

西安音乐学院

硕士学位论文

贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲

姓名：宋欣语

申请学位级别：硕士

专业：钢琴表演

指导教师：刘畅标

20060520

内 容 提 要

对西方近代音乐有深远影响的德国伟大作曲家——贝多芬，一生创作了 32 首钢琴奏鸣曲，集巴洛克时期到维也纳古典乐派时期钢琴音乐创作之大成，发展和提高了现代钢琴音乐的表现力，开创了浪漫派音乐的先河。

本文首先将贝多芬一生音乐创作划分为三个时期，每一个时期各有其风格特点；其次归纳贝多芬钢琴奏鸣曲的创作分期及其创作特征；最后重点对贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲逐一进行关于创作背景、曲式结构、调式调性、复调手法等方面的分析，以及演奏版本的比较，期望能对他晚期的创作理念与技法有更深入的了解。

关 键 词

贝多芬 创作分期 风格特点
晚期钢琴奏鸣曲 演奏版本

Abstract

Beethoven, a German great composer who has the profound influence to the neoteric western music. All through his life, Beethoven has indited 32 piano sonatas, accomplished of the collection from the Baroque to the Vienna classical, founded the base of the romantic music, developed and enhanced the modern piano music performance force.

This paper first divides all the compositions through the Beethoven's whole life into three periods. Each period has its style characteristic respectively. Secondly, induced the piano sonata's stages and its characteristic. Finally, emphatically analyzed the composing background, the structure of musical form, the mode and the tonalities, the technique of the fugal writing of his last five piano sonatas and so on, as well as the comparison about the performance edition, expect could has a more understanding to his ideas and technique in his last period.

Key Words

Beethoven different stages of composition
style characteristic piano sonatas in the last period
performance edition

西安音乐学院学位论文独创性说明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中做了明确的说明并表示了谢意。

本人签名：宇欣课

日期 2006.5.20

西安音乐学院学位论文使用授权说明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其它复制手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：宇欣课 导师签名：刘咏新 日期 2006.6.4

引 言

钢琴奏鸣曲是贝多芬音乐作品中最优秀、最珍贵的一部分。奏鸣曲的创作几乎贯穿于他的全部创作生涯，是贝多芬伟大人生的深刻记录。

本论文从论述贝多芬的生平及其音乐创作入手，详细分析了他的晚期钢琴奏鸣曲。深刻和哲理性是晚期音乐创作的特点，在其中有着极细腻心理变化的描写，并且预见到了舒伯特、舒曼、肖邦的创作倾向。本论文希望通过研究贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲，从而能更全面更清楚的了解他的晚期音乐风格特点。

第一章 贝多芬的生平

路德维希·冯·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1770年12月15日诞生于德国波恩的一个音乐世家，父亲是科隆选帝侯麾下的一位歌手。有关贝多芬童年的记载并不多，他相信他乐观的性格可能是来自母亲的遗传，而脾气暴躁、个性粗鲁则可能来自父亲的遗传。父亲期望儿子能成为像莫扎特那样轰动世界的神童，因此贝多芬自幼便接受了严格的音乐教育。他的音乐启蒙，完全来自这位暴戾易怒的父亲，冷酷的童年生活塑造了贝多芬深沉、内向、倔强的性格。直到1782年，贝多芬遇到了人生中第一位重要的老师——管风琴家内弗。在老师的指导下系统研究了包括亨德尔、巴赫、海顿、莫扎特的杰作，大大丰富了贝多芬的视野，从内弗那里，贝多芬还理解到：音乐是一种崇高的信仰。

1789年5月，贝多芬到波恩大学旁听了哲学、伦理学、逻辑学和古希腊文学等课程，尤其受到了激进的启蒙主义学者、文学教授施奈德尔启蒙思想的教育和革命热情的影响。在施奈德尔的帮助下，贝多芬不仅广泛阅读了莎士比亚、歌德、席勒等人的作品，而且加强了对社会问题的关注。贝多芬生活的时代，正值欧洲历史上风云激荡的年代，最早在法国掀起的民主自由的启蒙教育很快发展成为全欧性的思想运动，点燃贝多芬想象力的火花是推动法国大革命的理想：自由、平等和博爱。革命的影响和启蒙思想的教育，逐渐形成了贝多芬崇高的世界观。他为自己写下了生活的信条：“竭力为善，爱自由甚于一切，即使为了王权，也永勿欺妄真理。”^①无疑，这个时代的精神核心就是革命。“在这样的时代和革命狂飚中，……产生了一个对新世纪脉搏最为敏感的音乐巨人贝多芬，他创造了一个英雄时代的音乐。”^②因此，贝多芬是第一个争取创作自由的音乐家，虽然他也依附权贵，却漠视他们的权威，贵族们支付他薪水，却必须让贝多芬自由地根据自己的感受和欲望去创作，把艺术价值放在首位，而不考虑其他，这和全新的个人主观精神完全合拍，紧紧跟上了浪漫主义时代的激情步伐。

1787年，贝多芬第一次去了维也纳，被莫扎特的即兴键盘演奏所吸引，正当他打算拜师学艺时，传来母亲病危的消息，他只好返回波恩。在波恩的时候，贝多芬已经写了一些作品，包括三首钢琴三重奏，一部芭蕾音乐，两部康塔塔和各类小曲，他似乎对自己的这批最初创作并不满意。当他于1792年移居维也纳后，莫扎特也已经去世了，于是他师从海顿和约翰·阿尔布雷希茨贝格，就把波恩时期的作品搁置一边，真正以“专业作曲家”的姿态开始新的写作。1795年贝多芬在维也纳作为职业钢琴家首次登台亮相，演奏了他的《降B大调第二钢琴协奏

曲》(作品 19),之后就迅速成为维也纳首屈一指的钢琴家。贝多芬在 18 世纪九十年代创作的比较重要的一批作品包括《三首钢琴三重奏》(作品 1),《C 大调钢琴协奏曲》(作品 15),《钢琴与管乐五重奏》(作品 16)等等。从 1796~1800 年可以看作是贝多芬个人生活的一个上升时期,社会地位提高,创作方面硕果累累,在此期间他完成了 9 首钢琴奏鸣曲(第 4~12 首),第 1~5 首小提琴奏鸣曲,第 1~3 钢琴协奏曲,《第一交响曲》(作品 21)等。1799 年《“悲枪”奏鸣曲》(作品 13)的出版更是标志着贝多芬创作风格的成熟。

从 1798 年开始,贝多芬就被持续不断且日趋严重的耳鸣所折磨,后来他终于痛苦地意识到自己将要耳聋。1802 年,贝多芬绝望之下打算一死了之,他退隐到偏僻小村海利根施塔特,给他的兄弟写了一封遗嘱以表示绝望的心态。不过,从“遗书”的内容来看,决心代替了绝望。事实证明,这份“海利根施塔特”遗嘱标志着贝多芬创作生涯的一个新的开端,随后的十年成为贝多芬音乐创作最为丰盛的时期。到 1812 年止,贝多芬完成了第二至第八交响曲,第四、五钢琴协奏曲,小提琴协奏曲,歌剧《菲岱里奥》(Fidelio),三部《拉祖莫夫斯基弦乐四重奏》(作品 59)以及众多的钢琴奏鸣曲等作品。

自从 1812 年起,贝多芬创作量急剧下降,因为他卷入了一连串官司当中,包括版权纠纷以及为争取侄子卡尔的监护权。从 1817 年起,贝多芬又开始大量作曲。1818 年的大部分时间,他都花在了那部庞大的《槌子钢琴奏鸣曲》(作品 106)上。然后,直到 1824 年,他的时间耗在了最后三部钢琴奏鸣曲(作品 109, 110, 111),《迪阿贝利变奏曲》(Diabelli Variations)(作品 120)以及《庄严弥撒》(作品 123)上。期间还有一部重要作品——《第九交响乐》(作品 125)。这部作品末乐章充满一派胜利气氛,采用了席勒的《欢乐颂》,并首次把合唱引入交响乐。

在生命最后一段日子里,他再度转向弦乐四重奏创作。1825 和 1826 年,他创作了《降 B 大调弦乐四重奏》(作品 130),与晚年的巴赫一样,贝多芬也专注于赋格技法,而“大赋格”原本是他的《降 B 大调弦乐四重奏》末乐章——是这类作品中最精致复杂的。

贝多芬这些晚期作品都大大超前于时代。贝多芬并未能来得及完成他所有的作曲计划,他在 1827 年去世时,人们成群结队前来哀悼,包括同行和他的贵族朋友。他的墓碑上仅仅刻着名字“贝多芬”,别无赘语。

第二章 贝多芬音乐创作分期及其风格特点

贝多芬是人类艺术史上最伟大的创造者之一。他的音乐创作根植于德、奥民间音乐的沃土之中，既是对德国古典音乐传统的继承，又是对它的突破和革新。他以时代和个人的命运为题，将深刻的哲理和感人的音乐形象相结合，使得他的创作既具有鲜明的时代感，又具有鲜明的民族特点。充分表现了从斗争到胜利，从黑暗到光明，从苦难到欢乐的资产阶级上升时期的精神历程。

古典主义音乐在贝多芬时代达到了顶峰，它在西方音乐史上不仅是一个时代的结束，更是浪漫主义时代的开端。贝多芬一生经历了欧洲资产阶级革命高潮的年代，亲身体会到革命的意义，因而在他身上有着强烈的个性和叛逆精神，这体现在他创作上的不拘一格，他的后期作品本身已显露出浓烈的浪漫主义气质。

贝多芬的作品按照多数学者的见解大致被分为三个时期，而每个时期各有其风格特点。第一个创作时期截至于 1802 年左右，第二个创作时期截至于 1812 年左右，以后直到 1827 年贝多芬离世，则为他的第三个创作时期。这一划分方法最早是由一名叫舒劳瑟（Schlosser）的学者在 1828 年提出的。后来这一观点又相继得到其它学者，如菲特斯（Fetis）、兰兹（Lenz）^[1]等的发展和完善，一直延续至今。但西方学术界有过不同的看法。本文以舒劳瑟分法为准。

2.1 第一创作时期及其风格特点

第一创作时期（1782~1802 年），这一时期可分为两个时期，即波恩时期和维也纳早期，即 1782~1792（波恩时期）和 1793~1802（维也纳早期）。

在这一时期，是贝多芬模仿和吸收的时期，从风格和技法上不难看出受巴赫、海顿、莫扎特等人的影响，属于古典乐派风格，其主题的展开承袭了海顿，旋律及句法则沿自莫扎特。贝多芬初期的作品以钢琴曲居多，室内乐及歌曲次之。其中包括歌曲《阿雷莱德》（作品 46）、《第二钢琴协奏曲》（作品 19）（1801 年）、《第一钢琴协奏曲》（作品 15）（1795 年）、《“悲枪”奏鸣曲》（作品 13）（1798 年）及

[1]：菲特斯：Fetis, Francois Joseph（1784~1871），比利时音乐学家、作曲家。创作并编辑《音乐评论》杂志，除大量理论著作外，还出版了《世界音乐家传记》、《音乐通史》。

兰兹：Lenz Wilhelm von（1809~1883），德裔俄国音乐史学家。作于 1852 年的《贝多芬及其三种风格》中，他把贝多芬的发展按菲特斯的“三个时期说”加以分析。这一观点在他去世后得到普遍采纳。

《第一交响曲》(作品 21)(1799 年)、《第三钢琴协奏曲》(作品 37)和《弦乐四重奏》(作品 18)等。

贝多芬的协奏曲有钢琴协奏曲五首、小提琴协奏曲和三重奏协奏曲各一首,而且这些全是他三十岁以前的作品。贝多芬初到维也纳时,也是以钢琴演奏家的身份登上乐坛,而其所写作的钢琴协奏曲全是在他自己弹奏下首演的。贝多芬初期的钢琴协奏曲受莫扎特的影响较大,最早写成的《第二钢琴协奏曲》,不仅曲式遵循传统的三乐章模式,连旋律的发展及分句也和莫扎特颇为相似。此后的《第一钢琴协奏曲》,也有相似的情况,但乐曲的构思及幻想的慢板乐章,已呈现出贝多芬特有的色彩。

弦乐四重奏在贝多芬以前的历史并不算长,近代四重奏是由海顿才确立了使用奏鸣曲式写作的方式,莫扎特深入发展了海顿创作弦乐四重奏的技法,写作了六首《海顿四重奏》(作品 K387~K465)。贝多芬最初的六首弦乐四重奏(OP.18)(1798 年~1800 年),虽然受到海顿与莫扎特的影响,但已流露出他自己特有的个性。但贝多芬并不是在 OP.18 中便呈现出高水准的艺术性,在此之前,他已写作过 OP.3 和 OP.9 的三首弦乐三重奏。贝多芬对于弦乐的重奏已经有了相当的经验,后来因研究前辈的四重奏作品,才开启了四重奏的写作之门。弦乐重奏的创作贯穿于贝多芬的整个艺术生涯,他晚期的最后力作依然是一组令人震撼的弦乐四重奏。

贝多芬是使交响曲这种体裁迈入最高境界的作曲家,犹如约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach)之让复调达到颠峰那样。交响曲于文艺复兴后在意大利萌芽,在德国孕育生长,而在贝多芬手中跃入黄金期。贝多芬九首交响曲的创作年代跨越作曲家一生,从总体上看,贝多芬最初的两部交响曲已经显示出与海顿、莫扎特交响曲的“师承关系”,但在不少艺术处理上,贝多芬独特的个性已经表露出来。《第一交响曲》的一开头竟是一个七和弦,这样的思路及其实际音响是维也纳古典乐派的两位前辈所不可想象的;用一个舒缓的引子来“带出”终乐章也是一个颇具新意的构思;尽管第三乐章仍标为“小步舞曲”,但音乐预示了谐谑曲风格的出现。这首交响曲在 1800 年首演获得很高的评价,更重要的是,它预示了贝多芬未来的独创性和轰然迸发的音乐活力。

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲中约有一半作于 1795 年至 1801 年间,其中绝大部分的作品是早期风格的典型体现,只有《第十四首钢琴奏鸣曲》OP.27 与《第十五首钢琴奏鸣曲》OP.28 这两首乐曲预示着中期的风格特征。如前所述,贝多芬是他那个时代最杰出的钢琴家之一,他所作的钢琴奏鸣曲主要是为他自己演奏而用,钢琴奏鸣曲的创作遍布贝多芬的整个作曲生涯,他将奏鸣曲完全带入现代钢琴的新纪元。

当 1799 年贝多芬创作《第一交响曲》时,他的音乐美学理念仍然停留在海顿

和莫扎特的阶段。基本上以表达资产阶级革命时期启蒙主义的情感为基调,展现普通人性的各种侧面,但他已经比他的前辈们更加直接面对社会深层的矛盾,对被压迫人民争取解放的斗争和反抗有了更深刻的领悟。而他个人生活际遇的坎坷,以及他对社会不平等和压迫的个人感受,与当时暴风雨般的革命变革形势一起,激荡着他的心灵,这使他的作品呈现出十分矛盾的风格:一方面作品有着强烈的抒情、明朗、欢快、光明的思绪,例如《第二首钢琴奏鸣曲》(作品2之2);另一方面,又同时会流露出一种阴郁和愤懑不平之情,例如《“悲怆”奏鸣曲》。贝多芬《“悲怆”》的深刻内涵就在于他通过塑造一种英雄形象,诉说了对愤怒、苦难和热情的体验。因为有了热情的注入,《“悲怆”》的基调就不再是痛苦悲哀的叹息,而是对战胜苦难的孜孜探求,这种探求已体现了贝多芬在人生中悲怆的思想观念。《“悲怆”》中所表达的情感,充满了痛苦与压迫,而这种痛苦与压迫恰是贝多芬为摆脱精神上的压抑而激发出来的情感,是贝多芬内心对自由的渴求。这种“心灵自由”又正是德国古典主义“自由之美”的体现,即在矛盾冲突中通过自我解脱,寻找一种戏剧性统一,从而化解矛盾,得到精神上的自由,形成音乐的壮丽和宏伟,带给人们一种不可抗拒的力量,从而引发人们对于美的哲理性思考。贝多芬的伟大就在于他将音乐演变成了最富哲理性的艺术。

综上所述,贝多芬在早期创作中就探索了一种音乐创作的新思路——浪漫主义风格,并在这种风格中逐渐形成了一种戏剧性统一的审美原则。这种风格和审美原则在贝多芬中期和后期音乐创作中得到进一步延续和发展。正因如此,《大众音乐》杂志在1800年对贝多芬早期创作的杰作《“悲怆”》的评价为“《悲怆》的发表既标志着过去的结束,同时也标志着新的开始”。

2.2 第二创作时期及其风格特点

第二创作时期(1802年~1812年),1802年可以看作是贝多芬中期创作的开始,耳疾的痛苦与精神危机使得贝多芬对音乐创作有了全新的理解,他决定彻底告别海顿与莫扎特,大胆地开创新路。音乐爱好者们所熟知的贝多芬作品大部分属于这个时期。在第二阶段之初,钢琴创作似乎被放在第二位,随着《第二交响曲》(作品36)的成功,有着庞大乐队编制的交响曲陆续问世。或许是为了顽强地向命运宣战,在创作上也打破了以往奏鸣曲式的形态,为旋律、和声加入了新的想法,亦尝试了新的管弦乐法组织,试图开拓出新的创作道路。这一时期重要的作品有:《第二交响曲》(1802年);小提琴《克罗伊策奏鸣曲》(作品47)(1803年);第三交响曲《英雄》(作品55)和钢琴《C大调第21首奏鸣曲》(作品53)

(1804年); 歌剧《菲岱里奥》(1805年,第一版本);《第四交响曲》(作品60)、钢琴《f小调第23首奏鸣曲》(作品57)、《D大调小提琴协奏曲》(作品61)、《第四钢琴协奏曲》(作品58)及《莱奥诺拉序曲》、《拉祖莫夫斯基四重奏》(作品59)(1806年); C大调《弥撒曲》(作品86)和《柯里奥兰序曲》(作品62)(1807年); 之后第五交响曲《命运》(作品67)、第六交响曲《田园》(作品68)和《合唱幻想曲》(作品89)(1808年);《埃格蒙特序曲》(1810年); 第七(作品92)及第八(作品93)交响曲(1812年)。通常把贝多芬的创作中期称作“英雄时期”,1802年他的《第二交响曲》,这部作品宣告了德国古典音乐,也是人类音乐史上一个崭新时代的开始。这部作品中浮现出了一个为美好未来而奋斗的英雄形象,它可以说是贝多芬整个英雄题材作品的“导论”。此后,他的《第三交响曲》诞生了,这是他一系列以英雄斗争为主题的总体构思的开端,许多历史学家都认为,音乐史从这首交响曲开始迈入浪漫主义。从此,从第四到第八交响曲,第四和第五钢琴协奏曲,《“瓦尔德施泰因”奏鸣曲》,歌剧《菲岱里奥》以及序曲《埃格蒙特》等等,十年间,贝多芬完成了人类音乐史上最伟大的英雄诗篇的创作。贝多芬的音乐是“英雄颂”,弘扬英雄主义是贝多芬音乐美学思想的最大特点。

无论是从交响曲的历史还是从整体西方艺术音乐的发展来看,贝多芬的《英雄交响曲》都是一部划时代的杰作,它的内涵和艺术表现改变了维也纳古典乐派创作的传统方向。虽然乐曲的基本构架仍是四乐章的组合,但是每个乐章的音乐都是超越了海顿、莫扎特交响曲的艺术表达。在海顿、莫扎特的大多数交响曲中,第一乐章的奏鸣曲给人印象最深的是呈示部,不仅长度(不算反复)占整个乐章的一半左右,而且是整个乐章艺术蕴涵的“重点”所在,展开部和再现部则比较简短,这两个部分加在一起才基本上达到与呈示部的“艺术平衡”。可是这首《英雄交响曲》发展部的长度就超过了呈示部,呈示部是一四七小节,而发展部是二五十二小节。于是从《英雄交响曲》之后,发展部就成为奏鸣曲快板乐章的核心。贝多芬倾力写出容易展开的简洁主题,第一乐章的强烈“冲击”必然导致后面几个乐章的艺术变革。第二乐章为葬礼进行曲,其大胆构思,具有深厚的人文寓意,它的出现表明慢板乐章的艺术表现达到了前所未有的深度。第三乐章活力无限的谐谑曲已经完全脱离了以往小步舞曲加“三声中部”的轻巧雅致的格调,取而代之的是刚健豪放的品性。终乐章是全曲音乐的又一个高潮,传统的变奏曲焕发出新的生机,主题出自作曲家先前创作的舞剧《普洛米修斯》,音乐蕴意耐人寻味,而变奏手法极为精湛。在和声方面大胆运用不协和和声进行;在配器上,充分利用器乐的色彩对比;在力度变化上,运用从很弱到很强的力度对比(pp~ff);在速度上,从慢板到急板的鲜明速度对比,还广泛吸取了法国革命歌曲音调作为交响曲各乐章的主题音调基础。《英雄交响曲》像一幅全景式的英雄画卷,单个的“场

景”只有在作品的整体情境里才能充分显示其表现意义。正是通过这部作品人们更清楚地认识到：内涵深刻的交响曲的各个乐章乃是一个艺术整体的组成部分。

《第四交响曲》往往为不少音乐爱好者所忽视，欢快的情绪与动人的歌唱是这部交响曲的艺术基调。有人将此释义为贝多芬对爱情和美好生活的真情赞颂。第五交响曲《命运》和第六交响曲《田园》大约在同一时期完成，是贝多芬即将迈入四十岁，正值创作巅峰期的作品，也是于1808年一起首演。不过让人好奇的是《命运》中贝多芬将自己化身为精神的巨人，与命运搏斗，宏大的勇气、勇敢的反击、均一一呈现于其中，拿这首作品和任何一部伟大的音乐作品相比，它都更有力，更直接地诉诸人性。《第五交响曲》里著名的“命运”主题只有四个音组成，动机平凡的出奇，可是这四个音却因特殊的精彩设计，展现出极具戏剧性的效果，令人瞠目结舌。这利落，简洁的主题巧夺天工地展开，并自此产生排山倒海般的魄力。这种音乐的气势，在海顿或莫扎特的作品中是比较不容易看到的。在“英雄”，“命运”，“哲理”这类人文内涵沉重的交响语言之外，贝多芬想倾吐的还有他所感悟的民间场景和世俗情怀。《第六交响曲》亦称《田园交响曲》，可以看作是浪漫主义标题音乐的“先声”，在这部作品中贝多芬尽情表露了他与大自然的心心相印。贝多芬一生热爱大自然，尤其是患了耳疾之后，他更乐意与大自然的美景亲近。所以，“田园”对贝多芬来讲不仅是大自然的风光，而且成为一种精神的寄托。这两首交响曲很难想象是出自同一作曲家同一时期的作品。问世于1812年的《第七交响曲》和《第八交响曲》从两个不同侧面表达了作曲家脚踏实地的人生感怀：前者的酣畅淋漓透露出世俗欢庆的生命活力，后者的幽默洒脱传递着面对人生的悠然姿态。

代表贝多芬中期钢琴奏鸣曲最高峰的作品，首推 OP.53 的《C 大调第 21 首奏鸣曲》和 OP.57 的《f 小调第 23 首奏鸣曲》。这个时期他的写作风格稳定，仍然有创造性和个性化^⑧，在曲式上有很大的自由。

在中期的钢琴协奏曲中，贝多芬不仅使钢琴发挥出更灿烂的技巧，管弦乐的均衡也有显著的改善，在他的《第五钢琴协奏曲》中，不再让独奏者任意炫耀自己的技巧，终止了即兴弹奏华彩的习惯，而明确写了短小的华彩段，贝多芬的这项创意使此后的浪漫乐派作曲家们，在写作协奏曲时也遵从这种做法。在贝多芬手里，协奏曲第一次具有交响曲的性格，《第五钢琴协奏曲》也成为协奏曲交响化的典范作品。

“我们有理由将作品 59《拉祖莫夫斯基》四重奏作为贝多芬音乐创作成熟的标志，它表现在创作不再受曲式的限制，音乐思想占重要的地位，结构发生重大变化，慢乐章重复乐段的做法已被抛弃，小步舞曲神圣不可侵犯的规则也被打破了”^⑨，演奏技术大大提高。有人说，中期以后的贝多芬四重奏应称作四重奏交响

乐。

2.3 第三创作时期及其风格特点

第三创作时期(1813~1827年),这一时期可称作贝多芬的“冥思时期”。如果说中期的作品主要表现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,这位英雄则已经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,将他创作中期的思想经验上升到哲学的高度。贝多芬晚期风格发生如此大的转变与当时的社会背景以及个人生活状况是分不开的。革命风暴过后,反动的神圣同盟使政治环境更加险恶,贝多芬深深的感受到黑暗势力的压抑。与此同时,作曲家已经完全耳聋,再加上失恋和家庭的不幸,已经把他的现实生活推到了绝望的边缘。但是,贝多芬的内心始终燃烧着理想主义的火焰,使他继续对“希望,自由和人性”作了新的探索 and 追求。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了异常的不协调,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。

作于1816年的声乐套曲《致远方的爱人》(作品98)是一部“分水岭”式的作品,它标志着贝多芬的创作从中期向晚期的转换。这部由六首歌曲组成的声乐套曲是第一部德语声乐套曲,其中首尾呼应的艺术处理手法已经预示了贝多芬晚期风格的重要特征。他的代表作《升c小调弦乐四重奏》(作品131)、《大赋格》(作品133)在结构上都已经运用了“首尾呼应”的艺术构思。

最后五首钢琴奏鸣曲(作品101、106、109、110、111)和最后五首弦乐四重奏(作品127、130、131、132、135)可称得上是贝多芬晚期风格的集中体现,表明贝多芬的创作已达到炉火纯青的境界。作为一个走在时代前面的巨匠,贝多芬的作品中已预示了浪漫主义的音乐思想和创作手法——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,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的发挥,完全摆脱了传统规则的限定,潇洒自如地表达内在的感情和思绪。在这些晚期的作品里,套曲的乐章组合呈现出多样的形态。作品132、130、131这三首弦乐四重奏就分别由五个乐章,六个乐章与七个乐章构成。

人们还发现了很多新的音乐表达手法,最突出的就是赋格的运用。晚期的每首大作品,无论是钢琴奏鸣曲,还是弦乐四重奏,都包含着相当的赋格片断,甚至是相当规模的赋格曲。如钢琴奏鸣曲作品110的Adagio ma non troppo,可以是一个很大的部分;如庄严弥撒Gloria中的整个Allegro, ma non troppo e ben marcato部

分。贝多芬在晚期寻求的有关哲学思考,内省和理性的音乐表达正是这种复调音乐所擅长的,他把赋格当作一种最适合表达自己高度集中的感情的表现手段。

作者创作自由度的进一步发展导致贝多芬对变奏手法的重新审视,变奏思维成为贝多芬晚期创作中另一重要现象。《迪阿贝利变奏曲》作品 120 是贝多芬晚期杰作之一,在这首乐曲中,变奏不仅是传统音乐创作观念上的一种对比手段,更成了旋律要素向外演化、变异、扩大的方式,使音乐不但具有强烈的个性,还给原主题增添了新的意境和色彩,这样的变奏,在他晚期的弦乐四重奏和一些钢琴奏鸣曲中都能找到。

不仅如此,贝多芬在晚期创作中时而又将这种变奏同赋格结合,使音乐变得十分复杂,如《第三十首钢琴奏鸣曲》(作品 109),《大赋格》(作品 133)等。

贝多芬晚期作品中规模最大的两首作品是《庄严弥撒》和《第九交响曲》。《庄严弥撒》是一部长达一小时二十分钟的宗教音乐,音乐性格富于哲理和抒情。作曲家除了突出复调因素外,还运用了歌剧中的宣叙调,独唱、重唱、合唱和乐队等形式,显得篇幅庞大,气魄宏伟。《第九交响曲》虽然不是一部宗教音乐作品,可是音乐内容,配词等方面同信仰有着一定联系。在《第九交响曲》中,贝多芬突破了以往在交响曲中仅仅使用乐队的传统,在第四乐章中加入了人声。乐队与人声一起高歌,把威武、豪迈的胜利进行曲,庄严肃穆的圣咏旋律,热烈、欢腾的庆典赞歌融为一体,借用席勒的《欢乐颂》构建了自己最后的乐思——普天同庆,世界大同。

从以上几个方面可以看到,贝多芬晚期的创作,明显倾向于曲式结构的完全自由,摆脱一切传统规则。而“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是这个时期作品的突出特点”^⑤。贝多芬曾说,晚年是他生活的秋季,就像“站在丰硕的果树下面,只需将它轻轻摇动,那些甜美熟透的果实就会像雨点般地掉下来”。他这一时期的作品被认为超越了以前所有的音乐,向人类想象力所能及的最高领域翱翔。

2.4 结语

贝多芬的音乐创作生涯是一个思想不断升华的心路历程,从他最初的简单开始,直到他生命斗争的终点所达到的伟大成就,是他在自己的精神王国里艰难跋涉而留下的深深的足印。艺术家的创作总是和他所处的时代密切相关,总是要受到那个时代重大历史事件的影响。因此,贝多芬的音乐创作正体现了法国大革命时期的时代精神,体现了他以前的作曲家所没有的革命性和戏剧性,也体现了在

他以后许多作曲家所缺少的英雄性，群众性和哲理性。李斯特把贝多芬创作的三个不同时期称为“青少年”、“人”和“神”。我觉得贝多芬的音乐不是浅薄的赏心娱情的作品，而是用音响语言构建起来的时代精神体系。

第三章 贝多芬钢琴奏鸣曲创作分期及其创作特征

3.1 先辈的奏鸣曲创作

钢琴奏鸣曲是一种钢琴演奏的套曲,一般由三~四个乐章组成。这些乐章在安排上大体是:第一乐章为快板,第二乐章慢板,第三乐章快板(共三乐章)。或第一乐章为快板,第二乐章慢板,第三乐章小步舞曲,第四乐章快板(共四乐章)。乐章间形成快—慢—快对比,而且第一乐章通常采用奏鸣曲式结构,其曲式利用主题之间的对比与展开,音乐的矛盾与冲突,调性富于逻辑的布局等特点成为键盘乐器所作的最重要的体裁。近代奏鸣曲作为一种音乐体裁的形成和发展,经历了从单主题、两段体的古代奏鸣曲式发展,演变成双主题、三部结构的近代奏鸣曲式。正如今天我们所普遍认为的那样,钢琴奏鸣曲的记载要从C·P·E·巴赫^[2]的作品开始,在他的手里,使其先辈的作品系统化,并认定奏鸣曲的形成要经过许多年。他自己最典型的奏鸣曲变体,是在三个分离的乐章中,将第一或其它某乐章用奏鸣曲式写成,这一曲式为其确立完善的奏鸣曲形式,打下了坚实的基础。1740~1786年间,C·P·E·巴赫虽然创作了大约150首奏鸣曲,但仅有小部分为人所知,这些作品将严格的理性主义与华丽的效果有机的结合在一起,特别适合在拨弦古钢琴(Harpsichord)和击弦古钢琴(clavichord)上演奏。E·巴赫在奏鸣曲范围的最早的作品对海顿、莫扎特和贝多芬产生了巨大的影响,他们都是在在此基础上为奏鸣曲的发展做出了贡献。

尽管研究18世纪后期的奏鸣曲不是本文的主要意图,但在19世纪的奏鸣曲中,却折射着18世纪后期的一条光束。可以说,只有对贝多芬最重要的前辈——海顿(Haydn, 1732~1809)、莫扎特(Mozart, 1756~1791),克莱门第(Clementi, 1752~1832)以及杜舍克(Dussek, 1760~1812)的奏鸣曲的主要特征做大致的了解,才能充分认识贝多芬的奏鸣曲。

海顿是当之无愧的奏鸣曲结构的奠基者,他在30多年的时间里大约写了50首奏鸣曲。他逐步完善了奏鸣曲的形式,并引进了新的乐章,特别是令人喜欢的变奏曲,回旋曲以及小步舞曲,由于其作品大量采用了小步舞曲,致使当时及以后一个时期,这一形式被广泛的采纳。在海顿的《降E大调钢琴奏鸣曲》(作品Hob

[2]: C·P·E·巴赫: Carl Philipp Emanuel Bach (1714~1788)。是J·S·Bach的儿子当中最有影响力的一个,他最具个性和创意的音乐当数他的交响曲、键盘音乐、奏鸣曲、回旋曲以及幻想曲。

XVI-52) 的第一乐章中,“这首海顿最后的拨弦古钢琴奏鸣曲(1794年)仍流露受 C·P·E·巴赫作曲法的影响,曲中充沛的力度感与宽广的音域都是海顿在晚年时经常使用于奏鸣曲中的,这一艺术表现手法明显地适宜于现代钢琴演奏之用”。^⑥

相比较多产的海顿,莫扎特只写了 17 首钢琴奏鸣曲。与海顿不同的是,莫扎特的奏鸣曲全部为三个乐章,而海顿的奏鸣曲有两首为四个乐章,九首则为两个乐章。莫扎特奏鸣曲另一明显特征,是其对第一乐章曲式的处理:他把许多小的成分安排在大量不同的模式中,并在乐曲中引进强烈的对比因素,使曲式有了新的生命力。莫扎特只有两次采用了三部曲式和变奏曲式,但回旋曲式比海顿应用得多。莫扎特晚年的奏鸣曲显示了卓越的进展,作品变得格外紧凑,并且已经预示了贝多芬的风格,如作品 K310、K475 和 K457。而海顿晚年的作品,反而沿着莫扎特的轨迹写作。这两位伟大的作曲家,在同一时代中相互的刺激砥砺,为贝多芬的创作铺盖了一条坚实的康庄大道。

贝多芬从另一方面蒙恩于克莱门第和杜舍克。这两位作曲家同是杰出的演奏家,都把创作的积极性投入在钢琴音乐上,他们把很多的注意力投入到作品的布局上,并使其清晰可见。尽管二者的写作技巧稍逊于海顿、莫扎特,但在辉煌的经过句写作方面却超过了他们,并对贝多芬的写作风格产生了深远的影响。

3. 2 贝多芬钢琴奏鸣曲创作分期

曾经有位《哈佛音乐辞典》的编者向德国著名的音乐学家哈姆教授请教:如果诺亚方舟的故事重演,现代诺亚可以携带一本琴谱,您认为哪一本最合适呢?哈姆的回答是:“贝多芬的钢琴奏鸣曲集”。贝多芬一生共创作了 32 首钢琴奏鸣曲。从 1792 年的第一首钢琴奏鸣曲到 1822 年创作的第三十二首钢琴奏鸣曲,可以说钢琴奏鸣曲的创作贯穿了贝多芬的一生,因此他的钢琴奏鸣曲被人们誉为“一部自我意识发展史”,同时也构成了贝多芬的心路历程。

贝多芬的钢琴奏鸣曲按年代及风格分为早、中、晚三个时期。本文按照第二章贝多芬音乐创作分期的方法,叙述三十二首钢琴奏鸣曲的创作经过。

3. 2. 1 第一创作时期

第一创作时期(可称作早期)1796~1802:奏鸣曲 OP.2, No.1 (f 小调), No.2 (A 大调), No.3 (C 大调)(1796 年出版);奏鸣曲 OP.7 (降 E 大调, 1797 年出

版); 奏鸣曲 OP.10, No.1 (c 小调)、No.2 (F 大调)、No.3 (D 大调) (1798 年出版); 奏鸣曲 OP.13 (c 小调, 1799 年出版); 奏鸣曲 OP.14, No.1 (E 大调)、No.2 (G 大调) (1799 年出版); 奏鸣曲 OP.22 (降 B 大调, 1802 年出版); 奏鸣曲 OP.26 (降 A 大调, 1802 年出版); 奏鸣曲 OP.27, No.1 (降 E 大调)、No.2 (升 c 小调) (1802 年出版); 奏鸣曲 OP.28 (D 大调, 1802 年出版)。

贝多芬早期钢琴奏鸣曲的创作, 从风格和技法上不难看出受海顿、莫扎特以及克莱门第等人影响的痕迹, 或者说这些作品中集中显示了贝多芬的古典传统风格。但是, 作品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的变化, 采用突然转调, 对慢乐章处理的内容深刻, 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。

如作品 2 号的三首奏鸣曲, 每首都有四个乐章, 音乐风格上已经体现出贝多芬个性和气势恢弘的特点, 尤其是 OP.2 之 1 首尾两个乐章已明显地反映出贝多芬刚强的个性, 这首作品与日后的《“热情”奏鸣曲》一脉相承。OP.2 之 2 中贝多芬第一次在钢琴奏鸣曲中使用了诙谐曲, 但风格上更接近于古典交响曲。OP.2 之 3 是三首中规模最大, 技巧最华丽的一首, 采用了许多克莱门第的技法 (如双音, 短琶音组成的经过句等), 并在第四乐章中使用大胆的写作手法 (如技巧性的华彩部被引入音乐进行中, 使用了许多六和弦) 使钢琴表现力进一步扩大, 展示了一种令人神往的宏伟气势。OP.7 的结构比 OP.2 大得多, 音乐采用了最缓慢的乐章及颤音, 音响极为丰富。OP.13 《“悲怆”》, 是贝多芬早期奏鸣曲的杰作, 此时海顿、莫扎特的影响已经完全消失, 戏剧性的展开在这里得到充分的发挥, 预示了浪漫风格的到来。在 OP.26 中, 葬礼进行曲成为第三乐章, 而第二乐章是谐谑曲, 通常是快板的第一乐章变成了一首主题和变奏曲。在思想内容上, 贝多芬使奏鸣曲的宗旨和精神开始改变, 它不再仅仅是外表的优雅和精致, 而是有了深刻的内在涵义, 揭示了一种个人的情感——英雄的、欢乐的或悲剧性的。

3. 2. 2 第二创作时期

第二创作时期 (可称为中期) 1802~1815 年: 奏鸣曲 OP.31, No.1 (G 大调)、No.2 (d 小调)、No.3 (降 E 大调) (1803~1804 年出版); 奏鸣曲 OP.49, No.1 (g 小调)、No.2 (G 大调) (1805 年出版); 奏鸣曲 OP.53 (C 大调, 1805 年出版); 奏鸣曲 OP.54 (F 大调, 1806 年出版); 奏鸣曲 OP.57 (f 小调, 1807 年出版); 奏鸣曲 OP.78 (升 F 大调, 1810 年出版); 奏鸣曲 OP.79 (G 大调, 1810 年出版); 奏鸣曲 OP.81.a (降 E 大调, 1811 年出版); 奏鸣曲 OP.90 (e 小调, 1815 年出版)。

这一时期是贝多芬创作的旺盛时期,著名的被认为是钢琴艺术的顶峰杰作均在此时期问世,如《“暴风雨”奏鸣曲》(OP.31之2)、《“瓦尔德施泰因”奏鸣曲》(OP.53)、《“热情”奏鸣曲》(OP.57)。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,挣脱原有的奏鸣曲结构形式的束缚,采用了扩展连接部,展开部和结束部规模的方法,还将音域对比、模仿其他乐器的音色,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。同时,钢琴制造业在这一时期大大发展,使得贝多芬的创作有如神助,以所向披靡的气势向浪漫主义进军。

这一时期贝多芬在曲式上也有很大的自由,十二首奏鸣曲中,六首有两个乐章,一首四个乐章,五首三个乐章。OP.31之3的某些写作技巧似乎在探索钢琴的演奏技巧,例如第一乐章中的跳音和颤音。完成于1806年的OP.57《“热情”奏鸣曲》,是当时在键盘方面最大的音乐爆炸,也是贝多芬自己认为他在那个时期最伟大的奏鸣曲,通过这首奏鸣曲,贝多芬达到了曲式和思想的完美统一,结构和情感的完全平衡。OP.81a《“告别”奏鸣曲》是贝多芬呈献给他最有力的保护人鲁道夫大公的,此曲的每个乐章都由贝多芬亲附标题,这在其它奏鸣曲中是不曾有过的。OP.90两个乐章所具有的感情直率与温柔的对比中,我们可以感到贝多芬的创作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。

3. 2. 3 第三创作时期

第三创作时期(可称晚期)1817~1823年:奏鸣曲OP.101(A大调,1817年出版);奏鸣曲OP.106(降B大调,1819年出版);奏鸣曲OP.109(E大调,1821年出版);奏鸣曲OP.110(降A大调1822年出版);奏鸣曲OP.111(c小调,1823年出版)。

可以说贝多芬晚期作品中每首都是经典之作,是贝多芬一生钢琴创作的总结,这些作品在曲式和内容方面,都具备宏大而气势磅礴的风格。“他使奏鸣曲形式服从他完全成熟的音乐家才能的非凡幻想”,结构已放在次要位置,以一种更复杂,灵活和富于变化的形式,来表达复杂的情感和生活的哲理。”晚期的“五大奏鸣曲”明显地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、宗教情感、复调手法及浪漫主义艺术思维等”。^① 他的创作已从早、中期那种强烈、充满矛盾开始转向为自我反省、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。

OP.101是一首具有浓厚幻想风格的奏鸣曲,有着温柔抒情的感情;OP.106的四个乐章,是所有奏鸣曲中规模最为庞大,技术最为复杂的颠峰之作,以鸿篇巨

制对恢弘宇宙进行了宏伟概括，对人类情感进行了复杂的探索；代表贝多芬奏鸣曲艺术最高成就的 OP.111，只有两个乐章，这时贝多芬似乎已试尽了奏鸣曲曲式的一切可能，这两个乐章所表现的流畅的，对比的，以及十足的完整性所取得的全部成就的努力让我们感到作曲家已完全进入到自己的内心世界，音乐已经超越了乐器演奏的局限，作曲家在自己内心筑起了一座永不倒塌的丰碑。

3.3 贝多芬钢琴奏鸣曲的创作特征

贝多芬钢琴奏鸣曲的创作基础，奠定在承继海顿与莫扎特的传统奏鸣曲式上，但他在乐曲的结构和音乐内容的表现上，又注入个人复杂独特的情感，并进一步开拓出新的创作手法。主题鲜明的个性和高度典型的概括力，以及主题音调的丰富多样而富于辩证的逻辑的展开；和声富于动力，节奏简明、坚定，甚至“顽强”的特点以及旋律的生动多样——这些都使贝多芬的钢琴奏鸣曲具有高度的艺术表现力和感染力。贝多芬的奏鸣曲创作常常是按乐队思维的方式不断探索如何充分发挥钢琴的交响性、戏剧性，全力去塑造，表现他坚强的意志、炽热的感情和心中所怀的巨幅“画卷”。为此，他在钢琴奏鸣曲的创作中创新曲式结构，扩大钢琴的演奏音域，把力度的变化开发到极致，极大丰富了钢琴的演奏技巧，下文将以曲例对这些主要特征作专门论述。

3.3.1 曲式结构

贝多芬从 OP.2 之 2 开始就以容量与张力更大的谐谑曲（Scherzo）代替小步舞曲（Minuet），这是一种创新，用嬉闹、幽默的因素来活跃奏鸣曲体裁，使作品的动力性增强，富有朝气。

OP.13 的第一乐章，它在创作上虽按惯例用奏鸣曲式写成，但开头却加了一个较长的引子。贝多芬赋予引子以主题的性格，让它在乐章中反复出现，从而进一步扩大了奏鸣曲式的结构：

谱例一 贝多芬第八首钢琴奏鸣曲 OP.13 第一乐章 □~▣小节

The image shows a musical score for a piano sonata, specifically the first movement. The tempo is marked "Grave". The score is written for piano and bass. It consists of six systems of music. The first system is marked "sf". The second system has markings "sf", "sf", and "sf -> p cresc.". The third system has markings "p" and "ff". The fourth system has markings "p" and "cresc.". The fifth system has a marking "sf". The sixth system has a marking "sf". The piece concludes with the instruction "Annoa subito il Allegro".

呈示部是陈述乐思的部分，有对比鲜明的主、副部，以及连接部、结束部。在这首乐曲的第一乐章中，贝多芬将短小的连接部和结束部扩大，为音乐发展提供了无限能量；展开部是贝多芬最擅长的部分，在 OP.13 中，第一乐章的展开部远远超过了海顿、莫扎特奏鸣曲的展开部，充满了内在的矛盾冲突。

OP.26 的第一乐章由于以变奏曲式的行板，代替了通常为奏鸣曲式的快板而显独特；第二乐章也与其先前所有的奏鸣曲有所不同，为“谐谑曲与三声中部”；

第三乐章是一首葬礼进行曲；末乐章是回旋曲。贝多芬在奏鸣曲中使用变奏曲成为第一乐章是第一回，是贝多芬对于奏鸣曲结构的大胆实验。

紧随其后的是风格迥异、幻想式的 OP.27 之 1，它是第一首从整体上一气呵成的作品，标有不间断演奏的字样。“近似幻想曲”在出版之初贝多芬就已亲题，贝多芬曾指出：他是为了在奏鸣曲的传统曲式中取得自由才用了这个标题。第一乐章采用从未见过的自由式行板—快板—行板；第二乐章暗示了舒伯特风格的即兴曲样式；第三乐章又回到沉思的柔板乐章中；最后乐章在狂热的高潮中结束。在这里可以看出贝多芬对奏鸣曲的改革已经表现的越来越积极，特别是奏鸣曲的重点已移向末乐章，并在奏鸣曲的终结部分放置了近似奏鸣曲式的回旋曲。

OP.27 之 2 更加充分说明了贝多芬的创作意图和方向。海顿以来，维也纳古典派奏鸣曲都是把重点放在第一乐章上，可是贝多芬在此曲中把高潮改置于最后乐章更引人注目。

在 OP.53 第一乐章中，巨大的尾声几乎相当于一个第二展开部，这是贝多芬在探索奏鸣曲式的又一创举。

贝多芬晚期五首奏鸣曲形成了他钢琴奏鸣曲写作的顶峰，曲式结构已完全自由，他把奏鸣曲与赋格、变奏曲等形式有机结合，每一首都似一首宏大的交响曲，这里是一切曲式的总结。本文将在下一章作具体论述。

贝多芬在曲式结构中突破传统，寻求扩大的尝试，正是他崇尚自由，追求个性解放的浪漫主义思想在音乐创作上的一种深刻表现。

3.3.2 力度对比

力度与音高、音色、节奏并列为音乐的基本要素。在贝多芬以前，力度对比比较少作为音乐的主要表现手段，例如巴洛克时期的巴赫（J·S·Bach），他几乎不在乐谱上标注强弱记号。和贝多芬同属维也纳古典乐派的海顿和莫扎特的钢琴作品中的力度对比也较为有限，这主要是由于以下几个原因：1.海顿与莫扎特主要从事宗教音乐和宫廷音乐的写作，其作品必须适应庄严肃穆的宗教氛围和精巧典雅的宫廷生活；2.受海顿与莫扎特的创作思想与个性影响。海顿的音乐，不仅旋律优美、曲式稳健、器乐法完美、各部分都有美妙的均衡，在他的作品中流露的倾向正反映出他的性格，踏实、平稳、幽默而无懈可击，充满高贵的艺术气息。而莫扎特任其个性而施展其活泼，轻巧、典雅、华丽的才华。3.乐器的演进。那时所用的键盘乐器主要有管风琴，拨弦古钢琴和击弦古钢琴。管风琴是靠他人送气而发声的，演奏者无法奏出强弱变化；古钢琴因整个乐器的音量甚微，其强弱表现几乎微不足道。上述原因使海顿、莫扎特音乐创作中的力度变化多是温和的。

而贝多芬在力度变化上显示出了他那“李尔王”^[3]式的威力，来表达他音乐中特有的冲动与激情。与海顿、莫扎特相比，贝多芬对每首奏鸣曲都做了详细的力度变化要求，甚至可以说是比以往任何作曲家都要多，他追求音乐的喜剧性、悲剧性，还有介于两者之间的情感百态，从细若游丝的呢喃、梦呓（PPP）到雷霆万钧的轰鸣、呼号（fff），大大拓展了音响两极的幅度。在此仅举 OP.27-2 第三乐章为例。

谱例二 贝多芬 第十四首钢琴奏鸣曲 OP.27-2 第三乐章 144—152 小节

多处力度变化的使用使音乐形象达到了惊人的丰富和充满了戏剧性。贝多芬不受任何限制大胆创新使用各种力度对比手法，只为了表达他的音乐思想，这已成为他的创作特征之一。

有人把海顿、莫扎特和贝多芬的音乐做了这样一个比较：像小河一样快活流淌的音乐那是海顿——他令人爽朗；像湖水一样时而平静，时而掀起浪花的音乐，那是莫扎特——他使人感动；如果像波涛汹涌的大海，那必定是贝多芬——他赋予力量。

3. 3. 3 和声特征

古典乐派的海顿、莫扎特对不协和和弦的使用是比较规范的，并且一般都要解

[3]：李尔王：是莎士比亚四大悲剧《李尔王》的主人公，他为人冲动，有着汹涌澎湃的情感冲动。

决，然而在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，则大量使用不解决的和弦，如下谱例所示：

谱例三 贝多芬 第二十六首钢琴奏鸣曲 OP.90 第二乐章 256—261 小节

重属和弦、属九和弦的使用。属九和弦具有属功能和下属功能的双重属性，它们的使用可以丰富音乐进行中的和声，增加音乐的紧张程度，如下谱例中的重属和弦：

谱例四 贝多芬 第十四首钢琴奏鸣曲 OP.14-1 19~24 小节

等音转调：等音转调即同音异名转调，这种形式的转调，一是为了便于和后面的调连接，二是避免过多调号的出现。例如《第 23 首钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部的引入部分利用“降 a”等于“升 g”转调。这种转调手法在贝多芬作品里很多，显示出作曲家对传统和声技法的创新。

谱例五 贝多芬 第二十三首钢琴奏鸣曲 第一乐章 64~68 小节



3.3.4 其他特征

除了上述主要特征之外，贝多芬在节奏的运用上，极富发展潜能的短小动机节奏型的贯穿发展（OP.57 第一乐章，OP.31-2 第三乐章）；绵延不断且充满动感节奏的奔流不息（OP.53），例子太多，在此不能一一列举。他的节奏往往在整首作品中搏动，使他的音乐具有强大的生命力；同样在速度上，也比海顿、莫扎特的速度类别丰富，甚至在同一首乐曲中频繁地交替使用不同的速度，如 OP.31-2 中短短 8 小节内竟使用了 *Largo*—*Allegro*—*Adagio*—*Largo*—*Allegro* 几种不同的速度！

谱例六 贝多芬 第十七首钢琴奏鸣曲 OP.31-2 第一乐章 □~⑧小节

贝多芬音乐的旋律具有一种出类拔萃的个性，所有人类的体验——爱情、英雄主义、忧伤、狂喜、欢乐——都被充满感情的描述出来。他的旋律主要是上下行音阶式的，主题线条清晰，如 OP.27-2 第三乐章第 186 小节起的上行半音阶；还有琶音式的，如 OP.27-1 第一乐章中的 *Allegro*，此旋律由坚实而精力充沛的上、下行分解和弦连接而成；长而平滑的旋律用来表现连绵不断的乐思，如 OP.31-3 第一乐章 177 小节起等等。

谱例七 贝多芬 第十四首钢琴奏鸣曲 OP.27-2 第三乐章 186~187 小节



从演奏技术上，他扩大了钢琴键盘的使用范围，大量采用了震音、颤音和华彩句；高低声部都有变化明显的音响效果，即：高声部明亮，低声部饱满浓厚；踏板运用频繁；制造保持音之间的连贯，以上这些充分说明了贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲发展和提高了现代钢琴艺术的表现力，更使钢琴音乐迈入了前所未有的高峰。

第四章 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲

4.1 贝多芬晚期音乐创作风格形成原因

贝多芬晚期作品的音乐风格与他当时所处的时代背景，文化思潮，个性特征以及他的内心世界是分不开的，只有了解这些才能充分认识其晚期的作品，才能在演奏中正确的把握其晚期音乐的精髓和风格特征。

晚期作品的音乐风格已明显与以前不一样，由于贝多芬饱受人间沧桑，对社会和人生都有了更深层的感悟，此时的他已经淡化了中期那种张扬的英雄主义理念，开始追求更为个人化的哲理沉思，音乐创作变成了真正的“个人写作”。这使得贝多芬能够非常自由的运用各种技法处置传统曲式结构，充分表达内在感情和思绪。

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群众陷入水深火热的深渊之中。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。一向追寻资产阶级民主理想的贝多芬，面对黑暗，倒退的社会现实，非常痛心。政治上的黑暗在精神上给予他重大的打击，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。

那时，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一个旧的世界（拿破仑统治）之后回过来审视，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，而对这样的社会现状，大多数知识分子因为认识的局限而找不到答案，于是他们便采取了消极的方式——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世纪找到了它新的立足点——音乐更热衷于个人情感的表现。

此时的贝多芬生活十分拮据，而越来越糟糕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，孤苦伶仃的生活着。因而晚期的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,甚至难以理解。这些因素直接影响了贝多芬晚期的音乐创作。

4.2 贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲

OP.101, OP.106, OP.109, OP.110, OP.111 这五首钢琴奏鸣曲因为在创作倾向上的统一性而被人们称为贝多芬晚期的“五大奏鸣曲”。这五首每一首自身都成为一个整体,与晚期其他作品有着紧密地联系。其内容和形式,远超过以前的作曲概念,构思雄伟、曲式自由、表现力真挚深刻而感人,这种崇高的艺术境界,将音乐语言的深度和复杂性推向最高点,而这种绝对自由的创作形式,也正是影响之后几个世纪音乐创作的开端。

4.2.1 第28首钢琴奏鸣曲 OP.101

这一时期贝多芬个人生活十分不幸,弟弟去世,领养9岁侄子卡尔,他为贝多芬带来了后半生的困扰,他的主要赞助人相继离世,再加上耳疾的恶化,只能笔谈,在这几年间只写了这部 OP.101 的作品。这首奏鸣曲写于 1815~1816 年,1817 年初出版。由此进入他晚期奏鸣曲的创作时期。OP.101 是一首幻想曲风格的作品,它的“系列形象的抒情性基础”^④表达了晚期创作中极为根本的倾向:抒情性风格代替了原来占统治地位的英雄性风格,他着力突出了抒情性和民歌的韵味。

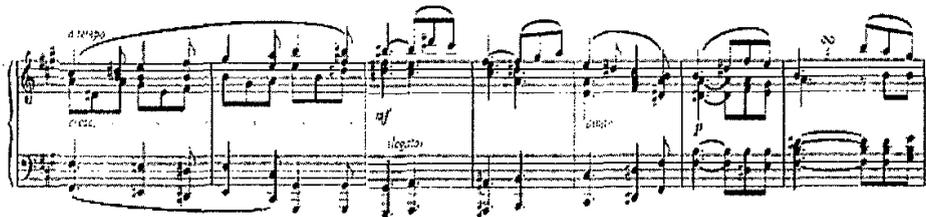
第一乐章(相当活泼,带有及其真挚的感情, A 大调)

该乐章为奏鸣曲式,贝多芬把它写得异常简练,只有 102 个小节。“兰兹在他有关贝多芬的德文著作中转述了辛德勒^[4]的见证,他证实贝多芬给奏鸣曲 OP.101 的四个乐章写下了如下的标题性解释:第一乐章[幻想性的感觉],第二乐章[行动的召唤],第三乐章[幻想性感觉的恢复],第四乐章[行动]。此外,还保存了辛德勒的另一见证:贝多芬在委托钢琴家弗列斯布格演奏钢琴奏鸣曲 OP.101 时,指出这首作品有着丰富的诗意;是一首极难演奏好的作品。由此我们可以推想,贝多芬的“幻想性的感觉”是对头脑中一些隐隐约约的意识的探究,对人性最深层的潜意识的询问。这一乐章的特点是从任何地方到尾声都没有心满意足和结束的感觉,为了表现这种时断时续的“梦境”,贝多芬在这里采用了一种新的旋律写法——

[4]: 辛德勒:是贝多芬的学生。

“无终止旋律”，“这是由一个旋律性或节奏性动机发展出来的不间断的横向线条，在整个过程中没有加入新的动机素材，也不背离主导动机的原始个性。”以这种难以化分的，不间断的旋律线来表现延伸着的感情发展色彩。这种旋律写法为浪漫派音乐创作树立了榜样。

谱例八 贝多芬 第二十八首钢琴奏鸣曲 OP.101 第一乐章 ㊦~㊨小节



展开部使用了切分节奏，切分音成为全曲的脉动。展开部和再现部继续和加强了呈示部充满感情的歌唱，在这里不可避免唤起人们对门德尔松无词歌风格的记忆，音乐经过对幸福和谐的幻想，然后是不安和激动，最后整个乐章以美妙幻想的感觉结束。

第二乐章（活泼的进行曲 F大调）

本乐章与第一乐章风格形成强烈的对比，仿佛一声怒吼在耳边响起：“行动起来”，而进行曲节奏的运用说明了：“站起来，走！”就这样，梦幻者被硬拖出他的梦境，对现实采取行动，音乐充满了刚毅饱满的精神，贝多芬在这里使用了一个与第一乐章调性关系很远的F大调，F大调是一个“明朗坚定”的调性，很好的表达了这一段的音乐风格。接下来的中段（三声中部）与主要部分性质相反，它是宁静，恬淡的。这个三声中部几乎全用二声部写成，从头至尾用自由结构的八度卡农。贝多芬在其晚期奏鸣曲中，常常把左右手远距离分开，例如 87-92 小节，这些句子以极高和极低音区混合，给整个织体以虚无缥缈的色彩。

谱例九 贝多芬 第二十八首钢琴奏鸣曲 OP.101 第二乐章 ㊩~㊪小节

第三乐章（缓慢，忧郁的 a 小调）

本乐章和作品 53 号奏鸣曲第二乐章相同，具有末乐章前“序奏”的性质。“这是贝多芬最深情最美妙最动人的篇章，已经预示着肖邦夜曲的织体写法。”^④整个慢板弥漫着一种柔和的愁绪，对灵感的渴望，内在的激情，苦痛等情感的交织在这里得到体现。慢板已不是幻想，而是陷入现实的悲哀和不安。慢板的音乐非常贝多芬式，但同时流露出受巴赫影响的痕迹，贝多芬在那时特别迷恋巴赫。“这里可以听到《半音阶幻想曲》（BWV903）中巴赫装饰音的遥远的回声。”^⑤在第 20 小节 C 大调主和弦上出现了一个不大的华彩部，这个华彩部回到第一乐章的第一个主题上，这个主题似乎犹豫不决，经常被休止符和延长号打断，贝多芬好像无法决定是开始重复第一乐章呢，还是转向新的素材，经过片刻犹豫以后，便作了决定：上升的 string(加紧的，加速的)引向急速下降的 A 大调音阶，这以后开始了 D，升 D 和 E 三个音上的连续不断的颤音。在颤音的下面左手奏强有力的和弦，这 4 小节是速度型引子，它引出了情绪突变的，欢快果断的快板。

谱例十 贝多芬 第二十八首钢琴奏鸣曲 OP.101 第三乐章 ④~⑤ 小节

Zeitmaß des ersten Stückes
 Tempo del primo pezzo. tutto il Cembalo, ma piano
 Alla Sesta Tre corde

Nach und nach mehrere Saiten
 (Poco a poco tutte le corde)

string.
 cresc. presto
 f p cresc.

Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit
 Allegro, ma non troppo, e con fermezza

第四乐章（快速，但不过分，坚定地 A 大调）

末乐章又回到奏鸣曲式，充满欢乐感的主要主题由高低音声部之间的卡农模仿形成，仿佛是人们在嬉闹和追逐，然后左右手互换并加以反复。

谱例十一 贝多芬 第二十八首钢琴奏鸣曲 OP.101 第四乐章 1-17 小节

副主题温柔甜美，以单旋律开始，经过二声部并逐渐扩大到四声部，这里的音乐很亲切又富于张力。

展开部由赋格段取而带之，在这里贝多芬把主题的歌唱性与复调对位有机的融合在一起。因此它的赋格主题，在外形上类似于巴赫的主题，而音调却有着浓郁的浪漫主义色彩。呈示部的写法是典型赋格曲的模式：主题—答题—答题—主题，几乎没有连接部分，并且使用固定对题。整个展开部从 a 小调开始，由主要主题

发展而成，结构较自由没有重复。再现部从第 205 小节开始，主题首部以加厚和声出现。再现部的发展更加无拘无束，在连续的十六分音符进行中开拓出音域宽广的双层隐伏声部，在第 243 小节处又插入符点音型的新素材。这首赋格曲最主要的特征是赋格的呈示经历了从严格到自由，从严紧到宽松的展开，挣脱了传统赋格形式的束缚而获得更广阔的表现空间。

这个末乐章曲式十分自由，由一个慢速的引子引出了包含一首赋格的奏鸣曲快板乐章，音乐表现了人民欢乐的场景。

4. 2. 2 第 29 首钢琴奏鸣曲 OP.106

贝多芬在晚期创作的五首钢琴奏鸣曲中，以这首称为《锤子钢琴奏鸣曲》的规模最为宏伟，技术最为复杂。此曲自 1817 年中开始写作，到次年四月才完成前两个乐章，全部脱稿，可能是在该年岁暮，于 1819 年 9 月出版。这首奏鸣曲成为贝多芬钢琴奏鸣曲式加以交响化处理的最完美的典范。谢洛夫^[5]对奏鸣曲 OP.106 评价“巨人、宏伟的奏鸣曲，是钢琴上的第九交响曲”。因此，正如贝多芬自己所说的“此曲想必使钢琴家们大感苦恼，也许五十年后他们才能弹得流利”。

第一乐章（快板 降 B 大调）

这一乐章具有光明和雄伟的性质。就钢琴音区和音响的使用而论，它的写法接近李斯特的钢琴风格。第一主题由节奏强烈的动机开始，仿佛是响亮号角般的召唤，显示出这是一首壮观的奏鸣曲。而延长的休止符把它与后面的乐段分开，像是个速度性引子，这个成为全曲核心的主题，后面却附上了优雅的旋律。

谱例十二 贝多芬第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第一乐章 1~8 小节

Allegro $\text{♩} = 138$

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows a powerful, rhythmic motif in the right hand, marked *sf*. The left hand provides a steady accompaniment. The second system (measures 5-8) features a more melodic line in the right hand, marked *p*, with a *ritard.* (ritardando) leading to a *a tempo* marking.

整个呈示部主部的音调特性是引人注目的，在这儿，号角声一直与旋律的歌

[5]：谢洛夫：Serov, Alexander Nikolayevich (1820~1871)，俄国作曲家，音乐评论家，是瓦格纳的支持者。

唱性相结合。在第一乐章中，贝多芬对复调创作的爱好更为明显，在发展部插入了一个小赋格，给第四乐章宏大的三重赋格投下了一个预示。这个小赋格基于主题的音调，采用了把两个声部按不完全协和音程重叠起来的手法，从三声部发展到四声部，充满了斗争的英雄气概，犹如勇往直前的军队，它的威力是无止境的。

谱例十三 贝多芬 第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第一乐章 137~156 小节

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 137-140) shows the beginning of the fugue with dynamics *p* and *sempre p*. The second system (measures 141-145) continues the fugue with a *cresc.* marking. The third system (measures 146-150) shows further development with a *più cresc.* marking. The fourth system (measures 151-155) leads to the final measures, and the fifth system (measure 156) shows the concluding chord.

在调性的安排上，向 G 大调、B 大调这样的远关系调自由展开，预示了浪漫派的和声技法。尾声的力度变化很有意思，总的情绪是弱的，但它一再被强奏主题的一个因素所打断，而这个主题又从高音区逐渐降低到低音区，之后越来越弱，直到消失，之后用两个强奏和弦果断地结束这一乐章。

第二乐章（诙谐曲，很快的快板，降 B 大调）

这是贝多芬钢琴奏鸣曲中最后的诙谐曲，如幽灵一闪掠过。“如果说第一乐章中接近人民性和大自然的浪漫史诗，那么这儿显露了对浪漫主义的另一面——稀奇古怪幻想形象的接近”。^①这个乐章包含了5个部分，以歌谣曲式和三声中部为主。与第一乐章积极明确的形象相比，这一乐章是情绪多变，似乎一切都不确定，处在现实与梦幻的边缘上，调性多变，节奏速度多变，体现了贝多芬晚年复杂的思想情感。尾声中B大调和降B大调之间的斗争十分有趣，很吸引听众。

第三乐章（持续的慢板，热情的、充满感情的 升f小调）

这一乐章被认为是贝多芬作品中最为出色的慢板乐章之一，音乐内容上带有他晚期作品中所特有的宗教色彩。兰兹称这乐章为“全世界集体痛苦之墓”。第一小节是在这一乐章完成和整个奏鸣曲交付出版之后，根据贝多芬的请求而补写的，他以此来迫使听众做好准备并跪下。

谱例十四 贝多芬第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第三乐章 ①小节

Adagio sostenuto $\text{♩} = 92$
Appassionato e con molto sentimento



una corda.

贝多芬在草稿簿中写到：“神圣的安谧——这是多么美妙，多么好！上帝在这里，你在这里歇息一下好伺候他”。^②在哀歌般宏大的第一主题中，蕴藏着深邃的感情，很多地方预示了肖邦旋律写作的风格。它结束在G大调上，像一道亮光从天上照射下来。

D大调的第二主题从低音域悠然出现，然后逐渐升高扬，

谱例十五 贝多芬第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第三乐章 ④⑤~④⑧小节

al tempo



对光明充满了坚定的信念。发展部较短，只是由八度及和弦陈述出来的第一主题展开而成，这里有着激烈的强弱对比，具有即兴性质。再现部密集的三十二分音符节奏，使人感到进入了一个飘渺的世界。经过再现部后，出现了长而大的尾声，它以第一主题的材料发展，并很快转到第二主题上。在这个庞大的尾声里，音乐性格经历了激昂、绝望、明朗，最后一切都进入到永恒的寂静和谐之中，贝多芬痛苦的心灵经过种种挣扎，最后得到了解脱，如同达到了天堂的至福与至乐。

第四乐章由序奏（广板、稍加一点快板、原速、快板、原速、最急板）和两个主题的宏大三声部赋格（坚毅的快板 降B大调）组成。

该乐章一开始是一个广板的引子——一段缓慢而内省的独白，随后由颤音开始的三重赋格涌现出来。巴赫将赋格作为一种形式构成手段来进行创作，而贝多芬是将赋格当作一种最适合表达自己高度集中的感情的表现手段。在这里贝多芬要表现的是宏伟壮丽，洋溢着痛苦和欢乐的内心世界。“这里几乎包含了人类灵魂中所有种类的对立，矛盾和冲突，任何探求自我灵魂的人，都可以从中体察到自我特有的精神宇宙——这里充满了可以想象的，可以理解的和不可理解的东西”。^①在贝多芬音乐创作中，能与这个赋格曲乐章比拟的，只有《大赋格》（作品133）而已。

从第16小节开始，主题用颤音引导，它使主题的每次进入都十分明显，对题第一次出现在27小节的中间声部

谱例十六 贝多芬 第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第四乐章 ㉒~㉒小节



在有着巨大篇幅的展开部中，各种手法如转调、主题密接、倒影、变换节奏等充斥其中，特别是在153~158小节高音区出现了一个优美如歌的主题，它具有插部的特点。

谱例十七 贝多芬 第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第四乐章 153~158小节



从 250 小节 D 大调开始的第三赋格主题，全部用四分音符进行，由于它连奏如歌的特点，使他与前面赋格紧张的气氛形成鲜明对比，这个赋格在这里似乎起了控制、淡化音乐戏剧性的作用。

谱例十八 贝多芬 第二十九首钢琴奏鸣曲 OP.106 第四乐章 250~260 小节



4. 2. 3 第 30 首钢琴奏鸣曲 OP.109

从这首开始的三首奏鸣曲 OP.109, OP.110, OP.111 是贝多芬一气呵成的，这里所谓的“一气呵成”并不是指时间顺序上的一蹴而就，主要是指内容和构思上的连续。“这部作品是这样的成熟，以致于你会觉得仿佛二十年后你又遇见了少年时代的恋人，你在她身上看到了昔日高尚的特点，可是这些特点变得更加崇高和显而易见。”^⑨罗曼罗兰曾论及贝多芬的作品说：“作品 109 里，依然还能看到情人的倩影和思念中别离的痛苦；在作品 110 中，这些苦恼，仿佛都变成了一道道的光芒”。

OP.109 是贝多芬奏鸣曲中类似幻想曲风格的奏鸣曲，充满着对爱情的幻想，具

有强烈的女性气质，其柔软性是贝多芬以往奏鸣曲中所不曾有过的。这首奏鸣曲成为晚期贝多芬作品亲切浪漫性的突出典范。

第一乐章（稍快的快板，始终圆滑，E大调）

可以说贝多芬没有一首作品比这乐章更灵活更自由，它的形式是加以自由处理的奏鸣曲式快板，主题与副主题在速度和节拍上形成鲜明对比：主题 *Vivace*（活板，活泼的）2/4 拍，副主题 *Adagio*（柔板，缓慢地）3/4 拍；在音乐形象上也形成反差：主题是摇荡飞翔的感觉，它柔和动人、轻盈可爱，副主题则类似于宣叙调，优美朴素。整个乐章把这两个因素完美的融合在一起，像即兴演奏一样，每个音符都金光透亮。

第二乐章（最急板 e 小调）

本乐章与第一乐章形成尖锐对比，情绪热情澎湃，果敢坚毅，充满行动的力量。依然是用奏鸣曲式写成，形式简练，主题成为整个乐章典型素材，但把它处理成多种变化，刚柔两种因素在其间既对比又相互关联，积极性的力量与消极性的沉静互相交替，这是贝多芬晚期独特的创作手法。钢琴家布伦德尔称这首奏鸣曲为“一位天使有着一个魔鬼的腰部”。

第三乐章（富有表情地和甜美的行板 E 大调）

这是贝多芬最天才的变奏作品之一，贝多芬只有两首钢琴奏鸣曲是以变奏曲作为末乐章结束的，这首与作品 111。它是由优美的主题和自由的六个变奏曲组成。

主题的音调选自贝多芬的声乐套曲《致远方的爱人》，贝多芬对主题的说明是：“如歌的，从心里很感动地”。这是“心儿在歌唱”。

第一变奏（十分有感情）类似于圆舞曲的节奏，曲式与主题相同，并保留了慢速和 3/4 的节拍，具有抒情歌唱性的特点。

第二变奏（轻松愉快）这是个两个主题的变奏，兼有第一乐章主题摇荡轻巧的感觉和副主题内在抒情的感觉。

第三变奏（活泼的快板）富有俏皮的幽默感，与主题形式无关，是一个两个声部的技术精湛的变奏，一只手用顿音八分音符弹出旋律线条，另一只手用十六分音符与旋律作对位进行，随后用复对位交换两手所演奏的材料。

第四变奏（沉思般的）极富于表情的，旋律深沉而多情，是个慢速度的模仿复调，它那甜美的音响使人想起了肖邦的音乐，预示了浪漫派的创作手法。

第五变奏（不太快的快板）作曲家运用赋格手法塑造了一个果断有力的与主题性格很不相同的形象，它与其它变奏形成尖锐对比，充满了自信心和力量感。有力的强奏和音阶式的顿音进行是它的特征。

第六变奏（恢复原速）这个最后的变奏又回到了开始那轻声安静的合唱，然后逐步走向辉煌、响亮的强奏。节奏也随着力度的加强得到变化——由均衡的四分

音符开始,随后变为八分音符,最后又变为长颤音。主题在其中若隐若现,在该变奏的末尾,像为尾声做准备,力度开始减弱,旋律由高音区降至中音区。

尾声(甜美地)主题无变化的再次出现,它与乐章开始处完全一样,以一片宁静的气氛结束全曲,而不是以往贝多芬奏鸣曲欢腾喧闹的尾声。

本乐章是整首奏鸣曲的核心所在,它的长度比第一与第二乐章加在一起还要长一倍,更重要的是贝多芬在这少见的慢板终乐章里融入了自己深深的情怀——作曲家特别在乐章开头的速度与表情术语(意大利文)旁再用德文做了提示:**Gesangvoll mit innister Empfindung**(如歌地,并以最深处的感情)。显然,贝多芬主观上极想在这不寻常的终乐章里扩展音乐情感的深度与广度。贝多芬在每个变奏中既改变速度又改变节拍,但是在音乐上却仍然惊人的和谐与统一,充满了人性的温暖。

4.2.4 第31首钢琴奏鸣曲 OP.110

奏鸣曲 OP.109 与 OP.110 具有某些相似之处,它们表现在温柔的抒情因素和相当自由的结构上。这首奏鸣曲创作于 1821 年,是和《第九交响曲》同时写作的,这首奏鸣曲没有题赠者,关于这部作品他给自己写道“一切从简”。这一时期贝多芬身心遭受病痛、贫穷、孤独等极大的困苦,这首奏鸣曲成为贝多芬最富于表情的作品之一,人世间的一切情感似乎都可以在这部作品中得到体现。

第一乐章(歌唱似的中板,颇有表情,降 A 大调)

罗曼罗兰在分析奏鸣曲 OP.110 时指出:“第一乐章的无云晴朗的开端,好似在继续奏鸣曲 OP.109 中最安宁的形象”。贝多芬在一开头就写着“可爱柔美地”,开端四小节提出了这首奏鸣曲的根本动机,它采用了四声部的写法和圣咏式的排列法,性格是温顺平静的。

谱例十九 贝多芬 第三十一首钢琴奏鸣曲 OP.110 第一乐章 ①~④小节
Moderato cantabile, molto espressivo



之后的主题出现在高音声部里,这歌唱性的旋律无疑属于贝多芬旋律中最优美最赤诚的,音乐的写法天真纯朴,十分喜人,丝毫感觉不到这时外部环境对贝多芬的影响,它是贝多芬战胜了一切的东西。之后这个主题又演化为末乐章的赋格主题。连接部是一串 *Leggiermente* (轻巧的) 三十二分音符进行,充满梦幻感,色

彩也更为明亮。副主题的音乐变得逐渐坚定起来，它由开头三小节的二声部写法到第四小节结尾，和声变得越来越浓厚，在最后三小节中，高低声部远远分开，这是贝多芬晚期作品中典型的声部排列法。贝多芬在这几个小节写了 *Cresc*(渐强)，它走向 *f*(强)并且引出结束部。

谱例二十 贝多芬 第三十一首钢琴奏鸣曲 OP.110 第一乐章 ㉔~㉔小节



仅仅十六小节的展开部，在贝多芬的作品中是极罕见的，它是根据主题开头动机展开的，左手是模仿的对位性伴奏，情绪似乎是忧郁地。再现部又回到最初充满阳光的感觉中，但左手的伴奏变成了三十二分音符的分解和弦，以变奏的再现主题而告终，这次陈述略带庄严的意味，整个乐章充满了诗意的幻想。

第二乐章（很快的快板，f小调）

与 OP.109 一样，贝多芬在第二乐章采用俏皮幽默的音乐与第一乐章的宁静甜美形成反差，强烈的力度对比也是典型贝多芬式的，唐突的切分音使人感到不安的焦躁，似乎回到了现实生活的场景之中。主题通过强弱对比造成一种不安定的感觉。三声中部突然急速的音乐进行，一下子引起了音乐暴风雨般的发展，而旋律却写的如此简洁朴实，毫无技巧修饰感。主部的再现是忠实的复奏。

第三乐章（不太急得慢板，降A大调）

这一乐章的结构十分独特，咏叹调——赋格——咏叹调——倒影赋格——尾声。贝多芬晚期奏鸣曲在精神感情的强烈和深刻程度上是不容争辩的，在曲式上完全根据音乐的需要随心所欲，主题是来自作曲家灵魂深处，完全不受外界影响。鲁宾斯坦十分推崇这个乐章，他说：“在无论是谁写成的歌剧中，没有任何一首咏叹调能够像慢板旋律那样表达如此深沉的苦难……”。贝多芬赋予这首慢板以咏叹调的特性，像内心灵魂的独白，带有较自由的即兴性质。开始很像乐队的序奏，然后是宣叙调，伴奏的和弦，最后是咏叹调的旋律。贝多芬在这里力图用声乐因素来丰富器乐音乐，以此来更好的表达内心的痛苦。在贝多芬生命最后几年，时常喜欢翻阅《荷马史诗——奥德塞》，并在歌颂痛苦的诗句下面写上：“我的心灵经历千锤百炼，不畏痛苦！因为我忍受的痛苦早已不计其数，忍受痛苦煎熬而仍能祈求上苍保佑的人，能与不朽的神明同样高贵圣洁。因为，尽管他们的生命屡遭不幸，沉浸在哀伤之中仍能心中有欢乐。”这一乐章里的咏叹调能印证这些感觉，它像是一种心灵上的感动。

由咏叹调最后几声叹息引出平静的赋格曲主题，

谱例二十一 贝多芬第三十一首钢琴奏鸣曲 OP.110 第三乐章 ④~④小节

这个赋格似乎要给痛苦的心灵重新注入力量和勇气。它的节奏简单，可是其中却充满了深厚的感情，三个声部全是独立简练的旋律，在低音部是旋律性主题，答题在中声部，而此时的低音部则成为八分音符的对位主题，仿佛教堂管风琴的声音。

正当音乐逐渐向上升腾之时，“悲叹疲惫”（贝多芬指示）的咏叹调再次出现，用色彩稍暗的 g 小调代替了降 a 小调，为了表现更深切的痛苦，旋律线一次又一次被休止符切开，使诉说般的音调变得断断续续，如泣如诉，我们从中听到的是一种内在深沉高贵的心声，感受到的是一种向上的冲动。

第二首赋格的主题是第一首赋格主题的倒影，情感逐渐高涨，象征着生命活力的苏醒，赋格最后变成充满歌颂与赞美的圣咏，好似宣告人类的生命最终战胜了死亡。贝多芬的这种精神追求和人生理想使他的乐曲总是最终显示出一种光辉明亮的风格。他把庄严、激昂、雄伟和狂欢种种情绪组合在一起，把乐曲推上万众欢腾、普天同庆的场景之中。同样的风格可以在《第九交响曲》、《第五钢琴协奏曲》的终曲部分感受到。

在这里贝多芬似乎调动了一切可以调动的音乐因素，钢琴已不能满足他的所需，这里需要的是像交响乐齐奏所发出的那种辉煌、壮丽的音响，以此来表达他丰沛的乐思。在这首奏鸣曲中，我们还可以看到贝多芬把巴赫的赋格艺术与自己器乐作品中的交响性思维相结合，成为他晚期奏鸣曲的一大特点。

4. 2. 5 第 32 首钢琴奏鸣曲 OP.111

OP.111 奏鸣曲是贝多芬最后一首奏鸣曲，于 1822 年 1 月写成，1823 年出版，题献给鲁道夫大公。贝多芬在这首奏鸣曲中再次采用了两乐章的奏鸣曲式。这首奏鸣曲在调性上回到了英雄性的 c 小调（贝多芬大量英雄性作品是用 c 小调写成，

例如《第五交响曲》），而且第一乐章所具有的豪迈热情确实使人感到英雄主题的回归；第二乐章却是极端超凡脱俗，似乎是英雄经历了人世间一切苦难渴望在另一个世界得到心灵上的超脱。

这首奏鸣曲可以说是贝多芬一生创作思想的高度总结，“无论在技巧上或在内容上都凝聚了贝多芬对于奏鸣曲建设的倾心研究和总结性探讨”。^⑬他天性中的两种对立面：英雄性的性格与晚年表现得特别突出的内省性一起在这首乐曲中得到了辨正的统一。

第一乐章（庄严、热情的快板 c 小调）

本乐章是奏鸣曲快板，由一个庄严的引子为这首奏鸣曲揭开了宏大的序幕。在贝多芬钢琴奏鸣曲中长引子只有两个——OP.13 和 OP.111，这个引子充满庄严而又有些灰暗的气氛，使它带有悲剧性的意味，并成为结构伸展的预兆。在短暂的平静之后，进入到充满紧张动力感的主题，但这个主题开始前有两个动力准备，主题真正开始是随着第三次动力准备的到来才展现出来，似乎感情被理智所压抑。主题一展开就给予强有力的对位发展，具有一种激烈斗争的形象，象征着英雄钢铁般的意志，因此这一乐章要用铁一般结实的手指敲击。短小的第二主题具有田园风味，这里的音乐通过八度音程跳跃，音区对比富于变幻的色彩，引起了幻想性的回忆。一段强有力的快速齐奏，突然打断了幻想的气氛，又回到了开始的快板。

展开部有一个精彩的赋格段，它由第一主题构成，调性从 g 小调过渡到 c 小调和 f 小调，充满着潜在的毅力。

再现部的发展是按新意重复和变化旧的素材，它以主题八度音程的齐奏作强有力的再现，作曲家在 94、95 小节注有 *ritard*（渐慢），在 96 小节开始的 *a tempo*（回原速）由左右手彼此向迎的八度陈述出来，主题一直在各种变化的节奏中显现。从 143 小节起的 16 分音符跑动的急流在低音区 C 音中断之后，响起了和弦断断续续的敲击声，似乎是激情消逝了，音乐形象使人感受到英雄在前面经历了搏斗的坎坷，艰难的挺进，这时他已身心疲惫需要好好休息一下。但是内心的世界并没有被征服，还隐藏着希望。

第二乐章（小型抒情调，很慢的慢板 C 大调）

这个乐章是由主题与变奏的形式写成。与第一乐章英雄式的热情所不同，第二乐章是完全的平静、安详，好像耗尽了之前所有的热情。

主题是 9/16 拍，为两段体的小抒情调，旋律及其简单而又至高无上，它渗透着宁静与超脱，使人的胸襟变得豁达。据贝多芬自己说，他创作的意图是为了他的好友鲁道夫大公的精神状态趋于安宁、平静。其实，圣洁、轻灵的主题已向我们展示了存在于贝多芬心中不同于凡尘俗世的另一片世界。四段变奏都保持着主

题的速度，随着织体越来越精巧，在情绪发展上表现为精神的逐渐净化，这四个变奏可以看作是一种连续的前进和延伸。通过这组大调性宁静庄严的变奏使第一乐章巨大的力量和错综复杂的复调技巧达到平衡。

第一变奏：与主题速度相同，旋律通过增加辅助音开始活跃起来，附点八分音符进行过渡到十六分音符进行，造成音乐绵绵不断地印象，显示出极为丰富的感情。

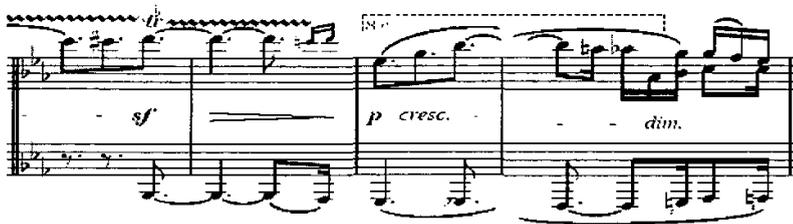
第二变奏：拍子变为 6/16 拍，是个模仿手法的变奏，每一个十六分音符都分解成三连音，节奏更为精巧复杂，旋律纤细雅致。

第三变奏：拍子为少见的 12/32 拍，音型更加活跃，音符的时值越来越小，用了六十四分音符。其特点是贝多芬把切分音的和弦放在急速的琶音背景上，以增加音乐的流动感。

第四变奏与尾声：回到 9/16 拍，活跃的气氛缓和下来。在 89 小节钢琴高音区的微弱声中，三十二分音符的三连音所造成的细致音流令人如同进入到遥远的另一个世界，空灵而悠远，其超脱的情绪达到了忘我的境界。我们仿佛见到贝多芬在满天繁星的田野上回首往事，百感交集、思绪万千。

变奏之间没有句读，不知不觉进入到巨大的尾声。尾声开始还保持着第四变奏的气氛，随着渐强好似又回到了现实世界。在随后的二声部结构中，贝多芬将主题中的一个动机用在钢琴音区的两端，它们之间距离很大，这种作曲技法很有内在张力（这是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的独特手法），

谱例二十二 贝多芬 第三十二首钢琴奏鸣曲 OP.111 第二乐章 117~120 小节



在 139 小节回到了 C 大调，主题的音调变成了庄严崇敬的圣咏曲。在 161 小节震音与颤音并行的和声之下出现了叹息般的主题。接近结尾处的连续不断的长颤音清澈透明，贝多芬将我们带到一个广阔无限的天地中，他那内省的哲学般思想在这里闪现。

从这一乐章中我们看到贝多芬这位英雄已完全超脱尘世，得到了心灵的升华。这两首两乐章的奏鸣曲对比十分强烈，第一乐章雄壮热烈，第二乐章淡薄宁静。在这里，贝多芬将音乐中深沉广阔的精神拓展到极致，既可以看见他不息的热情之火和顽强抗争之力；同时又看到一种疲惫，一种松弛、一种从另一个世界投来的

温暖的光明，贝多芬在这里与宇宙合二为一。

4.3 结语

贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作与当时的时代背景、贝多芬的生活状况、健康问题，人生观的变化有着密不可分的关系，其表现出内省性风格的基本特征：深刻而富有内涵的音乐思想，逻辑严密，自由的音乐形式和对复调、对位的发展和运用。

晚期抒情性乐章得到异常的重视，贝多芬将自己内心世界在此表露无疑：痛苦沉重的心情，幻想性的冲动，令人神往的空间，最后达到了超凡脱俗的宁静和激动人心的真善美。当我们翻看这些奏鸣曲时，乐谱中复杂、繁琐的节奏和声部使我们好像听到大段的内省、深刻的内心独白，感受到的是贝多芬崇高、卓越的心灵。

在创作手法上，传统的方整旋律结构被舍弃，旋律线条只为表达他连绵的乐思而自由起伏，多种曲式结构混合运用，赋格与变奏手法大量使用。为了扩展钢琴的表现力，在钢琴上表现声乐、交响乐、室内乐的音响效果，采用了交响乐队的不同音域、不同音色变化的手法。在这里音符只是音乐的外壳，人类的情感和思想才是内容。

我想用我国研究贝多芬的专家赵鑫珊的话来结束这一章：贝多芬教会了一个弱小、迷惘和孤苦的灵魂学会抬头仰视博大的天宇，用审美的眼光去看待悲剧的人生，在自己内心筑起一座永不陷落的要塞——旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮美。也许这就是贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的精神所在。

第五章贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的演奏版本

演奏过贝多芬晚期五首奏鸣曲的钢琴家很多，笔者搜集到的就有近十种版本，在欣赏后，经过反复比较，选择了其中五位钢琴大师的演奏版本，用图表及文字的方式加以分析，期望通过这些，能帮助我们对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲有更深刻的了解，并对我们的演奏起到启发的作用。

此套作品的演奏版本有：

- ◆ **DG 419 199-2** 波利尼 (Maurizio Pollini) 演奏
- ◆ **DG 453 221-2** 吉列尔斯 (Emil Gilels) 演奏
- ◆ **HDCD 100349** 肯普夫 (Wilhelm Kempff) 演奏
- ◆ **EMI CHS 0777 7637652** 施纳贝尔 (Artur Schnabel) 演奏
- ◆ **DECCA 433 882-2** 巴克豪斯 (Wilhelm Backhaus) 演奏

演奏家		波利尼	吉列尔斯	肯普夫	施纳贝尔	巴克豪斯
作品 101	小节数	102				
	演奏时间 (约)	0: 4: 34	0: 4: 19	0: 3: 35	0: 3: 55	0: 3: 11
第一章	演奏风格 (速度、力度、音色)	以弱为主, 无明显强弱对比	有较多自由速度; 分句明显, 如前 6 小节; 以弱为主, 音色如天鹅绒般柔和	整体为一个大乐句, 其间几乎没有分句; 音乐上没有冲劲; 在 16 小节左手的非连音处, 很有生动感	含蓄内敛, 在 49 小节高声部有明显分句	音色明亮, 一气呵成, 无明显分句
	多声部处理	突出高声部主题	突出高声部主题	突出高声部	突出高声部	突出高声部
第二章	小节数	94				
	演奏时间 (约)	0: 7: 7	0: 6: 14	0: 5: 41	0: 5: 20	0: 6: 02

作品	乐章	突出进行曲的 稳健风格；55 小节开始的三 声中部，弹奏的 无比抒情不见 棱角。	活泼、俏皮的风格， 跳音较多；30 小节弱处使用了 长踏板，音乐异常 连贯。	既有节奏的跳动性， 又有进行曲的刚毅饱满， 附点节奏都用断奏方式处理；30小节的弱处，音色极为优雅	渐强有气势； 12小节起高低模仿的节奏 有动感；三声中部速度较快	稳健朴实，音色高于变化；轻快的三声中部
	演奏风格 (速度、力度、音色)					
101	多声部处理		44小节开始突出 低声部，77小节开始 突出中声部		声部均衡	以突出高声部为主
	小节数	28				
第三章	演奏时间 (约)	0: 3: 37	0: 3: 27	0: 2: 23	0: 2: 10	0: 2: 08
	演奏风格 (速度、力度、音色)	音色层次感好	12小节开始的高 低声部营造出两种 音色，高声部音色 有如羽管键琴般 清澈	华彩部速度很快， 音色清澈透明	音色浓厚，华 彩部为慢速处理	华彩速度很快
	多声部处理		突出高声部	以突出高声部为主	声部均衡	声部层次的音色变化多

第四乐章	小节数	335			
	演奏时间 (约)	0: 8: 26	0: 7: 32	0: 7: 12	0: 6: 34
	演奏风格 (速度、力度、音色)	强弱对比明显; 跳音温和, 如 272 小节	速度自由处理; 音色变化丰富	85 小节低声部很像双簧管音色; 156 小节左手八分音符结实	242 小节速度自由处理
	多声部处理	展开部的赋格段主题每次进入都十分明显			
第一乐章	小节数	405			
	演奏时间 (约)	0: 11: 37	0: 12: 24		0: 8: 42
	演奏风格 (速度、力度、音色)	强弱对比明显, 连奏处音色圆润, 402 小节~405 小节力度变化层次鲜明	所有力度强处具有钢铁般力量		音色厚实, 凝重、气氛庄严, 很有英雄气质
	多声部处理	渐强处如钢铁般触键, 撼人心魄,			
作品 106	发展部的小赋格主题, 每次进入都很明显				

作品 106	第二章	175				
		小节数				
		演奏时间 (约)	0: 3: 36	0: 3: 33	0: 2: 39	0: 2: 37
		演奏风格 (速度、力度、音色)		112 小节速度较快 好像刮奏	113 小节的 Tempo I 速度 很快, 有如震 音	89 小节起渐强效果 极好
		多声部处理	以突出高声 部为主	47 小节开始的三 声中部主题轮流 突出		声部层次分明
	第三章	187				
		小节数				
		演奏时间 (约)	0: 18: 03	0: 19: 51	0: 17: 50	0: 16: 25
		演奏风格 (速度、力度、音色)	音量保持在 PP 范围内	高声部音色很有 金属感		抒情风格
		多声部处理				气氛庄重
						主题声部层次分明

第四乐章	小节数	400		
	演奏时间 (约)	0: 13: 13	0: 13: 38	0: 11: 00
	演奏风格 (速度、力度、音色)	引子轻柔、温和	赋格声部层次分明	力度、音色缺乏变化
多声部处理				
第 16 小节开始的第一赋格主题每次进入都十分明显				
第一乐章	小节数	99		
	演奏时间 (约)	0: 4: 12	0: 4: 07	0: 3: 14
	演奏风格 (速度、力度、音色)	第 9 小节为了表现抒情的副主题没用踏板	速度把握恰当; 主题音色柔软, 富有幻想性; 整个乐章高音区音色明亮	音色明亮、圆润 气息深沉; 亲切朴实; 触键圆润;
作品 109			0: 2: 59	音色典雅、明亮; 副主题较多自由处理

作品 109	第二章	多声部处理	第16小节起突出中声部主题；第21小节开始突出高声部	声部层次分明	第16小节起突出中声部主题；第21小节开始突出高声部	第9、10、58、59小节处男高音主题比较突出；	
		小节数	177				
		演奏时间 (约)	0: 2: 11	0: 2: 32	0: 2: 23	0: 2: 20	0: 2: 52
演奏风格 (速度、力度、音色)		音色铿锵有力，节奏感强	主部主题音色对比明显	主部主题的前八小节与后八小节音色对比明显；第105~第119小节和第120~125小节处也有同样较好的音色对比	同前处音色富有对比	气息宽广，从第59~116小节旋律清晰，富有颗粒性	

作品 109	第三章	演奏风格 (速度、力度、音色)	从 29 小节起高声部旋律同 33 小节起的女高音声部与男高音声部平行错落有致	从 70 小节起的中声部旋律同 72 小节起的高声部旋律的模仿清晰	从 29 小节起高声部旋律同 33 小节起的女高音声部与男高音声部平行错落有致			
			小节数	203				
			演奏时间 (约)	0: 12: 45	0: 14: 54	0: 10: 59	0: 11: 30	0: 12: 14
				第 II 变奏 61~64 小节右手切分主旋律很明晰; 第 IV 变奏 105 小节起的主旋律突变为轻柔、朦胧的音色; 第 V 变奏音色很像管风琴	变奏 III 力度对比明显; 变奏 VI 第 177 小节起的高声部主题音色晶莹透亮	变奏 I 圆舞曲节奏很强; 变奏 II 轻快感很强; 变奏 VI 主旋律速度过快	风格自然、朴实; 各个变奏的速度都很恰当; 音色对比不过分夸张	变奏 I 圆舞曲节奏很强; 变奏 II 前八小节主题处理非常连贯; 变奏 V 主题风格朴实无华

		多声部处理	第 III 变奏主题模仿非常清晰; 第 V 变奏赋格主题的每次进入都清晰可闻				
作 品 110	第 一 乐 章	小节数	116				
		演奏时间 (约)	0: 6: 59	0: 7: 27	0: 6: 04	0: 6: 30	0: 5: 22
		演奏风格 (速度、力 度、音色)	第 12~第 19 小节的连接部音粒均匀; 音色明亮;	第 4 小节起的高声部旋律音色清亮	速度合适, 旋律线条自然朴实的凸现出来, 含蓄细腻, 较少自由处理	速度严谨, 主题富有在抒情中忧伤的色彩	呈示部主题甜美雅致; 连接部触键灵敏; 从副主题开始一直到乐章结尾, 速度处理过分自由
		多声部处理					
第 二 乐	第 二 乐	小节数	158				
		演奏时间 (约)	0: 2: 55	0: 2: 19	0: 2: 29	0: 1: 50	0: 2: 04
		演奏风格 (速度、力 度、音色)	主题对比恰当	速度恰当, 主题音色变化丰富	速度过分沉稳, 主题色彩对比比较清楚	主题音色变化丰富	速度恰当, 主题音色对比明显, 强主题铿锵有力

作品 110	第三章 乐 章	多声部处理					
		小节数	213				
作品 111	第一章	演奏时间 (约)	0: 9: 28	0: 12: 11	0: 9: 33	0: 9: 49	0: 8: 09
		演奏风格 (速度、力 度、音色)	116小节起的小 悲叹调如人声般 如泣如诉	116小节起的小 悲叹调纯朴深 情	116小节起的小悲叹调 沉重缓慢,富于哲理意 味;踏板使用较少	第9小节起的 小悲叹调左 手伴奏沉痛, 音乐感人至 深; 132小节 起的过渡如 钟声回荡	音色明亮、清晰; 强弱对比明显;第 168~第172小节 的渐快稍显突兀
		多声部处理	赋格段内敛含蓄;主题每次进入都十分清晰				
		小节数	158				
		演奏时间 (约)	0: 9: 40		0: 7: 05	0:8:15	0: 8: 12

乐 章	演奏风格 (速度、力度、音色)	58小节主题过分 连贯		引子庄严, 充满悲剧色彩; 主旋律风格稳健		引子与主题力量 宏伟; 触键爽快利落, 很有阳刚气质; 从第48~50小节的过渡自然
	多声部处理	赋格主题每次进入十分明显				
第 二 乐 章	小节数	177				
	演奏时间 (约)	0: 18: 14		0: 14: 33	0: 17: 40	0: 12: 58
	演奏风格 (速度、力度、音色)	变奏 III 持久的切分节奏很有特色; 变奏 IV 是沉稳和飘逸细碎铃声的旋律, 他的弱力度控制的均匀持久		小抒情调很纯朴	小抒情调简朴单纯; 变奏 III 高低旋律好像男女对舞; 变奏 IV 音色灵动	从第 106 小节开始的尾声音色细腻、晶莹剔透
	多声部处理					
作 品 111						

意大利钢琴家波利尼曾跟随钢琴大师米开朗基利学习,大师将意大利钢琴传统的清澈音色和触键特点传授给了波利尼。笔者在欣赏他演奏的五首奏鸣曲时,波利尼每每弹奏高音区时所发出的无比清亮的音色使人印象深刻;流畅技术的突出也是他的一大特点,这五首奏鸣曲中任何艰难片断在他手中都变的游刃有余,从容不迫;演奏忠实乐谱,乐句的快慢、音量的轻重都恰到好处,精致而典雅,没有太多过火、冲动的地方,较少自由速度,一切处理都富有理性。但笔者总觉得理智有余感性不足,少一些从内心流露的真正感人的东西。

俄罗斯钢琴大师吉列尔斯曾跟随钢琴教育家涅高兹学习,涅高兹对吉列尔斯教学着重于音质、踏板、多层次音色对比。因此,在聆听他演奏的晚期奏鸣曲时,能强烈感受到他那如水晶般透明、又如天鹅绒般柔美的音色以及强奏时“钢铁般的触键”。他的演奏比波利尼更感性,吉列尔斯并不是机械的拘泥于乐谱,有很多小地方都是自由处理,他的音色更加丰富多变,很多次笔者都觉得,吉列尔斯并不是在用钢琴弹奏,而是融各种乐器的音色为一体。他在处理多声部时,并不是单纯突出高声部,而是利用音色的变化使各个声部都层次分明。所以笔者认为吉列尔斯在演奏 OP.101、OP.106 时比波列尼更胜一筹。

德国钢琴家肯普夫享有“贝多芬作品演奏权威”的名声,笔者认为他演奏的四首晚期奏鸣曲哲理性较强,深沉严谨、音色明亮高贵,不似波列尼那般冷峻、客观,也不像吉列尔斯那样温暖亲切,而是将人们的注意力引向音乐本身而不是自我。具有浓郁德、奥钢琴学派的风格特点。

施纳贝尔被称为“贝多芬权威”,曾跟随车尔尼的弟子——莱舍蒂茨基学习,他的演奏庄严肃穆、含蓄内敛。从精神上很好地体现了贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的风格。笔者很喜欢他演奏的 OP.109 与 OP.110,可以说是笔者听到过的最好的演奏版本。节奏严谨,条理清晰而富于逻辑性;音色圆润厚实(而不是透明细腻);对乐谱忠实再现;找不到一丝炫技的痕迹,音乐上很有内在深度。唯一的遗憾是这个演奏版本的噪音大了些。

德国钢琴家巴克豪斯,与施纳贝尔的含蓄内敛相比他在技术上无懈可击,演奏令人目眩神迷。他曾跟随李斯特的高足达而贝特学习贝多芬作品,达而贝特被公认为二十世纪最伟大的贝多芬作品演奏者之一。聆听巴克豪斯这五首奏鸣曲的弹奏给笔者印象最深的就是他惊人的技巧与钢铁般触键,任何艰难乐段他都轻松驾驭。演奏风格以大气、铿锵见长。高音区出奇明亮,似水晶般通透,他的音色是既明亮又有金属感,阳刚气很重,音乐情感的表现幅度也是这几位演奏家中最浓烈的。

参 考 文 献

- [1] 张方编著 《贝多芬》 东方出版社 1997年1月第一版
- [2] 叶林著 《音乐审美欣赏》 西藏人民出版社 1995年3月第八版
- [3]、[7] 朱雅芬编译 《贝多芬钢琴奏鸣曲》(上中下) 《钢琴艺术》2002年第10、11、12期
- [4] 丁芷诺著 《贝多芬的弦乐四重奏》
- [5]、[11] 克里姆辽夫著,丁逢辰译《论析贝多芬钢琴奏鸣曲》 上海音乐出版社 1989年版
- [6] 邵义强编著 《维也纳古典乐曲赏析》 河北教育出版社 2004年1月第一版
- [8] 罗曼·罗兰著《贝多芬传》安徽文艺出版社 1999年版
- [9] 赵晓生著 《钢琴演奏之道》修订本 世界图书出版公司 1999年版
- [10]、[13] 箫韶编著 《德奥古典音乐大师经典指南》 江苏人民出版社 1996年4月第一版
- [12] Notteb Ohm G.Zweite Beethoveniana 莱比锡 1887年版, 132页
- [14] 费舍尔著 《贝多芬的钢琴奏鸣曲》 法兰克福出版社 1966年版
- [15] 郑兴三编著《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》 厦门大学出版社 1994年9月第一版
- [16] 戈登威捷尔著,刁蓓华 陈复君译《贝多芬32首奏鸣曲注释》 2000年9月第一版
- [17] 魏纳莱奥著《器乐曲式学》 人民音乐出版社 2002年8月第一版
- [18] 赵鑫珊《贝多芬之魂》 北京三联书店
- [19] 《西洋音乐的风格与流派》 人民音乐出版社 1990年7月第一版
- [20] 谢颖编著 《二十世纪钢琴大师》 上海音乐出版社 2003年5月第一版

致 谢

本篇论文的研究中心贝多芬晚期钢琴奏鸣曲是我毕业音乐会的演奏曲目，论文观点是在演奏实践的基础上建立起来的。这期间在导师的悉心引导与帮助下，浏览和欣赏了大量文字与音响资料。通过准备这篇论文，使自身的理论研究水平与实践分析能力得到了极大的增强。

借此机会，我要特别感谢导师刘畅标教授三年来对我的辛勤教育和指导！导师为人师表，治学严谨，教授于我的钢琴艺术理论与技能使我受益终生，我将会在今后的学习中不断完善自我，再次的感谢您！

此外，我还要感谢曾帮助过我的老师和同学们，谢谢你们长久以来的支持和鼓励！

感谢所有关心、帮助我的人们，谢谢你们！