

西南大学

硕士学位论文

贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲演奏技法刍议

姓名：郑瑜

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：冯丹

20110525

贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲演奏技法刍议

音乐学专业 硕士研究生 郑瑜

指导教师 冯丹 副教授

摘 要

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲是其将钢琴艺术推向古典音乐高峰的重要作品,而其晚期的五首钢琴奏鸣曲则在其中扮演了重要的角色。国内外对于贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的研究层出不穷,但大多集中在早中期作品,而对其晚期奏鸣曲的专项研究则较少涉及。即使有研究,也主要是从晚期奏鸣曲的创作风格、作品分析、精神内涵、演奏技巧的略谈等方面着手,对深入探讨晚期五首奏鸣曲的演奏技术训练方面的研究极少。

本文在深入分析国内外贝多芬研究论著,尤其是对贝多芬三十二首奏鸣曲研究现状的基础上,重点探讨了贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的演奏技法,以期帮助演奏者更好地处理在演奏这五首奏鸣曲时遇到的具体问题与困难,从而更完美地表现乐曲。本论文共分四个部分:

第一章从贝多芬“晚期创作背景”,即生活的历史背景,身体健康状况、晚期思想变化三方面来探寻贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作风格成因,并概述了贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的技术特征概貌,旨在理清贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的风格成因,丰富对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲演奏技法的理论研究。

第二章从传统性技术课题和具有晚期特征性技术课题的分析着手,提出晚期奏鸣曲中各类演奏技术的练习解决方法。本章笔者在参考科尔托对钢琴演奏难度分类的基础上,归纳总结贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲演奏的技术难点,分析其特点并部分提出解决的练习方法。

第三章主要分析在贝多芬晚期得到创新发展的速度和力度表情记号。任何钢琴作品的演奏都是速度、力度以及各种技术的融汇,要想恰如其分地表达音乐内涵及形象,不仅需要掌握和解决作品中的各类技术难点,对于作品速度和力度的把握是必不可少的。正确解读速度和力度这两个问题,对于诠释贝多芬晚期钢琴奏鸣曲尤为重要。

第四章简述贝多芬钢琴奏鸣曲的谱例版本和音响资料对比。研究版本是为了

区分作曲家的意图与编者指导性注解及增添的符号，把编者的标记与作曲家的标记加以对照、分析，并严格遵守作曲家的意图，使演奏更贴切的表现作曲家的音乐风格。而对音响资料的整理和对比能给演奏者以借鉴学习，更好的帮助演奏者对作品的理解和演奏。

关键词： 贝多芬 晚期 钢琴奏鸣曲 演奏技法

The Discussion of Performance Techniques on Beethoven's Five Terminal Piano Sonatas

Postgraduate majoring in Musicological: Zheng Yu

Tutor: Associate Prof. Feng Dan

Abstract

Beethoven's thirty-two piano sonatas, especially the five created in later period, played an important role in the history of classic music. Most of the domestic and international researches on Beethoven's piano sonatas focus on the ones in his earlier and middle period, while few on the later ones. The only researches mainly deconstruct the sonatas from writing style, works analysis, spiritual connotation or performance skills and rarely from the training of playing skills.

Based on the research on Beethoven and his piano sonatas, this paper emphasizes the playing skills of the five piano sonatas produced in later period. The author aims to help players deal with the difficulties when they are playing the five sonatas.

The paper is divided into four parts:

Taking society background, health condition and thought changes into consideration, chapter I analyzes the cause of the creating style in Beethoven's later period. In addition, it summarizes the skill features of the five sonatas, aimed to establish theoretical foundation for the analysis of performing skills when playing them.

In view of the traditional technical issues and some issues with characters of later period, chapter II put forwards solutions to the playing of the five piano sonatas. The solutions are based on the Cortot's classification of piano sonatas according to difficulty.

Chapter III analyzes the speed and intensity expression markings, which were innovated in Beethoven's later period. In order to express the connotation of music, we should pay attention to the speed and intensity of the sonata, as well as other technical difficulties. Speed and intensity are important factors that can interpret the connotation of Beethoven's piano sonatas.

Chapter IV briefly compares the transcription and video data of Beethoven's

piano sonatas. The first step to play his sonatas is to choose a proper version. Research on its versions can help us distinguish between different composers' intention or their guidance notes. With this, we can abide by the composer's intention better, and make our performance close to the composer's music style.

Keywords: Beethoven late period Piano sonata Playing techniques

绪 论

一、国内外研究现状

国内外对于贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的研究从未间断,研究的专著与论文也层出不穷,但是对于贝多芬晚期奏鸣曲的专项研究较少涉及,大多集中在研究早中期作品,而且对于贝多芬晚期奏鸣曲的研究也多是创作风格、作品分析、精神内涵、演奏技巧的略谈等方面着手,对深入探讨晚期五首奏鸣曲的演奏技术训练方面的研究极少。

现将国内外的相关研究大致归纳如下:

1、关于贝多芬生平、书信、评价等相关的专著。美国大卫·温·琼斯的《贝多芬画传》,这本专著主要是贝多芬的生活传记,以精美的图片展现了贝多芬精彩的音乐生涯;¹上海文艺出版社出版的德国作家费力克斯·胡赫所著的《传记小说一贝多芬》,高中甫译,是一本出色的名副其实的传记小说,作者以巧妙的构思,细腻的描绘和生动的语言,为我们塑了一个伟大的受难者的形象;²值得一提的是法国作家罗曼·罗兰的《贝多芬传》,该专著有别与众多的贝多芬传记,作者没有专注于对繁枝细节进行描述,而更多的是凸显贝多芬的伟大精神。³

国内的此类专著如赵鑫珊的《贝多芬之魂》,作者根据贝多芬的乐曲、书信、日记、创作笔记和谈话簿等珍贵材料,在一些关键性的生平和创作的事实基础上,努力揭示贝多芬一生的精神进展轨迹,他的心路历程、意志、勇气和人生的崇高使命感,以及他的音乐哲学体系同与之相对应的德国古典文化其他几条近似于平行的曲线(如康德、黑格尔的哲学体系所划出的曲线和歌德、席勒的文学创作所划出的曲线)的相互关系;⁴蔡良玉的《扼住命运咽喉的人》,抓住了贝多芬生平的几个重大事件和他的性格特点,扼要地介绍了这个复杂和伟大的艺术巨人,并列举了他的几个有代表性的属于不同乐种的脍炙人口的作品、通过谱例加以评述,是普及性读物。⁵另外,特别值得一提的是人民音乐出版社唯民编著的《贝多芬论》,此书收集了解放以来各个出版物,特别是从人民音乐出版社出版的不定期杂志《音乐译丛》中刊载的各国关于贝多芬材料的译文,其中绝大部分是有关贝多芬的第一手材料(书信,日记,笔记)和历代持各种见解的著名音乐家、作家和思想家关于贝多芬的评论和观点。此书在后部分收集了中国少数贝多芬学者及爱好者写的论文,这些论文都言之有物,富于启发性。⁶

¹ [美]大卫·温·琼斯. 贝多芬画传[M]. 南宁:广西师范大学出版社, 2003.

² [德]费力克斯·胡赫. 传记小说一贝多芬[M]. 高中甫译. 北京:燕山出版社, 2001.

³ [法]罗曼·罗兰. 贝多芬传[M]. 傅雷译. 北京:人民音乐出版社, 1978.

⁴ 赵鑫珊. 贝多芬之魂[M]. 上海:上海音乐出版社, 1982. 17.

⁵ 蔡良玉. 扼住命运喉咙的人[M]. 北京:人民音乐出版社, 1996.

⁶ 唯民编. 贝多芬论—译文集[C]. 北京:人民音乐出版社, 2006.

2、关于贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的研究论著。前苏联亚历山德罗·戈登维泽所著的《贝多芬 32 首奏鸣曲注释》从音乐结构、和声布局等方面出发,具体到对每个小节演奏时应注意的问题进行论述⁷;俄国克里姆辽夫的《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》对贝多芬的三十二首奏鸣曲进行了逐一分析,侧重于贝多芬每一首奏鸣曲的音乐表现和风格演绎方面的论述⁸;奥地利卡尔·车尔尼的《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》一书在回忆贝多芬本人作品的基础上,以作者个人对音乐的理解方式,对贝多芬的钢琴作品应该如何演奏提出见解,认为最准确的速度是正确演绎贝多芬钢琴作品最重要的环节,并给其他各种演奏方式以指示;⁹英国马修斯(Denis Matthews)的《贝多芬钢琴奏鸣曲(BBC 音乐导读)》,作者在本书中从作品结构和音乐语言方面分析了贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲,并阐述其重要的价值与魅力;¹⁰日本音乐学家龙本裕造的《贝多芬及其独创性研究》一书主要分析、归纳了贝多芬的音乐在对钢琴表现力的开发、音乐表现语言的开发和音乐形式与音乐结构的开发这三方面具有独创性的创作。¹¹

国内郑兴三所著的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》中,对贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲一一进行全面分析,包括曲体分析,每一乐章的演奏注释,也谈到乐章中复杂的感性和深刻的哲理,对于钢琴的教学者及想了解贝多芬伟大作品的读者都是十分适用的。¹²

3、关于“贝多芬晚期奏鸣曲”的相关期刊文献。厦门大学林晓云的硕士论文《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲与赋格》,通过研究贝多芬晚期创作中变奏曲与赋格的新发展,旨在了解贝多芬晚期创作思想,掌握其晚期风格;¹³西南大学闵敏的硕士论文《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究》,则是从奏鸣曲的发展历史切入,结合贝多芬晚期创作背景,探讨五首奏鸣曲的曲式结构、调性和声、赋格、旋律等手法,并分析其演奏特点,而对演奏这一点仅仅只是略述,并没有对演奏技术深入探讨。¹⁴

4、此外,以“贝多芬、技术”为关键词搜索到的论文:西南大学周晟的硕士论文《贝多芬早期奏鸣曲 Op. 2 No. 3 的演奏技术研究》,主要以贝多芬早期奏鸣曲 Op. 2 no. 3 的演奏技巧为主要研究对象,揭示该作品中的演奏技术特点,并根据

⁷ [俄]亚历山德·戈登维泽. 贝多芬 32 首奏鸣曲注释. 刁蓓华译. 世界图书出版公司, 1994.

⁸ [俄]克里姆辽夫. 论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲[M]. 丁逢辰译. 上海:上海音乐出版社, 1989.

⁹ [奥]卡尔·车尔尼. 贝多芬全部钢琴作品的正确奏法[M]. 张淑懿译. 台北:全音乐谱出版社有限公司, 1984.

¹⁰ [英]Denis Matthews . BBC 音乐导读之: 贝多芬钢琴奏鸣曲[M]. 孝敏译. 石家庄:花山文艺出版社, 1999.

¹¹ [日]龙本裕造. 贝多芬及其独创性研究[M]. 北京:世界知识出版社, 1998.

¹² 郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究[M]. 厦门:厦门大学出版社, 1994.

¹³ 林晓云. 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲与赋格[D]: [硕士学位论文]. 厦门:厦门大学, 2005.

¹⁴ 闵敏. 贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究[D]: [硕士学位论文]. 重庆:西南大学, 2006.

每种技术介绍了相应的辅助练习曲目来进行研究，但是在其进行具体弹奏练习的论述时，并没有谈到演奏者应该如何调控身体的各部分来克服各项技术难点。¹⁵

综上所述，目前国内外对贝多芬钢琴奏鸣曲的研究大都从创作背景、曲式分析、精神内涵等方面来进行分析，而对于贝多芬晚期奏鸣曲，尤其是对最后五首奏鸣曲的演奏技术问题进行专门研究的论著相对较少。另外，由于贝多芬创作这五首奏鸣曲的时候，正处于古典主义与浪漫主义交替之期，在创作技法和风格特点等方面与早中期作品有着明显的区别，创新了演奏技术和速度、力度表情记号，从而增加了演奏的难度，这对于作品的演绎是一大难点。因此，以贝多芬晚期奏鸣曲风格演变的原因作为切入点，进而从技术层面对贝多芬晚期奏鸣曲进行分析是十分必要并且有现实意义的。

二、研究目的及意义

本课题把研究的重点放在主流学术评价所较少顾及的晚期作品，以贝多芬晚期五首奏鸣曲的演奏技法为主要研究对象。演奏技法分为演奏技术和演奏注解两方面。在技术课题方面，主要基于对创作背景、创作特点等方面进行分析，找出具有晚期特征性的技术课题和传统性的技术课题，结合各钢琴教育家、钢琴演奏家演奏实践与教学经验，深入研究如何调控身体各个部分，具体地攻克技术课题；在演奏注解方面，主要是从速度和力度这两方面分析这五首奏鸣曲，并与具体的演奏相结合进行论述，对演奏者给予具体的指导。本课题旨在帮助演奏者解决在演奏贝多芬晚期五首奏鸣曲时的具体问题与困难，从而更完美地表现乐曲，具有较强的现实意义。

¹⁵周晟. 贝多芬早期钢琴奏鸣曲 Op.2 no.3 的演奏技术研究[D]: [硕士学位论文]. 重庆: 西南大学, 2009.

1. 贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的风格成因

本章阐述了贝多芬钢琴奏鸣曲的重要历史地位,并通过对其中晚期创作的社会背景、身体状况、思想意识进行简介,旨在理清贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的风格成因,为研究贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的演奏技法奠定理论基础。

1.1 贝多芬钢琴奏鸣曲的历史地位

路德维希·范·贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827),德国作曲家,钢琴演奏家。他的三十二首钢琴奏鸣曲在世界音乐文献中具有相当重要的意义,被后人奉为键盘音乐的“新约全书”。他全面总结了从巴洛克时期到维也纳古典时期欧洲钢琴音乐的风格形式和创作手法,极大地丰富和扩展了钢琴奏鸣曲的表现力,打开了通往十九世纪浪漫主义音乐的大门。

英国钢琴家兼指挥家路易·肯特纳(Louis Kentner, 1905-1987)曾说:“假设有一个火星上的人来我们星球,想把最能代表我们文化的最高荣誉和最能反映人类研究成果的稀世珍宝带回去。……我将毫不迟疑地把贝多芬的三十二首奏鸣曲推荐给他。”¹⁶苏联钢琴教育家戈登维泽(Alexander Goldenweiser, 1880-1940)说:“贝多芬的钢琴奏鸣曲在世界音乐文献里有着重大的意义,140多年来,他的奏鸣曲一如既往地感动着观众,不仅仅由于贝多芬卓越的音乐天赋的缘故,他吸取了当时最先进的,爱好自由的思想,并且把它完美地体现在这些作品的创作中。”¹⁷苏联另一位钢琴教育家克里姆辽夫则评论:“钢琴奏鸣曲是贝多芬天才遗产中最优秀、最珍贵的一部分。通过这些激动人心的、壮丽的形象,在我们面前展示了一个伟大的天才,伟大的思想家和伟大的心灵,他为全人类所熟悉,并为先进人类最宝贵和最神圣的理想献出毕生的精力”。¹⁸

从1792年到1822年创作的三十二首钢琴奏鸣曲创作贯穿了贝多芬的一生,体现了他一生的心路历程,这三十二首钢琴奏鸣曲可谓是贝多芬的一部自我发展史。贝多芬吸取了当时最先进的爱好自由的思想,通过这些奏鸣曲完美地体现出人性和在创作中艺术演变上的不同形象,展示了他的生活经历。因此,这三十二首钢琴奏鸣曲带有贝多芬自传的性质。

此外,贝多芬处在古钢琴到钢琴的过渡时期,其三十二首钢琴奏鸣曲体现了钢琴制造业的进步与发展。古钢琴和钢琴共处一个多世纪之久,此时的作曲家并不规定用何种乐器演奏其键盘乐曲,如海顿的奏鸣曲大都是为拨弦古钢琴而作,

¹⁶[英]路易·肯特纳. 贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲. 唯民编. 贝多芬论—译文集[C]. 北京:人民音乐出版社, 2006: 231

¹⁷[苏]亚历山德罗·戈登维泽. 贝多芬32首奏鸣曲注释[M]. 陈复军译. 北京:世界图书出版公司, 1994: 2

¹⁸[俄]克里姆辽夫. 论析贝多芬32首钢琴奏鸣曲[M]. 丁逢辰译. 上海:上海音乐出版社, 1989: 226

莫扎特早期作品也可以任选古钢琴与钢琴演奏，贝多芬青年时期的钢琴奏鸣曲也没有限定只用钢琴或是拨弦古钢琴，比如第九首 Op. 14 No. 1、第十首 Op. 14 No. 2，当时出版的乐谱标明“为拨弦古钢琴或钢琴而作”，但从第十一首 Op. 22 到第十四首 Op. 27 No. 2，标注的却是“为钢琴或拨弦古钢琴”，这次序的变化是否可以看做是钢琴与古钢琴地位的改变呢？而在其晚期奏鸣曲 Op. 106 中，贝多芬则在乐谱上题写了“为击弦钢琴而作的大奏鸣曲”（Grosse Sonata Fur Das Hammer-Klavier）。通过相关资料不难看出，钢琴乐器的发展在贝多芬奏鸣曲的钢琴创作中得到了很好的体现。

1.2 贝多芬晚期的创作背景

根据创作风格和形式的演变，贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的创作过程可分为三个时期：（一）早期创作：1800 年以前的作品，这一时期的创作遵循着海顿、莫扎特所创立的规则，充满自信，朝气蓬勃，勇往直前。（二）成熟期创作：1801 到 1814 年的作品充分体现了戏剧性，其中 Op. 27 No. 2（月光）、Op. 31 No. 2（暴风雨）、Op. 28（田园）、Op. 57（热情）、Op. 53（黎明或称华尔斯坦）是其顶峰之作。（三）晚期创作：1815 年以后创作的五首钢琴奏鸣曲。这几首作品没有早、中期那样激烈和充满自信的内心冲突，但是在曲式上运用了新的手法，如赋格和变奏曲。情感描述从由内向外爆发退隐到内心的自我反省、内敛，追求一种超凡的宁静和精神上的升华。晚期奏鸣曲兼具“深刻和哲理性以及贝多芬刚毅本性和强烈激情的再现。”李斯特把这三个时期的贝多芬称为“青少年—大丈夫—神”。¹⁹

1.2.1 社会背景

1815 年是贝多芬一生的转折点。庆祝反拿破仑战争胜利的维也纳会议后，封建势力进行复辟，欧洲政局混乱，人民对胜利的果实感到失望，生活在水深火热之中。在梅特涅反动统治下的维也纳，人民言论不自由，社交受到严密监视，导致维也纳音乐活动也随之衰微下来。当时的维也纳弥漫着靡靡之音，贵族们除了芭蕾舞、赛马，其余就乏善可陈。面对政治形式的阴暗、文化标准的衰落，贝多芬感到周围的一切都变得暗淡阴郁。他在 1817 年 2 月 15 日的一封信中写道：“就我而言，我的健康长期受到刺激，我们的国家现状（重点是贝多芬加的）也在这方面起了不少作用，这种情况至今仍无改善的希望，反而每天都在恶化。”²⁰ 他处于极大的精神苦难中，1816 年他写道：“我什么朋友也没有，我在世界上是孤独一人。”²¹ 他的好友

¹⁹[美]E·李斯特. 贝多芬开创了新的音乐动力. 唯民编. 贝多芬论—译文集[C]. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 372

²⁰[德]G·克涅普勒. 晚年的贝多芬. 唯民编. 贝多芬论—译文集[C]. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 129

²¹[法]P·朗多尔美. 贝多芬, 其人及其音乐. 唯民编. 贝多芬论—译文集[C]. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 97

兼保护人相继去世：“李季诺夫斯基亲王(Lichnovsky)于 1814 年去世，金斯基亲王(Kinsky)死于 1812 年，洛布科维茨死于 1816 年”²²。这一时期的贝多芬孤独感倍增，经济状况窘迫，生活艰辛。

此外，家庭问题也折磨着晚年的贝多芬。1815 年，贝多芬的弟弟卡斯帕尔·查理·安东去世，留下年仅九岁的儿子卡尔。贝多芬耗费近五年时间与弟媳争取侄子的监护权，最终在 1820 年的第三次诉讼中胜诉，这使他心力疲惫，对创作和身体健康状况产生很大的影响。同时，又为卡尔的教育问题费尽心力，但是侄子对于贝多芬的爱护却并不感恩图报。他的侄子天资聪颖，贝多芬本想让他接受高等教育，但是替他描绘了无数的美妙前景之后，却不得不答应他去学商。可惜卡尔生性轻狂，不知上进，出入赌场负了不少债。因不满贝多芬的教育方式，与伯父渐渐疏远。贝多芬由于暴躁的脾气和多疑的秉性与侄子之间存在着冲突和不合，但每次争执之后贝多芬总是慈父般地请求侄儿原谅。侄子卡尔却在 1820 年时企图自杀在自己的头上开了一枪，虽然他并没有死，但这无疑给贝多芬沉重一击，他为这件事情所受的难堪，永远无法摆脱。²³在 1815 年—1820 年诉讼期间，贝多芬陷入了烦恼。过度忧愁导致他的创作量减少，陷入创作危机期。由于监护权诉讼结束的原因，贝多芬晚期具有上升的创作力。梅纳德·所罗门(Maynard Solomon)推断：“长久的危机期结束，使他的创意得以渲泄，让他的最后阶段得以尽情奔放。”²⁴可以看出，诉讼事件对贝多芬晚期的创作造成了巨大的影响，该事件的结束给了贝多芬新的创作动力和能量，才使 1820 年—1826 年的晚期作品得以诞生。

1.2.2 健康状况

从 1816 年起，贝多芬的身体每况愈下。1816 年到 1817 年的冬天他得了支气管炎，并长期患有慢性黏膜炎。1821 年又得了黄疸病，1825 年又患肠炎未能痊愈。他晚期作品的创作风格和这些疾病有着千丝万缕的联系。比如 Op. 110 中第三乐章段落的表情术语从主题慢板再现的“*Perdendo le forze, dolente*”（虚弱、悲伤）到最后赋格再现的“*Poi a poi di nuovo vivente*”（逐渐增加新的活力），显示了贝多芬反复从患病至好转的状态。国外学者也认为 Op. 110 结束处的赋格展现了贝多芬由患病到痊愈的心理变化，不停地在绝望和希望中反复，就像他生病之后的临床报告。之后贝多芬在弦乐四重奏 Op. 132 的第三乐章标注了一个标题——“*Heiliger Dank gesang eines Genesenen an die Gottheit*”（意为一首病愈者对神的感谢赞歌），而且在该乐章的行板段落标注为“*Neue Kraft fuehlend*”（感受到新的力量），这跟

²²林晓云. 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲和赋格. 厦门大学硕士学位论文: 12

²³[法]罗曼·罗兰. 贝多芬传[M]. 傅雷译. 北京: 人民音乐出版社, 1978.

²⁴林晓云. 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲和赋格. 厦门大学硕士学位论文: 20

Op. 110 中的“Poi a poi di nuovo vivente”(逐渐增加新的活力)意义极其相似。

1796 年至 1800 年间,耳聋已经开始实施它的酷刑。耳鸣日夜发作,听力每况愈下。这段时期,贝多芬一直都是一个人默默忍受。但到 1801 年,耳疾恶化使他不能再缄默了,他绝望地告诉两个朋友:韦该勒医生和阿芒大牧师。他在信中写到:“我却愿和我的命运挑战,只要可能。但有些时候,我竟是上帝最可怜的造物——隐忍!多伤心的避难所!然而这是我唯一的出路!”²⁵1815 年秋起,贝多芬彻底失聪,人们只能和他用笔进行谈话和交流。他再也无法亲耳听见任何声音,包括自己的作品在舞台上的演出,这对于音乐家而言是相当艰苦和残酷的。最惨痛的记述是关于 1822 年《菲德利奥》预奏会的经过(这是贝多芬亲自指挥最后一次的预奏),由于耳聋的关系,导致全局紊乱。

由于耳聋带来的沟通困难,再加上朋友们的相继离世,贝多芬的晚期作品形成了一种特有的风格。罗曼·罗兰(Romain Rolland)曾经提出:“贝多芬使用了谈话簿后,音乐风格开始转变。”²⁶贝多芬晚期所创作的音乐语言不似以前那样有着与人交流的迫切感,而以沉思代之,表现手法更为简练,并在音乐形式上进行新的尝试,音乐中既有悲哀、严肃,又有欢乐、幽默。以奏鸣曲 Op. 101 为转折点,之后创作的 Op. 109、Op. 110、Op. 111 以及之后的几首弦乐四重奏都表露出前所未有的深思及内省。正如马尔克斯所说:“外面的世界愈对他关闭,他就愈向自己内求、愈寻求自己,更能从俗世的欲望和影响的束缚中解脱出来,而这些都会控制了我们原本的冲动。自此贝多芬实现他的任务愈来愈纯粹,也愈来愈完全,表现方式自由而纯粹,使得他的晚期作品对于了解他的人来说,他所赐与的音乐礼物愈来愈丰富;而对于那些对自己根本不了解的人,虽然难以理解他的音乐,也会觉得和自己很靠近。”²⁷罗曼·罗兰曾用贝多芬自己的一句话来概括贝多芬的一生及其创作:“我们这些生命有限但有着无限精神的人是为着痛苦和欢乐而生的,人们几乎可以这样说,最优秀的人总是通过痛苦得到欢乐的。”²⁸

此外,贝多芬的疾病还大大影响了他的作品完成的时间。他于 1820 年 5 月 31 日写了一封信给出版商阿道尔夫(Adolf M. Schlesinger),答应会在三个月内将之前承诺的三首奏鸣曲(Op. 109、Op. 110、Op. 111)全部完成(并降价为 90 元)。但事实上,贝多芬用了几乎一年半的时间才完成这三首奏鸣曲。Op. 109 到 Op. 110 之间延误了很长的时间,也就是说由于身体的原因,Op. 110 花了很长时间才完成。

1.2.3 晚年贝多芬的思想变化

²⁵ 傅敏编. 插图珍藏版贝多芬传[M]. 北京:人民音乐出版社, 1996: 43

²⁶ [法]罗曼·罗兰. 贝多芬传[M]. 傅雷译. 北京:人民音乐出版社, 1978: 56

²⁷ 林晓云. 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲和赋格. 厦门大学硕士学位论文: 18

²⁸ [法]罗曼·罗兰. 贝多芬传[M]. 傅雷译. 北京:人民音乐出版社, 1978: 44

晚年的贝多芬内心充满矛盾。由于国家政局的黑暗、生活拮据和病痛的折磨,贝多芬陷入痛苦中;同时,欧洲接踵而来的民族解放运动和独立战争又点亮了贝多芬心中的希望之光,而且法国大革命的精神促使他继续追求“希望、自由和人性”。所以,贝多芬晚年愈来愈强烈期盼的美好理想和无奈、阴暗的现实之间存在着不协调,而他又难以在现实生活中找到平衡点,继而倾向于哲学思维,从内心抽象的意识形态去寻求化解这些矛盾。

贝多芬晚期创作风格的转变正是他内心这种由外在到内省的变化决定的。在贝多芬早、中期奏鸣曲的创作中,推崇和表现的是英雄主义精神,增了快板乐章的篇幅,较少使用或者采用古典式典雅的气氛来描述慢板乐章,意在塑造积极向上的音乐形象。而晚期的作品中特别发挥了抒情性乐章,这无疑是贝多芬内心世界的真切流露:深沉却不稳定的情绪,大自然的美好描绘,最后达到超凡脱俗的宁静。晚期奏鸣曲表现出这复杂的情感正如谢洛夫所说:“每首奏鸣曲都是按他预先设想的题材写成的。”这都是贝多芬刻意安排的结果,暗示“人民应该从自身的力量中解放自己”。²⁹

1.3 贝多芬晚期奏鸣曲作品技术特征概况

贝多芬在吸取了前辈作曲家的经验基础上,发展和提高了钢琴的演奏技术难度,加强了音乐的紧张感和推动感,为音乐注入了活力。R·盖里克如此评价贝多芬关于钢琴演奏技术的成就:“贝多芬这个实际上是浪漫主义时期第一个伟大的钢琴家,有力的钢琴演奏法以及他通过车尔尼到李斯特传下来的学派,使十九世纪的钢琴技巧适用于最有价值的键盘作品的精神深度。”³⁰

从器乐技术的观点来看,贝多芬晚期的钢琴技术风格也经历了发展变化:(一)波恩时期贝多芬对钢琴的音域并没有要求,但到其晚期的创作,音域扩大的要求逐渐增加,华彩乐句的音域逐渐扩大到整个键盘;(二)其早期的创作中还能看到洛可可风格的音型的存在,晚期却转变为安详歌唱的线条。当时莫扎特时代的“锤击式”断奏的技巧还很流行,很多钢琴家认为连奏几乎不可能,但是贝多芬认为连音奏法能增加钢琴音乐的表现活力,在演奏和教学时特别强调连奏技巧。申德勒回忆说:“他指责那种跳音风格,特别是在演奏乐句时……贝多芬作品中有很多段落,尽管没有标上连线,却需要弹成连奏。”³¹尤其是演奏晚期的作品更要注意这一点;(三)扩大了强、弱音的可塑性和对比性,且转化极快,常常在“ff”之后紧接“pp”,没有渐弱的过程;(四)其晚期作品弹奏的跨度加大,并且常常是

²⁹ [俄]克里姆辽夫. 论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲. 丁逢辰译. 上海音乐出版社, 1898: 219

³⁰ 周晟. 贝多芬早期钢琴奏鸣曲 Op.2No3 的演奏技术研究. 西南大学硕士学位论文: 4

³¹ [法]罗曼·罗兰. 贝多芬传. 傅雷译. 载于贝多芬论(译文集). 人民音乐出版社, 1978: 309

在很快的速度下进行，并且长时间的强奏也加大了演奏的难度；（五）他丰富和扩大了和声语汇，和声不仅仅是旋律的陪衬物，而是音乐发展和表现的重要手段之一。主题内和声语言的扩大，增加了主题中矛盾冲突的可能性。还扩展了和弦伴奏的音型，显露出 19 世纪浪漫主义的风格，并且使其变得更加独立，旋律进行常常采用柱式和弦进行；（六）加入并开发了踏板效果，车尔尼回忆说贝多芬在演奏时经常运用踏板，并且大大多于作品中所标记的；（七）其晚期创作越来越强调表达内心的感受，一直到最后几首作品中，摆脱了一切纯钢琴效果的形式，融入管弦乐和人声效果。³²

总之，贝多芬尽可能地在当时的条件下扩大钢琴的表现力，钢琴技术也随之发展，为 19 世纪浪漫派音乐的创作和表现奠定了基础。

³² [奥]卡尔·车尔尼. 贝多芬全部钢琴作品的正确奏法[M]. 张淑懿译. 台北: 全音乐谱出版社有限公司, 1984: 33

2. 贝多芬晚期五首奏鸣曲技术课题的解决

关于钢琴演奏技巧, 20 世纪法国著名钢琴家柯尔托(Cortot)将钢琴演奏难度划分为五类标准。这五类标准是: “第一, 五指的独立性和速度要求; 第二, 手指演奏范围的扩大和跳跃; 第三, 和声和多声部演奏; 第四, 大拇指的移动; 第五, 手腕的紧张、松弛、转动和扭转。”³³

本章笔者在参考柯尔托对钢琴演奏难度分类的基础上, 归纳总结贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲演奏的技术难点, 分析其特点并部分提出解决的练习方法。这些技术课题在贝多芬早期和中期作品中出现, 在晚期的作品中继续得到深入的发展, 它们包括: 快速的跑动, 密集的和弦, 八度的弹奏, 踏板的使用, 两种不同效果的颤音, 复调性的多声部演奏, 歌唱性旋律弹奏。本章将分两类来进行说明, 一是对传统性演奏技术的把握, 二是对具有晚期特征性演奏技术的把握。分析之后不难看出, 贝多芬几乎开创了浪漫派钢琴作品的全部难度技巧。

2.1 对传统性演奏技术的把握

2.1.1 快速跑动句训练

克里斯蒂安(Christian)曾对快速跑动句有所忠告: “用很强的力度和很快的速度弹奏大量的音符, 远不如清晰地弹出每个音符并且体现作品的精神来得困难。”

³⁴贝多芬钢琴音乐中的跑动句线条感极为明显, 与莫扎特的典雅不同, 要弹得有力、有气魄、颗粒性强。但昭义教授指出此类弹奏技术应注意: 触键时指尖牢固, 具有一定的坚硬度; 下键要迅速; 触键面积小, 使声音集中。³⁵

弹奏快速跑动音群的特殊困难是各手指的弹奏应该很圆滑地相继而出, 尽可能使用相同的力度弹奏。由于这些音群是快速弹奏, 除了手指自身下键和离键的动作要快以外, 妨碍弹奏的首先是一指, 它跟其他手指不一样, 不是纵向而是斜向触键, 其次腕部及手臂的动作不正确, 也会妨碍圆滑连贯的弹奏。由于手臂把快速音群组成一个动作, 因此, 当音群朝一个方向进行时, 腕部就应该朝进行的方向侧向拉动, 提前为手指的弹奏做好准备工作, 并且不能改变状态。例:

谱例 1 Op. 109 第一乐章第 15 小节



³³[日]龙本裕造. 贝多芬及其独创性研究[M]. 北京: 世界知识出版社, 1998: 13

³⁴[美]克拉伦斯·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表情[M]. 周薇译. 北京: 人民音乐出版社, 2001: 55

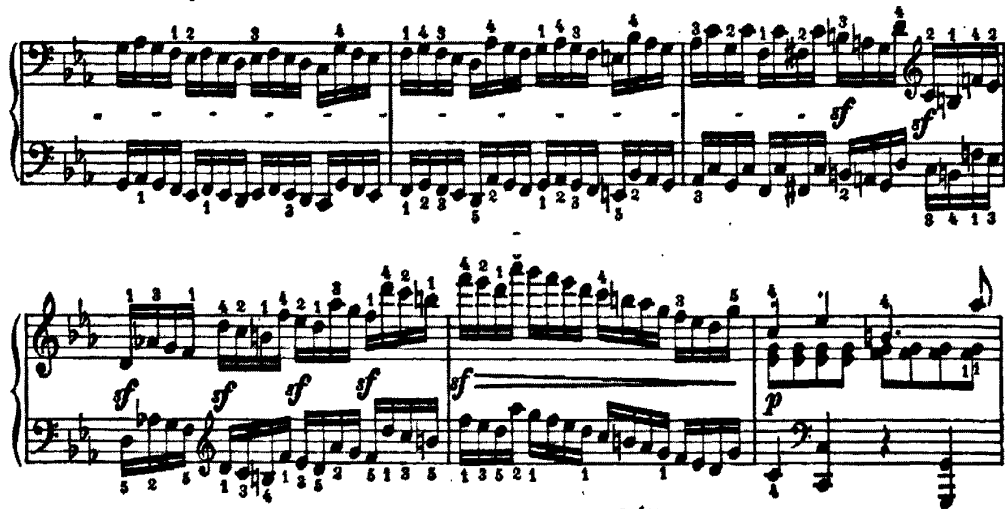
³⁵但昭义. 少儿钢琴教学和辅导. 人民音乐出版社, 2004: 105—106

这一音阶跑动句中,手腕的侧向运动是极其重要的。右手从“b₂”音开始往下的四拍中,手腕的状态始终是侧向左保持不变,在达到转折点“[#]A”音时,立即改变方向,先于手指下键之前向右带动,以利于重量在手指之间传递,从而形成圆滑的句子。

在快速的跑动中手臂带动手腕的平行移动“使所有的手指在某种程度上都以斜侧动作演奏”³⁶,其中最易出问题的就是一指。它的动作异常缓慢且不灵活,所以它的弹奏就需要认真细致的准备。在慢速练习中,一指完成自己的动作后应立即移到手掌的下面,当下一个音弹奏时它应该在自己下一个要弹奏的音的位置上。只有这样超前准备,一指在快速中才能及时达到自己的位置,有时间控制下键的力量,不至于产生重音。而且练习快速音群的片段时,要慢速和快速弹奏交替进行,这样最容易取得动作的统一感。

以下 Op. 111 这个片段(谱例 2)的类型在贝多芬晚期五首奏鸣曲中大量出现,即双手同时进行长句的跑动。这一技术课题最困难的就是双手弹奏整齐。这一段落在双手慢速练习时,需要抓住每一拍的拍点,弹成重音,加强拍点在心中的感觉,这有利于在加速的时候双手不乱。一旦良好的感觉形成,弹奏时再慢慢弱化重音,让重音的感觉只在心中,协调双手弹奏。

谱例 2 Op. 111 第一乐章 24-29 小节



在快速音流的乐句中,常隐藏着旋律骨架,贝多芬常用“v”表示,但是这里的“v”并不表示跳音,而表示隐藏在十六分音符中的骨架音。如 Op. 110 第一乐章 12—18 小节(谱例 3),这一长串的快速跑动句是旋律性质的,触键不宜太浅,即使是轻声也要触键到底。12 小节之前都是平静地歌唱,在此十六分音符出现,音乐情绪突然转快,触键之前要先有想象的音色,抓出谱面上标注了跳音的音符,

³⁶ [美]西莫芬克. 精通钢琴技巧. 郑兴三译. 北京:人民音乐出版社, 2008:116

手掌轻摇，迅速将力量传递到要弹下的音，指尖绷紧顺势一勾，奏出透亮、略带弹性的声音，而中间过渡的琶音只需要用手指的肉垫部位触键，减小抬指挥动的动作，尽量贴键弹奏。

谱例 3 Op. 110 第一乐章 12-13 小节



此外，指法的选择是至关重要的。指法可以在很大程度上有助于统一，有助于突出力度的强弱。指法选择不当会导致快速音型跑动不流畅。笔者本文中提到的几种版本中，人民音乐出版社出版的魏纳·莱奥编订版中的指法有待商榷的地方，演奏者可以参考维也纳原版再结合自身的情况，选择适合自己的指法进行演奏。

2.1.2 断奏

1、单音断奏

仅就单独的单音断奏而言，难度并不大，而弹奏时间加长和速度变快才是让这一技术难以驾驭的原因所在。尽管在贝多芬晚期的作品中这种长度较长的快速单音断奏相对于早期而言运用得少些，但这一技术课题不容忽视。贝多芬常常用这种快速断奏来表达推动向上的情绪，所以保证这些音符弹得清晰、均匀的前提下，还要保证积极有力且富有弹性，通常音阶上行的走向，应该做渐强“cresc”的处理，并且还要做到音断意不断，旋律线条的气息连绵不断。如 Op. 109 第三乐章第五变奏，左、右手断奏（谱例 4）：

谱例 4 Op. 109 第三乐章 126-135 小节



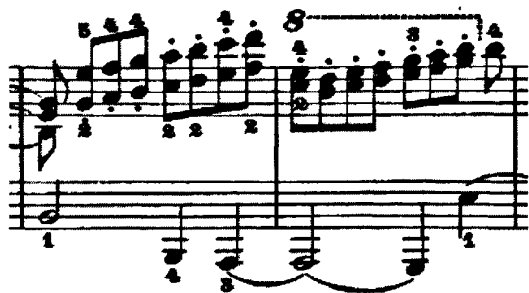


这类密集的单音断奏，首先在下键之前要有充分地准备，指尖特别牢靠，因为软物相碰发不出清脆明亮的声音，同时也不产生弹性反应。同时快触键、快离键，保证快速敏捷的动作反应，手指触键面积也尽可能的小。演奏断奏时弹性感非常重要，力学上讲作用力和反作用力，每个触键的作用力都会产生反作用力，如果没有注意到这个力不仅演奏起来费劲、吃力，而且会使声音死板、生硬。因此，要想象如拍皮球般，自然下落，顺势弹起，如此巧妙地利用反作用力来使弹奏自如，声音丰润，富有弹性。其次，在手指“抬一落”和手腕的上下运动的同时，还需要肩带动肘左右运动来配合完成，这样弹下去的每个音之间也会有如气息拉动，串成具有流动感的线条。

2、三度、六度双音断奏

快速的三、六度双音断奏是贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的一个技术难点。双音断奏以及和弦断奏，更注意的是手腕的左右运动而非上下运动。尽量保持手腕的平稳，手腕从手臂得到挥动的动作，给人感觉好像手腕自身跳动一样，但这种跳动跟单音断奏的跳动不一样，不应该像皮球般大幅跳动，而只应在很小的幅度内弹起、落下，贴键完成琴键下落的动作。手指在手掌离开琴键的那一刹那就换好手指，找好音程距离的感觉，做好下落预备，靠手腕轻巧、灵活的左右移动确保弹奏的准确和流畅。例如：

谱例 5 Op. 109 第三乐章 142-143 小节



这类技术课题根据匈牙利著名钢琴教育家约瑟夫·迦特的建议，可以采取以下的练习方法来获得解决，即把同音反复与音阶式的断奏结合起来。最初可以在键盘上借助手腕的上下动作反复练习同一个双音，然后再在键盘上练习横向的双音音阶断奏（见谱例 6）。³⁷

³⁷[匈]约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧[M]. 刁绍华 姜长斌译. 北京: 人民音乐出版社, 2000: 113

谱例 6³⁸



而以下 Op. 106 第四乐章（谱例 7）中这个片段更困难，它不光是三、六度双音断奏的轮换，而且每两个音就出现一次突强音“sf”，这需要前臂的推动。每一次“sf”都靠手臂的重量传递弹下，触键之后立刻放松，被反作用力弹起之后依靠惯性完成第二个音。练习时放慢速度来体会揣摩，在慢速弹奏中获得“相应的神经支配能力”³⁹，再加速练习。

谱例 7 Op. 106 第四乐章 102-110 小节



2.1.3 和弦的弹奏训练

这五部作品里的和弦弹奏大致可分为两种类型：伴奏型和弦及带旋律型和弦。

1、伴奏型和弦

这一课题出现两种情况：柱式和弦及分解和弦两种形式。强奏柱式和弦相对容易，弹奏时要把握一个原则：抓出最高音和最低音，因为高声部是旋律，好比“花”是最绚烂夺目的部分，而低声部是和弦的基底，好比是“根”，中声部则好比“枝叶”，使和声效果饱满。而弱奏的柱式和弦则是难点，既不要遗漏任何一个

³⁸[匈]约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧[M]. 刁绍华 姜长斌译. 北京: 人民音乐出版社, 2000.

³⁹ 同上

和弦音,使产生饱满的和声效果,又不能喧宾夺主,盖过旋律声部,尤其是在一长串弱奏进行时要控制每个和弦都均匀,保持同样的音量、音色,这才是最困难的。

例如 Op. 110 第三乐章 8-13 小节(谱例 8),这段音乐由于表达的是诗意般的形象,要求是温柔的歌唱,所以左手伴奏声部的和弦应当弹得更加轻盈朦胧。这时前臂要带动手指轻轻地摇动演奏重复的和弦,掌关节及手指一关节不要松掉,并且及时变换手指和手掌位置,手指与琴键紧密贴合,指尖不要离开琴键,仅靠手臂传递推动力,触键浅且每一个和弦触键时力量都集中于一个浅浅的层面上,这需要完全的控制能力。另外,左手的和弦弹奏还要清晰地体现和声的变化,内声部的旋律平稳进行,衬托右手伤感的旋律。

谱例 8 Op. 110 第三乐章 8-13 小节



再如 Op. 110 第一乐章 6-11 小节(谱例 9),跟上一例有所不同的是左手加了低音,手臂是先贴键向下弹出低音之后再向右传递重量弹出和弦,不需要再一次重新抬起往下发力,其动作主要是由左至右的力量的传递,之后重复的和弦则跟上一例的和弦奏法相同。

谱例 9 Op. 110 第一乐章 6-11 小节





琶音是分解和弦的一种特殊的变体，如果说弹奏柱式和弦需要的是手臂上下运动的控制，那么分解的琶音和弦则需要手臂乃至肩膀左右的挥动。这一技术在浪漫主义时期开始广泛使用，最具代表性的即是肖邦，几乎每一首作品的伴奏声部都运用了这一手法。在练习琶音时，整个手臂缓慢地进行远距离的旋转运动，把重心从一个音移向另一个音，每一个音的触键都要均等。例如以下 Op. 111 第二乐章 60-63 小节的片段（谱例 10）在简单的琶音基础上增加了节奏的变化，并且双手同时弹奏整齐、节奏准确也是要解决的问题。这需从肩部开始，通过手臂的旋转、手掌的伸张和手指的敏捷触键相互配合来完成。

谱例 10 Op. 111 第二乐章 60-63 小节



再如 Op. 106 第二乐章的片段（谱例 11）左手是密集的分解和弦伴奏，跨度大且速度快是该段演奏时的难点。

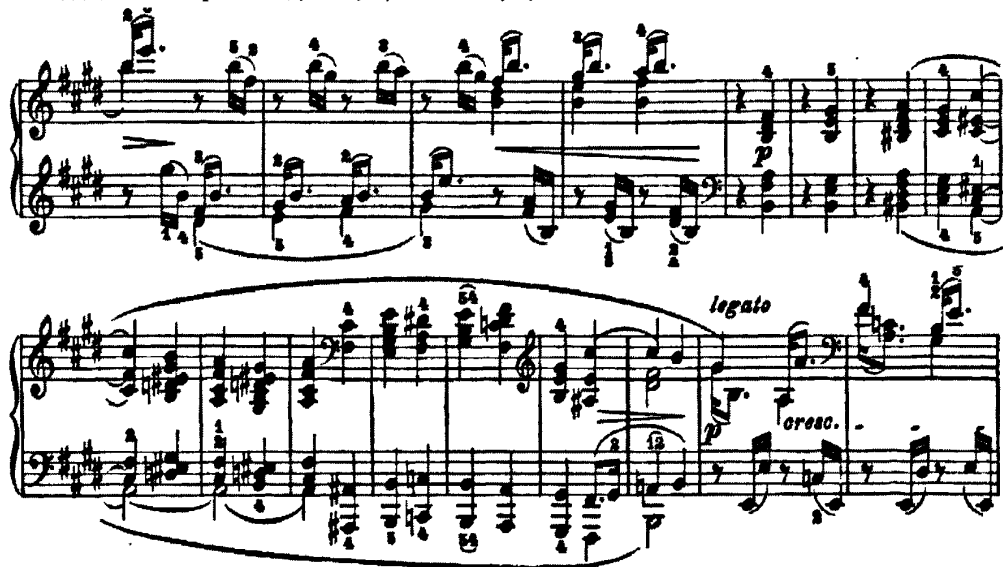
谱例 11 Op. 106 第二乐章 45-55 小节



2、带旋律型和弦

贝多芬常常以和声旋律在钢琴上连贯、如歌地弹奏出“歌唱性”。莫扎特通常是用三度或六度音程模仿声乐或管乐，推动和声旋律的进行，而贝多芬所用的和声旋律常是四部或五部类似于合唱的和声。此后，一长串和声连续进行，并清晰、歌唱地勾勒出旋律便在浪漫主义时期大行其道。用钢琴“同时多声部演奏”的技法是模仿管弦乐队效果的方法，所以有人说贝多芬可以“用钢琴演奏管弦乐规模的音乐”。莫扎特的和声旋律进行多是单手双音短暂的演奏，贝多芬在其基础上扩大，时常单手演奏三个或以上和弦音的和声旋律，并且大大增加了和声旋律进行的长度。例：

谱例 12 Op. 109 第一乐章 72-88 小节



这类和弦在弹奏时总是将手的重心侧向旋律声部，以此突出旋律音。练习时可先将和弦的旋律声部去掉，重点练习内声部和弦的弹奏，掌控好下键的力度，

挥动前臂平稳地慢速下键，上臂不补充重量，仅仅起着控制和配合的作用，应使音色柔和且和声饱满。然后，再单独进行旋律声部的弹奏，指法还是采用和弦弹奏时的指法，需要注意的是突出旋律声部并不意味着用强音弹奏，而是在音色上与和声声部加以区分，晶莹透亮，触键的时候注意指尖的状态。最后弹奏完整的和弦，耳朵注意倾听，心里随着旋律歌唱，和弦之间的变换时应尽量地保持够音符本身的时值，以便旋律声部更为连贯。

这种情况还出现于作品 Op. 106 第一乐章中(谱例 13)，此处的旋律声部以断奏形式进行，这就需要加强 5 指的下键力度来突显旋律音：

谱例 13 Op. 106 第一乐章 1-5 小节



2.1.4 八度的弹奏

相对浪漫主义时期，贝多芬运用八度技术没有那么多炫耀技巧的因素，仅仅只是为了造成音乐情绪的不安与紧张。他在运用八度技术时常常双手同时弹奏，并且速度很快、力量饱满。八度技术依赖于一指和五指的支撑，尤其是五指。笔者推荐美国钢琴教育家西莫·芬克对此的练习方法，一指和五指成六度张开并准备好下键，其余三指收拢蜷在手心，整个手成勺状，手臂带动一、五指从高处同时下键，类似于初学时的落臂练习，反复练习，用一、五指支撑住整个手臂的自然重量。然后伸直中间的三根手指，张开手掌进行八度的练习⁴⁰。另外涅高兹的方法也很有效，他建议一、五指弹下八度，然后用“五指来练习困难的八度片段，一指则继续保持八度伸张的距离‘悬空’挂在键盘上方（如有必要可换第四指交替练习）”，然后又换一指如此练习，那么整段八度的演奏就会变得轻松，如谱例 14⁴¹：

谱例 14：

⁴⁰[美]西莫·芬克著. 精通钢琴技巧[M]. 郑兴三译. 北京：人民音乐出版社，2008.

⁴¹[苏]涅高兹. 论钢琴表演艺术[M]. 汪启璋、吴佩华译. 北京：人民音乐出版社，1963：91



其次，要注意在弹八度时，尤其是“f”时，有的手小的女演奏者将手腕抬得比手掌关节高，弹奏八度时易造成两个手指的支撑是靠手腕而不是手掌，这会导致中间的手指离琴键太近，容易碰音，并且八度弹奏会变成“戳”键而非弹键。涅高兹一再强调：“弹八度手掌和手指应形成圆的腔膛”，其支撑点“在掌骨处而不在手腕处”。⁴²

此外，八度在弹奏时根据不同的需要，或只用手指弹奏，或只用手腕弹奏，或只用前臂来弹奏，这要视具体情况而定。

以下 Op. 101 第一乐章 46-47 小节中(谱例 15)左手的八度片段，由于要求是连奏渐强，弹奏时会用腕部带动手指弹奏，渐渐加上臂力。最后的双八度大跳时，前臂迅速向左运动，靠惯性和甩臂的力量达到“f”。

谱例 15 Op. 101 第一乐章 46-47 小节



而 Op. 106 第一乐章 264-267 小节(谱例 16)是用强(f)并跳奏来表现八度，此时则用整只手来弹，手部从指尖到肩关节形成牢固的、有弹性的轴杆。

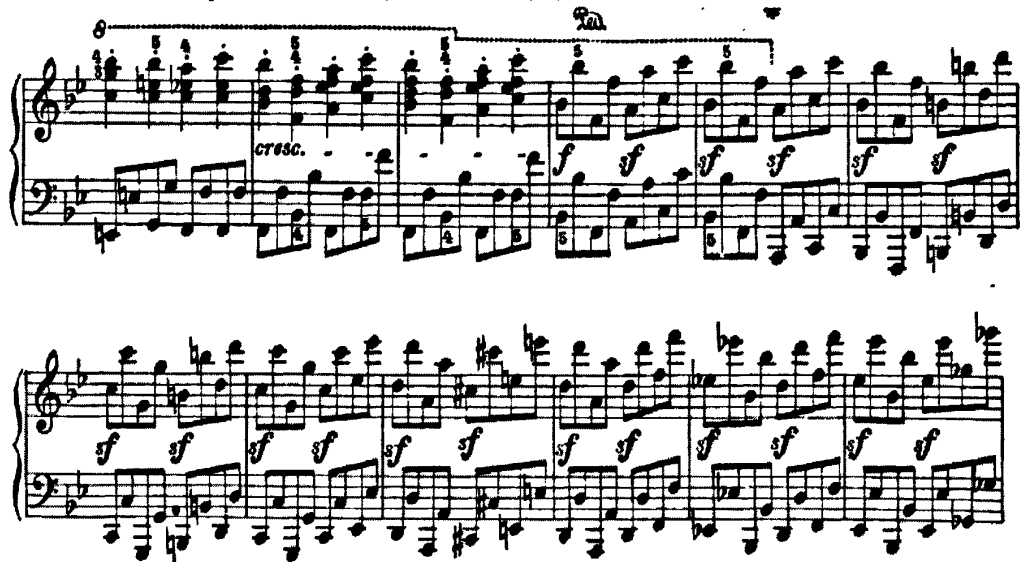
谱例 16



⁴² 同 34

运用分解的八度造成音乐的紧张、推进的效果，这是贝多芬运用织体的一大特色。然而这类分解八度的音阶式进行中，由于长达十几个小节的快速而又强烈地弹奏，手的移动具有特殊的困难。如果分解八度行进的方向是上行的话，那么分解八度的两个音在奏出之后手很容易就换到新的位置上，但是往往碰到的是下行的分解八度，而且不是相邻，是跳进进行，下面 Op. 106 第一乐章中的片段就是典型的例子：

谱例 17 Op. 106 第一乐章 347-358 小节



如果只是将其分成八度的两个音一组进行练习，要想圆滑连贯的弹奏这么长的段落，几乎是不可能的。可以采取附点练习法，也就是将前一个分解八度的高音与下一个分解八度的低音分成一组，专门练习手掌的伸张和快速大跳的准确性。手指及掌关节不能有任何的塌陷。

2.1.5 踏板的运用

由于贝多芬从小就喜欢管风琴和乐队的音响效果，因此他创造性地把这种音响效果运用到自己的创作中，依据自己音乐的音响效果和表现需要，使用了当时的钢琴演奏家不太习惯的踏板钢琴进行演奏，将不协和的音响与朦胧的音响效果有机结合在一起。他对钢琴右踏板的使用进行了许多实践，同时，对左踏板也进行了对比研究使用，为浪漫主义时期作曲家及钢琴演奏家做出了典范。贝多芬早期的作品中，很少有踏板标记。从 Op. 26（作于 1805 年）起贝多芬在作品中开始标注踏板记号，晚期奏鸣曲大都标有踏板。贝多芬钢琴作品中的踏板使用情况较为复杂，因为当时的钢琴踏板与现在的钢琴踏板不同，而且晚期的贝多芬由于失聪，感受不到实际的音响效果，只能在头脑里想象、感受它们，因此，在踏板的运用时要根据音乐的需要格外地谨慎。

笔者现就现代钢琴演奏贝多芬晚期钢琴奏鸣曲如何使用踏板效果进行叙述。日本音乐学家龙本裕造曾将贝多芬的踏板音乐表现法分为两类：第一，音响的追求（余音和泛音的效果）；第二，强调重音的踏板效果。笔者将分为弱奏语音效果和强奏泛音效果两类进行研究。

1、弱奏余音效果

贝多芬开创的音乐表现手法之一即弱音(pp)奏法具有很好的表现效果。如Op. 111 全曲结束处，长颤音弱奏吟唱的背景下，轻轻地衬托出犹如教堂钟声般的旋律，纯净而悠远。

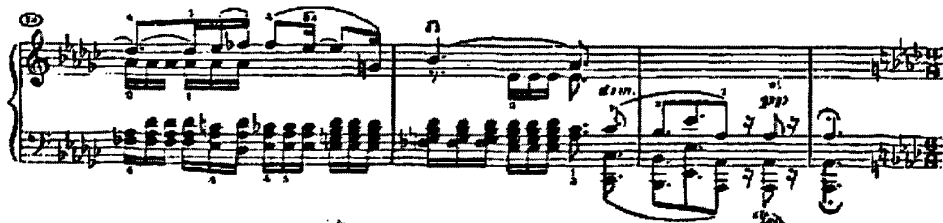
谱例 18 Op. 111 第二乐章 175-178 小节



这一类型在贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲中出现较为频繁。由于颤音持续，此时的踏板换得要及时，中间不能有断开的痕迹。可采用切分踏板的踩法，放掉踏板和踩下踏板的动作不能太猛。为了追求纯净的效果，笔者在练习中尝试踏板只踩到四分之三处，既有吟唱不断、钟声悠远的效果，又保证了干净不浑。

Op. 110 第三乐章 25-26 小节（谱例 19）表现了烟雾环绕，余音延续的效果，而且为了表现出休止符的存在感，因此踏板也不能踩到底，只选择踩到二分之一处。值得注意的是，虽然踏板使余音延续，但是手指应在休止符出现的时候准确离开键盘，这和手指继续保持在键盘上的音响还是有区别的，否则不能体现贝多芬让休止符在此时存在的意义。

谱例 19 Op. 110 第三乐章 25-26 小节



再如 Op. 110 二乐章结束处 (谱例 20) 有着同样的效果, 长达四个小节的和弦余音延续到最后时, 踏板不能一下就放掉, 踩下的脚应缓缓地抬起, 让余音在空气中慢慢减弱直至完全消失, 仿佛把听众带到了越来越悠远寂静的地方:

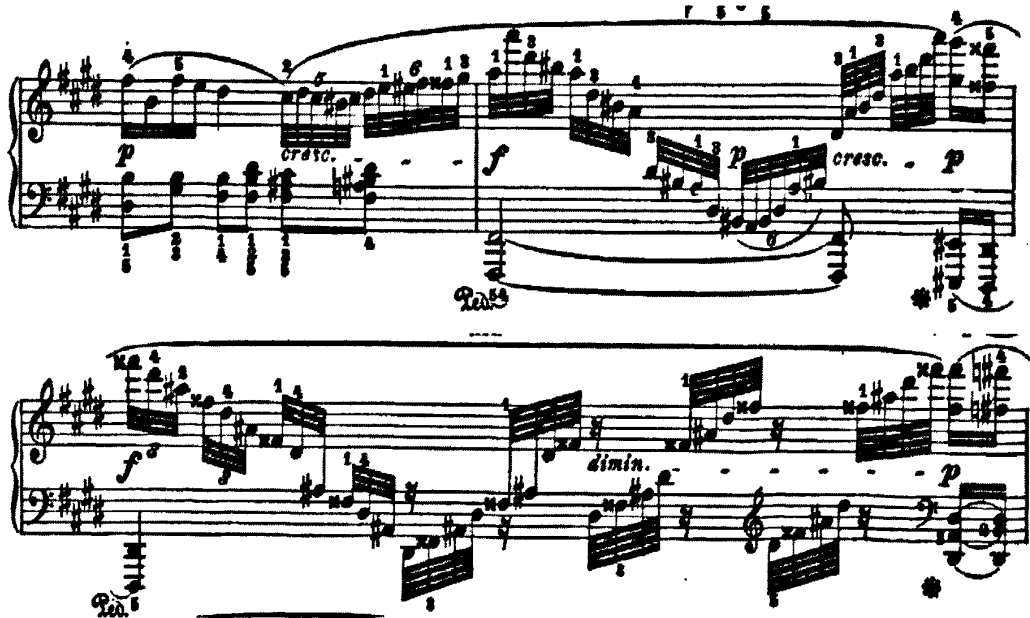
谱例 20 Op. 110 第二乐章 148-162 小节



2、强奏泛音效果

贝多芬使用最多的泛音表现手法就是低音持续在踏板的帮助下更好地烘托着高声部旋律。例如 Op. 109 第一乐章中 12-13 小节 (谱例 21), 左手八度低音强奏持续一小节, 右手琶音下行再上行。12 小节可以照谱上的踏板标记踩, 但是 13 小节要特别小心, 由于节奏变化导致音符比前一小节多出一倍, 如果整个低音持续不换踏板音响效果会比较浑浊, 但是低音持续的效果不能断, 因此在和弦强奏同时迅速将踏板踩到底, 在琶音下行到达最低音处, 脚轻轻地迅速抬起约三分之一再立即踩下, 就能使高声部变得清晰不浑浊。

谱例 21 Op. 109 第一乐章 11-13 小节



贝多芬奏鸣曲的力度对比极其强烈, 他追求一种具有强烈反差的音响效果, 通常在“ff”或“f”之后立刻变成“pp”或“p”, 而且清楚地标示强奏时踩下延

音踏板，到弱奏处立即放掉踏板。例如 Op. 106 第一乐章（谱例 22）强奏大跳开始，同时踩下踏板，在八度和弦音块进行中，通过延音踏板表现具有凝聚力的效果，直至第四小节弱奏的旋律出现立刻放掉踏板。

谱例 22 Op. 106 第一乐章 1-5 小节



同样的例子在 Op. 110 第二乐章中也大量存在，贝多芬都在强奏的下面标记了踏板，一到弱奏就立即放开，而且这里的踏板“几乎应保持到新和声开始之前，最好用半踏板”，如：

谱例 23 Op. 110 第二乐章 43-59 小节



在一个踏板内渐强相对易于控制，Op. 110 第三乐章第 110-115 小节处（谱例 25），贝多芬标注了两个长踏板，第一个出现在 $\flat A$ 大调 V 级和弦上，“ff”后紧接着渐弱，第二个是 $\flat B$ 大调的 VI 级上渐强再渐弱。在现代钢琴上演奏，过分强有力的“ff”和弦余音可能会盖过之后的渐弱，所以必须控制“ff”和弦弹奏的力量，并且在渐弱时可以稍微抬起踩下的踏板至 1/2 处，既可保持音响延续又可减小共鸣的音量以达到渐弱的效果。

谱例 25 Op. 110 第三乐章 106-115 小节



此外，弱音踏板是古钢琴延续到现代钢琴的唯一“音栓”，要毫不犹豫的应用。贝多芬为晚期其中 4 首钢琴奏鸣曲标注了使用弱音踏板“Una corda”：Op. 101、Op. 106、Op. 109 和 Op. 110。在这些地方，我们必须按照贝多芬的指示使用踏板。

2.2 对具有晚期特征性演奏技术的把握

2.2.1 特征一：复调性多声部演奏技术的把握

1、赋格在这五部作品中的运用

贝多芬晚期作品的创作不仅扩大了音响量，而且音乐形式更复杂，内容更广泛，大量的使用了赋格，重视织体对位，主题和动机的处理也比之前更为成熟，贝多芬将奏鸣曲与赋格形式完美地结合当做自己的历史使命和民族任务。晚期五部作品中，Op. 101 第四乐章、Op. 106 第一乐章与第四乐章、Op. 109 第三乐章第五变奏、Op. 110 第三乐章都采用了复调的作曲手法，赋格的频繁使用是贝多芬晚期作品中最典型的特征之一。

作品编号	Op. 101	Op. 106	Op. 106	Op. 109	Op. 110
调性	A 大调	降 B 大调	降 B 大调	E 大调	降 A 大调
赋格所在位置	第四乐章	第一乐章	第四乐章	第三乐章 第五变奏	第三乐章

(1) Op. 101 奏鸣曲中的终曲乐章

Op. 101 第四乐章标题为“快板、不要过急地、坚决地”（Allegro, ma non troppo, e con fermezza），在这一乐章中，贝多芬尝试以新的诗意形象内容来充实传统的赋格形式，将民间的歌唱性与复调性相互渗透融合在一起。第 1-4 小节是引子，第 5 小

节开始是呈示部,由双手卡农式的主题动机进行,接着以左右手互换、转调的方式反复,经过四声部平稳进行再出现主题,通过上行渐强,达到高音区。紧接的副主题以单声部旋律开始,经由二声部至四声部,音乐静逸。第 96 小节-204 小节是展开部,是一个独立的四声部赋格曲,由呈示部的主题发展而来,结构自由、发展有力、变化多端,呈现出活跃的风俗画面。第 205 小节-276 小节的再现部中,压缩了呈示部的主要主题,并将副主题移到 A 大调上再现,而尾声部分(276 小节-结束)也是根据主要主题动机进行对位处理,并加强诗意的力度对比,最终强有力地结束全曲。

(2) Op. 106 奏鸣曲中的第一乐章、第四乐章

Op. 106 是贝多芬最大型的钢琴奏鸣曲,标题为“为击槌古钢琴而写的大型奏鸣曲”,是贝多芬钢琴作品中构思最伟大的一部巨著,以交响化处理将钢琴奏鸣曲式最完美的创新,有力地展示了现代钢琴巨大的表现力。

第一乐章中的展开部(130 小节-232 小节)基于主题的音调展开了卡农式赋格段,采用了将两个声部按不完全的不协和音程叠加的手法,再发展到三声部至四声部,烘托出激情高涨的气氛,它犹如勇往直前的军队,充满了无穷的力量,表现出贝多芬内心的矛盾。

第四乐章由引子和两个主题的恢宏的三声部赋格组成。贝多芬通过一个宣叙调般的幻想性段落进入,采用了音区、节奏和声部关系等一切可能的手段,使赋格在几乎不间断的“无穷运动”的框架里宽广地进行发展和创造,他细致地描绘每个细节,娴熟地运用对位手法,将主题和对题巧妙地结合,使主题、主题倒影、对题完美地平衡。

(3) Op. 109 第三乐章第五变奏

这个变奏乐段是贝多芬晚期最优秀的复调尝试之一,罗曼·罗兰精确地评论它:“这儿意志确信自己的力量,证明自己的优势,毫不客气地使爱情的主题服从自己,使它适应对位结构的要求。”⁴³它是以泼辣的赋格风格写成的,是不太快的快板,结构严密,基于主题旋律于高二度的位置上每两小节卡农式应答,并以独立低音映衬。而且采用了巴洛克时代的 2/2 拍子(Alla breve)样式,其厚重的对位手法及声部的明晰所展现的激烈表情与前后的变奏形成了鲜明的对比。

(4) Op. 110 第三乐章

该乐章中柔板(Adagio)乐段与赋格乐段交替出现:引子—主要主题—第一插部(赋格)—再现主要主题—第二插部(再现赋格)—尾声。引子和主要主题说话般的音调极其富有表现力,体现了贝多芬把声乐因素融入到器乐音乐中的尝试。赋格乐段的主题中可以清晰地看到上行四度模进的音调,优美的主题在三个

⁴³郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究[M]. 厦门大学出版社, 2002: 485.

声部之间扩大、呼应、浓缩、应答，安排得精致动人，充分地表现了贝多芬坚定的意志。赋格的再现则是第一首赋格的倒置，通过倒影、模仿旋律及声部、扩大主题，情绪逐渐高涨，最后变成歌唱与赞美的圣咏。

2、复调性多声部乐章的弹奏要点

从巴洛克时期的 J·S·巴赫将赋格发展到极致，到推崇主调音乐的古典主义时期赋格的沉寂，再到贝多芬晚期创作使其复活，赋格创作手法在两位大师的创作中有着显著的区别。J·S·巴赫将赋格当做音乐形式的构成手段，贝多芬则是将赋格作为自己情感的表现手段。因此在演奏时与巴赫的复调性作品不一样，需要注意以下两点：

(1) 每个线条的弹奏歌唱性

演奏复调性多声部音乐，歌唱性是至关重要的，应当树立起“使每个音符、每个线条都歌唱”⁴⁴的概念。每个音符更具有独立意义，需要重视每个音的触键，下键之前要有充分地准备，触键发出有“点”的声音，每个声音都分寸得当，小心的掌控，更重要的是使每个音串成流畅的音线，使每个声部连贯流动于绵绵的呼吸之中。

贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的赋格中，有的主题以顿音分开，但是它们无论出现在哪个声部时都应“气息连贯”，形成流动的音乐线条。此外，大多数快速进行的音符都需用非连音甚至近乎跳音演奏，但是这不等于这些音符不需要歌唱性。例如 Op. 106 第一乐章中的赋格乐段，主题中出现断奏，这里不需要弹得很跳跃，是语气的加强：

谱例 26 Op. 106 第一乐章 135-145 小节



(2) 各声部的均衡感

⁴⁴赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.

所谓各个声部之间的均衡感，并不是指平均，而是声部之间比例的把握。一谈到复调性音乐，大家就会想到“突出主题”。当然，突出主题是十分重要的，但是不能走极端，这并不是演奏复调性音乐的唯一准则。相反，应当遵循另一条原则，正如我国钢琴教育家赵晓生所说：“不总是突出主题”。⁴⁵在复调性音乐中，除主题以外，其他声部都有其独立的意义。它们以严密的对位法组织在一起，有的是对题，有的是自由声部，有的是持续低音，有时还有三个或更多声部线条的复合。

复调性多声部音乐的美就在于它的内在结构，即声部之间的对比、穿插、交融与结合。在处理声部关系上，首先要注重平衡。特别是演绎贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲中赋格乐段的时候，每个声部大致处在基本相同的力度水平上，不要片面地强调某一个声部，其中的主题、对题在声部之间频繁、快速地穿插，应当在钢琴上演奏出管弦乐队的效果，才能体现贝多芬的精神。练习时首先确保每个声部能被清晰连贯地听到，接着再强调层次。例如 Op. 101 第四乐章中赋格乐段：

谱例 27 Op. 101 第四乐章 50-62 小节



可以清楚地看到从第四小节开始主题卡农式地出现在左右两只手。主题在轮换进入时，必须掌控好起始音的力度。要考虑到前一声部的音发出之后衰减的程度，再选择新音进入的力度，太弱会导致起句不清楚，太强会使音响突兀破坏音乐的整体性。主题进入的起始音要快下键发出清晰地声音以区别于另一声部，紧接两声部均等行进，不能忽略任何一声部。

2.2.2 特征二：颤音的演奏训练

1793 年-1802 年期间，贝多芬发展了以往钢琴演奏时没有的新的指法技术和

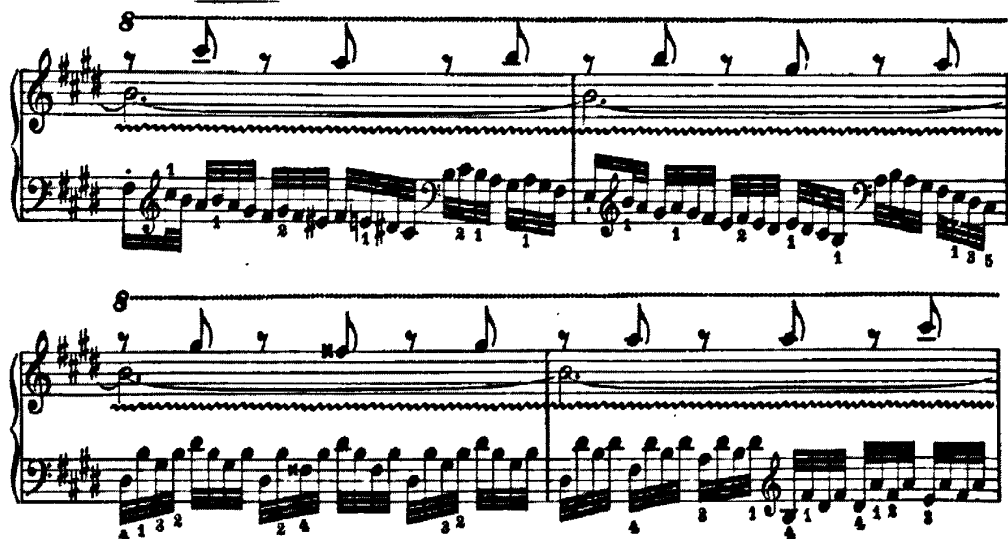
⁴⁵ 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.

演奏技巧，使钢琴表现难度加大，增强了音乐的紧张感和张力。而晚期五首钢琴奏鸣曲中较前期和中期的作品而言，演奏技巧的难度更是增加，特别颤音在这五首作品中相对以前的作品出现得更多、更难，每首作品几乎都出现了长达几个小节的长颤音。这一课题可分为两种情况：

1、吟唱性的颤音

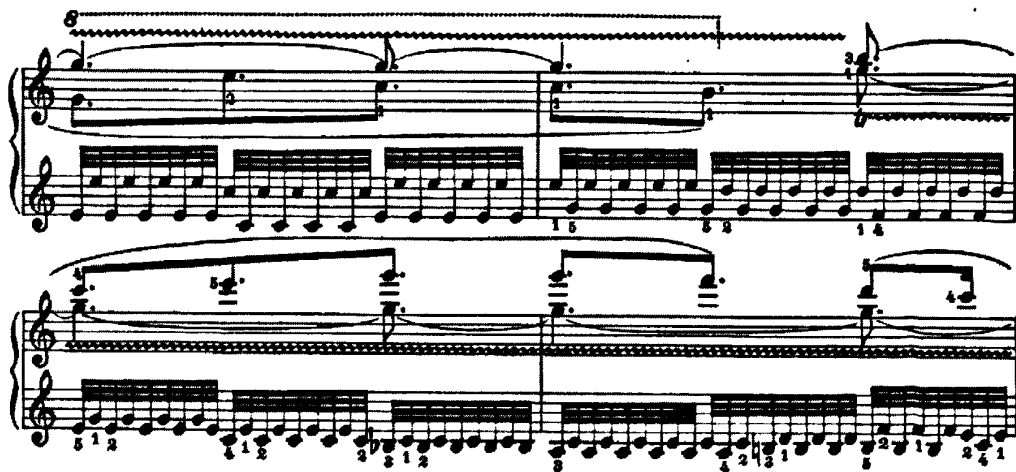
颤音的本意在于装饰，通过连续的反复弹奏使一个音得以延续，以此来弥补钢琴不能演奏连续音的缺憾。但是在贝多芬的这几部作品中，常见到这种效果的颤音——产生一种类似于犹太教礼拜仪式中的吟唱效果。这类颤音一般长达几个小节，通常伴随旋律同时出现，好像有人在轻声吟唱默祷，给人烟雾缭绕的感觉，具有梦幻般的气质，更好的突出旋律声部，例如 Op. 109 第三乐章中（谱例 28）：

谱例 28 Op. 109 第三乐章 185-188 小节



又如 Op. 111 第二乐章 173-176 小节：

谱例 29



可以看到,右手要负责一个颤音声部的持续弹奏,以及另一个旋律声部的演奏,这需要演奏者具有绝对精确的手指控制力,兼顾旋律的连贯、歌唱性和颤音的平稳、轻盈的装饰效果,只有清晰的横向分清这两个层次才能使音乐纵向上更好地融为一体。

要奏出圆润的、均匀的颤音在很大程度上取决于良好的听觉和肌肉放松。颤音弹奏是将明快的发音与极高的速度结合在一起。首先要注意手指的独立性,特别是1指、4指和5指。1指由于与生俱来比较粗短、笨重的特殊状态,弹奏时容易形成重音,凡涉及到1指的颤音,要特别注意倾听,控制好下键的力量,与另一手指均匀,避免其中的一个音出现过快或过重的音响。另外4、5指的颤音相对而言是比较困难的,练习时手掌稍外侧,把重量更好地传递到4、5指上。颤音不能慢速练习,更不能用僵硬的手指练习,这种动作必须由手、手腕、前臂,甚至要肘共同完成。“当振动的动作在进行时,应以肩部为主轴沿途牵动所有的关节到达手指。”⁴⁶这类颤音手指一定要贴键,触键要快,但是只需指尖以极快的速度弹到键深的3/4处。为了掌握颤音技巧,练习中通常采用变换手指来辅助练习,例如:

谱例 30⁴⁷



正如谱例 28、29 所示,左手以十六分音符快速音阶跑动烘托于低声部,而右手不光要弹奏吟唱效果的持续颤音,还要勾勒出歌唱的旋律声部。这是非常困难的技术课题。颤音在持续进行的同时,必须用肩带动肘关节、前臂做逆时针圆周运动,同时手掌张开,手指弹奏旋律声部不能使劲弹到底,这里不需要那么猛烈、刚硬的声音,而是在手臂传递重量过去的同时,指尖轻轻地点出旋律音,从而弹出晶莹透亮、饱满弹性的音色。这样的声音泛音更多,音与音之间连接更好,旋律更流动歌唱。此外,长时间的颤音加大跨度的伸展,势必造成手的酸软,所以手腕尽量在带动手掌伸张的同时获取短暂的放松,而且,手的重心倾向于旋律音的方向,可以缓解疲劳,使颤音轻柔。

2、不安定因素的强颤音

这类颤音常常表现不安定的情绪,出现在旋律进行中,推动音乐高涨,预示高潮的来临。蕴含着丰富课题技术的作品 Op. 106 中大量出现了这类颤音,例如在第四乐章庞大的三声部赋格段中(谱例 31),主题以强颤音的形式出现,之后在各

⁴⁶[波]约·霍夫曼. 论钢琴演奏[M]. 李素心译. 北京: 人民音乐出版社. 2000: 71

⁴⁷[匈]约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧[M]. 刁绍华 姜长斌译. 北京: 人民音乐出版社, 2000: 164

声部多次轮流出现，恰当地渲染了乐段不安定的因素。而且颤音的反复使用，表现了贝多芬与痛苦抗争并寻求光明的决心。这种情况下，在保证另一个音阶跑动声部清楚干净的同时，颤音旋律应该快速有力地下键到底，指尖千万不能软，特别第一个音作为主题的开始音要弹成重音，给人以清楚地分句提示，特别是内心的控制力，贝多芬在晚期的作品中似乎越来越要求演奏者要有超凡的控制来突显音乐的表现。

谱例 31 Op. 106 第四乐章

26-27 小节

35-36 小节



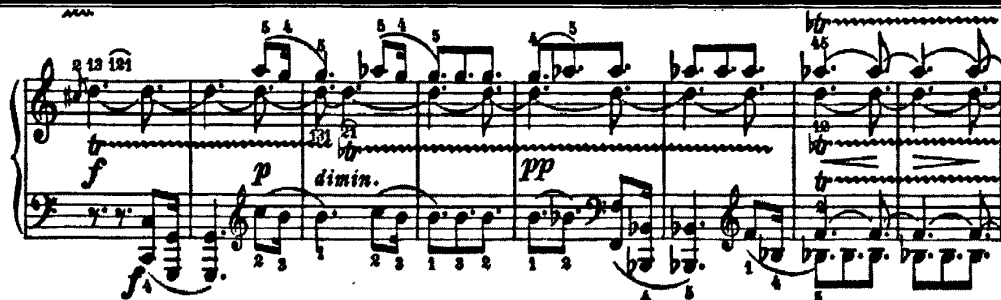
这类颤音弹奏时与前一类颤音不一样，需要弹得坚定有力。再如：

谱例 32 Op. 106 第四乐章 235-240 小节



另外，在贝多芬晚期作品中常常见到在颤音进行中逐渐加厚织体从而增强紧张感的做法，这是在一个较长的颤音持续进行后左手八度再加入右手的上声部，这样造成音响效果越来越强烈，表达向上的情绪，当然这是音乐表现效果愈加强烈的需要。如 Op. 111 第二乐章的段落(谱例 33)：

谱例 33 Op. 111 第二乐章 115-122 小节



此外，双手同时颤音也是一个很不好解决的技术难点，两个声部的颤音要弹得整齐、干净且圆润，这需要双手协调的配合及敏锐的听觉。在练习时，可以借助节拍器先分手练习，保证同样的时间内弹出个数相同的颤音，反复多次之后，再双手一起依靠听觉来纠正练习。例如 Op. 109 第三乐章：

谱例 34 Op. 109 第三乐章 59-60 小节



由此引发的另一种情况，即双音同时弹奏之后，一个声部弹奏颤音，另一声部保持。这样的颤音虽不长，但是不好弹。由于多数情况下大指需要保持，因此有时在音程跨度不大而演奏者的手能够得着的情况下，可以选择用 3、5 指进行弹奏，以避免使用 4、5 指弹奏颤音时给演奏者带来的困难。如：

谱例 35 Op. 106 第四乐章 332-333 小节



谱例 36 Op. 106 第四乐章 394-396 小节



2.2.3 特征三：旋律“legato”歌唱性的演奏

“Legato”来源于意大利歌剧艺术，最初是指圆滑唱的演唱方式。16 世纪后成为器乐演奏的常用术语，又称连奏，指演奏得圆润流畅。莫扎特、海顿等作曲家的钢琴作品中的断奏和连奏之间的区别与反差并不是很强烈，贝多芬在创作时为了突出与断奏（staccato）的对比，极其强调钢琴演奏的歌唱性、连贯性。据史料记载，贝多芬曾向钢琴家兼钢琴制作者斯多拉伊赫提出过要求，希望他制作出能像演奏出歌唱似的钢琴，而不要像竖琴般缺乏音与音之间的连贯性。“贝多芬这一人物的成就便在于他赋予了一切音乐的主要形式，那便是旋律；因为旋律这时才恢复了最高超的天然纯朴，以此作为源泉，它便可以因之而得到更新与鼓舞，在任何时候，为了任何要求，引伸出最强烈、最繁多的变化”⁴⁸。

在奏鸣曲 Op. 109 的手稿中，贝多芬用红铅笔标注了“ligato”和“legato”，Op. 101 第二乐章第 30-34 小节贝多芬把 $\flat D$ 大调的 I 级、II₇ 级、III 级等和弦包括在一个长踏板之内，在现代钢琴上若按谱面演奏音响效果将会浑浊，但是当时的钢琴高音区无法延得很长，所以贝多芬将许多音混在一个踏板中的做法是可以理解的。这些足以证明在演绎贝多芬钢琴作品时必须进行歌唱式的演奏，他这一独创性创作作为浪漫派音乐家们如歌的旋律创作和演奏奠定了坚实的基础。

由于钢琴榔头击弦而产生了打击性效果，连奏时应必须尽量克服这一点，在听觉上创造尽可能柔和连贯的声音，这就需要一种特殊的触键方式。这对手指的要求不是爆发性的快速击键，而是缓慢地触摸，需要改变手指的触键部位，以手指的指面肉垫部位触键，同时根据音乐的需要改变触键的高度、下键的速度。连奏更多地是要求手臂的重量的运用，将重量在指间平稳连贯地传递。特别是触键之后将手臂重力从一个手指移到另一个手指上，以保证声音圆滑连贯。⁴⁹

在贝多芬晚期五首奏鸣曲中，常常出现这样的情况：如歌般的旋律基于伴奏声部持续断奏的对比和衬托，在空中飘荡。例如 Op. 110 第三乐章（谱例 37）：

谱例 37 Op. 110 第三乐章 116 小节

⁴⁸ [德] R. 瓦格纳. 贝多芬论. 载于贝多芬论—译文集[M]. 北京：人民音乐出版社，2006：14

⁴⁹ 但昭义. 少儿钢琴教学与辅导. 北京：民音乐出版社，2004：109-110



关于左手这类和弦的弹奏，在上一节中笔者已谈到，这里就不多做论述。贝多芬的歌唱旋律在演奏时跟浪漫主义时期的歌唱有所不同，其晚期作品具有浪漫主义气质，但不能有丝毫的矫揉造作，连贯歌唱的同时要注意内在韵律的规整性，弹性节奏的应用在贝多芬晚期作品的演绎中不能说没有，但决不能泛滥。汉密尔顿将触键方式分成四种：“指力触键、手力触键、臂重触键、全臂触键”⁵⁰，这里右手歌唱性的旋律在弹奏时应注意指力触键，即手腕放松，只靠手指动作下键，产生最轻层次的声音，前一个音奏出声音正在减弱时即奏出下一个音，贴键技巧是演奏“legato”效果最好的方法，而且在音与音之间交替时需要用到前臂的轻微带动，将重量传递给指尖，使音乐线条更加歌唱。

而下面 Op. 101 第三乐章第 20 小节中这一极富表情的华彩句在演奏时则需要臂力触键，前臂和手腕下落时推下琴键，但注意不是敲或打下琴键，在手腕左右运动的同时手指快速的跑动起来，像有气流推动似地将每一个音符串起来。

谱例 38 Op. 101 第三乐章 19-20 小节

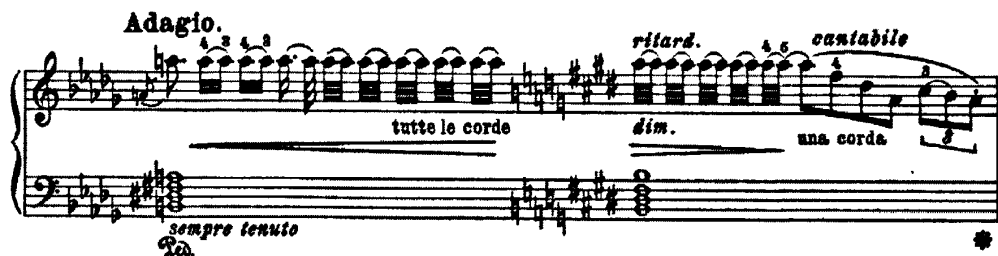


有一个很特殊的例子值得注意，在弦乐和管乐中常出现一个长音延续时由弱到强再到弱的演奏方法，类似弦乐中揉弦产生的效果，称之为“贝崩”（Bebung），
“只有贝多芬在利用古典钢琴以单声旋律‘歌’一样的演奏手法中表现了钢琴的

⁵⁰克拉伦斯·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表情[M]. 周薇译. 北京：人民音乐出版社. 2001：15

‘贝崩’效果”⁵¹。最典型的例子是 Op. 110 第三乐章的 5 小节，这里引起了广泛地争议：它不是简单地表示音符以同音连线连接，不然没有必要更换指法。车尔尼在讨论另一个作品中的相似音型时给出的解释是：“用 3 指重复第 2 个音时应使其能被听见，即第 1 个音（用 4 指）应强调连奏，而第 2 个音（用 3 指）应潇洒地用稍稍地非连音触键，因此 4 指必须滑奏到一旁以给 3 指让位。”弹奏时转动右手使掌心稍向左将有助于此处的弹奏。此处是模仿歌手颤音的效果，所以这里可以使用夸张的自由速度，但是初练时应该准确按照音符的时值弹奏，只有在掌握了该乐段的准确节奏之后才能稍加灵活处理，将其想象成用颤音效果的装饰、音量起伏的歌剧式单个长音。⁵²

谱例 39 Op. 110 第三乐章第 5 小节



⁵¹[日]龙本裕造. 贝多芬及其独创性研究[M]. 北京: 世界知识出版社, 1998.

⁵²巴里·库珀. 贝多芬钢琴奏鸣曲全集 35 首(卷 3)[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2010: 57

3. 贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的演奏注解

任何钢琴作品的演奏都是速度、力度以及各种技术的融汇。要想恰如其分地表达音乐内涵及形象,不仅需要掌握和解决作品中的各类技术难点,对于作品速度和力度的把握是必不可少的。正确解读速度和力度这两个问题,对于诠释贝多芬晚期钢琴奏鸣曲尤为重要。

3.1 关于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的速度标记

演奏乐曲不容忽视的一个重要因素就是速度,相同的作品用不同的速度演奏产生的效果将完全不同,它影响着乐曲的整体表达。在贝多芬早期和中期奏鸣曲的创作中,他继承了前人的精华,不但使用传统的基本速度标记,并且开发和创新新的速度术语。尤其是晚期奏鸣曲他强调速度的柔韧性和戏剧性,创新了“同一曲不同速度”⁵³的方法,打破了巴洛克时期以来一首乐曲一种速度的原则,要求处理得细腻丰富,不同速度的变化标记出现在一个乐章内部、某一乐段或某一乐句,甚至是某一小节。所以演奏好贝多芬晚期的钢琴奏鸣曲必须准确理解和掌握最恰当的速度。

巴洛克时期以前的作品很少出现速度标记,古典主义时期则是用意大利术语来表达弹奏速度,例如 *adagio*、*allegro*、*accelerando* 等,一般出现在乐曲开始时左上方,音乐进行过程中速度需要发生改变时则写上新的速度标记。直到 1816 年德国人梅策尔(Johannes N.Maelzel)发明了节拍机,也开始采用节拍机数字速度标记 M. M.⁵⁴,它准确规定每分钟单位拍弹奏的个数,贝多芬在 Op. 106 中采用了这种速度标记,这是贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲中唯一一首贝多芬亲自标注节拍器速度的作品。但是他所要求的速度过快,引起了许多演奏家的争议,速度为 (*allegro* $\text{♩}=138$, *assai vivace* $\text{♩}=80$, *adagio sostenuto* $\text{♩}=92$, *largo* $\text{♩}=76$, *allegro risoluto* $\text{♩}=144$),如果以贝多芬标示的速度演奏,由于速度过快、音符密集,人耳根本无法听清,只是混沌一片。美籍奥地利钢琴家阿图尔·施纳贝尔(Artur Schnabel, 1882-1951)被公认为演绎贝多芬奏鸣曲的权威,也曾试图按照这种速度弹奏灌录唱片,结果可想而知。因此演奏时不能仅仅按照谱面上的标记进行,还需要结合表情记号,分析尝试之后用恰当地速度进行演奏。

在贝多芬晚期创作中,他常用意大利语标注速度的同时还用德语定义了该段音乐的音乐情绪。例如 Op. 101 第一乐章一开始标注着“*Allegretto ma non troppo*”(快板,但不要太快),第三乐章标记着“*Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit, Allegro*”(不要过急地、坚决地);Op. 109 第一乐章中标记为“*Vivace*

⁵³ [日]龙本裕造. 贝多芬及其独创性研究[M]. 北京:世界知识出版社, 1998: 74

⁵⁴ 指 Maelzel's metronome, 即梅策尔节拍器的缩写。

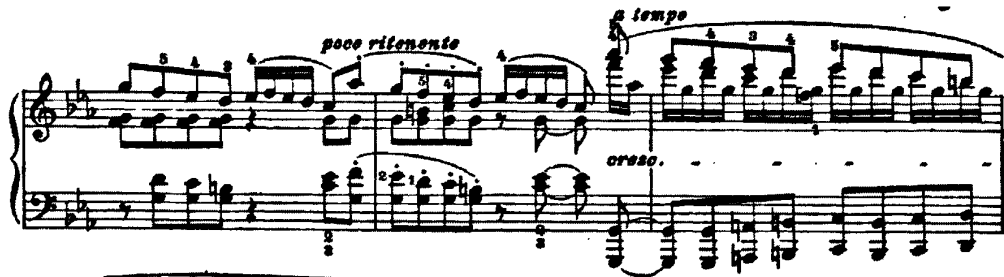
ma non troppo”(不过分活泼)和“Adagio espressivo”(有表情的柔板),在第三乐章的主题变奏时标记为“Andante molto cantabile ed espressivo”(非常歌唱而富有表情的行板)和“Gesangvoll, mit innigster empfindung”(如歌般,感情极其内在而深切的);Op. 111 第一乐章为“Allegro molto e con brio”(活跃的快板而又热情),第二乐章则标记“Adagio molto cantabile ed expressive”(很单纯和歌唱的柔板)。此外,贝多芬在某些乐章中没有标定速度术语,只是在开始处对风格或情绪进行描述,例如Op. 101 第二乐章标注“Vivace alla Marcia”(活泼的进行曲),Op. 111 第一乐章为“Maestoso”(庄严的)等等。演奏者在弹奏时必须重视这些记号,很好的理解和考量表情术语的含义,并将速度标记与之融合选择准确的速度进行演奏,不能生硬的类似于节拍器的机械的演奏。

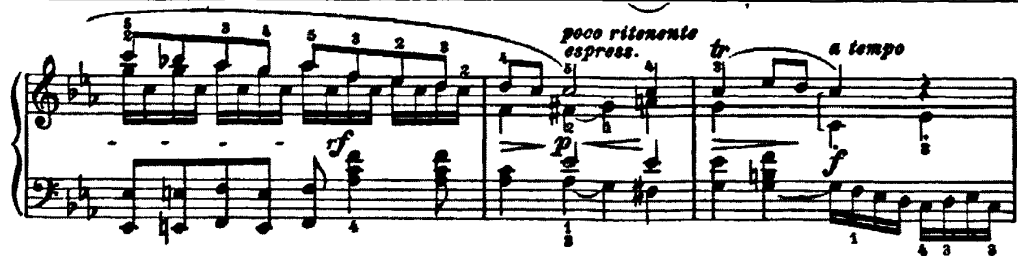
除此之外,贝多芬较之前的作曲家更为大胆独特地应用自由速度标记。到贝多芬晚期的奏鸣曲创作,为了表达感情及个性、凸显其精神内涵,随着调性、和声、力度及奏法的大量变化,在呈示部、展开部自由速度的弹奏也明显增加,但是这些自由速度是指必须以乐段的基本速度为前提所进行速度的自由变化,必须保证维持作品的原意。笔者接下来将对贝多芬晚期奏鸣曲中常见的自由速度标记进行讲述。

第一,要区分这几个在贝多芬奏鸣曲中常见的渐慢术语含义的细微差别:Rallentando,指渐慢,但更为强调慢慢远去直至消失的意境,缩写为“Rall.”;Ritardando,意为延缓地、渐慢的,缩写为“Rit.”,它强调节奏的渐慢;而 Ritenuto 和 Ritenete 则是指突慢,并不在继续渐慢,缩写为“Riten.”。

贝多芬常在长句或短句进行时处理为渐慢,目的是强调下一个新的主题或乐段的出现,加强音乐效果的表现,并且在渐慢的句子之后总会出现 a tempo(回原速)。例如在Op. 111 第一乐章中,贝多芬大量地使用“Ritenente—a tempo”来增强旋律的伸缩性,突出乐句的表现力,演奏时应高度重视。

谱例 40 Op. 111 第一乐章 30-35 小节





在 Op. 106 第三乐章中（谱例 41），贝多芬用不常使用的“Smorzando”（逐渐消失的）替代“Ritardando”，以此导入新的段落。

谱例 41 Op. 106 第三乐章 84-88 小节

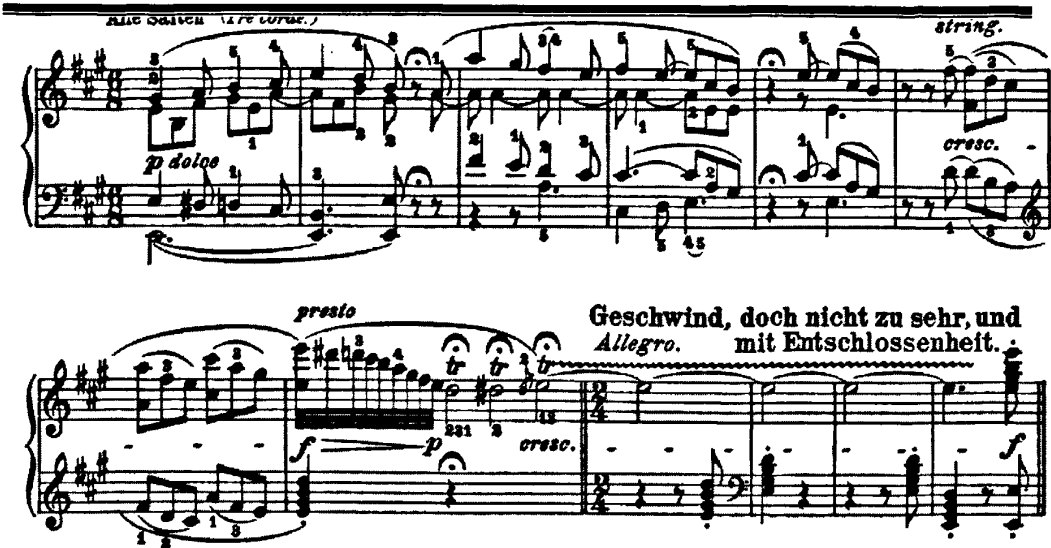


第二，与以上相对应的则是渐快（accelerando）术语，它常伴随着渐强出现在乐曲的高潮处或结尾段，是情绪逐渐高涨的释放。在弹奏“渐快”时，最容易犯的错误就是开始时速度太快，以致到后面无法再继续加速弹奏，也可能是在加速的过程中在某一点开始一直保持原速甚至放慢速度，直到接近高点时才突然加速达到高潮。钢琴教育家吉泽金建议，要想自然、均匀地加速，在练琴之前先练习匀速地数拍子，再加速数拍子，最后再弹奏⁵⁵。

此外，Op. 101 第三乐章与第四乐章交界处（谱例 42）出现了“Stringendo”，它的意思与渐快相似，表示加紧、加快，但是由于过程短于渐快，因而只出现了三小节。

谱例 42 Op. 101 第三乐章 21-25 小节

⁵⁵ 瓦尔特·吉泽金著。现代钢琴演奏技巧。姜丹译。上海：上海音乐出版社，2004： 89



第三，贝多芬在晚期奏鸣曲的自由速度还常常出现在华彩段落，但是他并没有用记号标示，这需要演奏者根据乐句具体的情况（如长短、情绪、音符时值）进行考虑。华彩段一般都由大量的快速跑动的音阶或琶音组成，配合强弱变化以增强表现力。例如 Op. 106 第二乐章（谱例 43）：

谱例 43 Op. 106 第二乐章第 112 小节



在贝多芬后期奏鸣曲 Op. 109 第一乐章和第三乐章中大量出现了“Espressivo”（极富表情的），演奏者应表现出自由速度。“贝多芬应用 Espressivo 有两种方法：一种是在短句中把它当作渐慢来使用，另外一种是在乐章段落中可以按照自由速度进行演奏。”⁵⁶Op. 109 第一乐章中第 8 小节出现了“Adagio espressivo”（有表情的柔板），在下一个速度变化出现之前，都不能弹得呆板，要注意歌唱性的表现，自然地做出自由速度。紧接着贝多芬在第 15 小节处（谱例 44）标示了渐慢：

谱例 44 Op. 109 第一乐章第 15 小节



⁵⁶杨成刚. 贝多芬钢琴奏鸣曲的速度标记[J]. 音乐探索, 2007 (3): 35-39.

而该奏鸣曲第三乐章中（谱例 45）主题慢板的弹奏中自由速度的把握则要依靠节奏的变化（连音线、附点节奏）、强弱变化以及断、连奏法的改变来体现，如：

谱例 45 Op. 109 第三乐章 17-23 小节



总之，对于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲自由节奏的把握，必须从整体上保持相同的、稳定的速度，在这个范围内有分寸地运用渐快、渐慢、自由等节奏。演奏者除了准确明了谱面上的速度标记外，还应从表情术语以及对乐曲的理解方面（如强弱、分句、节奏等）综合考虑进行处理，使演奏更加贴切。

3.2 关于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的力度表现

钢琴曾被称为“fortepiano”——是一种可以表现强、弱的乐器。在钢琴音乐的表现中，对于力度的理解不能单纯地认为仅是音量大与小的变化，它还是表现作曲家情感、音乐意境及色彩、体现作品的结构等方面都起着不可替代的作用。贝多芬的音乐体现出强烈对比的交响性，常出现戏剧性的渐强、渐弱、突强、突弱等表现方式，力度标记从 *ff* 到 *ppp*，赋予力度这一音乐表现手段前所未有的内涵。其晚期钢琴作品表现出对中间级力度的浓厚兴趣，频繁地运用 *mezza voce*、*mf*、*mp*，以呈现晚期内敛深沉的风格。

贝多芬的弟子车尔尼把力度记号的表现与触键及表情结合起来，这些一一对应的关系对于我们理解贝多芬奏鸣曲极具参考价值：“1. *pp*——最轻若地触键，带秘密、神秘、回声的性质。2. *p*——可爱的、柔软的、安静的。触键需坚定而有表情。3. *mp* 与 *mf*——介于轻与响之间，像平静地说话。4. *f*——有限的热情，适度的尊严，在这限度内的光辉。5. *ff*——最高的力量等级，但必须在美的限制之内。”

57

本节将从乐句的进行、其他音乐表现手段这两方面来探讨贝多芬晚期奏鸣曲中的力度表现。

3.2.1 乐句进行中的力度处理

在演奏和教学中，作品的处理通常都是以乐句为单位。乐句有句首、句腹、句尾三部分。作曲家由于音乐创作的需要，产生了各种句式。例如橄榄型句式，

⁵⁷赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 196—197

即由弱到强再由强到弱，其在音乐作品中较为常见；还有由强到弱大头小尾型句式，再如由弱到强小头大尾型句式⁵⁸。小头大尾型句式在贝多芬的钢琴奏鸣曲中多见，此外，贝多芬风格典型的表达方式之一是由弱至强紧接突弱下来。

就乐句的形态而言，存在着乐句的走势，演奏者在弹奏时要注意乐句的起承转合，抓住乐句的走势。弹好开始的音，做好起势，重视乐句进行中走势的过程，使乐句有恰当地抑扬。具体而言，可以从演奏的力度加以区分。在贝多芬的作品中，主题动机贯穿全曲，乐句句首的弹奏尤为重要。

对于乐句句腹走势的力度处理，但昭义指出由强到弱的对比必须考虑强音延续、共鸣持续的特性，可及时地将手离开键盘、放开踏板或者在两音之间拉宽一点节奏，使强音之后的弱奏更为鲜明⁵⁹。而由弱到强的力度对比，则必须使渐强尽量靠后，不要太早渐强，因为钢琴与小提琴不相同，小提琴同一音的延续过程中可以及时改变音量的大小，但是钢琴在手指发力触键之后音量只能是衰减，即使加上延音踏板也只是加长声音渐弱直至消失的时间，并不能增大其音量。因此，对于乐句句腹中的力度走向要注意“渐强靠后渐弱提前”⁶⁰的原则。值得一提的是，“crescendo”（渐强）往往给人以内驱力，容易在弹奏时不自觉的加速，而“diminuendo”（渐弱）则给人以遏制的感觉，演奏时会出现渐慢的情况，除非谱面上标有加速或减速的记号，否则这在演奏贝多芬的作品中是不被允许的，必须按照原速弹奏，不能因为力度的强弱变化而改变弹奏速度。再者，句腹中最高点应当被强调，但笔者认为不能因为渐强音色过硬，太过于菱角。乐句的高点是需要强调，但是要自然圆滑。

另外就是句尾的处理，收句的结束音拖得过长或者渐弱得太晚，有可能与下一句的起始音连接，造成分句不明显，结构不清楚。一般而言，若是渐弱处理的收句弹奏时应减慢下键的速度，减小下键时击键造成的音点声。此外还要注意收句音的音长，如果是乐章的结束音，可以自由延长至余音消失，体现出良好的收束感。如果是乐段内部的乐句，句末也没有休止，此时则需要人为的制造休止感，即保持速度不变的情况下略微减短收句音的时值，也为下一句的开始做语气上的准备，但是不要将其弹成跳音的感觉，切忌急促且生硬地收句。

其次，对于乐句的处理，必须对句子进行“解剖”，分析找到语言、语气特点及句读所在，“除了这些被标明的重音外，演奏者还应当不断地注意所有那些如果不充分强调就有可能被听众忽略或者甚至被误认为弹错了的、特殊的音或和弦”⁶¹，

⁵⁸李晓玲. 钢琴乐曲中乐句的划分及其演奏[J]. 音乐探索, 1992(2): 48

⁵⁹茅青编. 茅青释疑但昭义钢琴教学秘诀. 书艺出版社, 2010: 87-88;

⁶⁰周雪丰. 审美视点: 钢琴力度形态及其风格[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2009: 102

⁶¹克拉伦斯·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表情[M]. 周薇译. 北京: 人民音乐出版社, 2001: 39

准确地体现出“骨干音、顶点音、转折处”⁶²，对某些“词”或“字”以重音强调。例如贝多芬奏鸣曲 Op. 109 第一乐章（谱例 46）：

谱例 46 Op. 109 第一乐章 12-13 小节



13 小节的弹奏要注意节拍重音，另外还要重视句子里转折音“a₃”，这个音虽然不是节拍重音，但是它是全句的最高点，而且是音乐由下至上再向下的转折点，因此演奏者可在这些点上加以重量，在音响上变得明亮一点，在语义上进行强调。对于句子中处于过渡或陪衬的短时值的音可以弹得稍弱些、均匀流畅。

再如附点节奏，它既可表现诙谐、可爱的形象，也可表达庄重、高贵的气质及蓬勃向上的精神。例如 Op. 101 第二乐章都是附点节奏动机贯穿整个乐章。弹奏时，长音处在强音位置，要多加一点手臂重量进行强调，对与其相关的短音应是力量顺势带过，手指支撑住即可，不需要多加其他的外力。但是在进行细节处理的时候，又不能太过专注于细部而使整个句子乃至乐段支离破碎，乐句之间必须运用长的呼吸和线条使其贯穿成整体。

谱例 47 Op. 101 第二乐章 1-8 小节



在贝多芬的作品中，所有的切分音都要强调。赵晓生提出，可以直接强调每个切分音，或用“sf”演奏，或保持、略微加长加深演奏⁶³。Op. 110 第三乐章 9—11 小节右手旋律的切分节奏，可以处理成“Rubato”的感觉。

⁶²周雪丰. 审美视点：钢琴力度形态及其风格[M]. 北京：文化艺术出版社，2009：86

⁶³赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海：上海音乐出版社，2001：246

谱例 48 Op. 110 第三乐章 8—10 小节



另外有一种情况值得注意，即“关于被 p 打断的渐强”⁶⁴，贝多芬在需要最强烈的感情效果时，会让音乐在进行渐强的过程中接近高潮处打断渐强，突然转折变成弱奏，从而进入新的乐段或新的主题。这种出乎意料的力度处理，增强音乐的紧张感，给人以听觉上的冲击，使音乐有着多种发展可能的空间。这似乎是作曲家内心哲理性力量使向上的激情在此刻戛然而止，如此张弛有度的控制力度正是贝多芬哲理性内涵的体现。例如 Op. 106 第一乐章中（谱例 49）：

谱例 49 Op. 106 第一乐章 113-125 小节



这是第一乐章呈示部的第一结尾，这是在中声部长达六小节的颤音进行之后，形成渐强的趋势，预示高潮的到来，但是在临近最高点处却用“ff-p”急剧对比，紧接着每四小节重复一次“sf”，使音乐欲言又止，自然过渡到主部主题的反复。这种独特高潮表现的演奏在按照作曲家的意愿表现强烈的力度对比前提下，还要注意各种力度衔接得自然，不能太生硬。

3.2.2 其他音乐表现手段与力度处理

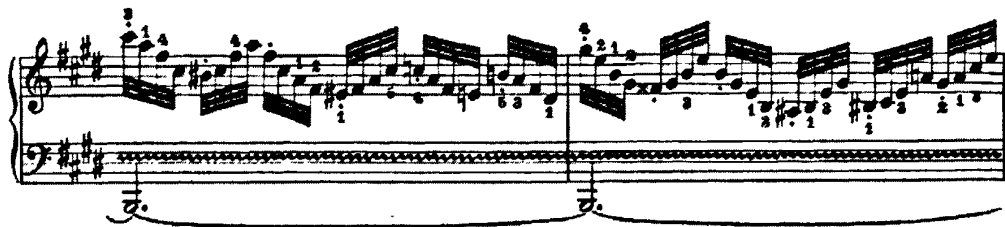
力度表现手段只是众多音乐表现手段中的一种，对贝多芬晚期奏鸣曲的力度处理，不能将其从音乐整体中抽离出来，必须要对与之同样重要的其他音乐表现

⁶⁴ 阎冰. 贝多芬钢琴奏鸣曲的力度处理[J]. 乐府新声. 2009(2): 188

手段剖析,例如和声、织体、调式调性的转变等。

“和声音响的横轴是音长,纵轴是音高,深轴是音强和音色。”⁶⁵和声的进行中是潜在的动力性因素之一,具有变化的张力和紧张度,这就外化成力度的对比。例如持续音通常出现的结束段落,使音乐趋于稳定,减缓动力,弹奏时尽量保持平衡(谱例 50)

谱例 50 Op. 109 第三乐章 177-178 小节



纵观贝多芬晚期钢琴奏鸣曲可以看到,通常在半音阶旋律上、下行时,具有明显的力度推动感,这时会出现强有力的重音。例如 Op. 101 第一乐章 60—61 小节(谱例 51),右手八度半音上行级进,到达“ $\sharp e_1$ ”音便以强音表现出来。

谱例 51



音乐的张与弛、静与动与乐曲的和声布局及调式、调性的安排密切相关,而力度的变化是凸显和声和调式、调性变化的有力手段。Op. 110 第二乐章第 114 小节(谱例 52)出现调性变化的倾向,是从 $\flat A$ 大调的 V_7 级向 $\flat B$ 大调的 VI 级进行,此处的弹奏要有意识地衔接过去,力度稍变强,造成音色的改变,明显的感觉到由协和到不协和的音响的改变,而且还应注意虽然节奏改变,但速度应保持不变。

谱例 52 Op. 110 第三乐章 112-115 小节



⁶⁵周雪丰. 审美视点: 钢琴力度形态及其风格[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2009: 57

4. 谱例版本及音响资料简介

4.1 贝多芬钢琴奏鸣曲谱例的版本介绍与对比

演奏贝多芬钢琴奏鸣曲首要步骤就是选择版本，版本的选择对于演奏者来说是非常重要的。研究版本是为了区分作曲家的意图与编者指导性注解及增添的符号，把编者的标记与作曲家的标记加以对照、分析，并严格遵守作曲家的意图，使演奏更贴切的表现作曲家的音乐风格。

在贝多芬奏鸣曲集出版历史中有几个权威版本在不同历史时期起了巨大作用，特别值得一提的有：

(1) 19 世纪末的汉斯·冯·彪罗 (Hans von Bulow) 版：该版本中，编者用不同字体将贝多芬本人的标记和自己的标记分开来表示，其中包括对装饰音、力度符号、速度标记、连线、踏板的使用等方面的研究，使作曲家与编者的不同意见一目了然。这是一本相当具有参考价值的教学版本。此版本的特点是用不同字体区别作曲家指示与编订者建议的版本，另外在其序言的注解中说明其学术观点。

(2) 20 世纪上半叶的阿图尔·施纳贝尔 (Artur Schnabel) 版：这个版本独具个性，完全体现施纳贝尔本人对贝多芬音乐的理解，指法建议是此版本最大贡献，但是施纳贝尔随意改变贝多芬所标明的连线，加入大量重音、强弱音、跳音等记号破坏了贝多芬奏鸣曲的风格。更值得注意的是，该版本中的速度记号更是不可参考的，他在乐章中随意改变基本速度是完全违背贝多芬的创作意愿的，也破坏了古典主义时期的严谨风格。此版本的特点是以编辑者的意见为主，增添许多编辑者本人的建议。

(3) 人民音乐出版社出版的魏纳·莱奥 (Weiner Leo) 编注的版本：该版本严格地遵照贝多芬的原意，改正了其中一些印刷的错误及不准确的地方，并将自己增补的力度记号和演奏记号用方括号标示出来，在装饰音等方面提出独特见解。最值得一提的是为了方便弹奏，他将个别地方音符弹奏时在左右手的划分进行改变，而对音符本身没有改动，但是这一点现今都成为众多钢琴演奏家在演奏时的争议之处，一些演奏家认为只要是为音乐服务，能更轻松地弹奏、完美地表现音乐即是好的，而另一些演奏家则认为应该尊崇贝多芬的原意，细微的改动在音乐表现时则会影响音乐。另外，该版本不足之处是踏板过多，指法的选择值得商榷。

⁶⁶

(4) 20 世纪下半叶出现了维也纳 URTEXT 即原始版，或曰净版 (上海音乐出版社出版)：意思是追求作曲家原始意图或不加注释的版本。该版本没有加入编订者的意见，完全以贝多芬手稿为依据进行编订，是演奏贝多芬奏鸣曲最好的参

⁶⁶ 武君. 贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏研究[D]. 硕士学位论文. 青岛: 青岛大学. 2006

考资料。但其缺陷是由于没有任何注解，对于初接触贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏者而言比较晦涩，笔者的建议是可以对照以上有详细注解的编订本使用。

(5) 巴里·库伯 (Barry Cooper) 版 (上海音乐出版社, 英国皇家音乐学院联合委员会提供版权): 编者根据贝多芬手稿进行编订, 在不违背作曲家原意和古典主义时期风格的宗旨下, 结合现在钢琴的特点, 对踏板、连线、装饰音的弹奏等做出详细的注释, 并与此前的几种版本进行对比, 附有贝多芬手稿图片。

4.2 贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲音响资料的简介

世上一切伟大的美术创作, 均由作者一笔挥成, 而音乐创作的成功一半在于作者, 一半基于演绎者。各版本音响资料的对比研究对演奏贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲是非常有帮助的。从老一代的大师施纳贝尔、巴克豪斯、肯普夫, 到当代巴伦博伊姆、阿什肯纳齐、波里尼, 都从不同角度诠释了贝多芬钢琴奏鸣曲。对于这些版本有着一种评价: 老一代的大师们更注重作品的诠释和精神的刻画, 但是技术方面略带瑕疵, 而新一代的豪杰们的技术精准到无懈可击, 但在音乐意境的表现上不如前辈的内涵深刻。笔者则认为这种评论过于严苛, 每位钢琴家的演奏都有自己的风格、特点, 都有演奏者值得学习的地方。

现笔者将收集到的贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的比较有代表性的音响版本资料整理如下:

钢琴家	录音时间	录音地点
施纳贝尔 (Artur Schnabel)	1934 年	伦敦
巴克豪斯 (Wilhelm Backhaus)	1952 年	伦敦
巴克豪斯 (Wilhelm Backhaus)	1969 年	伦敦
所罗门 (Solomon Cutner)	1956 年	柏林
肯普夫 (Wilhelm Kempff)	1964 年	汉诺威
费舍尔 (Annie Fischer)	1976-1977 年	-----
阿什肯纳齐 (Vladimir Ashkenazy)	1974-1982 年	伦敦
理查·古德 (Richard Goode)	1976 年	CBS 录音室
波里尼 (Maurizio Pollini)	1975-1977 年	维也纳
古尔达 (Friedrich Gulda)	1993 年	-----
阿劳 (Claudio Arrau)	1986 年	瑞士
巴伦博伊姆 (Daniel Barenboim)	1984 年	汉堡
吉列尔斯 (Emil Gilels)	1986 年	柏林
耶诺·扬多 (Jeno Jando)	1988 年	-----
布伦德尔 (Alfred Brendel)	20 世纪九十年代	德国

波米埃 (Jean Pommier)	1991-1998 年	伦敦
席夫 (Andras Schiff)	2004-2007 年	慕尼黑

奥地利钢琴家施纳贝尔 (Hrthur Schnabel, 1882-1951) 是历史上第一位录制贝多芬钢琴奏鸣曲全集的钢琴家。他是演奏贝多芬作品的“专家”，可以说得到贝多芬的嫡传（贝多芬——车尔尼——莱舍蒂茨基——施纳贝尔），其 30 年代的录音自问世起就被学生和演奏家们当作指导教材。他的演奏注重简洁严谨的分句、鲜明清晰的织体层次，每个触键尤为感人，他把握了自由、激情与忠实于原作之间的平衡。以今天的评判标准来看，施那贝尔的演奏称不上完美，触键失误和即兴的速度变化并不少见，但是在沉思氛围的营造和力度处理上，这套录音确实值得学习。阿诺尔德·勋伯格曾评论：“如果谁学究式地仅仅以有否错音来评判一位钢琴家的话，那么他完全没有领会到施纳贝尔演奏的精华。”⁶⁷这套全集的精华在中晚期奏鸣曲上，尤其是 Op. 109 中音色的控制如薄纱下诱人的胴体般妩媚，Op. 110 慢板的吟唱和 Op. 111 全曲结束处段落的清冷令人陶醉。

德国钢琴家巴克豪斯 (Wilhelm Backhaus, 1884-1969) 有着“键盘狮王”之称，是超一流的演奏大师，强奏时能爆发汹涌、宏伟的气势，弱奏时又表现得淡泊宁静，许多乐评人都认为他的演奏具有最接近贝多芬的气质和精神。尤其是他演奏的极难诠释的贝多芬晚期钢琴奏鸣曲，尽管带着几分学者气，但表达的感情却非常浓烈真挚，每个音符都发自内心深处。音乐沉重缓慢，却极具内在的紧张度。巴克豪斯演奏中的许多特点与贝多芬同时代人对于贝多芬本人演奏的描述很接近。

另一位德国钢琴家肯普夫 (Wilhelm Kempff, 1895-1991) 两次灌录贝多芬钢琴奏鸣曲全集，他的分句和速度自然而合理，通常钢琴家都会采用深长悠远的呼吸演绎分句，而肯普夫是以浅呼吸代之，例如 Op. 109 第三乐章优美歌唱的变奏主题，以及 Op. 110 第三乐章及其轻灵的音色处理。

智利钢琴家阿劳 (Claudio Arrau, 1903-1991) 是二十世纪最具实力的钢琴家。他在 PHILIPS 录制的贝多芬钢琴作品全集是他最具代表性的录音。阿劳演绎的贝多芬也许缺少一些巴克豪斯那种纯正的日尔曼味儿，但表现出来的音乐非常接近贝多芬的灵魂。他对贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲作品架构的构建雄健而厚实，速度稍偏慢并却不缺乏张力，静中有动，技术表现更是无可挑剔。每一次触键都经过精心地思考，对分句和音色处理得恰到好处，给人以想象的空间。相对于肯普夫的姿肆飘逸，阿劳更注重表现其中理性与思考，强调重音效果，具有严谨的态

⁶⁷ 谢琳编译. 关于施纳贝尔钢琴演奏与教学理论的研究 (一) [J]. 钢琴艺术. 2007 (09): 20-25

度，能更轻易的让人跳过音符本身，轻松地进入到一种意境中。

德国钢琴家、教育家肯普夫(Wilhelm Kempff, 1895-1991)是德国钢琴家学派的代表人物，他曾在 50 年代和 60 年代两次录制过全套贝多芬钢琴奏鸣曲。肯普夫对于晚期奏鸣曲的演奏，含蓄细腻、织体清晰、亲切高贵；声音明亮，音色如歌，分句和速度自然而合理，丝毫没有矫柔造作、追求外在效果的倾向。在音乐风格上，他突出的是温暖感、哲思性，严谨但不刻板，抒情却不故作。虽然在技术表现上肯普夫这个版本算不上惊人，但非常准确踏实。

吉列尔斯(Emil Gilels, 1916-1985)是俄国伟大的钢琴家，他不仅有高超的技巧，演奏中更显示了他充实的精神境界。他的速度处理很有特点，不仅表现在对基本速度的运用上，还表现在基本速度以内丰富的层次处理中，使作品具有了丰富的音乐形象。而且，他还很注意音量表现的效果，以雄劲有力的风格使听众折服。

毛利齐奥·波里尼(Maurizio Pollini, 1942-)是当代意大利著名的钢琴演奏家。他与阿什肯那齐代表了新一代注重音乐结构美的演奏家。他于 1975-1977 年在维也纳灌录了一张贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的 CD，其演奏的贝多芬听起来似乎过于理性、缺乏感情的投入，但是其技巧精确无误、触键及发音光芒四射。更为难得的是透过波里尼完美的技术、巨大的张力、冷静的表现，可以触摸到贝多芬晚年的心灵。曾有评论说，录音时波里尼年仅三十几岁，没有充分地体会到暮年贝多芬的心境，在某些地方的诠释稍欠深度和广度，但是笔者认为这套贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的录音对于结构的把握是非常到位的。

结 语

贝多芬晚期创作在海顿和莫扎特的音乐基础上，不仅在创作手法上进行创新，还发展了以往钢琴演奏时没有的新的演奏技巧，扩展了钢琴的表现力，发掘了钢琴的潜能，为浪漫主义时期的钢琴创作和演奏技术奠定了基础。这五首钢琴奏鸣曲蕴含着丰富的技术技巧课题，演奏好这五首作品的首要前提是技术课题的解决。

本文主要通过叙述贝多芬晚期的创作背景，分析其晚期钢琴奏鸣曲的技术特征，以解决贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲中的演奏技术课题为主线，在充分参考多位钢琴教育家、演奏家的演奏建议基础上，结合自己的弹奏实践，分析各类技术在演奏时要注意的问题。笔者将其演奏技术分为两类：一是传统性演奏技术，如快速跑动句、断奏、和弦弹奏、八度弹奏等；二是具有晚期特征性演奏技术，如复调性多声部演奏、颤音弹奏、“legato”歌唱性演奏等，并结合具体的实例，说明如何练习解决这些技术难点。由于贝多芬晚期创作将表情术语和速度标记相结合，大胆地应用自由速度，在音乐力度上也极具变化，因此本文从演奏速度和演奏力度出发对贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲作了演奏注释。此外，本文还列举了谱例版本和音响版本，并分析各种版本的优、缺点，以供演奏者借鉴、学习。

贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲有着重要的历史地位，因此对其演奏技术的研究是一个长期、系统的工程，由于时间所限本文尚有许多不足，还需在今后的学习中不断深化和完善。

参考文献

1. [法]罗曼·罗兰. 贝多芬传[M]. 傅雷译. 北京: 人民音乐出版社, 1978.
2. [法]罗曼·罗兰. 贝多芬: 伟大的创造性年代[M]. 陈实、陈原译. 北京: 三联书店, 1998.
3. 蔡良玉. 扼住命运喉咙的人[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996.
4. 赵鑫珊. 贝多芬之魂[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1982. 17.
5. [俄]克里姆辽夫. 论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲[M]. 丁逢辰译. 上海: 上海音乐出版社, 1898.
6. [苏]亚历山德罗·戈登维泽. 贝多芬 32 首奏鸣曲注释[M]. 陈复军译. 北京: 世界图书出版公司, 1994.
7. [奥]卡尔·车尔尼. 贝多芬全部钢琴作品的正确奏法[M]. 张淑懿译. 台北: 全音乐谱出版社有限公司, 1984.
8. [英]Denis Matthews. BBC 音乐导读之: 贝多芬钢琴奏鸣曲[M]. 孝敏译. 花山文艺出版社, 1999.
9. 郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2002.
10. 唯民编. 贝多芬论一译文集[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
11. [日]龙本裕造. 贝多芬及其独创性研究[M]. 北京: 世界知识出版社, 1998.
12. [美]保罗·亨利·朗格. 西方音乐文化史[M]. 张洪岛译. 北京: 人民音乐出版社, 1982.
13. [苏]涅高兹. 论钢琴表演艺术[M]. 汪启璋、吴佩华译. 北京: 人民音乐出版社, 1963.
14. [匈]约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧[M]. 刁绍华 姜长斌译. 北京: 人民音乐出版社, 2000.
15. [波]约·霍夫曼. 论钢琴演奏[M]. 李素心译. 北京: 人民音乐出版社, 2000.
16. 卡尔·莱莫尔、瓦尔特·吉泽金. 现代钢琴演奏技巧[M]. 姜丹译. 上海: 上海音乐出版社, 2004.
17. [美]克拉伦斯·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表演. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
18. [美]西莫·芬克著. 精通钢琴技巧[M]. 郑兴三译. 北京: 人民音乐出版社, 2008.
19. [美]约瑟夫·班诺维茨. 钢琴踏板法指导[M]. 朱雅芬译. 上海: 上海教育出

- 版社. 2010.
20. 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
21. [美]Joseph Horowitz. 阿劳谈艺录[M]. 顾连理译. 北京: 人民音乐出版社, 2001.
22. [美]David Dubal. 键盘上的反思——世界著名钢琴家谈艺录[M]. 顾连理译. 上海: 百家出版社, 2001.
23. 周雪丰. 审美视点: 钢琴力度形态及其风格[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2009.
24. 邬析零等. 外国音乐表演用语词典[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1994.
25. 葛德月编著. 朱工一钢琴教学论[M]. 北京: 人民音乐出版社. 2009.
26. 周广仁. 周广仁教室第二讲——力度与速度在钢琴演奏中的重要性[J]. 乐器, 1999 (6): 30-32.
27. 李晓玲. 钢琴乐曲中乐句的划分及其演奏[J]. 音乐探索, 1992 (2): 47-50.
28. 杨成刚. 贝多芬钢琴奏鸣曲的速度标记[J]. 音乐探索, 2007 (3): 35-39.
29. 朱雅芬. 贝多芬的钢琴奏鸣曲[J]. 钢琴艺术, 2002(10)(11)(12).
30. 谢琳编译. 关于施纳贝尔钢琴演奏与教学理论的研究[J]. 钢琴艺术. 2007, (09): 20-25.
31. 周晟. 贝多芬早期钢琴奏鸣曲 Op. 2 no. 3 的演奏技术研究[D]: [硕士学位论文]. 重庆: 西南大学, 2009.
32. 林晓云. 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲与赋格[D]: [硕士学位论文]. 厦门: 厦门大学, 2005.
33. 武君. 贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏研究[D]. 硕士学位论文. 青岛: 青岛大学. 2006.

参考乐谱:

1. 贝多芬钢琴奏鸣曲集. 魏纳·莱奥编订. 人民音乐出版社. 1980
2. 贝多芬钢琴奏鸣曲全集(35首). 巴里·库珀编订. 上海音乐出版社. 2010
3. 贝多芬钢琴奏鸣曲全集. Frederic Lamond 编订. 湖南文艺出版社
4. 贝多芬奏鸣曲集. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition (维也纳原版). 上海教育出版社. 2001

致 谢

三年的研究生生活即将结束，我的学生生涯也即将告一段落。屈指算来，在外求学已近十年。回首求学路，多少辛酸荣辱，只有自己清楚。这么多年支持我不断前进的，是对美好未来的殷殷期盼，对深造学习的孜孜以求，以及父母、老师、家人、朋友的支持、鼓励和帮助。

三年前，我满怀憧憬进入西南大学，投在冯丹老师门下。这是我学生生活的新起点，也是我求学生涯中最重要的的一段经历。三年来，欢乐胜于苦闷，所获大于付出。虽然由于自身专业素养的局限，我学习中常常感到心有余而力不足，但是良师益友给了我无数的帮助和鼓励，让我不论是课业学习还是为人处事都有了很大的进步。

衷心感谢我的导师冯丹副教授，她高尚的人格操守、严谨的治学态度、深厚的学术涵养深深感召着我，并将使我受益终身。我三年中每一点一滴的进步都是在冯丹老师的谆谆教诲和悉心关怀下取得的，她的每一句话、每一个笑容都将激励我不断前进！

衷心感谢对本论文给予指导的武增文副教授、朱春玲教授、周雪丰副教授，正是你们的悉心指点使得本论文不断完善，顺利成稿！

衷心感谢西南大学音乐学院所有的院领导、科任老师、教务老师们对我学习的支持帮助，正是你们的辛勤付出，使我的学习更加顺利！

衷心感谢我的父母、家人、同学、朋友，你们是我坚强的后盾，我快乐时你们替我高兴，我忧愁时你们为我分担，你们是我前进的强大动力！

衷心感谢我的母校西南大学，特立西南，学行天下；含弘光大，继往开来，我将秉承着母校的精神，义无反顾，奋勇向前！

由于时间仓促和本人水平所限，文中诸多瑕疵和不足之处，希望阅读本文的各位专家，老师和同学们不吝赐教，谢谢！

郑 瑜

2011 年 3 月

攻读硕士学位期间发表论文一览表

- 1、论钢琴教学中应注意的几组概念，独作，发表于《大众文艺》2009 年第 11 期
- 2、青少年自我中心心理探究，合作，发表于《经营管理者》2009 年第 9 期