

厦门大学

硕士学位论文

贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲与赋格

姓名：林晓云

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：周畅

20050601

摘要

贝多芬一生创作了 32 首钢琴奏鸣曲，前三部奏鸣曲写于他 26 岁，而最后一首奏鸣曲，Op. 111 则完成于 1822 年，之后他过了 5 年就去世了。这 32 首奏鸣曲的创作记录了贝多芬的一生，如同一部贝多芬的传记。

贝多芬的创作时期分为早期、中期和晚期。论文中的第二章阐述了这三个时期各自的作品特点和三个时期风格的演变。从 1815 年到 1823 年的晚期，贝多芬创作了 5 首奏鸣曲。这 5 首奏鸣曲有着更自由的结构，乐曲重心移到了末乐章。除了其众多技法上的创新外，晚期奏鸣曲最大的一个特点是变奏与赋格大量的运用。这些奏鸣曲具有冥想的特点，而变奏与赋格，是贝多芬表达自己思想的载体。

贝多芬的晚期创作受到了多方面的影响。拿破仑战争结束后的社会状况，他本人不良的健康状况，完全聋后靠纸条与人交流，关于侄子的诉讼案，乃至他的信仰皈依，都是他创作的影响因素。在论文第三章里，对晚期奏鸣曲的创作背景有一定的探讨。

第四章中偏重变奏曲、赋格在贝多芬手中的新发展。贝多芬对其所做的创新以及让其所负载的深刻内容让晚期奏鸣曲闪耀着哲理的光芒。文中选取了运用了变奏与赋格形式的乐章进行分析，以达到说明贝多芬在此技法上的具体创新之处。

贝多芬在一生的创作生涯中，不停地创新和尝试，把探寻音乐中无尽的可能性作为目标。由此作出的 5 首晚期奏鸣曲，正是他思想和精神世界的真实写照。

关键词： 晚期奏鸣曲；变奏曲；赋格

Abstract

In Beethoven's life, he composed 32 piano sonatas. The first three of sonatas was finished at his age of 26 and the last one was finished in 1822. These 32 sonatas which is just like a biography of Beethoven.

The period of Beethoven composing could be divided into three phases: prophase, metaphase and anaphase. In the second chapter, we expatiate the works characteristic of these three phases and the change of the style. From 1815 to 1823, Beethoven composed 5 sonatas. These sonatas have more unrestricted structure and the key of the music move to the last movement. Besides the creative of many artifices, the most important character of the anaphase sonatas is many applications of the variation and the fugue. These sonatas have the musing feature. The variation and the fugue is the carrier of Beethoven's thinking.

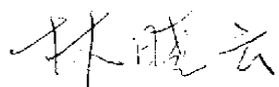
Some factors affected Beethoven's compose in his anaphase, for example the society situation after ending the Napoleon war, the communication by notes after his deafness, his bad health, the litigation of his nephew and his belief. In the third chapter, we discussed on the background of Beethoven's composing .In the forth chapter, we emphasize the new development of sonatas and the fugues in the Beethoven's period. Beethoven endued his composing and the profound content with the philosophy. In order to explain the creative on the artifice, we choose the movements which were applied with the sonatas and the fugues to analyze.

In the Beethoven's composing life, he created and attempted ceaseless. He aimed at searching the endless possibility of music. The last five sonatas is just his real portraiture of his thinking and his spirit.

Key words: Late Sonatas; Variation; Fugue

厦门大学学位论文原创性声明

兹呈交的学位论文，是本人在导师指导下独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考的其他个人或集体的研究成果，均在文中以明确方式标明。本人依法享有和承担由此论文而产生的权利和责任。

声明人（签名）：

2005年5月31日

第1章 绪论

1.1 研究目的

被称为钢琴“新约”的贝多芬的32首钢琴奏鸣曲，就好像一部贝多芬的创作史。而贝多芬的创作期，包括了早、中、晚三个时期。到了晚期，已经全聋了的贝多芬写了5部钢琴奏鸣曲，分别是Op.101,Op.106,Op.109,Op.110,Op.111。晚期的奏鸣曲与中期奏鸣曲的风格相比，有了很大的变化。晚期奏鸣曲重心转到了奏鸣曲的最后一个乐章并都以慢乐章作为结尾，贝多芬取消了节拍的韵律感，长线发展，七和弦的大量采用使调性模糊，大七和弦，增三减三和弦不计其数……这些都是贝多芬在晚期创作中的转变。而变奏曲和赋格在贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲中频繁运用，可以说是贝多芬晚期奏鸣曲的最大的特点。论文针对贝多芬晚期的创作背景以及变奏曲和赋格在贝多芬手中的新发展，达到了解贝多芬晚期创作思想，掌握其晚期风格的目的，使对晚期奏鸣曲的理解更深一层次。

1.2 研究内容

论文的主题是探讨贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲与赋格。论文的第二章“贝多芬的生平和创作时期”和第三章“贝多芬晚期奏鸣曲的创作背景”，先从他的人生经历上探寻形成晚期作品风格的原因所在。第三章中，则细化到社会历史背景、耳聋和疾病等身体状况、关于侄儿的诉讼案始末、晚年贝多芬的信仰及思想意识几个方面来阐述，进一步走进贝多芬晚年最真切的作曲环境。而第四章详细探讨变奏曲与赋格在晚期钢琴奏鸣曲中的大量运用和重要性。

贝多芬在晚期奏鸣曲中采用的形式是主观的，不受任何约束。他在这

这个阶段追求的是完全的自由，晚期奏鸣曲存在着冥想性，这和贝多芬在这个时期的思想变化是关联的。变奏曲和赋格并非贝多芬首创，然而，是贝多芬，用自己的语言，让变奏曲与赋格在他手中有了新生。

第2章 贝多芬生平及其创作时期

2.1 贝多芬简要生平

1770年12月16日,贝多芬出生于德国莱茵河畔的波恩(Bonn)。他的祖父(Ludwig van Beethoven, 1712-1773)曾担任选帝侯(Electoral)宫廷乐长,父亲(Johann van Beethoven, 1740-1792)则是一位宫廷歌手。也许是因为这样的家庭背景,贝多芬很早便展露了他在音乐上的才华,他自小随父亲学习钢琴与小提琴,八岁之后,开始学习管风琴和中提琴。1779年起,贝多芬拜尼费(Christian Neefe, 1748-1798)为师,从他身上,贝多芬不但学习了管风琴的演奏、对位法、作曲法,还接触了巴赫(J. S. Bach, 1685-1750)的十二平均律曲集(Das Wohltemperirte Clavier, 1722/ca.1740)。尼费不仅灌输给贝多芬许多音乐知识,他的激进、革命的思想也对贝多芬产生了很大的影响。贝多芬身处在封建解体、资本主义兴起的大动荡时代,1789年,他19岁,欧洲爆发了法国大革命,此时“自由、平等、博爱”的口号喊得震天响,贝多芬强烈地接收到了这样的讯息,而成为一个反对封建制度、拥护民主共和的热血青年,并且热切地渴望民主与自由。他曾在日记本中写道:“要热爱自由胜过爱其他的一切——即使在君王面前也永不背弃真理!”这种革命的思想与立场在贝多芬往后的音乐创作生涯中,发挥了相当深远的影响。

从1782年起,贝多芬的作品开始被出版,但这些早期的作品并没有编号。贝多芬于1787年前往维也纳,并拜访莫扎特,却因母亲病危而未能留在维也纳学习。1792年应海顿之邀,贝多芬离开他的故乡波恩来到维也纳,并随海顿学习作曲等技法,但他不久之后,便转而向切恩克(Johann Schenk, 1753-1836)和阿尔伯瑞切斯伯格(J.G. Albrechtsberger, 1736-1809)等人求教。

在维也纳的前几年，贝多芬时常为贵族们的聚会演奏，也教授钢琴学生，并且于 1759 年开始一连串的演奏活动，有时也会出版作品来赚取酬劳，他的才华在此时也已备受瞩目，很快便以他出色的演奏在音乐界获得极高的声望。而当贝多芬正得意于维也纳音乐界时，上天却要他接受一项对于音乐家而言最残酷的疾病——耳疾。逐渐失去听觉的贝多芬陷入极大的痛苦之中，他对人生感到绝望，数度企图结束自己的生命以获得解脱，甚至已为自己写下遗书，也就是著名的海里根斯塔特遗书(Heiligenstadt Testament, 1802)。但经过一番激烈的内心交战，贝多芬选择更勇敢地活下来，并且成就了前所未见的卓越作品。他在给朋友的信中写道：“我要扼住命运的咽喉，它休想使我屈服！”

1815-20 年间，贝多芬因争取侄儿监护权的官司而身心俱疲，身体状况大不如前，而自 1818 年起，贝多芬耳疾更加恶化，只能靠纸笔与外界交谈；尽管如此，在官司获得胜诉后，贝多芬又展开了积极的创作活动，1820-1826 年间，他完成许多旷世巨作，包括第 30、31、32 号钢琴奏鸣曲、第九号交响曲、庄严弥撒、一些弦乐四重奏(string quartet Op.127,130-32, 135)和大赋格(Grosse Fuge) Op.133。

1826 年，贝多芬因侄儿企图自杀而受到极大的打击，他于 1826 年染上了肺炎及并发水肿，病情不断地恶化，这年 12 月起便卧病在床，1827 年 3 月 26 日与世长辞。

贝多芬曾说：“凡真正完美的，必坚若磐石，绝没有任何人能够伤害它，所以我们要力求最好最真实的，我们要将神所赐与的才能，发挥到最高境界，直到最后的呼吸。生命是短促的，艺术则是恒久的。”凭着如此的信念与坚持，贝多芬造就出许多非凡且不朽的乐曲。贝多芬的作品种类既多且广：主要作品有 9 首交响曲；5 首钢琴协奏曲；32 首钢琴奏鸣曲；10 首小提琴与钢琴奏鸣曲；5 首大提琴与钢琴奏鸣曲；16 首弦乐四重奏；2 首弥撒曲；1 部歌剧；此外，还有多首序曲、室内乐曲等作品，有编号的共

有 259 号。

2.2 贝多芬钢琴奏鸣曲的创作时期

2.2.1 钢琴奏鸣曲创作分为三个时期

钢琴奏鸣曲在贝多芬一生的创作生涯中，占了相当重要的地位。他一共写了 32 首钢琴奏鸣曲，创作时间贯穿贝多芬一生的生命历程。这 32 首被称作钢琴“新约”的奏鸣曲，可以说是记录了贝多芬一生中各种情感、思想的变化。

依照作品风格与形式的演变，贝多芬的创作被分为三个时期，依序为(1)早期：1782-1802；(2)中期：1803-1814；(3)晚期：1815-1823。

贝多芬钢琴奏鸣曲的三个时期，是以它的结构和规模来区分。而这些做为区分的年代也正好处于贝多芬生涯中重要的转变期。早期和中期以 1802 年来作间隔，这时贝多芬正是前往维也纳的郊外静养，健康状况较为好转，也使其改变了作曲风格。中期和晚期是以 1815 年作为分水岭，此时贝多芬受了官司的打击，再度令他身体状况恶化，加之其它因素影响，晚期的奏鸣曲作品数量不多，一共有 5 首。

2.2.2 早期（1782-1802）

最早的波恩时期，贝多芬出版了三首奏鸣曲，都是他仅 11 岁时的作品。它们以三个乐章呈现 18 世纪时的标准形态。第一首降 E 大调奏鸣曲，是一首短小的乐曲，但第一乐章仍有很完整的动机和主题的发展。第二首 F 小调的奏鸣曲较富有变化，是当时显有的小调调性。这首 F 小调奏鸣曲，像是中期作品《热情》奏鸣曲（Op.57）的先驱。这首早期作品 F 小调奏鸣曲，它的三个乐章已经很具规模，其安排如下：快板—行板—急板，它最大型的乐章是第一乐章，并且乐曲中也会出现较具音量对比和半音阶形态的旋

律。另外一首D大调奏鸣曲，也是一首和F小调奏鸣曲一样规模完整的曲子。这三首奏鸣曲都属于传统的形式，这并无法满足贝多芬追求独特风格的需求。

贝多芬在1796至1799年之间，出版了十首奏鸣曲，这十首奏鸣曲是早期的第二组作品。贝多芬在1792年正式前往维也纳学习作曲，曲风随之改变。其中5首奏鸣曲是以4个乐章的形式完成，这种4个乐章的形式在18世纪鲜少被使用在奏鸣曲中，但常在交响曲或弦乐重奏曲中出现。此时期4个乐章的奏鸣曲中，第一乐章仍然是全曲中最重要而且所占份量最重者，它的主题也常是乐曲中的重要动机，并展现贝多芬的个人风格。第二乐章则是慢板乐章，通常是如歌似的圆滑乐句形态，有时是简单的三段体，有时则是五段体（ABABA或ABACA）。慢板乐章通常比较短小，但是其中有三首较特别的慢板乐章，它们有比较丰富的组织和较深刻的音乐性，分别是A大调（Op. 2, No. 2），降E大调（Op.7）和D大调（Op.10, No. 3）这三首奏鸣曲。第三乐章通常是舞曲，较快的恢谐曲或是小步舞曲。第四乐章常见的形式是急板或快板的回旋曲，常有固定的动机形态，做一循环式的反复。

在1801年至1802年之间出版的5首奏鸣曲，是早期奏鸣曲中的最后一组。这个时期的贝多芬，正饱受病魔的煎熬，已近乎失聪的状态。由于贝多芬不愿让人知道他的听力失常，便开始尝试不同的曲风，以表现他的能力，所以这个阶段有许多实验性的乐曲组织。有别于前期作品的是：奏鸣曲的规模变得趋向大型，并且出现较多种的曲式。较具突破性的奏鸣曲有两首，分别是降E大调（Op. 27, No. 7）和升C小调（Op. 27, No. 2）奏鸣曲，它们是由贝多芬亲自标示的《类似幻想曲的奏鸣曲》（Sonata quasi una Fantasia）。在当时，幻想曲风对钢琴奏鸣曲来说是一种新的形式，虽然在海顿的奏鸣曲中，亦曾出现过幻想曲风，但它们作为乐章之前或乐章之间的衔接之用，这与贝多芬的两首幻想风格的奏鸣曲以独立的乐章出现，是完

全不同的。

降E大调奏鸣曲(Op. 27, No. 1)的第一乐章,为幻想曲的形式,可分为三段:行板—快板—行板。有两项值得注意的是:第一,全曲乐章间不中断;第二,慢板乐章的主题,曾再简短地出现在第三乐章的尾奏部份,形成了一种循环的曲式。升C小调奏鸣曲(Op. 27, No. 2)的第一乐章,也反传统的出现了非奏鸣曲式的慢板乐章,即为人所熟知的“月光曲”。而上述的两首奏鸣曲,重心已转至终曲乐章。

另外三首奏鸣曲都是四个乐章的规模。降B大调(Op. 22)和D大调(Op. 28)两首奏鸣曲属于保守形态,较特别的是降A大调奏鸣曲(Op. 26)的第一乐章是主题与变奏曲,第三乐章是著名的“葬礼进行曲”。

2.2.3 中期(1803-1814)

中期的作品分为两个阶段,第一阶段是1802至1809年的6首奏鸣曲;第二阶段是1809至1815年的4首奏鸣曲。从这个数量看来,贝多芬的作曲量在此时期已逐渐减少了。此时期的奏鸣曲,有更多样的改变,在曲式方面呈现多元化的风貌,亦增加了变奏曲出现在乐章中。

第一个阶段的6首奏鸣曲中,仅有降E大调奏鸣曲(Op. 31, No. 3)是四个乐章,而G大调(Op. 31 No. 1)和D小调(Op. 31, No. 2)两首奏鸣曲是三个乐章。有些曲子虽然是三个乐章,安排上却不是传统的方式,像F小调(Op. 57)和C大调(Op. 53)这两首奏鸣曲的结构属于三个乐章,但在最后的乐章之前有一段慢板导奏,而彼此之间没有休止(Attacca),所以使慢板和快板乐章合二为一。而F大调奏鸣曲(Op. 54)则只有两个乐章。

第一阶段的6首奏鸣曲的第一乐章充满戏剧性。它的主题通常富有贝多芬独特的个性和风格,并成为具有代表性的标题。在早期作品,所常用的小步舞曲和诙谐曲,在此时大都被取消了,只有降E大调奏鸣曲(Op. 31, No. 3)在第二乐章仍保留了诙谐曲。至于最后的乐章,有两种形式,一

种是奏鸣曲式，另一种是回旋曲式。奏鸣曲式有三首——降E大调（Op. 31, No. 3），D小调 10（Op. 31, No. 2）和F小调（Op. 57）奏鸣曲。回旋曲式有二首——G大调（Op. 31, No. 1）和C大调（Op. 53）奏鸣曲。

第二阶段只有 4 首奏鸣曲。它们并没有一致的形态，每个乐章都不流于传统形式，而较具有独特的个性。其中，升F大调（Op. 78）和E小调（Op. 90）两首奏鸣曲是由两个乐章组成，而G大调（Op. 79）和降E大调（Op. 81a）是由三个乐章组成。传统奏鸣曲中的第一乐章，都是标准的奏鸣曲式，但是贝多芬中期的作品，时常是例外的。升F大调奏鸣曲（Op. 78）的开头，有一小段抒情的导奏，降E大调奏鸣曲（Op. 81a）也有一段慢板的导奏，像这种快板乐章之前，有慢板导奏的例子，在中期作品中算是常被使用的。这个阶段的四首奏鸣曲，没有小步舞曲或诙谐曲的乐章。G大调（Op. 79）和E小调（Op. 90）奏鸣曲的最后乐章是回旋曲式。降E大调奏鸣曲（Op. 81a）的最后乐章则为奏鸣曲式。另外，升F大调奏鸣曲（Op. 78）的最后乐章则是混合式的回旋奏鸣曲式。

2.2.4 晚期（1815-1823）

晚期的五首奏鸣曲，不仅在结构上变得更自由，并且有新的曲式出现，乐曲的组织也比前二个时期庞大。此时期仍以三个乐章的奏鸣曲为主流，A大调（Op. 101），E大调（Op. 109）和降A大调（Op. 110）三首奏鸣曲都是三个乐章。C小调奏鸣曲（Op. 111）有两个乐章。降B大调奏鸣曲（Op. 106）是四个乐章。与传统奏鸣曲有别的是，第一乐章不再是最重要的乐章，降B大调（Op. 106），C小调（Op. 111）以及A大调（Op. 101）三首奏鸣曲，都是最后的乐章占最重的份量。

这五首奏鸣曲在形式上更为自由：Op.101、Op.106 为结构庞大的四乐章形式；Op.109 和 Op.110 为三乐章架构；而 Op.111 则仅含两个乐章。后期的这些钢琴奏鸣曲除了 Op.106，其余的作品无论在结构或是音乐内容

上,均展现了贝多芬较为亲切的一面。完成这32首钢琴奏鸣曲之后,贝多芬还为钢琴谱写了一首《迪亚贝利变奏曲》(Diabelli Variations),此后他转而为钢琴谱写一些小品。

这些奏鸣曲所包含的乐章中,有两种形态是在此时期较常被使用于奏鸣曲中的,一种是赋格,另一种是主题与变奏。赋格的表现方式有三种:(1)独立的乐章,(2)奏鸣曲式中的发展部,(3)主题与变奏曲中的一部份。而变奏曲的形态出现在两首奏鸣曲中,都是在最后的一个乐章,E大调鸣曲(Op.109)有6段变奏,C小调奏鸣曲(Op.111)有4段变奏。

在这些晚期的奏鸣曲中,也有幻想曲的形态出现,在A大调(Op.101)和降A大调(Op.110)两首奏鸣曲的第一乐章都是幻想曲的形式。另一个类似幻想曲形式的即兴风格作曲法,常被使用在衔接乐段或是乐章前的导奏,这都是和传统奏鸣曲有差异的作法,也是较独特自由的奏鸣曲。另外,比较特别的乐章形态,像如A大调奏鸣曲(Op.101)的第二乐章出现进行曲,还有E大调(Op.109)和降A大调(Op.110)奏鸣曲出现“猛烈的快板”乐章等等,都证明了贝多芬晚期的钢琴奏鸣曲,在形式与风格上,都和早期相当不一样,也逐渐暗示了浪漫派自由及富有独特个性的曲式。

2.3 贝多芬晚期之前的风格

早期,一般于第一乐章惯用的快板奏鸣曲式(Sonata-Allegro form)到了贝多芬手上,开始有了新的变化。如Op.13的第一乐章是由一段缓慢而极具份量的导奏展开;Op.26的第一乐章为变奏曲;两首标有“sonata quasi una fantasia”的奏鸣曲Op.27/1,2,在形式上均非奏鸣曲式,在速度上也没有采用一般惯用的快板(Allegro)。

贝多芬还尝试将乐章顺序改造并重组——在Op.26中,第一乐章为变奏曲;诙谐曲通常被摆在第三乐章,也就是原先小步舞曲的位置,在此却被移前成为第二乐章;第三乐章为送葬进行曲,这在32首钢琴奏鸣曲中是

惟一引用送葬进行曲的例子；第四乐章可视为触技曲。

以不间断的方式(Attacca)连续演奏各乐章也是贝多芬的一大创新，如 Op.27/1 全曲不间断地演奏；Op.27/2 第一乐章至第二乐章也是不间断地演奏。

标题音乐的精神(programmatic idea)也是贝多芬之所以不同于其他古典乐派前辈的特征之一。贝多芬首次于 Op.13 题上“悲怆”(Pathétique)的标题，在这 32 首钢琴奏鸣曲中，还有 Op.81a 同样具有贝多芬亲题的标题。在当时，于奏鸣曲上附加标题是十分稀罕的事，这预示了贝多芬的音乐正向浪漫风格迈进。贝多芬之前的作曲家大多将钢琴奏鸣曲视为教学用的教材或是提供王公贵族消遣娱乐的音乐，但贝多芬将他们当作艺术表现的媒介，倾注了他深刻的思想与热烈的情感于其中。

中期的作品反映了贝多芬更为成熟深沉的性格。因罹患耳疾，贝多芬的内心产生了激烈的自我交战——不知自己是否要继续活下去，抑或是选择结束生命以寻求解脱——由 1802 年贝多芬所写下的海里根遗书可知贝多芬当时对于自己的绝望。心理的痛苦加上病痛煎熬，后来证实并没有将贝多芬击败，反而使他磨练出超乎常人的毅力以及坚若磐石的信念，反映在作品上如钢琴奏鸣曲 Op.53 “华尔斯坦”(Waldstein)、Op.57 “热情”(Appassionata)与其他类型作品如英雄交响曲、歌剧《费德里奥》(Fidelio)、序曲《哀格蒙特》(Egmont) 等，都显露出贝多芬欲以英雄姿态与命运搏斗的决心。自 1698 年意大利人巴托罗蒙(Bartolomeo Cristofori)发明钢琴后，这项“新”乐器一直不断被改良，恰巧在这段时期，钢琴的改良有大幅度的进展，使得贝多芬在创作钢琴奏鸣曲时能够发展出更多的可能性。

贝多芬不再拘泥于古典乐派的教条，他保留奏鸣曲式的大致轮廓，但必要时，他会通过改变既有形式来顺应自己所想要表达的乐曲内容。由此时期的作品可看出贝多芬逐渐摆脱传统的束缚，意图开创出一个完全属于自己的世界。

[表 1]列出了贝多芬钢琴奏鸣曲在各个创作时期的演变过程

创作时期	时期细分	奏鸣曲的乐章结构	风格特点	乐章偏重
早期 1783-1802	波恩时期 (1783-1796)	快板-行板-急板	短小的奏鸣曲但曲式已非常完整。	
	维也纳时期 (1796-1799)	快板-慢板-诙谐曲-回旋曲	开始有四个乐章。	第一乐章占主要地位。
	维也纳时期 (1801-1802)	实验阶段	乐章的安排开始有变化。	幻想曲开始出现。
中期 1803-1814	第一阶段 (1803-1809)	多元化的组合。	演奏的技巧发展到极高的境界,乐曲的结构和织度都较庞大。	规模上发展为每个乐章都很重要。
	第二阶段 (1809-1814)	多元化的组合。	快板乐章前常有慢板导奏。	
晚期 1815-1823		三个乐章为主但形式脱离了传统的结构	趋向交响曲及室内乐的音响效果,显出浪漫派的特质。	重心在最后的乐章。

第3章 贝多芬晚期奏鸣曲的创作背景

3.1 社会历史背景

或许 1814 年的维也纳会议是贝多芬幸运的顶点，他受邀所写的一些应时的小作品让他更是远近驰名。但实际上拿破仑战争结束后，欧洲政治情势紊乱，封建阶级进行复辟，人民又陷入水深火热之中，连带使得维也纳的音乐活动衰微。一向追寻民主理想的贝多芬眼见国家倒退回如此的状况，心情极为沉重；而当时的维也纳充斥著靡靡之音，贵族们除了芭蕾舞以外，什么也不看；除了赛马和舞女以外，什么也不喜欢。面对政治情势混乱、艺术活动的堕落，贝多芬一方面气愤不已，一方面又因遭受乐界冷落而倍感抑郁。后来，由于经济陷入困境，以及生活上种种的不如意，贝多芬的创作数量减少了许多。贝多芬的晚年过得很凄凉，他一生虽有几次恋爱，却没有结过婚。而当初邀请他到维也纳来的好友，也是他的保护人，却相继离世。李季诺夫斯基亲王(Lichnovsky)死于 1814 年，金斯基亲王(Kinsky) 1812 年去世，洛布科维茨死于 1816 年。这加深了贝多芬的孤独感。孑然一身的贝多芬在 1816 年的笔记上，痛苦地写道：“我没有朋友，孤零零地在世界上。”^[1]

3.2 身体健康状况

3.2.1 疾病的影响

贝多芬晚期作品因疾病所带来的影响，反应在创作所需的时间上。他于 1820 年 4 月 30 日之后接着于同年 5 月 31 日再写了一封信给出版商阿道尔夫(Adolf M. Schlesinger)，答应会在三个月内将之前承诺的三首奏鸣曲全部完成(并降价为 90 元)。之后于 6 月 20 号又写到有一首“已经在准

备中了”(作品 109), 其余两首“下个月底”可以交给他。但事实上, 贝多芬用了几乎一年半的时间才完成这三首奏鸣曲。作品 109 到作品 110 之间延误了很长的时间, 也就是说作品 110 花了很长时间才完成。以下是他写给出版商的信。在 1820 年 9 月 30 日他写道: “我的健康已完全恢复了。”并说“作品 109 已经快要完成了, 而且正不间断地在写作品 110 和作品 111。”其实之前的拖延, 都是因为贝多芬被疾病纠缠。之后又接连两个病, 1821 年 11 月 12 日他写给弗兰兹·布兰塔诺(Franz Brantano) 的信件中说: “从以前到现在我一直在生病, 这个暑假一直到八月底我得了黄疸症, 现在又有痢疾……可是现在我好多了……看来, 我的身体终于康复了, 精神亦为之一振, 我现在可以开始献身于我的艺术了, 可以开始新生活了。差不多这两年来, 我对此都已经断念, 健康状况和许多别的痛苦都使我万念俱灰。”^[2]

贝多芬在写作期间不停地生病, 让疾病和晚期作品风格也有所关联。在晚期作品 110 的第三乐章的标题中可以找到线索: 从慢板的“虚弱, 悲伤”(Perdendo le forze, dolente) 一直到最后赋格的“逐渐增加新的活力”(Poi a poi di nuovo vivente) 似乎就像贝多芬自身从得病到好转的过程。此外, 也有学者有这样的观点, 认为诸如作品 110 号最后的赋格是就像是在报告贝多芬各个阶段的生病状况, 这等于是一个临床报告, 透露著贝多芬因著疾病的降临和恢复而在绝望和希望之间反覆地变动。绝望之后信心的集聚。贝多芬在之后所写的作品 132 弦乐四重奏第三乐章, 有着更清楚、且有组织的形式。它有一个标题, 意思是“这是一首病愈者对神的感谢赞歌”(Heiliger Dank gesang eines Genesenen an die Gottheit); 此外, 在这个乐章里对比的行板段落标题为“感受到新的力量”(Neue Kraft fuehlend), 都跟作品 110 的“逐渐增加新的活力”(Poi a poi di nuovo vivente) 意义非常的相似。

经由上述可以了解, 疾病对晚期作品所带来的影响, 除了在交稿时间

上的延迟之外，也多少影响了贝多芬创作时所处的心理状况，而反映到了作品当中。

3.2.2 耳聋的影响

这段期间，贝多芬的耳疾恶化了。这对于贝多芬而言是相当艰苦和不能接受的。自1815年秋天起，他就必须用书写与他人“交谈”和沟通，最早的谈话簿的使用起于1816年。贝多芬被夺取了听觉，成了一名全聋的音乐家。他再也无法亲耳听见任何声音，包括自己的作品在舞台上的演出。对于一个音乐家来说，听觉的世界被关闭了，是一种最彻骨的痛苦。马尔克思（Marx）形容：“对他来说，那些喜悦和胜利的哭泣，以及爱和荣耀的表现都是无声的，他的手可以滑过琴弦，但却无法听到那些喜悦的弦音。对他这样一个声音的诗人来说，等于是没有耳朵，没有办法去经验声音的感觉，而声音之于他，是他发展得最好、最有丰富灵感的，现在却都无声了，这是一个多大的试验啊！也由于没有办法听到自己写的东西，而让他无法相信！强壮的手怎么丧失力量了；以前多么大的声音，现在怎么都无声了。”^[3]

由于生活上不得不靠笔谈才能与周围的人沟通，让他愈加地逃避令他感到困苦和难堪的交际，耳聋已把他生活上的沟通完全都剥夺掉了，他活得很孤单，而且与群众分离。加上保护人及朋友们却也在这时相继地离散、死亡，使他从此自人群中隐退，也因为这个缘故，使得他的晚期作品形成了一个新的思想意识领域。对此，马尔克斯认为：“外面的世界愈对他关闭，他就愈向自己内求、愈寻求自己，更能从俗世的欲望和影响的束缚中解脱出来，而这些都会控制了原本有的冲动。自此贝多芬实现他的任务愈来愈纯粹，也愈来愈完全，表现方式自由而纯粹。使得他的晚期作品对于了解他的人来说，他所赐与的音乐礼物愈来愈丰富；而对于那些对自己根本

不了解的人，虽然难以理解他的音乐，也会觉得和自己很靠近。”¹ 对于贝多芬的新意识领域，也有学者有相似的见证，认为耳聋和孤单，几乎是他完全退缩到内在世界的象征，再也没有‘外来的风暴’可影响他的创作。以致作曲环境成为前所未有的收敛，与外界完全地隔绝。于是在创作上，产生了一种高度的吸收和撤退。他现在要表达的，比过去表达的都更加的难以蕴酿；而他所关心的意识型态，也隐含蓄愈来愈多难以捉摸的因素，并且都是来自内心深处。在最后几首钢琴奏鸣曲里，我们可以感受到这种新意识的存在，而在最后的几首四重奏中，他把这个新领域显露得更加清晰了。是从人类灵魂最丰富的深处发出的，是任何艺术家难以企及的。

罗曼·罗兰(Romain Rolland) 提出，自1816年贝多芬开始使用谈话簿起，音乐风格也同时跟著转变。晚期的作品越来越具有沉思性质，以前与人交流的迫切感没有了，代之以沉著宁静，音乐语言亦变得更加抽象。他并指出表示这转折点的是作品101奏鸣曲，而在之后的作品109、110、111及最后的几首弦乐四重奏中则流露出了前所未有的宁静。² 对于如此的心境转折，是由于对晚年的贝多芬而言，“苦难”的意义已不同于之前作品(如C小调交响曲)那般，认为命运是和自己对立的、需要经由争战来打败的敌人，而是发现最高的境界是透过“受难”来达到的，“苦难”已成为生命的必要条件。晚期作品当中静谧的境界，并不是建立在对磨难的逃避而是提升为对磨难的深刻体会与接纳上。但是他并没有放弃欢乐，忘掉痛苦与奋斗，他所成就的，是远比一个老人的寂静心灵更美好的东西。此时作品中所蕴涵的生命力，跟先前的音乐一样的丰富，一样的多变化而热烈。

3.3 关于侄儿的诉讼案

贝多芬为了争取侄儿卡尔的监护权而与弟媳有将近四年半的时间的诉

¹ 同尾注[3]

² 同尾注[1]

讼官司，这让他陷入了没完没了的诉讼案件中，创作也受到很大影响，几乎停了下来。虽然最后贝多芬终究获得胜诉，但他为了卡尔的教育等问题伤透脑筋。然而卡尔却不知上进，后来还企图自杀，这对当时身心俱疲的贝多芬而言无疑是重重的一击。这一事件起于 1815 年 11 月，贝多芬的弟弟卡尔·卡斯帕·贝多芬（Carl Caspar Beethoven）病重，遗嘱上说明贝多芬是他独子的惟一监护人，但在临终时却将监护权改为贝多芬和孩子母亲共有，贝多芬为了能独自拥有监护权而提出诉讼。对贝多芬来说，这场争战是一个对自我评价，甚至对贝多芬的健康状况都有很大的影响。因为此事占据了贝多芬的整个身心，使他几乎无法工作。诉讼期间他写道：“我已经完全绝望了，我真想结束算了……什么时候这些烦恼才能去除啊？神啊！在你的怜悯之下……我还是形同废物……”诉讼造成贝多芬 1816-1820 年间创作能力低落，成了他的创作危机期。梅纳德·索罗门（Maynard Solomon）也认为 1812-1820 年是贝多芬最长的危机期，而最严重的时候就是在 1815-1819 年进行诉讼的期间。诉讼的结束对贝多芬的意义重大。他推断说：“贝多芬之所以在晚期能有高度的创作力，实是由于监护权争夺战结束的缘故，从此长久的危机期结束，使他的创意得以渲泄，让他的最后阶段得以尽情奔放。”^[4]而 Kerman 对于此事也是采取同样的观点，他认为诉讼之后让贝多芬的能量真正可以自然流露、释放，也使得 1820-1826 年最后阶段产生完整系列的重要作品。从上述可以看出诉讼危机对贝多芬晚年所造成的影响是很重大的，由于它的结束，丰沛的晚期作品才得以诞生，并带给他重获新生的动力与喜悦。^[5]

3.4 晚年贝多芬的信仰及思想意识

贝多芬是个受过洗的天主教徒，因此在名义上他毋庸置疑的是个相信上帝的信徒，这在他的文字里有很多的记载。到了晚年，贝多芬的宗教意识更加深了，对神的信仰几乎成了他心灵不可或缺的支撑来源，并不断地

透过它来获得安慰和力量。而在他的晚期作品中，亦可以看到及体会由信仰所带来的显著刻痕和影响。贝多芬逐渐意识到所谓人的生活，包括爱情、婚姻、孩子、朋友，都是与他无缘的。如此情感丰富又激烈的人，却被迫远离所有人间的温暖，独自处在一个彻底的孤单里。这种孤单对贝多芬有多大的意义，可从他和侄子卡尔的关系上看出。透过这个狭窄的渠道，贝多芬倾出了所有的感情，冀望从这个少年身上，得到爱和怜悯。然而，在他内心深处，他知道这份孤单是不能改变的，甚至对人与人之间交流的渴望，也无法实现。自此之后，他想逃离孤寂的心便更加难耐，于是转向倚靠他永恒的父——神的陪伴，并将他个人的渴望，提升为对人类大我的期盼。

除了由于孤独而寻求神的陪伴之外，生活中不断遭遇的苦难和打击，也是贝多芬转而倚靠神的原因。他自己写道：“为了称颂您的善，我必须认识到，您用尽了一切方法把我吸引到您的怀抱，您把疾病和其他的不幸降临到我身上……我的上帝，我只祈求您一件事，莫阻止我在创作上不断地完善。”

而在他 1812-18 年的日记中并有如下的短祷词：“上帝啊！给我战胜自己的力量。”此外，他亦跟友人说道：“谁心里有了上帝，谁就能克服别人难以承受的苦难。”

贝多芬曾于 1803-04 年间创作神剧《橄榄山上的基督》，内容是描写耶稣基督在世为人受难的事迹。卡尔·舒曼（Karl Schumann）认为贝多芬之所以选择这段事迹，是由于此时的贝多芬听力已渐渐减退，束手无策的他在只能任凭耳疾恶化下去的情况下，是以“跟随耶稣基督的典范，以另一种方式受难。”的心情来创作。在作品 110 第三乐章中从“怨诉的咏叙调”（*Arioso dolente*）到“逐渐增加新的活力”（*Poi a poi dinuovo vivente*），似乎也透露著信仰上帝的痕迹。

金德曼（Kinderman）指出在作品 110 号第三乐章的赋格中，如圣歌般声乐的特征以及和谐的和声所象征的纯粹精神上的描述，和与作品 110

号同时写作的《庄严弥撒》中羔羊经里“请赐我们平安”(Dona nobis pacem)的意义相同。^[6]而也是创作于作品 110 及《庄严弥撒》同时期的作品 120 《迪亚贝利变奏曲》，其中第 24 个变奏也是赋格曲式(Fugetta)。作品 110 号 和《迪亚贝利变奏曲》中的赋格，都使用了很多的延留音，藉由这持续的音，及上升的音乐，是在诉尽了痛苦与悲哀之后，借助来自宗教的力量，在协调的和声里，使之转为祥和安慰。这些贝多芬人生的领悟，可以说是都出于《庄严弥撒》的灵感。

而在之后的作品 132 弦乐四重奏中亦呈现了相似的意境。对于在标有“这是一首病愈者对神的感谢赞歌”的慢板乐章，祖尔凡说道：“这是从贝多芬的心灵深处，升起的庄严、纯洁、深奥的对神的感谢之歌……是来自人类灵魂最让人动容的祈祷。从这个与神之间最纯洁真挚的沟通，接著是一个复苏的活泼生命，在注有‘感受到新的力量’的片段中，涌现了天国的喜悦……”他所描述的，就像是作品 110 里发自内心深处默祷、复苏的赋格段落，到回复主调音乐时欢乐的心境过程。在这首贝多芬最消极悲观的四重奏里，痛苦的解脱必只能是从上面来的力量，在经由彻底的枯竭和挫败后，被留下来的生命仿佛是从高处来的恩典。

不论是诉讼、疾病，或是耳聋、孤独，哪怕贝多芬正处于这样恶劣艰困的状况中，但他对于艺术创作的灵感以及努力，不仅没有因此而乾枯停止，反而汇集了更多的能量，以敏锐的观察与客观的思考，将其深刻的情感沉淀出永垂不朽的巨作。透过贝多芬的晚期作品，除了传达了他深遂的痛苦之外，亦呈现了他对苦难的接纳和超脱态度，然而这般无言的沉著，反而更让人体会背后实际情感上所受的冲击。

3.5 晚期钢琴奏鸣曲题献

在贝多芬晚期的 5 首钢琴奏鸣曲中，只有作品 110 没有题献给谁，其余四首都各自有不同的题献者。

《A 大调奏鸣曲, Op.101》完成于 1815 年,是贝多芬晚期奏鸣曲的第一首,也就是所谓“最后五首奏鸣曲”的开端。此曲为晚期作品之开端,所以扮演了晚期作品风格的引导者,晚期作品的自由形式,即兴创作的风格,富哲学性的深奥情感,及对位的强调运用等特色,都可在此曲中寻得。

这首《A 大调奏鸣曲, Op. 101》是献给一位极有才华的女钢琴家,多罗特娅·埃特曼男爵夫人(Dorothea von Ertmann),她是贝多芬的学生。贝多芬本人也非常欣赏埃特曼的演奏天分,对方也极赞赏贝多芬的作品,并积极推广它们。值得注意的是,文献上记载著这首奏鸣曲,早在 1816 年的 1 月 18 日,已被一位业余的宫廷乐师演奏。

1817-1818 年间,贝多芬完成了结构庞大、含意深远且至今仍无一作品能与之匹敌的《降 B 大调奏鸣曲, Op.106 号》——“槌子键琴”钢琴奏鸣曲,这首堪称钢琴作品中结构最庞大的奏鸣曲题献给鲁道尔夫大公(Archduke Rudolph, 1788-1831),于 1817 年底开始创作,1819 年 9 月出版,贝多芬于此曲附加一标题为“Grosse Sonate für das Hammerklavier”。

“Hammerklavier”中意指“钢琴”,其实贝多芬在另首钢琴奏鸣曲 Op.101 与 Op.109 也曾附上此标题,但因为 Op.106 特别有力且毫无保留地展现了钢琴的表现力以及无限的可能性,所以现今只有这首奏鸣曲还保留着这个标题。

《E 大调钢琴奏鸣曲, Op.109》,创作于 1820 年,题献给马克西米利安娜·布伦塔诺(Maximiliane Brentano),她是位芳龄 19 岁的年轻女子,其父亲是位富商,曾在经济上赞助过贝多芬,贝多芬也非常疼爱她,在 1821 年 12 月写给她的信中提到:“此曲是要献给你,这并不是常见的东西所能比拟,是属于精神上的,是把地球上高贵、杰出的人联合起来,这种精神是任何时候都不会被破坏的东西。”从信中的言语看出,这是首充满抒情性的作品,也符合贝多芬题献给女性的乐曲特质。开始起草创作之初,是音乐家兼编辑者史塔克(Friedrich Starke)要求贝多芬为他的钢琴选集(The

Wiener Pianoforteschule) 写一些曲子, 促使他在同年的 4 月, 因此暂停手边正进行谱写《庄严弥撒》(Missa Solemnis) 的工作, 这成为后来的第一乐章。并且在庄严弥撒的手稿中, 也发现到第二和第三乐章的片段包含在其中。

《C 小调钢琴奏鸣曲, Op. 111》完成于 1822 年, 与《庄严弥撒》和《迪亚贝利变奏曲》作品 120 是同一个时期的作品, 起初的时候他打算将作品 110 与 110 一起题献给布伦塔诺, 但稍后在 1823 年出版时, 却是题献给鲁道尔夫公爵(Archduke Rudolf)。此首奏鸣曲虽是贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲, 虽然结构不是最庞大的, 只有两个强烈对比的乐章, 但两个乐章的曲式, 在风格上充满对比的矛盾与不协调, 第一乐章有如狂风暴雨式的激动情绪与不安感, 第二乐章则是如雨过天晴般的开朗与平静; 在调性上, 呈现平行调的相对关系, 贝多芬将 C 小调表现出特有悲愤情绪特质, 如同钢琴奏鸣曲作品 13 号; 而 C 大调则表现出宽阔安逸的情感。

第4章 从变奏曲与赋格看贝多芬的晚期风格

4.1 概述贝多芬晚期采用的新手法

到了晚期，贝多芬的作品具有冥想的特质，并且大量的使用对位法来写作；他竭尽所能地将曲子中的动机、主题加以发展，并且刻意将主题群之间、段落之间、甚至乐章之间的分界变得模糊。他偏好调性中的三度关系，并喜欢在器乐曲中谱写原先专属于歌剧的宣叙调(recitative)及咏叹调(arioso)。

贝多芬在晚期作品中大量地运用变奏曲和赋格，如 Op.101 终乐章含有赋格乐段；Op.106 第一乐章里有赋格，第三乐章含有变奏的技巧、第四乐章为一结构庞大的双主题赋格；Op.109 终乐章是变奏曲；Op.110 最后一个乐章中含有赋格乐段；Op.111 终乐章是变奏曲，也含有赋格乐段。

相较于古典早期的作曲家，贝多芬的钢琴奏鸣曲具有更宽广、更富戏剧性的音乐效果。他不但扩大了钢琴的演奏音域，增强了力度的对比。当然，这与当时钢琴不断改良，以致于乐器本身的性能增强也有关系。钢琴的演奏技巧得到了提升，还加强了奏鸣曲式内部结构的对比因素。这一切使得这 32 首钢琴奏鸣曲的艺术成就远远超过前人，并成功地树立了贝多芬独特的音乐风格。

4.2 晚期奏鸣曲中的变奏曲

4.2.1 变奏曲的定义

变奏曲的定义，根据格罗夫词典的描述解释：“变奏曲是指一种曲式，其主题被改变或呈现在不同创作手法的陈述乐段中。主题可以是一段短的旋律动机或和声架构，扩展至一或更多乐节的完整旋律。若将主题以定旋

律或顽固低音旋律的方式持续重复，伴随旋律出现的声部则成为变奏的部份；或者将主题运用各种润饰技巧，成为一连串变化的乐段。”^[7]因此，变奏曲可以是完整独立乐曲的曲式，或成为大型作品乐曲结构中的一部份，如交响曲或弦乐四重奏的其中一个乐章。另外，哈佛字典对变奏曲一词是这样定义的：“所谓变奏是指当主题第一次出现后，根据原有音乐概念加以修饰的一种技巧，而变奏曲是将曲式建立在此连续修饰的技巧上。在每个变奏乐段，主题的某些素材是保持固定，依不同时期、风格和乐曲种类与曲式的关系，而存在着固定和改变的要素。”^[8]

变奏曲让一个主题被连续呈现在不同创作素材的变化乐段里，有时改变主题的和声、或旋律、或节奏等，以明显的段落区分或以连续的乐段形态呈现的一种曲式。变奏曲可以是完整独立乐曲的曲式，或成为大型作品乐曲结构中的一部份，如奏鸣曲、交响曲或弦乐四重奏的其中一个乐章。

4.2.2 变奏曲的发展史

变奏曲的历史从中世纪到古典时期之前，可分为四个时期阶段探讨：第一阶段中世纪至十五世纪，此时期作品变奏的原则，只能当作是一种构成乐曲内容的要素，无法与稍后成为正式名词的变奏曲具相同的意义。第二阶段十六世纪至十七世纪，此时期变奏曲有三种类型，第一类以世俗歌曲、舞曲和咏唱调为主题的变奏曲；第二类是以圣咏为主题的变奏曲；第三类是顽固低音主题变奏曲。主要发展国家在意大利、西班牙和英国。第三阶段十七世纪至十八世纪前半，十七世纪早期，进一步沿续意大利式巴塞舞曲变奏曲的发展，并将变奏曲融合单曲调乐曲和新风格的持续低音。到了十八世纪，旋律变奏曲逐渐增加其重要性，将巴洛克时期的变奏曲推展至高峰的作曲家，莫过于巴赫的作品。第四阶段是古典时期，从十八世纪后半开始，固定和声的旋律变奏曲，成为变奏曲式重要的手法。巴赫被认为是古典时期德国变奏曲式典型的代表作曲家。海顿的变奏曲，主要

运用在室内乐和管弦乐作品上，混合曲式与使用双主题是海顿创作的特色。另一位作曲家莫扎特，他的14首独立钢琴变奏曲，是钢琴文献中的重要曲目。

4.2.3 贝多芬的变奏曲作品

变奏曲在贝多芬的创作生涯具有重要地位，是其一生皆采用的曲式。他一共有66首作品中运用了变奏手法，。早期以独立的钢琴变奏曲为主，属于固定和声的旋律变奏曲。中期是贝多芬变奏手法的创新时期，倾向将变奏曲式放置在多乐章作品的慢板第二乐章中，如小提琴协奏曲、钢琴三重奏作品97号、第七号交响曲和钢琴奏鸣曲作品57号；同时，贝多芬也运用一些前人的手法，如第五号交响曲的第二乐章，使用双主题的变奏曲式，这来自海顿所喜爱的手法；如钢琴变奏曲作品80号，C小调三十二段变奏曲，则取自福利亚变奏曲(Folia variation)而来的灵感。晚年，变奏曲式及手法成为贝多芬晚期作品的重要特色之一，包括所有晚期的弦乐四重奏作品、钢琴奏鸣曲Op.109的第三乐章及钢琴奏鸣曲Op.111的第二乐章、第九号交响曲的第三与四乐章、及迪亚贝利变奏曲(Diabelli Variations)等。将晚期作品按变奏的类型，可分为三种方式：(1)将变奏曲当作大型曲式奏鸣曲或交响曲的某一乐章，如钢琴奏鸣曲Op.109的第三乐章，第九号交响曲第四乐章。(2)当作完整作品，如迪亚贝利变奏曲。(3)在乐章中的变奏手法，如钢琴奏鸣曲作品106号第三乐章第88至103小节装饰性的变奏。

贝多芬在音乐史上具有时代风格交替的角色地位，他不仅承袭自十八世纪海顿、莫扎特的古典手法，同时也展现创新的风格引导十九世纪浪漫时期的特质，由于这样的时代的背景，也因贝多芬有如此的特质，所以在创作手法上使作品更加丰富。因此，依据尼尔森的分析，将贝多芬变奏作品归类为两种写作方式：

第一类作品的特色，是大多采用歌剧里的片段或原创旋律为主题，避

免复杂的对位，主题与变奏乐段之间建立明确的关系。包括钢琴奏鸣曲作品 14 号之二第二乐章、作品 26 号第一乐章和作品 57 第二乐章；小提琴奏鸣曲作品 12 号之一第二乐章、作品 30 号之一第三乐章、作品 47 号第二乐章和作品 96 号；弦乐四重奏作品 18 号之五第三乐章；钢琴三重奏 Op.1 之三第二乐章、作品 11 号第三乐章、作品 44 号、作品 97 号第二乐章和作品 121 号；钢琴变奏曲，除了作品 65 号、作品 34 号和作品 35 号之外，其余皆属于此类。其创作特色在主题方面，大多是取自当代歌剧内流行的歌曲作为主题。在变奏手法方面，如在变奏乐段中改变节拍，或将主题动机使用在变奏乐段中，或使用赋格手法，或增加尾奏素材的发展，或增加音色对比效果，将相同音形放在不同的声部音域，产生音色对比的效果，或旋律减值效果，利用音阶、琶音音形及经过音、邻音、倚音等做主题的减值，有时会将不同的音型并列一起使用，或加入具特殊曲风的乐段在变奏中。第二类作品的特色是变奏乐段转变不同于原主题的性格与情感，强调主题动机在变奏乐段的发展，尖锐的对比情绪充满戏剧化的表现，并增加变奏乐段的长度，如迪亚贝利变奏曲 Op.120，此曲共有 33 段变奏；乐段连接之间缺乏段落的标示，只能从逐渐复杂的变奏乐段风格判断，如第 32 首钢琴奏鸣曲作品 111 号第二乐章；运用新的调性关系手法，如钢琴变奏曲作品 34 号，每段变奏使用不同的调性。此类作品包括钢琴变奏曲作品 34、45、65 号和迪亚贝利变奏曲 Op.120；第三号交响曲,Op.55 的第四乐章；钢琴奏鸣曲 Op.109 第三乐章和钢琴奏鸣曲 Op.111 第二乐章；弦乐四重奏 Op.74 的第四乐章、Op.127 的第二乐章和 Op.131 的第四乐章。

4.2.4 贝多芬晚期奏鸣曲中的变奏手法

贝多芬的晚期奏鸣曲中有两首采用了变奏乐段——第 30 号钢琴奏鸣曲, Op. 109 和第 32 号奏鸣曲, Op. 111。这两首作品的变奏乐段都在各自的最后一个乐章中。

4.2.4.1 第30号E大调钢琴奏鸣曲,Op.109, 第三乐章

第30号钢琴奏鸣曲,Op.109的第三乐章,创作于1820年,属于段落式、固定和声变奏曲,乐曲结构包含二段式的主题,6个变奏乐段及尾奏。虽然变奏乐段大致保持与主题具有相同的和声进行,但和弦的使用仍较前述作品更丰富与复杂。全曲以和声与调性为固定的要素,使用似圆舞曲风、创意曲、对位手法与赋格作为改变素材,乐段连接方式,各段变奏除了第一变奏有明确的结尾,其它是直接连到下一段变奏的素材并不间断,不同变奏段落直接连接,藉由敏锐的音色处理的连接乐段,加强了之间的统一性。此曲以变奏曲做整首乐曲的终结,主题呈现一种恬静高雅的气质,6段不同性格表现的变奏,著名的钢琴家柯托(A.Cortot,1844-1962)具体描绘出贝多芬所要求的境界:“第一变奏是简洁的开始。第二变奏带来一种超脱现实而恍惚观想的感觉。第三变奏是一种痛苦的喜悦,针对自己的苦恼展开一中辩证法。变奏四富于天使舞弄的联想感觉。第五变奏的赋格中,已经与后面一首赋格曲所展现的感情一样。变奏六是震音的装饰奏性格,最后回到主题时,已经不在此世间,是一种透明而非物质的东西。已经没有肉体或人间的存在,有的只是‘光’的感觉。”作品109号第三乐章属于段落式、固定和声变奏曲。贝多芬在每段变奏都标上速度的术语,强调每段变奏的性格特质,这是以前未曾出现过的。

此外,贝多芬在Op.109末乐章的变奏中的变奏五(见谱例1),采用了变奏乐段使用赋格的手法,这样的赋格变奏的手法是较为复杂的,是贝多芬的突破。

(谱例 1) 作品 109 号末乐章的变奏中的变奏五, 第 113—152 小节:
快板但不太快的速度(*Allegro, ma non troppo*)

The image shows a musical score for a piano variation. It consists of two systems of staves. The top system starts with a circled measure number '113' and the tempo marking 'Allegro, ma non troppo'. The bottom system starts with a circled measure number '150'. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex fugue structure with multiple voices and a 'sempre' marking at the end.

这一复杂的赋格, 以原主题下行大三度的动机音型当作赋格的主题, 在六度与三度音程的过门后, 对位声部使用重复音, 这 8 小节除了转变为弱的音量之外, 相同乐段又反复一次, 最后没有终止进行到属和弦上, 并连续接到变奏六, 整段赋格具有率直、明亮的性格特点。

4.2.4.2 第 32 号 C 小调钢琴奏鸣曲, Op.111, 第二乐章

第 32 号奏鸣曲, Op.111 的第二乐章, 创作于 1821-1822 年, 属于持续式、固定和声的旋律变奏曲, 乐曲结构包含二段式的主题, 5 个变奏乐段及尾奏。全曲以和声与调性为固定的要素, 改变素材为节奏的减值, 而过门乐段的特别发展, 是以前的作品所没有出现过的创新手法。主题的旋律线条在每段变奏中可清楚分辨得出, 乐谱上没有标示出变奏的段落, 段落之间是持续无间断的连接, 除了第 3 变奏的曲风较为强烈外, 其余皆保持和抒情性的主题风格相同。Op.109 和 Op.111 的变奏乐章, 在奏鸣曲中分别属于两种不同的功能。在 Op.109 的第三乐章, 呈现出比其他乐章更加明确的曲式特质。Op.111 的第二乐章则属于对比的功能。

五段变奏与主题皆保持同一调性，变奏三与其他变奏在素材改变上，最具对比的特质，成为全曲最重要的发展核心。变奏乐段之间连接紧密，与同样是晚期的变奏乐章，作品109号的第三乐章比较起来，无任何喘息的机会，在风格表现更显现出内在精神的提升与传达。

变奏三(49-64小节)：拍号改变成比前两个变奏更复杂，每小节包含四拍以三个十六分音符为一组的拍子(12/32拍)，时值变得更小，不论拍子的单位改变为何，其节奏仍具长短型的特质，贝多芬在弱拍上，常出其不意的使用许多突强记号，音域扩展范围变大，织体更密集，音量变化起伏也较大，此变奏的开头即使用强(f)的音量，曲风转变为激烈暴动的性格，似乎欲传达一种胜利的呼喊；第57-58小节，以强(f)至弱(p)音量的改变，呈现相对特质的对话方式(见谱例2)。

(谱例2)作品111号C小调钢琴奏鸣曲的第二乐章，第58小节



这最后的一首钢琴奏鸣曲，似乎总括了贝多芬对钢琴所有技巧、音色与情感表达的结论，晚期的贝多芬在身体上和精神上，经历人生最刻骨铭心的过程，从晚期作品的风格皆显示，他逐渐超越古典时期内容和形式架构的束缚，从热情激烈的感官刺激，转而进入深邃超脱自我的内省世界，达到接近人神合一的天堂境界。

此外，上述两首奏鸣曲的变奏乐章在创作技法方面，都运用了震音技巧：作品109号第三乐章第164—166小节，作品111号第二乐章第112—

113 小节使用双重和三重震音(见谱例 3)。在作品 109 号第三乐章第 177—187 小节(见谱例 4),作品 111 号第二乐章第 160—171 小节(见谱例 5), 则使用贝多芬式的震音。作品 109 号第三乐章第 153—165 小节使用节拍式震音, 从四分音符开始, 逐渐减值至三十二分音符后, 最后成为细碎的连续震音。

(谱例 3)作品 111 号第二乐章第 113—115 小节



(谱例 4)作品 109 号第三乐章第 186—187 小节



(谱例 5)作品 111 号第二乐章第 162—163 小节



贝多芬的另外一项变奏乐章的独特创作, 是运用节奏减值的技法。在

晚期的这两首奏鸣曲末乐章的变奏中，总在某一段变奏，做渐进的节奏减值效果，正如作品 109 号的第三乐章的第 6 变奏。（见谱例 6）

（谱例 6）作品 109 号的第三乐章的第 6 变奏，153—157 小节

Var. VI
Tempo I del tema
Cantabile

贝多芬在晚期奏鸣曲中的变奏乐章中，虽标示出了变奏数目，但取消了变奏乐段各自独立的特质，增加彼此之间连接的紧密度，加强乐段之间的连贯，使得每个变奏乐段融入在同一乐章的架构内，形成整体的统一感，如作品 109 号的第三乐章，在变奏三和变奏四之间(第 96—97 小节)，两个乐段之间没有其他任何素材作媒介，只以一个具属音功能的八分音符单音连接；而变奏五和变奏六之间(第 152—153 小节)(见谱例 7)，则是以属和弦回到主和弦的终止式方法连接。再者，是持续式的变奏乐段，配合每段变奏节奏减值的设计，让整个乐章的变奏手法趋向逐渐紧密的织体，使原本各自独立的变奏乐段的情绪统一起来，以达到全曲的高潮效果，作品 111 号的第二乐章就是一个典型。

（谱例 7）作品 109 号的第三乐章变奏五末小节（第 152 小节）

从晚期奏鸣曲中的变奏乐章方面归纳出三点：1，变奏乐段的织度从简单至复杂；2，每段变奏保有各自不同的变奏手法，但以节奏减值的技巧统整为一体；3，变奏乐段发展变化的空间愈趋复杂与庞大，尤其晚期的作品逐渐加重变奏乐段的份量，使得最后两首作品变奏曲式是放在最后乐章，非传统大型多乐章结构的第二乐章。贝多芬尝试将变奏曲式，安排在古典奏鸣曲的乐章中，突破传统既有形式的设计。

4.3 晚期奏鸣曲中的赋格

4.3.1 赋格的定义

《牛津简明音乐辞典》对赋格的定义是一种用对位法写作的作品体裁，有特定的声部（part,voice）数量。（例如四个声部的赋格，三个声部的赋格）。赋格的主要特点是互相模仿的声部相继地进入。^[9]米兰·昆德拉则归纳赋格是惟一一个主题以对位法掀起一连串旋律。一股波浪在它长长的流程中保持着同样的特征，同样的节奏冲动，具有整一性。^[10]

4.3.2 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格

贝多芬在晚期作品中大量地运用变奏曲和赋格，他在五首晚期钢琴奏鸣曲里大量采用了赋格的手法。在 Op.106 和 Op.110 中，赋格以赋格乐章的面貌出现，而且都放在了最后一个乐章里，Op.106 第四乐章实际上是双主题赋格。而在 Op.109 末乐章的变奏曲中，他甚至用赋格技法写了变奏五。此外，Op.101 末乐章含有赋格乐段。赋格的频繁使用是贝多芬晚期作品中最典型的特征之一。

[表 2] 赋格段在五首晚期奏鸣曲中的位置

作品编号	调性	赋格出现的位置	赋格所在的乐章
Op.101	A 大调	发展部	末乐章
Op.106	降 B 大调	发展部	第一乐章
Op.106	降 B 大调	独立的乐章	第四乐章（末乐章）
Op.109	E 大调	变奏曲中的变奏五	第三乐章（末乐章）
Op.110	降 A 大调	独立的乐章	第三乐章（末乐章）

4.3.2.1 第 28 号 A 大调钢琴奏鸣曲, Op.101, 末乐章

A 大调钢琴奏鸣曲 Op.101 的终曲（finale）乐章，由一段慢板的导奏和快板乐章组成，发展部是一段四声部的赋格，在贝多芬晚期的作品中，时常运用赋格的作曲法。他将赋格安排于奏鸣曲的乐章中发展部的作法，除了本曲之外，另一首晚期的钢琴奏鸣曲（Op. 106）中也是如此。然而，由此赋格的基本形态看来，可以发现贝多芬受巴赫（J. S. Bach）的影响相当的深，因为它的创作风格与巴赫的手法很类似。由于它并不是一个独立的乐曲，并且有贝多芬独特的个性，使其并非完全属于传统的规则。

发展部的赋格可分为三个部份，就传统的分析法而言，第一部份是呈示部，第二部份是发展部，第三部份则为紧急段（Stretto）。第 123 至 172 小节是第一部份，主题乐句从 123 小节的第四部分出现（见谱例 8），这个主题句包含三个动机。答句在 130 小节的后半拍出现，但它与传统的答句不同，因为它与主题句并非属调的关系。而答句与主题句的再次出现在 137 小节与 145 小节（见谱例 9）。对题（counter subject）的织体由单声部到三度音程到六度音程，愈来愈丰厚。在 152 至 155 小节是小过门（link），从 155 小节至 160 小节有主题的发展（见谱例 10）。

(谱例 8) 作品 101 号的末乐章的第 120—127 小节, 主题乐句从第 123 小节开始



(谱例 9) 作品 101 号的末乐章的第 135—141 小节, 答句与主题句的再次出现从 137 小节开始



(谱例 10) 作品 101 号的末乐章的第 156—162 小节, 从 156 小节至 160 小节可以看到主题的发展



当赋格发展部出现时, 原本的狂热渐趋平淡。它是一段完整的赋格形态, 每个声部都有不断的旋律线, 并且相互交错。清晰地带出每个声部的旋律并掌握节奏的精准, 可以作为演奏此乐段的演奏重点。在紧急段, 巨

大的音量及不协和的音响，便将趋于平淡的狂热再次激发出来，并表现出喧闹及喊叫似的激情。

各乐章之间有许多对比之处，并且各有其风格。此奏鸣曲已完全摆脱了传统“快—慢—快”的乐章模式，并且每个乐章都有独特的个性，甚至将它们当作单独演奏的乐曲，也不显得单调。第一乐章较自由且随兴，它的弹奏技巧没有之后的乐章那么困难，所以主要表现的是它的内涵，也就是贝多芬赋予晚期作曲的哲学精神以及升华的情感。

第三乐章的结构为全曲中最为完整且庞大的，符合了贝多芬晚期作品，将重心转移至最后的乐章的做法。这个乐章的技巧也是全曲中最为困难的，它结合了导奏的抒情和快板的活力，是相当精彩的演奏曲。

另外，奏鸣曲的第二乐章本身也是一首具有个性的乐曲，进行曲风与传统的慢板乐章形成了极大的差异。虽然在风格上是独特的，但单纯的三段体又是一种复古的方式，尤其是其发展部的卡农，完全显示出贝多芬对于巴洛克时代风格的钟情。不仅如此，第三乐章中发展部的赋格，更是表现贝多芬受巴赫的影响极深刻。

4.3.2.2 第29号降B大调钢琴奏鸣曲,Op.106, 第四乐章

作品106号是贝多芬在历经种种不幸，创作活动停滞数年后，重新提笔而跃进最后圆熟时期的关键作品，它犹如贝多芬一生遭遇及其情感的忠实呈现。

第四乐章的导奏融合了即兴、幻想与宣叙调的特质，藉由一连串三度下行音型及其所构成的和声系统，找寻构成此乐章主体—赋格的调性。整段音乐由三度下行和声系统与卡农对位式的段落相互穿插。其中，一连串由三度下行所构成的和声系统和第二乐章的78-86小节有著直接的关联；而这段时期贝多芬为了谱写庄严弥撒而重新研究巴赫的作品，以至于他在晚期作品中谱写了许多具有复调风格的段落，这段导奏即为一显著的例子

(见谱例 11)。

而乐章中的双主题赋格，其结构规模之庞大可说是前所未见的，而贝多芬在此曲中竭尽所能地将复格做所能运用的技巧完全发挥了出来，恐怕连最擅长于写作赋格的巴赫看了都不免大吃一惊。构成此赋格主题的主要元素有两个：一是十度上行大跳音程，另一个则为由 16 分音符所构成之曲折缠绕般的音阶音型。对题为上行 8 度大跳，附有突强记号，是由主题前两个音演变而来的。

(谱例 11) 作品 106 号第四乐章的导奏,第 3—8 小节

4.3.2.3 第 31 号降 A 大调钢琴奏鸣曲,Op.110, 第三乐章

降 A 大调作品 110 号的第三乐章的曲式结构则非常独特，以一个宣叙调(Recitative)开始，之后接著的是两组成对的咏叙调(Arioso)和赋格(Fugue)，也就是第一宣叙调连接第一赋格，而后第二咏叙调再连接第二赋格(Arioso 1→Fugue 1→Arioso 2→Fugue 2)。降 A 大调作品 110 号的第三乐章相似于巴洛克风格，有宣叙调、交替的咏叙调和赋格之外，也有浪漫时期风格的热情高潮。

如果对三个乐章所表达的情感进行对比，第一乐章表现的是柔和的特

质，第二乐章呈现的是诙谐、粗野的特色，而第三乐章则全然是内心和精神上的描述。

Fugue 1（见谱例 12）所描述的可说全然是贝多芬在精神上的写照，以强韧的意志力试图超脱、冀望获得心灵上的抚慰与宁静而努力的过程。Fugue 1 所代表的是经由在小调咏叹调唱出心中一种悲剧的痛苦之后出现的，像是要寻求某种解脱一般，藉由上行的音型与协调的和声，将人世间遭遇的冷酷、悲痛，化解为关爱和慰藉。

（谱例 12）作品 110 号的第三乐章第 27—33 小节，Fugue 1



在主调音乐和复调音乐方面，Arioso 1 和 Arioso 2 是主调音乐，而 Fugue 1 和 Fugue 2 是复调音乐，所以在从 Arioso 1→Fugue 1→Arioso 2→Fugue 2 的进行中，因主调音乐和复调音乐的交替而形成了对比的效果。

从自由的和秩序的角度，此乐章使用了具即兴性质的 Recitative，其中自由的速度、力度变化以及远距离的转调，加强了乐曲的戏剧性。而 Fugue 方面，希罗德（Schroder）说道：“贝多芬在他人生最后的几年中培养了一种特别的、能将音乐的力量控制在某种秩序里的能力……但是人们即使讶异于贝多芬晚年作品中形式的完美以及如推理般的控制力量，但仍然无法明确地描述出他们所想像的崇高境界。”^{〔1〕}

贝多芬晚期作品的赋格中有很多是来自于巴赫使用的复调手法，例如倒影、密集接应、增值和减值，但不同的是，贝多芬是为了要加强他的表现，为了要表达更激烈的表情而使用了这么多的手法，且在使用上更为自

出，而作品 110 号的赋格 2 (Fugue 2) 就是一个最好的例子。赋格 1 (Fugue 1) 还是严谨地遵照传统的形式，而赋格 2 是自由的，甚至超越了巴洛克的形式。最后的赋格象征了此曲中一直未能满足的渴望，在这里得到了实现。(见谱例 13)

(谱例 13) 作品 110 号的第三乐章第 137—148 小节, Fugue 2



在作品 110 号的赋格 2 (Fugue 2) 中，它并不像巴赫的赋格，有一个完美的结束，而是在经由主题的密集接应、减值、双重减值(减为原来时值的 1/8)，再加上动机的组合，经过素材的发展而将乐曲推到最高点，到了厚实到无法再发展时，便放弃赋格的形式，崩解成主调音乐。此外，虽然赋格 (Fugue) 为旧的曲式风格，贝多芬在第三乐章的赋格 1 (Fugue 1) 和赋格 2 (Fugue 2) 中却制造了新的音响效果，一个是每当高潮出现时，主题就会加上低八度音，增加了音响厚度；另一个是出现在最后的乐段中 (Fugue 2 第 184 小节起)，这里的和声结构取代了对位结构，而将赋格的主题变为一个雄伟的主旋律，产生了一种独特而又辉煌的音响效果。

透过第三乐章从 Arioso 1→Fugue 2 段落间在力度、大小调以及各项曲式结构上的对比情形，赋格所代表的意义有如传达了贝多芬在世俗的痛苦与安慰的内在力量之间上下起伏的心情，呈现了贝多芬心灵世界从苦难

到得胜的完整奋斗历程，亦投射了他真实生命经历与体会。而在这样的对比之下，亦同之前所述，由于各段落开头素材的一致与各段落间的紧密连结，以及它叙述性的结构设计，使得第三乐章又有著整体性，有如在叙述一整个过程一般，而它所叙述的，也就是第三乐章的整体意义，是贝多芬由黑暗、绝望的痛苦到光明胜利的整个内心奋斗的过程，让人不得不为他惊人的意志力所吸引和感动。

参考文献

- [1] 罗曼·罗兰. 贝多芬传[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1999年6月.
- [2] 赵鑫珊. 贝多芬之魂[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1997年12月.
- [3] A.B. Marx. Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen[M]. Berlin: Otto Janke, 1901.
- [4] Maynard Solomon. Beethoven Essays[M]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- [5] Joseph Kerman, Tyson Alan. "Beethoven, Ludwig van." The New Grove Dictionary of Music and Musicians[M]. London: Macmillan, 1980.
- [6] W. Kinderman. Beethoven's Compositional Process[M]. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- [7] Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 Vols[M]. London: Macmillan Publishers, 1980.
- [8] M. D. Randel. The New Harvard Dictionary of Music[M], 1986
- [9] 迈克尔·肯尼迪, 乔伊斯·布尔恩. 牛津简明音乐辞典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002年9月.
- [10] 米兰·昆德拉. 小说的艺术[M]. 上海: 上海译文出版社, 2004年8月.
- [11] Charles Frederick Schroder. "Final Periods of Mozart, Beethoven, and Bartok." [D]Ph.D. diss. State University of Iowa, 1965.
- [12] 杰拉尔德·亚伯拉罕. 简明牛津音乐史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1999年12月. 715-716页
- [13] 林逸聪. 音乐圣经[M]. 北京: 华夏出版社, 1999年8月.
- [14] 唯民. 贝多芬论(译文集)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1992年10月.
- [15] 保罗·亨利·朗格. 十九世纪西方音乐文化史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1986年4月.
- [16] 蔡良玉. 扼住命运咽喉的人[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998年10月.
- [17] 郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1999年4月.
- [18] 米兰·昆德拉. 被背叛的遗嘱[M]. 上海: 上海译文出版社, 2003年5月.
- [19] 费里克斯·胡赫. 贝多芬[M]. 北京: 北京燕山出版社, 2001年8月
- [20] 罗曼·罗兰. 歌德与贝多芬[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002年10月.
- [21] 池超波. 评《贝多芬之魂》[M]. 北京: 中央编译出版社, 2003年6月.

- [22]保·朗多尔米. 西方音乐史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999年12月.
- [23]刘雪枫. 西方音乐史话[M]. 北京: 国际文化出版公司, 1999年7月.
- [24]亨德里克·威廉·房龙. 艺术[M]. 北京: 北京出版社, 2000年12月.
- [25]保罗·贝克,房龙. 音乐的故事[M]. 北京: 中国盲文出版社, 2003年1月.
- [26]陈建华. 音乐由来事典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2001年7月.
- [27]约瑟夫·霍罗维兹. 阿劳谈艺录[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000年5月.
- [28]Martin Cooper. Beethoven: The Last Decade 1817-1827[M]. London: Oxford University Press, 1970.
- [29]Heinrich Schenker. The Late Sonatas. Vol.2[M]. Wien: Universal, 1972.