

分类号: J6 密级: 公开  
UDC: 700 学号: M1002122

南京藝術學院  
**硕士學位論文**

**贝多芬《降 A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.26)**  
**第一章研究**

研究生姓名: 盛秋

导师姓名: 徐军教授 冯效刚教授

申请学位级别 硕士

学科专业名称 音乐学

论文提交日期 2013年3月6日

论文答辩日期 2013年5月22日

学位授予单位 南京艺术学院

学位授予日期 20 年 月 日

答辩委员会主席                 

评阅人                 

20 年 月 日

# 南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

## 独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：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的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 盛秋

签字日期：2013年4月24日

## 学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名： 盛秋

导师签名： 汪波刚 签字

签字日期：2013年4月24日

签字日期：2013年4月24日

## 摘要

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲被称为西方音乐史上的“新约圣经”。他的创作成熟期开始于1803年，以《第三交响曲“英雄”》的发表为标志，在这之前的1800年至1802年间是他创作风格的过渡时期。《降A大调钢琴奏鸣曲》(Op.26)创作于1800-1801年间，是贝多芬中期钢琴奏鸣曲创作的第一首，也是一首结构比较特殊的奏鸣曲：它的四个乐章均没有采用奏鸣曲式。

本文以贝多芬《降A大调钢琴奏鸣曲》(Op.26)第一乐章(变奏曲式)为研究对象，从和声、旋律、节奏、调性的特征，变奏手法的运用，作品情绪的表达等方面进行逐一分析；总结作品中体现出的作曲家的创作思想和特征，进一步分析作曲家是如何在作品中贯彻古典主义创作风格的同时进行灵活的处理，并发掘它对其中晚期作品创作的深刻影响，以及作为贝多芬中期钢琴奏鸣曲开篇之作的价值所在。

**关键词：**贝多芬 过渡时期 钢琴奏鸣曲 创作手法 变奏 情绪表达

## ABSTRACT

Most of Beethoven creations are instrumental works in which 32 pieces of piano sonatas are called “The New Testament” in the western music history. Beethoven’s mature period of creation began in 1803 of which the publishing of Symphony No.3 “Eroica” was the sign. During the year 1800-1802, was Beethoven’s period of transition of his style of creativity. Beethoven’s Piano Sonata in A flat major (Op.26) which is the very first piece of Beethoven’s mid-term piano sonatas written during the year 1800-1801, whose structure was different from ordinary piano sonata.

Based on the works of variation form of the first movement as the object of study, the author of this Master’s thesis will conduct a detailed analysis from the following aspects: harmony constitution, melody features, rhythm, tonality; variation techniques; emotion of works etc. It will further summarize ideas and characteristics of creation of the composer embodied in this work, and analyze how the composer could maintain the classical style of creativity but meanwhile process it flexibly. It will try to find out the profound influence of this work as Beethoven’s piano sonata upon the creation of middle late works longitudinally, and its great value as the opening work of Beethoven’s mid-term piano sonata.

**Key words:** Beethoven; period of transition; piano sonata ; creation method; variation; emotional expression



# 目 录

中文摘要	I
英文摘要	II
引言	1
一、音乐创作手法分析	3
1. 音乐材料	3
2. 调式调性	4
3. 和声	6
4. 节奏	6
二、变奏手法分析	8
1. 变奏一	8
2. 变奏二	9
3. 变奏三	9
4. 变奏四	10
5. 变奏五	11
三、演奏体会	14
1. 主题	14
2. 变奏一	15
3. 变奏二	15
4. 变奏三	15
5. 变奏四	16
6. 变奏五	16
结论	18
参考文献	19
作者简介	20
致谢	21

# 引言

贝多芬的创作承接了维也纳古典主义和浪漫主义，被后人称为西方音乐史上的“乐圣”。他的创作以器乐作品见长，三十二首钢琴奏鸣曲被称为是钢琴作品中的“新约圣经”，是钢琴艺术发展历程中的重要文献。放眼对贝多芬钢琴奏鸣曲的研究成果，多数集中在比较有名的若干首奏鸣曲<sup>[1]</sup> 和晚期的五首奏鸣曲。对于《降 A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.26) 这首处在贝多芬创作风格从早期向中期过渡时期的作品关注度很低。一直以来并没有被入选为学位论文的研究对象，仅有的一篇文章<sup>[2]</sup> 也只是粗略地做了一些表层上的分析，不尽完善。另有两篇研究贝多芬钢琴奏鸣曲中变奏曲式的文章<sup>[3]</sup>，也只是对这首作品略有提及，研究的侧重点在于曲式的研究而不是这首作品本身。

《降 A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.26) 创作于 1800-1801 年，1802 年由维也纳 Cappi,n.d. 出版社出版，献给卡尔·冯·李希诺夫斯基亲王 (Prince Karl von Lichnowsky)<sup>[4]</sup>。贝多芬早年在波恩，一方面受德国“启蒙运动”和“狂飙突进文学”的影响，另一方面也深受海顿、莫扎特以及早期古典主义的影响。但这种影响在贝多芬定居维也纳后似乎有所减弱，其原因在于：

一、1800 年时他已经定居维也纳 8 年。自从 1789 年“法国大革命”以来，原先支持“启蒙运动”的一些统治阶级已经变得观望甚至反对，德国和奥地利的民众对于是否支持革命者的政治行动也表现得十分谨慎。贝多芬身在其中必然会受到影响。

二、当时贝多芬的耳疾开始恶化，导致他不得不放弃指挥和演奏。他曾在《海利根施塔特遗嘱》(写于 1802 年 10 月) 中写道“我在六年前，开始被一种不可治愈的疾病侵袭”<sup>[5]</sup>。也就是说，贝多芬自 1796 年开始出现听力下降的状况，1802 年时严重到让他重新考虑自己艺术生命的程度。但作曲家对艺术本身的热情却没有消失，他写道“艺术！唯有艺术，阻止了我。在完成全部我感受到的属于自己的创作使命之前，我如何能够放弃这个世界？”<sup>[6]</sup>。1802 年，贝多芬从疗养地回到维也纳后，曾说过“我不会满足于现状，从现在开始我要寻找一条新的道路”<sup>[7]</sup>。这是一种纯粹个人心灵的变化历程，直接影响作曲家的创作。

三、从贝多芬学习创作的过程来看，他最初在 1779 年通过其老师克里斯蒂安·戈特洛布·尼夫 (Christian Gottlob Neefe) 了解并学习了巴赫的《十二平均律》。1790 年-1793 年间，在维也纳随海顿学习对位法，之后又随约翰·申克 (Johann Schenk)、约瑟夫·福克斯 (Joseph Fux) 以及乔治·阿尔布雷希茨贝格 (Georg Albrechtsberger) 继续学习严格的对位法。同时，贝多芬也向安东尼·萨列里 (Antonio Salieri) 学习旋律创作直到 1802 年或者是 1805 年。而以上这些人物，几乎都是典型的古典主义作曲家或是传统的音乐理论大师。

总而言之，这个时期作曲家的创作开始剥离早期的一些“维特”式的幻想和激情，个人的心境有了比较明显的变化，同时各种古典主义的创作技法得到了长足的积累，开始向个人创作风格成熟的阶段过渡。

《降 A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.26) 由四个乐章构成，分别为：带变奏的行板；谐谑曲（非常快

<sup>[1]</sup> 这里指代贝多芬的五首较广为人知的或是自己冠以标题或是后人冠以标题的钢琴奏鸣曲。

<sup>[2]</sup> 刘璐. 贝多芬《第 12 号钢琴奏鸣曲》第一乐章的分析与演奏[J]. 内蒙古艺术. 2003, (2).

<sup>[3]</sup> 李浪. 贝多芬钢琴奏鸣曲中变奏乐章之研究[J]. 大众文艺(理论). 2009, (12).

冉才. 改之有因革之有法——从末乐章变奏曲的引入看贝多芬对钢琴奏鸣套曲结构的改革[J]. 美与时代(下半月). 2009, (11);

<sup>[4]</sup> 这位亲王从 1792 年到 1806 年一直是贝多芬的赞助者，是贝多芬最忠诚的朋友和艺术事业赞助者之一。贝多芬另有 Op.1 的三首奏鸣曲、Op.13c 小调“悲怆”奏鸣曲、第二交响曲等献给他。

<sup>[5]</sup> Beethoven,Ludwig van. Beethoven's Letters 1790-1826,Volume 1&2[Z]. Lady Wallace. Cirencester. The Echo Library-Paperbackshop Ltd. 2005. 33.

<sup>[6]</sup> Beethoven,Ludwig van. Beethoven's Letters 1790-1826,Volume 1&2[Z]. Lady Wallace. Cirencester. The Echo Library-Paperbackshop Ltd. 2005. 34.

<sup>[7]</sup> Cooper, Barry.. Beethoven[M]. US. Oxford University Press. 2008. 131.

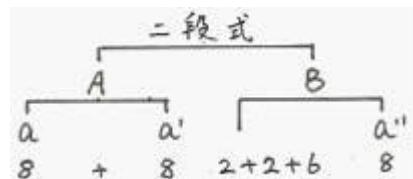
速的）；葬礼进行曲（庄严的行板）；快板。它们的曲式结构分别为变奏曲式、三部曲式、三部曲式、回旋曲式，没有一个乐章是用传统的奏鸣曲式写成。作品开篇使用行板的变奏曲式乐章，之后的三个乐章才符合普通奏鸣曲的“快-慢-快”原则，使第一乐章相较于后三个乐章具有一定独立性。二三乐章之间的速度关系颠倒，这种颠倒在贝多芬之后的四乐章奏鸣曲创作中被保留下来，如《降 E 大调第十八钢琴奏鸣曲》(Op.31, No.3), 《A 大调第二十八钢琴奏鸣曲》(Op.101), 《降 B 大调第二十九钢琴奏鸣曲》(Op.106)，并最终在《第九交响曲》中也使用了这种颠倒式的安排。另外，三乐章的创作也非常具有独特性：这是葬礼进行曲这种体裁形式在奏鸣曲里的首次应用。贝多芬本人曾将他改编为独立的管弦乐，后来在 1827 年贝多芬的葬礼上演奏。同时，这种安排也是作曲家在《第三“英雄”交响曲》中使用葬礼进行曲的准备。这首作品从表面看完全不符合钢琴奏鸣曲的形式并且结构相当松散，但确实又构成了一首完整的奏鸣曲，究竟它的内部是如何安排如何相互联系的？仔细研究会是一个相当复杂而又庞大的工程，所以本文只集中分析作品的第一乐章。

# 一、音乐创作手法分析

《降 A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.26) 第一乐章为降 A 大调, 3/8 拍子的“带变奏的行板”(Andante con variazioni), 由此可见这一乐章采用了变奏曲式。它由主题和五个变奏组成, 共 219 小节。主题和五个变奏均为 34 小节。变奏五结束后紧接着进入一个 15 小节的尾声, 中间没有停顿, 在音乐上形成一个整体。以主题及整体布局为中心, 具体创作手法分析如下:

## 1. 音乐材料分析

作为采用变奏曲式写成的乐章, 其主要音乐材料会集中在主题里。第一乐章的主题是带再现的二段曲式:(见下图图示)



A 段是由两个 8 小节乐句构成的方整结构乐段, 每个乐句下又可以分为 4+4 的两个乐节; B 段由三个乐节和带变化的 a 句的再现组成。其中, 2 小节的两个乐节构成模进关系, 6 小节的乐节形成对再现的属准备, a'' 句主要是对 a' 句的再现, 与 a' 句同头变尾。在第一乐章各变奏中, 这一曲式始终保持不变。

主题中的主要音乐材料有两个, 分别为: A 乐段 a 句前 4 小节的音乐材料: (谱例 1)



谱例 1

这个旋律总体比较平静、庄严, 主要在中音区。以弱起进入, 在第一个小节开始处进行了重复, 紧接着一个上行的四度跳进后又是三个音的重复。随后是一个小幅度的下行, 接着仍然是上行的四度跳进。经过一个小的级进后再次向上三度跳进达到这个乐节中的最高点。在这里作曲家使用了一组渐强到达顶点后立刻渐弱的表情记号, 用来在整体比较轻柔(整体的表情记号为 p)的氛围下强调这个小高潮, 乐节最后结束在下行的级进上。旋律上行时多使用等节奏情况下的跳进, 下行时多为带有附点音符流动性较强的级进, 开始音和结束音之间形成上行五度的关系, 音乐呈现出在迂回中向上发展的姿态。这样的旋律走法具有歌唱性, 行板又会带来速度上的稳定感, 同时可以看到长音的支持, 所以这个音乐材料显得优美而庄重同时又比较积极向上。

B 段的新材料: (谱例 2)



谱例 2

这一音乐材料复调性较强，有明显的两条反向进行的旋律线，并且音区整体上移：左手部分由原先的小字组上升到小字一组，右手部分由原先的小字一组上升到小字二组。在织体上，左手采用了下行的音阶进行，并通过开始时高点音的延留增加了下行的倾向性；右手部分则是采用三度音程的连奏，节奏比较平缓，但通过旋律开始时的下方辅助音和上行结束时的三度跳进，也强调出了旋律的上行倾向性。这样的反向进行会推动音乐的发展，同时声部感会非常明显。但是，这一材料只有两个小节，节奏也比较舒缓，因此又保持了主题内部情绪的一致。

除了这两个主要的音乐材料之外，主题中还有一些小的比较隐藏的音乐材料：（谱例 3）



谱例 3

首先是三度上行模进（右手前两小节的外层旋律），通过对一组长音加短音下行级进的乐汇进行模进，使旋律跳到所在乐句中的最高点。这种音值组合和模进方式会比较具有动力性和跳跃感，与两个主要的音乐材料形成区别。第二是下行半音阶的进行（左手前两个小节中小字一组 F 到小字一组 C 的半音阶下行），与 B 段新材料里的下行音阶不同，半音阶下行会更有色彩性。同样的，内层声部中还有许多短小的音阶进行。例如：a 乐句里小字一组 C 到小字一组降 E 的上行，小字一组 G 到小字一组 E 的下行；B 段里的小字一组降 A 到小字一组降 E 的下行等等（见谱例 5）。第三是带有小装饰音的三十二分音符经过音。这些小的材料都为接下来的变奏提供了各种可能。

在之后的音乐进行中，各变奏之间旋律的变化表现出一种回旋性特征。变奏二和变奏五在旋律上与主题旋律比较接近，变奏一和变奏三、四在旋律上的变化较大，整体上形成了主题旋律相隔一定距离的相互呼应。如果分别用 A、A'、A''代表主题、变奏二和变奏五，用 B、C、D 代表变奏一、变奏三和变奏四，乐曲在旋律安排上形成一种类似 A-B-A'-C+D-A''的回旋形态，C+D 的部分刚好可以代表回旋曲中的插部。

在尾声中，作品没有对主题进行回顾，而是采用了新的音乐材料：（谱例 4）



谱例 4

这一旋律的风格也比较平静，集中在中音区里。开头正拍进入，在两拍的长音后是一个过程较快的下行级进，重复两次最低音（小字一组 G）后旋律再次上升，采用了附点音符的节奏，期间在小字一组的降 B 上重复了三次，最后停在小字一组的降 A 上。结束音与开始音之间形成了下行三度的关系，整个旋律呈现出迂回下行的线条，与 A 段 a 句的走法相反，形成对主题的反向呼应。音乐具有逐渐收拢、归于平静的感觉，预示着一乐章的结束。

## 2. 调式调性分析

主题的调性是降 A 大调，有两处明显巩固调性的做法（谱例 5）：一、主题开始使用降 A 大调原位主和弦，并在前四个小节中每个小节开始的第一拍强调主音或是主和弦。右手的上行旋律中也隐含有主和弦的上行分解，同时右手中声部不断重复调式的属音并于第四小节解决到主音上。主题开始的四个小节全部是用来巩固调性的，于是降 A 大调的调性得到明确。二、B 段中再现出现之前，

谱例 5<sup>[1]</sup>

有四个小节不断在小节的强位置上重复降 A 大调的属音，积累向主音解决的倾向。左手也在再现前一小节的时候采用了属音的重复，并在低声部采用从属音开始上行经过导音解决到主音的做法，于是再现开始时降 A 大调调性再一次得到明确。

B 段中是连续的乐节进行，同时在和声上没有出现其他调式的完全终止式，于是可以得出没有转调只有一些离调的结论（谱例 5）。B 段开始首先通过使用  $V / II - VII / II - II$  的和弦连接进行了一次

<sup>[1]</sup> （加长的符杆标记为重要音，实线代表音符的走向，交于上下两行谱子之间的直线代表复对位的应用）  
Schenkerian. Graph of the theme from Ludwig Beethoven's Piano Sonata op.26,mvmt.1[Z]. [http://www.Midsidecom/pdf/eastman/fall07/th511/beethoven\\_op26.jpg](http://www.Midsidecom/pdf/eastman/fall07/th511/beethoven_op26.jpg)

属方向较远关系的离调（<sup>b</sup>B 大调），在乐节 2 稍作停顿，乐节 3 又进行了连续两次的离调，一次通过VII/IV-VI的进行向关系小调（f 小调）离调，一次通过VII/III-III的进行向近关系调（c 小调）离调。整个离调过程呈现出调性关系由远到近的变化，增加向再现时降 A 大调过渡的倾向。

整个乐章中各个变奏的调性安排基本是按照主题进行的，只在变奏三的时候，进行了向同主音小调降 a 小调的转调。因为是降号调的小调，音乐的整体色彩会暗淡很多。另外由于同主音大小调之间构成的是一种实际上远关系转调的效果——这种转调方式除了主音相同，几乎所有的和弦色彩都发生了改变——使变奏三与其他变奏之间形成较强的对比。尾声中调性没有发生改变，并不断通过属和弦到主和弦的进行，加强对调性的巩固。整个乐章形成了<sup>b</sup>A-<sup>b</sup>A-<sup>b</sup>A-<sup>b</sup>a-<sup>b</sup>A-<sup>b</sup>A-<sup>b</sup>A 的调性布局，以变奏三降 a 小调为中心前后对称，使整个乐章在调性上具有了三部性。

### 3. 和声的分析

由谱例 5 可知，主题的整体和声安排并不复杂：A 段 a 句为 I-IV-V 的进行，A 段 a'句以及 B 段 a''句为 I-IV-V-I 的进行，形成 T-S-D-T 的和声功能；B 段的和弦连接主要集中在副属和弦向属和弦的进行上，并最终回归到主和弦，形成 D-T 的和声功能。

和声的巩固则比较繁琐。A 段 a 乐句前 4 小节对主和弦的巩固，采用了主属和弦连续交替出现的方法。为了不使属和弦得到巩固，乐曲在低音声部里避免出现属和弦的根音，同时避免在节拍重音位置上出现属和弦，以强调属和弦的辅助作用。在 a 乐句后四小节巩固下属和弦的过程中，作曲家使用了连续三小节的复对位，使下属和弦的根音（降 D）和三音（F）交替不断地出现在不同声部，下属和声效果在三小节内持续。同时，由于两个音不断在两个声部里交替出现，音乐的动力性也不会被破坏。另外作曲家在巩固下属和弦时还注意将复对位的中心点集中在第二小节，以保持乐节内部的平衡。而后通过低音的二度下行自然进入属和弦。在 A 段 a'句的终止式中，左手使用八度音程分解的方式完成属到主下行五度的进行，同时右手外层声部构成下行音阶，自然过渡到主音。在 B 段乐节 3 的属准备中作品一方面不停地强调降 A 大调的属和弦，一方面又穿插进副属和弦的使用，内部的竞争性和张力积累下来，增加了音乐的动力。

与调性的安排一样，第一乐章中各个变奏的和声安排基本上是按照主题进行的，只在变奏三中进行了一些细节上的调整。这种基本不发生变化的调性与和声安排，增加了作品的稳定和平衡，同时说明第一乐章采用了严格变奏。

在尾声中，作品重复使用了 I-V-I 的和声进行，每小节更换一次，没有其他的变化，也不再采用主题中复杂的和声巩固方式，而是仅强调和声的功能性，达到帮助乐曲收尾的效果。乐曲结束时没有使用完全终止式，结尾处和声进行并不十分完满，具有一定的开放性。

### 4. 节奏的分析

在采用严格变奏的作品中，由于和声、调性的限制，各个变奏会比较独立，容易形成“割裂感”。在这种情况下，节奏的整体布局就显得尤其重要。这个乐章中节奏的变化是通过左右手各自的节奏变化结合完成的。现将各个变奏中左右手的主要节奏类型列举如下表：（尾声除外）

	右手节奏	左手节奏
主题		
变奏一		

## 一、音乐创作手法分析

变奏二		
变奏三		
变奏四		
变奏五		

通过上表可以发现：主题和变奏三都是采用较为舒缓的等分型节奏；变奏一中右手的节奏和变奏四左手的节奏进行了紧缩，另一只手保持不变；变奏二和变奏五中左右手各自的节奏都进一步紧缩；于是形成了主题到变奏二与变奏三到变奏五两组节奏的变化过程，每一组都呈现出各自逐渐上升的状态，由舒缓到密集；并且在变奏二和变奏五形成两个高潮，使乐曲在节奏上呈现出两部性。另外，如果将主题和变奏三，变奏一和变奏四还有变奏二和变奏五的节奏构成进行比对，就会发现作品后半部分的整体节奏都会比前半部紧凑许多，同时变奏五在后半部分的节奏会进一步紧缩，这样音乐整体上的平衡性就会略显不足；但是尾声紧接在其后，并没有单独构成一个部分，节奏也略有缓和，动力性因素在减少，这样就增加了变奏五的分量与长度，起到了平衡作品前后两部分的作用。另外，由于尾声只有 15 个小节，也不会显得过分庞大，影响乐章之间的衔接。

通过分析可以发现，主题中的音乐材料非常丰富。它们有的比较明显，有的会隐藏在内声部或是旋律的进行中。这些素材变化性较强，具有不同的性格，为乐曲之后的变奏提供了各种可能性。值得一提的是，主题中的许多音乐素材和《第一交响曲》（完成于 1800 年左右）第二乐章（也采用“如歌的行板”并且同样是 3/8 拍子）呈示部的主部主题、副部主题以及副部与结束部的连接很相像。虽然没有准确的资料证明第一乐章的音乐素材以《第一交响曲》为原型，但不排除它们互相影响的可能性。这种相似性，对于演奏第一乐章时情绪、音色等等的把握无疑是有帮助的。

由于作品在变奏的过程中曲式、和声结构、调性以及大部分的主题旋律线条都没有很大的变化，因此这一乐章实际采用了比较严格的变奏型式。调性与和声结构的巩固手法体现出贝多芬“外简内繁”的创作特点。整个乐章的调性以降 A 大调为中心，只在变奏三时发生了转调，具有很强的稳定性。但乐章的整体节奏布局却呈现出整体不断上升的姿态，非常具有动力性。

此外，各变奏间的关系还更深层次上体现出了很多其他的曲式结构特征，有二部性、三部性以及回旋性。这些特征与作品本身的变奏曲式原则通过不同的创作手法融合在一个作品里，增加了作品的层次感和内涵的丰富性，加深了作品的内部统一，很好的弥补了严格变奏中乐曲容易产生割裂感的不足。这些特征在每一个变奏中具体是如何体现的，变奏中的各种音乐素材又有了什么样的表现，将在下一部分进行讨论。

## 二、变奏手法分析

贝多芬的全部钢琴奏鸣曲里，共有 5 个乐章采用了变奏曲式，它们分别为：Op.14 第二乐章、Op.26 第一乐章、Op.57（热情）第二乐章、Op.109 第三乐章、Op.111 第二乐章。用在中间乐章的是 Op.14 第二乐章和 Op.57 第二乐章：规模较小，长度分别为 90 和 97 小节。主题都是由两个乐句构成的乐段，变奏手法也较为简单，在作品中主要起到过渡衔接的作用。Op.109 第三乐章和 Op.111 第三乐章是贝多芬的晚期奏鸣曲，创作时间都在 1820 年之后，与 Op.26 第一乐章的创作时间相差甚远，采用的形式也不尽相同。但是，这三个乐章都规模比较庞大，长度分别为 219 小节、203 小节和 177 小节（按作品创作时间排序 Op.26、Op.109、Op.111），变奏手法也非常丰富，在乐曲中占主要地位。三个乐章之间在各个变奏的手法上也具有一定的相似性。虽然作者第一次在自己的奏鸣曲里使用变奏曲式是在 Op.14 中，但 Op.26 是他首次在奏鸣曲的某个乐章里将主题与各个变奏明确的标注出来。Op.26 第一乐章比 Op.14 第二乐章在结构上要完整许多，规模上要大出许多，在作品中的地位也要重要许多。再加上这首奏鸣曲创作于作曲家创作风格过渡时期，所以第一乐章的变奏手法更具有代表性。

### 1. 变奏一（降 A 大调）

变奏一首先令人感受到的是节奏的变化（谱例 6）



谱例 6

它采用了一个延音线将弱起的第一音和第一小节对弱起音的重复进行合并，形成了切分的效果，加强音乐向前的倾向。这样，第一小节重拍强位置空出，第一拍也用三十二分音符的分解琶音取代，于是节奏重音被破坏，重音落到了第二拍上。这种做法在贝多芬的奏鸣曲中不是很常见，在他受早期古典主义影响而创作的早期钢琴奏鸣曲里，只有《A 大调第二钢琴奏鸣曲》(Op.2, No.2, 1795) 中出现过（谱例 7）。在这里使用可以说是对早期作品的一种回顾。



谱例 7

这是一种很有古典风格的音型，流畅、具有颗粒感、没有和弦外音、旋律简单，与贝多芬的创作风格并不是十分吻合。但这种音型，在音乐上行时却非常具有爆发力：快速密集的上行琶音或经过音会在进行中积蓄能量，却在到达顶点后被阻止，于是音乐在前进过程中产生了竞争力，因此具有了动力性。所以，变奏一中右手采用了这种音型，左手却做了改变，使用了柱式和弦，给音乐增加了厚重感。这也算是贝多芬创作风格成熟化的一种表现。

在变奏一中，右手的音区范围扩大，主题的旋律变得比较零碎，没有保留完整的旋律线条，节奏型也有了很大变化，跑动性增强——这样的结果就是原先主题左手中一些音区较高的副旋律被迫下移；因此，右手只需要负责一个声部，旋律在听觉上更加清晰。再考虑到变奏一的节奏型是突出

## 二、变奏手法分析

第二拍的，所以可以看出主题中 A 段 a 句中的一个二度下行的音乐素材被强调了（谱例 8）。



谱例 8

这种带有落提和跳进的动机，通过加在动机前的快速琶音，使整个右手旋律跳跃起来，情绪也慢慢开始膨胀，作品的氛围向动起来的方向转变。为了顺应这种变化，B 段三个乐节的左手旋律也按照右手旋律的节奏型改变并进行了加花，乐节 3 更是使用了一连串快速上行琶音的断奏，进一步把变奏一的情绪向前推进。

## 2. 变奏二（降 A 大调）

变奏二在情绪上与变奏一一脉相承。织体有了很大的变化，采用了左右手交替的密集音型：左手是连续的十六分音符断奏，相对应的右手每一个半拍（及十六分音符）都由一个三十二分休止符和一个三十二分音符组成，与左手一起在整体上形成连续的三十二分音符进行。左右手音符相互追赶，给人无法停止的感觉。右手的强位置都使用了休止符，左手的旋律被强调。

主旋律在左手出现，保留了比较完整的旋律线条（谱例 9）。除去每乐句开头前三小节与主题完全相同，第四小节往后的旋律音都被调整到每拍的弱位置上，强位置留给和声的骨干音和重要的副旋律，使左手的旋律进行分成了两个层次。



谱例 9

很显然，在这个变奏里作曲家想要强调主题的和声框架，以及一些处在重要声部位置的副旋律。右手负责完成和弦的结构，以伴奏的形式将和弦的其余部分补全。在这种情况下，如果进行快速的演奏，那么整体的和声效果会更加明显。

在这个变奏中，主题里带有小装饰音的三十二分音符经过音音乐材料也被强调了出来（谱例 9）。这一材料在主题中只是起到连接的作用，然而在这个变奏里：虽然主旋律已经被弱化、和声的效果得到强调，但是这组小小的装饰音却被完整保留下来，并且在 a 句、a' 句和 a'' 句中都有出现。同时，在 B 段乐节 1 和 2 的衔接处（谱例 10），主题里原本是 II - V 的和弦进行被加入了经过音：



谱例 10

乐节 3 准备再现时也特意将左右手的旋律线条交换了回来。这些都说明了，在这个变奏中，作者除了想要强调和声效果外，还想要强调主题中起到连接作用的音乐元素。总体来说，变奏二形成了乐曲前半部分的小高潮。

## 3. 变奏三（降 a 小调）

变奏三在调性上处在整个乐章的中心位置，在节奏上处在第二组节奏上升的开始处，在旋律安

排上处在回旋风格中插部的位置，是非常关键的一个变奏。旋律线条与主题相比变化比较大，情绪上出现了很大的转折。织体仍然采用和变奏二相同的左右手交替音型，只是不再那么密集。右手的音符变成了舒缓的连奏，音乐带有停滞感。这种连奏会使左右手音符的共鸣时间加长，形成长久绵延的和声效果。同时考虑到变奏三向降 A 小调转调带来的音乐色彩的变化，作品在这个变奏中的情绪变得比较压抑暗淡，带有悲怆的倾向。

为了加强这种效果 A 段 a 句、a' 句以及 B 段再现的 a'' 句都变成了没有喘息的长乐句。被省略的乐节之间的衔接，正是上一个变奏中被强调的带有装饰音的经过音，这样更增加了情绪上的落差感。a 乐句中，和声的总体结构虽然仍旧没有改变，但作曲家添加了一些色彩性较强的变和弦，用一些比较尖锐的减和弦替换掉了一些功能相近的和弦，于是和弦的连接就变成了——a 句：i - vii - i - N.S. - vii / iv - iv - v，a' 句：i - vii - i - N.S. - vii / iv - iv - vii / v - iv - v - i 的结构形式——和声的进行变得曲折迂回，与变奏三的调性以及情绪相吻合。



谱例 11

如谱例 11 所示，这种和弦连接被配上了按级进或半音关系上行的小调旋律，而且为了强调和声小调的色彩，作曲家将渐强（cresc.）的表情记号调到了旋律中有增二度进行的地方。同时在低音声部采用慢而坚定的上行音阶并以突强的方式标记出来，烘托了变奏三压抑、沉闷、无法喘息的悲怆情绪。这些处理办法，都在增加作品的戏剧性和感染力。

另外，由于与主题中迂回上行的旋律不同，变奏三中所有 a 句、a' 句、a'' 句都变成了连续上行，进行了情绪的积累。作曲家在 B 段新材料中采取了相应的调整（谱例 12），重复了多次的下行，使情绪在这一部分里得到一定的缓和和释放。这样音乐在增加戏剧性感染力的同时又不会失去平衡感。



谱例 12

#### 4. 变奏四（降 A 大调）

变奏四是对主题和所有前三个变奏的总结与回顾。如果把变奏四中的 a 句前四小节与主题的前四小节进行比较（谱例 13）就会发现：（上为主题，下为变奏四）





谱例 13

变奏四在这一乐节里采用的是变奏一落提加大跳的变奏方法，形成节奏切分，打散了主题的旋律，使音乐具有很强的跳跃性。但却非常严格地尊重了主题的和声结构，变奏后的主要音符位置和主题的主要旋律音几乎一致。这种落提和大跳的运用扩展了右手旋律的音区，空间较大，跳音比较多，配合以非常弱（pp）为中心的力度标记，使音乐变得空灵而又活泼。a 句的后半部分也像变奏一样，强调其中上行三度模进。

a 句最后两小节使用了与变奏三类似的手法（谱例 14）：



谱例 14

在这个和弦进行中，虽然不稳定和弦都解决到了对应的大调正三和弦上，但是这些不稳定和弦并不是大调中导七和弦的半减七结构，而是实际音响效果为减七和弦的小调中导七和弦的结构。另外，右手旋律下行的半音音阶没有进行旋律的迂回，是对变奏三情绪的回顾。

把目光放到左手，会发现作品第一次运用主题 B 段三度音程连奏的音乐素材进行变奏（谱例 15），同时融合变奏一使用大跳和变奏二连续断奏的变奏方法，通过左手使音乐重新开始变得活泼跳跃：



谱例 15

变奏四 B 乐段的连续离调中，离调和弦与属和弦不再交融而是交替出现，将两者的矛盾拆分开，并且同样采用连续的落提和大跳，使音乐的进行更加通畅和干净利索。

作曲家在这个变奏中将乐曲前半部分进行了总结和糅合，使各个变奏之间技法上或是情绪上的差别相互交错。这种处理，既是对之前三个变奏的总结又是对变奏五的预示，也使作品的情绪回到愉悦而有生气的状态上来。

## 5. 变奏五（降 A 大调）

作为最后一个变奏，虽然作曲家采用的是完全不同的新的织体形式，但它无疑还是具有总结并升华音乐氛围的作用。A 段 a 句中，虽然可以根据和声与音符的安排找到所有的主题元素，但是由于连续的三连音以及谱面上没有强调或是弱化的安排方式，使整个主题被揉碎在这个乐句里。



谱例 16

这样的音乐处理，使作品的气氛变得安静下来，增加了一种朦胧感。在这种准备下，主题再一次以非常清晰简单的方式出现，甚至在织体上比主题中旋律本身还要简洁（谱例 17）：



谱例 17

这样，旋律会变得更加干净明确，同时也更好的强调了主题旋律。另外，外层声部伴奏音型从每拍三个音符变成每拍四个音符，音乐进行上带有与主题旋律分开形成连续长颤音的倾向。

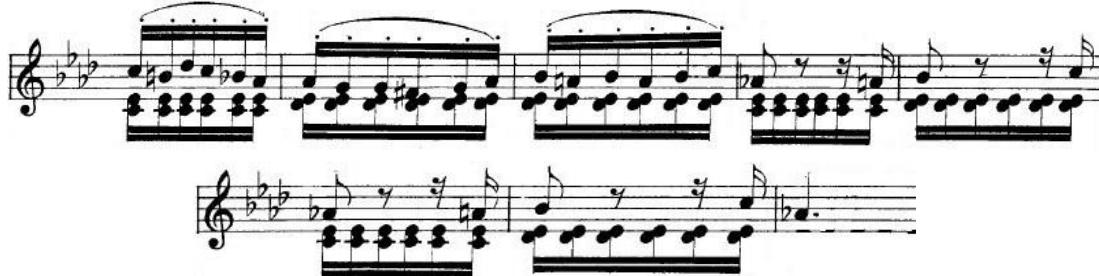
值得注意的是，变奏五中除却第一句，都采用了一种不间断的动力型音型——密集不停顿的三十二分音符跑动。这种音型总是穿插出现在左手与右手，或者是同时出现在两只手的演奏中，并贯穿整个变奏，没有休息。这种音型增加了音乐的动力性，推动音乐不断向前。乐曲的回顾总结与主题之间情绪上的差异通过这一点体现出来。再现时的 a”句（谱例 18），采用 a’句的开头方式，并且将动力型音型和主题旋律完全拆分开，完成了伴奏声部向长颤音的改变，右手形成两个声部，与左手的伴奏音型一起使音乐转变为明确的三声部进行。



谱例 18

在 a”句中：一方面再次强调主题，保证作品的平衡感；另一方面，由于动力型音型变成了一个独立的声部，丰富了音乐的层次，同时进一步推动音乐的发展，使音乐不停地向前，情绪也再一次被推向高潮。

紧接在变奏五后的尾声通过一串重复的属音进入，沿袭了这种三声部的手法。这五个属音紧接着在变奏五结束音降 A 的下方向前进行，使右手中密集的三十二分音符的伴奏声部自然过渡到主旋律的下方，变成相同音程的反复——为十六分音符的节奏构成，情绪较缓和。尾声一共有两个乐句（4+11）（谱例 19）：



谱例 19

后一句在第一句基础上进行变奏，加入了辅音和经过音，使节奏再次变得稍微流动。扩充时将第一句后半部的骨干音进行节奏的拉宽，相当于对第一句进行了再一次变奏。于是，尾声在曲式意义上形成了对整个乐章的总结与巩固，使这一乐章更具有完整性。

总的来说，作曲家在变奏中充分挖掘了主题的各种音乐素材，并且有目的地在各个变奏中强调或是在某一个变奏中进行总结，达到改变或烘托音乐情绪的效果。同时使各个变奏之间的逻辑关系增强，加强作品的整体性。

这个乐章在很多方面都体现出与贝多芬其他作品的关联性，从创作上可以看到作曲家对以前的回顾和对未来的尝试，最明显的表现为变奏织体的选用：例如变奏一里的织体应用就是对早期作品中创作手法的回顾。但是，仅从贝多芬钢琴作品的角度来看，第一乐章中的一些变奏手法和织体写法更多的体现出一些对后期创作的预示。例如变奏二中左右手交替的密集音型在贝多芬早期创作中

## 二、变奏手法分析

是几乎没有的（最早出现似乎是在 1799 年创作的两首以 WoO 编号的变奏曲中<sup>[1]</sup>）。但是之后，这种音型及其变体被广泛应用到他的钢琴奏鸣曲和变奏曲中，例如《“热情”奏鸣曲》(Op.57)、《D 大调变奏曲》(Op.76)、《E 大调钢琴奏鸣曲》(Op.109)、《c 小调钢琴奏鸣曲》(Op.111)、《“迪亚贝利”变奏曲》(Op.120) 等。另外一种对贝多芬后期创作影响颇深的创作方式是在变奏五中由一只手同时负责颤音和旋律音的做法。同变奏二一样这种手法在贝多芬早期创作中很少见，但以这一乐章为界点在中晚期尤其是晚期钢琴奏鸣曲创作中却频繁出现。例如：《降 E 大调变奏曲》(Op.35)、《“黎明”奏鸣曲》(Op.53)、《降 B 大调钢琴奏鸣曲》(Op.106)、《E 大调钢琴奏鸣曲》(Op.109)、《c 小调钢琴奏鸣曲》(Op.111) 等。这说明第一乐章在贝多芬钢琴奏鸣曲的创作中起到联系前后创作风格的纽带作用，是研究贝多芬中晚期钢琴奏鸣曲创作的关键要素之一。

---

<sup>[1]</sup> 这一结论为作者本人通过对贝多芬早期钢琴奏鸣曲及变奏曲乐谱比对得来。另，WoO 为 Werk ohne Opuszahl 的缩写，意即“未编号作品”，是后人对贝多芬作品的补编。

### 三、演奏体会

贝多芬对自己作品的态度非常严谨，绝不允许别人随便盗用，也会特意为自己的协奏曲写作华彩乐段，并不允许在演奏中随意更改。由此可见，演奏贝多芬的作品时需要演奏者更为尊重作曲家本人标记的一些演奏符号。

车尔尼认为“演奏贝多芬作品的时候，决不可以改动作品，也不可以添加什么或者省略什么。——这是总的规则。”<sup>[1]</sup>这一观点既有合理性，又略显绝对。首先，作曲家的表情记号更多是按当时钢琴的条件标记的，所以在现代演奏中要根据钢琴的实际情况进行一些必要的调整。此外，还应当考虑到踏板的应用：贝多芬对踏板的应用还是很广泛的，但实际标注在谱面上的又比较少。所以，作品中的踏板应用更多的要靠演奏者听觉上的感受与推测。一般认为贝多芬对踏板用法的考量大致包括“延续低音，改进连奏，产生一个聚合的或复合的声音，完成力度对比，使乐段或乐章互相联系在一起，在和声冲突中使声音模糊，以及对主题结构产生作用”<sup>[2]</sup>等方面。还有，演奏者应当考虑到演奏版本的问题，一般来说最开始学习作品时使用净版。通过分析乐谱、查阅作曲家相关的资料揣测作者的创作目的和想法，尝试着自行安排各个演奏细节。当有了一定的想法和处理之后再根据需要，查看不同的版本，参考上面的意见。

#### 1. 主题

速度往往是演奏中的重要因素，速度过慢，会使音乐缺乏动力，速度过快又会给听众带来慌张感。个人认为，这一乐章在演奏中最难把握的就是速度。如果主题按节拍器上标明的行板（Andante，每分钟 72 次）演奏会显得太过拖沓。对于速度的选择可以参考一些乐团对贝多芬《第一交响曲》第二乐章的处理。具体演奏时，要把主题的速度和人的呼吸配合在一起，大约一次呼吸演奏出一个小节。这样可以避免跟在节拍器后机械练习的情况。

在演奏时应该将主题中的主要音乐材料、基本的旋律与和声结构等作为演奏时的重点。首先是 a 句的处理（谱例 20）。



谱例 20

从上文对作品的分析中可以看出，这个乐句需要处理得平和而具有动力，旋律的“橄榄形”处理很重要——开头与结尾需要收起，中间部分按旋律的走向进行小的渐强或渐弱。虽然谱面上标注了很多小连线，但是考虑到旋律的绵延与平和，一般要求连奏处理。为了使这种连贯性充分体现，踏板的使用是必要的：这里需要采用随和声改变而变换踏板的方法。

低音声部长音的保持，务必要有足够的时值并演奏得清楚。另外，突强（sf）处的和弦不需要弹得过强，只需要在弱（p）的基础上弹得比较突出。最后，演奏时应该更多注意左右手音量的平衡，不可以一味的强调右手上声部的旋律。

关于 B 段新材料的处理，演奏时按照一般复调处理的办法，上行略渐强下行略渐弱，将两条旋律线分别表现清楚即可。此外，再现前的一小节虽然作曲家并没有标注渐慢，但是考虑到按原速演

<sup>[1]</sup> 车尔尼, 卡尔·巴杜拉-斯科达, 保尔. 贝多芬钢琴作品的正确演绎[M]. 张奕明. 上海. 上海音乐出版社. 2007. 35.

<sup>[2]</sup> 班诺维茨, 约瑟夫. 钢琴踏板法指导[M]. 朱雅芬. 上海. 上海教育出版社. 2010. 136.

### 三、演奏体会

奏会使听觉上显得慌张，不能很好地强调再现乐句，所以演奏时可以进行不过分的节奏拉宽，以达到音乐自然过渡的效果。

## 2. 变奏一

变奏一的速度要处理得比主题稍微流动一些，演奏时应该适度地调节自身情绪的兴奋度。为了让听众适应音乐情绪的变化，变奏一与主题间的衔接不能进行的很紧密，也不可以太松散。可以处理成一个换气口，但整体上仍将主题的最后两个音与变奏一开首的第一个音处理成一个完整小节。在演奏过程中，应该对被强调的部分进行着重处理。这种处理除了要求手指上力度的突出，还需要通过点一点式的踏板方法烘托演奏效果。



谱例 21

如谱例所示，分解琶音以及之后使用的变体在演奏时要表现出明确的方向性，琶音的弹奏要连贯，同时要保证音符的清晰。首先需要演奏者在脑子里做好构筑。然后在弹奏时借助一点手臂和手腕向外拉开的动作，同时要将手指的置键时间尽可能加长，音符衔接时手指之间的交替动作尽可能做得快速而没有缝隙——这些都要求指尖始终保持在最紧张的状态，对手指动作的控制也要非常准确。最后，加入头脑中对情绪风格的构想并尽量处理得自然。这样才能做到对这种音型比较有成效的处理。其它如左手的长音，副旋律，B段新材料的复调处理，与主题类似，不再赘述。

## 3. 变奏二

变奏二的速度是所有变奏中最快的，在演奏时需要在较为快速的情况下保持音乐的连贯性，具体注意两点：一、一定要将手指的形状绷紧，不可松懈，同时通过放松的肘关节运动来完成这些断奏，这样会比手腕断奏更有稳定性和持久性；二、要通过多练将这一变奏的每个音都记在脑子和手指的肌肉里，并且在演奏时一定要将头脑中对音乐的构想走在手指动作的前面。如果出现练习效果不佳，容易出错，声音笨重，动力性不足的情况。多数都是由于速度较快、头脑中音响效果滞后而导致的。

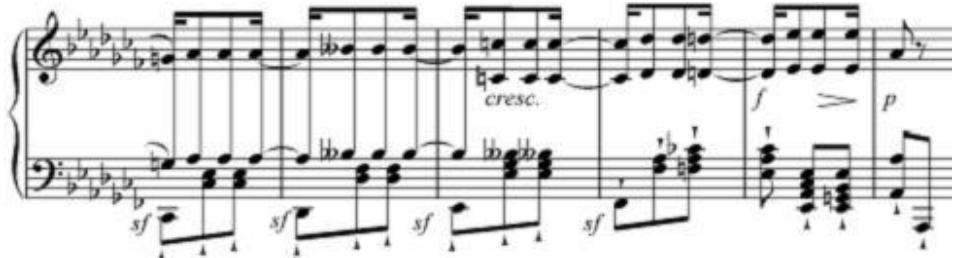
演奏者可以把左手的音符处理成两个层次，一个层次是主题的旋律，另一个层次是和声骨干音和主要副旋律，并且将这两个层次弹出各自的强弱变化。细小的衔接要充分地弹清楚，在这些地方使用点一点式的踏板方法可以起到强调乐曲结构和强调变奏中特征音符的效果。尤其需要注意的是左手的控制：一般情况下，左右手之间的机能差距会带来一些音色上的不同，这种不同会或多或少影响作品的整体效果，演奏者需要格外地小心。最后要注意的是，演奏过程中要充分地做到手臂的放松和控制，以免左右手之间出现节奏不稳定的情况。

## 4. 变奏三

变奏三要放慢一点速度，但不可太过，否则会使音乐从中折断，前后无法联系。

在演奏时，变奏三的进入要紧接着变奏二的最后一个音，通过开头两个音的处理完成向变奏三情绪的转换，从之前有弹性的触键方式立刻改变为深而沉的触键方式并将身体的力量通过手臂传递出去。由于只在两个音里完成，演奏时还是非常有难度的。另一处较难的地方在于要把同样的左右交叉织体处理成完全不同的演奏方式：左手要处理成类似半连奏的效果，与右手同音反复的连奏进行呼应。同时，为了强调声音的绵延感和左右手形成的和声效果，也需要使用踏板，并按照和声的变

化而变换。另外，需要将上行中的增二度弹奏得非常明确，这一点可以靠严格控制渐强开始的位置来实现。



谱例 22

左手的低音上行处理，在遵循谱面的突强（sf）标记的同时，也要注意弹出旋律的倾向性：一方面要求渐强的处理，另一方面则要求将每一个重音的音色弹得既与其他层次不同，同时又保持相互之间的统一。这里可以在每小节开始的重音上踩下踏板，持续到下一小节重音时用切分踏板的方式更换，以达到所需要的演奏效果。

另外值得一提的是，由于变奏中的所有下行旋律都集中在了B段新材料变奏部分，演奏时需要根据旋律走向进行小的渐弱处理，来缓解变奏中前半部分不停渐强积累的压力。这一部分也要使用踏板，并按照和声的变化去变换。

## 5. 变奏四

变奏四的速度又要重新变得流动一些，情绪上回到一种比较活泼的状态，但是也不可以快到没有节制，这样会破坏乐章的整体平衡和变奏四自身的风格。与变奏三做衔接时，不可以过于紧密，以便给听者留下足够的时间进行总结与回味。当然也不可以过长，那样又会影响作品的完整性。

变奏四要求音色空灵、节奏跳跃、充满朝气，想要达到这一效果会为演奏带来新的难度。

首先是右手的落提加大跳（谱例 23），因为大跳之后要立刻做出落音，所以要格外小心将这个音弹得清楚集中而又不会过分突兀。这就需要大跳时的速度尽可能的快，在下一音的位置上留下足够的时间调整手与手指的状态。同时需要将手指的触键变得更为集中，在保证用力不变的情况下，触键点尽可能的缩小。



谱例 23

第二是连奏要求的下行乐句，应该按照主题中的连奏与旋律的处理办法，强调出与落提大跳以及跳音的区别。同时，为了达到既增加连贯性又不造成声音过分模糊的效果，一般需要在这类地方使用连续的切分踏板。

最后是左手部分的连续密集跳音（谱例 24），尤其需要注意进行到a'句的时候，



谱例 24

这种密集到十六分音符的连续音程与和弦的跳音很容易弹得浑浊。它需要手指足够的紧张与灵巧度，也需要手臂的充分放松，采用小的手腕断奏，既要清晰、充满弹性，还要有旋律反向进行的处理。

## 6. 变奏五

### 三、演奏体会

变奏五要在尽可能不破坏音乐动力的情况下，控制在与主题基本相同的速度上，同时需要控制好自己情绪，以免将这个变奏处理得过分情绪化。

在这个变奏中需要格外注意的是：变奏五中的主题旋律是用一指来演奏的，而且负责旋律的右手同时还要在外声部演奏快速的三十二分音符。这就需要力量的合理分配，将多数分配到一指上；同时为了达到连贯的效果需要一指在每一个音上尽可能长时间的停留，弹往下一个音时要尽可能擦着琴键并确保足够快的移动速度，还要安排好每个音之间的强弱关系，才能弹出比较连贯清晰的主题。这里需要踏板来增加旋律的连贯性与快速跑动的三十二分音符的气势以及共鸣效果，使声音混合在一起而不会显得干瘪。在B段中跑动音符和旋律的声部调换过来，旋律在外声部时也是一样的处理。另外，演奏时需要将所有这些动力型音符弹得格外平均：无论是强弱还是长短，甚至是音色。因为，这种处理可以使音乐更加具有不断向前传递的动力。

尾声的处理要注意两个方面（谱例 25）：



谱例 25

首先是中声部连续音程断奏组成的伴奏音型，需要处理得非常整齐，这和变奏五里三十二分音符的处理一致。尤其要小心不与外声部的旋律处理相互影响，破坏旋律的连贯性。由于尾声中的和声比较简单，踏板可以安排为每小节更换一次。

结尾处非常弱 (pp) 到弱 (p) 的小渐强不可忽略，左手的低声部旋律也要清楚的表现出来，配合作品的结束可以做一点点渐慢，为下一乐章的演奏做准备。整个乐章中只在这里标有“senza sordino”<sup>[1]</sup> 的踏板标注，需要使用一个长踏板。

整个乐章在速度的整体布局上，需要保证前后两部分一定意义上的平衡。主题与变奏一、二加起来的演奏时间不可以比变奏四、五的演奏时间长太多，否则会由于前半部分过长导致音乐的前后不均；反过来也一样，会影响该乐章的结构平衡，同时还会阻滞音乐向二乐章的进行，消弱整个奏鸣曲的动力性。

总的来说，要尊重乐谱本身，这也是在面对任何作品时都应该做到的。演奏这个乐章，需要在整体上把握住古典主义注重理性的特点。同时，也要将这个乐章作为一个单独的个体把握它的特点：处理好作品结构的平衡，尽可能把每个变奏之间的差别表现出来，表现出作曲家创作上追求的戏剧效果。这要求演奏者对乐曲的整体把握有足够的控制力；能充分准确地应用不同的触键方式，表现出多变的音色；并且时刻聆听自己演奏中细微的声音变化，根据需要做出适当的调整；还要求演奏者恰当的使用踏板以增强音乐的表达效果。另外，还需要演奏者有足够的想象力和对情绪的敏感分辨。要做到这些都是与老师的指导和演奏者自身的努力练习思考分不开的。

<sup>[1]</sup> senza sordino 这个词组直译是“不用弱音器”，在贝多芬那个时代也有将制音器打开的意思。

## 结 论

《降 A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.26) 创作于贝多芬风格转变的重要过渡时期，作曲家在创作上、生活上的各种矛盾都体现在作品里。不同于他的其他一些比较有名的作品，这首奏鸣曲情感上的表现非常内在，外表显得非常普通。作为一个四乐章的奏鸣曲，这首作品并没有使用奏鸣曲式，也没有按照常规的四乐章结构来安排。

变奏曲式的运用在贝多芬的钢琴奏鸣曲中是比较少的。使用变奏曲式，同时又在作品中占有主要地位的乐章只有三首 (Op. 26 第一乐章, Op. 109 第三乐章, Op. 111 第三乐章)，都具有很丰富的内涵，内部的结构也极尽复杂深刻。其中有两首属于贝多芬的晚期奏鸣曲。只有本文研究的这首创作在 1800 年左右。

作品第一乐章有着优美舒缓而不失庄重的主题旋律，秉承着古典主义的理性、平衡、审慎，在和声上以一种严格的态度来尊重古典主义的和声结构，在织体上及其他方面又带有对过去的回顾和对未来创作的预示。

作品充分体现了贝多芬“外简内繁”这一重要的创作特点，尤其表现在两个方面。在和声的安排上：作品的和声结构是非常简单的正格进行的几种形态，并且在变奏中也被严格地遵循着。为了保持并巩固这些和声，除了一些常用的处理外作曲家将复调中的复对位手法使用进来，填补作品纵向上的层次，同时在横向让主要和弦的效果得以延续，使这个作品的各个元素都联系在一起，增加了音乐发展的可能性。

在整体布局上：作品采用规整的严格变奏，但是内部通过不同的创作手法隐含若干种曲式原则，包括调性上的三部性、旋律安排上的回旋性等，在不破坏严格变奏的基础上丰富了作品的内容和层次感，提高了各变奏的紧密联系。另外，作品的调性安排，主调占主要地位，仅有一次向同主音小调的变化被安排在作品正中，前后对称，增加作品的平衡感。

作曲家在进行变奏时，手法大胆多样。作为奏鸣曲的内部结构，这个乐章在变奏时更讲究音乐间的逻辑性和音乐发展的方向性。作曲家通过不同节奏形态的使用，一方面来强调旋律中不同的音的组合，一方面用来增加或减少音乐的动力性，从而调节作品的情绪。根据音乐发展的需要，作曲家在每一个变奏中都有不同的侧重点，它们涵盖了主题中所有重要的音乐素材，同时在音乐的发展中也常起到总结、预示或者是感情铺垫的作用。增强了作品的内在联系和这个乐章的整体逻辑性。

在这个乐章里，有对早期使用过的创作音型的回顾，更重要的是对之后创作的预示。作品中的一些织体形式在中晚期的作品里经常使用，成为贝多芬具有代表性的音乐技法，也使这个乐章在某种意义上成为研究贝多芬中晚期作品的一个重要元素。从变奏三的风格演化而成的第三乐章葬礼进行曲，成为在奏鸣曲里引入葬礼进行曲的开端。这首奏鸣曲对浪漫主义音乐的创作也有着很大影响，肖邦《降 B 小调钢琴奏鸣曲》(Op.35) 和舒伯特《降 A 大调即兴曲》(Op.142,No.2) 的创作中都有这首奏鸣曲的影子。

这首作品对演奏者的音乐理论素养有很高要求，也是对演奏者对作品的整体及微观布局能力、对复调和小旋律的把握能力、对情绪转换的把握能力以及演奏者本身的逻辑思考能力的考验。需要演奏者在尊重作品的基础上，进行耐心仔细地练习和思考，尽可能地在演奏中表现出作品外部的控制和内在复杂的音乐结构以及丰富的情绪变化。

综上所述，这首作品应当在贝多芬的奏鸣曲中拥有不低其他奏鸣曲的地位。作为贝多芬过渡时期的重要作品之一很好体现了贝多芬这一时期创作中的变化趋势。它作为中期钢琴奏鸣曲的开篇之作确有其价值所在，也完全符合作曲家冠给它的“大奏鸣曲”(Grande Sonate) 的题名，是一首值得研究同时也值得演奏者学习保留的曲目。

## 参考文献

1. Cooper, Barry. Beethoven[M]. US. Oxford University Press, 2008.
2. 洛克伍德, 列维斯. 贝多芬-音乐与人生[M]. 刘小龙. 北京. 中央音乐学院出版社, 2011.
3. Beethoven, Ludwig van. Beethoven's Letters 1790-1826, Volume 1&2[Z]. Lady Wallace. Cirencester. The Echo Library-Paperbackshop Ltd, 2005.
4. 格克, 马丁. 贝多芬[M]. 严宝瑜. 北京. 人民音乐出版社, 2011.
5. 钱仁康 钱亦平. 音乐作品分析教程[M]. 第2版. 上海. 上海音乐出版社, 2003.
6. 勋伯格, 哈罗尔德 C. 不朽的钢琴家[M]. 顾连理, 吴佩华. 台北. 世界文物出版社, 1998.
7. 车尔尼, 卡尔 巴杜拉-斯科达, 保尔. 贝多芬钢琴作品的正确演绎[M]. 张奕明. 上海. 上海音乐出版社, 2007.
8. 班诺维茨, 约瑟夫. 钢琴踏板法指导[M]. 朱雅芬. 上海. 上海教育出版社, 2010.

## 作者简介

姓名：盛秋 性别：女 出生年月：1989 年 8 月 籍贯：江苏宜兴

2006 年考入南京艺术学院音乐学院音乐表演系钢琴专业，大学期间多次获得南京艺术学院优秀学生奖学金及“三好学生”称号。本科毕业时，被评为 2010 届优秀毕业生。毕业后，推免进入南京艺术学院音乐学院钢琴系攻读硕士研究生。在读研究生期间，本人修完了学位课程，包括公共基础课四门（9 学分）、专业基础课四门（4 学分）、专业课（9 学分）、选修课四门（4 学分）共计 34 学分。

发表文章：《低调的华丽——西吉斯蒙德·塔尔贝格》，《音乐大观》，2013 年第 2 期；



## 致 谢

时光荏苒，暮然回首我已在南京艺术学院度过了七个春秋。七年间，经历了许多、成长了许多，还有机会亲眼目睹了母校的百年校庆。

在此，我要感谢本科时的导师陈其生老师，是他为我弥补了专业基础的不足并将我真正引领进钢琴的世界；要感谢研究生时的导师徐军老师，是他进一步提高我的演奏水准并鼓励我参与到一些演出活动中积累表演的经验；要感谢研究生时的理论导师冯效刚老师，是他为我的毕业论文提出了许多宝贵意见。同时，要感谢七年间每一位教导过我的老师，是他们丰富了我各个方面有关音乐的知识。

此外，还要感谢我的母亲，是她在我遇到难题而不知所措的时候劝慰并引导我走出思想的困境。同时，还要感谢身边的同学朋友，他们也给予了我各种各样的帮助。