

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

贝多芬



《古典之门音乐丛书》

编辑旨趣

在备门艺术中，没有什么比音乐更能直接地打动人的内在情感；在人类生活中，也没有什么比音乐更能生动地表达人的心声。在欢乐时，音乐以它优美的旋律、动听的音响把人们卷进如痴如醉、激荡亢奋的情绪之中；在忧伤时，音乐以它哀怨缠绵、如泣如诉的悦耳之声给人们以亲切的抚慰和自由的解脱；在孤独时，也唯有音乐最真诚地陪伴着人们跨越世俗的隔膜，度过悠长的黑夜……音乐是生活的美酒，是命运的花朵，失去了它，人生就丧失了其本有的诗意和浪漫。

然而，音乐的美只对于“有乐感的耳朵”才存在。但“有乐感的耳朵”并非天生的。对于民族而言，没有音乐文化的繁荣，“音乐之耳”不可能成长发达；对于个人而论，不以人类世代积累的音乐艺术宝库为养料，就不会形成较高修养的审美听觉。以欧洲文艺复兴为开端的欧洲古典音乐，以其独创而多样的音乐表现形式，谱写出人类历史上最光辉灿烂的艺术篇章，以其深厚而辉煌的文化底蕴养育了一批又一批万世景仰的乐坛大师，以其理性而浪漫的人文精神，典雅而脱俗的优美旋律陶冶和丰富了各国人民的“音乐之耳”。古典音乐浓缩了几个世纪乐圣们对宇宙人生的感悟，它是永不枯竭的生命之流，以其磅礴的气势流向了文明社会的每个角落，滋润着现代人的心灵。

开放的中国正以其博大的胸怀吸收着世界文明的养料。随着人民物质生活水平和文化素质的普遍提高，欧洲古典音乐正陶醉着越来越多的乐迷。为了满足广大的欧洲古典音乐爱好者的需要，我们编辑了这套《古典之门音乐丛书》。丛书选取西方音乐史上部分著名音乐家为撰写对象，每人一册，分别记述他们的生平趣事、成才经历，赏析他们有代表性的音乐作品，并介绍部分 CD 珍版，供音乐爱好者收藏时参考。我们力求为读者提供既高雅又实用的精品读物，衷心希望这套丛书能够真正帮助朋友们叩开古典音乐的大门，步入五彩缤纷的音乐殿堂。

让我们一起以主命的炽情点燃音乐的圣火吧！

编者

1996年12月

贝 多 芬

贝多芬传略

肖像

让我们先来认识一下这位无与伦比的音乐大师，看看他那在后人心中引起无数奇妙联想的面容与风采。但我们不能过多地依赖画家。贝多芬生前，不少画家为他画过肖像。这些肖像，据行家们说，都还不足以准确地写照出贝多芬的神采。倒不是因为画家们个个手笔低劣，更重要的原因却是贝多芬自己天性躁动不安，他很难长时间地静坐不动，让画家们从容地观摩、描写。他脑子里有太多的意念，太多的乐思，它们蕴藏着，潜行着，一当闪现，便把贝多芬带人一种亢奋状态。这时候，除了理想的飞驰，除了乐句的流动，贝多芬是什么也不会顾及了。他会猛然从坐椅上跳起，急速地在屋里踱步；也会飞奔到钢琴面前，让稍纵即逝的乐思在键盘上汨汨流出；还会舞动双臂，滔滔地渲泄出自己的情感。反正，他绝对不能安静下来，继续充当画家的模特了。而画家呢？起初是等待，尔后是劝说，最终是绝望，只好宽容这位太有个性、太不可思议的音乐大师，凭着自己的理解与想象把画做完。不难猜想，如此的肖像，既容易离形，也难免走神，更难以做到所谓“气韵生动”了。于是，我们从画面上见到的贝多芬、总是让人难以最真切、最直切地感受到这位音乐巨匠的精神、气质和风采。那么，我们不妨借助一下文字刻画出的肖像，换一个角度，从文学描写去认识贝多芬。这里面，最为人们称道，也最能“写”出贝多芬的，莫过于一位文学大师，法国作家罗曼·罗兰的描述了。他是这样给贝多芬“写”像的：

他短小臃肿，外表结实，生就运动家般的骨骼。一张土红色的宽大的脸，到晚年才皮肤变得病态而黄黄的，尤其是冬天，当他关在室内远离田野的时候。额角隆起，宽广无比。乌黑的头发，异乎寻常地浓密，好似梳子从未在上面光临过，到处逆立，赛似“梅杜斯头上的乱蛇”。眼中燃烧着一般奇异的威力，使所有见到他的人为之震慑；但大多数人不能分辨它们微妙的差别。因为在褐色而悲壮的脸上，这双眼睛射出一道粗犷的光，所以大家总以为是黑的；其实却是灰蓝的。平时又细小又深陷，兴奋或愤怒的时光才大张起来，在眼眶中旋转，那才奇妙地反映出它们真正的思想。他往往用忧郁的目光向天凝视。宽大的鼻子又短又方，竟是狮子的相貌。一张细腻的嘴巴，但下唇常有比上唇前突的倾向。牙床结实得厉害，似乎可以磕破核桃。左边的下巴有一个深陷的小窝，使他的脸显得古怪地不对称。据莫希尔斯说：“他的微笑是很美的，谈话之间有一副往往可爱而令人高兴的神气。但另一方面，他的笑却是不愉快的、粗野的、难看的，并且为时很短，”——那是一个不惯于欢笑的人的笑。他通常的表情是优郁的，显示出“一种无可疗治的哀伤”。一八二五年，雷斯太勃说看见“他温柔的眼睛及其剧烈的痛苦”时，他需要竭尽全力才能止住眼泪。一年以后，勃罗姆·洪·勃隆太在一家酒店里遇见他，坐在一隅抽着一支长烟斗，闭着眼睛，那是他临死以前与日俱增的习惯。一个朋友向他说话。他悲哀地微笑，从袋里掏出一本小小的谈话手册；然后用着聋子惯有的尖锐的声音，教人家把要说的话写下未。——他的脸色时常有变化，或是在钢琴上被人无意中撞见的时候，或是突然有所感应的时候，有时甚至在街上，使路人大为吃惊。“脸上的肌肉突然隆起，血管膨胀；犷野的眼睛变得加倍可怕；嘴巴发抖，仿佛一个魔术师召来了妖魔而反被妖魔制服一般”，那是莎士比亚式的面

目。于里于斯·裴奈狄脱说他无异“李尔王”。

这是一位艺术（文学）大师对另一位艺术（音乐）大师的形貌、神态所作的写照。明眼人都看得出来，字里行间不仅仅再现了贝多芬面容上的种种特征，更包含了对这位音乐巨人所特有的人格及力量的深刻理解。展示在我们面前的也不仅仅是贝多芬的肖像，更有他那深沉博大的胸怀、坚韧不拔的精神、汹涌澎湃的激情，以及他经历过所有痛苦、悲伤、喜悦和快乐。较之那些画师们的作品而言，这幅用文字写出的肖像，当是贝多芬其人、其心及其气度精神的传神之作了。

然而，贝多芬的风采却又不是这一幅甚至更多的肖像画所能曲尽。生活着的贝多芬和创作中的贝多芬，青年时的贝多芬和老年时的贝多芬，工作室内的贝多芬和大自然中的贝多芬，恋爱时的贝多芬和沉思时的贝多芬，与命运顽强抗争的贝多芬和在遐想中甜蜜回忆的贝多芬，如此等等，又随时随地显露出他个性、气度及行为举止的方方面面。眼看去，那是一个极富生命力，极有浪漫气息却又常常悖于人情，悖于时俗的艺术家。根据他同时代人的回忆与传写，我们可以得到以下种种印象。

他中等身材，略显矮壮，宽肩短脖，骨骼粗大。走路的时候，喜欢两手放在身后，抬头呆视天空。

据说他是左撇子，当用右手去拿盘子之类的瓷器时，多半会掉下来打破。当他脑海里涌现出乐思，那有力的左手就不由自主地前后摆动，常把桌上的墨水和纸张扫落，弄得屋里一片狼藉。

假使他自己刮胡了，就一定会在脸上留下几处刀痕。

他那前额宽圆、形同狮子的头上，长着浓密而废乱的头发，每当风把这头发吹得更加凌乱时，他粗壮有力的手指便伸开来当作梳子用。

从他那浓密的睫毛里发出来的是神秘的目光。至于他的瞳孔是褐色还是灰色，却很少有人知道，就连那些给他画过肖像的画家也说不清。到 1825 年之后，他的目光渐渐黯淡，是疾病夺去了他眼中的光芒。

在 1804 至 1805 年间，他只限于在弹钢琴的时候才戴上一幅银框眼镜。而这之后，他时常把粗黑柄的眼镜放在上衣口袋中，当在室内看东西或迎面有年轻女郎走来时，他便把眼镜掏出来戴上。

年轻时，他的狂笑很有名。他高兴时会像个孩子开怀大笑。然而，如果这时有乐思不期而至，他的大笑会戛然而止，表情立即复原。速度之快，令人诧异。还有，他笑时，那雪白的牙齿特别显眼。

他的穿着，年轻时还算潇洒，以后渐渐不修边幅，突出的特征是袖子上常有一个窟窿。他外衣所有的口袋里，都塞满了东西。胸前塞了一条大手帕，两肋下的口袋里，装着四开五线纸订成的本子，另一只口袋里是八开本的谈话簿和木匠用的铅笔。失聪以后，他还长年随身带着助听器。

贝多芬在衣着和举止上的特征，被一桩佚事渲染得淋漓尽致。说是一天早晨，他穿着一件特别旧的外衣，没戴帽了，就像往常一样出去散步。由于脑子里不断有新的乐思涌现，竟然忘了时间，也忘了走到什么地方。这样一直走到黄昏，来到了维也纳的新城。他四肢疲惫，饥肠辘辘。而城中却是炊烟袅袅，四处飘香。贝多芬无意中把头探入一家窗口，恰被警察瞧见，警察认定他是无业游民，要拘捕他。贝多芬一时拿不出身份证，情急之下，大喊“我是贝多芬”。警察不信，说：“你这无赖，怎敢冒充贝多芬。贝多芬会是你这幅寒酸样？”最后还是镇长闻讯赶来作证，才把贝多芬“搭救”出来。

这事据载是发生在 1822 年，而那时，贝多芬正在构思着他最后两部伟大作品，《庄严弥撒曲》和《第九交响曲》。

看得出来，贝多芬的外表给人的印象大体上是粗糙、随意，其行止也常常显得怪异、悖于情理。但就在粗陋外表的后面，却隐藏着咄咄逼人的力量，和既庄严崇高又优美和谐的人类精神。所以真正的艺术家在描绘贝多芬的肖像时，是能够从那眉目、形体、言谈、举止中看到一个伟大的灵魂，并赋予他永恒的魅力，就像罗曼·罗兰所做的那样。而这，正是贝多芬的风采所在，是这位音乐史上的伟人给我们的最直观却也是最深刻的印象。

家世

贝多芬出生于波恩，时间是1770年12月，具体哪一天，他自己也说不清楚了。据说他受洗的日子是17日，按德国天主教的习俗，婴儿落地后，在24小时内应接受洗礼，那么，贝多芬该是12月16日出生的了。这点误差当然算不了什么，但另一误差却曾引起了贝多芬的不安。曾有一段时期，贝多芬的出生年初说成1772，这样他无端地就小了两岁，弄得贝多芬自己也迷惑起来，伤心地对人说：“不幸的是我活到现在还不知道我究竟有多大年龄。”后来知道，这点混乱竟是他父亲一手造成的。为了使自己的儿子成为像莫札特那样的音乐神童，贝多芬的父亲给贝多芬伪造了一个年龄，让他“缩小”了两岁。

贝多芬这个名字代表着一个历史悠久的家族，其血统可以上溯到15世纪西班牙统治的弗莱米希——勃雷巴恩特，那时候，贝多芬家族的祖先们在这块现今归为比利时的土地上当雇农。家族的后裔后来流散在欧洲各地，其中一支在安特卫甫南部的马利奈斯（现称迈契林）定居，米夏埃尔·范·贝多芬——大音乐家贝多芬的曾祖父——就属于这一支系。米夏埃尔的两个儿子，科尔奈留斯和路德维希，分别于1731和1733年来到波恩。路德维希在宫廷里当了一段为时不长的乐师，后来又担任宫廷乐队队长一职。他的妻子叫玛利亚—约瑟法·波尔。他们的儿子约翰——贝多芬的父亲——也是一名宫廷乐师，在贝多芬出世时，已经成为科隆选帝侯与大主教马西米里安·弗烈德里希的男高音歌手。约翰的妻子叫玛丽亚·玛格达琳娜，其母系一族，颇有达官贵人风度。在和约翰结婚之前，她是一位宫廷室内乐手的妻子。亡夫丧子之后，便嫁于约翰，成了贝多芬家族的一员，也成了大音乐家贝多芬的母亲。这位母亲，据史料记载，是一位“漂亮、身材苗条的妇女”，又说她的个儿“较高，面孔稍长，鼻子有点弯曲、瘦小，双目充满热情”。至于她的为人，据旁人回忆，说是精明能干，善于言谈而举止得体，与人交往有礼有节且很谦虚，受到众人的喜爱与尊敬。但她的生活却是不幸的，两次婚姻，两次丧子（贝多芬之前有一兄路德维希·玛利尔，出生几天后便夭折）长期过着清贫的日子，终于在1787年，也就是贝多芬17岁的时候，因肺病去世，终年只有40岁。这给贝多芬的心灵留下了深深的创伤，他一生都在为母亲的不幸和早逝感到痛心。

欧洲音乐史上，不少大音乐家的诞生，与他们的家世都有着密切关系，典型的如巴赫，其家族曾出现过几十位优秀的音乐家。贝多芬的家世，虽然不如巴赫那样显赫，但从他祖父算起，也称得上是音乐世家了。他祖父是一位优秀的低音歌手，尽管他在贝多芬3岁时就离开了人世，但他的形象长期以来一直留在贝多芬的记忆中。据贝多芬儿时的朋友弗朗兹·魏格勒回忆，这位祖父“是一位身材不高、体格健壮、双目充满生气的男子，同时也是一位值得十分尊敬的艺术家”。而据传记作家们的描述，贝多芬刚一出世，祖父便怀着激动而慈爱的心情来到他身边。他把贝多芬的降临看作是上帝的恩赐，并满怀憧憬的预言：“这孩子将来一定会成为一个音乐家的。”随后，他欣然接受儿媳的建议，成为小贝多芬的教父，并用自己的名字给孙儿命名。这样一位音乐家祖父，想必能成为一种偶像，为贝多芬的音乐事业添注些精神力量。

贝多芬的父亲也是位相当不错的音乐家，孩提时就曾在皇家教堂唱过童

声高音。12岁时又显露出演奏小提琴和钢琴的才能，以后成为宫廷乐师，并给波恩的富家子弟们上歌唱和钢琴课。他的形象，同时代人的描述是：中等个儿，面孔略长（带点伤疤），圆鼻头，宽肩膀，严峻的双眼，和一条稀松的辫子。与祖父一样，这位父亲对贝多芬的音乐家的前程也寄予了厚望，且对贝多芬走上音乐道路及成长施加了强制性的影响。但他在贝多芬心目中留下的形象却与祖父不同，没有慈爱，有的只是粗暴与残酷。很难估量这样一位粗犷而暴戾的音乐家父亲给贝多芬的心灵造成过多少伤害；但无论如何，贝多芬与音乐的结缘，却是这位音乐家父亲一手操办的。

贝多芬就是这样一个家世中的延续，按理说，他成为一个音乐家，并非意外之事；但成为一个盖世绝伦的音乐家，却不能不说是个奇迹。这奇迹的出现，除了贝多芬的家庭，他的奋斗及天赋，还要归因他生长的环境。在当时，波恩是莱茵地带的一个小城镇，人口不到一万。据当年一位英国旅游者的描绘，那时的“波恩是个美丽的城市，建筑灵巧，街道还算不错，全部用黑熔岩铺设，它位于河流附近的一片平原上。科隆选帝侯的宫殿面向南边的人口。它的建筑并不美丽，全部是朴素洁白，没有任何炫耀之处。”由此看去，这是一个平平常常的小城。但它也有不平常之处，倒不因为这小城还有什么未经人发现的奥秘；而在于，它是科隆大主教、选帝侯马希米里安·弗列德里希的首府所在地。因而它有了不寻常的意义。这意义除了政治、军事方面的，还体现在艺术上。政治和军事的中心招致大批达官贵人的云集，这又导致风靡社会的贵族生活方式。构成上流社会贵族生活方式的，除了吃喝玩乐，还有一项重要内容，即艺术。而这艺术当中，又以音乐最受贵族们的青睐。为此，各路王侯们争相聘请乐师，建立自己的压队，而经常性的音乐会和各种演出活动也就成为贵族生活必不可少的内容了。不管是真心爱好也罢，附庸风雅也罢，音乐人才却由此而集中，音乐艺术也因此而发达。波恩这个小城便成了各路乐坛好手施展才华的地方，当然也就成了新一代音乐天才滋生的温床。贝多芬就出生在这样一种空气中常常飘荡着乐音，生活中常常洋溢着乐感的氛围里，他无时不感觉到音乐的存在，无时不受到音乐的熏陶。在他出生的那幢位于莱因卡斯的三层楼房子，就曾住过他那位当过宫廷乐队队长的祖父，住过圆号演奏家西姆劳克，住过很有音乐教养的萨洛蒙一家，——要知道，这家人中出了一个小提琴演奏家和作曲家的约翰·彼得·萨洛蒙，还是他把海顿带往伦敦去闯天下的呢！有了这样的人文环境，加上那不算太差的家世，人们有理由期望贝多芬在音乐艺术中大有作为，而贝多芬也的确没有白白浪费这笔财富。

父 亲

我们要顺着贝多芬的家世，再说说他的父亲。因为贝多芬是由他父亲牵引，走入音乐殿堂的，但这种牵引是那样的残酷。

贝多芬的父亲约翰在年轻时颇有一些音乐才华的，但同时又是个不可救药的酒鬼。他那点音乐才华多半让那一杯又一杯的烈性酒给淹没了。不仅如此，酗酒常导致他行为失控，因而屡遭旁人白眼，连他那宫廷乐师的位置都朝不保夕。对此，约翰并非没有过省悟，甚至下过痛改前非的决心。然而，那嗜酒如命的恶习毁了他，使他永远找不到自尊，永远不敢抬起头来正视自己的前途、命运。他自暴自弃，对生活、家庭和事业都感到绝望。

小贝多芬的出生给他带来一线希望。这希望不是一个新的生命使他看到生活的欢乐和光明，从而改过自新，昂首做人，而是诱发出他的一个野心：把这孩子培养成举世无双的音乐家，而自己则可以享受伟大音乐家之父的无上荣光。多么诱人的前景！约翰沉浸在自己营造的梦幻中：伟大音乐家的父亲，这感觉太奇妙了。从产生这一念头的那一天起，约翰就在时时刻刻地等待，等待有一天把儿子领到钢琴面前，去实现他造就一代天才的伟大梦想。

这一天终于来到了。倒不是小贝多芬流露出多少对音乐的爱好，多半是作父亲的等得不耐烦了。一天，约翰把孩子抱到了钢琴前的小凳上，满有信心地给他讲起了黑白琴键。孩子倒也听得挺高兴。可是当约翰讲完让孩子把键名一一复述出来时，孩子却瞪大了眼无言以对。以下的结果是耸人听闻的：孩子被痛打了一顿，并被勒令在床上反省。

这就是贝多芬音乐人生的起步，他的第一堂音乐课。那时，他才4岁。

很难想象这一顿痛打在贝多芬那稚嫩的心灵留下了什么，是挫伤？屈辱？恐惧？还是仇恨？不管怎样，从那一天起，贝多芬就注定要伴音乐度过一生、无论他是否喜爱，是否具有天赋，是否能在日后成为光宗耀祖的音乐大师。父亲的意志是不可抗拒的。

而父亲自有他的道理。当母亲出于对儿子的疼爱而出面干涉时，请听他是怎么说的：“琳娜（玛格达琳娜的爱称），请你不要干涉你所不懂的事。如果想让孩子成材，就得早下手管。我不愿意让我走过的弯路再在他身上重演。如果我当初有一个明白事理的人来管教，我决不会像今天这个样！我父亲作为教师是太慈悲太宽厚了。人必须要有铁一般的毅力和一往无前的精神。我这样做是对待像路易斯（指贝多芬）这样的犟孩子的正当方法。”这话听起来很不错。但一想到这方法的实施对象只是个4岁的孩子，一想到这方法的实施者不只是教师，而且是父亲，谁又不从中品味出几分苦涩，甚至是残酷呢？艺术本当给人带来温馨，可对于幼小的贝多芬来说，它竟显得如此冷峻。

打这以后，贝多芬便无可选择地背起音乐这副沉重的十字架。在父亲的威逼下，他无休止地练琴，直到神经麻木，双手的运动根本不受大脑的控制。他失去了许多童年的欢乐，不能跟邻居的孩子们一块嬉戏，不能到乡间野外出尽情玩耍。只能日复一日地练习，练习，再练习。在那枯燥的音符里，他既听不出生活的喜悦，也看不到灿烂的前景。这时的音乐，就像一块石头、在翻来复去地磨砺着他那颗幼嫩的心。

而父亲呢？他那个信念始终没有动摇：一定要把这孩子培养成天才音乐家，然后带他云游四方，享誉天下。这信念使他更严厉、更苛刻地对待儿子

的音乐课程，一不如意，便拳脚相加。这时的他，已不是父亲，不是教师，而成了暴君。终于有一天，儿子不堪这折磨，对他哭喊道：“我再不愿弹钢琴了。我将来——只愿——当个面包师。”这一声哭喊真非同小可，约翰感到震惊，感到愤怒，尔后心里忽然冒出一些恐惧。他不由得陷入了沉思：这孩子出毛病了？自己有哪些做得不对的地方呢？他所做的一切不都是为这孩子的前程吗？这时候，他隐隐约约地感到了某种不安，开始怀疑自己是否有能力教导这孩子了。孩子母亲的感觉和意见证实了这一点，他的确不再适合作孩子的音乐教师。于是，他便静下心来与妻子商议，该给孩子寻一个好老师了。这在波恩，实在是一件很不困难的事情。从此，贝多芬的音乐生涯就出现了转机，这时候，他也才七八岁。

可怜的父亲把培养儿子的任务托付给他人之后，那一点能够唤起良知的责任心和使命感也就烟消云散了。他唯一能够寄情的就是酒。这样子，又过去许多年，当贝多芬的母亲去世后，全家的生活更陷入困境。而父亲除了酗酒之外，对家中之事全无照应，以至于连他自己都无法照应。一次，居然醉酒之后被警察局扣留，由贝多芬交罚金保出。此时此刻，贝多芬正全身心地投入他的音乐学习和创作。但是为了家庭，为了他那无辜的弟兄们，他不得不分出精力来处置他父亲这个名存实亡的家长。他给当地的选帝侯递交了一份申请，恳求以后只把父亲薪俸的一半支付给本人，另一半交给作为长子的他，以使他弟兄们的生活费用有着落。这申请得到批准，父亲被剥夺了家长之职，而贝多芬成了一家之主。那是在 1789 年，贝多芬 19 岁。

再往后，父亲对贝多芬的影响逐渐淡薄，以至于无。但是，他在贝多芬年幼时走上音乐道路，甚至创作个性的形成，都起了至关重要的作用。他的粗暴与强迫，既对贝多芬幼小的心灵产生过极大的伤害，却又在贝多芬未谙世事，未及对生活之作出选择甚至憧憬时，就将他与音乐捆绑在一起，像一条枷锁，不许有丝毫动弹。他的威严与施暴，既压制了贝多芬在童年时代应有童心和童趣，却也提前给这未成年的孩子的性情注入男性的力量和阳刚之气，这对他日后创作那种特有的英雄气概，不会没有作用。更重要的是，他出于一种希冀或野心认定自己的儿子有着音乐天赋，并发誓要将他造就成音乐天才，这实际上是给贝多芬的音乐事业定下一个很高的起点，尽管他对今后要发生的一切并不十分清楚。

从 师

贝多芬的父亲给贝多芬请的第一位音乐老师是贝多芬爷爷的朋友，宫廷老管风琴师海恩瑞希·范·丹·伊登。

老伊登是个慈祥、善良的人。当贝多芬的父亲向他说出自己的愿望时，老人深情地说道：“我的好孩子，我觉得过错在你身上。我现在七十三岁了，但是我所想到和知道的，就是一个钢琴家总是要一个钢琴家来当老师。你不是钢琴家，我的孩子。你所会的那些，大概你儿子自己也早已经就会了，你却怪他认为无聊，不用功。你把他带到我这里来，我愿意教教他。如果我能够在入坟墓之前，对宝贵的路易斯尽一点力量，那也算我的福气。”老人的话多少打动了贝多芬父亲的铁石心肠，他似乎看到了一道圣光照亮了儿子的前程。第二天，他就领着儿子去拜见老人。此时的贝多芬，还没有从对抗中扭转过情绪，对父亲、对钢琴、对音乐，都充满了敌意。他很不情愿地随父亲迈进了老伊登供职的大教堂。教堂里庄严肃穆，壁画上圣母怀抱婴儿，静静地坐着。一缕阳光从天窗射入，使室内显得温暖而和煦。贝多芬感到自己郁积在心的紧张和焦虑被这圣洁的氛围慢慢地化解了。忽然间，一个轻微的声音在空气中飘荡，紧接着是又一个、第三个……越来越多、越来越强，汇成一种共鸣。随着时间的延续，又化为一首古老的圣歌。贝多芬怔住了，这乐音不像是人间的声响，而像是来自遥远的上苍。他猛然一阵顿悟：这才是音乐。原来音乐竟然如此美妙，如此动人。他学了这几年的琴，怎么居然毫无察觉呢？当最后一个音符消逝之后，贝多芬低声问道：“爸爸，这是谁作的音乐？”父亲指了指一架管风琴旁的一位白发老人，说：“去吧，孩子。”那正是老音乐家伊登。从此，小贝多芬开始拜伊登老人为师，跟他学习音乐理论和钢琴。这一年是1778年。

但老伊登毕竟是到了垂暮之年，对于充满了生命力和好奇心的贝多芬而言，他所传授的知识似乎显得灰暗、刻板了些。而贝多芬初入音乐殿堂，对各种音响、各式乐器几乎都是一见钟情，他怎么能够满足于只听一种声音在他耳边絮叨呢？何况，老人只愿意教他弹钢琴，而不让他尝试一下他着迷已久的管风琴。要知道，他不到7岁的时候，就在科伦举行过钢琴演奏会。于是，小贝多芬有了许多苦衷。好在老伊登既宽容，又精力不济，除了上课之外，对贝多芬的兴趣、爱好并不多管。这样，贝多芬就有了机会多方求师，先后跟威尔巴德·柯赫及神父汉斯门等人学管风琴，跟弗朗兹·乔治·洛凡提尼学小提琴和中提琴。还有脱比亚斯·弗烈德里西·皮埃弗尔，他是位男高音，且能弹钢琴和吹双簧管，也曾指点过贝多芬。

然而，就连贝多芬的父亲都看得出来，这些人都不足以把已经显露出过人才华的贝多芬培养成音乐天才。更何况，这些老师中最有作为的洛凡提尼又英年早逝。能让自己的心血和儿子的才能就此付诸东流吗？这时候，他想到了一个最合适的老师人选，那是新成立的波恩国立歌剧院的作曲家克里斯坦·哥特洛普·聂夫。他已被任命为小教堂的音乐大师，而且成为宫廷管风琴手老伊登的继任候补人，尽管才31岁，在音乐界却已是名声大震了。1781年年底的某一天，贝多芬由父亲带领，参见了这位年轻的音乐大师。从此，他的音乐生活揭开了新的一页。

聂夫给贝多芬上的第一堂课，是一件值得大书特书的事情。就因为这一堂课，才第一次有人真正看到了贝多芬那尚未尽情发挥的音乐天才，真可谓

“慧眼识英雄”。当这堂音乐课结束，贝多芬离去后，聂夫就兴奋而又不无“妒意”地对妻子说：“他是个天才，就和以前世界上几百年才出现一个的天才一样。”随后，又对贝多芬父亲的愚昧及其以往老师的浅薄表示愤慨。他决心以自己的方式把贝多芬调教成音乐大师。为此，他为贝多芬准备了系统的音乐理论课程，有通奏低音理论，数字低音学及和声学，还有对位法、摹仿论和赋格曲式。在授课过程中，师生间既以诚相待，却也时常发生冲突。对于贝多芬，聂夫一方面看到了他超人的才能和许许多多的优秀品质，同时也能洞悉他性格中的种种弱点甚至缺陷。

他要用自己的智慧把这个暴躁而又高傲，并且性格上多少有些分裂症状的孩子培养成一个伟大的、顶天立地的人物。为了这一目的，聂夫的教育方式有扬有抑，夸奖和批评双管齐下。尤其是对贝多芬作品中那些粗浅和庸俗的东西，从不姑息迁就。而让贝多芬那颗孤傲的心接受别人的意见又谈何容易？于是师徒之间也不断产生摩擦、争执及至于敌视。贝多芬就曾向友人抱怨聂夫对他的一些初试之作给予了过分尖锐的批评。但一当他冷静下来，就能感受到老师那颗真诚而炽热的心。他曾这样感谢老师说：“由于受你不断的指导，使上帝赋予我的艺术得到进步。有朝一日我成为一个伟人，你是有贡献的……”话虽然说得简朴、含蓄，感恩之情还是溢于言表的。

的确，在聂夫的指点和关照下，贝多芬的事业有了很好的起步。1782年当贝多芬还只11岁时，就以管风琴独奏家的身份代替了聂夫的职务。第二年，音乐出版家格茨出版了他根据德雷斯勒的进行曲改编的《钢琴变奏曲》，这是贝多芬第一首被发行的作品。当地一家音乐杂志这样对贝多芬加以介绍：“路德维希·范·贝多芬是个十一岁的孩子（实际上是十二岁），是以前所提到的男高音的儿子，很有天才，前途无量。他的钢琴演奏得十分完美而有威力，即席演奏时弹得很简洁，他演奏了塞巴斯蒂安·巴赫的《十二平均律钢琴曲》中绝大部分，这是聂夫先生教给他的。……聂夫先生根据他具备的其他条件，教他学习了通奏低音的结构方法。目前他正在教他作曲……为了使这位年轻的天才能够去旅行，他应得到补助金。假如他的进步就像开始时那样迅速，毫无疑问，他将成为第二个莫札特。”对一个年轻的孩子来说，这样的评价已相当难得，相当不错了。其间，聂夫的作用同样受到了关注和好评。同年，由于聂夫的推荐，贝多芬被任命为乐队中的古钢琴独奏与伴奏，这是一个重要的位置。紧接着，当地又一家杂志预告贝多芬的一些重要作品要出版，它们是三首题献给“仁慈的国王马西米里安·弗列德里希”的钢琴奏鸣曲。所有这一切都表明，贝多芬在聂夫的引导下，朝着伟大音乐家的目标迈开了坚实的步伐。

自从有了聂夫这位老师，贝多芬身上那天才的音乐细胞都渐渐地觉醒、活动起来。而聂夫赐予贝多芬的，也不仅仅是作曲与演奏的技巧，更珍贵的，是对贝多芬音乐天分的由衷赏识，并以自己高尚的人格去呵护这位少年天才的成长。在他们师生之间，有一段很富戏剧性的佳话。在1784年的一份年俸表中，我们看到聂夫的薪俸从400古尔盾减至200古尔盾，而贝多芬则突然间拿到了150古尔盾。在当时，一个初出茅庐的少年乐师跟他大名鼎鼎的老师的薪俸只这么点差额，是很令人奇怪的，也足以使老师感到难堪。的确，聂夫得知这一消息后大为恼火，他为自己如此被人看轻而愤怒，也为学生突然而来的荣誉而产生嫉怒，最后，竟然怀疑是学生背后捣鬼，才有了眼前这令人尴尬的局面。于是，他把一腔怒火一起发泄在贝多芬身上。事后知道，

原来是因为名字上的小小差错，闻名全国的聂夫被当成了另一位不知名的、平庸的乐师。从而有人打报告拟免去他管风琴师的职位，由已经崭露头角的贝多芬代理，这报告得到了选帝侯的批准。事情弄清楚后，选帝侯提议恢复聂夫乐团管风琴师的职位。那么贝多芬呢？有人主张撤销任命，并付给他一笔小费作安慰。这时的聂夫却在沉思了片刻后，以坚定的口气说道：“君王殿下恕罪。在这件事尚未决定之前，我决定放弃我半数的年薪。那孩子是我的学生，一个出众的人才，可以说是天才。我对他可以下拜，当然是说思想上。我有责任关心他的一切。”这番话令选帝侯十分感动，他深深地佩服聂夫的音乐才能，这样也就深深地知道聂夫所说“天才”二字的份量，他当即宣布对贝多芬的任命不变，并在合适的时候，恢复聂夫400古尔盾的年薪。

这段佳话或许经过后人的渲染，但我们有理由相信，贝多芬乐意追随并由衷感激的人，会如此大度、如此高尚，会把一个人的天才看得比金钱乃至自己更为重要。为此，我们也有理由替贝多芬庆幸，庆幸他找到了这样一位明眼、无私而又有音乐才华的引路人。跟聂夫学艺这段经历，是贝多芬“从师记”里最精采的篇章。

海 顿

贝多芬学习音乐的进步速度是惊人的，他一个又一个地超过自己的老师。就连聂夫这样优秀的音乐家，在教授贝多芬几年后，也感到有些力不从心了。还在贝多芬 13 岁的时候，聂夫曾对他说：“从弹钢琴的技术上来讲，你跟着我是没有什么可学的了，现在你只能自己当自己的老师。但是在作曲上我还得加倍磨炼你，因为我在这方面还足够你学的。”但没过几年，聂夫教贝多芬作曲也显得有些捉襟见肘了，他实在跟不上这位悟性极高的神童。那么谁还能够教他呢？在波恩，是找不到这样的人了。看样子，非得请一位音乐之都维也纳的大师。1790 年 12 月，天赐机缘，果真有一位维也纳的音乐大师来到波恩，他就是冯·约瑟夫·海顿。

海顿是在去伦敦的途中顺道访问波恩的。在波恩，他受到了选帝侯马西米里安的设宴款待，据载坐陪的 12 个人都是最有当地才华的音乐家。这里面有没有贝多芬呢？很难说。因为那时的贝多芬不一定被人视作“最有才华的音乐家”。但 1792 年 7 月，海顿再一次光临波恩，这一次他肯定见到了贝多芬。

那是 7 月盛夏的一天，聂夫给贝多芬带来了海顿莅临的消息，然后带他来到海顿的住处。海顿见面后便亲切地问他这两年又有些什么成就，在作曲理论方面有哪些进展。这后一问题，颇让贝多芬费踌躇。犹豫了片刻，他才面有难色地说道：“我也老在想这问题。在理论方面我实际上是没有前进，聂夫先生再三说，这方面他不能再教我了。”海顿听了沉思不语。过了一会，他起身走近贝多芬，说：“您知道，我要对您提什么建议？跟我到维也纳去吧，我当您的老师。”贝多芬当然知道这句话对他来说意味着什么，他恨不得立即随海顿动身，但这事得由选帝侯的恩准和资助。他的行程推迟到这一年的 11 月 2 日。

为了音乐，为了向他崇拜的大师海顿学习，贝多芬离开了他生活了 22 年的家乡，来到了维也纳，那时的维也纳，是欧洲数一数二的大城市，它有庄严的城堡，壮丽的宫殿，车水马龙的街道和摩肩接踵的行人。较之波恩，这该是个全新的世界了。但所有这些，贝多芬都无心旁顾。他来这里，只为了一个目的，向尊敬的大师海顿学习音乐。

但这学习没持续多久。贝多芬便感到了极度的不适应。无疑地，海顿是一位伟大的音乐家，但他对音乐的理解及教学方法却与贝多芬的天性有着几乎是不可调和的矛盾。在半年多的时间里，贝多芬只是跟海顿学那些枯燥的基础理论。终于，贝多芬不耐烦了，他顾不得对大师的尊敬，在上课时显出了烦躁，并对大师的意见提出了反驳。海顿是位涵量很深的长者，他并不在意贝多芬的情绪，仍在不厌其烦地讲着那单调的乐理，挑剔着贝多芬作品的细小毛病：“瞧，瞧，在女低音和男低音之间隐藏着五度音。我伟大的天父呀！外声部之间有一个五度音平行。耶稣玛丽亚！你把变位的音用一个音程来开始，这不属于音的三和弦。亲爱的贝多芬，这太可怕了，这简直是对音乐的神圣精神的冒犯……”这样的唠叨，贝多芬每堂课不知道要听多少；更要命的是，海顿口口声声不离规则：“规则就是为了要人服从。如果您不愿意这样做，那您就一生一世也不用想有所成就了，那怕您是最伟大的天才。”但贝多芬怎么会成为规则的奴仆呢？他来维也纳的这些日子，每天脑子里都会冒出一些奇妙的主题和旋律。他把它们记在了本子上，很想找时间把它们

谱写成完整的作品。但这该死的课程，弄得他意兴萧散，他渐渐地怀疑，就这样学下去，能得到些什么？他拿定了主意，要和这位他曾经无限景仰的音乐大师分道扬镳。

终于有一天，由一场对音乐艺术的小小争执为契机，贝多芬向他的老师表达了自己的意愿。善良的海顿感到非常伤心，他甚至在贝多芬离去以后暗暗祈祷，希望上天显灵，使贝多芬回到他身边，以完成他未竟的音乐事业。但这已经无济于事了。他们是属于两种不同类型的音乐家，对音乐艺术的感受与理解也有巨大差异。加之在年龄上相差 40 岁，要想达成内心深处的默契，是十分困难的。但更重要的是，这两位伟大的音乐家分别代表了音乐发展史上的两个时代，或许可以称之为古典的和浪漫。海顿和贝多芬之间的裂隙，虽然多少损伤了两代音乐家的友谊，对音乐艺术的进步，却未尝不是“离之则双美”的事情。如果贝多芬遂了海顿的意愿，继续循规蹈矩地跟他学习，那么，他最多只是另一个海顿，而不会是后来那个划时代的贝多芬。

尽管贝多芬的离去是件令人难过甚至难堪的事情，但海顿一点也没因此而产生嫉恨，相反，他更加珍惜贝多芬那出众的才华。1794 年他离开维也纳去了伦敦，仍然惦念他那位性格倔犟且太富个性的弟子。他专门给科隆选帝侯写了一份有关贝多芬学习情况的报告。报告中说：

恕我冒昧地向尊敬的阁下奉上几部音乐作品：一部五重奏曲，一部八声部古组曲，一部双簧管协奏曲，一组钢琴变奏曲和一首赋格曲，这些作品都是我心爱的弟子贝多芬写的，我为他曾经师从于我深以为幸。这些作品都是他以惊人、非凡的勤奋而取得的成就。因此，我坚信尊敬的阁下会欣然接受。根据这些作品所表现出的才华，内行、外行的鉴赏家们不得不承认贝多芬有朝一日终将成为欧洲一名最伟大的作曲家，而我亦将以师座而感到自豪。我唯一的希望是他和我之间的师生关系能再延续一段时间。

从这些话中，我们能看到一位音乐大师的博大胸怀和深远的眼力。尽管海顿意识到了贝多芬不可能再从自己手中成才，并为此感到惋惜和伤感，但他仍十分公正地评价了贝多芬所取得的成就，并预言了贝多芬光辉灿烂的前景。一个享有崇高威望的音乐大师如此毫无保留地褒奖正在成长的音乐青年，这是需要眼光、勇气和胆识的。单凭这一点，我们就不能不佩服海顿那伟大的人格。

但是，不要以为是海顿第一个预示了贝多芬的辉煌未来。事实上，早在几年前，另一位伟大的音乐家就作过同样的预言，他就是沃尔夫冈·阿玛都斯·莫札特。

莫扎特

贝多芬于 1887 年去过一次维也纳，那是为了拜访少年时就以神童著称，而今已名扬全欧音乐家莫札特。他想在莫札特面前弹两首曲子，让这位年轻的大师鉴定一下自己的才能。

他拿着选帝侯的荐书来到维也纳，找到莫札特的住处，敲开大门，眼前出现了他心中的偶像，一个面色苍白、身材削瘦的人。从儿时起，贝多芬就听祖父、父亲跟他们的朋友们谈论这位音乐界的奇才，此刻面对着这偶像，贝多芬不免有些紧张。他为莫札特弹了一首曲子，那是巴赫的作品。演奏时，贝多芬怎么也不能集中自己的心思，也酝酿不出情感，因而作品表现得僵硬而没有生气。弹完后，贝多芬感到十分沮丧。而莫札特只是说了几句很平常的赞语，就再也不肯多讲了。贝多芬不甘心就留给大师这样一个印象。他脑子里忽然冒出一个大胆的想法，他要求莫札特给他一个即兴演奏的主题、由他在钢琴上把这主题演绎成乐曲。莫札特满足了他的要求。他走到钢琴边，站着弹了一段他的歌剧《唐·璜》中的旋律，然后回到座位坐下。这一次，贝多芬的精神已完全集中到音乐上来，稍稍凝神，那段旋律就在他脑海里铺展成为鲜明的音乐画面。剩下的，就是用他那双粗犷而又灵巧的手把这画面变成音符，这对贝多芬实在是太简单的事件。他按响了琴键，于是，一首灿烂辉煌的钢琴曲便开始在大厅里奏响。莫札特暗暗吃惊：一个十几岁的孩子竟然有如此之强的即兴演奏能力。听着听着，莫札特渐渐入迷，他完全被乐曲那大胆的和声技巧和强大的力量所打动。演奏结束了，莫札特没有动，也没有说话，他看着眼前这个稚气未脱的男孩，暗自思量：真奇怪，一个孩子，怎么会有如此完美的技巧，如此丰富的想象力和如此深刻的理解力，他甚至弹出了许多自己都未曾想到、感觉到的东西。莫非是造物主开恩，给人间遣派来一位音乐之神？他清晰地预感到，眼前这孩子，将是未来乐坛的一代天骄。想到这里，莫札特不想再对贝多芬的演奏技巧作任何评价了，他只对在场的一位朋友低声说道：“小心看护这孩子，他将震动世界。”

莫札特没有看错，贝多芬未来取得的成就，比他预想的还要高。只可惜他没能亲眼见到，这次会面后没几年，莫札特便因病过早地离开了人世。

但莫札特完全有理由为贝多芬而感到自豪，尽管他与贝多芬只有短短的几次会面，也没有像海顿那样真正充任贝多芬的老师，然而他对贝多芬一生的影响却是无形而巨大的。且不说少年贝多芬对莫札特的倾慕与崇拜，即便是在莫札特死后，他的作品及精神，仍是贝多芬最伟大的导师。下面的事实，足以证明这一点。

贝多芬不知多少次以感激的口吻，对人说到莫札特的艺术。他曾对友人说：“莫札特对我来说，是有史以来最伟大的作曲家。”

一天，贝多芬跟他的一位老师克拉马在维也纳街道散步，突然听到有户人家传出莫札特《C 小调钢琴奏鸣曲》的琴声。贝多芬愣了一下，随即把住克拉马的手臂，站在那户人家的窗前把曲子听完。然后激动地说：“克拉马！克拉马！我们所作的，实在不比这个人的一个脚趾强。”

在 1826 年的一封信中，贝多芬表示：“我认为我本人也是一个迄今为止最崇拜莫札特的人，而且我深信这种敬意至死不变。”

据说在 1809 至 1812 年间，贝多芬的寓所差不多每个星期都举行莫札特歌曲演唱会。

当然，景仰之情并不说明贝多芬就一定会诚惶诚恐地拜倒在莫札特的脚下，甘愿一生为这位音乐大师的附庸。这决不是贝多芬的性格。事实上，虽然贝多芬对莫札特无限崇拜，但这崇拜并没有妨碍他创作个性的发展，更没有阻止他在音乐创作中攀登新的高峰。在贝多芬早期的一些作品里，我们能够看到较明显的莫札特作风，而后来，特别是贝多芬成熟期的作品，莫札特的影响已很难察觉了。贝多芬就是贝多芬，而无须仰仗任何一位大师，他已经站在了巨人的肩顶之上。如果说莫札特的音乐对进入青年时代的贝多芬还产生过什么效用，那是作为一种理想，一种精神，一种过去时代的完美范本，激励着他在音乐的道路上跋涉。从这一点看，莫札特又一直是贝多芬的良师。

贝多芬早年跟随过许多老师学习，就中堪称音乐史上伟大人物的，当属海顿和莫札特。能遇上这两位大师，是贝多芬一生中的幸事。但贝多芬没有随大师们亦步亦趋，没有成为第二个海顿或莫札特，而是顽强地发展着自己的个性和才华，终于为音乐创作开辟了全新的世界。

命 运

随着年龄的增长，贝多芬的音乐事业一帆风顺。他频繁地举办个人演奏会，结交了许许多多的音乐界朋友，也有了更多的艺术保护人，创作的数量和质量也迅速提高。当地音乐界乃至整个维也纳城，都在谈论着贝多芬，谈论这位从波恩小城来的青年音乐家。生活的前景似乎充满了阳光。

然而，就在这时，命运向他提出了严重的挑战。大约从1796年开始，他的耳疾逐渐恶化，这以后，不断有耳鸣的症状，至1799年，便出现了第一次失聪。

据回忆，贝多芬清楚地意识到他耳朵出了毛病是由于一次他自己作品的演奏排练会。当乐章开始时，他觉得小提琴的声音不对劲。他当即质问首席小提琴，可乐手们都说琴声没毛病。继续排练，他仍是那种感觉。这时有人提醒他是不是因伤风而影响了听觉。结果排练会后他立即去看了医生。医生诊断为粘膜炎，一种身体受凉引起的毛病。听了这话，他没再留意耳朵的异常感觉。但这症状几星期过去后都并不见好。当再去看医生时，却被诊断为一种由于全身失调引起的病症。医生开出了强烈的药剂并制定了治疗方案。但这一切都为时已晚，贝多芬的听力无可挽救地衰弱下去。直到有一天他几乎察觉不出任何声响，这个世界对于他成了死一般的寂静。

恐惧、忧郁、痛苦、绝望，所有人类最低沉、最悲凉的情绪都向他那颗本来就很容易感动的心袭来，他的精神陷入了最黑暗的深渊。那一段时期，贝多芬内心所经受的折磨，是常人难以想见的，也无人能够代其言说。让我们倾听一下贝多芬自己的痛苦呻吟吧。

我的亲爱的、我的善良的、我的恳挚的阿芒达，……我多希望你能常在我的身边。你的贝多芬真是可怜已极。得知我的最高贵的一部分，我的听觉，大大地衰退了。当我们同在一起时，我已觉得许多病象，我瞞着；但从此越来越恶劣……还会痊愈吗？我当然如此希望，可是非常渺茫；这一类的病是无药可治的。我得过着凄凉的生活，避免我心爱的一切人物，尤其是在这个如此可怜，如此自私的世界上！……我不得不在伤心的隐忍中找栖身！固然我曾发愿要超临这些祸害；但又如何可能？……

（1801年致阿芒达）

……我过着一种悲惨的生活。两年以来我躲避着一切交际，因为我不可能与人说话，我聋了。要是我干别的职业，也许还可以；但在我的行当里这是可怕的遭遇啊。我的敌人们又将怎么说，他们的数目是相当可观！……在戏院里，我得坐在贴近乐队的地方，才能懂得演员的说话。我听不见乐器和歌唱的高音，假如我的座位稍远的话。……人家柔和地说话时，我勉强听到一些，人家高声叫喊时，我简直痛苦难忍，……我时常诅咒我的生命……普鲁塔克教我学习隐忍。我却愿和我的命运挑战，只要可能；但有些时候，我竟是上帝最可怜的造物，……隐忍，多伤心的避难所！然而这是我唯一的出路！

（1801年致魏格勒）

如此命运，对任何人都会是致命的一击；对一个音乐家来说，就更不啻于灭顶之灾了。我们理解贝多芬当时那种痛苦、绝望、甚至想要结束生命的心情。的确，在这生命中最黑暗也是最艰难的时刻，贝多芬不止一次地想到

过自杀。但他没有。不为别的，只为这世界上还有艺术，只为他时刻惦念着他作为一位音乐家还有着未竟的艺术使命。所以他坚强地活了下来，以自己的痛苦为代价去谱写艺术和生命的乐章。他是这样说的：“当别人站在我身旁，听到了远方的笛声，而我一无所闻；别人听到了牧人的歌唱，而我还是一无所闻，这对我是何等地屈辱啊！这类事情已使我濒于绝望，差一点我只能用自杀来收场。是艺术，是她留住了我。啊！我认为，在我还没有完成交给我的全部使命之前，就离开这个世界，这简直是不可能的。就这样，我在熬过这痛苦的生活，真痛苦啊！”是的，贝多芬正是受冥冥之中艺术之神的召唤，才鼓足了勇气与命运搏斗。艺术拯救了贝多芬，也赐福于全人类。

经受了这次命运的挑战，贝多芬的精神更加成熟，意志更加顽强，音乐创作也进入了一个新的阶段，他创作生涯中的一些重要的，具有划时代意义的作品，如《第二交响曲》、《第三交响曲》、歌剧《费德里奥》等，就是在这场精神危机后陆续问世。

与此同时，他也没有停止治疗。只要听到有好的方法，总是去试一试。他找过几乎所有维也纳的医生，甚至巫医，但都收效甚微。于是，他又寻求其他的办法，试用各种助听器。钢琴制造家格拉夫还特意为贝多芬制造了一架以增加音量为目的的四副机械装置的平台钢琴。这种钢琴加设了面向演奏者的反射板；为使低音与高音集中，加盖了聚音顶棚。但不论怎样补救，耳聋对贝多芬的音乐“活动”还是产生了许多不利的影响。首先是他的钢琴技巧已大不如从前了，尤其是快速句型，以往是没有谁比得过他的，但如今演奏起来多有力不从心之感，手指的触键也变得越来越不确实，时有过强或过弱的情况出现。此外，他的指挥艺术也不可避免地受到了损害。据同行们回忆，直到1819年，贝多芬还能够指挥自己的作品，但排练和演奏中，却经常和乐队合不上拍，以至于出现混乱。在许多时候，贝多芬只是专注于自己的内心表达而无法与乐队配合，这时乐队只能以首席乐师的动作为准，而不能听命于贝多芬的指挥棒了。更有时，出现了这样的奇怪场景，一个乐队配备两个指挥；作曲家贝多芬和另一个“实际指挥”。据载1824年5月7日《第九交响乐》首演的时候便是如此，贝多芬与指挥家乌姆劳夫同时指挥这部乐曲。目击者说，贝多芬就像疯子那样挥舞手臂，一会儿伸出身体，高举双手，一会儿俯身几乎着地。他好像不仅独自一人操演所有的乐器，也充当合唱团全体歌手而挥拍，甚至踏脚走动。这样子看上去有些滑稽可笑，但所有在场的听众和演奏家都能理解这位失去了听觉的音乐大师，都对他表示深深的同情和由衷的敬佩。因而，人们不但不觉得好笑，反而怀着肃穆而崇仰的心情去聆听这宏伟的音乐，并向大师送去了注目礼。演出结束时，全场欢声雷动，他却什么也听不见，还是一位独唱女演员推他转动身体，让他面对热烈喝采的听众。这时的贝多芬才如梦初醒，向听众致礼答谢。

经过一场与命运的顽强搏斗，由失聪带来的种种不利影响，对贝多芬的生命意志和创作热情已经不能构成威胁了。他把全部的注意力都倾注于内心不断泛出的乐思以及由此引出的宏大构想，从而在他后半生那艰难的岁月里，以惊人的毅力把他自己，也是全人类的音乐事业推向顶峰。

命运给贝多芬以巨大的痛苦，但这痛苦也未尝不可以看作是一笔财富。它使贝多芬的人格在苦难中磨炼得更加伟大，灵魂得到进一步升华，这不正是一个伟大音乐家应有的超越吗？正因如此，有位深知贝多芬伟大精神的音乐家是这样看待贝多芬所受苦难的：“贝多芬之完全失聪，这命运的确是很

残酷很悲惨的。不过，从另一个角度看，无疑这又是神的恩赐。因为当世俗的杂音侵扰人的双耳时，那个人就无法听到在心的神的呼唤。”的确，贝多芬听到了他心中的神的呼唤。但这个神不是上帝，而是贝多芬自己，是他与命运抗争中所形成的巨人的品格。“星辰灿烂的天空在我们头上，道德的法则在我们心里。”这是伟大思想家康德的格言，也是伟大音乐家贝多芬的信条。正是守着这样的信条，贝多芬把自己的魂灵维系在广袤的宇宙和永恒的道德之上，从而战胜了世俗、战胜了自我，也战胜了命运。

革 命

艺术家的创作总是和他所处的时代密切相关，总是要受到那个时代重大历史事件的影响。贝多芬生活的时代，正值欧洲历史上风云激荡的年月。所有重要的历史事件都围绕着一个核心——革命。从而，革命，在贝多芬的性格、思想和创作中都留下了深深的印记。

18世纪后半叶，启蒙思想在整个欧洲漫延，“自由，平等，博爱”的口号响彻大地，而1789年的法国大革命更把思想界的启蒙运动推向高潮。那一年，19岁的贝多芬跨入波恩大学，开始接受启蒙思想的洗礼。在两年的学习中，他听了逻辑学、形而上学、康德哲学、希腊文学和伦理学等课程。其中，日后成为阿尔萨斯革命法庭公诉人的美学教授奥伊罗吉乌斯·施奈德的课对他产生了很大的吸引力。施奈德是一位具有革命理想的教授，曾在课堂上朗诵欢呼法国革命的诗篇《摧毁巴士底狱》，又曾出版过一部革命诗集。在这部诗集的预定者的名单中，我们可以看到贝多芬的名字。

1792年11月，贝多芬离开波恩时，法国革命军已跨过莱茵河，两年后，科隆选帝侯国已不复存在。欧洲最大的社会变革蔓延到德国。在维也纳，贝多芬进一步感受到革命的力量，他的启蒙思想也更加明确，曾经在—位朋友的纪念册中写道：“竭力为善，爱自由甚于—切，即使为了王座，也永勿欺妄真理。”

精神上的向往激发了贝多芬在音乐作品中表现革命的欲望，而现实生活很快就给他带来了机会。1797年，奥地利皇帝在拿破仑所率法国军队的强大攻势下，被迫签署和约，进而在法兰西共和国的要求下，于维也纳设立使馆。新任公使是34岁的让·巴普蒂斯特·贝尔纳多特将军，具有非凡的军事才能。他的侍从罗多尔弗·克罗采是一位才华出众的小提琴手。贝多芬很快就成为将军府上的客人。1798年3月，贝尔纳多特将军在使馆驻地会见维也纳的一些贵族和有声望的市民时，贝多芬也在其列，并与克罗采进行了交谈。克罗采兴致勃勃地向贝多芬讲述革命胜利后在巴黎举行的盛大庆祝活动，又给贝多芬看了一批杂志，上面刊载了在那次庆祝活动中演奏的新音乐，有交响曲、赞美诗、序曲、进行曲、舞曲和艺术歌曲。贝多芬看后激动不已，他看到了真正的革命音乐。这里面就有克罗采所作的一首序曲。克罗采给他描述这部作品，讲述主题与结构的处理方法。贝多芬听得兴味盎然，并请克罗采把这些杂志借给他，以便能对法国革命音乐作进一步研究。—年以后，贝多芬完成了他的《第一交响曲》，其中第一乐章便借用了克罗采《序曲》的材料。而许多年后，贝多芬都没有忘记这次会晤，没有忘记贝尔纳多特和克罗采，他从他们那里了解到了革命的思想和精神，并用以促进自己的创作。

当然，贝多芬并没有刻意用自己的作品去表现革命，但在他的音乐里，我们却时常能感受到革命者的英雄气概，典型的当属那部以讴歌英雄为主题的《英雄交响曲》。这部直接受法国大革命的激励而写成的交响曲起初正是为法国革命的英雄拿破仑·波拿巴而作。贝多芬的学生费迪南德·里斯回忆说：“贝多芬在写这首交响曲时想到了波拿巴……，当时，贝多芬对他的评价特别高，把他比作罗马最伟大的行政长官。不仅是我，而且他的许多挚友都看到这首抄写工整的交响曲总谱放在桌上，标题页的上端写着（波拿巴），下端写着<路德维希·范·贝多芬>，别无他字。是否曾经拿什么来填补中间的空白，我不知道。是我首先把波拿巴宣布自己为皇帝的消息告诉了他，他

勃然大怒，大声疾呼：‘他也只不过是凡夫俗子而已！现在，他也将践踏一切人权，只沉溺于他的荣华富贵；他将凌驾于众人之上，成为一个暴君。’贝多芬走到桌前，抓起桌上那页标题，撕成碎片，扔在地上，第一页重新写过。现在，这首交响曲取名为《英雄交响曲》。”显然，这部伟大的交响曲是为英雄而作，而革命时代的英雄又最为贝多芬所折服。因而，他把这部作品题献给了在法国大革命中叱咤风云的“英雄”拿破仑。但是，拿破仑自己打破了贝多芬的英雄偶像。于是，这部作品又被献给了那种并非某一个人，而代表了某种理想及革命精神的英雄。可以看出，贝多芬所处的“革命的年代”对这部作品的产生起了决定性的作用。

另一部与革命有着直接关系的作品是歌剧《费德里奥》。它的情节，便取材于动乱的革命年代的一个历史事件。女主人公雷奥诺拉的原型是一位法国妇女得·托赖尼夫人，她丈夫身陷囹圄，她女扮男装，把丈夫营救出狱。诗人让·尼古拉·波伊利作为法国一个行政区的官员曾经亲身遇到过这件事，并根据此事写成一个歌剧脚本，贝多芬将它谱写成一部歌剧，创作时间就在他刚完成《英雄交响曲》之后。通过这个历史题材，仍表达了他一贯崇尚的资产阶级革命理想，即自由、平等和博爱。

像上述与革命发生这样或那样的关系的作品，在贝多芬的创作中还有不少。但更多的作品却不一定是与某个历史事件或历史人物相关，而是浸透着那个时代所特有的革命精神，这是贝多芬音乐创作的一个显著特征。在这些作品里，洋溢着汹涌澎湃的激情，显示出一往无前的英雄气概，这也是贝多芬自己的“英雄性格”的真实写照。罗曼·罗兰是这样描述这些作品的：

这些作品里有好几部，进行曲和战斗的节奏特别强烈。这在《第二交响曲》的快板与终曲内已很明显，但尤其是献给亚历山大皇的奏鸣曲的第一乐章，更富英武壮烈的气概。这种音乐所特有的战斗性，令人想起产生他的时代。大革命已经到了维也纳。贝多芬被它煽动了。……他仿佛一个革命的古罗马人，受着普鲁塔克的熏陶，梦想着一个英雄的共和国，由胜利之神建立的：而所谓胜利之神便是法国的首席执政；于是他接连写下《英雄交响曲》（1840年），帝国的史诗；和《第五交响曲》（1805—1808年）的终曲，光荣的叙事歌。……贝多芬的面目，似乎都受着这些历史战争的反映。在当时的作品里，到处都有它们的踪影，也许作者自己不曾察觉，在《科里奥朗序曲》（1807年）内，有狂风暴雨在呼啸；《第四四重奏》（作品第十八号）的第一乐章，和上述的序曲非常相似；《热情奏鸣曲》（作品第五十七号——1804年），俾斯麦曾经说过：“倘我常常听到它，我的勇气将永不竭。”还有《哀格蒙特》；甚至《降E调钢琴合奏曲》（全集作品第七十三号——1809年），其中炫耀技巧的部分是壮烈的，仿佛有人马奔突之势。”

……

贝多芬相当一部分作品，尤其是他那些最优秀的作品中，“战斗的节奏”和“英武壮烈的气概”显而易见，这赋予他的音乐以震撼人心的力量。有人把贝多芬与海顿、莫札特作比较，认为海顿的音乐像是快活地流淌着的小河，莫札特像是时而平静，时有波浪的湖，而贝多芬则像是波涛汹涌的大海。又说海顿令人爽朗，莫札特使人感动，而贝多芬则把人整个翻过来，赋予力量。从这些比较中，我们看得出，贝多芬的音乐，是以力量著称；它的伟大，也多源自一种无与伦比的力度。这当然是作曲家的坚强意志和满腔热情使然，

却也深深打上那个时代，具体说是革命时代的烙印。正因如此，要理解贝多芬，理解他作品的崇高与伟大，就必须知道发生在 18 世纪末那场震动整个欧洲的革命运动，知道那深刻地触动了贝多芬的思想的革命精神。

爱 情

从贝多芬的外表，他的人格，以及他的音乐，我们感受最深的是一种“力”，一种难以遏止的阳刚之气。但在他的个性、生活及创作中，也还有另外一面，那是十分温馨、十分动人的情爱。听他的音乐，我们既能感到如暴风骤雨的叩击，也能感到如潺潺小溪的抚慰。而且，在那大气磅礴的刚毅性格的映衬下，这时而流露出的绵绵之情显得特别地沁人心脾。但这看似飘柔轻灵的情感对贝多芬来说是来得那样不容易。贝多芬音乐中的爱情乐章，是那样地优美，如梦如幻；而贝多芬生活中的情感经历却是那样地感伤，如怨如诉。这很大程度上得归因于他一生中的几次恋爱，都以失败或悲剧告终。

贝多芬的朋友魏格勒曾说，“贝多芬无时不在恋爱，而且总是在热恋之中。”这或许是事实，因为像他那样富于激情的艺术家，没有爱情的滋润，是难以想象的。但似乎也是命中注定，贝多芬的爱情永远不会完满，因为他与世俗隔得太远。贝多芬理想中的女性，如果在费德里奥身上有所寄托的话，当是一位纯洁无暇，端庄娴淑，品德高尚，见地非凡，美丽而又年轻的人物。可这种女性，只能够是理想，现实生活中是极难遇着的。现实生活中的女性，用贝多芬的话来说，大多是“有灵魂的没有肉体，有肉体的没有灵魂。”据友人回忆，贝多芬对女性的姿色怀有很大兴趣。费迪南德·里斯曾说：“贝多芬爱看女人，特别是年轻漂亮的面孔；当我们在街上遇到一位相当有魅力的少女时，他总要掉过头来用他那一对玻璃球似的眼睛狠狠地饱览一番。假如发现我在注意他时，他便哈哈大笑或装出怪样。”但贝多芬绝不是好色之徒，他有着崇高的精神，有着他时刻不忘的“道德原则”，是不会让情爱淹没在肉欲中的。为此，他宁愿忍受爱情的空白所带来的寂寞与痛苦，就像他在日记中所写的那样：“满足于没有与灵魂和谐一致的肉欲，那是兽行；在不能得到整个高尚的爱情时，只有忍耐。”这样一种信念，使他的情感生活变得愈发艰难了。

贝多芬一生中，总是在爱慕着某一两位女性，其中有一些人是把他拖入了爱情的漩涡。其中出身高贵的朱丽塔·吉采尔获是第一个。贝多芬于1801年时，陷入她的情网，曾把著名的《月光奏鸣曲》题献给她。在与魏格勒的信中，贝多芬提到了这位恋人：“情况的变化是由一位可爱而有魅力的姑娘促成的，她爱我，我也爱她，这是两年来我重又享受到少许幸福的时光；而且也是我第一次有此感觉——结婚可能给我带来幸福。不幸，她不是我这门第中的人——在此时此刻——我确实不能结婚——我还要勇敢地多加挣扎才行。”实际上贝多芬是向朱丽塔求了婚，而且朱丽塔也准备接受，却遭到了她父亲的拒绝。原因如贝多芬所料：他没有地位没有财产，门弟不配。1803年，朱丽塔与一位伯爵结婚。从此，贝多芬对她的爱情，只能寄托于一个用象牙雕刻的她的小像。

然后便是苔雷泽·布鲁斯维克与约瑟芬妮·布鲁斯维克。布鲁斯维克姐妹出身于匈牙利有权势的贵族地主家庭，贝多芬与她们有过亲密的往来。苔雷泽终生未嫁，约瑟芬妮则结过两次婚。两姐妹都会弹钢琴而且热爱音乐，贝多芬为她们写下了《我想念你》二重变奏曲，1809年他把作品78号《钢琴奏鸣曲》献给了苔雷泽。苔雷泽则把她本人的雕像送给贝多芬并在上面题辞：“致罕见的天才，伟大的艺术家，上帝的宠儿。T·B赠。”这雕像放在贝多芬写字台的一个秘密的抽屉内。

1804至1806年，贝多芬对苔雷泽的妹妹发生了浓厚的爱情，她当时已嫁给了约瑟夫·戴姆伯爵，但这桩婚姻是违背她的意愿的。1804年1月，她成了寡妇。这年夏天，贝多芬与她恢复了友谊。他快乐地与她相伴，并免费为她上钢琴课。至1805年春天，贝多芬对约瑟芬妮的感情达到高峰，他唱出了自己的心曲：

啊！心爱的约，你对我的吸引是其他女人所没有的，不，正是你，整个的你，以独特的风度——使我倾心于你——这吸引了我的全部感情——吸引了我全部的情感力量——当我来到你跟前时，我以坚定的决心不让爱的一粒火花在心中燃烧起来。但是你征服了我——问题是你是否需要那样做？或是你是否不需要那样做？——无疑，约有时是能够回答我这个问题的——亲爱的上帝，有那么多的事情我一定要告诉你——我是多么想念你——我把感觉告诉你——但这些话是多么软弱可怜——不管怎样，总是我的语言啊。

长久——长久——祝愿我们的爱情天长地久——因为它是那么高尚——相互尊重与友谊的基础是那么的牢固——在我们的思想与感情中有许多方面甚至是极其相似的——啊，是你使我抱有希望，你的心将思念我——为我而跳动——我的心只能——停止——为你跳动——当——它不再跳动时。

但这爱情没能持续太久。1807年秋，贝多芬在给约瑟芬妮的信中写道：“为了你我的心情平静，最好不见到你。1810年，约瑟芬妮嫁给了巴隆·克里斯多夫·冯·施塔克堡。对此，姐姐苔雷泽深感遗憾，许多年后她说：“贝多芬！他是我们家的友人和知己，这是一个梦——一个美丽动人的灵魂！我妹妹约瑟芬妮，当她成为戴姆的寡妇时，为何不找他作为她的丈夫呢？”

柏蒂娜·布伦塔诺（1785—1859）与贝多芬的一段恋情也被传记作家们渲染得十分美妙。这是位热情而又喜欢表现、富于幻想而又不大诚实的女性。在1810至1812年间，她与贝多芬来往甚密，但人们更愿意把这段经历看作是贝多芬对她的一时迷恋。因为了解她的人对她的品行多有微词。诗人瓦恩哈根在日记中说“她总是从和她在一起的男子身上得到什么，她或尊敬他、利用他、戏弄他，或被男人所尊敬、利用与戏弄。”是否如此呢？只有贝多芬自己知道了。

苔雷泽·玛尔法蒂（1792—1851）被贝多芬爱上时只有18岁，她与她的姊妹安娜是维也纳最美丽的两位少女。为了得到这位黑头发、黑眼睛的少女的爱，贝多芬突然间开始注意起自己的仪容和衣着。他向她提出结婚，但遭到了拒绝。

阿玛里艾·赛巴德是一位女歌手，她是1811年在塔卜里兹与贝多芬相遇，并有过一段短暂的罗曼史。

多罗西娅·冯·艾特曼是一位奥地利陆军军官的妻子，她随贝多芬学了5年钢琴，并成为当时的著名钢琴家。师生之间有着深厚的感情，并保持着长时间的友谊，而这种友谊在他们相处的漫长岁月中已成为精神上真诚坦率、亲密无间的交往。多罗西娅晚年回忆道：“他（贝多芬）十分容易激怒，非常敏感，因此往往无缘无故地对他最好的朋友加以怀疑。但谁能为这位不幸的人以及他的不治之症（耳聋）而生气呢？人们只要想到他在精神和肉体上所遭受的苦难，便在一切问题上对他谅解了。因此我们的友谊多年来相处得十分融洽。”无疑，这样一种精神交往最合乎贝多芬理想中的爱情，尽管

它不一定是一般意义上的爱情。正因如此，有人猜测这位女性是贝多芬那封“致永久爱人书”的接受者。

“致永久爱人书”是在贝多芬写字台中藏有苔雷泽·布鲁斯维克肖像的同一秘密抽屉里发现的。信上无收信人的姓名与地址，日期也不全。开头是：“我的天使，我的一切，我的我。”结尾是：“要镇静，只有镇静才能考虑我们的生活，使我们得到同在一起的目的——要镇静——爱我——今天——昨天——昨天——我眼泪汪汪是为了你——为了你——你——我的生命——我的一切——愿你一切如意——哦！不断地爱我呀——切莫错怪你爱人最忠诚的心。永远是你的，永远是我的，永远是我们的。”“面对生命我必须和你住在一起，否则永不见你。”“你会理解的，因为我忠实于你是你深知的；没有任何女人能永久占据我的心上——永不——永不——哦，上帝为何把他从他所爱的人那里分开！”从这里面，看得到贝多芬对爱情的渴望与忠诚，也看得到爱情给贝多芬带来的折磨与痛苦。那么，这“永久的爱人”究竟是谁呢？文献学家和传记作家们已找不到有力的证据来落实这一点了。今天看去，倒不妨把这“永久的爱人”视作一个幻象，一个贝多芬苦苦追求而又终于没能得到的恋人，从而这封书信也就成为贝多芬一生情感经历的一个缩影，其间蕴含着这位伟大音乐家为爱情流过的血和泪。

贝多芬终身未娶，他那无数个爱之梦最终都没有化作现实，却融入了他的音乐，成为描写人类爱情的不朽乐章。现实生活中遭受的爱情痛苦，在艺术中升华为爱的赞歌，永远温暖着亿万听众的心。

大自然

对贝多芬来说；一年中最美好的季节是夏天。那时候，他可以无拘无束地走到郊外，走进大自然，去呼吸那清新的空气，饱览那悦目的风光，以此荡涤喧嚣的城市生活在心中留下的污迹，在大自然中寻找美妙的乐思。在维也纳的年月里，他几乎每年夏天都要到近郊去小住，而那儿的风物，的确赐予他许多创作灵感。

熟悉贝多芬的人们都知道，贝多芬是一位少见的“步行者”，他喜欢跑到荒郊野外，尤其是大森林中漫游。在那里，他的心中总会泛起愉快的感受，脑海里也会涌出无尽的乐思。有时，他也会邀友人一块散步，并走走停停，对人指点他喜爱的景色，与朋友一道欣赏、陶醉。他曾对朋友说：“我有必要在没有被污染的大自然中休养，以洗净灵魂。怎么样，你不想跟我一道去找我的大自然中永远不渝的朋友吗？你不想在阴绿的树篱或古树参天的森林中倾听小河的流声吗？让我们在山的斜坡上晒晒太阳，尽情地看那结满果实的美味吧！我的朋友呀，那里根本没有人世间的丑陋和虚伪。看，多么美好的早晨，多么晴朗的天空……”

在贝多芬的日记和书信中，经常可以看到他对大自然的赞美和眷恋。他写道：“每当凭眺大自然时，我就心潮澎湃。”又写道：“我虽失聪，但在这美丽的大自然，听见每一棵树都跟我说话。”他在给他曾经爱恋的苔雷泽·玛法尔蒂的信中写道：“我知道你即将到乡下去，是多么地高兴啊！过不多久，我也去乡间，又可以在森林、山峦间散步了，恐怕没有哪个都市的人，像我这样爱好大自然。”在给兰妮·史特莱尔的信中写道：“假使你在那里旅行，走过古城废墟时，请设想那儿一定有贝多芬曾经徘徊的地方；假使你漫步丛林，请设想那正是贝多芬曾经乐思泉涌的地方。”的确，许多时候，大自然都是贝多芬创作灵感的温床。他的许多乐恩都是在郊外构想；而他的许多杰作，又都是在夏天完成的。

说到大自然，当然要专门提到贝多芬那部讴歌大自然的杰作《田园交响曲》。那是1808年的初夏，贝多芬又到他一向喜爱的海利根斯塔特去消夏。多美的乡村风光！贝多芬一到乡下，心里就隐隐约约地响起了一首乡村交响乐。一天清晨，贝多芬走出家门，四周一片寂静，树叶上还滚着浓重的露珠，他轻轻牵过一片叶子接近嘴唇，让那清凉的朝露流过来。草地上闪着光，高大的榆树静静地挺立着深绿的树冠，小鸟在歌唱，小溪在流淌。太阳升高了，晒干了草上的露水，贝多芬就在小溪边草地上躺下，舒适地仰望天空。一片白云悠悠飘过，他的精神也飘向茫茫的宇宙，飘向那神圣的造物主。刹那间，贝多芬感到了与神灵合一的幸福。他长久地躺着，让这幸福之感贯通身心。同时，也开始让他心中的乐神捕捉这时那轻微的感受了。清晨还没过去，草地上笼罩着淡淡的薄雾，一切都还寂静，但农村的生活已逐渐觉醒。鸟雀的争鸣，草虫的齐唱，牧群的铃响，蜂队的飞舞……，贝多芬躺在草地上，细细地倾听，他甚至听见了树木、山丘、森林、草地元不在唱。太阳的光在水波上、花枝上和草茎上闪烁，蜻蜓一闪一闪地飞来飞去，一只画眉飞来，灵巧地喝了口水，然后断断续续地唱出一支曲子。贝多芬望着它，心里十分高兴。他脑海里也响起了一段旋律……

就这样，《田园交响曲》的第一、第二乐章有了最初的构思。后来贝多芬分别命名为“到达乡村时的愉快感受”和“溪边景色”。听这两个乐章，

能够很真切地看到贝多芬用乐符描绘的美丽的乡村风景，也能体验到贝多芬对大自然的无限热爱；更能认识到，与大自然的亲近，给贝多芬的音乐带来了多少契机、多少灵感。对此，贝多芬总是怀着感激的心情向人们诉说。他的学生申德勒回忆说，一次陪贝多芬去海里根斯塔特散步，“走到令人舒服的牧场谷间时，贝多芬时时停下来，以幸福的眼神浏览四周，并在草地上坐了下来。有好几次走近榆树，问我：‘树梢上有没有停着黄画眉。’可是看不到小鸟，四周是一片寂静。贝多芬还告诉我：‘我就在这里想起田园交响曲中的小河边的情景。我并且采用了停在树梢的黄画眉周围的鹌鹑、野莺和杜鹃等鸟群的声音’。”这番话，可以看作是贝多芬向大自然的厚赠所表达的深深谢意。

大自然造就了《田园交响曲》这样描写自然的作品，但更多的时候，却是为贝多芬构思自己的作品提供了宜人的氛围。他的一些杰作就是在乡间漫步时酝酿而成的。贝多芬的弟子里斯回忆：一天，我去找贝多芬上课，贝多芬却说：“今天早晨的天气太好了，一起去散步吧。”他们一道走进郊外的森林。一路上，贝多芬平静而愉快。但渐渐地，他开始激动起来，终于抑制不住自己的心情，哼唱着某个新的主题。里斯知道他的老师往往在这种时刻进入创作的佳境，所以并不打扰他。贝多芬翻来复去地哼着那个主题，并不时地加以变化，表情十分投入。几小时后，回到家中，贝多芬迫不及待地跑到钢琴前说：“现在让我弹一支新的曲子给你听。”说完便以奔放的热情演奏起 f 小调奏鸣曲的快板。不多久，一首伟大的钢琴曲诞生了，这就是那首著名的《热情奏鸣曲》。

像这样的事例还有许许多多，只要可能，贝多芬总希望到自然环境中去寻找创作所需要的心境和情绪，甚至就在自然环境中谱曲。据说他“创作歌剧《费德里奥》时，就时常在郊外森林里一颗胡桃树下工作”。并且许多年后还领着他的学生去寻找那颗大树。大自然赐予贝多芬以无穷的创作热情，而贝多芬也对大自然怀有深厚的情感。他把天地造化当成了自己的精神家园，在那里细听着由万物和谐而形成的“至乐”，领受着自然之神的神秘启示。

贵 族

贝多芬姓氏前的范（Van）与一般德国姓氏前的冯（Von）的含义没有什么关系，它不表示高贵的出身，相反，却表明贝多芬一姓的源头是弗莱米希的平民。而贝多芬的一生也始终没有跻身贵族阶层，大多数时候，他都为贫困所迫，过着城市平民的生活。但是，他的一生却和贵族们有着千丝万缕的联系。贝多芬有许许多多的贵族朋友，这些人，对他的生活、性格及事业产生了各种各样的影响。

1785年，贝多芬结识了宫廷参议官勃鲁宁夫人。当时，勃鲁宁夫人的两个孩子爱劳诺瑞和伦茨需要一位钢琴教师，而贝多芬由于家中生计艰难需要挣得些收入。于是，一个孩子便成了另外两个孩子的钢琴教师。非常幸运，勃鲁宁一家是个探索新文化、新思想的家庭，而勃鲁宁夫人又是个善良而富有学养的人。她并没有小视这位出身寒微的小家庭教师，而对贝多芬充满了善意和同情，尤其是对他音乐上的才能寄予了厚望。同为贝多芬和勃鲁宁一家的好友的魏格勒回忆说：“这一家人虽说年轻、任性，但盛行着一种无拘无束而有教养的气氛。克里斯妥夫·冯·勃鲁宁很早就写散文、诗歌，以后斯塔芬·勃鲁宁更热衷于此。这家人朋友在这里所参加的社交生活是健康而令人愉快的，与那种纵情享乐、恣意欢娱的生活是完全不同的。我们附带提一提这一家过去相当富有，特别是在战前。因而可以理解贝多芬第一次在这里流露出的欢乐感情。不久他便被这家当作自己的一个孩子看待了，他不仅在这里消磨了他白天的大部分时光，而且有不少晚上也是在这家度过的。在这里他感到自由自在，随心所欲，不受压抑，每件事都使他感到欢乐，并且在思想上受到启发。”在勃鲁宁夫人家中度过的这段时光，对贝多芬的成长产生了重要的影响。他开始感受到生活的温馨，开始接触德国文学，也开始有了社交活动；他与波恩音乐界的一些头面人物的交往，也多得益于勃鲁宁夫人的家庭。而贝多芬对勃鲁宁夫人一家的感情也与日俱增。有一段时期，甚至爱上了他的学生之一，爱劳诺瑞·勃鲁宁，这或许是他真正的初恋。尽管没有产生结果（爱劳诺瑞 1802 年嫁给了魏格勒），但贝多芬在这个家庭里已得到了许多，包括精神上和物质上的。

另一个给予少年贝多芬很大帮助的贵族是华尔斯坦伯爵。他于 1788 年来到科隆选帝侯的宫廷，与比他小 9 岁的贝多芬一见如故，从此给予贝多芬的音乐事业以多方面的支持。这种支持及其重要性，在魏格勒的日记中有所描述：“起先，贝多芬在艺术事业上得到最关心、最重要的资助者，是华尔斯坦伯爵。他是条顿骑士团的伯爵，同时也是年轻选帝侯的宠儿与侍从（十分显赫），以后是维尔斯贝格骑士团的指挥官和奥国皇帝的大臣。他不仅是位鉴赏家，而且是位音乐实践者。他以各种方式支持了我们的贝多芬。贝多芬从他那里得到了大量经济上的帮助。通过他，这位年轻天才的才能得到了发挥。……”。贝多芬理应对这位年长他九岁的贵族朋友感恩不尽，因为伯爵不仅给他以物质上的支持和精神上的鼓励，而且促成了他音乐生涯上的两次转机，一次是建议贝多芬师从莫札特，而且促成了这两代大师的会面。第二次是在贝多芬赴维也纳拜海顿为师一事上起了重要作用，是伯爵说服选帝侯批准并资助了贝多芬的维也纳之行。临行前，贝多芬收到伯爵的一封信。信中写道：

亲爱的贝多芬：

为实现你多年受阻的愿望，你现在就要向纳也纳出发了。莫札特的天才仍在为他的门徒的死亡而哀悼、哭泣。在海顿无穷无尽的智慧中找到了庇护所，但尚未占领；通过他，希望再次找到一个人能与之结盟。通过你不停的努力，承受莫札特的精神，要从海顿入手。

波恩 1792 年 10 月 29 日

你的忠实的朋友 华尔斯坦

这信中没有一点贵族的傲慢，有的只是艺术上的期待和真正平等的友谊。对贝多芬来说，有这样的贵族朋友，真是莫大的幸运和莫大的欣慰。

何以贝多芬会有许多的贵族朋友，并且不可避免地要在贵族阶层周旋？这要归因于贝多芬的时代艺术的地位及艺术家的处境。在那时，艺术创作还不能成为一种独立的社会活动。国家并无专门的开支来扶持各类艺术，艺术之所以能够存在，很大程度上要靠王侯们的关注与资助；而许多艺术团体本身就是王侯们的私人财产。相应地，作为一种职业的艺术家的生存与创作，很大程度上要靠贵族们庇护。只有当他们的劳动得到了贵族们的赏识，为贵族们接受，才能够有条件在艺术上进一步创造和发展，否则，就会陷入饥寒交迫的境地。这样一来，贵族阶层就出现了所谓“艺术保护人”，他们为艺术家提供必要的物质条件，同时也要分享艺术家的劳动成果，甚至接受艺术家的馈赠或题献。作为一个音乐家，贝多芬的创作不可能不受这样一种特定的历史条件的制约。为了艺术，他需要时常跟贵族们打交道，要有贵族来对他加以“保护”，如果没有这些，像贝多芬这样的音乐家，哪怕是在剧院或乐队里赢得一个职位都是十分困难的。故而贝多芬曾说：“就每位真正艺术家的努力及其目的来说，确实需要为他自己赢得一席之地，使自己完全献身于伟大的创作以达到完善的地步，同时这种职业不会因其他一些爱好或因经济上的需要而受到阻挠。”说这话时，贝多芬刚由巴隆·伊格纳兹·冯·格拉汉斯泰恩帮助在威斯特伐利尔谋得一职，这职位使贝多芬在经济上有了保障。在贝多芬一生中，他得到过许多国王、亲王、大公、伯爵等等类似的帮助。这里面，大多数贵族是出于一种善意或对艺术的兴趣。作为回报，贝多芬也常常把自己的作品题献给他们，这样的交往，应该说是合乎情理的。

但千万不要以为贝多芬就此对贵族们有了人身依附，或者在生活与创作中对那些帮助过他的贵族朋友们表示出某种谄媚。这决不是贝多芬的性格。当贵族们把他看作艺术家，平等地与他交往时，贝多芬可以跟他们交朋友，甚至是作为亲密的朋友；而当贵族们对他的尊严有丝毫冒犯时，他会立即作出强烈反应，甚至不惜斩断友情。下面这段轶事就很能说明贝多芬在与贵族朋友们交往时的态度和原则。

那是在普法战争期间，奥地利正逐渐为法国军队占领。贝多芬来到西里西亚，住在尼赫诺维斯基侯爵家里。侯爵与贝多芬交往多年，并给予贝多芬许多帮助，贝多芬也有作品题献给侯爵。

一天，法国人来了，并在侯爵家设了一个司令部，贝多芬不得和法国军官在一张桌子上用餐。很快，就发生了一件不愉快的事情。一位法国将军久闻贝多芬大名，希望能听到他的演奏，遭到了贝多芬的断然拒绝。这时，尼赫诺维斯基侯爵出面调解，希望贝多芬能看他的面子演奏一曲。贝多芬态度坚定，并当场离席而去。侯爵追了出来，再次请求贝多芬回去“补救这不愉快的场面，”但贝多芬义无反顾。侯爵恼羞成怒，对贝多芬说：“那么好

啦，随您的便，不过我只得提出请求，以后请您在自己的房间里单独用餐，直到那些先生们撤走。”听到这侮辱人格的话，贝多芬怒火万丈。他大声地对侯爵说：“什么！单房禁闭，把我关起来？侯爵，你不知道，我是谁？您是谁？侯爵有成千上万个，将来也会有成千上万个，而贝多芬只有一个！”说完，他愤然走出侯爵的官邸。第二天，他回到维也纳自己的住宅，一进门，就看到桌上放着的尼赫诺维斯基侯爵的半身塑像。那是侯爵为表示友谊而特意送给他的。贝多芬倒过手杖，用扶手倒勾住塑像的脖子，用力一拽。咔嚓一声，塑像落在地上，摔得粉碎。

从这桩轶事，我们很能够看出贝多芬的个性以及他与贵族朋友们交往时的姿态。不错，他出身寒微，在那个看重门第的时代，他在社会地位上与那些豪门大户里的人们有着巨大的差距；并且，他需要他们的帮助，以完成上天赋予他的最崇高、最伟大的使命。但他从不乞求，从不低头，从不以自己的人格换取贵族们施舍。相反，他是以自己的才华，自己的情操和那精美绝伦的艺术作品，去赢得人们的尊敬，去征服那些金钱、权势都远在他之上的大小贵族们。出此，他有了许多可以平等交往，相互尊重的贵族朋友，这对他的事业产生了非常积极的影响。至于那些傲慢无知，以居高临下的态度来跟他说话的贵族们，贝多芬会在精神上把他们击得粉碎，就像在尼赫诺维斯基家中发生的一幕那样。

歌 德

与歌德的相识，也是贝多芬一生中的重要事件。

我们还记得贝多芬曾经爱恋过的那位柏蒂娜·布仑塔诺，是她促成了两位艺术大师的会面。

贝多芬从小就喜欢读歌德的作品，对这位德国伟大的诗人充满了景仰之情。年轻的时候，他还尝试把歌德的诗歌谱成歌曲。1799年就把歌德的《我想念你》一诗谱成一首爱情歌曲，献给他爱慕的苔雷泽·布鲁斯维克和约瑟芬妮·布鲁斯维克。这之后，贝多芬为歌德的诗或其他作品所谱的曲子有17首之多。而且，晚年的贝多芬在疾病困扰中还有一个很大的愿望：为歌德那不朽巨作《浮士德》谱曲。他在谈话簿中写道：“我不能写我最喜爱的东西，只因为我需要钱。但不能因此就说，我只为金钱而写作。如果这一时期过去，我希望最终能写对我、对艺术来说都是最崇高的东西——《浮士德》。”尽管这一愿望未能实现，但贝多芬却为歌德的另一部悲剧作品《爱格蒙特》谱了曲，并从中汲取了他一贯崇尚的自由、平等、博爱的思想，也借爱格蒙特这一形象弘扬了贝多芬所向往的英雄主义精神。贝多芬花了九个月的时间完成了这部作品，然后给歌德写信说：“您不久就会收到莱比锡布赖特科普夫和赫尔特音乐出版社寄给您的《爱格蒙特》的乐谱。这个神奇的爱格蒙特，通过音乐，我又如此激动地想到了他，感觉到了他，并用音乐表现了他，正像当初我在阅读剧本时一样。”可见贝多芬对歌德作品所表达的情感与思想，是很能产生共鸣的。

但两位大师却相识的很晚，而且是由于一个偶然的机缘，即柏蒂娜的出现。1810年春，柏蒂娜从柏林来维也纳拜访贝多芬。柏蒂娜年轻聪慧，与许多名人保持往来，其中就有已经声震遐迩的歌德。当时贝多芬正在创作《爱格蒙特》。柏蒂娜深知贝多芬对歌德的崇敬，于是力促两人相识。先是书信往来。贝多芬在1811年4月写的一封信中，进一步表达了他对歌德的景仰之情和对即将到来的会面的期待：“……对您的仰慕已非一日（从我童年起）——这点敬意与你伟大的成就相比是微不足道的——柏蒂娜·布仑塔诺已向我保证你会接受我的盛意，或者我希望把我当作一个朋友看待。但是对那样一种迎接，我怎样去想象哩，因为我只有以最高的崇敬和对你那辉煌的创作成就表示无比深厚的尊敬感情才能接近你。我是能接近你的！”又过了一年多，直到1812年7月，确切的时间是19至23日，两位德国文艺史上最伟大的人物才在特普利茨相会，同年9月8至11日，两人在卡尔斯巴德疗养时又一次会晤。关于这两次会面的细节及谈话的内容，后人已无法得知其详了。但两位大师在以后的谈话和书信中都提及此事，并对对方有所描述，歌德在写给他的朋友、作曲家卡尔·弗里德里希·策尔特的信中说：“我在特普利茨结识了贝多芬，他的才华使我惊讶不已，遗憾的只是他倜傥不羁的个性。他认为世界可憎，虽然不无道理，但无疑不会因此使自己和旁人变得愉快些。我们应当原谅他，替他惋惜，因为他是聋子，双耳失聪或许更多地妨碍了他的社交活动，而不是他的音乐天赋。”歌德还曾对他夫人说：“我从未见过比他精神更振奋、精力更充沛、感情更真挚的艺术家。我深知他生性执拗，必然憎恨这个世界。”

应该说，歌德以他文学家的洞察力，基本上把握住了贝多芬的性格和内心世界。而贝多芬的一封信——这封信被许多人怀疑是柏蒂娜伪造——则记

载了那次会面的一个场面：“国王和君主也许能造就教授与机要参赞，也许能赏赐头衔与勋章，但他们不能造就伟大的人物，不能造就超临庸俗世界的灵魂，也许他们唯有抛弃这个庸俗世界，才会赢得人们的尊敬；而当像我和歌德这样两个人相会在一起时，这般君侯贵胄应当感到我们两人当中什么堪称伟大。昨天，我们在归途中遇见皇室全家，我们看见他们远远走来，而歌德挣脱了我的手臂，站到大路一旁，我徒然对他说尽我所有的话，也无法使他再走一步。于是我按了按头上的帽子，扣上外衣的纽扣，双臂交叉，从最密的人丛中穿行而过……”信中描述的场景有多大程度的真实性，后人已无从考索了，或许根本就是柏蒂娜的杜撰。但即便如此，贝多芬和歌德在遇见皇室成员时的举措也未必不合乎二人的性格。就如恩格斯所指出过的那样：“歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。”说歌德身上有庸人气息，并不是对这位伟人的诬蔑，也并不妨害他作品中精神的伟大。对此，贝多芬确有所察。他在1812年8月9日写给莱比锡的出版商布赖特科普夫和赫尔特的信中说：“与其说宫廷气氛讨诗人喜欢，不如说歌德太喜欢宫廷气氛。”这评价的确言中了歌德性格中的弱点。

然而，性格上的差异并没有影响两位大师的友谊，没有阻碍他们各自从对方的作品中去汲取精神力量，并致以崇高的敬意。如前所说、贝多芬对歌德的悲剧《爱格蒙特》情有独钟，并为之谱曲，在这部歌剧中，诗人和音乐家的理想完美地融合在一起。而歌德在剧本中通过主人公为民族独立而献身而表达出的斗争和胜利的精神，无疑正合贝多芬那特有的在逆境中向命运挑战的生命意志。因而，贝多芬没有给悲剧的结尾配上哀乐，而是写下一首辉煌的胜利交响曲。除此之外，歌德那些描写大自然的诗歌也深得贝多芬倾心。他在1814年秋曾根据歌德《大海的寂静》和《幸运的航海》两首诗的诗意创作一首康塔塔，并将此作敬献给诗作者、不朽的歌德。这在贝多芬的创作中是绝无仅有的，此前与此后，他都没有特别申明要把某一部作品奉献给某位诗人。

歌德是怎样看待这位比他小21岁的音乐家的作品呢？这方面的材料并不多见，但可以肯定，歌德是喜欢贝多芬的作品的。诗人路德维希·雷尔斯塔普记载了1821年11月歌德与少年天才弗里克斯·门德尔松的一次会晤。那时门德尔松只有12岁。他给歌德弹了几首曲子、歌德听得很高兴。他拿出一份谱子放在谱架上，让门德尔松猜猜是谁写的。这时，站在一旁的门德尔松的老师策尔特走过来大声说：“贝多芬写的！哪怕一英里之外也一望便知。”小门德尔松听了立即严肃起来，端坐在钢琴前开始演奏。这份谱子，是贝多芬作品83号《悲中之喜》的手稿。歌德视之如珍宝，作为珍贵的收藏品。以后，门德尔松便经常给歌德弹奏贝多芬的曲子，每当这种场合，歌德就从抽屉里拿出那部题献给他的《大海的寂静》的总谱，意在以贝多芬为楷模，向年轻一代音乐家展示什么是真正的音乐，什么是音乐中的伟大精神。

可惜贝多芬与歌德的交往没有留下更多的文字资料。但无论从哪个角度，我们都可以设想，这两位都在各自领域里登峰造极了的艺术巨人，在精神上是能够相互默契，相互吸引的。他们都从对方看到了艺术创造的崇高境界，看到人类理想的光明远景，并成为那个时代整个欧洲文学艺术的双子星

座。

后 进

贝多芬年轻时，得到过诸如海顿、莫札特这样的大师的指点与夸赞，这对他日后的音乐生涯产生了深远的影响。当贝多芬自己成为大师后，他同样以大师的胸量放眼后来，对新一代作曲家起过良好的作用。与贝多芬有过交往的后进中，最知名的，当属韦伯和舒伯特，他们都目睹过贝多芬的风采，聆听过贝多芬的教诲，受到过贝多芬的激励。年轻一代作曲家与贝多芬的往来，又成了音乐史上的佳话。

卡尔·玛丽亚·冯·韦伯比贝多芬小16岁，他于1823年10月来到维也纳。他久闻贝多芬的大名，却不敢前去拜见，他对贝多芬怀有深深的内疚，因为14年前，他曾在一份叫作《晨报》的报纸上发表过一篇匿名文章，取笑贝多芬的《英雄交响曲》。那时他太年轻，没有能力认清贝多芬的伟大，现在明白了，却后悔莫及。终于有一天，他鼓足了勇气去见贝多芬，结果这次会面十分愉快。

会面的起因是韦伯听朋友说贝多芬对他的新作评价很不错，更激起了他拜见这位他久已仰慕的大师的念头。10月5日，朋友哈斯林格和贝内迪克特一同邀韦伯去贝多芬在巴登的住所。韦伯又激动、又紧张。一进门，贝多芬就迎了上来，不用介绍就一眼认出了韦伯，立即与他拥抱，并大声说道：“是你呀！好家伙，真是个好汉。你好！”随即拿出他的谈话簿，开始与来客交谈。谈了一阵子后，贝多芬拉韦伯等人去他用餐的绍尔霍夫餐馆。在那里，他的谈兴更浓，说起了韦伯正在创作的新歌剧，十分投机，也十分惬意。临别时，贝多芬与韦伯多次拥抱，紧紧地握住韦伯的手说：“祝你的新歌剧幸运！倘若可能，我来观看首演。”韦伯非常激动，他与贝多芬吻别，情绪高昂地回到维也纳。他打消了压在心头的顾虑，并从大师那儿得到了一番激励，一股力量。在后来的游记中，他记下了这次幸福的会见：“1823年10月5日，星期天。八点前往巴登，天气恶劣。观看了温泉与浴场。谒见贝多芬。受到极其热情的款待。中午同他、他的侄儿和乐队指挥埃克施拉格在绍尔霍夫饭馆一起用餐。十分快乐。五点返回。”

弗朗兹·舒伯特比贝多芬小17岁，他是贝多芬最忠实的崇拜者。他对贝多芬的作品，喜爱到了着迷的程度。学生时代，为了看贝多芬的歌剧《费德里奥》，曾卖掉自己的书籍去买门票。据说他之所以走上音乐道路，是听了贝多芬的《C大调弥撒曲》（作品68号）。而他的一些作品，如《降B大调奏鸣曲》（作品36号）第一乐章，《C大调大二重奏曲》（作品140号），就深受贝多芬的影响，更有题献给贝多芬的《变奏曲》。

舒伯特与贝多芬同住在维也纳城，但他们是否相识，有没有过会面，却众说不一。从情理上讲，舒伯特是应该找机会拜见他仰慕的大师的。申德勒记载，1822年舒伯特曾带着自己的作品去向贝多芬请教。“在递交献给大师的四首联弹变奏曲时，弗朗茨·舒伯特面露怯色。这个腼腆害羞而又沉默寡言的缪斯之子，面对贝多芬庄严的气质，完全丧失了进屋时还镇定自若的勇气。当贝多芬希望舒伯特自己写下提问和回答的话时，他的手就像上了镣铐似的。贝多芬浏览了这份献给他的谱子，发现了一个和声错误。他用温存的语气提醒这个年轻人加以注意，但又立即补充道：这不是大错。也许正是这个安慰的评语，使舒伯特茫然不知所措。直到走出屋子时，他才重新振作精神，严厉自责。他再也没有勇气在大师面前作一番自我介绍了。”舒伯特是

否像上面描述的那样在贝多芬面前诚惶诚恐，以致于方寸大乱，还难以断定。但无论如何，舒伯特在音乐创作上，是奉贝多芬为神明的，他不知多少次地向人们讲述贝多芬的伟大。在他眼中，贝多芬就是乐坛万能的神。他对挚友布莱文塔说：“贝多芬在艺术上是万能的。他在所有作曲家中，不仅最高尚、乐思最丰富，也是最为豪放的。莫札特与他相比，犹如席勒之于莎士比亚。如今席勒的作品已是脍炙人口了，而了解莎士比亚的人并不多。同样，莫札特现已为大家熟知，但真正理解贝多芬的人却寥寥无几。要等到大家都熟悉他，恐怕要等到维也纳的市民具备更高尚的精神和更宽广的胸怀。只有到那时，人们才配领受他的艺术，才能完全明白他的伟大之处。”这评价今天看去，一点也不过分，毋宁说是替后人预见到了贝多芬的伟大意义。

对舒伯特这位乐坛新人，贝多芬自从看了他的一些作品，尤其是那些流芳百世的歌曲之后，也是倍加赏识。这从他晚年谈话簿中对舒伯特的断断续续的赞语就可以看出。申德勒回忆说，1827年2月，他给病重卧床的贝多芬看了约60首舒伯特的歌曲，贝多芬感到十分惊奇，他激动地大声疾呼：“舒伯特身上蕴藏着神圣的火华，确实无疑。”申德勒又说：“贝多芬十分器重舒伯特的才华，以致他现在也要看他的歌剧与钢琴作品了，只是他已病入膏肓，再也不能满足自己的愿望。然而，他还经常谈到舒伯特，并且预言，舒伯特将轰动世界，并大有相知恨晚之憾。”贝多芬没有看错，舒伯特日后果然轰动了世界，成了欧洲音乐史上的“歌曲之王”。

侄 儿

贝多芬一生未娶，却没少为家庭问题而苦恼。当他还未成年时，由于父亲酗酒无度，他不得不过早地担当起家长之责，为抚养两个弟弟，卡斯帕尔·安东·卡尔和尼古劳斯·约翰，付出了艰辛的劳动。但这两个弟弟成年后，并没有给贝多芬减轻生活的负担，反而带来的无穷无尽的烦恼。

两兄弟于1795年来到维也纳，仍需贝多芬关心、照顾。之后，二人成家立业，约翰当了银行的出纳，卡尔当了一名药剂师。由于他们择偶不当、各自的家庭都乱作一团。尤其是小弟弟卡尔，不仅自己一事无成，而且他死后留下的家庭问题，又给贝多芬的精神造成了极大的伤害。

卡斯帕尔·安东·卡尔在婚姻大事上，没有听贝多芬的再三劝阻，于1906年娶了裱糊匠的女儿约翰娜·赖斯。这是一个放荡、庸俗的女人，婚后三个月就生下一子，也取名为卡尔。就是这个小卡尔，引发了贝多芬晚年生活的许许多多的矛盾和痛苦。

卡尔因肺病死于1815年11月16日。死前立下遗嘱，指定他妻子和贝多芬共同作小卡尔的保护人。但贝多芬决“不愿意和那样一个坏女人绑在一起。”并且这时候，他萌发了强烈的作父亲的愿望，决心把卡尔收作自己的儿子。

但约翰娜却不善罢甘休，她甚至在丈夫临终前逼迫他修改了遗嘱，将贝多芬的保护权取消。因而引发了一场艰巨的孩子之争。

弟弟去世不久，贝多芬就力求通过法院的判决获得单独的保护权。他向奥地利州法院上诉，指出卡尔的母亲约翰娜是个道德败坏的人，并在5年前因为侵吞财产受到维也纳市参议院刑事法庭的审判，她不能，也不配享有这孩子的保护权。1916年1月9日，法庭宣判：“……鉴于在卡尔·范·贝多芬一案的审理中对目前情况的调查，本院指定死者的哥哥路德维希·范·贝多芬为他侄子卡尔·范·贝多芬唯一的保护人。……”贝多芬闻讯大喜，为他享有了父权而感到骄傲。随即，贝多芬着手安排孩子受教育事宜。他梦想这孩子能实现他脑中设想的伟大抱负，成为一个大音乐家，第一流的学者。一个月后，他便把侄儿送到了维也纳一家最好的学校——得·里奥学校。2年后，贝多芬又送他进了大学预科。这时，孩子的母亲又提出了诉讼，她认为贝多芬耳聋、有病，不适宜作孩子的保护人，她是孩子的母亲，孩子理应由她看管。贝多芬据理力争，终于又一次赢得这场官司。

不知为什么，贝多芬对他这个侄儿寄予了那么大的希望，投入了那么多的情感。或许是他太孤独，需要有个他不怀恶感的亲人给予慰藉：或许是他感到生命已来日不多，渴望看到贝多芬家族的香火相传。但那承受这份厚望与关怀的侄儿却全然没有理解这些，他一次又一次伤了他伯父的心，甚至将伯父推向悲恸的深渊。芳妮·德·里奥在她1816年12月3日的日记中写道：“我一生永不会忘记这一情景，贝多芬跑来告诉我们说卡尔不见了，逃到她母亲那儿去了，并把卡尔写的一封信显然没有什么道理的信拿给我们看。他是那样的痛苦，他在流泪——令人感伤之极！噢，多么可怕，这个人是由于被迫去忍受那种被遗弃的痛苦……我必须为这个人做些什么！他总是想着他自己最后的情景。当卡尔出走之后，他的家会变成什么样子哩，他为此而感到悲伤。”结果是又一次诉讼。起初，法院判贝多芬败诉。但贝多芬没有服输，他向高级法院上诉。经过激烈的辩论，高级法院推翻了早先的判决。贝多芬

再度成为卡尔的合法保护人。这以后，伯父与侄儿之间时有摩擦，但约翰娜没有再向法院提出诉讼。

1825年，贝多芬试图说服卡尔到大学注册。但卡尔不是研究学问的人，他想入军队，不然就去商业学校。以后辗转去了工艺专科学校学习。空闲的时候出入剧院，进弹子房打台球，与狐朋狗友们往来，与女孩子们厮混，为此欠了许多债。贝多芬为他这不争气的侄儿而气恼。两代人之间发生了一次又一次的冲突，以至于卡尔一次以自杀相威胁。贝多芬并没在意，谁知这任性的孩子当真跑到街上买了把手枪，然后独自到一处城堡遗址朝自己的头部开了两枪，一枪未中，一枪致使重伤。这事件使本来就心力交瘁的贝多芬在精神上又遭受致命的一击。终于，贝多芬所有的期望都化为泡影，他也再没有精力按自己的意志去塑造这个与自己背道而驰的侄儿了。他同意卡尔参军，并同意卡尔今后走自己的路。至此，贝多芬最初接管侄儿时的那一点作父亲的喜悦已烟消云散，再造一个伟大的贝多芬的宏愿也彻底落空，甚至连找一个亲人作伴度此余生都成了奢望。他只能回到自己、回到内心、回到孤独，用他唯一可以托付身心的音乐支持那极度虚弱的生命。

卡尔最后死于1858年，他的儿子路德维希也不成气候，死于纽约。路德维希的儿子生于1870年，1917年由于偶然事故死于维也纳。他是最后一个用贝多芬家族姓氏的人。

病 魔

贝多芬一生的一个最大敌人，是病魔。自 26 岁时患耳疾开始，他便与病魔进行着顽强的搏斗，一直到生命的最后一刻，这期间，他忍受了常人难以想象的痛苦，而他的绝大多数作品都是经受着病魔的侵扰而创作的。了解一下贝多芬到底患过哪些疾病，严重到怎样的程度，会帮助我们更深一层认识这位始终与命运抗争的音乐家有着多么惊人的毅力和多么坚韧的意志。

先看看贝多芬死后，医师们对他生前所患病的调查结果：

男性尸体，四肢极度衰弱，黑色斑点四处散布。腹部隆肿，充满腹水，造成强烈的紧张。

耳软骨大，形状不规则，舟状沟——尤其这部分的耳介非常广，比正常人深凹一倍半。耳介突起部及屈曲部有起伏状。外耳道、向着鼓膜、波光泽的皮肤鳞覆盖。俄依斯达希氏管肥厚，粘膜肿胀，向着鼓部分的内腔狭窄。乳样突起大，这部分虽未切开，蜂窝部因充血的粘膜破离。相同的充血在岩样骨的蜗牛部血纲处很明显，蜗牛部的粘膜螺旋部略有强烈的充血。

脸上的神经粗大。相反地听觉神经萎缩，无髓性沿着神经长轴的动脉扩大到鸟的羽毛轴程度、软骨化。左听觉神经非常细，有三条细而呈灰色，右边的一条略大，成纯白细的纽状物，略硬化，有轻度充血，从第四脑室附近的实质派生。脑实质柔软成水肿状，脑回转比正常略深，数目亦多。头盖冠全盘地厚。

腹腔内充满大量的灰褐色的涵浊液，肝脏实质的容积萎缩至正常情况一半的程度，像熟皮那么硬，呈青绿色，表面凸凹不平，实质有豌豆大的结节。

肝脏血管很细，肥厚，乏血性。

胆管内留有暗褐色胆汁，有大量的结石沉渣。脾脏比正常的大，色黑而硬。肝脏亦大而硬化。导管有鹅毛程度的内腔。胃及肠管充满瓦斯。

两侧的肾脏厚，因涵浊的褐色液汁而浮肿，肾实质为淡红色、柔软，所有的肾盂部都充满豆一般大小的石灰泥状物。

.....

从这些记录可以看出，贝多芬体内的器官已经遭到相当程度的损坏。无怪乎许多医师对这样的身体能将生命延续到 56 岁都感到吃惊。不用说，这样一副严重破损了体内器官，给贝多芬带来了各种疾病，而给贝多芬带来最大痛苦的，就是耳疾。从 26 岁时发现病状，到 38 岁时（1818 年）双耳全聋，贝多芬生命中有一多半的时光被夺去了听觉，而他的主要作品都创作于这几十年，不难想象这对一个音乐家意味着怎样的奋斗与抗争。

除耳疾外，其他的疾病也先后出现。晚年时，贝多芬已是百病缠身了。其恶劣情形，可以以他的医生安德瑞斯·瓦鲁赫 1826 年写下的一份病情报告看出：

我发觉他很不安宁，黄疸已遍布全身。.....这些痛苦在他的内部折腾不已，出现的战痘和发抖使他身躯加倍弯曲，他的双脚直到现在还是肿胀得相当严重。从这时起，浮肿已在发展，糖尿病的现象倒有所减轻，肝脏里明显地生了一些致命的小瘤，是黄疸病加重的征兆。.....小便不通已是第三个星期了；大量的积水要求迅速减轻压力，因此，为防止胀破的危险，我不得不提出抽放腹水的建议。

这记述的还只是贝多芬疾病突发时的几种症状，如果算上他以前的病情

记录，他患过的疾病计有风湿、粘膜炎、肺炎、冠心病、黄疸病、青光眼、胃部失调、溃疡性肠结肠炎、肝炎、浮肿以至于出鼻血和经常性的感冒等等。在那时可以诊断出的疾病，贝多芬几乎都尝受了。而当时的医学科学和医疗条件都不发达，除了有限的治疗之外，贝多芬唯一能做的，就是忍受，忍受病魔给身体和心理带来的无休无止的痛苦。加上物质生活经常性的贫困和那场旷日持久的“家庭纠纷”，贝多芬所承受的苦难，是超出一般人想象的。有时候，他的精神也濒临崩溃，或陷于难以自拔的绝望，或在言行举止上出现某种病态的反应。曾有人推断贝多芬生前患有一般性的精神病，说他一直“是个病态，沮丧情绪占主导地位、极易激动、多疑、困惑的人；是个性格反复无常、在压力下有时犯狂躁症、在不能容忍到了极点时便冲动起来、追求尽善尽美、患耳聋、易激动的人。”应该说，贝多芬在极度痛苦和忧郁时，出现上述种种症状是可以理解的。但所有这些，都没有摧垮他的意志。他靠着对艺术的执着追求，靠着对那灿烂星空的无限神往和对内心道德的虔诚崇拜，战胜了病痛、战胜了孤独、战胜了自己的命运；用他的音乐证实了人的力量，人的伟大和人在宇宙万物中最崇高的地位。由此我们在贝多芬身上看到这样一种巨大的反差：最悲惨最黯淡的人生却造就了最美好最光明的艺术。他临终前曾对人说：“一切灾难都带来几分善。”贝多芬自己正是在最深重的苦难中吟唱着最深挚的心灵之歌；在困境中创造辉煌；用他的痛苦换来全人类的欢乐。

欢 乐

“在此悲苦的深渊里，贝多芬从事于讴歌欢乐。”这是罗曼·罗兰对贝多芬的由衷赞美，它精辟地概括了贝多芬其人其音乐的崇高品质，以及这位伟大音乐家毕生为之奋斗的光辉事业，这事业的颠峰，便是那部以讴歌全人类的欢乐为主题的《第九交响曲》。

《第九交响曲》是贝多芬生平创作的最后几部作品之一。它写于1822—1824年，但创作这部作品的动机却可以追溯到1792—1793年。当时，贝多芬打算为席勒的《欢乐颂》谱曲，用以歌颂他热烈向往的自由与和平。此后，这个念头在他脑子里时常浮现。在几部交响曲的创作中，贝多芬都设想过加入合唱，试图以这种方式扩大交响曲的表现力。而选用《欢乐颂》则是用以表达贝多芬一生矢志不渝的理想——全人类的欢乐。1822年底，伦敦交响乐团委托贝多芬创作一部新的交响曲，这一邀请激发了他的热情。终于，他把酝酿多年的宏大构想付诸实施，写下了在欧洲音乐史上具有划时代意义的《第九交响曲》。

但对于上演这样一部音乐巨作，贝多芬却有不少顾虑。贝多芬不可以接受这部他耗尽心血写出的伟大作品首演失败的事实。而当时的维也纳，市民们的艺术趣味逐渐变得平庸起来，他们最着迷的是罗西尼音乐中那注重感官娱悦的旋律，能否接受《第九交响曲》这样内容深刻的作品，还是个疑问。再者，演出的地点、方式、经费等都还有一些令人担心的问题。为此，贝多芬决定绕开维也纳，把作品放到柏林去首演，并着手与柏林方面接洽。消息传开，在维也纳文化界、艺术界和上层社会产生了巨大震动，他们认为，让贝多芬到柏林去首演《第九交响曲》，是维也纳的耻辱。于是30多位知名人士联名写信给贝多芬，希望他把这一光荣留给维也纳。信中写道：“……请您不要拒绝上演您手中最近的杰作，从而辜负了公众渴望鉴赏辉煌伟大且至善至美的作品的心情。我们知道，继第一部宗教作品之后，现在又有一部大型宗教作品问世了，……我们知道，在您那些辉煌伟大而又非他人能及的交响曲的桂冠上，有一朵新花分外妖娆。……让欢乐颂，首先让您自己同您的新作一起闻名于世，并以此来加深人们对您的新作的印象吧！您一定不会允许有朝一日将您的那些新生儿在它们的诞生地作为外国种……加以介绍吧？您尽快出现在您的朋友、崇拜者与钦佩者中间吧！——这是我们最近的，也是第一次的请求。”这封诚挚而又热情洋溢的信打动了贝多芬，他决定让自己的新作在维也纳首演。

演出定在1824年5月7日。那一天，成了维也纳的盛大节日。晚上，凯尔特纳托尔剧院挤满了人。唯有一间留给皇帝的包厢空着，因为皇帝已于几天前离开了维也纳。演出曲目是《庄严的弥撒》和《第九交响曲》，而后者是重轴戏。

这是贝多芬一生中最辉煌的一天，他的乐曲、他本人、以及被他的音乐所感动的听众，都在人类音乐史上留下了永恒的回忆。

根据罗曼·罗兰的拟想，《第九交响曲》的欢乐主题该是这样发展的：“当欢乐主题初次出现时，乐队忽然中止；出其不意地一片静默；这使歌唱的开始带着一种神秘与神明的气概。而这是不错的：这个主题的确是一个神明。‘欢乐’自天而降，包裹在非现实的宁静中间：它用柔和的气息抚慰着痛苦；而它溜滑到大病初愈的人的心坎中时，第一下的抚摩又是那么温柔，

令人如贝多芬的那个朋友一样，禁不住因‘看到他柔和的眼睛而为之下泪。’当主题接着过渡到人声上去时，先由低音表现，带着一种严肃而受压迫的情调。慢慢地，‘欢乐’抓住了生命。这是一种征服，一场对痛苦的斗争。然后是进行曲的节奏，浩浩荡荡的军队，男高音热烈急促的歌，在这些沸腾的乐章内，我们可以听到贝多芬的气息，他的呼吸，与他受着感应的呼喊的节奏，活现出他在田野间奔驰，作着他的曲，受着如醉如狂的激情鼓动，宛如大雷雨中的李尔老王。在战争的欢乐之后，是宗教的醉意；随后又是神圣的宴会，又是爱的兴奋。整个的人类向天张着手臂，大声疾呼地扑向‘欢乐’，把它紧紧地搂在怀里。”

音乐会上的贝多芬，完全投入到乐曲的欢乐场景中去，他似乎进入一种迷狂的境界，尽管乐队已有指挥，但他仍站在舞台上，用各种姿式把埋藏在心底的种种激情释放出来，融入欢乐的曲调中去。小提琴家约瑟夫·伯姆眼中的贝多芬是这样的：“贝多芬亲自指挥，就是说，他站在指挥台前，发疯似地跑来跑去，一会几手臂高高举起，一会儿又蹲坐在地，他手舞足蹈，仿佛要独自演奏所有乐器，一个人代表整个合唱队。——真正的指挥是乌姆劳夫，他手势飞舞，我们演员只看着他的指挥棒。——贝多芬激动不已，以致他没有看到周围发生的一切，也未曾察觉那如雷的掌声，显然是听力微弱，几乎无法听见。——一到这个时候，旁人不得不一再提醒他向听众报以的掌声致谢，这时，他才笨手笨脚地鞠躬行礼。”

而剧场里的听众，他们也是这场音乐会的主角。他们用掌声传达自己的激动和感激之情，对贝多芬给整个人类带来的厚礼表示深情的谢意。申德勒回忆说：“除了今天以外，我一生中从未听到过如此热烈而亲切的掌声。交响曲的第二乐章，曾被掌声完全打断，不得不重新演奏。这首交响曲比皇帝还受欢迎——因为，听众席中四次发出暴风雨般的掌声——最后还高呼万岁。和声十分丰满，——哪怕最微小的干扰声也听不见——当底层开始第五次鼓掌喝彩时，警官大喊安静。”通常，举行音乐会时，皇族成员出场，听众须鼓掌三次；而演员出场，只须鼓掌一次。而这场音乐会，听众竟向贝多芬鼓了五次掌，欣喜和钦佩之情可想而知。

音乐会成功了。欢乐的乐声响彻了剧院大厅，也响彻了环宇。贝多芬毕生的精力、毕生的思想，都在这一刻迸发出来，震撼了听众，也震撼了世界。而贝多芬自己呢？他那个饱经沧桑的心从欢乐的顶峰慢慢滑落，平静下来。经过了极度的欢乐，贝多芬的内心又变得十分安宁。在他眼前，出现了一片澄明之境，他似乎看到了一个与这世俗人间完全不同的新世界，那是但丁《神曲》里描绘的天堂么？

终 曲

创作完《第九交响曲后》，贝多芬精疲力竭，他隐隐约约听到了上帝的召唤。他自知来日不多了。但他还不愿意就这么走掉，在他脑中，还有一系列未完成的计划，《第十交响曲》、《纪念巴赫的前奏曲》、为葛里巴札的《曼吕西纳》谱曲，为歌德的《浮士德》谱曲，《大卫和扫罗的清唱剧》，等等。这些，他都希望在有生之年奉献给人类。在1824年9月17日写给苏脱兄弟的信中，贝多芬说道：“艺术之神还不愿死亡把我带走；因为我负欠甚多！在我出发去天国之前，必得把神灵启示我而要我完成的东西留给后人，我觉得我才开始写了几个音符。”

然而，他那极度虚弱的身体却没能使他如愿以偿。至1826年底，贝多芬已是百病交加，他只能躺在病榻上苦苦挣扎了。

1827年3月，气候恶劣，贝多芬的生命也到了最后的关头。他平静地签署了遗嘱，对在场的斯苔芬·冯·勃鲁宁和申德勒说：“鼓掌吧，朋友！喜剧终于结束了。”这是他一生最后的名言。

3月26日，风雪交加，贝多芬在贫病中离开人世。据在场的安塞姆·许登布伦纳回忆，贝多芬躺在床上，已失去了知觉，只是微弱地呼吸着。“突然间，响起了一声带着闪电的霹雷……贝多芬睁开了双眼，伸出右手，捏着拳头，向上方凝视了几秒钟……当他的手坠落在床上时，双目已半闭……他的呼吸停止了，心也不再跳了！这位伟大的作曲家的灵魂离开了虚伪的人世，登上了真理的王国。”

3天以后，1827年3月29日，维也纳为贝多芬举行了葬礼。这一天，天气晴好，参加葬礼的人据估计有两万多，形成了十分壮观的场面。维也纳的政府和人民以隆重的仪式为伟大的贝多芬送葬。仪式上，由一位著名演员朗诵了诗人格里尔帕策写的悼词，悼词用最美好、最虔诚的语言赞美了贝多芬的一生和他那空前绝后的音乐艺术。最后的部分这样写道：

他也是人，……是一位最完全、最崇高的人。由于他退出了这个恶浊的世界，便被说成是憎恨人类；因为他厌恶伤感，便被认为是冷酷无情。啊！一个自知心如坚石的人往往是不会畏缩不前的！脆弱者大多经不起挫折，易于屈服或自弃；而机敏过人者倒是无所流露，不轻于表白其内心世界。他逃避世俗，因为他的仁爱天性中找不到与世为敌的武器。他引退人生，因为他献出了自己的一切，从不计较报偿。他孑然一身，因为他找不到一个知己。归根到底，他那火热般的心为所有的人狂跳不歇，他把慈父般的深情给予了人类，他为全世界献出了毕生心血和一切。

他就是这样地度过了一生，也就是这样地死去，他将这样永远地活在人们的心中。

跟随我们到这儿来的人们，希望你们的心不要因此而忧伤过度！你们并未失掉他，而是赢得了他。活着的人是不会进入这座殿堂，不等到肉体消亡之前，它的大门是不会为他敞开的。你们所悼念的人现在已走进了历代伟人的行列，永远不再遭受折磨！因此，你们带着沉痛回家的时刻，要多节制、保重！终有一天，你们对他的作品会感到有排山倒海和势不可挡的威力；当你们那越来越增长的狂喜在未来一代人中到处洋溢的时候，请回忆一下这个时刻，想想这个时日，当他们埋葬他时，我们也都在他身旁，当他与世长辞时，我们都曾为他哭泣。

整个仪式结束后，已是黄昏时分。送葬的人们目送着灵柩徐徐降入墓穴。按着古老的习俗，靠近的人将泥土送入墓穴，熄灭了一直点燃的火炬。一个伟大的灵魂得到了永远的安宁。

附录：贝多芬年表
(1770—1827)

- 1770 12月16日·贝多芬生于德国波恩。其父约翰·范·贝多芬(1744—1792)为科隆选帝侯宫廷的男高音歌手，兼钢琴与唱歌教师，因嗜酒，影响全家生活。其母玛丽亚·玛格达琳娜(1746—1787)只活了41岁。贝多芬有两个弟弟，一叫卡斯帕尔·安东·卡尔；一叫尼古拉斯·约翰，这两位兄弟给贝多芬一生带来了不少苦恼。
- 1775—1776 开始跟父亲学习钢琴与小提琴，时年5岁。1777年小学读书，课余继续学习钢琴与小提琴。
- 1778 8岁从宫廷老管风琴师H·伊登学习音乐基础理论及管风琴。是年3月26日第一次登台演出。
- 1779—1780 随父友人T·F·皮爱弗尔学习钢琴，向亲戚F·G·洛凡蒂尼学习小提琴与中音提琴。
- 1781 辍学，随宫廷管风琴家、作曲家C·G·聂夫正式学习音乐。聂夫学识渊博，是位启蒙运动的积极参加者，对贝多芬一生影响很大。
- 1782 6月聂夫因事暂离波恩，贝多芬代理其师演奏管风琴职务，时年12岁。
- 1783 13岁，担任宫廷乐队中的古钢琴独奏与伴奏，但无薪俸；他将德雷斯勒的进行曲改编为《钢琴变奏曲》，这是他的第一首作品，由德国音乐出版家J·m·格茨予以出版。
- 1784 老选帝侯逝世，由马希米里安·弗朗兹继位，委任贝多芬为副管风琴手，薪金是150弗洛林。
- 1785—1786 转向F·A·里斯学习小提琴，完成《三首钢琴奏鸣曲》。结识了冯·勃鲁宁一家，这一家是个探索新文化、新思想的家庭，对贝多芬的教养与成长有很大影响。
- 1787—1788 春天，第一次访问维也纳，见到31岁的莫札特，贝多芬的弹琴技术受到莫札特的赞赏。因母亲病危赶回波恩，不久母亲去世。结识比他大9岁的华尔斯坦伯爵，他是贝多芬在艺术事业与经济上的重要支持者。同年任宫廷乐队的中音提琴手。
- 1789 父亲日益酗酒，贝多芬代替父亲负责全家的生活。是年攻克巴士底狱。贝多芬在波恩旁听哲学课，受到当时一批进步知识分子的影响。
- 1790 海顿去伦敦途经波恩，贝多芬结识海顿。是年他受委托写了两部清唱剧：一为约瑟夫二世之死而作(作品87)；一为利奥波德二世就职典礼而作(作品88)。
- 1791 为华尔斯坦按德国习俗举办的舞会谱写了《里特尔芭蕾舞剧》音乐(未署名)。采用里费尼的音乐主题写成24首《钢琴变奏曲》(作品65)。随宫廷乐队沿莱茵河作巡回演出(是年莫札特死)。
- 1792 海顿从伦敦归来，再度停留波恩。22岁的贝多芬第二次去维也纳，并向海顿学习作曲。是年12月父亲去世(罗西尼出生)。
- 1793 改向J·B·申克学习对位法及音乐理论，结识了一批有影响的音乐家，如A·T·G·盖里纳克，J·F·里查尔特，I·舒彭兹，皇家图书馆馆长斯瓦登；此外以他的艺术征服了一批贵族，如尼赫诺维斯基亲王，罗卜康维兹亲王，金斯基亲王及俄国公使拉苏姆维斯基伯爵等，他们都非常崇拜他。

- 1794 3月，波恩停止付给贝多芬的津贴。向I·G·阿尔布雷希贝尔格学习对位法；萨利爱里免费教他学习声乐创作、诗体学、意大利音乐术语和歌剧作法。是年创作三首《钢琴三重奏》（bE大调，G大调，c小调，作品1）引起重视。贝多芬以钢琴家与作曲家身份出入维也纳社交界。
- 1795 3月25日第一次在维也纳公开演出，节目是他刚刚写完的《bB大调钢琴协奏曲》，受到热烈欢迎。夏天阿塔里尔出版了他的三首《钢琴三重奏》。
- 1796 贝多芬三兄弟一度在维也纳团聚。钢琴制造家J·A·斯脱里采送给贝多芬一架新钢琴。阿塔里尔于3月9日在《维也纳杂志》上发表了贝多芬赠送给海顿的三首奏鸣曲（作品2）。春夏之间赴布拉格、德累斯顿、莱比锡和柏林等地访问演出，取得重大成功。停止向阿尔布雷希贝尔格学习，与萨利爱里的联系也不经常。转向波希米亚人温柴尔·克鲁福尔茨学习小提琴。开始出现耳聋现象。是年深秋又到普雷斯基和佩斯作了访问演出。
- 1717 出版了《大提琴奏鸣曲》（作品5）、《阿黛莱德》歌曲。10月为古钢琴与钢琴而写的《大奏鸣曲》问世（是年舒伯特生）。
- 1798 第一次受到钢琴家、作曲家约瑟夫·韦尔富耳的挑战。C大调《钢琴协奏曲》问世。再度访问布拉格，演出轰动了这个城市。
- 1799 在旅途中会晤到威尼斯杰出的大提琴家D·德雷哥奈蒂，另结识钢琴家J·B·克雷默。预示新纪元来临的C小调《钢琴奏鸣曲》（《悲怆》作品13），由霍夫敏斯脱于年底予以出版。
- 1800 4月2日在维也纳皇家宫廷剧院举行音乐会，他的作品有《第一交响曲》与bE大调《七重奏》（作品20）。4月18日与著名圆号手J·w·施蒂希合作又举行一次音乐会，《圆号奏鸣曲》（作品17）即为此次音乐会而作。4月至7月之间在布达佩斯逗留了一段时期。尼赫诺维斯基亲王每年资助他600弗洛林（约60英镑）。车尔尼开始跟他学习钢琴。
- 1801 完成#c小调《月光奏鸣曲》（作品27）。赠献给与他一度相爱的朱丽塔·吉米尔获怕爵夫人。此外完成《普罗米修斯》舞剧音乐，及《弦乐五重奏》（作品29）和《弦乐四重奏》（作品18）。3月28日在皇家剧院首次演出《普罗米修斯》舞剧（与舞蹈大师维加诺合作）。6月给波恩朋友魏格勒写信，表明耳聋病及听力衰退已达三年之久，泻肚毛病不时发作。十分苦恼。11月F·里斯向他学习钢琴。
- 1802 在施密特医生劝告下，到以硫磺温泉而著名的海里根斯塔特乡村度夏。里斯发觉他已完全听不见声音，贝多芬沮丧、绝望，10月初给他的兄弟写下了著名的《海里根斯塔特遗书》。经过激烈的思想斗争，完成了《第二交响曲》，重返维也纳。
- 1803 神剧《橄榄山》，A大调《克罗采尔小提琴奏鸣曲》（作品47）都在这一年首演，完成《第三钢琴协奏曲》。8或9月接到钢琴制作家埃拉德赠送的有五个八度音域的大钢琴（是年柏辽兹生）。
- 1804 春天完成《英雄交响曲》的总谱。这时贝多芬是34岁。拿破仑称帝后，他撕毁了《第三交响曲》的封面（原拟献给拿破仑的，封面上附有题辞），换上了只有《英雄交响曲》这一标题，是年还完成了C大调《三

- 重协奏曲》，《C大调钢琴奏鸣曲》（作品53），即《华尔斯坦奏鸣曲》。《费德里奥》接近诞生。f小调《钢琴奏鸣曲》（作品57），即《热情》在酝酿中。是年与布鲁斯维克·苔雷泽相爱。
- 1805 4月7日演出《英雄交响曲》，贝多芬自己任指挥。《费德里奥》于11月20日在维也纳皇家剧院首次公演，赛费里德任指挥。7月会见凯鲁比利与梅雨尔。维也纳被法军占领。11月26日签订和平条约，维也纳暂告和平。贝多芬与众友人团聚，决定修改《费德里奥》。完成《热情钢琴奏鸣曲》。
- 1806 3月20日重新上演《费德里奥》，4月10日再次上演。与剧场经理巴隆为酬金而发生争执，贝多芬盛怒之下收回剧本，《费德里奥》暂停上演。是年完成《弦乐四重奏》（作品59即F大调《拉兹莫夫斯基四重奏》）、《第四钢琴协奏曲》、《第四交响曲》、《小提琴协奏曲》。9月在特罗保拒绝为法军演出，与尼赫诺维斯基亲王发生争执。回维也纳后其侄儿卡尔出生。12月23日由F·克莱门特首次演奏了《小提琴协奏曲》。
- 1809 悲剧性的《科里奥兰序曲》，c小调《第五交响曲》（《命运》），C大调《弥撒曲》相继问世。
- 1808 夏天在海里根斯塔特度过。12月22日在维也纳剧院举行音乐会《第六交响曲》（《田园》）首次上演。贝多芬因耳聋已由一个钢琴独奏家的身份告别了音乐舞台。秋天接受普鲁士威斯特伐利亚国王提供的宫廷乐队队长职务，年俸共3,375盾。
- 1809 3月1日大公鲁道夫，亲王罗卜康维兹和费迪南德·金斯基为使贝多芬不离开维也纳，共同签订了一项合同，基本同意贝多芬所提出的要求，贝多芬留在维也纳。是年春末法军再度入侵维也纳。最后完成bE大调《第五钢琴协奏曲》。8月9日接阿姆斯特丹的通知，贝多芬被任命为“皇家科学院文化艺术第四届通讯员”（是年阿尔布雷希贝尔格死，海顿死，门德尔松生）。
- 1810 6月为《爱格蒙特》配乐。10月完成f小调《弦乐四重奏》，11月《第五钢琴协奏曲》首次在莱比锡公演取得重大成功。因耳聋已与许多亲友疏远（是年肖邦和舒曼生）。
- 1811 给歌德写信。完成《大公钢琴三重奏》（作品97）在塔卜里茨度夏期间完成《斯塔芬国王》与《雅典的废墟》（是年李斯特生）。
- 1812 完成A大调《第七》和F大调《第八交响曲》。夏天在塔卜里茨，卡尔斯巴德等地利用矿泉水治疗疾病。7月在塔卜里茨与歌德首次会面（歌德63岁）。10月看望兄弟约翰，反对他与女管家结婚，未遂。11月金斯基亲王坠马而死。
- 1813 与布莱特科夫及黑代尔商定的出版计划突然宣告停止。金斯基、罗卜康维兹亲王的生活津贴均暂停。夏天在巴登度过，创作《战争交响曲》。与节拍机发明家马采尔合作，一度发生纠纷（是年威尔第与瓦格纳生）。
- 1814 2月7日举行的音乐会大获成功，《第七交响曲》再度上演（“小快板”乐章特受欢迎），3月《战争交响曲》再度上演，成为维也纳轰动事件。4月15日尼赫诺维斯基亲王去世。5月23日上演《费德里奥》的最后修订本，第三次写的“序曲”未及时赶出，26日方正式加

入。全年共演出 20 场之多，场场满座。7 月 18 日梅特涅回维也纳，宣布重新召开“维也纳会议”各国头目群集维也纳。11 月举行了贝多芬的“盛大音乐会”，节目为《第七交响曲》与《战争交响曲》及清唱剧《光荣的瞬间》，指挥已由乌姆劳夫担任。贝多芬耳全聋。是年春，《英雄交响曲》首次在英国上演。

- 1815 是贝多芬 40 年代的中期，也是他获得声誉最广泛的时期。12 月他隆重地接受了维也纳荣誉公民的称号。他弟弟卡尔死于 11 月 16 日，死前指定他的妻子与贝多芬共同作其于卡尔的保护人。
- 1816 为了争得抚养侄儿的全部权力与其弟媳提起诉讼。
《第五交响曲》于 4 月 15 日首次介绍给英国听众。
- 1817 继续与其弟媳诉讼。年底马采尔回维也纳，贝多芬与他平息纠纷，言归于好。《第六》、《第七交响曲》在英国上演。
- 1818 2 月，收到约翰·布劳伍德从伦敦寄赠给他的有六个八度的大钢琴。
- 1819 开始写狄亚贝尼的《33 首变奏曲》与《庄严弥撒曲》。
- 1820—1821 4 月 20 日高级法院最后判决卡尔由贝多芬领养，是时贝多芬 50 岁。
- 1822 结识罗西尼。写《第九交响曲》及其合唱。完成《向大厦献礼》序曲。
- 1825 3 月完成《庄严弥撒曲》。4 月，11 岁的李斯特拜谒了贝多芬。6 月底狄亚贝尼发行《33 变奏曲》（全集的第一部）（是年拉罗生）。
- 1824—1825 首次公演（第九交响曲）及其合唱。5 月 24 日再次上演《第九交响曲》及《庄严弥撒曲》中部分乐段。
完成#c小调《弥撒曲》。
- 1826 bB 大调《弦乐四重奏》完成并公演，《费德里奥》最后版本（法国版共三幕）予以发行。12 月收到由伦敦阿劳尔德博士主编的亨德尔 40 部著作。侄儿企图自杀，贝多芬放弃对他的抚养。
- 1827 伦敦爱乐乐团送给他 100 英镑，请他为该团谱写《第十交响曲》，未及完成，贝多芬于 3 月 26 日与世长辞、终年 57 岁。

贝多芬音乐作品赏析

C 大调第一钢琴协奏曲，Op. 15

这部协奏曲虽是贝多芬钢琴协奏曲中最早出版的（1801 年，维也纳），因而取名为第一，但创作年代却排在第二。它写于 1798 年，那时贝多芬不到 30 岁。据说作者本人在同年布拉格的一次音乐会上首演了这部作品。这一年，贝多芬第二次访问布拉格，他举办的几次音乐会都取得了很大成功，当地一位作曲家托马斯克听了贝多芬的演奏以后，称他为“演奏家们当中的巨人”。尤其赞赏这部 C 大调第一钢琴协奏曲，从中看到了贝多芬音乐那强烈的个性特征和创新精神，托马斯克又说：“我仔细倾听贝多芬的艺术作品。对于他那富有威力和才华横溢的演奏，感到十分钦佩。但是他从一个动机转到另一个动机所常常采用的偏离手法是大胆的。至于靠什么使它们有机地联系起来，我还没能察觉。但逐渐发展起来的乐思又被破坏。这些缺点的出现，是由于他的想象力过于丰富；它们因而常常损害了他最伟大的作品。对他无成见的听者也常常因为这个缘故从狂喜中惊醒。在创作中追求独一无二的特点和与众不同似乎是他的主要创作目的。当一位妇女问他是否经常听莫札特的歌剧时，他说：‘我对它们一无所知，因为我不想听其他一些人的音乐，以免失去了我的某些独创性。’”

1、活泼的快板 对今天的听众来说，要想从这部循规蹈矩的协奏曲中听出“大胆的偏离手法”，是不太容易的。在 pp 中开始的主题，听起来十分精致，像是典型的洛可可风格：

$$1 = C \frac{4}{4}$$

第一小提琴

但是几小节后，这个主题在号鼓齐鸣的全奏中响起时有一种坚定的步伐，为它 18 世纪的风度所不能掩饰。这之后，乐队介绍了本乐章其余的主题材料，包括下面这段美妙的旋律：

$$1 = C \frac{4}{4}$$

第一小提琴

它用开头小节中的节奏造成一个高潮，并在有力而显著的结束中退出，让钢琴进入。

独奏似乎是以一个新的抒情主题进入，但随着它的展开，逐渐成为乐队奏出的一些主题的修饰和润色。乐章在古典主义程式中继续进行，优美而有力。在丰满地结束小节以前，独奏者有一段独奏华彩乐段。

2、柔板 歌唱性的第二乐章尽管有着洛可可式的装饰，但它却有着和伟大的慢板乐章相似的那种动人的深刻性。这一乐章以下面这个美丽的曲调开始：

$$1 = {}^b A \frac{2}{2}$$

钢琴

乐章中间一段的钢琴独奏有一些即兴式宣叙调表演，是抒情感人的段落。最

后一段重复开头的片段。

3、回旋曲诙谐的快板终曲是一首活泼的回旋曲，富于幽默感。其中巧妙设计出来的不规律性赋予再现的回旋曲主题以特殊的活力。主题先由钢琴奏出：

$$1 = C \frac{2}{4}$$

中间的插部用奏鸣曲风格的笔触丰富了这首回旋曲。在乐队结束这首愉快的作品之前，钢琴独奏中有两个简短而华丽的华彩乐段。

降 B 大调第二钢琴协奏曲 Op. 19

贝多芬这部钢琴协奏曲的创作先于他的《第一钢琴协奏曲》，大约在 1894—1895 年间写成并演奏。为了使这部作品专由他本人演奏，贝多芬把它延迟到 1801 年才出版；而且一直等到付印时，才把独奏部分全部写出来。当时的听众尽管对这部作品加以赞赏，却又多少对乐曲中某些偏离传统的特点感到困惑。而今天我们听起来，却会对作品表现出的有节制的情感爆发以及强烈的对比感到由衷的钦佩。

1、活泼的快板 在这首协奏曲里，贝多芬仍然遵循着前代大师，尤其是莫札特的范本。这一乐章由乐队开始陈述主题：

$$1 = {}^b B \frac{4}{4}$$

全奏

乐队的呈示部在全终止上结束，仿佛是乐队谢幕退去，让位于独奏的钢琴。

和莫札特的一些协奏曲一样，钢琴部分以它自己的副题变奏进入，一直等到乐队再一次插入时独奏者才弹奏那个由乐队开始的精力充沛的主题。一个更富于抒情性的流动主题在小提琴上出现；独奏钢琴用一段传统性的辉煌音阶音型和技巧的炫示结束了展开部。钢琴和乐队之间的对话在主题片断材料此起彼伏的衬托下显得格外活跃。开始主题的再现遵循着当时常见的古典主义样式，其中包括了乐章结束前常见的独奏乐器的华彩乐段。

2、柔板 慢板乐章的旋律宽广而流动，像是在进行哲学式的凝神沉思：

$$1 = {}^b E \frac{3}{4}$$

第一小提琴

在乐章的进行中，它被加工修饰；一直到最后它才以原始的形态在 pp 中出现。

3、回旋曲：很快的快板结束本协奏曲的跳跃性小回旋曲建立在一个叠句上，它具有贝多芬式的独特的切分音：

$$1 = {}^b B \frac{6}{8}$$

钢琴独奏

这一叠句先由钢琴独奏，再由全乐队重复，此后在乐章的进行中又再现三次。一些独具匠心的对比性插部彼此联系着，使得整个乐章成为回旋曲和奏鸣曲相结合的一种结构。

C 小调第三钢琴协奏曲 Op.37

对贝多芬来说，这首协奏曲的调具有特殊的意义：c 小调是贝多芬表现“狂飙突进运动”的调。虽然欧洲文艺运动史上的狂飙突进运动发生在贝多芬的幼年时期（18 世纪 70 年代），然而这场运动所体现出的革命精神和暴风雨般的激情，却深深地影响了贝多芬。而在他那几部用 c 小调写的英雄性作品中表现得最为突出。其中最有名的是他的《第五交响曲》。贝多芬最早的英雄性的弦乐四重奏，Op. 18，第 4 号，就是用 c 小调写的；早期的钢琴奏鸣曲 Op.13，《悲怆》也是用 c 小调。而最后的 c 小调钢琴奏鸣曲 Op.111，则把这种英雄的主题发挥到了极至。

从创作时间和性格上来看，这部 c 小调钢琴协奏曲介乎贝多芬的初期风格——以莫札特和海顿为基础——和中期已经完全独立的风格之间。手稿上写着：“协奏曲 1800L·V·贝多芬作”。但保存在英国博物馆的初稿上的日期还要早 3 年。最后的润色最早应在 1802 年，可能还要迟些，因为 1803 年 4 月 3 日在维也纳首演时，钢琴部分还没有全部定稿。

1、稍快的快板 贝多芬遵循传统的手法，在钢琴进入之前，用一段乐队呈示介绍主题材料。主部主题是围绕着 c 小三和弦写成的一个雄伟的音型，它在不祥的耳语中开始了这一乐章：

$$1 = {}^b E \frac{2}{2}$$

全部弦乐器八度齐奏

这个音型在木管上重复，以后再在不断变换的和声中由全乐队奏出。一个徘徊在大、小调之间的优美

而流动的第二主题提供了传统性的对比：

$$1 = {}^b E \frac{2}{2}$$

第一小提琴

钢琴进入时，单独地演奏了三个凶猛的 c 小调和弦后导至主部主题。这个主题的最后两个音以极其锋利的节奏先在展开部，然后在结尾处起着巨大的作用。这里有开头的一些主题的再现。一段钢琴独奏的华彩乐段，和充满着令人意想不到的富有和声变化的结尾。

2、柔板 宽广而流动的旋律先由独奏钢琴介绍，再由加上弱音器的弦乐器奏出。然后在弦乐和木管演奏这段旋律时，用钢琴加以装饰。结尾部分又回到开头的旋律，并由钢琴奏出一段动人的华彩乐段。

3、回旋曲：快板 生动活泼的末乐章是回旋曲和奏鸣曲的巧妙结合，这是贝多芬常用的手法。骨架是一首正规的回旋曲，下面这段生机勃勃的旋律

是它的叠句： $1 = {}^b E \frac{2}{4}$

钢琴独奏

在这叠句的几次耐人寻味的再现之间，第一次出现的对比性的插部是一段小瀑布似的旋律（它也起到传统奏鸣曲式中抒情的第二主题的作用）：

$$1 = {}^b E \frac{2}{4}$$

第二插部进入时看起来平淡无奇，但它提供了更加优美流动的旋律对比。它被一个短小的赋格段打断：它以回旋曲叠句构成的赋格开头，此后又被令人惊异的和声猛然拉开，使钢琴暂时跑到 ${}^b E$ 远关系调上去，这个调就是慢板乐章的调。回旋曲叠句的再现是迅速而富于戏剧性的：第三插部用的是第一插部的主题，不过现在用的是主调 c 。一个短小的华彩乐段进行到 6/8 拍子上的。令人极其兴奋的结尾，把已经出现过的主题作了欢快的处理。

G 大调第四钢琴协奏曲 Op.58

贝多芬写了五首钢琴协奏曲，其中四首是为了他自己的演奏而写的。在他音乐生涯的早期，贝多芬作为钢琴家的名气要比作为作曲家的名气大得多。而且由于那时的作品不受版权保护，所以他一直要等到自己充分利用这些作品之后，才把他们出版。因此，他在 1805 年和 1806 年间创作的第四协奏曲的乐队部分到 1808 年 8 月才正式出版。这部协奏曲是 1808 年 12 月 22 日在维也纳剧院公开首演，那次音乐会曲目很多，包括第五、第六交响曲，第四钢琴协奏曲，合唱幻想曲，以及 C 小调弥撒中的四个乐章和女高音咏叹调《啊！背信弃义》。那场音乐会不算成功，但贝多芬亲自担任独奏的第四钢琴协奏曲却获得好评。在场的赖夏特记下了他听贝多芬演奏的感受：“他的演奏异常灵巧，……并且用了最快的速度。Adagio 是一首开展得异常美丽的歌曲，一首出自大师手笔的乐章；他在钢琴这个乐器上唱出了深刻的伤感，使我异常激动。”

1、中速的快板 跟一般协奏曲不同，这部协奏曲没有惯用的乐队引子，而是由钢琴直接奏出第一主题。据贝多芬的一些笔记，这个主题与第五交响曲开头那惊心动魄的动机——即所谓的“命运叩门”——源于同一思想。但在这里，这个主题却十分温存，描绘出一个抒情形象：

$$1 = G \frac{4}{4}$$

钢琴独奏

我们先是在钢琴上听到它轻声细语的陈述，然后由乐队在弦乐器上柔和地回答着，似乎是来自远方。这时候，音乐从 G 大调转入 B 大调，调性色彩形成了对比，钢琴的一些轻快的三连音句也使色彩有所变化。然后钢琴就转入更富有即兴式的发展。在钢琴奏出的格外有表情的连接段之后，音乐的进行就失去了开头那种静观、沉思的因素，越来越热烈昂扬，于是，在小提琴上出现了第二主题的第一支旋律：

$$1 = G \frac{4}{4}$$

第一小提琴

钢琴独奏返回时，弹了一个沉思般的华彩式经过句乐段，和乐队一起再现并发展了一些基本主题。在充满着旋律的开头几页中，美丽的乐句一个跟着一个。尽管这些旋律都开展得十分壮阔雄伟、有冲刺的琶音、辉煌的音阶，和突然的力度对比，但是，从整体上看，这一乐章仍是非常抒情的音乐。

2、稍快的行板 这一乐章的突出特征，是钢琴和乐队之间的对话。这体现了贝多芬音乐创作所喜爱的对话原则。乐队奏出严厉恐怖的断音主题，而钢琴独奏叹息般的答句优雅动人。李斯特曾把这对话解释为希腊神话中的奥菲斯用音乐驯服地狱里的魔鬼。无论与否，对话中所用的命令式的八度和钢琴回答时所用的温和而祈求的语气，确实像是代表了两种对立的力量，或是两个气质完全不同的人。最后，对话的双方取得了妥协，乐队严厉的音响缓和了，钢琴叹息般的音型越来越宽广有力。齐奏的主题在低音区神秘地隐约可闻，在乐队的持续和弦的背景上，钢琴最后一次露面，就在这轻微持续音中，音乐不间断地直接转入第三乐章。

3、活泼的快板 第二乐章动人的伤感情绪被下面这个由弦乐轻轻奏出的轻松活泼主题打断。这个主题就是末乐章回旋曲的叠句：

$$1 = G \frac{2}{4}$$

第一小提琴

钢琴用优美的变奏回答了由弦乐奏出的一些乐句。在这个谨慎而周密的开场之后，全乐队突然在喜气洋洋的气氛中重复了这个主题，因此，这首回旋曲充满着令人意想不到的情景。接在慢板乐章的深刻阴郁之后的强烈的狂欢，使人回忆起关于贝多芬在他朋友面前即兴演奏时心潮起伏的一些故事：有时，当他弹完了以后，回过头来看到他的听众万分激动时，就会大笑起来，嘲弄地说：“我们艺术家不要眼泪，我们要的是喝彩。”

末乐章里充满着出人意表的对比，忽尔妖冶迷人，忽尔咆哮，忽尔闪耀着火花。在盛饰的华彩乐段和富有幽默感的思想余波之后，它进入了一段得意洋洋的 presto；此时，不断出现的回旋曲叠句仍然统治着宏伟而欢快的乐队。

降 E 大调第五钢琴协奏曲 Op. 73

贝多芬的头四部钢琴协奏曲，都是由他本人担任独奏进行演出的；他早期在维也纳的成功，也是以一个演奏自己作品的钢琴家的身份获得的。到了 1809 年，第五钢琴协奏曲完成时，他由于耳聋而无法继续演奏。因而，他也就不再继续创作协奏曲了。

这部作品写成于 1809 年。那一年，奥地利在瓦格兰姆失败，拿破仑围攻并占领维也纳。对法国人的到来，贝多芬表现出强烈的敌对情绪，据说他曾在大街上对一群法国军官喊到：“要是我懂得军事就像精通对位法一样，就会给你们这些家伙一点颜色瞧瞧。”

由于战争，这部作品等了两年，才于 1812 年 2 月 12 日在维也纳首次上演，由贝多芬的弟子车尔尼担任独奏。这次演出似乎并不成功，有人把原因归为“骄傲和过于自信”的贝多芬不肯迁就听众的水平，“他只能被行家理解和赏识”。但听众中毕竟不乏行家。据说那次演出的听众里有一位法国军官，他听了这部作品后深深感动，称之为“协奏曲中的皇帝”。于是，第五钢琴协奏曲就有了一个流传更广的名称，《皇帝协奏曲》，或者干脆就叫《皇帝》。

1、快板 第一乐章在全乐队齐奏的一个果断的和弦开始，紧接着，钢琴演奏出一段气势磅礴的华彩乐段——习惯上这种手法保留在乐章结束时使用。下面还有两次这类和弦，每次和弦后都接着一次钢琴的浪潮般的爆发。贝多芬把这些爆发的细节都写出来了，而不像通常的华彩乐段那样，由独奏者自行处理。在这具有冲击力的开头后面，乐队才在传统的风格中宣布了主部主题： $1 = {}^b E \frac{4}{4}$

第一小提琴

这个主部主题派生出许多富有变化的次要乐思，其中主要的一个是用弦乐轻声拨奏，在小调的主调上奏出微微摇摆的音型。紧接着，在柔和的金色声响下，两支圆号在大调的主调上奏出了这个音型。

$$1 = {}^b E \frac{4}{4}$$

两支圆号

乐队陈述了这两个主题，并略加发展。之后，钢琴回来用另外一种样式介绍同样的素材。这些主题以近似原先的形式再现，钢琴和乐队之间有一段激烈的展开和对话。在按传统习惯该出现华彩乐段的地方，贝多芬为钢琴家写道：“不要弹奏华彩乐段，直接弹下去。”其实下面的素材就是贝多芬自己根据这一乐章的两个主要主题写的（短小的）华彩乐段，它以后和乐队汇合在一起，在欢庆之中达到尾声。

2、稍快的柔板 慢板乐章是一首夜曲般的歌唱性乐曲，其中的旋律先由加弱音器的小提琴唱出，再由钢琴加以变奏。当第三个亦即最后一个变奏的未一个和弦消逝时，大管轻声地保持着这一乐章的主音， ${}^{\#}B$ 。接着，不用任何过渡，全乐队好像下沉半个音，到达了 ${}^b B$ 。在这个柔和的持续音上，我们听到未乐章回旋曲的主题预示。未乐章不间断地进入。

3、回旋曲 快板 未乐章是一首气势雄伟的回旋曲，基本主题在激动而有力的切分节奏中向上跳跃：

$$1 = {}^b E \frac{6}{8}$$

末乐章的结构具有很强的创造性。它采用的是新颖的回旋曲和奏鸣曲式相结合的曲式。其中，以上所举的叠句的多次再现起着骨架的作用，每个插部包括了一个完整的奏鸣曲式的主要部分。举例说：第一个插部显示了一个小型的奏鸣曲式中的呈示部，其主题如下：

$$1 = {}^b E \frac{6}{8}$$

钢琴独奏

第二个插部是一个小型的展开部，它也是一个很小的回旋曲。虽然这里表现出“匣内有匣”的高超的曲式技巧，但整个乐章看上去却是自然而无拘无束的。

D 大调小提琴协奏曲 Op.61

1806年12月23日，著名小提琴家弗朗兹·克莱门特在维也纳剧院举行了一次义演，事先贝多芬匆匆为这次音乐会赶作了一部小提琴协奏曲，就是这部作品第61号。这是贝多芬唯一的一部小提琴协奏曲，也是世界小提琴协奏曲中最伟大的一部。

1、不太快的快板 第一乐章用奏鸣曲式写成，其音调特征是高昂的英勇精神，但没有紧张的矛盾冲突，总体风格类似于莫札特。乐曲开始时，是定音鼓几下单独的敲击。把定音鼓作为“独奏乐器”使用，这在当时是十分大胆和具有独创精神的。乐章的第一个呈示部按惯例交给乐队演奏，它的第一主题庄重、流畅，由木管乐器和弦乐器先后接奏。

$$1 = D \frac{4}{4}$$

双簧管独奏

乐章的第二个主题温文典雅，端庄优美，先由木管乐器奏出，然后由弦乐器接奏，这时候主题转经小调而进入F大调。

$$1 = D \frac{4}{4}$$

第一乐章的第二个呈示部开始时先有一段引子，这是独奏小提琴在D大调属七和弦的基础上奏出的装饰乐句，十分辉煌有力。随后引出的第一主题也有不少装饰，比前面更为动人，但仍然保持它原来的性格。第二主题由独奏小提琴和乐队一齐奏出，独奏小提琴以其对位化的助奏旋律，使这一段旋律更显得琳琅满目。

2、小广板 慢板乐章由加弱音器的小提琴奏出，以一个听起来似乎是很简单的主题开始。接着，两支圆号和一支单簧管很温存地拾起这个主题，这时独奏小提琴在其中交织着简单的装饰音。其后是一系列美妙的变奏。在沉思的结尾和独奏小提琴的华彩乐段后，本乐章直接进入光辉、华丽的回旋曲末乐章。

3、回旋曲：快板 这是一首轻快活泼的炫耀技巧的乐曲。回旋曲的叠句是舞曲型的，它先在独奏小提琴低沉的G弦上，后在远远超出乐谱上端的急速走句、颤音和琶音中出现。

$$1 = D \frac{6}{8}$$

小提琴独奏

这个乐章是回旋曲与奏鸣曲——快板相结合的结构。上引回旋曲叠句起到奏鸣曲主部主题的作用，而副题群及展开部则起回旋曲插部的作用。在独奏小提琴的华彩乐段之后，全曲在独奏小提琴和乐队演奏的华丽结尾中结束。

D 大调庄严弥撒 Op. 123

这部作品是贝多芬为他的私人学生和艺术保护人鲁道夫大公爵被封为奥尔莫兹大主教的就职典礼而构思的，但它的规模和意义远远超出了原先的打算。贝多芬不止一次他说过这是他最伟大的作品，那时候，他已经写完了他九部交响曲中的八部、所有的钢琴协奏曲和所有的钢琴奏鸣曲。由此可以想见这部弥撒曲在贝多芬全部创作中的地位。作品的手稿上的题辞是：“出自心灵，但愿它能到达心灵。”这说明《庄严弥撒》并非仅仅用于祈祷或献祭，它表现的是贝多芬个人乃至整个人类的庄严而神圣的情感。

1、“上帝怜悯”从一开始，雄伟、厚实的祈祷上帝的合唱就和抒发个人情感的单个独唱声部（男高音、女高音、女低音）形成对比。全曲从头至尾都把表现主观情感的音乐交给独唱，而合唱则仿佛向全人类发言。

2、“光荣经”开头的乐句“光荣归于至高无上的上帝”。（这是天使们在基督诞生的那天晚上出现在牧羊人面前时唱的歌）是用喜悦的、节节上升的线条来谱曲的。在歌词“人间有和平”处，贝多芬体现了全弥撒曲中的一个最主要的思想，这时音乐突然变成轻声细语。在“上帝，万能的父”处，贝多芬让一直克制着的长号释放出雷鸣般的巨响。几小节后，在提到“独生子”时，音乐突然间变得温柔起来。祈祷词“上帝，怜悯我们”在反复，它的呼吁变得越来越痛苦。为了加强文字的语气，贝多芬毫不犹豫地经文上加用了表达感情的惊叹语，于是，这一行经文就成了“啊，上帝怜悯我们。”

光荣经的高潮就是为结束语“上帝光荣，阿门”而写的宏伟的赋格。它的主题是：

$$1 = D \frac{4}{4}$$

男低音

赋格结束时，我们以为在赋格作最后的强有力而肯定的“阿门”之上再没有什么东西可加了，但乐队和合唱突然进入 Presto 结尾。开始时的歌词与高高飞翔的主题都在此处返回；当合唱重复歌词“至高无上”时，声乐不断向上攀登，一直爬到高音 $\sharp B$ 为止。三次精力充沛的“光荣、光荣、光荣”结束了这一乐章。

3、“信经”这首宏伟的“信经”一开始，乐队就奏出一个强烈而典型的贝多芬风格的主题，它简短有力。随即，这主题由合唱拾起，先由男低音声部演唱。

$$1 = \flat B \frac{4}{4}$$

这样的处理很能体现贝多芬对经文的深刻理解。其他的地方诸如，在“由天堂降落”处，声乐的下沉；在“升至天堂”处，音阶的飞驰；“化为肉身”处，神秘的开头：在“Et”字上犹疑不定、诚惶诚恐的反复；以及在本乐章后半部中，开头的“Credo, Credo”（不合乎基督教义的）的再现。

至此，整个弥撒曲的高潮随着“信经”的结束落在了最为重要的歌词上：“我信常生。”在这里，照例需要一段赋格，贝多芬用一段充满激情的赋格

表现他的乐观精神，它的力量很大程度上来自开始处持续重复的音符：

$$1 = {}^b B \frac{3}{2}$$

4、“圣哉”。贝多芬在开头的“圣哉，圣哉，圣哉，万物之主”处，不用常见的炫耀技巧的写法，而是用单独的独唱声部，轻声细语地发言，好像是被奇迹征服。热情、欢乐的情绪在乐句“天上和地下都充满着你的光辉”和赋格曲“Hosanna”处爆发出来。整个弥撒曲中最动人的片断是与上帝的神奇的变形相伴的乐队间奏。从这里开始，一段天使般的小提琴独奏把音乐带人宁静的“圣恩颂”中去。

5、上帝的羔羊。贝多芬把这段音乐称为“为内在的和外在的和平而祈祷”。对外在和平的最戏剧性的恳求出现在结束语“让我们得到和平”，这时，英勇的喇叭声自远而近，直至每个独奏者依次爆发出对上帝的羔羊的惊恐的恳求。在贝多芬的内心情感中，祈祷已得到应验，弥撒曲在信心与宁静中结束。

爱格蒙特序曲 Op.84

贝多芬对歌德十分敬仰,当维也纳的柏格剧院在1809年邀请他为歌德的悲剧《爱格蒙特》的重新上演配乐时,贝多芬欣然应邀,为这部作品写下了九首曲子。序曲是其中最激动人心的一首。

歌德的《爱格蒙特》叙述16世纪西班牙阿尔瓦公爵对荷兰人的军事征服,以及爱格蒙特伯爵率领荷兰人民的反抗的故事。描写了被压迫者的痛苦、他们的复仇愿望、对胜利的梦想、和最后的反抗。

序曲在预示着凶兆的、加上沉重的重音的f小三和弦上开始。以后是一些富于表情的乐句。一个纯朴的短小音型出现,但不太显眼,只是在不断反复中才显示出它的重要性。突然间,这个短小的音型在大提琴上变成横扫千军的冲刺乐句——起义军领袖的主题。

$$1 = {}^b A \frac{3}{4}$$

大提琴

这个主题形成了全乐队的巨大高潮。它的冲击力在序曲开始所用的那些和弦的庄严而快速的变体中达到顶点。

突然间,急速前进的旋律刹住了,出现了令人恐惧的片刻停顿。乐队的色彩黯淡了,运动中止了,几乎消失在寂静之中。接着,像是从失败或绝望的深渊走出,乐队又开始骚动。开始几乎听不出来,渐渐地,它以不可遏止的势头发展成为具有信心和力量的凯歌,那是欢庆的凯歌、胜利的凯歌。

但这样一种收束能与悲剧的结局相照应吗?这就要看歌德在这部悲剧中的具体描写了。原来,剧情的结尾是,爱格蒙特伯爵中了敌人的奸计,被判死刑。临刑的前一天晚上,他的情人克拉琴作为自由女神来到他的梦中。她预言爱格蒙特的死将点燃荷兰人民反抗侵略者和重新获得自由的星星之火。她宣布爱格蒙特是真正的胜利者,并给他戴上了桂冠。天亮了,清晨的钟声把爱格蒙特从梦中惊醒,他情不自禁地伸手去摸桂冠。从而满怀信心地去迎接死神的降临。这样一个结局虽然是悲剧性的,却充满了对光明的憧憬。而贝多芬用欢庆的乐曲来表现这个悲剧结局,就能更深刻地传达出作品的寓意,这也正是歌德在他的悲剧中所要表达的理想,就如他自己所说:“结尾只能向前进。”这与贝多芬一贯崇尚的斗争精神不谋而合,所以,他的序曲有了这样一个欢乐的尾声。

费德里奥序曲

贝多芬一生只写过一部歌剧——《费德里奥》。创作过程中，贝多芬一再修改，结果有了四首不同的序曲。前三首称为《列奥诺拉》序曲 1、2、3 号，只有第四首称为《费德里奥》序曲。

《列奥诺拉》第 1 号是为歌剧的初稿而创作的，但只是在贝多芬生前的一次私人音乐会上试演过。事后，贝多芬认为，对这部激动人心的歌剧来说，这首序曲的份量太轻。歌剧 1805 年首演时所用的序曲，是作了大胆尝试的第二号。为 1806 年的歌剧修订稿所写的序曲第三号，对听众的情感产生了巨大的冲击力，甚至使整个歌剧显得有些力量不够。为此，贝多芬又一次重写序曲，也就是这部第 4 号或《费德里奥》序曲，它为 1814 年的歌剧修订本采用。今天，歌剧演出通常用的就是这首序曲。

在《费德里奥》序曲中，贝多芬避免对剧情作任何预示或艺术概括。相反，他把序曲写成一首欢快、喜庆的乐曲。这是一首充满阳光的乐曲，用的是温暖的 E 大调，配器极富色彩变化，特别突出了圆号的光辉。从戏剧的角度看，这首序曲为欣赏歌剧提供了有效的准备；从音乐会的角度看，它在所有的交响曲中，是人们最喜爱听的短曲之一。

序曲的开头是用两种具有对比性的音乐素材写成，一种是由全乐队奏出的类似号角的庄严音型；另一种是先由孤独的圆号二重奏，后由成双的单簧管和其他木管乐器奏出的沉思的、有着浪漫色彩的情感基调。

序曲的主题由圆号演奏的一个活泼主旋律构成，它结合并扩展了开头的喇叭声音型。

$$1 = E \frac{2}{2}$$

圆号

弦乐器上的一个活泼、跳跃的音型提供了暂时的对比，但乐队不断地回到开头的音型上去。这个音型用熟练的技巧从容地发展、再现；在兴高采烈的急板结尾达到了高潮。

虽然这首序曲是为歌剧《费德里奥》的第二稿而创作的，但序曲未能及时完成。最后，临到上演时，用了贝多芬的序曲《雅典的废墟》来代替。歌剧在 1814 年 5 月 26 日第二次上演时（第一次上演是同年 5 月 23 日），节目单上有如下说明：“新的序曲因故在歌剧上次演出时省去，今天是第一次演出。”

列奥诺拉序曲第三号

舒曼曾比较过贝多芬的三首《列奥诺拉序曲》，认为第一首美妙地散发着清新气息，不愧为贝多芬的手笔，具有相当的艺术价值。而第二百则是第一首的改本，是达到精益求精的第三首的过渡。第三首最生动有力，在艺术上最成功、最完美。

《列奥诺拉》序曲体现了贝多芬歌剧的英雄性主题的思想，并具有鲜明的戏剧形象。为了让明显对置的主题直接形成对比冲突，在他的序曲的奏鸣曲式结构中，总是让呈示部分占优势，使序曲的每一个主题都具有独立的意义，参与塑造旋律鲜明的标题性形象。

序曲的引子开始时有一个下行的乐句，好像是描写女主角列奥诺拉蹒跚走下那囚禁她丈夫弗洛列斯坦的深狱。接着，木管乐器奏出弗洛列斯坦在歌剧第二幕第一场所唱著名咏叹调中的一段曲调。

序曲的基本主题由小提琴和大提琴八度齐奏的方式奏出，以体现列奥诺拉的胆识和勇敢精神。

$$1 = C \frac{2}{2}$$

这个主题尽情发展之后，弦乐器和木管乐器又奏出另一个概括性主题，这是从弗洛列斯坦的主题中引申出来，是希望和自信的表现。

$$1 = C \frac{2}{2}$$

作为歌剧的主导思想和剧情转折的体现，在序曲的发展部中两次出现小号在场外的独奏，这响亮的“军号”声宣告了前来查究弗洛列斯坦被诬入狱这一案情的上一级官员已经来到，是给弗洛列斯坦带来自由的信号，它仿佛冲开监狱的愁云惨雾从天而降，用强烈的效果将全曲导入高潮。而在每次喇叭声后都紧接着一个宁静无忧的旋律，这是从列奥诺拉的谢恩歌中引申出来的，这时候伴奏部分则保持着小号宣告的节奏型。

$$1 = C \frac{2}{2}$$

再现部以长笛独奏开始，在这里主题素材有着广泛的发展。序曲的尾声，由于弦乐器有着一连串音阶式音型的急剧向上发展，很自然地导致胜利的欢乐结局，成为对崇高忠实的爱情和大无畏英雄精神的礼赞。

科里奥兰序曲 Op. 62

科里奥兰是公元前 5 世纪罗马的一个贵族，由于政治原因被逐出国外。傲慢和狂暴的性格使科里奥兰投奔了沃尔辛人，并率人马攻打自己的祖国罗马。开始，他对任何来说情的人都加以嘲笑，直至他的母亲、妻儿都来求饶。终于，他动摇了，放弃了复仇，也放弃了自己的生命。莎士比亚曾据此写过一部悲剧。贝多芬这首序曲则是根据德国诗人兼作家科林的五幕悲剧《科里奥兰》写成。之所以选择这个历史题材，很大程度上是因为贝多芬自己的性格与科里奥兰那傲慢、热情而又坚定的性格有许多相似之处。并且，贝多芬对于悲剧性的英雄人物向来情有独钟。

音乐开始时，弦乐器三次奏出强力的八度“C”音，但每一次都被乐队全奏的粗暴和弦打断，这小段引子可以看作是科里奥兰的骄傲性格的一个写照。这首序曲用奏鸣曲形式写成，它的第一主题怒气冲冲地表现出一种躁动不安的情绪，也是那个被罗马平民放逐的贵族科里奥兰的性格描写。

$$1 = {}^b E \frac{4}{4}$$

第二主题转入大调，它的旋律温文尔雅，同前一主题形成对比，描写科里奥兰的母亲和妻子的恳求。

$$1 = {}^b E \frac{4}{4}$$

第一小提琴

在科林的戏剧中，科里奥兰是在母亲和妻子的诚挚诉说后自杀身亡的。在贝多芬的序曲中，对这个内心倍受折磨的悲剧人物之死的描写，也放在最后一段，即在音乐按奏鸣曲式的结构经过发展和主题及引子素材的再现之后，把重又出现的那个爆炸性的动机（在大提琴上）一再放宽，好像要把这个形象的节奏撕裂似的，最后弦乐器柔弱地三次拨弦奏出八度的“C”音作为结束。

C 大调第一交响曲 Op. 21

贝多芬创作《第一交响曲》的确切年代已无从查考，一般只知道他是在 1800 年 4 月 2 日的一次公开演奏会上亲自指挥演出这部交响曲的。由此估计这部作品约在 1799 年底写成，那时贝多芬还不到 30 岁。

《第一交响曲》充满了海顿和莫札特一辈所特有的音调，在很多方面继承了海顿的传统。例如，它那风俗性形象、幽默的舞蹈因素、室内乐型的乐队、典型的组曲式结构——所有这些都使它接近于早期维也纳乐派的作品。特别是他那奏鸣曲形式的构成手法，例如，各主题在内部有明确的划分，在发展部运用动机的分割原则等等，尤近似于海顿的交响曲。从总体风格上看，《第一交响曲》与贝多芬后来的交响曲很不一样，它没有《英雄交响曲》那巨人般昂首阔步的步调，也没有《第五交响曲》的斗争激情和《第七交响曲》的狂热欢乐，更没有《第九交响曲》的宏伟气魄。贝多芬理想中交响曲的种种要素，如真正的英雄气息，作为一个公民的热情，莎士比亚的幽默，米盖郎琪罗的威力，都还没有成熟的体现。然而，当这部交响曲第一次演出时，当时的听众就可以从中感受到一些崭新的特点。它用奏鸣曲形式写成的第一乐章，虽然还是依照传统惯例先有一段慢速的引子，但这段引子却非同寻常。首先，引子的第一个和弦就很有趣，它由弦乐器组用强力的拨弦奏出，在它之后只留下管乐器阴影般的长音。再说，作为乐章开始的这个和弦，又不是乐章主调（C 大调）的主和弦，而是它的下属调（F 大调）的属七和弦，而且在短短的几小节之内，它从 F 大调转从 a 小调经 G 大调最后才进入乐章的主题——C 大调。贝多芬一反当时所严格遵守的传统惯例，很有特色地先从一些不稳定的乐思开始，从而使在此后出现的稳定的音调显得更清新有力。这个新奇的举措，虽然引起当时维也纳音乐界的一些非议，但贝多芬并没有因此改变自己的做法。在次年创作《普罗米修斯》序曲时，仍旧从这样的和弦开始。这纯粹是贝多芬式的构想，它说明在这部交响曲中，贝多芬比他的先辈更富有想象力，在形式和细节方面也更有独创精神。

在这段引子的那些不稳定的和弦之间，插进一个短小的优美乐句，它为乐章基本主题的出现先做准备。在这里，一切都朴实无华，既没有什么戏剧性的内容，也没有任何神秘阴郁的征兆，它充满了青春的明朗，象白昼的光辉一样照耀着整个交响曲。

1、活泼的柔板 第一乐章的第一主题从一个由三个音组成的动机发展而成，这主题的强有力的节奏型以及在主题内部的发展手法，在当时是很新颖的：这主题由于主音的不断重复和整个动机紧张地向上发展，使主题具有一种充满毅力的特性，因此显得格外鲜明：

$$1 = C \frac{4}{4}$$

第一小提琴

这个轻快的舞蹈性主题先由弦乐器轻柔、灵活地奏出。当管乐器的和弦两次把它转到新的阶段之后，它的第三次反复便发展成为乐队的强奏——海顿式的最简单的和声构成的乐队全奏。随后，由下行的曲调进行组成的第二主题出现了——这是双簧管和长笛简单的对答，比较素朴而秀丽，有如十八世纪古典风格的范例，它同前一主题构成对比。同第一主题一样，这第二主题也

转入惯有了简朴而活跃的全奏。此后出现一个色彩全然不同的小插句，这是双簧管在低声部隐约可闻的第二主题的伴奏下奏出的沉思而羞怯的小调旋律，它增强了呈示部音乐的对比。这一乐章的发展部贯串着第一主题的各个动机，它快速地转换着。在再现部中，第一主题的音响由于有铜管乐的支持而得到增强。最后，在尾声中，这一主题以其庄严而富有青春活力的号角合奏，肯定了它那豪迈的气概和充满毅力的形象在全乐章的主导作用。

2、如歌的行板 第二乐章仍按奏鸣曲式写成。乐章的气氛宁静、幽雅。第一主题先由第二小提琴奏出，然后是大提琴，但是当第一小提琴声部进入时，对位的叙述立即转换为简单的和弦伴奏。这主题的曲调进行流畅而朴质，没有什么复杂的结构：

$$1 = F \frac{3}{8}$$

第二主题更加典雅妩媚，它先由第一小提琴奏出，逐渐结合进一些木管乐器：

$$1 = F \frac{3}{8}$$

在呈示部的结尾，贝多芬为这一宁静的形象带来了戏剧性因素——在由典型的装饰性旋律构成的小插句中，它那特殊的乐队效果特别引人注目：伴随着第一小提琴奏出的三连音主题的，是弦乐器和管乐器轮番交替的一些轻盈的和弦、小号的八度持续音，以及定音鼓的轻声的附点音附节奏。像这样神秘的、勉强听得见的伴奏，也贯串着整个发展部。至于衬托第二主题的动机，它的音响逐渐增强，然后又逐渐消逝。在再现部中，第一主题结合着许多对位声部，从而增添了不少新的表现力。

3、小步舞曲：很活泼的快板 贝多芬用较古老的小步舞曲来称呼这一乐章，但从主题乐句的急促的行进来看，它不是传统的小步舞曲，而是一首奔放的谐谑曲：

$$1 = C \frac{3}{4}$$

第一小提琴

在整部交响曲中，这一乐章可以说是最大胆、最“贝多芬”式的，它的风格和气质同十八世纪真正的小步舞曲全然不同。疾快的速度、断续的音响效果，频繁出现的节奏重音，急剧的力度对比，特别是急剧的转调和近于恶作剧的瞬间休止，都强调出音乐的活跃和激进的特点，这些都是贝多芬谐谑曲的特征。

4、柔板，很活泼的快板 末乐章的开头给我们开了一个有趣的玩笑。一段简单的音阶缓慢地在小提琴上向上爬，每次反复都多演奏一个音。突然间，它迫不及待地冲到末乐章的舞蹈性主题上去：

$$1 = C \frac{2}{4}$$

往后，在音乐中出现的机智和笑声与海顿所写的任何作品一样，具有强烈的感染力。曲式用的是海顿创造的那种最简单不过的奏鸣曲——回旋曲曲式，

但他在其中注入了取之不尽的想象力。最后，乐曲以雄壮的音调结束。

D 大调第二交响曲 Op.36

柏辽兹在评论贝多芬《第一交响曲》时，曾经说过：“这还不是贝多芬，但我们很快就要看到他。”的确，继《第一交响曲》后，只隔了两年时间，贝多芬的《第二交响曲》就写成了。这部交响曲于1801年开始创作，但主要是写于1802年夏天和早秋。那时，贝多芬住在维也纳郊外的海里根斯塔特。这是贝多芬一生中最困难的时期，他正经历着病魔和失恋的双重痛苦，曾一度陷入很深的绝望，甚至写下了遗书。但正如遗书中所说，艺术挽救了他，使他在黑暗中顽强地追求光明，在精神最忧郁的时刻，写出充满欢乐情绪的《第二交响曲》。

《第二交响曲》是贝多芬交响曲创作走向成熟的重要一步，它在时间上与《第一交响曲》只相隔两年。但从创作风格上看，二者的差距远远不止于此，它们分属两个时代的艺术。

在《第二交响曲》中，虽然也有一些传统的因素，例如终曲的个别曲调，抒情的慢板乐章中个别主题的典雅的分句等，都同莫札特一部元小步舞曲乐章的交响乐十分近似。然而，正因为有这些因素的衬托，交响曲中的革新特点也就显得格外突出和鲜明。这部交响曲的宏伟构思、辉煌而厚实的配器和管乐器的大量使用，都打破了老形式的室内乐规模；它那进行曲式的节奏和音调，明暗的鲜明对比，纯朴而严峻的旋律，都是新的交响乐风格的明证，特别是第一乐章出现前的引子，其形象和音响效果之新颖，尤能吸引听者的注意。这段引子的所有主题素材都极有表情：开头第一小节的音调贯串着整个乐章所有最紧张冲突的瞬间，在戏剧性高潮中巧妙地安排了一个小调动机，造成了情绪强烈的效果——这是贝多芬爱用的手法之一，即引入一小段小调的插句，从而使后来起主导作用的大调更加焕发出光辉。

1、很柔板，活泼的快板第一乐章是坚强的意志、豪爽的情绪和乐观精神的体现。第一主题是一段刚劲有力、活泼喧闹的旋律：

$$1 = D \frac{4}{4}$$

中提琴与大提琴合奏

第二主题是由木管奏出的富于歌唱性的音乐。贝多芬把这两个主题截成易于处理的节奏片断。乐章的整个中间部分就是由这些片段写成的。开头的主题作了传统性的再现之后，有一个用上面的主题写出的短小而喜气洋洋的结尾。

2、小广板第二乐章是传统的如歌的慢板，这是贝多芬最动人的抒情篇章之一。基本主题先由弦乐器奏出，随后还有很多雅致的装饰，传达出温柔的感情，构成一幅恬静的图画。

$$1 = A \frac{3}{8}$$

乐章的第二主题同样流畅、圆浑和优雅，但更轻快、活跃，是典型的器乐曲旋律。

$$1 = A \frac{3}{8}$$

在这田园诗般的美妙世界中，有时也突然织进一些英雄气概的动机，但是由于处理巧妙，所有这些都成为乐章的有机组成部分。

3、谐谑曲：快板 这首精巧的谐谑曲充满着出人意料的力度和节奏变化。中段、或三声中部的开头像彬彬有礼、精致优雅的十八世纪为木管写作的三重奏，后来却意想不到地在全乐队中爆发出强烈的音响，又突然变得静寂无声。

4、很快的快板 末乐章的基本主题很不寻常，在一声呐喊之后突然向下一个大跳跃才接上一段普通的旋律，像这样戏谑的逗弄，既非常新颖大胆，也有点怪诞。

$$1 = D \frac{2}{2}$$

第二主题比较温柔优雅，仿佛是第二乐章的引申和延续，它在弦乐器轻盈的伴奏之下，由木管乐器交替演奏，因而获得很有变化的音色效果。

$$1 = D \frac{2}{2}$$

这一乐章中，有很多富于独创精神的节奏型，旋律也很迷人，还有不少突然出现的对比。与此同时，其结构和表现方法，同早期维也纳古典风格也有联系。因而可以说，这部交响曲，特别是第一乐章，是从早期维也纳古典作曲家的交响曲，通向体现在《英雄交响曲》中的新风格的一座桥梁。

降 E 大调第三（英雄）交响曲 Op.55

贝多芬于 1804 年间完成的《第三交响曲》，是他交响曲创作中的一个重大转折。在这部交响曲中，他第一次表现出无比惊人的创造力，第一次用全新的风格全面而广泛地体现出他的英雄构想——革命斗争和胜利的形象。这部交响曲标志着古典主义音乐艺术的一次大变革，成为贝多芬交响乐创作以至于整个古典交响乐创作的里程碑。

贝多芬创作第三交响曲时，他心目中有一个伟大的英雄——拿破仑·波拿巴。对贝多芬来说，这个人似乎是当代的普罗米修斯，因为那时候，拿破仑正以他非凡的才能，赢得了法国大革命在政治上和军事上的一系列胜利。在贝多芬看来，法国大革命所宣扬的“自由、平等、博爱”，不仅是为了法国，而且是为了全世界。而作为革命统帅的拿破仑，当然革命理想的化身，成为旧制度的掘墓人。因而，这部作品完成后，即通过维也纳的法国使馆的安排，送到法国；而贝多芬也曾在总谱上写过题献给拿破仑的字样。后来发生的事情是众所周知的了。贝多芬看透了拿破仑并不是他理想中的英雄，从而重新题词：“为纪念一位伟大的人物而作”。这伟人，已不是那一个人，而是贝多芬心目中的英雄形象。

在贝多芬的作品中，英雄的形象具有人民群众的性质。从这个意义上讲，《英雄》交响曲也可以叫做“公民的戏剧”。它那传统的四个乐章，每一乐章有如戏剧中的一幕，按情节内容相互联系成为一个构思统一的整体。同时，第一乐章战斗的英雄形象和紧张的斗争场面，第三、第四乐章胜利的英雄气概和喜悦的欢呼，又与第二乐章悲剧性的葬礼构成对比。英雄的斗争以胜利的狂欢作为结束，说明尽管英雄为未来的幸福而牺牲，但他的牺牲并不是枉然的。

曾有人问贝多芬，他的八首交响曲中（那时第九交响曲尚未写出），他最喜欢那一首，贝多芬毫不犹豫地回答：“《英雄》”。可见贝多芬对这部作品的看重。

1、活泼的快板 这部交响曲没有引子。在两个严厉的顿奏和弦之后，乐队在充满动力的起伏主题上向前发展。从贝多芬的手稿看，这个主题可能来自《普罗米修斯》的终曲主题。这一乐章由它开始；它是那样地简单朴素，人们很容易把它想象成军号声，进而联想到拿破仑的战役。但这一主题结束在一个具有强烈紧张感的未解决音，一个长久保持的升 C 之上。

$$1 = {}^b E \frac{3}{4}$$

大提琴

这种紧张性渗透着整个乐章。在紧随其后的音乐中，这一著名的主题似乎获得了自己的生命，好像挣扎着去为他内在的紧张性寻找解决的途径，这种情况在乐章中间的展开部更为明显。只看下面一个例子就可明白：在后面不断升高的模进中，这主题每次试图去寻找解决时，都作一次向上的旋转，非但一点没有把紧张性缓和，反而便这紧张性在每次反复中更为加强：

$$1 = {}^b E$$

第一小提琴

以后，每次寻找新的解决的努力，都像是在为火山爆发蓄积力量。直到展开部的顶峰，我们遇到一个不谐和声与切分节奏的爆发，它像是天崩地裂，这样的音乐，在那时人们真是闻所未闻。

虽然在这著名的展开部的结束处力度减弱到耳语的程度，但它似乎更能引起人们的震惊。当乐队在悬而不决的小节里等待着这乐章的基本主题素材再现时，贝多芬打破了当时音乐家们还要持续多年的僵硬规则。

2、葬礼进行曲：缓慢的柔板 《英雄》的伟大送葬曲使一些头脑刻板的人感到困惑，他们认为送葬曲应该在末尾出现。但贝多芬不是在写传记，他是在表现英雄主义，是在表现对英雄的悲恸。这里没有悲观的哀鸣，没有过度的顾影自怜。它是一首为哀悼那些为自由而献身的英雄们所写的史诗般的挽歌。在这里，公民的激情形象体现为抒情的沉思情绪，它的第一主题的复调式陈述及其在后来的发展，特别是再现部中的赋格段，具有一种深刻的表现力。

$$1 = ^b E \frac{2}{4}$$

缓慢的速度，小提琴在低音区发出的低微的声响，以及以进行曲为基调的朴素而又抒情的旋律，像是展现出庄严肃穆的葬礼队伍。在这里，贝多芬还特别为低音提琴写了独立的声部，用它那浑暗低沉的音色渲染悲剧性的旋律，这种手法在古典交响乐创作中尚属首创。

3、谐谑曲：活泼的快板这一乐章是为终曲胜利狂欢场面的出现做准备。乐章开始时，我们隐隐约约听到弦乐器发出一阵沙沙响声，虽然轻微，却充满了朝气。渐渐地，它发展为愉快而激昂的声响，在这一背景上出现的基本主题，旋律轻快、活泼，像一股激流奔腾跳跃：

$$1 = ^b E \frac{3}{4}$$

乐章中段是欢乐的军号合奏，仍带有英雄的性质。当第一段再现时，又重新表达出先前那种欢乐的情绪，把乐章推向高潮。

4、末乐章：很快的快板 好像是为刻意表现英雄的创造力，贝多芬把“普罗米修斯”主题用在了末乐章中。乐章开始于弦乐器上光辉而急驰的经过句，衬以一些起强调作用的和弦。接着，弦乐器用拨奏轻轻地奏出一个难以捉摸的，有棱有角的主题：

$$1 = ^b E \frac{2}{4}$$

第一、第二小提琴拨奏

这一主题继续进行，贝多芬甚至在引进“普罗米修斯”主题旋律以前还用它写了两个变奏。它们简单地结合如下：

$$1 = ^b E \frac{2}{4}$$

在这十一次连续变奏以及 presto 结尾中，贝多芬有时只用它的低声部而不用

旋律；有时只用主题旋律而不用低声部，每次变奏看似不起眼，但汇总到一起，却创造出波澜壮阔的效果。最后，整个乐队集中所有力量把乐章推向高潮，全乐章在庄严雄壮的凯旋进行曲中结束。

降 B 大调第四交响曲 Op.60

《第四交响曲》写成于 1806 年。这时候，贝多芬暂时放下了他的英雄颂歌和悲歌，另外建立一种新的交响乐范型：即用浪漫的手法反映英雄生活的另一个侧面，这是英雄对青春活力和生活欢乐的礼赞。这部交响乐写得轻快、明朗，它的最富于独创性的形象，来自交响曲中两个抒情性幻想的柔板，第一乐章的慢引子和第二乐章。而它那风俗性的动机，包括第一乐章、小步舞曲和终曲，则接近于 18 世纪交响曲。如果把贝多芬的交响曲创作按各自的风格特征加以分类，那么《第四交响曲》和随后创作的《第八交响曲》都属于描写生活中的欢乐、幸福以及甜蜜爱情之类的音乐。据说贝多芬创作此曲时，正与苔雷泽恋爱。那么，这部交响乐也是贝多芬一生中为数不多的好时光的写照和愉悦心情的抒发了。

1、柔板——活泼的快板 开头是缓慢的、沉思的引子，略微显得忧郁，但并不悲伤。很快，忧郁的心情就被用同一和弦奏出的、节奏鲜明的六次重复打断，这个和弦引进了贝多芬所有作品中最无忧无虑、轻松愉快的 *Alllegro*。

$$1 = {}^b E \frac{2}{2}$$

第一小提琴

一组有对比性的乐思在独奏大管、双簧管、长笛之间展开了一个三种声音的旋律对话。随着乐章的发展，这些零星的旋律片断和跳跃的第一主题被作者用熟练的交响曲作曲手法交织在一起，十分动人。贝多芬为了使开头的主题作传统性再现，在这里用戏剧性的手法作了些铺垫。对这段音乐，柏辽兹十分赞赏，他这样描述：

“这一令人惊讶的 *crescendo*（渐强）是所有音乐作品中最精心设计的一段，除了 c 小调（第五）交响曲中著名的谐谑曲末尾，你很难找到同它媲美的例子。而且，第五的那一段音乐虽然极富效果，但构思规模较小，因为它从 *p* 开始，一直到达最后爆发都未离开主调，而（第四交响曲的 *crescendo*）在 *mf* 中开始，在 *pp* 中消失片刻，其间的和声色彩是模糊而犹疑不决的。之后，在具有较肯定调性的和弦中，它又再度出现，只是在转调和弦上的云雾被完全驱散时，它才闯出来。你可把它看作是一条河，平静的流水突然不见了，它离开水底的河床仅仅是为了变成浪花四溅的瀑布咆哮地直泻而下。”

这一乐章在喜悦的结尾中结束，用的是开头的主题。

2、柔板 这首夜曲似的慢板乐章的主题几乎完全由缓慢下行的降 E 大调音阶构成。在向下刚刚过一个八度后，它又回升到这音阶的半腰。

$$1 = {}^b B \frac{3}{4}$$

第一小提琴

这支美好的旋律安静地流动着，轻摇的伴奏音型使它格外动人。这伴奏先是由第二小提琴轻声吟唱，然后在不同的乐器上加强了音响，最后消失在定音鼓的 *pp* 乐语中。

总体上看，这段旋律出现了四次。这四次出现和其间的三个插部以及木

管上的对比乐句交融得天衣无缝。故尔柏辽兹说：“它的旋律表现是这样地富于天使般的纯洁和不可抗拒的柔情蜜意，致使奇妙的艺术加工的痕迹完全消失。”

3、活泼的快板 这首谐谑曲给我们的印象是富于变化。它开始时用这部交响曲的开始主题，但像是在嬉戏。

$$1 = {}^b B \frac{3}{4}$$

第一小提琴

弦乐器和木管乐器之间的窃窃私语和乐队的大声欢笑交替出现。在抒情的三声中部内，以木管演奏为主。

4、不太快的快板 末乐章是以小提琴上的旋转音型开始的，像是“无穷动”的节奏。

$$1 = {}^b B \frac{2}{4}$$

第一小提琴

第二小提琴、中提琴

这音型像回旋曲叠句那样多次再现。有一次，它由匆忙而滑稽的大管独奏吹出，其间有一小束旋律：简短的主题片断，木管的闪烁音响稍纵即逝，很快地消失在乐曲的旋动之中。

这一乐章是贝多芬最愉快的末乐章之一。

c 小调第五（命运）交响曲 Op.67

在创作第四交响曲之前，贝多芬已经开始酝酿《第五交响曲》的构想。但直到 1808 年，这部作品才最后完稿。这是一部表现斗争和胜利的交响曲，它所刻画英雄形象，是《英雄交响曲》的继续和发展，但更加深沉有力。在这部作品中，尖锐的内心矛盾、紧张的戏剧性冲突和各种各样的情绪对立，都大大超过了以前表现英雄的作品；在形式上也更集中、更紧凑、更统一。尤其引人注目的，是它的节奏，有人说是向前跨进了一个世纪。

1、活泼的快板 第一乐章的开头是突如其来的节奏冲击，它由四个音构成了庄严的、类似格言的音型。在这里，节奏比曲调更重要，像是强有力的叩击。这个音型，是古今交响乐中最短小、最有力、也是最著名的主题。它随即加以反复，稍有变化，却更为坚决。

$$1 = {}^b E \frac{2}{4}$$

最后一个 D 音的延长加强了坚决性。从总谱手稿上看，这延长是后加上去的。要注意这个音型反复中的细微变化，它造成了未完成的效果，像是一个没有得到回答的问题。

关于这个主题，有一个传说，即贝多芬曾指着总谱上的这一主题对人说：“命运就是这样来敲门的。”不管这传说是否确实，这部交响曲中与命运斗争的思想还是不难感受的。贝多芬在他一生中最艰难的时候曾说过：“我要扼住命运的咽喉。”这种意志，贯穿于他的许多作品，第五交响曲或许是最突出、最深刻地表现了这种意志。而第一乐章开始这个短小主题因其强有力的节奏和震撼人心的力量，的确像是命运在敲门，至少我们可以这样理解。

“命运”主题渗透了整个第一乐章，它主宰了一切，有时咆哮，有时低语，有时在乐队的深处悸动，几乎听不见。即使在较为抒情的第二主题出现时，它也没有离去，而是在低声部潜行。以后，它反复变化，时隐时现，最终以极大的动力结束了这个乐章。

2、稍快的行板 第二乐章是由双主题写的一系列变奏曲构成。我们可以说，这双主题是两个交替出现的对比主题。第一个由中提琴和大提琴在降 A 大调上奏出，温存而流畅。

$$1 = {}^b A \frac{3}{8}$$

大提琴中提琴合奏

第二个主题是坚定有力的，近似于革命时期的进行曲和颂歌。起初它还充满柔情，但突然它的音调产生一种不稳定感，随即转入 C 大调，成为一支雄壮的凯歌。乐曲进行中，最初出现的两个双主题变奏和主题的原型十分接近，它们把开头主题先分解成流动的十六分音符，以后又分成快速起伏的三十二分音符。到达第三段主题变奏时，贝多芬把这些主题处理得十分自由和富于幻想。

3、快板 谐谑曲的开头出现两个对比性的音调，前一个是由大提琴和低音提琴奏出忽上忽下的旋律，后一个是答句，由一连串沉着、抑制的和弦组成。这两个音调构成的主题似乎表现一个人内心的不平静。突然间，两支圆

号奏出一个新主题，这实际上是“命运”主题的一个变形。

$$1 = {}^b E \frac{3}{4}$$

两支圆号

除了在中段(所谓的三声中部)中那些由低音提琴演奏的笨重的跳跃音符外，这一乐章很少有小步舞曲和谐谑曲的传统的舞曲性格。三声中部的末尾，节奏性很强的“命运”主题又出现了。接着，弦乐器用耳语般的拨奏加以回答。这时，整个乐队好像筋疲力尽地倒塌在一个调性不稳的柔和的和弦的长音上。尔后，音乐开始躁动不安，只有一个鼓在发出含糊不清的鸣响，用的是第一乐章的节奏。不安定的气氛逐渐增强，谐谑曲主题的片断在乐队里曲折地进行，不稳定的和声向C大调靠拢，令人感到像是太阳在等待着冲破乌云。就在这不安的情绪增强到使人难以忍受的时刻，乐队在忽然的crescendo中，鼓足精神，昂首阔步地迈进宏伟而英雄的末乐章主题。

$$1 = C \frac{4}{4}$$

4、快板 主部主题像是一个小号吹奏的声响，但和声用宏大的乐队全奏填满，其中包括贝多芬在交响曲第一次使用的三个长号，一个低音大管和一个短笛。为了和第一乐章的高度统一性形成对比，末乐章中涌现出众多的主题。在开头的一组主题中，有第二个类似号角的主题，它导致在向前推动的三连音节奏控制下的第二组主题。

在这些主题的汹涌澎湃的展开中，乐队慢了下来，直到庄严的停顿。谐谑曲中的节奏、速度，和最后出现的令人不安的小号主题在此由弦乐器拨奏的阴森音响加以回顾，再由木管呼应。这像是对已经过去的恐惧略加回忆，很快又在不断增长的不安情绪中过渡到强烈的曾类似号角声的主题。由此，全乐章的主题再现，并在C大调上进入尾声。最后，全曲在激动人心的急速段落中结尾。

F 大调第六（田园）交响曲 Op. 68

贝多芬似乎与这个世界的所有人和事都产生过矛盾，从而处于一种对立的状态之中。唯独对大自然，他从没有过半点冲突，并且充满了热爱、依恋之情。他最爱在维也纳近郊的乡村作长时间的散步，在美丽的大自然中寻找创作灵感。（田园）交响曲便是受大自然的启示，也完美地表达了贝多芬对大自然的爱慕之心。

这部交响曲朴实无华，宁静安谧的音响犹如天使们的吟唱。贝多芬一遍又一遍地在那些极其简单朴素的优美曲调上流连，使人感到仿佛是时间停住了脚步。

从贝多芬的笔记中我们看到，他原先打算为这部交响曲的含义作更详尽的解释，但在最后出现的总谱上，他却写道：“任何对乡村生活有所了解的人都会自己去体会作者的意图，无需写上一大堆标题。”

1808年12月22日，在维也纳首演的节目单上，这部交响曲的标题被写作：“乡村生活的回忆，F大调。”并特别提醒听众，它“写情多于写景”。

1、“到达乡村时的愉快感受”：稍慢的快板第一乐章用活泼的歌唱性乐句在充满阳光的F大调上开始：

$$1 = \frac{2}{4}$$

我们很难相信，这样长的一个乐章几乎全用这个简单的乐句写成。这里没有复杂的主题展开，只有开头主题的片断持续而天真地反复，仿佛沉浸在大自然的美和妩媚之中。调性和乐器色彩的巧妙变化像是大自然自身的光影闪动。一个短小的五音音型（上例中的第二小节）不间断地反复了80次。但整个乐章却一点也不单调，反而令人浮想联翩。

2、“溪边小景”：很活泼的行板第二乐章充满了流水淙淙的声响，小提琴上短小的颤音或许是昆虫的唧唧叫声。在乐章的末端我们分明听到夜莺（长笛）、鹌鹑（双簧管）和杜鹃（单簧管）的三重唱。但小提琴上的优美旋律什么也不描绘，只能表达最愉快、最悠闲的心情。

3、“乡民欢乐的集会”：快板这是《田园》交响曲的谐谑曲。在这个乐章中，贝多芬以一些经过句回忆了他在维也纳近郊的小酒店里所听的乡村乐队的演奏，这里有活泼的舞曲，有跺脚声，还有如下双簧管独奏出的动人乐句：

$$1 = F \frac{3}{4}$$

双簧管

乐曲不间断地进入第四乐章。

4、“暴风雨”：快板 酒店音乐被突如其来的雷雨打断。请注意贝多芬是如何维妙维肖地捕捉雷雨到来以前的几秒钟的不安气氛。你几乎能看到暴风雨到来前的宁静如何被初起的急风和头阵的大雨打破。我们听到雷鸣也听到闪电，风在高音的短笛上呼啸。暴风雨十分猛烈，但很快就过去了。它的最后一次微弱的雷声在渐起的牧歌声中消失。乐曲直接进入第五乐章。

5、“暴风雨过后愉快和感恩的心情”：小快板 雷声渐渐消失，牧人吹

出的感恩歌开始了末乐章。歌声先由独奏单簧管，后由圆号奏出。当这主题再由小提琴奏起时，呈现出云散日出，晴空万里的明媚景象。

$$1 = C \frac{6}{8}$$

整个末乐章像是感谢上苍，感谢大自然，感谢太阳的赞歌。乐章的主题自由地发展和变化，像春日光辉一样普照大地。最后，整部交响曲以安宁的颂歌作为结束。

A 大调第七交响曲 Op.92

第七交响曲的主题与第三交响曲相似，也是描写英雄。但处理的方法却有所不同，它不是用戏剧性的冲突和斗争来表现英雄的形象，而是着重描写人民的凯旋与欢乐。全曲贯串着一种舞蹈特性，充满了生机与活力。瓦格纳称之为“舞蹈的颂赞”。

作品约写成于 1812 年 5 月，1813 年 12 月 8 日，在维也纳大学大厅举行首演，贝多芬本人担任指挥。

1、活泼的中速 第一乐章有个很长的引子，展开得很充分，一个雄伟而朴素的主题自上而下，除了用全乐队的齐奏和弦偶尔加以强调外，再没有别的渲染。这个主题与另一个优美、温柔的第二主题相结合，很有气势地铺展开来。接下去才是这一乐章的主要部分，它是根据一个轻松、跳跃的音型写成的，柏辽兹称之为农夫的轮舞。

$$1 = A \frac{6}{8}$$

第一长笛

这段旋律不断增强，直至不再具有舞蹈的特征。尾声时，乐队在低音区由中提琴、大提琴和低音提琴奏着一个强有力的五音乐句，不断反复，上方的乐队则持续增强，直到最后的高潮。

$$1 = A \frac{6}{8}$$

低音弦乐器八度奏

2、小快板 虽然标记是小快板，但这一乐章绝不是轻快的。贝多芬曾犹豫过，是否把它标为行板。它开始时，是由木管吹奏的柔和的长音和弦，以后是低音弦乐器上安静的节奏，它一直伴随着这个主题和后面的一组变奏：

$$1 = C \frac{2}{4}$$

中提琴、大提琴、低音提琴

围绕在它周围的是中提琴和大提琴交织起来的声部。不久，伤感的 a 小调转到明朗的大调中去，单簧管和大管在此用另一种节奏吹奏了一些更为流动的旋律，即使在这里，前面那安静的节奏仍在低音区轻声地作响。当高潮平息下去，这主题的片断时尔在这个乐器上，时尔在那个乐器上低声耳语。最后，这一乐章在小提琴的叹息、回响中结束。

3、急板 第三乐章是一首速度极快的谐谑曲，充满着令人惊异的爆发性和动力性对比。这倒不是由于它轻快的节奏、多变的乐队色彩以及妙趣横生的机智，而是由于各主题的绝妙联系和曲式上的高度完善。开头两小节的坚实笔触用细雨般的顿音加以对比：

$$1 = F \frac{3}{4}$$

第一小提琴

这个对比在开头的小节从弦乐组的低音区跳向高音区时，变得强烈起来。这时，三声中部由两个音符构成的短小音型在木管的高音区来回摆动，和主要部分呼应。

三声中部本身也富有对比，它出其不意地从谐谑曲各主要段落中突现出来。它再一次从头至尾再现。在本乐章的末尾，当它好像还要作第三次反复时，被全乐队演奏的五个尖锐的和弦打断，像是一种带幽默色彩的不耐烦。

4、活泼的快板 在旋风般的末乐章里，舞蹈性的旋律更富于力度。开头的主题可以理解为一种大型的弗吉尼亚舞曲，但不久它就发展成无比壮丽的篇章：

$$1 = A \frac{2}{4}$$

第一小提琴

这种不停的旋转席卷全篇，像是酒神的狂怒，一个接着一个，最后在宏伟的尾声中结束。

F 大调第八交响曲 Op.93

与贝多芬的其他交响曲相比，这部作品通常被称为小交响曲。在这部交响曲中，贝多芬好像是在回顾自己的经历，嘲笑他过去的幻想，洋溢着幽默和轻柔的情调。全曲的风格是素朴而亲切的，其中有维也纳圆舞曲、古老的小步舞曲和戏谑性的日常生活音乐。

第八交响曲手稿上注明：“1812年10月，于多瑙河上的林兹。”它于1814年2月27日在维也纳的舞会剧院首演。

1、活泼的快板 交响曲以一个十分可人的方整而对称的短小主题开始。初听起来，它像是出自18世纪晚期那些专写轻松愉快的交响曲作家之手。

$$1 = F \frac{3}{4}$$

小提琴

在这里，贝多芬好像暂时地回到了过去的洛可可音乐的雅致中去。但这彬彬有礼的一躬还没鞠完，他就忘掉身上的化装舞会服装，又恢复老样子，大摇大摆地走来。这导致他很快进入第二个主题。在这里，他迟疑了一下，好像在和旧的古典公式开玩笑。他就是这样继续朝前走，欣赏着每一次前进的步态，每一次音乐的变化。对这些，贝多芬都用卓越的技巧加以处理。他把主题一分为二，在不同的乐器上加以发展，构成小型的交响高潮。开头素材的再现和充满活力的尾声在意想不到的静谧中结束。

2、诙谐的小快板 在传统的慢板乐章的地方，贝多芬为我们写了一首可爱而短小的诙谐的小快板。乐章的主要主题是一支戏谑的卡农曲调。后来，他用这曲调为节拍器的发明者马采尔写了一首幽默的轮唱曲：“答、答、答，亲爱的马采，愿你生活得好，很好很好，……”我们在木管上听到的整齐声响就像是节拍机发出的。

$$1 = {}^b B \frac{2}{4}$$

第一小提琴

3、小步舞曲为了和交响曲其他乐章的轻松活泼保持一致，贝多芬在这里又回到了十八世纪的小步舞曲速度，但在风格上不尽相同。和传统小步舞曲最相似的，是优美的圆号二重奏，它开始了中间的三声中部：

$$1 = C \frac{3}{4}$$

两支圆号

4、快而活泼的柔板 末乐章的曲式介于回旋曲和奏鸣曲之间。基本主题在回旋曲的轻声叠句中开始并不断重复。

$$1 = F \frac{2}{2}$$

小提琴分奏

同前面的乐章相比，最后乐章显得特别充满生命力，乐思的发展富丽堂皇，和声和转调的对比出人意表，听来使人感到清新而不落俗套。

d 小调第九（合唱）交响曲 Op.125

《第九交响曲》是贝多芬交响乐的集大成之作，它集中体现了贝多芬音乐创作的思想境界、革命热情和艺术理想。

这部交响曲是在法国革命的理想和成果被彻底摧毁的那一段反动而黑暗的时期写成。在那艰难的日子里，贝多芬虽然在精神和肉体上都受着巨大的痛苦，但他仍忠于革命的信念，以全人类的自由、平等、博爱作为自己音乐创作的崇高目标。为此，他在《第九交响曲》中，又一次也是最后一次回到英雄斗争的主题上来；而且，为了使尽可能多的听众更明确地理解这一主题思想，他在最后乐章用人声演唱席勒《欢乐颂》的一部分诗句，就这样，作者引导听众通过阴暗和绝望、痛苦和沉思、冲突和斗争，最终走向他梦寐以求的理想——全人类的自由和解放、胜利和欢乐，团结和友爱。

为了体现《第九交响曲》的宏伟构思，贝多芬不得不大大地突破了传统的四个乐章的交响曲模式：他加长了作品的篇幅，全曲演奏时间长达七十分钟；他扩大了乐队的编制，在大型管弦乐队的传统组合的基础上，于终曲又加用了短笛、低音大管、大鼓、钹和三角铁；他有史以来第一次把交响曲的第二乐章——慢板乐章的习惯位置移到谐谑曲乐章之后，以适应主题和形象的合乎逻辑的发展，使兼具英雄性和悲剧性的第一乐章，通过充满急速进逼的自然力的谐谑曲乐章和深具哲学沉思的慢板乐章，发展到尽情狂欢的光辉的终曲。

1、雄伟的，不太快的快板 神秘的空五度像是开天辟地前的黑暗与混沌，它暗示着这部作品的庞大规模。渐渐地，主要主题的片断从黑暗中显现出来。突然，主题本身像闪电一样在乐队中闪耀。

$$1 = F \frac{2}{4}$$

主题之后有不少副题素材，多半是抒情性的。在一个强烈的高潮之后，乐队平息下来，回到开头震颤的空五度中去。以后是用开头素材写成的高度集中的展开部，接下去是整个主部的再现。尾声中，在乐队低音区出现像是不祥之兆的持续低音，似乎是《启示录》中的预言。

2、很活泼的急板 第二乐章是谐谑曲，它的开头是敲击声似的八度。据说，这是贝多芬有一次从黑暗突然走向光亮时想起的。虽然事实不一定如此，但我们却可以作如是拟想。这种敲击的音响，加上向下的行进和附点节奏，是和第一乐章的主部主题有联系的：它把那个主题压缩成最基本、最简化的形式。

一个快如游丝的顽皮主题在第二小提琴上开始，它是由头三个音发展而成的：

$$1 = F \frac{3}{4}$$

第二小提琴

接着，它在中提琴、大提琴、第一小提琴和低音提琴上以短小的赋格形式相继出现。这时，敲击声又回来了，越来越坚决，直到整个弦乐组都跟着节奏

摇摆起来，而木管乐器则演奏它们自己的旋律。中间有个对比性的“三声中部”，或者说是中段，它顽皮而宁静。再往下，是开头段落的再现。

3、极柔的柔板，如歌的行板，中板 如歌的慢板与前后乐章的力量及冲突形成对比，从而显得更为深刻。这是经过悲剧性事件和暴风雨洗礼后哲理性的静观和沉思。这一乐章用贝多芬所喜爱的变奏曲曲式写成，它是一支双主题变奏曲，由两个基本主题交织而成。第一主题在 bB 大调上，是一段沉思般的旋律，它在乐章的进行过程中，以其丰富的旋律及变奏，表达出巨大的情感力量。

$$1 = {}^b B \frac{4}{4}$$

第二主题也是抒情性的，略带舞曲风格。它在第一主题的变奏之间两次出现，用以衬托第一主题所专注的哲学沉思。

$$1 = D \frac{3}{4}$$

第二小提琴

在乐章快结束时，两次威武的军号声，打破了原来那种田园诗般的安宁，它预示着未乐章开始处的狂想与激情。

4、非常快的快板 最后乐章开始时有个较长的引子，它把前三个乐章的主题连接到未乐章中去。在全乐队奏出一段凶猛的、几乎是战争的喧嚣后，乐曲简单地再现了前面每一乐章的主部主题。接着，一个新的主题中段出现了，未乐章就是用这个主题写成。

这个空前感人的未乐章的主要部分是由最简单的旋律构成的一套庞大的变奏曲。贝多芬就是用这个旋律为席勒的《欢乐颂》的第一诗节“欢乐，你是上帝的灵光，天堂的女郎”谱曲的。这一旋律第一次出现时，是没有歌词的，仅仅由大提琴和低音提琴奏出。前三个变奏完全是由乐器演奏的，不同的是，加上了和声的伴奏。旋律的反复是无变化的。

在声乐进入之前，乐队中出现了更为猛烈的、战争似的喧嚣。在一段由贝多芬写词的引子宣叙调中，男中音高声唱出：“啊，朋友们，再也不要这种声响了。”他用更愉快的音调唱出了《欢乐颂》的第一个诗句。

$$1 = D \frac{4}{4}$$

男中音独唱

合唱进来时反复了最后四行诗句作为副歌。下面两节诗（每次都是一个基本旋律的新变奏）由四位独唱演员担任重唱，每次都由合唱重复最后几小节。

此后，这个主题变形为一个活泼的乐队进行曲、它是用那个时代流行的“土耳其风”写成，用了具有“土耳其音响”的三角铁、钹和大鼓：

$$1 = {}^b E \frac{6}{8}$$

以后的变奏中包括一个轻松愉快的乐队赋格、一个巨大的合唱复赋格和一个

兴高采烈的尾声。全乐曲在歌颂全人类团结友爱的乐声和胜利的欢呼声中宣告结束。

合唱终曲《欢乐颂》歌词如下（开头男中音宣叙调部分为贝多芬自己所写）

（男中音独唱，四重唱和合唱）

啊，朋友们，莫悲伤，让我们用欢乐的声音齐声高唱。

欢乐，你是上帝的灵光，天堂的女郎！

女神啊，我走近你的神殿，心喜欲狂。

你把那些被无情的习俗分开的人们又重新连上。

在你的羽翼下，所有的人都将成为兄弟。

愿富有者帮助他的朋友，

愿贵妇人的夫婿和我们齐声欢唱，

就如同全世界的人都在你心上一样！

让那些无情无义的人，

独自在忧伤中离开那可爱的人群徘徊徬徨。

人世上的欢乐都来自大自然的胸膛，

无论是善，是恶，都跟随它的足迹走遍四方

它给我们吻和酒，

是忠诚的朋友，直至死亡。

它把生活的欢乐带到人间的最底层。

也带给和上帝同住的神将。

（男高音独唱和合唱）

欢乐，上帝的昼夜在宇宙间的光荣轨道上运转。

兄弟们，快把善行的航程引向胜利的方向。

（第一诗节反复）

拥抱吧，千百万人民！

吻着整个世界。

兄弟们，星际的尽头是我们慈爱的万能之父，

啊，千百万人民，你可跪在他的面前？

你可感到他与你同在？

到星际尽头去找他吧，他一定住在那星际的尽头。

c 小调第八钢琴奏鸣曲（悲怆） Op.13

作于 1799 年，题献给尼赫诺维斯基侯爵。“悲怆”这个标题是作者自己起的，表明这部作品是一部悲壮激昂、热情洋溢的奏鸣曲。整个奏鸣曲构思宏伟，手法简练，具有戏剧性的力量。

第一乐章先是庄严的慢板，然后是活泼的快板，由奏鸣曲式构成。引子好像是在沉重压力下的痛苦叹息，这是乐曲的中心内容。在快板的一段音乐中，表现了汹涌起伏、不可遏止的热情。第二乐章是如歌的慢板，抒发了宁静诚挚的感情。由回旋曲式组成。淳朴、优美的抒情旋律，响彻着圣咏式的和声和管风琴一般的音响：

这个旋律非常接近德国民歌，因而有人将这一乐章改编为男声合唱曲。第三乐章，回旋曲快板，充满田园风味，富于幻想性格，由奏鸣曲式组成。作者意在用这一乐章的柔美、轻巧，来和第一乐章的冲动、热情形成对比。第一主题优雅而朴实：

这个旋律和德国民歌的音调有密切的联系，让人想起悠扬的牧笛声和淙淙的流水声，其间还夹杂着一丝感伤的情绪。虽然中间部分出现了舞曲的音调，但犹如一阵微风，很快就消失得无影无踪。最后，在尾声部分又提出了严肃的问题，并给予肯定的回答，表现出坚强不屈，斩钉截铁的意志和力量。

升 c 小调第十四钢琴奏鸣曲（月光）Op.27 之二

该曲之所以被称为“月光”，是由德国诗人路德维希·莱尔什塔勃把它的第一乐章比作瑞士琉森湖上的月光而来。作品写于 1801 年，是贝多芬题献给他初恋时的恋人朱丽塔·吉采尔获的，那时，他正遭受着耳疾和失恋的双重痛苦，该曲也正是反映了贝多芬“幻想维持得不久，痛苦和悲愤已经多于爱情”（罗曼·罗兰语）的心境。作者把这部作品称为“幻想曲式的奏鸣曲”。它的结构安排突出了自由和即兴的性质。全曲共包括三个乐章，打破了传统奏鸣套曲各乐章的排列秩序。第一乐章是慢板（三部曲式），表现的情感十分丰富，有冥想的柔情，悲伤的低吟，也有克制着的冲动和阴暗的预感。虽然伴奏、主题和力度没有太多的变化，但仍通过和声、音区和节奏的变化，细腻地表现了作者心率的波动。第二乐章是小快板（复三部曲式），采用小步舞的体裁、优雅轻盈的音调，与第一乐章的情感形成对照，好像是瞬间留下的温存的微笑。第三乐章是激动的快板（奏鸣曲式），虽然在音调上（第一主题）与第二乐章有紧密联系，但表达的情感则迥然不同。第一主题是热情不可遏制的沸腾和爆发，犹如激烈的狂怒，又好像是连连的跺脚声。第二主题似从心底发出的倾诉。结束部中连续八分音符斩钉截铁般的节奏，表现了热情的冲动和坚强的意志。经过短暂的展开部后、内心的激烈表现得更为激烈。在尾声中，沸腾的热情达到顶点时，突然沉寂下来。但汹涌澎湃的心潮并未就此平静，而是在作最后的冲击。

d 小调第十七钢琴奏鸣曲（暴风雨） Op.31 之二

此曲作于 1802 年夏天。当申德勒问贝多芬它表现什么时，贝多芬说：“去读一下莎士比亚的《暴风雨》吧。”第一乐章是富于戏剧性的热情的快板。第一主题包含了三种不同速度的音调（沉思、激动和疑问）。第二主题从叹息呻吟的音调上升为悲壮激昂的热潮。在再现部中，第一主题的第一个音调发展为意味深长的宣叙调，然后热情激动的快板回答了宣叙调提出的问题。展开部对音乐形象的发展所起的作用不大，而在再现部中，音乐形象的矛盾冲突却表现得更为尖锐。如果说犹如暴风骤雨般的第一乐章是戏剧的第一幕，那么明净、安谧的慢板第二乐章就是暂时的宁静。它像一首夜曲，第一主题是庄严沉静的内心歌唱，旋律不断在低音区和高音区上交替着，象征着纵横驰骋的思维活动。第二主题则纯朴而明朗，具有民歌风格。小快板的第三乐章用川流不息的十六分音符节奏，表现出一种活跃奔放的精神世界。

C 大调第二十一钢琴奏鸣曲（黎明）Op.53

写于 1804 年，是贝多芬献给他波恩时代的朋友华尔斯坦的。它又被人们称为“黎明”。第一乐章是富有生气的快板，奏鸣曲式。它生动地描绘出大自然的景象。首先，使我们联想起黎明醒来时鸟雀啾啾声和自然界的各种声音。之后，在突然的寂静中，大地又发出神秘的声响，人们的心灵为美丽的大自然而陶醉，禁不住发出如醉如痴的赞美，唱出了欢快优美的歌。第二乐章是极慢的慢板，三部曲式。它庄重而宁静，简短而凝炼，是向宏伟的第三乐章过渡。据贝多芬的学生里斯说，第二乐章原是长大的行板，后来贝多芬接受别人的劝告，换成了现在这个短短的慢板，原来的行板则单独出版，成为著名的《心爱的行板》。第三乐章是回旋曲，中速的小快板，比第一乐章更为响亮透明。辽阔的草原，远处的山丘和风光明媚的莱茵河，都沐浴在灿烂的阳光中。人们在大自然的怀抱里快乐地奔跑、舞蹈着，唱着一首欢快的民歌，与流水潺潺之声和风吹树叶的簌簌声混成一片。其主题据说来自莱茵区采葡萄者的民歌，一共出现了三次，每次出现都装扮得焕然一新。最后，速度加快，欢快的民歌变成活跃的舞曲。

f 小调第二十三钢琴奏鸣曲（热情） Op.57

作于 1804 至 1806 年间。贝多芬认为这是他自己最好的一首钢琴奏鸣曲，用以献给他的崇拜者弗兰茨·勃伦斯维克伯爵。“热情”的名称为汉堡出版商克朗茨所起，由于它确切地说出了该曲的性质，故沿用至今。评论家们把该曲比作“火山的爆发”、“火山般的奏鸣曲”、“花岗石河床中的火流”等等。总之，离不开火一样的热情。乐曲分三个乐章。第一乐章，很快的快板，奏鸣曲式，这是英雄和热情的形象。第一主题表现压抑的情绪和对光明的期望，阴森逼人的“命运”动机引起了强烈的反抗。第二主题在音调和节奏上与第一主题有密切的联系，表现对幸福生活的向往。但是理想很快就破灭，在进一步的展开中，不可遏制的热情和尖锐剧烈的斗争掀起了壮阔的波澜。当第一主题再现时，“命运”动机变成了一片隆隆声，更显得焦躁不安，再现部是一股热情的巨流。不懈的斗争一直持续到尾声。第二乐章，稍快的行板，变奏曲式。这一乐章与第一乐章的热情形成对比，表现灵魂并没有被痛苦折磨死去，仍能够享受美感，并陶醉在美妙的理想境界中。赞歌式淳朴的主题后面，跟着三个变奏，节奏逐渐活跃，描写从沉思中活动起来的心灵，克服了痛苦、不安和失望，意志又坚强起来；但现实是无情的，困难和斗争依然存在。第三乐章，不过分的快板、奏鸣曲式，斗争的规模渐趋宏大，并具有百折不回的气势。引子中响起了雄壮的军号声。气势奔腾的第一主题犹如炽烈的斗争激情，一泻千里，势不可挡。第二主题表现顽强的反抗和挣扎。在展开中，进一步表现出对幸福生活的向往和内心的激动。最后，沸腾的音流汇合成一支英勇的进行曲，胜利即将到来，欢欣鼓舞的音调激励着人们前进。

F 大调小提琴奏鸣曲（春） Op.24

这是贝多芬 10 首小提琴奏鸣曲中最受欢迎的一首。作于 1801 年。在风格上继承了海顿、莫札特同类作品的传统，全曲充满了青春的朝气和乐观的情绪。第一乐章，奏鸣曲式。抒情流畅的第一主题在钢琴分解和弦的伴奏下显得温柔而富有生机。与之对比的第二主题在 C 大调上有力地奏出，显露出青春勃发的朝气。展开部主要用转调的手法写成，在向其他几个调性的急骤转换中，使乐曲散发出春天的气息。接着，是一个优美的抒情乐章。主题先由钢琴奏出，小提琴再次反复，两个乐器时合时离，像是在亲切交谈，尤其是中间，乐曲从 bB 大调突然转向 bG 大调陈述主题，取得无比温柔的抒情色彩。这个乐章只有一个主题，像是一首自由的变奏曲。第三乐章是轻快的谐谑曲，用复三部曲式写成。第四乐章是回旋曲。主题欢快乐观，在 F 大调上共出现四次，它决定了终乐章的基本情绪，其间还穿插着两个次要主题作为对比补充。最后以一个有力的尾声结束全曲。

c 小调小提琴奏鸣曲 Op.30 之二

贝多芬的小提琴奏鸣曲作品 30 号共有三首，其中以第二首最为杰出。这首乐曲与《c 小调钢琴奏鸣曲（悲怆）》同时创作，调性相同，情绪和内容也比较相似。乐曲开始由钢琴奏出具有悲枪气氛的严峻主题，当小提琴呈示时，钢琴伴奏使这个主题不断激动起来。第二主题出现在明朗的 bE 大调上，那带有顿音的附点节奏音型使乐曲充满朝气，表现出作者对生活的憧憬。乐曲进入展开部时，钢琴的低声部反复地强调严峻的第一主题，而小提琴则奏出无比舒展的音调，严酷的现实和美好的理想交织在一起，使乐曲的思想内容得到了深化。乐曲再现以后，有一个较长的尾声，再次运用展开部的发展手法将乐曲推向强有力的终止。第二乐章是三部曲式。乐曲转入抒情的沉思，先由钢琴缓缓地奏出主题，再由小提琴同时反复，旋律纯朴、严肃而又深沉。到了中段，钢琴的分解和弦与小提琴舒展的动机构成了幻想的意境。再现部分由于织体的改变，乐曲更为流动。最后有一个较长的尾声。第三乐章是复三部曲式结构的谐谑曲。第四乐章是回旋奏鸣曲。主题依然保持着第一乐章的严峻性格，但是连接部的主题和乐曲的第二主题则出现了欢快的舞曲性格，从而乐曲的气氛有了较大的变化。在结尾，第一主题完全消失，第二主题和连接部主题在欢跃的急板中辉煌地结尾。

A 大调小提琴奏鸣曲 Op. 47

作于 1803 年，是最能体现贝多芬小提琴创作技巧的代表作，也显示了作者成熟期的创作风格。第一乐章是奏鸣曲式，小提琴与钢琴以对话的方式奏出序奏。呈示部的主部主题在顿音的进行中显得格外热情而富有活力，这个主题在以后起着支配全曲的作用。副部的两个主题分别在 E 大调和 e 小调上出现，前者平和肃穆，犹如咏唱着圣歌；后者则进一步发展主部主题的热情，在勃发向上的音调中充满着动力。这个主题素材在展开部还一直保持着，经过完整地再现后，光辉地结束。第二乐章是变奏曲。抒情安祥的主题呈示后，作了四次变奏：第一变奏以钢琴为主，一连串的三连顿音如珍珠在玉盘中滚动，小提琴则作简单的助奏；第二变奏是小提琴用三十二分音符的旋律音型进行变奏；第三变奏转向 F 小调，两件乐器不断交叉补充；第四变奏最为精彩，就像一个华彩乐段。最后是个安静的尾声。第三乐章也是奏鸣曲。乐章开门见山地奏出快速的主部主题，它具有塔兰泰拉舞曲风格的节奏，情绪热烈跳跃。这个主题在连接部中达到一个高点。副部

在 $\frac{2}{4}$ 拍上出现另一种抒情优美的舞曲节奏。这两个主题在展开部中进行了巧妙的配合和自由的发展。乐曲在尾声中回忆了第一主题，并以第二主题的变体作辉煌的结束。

G 大调和 F 大调小提琴浪漫曲 Op. 40, 50

这是贝多芬仅有的两首小提琴浪漫曲，同作于 1802—1803 年。两首浪漫曲的乐队编制都是：独奏小提琴加二支长笛、二支双簧管、二支大管和弦乐五部。G 大调浪漫曲用复三部曲式写成。第一部分写得很长，本身也是三部曲式。主题每次出现都由独奏小提琴先奏，再引出乐队呈示主题，给人以舒缓、温柔感。第二部分小提琴在 e 小调上奏出新的音调，流动不息的旋律与双簧管的对答中，表现出生动的情趣。第三部分的再现较前有很大的减缩，主题变得更为活跃，管弦乐伴奏也有了改变。最后独奏小提琴在与乐队愉快的配合中结束全曲。F 大调浪漫曲用回旋曲式写成。抒情委婉的回旋曲主题作为贯穿全曲的一条主线，先后出现了三次，每次都由于伴奏音型的变化，推动着乐曲情绪的发展。在这个主题中插入两个次要的主题，前者由一个优美的曲调演变成一连串华丽的音流；后者像个展开段落，调性经过 f 小调、^bD 大调、C 大调，转向 F 大调。曲末有个尾声，它以较强的力度开始，在很弱的力度中静静地结束。

降^bE大调第二十六钢琴奏鸣曲（告别） Op.81a

作于 1809 年春至 1810 年初，题献给作者的朋友鲁道尔夫公爵。显然是有感于公爵因拿破仑侵占维也纳而离开，及以后返回维也纳而作。当时作者也和奥地利人民一样，对侵略者充满了仇恨。乐曲共三个乐章。第一乐章《告别》，开头的三个和弦开门见山地向我们点出了“告别”的主题，这是一个号角音调的动机。号角声是启程的讯号，作者在这个动机的上方写着“再会吧！”缓慢的引子倾注了分别时的忧愁和悲伤。乐曲非常形象地描绘出马车奔驰在旅途中的场景。末尾用复调的手法发展“再会吧”的动机，表现连绵不断的离情别意。第二乐章《别后》，用一个“疑问”的音调为核心，以孤独和怀念的情绪作为过渡。第三乐章《归来》，生动地再现了朋友们重逢时喜形于色、热烈交谈的情景，充满欢快热烈的情绪。

D 大调弦乐三重奏（小夜曲） Op.8

这是贝多芬早期的作品；风格颇似莫札特，旋律抒情明快，富于装饰性。全曲分五个乐章，加上序奏和尾声共七个部分。序奏是进行曲风格的快板、欢快愉悦，朝气蓬勃。第一乐章，慢速的柔板。小提琴在上声部花腔似地婉转歌唱，大提琴在低声部仿六弦琴作拨弦伴奏，这是第一主题描绘的恬静抒情的夜景：

$$1 = D \frac{3}{4}$$

第二主题由于复附点的出现，抒情中略带活泼：

$$1 = D \frac{3}{4}$$

第二乐章，小步舞曲，活泼的小快板。乐曲按照小步舞的传统形式写成，从主部开始，经过三声中部回到再现部。尾声采用了拨弦奏法，更体现了传统小步舞的特殊风味。第三乐章，慢速度的柔板。小提琴奏出抒情而略带哀伤情绪的主题，颇似宁静的夜晚有人轻轻叹息。以后，快速、跳跃的谐谑曲几次闯入，但最后乐曲又回到最初的抒情哀伤音调而结束。第四乐章，小快板。明快、活泼的波兰舞节奏使乐曲呈现出一派欢腾景象。乐曲采用了类似回旋曲式的结构，好像一个轮舞群，主题反复了五次之多。

$$1 = D \frac{3}{4}$$

每次插部均不相同。第五乐章，主题与变奏，进行曲风的小快板。主题抒情明快而略带几分庄重。作者采用装饰变奏的手法，通过五次变奏，从各个侧面深入地揭示了主题的性格。乐曲临终时转入 bB 大调，由大提琴奏出部分主题旋律，并与小提琴作对答式的应和。这时，由属七和弦作桥梁，导入重奏曲的尾声部分，序奏中欢快愉悦、朝气蓬勃的情景又重新出现，并以此结束全曲。

F 大调弦乐四重奏 Op.135

作于 1826 年秋。全曲由四个乐章组成。第一 乐章，奏鸣曲式。第一主题有着坚定的性格，首先由大提琴奏出：

$$1 = F \frac{2}{4}$$

随后出现充满浪漫气息的第二主题，它与第一主题形成对照：

$$1 = F \frac{2}{4}$$

副部主题在第一提琴的高音区奏出，旋律明亮而具有光泽，表达了作者对光明的憧憬：

$$1 = F \frac{2}{4}$$

以后是不大的展开部和比较严格的再现部。第二乐章是具有舞蹈性的快板，充满了欢乐的情绪。首先由大提琴奏出欢快的主题；随后在中提琴上奏出具有对比性的第二个音乐材料。中部的主题是第一部分主题材料稍加变化而成，但已具有了新的性格和特点。第三乐章是具有抒情性的慢板，一开始就在 bD 调上出现一段具有田园风格的优美旋律。

$$1 = ^bD \frac{3}{8}$$

中段是新的音乐材料，比前面活跃。第四乐章是用卡农写成的终曲。作者在曲首标以“困难的决定”，并写下几个音乐动机，下面都注有“一定要”的字样。这些音乐动机是本乐章卡农主题的核心，它又一次体现了那种贯串贝多芬整个音乐作品的通过斗争取得胜利的英雄理想。

附录：贝多芬主要作品目录

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备注 |
|------|--------------------------------|-------------|-----------|----------------------------|
| 21 | 《第一交响曲》 (C大调) | 1800 | 1801, 莱比锡 | |
| 36 | 《第二交响曲》 (D大调) | 1801 | 1804, 维也纳 | |
| 55 | 《第三交响曲》 (^b E大调) | 1803 | 1806, 维也纳 | 即《英雄》交响曲 |
| 60 | 《第四交响曲》 (^b B大调) | 1806 | 1808, 维也纳 | |
| 67 | 《第五交响曲》 (c小调) | 1807 — 1808 | 1809, 莱比锡 | 即《命运》交响曲 |
| 68 | 《第六交响曲》 (F大调) | 1808 | 1809, 莱比锡 | 即《田园》交响曲 |
| 92 | 《第七交响曲》 (A大调) | 1811 — 1812 | 1816, 维也纳 | |
| 93 | 《第八交响曲》 (F大调) | 1812 | 1817, 维也纳 | |
| 125 | 《第九交响曲(合唱)》 (d小调) | 1822 — 1824 | 1826, 马茵兹 | |
| 91 | 《战争交响曲》 | 1813 | 1816, 维也纳 | 即《威灵顿胜利交响曲》 又名《维多利亚交响曲》 |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备注 |
|------|---------------------|-------------|----------------------|---|
| 62 | 《科里奥兰序曲》 (c 小调) | 1807 | 1808 , 维也纳 | 交响序曲 ,为奥地利作家科林的剧作《科里奥兰》而作。 |
| 84 | 《爱格蒙特序曲》 (bA 大调) | 1809 — 10 | 1812 , 莱比锡 | 为歌德的悲剧《爱格蒙特》共配乐 10 段 , 其中序曲经常在音乐会上单独演出。 |
| 113 | 《雅典的废墟》 | 1811 | 1823 , 维也纳 | 剧作者是德国剧作家科策布 , 音乐包括序曲音乐包括序曲中第 4 段《土耳其进行曲》较著名。 |
| 117 | 《斯塔芬国王》 | 1811 | 1822 — 1823 , 维也纳 | 为科策布的《斯塔芬国王》配乐 , 音乐包括序曲及 9 段乐曲。 |
| 115 | 《命名纪念序曲》 (C 大调) | 1814 — 1815 | 1825 , 维也纳 | |
| 124 | 《向大夏献礼》 (C 大调) | 1822 | 1825 , 马茵兹 | 包括序曲与合唱 |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|-------------|--------------------------------------|-------------|----------------------------|------------------------------------|
| 43 | 《普罗米修斯》 | 1800 — 1801 | 1801 , 维也纳 | 二幕芭蕾舞剧, 音乐包括序曲、引子及 16 段乐曲, 现仅演奏序曲。 |
| 未编号类 (1) | 《里特尔芭蕾舞曲》 | 1790 — 1791 | 1791 , 波恩 | 共有 8 段歌舞。 |
| 15 | 《钢琴协奏曲》 第 1 号(C 大调) | 1800 | 1801 , 维也纳 | |
| 19 | 《钢琴协奏曲》 第 2 号(^b B 大调) | 1798 | 1801 , 莱比锡 | |
| 37 | 《钢琴协奏曲》 第 3 号(c 小调) | 1800 ? | 1804 , 维也纳 | |
| 58 | 《钢琴协奏曲》 第 4 号(G 大调) | 1805 — 1806 | 1808 , 维也纳 | |
| 73 | 《钢琴协奏曲》 第 5 号(^b E 大调) | 1809 | < 1801 , 伦 敦 1811 , 莱比锡 | 即《皇帝》协奏曲 |
| 61 | 《小提琴协奏曲》 (D 大调) | 1806 | < 1808 , 维也纳 1810 , 伦 敦 | |
| 56 | 《三重复协奏曲》 (C 大调) | 1804 | 1807 , 维也纳 | |
| 80 | 《幻想曲》 (c 小调) | 1808 | < 1801 , 伦 敦 1811 , 莱比锡 | 即《合唱幻想曲》(钢琴、合唱、管弦) |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|--------|---------------------------------------|---------------------------|------------|----------|
| 2 之 1 | 《钢琴奏鸣曲》 第 1 号(f 小调) | 1793 — 1795 | 1796 , 维也纳 | 献给海顿 |
| 2 之 2 | 《钢琴奏鸣曲》 第 2 号(A 大调) | 1794 — 1795 | 1796 , 维也纳 | 献给海顿 |
| 2 之 3 | 《钢琴奏鸣曲》 第 3 号(C 大调) | 1796 , 维也纳 1794 — 1795 | | 献给海顿 |
| 7 | 《钢琴奏鸣曲》 第 4 号(^b E 大调) | 1796 — 1797 | | |
| 10 之 1 | 《钢琴奏鸣曲》 第 5 号(c 小调) | ? 1795 — 1797 | 1798 , 维也纳 | |
| 10 之 2 | 《钢琴奏鸣曲》 第 6 号(F 大调) | 1796 — 1797 | 1798 , 维也纳 | |
| 10 之 3 | 《钢琴奏鸣曲》 第 7 号(D 大调) | 1797 1798 | 1798 , 维也纳 | |
| 13 | 《钢琴奏鸣曲》 第 8 号(c 小调) | ? 1797 — 1798 | 1799 , 维也纳 | 即《悲怆》奏鸣曲 |
| 14 之 1 | 《钢琴奏鸣曲》 第 9 号(E 大调) | 1798 | 1799 , 维也纳 | |
| 14 之 2 | 《钢琴奏鸣曲》 第 10 号(G 大调) | ? 1799 | 1799 , 维也纳 | |
| 22 | 《钢琴奏鸣曲》 第 11 号(^b B 大调) | 1800 | 1802 , 莱比锡 | |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|--------|---------------------------------------|-------------|-------------------|-------------------|
| 26 | 《钢琴奏鸣曲》 第 12 号(^b A 大调) | 1800 — 1801 | 1802 , 维也纳 | 即《葬礼进行曲》 |
| 27 之 1 | 《钢琴奏鸣曲》 第 13 号(^b E 大调) | 1800 — 1801 | 1802 , 维也纳 | 一首幻想曲 |
| 27 之 2 | 《钢琴奏鸣曲》 第 14 号([#] c 小调) | 1801 | 1802 , 维也纳 | 幻想曲, 即《月光》奏 鸣曲 |
| 28 | 《钢琴奏鸣曲》 第 15 号(D 大调) | 1801 | 1802 , 维也纳 | 即《田园》奏鸣曲 |
| 31 之 1 | 《钢琴奏鸣曲》 第 16 号(G 大调) | 1802 | 1803 , 苏瑞赫 | |
| 31 之 2 | 《钢琴奏鸣曲》 第 17 号(d 小调) | 1802 | 1803 , 苏瑞赫 | 即《暴风雨》奏鸣曲 |
| 31 之 3 | 《钢琴奏鸣曲》 第 18 号(^b E 大调) | 1802 | 1804 , 苏瑞赫 伦 敦 | |
| 49 之 1 | 《钢琴奏鸣曲》 第 19 号(g 小调) | ? 1799 | 1805 , 维也纳 | |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|--------|-------------------------------------|-------------|-------------------|-----------------------|
| 49 之 2 | 《钢琴奏鸣曲》 第 20 号(G 大调) | 1795 — 1796 | 1805 , 维也纳 | |
| 53 | 《钢琴奏鸣曲》 第 21 号(C 大调) | 1803 — 1804 | 1805 , 维也纳 | 《即华尔斯坦》奏鸣曲, 亦称《黎明》奏鸣曲 |
| 54 | 《钢琴奏鸣曲》 第 22 号(F 大调) | 1804 | 1806 , 维也纳 | |
| 57 | 《钢琴奏鸣曲》 第 23 号(F 小调) | 1804 — 1805 | 1807 , 维也纳 | 即《热情》奏鸣曲 |
| 78 | 《钢琴奏鸣曲》 第 24 号(# F 大调) | 1809 | 1811 , 莱比锡 伦 敦 | |
| 79 | 《钢琴奏鸣曲》 第 25 号(G 大调) | 1809 | 1811 , 莱比锡 伦 敦 | |
| 81a | 《钢琴奏鸣曲》 第 26(^b E 大调) | 1809 — 1810 | 1811 , 莱比锡 伦 敦 | 即《告别》奏鸣曲 |
| 90 | 《钢琴奏鸣曲》 第 27 号(e 小调) | 1814 | 1815 , 维也纳 | |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|------|---------------------------------------|-------------|-------------------------|------------|
| 101 | 《钢琴奏鸣曲》 第 28 号(A 大调) | 1816 | 1817 , 维也纳 | |
| 106 | 《钢琴奏鸣曲》 每 29 号(^b B 大调) | 1817 — 1818 | 1819 , 维也纳 伦 敦 | 即《槌子键琴》奏鸣曲 |
| 109 | 《钢琴奏鸣曲》 第 30 号(E 大调) | 1820 | 1821 , 柏林 | |
| 110 | 《钢琴奏鸣曲》 第 31 号(^b A 大调) | 1821 — 1822 | 1822 , 巴黎、柏林、 维也纳 | |
| 111 | 《钢琴奏鸣曲》 第 32 号(c 小调) | 1821 — 1822 | 1823 , 巴黎、柏林、 维也纳、伦敦 | |
| 47 | 《小提琴奏鸣曲》 (a 小调) | 1802 — 1803 | 1805 , 波恩 伦敦 | 即《克罗采》奏鸣曲 |
| 96 | 《小提琴奏鸣曲》 (G 大调) | 1812 — 1815 | 1816 , 伦敦 维也纳 | |
| 23 | 《小提琴奏鸣曲》 (a 小调) | 1800 | 1801 , 维也纳 | |
| 24 | 《小提琴奏鸣曲》 (F 大调) | 1800 — 1801 | 1801 , 维也纳 | 即《春》奏鸣曲 |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|------|--|-------------|-------------------|-----|
| 12 | 三首《小提琴奏鸣曲》 (D、A、 ^b E 大调) | 1797 — 1798 | 1799 , 维也纳 | |
| 30 | 三首《小提琴奏鸣曲》 (A 大调、C 小调、G 大调) | 1801 — 1802 | 1803 , 维也纳 | |
| 102 | 两首《大提琴奏鸣曲》 (C、D 大调) | 1815 | 1817 , 波恩 | |
| 69 | 《大提琴奏鸣曲》 (A 大调) | 1807 — 1808 | 1809 , 莱比锡 | |
| 5 | 两首《大提琴奏鸣曲》 (F 大调、g 小调) | 1796 | 1797 , 维也纳 | |
| 1 | 三首《钢琴三重奏》 (^b E、G 大调、C 小调) | 1794 — 1795 | 1795 , 维也纳 | |
| 70 | 两首《钢琴三重奏》 (D、 ^b E 大调) | 1808 | 1809 , 莱比锡 | |
| 97 | 《大公钢琴三重奏》 (^b B 大调) | 1810 — 1811 | 1816 , 维也纳 伦 敦 | |
| 16 | 《钢琴五重奏》 (^b E 大调) | 1796 | 1801 , 维也纳 | |
| 3 | 《弦乐三重奏》 (^b E 大调) | 1794 前 | 1796 , 维也纳 | |

| 作品编号 | 曲 名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|------|--|-------------|-------------------|------------------|
| 18 | 六首《弦乐四重奏》(F、 G、D 大调 A、 ^b B 大调) | 1798 — 1800 | 1801 , 维也纳 | |
| 9 | 三首《弦东三重奏》 (G、D 大调、C 小调) | 1797 — 1798 | 1798 , 维也纳 | |
| 59 | 三首《弦乐四重奏》(F 大调、e 小调、C 大调) | 1805 — 6 | 1808 , 维也纳 | 即《拉兹莫夫斯基四 重奏》 |
| 74 | 《弦乐四重奏》 (^b E 大调) | 1808 | 1810 , 伦 敦 莱比锡 | 即《竖琴四重奏》 |
| 95 | 《弦乐四重奏》 (f 小调) | 1810 | 1816 , 维也纳 | 即《庄严四重奏》 |
| 127 | 《弦乐四重奏》 (^b E 大调) | 1823 — 1824 | 1826 , 马茵兹 | |
| 130 | 《弦乐四重奏》 (^b B 大调) | 1825 — 1826 | 1827 , 维也纳 | |
| 131 | 《弦东四重奏》 (#C 小调) | | | |
| 132 | 《弦乐四重奏》 (a 小调) | 1825 | 1827 , 巴 黎 柏 林 | |
| 133 | 《弦乐四重奏》 (《大赋格曲》 ^b B 大调) | 1825 — 1826 | 1827 , 维也纳 | |

| 作品编号 | 曲 名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备 注 |
|--------------|-------------------------------|-------------|-----------------------|--------------------------|
| 135 | 《弦乐四重奏》 (F 大调) | 1826 | 1827 , 柏林 巴黎 | |
| 29 | 《弦乐五重奏》 (C 大调) | 1801 | 1802 , 莱比锡 伦 敦 | |
| 104 | 《弦乐五重奏》 (C 小调) | 1817 | 1819 , 维也纳 伦 敦 | 根据《钢琴三重奏》作 品 1 之 3 改编 |
| 4 | 《弦乐五重奏》 (bE 大调) | 1795 | 1796 , 维也纳 | |
| 20 | 《七重奏》 (bE 大调) | 1799 — 1800 | 1802 , 莱比锡 | 管乐与弦乐 |
| 120 | 《 33 首钢琴变奏 曲》 (C 大调) | 1819 | 1823 , 维也纳 | 根据狄亚里的贺舞曲 主题变奏 |
| 34 | 《六首钢琴变奏 曲》 (F 大调) | 1802 | 1803 , 莱比锡 | 根据一个主题变奏 |
| 35 | 《十五首钢琴变奏 曲》与一首赋格(bE 大调) | 1802 | 1803 , 莱比锡 | 即《英雄变奏曲》 |
| 未编号类 (65) | 《二十四首钢琴变 奏曲》(D 大调) | 1790 — 1791 | 1791 , 马茵兹 维也纳 | 根据里费尼的主题变 奏 |
| 未编号类 (63) | 《九首钢琴变奏 曲》(C 小调) | 1782 | 1782 — 1783 , 曼 海姆 | 根据德累斯勒进行曲 改编 |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备注 |
|--------------|---|-----------|--------------|-----------------------|
| 未编号类 (71) | 《十二首钢琴变奏曲》 (A大调) | 1796—1797 | 1797, 维也纳 | 根据俄罗斯舞曲改编 |
| 未编号类 (68) | 《十二首钢琴变奏曲》 (C大调) | 1795 | 1796, 维也纳 | 根据维格诺的小步舞改编 |
| 未编号类 (69) | 《九首变奏曲》 (A大调) | 1795 | 1796, 维也纳 | 根据派西洛的《LaMolinara》改编 |
| 未编号类 (79) | 《五首变奏曲》 (D大调) | 1803 | 1804, 维也纳 | 根据《Rule Britannian》改编 |
| 未编号类 (78) | 《七首变奏曲》 (C大调) | 1802—1803 | 1804, 维也纳 | 根据《拯救吾王》改编 |
| 119 | 《十一首断章》 (g小调, C、D、A大调, e小调, G、C、C大调, a小调, A、 ^b B大调) | 1820—1822 | 1821, 维也纳 | 钢琴曲 |
| 89 | 《波罗涅兹》 (e大调) | 1814 | 1815, 维也纳 | 钢琴曲 |
| 77 | 《幻想曲》 (g小调, ^b B大调) | 1809 | 1810, 莱比锡 伦教 | 钢琴曲 |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备注 |
|--------------|-------------------|------|-----------------------------------|---|
| 未编号类 (59) | 《献爱丽丝》 (a小调) | 1809 | 1810, 莱比锡 伦敦 | 钢琴曲 |
| 72 | 《费德里奥》 歌剧 | 1805 | 1905, 莱比锡 | 三幕歌剧。歌词是根据法国剧作家的作品写成。1805年首演于维也纳, 1806及1814年各修订一次。 |
| 72a | 《列奥诺拉序曲》 第3号 | 1806 | 1810, 莱比锡 | 《费德里奥》的序曲, 贝多芬共写过4次。第3号公认为4次序曲中最好的一首。经常作为一首管弦作品在音乐会上单独演出。 |
| 72b | 《费德里奥序曲》 | 1814 | 1814, 维也纳 1826, 巴黎 1847, 波恩 | 第五次修改时所写的序曲。用于歌剧开演前。 |
| 87 | 《约瑟夫二世之死》 康塔塔 | 1790 | | |
| 88 | 《辽波尔德二世加冕》 康塔塔 | 1790 | | |

| 作品编号 | 曲名(调) | 创作年代 | 出版日期及地点 | 备注 |
|------|------------------|-------------|-----------|--------------------|
| 136 | 《光荣时刻》 康塔塔 | 1814 | 1837, 维也纳 | |
| 98 | 《致远的恋人》 | 1815 1816 | 1816, 维也纳 | 声乐套曲共6首, 耶德雷斯词。 |
| 46 | 《阿黛莱德》 | 1794 — 1795 | 1797, 维也纳 | 歌曲, 马铁生诗。 |
| 123 | 《庄严弥撒曲》 (D大调) | 1807 | 1812, 莱比锡 | |
| 86 | 《弥撒》 (C大调) | 1807 | 1812, 莱比锡 | |
| 85 | 《神剧橄榄山》 清唱剧 | 1803 — 1804 | 1811, 莱比锡 | |

贝多芬部分作品 CD 唱盘简介

BEETHOVEN : Piano Concerto No.1

VLADIMR ASHKENAZY , Piano

Chicago Symphony , Orchestra

GEORG SOLTI , Conductor

Decca 433 320—2

贝多芬：第一钢琴协奏曲

阿什肯纳齐 钢琴

芝加哥交响乐团

索尔蒂指挥

阿什肯纳齐,1937年出生于俄罗斯,1956年在华沙肖邦音乐竞赛中获第二名,同年又在伊丽莎白女王音乐赛中获头奖,60年代后定居伦敦,是当代最优秀的钢琴演奏家之一。他的演奏赋予钢琴以较多的感情色彩。这张唱片,钢琴和乐队的效果都很鲜明。被日本《唱片艺术》评为最佳名曲。该曲目还可考虑阿格丽姬钢琴,英国爱乐乐队协奏,西诺波利指挥的版本(DG版)。

BEETHOVEN : Piano Concerto No. 2

VLADIMIR ASHKENAZY , Piano
Chiago Symphony Orchestra
GEORG SOLTI , Conductor
DECCA 433 320—2
贝多芬 : 第二钢琴协奏曲
阿什肯纳齐 钢琴
芝加哥交响乐团
索尔蒂 指挥

这张唱片与第一钢琴协奏曲同为一张唱片。阿什肯纳齐的演奏充满个性,稳定性和平衡都把握得很好,被日本《唱片艺术》评为最佳名曲。该曲还可考虑吉列尔斯与克利夫兰乐团合作的版本(EMI公司,编号SXL P 30541)和古尔达与维也纳爱乐乐团合作的版本。

BEETHOVEN : Piano Concerto No.3

FRIEDLICH GULDA , Piano
Wiener Philharmoniker
HORST STEIN , Conductor
London STS - 15203
贝多芬 : 第三钢琴协奏曲
古尔达 钢琴
维也纳爱乐乐团
斯坦恩 指挥

古尔达,1930年生于奥地利,40年代后期起就活跃于钢琴界,与杜巴拉·史可达,黎姆斯并称为维也纳三杰。这张唱片,他演奏得节奏轻快,风格典雅。该曲还可考虑鲁宾斯但与NBC交响乐团合作,托斯卡尼尼指挥的版本(RCA公司版),以及肯普夫与柏林爱乐乐团合作,肯培指挥的版本。

BEETHOVEN : Piano Concerto No.4

MAURIZIO POLLINI , Piano
Wiener Philharmoniker
KARL BOHM , Conductor
DG 413 445—2
贝多芬 : 第四钢琴协奏曲
波里尼 钢琴
维也纳爱乐乐团

伯姆 指挥

波里尼,1942 年生于意大利,1960 年在肖邦国际钢琴比赛获一等奖,1968 年在伊丽莎白音乐厅演奏肖邦的二十四首前奏曲,轰动英国音乐界。此后,举办过一系列独奏音乐会,大获成功。其演奏以肖邦为主,但也演奏贝多芬、舒伯特、普罗科菲耶夫、巴托克、斯特拉文斯基的作品。这张唱片,波里尼与乐队及指挥配合得天衣无缝,使乐曲自始至终充满了诗情画意。另有毕晓普与伦敦交响乐团合作(Philips,426 062—2),肯普夫与柏林爱乐乐团合作的版本。

BEETHOVEN : Piano Concerto No. 5
FRIEDLICH GULDA , Piano
Wiener Philharmoniker
HORST STEN , Conductor
Decca Jub JB 18
贝多芬 : 第五钢琴协奏曲
古尔达 钢琴
维也纳 爱乐乐团
斯坦恩 指挥

该曲的最佳版本还有鲁宾斯坦与肯普夫的演奏。《企鹅唱片指南》推荐毕晓普钢琴独奏,伦敦交响乐团协奏,戴维斯指挥的版本为三星带花名片(Philips,编号为422 482—2)。

BEETHOVEN : Piano Concertos
WILHELM KEMPF , Piano
Berliner Philharmoniker
VAN KEMPEN , Conductor
DG Heliodor 2701 014
贝多芬 : 钢琴协奏曲全集
肯普夫 钢琴
柏林爱乐乐团
肯培 指挥

肯普夫,1895 年出生于德国。1917 年两次获门德尔松大奖,并成为世界著名演奏家,是演奏贝多芬钢琴作品的权威。肯培,1910 年出生,德国著名指挥家。30 年代时是莱比锡布店大厦乐团的首席双簧管,40 年代开始指挥生涯。先在慕尼黑歌剧院、纽约大都会歌剧院、拜罗伊特歌剧院担任指挥,后接替毕勤任英国皇家爱乐乐团首席。这套唱片被《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。贝多芬钢琴协奏曲全集的版本很多。如毕晓普与伦敦交响乐团合作、戴维斯指挥(Philips 公司);鲁宾斯坦与波士顿交响乐团合作,莱因斯朵夫指挥(RCA 公司)等等。

BEETHOVEN : Violin Concerto in D major

DAVID OISTRAKH, Violine
French National Radio Orchestra
ANDRÉ CLUYTENS, Conductor
EMI SXLP 30168
贝多芬：小提琴协奏曲
奥伊斯特拉赫 小提琴
法国国家广播乐团
克路易坦 指挥

奥伊斯特拉赫，1908 年生于俄国敖德萨。1926 年在敖德萨音乐学院毕业，1934 年进莫斯科音乐学院高级班，多次在苏联及世界各大比赛中获奖，被誉为“莫斯科的帕格尼尼”，演出曲目几乎包括所有的古典和现代最优秀的小提琴作品，是世界著名小提琴家。他演奏贝多芬的小提琴协奏曲，做到了柔美、精巧、纤细与大幅度变化，强力与高贵的高度统一。这张唱片，EMI 公司制成 CD 后，编号为 CDM 769261—2。其他版本有：小提琴大师海菲兹与芝加哥交响乐队合作，莱纳指挥（RCA RD 85402），这张唱片上还有勃拉姆斯的小提琴协奏曲，时间达 72 分钟。奥地利籍小提琴大师施奈德与柏林爱乐乐团合作，肯培指挥（DG2548 299）。克雷伯斯与阿姆斯特丹音乐会堂乐团合作，海丁克指挥（Philips6580 115）。克雷伯斯，1923 年生于荷兰，是阿姆斯特丹音乐会堂乐团的首席小提琴。以上三张唱片都被《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

BEETHOVEN: Overtures
Philharmonia Orchestra
OTTO KLEMPERER, Conductor
贝多芬：序曲集

爱乐乐团
克伦贝勒 指挥

这张唱片包括《列奥诺拉序曲》第一、二、三号，《费德里奥序曲》、《科里奥兰厅曲》，以及另外两首管弦乐作品：《大厦落成典礼序曲》和《斯蒂芬国王序曲》。

BEETHOVEN: Symphonie NO.1
Wiener Philharmoniker
WILHELM FURT WANGLER, Conductor
EMI CDC7 47409—2
贝多芬：第一交响曲
维也纳爱乐乐团
福尔特万格勒 指挥

福尔特万格勒（1886—1954），是 20 世纪德国最伟大的指挥家，20 岁就以指挥家的身份首次登台；36 岁就任柏林爱乐乐团的指挥，在职二十余

年。评论家认为，福尔特万格勒的指挥使贝多芬的交响乐超越了时代，达到最高的艺术境界。这张唱片是他于 1952 年 11 月 29 日指挥维也纳交响乐团演奏的实况录音。现已为贝多芬的第六交响曲制成一张 CD。

X BEETHOVEN : Symphonie No.2
Columbia Symphony Orchestra
BRUNO WALTER , Conductor
CBS MBK 44775
贝多芬：第二交响曲
哥伦比亚交响乐团
瓦尔特 指挥

瓦尔特（1876—1962），是犹太血统的德国指挥，先后在莱比锡布店大厦乐团，维也纳歌剧院，柏林和慕尼黑歌剧院任指挥和音乐总监。1939 年因纳粹迫害逃往美国，任纽约爱乐乐团和大都会歌剧院的常任指挥。逝世前四年，在加利福尼亚募集一大批优秀演奏家，组成哥伦比亚交响乐团。这个乐团的演奏音色极为优美。瓦尔特的指挥不同于福尔特万格勒，他的把握充满着温暖、优雅与诗情，层次处理得非常细腻，突出了贝多芬在与命运搏斗中那种明亮与神秘。这一曲目也可选择福尔特万格勒指挥的版本。福氏是在灿烂的明亮中追求那种坚毅的力度，与瓦尔特的指挥形成强烈对比。

BEETHOVEN : Symphonie No.3
Wiener Philharmoniker
WILHELM FURT WANGLER , Conductor
EMI CDC 7 474102
贝多芬：第三交响曲
维也纳爱乐乐团
福尔特万格勒 指挥

这个版本是福尔特万格勒 1953 年 10 月 12 日指挥维也纳爱乐乐团演奏的录音。福氏的处理是，有意放慢速度，幅度宽阔，在多姿多采的起伏中表现波澜壮阔的气势。其他的版本有《企鹅唱片指南》所选克伦贝勒指挥英国爱乐乐团的演奏，这张唱片，EMI 公司已制成 CD，编号是 CDM7 638552。

BEETHOVEN : Symphonie No.4
Columbia Symphony Orchestra
BRUNO WALTER , Conductor
CBS MR 42011
贝多芬：第四交响曲

哥伦比亚交响乐团
瓦尔特 指挥

这个曲目的其他版本有：《企鹅唱片指南》推荐的马舒尔莱比锡布店大

厦的演奏(Philips Fest6570) , 被评为三星带花名片。还有克莱巴指挥阿姆斯特丹音乐会堂乐团的演奏(Philips , CD 编号为 422 368—2)。

XIII BEETHOVEN : Symphonie No.5

Wiener Philharmoniker
CARLOS KLEIBER , Conductor
DG 415 861—2
贝多芬 : 第五交响曲
维也纳爱乐乐团
克莱巴 指挥

这部作品的演奏 , 需要气势、力度与节奏对比的结合。克莱巴的演绎是权威性的 , 它的动态对比非常强烈 , 听起来十分过瘾。其他版本可选择马舒尔指挥莱比锡布店大厦乐团的演奏 , 阿巴多指挥维也纳爱乐乐团的演奏(DG , CD 编号为 437 002—2)。

BEETHOVEN : Symphonie No.6 《Pastorale》

Wiener Philharmoniker
KARL BOHM , Conductor
DG 413 721—2
贝多芬 : 第六交响曲

伯姆(1894—1981) , 奥地利籍指挥家。1920 年起开始他的指挥生涯 , 先后任慕尼黑歌剧院 , 维也纳爱乐乐团 , 维也纳国立歌剧院的首席。伯姆擅长细腻的表达 , 他所把握的《田园》 , 是那种没有阴影的愉快 , 就像一切都沐浴在明净的阳光之下。这张唱片第一第二乐章的表达 , 可谓精美无比。第一乐章的漫步主题有几十次巧妙的变化 , 犹如光影在不断变幻。第二乐章昆虫在小提琴琴弦上的颤音 , 长笛夜莺、双簧管鹤鹑、单簧管杜鹃的三重鸣唱 , 也处理得非常清晰。相比较 , 暴风雨的力度稍差了一些。要听暴风雨的力度 , 应选择克伦贝勒指挥英国爱乐乐团演奏的版本(EMI CDM7 63358—2)。这个曲目 , 美国 TAS 公司评瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团演奏的版本(CBS MYK 36720) 为发烧名片。此外 , 还有克路易但指挥巴黎音乐学院交响乐团的版本 , 也很有特色。

BEETHOVEN : Symphonie No.7

Wiener philharmoniker
WILHELM FURTWANGLER , Conductor
EMI CDH7 698032
贝多芬 : 第七交响曲
维也纳爱乐乐团
福尔万格勒 指挥

这部作品被称为“舞蹈性交响曲”。福尔万格勒用较快的速度处理 , 使乐曲充满了活力。唱片于 1954 年 8 月 30 日录音。此外 , 可选听克莱巴指挥阿姆斯特丹音乐会堂乐团演奏的版本。

BEETHOVEN : Symphonie No.8
Wiener Philharmoniker
FELIX WEINGARTNER , Conductor
Angel GR 2149/50
贝多芬：第八交响曲
维也纳爱乐乐团
维恩加特纳 指挥

维恩加特纳（1863—1942），奥地利指挥家，曾任维也纳爱乐乐团的指挥和总监，是第一套贝多芬交响曲全集唱片的指挥者。维恩加特纳指挥的演奏是清纯的维也纳风格，但这张唱片录音太早，虽经重新制作，音响效果仍差一些。这个曲目还可选择伯姆指挥维也纳爱乐乐团的版本，他的表达同样具有维也纳风格的清纯与明快。

XVII BEETHOVEN : Symphonic No.9 《Choral》
Bayreuther Festspielorchester
WILHELMFURTW ANGLER , Conductor
EMI CDH 7 69801 2
贝多芬：第九交响曲
拜鲁伊特音乐节管弦乐团
福尔特万格勒 指挥

这是福尔特万格勒指挥贝多芬第九交响曲最精彩的一场实况录音，把这部作品的壮丽发展到了极点。这个曲目，美国 TAS 公司推荐的是索尔蒂的版本。索尔蒂，英国指挥家，1912 年生于匈牙利的布达佩斯。二战时逃亡瑞士，战后先任慕尼黑歌剧院指挥，柯文特皇家歌剧院指挥，旧金山与大都会歌剧院指挥，然后才到芝加哥交响乐团。这套唱片并非 Decca 公司数位化录制的那套全集中的第九，而是在那之后又专门录制的一张。它的低频浑厚，场面宽广，人声也录得十分饱满。TAS 评它为发烧名片（Decca 6 BB—121/2）。此外，还可考虑选择伯恩斯坦指挥，为庆祝两德统一，1989 年 12 月 25 日在东柏林的演出实况，乐队阵容非常庞大，其成员来自巴黎交响乐团，伦敦交响乐团，纽约爱乐乐团，列宁格勒基洛夫剧院乐团，巴伐利亚广播交响乐团及合唱团，德累斯顿国家歌剧院合唱团，德累斯顿儿童爱乐合唱团。《欢乐颂》的名称被改为《自由颂》，气势非常雄伟（DC 版，CD 编号为 429 861—2）。克伦贝勒指挥英国爱乐乐团和合唱团演出的版本也很不错（EMI 公司制成 CD 后，编号为 CDM7 633592）。

XVIII BEETHOVEN : 9 Symphonies
NBC Symphony Orchestra
ARTURO TOSCANINI , Conductor
RCA 60324—2
贝多芬：交响曲全集
NBC 交响乐团

托斯卡尼尼指挥

托斯卡尼尼（1867—1957），生于意大利帕尔玛，是本世纪上半叶最伟大的指挥家。19岁时因指挥歌剧《阿伊达》而一举成名。1898年任斯卡拉歌剧院首席，1908年赴美，任大都会歌剧院与纽约爱乐乐团首席。1937年，美国音乐界为他挑选优秀演奏员组成NBC（国家广播公司）交响乐团，并由他任指挥长达17年之久。他的指挥风格简洁明快，富于歌唱性，有鲜明的个性与活力，并善于把沸腾的热情和强烈的理性完美地融合在一起。这套全集的CD一共5张。另有福尔特万格勒指挥的全集版本，由荷兰Virtuoso公司出品，CD编号是2699042，也有5张。

BEETHOVEN : 2 Serenades
MAXENCE LARRTEU , flute
Grumiaux Trio
Philips 426 090—2
贝多芬：两首小夜曲
拉刘 长笛
格鲁米欧三重奏团

格鲁米欧从1949年后就是布鲁塞尔音乐学院的教授，格鲁米欧三重奏团是由他组建的一个优秀演奏组。这张唱片中，拉刘与格鲁米欧三重奏的配合十分融洽，给人一种甜美的温柔感。《企鹅唱片指南》将它评为三星带花名片。另有格拉夫吹奏长笛的版本，也很出色。

BEETHOVEN : Piano Sonata.No.3
SVIATOSIAV RICHTER , Piano
Melodiya VIC 2001
贝多芬：第三钢琴奏鸣曲
李希特 钢琴

这部作品为c小调，编号23，作于1795年左右。全曲分四个乐章。第一乐章，生气勃勃地快板，奏鸣曲式。第一主题是贝多芬独特的刚毅果敢的动机。第二主题是G大调上的优美旋律。第二乐章，慢板，自由的回旋曲式，主题的旋律有着丰富的和弦。第三乐章，快板，谐谑曲，主题以对位法活泼地发展。第四乐章，极快板，充满欢欣气氛的回旋曲，其中有三个主题。第二主题是G大调，第三主题是F大调。结尾第一主题伴着颤音出现。音乐以八度音程戏剧化地结束。演奏者李希特，1915年生于乌克兰，1937年入莫斯科音乐学院，1940年首次举行个人演奏会，1960年起开始世界性的巡回演出，是本世纪下半叶最著名的钢琴家之一。

BEETHOVEN : Piano Sonata No.8
《Pathetic》 , No.14 《Moonlight》
FRIEDLICH GULDA , Piano
日 Am.25 PC77

贝多芬：第八钢琴奏鸣曲《悲怆》
第十四钢琴奏鸣曲《月光》
古尔达 钢琴

贝多芬的《悲怆》、《月光》和《热情》是他钢琴奏鸣曲中的精华，施纳贝尔、巴克豪斯、肯普夫演奏的版本都非常优秀。

BEETHOVEN : Piano Sonata No.21
《Waldstein》
VLADIMIR HOROWIZ , Piano
CBS M—31371
贝多芬：第二十一钢琴奏鸣曲
霍洛维兹 钢琴

霍洛维兹，1904 年生于俄国基辅。1924 年到柏林、巴黎举行巡回演出，获得很大成功。1928 年赴美，一举成名，之后定居美国。他的演奏技巧辉煌而潇洒，内涵深刻，手法丰富。演奏曲目相当广泛，尤以弹奏肖邦、斯卡拉蒂、舒曼、李斯特以及斯克里亚宾的作品见长。这张唱片，霍洛维兹弹奏的音符就象黑暗中迸发出的一颗颗火星，十分精彩。唱片里另有一首《热情》。该曲目还可选择吉列尔斯的版本（与《热情》、《月光》一道），以及施纳贝尔、肯普夫或伦德尔演奏的版本。

BEETHOVEN : Piano Sonata 《Waldstein》
《Les Adieux》、《Appassionata》
EMIL GILELS , Piano
DG 419 162—2
贝多芬：钢琴奏鸣曲《华尔斯坦》、《告别》、《热情》
吉列尔斯 钢琴

吉列尔斯，1916 年生于俄罗斯。6 岁开始学琴，1933 年获苏联钢琴比赛一等奖。1938 年又在伊萨伊国际音乐节比赛中获一等奖。1947 年起到世界各地巡回演出，是俄罗斯学派的优秀代表。他的演奏雄壮有力，被称为“有钢铁般的触键”。DG 的这张 CD，把他录于 1972—1975 年间的这三首贝多芬钢琴奏鸣曲集在一起，从中可以听到他高技巧的发挥和对贝多芬精神的深刻理解，录音效果也很好。

LIXVI BEETHOVEN : Piano Sonatas
Nos. 19 & 26 & 32
DANIEL BARENBOIM , Piano
EMI HQS 1088
贝多芬：第十九、二十六、三十二钢琴奏鸣曲
巴伦勃伊姆 钢琴

巴伦勃伊姆，1942 年出生在阿根廷的布伊诺斯艾利斯，7 岁就登台演奏

钢琴，9岁被送往萨尔斯堡，拜费舍尔为师。1957年在卡内基音乐厅举行独奏音乐会，一举成名，被誉为“神童”。这张唱片，把巴伦勃伊姆演奏得最出色的三部贝多芬钢琴奏鸣曲集为一体。19号以较慢的速度和不过分厚重的方式处理，26号则是异常强劲的触键和力度，32号是一种像欢快的流水涌动般的自信。三部作品的演奏都很有特色，录音也很成功。《企鹅唱片指南》将它评为三星带花名片。

BEETHOVEN : Piano Sonata NO.23 《Appas-Sionata》
WILHLM BACKHAUS , Piano
Decca 433 882—2
贝多芬：第二十三钢琴奏鸣曲
巴克豪斯 钢琴

巴克豪斯（1884—1969），德国著名钢琴家、生于莱比锡。早年在莱比锡音乐学院随雷肯朵夫学琴，15岁后到法兰克福，跟李斯特的学生，著名钢琴家达尔伯学习。20岁就成为英国曼彻斯特皇家音乐学院教授，获巴黎鲁宾斯坦奖。他一生共举行演奏会四千场以上。其演奏流利洒脱而又布局严谨，有“琴键狮王”之称，弹奏时能爆发出极为宏丽的气势，弱奏时又极其冷峻清晰，很适于这首曲目的表达。巴克豪斯所录制的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》中这一张与另一张（第30号与第31号）是最优秀的。本唱片还收有《悲怆》和《月光》。这个曲目还有肯普夫、米开朗杰里、古尔达、吉列尔斯等演奏的版本。

II XVI BEETHOVEN : Piano Sonata Nos.29 & 30

MAURIZIO POLLINI , Piano
DG 419 199—2
贝多芬：第二十九、三十钢琴奏鸣曲
波里尼 钢琴

波里尼演奏第29号，非常有力度。这一曲目还有施纳贝尔演奏的更老的权威版本。

BEETHOVEN : Piano Sonata Nos.30 & 32
WILHELM BACKHAUS, Piano
Decca 433 882—2
贝多芬：第三十、三十二钢琴奏鸣曲
巴克豪斯 钢琴

这张唱片同《悲怆》、《月光》、《热情》一样，是巴克豪斯演奏贝多芬钢琴奏鸣曲中的精品。其他版本，有巴伦勃伊姆演奏的第32号、塞尔金演奏的第30、31、32号（DG公司，CD编号为072 222—2）。

BEETHOVEN : Complete Piano Sonatas
ARTUR SCHNABEL , Piano

EMI CHS 7 63765—2
贝多芬：钢琴奏鸣曲全集
施纳贝尔 钢琴

施纳贝尔（1882—1951）被公认为是演奏贝多芬钢琴作品的权威。生于奥地利和波兰交界的里普尼克。6岁在维也纳学琴，后迁居柏林。二十年代到三十年代曾多次访问英国、美国，演出备受欢迎。在纳粹统治德国期间移居美国纽约。施纳贝尔演奏贝多芬的钢琴作品，深得贝多芬精神之真谛。这套《钢琴奏鸣曲全集》录音时期很早，是由78转旧唱片重新制作的，但仍能感受演奏者那鬼斧神工的技巧。整套CD唱盘一共8张，具有珍贵的收藏价值。录制贝多芬钢琴作品全集的还有巴克豪斯、古尔达、阿芬、肯普夫等，他们演奏的版本也各有所长，十分精彩。

BEETHOVEN : Spring Sonata
DAVID OISTRKH , Violine
LEV OBORIN , Piano
Phillips 412 255—2
贝多芬：春天奏鸣曲
奥伊斯特拉赫小提琴
奥伯林 钢琴

《春天奏鸣曲》是贝多芬F大调第五小提琴奏鸣曲的别名。因为这部作品的旋律轻松活泼如同绚丽灿烂的春光，故后人称之为“春天”。奥伯林和奥伊斯特拉赫的演奏动态对比和幅度都较大，极富感染力。钢琴演奏者奥伯林（1907—1974）是杰出的俄罗斯钢琴家。1927年在第一届华沙肖邦国际钢琴比赛中获一等奖。1935年后在莫斯科音乐学院任教授，阿什肯纳齐就是他的学生。

BEETHOVEN : Krewtzer Sonata
ITZHAK PERLMAN , Violine
VLADIMIR ASHKENAZY , Piano
Decca 410 554—2
贝多芬：克罗采奏鸣曲
帕尔曼小提琴
阿什肯纳齐 钢琴

《克罗采奏鸣曲》是贝多芬A大调第九小提琴奏鸣曲的别名。这部作品以协奏格式写成，突出了高超的技艺。帕尔曼和阿什肯纳齐的演奏充满了勃勃生机，技巧的发挥与配合的默契十分完美，明丽的旋律从他们手中自然流出，对细节的处理也恰到好处。小提琴演奏家帕尔曼，1945年出生于以色列，系波兰移民的后代。十岁上电台演奏，后进特拉维夫音乐学院随里夫卡·高尔加特学习。移居美国后进朱利亚特音乐学校。1963年首次在卡内基大厅举行独奏音乐会。1964年起与美国、欧洲各主要管弦乐队合作。其演奏准确灵巧，轻松自如，善于以变化无穷的音色表现各个不同时代作曲家的心理，注

意音乐处理的逻辑，控制适当。是一位有名望的浪漫风格的演奏大师。

BEETHOVEN : The Violin Sonatas

ITZHAK PERLMAN , Violine

VLADIMIR 发 ASHKENAZY , Piano

Decca 421 453—2

贝多芬：小提琴奏鸣曲全集

帕尔曼 小提琴

阿什肯纳齐 钢琴

贝多芬一共有十首小提琴奏鸣曲，它们是：No.1，D大调，Op.12a；No.2，A大调，Op.12b；No.3降E大调，Op.12c；No.4，A小调，Op.23；No.5，F大调，Op.24（春天）；No.6，A大调，Op.30a；No.7，C大调，Op.30b；No.8，G大调，Op.30c；No.9，A大调，Op.47c（克罗采）；No.10，C大调，Op.96。这套全集一共四张CD。帕尔曼与阿什肯纳齐的配合天衣无缝，其演奏以明丽取胜。与奥伊斯特拉赫和奥帕林合作的那一套相比，深度与内涵或许差一些，但演奏技巧是无懈可击的。录音效果也极端出色。这两套全集的版本都被《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。此外，这套奏鸣曲的版本还有：海菲兹与艾曼努埃尔·贝的演奏，这是RCA公司从LP上转制成的CD，编号为7704—7706；肯普夫和梅纽因的演奏（DG，CD415 874—2），等等。

BEETHOVEN : Cello Sonatas

MST13LAVR06TROPOVICH , Ce1110

SVIATOSLAVRIOHTER , Piano

Philips 412 256

贝多芬：大提琴奏鸣曲全集

罗斯特罗波维奇大提琴

李希特钢琴

贝多芬的大提琴奏鸣曲一共五部 No.1，F大调，Op.5a；No.2，g小调，Op.5b；No.3，A大调，Op.69；No.4，C大调，Op.102a；No.5，D大调，Op.102b。贝多芬的这些大提琴奏鸣曲，旋律优美，充满热情，与他的 小提琴奏鸣曲一样美妙。50年代，著名大提琴家卡萨尔斯曾与塞尔金合作，录制了一套《全集》，虽是单声录音，但两位大师的演奏一丝不苟，将作品表现得苍劲而又富有情韵。澳大利亚索尼公司已将这套全集制成CD，编号是MPK45682。罗斯特罗波维奇和李希特演奏的这一套，录音技术更好。大提琴的表现强劲有力，并富于幻想情趣；钢琴则洋溢着丰富的情感。大提琴家罗斯特罗波维奇，1927年，出生在阿塞拜疆的巴库，七岁随父学琴，十五岁举行首次独奏音乐会，二十岁获布拉格世界青年联欢节一等奖。其演奏音色浓郁、雄浑，极富戏剧性的表现力。演奏曲目十分广泛，几乎为所有大提琴保留曲目都录了音。被称为“将过去的大提琴观念整个推翻的最高指导者。”该曲目的其他版本还有肯普夫与傅尼叶的演奏（DG415 874—2）等。

BEETHOVEN : Geister Trio
The Casals Trio
EMI CDH 7610242
贝多芬：鬼魂三重奏
卡萨尔斯三重奏团

卡萨尔斯三重奏团，是由著名钢琴家科尔托于 1905 年发起的，卡萨尔斯最后加入。科尔托与著名小提琴家提博合作演奏二重奏，曾风靡一时。科尔托 1905 年邀请卡萨尔斯加入，三人联手，就成了风靡全球的“黄金三重奏”。这张唱片是三位大师精诚合作的结晶，很值得珍藏。《鬼魂三重奏》即 G 大调钢琴三重奏，Op.70a。唱片上另有一首降 E 大调钢琴三重奏 Op. 70b。其他的版本，当首推肯普夫钢琴，谢林小提琴，傅尼叶大提琴的演奏（DG 415879—2），这也是三位大师级演奏家的合作。

III XIV BEETHOVEN : Archduke Trio
The Casals Trio
EMI CDH7 610242
贝多芬：大公三重奏
卡萨尔斯三重奏团

贝多芬的大公三重奏即降 D 大调钢琴三重奏 Op. 97。这张唱片上另有《白鹦变奏曲》（Op.121a）。这个曲目的其他版本有：海菲兹、鲁宾斯坦与弗尔曼的合作（RCA，CD60926）；苏克三重奏组的演奏；柯冈小提琴、吉列尔斯钢琴、罗斯特罗波维奇大提琴的合作（RCA，ARL22373）。

BEETHOVEN : 14 Trios
Beaux Arts Trio
Philips 432 381—2
贝多芬：14 首钢琴三重奏
美艺三重奏团

美艺三重奏团是美国的一个老牌三重奏团，它的三位成员长期合作，配合十分默契，以高超的技艺录制了大量优秀唱片。这套唱片一共五张，是该三重奏团的精华之作。

BEETHOVEN : String Quartets
Violin Sonatas
Busch Quartet
RUDOLF SERKIN , Piano
EMI EX 290306
贝多芬：早期六部弦乐四重奏
第三、五、七小提琴奏鸣曲
布什四重奏团
塞尔金钢琴

这套唱片实际上包括两个部分：一是贝多芬的六部四重奏；二是贝多芬的小提琴奏鸣曲。这六部四重奏是：No. 1, F 大调, Op. 18.1；No. 9, C 大调, Op. 59.3；No. 12, 降 E 大调, Op. 127；No. 14, 升 c 小调, Op. 131；No. 15, a 小调, Op. 132；No. 16, F 大调, Op. 135。布什四重奏团是德国著名小提琴家布什 (1891—1952) 于 1919 年创建的, 曾录制过大量的优秀单音唱片。布什四重奏团是演奏贝多芬四重奏的权威, 就像施纳贝尔之于贝多芬的钢琴奏鸣曲。其演奏的精湛、完善, 在贝多芬四重奏的演奏者中是无出其右的。这张唱片的另一部分是布什与他的女婿塞尔金合作演奏贝多芬的小提琴奏鸣曲, 曲目是第三、第五和第七号。两人的配合非常默契, 整个乐曲的演奏都带有古典乐派特有的气质。

BEETHOVEN : String Quartets No10&11
Berg Quartet
EMI CDS 7 47131—2
贝多芬第十号和第十一号弦乐四重奏
贝尔格四重奏团

第十号弦乐四重奏, 降 E 大调, Op. 74。因第一乐章中有几处用拨弦琶音, 效果恰似竖琴, 所以又称《竖琴四重奏》。第十一号弦乐四重奏, f 小调, Op. 95。作品的手稿上写着：“庄严四重奏, 1810 年 10 月题赠齐梅斯卡尔。”故尔又称《庄严四重奏》。这张唱片, 日本《唱片艺术》评为最佳唱片。

BEETHOVEN : Rasumovsky Quartets
Budapest Quartet
50ng/CBSSK46545
贝多芬：拉兹莫夫斯基四重奏
布达佩斯四重奏团

《拉兹莫夫斯基四重奏》又称《俄罗斯四重奏》，是贝多芬第 7—9 号弦乐四重奏的别称。这部作品, 因受俄罗斯驻奥公使拉兹莫夫斯基伯爵的委托而作；并根据公使的意愿, 在作品中几次采用了俄罗斯民歌主题, 故有上述名称。这一组弦乐四重奏分别是：No. 7, F 大调；No. 8, e 小调；No. 9, C 大调。布达佩斯四重奏团的演奏非常细腻。更老的版本还有, 布什四重奏团的演奏, Lindsay 四重奏团的演奏等。

BEETHOVEN : The late String Quartets
NO. 12—16
Lindsay Quartet
ASV CDDcA 560—564
贝多芬：晚期的五部弦乐四重奏
Lindsay 四重奏团

贝多芬晚年创作的 5 部弦乐四重奏, 是他一生心血的结晶, 具有很高的

艺术价值，被人称作“贝多芬真正的遗嘱，是他对艺术的表白”。这 5 部作品分别是：No. 12, Op. 127, 降 E 大调；NO. 13, Op. 130；降 B 大调；No. 14, Op. 131, 升 c 小调；NO. 15, Op. 132, a 小调；NO. 16, Op. 135, F 大调。其中，第 13 的末乐章，因篇幅巨大，贝多芬把它独立成《大赋格》，Op. 133，后来，演奏家们又纷纷把它恢复到第十三中去。Lindsay 演奏的版本，就是这个恢复本。这个版本，曾获得格兰美室内乐大奖。《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。其他版本，还有朱利亚特、梅洛斯、意大利等四重奏团的演奏。

BEETHOVEN : String Quartets
Italy Quartet
Philips 426 046—2, 420 797—2,
426050—2
贝多芬：弦乐四重奏
意大利四重奏团

这是贝多芬的弦乐四重奏全集，包括早期 Op. 18 的 6 部，Op. 59 拉兹莫夫斯基 3 部，《竖琴》和《庄严》，Op. 74 和 Op. 95，以及晚年的 5 部（Op. 127、130、131、132、135）意大利四重奏组一共花了 10 年心血来完成这部巨作，无论在技巧、音色还是在配合方面，都达到了炉火纯青的境界。最为突出的，是极佳的平衡与节奏上的明暗对比。Philips 为这套全集的录制也花费了大量心血，录音效果非常考究。全套唱片一共 10 张。这套全集，还可选择 Lindsay 或梅洛斯四重奏团演奏的版本。

BEETHOVEN : Eroica Variations
EMIL GILELS , Piano
DG2532024
贝多芬：英雄变奏曲
吉列尔斯 钢琴

这部作品的主题采自芭蕾舞剧《普罗米修斯的生民》，故尔亦称《普罗米修斯变奏曲》。这张唱片，吉列尔斯的演奏很富于活力，其中含有切分音的第五变奏，8 度卡农的第七变奏，以及最后的第十五变奏，尤其处理得非常出色。唱片上另有一首贝多芬自称为“描绘悲哀人的心态”的第七号奏鸣曲。这个曲目，施纳贝尔、巴克豪斯、肯普夫演奏的版本都很优秀。

BEETHOVEN : Diabelli Variations
WILHELMHACKHAUS , Piano
Decca411745—2
贝多芬：狄亚贝里变奏曲
巴克豪斯钢琴

狄亚贝里是奥地利作曲家兼出版商。他在 1823 年写了一首圆舞曲，请当时一些著名音乐家据此各作一部变奏曲，合成一部集体创作，以爱国艺术家协会的名义出版。应邀参加者有 51 人，包括贝多芬、舒伯特、车尔尼、胡梅

尔以及年仅 11 岁的李斯特等。贝多芬写的这部变奏曲，因篇幅过大，单独成卷作为上册，其余人写的合为下卷。在这部作品中，贝多芬表现出高深的技巧，因而被称为音乐史上的无与伦比之作。巴克豪斯的演奏也显示出他精妙绝伦的钢琴技巧，既变化万端，又一气呵成。其他的版本，还有施纳贝尔、塞尔金等人的演奏，也都是大师级水平。

BEETHOVEN : Solo Piano Music

ARTUR SCHNABEL , Piano

EMI CHS 763859—2

贝多芬：独奏钢琴作品集

施纳贝尔钢琴

这是施纳贝尔生前的又一部诠释贝多芬的力作，演奏曲目为除了那套《贝多芬钢琴奏鸣曲》之外的几乎所有贝多芬的钢琴独奏作品，包括：变奏曲集锦（Op.33），随想回旋曲（《丢失格罗申之后的愤怒》Op.129），C 大调回旋曲（Op.51.1），第 59 号小品《致爱丽丝》，降 E 大调埃科赛斯舞曲，《土耳其进行曲及其主题变奏》（Op.16），F 大调主题变奏曲（Op.34），7 首小品（1.近似稍快板的优美的行板，2.谐谑曲，3.稍快板，4.行板，5.不太快的快板，6.近似行板的稍快板，7.急板。Op.33）6 首小品（1.活泼的快板，2.快板，3.行板，4.急板，5.近似稍快板，6.活泼的快板。Op.126），以及狄亚贝里变奏曲。施纳贝尔在演奏抒情旋律时，伴奏和织体的各部线条以及对力度的把握都达到了完美的统一，达到了出神入化的境界。这套唱片一共 3 张。贝多芬的钢琴小品集，还有肯普夫的版本；曲目有：苏格兰舞曲，3 首回旋曲，致爱丽丝，6 首变奏曲等，唱片编号是 DG429 072—2。此外，古尔达也有一个版本，曲目相似，编号为 CBS M2K52646。

BEETHOVEN : String Trios

Grumiaux Trio

Philips 76770 159

贝多芬：弦乐三重奏

格鲁米欧三重奏团

贝多芬的弦乐三重奏共有 3 首，分别为 Op. 3，Op.8，Op.9，都是早期作品。格鲁米欧的演奏赋予它们以高超的技巧表达和高贵的气质。这张唱片，被选入“室内乐最佳收藏”系列。

BEETHOVEN : Piano Quintet

VLADIMIR ASHKENAZY Piano

London Wind Solists

Decca 421 151—2

贝多芬：钢琴五重奏

阿什肯纳齐钢琴

伦敦音乐器独奏家小组

钢琴五重奏一般指钢琴加弦乐四重奏。贝多芬这首降 E 大调钢琴五重奏（Op.16），则是钢琴和双簧管、单簧管、圆号和大管的组合。这张唱片是阿什肯纳齐定居伦敦后的录音，其演奏充分发挥了他对音乐的诗化语言的敏锐感受，清亮的琴音像是钢琴诗人在美妙地歌唱。伦敦管乐器独奏家小组是由伦敦的几个著名管乐器独奏家自由组成，他们的演奏明亮而温暖。这个版本，被列为“室内乐最佳收藏”系列，唱片上另录有莫札特的五重奏（K452），也是钢琴与双簧管、单簧管、大管和圆号的组合。

BEETHOVEN : 2 String Sextet
Members of the Berlin
Philharmonic Dctet
Philips426 091—2
贝多芬：两首弦乐六重奏
柏林爱乐乐团八重奏成员

贝多芬这 2 首弦乐六重奏，分别是 Op.20 和 Op. 81b。柏林爱乐乐团八重奏团是柏林爱乐乐团八位主要提琴演奏家于 70 年代创立的一个演奏团。他们录制了大量优秀的室内乐作品，这张唱片是他们的力作之一，音色清彻而高雅，被列为“室内乐最佳收藏”。

BEETHOVEN : Septet
Academy Chamber Ensembles
贝多芬：七重奏
圣马丁室内乐团重奏组

这首七重奏原为小提琴、中提琴、圆号、单簧管、大管、大提琴和低音提琴而作。圣马丁乐团重奏组是由圣马丁乐团的八位优秀演奏员组成，专门演奏古典室内乐作品，在英国音乐界声誉很高。这张唱片，被列为“室内乐最佳收藏”。

BEETHOVEN : Missa Solemnis
SODERSTROM , HOFFGEN
New Philharmonia Orchestra
Chorus
OTTO KLEMPERER, Conductor
EMI CMS 769538—2
贝多芬：庄严大弥撒曲
新爱乐乐团，合唱团
克伦贝勒 指挥

克伦贝勒这个版本，真挚质朴，把作品表现得十分动人。这个曲目的版本非常之多，托斯卡尼尼指挥纽约爱乐乐团及合唱团的版本也很权威，但录音太早，音响效果稍逊。《企鹅唱片指南》推荐加德纳指挥蒙特威尔第合唱团和英国巴洛克独奏家乐团的版本（DG，Dig429 779—2），演唱、录音效

果都佳。加德纳对宗教音乐的诠释比较接近于宗教本身，也善于调动合唱队以表达宗教乐曲特有的庄严、雄伟及博大的空间感。其他版本还有，罗勃特·萧指挥亚特兰大交响乐团及合唱团的演唱（Telarc CD80150）；莱文指挥莱比锡广播合唱团、瑞典广播合唱团，艾里克森室内合唱团与维也纳爱乐乐团联合演出，由斯塔德尔、诺尔曼、多明戈、莫尔主唱的版本（DG, CD435770—2）。

BEETHOVEN : Missa in C major
Atlanta Symphony Orchestra & Chorus
ROBERT SHAW conductor
Telarc 80248
贝多芬：C大调弥撒曲
亚特兰大交响乐团，合唱团
罗勃特·萧指挥

贝多芬一生写过两部弥撒曲，一部是D大调庄严大弥撒，另一部就是这部C大调。这张唱片另有两个曲目，一是贝多芬的小型合唱曲《悲歌》，另一个是贝多芬根据歌德的两首小诗写的《平静的海和幸福的航行》。萧的这张唱片，动态效果非常强烈，造成强烈的起伏，并具有宗教音乐所特有的崇高感。Telarc公司在录音制作上也非常讲究，美国IAS公司将它评为发烧名片。其他版本，可选择柴利（Ric-cade Chailley）指挥RTAS室内合唱团与柏林广播交响乐团的演出（Decca 417 563-2）。

BEETHOVEN : The Creatures of Prometheus
Eastman-Rochester Orchestra
DAVID ZINMAN, Conductor
Philips 432 723-2
贝多芬：普罗米修斯的生民
伊斯特曼—罗彻斯特乐团
金曼 指挥

这是贝多芬的两幕芭蕾舞剧《普罗米修斯的生民调又名《普罗米修斯》Op. 43）的音乐。全部音乐分十六段，最后一段是一组变奏曲，它的主题后曾用于第三交响曲的末乐章。金曼是指挥界的后起之秀，1964年任荷兰室内乐团的音乐指导，1973年起任罗彻斯特乐团的首席指挥。这张唱片，列入“发烧天碟系列”。

BEETHOVEN : Fideio
JANOWITZ, FISCHER- DIESKAU.
Wiener Philharmoniker, Chorus.
LEONARD BERNSTEIN
DG419436—2
贝多芬：费德里奥（全曲）
雅诺薇芝、费舍尔、狄斯考等
维也纳爱乐乐团合唱团

伯恩斯坦 指挥

伯恩斯坦（1918—1990），美国指挥家，生于马萨诸塞州的劳伦斯，曾在哈佛大学和柯蒂斯音乐学校学习。1943 年成为纽约爱乐乐团的副指挥，1958 年成为该团的第一个美国指挥，1969 年辞去指挥职务专门从事作曲，但仍在欧洲各地作客席指挥。享有纽约爱乐乐团桂冠指挥家的称号。奥地利于 1977 年举行了“伯恩斯坦音乐节”，以表彰他的艺术活动。伯恩斯坦指挥的这张《费德里奥》金曲，使乐队及几位著名歌唱家的音色配合得十分精妙。

《企鹅唱片指南》还推荐了克伦贝勒指挥英国爱乐乐团的版本，CD 编号是 CMS 7 69324—2。这个版本也由几位著名歌唱家出演，音响效果壮丽、炽热，对全曲的演绎厚实、深刻而富有戏剧性。

