

分类

密级

西北师范大学

硕士学位论文

贝多芬钢琴变奏曲浅析

——以 c 小调 32 首钢琴变奏曲 (WoO80) 为例

井源源

导师姓名职称: 李 莉 副教授

专业名称: 音乐学 研究方向: 钢琴演奏与教学

论文答辩日期: 2010 年 5 月 28 日 学位授予日期: 2010 年 6 月

答辩委员会主席: 张欢

评 阅 人:

二〇一〇年六月

硕士学位论文

贝多芬钢琴变奏曲浅析

——以 c 小调 32 首钢琴变奏曲（WoO80）为例

a breif analysis of Beethoven Piano Variations

——32 Variations in C minor, WoO 80

井 源 源

JING YUAN YUAN

独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得西北师范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了谢意。

签名： 井源源 日期： 2010.6.5

关于论文使用授权的说明

本人完全了解西北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

（保密的论文在解密后应遵守此规定）

签名： 井源源 导师签名： 李莉 日期： 2010.6.5

内容摘要

变奏曲式是最古老的曲式之一，经历了从文艺复兴时期到二十世纪现代音乐时期所有的改革与发展，因为它是作曲家展示自己高超的作曲技法和发挥自己想象力的表现形式和手段，所以每一时期的变奏曲都有着独特的发展脉络。

《C 小调 32 首钢琴变奏曲》(Wo080)是贝多芬变奏曲创作上的杰作之一。本文考虑到音乐创作具有历史传承性这一特点，所以从贝多芬早、中、晚三个时期变奏曲的主题特点及变奏手法入手，介绍在他各个时期变奏曲的类型——①严格的变奏和自由的变奏；②装饰变奏和性格变奏；③固定的变奏与不固定的变奏；④一个主题的变奏、两个主题的变奏、三个主题的变奏等。主题来源及特点、变奏手法——①装饰主题的旋律，并改变其织体；②保持主题的旋律，而改变其和声与织体；③改变主题的速度、节拍、节奏、调性、调式；④从主调体变为复调体。调性及曲式的典型特点。重点分析贝多芬的《C 小调 32 首钢琴变奏曲》(Wo080)，试图从该作品的曲式结构及演奏风格入手，对作品进行深入了解。如贝多芬的写作风格，变奏曲主题的表现手法及各变奏段落中丰富的情感体现，优美的旋律线条，精巧的装饰音型等，加强了对这部作品演奏风格和写作手法的分析理解，进而更加完善对《C 小调 32 首钢琴变奏曲》(Wo080)的演奏。

关键词：贝多芬 变奏曲 主题 变奏手法 恰空变奏 《C 小调 32 首钢琴变奏曲》

Abstract

Variation is one of the oldest musical forms, which went through all the innovation and development of Revival of Literature and Contemporary music. The composers used this musical form to demonstrate their wonderful techniques and exert their imagination. Therefore, variations in each different period had their idiographic thread of development.

C Minor 32 Piano Variation (WoO80) is one of Beethoven's masterpieces. This thesis considers that music making has the historical tradition feature, so from variations' theme and practices in early, middle and late periods of Beethoven's works, I'll introduce the various periods of his variation based on these types: 1. strict variation and unrestricted variation; 2. ornamental variation and character variation; 3. fixed variation and unfixed variation; 4. variation of one theme, variation of two themes, variation of three themes and so on.

This paper will also discuss the sources and features of theme and technique of his variations. Such as: 1. ornamental theme, and change its texture; 2. maintained theme, but change its harmony and texture; 3. change the speed, beat, rhythm, tonality, mode; 4. change melody body into polyphonic body.

Typical characteristics of tonality and musical form. In this article, I'm going to do a selective analysis of Beethoven's **C Minor 32 Piano Variation** (WoO80). Trying to analyse the structure of its musical form and playing style so that we can get an in-depth understanding of the work. This analysis will involve discussion of the technique of expression of variation, the emotional expression in each paragraph, the beautiful melody line, exquisite adornment figurations and Beethoven's style thus to strengthen the understanding of composing style and technique of the work. So we could perfect **C Minor 32 Piano Variation** (WoO80)'s performance.

Key words: Beethoven Variation Theme Technique of Variation
C Minor 32 Piano Variation (WoO80)

目 录

内容摘要

ABSTRACT

引 言	1
第一部分 贝多芬钢琴变奏曲综述	2
(一) 早期 (1781—1800)	2
1、 主题	3
2、 变奏手法	5
(二) 中期 (1800—1815)	6
1、主题	6
2、变奏手法	8
(三) 晚期 (1816—1827)	9
1、主题	10
2、变奏手法	10
(四) 总结	11
第二部分 贝多芬 W0080 变奏曲及演奏诠释	12
(一) W0080 主题分析	12
1、贝多芬对主题的定位	12
2、主题的基本特征及音乐发展手法	12
(二) W0080 变奏分析	13
1、从调性布局角度分析	14
2、 变奏的分组情况	14
3、和声曲式特色及变奏手法的分析	14
(三) 演奏诠释	18
结语	35
参考文献	36
致谢	37

引言

变奏曲是古典乐派时期重要的一种音乐表现形式，这一词源出自拉丁语 variation，原意是变化，在音乐中引申为主题的演变，即主题及其一系列的变化反复，并按照统一的艺术构思而组成的乐曲，结果仍能使人认出它是由原型变化而得，这种手法至今在民间音乐中依然盛行。变奏曲的特点是主题简洁，往往具有歌曲或是舞曲的特点，在节奏、和声语言和织体写法上也很简洁，目的是为了在之后的变奏发展过程中逐渐的丰富起来，而变奏则会展示出各式各样的性格侧面，是一种能够充分展示作曲家想象力的部分。作曲家要在一个有限的主题之上，作出丰富的变化和发展，使这个主题的内涵得到淋漓精致的展现，呈现给听者新鲜的意趣。

变奏曲经历了从文艺复兴时期到二十世纪现代音乐时期所有的变革与发展，每一时期的变奏曲都有着独特的表现形式，从最早的 15 世纪欧洲，当时佛莱芒乐派盛行用固定的歌调在音乐中不断变奏，创作复调乐曲，促进了早期变奏曲体裁在键盘领域的发展。到 16 世纪后，西班牙琉特琴曲中出现了在一个主题上连续写一系列器乐变奏的做法，从而确定了“主题与变奏”开始作为一种标准的曲式体裁正式固定下来。直至 17 世纪初出现了单旋律乐曲常在重复的低声部上变化旋律，低声部上的旋律变奏用固定低音或固定音型表示，这种创作方式在 17 世纪十分流行，直到现在固定低音变奏仍然是重要的作曲要素之一。进入 18 世纪后期，严格变奏作为变奏曲的主要特点，是最早的文艺复兴和巴洛克的世俗曲调的变奏曲类型的继承。而 19 世纪的变奏曲是由古典时期的主题与变奏演变而来的，这时期的变奏曲被称为性格变奏曲。到了 20 世纪，所有的变奏都发生了些许的变化，变奏的和声布局和篇幅常常同主题相离甚远，这种变奏被称为自由变奏曲。

总之，从变奏曲的产生到近世的发展，它一直是一种能够充分展示作曲家想象力的音乐作品体裁。贝多芬作为维也纳古典乐派作曲家，摆脱了严格变奏的束缚，崇尚自由变奏的发展，在古典时期的变奏曲发展中占有一席之地，他的艺术天分也在他的变奏曲中发挥得淋漓尽致。本文从贝多芬三个时期变奏曲的主题特点及变奏手法入手，探讨他在各个时期变奏曲创作中的主题来源、调性及曲式的典型特点，重点分析贝多芬的《C 小调 32 首钢琴变奏曲》(Wo080)，对该作品的曲式结构及演奏风格两方面进行较详细的诠释。

第一部分 贝多芬钢琴变奏曲综述

纵观贝多芬一生所创作的众多作品，变奏曲占有着举足轻重的地位。从他所创作的变奏曲数量上来看，在 1800 年以前贝多芬早期的创作作品中，器乐作品大约有 25 首是变奏曲或变奏曲乐章，独立变奏曲套曲占据着重要地位；1800 至 1815 在贝多芬创作中期，他将变奏曲的创作作为至关重要的一种形式，有 20 首变奏曲或变奏曲乐章在这短短的 15 年间诞生；从 1815 年开始在贝多芬创作晚期，他又创作了 7 首变奏曲或变奏曲乐章。在他所有作品中，变奏曲与奏鸣曲套曲相结合的方式呈现出突出的地位，并成为了他创作的一个重心，而在他所有的变奏曲作品中，钢琴变奏曲又显得更为突出。从他 1781 年创作的第一部作品《根据德雷斯勒进行曲主题而作的九段变奏曲》(WoO63) 到最后一部钢琴作品《迪亚贝利变奏曲》(Op. 120)，一共经历了 42 年。而在这期间所创作的变奏曲中，有 20 首是独立的钢琴变奏曲，为其他乐器创作的独立变奏曲仅仅 8 首，在 29 首变奏曲乐章中，有 5 首钢琴奏鸣曲是在乐曲中含有了变奏曲的乐章。由此看来，变奏曲的创作贯穿了贝多芬的整个创作生涯，为了更进一步地了解贝多芬钢琴变奏曲的发展情况，本文下文中分为三个时期来进行具体的阐述。

(一) 早期 (1781—1800)

18 世纪中、下叶，随着工业革命、科学技术的发展、启蒙运动的兴起以及法国大革命的冲击，使欧洲社会产生了巨大的变化，这些变化促使音乐艺术逐步的大众化，为音乐自身的发展提供了更广阔的天地。音乐已经不仅仅是贵族阶层们生活享受的重要内容，因为当时歌剧这种形式得到了很大的发展，特别是喜歌剧，这种在内容上多以表现中、下层市民日常生活为主的歌剧形式逐渐在不同的国家日益兴盛起来，所以也被新崛起的中产阶级所钟爱，而维也纳作为古典时期的音乐中心，意大利、法国等国的喜歌剧也陆续在此上演并大受欢迎。变奏曲，特别是钢琴变奏曲在当时的器乐作品领域中是一种很受欢迎的体裁，它主要是中产阶级和宫廷社交圈子的一种娱乐音乐。当时的钢琴变奏曲作品多为广大的业余爱好者们创作的，从这些人的需求出发，选用他们熟悉的流行歌剧和芭蕾舞剧中的著名旋律作为变奏曲的主题对当时的音乐出版公司来讲是一种商业利润的保障，就象出版贝多芬变奏曲的阿尔塔里亚音乐出版公司一样，“变奏曲几乎没有任何商业风险”。¹ “早期的贝多芬，他所要创作的首先是一种世俗的、辉煌的音乐，他希望这种音乐能取悦别人，更准确地是他要让自己卷入到当时的流行思

¹ 转引自[英]大卫·温-琼斯《贝多芬传》桂林：广西师范大学出版社第 34 页

潮中去，把他的艺术当作是纯粹的娱乐艺术”¹因此对年轻的贝多芬来讲，要想使自己尽快的融入到维也纳的音乐生活中去，让更多的人了解他，创作变奏曲，特别是创作以流行歌剧以及芭蕾舞剧中的旋律为主题的钢琴变奏曲应该是一个很好的契机。

在这期间，贝多芬创作了 12 首这类作品，占了他全部钢琴变奏曲一半多，同时还有 1 首钢琴奏鸣曲中含有变奏曲乐章。从贝多芬早期的钢琴变奏曲来看，无论是主题的选用，还是在创作手法的应用上，主要是承袭了莫扎特的传统，但其中也不乏独特之处。

1、主题

贝多芬在波恩时期的钢琴变奏曲主题来源主要是歌曲与进行曲，进入维也纳后他主要采用了在当时维也纳剧院经常上演的喜歌剧及芭蕾舞剧中的旋律作为变奏曲的主题。这些喜歌剧以及芭蕾舞剧主要是由当时各国比较出名的诸如萨利埃里、帕伊谢洛、格雷特里以及拉尼茨基等作曲家们创作的，在他们的这类作品中具有很强的娱乐性，因此以此为主题变奏曲也就带有一种娱乐性。如下表所示：²

主题来源	作品号	调性	写作时间	主题曲式结构
德雷斯勒《进行曲》	w o063	c小调	1781	单二部曲式
瑞士歌曲《农夫有个女儿》	w o064	F大调	1793	乐段
黎基尼的歌曲《来吧爱情》	w o065	D大调	1790	单二部曲式
狄特斯多夫的歌剧《红头巾》中《从前有个老头儿》	w o066	A大调	1792	单二部曲式

¹转引自[法]保尔-朗多尔美《西方音乐史》北京：人民音乐出版社，1988

² 转引自试论贝多芬的《迪亚贝利变奏曲》23 页

海贝尔芭蕾舞剧 《混乱的婚姻》 中《威加诺的小 步舞曲》	w o068	C大调	1795	单二部曲式
帕伊谢洛的歌剧 《磨坊》中的《乡 下人的恋爱》	w o069	A大调	1795	单二部曲式
帕伊谢洛的歌剧 《磨坊》中的二 重唱《心中欢乐 已经失去》	w o070	G大调	1795	单三部曲式
瓦尼兹基的芭蕾 舞剧《林中少女》 中的俄罗斯舞曲	w o071	A大调	1796	单二部曲式
魏格尔的芭蕾舞 剧《狮心王理查》 中的歌曲《燃烧 的心》	w o072	C 大调	1796—1797	单二部曲式
萨利埃里的歌剧 《法尔斯塔夫》 中二重唱《正是 这样》	w o073	降 B 大调	1799	单二部曲式
彼德·温特的歌 剧《中断的牺牲 节》中的四重唱 《儿呀，静静安 睡吧》	w o075	F 大调	1799	单二部曲式
聚斯麦尔的歌剧 《所罗门二世》 中的三重唱《嬉 弄又嘲笑》	w o076	F 大调	1799	单二部曲式

贝多芬早期的变奏曲大多数采用了巴洛克时期就已定型的单二部曲式结构，这是由于单二部曲式的两部分分别具有对主题进行呈示、继续发展和收束的结构特点，特别适合做变奏曲的主题，因此当时许多作曲家在变奏曲中大量采用了这

种结构。贝多芬使这种结构在作品中得到了进一步的确立。如上表所示，主题的曲式结构除 1 首为乐段、1 首为单三部曲式外，其余的均为单二部曲式。

2、变奏手法

古典时期的作曲家常常在钢琴上显示他们即兴变奏的高超技艺，早期的贝多芬遵循了这一传统，并使之得到进一步的发展。

首先，在贝多芬早期的即兴性钢琴变奏曲特别是维也纳时期的变奏曲中，他更多的采用了莫扎特键盘套曲的特色，主要体现在小调、慢板以及终曲变奏曲的应用上。其次，早期的贝多芬不仅有莫扎特装饰变奏和即兴变奏的特色，还应用了巴洛克时期就有的固定和声变奏手法。如《德雷斯勒进行曲 9 段变奏曲》，在这首变奏曲中贝多芬最主要的仍然是继承了巴罗克的传统，并没有太多的创新性，唯一值得注意的是在这部作品中他对小调以及进行曲节奏的应用。此外，贝多芬还采用了典型的阿尔贝蒂低音手法。“阿尔贝蒂低音是意大利歌唱家、羽管键琴家、作曲家 D·阿尔贝蒂(D. Alberti, 1710 — 1740)常用的一种手法(既非他所创造，也非他所专用)，这种手法主要是在左手常常使用固定的音型，有一种纯和声的效果，却也具有对位式装饰的生动活泼的意趣。在 18 世纪末与 19 世纪初是作曲家常用的一种手法”。因此这种手法的应用，使这首变奏曲的主调织体占据着重要的地位，旋律成了最重要的织体成分，低音与和声仅起伴奏的作用。贝多芬一生共有两首变奏曲采用了固定和声的变奏手法，他早期的这首固定和声变奏曲虽然革新的东西并不多，但它无论是从调性、调式以及风格上，都为贝多芬 20 多年后创作的另一首固定和声变奏曲《C 小调 32 首变奏曲》(Wo080)奠定了基础。再次，在贝多芬早期变奏曲大多数虽然都属于装饰变奏的范畴，但是也出现了一些独特风格的因素。这种新的因素是：旋律的自由发挥和调性的变化及赋格曲的使用。旋律的自由发挥在 1790 年他根据当时美因兹选帝侯宫廷乐长黎基尼的一首歌曲《来吧，爱情》主题创作了 24 段变奏曲(Wo065)中就有所体现。这是一首严格意义上采用装饰变奏手法写成的变奏曲，但在这首变奏曲中所呈现出的对旋律的自由发挥、部分体裁的明确标记以及尾声的发展等特点已有了性格变奏的痕迹。如变奏 2 中的强弱对比的前倚音、变奏 3 上升 4 次的八度音音阶、变奏 4 中大量的颤音、变奏 5 中分解的八度音、变奏 7 中的滑音都很有新意，变奏 8 中的切分音和小三度半音阶与变奏 9 形成对比，变奏 11 的进行曲，以及变奏 19 中的八度音模仿、变奏 20 中所显示的谐谑曲性格、变奏 24 是一个扩展的变奏等都表明了每一段变奏都具有独特的个性，已超越了装饰变奏的范畴。而调

性的变化及赋格曲的使用在 1799 年根据苏斯迈尔的歌剧《所罗门二世》中的三重唱《嬉弄又嘲笑》(WoO 76)而创作的变奏曲得以全面的展现。变奏曲包含 8 段变奏,主题是 24 小节的单二部曲式,这首作品采用了装饰变奏手法,但在第 5 变奏中出现了由 F 小调移到关系小调的 D 小调,在第 6 变奏中又到了下属调的降 B 大调。另外,第 8 变奏中是一段小赋格曲,实际上所采用的赋格曲的结构已属于性格变奏的范畴。

总的看来,在贝多芬早期的钢琴变奏曲中,作品形式是传统的,但材料具有一种全新的性质。同时应该看到这时的变奏曲是娱乐性的、即兴性的,甚至有些商业性,并不被出版商以及作曲家本人所看重,但在作品中出现的闪光点对于贝多芬以后的钢琴变奏曲创作却有着深远的意义。

(二) 中期(1800—1815)

贝多芬在 1800 年,也就是他定居维也纳后的第 6 年,举行了首场个人音乐会,这场音乐会是贝多芬音乐生涯中一个重要里程碑,它标志了贝多芬在维也纳作为钢琴家和作曲家地位的确立。然而贝多芬中期更多的是作为作曲家来进行音乐创作,一方面是由于他的耳疾使他作为钢琴家需到处演奏变成了不可能;另一方面则是当时的一些出版公司对他雄心勃勃的作品感兴趣,这对贝多芬来讲是一种鼓励,迫使他这时更看重作曲,而不仅仅是演奏。作为一名作曲家贝多芬创作了不少大型体裁的作品,如钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏、交响曲、歌剧等,特别是他的交响曲,总共 9 部交响曲在创作中期就占了 8 部之多;数量众多,也获得了很高的艺术成就。然而作曲家的雄心抱负与不安稳的生计问题是并存的,尽管这类大型作品也给贝多芬带来了一定的经济效益,但出版商对作曲家的盘剥是很厉害的。贝多芬就曾在 1801 年 11 月 16 日给魏格勒的信中说道:“在目前,艺术家们还不得不在某种程度上做一个商业家……”¹因此,贝多芬仍然继续创作钢琴变奏曲。1800 年至 1815 年之间贝多芬一共创作了 7 首钢琴变奏曲,室内乐变奏曲有 2 首,此外,还有 11 首作品含有变奏曲乐章,如:小提琴奏鸣曲有 4 首、交响曲 3 首、钢琴奏鸣曲 2 首、弦乐四重奏及协奏曲各有 1 首。

1、主题

贝多芬作品的艺术性在他的创作中期得到了很大的提高,大型作品自不必多说,就是在早期具有较强娱乐性和即兴性的钢琴变奏曲,到了中期也逐渐增强了艺术性。首先来看变奏曲主题的来源,在早期,贝多芬多采用别人的主题,而

¹ 转引自蔡良玉《西方音乐文化》北京:人民音乐出版社,1999 年 12 月第一版

到了中期他开始自创主题。虽然这种采用自己的主题来创作变奏曲的方式并非贝多芬首创，但这种方式与他早期完全采用别人主题相比，少了一些即兴性，多了一些艺术表现上的探究琢磨。中期创作的变奏曲共有 5 首是自创主题。1800 年第一首自创主题的变奏曲《G 大调六首简易变奏曲》(WoO 77)的问世，代表了贝多芬钢琴变奏曲创作上的一个新的开始，也是贝多芬在变奏曲主题的选用上进入成熟与自立的标志之一。这种自创主题的作品一般多为专业人士而创作，对于这类钢琴变奏曲贝多芬是很重视的，正如他在写给出版商的信中所说那样：“我希望爱乐者能注意到作品三十四和作品三十五是和以前的变奏曲不同的。这两首都希望附印下列短小的序言。由于这些变奏曲跟我以前所写的大不相同，所以不再像以前只写下号码，而必须像巨作那样，附上真正的编号。更因这些主题是我自己所创作的，所以更需要这样做……”¹

以下是贝多芬采用自己的主题创作的变奏曲作品例表：

主题来源	作品号	调性	写作时间	主题曲式结构
根据自己创意的主题而创作的6首变奏曲	WoO 77	G 大调	1800	单二部曲式
根据自己创意的主题而创作的6首变奏曲	Op. 34	F 大调	1802	单三部曲式
根据英国歌曲《统治吧，不列颠》而创作的15首变奏曲	Op. 35	降 E 大调	1802	单二部曲式
根据自己的主题而创作的32首钢琴变奏曲	WoO 80	c 小调	1806	乐段
根据土耳其进行曲主题而作的六首变奏曲	Op. 76	D 大调	1809	单二部曲式

贝多芬还有两首变奏曲是采用别人的主题来创作的，但与早期多采用喜歌剧或芭蕾舞剧中的旋律作主题有所不同。这是由于 19 世纪初开始，欧洲发生了巨大的动荡，法国的大革命经历了反复，拿破仑推翻了封建主义，同时又出自资本主义扩张政策的需求对各国进行了侵略与掠夺，引起各国人民的反抗，跟英雄主义有密切关系的爱国主义成为当时一个受人欢迎的题材。因此，贝多芬选用两首

¹转引自邵义强《贝多芬钢琴作品分析》(天同出版社)

与此题材有关的歌曲作为变奏曲的主题。

采用别人的主题创作的变奏曲作品列表：

主题来源	作品号	调性	写作时间	备注	主题曲式结构
根据英国国歌《上帝拯救国王》而创作的7首变奏曲	Wo078	C大调	1803	主题是英国国歌，古朴的旋律	单二部曲式
根据英国歌曲《统治吧，不列颠》而创作的5首变奏曲	Wo079	D大调	1803	主题是阿恩所作的合唱曲，这是假面剧《阿菲列德》中所用的曲	单二部曲式

2、变奏手法

1) 固定和声变奏：在贝多芬一生创作的作品中，共有 2 首变奏曲采用了这种巴洛克时期就有的变奏手法，即早期的第一首《德雷斯勒进行曲 9 段变奏曲》(Wo063)和中期的《C 小调 32 首钢琴变奏曲》(Wo080)。一个非常有趣的现象就是在贝多芬的所有钢琴变奏曲以及变奏曲乐章中，共有 2 首变奏曲是小调，也正是这 2 首变奏曲采用了固定和声变奏手法。两首作品创作时间相隔 25 年，后一首当然比前一首写作手法要成熟得多，这一点从他创作这首变奏曲时对短小主题的处理上就得到了充分的体现，使这首作品发展得比前人更加有力和有吸引力，具体细节笔者将在后一章节中着重分析。

2) 装饰变奏：进入中期以后贝多芬对装饰变奏的应用比早期减少了，7 首钢琴变奏曲中分别有 3 首，钢琴奏鸣曲中的变奏曲乐章也有 2 首，一共 5 首，占了他这一时期变奏曲总数的 56%左右，从中仍然能看出贝多芬对传统的重视。不过这种对传统的继承已不再是一种完全的承袭，而是在继承中有所创新。

3) 性格变奏：在贝多芬中期的作品中出现了一种新的变奏手法——性格变奏，“性格变奏是出现在 19 世纪以后的一种个性化的新型变奏手法，变奏曲中的各个变奏与主题的关系不如前面两种变奏手法密切，主题的速度、调性、节拍、调式、结构、体裁都可能发生变化，变奏中保持的只是主题的结构轮廓、和声轮廓和富于特征的个别音调，有时甚至连结构轮廓和和声轮廓也不保持，只是根据主题的个别音调自由发挥。”¹这种变奏手法在贝多芬中期的钢琴变奏曲及钢琴奏鸣曲的变奏曲乐章中有所展现，虽数量不多，但有着深刻的意义，它标志着贝多

¹转引自钱仁康 钱亦平《音乐作品分析教程》上海：上海音乐出版社，2001

芬变奏曲的创作进入到一个新的阶段，正如贝多芬自己所说：“两部作品应用了一种全新的方式，并且每一段采用了不同的方法。”¹并为他的变奏曲杰作《迪亚贝利变奏曲》打下了坚实的基础。

贝多芬的第一首性格变奏曲是 1802 年根据自作主题而创作的《F 大调 6 段变奏曲》（OP. 34），在这部作品中，不但每一首变奏的调性、速度、节拍都发生了变化，而且每首变奏又有独立的旋律。变奏只是保留了主题的某些骨干音，并在主题结构的基础上，这些旋律得到了自由发挥。而作品中最具特点的是每首变奏的调性都是以下行小三度与大三度间插来进行变化的，保持了全曲的统一性。整部作品已带有交响性变奏曲的因素，在某些变奏中还具有各种音乐体裁的特点，如小步舞曲、进行曲等。1802 年贝多芬又创作了另一首性格变奏曲《降 E 大调英雄变奏曲》（OP. 35）16 小节的序奏本身就是一首二声部、三声部、四声部的 3 段恰空舞曲式的变奏曲，主题是带反复的 16 小节的单二部曲式，降 E 大调，速度是活泼的小快板。这首赋格曲共有 205 小节，分别为：小快板——柔板——行板。曲中有着大量的性格变奏手法，例如通过节拍的变化，力度的变化使曲中各个变奏之间起到对比的效果，还有些变奏甚至只采用了主题的某些特征音。最有特色的是贝多芬在变奏曲结尾所展现的一首三声部赋格曲，这种变奏与赋格相结合的方式体现了贝多芬独有的特性。尽管主题中的低音在曲中占有重要的地位，但变奏中真正接近恰空变奏曲的只有变奏 9、13，因此这首变奏曲更进一步地体现了贝多芬是如何娴熟地应用性格变奏这种创作手法。

（三）晚期（1816—1827）

在贝多芬晚期所创作的作品中，艺术构思更加深刻、细致和复杂，赋格的运用十分广泛，音乐效果已不再像早中期作品那样激烈，而是充满了戏剧性。在音乐风格上有明显的转变，作品规模缩小，主题带有歌唱性，增强了抒情性，呈现出浪漫主义的音乐风格。在这种浪漫主义的音乐风格代替了原来占统治地位的英雄性风格的同时，那些朴实的民歌和舞蹈旋律也成了他晚期弦乐四重奏的创作素材，因而在这一阶段，贝多芬在旋律形式和音乐形象上所表现出来的是一种简洁、朴实、无技巧修饰的音乐效果，构成了一种更为直接、亲切的音乐语言和沟通方式。在艺术创作方面他全面继承了巴赫、海顿等人的古典主义风格，在曲式结构等方面则完全打破常规，具有强烈的浪漫意识。值得一提的是，在贝多芬晚期的作品中，用乐器模仿表现歌剧中的宣叙调和咏叹调，这些都表现了他在晚期

¹转引自 Patricia Herzog, *The Practical Wisdom Of Beethoven, Musiciand Culture*, 1995. 第 42 页

创作中，主动寻求一种更为直接的表达方式。

在贝多芬晚期的作品中，出现了一种新型的变奏，即音型、动机的变奏。这些变奏挖掘到构成主题旋律的基本成份，从而使得变奏性质发生了变化。变奏不仅是传统观念上的一种手段，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个性，还给原主题增添了新的意境和色彩。这样的变奏，典型地反映在贝多芬晚期创作的唯一一首独立的钢琴变奏曲，同时也是他的最后一部钢琴作品《迪亚贝利变奏曲》(Op. 120) 中。这部作品不仅按年代顺序排列属晚期(完成于 1823 年，贝多芬于 4 年以后去世)，而且贝多芬晚期创作的风格特征在这首作品中都有所体现。同时《迪亚贝利变奏曲》也是贝多芬最长的、最伟大的一首变奏曲，共有 33 个变奏，比他的钢琴奏鸣曲的总数还要多一首，并且也超过了他前面所创作的钢琴变奏曲最长的一套。

1、主题

《迪亚贝利变奏曲》的主题是单二部曲式结构，非常方整，属于典型的古典主义风格，圆舞曲性质，3/4 拍。从整个的调性布局来看，属于功能性的调性，第一乐段中前 8 小节主要在 C 大调上，后 8 小节的调性分别是 F 大调——G 大调——a 小调——G 大调，不断的转调造成这 8 小节的不稳定。第二乐段的前 8 小节转向属关系调上，而后 8 小节经过下属调回到主调。

2、变奏手法

在这首变奏曲中贝多芬“性格变奏”的特征得到了更进一步的体现。由于“性格变奏”中主题经过多次变化形式，使人在变奏曲中难于辨认出主题，所以它的这种特性非常适合表现贝多芬大胆而自由的创作思想。贝多芬在这首变奏套曲中主要通过几种手法来进行变奏，如有时在变奏曲中保持了旋律的轮廓，但节奏却发生了变化；有时又从旋律的某一个片段中引出新的乐思来进行变奏；有时又只是采用了主题中的某一种单独的节奏因素来进行变奏；在有的变奏曲中贝多芬甚至还应用了不带旋律织体的和声线条，仅仅通过一种微妙的联系，使原有的动机与由它引起的变化联系在一起。为了使圆舞曲主题与变奏曲之间很自然地结合在一起，克服这两者之间差异性，贝多芬在《迪亚贝利变奏曲》中应用了“滑稽性模仿”。贝多芬正是通过这种模仿与对比的手法，使变奏曲以一种更为意外、同时又和谐的方式来表达出深刻的含义。

《迪亚贝利变奏曲》反映了贝多芬晚期的独一无二的特性。贝多芬在晚期的作品中，试图将个别段落、乐章的界线模糊化，使乐曲产生持续性的效果，避免

由于表达过于清楚而破坏音乐作品的连贯性，从而改变了古典主义那种结构清晰、段落分明的特点。贝多芬“晚期作品的音乐逻辑更多的是一种框架，而不是一个有目的导向过程，它的分枝能向各种方向辐射”，¹他的这种风格已远离古典的标准风格，这一点通过对这套变奏曲的整个发展分析可以得到证明，各个变奏曲之间并不是一种逐渐发展的过程，而是以迪亚贝利主题为一个中心点，各个变奏以此为中心向各个方向发散。因此《迪亚贝利变奏曲》也就不能被仅仅看成是简单的组合，它不单纯是线型事物发展的过程，而是一个同时发生的离散体，正是由于在变奏曲中所具有的多样性和离散性，使变奏曲具有一种偶然的力量，从而使作品达到一种极度的完整性。

（四）总结

纵观贝多芬的所有钢琴变奏曲及变奏曲乐章，早期的贝多芬更重视独立的钢琴变奏曲的创作，中期以后这类变奏曲数量虽然比以前减少了，但变奏曲乐章的数量却加大了，涉及的范围也更广，涵盖了各种体裁，如大型作品交响曲、弦乐四重奏以及重要体裁钢琴奏鸣曲中都有变奏曲乐章，从这点来看贝多芬不仅拓宽了变奏曲的创作范围，也进一步说明了他对变奏曲的创作不仅一直没有停止过，甚至更重视了。这种重视也体现在他对主题的来源的应用上，从早期全部采用别人的主题到中期应用自己的主题来创作变奏曲这一点来看，反映了他对变奏曲的创作进入中期后不再仅仅停留在娱乐性上，而是在不断向艺术性上转化，更深一步体现了他对变奏曲的重视。到了晚期，贝多芬的艺术构思更加深刻、细致和复杂，赋格的运用十分广泛，音乐效果已不再像早中期作品那样激烈，而是充满了戏剧性，在音乐风格上有明显的转变，作品规模缩小，主题带有歌唱性，增强了抒情性，呈现出浪漫主义的音乐风格。从整个变奏曲的创作过程中的变奏手法来看，早期虽然有巴洛克时期的固定低音变奏，也有在古典时期就占主导地位的装饰变奏，以及一些性格变奏的因素，但应该指出的是这时变奏曲的发展更多的是继承传统；而中期以后贝多芬不仅使这些变奏手法得到了革新，并且真正确立了对以后变奏曲发展产生影响的性格变奏手法；到了晚期，“性格变奏”的特征得到了更进一步的体现，对于这些变奏手法的应用真正体现了贝多芬音乐创作中所具有的继承与发展的特性。因此从变奏曲及变奏曲乐章中主题来源、主题结构以及变奏曲整个结构来看，变奏曲的发展是一个吸收传统精华并将之发扬广大的过程，同时也是一个与各种体裁的相互融和发展的过程。

¹ 转引自 Patricia Herzog ,The Practical Wisdom Of Beethoven ,Musiciand Culture ,1995. 第 42 页

第二部分 贝多芬 Wo080 变奏曲及演奏诠释

变奏曲是贝多芬创作中的一个重要方面，在成熟后的贝多芬身上更多地体现了他的这种思想发展及变化。贝多芬中期创作的钢琴变奏曲 Wo080 这部作品，是他 1806 年秋天谱写的自创主题的恰空变奏曲，是贝多芬创作中期的优秀作品，同时它也是贝多芬最伟大的一首变奏曲，共有 32 个变奏，和他的钢琴奏鸣曲的总数一样。

（一）Wo080 主题分析

1、贝多芬对主题的定位

变奏曲的主题是之后各个变奏衍生与发展的基础，作为变奏的母体，主题的和声特色与音乐发展的逻辑给之后变奏的写作以一定的制约和发展的空间，使得变奏既有主题的影子，又有自己的个性。这首变奏曲所用的是恰空变奏手法，即：其后的 32 个变奏都是在保持主题和声骨架的基础上进行变奏，所以主题的和声特色对于整个变奏的发展有着重要的地位。这是贝多芬变奏曲中具有特殊意义的主题。

2、主题的基本特征及音乐发展手法

这是一个非常典型的动机式的器乐化主题，是由动机发展而来的一句式结构的一部曲式，主题短小，但运用核心音调，通过模进、转调、移调等手法，使得核心音调不断壮大。这样使得核心音调给人留下深刻的印象。

此主题是贝多芬钢琴变奏曲中主题最为短小的，由八小节乐句构成的一部曲式。两小节的动机经过两次模进再接以 8 度齐奏结束在主音上。此外两个外声部由调式主部开始向上、下进行形成了两条对称的反向级进的旋律线，（如图）



它的力度由 f 逐渐增长到 ff，最后以弱力度 (p) 八度单线条结束在主音上。在这个短小的主题中，动机第一次模进时 (3-4 小节) 构成了离调 (F 大调)，从和声的角度来看，短小的主题运用了 3 个变和弦，造成调性游移，这在贝多芬钢琴变奏

曲中是不多见的。7、8 小节双手的八度齐奏干脆有力，以 c 小调的强功能性的和声终止稳定了主调的调式调性。在主题中所运用的和声材料除了功能性的主、属、下属和弦以外，向下属方向和属方向的离调，使和声材料又具有了较强的色彩性，给简短的 c 小调主题增添了音乐发展的动力和倾向性。

从分析中不难看出，贝多芬在简单的织体形态上通过力度的变化、调式的变化以及和声色彩的变化不断壮大，是这个变奏曲主题的主要特征。主题虽有这么多的变化，但首尾中的和声稳定性又使这个变化的主题具有无比坚固的调式调性基础，这样做的目的是给予主题在变奏时以发展的空间和机遇，同时也为主题的形象塑造和音乐形象的统一性作了陪衬，突出了主题形象的鲜明性。此外，上下声部节奏宽与紧、疏与密错落有致的结合，也为其后三十二首变奏的节奏变化提供了广阔的发展空间。这个主题为变奏提供了丰富的和声色彩和调式色彩。

（二）Wo080 变奏分析

纵观贝多芬的 Wo080 变奏曲，三十二个变奏段落对主题的曲式结构、调性布局、和声骨架等因素既有所保留，又变化万千。从曲式结构角度看，变奏 1 至 31 与主题相同，均为八小节一句式的乐段，变奏 32 作为具有总结性质的终曲，则通过在 Coda（第 19 至 50 小节）中再现主题、运用和声终止式的扩展和正格补充终止的反复进行，实现了变奏曲结构的扩大，加强了全曲调式调性的稳定与终止感。作为古典作曲家，加入尾奏（Coda）这一前所未有的新手法，“使变奏曲式大大地完美起来”。¹

在和声语汇上，变奏 1 至 11、变奏 17 至 32 相对于主题、而变奏 13 至 16 则相对于变奏 12，在保持调性布局原则的基础上，和声框架中细部的和声语汇有小规模的调整，这是由于装饰性变奏手法对声部进行的调整和和声处理上的要求造成的。在三十二首变奏中，结合了卡农、宗教合唱曲、波兰舞曲、无穷动等丰富的音乐体裁，造成音乐性格上强大的对比性，相应的和声节奏中出现了各种复合节奏，变奏手法也大为丰富。因此，对于八小节质朴的器乐化主题，虽历经了 32 次变奏之多，但却每一个变奏中都充满着新意，浪漫主义及其后的自由变奏曲的创作均从这一手法中受到启迪。

在变奏手法上，以主调音乐的严格的装饰性变奏为主，兼用复对位卡农的手法，这对于古典主义作曲家来说，是常用的创作手法，其中严格的装饰性变奏，

¹ 转引自斯波索宾. 曲式学[M]上海：上海音乐出版社，1958

或是对骨架和弦的分解、或是综合运用几种和弦外音，以较短时值的音符作急促的流动进行等，起伏都较大，而主题的因素始终在复杂的变奏中闪现。

1、从调性布局角度分析

从 Wo080 变奏曲的调性角度来看，可将它粗略的划分为三个部分即：
变奏段落：第一部分 1——11 第二部分 12——16 第三部分 17——32

主要调性： c 小调 C 大调 c 小调

在主题的同名调上变奏是一种常见的变奏写作手法。12——16 就是在主题的同名大调上进行的变奏，通过改变调式的中音与主音的三度音程关系实现转调。这样做不仅使变奏之间不同的调式调性衔接自然，而且转调过程十分简洁。

在这三组变奏中，第一部分和第三部分是主要调性 c 小调向从属大调（F 大调与 G 大调）的离调，第二部分则是主要调性 C 大调向从属小调（d 小调与 e 小调）的离调。因此，三个部分不仅从主要调性到离调调性都形成了鲜明的对比，而且还体现着调式布局的内在联系，同时小调中向大调离调的色彩性和弦，大调中向小调离调的色彩性和弦，将西方传统和声的功能性与色彩性的对比、大小调明暗色彩的对比都展现的十分到位。

2、变奏的分组情况

按照各变奏音乐性格的统一性及相互关系，可将其划分为如下四个部分：

第一部分

Var. 1-3 Var. 4-6 Var. 7-8 9 10-11

第二部分

Var. 12 13-14 15-16

第三部分

Var. 17 Var. 18 Var. 19-21 Var. 22 Var. 23 24-25 Var. 26

Var. 27 Var. 28 Var. 29 Var. 30

第四部分

Var. 31 Var. 32

3、和声曲式特色及变奏手法的分析

1) 第一部分：

变奏 1 至 3 所采用的和弦，在形态上有很大的统一性，而且都在低声部保持了主题半音下行线条进行。变奏 1 将主题的骨架和声进行分解、同音反复并与连音、跳音奏法相结合，形成轻快、活泼性格的高声部，低声部是由骨架和声采

用八分音符的时值结合短促有力的新节奏形成。变奏 2 高、低声部构成方法与变奏 1 正好相反，稍作变化，在第六小节出现崭新的和声进行——D-s6 的进行，其中 D 和弦是第五小节和弦和声进行的必然趋势，与它所替代的原主题的 t46 和弦有功能上的相通之处。D 和弦虽处强拍，但却是弱力度、短时值处理，强调其后的 s6 和弦，从和声续进方面来看，功能倒置的因素弱化。变奏 3 结合了变奏 1 变奏 2 的特点，将高、低声部均由分解和弦与同音反复相结合，形成反向进行，和弦在音区跨度和表现音乐情感的力度上比变奏 1 至 2 更胜一筹。在第三小节，由于声部半音下行而形成明朗的大三和弦，第七小节由包含属、下属功能的复合和弦 D7(转位) 替换了主题中 s-D 的进行。由此可见，变奏 1 至 3 段落之间的和声连接是很紧密的。

变奏 4 至 6 是三部性的段落。变奏 4、变奏 6 的音乐情绪是活泼、轻快的，分解琶音与三连音的节奏相结合，都在低声部保持了主题低声部的半音化下行线条，其中变奏 4 的中声部运用了半音关系的倚音，第八小节将主题的和弦扩展为 t-D-t 进行，变奏 6 起始拍运用 ff 力度、厚重的柱式和弦有先声夺人的音响震撼力，第七小节以复合功能的 D9 和弦取代了主题和声 s-D 进行。变奏 5 是变奏 4 与变奏 6 的对比性中段，由十六分音符、八分音符在每小节结合成前紧后松的节奏型，上声部由分解琶音和弦与半音关系的倚音结合形成，下声部弱拍隐含着半音下行的线条，第 6-8 小节和声骨架不再清晰，而隐蔽在旋律化的声部进行中。

变奏 7 至 8、变奏 9、变奏 10 至 11，这也是具有三部性的段落。变奏 7 至 8 都采用了半分解和弦形态，并在弱拍上隐含半音化下行线条，都在第 6 至 7 小节运用 D9 和弦，第八小节扩展为 t-D-t-D-t 的进行。不同的是，变奏 7 在高声部首次引入五音级进的进行，并对其后的部分变奏产生影响。变奏 8 则是双声部都采用了半分解和弦形态。变奏 9 是抒情的段落，与变奏 7 至 8、变奏 10 至 11 形成对比性中段。高声部旋律隐含半音上行线条，中声部采用和弦音与辅助音结合的六连音，与低声部形成六对四的复合节奏，低声部隐含不完全的半音下行线条的进行，和声骨架清晰。

变奏 10 上声部由分解和弦与经过音结合，形成八度音程的下行旋律，并运用切分节奏，加强了音乐的推动力，低声部和弦音与经过性质的外音结合成三十二分音符的快速流动的装饰性华彩声部，和声上具有潜在的爆发力。变奏 11 则是将变奏 10 的两个声部位置调换，声部进行稍作变化。变奏 10 至 11 形成了第一部分的高潮。

2) 第二部分:

第二部分转入安详、明朗的大调变奏部分

变奏 12 高音声部和低音声部各有两条上行的线条进行,与前面小调的第一部分变奏在性格上形成对比。(如图)



变奏 13 高声部为分解和弦与经过音、辅助音形成的十六分音符的旋律,低声部采用变奏 12 高声部的旋律。第 6 至 7 小节的和声因变奏手法的运用而变动为 DTIII6-D7/S II-S6-S-D。变奏 14 高声部是由和弦音与经过音、辅助音形成的流畅的三度关系的平行进行,低声部是在变奏 13 的低声部基础上附加了三度关系的平行进行,并与活跃的跳音奏法结合。和声语汇的变动较大,横向的声部进行要重于纵向的和声进行。

变奏 15 至 16 再次运用三连音的节奏,并综合运用各种和弦外音。对于变奏 15,高声部三连音由于又使用了连音线,从听觉上形成切分节奏的效果,与低声部三连音的分解和弦结合造成节奏强弱错位,音乐飘逸、宁静。变奏 16 则是高声部十六分音符均匀节奏与低声部的三连音形成四对三的节奏错位,变奏 15、变奏 16 在性格上具有统一性。

3) 第三部分

第三部分回归 c 小调。

变奏 17 为自由卡农与和声的结合。两小节的动机在上、中声部延绵不断地模仿,与下声部和声衬托声部结合,后三小节和声层与卡农交换声部。在变奏中运用复对位的手法是古典主义时期音乐创作常用的手法。

变奏 18 是情绪热烈的段落,每一小节强拍上的骨架和声之后均由三十二分音符的六连音、七连音的快速音阶填充小节,每一个音阶的起始音又构成了主题的高声部的上行线条。

变奏 19 至 21 再次运用六连音节奏,节奏密度使音乐速度加快。变奏 19 由十六分音符分解和弦与六连音结合形成高声部,由柱式和弦与辅助性质的和弦形成低声部。变奏 20 高声部由柱式和弦形态的和声骨架与富有弹性的连续的切分

节奏相结合,低声部沿用变奏 7 在高声部首次引入五音级进的进行,并加入辅助音予以装饰。变奏 21 是将变奏 20 的声部倒置形成的,和声进行基本相同。

变奏 22 是严格的卡农段,五音动机由变奏 7 的五音级进动机反向发展而来,双手平行八度的音程与短促的节奏型结合,音响上干脆、有力,高声部先于低声部一拍进入。虽然是复对位,声部进行也受主题和声骨架的制约。

变奏 23 音乐情绪安静、神秘,与前面的变奏性格形成鲜明对比,高声部是和弦半分解形态,低声部是主题的半音下行线条。

变奏 24 变奏手法雷同变奏 1,只是低声部和声的节奏不同,高声部隐含主题,是上行线条进行,采用轻巧的跳音和装饰性的短倚音,展现诙谐、活泼的音乐性格。第 7 至 8 小节和声骨架被流畅的三连音下行旋律冲淡。变奏 25 高声部加入辅助音,并大量沿用变奏 24 的装饰性的短倚音来装饰辅助音,音乐性格更加诙谐、活泼,低声部保持主题半音下行的线条进行,与高声部形成分解和弦。

变奏 26 运用典型的波兰舞曲的节奏,¹与变奏 5 的节奏呼应,和声饱满,有强大的动力。和声进行中采用三度平行结构和经过性的外音。

变奏 27 沿用变奏 26 的三度平行结构,采用无穷动式的托卡塔题材,²其中,第三小节上声部 e2 f2 是向下属方向离调的临时导音向临时主音的进行,第五小节上声部#f2 g2 是向属方向离调的临时导音向临时主音的进行。它们位于和声进行的上层,不仅加厚了和声层,对于离调的布局也有强化的作用。

变奏 28 高声部是由和弦内音构成的优美旋律,低声部是分解和弦,该变奏速度减慢,有朦胧抒情的夜曲性质。

变奏 29 在性格上与变奏 28 形成强烈对比,两个声部成反方向分解和弦形态,并结合六连音节奏,气势辉煌。

变奏 30 是具有宗教合唱风格的变奏,主题骨架和弦与经过性、辅助性、倚音性的和弦相结合,两个声部是反向的半音化线条,和声节奏单纯,音乐性格庄严肃穆。对以上 10 首变奏有总结性质,以利于进一步发展乐思。

4) 第四部分

变奏 31 是主题再现,高声部为主题旋律,以八度音程加厚,低声部是三十二分音符的和声衬托声部,与主持续音结合,形成五连音,在第 8 小节高声部与七连音结合,作品的速度随之加快。

变奏 32 作为终曲长达 50 小节,是主题的巩固和发展,也是全曲的高潮。

¹ 转引自尹萍. 贝多芬的《c 小调 32 首钢琴变奏曲》[J]. 音乐教育, 1998. 2

² 转引自尹萍. 贝多芬的《c 小调 32 首钢琴变奏曲》[J]. 音乐教育, 1998. 2

第 1 至 8 小节为完整的变奏 32，延用了变奏 31 的主持续音手法，高声部由快速流动的音阶构成，每组音阶上行进行，这种七连音的节奏与低声部五连音节奏相结合，形成七对五的交错节奏。第 9 至 14 小节反复运用正格补充终止：D7-t。第 14 至 18 小节是一个补充句。第 19 至 36 小节是终止式被扩展的变奏，高声部上行音阶与经过音、辅助音、换音结合，并在每小节起始音上形成主题上行线条进行，低声部是具有动力的节奏型与柱式和弦的结合，低音采用主题半音下行的线条进行。在第 24 小节加入的中声部采用倚音与主音结合的主持续音，上、下声部反复构成 s-D-t 的和声进行和 t-D7 的和声进行，来扩充和强化终止进行。第 37 至 50 小节反复进行的是正格补充终止。终曲结构的扩大强化了主题材料的深刻印象，主持续音的运用、终止式的扩充和反复，强化了作品的调式调性和终止感。

（三）演奏诠释

作为演奏者，要演奏贝多芬的作品，就必须懂他的音乐，理解贝多芬的每一个音符。关于这种“懂”，可以直接从演奏的音响中获知，无需语言帮忙。阿多诺有句有意思的话：“语言的表现意味着，理解语言；音乐的表现意味着，制作音乐。”¹好的演奏者演奏作品，每每打动人的，正是这种深谙音乐精髓的、通过具体的演奏“制作”而体现出来的、透彻的“懂”。所以，如何去“懂”？笔者将在下文中从表情、节奏、速度、触键、装饰音及踏板等演奏方法上做一具体的阐述。

主题



主题是由八小节乐句构成的一部曲式。两小节的动机经过两次模进再接以八度齐奏结束在主音上，此外两个外声部由调式主部开始向上、下进行形成了两条对称的反向级进的旋律线，它的力度由 f 逐渐增长到 ff，最后以弱力度(p)八度

¹ 转引自达尔豪斯《古典与浪漫时期的音乐美学》，尹耀勤中译本，湖南文艺出版社，2006 年，第 250 页

单线条结束在主音上。首先看前两小节，当左手第一个和弦下键时，应突出低音，紧接着右手声部的“dao”以U形触键的形式有准备的弹奏，第二小节的5连音，将情绪延续，要做出小的渐强趋势。从第三小节开始至第六小节，情绪较前两小节要有不断的递进，这是贝多芬式反抗斗争情绪的表现，连续的32分音符的推进使情绪在第六小节的二分音符和弦上达到顶峰。而后的两小节，左右手单音形成八度，仿佛是对命运和现实的接受而表现出的无奈，以悲观失望的口气渐渐结束旋律。这也是贝多芬典型的二元对立，在乐句以火箭式的迅猛之势达到顶峰时之后，以呻吟而结束。在整个主题中应着重注意休止符的长短，严格按照谱面去处理。在速度上以“allegretto”贯穿始末，做到规整不拖拍。前5小节的踏板一小节一换，第6小节两个和弦分别用两个切分踏板，之后的7、8小节不用踏板。

变奏 1



变奏 1 将主题的骨架和声进行分解、同音反复并与连音、跳音奏法相结合形成轻快、活泼性格的高声部，低声部是由骨架和声采用八分音符的时值结合短促有力的新节奏形成。首先，右手弱起，以旋律的弹奏方法去弹奏上行与下行的琶音，当遇到顶点低点的同音弹奏时，应尽量做到轻巧。而左手的八分音符和弦应完全按照时值，不能手落在键上不起来，空拍在这里尤为重要。表情上应处理成基本的上行渐强下行减弱。在第 6 小节注意突强的处理，左手的和弦应同时与右手呼应，之后迅速弱下来，依旧照之前的基本上行渐强下行减弱的演奏方式去弹奏。在变奏 1 中，踏板的运用完全依照于左手的八分音符和弦，短暂而轻点，也可不用踏板，完全依照手指的能力将这个乐句连起来。

变奏 2



变奏 2 高、低声部构成方法与变奏 1 相反，并稍作变化，所以演奏者在弹奏过程中应当延续变奏 1 的基本情绪。首先，左手弱起，以旋律的弹奏方法去弹奏上行与下行的琶音，当遇到顶点低点的同音弹奏时，应尽量做到轻巧。而右手的八分音符和弦应完全按照时值，不能手落在键上不起来，空拍在这里尤为重要。表情上应处理成基本的上行渐强下行减弱。在第六小节中，出现崭新的 D-s6 进行，从和声续进上看，功能倒置的因素弱化。D 和弦虽处强拍，但却是弱力度、短时值处理，强调其后的 s6 和弦，所以在弹奏 s6 和弦时注意突强的处理，之后迅速弱下来，左手还是以基础的上行渐强下行渐弱的方式结束。踏板的运用完全依照于右手的八分音程，短暂而轻点，也可不用踏板，完全依照手指的能力将整个乐句连起来。

变奏 3



变奏 3 高、低声部均由分解和弦与同音反复相结合，形成反向进行，和弦在音区跨度和表现音乐情感的力度上比变奏 1 至 2 更胜一筹，在演奏情绪上我们可以理解为是变奏 1 和变奏 2 的升华。首先，第一小节开始就以 f 的力度仿佛洪水倾泻而下，之后两手犹如在玩“拉力器”一样，将每个句子撑到极致又收回来，

在变奏 3 中有三次这样的撑拉，（如图）



在弹奏上我们要提前设计好，前两次只是一次性渐强，只是第二次比第一次在情绪上强烈，直至到第三次的时候，我们可做三次渐强的处理，似乎是将全部力量发挥到极致，最后疲惫，直至渐弱结束。这一变奏在踏板的运用上遵循连奏时运用踏板，在同音换指时不用踏板的基本原则，使每个乐句连贯而干净。由此可见，乐曲的前三个变奏在演奏风格上我们可以看做是统一的，是情绪从酝酿到爆发的一个过程。

变奏 4



变奏 4 的音乐情绪是轻快的，整个变奏是分解琶音与三连音的节奏相结合，在低声部保持了主题低声部的半音化下行线条。值得注意的是变奏 4 的中声部运用了半音关系的倚音，第八小节将主题的和弦扩展为 t-D-t 进行。在演奏时，要与之前的变奏三形成对比，情绪上平稳而淡定。首先弱起，弹奏时要注意一、三声部八分音符时值的统一，它们就想骨骼一样共同支撑着这个变奏的和声，而二声部运用了半音关系的倚音，就是贯穿始末的一条线，仿佛是这个变奏的肉体，使音乐肢体更丰满。此外要注意第 6 小节第二拍强音的处理。这个变奏不需要踏板，对右手 5 指的控制能力要求比较高，需加强练习。

变奏 5



变奏 5 是一个在情绪上含蓄爆发变奏，由十六分音符、八分音符在每小节结合成前紧后松的节奏型，上声部由分解琶音和弦与半音关系的倚音结合形成，下声部弱拍隐含着半音下行的线条。前 5 个小节的弹奏方法相同，首先，左手每小节的第一个单音弹奏时要注意触键，像是要用 5 指捞起什么东西似的，使发出的声音不要太直，而且要带上踏板，之后的四个相同的和弦要贴键弹奏，使声音做到没有棱角的渐强。（如图）



再来看右手，第一拍中的十六分音符要做到坚定而有力，之后的两拍八分音符连贯，好似大丈夫柔情的一面，有一种对弱者呵护备至的情绪酝酿其中。之后的 6-8 小节和声骨架不再清晰，而隐蔽在旋律化的声部进行中，贝多芬典型的突强和切分节奏展现其中。

变奏 6



变奏 6 是音乐情绪爆发的变奏。由分解琶音与三连音的节奏相结合，在低声部保持了主题低声部的半音化下行线条。与变奏 5 形成对比，弹奏时要坚定而

有力。在刚开始的四个和弦上要用相同的力度去演奏，之后每一拍都有一个重音，这种演奏方法贯穿始终。

变奏 7



变奏 7 采用了半分解和弦形态，并在弱拍上隐含半音化下行线条，首次在高声部引入五音级进的进行。在演奏时应当注意左右手音色的平衡关系，右手的八度五音级进要做到连贯，并且要有句子感，左手为地毯式的铺垫，可在每一小节的第一个单音上带踏板辅助，但不能太突出，整个左手线条没有重音，节奏平稳音色淡雅。注意第 6 小节的突强处理，在 6 至 7 小节运用 D9 和弦，直至第 8 小节扩展为 t-D-t-D-t 的进行，整个乐句做到平稳渐弱。这样的处理对其后的部分变奏产生影响。

变奏 8



变奏 8 是在双声部都采用了半分解和弦形态，在第 6 至 7 小节运用 D9 和弦，第八小节扩展为 t-D-t-D-t 的进行，在情绪上是变奏 7 的延续。弹奏时应当要提前设计好此变奏三次情绪的递进。第一次是 1、2 小节，第二次是 3、4 小节，第三次是 5 至 8 小节。在这三段演奏中两手犹如在玩“拉力器”一样，将每个句子

撑到极致又收回来，前两次只是情绪的积累，直至到第三次的时候，似乎是将全部力量发挥到极致，尤其是第 6、7 小节，仿佛是奋力一搏，最后疲惫，直至渐弱结束。

变奏 9

变奏 9 是最为优美的段落，与变奏 7 至 8、变奏 10 至 11 形成对比性中段。高声部旋律隐含半音上行线条，中声部采用和弦音与辅助音结合的六连音，与低声部形成六对四的复合节奏，低声部隐含不完全的半音下行线条的进行，在演奏上有很大的技术性。首先先看高声部旋律（如图）



在弹奏时手指触键向回勾，以便突出高声部音的质感，要与中声部和低声部作出明显的对比。而中声部和低声部的六对四符合节奏，我们可以把它当做是一个整体的铺垫，弹奏时手指贴键，作出一种朦胧的效果。在第 7、8 小节中声部出现的装饰音，也是之前 32 分音符的延续，不用加强处理，仿佛声音越来越远直至消失，使听者对之后的变奏抱以期待。

变奏 10

变奏 10 右手的上声部由分解和弦与经过音结合，形成八度音程的下行旋律，值得注意的是在这里运用切分节奏，加强了音乐的推动力，而每个乐句的开始是第一拍的后半拍，以强音进入，经过八度音程下行逐渐减弱（如图）



左手的低声部和弦音与经过性质的外音结合成三十二分音符的快速流动的装饰性华彩声部，和声上具有潜在的爆发力。在演奏时我们不能单纯的把左手归为一个简单机械的伴奏角色，它要与右手旋律相配合，在右手乐句旋律的间隙做出小的乐句加以补充（如图）



直到第 8 小节，左手把重任交到了右手，随后进入变奏 11。

变奏 11

变奏 11 是将变奏 10 的两个声部位置调换，声部进行稍作变化。与变奏 10 一样，右手的伴奏要与左手的旋律相配合，做到补充的作用（如图）



而左手的旋律在这里也运用切分节奏，加强了音乐的推动力，在弹奏时应注意重音的安排，之后依次递减（如图）



总而言之，变奏 10 至 11 形成了第一部分的高潮。

变奏 12

进入变奏 12，也就进入了整个变奏曲的第二部分，从这里开始，乐曲转入安详、明朗的大调变奏部分。这个变奏在形式上是与主题最为相似的一段，但情绪处理上不能和主题同出一辙，此段演奏更为深沉，像是一种老者的思考。高音声部和低音声部各有两条上行的线条进行，与前面小调的第一部分变奏在性格上形成对比。在弹奏方面，右手的高音声部旋律线条依旧清晰而连贯，触键要深而沉，将整个力量送入琴键深处。在第 5、6 小节中的 sf，（如图）



也只是情绪的递进，高音声部的情绪变化不能太过强烈。

变奏 13

变奏 13 高声部为分解和弦与经过音、辅助音形成的十六分音符的旋律，（如图）



弹奏时应追求音色的质朴，没有大起大落，平淡、稳定。弹奏风格似乎要向“巴赫”靠近。而低声部完全采用变奏 12 高声部的旋律。（如图）



在弹奏时不要做过多的华丽装饰，整段变奏风格素雅。

变奏 14

变奏 14 和声语汇的变动较大，横向声部的旋律进行要重于纵向的和声进行，所以演奏者在弹奏时应当注意左手低声部的旋律线条。左手旋律是在变奏 13 的低声部基础上附加了三度关系的平行进行，弹奏时要选择突出的一个单音旋律线条，而不是三度音程。（如图）



右手高声部是由和弦音与经过音、辅助音形成的流畅的三度关系的平行进行，演奏时应当运用活跃的跳音演奏法，在音量上不能压过左手旋律线条。（如图）



总而言之，变奏 14 的演奏要做到左手低声部平稳的旋律演奏法与右手三度音程活跃的跳音奏法相结合，以左手为主右手为辅为原则。

变奏 15

变奏 15 再次运用三连音的节奏，并综合运用各种和弦外音。右手高声部三连音由于使用了连音线，从听觉上形成切分节奏的效果，（如图）



与左手低声部三连音的分解和弦结合造成节奏强弱错位，使得整个变奏音乐效果

飘逸而宁静。弹奏时整体的速度要控制好，要撑住不要渐快，在第 8 小节可做自由式渐慢处理，在结束时留有气口，为变奏 16 做好铺垫。（如图）



变奏 16

变奏 16 再次运用三连音的节奏，并综合运用各种和弦外音。高声部十六分音符均匀节奏与低声部的三连音形成四对三的节奏错位，在情绪上明显比之前的变奏 15 活跃，所以在弹奏时应当将活泼的情绪贯穿整个变奏。变奏 15、变奏 16 在性格上具有统一性。

变奏 17

从变奏 17 开始，调性又回归到了 c 小调。在这个变奏中运用复对位的手法，是一个由自由卡农与和声相结合的变奏，两小节的动机在上、中声部延绵不断地模仿，与下声部和声衬托声部结合，后 3 小节和声层与卡农交换声部。前 5 小节弹奏时右手整个运用旋律弹奏法，要让整个旋律干净的游走在上方，（如图）



而左手可做地毯式的铺垫，在每一小节的第一拍可加踏板，使伴奏听觉效果上更加连贯。（如图）



从第 6 小节开始，和声层与卡农交换声部，（如图）



左手变为旋律演奏法，右手轻盈而连贯，直至最后渐弱结束。这种复对位的手法是古典主义时期音乐创作常用的手法。

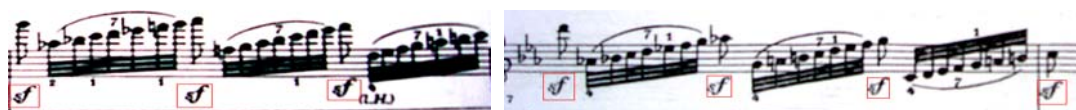
变奏 18

变奏 18 是情绪热烈的段落，每一小节强拍上的骨架和声之后均由三十二分

音符的六连音、七连音的快速音阶填充而成，每一个音阶的起始音又构成了主题的高声部的上行线条，犹如烟火的燃烧，点燃之后的转瞬即逝。在演奏时节奏一定要稳，尤其是第一拍前八后十六的节奏，不要从第一拍的后半拍就开始速度加快，真正的提速是从第二拍开始。（如图）



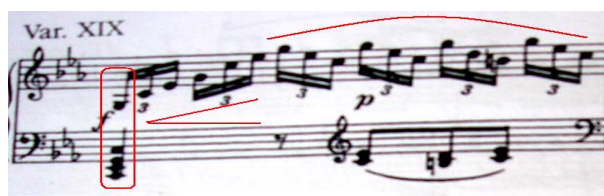
前 5 小节是能量的积攒，在每一小节的第一拍上加踏板，之后三十二分音符的六连音、七连音要做到干净，颗粒感强。从第 6 小节开始到结束，要注意连续的 sf 的处理，（如图）



每一个重音都要卡在拍点上，不能一味的追求快而没有了节奏。

变奏 19

变奏 19 再次运用六连音节奏，由十六分音符分解和弦与六连音结合形成高声部，由柱式和弦与辅助性质的和弦形成低声部，节奏密度使音乐速度加快。在演奏上注意在前 5 个小节里的不同的演奏方法（如图）



第一拍强音下键，之后像把皮筋撑开一样，做渐强处理，之后的两拍犹如松开了皮筋，整个手指放松弹奏。从第 6 小节开始左右手共同做渐强处理，左手单音仿佛是骨架，支撑着右手三连音，做顿音处理。在踏板方面第一拍一个踏板，之后的两拍一个踏板。从第 6 小节开始半拍一个踏板，直至结束。

变奏 20

变奏 20 右手高声部由柱式和弦形态的和声骨架与富有弹性的连续的切分节奏相结合，演奏时应铿锵有力。左手低声部沿用变奏 7 在高声部首次引入五音级进的进行，并加入辅助音予以装饰（如图），



弹奏时可做渐强处理直到第三拍后半拍的突强，这个线条要连贯。踏板方面应根据右手和弦来安排。

变奏 21

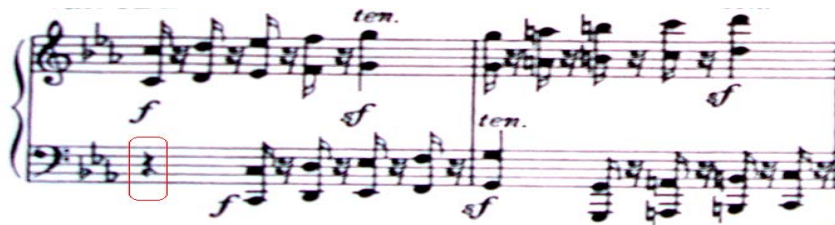
变奏 21 是将变奏 20 的声部倒置形成的，和声进行基本相同。右手高声部沿用五音级进的进行，并加入辅助音予以装饰。弹奏时可做渐强处理直到第三拍后半拍的八分音符的顿音处理。（如图）



左手低声部由柱式和弦形态的和声骨架与富有弹性的连续的切分节奏相结合，演奏时应铿锵有力，踏板方面应根据左手和弦来安排。

变奏 22

变奏 22 是严格的卡农段，双手平行八度的音程与短促的节奏型结合，音响上干脆、有力，高声部先于低声部一拍进入。（如图）



虽然是复对位，声部进行也受主题和声骨架的制约。此段变奏要很规整地弹奏，像是乐队中的铜管在演奏一样，只是音符时值的变化音量的变化不要太大。

变奏 23

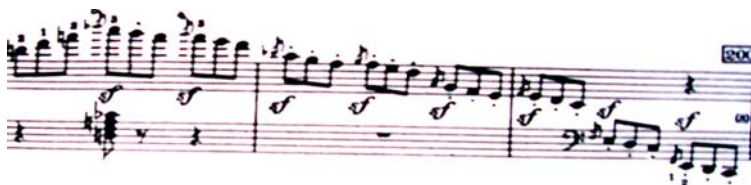
变奏 23 音乐情绪安静、神秘，与前面的变奏性格形成鲜明对比。在这一变奏尤其重要的是要加入弱音踏板，而延音踏板在乐句与乐句之间也不要放得太过干净，要求营造出一种模糊的听觉效果。右手弹奏时要将隐藏在中间声部的旋律线条弹奏出来（如图）



左手弹奏时要贴键弹奏，作出“无声”的地毯式铺垫伴奏效果。

变奏 24

变奏 24 变奏手法雷同变奏 1，只是低声部和声的节奏不同，高声部隐含主题，是上行线条进行，采用轻巧的跳音和装饰性的短倚音，展现诙谐、活泼的音乐性格。在这段变奏中，我们可以想象成乐队中的弦乐在拨弦演奏，所以在弹奏时要轻巧而富有弹性。注意从第 6 小节开始直至第 8 小节和声骨架被流畅的三连音下行旋律冲淡。（如图）



变奏 25

变奏 25 高声部加入辅助音，并大量沿用变奏 24 的装饰性的短倚音来装饰辅助音，音乐性格更加诙谐，右手的高音声部弹奏时要将隐藏的旋律做出来（如图）



与左手低声部保持主题半音下行的线条进行形成分解和弦。（如图）



在演奏时要以连贯为主，与之前变奏 24 的断奏作出对比。

变奏 26

变奏 26 运用典型的波兰舞曲的节奏，与变奏 5 的节奏呼应，和声进行中采用三度平行结构和经过性的外音，使得和声饱满。为了使听觉上有强大的动力，在演奏方面应当注意在每一个小节中的力度变化，（如图）



将每一小节分为两部分，第一部分加强处理，可以弹奏成顿音，之后的第二部分

做弱奏处理，形成鲜明的对比。

变奏 27

变奏 27 沿用变奏 26 的三度平行结构，采用无穷动式的托卡塔题材。弹奏时除了速度的稳定之外，尤其要注意第三小节和第五小节上声部走向，它们位于和声进行的上层，不仅加厚了和声层，对于离调的布局也有强化的作用，所以在弹奏时要稍加强调。

变奏 28

变奏 28 高声部是由和弦内音构成的委婉而忧郁的旋律，低声部是分解和弦，该变奏速度减慢，有朦胧抒情的夜曲性质。弹奏时应当注意，不光右手为大连线条，左手也要做出连线的效果来铺垫右手旋律，尤其是踏板的应用上，不能使音与音之间断开。在第七小节和第八小节力度逐渐减弱，为之后的爆发做准备。

变奏 29

变奏 29 在性格上与变奏 28 形成强烈对比，两个声部成反方向分解和弦形态，并结合六连音节奏，气势辉煌。在弹奏上除了对颗粒性的要求以外还要用踏板做出乐句的对比。（如图）



变奏 30

变奏 30 是具有宗教合唱风格的变奏。主题骨架和弦与经过性、辅助性、倚音性的和弦相结合，两个声部是反向的半音化线条，和声节奏单纯，音乐性格庄严肃穆。弹奏时不需要太多的渐强与渐弱，怀着一种压抑的情绪去演奏。

变奏 31

变奏 31 是主题的再现，是一个蓄势待发的过程，右手的高声部为八度音程加厚的主题旋律，弱起开始，第一个音程的触键预示着心灵的孤独和柔弱，可突出八度音程的高音声部（如图）



左手的低声部是三十二分音符的和声衬托声部，与主持续音结合，形成五连音，弹奏时要做到干净且连贯，尤其第一个音下键时要非常的弱，情绪仿佛还停留在变奏 30 的压抑中。在第 8 小节高声部与七连音结合，作品的速度随之加快。

变奏 32

变奏 32 作为终曲长达 50 小节，是主题的巩固和发展，也是全曲的高潮。第 1 至 7 小节为完整的变奏 32，延用了变奏 31 的主持续音手法，高声部由快速流动的音阶构成，每组音阶上行进行，这种七连音的节奏与低声部五连音节奏相结合，形成七对五的交错节奏。弹奏时要有重点，注意右手每个小节的中心音（如图）



其他的音起到铺垫和推进情绪的作用。第 8 至 14 小节反复运用正格补充终止。第 8 小节至 11 小节弹奏时右手旋律一拍强调一次重音，左手的音程则每个都要强调且弹奏时要有弹性。（如图）



从第 12 小节到 14 小节要注意巧妙的运用踏板，使乐句最大限度的连奏（如图）。



第 15 至 18 小节是一个补充句。第 19 至 36 小节是终止式被扩展的变奏，高声部上行音阶与经过音、辅助音、换音结合，并在每小节起始音上形成主题上行线条进行，低声部是具有动力的节奏型与柱式和弦的结合，低音采用主题半音下行的线条进行。弹奏时每个小节都可做渐弱处理（如图）



在第 24 至 32 小节加入的中声部采用倚音与主音结合的主持续音，上、下声部反复构成 s-D-t 的和声进行和 t-D7 的和声进行，来扩充和强化终止进行，右手高音声部在弹奏时要注意抬指来保证声部听觉效果的清晰，从第 29 小节开始至 32 小节要做到高音声部和低音声部对话的感觉（如图）



33 至 36 小节是一个情绪过度段落。第 37 至 50 小节反复进行的是正格补充终止，终曲结构的扩大强化了主题材料的深刻印象。第 41 小节至 46 小节主持续音的运用、终止式的扩充和反复，强化了作品的调式调性和终止感，在弹奏时要注意突强的处理（如图）



直至 47 小节情绪到达顶峰，以左右手八度音程交替一泻而下，以 ff 落在主和弦上，乐曲在这里已可以算作结束，之后的两个音程作为补充，用 p 的力度来弹奏，对应了主题的结尾，让听者意犹未尽。（如图）



结语

变奏曲—这种古老的体裁，在音乐的历史长河中不断得到发展，出现了大量优秀作品，本文论述的中心是贝多芬 c 小调 32 首钢琴变奏曲 (Wo080)，为了更深刻地理解它，因此对贝多芬整个变奏曲的创作发展作了一些简单回顾，分别对他早、中、晚期的变奏曲进行了概括分析，从中可以看出它就象贝多芬的其它大型作品一样，既继承了传统，又有许多创新。

在这首变奏曲中恰空变奏手法的特征得到了更进一步的体现。其后的 32 个变奏都是在保持主题和声骨架的基础上进行变奏，所以主题的和声特色对于整个变奏的发展有着重要的地位。这是贝多芬变奏曲中具有特殊意义的主题，表现贝多芬大胆自由创作的思想。贝多芬在这首变奏套曲中主要通过几种手法来进行变奏，如有时在变奏曲中保持了旋律的轮廓，但节奏却发生了变化；有时又从旋律的某一个片段中引出新的乐思来进行变奏；有时又只是采用了主题中的某一种单独的节奏因素来进行变奏；在有的变奏曲中贝多芬甚至还应用了不带旋律织体的和声线条，仅仅通过一种微妙的联系，使原有的动机与由它引起的变化联系在一起。贝多芬正是通过这种模仿与对比的手法，使变奏曲以一种更为意外、同时又和谐的方式来表达出深刻的含义。

综上所述我们不难看出 c 小调 32 首钢琴变奏曲 (Wo080) 是贝多芬在传统的基础上进一步发展创作而来得变奏曲，是变奏曲史上的代表作之一，同时也证明了在贝多芬创作中期，他的创作生命力得到了更大的发展，他在钢琴变奏曲中取得的成就在此曲上得到了充分的体现。

参考文献

- 1、[英]肯尼迪[英]布尔恩. 牛津简明音乐辞典[Z]. 北京: 人民音乐出版社, 2002
- 2、尹萍. 贝多芬的《c 小调 32 首钢琴变奏曲》[J]. 音乐教育, 1998 2
- 3、斯波索宾《曲式学》[M]上海: 上海音乐出版社, 1958
- 4、[英]大卫-温-琼斯《贝多芬传》桂林: 广西师范大学出版社
- 5、[法]保尔-朗多尔美《西方音乐史》北京: 人民音乐出版社, 1988
- 6、蔡良玉《西方音乐文化》北京: 人民音乐出版社, 1999 年 12 月第一版
- 7、邵义强《贝多芬钢琴作品分析》天同出版社
- 8、钱仁康 钱亦平《音乐作品分析教程》上海: 上海音乐出版社, 2001
- 9、卡尔-车尔尼《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》张淑懿译 全音乐谱出版社
- 10、[美]安妮-格雷《西方音乐史话》[M]海口: 海南出版社 2001
- 11、[美]约瑟夫-马克里斯著刘克希译《西方音乐欣赏》[M]北京: 人民音乐出版社 1998 2
- 12、钱仁康《欧洲音乐史话》[M]上海: 上海音乐出版社 1989
- 13、刘经树《简明西方音乐史》[M]北京: 人民音乐出版社, 1991 12
- 14、吴祖强《曲式作品分析》[M]北京: 人民音乐出版社, 1962 12
- 15、朱秋华《西方音乐史》[M]北京: 北京大学出版社, 2002
- 16、张洪岛《欧洲音乐史》[M]北京: 人民音乐出版社 1983 10
- 17、沈旋 谷文娴 陶辛《西方音乐史简编》[M]上海: 上海音乐出版社 1999 5
- 18、张式谷 潘一飞《西方钢琴音乐》[M]北京: 人民音乐出版社 2006
- 19、周薇《西方钢琴艺术史》[M]上海: 上海音乐出版社 2003

致谢

三年的学习即将结束，我首先要感谢我的导师李莉副教授，在完成这篇毕业论文的过程中，李老师在选题上给了我启发，在写作中给了我中肯的建议和指导。在平时学习期间，李老师认真负责，耐心教导，解决了很多我以前无法突破的难题；在生活上，李老师以身作则，让我在无形中学习到她乐观积极的生活态度和严谨的做人道理。李老师身上的很多高贵品格都是我以后继续学习的榜样。

感谢在中央音乐学院访学期间给予我耐心教诲的杨峻教授、杜泰航教授、谭晓棠教授，在他们的指导下，使我的钢琴演奏技艺得到了突飞猛进的提高，加深了我对钢琴艺术深邃博广境界的理解和艺术修养的全面提升。令人痛惜的是今年元月二十九日，敬爱的杨峻老师突然离世，深感自己能在他生前得到亲传身教而幸运！谨以我的硕士毕业音乐会和此篇文献给杨峻老师，作为在我心中对他永久的思念！

感谢西北师范大学音乐学院的领导以及全体老师，在我学习期间给予我的关心、鼓励和帮助。

感谢城市学院音乐学院领导以及科研处的所有老师们长期以来的辛勤工作，为我们创造了良好的学习环境，以及给予我的支持和帮助。

感谢三年学习生活中给予我关心帮助的同学。

感谢我的家人对我的支持。

感谢所有关心和帮助我的人们。

2010年4月完成于西北师范大学音乐学院