

青岛大学

硕士学位论文

《莫扎特A大调钢琴协奏曲》（K. 488）的创作特点与演奏分析

姓名：袁歌

申请学位级别：硕士

专业：钢琴演奏与教学

指导教师：王文俐

20090616

摘 要

本文是以莫扎特《A 大调第 23 首钢琴协奏曲》(K.488) 为研究对象, 从创作特点与演奏技巧这两个方面进行研究。

一、概括介绍莫扎特钢琴协奏曲结构的确立及其钢琴协奏曲的创作。二、对《A 大调钢琴协奏曲》(K.488) 的曲式结构、调式调性、和声发展、旋律特点进行音乐分析, 总结出作品的创作特点: 1、抒情歌唱性; 2、流畅欢快性; 3、交融合作性; 4、平衡统一性。三、对《A 大调钢琴协奏曲》(K.488) 的三个乐章进行演奏分析, 并从音色、旋律、速度、力度、节奏、踏板这几个方面得出演奏技巧的结论。四、对这部作品进行了简短的演奏版本的比较。从霍洛维茨、波利尼、毕尔森、佩拉希亚的演奏中进行演奏评析。

希望通过本文的分析研究, 能够使该作品的价值得以展现, 进而能够更加深入地了解这部协奏曲。其次, 通过分析研究能使得演奏者在实际演奏中得到应用。

关键词: 莫扎特; 钢琴协奏曲; 音乐分析; 演奏技巧; 明朗乐观

Abstract

This thesis takes Mozart's "Piano Concerto No.23 in A major, K.488" as a researching object. The creative characteristics and performance characteristics are the double aspects of this research.

First of all, give an outlined introduction of the research through the structure of Mozart's Piano Concerto and the creation of Piano Concerto. Secondly, use music analysis on musical structure, mode of transfer, development of harmony and melody characteristics of "Piano Concerto in A major, K. 488" to introduce the creative characteristics of "Mozart Piano Concerto in A major, K. 488".1, lyric singing nature, 2,smooth joyful nature, 3,blending cooperative nature, 4,balanced unity nature. Thirdly, give perform analysis of the three movements in "Piano Concerto in A major, K. 488" and draw conclusions on performance skills through sound, melody, tempo, power, rhythm and pedal. In the end, give a brief comparison by performing this concerto at the last part of the paper. Comment and Criticism is given through Horowitz, Pollini, Bilson and Perahia's performance.

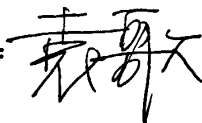
Through the analysis and research of this thesis, I expect, firstly, to display its value and enhance the understanding of this concerto, secondly, to allow players make actual application in their playing.

Key words: Mozart; Piano Concerto; the analysis of music; Performance Skill; Lightless and Positive

学位论文独创性声明

本人声明，所呈交的学位论文系本人在导师指导下独立完成的研究成果。文中依法引用他人的成果，均已做出明确标注或得到许可。论文内容未包含法律意义上已属于他人的任何形式的研究成果，也不包含本人已用于其他学位申请的论文或成果。

本人如违反上述声明，愿意承担由此引发的一切责任和后果。

论文作者签名： 日期：2009年6月1日

学位论文知识产权权属声明

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关的职务作品，知识产权归属学校。学校享有以任何方式发表、复制、公开阅览、借阅以及申请专利等权利。本人离校后发表或使用学位论文或与该论文直接相关的学术论文或成果时，署名单位仍然为青岛大学。

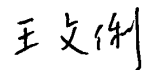
本学位论文属于：

保密 ☐，在 _____ 年解密后适用于本声明。

不保密 ☒

（请在以上方框内打“√”）

论文作者签名： 日期：2009年6月1日

导师签名： 日期：2009年6月1日

（本声明的版权归青岛大学所有，未经许可，任何单位及任何个人不得擅自使用）

引言

一、写作缘由及意义

莫扎特对古典协奏曲尤其是对钢琴协奏曲的贡献非常显著。他在巴洛克协奏曲的基础上，确立了 18 世纪古典协奏曲的结构原则^[1]：三乐章对比并置的套曲结构，快—慢—快的速度布局；第一乐章奏鸣曲式采用“双呈示部”；并且有独奏乐器的华彩乐段（Cadenza）。

钢琴协奏曲在莫扎特的协奏曲创作中占有相当重要的地位，但是目前国内外对莫扎特钢琴协奏曲的研究还不够深入和全面。国外与此有关的专著不少，但基本上都停留在对其钢琴协奏曲的概括性介绍上；国内有关与此的专著相对少一些。对比国内外研究状况，还有一些比较相似的地方：比如，只对该作品的音乐分析进行研究，或者仅从钢琴演奏方面研究。众所周知，在莫扎特创作的 27 部钢琴协奏曲中，最著名的是 d 小调（K.466）和 c 小调（K.491）两部，这也是莫扎特的代表作，当然，国内外在对莫扎特单部钢琴协奏曲作品的分析研究上也主要围绕着这些大家公认的作品展开。这种研究趋势在一定程度上对于我们深入理解这些代表作品会有很大帮助，但是也会造成人们对莫扎特的其他优秀钢琴协奏曲作品的忽略，这样对于我们更深层次更全面的理解莫扎特的音乐是相当不利的。

本论文所分析的作品是莫扎特的《A 大调钢琴协奏曲》（K.488），之所以选择该作品进行分析研究，其意义在于：第一，通过分析研究，更全面系统地认识莫扎特的这首钢琴协奏曲。希望通过本文的分析研究，能够使该作品的价值得以展现，进而能够更加深入地了解、认识和体会莫扎特音乐中所蕴涵的深刻的思想内涵。第二，通过分析研究能使得演奏者在实际演奏中得到应用。从而更好的指导演奏者去理解作品，演绎作品，确切的表达出作品的高度精神内涵。第三，当今社会，音乐的发展趋势呈现了相当多元化的倾向，音乐在一定意义上失去了其本质内涵，有相当一部分人对西方传统古典音乐的理解认知上出现了不小的偏颇。希望通过本文对莫扎特《A 大调钢琴协奏曲》（K.488）的研究，能够对莫扎特的音乐认识得更加深刻，使更多的人能够体会到西方传统古典音乐的魅力和价值，进而体会音乐艺术所蕴涵的价值。

二、国内外相关课题研究状况

在西方，不少音乐家和音乐学家，对莫扎特的协奏曲作了大量深入的研究，比如英国的菲利普·拉德克利夫，他所著的《莫扎特的钢琴协奏曲》主要介绍了莫扎特在萨尔茨堡与维也纳时期创作的协奏曲，并把同一时期创作的协奏曲进行

分类比较,简要的论述了莫扎特每首协奏曲的创作背景以及创作特点。概括介绍了第二十三首 A 大调钢琴协奏曲 (K.488) 的调式调性、和声发展、配器、旋律等方面的特点,同时对比的论述了莫扎特在 1786 年所创作的另外两首协奏曲 K491、K503。

从目前收集到的中文文献来看,我国对莫扎特钢琴协奏曲的关注是从 20 世纪 80 年代初开始的,傅聪先生 1981 年发表在“中央音乐学院学报”上的文章“如何演奏莫扎特的钢琴协奏曲”,首先对莫扎特协奏曲的演奏特点提出了见解,从钢琴与乐队的关系、莫扎特音乐风格特点等因素,泛谈了莫扎特钢琴协奏曲的演奏技巧,但只对《降 E 大调钢琴协奏曲》(K.271)和《C 大调钢琴协奏曲 (K.467)》进行了深入研究,并未对《A 大调钢琴协奏曲》(K.488)进行研究。1996 年黄登辉发表于“钢琴艺术”的文章“莫扎特 A 大调钢琴协奏曲 (K.488) 及其演奏”,介绍了莫扎特钢琴协奏曲的特点,分析了钢琴部分的演奏技巧。但没有对 K.488 这部钢琴协奏曲的特点进行深入探讨,同时缺乏对第三乐章的演奏分析。西南师范大学范颐的硕士论文《试论莫扎特钢琴音乐的演奏风格——莫扎特 23 钢琴协奏曲 (K.488) 解析》(2004. 4),介绍了演奏 K.488 应注意到的处理方法和基本要点,但缺乏对该协奏曲音乐创作特点的分析。贵州师范大学郭鸿斌的硕士论文《莫扎特创作技法研究及其音乐内涵的延伸性思考——从 A 大调钢琴奏曲 (K.488) 谈起》(2008.4),从曲式结构,调式调性,和声、旋律等要素进行研究。另外,南京师范大学卞莹玥的硕士论文《从莫扎特的钢琴协奏曲看他的创作风格》(2004. 4);哈尔滨学院艺术与设计学院宋一楠的硕士论文《莫扎特钢琴协奏曲演奏风格分析——以〈第二十三首钢琴协奏曲〉》(2008. 6)都涉及了《莫扎特 A 大调钢琴协奏曲》的不同侧面。

迄今为止,以莫扎特《A 大调钢琴奏曲》(K.488)的创作特点与演奏分析这两点同时作为研究对象的专文还未出现。本文将集中对这两点深入研究,并对不同音乐家的演奏版本进行分析比较。

第一章 概述

1.1 莫扎特协奏曲结构的确立

在莫扎特之前的巴洛克时期,协奏曲基本上只是音色对比和速度对比的组曲式的乐队合奏曲,或由小组乐器与大组乐器协奏的“大协奏曲”。所谓“钢琴协奏曲”,也只是在乐队伴奏下的古钢琴曲而已。古典乐派的先驱者海顿所创作的钢琴协奏曲,虽然在当时已经具备了后来协奏曲的某些特征,但从总体上看又缺乏交响性的发展;在曲式结构上也尚未形成固定的形式,并未得到时代的确认。只有莫扎特通过自己大量的创作和实践,才对近代协奏曲的完全确立奠定了基础,并使这一形式风行起来。

莫扎特首先确立了古典协奏曲形式,使其在结构上与交响曲很相似,也是采用多乐章对比并置的套曲结构,一般是快、慢、快三个乐章。第一乐章是奏鸣曲式的一种变体——双呈示部协奏曲式^[2] (double exposition concerto form),第二乐章多为类似咏叹调式三部曲式的抒情慢板,第三乐章是具有舞蹈性的热烈、奔放的快板终曲。

其次,这种套曲的第一乐章(有时也用于二、三乐章)采用以对比主题为基础,经过呈示、展开、再现,这种表现出矛盾冲突的奏鸣曲式,并运用了双呈示部的结构原则,音乐主题由乐队和独奏乐器先后各呈示一遍。第一呈示部由乐队演奏,主题都在主调上,没有转调。手法比较朴素,篇幅不长,相当于全曲的引子;第二呈示部(独奏呈示部)主题增多,开始是主调,然后转到属调或关系大调,由独奏与乐队交替主奏或协奏,因而扩充了篇幅,增强了对比性和技巧性。展开部把呈示部的主题材料作交响性的发展,也由独奏和乐队轮流竞奏。

这种古典协奏曲的第三个特征是:在第一乐章结束前(再现部的末尾——结束部与尾声之间),乐队进入休止,并由独奏者根据自己的准备或即兴地对呈示部的主题材料作技巧性的发挥演奏,以展示自己的演奏技巧和即兴弹奏才能。这一叫做“华彩乐段”(Cadenza)的乐谱虽然不被写到总谱中(1725—1825年惯例),但因为莫扎特本人既是作曲者、又是演奏者,所以他还是为部分作品准备了“华彩乐段”,是给自己演奏时选用或作为即兴发挥的素材。它既给独奏者创造了充分展示乐器技巧的空间,又给听众带来了丰富的技术美感。这几个特点,正是协奏曲不同于其他音乐形式的魅力所在。

第二乐章,如歌的行板或抒情的慢板多采用复三部曲式,这与交响曲近似。但不同的是它由乐队、独奏交替或协同演奏,因而抒情性更强。第三乐章,多为欢快活泼的快板,并多采用奏鸣回旋曲式,因而更容易使独奏与乐队轮流竞鸣,交相辉映。丰满的主题旋律,庞大的曲式结构与第一乐章构成平衡。

莫扎特以前的协奏曲（包括他本人的早期创作）中，独奏乐器与乐队基本处于主奏与伴奏的状态。而他在 18 世纪八十年代以后写的 16 首协奏曲中，显然乐队与独奏虽然也有协作与配合，但为了发挥各自的性能，便经常处于竞奏状态，并且一直贯穿了三个乐章的始终。

莫扎特为协奏曲所确定的上述原则，虽在历史上也有人采用^[3]，但只有莫扎特通过自己的天才创作才使其确立完成，并极大地带动了这种体裁的创作，使它在奏鸣交响套曲中占有重要地位。莫扎特不仅天才地继承和发展巴赫和海顿等先驱的创作成果；而且还为贝多芬及其后浪漫乐派的钢琴协奏曲奠定了基础。在各方面，包括和声、旋律技巧、乐器使用、结构形式，莫扎特基本上是继承海顿的表现力，并创作出更高度的超越。这使协奏曲这种重要的器乐体裁，在至今二百年的各种体裁音乐创作中焕发着夺目的光辉。

1.2 钢琴协奏曲的创作概况

莫扎特一生共创作了 27 首钢琴协奏曲。其中包括 11 岁时写的四首“集成曲”^[4]；18 岁—21 岁写的开始显露创作个性的七首协奏曲（含一首为教学用的三架钢琴协奏曲（K242）；以及八十年代后，成熟时期写的 15 首优秀作品，和一首为二架钢琴写的《降 E 大调第十钢琴协奏曲》（K.365）

莫扎特对钢琴协奏曲的兴趣，早在他还处于懵懂的孩童时期就已萌生了。1765 年（9 岁）他把约翰·克里斯蒂安·巴赫^[5]的三首钢琴奏鸣曲改编成钢琴协奏曲。1767 年（11 岁）他自己创作的最早的包括 K.37、K.39 在内的四首钢琴协奏曲（集成曲）问世了。

莫扎特早期的钢琴协奏曲多属于改编曲或模仿品。真正有独创新意的，也即堪称莫扎特“第一首钢琴协奏曲”的《D 大调第五钢琴协奏曲》（K.175）写于 1773 年。这首乐曲的第一乐章那欢快、活跃的气氛，很像当年流行的喜歌剧序曲，加之慢乐章的戏剧性和各乐章中富于个性的歌唱性旋律，使这首协奏曲被冠以“歌剧”的标题。随后，莫扎特又创作了包括为叶耐梅小姐写的《降 E 大调第九钢琴协奏曲》（K.271）在内的六首协奏曲。

虽然莫扎特早中期的钢琴协奏曲，也不乏优秀之作。但受服务对象的影响，其中多数作品有明显的宫廷艺术痕迹，基本上是作者为自己炫技或娱乐宫廷的音乐会作品。真正是有艺术深度、摆脱宫廷趣味的，是他成为独立艺术家之后成熟时期的作品，特别是他于 1785 年至临终一年创作的八首钢琴协奏曲最为重要。

其中有抒情性，戏剧性兼备，并体现“狂飙”热情的《d 小调第 20 钢琴协奏曲》（K.466）；有优美抒情、真挚歌唱的。被称为“歌剧”协奏曲的《A 大调第 23 钢琴协奏曲》（K. 488）和充满忧郁、悲痛情绪，并使贝多芬深深感动的《c 小调第 24 钢琴协奏曲》（K.491）等。他在创作中始终注意到对听众的效果，他力求

掌握听众的心理。莫扎特对父亲说过这样的话：“这些（钢琴）协奏曲，是介乎太容易和太难之间，难度适中的表情达意的工具；它们十分辉煌，让人的耳朵听起来挺舒服，而且自然，不存在什么枯燥乏味的音符，这里或那里总有一些技巧性的经过句，唯独令行家们击节称赏；但这些经过句的写法叫不很懂行的人也爱听，虽然弄不清楚究竟好在什么地方。”（1782年12月28日家信）^[6]而在这些杰作中，又以《A大调第23钢琴协奏曲》（K.488）最为突出。在这部作品中，不仅有丰富多样的、充满个性的深情歌唱性旋律；完美、严谨而富于逻辑的结构形式；高超、精湛的演奏技巧；不仅有完美无缺的表层结构，还蕴藏着极深的内涵。以上列举的三首钢琴协奏曲，在艺术成就上达到了18世纪乐器创作的高峰，在莫扎特近六百首各种体裁作品中具有重要的特殊地位。

莫扎特的钢琴协奏曲是其器乐协奏曲的精华，讲究合奏声部与独奏声部的和谐、平衡，并达到了完美的境界。像他其它体裁的作品一样，虽然没有激烈紧张的矛盾冲突，但却充满了戏剧性的对比、出人意料的转换和不同情感的对照。他的钢琴协奏曲是十八世纪表演艺术的精华所在。

莫扎特《A大调钢琴协奏曲》（K.488）创作于1786年3月2日，这首被称为“歌剧”协奏曲的音乐，到处洋溢着莫扎特“阳光般的温暖”^[7]，是令人感觉亲切的。同一时期他还创作了c小调（K.491）、C大调（K.503）两首钢琴协奏曲。这是莫扎特创作最成熟的时期。它们体现了最纯正的古典乐队协奏曲的体裁模式，表现了深刻的内在情感。三首钢琴协奏曲又以《A大调钢琴协奏曲》（K.488）最为突出，是莫扎特创立的协奏曲这种形式最完美的典范。深刻、丰富的内容，出神入化的手法，充分展现了莫扎特式的深情的歌唱旋律；完美、严谨、富于逻辑性的结构，绚丽、精湛的演奏技巧，以及深刻的内涵潜在于质朴、无暇的旋律之中，使它的艺术达到了18世纪器乐创作的巅峰。

K.488的三个乐章既有速度对比，又有调性对比，而且整体结构上由简单逐渐复杂，层层递进，引人入胜。全曲像是钢琴与管弦乐器优雅轻松的对话，给人以和谐优美的感受。

第二章 创作特点

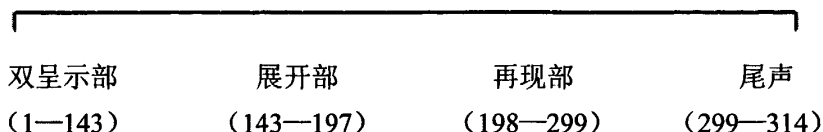
2.1 结构及和声特点

2.1.1 第一乐章

快板、A 大调、4/4 拍子、奏鸣曲式。

曲式结构图示如下：

奏鸣曲式



第一呈示部（第 1—66 小节）主调是 A 大调。由弦乐奏出明朗、亲切、富有歌唱性的主部主题。主题在处理上非常特殊，本来在奏鸣曲式的主部与副部之间通常具有比较明显的对比，但该乐章的两个主题之间并没有明显的对立感，它们都具有歌唱、抒情的特点，主部主题相对来说较为平静安详。

附点式的节奏（第 2、4 小节）使典雅的主题充满了内在的动力性；三度音程进行贯穿整个主题节奏和音程的独特性，这是该主题最大的特点。

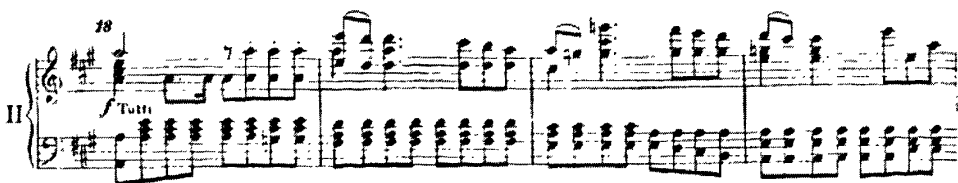
例 1：



8 小节后，木管重述这一美丽、流畅的旋律，随后弦乐进入。

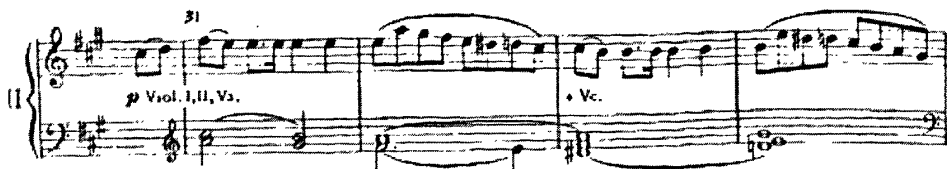
连接部的材料是主题材料的变形，附点式的节奏很明显是主部主题节奏的延伸展开，借用主题的节奏型也是为了引出副部主题。

例 2：



第 31 小节出现副部主题，与主部主题同具歌唱性，但略带些沉思：

例 3：



这是对主部主题的进一步说明，并未出现与主部的戏剧性矛盾对比，副部仍然沿用了主部主题附点式的节奏型和跳动式的音程组合：附点式的节奏进行了压缩处理，并且与半音化的旋律交替出现；音程关系也由主部主题的三度逐步扩大为四度和六度。从节奏和音程的本质分析，副部主题显然是主部主题的进一步延伸扩展。

第 47 小节为结束部，音乐显得欢快活泼，充满弹性。结束在 A 大调主和弦上。乐队休止一拍，引入钢琴。

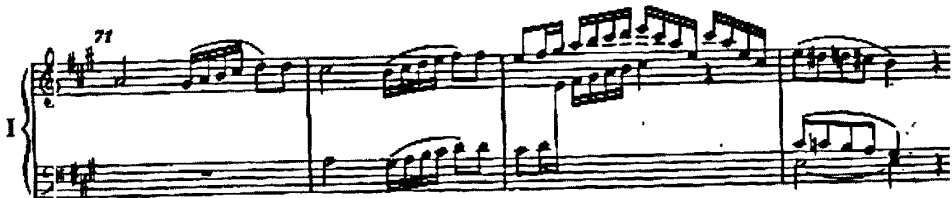
第二呈示部（第 67—143 小节）是 E 大调。从第 67 小节开始，钢琴奏出主部主题（8 小节）：

例 4：



第 71—74 小节是主题的第二句。十六分音符使音乐的情绪上扬，显得十分活跃。

例 5：



不同于第一呈示部的连接部，在这里，钢琴以音阶式的进行与管弦乐交相对答，使连接部的音乐材料更加丰富，且更具有动力性。

第 99 小节，钢琴以独奏的形式引入副部主题，继而由管弦乐在高八度音区对副部主题进行了进一步的陈述和展开，E 大调的主调地位在第 114 小节得到充分的巩固，副部随之结束。

结束部从第 115 小节开始进入，力度、感情逐渐高涨。第 137 小节结束部结束在 E 大调的主和弦上，此时，连接部的材料在 E 大调上对结束部作了简短的补充，由乐队把钢琴的热烈情绪推向高潮，最终在第 142 小节属和弦结束。仿佛

是个疑问。

展开部是由弦乐柔和的进入，仿佛奏着一支深情的歌，充满温馨：

例 6：



这里有一点非常特殊，它既不是以一种突如其来的音响效果导入展开，也不是以鲜明的调性转换为展开的标志，而是在呈示部的末尾安排了一段非常优美、富有田园风格的音乐段落，非常自然的把音乐导向展开部。这种处理方法，显然也是为了加强这部作品在抒情方面的统一性。

第 143 小节新主题在 E 大调的进入，标志着展开部的正式引入。至第 156 小节引入部分结束，终止在 E 大调的主和弦上。第 157 小节开始，进入展开部的本体部分，经历了多次转调。第 189 小节进入属准备阶段，至第 198 小节结束，终止在 A 大调的主和弦上

再现部的调式调性回到主调 A 大调上。第 198—213 小节的主部仍然是 8+8 的结构，后一个乐句与呈示部主部主题的陈述有所不同，之前采用管乐组来重复主题，而这里改用钢琴来陈述并加以装饰性的变奏：

例 7：



至第 213 小节主部结束在 A 大调的主和弦上。连接部在第 213 小节叠入，连接部一改呈示部的乐队单一陈述的方式，而采用了乐队与钢琴交替陈述，更加强了主奏乐器与管弦乐队的对话与融合，钢琴以音阶式的装饰变奏将连接部的材料加以变化展开，并结束在主调 A 大调的属和弦上。

副部主题在第 229 小节由钢琴奏出：

例 8：



调式调性回归到主调 A 大调上，钢琴在 8 小节的陈述之后，乐队随之参与进来，副部至第 244 小节结束在 A 大调的主和弦上。结束部在第 245 小节进入，

钢琴在结束部中扮演了更加重要的作用，结束部的展开性质更加明显，音乐变得更加丰富。

第 261 小节，音乐的材料用了展开部导入阶段那支美丽的旋律：

例 9：



它初次出现时（例 6），曾由弦乐奏出，再由钢琴作带变化的重复；此时则先由钢琴奏出，再由木管继续下去，同时钢琴奏出一个活泼的对位部分。

第 297 小节进入 30 小节的华彩乐段，主要由大调音阶与半音阶的上下行，颤音以及琶音构成。从十六分音符到紧促的三十二分音符，以及三连音与八分音符的交替出现使华彩乐段的整体节奏充满弹性。这支纤细而精巧的华彩，非常言简意赅，体现了莫扎特高超的平衡感。

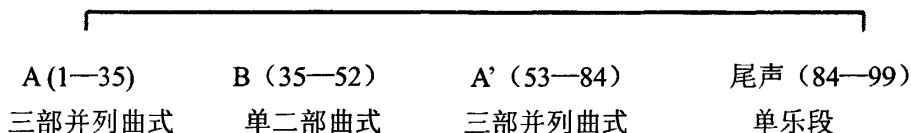
结束部从第 299 小节开始，由管弦乐队陈述，最终结束在 A 大调的主和弦上。

2.1.2 第二乐章

柔板，升 f 小调，6/8 拍子，复三部曲式。

曲式结构图示如下：

复三部曲式



第二乐章的主要调性是 #f 小调。A 段先由钢琴奏出一个略带伤感的第一主题：

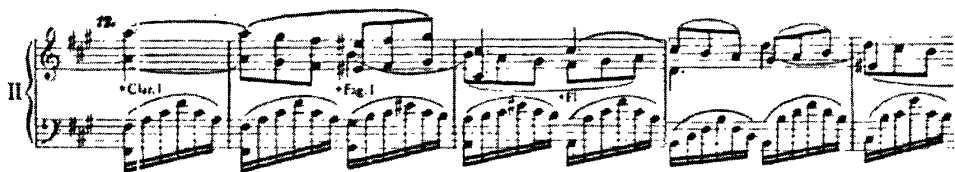
例 10：



这个主题的节奏与意大利民间西西里舞曲^[8]很相似。莫扎特在其钢琴奏鸣曲 K.330 的主题中也用到这种语气：6/8 拍与附点八分音符的组合。这体现出莫扎特音乐的细腻委婉。该主题通过一个方整性和一个扩展乐句的陈述后，在第 12 小节结束在 #f 小调的主和弦上。

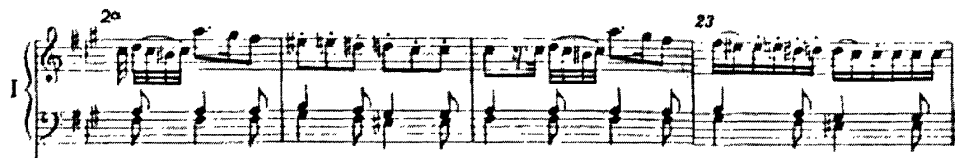
第二主题由乐队演奏，单簧管与长笛在其中作三度模进，给音乐增添了明朗的色彩，开始与主题形成对比。伴奏织体扩展为十六分音符，出现了紧拉慢唱的层次，使得音乐气息宽广深远。但由于乐句的尾音落在小调的第七级音上，因此，它仍然显得有些伤感：

例 11:



第 20 小节进入第三乐段，钢琴再现变化了的主题，延伸出一支深沉的歌。进入时出现三次叹息性的音调，半音下行音调，充斥着疑问和挣扎的语气：

例 12:



直至第 35 小节，音乐才得以暂时的舒缓，调式调性也在不知不觉中转向了 #f 小调的关系大调 A 大调上，同时也标志着整个 A 部分的结束。

第二乐章的 B 段（中部）转入 A 大调，从调性上看，它显然比第一部分要明亮，由于装饰性的乐句而使它与前后部分有更明显的对比。先由长笛与单簧管表现新旋律，钢琴予以反复，木管与钢琴追逐。

第一个乐句由乐队首先奏出主题，四小节，钢琴变化重复这一朴素而自然的主题：

例 13:



第 43—51 小节，该乐段音乐的主题材料是一系列音阶的下行，采用钢琴与乐队相互对答的方式展开，进一步延伸上一乐段，同时也承担了连接过渡的作用。至第 51 小节，该乐段结束在 A 大调的主和弦上。

从总体分析 B 部分，装饰性的主题旋律，再加上调式调性转向了 A 大调，使该部分音乐获得了短暂的舒缓，色彩也变得明朗一些。

再现 A' 部分为三部并列曲式，调式调性回到 #f 小调上。总体上是装饰性的再现，音乐情绪更加内敛。

尾声是一个单乐段结构，规模为 16 小节。前 8 小节，钢琴在由拨弦构成的背景上奏出一串咏叹调式长音，极具沉思和内敛性：

例 14：

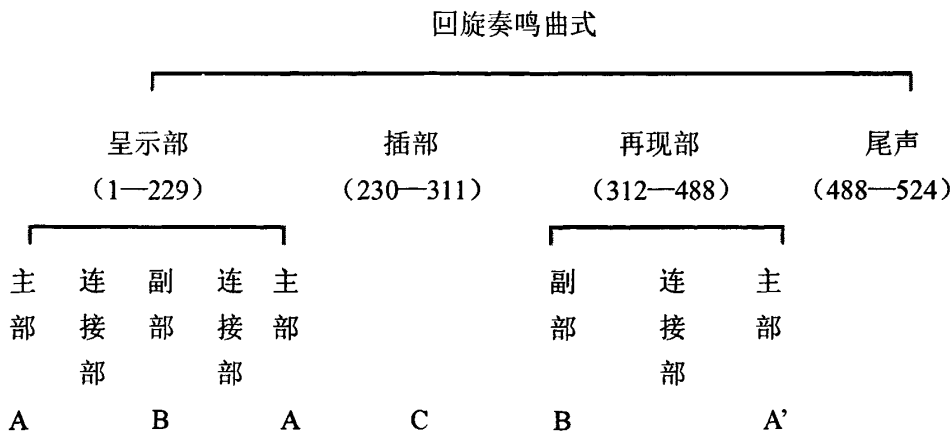


后 8 小节作为前面的一个补充，引用的是 A 部分的第二主题材料，主题音调三次重复性的出现，使该乐章沉思、伤感、忧郁的音乐情绪最终得以升华。

2.1.3 第三乐章

适度的快板，A 大调，2/2 拍子，回旋奏鸣曲式

曲式结构图示如下：



第三乐章回到主调 A 大调，其中呈示部的规模为 229 小节。主部的结构为单二部曲式。主部主题首先由钢琴奏出，生机勃勃、充满热情。果断的节奏与倾泻一般的走句洋溢着青春的活力：

例 15:



8 小节的陈述之后, 乐队全奏重复了该主题, 至第 16 小节, 形成了平行的乐段结构 a、b 乐段在第 16 小节进入, 它引入了新的主题, 弦乐和管乐相互对答形成了同样的平行乐段结构, 至第 32 小节结束。随即是一个 8 小节的补充性乐句, 第 40 小节, 整个主部结束在主调 A 大调的主和弦上。

第 40—61 小节是连接部, 音乐情绪激昂饱满, 充满了跳跃性, 乐队的全奏在第 61 小节处结束了连接部。

第一插部 B (即副部) 以另一支旋律开始, 它比上面所提到的旋律或主题都显得更精致悠闲。

例 16:



这支旋律把音乐引向 E 大调。它比较精致, 音乐内部调性变化非常丰富: 当 E 大调在第 105 小节完全建立以后, 却出现了一支 e 小调的旋律, 同主音大小调的对置, 使音乐在此极富色彩性。

例 17:



这支小调旋律在第 175 小节回到大调之前, 经历了多次转调和音型上的模进, 使音乐像潮水一样起伏。第 176 小节, 在充满活力的光辉乐段之后, 又出现了另一个主题, 它纯真无邪, 愉快地围绕着 E 大调音阶上下移动:

例 18:



它的出现既是副部的延续，同时也标志着连接部的进入，它先由钢琴奏出，乐队在之后 6 小节也参与了进来，至第 201 小节连接部结束。

第 202 小节，主要主题终于再现，不完全的再现却具有更大的推动力。进行至第 229 小节结束。第 230 小节开始进入插部，其结构为单二部曲式，它包含了两个新乐思。它们都采用了平行的方整性乐段，结构均为 16+16。

一个是 #f 小调的乐思，钢琴与乐队互相对答，热情而流畅：

例 19:



另一个则是 D 大调的乐思，在乐段重复时，钢琴作了装饰性的变奏。音乐内在而平静：

例 20:



第 294—311 小节是再现前的准备，以钢琴模进的形式连接。

再现部从第 312 小节开始，建立在主调 A 大调上。它首先再现了开始第一插部的那支美丽的旋律，但却没有再现主部主题，主部的第三次出现在此被省略。这一次第一插部主题并没有进入 E 大调，而是停留在主调 A 大调上。音程的跳进与琶音反向进行，增加了音乐推动力，至第 411 小节，第一插部结束。

第 442 小节，连接部进入，音阶式的连接部回到主调 A 大调上，比之前的连接部更加具有活力，至第 441 小节，主部主题按部就班地作了最后一次再现。至第 488 小节，主部结束。

第 488—524 小节是该乐章的尾声部分 Coda, 回到主调 A 大调上:

例 21:



此处引入了呈示部中第一连接部的材料, 生动活泼的节奏, 热情奔放的音流把音乐推向欢乐的高潮。最后, 音乐在干净利落的气氛中结束。

2.2 创作特点

(1) 抒情歌唱性

从乐章的开始, 就由弦乐奏出明朗富有歌唱性的主部主题, 从第一乐章就显示出“歌唱”的本质。弦乐所奏出的乐队呈示部第一主题, 一反力量型、节奏型的常规写法, 以极其素雅的、委婉曲折的旋律起伏唱出了一支深情如歌的咏叹调。第二主题延续主部主题的抒情性, 亦是一支优雅的歌曲, 充满了典雅古典的、富有节制的表情。这种表情与莫扎特所有歌剧中富有个性的咏叹调一样, 深刻的揭示了人的内心情感世界。

第二乐章在#f小调上的缓缓的略带伤感的旋律里, 在悲哀的心灵背后透视出一种英雄性的坚毅: 这与多愁善感的抒情不同, 这是一种更高层次的美。用中国古典美学观点“哀而不伤”来形容再适合不过了。这一乐章中较为突出的半音进行, 使得莫扎特在所有协奏曲中只用过一次的#f小调更富有情感。和声与旋律相生相伴, 长气息的旋律把咏叹调的特征表现得淋漓尽致。

(2) 流畅欢快性

末乐章的欢乐气氛, 为这首抒情的协奏曲增添了无穷的热情和光辉。欢乐的高歌, 不停的奔驰使人人为之屏息。乐章的开始, 先由独奏钢琴流畅的驰骋提示出来, 随后乐队又一次强调了这阳光满溢的欢乐气氛, 使人的心情受到鼓舞。在这轻快的主题反复之间, 又夹着两个新的副题, 都具有欢快的性格。热烈的情绪和充满青春活力的气息贯穿第三乐章, 浸透着每一个音符。莫扎特牢牢地把握着他欢快的音乐基调。

莫扎特擅长用充满欢愉甚至有些俏皮的音调体现出他独有的“流畅欢乐性”。

他最喜爱使用能流畅跑动的十六分音符，以音阶上行下行作为长线经过句。莫扎特将这些看似枯燥的音阶组合成流畅动人的旋律，这些明朗的乐句无不体现着他阳光般纯洁的内心世界。尽管莫扎特一生充满苦难，命运对他不公，然而他仍是满怀爱心的赞美着世界。他更多地洋溢着欢快之情的音乐却一点也不肤浅。正所谓“乐而不淫”，在这背后是一个博大、宽厚、不畏苦难的胸怀。

(3) 交融合作性

在《A 大调钢琴协奏曲》(K.488) 中第一乐章的第二呈示部，钢琴与乐队的关系就像是面对面的朋友，有问有答，有歌唱有伴奏，同时还表现出不同的语气。这些问、答、呼、应形成了作品中的交融合作性。钢琴与乐队的关系就像是血与水彼此交融。作品中的乐队旋律常常被钢琴以各种手法进行装饰，比如分解和弦、音阶、八度及分解、半音阶。当钢琴为旋律乐队奏出伴奏之后，又奏出旋律与伴奏音型，而乐队仅奏低音声部。随后，乐队与钢琴之间的对答使音乐充满了活力。钢琴背景下的乐队旋律引出了钢琴华彩走句。乐队与钢琴时而形成对比，时而融为一体，时而欢乐与共，时而追逐嬉戏。时而频频对话，时而互相抚慰，角色不同，性格也相异，但自始至终交相辉映，形成绚丽多姿的整体。

莫扎特除了重视钢琴这个主奏乐器，还充分发挥了乐队的作用，特别是木管乐器与弦乐。作为钢琴与乐队的大型音乐体裁，交响合作是必要的。然而，莫扎特又更深层次的发展了乐队与独奏乐器之间对话、竞争、对抗等复杂的关系。这种钢琴与乐队之间的对话、竞争、对抗关系，也为其后贝多芬、李斯特、勃拉姆斯、柴可夫斯基等人的交响化钢琴协奏曲开辟了道路。莫扎特的钢琴协奏曲不但充分发挥了主奏乐器钢琴的性能与技巧，充当了主角，同时还发挥了乐队的作用。不少协奏曲的乐队呈示部无疑是一部交响的呈示部。

(4) 平衡统一性

三个乐章采用快—慢—快的对比结构；以及 A 大调—#f 小调—A 大调的对称调性；这种对称性的布局，在很大程度上使结构获得了平衡。

如果从三个乐章情感表达来看，第一乐章，音乐典雅亲切，极富歌唱性。明朗庄重又不乏音乐的律动；第二乐章，略带伤感，感情丰富内敛，惆怅哀婉却又不失对美好的追逐；第三乐章热情奔放，激情而富有活力，活泼热情而又不少典雅的姿态，就像中国古代美学观点中的所谓“哀而不伤，乐而不淫。”。内敛性情感的第二乐章对于整个作品情感的平衡具有重要的意义。第二乐章无疑是整个作品情感的平衡支点。莫扎特在音乐中，热烈起来比任何人都热情，伤感起来比任何人都悲哀，然而，他把这些平衡起来，就展现出了美感。在这首作品从整体上看，第一和第三两个快乐章与第二乐章慢乐章的对比把握了音乐结构上的平衡，贯彻了音乐艺术的对比与统一的辩证原则。

其次，协奏曲中的钢琴与乐队，每个部分都有其重要性，但又在一个统一的整体里得到平衡。最后，要注意把莫扎特音乐中的微笑与哭泣平衡起来，因为它是一个整体。因此，主观与客观的平衡并不是单单限制于某一方面，而是多元化、多方面的。从这个角度去进行深入的理解，会对莫扎特的钢琴协奏曲以至其他作品产生完全不同的感觉，从音乐与内容的平衡、整体与部分的平衡、各部分之间的平衡、欢乐与忧愁的平衡等方面，我们发现他的音乐不仅典雅，而且还是深刻表达人的丰富感情的。

总之，这部协奏曲体现出了莫扎特特有的音乐天赋，他的音乐语言平易近人、形式结构清晰严谨、而作品所包含的思想感情又比较深广。他能很巧妙地使这三者取得很好的平衡和结合。无论是抒情的歌唱，还是欢乐的流畅，他用自己特有的节制、平衡、从容来反映和表达丰富的感情。

第三章 演奏分析

熟读总谱，仔细安排作品中的每一个细节，这是演奏好莫扎特协奏曲首先要注意的问题。其次，演奏者必须注意第一句的进入，要弹出圆润优美、高贵典雅的歌唱性主题。第一乐章最主要的是旋律的歌唱性、音质的精美性、节奏的活泼性三者的结合。弹奏上最困难的不在于一般的技巧，而在于上述因素的和谐、统一。第二乐章在旋律上要注意乐句呼吸，钢琴与乐队的关系（有时为主，有时为次）以及其他表情因素。在音质上，要注意每个音本身的晶莹、透明，同时也要结合歌唱性，把每一个音符如珍珠般贯穿起来。第三乐章的旋律性异常丰富，演奏这一乐章，既要保证每一段落旋律的完美性，又要保证整个乐章的完整性，即在各段旋律之间要有一种气息在贯穿始终。要注意音乐美本身所需要的对比、起伏。当然，在各方面的分寸感亦不可减弱，这是把握莫扎特风格的基本点之一。从技术上讲，演奏莫扎特的协奏曲还要注意一些原则，如莫扎特音乐中每一个重音都不能直接敲上去，永远是圆的，似乎总是受到一种巨大的约束。莫扎特的音乐总是像歌唱一样，要特别注意其乐句中的呼吸。要将莫扎特音乐中的每一处音阶和琶音都弹奏出虚和实的变化，弹奏出诗情画意，这样的音乐才符合莫扎特的风格。演奏《A 大调钢琴协奏曲》时，要使钢琴与乐队浑然成为整体。在弹奏时要注意以下几个方面：

3.1 音色

弹奏时必须遵照简单、清楚而优雅、明亮而圆润、美丽而干净透明的原则。要求手臂用松而不懈的通透力量，使指尖发音敏捷、略有“点”的感觉，保持手腕的灵活性。指触要非常敏感，动作越小越好，以颗粒清楚的 *non legato* 为主，触键的速度也在比较快的范围之内。同时不可过分地用自己较主观的眼光去弹奏。

不同的触键方式也会产生不同的音色。用指尖顶端触键，所发出的声音单薄透明；用手指指面多肉部位发声将丰满柔和。莫扎特圆润而透明的声音要使用指尖顶端部位，而柔和深沉的音色应使用靠近指面部位来弹奏。莫扎特的音色变化丰富，要求不断改变手指触键的部位，不同的力度要求应选用不同的手指触键高度，手指较高的触键法一般声音的音色应使用靠近指面部位。一般来讲，手指较高的触键使声音洪亮，较低的触键使声音轻柔。莫扎特声音大多以较低高度触键为主，为了获得某种特定的音色，弹奏时需要几方面因素相结合。除此之外，触键时掌关节、腕关节与时部乃至肩部的灵活放松、动作的积极都显得十分重要。

第一乐章的钢琴独奏从第 67 小节开始进入，主部主题要弹得清新、明朗，仿佛一阵春风拂面而来。

例 4:



第 83 小节乐队进入连接部，4 小节后引入钢琴。这一段音乐要一气呵成，随着音阶上下起伏流动，要弹得圆润流利、没有棱角，切勿进行单纯手指运动。左手注意轻盈些，延音踏板要随着左手和声的进行加之润色。要在这样一群音阶、琶音的跑动里，赋予音乐以生命，要弹出其内在的旋律，弹出欢声笑语来。要像油一样流动和圆润。

例 22:



第 98 小节开始，钢琴独奏进入副部主题，在 E 大调上进行。与主部主题并没有强烈的对比，两者都具有歌唱性。演奏副部主题时可多些臂力，音色甜美、醇厚些。要注意副部有许多同音重复。比如，B 音在第 99 小节里就出现了 5 次（例 25），后一小节第一个音依然是 B 音。在这种情况下，演奏就不要用同一力度，应该视节拍位置并给予虚实相间的处理，在拍点上要弹得深些，渗透性多一些。两个小节一个气息口，仍要保持着大气息的感觉。第 105 小节（例 26）两个跳音要跳得柔和、可爱些。

例 25:



例 26:



第 166 小节 (例 27) 钢琴终于在 F 大调上也用乐队的口气说话, 语气变得肯定, 色调明朗, 演奏时可以弹得均匀厚实些。此时的音乐全面展开, 钢琴上下流动欢腾, 依然要赋予音阶于旋律性, 同时注意左手八度的旋律, 要将其音乐用手歌唱出来。乐队依然唱着那支歌, 同时转调(e 小调、C 大调、F 大调)也开始频繁, 不停的变更着色彩。

例 27:



第二乐章第 20—23 小节 (例 12) 里透着哭泣的叹息式音调要用指尖透出来, 不要含糊一片。

例 12:



总之, 赋予太多表情, 或者以浪漫派以后的表情去弹奏, 都不适合于表达莫扎特的音色。弹奏时乐句要相当流畅, 每个音要非常清楚、流利的唱出来。

3.2 旋律

要将旋律线条理清, 不断感受旋律的轮廓, 尝试把内心感觉融进声音里, 以内心歌唱带动演奏。比如第一乐章的第 91—93 小节 (例 23), 不仅要注意右手的跑动, 还要使左手的旋律线条唱出来: E—F—#G 和 A—B—#C—#A—B:

例 23:



第 93—97 小节时旋律在左手，开始是单音，后来转换为八度。要使左手歌唱，并注意与乐队共同进行。与此同时，力度也要增强，最终结束在 E 大调的属和弦(B—#D—#F)。

例 24:



从第 149 小节开始，钢琴以左右手音阶轮流对唱，互相追逐嬉戏。注意句子进行的方向，可以把它处理成一个大的橄榄形。第 156 小节处，乐队和钢琴形成对话局面。木管以三次模进提出询问，钢琴立即以活泼、诙谐的口吻对答。

第 198 小节由乐队首先奏出再现主部主题，8 小节后引入钢琴的再现主部主题。此时，钢琴的旋律增添了装饰，使主题显得更加妩媚动人。左、右手的音阶同时向下行，然后又上行，这里的双手齐奏要整齐，把情绪带到更加浓烈。

第二乐章的旋律有较长的气息，是咏叹调式的歌唱性曲调。它的和声对于旋律是如影随形的关系，因此总体上应把握的是长气息的歌唱性因素。

第 187—193 小节，这里要强调左手二度音程的旋律。

例 36:



第 270 小节开始钢琴旋律奏出，弹奏时注意旋律的整体连贯性，当几个相同的音出现时，不可弹的太断。

例 37:



总之，弹奏旋律时一般要用慢而深的触键方法，使臂膀、手腕、手掌、手指协调统一，上下左右活动自如。在弹奏单音旋律线条时，要体会大臂的细微动作，在极连贯的旋律上，大臂的调节对于乐句的气息连贯显得尤为重要，这才能保持旋律的流动性、完整性。

3.3 速度

对于速度的处理,在整体上要贯穿相同的、稳定的、均匀的速度,不能忽快忽慢,也不能渐强时快,渐弱时慢,应充分保持统一的速度。在弹奏快速时,应使每一个人均能清楚的听到每一个音符,让人觉得所弹奏的旋律虽然很快但仍具有音乐性,而不是急躁、粗糙的。在慢速时,则不可慢的脱节,使人感到厌烦无聊的地步。因此,快速时不可强或急,慢速时则不至弱或拖才能完好的表达音乐。

尤其演奏第二乐章时速度不要过于慢,适度的分寸感要掌握好。触键时要极为敏感,旋律要弹奏出低吟慢唱的意境,以表达淡淡的哀愁。同样值得关注的是升f小调,这个调性莫扎特只用过一次,而且是用在这个极富感情深度的慢板乐章,因此弹奏时应充分挖掘这个调性在钢琴上的特点,包括音区音色和演奏指法等方面特点。

第二乐章第43—44小节(例[30])的下行半音配合乐队弹奏与其融为一体,不可因为是32分音符就随意加快,保持钢琴与乐队速度的统一。弹奏时要有颗粒性,不可太过生硬。

例 30:



第97—103小节左手的八度要弹得干净利落,注意不要拖延二分音符的时值。

例 32:



第346—352小节的三组模进,不要越弹越快。控制好伴奏声部。

例 38:



总之，对于速度的处理，要有整体性，注意与乐队的配合。不可忽快忽慢、渐强时快、渐弱时慢，应保持统一的速度。

3.4 力度

莫扎特的音乐通常是细腻优雅的，较不注重很大的音响效果，而要求非常雅致优美的音响。但自贝多芬以后，有较强烈的音响出现，再加上现代演奏厅的设备，听众的容纳量等，对力度的要求也就与莫扎特时代不同。现在弹奏莫扎特的作品，除仍应秉持其纯净、透明、优雅、可爱的原则外，还可在力度方面稍微加强，但千万不可过分而使音接近爆裂，或失去莫扎特的风味。即使是“强”，也要比其他作曲家的作品稍弱些；而“弱”则要更细腻。

第二乐章第 5—8 小节(例 28)，透着些许光明，但很快又被痛苦的叹气所代替。此处要弹好这些小连线，把叹息表达出来。第 10 小节(例 29)的 d3 音是这以乐句的最高音，不能弹得太响太尖锐，要用臂力控制好。

例 28:



例 29:



第 85 小节(例 14)，钢琴出现了孤零零的几个单音，表现出一个人的痛苦和孤独，乐队的拨弦作为背景，更加渲染了这种悲凉气氛。演奏这几个单音时，要做到“情联千指碎，声声皆哀怨。”但要注意的是，不可把音弹的太响，以免

显得音乐过于悲壮。

例 14:



第三乐章主部一开始,钢琴便生机勃勃跳跃着,比第二乐章要在力度上要强。弹奏时注意左右手的层次,伴奏声部要弹的稍轻些,并且做到均匀流畅。

例 15:



第 62 小节副部主题较为精致、悠闲。这里要着重处理好连奏与断奏的转换。第 66—67 小节的三个装饰音要的主音 C—D—E 要依次渐强,再由接下来的下行音阶表示渐弱。

第 113—120 小节,这里的旋律轻盈,弹奏时应控制好力度,第 115 小节出现的三个 B 音,注意这时不要使用同一力度。

例 33:



第 121 小节开始旋律大幅度跳进时,大量大跳、琶音上下翻腾。弹奏时支撑好掌关节,并注意手腕的灵活,不可太僵硬。

例 34:



第 262—269 小节的钢琴部分，从属于管弦乐队的伴奏，控制好音量，让位于主要旋律乐器。

例 20:

第 346—352 小节的三组模进，钢琴弹奏不可使用同一力度，注意音乐的层次。

例 38:

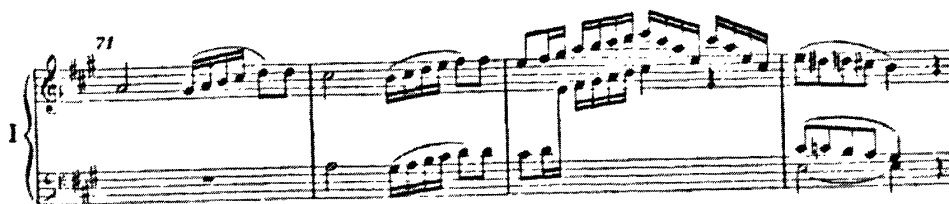
总之，时代不同、乐器不同、作曲家不同、演奏场地不同，力度的要求自然有所变化，但莫扎特的音乐，在加强力度后，仍需注意保持其晶莹、可贵、优美的音色，保持住具有莫扎特风格的强弱。

3.5 节奏

钢琴要弹得紧凑而不仓促，从容而不懒散，由八分音符、十六分音符构成的三连音的依次连续变化（各展开部结尾处）要求准确表现出这种节奏间的相互关系。

第一乐章中，第二乐段把主题用十六分音符进行变奏，演奏时要注意莫扎特音乐常有的小分句，尽量用大气息把它贯穿起来。

例 5:



第 230 小节的七和弦上的 C 音与第三拍的 C 音由同音连线连接,这就相当于两拍半,在弹奏这个七和弦时要数好拍子,不可弹奏成附点四分音符(一拍半)。并且注意与后面旋律的衔接。

例 19:



第 354—358 小节的三组切分音,弹奏时必须将重音放置每小节第二拍,象征的音乐情绪的一个高点。这三个重音也要有不同的力度,可以做渐强处理,将音乐推向这个情绪的高峰。

例 39:



总之,除了弹奏好莫扎特常用的十六分音符的节奏音型外,还要注意切分音等节奏型,把重音放在第二拍上。

3.6 踏板

在这部作品里,有很多乐句加上适当的踏板以后,音乐会更美。但要谨慎使用,如果用的太多、太乱,将失去莫扎特的纯净、灵秀的音乐风格。因此延音踏板的使用宜少不宜多,使用时可踩得浅一点。特别是在旋律由分解和弦构成时,决不能踩满踏板,踩得太满会使旋律线条或轮廓消失,形成一整片的、模糊的和声效果。莫扎特音乐可常用点的短踏板,但不要因为踏板的使用而破坏了分句与和声。

第二乐章第 76—79 小节的需要使用踏板使的左手的伴奏连贯,可在强拍以及伴奏的和声更替处用切分踏板。但是,在使用踏板时要听好右手的旋律是否被

掩盖。弹奏时左手要均匀清晰，可稍弱些。右手旋律富有表情，做好二音连线的连奏。

例 31:



总之，要始终把干净的音响和丰富的表情很好地结合起来。因此，当弹奏作品时，对于踏板宁可完全不用，也不可用的太多。

综上所述，演奏《A 大调钢琴协奏曲》(K.488)时要使钢琴与乐队浑然成为一个整体。莫扎特以纯器乐演奏的形式(钢琴协奏曲)再现和发挥了他在歌剧创作中所形成的音乐特点。在主奏钢琴音乐中，有许多深层的心理刻画和鲜明的音乐个性蕴藏其中。乐队协奏也有其自身的逻辑发展规律。二者共同完成塑造音乐形象，如血融于水，达到完整、统一、均衡的境地。要正确理解、表达莫扎特音乐的歌唱性，演奏时既要赋予歌唱性的丰富表情，又要保持质朴、纯真的风格，要淡中见雅，直白中见深刻。速度与表情要适度，又分寸感，不要过快、过激。一切矫揉造作以及表面的炫耀都与莫扎特的音乐风格相违背。莫扎特以音乐去赞美人性，追求光明和幸福，因此快乐、明朗是他音乐的基调。在演奏时要求音色丽质、轻灵、玲珑剔透、极富弹性。演奏者要以纯洁的心灵去演奏，才能保证莫扎特艺术的纯洁。

总而言之，弹奏这部协奏曲时，要求的是典雅、高贵、透彻而晶莹的音响，绝非粗糙的、强大的。所以要以纯净、优美的原则来处理，切忌表现的过分夸张。同时也要注意与乐队的协调统一。

第四章 音乐家演奏版本比较

4.1 演奏版本选择

这首《A 大调钢琴协奏曲》(K.488) 的版本除海布勒演奏的全集外, 另可选:

- (1) 布伦德尔演奏, 马里纳指挥圣马丁乐团版, Philips, CD
- (2) 佩拉希亚指挥加演奏, 英国室内乐团协奏版, Sony, CD
- (3) 毕尔森以古钢琴方式演奏, 加德纳指挥英国巴洛克乐团版, DG, CD
- (4) 肯普夫钢琴, 莱特纳指挥班贝格交响乐团版, DG, Archiv, CD
- (5) 鲁宾斯坦演奏, 瓦伦斯塔指挥 RCA 交响乐团版, RCA, CD
- (6) 内田光子演奏, 塔特指挥英国室内乐团版, Philips, CD
- (7) 霍洛维茨演奏, 朱利尼指挥斯卡拉大剧院乐团版, DG, CD
- (8) 波利尼演奏, 伯姆指挥维也纳交响乐团的版本
- (9) 塞尔金演奏, 赛尔指挥哥伦比亚交响乐团的版本
- (10) 这首协奏曲的历史录音, 哈斯姬儿有 1954 年录音, 由萨切尔 (Sacher)

指挥维也纳交响乐团, 收于 Philips, CD

4.2 演奏版本比较

4.2.1 霍洛维茨演奏版:

朱利尼指挥斯卡拉大剧院乐团, 由钢琴大师霍洛维茨主奏。三个乐章的速度为: 第一乐章 10:17; 第二乐章 5:32; 第三乐章 7:50。

霍洛维茨的演奏从来都保持着特有的风格, 他从不夸张, 也不那么奔放激昂, 更没有多余的装饰, 自始至终简洁明快, 传递出一股自信。他演奏的莫扎特轻快亲切, 音乐流畅通透, 呈现出非常优雅的古典的美, 形式与情感表现的一致。

他的第二乐章传达出一种沉思, 就个人理论然而莫扎特的伤感是不那么深思熟虑的, 莫扎特有孩子般的天真, 不会像成人一样将深沉做到抽象, 他可以一时感到沉重, 犹如乌云至顶, 心情突然沉重了, 不那么高兴。但是雨后的彩虹出现以后, 他又回到高兴。这种童趣并不是模仿出来的, 任何试图为他的沉重多做一种解释都是略显多余的。因此, 霍洛维茨的第二乐章的演奏虽然精致, 但是却觉得不仅仅在听莫扎特。

第三乐章的快板, 与他前两乐章的速度比较起来, 反而显得是慢了下来, 这也许是霍洛维茨的一贯风格, 他将这种急速的处理透露出某种的贵族式的优雅。这种感觉让人听到这就是霍洛维茨。

4.2.2 波利尼演奏版

伯姆指挥维也纳交响乐团，由钢琴家波利尼主奏。三个乐章的速度为：第一乐章 11:09；第二乐章 7:10；第三乐章 8:01。

这个演奏版本显然要比霍洛维茨慢得多，这个乐团演奏的音色是非常的开阔嘹亮，毫无杂质。波利尼并没有将莫扎特演奏得那么典雅，这种处理在第二乐章尤为突出。他演奏的得出奇地慢，开始主题似乎表现出一点心不在焉的惆怅，渐渐地，好像回过神来，毫不掩饰地抬起愁眉，能够让人看到莫扎特的另一面，和第一乐章中那总是兴致高昂的迥然不同。这一点令人喜悦。

像莫扎特这样单纯真挚的人，在欢快的时候就该忘记一切，一丝忧伤的时候也毫不掩饰，所以就会更加感性。这个乐团演奏的还有一个亮点就在于钢琴与乐队步调一致的保持在兴奋的状态，所以感觉莫扎特的精神一直都在贯穿始终，使得波利尼演奏的莫扎特更加清晰。这种处理方式显得个人的色彩比较浓一些，一部分人或许更愿意接受霍洛维茨注重音乐的演奏，而不是个人色彩太过浓烈的演奏。

4.2.3 毕尔森演奏版

加德纳指挥英国巴洛克独奏乐团，由毕尔森主奏古钢琴。三个乐章的速度为：第一乐章 10:32；第二乐章 6:45；第三乐章 7:58。

这个版本的演奏给人的感觉最强烈，不知道是否正是这版本想达到的效果。或许是为了配合主奏的古钢琴，所以伴奏的是巴洛克独奏乐团，没有那么声势浩大，但音色比较突出、清纯，反而是钢琴显得有点闷，但是犹如小音乐厅的演奏效果相比较而言更温馨，而且有某种怀旧似的韵味和气氛。老式钢琴流畅自然，从容不迫慢慢讲述着。但总让人觉得缺少了一点莫扎特的独特气息。不过，这种古钢琴应该是莫扎特时代运用最广的钢琴；它的音色与当时的音色应该比较接近的。

4.2.4 佩拉希亚演奏版

佩拉希亚指挥加演奏，英国室内乐团协奏版。三个乐章速度为：第一乐章 11:49；第二乐章为 7:33:第三乐章为 8:23

佩拉希亚的演奏给人最大的感触就是细腻温婉，古典秀丽。他的演奏侧重于表现这部作品的抒情性。与众不同的是，佩拉希亚的演奏并没有溢出很多的表情，不那么夸张，甚至还不那么欢爽。他只是平平地和弹着，顺其自然地弹出一番风和日丽。首乐章和末乐章都有几句钢琴和乐队间对答的嬉戏，有点儿俏皮的意思，别的演奏者往往有些夸张，表情很重，让人听起来是近在眼前的大特写。而唯有佩拉希亚，是将这些情趣往远处推开一些。他的演奏中非常注意钢琴声部

与乐队的均衡统一，不强调个人炫技，而是更多的从艺术的角度与乐队融合，展现莫扎特精神。

4.2.5 小结

总之，每个音乐家在诠释莫扎特的这部协奏曲时都有自己的特点，都有别人所没有的优点。霍洛维茨演奏的是他的音乐，波利尼演奏的是他的莫扎特，比尔逊演奏的是一个古典作曲家的音乐。佩拉希亚演奏的是他的莫扎特精神。也就是说，一个演奏家能与所演奏的音乐合一；能与和他演奏的作曲家合一，作为听者，他们就是成功的。

就个人而言，比较欣赏佩拉希亚演奏的版本，他演奏莫扎特这部协奏曲的独到之处，就是淡化了莫扎特音乐表面上的嬉戏成分，而更多的发掘了甚至连莫扎特本人都可能估计不到的音乐内在的抒情性。他的演奏虽然朴实，但最能接近莫扎特的性格特点，莫扎特的音乐语言本身就是平易近人的，仿佛是邻家的小男孩。这种感觉只有佩拉希亚能够传递出来，他本人即是一个温和乐观，内心阳光的人，曾经在他演奏事业的高峰，因为手指的受伤而要暂时告别舞台的时候，他没有放弃，甚至他自己也无法预料什么时候才能重新回到钢琴表演的舞台上，因为手指的损伤对一个钢琴家来说是非常严峻的考验。但是凭着对音乐的热爱，对疾病抗争的勇气，最终，佩拉希亚战胜了病魔，并且以一种崭新的高度又重新回到了演奏的星空下。此刻，也许他更能体会到莫扎特生活的痛苦，因而更能了解到内心希望的力量有多么重要。他表达出的音乐更加接近莫扎特的精神。

有许多演奏家在演奏时喜欢添加许多个人的元素，这的确是很好的二度创作的表现，但是也要尽可能的重现作曲家的意愿，因为是先有了这部伟大的作品，才会有各种不同的表达方式。莫扎特是纯真的，美好的。选择他的演奏者在表达时也应回归他的古典与内敛。

结 论

本文通过对莫扎特《A 大调钢琴协奏曲》(K.488)的创作及演奏的分析研究,得出以下结论:

第一,该作品具有的创作特点为:1、抒情歌唱性;2、流畅欢快性;3、交融合作性;4、平衡统一性。这部协奏曲体现了出了莫扎特特有的音乐天赋,他的音乐语言平易近人、形式结构清晰严谨、而作品所包含的思想感情又比较深广。他能很巧妙地使这三者取得很好的平衡和结合。无论是抒情的歌唱,还是欢乐的流畅,他用自己特有的节制、平衡、从容来反映和表达丰富的感情。

第二,在演奏技巧方面,要求的是典雅、高贵、透彻而晶莹的音响,绝非粗糙的、强大的。所以要以纯净、优美的原则来处理,切忌表现的过分夸张。同时也要注意与乐队的协调统一。

第三,演奏版本的比较,个人更倾向于佩拉希亚的演奏。

希望通过本文的分析研究,能够使该作品的价值得以展现,进而能够更加深入地地了解这部协奏曲。其次,通过分析研究能使得演奏者在实际演奏中得到应用。

[1] 蔡良玉著:《西方音乐文化》,人民音乐出版社,1999.12,第194页

[2] [美]马克·伊万·邦兹著,周映辰译:《西方文化中的音乐简史》,北京大学出版社,2006.9,第233页。

[3] 维瓦尔第首先在自己的协奏曲中采用了快、慢、快三乐章的形式;艾曼·纽约尔·巴赫在第一乐章中用了奏鸣曲式和双呈示部原则;克里希安·巴赫又在奏鸣曲式中加入了第二主题。但这些只是实验性的萌芽,既未定型也未风行起来。

[4] 玮初,雨竹:《莫扎特之旅,钢琴协奏曲——莫扎特之旅观后》,人民音乐,1994年第4期

[5] 约翰·克里斯蒂安·巴赫(Johann Christian Bach, 1735—1782),德国作曲家。他是J.S.巴赫第十一个儿子

[6] 廖叔同著:《西方音乐一千年》。生活·读书·新知三联书店,2004.10。第234页。

[7] 黄登辉:《莫扎特A大调钢琴协奏曲(K488)及其演奏》,钢琴艺术,1996年第3期。

[8] 西西里舞曲(Siciliano[意], Sicilienne[法])是一种大概起源于西西里的舞蹈、歌曲或器乐曲,采用复二拍子或四拍子,具有一种摇摆似的节奏,往往为小调式。通常带有田园的情趣,盛行于18世界,亨德尔《弥赛亚》中的“田园交响曲”就是采用西西里舞曲风格写成的,18世纪后,这种舞曲风格不甚常见,但弗雷1898年为《佩利亚斯与梅利桑德》的配乐,其中第三首幕间曲,即采用了西西里舞曲,沃尔顿《古组曲》(1957)的第三乐章亦为田园西西里舞曲风格。

参考文献

一、英文专著类

- 1 Donald Jay Grout, Third Edition with Claude V, Palisca, Yale University, W · W · W
- 2 Evan, Mark ,Bonds. A Brief History of Music in Western Culture
- 3 Kamien, Roger ,Brief Edition. Music an Appreciation
- 4 Machlis, Joseph & Forney, Kristine. The Enjoyment of Music. 1995
- 5 Norton & Company, New York · London: A History of Western Music
- 6 The University Society . The international library of music .
- 7 Wester, H. History of Pianoforte music

二、中文专著类

- 8 [美]约瑟夫·马克利思著,刘可希译. 西方音乐欣赏. 人民音乐出版社, 1991. 4
- 9 陈明美著. 莫扎特钢琴音乐研究. 全音乐谱出版社 1994 年 5 月
- 10 萧韶编著. 德奥古典音乐大师经典指南. 江苏人民出版社, 1996. 4
- 11 谷成志著. 音乐句法结构分析. 华乐出版社, 1998. 5
- 12 赵晓生著. 钢琴演奏之道. 上海世界图书出版公司, 1999 年 7 月
- 13 [英]杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾森译,钱仁康、杨燕迪校订. 简明牛津音乐史. 上海音乐出版社, 1999. 12
- 14 蔡良玉著. 西方音乐文化. 人民音乐出版社, 1999. 12
- 15 保罗·亨利·朗(美), 顾连理杨燕迪等译, 贵州人民出版社, 2001
- 16 王次炤著. 莫扎特——古典音乐大师. 人民音乐出版社, 2001. 2
- 17 [美] 唐纳德·杰·格劳特, 克劳德·帕里斯卡著, 汪启璋 吴佩华 顾连理译. 西方音乐史. 人民音乐出版社, 2001. 4
- 18 张洪岛主编. 欧洲音乐史. 人民音乐出版社, 2001. 5
- 19 傅雷著. 傅雷谈音乐. 湖南文艺出版社, 2002
- 20 [德]保罗·贝克 [美]房龙著, 曼叶平译. 音乐的故事. 中国盲文出版社, 2003
- 21 周薇著. 西方钢琴艺术史. 上海音乐出版社, 2003. 2
- 22 童道锦, 孙明珠编选. 钢琴艺术研究(上/下)之钢琴教学与演奏艺术. 人民音乐出版社, 2003 年 6 月
- 23 杨儒怀著. 音乐的分析与创作. 人民音乐出版社, 2003. 9
- 24 邵义强著. 维也纳古典乐曲赏析. 河北教育出版社, 2004
- 25 钱亦平译. 钱仁康音乐文选续编. 上海音乐出版社, 2004. 4
- 26 李航育著. 经典唱片. 上海社会科学院出版社, 2004. 8

- 27[法] 保·朗多米尔著, 朱少坤、周薇等译. 西方音乐史. 人民音乐出版社, 2004. 10
- 28 廖叔同著. 西方音乐一千年. 生活·读书·新知三联书店, 2004. 10 月
- 29 汉斯·亨利希·埃格布雷特 (Hans Heinrich Eggebrecht) 著, 刘经树译, 于润洋、张前主编. 西方音乐. 湖南文艺出版社, 2005. 1
- 30 林逸聪编撰. 音乐圣经. 华夏出版社, 2005. 1
- 31[俄] 根·莫·齐平著, 焦东建、董茉莉译. 音乐演奏艺术——理论与实践. 人民音乐出版社, 2005. 11
- 32[奥] 曼弗雷德·瓦格纳著, 伏天海、付琪译, 莫扎特: 作品和生平. 中央音乐出版社, 2006
- 33 卡尔·巴特 (Karl Barth) 等著, 刘小枫选编, 朱雁冰译. 论莫扎特. 华东师范大学出版社, 2006. 1
- 34 张式谷, 潘一飞著. 西方钢琴音乐概论. 人民音乐出版社, 2006. 2
- 35 彼得·卢卡斯、格拉夫著, 张奕明译, 陈琦玲校. 音乐风格演绎指南. 上海音乐出版社, 2006. 3
- 36[美] 马克·伊万·邦兹著, 周映辰译. 西方文化中的音乐简史. 北京大学出版社, 2006. 9
- 37[美] 约瑟夫·克尔曼著, 马英珺译. 协奏曲对话. 人民音乐出版社, 2007. 5
- 38 刘威主编. 音乐审美(欣赏)教程. 人民音乐出版社, 2007
- 39[美] 威拉德·阿·帕尔默著, 王明华、周彬彬译. 莫扎特钢琴作品演奏指导. 上海音乐出版社, 2007

二、期刊类

- 40 傅聪. 如何演奏莫扎特的钢琴协奏曲[J]. 中央音乐学院学报, 1981 (03)
- 41 赵家圭. 傅聪谈钢琴演奏(J). 音乐艺术—上海音乐学院学报, 1981 (03)
- 42 玮韧, 雨竹. 莫扎特之旅, 钢琴协奏曲——莫扎特之旅观后(J). 人民音乐, 1994(04)
- 43 黄登辉. 莫扎特钢琴协奏曲的歌剧性、交响性、钢琴性(J). 音乐艺术—上海音乐学院学报, 1995 (04)
- 44 黄登辉. 莫扎特 A 大调钢琴协奏曲 (K488) 及其演奏(J). 钢琴艺术, 1996 (03)
- 45 辛丰年. 向太阳——漫说莫扎特的钢琴协奏曲(J). 音乐爱好者, 1998 (1)(3)(4)
- 46E. 格林菲尔德, 郑雪梅. 霍洛维兹谈莫扎特钢琴作品的演奏(J). 钢琴艺术, 1998 (04).
- 47 周士瑜. 莫扎特的音乐抚慰着人们的心灵(J). 钢琴艺术, 1998 (05)
- 48 陈立. 霍洛维茨录制莫扎特第 23 钢琴协奏曲(J). 钢琴艺术, 2000(04)
- 49 郭兰兰. 论莫扎特钢琴奏鸣曲的声音与触键方式(J). 人民音乐, 2002 (07)

- 50 赵云艺. 感受大师——听傅聪钢琴演奏随感(J). 钢琴艺术, 2002 (08)
- 51 骑熊版莫扎特协奏曲系列(J). 音乐研究, 2003 (01)
- 52 巩成国. 斯大林—尤金娜—莫扎特《第 23 号钢琴协奏曲》(J). 儿童音乐, 2004 (01)
- 53 莫扎特钢琴音乐的速度与结构分析(J). 沈秋鸿, 中国音乐, 2004(2)
- 54 HC·罗宾斯·兰登, 郭向明译. 莫扎特钢琴作品版本评价. 钢琴艺术, 2006(5)
- 55 陈比纲. 论莫扎特钢琴作品的特点(J). 钢琴艺术, 2006 (5)
- 56 Alfred Brendle 愈星译. 给莫扎特演奏者的几点建议. 钢琴艺术, 2006(6)
- 57 丘人. 莫扎特钢琴协奏曲选(J). 视听技术, 2006 (06)
- 58 顾维娜, 莫扎特 k.488 钢琴协奏曲第一乐章研究(J). 黄河之声, 2008(11)
- 59 阿兰·布雷克洛克著, 吴源渊、李彦译. 音乐乐土——莫扎特钢琴协奏曲录音全集 CD 调查(J). 钢琴艺术, 2008(12)

三、学位论文

- 60 卞莹玥. 从莫扎特的钢琴协奏曲看他的创作风格: [硕士学位论文]: 南京师范大学, 2004. 4
- 61 范颐. 试论莫扎特钢琴音乐的演奏风格——莫扎特第 23 钢琴协奏曲 (K.488) 解析: [硕士学位论文]: 西南师范大学音乐学院硕士学位论文 2004. 4
- 62 张聪. 莫扎特 d 小调钢琴协奏曲研究及在教学中的运用: [硕士学位论文]: 首都师范大学, 2006. 4
- 63 郭鸿斌. 莫扎特创作技法研究及其音乐内涵的延伸性思考——从 A 大调钢琴协奏曲 (K.488) 谈起: [硕士学位论文]: 贵州师范大学, 2008. 4
- 64 宋一楠. 莫扎特钢琴协奏曲演奏风格分析——以《第二十三首钢琴协奏曲》(K.488) 第一乐章为例: [硕士学位论文]: 哈尔滨学院艺术与艺术学院, 2008. 6

四、其他类:

- 65 牛津简明音乐词典, 第四版. 人民音乐出版社, 2002, 9
- 66 莫扎特 A 大调钢琴协奏曲, 钢琴与管弦乐队钢琴缩谱. 人民音乐出版社, 2003.1

攻读学位期间的研究成果

2008 年 12 月发表论文《钢琴演奏中的“演”与“奏”》于《中国教育导刊》二〇〇八年第十二期，并被评为“年度优秀论文”。

2009 年 4 月发表论文《听赏莫扎特第二十三钢琴协奏曲》于《当代人》二〇〇九年第四期（下半月刊）。

附 录

莫扎特钢琴协奏曲目录

序号	编号	调号	附注
第一号	K. 37	F 大调	改编自劳帕赫、奥诺埃尔的奏鸣曲乐章
第二号	K. 39	降 B 大调	改编自劳帕赫、朔贝特的奏鸣曲乐章
第三号	K. 40	D 大调	改编自奥诺埃尔、埃卡特、C.P.E 巴赫的奏鸣曲乐章
第四号	K. 41	G 大调	改编自奥诺埃尔、劳帕赫的奏鸣曲乐章
第五号	K. 175	D 大调	
第六号	K. 238	降 B 大调	
第七号	K. 242	F 大调	“洛德隆” (Lodron)
第八号	K. 246	C 大调	“吕佐” (Lutzow)
第九号	K. 271	降 E 大调	“茱侬” (Jeunehomme)
第十号	K. 365	降 E 大调	
第十一号	K. 413	F 大调	
第十二号	K. 414	A 大调	
第十三号	K. 415	C 大调	
第十四号	K. 449	降 E 大调	
第十五号	K. 450	降 B 大调	
第十六号	K. 451	D 大调	
第十七号	K. 453	G 大调	
第十八号	K. 456	降 B 大调	
第十九号	K. 459	F 大调	
第二十号	K. 466	d 小调	
第二十一号	K. 467	C 大调	
第二十二号	K. 482	降 E 大调	
第二十三号	K. 488	A 大调	
第二十四号	K. 491	c 小调	
第二十五号	K. 503	C 大调	
第二十六号	K. 537	D 大调	“加冕” (Coronation)
第二十七号	K. 596	降 B 大调	

致 谢

三年的研究生学习生涯即将结束，蓦然回首，忽觉时光如梭。三年的学习是卓有成效的，但它比起即将到来的长期的工作时光又显得是那么的微不足道，接下来更重要的任务在等待着我去完成。

论文形成之时，反复审阅。文章看似成形，实则自己深觉不满，虽已付出许多劳动，尽了很大努力，可对莫扎特的研究只能算是管中窥豹，挂一漏万。真诚希望阅读本文的专家们及朋友们能不吝赐教，提出宝贵的意见，以便更好的研究和提高。

在此，特别感谢我的导师王文俐副教授，从本科起王文俐老师就担任我的专业课老师，衷心感谢导师七年来对我学业上的悉心指导和生活上的入微关怀。还要感谢在研究生学习阶段给予我帮助的任课老师：于青教授、周行教授等。最后还要感谢我的同学、朋友们，并致以深深的祝福。

袁歌

2009 年 4 月