

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解江西师范大学研究生院有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权江西师范大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

摘 要

贝多芬是德国著名的钢琴家和作曲家。他创作的 32 首钢琴奏鸣曲在音乐史中地位显著,无论对于钢琴演奏家还是作曲家来说,都有着非凡的影响力。本文选取其中的《Opus 13 No.8 (悲枪)》奏鸣曲和《Opus 81a (告别)》奏鸣曲作为研究对象,重点对这两部作品进行整体分析和比较研究,并以此分析研究为基础,结合笔者的实践经验,从演奏的角度对它们进行诠释。

《悲枪》和《告别》奏鸣曲为笔者最为喜爱的奏鸣曲作品。笔者曾经在练习过程中遇到了种种问题,这更激发了笔者对作品深入探究的兴趣和决心。本文通过对这两部作品创作技法的分析和比较研究,梳理和归纳了贝多芬创作中的音乐语言与风格特征,并从两首作品的比较研究中总结出他在不同时期的创作理念,有助于更深刻地理解贝多芬在人生不同阶段当中作品所呈现出的内涵。

全文由绪论、中间四个章节以及结语组成。绪论部分包含研究课题的背景和意义、国内外研究现状的陈述;第二、三章分别对这两部作品各乐章的结构、曲式、和声以及创作手法进行详尽分析;第四章重点比较这两部作品的异同、变化与发展;第五章是对这两部作品的演奏诠释;结语中总结了这两部作品所反映的贝多芬不同创作时期的典型特征,从创作的先后顺序发掘出贝多芬从早期到中晚期作品风格方面的一些微妙变化。

本文通过对这两部作品的研究,以点带面,旨在能更好地把握贝多芬不同时期钢琴奏鸣曲的发展脉络与内在联系、更深层地理解作品内涵,为今后的教学、演奏提供帮助。

关键词: 贝多芬; 钢琴奏鸣曲; Opus 13 No.8 (悲枪); Opus 81a (告别); 比较研究; 演奏诠释

Abstract

Beethoven was a famous German pianist and composer. The 32 piano sonatas he composed have significant positions in the history of music. They have great influence both for the pianist and the composer. This paper selects “Opus 13 No.8 (Pathetique)” Sonata and “Opus 81a (Farewell)” Sonata as the research objects. The author mainly does the study on the overall analysis and comparative study, and combines with practical experience for interpretation of performing.

“Pathetique” and “Farewell” Sonata are the author’s most favorite sonatas. The author have all sorts of problems encountered during the exercise, which had motivated the interest and determination for the works of intensive study. This paper takes analysis and comparative study on creative techniques of these two works, and summarizes Beethoven’s musical language and style characteristics. From the comparative study of the two works, it also sums up his creative ideas at different times, which contributes to a deeper understanding of the connotation of Beethoven in different stages of life which his works show.

The thesis consists of introduction, the middle four chapters and the conclusion. Introduction section contains the background and significance of the research topic, the statement of the research status; Chapter 2 and 3 make a detailed analysis of these two works from each movement of the structure, form, harmony and creative approach; Chapter 4 focuses on similarities and differences of these two works, changes and developments; Chapter 5 studies the interpretation of performing for these two works. The conclusion summarizes the typical characteristics of these two works from different creative periods, and excavates from the order of the creation from the early to the late works of the style of some subtle changes.

The study of these two works intend to better grasp the development process and internal relationships of the Beethoven’s piano sonata, and to get a deeper understanding of the connotation of the works. It also provides references for teaching and playing.

Keywords: Beethoven; Piano Sonata; Opus 13 No.8 (Pathetique); Opus 81a (Farewell); Comparative Study; Performing Interpretation

目 录

摘 要	I
Abstract.....	II
目 录	III
1 绪论.....	1
1.1 研究背景和意义.....	1
1.1.1 研究背景.....	1
1.1.2 研究意义.....	2
1.2 研究现状.....	2
1.3 研究内容及论文章节安排.....	4
1.3.1 研究内容.....	4
1.3.2 论文章节安排.....	4
2 解读《Opus 13 No.8（悲怆）》奏鸣曲.....	5
2.1 第一乐章.....	5
2.2 第二乐章.....	10
2.3 第三乐章.....	12
3 解读《Opus 81a（告别）》奏鸣曲.....	16
3.1 第一乐章.....	16
3.2 第二乐章.....	19
3.3 第三乐章.....	20
4 Opus 13 No.8 和 Opus 81a 的比较研究.....	24
4.1 创作背景的差异.....	25
4.2 情感表达指向的差异.....	26
4.3 音乐语汇的变化.....	26
4.3.1 结构上的差异性.....	26
4.3.2 主题材料与音乐发展手法的差异性.....	27
4.3.3 和声上的差异.....	29
4.4 音乐风格的变化.....	32
5 两首奏鸣曲的演奏分析.....	34
5.1 Opus 13 No.8 的演奏注意事项及练习方法.....	34

5.2 Opus 81a 的演奏注意事项及练习方法	43
结 语	50
参考文献	51
致 谢	53
在读期间公开发表论文（著）及科研情况	54

1 绪论

1.1 研究背景和意义

1.1.1 研究背景

一. 贝多芬的生平

路德维希·凡·贝多芬（Ludwig van Beethoven），作为德国最伟大的钢琴家、音乐家，与海顿以及莫扎特一起被称作为“维也纳三杰”。这位古典主义的集大成者、浪漫主义的开先河者，由于现实生活的跌宕起伏与苦痛磨难，他从没有放弃而是将音乐作为他内心表达情感、追求信仰的帆。

贝多芬于 1770 年出生于德国的一个普通家庭，幼年时期便显现出极高的音乐天赋，因此他的父亲在他 4 岁时便要求他学习羽管键琴和小提琴，由于父亲的强制性和方法的不得当，导致贝多芬最初对于学习音乐具有抵触心理，好在这并未阻止这位神童的音乐脚步。第一次登台演出是在他 7 岁那年，获得了巨大成功之后师从于风琴大师尼福开始系统地学习作曲，仅仅 11 岁就发表首部作品《钢琴变奏曲》，广获好评。1787 年到维也纳表演时的贝多芬有幸结识了莫扎特，1792 年由海顿推荐再次到维也纳深造，后一直定居维也纳。贝多芬在艺术上的进步神速，当他满腹才华满腔热情之时，却发现自己的耳朵嗡嗡作响不分昼夜感到万分痛苦。对于音乐家而言，失聪是最可怕的也是最残忍的。这种情绪从他早期的钢琴奏鸣曲中就能看出端倪。最终贝多芬因肝病于 1827 年 3 月 26 日与世长辞，结束了他短暂而又传奇的音乐之旅。他的作品种类繁多，几乎涵盖了当时的所有体裁。贝多芬在他有限的生命里创造了无限的价值。

二. 贝多芬钢琴奏鸣曲

奏鸣曲(Sonata) 是一种大型的器乐体裁，具有主题中对比变化与展开，丰富的调性的布局，充满矛盾性、冲击力的旋律等等特点，吸引了众多著名的作曲家进行创作并且热衷于这一体裁，给钢琴艺术带来无限的生机。贝多芬的伟大之处在于他将早期巴赫、海顿等人的古典主义风格发扬光大，并且在传承风格基础之上继续创新，超越前人。

贝多芬时代的钢琴奏鸣曲具有以下特点：扩大了展开部的发展和冲突，作品演奏音域的扩大，在力度上对比增强，演奏难度也明显加大，有着创造性的飞跃和发展。更为关键的是，他的作品深刻的体现出了戏剧性、交响性。将奏鸣曲式

最为激烈的矛盾冲突和深刻的思想内涵跃然纸上，将其发挥到极致，难能可贵的是他将自己对时代、对社会的认知在奏鸣曲作品中大胆表现出来。深刻的思想、崇高的意志，是他在作品中缔造了音乐的英雄风格，将音乐推向了超越艺术价值的精神世界。因此，贝多芬奏鸣曲的卓越贡献堪称是艺术史上一颗璀璨的明珠。

纵观贝多芬的奏鸣曲创作，笔者认为大致分为以下三个时期：

(1) 早期(1794-1800 年)，这个时期贝多芬展示出完美的古典传统奏鸣曲风格，站在前人的肩膀上，汲取了巴赫、海顿、莫扎特的传统奏鸣曲式的丰富营养，但在传统古典奏鸣曲式当中贝多芬为其注入了新鲜的血液，在技法上不断创新且极具个性，反映出贝多芬勇于挑战、勇往直前的创新精神。

(2) 中期 (1801-1814 年)，贝多芬在这个时期的理念更显自由。创作技法更为娴熟，出现了很多的经典之作，是贝多芬创作的高产也是成熟期，他尝试在作品中大胆创新，凭借扩展连接部、展开部与结束部的方法，突破了原有曲式的束缚，改变了古典奏鸣曲的基本结构框架。在奏鸣曲中不乏运用了其他体裁的主题材料来丰富其内容，同时在力度上的加强对比，使作品更具感染力，在奏鸣曲的风格上得到极大的丰富和发展。

(3) 晚期 (1814-1822 年)，贝多芬的晚期创作数量有所下降，由于其自身健康状况不够好，双耳失聪，且个人生活不幸导致他的情绪变化，在作品风格中也更多地透露着深沉、幻想等情绪特征。此时他的创作则是出于抒发感情的需要，他在作品中饱含了对大自然的热爱、对自我透彻的反省、对内心深刻挖掘等主题，这也预示着浪漫主义的兴起。

1.1.2 研究意义

论文通过寻找分析早、中晚期大背景下作品的共性和个性。相比贝多芬早期作品所呈现的英雄主义，贝多芬晚期的创作是在极为悲惨和痛苦的岁月中度过的，更多表现出自己的情感以及抒发出他对人生的领悟和看法，从“人”的情感过渡到“个人”情感的表达，他用音乐阐述了丰富的内心情感世界和阴暗复杂的现实社会情况。虽然生活给予了他痛苦和打击，但他至死也没有失去革命的乐观主义精神，留给后人宝贵的精神财富。

将通过较为深入的理论分析对两首作品做更为详细的分析，再综合诸多演奏家弹奏的不同版本以及笔者弹奏的经验，提出相应的演奏注意事项和练习方法，希望能借此加深对贝多芬奏鸣曲的理解，解决学习中出现的问题，提高演奏水平。

1.2 研究现状

根据相关资料数据汇总，通过对 1979 年至 2011 年期间的文献进行查询，发

现在中国期刊网上所发表的关于贝多芬钢琴奏鸣曲的相关文章种类繁多,但相比于国外的研究情况,现有的著作中已有不少专门对贝多芬的钢琴奏鸣曲进行了详细分析。例如卡尔·车尔尼《贝多芬钢琴奏鸣曲的正确演示》,作者是贝多芬的学生,他不仅跟随贝多芬学习演奏并且有幸在第一时间学习贝多芬的新作品,作为贝多芬的弟子他将 32 首奏鸣曲逐一进行的演奏分析更显权威性;魏纳·莱奥编著的《器乐曲式学》,作者用有悖于一般曲式学的传统概念,采用独特新颖的观点和理论将贝多芬的奏鸣曲的各乐章的曲式结构做了详尽的分析,对笔者写 Opus 13No.8 和 Opus 81a 的对比提供了很大帮助;国内能够查阅到的文献和专著还是相对较少,如郑兴三所编著的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,但由于书中是将 32 首奏鸣曲作为独立个体分析,因此对各首作品中个性与共性对比研究,以及从当时的时代背景、文化艺术思潮、贝多芬本人的生活状况、人生观的变化等等给他的作品带来的差异并未谈及。

笔者在论文准备前期所参考的文献种类较多,包括:贵州师范大学张谊的《浅析贝多芬早期第五首钢琴奏鸣曲》、长江师范大学颜婷婷的《贝多芬钢琴奏鸣曲早、中、晚三个时期代表作品的风格比较》、华东师范大学郑霏的硕士学位论文《贝多芬中期钢琴奏鸣曲的结构特征与演奏风格——试论有关作品中的奏鸣曲》、西南大学闵敏的《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究》等,这几篇文献是从时代性特征上对于贝多芬不同时期的钢琴奏鸣在不同程度上对作品的作品内涵、曲式结构以及和声进行做了全面分析。

康滇的《贝多芬的标题奏鸣曲(告别)》、董薇的《贝多芬钢琴奏鸣曲(告别)的音乐分析》、谷月的《浅析贝多芬钢琴奏鸣曲降 E 大调 Op81a 告别》,以及李艳慧的《从乐曲悲怆浅析贝多芬对钢琴奏鸣曲的贡献》、徐兆庆的《贝多芬钢琴奏鸣曲(悲怆)的创作艺术与演奏手法》等此类文献是作者将贝多芬奏鸣曲《悲怆》、《告别》奏鸣曲作为音乐本体从创作技法上研究分析;华中师范大学刘珂的《简论贝多芬钢琴音乐创作风格上的创新》侧重于贝多芬钢琴音乐风格上的演变和创新;上海音乐学院邹彦的博士学位论文《论古典奏鸣曲式的形成》、江西师范大学刘美辰的硕士学位论文《贝多芬钢琴奏鸣曲《Opus14Nr_1 和 Opus81a 比较与研究》中作者将两首作品的结构、曲式、和声等差异一一列举,分析方法以文本分析法为主,并且从贝多芬钢琴奏鸣曲需要注意的问题分别做了演奏提示;上海音乐学院朱林蕾的硕士学位论文《键盘上的交响——贝多芬对钢琴音响表现力与探索:钢琴奏鸣曲为例》,在论文中从演绎的角度论述贝多芬钢琴奏鸣曲音响表现力上的探索;上海音乐学院张弛的硕士学位论文《贝多芬 1800 年之前钢琴作品中的 c 小调情节》、东北师范大学张睿的硕士学位论文《论启蒙思想对贝多芬音乐创作的影响》等等。

能够查阅到的相关资料虽然种类繁多,但是直接对比 Opus No.8 和 Opus 81a 两部作品的文献几乎没有。本论文力求从从研究中分析其对比意义,掌握差异达到更好的演奏效果。由于《Opus No.8 (悲怆)》和《Opus 81a (告别)》是笔者最为喜爱的两首作品,极大的兴趣为我的选题带来新鲜活力和研究的动力。

1.3 研究内容及论文章节安排

1.3.1 研究内容

从两首作品结构来看,两首作品虽然不是同一时期内的创作,但却有着诸多相似点与差异性。从作品的结构、创作手法以及音乐语言来一一进行探析。

本文将以贝多芬的两首钢琴奏鸣曲《悲怆》和《告别》作为分析蓝本,为了不打乱两首作品的脉络,因此,本文的第二、三章都单独从每个作品的乐章依次进行详细分析。第四章将贝多芬所创作的两首作品的音乐语汇的发展和音乐风格的变化进行对比研究,以他独具特色的和声技法、调性、以及典型的曲式结构来分析这两首作品异同和情感意义。在演奏技巧上,本文着重从音乐语言、踏板、力度等等方面进行分析,从而在演奏中实现力度、音准、节奏、旋律的默契配合,使得作品达到理想、平衡的演奏效果。

1.3.2 论文章节安排

本论文共有五个章节。

第一章为绪论,从研究的背景、意义以及研究的现状展开第一个章节的论述。

第二章为分析《悲怆》奏鸣曲,根据作品一、二、三乐章的结构划分,配合谱例进行详细分析。

第三章为分析《告别》奏鸣曲,采用的分析方法与第二章类似,依然是按照乐章依次进行详细分析。

第四章为对比两首作品归纳其“异和同”。通过以上几个章节的基础分析进行进一步对比,从创作背景、情感表达的指向、音乐语汇、音乐风格的变化来分析两首作品具体差异。

第五章为两首作品的演奏分析,内容包括在演奏过程中需要注意的地方,并提出相应的练习方法。

2 解读《Opus 13 No.8（悲怆）》奏鸣曲

2.1 第一乐章

《悲怆》奏鸣曲是贝多芬早期奏鸣曲中最为经典的一首，虽在创作中贝多芬依然按照传统古典奏鸣曲式“快板—慢板—快板”三乐章样式，但在第一乐章他独创性的加入了一个极缓的引子，成为了整首作品的亮点。长达 10 小节的引子部分营造了强烈的“悲怆”的氛围，该引子在第一乐章中不同结构部分多次出现，扩大了奏鸣曲式和篇幅，作品中丰富的和声、厚重的织体以及调性的频繁变化等革新手法使音乐富有冲击力，极具戏剧性，成为贝多芬在奏鸣曲这一形式上探索的成功典范。

这首奏鸣曲第一乐章分析结构如下表格：

表 2-1 《悲怆》第一乐章结构分析

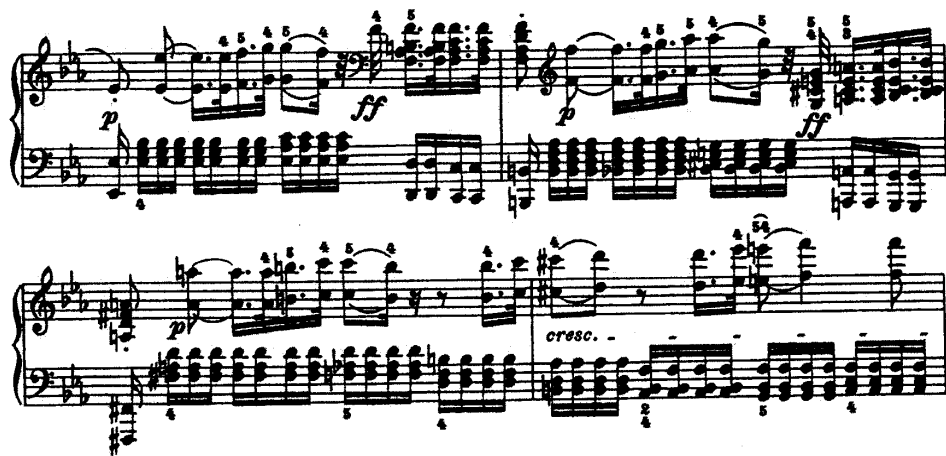
第一 乐章	引子（1-10）					
	呈示部（11-134）					
	主题 （11-26）	连接 （27-50）	副主题 （51-88）	第一个结束主 题（89-112）	第二个结束主 题（113-134）	
	展开部（135-196）					
	慢板引子 （135-138）		主题与引子的发展动机 （139-168）		连接部分 （169-196）	
	再现部（197-296）					
	主要主题 （197-204）		连接 （205-222）		副主题 （223-254）	三个结束主题 （225-291）
	尾声（297-312）					
	引用慢板引子(297-312)		主题部分引用（301-305）		结束（305-312）	

第一乐章为奏鸣曲式，由引子、呈示部、展开部、再现部和尾声组成。引子为庄板 Grave。（见谱例 2-1）引子的旋律和节奏富有悲剧性和戏剧性特征，让人一下子就被带入悲怆的情绪之中。



谱例 2-1

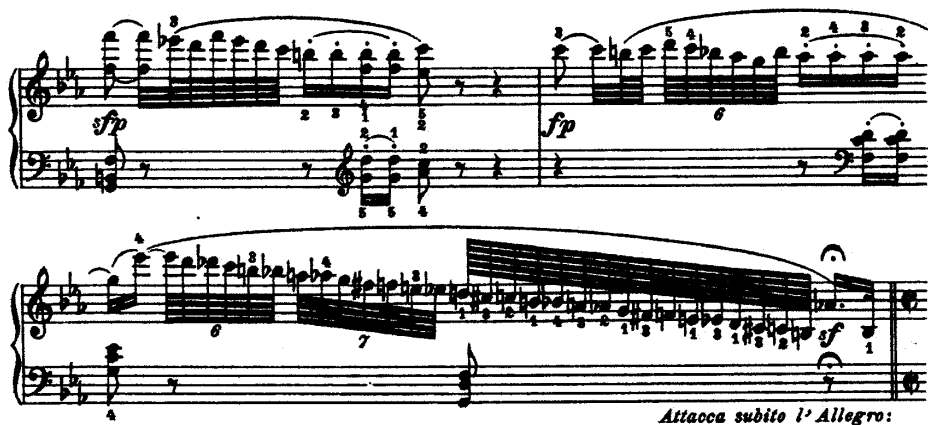
引子由极强的和弦进入，c 小调。严峻紧张的和弦和 *fp* 的力度反差象征着命运胁迫给人以紧张窒息之感，右手旋律接连级进的上行附点音符左手呈相反方向，暗示出贝多芬心中将要迸发的无奈和哀叹。和弦的织体厚度在发生变化，配合左手丰富的柱式和弦似乎表现了沉重压迫下的痛苦与呻吟。前四小节的悲剧因素不断推进，运用多次的减七和弦似乎让人感受到不断在黑暗势力抗争可又被不断打压下去，旋律线条却是依然往上走给人呈现出顽强不屈地反抗的形象。经过几次连续不断的斗争，终于到第一个顶峰—力度极强的降 A 音，然后一个华丽的经过句，引子进入光明的降 E 大调。（见谱例 2-2）



谱例 2-2

双手同时推向一段优美的旋律，顿时豁然开朗、耳目一新。在这些意义深远的和弦中间夹杂着让人感觉到紧张气息的休止符，这些休止符穿插于悲壮的和弦之中，产生更为浓烈的悲怆气息。暗示着自我精神与现实压力的矛盾冲突，暗含着对未来的自由幻想和美好希望，一连串半音快速倾泻而下，之后为接下来的主

部主题。值得注意的是，引子结束处的延长记号起到承上启下的作用，故弹奏时不需停留太久，我们可将其理解为在积聚能量将要为后面爆发的涛涛怒潮作准备。（见谱例 2-3）



谱例 2-3

呈示部（11—134 小节），主部是平行开放乐段。在与引子悲壮情绪完全相悖的兴奋中突然进入。右手直线上行的旋律线就像火箭一样直冲云霄，伴随着坚定有力的节奏，左手轰鸣的八度震音，似乎像一位斗士正吹响斗争号角，向世人宣誓和呐喊。（见谱例 2-4）



谱例 2-4

连接部（27—50 小节）新的材料为主调巩固了其调性，在 c 调上继续发展，增加了主部动机，活泼、抒情主题在高音区和低音区一唱一和，流畅动听。贝多芬此处通过离调模进手法突出主题的轻快活泼。首先在光明的 G 大调展开（35-38 小节）接着经过降 A 大调和降 B 大调，而后的这一和弦恰恰正好是副部调性（降 e 小调）的属和弦。在第 49 小节处在导向平行大调的属音上停留，不留痕迹地进入到副部主题。



谱例 2-5

副部主题（51—88 小节）在同名小调降 e 小调上进行，旋律活泼充满生气，时不时的穿插着波音、倚音和上行跳音，左手采用了类似舞曲性的伴奏织体活跃，表现了人们对幸福的向往，营造出诙谐轻快且充满生机的景象。（见谱例 2-5）



谱例 2-6

第一个结束主题（89—112 小节），它在降 E 大调上进行，它是平行乐句，采用主题材料。这一部分改变了副部不规则的调性，回归到正常调性，所以当我们演奏时要仔细体会转调时音色和情绪的变化。结束处从二级六到属七再到主。（见谱例 2-6）

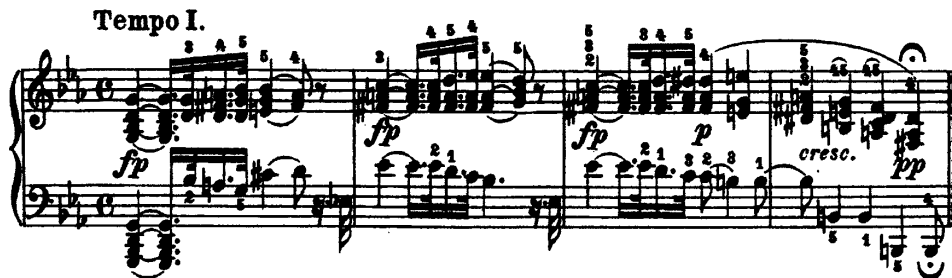
第二个结束主题（113-134 小节）



谱例 2-7

此部分是将降 E 大调的调性进行再一次巩固，小节中具有冲击性的八个全音符在震音伴奏下将呈示部推入高潮，右手双音向上的旋律和主部主题有相似之处。呈示部在原调性上并没有结束，它终止于属调的五六和弦转向了 e 小调属和弦，并在短短数小节内又重复一次五六和弦配合在音区上的不停转换，就如同贝

多芬同命运不停斗争不停的迂回。此处我们从谱例上看到贝多芬力度记号上的加强，两个“f”后紧接着连续几个更强“sf”，将情绪推入顶点。（见谱例 2-7）



谱例 2-8

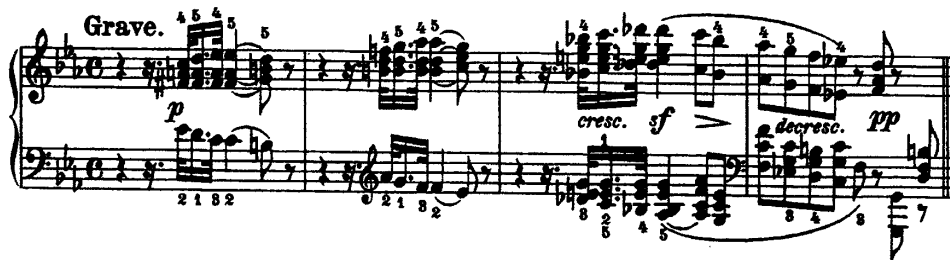
《悲怆》第一乐章的展开部规模远远超过海顿、莫扎特，充满内在的矛盾冲突。开端部分(135—138 小节)，从 g 小调上开始，其速度和情感都与奏鸣曲引子部分的处理相一致。它是综合主题和副部的材料变化发展而来，又一次带来悲剧性后接着转入 Allegro，调性非常巧妙的转入 e 小调属和弦中，采用了呈示部中连接部分的材料进行展开，手法主要为模进和动机式发展。自 149 小节起左手为旋律部分，右手则持续演奏震音，丰富了展开部内容。在 161 小节后的反复中达到高潮，右手的震音下行音阶干脆利落，为进入再现做准备。

再现部（197—296）



谱例 2-9

再现部中，贝多芬运用多种手法重复了呈示部的内容，变奏、扩大、缩小等创作手法令整个结构规模更加完善。此时主部主题调性回到了主调 c 小调。主要主题的再现为(197—204 小节)，实为主部主题的变化和重复。从(205—222 小节)此部分经过了降 D 大调和 f 小调后先是停在了属和弦上。副部主题先在 f 小调上接着迅速转入主调 c 小调，紧接着的第一个结束主题为 c 小调上的再现。我们又在此找到了呈示部的影子，一系列无法让人喘息的上行双音又一次出现，伴随着极强的力度，并在两组音区不同的和弦上进行强调，最终落在重属减七和弦上，为尾声的出现作好了铺垫。（见谱例 2-9）



谱例 2-10

尾声(295-312 小节)分为两个部分,从 295 小节至 298 小节使用了前奏的材料并忠实于主调,原来沉重的和弦被绝对的静寂所代替,情绪上柔和些许,弹奏者必须保持内心的安静。(见谱例 2-10)



谱例 2-11

而尾声的另一部分(299-312 小节)同样采用了主部材料来扩大其结构,(见谱例 2-11)同在主调上进行,作者最后连续使用了六个小节和弦,以有力的强奏和巨大的动力大气恢弘地结束了整个第一乐章。

2.2 第二乐章

第二乐章为降 A 大调,柔板,是较低等级的回旋曲式。这是深受大家喜爱的乐章,笔者也被此乐章唯美的音乐感觉所吸引。它似乎在向我们娓娓道来一段美好的回忆,抒发了宁静诚挚的感情。纯洁古朴的旋律线条让人沉醉。由于其格外柔美的音调,如同进入响彻着圣咏式的和声和管风琴般音响的大教堂。本乐章由于令人深刻内涵和优美旋律而被后人改编,使其成为通俗音乐中的经典曲目。

表 2-2 《悲枪》第二乐章结构分析

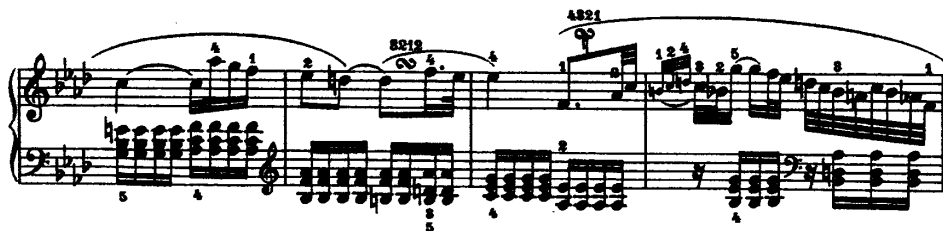
第二乐章 (回旋曲式)	主部 (1-16)	插部一 (17-28)	主部再现 (29-36)
	插部二 (37-50)	主部再现 (51-65)	尾声 (66-70)

第二乐章短小、优美。划分为主部、插部一、主部再现、插部二、再次主题再现和尾声几个部分。结构见表 2-2



谱例 2-12

主部主题在降 A 大调进行, (见谱例 2-12) 似乎是一首弦乐四声部。高声部线条纯朴柔美, 在不紧不慢中表达自己内心的愤恨、不满和忧伤。上方声部深刻而内敛, 其他两个声部如同伴奏一般低声吟唱, 将乐句弹奏的温婉纯净。第一插部从主部关系小调进入, 旋律此时变得活泼洒脱, 伴奏织体转为柱式和弦, 情绪也较之前更为激动些, 大量的下行音节似乎在追忆着幸福往事。第 20 小节转为了主调的属调上, 为降 E 大调上的完全终止结束。(见谱例 2-13)



谱例 2-13

主部 (29 小节起) 第二次出现和第一次几乎一样, 是在高八度上进行反复的变奏, 旋律更为洒脱。虽然主题在此乐章出现了很多次, 但每一次的出现都给人带来不一样的感受。毫无征兆单刀直入地进入到第二插部, 第二插部的创作与之前出现一些变化, 它为不对称的开放乐段, 为第一插部的变形, 中声部的三连音要轻巧而宁静。旋律线呼应着左手下行级进曲调。(见谱例 2-14)



谱例 2-14

第 51 小节起，此部分为主题再现，为主题的重叠乐句，中声部由降 a 小调开始，在内声部为三连音伴奏织体，谱面上可以看出在三连音上有跳音符号和连音线符号并用，跳音代表轻巧，但在此不能破坏整体的连贯性。这种创作手法丰富了旋律并且带来饱满的情绪，自 66 小节开始至最后为整个乐章的尾声，左手一如既往的采用了三连音的伴奏音型，第 68 小节的左手八度音型抒情地伴奏，似乎在遥远的地方飘来的歌声使尾声蒙上了一层神秘宁静的面纱。在安静的主调降 A 大调和弦上结束第二乐章。这个乐章蕴含了人类的许多情感，温馨而虔敬，给人美好的遐想空间，暗含对未来的期许，整个乐章平静优美，如同抒情的无词歌。

2.3 第三乐章

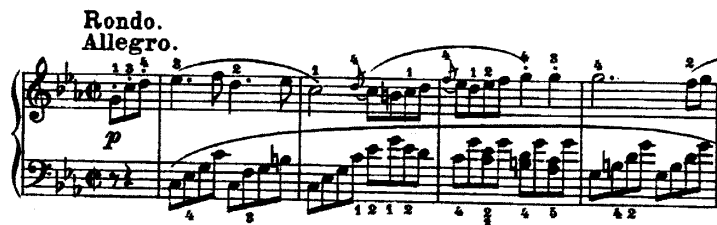
第三乐章为经典的奏鸣回旋曲式，c 小调。

表 2-3 《悲怆》第三乐章结构分析

第三章 乐 章	呈示部（1-54）				
	主要主题 （1-17）	连接部分 （18-24）	副部主题 （25-36）	三个结束主题 （37-54）	连接部分 （54-61）
	再现主要主题复合体（62-78）				
	近似三声声部（79-120）				
	第一部分 （79-94）	第二部分 （95-98）	第三部分 （99-106）	连接部分 （107-120）	
	再现部（121-170）				
	主要主题复合体 （121-128）	部分重复 （129-130）	连接 （131-133）	再现副主题 （134-142）	
	连接 （143-146）		第一个结束主题 （147-153）	第二个结束主题 （154-170）	
	主要主题的再现（171-181）				
	尾声（182-210）				

这个乐章富有田园风味，是由呈示部、中间插部、再现部和尾声四部分组成。本乐章为无展开的奏鸣曲式也称作较高等级的回旋曲式。贝多芬向往着欢乐简单

的田园生活,在美好的大自然中将自己心中压抑已久的痛苦、不满统统发泄出来,具有乐观主义精神。此乐章从音调上、织体上与第一乐章有着诸多相似的地方,充满了戏剧性。



谱例 2-15

主部主题为 c 小调,是由弱起小节开始,主题从很有动力的跳音引入,第一乐章的副主题为第三乐章的第一动机。旋律清脆有颗粒性,洋溢着不可抑止的生命力,右手的主旋律具有歌唱性特征,立即把人带入另外一个活跃的气氛,装饰音要弹奏的轻巧俏皮。(见谱例 2-15)



谱例 2-16

从第 18—24 小节,是主部主题后的连接,在两个和弦下方同时出现了 f 和 p 的力度记号,长音处理上不能一味地追求强或者弱,而是强中找弱,弱中找强,似乎在矛盾中积聚更大的能量。(见谱例 2-16)

在 25—36 小节是副部主题的出现从 c 小调转入明亮的降 E 大调,转入一个更为积极的乐句。



谱例 2-17

从 33—43 小节，我们在谱面中看到大量的三连音，两手配合的均匀连贯，左手的柱式和弦巧妙了推动右手的旋律线条，使旋律柔和、流畅。（见谱例 2-17）

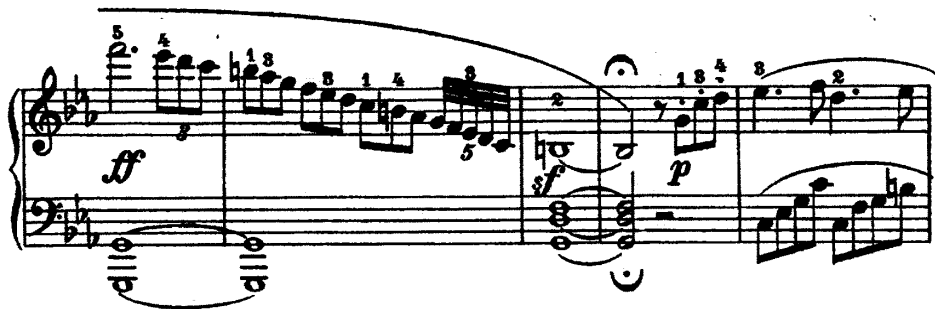
从 44—61 小节，从大的范围也可以理解为一个连接部分，贝多芬再一次运用漂亮的三连音将左右手声部交替，一唱一和密不可分，在重复两个乐句加上渐强的力度记号后将音乐推向高潮（见谱例 2-18）最高音落在了 F 上一串激流般的下行音阶，在弹奏的时候要做到清晰有力。在第 62 小节的延长记号后，主部主题再一次响起。



谱例 2-18

接下来是一个近似三声中部的中段。

从第 79 小节开始采用了对位手法，时而左右手同时弹奏，时而两手插空弹奏。带给人们颇为生动立体的听觉感受。这种内心忧伤郁闷似乎有种“黑色幽默”的自嘲性情绪，贝多芬将其演绎得淋漓尽致。从 99 小节起，左手加进音阶式的跳音伴奏，让旋律更充实活泼。



谱例 2-19

107—120 小节为又一个连接部分，由于力度增加和节奏的加密，旋律感一次又一次强烈地撞击，使音乐进入了最高点 F 后经下行音阶式的三连音飞奔向下，重重地落在 c 小调的属七和弦上，实际上这个部分和后面的再现部的乐段曾经完整的出现在第 59 小节，而后是主题再现。（见谱例 2-19）

从 121 小节的后 8 小节是主部主题的再现，虽然主题一致但情绪似乎比起之前更为激动一些。134—142 小节是副部主题的再现，采用在 c 小调的同主音调上进行，副部主题保持原有纯朴明亮的风格。147—153 小节是第一个结束主题。

154—170 小节是第二个主题的结束。



谱例 2-20

在第 166 小节起它的高声部要保持住,右手的小拇指似乎有一种潜在的力量突出上行旋律,接着为移调做准备,力度符号 *Calando* 提示弹奏者此时需渐弱渐安静缓缓进入主题。(见谱例 2-20)

尾声(182—210 小节)。182 小节起的连续三连音、跳音和弦以及“*sf*、*ff*”极强的力度符号,奠定了尾声部分充满了力量性的基调,188 小节的连续三连音慢慢将情绪推向高潮,音头位置用跳音弹奏,连续向上推进到 193 小节起左手的切分和弦,再次把矛盾凸显,主题动机的展现将命运低头的顽强性格显现出来,最后如同千军万马般倾泻的最强音阶似乎疯狂宣泄内心的不满,这种轰轰烈烈地结束手法实在是天才式的构想和内心痛苦纠结的情绪表达,体现了贝多芬大胆的创作风格。

这一乐章的奏鸣回旋曲式是贝多芬在钢琴奏鸣曲中首次使用的创作手法。主要主题先后出现了四次,每一次都给我们带来惊喜,情绪也相应发生着变化,由于它是根据德国民歌创作而来而更具有歌唱性、抒情性,为人们所熟知。贝多芬似乎在这里治疗自己内心的痛苦忧郁却永远不失乐观主义精神。罗曼·罗兰写到:“《悲怆》第三乐章是泼辣的回旋,激情重新抬头,音乐中的光明与黑暗之对照,似乎象征着悲苦与欢乐的交替。”^①

① 罗曼·罗兰:《贝多芬传》,人民音乐出版社

3 解读《Opus 81a（告别）》奏鸣曲

3.1 第一乐章

这首作品是贝多芬中期的最后一首奏鸣曲，也是他作品高产期、成熟期的又一佳作。《告别》奏鸣曲创作于 1809 年 5 月 4 日的维也纳，由于奥法战争的爆发，一直给予他帮助的好朋友鲁道夫也于陷落前离开维也纳避难。面对内忧外患的情形，贝多芬忧思满怀，怅然若失。第一乐章为是一个带有引子带有尾声的奏鸣曲式，与总标题《告别》一致。“贝多芬在第一乐章开头为这三个如沉思般的下行和弦并用德文亲笔题上‘告别了’（Lebewohl），就算从未得到过贝多芬本人的同意，出版商还是肆意地在乐谱封面用法文将这首作品命名为《告别奏鸣曲》，而这个名称也与作品一起流芳百世”^②，于是这首优秀的作品成为了贝多芬为数不多的带有标题的音乐作品，实际上贝多芬是一改过去运用意大利术语标记速度的传统，而以德文来提示各个乐章特点。这是贝多芬爱国主义的集中体现。首先，从标题性上就洋溢着浓重的浪漫主题色彩；其次，在和声织体上，丰富的内容以及演奏音域的扩大化使作品呈现多元化特色。这首作品的主题思想是它所处的时代背景、文化思潮、内心细节以及个性特征等方面汇聚交融的升华体现，非常值得我们去研究探索。

这首奏鸣曲的结构分析见表 3-1。

表 3-1 《告别》第一乐章结构分析

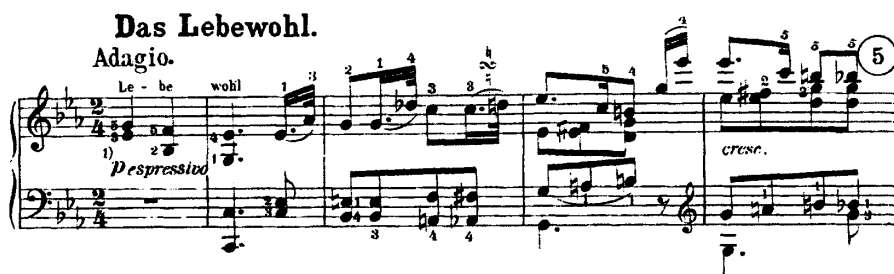
第一乐章	引子（1-16）				
	呈示部（17-65）				
	主要主题 （17-24）	连接 （25-49）	副主题 （50-57）	第一个结束主 题（58-61）	第二个结束主 题（62-71）
	展开部（72-111）				
	再现部（112-163）				
	主要主题（112-126）		连接（126-143）		副主题（144-163）
	尾声（164-257）				

第一乐章采用奏鸣曲式，降 E 大调。在快板之前加入了一段 16 小节的引子，引子是沉重的慢板，在贝多芬奏鸣曲中也是不多见的，在上一章节笔者分析的《悲怆》奏鸣曲在整个曲子结构布局上有着很多的共性相似点，作为亮点的引子把全

② 安东·科迪解说贝多芬《三十二首钢琴奏鸣曲》（十）

曲的基调开门见山地展现在我们面前。

引子(1—16 小节)中的首先出现的是三个主题下行(g—f—e)和弦,在处理这三个音的时候逐渐减弱,成为了“告别”的动机,贝多芬曾留下的 Das Lebewohl 的真迹,表达了他此时此刻离别时的无奈,在节奏上出现大量的附点和切分节奏,就像拖着沉重的步伐不忍心友人离去依依不舍的心情,具有很强的画面感,似乎展现了马车远离送别者怅然若失的画面,极具感染力。(见谱例 3-1)



谱例 3-1

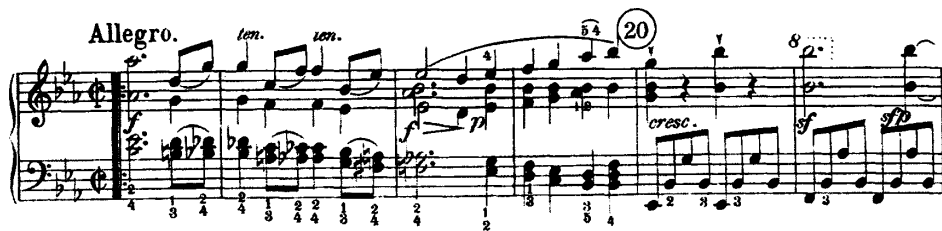
第一乐章的引子部分与《悲怆》奏鸣曲有着异曲同工之妙奠定了整首作品情绪,第 1 小节的 I—V—VI 级的和声走向是阻碍进行,贝多芬一开篇就呈现出他在奏鸣曲中推陈出新的创意和打破古典传统奏鸣曲式原有的风格。第 5 小节每一个音都在向上积聚情感到“sf”后贝多芬在此处运用的三连音,似乎是离别老友之前有千言万语却又无从说起。(见谱例 3-2)



谱例 3-2

第 7 小节第二次进入“告别”的动机,而后转入降 C 大调。在引子处我们可以发现双手的旋律呈相反方向进行,并且大量的运用了不协和副属和弦和复合功能和弦,巧妙地制造了和弦的张力和紧张感。在第 16 小节,随着“pp”的力度记号悲凉的气氛嘎然而止。

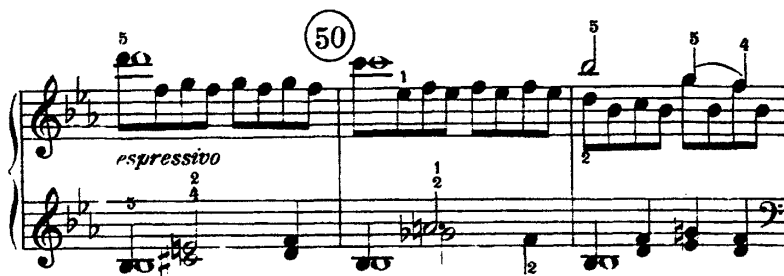
呈示部(17—65)小节,降 E 大调,快板。从第 17 小节起,主部主题出现,与引子截然不同的速度和力度,形成反差性极大的戏剧性色彩。贝多芬在主部主题为 IV 级开始的阻碍进行,强调了下属功能和弦的色彩。这是给人以马车在道路上驰骋的画面情景,感情奔放又热烈。左右两手旋律依然呈反向进行,伴随着几个强弱对比非常明显的八度大跳,造成音响的冲撞感。(见谱例 3-3)



谱例 3-3

21—28 小节的左手分解和弦的伴奏音型突出右手主题，由于左手伴奏音跨度较大，可以转动手腕以中间音为转动点灵巧地进行弹奏。呈示部的连接段出现在第 25 至 49 小节，从第 25 小节开始，展开部在音乐上发展了引子部分的材料，再一次出现了“告别”动机，上声和下声声部要做到区分明显。

副部主题是从（50—57 小节）进入降 B 大调。高声部是持续向下的旋律声部必须保持，中声部伴奏音型是非常轻柔的，加之调性的变化，营造出亲切、安静的氛围。（见谱例 3-4）



谱例 3-4

在第 58—62 小节，是旋律在高八度的一次完全重复，连串的增三和弦的分解，独特的和声效果给这个小乐句带来了一丝神秘感。这个乐句要清晰，将声部的立体感表现出来（见谱例 3-5）。分析到此，笔者在贝多芬的这首作品中感受到他摒弃了早期奏鸣曲在呈示部中各主题极其强烈、清晰的对比，取而代之的是以模糊主题界线的手法进行创作探索，反映了贝多芬中期创作特征出现的变化，已经渐渐崭露浪漫主义的风格特点。

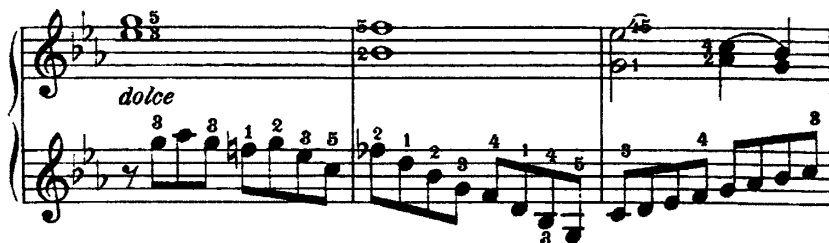


谱例 3-5

展开部(72—111 小节)，这首奏鸣曲相较于其他作品的展开部来说也许显得

较为短小、精悍，在第一乐章当中呈示部、展开部、再现部以及尾声的篇幅显得均衡些许。右手声部中告别的主题动机以全音符的形式切断后再次出现。在展开部结束前，右手全音符和弦进行长达 14 个小节，左手轻巧地、减弱的旋律将期盼的心情发挥到极致给人们留下无尽的想象空间。最终整个展开部平静地结束在降 A 音上。

再现部（112—163 小节），从 112 小节起至 126 小节为主部主题的完全再现，并且加固了调性。庞大的尾声又为这本来规规矩矩的再现部增添了一个丰富有趣的结局。（见谱例 3-6）



谱例 3-6

尾声部分从第 191 小节开始，“告别”动机在高低声部变化，上下穿插进行，最终才落下在一个明亮的和弦中，这个尾声极具画面感，似乎马车就在交替的“告别”声中渐行渐远。

3.2 第二乐章

第二乐章“别后”是一首忧郁、简洁的行板，旋律线条纯朴，是在贝多芬为了表达对朋友的思念和宣泄内心的哀伤，于 1809 年 5 月至 10 月间完成的。

表 3-2 《告别》第二乐章结构分析

第 二 乐 章	呈示部（1-20）			
	主要主题 （1-8）	连接部分 （9-14）	副部主题 （15-18）	结束主题 （19-20）
	再现部（21-36）			
	主要主题 （21-23）	连接部分 （24-30）	副部主题 （31-34）	结束主题 （35-36）
	连接（37-42）			

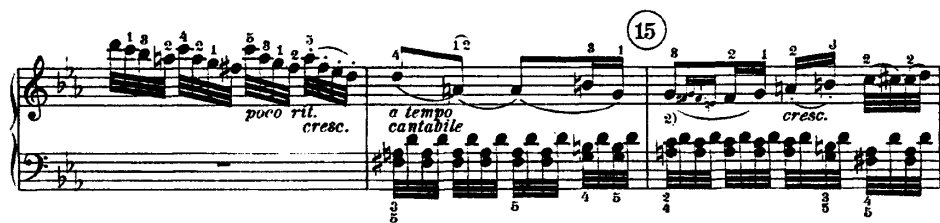
此乐章从 g 小调开始，从结构上来讲为无展开部的奏鸣曲式，简单、明了，主题与引子处有相似之处，出现了半音化和附点的节奏样式，就如同一个孤独的歌者在演唱，美妙而稍显忧郁。主题音调好像在自哀自怜地述说故事，感情细腻。贝多芬将此处的和声赋予色彩性特征，使其出现了许多的不协和和弦以及和弦外

音, 带有复合功能的和声使整体音响效果具有张力。



谱例 3-7

第二章开篇的德语 *Abwesenheit* 是“别后”的意思, 这个乐章在主题材料构成上与第一乐章的引子部分从节奏形态上和旋律线形态上都十分相似, 进入主部主题, 旋律以附点节奏与半音营造出一丝不安的情绪, 在弹奏时我们注意谱面上的连线, 正确的表达贝多芬的音乐语言。此乐章有若干个转调, 表现了作曲者内心的复杂, 丰富了乐曲的意义。主题并不是从主调开始, 而是先从 *g* 小调开始而后转入 *G* 大调。(见谱例 3-7)



谱例 3-8

在 15 小节处, 副主题在 *G* 大调, 从 15—20 小节, 左手的伴奏音型整齐统一似乎在低声部寂寞地吟唱, 右手的装饰音要柔和轻巧。(见谱例 3-8)。副部主题 (15—18 小节) 与主部主题形成鲜明对比, 为色彩明亮开阔的 *G* 大调。39 小节处“*pp*”的标记旋律加深了忧郁、不安的情绪。贝多芬传递着盼望能早日与朋友重逢的殷切心情, 整个乐章渗让人深刻体会到一种孤独感和充满思念的情绪。

在此乐章中, 出现了一些炫技的小乐段, 表明贝多芬的作品已经在探索中向浪漫派慢慢前进。

3.3 第三乐章

在离别九个月后贝多芬终于与鲁道夫相见, 他难以克制的狂喜, 创作了该首奏鸣曲的第三乐章“重逢”。“在标有重逢两字的末乐章草稿上, 贝多芬激动地写

下：1810 年 1 月 30 日，尊敬的亲王，鲁道夫大公归来。”^③

第三乐章《重逢》是首十分活泼的快板，是乐观向上的基调。降 E 大调，6/8 拍子，奏鸣曲式。这是一首充满喜悦的终曲，似乎所有听到作品的人都能立刻感受到贝多芬当时所散发的激动、快乐。

表 3-3 《告别》第三乐章结构分析

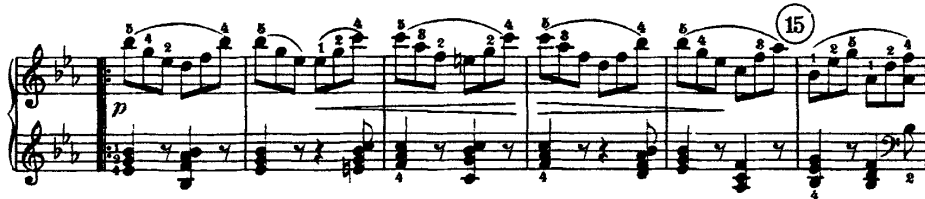
第三乐章	呈示部（1-82）					
	速度型引子 （1-10）	主要主题 （11-29）	连接 （29-52）	副主题 （53-68）	第一个结束 主题 （69-77）	第二个结束 主题 （77-82）
	展开部（83-110）					
	再现部（111-176）					
	主要主题（111-123）		连接（123-146）		副主题（147-176）	
	尾声（177-197）					

呈示部为 (1—82 小节)



谱例 3-9

第三乐章的开始我们被一个突然的属七开始，左右手的十六分音符急速地流动要像暴风骤雨一样一刻不停，充分表现作曲家沉浸在重逢欢乐之中激动地想表达自己的情感。前 16 个小节为速度型引子，快速的奔跑后终于进入主要主题，旋律倍感柔美、轻盈，与速度型引子形成了一定的反差。（见谱例 3-9）



谱例 3-10

主部主题从第 17 小节转入低音声部，6 个小节的乐句，音乐由弱到强，这是作曲家终于心情稍稍得以平复，好似正在向鲁道夫大公倾诉几个月来他的生

③ 安东·科迪解说贝多芬《三十二首钢琴奏鸣曲》（十一）

活, 分享他的心情, 从内心深处流露的优美曲调温柔、典雅。(见谱例 3-10),



谱例 3-11

在 17 小节—28 小节, 旋律部分一直在左手, 此处由于跨度太大加之速度过快, 非常容易碰错音, 经过句中有一个亮点: 跨度长达两个八度以上的快速弹奏。(见谱例 3-11)

在 23 小节处, 右手采用有大幅度的八度分解行进, 旋律部分在左手, 左右手在矛盾中交锋, 互不相让、紧密整齐。



谱例 3-12

连接部分(29—52 小节)依然采用的是主部主题的材料, 是由主题进一步变化发展而来。从第 23 小节起至 29 小节要用右手六度分解弹出一个灿烂的经过句(见谱例 3-12), 左手的密集和弦伴奏速度节奏分明。当短促的四分音符出现在 37 小节时, 仿佛如同军号声。

副部的主题出现在降 B 大调, 旋律轻快如歌, 将主题变奏、反复等形式分割为若干个小乐句, 上声部在颤音般的十六分音符背景上陈述, 仿佛是在和好友在相互倾诉着离别后的思念。

展开部(83—110 小节)当中的第 83 小节, 是八度的半音上升, 是副部主题的主要构成要素。主部主题提高八度, 左手为十六分音符波浪型伴奏织体, 而副部主题则移调至降 E 大调上再现。展开部的各式离调, 自然流畅, 让人毫无察觉地进入到再现部。转调、离调给音乐造成紧张感和戏剧性, 这种创作手法经常被浪漫派音乐家应用。

再现部(111—176)将主部主题扩张为八度技巧性的主题再现, 贝多芬将呈示部中的一片连音改为第六个八分音符再加入断音后分出, 使主题更为饱满和丰富。

177 小节至最后为作品尾声。终于，在欢快高昂的气氛中结束了整首作品，它始终让人沉浸在无限喜悦无限的温情气氛中。作曲家仿佛看到鲁道夫坐着马车从远而近，胜利安然的返回。体现了这位带有浪漫主义气息的古典音乐大师在经历了悲欢离合后，用标题的形式把音乐内容和自己的思想感情结合在一起，并且更直接和完整地将真情实感诠释出来。

贝多芬通过这首《告别》奏鸣曲的创作，巩固发展了古典奏鸣曲形式，并且在这个基础上力求探索新的形式。《告别》奏鸣曲不仅是在古典奏鸣曲基础上的巩固发展，更是贝多芬在浪漫主义道路上创新探索出的杰作，具有伟大的现实意义。

4 Opus 13 No.8 和 Opus 81a 的比较研究

Op.13《悲怆》和 Op81a《告别》虽然不是同一时期的作品，但在某些层面上有相似性：《悲怆》奏鸣曲为贝多芬早期奏鸣曲创作中不可多得的杰出作品，颇为巧合的是这两首作品都为贝多芬亲自命名的“标题性奏鸣曲”。虽然《月光》、《暴风雨》、《黎明》、《热情》等作品都有标题，但都并非出自贝多芬之手，而是为后人所加的。《悲怆》奏鸣曲是第一首由他本人亲自写上标题的奏鸣曲，“悲怆”虽然隐含了生命所带来的磨难，流露出了内心的痛苦与挣扎，但是音乐的本体更多的是对命运的挑战和抗争，对于理想的坚定和执着。而在这三十二首钢琴奏鸣曲中，《告别》奏鸣曲是贝多芬中期奏鸣曲的最后一首，1809年5月，由于国内战乱，贝多芬创作此曲献给被迫逃离的挚友鲁道夫，描绘出他与挚友从“告别”到“重逢”期间的感触，特别的是每个乐章都给取了标题，分别为“告别”、“别后”、“重逢”，32首奏鸣曲中这是绝无仅有的，弥足珍贵。本首作品所表现的情感非常细腻，散发出了日渐成熟的新风格那便是：音乐的交响性、标题性。以上提到过贝多芬个人为作品所加的标题有《c小调奏鸣曲（悲怆）》和《降E大调奏鸣曲（告别）》，从标题性来说，两首作品相似的创作背景和标题性，使得两首奏鸣曲在众多钢琴奏鸣作品当中熠熠生辉。

贝多芬为了使奏鸣曲式的音乐形式变得更有新意，他将各个乐章的结构规则和次序打破，在两首作品中第一乐章同为奏鸣曲式，在结构布局上相较于传统的古典奏鸣曲式有了新的突破和创新，两首奏鸣曲的第一乐章都为有引子有尾声的奏鸣曲式。在贝多芬之前的作曲家几乎没有给奏鸣曲中加入引子的先例，就算有那也是非常的短小或者在各个乐曲中没有深刻含义和意味。但贝多芬却在《悲怆》和《告别》中加入并扩大引子，将引子作为动机贯穿全曲，当引子一出现便确定了整个作品的基调，起到了不可或缺的作用，也是这两首奏鸣曲的一大亮点，当然，引子也现已成为大家研究的重点内容。在作品 Op13 中 10 小节的引子以及 Op 81a 中长达 16 小节的引子部分有着异曲同工之妙。此时的贝多芬在创作上已经相当非常自如、娴熟。

本论文的前两章节通过对两首作品的详细分析得出其另一个共同的特性，即主题在音乐发展中不止一次的出现，但是在每次出现时候就如同换上了一件华丽的服装，给人耳目一新的感受，并且主题的贯穿发展不是孤立的，它们之间相互配合相互影响，每次出现都有着不同的丰富意义，推动了高潮的形成，使音乐戏

剧性增强。《悲怆》奏鸣曲和《告别》奏鸣曲中各乐章的呈现主题的方式是具有相似性的，两首奏鸣曲戏剧性的表现形式体现在引子的主题和快板部分的主要主题，这毫无疑问也是具有相似性的，而乐章中主要主题也存在一定的关联性。两首作品当中出现非常多强对比的形式以及不同音型的变换加上强弱的对比，例如贝多芬常用的“ff/fff 或 pp/ppp 或 sfp/ffp”力度的强烈对比，表现情绪的大起大落和内心的矛盾。在作品当中充满着贝多芬对命运的激愤之情和身处绝境却刚毅不屈的气度，向我们的灵魂中灌注了英雄的理想和人格。以上我们得出两首作品所呈现相似性，当然在诸多方面也存在差异。

4.1 创作背景的差异

创作于 1799 年的《悲怆》奏鸣曲，在当时社会受到启蒙运动的思潮影响所传播的科学、理性、自由的人道主义理想，此时的贝多芬只仅仅二十七岁，他用他惊为天人的艺术才华得以在上层社会和宫廷贵族间逐渐确立了地位。艺术之花正当绽放，然而痛苦却已向他叩门——他的听觉逐渐减弱，音乐家失去听觉是何等残酷，何等苦闷，他也曾经想到过放弃。在启蒙思想与法国大革命的鼓舞和影响下，贝多芬并坚定了信念，勇敢地挑战命运并立志救赎自己，将悲伤痛苦的情绪化作理性的音乐创作中，决心用自己的音乐为人类争取幸福和自由。这种痛苦与期望、追求与探索的内心冲突，在《悲怆》奏鸣曲中得到明显的反应，该曲是反抗残酷命运与黑暗势力，追求美好理想和幸福人生的雄伟诗篇，充满着斗争的力量和热烈追求的激情。这部作品贝多芬献给了他的老朋友卡尔·冯·李斯诺夫斯基亲王。在这首奏鸣曲创作完成之后贝多芬郑重地在乐谱的扉页题上“悲怆奏鸣曲”。

《告别》奏鸣曲是贝多芬为他朋友鲁道夫大公而创作的。鲁道夫大公是意大利皇帝雷奥波多二世幼子，也是罗马帝国的最后一位皇帝弗朗斯的弟弟。他发自内心的敬重和欣赏贝多芬才华，并跟随贝多芬学习钢琴和作曲。由此说来他不仅仅是贝多芬的朋友、学生、资助者，也是贝多芬的保护者，他与贝多芬之间并没有身份与地位悬殊的顾忌。鲁道夫大公是在贝多芬最困难时期给予经济上与精神上很大支持与帮助的人，贝多芬一直心怀感激。直到 1809 年奥法战争的爆发，拿破仑的军队入侵奥地利，于 1809 年 5 月 4 日鲁道夫大公为了暂避战火而离开了维也纳，可贝多芬依然顽强地坚守在自己的国家始终不肯低头，在他的心里充满了浓浓爱国主义以及对敌人的入侵的深深仇恨，战争的煎熬加之命运给他带来的灾难，使贝多芬更显彷徨孤寂、惆怅满怀，他将这种深深的忧思和对友人的依依不舍之情化为创作动机，为后人留下这部旷世之作。实际上贝多芬是一改过去运

用意大利术语标记速度的传统，而是以德文和意大利语双语来提示各个乐章特点，让演奏者更为深刻地理解每一乐章的内容，更好地诠释这首包含爱国情义的作品，这在贝多芬作品当中是难能可贵的。由此可见，贝多芬对于《告别》奏鸣曲是如此尽心尽力，情真意切。

4.2 情感表达指向的差异

在《悲怆》奏鸣曲当中，贝多芬在诠释着“人”的情感，我们深刻的领会其具有革命性、英雄性的特征。从“火箭式”的激情上升的旋律走向和排山倒海的热情中表现了在启蒙思想的影响、法国大革命的鼓舞下，贝多芬怀着崇高的理想和坚定的信念，勇敢地向命运挑战的决心。具有代表意义作品的《悲怆》奏鸣曲，贝多芬通过重建音乐结构，将痛苦、挣扎、沮丧、希冀、反抗、探索等一系列情绪将自己内心的纠结与冲突淋漓尽致展现出来。而《告别》奏鸣曲中，更倾向于对“个人”的情感叙述，就像在为自己内心疗伤一样，寻求最真实的心理慰藉与作品内容相得益彰，偏向感性表达着、倾诉着，和其中贯穿的精神而论，它已经接近了浪漫派的音乐，洋溢着浪漫主义精神。而从“人”的情感过渡到“个人”的情感来看，贝多芬在两首作品当中的情感表达指向有变化和发展。同时蕴含着音乐语言处理方面微妙的差异变化，值得我们去探寻。

4.3 音乐语汇的变化

4.3.1 结构上的差异性

由上可知，两首作品在创作目的和情感表达方式上的不同必然带来了音乐语汇的变化。从大的方面来看，首先体现在作品的整体谋篇布局上的结构上的比较。

表 4-1 与表 4-2 是两部作品各乐章的曲式结构类型，从中对比可以看出，它们都是在三乐章奏鸣套曲结构框架内的杰作。所不同的是，两首作品的第二、三乐章曲式结构不同：《悲怆》奏鸣曲的第二、三乐章分别为较低等级的回旋曲式和奏鸣回旋曲式；《告别》奏鸣曲的第二、三乐章分别为无展开部的奏鸣曲式和奏鸣曲式。这种变化自然与各个乐章所表达的音乐内容相关。以这两部作品的第二乐章为例：《悲怆》第二乐章表现的是沉思、内在而真挚的情感，纯朴而如歌的旋律与圣咏合唱般的和声完美结合，向听众娓娓道来。这种情感无需强烈的对比，需要的是对主要乐思肯定与强调，由此，回旋曲式自然成了这种情感表达的首选结构样式。《告别》的第二乐章则稍有不同。虽然该乐章的旋律同样具有如歌的性质，但它所表达的是与挚友分别后的孤寂、忧伤和稍显不安的情感。现实

的寂寥与美好的回忆总是那么不期地纠缠在一起，因此无展开部的奏鸣曲式似乎是这种情感表达再也合适不过的结构样式了。

表 4-1 《悲怆》曲式结构

《悲怆》奏鸣曲		
第一乐章	第二乐章	第三乐章
奏鸣曲式	较低等级的回旋曲式	奏鸣回旋曲式

表 4-2 《告别》曲式结构

《告别》奏鸣曲		
第一乐章	第二乐章	第三乐章
奏鸣曲式	无展开部的奏鸣曲式	奏鸣曲式

奏鸣曲式是奏鸣曲中最为主要、最有代表性的部分，两首作品的第一乐章虽然均同为有引子有尾声的奏鸣曲式，但从乐章内部结构来看也有明显差异。《悲怆》奏鸣曲为标准的奏鸣曲式，结构更为规整、规范。由于受到海顿、莫扎特的古典乐派的影响，贝多芬在此延续了海顿的动机式创作写法、以及莫扎特的严谨、理性的古典传统风格，悲怆奏鸣曲的结构规整，在曲式和声的风格上也可以用四平八稳来形容。《告别》奏鸣曲除了主题之外的附属部分结构短小，但尾声却出其不意地变得庞大（见表 4-3），该尾声所用材料就是作品的“告别”主题，作曲家的目的显然是想在尾声中不断加强这个“告别”主题音调，似乎是在向挚友千叮咛、万嘱咐。可见，为了多种内容表达的需要，在音乐结构上也呈现出结构多样性的特征。

表 4-3 两首奏鸣曲第一乐章的结构布局

	呈示部	展开部	再现部	尾声
《悲怆》奏鸣曲	124 小节	61 小节	99 小节	15 小节
《告别》奏鸣曲	49 小节	39 小节	47 小节	87 小节

4.3.2 主题材料与音乐发展手法的差异性

主题是音乐形象塑造、乐思表达的集中体现。每位作曲家都会为精心打造一个个性突出、形象鲜明的主题而煞费苦心。贝多芬的这两部作品的主题尤其如此。分析它们主题的结构特征和音乐发展手法是全面认识和深入理解作品的音乐性格、思想内涵的前提。以下即对这两部作品的主题材料及其发展手法进行比较分析。

图 4-1 和图 4-2 分别是《悲怆》与《告别》前两个乐章中的一些主要主题。

仔细观察可以发现，两部作品的主要主题或多或少与开始的引子材料相关。可以认为，引子主题是作品主体结构的核心材料来源。单就这两个引子主题而言

它们的结构样式有很大的差别。从音高进行方向上看,《悲枪》的引子主题为上行,而《告别》的引子主题为下行;从节奏形态来看,前者在叹息音调的扬抑格时值组合模式(即长短型时值组合)基础上,附加了两个附点节奏型。这与后者的四分音符均分时值组合模式明显不同。前者更具动力性,而后者却稳定、均衡得多。

从两部作品的由核心元素发展方式来看,很明显,《悲枪》的三个乐章主题均与引子主题密切相关(在图 4-1 和图 4-2 中用圆圈标示出材料主要音级,也即它们之来的派生关系)。因此这部作品各乐章的音乐形象存在着内在的、合逻辑的统一因素。认识到这一点,对于理解和把握整部作品总体构造非常重要。而《告别》却不尽相同。《告别》将引子主题一分为二,它把引子开始的三音“告别”动机是作为构建第一乐章主要主题的核心元素(从例中的圆圈标示可以看出它们之间的联系),把后面两小节材料作为第二乐章的核心材料(例中的方框指出它们之间的关系)。更重要的是,《告别》的第三乐章主要主题与引子材料几乎没有什么关联(谱例略)。从这个角度来看,《告别》三乐章之间的音乐形象差异比《悲枪》更突出。这是否与这三乐章创作时间间隔较长有关系?但笔者宁可认为这源自于《告别》的各乐章是为不同标题内涵而创作的结果。这也体现了两部作品创作思维方面的微妙变化,即《悲枪》是理性思维的产物,而《告别》则更为感性。

1. 引子主题



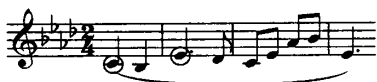
2. 第一乐章主部主题



3. 第一乐章副部主题



4. 第二乐章主要主题



5. 第三乐章主要主题



图 4-1

第一乐章主题核心材料 第二乐章主题核心材料:
“告别”动机:

1. 引子主题

2. 第一乐章主部主题

3. 第一乐章副部主题

4. 第二乐章主部主题

5. 第二乐章副部主题

图 4-2

4.3.3 和声上的差异

作为古典和声实践和创新的代表,贝多芬的和声语言集中体现了功能和声的典型特征。这可通过《悲怆》奏鸣曲的和声处理手法得以验证。在此仅以该作品的引子部分的和声为例(见图 4-3 至图 4-8)。可以看出,引子中,除个别地方用了下属功能的 II 级和弦以外,其它和声材料就只有属功能和主功能和弦了。和声进行中时时强调 V—I 的强功能进行。声部进行严谨、规范。和声进行的动力来源于不断的离调所带来的和声张力。但值得注意的是,其调性偏离的方向仅限于近关系调域之内。

Grave.

c 小调: I I₆ V₃ I VII₇/V VII₂ V VII I₆

图 4-3

Figure 4-4 is a musical score in E-flat major, 3/4 time. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The harmonic analysis below the staff identifies the following chords: VII_2/V , V/V , VII_3^4 , VII_4^3/V , V_2/IV , IV_6 , V_7 , and a section in parentheses for the lowered E-flat major: V_2/II and II_6 . Dynamics include *fp*, *f*, *p cresc.*, and *sf*.

图 4-4

Figure 4-5 is a musical score in E-flat major, 3/4 time. The piano part continues with dense sixteenth-note passages. The harmonic analysis identifies the following chords: II , IV_4^6 , VII_7 , VII_2 , V_7 , VII_2 , V , and VII_3^4 . Dynamics include *p*, *ff*, and *p*.

图 4-5

Figure 4-6 is a musical score in C minor, 3/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The harmonic analysis identifies the following chords: I_6 (in parentheses for C minor), II_5^6 , VII_6 , VII_7 , VII_2 , V_7 , and IV_6 . Dynamics include *p* and *cresc.*.

图 4-6

Figure 4-7 is a musical score in C minor, 3/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The harmonic analysis identifies the following chords: V_7 , IV , and II_5^6 . Dynamics include *fp* and *fp*.

图 4-7

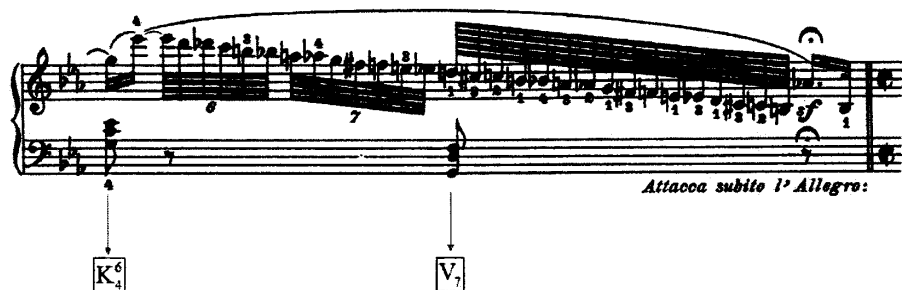


图 4-8

从以上的引子部分的和声分析我们得出《悲怆》奏鸣曲的和声是以功能性为主，V—I 的核心功能作用明显，三个材料分别 V—I，VII—I，偶尔插入 II 级的和声进行，且调式调性总体平和、平稳。

Das Lebewohl.
Adagio.

La - be wohl

Despresto

cresc.

降E大调: I V VI VII₃⁴/II V₆/V K₄⁶ V K₄⁶ V III

c小调: VII₃⁴/IV IV₆

图 4-9

10

此处调性较为模糊

降E大调: I V VI VII₃⁴/II V₆/V K₄⁶ V K₄⁶ V III

c小调: VII₃⁴/IV IV₆

图 4-10

图 4-11

然而《告别》奏鸣曲的和声处理手法与《悲怆》相比较有一定的发展。同样仅以作品的引子为例。图 4-9 至图 4-11 是《告别》奏鸣曲引子的和声分析，从中可以归纳出以下几个方面的和声特点：首先，和声进行加强了变格进行的分量。如引子开始即运用了一个 V—VI 的阻碍进行，使得这个“告别”主题和声音响异常的新颖而富于色彩；第一乐章主部主题开始于调式 IV 级音也体现出这种变化。其次，调性关系得以大大扩展。降 E 大调—降 C 大调—降 E 小调的调性发展不再使调性关系仅限于近关系的范围之内，而是通过交替和声手法强调不同调式和声的色彩对比。第三，强调声部进行的线性化。引子内声部中存在着大量的半音声部进行，足以说明这种特征。最后需提及一点的是，在作品第二乐章开始部分（第二乐章第 1-2 小节），主持续音的使用、副属和弦中强烈倾向音解决的延迟等手法，已经展露出中晚期浪漫和声的某些端倪，即复合功能和声、调性悬置等。

上述分析表明，贝多芬在《告别》的和声处理上，在功能和声的框架内，更强调了和声的色彩性。而色彩性和声是浪漫时期和民族乐派一些作曲家的和声语言的典型特征。因此，和声处理手法变化同样给作品风格的变化带来重要影响。

4.4 音乐风格的变化

贝多芬三十二首奏鸣曲的创作横跨了三十年，在不同的创作时期，音乐风格均为不同的。贝多芬早期创作延续了海顿和莫扎特的整体创作形式，遵从古典主义风格，当贝多芬患有耳疾并越来越为严重，内心世界和个性特征发生微妙变化。但他展现了坚强的意志和对抗命运的决心，作品呈现出革命性、英雄性。但贝多芬生性好强乐于探索，他绝不甘心恪守于传统的创作手法，在探索中逐渐显露个性，逐渐形成了“贝多芬风格”。他将奏鸣曲赋予了丰富的主题性格和深刻的内涵意义，借音乐表达了他内心的真实的想法，虽然整体形式上对古典奏鸣曲式有

所保留,但他将深刻的内涵和充满矛盾的戏剧性特色融入其中。在《悲怆》奏鸣曲中用“强后突弱”这种戏剧性极强的手法就制造出了紧张感,在引子当中两种情绪在不停的交替对比出现,似乎在理想和现实、痛苦与美好之中斗争转换。主题在“火箭式”的上行双音上给人以直冲云霄之感,在展开部当中贝多芬最大限度地展露自己的音乐才华,并采用了引子当中的材料,使整首作品在各乐章都融入进了相似主题,第三乐章的副部主题是由第一乐章变化发展而来,第二乐章的第一主题和第三乐章的主部主题都为相互关联,略有相似之处的。

在《告别》奏鸣曲创作于贝多芬引子部分中开门见山的三个级进下行既是本乐章的基本起句,同时也是“告别”的基本动机,按照谱面所给的提示在处理这三个音时,采用均匀减弱的方式,突出上方声部,旋律起伏跌宕,乐句的后半部分在节奏上出现大量的附点和切分节奏,就像拖着沉重的步伐不忍心友人离去依依不舍的心情,具有很强的画面感。在力度上并没有过多的大的浮动和明显的强弱对比,而很多采用的是循序渐进的力度推进方式“cresc”,与《悲怆》奏鸣曲引子色彩对比起来,着实显得平和许多。在《告别》奏鸣曲的主部主题是双手呈相反方向,具有深刻的主观意识,几个大跳的八度组合贯穿其中一张一弛,将作曲家的明朗与阴霾、动摇与坚定复杂情感淋漓尽致地发挥出来。经过以上章节对《告别》奏鸣曲的研究发现贝多芬此时已经自由、娴熟地展开奏鸣曲曲式结构的创作。在这首作品中并没有呈现太多斗争性,取而代之的是呈现出来的即兴性、心理的探索、深刻的哲理性以及浪漫主义的艺术思维,创作形式扩大化、创作手法更为多元化,在和声当中的进一步加强其纵向的结构,并且在《告别》奏鸣曲中多处使用了增三、减七和弦以及副属和弦,将和声色彩性代替传统创作中的功能性,甚至在乐章当中模糊其调式调性凸显个性化特征,在同名大小调中频繁转换加强了和声的张力和新颖的听觉体验。在《告别》奏鸣曲第三乐章中出现的风格是抒情、歌唱性的,此时贝多芬在探索中逐渐迈向浪漫主义风格。《告别》奏鸣曲除了形式和风格的改变,还有一种个性的表达即人类情感和思想的彻底解放。这个时期也被世人称为贝多芬的思想期。

通过以上几个章节对贝多芬两首奏鸣曲的研究与比较,认真谨慎地研究了其曲式结构、调式调性以及作曲家所表达的思想感情,才能按照直观、正确的作品风格来更好的进行演绎。

5 两首奏鸣曲的演奏分析

5.1 Opus 13 No.8 的演奏注意事项及练习方法

这一首《悲怆》奏鸣曲是中级教程中最有代表性的作品之一，它的技术与作品完整性对于每个弹奏此作品的人来说都是一个巨大的挑战。在仔细分析整首作品后，笔者认为所谓的“悲怆”是作品情绪非常悲怆的气氛，但绝不是一味沉痛的悲怆、悲痛，而是包含着愤怒与不甘心，将它作为宣泄内心情感的载体，当我们在弹奏之前要把握清楚基本的情绪才能正确表达这首作品。

第一乐章引子极为出彩，非常重要，它就像一个格局的序曲，预示着全曲的基调。曾记得笔者在弹奏引子部分时，老师启发我将引子当作乐队缩谱，在弹奏时更加发挥想象，把一连串的和弦连接当做乐队各声部的叠合，既要声部清晰，又要整体饱满。第一个和弦在悲痛中爆发，似乎是整个乐队发出的一声轰鸣，随之而来突弱是弦乐队的出现，接着是两次不同的模进及反复，将主题一次一次往上推。贝多芬在连续几小节都运用了附点的节奏形态来表现，一次次向上艰难地攀登，但又一次次被镇压，在弹奏引子部分时切记把握准确情绪和节奏，笔者建议在最初的学习弹奏阶段时就得养成良好的数分拍的习惯，将节拍稳定后再数大拍子。只有严格遵守拍子才能把握音乐的律动，更好地领会作者的意图。经过几小节的反抗与镇压终于在降 A 上到达顶点，华丽经过句就像小提琴独奏那样潇洒的一弓。（见谱例 5-1）



谱例 5-1

这首作品当中像图例上第四小节的华丽经过句在多次出现，弹奏者如何将下行音阶快速准确地弹奏出来呢？

笔者谈谈自己的心得体会，在弹奏快速的乐段时，如果用车尔尼时代的高抬

指敲击的弹奏方式是不可避免地使肌肉紧张,那如何使弹奏呈现最自然和放松的方法呢?笔者建议可以试用手指紧靠琴键,尽量保持同键盘的最小距离,手腕手臂完全放松,从肩部到手掌的最高位置形成一条线,手臂的力量支撑在之间。利用这种方式,在持续快速的弹奏时产生最小的疲劳感和消耗,声音圆润清澈,适用于在本作品当中快速乐段的练习。



谱例 5-2

主部主题的开始采用了“p”的方式进入,格外要注意的是,左手部分要弹得轻而不露痕迹,而更好的凸显得右手部分的充满希望的主题,随之而来的“ff”就像毫不客气的敲门声打乱断了这种温情的期待。反复几次之后,在急促的半音阶下行中终于爆发了沉积已久的反抗情绪,在这个主题中贝多芬在大幅度的上行进行中并无任何渐强渐弱的力度处理,反而是在下行的过程当中在开始渐强,此创作手法为典型的反高潮处理手法。(见谱例 5-2)

在贝多芬之前的作曲家们很少有标力度记号的,音乐的处理都由演奏者自行安排。巴赫从来都不标示力度记号,在莫扎特的作品当中已经开始有了一些力度标记,但贝多芬就不同了,他在作品当中标明的力度记号非常的详细,他希望由此来告诉演奏者他的情绪和意图,自贝多芬之后的作曲家也都开始标力度记号,给了演奏者明确的提示,但是对于演奏者来说仅靠这些力度记号来表达情感是远远不够的,这也就是同一个作曲家同一首作品由不同的演奏者来弹奏所出现的效果不一样的原因,有些人弹得颇为平淡,有些人却弹奏的生动感人,很大一部分是对力度的处理上存在着差异,这种力度处理,横向是对旋律的刻画而纵向是对声部的层次的区分。因此我们在演奏和教学当中都必须强调仔细阅读谱子上所标示的表情力度记号,在接下来的下行过程当中要按照贝多芬的力度标示维持出原有力度而不减弱。(见谱例 5-3)



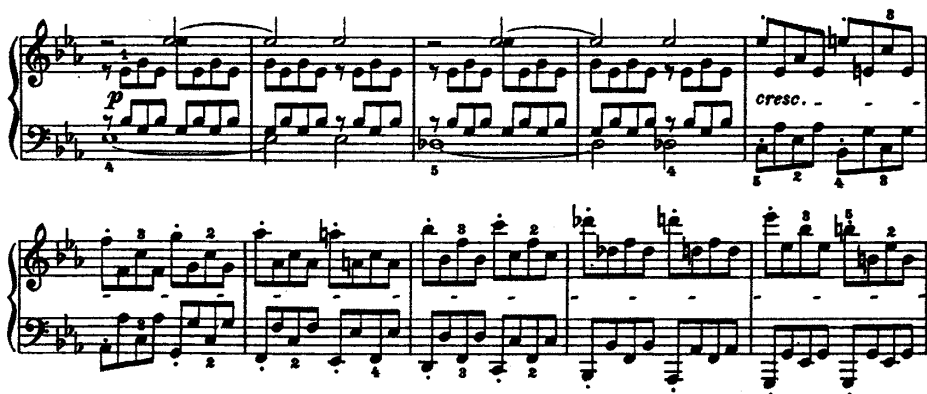
谱例 5-3

副部主题的演奏过程中非常重要的一是要把装饰音弹干净，漂亮。尤其需要注意的是别把重音落在装饰音的第一个音上，而是应该落在骨干音上。右手需跨越左手弹奏，这种情况很容易破坏线条出现旋律断层。因此弹奏此处时要尽量保持在同一水平线上，旋律衔接自然流畅。（见谱例 5-4）



谱例 5-4

当演奏此部分时首当其冲在脑海中要想到为“突出主线”，在强调右手小指的旋律音和左手小指的根音时，要把双手的中声部弹得尽可能轻一些，左手小拇指和右手小拇指的保持音必须在键盘上似乎有把钩子一样能够稳稳勾住，要求指尖灵活轻快，并且在大跨度的分解和弦左右手的配合也是一大难点，演奏者必须多加练习，才能达到技术上的要求。（见谱例 5-5）



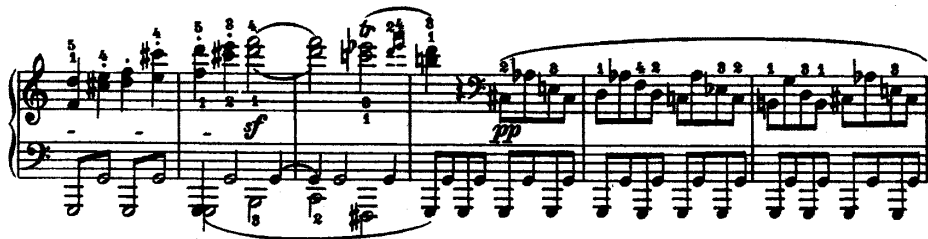
谱例 5-5

跨小节的旋律线条和不断上行的旋律走向进一步地加强了不安与紧张的气氛，直到重新出现的主题再一次爆发了对命运的愤懑和抗争。展开部是综合主题和副主题的材料后变化发展而成，但是在展开部的材料绝不是一气呵成地直接推入上去，而是在不断的抗衡之中将全曲推入高潮，在其间有两次沉入谷底的咆哮，展现了贝多芬内心无比的纠结和无奈。



谱例 5-6

在谱例 5-6 的“pp”的力度记号，笔者在练习的时候会短暂的稍采用弱音踏板，但通过演奏实践的对比后发觉似乎运用了弱音踏板后就降低了低音部共鸣，不安的回声效果大打折扣，因此尽量还是利用手指来控制声音和力度，但需要注意的是，为了不让旋律线条干涩无趣，运用延音踏板时一定要勤换踏板，左手的八度震音以手腕为支撑点，大指和小指的频繁震动制造出几乎在压抑愤怒的轰鸣。接着 4 小节迅速推向最高点并保持这种力度，直到突弱。（见谱例 5-7）



谱例 5-7

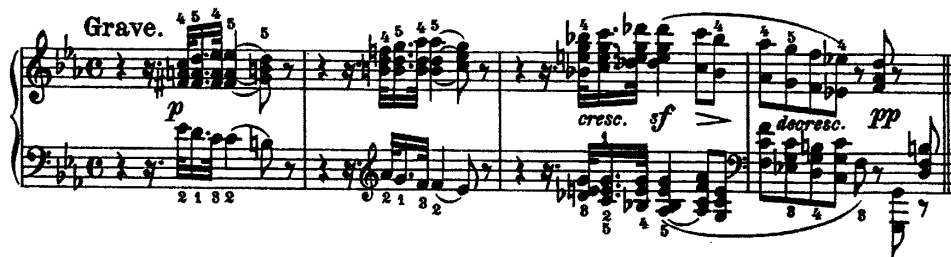
再现部整体的处理手法与呈示部相得益彰，只是在尾声处主题一反常地发出持续在强音上的怒吼，一直持续了十个小节，终于转弱。右手一持续向下的旋律，仿佛弥漫着反抗后被镇压的失落、忧伤的心情，力度也随着旋律疾驰向下而渐渐减弱。（见谱例 5-8）



谱例 5-8

直到象征悲剧的敲门声再一次的出现，但与之前引子不同的是，这次出现的悲剧性语言不再那么凶猛热烈，而像在耳边轻轻的耳语一般。接下来连续的八度

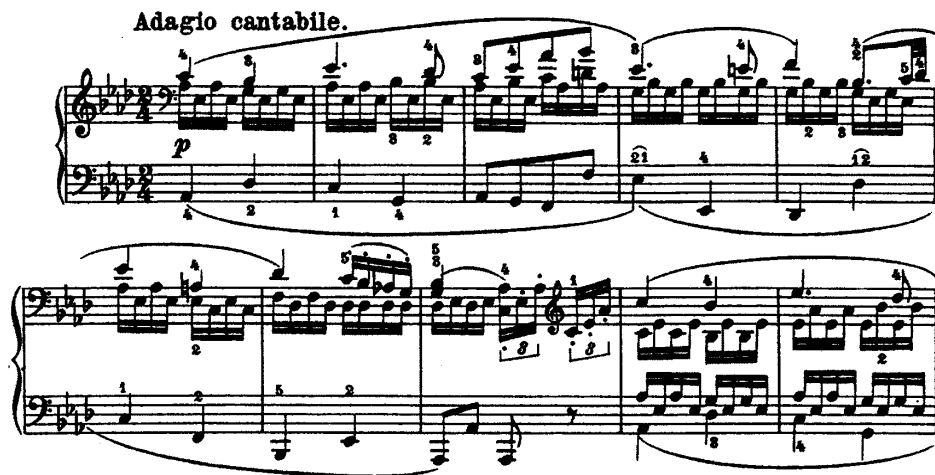
进行,在弹奏中要把握好旋律线条注意其连贯性,这是在为接下来又一次地爆发做了铺垫。(见谱例 5-9)



谱例 5-9

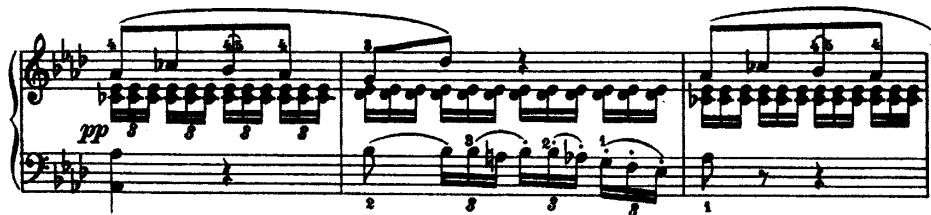
随着最后一次地爆发,主题戛然而止,没有任何渐慢渐弱的过渡,贝多芬为了增加主题的气势,采用了力度渐强节奏加快,干净利索地结束了整个乐章。

在第二乐章我们从刚才的疾风骤雨忽然来到了纯美虔诚的慢板,主题就像是弦乐四重奏中的中提琴,温暖而不炫耀。(见谱例 5-10)



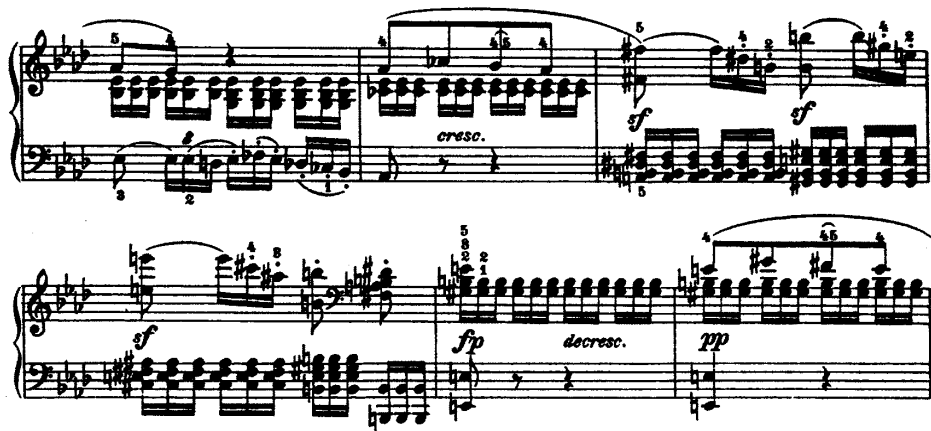
谱例 5-10

在练习弹奏第二乐章时,需对照谱面指法,将旋律突出,上方声部深刻内敛,弹奏时指腹尽量深入琴键,除了主旋律其他声部如同伴奏一般低吟浅唱。就像一首温柔的无词歌,让人记忆深刻。弹奏时不要太过多的附加其他技巧或色彩,而是尽量的平静朴素,简单美好。在这个乐章的声部非常明显,中声部切勿喧宾夺主,而是要衬托出上方声部的旋律进行。第 9 小节起是高八度的主题再现,弹奏比前八小节情绪上更为激动些。从第 17 小节的副部主题似乎能让我们回忆起对引子部分的旋律,左手的柱式和弦情绪推动了右手旋律,具有田园音调的特征。在第二主题犹如小提琴和大提琴的对话一般缠绵悱恻。这种问答式的进行一直到主题再一次在高声部出现,尾声在充满希望憧憬的乐段缓缓结束。



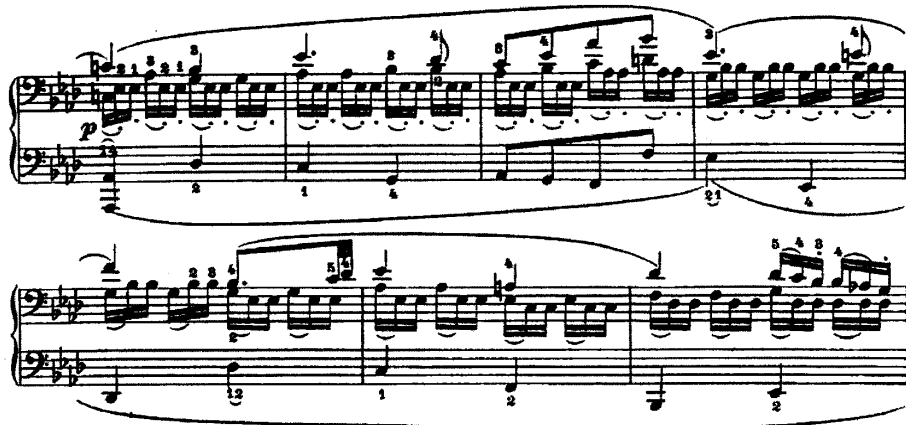
谱例 5-11

在弹奏这一乐段时候（见谱例 5-11），要注意有大量的同音反复和弦，要将它们当做是远方的背景，不受到旋律的冲突而导致出现重音，需要做到把旋律线条准确的弹奏出来，并倾听每一个音的质量，研究每条旋律线的刻画，具备复调性听觉。弹奏的时候要尽量的质朴纯净，触键时不能像高抬指弹奏时表现出的突兀而是优雅深沉，似乎将弹旋律音的手指深深揉进键盘，把旋律弹奏的延绵、悠扬（见谱例 5-11）。在第四十二小节处，情绪经过渐强的力度记号依次向上推送，直到出现连续几个“sf”此时的情绪高涨，力度上到达要求，并很快又突弱为接下来的第二主题的再现做好铺垫。左手的柱式和弦要清晰明了，踏板必须严格遵守绝不能含糊不清。（见谱例 5-12）



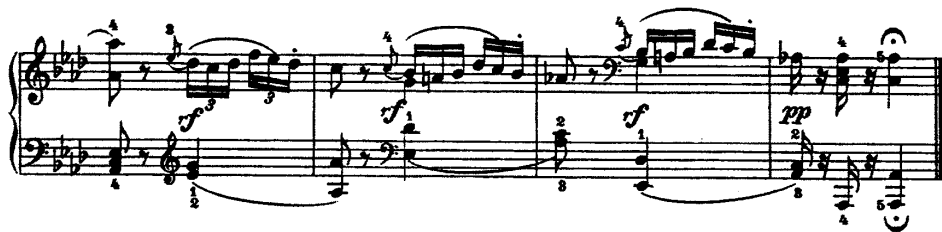
谱例 5-12

主要主题的第二再现是从五十一小节开始的，伴奏织体是以三连音的形式出现。上方声部依然平静安详，此处的跳音和连音线共存要蕴情处理，在弹奏时一定要切记大体上注重连贯性，但中间跳音必须轻巧。三连音中后两个音为相同音，切勿使用同一指法，必须按照指法换指，声音效果才能生动、有弹性。（见谱例 5-13）



谱例 5-13

最后五小节为第二乐章的尾声，为重复终止，贝多芬在此处运用了将高音区移低的手法营造安静、安谧的氛围，速度上不需要渐慢，但八度音的抒情音型让人内心无比淡然平静。（见谱例 5-14）



谱例 5-14

第三乐章是回旋曲式，主题激动不安，是由第一乐章的引子和副部主题材料发展而来，此乐章带有浓郁的歌唱性，每一次主题的再现都有不一样的新鲜感。由于此乐章速度较快，当我们在练习时就更要用心地从慢速练起，笔者曾经在微博上看到赵晓生老师所发的一条教学贴，意思就是当弹奏着拿到一首新谱时，眼睛要看清楚（仔细读谱），脑子要想清楚（每一个小节都要仔细推敲），耳朵要听清楚（冥听，未弹先“听见”）张口要唱清楚（一条一条旋律线唱）心理感觉清楚（音乐在心中成形），而最后才是开始弹奏。即在弹奏之前有那么多的步骤，我们必须动脑思考再下手弹奏，这样才能真正做到“手随心动”。

在主部主题的演奏时要做到连奏中带有颗粒性，与右手歌唱性的主题相呼应。手指的触键面积尽量小，以便将每个音声音更为明亮、集中。在左手持续的伴奏中，手腕只需放松而不用太多的动作，不能破坏整体线条，主要还是在手指上轻快有力的触键以达到断奏的效果。



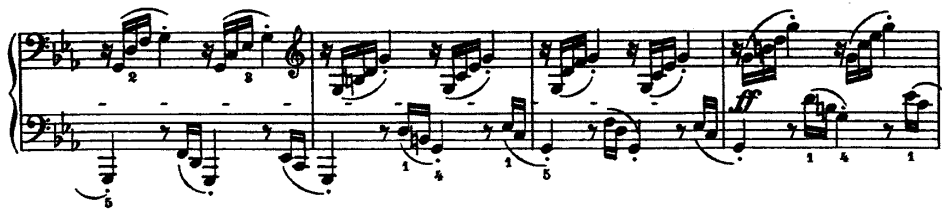
谱例 5-15

在主部主题的演奏时要做到连奏中带有颗粒性，与右手歌唱性的主题相呼应。手指的触键面积尽量小，以便将每个音的声音弹奏得更为明亮、集中。在左手持续的伴奏中，手腕只需放松而不用太多的动作，既要弹奏的均匀剔透又不能破坏整体线条。（见谱例 5-15）



谱例 5-16

作品中三连音伴奏音型比比皆是，在第 33 小节起，右手大规模三连音在弹奏中必须富有颗粒感连贯，一气呵成。我们在弹奏中把握线条柔和并且准确弹奏每一个音，而左手的伴奏的柱式和弦弹奏时不能大力压下去，而是一如既往的柔和推动右手旋律进行。在弹奏三连音时有个技巧那就是手指尽量贴键，指肚轻向内扣住，这样的弹奏方法势必轻松，弹奏的流畅动听、给人行云流水之感。（见谱例 5-16）



谱例 5-17

接下来的十六分音符，左右手衔接的声音要做到均匀、干净，每个音像“大珠小珠落玉盘”似的清楚深刻。（见谱例 5-17）

由于乐句的音乐性质很容易误导我们再次做突慢或减慢，这是要回避的。从第 182 小节起，没有比贝多芬更为直接地表达方式了，不需过渡，突强突弱，收放自如，冲击感强。最后一次出现主题是全曲的高潮，一直持续了二十多个小节“极强”的力度记号。最后在突然的寂静中又出现了两次主题的主要动机。（见谱例 5-18）



谱例 5-18

在对待不同作品，我们都要根据作曲家的理解来发挥想象，钢琴的表演艺术千变万化，在演奏中必须注意：在演奏之前先分析作品的结构布局，把呈示部、发展部、再现部的结构划分好，对作品的理解越深刻，弹奏起来更能领悟作曲家的感受和所表达的意义。音乐的具体处理手法主要是通过力度变化，对旋律的刻画，使得整部作品生动富有感染力。节奏感是音乐的动力，节奏的脉动是演奏中不可缺少的，弹琴拍子一定要精准，但拍子不是计算，更重要的是把握其韵律。声音美永远是音乐家所要追求的艺术，我们不仅仅要学会弹奏，更要学会听。钢琴音乐是多层次，复调性的。就因为这种多层次性才能把音乐处理的有立体感，在弹奏时为了突出主旋律，把低音声部和和声的根音弹深一些，中声部也需控制好，这样就有三个层次。但音乐作品丰富多彩，时时刻刻都需要用不同的

力度来巧妙安排各声部之间的关系。

5.2 Opus 81a 的演奏注意事项及练习方法

这首给人温馨感动的作品《告别》是贝多芬赠与他的友人鲁道夫的，贝多芬首次将德语标记和表情符号写在了乐谱上，并且亲手为三个乐章分别取了标题，由此看来，这首作品对于作曲家来说是意义非凡的，由于这是笔者研究生毕业音乐会所要弹奏的所有曲目当中最喜爱的一首，经过长时间的练习和毕业论文对此作品的研究，就本人而言，这首作品陪我度过了人生当中非常重要的阶段，对笔者而言，意义非凡。

在钢琴的学习生涯当中要讲究方法，认真练习，养成良好的学习习惯，需用不同的途径来处理和研究作品。在充分了解此作品产生的时代背景、人文思想、作曲家的创作背景以及作曲家的创作风格之外，尽可能地多搜集相关资料和试听音频，试图去感受这首曲子表达的情感。

在弹奏此作品之前，弹奏者必须要掌握作品想要表达的情绪，第一乐章“告别”动机贯穿全局。弹奏中最难的不是技巧，而是对主线感情基调的把握，在“告别”奏鸣曲第一乐章引子中便出现贯穿全曲始终的“告别”动机(g—f—e)，在处理这三个音的时候逐渐减弱。(见谱例 5-19)



谱例 5-19

开篇的三个双音下行是本作品的核心动机，也是组成乐章最基本要素。主题在本作品已不同形式出现高达 30 余次。从演奏技术角度上来说要把主题交代清楚是有一定的难度，每次出现都必须强调。如何把和弦弹好，也是一个难点，后面的乐章当中还会出现若干次双音和和弦的连续进行，笔者从如何弹好双音极和弦的角度来谈谈自己的感想。

双音进行以三、六度及其他音程的连续进行为主要表现，三度的音阶连奏追求的是换指的悄无声息平滑无痕，这就要求基本的原则是无论是在上行或下行换指的同时，至少保留一个手指在键盘进行转换，意思就是必须有一个手指作为支撑点而进行转换，而不应该两指同时脱离键盘，这样就容易出现断痕。三度与六度弹奏的核心问题是要建立一个固定的手型，指尖在键盘上要有一个“勾住”的

感觉，为了达到触键该有的准确性与力度可利用手腕或小臂来移动手掌的位置。双音是如此，那和弦也大致相同，只不过和弦所需要的手指比音程多，对于指尖的稳定性要求更为严格，这就需要我们对手掌的跨度以及手型的固定程度都有很高的要求。在练习和弦的弹奏时，音色的参差不齐往往是由于手指长短不一从而弹奏出的力量不均所致的。和弦的弹奏对触键声音的整齐度有着高度的要求。如何使和弦最大程度和谐统一的出现，手腕要保持与手掌大指相平行的位置，这样我们才能将腰部、背部、肩部的力量一起送达到指尖。



谱例 5-20

在快板的第一小节起，就有大量的双音、和弦和八度的连续进行，从技术上来说要想弹奏的好是非常有难度的，在很快的速度下，每个音符的走向要准确连贯，是需要花时间花功夫练习的。（见谱例 5-20）

如何在快速乐段弹奏双音的连续进行？刚才笔者谈到了双音和弦的连续进行，但由于八度的弹奏作为表现手法几乎涵盖所有作品高潮段落当中，出现的频率非常之多，因此，八度演奏的技术性规范弹奏尤为重要。

八度弹奏的技术核心主要是指关节、手掌和手臂间的高度协调与配合。八度弹奏时，由于手指跨度比较大，致使指关节和手掌在配合中会处于紧张的状态，这种情况可以存在的，但随着指关节与手掌的这种状态很容易影响到手臂也僵硬，针对这种情况我们的解决方式可以先通过慢练将手臂的力量全部落入指尖，体会手掌和大小指的位置关系，而不论是以哪个部位为活动轴心，手掌和手指的位置是保持不变，以下几种方式可以帮助演奏者训练八度弹奏。

第一乐章主部主题

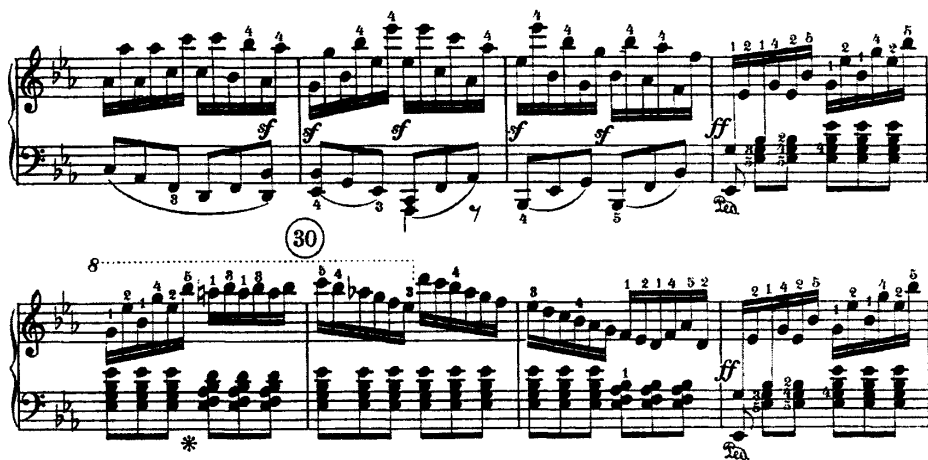


谱例 5-21

小指单音训练法，17 小节为主题部分，由于旋律部分出现在八度的上方走向，利用小指来锻炼音色的集中的利处是使旋律感更加突出，大指只是虚拟地伸展至小指相距八度的位置上，让手掌处于八度框架的位置来弹奏。这样能够极大的训练小指稳定性和支持性，在左右手的八度弹奏当中，本作品出现若干次（大

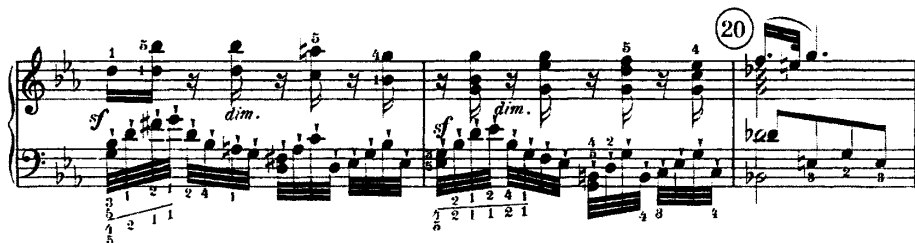
部分是右手小指负责旋律音,左手来负责和弦根音),利用这个方式能有效地提高弹奏质量和速度。在图例中可以看出旋律部分基本为右手小指弹奏,此时这种方式就能大大提升练习效果。(见谱例 5-21)

连奏训练法,同样是达到训练手指和指关节的目的,它采取的连奏方法将手腕做水平方向移动,这是对于弹奏歌唱性连贯的八度乐句很好的训练方法。在此部分弹奏时具有抒情性。左手的伴奏为大跨度的分解和弦,应当按照其指法规范弹奏,这就必须要手腕灵活,八度的转换连贯性和手臂横向移动时,以手腕中间指为转动轴进行弹奏,一定切记左右手均为连奏。(见谱例 5-22)



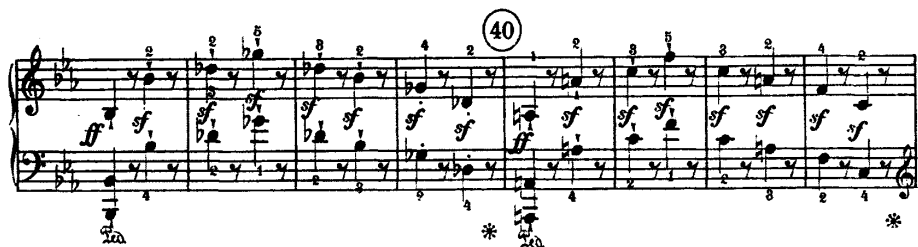
谱例 5-22

重量落下弹奏法,这个弹奏方法是为了训练手臂的放松落下和手掌、指关节的支撑能力。这种方式对于速度要求不快但音色要求高的八度十分有效。例如在第二乐章处,左手为断奏。弹奏训练时以肩膀和肘为轴心,手掌和指关节始终保持相当的紧张度,落下键时不需犹豫而是去找以重力随意落下的感觉,在触键那一刹手指关节要向内收往里卷一些,就能更好的抓住键盘并且把手臂和手腕沉到底。(见谱例 5-23)



谱例 5-23

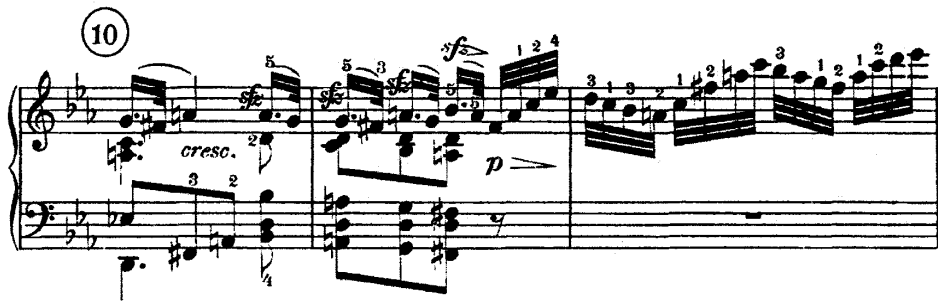
断奏训练法,要求手掌和指关节始终能维持在手位,手型固定好,以手腕或者肘关节为中心将手臂放松带动手掌。在第二乐章 35 小节处左手就是断奏并且力度强、弹性大,使此处呈现出稍显活泼生动的情绪。(见谱例 5-24)



谱例 5-24

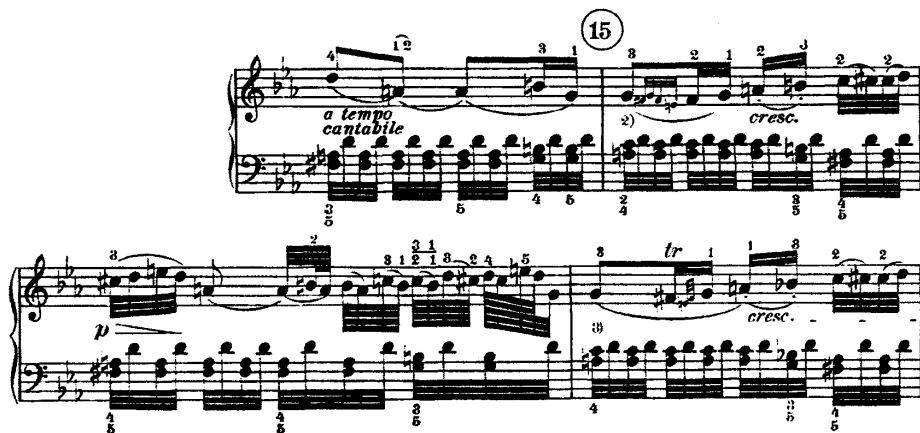
在《告别》奏鸣曲第二乐章，我们要掌握乐章的性格色彩，将纯朴和简洁的风格表现出来的同时将旋律线条幽静地弹奏出来。

在第二乐章的 11 — 12 小节连续标示了四个突强的记号，流露出贝多芬深感寂寞无奈，压抑无处宣泄的心情。“sf”在力度术语中是指某个音或者和弦突然地加强音调。贝多芬的奏鸣曲当中经常能看到这个标示，在实际演奏上，突强是指突然强调某个音的力度强过于邻近音或者和弦，而不是极其突兀地刻意蹦出粗暴的音色。谱面虽然标注连续突强的力度记号，在弹奏此处时也不宜仅仅靠粗暴的触键，避免由此带来的突兀感，破坏乐曲的完整性。（见谱例 5-25）。



谱例 5-25

钢琴音乐是多层次，复调性的。就因为这种多层次性才能把音乐处理的有立体感，在弹奏时为了突出主旋律，把低音声部和和声的根音弹深一些，中声部也需控制好，这样就有三个层次。在第二乐章的十五小节处，将作曲家再次将调性和情绪转换，试图表现出不安和悲伤之情，左手的伴奏音型整齐统一就如同在低声部寂寞吟唱，将右手部分衬托的更为深入，出现的装饰音弹奏需轻巧柔和。（见谱例 5-26）



谱例 5-26

在作品的第三乐章，一连串的左右手的十六分音符急速地流动要像暴风骤雨一样一刻不停，表现了作曲家沉浸在重逢的欢乐。从 1—8 小节双手不停的快速弹奏我们如何把它做得更好？

为了获得晶莹剔透的音色，在弹奏时我们可以将手指不离开琴键做抬起落下的动作，这样直接依靠指关节的力量做细微的弹奏动作使演奏的速度提高，并且弹奏的声音具有颗粒感、穿透性。纵向上的要求是双手整齐和谐，横向上的要求是双手的旋律流畅。（见谱例 5-27）



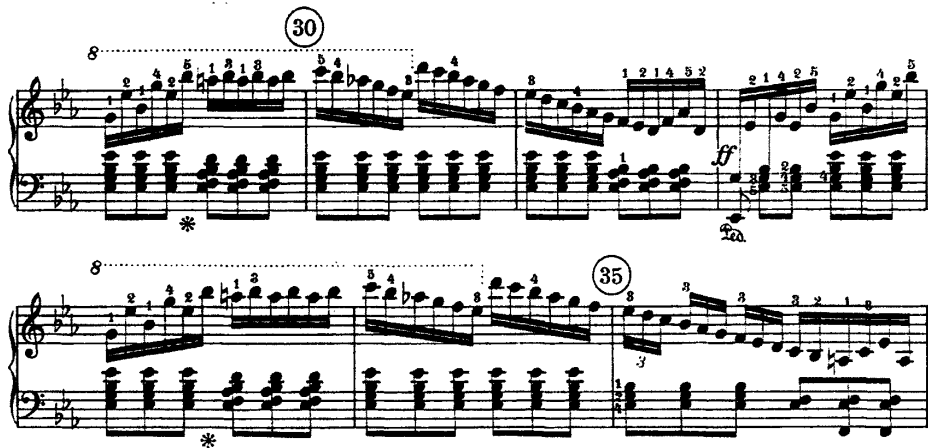
谱例 5-27

值得一提的是，我们需按照谱子上标示的指法科学、准确的弹奏。由于指法是直接关系到技术的准确性，关系到演奏技巧的发展，当我们在天天练习时如采用的是固定、科学的指法，那久而久之在弹快速音型时手指能凭借惯性，下意识的弹准确。在此作品中，为了达到最好的音色效果，都给详细标示了弹奏的指法，当在某些作品当中无指法标示时，我们应该做到认真研究指法，选择指法的同时考虑在哪个位置换“把位”对弹奏更为有利。



谱例 5-28

在 17 小节右手旋律部分长达两个八度以上的跨度，并且用快速，那如何弹奏的清晰自然不留痕迹真是一个技术上的难题，由于笔者在弹奏时常常会碰错音，曾经对于此跨度一度恐惧，的确如此，这个地方由于跨度太大加之速度过快，非常容易碰错音，这就要求我们弹奏者多加练习，熟悉跨度位置，当手位逐渐形成之后也就不觉得难了。（见谱例 5-28）



谱例 5-29

在谱例 5-29 中，我们看到了第三乐章华丽的下行音阶在本作品的很多地方都有出现并且速度相当快，篇幅上占有相当大的比例，连续的下行音阶快速流动，要使每个音都弹得清晰均匀，音阶训练必不可少。

对于弹奏快速的下行音阶训练方式为：大拇指的转换是主要将大指从手掌下穿过三或四指来弹奏要尽量不露痕迹，做这个动作切勿将手腕抬起或者往外翻动手掌来帮助大拇指的移动，尽量不去移动手掌、手腕和肘关节的位置。“平时训练时，在弹奏上行音阶大指触键的同时，立即抬起二指做准备，在二指触键时，抬起三指做预备下一个音，同时大指进入手掌下方穿越二指做预备状态，大指在四指的位置触键时手腕迅速平移到正常五指的位置，并同时抬起二指做好预备状态，也就是说每一个动作转换都同时伴随了这其他几个动作的预备状态”^④而手

④ 樊禾心：《钢琴教学论》，上海音乐出版社

腕与肘关节在大指上行音阶移动过程中要注意尽量使其保持平稳,切勿借助拱手腕、抬肘关节来帮助大指进行转换,而应充分利用大指肌肉达到迅速转换与移动的效果。

通过以上对两首作品的演奏分析,对于在钢琴学习生涯当中必不可少的步骤总结来说分为:首先,了解作品的创作背景,作曲家所处的时代背景和生活环境,对作者和作品有大致概念。其次,确定作品风格,可以通过上一步的了解进一步确定作者的风格流派以及音乐体裁,在作品的基本风格中把握表情记号和速度标记,这样才能更为精准地理解作品。再次,仔细读谱分析作品曲式结构和声织体,必须注意的是分析其曲式结构,划分为几大块进而详细阅读谱面所给出的信息,分析乐谱对于我们来说是意义重大的,拿到一首作品最先必须要尊重作曲家赋予作品的灵性,准确解读创作者所传达的信息,这样才能做到对作品的正确理解和演绎。最后,对于色彩的选择来确定每首所需要的不同音色,有时候谱面并不完全标示出来,这就需要我们对于艺术感觉和平时的积累来确定,例如,海顿和贝多芬的奏鸣曲作品虽同为维也纳古典乐派,但贝多芬式喷发的情感和力量与海顿奏鸣曲中阳刚雄浑还是有很大差别的。这就需要在练习时对作曲家风格和艺术特色进行规制整合,当弹奏某作曲家作品时候,大概的风格色彩便了然于心了。

结 语

论文的比较研究表明,《悲枪》虽属贝多芬早期作品,但已是他古典时期成熟风格的杰出代表之一,这体现在它戏剧性的音乐语言与材料处理手法以及作为整体意义上的“人”的情感表现等。而另一首《告别》虽属于中晚期作品,但它明显表现出了此时的贝多芬创作已经根本倾向于自由式、心理式、深刻的哲理性以及来自当时进步的法国革命音乐特征,有着鲜明的时代感。

贝多芬的创作既是古典音乐时期的典型代表,同时又预示着浪漫风格的来临。这种风格变化的复杂性要求我们准确地把握他每一部作品的风格和表现特征,从而能够为实际的演奏和教学发挥指导作用。

正如这两部作品所展现的,不管是早期的英雄主义气质,还是晚期被极为悲惨和痛苦的岁月浸染所影响,贝多芬都力图通过音乐来反映纷繁复杂的社会现实,表达丰富的内心情感世界。更重要的是,无论生活给予他多大的打击,他始终没有失去革命的乐观主义精神和前进的勇气,这正是他留给后人最宝贵的精神财富。

参考文献

- [1]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[J].音乐探索,2000(02).
- [2]刘珂.简论贝多芬钢琴音乐创作风格上的创新——从贝多芬钢琴奏鸣曲谈起[N].黄石教育学院学报,2004(04).
- [3]唐雯.论贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮处理手法[D].曲阜师范大学,2006.
- [4]郑兴三.贝多芬钢琴奏鸣曲研究[M].厦门:厦门大学出版社,1994.
- [5]赵鑫珊.贝多芬之魂[M].上海:上海音乐出版社,1999.
- [6]朱雅芬.贝多芬的钢琴奏鸣曲(上)[J].钢琴艺术,2002(10).
- [6]朱雅芬.贝多芬的钢琴奏鸣曲(中)[J].钢琴艺术,2002(11).
- [6]朱雅芬.贝多芬的钢琴奏鸣曲(下)[J].钢琴艺术,2002(12).
- [7]陈比纲.钢琴教学中的贝多芬奏鸣曲[J].中央音乐学院学报,1995(01).
- [8]尹学毅.贝多芬《悲怆奏鸣曲》第一乐章赏析[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2009(03).
- [9]李亚平.论贝多芬钢琴奏鸣曲《悲怆》第一乐章[J].文艺争鸣,2011(10).
- [10]李俊.贝多芬《悲怆奏鸣曲》第二乐章的结构特色评析[J].音乐生活,2011(07).
- [11]王森林.贝多芬《悲怆》奏鸣曲第三乐章的分析与演奏[J].黄河之声,2010(22).
- [12]李丹.试论贝多芬钢琴奏鸣曲《悲怆》[J].美与时代,2004(04).
- [13]马丽,李琪.贝多芬钢琴奏鸣曲《悲怆》第一乐章演奏分析[J].音乐天地,2011(07).
- [14]罗曼·罗兰.《贝多芬传》[M].北京:人民音乐出版社,1978.
- [15]李艳慧.从乐曲《悲怆》浅析贝多芬对钢琴奏鸣曲的贡献[J].剧作家,2005(04).
- [16]汪黎明.贝多芬钢琴奏鸣曲“悲怆”诠释[J].音乐创作,2011(04).
- [17]张弛宇.贝多芬奏鸣曲《悲怆》第一乐章[J].音乐生活,2009(07).
- [18]康滇.贝多芬的标题奏鸣曲《告别》[J].山西大学师范学院学报(综合版),1994(03).

- [19]董薇. 贝多芬钢琴奏鸣曲《告别》的音乐分析[J]. 音乐生活, 2009(07).
- [20]董晨阳. 贝多芬钢琴奏鸣曲《告别》第一乐章结构剖析及演奏诠释[J]. 中小学音乐教育, 2009(05).
- [21]朱珣. 如何演奏贝多芬《降E大调第二十六奏鸣曲“告别”》Op. 81a[D]. 青岛大学, 2011.
- [22]聂一波. 简析贝多芬钢琴奏鸣曲《告别》[J]. 大众文艺(理论), 2009(13).
- [23]谷月. 浅析贝多芬钢琴奏鸣曲降E大调Op. 81a 告别[J]. 剧作家, 2007(01).
- [24]王晔. 谈标题音乐与贝多芬钢琴奏鸣曲《告别》第三乐章[J]. 音乐创作, 2010(06).
- [25]刘美辰. 贝多芬钢琴奏鸣曲Opus 14 Nr. 1 和 Opus 81a 比较与研究[D]. 江西师范大学, 2009.
- [26]安东·科迪, 李穗荣. 安东·科迪解说贝多芬《三十二首钢琴奏鸣曲》(十)[J]. 钢琴艺术, 2010(01).
- [27]安东·科迪, 李穗荣. 安东·科迪解说贝多芬《三十二首钢琴奏鸣曲》(十一)[J]. 钢琴艺术, 2010(02).
- [28]周丽. 论贝多芬的钢琴奏鸣曲[J]. 辽宁行政学院学报, 2006(11).
- [29]梁婷子. 贝多芬钢琴奏鸣曲三个时期的风格比较[J]. 科教文汇(中旬刊), 2009(06).
- [30]唐碧蓉. 浅析贝多芬32首钢琴奏鸣曲[J]. 音乐探索, 2007(S1).
- [31]赵建斌. 悲怆的情感 幸福的人生——论贝多芬“悲怆”钢琴奏鸣曲[J]. 西安音乐学院学报(交响), 2001(01).
- [32]吴然. 谈贝多芬钢琴奏鸣曲的三个风格阶段[J]. 科学信息(科学教研), 2008(14).
- [33]姚松伶, 张瑞蓉. 贝多芬《悲怆》第一乐章演奏常见问题与对策[J]. 运城学院学报, 2010(04).
- [34]徐兆庆. 贝多芬钢琴奏鸣曲《悲怆》的创作艺术与演奏手法[J]. 江苏教育学院学报(社会科学版), 2009(04).
- [35]李茜, 张冉. 谈贝多芬《悲怆》奏鸣曲及其演奏[J]. 泰安教育学院学报岱宗学刊, 2008(04).
- [36]樊禾心. 钢琴教学论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2007.

致 谢

岁月如梭，随着硕士学位论文的完成，我已站在毕业的门槛上。转眼间这已是我来到美丽的瑶湖湖畔的第七个年头，偌大校园里的一草一木都让我感到熟悉、亲切。如今，我就要告别母校，向这七年来和我一路并进的老师、同学们道声感谢！

首先最应该感谢我的导师万小娟教授。您在工作中严谨认真，在生活中美丽大气，一直都是我为学与做人的榜样。师从万老师这七年时间，我从青涩逐渐走向成熟，在学术上我学会了严谨认真，在专业上我努力做到精益求精，在生活中我更是受到了无微不至的关怀。论文撰写期间，您为我提出了诸多宝贵意见，指导我顺利完成学位论文。万老师对我的教诲与帮助我没齿难忘！

感谢邱睿芳、刘豆豆、刘庆以及汤雪晴，从本科到硕士我们是共同奋战七年的姐妹。七年的宝贵青春我们共同见证了彼此的成长，身边有你们这些开心果的陪伴我感到很幸福。

感谢万娜、罗京、曹滔滔、刘思吟、梁柒平、李晶华以及 2010 级音硕班的所有姐妹兄弟们，我在撰写论文期间一筹莫展之时，你们都给予了我极大的帮助，在此我对你们表示深深的谢意！

我还要感谢我的家人，我最爱的父母，你们是我一生的牵挂。二十五年来你们无私奉献，对我宠爱有加。成为你们的女儿是我这辈子最大的幸福！衷心的祝福你们身体健康、幸福快乐！还要感谢我的男朋友一直以来对我的呵护以及在论文撰写期间对我莫大的理解和帮助。感谢我们的缘分、理解、包容与执着。

最后，感谢在百忙之中为我进行论文评阅的专家们。

在读期间公开发表论文（著）及科研情况

1. 邓荔枝. 浅谈贝多芬《d 小调(暴风雨)》奏鸣曲[J]. 西江月, 2013(6).