

分 类 号 _____

密 级 _____

学校代码 10542

学号 201202161348

贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 音乐主题发展的音乐学分析

Beethoven's Piano Sonata Op.109 musical
theme of the development by Musicological
Analysis

研 究 生 姓 名 胡茜芸

指导教师姓名、职称 葛俭 副教授

学 科 专 业 音乐与舞蹈学

研 究 方 向 钢琴艺术演奏与理论研究

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二〇一五年五月



Y2801820

中 文 摘 要

在贝多芬（Ludwig van Beethoven）的晚期创作生涯中，第三十号钢琴奏鸣曲（Piano Sonata in E, Op.109）是其中具有代表性的一首钢琴作品，在音乐的圣殿里展现了他这一生中坚强、富有激情、同时又柔情满怀的精神世界。

笔者在实际演奏与演奏分析的过程中发现，这首作品的音乐主题在历次在贯穿发展中，一方面丰富着音乐音响效果，另一方面也蕴含了丰富的音乐内涵！文章通过对主题发展的变化历程进行研究与考察，从而希望能够发掘出更贴切音乐事实的情感内涵，甚至窥探出作曲家当时创作时内心活动。这里所涉及到的方法主要为“音乐学分析”方法，即由音乐事实——主题发展中出发，联系社会与文化相关背景，以进行音乐研究。

本文主体部分分为四大章节：

绪论主要是介绍本文写作意图、以及对贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.109 的国内外研究现状。同时，也对本文所使用的概念方法——音乐学分析——进行界定。

第一章对贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.109 的历史渊源进行考察，其中第一节着眼于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的历史环境，第二节则重点对该曲创作的历史环境予以梳理；

第二章是对这首作品的曲式结构和各个音乐主题进行整体分析，其中对曲式结构的分析会更加详尽，并且运用申克分析法将主题的原型样貌予以深层次的剖析，以便于之后主题发展的把握。

第三章是对这首作品的主题贯穿发展现象进行音乐学分析。即具体深入到各个乐章中，将音乐主题及主题变体提取出来，一方面静态地分析主题本体的形象化阐述，另一方面分析主题与主题变体的相关联系，包括音乐上的关联与音乐情感上的联系。

第四章会落实到钢琴演奏与教学的方面，阐述对一首钢琴作品做详尽的音乐学分析对演奏教学的裨益之处。用回到历史、回归作曲家原始心境的方式，把握乐曲精神内涵；而直面音响与乐谱，将音乐的指向性以形象化的语言来表述出来，是我们理解历史、理解作曲家原始心境的关键，是打开乐曲内涵之门的前提条件，也是跨越时间间距与贝多芬产生“视域融合”一把钥匙。

最后为结语部分，对研究成果进行大体梳理，总结出研究意义及不足。

关键词： 贝多芬；钢琴奏鸣曲 Op. 109；音乐主题；音乐学分析

Abstract

Beethoven's Piano Sonata No.30 is the representative piano work s. In the temple of music show him in this life is strong, passionate, and tenderness with spiritual world.

The author found in the process of the actual performance and the performance analysis, this piece of music theme of previous throughout development, a rich music sound effects, which contains rich connotation of music. This paper studied and investigated by the process of theme development change, and hope to be able to dig out the emotional connotation more appropriate music facts, even pry the composer was created when the heart activities. Methods here involved mainly "musicological analysis" method, namely the fact in the development of the theme music, contact the relevant background of society and culture, for the study of music.

In this paper, the main part is divided into five chapters.

The introduction is mainly introduced in this paper writing purpose, research status and played the sonata Op.109 at home and abroad of Beethoven piano. At the same time. Analysis of musicology -- defines the method also is used in this paper are.

The first chapter Sonata history Op.109 inspection of the Beethoven piano, the first section focuses on the late Beethoven Piano Sonata of historical environment, the second section focuses on the history of music creation environment to comb;

The second chapter is carries on the overall analysis of musical structure and musical theme of this work, including analysis of musical structure will be more detailed, and the use of Schenkerian Analysis method will be the theme of the prototype looks to be in-depth anal

ysis, in order to grasp the theme of development after.

The third chapter is through to this first theme development phenomenon of Musicological analysis. First of all, penetrate into every movement, extract the music theme and variations, a static analysis topic ontology visualization described, related links on the other hand, analysis of the theme and the theme of later variants, including those associated with the music on the emotional music links. The emotional content of the music expression, are to complete the analysis of the development of the theme music, get what we understand the meaning.

The fourth chapter to the implementation of piano playing and teaching, pointed to a piano works do exhaustive Musicological Analysis on performance teaching benefits. Think back to the history, return to original state of mind is the key to grasp the composer, music spirit connotation; and face the sound and music, the music of the directionless with the image of the language to express, is key to understanding the historical understanding of the composer, the original state of mind, is the precondition to open the door of the music connotation, but also across time and distance Beethoven fusion of Horizons".

The last part is the conclusion, in general the combing of the research results, summarizes the research significance and deficiency.

Keywords : Beethoven ; piano sonata Op.109 ; Musical theme ;
Musicological Analysis

目 录

中文摘要.....	I
英文摘要.....	III
绪 论.....	1
第一章 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.109 创作时的历史环境.....	5
第一节 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作背景.....	5
一、当时的社会历史背景.....	6
二、贝多芬个人的境遇.....	7
第二节 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.109 创作的历史环境.....	9
第二章 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.109 作品曲式与主题的整体性分析	
.....	11
第一节 作品曲式结构的宏观分析.....	11
一、第一乐章曲式结构图示与概述.....	11
二、第二乐章曲式结构图示与概述.....	12
三、第三乐章曲式结构图示以及三乐章间的联系.....	13
第二节 各乐章主题的原型样貌分析.....	14
一、第一乐章.....	15
二、第二乐章.....	19
三、第三乐章.....	21
第三章 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.109 音乐主题贯穿发展的音乐学分析	
.....	23
第一节 “父女交谈”式的第一乐章主题.....	23

一、主题发展的阐述.....	24
第二节 “直面逆境”般的第二乐章.....	28
一、富有变化与矛盾的主题形象.....	28
二、主题发展的阐述.....	30
第三节 “积极笃定”的第三乐章.....	35
一、情感丰富的承接性主题形象.....	35
二、主题贯穿发展.....	37
第四节 三个乐章主题贯穿发展的联系.....	41
第四章 音乐学分析对钢琴演奏与教学的影响.....	43
第一节 音乐学分析自身所具备的特长.....	43
第二节 音乐指向性与形象化对演奏的启发.....	46
第三节 “视域融合”的教学理念.....	49
结语.....	52
参考文献.....	54
致谢.....	57

绪 论

贝多芬的钢琴奏鸣曲贯穿其一生的创作生涯，因此也集中体现了其音乐风格的演变。我们知道，贝多芬的创作大致可分为早、中、晚三个时期。早期创作生气勃勃、情感热烈，中期创作强调个性冲突、极富戏剧性，晚期创作关注用音乐表达内在的自我、富于哲理性。其中晚期创作的第三十号钢琴奏鸣曲 Op. 109 一方面温暖细腻、富有抒情性，一方面奋发有力、富有激情，这与当时欧洲封建王朝复辟、贝多芬经历着严重的病痛以及侄子给他带来无尽的烦恼等创作背景形成反差。贝多芬身处在黑暗的夜空，却仍然怀着一颗积极乐观的心、引人向善，向星星一般指引着人们前行。笔者作为一名钢琴器乐的学习者、演奏者，每每听到此曲、或者亲身演奏这首作品，总会产生一种感动的情怀，以及丰富的想象。由此，我试图对其进行深入地分析与研究，探讨接受者产生感动之情的内在缘由。

那么，如何从听觉感官的感性认识，上升到深入作品肌理之中的理性认识？笔者认为音乐学界所提出的“音乐学分析”能够达到这一研究目的——我们把对作品创作背景及作曲家个人想要表达的情感之历史考证，以及与对音乐的客观事实之形态分析相互联系起来，从音乐事实出发探究历史考证之事实，从历史考证的事实反过来音乐事实的状况。如此就避免了孤立地看到音乐作品的客观事实，也深化了我们对音乐作品的理解。

关于贝多芬第三十号钢琴奏鸣曲的现有研究分为“整体性研究”与“具体性研究”两大类，其中整体性研究站在宏观的角度，使研究更面面俱到。而对此曲的具体性研究，是以该曲的某一个要点进行阐释，得出更有凝聚力和针对性的结论。鉴于对此曲的整体性研究现状趋于完善（曲式结构研究、哲学内涵研究、演奏研究皆有很多论述），而具体性研究相对薄弱，因此本文将目光着眼于一个聚焦点，以前人已有的整体性宏观研究为基础，探索这首音乐作品中音乐主题发展所带来的启示。

实际分析与演奏中，笔者发现其音乐主题原形与历次发展变体，在音乐时间的流动上发生了若干形态变化。我认为主题变奏作为音乐创作的基础技法，必然是能够将作曲家想要抒发的某种情怀以全方位的视角、酣畅淋漓的激情来展现出来。因而笔者将从这一角度出发，通过原形与变体的发展来探究其中蕴含的作曲

家想要表达的人文情怀，以及几百年之后的当代接受者所理解的音乐意义。这样一来，借用伽达默尔（Hans-Georg Gadamer）哲学诠释学的表达，本题研究的最终想要达到的意义就显现出来了：希望通过贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 音乐主题发展的音乐学分析，发掘出当今我们所理解的这首作品的音乐内涵，并与当时作曲家想要抒发的人文情怀产生“视域融合”。并在这个基础上来讨论落实于钢琴演奏与教学上需要把握的基本前提条件。

一、国内外对该曲的整体性研究的现状

在对贝多芬这首作品的研究中，国内已有很多相关的论述，粗略地可分为音乐形态分析（曲式学分析）、音乐内涵研究、演奏探究三类。其中，它们的研究类型属于对整首作品进行整体性的研究。我们知道，在研究类型中，整体性研究属于宏观层面上的把控，研究视野需要更为开阔，研究成果较为丰富宏大。因而这三类的研究中大多彼此相互关联，并重点探讨从实际演奏的层面上得到由理论到实践的启发，比如：

贺欣的《贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 109 的曲式分析与演奏》、朱昊的《贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 作品研究》，重点着眼于对该曲音乐形态分析方面的分析，并试图从音乐文本出发来得到一些对于实际演奏上的启示。李晓博的《论贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 的“内省性”创作特征》、李友玲的《简析贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 的音乐内涵》、江志飞的《浅析贝多芬<E 大调第三十首钢琴奏鸣曲 Op. 109>的哲学意义及演奏》，主要探讨该曲音乐内涵（哲学意义），并同样意图得到在音乐演奏上的启迪。直接以“演奏研究”为主题的文献有：刘珈的《贝多芬<E 大调钢琴奏鸣曲 (Op. 109)>演奏探究》、刘畅的《贝多芬第三十号 E 大调钢琴奏鸣曲 (Op. 109) 的演奏及体会》、陈耀飞等的《论述贝多芬奏鸣曲 OP. 109 的演奏技术与节奏形式》、郑瑜的《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲演奏技法刍议》，在这几篇文献中，均从演奏的角度立论，如音乐形态上的变化、谱面上的速度力度及踏板标示等等。

从获得的文献资料中，国外关于这首乐曲的整体性研究所得成果也颇为丰富，其中有一本专著问世——*Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109.* 是由

尼古拉斯·马斯顿 (Nicholas Marston) 于 1995 年所著^①。在这本关于贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 的专著中，主要探讨了两大方面：该曲的历史来源，以及奏鸣曲本身的结构。对于这首作品的历史来源，着重从贝多芬手稿、抄本、草图，以及书信、谈话记录、笔记等历史一手资料为基础进行研究，一则围绕这首作品来分析这些历史资料之间的相互关联；二则从资料当中发掘出作者及乐曲在当时历史背景中的定位。该书的另一个部分是对该曲结构的申克式分析，这部分内容在书中占据了很大的篇幅，它提供了一个乐曲变化运动的分析。同时被理解为一个扩展或批判思维：它超越了申克式在其非常规的“背景”结构的类型支撑，以及超越了乐曲在整个“背景——中景——前景”运动中的结构规定性的内在暗示。

以上是笔者通览该书后的一些见解。同时，关于这本著作国外也有一些书评文章，集中围绕两个主题：一、认为此书的音乐结构分析部分严重依赖于申克分析方法，并将申克分析的规模局限于一个狭小视野内，以至于许多分析过于追求申克式图表之中的细节枝叶，从而忽视了整体的“森林”^②；二、此著作的申克分析解释，严重专注于乐曲一定的音高关系与其他音乐要素的关系^③，此方面仍将问题指向其音乐分析部分过于追求细节，只不过指出其所追求的细节在于“音高关系与其他要素间的关系”。

二、国内外对该曲的具体性研究的现状

相对整体性研究而言，另一类研究为具体性研究，其出发点是着眼于研究对象中具体的一个要素，通过分析与研究来放大，继而在该聚焦点上产生出具体而深入的研究成果。国内关于贝多芬这首作品的“具体性研究”很薄弱，大多是站在整体性研究的宏观视野上，对微观层面的各个要素整合地予以研究：如以“演奏探究”为纲，研究其中的节奏形式（如陈耀飞等的《论述贝多芬奏鸣曲 OP. 109 的演奏技术与节奏形式》）；或者以“音乐形态研究”为纲，研究其中具体的演奏技术（如贺欣的《贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 109 的曲式分析与演奏》）。

① 参见 Nicolas Marston 所著 *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*; Oxford: Clarendon Press, 1995 年出版。

② 参见 Weber-Bockholdt, Petra 所著的 *Besprechungen: "Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109, (Studies in Musical Genesis and Structure)" von Nicholas Marston*; 载于德国音乐理论期刊 *Musiktheorie* 的 1996 年第 2 期 166-171 页。文章中还认为这一问题常常见于英国式的贝多芬音乐研究之中。

③ 参见 Kinderman, William 所著 *Reviews of Books: "Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109," by Nicholas Marston*; 载于 *Music & Letters* 的 1996 年第 1 期 126-28 页。

国外对该曲的具体性研究也相对薄弱，据所查文献中，仅有一篇可称为具体性研究，即关于该曲的表演接受史而研究的学位论文^①。如果将笔者所查阅的文献以音乐学学科属性划分的话，有两大类：一是音乐史料及史学研究，二是音乐分析学下的研究。而我们可以看见，许多学者皆将二者统合以探究。这篇文章也是如此，包括两章：“第一章——第十九世纪的演出和接待贝多芬的 Op. 109”；“第二章——Op. 109 第一乐章申克分析”^②。第一章主要是讨论了观众和评论家的对于这首奏鸣曲的接受程度。其资料来源于十九世纪几个期刊上关于该曲的探讨。第二章即对其奏鸣曲的第一乐章进行了分析。虽此文亦是将史学研究与音乐分析一并统合探究，但二者相互衔接上没有恰当的联系，也就是说有脱节的嫌疑。

三、本文所要深化进行的研究

在我对该曲进行演奏前，自然会对它进行一些分析，以便于优化音乐的处理。那么，在参考国内相关文献时，发现这种整体性的研究会给我带来对这首作品一个宏观上的认识，如各级曲式结构，该曲的哲学、美学内涵等等。但是，作为演奏者，我们除了要考虑到宏观上音乐结构对音乐作品的凝聚力以外，还需要注重对音乐细节更细腻的表达。我们知道实际演奏中，不同的细节处理，失之毫厘则差之千里，除了处理一些谱面已有标记以外，还有许多许多细节等待处理，比如我们对逻辑重音的处理、对时值长短的把控，以及对每个音符、每句乐句的速度、力度的精巧布局都会影响到演奏实际效果。

因此，笔者认为宏观整体的研究之后，需要我们深入发掘该曲各个极具特色的音乐特点，这些音乐特点会带给我们一些对于进一步理解作品、理解音乐家、甚至理解当时音乐的社会文化背景的启迪。这恰恰是我们对于这首奏鸣曲研究中目前所欠缺的一个方面，本文将尝试着以这首作品中“音乐主题原形与历次发展变体在音乐时间的流动上所发生的若干形态变化”的锁孔，以“音乐学分析”的方法为钥匙，以解开我们对于这首作品的全新的认识。落实在音乐演奏与教学上，本文试图从音乐情感内涵的指向性中，通过形象化地表述将这种音乐经验诠释给受众，因此，站在历史的角度，这里推崇一种“视域融合”的教学观念。

^① 参见 Lee, Seung-Hye 所著的 *Beethoven's piano sonata in E major, op 109: A performance and reception history in the nineteenth century and a schenkerian analysis*. The University of Wisconsin - Madison, 2002 年 D.M.A. 学位论文。

^② 同上。

第一章 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 创作时的历史环境

这首第三十首 E 大调贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的代表之作。以历史性思维来看，史学家依照作曲家贝多芬的社会环境、个人境遇、创作时间、创作特点等历史因素，并从他早、中、晚三大创作时段中，更具体地划归四个创作时期^①：一、波恩时期：“培养并增强了贝多芬顽强坚韧的性格及独立自主的意识”。二、维也纳时期：“这一时期贝多芬经历了人生和命运的巨大痛苦和考验，他写下了著名的‘海利根施塔特遗嘱’，流露出耳聋病症所带来的无法形容的痛苦。而病痛的加剧使贝多芬极其绝望以至想放弃生命，但他最终战胜了自己的沮丧，对艺术的崇高信念使他继续在不幸中生存和奋斗，音乐成了他生命的光环”。三、创作成熟时期：可以说，《第三交响曲》的构思与完成，标志着贝多芬创作盛期的到来。同时也是贝多芬个人风格完全成熟的标志。四、创作晚期：具体作品包括《第九交响曲》、《庄严弥撒》、最后五首钢琴奏鸣曲等。贝多芬的晚期创作时常受到当时的政治环境的影响，但仍旧思索着平等与博爱的美好主题，直至他最终的逝世仍未放弃。对此，学者有一个精辟的论述“这个阶段的贝多芬沉浸于自己的遐想与思考之中，对他来说，音乐此时与内在自我的联系要比与外在客观的描述更为紧密，贝多芬为浪漫主义的后辈揭示出音乐艺术巨大而神秘的魅力和潜力。”^②

第一节 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作背景

贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲创作，是以其作品 101、106、109、110、111 号五首为代表，时间集中在 1812 年至 1822 年这十年之间。在晚期钢琴奏鸣曲的创作背景中，这里主要谈两个方面：一是当时的社会历史背景，二是贝多芬个人的境遇。我们勾勒出贝多芬在创作晚期这五首钢琴奏鸣曲时的大致背景，主要目的是从中窥探出他在创作 Op. 109 这首作品时的时代环境、个人境遇。

如果以更细致的视角来看待贝多芬晚期这五首钢琴奏鸣曲的话，其实在 1812 年至 1816 年间，贝多芬经历了一次长达四五年的创作危机期，而这首 Op. 109 便

^① 参见于润洋主编的《西方音乐通史》，上海音乐出版社，第 205 至 207 页。

^② 同上书，见 207 页。

是他度过漫长的困难时期后完成的一首作品。那么，这四五年间究竟发生了什么，又有什么样的变故，使得他如此艰辛？

如上所述，这里主要勾勒出 1812 年至 1822 年这大约十年之间的社会背景及他的个人境遇。其中分为 1812 年至 1816 年的前五年创作危机期，及 1816 至 1822 年的后五年恢复创作期。

一、当时的社会历史背景

前五年间（1812—1816），基于当时的社会背景，贝多芬在一定程度上“松了一口气”，——在他甚至整个欧洲主流社会看来，拿破仑通过战争、侵略来输出革命已经使欧洲深感其害，也使得自己四面楚歌、不得人心。所以，1813 年 6 月下旬，英国人威灵顿（Arthur Wellesley Wellington, 1769—1852，英国名将）率领英国军队在维多利亚地区大败拿破仑，拿破仑的势力从此一蹶不振的消息使贝多芬异常开心，甚至写了一首在西方音乐史上并不受重视的音乐作品——《威灵顿在维多利亚战争的胜利》（又名《战争交响曲》）。他亲自指挥，于 1813 年 12 月 8 日首演，后期又将其加编成管弦乐队作品，足见他对此曲的钟爱，同时也体现了他对拿破仑先前背叛革命，尔后又侵占别国的行为的愤慨。正是这场音乐会，一方面使这首“应景之作”迅速被大众所接受，另一方面贝多芬在维也纳的地位也因此得到巩固，获得了不小的声誉和丰厚的经济资助。^①

迅速成名的贝多芬一下子被众多光环笼罩。1814 年 5 月，贝多芬在好友的帮助下重新修改了他的歌剧作品《菲岱里奥》，并重新上演，大获成功。1814 年 9 月下旬，“维也纳会议以《菲岱里奥》隆重开幕^②”，一系列的应景之作，如《战争交响曲》、《命名日庆典序曲》、《辉煌时刻康塔塔》的创作及多次上演，也使得“贝多芬成了维也纳会议的专职作曲家^③”。

然而，1815 年 3 月，拿破仑从流放地卷土重来，一路上受到广大社会底层人民——工人、农民、士兵军官等的拥护，使复辟的法国波旁王朝皇室仓皇出逃，开启了他仅有百日左右的重新执政。第一阶段的维也纳会议也因此草草收场，

^① 详情可参见《贝多芬书简》，贝多芬著，杨孝敏译，广西师范大学出版社，下卷的第 196 页，贝多芬于 1813 年 12 月所写的一封感谢信中详述了音乐会的始末及盛况。

^② 参见《贝多芬传》，[瑞士] 蔡德里克·杜蒙著，周新建、祁建德译；陕西人民出版社 1988 年出版，第 115 页至 119 页。

^③ 同上。

欧洲各国又陷入与拿破仑的苦战之中，一时间时局骤然紧张起来。

贝多芬虽然游走于欧洲上流贵族社会，但他仍是一位怀揣着全人类美好梦想而艰苦前行的伟人。他甘愿与人民大众同甘苦，与黎民百姓共呼吸，他的理想是建立起一个和平有序、幸福美满的“人间上国”。无奈的是历史的进展往往事与愿违。1815年6月，也就是贝多芬创作危机期，欧洲维也纳会议的参会各国联合行动，将致使欧洲动荡多年的拿破仑联合剿杀于比利时滑铁卢地区。滑铁卢会战之后，欧洲以英、俄、奥、普四国为首的战胜国通过第二阶段的维也纳会议在欧洲大陆上建立了新的均势体系——史称“维也纳体系”。与其说是新的均势体系，倒不如称为君主封建制的保守复辟同盟，因为各个大国匆忙又恢复起了拿破仑战争时期被推翻的各国旧王朝及欧洲封建秩序。这样残酷冷峻的现实与贝多芬心目中“人间上国”的理想背道而驰，各国以沉重力量压制了法国大革命时期所倡导的自由主义和民主权利，同时也压制了新兴资产阶级和工人阶级的政治诉求和社会保障。

这样的社会环境自然使得贝多芬感到不满。而不可否认的是，在维也纳会议期间贝多芬获得了社会主流的赞誉，一度改善了他的生活环境，然而，滑铁卢不仅仅击败了拿破仑，同时也击倒了那位在贝多芬心中“又爱又憎”的一代英雄。而这位激进的英雄曾经代表了更为普世的自由、民主和进步。现实情况是随着复辟的封建制度、个人身体状况的恶化和多位亲友的离去，贝多芬再一次地陷入了孤独之中。

二、贝多芬个人的境遇

这一时期贝多芬所经受的个人境遇也是影响他创作的关键因素，总的来讲，贝多芬此时备受病痛折磨。尤其是双耳几近完全失聪，更是带给他无限的困恼，甚至于1814年告别了钢琴演奏的舞台，因此他时常留置于各个疗养院所之中，希望借此能缓解病痛带来的折磨。另一个打击则来自他的家庭和社会关系方面，1815年，他的弟弟去世，同时期他众多亲友的离去，也带给他不小的打击。

弟弟去世后，他全身心地投入到侄子的教育中。首先，在争取侄子抚养教育权中，贝多芬可谓是投入了巨大的心血。尽管弟弟生前一直与贝多芬不和，摩擦不断。但弟弟去世之后，贝多芬仍想尽到自己作为叔叔的义务让侄子接受更好的教育。然而面对修养极低的弟媳，他只能通过法院争取对侄子的监护权。终于在

1816年1月，贝多芬争取到这一权利。在他1819年写给奥地利初等法院时的一封信^①中详细列举了弟媳的种种不当，同时也对教育侄子的具体举措进行了说明：

“我把他送入贾恩纳塔西奥先生的学校之后，由我出资，他在那儿停留了两年，他回到家中与我同住，为了我能亲自领会他显示更多的音乐倾向还是科学倾向。这里在我面前，他有一切机会发挥他的音乐天才，每天我亲自指教他学习音乐两个半小时，同时他还继续他的学校学习。我发现，确切地说，他显示出爱好科学的倾向。……”^②

可见，他对侄子是多么的爱护。后来侄子从军，贝多芬甚至还为照顾侄子的军队军官写了一首四重奏。但是他的侄子对此并不领情，学业无成，流连赌场，负债累累，并于1826年开枪自杀未遂，深深伤害了晚年贝多芬的感情。

贝多芬的保护人、朋友、亲人也在1816年左右相继离去，除了弟弟卡尔外，金斯基亲王死于一八一二年，李希诺夫斯基亲王死于一八一四年，洛布科维茨死于一八一六。就连和贝多芬维持着动人友谊的玛丽亚·冯·埃尔德迪，也罹患不治之症，一八一六年，她又因独子的暴卒而备受打击。在一八一六年的笔记上，他写道：“没有朋友，孤零零地在世界上。”^③

这一时期（1812—1822年），迈入晚年的贝多芬身体每况愈下，到了1819之后两耳失聪更为严重，还罹患了风湿病、黄疸病，以及感冒引起的各种久治不愈的肺部顽疾，带给他极大的痛苦。

不仅仅是肉体上和精神上的带给他巨大痛楚，另外，经济上，他在1818到1820年这段时间过的十分拮据。1818年，他在写给南内特·施特赖歇尔夫人的信中说到：

“我愿意以这些能得到一对大餐匙和一把轻便的长柄勺而不再付钱，那么我们的必需品就得到保证了，因为一个穷苦的奥地利人，一位很贫寒很贫寒的音乐家不可能有什么奢望。”

同年，他还写道：“我差不多到了行乞的地步，而我还得装着日常生活并不艰窘的神气。”此外他又说：“作品第一〇六号的奏鸣曲是在紧急情况中写的。要

① 参见《贝多芬书简》，贝多芬著，杨孝敏译；广西师范大学出版社，下卷的第364页至367页。

② 参见《贝多芬书简》，贝多芬著，杨孝敏译；广西师范大学出版社，下卷的第367页。

③ 参见《贝多芬传》，罗曼·罗兰著，傅雷译，傅敏编；安徽文艺出版社1999年出版，第78页。

以工作来换取面包实在是一件苦事。”^①

幸好，积极的一面是，贝多芬与当时的富商弗朗茨·布伦塔诺（Franz Brentano, 1778—1892）一家相处的十分融洽。这一家对贝多芬有不小的帮助，也并不仅仅是体现在经济上的资助。

第二节 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 创作的历史环境

具体到这首作品的创作背景，就与布伦塔诺一家有着密切关系。这首作品是贝多芬于 1820 年着手创作，于 1822 年与 Op. 110、Op. 111 同时出版。这首 Op. 109 钢琴奏鸣曲，正是题献给马克西米莉安娜·布伦塔诺小姐（Maximiliane Brentano, 1802—1961），当时，她仅 18 岁。她的母亲安东妮·布伦塔诺（Antonie Brentano, 1780—1860）及布伦塔诺一家经济条件优越，对贝多芬也常有经济上的资助。她的姑姑贝蒂娜·布伦塔诺（Bettina · Brentano, 1785—1859，近代德国杰出浪漫主义女作家）甚至将贝多芬介绍给伟大的诗人歌德。而正是贝多芬与布伦塔诺一家的良好关系，也成为贝多芬在度过 1812 年至 1816 年的创作危机期之后，迅速恢复创作的一大外在原因。

至于内在原因，根据各类贝多芬传记著作的记载，笔者认为是 1816 年以后的病痛、尤其是耳朵加速恶化，将贝多芬与外界的沟通筑上了一道壁垒。在杜蒙所写的《贝多芬传》中有一段描写贝多芬在 1816 年之后的工作情形：

“贝多芬生活在自己的天地里。由于双耳失聪，他与外界隔断了联系。每日清晨，只要东方露出第一道曙光，他便坐到那张宽大的写字台旁开始工作，案头堆着本子和乐谱，摆着铅笔和蘸笔，还搁着一个节拍器，一只怀表和他的助听器。这儿就是作曲、改稿和处理业务书信的地方。……”^②

那么，这道壁垒的存在，真的就如同一些人所说的“贝多芬可能已经彻底无能为力了”^③？其实，恰好“正是在这无声无息的孤独中，他心灵深处的听觉才可能捕捉另一个更为高尚的世界的和声。”^④

^① 参见《贝多芬传》，罗曼·罗兰著，傅雷译，傅敏编；安徽文艺出版社 1999 年出版，第 81 页。

^② 参见《贝多芬传》，[瑞士]蔡德里克·杜蒙著，周新建、祁建德译，陕西人民出版社 1988 年出版，第 122 页。

^③ 参见《贝多芬传》，[瑞士]蔡德里克·杜蒙著，周新建、祁建德译，陕西人民出版社 1988 年出版，第 136 页。

^④ 同上。

“虽然双耳已经失聪，可这位曾经使人倾倒的艺术大师又再度复活了，然而使复活的却是痛苦和绝望。他的想象力极为丰富，常常超出乐器的表达限度和范围。他正是借助这种想象力，为人们描绘出一幅幅人类与命运抗争的图景，大刀阔斧地将音乐的表现力推向新的领域。”^①

对于一些友人仍不离不弃守望相助，他也自然十分感激。但病痛的侵害、经济上拮据、亲友又相继离去，深深的孤独自然随之而来，这也促使贝多芬回到自己的内心世界。在音乐艺术的世界中，再次着力构建起升华了的乌托邦！

贝多芬在寄给出版商的题献中，对于这首奏鸣曲有一个标注：

“此曲是要献给你的（按：指时年 18 岁的马克西米莉安娜·布伦塔诺小姐），这并不是一般常见的东西所能比拟的，这是精神，这是把地球上高贵、杰出的人连接起来的精神，这是在任何时候都不能将其摧毁的作品。”^②

由此可见，在贝多芬的精神世界中，音乐不仅仅是单纯的音符，更被赋予人类最崇高、最坚强的追求！

^① 参见《贝多芬传》，[瑞士]蔡德里克·杜蒙著，周新建、祁建德译，陕西人民出版社 1988 年出版，第 131 页。

^② 见郑兴三的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，1994 年版，第 484 页。

第二章 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 作品曲式与主题的整体性分析

第一节 作品曲式结构的宏观分析

这里将这首奏鸣曲套曲的各乐章曲式结构予以整体性的宏观分析。

一、第一章曲式结构图示与概述

表 1-1

整体曲式 结构		奏鸣曲式														
一级曲式 结构		呈示部			展开部				再现部			尾声				
二级曲式 结构		主部		副部	引入	展开		属准备	主部		副部	I	II	III		
起止小节		1-8		9-16		16-22		23-42		43-49		50-58		59-66		67-101
三级曲式 结构	A	a1	b	c		I	I		a2	a3	b2	c1				
小节数	4	4	5	3	7	11	9	7	4	5	3	5	10	11	14	
调式调性	E		E-B		B	B		E	E		A		A	E		
材料	主部 材料		副部 材料		主部 材料				主部 材料		副部 材料		主部 材料			

第一乐章为奏鸣曲式结构——主部与副部对比明显、全曲两个副部调式调性色彩对比明显。而且，该乐章还是一种简化的、带有幻想性质的奏鸣曲式，是因为呈示部与再现部中省去了连接部与结束部，仅以主部、副部进行并置对比。而幻想性主要体现在副部以及展开部之中，带有自由驰骋的即兴之感。整体速度上呈现“vivace.（活泼地）”与“adagio（慢板）”的对比。

呈示部中的主部与副部都是较为规整的曲式结构，体现在具有规整的乐句，以及常规的主属（E-B）调式调性的布局。

展开部虽然篇幅较短，但其结构成分完备，引入部分、展开部分以及属准备

部分都囊括其中。整个展开部的材料来源于主部——节奏律动上为附点与切分占主要篇幅。在展开部的核心“展开部分”中，由于材料进一步分裂，乐句具有渐变性与模糊性，因而可以按照材料发展的不同划分与两个发展阶段——I、II。

再现部的曲式结构大体上与呈示部一致：也省略了连接部与结束部。而差别体现在主部与副部进一步打破规整性的乐句结构（这是出于结尾高潮的出现而有意为之）。在调式调性布局上，副部与呈示部副部呈对比关系，进行到A大调上。

尾声部分相对较长，乐句成分不显著，因而可划分出三个发展变化的阶段。其材料也来源于主部，调式调性上承接再现部副部后最终回归到五度近关系的主调E大调上。

二、第二乐章曲式结构图示与概述

表 2-1

整体曲式结构		奏鸣曲式												
一级曲式结构		呈示部			展开部			再现部				尾声		
二级曲式结构		主部	连接部	副部	展开			主部	连接部	副部				
起止小节		1-24	25-32	33-65	66-104			105-119	120-131	132-169	170-177			
三级曲式结构	A	a ₁		B	c	I	II	III	a ₂	a ₃	b ₁	c ₁		
小节数	8	16	8	10	23	17	14	8	7	8	12	12	26	8
调式调性	E		e-b	b		b			e		a-e	e		e
材料	主部材料	连接部材料	副部材料	主部	副部	主部	主部材料	连接部材料	副部材料	副部材料				

第二乐章在更紧凑的曲式结构下，却仍以 6/8 拍的“prestissimo（极快速的）”作为其速度力度模式。这也一反钢琴奏鸣套曲的“快——慢——快”的惯常格式。在这个乐章中，速度加快，情感趋于激烈不安。整体上，其结构还是同第一乐章一样富有压缩、精简而又规整的布局。

呈示部中主部副部对比明显——体现在材料与调式调性上。而且在主部副部间插入了一个以全新材料构成的连接部，形成前后并置对比的桥梁。其中，主部与副部皆由两个乐句构成，后一个乐句展开的比较充分，体现了贝多芬奏鸣曲创作的一贯风格与原则，即通过主题的充分展衍来构成音乐前行的动力。这一原则同样体现于展开部、再现部之中。

展开部的主题材料可以划分成三个阶段，速度力度递进，将主部材料不断地分裂发展，形成极具贝多芬式的、富有动力的展开部。

再现部结构同展开部结构基本一致，所不同的是贝多芬将其扩充、展衍，使之更富有戏剧冲突，形成乐章的高潮。

尾声虽然不再属于再现部中的结构部分，但我们可以发现其音响材料与再现部的副部一脉相承，浑然一体，仿佛就是乐曲自然而然延伸出来的结束句。

三、第三乐章曲式结构图示以及三乐章间的联系

表 3-1

整体曲式结构	变奏曲式							
	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	主题尾声
起止小节	1-16	17-34	35-64	65-96	97-112	113-152	153-187	188-203
调式调性	E	E	E	E	E	E	E	E
节拍	3/4	3/4	3/4	2/4	9/8	2/2	3/4、9/8	3/4

变奏曲式是体现音乐主题贯穿发展的典型曲式结构。贝多芬是创作变奏曲的高手，对于这首变奏曲，从宏观整体的曲式上来看是具有内在凝聚力、向心力的，其音乐运动的内核，即内在稳定的核心，就是该曲在统一的宏观调性 E 大调下一

直贯穿运动的音乐主题。该曲的首尾更是以音乐主题来遥相呼应。

本文就是要讨论这部奏鸣曲套曲中音乐主题贯穿发展的音乐学内涵，第三乐章便是其中典型代表，因此更多有关此乐章的曲式分析将在下文详述。

三个乐章在曲式布局上虽然各自有各自的特点，但其个性并非孤立的个性。我们将套曲联系地来聆听、感受，结合上述各自曲式的分析，便可以总结出来如下规律：

- 1、速度上呈现出“快——快——慢”的布局；
- 2、调式调性上以“E 大调——e 小调——E 大调”作为整体明暗色彩的对比；
- 3、情感上体现为“（开始时）悸动不安——（逐步发展到）激动不已——（渐渐地回归）平和恬静”的心理历程。

可见，这是一个经过精心布局的奏鸣曲套曲，每一乐章都是相互联系着的个性。而且，经过后文（即“音乐主题贯穿发展”）的分析，我们可以明确地指出：第二、第三乐章的材料动机是源自于第一乐章。换言之，三首乐章中贯穿有着一个稳定核心的主题动机。本章第二节将会详细阐述。

综上所述，要想分析这首奏鸣曲套曲的音乐主题贯穿现象，首先需要对其各乐章曲式结构有一个整体性的描述。这是我们在宏观的高度上来把握乐曲结构的必经之途。有了清晰明了的宏观曲式结构的前提，接下来，本文将关照该曲音乐主题数次关键性发展变化，分析其音乐上的动态，以及联系当时历史状况来进行音乐学的分析。

第二节 各乐章主题的原型样貌分析

上文谈到，对于音乐学分析的思路中，“首先，以史学的历史性思维为该曲的创作环境勾勒出大致面貌”，对于这个部分已然完成了。“其次，以音乐分析学的研究方式，展现出该曲的音乐主题原形与历次发展变体，在音乐时间的流动上所发生的若干次形态变化之具体样貌、详细过程、与上下主题的联系或矛盾”，这就是本节所要探求的重点内容。而对于“最后，试图从音乐主题变迁发展的‘字里行间’中，发掘出乐曲情感运动历程以及其与“社会文本”的一些信息。希望能从音乐的隐喻与暗示中，得出更具体化的情感内容以及更可靠的当时社会历史环境形态。

这里将从第一乐章开始，“提取”出若干关键性主题动机。横向：首先来看该主题在本乐章中的基本原型，然后再来看它在全套曲中所发挥的作用，即变化形态。纵向：首先分析主题在全曲中若干次较为重要的发展变化，如同把握了大树的枝干，然后再来分析其中的细枝末节，即主题动机发展中次要变化的内容。

德国音乐家申克 (Heinrich Schenker) 创立了一套音乐分析方法，经过近百年的发展、完善，已经成为了我们分析音乐作品是如何由一点一点的乐思创作出枝叶繁茂的完整乐曲的有效方法。因此，对这首奏鸣曲套曲的音乐学分析，借鉴申克式的分析体系 (Schenkerian analysis) 可以透彻地发掘出作品背后的“细胞”（申克称之为“Organischen”），也就是组成作品的动机主题。

这也就提醒了我们，对于主题贯穿手法运用的具体性分析，在方法论层面可以借鉴申克分析体系予以完成。

我们先来看各个乐章的主题发展具体分析。

一、第一乐章

通过上文的曲式分析，我们知道该曲为简化了的奏鸣曲式，并且仅有两个音乐主题材料。对于古典主义时期 (The classical period) 的音乐作品，一般而言音乐主题会在曲式结构的开始部分予以呈现。对于奏鸣曲式，也就在呈示部的部分会出现出该曲的音乐主题，且为主部与副部两个主题，以形成对比。

这里，本文首先对呈示部进行申克式的分析，然后概括出主部与副部双主题的基本音级，并与其主题原貌放置在一起方便比较。

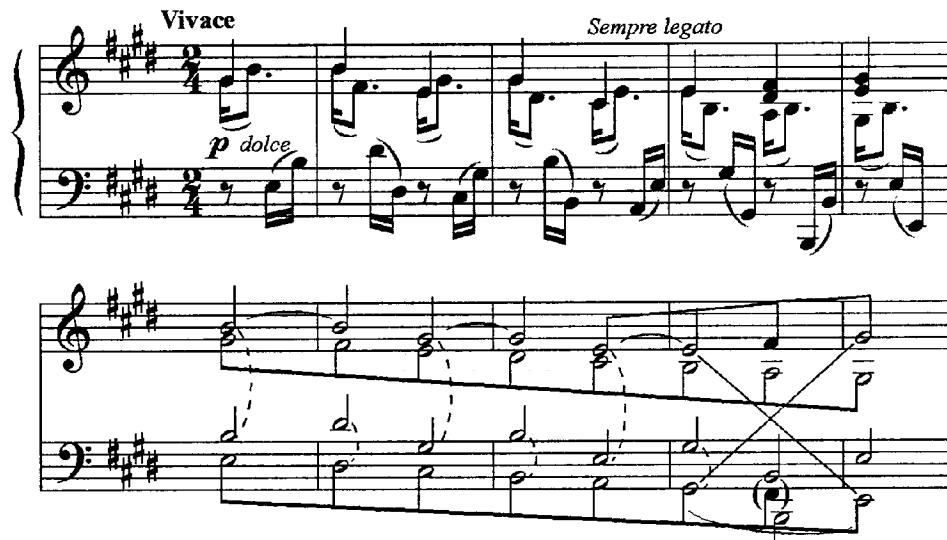
(一) 呈示部部分的申克式分析

例 1. Beethoven, Opus 109/I, mm. 1-8^①

① 这里采用国际通行谱例标注体系，意为作品 109 号第一乐章之 1-15 小节。



例 2. Beethoven, Opus 109/I, mm. 1-4: Schenkerian graph



这是前四小节的申克分析对照图示。在申克标示体系中，空心音符表示骨干音、重要音，而实心音符表示经过音、附属音。连线表示同一音在不同位置相互连接着的。

根据之前的曲式分析可知，前 8 小节是呈示部中的主部部分，由两个同头乐句（4+4）组成，例 3 将着重分析，因而这里仅分析了前 4 个小节。

从图示中可以见，低音线条由 e 音级进到向下一八度的 E，与之完全对应着的是中音线条（内声部）由 g[#] 同样下行级进到 g[#]，可见这是一个 E-G[#] 的 E 大调主和弦贯穿支撑在呈示部主部主题中。高声部的线条像是低音、中音线条的回声，把声音在 E 大调的主和弦内上扬了起来。

例 3. Beethoven, Opus 109/I, mm. 9-16

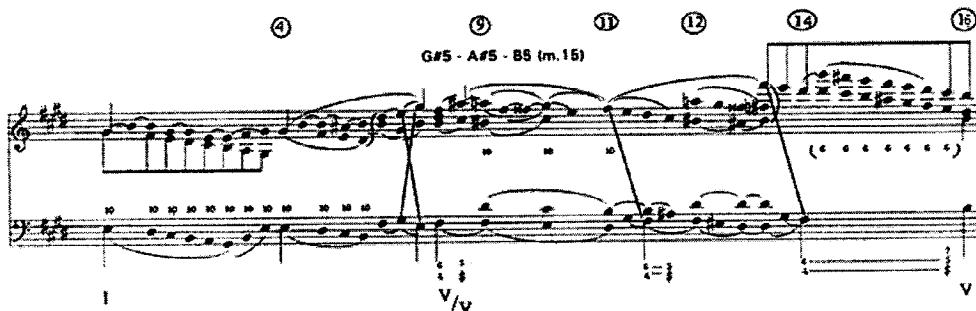
Adagio espressivo.

11

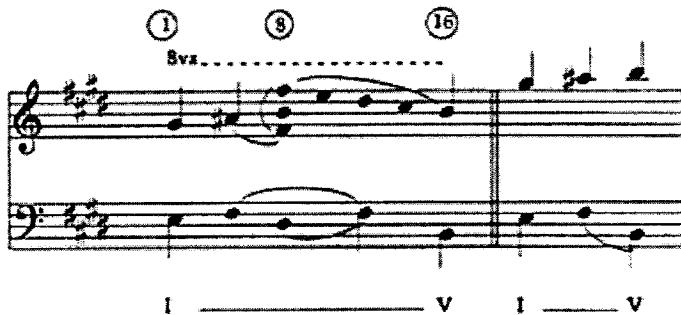
16

从曲式结构可见，这是呈示部中的副部主题，是由 5+3 的两个对比性乐句组成。那么，我们可以对前 16 小节，即整个呈示部的三个对比主题——主部、副部 I、副部 II，进行宏观上的申克分析，将三个主题的基本原型描绘出来，如下图：

例 4. Beethoven, Opus 109/I, mm. 1-16: Schenkerian graph I^①



例 5. Beethoven, Opus 109/I, mm. 1-16: Schenkerian graph II^②

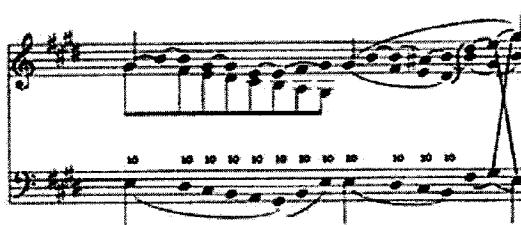


例 4、例 5，是申克“背景（深层）——中景（中层）——前景（表层）”体系中“中景”、“背景”描绘。显然，当把申克式的“前景”中花叶（即起到丰富音乐表现力的装饰性音）去除，判断并保留下“对音调走向起控制作用的实质音^③”，就凸显出了前景之中的中景、背景含义。同时，也归纳出了呈示部的主部主题与副部主题的基础音级。

(二) 主部主题与副部双主题的样貌

1. 主部主题：

(1) 背景（基础音级）



① 详见 Catherine Nolan 的 *Reflections on the Relationship of Analysis and Performance*.

② 详见 Catherine Nolan 的 *Reflections on the Relationship of Analysis and Performance*.

③ “用谱表下方的符杠联系下层的音级进行，用谱表上方的符杠联系上层的音级进行，结果客观地显示隐含在旋律线条中不易被发现的调性、调式的轮廓。这种分析法把分析对象看成是一个有机的整体，综合了对旋律横、纵、深三维的观察。”（见周勤如《西北民歌音阶的形成——西北民歌新论之一》，《中央音乐学院学报》2014年第1期，第45页。）

(2) 前景（外在样貌）



2. 副部双主题：

(1) 背景（基础音级）

副部 I 副部 II

(2) 前景（外在样貌）见“例 3. Beethoven, Opus 109/I, mm. 9-16”

由于该曲篇幅较短，从曲式结构上可以看出全曲仅仅运用了三个主题——主部主题与副部主题的材料进行发展变化，以此来产生戏剧对比。因而对于第一乐章的主题原型样貌，便是上述的二者。其中，“背景”是该主题的基础音级，即其所使用的骨干音；“前景”则是在主题骨干音的基础上，通过节奏变化、旋律装饰的这两大手法而丰富起来的外在最终样貌。

二、第二乐章

第二乐章同样也是奏鸣曲式，富有压缩、精简而又规整的特点。这里仍先对呈示部进行申克式的分析，然后概括出主部与副部双主题的基本音级。

(一) 呈示部部分的申克式分析

例 6. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-8



从曲式结构可见，呈示部中的主部，是由 8+16 的两个同头乐句组成。而前 8 小节作为第一乐句，可以视作是主部主题的外在原型样貌。

1. 主部主题：

(1) 背景（基础音级）

例 7. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-8: Schenkerian graph I^①



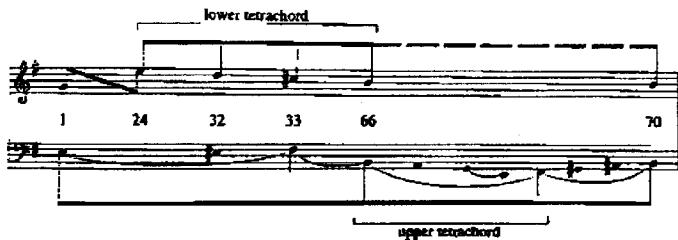
(2) 前景（外在样貌）见“例 6. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-8”

2. 副部主题

此乐章的副部是由两个对比性乐句 10+23 组成，因此也是有两个音乐主题。

(1) 背景（基础音级）

例 8. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-70: Schenkerian graph II^②



(2) 前景（外在样貌）

① 参见 Nicolas Marston 所著 *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*; Oxford: Clarendon Press, 1995: 106.

② 参见 Nicolas Marston 所著 *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*; Oxford: Clarendon Press, 1995: 113.

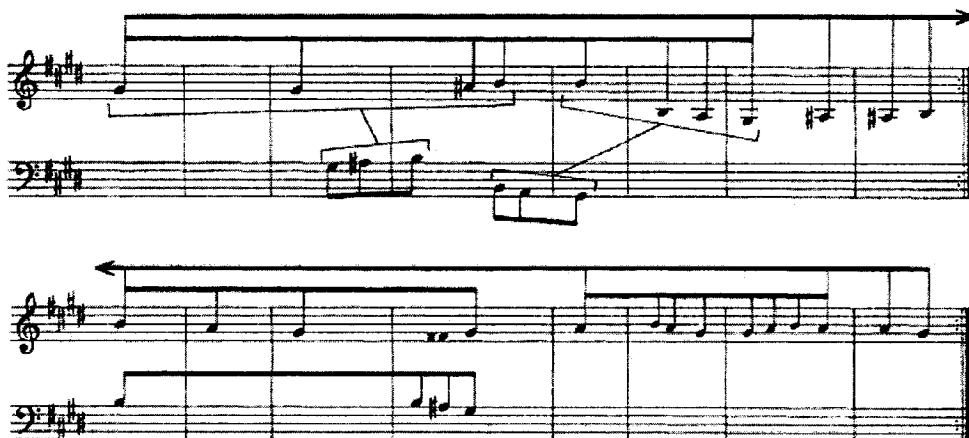
三、第三乐章

第三乐章是典型的变奏曲式，最开始的主题部分自然是这首作品的主题，由四个乐句——两组反复之后的对比性乐句（8+8）+（8+8）的组成。如下图：

例 9. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-16

(1) 背景（基础音级）

例 10. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-16: Schenkerian graph I^①



(2) 前景（外在样貌）

例 11. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-8: Schenkerian graph II^②

^① 详见 Catherine Nolan 的 *Reflections on the Relationship of Analysis and Performance*.

^② 详见 Catherine Nolan 的 *Reflections on the Relationship of Analysis and Performance*.



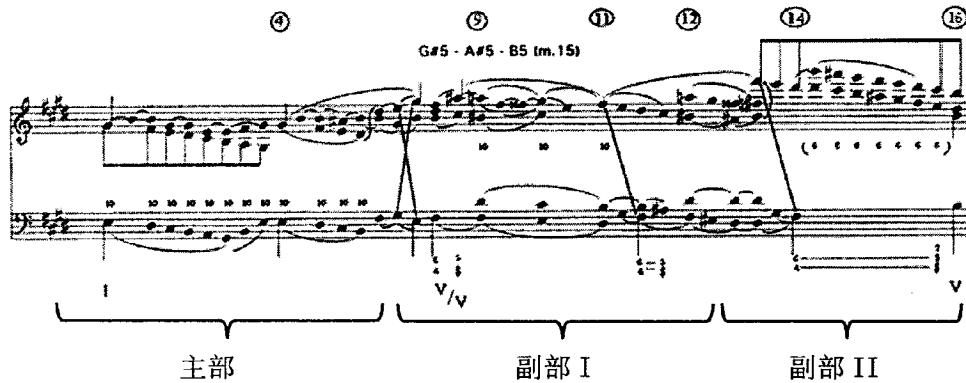
第三章 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 音乐主题贯穿 发展的音乐学分析

第一节 “父女交谈”式的第一乐章主题

对于本文关于这首作品的“音乐学分析”计划中，已经完成了历史背景、曲式分析、以及各乐章主题原型的阐述。而通过上文的分析，我们可以得知，这首奏鸣曲套曲的创作手法中，音乐主题变奏是至关重要的一大特色。接下来，便是对作品主题贯穿发展的音乐形态学分析，结合当时的历史背景，达到“发掘出乐曲情感运动历程”以及其“与‘社会文本’指涉中的一些信息”的目的。从这个角度来看，我们可以称之为基于历史的音乐本体形态分析，同时也是音乐学分析的基本观念。

在第一乐章中，这里将几次音乐主题发展的关键样貌罗列在此，然后通过音乐本体形态上的关系来分析（并试图还原）贝多芬当时创作时的背景、心境。

通过上文分析可知，本乐章共有三个主题材料：主部主题、副部 I、副部 II，分别在前 16 小节的申克图示中：



结合原谱（即作品外在样貌），我们在申克图示（即作品基础音级）中直观地可见，主部主题以 E 大调主和弦为背景，音级整体呈上行进行的势态。当进行到一定高度时，随着节奏型的变换，以及和声进行到重属和弦，此处的音级进行也呈现出缓慢下行的态势，这就是副部的主题 I。随之而来的是副部主题 II，其节奏型与前面一脉相承，不过音级就上升到了更高的高度上，但整体趋势仍旧是逐步下行的。

作曲家创作一首乐曲，必然与其历史、心境密切相关。我们在上文追溯历史时可知，这首奏鸣曲是题献给年芳 18 岁的花季少女马克西米莉安娜·布伦塔诺小姐。贝多芬时年 50 周岁，正逢一个人的盛年时期，但却刚刚经历了一次非常大的起落，而且病痛也时刻侵袭着他。这个作品整体上给人以积极、而又温情的情感体验，从作品伊始的第一乐章的三个基本主题就可以看的出来：主部主题以不稳定的前附点节奏奏出，而且在这一系列音级中是以上下摇曳的形式逐步上扬，这就像一位温情的父亲缓缓地与小女孩产生交流。到了副部，节奏型更为密集，音级上下起伏波动，又好像表现是作为一位父亲心中有许多许多话想说出来，但却不知道从何说起，一时间在内心中蓄积了很多言语的心境，同时也像是还没等父亲把话讲完，小女孩就迫不及待地想对爸爸倾述自己的内心世界。

自然，我们无法原样回溯到贝多芬创作此曲的细节，文章这里对其的音乐学分析也仅是通过音乐而看到的一些影像。但是，音乐学分析是理解音乐作品的一把“万能”钥匙。从某种层面来看，正如音乐艺术创作一样，音乐学分析也是为了人类理解音乐、理解艺术、认识人类自身的有效途径。通过音乐学分析来“最终到达从音乐的理解过渡到对社会和文化的理解。”^①

这里，本文把这首奏鸣曲看作是贝多芬内心的一次独白，以及内心世界与客观世界在音乐里的一次对白。因而，作为年长者献给友人小女儿的礼物，而且贝多芬无妻无嗣，自然音乐里包含了他父爱般和蔼与深沉，以及刻意隐忍但却难免流露出来的个人苦难。所以，在第一乐章的三个主题中，从音乐形象来看，主部主题代表着贝多芬的内心世界——历经磨难而又天才的坚强父亲形象，副部主题一方面仍可以看作是他的内心世界，一方面也可以看作是心智渐渐成熟起来的少女形象。

一、主题发展的阐述

(一) 展开部的主题发展

主部主题的第一次发展，是在整个展开部之中，长度是 34 个小节（谱例见下：例 10）。

在主部主题的原型样貌基础上，首先在 16-22 小节的“引入”部分中，贝多

^① 参见姚亚平《什么是音乐学分析：一种研究方法的探求》，载于《黄钟》2007 年第 4 期，第 8 页。



发展变化除了篇幅扩充外，还有音高、音量的提升，以及显现在旋律声部的一条清晰的旋律线条。所谓音高、音量的提升，是指相比主题原型的单音而言，这里在旋律声部出现了更高音级的音程或和弦，继而提升了原有的音高和音量，由此旋律线条相比主题会更为清晰。

“属准备”阶段是展开部进行到属和声位置以衔接再现部的一个段落。这里（43-49 小节），从材料来看仍旧是主部主题，而且节奏型未发生变动，使其自然而然地过渡到再现部的主部主题。

例 12. Beethoven, Opus 109/I, mm. 16-49



整体来看，全曲的展开部是主部主题贯穿发展的第一个阶段，同时也是高潮阶段。后代的音乐史学家总会把这首作品看作是贝多芬对布伦塔诺一家深深感激之情溶于音乐之中的伟大作品。在笔者看来，作曲家除了对此曲的题献者怀有感激之情外，更多地也会参与到对自我的叙事中。就像这第一乐章的展开部，短短的篇幅内，就把父爱般的主部主题发展到一个全新高度。

引入部分如同父亲对代表副部主题的少女提问有一个简单的答复。继而父亲又在进一步的解释——一段在中音区徐徐而来的旋律，向少女解释，并娓娓道来。而属准备部分，是在高音区进行音响重复，恰好像是少女对父亲回答的反馈，似有不解，但却表示认同。这是一次充满慈爱与温情的父女对话。

（二）再现部的主题发展

此时，音乐直接进行到了再现部。一开始是主部主题在高音区进行原样重复，可以看作是主题贯穿发展的第二个阶段。如谱例：

例 13. Beethoven, Opus 109/I, mm. 50–58

相对主题原型，这里在更高的音区进行，就像是少女认可父亲的话，又一次重复了一遍他的原话。而在从第 53 小节开始，出现了主题在以 *Legato* 的连奏形式进行了低音区的模仿，并与前后的高音区主题形成了对答（例 10 的黑框部分所选部分为主题）。这倏忽之间所出现的低音主题模仿，恰好像似在少女陈述父

亲原话时，父亲蓦地插了一句话，认可少女所言。然后再一次回到高音区的主题也同样证明了上一个低音主题确实是一次插话而已。

在再现部的副部，几乎与呈示部副部一致。而有所不同的是其调式调性由原先的 E 大调升高至 A 大调。也是节奏型更为密集，音级呈现出音阶的形式而上下起伏波动，又好像表现是作为一位父亲心中有许多许多话想说出来，但却不知道从何说起，一时间在内心中蓄积了很多言语的心境，同时也像是还没等父亲把话讲完，小女孩就迫不及待地想对爸爸倾述自己的内心的话语。

尾声部分，是长达 35 小节篇幅的部分，也是主部主题走向高潮阶段的最后一次发展。此处，以主部材料为基础，共经历了三次小型发展阶段：

1、前 10 小节（67-76 小节），从乐句基本形态来看，与再现部的主部主题乐句一致，体现在：音高位置相同（调高相同）、旋律走向一致、同样出现了主题音区置换。这次的主题发展，从语音乐本体分析的角度来看，是与再现部的主部进行一次首尾呼应，而从音乐学分析的角度来看，这里似乎以蒙太奇的形式剪辑再现了父女对话。

2、中间 11 小节（77-87 小节）。这是一个带有连接性质的句子，其基本形态为一系列节拍稳定柱式和弦，逐步过渡到第三个最终结束的部分。

3、最后 14 小节（88-101 小节），是主部主题的最终发展阶段。在此阶段，虽然仍旧的主题的节奏、旋律模式，但在速度力度上渐渐消逝，如下例：

例 14. Beethoven, Opus 109/I, mm. 88-101

第一乐章最终选择以主部主题的消逝作为结束，也是在肯定此番父女谈话的主题和结论。

整的来看，第一乐章所呈现出来的听感性事实，通过理性层面的音乐学分析——“从音乐主题变迁发展的‘字里行间’中发掘出乐曲情感运动历程”，继而以“父女交谈”的场景予以形象化阐释。

那么，我们以“父女交谈”的主观意向，来阐述第一乐章的音响存在，是否会有偏颇或不恰当的嫌疑？在上文我们谈到的这首乐曲与题献者布伦塔诺小姐密切相关，这作为一条线索是切实可行的。另外，在下文也将会进行类似分析，并论述如此进行的理论支撑^①和现实依据。

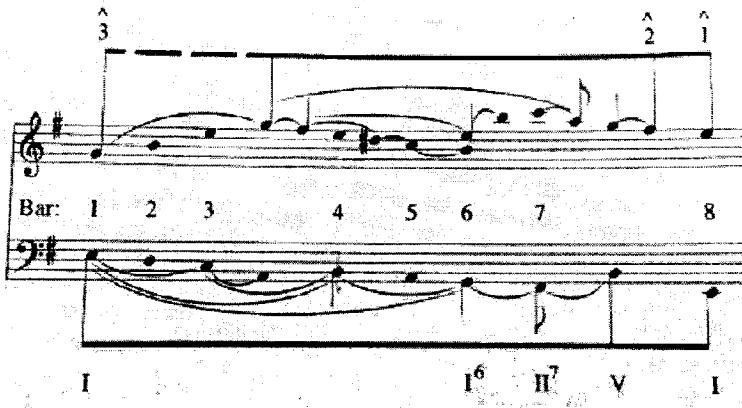
第二节 “直面逆境”般的第二乐章

如果说第一乐章是贝多芬内心世界与题献者——一位花季少女之间在音乐上交流沟通，那么，通过听感性层面的音乐事实与接下来的理性层面音乐分析，可以认为第二乐章更多地是在表达贝多芬个人的境遇和自己的内心世界。

一、富有变化与矛盾的主题形象

从曲式结构可以知道，第二乐章仍是富有简约之感的奏鸣曲式。而且其主题也同第一乐章一样具备三项：主部主题、副部 I、副部 II。

在前 8 小节的主部主题申克图示中：



可以看得出，主部主题是在急板的速度下，旋律声部先以分解和弦的形式上升到高点 F#，而后逐步回落下来，在缓和了几小节后，再一次上升到最高点 C：

^① 有关“理论支撑”详见本文第五章及结语部分。

例 15. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-8



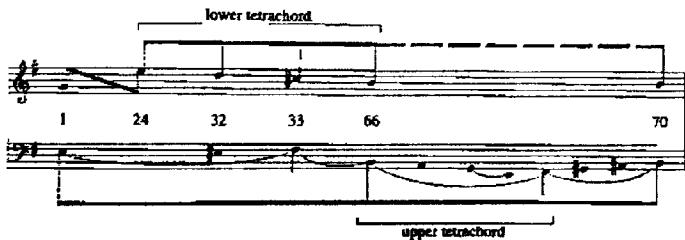
这样一来，这个主题旋律中所隐伏着的波动起伏，也就奠定了第二乐章的基本格调：波动不安、矛盾突出，而且富有变化。因此，笔者更有理由认为这个乐章更多地是借以抒发贝多芬此时此刻的处境：病痛缠身、亲人友人相继离他而去、经济拮据，一系列不如意的事情使他倍感不适、甚至是无能为力。对于他而言，作为艺术家，作为献给花季少女的奉献人，必须要直面惨淡现状而予以搏击，把这首乐曲像是作为一颗黑暗夜空里的星星照亮远方、指引前行的方向。这同时也是第二乐章想在主部主题中来集中展现全曲的精神内涵。

副部 I 主题是一个带有问答式小型音乐思维，33、34 小节及 37、38 小节中包含着同样的这种节奏型（如下例），似是发出的小问题，而之后所紧跟着的四分音符加八分音符的节奏，并配合以旋律的线条，似是对疑问做出积极的回答。

例 16. Beethoven, Opus 109/II, mm. 33-42

在感性听觉与理性的申克分析及曲式分析下，我们把这个主题比喻做是问答式，是否偏颇？对于这个问题，笔者认为本质上是讨论“比喻”式的理解音乐是否正当的问题。在作曲家的音乐思维中，音乐的流动，就像是文学作家里语言的流动，是作曲家艺术地加工处理生活中的语言、情境、场景的一种方式。用音乐来描述生活，来表达自己的思想情感。恰如哲学家海德格尔所说，艺术的本质在

于“(存在者的) 真理自行设置入作品”^①。贝多芬所信奉的真理，主动地置入到这首乐曲中，也是我们欣赏者透过音乐理解其内涵和贝多芬所呈现给大家的精神世界。如上文的申克分析 例8. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-70: Schenkerian graph II):



副部 II 主题是一个篇幅长大的乐句。内在材料不断展衍、分裂、变化，最终形成一个一以贯之的长大主题。这个主题可以看做是对前面问答式的主题进行进一步地肯定，并加以详细的阐述，阐述贝多芬在面对逆境而选择奋起精神的原因。

二、主题发展的阐述

(一) 呈示部的主题发展

主部主题的第一次发展，是紧接在主题陈述之后的乐句中（9-24 小节）。

例 17. Beethoven, Opus 109/II, mm. 9-24

^① 参见[德]马丁·海德格尔，《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社，1997 年出版。第 19—20 页。



这是在保持主部主题的节奏型、律动感不变的情况下，将音级运动幅度予以缩小，与主部主题的大跨度音程运动的不稳定感形成一个对比。而且，篇幅上，主题仅 8 小节，而它的发展则长达 16 小节。另一个对比显著的是力度上，在“ff”的主题后，这里是以“p”的力度演奏，更为静谧。这是表达激动的情感过后一种突然又回归于反思的、内省的情绪。不仅是作曲家，生活中我们每一个人在激动之后都会在同样的事件下以更内省的思维来反思，并且这种反思要比激动的时候持续的时间更长久、思考的也更理性、更深入。那么，如何将这种变化的情感表现在音乐上？正是作曲家们所要思索的问题。这里的主题贯穿发展，便恰如其分地表现了这样的复杂情感。

(二) 展开部的主题发展

主部主题的第二次发展，是在展开部之中，长度是 38 个小节，也是分成了三个阶段，如下谱例。而其中的第二个阶段则是选用的副部主题，是一个连接、过渡性质的乐句阶段。

例 18. Beethoven, Opus 109/II, mm. 66-104^①

^① 谱例中的黑色斜线条部分是表示删除不在谱例小节范围内的多余小节，以下谱例均以这样方法标示多余小节。

The musical score consists of six staves of piano music. Staff 1 (measures 65-68) shows a dynamic 'dim.' and a performance instruction 'I.阶段'. Staff 2 (measures 69-72) starts with a dynamic 'p'. Staff 3 (measures 73-76) has a dynamic 'f' and a performance instruction 'II.阶段'. Staff 4 (measures 77-80) has a dynamic 'ff'. Staff 5 (measures 81-84) has a dynamic 'pp'. Staff 6 (measures 85-88) has a dynamic 'pp' and a performance instruction 'III.阶段'. The score includes various hand positions indicated by numbers (1-5) above the keys.

展开部中，主部主题的第一个发展阶段（66-82 小节）是由主部主题的简短节奏型引入，并衔接上以对位复调的二声部性乐句。作为隐喻贝多芬身处逆境的音乐主题，此次发展更是将这种充满坎坷、布满荆棘的路途刻画的更为形象。在第 70 小节开始时的二声部性乐句中，我们可以从音响与谱例可见，其伴奏的音型是同音级双八度震音，配合以舒缓的二部乐句，形成了一种紧打慢唱的艺术效

果。我们欣赏者对于“紧打慢唱”美学效果的体会，通常会给人一种在豪迈气息之下（长大而节奏舒缓的乐句）置入一种浓烈厚重紧张情绪（速度极快、节奏密集、音级重复的伴奏音响），以此来刻画人物（如贝多芬自身）的焦灼处境，以及在此逆境下的情感世界。所以，这是将主部的“逆境”主题予以发展深化的恰当举措。

整个展开部的第二个发展阶段（83–96 小节），是以副部主题为材料，再把握核心音级（如例 8）的基础上，发展成为具有连接性质的短小篇幅乐句。这也是副部主题的第一次发展。而这个乐句的连接性质、过渡性质，主要体现在音响的不稳定性，和声部的隐伏使得该句成为缓和上句紧张气氛的一个调节剂，同时也引出 III 阶段的乐句。

展开部第三个发展阶段（97–104 小节）是发展脱胎于主部主题的，因此，从全曲来看这也是主部主题的第三个发展阶段。其旋律的节奏相对于主部主题更为规整，但是其中的基本音级还是主部主题的基本音级。而这次主题的发展，更大程度上是将主题原型的不规整节奏型予以规整化——即把具有动力的、长短不一的节奏型转化为长短等一的均分拍，这样一来显得这里更加的稳重、缓和、端庄。那么，这里为什么贝多芬要选择以这样的方式结束展开部，而非其他风格情感？从音乐来看，这是作为紧张激动的情绪过渡到缓和情绪后的平静表现，同时，也将预示着未来再现部中再现主部主题原型的激动之感。从音乐所想表达的情感来看，我认为也是同该主题的首次发展（9–24 小节）一样，表现激动过后的一种内省式的心路历程。

在此基础上，结合历史环境，第二乐章的展开部笔者认为这也是一种贝多芬在逆境中的一种表达：无奈于现状，但却不盲从于现状。无奈本身包含了愤而不平的情愫。无奈于现状，因此这才有了这一段长长的紧打慢唱段落，宣泄心中愤懑，但之后又却无奈地回到现实；且不满于现状，因此这又紧接了再现部的主部主题——直面惨淡现状且加以搏击。

（三）再现部的主题发展

我们注意到，全曲最开始的呈示部主部主题，是以“ff”的力度演奏，而这里回到再现部时又一次以“ff”作为力度，这样的力度在全曲中仅仅出现在这两处，由此也就形成了两个力度高峰，首尾呼应，并同时强调这个主题——直面惨

淡现状且加以搏击。这也可以看作是主部主题的第四次发展。

然后，同呈示部主部一样，紧接着也是主部的第二乐句，同时也是主部主题的第五次发展。不过，与呈示部不同的是，这次的发展是将主题置于低声部的位置^①，而右手则是铿锵有力的八度双音音级下行级进^②，二者相互配合，产生出一种辉煌、遒劲的音乐效果。相反，在呈示部中紧接主部主题的第二句（9-24小节）是内省式的、冥想式的乐句。这样的前后对比，在曲式上形成整体性的戏剧冲突，也在局部形成小高潮，如下谱例：

例 19. Beethoven, Opus 109/II, mm. 105–119



这种一反内省冥想而辉煌遒劲的音乐表现，更多地也是借以抒发贝多芬此时激动、笃定、不屈的内在精神。

随着简短的连接部的结束，此时音乐进入再现部副部阶段，主体音乐材料与副部 I 主题一致，唯一不同的地方在于调式上，由呈示部副部的 b 小调又回归到主题 e 小调上。而篇幅长大的副部 II 主题在这里也是在未发展材料变化的前提下进行了调式的回归。

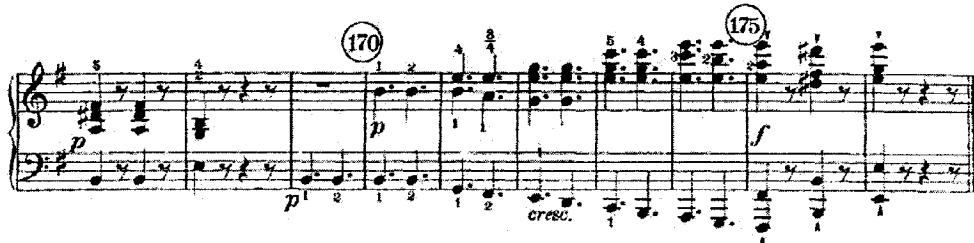
至于乐章结束的尾声部分，是一个由副部 II 主题自由延伸出来的一个部分，因此可看作是副部 II 主题的一个发展。右手八度双音音级上行级进，左手单音音级下行级进，音域愈来愈宽广，而力度随之由弱到强。这样的结尾显得格外的

^① 见例 17 黑框部分。

② 见例 17 箭头标记。

简明扼要、干脆利落，也是贝多芬面对困难、对待逆境的精神。

例 20. Beethoven, Opus 109/II, mm. 170-177



综上可见，结合具体音响和可视化谱例，加上对音乐情感以及作品想要表达内涵做出的相关分析，便会更具科学客观的视野，也会使结论更为扎实。通过对第二乐章主题形象阐述与各主题关系阐述，所得出来的结论是贝多芬将当时他所遭受的种种磨难、困境，以及对待逆境的态度融入到乐曲之中。主部主题是那样的波动不安、矛盾突出，各主部主题的贯穿发展也就将这种不安与矛盾刻画的更加深刻，如主部主题第一次发展（66-82 小节），以紧打慢唱的形式表达内心的焦灼情绪。副部 I 主题以问答的形式呈现出作曲家内心的回答，副部 II 主题则以一大段连绵流畅、稳重柔美的旋律来作答。奠定副部两个主题的基调，在之后的发展过程中重复加深。

第三节 “积极笃定”的第三乐章

第三乐章是音乐主题贯穿发展手法最有代表性的乐章，它直接以变奏曲式作为整体的结构，因此更能体现出主题在发展时所具备的情感内涵。

一、情感丰富的承接性主题形象

它的主题是两个相互联系而有对比的乐句组成，如例 9. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-16:



我们从这个主题的基本音级（例 10. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-16: Schenkerian graph I）中可以看出这是建立在 G#—A#—B 上的缓慢、平稳、端庄的进行。不仅在旋律层上不断地将三个音级增时或减值，而且在左手的低音旋律还不时地与之相互呼应，如：



可见，这个主题作为之后变奏的基础，虽然在速度上的缓慢进行与第二乐章的快速形成显著对比，但其音乐内涵却异常丰富。首先，声部层次化显著，显现出三至四个声部进行对位，如此，每一个声部就会具有各自的意义。其次，节奏变化效果突出，在三拍子的律动下，除了规整节拍外，还加入附点、装饰音等具有推动力的节奏型进行发展。不仅如此，在层次化了的声部之中，纵向上规整节拍与不规整节拍相互对应，也形成了在纵向和声听觉层面中的复杂节奏、复杂对位。第三，和声的进行上也非常有推动性，丰富了主题的深度，例如第 7、第 8 小节处的和声进行，先由 IV 和弦引入，然后还原 C 的出现导致了离调和弦 C-E-G-A#（附加六度音的 C 大调属和弦）出现，即 VI—V⁽⁶⁾/III—V 的进行。最后，在力度模式中，由“p”至“ff”均有涉及，且有很多的渐强、渐弱的记号来丰富力度。

综合四点考虑，这个主题中蕴含着的情感内涵很丰富，带有承接并总结前两乐章音乐内涵的意义：父亲与少女娓娓交谈式的第一乐章、表现个人境遇和与直

面逆境的勇气的第二乐章，到了第三乐章将以一种更加丰满情感姿态呈现给听众、呈现给题献者布伦塔诺小姐。

二、主题贯穿发展

变奏一部分在速度上承接主题部分，曲式上是变奏曲次级结构中常用的典型古典二部曲式。而在节奏上、旋律上、和声层均发生实质性变化。节奏上更为复杂，不规整节拍大量使用，且加入了更多的装饰音；旋律上的装饰性材料加多，更加的悠扬婉转；而和声层面的柱式大和弦加厚了伴奏音色。这一切的音乐表现力相对于主题而言显得更为深刻、更加厚重，所以，从音乐角度出发，这也是变奏曲式结构在“变奏一”部分常用的主题变奏方式。

那么，从音乐学的历史角度审视，贝多芬在第三乐章使用变奏曲式而非其他，自然是想通过这种特殊的曲式结构来完成他想借音乐抒发的个人情怀。变奏一部分将主题深化，也是把主题思想情感加以深化。这个主题的思想在于融合了前两章的爱与愤，这里的深化主题也是将爱与愤的情感浓缩于此。维也纳会议后，世间人们对他前倨后恭的态度、亲人友人相继离世、病痛加剧、布伦塔诺一家热情的对待，这一切让他在短短的几年中饱尝了世间冷暖。整个第三乐章从整体来看都是在抒发这样的感情，但是，主题与变奏一部分从音乐的分析可见更是将这样的复杂情感浓缩起来，在第一时间展现给听众。

变奏二、变奏三以及变奏四是一脉相承的关系，也可以视作是一个大段落。在保证主题基本音级（例 10. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-16: Schenkerian graph I）一致性的前提之下，变奏二以 3/4 拍的节拍律动，配合跳跃性的速度与节奏型，加之低音区与高音区的置换，继而形成一种舞曲性质的曲式部分（见下例 21）。变奏三速度上更快，左手伴奏层是一系列密集的音阶型级进，而且篇幅仅 16 小节，之后自然而然地进入到变奏四。这里两个部分是贝多芬内心中乐观积极态度的显现，甚至带有些许孩子般的童真（如下例 21）；同时也可以看作是他对题献者布伦塔诺小姐的喜爱之心、对她一家人的友好帮助的欣喜之心。

例 21. Beethoven, Opus 109/III, VAR. II, mm. 17-24



变奏四部分是将贝多芬这种喜爱、欣喜之心深化到了深深地感激之情。其中的依据就在于音乐主题上所发展出来那样的微妙变化。变奏四部分也是由两个反复性乐段构成。第一乐段很自然地承接了变奏三部分，以二声部卡农的形式将主题在高低音区轮番出现，这种音区置换又构成一种像父女间交谈对话，不过，这里的主题相互交错，又与第一乐章那样的讲话者娓娓而谈、听者细细聆听的方式不同，这次交谈地更加热烈、也更加细致——代表父亲形象的低音区主题与代表少女形象的高音区主题，由先前的互相交错发展成互相叠加(见下例 22 的对比)。

例 22. Beethoven, Opus 109/III, VAR. IV, mm. 1-2 & 5-6

变奏四部分的第 11 小节是第二乐段的开始。第二乐段把这个主题从和声层面、音响厚度层面予以加深强化，发展成了一个更丰满的形象。不仅在声部上进行对比，而且还加进了在旋律线条上的主题对比，如下例的黑框部分(双纵斜线是分句的标记)。

例 23. Beethoven, Opus 109/III, VAR. IV, mm. 11-12



更丰满的主题也体现在之后的乐句中，其中下例的黑框部分是变奏四的主题动机，我们可以看出这种和声与音响的丰厚程度。

例 24. Beethoven, Opus 109/III, VAR. IV, mm. 15-18

因此，这颗感激的种子就在主题的逐步变化发展之中成长，融入到音乐的情感精髓之中。

变奏五是将第三乐章主题的基本音级以一种更强有力、快速的精神再现，也将要昭示全乐章、全套曲要以坚定、果断的精神信念来作为结束。这样展现了贝多芬自身的意志，以及他想让听众、尤其是题献者布伦塔诺小姐所赞同并接受的信念。

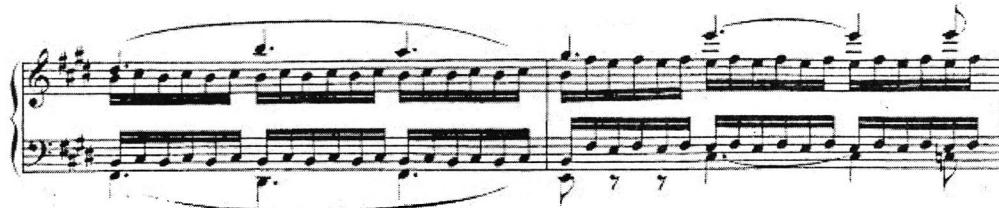
例 25. Beethoven, Opus 109/III, VAR. V, mm. 1-7

变奏五部分中的次级曲式结构（乐段、乐句）的划分变的十分模糊，是一种

“展开”的性质——材料不断地分裂扩展到这部分的结束处。这也从曲式的层面上说明了该部分坚定而热烈的精神信念。

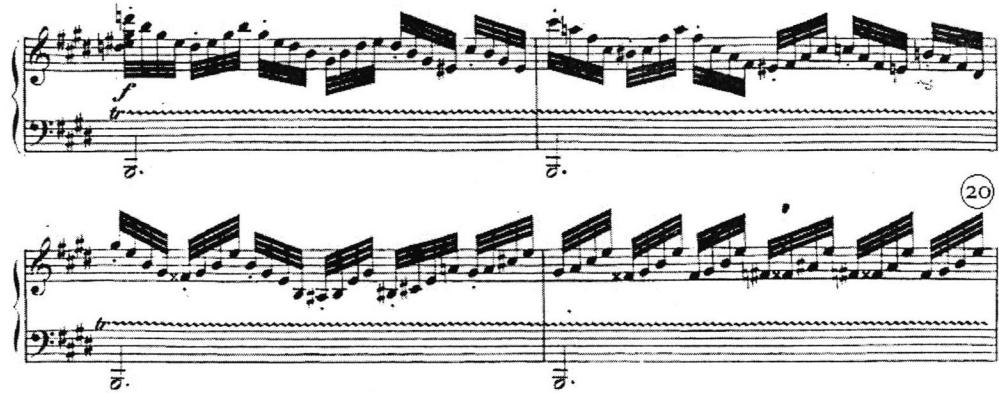
变奏六是全乐章主题变奏的最后一个部分。这个部分曲式规则，旋律清晰，节奏也十分规整，旋律线条在高低声部均显得明了。这个部分的特色是在纵向的和声伴奏上，以颤音的形式使得内声部丰满、连续起来，如：

例 26. Beethoven, Opus 109/III, VAR. VI, mm. 3-4



这样的阿尔贝蒂式颤音也是贝多芬钢琴作品的特色。这是由于特殊的历史时期造成的，即在当时的钢琴踏板发展不完善，许多伴奏音响的和声层无法通过延音来保持，因此出现了阿尔贝蒂低音，后来到了西方古典主义中期，渐渐演化出诸多变体，其中就是上面颤音的形式。可见是为了和声层的连绵不断、丰满浑厚的音响效果而考虑的。随着音乐的进行，这样的音响逐步发展到一个更加浑厚、连绵的效果（如谱例 27）——左手的二度颤音配合以旋律声部的密集分解和弦，并且以这样的音响形式结束了全曲的变奏部分后顺接变奏的主题部分。

例 27. Beethoven, Opus 109/III, VAR. VI, mm. 17-20



因此，变奏六在大体上也可以分成两个段落，前一个段落旋律线条显现在高低声部，以颤音的形式填充内声部，后一个段落以低音区的颤音配合以高音区的连续分解和弦。这样的写作手法营造出一种热烈、真挚、炽热的感情，贝多芬把对布伦塔诺一家人的感激之情，升华到了对生活的热情、对理想社会的憧憬。正

如他自己所言，这首作品“并不是一般常见的东西所能比拟的，这是精神，这是把地球上高贵、杰出的人连接起来的精神，这是在任何时候都不能将其摧毁的作品。”^①

在这个段落后，全曲进行到了尾声的部分，原样重复了这乐章的主题，首尾呼应，但此次的主题再现紧密接应在上面热烈氛围之后，所以，我们再听起来，不仅有该主题本身蕴含的那种情感，更有一种激动之后的平静、热烈之后的恬淡——极具满足感的、充满幸福而崇高精神的心理体验！这正是贝多芬通过音乐的语言来向世人展现的理想中的崇高精神。

第四节 三个乐章主题贯穿发展的联系

我们知道，音乐与其他艺术（如文学、美术、戏剧）一样，都借用自己独特的艺术语言来表达作者的一些所思、所想。相反而言，一切音乐中思想情感上的变化，其根据就来源于音乐上的变化。因此，要对作品进行音乐学上的分析，首先要了解它音乐本身的形态，这同时也是打开乐曲情感库的钥匙。

分析音乐主题在乐曲中屡次贯穿发展的变化形式，也是把握作曲家融合在乐曲之中细腻情感变化的有力方法。至于对这首作品的作曲家贝多芬而言，用车尔尼（Carl Czerny）的话说，就是“他的任何一首作品都表达着一个特定的、有力的思想或者观念，从而，每个音符，甚至是最大的装饰音，方向性都是很明确的。”^②“他的旋律往往充满了思想，而所有的快速段落或者手指跑动都仅仅是表达音乐的手段，而非目的——即使他最辉煌的乐段也是如此。”^③所以，从音乐主题发展的角度来切入音乐内涵情感是合情合理的。

首先，从音乐主题数量来说，第一乐章和第二乐章均有三个主题：主部主题、副部主题 I、副部主题 II，主副部相互对比，以此构成了主题贯穿发展的基石。而第三乐章仅有一个主题，并形成了六个变奏部分。

其次，从主题发展上来讲，前两乐章的主题发展可以从申克分析中寻找到轨迹——基本音级相同，并以各种音乐变奏方式发展，但还是能直观地听出主题与主题变体间的联系。而第三乐章的主题发展更为彻底，听觉上是“依稀可辨”出

^① 见郑兴三的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，1994 年版，第 484 页。

^② 参见[奥]卡尔·车尔尼著，[奥]保尔·巴杜拉—斯科达注释，张奕明译的《贝多芬钢琴作品的正确演绎》，上海音乐出版社，2007 年版，第 34 页。

^③ 同上。

与主题间的关联。

最后，从主题发展的音乐情感来看：第一乐章想要表达一种父爱式的关怀，并以各种变奏手法来模拟父女间的交谈；第二乐章主要表达贝多芬近来所遭受的逆境，以及他在逆境之中坚持着的信念；第三乐章通过主题的发展，表达出一种积极、乐观、热情、幸福的崇高情感。

第四章 音乐学分析对钢琴演奏与教学的影响

第一节 音乐学分析自身所具备的特长

作为钢琴的学习者、演奏者，对钢琴作品的深入了解是演奏好其音乐形式、音乐内涵情感的前提。笔者通过上述的分析认为，对于这首钢琴奏鸣曲所蕴含着的情感内涵，时刻体现在主题的屡次发展变化之中。所以，从演奏与教学角度来看，我们需要以更加深入的理解去诠释音乐作品，从而激励演奏、深化教学。而这种方式恰如本文所使用的“音乐学分析”。这里，有必要从音乐表演与教学的方面来谈谈音乐学分析自身所具备的长处。

“音乐学分析”的提法，是于润洋先生在1993年所发表的《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析（上）、（下）》文章中提出来的，后来诸多学者积极将这一概念予以阐述，运用到自己研究中，以实例对这一概念践行，一方面在二十多年来的实践中不断丰富其中之内涵与外延，一方面又在此旗帜下产生了诸多丰硕的研究成果。既然本文的目的是由音乐事项的本身，以发掘音乐深处所埋藏着的内涵，即便不言明此举为“音乐学分析”，那这个研究行为自身也属于其中的意义了。不过有一点非常关键，我们要跳出贴标签式的“简单命名”，不可徒有音乐学分析之名，而未行其中之实。那么，什么是“音乐学分析”？

“音乐学分析则应该是一种更高层次上的、具有综合性质的专业性分析。它既要考察音乐作品的艺术风格语言、审美特征，又要揭示音乐作品的社会历史内容，并做出历史的和现实的价值判断，而且应该努力使这二者融汇在一起，从而对音乐作品的整体形成一种高层次的认识。”^①

在“音乐学分析”概念的提出者于润洋先生的眼中，音乐学分析首先是要具有两个核心对象：音乐艺术本身——“音乐作品的艺术风格语言、审美特征”与音乐艺术的社会历史背景。而音乐学分析不仅仅聚焦于其中一个对象而研究，而是双管齐下，一方面注重音乐作品自身的形态结构分析，同时又有给予社会史学、哲学美学上的人文关怀。或许对于演奏者而言，我们可能追求音乐本身的自律性

^① 见于润洋《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析（下）》，载于《音乐研究》1993年第2期，第100页。

要大于对其内涵的人文关怀，换言之，我们演奏一个作品之前所进行的分析，更多的是从音乐作品的形态结构而出发所得到直接的体验，以至于可能会缺少了一部分基于音乐内容之社会的历史的、哲学的美学的关照。

所以，出于对原作风格贴切的把握，我们需要引入音乐学分析的思维方法来提升对乐曲的认识，这也是音乐学分析的目标。

“一般来说，实现音乐学分析的目标包含着两个最基本要点，其一，注重从人的精神和社会环境的考察，从音乐之外的人类社会、历史和文化生活角度来解释音乐现象；其二，通过音乐本身，尤其是通过音乐的形式构成要素来说明音乐的社会性质。”^①

正如学者所言，“音乐学分析必须要面对两种性质上完全不一样的文本，即音乐文本和社会文本。”^②

一般地，学界会强调一对概念的辨析——“音乐学分析”与“音乐分析学”。只是构词的偏正有所调整，便造就了不同的学科内涵。如上所述，音乐学分析意在让“音乐文本”与“社会文本”二者“互相指涉、互相说明”，那么，为了避免混淆，这里把“音乐分析学”的概念及其与“音乐学分析”的关系也稍作阐述。

“音乐分析学是以研究音乐分析方法为目的的边缘性应用理论学科，包括对反映人类音乐思维规律的各种单一、局部或集合样品的结构、语义和审美要素的分解与综合考察，其应用范围涵盖作曲理论、音乐学（广义）和音乐表演理论并可纳入各领域的学术体系形成分支或交叉学科。”^③

从上述的界定中，可见音乐分析学的研究对象是在于对“音乐文本”的分析与阐释。不过，在其界定中更将“音乐文本”具体化为“音乐的结构、语义和审美”。至于分析方法，定义中体现为“分解与综合考察”。可见，“音乐学分析”与“音乐分析学”最大的区别在于研究对象上的不同，而二者的联系则体现在研究目的与应用范围上，即：一方面对“音乐文本”（音乐的“结构、语义与审美”）的分析是必不可少的基础环节；一方面在对“音乐文本”有了深入分析后若将其应用到与“社会文本”的指涉之中时，即可视作为“音乐学分析”的范畴。

^① 参见姚亚平《什么是音乐学分析：一种研究方法的探求》，载于《黄钟》2007年第4期，第8页。

^② 同上。

^③ 参见周勤如《从音乐分析到音乐分析学——再论当代音乐分析学进展的一般倾向》，载于《音乐研究》2014年第1期，第83页。

通过本文的分析与书写，大致可以看出一个运用“音乐学分析”进行研究的脉络，但是，这个脉络的精要之处体现在哪里？又有何操作方式呢？

笔者认为，首先，应以史学的历史性思维为该曲的创作环境勾勒出大致面貌——将这首钢琴奏鸣曲从音乐本体出发，置身于一个社会历史的环境中进行叙述。

其次，以音乐分析学的研究方式，展现出该曲的音乐文本的具体变化，而体现在本文的研究范围，则是要分析并展示出音乐主题原形与历次发展变体，在音乐时间的流动上所发生的若干次形态变化之具体样貌、详细过程、与上下主题的联系或矛盾；

最后，试图从音乐变迁发展的“字里行间”中，发掘出乐曲情感运动历程以及其与“社会文本”指涉中的一些信息。希望能从音乐的隐喻与暗示中得出更可靠的当时社会历史环境形态，以及更具体化的音乐情感内容。

然而，这里的一个隔阂就存在于实际音乐音响与分析书写之间。

例如，如何通过音乐音响来分析并说明第二乐章的主题所蕴含的内涵？可参考该乐章两个主题（主部与副部Ⅰ）的谱例：

例 28. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-8



例 29. Beethoven, Opus 109/II, mm. 33-42

从实际音响出发，我们所感受到的多数是一种不稳定的节奏、不断分裂展开的材料、不断变换的和声等等，这又与其音乐的社会性、历史性、及个人的境遇，做出怎样的指涉呢？

所以，对于消除音乐音响与分析书写之间隔阂的问题，也是音乐学分析所要尽力实现。韩锺恩教授近来致力于构建音乐音响与音乐书写之间的桥梁，并以“临响^①”一词予以概括。这个概念“面对音乐作品这样的特定对象，通过临响这样的特定方式，再把在这样的特定条件下获得的（仅仅属于艺术的和审美的）感性直觉经验，通过可以叙述的方式进行特定的历史叙事和意义陈述^②”。所谓美学，实则应直译为“感性学”，研究人的感性经验历程。所以，把从音乐直观听觉中所得到的这种“感性直觉经验”，转化为一种“可以叙述的方式”以进行“历史叙事和意义陈述”，正是我们本文所孜孜以求的深层原因。

所以，正是基于音乐上的“不稳定的节奏、不断分裂展开的材料、不断变换的和声”，又基于贝多芬当时所处的历史背景以及个人境遇，“感性直觉经验”就与“社会文本”相互指涉了，产生了这样的“历史叙事和意义陈述”。

那么，站在应用性的角度来看，我们仍需继续思索的是这样的“历史叙事和意义陈述”反过来对音乐的表现——演奏维度的影响。无疑，这种影响是具有启发意义的。

第二节 音乐指向性与形象化对演奏的启发

通过音乐学分析来回到历史、回到作曲家原始心境，是把握乐曲精神内涵的关键。这是音乐学分析对实际演奏与教学最大的启迪。那么，具体而言，这种启迪体现在什么地方？又展现在什么领域呢？本文认为，首先一点，音乐学分析方法能将音乐中的细节部分剖析的有理有据，即剖析出该音乐具体的指向性，继而将其形象化。

例如，本文是将乐曲的音乐主题的进行音乐学分析后，发掘出其中所具有的指向性，其分析是对作品演奏有直接的启发。这种指向性是指，我们可以知道某一段音乐自身所具有的那种情感内涵、历史渊源、甚至个人境遇。这种指向性有

^① 相关概念可以参见韩锺恩《如何通过语言去描写与表述语言所不能表达的东西——关于音乐学写作并及相关问题的讨论》，载于《南京艺术学院学报》2010年第2期。

^② 同上，第5页。

时是再清晰不过的，如本曲第二乐章的主题，不稳定的节拍、激烈的音程大跳，种种音乐手段形成了一种反映逆境或搏击逆境的形象；有时这种指向性就会隐藏在音乐背后需要发掘出来。

我们一旦把握了音乐表层背后指向的“情感内涵”、或“历史渊源”、或“个人境遇”，自然会加深对音乐的理解，也自然就会通过各种演奏技法予以表现。例如，第一乐章的主题发展，本文将其指向为“父女交谈”式的音乐形象，那么，我们在演奏的过程中要把握住这样的主线——父爱的深沉、少女的率真，然后我们可知的是这条主线（即音乐主题）是贯穿发展着的，因而我们也要将其恰如其分地表现出来。

比如第一乐章的呈示部副部，旋律音级在上下起伏波动，节奏型更为密集，又好像表现是作为一位父亲心中有许多许多话想说出来，但却不知道从何说起，一时间在内心中蓄积了很多言语的心境；同时，这里也可以理解为是还没等父亲把话讲完，小女孩就迫不及待地想对爸爸倾述自己的内心世界。那该如何通过演奏来实现这种场景呢？

例 30. Beethoven, Opus 109/I, mm. 9-16

Adagio espressivo.

11

92.

16

dimin.

ri - sta - dan - do

dimin.

The image shows a page from a musical score for piano, featuring five staves of music. The top staff begins with a dynamic of *p* and a crescendo marking. The second staff starts with a dynamic of *s*. The third staff features a dynamic of *s* and a diminuendo marking. The fourth staff begins with a dynamic of *s*. The fifth staff starts with a dynamic of *p*. Measure 16 concludes with lyrics: "ri - sta - dan - do". The score includes various performance instructions like "cresc.", "dimin.", and "espressivo". Measure numbers 11 and 16 are indicated in the top right corner. Measure 92 is marked at the beginning of the fourth staff.

首先，前三小节的旋律进行形态基本上是柱式和弦与音级级进交替进行，造成一种摇曳、犹豫的效果，这是人物在说话之前组织言语的表现，所以我们在演奏中要把强弱力度安排妥当，整体上呈现为强弱的交替进行，烘托出这种犹豫、语塞之感。

其次，后五小节是人物开始阐述自己话语的部分，带有着一种“蓄积着的”、“迫不及待着的”情感，主要体现在12-16小节的连续上下行分解和弦。所以，在演奏时这里要尽可能地连奏，安排好力度模式，造成有起伏顿挫之感，以表现出这样的形象。

可见，我们通过音乐主题具有的指向性，便可充分施展演奏技巧的前提下，形象化地将这种被指向的情感演奏出来，使得音乐生动鲜活、情真意切，更能从更为深刻的情感意义上打动人心。

再如，第二乐章的起始部分，主题旋律中所隐伏着的波动起伏，以及节奏型上规整与不规整之间的对比，指向为一种“富裕变化与矛盾的主题形象”，并且从回溯历史之中得出了这种主题形象产生的客观缘由——病痛缠身、亲人友人相继离他而去、经济拮据，但对于他而言，作为艺术家，作为献给花季少女的奉献人，必须要直面惨淡现状而予以搏击。站在这个基础上，我们便可以从深处把握这里的演奏基调与风格、感情。

例31. Beethoven, Opus 109/II, mm. 1-31

前 8 小节作为主部主题的首次陈述，以“ff”的力度标记出来，所以这里的演奏基调是一种坚定的态度。后面 9—24 小节，这里是以“p”的力度演奏，要表达激动的情感过后一种突然又回归于反思的、内省的情绪，因此这里的需要把强弱对比重复表现出来。甚至在一句乐句之中，也是具有起伏安排的。如类似于第 1、2 及 5、6 小节的主题片段是一个上升性质的旋律节奏型，因此这个片段要演奏出渐强的力度，而类似于第 3、4 及 7、8 小节的主题片段则是通过之前渐强推动之后所达到的高潮，因而此处演奏要更为坚强果断。通过力度模式的变化，可以把贝多芬此刻内心中的苦楚、矛盾以及面对逆境的笃定坚决展现的淋漓尽致。

第三节 “视域融合”的教学理念

既然要对作品做音乐学分析，那么关于艺术美的感性经验分析是重点之域。在教学角度，我们需要向学生教授的不再只是纯技法技术问题，也需要对作品“何以为美？”进行解释，从而让受教者从深处、从每一处的细节理解作品。

伽达默尔在《真理与方法》一书中说，对存在物的理解是建立在个别的、具体的感性事物的直接经验之上，即描述对象在人的艺术经验中直接呈现的东西。那么，对艺术的理解，也就是对理解者的艺术经验的分析^①。我们当今对这首钢琴奏鸣曲的理解，是随着历史变迁、人类变迁而发生了变化，因而这部作品的意义在不同时代会具有不同的效应，也就不存在唯一的释义。换言之，“理解者和解释者的视域不是封闭的和孤立的，它是理解在时间中进行交流的场所。”^②对此，伽达默尔提出“理解者和解释者的任务就是扩大自己的视域，使它与其他视域相交融。”^③所以，每个时代都有各自的时代精神，同时人类的基本情感、人类的善恶喜好又是永恒的，因而，时间的间隔不会成为某种障碍，反而为理解这首作品提供了更多的可能性，其意义体现出各种可能性，也被不断地揭示出来。

那么，这种“视域融合”的教学理念如何融入教学实践之中？

笔者认为，首先，我们是鼓励和提倡教学者敢于去大胆揭示出作品内涵，而

^① 参见[德]伽达默尔著，洪汉鼎译的《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》，上海译文出版社，1999 年出版。

^② 引自[德]伽达默尔著，洪汉鼎译的《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》，上海译文出版社，1999 年出版的“译者序言”第 8 页。

^③ 同上。

且是要着眼于音乐作品的整体与每处细节——正如本文对各个乐章中音乐主题贯穿发展的音乐学分析。正如中国古人所言“诗无达诂”——对《诗经》的解释是没有通达的、也不会是一成不变的。当然，这种大胆揭示作品意义是有前提条件的，即从音乐作品本身出发，而非信口开河。

其次，应该把音乐形态与音乐内涵较好地、恰当地结合其他，不仅做到言之有理，且还有言之有据，这种依据正是音乐学分析所强调的“社会文本^①”、“历史叙事和意义陈述^②”。

例如第三乐章的音乐主题，当教授者向学生传达这个主题的内涵时，应该以什么样的方式呈现并表达出来呢？

例 32. Beethoven, Opus 109/III, mm. 1-16:



自然，我们首先是分析出音乐形态上的四点特征，即声部层次化显著、节奏变化效果突出、和声进行具有十足的推动性、力度模式丰富，具有总结承接前两乐章的音乐内涵。因此，我将其概括为“情感丰富的承接性主题形象”。

然后，从社会文本出发，我们可以得知当时贝多芬身处逆境坎坷之中，却有布伦塔诺一家人的经济资助、生活关系，他自然也是投桃报李，对布伦塔诺小姐十分关爱，也对这一家人充满感激之情。

贝多芬是历史伟人，是因为他的音乐作品崇尚的是高尚、奋发、坚定、博爱的精神世界，也深刻地融入到这首晚期钢琴奏鸣曲之中。因此，尽管他所处的时代、所处的环境与现代相去甚远，甚至在物质生活层面大相径庭，但是，这首乐

^① 参见姚亚平《什么是音乐学分析：一种研究方法的探求》，载于《黄钟》2007年第4期，第8页。

^② 参见韩锺恩《如何通过语言去描写与表述语言所不能表达的东西——关于音乐学写作及相关问题的讨论》，载于《南京艺术学院学报》2010年第2期，第5页。

曲能够打动人心，根本上是在于超越了“视域”之限，在这种人类永恒伟大主题上与当今社会人们的“视域”产生了“融合”！这样的“视域融合”是从乐曲的每一处细节的情感之中所发掘出来的。

因而，我们在教学方面需要秉承“视域融合”的理念，大胆地做出符合乐曲基本属性的诠释，由此来进行教授便会更有思想深度、也更能把握住音乐的处理。

综上所述，我们通过音乐学分析，而产生出音乐指向性与形象化的现象，是在直观上把控音乐作品整体脉络、处理音乐具体细节的良好方式。在自我习得了该作品，“视域融合”是我们而后去教授他者时所需秉承的教学理念。这样周而复始、循环往复，也就构成了这首经典之作一代代薪火相传的基本条件。

结语

行文至此，贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 的音乐主题贯穿发展的音乐学分析已然完成了。这里简要地总结一下文章中的基本内容、创新之处，以及仍需深入探究的问题。

本文的研究目的在于，通过作品中具体的音乐主题发展的分析，以达到更有依据地、更充分详尽地阐释这首作品中，每一处主题发展的音乐形态变化以及情感内涵的变化。这样会更加有利于我们钢琴学习、演奏与教学。研究的方式方法则采用了如今较为成熟的“音乐学分析”。

所以，文章首先简单介绍了音乐学分析的相关概念与方法，以及与音乐分析学的区别与联系。而后，依照音乐学分析方法的观念，笔者依据各种历史文献，尤其是《贝多芬书信集》，勾勒出这部作品创作当时几年的社会环境，以及贝多芬的个人境遇，其中用一个章节详细介绍了创作该曲当年的具体情况。

然后，文章进入了音乐分析的部分：首先是将三个乐章的曲式结构以一种更合理、更细致的方式总结出来；其次将每个乐章中的音乐主题概括出来，并且以申克图表的形式，呈现出隐藏在主题背后，并形成控制力的基本音级。

最后，依照乐曲的进行，文章将各乐章的各主题予以音乐学式地形象化阐述，并且将主题贯穿发展中的具体变化进行了阐释，而这种“形象化的阐述”与“阐释”均以音乐形态变化为纲领，以社会历史及个人境遇为经纬，从而使得这样的表述有理有据，不至于空穴来风。

在结束了文章音乐学分析部分之后，接着落实到了钢琴演奏与教学的层面，认为通过音乐学分析来回到历史、回到作曲家原始心境，是把握乐曲精神内涵的关键，同时也是对实际演奏与教学最大的启迪。继而分别从音乐指向性与形象化的启发、以及“视域融合”的教学观念进行进一步地解释。

限于笔者的能力以及文章的篇幅要求，本文仍有一些问题有待进一步地分析与研究。

一、有关三个乐章主题间是否存在关联，以及关联程度的问题。在笔者所参考到的一些文献中，中文文献材料会谈到三乐章各自主题间存在关联，但却没有深入地展开分析。而在外文文献中，尼古拉斯·马斯顿在其专著中谈到了三乐章

的关联问题，并以申克图示呈现出来^①：

例 33. Beethoven, Opus 109/I, II, III, Schenkerian graph



可见，三个乐章呈现出主——属——主的和声安排，都以 G#—F#—B—E 作为基础的音级。但是，这是所有古典钢琴奏鸣曲套曲中，乐章安排皆以遵循的法则，并非此曲所特有的。因而，严谨地讲，这并不是具体在此曲中的三乐章主题之关联的依据。所以有关三乐章主题的关联性问题仍需要进一步深究。

二、有关这首作品在贝多芬晚期音乐创作中的地位及影响问题。本文着重对此曲自身进行了深入研究，没有在横向对比贝多芬同期作品，以及这首作品所具有的创作历史意义。这个问题也属于历史性研究课题，与本文所进行的音乐分析以及音乐学阐释，有着前后承接的密切关系，因而也属于未来需要更全面深入地研究的课题。

三、虽然笔者在本论题中进行了较深入地分析研究，但限于自身学识与能力，文章之中难免会有纰漏所在，如方法的运用是否得当有力、论述的问题是否清晰透彻等等，希望读者能不吝告知斧正。

^① 参见 Nicolas Marston 所著 *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*; Oxford: Clarendon Press, 1995 年出版, 第 253 页。

参考文献

①期刊:

- [1] Weber-Bockholdt, Petra. Besprechungen: "Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109, (Studies in Musical Genesis and Structure)" von Nicholas Marston. *Musiktheorie*, 1996(2). pp. 166–171.
- [2] Kinderman, William. Reviews of Books: "Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109," by Nicholas Marston. *Music & Letters*, 1996(1). pp. 126–128
- [3] Catherine Nolan. Reflections on the Relationship of Analysis and Performance. *College Music Symposium Vol. 33/34*, (1993/1994), pp. 112–139
- [7] 于润洋.歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析（上）.北京:音乐研究. 1993, (1).
- [8] 于润洋.歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析（下）.北京:音乐研究. 1993, (2).
- [9] 朱雅芬.贝多芬的钢琴奏鸣曲(下).北京:钢琴艺术, 2002: (12).
- [10] 姚亚平.什么是音乐学分析: 一种研究方法的探求. 武汉:黄钟. 2007(4):8.
- [11] 周勤如.从音乐分析到音乐分析学——再论当代音乐分析学进展的一般倾向.北京:音乐研究. 2014, (1):83.
- [12] 韩锺恩.如何通过语言去描写与表述语言所不能表达的东西——关于音乐学写作并及相关问题的讨论.南京:南京艺术学院学报. 2010(2):1-13.
- [13] 韩锺恩.如何通过古典考掘还原今典——音乐学写作问题再讨论.上海:音乐艺术. 2011(1):69-77.
- [14] 韩锺恩.音乐学写作问题讨论并及相应结构范式与马勒作品个案写作.北京:中国音乐学. 2010(3):103-116.

②文献图书:

- [1] Nicolas Marston. *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*, Oxford:Clarendon Press, 1995.

- [2] Dr. William Kinderman. Ludwig van Beethoven—Sketches for Piano Sonata in E, Op. 109, Second Movement, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- [3] 于润洋. 西方音乐通史. 上海:上海音乐出版社. 2003:205-207.
- [4] 周薇. 西方钢琴艺术史. 上海:上海音乐出版社. 2004.
- [5] [德]贝多芬, 杨孝敏. 贝多芬书简, 桂林:广西师范大学出版社. 2002:196.
- [6] [瑞士]蔡德里克·杜蒙, 周新建, 郭建德. 贝多芬传. 西安:陕西人民出版社. 1988.
- [7] [法]罗曼·罗兰, 傅雷, 傅敏. 贝多芬传. 合肥:安徽文艺出版社. 1999.
- [8] [德]马丁·海德格尔, 孙周兴. 林中路. 上海:上海译文出版社, 1997.
- [9] [德]伽达默尔, 洪汉鼎. 真理与方法——哲学诠释学的基本特征. 上海:上海译文出版社, 1999.
- [10] [奥]卡尔·车尔尼, [奥]保尔·巴杜拉—斯科达, 张奕明. 贝多芬钢琴作品的正确演绎. 上海:上海音乐出版社, 2007.
- [11] 郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究. 厦门:厦门大学出版社. 1994.
- [12] [英]肯尼斯·德雷克, 王杰珍. 贝多芬钢琴奏鸣曲——他本人的弹奏和教学. 台北:原笙国际出版社, 2008.
- [13] [苏]克里姆辽夫著, 丁逢辰. 论析贝多芬钢琴奏鸣曲. 上海:上海音乐出版社, 1989.

③学位论文:

- [1] Lee, Seung-Hye. [Beethoven's piano sonata in E major, op 109: A performance and reception history in the nineteenth century and a schenkerian analysis]. The University of Wisconsin – Madison, 2002.
- [2] 李文韬. 论文题目:[贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的艺术特色与精神境界]. 长沙:湖南师范大学. 2010.
- [3] 郑瑜. 论文题目:[贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲演奏技法刍议]. 重庆:西南大学. 2011.
- [4] 范凌悦. 论文题目:[最后的幻想——贝多芬三首钢琴奏鸣曲创作及演奏诠释].

石家庄. 河北师范大学. 2013.

- [5] 闽敏. 论文题目:[贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究]. 重庆. 西南大学. 2006.
- [6] 王青. 论文题目:[贝多芬文化价值观研究]. 西安. 西安音乐学院. 2007.
- [9] 江志飞. 论文题目:[浅谈贝多芬 E 大调第三十首钢琴奏鸣曲 op109 的哲学意义及演奏]. 北京:中央音乐学院, 2010.
- [10] 刘珈. 论文题目:[贝多芬《E 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 109) 演奏探究]. 上海. 上海师范大学. 2013.
- [11] 朱昊. 论文题目:[贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 109 作品研究]. 上海. 上海音乐学院. 2013.
- [12] 贺欣. 论文题目:[贝多芬钢琴奏鸣曲 op. 109 的曲式分析与演奏]. 长春:东北师范大学. 2013.

致 谢

在湖南师范大学三年的研究生生涯中，我有幸成为葛俭老师的学生。在这三年的学习中无论是从钢琴演奏、研究理论学习还是为人处事葛老师在各方面都给予了悉心指导。同时，葛老师的严于律己、和善宽容、在学术上又兢兢业业、一丝不苟的精神深深地影响了我。在此，向葛老师表达我衷心的感谢！

此外，在研究生学习期间也得到了许多老师的热切关怀和积极帮助，在此一并表示感谢。更加感谢湖南师范大学这三年期间对我的教育和培养！谢谢！

湖南师范大学学位论文原创性声明

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

学位论文作者签名：胡茜芸

2015 年 6 月 2 日

湖南师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密 ，在 _____ 年解密后适用本授权书。
2、不保密

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：胡茜芸

日期：2015 年 6 月 2 日

导师签名：

日期：2015 年 6 月 2 日