

贝多芬第二十九钢琴奏鸣曲演奏中若干问题探析^{*}

汪丽萍

(咸宁学院 艺术学院,湖北 咸宁 437005)

摘 要:贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲被誉为钢琴音乐的百科全书,其中第二十九首技巧最为艰深,篇幅最为庞大,思想最为深刻。本文从整体结构把握、力度处理和色彩效果处理三方面入手,从钢琴教学的角度进行了点滴的说明分析,以帮助钢琴主课学生更加正确地理解和演奏这部作品。

关键词:贝多芬;钢琴奏鸣曲;曲式结构;力度处理;音响色彩

中图分类号:J624.1

文献标识码:A

《第二十九钢琴奏鸣曲 Op. 106》是贝多芬篇幅最长的奏鸣曲,被认为是其钢琴音乐中的“第九交响曲”。由于其堪比交响曲的庞大规模和技术音乐方面非同寻常的复杂性,无论是演奏还是欣赏这个作品都是一个艰涩的过程。这个作品一个显而易见的特点就是其庞大的规模,因此在演奏时使其成为一个艺术的整体,体现出良好的结构感,同时使音乐内容的多样性得到展现,就成为钢琴演奏和教学中的一个重要课题。贝多芬奏鸣曲可以说是每一个学习钢琴的专业学生的必学曲目,对这个论题的研究不仅有助于对这个作品的理解,也能为学习其他贝多芬作品提供一种思路。

一、关于这首作品的整体结构

在西方音乐史上,贝多芬被认为对于交响奏鸣套曲结构的发展和革新有着突出的贡献,他极大地扩展了奏鸣套曲的篇幅,加深了内涵,以满足他超出常人的宏大乐思。降B大调第二十九钢琴奏鸣曲(Op. 106)正体现出这一点。在这首奏鸣曲诞生之前,贝多芬的创作有过一段时间的沉寂,而从这个奏鸣曲开始,作曲家开始了他最后十年一系列的辉煌创作,诞生了《庄严弥撒》、《第九交响曲》和《迪亚贝利变奏曲》以及晚期的几部弦乐四重奏等伟大作品。在创作第二十九钢琴奏鸣曲的同时,贝多芬已着手构思《第九交响曲》,这部奏鸣曲也被称作是钢琴奏鸣曲中的“贝九”,其结构容量比先前的奏鸣曲扩大了很多,演奏时间长达惊人的四十分钟,这种规模和长度就几乎是可以被视为一部交响曲的。

这个奏鸣曲的每一个乐章都具有一些不同以往的特征,贝多芬在内部结构、调性布局、乐章顺序上展现了新颖独到的创作手法,同时满足了他表现思想内容的需要。第一乐章展开部以赋格段作为主体是以往较少的,贝多芬运

用主部主题的音型作为动机发展出了较长的卡农式的赋格段,这个卡农式模仿是较为自由而不是非常严格的,但贝多芬后期对于复调手法的偏爱在此已可见一斑。

此外,另一个显著特征是三度关系的调性布局取代了在古典作品中占主导地位的主属关系,同其后期的很多作品一样,预示了浪漫主义的调性特征。呈示部的主部是降B大调,副部是G大调,发展部是降E大调,发展部结束时出人意料地进行到了B大调,再现回到主调后,又很快转到降G大调。这种三度的循环存在于不少贝多芬后期的创作中,比如他的钢琴小品作品126号,这套作品也是作为整体来创作的,六段的调性分别是G大调,G小调,然后向下三度到降E大调,再向下三度到B小调(降C的等音调),然后继续向下回到G大调和降E大调。弦乐四重奏作品130号也是类似的调性布局。这样的调性布局较之I-N-V弱化了动力性,而加强了色彩性。这更加鲜明地体现了贝多芬情感的多样和善变,主题和展开部展现了勇往直前、无可阻挡的气势和无比的信心,G大调上出现的副部分明让人感受到一缕阳光,呼吸到大自然新鲜的气息。这个乐章所体现的英雄性、斗争性和偶然闪现的田园风情是贝多芬音乐中永恒的主题。

第二乐章谐谑曲从曲式结构上看还是非常传统的,是包含了两个呈对比的三声中部的二部曲式,但其显著特征是谐谑曲在整首奏鸣曲中被提前到第二乐章出现,而不像先前大部分都在慢板乐章之后(谐谑曲提前到慢板乐章前的情况之前仅在作品26号中出现,作品31号之三的谐谑曲虽然也是第二乐章,但之后是小步舞曲),这种快乐乐章的搭配和安排与《第九交响曲》和《大公三重奏》相同,这在一定程度上反映了贝多芬在那个时期对整体起承转合效果的重新考虑,它的提前“出场”,不再是作为慢板乐章与终

曲之间的连接和情绪的调节,而是在一定程度上延续了第一乐章的某些斗争和矛盾因素。同时这也体现出谐谑曲在整个作品中地位的变化。贝多芬对于这个体裁的发展起到了重要的作用,原先奏鸣套曲中的谐谑曲是从小步舞曲发展过来的,作为慢板乐章和终曲之间的过渡,并没有太多独立的意义。贝多芬除了保留它的舞曲特征外,还赋予它更加独立的意义,而不仅仅是作为一种装饰性的音乐,在奏鸣套曲中起调和作用。因此,贝多芬的谐谑曲风格是有别于前人的。这个谐谑曲虽然形式是传统的,但它仍给人以新意,它是幽默的,但不是皮轻快的,而是有一些怪诞,让人难以捉摸。特别是三声中部和尾声,矛盾冲突是显而易见的,因此这个谐谑曲不会让人感到轻松,反而有些不安和不确定。

第三乐章绵延的柔板是贝多芬奏鸣曲中最长的慢乐章,运用了双主部的完整奏鸣曲式,同第一乐章一样,副题(D大调)也是主题(升F小调)向下三度的调性,展开部以主题的材料发展而成,较为短小,而尾声却非常庞大,并在拿破里调G大调上再一次回忆了副部主题。慢板乐章采用完整的奏鸣曲式是很少见的,贝多芬当时正处于生活最艰难的时刻,他需要这样的结构容量来表达他心中复杂的感受,和自己的心灵对话。这个乐章超乎寻常的长度给人以一望无际的感觉,总体上是内省和沉思的,但从音乐中能感受到作曲家内心的不平静,有时淡然,有时无奈,有时愁苦,有时又好像是心底的宣泄,是一种挣扎和呐喊,这些情感看似深刻复杂,却又是人类共有的,每一个对生活有体验的人都能从中得到共鸣。

末乐章以一个充满幻想的即兴性类似宣叙调的引子开始,继而引入庞大的赋格段,这个赋格段教科书般地呈现了复调对位的多种写法和组织方式,具有大胆和宏伟的构思。柔板乐章内心的力量积聚经历了第四乐章开始时的彷徨后最终得到彻底的释放。这个终曲是理性和智慧的产物,是多重情感的抽象迸发。它确实让人难以接近,但也正是这一点激发起演奏者挑战和征服它的欲望,而这种战胜困难的信心正是贝多芬的精神和灵魂。

通过这四个乐章,思想和情绪细腻的变化发展得到完整的体现,四个乐章不是完全平衡、四平八稳的,而是有一个积聚和发展的过程,从而成为一个整体。

二、演奏中关于力度的处理

乐器性能的改进为贝多芬实现其在音响效果上的追求提供了必要的物质条件,1817年底布罗德伍德将一架新钢琴赠与贝多芬,它的音响效果较之前的钢琴有了很大的改进,第二十九钢琴奏鸣曲的诞生也要部分归功于这件新的乐器。

在这个作品中我们会发现贝多芬的力度对比更加强烈了,特别是对于P的追求更极端。在第一乐章和第三乐章的结尾都出现了PPP,这是古典作品中较少见的。其实在

科学角度上来说,恐怕很难定义PP和PPP的区别,这种极端的力度记号更多的是意境上和距离上的意义,而不仅仅是音量上的。贝多芬的音乐往往给人的感觉是很强的,但他这种对“弱”的极端追求却提醒了演奏者,P在他的音乐中同样非常重要,P在不同的位置会有不同的含义和情绪,有很多层次。比如,第一乐章呈示部结束部的P是如歌的,展开部赋格段的P是神秘的,第二乐章三声中部的P又是有些不安的,而第三乐章大量的P或是PP更是意味深长,有些是沉思,有些是哀伤,有些却是幻想。这些不同的P展现了贝多芬性格的多面性,表现好这些不同意义的“弱”才更能衬托出“强”。

同时,贝多芬对力度变化的标记更为细致,做出了很具体的指示,层次更鲜明。另外从踏板运用、调性安排以及对音域的充分利用等方面也能看到贝多芬在色彩和音响效果上的探索。以下将以第二乐章谐谑曲为例进行一些细节的分析。

在这个乐章中,我们会发现贝多芬的力度标记是很密集的,几乎每句都有,甚至具体到每个小节,有时候尽管旋律音型都没有变化,但似乎贝多芬不想让演奏者由于音区和织体的变化影响到音量,就会加注力度标记。比如先前的第23小节已经有PP,但他在第25小节高音区的旋律下再一次标注了PP(例1);

例1:



再比如,主部的最后一句,贝多芬连续写了三个PP(例2),

例2:



似乎是在强调不要因为织体的变化而改变音量。我们在演奏中也要严格的遵守这些记号,不要随意地改变力度。

另外,需要注意的是,有时虽然节奏和音型一样,但由于力度标记的位置不同,会产生不一样的节拍效果。比如一开始最强音是在强拍位置上(例3),

例3:



而到了第14小节,贝多芬则把“>”放在了第三拍上(例4),

例4:



加上左手八度也是在第三拍进来,等于在第三拍上加了重音,这种节拍的错位感要在演奏中明确地表现出来,以显示同主题的区别,体现细微的变化。

三、关于色彩与音响效果的处理

贝多芬为这个乐章标注的踏板记号明显表明了他对于主部和三声中部在音响效果上的不同要求,这也是与音乐形象、句子的组织和织体等相符的。这个谐谑曲让人感到捉摸不定,有些怪诞,主部主题是节奏相同的短句组成的,其中包含了很多休止符,有多次停顿。贝多芬希望这段是清晰而有棱角的,仅仅写过两次短的踏板(例1和例2)。

而第一个三声中部就与主部形成了很大的对比,长句取代短句,三连音的伴奏音型连绵不绝,贝多芬的踏板记号也包含好几小节(例5),

例5:



这样的长踏板使伴奏部分浑然一片,形成一种不安定的背景,这里的“湿”与主部的“干”形成了很大的反差。

而第二个三声中部则又不同,拍号由3/4变成2/4使这个段落显得坚定有力,因此贝多芬不再使用踏板,而使声音更为短促清晰。同时他也通过织体的变化,音符数量的增加来配合力度发展的需要,增加音量,加大幅度(例6)。

例6:



对于踏板的运用还有几点需要补充,第一,要遵从贝多芬的踏板标记,但并不意味着其余没有标记踏板的地方就都不能够用,演奏者可以根据钢琴、场地等具体情况,在不违背原则,不歪曲乐曲形象的基础上合理地添加踏板。比

如,可以在主题的强拍位置上点一下踏板,一能帮助增强强拍的效果,二能避免声音过硬,但为了保持清晰,踏板不能过长;第二,要正确理解并谨慎对待贝多芬踏板要求的特殊效果,比如前面提到的第一个三声中部的长踏板(例5),在演奏时往往会下意识地在中途更换踏板,但这样就会破坏长线条,并与贝多芬想要的音响效果有区别。但同时也要注意现代钢琴的低音共鸣比贝多芬时期的钢琴大,一方面要控制好这个伴奏音型的音量,另一方面踏板也不要踩得过深,否则旋律声部就会淹没在这个背景中。另外,三声中部每一句开始的两个重复八度音符都是没有踏板的(见谱例5),这是为了和最后的尾声(例7)中两个一组的八度音型形成呼应。

例7:



除了踏板以外,贝多芬还运用了调性冲突来增强色彩感。在这个乐章临近结尾时,先是出现了B和降B的在音区和力度上的对峙,后通过升A和升F转到了被贝多芬称为“黑色调性”B小调,它同时也是主调降B大调的拿波里调降C的等音调。虽然只是向上半音,但在调性关系上却是很远的,接着连续二十个B音,并大幅度渐强,到最后一刻却突然转回降B,感觉像是开了个大大的玩笑,最终还是降B取得了胜利,这种转调看似生硬,却使调性冲突在意想不到中发挥得淋漓尽致(见例7)。

另外,贝多芬对于音域的充分利用在这个乐章中也可见一斑。他经常很快地变换音区(例8),用不同音区自身音色的不同来形成色彩上的对比;

例8:



第二个三声中部结尾的F大调音阶涵盖了罕见的七个八度(例9),几乎自下而上“席卷”了整个键盘,形成了颇具震撼力的效果。

例9:



这个乐章是充满对比的,主部内部有长短句的对比,在以附点节奏为主体的情况下,穿插了两个四小节的长句(例10);

例10:



主部和三声中部在音响效果和形象上都形成了对比,而第二个三声中部方正的2/4拍则又和其他部分的3/4有了对比。从这个乐章可以看到,虽然只是很小的篇幅,但贝多芬仍然大胆运用了多种古典时期不常用的手法,赋予了它色彩和音响效果上的诸多变化,使这个短小的乐章形象鲜明,生动而不乏味,也使之成为整首奏鸣曲中具有独特个性的一部分。

四、结语

第二十九钢琴奏鸣曲因同时拥有庞大的规模、艰深的内容和高难的技术而往往使人望而生畏,难以接近,甚至有人以钢琴音乐中的“珠穆朗玛峰”来比喻这个作品,这可以被视作是一种既欣赏又畏惧的态度,也包含了演奏者挑战并征服它的欲望。

这个作品的艰涩难懂是与贝多芬当时的境遇有一定关系的。然而,面对如此的困境,贝多芬以一部宏伟的作品显示了他超出常人的勇气以及对命运和困难的挑战,并在结构和表现手法上作了一些创新和探索,体现了不断追求的精神气质。这个作品具有他典型的英雄性和斗争性,也有内心苦闷、煎熬和挣扎等真性情的流露。因此在笔者看来,这仍然是一部有“人情味”的作品,这种情感是可以让人理解并接受的。因此,作为演奏者来说,应该少一些征服,而多一些亲近和理解,这种心态对于演奏是有积极意义的。

当然,这并不意味着就要削弱这个作品的复杂性,这种艰深和复杂以及由此带来的困难性作为这个作品的突出特征是抹杀不了的。演奏者只是要合理地整合它,使作品在不损害原貌的基础上相对易于接受。毕竟音乐作品归根结底还是首先要满足于“听”的,而且演奏是对作品的二度创作,那么在演奏中扬长避短,把作品演绎得更加完美就是演奏者的责任,这也是本文在演奏问题上进行分析的意义所在。

参考文献:

- [1] (英)杰拉尔德·亚伯拉罕著. 简明牛津音乐史(中译本)[M]. 上海:上海音乐出版社,1999.
- [2] 卡尔·车尔尼著,保罗·巴杜拉史柯达编,张淑贻译. 贝多芬全部钢琴作品的正确奏法[M]. 台北:全音乐谱出版社,1973.
- [3] Denis Matthews 著,杨孝敏译,贝多芬钢琴奏鸣曲:BBC音乐导读之四[M]. 北京:花山文艺出版社,1999.
- [4] 戈登威捷尔著. 刁葆华,陈复君译[M]. 贝多芬三十二首奏鸣曲注释[M]. 北京:世界图书出版公司,2000.
- [5] 保罗·亨利·朗著. 西方文明中的音乐(中译本)[M]. 贵州:贵州人民出版社,2001.
- [6] 克里姆过夫著,丁逢辰译. 论析贝多芬钢琴奏鸣曲[M]. 上海:上海音乐出版社,1989.
- [7] 魏纳·莱奥著,张瑞译. 器乐曲式学[M]. 北京:人民音乐出版社,1984.
- [8] 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海:上海音乐出版社,2001.
- [9] 赵晓生著. 钢琴演奏之道[M]. 上海:世界图书出版公司,1999.
- [10] 周薇著. 西方钢琴艺术史[M]. 上海:上海音乐出版社,2003.