

第一章 贝多芬钢琴奏鸣曲的创作概况

一、创作背景

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven)于1770年出生在德国的波恩,于1827年在维也纳去世。在他五十七年的人生历程中创作了大量不朽的音乐篇章,给人们留下了丰富而宝贵的音乐财富。贝多芬是古典乐派音乐与浪漫乐派音乐的桥梁,集古典主义之大成,开浪漫主义之先河,在音乐历史的发展中他是一个重要的里程碑式的伟大作曲家。

贝多芬的幼年时期正是约瑟夫二世推行“开明专制”的时期,波恩的统治者也效仿着实行了一些改良的措施,使波恩成为当时德国的启蒙运动中心地之一。贝多芬从1781年起,在波恩的剧院的乐队里工作,师从这个乐队的指挥、启蒙运动作曲家奈弗(C. G. Neefe 1748-1798)学习音乐,在奈弗的教导下,贝多芬才真正认识了学习德国民族音乐传统的重大意义,并开始学习巴赫的《十二平均律钢琴曲》和埃曼纽尔·巴赫的钢琴奏鸣曲。同时,奈弗也引导贝多芬接受了启蒙运动的影响,对当时文学产生了浓厚的兴趣。1789年前后,贝多芬的思想逐渐成熟,他在波恩大学旁听了哲学课,尤其受到了激进的启蒙主义者、文学教授E·施奈德尔(Schneider 1756-1794)的启蒙思想教育和革命热情的影响。法国大革命的口号:“自由、平等、博爱”也深深地在贝多芬心中打下了烙印。这种革命的影响和启蒙思想的哺育,逐渐形成了贝多芬崇高的人生观。1792年贝多芬赴维也纳,跟随他所敬仰的著名音乐家们深造,使他的眼界更加开阔。他曾随海顿学习作曲,还跟随当时著名的管风琴家、作曲家阿尔布莱希特·贝尔格研习对位法。在学习的同时,贝多芬很快就以钢琴演奏家的身份,尤其是以即兴演奏技巧高超的天才形象,受到维也纳上层社会的欢迎。贝多芬的音乐才能得到了充分而迅速的发展。在贝多芬的一生中,这是个幸福时期,这时期创作的作品中显露着那种乐观主义的奋发向上的精神。1798年奥法建交,已在维也纳定居的贝多芬有机会直接了解了法国人民的英勇斗争,直接接触了法国革命时期的音乐,法国人民的英雄主义精神以及他们推翻封建专制主义的伟大气魄给予了贝多芬巨大的鼓舞。

正当贝多芬的创作及表演事业蒸蒸日上之时,命运却给了他人生经历中巨大的痛苦考验,他发现自己患了耳疾,而且日益严重以致失聪。1802年10月他写下了“海利根施塔特遗嘱”,因病痛加剧使贝多芬极其绝望以至想放弃生命,但是对艺术的崇高信念使他继续在不幸中生存和奋斗,他最终战胜了自己的沮丧,音乐成了他

第一章 贝多芬钢琴奏鸣曲的创作概况

一、创作背景

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven)于1770年出生在德国的波恩,于1827年在维也纳去世。在他五十七年的人生历程中创作了大量不朽的音乐篇章,给人们留下了丰富而宝贵的音乐财富。贝多芬是古典乐派音乐与浪漫乐派音乐的桥梁,集古典主义之大成,开浪漫主义之先河,在音乐历史的发展中他是一个重要的里程碑式的伟大作曲家。

贝多芬的幼年时期正是约瑟夫二世推行“开明专制”的时期,波恩的统治者也效仿着实行了一些改良的措施,使波恩成为当时德国的启蒙运动中心地之一。贝多芬从1781年起,在波恩的剧院的乐队里工作,师从这个乐队的指挥、启蒙运动作曲家奈弗(C. G. Neefe 1748-1798)学习音乐,在奈弗的教导下,贝多芬才真正认识了学习德国民族音乐传统的重大意义,并开始学习巴赫的《十二平均律钢琴曲》和埃曼纽尔·巴赫的钢琴奏鸣曲。同时,奈弗也引导贝多芬接受了启蒙运动的影响,对当时文学产生了浓厚的兴趣。1789年前后,贝多芬的思想逐渐成熟,他在波恩大学旁听了哲学课,尤其受到了激进的启蒙主义者、文学教授E·施奈德尔(Schneider 1756-1794)的启蒙思想教育和革命热情的影响。法国大革命的口号:“自由、平等、博爱”也深深地在贝多芬心中打下了烙印。这种革命的影响和启蒙思想的哺育,逐渐形成了贝多芬崇高的人生观。1792年贝多芬赴维也纳,跟随他所敬仰的著名音乐家们深造,使他的眼界更加开阔。他曾随海顿学习作曲,还跟随当时著名的管风琴家、作曲家阿尔布莱希特·贝尔格研习对位法。在学习的同时,贝多芬很快就以钢琴演奏家的身份,尤其是以即兴演奏技巧高超的天才形象,受到维也纳上层社会的欢迎。贝多芬的音乐才能得到了充分而迅速的发展。在贝多芬的一生中,这是个幸福时期,这时期创作的作品中显露着那种乐观主义的奋发向上的精神。1798年奥法建交,已在维也纳定居的贝多芬有机会直接了解了法国人民的英勇斗争,直接接触了法国革命时期的音乐,法国人民的英雄主义精神以及他们推翻封建专制主义的伟大气魄给予了贝多芬巨大的鼓舞。

正当贝多芬的创作及表演事业蒸蒸日上之时,命运却给了他人生经历中巨大的痛苦考验,他发现自己患了耳疾,而且日益严重以致失聪。1802年10月他写下了“海利根施塔特遗嘱”,因病痛加剧使贝多芬极其绝望以至想放弃生命,但是对艺术的崇高信念使他继续在不幸中生存和奋斗,他最终战胜了自己的沮丧,音乐成了他

二、创作分期

1、早期创作：时间系指 1800 年以前，即他在波恩及维也纳前期所创作的钢琴奏鸣曲。这时贝多芬正处于青年时代，他精力旺盛，充满了理想。他的钢琴奏鸣曲在这时期大多遵照海顿和莫扎特遗留下来的古典形式，但逐渐地随着他对奏鸣曲形式的不断探索，他的独特风格也慢慢地显露出来。

早期创作的钢琴奏鸣曲作品：

1796-1799 年创作：Op. 2 No. 1 (f 小调)、No. 2 (A 大调)、No. 3 (C 大调)、Op. 7 (降 E 大调)、Op. 10 No. 1 (c 小调)、No. 2 (F 大调)、No. 3 (D 大调)、Op. 13 (c 小调)、Op. 14 No. 1 (E 大调)、No. 2 (G 大调)。

2、中期创作：时间指 1801——1814 年。这时期，贝多芬的音乐表现出思想的成熟，他不再受古典形式的约束，表现手段更加自由，英雄性也完全体现出来，完全形成了自己的写作风格。

中期创作的钢琴奏鸣曲作品：

1801-1802 年创作：Op. 22 (降 B 大调)、Op. 26 (降 A 大调)、Op. 27 No. 1 (降 E 大调)、No. 2 (升 c 小调)、Op. 28 (D 大调)。1802-1809 年创作：Op. 31 No. 1 (G 大调)、No. 2 (D 大调)、No. 3 (降 E 大调)、Op. 49 No. 1 (g 小调)、No. 2 (G 大调)、Op. 53 (C 大调)、Op. 54 (F 大调)、Op. 57 (f 小调)。1809-1814 年创作：Op. 78 (升 F 大调)、Op. 79 (G 大调)、Op. 81a (降 E 大调)、Op. 90 (e 小调)。

3、晚期创作：创作时间是 1815 年以后的最后五首钢琴奏鸣曲。

这五首奏鸣曲确认了贝多芬晚年伟大的创造性天才，他使奏鸣曲的形式服从于他完全成熟的音乐内容。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，而即兴性、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。

晚期创作的钢琴奏鸣曲的作品有：

Op. 101 (A 大调)、Op. 106 (降 B 大调)、Op. 109 (E 大调)、Op. 110 (降 A 大调)、Op. 111 (c 小调)。

贝多芬作为一位伟大的作曲家，以深刻、锐利的眼光，敏感地把握住了时代和社会的本质。他的创作反映了人类的苦难、斗争和希望。表现了具有深刻社会意义的内容。他将自己的思想感情倾注于钢琴奏鸣曲的创作中，并通过创作大胆地表达

二、创作分期

1、早期创作：时间系指 1800 年以前，即他在波恩及维也纳前期所创作的钢琴奏鸣曲。这时贝多芬正处于青年时代，他精力旺盛，充满了理想。他的钢琴奏鸣曲在这时期大多遵照海顿和莫扎特遗留下来的古典形式，但逐渐地随着他对奏鸣曲形式的不断探索，他的独特风格也慢慢地显露出来。

早期创作的钢琴奏鸣曲作品：

1796-1799 年创作：Op. 2 No. 1 (f 小调)、No. 2 (A 大调)、No. 3 (C 大调)、Op. 7 (降 E 大调)、Op. 10 No. 1 (c 小调)、No. 2 (F 大调)、No. 3 (D 大调)、Op. 13 (c 小调)、Op. 14 No. 1 (E 大调)、No. 2 (G 大调)。

2、中期创作：时间指 1801——1814 年。这时期，贝多芬的音乐表现出思想的成熟，他不再受古典形式的约束，表现手段更加自由，英雄性也完全体现出来，完全形成了自己的写作风格。

中期创作的钢琴奏鸣曲作品：

1801-1802 年创作：Op. 22 (降 B 大调)、Op. 26 (降 A 大调)、Op. 27 No. 1 (降 E 大调)、No. 2 (升 c 小调)、Op. 28 (D 大调)。1802-1809 年创作：Op. 31 No. 1 (G 大调)、No. 2 (D 大调)、No. 3 (降 E 大调)、Op. 49 No. 1 (g 小调)、No. 2 (G 大调)、Op. 53 (C 大调)、Op. 54 (F 大调)、Op. 57 (f 小调)。1809-1814 年创作：Op. 78 (升 F 大调)、Op. 79 (G 大调)、Op. 81a (降 E 大调)、Op. 90 (e 小调)。

3、晚期创作：创作时间是 1815 年以后的最后五首钢琴奏鸣曲。

这五首奏鸣曲确认了贝多芬晚年伟大的创造性天才，他使奏鸣曲的形式服从于他完全成熟的音乐内容。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，而即兴性、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。

晚期创作的钢琴奏鸣曲的作品有：

Op. 101 (A 大调)、Op. 106 (降 B 大调)、Op. 109 (E 大调)、Op. 110 (降 A 大调)、Op. 111 (c 小调)。

贝多芬作为一位伟大的作曲家，以深刻、锐利的眼光，敏感地把握住了时代和社会的本质。他的创作反映了人类的苦难、斗争和希望。表现了具有深刻社会意义的内容。他将自己的思想感情倾注于钢琴奏鸣曲的创作中，并通过创作大胆地表达

第二章 贝多芬钢琴奏鸣曲的创作特征

一、打破传统规则，丰富奏鸣曲套曲的结构内容

贝多芬奏鸣曲的创作在结构方面，虽然在最初的创作中，他继承了前辈的一些特点，但随着他对奏鸣曲的不断探索，为了使奏鸣曲的形式更好的为内容服务，将奏鸣曲的结构做了许多完善和创新。

1、改变乐章的传统次序：

钢琴奏鸣曲是欧洲古典音乐中常用的一种大型的多乐章的钢琴套曲，它经过二百多年历史的演变，形成了自己特殊的结构。在海顿、莫扎特时代，钢琴奏鸣曲一般由三或四个乐章组成。三个乐章的形式为：快板——慢板——快板；四个乐章形式为快板——慢板——小步舞曲——快板。第一乐章通常以奏鸣曲式写成。到了贝多芬时代，他对各个乐章的次序不是墨守陈规，在一些作品中，没有按照常规的乐章顺序创作，使音乐形式变得更新颖。其中最典型的一首是降A大调奏鸣曲 Op. 26，这首奏鸣曲完全打破了乐章顺序方面的传统：第一乐章没有用奏鸣曲式，用的是主题与变奏曲，第二乐章是谐谑曲，第三乐章是葬礼进行曲，第四乐章是回旋曲。虽然这首奏鸣曲由四个乐章组成，但其中没有一个是属于奏鸣曲形式的乐章，而且也打破了快——慢——快的结构规则。

2、将作品的创作重点放在末乐章

自海顿以来，维也纳古典乐派的奏鸣曲都是把重点放在第一乐章上，而贝多芬的奏鸣曲中，有些作品就打破了这一规则。如降E大调奏鸣曲 Op. 27 No. 1，贝多芬打破了第一乐章为主乐章，缩小了它的规模，把重点放到最末乐章上。另外，这首奏鸣曲附有“幻想曲似的奏鸣曲”的标题，使得乐曲的性格表露得十分明显。第一乐章是行板——快板、复合歌谣曲式，第二乐章是活泼的极快板、复合歌谣曲式，第三乐章是富有表情的柔板、歌谣曲式，第四乐章是活泼的快板、回旋曲式。各个乐章的结尾处都没有划上乐章终止的复纵线，这是要求整首乐曲几个乐章从头至尾一气呵成地连续演奏，所有的乐章和段落都由统一的脉络贯穿起来，使全曲的感情都向末乐章汇集。

3、用谐谑曲代替小步舞曲

贝多芬逐渐将谐谑曲 scherzo（多为快速三拍子的短小乐曲，性格幽默、诙谐、

活泼)引入到奏鸣曲套曲中,经常用谐谑曲乐章来代替小步舞曲乐章,使作品的动力性增强了,富于朝气,和声织体也更加丰富。表现出对宫廷风格的反叛,使音乐从浓郁的宫廷气息中逐渐向世俗风格转变。例如:A大调钢琴奏鸣曲 Op. 2 No. 2 的第三乐章就是用谐谑曲代替的小步舞曲。另外,贝多芬将谐谑曲也引入到交响曲中,丰富了交响音乐的表现力,可见,谐谑曲的加入不仅是在一两个曲子、个别案例中使用,而是作为一种音乐理念在其他的体裁中也有体现。

4、把奏鸣曲各部分的容量扩大:

(1)扩大引子:c小调钢琴奏鸣曲 Op. 13 的第一乐章就是典型的例子。缓慢长大的引子音调庄严,感情崇高,有强烈的矛盾冲突,其中运用了附点音符大和弦来烘托命运的不幸落到了作曲家的身上,打破了生活的宁静,使情绪变得非常沉闷。这一长大的引子表现经过了思想上的斗争以后,悲哀的情绪越来越小,最后决定战胜困难,向命运挑战,就出现了呈示部快板那奋发向上,奔腾不息的音乐。引子为呈示部积蓄了力量,与呈示部形成了鲜明的对比。以往作曲家创作的引子篇幅很小,它带有一些主题的因素,感情对比也不太强烈,而贝多芬这首奏鸣曲将引子提高到了重要的位置,倾注了大量的感情对比。这首奏鸣曲的创作已经不在受海顿和莫扎特古典风格那典雅、平和的创作手法的束缚,作品中的情感大大超过了前人,情绪激昂、感情崇高等因素相互作用,形成了贝多芬自己的创作风格。

(2)扩大主题容量:以前其他作曲家所创作的奏鸣曲大多都是一个副部主题,由于贝多芬赋予了奏鸣曲的巨大思想内容使奏鸣曲的容量增大,创作出了双主题奏鸣曲,如C大调钢琴奏鸣曲 Op. 2 No. 3 的第一乐章是双副部奏鸣曲式。这首奏鸣曲是贝多芬青年时期创作的,音乐中充满了朝气蓬勃,刚毅向上的气质。第一副部主题是从27小节——38小节,是由g小调构成,因此与主部主题的大调形成了鲜明的对比,音色应弹得优美柔和。第二副部主题是从47小节——60小节,旋律转到G大调上,音色是明朗歌唱的。

(3)把结束部扩大为第二展开部,如C大调奏鸣曲 Op. 53 的第一乐章。这个结束部规模非常大,在发展手法及情绪上仿佛是第二个展开部,内容十分充实。已经被尽情发展的音乐素材又被贝多芬尽一切可能加以多样的变化:上下行音阶大幅度起伏,左右手快速音型的连续交替,从低到高的音浪冲击,都充分展现了大自然的澎湃力量,形成了全曲的高潮。

二、调性特征

奏鸣曲的乐章中，按古典规范并不是任何调性都可以用的，它们之间有一定的调性布局规则，大都采用近关系调。而贝多芬在调性安排上有着独到的见解，他的奏鸣曲中经常使用远关系调，其中包括乐章内主部主题与副部主题之间和整个奏鸣曲乐章间的调都常常运用远关系调。远关系调的运用是为了制造更强烈的调性对比，体现更大的矛盾冲突。贝多芬之所以能很好的使用远关系调的创作手法，是因为他有哲学性的思维方式，具有高超的结构技巧和想象力。奏鸣曲乐章内，传统的奏鸣曲式，主部主题与副部主题的调性关系为“主—属”关系，而贝多芬进行了新的尝试，多次改变调性关系，改为“三度关系”如 Op. 106 第一乐章（降B大调—G大调）；第三乐章（升f小调—D大调）等等，这种三度调性关系成为浪漫主义区别于古典主义的典型调性关系，可以说贝多芬奠定了浪漫主义的创作手法。

三、旋律特征

1、上下行音阶式的级进与分解和弦式的跳进相结合是贝多芬旋律特征之一，其中又分为几种形式。

(1) 先级进后跳进：如 c 小调奏鸣曲 Op. 13 主部主题右手旋律是音阶式的，在左手八度分解和弦的背景衬托下，随着同音型的反复和音乐的不断攀升使主题具有极强的运动感。（谱例 1）



谱例 1

(2) 只是级进没有跳进：如 C 大调奏鸣曲 Op. 53 第一乐章的副部主题是音阶式的级进形式，横向的旋律线优美，纵向的和声丰富，描绘了大自然的美丽风光。（谱例 2，从 35 小节开始）



谱例 2

(3) 先跳进后级进。如 f 小调奏鸣曲 Op. 2 No. 1 第一乐章，以上行的断奏分解和弦音型形成了富有直率性格的主题，增强音乐的戏剧性。（谱例 3）



谱例 3

又如 C 大调奏鸣曲 Op. 2 No. 3 第一乐章呈示部中的连接部主题也是这种形式，使音乐力量不断叠加，形成了连续上升的气势。（谱例 4，从 53 小节开始）



谱例 4

2、用音型和短句在不同音高上重复，造成一种持续的手法构成的主题。突出地体现在升c小调奏鸣曲 Op. 27 No. 2 的第二乐章中。(谱例 5) 具有随想式的音型，富有语言化、口语化的特点，旋律优美、典雅。



谱例 5

3、旋律具有管弦乐队的效果。这个特点的典型例子是 D 大调奏鸣曲 Op. 10 No. 3 的第一乐章。主部主题的旋律中的双手八度的进行使音乐气势宏伟、气息宽广，呈现

出管弦乐队的音响效果。

4、旋律中切分节奏的运用：能使音乐增加动力性，使音乐有律动感。

如 c 小调奏鸣曲 Op. 13 第一乐章呈示部的主部主题。（谱例 6）



谱例 6

又如 d 小调奏鸣曲 Op. 31 No. 2 第一乐章呈示部的结束部也运用了切分的节奏，使音乐有跌荡起伏的效果。谱例 7



谱例 7

四、其他的创作手法

1、使用很多冗长和难以演奏的颤音，降B大调奏鸣曲 Op. 106 第一乐章两次出现了二十四拍的颤音，而且在结尾时左手出现了长达三十五拍的连续颤音。原来颤音的本意在于表面装饰，在于通过连续的反复而使一个音得以延长以此来弥补钢琴不能演奏连续音的缺憾，但是在贝多芬使用长颤音的这几部作品中，它们所表达的是一种对应于宗教礼拜仪式中的吟唱效果，这种手法具有贝多芬的独创性特点

2、变奏曲式的应用，也是贝多芬奏鸣曲创作中的一个显著特点。钢琴奏鸣曲 Op. 109 第三乐章以及 Op. 111 的第二乐章完全是以变奏曲的形式写成，这种情况在贝多芬的钢琴奏鸣曲创作中也是不多见的。贝多芬是一位变奏曲大师，他的许多变奏作品都有丰富的内容和多样的形式。以往贝多芬常把许多主题材料以变奏的形式呈现出来，并且大多出现于奏鸣曲式的乐章中。如呈示部中陈述的主题在再现部中再现时，是以新的面貌出现。比较简单的变奏手法可以从 Op. 14 No. 1 第一乐章快板中找到，其中为主部主题伴奏的左手部分，首先以八分音符的形式出现于 1--4 小节，再现时被富有很强动力性的十六分音符构成的音阶所取代。

而他在晚期创作中大量采用变奏技巧则显示出贝多芬创作思维从主题素材的发展由建立于主题、副题、发展部等奏鸣曲原则的辩证式转向于单一乐思的自我发展的内心冥想式。由于采用了变奏手法，在贝多芬的晚期作品中，对一个简单旋律以及和声因素进行内心深层冥想和持续精神探索的重要性已经远远大于他以前所强调的调性冲突、戏剧因素等创作手法。

3、赋格曲式的运用，贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲广泛采用了赋格曲式。一方面是由于他早年研究过巴赫的作品，受其影响，另一方面贝多芬在完全听不到外界的声音以后，音乐更抒情、更富于哲理性，因此产生了晚期的复调性乐章。如 A 大调奏鸣曲 Op. 101 的第四乐章是用奏鸣曲式快板形式写成的复调性乐章，主部主题由双手卡农机构成，经过双手转换反复之后进入四声部进行。副部主题以单音手法形成，并由二声部逐渐扩大到四声部。展开部篇幅宏大，由独立的赋格曲构成。又如降 A 大调奏鸣曲 Op. 110 的第三乐章由一个咏叹调引出了一个三声部的赋格乐段。这个咏叹调旋律优美而富有感染力，情绪表现比较细腻，好像是内心深处的叙述，而赋格曲则充满了深情。贝多芬运用了扩大、浓缩、呼应、倒影及声部模仿等多种复调手法而构成了自己最优秀的赋格典范之一，音乐中断断续续的旋律，表现了悲哀地期望，像是一种痛苦的发问，体现了贝多芬所特有的深沉地、内在地感情流露。

4、贝多芬在钢琴奏鸣曲中 Legato（连音奏法）的使用

贝多芬在他的钢琴作品中使用连音奏法是具有独创意义的，他对于连音奏法的喜爱是同他学习和演奏管风琴的经历有着密切的关系，并且也与老师奈弗学习了许多埃曼纽尔·巴赫的音乐作品有关。贝多芬是一个擅于创新、追求完美的作曲家，由于他觉得钢琴演奏中使用连音奏法能够使钢琴音乐的表现更具有活力，因此把前人使用的 Staccato 断音奏法与连音奏法同时运用到钢琴的旋律和伴奏声部上。也正因为贝多芬擅长使用连音奏法演奏慢速乐曲，使他能够创作出许多经典的钢琴奏鸣曲慢板乐章，充分发挥了他的抒情性音乐的天才。贝多芬最著名的慢板乐章是 D 大调奏鸣曲 Op. 10 No. 3 的第二乐章。这一乐章的音乐富有表情，具有宏大的规模、深刻的心灵表达，富有对命运的反抗和对美好生活的向往等情感。c 小调奏鸣曲 op. 13 第二乐章被改编为合唱曲，这个柔板乐章感情十分纯朴，充满了祈祷的气氛，如歌优美地旋律包含着崇高的精神。

第三章 贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏风格

一、从奏鸣曲式的结构上来分析贝多芬奏鸣曲的结构特点

要弹奏贝多芬的奏鸣曲就必须从他的作品结构入手，首先了解他的奏鸣曲结构与其前辈海顿、莫扎特的奏鸣曲的结构的不同特点。从大的方向来把握乐曲的内容，做到心中有数，这样无论是在练习还是在表演时都会有很强的段落感，使演奏在形式上和逻辑上更完美。

在奏鸣曲中，第一乐章一般来说奏鸣曲式建立在两个对比主题上，这两个主题第一次分别出现在不同的调上，一个在主调，另一个在副调（除了主调以外的其它调），而在经过展开部以后，重新出现时这两个主题都在主调上统一起来，这种结构即称为奏鸣曲式。

典型的奏鸣曲式的基本部分由三大块组成，即呈示部、展开部和再现部。呈示部包含两个对比部分：主部主题和副部主题，在主部主题和副部主题之间还有一个过渡部分叫连接部，在副部主题结束后还有一个概括性的段落叫结束部。展开部是把呈示部出现的素材以各种不同手段加以发展。再现部与呈示部内容基本相同，但在调性上有变化，再现部都统一到主调上来，再现部之后往往还有尾声，有的呈示部前面还有引子。奏鸣曲式结构如下图：

奏鸣曲式由海顿确立，经过莫扎特的发展，最后在贝多芬的奏鸣曲与交响曲创作中，发展成为具有宏大的矛盾冲突、丰富思想内涵的结构形式。贝多芬钢琴奏鸣曲与海顿和莫扎特的奏鸣曲结构特点有所不同，是因为他为了充分表达自己的感情和革命的理想，把钢琴奏鸣曲本身作为艺术表现的手段，使它具有丰富的结构内容。而海顿和莫扎特强调奏鸣曲结构的严谨、形式的完美。他们更偏重于钢琴奏鸣曲的

教学价值，在作品中仅有一些思想的流露没有表达对社会的认识。因此在海顿与莫扎特的奏鸣曲中，主题形象比较单一，两个主题之间的对比也不是特别强烈。主部、连接部、副部、结束部篇幅都不太长。而贝多芬由于他赋予奏鸣曲式巨大思想、复杂的内涵，因此大大地扩大了奏鸣曲的形式，丰富了它的内容。

在贝多芬的奏鸣曲中主部主题与副部主题的对比更加鲜明，主题思想更加丰富、多样。如奏鸣曲 Op. 53 主部主题与副部主题的对比：

这首奏鸣曲是贝多芬的中期作品，主部主题从一开始就具有极富于表现力的节奏背景。C 大调的主部主题用短促跳跃的音型，先在低音域以弱音登场。旋律有逐渐渐强的趋势，右手是闪耀的动机，明亮的倚音和灵巧的快速音阶，描绘了晨光初现的景色。主部主题的幅度宏大，它那长大的气息和灿烂的音群，自始至终贯穿于整个乐章中。（谱例 8）

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 53, 'Allegro con brio'. The score is in C major and 3/4 time. It features a piano introduction with a rhythmic pattern in the bass and a melodic line in the treble. The tempo is marked 'Allegro con brio' and the dynamics range from 'pp' to 'sf' and 'decresc.'.

谱例 8

在 E 大调上出现的副部主题以明朗的和声式音响结构作为主体，它充满着崇高的精神和对美妙景色的描述。它的旋律声部形成温和的旋律线，优美的旋律表现了人们对大自然的热爱和对光明和幸福的向往。（谱例 9，从 35 小节开始）

The image displays a musical score for a piano piece, divided into four systems. The first system (measures 32-36) features a melody in the right hand with a bass line in the left hand, marked with *p* and *dolce e molto legato*. The second system (measures 37-42) includes dynamic markings *creac.*, *sf*, and *p*. The third system (measures 43-45) is marked *dolce* and *creac.*. The fourth system (measures 46-50) includes *sf* and *creac.* markings. The score contains numerous fingering numbers and articulation marks throughout.

谱例 9

从这首奏鸣曲中可以看出，主部主题的形象是富有动力性的具有英雄气质的音乐形象。而副部主题是一种来源于大自然的音响，充满了诗意和崇高的精神，两个主题形成了对比，两种因素既冲突又结合，贝多芬用这种音乐的对比，获得了心理上的深度和音乐上的戏剧性，使音乐形象达到了惊人的丰富，充满了生命力。另外，强烈的调性对比也是使主部主题与副部主题有明显的性格对比的重要原因。通常传统的主部主题与副部主题的调性关系是主——属的关系，而此奏鸣曲是 C 大调——E 大调的三度调性关系。

二、贝多芬钢琴奏鸣曲的速度和节奏的适当处理

在演奏贝多芬的钢琴奏鸣曲时，采用适当的速度是非常必要的。因为速度是关系到奏鸣曲的风格特征的最重要的问题。贝多芬虽然是开创浪漫乐派的先驱者，但他的奏鸣曲都属于古典乐派的作品，古典乐派作品要求在演奏时速度在同一水平上稳定、匀称的律动，不可过多随意处理速度。同样，演奏贝多芬的奏鸣曲一定要严守速度的统一，否则就会破坏贝多芬奏鸣曲的风格。

虽然演奏贝多芬的奏鸣曲速度要始终保持着稳定，但是在处理一些自由的节奏时，可以在很小的尺度内使节奏有所松紧，掌握好适当的、有限度的尺度是非常重要的。如在下面几种特殊情况时可以适当的自由处理节奏，速度可以稍微的有伸缩。

1、乐句间标记着延长记号时，是一种最简单的自由演奏的暗示。如在 f 小调奏鸣曲 Op. 2 No. 1 第一乐章的主部主题与连接部之间由一个延长记号来分界。（谱例 10，第 8 小节）

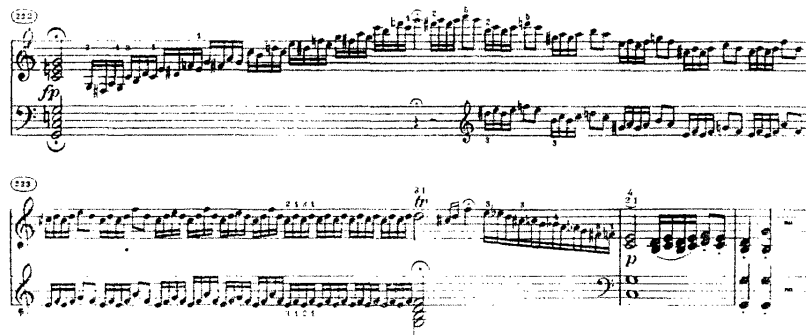
谱例 10

2、在渐慢延续几小节以后，速度突然改变（回到原速）如 A 大调奏鸣曲 Op. 2 No. 2 第 49 小节--58 小节，在此是副部主题出现之前的准备。（谱例 11）



谱例 11

3、华彩段。在华彩乐段中，节奏处理相对更加自由。因为它是有炫耀技巧性质的乐段。如 C 大调奏鸣曲 Op. 2 No. 3 第一乐章第 233 小节。（谱例 12）



谱例 12

4、咏叹调或宣叙调的段落，由于其需要演奏者自由发挥或表现内心吟诵，而必须打破固定节奏的约束。例如 Op. 110 第三乐章第 4-7 小节，是个完全自由节奏的吟诵；（谱例 13）

The musical score for Example 13 is divided into three systems. The first system (measures 4-5) features a piano part with a recitativo section, followed by a 'Piu' adagio section with a fermata, and an 'Andante' section with a 'cresc.' marking. The second system (measures 5-6) includes a violin part with 'Adagio' and 'simile' markings, an 'Ossia' section, and a 'cantabile' section with 'p' dynamics. The piano part in this system has 'Adagio' and 'cantabile' markings, along with 'ritardando', 'dimin.', and 'sempre tenuto' instructions. The third system (measures 6-7) shows the piano part with 'Mono Adagio', 'Adagio' with 'fz.' and 'dim. smorz.' markings, and 'Adagio, ma non troppo' with a 'p' dynamic.

谱例 13

又如 d 小调奏鸣曲 Op. 31 No. 2 第一乐章第 147—152, 157—162 小节, 是两句用节奏写明的宣叙调, 表现作曲家的自言自语和内心的思索。此处也需要一定的节奏自由。(谱例 14)

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system (measures 141-150) features a bass clef and includes markings for *p*, *sf dimin.*, *rallent.*, *Largo*, and *pp*, with the instruction *con espressione e semplice*. The second system (measures 150-155) is in a treble clef and marked *Allegro* with a *p* dynamic and a *crec.* marking. The third system (measures 156-160) is in a bass clef and includes markings for *Adagio*, *Largo*, and *pp*, also with the instruction *con espressione e semplice*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

谱例 14

5、在音乐形态改变时，可以调整速度来引进新的段落。

为了使音乐形态的对比明显，可以在前一乐段结束时，把速度稍微做一个渐慢的处理。如降A大调奏鸣曲 Op. 110 第一乐章主部主题与连接部音乐的形态不同，在主部主题结尾时（第 11—12 小节处）稍微做出一个渐慢的处理，使音乐的段落更清晰。让听众能感觉到另一段音乐已经出现，讲述的音乐内容已经开始不同。这种处理只是在微妙的变化中完成，不可有过大的渐慢处理，这就要求演奏者仔细练习、把握语气，使音乐连接自然。

6、在贝多芬钢琴奏鸣曲中，当情绪有明显变化时，他都会标记上表情术语，这时，我们就要有速度的调整。如 f 小调奏鸣曲 Op. 2 No. 1 第一乐章的第 41—48 小节处，标记着“富有表情地 (con espressione)，在这段音乐中，音乐情绪由前段的高涨与宣泄转为收敛与宁静，演奏者也需要随之在节奏上稍缓来完成情绪的转变。在有音乐家自己标记术语的时候，我们要严格的遵守其标记，注意音乐家的情绪变化，探求贝多芬所要表达的情感内容，更好的处理乐句。

总之，演奏贝多芬的钢琴奏鸣曲，节奏既要稳定均衡，又要富有弹性，如同心

跳和脉搏一样有节律。同时，在曲子练习成熟以后，经过仔细的推敲可以在上述特殊的情况下小心的把握尺度运用渐慢、延长、自由等节奏修饰手段，使音乐更加有色彩。另外，这些“自由”的处理一定要与语气相结合，而且，必须符合古典时期的音乐风格，感情表达要内敛，不可随感情的波动而任意改变速度。

三、怎样演奏和体现贝多芬钢琴奏鸣曲中的力度

贝多芬钢琴奏鸣曲的力度幅度较大,变化较丰富.这与他的创作思想有密切的联系.贝多芬的创作中心永远是人类社会、生活和大自然,他以强大深刻的音乐逻辑为基础,它反映了时代的先进思想,透彻理解斗争的必然性,擅于表现内心的思索,因此作品中的矛盾冲突比较强烈。

1、力度幅度大的客观因素:

贝多芬的钢琴奏鸣曲与前辈音乐家海顿和莫扎特相比,力度变化的幅度要大得多,这是由以下几个客观原因造成的。

(1) 创作的目的不同:

海顿与莫扎特主要从事宗教音乐和宫廷音乐的写作,其作品必须适应庄严肃穆的宗教气息和华丽典雅的宫廷风尚。即使是他们的世俗音乐,也不得不迎合贵族们的审美习惯。而贝多芬的作品主要是为了追求自由,探索真理,他曾说过:“自由与进步是艺术的目标,如同在整个人生中一样。”

(2) 创作性格不同:

海顿是个循规蹈矩的人,他的奏鸣曲充分表现了愉快、幽默的性格,充满了生活的气息。莫扎特是个活泼、开朗的人,他的奏鸣曲轻快、典雅、华丽,主题富于歌唱性。贝多芬性格倔强,不迎合贵族的审美习惯,是个不受约束的革新家,遵循自己的信条:“为了更美,没有不可打破的规则。”

(3) 乐器的改进:

在一个偶然的时机贝多芬与钢琴制造家娜内塔成为好友,他们经常讨论钢琴的改进问题,由于创作的需要贝多芬对钢琴最不满意的方面就是音域不够宽广,贝多芬曾面对不堪所用的钢琴叹气:“你这个可怜的家伙。”以至于贝多芬受到钢琴的限制不得不改写他的音乐。经过许多人不断改进,直到1817年钢琴制造家布罗德伍德对钢琴低音的使用才让贝多芬得到了真正的满意。这时的钢琴音域扩展到六个八度,具备了现代钢琴的性能,能够奏出pp到ff之间的任何力度。正因为贝多芬参与

跳和脉搏一样有节律。同时，在曲子练习成熟以后，经过仔细的推敲可以在上述特殊的情况下小心的把握尺度运用渐慢、延长、自由等节奏修饰手段，使音乐更加有色彩。另外，这些“自由”的处理一定要与语气相结合，而且，必须符合古典时期的音乐风格，感情表达要内敛，不可随感情的波动而任意改变速度。

三、怎样演奏和体现贝多芬钢琴奏鸣曲中的力度

贝多芬钢琴奏鸣曲的力度幅度较大,变化较丰富.这与他的创作思想有密切的联系.贝多芬的创作中心永远是人类社会、生活和大自然,他以强大深刻的音乐逻辑为基础,它反映了时代的先进思想,透彻理解斗争的必然性,擅于表现内心的思索,因此作品中的矛盾冲突比较强烈。

1、力度幅度大的客观因素:

贝多芬的钢琴奏鸣曲与前辈音乐家海顿和莫扎特相比,力度变化的幅度要大得多,这是由以下几个客观原因造成的。

(1) 创作的目的不同:

海顿与莫扎特主要从事宗教音乐和宫廷音乐的写作,其作品必须适应庄严严肃穆的宗教气息和华丽典雅的宫廷风尚。即使是他们的世俗音乐,也不得不迎合贵族们的审美习惯。而贝多芬的作品主要是为了追求自由,探索真理,他曾说过:“自由与进步是艺术的目标,如同在整个人生中一样。”

(2) 创作性格不同:

海顿是个循规蹈矩的人,他的奏鸣曲充分表现了愉快、幽默的性格,充满了生活的气息。莫扎特是个活泼、开朗的人,他的奏鸣曲轻快、典雅、华丽,主题富于歌唱性。贝多芬性格倔强,不迎合贵族的审美习惯,是个不受约束的革新家,遵循自己的信条:“为了更美,没有不可打破的规则。”

(3) 乐器的改进:

在一个偶然的时机贝多芬与钢琴制造家娜内塔成为好友,他们经常讨论钢琴的改进问题,由于创作的需要贝多芬对钢琴最不满意的方面就是音域不够宽广,贝多芬曾面对不堪所用的钢琴叹气:“你这个可怜的家伙。”以至于贝多芬受到钢琴的限制不得不改写他的音乐。经过许多人不断改进,直到1817年钢琴制造家布罗德伍德对钢琴低音的使用才让贝多芬得到了真正的满意。这时的钢琴音域扩展到六个八度,具备了现代钢琴的性能,能够奏出pp到ff之间的任何力度。正因为贝多芬参与

②强后突弱 *fp*，这种手法一般 *f* 在正拍子上，接下去的音突然变弱，如 c 小调奏鸣曲 Op. 13 的开头部分（谱例 17）



谱例 17

这几个和弦是阴沉的，第一个和弦尤如一个晴天霹雳，后面立即弱下来的和弦表现了内心的痛苦和挣扎。贝多芬有些时候，也使用更强烈一些的对比 *sfp* 的标记。

在弹奏上述这两种强烈对比的乐句时，为了使力度收放自如，一定要注意身体各部分力量的协调和运用。这就要求我们演奏者具有一种能够使力量在肩膀、大臂、小臂、手腕、手掌之间迅速的转移的能力。在弹奏强大的和弦时，声音要饱满、有共鸣、手掌要有支撑，触键整齐，把肩膀乃至全身的力量，在一瞬间全部传递到指尖。在弹奏较弱和弦时，用力要谨慎，手臂根据具体情况来运用力量，但手指的控制在此时是非常关键的，力量的把握影响着整个音响效果。用力过多，就会失去与强和弦的对比性；用力过少，就容易使声音虚而不实。

(2) 不通过渐强而突然出现强音

在普通情况下，无论把声音演奏得多么强烈，都不能造成特别紧张的效果，但是如果一开始是持续的弱奏，突然间出现了强音，就会形成明显的音响对比。如升 c 小调奏鸣曲 Op. 27, No. 2 第三乐章第 1-2 小节以及其后的所有相应乐句。（谱例 18）此乐句由 27 个十六分音符与两个八分音符组成。前 27 个十六分音符是弱的力度，在弹奏时手指灵活、贴近键盘触键，手腕自然随着手指的运动方向移动，手臂不要用力，否则会影响速度。前一个八分音符是个突强音和弦，此和弦要触键快、有爆发力。后一和弦不要过强，力度要比前一和弦弱一些，感觉是由前一和弦带出的。



谱例 18

(3) 强音出现在弱拍或后半拍

这种手法在贝多芬的奏鸣曲中也是用得非常多。如 C 大调奏鸣曲 Op. 2 No. 3 第一乐章呈示部主部主题突强音在第二拍子上，表现了情绪的波动，预示下边激动的感情即将爆发。(谱例 19)



谱例 19

通过以上这些贝多芬常用的力度标记的分析,我们进一步了解了贝多芬钢琴奏鸣曲的力度特点以及演奏方法,并且可以看出他的作品中表现了丰富的思想内涵,情绪变化是这些力度标记的根源,因此在演奏时要理解音乐所表达的内容,掌握强弱变化的尺度。既要鲜明的表现力度的变化,又要恰如其分,不可夸张。

四、贝多芬奏鸣曲演奏方法的处理

本段从旋律的走向和踏板的特点两个方面来论述贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏方法。

1、旋律

在演奏贝多芬奏鸣曲时，要特别注意旋律的走向与旋律的语气。如果旋律线是呈上升趋势的，一般要有渐强的处理，如果旋律线是呈下降趋势的一般要有渐弱的处理，旋律中的乐句最高音，应当被特别强调。另外，旋律句头、句尾的奏法也要区分开来。句头是一个句子的开始，它要有启发下边乐句的作用；句尾是一个乐句的结尾要有收束感。这就要求我们对手的动作有很好的控制。强拍的句头手腕要向下运动，力量放到琴键上，形成对键盘稍大的压力，增加了音乐语言的表现力，弱拍起的句头，首先要有吸气的感觉，然后手要有控制，第一拍要弱奏，并且音要弹得实而不虚；在弹奏句尾时，手腕要向上提，力量在上面。下面以贝多芬 F 大调钢琴奏鸣曲 Op. 10 No. 2 第一乐章为例，来论述其旋律的处理方法。（谱例 20）

The image shows a musical score for Example 20, which is the first movement of Beethoven's Piano Sonata in F major, Op. 10, No. 2. The score is written for piano and consists of three systems. The first system starts with the tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking 'p'. The second system includes dynamic markings 'p' and 'rinf.'. The third system includes a dynamic marking 'f'. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and slurs. The key signature is one sharp (F major) and the time signature is 2/4.

谱例 20

这是一个奏鸣曲式的快板乐章。呈示部中的主部主题是一个弱拍起的乐句。弱拍和弦要弹得轻而有弹性，第二个和弦在正拍子上要稍重一些，这两个和弦仿佛是

在提出疑问。接下来的三连音，节奏须绝对准确，对前面和弦的疑问作出了回答。休止符要严格的遵守，三连音要弹得果断。第5小节——第8小节旋律线是呈上升趋势的，要有渐强的处理。渐强一直持续到乐句最高音，句尾要收束。从第9小节——12小节旋律线呈下降趋势，又有一个小的渐弱处理。前一乐句是表现欢快的心情，这一乐句显得有些忧郁。13小节连接部又出现了主部主题的动机音型。19小节副部主题右手优美的八度旋律要弹得非常连贯，根据力度的变化来控制力量与指尖的正确结合，使旋律气息宽广。左手的伴奏音型中也有旋律音，要注意观察、体会，将其稍加突出，但不可有明显的不均匀，四分音符的低音时值要弹满。

另外，在处理乐句时，一定要注意乐句的气息要连贯，尽管一个主题是由几个乐句组成，乐句中又有小的动机，在演奏时要把乐句组织起来，使其成为一个有机的整体。

2、踏板

踏板是在钢琴演奏中最具有润色作用的手段，要想使踏板发挥出最好的作用，我们就必须理解音乐家在这首作品中所要表现的情感，这就要求我们仔细练习乐句，了解作品的创作时期，并且演奏者要有敏锐的听觉和脚对踏板的灵活控制。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中适合用以下几种踏板法：

(1) 音前踏板，指在发音之间，预先把踏板踩下去，使制音器预先全部打开，泛音及共振与击弦同时发生，造成明显的空旷感，使声音一发出就得到丰富的音响。如贝多芬d小调奏鸣曲Op. 31 No. 2 第一乐章的开头部分，先将踏板踩下，再弹奏这个长时值的波音和弦，第二小节延长记号结束以后，将踏板抬起，其后的相应乐句也都同样处理。此外，使用这种踏板法，是由乐曲的内容所决定的，此处表现一种矛盾的忧郁。

(2) 音后踏板，也称旋律踏板，这是踏板运用中用途最广的一种。它以连接旋律与和声为目的，充分展示旋律的美感，在弹奏贝多芬的慢板乐章可以运用此种踏板法，使乐曲更具有歌唱性。如c小调奏鸣曲Op. 13 第二乐章中采用音后踏板，随着旋律音的进行而换踏板，不仅使主次声部有所区别，突出了旋律的线条，而且丰富了音质。

(3) 颤音踏板，利用脚的快速抖动在连续、急速的一个音群或八度中使用的一种特殊的踏板法。如C大调奏鸣曲Op. 2 No. 3 第一乐章的连接部的八度快速音群的部分，就适用这种踏板法，主要技巧是要求快而浅的脚掌与脚腕部放松抖动。

(4) 二分之一踏板，在和声的背景上保持一个低音，当上面的和声出现混浊时，用

很小的动作，换掉上面的和声，只把踏板提起一半，然后迅速踩下。贝多芬有些奏鸣曲适用，如 C 大调奏鸣曲 Op. 53 第三乐章的开头部分，这个乐句是一首民歌的旋律，为了表达田园的风光，诗画的色彩，运用了许多不同功能的和弦，如果将其用一个全踏板持续踩住不换的话，就会使声音过于混浊，而在此使用二分之一踏板，可以使低音保持长久，而且又能得到高音音响纯净的效果。

另外，在弹奏贝多芬奏鸣曲时所使用踏板的原则：有些演奏家是严格根据贝多芬原创的乐谱上所标记的记号来运用踏板，有一些现代演奏家则根据自己的审美习惯来运用踏板，而我认为由于钢琴乐器的发展，琴弦的加长使声音更丰富了，所以在运用踏板的时候不可一味的遵照乐谱的标记，还需要用听觉来衡量踏板用得是否得当。更重要一点是要用具有古典风格的踏板法来演奏贝多芬的奏鸣曲，使演奏出来的音乐更贴近贝多芬的音乐风格。

五、贝多芬的钢琴奏鸣曲的乐谱版本及音响资料版本的比较

1、贝多芬钢琴奏鸣曲的乐谱版本的比较

选择版本，是演奏贝多芬钢琴奏鸣曲的第一个基础步骤。我们必须对各种版本的特点有所了解。

贝多芬钢琴奏鸣曲的版本很多，常见的几种版本如下：

(1)施纳贝尔编定的版本：这个版本独具个性，完全体现施纳贝尔本人对贝多芬音乐的理解，指法建议是此版本最大贡献，而施纳贝尔随意改变贝多芬所标明的连线，增添大量重音、强弱音、跳音等记号破坏了贝多芬奏鸣曲的风格。另外，施纳贝尔版本的速度记号，更是不可取的，他在乐章中任意改变基本速度是完全不符合贝多芬的原意的，也破坏了古典主义时期的严谨风格。此版本的特点是以编辑者的意见为主，增添许多编辑者本人的建议。

(2)由人民音乐出版社出版的魏纳·莱奥编注的版本：这个版本严格地按照最初的版本的原意，改正了其中一些印刷的错误和一些不准确的地方。魏纳·莱奥用方括号表明所增补的那些力度和演奏记号。为了演奏方便，个别地方他改变了左右手弹奏的划分，但对最初版本的音符没有改动。另外在指法和装饰音等方面提出了特殊的见解，但此版本的不足之处是踏板过多。此版本的特点是以作曲家手稿或原始抄本为基础，进行精细的学术研究与探索，忠实地体现作曲家的原本意图。

(3)彪罗 (bulow) 版本也是一个不错的版本：彪罗把自己的标记与贝多芬本人的标记都用不同字体分开来表示，可以使人一目了然作曲家与编者的不同意见。包括速度、连线、力度、踏板、重音、装饰音等等都有探索。因此，这是一本相当具有参考价值的教学版本或使用版本。此版本的特点是用不同字体区别作曲家指示与编者建议的版本，另在序言的注脚中说明学术观点。

版本的选择对于演奏者来说是非常重要的。而研究版本的最终目的是要分清作曲家指示与编者指导性注解及增添的记号，最终严格遵循作曲家的标记，参考编者的标记与作曲家的标记加以对照、分析，为演奏服务，使演奏能贴切的表现作曲家的音乐风格。

2、音响资料版本的比较

贝多芬的钢琴奏鸣曲在钢琴艺术史中占有独一无二的位置。是每位学琴者的必修课程也是钢琴演奏家的必弹曲目。它的独特魅力吸引着所有的演奏者，因此出现了许多优秀的演奏大师录制的贝多芬钢琴奏鸣曲的音响版本。其中比较有特点的几位如下：

(1)施纳贝尔：(Artur Schnabel 1882--1951) 奥地利钢琴家，是较早录制贝多芬钢琴奏鸣曲的钢琴家，他的演奏个性十足，不属于那种精确到完美的类型，弹奏的快乐章有的速度太快，技术稍显粗疏，有些地方一带而过，不是那样深入，但他时而会迸发出令人激动的灵感，使贝多芬的性格跃然而出。施纳贝尔所演奏的慢乐章充满了深邃的思索和醉人的美感，音色极其优美，他用相对严谨的手法以浪漫的精神处理这些慢速乐章。

(2)肯普夫：(Wilhelm Kempff 1895—1991) 德国钢琴家、教育家，德国钢琴家学派的代表人物。被认为是现代阐释贝多芬等音乐家们的权威。他曾经两次录制过贝多芬钢琴奏鸣曲全集，一次在 50 年代，一次在 60 年代。肯普夫的演奏外表平易近人，没有夸张的戏剧性对比，但演奏出的旋律质朴而真诚，他注意从各种角度上来做心理刻画，音色如歌，分句自然而合理。在音乐风格上，他演绎出来的贝多芬少了一些冲动和爆烈，突出的是温暖和哲思的情感。他的音乐严谨而不刻板，抒情而不造作。

(3)巴克豪斯：(Wilhelm Backhaus 1884—1969) 德国钢琴家，被称为超一流的演奏大师，他的演奏尽管有几分学者气，但表达的感情却非常浓烈真挚，尤其是他演奏的极难诠释的贝多芬后期的钢琴奏鸣曲，每个音符都发自内心深处，音乐沉重缓慢，却极具内在的紧张度。巴克豪斯演奏中的许多特点也与贝多芬同时代人对贝多芬本人演奏的描述很接近。另外，巴克豪斯感情幅度对比较大，时而苦涩苍凉，

时而淡泊宁静，而高潮处钢琴爆发出的汹涌澎湃尤其使人震撼。

(4)阿劳：智利钢琴家，也是一位演奏贝多芬钢琴奏鸣曲杰出的钢琴家。阿劳演绎的贝多芬奏鸣曲或许不如巴克豪斯感情对比那么强烈。但表现出来的音乐还是非常符合贝多芬的风格。阿劳的演奏非常细腻，每一次触键都心中有数，对音色控制得天衣无缝，没有一个粗糙的发音。纯正严谨的古典风格与深刻的感情结合得非常完美。速度偏慢但并不拖沓，技术的表现更是无可挑剔。

(5)吉列尔斯：(Emil Gilels 1916—1985)是俄国伟大的钢琴家，他不仅有高超的技巧，演奏中更显示了他充实的精神境界。他的速度处理很有特点不仅表现在对基本速度的运用上，还表现在基本速度以内丰富的层次处理中，使作品具有了丰富的音乐形象。吉列尔斯很注意音量的作用，以雄劲有力的风格使听众折服。

(6)扬多(Jeno Jando)是匈牙利钢琴家，在1988年曾录制过贝多芬钢琴奏鸣曲。扬多的演奏风格倾向于古典化，乐句线条清晰，弹奏的手法干净利落，而且充满了朝气和活力，尽管有些时候稍显冷峻了一些，但他在灵感迸发时的演奏简直不逊色于任何一位演奏家。扬多所演奏的音质十分清晰，混响洪亮，音色丰满。

音响资料对我们学习者和演奏者来说是一个很好的借鉴，听一些比较优秀的不同版本的音响资料有助于我们对作品更深一步的理解，使我们能够吸收优秀的处理方法，把各家所长融会贯通，使我们能更好的驾驭作品的整体。

总之，经过对贝多芬钢琴奏鸣曲的音乐的研究以后，明确了要想出色的演奏贝多芬钢琴奏鸣曲不但要具备演奏技巧，而且还要理解音乐内容，详细的从各个方面研究乐曲的细节，从而反映作曲家的音乐思想，表现其艺术个性。另外，在表演时不仅作到内在音乐风格表现要符合贝多芬的音乐特点，而且外在的动作、形象也要符合贝多芬那种庄重、不花哨的气质，包括表演时所穿的服装，女士化妆及发式的设计都要符合古典的风格，使演奏风格一系列外观也与演奏贝多芬的音乐相统一相协调。

结论

贝多芬钢琴奏鸣曲在钢琴艺术史中占有独一无二的地位，他在前辈音乐家的基础上，将钢琴奏鸣曲做了许多完善，无论是在创作手法上还是在演奏技巧上都有了创新和发展，把钢琴奏鸣曲发展到奏鸣曲音乐的新的巅峰。因此，他的钢琴奏鸣曲有相当多的特点值得我们去学习、研究。又由于贝多芬是将古典音乐发展到最高阶段，开启浪漫音乐之门的伟大人物，他的钢琴奏鸣曲是中、高级演奏者学习的宝库，能真正的掌握贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏方法，将其演奏好，会使我们在演奏中得到非常大的收获，为今后进一步的提高演奏技巧打下了坚实的基础。因此，贝多芬钢琴奏鸣曲的学习和演奏对钢琴演奏者具有非常重要的意义。

贝多芬钢琴奏鸣曲不仅技巧内容非常丰富，而且音乐内容也相当丰富。因此，要想完全演奏好贝多芬的钢琴奏鸣曲，不仅要光有技术上的训练，而且还要有思想上的完全投入。这就要求我们对贝多芬的思想有深刻的认识，在思想上贴近他，在演奏他的作品时，就能很好的发掘他的音乐内容，明确了演奏的作品所表达的内容，演奏出来的音乐才具有生命力。因此，本文先是从贝多芬的创作背景入手，论述了他的人生观形成是受法国大革命的战斗精神所影响，明确了他的一生不断追求“自由、平等、博爱”的理想。另外因每个时期的创作思想还会稍有变化，因此还要注意根据每首作品的创作时期来具体洞察内容。因此，接下来本文纵向地论述了创作时期及概况。

本文以怎样来演奏贝多芬的奏鸣曲为主线，从结构上宏观来看其奏鸣曲的特点，掌握作品的整体结构能使演奏有逻辑性。然后从微观论述：以贝多芬钢琴奏鸣曲的具体实例为依据，从贝多芬奏鸣曲的速度和节奏的把握上来论述演奏贝多芬奏鸣曲时应注意的一些特殊情况的自由处理；以贝多芬与海顿、莫扎特的力度幅度不同的客观原因为前提，论述贝多芬奏鸣曲中的力度特点与弹奏方法；从贝多芬钢琴奏鸣曲的旋律处理，踏板的运用来研究具体的演奏方法；最后论述要选择与作曲家原版创作最接近的版本作为练习版本，从优秀音响资料借鉴中提高自己对作品的驾驭能力。

通过前面一系列的理论和技术的分析，深入研究了贝多芬的钢琴奏鸣曲，深刻体会了贝多芬音乐思想和独特的艺术个性，并且用实例具体分析了贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏方法，形成具有自我个性的贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏风格。