至善”在世界上才是可能的。这就是康德在道德实现条件的两个“公设”：“灵魂不朽”与“上帝存在”。在这个意义上，“通过作为纯粹实践理性客体的最终目的的至善概念，道德法则导致宗教”^①，康德以这种论述表明了他对传统基督教的态度。

自基督教取得正统地位以来，对于欧洲人来说，接受洗礼、加入宗教、遵守教规实在是一件顺理成章的事，但十六世纪后这种情况发生了转变。基督教内部有了新教与旧教的争端，虽然也影响深远触及灵魂但至少，他们信奉的还是一个上帝，最大的敌人在外部。科学以及科学的理性开始或即将开始塑造的是全新的主宰，宗教文化在意识形态领域的统治地位再也不复存在了。人们需要开始学会自己去思考、选择、调整自己的宗教信仰，这种巨大变化的开端依然归源于科学。

“自然法则隐藏在黑夜之中，上帝说，让牛顿来吧，于是一切都洞现光明”^②，这是英国诗人亚力山大·波普为牛顿写的两行墓志铭体诗。力学原理和世界的规律性，在初期是被作为“神性秩序的证明”来看待的，但随着时间的进展，牛顿学说逐渐被视为在许多层面都排除了上帝的必要。一时之间，上帝只管创造，其他的由牛顿负责，“上帝的归上帝，凯撒的归凯撒”^③，这是近代科学辉煌胜利的象征。尽管牛顿本人有着深挚的宗教信仰，但他的学说，却成为了近代机械论哲学的最重要的根据，导出了重大的宗教发展，刺激了“自然神论”的兴起。

自然神论（Deism）是十七、十八世纪流行于英、法、德诸国的一个宗教和哲学思潮，其思想承认神或上帝是超自然的存在，但反对启示和神迹之类的东西，主张对上帝理性的崇拜^④，完全建立在理性主义基础上，理性优先于启示。上帝的存在或是因为宇宙自然的运行需要一个自然之外的“第一推动力”，或是出于对理性的崇拜，在对精巧奇妙的自然世界的探寻中，“理性将我们导向对一个确定无疑的真理的知晓：时间有着一个永世长存、无比强大、无所不知的存在”^⑤。这种对理性的崇拜终于转化为对自然本身的崇拜，自然开始等同于上帝，不再存在一个超越于自然之上的人格神，上帝被自然化了，上帝、实体、自然、神有了相同的涵义：“万有、万事万物、宇宙，一切实存事物的这个集合体，这无限众多的有限的事物就是神”^⑥，这就是“泛神论”。然而，“上帝”并没有（或许永远也不会）消亡，不论是伏尔泰的“即使上帝不存在，也必须创造一个”^⑦，还是康德的“道德实现的遥远的

① 参见《实践理性批判》康德 著，韩水法 译，商务印书馆，1999-05。

② Alexander Pope (1688~1744) 英国评论家和最伟大的诗人之一。这句话转引自《科学与宗教引论》（英）阿利斯科·E. 麦克格拉思 著，王毅 译，上海人民出版社，2008-03。

③ 出自《圣经》新约部分。

④ 约翰·托兰德《泛神论要义》中译本序，陈启伟。商务印书馆，1997-05。

⑤ 约翰·洛克，英国经验论的代表，这句话出自《人类理解力论》，转引自《科学与宗教引论》（英）阿利斯科·E. 麦克格拉思 著，王毅 译，上海人民出版社，2008-03。

⑥ 黑格尔在《宗教哲学讲座·导论》中的话，转引自《黑格尔的宗教哲学》，赵林 著，武汉大学出版社，2005-04。

⑦ 伏尔泰也是自然神论者，这句话出自《哲学通信》，转引自《西方哲学史》P. 483，张志伟 主编，中国人民大学出版社，2002-6。

担保”^①，“上帝”的观念至少依然保留在伦理道德的范围内；而德国自由神学家施莱尔马赫在此基础上认为，宗教的恰当根源既不是知识，也不是道德，他以一种基督教的方式将人类普遍的依赖经验解说为“对上帝的依赖”^②，他完成了神学的浪漫主义改造，将“上帝”留在了人的情感深处。

在贝多芬1816年的札记中有这么一句话：“假如世界的形态反映出秩序与美，那么是有一个上帝了。不过，另外一种说法也并不缺少论据：如果这一秩序能来自一般的自然法则，那么，整个的大自然必是最高智慧的作用了”^③。这句话的前半部分是自然神论典型的“设计论证”，而“另一种说法”，已偏向泛神论的思想了。而另一方面，我们从有限的记录中可以发现，贝多芬“习惯在受考验和痛苦的时刻写下简短的祷词……”^④。从这些记述中我们可以窥见，在当时科学思潮与文化传统交互作用的背景下，宗教观念的演变对他的影响，这种错综复杂而微妙的宗教情感，也是当时德国以至欧洲的文化阶层共同的信仰背景。

事实上，德国唯心哲学在认识对象以及最终目标等许多方面，与宗教有着许多共同点。康德需要的是“一种不夹杂半点神学、物理学或超物理学的完全孤立的道德形而上学”，事实上也是一种“道德目的论以及由它而形成的道德神学”^⑤，甚至于德国唯心哲学的集大成者黑格尔，罗素的评论是：“……问题的实质并不象黑格尔说的那么复杂似的，绝对理念是思维着纯思想的纯思想，这就是神古往今来所做的一切”^⑥……，他们共同的都是以在另外某种“超验”的观念代替或置换了“上帝”的观念。从某种意义上，他们的学说都可以理解为广义上的“泛神论”，都符合弗雷德里赫·麦克斯·缪勒^⑦对宗教的著名定义：“一种意向，使得人们能够去理解不同名称和不同外表下的无限”。

在贝多芬1818年的札记中曾记述了三句格言，认为它们是“最崇高、最纯洁的宗教的体现”，其中第二条康德也曾在《判断力批判》中引用过：“我是现在存在的一切、过去的一切和未来的一切”^⑧。这句话的语气，非常容易让人联想到耶和華对摩西的宣称：“我是我所是”^⑨中所表达的庄严、神圣与崇高。贝多芬摘抄的“头顶之上星光灿烂，道德律令在我心中”这句话中，“星空”与“道德法则”代表了康德哲学的两大主题——自然与自由，表达了人类理性对自然的景仰与崇敬和对自由的永恒追求。在这句话的后面部分，康德继续这样表述他的道德理想：“后者（道德法则）通过我的人格，无限地提升我作为理智存在者的价值……不受此生的条件和界限的限制，而趋于无限”^⑩。我想，这应该也是人类灵魂，对于自身价值的自我完善、自我净化与自我升华的理想境界的共同信仰。

① 引自《道德神学在道德上是必然的吗？》王志铭，台大哲学论评（第二十九期）。

② 参见《科学与宗教引论》（英）阿利斯科·E. 麦克格拉思 著，王毅 译，上海人民出版社，2008-03。

③ 引自《贝多芬札记》李季芳 译，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。

④ 引自《贝多芬的宗教观点》（英）A. W. 赛耶尔，蔡咏春 译，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。

⑤ 引自《西方哲学史》P. 575，张志伟 主编，中国人民大学出版社，2002-06。

⑥ 引自《西方哲学史》（下册）P. 281，罗素 著，马元德 译，商务印书馆，1976-06。

⑦ 弗雷德里赫·麦克斯·缪勒（Friedrich Max Müller, 1823—1900），英国语言学家，西方宗教学的创始人，这句话转引自《科学与宗教引论》（英）阿利斯科·E. 麦克格拉思 著，王毅 译，上海人民出版社，2008-03。

⑧ 参见《贝多芬与康德》（法）罗曼·罗兰，张洪模 摘译，以及《贝多芬札记》李季芳 译，选自《贝多芬论》，人民音乐出版社，1991-03。

⑨ 《旧约·出埃及记》三章14节，英文是I AM WHO I AM，现在的中译本译为“我是自有永有的”。

⑩ 引自《实践理性批判》P. 177，康德 著，韩水法 译，商务印书馆，1999-05。

结 语

从对贝多芬晚期最后三首钢琴奏鸣曲的具体形式分析中，我们可以发现，出于浪漫主义因素的主导作用，在曲式风格、创作手法、音乐思想、材料发展、表达方式等方面，表现出了更丰富、更灵活、更富于变化的形式特点，音乐体现了更加深刻、复杂、精细的风格，材料发展的连续性、结构的即兴性和多种结构混合、织体上的复调化等都是这一时期的典型特点。而通过从人文角度的延伸考察，我们也可以窥见，在当时科学思潮与传统文化交互作用的背景下，贝多芬的那种错综复杂而微妙的哲学倾向与宗教情感，这也是当时德国以至欧洲的文化阶层共同的信仰背景。

贝多芬的一生都在不断地学习，而他所关心的远不仅仅是音乐，从很多史料记载中也能证实，在许多方面他也可算是博学，作为这样一个人，不可避免地会被各种相互激荡的思想意识所影响。然而，外在的思想冲击与他内心世界的自我感悟在他人生的各个时期和阶段肯定是大不相同的，本文也希望能通过考察贝多芬晚期最后三首钢琴奏鸣曲中的形式特点、及与形式特点相对应的内省性、幻想性、宗教性等风格特征在形而上学层面的成因，从人文关怀的角度去理解和还原一个作为凡人的贝多芬的晚年心境，从人所可能产生的信仰力量中获得对今天、对自身的启示。

“精神统治着使他陶醉、使他痛心的事物，他蜷曲在他所创造的宇宙的中心……”。

——罗曼·罗兰

主要参考文献

- [1][俄]阿伦斯基著；陈登颐译. 曲式学大纲[M]. 北京：人民音乐出版社，1954. 2.
- [2][意]恩里科·福比尼著；修子建译. 西方音乐美学史[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2005. 1.
- [3][德]康德著；蓝公武译. 纯粹理性批判[M]. 北京：商务印书馆，1960. 3.
- [4][德]康德著；韩水法译. 实践理性批判[M]. 北京：商务印书馆，1999. 5.
- [5][苏]克里姆辽夫著；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. 6.
- [6]郭亮吟. 贝多芬后期作品的复古风格[J]. 台南女院学报（第二十三期）.
- [7][匈]魏纳·莱奥著；张瑞译. 器乐曲式学[M]. 北京：人民音乐出版社，1984. 6.
- [8][法]保·朗多米尔著；朱少坤等译. 西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1989. 3.
- [9]刘志明著. 西洋音乐史与风格[M]. 台北：大陆书店，1970. 12.
- [10][日]龙本裕造著；赵斌译. 贝多芬及其独创性研究[M]. 北京：世界知识出版社，1998. 3.
- [11][英]罗素著；马元德译. 西方哲学史[M]. 北京：商务印书馆，1976. 6.
- [12][英]A·E·麦克格拉思著；王毅译. 科学与宗教引论[M]. 上海：上海人民出版社，2008. 3.
- [13][英]E·普劳特著；段平泰译. 赋格写作教程[M]. 上海：上海人民出版社，2007. 8.
- [14][美]林恩·桑戴克著；陈廷璠译. 世界文化史[M]. 上海：上海三联书店，2005. 11.
- [15][俄]斯波索宾等著；陈敏译. 和声学教程[M]. 北京：人民音乐出版社，1991. 8.
- [16][俄]斯波索宾著；张洪模译. 曲式学[M]. 上海：上海音乐出版社，1957. 12.
- [17][苏]斯克列勃科夫著；吴佩华、丰陈宝译. 复调音乐[M]. 上海：人民音乐出版社，1957. 12.
- [18][奥]阿诺德·勋伯格著；茅于润译. 和声的结构功能[M]. 上海：上海音乐出版社，2007. 5.
- [19][英]约翰·托兰德著；陈启伟译. 泛神论要义[M]. 北京：商务印书馆，1997. 5.
- [20]于苏贤著. 复调音乐教程[M]. 上海：上海音乐出版社，2001. 5.
- [21]王志铭. 道德神学在道德上是必然的吗？台大哲学论评（第二十九期）.
- [22]唯民编. 贝多芬论（译文集）[M]. 北京：人民音乐出版社，1991. 3.
- [23]吴式锴著. 和声艺术发展史[M]. 上海：上海音乐出版社，2004. 10.
- [24]杨建章. 历史性与艺术性的两难，从 Carl Dahlhaus 的“结构音乐史”论历史书写的永恒困境[J]. 台大文史哲学报（第六十一期）.
- [25]杨儒怀著. 音乐的分析与创作[M]. 北京：人民音乐出版社，1995. 6.
- [26]张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1983. 10.
- [27]张志伟主编. 西方哲学史[M]. 北京：中国人民大学出版社，2002. 6.
- [28]赵林著. 黑格尔的宗教哲学[M]. 武汉：武汉大学出版社，2005. 4.
- [29]赵林. 英国自然神论初探[J]. 世界哲学 2004（5）.

后记

研究生的学习阶段中，对贝多芬钢琴奏鸣曲的分析持续了大部分时间，其形式手段中所体现的创造力与开拓性，对自己在作曲理论的学习和思路上都有许多帮助，但很长时间以来，对于贝多芬，总觉得情感上难以亲近。

论文构思的起源，完全出于“头顶之上星光灿烂，道德律令在我心中”这句话。与许多伟人相仿，晚期贝多芬的精神内核，转向了“和解”与“超验”，这几乎也是人类理性的共性，关于人生的终极意义是任何乐于思考的人都无法回避的问题。虽然之前由于种种原因始终无法真正静下心来，但人文哲学一直是我自己很感兴趣的领域之一，论文的选题，也出于给自己一些压力的想法，希望尽可能地去充实这方面的不足。

论文的两个主要的知识面，一是对自己学习阶段对作曲技术理论的总结和汇报，二是对一直以来很感兴趣的人文哲学领域的摸索和思考。对于贝多芬摘抄的这句康德名句，从最初懵懂模糊的触动，到开始有计划的阅读一些哲学书籍，再到这个过程中自己在许多思维方面的开阔和启发，实实在在感受到求知的乐趣与收获，在写作的过程里受益良多。但苦于知识结构、储备的不足，对很多问题的思考还有很大的欠缺和遗憾，只有留待以后的学习工作生活中慢慢弥补了，学习本来也应该是伴随终生的。

论文的完成，感谢导师邹逢时教授的指导，感谢所有我的老师，也感谢身边许多曾帮助我就很多具体问题一起讨论的朋友和同学。