

青岛大学

硕士学位论文

贝多芬钢琴奏鸣曲op. 111的音乐风格研究

姓名：刘利剑

申请学位级别：硕士

专业：音乐学（西方音乐史方向）

指导教师：于青

20120604

摘 要

本文的主要研究对象是贝多芬《第三十二首钢琴奏鸣曲》，即《c小调钢琴奏鸣曲》(op. 111)。该奏鸣曲是贝多芬晚期音乐具有代表性的作品之一，体现了贝多芬晚期音乐的深刻性和复杂性。本论文立足于多重视角，为该奏鸣曲进行综合性的分析和探究。全文主体共分为四章：

第一章，分析贝多芬创作所面临的社会和历史环境，并对贝多芬钢琴奏鸣曲创作概况作了梳理，概括了作曲家早期、中期和晚期三个创作时期的音乐特征；第二章，对这首奏鸣曲的曲式结构进行分析，并归纳出两种不同的结构特点；第三章，通过对整个作品的音乐语言，如音乐主题、旋律、节奏、调性等进行分析研究；第四章，探讨作品所折射出的古典音乐结构形式和浪漫主义情感表达。在结论部分，将综合上述四章的分析结果，对贝多芬的这部作品予以总结。

关键词： 贝多芬； 钢琴奏鸣曲； 结构； 主题； 节奏；

Abstract

The *piano sonata in c minor*, op 111, is the thirty-second piano sonata composed by Beethoven, is investigated in this thesis. This sonata is one of most prominent work in the late works of Beethoven's composition, and reflects the complexity and depth of Beethoven's late music. The thesis is based on multiple perspectives, the sonata to undertake a comprehensive analysis and inquiry. The thesis consists of four chapters:

Chapter One is the analysis of the social and historical environment faced by Beethoven, and to comb the profile of Beethoven's piano sonatas' composition, to sum up the musical characteristics of the composer of early, medium and late three creative periods.

Chapter Two, this musical form of the sonatas were analyzed and summarized in two different structural characteristics;

Chapter Three investigating the language of music: such as main theme: melody; rhythm and key.

Chapter Four: discussing the classical musical form and romantic musical expression reflected from this work. In conclusion; the writer summarizes this composition of Beethoven, based on results of the analysis of all four chapters.

Key words: Beethoven; piano sonata; musical form; theme; rhythm;

引 言

一、选题的缘由与意义

贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770—1827)是德国伟大的作曲家、音乐家。作为最后一位维也纳古典乐派音乐大师,贝多芬将古典主义音乐形式与风格,加以扩充和发展,开启了浪漫主义音乐时代的大门,对西方音乐的发展起到了重要的作用,被人们称之为“乐圣”。贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲,在西方音乐史上占有及其重要的地位,它是钢琴艺术史上的高峰,因其博大精深,通常被钢琴家们视为“纽约全书”。在贝多芬晚期创作中,钢琴奏鸣曲创作更加趋于冥想性,他广泛的运用变奏手法、复调手法,展现出贝多芬非凡的音乐才能。贝多芬晚期奏鸣曲充分的发挥了钢琴的乐器性能,使复杂的感性与深刻的哲理得到了淋漓尽致的发挥。

(一) 选题缘由

从目前掌握的资料来看,国外对贝多芬晚期作品研究的比较深入、全面。美国、德国和日本等国已经有大量有价值的论文发表和专著问世,研究成果丰富。世界各国演奏家也在比赛、音乐会上演奏贝多芬的晚期奏鸣曲,针对他晚期作品录制大量唱片并发行。与国外相比,我国针对这首作品还停留在介绍性及阐述演奏技巧等方面,尚需做进一步地研究和挖掘。由鉴于此,在导师的建议下,笔者选取了贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲作为研究课题。

贝多芬钢琴奏鸣曲 op.111 宁静超脱,是晚期音乐独树一帜的作品。作品在曲式结构上选用了两个乐章,在第一乐章中,动力性十足的动机始终贯穿于整个作品,其中采用了大量不协和的减七和弦,加强了音乐的紧张度和戏剧性。这些既有传统基础又革新变化的结构发展手法,成为钢琴作品中不可或缺的杰作。作品是献给鲁道夫大公的,第一乐章利用对位的手法,音乐具有强大的、不可预知性。第二乐章是极为朴素而且如歌似的慢板,情绪平静但内涵又极具深度。五个变奏曲围绕这被称为“小咏叹调”的主题,表现了贝多芬晚期作品中明哲深刻的深沉情绪。

(二) 选题的意义

1、贝多芬创作的音乐作品,对后人的思想和文化的发展有着深刻的影响。贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲,无论是对钢琴演奏家还是作曲家都有着深刻的影响力。二百多年来,人们从不同角度看贝多芬,其研究成果汇其所得,可谓浩如烟海,或做美学评论,或做曲式分析,或做演奏注释,或做版本比较。1814年,贝多芬重新提起笔来进行创作,这时贝多芬已到了暮年,往昔的经历使他的心境更加成熟,作

品的艺术特色与精神境界也上升到了及其深层的高度。在一切进步思想都遭受严重打击的封建时代，贝多芬依然在作品中向我们传达“真、善、美”的政治信念。在贝多芬的五首晚期奏鸣曲中，统一的充满了内省性的创作风格，这种风格源于作曲家晚年对自己一生经历的感悟。op.111 显然是贝多芬在钢琴奏鸣曲这一重要创作领域的完结。所以，笔者认为研究这首作品对正确解读贝多芬晚期音乐风格，具有重要的学术意义。

2、贝多芬将人文主义思想融入其创作中的各个领域，并以此为基点，将古典主义音乐推向了巅峰，开创了浪漫主义音乐的先河。奏鸣曲是贝多芬的主要创作形式，可以从贝多芬晚期作品中看到，“自由、平等、博爱”的口号是贝多芬音乐创作的出发点。现阶段，国内外对于作曲家的研究不再局限于作品风格、演奏等方面，而是深入到了作曲家的心理、所处社会等方面进行综合研究。笔者认为将贝多芬的作品深入到音乐特征与精神境界的范畴去研究，符合国际音乐研究发展趋势，具有重要的理论意义。

3、贝多芬的钢琴奏鸣曲在钢琴演奏与和声理论教学中占有重要的位置，他的三十二首钢琴奏鸣曲在和声理论教学中被普遍采用。贝多芬钢琴奏鸣曲在曲式、和声、织体等诸多方面进行了创新性的探索，高度体现了作曲家的创新意识和革命精神。贝多芬钢琴奏鸣曲 op.111 中流露出丰富的内心境界、多样性的表现手法，都表明了贝多芬的创作比以往有了更广泛的视野，集中体现了贝多芬晚年创作倾向：作品富有深刻的哲理性，容纳了复调和对位因素，并且预示了浪漫派音乐的许多“现代手法”。目前，国内外一些重要音乐活动，如钢琴比赛、钢琴音乐会、钢琴考级等，都选用贝多芬钢琴奏鸣曲作为必弹曲目或保留曲目。所以，我认为研究贝多芬钢琴奏鸣曲能提高演奏和教学水平，具有重要的指导意义和实践性。

二、国内外相关课题研究状况

(一) 国内研究状况

有关贝多芬中文文献的研究,笔者查阅到大量专著、译著、曲式分析、论文等研究资料。总体来看,大多数是对贝多芬介绍性的、通论性的、评介性的文章,或是从某个侧面、某个创作领域来探讨音乐特点。

1、研究专著

(1) 蔡良玉著《扼住命运咽喉的人》(1983年10月,人民音乐出版社出版),抓住了贝多芬生平的几个重大事件,并对他的性格特点进行描述,扼要地介绍了这个音乐伟人的一生。该书列举了几个有代表性的作品,通过谱例加以评述音乐特点。

(2) 赵鑫珊著《贝多芬之魂》(1997年12月,上海音乐出版社),是论述贝多芬精神的一部著作。此书把贝多芬的音乐与德国文学、哲学乃至自然科学联系起来进行研究。

(3) 李近朱著《乐圣贝多芬》(1998年9月,上海人民出版社出版),收集了翔实材料,客观的讲述了贝多芬的生活及其创作经历。

2、译著

(1) 罗曼·罗兰著,梁宗岱先生译《歌德与贝多芬》(1981年10月,人民音乐出版社出版),是我国介绍贝多芬比较早的一本译著。该书在第一部分中介绍了歌德和贝多芬之间的联系。

(2) 罗曼·罗兰著,傅雷译《贝多芬传》(2000年10月,中国友谊出版公司出版),这是一本学术和文学性相结合的传记,内容有涉及到对贝多芬音乐的理解与分析。

(3) [德]卡利舍博士编著德文版,[英]谢德洛克英文版,由杨孝敏译《贝多芬书简》(上、下),(2002年7月,广西师范大学出版社出版),此译本每封信后附简短背景介绍。

(4) [日]泷本欲造著,张新林、赵光译《伟大的普通人——真正的贝多芬》(2005年5月,人民音乐出版社出版),通过深入地掌握历史资料并去伪存真,客观的评价贝多芬伟大的音乐贡献。

3、曲式研究

(1) [俄]克里姆辽夫著,丁逢辰译《论析贝多芬32首钢琴奏鸣曲》(1989年,上海音乐出版社出版)。此书着重分析了贝多芬钢琴奏鸣曲的曲式结构。

(2) [苏]阿·鲍·戈登威捷尔著,刁培华、陈复君译《贝多芬32首钢琴

奏鸣曲诠释》(1999年,西安世图出版社出版)此书以研究演奏技法为主。

(3) [匈]魏纳·莱奥著、张瑞译《器乐曲式学》(2002年,人民音乐出版社出版),此书第二部分对贝多芬32首钢琴奏鸣曲曲式结构进行了论述。

(4) 郑兴三编著《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》(2010年,厦门大学出版社出版),此书从创作背景、音乐结构、曲式以及演奏的角度逐首进行了分析。

4、硕士论文

研究贝多芬钢琴奏鸣曲晚期作品的有:

(1) 2001年湖南师范大学李文韬《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的艺术特色与精神境界——以op.106为例》,该论文主要分为四个组成部分,概括了贝多芬晚期五首奏鸣曲的艺术特色与精神境界。

(2) 2005年中央音乐学院傅晶晶《浅析贝多芬钢琴奏鸣曲op.111的创作特点及演奏》,重点分析了演奏和教学中所要面临的问题,力求解决这一相关的演奏技法难题。

(3) 2006年西南大学阚敏《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究》,以贝多芬晚期5首钢琴奏鸣曲为对象,从创作背景、音乐特征等方面进行理论分析,并对演奏技巧方面进行了诠释。

(二) 国外研究状况

国外对贝多芬的研究,内容十分广泛且有丰硕的研究成果。

1、专著

(1) 美国学者查尔斯·罗森(Charles Rosen)《古典风格》(*The Classical Style*,1977年,诺顿出版社出版),这本书的第七章详尽的论述了贝多芬和浪漫主义的联系,并对钢琴奏鸣曲op.111的赋格特点进行研究。

(2) 巴里·库伯(Barry Cooper)《贝多芬》(*Beethoven*,2008年,牛津大学出版社出版),该书第十六章“宗教音乐”和第十七章“十九世纪音乐”给予我论文写作很多启示。

(3) 美国学者蒂尔曼·斯科洛涅克(Tilman Skowronek)《钢琴家贝多芬》(*Beethoven the Pianist*,2010年,剑桥大学出版社出版),此书共三部分组成。在最后一部分,作者详尽讨论了贝多芬钢琴连奏技法和颤音技巧。

2、论文

(1) 素云·李(Soo-Yun Lee)《贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲op.111反映的精神哲理》(*A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint*,2003年8月,德克萨斯州大学博士论文),该作者基于贝多芬晚期的生活经历,来解释作曲家的思想观点,其中论述了该作品的美学特征。

(2) 朱昆 (Jun Kwon) 《贝多芬的两个乐章奏鸣曲及它们的前身》 (*Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors*, 2005 年, 辛辛那提州大学博士论文), 该论文通过对贝多芬两个乐章的奏鸣曲分析研究, 总结其音乐特征。

(3) 魏雅来 (Wei-Ya Lai) 《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲音乐风格》 (*Beethoven's Late Style in His Last Five Piano Sonatas*, 2009 年, 辛辛那提州大学博士论文), 该论文通过对贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲和声、旋律、曲式等方面的分析, 找出其中的共性特征。

(4) 布莱恩 (Brian S. Gaona) 《透过共济会看: 深奥的远古思想对贝多芬晚期作品的影响》 (*The Influence Of Ancient Esoteric Thought On Beethoven's Late Works*, 2010 年, 伊利诺斯州大学博士论文), 此论文主要分析了当时社会的思潮对贝多芬创作的影响。

(5) 佐哈尔·伊坦 (Zohar Eitan)、雷内·提姆斯 (Renee Timmer) 《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲及他的跟随者》 (*Beethoven's last piano sonata and those who follow crocodiles*, 2006 年, 第九届音乐国际会议论文), 主要通过音高关系的不同来探寻音乐特点。以上这些文献对笔者研究贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 111 具有一定的参考价值。

三、有关本论文写作的角度和方法

(一) 本人将在前人研究的基础上,以历史唯物主义为基点,以西方音乐史的视角,对贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 111 的音乐特征,作一个深入的研究考察。采用资料分析法、案例分析法等,总结出贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 111 的音乐特点。

(二) 本人利用收集到现有的中、外文文史资料及乐谱、音像资料,以技术手法的研究为主,从文化背景和技术手法两个方面着手,力求准确把握其音乐风格特征。

(三) 以辩证唯物主义为指导思想、音乐学分析原则为出发点,把“思辨性”和“实证性”相结合,并运用结构分析的研究方法,注重资料的把握和分析,整合中西方研究的最新成果,针对性地对研究对象进行分析探讨。

(四) 在对本论文的具体写作中,笔者采用从面到点的论述方式,本着个别观察整体,特殊观察一般,由表及里的指导方针,对其中最为代表性的音乐特点进行专题的个案分析,同时灵活运用演绎法和归纳法进行具体的音乐分析,对作品音乐特征,进行深入地研究。

第一章 生平与钢琴奏鸣曲创作

第一节 贝多芬的生平

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770—1827)出生于德国波恩,祖父是宫廷乐队的队长,父亲约翰·凡·贝多芬(Johann van Beethoven)是宫廷唱诗班的歌手,母亲玛利亚·玛格达里那·克婉莉许·乐恩是厨师的女儿。在贝多芬小的时候,他的父亲希望贝多芬能够像莫扎特一样,成为众人皆知的“音乐神童”,以改善家庭状况,所以经常逼迫他练琴,但从没有给过贝多芬系统的音乐教育。贝多芬的父亲脾气暴躁,经常酗酒,甚至半夜醉酒后,还要把小贝多芬从睡梦中叫醒去练琴。贝多芬童年饱尝的痛苦和艰辛,对他成为具有叛逆和坚韧性格的人产生了重要的影响。

贝多芬11岁开始跟随克里斯蒂安·戈特洛布·聂费(C. Neefe, 1748—1798)^[1]学习作曲,并以J.S.巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685—1750)^[2]的作品为教材,熟悉了严谨的北德乐派的音乐。13岁时,贝多芬开始在当时的科隆选侯马克西米连·弗兰西斯(Maximilian Francis)组建的乐队里服务,他演奏羽管键琴、任管风琴师,也担任中提琴手等。1787年贝多芬在维也纳拜见正在忙于创作歌剧《魔笛》的沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791)^[3],莫扎特给予贝多芬适当的肯定和赞扬。贝多芬因为母亲病重,最终没有跟随莫扎特学习,便返回波恩。同年9月,贝多芬的母亲病逝,父亲因酗酒而失声,家庭收入剧减,贝多芬担负起维持家庭生活的重担,饱尝到了生活的艰辛。1789年,贝多芬在波恩大学听课,期间受到了启蒙运动思想的影响,为日后的音乐创作积累了丰富的素材。

1792年,贝多芬来到了维也纳,不久就跟随弗朗茨·约瑟夫·海顿(Haydn, 1732—1809)^[4]学习对位法,直到海顿在1794年第二次访问伦敦时为止。1794年海顿去伦敦后,贝多芬跟随斯蒂芬大教堂乐长约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格(J. Albrechtsberger, 1736—1809)^[5]学习对位法一年。后又从安东尼奥·萨列里

[1] 克里斯蒂安·戈特洛布·聂费(C. Neefe, 1748—1798),德国宫廷管风琴家,并以歌唱剧和歌曲的创作而闻名。

[2] 约翰·赛巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685—1750),德国音乐家,被后人称之为“音乐之父”。

[3] 沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791),奥地利作曲家,被后人称为“音乐神童”。

[4] 弗朗茨·约瑟夫·海顿(Haydn, 1732—1809),奥地利作曲家,被后人称为“交响乐之父”。

[5] 约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格(J. Albrechtsberger, 1736—1809),奥地利音乐家、对位法教师。

(Antonio Salieri, 1750—1825)^[6]接受声乐创作的学习。在此期间,贝多芬经常在宫廷和贵族府邸演奏钢琴,精湛的钢琴技艺和高超的创作才能,使贝多芬获得了上流社会很高的肯定与赞扬。1795年,贝多芬开始举行公开音乐会,1796—1797年分别在布拉格、莱比锡、柏林等地进行演出及创作。贝多芬1800年4月举行的作品音乐会,确立了作曲家的地位。与此同时,贝多芬正饱受失恋和听力衰退的烦恼。残酷的现实生活促使贝多芬的思想逐渐成熟,他想和贵族小姐结婚的愿望受到打击。贝多芬想成为一名自由创作的音乐家愿望,没有得到完全实现。贝多芬的耳朵开始失聪,这让他深深苦恼。1802年贝多芬绝望打算自杀,但最后还是用信念战胜了自己。1807年,贝多芬向维也纳宫廷歌剧院申请王室作曲家职务。1808年,杰罗姆·波拿巴(Jérôme Bonaparte, 1784—1860)^[7]为贝多芬在卡塞尔提供职务,他为了将贝多芬永远留在维也纳,集资建立了一个信托基金,这些钱的利息为贝多芬提供了稳定的收入。但三年后,由于货币贬值,贝多芬的收入大为减少。1812年贝多芬在特普利与他一直尊敬崇拜的约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832)^[8]见面。1816年贝多芬争夺到侄子卡尔的监护权。1819年贝多芬完全失聪,开始使用谈话册来与人交流。1827年3月26日,贝多芬病逝于维也纳,自发参加他葬礼的市民多达两三万人。

第二节 钢琴奏鸣曲的创作概况

贝多芬钢琴奏鸣曲不但体现了他个人风格的演变,也显示了钢琴音乐从古典主义向浪漫主义发展的过程。他一生共创作了32首钢琴奏鸣曲,被世人称之为“新约全书”。贝多芬的第一首钢琴奏鸣曲创作于1795年,这时他刚刚满25岁。最后一首钢琴奏鸣曲发表于1822年,这时的贝多芬早已双耳失聪多年,但他对音乐的创作热情并没有减退。他用一串串音符构造出对幸福生活的追求、对人生理解的感悟。在贝多芬开始创作音乐的时候,钢琴奏鸣曲这一曲式,经过C.P.E.巴赫(Carl Philipp Bach, 1714—1785)^[9]、海顿、莫扎特等人创作发展,已经具有固定结构模式,达到完美的阶段。贝多芬受到这些作曲家的影响,吸收了他们成熟的创作理念,但贝多芬创作的每一首钢琴奏鸣曲都含有“贝多芬”式的革新,充分体现出贝多芬在音乐创作上惊人的创造力。

[6] 安东尼奥·萨列里(Antonio Salieri, 1750—1825),意大利作曲家,为奥地利王室效劳有半个多世纪之久

[7] 杰罗姆·波拿巴(Jérôme Bonaparte, 1784—1860),法兰西第一帝国拿破仑一世的幼弟。

[8] 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832),德国诗人、剧作家、思想家。

[9] C.P.E.巴赫(Carl Philipp Bach, 1714—1785),德国作曲家,是J.S.巴赫的次子。

一、钢琴奏鸣曲创作分期

“威廉·冯·伦茨^[10]于1855年出版了《贝多芬和他的三种风格》一书，他将贝多芬音乐创作时期分为三个时期，不同的时期具有不同的音乐特征，后人们接受了他这种对贝多芬音乐时期划分的观点。”^[11]贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲，不仅在钢琴音乐中属于重要文献，在整个音乐历史发展中也是占有举足轻重的作用。为了更能准确把握贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲的风格特征，有必要对贝多芬三个创作时期的钢琴奏鸣曲发展进行概要分析：

1、第一时期（1802年以前）

贝多芬在1802年以前创作时期为第一时期。在这个时期，贝多芬把海顿和莫扎特当做典范一样，吸收了那个时代的创作手法，并开始寻找属于自己的音乐语言。这一时期，贝多芬共创作了十五首钢琴奏鸣曲。前三首是献给海顿的，其音乐主题和创作技巧显示出贝多芬正处于学习、继承与摸索的阶段。第四首《E大调奏鸣曲》（op.7）是第一首展现出贝多芬特色音乐的作品。广板中的休止符意味深长，以及第三乐章三声中部上出现的琶音，都很好的展现了贝多芬音乐创作特色。之后创作的钢琴奏鸣曲，它们展现出贝多芬超前的创作理念。如第七首《D大调奏鸣曲》（op.10No.3），贝多芬恰当好处地解决了如何安排四个乐章中的主题。第八首《c小调奏鸣曲》（op.13）是非常著名的《“悲怆”奏鸣曲》，庄严的引子在第一乐章中出现两次，末乐章的主题同第一乐章的副部主题相似。第十二首《降A大调奏鸣曲》（op.26），没有一个乐章采用奏鸣曲式，四个乐章分别是变奏曲、谐谑曲、葬礼进行曲和回旋曲，贝多芬进行了一次奏鸣曲结构上的大胆创新。op.27两首奏鸣曲，贝多芬加上了标题“类似幻想曲”，以强调他打破传统奏鸣曲结构的观念。

2、第二时期（1802—1815）

这时期的贝多芬已经是公认的时代顶尖钢琴家和作曲家。在这个时期，贝多芬创作了十二首钢琴奏鸣曲。随着社会工业的发展，钢琴制造业也在革新，贝多芬在创作中大胆的使用了新的钢琴技术，其中具有实验性的创作。如第十八首《降E大调奏鸣曲》（op.31No.3），乐曲大量使用了断奏和颤音，显示了贝多芬在创作时，面对钢琴制造技术革新的变化，充分挖掘和探索新的钢琴技术。贝多芬还不断的探求突破奏鸣曲的结构功能和音乐表现力。如第二十三首《f小调奏鸣曲》（op.57）又称《热情奏鸣曲》，第一乐章的第一主题含有两个完整的动机，第一动机孕育着第二主题，并发展为类似的第三乐章的第一主题。三个乐章主题之间的联系，使整首奏鸣曲保留了统一的因素。第二十六首《降E大调奏鸣曲》（op.81a），又名《告别奏鸣曲》，

^[10] 威廉·冯·伦茨（Wilhelm von Lenz，1809—1883），德国音乐史学家。

^[11] 引自于张世谷、潘一飞编著《西方钢琴音乐概论》，北京：人民音乐出版社出版，2006年，第200页。

开始的慢速引子，引出奏鸣曲式的第一乐章，第二乐章主题由第一乐章主题发展而来。这期间的创作，是贝多芬在经历了听力衰退的打击后，与命运展开斗争的情感呈现。

3、第三时期（1816—1827）

在最后的时期，贝多芬的身体情况越来越糟糕，生活状况也是令他烦恼。他的音乐风格总的来说变的更加沉思和内省。贝多芬蓄意挖掘主题和动机的最大潜力，大量使用变奏技巧，调性布局大胆而富有浪漫。在最后的创作阶段，贝多芬共创作了五首钢琴奏鸣曲。第二十八首《A 大调奏鸣曲》(op.101)，第三乐章用赋格作为发展部，充分的体现了贝多芬追求自由的精神。第三十首《E 大调奏鸣曲》(op.109)，第三乐章是主题与变奏，可以说已经成为贝多芬在发展变奏曲这种体裁中的典范。第三十一首《降 A 大调奏鸣曲》(op.110)运用赋格手法来打破古典奏鸣曲式的框架；所有主题引用第一主题的音乐材料，主题间联系紧密。第三十二首《c 小调奏鸣曲》(op.111)是贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲，笔者以这首奏鸣曲作为研究对象，探求贝多芬晚期音乐特征。

通过对贝多芬钢琴奏鸣曲的发展变化，我们发现具有两个特点：贝多芬一直在努力的创新，通过不断的改变奏鸣曲的结构，来加强音乐的表现力；晚期作品沉思而自信，已经折射出浪漫主义音乐的耀眼光辉。

二、OP. 111 的创作背景

贝多芬第三十二首《c 小调奏鸣曲》(op.111)，创作于 1821—1822 年，题献给鲁道夫大公是由出版商加上的。贝多芬在致莫里斯·施勒辛格^[12]先生的书信中写道：“这首奏鸣曲可以题献给任何你喜爱的人。”^[13]这首奏鸣曲属于贝多芬晚期作品，受到很多因素的影响，其音乐风格有很大的转变。当时的社会背景、自身的生活处境等等，都是影响贝多芬创作思想的因素。

1、社会环境的影响

十九世纪初，在约瑟夫二世推行开明专制的影响下，维也纳成为音乐之城。维也纳人喜欢消遣作乐，剧院林立，从专门演出戏剧的舞台到演出独幕剧的临时小剧场，应有尽有。在当时，受过良好教育的人士家中会有乐器，有些家庭还能组成四重奏演奏。人们还会去听音乐会，大多数公开的音乐会不收门票。在维也纳集聚了很多的音乐家，但大多数音乐家生活潦倒不堪。他们为了维持生活，经常接受邀请到私人家中去演奏，或是将乐曲献给贵族或商人，以获取酬劳。幸好维也纳有赞助

^[12] 莫里斯·施勒辛格，德国音乐出版商。

^[13] 杨孝敏译，《贝多芬书简》(下册)广西师范大学出版社，2002年，第376页。

音乐家的传统。约瑟夫二世的改革，使得具有一定文化阶层的人，在精神思想上都有着重要的变化，当然其中也包括贝多芬。从表面上看来，贵族还是艺术家的保护者，并对艺术家提供音乐创作的资金。但是此时的艺术家不再时刻想依附于保护者的赞助，开始追求自由的音乐创作。贝多芬无论是在战争的大炮下，还是革命暂时的和平，他都没有停止音乐创作。各国君主组成了“神圣同盟”统治和镇压人民，封建主义在欧洲全面复辟。维也纳也恢复了秘密警察制度。任何人都有可能受到监视，出版、印刷、通讯都要接受检查，连自然科学的书籍也遭到查禁。统治阶级为了掩饰他们的黑暗统治，竭力提倡享乐主义。贝多芬面对这种社会现实，心情很沉痛。看着充斥维也纳的享乐主义的艺术，贝多芬不肯随波逐流去迎合庸俗的趣味。他潜心研究民间音乐，包括民歌。贝多芬在 1820 年致信给西姆罗克先生时，曾说过：“我认为搜寻民歌比搜寻受到高度称赞的英雄人物更好。”^[14]

2、疾病对创作的影响

贝多芬在创作第三十二首《c 小调奏鸣曲》(op.111) 时，饱受疾病的痛苦。他于 1821 年致信给莫里斯·施勒辛格中写道：“我告诉您在过去的六周中，我因严重的风湿症侵袭而病倒了。”^[15]同年他给费迪南德·里斯的信中也提到：“由于在过去的 6 个月当中，我的身体又感到不适，所以……”^[16]与此同时，贝多芬多年争夺侄子的监护权，使贝多芬身心疲惫，尤其是他的侄子不争气，使得贝多芬心力交瘁。身体健康每况愈下和侄子带给他的烦恼，再加上贝多芬没有摆脱生活拮据的状态，让贝多芬越来越少的和人接触，略显孤独。贝多芬曾说过：“音乐是比一切智慧、哲学更高的启示，谁能渗透我音乐的意义，便能超越常人无以自拔的苦难。”^[17]但身体的状况并没有阻止贝多芬的音乐创作，反而成为其创作的精神力量。

对于身体缺陷，他曾写到：“有人鄙视，甚至对身体有缺陷的人不友善，这是很不公平的。一个人灵魂的完美使得他具有价值，值得人尊敬。我们难道没有见过这样的人，他们即没有高贵的出身也不富有，但他们能为教堂和社会做贡献。通常身体有缺陷的人比那些完美的人，具有更高尚的情操？”^[18]我们或许无法理解，也无法想象贝多芬在听不见声音的情况下，是如何谱写出这些伟大的作品。但是他能听见更深邃，更敏感的声音，因为他拥有常人没有的一种能力。这种能力就是人们常说的“内心的耳朵”。尽管他后期的作品在意境上很复杂，很难解释和理解，但我们仍然能够感受他音乐中的美，那是一种超越生命的伟大，表达人类最高精神世

[14] 杨孝敏译，《贝多芬书简》(下册) 广西师范大学出版社，2002 年，第 368 页。

[15] 同注 14，第 371 页。

[16] 同注 14，第 377 页。

[17] [法]罗曼·罗兰著，傅雷译《名人传》南京，译林出版社，2010 年，第 81 页。

[18] 转引自 Soo-Yun Lee: 《A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August》, 2003 年.P28.

界的美。“贝多芬的失聪或许是一种神奇的禁欲主义。”^[19]“失聪可以保护贝多芬的创造力，不受外界世界的伤害和诱惑。当他打算开始新征程时而不沉溺过去。这段新的征程带领他改变维也纳经典传统的音乐要素和步骤，开启新的音乐发展之路。”^[20]如果贝多芬耳朵失聪时就放弃创作，他就永远成为不了一个伟大的作曲家。但是他从未放弃，尽管生活中充满种种的艰辛和磨难，但他的音乐世界一直在不断发展着。最终，他在音乐的历史长河中开启一扇新的大门。贝多芬用自己的精神力量和强大的内心世界战胜了疾病带来的痛苦。他不仅学会了与疾病抗争，同时也找到了表达自己深奥内心世界的方式。他的作品承载了超越人生经历的完美和意义。

3、宗教的影响

贝多芬呼吁上帝帮他解除痛苦和磨难：“万能的上帝啊，请看看我的灵魂，看看我的心灵，那里充满了人性的光辉，充满了对美好事物的渴望。”^[21]很多学者认为把这些宗教和贝多芬的信仰联系在一起是不妥当的。或许这是真的。有可能贝多芬仅仅是用这些宗教来创作他的音乐。尽管贝多芬不是一个经常去做礼拜的虔诚的教徒，也不是一个正统的基督教信徒，但是从他的许多信件可以推断他是一个罗马天主教徒。我们可以肯定他仍然相信上帝的力量。尤其当他无法听到外界的声音时，他不得不寻找在另一个世界的超越。“贝多芬也许深受东方宗教的影响，因为东方宗教教导人们从系统需求上，远离与外界世界的附属，是获得智慧和成就的先决条件”。^[22]尽管贝多芬的宗教信仰是存在争议的，但有一点是我们不能忽视的，就是贝多芬从未放弃思考摆脱命运的力量和上帝。

4、启蒙运动的影响

贝多芬成熟在18世纪，这个世纪的音乐精神高度集中反映在他的音乐作品中，“狂飙”运动让贝多芬认识到自由的可贵。他从不曾逃避生活中的问题和挫折。相反他能认识到这些磨难，并将其升华到他的音乐中，这也是他的伟大之处。基于这一点，我看到他后期作品中包含的两个大要素。一个要素是他在生活中所受到的磨难；另一个就是他内心世界的升华。这也是贝多芬能成为音乐史上一个用灵魂谱写乐章的作曲家的重要原因。

贝多芬生活在启蒙运动时期，那是一个通过观察自然和依靠人性来发现真理的时代。“启蒙运动的核心动机是将人的理性思想奉为神明”。^[23]在那个时代，很多人认为上帝是存在这个世界上的，但他们拒绝接受正统基督教信条。“对于贝多芬来

^[19] 转引自 Soo-Yun Lee: *A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August*, 2003年.P8.

^[20] 同上, p9.

^[21] 同上, p15.

^[22] 同上, p15.

^[23] [美]保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，《西方文明中的音乐》，贵阳：贵州人民出版社，2009年，第642页。

说，他的爱国宗教信仰屈从于启蒙运动，尤其是康德学派的思想 and 道德论。”^[24]

“康德学派的人相信人类拥有自由的意志，尽管他们既不需要上帝的意志，也不需要法律条款来理解他们的行为责任，正是这种自由证实了人类在上帝面前，仍然有自己主观的信念。”^[25]

小 结

启蒙主义和法国革命深深影响了贝多芬的生活和音乐创作，作为一名音乐家他不再从属于某个宫廷、某个教会。“自由、平等、博爱”对于贝多芬来说，不仅是政治信念，更多的是他音乐创作的精神追求。钢琴奏鸣曲作为贝多芬音乐创作的重要领域，成为学者研究贝多芬音乐的重要研究对象。贝多芬钢琴奏鸣曲大多为三乐章和四乐章的套曲。贝多芬晚期钢琴奏鸣曲将连接部和结束部的功能大大加强，并扩展了展开部的规模。贝多芬钢琴奏鸣曲的再现部动力性增强。他有意识模糊音乐的段落感，使音乐整体感增强。在晚期作品中，音乐的表现手法和精神层次的表达，和浪漫主义有着千丝万缕的联系，预示着浪漫主义即将来临。

^[24] 转引自 Soo-Yun Lee: *A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August*, 2003 年.p14.

^[25] 同上, P14.

第二章 曲式结构分析

贝多芬第三十二首《c小调钢琴奏鸣曲》(op.111),共两个乐章组成,题献给鲁道夫大公爵,创作于1821—1822年。两个乐章似一问一答,钢琴家路易·肯特纳认为:“这首乐曲像贝多芬晚年对于已经消逝的年华和一生中所发生的重大事件做了一个回顾,并从中得出了最后的结论。”^[26]由此可见,正确把握和理解这首作品的音乐特征,会更全面地认识和了解贝多芬在这一领域的贡献。

赵晓生认为:“贝多芬是一位对整个音乐结构很敏感的作曲家,他作品中的单个乐句抽出来,都可以看到他整体的结构感,而不会像肖邦的音乐那样花枝招展。”^[27]贝多芬于1800年说道:“人们总是在进步的,在这短短几年里起了什么变化,你是知道的。多数人在艺术上不断进步,少数人则满足于自己过去的作品。”^[28]由此可见,贝多芬音乐作品的创作思想和创作手法上,是不断发展和创新的。所以,通过对他的音乐作品进行曲式分析,能够帮助我们准确的把握和理解这首作品的音乐特征。

第一节 结构分析(一)

人民音乐出版社2002年出版的《乐器曲式学》一书,是由魏纳·莱奥^[29]编著,于1954年出版,至今已近60年,深深影响了国内学者对贝多芬音乐研究的视角。随着时代的变迁、社会的发展,对这首作品涌现出新的观点。但还是有学者接受并认同这本书的研究方法和音乐观点。这本书对贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲每一首作品的曲式结构都逐一进行了研究,关于最后一首奏鸣曲op.111的结构分析如下:

一、第一乐章

Maestoso—Allegro con brio ed appassionato(庄严的一热情充满活力的快板),4/4拍,奏鸣曲式。

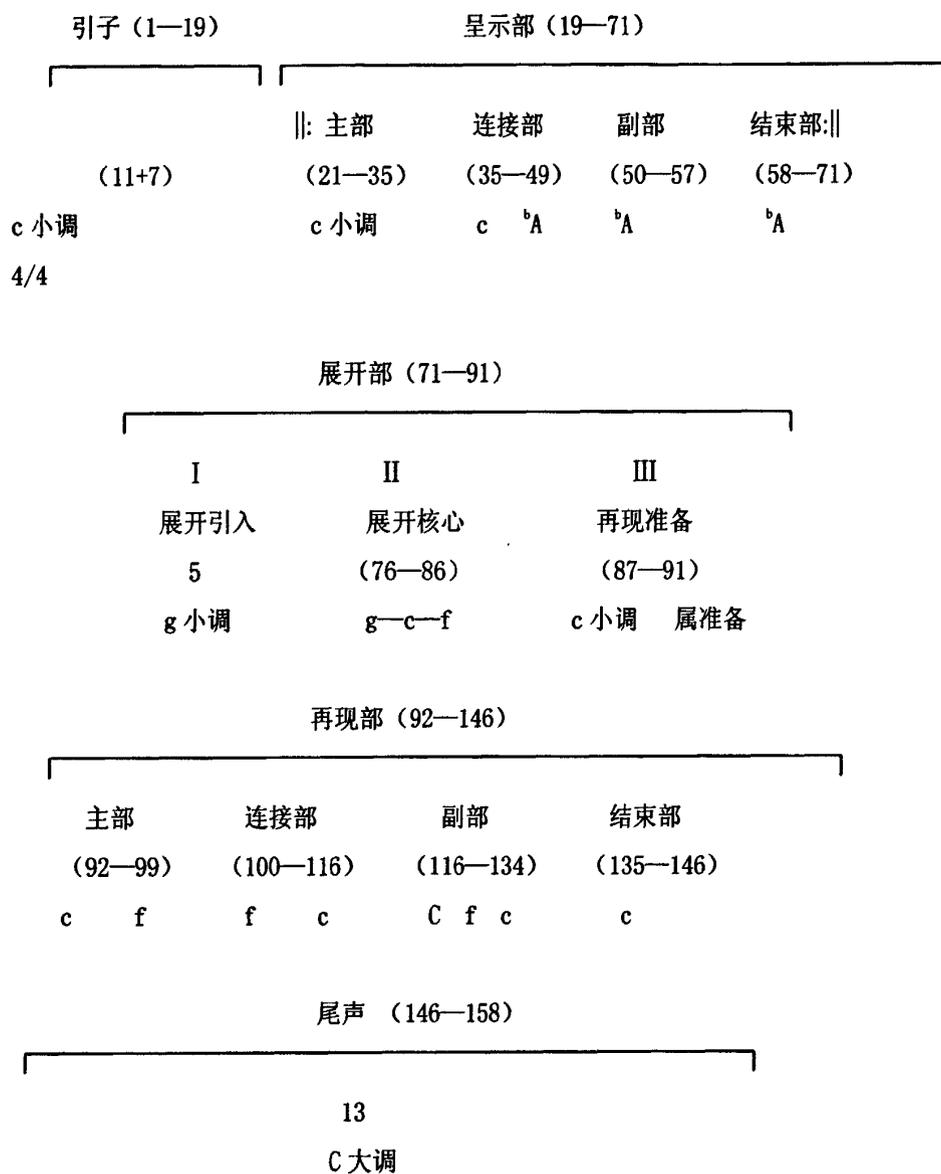
^[26] 李近朱著,《乐圣贝多芬》,上海人民出版社,1997年,第263页。

^[27] 赵晓生著,《钢琴演奏之道》,上海世界图书出版公司,1997年,第222页。

^[28] 杨孝敏译,《贝多芬书简》(下册)广西师范大学出版社,2002年,第246页。

^[29] [匈]魏纳·莱奥著(Weiner Leo,1882—1960),匈牙利音乐理论家、作曲家。

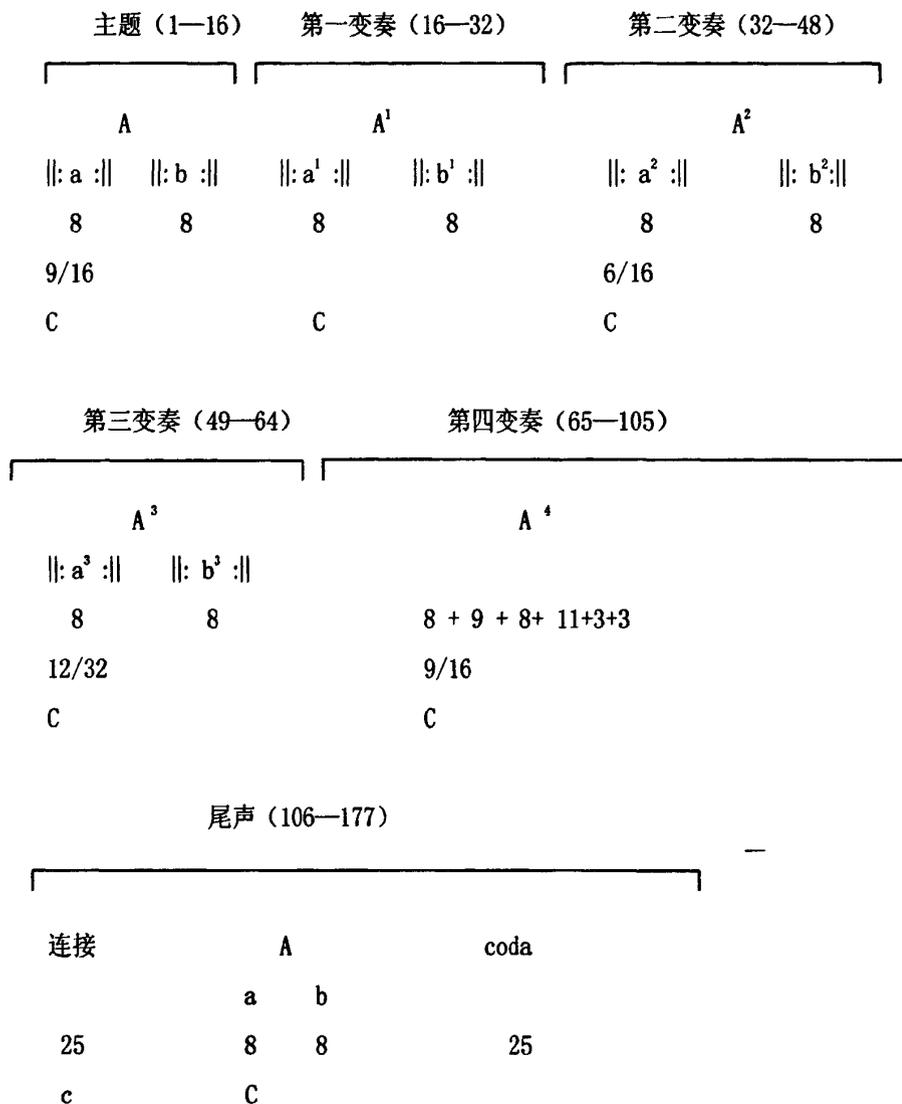
图示 1: 第一乐章



二、第二乐章

Arietta: Adagio molto semplice e cantabile(小咏叹调: 非常单纯而如歌的柔板), 9/16 拍, 为变奏曲式。

图示 2: 第二乐章



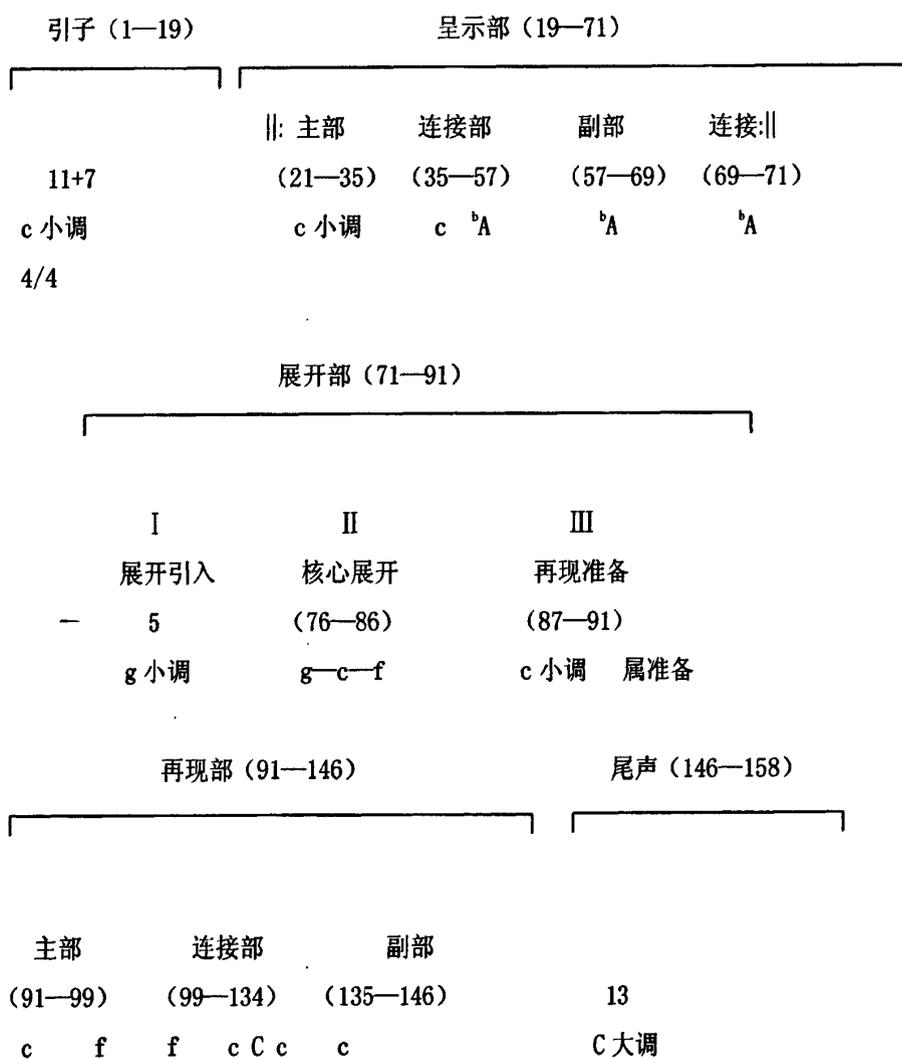
第二节 结构分析 (二)

近十几年来, 音乐研究有了长足的发展, 随着人们对贝多芬音乐不断的深入研究、研究方法不断进步、研究视角不断变换, 很有必要对这首作品重新审视。笔者再一次对这首作品的结构进行分析, 观点略有不同: 第一乐章的副题划分不同; 第二乐章是由一个主题和五个变奏组成。结构图示如下:

一、第一乐章

Maestoso—Allegro con brio ed appassionato(庄严的一热情充满活力的快板), 4/4 拍, 奏鸣曲式。

图表:3: 第一乐章



引子 (第 1—19 小节): 庄严的, 由两句对比性乐句组成。第一乐句 11 小节, 动机由复附点节奏构成并展开。在第 10 小节, 第一次出现增六和弦, 解决到属和弦上, 乐句以半终止结束。第二乐句由 8 小节组成, 结束在属和弦上。这个引子节奏缓慢, 篇幅不长, 但充满了活力和情感, 使人没有想到呈示部会是个壮丽的情绪。“第 32 首奏鸣曲开始的 5 个小节更像极度痛苦的呐喊而不是反抗的呼喊, 紧接着是

温暖深情的 5 个小节，这似乎是贝多芬在用温柔的感情看待自己的悲惨的境遇，用他的手去发现音乐的真谛。”^[30]引子巧妙的营造了贝多芬不安的情绪，并没有呈现主题的乐思，使得主题的出现让人出乎意料。

呈示部（第 19—71 小节）：前两小节是主部主题核心动机的先现，预示着主题即将来临。主部为双句体对比性乐段（第 21—35 小节），第一乐句 8 小节，两个声部相隔八度齐奏主题，气势宏伟，但以 *p*（弱）进入第二乐句。第二乐句采用四声部的音乐织体，主题旋律呈现在高音声部上，主部结束在半终止上。连接部（第 35—57 小节），音乐材料由主题的动机展开，采用了二度上行模进的技法进行发展，在第 44 小节处，调性由 *c* 小调转到 $\flat E$ 大调，调性做好了副题进入的准备。但副题并没有很快进入，而是在第 58 小节进入副题。不能将第 58 小节作为副题的开始，在音乐材料上这个乐句是从引子其中的动机中提炼发展而成；在和声上，这个乐句结束在主和弦的第二转位上，不能单纯的将这乐句划分为副部。由两小节八度齐奏的华彩，将音乐连接进入副部。副部（第 57—69 小节），音乐材料采用主部主题的动机发展而成，副部主题先是在低音声部第一次呈示，接着在低音声部进行第二次呈示，两个声部互换后，双手齐奏将音乐推向 *ff*（很强），结束了整个呈示部。贝多芬没有采用传统奏鸣曲的主题和副题具有鲜明的对比性的创作技法，而是将主题的动机不断的发展，乐思具有高度的统一性。没有结束部，采用了两小节短小的连接，也是运用主部主题的动机，为展开部做准备。主部主题的动机在副部中不断的发展，引出的展开部仿佛是继续主部音乐的发展。呈示部是整个音乐发展的基础，通过主题的陈述表达了贝多芬创作这首作品的基本乐思。

展开部（第 71—91 小节）：经过第 70、71 小节，音乐进入到展开部。展开部采用了主部主题的音乐材料进行展开。第一部分（第 72—76 小节），在 *g* 小调上，双手八度奏出主部主题。第二部分（第 76—86 小节），音乐具有赋格风格，主部主题动机采用复调织体，以四度关系在各声部依次出现。调性转为 *f* 小调。第三部分（第 87—91 小节），将主部主题的核心动机发展，调性转回 *c* 小调。虽然在旋律上出现了主部主题，但在和声上是长达 7 小节的属持续，这里是假再现。展开部的规模不大，采用了比较典型的复调音乐的展开手法，表现了贝多芬深刻、内省的精神。

再现部（第 91—146 小节）：再现部的主部只有 8 小节，和呈示部的主部相比较，再现部的主部大大紧缩，只将主题呈示一次，结束在 *f* 小调的半终止上，进入连接部。连接部（第 99—134 小节），音乐采用呈示部中的连接部材料进行发展，主题核心动机经过三次模进发展，结束在 *c* 小调的属和弦上。后面是 16 小节反复的双乐句，音乐材料采用引子的部分动机发展而成，音乐在 *C* 大调上稍作停留，又回到 *c* 小调

^[30] 转引自 Soo-Yun Lee: 《A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August》, 2003 年 p28.

上,经过三小节有力的八度齐奏音乐进入副部。副部(第135—146小节),共有12小节,音乐材料同样采用了主题动机发展而成,并依次在低音声部和高音声部分别呈现。没有结束部,音乐进入到尾声。

尾声(第146—158小节):音乐材料采用主要主题的音乐动机发展而成。第150小节,调性由c小调向f小调偏离,在第156小节,调性转为C大调。C大调片段的出现,为第二乐章的调性做好了准备,预示了末乐章的调性。终止式采用传统的下属—属—主的和声功能,结束在完满终止上。音乐不断的减弱,在PP(很弱)中结束第一乐章。

二、第二乐章

Arietta: Adagio molto semplice e cantabile(小咏叹调:非常单纯而如歌的柔板),9/16拍,为变奏曲,由一个主题、五个变奏及尾声组成。

图示4: 第二乐章

主题 (1—16)		第一变奏 (16—32)		第二变奏 (32—48)	
A		A ¹		A ²	
: a :	: b :	: a ¹ :	: b ¹ :	: a ² :	: b ² :
8	8	8	8	8	8
9/16				6/16	
C	a C	C	a C	C	a C
第三变奏 (49—64)		第四变奏 (65—130)		连接 (105—130)	
A ³		A ⁴		连接 (105—130)	
: a ³ :	: b ³ :	a ⁴	b ⁴		
8	8	8 + 9 + 8 + 11+3+3		25	
12/32		9/16			
C	a C	C	E		

第五变奏曲 (130—160)			尾声 (160—178)		
A ⁵					
a ⁵	b ⁵	连接	a ⁶		
8	8	5 + 8	9	3	3 3
C	a C		C		

贝多芬晚期作品中较多使用了变奏曲式：《第九交响曲》(op. 125) 第三乐章、《降E大调弦乐四重奏》(op. 127) 第二乐章、《升c小调弦乐四重奏》(op. 131) 第四乐章、《F大调弦乐四重奏》(op. 135) 第三乐章、《迪亚贝利钢琴变奏曲》(op. 120)、《E大调钢琴奏鸣曲》(op. 109) 第三乐章以及本文要研究的《c小调钢琴奏鸣曲》(op. 111) 的第二乐章。贝多芬晚期作品有 14 首，采用变奏曲的作品占有一半的数量，由此可见，贝多芬通过采用变奏曲的形式来表达他深厚、真挚的情感，这是他晚期作品的一大特点。

这首小咏叹调包括了主题及同一主题的五個变奏曲，然后到尾声。“变奏紧扣主题，情感从孤独的氛围继而转向悲壮的氛围，即使看起来离主题很遥远。”^[31]，跟随音乐，变奏曲能带领我们去探索作者的内心世界。在这首变奏曲中，我们能发现一些哲学意味，会感受到贝多芬强烈的感情。第二乐章与第一乐章在音乐性质上是对比，但在内容阐述和乐思发展上，可以说第二乐章是第一乐章的继续。

主题（第 1—16 小节）：贝多芬将这首变奏曲加上“Arietta”，意为小咏叹调。主题的结构为再现的单二部曲式，由两个对比乐段构成。主题音乐采用四声部音乐织体，主题核心动机由三个音组成，富有歌唱性，旋律简朴抒情呈示在高音声部。在主题结束时，贝多芬巧妙的将最后一个音结束在主和弦的三音上，不圆满终止。

第一变奏（第 16—32 小节）：旋律增加了辅助音，乐音变得更加丰富、活跃。整个变奏以一种有序的方式，极大地从简单的三个音符组成的核心动机扩展。其和声原型和旋律保持基本不变，只是将织体丰富，低音声部为“锯齿”式的折线性进行，使音乐更加情感化。

第二变奏（第 32—48 小节）：在第二个变奏曲中，我们感受到节奏加快了，因为贝多芬把节拍转到 6/16，改变了节奏的韵律，然后一直同样保持这种节奏。在这个变奏中，贝多芬细致巧妙的将旋律添加了许多小二度经过音，旋律得以丰富。但主题轮廓依然清晰，音乐情绪由深情引向明快。第二变奏中的 a 部分的音乐织体为三声部，b 部分织体为四声部，保持了主题内省的复调特点。

^[31] 转引自Soo-Yun Lee: 《A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August》, 2003年,p32.

第三变奏（第 49—64 小节）：在第三个变奏曲中，贝多芬把节拍改成 12/32 音步，而原来的三个音符组成的动机，被变奏为带有切分节奏的三十二分音符和六十四分音符。这里传递了欢快和力量。该变奏曲中采用强有力的韵律双重进行，而且秩序井然。也采用了强音、弱音和急速的动态变化，这让我们想起了前一个乐章。但是这些音乐材料以另一种方式在该变奏呈现的。第一个乐章中出现在让人意想不到的强音，表达了生活中意想不到的痛苦和磨难，但是这里是贝多芬想通过强音加强极度的欢乐欢腾的氛围。

第四变奏（第 65—130 小节）：呈现了一个平静的双重变奏，贝多芬没有反复主题，而是在前半部分写了两个独立却连贯的变奏，在后半部分有为之写了相对应的结尾。在这个变奏中，音乐由三十二分音符和十六分音符构成，整个音乐沉浸在 pp（很弱）中，但依然可以从轻盈而宁静中听到主题的性格。第四变奏表达了超凡脱俗的精神。“贝多芬是一个音乐大师。没有一个作曲家可以把握好强音和持续弱音的关系。也没人能完全理解，简单的重复可以产生巨大的力量。紧张的情绪就会出现。”^[32] 小连接的颤音将调性转为^bE 大调上，在第 118 小节中，高音和低音相隔五个八度，并且都是歌唱性的单音旋律，但这个孤独惆怅的音乐只是短暂的呈示，便回到 C 大调中。

第五变奏（第 130—160 小节）：主题在这里没有反复，只变奏呈示了一次。采用四声部音乐织体，主题清晰可见，像是交响化的变奏。充分的发挥了主题歌唱性的特性。经过第三、第四变奏的性格变化，第五变奏回归宁静的意境。

尾声（第 160—178 小节）：整个音乐很自然的发展下来，作曲家仿佛是想表达一种追求永恒、时光停留心境。通过和前面在 G 音上的颤音，我们似乎可以看到真正的天堂。一直往前走，没有回头。这个结尾部分在 C 大调建立的和弦，仿佛告诉了我们贝多芬面对尘世纷争的烦恼已尘埃落定。贝多芬根本就不需要刻意的去塑造一个完美的结局，因为那根本就不是结局。宁静的结尾，仿佛预示着另一个美丽天堂生活的开始。整个发展部分的开始和结尾都运用了简单的 C 调和弦。我坚信，最后一支奏鸣曲，贝多芬是想寻找一种方式来表达他不为人知的内心世界和情感。通过结束部分，我们能够很好的感受到这奇妙的心灵之旅，完全沉浸在作曲家生命永恒的世界中。

这首奏鸣曲的第二乐章，总的看来还类似复三部曲式的结构：第一、二变奏是 A 部，第三、四变奏仿佛是对比的 B 部，第五变奏是变化再现的 A' 部。可以说，贝多芬在这首变奏曲中，借鉴了复三部曲式创作原则的一些因素，使音乐发展的起伏和发展得到更好的安排，加强了作品表达内容的艺术感染力。通过分析可以看出贝多

^[32] 转引自 Soo-Yun Lee: 《A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August》, 2003 年.p69.

芬在音乐创作时，注重音乐情感表达完整，音乐结构为音乐内容服务。

小结

这首奏鸣曲由两个乐章构成，第一乐章为奏鸣曲式，第二乐章为变奏曲式，并类似复三部曲式的结构。通过曲式分析研究，得出两种不同的结构划分：结构分析（一），为第一乐章奏鸣曲有结束部。第二乐章由一个主题和四个变奏构成；结构分析（二），和结构分析（一）比较，第一乐章的副部划分不同，没有结束部，直接进入展开部。第二乐章由一个主题和五个变奏组成。本人认同结构分析（二）的观点。作品中，贝多芬没有使用繁多的音乐材料，主题动机贯穿于整首作品，使音乐连贯性加强。音乐框架鲜明，结构简洁。

第三章 创作特征

第一节 套曲布局

一、两个乐章的统一性

奏鸣套曲是器乐创作中运用最为广泛的套曲曲式。要求整体构思清晰，各个乐章都要服从乐曲整体的构思。贝多芬一生共创作了32首钢琴奏鸣曲，其中有14首是三个乐章，12首奏鸣曲是四个乐章构成。贝多芬的最后一首钢琴奏鸣曲，并没有采用古典时期确立的奏鸣曲三乐章、四乐章的曲式结构，而是由两个乐章构成。打破了“快——慢——快”的三乐章创作模式，同时增强了作品中的音乐对比和展开。

op.111的音乐内容依靠两个乐章来阐述，将奏鸣曲套曲的曲式意义发挥到了极致，音乐内容从套曲中得以体现：第一乐章为奏鸣曲式，第二乐章为变奏曲式。两个乐章之间有着紧密的联系。不仅表现在音乐内容上，在结构上也能看到它们的对话与关联。贝多芬充分利用了奏鸣套曲的曲式，来承载他深刻的音乐思想和内容。虽然这两个乐章有自己的音乐形象、音乐情绪：第一乐章激动不安，但充满力量的悲壮气氛；第二乐章表现出贝多芬超凡脱俗的精神境界。整曲的乐思一气呵成，恰当的将贝多芬创作构思完全概括出来。音乐表现了贝多芬战胜困难的决心和经历过风雨后心灵上的慰藉，此时不需要再有一个热闹的或谐谑的第三乐章。在这首乐曲中，两个乐章的结构完整的将贝多芬精神境界表达出来。这表明贝多芬在音乐创作时，将情感表放在首要地位，结构是为了表现音乐情感服务的。同时情感的需要，也是贝多芬对曲式结构改革的内在动力。

二、奏鸣曲式的变化

“奏鸣曲式是以对比（表现为矛盾冲突或相互配合）、发展和统一的原则为基础所形成的一种大型曲式。”^[33]“奏鸣曲式是大的三段体结构：A呈示部—B展开部—A¹再现部。它反映了欧洲哲学思辨的‘三段论’或‘三位一体’的模式；另一方面是两个相对立的主题之间矛盾、对比、冲突和统一的集中表现，反映了矛盾双方对立统一的思想”。^[34]第一乐章采用奏鸣曲式，贝多芬并没有超越传统的奏鸣曲结

^[33] 吴祖强，《曲式与作品分析》，北京：人民音乐出版社，2003年，第210页

^[34] 赵晓生著，《钢琴演奏之道》，上海世界图书出版公司，1997年，第191页

构，但贝多芬晚年对奏鸣曲的理解产生了新的变化，主题音乐材料的运用和设计均产生新的特征和浪漫倾向。

1、“引子”功能加强

引子在传统的奏鸣曲乐章中，具有引导呈示部的作用。贝多芬在这首作品中将引子的规模扩大。由19小节组成的引子，为整首乐曲的背景和音乐情绪起到了很好的铺垫作用。引子在第一乐章中营造了一种不安的情绪，并没有呈示主要的主题乐思，使呈示部主题的音乐出现，让人觉得在意料之外。

2、音乐材料对比不强烈

第一乐章呈示部中副部的主题材料，是由主部的主题动机展发展的，没有新的音乐材料出现。音乐材料对比不明显，只是调性不同。这样的创作技法，使主题和副题之间的对比被消弱，促成展开部失去乐思发展的矛盾依据。贝多芬在创作这首作品中，展开部没有大篇幅的展发展，而是采用赋格的手法，将主题音乐材料进一步发展，展现出贝多芬深刻的思想境界。

3、省略结束部

在第一乐章的呈示部中，典型奏鸣曲式的结束部作为独立结构被省略，音乐直接从副部进入了展开部，使得音乐的发展充满了动力。从中可以看到，贝多芬有意要模糊奏鸣曲的段落感。展开部与再现部之间的界限再一次被音乐的持续发展所淡化，仅仅成为音乐持续推进所达到的一个高点。

4、简洁的展开部

在展开部中，贝多芬没有采用繁复的音乐素材，而是再一次将主题的音乐材料加以展开，篇幅不再冗长，展开部尽量简洁，使展开部具有连接性和过渡性的作用。贝多芬将主题的动机在不同的声部加以展开，最大限度的发挥了主题在音乐中的创作潜力。

在总的结构方面，第一乐章保留了古典传统奏鸣曲式的轮廓，由三个基本部分和两个附加部分即引子和尾声组成，并且呈示部反复一次。由于第一乐章中的段落对比趋于模糊，使得段落之间的联系更加紧密，也使得奏鸣曲更加具有整体性。

三、变奏曲的使用

贝多芬晚期的音乐创作十分重视变奏技巧的运用。1823年创作了《迪亚贝利变奏曲》(op.120)，这一作品影响到舒曼^[35]《交响练习曲》(op.13)、勃拉姆斯^[36]《亨德尔主题变奏曲》(op.24)的创作。贝多芬著名的《第九交响曲》(op.125)也是使用了变

^[35] 罗伯特·舒曼 (Robert Schumann 1810—1856) 德国音乐家。

^[36] 约翰内斯·勃拉姆斯 (Johannes Brahms 1833—1897) 德国音乐家。

奏技巧。使用变奏技巧成为贝多芬晚期音乐创作的特点之一。变奏曲是“由代表基本乐思主题的最初陈述及其若干次变化的重复或展开（称为“变奏”）所构成的曲式成为变奏曲。”^[37]变奏曲可以给作曲家想象力以广阔的天地，同时又能将它约束在同一个主题的范围。贝多芬将抒情歌唱式的主题，通过变奏的创作形式，展现了作曲家内心丰富的情感。

晚年贝多芬生活拮据、身体健康每况愈下、耳疾严重恶化，需要用谈话簿与人交流。这些都深深影响了贝多芬的音乐创作。采用变奏曲式具有对同一主题的辩证统一式的发展，同样也适应了贝多芬省内省深刻的精神境界。这时的传统奏鸣曲式不足以展现贝多芬晚期思想的变化。贝多芬内心对自由的追求、对英雄主义的崇拜，使他刻意回避了古典音乐典雅的慢板乐章，而将快板乐章的篇幅加长，来表现作曲家内心对生活的热爱，对生命的理解。可以说，采用变奏曲作为末乐章，体现了作曲家的音乐结构服从于音乐内容的要求。

末乐章采用变奏曲式，增强了末乐章在乐曲中的作用，改变了乐曲的中心地位。第一乐章篇幅较短，第二乐章相对宏大。第一乐章共有158小节，第二乐章共有177小节，从小节数量上比较，第二乐章比第一乐章多19小节。但从实际演奏所需的时间上比较，第二乐章却多出第一乐章一倍。各个变奏从不同方面来展示主题音乐的基本情绪：第一个变奏将主题的音乐情绪活跃明快起来，第二变奏进一步增强了音乐流动性，第三、第四变奏是全乐曲的中心，通过“性格变奏”，增加了音乐的对比性。第五变奏通过长长的颤音再一次展现了主题的宁静。可以看出，贝多芬在每一次在变奏中，都保留了整个主题的基本结构，同时又发展出新的音型、节拍、节奏和织体，使每一次变奏，在音乐中都能发现作曲家新的思想深度。

第二节 主题

一、采用“狂飙”动机

钱仁康先生认为：“狂飙突进运动（Sturm und Drang）是18世纪70年代至80年代在德国掀起的反封建制度、提倡个性解放和创作自由的文学运动。”^[38]“狂飙”一词来源克林格^[39]的戏剧《狂飙与突进》（1776年）。“狂飙”运动在文学界代表人物是歌德、席勒^[40]（1759—1805）等。这一运动在音乐界早期代表人物是C.P.E.巴

^[37] 吴祖强，《曲式与作品分析》，北京：人民音乐出版社，2003年，第192页。

^[38] 赵晓生著，《钢琴演奏之道》，上海世界图书出版公司，1997年，第28页。

^[39] 弗里德里希·马克西米利安·冯·克林格（Friedrich Maximilian von Klinger，1752—1831），德国戏剧家。

^[40] 约翰·克里斯托弗·弗里德里希·冯·席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller，1759—1805）德国诗人、哲学家、历史学家和剧作家，德国启蒙文学的代表人物之一。

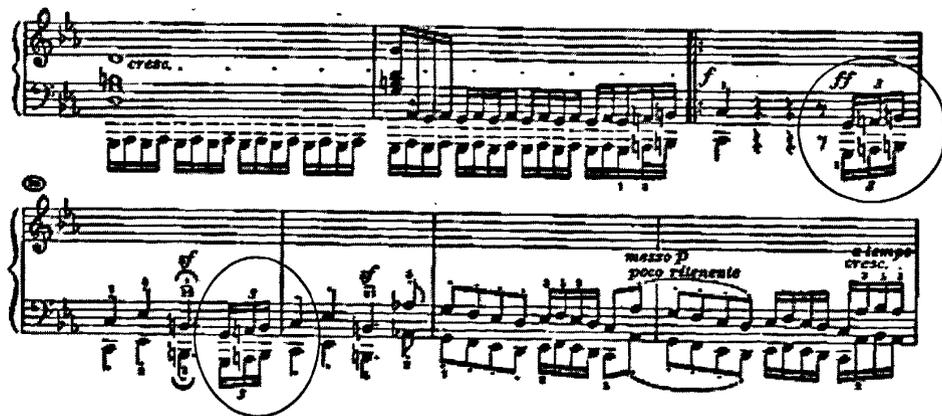
赫和格鲁克^[41]等。青年时代的莫扎特也深受这一思想的影响，“这种‘狂飙突进’的思想出现，经常在作品中以‘狂飙’主题出现，表现出来一种勇往直前、突飞猛进的精神状态。‘狂飙’主题的特征是屡次出现V—I的抑扬格牵引式（Tirade）动机。如莫扎特《C大调管风琴和乐队奏鸣曲》（KV329）。”^[42]

谱例 1: 莫扎特《C大调管风琴和乐队奏鸣曲》（KV329）第一乐章主部主题（第 1—4 小节）



贝多芬同样深受狂飙运动的影响。在这首奏鸣曲中的第一乐章中，他使用了“狂飙”主题动机：G—A—B 组成的三连音在后半拍上出现，连接到下一强拍的 C 音上。在呈示部的主部主题中，“狂飙”动机的运用，将贝多芬战胜困难的决心、对生命的热爱表现得淋漓尽致。英雄气概的“狂飙”主题，使音乐中充满了无穷的动力。

谱例 2: 第一乐章主部主题（第 18—21 小节）



进入展开部，贝多芬将这一“狂飙”主题展开展展，使音乐具有一定的继承性，延续了主部主题这种动力十足的音乐表现力。

^[41] 克里斯多夫·维利巴尔德·格鲁克（C. Gluck, 1714—1787），德国作曲家。

^[42] 钱仁康著，《钱仁康音乐文选》（下册），上海音乐出版社，1999年，第28页。

谱例 3: 呈示部到展开部的连接 (第 71—72 小节)

之后,“狂飙”主题同样在再现部再次呈现。

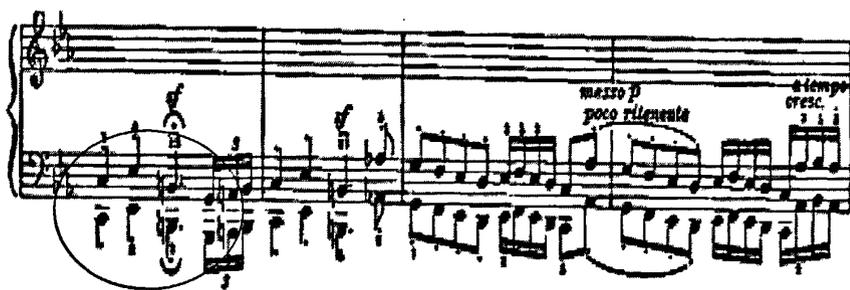
谱例 4: 第一乐章再现部 (第 92、93 小节)

谱例 5: 第一乐章再现部 (第 99、100 小节)

二、三音一体的核心动机

在第一乐章呈示部主题中，贝多芬用 C— E^{\flat} —B 三个音组成了乐曲核心主题。前两个音为四分音符，后一个音为附点四分音符，并用 *sf*（突强）弹奏，整个核心主题采用断奏，为整个主题蕴藏了十足的发展动力。这个核心主题简练而实用，塑造了坚定、果断、顽强的音乐性格，使音乐毫不娇柔作造的展开，并主导了展开部的音乐内容。

谱例 6：第一乐章主部主题（第 20 小节）



在第二乐章“小咏叹调”的主题动机也是由三个音构成：C—G—G。前两个音从弱拍开始，并有连线相连，音乐强调重拍上的 G。这样既增强了旋律的歌唱性，又不失节奏律动的动感，将贝多芬深刻内省的思想平静自然的表达出来。

谱例 7：第二乐章小咏叹调主题（第 1—6 小节）



三、主题旋律整体呈上升状态

这首作品的第一乐章呈示部主题旋律总体向上进行，音域较广并时间较长，同时伴随着渐强，表现了高涨的音乐情绪。这种旋律像一股势不可挡的激流，将音乐

中蕴藏的力量爆发出来。贝多芬在钢琴奏鸣曲创作中，经常采用这种旋律型。

这首奏鸣曲第一乐章中的主题旋律在急剧上升前，有一次重复动机的创作手法，这加强了音乐力量的积蓄，为音乐发展提供了无穷的动力。通过主题旋律结尾处的急剧上升，增强了音乐的紧张性和戏剧性，将贝多芬内心的英雄性和斗争性表现出来。这种直线上升的旋律型伴随急促的三十二分音符，超脱了传统古典音乐的典雅风格，将贝多芬个人追求“自由”的精神表现得一览无遗。贝多芬通过主题阐述了他个性化的情感表达，具有浪漫主义意识。

谱例 8：第一乐章主部主题后四小节（第 24—28 小节）

第三节 旋律

一、旋律歌唱性

第二乐章题为“小咏叹调”，贝多芬晚期尝试着加入人声的音乐效果，丰富纯器乐作品的音乐表现力。瓦格纳曾认为：“贝多芬最大的影响归因于他打破了器乐的界限，接受了声乐与器乐统一的信仰。”^[43]这首奏鸣曲的第二乐章主题本身很简单，旋律空旷、广阔。让我们体会到作曲家内心的世界：仿佛斗争已经过去，心境已变得优雅，贝多芬用爱之歌来拥抱整个世界并安慰、温暖着我们。

第二乐章柔板中，三个音组成的旋律动机简练而流畅，如同一个不完整的圆。这个圆包含了很多乐观、悲观、精神、物质，并最终将它们整合在一起表现出来。

^[43] [美] 保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，《西方文明中的音乐》，贵阳：贵州人民出版社，2009年，第680页。

简单的三个音符组成的动机出现在每一小节，节奏舒缓，音乐让我们感到心灵的平静和祥和。小咏叹调的主题，又如同德国古老的民歌，晶莹剔透、宁静而内敛，给人返璞归真、万物归宗的感觉，具有田园夜色般的宁静。贝多芬通过歌唱性的质朴旋律，仿佛在用温暖的情感来看待自己的悲惨境遇，运用独特的技巧来展现音乐的真谛。

参见谱例 7：第二乐章主题

二、大量使用颤音

1、短颤音

贝多芬晚期作品的另一个特点就是频繁使用颤音。在第一乐章的引子主题中，贝多芬用短颤音表现了忧郁不安的情绪。短颤音的出现，给动力十足的动机增添了少许的沉思。形成了两种音乐形象的对比。这种创作手法的使用，给整个乐章的发展带来了无限的张力。

谱例 9：第一乐章引子（第 1 小节）



2、长颤音

第二乐章中，贝多芬通颤音，很好的控制了音乐的高潮，并制造了紧张音乐氛围。这首钢琴奏鸣曲中使用大量颤音，带领我们在天空和大地飘荡，仿佛我们身边的一切都终止了，世界达到了永恒。这也让我们想到灵魂和肉体分离的时刻，有一种超凡脱俗的情怀，具有浓厚的宗教气息。很难想象，这些犹如天籁般的音响，是在贝多芬完全失聪的状态下创作的。由此可见，贝多芬通过长颤音表达了内心的精神世界。这里没有迫切的情感交流，用长颤音抒发了一种自信、宁静的情感，用平静的音乐语言阐述了内心的沉思。

谱例 10: 第二乐章变奏四 (第 106—117 小节)



第二乐章的尾声，贝多芬在主题的上方声部大篇幅的使用长颤音，长达 12 小节。长颤音和左手低音三十二分音符音型的共同使用，增强了中音声部主题旋律的歌唱性。长颤音产生飘渺的音响，仿佛贝多芬在向上帝招手，向世人告别；拭尽泪水，人将归去。贝多芬在作品中大量使用长颤音，增强了音乐的宗教性。

三、音域最大化

贝多芬十分重视钢琴的表现力，常常将钢琴的音域最大化的使用。在这首作品第二乐章中，将钢琴的音域发挥到极致。他将音高的强度和共鸣进一步发展，高音旋律和低音旋律最大相隔 5 个八度，这造成了宽广的音响效果，表达了超凡脱俗的内心精神。但这种音响仅仅两三小节的时间，后面急转而下，将音域回转到三个八度内。

参考谱例 10: 第二乐章 (第 118 小节)

第四节 节拍、节奏、速度

一、节拍

这首奏鸣曲第二乐章的节拍由 9/16 拍、6/16、12/32 组成。9 拍、6 拍和 12 拍都是三拍的倍数。“9 是 3 的三倍，三在西方世界中代表完整，它代表了所有产生和客观存在事物的完美平衡。莫利^[44]认为：‘长期以来数字三被认为是完美的，因为上帝是三位一体的’^[45]”。在中世纪，宗教对音乐节拍的划分有着重要的影响。“在弗朗科看来，因为基督教中的三位一体（圣父、圣子和圣灵）是最完美的，所以三分法也应该是最完全的……”^[46]尽管没有证据能证明贝多芬采用 9/16，其创作灵感来源于宗教，但我相信贝多芬如果没有精神维度是不可能完成这么伟大的作品。“音乐家经常会说他们的灵感来源于意识以外的东西。”^[47]这句话也同样适用于贝多芬。贝多芬晚期的生活经历，带给他更多对人生的感悟和思考。在晚期作品中，能够看到宗教对贝多芬音乐创作的影响。

在这首奏鸣曲的第二乐章中，主题和第一变奏为 9/16 拍，第二变奏为 6/16 拍，第三变奏为 12/32 拍，第四变奏、第五变奏回到 9/16 拍。第二乐章虽然节拍多变，听觉上也会感到音乐速度的变化，但实际演奏的单位拍没有变化。

二、节奏

节奏是音乐中不可缺少的要素之一，是音乐极其重要的表现手段，脱离节奏的音乐是不能存在的。音乐作品中鲜明的节奏特点往往能影响音乐的性格，贝多芬最后一首奏鸣曲的节奏特点，同样清晰阐述了坚韧不屈的音乐形象。

1、复附点

同贝多芬的《c 小调钢琴奏鸣曲》(op.13) 又名《悲怆钢琴奏鸣曲》相比较，这两首奏鸣曲引子中同样采用了附点节奏作为音乐开始，但最后一首钢琴奏鸣曲采用的是复附点节奏。这种复附点八分音符和三十二分音符这种长短节奏组合，加上减七和弦的应用，增加了音乐的张力和紧张性，造成不安的音乐情绪，更像作曲家内心极度痛苦的呐喊而不是反抗的呼喊。

^[44] 莫利（约 1300—1351 年），哲学家、数学家、学者。

^[45] 蔡良玉，《西方音乐文化》，北京：人民音乐出版社，1999 年，p49 页。

^[46] [美]马克·伊万·邦兹著，周映辰译，《西方文化中的音乐简史》，北京：北京大学出版社，2006 年，P46 页。

^[47] 转引自 Soo-Yun Lee: 《A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint The University of Texas at Austin August》, 2003 年.p58.

参见谱例 9：第一乐章引子（第 1 小节）

2、不完全小节

第一乐章音乐是从不完全小节开始，左手八度奏出的 $\flat E$ 为三十二分音符，突出了下一小节重拍上的强音，增强了音乐的动力性，丰富了音乐的英雄性和戏剧性。

参见谱例 9：第一乐章引子（第 1 小节）

在柔板的第二乐章，音乐同样由不完全小节开始。三个音组成的小乐句，前两音在弱拍开始，在音响上达到了倾向重音 G 的效果。这样的节奏布局，给歌唱性的旋律增添了动力感。

谱例 11：第二乐章主题（第 1 小节）



3、长短组合

在第二乐章中，贝多芬大篇幅的运用一长一短结合的节奏型。第二变奏，节奏主要由十六分音符和三十二分音符组成。这种一长一短的节奏特点使音乐动力性增强，将主题的音乐情绪由静转为动。

谱例 12：第二乐章第二变奏（第 33 小节）



第三变奏，贝多芬将这种一长一短的节奏加快一倍，让人仿佛听到了“爵士”

的动感。但这不是爵士，只是贝多芬运用这个节奏型来承载跳动的旋律，表达出潜藏在作曲家内心的激动和欢悦。这种“超古典”节奏的运用，使人怀疑是否因为贝多芬失聪，听不到声音效果。但正是如此，失聪带给贝多芬更自由的音乐感觉，去创造多种风格的音乐。

谱例 13：第二乐章第三变奏（第 47—49 小节）

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 47 to 49. It features a treble and bass clef with various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The instruction "L'istesso tempo" is written above the staff. The second system continues the piece, marked "sempre f".

4、连续使用三十二分音符

第四变奏大量使用了三十二分音符，这种细碎的节奏型用连奏弹奏，八分音符用断奏弹奏，同时演奏出 *pp* 的音响，使音乐达到另一种境界，仿佛微风摆动风铃置于音乐中。

谱例 14：第二乐章第四变奏（第 65—68 小节）

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 65 to 68. It features a treble and bass clef with rapid sixteenth-note passages. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). The instruction "leggiermente" is written above the staff. The second system continues the piece, marked "sempre pp".



三、速度

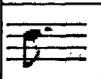
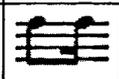
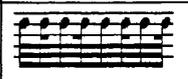
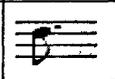
1、速度塑造音乐形象

第一乐章快板和第二乐章柔板，这两种速度突出了乐章之间的对比性和音乐内容上的层次感，反映出贝多芬晚期思想的探索和结论过程。第一乐章，引子采用 *Maestoso*（庄严的，慢于行板），呈示部采用 *Allegro con brio ed appassionato*（有活力而热情的快板）。在同一乐章中，采用两种速度，丰富了音乐形象的对比。第一乐章用快板速度，阐述了贝多芬晚年面对尘世纷争的沧桑；第二乐章小咏叹调使用柔板的力度，将温暖的乐思娓娓道来。贝多芬将速度与音乐形象结合得天衣无缝，展现出作曲家炉火纯青的音乐创作技术。

2、整体速度不变

第二乐章主题为 *Arietta*，意为小咏叹调，要求 *Adagio molto semplice e cantabile*（如歌的、单纯很慢的柔板）。变奏二、变奏三速度都标记为：*L'istesso tempo*，意为等速。贝多芬要求乐曲拍子变换时，每拍的速度依旧不变。由此可见，在第二乐章中速度没有变化，贝多芬将音符时值变短，来变化音乐的情绪，使音乐听起来越来越活跃。

图表 6：第二乐章节奏

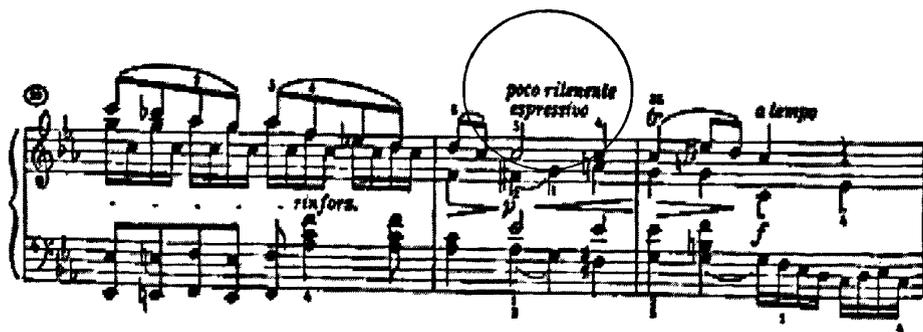
主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五
					

3、短小的渐慢处理

渐慢(*poco ritenente*)处理出现在呈示部的主题中，仿佛有些犹豫不定，但仅仅有三拍的时间，之后回到原速，音乐又回到勇往直前的坚定情绪中。有些速度变化，是在段落的连接处使用的。如呈示部中的主部到连接部之间，贝多芬使用了(*poco ritenente*)渐慢处理，并且要有 *espressivo*(表现力的)，后面加上短颤音，更加剧了乐

曲的犹豫情绪。这个犹豫乐思在第 35 小节回原速(a tempo)中结束，音乐重新回到坚韧不拔的英雄气概中。

谱例 15: 第一乐章主部结尾处 (第 33—35 小节)



有的渐慢出现在连接段落中，如第 53—55 小节，通过 ritardando—Adagio—Tempo 的处理，使音乐情绪变化自然，不留痕迹的过渡到连接部。这里的渐慢处理，突出了后面一串三十二分音符“意外”的出现。加强了音乐的对比性。

谱例 16: 第一乐章主部结尾处 (第 53—55 小节)



贝多芬虽然在这首奏鸣曲中，使用了一些速度变化，但不是像浪漫音乐时期那样的自由频繁使用。不恰当的速度往往会破坏音乐形象的准确性，导致形式与内容的不一致。贝多芬根据音乐内容、音乐情绪出发，大大增强了这首奏鸣曲的艺术感染力。这些速度记号是贝多芬自己标记上的，它们短暂而微妙，没有破坏整首奏鸣曲的节奏框架，很好的表达了贝多芬的音乐要求。

第五节 调性、和声

一、调性

奏鸣套曲往往要表达一个统一的内容，服从于乐曲整体构思，各个乐章的调性布局更是体现了既有独立意义又紧密联系的要求。一般情况下，首尾乐章的调性相同，中间的乐章采用对比调性，但大多数是在从属调性上。OP.111 由两个乐章构成，第一乐章采用了 c 小调，第二乐章采用了同名关系 C 大调。两个乐章的调性布局在古典时期不是很常见。这反映贝多芬晚年对生活的思考，再一次证明贝多芬音乐的创作是音乐决定形式。音乐的程式让位于内心情感的表达和音乐的阐述。安东·科迪^[48]曾认为第一乐章像经历尘世的沧桑和纷争，第二乐章像经历洗练后看破世俗，心灵上和精神上得到了永久的宁静和安详。^[49]

1、调性对比

这首奏鸣曲贝多芬采用了 c 小调，与早年的《第八钢琴奏鸣曲》(op.13) 和《第五交响曲》(op.67) 使用了相同的调性，表现出音乐的英雄性。第一个乐章通过 c 小调，贝多芬表达了生活中的艰辛和磨难，音乐汹涌澎湃，充满了戏剧性。第二乐章小咏叹调采用 C 大调，是他展示了对外在世界的超越，仿佛是死后的永生。尽管第一个乐章的结尾为第二个乐章的 C 大调做了铺垫，但是第二乐章和第一乐章还是形成了鲜明的对比。第一乐章 c 小调，情绪多变，倾诉出了贝多芬多年积压在心头的苦痛，并展示了对命运的斗争和反抗的精神。第二乐章转为明亮的 C 大调，充满无限柔情，表达了贝多芬心灵的恬静。这两个乐章仿佛述说了贝多芬情感的两个极端。在经历了现实生活中个的挫败和困苦，看破了世俗而求得心灵上的安宁。第二乐章主题为单二部曲式，调性为 C 大调，但 B 部分中 a 小调的使用，贝多芬将我们再一次带入到苦苦的追索之中，更似是一种回忆，但转瞬即逝。可以说，贝多芬巧妙的运用调性的对比，将内心的苦楚、心灵的归宿展现得淋漓尽致。

2、三度调性关系的使用

第一乐章的呈示部的主题在 c 小调上，副题为 $\flat A$ 大调，主部和副部形成三度调性关系。很显然，贝多芬在这首奏鸣曲的第一乐章中，没有使用传统的奏鸣曲式主副部调性的关系（主——属）。调性从古典功能性和声到色彩性功能的转变，打破了传统的调性布局。“这种三度调性关系成为浪漫主义区别古典主义的典型调性关系。”^[50]副题在 $\flat A$ 大调制造音乐新的紧张性和矛盾，也产生了新的色彩变化，丰富了音

^[48] 安东·科迪 (Anton Kuerti, 1937—) 加拿大钢琴演奏家。

^[49] 安东·科迪、李穗荣著，《钢琴艺术》2010年8月15日，第44页。

^[50] 赵晓生著，《钢琴演奏之道》，上海世界图书出版公司，1997年，第192页。

乐表现力。贝多芬巧妙通过调性变化这一创作手段，表达出他内心思想的复杂性。

3、二度关系离调模进

贝多芬在这首作品的展开性乐段，多次使用了二度模进的手法来发展音乐。这种手法具有很强的动力性，在展开段落的运用，丰富了音乐的情感表达，和呈示部的简洁的乐思形成对比。

谱例 17：第一乐章连接部（第 36——38 小节）



二、和声

1、减七和弦的使用

和声在音乐作品的情感表达中，具有重要的作用。大量使用减七和弦，使和声功能削弱，趋向浪漫主义色彩。在第一乐章的引子中，贝多芬大量使用了减七和弦，其中引子的主题动机就是采用减七和弦构成。并将这个主题动机不断的展开和移位，引子共有 18 小节，使用了减七和弦多达 21 次。减七和弦的运用，增加了音乐的不协和，增强了音乐发展的动力。可以看出，这种不安、冲动的感觉，使音乐开始就存在了若干戏剧性的因素，预示了死亡的临近。

在展开部中，贝多芬运用减七和弦进行二度模进，使乐曲的不安情绪进一步加强，给乐思的发展带来众多的“不可预知”。三次减七和弦的运用造成了调性的游离和模糊。

参见谱例 17：第一乐章连接部（第 36——38 小节）

在主题中也使用了减七音程来制造音乐的紧张气氛，增强动机的张力。

参见谱例 2：第一乐章主部主题（第 21 小节）

减七和弦的大量使用，增加了音乐的紧张感、斗争性、戏剧性，使音乐情感表现更加丰富。并且大大提高了音乐思想的内涵。在这首作品中，贝多芬频繁使用神秘的减七和弦，表现的却是庄严地音乐情感。

2、和弦连续的使用

贝多芬钢琴作品常常在音乐旋律中使用成块的和弦。这种连续使用和弦伴随着渐强的处理，增强了音乐张力。但在这首作品中，贝多芬是将块状和弦以减弱的方式呈现，表现出作曲家内心极其敏感的情绪变化。

谱例 18：第一乐章引子（第 6——11 小节）

The image shows a musical score for Example 18, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 6-11) features a piano (p) dynamic, followed by a decrescendo (dim.) leading to pianissimo (pp), and then 'sempre pp' (always pianissimo). The second system (measures 12-17) starts with a crescendo (cresc.) leading to fortissimo (f), followed by sforzando (sfz) accents, and ends with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

3、乐章间连接作用

第一乐章以柱式和弦结束，为第二乐章开始的和弦做好了准备。可以说，在乐章衔接处，通过音乐织体的高度统一，表现了贝多芬严密的创作思维。第二乐章主题高音旋律结束在主和弦的三音上，使音乐旋律充满了张力。

第六节 赋格

贝多芬在晚期的音乐创作中，大量的使用赋格技巧。《第九交响曲》(op.125) 末乐章中的两首二重赋格、《第二十九首钢琴奏鸣曲》(OP.106)、《第三十一首钢琴奏鸣曲》(OP.110)，都可以看见作曲家大篇幅的使用了赋格技巧。贝多芬将复调的形式和音乐内容高度融合，创作技巧达到炉火纯青的境界。贝多芬在这首奏鸣曲第一乐章的展开部使用了赋格技巧，增添了音乐的深刻性、内省性。

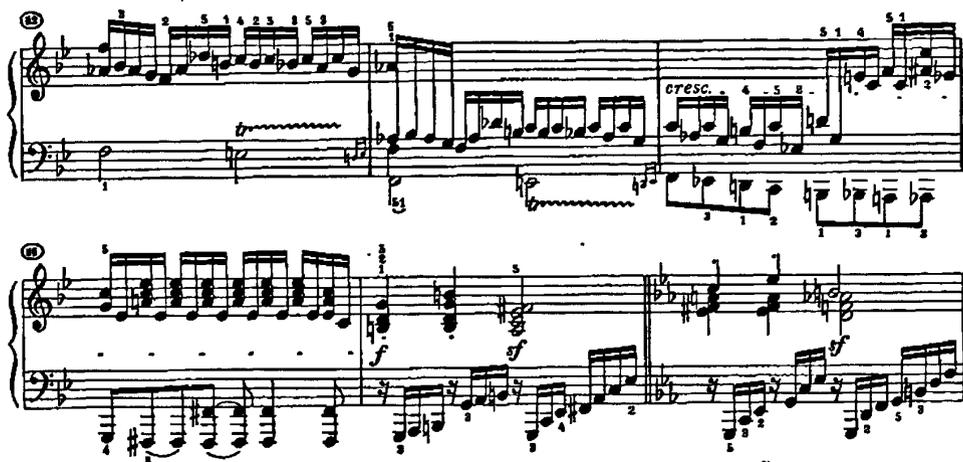
贝多芬一直都很崇拜塞巴斯蒂安·巴赫，“我整个的心为着塞巴斯蒂安·巴赫的伟大而崇高的艺术跳动。”^[51]贝多芬曾经跟随约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格学习复调技巧，这对贝多芬晚期音乐创作使用赋格技巧起到重要的作用。阿尔布雷希茨贝格还教他如何配合旋律。贝多芬掌握了很好的赋格技巧，并使用各种各样的手法来表达传统结构的奏鸣曲。晚年的时候，贝多芬试图将自己的情感和赋格形式交融，将音乐形象惟妙惟肖的表达出来。贝多芬和巴赫都采用了赋格技巧来阐述音乐，贝多芬在赋格的运用上与巴赫相比较，更多的将个人感情表达融入赋格这一创作技法中，巴赫的情感表达比贝多芬要稍节制一些。在古典音乐时期，贝多芬选择赋格进行创作，更是情感的需要。在精神层次上，赋格的运用，承载了作曲家内心对人生的感悟，具有浪漫主义音乐的艺术思维。贝多芬创作技巧选择的是受情感的控制和支配的。这种创作思维，为后来浪漫派音乐家开阔了创作角度，丰富了音乐创作的想象力。为浪漫派音乐思想的解放，打下了基础。

虽然在第一乐章中，没有大篇幅的赋格，但能够清晰地找到赋格技巧——声部轮换。赋格的应用增加了乐曲演奏的难度。贝多芬并没有使用十分复杂的复调技法，而是更多的使用了模仿，与动机重复紧密结合。贝多芬通过模仿的复调织体创作技法，造成激动和紧张的音乐气氛。通过展开部的赋格，表现出贝多芬对巴赫的敬仰和向往。他将主题经过不断的展开，将音乐的英雄性和斗争性进一步升华。第76—82小节，主题的动机第一次在g小调上，以低音旋律呈现；第二次在c小调上，呈现在高音声部上；第三次动机出现在f小调上，构成中音声部的旋律。对题由四个二分音符和颤音构成，和主题形成时值对比。深沉凝思的复调手法，增添了音乐中的宗教感。

谱例 19：第一乐章展开部（第 76—83 小节）



^[51] [法]罗曼·罗兰著，傅雷译《名人传》南京，译林出版社，2010年，第81页。



贝多芬晚年音乐创作中具有明显的复调倾向，这是由于他身体健康每况愈下，生活疾苦贫困，使他进入宗教精神领域去寻找慰藉，也展现了贝多芬晚期作品中难以理解的复杂性和深刻性。

第七节 力度对比

力度是音乐创作中重要的要素之一，在情感表达方面具有重要意义。贝多芬在音乐创作中，注重个性情感的表达，大量使用极端力度对比，像sf（突强）、pp（很弱）、sfp（突强后立即弱）等。贝多芬使用力度变化，是古典乐派作曲家中最突出的。往往这些力度的变化，打破了古典音乐的典雅，在贝多芬音乐中显现出特有的英雄性和戏剧性。

在这首作品中，贝多芬使用了繁多的力度变化记号，丰富了钢琴的表现力及感染力，增强了音乐的张力。在第一乐章的引子中，左手6个突强后立即弱（sfp）的音乐处理，产生了极为敏感、顿挫的音响，引人步入生命终止前的痛苦旅程，制造了紧张、惶恐的音乐情绪。

谱例 20：第一乐章引子（第 11—13 小节）



“贝多芬是一个音乐大师。没有一个作曲家可以把握好强音和持续弱音的关系。”^[52]引子中第1——5小节的强奏和第6——9小节的弱奏，使音乐形成强烈的强弱对比。在这短短的9小节中，贝多芬使用了7次强(f)、7次突强(sf)、3次弱(p)、2次很弱(pp)、2次渐强(cresc)、4次减弱(dimin和>)，共标记了25个力度记号。整个乐曲是在强奏中开始，面对这突如其来的一串重音时，我们心灵深深被震撼，音乐将贝多芬晚年痛苦的垂死挣扎展现的淋漓尽致。人民音乐出版社出版的《外国音乐表演用语词典》将sf解释为“突强”，贝多芬通过sf不仅仅是将音量突然放大，而是通过它来表现内心的精神状态，我们可以清晰的感受到作曲家在艰辛的生活和巨大的挫折中所受到的深深伤害。

谱例 21：第一乐章引子（第1——9小节）

贝多芬突出使用力度变化，超出了前人的创作。用这些力度变化来增强音乐的意外性。

^[52] 引自于 Charles Rosen: 《The Classical Style——Haydn, Mozart, Beethoven》, W.W.Norton paperback 1998,p445.

小 结

贝多芬在奏鸣曲的创作中，不断追求新的创作手法，不受曲式“约定俗成”模式的束缚，通过恰当的音乐表现形式，诠释出他对生活的热爱和追求。在最后一首钢琴奏鸣曲中，清晰的看到贝多芬对创作手法革新的不懈努力。他用两个乐章完美的呈现了他的乐思。采用变奏曲式作为末乐章，贝多芬在晚期音乐创作中，常常采用这一曲式，可见作曲家偏爱用变奏曲式表达自己内心的精神境界；主题的动机贯穿于整个乐曲，充分发挥了主题的发展潜质，将整个乐曲的乐思高度统一起来。这首音乐作品规模庞大，但结构简练；赋格的运用打破了传统的古典音乐创作形式，但在乐曲整体结构上，还是规整的古典奏鸣曲框架。和声上大量使用减七和弦，加强了音乐的紧张性；调性布局以近关系调转换为基础，但在第一乐章出现了三度关系转调。

第四章 音乐总体风格

第一节 矛盾对立统一

贝多芬在这首作品中所采用的创作技巧，充分体现了矛盾的对立统一关系。曲式采用奏鸣曲式和变奏曲式、音乐材料的不同、调性的变化等等，这些技法的使用加强了音乐的对比性，但表现出来的乐思，却是完整统一的。

这首奏鸣曲主题简朴，并将这个主题动机始终贯穿于整曲中，使音乐材料发展具有连续性。织体复调化、结构自由化，使音乐具有逻辑性、完整性、连贯性。“每个乐章都有一种单纯的连贯性，这和贝多芬晚期奏鸣曲乐章中速度和情绪变化多端的风格形成鲜明的对比。”^[53]第一乐章动力感十足的动机贯穿于整个乐章。贝多芬将这一主题在呈示部第一次陈述，并连接段落和副部中片断出现；在展开部里，主部主题多次出现并获得充分的发挥，是推动音乐发展和形象变化的巨大动力；在再现部里，这一主题总体呈现；在结尾中，主部主题的材料依然作为主要材料，依靠它来结束全部音乐的发展。贝多芬将音乐的紧密联系性大大加强。引子中也不乏缺少情感对比。减七和弦加上复附点节奏带来的强烈情感冲击，和后面渐行渐远的和弦减弱处理，产生了强烈的对比，使人宛然身处一场悲剧之中。

第一乐章主题的动力性和第二乐章主题的抒情性；第一乐章的小调和第二乐章的大调；乐曲的强奏和弱奏；完整的刻画了音乐形象：英雄性和浪漫性、斗争的矛盾和接受洗礼后的宁静。第一乐章 c 小调和第二乐章 C 大调、第一乐章主题 c 小调和副题的 $\flat A$ 大调形成的调性对比，成为这首奏鸣曲音乐发展的重要推动力量，丰富了音乐矛盾的变化，使作品的乐思发展得到鲜明的结论。但第一乐章的尾声处，将调性转为第二乐章的 C 大调，并将乐章结束和弦和后一乐章的开始和弦相同，在调性上做好了充分的准备，大大增强了乐章之间的结合力和统一性。第一乐章的最后和弦和第二乐章的开始和弦相同，并且都是采用柱式和弦，这种在乐章间音乐织体的严谨过渡，也说明了贝多芬很注重音乐的统一性。在两个乐章衔接处，贝多芬还采用减弱处理，将音乐情绪巧妙的过渡到第二乐章。可以说，贝多芬这些创作技巧的运用，使得乐章之间有了“千头万绪”的联系，衔接更加紧密顺畅。但根据节拍的变化，和音乐内容的不同，乐曲的对比性依然鲜明。由此可见，贝多芬这首作品，充分体现了矛盾发展的对立统一关系。

^[53]安东·科迪、李穗荣著，《钢琴艺术》2010年8月15日，第45页。

第二节 古典中的浪漫因素

受启蒙运动的影响，贝多芬是第一位不听从贵族要求进行音乐创作的宫廷作曲家，而是按照个人意愿自由创作的真正作曲家。由于法国资产阶级革命狂飙席卷欧洲，艺术的中心也由“神”转向了“人”。贝多芬的音乐创作是面向人民大众，他使音乐由宫廷走向社会。贝多芬生活坎坷使其晚年精神转向内省，风格上也开始出现了浪漫主义倾向。在op. 111中，我们通过古典结构框架中，都能看到音乐内容中的浪漫主义因素。

一、音乐创作技巧体现的浪漫主义特征

贝多芬在第一乐章主部和副部调性使用了三度关系——c小调转为^bA大调，这种三度转调关系能够产生鲜明的色彩对比。三度关系是区别古典主义和浪漫主义音乐特征的要素之一。浪漫派的音乐家常常采用三度关系来布局作品的调性。贝多芬在这首作品中的调性的布局，证明了他的音乐形式服务于音乐构思。音乐上的自由创作、情感的自然抒发，打破了音乐的程式和平衡。这些体现了贝多芬创作个性。这首奏鸣曲音域的宽广，第二乐章最宽的音域达到了五个八度，使钢琴的音乐具有交响性倾向。作品中的节奏弹性处理，也反映主题音乐中的浪漫因素。贝多芬在这首奏鸣曲中，大量使用了长颤音，使旋律达到了出神入化的境界，给音乐增添了许多浪漫气息。第二乐章的主题，贝多芬将它命名为“小咏叹调”。由此可见，他有意将最后一首奏鸣曲引入声乐效果，这在他晚期的音乐作品中，时常能看到这种意图，具有浪漫主义器乐作品声乐性的特点。

二、情感表达体现的浪漫主义特征

关于贝多芬音乐风格的定义，一直是众多学者争议不休的课题。E. T. A霍夫曼（1776—1822）认为：“贝多芬的音乐启动了惧怕、敬畏、恐惧、痛苦的杠杆，并唤醒了那些无限渴望的东西，这正是浪漫主义的本质所在，因此他是一位彻头彻尾的浪漫主义作曲家。”^[54]

赵晓生先生认为：“他并不能被认为是一位彻底的浪漫主义者。”^[55]因为浪漫

^[54] [美]唐纳德·杰·格劳特，克劳德·帕里斯卡著，余志刚译，《西方音乐史》，北京：人民音乐出版社，2010年，第459页。

^[55] 赵晓生著，《钢琴演奏之道》，上海世界图书出版公司，1997年，第249页。

主义不论流派如何纷繁，其本质是以情感，尤其以个人情感为中心，以移情为目的。于是，在艺术表现方式上也为了传递情感而发生变革与创新。“贝多芬的作品中虽然饱含深情的情感，但他的情感不仅仅属于他个人的”^[56]。贝多芬童年不幸，父亲酗酒，很早就担任起养家的重任。26开始和耳疾作斗争。晚年为争夺侄子的抚养权而经历了数年的官司纷争。在经历了无数次的希望、胜利、失望、挫折，也经历了无数的热恋和失恋。这些属于贝多芬个人经历的喜怒哀乐很少在作品中以直接、简单的方式流露出来。“贝多芬的作品中灌注的情感是社会的情感、人类的情感，浪漫主义音乐的本质是表达、传递、流露、强化个人情感，所以，贝多芬的音乐在情感上超越了浪漫主义。”^[57]

我认为op. 111中，有些创作技巧的使用预示了浪漫主义音乐。但只能说作品的音乐中含有浪漫主义倾向，在某种程度上接近浪漫主义的精神领域，不能将这首作品归类于浪漫主义音乐风格。贝多芬打开了浪漫主义音乐的大门，但仍然是一个真正的古典主义者。保罗·亨利·朗认为：“贝多芬的整个艺术是力量对素材、机能对物质、主观对客观的胜利。贝多芬愈进入19世纪的早期浪漫主义，就愈变成古典主义者。贝多芬像雅努斯神一样有两张脸，一张脸面朝后，像古典主义做最后的顶礼膜拜；一张脸面朝前，向未来召唤，是19世纪的领路人和导师。”^[58]

1、英雄性

在这首作品中，通过主题的“狂飙”动机、核心动机以及旋律急剧上升的形态，突出了音乐中的强大动力，这与贝多芬坚韧不拔的性格相吻合，音乐中带有强烈的英雄性，具有浪漫主义情怀。乐曲中大量使用强音记号，加强音乐中的英雄性和音乐感染力。力度记号的使用，超过了以往的作曲家使用的强度和范围，并赋予它们更多的情感表达。这种创作手法的应用，预示了浪漫主义注重情感表达的时代即将来临。虽然在某种程度上，贝多芬具有浪漫性，但不能将这首作品划分为浪漫主义风格。

2、内省性、宗教性

贝多芬晚年享誉全欧洲，但他很少出席公开场合。由于失聪，前来拜访的朋友与他通过“交谈簿”交流，他深居简出，过着像隐士一样的生活。贝多芬也正因为失聪，保护了他晚年的音乐创作很少受到外界的影响和干预。贝多芬晚期音乐作品看似是摒弃前人传统的音乐风格和形式，但经过仔细研究能够发现，他用新的方式使用以前的创作技巧。在op. 111中，使用复调的技巧来表现自己内心的思想深度。晚年的贝多芬越来越走向内省，情感越来越深沉，思想越来越复杂，宗教感越来越

^[56] 赵晓生著，《钢琴演奏之道》，上海世界图书出版公司，1997年，第249页。

^[57] 同上。

^[58] [美]保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，《西方文明中的音乐》，贵阳：贵州人民出版社，2009年，第681页。

强烈。这种内省的精神趋向从1809年写的《降E大调奏鸣曲》(op. 81a),又名《告别奏鸣曲》中已经有所显露。最后一首奏鸣曲,很容易让人联想到贝多芬早期的《c小调奏鸣曲》(op. 13)。这两首奏鸣曲都是c小调,都是以悲壮的情绪开始,但后面的音乐风格就不同了。最后一首奏鸣曲第一乐章采用c小调,可以说是英雄性格的回归。第二乐章C大调,却是超凡脱俗,具有宗教感的来自于天堂的声音。“仅有两个乐章的作品111号(1822)也是如此;它包括不朽的‘庄严的’(Maestoso)和‘有活力的快板’(Allegro con brio)乐章以及基于C大调‘小咏叹调’的变奏曲乐章;……后者在另一种意义上具有超验性,它离开现在走向彼岸,因而在精神上(而不是实质上)可与a小调四重奏的‘神圣感恩歌’柔板相比。”^[59]“在第二乐章接近曲终处,连续不断的长颤音,为我们展示了贝多芬内心存在的不同于世俗凡尘的境界。^[60]在最后一首钢琴奏鸣曲中,调性布局、结构调整、节奏变化、音高特点等,使音乐语言更加集中和庄严了。

如果说第三十一首奏鸣曲是贝多芬回顾现实的人生,那么第三十二首奏鸣曲,则像是对人生的告别,对天堂的向往。对晚年的贝多芬而言,如何透过音乐表达对人生的感悟、对上帝的信仰,是他创作的重要主旨。无论他在晚期奏鸣曲、交响曲、庄严弥撒还是四重奏中,都显现出宗教思想的影响。在这首奏鸣曲中,贝多芬通过音乐向上苍展开一番无言的对话。如果单从创作技术角度去审视,这首作品的伟大之处并不能充分彰显,只有深入贝多芬的精神境界,音乐所拥有的夺目光辉才能尽情展现出来。

贝多芬在奏鸣曲的末乐章使用慢板的变奏曲,充分的体现了他思想中深刻的内省性。采用慢板的变奏辩证的诠释了生命的意义,表现了作曲家晚年的超凡脱俗的精神境界。

^[59] [英]杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾犇、钱仁康、杨燕迪译,《简明牛津音乐史》上海:上海音乐出版社,1999年,p716页,

^[60] 赵晓生著,《钢琴演奏之道》。上海:上海世界图书出版公司,1997年,第177页。

结 论

钢琴奏鸣曲在古典时期得以高度发展，达到了非常成熟的阶段，贝多芬将奏鸣曲发展到一个高峰。贝多芬晚期的音乐风格一直是众多学者研究的重点对象，钢琴奏鸣曲又是贝多芬音乐创作领域中重要的组成部分。本人通过对 op. 111 四个章节的研究，得出以下结论：

1、贝多芬是古典音乐时期伟大的音乐家，钢琴奏鸣曲是他重要的音乐创作领域。在他三个音乐创作时期的作品中，晚期的作品技术更加复杂，情感表达更具有深刻性。op. 111的创作，深受当时的社会环境、个人的身体状况、宗教以及启蒙思想的影响，体现了贝多芬的精神追求。

2、通过对op. 111曲式结构的分析，得出两种结果。两种结构的不同主要体现在：结构分析（一），第一乐章有结束部。结构分析（二）第一乐章没有结束部，音乐直接进入展开部；结构分析（一），第二乐章由一个主题和四个变奏组成。结构分析（二），第二乐章由一个主题和五个变奏组成，并且具有复三曲式的结构框架。

3、通过对这首作品的音乐特征研究发现：曲式采用奏鸣曲式和变奏曲式，两个乐章相互独立又统一。奏鸣曲省略了结束部，模糊段落之间的界定；主题采用了“狂飙”动机、核心动机组成，并始终贯穿于整个乐章，使音乐具有连续性；第二乐章主题旋律歌唱性，具有民歌般的质朴。同时在作品中使用大量的颤音，并将最大化的使用钢琴音域；—节奏、节拍多变，在同一乐章中出现了速度的变化；采用三度关系转调，并大量使用减七和弦制造紧张的音乐情绪；在展开部，采用赋格的创作手法，增加了音乐的内省性和宗教性；出现了极端的力度对比：pp、ff、sf、sfp 等，增强音乐的表现力。

4、两个乐章组成的奏鸣曲，体现了矛盾即对立又统一的关系。音乐材料的使用，调性的布局等，出现了浪漫主义特征。个人情感的表达更是超越了古典主义的模式，带有强烈的个人主义倾向，预示了浪漫主义即将来临。

笔者通过对贝多芬《c 小调钢琴奏鸣曲》详细分析和研究，认为该作品曲式结构严谨，没有脱离古典音乐风格，音乐具有明显的贝多芬晚期内省性、深刻性的特征。这首作品是作曲家智慧和情感的结晶，它经受住时间的考验。音乐中的创作技法并不是孤立存在的，这与当时的文化思潮、生活经历以及音乐风格语境息息相关。贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 111 是结构形式与音乐内容完美融合的杰作。

参考文献

一、英文参考文献

- 1、Brian S. Gaona: *The Influence Of Ancient Esoteric Thought On Beethoven's Late Works*, University of Illinois at Urbana-Champaign,2010.
- 2、Charles Rosen: *The Classical Style*, Norton paperback,1998.
- 3、Jun Kwon: *Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors*, University of Cincinnati, 2008.
- 4、Soo-Yun Lee: *A personal interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op.111, from a spiritual viewpoint*, University of Texas at Austin, 2003.
- 5、Stephen Rumph: *Beethoven after Napolen*, University of California Press,2004.
- 6、Suan Liu Lee: *Czerny's Inierpr-etation of Beethoven's piano sonatas*, University of Wales Bangor, 2003.
- 7、Tilman Skowroneck: *Beethoven the Pianist*, University of Cambridge Press,2010.
- 8、Wei-Ya Lai: *Beethoven's Late Style in His Last Five Piano Sonatas*, University of Cincinnati, 2009.
- 9、William Kinderman: *Beethoven*, University of Oxford press,2009.
- 10、Zohar Eitan, Renee Timmers: *Beethoven' s last piano sonata and those who follow crocodiles: Cross-domain mappings of auditory pitch in a musical context*, Alma Mater Studiorum University of Bologna,2006.

二、中文参考文献（以出版时间顺序排列）

- 1、何平：“论贝多芬钢琴奏鸣曲的和声特色”，《乐府新声》，1992.04.01
- 2、居艺：“论贝多芬钢琴奏鸣曲的分期风格特征”，《淄博高专学报》，1995.12
- 3、李蜀果：“贝多芬钢琴奏鸣曲的时代精神初探”，《四川师范学院学报》，1998.03
- 4、王艺丹：“论贝多芬钢琴奏鸣曲的创作风格”，《黑龙江教育学院学报》，1999.05
- 5、廖西林：“贝多芬的钢琴奏鸣曲”，《汉江大学学报》，1999.10
- 6、郭正航：“论贝多芬钢琴奏鸣曲创作的辩证特性”，《江西教育学院学报》，1999.10
- 7、孔庆浩：“贝多芬对钢琴奏鸣曲完善和发展的历史性贡献”《甘肃高师学报》2000.07
- 8、王永振、迟文红：“贝多芬钢琴奏鸣曲的结构”，《胜利油田师范专科学校学报》，2001.06
- 9、刘青：“论贝多芬钢琴奏鸣曲中的力度对比”，《音乐探索》，2002.02
- 10、王岚：“关于体裁的形式约定性——以贝多芬钢琴奏鸣曲中的两个乐章为例”，《音乐探索》，2002.02

- 11、朱智：“论析贝多芬钢琴奏鸣曲”，《音乐天地》，2002.08
- 12、林苗：“贝多芬钢琴奏鸣曲‘英雄性’情感特征表现的初步研究”，福建师范大学硕士论文，2004
- 13、姚海：“贝多芬钢琴奏鸣曲展开部和声特征分析”，《音乐探索》，2004.04
- 14、赵桂珍：“贝多芬与他的32首钢琴奏鸣曲”，《忻州师范学院学报》，2004.06
- 15、刘柯：“简论贝多芬钢琴音乐创作风格上的创新”，《黄石教育学院学报》，2004.12
- 16、傅晶晶：“浅析贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 111 的创作特点及演奏”，中央音乐学院硕士论文，2005
- 17、武君：“贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏研究”，青岛大学硕士论文，2005
- 18、左峰：“贝多芬钢琴奏鸣曲初探”，《咸宁学院学报》，2005.08
- 19、阎敏：“贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究”，西南大学硕士论，2006。
- 20、李铮：“宁静而致远——贝多芬钢琴奏鸣曲作品 OP·110 的演奏与感悟”，《贵州大学学报》，2006.02
- 21、张聪：“析贝多芬钢琴奏鸣曲呈示部中的连接部”，《音乐探索》，2006.4
- 22、向乾坤：“贝多芬钢琴奏鸣曲的‘力’的来源”，《美与时代》，2006.06
- 23、张静：“试析贝多芬钢琴奏鸣曲的悲剧色彩”，《赤峰学院学报》，2006.06.15
- 24、周丽：“论贝多芬的钢琴奏鸣曲”，《辽宁行政学院学报》，2006.11
- 25、陈亚春：“贝多芬钢琴奏鸣曲中的增六和弦的研究”，武汉音乐学院硕士论文，2007
- 26、张宇：“贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章研究”，延边大学硕士论文，2007
- 27、吴桐、赵彬宏：“贝多芬钢琴奏鸣曲主部主题音乐分析”，《艺术研究》，2007.01.15
- 28、庞琳琳：“浅谈贝多芬钢琴奏鸣曲的分期风格”，《运城学院学报》，2007.03
- 29、张丹宁：“贝多芬钢琴奏鸣曲艺术性的情感表现”，《漳州师范学院学报》，2007.03
- 30、杨成刚：“贝多芬钢琴奏鸣曲的速度标记”，《音乐探索》，2007.03
- 31、杨爽：“钢琴演奏中的三重认知模式——以贝多芬钢琴奏鸣曲为例”，《中国音乐》，2007.04
- 32、刘松林：“贝多芬钢琴奏鸣曲中的减七和弦运用手法及其审美特征”，《艺术百家》，2007.07
- 33、贾志宏：“传承与发展——贝多芬钢琴奏鸣曲主部主题对莫扎特的继承与发展”，《太原师范学院学报》，2007.07
- 34、连续敏：“向他者呐喊的音乐心灵——试论贝多芬钢琴奏鸣曲的艺术价值”，《艺苑》，2007.10.20
- 35、赵柯丽：“贝多芬晚期钢琴奏鸣曲作品 111 的结构思维”，《浙江艺术学院学报》，2007.12
- 36、刘晓秋：“莫扎特和贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式乐章比较研究”，《吉林艺术学院学报》，2008.04
- 37、任莉娜：“浅析贝多芬钢琴奏鸣曲的突破与创新”，《遵义师范学院学报》，2008.06
- 38、杜震震：“浅析贝多芬钢琴奏鸣曲的风格”，《黄河之声》，2008.08

- 39、朱贤杰：“超越半世纪的探寻——巴伦博依姆与贝多芬钢琴奏鸣曲”，《钢琴艺术》，2008.08
- 40、曾华宏：“论贝多芬钢琴奏鸣曲的独创性”，《泉州师范学院学报》，2008.09
- 41、吴然：“谈贝多芬钢琴奏鸣曲的三个风格阶段”，《高校讲坛》，2008.14
- 42、马薇、杨日方：“贝多芬创作概况及奏鸣曲创作特征”，《艺术研究》，2008.08.15
- 43、把妹艳：“贝多芬钢琴奏鸣曲的痛苦与欢乐”，西北民族大学硕士论文，2009
- 44、阎冰：“贝多芬钢琴奏鸣曲的力度处理特征”，《乐府新声》，2009.02
- 45、谭娜：“贝多芬钢琴奏鸣曲中力度术语的细部特征”，《大众文艺》，2009.02.15
- 46、董策：“谈贝多芬钢琴奏鸣曲的创作特点”，《边疆经济与文化》，2009.05
- 47、梁婷子：“贝多芬钢琴奏鸣曲三个时期的风格比较”，《艺术传媒》，2009.06
- 48、任怡：“试论三部曲性结构原则在贝多芬钢琴奏鸣曲中的运用和哲学意义”，《江西教育学院学报》，2009.10
- 49、李文韬：“贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的艺术特色与精神境界——以 Op.106 为例”，湖南师范大学硕士论文，2010
- 50、李金菁：“浅析贝多芬钢琴奏鸣曲的演绎风格”，《沧桑》，2010.04
- 51、邹丽：“贝多芬钢琴奏鸣曲晚期的创作思想及风格特点——以作品 op106 为例”，《美与时代》下，2010.05

三、其他参考文献（以出版时间顺序排列）

- 1、桑桐著：《和声的理论与应用》，上海：上海音乐出版社，1982年
- 2、（法）保·朗多尔米著：《西方音乐史》，朱少坤等译，人民音乐出版社，1989年
- 3、钱仁康著：《欧洲音乐简史》，北京：高等教育出版社，1991年
- 4、唯民编：《贝多芬论》，北京：人民音乐出版社，1991年
- 5、郑兴三编著：《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门：厦门大学出版社，1994年
- 6、杨儒怀著：《音乐的分析与创作》（上、下册），北京：人民音乐出版社，1995年
- 7、《外国音乐表演用语词典》编写组编：《外国音乐表演用语词典》北京：人民音乐出版社，1996年
- 8、李近朱著：《乐圣贝多芬》，上海：上海人民出版社，1997年
- 9、[英]杰拉尔德·亚伯拉罕著：《简明牛津音乐史》，顾彝译、钱仁康、杨燕迪校订，上海：上海出版社，1999年
- 10、赵晓生著：《钢琴演奏之道》上海：上海世界图书出版公司，1999年
- 11、沈旋、谷文娴、陶辛编著：《西方音乐史简编》上海：上海音乐出版社，1999年
- 12、钱仁康著：《钱仁康音乐文选》上海：上海音乐出版社，1999年
- 13、于润洋著：《西方音乐通史》上海：上海人民音乐出版社，2001年
- 14、[美]保罗·亨利·郎著：《西方文明中的音乐》顾连理等译，贵州：贵州人民出版社，2001

年

- 15、张洪岛著：《欧洲音乐史》北京：人民音乐出版社，2001年
- 16、谢功成著：《曲式学基础教程》，北京：人民音乐出版社，2001年
- 17、傅雷著：《傅雷谈音乐》湖南：湖南文艺出版社，2002年
- 18、贝多芬著：《贝多芬书简》（上、下册），杨孝敏译，桂林：广西师范大学出版社，2002年
- 19、[匈]魏纳·莱奥著、张瑞译. 器乐曲式学. 北京：人民音乐出版社，2002年
- 20、张前著：《音乐美学教程》，上海：上海音乐出版社，2002年
- 21、吴祖强著：《曲式与作品分析》，北京：人民音乐出版社，2003年
- 22、钱亦平编：《钱仁康音乐文选》上海：上海音乐出版社，2004年
- 23、吴式楷著：《和声艺术发展史》，上海：上海音乐出版社，2004年
- 24、[美]马克·伊万·邦兹著：《西方文化中的音乐简史》，周映辰译，北京：北京大学出版社，2006年
- 25、张式谷、潘一飞编著：《西方钢琴音乐概论》，北京：人民音乐出版社，2006年
- 26、[美]唐纳德·杰·格劳特，克劳德·帕里斯卡著，《西方音乐史》第六版，余志刚译，北京：人民音乐出版社，2010年

四、乐谱版本

- 1、B.A. 瓦尔勒版《贝多芬钢琴奏鸣曲集》，出版社：人民音乐出版社，2004年
- 2、弗雷德里克·拉蒙德版《贝多芬钢琴奏鸣曲集》，是根据布莱特科普夫与黑泰尔公司（Breitkopf Hartel）的三卷本净版编订而成的，出版社：湖南文艺出版社，2005年

攻读学位期间的研究成果

一、 发表论文:

2011年11月, 发表论文《浅谈肖邦<升c小调圆舞曲>的创作及演奏分析》, 刊登在湖南省文化厅主办的《文艺生活》杂志第32期。

2011年12月, 发表英文论文《A Few Words on Composition and Play Analysis of “Waltz in C sharp minor” of Chopin》, 刊登在安徽出版集团主办的《海外英语》杂志第183期。

二、 主要得奖情况及艺术实践:

2010年11月, 山东省文化厅“首届青少年音乐大赛”大学生钢琴二等奖。

2011年05月, 第七届“青岛市青少年音乐(声乐器乐)大赛”青年专业组 银奖。

2011年05月, 青岛大学音乐学院主办“流水·飞韵”音乐会担任钢琴伴奏。

2010年07月, 青岛市人民政府办公厅主办的“颂歌献给党”庆党建党九十周年歌咏比赛担任钢琴伴奏。

致 谢

来到青岛大学音乐学院读研，是忙碌的三年，也是充实的三年。在这里看到自己从钢琴演奏转向音乐学研究的艰辛历程，也看到了自己在音乐评述、论文写作方面的进步。

最初选择贝多芬钢琴奏鸣曲 op.111 作为研究对象时，我颇为犹豫。贝多芬晚期音乐风格的变化一直被受众多学者争议，出于对钢琴演奏的热爱，对贝多芬深深的敬仰之情，促使我决定向困难挑战，最终选定该题。论文写作是一个锻炼意志、拓展心智、繁琐复杂的过程，能够顺利定稿，使我忐忑的心沉静下来。

感谢我的导师于青教授，能够跟随敬爱可亲的导师学习是我人生最大收获。我才疏学浅，导师从来没有厌弃过；在我的日常琐事中，常常看到导师劳碌的身影，令我至今感动不已；导师治学严谨、知识渊博，对我的悉心指导，令我终身受益。在论文写作中遇到困难捉襟见肘时，导师常常耳提面命、字斟句酌、答疑解惑。我的愚钝和粗心令导师格外辛劳，谨此向导师表示最诚挚的感谢！

感谢姜晨、郭赧同学在我论文具体作品的音乐分析过程中，所给予无私的帮助。是你们的帮助，使我顺利的完成论文的写作；感谢音乐学院各位老师给予本论文的宝贵建议；感谢所有同学三年来的陪伴；最后感谢我的父母对我求学的支持！

作为一个音乐学习者，我会在探索艺术的道路上，继续努力、不懈跋涉！