

Y 901778

单位代码 10635

学 号 S2003477

# 西南大學

## 硕士学位论文

贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和  
演奏研究

论文作者：闵 敏

指导教师：冯 丹 副教授

学科专业：音乐学

研究方向：手风琴、钢琴教学与表演艺术

提交论文日期：2006 年 5 月 日

论文答辩日期：2006 年 6 月 日

学位授予单位：西南大学

中国·重庆

2006 年 5 月

# 贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究

音乐学专业硕士研究生 闵敏

指导老师 冯丹 副教授

## 摘要

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven 1770-1827),是德国伟大的作曲家。他创作的 32 首钢琴奏鸣曲在钢琴艺术史中占有独一无二的位置,他把钢琴奏鸣曲这一形式发展到了一个新的高峰,提高了钢琴奏鸣曲的艺术表现力。他的钢琴奏鸣曲是每位学琴者的必修课程,也是钢琴家的必演曲目。

作为古典乐派最后一位大师,各国学者对贝多芬的研究热潮从未间断,有关贝多芬的论述和著作不计其数。长期以来,贝多芬的早期和中期钢琴奏鸣曲以其英雄性为世人所认同,对晚期奏鸣曲风格的理解则有所困难,弹奏他的晚期作品也成了一件棘手的事。本文通过对古今中外贝多芬文献的资料收集,在对钢琴奏鸣曲的纵向发展概况以及对贝多芬早期和中期钢琴奏鸣曲横向研究的基础上,以贝多芬晚期 5 首钢琴奏鸣曲为对象,从创作背景、创作特征等方面进行较为深入的理论分析,并综合诸多演奏家和笔者演奏的实践,对贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏进行诠释,在此基础上为更好的演奏其作品提供帮助,并为今后的教学工作提供一点参考。

全文主要分为三大部分:第一部分介绍奏鸣曲的历史发展,贝多芬钢琴奏鸣曲的地位及三个时期。第二部分介绍贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作背景和创作特征,对作品曲式结构、调性与和声、赋格、旋律等方面进行研究。第三部分从弹奏速度、力度的分析、旋律的处理、装饰音的弹奏、踏板的运用等方面进行演奏技巧的研究,进一步深化对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的理解,并通过不同演奏家的演奏表现,分析贝多芬晚期钢琴奏鸣曲音乐表现上的多样性和丰富性,加深对作品的理解。

**关键字:** 贝多芬 晚期钢琴奏鸣曲 创作特征 演奏技巧

# **The Research on the Innovative Characteristics and Performance Techniques of Beethoven's Five Terminal Piano Sonatas**

Postgraduate majoring in Musicological: Min Min

Tutor: Associate Prof. Feng Dan

## **Abstract**

Ludwig Van Beethoven (1770-1827) is a great German composer, whose 32 Great Sonatas enjoy an unparalleled status in the history of piano artistry. Beethoven has upgraded Sonatas to a new height, helping to strengthen their artistic expressiveness. Thus, his sonatas are the compulsory course of all learners of piano, as well as the undoubted choices of every pianist.

Scholars all over the world have passionately done lots of researches on Beethoven, the last but greatest pianist in classical music. The sonatas in his early and middle time have been acknowledged for their heroism for quite a long time, however, because of their styles, his 5 terminal works are quite difficult for people to understand. As a result, it is also quite complicated for the pianist to perform them. The present author has collected research materials about Beethoven at all times both from home and abroad. Based on the general information about sonatas' development and the cross-sectional researches on Beethoven's early sonatas, this thesis takes his 5 terminal sonatas as the research objects and tries to further analyze them from their innovative background and characteristics. This thesis also illustrates the ways of performing Beethoven's sonatas, based on the practices of the author's own and many other pianists. By doing this, the author hopes to help others better perform these sonatas, and gives references for the teaching programs in the future.

This thesis can be mainly divided into three parts. The first part introduces the development of Sonatas, the status of Beethoven's Great Sonatas and the three periods of their development. The second part gives detailed information about the innovative background and characteristics of Beethoven's terminal sonatas, researching on their frameworks, tonality, harmony, fugue and

melody. The last part gives detailed studies on the piano performing techniques, such as the analyses on performing rapidity and strength, the performance of melody and decorative notes, as well as the conduction of the pedal. This part also further deepens our understanding on Beethoven's terminal sonatas. Based on the performances of different pianists, this part also analyzes the variety and richness of the music exhibited in Beethoven's terminal sonatas. As a result, the author better understands these sonatas.

**Key Words: Beethoven, Terminal Piano Sonatas, Innovative Characteristics, Performance Techniques**

## 独创性声明

学位论文题目：贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究

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，也不包含为获得西南大学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：闵敏 签字日期：2006年4月30日

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、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。本人授权西南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，本论文：不保密，  
保密期限至 年 月止)。

学位论文作者签名：闵敏

导师签名：王

签字日期：2006年4月30日

签字日期：2006年4月30日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：\_\_\_\_\_

电话：\_\_\_\_\_

通讯地址：\_\_\_\_\_

邮编：\_\_\_\_\_

## 引 言

路德维希·范·贝多芬(Ludwig van Beethoven)是德国著名作曲家、钢琴家，他是集古典主义之大成、开浪漫主义之先河的一代宗师，被后人尊称为“乐圣”。

在钢琴艺术史上，贝多芬是继约·塞·巴赫以后又一位傲然屹立的巨人。贝多芬一生共创作了 32 首钢琴奏鸣曲，从 1792 年的第一号钢琴奏鸣曲到 1822 年创作的第三十二号钢琴奏鸣曲，可以说钢琴奏鸣曲创作贯穿了他的一生。因此贝多芬的钢琴奏鸣曲被人们誉为“一部自我意识发展史”，同时也构成了他的心路历程。由于贝多芬钢琴奏鸣曲的博大构思、宏伟气魄和深邃内涵，在其音乐作品中的地位仅次于交响曲，在整个钢琴音乐史中占有极高的地位，被称为是钢琴家的“新约全书”，与“旧约全书”——巴赫的《平均律钢琴曲集》齐名。

贝多芬是最伟大的音乐家，他是音乐的英雄，是古典主义音乐与浪漫主义音乐的桥梁。他的伟大，他的声誉，不仅是音乐家中的第一人，而且是近代艺术中最英雄的力量。贝多芬解放了音乐艺术，使其民主化，他是出于内心的需要而创作，而不是为了提供炫技的材料。他的音乐本身是伟大的，而他的独到之处是伟大的个性的表现，把人的情感毫无保留的展示出来。贝多芬的创作集中体现了他巨人般的性格，反映了他那个时代的进步精神。因此，他总是激励和鼓舞人们的斗志，即使是现在，贝多芬的作品也是令人倍感亲切的。

贝多芬的晚期的最后五首钢琴奏鸣曲，由于它们的某种倾向的同一性和庞大性而被人们称之为晚年的“五大奏鸣曲”，其中作品 101 号第一乐章极其简洁的陈述，106 号被安东·鲁宾斯坦称之为钢琴的“第九交响曲”的宏伟构思，109 号近似幻想曲的构思等，都是贝多芬在奏鸣曲创作中达到的最高境界。这 5 首作品中的每一首甚至每一乐章都可以作为一首经典乐曲。这些对人的生存状态和生存意义进行了沉思默想的作品，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。李斯特对他的创作道路作了这样的描述：少年——大丈夫——神。即把最后的 5 首奏鸣曲纳入“神”的境界。如此高的评价我们就不难看出贝多芬晚期作品的辉煌成就。从这些作品中流露出的丰富的内心境界，体现出的表现手法的多样性，都表明了贝多芬的创作比以前有了更广泛的视野，它们集中体现了贝多芬晚年创作的根本倾向：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”。

贝多芬的钢琴奏鸣曲结束了钢琴艺术史上光辉的古典时期，同时又开辟了通往浪漫时期的道路。他的创作已从早、中期那种激烈、充满矛盾开始转为晚期自我反省、追求超凡宁静的精神升华的境地，预示着浪漫主义时代的到来。

本文结合贝多芬所处的时代背景，透析其晚期钢琴奏鸣曲的创作特征和内涵，探讨其演奏技巧。

# 第一章 概述

## 第一节 奏鸣曲的历史发展

本节以钢琴奏鸣曲的起源以及发展为主要内容，叙述了奏鸣曲从文艺复兴时期到 20 世纪音乐的演变历史，分析了斯卡拉蒂、巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬等人的重要作品及其分别对钢琴奏鸣曲的贡献。本节的目的在于理清奏鸣曲的发展线索，为研究贝多芬钢琴奏鸣曲做好理论准备。

### 一、文艺复兴时期

奏鸣曲（sonate）来源于意大利语 suonare（即发响），13 世纪最早见于音乐用语中，16 世纪泛指各种器乐曲，与泛指声乐作品的康塔塔（cantata）相对而言。在奏鸣曲的发展初期，作为一种当时尚属初露头角的曲式体裁，它与其他曲式有着密切的联系。

首先，奏鸣曲与 16 世纪形成的组曲紧密相关。组曲由一连串的舞曲如“阿拉曼德”、“库朗特”、“萨拉班德”、“吉格”等组成。这些舞曲总是按慢-快-慢-快的二段式对称排列。奏鸣曲也同样采纳了这种舞曲的划分法以及标题。二段式主导着奏鸣曲的整体，而每一个乐段由于和声进行又被分为两部分。此种和声进行为先从主调转到属调，做短暂停留后再回到主调。总之，此时奏鸣曲的每个乐段只有一个主题，它通过模拟和移位而发展，但又作为一个主体而再现，节奏变化多样，并且所有乐段都保持在同一调性。

同时，奏鸣曲与 16、17 世纪的“坎佐纳”有着历史的渊源。早在 15 世纪，复调音乐在欧洲已得到相当的发展。那时的复调声乐曲一般都由三至四个独立声部组成，由于歌词内容和性质的不同，复调乐曲便有不同的名称，如“摩太特”、“尚松”等。16 世纪出现了用乐器演奏的“尚松”，即称为“坎佐纳”。“坎佐纳”有两种，一种是用管风琴或其他乐器演奏，另一种则是几样乐器一起合奏，并附有一个名称“Sonata de Chiesa”（教堂奏鸣曲，或在教堂演奏的奏鸣曲），简称“Sonate”。由此，奏鸣曲的名称就诞生了。



## 二、巴洛克时期

在巴洛克时期（约 1600~1750），由于人文主义思潮的蓬勃发展，对欧洲社会生活的各个方面产生了巨大的冲击。音乐作为反映时代精神的语言，必然受到新思潮的影响，奏鸣曲作为欧洲最早诞生的器乐曲，也随之脱胎换骨。

在巴洛克早期（17 世纪上半期），奏鸣曲已与文艺复兴时期不同。首先，奏鸣曲的取材更加广泛，其演奏形式也由原来的乐器合奏变为几种特定乐器的三重奏。其次，奏鸣曲由原来独立的多声部复调结构演变为以强调高音或低音两个基本声部的重奏乐曲。最后，奏鸣曲的声部形式朝着纵向和声构筑的方向发展。

巴洛克中期（17 世纪下半期），“三重奏鸣曲”得到极大发展。当时的意大利作曲家科雷利（Arcangelo Corelli, 1653-1713）在这方面有突出的贡献，他共作有 47 首三重奏鸣曲和 12 首乐器独奏奏鸣曲。科雷利的奏鸣曲大多由慢-快-慢-快四个乐章组成，并且乐章内部有了初步的曲式结构——二部曲式：第一乐段从主调开始结束于属调，第二乐段实际是主调在属调上的移位，通过一系列的展开最终回到主调结束，其结构布局为 A（T-B）——B（T-B），这一曲式结构成为巴洛克音乐成熟的标志。

巴洛克后期（18 世纪上半期），意大利出现了一位对键盘音乐产生重大影响的作曲家多米尼科·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti 1685-1757）。这是位多产的作曲家，共作了大约 555 首单乐章的键盘奏鸣曲。在结构上，斯卡拉蒂的奏鸣曲虽然仍用二部曲式，但已经不同于典型的巴洛克二部曲式了。他更多的开始运用带再现的二部曲式，即第一部分从主调开始，终止句结束在属调上，在第二部分的结尾再现第一部分的终止句，并转回主调。虽然在这里没有出现独立而完整的再现，但已有明显的再现因素。特别是有些奏鸣曲第二部分的开始处已具有展开性，这就使作品的机构更接近后来的古典奏鸣曲式。因此，斯卡拉蒂的奏鸣曲结构实际上已经是古典奏鸣曲式的萌芽，成为海顿、莫扎特的先驱。

## 三、古典主义时期

18 世纪中下叶的欧洲，工业革命与科学技术领域的一系列重要发明，促使整个西方文明向前推进，在思想领域掀起了“启蒙运动”和“狂飙突进运动”，

因此，18 世纪欧洲的音乐文化发生了巨大变化并走向高度繁荣。

### （一）前古典时期

C·P·E 巴赫（1714-1788）对古典奏鸣曲体裁的发展做出了突出贡献。他十分注意研究 D·斯卡拉蒂的羽管键琴奏鸣曲，但他的奏鸣曲不是单乐章的，而通常以三个乐章为结构，分别以“快-慢-快”的速度排列，头尾的两个乐章常用两段体的结构，第二部分带有重复性质的段落，已具备奏鸣曲式的外部特征；慢乐章喜欢采用“通体作曲法”。C·P·E 巴赫还增加了奏鸣曲这种体裁的戏剧性因素和抒情幻想的气质，奏鸣曲式之间的对比度加强，各乐章甚至运用远关系调的并置手法。尤为重要的是，C·P·E 巴赫把当时德国“狂飙运动”的启蒙精神注入器乐体裁里。因此，他的作品能比较深刻的反映不断高涨的欧洲革命运动中知识分子的内心激情，所有这些对贝多芬的影响很大。

### （二）维也纳古典时期

在约瑟夫二世推进的“开明专政”的政策下，维也纳成为欧洲文化交流和音乐活动的中心。从 18 世纪下半叶起，这里逐渐形成了维也纳古典乐派，主要代表是海顿、莫扎特、贝多芬，他们对钢琴奏鸣曲做出了巨大贡献。

约瑟夫·海顿（Joseph Haydn 1732-1809）并不象人们长期以来所认识的那样是古典奏鸣曲的首创人。早在他之前就有很多人在这个领域做了准备，海顿则是把先辈的创造传给后代，通过他的作品把奏鸣曲中的三步性曲式最终确定下来。为适应宫廷的需要，海顿的奏鸣曲在第二与第三乐章之间加了一个速度中庸的小步舞曲乐章，改变了三个乐章的结构，由此诞生了四个乐章的奏鸣曲。海顿一生创作了 62 首钢琴奏鸣曲，为奏鸣曲的发展做出了卓越的贡献。首先，展开部发展为一个独立的段落。在 D·斯卡拉蒂时期，尽管在古二部曲式中出现了具有展开意义的段落，但它仍是二部曲式中的一个乐句。海顿则将展开部发展为一个独立的段落，使之成为具有完整三部性结构的奏鸣曲。其次，展开部运用了主题分裂的手法，在展开部中运用主题或副题的最有特点的动机，在不同调性上以片段的形式进行各种变形与分裂，加强了乐曲的统一性。最后，音乐主题的器乐化。在海顿之前，音乐创作的题材一般为声乐的清唱剧和宗教弥撒为主，音乐主题的歌唱性非常明显，进入古典时期之后，音乐创作逐渐摆

脱了宗教的影响，海顿奏鸣曲中的器乐化主题就更好的发挥了钢琴的表现力，进一步完善了钢琴演奏技巧。虽然，海顿的钢琴奏鸣曲没有太多心灵的内省，也没有严肃的对人生哲理的追求，但是他的音乐是对有血有肉的人间现实的肯定和感受，他是贝多芬的先驱，是连接 C·P·E 巴赫和贝多芬之间的桥梁。

沃尔夫冈·阿马多伊斯·莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791) 的许多创作受到海顿的启发和教益，共作有 19 首奏鸣曲。他的创作富有鲜明的特点，对奏鸣曲的形成做出了巨大贡献。首先，音乐主题具有歌唱性。由于奏鸣曲式的需要，主题必须进行分割和展开，而莫扎特是唯一将歌唱性主题用于奏鸣曲式的作曲家。莫扎特的歌唱性主题不仅在创作方法上使奏鸣曲的表现范围更加宽广，而且为钢琴演奏提出了新的课题，极大丰富了钢琴的触键感觉和音色范围。其次，再现部中导入副部主题时的新思路。为使调性关系的取得平衡，使再现部的主、副主题取得与呈示部相同的对比效果，当再现部的主题呈示完后，音乐转入下属方向，使副题在主调出现时充满动力，避免了呆板。这种新思路进一步促进了奏鸣曲式的对称与平衡。最后，莫扎特的钢琴奏鸣曲实现了严谨的节奏与丰富多变的旋律之间的完美结合，使钢琴奏鸣曲的艺术性得到新的发展，对后人产生了极其深远的影响。

海顿和莫扎特对钢琴奏鸣曲的发展所做的贡献具有里程碑的意义，在他们之后，使钢琴奏鸣曲得到进一步发展并使之定型的伟大作曲家，是贝多芬，他一生所作的 32 首钢琴奏鸣曲被人们称之为“新约圣经”，最终将奏鸣曲的结构与内容推上了真正的艺术高峰。首先，奏鸣曲式在贝多芬手中发展成为一种从多方面表现音乐形象和矛盾冲突的大型戏剧性结构，呈示部中主副部的调性从主属关系扩大到二级关系，取得了鲜明的调性色彩比较。其次，展开部有很大发展，常扩充为超过呈示部的规模；连接段发展为了独立的连接部；尾声为了和展开部取得平衡，也有相应的扩充，常成为第二展开部。最后，赋予奏鸣曲更深刻的內容，增强了音乐的社会功能。海顿和莫扎特作为奏鸣曲的奠基人，他们为这一体裁创作了许多成熟和深刻的作品。但是，由于思想的局限性，他们的音乐并不能完全反映时代进步的需求。而在法国资产阶级革命影响下成长起来的贝多芬，向往平等与自由，他的音乐充满了对现实的不满，对命运的抗争，使音乐获得了真正严肃的意义。

## 四、浪漫主义时期

19世纪初，欧洲文学艺术普遍形成一种新的潮流、新的风格，这就是所谓的“浪漫主义”，音乐上的浪漫主义稍晚于文学上的浪漫主义运动，大约从19世纪20年代起贯穿整个19世纪并延续到20世纪初。

浪漫主义的奠基人弗朗特·舒伯特(Franz Schubert 1797-1828)，在奏鸣曲的写作上，依旧遵循了古典奏鸣曲的格式，但又试图进行新的改造。舒伯特本人的气质是抒情性的，充满幻想诗意的浪漫主义气息，而古典主义奏鸣曲的原则是表现对立矛盾的统一，要把浪漫主义的内容装进古典主义的形式，舒伯特不得不进行痛苦的摸索和试验。总的说来，舒伯特的奏鸣曲被称为幻想曲更为合适，严谨的古典奏鸣曲式已开始解体，不再能满足浪漫主义情感的表现需要。因此，舒伯特钢琴奏鸣曲的戏剧性、对比性不如贝多芬那样强烈，不易发展，常有单调、冗长之感，但他却有着丰富的变奏技巧，在内容上努力表现主观与客观、永恒与短暂的对比关系与哲学思想。

被誉为钢琴诗人的波兰作曲家弗雷德列克·肖邦(Frederic Chopin 1810-1849)，在钢琴小品的创作中取得了巨大的成就。尤其在叙事曲、谐谑曲等体裁的对形式的处理中都极大的突破了公式，在相当程度上使形式适合于内容。但在奏鸣曲的创作中，肖邦却相当严谨地遵循着古典奏鸣曲式的结构原则。肖邦一生创作的奏鸣曲作品不多，在仅有的三首奏鸣曲中，第2首（作品35）是公认的杰作。肖邦在这首作品中表现出一个爱国者在祖国与民族不幸遭遇面前的痛苦挣扎。

从舒伯特开始的浪漫主义奏鸣曲，与古典奏鸣曲一脉相承，但在风格上有明显不同，如重视情感的表达，旋律优美抒情，和声色彩浓郁，节奏富于变化，演奏具有炫技性。肖邦和勃拉姆斯(Brahms)各自的三首奏鸣曲，均发挥了古典奏鸣曲严密的形式感与浪漫主义音乐表现相结合的特点。而之后李斯特(Liszt)的《b小调奏鸣曲》显然受到了他开创的交响诗的影响，在结构上，李斯特打破了传统的多乐章奏鸣曲曲式，采用单乐章形式结合套曲性的原则来写，并运用主题贯穿的手法，开创了大型单乐章奏鸣曲的先河。《b小调奏鸣曲》不仅为李斯特钢琴作品之最，也可以列为贝多芬奏鸣曲以后最伟大的奏鸣曲。

此外，惯于写作组曲与变奏曲的舒曼(Schumann)在创作的《f小调奏鸣曲》（1836年）中，创造了将奏鸣曲的结构原则与他常用的组曲与变奏曲原则想结

合的先例。除此之外，浪漫时期重要的作曲家还有格里格(Grieg)、圣桑(Saint-Saens)、福雷(Faure)等。

## 五、20 世纪

20 世纪的钢琴音乐，在风格流派上呈现出纷繁复杂、各树一帜的局面，钢琴奏鸣曲的创作再一次出现不同方向发展的趋势。斯克里亚宾(Skryabin)后期作品的第 5-10 钢琴奏鸣曲都只有一个乐章，它们不仅乐句形式短小，音乐内容也非常抽象，显露出神秘主义的倾向。一战结束后，奏鸣曲套曲因新古典主义的兴起而重新得到重视。斯特拉文斯基(Stravinsky)、米约(Milhaud)等都作有此类作品，尤其是欣德米特(Hindemith)为各种乐器共作有 36 首奏鸣曲，其中很多作品在结构与风格上都保持着古典传统。普罗科菲耶夫(Prokofiev)、巴托克(Bartok)，肖斯塔科维其(Shostakovich)等作曲家融合了古典与浪漫的传统，并糅合民族乐派与近代种种作曲手法，赋予了作品鲜明的个性。例如普罗科菲耶夫的《第六钢琴奏鸣曲》向人们展现了钢琴表现的多种手法，它以复杂的内容以及时而辛辣可怕、时而细腻抒情的尖锐对比著称，使人想起普罗科菲耶夫早期作品中的魔鬼气质。《第七奏鸣曲》是最杰出的一首，它以其目标明确的处世态度以及俄罗斯英雄主义的意识取得成功。除了以上一些作品外，还有一些形式上保留奏鸣曲痕迹，但手法上具有偶然性、即兴性的奏鸣曲，如序列音乐的作曲家皮埃尔·布列兹 1948 年的《第二钢琴奏鸣曲》，音响强烈、狂热、出人意料，以及按奏鸣曲古意写作的器乐小曲，如偶然音乐作曲家约翰·凯奇(John Cage)的《为加料钢琴而写的奏鸣曲与间奏曲》中的奏鸣曲。

## 六、结语

奏鸣曲在其发展过程中也衍生出了另一种与之相关的体裁，即小奏鸣曲。它指形式短小、内容简单，易于演奏的奏鸣曲，一般有两至三个乐章，采用奏鸣曲式，展开部被短小的过渡部分所取代，如克莱门蒂(Clementi)、库劳等作的奏鸣曲。到 20 世纪以后，拉威尔(Ravel)、卡巴列夫斯基所作的小奏鸣曲，其艺术性和技巧性都达到了相当的高度。我国现代作曲家王建中，丁善德等也在小奏鸣曲的创作领域中留下具有东方民族民间音调的作品。

钢琴奏鸣曲作为西方哲学、美学思维高度集中的体现，其思想实质是力图

在矛盾的对立双方向寻求平衡的支点，表现个人及社会的状态或理想。如何赋予奏鸣曲这一古典体裁以新的意义，这将是现代作曲家们面临的机遇和个挑战。

## 第二节 贝多芬钢琴奏鸣曲的地位及三个时期

贝多芬是维也纳古典乐派大师中的最后一位，也是最伟大的一位。在钢琴艺术史上，贝多芬是继约·塞·巴赫以后又一位傲然屹立的巨人。巴赫站在复调音乐之颠，贝多芬则站在主调音乐之峰。两位杰出的音乐家所创造的钢琴作品，在内容和形式的结合上可以称为是完美的最高典范。西方音乐家甚至将巴赫的四十八首平均律钢琴曲与贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲分别奉称为钢琴音乐中的“旧约圣经”和“新约圣经”。

贝多芬集古典主义之大成，开浪漫主义之先河，他是古典主义音乐与浪漫主义音乐的桥梁。贝多芬是最伟大的音乐家，他是音乐的英雄。他的伟大，他的声誉，不仅是音乐家中的第一人，而且是近代艺术中最英雄的力量。法国作曲家、音乐学家罗曼·罗兰赞扬贝多芬说：“我称为英雄的，并非以思想或强力称雄的人；而只是靠心灵而伟大的人。”<sup>1</sup>贝多芬解放了音乐艺术，使其民主化，他是出于内心的需要而创作，而不是为了提供炫技的材料。他的音乐本身是伟大的，而他的独到之处是伟大的个性的表现，把人的情感毫无保留的展示出来。贝多芬的创作集中体现了他巨人般的性格，反映了他那个时代的进步精神。因此他的作品既宏伟壮丽又朴实鲜明，音乐内容丰富又易于听众理解和接受。贝多芬的音乐集中体现了他那个时代广大人民群众的痛苦和欢乐、斗争和胜利，因此，即使是现在，贝多芬的作品也是令人倍感亲切的。

与海顿和莫扎特的钢琴奏鸣曲相比，贝多芬的奏鸣曲已属于法国大革命以后的另一个时代的产物。贝多芬冲破了形式和贵族趣味的束缚，把人的主观情感提到了前所未有的高度，大大超越了前人对人的精神世界开拓的深度和广度，钢琴音乐充满了前所未有的激情。同时，贝多芬钢琴奏鸣曲的音乐表现手段，无论从曲式规模、和声的功能、织体的复杂、以及音响和演奏技术上都远远超越了海顿和莫扎特的传统手法。天、地、人构成了贝多芬音乐的全部内容，也是贝多芬音乐的全部主题，最终将钢琴奏鸣曲的内容与形式推向了真正的艺术高峰。

贝多芬的晚期的最后五首钢琴奏鸣曲，由于它们的某种倾向的同一性和庞

---

<sup>1</sup> 《贝多芬传》，人民音乐出版社，罗曼·罗兰著，傅累译，第 x 页。

大性而被人们称之为晚年的“五大奏鸣曲”，其中作品 101 号第一乐章极其简洁的陈述，106 号被安东·鲁宾斯坦称之为钢琴的“第九交响曲”的宏伟构思，109 号近似幻想曲的构思等，都是贝多芬在奏鸣曲创作中达到的最高境界。“它们集中体现了贝多芬晚年创作的根本倾向：作品富深刻的哲理性，广泛容纳了复调和对位因素，以及预示了浪漫派的许多‘现代手法’。”<sup>2</sup>

贝多芬的钢琴奏鸣曲结束了钢琴艺术史上光辉的古典时期，同时又开辟了通往浪漫时期的道路。传统形式的枷锁被冲破，新的钢琴音响得以重建，一个激情奔流的时代，一个洋溢着诗意与幻想的境地即将出现。

贝多芬的奏鸣曲，其各乐章的构成形式依次为：第一乐章奏鸣曲形式，第二乐章歌曲形式或变奏曲形式即变奏法，第三乐章谈谐曲或小步舞曲或者进行曲，第四乐章回旋曲形式或回旋奏鸣曲形式。贝多芬的钢琴奏鸣曲按年代及风格分为早、中、晚三个时期。

## 一、早期（1794-1800），共有作品 13 首

这一时期的钢琴奏鸣曲往往遵照海顿和莫扎特遗留下来的古典形式。然而逐渐地随着他天才的成长，他的独创性纵情于寻求更多的自由，并预示着即将到来的根本变化。作品 2 号（f 小调、A 大调、C 大调共三首奏鸣曲），完成于 1795 年。每首都有四个乐章，音乐风格上已体现出贝多芬个性和气势恢弘的特点。作品 7 号（E 大调）分四个乐章，结构比作品 2 号大得多，音乐利用了最缓慢的乐章及颤音，音响极为丰富；作品 10 号（c 小调、F 大调、D 大调共三首奏鸣曲），其中 c 小调和 F 大调是三个乐章，D 大调又回到初期的四个乐章，作品打破惯例，表现了贝多芬的创新意识，同时也保持了传统的内容充实、勇往直前的作风；作品 13 号（c 小调“悲怆”）共三个乐章，完成于 1799 年，是贝多芬初期钢琴奏鸣曲的顶点杰作；作品 14 号（E 大调、G 大调）均为三个乐章；作品 22 号（降 B 大调）四个乐章，这是一首充满青春气息和活力、在感情、结构、钢琴效果上非常平衡的作品；作品 49 号（g 小调、G 大调）都有两个乐章，较简易，为初学者而作，但音乐之美非比寻常，艺术品位极高。该时期是贝多芬创作初期，从风格和技法上不难看出受巴赫、海顿、莫扎特等人影响的痕迹，或者说这些作品集中的显示了贝多芬的古典传统风格。但是，作品

---

<sup>2</sup> 《贝多芬晚年的“五大钢琴奏鸣曲”》，《艺苑》，彭鹏，1996 年第 4 期。

中鲜明的贝多芬式的个性特点和技法上的创新，如利用和声及曲式结构变化，采用突然转调、对慢乐章处理得内容深刻、表情丰富的创作手法，技术上运用大量的八度和弦等，这些都预示着贝多芬创作观念不断在转变，即在古典传统基础上突出其个性发展及创新。弹奏此时期作品必须要突出表现年轻的贝多芬朝气蓬勃、充满自信和勇往直前的英雄主义精神。

## 二、中期(1801—1814年)，共有作品 14 首

在这一时期，贝多芬坚决着力于改变奏鸣曲的形式，以创作一种容量更加巨大的奏鸣曲，他开始以完全的自由理念来处理奏鸣曲创作形式中的基本轮廓，使形式为音乐的内容服务。作品 26 号（降 A 大调）四个乐章，首次将葬礼进行曲运用于第三乐章；作品 27 号（降 E 大调、升 C 小调“月光”共两首奏鸣曲），均为三个乐章，运用幻想曲风格；作品 28 号（D 大调“田园”）四个乐章，是充满田园风格的音乐作品；作品 31 号（G 大调、d 小调“暴风雨”、降 E 大调共三首奏鸣曲），前两首是三个乐章，后一首是四个乐章，创作思维开始变化，新的手法预示着“黎明”和“热情”奏鸣曲的来临；作品 53 号（C 大调“华尔斯坦”，也称“黎明”）作于 1804 年，三个乐章，演奏技巧艰深，具有极高的钢琴音乐效果；作品 54 号（F 大调）两个乐章；作品 57 号（f 小调“热情”），这是贝多芬认为最好的奏鸣曲，具有“火山爆发”一样的热情，三个乐章，是一首技法艰难，音乐气质非凡的奏鸣曲；作品 78 号（升 F 大调）两个乐章，从慢乐章开始到快乐章结束；作品 79 号（G 大调）三个乐章，由于乐曲中可以听到杜鹃叫声，所以这首乐曲也称“杜鹃”奏鸣曲；作品 81 号（降 E 大调“告别”），这是一首非常有特性的奏鸣曲，第一乐章慢板（告别），第二乐章，充满感情的行板（别后），第三乐章（重逢），十分活泼生动的表现了“告别”的忧愁和悲伤，“别后”的孤独和思念和“重逢”时喜形于色、欢乐的情绪；作品 90 号（e 小调），两个乐章，都是快速，与中期风格开始脱离，带有憧憬和感慨的音响效果，预示着晚期风格的来临。可以说该时期的作品是贝多芬创作的旺盛时期，被认为钢琴艺术的顶峰杰作均在此时期问世，如“月光”、“暴风雨”、“黎明”和“热情”奏鸣曲。这些作品蕴涵的情感和思想内容非常丰富，原有的奏鸣曲结构形式已无法容纳下来，因此，贝多芬大胆创新，挣脱原有奏鸣曲形式结构的束缚，采用了扩展连接部、展开部和结束部规模的方法，还将葬礼进行曲、幻想风乐章、朗诵调、标题音乐等最缓慢乐章、力度对比更加夸张等手法创造



性的运用于此时期的作品中，充分展示了贝多芬奏鸣曲多姿多彩的风格和形式，成为音乐会常演不衰的精品佳作。

### 三、晚期（1814—1822年），共有作品5首

晚年的贝多芬在健康上每况愈下，在最后的人生旅程中，他使奏鸣曲的创作形式完全地服从他自身的非凡幻想中了，他奏鸣曲的曲式已经自由化了，摆脱了一切传统规则。作品101号（A大调），三个乐章，是一首具有贝多芬后期创作风格的奏鸣曲，有着浓厚的幻想风格，改变传统乐章次序，用进行曲代替谐谑曲；作品106号（降B大调）四个乐章，规模庞大，内容深刻，技法艰难，利用赋格与对立的慢速旋律对比产生戏剧性的效果，是绝无仅有的大型钢琴奏鸣曲；作品109号（E大调）三个乐章，表情丰富，变化起伏大；作品110号（降A大调）三个乐章，是内容与结构都非常有独创性的杰出作品；作品111号（c小调）两个乐章，完全用贝多芬晚期风格而创作，两个乐章对比尖锐，第一乐章在奏鸣曲中加入对位手法，第二乐章则用了变奏曲。可以说贝多芬晚期作品每首都是经典之作。他钢琴奏鸣曲的结构已放在次要位置，代之以一种更复杂、灵活和富于变化的形式，从而突出表达情感的需要，即极为细腻地表达复杂的情感和极为深刻地表现生活的哲理。同时充分发挥钢琴这一键盘乐器性能，技术艰深，使作品具有史诗般的宏伟壮阔，充分表现了贝多芬炉火纯青的创作境界。此时作曲家双耳失聪，个人生活不幸，处境的恶劣开始对其产生巨大影响，是贝多芬创作最少的时期。晚期“五大奏鸣曲”明显表达了贝多芬此时创作的根本倾向——自由式、心理式、深刻的哲理、复调手法及浪漫主义艺术思维等。他的创作已从早、中期那种激烈、充满矛盾开始转为自我反省、追求超凡宁静的精神升华的境地，预示着浪漫主义时代的到来。

## 第二章 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲概述

### 第一节 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作背景

贝多芬晚期作品的音乐风格已明显与以前不一样。如果说，早、中期的作品主要表白了这位英雄无比的革命热情和坚不可摧的信念，那么在晚期，这位英雄则已深入到自己的内心世界，通过描述内心的思想，剖析内心的灵魂，将中期的思想经验上升到哲学的高度。因此，我们看到的是乐谱中复杂、繁琐的节奏和声部，能听到大段的内省、深刻的内心独白，更能感受到贝多芬崇高、卓越的心灵。

贝多芬晚期风格发生如此大的转变与许多因素有关。当时的时代背景、文化艺术思潮和贝多芬的生活状况、健康问题、人生观、世界观的变化及对创作形式的创新都使他没有沿着以往的构思继续下去，而是创作了风格迥异、形式多样的新作品。

1814年，庆祝反拿破仑战争胜利的维也纳会议后，欧洲各国的反动君主又开始瓜分欧洲。人民群众浴血奋战的胜利果实不但被封建势力篡夺，而且封建主义的全面复辟又使人民重新陷入水深火热的危机之中。在维也纳，白色恐怖猖獗一时，反动统治镇压着进步人士，一切有可能的革命运动均被扼杀，人们的言论得不到自由，交往也受到了严厉的监视。民族统一、人民自由和资产阶级宪法实行等诺言已不攻自破。政治上的黑暗在精神上给予一向追寻资产阶级民主理想的贝多芬以重大的打击，使他相当长的一段时间内对社会感到失望，而且经历过的复杂的社会历史条件也在他晚期的创作中留下了特有的印迹。

同时，社会的变革在思想、文化领域也引起了一场革命。当人们用刀剑和枪炮送走了拿破仑统治的世界之后回头审视，却发现现实营造的所谓的理想王国与他们理想的人性乐园竟然相去甚远，面对这样的社会现状，大多数知识分子因为认识的局限而找不到答案，于是他们便采取消极的方式——回到内心世界中去，幻想美好的未来以及发泄对阴暗现实的不满和悲伤。此时，欧洲的浪漫主义精神运动开始了，浪漫主义新音乐流派也迅速崛起。当唯心论哲学和浪漫主义艺术蔚然成风时，情感论音乐美学观亦在19世纪到了它新的立足点——音乐更热衷于情感的表现。贝多芬作为一个走在时代前面的巨匠，作品中已预

示了浪漫主义的音乐和手法——音乐中更多的倾注了他个人真实的主观情感、对理想的憧憬及对现实生活的感受，音乐更具主观性、精神性，思想内容的含量也急剧膨胀，在技法上，和声功能不断扩展，音乐织体更加复杂，奏鸣曲的形式也极自由地发挥，完全摆脱了传统规则的限定。

此时的贝多芬生活十分拮据，而愈来愈糟的身体状况和悲剧性的耳聋几乎隔绝了他与外界的交流，他不得不远离人群，孤苦伶仃地生活着。为他侄子的教育权利所进行的斗争以及后来侄子的不争气使他心力交瘁，生存状态充满了忧虑和痛苦。因而晚期性格中内向的一面占据了主要，思考和倾听自己的心声成为贝多芬唯一的乐趣，这也使得他的精神日益向自身深入。听觉的丧失也给思维和音调体现之间的协调带来了困难，使得晚期的作品不可避免地具有特殊性、抽象性，甚至难于明白。但是以此认为贝多芬晚期作品的音响效果欠佳，也是错误的，不会再有更好的表达他构思的方法了，他就是想要那种音响效果，那样开放的位置，而这一切的根源是来自他内省的心理状态。

贝多芬晚年的内心世界是矛盾的。一方面，国家可怕的状况、黑暗的社会现实及经济的拮据和健康问题等诸多的不幸向贝多芬袭来，使他陷入深深的痛苦中。另一方面，法国大革命的精神和欧洲接踵而至的独立战争和民族解放运动，又给贝多芬带来新的希望，使他继续对“希望、自由和人性”作新的探索 and 追求。贝多芬领会了只有苦难，才会促使人去抗争，促使人去思考，才会体现人的意志和力量。“我要扼住命运的咽喉，它决不能使我完全屈服”。<sup>3</sup>因此，压抑、无奈的现实与贝多芬晚期越来越强烈感受到的美好理想之间形成异常的不协调，而他在现实生活中又难以找到支撑点，于是就更加倾向于抽象的哲学思维，从内心世界的意识形态去寻找和解决这些矛盾。

贝多芬性格由外向内的转变恰如其分的表现在他音乐风格的转变上。在早期和中期，贝多芬对英雄主义精神的理解和推崇，使他相对加大快板的篇幅和内涵，有意回避或用古典式典雅的气氛来陈述慢板乐章，塑造出了积极、运动的注意音乐形象。而晚期抒情性乐章得到异常的发挥，贝多芬将自己的内心世界在此表露无疑：痛苦、沉重的心情，异常不稳定的情绪，幻想性的冲动，令人神往的空间，最后达到的超凡脱俗的宁静和激动人心的真善美。

---

<sup>3</sup> 《扼住命运咽喉的人——介绍德国音乐家贝多芬》，蔡良玉著，人民音乐出版社，1983年10月第一版第7页。

## 第二节 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作特征

贝多芬的晚年，在他与疾病、贫困和社会上敌对势力斗争的同时，他的音乐创作仍然致力于完善和发展奏鸣曲式，并使它达到了极高境界。贝多芬晚期的五首奏鸣曲（作品 101 号、106 号、109 号、110 号、111 号），都代表了贝多芬在奏鸣曲创作中的最高境界。它那震撼人心的效果，深邃的音乐内涵，使得这五首作品明显有别于作曲家先前创作的二十七首钢琴奏鸣曲，因此倍受关注。这组钢琴奏鸣曲的价值还在于它们集中表现了贝多芬晚年创作的根本倾向，其作品广泛的容纳了复调和对位因素，富有深刻的哲理性并预示了浪漫派的许多“现代手法”。在这五首作品中，贝多芬运用的一些钢琴技巧对于现代演奏家来说都存在着困难，因此，要理解贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的音乐风格并实现较好的演奏，必定要首先解析它的创作特征。

### 一、曲式结构

#### （一）奏鸣曲式

贝多芬赋予了奏鸣曲式巨大的思想和情感容量，复杂的内涵要求扩展它的形式。贝多芬早期奏鸣曲尽管还带有海顿、莫扎特的痕迹和影响，但随着创作的成熟和人生经历的磨砺，晚年奏鸣曲的创作形式已完全地服从于他自身的非凡幻想中，他的奏鸣曲曲式摆脱了一切传统的规则，在结构上发生了下列变革，预示了某些浪漫主义风格。

##### 1、奏鸣曲乐章数量不等

贝多芬初期的钢琴奏鸣曲与其交响乐一样，由四个乐章构成，这引起了人们的注目。但在此之后，贝多芬将乐章缩小了，一般只用三个乐章或两个乐章构成奏鸣曲。晚期奏鸣曲中，两乐章、三乐章、四乐章的数目皆有，而且各乐章的顺序也不按照快—慢—快的法则成曲。包含两个乐章结构的有作品 109、111，三乐章的有作品 110，依旧是四个乐章的有作品 101、106，但乐章内部又有独特的处理，表明贝多芬不拘于传统的奏鸣曲结构框架，实行音乐形式服从音乐内容。

##### 2、奏鸣曲式的自由化

在这些晚期奏鸣曲中，乐章或段落间的界限比较模糊，各乐章间的联系更

加紧密，音乐素材相互融合或衔接呼应，乐章内部乐思和速度的变换也相当频繁，古典奏鸣曲式趋向更自由的浪漫主义风格。作品 101、109 可以被看作是紧缩、微型的奏鸣曲式：Op101 紧接在柔板（2/4 拍）之后的却是第一乐章主题的一句旋律（6/8 拍），成为一种魂牵梦绕的回响并由此直接过渡到末乐章；Op106 的柔板也出现第一乐章的主题。

### 3、改变主、属部之间的调性关系

传统奏鸣曲式的主副部的调性关系为“主—属”关系，而贝多芬却多次改变为“三度关系”，尤其表现在他的晚期奏鸣曲中，如作品 106 第一乐章（降 B—G），第三乐章（升 f—D），作品 111 第一乐章（c—A）等。“这种三度关系是古典主义区别于浪漫主义的典型特征。”<sup>4</sup>

### 4、篇幅的扩大

贝多芬在创作时对奏鸣曲结构中各乐章和各结构部位(呈示部、展开部、再现部等)的长度平衡作了认真的研究。具体来说就是，将展开部和终止部进行了充实和扩大，呈示部和再现部也是如此。例如“作品 106 第一乐章为 405 小节（2/2 拍），慢板乐章也极其庞大，第三乐章长达 187 小节（6/8 拍）。”<sup>5</sup>另外，扩展了每部分的容量，引子变得长大而重要，如作品 111 等，作品 106 第三乐章还出现了双主部奏鸣曲式。

## （二）变奏曲式

变奏曲式的运用是贝多芬晚期创作上的一个显著特点。在这五首奏鸣曲中，作品 109 的第三乐章以及 111 的第二乐章完全是以变奏曲的形式写成的，这种情况在贝多芬的早期和中期奏鸣曲创作中是不多见的。由于采用了变奏曲式，在贝多芬的晚期奏鸣曲中，对旋律以及和声进行内心冥想及精神探索的重要性已经远远大于调性冲突与和声强调等 18 世纪发展起来的“情感风格”。109 的末乐章是由优美的主题和自由的 6 个变奏曲形式构成的，主题由平稳的中速和低音区丰富的和声演绎出十分动人的音乐，每个变奏的速度和节拍都发生了改变，但在音乐上却仍然惊人的和谐与统一。“在作品 111 的第二乐章变奏曲中，五首变奏曲围绕着被称之为“小咏叹调”的主题，表现了贝多芬晚期作品中固有的沉思和富有哲理性的情绪。而作品 106 的第一乐章以呈示部主题的变奏与

<sup>4</sup> 《钢琴演奏之道》，赵晓生著，世界图书出版社，2003 年 3 月版第 192 页。

<sup>5</sup> 同 4，第 192 页。

扩充构成奏鸣曲式的再现部。”<sup>6</sup>

在贝多芬之前，奏鸣曲结构已形成了固定的模式，贝多芬的一生都在努力寻求形式与内容的最佳表达方式。在早期的创作中，贝多芬致力于形式与内容的完美统一，而晚期随着音乐内容的增加，音乐形式的运用更加灵活，奏鸣曲不再是固定的模式和规则，而成为传达音乐内容的语言之一。曲式构成上的创新，音乐篇幅的加长，内容丰富充实，拓宽了音乐表现之广度。

## 二、调性与和声

在贝多芬五首晚期钢琴奏鸣曲中，调性的运用总的说来是继承传统与发展创新两者结合并用，这种继承与创新的创作思路在当时起到了承前启后的作用，并由此奠定了贝多芬在音乐史中的特殊地位。

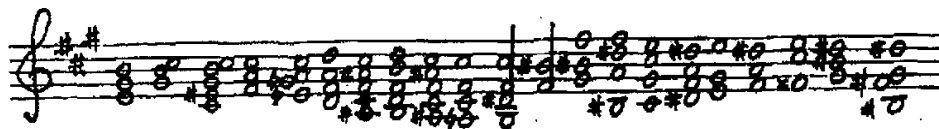
贝多芬早期的钢琴奏鸣曲在调性的运用方面，基本遵循古典时期惯用的以大小调为主，以功能性调性关系为主导的原则。即奏鸣曲式的主部、副部和展开部调性多建立在近关系功能调性体系中，即中心调的上方五度、下方五度和它们的关系调中。在贝多芬的中、后期作品中，调式与调性的运用已经超越了他的前辈，并在此基础上有了新的突破，即从功能性关系向色彩性关系的转变。尤其是他晚期的作品，奏鸣曲式色彩性强的调性关系在展开部中得到自由而大胆地运用。

从调性布局中我们可以看到，贝多芬后期的作品大胆地运用二、三度色彩性强的且偏离中心调比较远的关系转调。一方面强调色彩的丰富性，另一方加强调性中不稳定音级和调性和声中不协和因素，从而使音乐更加有张力，更富于戏剧性。他不但在作品中惯用色彩性强的调性关系，而且还自由地运用色彩性与功能性相结合的调性关系，为后来的浪漫派、后期浪漫派（民族乐派）和印象派作曲家在音乐创作中，对调性的开放性使用开辟了一条崭新的道路。例如作品 106 第一乐章的调性安排上，下属和三度关系( $\flat B$  大调——G 大调—— $\flat B$  大调—— $\flat G$  大调—— $\flat B$  大调)起着特别的作用，这已纳入了正在形成的浪漫派和声的轨道。

频繁的和声变换是贝多芬晚期奏鸣曲的另一特征。由于和声的扩大运用而出现大量的减七和弦、半音、拿波里和弦、等音变换等，和声的功能性开始削

<sup>6</sup> 《贝多芬晚年的“五大钢琴奏鸣曲”》，《艺苑》，1996 年第 4 期。

弱，趋向更浪漫主义的色彩性。例如作品 101 号，虽然这是首 A 大调的乐章，但它的呈示部从第一个和弦就建立在属和弦上，整个乐章充满了微妙的转调，似乎要避开主调的统治。以下是该乐章第 34 到 52 小节的和声框架，其中就进行了二十余次的和声转换，显示了晚年贝多芬在创作中愈发趋于内省（谱例 1）。



7

### 三、赋格

贝多芬晚期创作中，赋格运用之广，规模之大，在他一生中是前所未有的。贝多芬复活了巴洛克时期发展到极致的赋格，但与之又有明显不同。巴洛克时期的赋格是作为一种形式构成手段来创作的，而贝多芬奏鸣曲中的赋格则作为一种感情表现的手段。

作品 101 的第四乐章是用奏鸣曲式快板写成的复调性乐章，主部主题由双手卡农动机构成，经过双手反复后进入四声部进行，副部主题同样扩展到四声部，展开部中有独立的赋格曲构成，规模宏大。作品 106 的第一乐章展开是由卡农式赋格曲构成，而第四乐章则是一首带有即兴性前奏的伟大赋格。作品 109 第三乐章中的第五变奏是以赋格手法写成的。作品 110 中，第三乐章三声部的赋格主题通过扩大、浓缩，最后呼应全曲，在力度和气势上不断直冲顶点。在作品 111 中，虽然没有典型的赋格，但在第一乐章中也可以找到一些复调的影子。可以说，人们之所以认为这五首奏鸣曲难以驾驭，很大程度上是由于这些赋格。这些赋格曲由于具有大跳、颤音声部轮换等特点对演奏者构成较大的技术困难。

贝多芬晚期奏鸣曲中的赋格都是作品中的一个乐章或结构扩张部分的一个插部，它们对作品的整体结构都有不同的意义。例如在钢琴奏鸣曲 Op101、Op106、Op110 中，赋格都位于末乐章来总结全曲。因此，这几首赋格的程式都逐渐从严谨走向自由，以庞大的尾声来概括结束全曲，并且赋格结构被不同

<sup>7</sup> 《贝多芬晚年的“五大钢琴奏鸣曲”》，《艺苑》，彭鹏，1996 年第 4 期。

程度地扩增。

贝多芬并没有使用复杂的格式化复调技法，作品中的对位始终自由而充满个性，模仿是他用得最多的手法，并且模仿与贝多芬的个人化写法比如动机展开、重复等等紧密结合。从对位技法的娴熟和在作品中自由切换等等来看，几乎可以说，复调写作对于贝多芬是一种在个性化的创作积累中自发形成的写作思维。此外，由于作曲家多年来在和声、调性方面的不断突破，在后期的复调写作中出现了大量的不协和和无解决、短暂的调性叠置及打破节拍率动的对位现象，这说明作曲家在挑战传统对位条规的同时，也体现出对复调技法的创造性使用是随着时代、风格的变迁及人耳的适应能力而逐渐演变的。

## 四、旋律

古典主义的旋律特征在海顿的作品中，主要体现为以普通三和弦和大三和弦的分解为旋律的素材和动机。而莫扎特的旋律清彻透明，原因是他在运用普通分解和弦做动机的同时，总是在一个八度内进行旋律的装饰和转换，而这种旋律结构模式在贝多芬的奏鸣曲中也常常见到。此外，贝多芬在此基础上还有所创新。他不但喜欢把毗连音之间的往返作旋律的基础音型，而且还创造了他有名的“宣叙式动机”做作品的主题（例如作品 101 的第三乐章）。与此同时，贝多芬在旋律的对称性、收拢性和开放性方面也显得比较自由，直至后期的旋律完全从各种束缚中解放出来。

有种说法认为，贝多芬不擅长写优美的旋律，然而实际上贝多芬早在波恩时期就创作出许多旋律优美的歌曲。他非常重视谱写庄严、圣咏般的慢板乐章，这些特点在他的晚期奏鸣曲中得到深化和精练。因此，晚期奏鸣曲旋律的形式和音乐的形象表现出一种简洁、朴实、无技巧修饰的音乐效果，以构成一种更直接、亲切的音乐语言和沟通方式。同时，贝多芬晚期作品用器乐模仿表现歌剧中的宣叙和咏叹调，丰富声乐因素，表现内心的苦楚，最终达到宏伟、博爱的境界。例如作品 101 的第三乐章采用宣叙调写法、110 的慢板片段等，都体现出贝多芬更为直接的表达方式，预示了浪漫主义时期器乐声乐性写法的一些特点。例如作品 110 的慢板乐段即是用器乐模仿表现歌剧中的宣叙和咏叹调（谱例 2）。

谱例 2



**Adagio ma non troppo**

*una corda*

① **Recitativo più adagio** **Andante**

*cresc.*

② **Adagio** *ritar - dando cantabile*

*tutte le corde* *dimin.* *una corda*

*sempre tenuto*

③ **Meno udagio** **Adagio** **Adagio ma non troppo**

*cresc.* *len.* *dim. smorsando* *p tutte le corde*

晚期奏鸣曲中大段长颤音的出现，更是使旋律达到一种出神入化的境地，颤音上出现的高音旋律给人一种超脱尘世的感觉。例如作品 106 第四乐章 369-380 小节中就有大段的冗长而难以演奏的长颤音，增添了一种浪漫主义气息（谱例 3）。

谱例 3

269

272

273

276

280

284

*ff* *sf* *p* *pp*

*Poco adagio* *Tempo I*

ri-tar

dan-do

*crusc.*

*pp* *pp*

*ped.* \*

由此可见，贝多芬在旋律创新方面已超越了同时代的作曲家。他继承了维也纳古典大师海顿、莫扎特以普通三和弦和三和弦分解为特征的旋律创作手法，同时发展和创造了他具有个性化风格特征的旋律创作模式；他从旋律最初仅以简单的线条表现朴素的形象，进而发展到旋律以表现作曲家个人情感意向和某一种思想内容的质的转变，这正是贝多芬被称为古典时期最伟大的旋律大师的原因所在。

## 第三章 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲演奏诠释

贝多芬新颖、高难度演奏技术的出现，给音乐注入了活力，增强了音乐的紧张感和迫力感。下文将对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的演奏特色作一些具体的分析和研究，包括弹奏速度、力度、旋律、装饰音、踏板等方面的特殊表现和处理。

### 第一节 弹奏速度

音乐的表情自巴洛克时代以来一般习惯上用意大利语表示，例如，Allegro（快板）原来意大利语的意思是“开朗、愉快”的表现记号。但贝多芬时代这种意义已经逐渐丧失，只是表示速度，而且，贝多芬认为用意大利语表示速度也很暧昧。因此，1817年后，贝多芬发明了新的速度器(Metronom)表示速度，但意大利语标示速度依然并用。自作品 81 开始，贝多芬使用了德语表示速度，在晚期五首奏鸣曲中，贝多芬兼用意大利文和德文表示速度记号和表情用语，此举在当时产生了巨大的轰动。

速度基本上是通过节拍来表现的，但是，贝多芬时代用拍子表示速度的机能已经淡化了，拍子既用于表示速度更用于表示音乐表情的方式开始出现。特别在晚期奏鸣曲中，贝多芬音乐通过节拍表现出更细腻、更微妙的表情。

贝多芬对速度表现非常专注，特别是贝多芬将速度、气氛和性格等表情语言复合使用的场合很多。在贝多芬看来，原来的“Adagio”（柔板）已经不够用了，因此，他加入了“con affetto”（深情地）的术语。原来“Adagio”只表示速度，随着贝多芬注入了“深情地”而使惯用的原有意思发生改变。由此可见，贝多芬对加强速度和表情语言相结合的要求是非常强烈的。

贝多芬晚期奏鸣曲中不仅在乐章开始前的标记比巴洛克时期单一的标记稍有变化和丰富，而且在乐章结构内部的速度变化也比前时期的速度标记要更有柔韧性和戏剧性。他对“同一曲不同速度”方法的倾向性很强，并且对速度的表示更详细，用语种类更多。例如作品 106 的第二、四乐章，109 的第一、二乐章。

贝多芬奏鸣曲的速度差异比较大，仅有晚期奏鸣曲作品 106 标明了节拍机速度记号，其他作品由于版本不同而有很大差异。

演奏贝多芬奏鸣曲，采用何种速度是关系到它的风格的特征的头等重要问题。演奏贝多芬晚期奏鸣曲在整体上仍然要遵循古典主义原则，要贯穿相同的、稳定的、匀称的速度，不能忽快忽慢，不要渐强时快，渐弱时慢，充分保持统一的速度。同时，在上述细节范围内，可十分小心的运用渐快、渐慢、延长、自由等节奏修饰手段。例如作品 101 第三乐章第 20 小节的华彩乐段，节奏的处理就比较自由（谱例 4）；还有作品 110 第三乐章第 4—7 小节是宣叙调写法，是个完全自由节奏的吟诵。

谱例 4



## 第二节 力度分析

贝多芬的力度标记不但数量多，而且幅度也大得多，强弱反差特别大。他从一开始就喜欢极端化的力度标记。

由于贝多芬的音乐一般给人们的印象是“强健有力”，所以很多人认为他是强音响(f 或 ff)作曲家。实际上，贝多芬很喜欢弱音(p 或 pp)。笔者将其晚期五首钢琴奏鸣曲的开始和结尾处的强弱音作一个比较，即可看出弱音在贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的地位：

	101	106	109	110	111
开始处	p	ff	p	p	f
终止处	ff	ff	pp	ff	pp

贝多芬奏鸣曲全曲终了时的强音确实很多，但弱音的比例也比前辈作曲家增强了。同时，从表格中也看到，贝多芬音乐的强弱变化幅度非常广泛，强弱反差也特别大。作品 106 中，贝多芬写上了两个“ppp”：第一乐章结尾处，他写了“ppp”与“ff”的强烈对比；第三乐章结束的最后—个分解和弦，也标上了“ppp”。尽管耳朵听不见，贝多芬对力度对比的要求又扩展到新的层次。因此在演奏时要充分注意贝多芬的力度范围，即在“ppp”与“f”之间。

在一般情况下，乐曲的高潮通常由弱音逐渐递增以致到达强音的顶点来表现，贝多芬也时常采用这种表现方法。同时贝多芬还发展了独具个性的高潮处理方法，即采用逐渐加强(crescendo)到达顶点时又突然减弱(p或pp)来增强音乐的紧张感。尽管这一方法并不是由贝多芬开创，但他却巧妙的发展变化了这一传统的高潮表现方式，进一步加强了音乐的紧张感。例如作品101第一乐章的19-24小节(谱例5)。

谱例 5

另外，贝多芬对渐强(crescendo)和渐弱(decrescendo)的使用比以前作曲家更长，而且喜欢在这些标记后面加上点线(---)来标识具有渐近性的表情变化界限。例如作品101一乐章的第46-49小节(谱例6)。

谱例 6

总之，贝多芬的晚期奏鸣曲擅长使用的极端手法有很多，例如极端力度标记：sf(突强)、sfp(突强后突弱)、cresc—sub. p(渐强后突弱)、ff—pp(强后突弱)、pp—ff(弱后突强)、ff—pp(强弱尖锐对比)、极快的大幅度渐强与渐弱等等。在这些晚期的奏鸣曲中，ff与sf的应用越来越频繁，即使按自然节拍规律处于弱拍或弱位的地方，也经常突然加强，频繁使用突强突弱的例子非常多。贝多芬有意识地频繁使用这些记号，目的是将微妙的音乐感受细腻地表现出来。即使在演奏贝多芬晚期奏鸣曲最宏伟的乐章时，也要有所保留，

不能把贝多芬弹成李斯特。

### 第三节 旋律的处理

有种说法认为，贝多芬不擅长写优美的旋律，然而实际上贝多芬早在波恩时期就创作出许多旋律优美的歌曲。贝多芬早期和中期由砖块组成的旋律线条在晚期也开始让位给流动的、难以划分的、不“间断”的旋律线，它们力图表现延伸的、互变的感情发展色彩。同时，他非常重视谱写庄严、圣咏般的慢板乐章，这些特点在他的晚期奏鸣曲中得到深化和精练。因此，晚期奏鸣曲旋律的形式和音乐的形象表现出一种简洁、朴实、无技巧修饰的音乐效果，以构成一种更直接、亲切的音乐语言和沟通方式。贝多芬的晚期作品还注重用器乐模仿表现歌剧中的宣叙和咏叹调，例如作品 101 的第三乐章采用宣叙调写法、110 的慢板片段等，都体现出贝多芬更为直接的表达方式，预示了浪漫主义时期器乐声乐性写法的一些特点。

贝多芬总是为了新的表现方法来要求钢琴的制作，谋求扩大音乐表现。贝多芬曾对钢琴家兼钢琴制作者斯多拉伊赫提出过要求，希望他制作的钢琴不要像竖琴那样，缺乏音与音之间的连贯性，要制作出能象歌唱一样演奏的钢琴。这就说明了贝多芬的钢琴演奏要具有歌唱式的特征，在这一点上浪漫派音乐家们均受到贝多芬的恩惠，因为没有贝多芬的这一发展，就没有肖邦和李斯特如歌一般的旋律。

#### 一、单音旋律的歌唱式演奏

贝多芬幼年师从于尼菲，用 C·P·E·巴赫的教材学习古典钢琴，奠定了其钢琴音乐具有“歌唱性”的基础。但是，单音旋律“歌唱性”基本上同海顿、莫扎特的作品一样，即，乐曲的声乐性和钢琴的演奏法相适应，从而带有一种特有的滑音唱法（*portamento*）。贝多芬还采用了一种当时钢琴不能表现的特殊奏法，即一个弱音由弱至强再渐弱（< >）。例如作品 110 第三乐章的第 5 小节（谱例 7）。

谱例 7



“这种奏法在现代钢琴上演奏也比较困难，右手演奏有连线的后一音符应反复按键，但不能太强。”<sup>8</sup>

## 二、和声旋律的歌唱式演奏

贝多芬常用“歌唱性”的表现方法，乐曲时常在钢琴上以和声旋律式如歌地连贯奏出。莫扎特所使用的和声旋律通常是三度或六度进行，采用钢琴模仿声乐或管乐，而贝多芬采用的和声旋律有的时候如合唱一样有四部或五部和声。既有使用六和弦和四六和弦也有使用其它和弦的进行的歌唱式演奏。贝多芬有时用单手演奏，有时两只手同时演奏多种和声音响，甚至同时演奏八个音的和声音响。例如作品 106 第三乐章（谱例 8）。

谱例 8



“有人说贝多芬可以‘用钢琴演奏管弦乐规模的音乐’，但这并不是从贝多芬开始的，莫扎特也用过这种演奏方法。而贝多芬用钢琴演奏出类似管弦乐队的音响效果，则是将莫扎特的表现方法扩大化了。”<sup>9</sup>

## 三、复调化的旋律演奏

我们在贝多芬的晚期奏鸣曲中经常可以遇到一种（一般在巴赫的乐曲里常

<sup>8</sup> 《贝多芬及其独创性研究》，[日]龙本裕造著，赵斌译，世界知识出版社 1998 年 3 月第一版，第 49 页。

<sup>9</sup> 同上，第 51 页。

有的)陈述法,连绵不断的(十六分音符、八分音符等)不在一个声部里进行,而是由两个或两个以上声部交替进行。不仅如此,赋格在他晚期奏鸣曲中的运用也是比较广泛的。例如作品 101 的第四乐章就是用奏鸣曲式快板写成的复调性乐章,主部主题由双手卡农动机构成,经过双手反复后进入四声部进行,副部主题同样扩展到四声部,展开部中有独立的赋格曲构成,规模宏大。虽然同样是复调性乐章,但贝多芬却与巴赫风格不同,巴赫只是把旋律的复调化作为形式创作的手段,而贝多芬则真正把复调性旋律作为一种情感表现的手段。复调化旋律的演奏关键在于分清声部,主题、副题以及对题等等。每当又一次主题进来时,要给一个提示,但无须弹得过强,这样会破坏进行感,声部之间的交替一定要连绵不绝,这就需要很好的触键技巧。

## 四、弹性速度的演奏法

弹性速度演奏法,即随意的比较自由的演奏方法。这种演奏法有“提前演奏”(Advance)和“迟到演奏”(Delay)两种表现方式。前者比正常速度稍提前,后者则正相反,比正常速度稍迟些演奏。

富有歌唱性的钢琴音乐,是贝多芬发展的音乐表现方法之一。他巧妙的运用了渐慢、延长等符号,并赋予了这些符号以新的内容。

晚期奏鸣曲中大段长颤音的出现,更是使旋律达到一种出神入化的境地。例如作品 106 中就有大段的冗长而难以演奏的长颤音,更增添了一种浪漫主义气息,这在后面装饰音章节里有专门论述。

在贝多芬的晚期作品里,华彩音型很少作为简单的和声背景,它们在大多数曲情况下具有“旋律”音型的性质,并且包含有主题因素。

## 第四节 装饰音的弹奏

装饰音弹奏的好坏在贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中具有举足轻重的作用。

### 一、颤音 (tr)

贝多芬晚期奏鸣曲中,颤音的运用非常广泛。例如作品 101 第二乐章的第 16—18 小节(单手颤音),第四乐章的第 177 小节(双手颤音)。

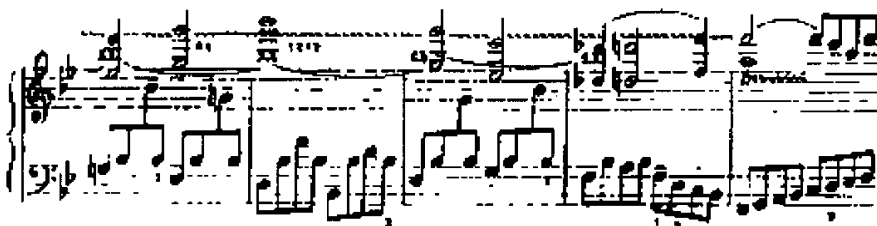


## 二、长颤音 (tr---)

晚期奏鸣曲中大段长颤音的出现，使旋律达到一种出神入化的境地。在作品 109 第三乐章第 158—187 小节，颤音由六连音变为八连音再进一步发展为尽可能快的自由节奏颤音，显示出越来越快的趋向。在作品 106 中也有大段的冗长而难以演奏的长颤音，显示了一种浪漫主义气息。

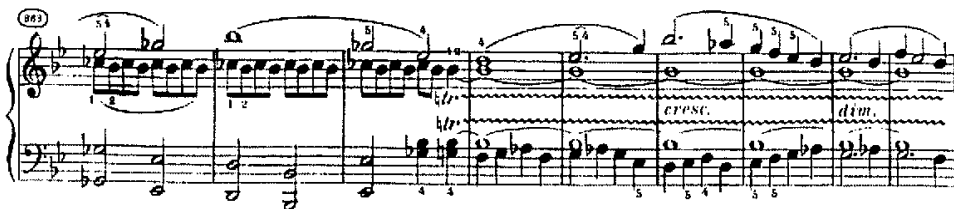
在作品 106 第一乐章中出现的大段的长颤音，如第 106-111 小节，338-343 小节，这里的装饰音只是代表一种进行，并不是延续旋律。这里存在一个技巧的问题，难度比较大，例如第 339-343 小节（谱例 9），双手颤音和旋律同时进行，装饰音处于中声部，旋律在高声部进行，因此在演奏时，装饰音要非常轻巧，更多的运用指尖，而高声部旋律进行多用 4、5 指交替，触键要更深一点，使旋律更加连贯。大段的长颤音必然有一个力度变化，逐渐推进，音乐才有必要的紧张度。

谱例 9



这同样适用于双手同时进行的长颤音（第 365-371 小节），7 小节的长颤音处于中声部，必然突出高低两个外声部的旋律音，手指具备相当的独立性，不能弹得混淆。（谱例 10）

谱例 10



长颤音在第四乐章的三重赋格部分更是运用得出神入化，这里我们必须把握的一个原则，即装饰音仅表示一种进行，它对旋律进行没有影响。同时具备坚实的技术功底是演奏好这些装饰音的必要条件。

### 三、回音

①在快速乐章中长音符末尾的回音，应尽量事后演奏。②在节拍最后一个16分音符或32分音符上的回音，也应当尽可能晚演奏。③在慢乐章中的回音，不应遵循“尽可能晚”的原则，而应适度地放宽。④回音节奏有多种变体，如平均地放宽最后两音；或将最后两音奏成附点节奏；或整个回音被平均地放宽等等。

### 四、倚音

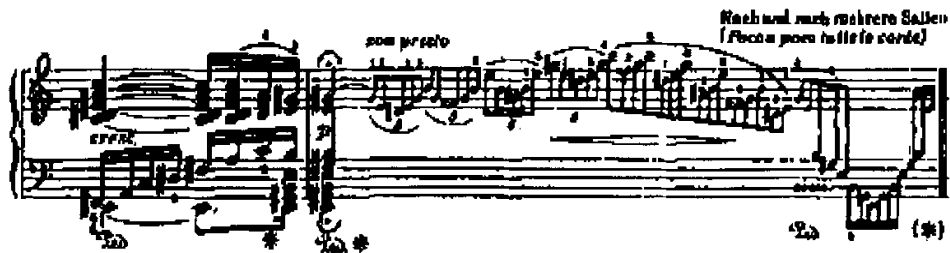
倚音分长倚音、短倚音，不带斜线尾巴的长倚音奏主要音符时值的一半，或按倚音符尾的实际时值演奏，包含在主要音符时值内；带斜线尾巴的短倚音则尽可能快地滑向主要音符。凡带和弦的倚音必须与和弦音同时演奏，时值与主要音符均等。

## 第五节 踏板的运用

贝多芬的钢琴曲则比较细致地记入了踏板符号，由此证明贝多芬使用了当时的钢琴家们不习惯的踏板钢琴，根据自己的所追求的音响效果进行演奏。贝多芬在使用钢琴踏板时，总是有意识地把钢琴含糊的音响效果与不谐和的音响效果有机地结合到一起，并把他从小就喜爱的管风琴和乐队的音响效果，创造性地移植到了钢琴的演奏上。贝多芬在钢琴右踏板的使用上进行了很多的实践。贝多芬把管弦乐队中的定音鼓、低音大提琴的持续音以及圆号中音区有活力的演奏效果植到了钢琴右踏板的使用上，另外，贝多芬对于钢琴左踏板（弱音踏板）的使用，同样进行了大量的对比研究，并把它运用到实际的创作和演奏中，在以后的浪漫派作曲家、演奏家中得到了广泛的使用和发展。

但是，当时的踏板和现在的踏板不同，例如 *sordini*（弱音）并不是现代的左踏板使用方法，而是一种用膝盖操作，能带来弱音效果的装置。还有，贝多芬晚年的钢琴奏鸣曲作品 101 记入的 *una corda*（单弦），或 *tutte le corde*（全部的弦）（谱例 11）的记号也不是现在的左踏板的意思，而是分别表示启动装置，使之演奏单弦音、双弦音及全弦音。

谱例 11



贝多芬作品中的踏板比较复杂。贝多芬是从作品 26（1800 年创作）起第一次亲自标明踏板记号，包括延音踏板与弱音踏板。晚期奏鸣曲则全部标明了踏板记号。显然，从贝多芬开始就出现了踏板的多种用法，并产生了不同的音响效果。

## 一、追求泛音和余音的音响效果

自贝多芬开发“和声音响”后，浪漫派的作曲家们就继承并发展了这种音乐的表现手法。下面把它分为三点进行说明：

### （一）踏板持续踩踏，以追求一种极弱(pp)的特殊氛围

#### 1、余音渐逝的效果

弱音(pp)是贝多芬最早开发的具有独创性的音乐表现法之一，它有很好的表现效果。例如作品 110 第二乐章的结束处，余音很长，形成一种仿佛把人们带到静寂的远方并慢慢地消失的意境，此处就使用了持续踩踏板的余音表现手法（谱例 12）。

谱例 12

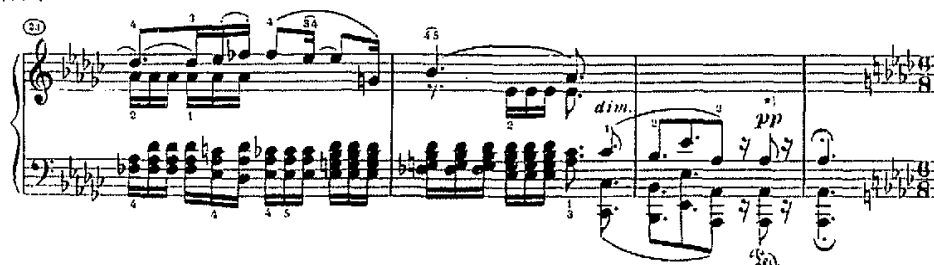


#### 2、云雾缭绕的气氛

同样是弱音效果(pp)，贝多芬开发了与上述表现不相同的效果。例如作品 110 第三乐章第 25—26 小节可以看成是一种云雾缭绕的表现方式，要特别注意

踏板，为了体现出休止符，踏板不能完全踩下去，而只能踩一半。（谱例 13）

谱例 13



The image shows a musical score for Example 13, consisting of a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piano staff features several measures with slurs and fingerings (1-4). Dynamics include *ff*, *dim.*, and *pp*. The bass staff has dense chordal textures with fingerings (1-5) and a *rit.* marking. A fermata is placed over a note in the final measure of the bass staff.

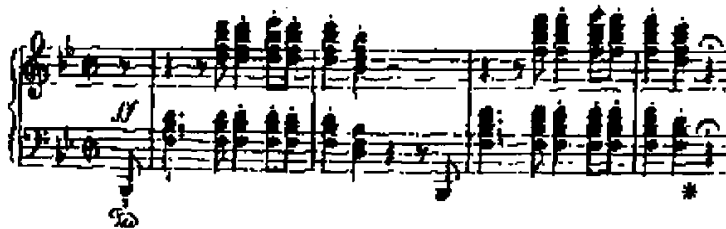
## （二）强奏(*f* 或者 *ff*)及泛音活用的表现方法

贝多芬的奏鸣曲有着强烈的力度对比，他常常在“*ff*”或“*f*”时标明使用延音踏板，在“*pp*”或“*p*”时标明不用踏板，就是典型的运用踏板加强力度对比的手法。

### 1、音块效果的开发

通过使用踏板，演奏产生了一种具有凝聚力的音块效果，例如作品 106 第一乐章的开始部分就可以看到这种表现法。（谱例 14）

谱例 14

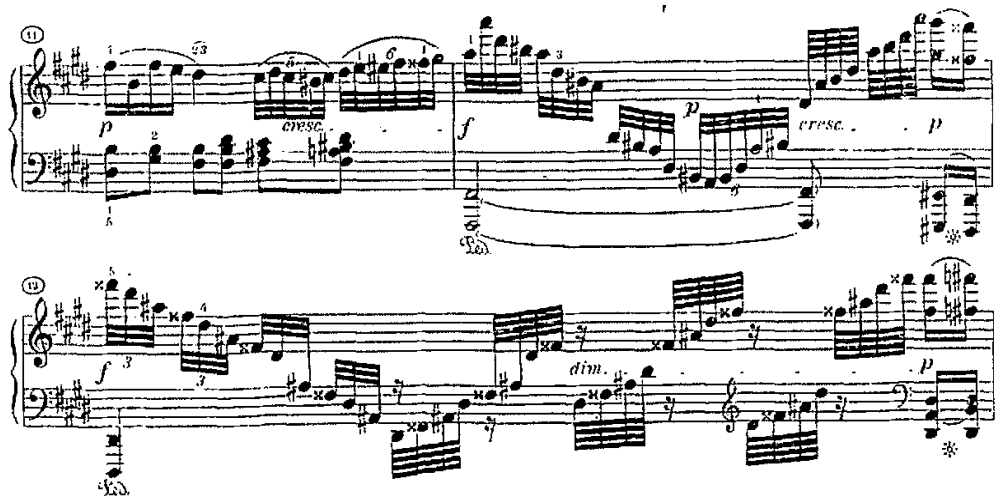


The image shows a musical score for Example 14, consisting of a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piano staff features dense chordal textures with fingerings (1-4). The bass staff has a steady bass line with fingerings (1-5). A fermata is placed over a note in the final measure of the bass staff.

### 2、喻响的泛音效果

使低音在踏板的持续鸣响中产生泛音效果，这种泛音效果贝多芬使用得最多，例如作品 109 第一乐章的第 12-13 小节。（谱例 15）

谱例 15



### (三) 追求其它特殊音响效果的实例

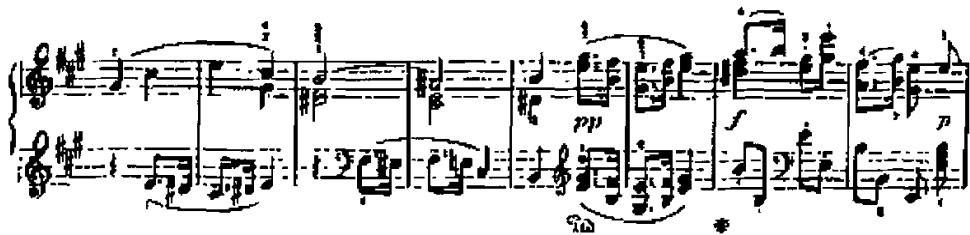
#### 1、震音的效果

贝多芬与当时维也纳一流的钢琴家斯泰伯特(Steibert)竞演时,也许从斯泰伯特那里学到了震音表现方法,或者从弦乐器中得到了启发,利用钢琴踏板营造出震音效果。

#### 2、模仿圆号的五度效果

例如作品 101 第三乐章的第 272—273 小节可以找到(谱例 16)。

谱例 16



### 二、强调重音的踏板效果

在强调重音时,踏板和特强(sf)力度同时运用。例如作品 110 第二乐章第 40-41 小节(强),42-47 小节(弱),48 小节(强),都是在强时用踏板,弱时不用踏板,加强力度的对比(谱例 17)。此外,踏板不仅在强调重音上使用,有时为延长强音也使用踏板。

### 谱例 17

Musical score for Example 17, measures 294-300. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a long slur over measures 294-300. The left hand has a long slur over measures 294-300. The score includes dynamic markings: *ritar*, *dan do*, *ff*, *a tempo*, *sf*, and *sf*. There are also fingering numbers (1-5) and a repeat sign with first and second endings.

298

Musical score for Example 18, measures 298-304. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a long slur over measures 298-304. The left hand has a long slur over measures 298-304. The score includes dynamic markings: *p* and *ff sf*. There are also fingering numbers (1-5) and a repeat sign.

### 三、连接旋律的踏板效果

运用踏板有助于演奏连音，增强乐句连贯，贝多芬不喜欢“非连音”，因此，除运用手指外，还需要运用踏板来增强音的延续。例如作品 106 第二乐章的第 47—80 小节，贝多芬连续写了 7 个长踏板来保持旋律线条的连贯（谱例 18）。

谱例 18

The image shows a page of musical notation for a piano piece, numbered 241. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like "sempllice", "cresc.", "p", "dim.", and "pp". There are also some asterisks and circled numbers scattered throughout the score.

这在贝多芬时期缺乏共鸣的钢琴上是可以理解的，但在现代钢琴上把低音  $B^1$  与  $F^1$  保持一个踏板，可能引起相当的混浊。贝多芬在写这些作品时已经完全失聪，他只能从头脑中“听”到它们，而感受不到实际的音响。因此，我们在按照贝多芬指示的踏板演奏时，听觉的精细和指触的敏锐具有决定性的意义。

## 四、力度变化的踏板效果

贝多芬运用踏板来保持逐渐的渐强渐弱。例如作品 110 第三乐章引入宣叙调的第 4—6 小节，贝多芬在上行分解和弦琶音与高音  $a^3$  的重复音宣叙调性的渐强与渐弱时，都标注了长踏板，由此才能达到应有的效果（谱例 2）。

作品 110 第三乐章的第 110—115 小节，贝多芬连续在降 A 大调属七和弦和 G 小三和弦上连续两次使用长踏板，第一次为 *ff* 后紧接着渐弱，第二次是由 *p* 渐强再渐弱。（谱例 19）演奏者用现代钢琴演奏，过分强有力的强奏余音可能淹没随后的渐弱，因而要在音量上加以必要的控制。

谱例 19

The image shows two systems of musical notation for Example 19. The first system, starting at measure 110, features a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including *ff*, *p*, *cresc.*, *f*, and *ff dim.*. The bass staff provides harmonic support with chords and a steady bass line. A long pedal line is indicated by a horizontal line with a wavy end. The second system, starting at measure 111, is marked "L'istesso tempo di Arioso" and includes the instruction "Pianissimo forzando". It continues with similar melodic and harmonic textures, ending with a *ff* dynamic and a *dim.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

## 五、为连接乐章的踏板

作品 109 第一、二乐章之间，标明了用延音踏板保持前乐章最后一个和弦，然后紧接进入第二乐章，使乐章之间的界限更加模糊（谱例 20）。

谱例 20





此外要特别注意贝多芬的弱音踏板，贝多芬亲自注明使用“弱音踏板”(una corda, 意指一根弦)记号的只有晚期的4首奏鸣曲，即作品101、106、109、110。这些地方必须按要求演奏。

踏板能制造出不同的音响效果，因此踏板运用的好坏直接关系到演奏的质量。贝多芬较多的使用踏板，然而不是滥用。车尔尼曾说他老师弹奏乐曲时，经常比乐谱上的标注的更加频繁地踩踏板。在贝多芬的头脑中存在着交响乐队的音响效果，所以他能够在钢琴音乐创作中很好地运用这一思想。

贝多芬在写这些晚期作品时已经完全失聪，他只能从头脑中“听”到它们，而感受不到实际的音响。因此，我们在按照贝多芬指示的踏板演奏时，听觉的精细和指触的敏锐具有决定性的意义。只看乐谱还不能完全透彻地了解贝多芬的习惯，不仅要在贝多芬标明踏板的地方严格按照要求演奏，而且在他未标明踏板的地方也要适当的使用踏板。总之，如何使用踏板，需要根据钢琴本身，演奏厅的共鸣效果以及个人演奏时的状况随时调整，耳朵此时也是最好的指挥官。

## 第六节 晚期奏鸣曲音响资料版本研究

据估算，截止目前，已有近150位钢琴家录制过贝多芬的钢琴奏鸣曲，有超过20种全集录音的唱片问世，由此可见，贝多芬钢琴奏鸣曲唱片的选择余地相当大。在此，笔者仅介绍目前收集的值得推荐晚期奏鸣曲版本。

历史上第一套贝多芬钢琴奏鸣曲唱片是施那贝尔于上世纪30年代在EMI公司录制的。这套全集尽管音效不佳，但至今仍畅销不衰，原因就在于施那贝

尔严谨而充满灵感的演奏。晚期作品给笔者留下印象最深的是 OP.109。光是那妩媚的音色，就足以令人陶醉了。施那贝尔是用相对严谨的手法以浪漫的精神处理这些奏鸣曲。应该说这套全集的精华在中晚期奏鸣曲上。

吉利尔斯版本的贝多芬晚期奏鸣曲那种斩钉截铁的特质很适合贝多芬，但他又有一种惊人的柔软，这是其它钢琴家难以望其项背的，而且他的力道总是源源不绝。至于技巧方面，他的节奏精确得可怕，构架匀称。1972 年至 1974 年的类比录音，坚实、爽朗且焦点集中。这位俄罗斯钢琴家 1985 年的数位录音更佳，音质只有一点点尖锐，晚期奏鸣曲尤其令人印象深刻。从 Op. 109 一开头，聆听者就可以察觉出与众不同的特点。总之，他深邃、合乎人性、音调优美的演奏，无人能与之媲美。

波里尼演奏的晚期奏鸣曲，热情激昂与严峻无情兼而有之，展现出确实掌握结构的诠释风格。他并没有将乐曲发挥到极限，若考虑贝多芬创作时欲彰显的效果，那么这一点可以说是波里尼的缺点。尽管如此，波里尼在 Op. 111 终乐章的表现，仍令人深受感动，虽未表现出伟大的告别意味，但却呈现了贝多芬超越歌曲的形式，翱翔天际的景象。1975—1977 年的录音，钢琴的琴弦似乎延长了约六英寸，产生响亮、气势澎湃的音响。

肯普夫是一位绅士派、哲学家的贝多芬，也是充满感情的贝多芬。肯普夫的演奏表面上不动声色，也不追求强烈戏剧性对比。但他演奏出的旋律质朴而真诚，对作品结构和织体的把握无可挑剔。在音乐风格上，他的贝多芬少了一些冲动和爆烈，突出的是温暖和哲思，严谨而不刻板，抒情而不造作。在技术表现上肯普夫这个版本不算惊人，但也非常准确踏实，整套录音每一首都演奏的十分认真完整。

阿劳录制的贝多芬钢琴作品全集是 20 世纪最具实力的钢琴家最具代表性的录音。他的演奏每一次触键都心里有数，对音色控制的天衣无缝，没有一个粗糙或单薄的发音，没有一个生硬或不当的分句，每一个音后面都有一个通向想象空间的隧道，让人的感官得到抚慰，理性获得求索的方向。他对作品架构的构建雄健而厚实，速度偏慢但并不拖沓，技术表现更是无可挑剔。

伴随着现代技法中的运用，许多新的演奏技巧应运而生，但万变不离其宗，所有的演奏技巧无不是为表现乐曲的需要服务的。深入地思考作品的本质和所要表达的内容，是通向成熟演奏阶段的重中之重。这不再是单纯的演奏技术问题，是对挖掘作品的风格，深层理解其内在的情感抒发和深刻寓意的进一步要求。

## 结 语

贝多芬的晚年，在他与疾病、贫困和社会上敌对势力搏斗的同时，他的音乐创作仍始终致力与完善和发展奏鸣曲式，并最终使它达到极高的境界。贝多芬的最后五首奏鸣曲：作品 101 号、106 号、109 号、110 号、111 号正是作于第三创作时期，它们的某种创作倾向的同一性和庞大性而被人们称之为作曲家晚年的“五大奏鸣曲”。它们那震撼人心的效果，深邃的音乐内涵，使得这五首作品明显有别于作曲家先前创作的其他二十七首钢琴奏鸣曲，因此受到历代批评家与演奏家的关注。贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的价值还在于它们集中表现了贝多芬晚年创作的根本倾向——作品趋于深刻和哲理性，广泛容纳了复调和对位，以及预示了浪漫派的许多现代手法。贝多芬所运用的一些钢琴演奏技巧对于现代演奏家来说都是难以达到的，因此也受到人们的争论。

本文主要通过叙述钢琴奏鸣曲的发展历程，贝多芬钢琴奏鸣曲的发展阶段，晚年钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏分析来告诫学生们，不要去责难贝多芬为何写出如此晦涩而技巧艰深的乐曲，真正的困难其实是洞察、容纳、理解与忍耐方面的困难。确实贝多芬这五首奏鸣曲由于它们的内涵和演奏它们所需要的技巧使人望而生畏，毕竟它们不是为孩童而写作的音乐，但只要愿意亲手去触摸它们，必将会得到丰厚的回报。

## 参考文献

### 专著类:

- 1、《西方音乐通史》，上海音乐出版社 2001 年 5 月第一版，于润洋主编。
- 2、《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社 2003 年 2 月第一版，周薇著。
- 3、《试析贝多芬钢琴奏鸣曲》，上海音乐出版社 1989 年 6 月第一版，[苏]克里姆辽夫著，丁逢辰译。
- 4、《贝多芬》，人民音乐出版社，1990 年 10 月第一版，菲里克斯·胡赫著，孙则明译。
- 5、《贝多芬传》，广西师大出版社，2001 年 6 月第一版，大卫·温·琼斯著，秦里彦译。
- 6、《贝多芬钢琴奏鸣曲》，花山文艺出版社，1999 年 4 月第一版，Denis Matthews 著，杨孝敏译。
- 7、《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，1994 年 9 月第一版，郑兴三编著。
- 8、《贝多芬传》，人民音乐出版社，1985 年 4 月第四次印刷，[法]罗曼·罗兰著，傅雷译。
- 9、《扼住命运咽喉的人——介绍德国音乐家贝多芬》，人民音乐出版社，1987 年 8 月第三次印刷。
- 10、《贝多芬 32 首奏鸣曲注释》，世界图书出版公司，2000 年 9 月出版，[苏]阿·鲍·戈登威捷尔著，刁蓓华译。
- 11、《音乐百科词典》，人民音乐出版社，1998 年 10 月北京第一版
- 12、《音乐圣经》（上卷）（Music Bible），华夏出版社，1999 年 1 月北京第一版
- 13、《贝多芬论》（译文集），人民音乐出版社，1991 年 3 月第一版，陈洪、李季芳、严宝瑜等译。
- 14、《贝多芬之魂》，上海音乐出版社，1997 年 12 月第一版，赵鑫珊著。
- 15、《不朽的音乐大师贝多芬》，商务印书社，1982 年 4 月第一版，张弓著。
- 16、《欧洲音乐文化史论稿》，福建人民出版社，2001 年 8 月第一版，叶松荣著。
- 17、《中外音乐欣赏教程》，文化艺术出版社，1994 年 4 月第一版，叶松荣著。

- 18、《西方音乐史略》，人民音乐出版社，1988年12月北京第一版，李应华著。
- 19、《西方音乐史》，人民音乐出版社，2002. 3，（法）保·郎多米尔著。
- 20、《古典作曲家排行榜》，海南出版社，1998. 9，（美）菲尔·G·古尔丁著，  
    雯边译。

期刊类：

- 1、李康燕《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲初探》，《美与时代》2005年第1期。
- 2、朱智《论分析贝多芬钢琴奏鸣曲》，《音乐天地》2004年第8期。
- 3、朱雅芬《贝多芬的钢琴奏鸣曲》（上、中、下），《钢琴艺术》2002年第10—12期。
- 4、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（哲学社会科学版）》1998年第3期。
- 5、侯康为 王永振《交响-西安音乐学院学报》，《交响-西安音乐学院学报》1998年第2期。
- 6、高宗仁《贝多芬晚期作品风格浅谈》，《人民音乐》1997年第11期。
- 7、（美）约翰·伯克，李成书译《贝多芬的钢琴奏鸣曲》，《钢琴艺术》1997年第6期。
- 8、（美）斯蒂芬·缪勒《贝多芬和舒伯特——古典主义和浪漫主义的典范》，《钢琴艺术》1999年第4期。

## 致 谢

论文形成之时，也表示我三年的研究生学习即将结束，回顾这短暂而又艰辛的求学历程，心中感慨万分。在回味收获喜悦的同时，更要感谢培养和教育我多年的西南大学音乐学院的各位领导和老师们。

首先感谢我的导师冯丹副教授。在三年的学习生活中，冯老师给予我悉心的教导与无私的帮助，使我无论在学业还是个人修养方面都受益匪浅。冯老师严谨的治学态度，渊博的学识、谦和的为人深深影响着我。本文是在冯老师的悉心指导下完成的，从论文的选题、写作直到最后定稿，其间数次修改完善，倾注了冯老师的大量心血。

同时，要感谢我的启蒙老师江静容教授在学习和生活上给予我的支持与鼓励。感谢钢琴教研室的各位老师对论文提纲所提出的宝贵意见。

最后，要特别感谢西南大学音乐学院党组织、各级领导、各位老师对我本科以及研究生期间的培养与教育，使自己圆满的完成了学业。

感谢多年来一直支持我学业的家人、老师、同学和朋友们。

由于资料、时间有限，本人学识所羈，文中必有诸多瑕疵和不成熟之处，希望阅读本文的老师与同行们能不吝赐教，以便自己今后能更好的学习与研究。

闵敏

2006年5月