

延边大学

硕士学位论文

贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章研究

姓名：张宇

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：申浩

20070515

摘 要

贝多芬所有创作体裁中,钢琴音乐所占的地位仅次于他的交响曲,钢琴奏鸣曲是他所有音乐创作中最重要的一类作品,并始终处于贝多芬创作活动的中心,贯穿了他交响乐创作的一切原则与思想。全面到地分析贝多芬钢琴奏鸣曲并非易事,而终曲乐章作为整个套曲的末乐章,给套曲提供一个整体的结论,给听众以完整的感受,同时,在音乐内容的表现上具有相当规模和总结概括作用,使整个套曲获得应有的结束感。由于处在整个套曲的结束处,所以末乐章无论在曲式上,还是在音乐内容及其它表现手段上都显得较为复杂。综上,笔者选择对贝多芬钢琴奏鸣曲终曲乐章进行分析研究。

本文从贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲末乐章中主题旋律特征、和声技法、调性布局特征及具有典型意义的曲式进行研究,采用归纳、分析、综合及抽象和具体的思辨法,对贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的末乐章进行的音乐本体分析。

重复音的使用是贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章旋律特征的一个重要构成。不仅体现在主题旋律上,还体现在旋律的其他表现手段上——织体,其中以主持续音(主音重复)和属持续音(属音重复)的使用最为突出。虽然重复音缺乏“旋律化”,容易产生单调感,但是它作为运动的起点、由近至远、出头露面的开始和预示等,却非常有效果。此外,它可以衬托旋律其他表现手段的突出,比如节奏、和声变化、音色和力度变化。此外,贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章运用了四种直线上型旋律,上述两种特征性的旋律写作也深深地影响到舒伯特的钢琴奏鸣曲。

贝多芬同 18、19 世纪大多的作曲家一样,都偏爱以主调的主和弦作为乐曲的起始音。在其三十二首钢琴奏鸣曲末乐章中有十八首都是如此,或使用柱式和弦、或使用分解和弦,充分体现出古典主义音乐的和声特征。他采用成块的和弦作为旋律性乐句,用和声性音响塑造旋律。贝多芬不仅在呈示型的稳定型陈述中广泛地使用属功能组和弦,并且扩大化地使用了属功能组的和弦,即属和弦及其各个转位的大范围使用(包括属持续音)和属功能组其他和弦及转位的频繁使用,从而扩大了属功能。通过笔者的分析研究,比较贝多芬第一首钢琴奏鸣曲的首末乐章,大胆的得出一个结论,即贝多芬是在末乐章来进行扩大属功能这个实验的。

贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章同其套曲的其他乐章一样,在调性上,一方面体现出贝多芬对古典主义时期传统写作的继承,一方面又体现出贝多芬的独创性,即三度、二度关系转调等的运用。三度关系转调的色彩对比,体现了贝多芬作品已经具有了“浪漫主义”的特点;利用二度转调使音乐发展更有动力。同时贝多芬在钢琴奏鸣曲展开部中,大量运用模进转调、同主音转调等手法,加大和声紧张

度。

通常末乐章以更为广泛的人民性，群众性来概括前面乐章内容形象的发展，表现出对整个套曲的结论性，肯定性的概括作用来。所以末乐章的曲式也同样比中间乐章曲式更加扩展。贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章采用了复三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、奏鸣回旋曲式，并在其晚期作品中，使用了赋格的形式，成为其独创之一。笔者通过分析贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章中曲式类型，从中探寻贝多芬在这六种曲式应用上的继承性和创新性，并针对其中个别乐章在既往研究成果中相异的分析结论做出自己的论断。

关键词：贝多芬；钢琴奏鸣曲；末乐章；音乐本体分析

Abstract

In all creations forms in Beethoven, the position share by piano music only next to his symphony, piano sonata is him all music creations in most a type of work of importance, and always be placed in the center that Beethoven creates an activity, pierced through the whole principles and thought of his symphony creations. This isn't easy, arrive ground analytical Beethoven piano sonata completely, the last end movement of divertimento with whole movement conduct and actions, give set the song provide a whole conclusion, give audience with integrity of felling, have equal scale and summary to generalize a function on the performance of music contents in the meantime, make the whole be over feeling that the divertimento acquires and should have. In order to being placed in the whole be over of set song, so the end movement regardless still keeps all seeming to be more for complications in music contents and other performance means tops on the form. So, I choose the end Movement of Beethoven piano sonata to analyze.

This text is from the characteristics of topic melody, the skills of harmony, the characteristics of tonality and the musical forms having the typical model meaning in the end movement of Beethoven piano sonata to carry on a research.

Using the repeat tone is an importance composing of the melody characteristics in the end movement of Beethoven piano sonata. It is not only reflected in the topic melody, but it also reflected in the other means, using among them with manage a continuous sound(principal tone repeated) and belong to keep on the usage of sound(belong to a sound repeat) most is outstanding. Although repeated the sound lack "the melody turn", easily produce monotonous feeling, it Be athletic point of departure, from near go to far, successful in career appear of beginning with indicate etc., very effective. In addition, it can set off the melody other performance meanses of outstanding, for example rhythm, the harmony variety, tone color and strength change. In addition, Beethoven piano moved the Sonata end movement to make use of four kinds of straight line ascension

a type melody, two kinds of above-mentioned characteristic melodies write to also profoundly influence a comfortable elder brother of one's father especially of the piano move a Sonata.

Beethoven together 18 and 19 centuries mostly of the composer be similar and all is partial to the main chords which adjusts by lord as the start sound of melody. There are 18 capital cities in it 32 pianos move the Sonata end movement is such, or use pillar type chords, or usage resolve chords, the full body appears a classic doctrine the harmony characteristic of music. The his adoption whole piece chords is the melody joy sentence and use harmony a stereo set to mold melody. Beethoven not only broadly uses to belong to a function set chords in present the stability type of show the type the statement, but also extends to turn a ground of usage to belong to the chords of function set, then belong to chords and it each turn the big scope usage(include to belong to keep on sound) of and belong to a function set other chords and turn the multifarious usage of and extended to belong to function thus. Pass the analytical research of writer, compare the head that the first piano of Beethoven moves a Sonata end movement, brave of get a conclusion, namely Beethoven carry on extension to belong to function this experiment at the end movement.

Beethoven piano's moving the Sonata end movement together it a set the other movements of the song is together similar, in adjusting sex, on the other hand the body appear a Beethoven's period to classic doctrine tradition to write of inherit, on the other hand again the body appear Beethoven's unique, namely three degrees, two degrees relation turn an usage of adjust etc.. Three degrees relation turns to adjust of color contrast, body now Beethoven's work has already had the characteristics of "romantic doctrine"; Make use of two degrees turns to adjust to make music development have motive more. In the meantime Beethoven is in the piano move the Sonata launch the department, a great deal of usage mold enters to turns to adjust and turn with principal tone to adjust etc. skill, enlargement harmony strain.

Usually end movement with more is extensive people, crowd to generalize the development of the contents image of the front movement,

express conclusion for the whole set song, generalize of affirmation function. So the song type of end movement also equally compares in the center the movement song type expands more. Beethoven piano moved the Sonata end movement to adopt to reply a trilogy type, change to move a song type, move a Sonata type, rondo type and move a Ming rondo type, and used to endow with the form of space in its later period work, become it unique a. The writer passes analysis Beethoven piano to move the song type in the Sonata end movement a type and explore Beethoven six kinds of song types from it is applied here up of inherit sex and innovation, and aim at among them separately movement at since go toward the analytical conclusion of dissimilitude in the research result to do an own ory to break.

Key word: Beethoven Piano sonata, The end movement, Music essence is analytical

第一章 绪论



图 1: 贝多芬

路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）祖籍弗兰德的德国作曲家，是最富于独创精神的作曲家之一。作品有交响曲（九部）、弥撒曲（两部）、清唱剧（一部）、歌剧（一部）、芭蕾舞剧（一部）、钢琴奏鸣曲（三十二首）、戏剧配乐（三部）、小提琴、大提琴、钢琴协奏曲以及各种室内乐。

贝多芬所有创作体裁中，钢琴音乐所占的地位仅次于他的交响曲，钢琴奏鸣曲是他所有音乐创作中最重要的一类作品，并始终处于贝多芬创作活动的中心，被誉为钢琴音乐的“新约全书”。

在钢琴奏鸣曲中，贝多芬大大提高了钢琴的表现力，让钢琴获得了交响性戏剧效果，其情感表现幅度使当时的人们感到震惊。他把钢琴奏鸣曲的刻板程式变为表达情感的灵活工具，是作曲家表现矛盾冲突、对比和统一的最有力手段。

贝多芬早期的钢琴奏鸣曲具有海顿和莫扎特的风格，但已显露出少许贝多芬独特的个性风格。中期，其奏鸣曲发展成自己的形式和特点，是贝多芬最典型风格的集中体现，达到他钢琴音乐创作的顶峰。在《热情奏鸣曲》完成之后，贝多芬在钢琴奏鸣曲创作上出现了长达五年的休止。1809年，当贝多芬再度提笔写作钢琴奏鸣曲时，风格上已经有了明显改变。晚期的五首奏鸣曲是贝多芬精神的真正超脱，作品内容也上升到了哲学的思考。可以说贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲贯穿了他交响乐创作的一切原则与思想，甚至比他交响乐的音乐形象更丰满、形式更自由。Alexander Nikolayevich Serov¹曾指出：“它充满了交响乐的概念，生命的任务。贝多芬在钢琴上即兴创作，把充满在他脑海中丰沛灵感的想象交给了这个乐器（它是管弦乐团的代用品），从这些即兴创作中形成了一篇篇的音诗，其形式为钢琴奏鸣曲。也就是说，研究贝多芬的钢琴音乐就可以熟悉他全部的创作。”虽然在某些学者眼中这个评价过高，但谁都不可否认贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲的重要价值，其在贝多芬所有音乐作品中的中心地位是不容否定的，同时其哲理性的思想，传奇性的情感，创新性的形式和蕴含的古典艺术，体现了极高的美学价值，

¹ 亚历山大·尼古拉耶维奇 谢罗夫 1820-1871 俄国作曲家，音乐评论家

它们还印证了一位伟大天才超越时空限制的才能，是钢琴艺术史上永放光芒的杰作，并成为我们后人研究的典范之作。

百年来，古今中外对贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲演奏技法研究及理论研究成果卓著。

如，由苏联钢琴学派奠基人之一阿·鲍·戈登威捷尔编订的《贝多芬32首奏鸣曲注释》，为贝多芬全部三十二首钢琴奏鸣曲写了详尽的注释，是一本典型以演奏技法研究为主的著作。该书每首注释分两部分，第一部分从作品内容、风格、结构等方面作了总的评述；第二部分为脚注，更详细地说明了贝多芬写在原谱上的东西，并提出一些如何使演奏更有艺术性及如何克服技术困难的意见。

最早出版对贝多芬奏鸣曲所作的总结分析是由 Wilhelm von Lenz²写的 *Beethoven et ses trios styles* (《贝多芬和他的三种风格》)，此书以贝多芬钢琴奏鸣曲为素材，令人信服地阐明了贝多芬创作的三个主要时期³，并指出贝多芬奏鸣曲交响性的特点和极其深刻的内容，以及在艺术上的巨大意义和伦理威力。至今，这本书仍然是研究贝多芬的珍贵文献。

匈牙利音乐学家魏纳·莱奥的著作《器乐曲式学》一书中用60%左右的篇幅对贝多芬32首钢琴奏鸣曲曲式结构进行了论述。但这本著作对于曲式类型的定义过于陈旧，且在关于奏鸣曲式变体及回旋曲式类型等命名与分类上，存在反常的逻辑矛盾与理论失误。

克里姆辽夫的《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》是一本力求全面对贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲进行分析的著作，作者在书中对每首奏鸣曲的创作背景、音乐内容、曲式结构等一一作了剖析，尤其着重分析音乐的形象内容。

斯克里亚宾和塔涅耶夫致力于研究贝多芬32首钢琴奏鸣曲的曲式和调性布局。

日本龙本裕造的《贝多芬的独创性》主要从调性分析的角度论述了贝多芬常用的、具有独创性的音乐手法。

在国内对于贝多芬32首钢琴奏鸣曲的研究也不胜枚举，如《钢琴艺术》2002年连续三期刊载了由朱雅芬编译的文章《贝多芬的钢琴奏鸣曲》。其中系统阐述了贝多芬创作的各个阶段，并简要地阐述了部分作品的创作特征。

国内外还有大量学术或学位论文都涉及到了对贝多芬32首钢琴奏鸣曲的研究，也有通过贝多芬生前书信文献进行研究的。

在现有贝多芬奏鸣曲分析中(Lenz、Uibishev⁴、Serov、Adolph Bernhard Marx⁵、

² 威廉·冯·伦茨 1809-1883 德裔俄国音乐史学家

³ 汪启璋 顾连理 吴佩华编译 《外国音乐辞典》 上海音乐出版社 2005 年 10 月 第 435 页

⁴ 乌辽贝舍夫 1794-1858 俄国乐评家

⁵ 阿多尔夫·伯恩哈德·马克思 1795-1866 德国音乐理论家、著述家

Willibald Nagel⁶、Hago Riemann⁷、Boris Asafiyev⁸、Romain Rolland⁹)，往往偏重某一方面；例如，Hago Riemann 对贝多芬钢琴奏鸣曲只作了形式分析¹⁰。由此可见，若想面面俱到地分析贝多芬奏鸣曲并非易事，所以人们纷纷选取某个或某些角度来分析贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲，笔者选择的是对贝多芬钢琴奏鸣曲终曲乐章进行分析研究。

终曲乐章作为整个套曲的末乐章，给套曲提供一个整体的结论，给听众以完整的感受，同时，在音乐内容的表现上具有相当规模和总结概括作用，使整个套曲获得应有的结束感。由于处在整个套曲的结束处，所以末乐章无论在曲式上，还是在音乐内容及其它表现手段上都显得较为复杂。但自海顿以来，维也纳古典乐派作曲家创作的奏鸣曲都是把重点放在第一乐章，直到贝多芬的一些奏鸣曲，才把高潮放到了最后乐章。例如，作品 OP. 27 NO. 2 “月光”，末乐章采用奏鸣曲式，为激动的急板乐章，是全曲的高潮，具有惊人的音乐效果以及充实的音乐内容。它与第一乐章浪漫、沉思的性格形成鲜明对比，使感情爆发显得更激烈、更有感染力。贝多芬在这部作品中突破了传统音乐形式的束缚，根据主题来安排结构，以自由、即兴的结构形式来组成这部作品，这种全新的结构形式充分可以表达他想要传达给人们的复杂心理和行为历程。而且贝多芬钢琴奏鸣曲特别是最后几首的末乐章规模是十分庞大的（如 op. 90 末乐章为 290 个小节、op. 101 末乐章为 333 个小节、op. 106 末乐章为 384 个小节）——这一做法深深地影响到舒伯特，他的《C 小调奏鸣曲》末乐章长达 717 小节，这种空前的长度使它成为奏鸣曲作品中最长的乐章之一。古典乐派作曲家多强调四、五度关系转调，然而贝多芬更多地利用三度、二度关系转调。三度关系转调的色彩对比，体现了贝多芬作品已经具有了“浪漫主义”的特点；利用二度转调使音乐发展更有动力。同时贝多芬在钢琴奏鸣曲展开部中，大量运用模进转调、同主音转调等手法，加大和声紧张度。这些独创性或改良型的创新十分集中地体现在具有结论性质的终曲乐章中。所以将对终曲乐章的分析作为分析贝多芬钢琴奏鸣曲的途径是有理可依的。

另外在作品实际创作中，末乐章不仅表现出功能的复杂化、概括性和各种创作构思的不同要求，而且往往由于作曲家的总体构思不同，呈现出不同于前几个乐章的、受整个套曲内容发展和各种表现手段制约而形成的最终结果。¹¹所以，分析贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章是理解贝多芬钢琴奏鸣曲的可行途径，相对于分析第一乐章，分析末乐章则更能够完整和全面地展现贝多芬在整个套曲中的结构构思、

⁶ 维利巴尔德·纳戈尔 1863-1929 德国音乐史学家

⁷ 毕曼 1849-1919 德国音乐学家、理论家

⁸ 鲍里斯·阿萨菲耶夫 1884-1949 苏联作曲家音乐学家

⁹ 罗曼·罗兰 1866-1944 法国作家、音乐史家

¹⁰ 克卑姆辽夫 著 丁逢辰 译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》大吕出版社 2000 年 5 月 前言 第 11 页

¹¹ 曹家韵《论奏鸣-交响套曲末乐章》乐府新声（沈阳音乐学院学报）2001 年第 1 期 第 22 页

调性布局、技法运用等等。

本文将对贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲末乐章中主题旋律特征、和声技法（如成块和弦的使用、属和弦的扩大使用等）、调性布局特征（如 3 度转调、模进转调等）进行研究，对贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章有争议或具有典型性的曲式类型做出自己的分析及界定，以具体图式为辅，运用举例和比较的方法做出系统论述，采用归纳、分析、综合及抽象和具体的思辨法尽量做到既纵览全局又不忽视细节，对贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的末乐章进行音乐本体分析。

第二章 贝多芬钢琴奏鸣曲综述

2.1 奏鸣曲的起源及贝多芬之前其发展状况

奏鸣曲（Sonata）是由一件独奏乐器演奏或一件独奏乐器和钢琴合奏的器乐套曲，是从复调音乐过渡到主调音乐的独奏曲或重奏曲。通常包含四个乐章，第一乐章为奏鸣曲式快板；第二乐章为抒情慢板（通常采用三部曲式、变奏曲式、没有展开部的奏鸣曲式）；第三乐章为小步舞曲或谐谑曲（通常采用复三部曲式）；第四乐章快速的终曲（通常采用回旋曲式或奏鸣回旋曲式）。维也纳古典作曲家所作的奏鸣曲则大多为三个乐章，通常是省去为小步舞曲或谐谑曲的第三乐章，也有省去第二乐章慢板的（例如莫扎特《降 E 大调钢琴奏鸣曲》K. V282）。

Sonata 一词源于意大利语 sonare（意为：鸣响），13 世纪始见于音乐用语中¹²。16 世纪时，奏鸣曲被广义地理解为一切器乐曲，并和声乐演唱作品“康塔塔”（Cantata）相对。到了 17 世纪初，奏鸣曲才专指某种特定的器乐曲结构形式。17 世纪中叶以后，古典奏鸣曲开始出现并巩固其某些特征。其中，意大利作曲家 Arcangelo Corelli（1653-1713）对套曲形式的奠定起了重要作用，他所作的奏鸣曲均由四个乐章组成，并交替使用复调音乐与主调音乐的写法。那时的奏鸣曲分为两类：一类是源于坎佐纳的教堂奏鸣曲，一类是由系列舞曲组成的室内奏鸣曲。

18 世纪时，奏鸣曲不仅在结构上，而且在风格上发生了根本转变。教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲日渐混为一体，音乐也转向主调风格。

作为器乐的一种体裁类型，古典奏鸣曲经过了巴洛克时期三重奏鸣曲及独奏奏鸣曲的大量创作实践，到前古典主义时期已趋成熟。巴洛克时期的独奏奏鸣曲多为提琴、长笛而作，前古典时期的发展则更多地体现在键盘乐器（羽管键琴或钢琴）作品中¹³。

奏鸣曲体裁不但包含了富含矛盾斗争哲理性的奏鸣曲式等曲式结构，其自身还赋予人们以广阔的创作空间和思维载体的容量，另一方面，巴洛克时期之后的作曲家渴望与公众保持更为密切的联系，力图通过器乐表达更多的个人情

¹² 中国大百科全书 音乐·舞蹈卷 奏鸣曲词条

¹³ 于润洋 主编 《西方音乐通史》 上海音乐出版社 2005 年 1 月 第 183 页

感，因此非常重视独奏奏鸣曲，所以在 19 世纪之前，作曲家们大多认为钢琴的作品类型中，奏鸣曲是最为重要的。

1740 年至 1786 年间，卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）在精心研究多梅尼科·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti, 1685-1757）¹⁴ 的古钢琴奏鸣曲后，注意发展自己的风格，创作了大约 200 首奏鸣曲，其中仅有小部分被钢琴家所知，但其在奏鸣曲范围内最早的作品却对海顿、莫扎特和贝多芬产生了巨大影响，此后，他们都在此基础上为奏鸣曲这一体裁在钢琴音乐创作中的发展做出了杰出贡献。

贝多芬十分重视钢琴独奏作品，特别是钢琴奏鸣曲。他从 C·P·E·巴赫以及海顿（Haydn, Franz Joseph 1732-1809）、莫扎特（Mozart, Wolfgang Amadeus 1756-1791）三位大师那里继承了已确立的古典奏鸣曲的传统，并进一步发展了奏鸣曲这一体裁，从旋法、和声、织体到曲式结构，甚至乐章的安排，以及套曲各乐章材料的贯穿等等，在他三十二首钢琴奏鸣曲里，贝多芬实践了对奏鸣曲的改革与创新。

2.2 贝多芬钢琴奏鸣曲概要

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲是钢琴艺术史上永放光芒的杰作，贝多芬以其崇高的思想境界，丰富的创新激情，高超的表现手法，把钢琴音乐推向一个前所未有的巅峰，贝多芬的钢琴奏鸣曲创作几乎贯穿他的全部生涯，是贝多芬伟大一生的深刻记录。

贝多芬的钢琴奏鸣曲通常被划分为三个阶段，普遍采用的是早期，也就是模仿或吸收的时期，从年轻时的作品直至 1802 年（Op. 2-Op. 26）；实现的时期，即中期或成熟期，从 1802 年到 1816 年（Op. 31-Op. 90）；晚期或沉思的时期，从 1816 年至 1827 年（Op. 101-Op. 111）。固然这种简单的时期划分在有的学者看来有不妥之处，如英国著名钢琴家兼指挥家路易斯·肯特纳（Louis Kentener, 1905-1987）认为贝多芬的技巧积累和创作进程不可能被任意地分隔开来，他在《贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲》一文中提到：“当贝多芬宣称‘我不满意我的作品，我要开拓新路’时，这并不能准确地说明这个突然的决定是在他创作奏鸣曲作品 31 和同时期的其他作品以前宣布的，实际上，他并没有摒弃以前的道路，只不过是一步一步地逐渐发现自己的‘新路’。”但是这种分期又部分地符合现实

¹⁴ 其奏鸣曲都是单乐章奏鸣曲

情况，因为一位艺术家在青年时期、成熟时期、晚年时期会不同地表现自己，因此，这种分类法可以在研究不同作品的主要特征方面作为一个实用的纲要，但不能机械或生硬地遵循。

音乐史家一般认为，贝多芬的钢琴奏鸣曲创作中，前10首奏鸣曲更接近海顿、莫扎特及前古典主义时期作曲家的形式与风格，尤其是前三首献给海顿的钢琴奏鸣曲（Op. 2 No. 1-3），每首奏鸣曲都有不同的容貌：第一首具有戏剧性，第二首突出了一种抒情的气质，而第三首完全是一首炫技乐曲。但即使是这几首也显示了贝多芬的个性¹⁵。在贝多芬的笔下，奏鸣曲的宗旨和精神开始改变。它不仅优雅和精致，而且很快有了更加严肃的创作意图。贝多芬的每一首奏鸣曲，根据其音乐支配，为听者揭示了一种个人的感情——英雄的、欢乐的或悲剧性的。主题的对比，好像戏剧中主人公所担任的角色，有力地表达了贝多芬音乐中的种种强烈感情。他在奏鸣曲内在涵义上所形成的变化，在他最早出版的奏鸣曲中已开始形成，其中他对海顿和莫扎特的传统公式赋予了新的意义。在贝多芬之前，四乐章组合的套曲只用于管弦乐曲和多人演奏的室内乐作品（四重奏、五重奏等），贝多芬是把这种组合应用在独奏奏鸣套曲内的第一人，这是他的一种创造，在海顿、莫扎特同类作品中未曾见到的。

在贝多芬音乐创作中期，他坚决地着力于改变奏鸣曲的形式，以创造一种有更加巨大容量的奏鸣曲。他感到不必再受古典形式的约束，并开始以完全的自由来处理这种形式的基本轮廓，使它们服从于他想像力的驱使。

晚期的五首奏鸣曲确认了贝多芬晚年伟大的创造性天才，在这最后的时期，他使奏鸣曲形式服从他完全成熟的非凡幻想。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。所以即兴性，心理的探索，深刻的哲理性，以及浪漫主义的艺术思维，是这时期作品的突出特点。五首奏鸣曲中个别乐章有时被外来的插句所打断，形成一种全新的表情方式，贝多芬往往在这些段落运用赋格和戏剧性的朗诵。复调写法用得更多，并更加复杂；和声概念更为大胆，色彩浓淡的变化更丰富，独创风格似乎超越了钢琴的局限。贝多芬最后五首奏鸣曲形成了他奏鸣曲写作的顶峰，它们呈现了一切钢琴创作中最深刻和微妙的音乐解释方面的问题。

在钢琴奏鸣曲中，贝多芬完整地展示了其天赋的发展过程，在结构和情感深度上的完美一致，以及义无反顾地创新。贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲高度总

¹⁵ 于润洋 主编 《西方音乐通史》 上海音乐出版社 2005 年 1 月 第 212 页

总结了从巴洛克时期到维也纳古典乐派时期欧洲钢琴音乐的创作经验，发展和提高了钢琴奏鸣曲的音乐表现力，开创了浪漫音乐的先声。

第三章 贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章旋律的动态特征

贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章意义之重要、规模之庞大是众人皆知的，因此，对于其旋律动态特征有一个正确的认识和完整的阐述并非易事。故，笔者仅以现已掌握的、较少的已有研究成果（针对其末乐章旋律的本体分析）以及自身对贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章的分析为依据，对其旋律动态特征加以阐述¹⁶。

3.1 重复音

贝多芬的音乐作品中，主题使用重复音最为人熟知的莫过于其第五交响曲的命运主题。这种创作手法在贝多芬钢琴音乐作品中频繁出现，因此这种手法也成为贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章旋律特征的一个重要构成。

例 3-1-1 这个主题与“命运主题”旋律特征有着相似之处，但是性格特征却完全不同。“命运主题”使用了与之类似的重复音，模拟命运之神的叩门声，而这个主题却具有海顿式民间风味和朴素的特点，重复音的使用使之反映出一种真正的、民间的欢乐，安东鲁宾斯坦称之为“贝多芬式幽默的典型”。

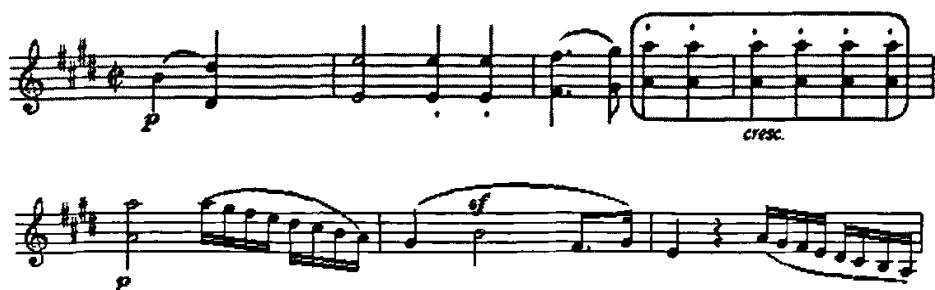
例 3-1-1 OP.10 NO.2 末乐章



又如下例，也是贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章中旋律使用重复音的范例：

例 3-1-2 OP.14 NO.1 末乐章

¹⁶ 对于音乐作品来说，主题所体现出的性格特征及写作手法是比较典型的，所以笔者在文中主要选取主题旋律作为分析对象。

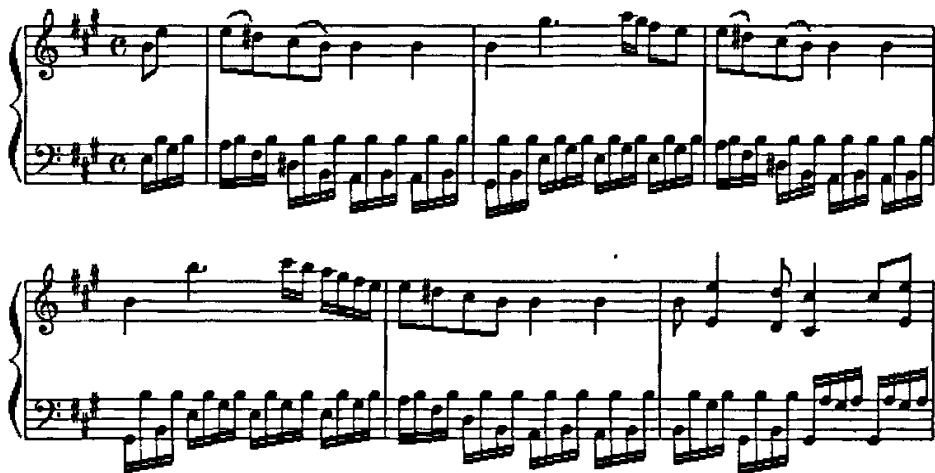


虽然重复音缺乏“旋律化”，容易产生单调感，但是它作为运动的起点、由近至远、出头露面的开始和预示等，却非常有效果。此外，它可以衬托旋律其他表现手段的突出，比如节奏、和声变化、音色和力度变化。例如 3-1-1，在前面两个小节重复音的衬托下，才更体现出第三小节以后十六分音符表现出的舞蹈般的旋转，从而在整体上营造了一个欢乐的氛围和舞蹈的场面；例如 3-1-2 第 3、4 小节，在 A 音上的连续重复，不仅有由近至远的效果，并且与后面级进下行音组在力度、音色、节奏上形成对比。

贝多芬对重复音的使用还体现在旋律的其他表现手段上——织体，其中以主持续音（主音重复）和属持续音（属音重复）的使用最为突出。属持续音强调和突出了属功能的不稳定性，用以扩展属功能。

例如，OP.2 NO.2 末乐章副部主题，在 E 大调上：

例 3-1-3 OP.2 NO.2 末乐章



上例看似两个声部的主题实为四个层次，如下图，可以非常清晰地看到隐伏线条，即第三个层次上始终重复的 E 大调属音 B：

例 3-1-4 OP.2 NO.2 末乐章



贝多芬在奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式的展开部或插部使用属持续，也使得再现部的到来更为迫切：

例 3-1-5 OP.14 NO.1 末乐章



主持持续音强调突出了主功能的稳定性，用以巩固主功能，贝多芬钢琴奏鸣曲中常常在乐曲的开始处和结束处可以看到。

例如，OP.28 末乐章开始处 D 大调的主部主题有四个声部层次，

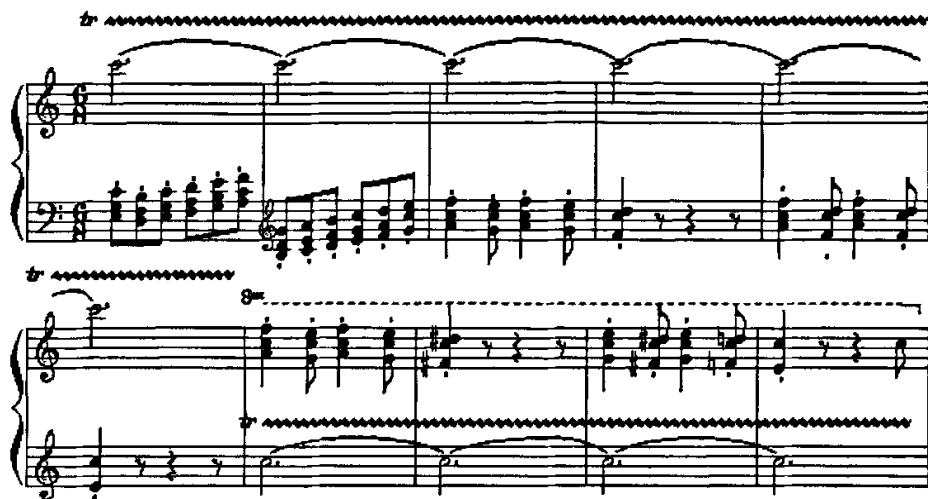
全部 16 小节主部主题的低音始终重复主音，确立主调。

例 3-1-6 OP.28 末乐章

The musical score is written for four staves, organized into two grand staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first two systems (measures 1-8) show the initial theme. The bass line (bottom two staves) consists of a repeating eighth-note pattern: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The upper staves (treble clef) contain the main melody, which begins with a half rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The next two systems (measures 9-16) continue the theme. The bass line remains the same repeating pattern. The upper staves develop the melody further, with more complex phrasing and ties across measures.

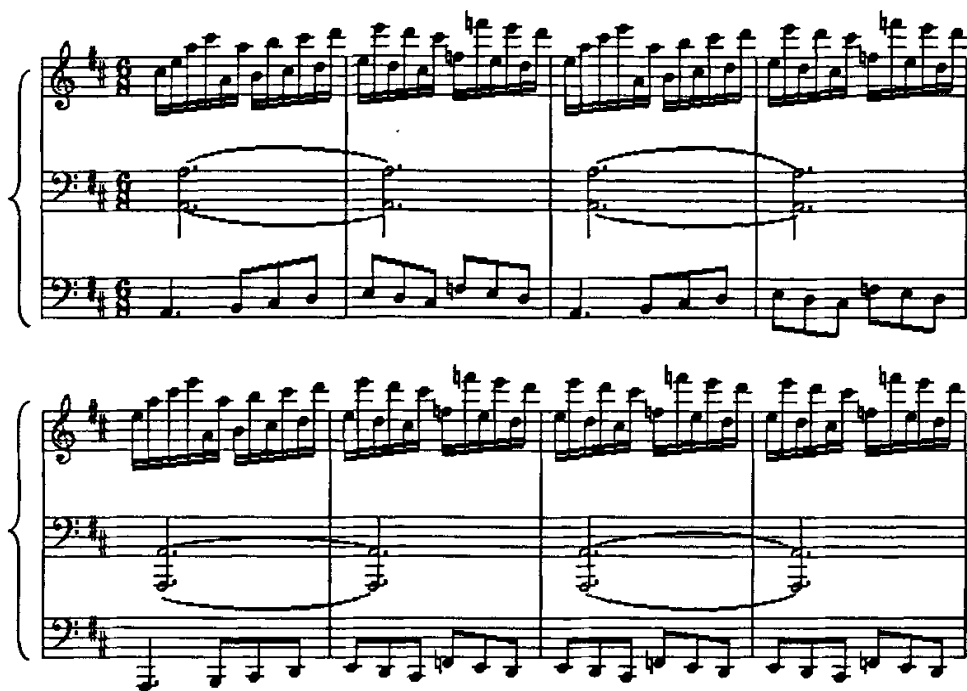
例如，OP.2 NO.3 末乐章为奏鸣回旋曲式结构，再现部主部最后一次再现时，分别在两个乐句的上声部与下声部加上了一个主持续音。

例 3-1-7 OP.2 NO.3 末乐章



贝多芬钢琴奏鸣曲的展开部也有主持续的使用，它强调转入的新调，也强调和主调之间的对比。OP.28 末乐章为奏鸣回旋曲式，中部由插部和一个展开性段落构成，在展开性段落中，贝多芬不断地通过转调对主题材料展开，而低音也不断地重复各个调的主音，如其中第 101-111 小节，在 A 大调上，笔者将这段乐谱以三行谱表的形式列出，使三个声部的线条凸现出来，各声部的音乐素材便清晰可见。低音声部以主部为材料，高音声部以副部的补充为材料，中声部重复主音八度，三者纵向结合，在材料上为再现部作准备。

例 3-1-8 OP.28 末乐章



3. 2 直线上升型旋律

所谓直线上升型旋律和直线下降型旋律，是指由一个音符向比它高或低的音符运动，形成了旋律的向上或向下的运动。同时某些这样的上升型或下降型的起点或终点使用短暂的、与进行方向相反的起引或收敛¹⁷。如图 3.2：

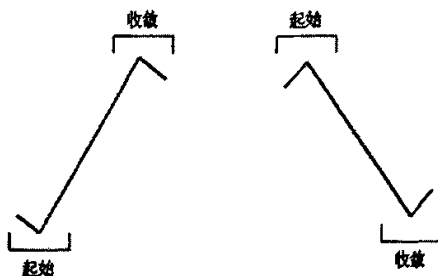


图 3.2 直线上升型旋律示意图

一、贝多芬音乐作品的主题旋律最经常使用上升型写法，例如其第一首钢琴奏鸣曲的第一乐章，开篇便使用了直线上升型的旋律，而其三十二首钢琴奏鸣曲末乐章主题创作同样是这种旋律创作手法的集中体现，赵晓生¹⁸先生形象地将这种音乐旋律直线上升的形态称为“火箭主题”。

例 3-2-1 OP.27 NO.2 末乐章

¹⁷ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》（修订版）上册 人民音乐出版社 2003 年 9 月 第 61 页

¹⁸ 作曲家、钢琴家、音乐理论家与教育家，上海音乐学院教授，博士生导师



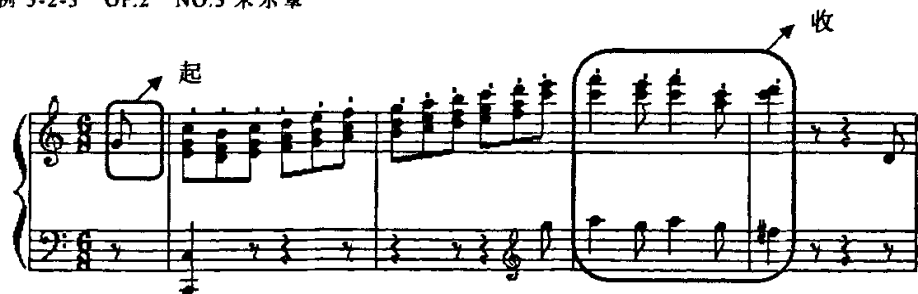
Wilhelm von Lenz 把例 3-2-1 这个主题形容为“燃烧着的熔岩流”，这种汹涌的琶音浪潮，在浪峰高点上有力的重音以及向上涌动的力量无不体现出一个火箭喷射升空般的形象，是一个非常典型的直线上升型旋律。

二、下两例均为贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章直线上升型旋律的典型范例，但例 3-2-2 在终点有短小的收敛，例 3-2-3 在起始处有起引，终点处有收敛，这些都使旋律获得了润色，并使旋律的突然起发或强行停止得以柔化。这与我们的生活和活动有密切的联系，生活在人们记忆中留下的印迹与音乐的表现手段相结合时，使人们从心理上产生了联想和共鸣¹⁹。

例 3-2-2 OP.14 NO.2 末乐章



例 3-2-3 OP.2 NO.3 末乐章

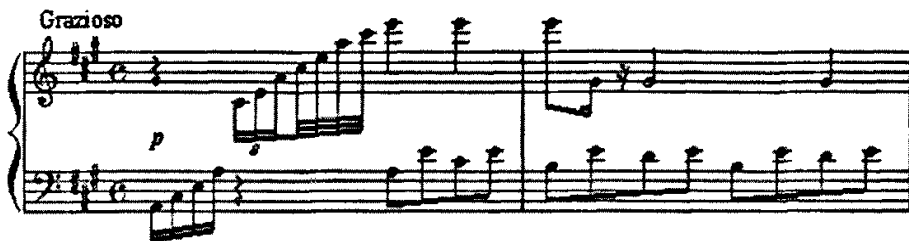


三、例 3-2-4 同样为直线上升型并在终止处带收敛的旋律形态，但

¹⁹ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》(修订版)上册 人民音乐出版社 2003 年 9 月 第 62 页

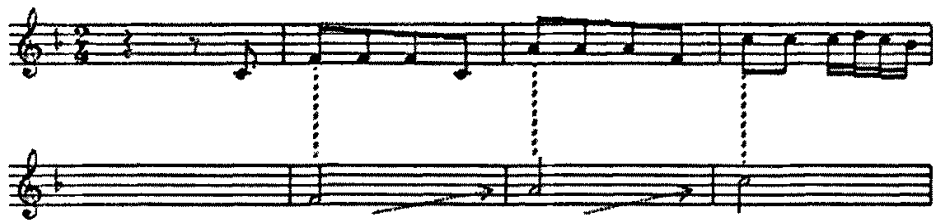
是由于其音区逐渐走向高音区，力度减弱并伴有节奏减慢，所以表现出向上进行的轻飘或消失感，其看似“火箭主题”的形态却体现出与之相反的音乐情绪，可谓“形似神异”。

例 3-2-4 OP.2 NO.2 末乐章

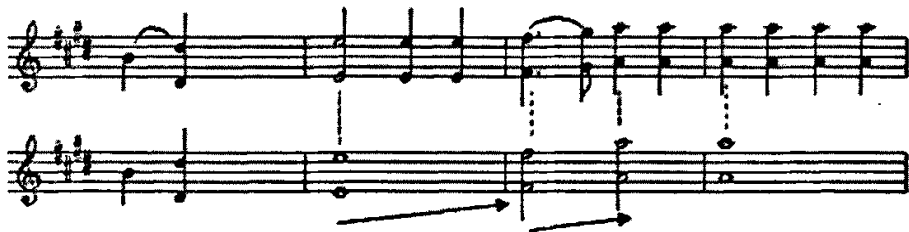


四、如下图例 3-2-5 所示，在例 3-1-1、例 3-1-2 中，即便旋律中更鲜明地体现出重复音手法的运用，但是，也不难看出同音反复之下隐藏着逐渐呈直线向上的旋律进行。

例 3-2-5 OP.10 NO.2 末乐章



OP.14 NO.1 末乐章



综上所述，贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章运用的直线上升型旋律共体现出上述四个特征，或者说是上述四个类型更为准确。经笔者分析，贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲，其中约有 9 首末乐章都运用了直线上升型旋律形态构成主要主题，分别是 OP.2 NO.2, OP.2 NO.3, OP.10 NO.1, OP.10 NO.2, OP.10 NO.3, OP.14 NO.1, OP.14 NO.2, OP.27 NO.2, OP.54 的末乐章。这种直线上升型旋律是与社会实践经验相吻合的，例如：向上攀登、把物体举向上方、在道德品质上进一步的努力等等，都在

心理上感到花费大的力气²⁰。因此，贝多芬在主题写作上多次对该旋律形态的运用，必然与其音乐的具体内容和社会实践存在内在的联系，例如，对于更强大的力量、更坚定信念的追求等。由此，可以推断贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章旋律中重复音的使用以及开创性的运用“火箭主题”并非偶然，当然也并非孤立于历史长河。

众所周知，舒伯特第一首钢琴奏鸣曲开始创作的时期与贝多芬最后五首钢琴奏鸣曲的创作年代相仿——1815、1816，只有三首（D. 958、D. 959、D. 960）是其在贝多芬去世后创作的，D958更是被众多学者称为“最具贝多芬性格的奏鸣曲”，所以，无论是从时代的历史继承关系还是从作品音乐本体分析出发，都可以说舒伯特的钢琴奏鸣曲创作受到了贝多芬的巨大影响，在舒伯特钢琴奏鸣曲中可以清晰地看到贝多芬的烙印。如，重复音以及“火箭主题”的使用。只不过贝多芬常用 I - V - I 的和声进行，舒伯特则喜欢使用 I - IV - V - I 的和声进行。

例如，舒伯特钢琴奏鸣曲作品 D. 571，还有其作品 D. 459 第四乐章、D. 279 第二乐章等等都运用了重复音来塑造旋律。

例 3-2-6 舒伯特钢琴奏鸣曲 D. 571



另外，又如舒伯特钢琴奏鸣曲 D157 第 1、2 小节、D279 的 7-10 小节、D566 的 1-3 小节等等不胜枚举，都常见舒伯特对贝多芬“火箭主题”这种旋律手法的继承和运用。

例 3-2-7 舒伯特钢琴奏鸣曲 D. 157



综上所述，贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章主题旋律主要运用了两种手法，即重复音和直线上升型旋律。但并不能说贝多芬只运用了这两种手法来塑造旋律，而是较之于其他作曲家，贝多芬因其作品的主题内容和性格特征对这两种手法运用的较多，或者说是贝多芬前无古人的

²⁰ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》（修订版）上册 人民音乐出版社 2003 年 9 月第 56 页

频繁使用了这些手法，从而形成了自己的特色并对后世产生了一定的影响。

第四章 贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章和声特征

4. 1 三和弦的使用

17 世纪至 18 世纪中叶的启蒙运动是欧洲封建社会向资本主义社会过渡的历史时期，在政治上是君主专制与民主革命的斗争时期，在艺术上，这段时期被称为“巴洛克”时期。这一时期，是从复调音乐过渡到主调音乐以及从理论到实践确立功能体系和声的时期。巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)等同时期的作曲家们运用一些单线条构成音乐的手法，侧重于横向的联系，强调复调横向线条的创作思路——对位法和声。而在亨德尔 (George Frideric Handel, 1685-1759)、D.斯卡拉蒂和泰勒曼 (George Philipp Telemann, 1681-1767) 的作品中，作曲家们渐渐由复调转向主调，从而突出了和声的纵向结构，尤其在亨德尔、D.斯卡拉蒂及古典主义时期作曲家海顿的作品中，功能和声的手法开始从形成走向确立——大小调和声。

18、19 世纪的作曲家大都偏爱以主调的主和弦(三度关系叠置的三和弦或七和弦)作为乐曲的起始音。贝多芬也不例外，其前三首钢琴奏鸣曲的各个乐章都开始于较为严格的主和弦陈述，在三十二首钢琴奏鸣曲末乐章中有十八首（如

作品号	形式	和弦	
Op. 2 no. 1	分解和弦	主和弦	fm
Op. 2 no. 2	分解和弦	主和弦	AM
Op. 10 no. 1	主音	主和弦	cm
Op. 10 no. 3	柱式和弦	主和弦	DM
Op. 14 no. 1	分解和弦	主和弦	EM
Op. 14 no. 2	三音	主和弦	GM
Op. 26	五音	主和弦	^b AM
Op. 27 no. 2	分解和弦	主和弦	^b cm
Op. 31 no. 3	分解和弦	主和弦	^b EM
Op. 49 no. 2	柱式和弦	主和弦	GM
Op. 53	分解和弦	主和弦	CM
Op. 54	分解和弦	主和弦	FM
Op. 79	柱式和弦	主和弦	GM
Op. 81a	柱式和弦	主和弦	^b EM
Op. 90	主音	主和弦	EM
Op. 101	柱式和弦	主和弦	AM
Op. 109	柱式和弦	主和弦	EM
Op. 110	柱式和弦	主和弦	^b am

表 4.1 贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章起始音

右图) 都是如此，或使用柱式和弦、或使用分解和弦，充分体现出古

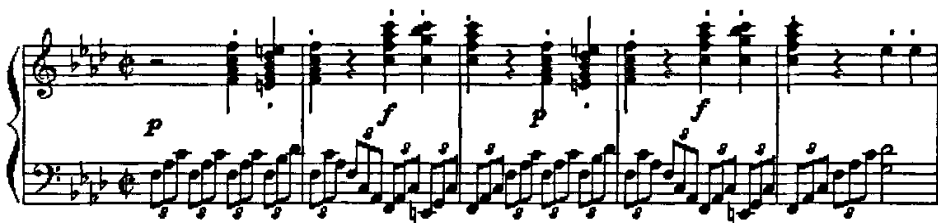
典主义音乐的和声特征。

4. 2 成块和弦的使用

贝多芬的技术手法多种多样且具有原创性，他采用成块的和弦作为旋律性乐句，并通过将制音踏板加到和弦性音响中，加入到急促而宽广的音型所积聚的力量中，以产生出空前的动力²¹。

正如赵晓生先生研究所得出的结论：所有作曲家的第一首作品都集中体现或预示了其一生的创作精髓。当然，贝多芬的作品也印证了这一规律的存在。贝多芬第一首钢琴奏鸣曲末乐章，开篇便以成块的和弦作为旋律性乐句来阐释主题，充满了贝多芬思维的大胆进发，难怪 Wilhelm von Lenz 比喻它为“火山的急流”。

例 4-2-1 OP.2. NO.1 末乐章



又如，其第二首钢琴奏鸣曲末乐章也采用了成块和弦构成旋律的手法，见例 3-2-3。由此可见，该技法在贝多芬钢琴奏鸣曲里特别集中地体现在末乐章。这种技法后来也在贝多芬钢琴奏鸣曲的第一乐章“生根发芽”，例如我们熟悉的“热情”奏鸣曲第一乐章，有几处都运用了这种技法。

例 4-2-2 OP.57 第一乐章



尤其在该曲尾声中，更是大面积的使用了这种技法，将乐曲推向

²¹ Patricia Fallows-Hammond (美) 编《钢琴艺术三百年》西北师范大学出版社 2001 年 1 月 第 63 页

最高潮。

例 4-2-3 OP.57 第一乐章



综上所述，贝多芬直接而明显地使用这种以成块和弦构成旋律性乐句的技法是在他前两首钢琴奏鸣曲的末乐章，并在其后来的钢琴奏鸣曲中乐此不疲地使用该技法。因此，我们可以反过来得到一个结论，即：贝多芬以成块和弦构成旋律性乐句的技法是在其钢琴奏鸣曲末乐章开拓和实践的，并最终成为贝多芬钢琴音乐的重要技法特征之一。

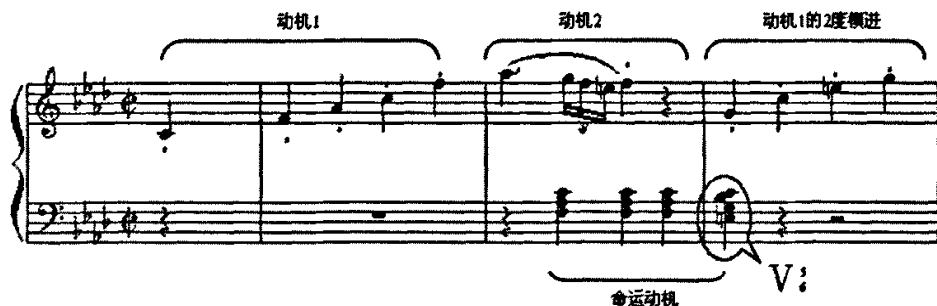
4. 3 属功能的各种扩大

在贝多芬钢琴奏鸣曲中可以看到，不稳定的属功能和下属功能中，属功能比下属功能使用更为广泛，正如笔者前文提到的，贝多芬所使用的和声进行以 I-V-I 居多，并采用大量的属七和弦原位和各种转位以及导七和弦，以加强音乐的紧张度，更加衬托出属功能后主功能的

完满稳定感。这些属功能组和弦，有些及时解决，有些延迟解决或不解决增加了音乐的不稳定感。

贝多芬在 OP.2 NO.1 的第一乐章，通过两个小节陈述了两个主要动机，并在第三小节将动机 1 提高二度模进，此时低音便以该曲主部主题特有的四分音符展现出一个“命运动机”，而这命运动机最后一响所使用的就是 f 小调的属七和弦，给音乐以很强的发展动力和期待感。

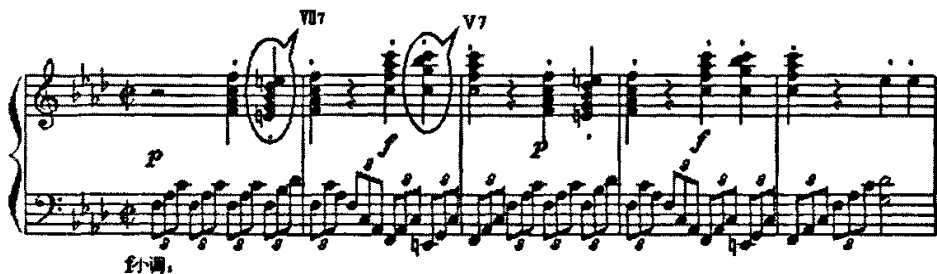
例 4-3-1 OP.2 NO.1 第一乐章



然而笔者认为，贝多芬扩大使用属功能组更为显著地体现和更大胆地运用是在 OP.2 NO.1 的第四乐章，即末乐章。

首先是终曲开端呈示部的主部主题，我们看到的是贝多芬型的休止符，节奏重音和力度重音的明显分布²²，再加上导七和弦和属七和弦的使用，给音乐带来了前所未有的紧张度：

例 4-3-2 OP.2 NO.1 末乐章 主部主题



其中包含着贝多芬以后非常喜爱的形象基础——尖锐的音调，极其坚决，就像威风凛凛、断断续续的命令，在不安的喧嚣音响基础上，清楚地刻画出来²³。这个主部主题半终止在属调，即 f 小调的重属和弦。主题用重属和弦结束是特殊的，在贝多芬其余的奏鸣曲中再也找不到

²² 克里姆辽夫（苏）著 丁逢辰译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》台北大吕出版社 2000 年 5 月 第 25 页

²³ Patricia Fallows-Hammond (美) 编《钢琴艺术三百年》西北师范大学出版社 2001 年 1 月 第 63 页

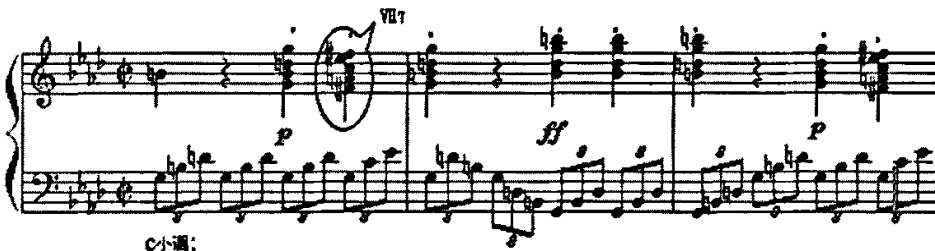
这样的例子²⁴。

例 4-3-3 OP.2 NO.1 末乐章 主部主题



连接部主题运用主部主题的音乐材料，所以同样出现了导七和弦：

例 4-3-4 OP.2 NO.1 末乐章 连接部主题



副部主题：极具歌唱性的主题，与主部主题形成鲜明对比。在这个旋律中能明显地感觉到斯拉夫音调。一般而言，这个事实本身并不足为奇。因为斯拉夫民间音调在维也纳音乐的音调语录中产生很大的作用，它们也被海顿和莫扎特所采用²⁵。

例 4-3-5 OP.2 NO.1 末乐章 副部主题



²⁴ 魏纳·莱奥（匈）著《器乐曲式学》人民音乐出版社 2004年4月 第121页

²⁵ 克里姆辽夫（苏）著 丁逢辰译《论析贝多芬32首钢琴奏鸣曲》台北大吕出版社 2000年5月 第25页

结束部和连接部一样仍然运用主部材料，因此其中也有导七和属七和弦的应用，但是，是在副部的调上而非主调。

该曲中部仿佛是在寻找宁静和安逸，是由三部曲式来结构的、近似三声中部的插部，其中 b 部分为新材料，是属和弦的发挥：

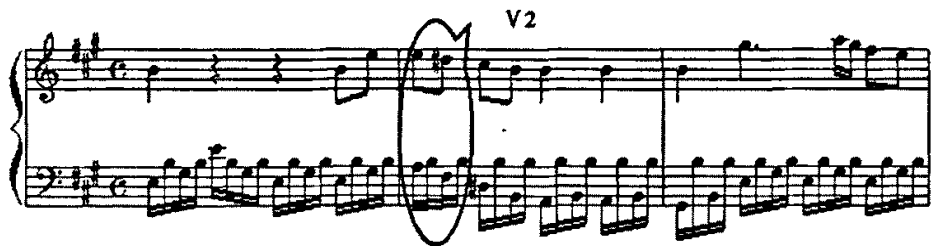
例 4-3-6 OP.2 NO.1 末乐章 中部



通过以上分析可以看到，无论是在乐曲的基本结构里呈示部（主部、副部、结束部）、中部，还是乐曲的附属部分（该曲没有引子和尾声）——连接部贝多芬对属功能组和弦的大胆而广泛的使用。

同样，在 OP.2 NO.2 末乐章呈示部的主部仅在第二小节就可以看到属三四和弦（bA 大调）²⁶，副部在第 26 小节末拍起，而 27 小节的首拍便是属二和弦。

例 4-3-7 OP.2 NO.2 末乐章 副部



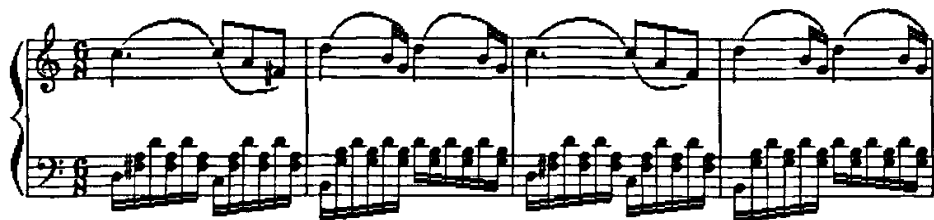
OP.2 NO.3 末乐章呈示部主部第四小节，首拍为主调 C 大调的重属五六和弦²⁷，副部在第 29 小节直接起始于属七和弦（G 大调），插部第一个乐句（103-110 小节）先后使用了属七和弦和导七和弦；等等。

²⁶ 见谱例 3-2-4

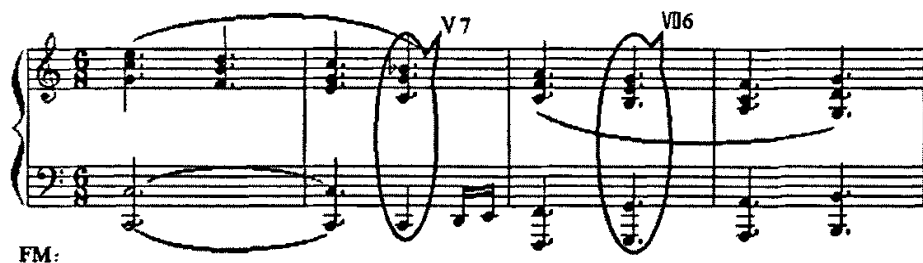
²⁷ 见谱例 3-2-3

笔者不再一一举例。

例 4-3-8 OP.2 NO.3 末乐章 副部



例 4-3-9 OP.2 NO.3 末乐章 插部



综上，可以得出以下三个结论：

1、作曲家使用属功能组和弦是很平常的事情，贝多芬的前辈们使用属七、导七及其转位多是在终止式或非稳定性段落中来稳定调或转调的，而贝多芬却是在呈示型的稳定型陈述中广泛地使用这些和弦，从而扩大了属功能。

2、贝多芬热爱 I - V - I 进行的事实再次得到证实，并且扩大化地使用了属功能组的和弦，因此，贝多芬对属功能的各种扩大主要包含两方面，即属和弦及其各个转位的大范围使用（包括属持续音）和属功能组其他和弦及转位的频繁使用。

3、以往人们得出贝多芬对属功能组和弦扩大化使用的结论多是通过分析套曲第一乐章得出的（如，姚海《贝多芬钢琴奏鸣曲展开部和声特征分析》音乐探索 2004 年 4 月），而笔者认为对此末乐章体现的要比第一乐章更为突出。若以赵晓生先生得出的结论为前提²⁸，比较贝多芬第一首钢琴奏鸣曲的首末乐章，可以大胆的得出一个结论，即贝多芬是在末乐章来进行扩大属功能这个实验的。

²⁸ 详见本文第四章第二节

第五章 贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章调性布局特征

贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章同其套曲的其他乐章一样,在调性上,一方面体现出贝多芬对古典主义时期传统写作的继承,一方面又体现出贝多芬的独创性。因此在其中可以看到海顿、莫扎特音乐作品中那样的对传统转调手法的运用,如:同主音转调、平行调、属关系调、下属关系调(在贝多芬的钢琴奏鸣曲末乐章中比比皆是,笔者不再一一例举)等等,同时

作品	结构	小节	转调
OP2. NO. 2	主部-插部	41-66	A-a
OP2. NO. 3	主部	1-18	C-c(-G)
OP. 10 NO. 1	副部	73-94	C-c
OP. 13	副部	25-43	$^bE-^b e$
OP. 22	连接部	33-49	$^b b-^b B(-f)$
OP. 27 NO. 1	主部	82-105	$^b E-^b e$
OP. 27NO. 2	呈示-展开	57-71	$^a c-^a C(-^a f)$
OP. 41 NO. 1	呈示部	1-19	G-g
OP. 78	副部	116-132	$^a F-^a f$
OP. 81a	呈示部	37-53	$^b B-^b b(-^b e)$
OP. 90	展开部	114-129	C-c
Op110	赋格段 II	137-184	G-g

图5 同主音转调及其后转向4、5度关系调的运用实例

也可以看到贝多芬对二

度、三度转调的大胆应用。当然贝多芬也遵循古典乐派的传统,在同主音调式交替前后,常常是四、五度关系的转调(见图5)。

5.1 三度、二度转调的运用

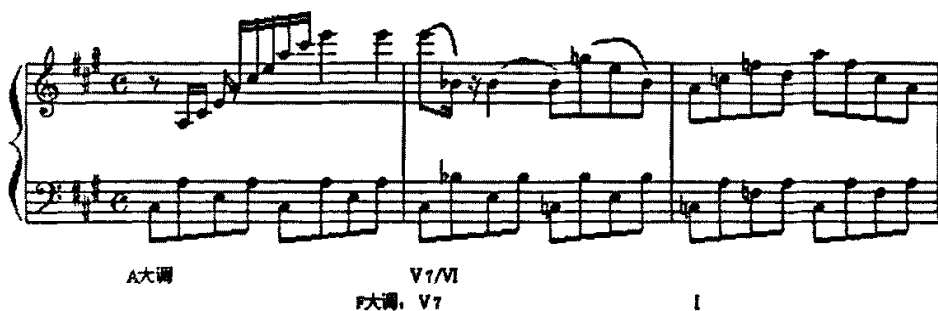
古典乐派作曲家多强调四、五度关系转调,然而贝多芬在传统调性基础之上建立了崭新的、独创性的3度转调。贝多芬敏锐地感觉到并且有意识、适度地运用了浪漫派的音乐形式,种类相当多样化,像大3度向下²⁹。莫扎特的 $^b B$ 大调钢琴奏鸣曲 K. 570的展开部是 $F-^b D$ 突然的转调,正好是我们谈的大3度向下转调,有着很好的效果,但像这样的例子在莫扎特的钢琴奏鸣曲中只有这一首。在克莱门蒂(Clementi, Muzio 1752-1832)的作品12之4中也有同样的例子, $B-G$ 。但这种转调在贝多芬

²⁹ 龙本造裕 (日) 《贝多芬的独创性》 解放军艺术学院学报 2000年第4期 第53页

的作品中就可以比较多的看到，而对浪漫派来讲就是很普通的手法³⁰。

例如，Op.2 NO.2 末乐章再现部主部主题的第二次出现，139-141小节，通过以 A 大调Ⅵ级的属七和弦作为共同和弦，向下大三度转调，并在后一小节解决到Ⅰ级从而确立了F大调。

例5-1-1 Op.2 NO.2 末乐章



又如，贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.31 NO.3 末乐章的展开部，91-100小节由 b 小调向下大三度转调到 G 大调；

例5-1-2 OP.31 NO.3 末乐章



108-115小节由 c 小调向下大三度转调到 ^bA 大调；

例5-1-3 OP.31 NO.3 末乐章

³⁰ 龙本造裕（日）《贝多芬的独创性》 解放军艺术学院学报 2000年第4期 第53页



OP.49 NO.1 末乐章第96-102小节从 e 小调大三度向下转调到 C 大调；等等。

另外，在 OP.27 NO.1 末乐章中更是出现了连续的三度转调，向上小三度、向上大三度、向下大三度、向上大三度。如图 5.1：

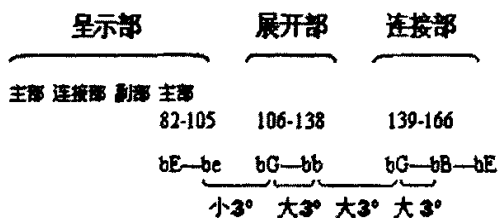


图 5.1 OP.27 NO.1 末乐章转调示意图

由于展开部或乐曲中展开性段落主要采用非稳定型陈述，而其特点就是音乐材料零散、结构不规整以及调性不稳定，所以对于研究调性问题是比较好的分析素材。

贝多芬在钢琴奏鸣曲展开部或展开性段落中所运用的转调手法已经比较自由，当然末乐章也不例外。例如：

Op.7 末乐章插部： $^b\text{EM} - \text{fm} - \text{cm}$
 $\underbrace{\hspace{2cm}}_{2^\circ}$

Op.10 NO.1 末乐章展开部： $^b\text{EM} - \text{fm} - \text{cm}$
 $\underbrace{\hspace{2cm}}_{2^\circ}$

Op.27 NO.2 末乐章展开部： $^\#\text{cm} - ^\#\text{fm} - \text{GM} - ^\#\text{cm}$
 $\underbrace{\hspace{2cm}}_{2^\circ}$

Op.31 NO.2 末乐章展开部: gm—am—dm—cm—^bbm

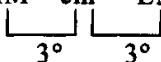

综上所述可以看出, 贝多芬更多地利用了三度、二度关系转调。三度转调有着鲜明的色彩对比, 这体现出他的作品已经具有“浪漫主义”的特点; 同时他利用二度转调给予音乐发展以更大的动力。

5. 2 其他转调手法

贝多芬运用三度、二度转调的同时, 在钢琴奏鸣曲末乐章中还运用了模进转调、对置转调或通过^bII那不勒斯和弦转调等手法。

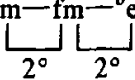
模进转调是一种不稳定的、动力性的发展手段, 贝多芬将模进转调大量地用在他的钢琴奏鸣曲展开部或乐曲展开性段落, 使得音乐更加紧张, 和呈示部、再现部形成鲜明对比, 同时也丰富了音乐所表达的情感。例如:

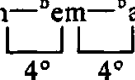
Op.2 NO.1 末乐章展开部中有一个插部性质的段落, 即59-109小节。其

调性布局: ^bAM—cm—^bEM—^bAM


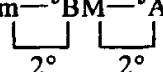
Op.10 NO.2 末乐章展开部33-68小节, 调性布局:

^bAM—fm—cm—gm—dm(V)

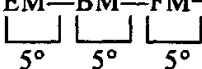

Op.26 末乐章展开部89-96小节, 使用了连续的全音转调, 从而得到了丰富的和声色彩对比效果(贝多芬第四交响曲的末乐章中也有这样的连续转调)。调性布局: gm—fm—^bem


Op.31 NO.3 末乐章展开部中, 调性布局: ^bbm—^bem—^bam


Op.54 末乐章A的展开至B中运用模进转调, 连续的大二度向下, 调性布

局: cm—^bBM—^bAM


Op.109 末乐章共有六次变奏, 其中Var II运用了连续向上五度的模进转

调, 调性布局: EM—BM—FM—cm


Op.110 末乐章中27-113小节为一赋格段, 其中紧接段到该赋格段的结尾

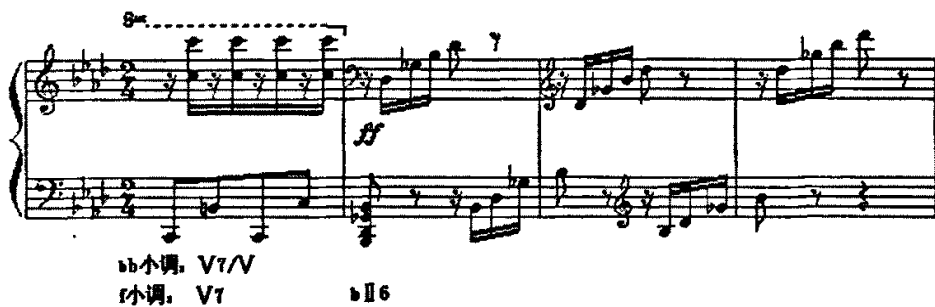
具有展开意义，调性布局： $\flat\text{DM}-\flat\text{AM}-\flat\text{EM}$
 $\begin{array}{cc} \boxed{} & \boxed{} \\ 5^\circ & 5^\circ \end{array}$

对置转调是指在音乐结构的分界处，在句逗之后，不用转调的过渡、不用离调即出现新调³¹。该手法在贝多芬作品里也有所运用，它更加强了展开部音乐情绪的紧张性，例如：Op.106 末乐章采用了三重赋格的形式（也有分析认为该曲是两重赋格，本文将在第六章第四节就此问题进行详细论述），其展开部运用了对置转调： $\sharp\text{fm}-\flat\text{EM}-\flat\text{GM}-\text{BM}-\text{AM}$ ；OP.31 NO.3 末乐章的展开部，91-100 小节由 $\flat$ 小调 4 小节后停在属和弦上，随即直接转调到 G 大调，其间没有过渡和离调的过程。

任何大三和弦都可以作为后调的那不勒斯和弦³²，该和弦最早应用是 $\flat$ II 级三和弦的转位和弦，先在小调中使用，以避免 II 级音与 VI 级音之间的增四度或减五度，下行进入主音。18 世纪后逐渐扩大到大调中应用。从贝多芬开始使用原位的 $\flat$ II 级三和弦，为 19 世纪后期 $\flat$ II 级小三和弦的使用奠定基础，使和声色彩更富于变化³³。在其钢琴奏鸣曲末乐章也有通过 $\flat$ II 级和弦转调的运用。

例如，贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.57 末乐章在 142 小节起插入新的材料，在 $\flat\flat$ 小调上，随后，又在 158 小节继续在该调上展开主部材料，第 176-178 小节以 $\flat$ II 级和弦作为转调和弦，经过 V_7 和弦解决到 I 级，从而确立了 $\flat$ 小调：

例 5-2-1 Op.57 末乐章



³¹ 伊·杜波夫斯基等 4 人合著 《和声学教程》人民音乐出版社 2000 年 1 月 第 282 页

³² 伊·杜波夫斯基等 4 人合著 《和声学教程》人民音乐出版社 2000 年 1 月 第 491 页

³³ 姚海 《贝多芬钢琴奏鸣曲展开部和声分析》音乐探索 2004 年 4 月 第 84 页

第六章 贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章曲式研究

钢琴奏鸣曲的末乐章通常是以欢快运动为特点,但更加强了舞蹈性和歌唱性。因为是套曲的最后乐章,所以音乐具有相当份量和概括性质,使套曲能获得所应有的结束感。通常末乐章并不强调任何特性,明显的体裁风格化特点或尖锐的个性,而是以更为广泛的人民性,群众性来概括前面乐章内容形象的发展,表现出对整个套曲的结论性,肯定性的概括作用来。所以末乐章的曲式也同样比中间乐章曲式更加扩展³⁴。

古典乐派时期,在创作奏鸣交响套曲的时候,一般在末乐章都采用比较规范³⁵的曲式。贝多芬的钢琴奏鸣曲向来是曲式分析课堂上的必做习题,一方面因为贝多芬钢琴奏鸣曲的重要价值和历史地位;另一方面,由于贝多芬对钢琴奏鸣曲中曲式使用和开拓上的特殊贡献。莫扎特一生共创作了十八首钢琴奏鸣曲,其末乐章共采用了五种曲式类型:复三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、奏鸣回旋曲式;贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章也采用了这五种曲式类型,但在其晚期作品中,使用了赋格的形式,成为其独创之一³⁶。本章笔者将通过分析贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章中曲式类型,从中探寻贝多芬在这六种曲式应用上的继承性和创新性。在32首钢琴奏鸣曲末乐章中,仅有一首(第22首)采用了单三部曲式,而且结构非常简单清晰,本文中不予详解。

6.1 奏鸣曲式

奏鸣曲式是从古典主义时期到二十世纪的音乐形式或曲式设计的重要原则,尤其在器乐曲中得以发展。与调性音乐的其它曲式一样,奏鸣曲式是一个音调结构、节奏组织与材料展开的综合体,是二元性和三元性原则的综合。作为18、19世纪西方音乐的主导形式,奏鸣曲式的兴起当属器乐音乐中前所未有的成就之一,尤其是在键盘奏鸣曲的体裁、弦乐四重奏及交响曲中³⁷。贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章有12首采用了奏鸣曲

³⁴ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》(修订版)上册 人民音乐出版社 2003年9月 第685页

³⁵ “规范”一词在此是指由一种曲式发展原则来结构的曲式

³⁶ 见附录2

³⁷ 《格罗夫音乐与音乐家词典》 奏鸣曲式条目

式，第 1、5、6、14、17、18、19、23、24、26、28、31 首。贝多芬是最热衷于奏鸣曲式构造的一个，他一生创作没有离开过奏鸣曲式的思维法则，同时，也是对这一曲式做出最大发展与贡献的一人³⁸。他在该曲式结构发展与革新上的贡献早已世人皆知，如：赋予奏鸣曲式引子新的意义；大大扩展了主部主题与副部主题的篇幅，使两者之间矛盾冲突的幅度得以强化；加大展开部的篇幅；扩大了尾声的规模等等。但是上述 12 首作品仍有若干分析上的具体问题在既往研究成果中存在争议，笔者将针对这些争议发表自己的观点，同时在 12 首中选比较特殊的曲目作以分析。

6.1.1 OP. 2 NO. 1 末乐章

这是贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲的第一个末乐章，是充满了贝多芬思维大胆进发的乐章。贝多芬的天性充分地表现在该乐章中，这样的乐章无论在海顿或莫扎特的创作中都是找不到³⁹。其中，有不少动人的、真正的贝多芬式动力性的预兆⁴⁰。在以往的研究成果中无一例外认定其为奏鸣曲式结构，笔者也同意这个观点。但这首乐曲的结构在细节上存在很多的争议。如呈示部主部主题的结构、副部主题的位置、中部的类型以及中部小结构的划分问题。

呈示部(1-56 小节)主部主题的结构大致存在两种分析，一种为 1-13 小节，另一种是 1-21 小节。

表面看，似乎后者更有说服力，材料上，1-5 小节、6-13 小节、14-21 小节构成了一个三部性结构 aba' 。调性上， $f-f-c$ 的调性布局，并形成半终止于 c 小调的属和弦上(20 小节)。然而，笔者却更赞成前一种分析。首先，1-13 小节为主部，那么主部的终止如何解释呢？这正是上一章中讲到的问题——属功能的扩大化运用，从而构成一个开放性乐段。这个主题本身已经转到了将要出现的副主题 c 小调方向，这样，起转调作用的连接段落就不再需要了。其次，看 14-21 小节所谓的 a' ，其音乐材料的确是来源于 a ，音调上听起来很像主部，但是其调性为 c 小调，而非主调 f 小调。即便认为这部分可以转化为连接作用，也是不能成立

³⁸ 赵晓生著《传统作曲技法》上海教育出版社 2003 年 7 月 第 382 页

³⁹ 阿·鲍·戈登威捷尔(苏)著 刁蓓华 陈复君译《贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲注释》世界图书出版公司 2000 年 9 月 第 7 页

⁴⁰ 克里姆辽夫(苏)著 丁逢辰译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》台北大吕出版社 2000 年 5 月 第 24 页

的。在贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.78 末乐章就是主部为单三部曲式的乐曲，其再现部的后半部分转化为连接，与连接部衔接自然，但是却是建立在主调⁴¹FM 上的。奏鸣曲式呈示部的连接部常常以主部主题材料为基础，特别是在开放性乐段结构的主部以后⁴¹，14-21 小节正是符合了这个特征，所以应为连接部。

对于副部的界定也存在两种分析，一种为 22-50 小节，一种为 34-50 小节，于是 22-34 小节成为界定的关键。副部作为与主部主题相对比的部分，22-34 小节在音乐材料上的确与主部主题形成了对比。副部比较典型的调性是在主部为小调的情况下建构在Ⅲ级、Ⅵ级或更远的调上。22-34 小节恰好是转向 f 小调的Ⅲ级调^bA 大调，但短短 12 小节中进行了若干次调性的变换：^bAM-fm-cm-^bAM-fm-cm；主要材料为三连音，比较零散；且这部分不具备主题性格；综上，这部分为非稳定性陈述的过渡型，22-34 小节应当属于连接部。而 34-50 小节的稳定性陈述使旋律具备了主题性格，这斯拉夫音调的歌唱性和宽广气息与主部主题的激烈形成了奏鸣曲式主副部间的典型对比（通常主部比较刚强、活跃，富于戏剧性；副部则较柔和、安静，富于抒情性⁴²），所以笔者认为 34-50 为副部主题的分析更有说服力。

中部：很多分析中都只表明其中部为展开部，如：《器乐曲式学》、《贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲注释》、《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》等，但是笔者分析后认为该曲中部既有展开部，又有插部。

该曲中部同其它中部一样具有导入部分——中心部分——准备句三个部分，不过该中心部分是由一个插部（59-109 小节）和一个展开部（110-126 小节）共同组成的。对于其中插部的曲式类型存在两种分析：一种为单三部曲式，一种为有再现的单二部曲式。笔者的分析结论是：单三部-五部曲式，与第一种分析有共通之处。于是其中的歧义就在于再现的位置是否能够成为独立的部分，即有再现单二部曲式与单三部曲式的区别。

有再现单二部曲式的主要特点表现为曲式时值比例的二部性与结构功能的三部性相结合，即该曲式从总体看是二部性结构，两部分分别相当于单一部曲式。其特殊性在于在后一个单一部曲式内，结构被明确地

⁴¹ 钱仁康 钱亦平著 《音乐作品分析教程》 上海音乐出版社 2001 年 5 月 第 170 页

⁴² 钱仁康 钱亦平著 《音乐作品分析教程》 上海音乐出版社 2001 年 5 月 第 171 页

划分为“对比”、“再现”两种功能，而且各占结构时值的一半⁴³。所以归结起来，它与单三部曲式相区别的判断依据有两点：

- 1、再现部分在结构上是否是完全再现
- 2、再现部分与对比部分相加与整体结构时值上的比例

如果再现部分是完全再现，并且与对比部分相加，结构时值上基本相当于呈示部的两倍，则为单三部曲式；如果再现部分没有完全再现呈示部，而是只再现了一部分，并且与对比部分相加，结构基本上与呈示部均等，则为有再现的单二部曲式。

该曲插部 59-94 小节，满足了第一种情况，所以应为单三部曲式。之后 95-109 小节分别将对对比部分和再现部分变奏一次。形成 ababa 的单三部曲-五部结构。

再现部 再现副部主题没有回到主调 f 小调上，而是在 $\flat A$ 大调上，从而使副部与结束部的调性与呈示部中这两部分的调性关系相呼应，是贝多芬构思巧妙与睿智的体现。

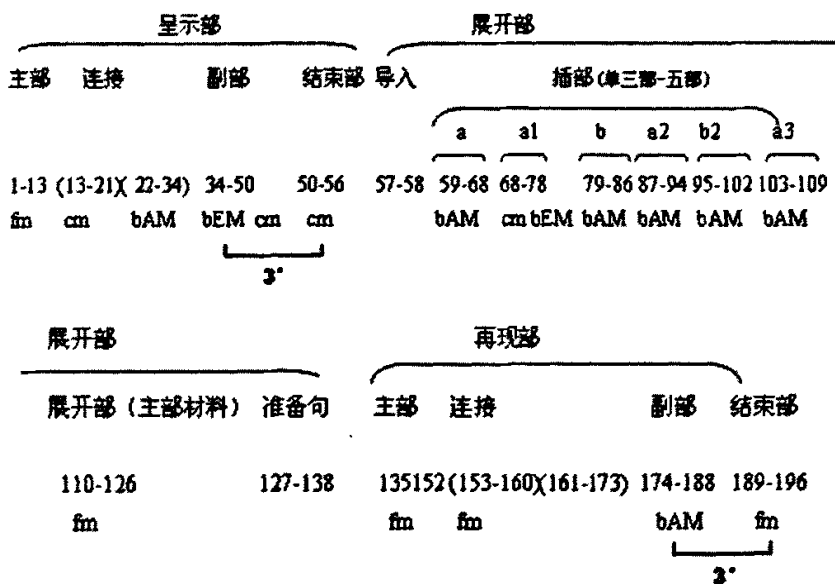


图 6.1.1 OP. 2 NO. 1 末乐章曲式图

6.1.2 OP. 10 NO. 2 末乐章

在上章中曾提到，安东鲁宾斯坦称之为“贝多芬式幽默的典型”⁴⁴。

⁴³ 李吉提著《曲式与作品分析》中央民族大学出版社 2003 年 4 月 第 95 页

⁴⁴ 见第三章 第一节

尤其是赋格风格的开头乐句和使用的一些对位手法,令人想起多梅尼科·斯卡拉蒂的样式⁴⁵。有学者认为该乐章使用的是赋格曲与单三部曲式的结合形式,例如《贝多芬32首奏鸣曲注释》⁴⁶、《器乐曲式学》⁴⁷等。但笔者分析认为这个乐章为罕见的赋格曲与奏鸣曲式结合的形式,在《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》中,作者也认定该曲为赋格曲与奏鸣曲式的结合。就此,笔者对该乐章做详细分析并得出结论。

呈示部 该乐章主部主题是以赋格风格进入的,使用了对位式手法。其主题共具有三个特征:

- 1) C—F 的四度跳进
- 2) 以八分音符为一组的四个音(笔者将之命名为动机1)
- 3) 两个八分音符组和四个十六分音符组构成的动机2

例 6-1-1 OP.10 NO.2 末乐章

主部主题(T)首先在F调上由低音声部进入,答题一(T1)随之于第四小节末拍进入,与此同时低音声部进入对题。答题二(T2)在第八小节出现(如右图),但是在属调上。随后以动机2为材料扩充展开,由dm-CM的属和弦,并在第18小节确立了C大调。经过4个小组的连接(19-22小节),开始了次中音声部以动机1为材料,低音声部为主持续音C,其它声部以动机1节奏型为主

图 6.1.2.1
OP.10 NO.2 末乐章

⁴⁵ 郑兴三 《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》 厦门大学出版社 1994年9月 第99页

⁴⁶ 阿·鲍·戈登威捷尔(苏)著 刁蓓华 陈复君译《贝多芬32首钢琴奏鸣曲注释》世界图书出版公司 2000年9月 第54页

⁴⁷ 魏纳·莱奥 著(匈)著 张瑞译 人民音乐出版社 2002年8月 第151页

的副部（23-32 小节）。将这个部分的四个声部分列，其构成便清晰可见：

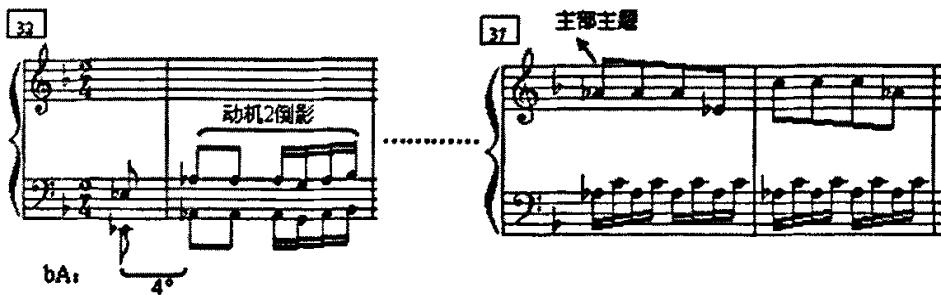
例 6-1-2 OP.10 NO.2 末乐章

是23-26小节的重复

中部 没有引进新的材料，所以中部为展开部。基本可以分为两部分：

第一部分（33-68 小节）以动机 1 和动机 2 为主要材料展开部分，首先以 $\flat E-\flat A$ 的四度跳进进入显示了主题的第一个特征，随后是动机 2 的倒影连续出现。37 小节在 $\flat A$ 大调上完整出现主部主题。之后便以动机 2 及其倒影为主要材料，经过一系列调的变化（ $\flat A M-fm-cm-gm-dm$ ）停止在 67 小节 d 小调的属和弦。经过两小节（67-68）的过渡，进入到展开部的第二部分。

例 6-1-3 OP.10 NO.2 末乐章



第二部分(69-86小节)以副部主题作为展开材料建立在 DM-GM-FM 调上。笔者将其片断以四行谱表列出各个声部,可以清晰地看到贝多芬巧妙地通过倒影手法,在上三声部(低音声部即第四声部为持续音),通过内声部与外声部的倒影发展至两个外声部的倒影逐步加强了音乐的张力。

例 6-1-4 OP.10 NO.2 末乐章

再现部 在 OP.10 NO.2 末乐章的再现部(87-150小节)中,首先是 87 小节起主部主题在低音声部完整陈述,上声部与其作对位,其后两声部做复对位。95-106 小节主题以相同的材料和手法呈现在 g 小调和 $\flat B$ 大调上。107 小节起为主部主题的一次变奏。125-140 小节是 23-32 小节

在主调 F 大调上再现，实现了调性回归，并在 133-150 小节高八度变奏。低音声部则始终保持了主持续音 F。

认为该曲为单三部曲式与赋格曲结合的学者们通常认为上述主部主题为单三部曲式呈示部的主题，而 24-32 小节为补充段落。笔者认为这是不能成立的，主要在于副部段落的认定。

首先，在有些奏鸣曲式中，主部和副部的对比是派生的，这种派生的对比可以使主部和副部的性格比较接近，也可以性格完全不同，只有音调上的联系⁴⁸。分析后可以发现该曲主题的补充部分音乐材料几乎完全来源于主题，因此性格与主题非常一致。恰好是上面所述奏鸣曲式类型。

其次，在奏鸣曲式呈示部中，副部是作为叛逆主调的力量存在的，正是由于副部的出现，使呈示部内调性布局的平衡被打破，从而为音乐在调扩展中的继续发展提供了基本动力⁴⁹。副部最典型的调性是在大调的属调，有时为了加强主部和副部的调性色彩对比，还有可能出现在Ⅲ级、Ⅵ级或更远的调上。本曲的副部恰恰是在最典型的调性上，主部 F 大调的属调 C 大调。

再次，两种结论的主要区别在于到底是单三部曲式还是奏鸣曲式同赋格曲结合，所以笔者有必要阐述二者最主要的区别。早期曲式学中，再现部泛指经对比或展开后，再次出现的原始结构部分。但是，奏鸣曲式的再现部，与其它曲式的再现部具有本质的区别。如果说三部曲式的再现部可以采用完全再现的话，那么奏鸣曲式的再现部则只能永远是变化再现。因为奏鸣曲式的再现部，担负着解决矛盾的使命——即需要解决原来存在于呈示部中副部与主部调不统一、结构不平衡等问题。所以，在奏鸣曲式的再现部中，副部主题回主调再现，成为最具特点的、至关重要的结构标志（可以回到主大调，也可以回到主小调）。因此，如果材料上的派生关系以及音乐性格不足以确定其为副部还是补充部分，那么就其在呈示部同主调的调性关系和再现部的调性服从，可以确定 23-32 小节符合奏鸣曲式副部的各种特征，由此可以结论：OP.10 NO.2 末乐章为奏鸣曲式和赋格曲的结合形式。

⁴⁸ 钱仁康 钱亦平著 《音乐作品分析教程》 上海音乐出版社 2001 年 5 月 第 171 页

⁴⁹ 李占提著 《曲式与作品分析》 中央民族大学出版社 2003 年 4 月 第 360 页

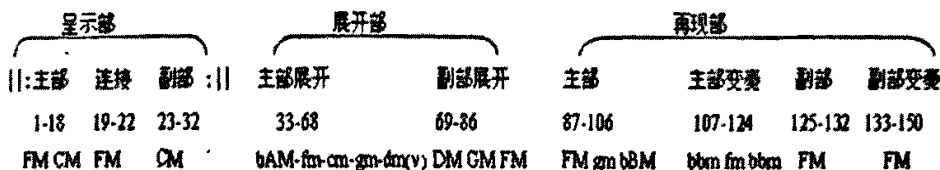


图 6.1.2.2 OP.10 NO.2 末乐章曲式图

6.1.3 OP.110 末乐章

贝多芬钢琴奏鸣曲中有 12 首作品的末乐章采用了奏鸣曲式结构,其中有 3 首采用变化了的奏鸣曲形式——无展开部奏鸣曲式,分别是 OP.49 NO.1, OP.78, OP.110。

无展开部奏鸣曲式顾名思义是指没有展开部的奏鸣曲式。这是慢乐章奏鸣曲式的典型现象。由于慢乐章的抒情性和歌唱性主题往往不适于展开,而且慢乐章音乐的运动较为平缓,为了避免过于拖长,往往省去展开部。例如贝多芬的 OP.49 NO.1, OP.78 两套曲本身都只有两个乐章,末乐章处于第二乐章的位置,为慢板,是无展开部奏鸣曲式的典型位置。

该类型曲式也可见于快速度的乐曲。所以没有展开部或是由于各个音乐形象之间没有戏剧性对比,不需要展开,同时也为了结构紧凑,或由于呈示部已经具备了展开的因素,音乐发展的动力已经很强,不需要再有展开部⁵⁰。贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.110 末乐章就属于这一类。

OP.110 末乐章处于套曲的第 3 乐章,采用无展开部奏鸣曲式结构。虽然没有展开部,但是并不等于其没有展开因素。此曲中展开功能是在副部通过赋格形式实现的。

贝多芬之前的作曲家所创作的奏鸣曲式中,引子非常短小甚至没有,在整部作品中不具有任何意义。而贝多芬扩大了引子的规模,使它越来越被重视,有时甚至起到非常重要的、不能替代的作用。OP.110 末乐章 1-8 小节为该曲的引子,1-7 是具有朗诵调特点的幻想曲风格,节拍自由。第 8 小节为速度型引子。该曲 8 小节的引子反映了歌剧形式的实践,这也证明贝多芬力图用声乐因素丰富器乐音乐。引子音调“说话般的”句子极其富有表现力,它比 OP.31 NO.2 的宣叙调更为灵活、多变。这些灵活、多变性同样反映在开始几小节机灵的转调中⁵¹: $^b\text{bm}-^b\text{em}-^b\text{cm}-^b\text{am}-$

⁵⁰ 钱仁康 钱亦平著 《音乐作品分析教程》 上海音乐出版社 2001 年 5 月 第 176 页

⁵¹ 克里姆辽夫(苏)著 丁逢辰译 《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》 台北大吕出版社 2000 年 5 月 第 237 页

$\flat\text{cm}-\text{EM}-\flat\text{am}$ 。

呈示部 主部主题（9-26 小节）为主调音乐，结构为并置型无再现单二部曲式。两部分均为综合乐段，第一部分 9-16 小节由 $\flat\text{a}$ 小调转调到 $\flat\text{C}$ 大调并做完全终止，第二部分 17-26 小节引进新材料，并再现第一部分的材料。调性布局为 $\flat\text{CM}-\flat\text{em}-\flat\text{am}$ 。用主调完全终止（ $\text{I}_6-\text{II}_7-\text{V}-\text{I}$ ），加固 $\flat\text{a}$ 小调。

副部主题（27-113 小节）为复调音乐，采用三声部赋格段的形式，并引进新的材料与主部主题形成对比。该赋格段两次在三个声部完整展示了主题所以具有两个呈示段。

再现部 主部主题 依然是呈示部主部主题的材料和曲式类型，但是却没有在原调上再现主部主题，而是通过第 114-115 小节的准备，在 g 小调上再现主题。

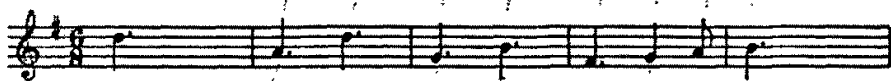
再现部副部也是非常出人预料的，贝多芬依然采用副部主题材料，但是却运用了倒影、扩大主题、缩小主题的手法，给人一种既熟悉又陌生的印象，避免了重复感。

例 6-1-5 OP.110 末乐章

副部主题：



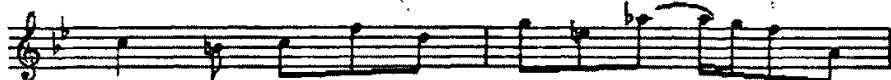
主题倒影：



主题扩大：

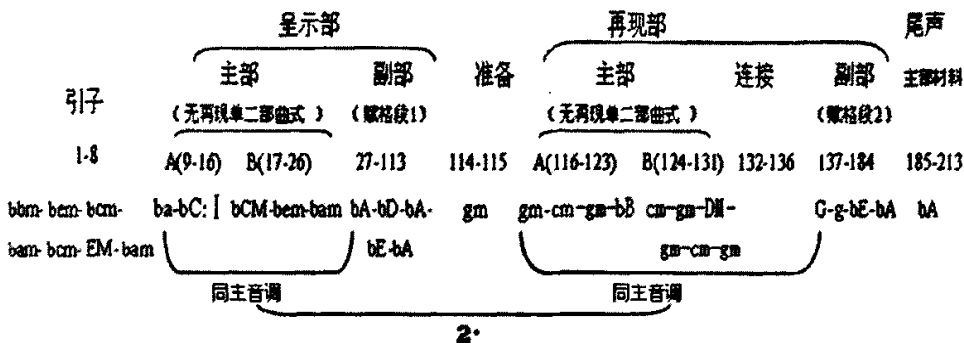


主题缩小：

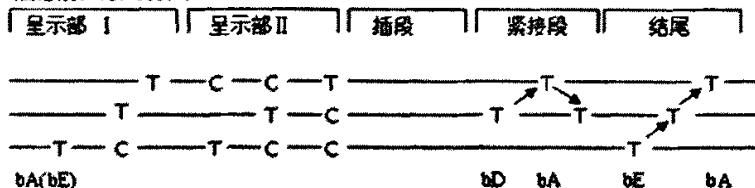


并且在主题的前半部分调性没有回归，而是像呈示部中主、副部的调性关系那样，与主部形成同主音调性关系（ $\text{gm}-\text{GM}$ ）。直到中部主题

以倒影形式最后一次出现才回到呈示部副部调性上，从而与主调形成同主音调性关系($^b\text{am}-^b\text{AM}$)。



赋格段1 (27-113) :



赋格段2 (137-184) :

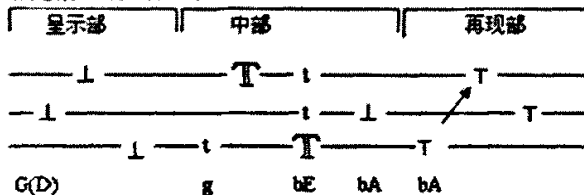


图 6.1.3 OP. 110 末乐章曲式图

尾声中，贝多芬使赋格材料主调化，巧妙地将二者综合，起到尾声所具有的总结性作用。于是，乐曲便形成了一个有趣的架构：主调——复调——主调——复调——主调，将循环原则巧妙地暗藏其中。贝多芬运用这种手法，将音乐中主、副部之间通过材料对比、性格对比、力度对比等达到的戏剧性对比表象化，使听者在听觉上第一时间便可感受得到。

6. 2 回旋曲式、奏鸣回旋曲式

回旋曲式的分类在学术界是比较混乱，主要存在六种分类⁵²：

1、数目 主要是以列曼为首的，包含主题数目为分类原则，如，包

⁵² 2006年3月29日 由上海音乐学院音乐学系钱亦平先生口述

含 1-3 个主题为简单回旋曲式，包含 3 个主题以上为高级回旋曲式。例如贝多芬钢琴奏鸣曲中 OP.79 的末乐章，是我们通常意义上的含有两个插部的回旋曲式，而列曼认定其为简单回旋曲式。

2、次数 以该丘斯为代表人物，虽然此人为美国人，但由于在德国学习，所以他的分类方法应当隶属于德国系统。以主要主题的次数为分类依据，如，贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.54 末乐章，结构为通常意义上的三部曲式，而该丘斯理论认为该曲式为第一类回旋曲式，也就是说主题有一次反复；OP.10 NO.3 末乐章为通常意义上的回旋曲式，但在该丘斯理论被称为第二类回旋曲式；将通常意义上的奏鸣回旋曲式称为第三类回旋曲式。

3、历史 前苏联普劳特为代表人物，如：古回旋曲式。

4、结构：施丢尔，以结构大小为分类依据，如：大回旋曲式、小回旋曲式。

5、等级：代表人物魏纳·莱奥，如，较低等级的回旋曲式为通常意义上的回旋曲式；较高等级的回旋曲式为通常意义上的奏鸣回旋曲式。

6、其他：丢林等人。

即便是我们通常意义上的奏鸣回旋曲式，其名称在学术界也是有不同观点的，比如彭志民先生认为奏鸣回旋曲式和回旋奏鸣曲式不是一回事，奏鸣回旋曲式是带有奏鸣曲式特征的回旋曲式；回旋奏鸣曲式是带有回旋曲式特征的奏鸣曲式。本文所采用的名称是以中部材料来源为依据进行分类的，这种分类方法更具普遍性。

钢琴奏鸣套曲末乐章适合表现斗争的胜利，对英雄和伟大事业的欢呼歌颂、人民节日的狂欢等，回旋曲式和奏鸣回旋曲较为擅长表现上述内容，所以比较常见。在贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲中，有 11 首采用了奏鸣回旋曲式结构：第 2、3、4、8、9、11、12、13、15、16、27 首；有 5 首采用了回旋曲式：第 7、10、20、21、25 首。

6.2.1 回旋曲式

6.2.1.1 OP. 53 末乐章

贝多芬作品中的回旋曲式获得了真正的交响性发展，规模巨大，气势雄伟，主题材料的积极展开并在十分尖锐的主、插部对比中求得乐曲

发展的高度完整性⁵³。如他的钢琴奏鸣曲 OP.53 末乐章。此曲主部与插部之间对比尖锐，乐曲更加获得了完整的贯穿发展，因而有极大的形象内容转变，情感高涨、升华和转折。主部主题蕴藏了整首乐曲动力发展的线索。连接部、结尾部和补充部分，实质上具有主题材料积极展开，复杂的复功能和功能转换的作用，各部分规模巨大，气势雄伟，有重大题材表现⁵⁴。

主部：主部主题 1-23 小节的乐段充满了田园风味，在透明柔弱的琶音伴奏中明暗色彩交替，经过两次变奏（31-54，55-61），旋律和伴奏音型在音区上的扩展，力度的加强，织体手法的炙热化，以及三十二分音符上下波浪式起伏的运动等，到最后完全改变了原来的性质和面貌，成为以炙热的情感激动欢呼的颂歌。最后，还补充（62-69 小节）了起巩固前面情绪的快速三连音音型——“承上”，并由此准备了插部非常自然的进入——“启下”。

插部：此曲共有两个插部，第一插部为乐段加补充的结构（70-85，86-97），第二插部为同样的结构（176-206，207-220）。两个插部都是以直接对比的并置方式引入，两个插部形象都具有民间舞蹈粗犷的气质，并同样有各自的补充部分。相对来说，第二插部运用了对位和复对位的手法，更为丰满一些。

第二插部之后是长达 91 小节的展开部，并在 239-150 小节加入新的材料，两端部分仍然为主部主题的材料，使之具有一定的三部性，形成结构内部的对比。而对于外部结构来说，221-238 小节恢宏而宽广的气息也与第二插部的紧迫形成对比。

在主部第三次呈示中，由于巨大的尾声以主题材料陈述并积极展开，贝多芬将主部主题在迂回铺垫中，推迟并缩减呈示。这次呈示去掉了主题柔弱纤细的前半部（即 1-23 小节），保留了雄伟有力的后半部分（31-61 小节）。这就保障整首乐曲在总进程中，主部主题随着插部主题对比度的增大、展开因素的加强，一并按照逐步动力化起来的线索发展，安详柔弱纤细的音响从此就不再出现了⁵⁵。

贝多芬赋予尾声的意义已不需笔者强调了，在这里，他再次最大化

⁵³ 杨儒怀《音乐的分析与创作》（修订版）上册 人民音乐出版社 2003 年 9 月 第 406 页

⁵⁴ 同上 第 408 页

⁵⁵ 同上 第 406 页

地发挥了尾声的作用：综合、发展、总结。在 OP.53 末乐章的尾声中，贝多芬将全曲基本结构中的材料——按照原来的顺序呈现，使之更像是规模巨大的展开部。但较之于真正的展开部，二者最大区别为展开部是裂变型的发展，而尾声是聚变型的发展。这里 141 小节的规模，把主部主题最初预示的音乐形象推向了空前的高度。

最终全曲形成如下结构：A B A C R A' coda，因而该曲式可以有两种解释：

一是：以展开部代替一次插部并省略一次（即第二次）主部再现的七部回旋曲式。贝多芬曾经在其作品 OP.2 NO.2 的第二乐章就曾经运用过以展开部来代替一次插部的回旋曲式：A B A R A；又如，柴可夫斯基《第四交响曲》第四乐章及其《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲的副部主题；格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》第二幕第二景中法尔拉夫回旋曲。

二是：主部和插部排列不规则的回旋曲式。这类曲式是在 19 世纪以来，随着标题音乐的发展而形成的曲式形式，不过在这里我们看到了贝多芬对它较早的应用。更多地运用这类曲式的是浪漫主义时期的作曲家。例如，布拉姆斯《第二小提琴奏鸣曲 OP.100》第三乐章，结构为回旋曲式，其主部和插部不规则排列体现在连续出现两个插部：A B A C B A；李斯特《第五首帕格尼尼练习曲·狩猎》：A A1 B A2 C A3，其中出现了两个连续的主部。

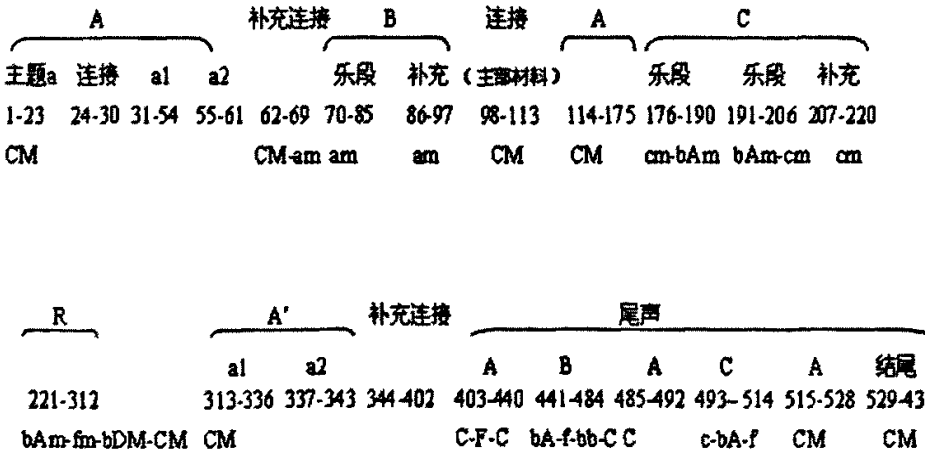


图 6.2.1.1 OP.53 末乐章 曲式图

6.2.1.2 OP.10 NO.3 末乐章、OP.14 NO.2 末乐章

贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.10 NO.3 末乐章和 OP.14 NO.2 末乐章都采用了回旋曲式，前者为七部回旋曲式，后者为五部回旋曲式，但二者也有相同之处，即在第二插部后都有一个主部主题的假再现，此外，二者均为复三部曲式原则渗入回旋曲式的类型。

19 世纪以来，由于标题音乐的发展，促使各种曲式原则更为复杂化，以及各种结构原则的互相渗透，这些都给回旋曲式带来了新的变化⁵⁶。回旋曲式与三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式乃至套曲曲式等，在结构上都可以发生渗透。其与复三部曲式渗透存在两种情况：一种是由于回旋曲式第一插部的再现而使全曲具有三部曲式特征；另一种是复三部曲式的再现部进行缩减。贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.10 NO.3 末乐章和 OP.14 NO.2 末乐章恰好分属这两种情况。

OP.10 NO.3 末乐章蕴酿出一种特殊的气氛，不一般的变化无常和急速闪变的形象，令人感到忧郁与诙谐交错的复杂情绪⁵⁷。此曲为简洁的回旋曲式结构，共有 7 个主要部分。贝多芬以主部主题 1-9 小节作为整个回旋曲的动机，充分体现贝多对音乐整体感的重视，讲究动机的互相关联，使作品具有一种异乎寻常的综合力。

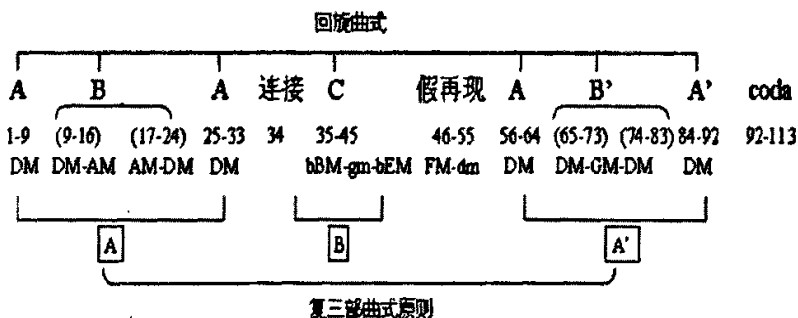


图 6.2.1.2.1 OP.10 NO.3 末乐章曲式图

由于其第一插部在第三次主部主题呈示之后再现，使全曲形成了三部性结构特征(如上图)，从而体现出复三部曲式原则对回旋曲式的渗透。同样的曲式类型还可在莫扎特钢琴奏鸣曲末乐章见到，如《A 大调钢琴奏鸣曲 (K.V.331)》，末乐章是一个从插部开始的回旋曲式，结构为 B A C A B A，其中第一插部 B 再现了一次，而 B、C 两部分均为再现单三部

⁵⁶ 钱仁康 钱亦平著 《音乐作品分析教程》 上海音乐出版社 2001 年 5 月 第 140 页

⁵⁷ 郑兴三 《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》 厦门大学出版社 1994 年 9 月 第 121 页

曲式,所以全曲便形成了回旋曲式中渗透倍复三部曲式原则的曲式类型。
如图 6.2.1.2.2。

OP.14 NO.2 末乐章充满了轻松
明朗的诙谐感,乐章虽标明
“scherzo”,但实际上,它不是所
谓三部曲式的诙谐曲,而是有五个
部分的回旋曲式,结构简洁而紧凑。

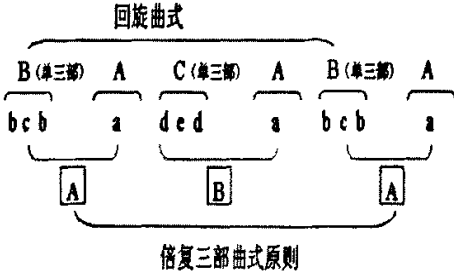


图 6.2.1.2.2
莫扎特 K. V331 末乐章曲式简图

主部主题（1-22 小节）为单三部曲式,主题具有跳跃一样的轻快,由
诙谐而活泼的上升型音阶式动机构成。

第一插部（23-38 小节）为复乐段结构,性格与主部主题相似,对
比较弱,而且结构也比主部主题小一些。第二插部结构为单三部曲式,
加强了同主部主题的对比,同时规模也比主部要大。这样就使此回旋曲
式成为 18 世纪后半叶以后典型的事态风俗性回旋曲的结构——对比主
题回旋曲式。

第二插部之后本应随后出现的主部主题第三次呈示被一个假再现推
迟了。这个假再现以主部主题为材料在 CM-GM 上呈示,之后才真正回
到主调上的主部主题。

此曲尾声有长达 80 小节,具有三部曲性特征,中间部分（189-237 小
节）引入了新的材料。

综上,全曲主要结构为 ABACA,由于第二插部所占结构比例较大,
A : B : A ≈ 69:49:22,于是形成了紧缩再现的倍复三部曲式原则渗入回
旋曲式的结构。

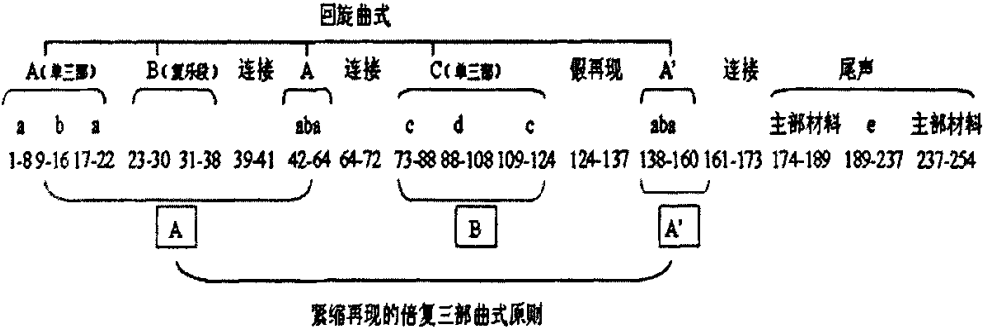


图 6.2.1.2.3 OP. 14 NO. 2 末乐章 曲式图

6.2.2 奏鸣回旋曲式

曲式发展的基本结构原则有并列原则、再现原则（三部性原则）、奏鸣原则、变奏原则、回旋原则（循环组合原则）、套曲原则。通常我们所谓的单三、复三、奏鸣曲式、变奏曲式都是由其中一个原则来结构的，而奏鸣回旋曲式则不同。奏鸣回旋曲式是因奏鸣原则和回旋原则互相影响而形成的曲式类型。在一部作品中同时存在两种或两种以上的结构原则，称为混合曲式，所以奏鸣回旋曲式应当属于一种混合曲式（或者叫边缘曲式 杨儒怀《音乐的分析与创作》），但是由于其结构形成了特定模式并被广泛使用，所以已约定俗成地公认为一种规范曲式，把它列入独立的、定型化了的曲式。

贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章采用的奏鸣回旋曲式存在三种情况：

- 1、中部为插部的第 2、4、8、9 首；
- 2、中部是展开部的第 13、15（含赋格段）、16、17 首；
- 3、中部为综合型的第 3、11、12 首。

而莫扎特的钢琴奏鸣曲末乐章采用的回旋曲式却存在七种情况：

- 1、中部为插部的 K.V.310；
- 2、中部是展开部的 K.V.311；
- 3、单主题的奏鸣回旋曲式 K.V.576；
- 4、倒装再现 K.V.309 K.V.576 K.V.457；
- 5、省略展开部 K.V.457；
- 6、有两个展开部 K.V.333；
- 7、特殊类型 K.V.533、K.V.281（有四个插部的回旋曲式）⁵⁸。

综上所述，一方面体现了莫扎特超凡的书写旋律的能力，另一方面则体现出莫扎特钢琴奏鸣曲末乐章采用的奏鸣回旋曲式较之贝多芬的同类作品更为丰富，更具有多样性和灵活性，体现出曲式结构十分自由的特点。因此一般来说，贝多芬的奏鸣回旋曲式更为典型，表现在曲式部分的数量和主、插部对比的明确性⁵⁹。

贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章共有 11 首采用了奏鸣回旋曲式，其中近 50%都具有同一特征，即再现部中省略了主部的最后一次再现，尾声采用主部材料，以此代替主部主题的最后一次再现，从而使整首乐曲的结

⁵⁸ 见附录二

⁵⁹ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》（修订版）上册 人民音乐出版社 2003 年 9 月 第 597 页

构完整紧凑。因而尾声也具有了复功能，即主部的最后一次再现和全曲的综合。如，贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.14 no.1、Op.26、Op.27 no.1、Op.28、Op.31 no.1 的末乐章。

6.2.3 Rondo 乐章

Rondo 一词为意大利文，译为回旋曲，为体裁名。其音乐特点为朝气蓬勃，或为民间-歌曲性质，或具有戏谑特点，并具有灵便、活泼的速度。回旋曲作为体裁和回旋曲作为曲式体现出不相一致的概念。贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章冠以 Rondo 的乐章共有 10 首，第 2、4、7、8、9、11、15、16、19、21 首。其中除了第 7、21 首为回旋曲式，第 19 首为奏鸣曲式以外，其余全部为奏鸣回旋曲式。而莫扎特钢琴奏鸣曲末乐章冠以 Rondo 的乐章除了采用奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式、回旋曲式以外，还采用了复三部曲式，例如，K.V.309、K.V.311、K.V.533、K.V.545。在莫扎特非钢琴奏鸣曲作品中，其作品 K.V.382 冠以 RONDO 的乐章还采用了变奏曲式。综上所述，贝多芬在对 Rondo 这一体裁的运用上也没有莫扎特那般丰富和多样。

6.3 变奏曲式

变奏是一种古老的手法，纵观整个西方音乐的发展，变奏这种手法最早可以追溯到古希腊。据记载，当时的歌唱教学是由“演奏者和学生齐奏每一个音。里尔琴弹奏支声和装饰音——琴弦奏出的旋律线不同于诗人创作的梅洛第亚；诗人的音稀疏而他们弹出的音稠密，前者速度慢而后者速度快，前者音调低而后者音调高，不管他们是齐奏还是应答，都是这样。”⁶⁰实际上里尔琴所奏出的是为相同旋律加上装饰的一种变体，这种变化方式后来发展成为了装饰变奏。

正因为变奏是音乐创作中一种十分有效的手法，所以被广泛地应用在各种体裁中。几乎在任何音乐作品中都可以见到用变奏手法来对乐思进行发展。当变奏仅仅作为一种手法应用于音乐作品中时，此时的变奏只是音乐发展的基本手法之一，在音乐作品中很大程度上只是起着辅助

⁶⁰ 杰拉尔德·亚伯拉罕（英）著《简明牛津音乐史》 顾连理译 钱仁康 杨燕迪校订 上海音乐出版社 1999 年 12 月，第 3 页

的作用：“只有当整首乐曲或具有一定独立性的乐章自始至终、持续地在主题上多次反复时，分别用不同的变奏手法陈述，才形成变奏曲。”⁶¹这时的变奏不再是作为音乐发展的手法，而是成为一种体裁和曲式——变奏曲(式)。

贝多芬作为西方音乐史中一位重要的作曲家，变奏曲的创作几乎贯穿了他的一生。他的创作生涯就是以一首钢琴变奏曲(《根据德雷斯勒进行曲而创作的9段变奏曲》WoO.63)开始。早期创作了大量的变奏曲，中期和晚期变奏曲的数量虽然减少了，但他在许多大型作品中都加入了变奏曲乐章。特别是到了晚期在他的许多重要作品中都大量地采用了变奏手法，如钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏、交响曲中都有变奏曲乐章存在。他的最后一首钢琴作品(《迪亚贝利变奏曲》Op.120)也是变奏曲。贝多芬从钢琴变奏曲开始他的创作，最终又以变奏曲来结束他的钢琴音乐创作，从一个侧面反映出贝多芬对变奏曲的重视程度⁶²。

变奏是贝多芬创作的核心。在古典主义早期变奏的手法主要以装饰变奏为主，到古典主义盛期特别是在贝多芬晚期的钢琴作品中多以性格变奏为主，成熟后的贝多芬身上变奏再也不是单纯的多种奏法和移位，而正是他思想发展及不断发生变化的必然结果。贝多芬后期的器乐曲、奏鸣曲、四重奏、交响乐作品都是变奏艺术的杰作。变奏艺术几乎比主题性乐章奏鸣曲中主题的作用还重要⁶³。对于贝多芬，变奏意味着生活的丰富多样，生活的辩证发展，它形成、消亡、复苏和发挥作用。变奏运用在各种场合，不论是在恰空舞曲、装饰变奏曲、主题变形还是赋格曲中都可以，它使生活最完美地出现在音乐中⁶⁴。

贝多芬钢琴奏鸣曲 OP.109 和 OP.111 的末乐章为变奏曲式结构，美国音乐学家彼得库伯称这两部作品中主题的变奏获得了出神入化的改变。

6.3.1 OP.111 末乐章

⁶¹ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》(修订版)上册 人民音乐出版社 2003年9月 第416页

⁶² 裴佳 《试论 贝多芬的〈迪亚贝利变奏曲〉》 上海音乐学院硕士论文 2004年4月 第5页

⁶³ W.西格蒙-舒尔泽(德)《贝多芬的创作原则及其音乐表现特征》《贝多芬论》人民音乐出版社 1991年1月 第45页

⁶⁴ 同上 第46页

OP.111 末乐章由一个主题和四次主题变奏及一个尾声构成，主题和某些变奏之间都没有句逗，主题和这些变奏紧接在一起。所有的变奏都在速度上与主题一样保持慢速。在保持原速度的



图 6.3.1.1

的条件下，Var I、Var II、Var III 通过音符时值的变小而显得越来越活跃（这一手法是贝多芬比较常用的，在同类曲式的作品中也有应用，如 OP.109 末乐章 Var VI），如图。Var IV 有所缓和。在曲式上，包括小节数、终止式四次变奏较之主题都没有变化，只有 Var IV 没有反复，使 a、b 两部分篇幅增长了一倍。

OP.111 末乐章节奏变化示意图

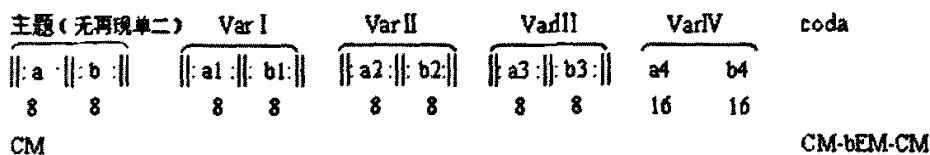


图 6.3.1.2 OP.111 末乐章曲式图

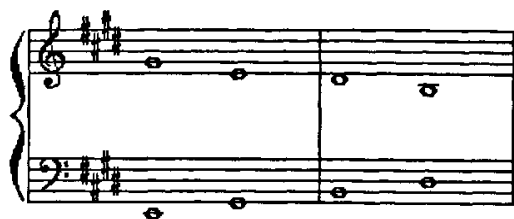
6.3.2 OP.109 末乐章

贝多芬写作于 1820 年的《E 大调奏鸣曲》OP.109 开创了性格性变奏曲之先例。其后的创作（包括 OP.109）与早期和中期装饰性变奏曲模式（尤其是节奏密度加倍分割）不同，在作品 OP.109 中，贝多芬采用了每个变奏性格不同的手法。这是贝多芬一生创作中第一次在变奏曲中表现出这种性格化趋向，也开创了浪漫主义变奏曲创作的先河。

作为性格变奏曲的雏形，这首变奏曲的性格对比仍是有限的。它从头至尾调性不变，始终维持在 E 大调上；旋律骨干音始终不变，在每个变奏中颇为巧妙地保持着；和声不变，相同的和声进行贯彻在每个变奏中；低音线条不变，只有在骨架音之间的连接有所变化。甚至连每一变奏的长度也保持 16 小节结构，除变奏 V 多重复一个 8 小节乐句，coda 在最后返回主题的连接中扩充了 3 小节之外，其余亦完全不做改变，每个变奏都是方正结构。在这样的有限范围内，贝多芬最大限度地强调了性格方面的变化与对比，使每个变奏有着鲜明的特性，在写法上也各不相同。这可以被称为最节省的手段写成的性格变奏曲。⁶⁵

经赵晓生先生分析该曲真正的“主题”为：

⁶⁵ 赵晓生著《传统作曲技法》上海教育出版社 2003 年 7 月 第 316 页



上述核心构造在每个变奏中的作用及各变奏与主题之间的联系可从下例中清楚地看出来：

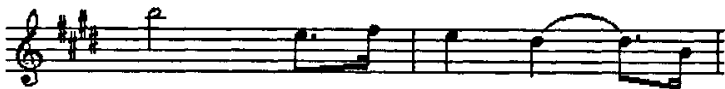
主题，以四分音符为节奏单位。

Var I 与主题一样为无再现单二部曲式结构。以主题第二句为开端，保持基本和声骨架但改变位置，重新组织歌唱性旋律，具有抒情的特点：

例 6-3-1 OP.109 末乐章主题第二句

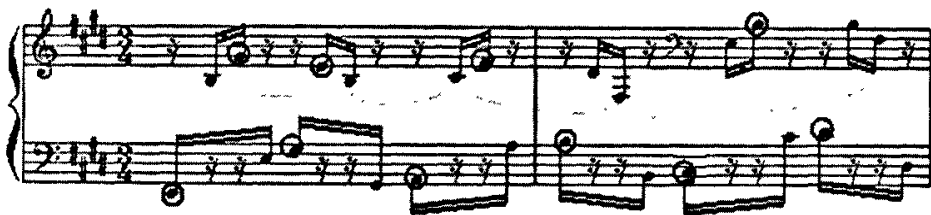


例 6-3-2 OP.109 末乐章 Var I



Var II 轻巧的跳音，与 Var I 性格大异。但两个外声部严格保留了主题的旋律与低音，甚至中声部也完整地保持着：

例 6-3-3 OP.109 末乐章 Var II



VarIII 两次反复构成复对位，

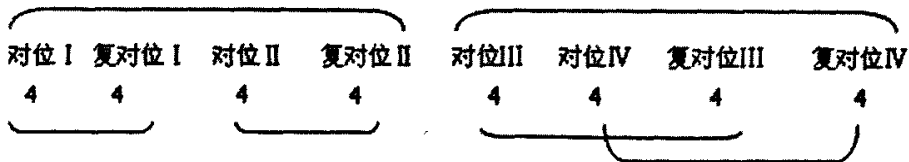
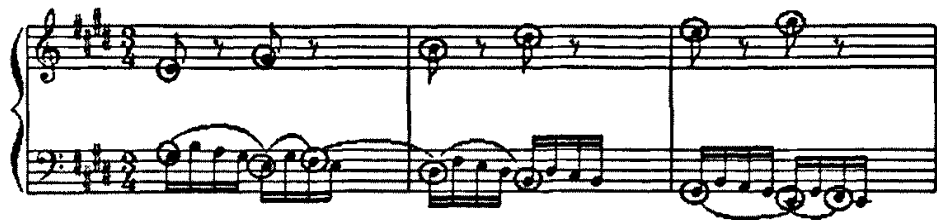


图 6.3.2.1 OP.109 末乐章 Var III 对位简图

低声部线条与高声部线条相互交换、交叉出现。速度改变为快板，

绪激昂有力，形成强烈对比。

例 6-3-4 OP.109 末乐章 Var III



Var IV、Var V、Var VI都是复调手法，Var IV 主题融化到对位线条内，性格改变为更缓慢更平稳的六连音进行；Var V 主题改变为赋格主题，反复时将对位声部密集一倍，增强了音乐驱动力；Var VI 是由四分音符逐步运动，加快，依次改变为八分音符，三连音、六连音、三十二分音符，使音乐由宁静而激动起来，推向全曲高潮⁶⁶。乐曲最终回到主题缓慢如歌的平稳进行，反璞归真，周而复始，回到最初起点上结束，如同巴赫的《哥德堡变奏曲》一样。

尽管这首变奏曲从头至尾保持了相同调性 E 大调，保持相同和声及旋律骨架，但速度、织体，组织的不同突出了变奏之间的性格差异，使变奏曲的宗旨由装饰加花改变为性格对比，这是一个重要的进步与演变⁶⁷。

主题(无再现单二)	Var I	Var II	Var III	Var IV	Var V	Var VI
8 : 8 :	8 : 8 :	(8+8) (8+8)	9 8 :	(8+8) (8+8+8)		
E E-#g-E	E E-#g-E	E-B-F-E E	对位 模仿复调	E E-#g-E		

图 6.3.2.2 OP.109 末乐章曲式图

变奏原则与赋格有着相似的论证功能，其结构都是通过反复的论证主题而组成。不同的是变奏曲的论证过程是通过主题不断变化形态，演示主题多样的发展潜力；相比之下，赋格曲的主题相对稳定，通过调性的变化、声部多寡的变化、间插段的过渡等等来组织。追溯到文艺复兴早期，从格里高利圣咏题材的“定旋律”技术，一方面演变出“固定低音”、“帕萨卡里亚”、“恰空”等等题材，一方面演变为“奥尔加农”、“卡农”、“狄斯康特”等等，并在此基础上发展成“赋格”。这种历史同源关

⁶⁶ 赵晓生著《传统作曲技法》上海教育出版社 2003 年 7 月 第 320 页

⁶⁷ 赵晓生著《传统作曲技法》上海教育出版社 2003 年 7 月 第 321 页

系是贝多芬对两种体裁的融合更具说服力⁶⁸。

6. 4 赋格

赋格是复调音乐的一种重要体裁，同时也是一种主要的复调曲式。对复调写作手法驾轻就熟的贝多芬早在《第一交响曲》优美行板的第二乐章起始处就有过赋格段的创作。其晚期此类作品在借鉴和继承前人复调写作的同时，赋予复调创作高度个性化的表现，不仅使它与贝多芬个人化的动机展开手法相得益彰，并且汲取了主调和声手法的创作优势，使古老的复调手法焕发出新的时代魅力，在古典、浪漫主义时期的复调写作中富有典型意义。

贝多芬后期赋格创作继承并突破了赋格曲多方面的写作模式，大幅度开拓了赋格曲的表现力。在其后期创作的具有代表性的赋格曲或赋格段往往存在于大型曲式作品中。在钢琴奏鸣曲 OP.101、OP.106、OP.109、OP.110 末乐章中，或有赋格段或为赋格曲，都具有总结全曲的意义，因此，这几首赋格的呈示都逐渐从严谨走向自由，以庞大的尾声来概括结束全曲，并且赋格结构被不同程度地扩增。在贝多芬这些作品中，人们发现了很多新的音乐表达手法和一些在长期积累中逐渐明晰的音乐思想。如，臻于化境的结构控制力，动机式展开手法的极力拓展等等。

被称为“钢琴上的第九交响曲”OP.106 是贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章中唯一以赋格曲式写作的作品。由序奏和两个主题的宏大三声部赋格组成，它曾引起和继续引起很多争论⁶⁹。

在该曲末乐章，贝多芬再次提升引子的规模，速度的慢-快-慢使其具有了一定的三部性，较为自由的节奏、延长音的使用以及一系列的转调（FM-^bGM-BM-[#]gm-AM-^bBM）使整个引子具有一种幻想曲风格。魏纳·莱奥（匈）《器乐曲式学》一书中对这个引子的结构作了详细的分析。

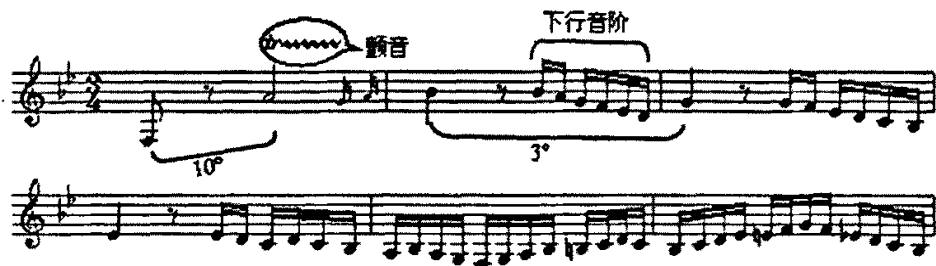
传统复调写作要求旋律回避相同的节奏模式，使其更适合对位。贝多芬的赋格曲主题却往往采用规整的节奏型，这正是主调思维对旋律写作的影响，而且其赋格曲大部分主题都是缺乏节奏对比的民谣式音调。例如 OP.106 末乐章的赋格曲主题，除了开始处的装饰长音，其余几乎全

⁶⁸ 田艺苗 《贝多芬后期作品中的赋格曲》 音乐艺术 2004 年第 4 期 第 64 页

⁶⁹ 克里姆辽夫（苏）著 丁逢辰译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》台北大吕出版社 2000 年 5 月第 222 页

由十六分音符组成，取消了以往赋格主题的时值对比，但以短小音型模进并展开的、一气呵成的传统旋律结构依旧尚存。该主题具有几个特征，但最重要的标志便是 10 度大跳及其后的颤音，这使得主题每次进入都异常明显。

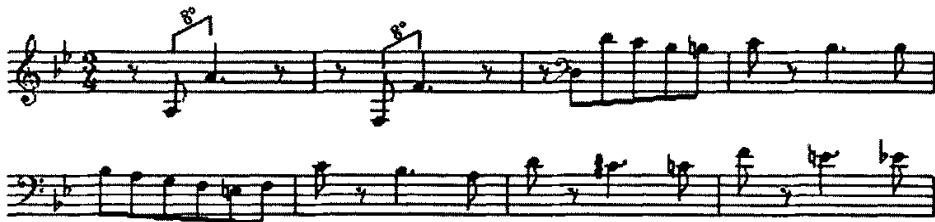
例 6-4-1 OP.106 末乐章 主题 1



主题陈述后伴有一个 4 小节（22-25 小节）的小结尾，26 小节上声部出现了主题 1 的答题，由于是守调答题，所以原有的 10 度大跳变为增 11 度。

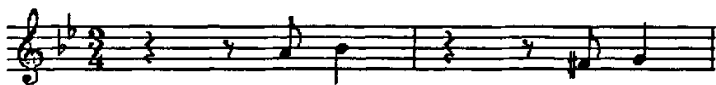
传统的固定对题为贝多芬常用，但贝多芬的固定对题在固定中流露出自由流动的特质。比如，在 OP.106 末乐章赋格曲中，固定对题特征明显（特别是八度跳进），起填补和伴奏主题作用。

例 6-4-2 OP.106 末乐章 主题 2（固定对题）



第 36 小节起伴随主题 1 和主题 2 在中声部出现第二对题：

例 6-4-3 OP.106 末乐章 第 36 小节第二对题



40-47 小节以例 4-1-7 主题 2 中的第 6 小节为动机与来源于第 38 小节中声部的材料在上声部和中声部做纵向可动对位，47 小节最后拍，在中声部引进主题 1 大跳的动机，为展开部主题 1 的出现作铺垫。从而 40-52 小节形成了一个具有展开性质的插段。呈示部的写作规矩而明确。

从第 52 小节音乐进入自由的发展部。伴随低音声部一次主题 1 的完

整陈述，第 56-60 小节，主题 2 第 30-31 小节的材料再上、中声部出现，并与主题 1 最后的 3 个十六分音符组作纵横可动对位。60-65 小节以主题 2 第 32-33 小节为材料在上、下两声部做对位，中声部依然流动着主题 1 的十六分音符。65-70 小节主题 1 再次完整陈述引领一个部分，主题 2 和答题片断地伴随在中、低声部。以主题 1 和主题 2 的片断为核心材料作纵横可动对位。以上两部分构成了展开部第一个以主题 1、主题 2 为核心材料的展开性段落。

85-96 小节，引进新材料构成一个小的插段，由和弦的分解构成，轻捷的上行富有动力，并展开陈述了两次。其中包含了主题 A 和对题 B。94-110 小节以扩大了的主题 1、主题 2 对新的材料做结束型陈述，它们不断模进并转向主调织体。111-129 小节，扩大化的或倒影的颤音音型(主题 1)在各个声部出现。130-152 小节再次呈示了主题 A 和对题 B，插段音乐素的融合与交织，进行大规模的展开。

第 154-174 小节，与主题 1 逆行的十六分音型结合中如歌般地倾诉着一个新的主题。174-196 小节充分利用主题 1 的下行音阶，并与其倒影、逆行融合构成一个展开性插段。196-220 小节在各个声部呈示了主题 1，构成一个呈示段，并在随后的 221-249 小节通过模进、对位等手法进行展开。

综上所述可以看出，这里的展开部大量篇幅不再只是间插段而是冲破呈示的大规模音乐发展。在音乐的发展中，各主题素材被单独展开之后；又进行交混生长，并更加极力做扩展。各段之间避免明确终止而使各段互相进入、交接，在 130 小节开始的中后部分，随着音乐的展开，各种音乐素材的融合与交织就显得尤为自然。间插段的独立性和结构力使展开部具有了回旋曲特征。

A	B	A1	B2	C(A+C)	A3
52—84	85-96	96-130	131-152	153-174	171-249

注：A 是以主题 1、主题 2 位材料的段落

图 6.4.1 OP.106 末乐章展开部简图

从上图可见在赋格的发展部分形成了一个结构完备的小型回旋曲。在赋格曲式中间插入其他子结构而使得赋格结构不断膨胀，能够更淋漓尽致地发展音乐素材，这是贝多芬对赋格所做的最具个性或许也是最重

要的革新。这样使赋格曲完全响应了音乐发展的需要和他的个人风格，同时广泛地开拓了赋格所能承载的音乐容量⁷⁰。

插部 250-278 小节呈示和展开了一个新主题，即主题 3。新主题以“p”的弱力度进入，与之前各部分主题素材几乎没有直接联系，并且独自构成一个小型赋格段。与主题和对题素材的强力度展开反差鲜明。新主题的引入丰富了音乐的层次，深化了音乐的内涵，所构成的音乐思维的交响性和音乐性格的变化与对比是显而易见的⁷¹。第 279 小节开始，主题 1 与主题 3 结合，都在原调 $\flat B$ 大调出现，这里明显吸收了二重赋格的再现方式(主题 2 看作是对题，此曲便为具有两个主题的二重赋格)。

294-366 小节对主题 1、主题 2 均进行了不完整地再现。其后是尾声部分。

贝多芬这首作品结构与我们通常意义上的二重赋格、三重赋格的结构有所不同。从通常意义上讲，这部作品在段落上体现出的结构是二重赋格：

16-52 小节 为带有插段的对主题 1 的呈示部分

52-249 小节 具有展开性质的中间插段

250-278 小节 主题 2 的呈示部分

279-293 小节 主题 1 与主题 2 的结合部分

294-366 小节 展开性质的插段

其中插段的规模是主题 1 呈示部分的近 5 倍，占整首二重赋格曲的近一半篇幅。其中主题完整出现 7 次，其余均为对不完整主题和对题素材以及新材料的有力展开，音乐绵延伸展，气势宏大。因此，将赋格中间插段称之为展开部更为合宜⁷²。

另外又因为固定对题具有独立的重要性，但这种重要性并非仅为了获得良好的对位效果，在以后的发展中，对题素材获得了与主题素材几乎平等的变化展开和强调。从而远远超越了其传统意义上的价值和功能，成为贝多芬交响性思维中的一个独立因素。魏纳·莱奥在他的《器乐曲式学》一书中干脆称此对题为赋格的第二主题，从而将这首赋格看作三重赋格。

⁷⁰ 田艺苗 《贝多芬后期作品中的赋格曲》 音乐艺术 2004 年第 4 期 第 60 页

⁷¹ 邹建平著 《贝多芬与 20 世纪赋格写作》 音乐艺术 1998 年第 1 期 第 58 页

⁷² 同上第 56 页

笔者认为，正是由于这个固定对题具有独立的重要性，主题1与主题2（固定对题）更像是奏鸣曲式呈示部的两个主题，再加上间插段的展开性质，使得整个赋格曲的表面之下隐藏着一个贝多芬最热衷的曲式框架——奏鸣曲式。由此可以看出在赋格结构的处理中贝多芬汲取长期的奏鸣曲创作经验，有意地模糊赋格的程式，使赋格创作鲜明地突出音乐表现和作曲家的个性。贝多芬所做的革新，使这首独立成章的赋格曲在贝多芬后期复调创作中占据了重要地位。

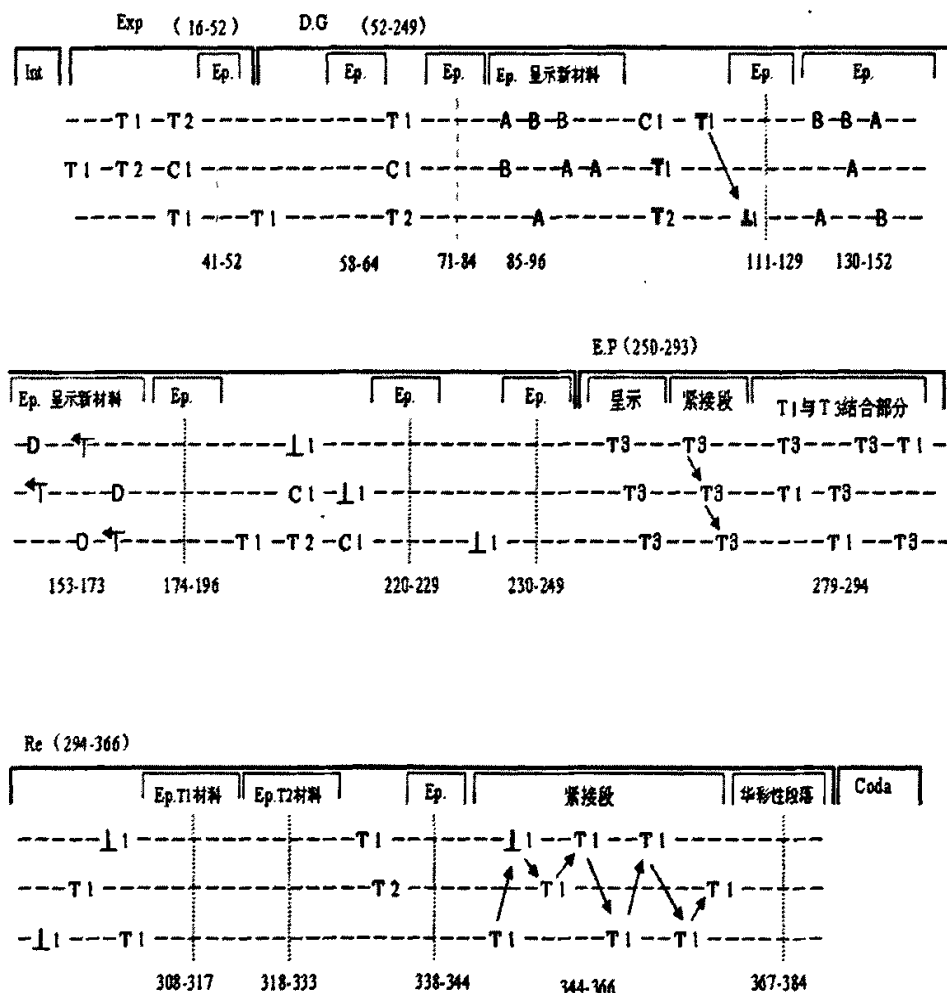


图 6.4.2 OP.106 末乐章曲式图

第七章 结语

贝多芬是维也纳后期的代表作曲家，他的作品“集古典音乐之大成，开浪漫音乐之先河”。贝多芬将在莫扎特时期已经彻底社会化的音乐变成社会革命化的音乐，用共和主义的启蒙思想来反映严肃的社会生活，使作品具有鲜明的现实性。他继承了巴赫、亨德尔、海顿和莫扎特的优良传统，大量吸收法国革命音乐成果和英雄音调，使其创作建立在德奥民间音乐基础之上，因而其作品极具鲜明的时代感和浓郁的民族气息。

贝多芬从1795-1822年历时近30年创作的钢琴奏鸣曲是贯穿了他一生的重要音乐作品，较为完备的纪录了贝多芬从成长到成熟的创作过程。

在这类体裁里，贝多芬开创了他诸多音乐技法，因而一向是音乐学家研究的热点课题。20世纪以来，国内外学者除了对贝多芬的生平和书简进行追根溯源的研究，还采用现代评论工具——心理分析、结构主义、思想史论等进行分析，因此，国内外对于贝多芬钢琴奏鸣曲的研究已经非常深入。本文在现已掌握的、有限的中文资料（包括译文）基础上对以往研究中较为忽视的贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章旋律、和声、调性布局及曲式结构进行了较为系统地分析，研究结果基本可以分为四个类型。

第一类：贝多芬钢琴奏鸣曲的个性化创作技法在末乐章最早进行实践和使用，或在末乐章体现的比较集中；

第二类：对贝多芬钢琴奏鸣曲在曲式结构上具有典型性的末乐章进行分析研究；

第三类：将既往研究成果中针对贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章技法或结构分析中同一问题的相异结论进行比较研究，最终作出自己的判断；

第四类：贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章的创作技法对舒伯特的影响，以及与莫扎特作品的比较研究。（详见表7）

第一类			
旋律	重复音	构成旋律	P9
		主持续音、属持续音	P10
	直线上升型旋律的四种类型	“火箭主题”	P14
		有起始和收敛的直线上升型旋律	P15
		表现出向上进行的轻飘或消失的感觉	P15
		重复音中隐藏的直线上升型旋律	P16
和声	三和弦的使用	主和弦做音乐起始	P19
	成块和弦构成旋律	末乐章开拓的技法	P20
	属功能的扩大使用	呈示型的稳定型陈述中扩大属功能	P21
		属功能组和弦及转位的频繁使用	P22
		末乐章比第一乐章更为突出	P25
调性	三度转调的应用	具有浪漫主义特点	P26
	二度转调的应用	集中在展开部	P28
	模进转调		P29
	对置转调		P30
	通过那不勒斯和弦转调		P30
曲式	奏鸣回旋曲式	省略再现主部一次，使尾声具有复功能	P47

第二类			
曲式	奏鸣曲式	无展开部奏鸣曲式	P39
	回旋曲式	回旋曲式的变化形式	P42
		与三部曲式原则渗透	P45
	变奏曲式	在保持原速度的条件下，通过音符时值的变小使音乐显得越来越活跃	P49
		性格变奏	P50
	赋格	赋格程式的模糊和奏鸣原则的渗透	P57

第三类			
曲式	奏鸣曲式	对局部结构存在争议的 OP.2 NO.1 末乐章进行分析	P32
		奏鸣曲式和赋格曲的结合	P35
	赋格	关于 OP.106 莫乐章两重赋格与三重赋格的分析	P56

第四类			
旋律	对舒伯特的影响	重复音的使用	P17
		“火箭主题”的使用	P17
曲式	Rondo 乐章	贝多芬对该体裁的运用上没有莫扎特那般丰富和多样	P48

表 7： 本文研究结论分类表

贝多芬钢琴奏鸣曲是一套庞大的音乐著作，是古典乐派钢琴音乐的精华。而其末乐章所涵盖的旋律之特征、和声调性之开创性以及曲式结构之融合与改革，并非本文可以全面论述和论证的，笔者仅对其中部分问题进行了论证论述，研究结论如上表所示。也正因为如此，贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章仍然是一个有待深入挖掘的艺术宝藏。笔者希望通过本文能够起到抛砖引玉的作用，以引起人们对贝多芬钢琴奏鸣曲末乐章更多的重视。

参考文献

专著:

- [1]汪启璋,顾连理,吴佩华.外国音乐辞典.上海:上海音乐出版社,2005
- [2]克里姆辽夫,丁逢辰.论析贝多芬32首钢琴奏鸣曲.台湾:大吕出版社2000.5
- [3]于润洋.西方音乐通史.上海:上海音乐出版社,2005.1
- [4]杨儒怀.音乐的分析与创作(修订版)上册.北京:人民音乐出版社,2003.9
- [5]Patricia Fallows-Hammond(美).钢琴艺术三百年.甘肃:西北师范大学出版社,2001.1
- [6]魏纳·莱奥(匈).器乐曲式学.北京:人民音乐出版社,2004.4
- [7]伊·杜波夫斯基.和声学教程.北京:人民音乐出版社,2000
- [8]赵晓生.传统作曲技法.上海:上海教育出版社,2003.7
- [9]阿·鲍·戈登威捷尔(苏),刁蓓华,陈复君.贝多芬32首钢琴奏鸣曲注释.北京:世界图书出版公司,2000.9
- [10]钱仁康,钱亦平.音乐作品分析教程.上海:上海音乐出版社,2001.5
- [11]李吉提.曲式与作品分析.北京:中央民族大学出版社,2003.4
- [12]郑兴三.贝多芬钢琴奏鸣曲研究.厦门:厦门大学出版社,1994.9
- [13]杰拉尔德·亚伯拉罕(英).简明牛津音乐史.顾连理,上海:上海音乐出版社,1999.12
- [14]W.西格蒙-舒尔泽(德).贝多芬的创作原则及其音乐表现特征.北京:人民音乐出版社,1991.1

期刊:

- [1]曹家韵.论奏鸣-交响套曲末乐章.沈阳:乐府新声,2001,21-24
- [2]龙本造裕(日).贝多芬的独创性.北京:解放军艺术学院学报,2000,51-55
- [3]姚海.贝多芬钢琴奏鸣曲展开部和声分析.四川:音乐探索,2004,83-85
- [4]田艺苗.贝多芬后期作品中的赋格曲.上海.音乐艺术,2004,62-65
- [5]邹建平.贝多芬与20世纪赋格写作.上海:音乐艺术,1998,56-58

学位论文:

- [1]裴佳.试论贝多芬的迪亚贝利变奏曲:[硕士学位论文].上海:上海音乐学院,2004

光盘:

中国大百科全书 音乐·舞蹈卷 奏鸣曲词条
《格罗夫音乐与音乐家词典》 奏鸣曲式条目

附录一：

序号	时期	出版时间	作品号		章	末乐章		
						曲式	速度	体裁风格
1	早期	1796 年	Op.2 no.1	F 小调	4	奏鸣	Prestissimo	
2			Op.2 no.2	A 大调	4	奏鸣回旋	Grazioso	Rondo
3			Op.2 no.3	C 大调	4	奏鸣回旋	Allegro assai	
4		1797 年	Op.7	降 E 大调	4	奏鸣回旋	Poco allegretto e grazioso	Rondo
5		1798 年	Op.10 no.1	C 小调	3	奏鸣	Prestissimo	
6			Op.10 no.2	F 大调	3	奏鸣	Presto	赋格
7			Op.10 no.3	D 大调	4	回旋	Allegro	Rondo
8		1799 年	Op.13	C 小调	3	奏鸣回旋	Allegro	Rondo
9		1799 年	Op.14 no.1	E 大调	3	奏鸣回旋	Allegro comodo	Rondo
10			Op.14 no.2	G 大调	4	回旋	Allegro assai	Scherzo
11		1802 年	Op.22	降 B 大调	4	奏鸣回旋	Allegretto	Rondo
12		1802 年	Op.26	降 A 大调	4	奏鸣回旋	Allegro	
13		1802 年	Op.27 no.1	降 E 大调	4	奏鸣回旋	Allegro vivace	
14			Op.27 no.2	升 C 小调	3	奏鸣	Presto agitato	
15		1802 年	Op.28	D 大调	4	奏鸣回旋	Allegro ma non troppo	Rondo
16	中期	1803 — 1804 年	Op.31 no.1	G 大调	3	奏鸣回旋	Allegretto	Rondo
17			Op.31 no.2	D 小调	3	奏鸣	Allegretto	
18			Op.31 no.3	降 E 大调	4	奏鸣	Presto con fuoco	
19		1805 年	Op.49 no.1	G 小调	2	奏鸣	Allegro	Rondo
20			Op.49 no.2	G 大调	2	回旋	Tempo di Menuetto	
21		1805 年	Op.53	C 大调	3	回旋	Allegretto moderato	Rondo
22		1806 年	Op.54	F 大调	2	三部	Allegretto	
23		1807 年	Op.57	F 小调	3	奏鸣	Allegro ma non troppo	
24		1810 年	Op.78	升 F 大调	2	奏鸣	Allegro vivace	
25		1810 年	Op.79	G 大调	3	回旋	Allegro vivace	
26		1811 年	Op.81a	降 E 大调	3	奏鸣	最活跃的节拍	
27		1815 年	Op.90	E 小调	2	奏鸣回旋	不太快十分富有歌唱性	
28	晚期	1817 年	Op.101	A 大调	4	奏鸣	Allegro	
29		1819 年	Op.106	降 B 大调	4	赋格	Largo	
30		1821 年	Op.109	E 大调	3	变奏	Andante molto cantabile ed espressivo	
31		1822 年	Op.110	降 A 大调	3	奏鸣	Adagio ma non troppo ¹	
32		1823 年	Op.111	C 小调	2	变奏	Adagio molto semplice e cantabile	Arietta

* 采用的版本：豪什尔德编，于人豪译 中国青年出版社出版发行 2002 年 12 月北京第 1 版

* 分期根据：Beethoven et ses trios styles (《贝多芬和他的三种风格》) Wilhelm von Lenz 圣彼得堡 1852 年

¹ 该作品末乐章有一个引子，这里引用的是呈示部前速度型引子的速度标记

附录二：贝多芬、莫扎特钢琴奏鸣曲末乐章对比表

作曲家		贝多芬	莫扎特
创作时间		1795 年-1822 年	1744 年-1789 年
曲式类型	三部曲式	OP.54	KV.545、KV.570
	变奏曲式	OP.109 OP.111	KV.284
	回旋曲式	OP.10 NO.3、OP.14 NO.2 OP.49 NO.2 OP.53 OP.79	KV.331
	奏鸣曲式	OP.2 NO.1、 OP.10 NO.1 、OP.10 NO.2、OP.27 NO.2 、OP.31 NO.2、 OP.31 NO.3、OP.49 NO.1 、OP.57、 OP.78 、OP.81a 、OP.101、 OP.110*	KV.279、KV.280、KV.282 KV.283、KV.330、KV.332
	奏鸣回旋曲式	OP.2 NO.2、OP.2 NO.3、OP.7、OP.13、 OP.14 NO.1、OP.22、OP.26、OP.27 NO.1、OP.28、OP.31 NO.1、OP.90	KV.310、KV.311、KV.309、 KV.576、KV.457、KV.333、 KV.533、KV.281、
	赋格	OP.106	

奏鸣回旋曲式			
作曲家		莫扎特	贝多芬
类型	中部为插部	K.V.310	OP.2 NO.2、OP.7、OP.13、 OP.14 NO.1
	中部为展开部	K.V.311	OP.28、OP.31 NO.1、OP.90
	中部为综合型		OP.2 NO.3、OP.22、OP.26
	单主题	K.V.576	
	倒装再现	K.V.309、K.V.576、K.V.457	
	省略展开部	K.V.457	
	有两个展开部	K.V.333	
	特殊类型	K.V.533、K.V.281	

* 第 19、24、31 首均为省略展开部的奏鸣曲式

后 记

光阴似箭，转眼间三年的研究生学习即将结束，蓦然回首时，莫不泪如涌注、感慨万千。从不情愿地走进延边大学到今日的恋恋不舍，从手足无措地被动学习到后来的主动争取，三年，蒙恩师耳提面命，父母的全力资助，我从一鲁钝学子成长为今日的硕士生。

2005年，在恩师申浩教授的鼎力帮助下，有幸前往上海音乐学院完成最为重要的专业课学习，而那时正逢恩师身体欠佳。

忐忑的我在初到上海音乐学院期间先后得到了作曲系尹明伍教授、研究生部李易老师的帮助。学习期间，师从致力于音乐分析以及外国作曲家与作品研究的、我国著名音乐学家钱亦平先生，实为幸运之至。同时也为钱先生的睿智、博学和勤奋所折服。在本文写作前期的准备过程中，钱先生不仅帮助我选定了课题，批改了我对32首末乐章的分析，还在恰逢忙碌于繁重工作的时候为我确立了论文的写作角度。一日为师终生为父，遥祝钱先生身体健康，青春永驻。

2006年，我满载而归回到母校，在申浩教授的悉心指点下，顺利地完成了开题报告，并在恩师的督促下开始了初稿、改稿到定稿的全部写作过程。字里行间留下了他修改的建议，此严谨不苟之学风、诲人不倦之师德实为吾辈后学之楷模。

衷心感谢曾授课于我的教授：延边大学艺术学院金英姬老师、金成俊先生、南熙哲先生；上海音乐学院赵晓生先生、韩锺恩先生、方百里先生、吕黄先生；中央音乐学院李吉提先生，以及在开题报告和论文答辩中给予我帮助指导的老师们。他们言传身教，为我的学业及以后的人生道路奠定雄厚而扎实的基础，他们敏捷的才思、勤奋克己的风范更是我做人的表率。同时感谢三年里，给予我帮助的同学：延边大学04级硕士研究生张冠男、李银姬、金英；上海音乐学院05级研究生陈茜、师兄王庆博士、施忠博士、吴佳博士；东北师范大学03级硕士研究生王振龙等等。

时值学业完成之际，想起27年来含辛茹苦的父母和我给他们平添的那些担心与牵挂，莫不辛酸备至，只有全力写作本文，为近20年的学业划上完美句号，并继续倍加努力来报答父母。

回想求学路，有幸运也有坎坷，当我一个人在他乡苦读为考研作全力准备，当我以英语的两分之差落榜于我理想的校园转而来到延吉，当我一个人提着行囊踏上上海滩……，我流过激动的泪、失落的泪、思念的泪……明日，我将成为向往已久的教师，我会以恩师前辈为榜样，以自己的专业为基础，力求带领我未来的学生远离我曾经经历的坎坷不平，步入音乐学习的通畅大道。