

青岛大学

硕士学位论文

贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》创作特点与演奏分析

姓名：吴菲婕

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：王文俐

20120604

## 摘 要

路德维希·凡·贝多芬(1770—1827),是欧洲音乐史上具有重要地位的德国作曲家。他创作的5首钢琴协奏曲将协奏曲这一形式发展到了一个新的高峰。《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37),作于1800—1802年,1803年4月5日由贝多芬亲自弹奏,在维也纳首演。这部作品既有对传统的继承,又有贝多芬鲜明创作特征的体现。是其创作生涯中一部承前启后的作品。

本文以贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》创作特点与演奏分析为题,通过对这部钢琴协奏曲创作背景、创作特点、曲式结构的理论分析,并将不同钢琴家的演奏版本进行对比和总结,结合作者自己的演奏实践,最终希望对演奏者掌握《c小调第三钢琴协奏曲》的深层次内涵和演奏有所参考。

本文主要从四个章节进行论述:第一章对贝多芬的钢琴协奏曲的创作进行了详细概述。第二、三章对《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37)的创作特点及曲式结构进行了分析。第四章从力度与音色,旋律、速度与节奏、踏板几方面对《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37)的演奏技巧详细分析。第五章选取三位不同国籍、不同年代、不同学派的钢琴家的演奏版本进行比较分析。

**关键词:** 贝多芬;《c小调第三钢琴协奏曲》;创作特点;演奏分析;演奏技

巧

## **Abstract**

Ludwig van Beethoven (1770-1827), one of the greatest German composers in the entire European music history. His five piano concertos pushed the development of music to a new height. His Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37, was composed from 1800 to 1801 and first played by Beethoven in 1803, which was his masterpiece, indicating the maturity of his musical transition. This piece of work has certain impact on the future composers and music.

I choose the playing analysis of Piano Concerto No.3 in C minor as a specific object and analyze from the works dealing with creative background, characteristics of creation and form structure. In this thesis I compare different performance versions and analyze my playing practice. I hope it can help researchers with in-depth analysis and discussion of other concertos.

This paper includes four chapters. The first chapter is a summary about Beethoven's life and his four stages of creation. Chapter two and three make a thorough analysis of characteristics of creation and form structure. The fourth chapter is an important part which makes a detailed analysis from the aspects of Timbre, Melody, Speed, Rhythm and Piano pedal. And in chapter five, compare three performance versions from three pianists with different nationalities, times and schools of thought.

**Key words:** Beethoven; Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37;  
characteristics of creation; performance analysis; playing skills

## 前 言

### 一、本文的研究目的与意义

#### (1) 选题的目的

路德维希·凡·贝多芬(Ludwing Van Beethoven 1770—1827),德国著名的作曲家、钢琴家,维也纳乐派的代表人物之一,是古典主义的集大成者、浪漫主义的开先河者。贝多芬的创作涉及了交响曲、钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲、管弦乐曲、弦乐四重奏、艺术歌曲等众多领域。他的钢琴作品体裁广泛,包括了奏鸣曲、协奏曲、变奏曲等。这些钢琴作品难易皆有,可以贯穿整个钢琴学习道路。贝多芬的五首钢琴协奏曲中包含了他最主要的创作思想及手法,尤其在后三部协奏曲的创作中,已经脱离了维也纳乐派程式化的传统,开创了自己独特的风格特征。

贝多芬《第三钢琴协奏曲》,c小调,op.37,作于1800~1802年,处于1792~1802年的创作初期与1803~1817年的创作成熟期之间衔接、过渡的时期。1803年4月5日由贝多芬亲自担任钢琴独奏在维也纳首演,1804年出版。这首钢琴协奏曲是贝多芬对协奏曲发展作出重大贡献的四首协奏曲(第三、四、五钢琴协奏曲与小提琴协奏曲)中的第一首。从这首协奏曲开始,贝多芬突出了钢琴作为主奏乐器的作用。全曲的规模空前恢宏,具有强烈的奏鸣性,管弦乐部分也已逐渐具有交响曲的韵味。无论是调性色彩的对比还是在传统曲式结构的发展以及主奏乐器与乐队的融合方面,都展现了鲜明的贝多芬式特色。可以说这部作品既有对传统的继承又有贝多芬鲜明的创作特征。是其创作生涯中一部承前启后的作品,是贝多芬的音乐创作走向成熟的桥梁。

本文之所以选择贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》op.37,进行分析研究,其目的在于:第一,通过分析研究,更全面系统地认识贝多芬的这首钢琴协奏曲。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、认识和体会贝多芬音乐中所蕴涵的深刻的思想内涵。第二,作为钢琴演奏与教学专业的学生,无论是各种考试、比赛、音乐会,钢琴协奏曲都是必须掌握的作品。通过结合自己演奏的切身体会,对贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》进行演绎,以求更深入的理解这部作品。同时根据自己的演奏体会提出自己的观点看法,以期所有喜欢这部作品的演奏者能更好的理解把握和演绎这部作品。

#### (2) 选题的意义

本文选择以《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37)为研究对象,无论是对作者本人还是其他演奏者来说都具有比较重要的意义。首先,贝多芬的钢琴奏鸣作品,无

论是对钢琴演奏家还是作曲家都有着深刻的影响力。作者希望通过分析研究,能更全面地了解和认识贝多芬的钢琴协奏曲,更深入的挖掘并学习这部作品中的音乐内涵。其次,本文一方面以独特的演奏角度对作品的演奏内涵、技巧、风格等方面进行研究,丰富了这部作品的相关资料,为演奏者把握并以真实而清晰的态度诠释作品提供细致指导。另一方面对具有代表性的演奏家的演奏版本进行深入辨析,有利于演奏者从众多的演奏方式中分找出更适合自己学习借鉴的,同时也符合现代演奏技术和审美要求的独特的演奏方式。因此对今后的演奏者演奏该作品,具有非常实际的理论意义和实践价值。

## 二、国内外相关研究现状

贝多芬的钢琴协奏曲在他的创作生涯中占有相当重要的地位。国内外专家学者对贝多芬的协奏曲的研究层出不穷。

### (1) 人物研究

吴梅的《贝多芬》(世界艺术大师传记丛书),蔡良玉的《扼住命运咽喉的人》,抓住了贝多芬生平的几个重大事件和他的性格特点,扼要地介绍了这个艺术巨人,并列举了几个有代表性的作品,通过谱例加以评述。李近朱的《乐圣贝多芬》,收集了翔实材料,各章冠以简要的标题。赵鑫珊写的《贝多芬之魂》,是论述贝多芬精神和探讨问题的一部著作。

出版的重要译著有罗曼·罗兰的《贝多芬传》、《贝多芬伟大的创造性年代——从英雄到热情》有两个译本:一个是陈实,陈原译,由三联书店出版,另一个由彭利元等4人译,由团结出版社出版。傅雷的译本《贝多芬传》,具有一定的深度上和思想性。译著中有一种是贝多芬的书信集,广西师范大学出版社出版,由杨孝敏译出两卷集《贝多芬书简》,是从英文译出的,此译本每封信后附简短背景介绍,英文译本译者名为谢德洛克(Shedlock),此两卷集英译本仅是他从“卡利舍(Alfred Kalischer)博士的贝多芬德文书信全集”译出,而此两卷集是从全本英译本中选出。

### (2) 作品研究

在通史著作中,对贝多芬介绍比较全面的有沈旋、谷文娴、陶辛著的《西方音乐史简编》、于润洋的《西方音乐通史》、蔡良玉的《西方音乐文化》,这三本书主要对贝多芬的生平、作品特点、整体创作风格进行了介绍。1868年莱比锡,威廉·冯·伦茨著有《贝多芬和他的三种风格》,此书以贝多芬钢琴奏鸣曲为素材,阐明了贝多芬创作的三个主要时期,并指出贝多芬奏鸣曲交响性的特点和极其深刻的内容,以及在艺术上的巨大意义。卡尔·车尔尼著有《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》详细阐述了贝多芬各类钢琴作品不同的正确演奏方法。德国音乐学家诺特包姆(G. Nottebohm, 1817—1882)对贝多芬的草稿的研究和整理出版(《贝多芬的一本速

记本》莱比锡 1868 年版；《贝多芬作品版本主题目录》1868 年莱比锡版；《贝多芬学》1872—1888 年莱比锡版；《贝多芬研究》1873 年莱比锡版）。他作为一个版本学家在对贝多芬的丰富的草稿调查研究中，提供了对音乐创作思路发展的透彻看法，阐明了贝多芬生平中的某些问题（尤其是师从海顿的问题）。此外，各期刊发表的相关论文有胡千红的《贝多芬钢琴演奏的表情特征》（艺海，2008 年第 5 期），文章总结了在贝多芬的各类钢琴作品中所特有的创作表情特征。蔡妮辰《通往成熟的桥梁：贝多芬《第三钢琴协奏》创作特点分析》（艺术探索，2010 年第四期第 2 卷）从曲式结构，调式调性发展的角度详细分析了该作品。米妮，《贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》曲式分析》（艺术教育，2006 年第 6 期）。山东师范大学硕士研究生王焰的毕业论文——贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》（op. 37）研究。华东师范大学硕士研究生侯润宇的毕业论文——贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》的音乐分析与演奏处理等都将是本文作者写作的重要参考资料。

通过对国外和国内研究资料的查阅后，发现虽然该作品有相关的资料，但是理论和方法研究上缺乏系统性，这不利于演奏者对作品内涵的理解和深刻的诠释。虽然有些文献资料的研究，但大多是从作曲分析角度或者业余欣赏角度进行探索，以贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》op. 37 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。缺乏演奏者把握该作品时所需要的实际应用内容。所以本文将集中对这两点进行研究，并对不同演奏家的演奏版本进行比较。

### 三、研究方法

本论文在实际研究过程中综合运用了文献分析法、多层次研究方法、比较研究法对贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》op. 37 进行了剖析。文献分析法即通过“贝多芬协奏曲”、“贝多芬 c 小调第三钢琴协奏曲”、“演奏分析”、“演奏版本”等关键词，将中外经典文献收集整理后展开系统分析，理清相关发展的线索和逻辑脉络。多层次研究法即有选择性，针对性的从结构分析、演奏分析等多个层次对这部作品逐层深入挖掘。比较研究法是将不同派别和国籍的钢琴家演奏的贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》op. 37 进行演奏版本的比较，并将他们的演奏风格和特点进行归纳、对比，从而更好的学习借鉴。

### 四、研究内容和解决的主要问题

#### （1）音乐理论分析方面

本文通过贝多芬——贝多芬协奏曲——《c 小调第三钢琴协奏曲》op. 37 这种层层递进的分析方式，对这部作品进行了初步探究，系统分析了贝多芬 5 首钢琴协奏曲的创作分期和在音乐史上的杰出地位，特别是《c 小调第三钢琴协奏曲》在贝多

芬钢琴协奏曲中的重要地位，为更好的理解和演奏这部作品打下坚实的理论基础。

## （2）演奏分析方面

本文首先对贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》的结构特征进行了仔细深入的理论分析，然后结合自己的演奏实践对这部协奏曲的三个乐章在演奏上从力度、音色、速度、节奏、踏板等方面对这部作品进行了较细致的研究分析，解决实际演奏中出现的问题。最后通过对比分析权威版本的演奏，为自己在演奏风格上的把握提供更好的学习借鉴。

## 五、本文的创新与不足

### （1）研究内容的创新

贝多芬的钢琴协奏曲，一直以来研究者众多，尤其是《C 大调第一钢琴协奏曲》和《第四“皇帝”钢琴协奏曲》已有各种作品论述，而对于《c 小调第三钢琴协奏曲》在理论与演奏上面的系统论述较少。本文将每个乐章的创作特点，自己的演奏实践和权威钢琴家的演奏版本的比较分析有机结合起来。

### （2）本文的不足之处

在对《c 小调第三钢琴协奏曲》进行版本分析比较时，由于对音响资料的收集和分析整理工作的难度较大，所以综合分析可能较粗浅。敬请各位专家老师指导，本人将在以后的学习工作中不断努力修正。

## 第一章 贝多芬钢琴协奏曲概述

### 第一节 贝多芬的音乐创作历程

贝多芬的音乐创作大致可分为三个时期：

#### 一、早期（1770—1802）

贝多芬 1770 年出生于德国波恩，他最早的音乐训练来自于父亲。1779 年，他开始跟随第一位重要的老师、宫廷音乐指导和管风琴师内弗学习音乐。1792 年贝多芬赴维也纳，跟随他所敬仰的著名音乐家们深造。在维也纳初期创作的作品中不仅带有当时时尚的古典主义风格的痕迹，反映了海顿、莫扎特对他的影响，但也显露出他与之不同的特点和独立性。1795 年以后，贝多芬已写出了两首交响曲和三首钢琴协奏曲、包括《悲怆奏鸣曲》在内的十首钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏作品第 18 号，创作个性已初步确立。

#### 二、中期（1802—1815）

这一时期的贝多芬已经是当时一流的钢琴家与作曲家。这也是贝多芬音乐创作最活跃，作品风格完全成熟的时期。这个时期的主要作品有第三到第八交响曲、歌剧《费德里奥》、“拉祖莫夫斯基”弦乐四重奏（作品第 59 号）、15 首钢琴奏鸣曲（作品第 22 号到第 90 号，包括“田园”、“瓦尔斯坦”和“热情”奏鸣曲等）、第四和第五钢琴协奏曲<sup>[1]</sup>。这一时期的作品不仅表现出了动力性音乐的发展技巧和丰富的音乐语汇，更体现了贝多芬勇于斗争，渴望胜利的英雄主义精神。

#### 三、晚期（1816—1827）

贝多芬晚年已经完全失聪，使他从喧嚣的外部世界陷入孤独的无声世界。在经历了复辟年代的政治危机及个人生活的不幸之后，反而使贝多芬更清楚的让自己恪守年轻时代所树立的理想与信念。而他对所处的无声世界到有声环境的渴望与探索让这一时期的音乐创作变得更加平静和沉思，也更加抽象和难以理解。这个时期的主要作品有：《第九交响曲》、《D 大调庄严弥撒曲》、《迪亚贝利变奏曲》、晚期弦乐四重奏（作品 127、130、131、132、135）和最后五首钢琴奏鸣曲（作品 101、106、109、110、111）<sup>[2]</sup>。

<sup>[1]</sup> 余志刚，《西方音乐简史》，高等教育出版社，168 页

<sup>[2]</sup> 余志刚，《西方音乐简史》，高等教育出版社，172 页

## 第二节 贝多芬钢琴协奏曲的创作时期

从创作时期上看,贝多芬的五首钢琴协奏曲都是贝多芬在维也纳时期所创作的。因此,钢琴协奏曲的创作时期应该分为两个时期,即早期维也纳时期和中期维也纳时期。

### 一、早期维也纳时期(1792—1802)

在这一时期,贝多芬共完成了三首钢琴协奏曲,既前三首:《C大调第一钢琴协奏曲》(op. 15)、《降B大调第二钢琴协奏曲》(op. 19)、《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)。创作完成于1798年的《C大调第一钢琴协奏曲》虽然被称为“第一号”钢琴协奏曲,但却比作于1795年的《降B大调第二钢琴协奏曲》要晚三年,只是由于前者的出版时间要早于后者,因此被定为“第一号”,所以在排序上时间和序号不一致。《降B大调第二钢琴协奏曲》1795年完成后于当年在贝多芬在维也纳的首场音乐会上公演。这两部作品都延续了海顿、莫扎特的古典风格,继承了前辈在艺术表现上所追求的和谐、平衡之美的艺术特征。

《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)正好完成于1792年——1802年的创作初期和1802年——1815年的创作成熟期的过渡、衔接时期。这部作品与之前两部钢琴协奏曲相比,更显朝气与激情。无论是对钢琴技术的创新,对协奏曲题这一体裁的驾驭,还是鲜明的调性色彩对比以及对传统曲式结构的发展上都显现出了贝多芬无限的创作潜力。因此,《c小调第三钢琴协奏曲》也被认为是五首钢琴协奏曲中承前启后的作品,是贝多芬走向成熟的桥梁。

### 二、中期维也纳时期(1802—1815)

这一时期不仅是贝多芬音乐创作最为活跃的时期,更是他创作的成熟期。这一时期贝多芬表达得更多的是为了心中渴望的胜利不畏艰险、勇于斗争的英雄主义精神。《G大调第四钢琴协奏曲》(op. 58)和《降E大调第五钢琴协奏曲》(op. 78)正是这一时期的作品。

《G大调第四钢琴协奏曲》(op. 58)完成于贝多芬唯一一部歌剧《费黛里奥》之后,这部作品与其余四首协奏曲的最大不同在于作品的开头由主奏乐器钢琴直接将第一主题奏出,不再惯用乐队作为全曲的引子。这一特点也正是贝多芬对古典维也纳乐派传统程式化的突破。这部作品既表现出了英雄性的气魄,又表现出了对爱情的渴望。浪漫主义的趋势逐渐显露出来。

《降E大调第五钢琴协奏曲》(op. 78):1808年贝多芬开始创作这部作品,并于第二年完成。这是贝多芬钢琴协奏曲中规模最为庞大的一部作品,因此也被称为“皇帝”钢琴协奏曲。虽然“皇帝”这以标题并非贝多芬所取,但是整部作品所

体现出的皇者风范使得这部钢琴协奏曲当之无愧的成为“协奏曲之王”。在这部作品中，贝多芬炉火纯青的作曲技巧体现得淋漓尽致，在平稳的整体结构中所蕴含着波澜壮阔、千变万化的旋律更展现了他崭新的思路。

## 第二章 贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)创作特点分析

### 第一节 《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)的创作背景

《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)是贝多芬最早发挥其作曲潜力的一部作品,而作为作者本人的贝多芬也对这部作品充满信心。贝多芬在他1800年十二月十五日至莱比锡的霍夫麦斯塔出版社的信函中提到,作品15号与19号协奏曲并不是他最得意的创作,比这些更好的作品,将保留在下一次的演奏旅行中发表。关于这部钢琴协奏曲的具体创作时间,在作品的手稿上写着“协奏曲 1800L.V. 贝多芬作。”而另一份保存在不列颠博物馆的谱稿却早在1793年就开始起草了,整部作品的最后完成最早应该在1802年,可能更迟一些<sup>[1]</sup>。因为这部协奏曲于1803年4月5日在维也纳首演的时候主奏钢琴部分仍然没有完全定稿。首演时亲自担任钢琴主奏的贝多芬依照当时的演奏惯例,面前摆放乐谱并看谱演奏。据当时负责翻谱的贝多芬的学生伊格纳茨·冯·塞弗里德(Ignaz von Seyfried; 1776—1841)回忆,主奏钢琴谱的手稿几乎全是白纸,而其中只有一些旁人无法理解的类似于埃及象形文字的记号,这是贝多芬随笔标记的演奏提示。因此可以说贝多芬几乎是靠自己的记忆演奏下来的。

自1792年来到维也纳后,贝多芬直接接触到了资产阶级革命下的法国音乐,深入了解了法国人民的英勇斗争,使他对社会生活音乐创作有了更进一步的认识。

然而,正当贝多芬的音乐创作和演奏事业充满朝气蓬勃发展之时,命运却将他带入了痛苦磨砺之门。1796年至1800年间,耳聋袭来,身体上承受着痛楚的折磨,听觉日渐衰退。在这毁灭性的打击下,他充满了痛苦、恐惧、悲愤、失望。他曾在给两位朋友的心中说到自己所遭遇的不幸:“我常常听不到任何人对我说话……如果别无他法,而我成为上帝手中最不幸的造物时,我还一定要向我的命运挑战。”1801年贝多芬与年轻漂亮的朱丽埃塔·圭恰妮相爱,这使得他更加意识到自己身体的残疾和困境。尽管他是如此渴望拥有这份爱情,但在1803年朱丽埃塔·圭恰妮还是嫁于他人,贝多芬对幸福的幻想幻灭了。然而疾病对身体痛苦的折磨,恋人的离去并没有让贝多芬向命运屈服,反而更增强了他同命运斗争的决心。内心的斗争构成了他音乐中的英雄主题,从绝望到斗争,再到平静、从容,直至最后的胜利凯旋。他在给朋友威格莱尔的另一封信中写到:“我的青春时代,是呀,我感到了它,现在才刚刚开始……我一定要扼住命运的咽喉,它绝不能使我屈服。”贝多芬在这一时期所经历的一切:信心、痛楚、悲愤、爱情、斗争都在这段时间创作的音乐作品中得到深刻表现。创作于1803年的《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)正是他这段生命最动荡的日子的产物。

<sup>[1]</sup> 王焰, 贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(Op.37)研究, 12页

## 第二节 《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)的创作特点

### 一、作品涉及的精神内涵

贝多芬所处欧洲自由封建主义向资本主义激烈变革的时期，他的作品也无一例外的受到了当时所处时代和环境的影响，这些作品也正是贝多芬所经历的社会变革的反映和折射。

贝多芬经历了约瑟夫二世的开明专制、法国大革命几个重要的变革时期，这些经历对他的世界观、价值观、艺术观的形成和音乐创作产生了非常重要的影响。

启蒙运动是法国进步的资产阶级知识分子掀起的一场没有硝烟的战争，是法国革命的思想准备。启蒙思想家们宣扬的自由、平等、博爱等思想对贝多芬产生了深远的影响。在经历了法国资产阶级大革命后，贝多芬更直接的接触到了法国革命时期的音乐，更多了解了法国大革命的重大意义，从而促使他将其运用到自己的创作之中，对社会生活和音乐创作有了更进一步的认识。信念发生了重大转变：从一个开明主义者转变成为一个共和主义者。从1800年之后，在贝多芬的音乐创作中反映出了他逐渐摆脱海顿、莫扎特的影响。他以自己的坚强意志克服重重困难，用音乐区号召人们争取自由与幸福。

贝多芬在创作《c小调第三钢琴协奏曲》的过程中因为受到革命的影响和生活中各种不幸的打击，使他逐渐走向成熟，坚定了“英雄主义”的信念。可以说这部作品是贝多芬音乐创作风格发展通往成熟的桥梁。在这部作品中，之前典雅、秀气的成分减少了，更多的是狂热、戏剧化的对比、悲壮的英雄主义。

### 二、作品的创作特点

古典主义时期的协奏曲强调的是主奏乐器与乐队之间的协调配合，具有丰富的音乐表现力。随着独奏乐器自身的不断完善与改进，浪漫主义时期的协奏曲不管是在乐器种类、和声、旋律还是配器上都有了更多的进步，具有更强的动力，色彩和交响性。协奏曲这一体裁形式在漫长的音乐发展音程中经过众多艺术家的不断探索与实践而日益完善。贝多芬作为维也纳古典乐派的代表人物之一，在音乐创作上深受海顿和莫扎特的影响。但贝多芬在吸收前人音乐创作经验的基础上不断探索创新，不同时期的音乐作品具有不同的风格特征。

贝多芬在《c小调第三钢琴协奏曲》的创作中突破了前辈在传统创作技法上的束缚，在音响上赋予了强烈的对比和戏剧性的冲突。整部作品的创作手法和音乐风格与他在维也纳早期的作品有较大差异。

首先，在音乐结构上，贝多芬弃用了以前惯用的独奏乐器与乐队相对峙的固有公式，而是通过独奏乐器同乐队之间的对话使两者相辅相成，从而让音乐更有表现

力，钢琴与乐队之间的结合更紧密、自然。

其次，贝多芬让钢琴这门独奏乐器的技巧得到了极大的发展，使整部作品更具交响性和动力性。同时乐队中的个别乐器也更个性化，同钢琴联系更加密切。

再次，在音乐创作风格上，贝多芬脱离了维也纳乐派传统程式化的模式，创造出了自己独有的风格。贝多芬的作品主题形象鲜明、多变，他更善于通过两个对比性主题的交替与深刻变化，使戏剧性的冲突达到最大程度。乐曲中节奏变化频繁，音响效果强弱起伏幅度大，调性频繁转换所形成调性的不稳定和音区的多变，都体现出了贝多芬个性化的音乐风格。

## 第三章 《c 小调第三钢琴协奏曲》(op. 37) 结构分析

### 第一节 第一乐章 有活力的快板 (Allegro con brio)

第一乐章, 有活力的快板, c 小调, 四四拍, 双呈示部奏鸣曲式结构。这一乐章贝多芬完全按照传统协奏曲双呈示部的结构创作。第一呈示部由乐队演奏, 从而引出钢琴作为音乐主体的第二呈示部。

#### 一、第一呈示部(1—110 小节)

主部	连接部	副部	结束部
1—16	17—49	50—74	74—110
c	c- <sup>b</sup> E- <sup>b</sup> A- <sup>b</sup> E	<sup>b</sup> E-C-c	f-c

1. 主部 (1—16): 由 4 个乐句构成的方整型收拢性乐段。主调采用了贝多芬常用的表现英雄主义革命气质的 c 小调, 在色彩上比用大调写成的作品相对暗淡, 然而这也更适合表现出悲壮的色彩与戏剧性冲突的情感内涵。主部主题在没有引子的情况下直接进入主题, 作品一开始就采用了一个命令式的主题由弦乐组齐奏出来, 力度虽然是 P, 但是却坚定果断 (谱例 3.1)。紧接着由木管乐器组将该主题移高二度模进奏出, 与第一句相呼应。随后小提琴用八度将抒情而流动的旋律逐渐呈现。同时, 管乐的伴奏通过三次强调和声切分节奏的模进, 将情绪推向了第一个高点, 将主部主题终止在主调主和弦上。

L. van Beethoven, Op. 37  
1770-1827

**Allegro con brio**  
TUTTI

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti, 2 Corni in Es (poi in C), 2 Trombe in C, Timpani in C-G, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello Contrabasso, and Pianoforte. The woodwinds and strings enter with a 'TUTTI' marking. The piano part also has a 'TUTTI' marking. The tempo is 'Allegro con brio'. The score shows dynamic markings such as *p* and *sf*.

**Allegro con brio**  
TUTTI

No. 704                      EE 3804                      Ernst Eulenburg Ltd

谱例 3.1

2. 连接部 (17—49): 再次采用弦乐与管乐的对答式动机开始, 接着突然转入降 E 大调上, 由圆号和第一小提琴将主题变形奏出。第一小提琴和木管组将这一片断向上二度的重复之后转入了降 A 大调。随后小提琴又将主部主题第三次变形转入降 e 小调上演奏, 连续的八分音符和十六分音符使得音乐变得更激动, 最后两小节

单簧管两个半音下行进入副部。

The image shows a page of a musical score for the second section of Chopin's Concerto No. 3 in C minor, Op. 37. The score is divided into two systems. The first system (measures 40-49) features a brass section (Cl. (B), Fg., Cor. (Es), Vi., Vla., Vc. Cb.) playing a rhythmic pattern with sf dynamics. The second system (measures 50-59) features a woodwind section (Fl., Ob., Cl. (B), Fg., Cor. (Es), Vi., Vla., Vc. Cb.) with a prominent clarinet line moving down two semitones. Dynamics range from sf to p.

谱例 3.2

3. 副部 (50——74): 双主题结构, 8+16 非方整型复乐段。第一主题在主调 c 小调的上方大三度 E 大调上开始, 整个色彩与主部主题形成了鲜明对比。单簧管和

第一小提琴在中提琴分解和弦的音型伴奏下将优美而富有歌唱性的旋律奏出。而副部的第二主题则在同主音大调 C 大调上回顾了副部主题的材料，与副部第一主题形成对比。

谱例 3.3

4. 结束部 (74—111): 以 f 小调的属七和弦的分解为持续背景, 主部坚定刚毅的主题再次由低音提琴、大管奏响。之后又在 f 小调和 c 小调上分别用第一小提

第三章 《c 小调第三钢琴协奏曲》(op.37) 结构分析

琴和木管乐器重复。85—103 是主部主题材料的发展，音乐从弱渐强，引出木管和弦乐轮奏出果断、刚毅的命令式主题，整个第一呈示部坚定饱满的结束在主调主音上。

The image shows a page of a musical score for the first movement of Chopin's Piano Concerto No. 3, Op. 37. The score is for measures 85 to 103. It features a full orchestral ensemble including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Trombone (Tbe. (C)), Timpani (Timp.), Violin I (VI.), Violin II (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pfte.). The score is marked with 'SOLO' and 'ff' dynamics. The music is in C minor and 3/4 time. The score shows a development of the main theme, with the piano part playing a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and strings play a melodic line that is repeated. The score ends with a strong cadence on the tonic note.

谱例 3.4

二、第二呈示部(111——227 小节)

主部	连接部	副部	结束部
111—130	131—163	164—186	187—227
c	c- <sup>b</sup> E- <sup>b</sup> A- <sup>b</sup> e	<sup>b</sup> E	<sup>b</sup> E

钢琴的加入带来了大量八分音符、三连音、十六分音符的密集音符，使得第二呈示部的音乐更流动。旋律在钢琴与乐队之间交替演奏，使得音乐更丰满，表现力更强。

1. 主部 (111——130): 7+4+4+5 非方整型收拢性乐段。钢琴独奏从 c 旋律小调的三个上行八度开始，拉开了激情的英雄主义主题的序幕。第二句的钢琴独奏贝多芬通过装饰音和半音上行巧妙的连接过渡到后面的乐句，加之力度的变化，使得原来第一呈示部的旋律更显精致、有趣，在钢琴独奏中左手的三连音与乐队中弦乐和弦的衬托下，音乐也逐渐变得热情、乐观。

The image displays a page of musical notation for the third movement of Chopin's Piano Concerto No. 3, Op. 37, in c minor. The score is organized into two systems. The first system contains two piano (Pfto.) staves at the top, followed by a string quartet section (VI, VIa, Vc, Cb.), and another piano (Pfto.) staff at the bottom. The second system contains a string quartet section (VI, VIa, Vc, Cb.) and a piano (Pfto.) staff. The notation includes various musical symbols such as dynamics (sf, p), articulation (accents), and phrasing slurs. Measure numbers 120 and 130 are clearly marked.

谱例 3.5

2. 连接部 (131—163): 乐队用一个短小却充满回味的短句与钢琴独奏分解和弦上行的长句形成一问一答, 形成了完美的呼应。紧接着乐队在降 E 大调和降 A 大调上分别再次奏响坚定的主部主题, 钢琴则分别用十六分音符连续模进下行和半音

阶上行与乐队应答，同时自然的过渡到了降 e 小调上。乐队仍然采用和弦伴奏，钢琴的旋律声部由主部主题分割变化发展而成，继续配以左手三连音，音乐更多了一份恬静与抒情。

The image displays a musical score for Example 3.6, starting at measure 160. The score is divided into three systems. The top system features the piano (Pfte.) part with a treble and bass clef, showing a melodic line in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. The middle system shows the orchestra (Vl., Vla., Vc., Cb.) parts, with each instrument playing a sustained chord. The bottom system returns to the piano part, with the right hand marked with [dimin.] and [dolce], and the left hand marked with [p].

谱例 3.6

接着从 154 小节开始钢琴部分的双手连续十六分音符及十六分休止符使得音乐又变得轻松活泼。而贝多芬也再次运用了半音阶和音阶的上下行，自然的引出了副部主题。

3. 副部 (164—186): 8+14 非方整型复乐段。两个乐段分别由钢琴独奏和乐队交替将主题旋律再次加深印象。180 小节至结束，钢琴以十六分音符及波音下行音阶结束在降 E 大调主和弦上。

This image shows a close-up of the piano part from the end of the section. It features a treble and bass clef. The right hand is marked with [dimin.] and [dolce], and the left hand is marked with [p]. The music consists of a melodic line in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand, ending with a descending scale.

170

Cl. (B)

Cor. (Ea)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfto.

*sempre stacc.*

**TUTTI**

*p*

谱例 3.7

4. 结束部 (187—227): 紧接着副部结尾处, 乐队又再次将主部主题中耐人回味的短句奏出, 钢琴独奏通过颤音、装饰音的变化将这个主题在降 E 大调和降 e 小调上分别变化发展。从 199 小节开始钢琴部分双手大量的上下跑动的十六分音符音阶与乐队上下四度音程的命令式动机相伴。到 219 小节钢琴变化为连续 6 小节的长颤音, 同时乐队又将主题动机在降 E 大调上重现, 整个情绪随着颤音半音进行到了最高点, 钢琴以暴风雨式的急促音阶下行结束在降 E 大调上, 同时导入展开部。

Cl. (B)

Cor. (Ea)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfto.

*cresc.*

**ff** [Vgl. Rev. Bericht]

*p*

谱例 3.8

三、展开部 (228—308 小节)

引入部分	展开主部
227—249	249—308
$\flat E-D$	$D-g-f-\flat D-G-c$

由弦乐在降 E 大调上十六分音符的和弦伴奏开始了展开部的引入部分 (227—249)，并配以第一小提琴和木管将从主部主题分割出来的短句，通过音阶下行转入 g 小调。紧接着第一、第二小提琴和长笛演奏出经过切分节奏变化发展的主部主题，将音乐逐渐推向高潮，收尾在 D 大调主和弦上。

谱例 3.9

249 小节开始，独奏钢琴在 D 大调上再次以三个八度的音阶上行，引出四度音程关系的命令式动机，这一动机贯穿了整个展开部。253 小节由乐队转入 g 小调接替了这一动机音型。260—267 小节中钢琴以八分音符下行音阶两次向上模进的方式，构成了三个成递进关系，意味深长的乐句。267 小节大管和双簧管将主题转入了 f 小调，钢琴再次重复加深之前充满期盼和渴望的模进短句。279 小节，单簧管和大管奏出主题派生的 f 小调主和弦分解，而钢琴则运用规则的三连音在降 D 大调上以 P 的力度进行伴奏。285 小节重复一次后在 291 小节后转入 G 大调。木管的切分音和弦、低声部持续命令式的上下四度的节奏、以及长笛在低音区演奏主部主题充满幻想的分解和弦上行。各种矛盾冲突以不同形象交织在一起构成了展开部的核心。

This musical score, labeled '谱例 3.10', depicts a section from the third piano concerto in c minor, Op. 37. It features a woodwind section (Flute 1, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) and a string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds play a melodic line in G major, marked with a first ending bracket and a 'SOLO' instruction. The strings provide a harmonic accompaniment with sustained chords and sixteenth-note patterns, all marked with piano dynamics (p). The piano part at the bottom shows a tremolo accompaniment.

谱例 3.10

291 小节, 木管乐器在 G 大调上弱奏分割的主部主题半音下行动机与钢琴颤音两次呼应后, 乐队一直保持着持续长音的和弦织体与钢琴十六分音符分解八度和弦形成对比, 经过多个七和弦后又转回 c 小调, 通过 308 小节钢琴急速下行音阶导入了再现部。

This musical score, labeled '谱例 3.11', shows a section from the same concerto. It includes the woodwind section (Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) and the string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds play a melodic line in c minor, marked with a first ending bracket and a 'SOLO' instruction. The strings provide a harmonic accompaniment with sustained chords and sixteenth-note patterns, all marked with piano dynamics (p). The piano part at the bottom shows a tremolo accompaniment.

谱例 3.11

四、再现部 (309—507 小节)

主部	连接部	副部	结束部	华彩段	尾声
309—326	326—339	340—362	362—416	417—480	481—507
c	c	C <sup>b</sup> E-c-C	C-f-c	c	F-C-c

1. 主部 (309—326): 4+4+10 非方整型乐段收拢性乐段, 主部前两句由乐队在 c 小调上全奏开始, ff 的力度坚定有力, 气势宏伟。随后力度突然转为 pp, 与钢琴副属和旋的分解断奏下行形成应答式交替, 不间断的进入了连接部。

The image shows a page of a musical score for a full orchestra and piano. The score is titled 'TUTTI' and includes the number '810' in the top left corner. The instruments listed on the left are Fl., Ob., Cl. (B), Fr., Cor. (C), Tbc. (C), Timp., Vl. 1.2., Vla., Vc. Cb., and Pfte. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is marked with various dynamics, including 'ff' (fortissimo), 'sf' (sforzando), and 'p' (piano). The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

谱例 3.12

2. 连接部 (326—339): 开始钢琴独奏再次出现了第二呈示部中优美的短句主体材料。当 330 小节, 乐队又反复变化演奏时, 钢琴则在高音区以十六分音符持续强调 c 小调的属音, 通过将半音以颤音下行的方式, 自然地转入 C 大调, 进入了副部。

第三章 《c 小调第三钢琴协奏曲》(op.37) 结构分析

This musical score, labeled as Example 3.13, depicts an orchestral passage. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor (C), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc. Cb.), and Piano (Pfte.). The piano part is particularly prominent, showing a dense texture of chords and arpeggios. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando) are used throughout the score to indicate changes in volume and emphasis.

谱例 3.13

3. 副部 (340—362): 副部主题与前面第二呈示部同为 8+14 复乐段结构。第一段钢琴将主题在色彩明亮的 C 大调上奏出, 抒情的旋律终止在主和弦后乐队重复演奏, 进一步深化感染力。最后, 钢琴再一次以急促的节奏使整个副部终止在 C 大调的主和弦上。

This musical score, labeled as Example 3.14, shows a specific section of the music starting at measure 340. It includes staves for Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc. Cb.), and Piano (Pfte.). The piano part features a melodic line with markings for *dimin.* (diminuendo) and *p dolce* (piano dolce). The string parts (Violins, Viola, and Cello) are marked with *p* (piano) and *arco* (arco). The score illustrates the transition and dynamics within this section.

谱例 3.14

4. 结束部 (362——416): 结束部由乐队再现主部主题的柔美片段开始, 钢琴随后又在 c 小调上进行了展开变化补充。在 375 小节回到 C 大调时, 钢琴上下跑动的十六分音符音阶先后传入了 a 小调、d 小调, 最后再次回到 C 大调上, 弦乐用 P——PP 的力度断奏配合。整个音乐充满了幻想与朦胧的色彩。395 小节, 小号和圆号再次奏响那命令式的主题时, 钢琴以长达 6 小节的颤音和强有力的音阶下行与之呼应, 引出了华彩段的过渡句 (403——416)。先由乐队低音声部强奏出主题动机, 后通过小提琴和木管两次向上四度模进达到小高潮, 结束在 c 小调终止四六和弦上, 引出华彩段。

谱例 3.15

5. 华彩段 (Cadenza) (417—480): 华彩段安排在尾声之前, 从结束部乐队的终止四六和弦开始。贝多芬将主部、副部中的主题材料结合、发展, 使得即兴式的演奏进一步发挥, 让人们重新回忆起前面音乐的发展。

6. 尾声 (481—500): 尾声从乐队中定音鼓极弱的击奏中进入, 连续反复那命令式的上下四度音程的动机, 仿佛一次次的诉说。钢琴同时进入, 经过弱奏的 F 大

调属七和弦到四次极弱的深远的滚动音阶转入 c 小调。从 489 小节开始，钢琴在 c 小调上召唤的上行小三度发展到呼喊式的动机，直至最后的疯狂的呐喊，与乐队在节奏关系上也更加密集、紧凑，交相呼应将整个音乐的情绪推到了最高点。最后钢琴在乐队全奏强大有力的主和弦伴奏下，以双手下行分解四个八度的主和弦紧接 c 旋律小调上行 4 个八度的音阶辉煌结束在 c 小调主音上。

The image displays a page of a musical score, identified as Example 3.16. It features a series of staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Ba.), Horn in C (Cor. (C)), Trumpet in C (Tpt. (C)), Violin (VI.), Viola (Vla.), Cello (Vc. (C)), and Piano (Pfta.). The score is written in a complex, dense style, with many notes and rests. The piano part is particularly prominent, showing a series of descending and ascending scales. The overall appearance is that of a high-quality musical manuscript or a printed score.

谱例 3.16

## 第二节 第二乐章 广板 (Largo)

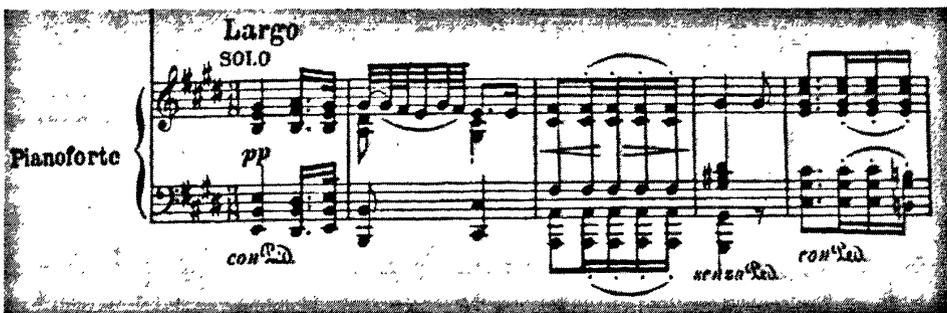
第二乐章采用柔和的广板，E大调，八三拍，复三部曲式结构。

### 一、第一部分 (1—36小节)

#### 单三部曲式结构

A	B	A'
1—12	13—24	25—36
E-e	E	E

1、第一乐段 A (1—12)，是由三个乐句 (4+4+4) 组成的转调乐段，由主奏钢琴演奏出庄严、宁静的主题。到第三乐句从 E 大调的属音转入 e 小调，而后在三连音节奏的下行音阶中结束在属和弦上。



谱例 3.17

2、第二乐段 B (13—24)，三个乐句构成。继续沿用了第一乐段中的基本主题材料，由乐队加以变化发展演奏。第一乐句在小提琴和长笛的演奏下洋溢着温暖与幸福。第二乐句开始将轻柔的下行旋律线条交给大提琴，倍大提琴和大管，主和弦极弱的断奏作为伴奏。紧接着小提琴和长笛又将旋律向上变化起伏，推向音乐的高潮。富有结论式的结束在 E 大调主和弦上。

This musical score, labeled as Example 3.18, features seven staves for different instruments: Flute (Fl.), Trumpet (Tr.), Cor. (E), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'cresc.' and 'p'.

谱例 3.18

3. 第三乐段 A' (24—36), 是缩减变化的非收拢性再现乐段。主奏钢琴在 E 大调上用三度音程叠置的方式将基本主题的旋律进行装饰变奏。第二乐句, 乐队以和弦伴奏, 钢琴双手向上跳进六度音程变奏, 紧接着连续六连音二度下行模进。经过主和弦华丽的上下行音阶, 结束在 B 大调主和弦上。再现乐段贝多芬通过在和声、力度、节奏方面的较大变化, 塑造的音乐形象也有较大改变。

This musical score, labeled as Example 3.19, features five staves: Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pia.). The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.' and shows a complex piano part with sixteenth-note patterns.

谱例 3.19

## 二、插部 (37—52 小节)

经过 37、38 小节的过渡连接, 钢琴分别在 G 大调、a 小调、B 大调属和弦上用 P 的力度双手不间断交替分解不同音区的三连音节奏的和弦。各音区音色、调性色彩变化的对比与乐队中大管、长笛交替演奏下行动机、弦乐轻柔的拨弦融合在一起, 让人身临其境的融入到一副田园画卷之中。钢琴断奏下行音阶不间断的进入了再现部。

The image shows a musical score for Example 3.20. It consists of two systems. The top system contains five staves for the orchestra: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The bottom system is for the Piano (Pfle.), showing both the right and left hands. The piano part features a descending scale with triplets and dynamic markings: 'con sord.' (with a star symbol), 'ben marcato', 'cresc.', and 'con f. e pianissimo'.

谱例 3.20

## 三、再现部 (53—90 小节)

A	B	A'
53—64	65—82	83—90
B	E	E

1、第一乐段 A (53—64), 是将第一部分的材料稍加变化而来。前两个乐句钢琴和乐队交替陈述, 钢琴部分做了装饰性的变化处理。第三乐句转入 e 小调上动力变化再现。

60

Fl.

Fg.

VI.

Vla.

Vc.

Cb.

Pfte.

[pp]

con 'Rit.

senza 'Rit.

谱例 3.21

2、第二乐段 B (65—82)，先由小提琴、长笛演奏出迷人、洋溢着幸福的旋律，后交给大提琴、低音提琴用附点节奏演奏出低沉的旋律。72 小节之后是补充部分，乐队低音声部继续重复前面的旋律，钢琴则采用了明亮的断奏上行音阶，动静相结合。最后在高音区钢琴以一个华彩句停留在 E 大调主音上，引出再现段。

Pfte.

sempre con gran espressione

Tutti

谱例 3.22

3. 第三乐段 A' (83—90)，是一个缩减再现的结构。乐队再一次弱奏了主题旋律，钢琴以同样的力度配合重复这一乐思。弦乐的主持续音伴随着钢琴逐渐减弱的下行八度分解主和弦，最后圆号和长笛接着分解，让人在无限回味和遐想中结束了第二乐章。



谱例 3.23

### 第三节 第三乐章 快板 (Allegro)

第三乐章是快板，c 小调，四二拍，回旋曲式结构，带有一些谐谑性质。整个乐章风格活泼清新。

#### 一、主部 A (1—55 小节)

##### 单三部曲式结构

a	b	a'	连段段
1—16	17—32	33—55	56—68
c	c-C-c	c	c

1. 第一乐段 (1—16)，8+8 两个乐句构成的方整型乐段。第一乐句是钢琴独奏出活泼欢快的主题旋律，第二乐句交给乐队反复，钢琴弱奏上下行分解和弦，最后结束在 c 小调属和弦上。

This musical score, labeled '谱例 3.24', features eight staves. From top to bottom, they are: Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Cor. (Es), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), Violoncello/Contrabasso (Cb.), and Piano (Pfte.). The score is in a minor key and includes dynamic markings such as *p* and *pizz.* (pizzicato). The number '10' is written at the top right of the first staff.

谱例 3.24

2. 第二乐段 (17—32), 是上一乐段的一个变化发展, 第一乐句钢琴在 f 小调上演奏出变化的基本主题, 经过一个即兴式的华彩句后又回到了活泼轻快的主题旋律。在 27—29 小节出现了向 C 大调方向离调, 后迅速回到 c 小调。

This musical score, labeled '谱例 3.25', features six staves. From top to bottom, they are: Cor. (Es), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), Violoncello/Contrabasso (Cb.), and Piano (Pfte.). The score includes dynamic markings such as *pp* and *sf*. The number '20' is written at the top right of the first staff.

谱例 3.25

3. 再现段 (33—55), 是对主部中第二乐段的一个再现重复。交由乐队全奏, 气势宏伟, 情绪饱满激动。

谱例 3. 26

4. 连接段 (56—68), 乐队强奏简洁而有力的 c 小调主和弦, 钢琴用上行分解

三个八度的和弦来回应。60 小节，乐队与钢琴再次将下属和弦以相同方式应答，后又通过钢琴不间断的分解导七和弦过渡到第一插部。

The image shows a musical score for Example 3.27. It consists of two systems. The top system is for the orchestra, with staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.) (B), Bassoon (Fg.), Cor (Es), Trombone (Tbe.) (C), and Timpani (Timp.). The bottom system is for the Piano (Pfte.), marked 'SOLO'. The score starts at measure 60. The piano part features a melodic line with triplets and arpeggiated chords. The orchestral part provides accompaniment with chords and rhythmic patterns. Dynamics include 'ff' and 'f'.

谱例 3.27

## 二、第一插部 B (68—115 小节)

### 单三部曲式结构

a	b	c	连接
68—83	83—103	103—115	115—126
$\flat E$	$\flat E$	$\flat E-c$	c

1. 第一乐段 (68—83), 钢琴在降 E 大调上演奏出一个新的主题旋律, 乐队予以活泼的舞蹈风格节奏作为伴奏。该旋律采用了基本主题的一些元素。76 小节开始, 由乐队重复演奏, 加深印象。

谱例 3. 28

2. 第二乐段(83—103), 四个乐句构成的非方整型收拢性乐段。前三个乐句, 钢琴部分均采用了十六分音符的三连音节奏。将欢快的旋律隐藏在不同分解八度的方式中, 与乐队轻快的节奏构成了一个热闹的舞蹈场面。第四个乐句节奏类型突然一转, 钢琴轻松风趣的装饰音将该乐段结束在降 E 大调主和弦上。

90

Fl.  
Cl. (B)  
Fg.  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Pfte.

谱例 3.29

3. 第三乐段 (103—115), 由三个乐句构成。活泼轻盈的新旋律在弦乐的伴奏下由第一小提琴奏出。第二乐句在 c 小调上变化重复。第三乐句通过强烈的力度对比, 收束在 c 小调属和弦上。

110

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fg.  
Cor. (Es)  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

谱例 3.30

4. 连接部 (115—126), 钢琴弱起, 通过三连音下助音和上下行半音阶在不同音区中的流动起伏, 引出了主题的再现。

谱例 3.31

### 三、基本主题 A1 (127—181 小节)

#### 单三部曲式结构

a	b	a'
127—142	143—173	173—181
c	c—C—c	c

1. 第一乐段 (127—142), 是主题乐段的原样再现。钢琴与乐队交替演奏出活泼欢快的基本主题。

2. 第二乐段 (143—173), 整体结构没有太大变化, 第二乐句中的华彩略有加长。乐队在反复时转入 C 大调。

3. 第三乐段 (173—181), 乐队在 c 小调上将基本主题再现。

### 四、第二插部 C (182—229 小节)

变奏曲曲式结构

a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>
182—189	189—205	206—221	222—229
<sup>b</sup> A	<sup>b</sup> A	<sup>b</sup> A	<sup>b</sup> A

第二插部C具有变奏曲特点的收拢性乐段。182—189小节单簧管和弦乐在降A大调上演奏出轻快柔美的主题，然后用不同方式变奏反复三次。

1. 第一次变奏 a<sub>1</sub> (189—205)，是由钢琴把旋律移高一个八度，左手配以三连音分解和弦伴奏。乐队用稳重的长音和弦在下方烘托。

The image shows a musical score for Example 3.32, which is the first variation a<sub>1</sub> (measures 189-205). The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Cl. (B), Fg., Cor. (Es), Vi., Vla., Vc. Cb., and Pfte. The piano part is marked 'SOLO' and 'dolce'. The string parts are marked 'SOLO' and 'p'. The score shows the piano playing a melody an octave higher than the original, with a triplet accompaniment in the left hand. The orchestra provides a steady accompaniment with long notes and chords.

谱例 3.32

2. 第二次变奏 a<sub>2</sub> (206—221)，钢琴改用长颤音，乐队伴奏基本没有变化，最后两小节通过钢琴四个八度音阶快速上行引出第三次变奏。

210

Cor. (Es)

VI.

Vla.

Vc. Cb.

Pfto.

谱例 3.33

3. 第三次变奏  $a_3$  (222—229), 钢琴提前两小节进入, 引出了降 A 大调属音在 高音区明亮的长颤音。主题由单簧管和大管在低声部演奏, 弦乐在中声部以长音陪 衬。最后钢琴与乐队同时结束在降 A 大调主和弦上。同一主题的三次变奏重复, 通 过节奏、音色、层次的变化, 充分展现了一个热闹、变幻的场面。

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

VI.

Vla.

Vc. Cb.

Pfto.

谱例 3.34

五、赋格段（假再现）（229——274 小节）

赋格段	假再现	连接部
229—257	257—274	274—297
f	f-c-f-c-E	E

1. 第一部分（229——257），大提琴用 PP 的力度在 f 小调上奏出四小节的基本主题，随后第二小提琴移高五度在 c 小调上模仿，中提琴与大提琴进入一起演奏固定对题。237 小节，第一小提琴移高四度在 f 小调上演奏，第二小提琴演奏固定对题，中提琴和大提琴继续演奏自由对题。四小节之后，中提琴、大提琴、及低音提琴移低五度到 c 小调，力度逐渐加强，第一、二小提琴继续演奏自由对题。经过 f——ff 的力度变化将音乐推向高潮。

谱例 3.35

2. 第二部分(257—274), 乐队通过两次突弱引出钢琴用极弱的力度等音转换( $\flat A = \sharp G$ )自然的过渡到E大调上重奏出基本主题。



谱例 3.36

3. 连接部 (274—297), 乐队持续用 pp 的力度从纯一度音程过渡到小三度音程。双簧管和大提琴分别在不同音区反复演奏基本主题开始的前三个特性音符。钢琴以上行分解 c 小调导七和弦相伴。290 小节开始, 在圆号属持续音的烘托下, 钢琴双手反向下行快速分解和弦, 直至连续四个 sf 的力度后半音上行过渡回基本主题。整个连接部乐队与钢琴力度对比强烈。



谱例 3.37

#### 六、基本主题再现 A<sub>2</sub> (298—318 小节)

复乐段	连接部
298—318	319—330
c—C	C

这是一个缩减再现的复乐段。仍然是钢琴先演奏出基本主题, 收束在 c 小调属和弦上, 乐队再次陈述主题并推向小高潮, 结束在主和弦上。

319—330 的连接段沿用了基本主题连接部分的创作方法。通过钢琴双手同向上行分解 c 小调主和弦及转位, 下属和弦及转位, 导七和弦转位和 C 大调属七和弦, 自然转入 C 大调, 再现第一插部。

谱例 3.38

七、第一插部再现 B1 (331—407 小节)

单三部曲式

a	b	c
331—346	346—375	376—407
C	C-a <sup>b</sup> D	<sup>b</sup> D-e-f-C

1. 第一乐段 (331—346), 是第一插部第一段的转调 (C 大调) 原样再现。

2. 第二乐段 (346—375), 与第一插部相对应的部分比较材料没有有变化。由前面的 C 大调转入了 a 小调。364—375 可以看做补充部分, 钢琴通过连续同音重复, 经过降 D 大调属七和弦转位到降 D 大调半音阶和音阶, 转入第三乐段。

3. 第三乐段 (376—407), 是一个由前面基本主题与插部中的材料片段组成的段落。钢琴先奏出基本主题片段后, 乐队立刻用第一提琴、双簧管、长笛分别在降 e 小调、f 小调上不断重复主题动机中的三个特性音。387 小节乐队响起, 在 p—f—ff—sf 的力度变化一次次的重复动机中, 将音乐推向又一个高潮后停在 C 大调属七和弦上。

The image displays a page of a musical score, identified as Example 3.39. It features multiple staves for various instruments: Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Piano (Pfo.), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), Violin II (VI. II), Viola II (Vla. II), Violoncello II (Vc. II), Contrabasso II (Cb. II), and Piano II (Pfo. II). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *cresc.*, and the instruction **TUTTI**. A rehearsal mark '380' is visible at the top right of the first system.

谱例 3.39

八、尾声（407—463 小节）急板（Presto）

尾声节奏转为八六拍，上一乐段乐队的狂风呼啸忽然变为了钢琴的轻盈舞蹈。一个亮丽的华彩句停在属音上后，音乐进入急板的尾声。钢琴先奏出一个根据基本

主题材料变化而来，谐谑幽默的新乐句，乐队重复一次。415 小节，伴随着圆号的持续长音和定音鼓的三连音，钢琴双手快速强奏出平行六度模进的下行音阶和暴风雨般的平行八度音阶后经过一个和弦分解的长句，在长颤音中到达了狂欢的高点。443 小节，木管切分节奏的下行短句与钢琴急迫的上行短句两次呼应后，钢琴将之前的上下行短句变化发展为双手八度震音的长句，干净有力的强收在主音上。乐队紧接着齐奏下行音阶，在主音上气势恢宏的结束了本乐章。

The image shows a page of a musical score for the third movement of Chopin's Piano Concerto No. 3, Op. 37. The score is in C minor and 3/4 time. It features a full orchestral arrangement with piano accompaniment. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor (C), Trumpet (Tbc), Timpani (Timp.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pfc.). The score includes dynamic markings of piano (p) and fortissimo (ff), and the instruction 'TUTTI' is written above the piano part. The page number '400' is visible at the top right of the score.

谱例 3.40

## 第四章 贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)演奏分析

### 第一节 力度与音色

力度的对比与变化是情感表现与音乐形象塑造的最直接,最形象的手段。贝多芬在力度变化方面的高超创作技巧让他的创作思想与情感得到了最全面的表达。贝多芬通过当时改良过的新式钢琴的特点,在《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)的力度表现方面大胆发挥,奏出了 pp—ff 的各种力度变化。贝多芬希望在各种极端的力度对比中强调主观情感的表达,更希望通过强烈的音响效果对比烘托出浓烈的英雄主义色彩。

第一乐章第二呈示部钢琴出场演奏主部主题, f—sf—sf—ff 的力度弹奏三个音区的上行音阶和命令式的主题句后,力度突然变为 p 变化演奏主题。因此在弹奏第一句时。指尖触键要快,注意双手的整齐,音色的洪亮、饱满。一气呵成,给人以勇往直前的英雄气概。而第二句则需要立刻控制下键的速度与力量,并改变触键方式,让声音弱而不轻浮。

连接部 156 小节十六分音符的四度音程弹奏时手指不可有多余动作,注意两个声部的圆润和流畅,切忌用手腕发力。

副部 168—170 小节连续出现了 sf 力度,虽然是突强,但是弹奏时应该避免粗暴触键带来的突兀感。

华彩段 9—13 小节中 fp 的力度标记多次出现。强音之后突弱下来左手旋律仍然要清晰。

第二乐章,广板,在力度上较之第一乐章也变化较大,激动、辉煌的强奏变为轻柔的弱奏。开始钢琴在 pp 力度上的 E 大调主和弦,应采用手指稍低的触键方式,让声音弱而不“虚”。

73—76 小节双手跳音弱奏上行音阶,力量集中于手指尖,保持手腕灵活,触键动作越小越好,弹奏出蜻蜓点水般的轻盈。

第三乐章中第 3 小节中的两个 sf 都在弱拍上,要表现出幽默的情绪,给人以突然而不突兀的感觉。

6—16 小节乐队弱奏陈述主题旋律,钢琴作为伴奏应更轻巧平稳。

56 小节的连接部钢琴 ff—sf 连续上行的琶音要弹奏得有爆发力,为了将几个极强音弹奏得更更有力量,笔者建议采用 2124 的指法。

尾声 407—410 小节中的跳音颗粒性要好,声音清脆饱满,表现出诙谐的情绪。

415 小节至结束双手八度震音和上下行音阶速度较快,且都是以 f、ff、sf 这样的力度强奏。弹奏时注意手臂的放松,中间所蕴含的旋律音和节奏重音也应该突出强调。

## 第二节 旋律

旋律是一部作品的核心,因此我们在弹奏时应该理清旋律线条,感受旋律的轮廓。第一乐章第二呈示部122—127小节左手三连音伴奏中暗藏的动机音符C—<sup>b</sup>E—<sup>b</sup>A, F—<sup>b</sup>A—<sup>b</sup>D, B—D—F应弹得连贯。

191—194小节双手弹奏三度音程与四度音程时注意四个声部旋律的进行,每个声部都要流畅,清晰。

295—306小节双手交替分解八度,互相追逐,左右手连接要紧密,力量完全落在右手1指与左手5指上,突出旋律音。

第三乐章83—90小节弹奏时注意手臂和手腕的完全松弛,力量传送至之间,并且在1指、4指和5指之间快速传递,以达到将1指上隐藏的旋律线条贯穿起来的效果。

## 第三节 节奏与速度

节奏是音乐的“发动机”和“时间上形式的建立者”。它是使音乐中各元素能够条理有机组织在一起的基础。贝多芬以不同的节奏型配以不同的旋律去表达特定的音乐语言。

对于速度,在整体上要把握统一、均匀、稳定的原则。对于个别乐句中特殊情感的表达,速度的变化要合理,有分寸。贝多芬的弟子车尔尼在自己所著的《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》一书中,对《c小调第三钢琴协奏曲》的速度做如下标注:“第一乐章:四分音符=144;第二乐章:十六分音符=66;第三乐章:Allegro,尾奏Presto,八六拍中附点四分音符=112”<sup>[1]</sup>。

第一乐章钢琴进入时每小节十六分音符上行音阶除了要一气呵成外,休止符节奏应准确,做到声断而气息不能断。到122小节,左手变为八分音符三连音与右手十六分音符相对应,在练习时应使用节拍器辅助,以避免三连音造成的速度加快。

第二乐章是八三拍,虽然是广板,但是演奏时不可过慢。应掌握好分寸,平稳而不拖沓。尽管慢板乐章情感细腻丰富,乐句气息较长,但也不可随意改变速度。乐章中大量的附点节奏弹奏要准确。

第三乐章节奏较活泼,左手十六分音符分解和弦伴奏要匀速,平稳,24小节的渐慢不可过早。

190小节左手变为十六分音符六连音,282小节32分音符接十六分音符三连音和32分音符五连音,节奏变化频繁,容易造成节奏的不准确和速度的变化,在练习时应单独训练节奏的转化。

<sup>[1]</sup> 卡尔·车尔尼,《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》,台湾全音乐谱出版社,165页

尾声处节拍变为八六拍，速度也变为急板。在弹奏大量十六分音符可以通过强调节奏重音让旋律更有节奏型和音乐性。

#### 第四节 踏板

在莫扎特及以前的作曲家们极少在自己的音乐创作中使用踏板，一是由于当时钢琴的发展的局限，二是许多人认为踏板会破坏音色的纯净。而贝多芬则希望通过踏板的运用使钢琴的音色更加丰富，并借助踏板把管弦乐中的音响效果用钢琴表现出来。

为了增强和声的音响和紧张感，贝多芬在第一乐章结束华彩段的最后使用了一个长踏板来增强音效，与乐队的和弦伴奏一起构成了一个气势恢宏的场面。

车尔尼在书中对第二乐章这样注解到：“一八零三年贝多芬首次演奏该曲时，踩弱音踏板，主题从头到尾使用右踏板，此曲的演奏我至今依然印象深刻。”而现在的乐谱中对第二乐章主题踏板的标记却非如此。原因是由于当时钢琴的涉及结构导致音量较小，所以贝多芬在主题部分从头到尾使用右踏板演奏。随着现代钢琴的逐步改进，在演奏时踏板的方法也相应发生了如谱例中的改变。该部分踏板的使用使得和弦更加饱满，旋律更连贯，为主题更增加了一丝浓厚的色彩。

车尔尼曾说过，贝多芬在演奏自己的作品时使用踏板总是比乐谱上标记的记号要多。这也说明了我们在弹奏贝多芬的作品时，可以根据需要合理的增加踏板。但是，在处理踏板时应该注意仔细分析和声，避免不合理使用踏板造成的音色浑浊。

## 第五章 贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37)演奏版本比较

### 第一节 演奏版本的选择

本文选取了3个演奏版本的贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37)进行版本比较,它们分别是:

1. 艾米尔·格里高利耶维奇·吉列尔斯版本
2. 阿尔弗雷德·布伦德尔版本
3. 克里斯蒂安·齐默尔曼版本

笔者选取了三位不同国籍、不同年代、不同学派的钢琴家的演奏版本作为研究对象。这三个版本受到不论是在艺术处理上还是演奏技巧上都是经得起时间考验的经典。更重要的是每位演奏家都有自己擅长的领域和风格特征。这就更利于我们通过对比分析从多个角度去理解和学习这部协奏曲。

### 第二节 演奏版本比较

#### 一、艾米尔 格里高利耶维奇 吉列尔斯版本

本文选取的是吉列尔斯与帕沃·贝里隆德执棒的伦敦爱乐乐团在1984年合作的现场演出录音。

1916年出生于前苏联的艾米尔·格里高利耶维奇·吉列尔斯是一位早慧型的钢琴家。9岁开始登台,13岁首次举行个人独奏音乐会时已经能够娴熟地演奏贝多芬的第8奏鸣曲、肖邦、李斯特的练习曲和斯卡拉蒂、门德尔松等曲目了。1935年从敖德萨音乐学院毕业后转入莫斯科音乐学院跟随俄罗斯钢琴学派大师涅高兹继续深造。俄罗斯钢琴学派以炫目的技巧和浓烈的情感色彩而闻名,吉列尔斯曾在涅高兹首下学艺三年,深得真传。因此,无论是磅礴大器、辉煌华丽的柴科夫斯基还是气势恢弘、汪洋恣肆的贝多芬都无不打上了鲜明“俄式”烙印,但他那激情中不失理性、忠实原著而不失灵性的演奏则不仅彰显出其独特的个人风格,也令人对他的演奏心悦诚服。吉列尔斯钢琴演奏的最高成就体现在贝多芬的作品上,贝多芬的音乐是力量美的体现,吉列尔斯演奏的贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op.37)给人最深刻的印象是他钢铁般的触键和奔放的情感。其力度对比之大不要说诗情俊逸的肯普夫和温文尔雅的布伦德尔,就是有“键盘狮王”之称的巴克豪斯也有所不及。吉列尔斯将音乐中英雄性主题与沉思遐想的对比诠释得更富个性。

#### 二、阿尔弗雷德·布伦德尔版本

奥地利钢琴家阿尔弗雷德·布伦德尔是二战后老一代与中生代钢琴家之间承上

启下的人物，至今已在舞台上驰骋了近半个世纪。2005年在琉森国际音乐节上，他与意大利著名指挥家阿巴多指挥的柏林爱乐乐团合作演出了贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)。布伦德尔演奏的贝多芬与吉利尔斯形成极鲜明的对照，他的演奏风格继承了“德奥派”的传统，更注重作品的内部结构和整体性，他演奏的贝多芬这部协奏曲更冷静、理智的，却又不失古典式的热情。布伦德尔是德奥演奏家中少有的把歌唱性和对结构的把握结合得天衣无缝者，他知识渊博，技术一流，尤其是对音色非常的敏感，在处理装饰音和华彩乐段方面具有自己的独特之处。他的演奏清纯隽永，音色变化细微，但是每个音符都精雕细琢，更注重情感的表达。在速度方面，布伦德尔也是这三位钢琴家中最严谨保守的一位，演奏的速度整体控制平稳。因此，布伦德尔演奏的这个版本相对更容易被普通学生接受，并作为学习和模仿的教材。

### 三、克里斯蒂安·齐默尔曼版本

波兰现代钢琴家克里斯蒂安·齐默尔曼与维也纳爱乐乐团合作的贝多芬钢琴协奏曲全集是著名指挥家伯恩斯坦生前在维也纳金色大厅留下的最后录音。齐默尔曼的演奏之前介绍的两位钢琴家相比，他弹奏的声音更晶莹剔透，感情表达细腻而不夸张，旋律质朴却更显真诚。力度变化上虽然没有吉列尔斯对比强烈，但是比布伦德尔更丰富。齐默尔曼的音色细腻严谨却富有自然流露出的明暗色彩的对比。

## 结 语

研究贝多芬的专家罗曼·罗兰在自己的著作《贝多芬传》中这样写到：一个不幸的人，贫穷，残废，孤独，由痛苦造成的人，世界不给他欢乐，他却创造了欢乐来给予世界！他用他的苦难来煮成欢乐，好似他用那句豪语来说明的，——那是可以总结他的一生，可以成为一切英勇心灵的箴言的：‘用痛苦换来的欢乐’<sup>[1]</sup>。五首钢琴协奏曲是贝多芬作品中重要的宝贵杰作，而《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)不仅继承和发展了前辈作曲家的创作手法，更体现了贝多芬鲜明的创作特征。本文通过贝多芬——贝多芬钢琴协奏曲——贝多芬《c小调第三钢琴协奏曲》(op. 37)逐步递进分析的方法，对这部协奏曲的创作背景、曲式结构及演奏技术等各个方面进行了研究分析，力求更准确的把握好贝多芬的创作精神和风格特征，让更多热爱这部作品的人能够更进一步了解它，并在今后的演奏中有所运用。

---

<sup>[1]</sup> 罗曼罗兰著，傅雷译，《贝多芬传》，人民音乐出版社，44页

## 参考文献

1. 杰拉尔德·亚伯拉罕,《简明牛津音乐史》,上海音乐出版社,1999
2. 余志刚,《西方音乐史简编》,高等教育出版社,2006
3. 卡尔·车尔尼,《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》,张淑兹译,全音乐谱出版社,1984
4. 阿特斯·奥尔加,《贝多芬的一生》,克纹、刘进昌译,人们音乐出版社,1989
5. 于润洋主编,《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2003
6. 张洪岛主编,《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,1983
7. 吴祖强,《曲式与作品分析》[M].北京:人民音乐出版社,2002
8. 李虻,《音乐作品曲式分析》[M].重庆:西南师范大学出版社,2005
9. 赵晓生,《钢琴演奏之道》,世界图书出版公司,2007
10. 赵晓生,《通向音乐圣殿》,上海音乐出版社,2006
11. 周薇,《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2003
12. 彭志敏,《音乐分析基础教程》[M],北京:人民音乐出版社,1997
13. 李虻,姚兰,《音乐论文写作》[M],西南师范大学出版社,2005
14. 蔡良玉,《外国音乐欣赏丛书》[M],北京人民音乐出版社,1998
15. 邵义强,《古典乐派乐曲赏析》[M],河北教育出版社,2004
16. 贝尔加米尼,《贝多芬和古典时代》[M],浙江人民出版社,2003
17. 罗曼·罗兰,《贝多芬传》[M],中国友谊出版公司,2000
18. 汉米尔顿,《钢琴演奏中的触键与表情》[M],人民音乐出版社,2004
19. 约·霍夫曼,《论钢琴演奏(附问题解答)》[M],人民音乐出版社,2003
20. 涅高兹,《论钢琴表演艺术》[M],人民音乐出版社,2004
21. 根·莫·齐平,《音乐演奏艺术——理论与实践》[M],人民音乐出版社,2005
22. 杨易禾,《音乐表演艺术原理与应用》[M],安徽文艺出版社,2003
23. 谷成志,《音乐句法结构分析》[M],华乐出版社,1998
24. 傅雷,《傅雷谈音乐》[M],湖南文艺出版社,2002
25. 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》[M],人民音乐出版社,2003
26. 根·莫·齐平著,焦东建、董茉莉译,《音乐演奏艺术——理论与实践》[M],人民音乐出版社,2005

27. 约瑟夫·克尔曼著, 马英珺译, 《协奏曲对话》[M], 人民音乐出版社, 2007
28. 法洛斯·哈蒙德, 钢琴艺术三百年(四)——早期古典乐派的钢琴音乐[J], 乐器,

- 2006, (12)
29. 诸井三郎, 冷津, 贝多芬的赋格[J], 乐府新声-沈阳音乐学院学报, 1985, (02)
30. 阎震, 浅析贝多芬和欧洲古典音乐[J], 聊城师范学院学报(哲学社会科学版), 2000, (02)
31. 李建林, 崔晓娜, 膜拜大师——贝多芬[J], 黄河之声, 2006, (07)
32. 孙精诚, 论西欧古典乐派的创作特征[J], 东疆学刊, 2001, (02)
33. 石应宽, 贝多芬轶闻[J], 音乐世界, 1984, (04)
34. 王群, 维也纳古典时期著名钢琴作品风格及演奏浅析[J], 艺术教育, 2006, (08)
35. 李佳怡, 贝多芬晚期的艺术境界[N], 文汇报, 2007-12-30(008)
36. 颜婷婷, 贝多芬钢琴奏鸣曲早、中、晚三个时期代表作品的风格比较[J], 考试周刊, 2009, (01)
37. 侯润宇, 贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》的音乐分析与演奏处理[D], 华东师范大学, 2011
38. 王焰, 贝多芬《c 小调第三钢琴协奏曲》(Op. 37) 研究[D], 山东师范大学, 2006
39. 宋欣语, 贝多芬晚期音乐创作及其特点[J], 陕西教育(高教版), 2009, (07)
40. 胡千红, 贝多芬钢琴演奏的表情特征[J], 艺海, 2008, (05)
41. 蔡妮辰, 通往成熟的桥梁: 贝多芬《第三钢琴协奏》创作特点分析, 艺术探索, 2010, (04)

## 攻读学位期间的研究成果

1. 2010年第六届青岛市青少年声乐器乐大赛，获钢琴专业青年B专业组银奖。
2. 2010年山东省艺术考级“首届青少年音乐大赛”钢琴组一等奖
3. 2011年发表论文《贝多芬c小调第三钢琴协奏曲第三乐章演奏分析》于《大众文艺》2011年第10期
4. 2011年发表论文《The Analysis of the Piano Teaching Methods》于《大众文艺》2011年第12期
5. 2012年香港钢琴国际邀请赛奏鸣曲组第六名

## 致 谢

伴随着毕业论文的完成，三年的研究生生活也即将结束。一路走来点点滴滴离不开老师、同学、亲人的帮助与支持。

衷心感谢我的导师王文俐老师，感谢您三年来对我的指导和教育，不仅教会了我专业知识，更重要的是教会了我严谨的治学和工作态度。从论文的选题、构思到写作过程中现实问题的把握与及时纠正，都凝聚了导师的心血。谨向王文俐老师再次致以真诚的敬意。

同时，我要感谢青岛大学音乐学院为我授课的各位老师，是你们在课堂上的精彩讲授和课下的无私指导让我学到了更丰富的知识。

感谢我的父母与身边的朋友，是你们无私的奉献与支持坚定了我追求理想的信念。

最后，感谢各位专家在百忙之中对我的论文进行评审。由于本人的学术水平和社会实践有限，论文中还有很多不足并有待完善之处，敬请各位专家、老师予以批评指正。