

福建师范大学

硕士学位论文

莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲（K. 331）第一乐章表演解释的差异
研究——通过对四位钢琴大师音响版本比较

姓名：唐寅玲

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：蒋存梅;王杭

20090801

中文摘要

二十世纪以来，人们越来越意识到表演解释的重要性。作为作曲家和听众的中介，表演者对音乐作品的表演解释在音乐理解活动中具有极其重要的意义。近年来，它不仅成为音乐实践工作者关注的焦点，也成为众多音乐研究者争论的热点话题。

由于年代的久远以及当时音乐记谱法的不完善，对于莫扎特音乐作品的表演解释尚处于争议之中。可喜的是，随着科学技术的发展，尤其是音响技术的不断进步，录音技术使得音乐表演艺术家对音乐作品的表演解释得以再现。它不仅满足了广大听众的音乐欣赏需求，也为音乐研究者对同一音乐作品不同音乐表演解释的比较提供了可能性。作为古典音乐家的代表之一，莫扎特的钢琴音乐作品一直是钢琴家的必弹曲目。不同钢琴家从不同的角度演绎出不同的“莫扎特”。基于此，本文试图以莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲（K. 331）第一乐章为研究中心，选取四位 20 世纪钢琴演奏大师——格伦·古尔德、英格丽德·海布勒、费利德里希·古尔达和克劳迪奥·阿劳为例，结合音乐作品以及钢琴演奏大师的背景资料，对这四位钢琴大师演奏该音乐作品音响版本的差异性进行比较，挖掘四位钢琴演奏大师对该作品的不同表演解释，从而总结这些大师在该作品表演解释方面体现出的特点，以期为音乐表演解释的理论研究和钢琴教学实践提供借鉴。

关键词：莫扎特钢琴奏鸣曲，速度与力度，分句与装饰音，表演解释特点



Abstract

The twentieth century, there has been increasing awareness of the importance of performing the interpretation. Composer and the audience as an intermediary, performers of musical works performed to explain the understanding of the activities of the music is extremely important. In recent years, its music has not only become the focus of the practice of workers, many music researchers have also become a hot topic of debate.

As the old era, as well as musical notation was imperfect, for the interpretation of Mozart's music performance is still in controversy. The good news is, with the scientific and technological development, especially the audio technological advances in recording technology makes music artists performing on the interpretation of musical works to be reproduced. It not only meets the needs of a wide audience of music appreciation, but also for music, musical works of different researchers on the same interpretation of musical performances offer the possibility of comparison. As a representative of classical musicians, Mozart's piano music has been a pianist will bomb tracks. Different pianists from different angles and different interpretations of "Mozart." Based on this, this paper attempts to Mozart's 11th piano sonata (K.331) 1st movement for research centers, select the four 20th century piano masters - Glenn Gould, Ingrid Haebler, Friedrich Gulda and Claudio Arrau. for example, combines music and the piano master background information, these four pianists playing the audio version of the musical work to compare differences tap four piano works by masters of the interpretation of the different performances, and to summarize these masters in the interpretation of the work reflect the performance characteristics, with a view to explain the theory of music and piano teaching practice research to provide reference.

Keywords: Mozart Piano Sonata, the speed and intensity, intonation and ornament, to explain the characteristics of performance

中文文摘

二十世纪以来,人们越来越意识到表演解释的重要性。作为作曲家和听众的中介,表演者对音乐作品的表演解释在音乐理解活动中具有极其重要的意义。近年来,对于早期音乐作品的表演解释成为了音乐表演者和音乐研究者的热点话题之一,比如对莫扎特钢琴作品装饰音的弹奏方法、踏板的运用、分句的划分、弹性速度的处理等等。可以说,越来越多的音乐研究者开始研究与表演解释相关的问题。

莫扎特作为古典音乐家的代表之一,“他是世界乐坛上极为罕见的、早熟的天才”。^①他以无比自然、流畅、直率的天性,显示出其优雅丰富的感情以及柔和细腻的音乐精神面貌,他的钢琴奏鸣曲纤巧细腻,旋律富有歌唱性,充满了宁静、幻想的情怀,属于钢琴艺术史上不朽的精品。^②然而,由于年代的久远以及当时音乐记谱法的不完善,对于莫扎特音乐作品的表演解释尚处于争议之中。

随着科技的进步尤其是录音技术的不断发展以及古典音乐传播的迅速扩大,人们对音乐欣赏的需求也在不断提高。同时,由于专业与教学的需要,许多音乐表演和教学工作者也需要大量的音响载体。通过录音等音响技术,钢琴家的表演得以音响再现——研究者可以对钢琴家的演奏音响进行细致对比研究,从不同角度、不同层面分析钢琴家经过二度创作所再现的作曲家作品,比较同一首音乐作品的不同音响录音版本,研究不同钢琴家对同一音乐作品的不同表演解释,在探索合理表演解释的同时,提供钢琴表演者更多的再创造空间,增添音乐作品的艺术魅力,使我们大大提高了对音乐作品的艺术鉴赏能力,对于音乐作品的艺术性、思想性、形象性的理解也能够进一步升华,从而有助于表演者的演奏更加生动而富有个性魅力,为音乐研究者对同一音乐作品不同音乐表演解释的比较提供可能性。

实质上,音响版本的比较研究需要通过音响呈现的方式展示出来,^③音响呈现与音乐作品密不可分,由于不同表演者对同一音乐作品的表演解释不尽相同,因此音响呈现的方式也不同,从而产生了不同表演者表演同一音乐作品的不同表演解释。通过对同一音乐作品表演解释的差异研究,我们可以了解不同时代的表演者对同一音乐作品的诠释意图和方法,探求不同表演者对同一作品所表现出个性化的表演解释特点,包括演奏技法、审美倾向、作品处理方式等等,挖掘出不同音乐表演解释的原因。

基于此,本文试图以莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K.331)第一乐章为研究中心,选取四位20世纪钢琴演奏大师——格伦·古尔德(Glenn Gould, 1932-1982)、英格丽德·海布勒(Ingrid Haebler, 1929-)、费利德里希·古尔达(Friedrich Gulda, 1930-2000)、克劳迪奥·阿劳(Claudio Arrau, 1903-1991)

^① 郑兴三.莫扎特钢琴奏鸣曲研究[M].福建:厦门大学出版社,2000.04

^② 郑兴三.钢琴音乐文选[M].福建:厦门大学出版社,2000.P.129

^③ 关于“音响呈现方式”的界定参见蒋存梅.论音乐作品的音响呈现方式.中国音乐学,2002(1).

为例,结合音乐作品以及钢琴演奏大师的背景资料,对这四位钢琴大师演奏该音乐作品的音响版本的差异性进行比较,挖掘四位钢琴演奏大师对该作品的不同表演解释,从而总结这些大师在该作品表演解释方面体现出的特点,以期为音乐表演解释的理论研究和钢琴教学实践提供借鉴。本文将以C·A·马廷深和W·魏斯曼根据最早版本新编的德国彼特斯版(Peters)作为乐谱分析范本。本文具体包含三章:

在第一章中,本文将从速度和力度方面来探寻四个音响版本的差异,分别从速度的差异与力度的差异两方面进行阐述。

速度是一个相对因素,取决于按秒计算的节拍单位的长短,它是音乐构成的基本要素之一,同时速度构成了整个音乐作品节奏的主要律动;在速度的差异中,本文将从演奏时间的差异以及作品内部细微速度变化的差异两方面进行比较。其中在演奏时间的差异中把主题和六个变奏的具体演奏时间罗列成表格的形式加以文字说明进行显而易见对比分析;作品内部细微的速度变化差异主要从四个版本的音响呈现中挖掘“rubato”的处理细节,进行差异比较研究。

莫扎特钢琴奏鸣曲中标明的力度记号要多于巴赫,一般只有p—f这种对比性的基本力度记号,f经常包括mf,而p经常包括mp。如果在乐句内使用f,这种情况基本表示一种渐强的效果;相反,p则表示渐弱;当出现sf的时候,则表示一种强调。本文将从主题以及六个变奏中出现的力度记号辅以四个版本的音响进行差异比较的研究。

在第二章中,本文将从分句与装饰音方面来探寻四个音响版本的差异。

分句的划分体现了演奏者对乐曲的理解,一首音乐作品,只有懂得了每个分句的涵义,才能理解这首音乐作品的涵义;分句的位置不同,表达的乐思也有所差异;只有明确各部分的大致结构以及分句特点,才能使“差异”更有说服力。文章从分句的差异比较研究来探寻四位钢琴大师对这一音乐作品表演解释的差异。

装饰音的弹奏方法在呈现音乐作品的过程中是至关重要的,本文以莫扎特装饰音一般遵循的基本原则为理论基础,通过对四个音响版本的颤音以及倚音的比较进行差异研究。一方面,由于四个音响版本参照乐谱版本的不同,使得装饰音的演奏呈现的音响效果不同。另一方面,不同时代、不同民族、不同作曲家对音乐的审美观念不尽相同,有些反映在装饰音上,相比之下,相同的记法但用法不同,导致装饰音的弹奏方法也有所不同,具体差异将在文中进行详细比较研究。通过这些差异的比较,试图为总结四位钢琴大师演奏莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲K.331第一乐章的表演解释特点做铺垫。

在第三章中,本文将以第一章和第二章的差异研究为背景资料,进而总结出四位钢琴大师在演奏这一音乐作品中所体现出的表演解释特点。通过四个音响版本演奏的个性、独到的表演解释特点等归纳出四位钢琴演奏大师所体现出的不同性格的“莫扎特”。

在结语中,本文对音响版本的差异比较进行了总结,同时,在上文论述的基

基础上, 本文提出一些关于莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲 (K. 331) 第一乐章教学以及练习中所应注意的问题。

综上所述, 鉴于目前国内外对音响版本的研究相对薄弱, 本文通过以上研究, 抛砖引玉, 期待本研究能够对莫扎特钢琴作品表演解释的相对合理性以及研究莫扎特钢琴奏鸣曲的表演解释体系做以铺垫和提供借鉴。由于条件所限, 对国外现有的资料掌握不足, 因此本研究在深度和广度上还较为浅显, 在今后的教学研究中, 本人将进一步关注该课题, 以达到进一步深化的目的。

绪 论

“音乐是表演的艺术,它要通过表演把艺术作品传达给欣赏者从而实现这部作品的审美价值”^①。费鲁契奥·布佐尼断言:“任何表演都已经是改编”^②。这里“改编”其实指的是音乐表演的再创造,由于作曲家留下的乐谱属于书面文本,表演者需要以音响方式呈现音乐作品,从书面文本转化为音响文本的过程需要表演者较大的主体投入。由此,同一音乐作品由于表演者不同的国籍、性别、背景、生活时代,因此所做出不同的个性艺术处理,表现出不同的音乐样式;即使同一位表演者在不同的场合、不同的时间演奏同一首音乐作品也存在不同。这是因为音乐表演者处于特定的生活时代和社会环境,各自都有独立的生活经历和独特的个性,表演者对所演奏的音乐作品都有自己的理解与独到的解释,这些客观原因或多或少地体现在他们的表演解释中。正是因为每一次音乐表演的“独特性和不可重复性”^③,使音乐作品获得不同的艺术表现力,这也正是音乐作为一种表演艺术所具有的特殊魅力所在。

近年来,国内音乐表演领域的专家学者已充分意识到音乐表演解释的重要性,同时也意识到音响版本的差异比较研究对于从事音乐专业和音乐教育的工作者所具有的重要指导意义。因此,一些关于音乐表演版本的比较研究也随之出现。

笔者通过馆藏及网上资料的搜索、查找,并进而对收集到的资料进行归类、分析,获得对本研究直接相关的文献资料。现将这些文献资料综述如下:

从期刊网上搜索有关音乐作品版本比较方面的文章共 22 篇,其中包括小提琴音乐作品和声乐作品的版本比较,属于钢琴音乐作品的版本比较只有 7 篇,并且其中除了音响版本比较之外还包括乐谱版本的比较。从网上的学位论文数据库中搜索有关音响版本比较研究的文章,音乐作品方面的共有 9 篇,其中 4 篇把音响版本比较作为论文其中的一个章节,并没有做专题性研究;另外 5 篇是专门研究音响版本比较,但属于钢琴音乐作品的音响版本比较研究的文章只有 2 篇,而没有搜索到音响版本差异比较的专题研究。可见,关于钢琴音乐作品的音响版本差异比较研究文章少之又少,因此也给笔者的研究提供了一个空间。

中国艺术研究院蒋存梅的硕士论文在《论音乐作品的音响呈现方式——通过不同钢琴家对莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)演奏的比较研究》(2001年)一文中,^④通过五位钢琴演奏家演奏莫扎特第十首钢琴奏鸣曲K. 330的音响版本从音乐表演美学的角度对这首音乐作品的音响呈现方式进行了全方位的比较和深层次的挖掘研究。

^①张前、王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京: 人民音乐出版社. 2005 年版. P. 182

^②费鲁契奥·布佐尼(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924), 意大利钢琴家、指挥家、作曲家。[·涅高兹. 论钢琴表演艺术[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1992. P. 48

^③蒋存梅. 莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)的音响六个版本的比较[J]. 南京艺术学院学报, 2004. 02.

^④蒋存梅. 论音乐作品的音响呈现方式. 中国艺术研究院硕士论文油印本. 2001. 07.

河南大学张洁的硕士论文《从肖邦练习曲OP. 25之6的版本比较看版本选择》(2005年)一文中,通过介绍版本的发展历程,对音响版本与乐谱版本进行分别比较,从而总结出版本选择的原则。^①

王杭、蒋存梅在《莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)乐谱版本的比较》一文中,通过对这首音乐作品八个不同的乐谱版本,从连接线、力度、装饰音等方面进行了细致的比较分析,为表演者合理选择莫扎特乐谱版本提供借鉴。^②

陈勤的《莫扎特钢琴奏鸣曲中装饰音的运用——以K. 330第二乐章为例》一文,通过对莫扎特钢琴奏鸣曲装饰音的分析,以点盖面的解析了莫扎特奏鸣曲装饰音的一些特点和用法。^③

此外,奥保尔·巴杜拉-斯科达著,蒋存梅译,蔡良玉校的《莫扎特作品中颤音的演奏》一文,论述了在不同的音乐上下文中,莫扎特颤音的五种不同的演奏法,为莫扎特钢琴奏鸣曲中颤音的合理性演奏提供了理论依据。^④

王杭、蒋存梅在《莫扎特作品中的弹性速度》一文从“弹性速度”的角度对莫扎特的音乐作品进行深入研究,并对莫扎特作品的“弹性速度”做出了界定,为演奏莫扎特钢琴音乐作品提供了重要的参考依据。^⑤

就目前有关研究来看,关于音乐表演音响版本的比较研究较为匮乏,许多论文都停留音乐表演的某一方面,系统全方位的论述尚未出现。中国艺术研究院蒋存梅的硕士论文《论音乐作品的音响呈现方式——通过不同钢琴家对莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)演奏的比较研究》当属一篇具有一定学术含量的论文。尽管如此,该文主要从音乐表演美学的角度对同一作品不同音响版本进行了深层次表演解释学的研究,尚未对演奏法进行专题性的比较研究,这无形中为未来研究提供了进一步可挖掘的空间。

基于此,本文试图以莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章为研究中心,选取四位20世纪钢琴演奏大师——格伦·古尔德(Glenn Gould, 1932-1982)、英格丽德·海布勒(Ingrid Haebler, 1929-)、费利德里希·古尔达(Friedrich Gulda, 1930-2000)、克劳迪奥·阿劳(Claudio Arrau, 1903-1991)为例,结合音乐作品以及钢琴演奏大师的背景资料,对这四位钢琴大师演奏该音乐作品的音响版本的差异性进行比较,挖掘四位钢琴演奏大师对该作品的不同表演解释,从而总结这些大师在该作品表演解释方面体现出的特点,以期为音乐表演解释的理论研究和钢琴教学实践提供借鉴。

本文选择的是20世纪代表性的钢琴演奏大师,代表着不同文化生活背景以及不同民族地区,他们的演奏使莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章呈现出不同的音响样式,因此把这四个音响版本放到一起进行比较有其合理性。这四位钢琴演奏大师的简介如下:

^①张洁. 从肖邦练习曲OP. 25之6的版本比较看版本选择. 河南大学硕士论文, 2005. 07.

^②王杭 蒋存梅. 莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K330)乐谱版本的比较[J]. 天津音乐学院学报(天籁), 2002. 2.

^③陈勤. 莫扎特钢琴奏鸣曲中装饰音的运用——以K. 330第二乐章为例[J]. 黄钟, 2004.

^④奥保尔·巴杜拉-斯科达著 蒋存梅译 蔡良玉校译. 莫扎特作品中颤音的演奏[J]. 中国音乐学, 2001. 2

^⑤王杭 蒋存梅. 莫扎特音乐作品中的弹性速度[J]. 音乐探索, 2002. 2

英格丽德·海布勒 (Ingrid Haebler, 1929—): 奥地利维也纳女钢琴家, 曾荣获“莫扎特金质奖章”, 师从著名钢琴教育家阿诺德·舒尔茨 (Aronlc Schultz)。以德奥传统音乐为主, 终身只愿演奏莫扎特与舒伯特, 她认为在莫扎特的音乐中似乎能够与自己的所思所悟所感相对应, 与之尽情地揣摩、碰撞而合一。她演奏的莫扎特得到了当时以弹莫扎特著称的大师卡札德絮的赞赏。本文采用海布勒 1990 年 Denon[Flac] 音响版本。

费利德里希·古尔达 (Friedrich Gulda, 1930-2000): 奥地利钢琴家, 因其我行我素的做事方式而被称为“怪杰”, 1946 年参加日内瓦国际钢琴比赛以出色的技巧表演夺得了第一名, 从此以青年演奏家的身份在欧洲各地举行巡回演出。

《纽约先驱论坛报》的乐评家认为: “古尔达的表演风格新奇独特, 是一位善于对所弹乐曲进行精密而细致分析的钢琴家……当属于一流演奏大师之列”^①。其演奏曲目广泛, 钟情推广爵士乐, 但一生的演绎成就与莫扎特紧密相连。本文采用古尔达 1980 年音响版本。

格伦·古尔德 (Glenn Gould, 1932-1982): 加拿大钢琴家, 因其特异的举止、乖张言行以及古怪的性情被称为“怪杰”。生在一个音乐氛围浓厚的家庭中, 独具慧眼的格雷罗教授采取了富于创造和启发的教育方式对古尔德日后表现出独特的、叛逆的演奏风格形成了深远的影响。古尔德在音乐会演出生涯近乎达到顶峰时突然自动退出, 转而从事录音、广播与写作工作。古尔德被认为演奏巴赫的权威, 他曾公开宣称, 莫扎特是个糟糕的作曲家, 他死得太晚而不是太早。本文采用古尔德 1970 年 Sony SM4K 52 627 音响版本。

克劳迪奥·阿劳 (Claudio Arrau, 1903-1991): 智利钢琴家, 演奏曲目广泛, 被成为键盘上的“全才”艺术大师, 更有人戏称其为“三多”钢琴大师, 即举办音乐会之多、录音作品数量之多、获得钢琴比赛大奖之多。多年接受德奥正统教育, 演奏带有浓厚的德国风格, 阿劳曾说, 任何诠释最基本的是要赋予乐曲的结构意义, 然后再根据这个架构来发挥。他的演奏中找不到虚张声势的炫技表演, 总是那样的含蓄内在、纯正严谨, 力求以原作为基础, 让音乐始终超越于音符之上, 又寓于音符之中, 弥散于音符的字里行间。本文采用阿劳 1984 年 Philips 416 648-1 音响版本。

事实上, 在论及不同音乐表演音响版本比较问题上, 有必要提到乐谱版本。目前国际上比较常用的莫扎特钢琴奏鸣曲的乐谱版本大概包含以下几种: 维也纳原典版 (Wiener Urtext)、布达佩斯原典版 (Urtext)、亨勒版 (Henle)、普莱斯版 (Presser)、彼特斯版 (Peters)、前苏联的戈尔登威泽尔版、夏玛版 (Schirmer)、布赖特科普夫和黑特尔 (Breitkopf & S. Heitel)。在八个版本中, 戈尔登威泽尔版相对于其它七个版本来说在踏板方面标记得最详细; 维也纳原典版的标记较少, 夏玛版仅仅在乐谱的首页做一简单说明, 在乐谱中并没有特殊的具体的类似于踏板、连线、力度等标记; 布赖特科普夫和黑特尔版、戈尔登威泽尔版和夏玛

^①谢颖. 20 世纪钢琴演奏大师 [M]. 上海: 上海音乐出版社 2004 年版

版的力度标记比较详细,编者添加的内容比较多^①。“国际钢琴界有一种主张,认为弹奏者应当使用未经他人编订的作曲家的原版,也有人称为原典版,认为这样可以避免对作曲家意图的或大或小有意无意的曲解”^②。无论是作曲家还是编订者对乐谱的改动,都是为了使音乐作品尽善尽美,更接近原作。由于条件的限制,笔者无法收集到莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章的所有乐谱版本。彼特斯是目前流行较广的乐谱版本之一,它是按照年代先后编排的顺序,在谱稿上比较忠实可靠,编者添加的力度、装饰音等符号比较少,并且均用括号标明,具有较强的可信度。基于此,本文将以C·A·马廷深和W·魏斯曼根据最早版本新编的德国彼特斯版(Peters)乐谱版本作为范本进行分析。

基于以上论述,本研究具有如下选题意义:

一方面,从钢琴演奏和教学角度来看,莫扎特钢琴奏鸣曲作为钢琴专业学习者的必弹曲目,不论从练习还是表演来说,对莫扎特音乐作品进行深入研究、分析、比较,将为表演者提供更多的再创造空间;对于教学者来说,通过研究并探索莫扎特音乐作品相对合理表演解释的同时,借鉴钢琴演奏大师的优秀音响版本,对其从音乐表演解释的特点进行比较、归纳和提炼,逐步使其成为“为我所用”,以最终提高钢琴教育水平。

另一方面,如上所述,随着学界对音乐表演解释的关注,越来越多关于音乐表演解释研究相继出现。关于音乐表演解释的许多理论问题也逐渐成为学界争论中心,比如再创造性、忠实性、原作,等等。本文以具体音乐作品——莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章为研究中心,对四位钢琴演奏大师的音响版本差异性进行比较,这种针对具体作品的表演研究无疑将为音乐表演解释理论提供实质性的依据。

^①蒋存梅.莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)的音响六个版本的比较[J].南京艺术学院学报,2004.02.

^②魏廷格.钢琴学习指南[M].北京:人民音乐出版社.1997年版.P.323

第一章 速度与力度的差异

一、速度的差异

速度是一个相对因素，取决于按秒计算的节拍单位长短，它是音乐构成的基本要素之一，指节拍的速率；同时速度构成了整个音乐作品节奏的主要律动；一首音乐作品往往要通过一种特定的节奏韵律来表现它的音乐风格和特征。例如：圆舞曲、进行曲、夜曲、摇篮曲等等。一首音乐作品还要凭借不同的速度来表现它的音乐风格和特征，用什么样的速度来演奏一首音乐作品，既要参照乐谱当中原有的速度标记，还要根据音乐作品的体裁性质来选择一个合适的速度；欢快的波尔卡不可能用缓慢的速度来表现，而悲伤的情绪不可能用快速的速度来表现。

基本的速度标记包括：*allegro*（快板）、*Moderato*（中板）、*Andante*（行板）、*adagio*（慢板）、*presto*（急板）等，如果选用*allegro*（快板）中的一个四分音符与*adagio*（慢板）中的一个四分音符相比较，快板速度音乐作品中的一个四分音符要比慢板速度音乐作品中的一个四分音符短得多。“意大利文中的速度用语，只是指出律动的基本性质。快板、中板、慢板，也就是指律动的快速、适中、缓慢^①”。

“18世纪末，德国出生的机械乐器创始人梅尔采尔（J.N.Maelzel 1772—1838）为了精密地确定音乐作品的速度，发明并制作了节拍器”^②。包括现在的教学当中，教师为了纠正学生弹奏的速度问题，其中有的教师不乏也在采用节拍器对学生来进行速度训练。但是，如果始终如一地运用节拍器来训练和练习，将导致所演奏的音乐作品出现一板一眼的“机械性”，从某种程度上来说，音乐的表现将给人以“非艺术”和“非音乐”的感受，音乐作品往往作为一种艺术有其特殊的魅力所在，并不是机械的进行。总之，同一首音乐作品用不同的速度演奏体现出不同的艺术魅力，表现出不同的艺术特色，呈现出不同的音响效果。如果没有速度的变化，那么音乐就缺乏生命力；如果缺乏必要的速度，在演奏中随意的加快或渐慢，那么就会破坏了节奏，造成演奏的缺陷，使音乐存在瑕疵；如果机械化的速度演奏，那么这种演奏是“生硬”的，也是失败的。因此，速度是进行音乐审美的重要方面之一。莫扎特的音乐作品在速度方面几乎见不到过快或过慢的极端形式，应保持中庸的速度，平稳、富有韵律的节奏。

（一）演奏时间的差异

前苏联杰出的钢琴家兼教育家亨利·涅高兹说：“音乐是声音的过程；正是作为过程而不是一个瞬间，也不是停滞的状态，它在时间上是进行着的。由此可

^①魏廷格. 钢琴学习指南[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997年版. P. 177

^②卡尔·莱默尔 瓦尔特·吉泽金著姜丹译. 现代钢琴演奏技巧[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006. P. 88

以得出一个简单的、合乎逻辑的结论：声音和时间在掌握音乐、掌握音乐表演这一问题上主要的、起决定性作用的、能决定其余一切的首要要素”^①。可见时间对于演奏音乐作品的重要关系。同一首音乐作品，由于演奏的速度不同，进而表达的乐思以及音乐风格都是有所差异的。例如：莫扎特《土耳其进行曲》，这首音乐作品原本是铿锵有力四二拍子的进行曲，速度应是allegro(快板)。但如果把这首音乐作品弹成同样是四二拍子的adagio(慢板)，那么所呈现的音响效果可能会是柔和的、抒情的或者如歌的风格，而不再是那种亢奋激昂的进行曲。因此，演奏时间或者演奏速度的差异会导致音响样式的差异。以下是四位钢琴大师演奏莫扎特钢琴奏鸣曲K. 331第一乐章所用的时间差异比较。为了显而易见，用以表格形式把这首音乐作品的主题与六个变奏的演奏时间分别罗列到下列的表格中。

	古尔达	海布勒	阿劳	古尔德 ^②
第一乐章	15分18秒	13分29秒	16分18秒	15分58秒
主题	2分31秒	1分45秒	1分52秒	3分28秒
第一变奏	1分30秒	1分27秒	1分44秒	2分26秒
第二变奏	1分41秒	1分32秒	1分48秒	2分28秒
第三变奏	2分11秒	2分01秒	2分13秒	2分14秒
第四变奏	1分57秒	1分59秒	2分08秒	1分30秒
第五变奏 Adagio(柔版)	4分03秒	4分11秒	5分04秒	2分13秒
第六变奏 Allegro(快板)	1分20秒	1分58秒	1分23秒	1分20秒

从上面表格中所记录的四个音响版本的演奏时间数据可以看出：第一乐章整体的演奏时间相对于其他的音响版本来说，整体所用的时间差距并不是很明显。用时最少的是海布勒而用时最多的是阿劳；也就是说，海布勒演奏第一乐章的速度最快，而阿劳演奏第一乐章的速度相对是最慢的，二者演奏时间相差将近3分

^① [·涅高兹.论钢琴表演艺术[M].北京：人民音乐出版社，1992. P. 35

^② 在上表中，音响版本除古尔德在演奏中没有重复，其他三位钢琴家都是严格按照乐谱的反复记号进行演奏，因此对于表格中古尔德演奏的时间数据乘以2从而保持比较的一致性。

钟；古尔德和古尔达的总体演奏时间相差不大，比较接近。但第一乐章包含的主题与六个变奏演奏的个体速度对比显示出较大的差异。例如：带有重复的18小节的主题部分，虽然乐谱已有速度标记Andante grazioso（优雅的行板），但古尔德演奏的速度是最慢的，所用的演奏时间最长；与演奏用时最短的海布勒和阿劳形成鲜明的对比，古尔达介于两者之间，处于中庸。从演奏主题所用时间这个差异比较来看，古尔德无形当中体现出了他对音乐作品处理的“怪异”。第一变奏与第二变奏也可以看出古尔德别出一格的演奏时间最长，速度最慢；与其他音响版本的差异较大，其他三个版本的演奏速度相对均衡，演奏用时相差不到30秒。第三变奏、第四变奏和第六变奏的演奏时间大致相同，也可以说速度大致相同。第五变奏中海布勒、古尔达与阿劳的演奏时间几乎一致，古尔德的演奏速度极快，呈现两极分化的趋势，比其它版本快了将近一倍之多。古尔德总是处于两个极端，要么最快要么最慢，古尔德由于他的特异举止和乖张言行被称为“怪杰”，不仅“怪”得特别，而且“怪”得极端。不同的音响版本在演奏同一首音乐作品的时候，演奏的时间和速度不可能完全一致，这都是可以理解的，但是不能违背音乐作品固有的风格和体裁特征。

演奏的时间决定速度，在演奏相同音乐作品的前提下，时间越长演奏速度越慢，反之则时间越短演奏速度越快。通过以上四个音响版本演奏速度的差异比较可以看出：四位钢琴演奏大师在演奏速度上都有一定的差异，虽然乐谱中每一乐章的开头对速度都有所要求与提示，但由于演奏者在演奏的内部进行一定范围的弹性速度变化、对音乐作品的不同解释以及个性化独到的处理方式的运用等等，使得演奏时间与速度发生了一定范围内的变化，目的都是为了使自己能够诠释更完美的音乐。比较中还可以看出：四个音响版本其中在演奏速度方面最俱“亮点”的当属古尔德，尤其表现在第一乐章第五变奏的演奏中，古尔德演奏此变奏的速度之快，时间之短，可以堪称全新的绝世演绎，在弹奏那么快的速度过程中，他竟然可以把三十二分音符演绎得那么清晰、恰到好处的触键，弹得那么完整而有韵律。尽管四个音响版本各有千秋，但从以上的分析并不能说明，哪位演奏大师的音响版本好或不好，可谓仁者见仁智者见智。那么究竟哪一种版本的速度是正确的呢？

莫扎特从未为他的作品标上节拍和速度记号，现在我们所见到乐谱版本的速度记号都是后人加上去的，并非莫扎特当时创作所记。莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章速度标记为Andante grazioso（优雅的行板），行板（andante）的速度要求快于柔板（adagio），慢于小快板（allegretto），相当于平稳流动的中等速度，但在实际运用中，我们经常看到这些速度标记后面添加形容词，主要对速度术语起到修饰的作用^①。虽然第一乐章标记了速度的一个大致范围的音乐术语，但快与慢的程度由于表演者的差异有其不确定性和相对性，其中有感性认识的成分存在。在演奏莫扎特钢琴奏鸣曲时要把握速度的定量，“即一个包含四个

^① 文中所标记乐谱版本的内容是参照德国彼特斯版(Peters)，人民音乐出版社出版的“C·A·马廷深和W·魏斯曼根据最早版本新编”这一乐谱版本。

十六分音符的速度通常每分钟介于120-126之间，一般不超过132 (Allegro快板)。柔板 (Adagio) 可慢至八分音符=48-50。倘若一拍有八个音，相当于十六分音符=100左右。更快或更慢的速度都比较少见。在慢板乐章可以有少量适度的节奏自由性……”^①。可见，对于莫扎特钢琴奏鸣曲的演奏速度并不是个固定值，也不是唯一的，具有一定的相对性。因此，演奏者不仅要对音乐作品有自己独到的解释，找到最适合于自己的表演方式，找到最适合于自己的演奏速度，更要认清自己的条件和特长，从而呈现出最美的音乐。

(二) 作品内部细微的速度变化差异

对于莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲 (K. 331) 第一乐章的四个音响版本来说，四位钢琴大师所诠释这首音乐作品的部分细节各自表现出不同程度的“速度变化”^②。速度变化包括：rubato (弹性速度)、celerando (加速)、crescendo (渐快)、ritardando (渐慢) 等等。速度变化自身有其一定的规律，渐慢要求均匀地、逐渐地、一拍比一拍要慢一些；渐快则反之，渐快和渐慢都要求匀速地进行，避免在原速进行的过程中突然发生速度变化，均匀地加速或减速是一种极为细腻并需要控制的高深技巧；无论哪种速度的逐渐变化都要避免以突然性代替逐渐性。弹性速度是为了使演奏的音乐作品像朗诵诗歌一样地富有感情韵味，或者为了突出乐句中的某个音符，而临时表现出“无规律”的形式，对于弹性速度的呈现，演奏者可谓是“仁者见仁，智者见智”，只要没有违背音乐进行的脉络和规律，在一定范围内进行速度变化都是允许的。以上几种从速度方面表现出的细微变化，是音乐艺术表现活力所需要的，是“完美”表达音乐作品不可或缺的“调味剂”。在演奏大师的手指下，速度变化使表面固定的节奏保持着一种微妙的灵活性，从而减少了呆板的情绪，使音乐更生动。以下是根据四位钢琴大师演奏莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲 (K. 331) 第一乐章的音响版本所进行作品内部细微速度变化的差异比较。

古尔达演奏的第一乐章在速度上相对于其他演奏大师的音响版本来说，可以称得上是“中规中矩”。从演奏速度来讲，“忠实于原作”^③的音乐表演解释在他的演奏中体现得淋漓尽致。全曲只有一个地方进行渐慢的速度变化，并且变化幅度不大，出现在第三变奏的结尾 (谱例 1)。在莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲 (K. 331) 第一乐章，即莫扎特 A 大调钢琴奏鸣曲中，只有第三变奏的调性发生例外为 a 小调，其余的部分包括主题以及其它几个变奏都是 A 大调。由于第三变奏的调性由前面的 A 大调转到 a 小调，随之的色彩也发生了变化从明亮的大调转到暗淡的小调，古尔达在演奏中为了将第三变奏的 a 小调与第四变奏的 A 大调呈

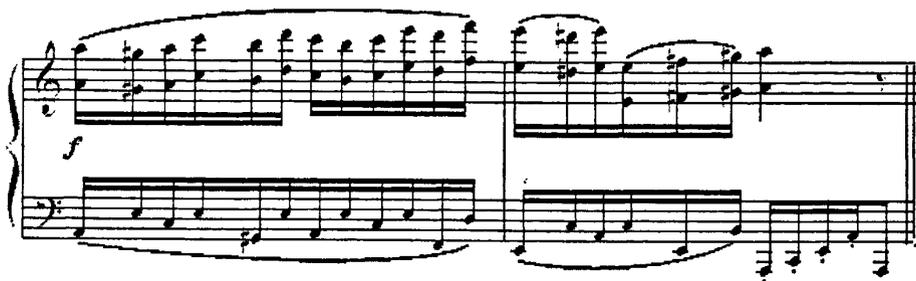
^①郑兴三. 钢琴音乐文选[M]. 福建: 厦门大学出版社, 2000 年版.P.137

^②速度变化指渐快、渐慢、散板等等。

^③这里“忠实于原作”是指相对于整首音乐作品的演奏速度的一致性。Rubato 表示伸缩处理，在演奏某个片段时要求整体保持乐谱所示的基本速度，而其中各个单拍的拍速则稍有不同变化

现出自然的过渡,进而将第三变奏的结尾处的主功能分解和弦也就是左手最后三拍的跳音进行渐慢的速度变化,增强了结束的感觉,体现出了作品结尾和声的收拢性,从而为过渡到A大调的第四变奏做好了充分的准备。克·格·汉密尔顿说:“一般来讲,结尾处的速度变化不论在古典还是现代音乐中都是被许可的”^①。音乐作品进行速度变化的处理,一方面,体现出了音乐作品结束的预示。另一方面,为即将出现的后一部分音乐材料做好充分的过渡准备。当然,这种速度变化不能违背其原则与规律,在一定范围内的速度变化都是允许的。

谱例1, 第三变奏的结尾



古尔达在第五变奏的结尾(谱例2)倒数第三小节中,弹奏出了rubato^②。rubato(弹性速度)是相对的,要受到一定的制约而不可任意而为,必须注意到:“一方面,乐曲性质的制约。另一方面,从自由中发现乐音运动松紧、缓急的趋势。这趋势,是章法,就是逻辑。找到了趋势,顺势而奏,就会有章有法有逻辑,就可避免散、乱、杂。”^③在这小节中古尔达对第四拍的跳音E进行了重点强调延长其时值的处理,这个音也是三连音与四连音连接过渡的重要音符。这种对局部音符进行的速度处理,使前后的变化连接更自然,使音乐的解释更富有表现力,不仅强调了过渡更加体现了演奏者对音乐作品的表演解释,之后紧接的是一连串的音阶走句,不同程度的起伏体现出音符潜在的内在进行,这也是古尔达演奏整首作品中唯一的一处rubato。

谱例2, 第五变奏的结尾



^①克·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表情[M]. 北京: 人民音乐出版社. 2002年版. P. 57

^②Rubato表示弹性速度,在演奏某个片段时要求整体保持乐谱所示的基本速度,而其中各个单拍的拍速则稍有不同变化。

^③魏廷格. 钢琴学习指南[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1997年版. P. 177

奥地利女钢琴大师海布勒演奏的莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲 (K. 331) 第一乐章相对来说速度的变化幅度较大, 其中在第一乐章中的主题、第三变奏、第四变奏和第五变奏最后的终止式都进行了渐慢的速度变化。可见, 海布勒对于这一音乐作品结尾终止式的速度变化处理形成了一种规律——渐慢的速度变化。这里不一一列举谱例, 只选取比较具有代表性的一处渐慢的终止式 (谱例 3) 进行剖析, 在这一小节中, 海布勒对右手三十二分音符进行渐慢处理的速度几乎与她先前演奏十六分音符的速度相一致, 甚至更慢, 更加明显的加强了属七解决到主功能终止式的完美感, 海布勒尤其在这一小节的演奏速度与其它小节形成鲜明的对比。

谱例 3, 第五变奏的最后 1 小节



海布勒在音乐作品的内部也有渐慢的地方, 特别是某些再现部之前的乐句或乐段的结尾小节 (谱例 4), 这一小节属于前一乐段的结尾 (再现之前的小节), 渐慢速度变化的幅度不大而且不甚显眼, 好似旋律在正常进行的过程中稍微停顿了一下, 使渐慢处理的过程融入整个乐句的起伏之中而不易被人察觉, 经过这样的变化速度演奏处理方式, 既强调了即将出现的再现部音乐材料, 也起到了预示的作用。

谱例 4, 第四变奏的 14 小节



值得一提的是, 海布勒演奏的第一乐章中的第五变奏速度变化最具特色。两处终止式都有渐慢的速度变化, 并且在音乐内部弹性速度的运用比较多。在听觉上稍带“弹性”, 但又没有违背基本速度规律, 感觉又是恰当的。与古尔达演奏的第五变奏相比, 显得略有个性。内部结构中的渐慢速度变化 (谱例 5), 其中 13 小节从第一拍开始渐慢, 到下一小节回原速。

谱例 5, 第五变奏的 13 小节



也许是巧合，在本文写作之前曾经听过海布勒关于这部音乐作品的演奏音响，与此同时，在写作的过程中第一次听到阿劳演奏这部作品的音响，阿劳与海布勒的演奏从速度变化方面相比较有很多相似的地方。例如：终止处的结尾做出渐慢的速度变化，在第五变奏中使用了许多渐慢的速度变化、再现部分之前的乐句结尾小节也相应的放慢速度等等，文中不进行一一列举。阿劳几乎所有终止式都进行了渐慢的速度变化，而海布勒只对第一乐章中的主题、第三变奏、第四变奏和第五变奏的结尾进行了渐慢的速度变化，只不过渐慢的幅度有一定范围的差异。

古尔德演奏的第一乐章虽然每部分整体的速度与其他三个音响版本有很大差异，但是在内部速度的变化并不多。其中一处比较明显的地方（谱例 6），古尔德与海布勒对此小节都进行了速度的变化处理，古尔德是在右手第四拍第一个音 A 上强调突出延长，而海布勒是在右手第二拍开始进行渐慢变化，音与音的间隔通过不断的压缩、释放，从而得到相当大的张力对比。由于他们速度变化的音符位置不同，因此所呈现的音响效果和艺术效果也不尽相同。

谱例 6, 第五变奏的 11 小节



从上述的对比可以看出，古尔达和古尔德两位钢琴大师在音响的呈现过程中，对音乐作品进行内部速度的变化处理的地方并不多，阿劳在这首音乐作品音响呈现出的内部速度变化最多，但都出现在每一部分的终止式，海布勒其次，二者都没有违背速度变化原则。四位演奏大师或多或少的都用了 Rubato，也可以说是弹性速度，只是数量的多少而已，“支配自由速度演奏的艺术原则是良好的鉴赏力以及保持在艺术界限之内的。在一个分句或部分的分句中所缩短的时间，一遇到机会必须就加到另一个分句中去，以便从一处‘偷得’的时间，可以在另

一处‘归还’。审美法则要求乐曲的总时值不受自有速度的影响。因此，自有速度只限于用在最严格的速度弹奏这首乐曲所需要的时间内摆动。”^①

以上的比较都是相对于每个钢琴大师的整体演奏速度之比较，体现了演奏者对音乐作品的理解与个性化的音乐表演解释，并没有对与错之分。但有一点可以肯定的，每一位钢琴演奏大师最终都是凭借其本人的智慧和感情来演奏这首音乐作品，他们都是全身心的深刻感受音乐和艺术法则的钢琴大师，他们的演奏散发出特殊的魅力和奇异光彩。

二、力度的差异

“德语中的‘力度’这一词来自希腊语，也可解释为‘力量’”^②。在音乐作品中，力度主要体现在强与弱的若干层次表现中。音乐中的力度记号都是意大利语的缩写形式，包括：ff(很强)、f(强)、poco f(略强)、mf(中强)、mp(中弱)、，还有一些渐强、渐弱、突强等等，这些力度标记的表现没有一个严格的标准，都是相对而言的。第一乐章的变奏曲在各个变奏段落当中表现出多元化、整体布局均衡的情感内涵，其中包括许多有趣的演奏技巧，例如交叉手法、装饰音的弹奏、八度音的运用等等。我们将从四位钢琴大师演奏的力度角度对这首音乐作品进行差异比较，其中力度的比较纷繁复杂包含很多因素：踏板的运用会影响力度的表现，力度的变化会影响音色的不同、触键方式的变化与力度的表现也有一定的关系等等，因此，涉及面比较广泛。

纵观德国彼特斯版(Peters)莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K.331)第一乐章中乐谱的力度标记只有f、p、sf、cresc.四种，并没有出现decresc.，mf、mp、ff、pp等其它力度标记，由于年代的久远以及当时音乐记谱法的不完善，许多力度记号标记都是编者为了更好的体现莫扎特音乐添加上去的。我们可以看出在莫扎特钢琴奏鸣曲中标明的力度记号要多于巴赫，一般只有p—f这种对比性的基本力度记号，mf、mp、ff、pp极少使用。“f经常包括mf，而p经常包括mp。如果在乐句内使用f，这种情况基本表示一种渐强的效果。相反，p则表示渐弱。当出现sf的时候，则表示一种强调。”^③从以上的句子可以分析出，莫扎特钢琴奏鸣曲中的f在某些时候的用法包含了mf、cresc.；p在某些时候包含了mp、decresc.。莫扎特的音乐作品力度对比不大主要有两个原因：“第一，感情上不需要，在当时的社会背景之下，人们心平气和，较少产生心理躁动，从而情感上不需要用大喜大悲的方式予以宣泄。这种审美趣味在很大程度上决定了莫扎特音乐的风格。第二，当时的乐器构造比较简单，从力学角度看，琴的结构承受不了大起大落的力度变化，这一局限性直接影响了莫扎特的音乐风格”。^④力度对比的手法是掌

^①[波]约·霍夫曼 李素心译 叶琼芳校.论钢琴演奏[M].北京：人民音乐出版社，2002年版P.116

^②卡尔·莱默尔 瓦尔特·吉泽金著姜丹译.现代钢琴演奏技巧[M].上海：上海音乐出版社，2006.P.91

^③蒋存梅.莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K330)的音响六个版本的比较[J].南京艺术学院学报，2004.02.

^④郭兰兰.莫扎特钢琴奏鸣曲的力度、节奏与速度[J].乐府新声，1999.1

握各种音响层次的手段之一，也是音乐表现中最有力的因素之一。由于四个音响版本对各变奏的力度表现各有不同，因此，以下将对第一乐章中的主题及其每一变奏进行逐一详细的差异比较。

主题分为两大部分。在力度方面：第一段八小节演奏所呈现的音响，古尔达把相同的两个乐句都弹成了渐强，最后结尾 $sf \rightarrow p$ 力度渐弱，其中 p 弹成了渐弱。海布勒弹奏的力度相对均衡，只在 sf 音符上有意突出，之后又恢复平静。古尔德呈现的力度始终很弱、安详平静，从 $sf \rightarrow p$ 的地方一直强，没有体现弱的地方，强到乐句结束为止。第二部分比较突出的地方是最后四小节，古尔德一直以 f 结束；阿劳在弹奏 sf 之前的几个音符时就已经开始有渐强的趋势，因此到了 sf 音符时显然是弹得最强的音符，之后又转回 $p \rightarrow f$ 的弹奏过程；海布勒和古尔达的演奏力度按照乐谱标记 $sf \rightarrow p \rightarrow f$ 的过程，并且也遵循了莫扎特音乐作品中力度记号的一般规则，“ f 有时候表示一种渐强的效果”。众所周知，古尔德最擅长演奏复调作品的，尤其是巴赫的作品，巴洛克时代，复调音乐是主要的音乐思维模式，巴赫是那个时代最伟大的复调音乐作曲家，直到今天仍然被公认为是最高典范。在主题的演奏中古尔德对和声织体的层次处理表现出与众不同，复调音乐思维略显突出，和声色彩比较浓厚，声音织体细腻，层次分解自然，完美透彻，高低声部突出。在阿劳、古尔达和海布勒的演奏中，呈现的是主调的音乐色彩，旋律声部非常清晰，左手相当于是伴奏声部，音色明净、柔和，充分展示了莫扎特作品中那种至纯至真的境界。

第一变奏在力度方面：可以把第一变奏划分为两大部分，第一部分是单音旋律的演奏，另一部分是双音以及和弦的演奏，彼特斯版对这两部分的力度也给予标记 p 和 f 的对比。古尔达在弹奏单音旋律的音符时，力度较弱，突出每小节强拍与次强拍的音头；古尔德弹奏的力度平稳，对比不是很明显；海布勒与阿劳这一部分的弹奏有些许相似，强弱起伏随着音符前进的方向进行变化的，旋律呈上行趋势，力度渐强，反之则弱。第二部分的双音与和弦，古尔达和阿劳用连奏表现出音响浑厚、和声丰富的效果；海布勒弹奏得非常轻巧、弹性刚劲，左手音符全部是短促的小跳音，并未表现出强烈的冲击力，反而在终止处用以渐弱结束。古尔德的弹奏力度平稳，一直保持在 f ，和弦的触键较深，仿似一位老人吃力地在爬山。只有海布勒把它们弹成了短促的跳音，而其他三位演奏大师弹成了非连音。古尔德演奏第 11 小节 $p \rightarrow sf$ 的力度变化幅度较小，没有从 p 过渡到 sf 的突然性。既然乐谱中出现“ sf ”标记，目的也是引用一个特别的重音来改变连续平稳的节奏或是来制造一种意外的效果。阿劳、古尔达和海布勒对这一对比强烈的力度标记弹奏得很到位，突强与弱的对比非常明显，好似蜻蜓点水一般，突然的强在一个 E 音上马上把力度收回，反复三次之后趋于平静。

第二变奏在力度方面：相对于其它部分来说颤音运用得最多，弹奏颤音的音色也存在差异。古尔德弹奏的颤音连贯，细腻。阿劳弹奏的颤音机灵、精巧、圆滑，没有刻意的强调，颗粒性强，指尖触键的“点”非常小，音色清脆，与旋律音融合得很紧密，在力度方面没有太多的变化。海布勒弹奏的颤音相当紧凑、严

谨，不忽视颤音中的任何一个小音符，触键较浅，下键短促。最有特色的是古尔达弹奏的颤音，新颖别致，力度非常突出，颗粒性强，在平静中尽显突出颤音的几个音符，好似突然卷起的旋风又趋于平静，音乐前进的动感较强。第12小节处， $f \rightarrow p$ 的过渡，古尔达、古尔德和海布勒把 f 弹奏成渐强，而阿劳只弹出一一直强的力度，并且 $6/8$ 的强拍与次强拍也较突出，音头弹奏得也很明显。

第三变奏在力度方面：由于调性的变化使得整个音乐情绪发生了改变，这一变奏的旋律特点是柔和的、抒情的，因此，四个音响版本在力度的处理方面没有过激的强弱对比，由于很多音阶的连续上行与下行，都包含了渐强与渐弱的力度变化，这也符合钢琴演奏旋律的脉络。四个音响版本的音色各有千秋，古尔德和海布勒弹奏的音符干净利落，颗粒性较强，音色明亮。阿劳弹奏的音色柔美、细腻、平静，古尔达弹奏弱的地方音色朦胧，纯净，弹奏强的地方音色明亮突出。

第四变奏在力度方面：从乐句的对比来看，古尔德和古尔达演奏的力度与彼特斯的版本相一致 $p \rightarrow f$ ，遵照谱面的标记显得更加精确和理智，力度对比强烈。 p 的弹奏音色隐约，忽远忽近。 f 的音色明亮，清脆。阿劳和海布勒对比的乐句都用同一种力度 p 来演奏，显得很安静，变化不大。在乐谱中标记 sfp 的地方，海布勒、古尔达和古尔德都弹成了 f ，唯独阿劳弹出了 sfp 的力度变化。古尔达在末尾终止处进行了渐弱的变化处理，符合乐曲进行的一般规律。

第五变奏在力度方面：古尔达在弹奏乐谱中标记的 f ，很突然，从整体演奏比较来说相当于 sf ；在乐曲当中的 p 没有明显的呈现，只是在最后结束处略显渐弱，乐谱中有一小节标记三次 sfp ，他的演奏很形象，情绪激昂，一层一层递进，辗转反复，为再现段的音符做好铺垫；海布勒弹奏强与弱的力度对比与古尔达相比稍逊一筹，右手的触键较深，音符的跑动清晰、音色明亮；而古尔德和阿劳的演奏相对来说要安静许多，力度对比不明显；但四个版本也有相同的地方，在演奏许多三十二分音符的音阶上行渐强，下行渐弱，这些都符合力度进行脉络与一般规律。

第六变奏在力度方面：古尔达的演奏有些“情绪化”， p 与 f 力度对比尤为突出，从第一小节到第八小节的力度一直都比较强，并没有体现出乐谱开头标记 p 的那样演奏，但古尔达演奏 $p \rightarrow f$ 时，力度的对比又是那么强烈；而阿劳、海布勒和古尔德力度对比变化不明显，比较平稳；其中海布勒、阿劳和古尔德三个不约而同的从左手伴奏声部弹出了一条隐伏的旋律线，赋予音乐更多的层次和意义。古尔达、海布勒和阿劳弹奏的开始处都突出了强拍与次强拍的音头，只是力度不同致使音色发生变化，古尔达弹奏音头的音色尖锐但不刺耳，海布勒和古尔德弹奏音头的音色柔和但不轻浮。古尔达右手的十六分音符十分短促，音色十分轻盈，触键较浅，有一种“触键没有弹到底”的感觉，但始终保持着音符晶莹剔透的精美；而海布勒右手弹奏的音符比较踏实触键较深，古尔德在音响中表现出右手敏锐的跑动速度令人叫绝，丰富多变的音色表现得十分细腻，尽显如此的自信。阿劳右手的十六分音符含蓄，非常注重音符之间的连贯性。在最后的结束倒数三小节中乐谱标记 $p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow f$ ，海布勒和阿劳的演奏力度相比较之下符合这

一标记，尤其阿劳弹奏弱的和弦下键很委婉，没有暴发性的力度存在；古尔德和古尔达把结尾弹得一直都很强，具有强大果断的冲击力，在激烈中结束这一变奏的演奏。

同一首音乐作品，由于演奏者的不同，踏板的用法也不会完全一致。同一位演奏者，每次弹奏时踏板的用法也不见得完全相同。踏板具体用在什么位置、用在哪一个音或是哪一小节，实在太微妙、太复杂，因为踏板有很大的即兴性，有些是无法标记的。但是如果使用不当，导致旋律模糊、乐句不清晰、和声混浊等等，就会破坏音乐性，影响音乐的表达。在这首音乐作品的踏板方面，古尔德几乎没有使用踏板，用得最少，因此对于音色以及力度的修饰主要依靠手指的触键功夫“一目了然”，更多的体现纯技巧性的触键。古尔达使用的踏板较少，仅在个别小节中稍微点了一下，用以体现旋律的连贯性。海布勒使用踏板的次数一般，阿劳的踏板用得最多，一直保持着音乐连贯的气息，表现出许多理性的控制，没有过分的宣泄，尽管在踏板运用的数量和深浅方面有所不同，演奏家们的目的都是为了呈现最好的音乐。

从整体来说，在力度方面弹奏最“夸张”的应属古尔达，除了力度对比强烈之外，对于 *f* 的处理更具爆发力；海布勒在力度的处理方面比较委婉，体现出女性的温柔，赋予音乐更多的层次和意义；被称为“怪杰”的古尔德在力度处理方面对于他的“怪”的体现不是很明显，一直处于保守的状态；阿劳与海布勒有些相似，但阿劳更多体现出的是男性的内在含蓄。综上所述，这四个音响版本都不同程度的体现出莫扎特的音乐性格，从不同角度展示出对莫扎特的音乐表演解释特点，表现出莫扎特音乐作品中那种至纯至真的境界。

第二章 分句与装饰音的差异

一、分句的差异

分句的划分体现了演奏者对音乐作品的理解,四个音响版本对这首音乐作品的部分细节体现出不同的表演解释特点;演奏者对乐句的划分是为了体现对音乐作品的理解;分句不仅清楚地划分乐句,并且能够清楚地表达出乐句的细节问题。“分句从某种程度上也就是音乐固有的、乐思的各个组成部分”^①。一位不懂得乐句划分的演奏者,也就是没有弄清楚音符与音符的关系,没有弄清楚乐句与乐句的内涵,感受不到音乐的意义,只能为了弹奏音符而练习,这样又怎么能把音乐作品弹好呢?分句如何划分主要体现在连线、休止符的位置等。分句就如人们讲话一样,讲话讲究的是抑扬顿挫,音乐中的分句也是同样的道理,“抑扬”就如音乐中音符的高低,“顿挫”就如音乐中的分句与停顿;停顿的位置不同,表达的思想 and 内容就有差异,意义也不同。例如:“音乐教育中学生创新能力的培养”,如果没有特别标注可以理解为“音乐教学中,学生创新能力的培养;”也可以理解为“音乐教学,中学生创新能力的培养”。一首音乐作品,只有懂得了每个分句的涵义,才能理解这首音乐作品的涵义。

魏廷格在他的书中,写出几点划分乐句的一些提示:^②

- (1) 最重要的是认真体味、反复感受,从心理上感觉出这些音是一个句子,是说明一个意思的。
- (2) 一般来说,对句子的感受要长一些,眼光放宽一点。
- (3) 与文章的句子不同,乐句的划分有时并不是只有一种划分方法是唯一正确的。
- (4) 要特别留神远距离的音、跳音、被休止符隔开的音的乐句划分。
- (5) 不要以为乐句总是划分在明显停顿处的,有时也会划分在连续的八分音符和十六分音符中间的。

对四个音响版本进行分句的差异比较,首先要明确各部分的大致结构以及分句特点,才能使“差异”的比较更有说服力。

第一乐章 变奏曲式,包括主题与六个变奏组成。

曲式图示: A + A1 + A2 + A3 + A4 + A5 + A6

主题A本身是单二部曲式,第一部分为8小节。第二部分为10小节,其中第二部分含有对第一部分音乐材料的再现。从主题A中可以看出,主题的旋律并不复杂,整个主题音乐形象抒情、委婉、淳朴,听起来极有韵味但似乎夹杂着悲切的旋律音调。第一部分开头,运用了附点节奏的音符,好似在推动整个旋律舒缓的前进,多声部的演奏中突出主题旋律轮廓,保持宁静而柔美的伴奏声部。第

^①卡尔·莱默尔 瓦尔特·吉泽金著姜丹译.现代钢琴演奏技巧[M].上海:上海音乐出版社,2006.P.113

^②魏廷格.钢琴学习指南[M].北京:人民音乐出版社.1997年版.P.193

古尔德弹成：



第一变奏 A1：主题旋律，带有十六分休止符的一系列音符，整个第一变奏听起来律动感和走动性比较强，如果说主题是安静的，那么第一变奏则是活泼欢快、流动进行的，并且这一变奏中所体现的主题的乐句痕迹不论在结构还是和声功能方面都没有变化。第一变奏在分句方面：类似于第一小节的分句除古尔德之外的三位钢琴大师的演奏都与彼特斯版的分句比较接近（谱例 9），古尔德的演奏与彼特斯版的分句反差较大，把本应连奏的三个十六分音符弹成了连续三个跳音，“落滚”与跳音的弹奏方法相互交替，仿佛两个人在配合默契的一问一答，错落有致，同时也体现出了古尔德处理作品的别致性。

谱例 9，第一变奏的第 1 小节
彼特斯版：



古尔德弹成：



第 12 小节，阿劳、海布勒和古尔达虽然与彼特斯版（谱例 10）的分句不同，但他们三个的分句方法大相径庭，古尔德有自己独到划分乐句的解释，虽然都是六个十六分音符，由于连线位置的不同，可以有三种不同的分句弹奏方法，演奏出的音响效果也不尽相同。

谱例 10，第一变奏的第 12 小节
彼特斯版：



古尔达、海布勒和阿劳弹成：



古尔德弹成：

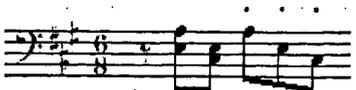


在第一变奏的倒数第三小节左手后三拍的音符中，海布勒与古尔达按照彼特斯版（谱例 11）的连线演奏，而古尔德和阿劳却用跳音来代替连音的方法弹奏，各有各的“味道”，两种弹奏方法的效果差异较大。

谱例 11，第一变奏的倒数第 3 小节左手
彼特斯版：



古尔德和阿劳弹成：



第二变奏 A2：左右手互换三连音的连续进行，使整个第二变奏充满了流畅的美感，加入的装饰音更显得富有戏剧性，使主题旋律更加丰满。流动进行的音符不断继续前进，优美滑稽的旋律使第二变奏充满了戏剧色彩。在这一变奏的分句方面，古尔德的演奏又是别树一格，相比之下变化较多，滑稽有趣，主要以断奏为主，几乎每一乐句的弹奏都与彼特斯版本的分句不一致。这里仅举一处代表性的例子：右手下行的三十二分音符都弹成跳音，左手的三连音也都是跳音（谱例 12），弹奏得非常自然，没有一点矫揉造作；与其他三个音响版本形成鲜明对比。

谱例 12，第二变奏的第 1 小节
彼特斯版：



古尔德弹成：



第二变奏最后的两小节（谱例 13），海布勒、古尔达与阿劳也都弹成断奏，但相比之下海布勒触键最短促，最有弹性；其次是古尔达弹奏的跳音触键较深，而阿劳弹成了连跳音的效果，听起来亲和力极强，唯有古尔德把八度的音符弹成连音。类似于这样的地方还有第 5-8 小节的左手，他们各自都是用这种方式弹奏

的。几种弹奏方法涉及到非连音、跳音、连跳、落滚四种弹奏方法的运用，非连音要求在弹奏后一个音之前及时将前一个音的手指抬起，使前一个音的声音不要延续，产生非连音的效果。跳音要求音符的弹奏要短促、有弹性，时值短，一触即放。连跳比跳音弹奏音符的时值稍长一些，它比较适合于平静的音乐进行中。落滚要求两个音符一组，一长一短、一强一弱。四种弹奏方法既有区别又有联系。

谱例 13，第二变奏最后 2 小节
彼特斯版：



海布勒和古尔达弹成：



阿劳弹成：



古尔德弹成：



第三变奏 A3：不间断的抒情性旋律连续进行，流畅而亲切，调性由前面的 A 大调转到 a 小调，色彩发生变化，带有一丝伤感。右手连续的八度旋律音平稳使律动变得不那么鲜明，略显暗淡，仿似一直在不停的诉说。在第三变奏的分句方面，由于古尔德没有使用踏板，八度旋律音用的是非连音弹奏方法，因此音与音之间的连贯相对没有其他三个带有踏板的音响版本强烈，古尔德在第一乐章的整体演奏中几乎没有用踏板或者说相对于其它三个演奏家的音响版本踏板使用最少的，这也充分显示出古尔德处理音乐作品构思的与众不同。阿劳、海布勒和古尔达弹奏的旋律用的是 legato（连奏），由于踏板的作用使旋律演奏一气呵成，尤为连贯，并且音符之间的起伏随着音符的走向上行渐强下行渐弱，层次感明显，主调音乐色彩浓厚，主旋律突出，伴奏声部柔和。值得一提的是，古尔德在莫扎特的主调音乐中，挖掘出很多复调性的旋律弹法，把旋律线编织成一个纵向、立体结构的横向运动，原本伴奏声部的音符弹得具有旋律色彩（谱例 14），古尔德把左手暗藏的隐伏旋律线表现得淋漓尽致，双手的旋律好似在作答，不相上下。右手类似音阶上下行的回音反复流动，左手配以暗藏的旋律线，使整个第三变奏

的音乐表现得交相辉映，毫不逊色于其它三个音响版本的演奏，独树一帜。左手保持音的力度不逊色于右手的旋律声部，古尔德在演奏这一变奏时左手的花样最多。

谱例 14，第三变奏的 13 小节

彼特斯版：



古尔德弹成：



这一变奏的第 9-12 小节的左手对部分音符进行了修饰（谱例 15），使音乐更富表现力。彼特斯版本中第一拍的双音音程记谱是没有琶音标记的，而古尔德把音程进行了加花弹奏，音程的同时奏出与前后相继奏出的效果的完全不同的。

谱例 15，第三变奏的 9-10 小节

彼特斯版：



古尔德弹成：



海布勒在弹奏这一变奏的 16 小节右手时，把连线进行了分句处理（谱例 16）。对音符这样进行处理之后，把原本是一个乐句划分成两个乐句，音乐的意义出现了质的变化。划分成两个乐句使整个乐段的结尾在整体速度不变的情况下表现出了停顿，起到承上启下的作用。

谱例 16, 第三变奏的 16 小节
彼特斯版:



海布勒弹成:

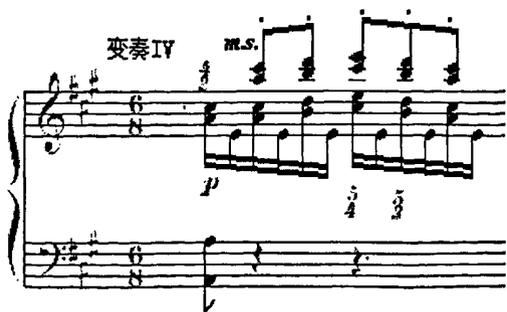


第四变奏 A4: 三度音连续进行用右手奏出主题旋律, 左手弹奏低音后越过右手弹奏第三层次, 其中包含了主题旋律的某些成分, 这些音对右手演奏的三度音旋律进行重复, 对主题旋律进行了强调。调性由 a 小调转回到 A 大调, 使音乐更加柔和、色彩更加明亮。在第四变奏中, 四个音响版本都把左手跨过右手弹奏的第三层次弹奏得很清晰, 反而把右手的主题旋律音色演奏得很朦胧。其中第 9-12 小节, 右手音符的演奏都非常干净, 颗粒性强, 除古尔德之外的版本都是用连音进行演奏的。古尔德在这一变奏中, 从头至尾, 原本乐谱标记连线的地方他却用了很多跳音和非连音的弹奏方法, 使得音乐稍带跳跃的动感, 但又不是很夸张。第三层次的连奏古尔德都弹成了跳音(谱例 17), 左右的八度音, 海布勒和古尔德弹成短促的跳音, 阿劳和古尔达弹成非连音, 比海布勒和古尔达弹奏音符的时值稍长。

谱例 17, 第四变奏的第 1 小节
彼特斯版:



古尔德弹成:

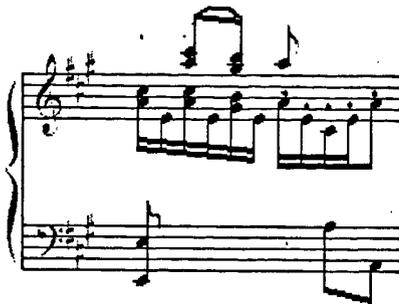


第八小节，海布勒与古尔德都弹的是跳音（谱例 18），为后面与众不同的旋律演奏做好了铺垫。阿劳和古尔达的右手一直是用连音弹奏的，在这一小节中也不例外，反而古尔德和海布勒对这一小节的演奏进行了独到的跳音处理。

谱例 18，第四变奏的第 8 小节
彼特斯版：



古尔德和海布勒弹成：



第五变奏 A5：慢板，带有戏剧性的伴奏声部从头至尾，丰富的主题具有田园式的优美并带有抒情咏叹调的味道。复杂的谱面暗含着隐伏主题旋律音的成分，使音乐富于歌唱性，平和而委婉。在第五变奏中，从分句方面来看，可以比较出四个音响版本的呈现都与彼特斯版本中划分的分句不相符，但他们彼此之间也各有不同，许多连奏的音符弹成跳音或是非连音，而非连音或者跳音弹成连奏，类似这样的运用非常多。古尔达、海布勒和阿劳三人除了同音以及标记跳音的音符之外，绝大部分的音符都弹成连音，偶尔突出音头，古尔达演奏的音色尖锐，海布勒和阿劳演奏的音色含蓄。最特别的是古尔德的演奏，他把左右手的音符全部弹成短促的小跳音，疾驰般的速度，弹性十足，两处六十四分音符的音阶上行仿似在弹奏一段华彩乐段，旋风般的轻松，通过力度相应的渐强和渐弱来达到流畅的音乐起伏的效果。可以看出，在他们的演奏中都存在着个性的分句与弹奏方法。其中，海布勒在第八小节的第一个音加上了富有戏剧性的装饰音“tr”（谱例 19）。从整体的演奏中可以看出，海布勒作为女性的钢琴演奏大师，她对音乐作品的表情处理始终与夸张无缘，也没有无拘无束的即兴发挥，通过她的演奏保持着女性的“矜持”。

谱例 19，第五变奏的第 8 小节
彼特斯版：



海布勒弹成：



第十一小节的分句演奏大体听起来虽然不是很容易区别,但通过细微的比较还是有所差异(谱例 20)。四个音响版本与彼特斯版的分句都不一致,并且他们之间连音与跳音的具体位置存在不同,各有区别。

谱例 20, 第五变奏的第 11 小节

彼特斯版:



海布勒弹成:



阿劳弹成:



古尔德弹成:



古尔达在第 9 和 16 小节两处都加上了回音“∞”(谱例 21),丰富了单音的旋律,赋予旋律的戏剧性。由于演奏习惯的与众不同,每个音响版本各有特色,同时也体现出演奏家对音乐作品表演解释的特点。

谱例 21, 第五变奏的第 9 小节

第 16 小节

彼特斯版:



彼特斯版:



古尔达弹成:



古尔达弹成:



第六变奏 A6: 可以说是第一乐章的高潮部分, 节奏特点由活泼的 6/8 拍变成了 4/4 拍, 律动的规律发生了变化。整个变奏中 p 与 f 一呼一应, “呼”和“应”或是两小节或是四小节, 对答如流, 明显的强弱对比使这一变奏更具冲击力, 将音乐达到高潮, 右手连串的十六分音符跑动颗粒性强, 给人一种突然的紧迫感, 内含着复杂的感性因素。最后加进 Coda 结束。第六变奏的音乐使人有动感, 欢快活泼的气氛耐人寻味。在分句方面, 古尔德对这一变奏的诠释与其他三个音响版本相比是最有特色的, 分句的划分都是按照自己的理解来演奏, 尤其是代表第六变奏音乐动机的几小节, 乐谱当中分别在不同位置重复出现三次, 第一次与第三次的分句方法相一致, 双手都是跳音, 第二次双手却用连音演奏, 并且从左手的伴奏当中弹出一条旋律线, 从而使相同的乐句运用了断奏与连奏两种不同方式演奏, 发生了对比性的变化, 在主调音乐中挖掘复调因素一直是古尔德的演奏惯例。在 31-32 小节中的右手 (谱例 22), 海布勒和阿劳演奏的分句与乐谱相一致, 在前倚音与其之前的旋律音之间进行“呼吸”, 这样演奏的效果变成前倚音之前的旋律音为跳音, 出现两个旋律音的连接成为断奏。而古尔达和古尔德把旋律音与前倚音都连在一起演奏, 使两个旋律音顺其自然的连在一起, 成为一个整体。

谱例 22, 第六变奏的 31-32 小节

海布勒和阿劳弹成:



古尔德和古尔达弹成:



在第 31 小节中最后六个十六分音符 (谱例 23), 四个音响版本都与彼特斯的分句有区别, 其中古尔达、阿劳和古尔德是一致的, 弹成连音, 海布勒把这几个音符全部弹成了跳音。

谱例 23, 第六变奏的 34 小节

彼特斯版:



古尔德、阿劳和古尔达弹成:



海布勒弹成：



从以上的分句法对比可以看出，导致分句不同的方法主要有以下几点：一、不同的表演者演奏相同小节的音符，运用的弹奏方法不同：乐谱中标记跳音的地方弹成连音，连音反而弹成跳音等。二、同是连奏，音符的连线“呼吸”位置不同：音符相同，连线的位置不同。三、对于相同音符的“处理”不同：把音符弹成回音或者颤音。四个音响版本的演奏在分句方面存在着较大差异，表现出的感情色彩也不尽相同，产生的音响效果也有所差别。

二、装饰音弹奏方法的差异

众所周知，装饰音的演奏在呈现音乐作品的过程中是至关重要的。装饰音，顾名思义就是装饰的音，通过装饰的音符使音乐更优美、更生动。在17、18世纪的巴洛克时代，装饰音起到非常重要的作用。“莫扎特在十八世纪七十年代吸取和发展了库普兰在古钢琴音乐中那精致、典雅的装饰手法，将洛可可音乐中常用的八分音符或四分音符的短小装饰音融化成为十六分音符或三十二分音符的长线条的经过句，成为旋律不可分割的部分，创造了莫扎特崭新的钢琴语言所特有的那种明媚、优雅、细腻的音乐风格”。^①一方面，由于钢琴家参照乐谱版本的不同，使得装饰音的演奏呈现的音响效果不同。另一方面，不同时代、不同民族、不同作曲家对音乐的审美观念都有区别，有些反映在装饰音上，相比之下，相同的记法但用法不同，导致装饰音的弹奏方法也有所不同。因此，对于装饰音的解释一直都有很多争议，也成为一个比较复杂的学术问题。

装饰音，总是包括两个音：即基本音和用以装饰基本音的音。欧洲的音乐作品，巴洛克时代和古典时代的装饰音，大都弹在“拍子内”，而浪漫派及以后的，大都弹在“拍子前”。通常，装饰音的演奏可以有一定范围的自由，同一种装饰音往往有几种弹奏方法都是可以接受的，有的时候甚至可以根据演奏者的不同按照自己的演奏习惯或自己的理解在一些乐段中加上小的音符，这些都是允许的。因此，表演者在诠释类似莫扎特钢琴奏鸣曲等音乐作品时，装饰音的弹奏方法一直成为争议的话题，钢琴演奏家们利用音响的呈现方式“各抒己见”。在莫扎特钢琴奏鸣曲第十一首（K. 331）第一乐章中，装饰音主要表现为颤音、倚音和波音。一般情况下，颤音的数量要根据具体音乐作品的速度、性质、以及演奏者对音乐作品的理解、技术水平等等相关因素所决定，它不仅仅是一首音乐作品中用作装饰的手段，而且有其表现性的目的，有的颤音很快，有的却很慢；有的很高

^① 陈勤. 莫扎特莫扎特钢琴奏鸣曲中装饰音的运用—以第二乐章为例[J]. 黄钟. 2004 增刊

亢，有的却很轻柔。倚音的种类繁多，包括长倚音、短倚音、前倚音、后倚音等等，基本的弹奏方法也不尽相同。波音也有上波音、逆波音之分；巴赫时期的波音，一般从本位音上方的二度音开始，这与当时古钢琴的发音特点有关系，古典主义时期的音乐作品中，波音一般从本位音开始。

莫扎特装饰音一般遵循的基本原则为：^①

- (1) 长倚音一般具有留音效果，并与主要音符对分时值。
- (2) 回音应包括在主要音符时值内，装饰音的第一音应当在拍子上，而不是拍子前。
- (3) 颤音“tr”可以从所标明的主要音符的上方二度开始，可以奏波音或回音。
- (4) 回音有时从拍子开始，有时在拍子后开始，但必须注意所有的装饰音应当纳入均匀节奏划分之中。

这首作品中的倚音主要表现为前倚音，并且前倚音出现的地方比较多，大致分布在第二变奏、第三变奏第五和第六变奏中。对于莫扎特的倚音，一般的规律遵循把倚音弹在拍子上，但个别时候也有把倚音在拍子前先奏出，它的时值不包括在旋律音的时值内。四位钢琴大师对于前倚音的处理略有不同。

在第三变奏的第12小节中(谱例24)，海布勒、古尔达和阿劳，在这一小节的弹奏中都把前倚音弹在了拍子上，唯有古尔德把这个前倚音在拍子前奏出，不包括主旋律音符的时值内，主旋律音与左手同时奏出。

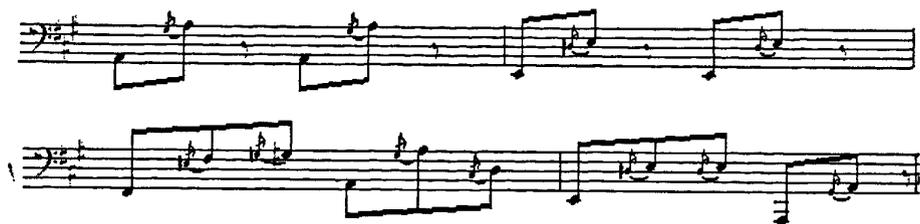
谱例 24，第三变奏的 12 小节



四位钢琴大师在演奏过程中，各处所出现前倚音的演奏方法不尽相同，阿劳在演奏这首音乐作品的前倚音时，全部弹在了拍子内。海布勒、古尔达和古尔德在第一乐章中弹奏的前倚音综合了两种方式的运用。莫扎特钢琴奏鸣曲中的装饰音，没有过激过快的突出，弹得要有一定的尺度、恰到好处。当然，除了四位钢琴大师对部分前倚音的不同演奏之外，也有相同的地方。第二变奏的4-7小节(谱例25)左手的前倚音以及第六变奏中的前倚音都弹在拍子内，这也恰好符合莫扎特装饰音演奏的基本原则。四位钢琴大师在演奏这首作品的“回音”中，演奏的方法大致相同，只是由于速度快慢的不同，呈现的“回音”音响效果有所差异。

^① 郑兴三. 钢琴音乐文选[M]. 福建: 厦门大学出版社, 2002年版. P. 133-134

谱例 25, 第二变奏的 4-7 小节



莫扎特的颤音记号包含着很多种含义,其中有从上方音开始的长颤音;从旋律音开始的长颤音;从旋律音开始的短颤音;短的上方倚音;总是从上方音开始的回音,根据版本的不同因此标记的奏法也就不一样。莫扎特在许多明明要标记上波音,下波音,回音等记号的地方,也标记“tr”。演奏者可以根据自己的习惯和能力去解释乐曲。对于莫扎特音乐作品中的颤音,不同的演奏家的弹奏也有所区别。四位钢琴大师在演奏这部音乐作品时对于颤音的弹奏方法基本一致,都是从旋律音开始的短颤音,但古尔德弹奏的颤音音符的数量与其他三位钢琴家的音响版本不同。例如:第一乐章的第二变奏中类似于第1小节类型的颤音(谱例26),四个音响版本都是从本位音D开始的短颤音。也许是因为古尔德演奏这一变奏的速度相比其他三个版本的速度慢一些,因此有充分的时间来弹奏与其他三个版本(谱例a)比较相对来说更多的颤音,在1-4小节D与E弹奏了三次(谱例b),而其他三个版本只弹奏了两次。但在后面再现这一部分的音乐材料时,弹的颤音和其他三个演奏版本相一致,从本位音开始弹奏两次。

谱例26, 第二变奏的第1小节

彼特斯版:



谱例 a:



谱例 b:



综上所述,在第一乐章的第二变奏中颤音的运用最多,四个音响版本弹奏颤音的音色存在较大差异,装饰音的演奏力度等方面的处理大不相同,阿劳弹奏的颤音机灵、精巧、圆滑,没有刻意的强调,颗粒性强,音符进行的脉动十足,指尖触键的“点”非常小,音色清脆,与旋律音融合得很紧密,敏捷快速中显得含

蓄委婉，尤其强调颤音所在节拍之后一拍的音符，并且由于触键的“点”之小，颤音与本位音的结合仿似经过音一般。古尔达弹奏的装饰音新颖别致，颤音与本位音的力度对比尤为突出，经常加进个性化的演奏。海布勒弹奏的装饰音与旋律融为一体，触键较浅，弹奏顺畅，注重颤音的完整性，不忽视颤音中任何一个音符的弹奏，有时感觉弹奏颤音的时候速度稍微有一点点慢，但并不影响音乐的和谐性。古尔德弹奏的装饰音连贯，细腻，充满了新意，更显强调并且大胆的尝试与众不同的处理方式。

第三章 四位钢琴大师对莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲

(K. 331) 第一乐章的表演解释特点

综上所述,四位钢琴大师在对莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章的表演解释呈现出一定的差异。这种差异不仅源于四位钢琴大师的个体因素,诸如,地区、民族、文化背景、性格等方面,也源于他们对该音乐作品理解的不同。正是由于这些不同的因素,使得音乐作品的表演解释在不同程度上有所差异。四位钢琴家来自奥地利、加拿大、智利等不同国家,同时录制过莫扎特等伟大作曲家的音乐作品,这些伟大作曲家的音乐已经不再仅仅属于他们的国家和民族,而是属于全世界,甚至可以说音乐是通用语言,正是由于音乐具有非语意性,很多时候要凭借音乐的感觉感受到音乐的涵义以及对音乐作品的理解。有的钢琴表演者把钢琴演奏的高超技巧掌握得很娴熟,但其表演缺乏感染力,听起来枯燥乏味。然而,被称之为演奏大师的钢琴表演者则不同,他们除了具备高超的演奏技巧之外,还要使之融入到音乐情感的艺术表现中,从而达到技巧与艺术表现的完美融合。

另一方面,钢琴大师在某一音乐作品所体现的表演解释特点,也正是其音乐表演风格的体现。由于本文仅以莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章为研究中心,因此,在下文中,笔者将根据上文音响版本差异性论述的基础上,对四位钢琴大师在该作品的表演解释特点进行总结。

一、古尔达的表演解释特点

古尔达出生在音乐之都维也纳,对于极具音乐天赋的他,生长在这个充满浓郁音乐氛围的环境里可算是天时地利人和。古尔达自从参加日内瓦国际钢琴比赛一举夺得冠军后,从此名声鹊起。在他的钢琴演绎中,更多地融入了德奥钢琴学派的传统,但强烈的反叛性格使得古尔达大胆创新,借鉴现代音乐——尤其是爵士乐中的演奏技法,把爵士乐与古典音乐融为一体,使传统的古典音乐更具有某种贴近现代听众的审美情趣,这种极力推崇爵士乐之举是古尔达源自内心所要达到的一种自由状态的结果,他宁愿选择具有更多的自由即兴发挥来表现爵士乐的演奏。古尔达一生的钢琴演绎成就与莫扎特紧紧相连,密不可分。几乎所有的钢琴大师或多或少的录制过莫扎特钢琴奏鸣曲,莫扎特钢琴奏鸣曲的音响版本如此之多,但古尔达对莫扎特钢琴奏鸣曲的音乐表演解释因其独特而显得别具一格。

古尔达在演奏莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章中音响呈现出如下特点:

1、强烈的力度对比。

在第一乐章的演奏中，令人兴奋的节拍和强烈的力度对比使古尔达的演奏与其它三个音响版本的差异略显突出。其中在主题与六个变奏中，主题略显安静平稳，音色柔和，和声效果仿似教堂音乐，使音乐保持如歌旋律的飘逸。在六个变奏中，乐谱中有p与f力度标记的地方，或者是在f前面的小节中预示的前兆进行p的处理，都表现出强弱力度非常鲜明的对比。在第一变奏的最后三小节中，倒数第二小节在乐谱中标记了f记号，因此在其前一小节古尔达进行了p的力度处理，为了呈现即将在下一小节中的f的表现。第一变奏的前四小节，其中每小节都是一问一答强与弱的对比变化。（谱例27）类似强弱力度明显变化的地方还有，第二变奏的4-5；第三变奏的4-5小节、16-17小节；第四变奏的17-18小节；第五变奏的5-6小节；第六变奏的4-5小节等等，几乎每一变奏的演奏中都有强弱力度的强烈对比，来实现其对音乐的表现力。

谱例27，第一变奏的第一小节



2、颤音演奏得别具一格。

在单纯、朴素的旋律线条中古尔达弹奏的颤音新颖别致，力度非常突出，颗粒性强，平静中尽显突出颤音的几个音符，好似突然卷起的旋风又趋于平静，音乐前进的动感较强。从第二变奏中开始出现了颤音，第五、第六变奏中也有出现，时而颤音，时而前倚音，古尔达独具特色的颤音的演绎令听者不觉一震，声音干净、果断，颤音的力度与本位音相比较略显突出，从他演绎的音响中，明显感觉到所演奏颤音的与众不同，音色时而朦胧、暗淡，时而清澈、明亮；力度一直都很鲜明、突出，在本位音符的进行中突显了颤音的“另类”表现（谱例28）。

谱例28，第二变奏的第一小节的颤音



3、音色的果断、干脆。

整首音乐作品从音色的角度来看，触键干净、利索、颗粒型强，尤其在第六变奏中连续的十六分音符的弹奏中，伴随着手指而产生的侧向运动在弹奏时形成了一种波浪起伏的效果。第二变奏共分成两段，第一段的音色明亮，下键干脆，装饰音力度突出；第二部分音色暗淡，触键内省，两部分形成鲜明的音色对比（谱例29）。

谱例29, 第二变奏第一部分与第二部分开头
第一部分开头:



第二部分开头:



古尔达有着极富个性的艺术历程——从巴洛克到爵士, 从正统到反叛。可以说, 古尔达的演奏热情奔放, 气势雄浑, 恰似带有爵士味道的“另类”表演。音质硬朗、透明, 装饰音新颖别致, 特别是在第二变奏装饰音的演奏中, 触键清晰、强韧, 力度对比强烈, 旋律自然流畅, 节奏生动而富于弹性。他比较注重节奏和乐句的表现, 演奏的层次分明, 把伴奏声部与副次声部以及旋律线表现得几近均衡, 例如第三变奏与第五变奏等。强劲有力的触键仿佛能弹到钢琴底部, 把看似平淡无奇的乐谱弹奏出非常绚丽灿烂的超技风味, 整个第一乐章在激情部分的处理之外, 又显得非常内省而有节制, 营造出一种不可动摇的威严感。凭借对音乐的直觉, 自由甚至随心所欲地演绎出内心的感悟并且不受传统模式的束缚, 展示出一个既有雄浑气质、充满自由想象又不失古典神韵的现代“莫扎特”。

二、古尔德的表演解释特点

格伦·古尔德以令人炫目的神技, 极为顽固的个性傲然国际乐坛。一提到古尔德, 人们总要联想到他那与众不同的演奏姿态: 弓着背, 缩着脖子, 下额突出, 左手和右手争斗, 翘着腿弹琴, 口中念念有词……他的演奏应该用欣赏的角度来听而不能从教学的角度来学, 而模仿他的演奏更是不可能的。在现代钢琴演奏家当中, 古尔德比较热心于音乐录音事业, 他的唱片录音要比舞台演出多得多, 因此曾被人们称为“唱片钢琴家”。也有称古尔德是“一位集怪异于一身的钢琴鬼才”^①。听过古尔德演奏莫扎特的人, 大多抱以嗤之以鼻的态度。甚至有人高呼:

①彭圣锦《钢琴演奏与风格》, 台北: 双木林出版社, 1996年版。P. 377

“古尔德把莫扎特气死了。”，有人怒斥古尔德“调戏”莫扎特，还有人饶有兴致地编了一段极其讽刺的古莫天堂对话。

听过古尔德另类的莫扎特钢琴奏鸣曲的演绎，其他演奏家之间的差异绝对没有古尔德来的夸张，细细捉摸古尔德的莫扎特，无不是一次开拓视野的机会。莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲（K. 331）第一乐章的版本很多，由于莫扎特音乐本身就有很大的吸引力，因此不会有太多分歧。而古尔德却是个奇怪的例子，虽然不见得他的演绎得到大众的认可，但我们总可以得到相当多的对作品的新的认识。

古尔德在演奏莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲（K. 331）第一乐章中音响呈现出如下特点：

1、主题与变奏速度前松后紧。

尽管乐谱中有速度标记 *Andante grazioso*（优雅的行板），古尔德在这一乐章中的表现让人觉得这一乐章已经不再是优雅的行板，而是生硬冷漠的慢板与快板的结合，原本带有戏剧性和多变性的乐章被他处理得冷冰冰，带有不近人情的感觉。主题的演奏速度出奇的慢，音乐几乎要“静止”；第一、二、三变奏的速度也很慢，但慢得有节制、有条理，好像一个婴儿在呀呀学语，注重强调每一个音符；第四、五、六变奏是疾驰般速度，这种速度的多变性着实让人震惊，充分显示出他的高超技巧。虽然海布勒与古尔达对于主题与变奏速度的处理没有完全一致，但不至于像古尔德的演奏对比那么强烈。古尔德在这一乐章中主题与变奏速度的演绎是那么的别具一格，不愧是个性的另类钢琴演奏大师。

2、多声对位理念的体现。

古尔德终生崇拜巴赫的复调音乐作品，巴赫既是他的起点，也是他的终点，他几乎录制了有关巴赫所有的钢琴作品，可见他对复调大师及复调音乐作品的钟爱。古尔德在这首音乐作品中挖掘出了许多新的内容，加强了原本被众多演奏者忽略的内声部和低声部的表现，伴奏音型、副次声部的线条运动受到重视，与主声部旋律构成较平等的关系，把左手本是从属地位的伴奏赋予了旋律性，复调音乐的味道比较浓厚；他彻底改变了大家公认的，属于莫扎特奏鸣曲的“轻柔、敏感、带有颗粒性”的触键，使得这部作品带有一些怪诞、思辨性和创新意义，拥有了与众不同的清晰，这也难怪，因为古尔德一直推崇偏爱着复调音乐。例如：第三变奏的左手，弹奏出一条隐伏的旋律线（谱例 30）。这种隐伏低音旋律的弹奏方法一直贯穿着整个第三变奏，在第六变奏中的左手也有类似的弹奏方法出现。

谱例 30，第三变奏的 1-2 小节左手

彼特斯版本：



古尔德弹成：



3、别致的分句处理方式。

莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲 (K. 331) 第一乐章的四个音响版本中，古尔德的分句处理是最有特色、最特别的。几乎整个乐章古尔德都不是以连奏弹出来的，而是运用了经典的古式断奏，分句的意义格外清晰，同时踏板运用得非常少，赋予了音符的明朗性。与其他四个音响版本比较最特别的一处（谱例 31），与彼特斯版本的分句标记完全不符。其他还有很多处，本应是断奏，古尔德弹成连奏，有的则反之；因此，这一音乐作品音响的另类呈现也显示出了古尔德对这首音乐作品的独到的表演解释。

谱例 31，第一变奏的第一小节

彼特斯版：



古尔德弹成：



在古尔德演奏这首音乐作品的音响呈现中，我们似乎听到了古尔德的宣言：“这不是莫扎特，而是古尔德。”我们似乎不可以完全把他的处理看作没有意义的胡闹，因为似乎他更接近于后现代主义思潮的响应；或许这也是一种对于“自我”意识的充分肯定，同时也是对于音乐本体的淡化。古尔德对这首音乐作品的处理完全洗刷了莫扎特清新自然的感觉，而是森严冷峻、古尔德式的“莫扎特”。

三、阿劳的表演解释特点

阿劳虽然是智力钢琴大师，但却没有拉丁人所拥有的热情和炽烈的秉性，他性格内向，但思维敏锐，富于逻辑性。阿劳继承了德奥音乐传统，构成了他独有的艺术气质与独特的演奏风格。评论家曾这样评论阿劳“阿劳无疑是当代钢琴演

奏技巧最为出色的大师之一，但同时他又不是那种一味卖弄技巧的演奏家”^①。阿劳认为：“技巧是被用于阐释艺术的手段，更重要的应该是能够从作品深层内涵的开掘方面入手，找到音乐的意义和音乐的解释。”^②”

阿劳在演奏莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲（K. 331）第一乐章中音响呈现出如下特点：

1、音乐表演解释中规中矩。

阿劳演奏这一音乐作品的音响相对于其他三个音响版本来说，音乐表演解释中规中矩，节奏规矩、速度对方整，自由速度与力度、分句等等相关音乐解释方面的变化几乎很少，尽管阿劳在几个变奏的终止式进行渐慢的速度变化，这与音乐进行的规律相符合。阿劳对演奏音乐作品有其自己的见解：“首先，必须通过研究早期的版本、手稿和摹本来做到绝对忠实作曲家的原意。另一方面，对作曲家原意的忠实又仅仅是一个基础，在此基础上，钢琴艺术家建立起他自己的幻觉和他对作品的理解。”^③可见，阿劳在这首音乐作品中表演解释的中规中矩，并不是机械地按照乐谱的节奏和音符来演奏，需要对一定的音乐作品背景研究以及具备高超的钢琴技巧，并在此基础上对音乐艺术进行升华。

2、主题与变奏速度的一致性。

从主题与变奏的速度方面来看，与其他三个音响版本相比较，阿劳把 *Andante grazioso*（优雅的行板）速度从主题贯穿至每一个变奏，至始至终。尤其与古尔德对这首音乐作品主题与变奏速度的音乐表演解释形成鲜明的对比。这也难怪，如果没有这些“规矩”的音响版本存在，就不会突显像古尔德那样的另类诠释音乐的音响版本。

3、强调音乐中 *sf* 的力度表现。

乐谱中出现“*sf*”标记，目的也是引用一个特别的重音来改变连续平稳的节奏或是来制造一种意外的效果。阿劳在对于这一作品的表演解释中，整体的速度平静、安稳，但对于 *sf* 音符的力度处理与其他三个音响版本比较却彰显特别。力度对比的手法是掌握各种音响层次的手段之一，也是音乐表现中最有力的因素之一。在第一变奏的 10—11 小节中，乐谱中标记 *sf—p* 的三个连续进行的力度记号，阿劳对这一对比强烈的力度标记弹奏得很到位，突强与弱的对比非常明显，强得突然，强在一个 E 音上马上把力度收回，弱得好似蜻蜓点水一般，反复三次之后趋于平静（谱例 32）。

谱例 32，第一变奏的 10—11 小节



^①谢颖. 20 世纪钢琴演奏大师[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004. P. 60

^②谢颖. 20 世纪钢琴演奏大师[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004. P. 61

^③冯川. 世界钢琴大师自述[M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 1997. P. 5

阿劳是一位饱含深情的演奏家,通过清晰的节奏和旋律变化而传达出来音乐的优美,他的演奏可被称作“中规中矩”,类似于这种方式的演奏都会有一些共同的特点。阿劳的演奏严谨而有结构感,造句讲究、细致、安静和谐,乐句的划分也很严格,几乎与彼特斯版本中划分的乐句演奏相一致。力度变化幅度不大,句子的起伏精细而富于舒展性,异常平稳,找不到任何虚张声势的炫技表演和咄咄逼人的威慑之势,与古尔达具有冲击力的力度表现形成明显对比。阿劳的演奏是那样的含蓄内在,力求以原作为基础,让音乐始终超越于音符之上,又寓于音符之中,弥散与音符的字里行间。他演奏的音色非常棒,每个音都弹得那么澄清、剔透,展示出一个成熟稳重的“莫扎特”。

四、海布勒的表演解释特点

20世纪录制莫扎特钢琴奏鸣曲的女演奏大师为数不多,海布勒算是其中一位引人瞩目的女钢琴大师,她演奏的钢琴曲目范围并不广泛,长期生活在奥地利,接受着德奥音乐传统为主的音乐教育,基本局限于古典乐派。莫扎特的钢琴作品是她一生所钟爱并为之倾倒的曲目,她曾就读于莫扎特音乐学院,并获得国际莫扎特协会的雷曼奖。“她终身只愿与莫扎特、舒伯特为伴,当然还有其他作曲大师进入过她的视野”^①。因此,对于海布勒的演奏曲目选择目标之一确定为莫扎特也就不难理解了。

虽然是“女流之辈”,但却有着不让须眉的鲜明个性与技艺上的大师风范。海布勒在她的演奏中,彰显了她的率直、乐观的本色,把莫扎特的钢琴奏鸣曲弹得亲切、热情,莫扎特的这首音乐作品是由许多小的对比和细腻的情感堆积而成的,海布勒也恰恰把握了这首作品中的乐句对比,即使在短暂的乐句中也不松懈。通过海布勒对这首音乐作品的表演解释,使她手指下的莫扎特屹立于众多男性钢琴大师之中而毫不逊色,

海布勒在演奏莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章中音响呈现出如下特点:

1、音乐作品内部速度的多变性。

海布勒演奏的这一乐章虽然从整体来看,并没有特别夸张处理的地方,但很多都是细节的“强化”,体现出了女性的内在含蓄与干练的琴技。例如,第三变奏中海布勒演奏的一气呵成的流动性旋律,在她的指尖下,每一小节的第一个音都做了缓冲的处理,对小节的第一个音符进行了强调,因此,呈现的音响效果略显即兴的自由。第五变奏的13小节,进行了弹性速度的处理,听觉上稍带自由,但没有违背音乐速度的原则性,又是恰当的。这些内部速度的变化,使音乐更加丰富多彩,更富戏剧性。

^① 谢颖.20世纪钢琴大师[M].上海:上海音乐出版社,2003,5, P.164

2、旋律的流动性。

古典的清纯与浪漫的气息，在海布勒的指尖下化为真实，音乐旋律的流动性，圆滑的旋律线，流畅而多变，延绵不断，气息流长，令听者备感亲切。在气息绵长的起伏中隐隐带着节奏脉搏的舒展，她能够巧妙地把主调音乐的旋律线演奏得异常生动，包含着明晰透彻的旋律美，尤其表现在第三变奏的旋律声部（谱例 33），一气呵成的 8 小节旋律到半终止稍作停顿，之后又紧接着一连串旋律奏出。在这首作品的演奏中，海布勒虽然偶尔会有令人眼花缭乱的快速乐句处理，也不失女性的直觉流露出的敏感，使音乐更有稳定感，更有乐天性的感情表现在其中。

谱例 33，第三变奏的 1-2 小节



海布勒的演奏追求一种清新、纯洁以及音乐的微妙层次与音阶性经过句中“颗粒型”音色的效果，音阶走句的音符清晰，演奏处理也比较保守，并没有什么过分的“出格言行”，也没有自由得无拘无束的即兴发挥，触键柔美而不拖沓，在这首音乐作品的演奏力度方面，海布勒表现出对比幅度较小，没有那种难以遏制的情感爆发，表情始终与夸张无缘，这也许与女人所特有的细腻有关。这是四个音响版本中唯一的一位女钢琴演奏大师，展示出一个古典式的“莫扎特”。

综上所述，录制莫扎特钢琴奏鸣曲全集的女钢琴大师为数不多，印象最深的应属海布勒和内田光子，但两个音响版本相比较而言，海布勒对莫扎特钢琴奏鸣曲的音乐表演解释特点要丰腴得多，这也许与海布勒终身与莫扎特的钢琴音乐为伴有关，她似乎在莫扎特的音乐中更能觅得一片属于自己的所思所悟所感相对应的一方乐土，与之尽情地揣摩、悬谈、碰撞乃至合一；古尔达和古尔德都属于钢琴演奏家中的另类，都被称为“怪杰”，从演奏的角度来看，这两位钢琴家都具有独特的风格和令人费解的生活做派，但是从艺术的造诣或对音乐作品的诠释理念来看，二者却大相径庭，毫无共同之处。古尔达在他一生的演绎成就中与莫扎特紧密相连、不可分割，古尔达演绎的莫扎特，属于十分“另类”的演绎。古尔德对于莫扎特音乐的态度是极尽贬低，但仍然以他个性的强烈风格和色彩去演绎了莫扎特。阿劳钟爱于莫扎特的钢琴作品，并且录制了莫扎特所有的钢琴作品，同时对莫扎特的钢琴音乐也有自己独到的艺术处理与音乐解释。尽管海布勒与阿劳在局部处理有很多相似的地方，从整体效果来看仍然能够感受到他们对这首音乐作品的表演解释有明显的差异。由于四位钢琴演奏大师对这首音乐作品的音响呈现方式不同，因此所表现出不同的表演解释特点、从不同角度体现了不同性格的“莫扎特”

结 语

综上所述,本文以莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章为研究中心,选取格伦·古尔德、英格丽德·海布勒、费利德里希·古尔达和克劳迪奥·阿劳20世纪钢琴演奏大师演奏的四个音响版本,通过速度与力度、分句与装饰音几个方面对四位钢琴大师对该作品的表演解释差异性进行论述,挖掘四位钢琴演奏大师对该作品的不同表演解释,从而总结这些大师在该作品表演解释方面体现出的特点。当然,这四个音响版本也存在许多相似性,例如:在终止处的结尾阿劳与海布勒的演奏从速度做出渐慢的速度变化,在第五变奏中使用了许多渐慢的速度变化、再现部分之前的乐句结尾小节也相应的放慢速度等等;四位钢琴大师演奏该作品在力度、分句以及装饰音的音响呈现中存在部分相似的地方,在正文中也进行了阐述。

对莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章录制的音响版本层出不穷,充分说明了对莫扎特钢琴奏鸣曲的研究和探索还在不断进行,同一音乐作品的多种音响版本的差异比较研究还在继续,并且将会有更多的钢琴演奏家们继续进行着这一音乐作品的演绎,不管是过去、现在还是将来的音响版本,都不存在最权威或是最标准的。众所周知,由于演奏的千变万化,一千个观众就有一千个哈姆雷特,同理,一千个同一音乐作品的音响版本就有一千种音响呈现方式,即便是作曲家本人的演奏,每一次也都是不同的。无论作曲家在乐谱上记录多么详细的表情术语,都不能完全记录出来音乐运动所包含的内在韵律和微妙的变化,并且更没有办法记录出来音乐作品中所包含的内在情感和寓意。因此,“无论哪一位作曲家创作出来的乐谱都与实际生活中的乐思之间有着很大的差距”^①。“对于任何表演者来说,他们只能根据特征化的乐谱来揣摩音乐作品的原作,尽可能的再现原作,从本质意义上来说,他们只能接近原作,不可能再现原作”^②。但是正由于此,音乐作品留给钢琴演奏家一个非常自由的创造空间,这也恰恰体现出音乐艺术的魅力所在。

对于本文音响版本比较来说,其目的不是在于评价任何一个版本演奏的好坏,任何一个音乐表演解释,只要符合“情理之中,意料之外”的音乐表演原则,都是合理的。^③对于一位从事钢琴演奏或教育的工作者来说,在二度创作过程中,借鉴钢琴演奏家的优秀版本,对其从音乐作品解释的特点与对作品的表演处理方式等进行归纳、比较、提炼,逐步使其成为“为我所用”,显然是一个不可或缺的重要环节,从而通过差异比较研究尽量选择最适合的版本来指导我们的演奏和学习。

基于本文对莫扎特第十一首钢琴奏鸣曲(K. 331)第一乐章四个音响版本差

^① 张前 王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2005. P. 184

^② 蒋存梅《20世纪中国音乐表演美学研究》, 收录在韩锺恩主编的《20世纪中国美学问题研究》, 上海音乐学院2008年版. P. 334

^③ 参见蒋存梅. 情理之中, 意料之外——音乐表演审美评价标准探讨. 音乐与表演, 2007(2).

异的比较，笔者提出以下几点教学启示：

1、莫扎特钢琴奏鸣曲中的力度变化，不要过分的夸张。力度的变化处理始终保持着“内在”的节制，不应有过多情绪上的变化；重复乐句可以根据具体的前后衔接和乐段的具体情绪发展变化需要做力度的强弱对比，但要遵循莫扎特钢琴奏鸣曲力度的一般规律。比如：主题中，前八小节出现了两次不完全相同的乐句（谱例 34），两次弹奏的力度应该有所区别，但不能表现出两个极端，而是层层递进的关系。这种处理方法，正符合了音乐进行的韵律与脉络。莫扎特的钢琴奏鸣曲从乐谱来看不是很难，但其内涵的把握却极难驾驭，如何把音符灵活的“再现”，是需要高度的钢琴技巧和艺术修养的根基。

谱例 34，主题的前八小节



2、装饰音的弹奏应当圆润而富有弹性，不要进行过多的修饰或者表现出力度的较大变化。莫扎特钢琴奏鸣曲中出现的颤音和前倚音居多，颤音的弹奏要求手指灵活，动作小而协调平稳，掌关节、手腕、和手臂都要放松，最好把相邻或相隔的手指都练到。前倚音的练习要按照第二章所述的规律进行练习。装饰音的练习中，为了保证准确的节拍，可以先单独练习基本音去掉装饰音，在基本音的“概念”根深蒂固之后，再把装饰的音加上去。比如：第二变奏中（谱例 35）右手的颤音，标记有颤音的十六分音符与随后的两个三十二分音符要连接紧密，过渡自然。第三变奏第 12 小节的前倚音，虽然四个版本的弹奏方法有所区别，但都没有破坏音乐整体进行的脉动，没有影响音乐进行的规律。

谱例 35，第二变奏第一小节



3、在莫扎特的钢琴奏鸣曲中，踏板的运用较少，以表现音符弹奏得干净，即便偶尔使用踏板，也要踩得浅一点，不能出现声音混浊的音响效果，保持和声的清晰以及分句的准确性。当对于一首音乐作品除了掌握的必要的手指技巧的同时，应当更为细致地研究踏板的运用技巧，仔细研究乐谱，为合理运用踏板打好基础。运用钢琴的踏板可以增加音乐的表现力，踏板的运用方法是非常重要的，但是如果运用不恰当就会弄巧成拙。，比如：第四变奏中，每小节的第一个音四个音响版本都不同程度的运用了踏板，只是踏板运用的长短有所区别。古尔德在整首作品当中运用的踏板微乎其微。可见，钢琴演奏家们对于音乐作品的理解从踏板方面来看，运用踏板和不用踏板的钢琴作品在音乐表现上有着完全不同的音响效果，但并没有影响音乐作品的艺术效果，反而体现了钢琴演奏家们对同一首音乐作品的不同表演解释。

4、聆听不同钢琴大师演奏这一音乐作品的音响版本，不要单纯地去模仿他们表现出的速度、力度等，很多学生的技术水平达不到要求，一味地模仿将导致把乐曲弹得慌乱。在教学中应该时刻提醒告诫学生，在倾听著名钢琴家演奏音乐作品的音响时，不要单纯地模仿，更重要的是要从音响中体会演奏家对音乐作品风格的表现以及对音乐作品诠释的方式、处理方法等，从而进一步掌握其音乐作品的音乐性质和风格特征。

音响版本的差异比较还可以从许多角度进行研究和探讨，相对于著名的钢琴演奏家来说，他们从演奏的音乐作品中可以根据个人对作品的理解尽情表现音乐并形成个人独特的演奏风格，毕竟被称为演奏家的人少之又少；作为普通的钢琴学习者来说，应该严格地按照乐谱版本上的要求，包括连线、力度、表情记号、音乐术语等等，系统规范的练习或演奏，否则弹奏出来的作品不但没有鲜明的艺术性和个性，反而丧失了最基本的严谨性与原则性。

综上所述，本文通过以上研究，抛砖引玉，期待本研究能够对莫扎特钢琴作品的表演解释体系做铺垫，并通过这首音乐作品的音响版本差异比较的研究，从教学与练习的角度归纳出弹奏莫扎特钢琴奏鸣曲所应注意的几个问题和启示。由于条件所限，对国外现有的有关音响版本差异比较资料掌握不足，因此本研究在深度和广度上还较为浅显。在今后的教学研究中，本人将进一步关注该课题，以达到进一步深化有研究的目的。

参考文献

一、著作类

- [1]张箭 王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2005.
- [2]r·涅高兹. 论钢琴表演艺术[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1992.
- [3]魏廷格. 钢琴学习指南[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997年版.
- [4]谢颖. 20世纪钢琴演奏大师[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004.
- [5][俄]海·涅高兹/著 焦东建 董茉莉/译. 涅高兹谈艺录—思考·回忆·日记·文选. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [6]郑兴三. 莫扎特钢琴奏鸣曲研究[M]. 福州: 厦门大学出版社, 2000.
- [7]张式谷 潘一飞. 西方钢琴音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
- [8]郑兴三. 钢琴音乐文选[M]. 福州: 厦门大学出版社, 2000.
- [9]彭圣锦. 钢琴演奏与风格[M]. 台北: 双木林出版社, 1996.
- [10]友余. 键盘上的奇迹——世界著名钢琴演奏艺术家[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998.
- [11]冯川. 世界钢琴大师自述[M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 1997.
- [12]赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1991.
- [13]钱仁康. 钢琴音乐史话[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1989.
- [14]李嘉禄. 钢琴表演艺术[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
- [15]周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [16][美]Patricia Fallows-Hammond 编注 冯丹 姚纯青译. 钢琴艺术三百年[M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 1998.
- [17][美]克拉伦斯·格·汉密尔顿著 周薇译. 钢琴演奏中的触键与表情[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [18][波]约·霍夫曼. 论钢琴演奏[附问题解答][M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [19][俄]约瑟夫·列文著 缪天瑞译. 钢琴弹奏的基本法则[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2005.
- [20][匈]约瑟夫·迪特著 刁绍华 姜长斌. 钢琴演奏技巧[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1983
- [21]彼得-卢卡斯·格拉夫著张奕明译 陈绮玲校. 音乐风格演绎指南[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006.
- [22][美]弗兰茨·摩尔、埃迪丝·谢弗. 与钢琴大师在一起的岁月[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [23]卡尔·莱默尔 瓦尔特·吉泽金著姜丹译. 现代钢琴演奏技巧[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006.

二、论文类:

- [1]蒋存梅. 莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)的音响六个版本的比较[J]. 南京艺术学院学报, 2004. 02.
- [2]蒋存梅. 论音乐作品的音响呈现方式——通过不同钢琴家对莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)演奏的比较研究[D]. 中国艺术研究院硕士论文油印本, 2001. 07.
- [3]王杭 蒋存梅. 莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K. 330)乐谱版本的比较[J]. 天津音乐学院学报(天籁), 2002. 2.
- [4]王杭 蒋存梅. 莫扎特音乐作品中的弹性速度[J]. 音乐探索, 2002. 2
- [5]奥保尔·巴杜拉-斯科达著 蒋存梅译 蔡良玉校译. 莫扎特作品中颤音的演奏[J]. 中国音乐学, 2001. 2
- [6]张洁. 从肖邦练习曲OP. 25之六的版本比较看版本选择[D]. 河南大学, 2005, 05.
- [7]毛鑫. 论《土耳其进行曲》曲式结构的综合性[J]. 乐府新声, 2001. 4
- [8]陈勤. 莫扎特钢琴奏鸣曲中装饰音的运用——以第二乐章为例[J]. 黄钟, 2004,

- [9] 郭兰兰. 莫扎特钢琴奏鸣曲的力度、节奏与速度[J]. 乐府新声, 1999. 1
- [10] 黄天东. 钢琴演奏速度谈[J]. 星海音乐学院学报, 1994. 3
- [11] 王佳编译 朱雅芬校译. 20世纪钢琴演奏大师(下)[J]. 钢琴艺术, 2004. 3.
- [12] 海伦·梅塞罗思著 李晓东译. 格伦·古尔德的钢琴演奏艺术[J]. 钢琴艺术, 2001. 4.
- [13] 陈旭. 浅议钢琴演奏的艺术个性[J]. 钢琴艺术, 2002. 3.

致 谢

随着这篇论文及其答辩的完成，我将结束在福建师范大学音乐学院的学习。

此时此刻，我最想说的一个词就是：感谢！

首先要向我的导师王杭老师，蒋存梅老师致以真挚的谢意和崇高的敬意。在学习期间，始终得到了两位老师的精心指导和热情的关怀。在本文的写作过程中，他们给了我技术的指导和方法论的启示，他们深厚的学术功底，宽厚的待人之道，严谨的治学态度，诲人不倦师者风范对本人影响至深。如果没有你们的悉心点拨和指教，我想我还会在懵懂中茫然许久。

我感谢所有耐心读完这些初浅文字的并希望我尽快成熟起来的师长和同学，我会永远记得你们的鼓励与期望。

我感谢在我研究生学习生涯中传授我知识的每一位老师，在师大学习期间，有幸聆听了王耀华、叶松荣、蓝雪霏、陈新风、王州等诸位教授的讲课，使我获益匪浅。在此，向诸位教授表示诚挚感谢。我的进步与成长离不开你们的谆谆教导与教诲。

最后我还要感谢我的家人，感谢他们在精神上的鼓励，使我能够不断迎接新的挑战。正是他们的无私奉献使我能够全身心的投入到学习与科研中，亲人们的殷殷之情始终是我奋斗的动力和源泉！在今后的人生之旅中我会更加奋发前行的。

唯有执着的追求才是我对我感谢的每一个人的最好感谢。因为时间有限，水平有限，遗漏和疏忽之处在所难免，敬请各位专家、老师和同学们批评指正！