

南京师范大学

硕士学位论文

舒曼钢琴奏鸣曲教学研究

姓名：梅玮

申请学位级别：硕士

专业：艺术学；音乐学

指导教师：冯德刚；李莉

20120516

摘要

奏鸣曲式是一种大型曲式，它适用于表达较深刻的哲学思想及内心情感，能体现剧烈的矛盾冲突和戏剧性高潮，成为钢琴作品中被较常使用的一种曲式体裁之一。它常常是考试和比赛中的规定曲目，所以钢琴奏鸣曲教学是钢琴教学中核心的一环。能否把握和演奏好奏鸣曲，也成为了评定钢琴演奏者的综合艺术水平的标准之一。

国内普遍对古典时期奏鸣曲研究及演奏较多，其实浪漫时期的奏鸣曲也是同样值得我们去学习研究的。奏鸣曲在这个时期曲式结构上有一定的发展，由于钢琴制造业的发展，演奏风格及演奏方式，也都有很大的区别。德国作曲家，音乐评论家舒曼——第一位真正在钢琴音乐创作中全面贯彻浪漫主义美学理念的音樂家，其钢琴作品的艺术特点在于充分发挥了作品主题的隐喻性、内容的文学性、形式的独特性以及风格的幻想性，它们共同构成了舒曼钢琴作品迥异于其他同时代作曲家的主要艺术特点。其独特的艺术风格魅力也对后世钢琴音乐创作产生了深远的影响。所以本文以舒曼创作的三首钢琴奏鸣曲作为研究对象，通过对这三部作品创作背景，曲式和声结构，及演奏技巧要点的分析，探究舒曼钢琴奏鸣曲的演奏教学方法的相应措施及教学意义，引起人们对浪漫时期舒曼钢琴奏鸣曲的关注和更深的了解和认识，为教学提供一些经验。

关键词：奏鸣曲 风格 创新 织体 节奏 双重性 教学

Abstract

Sonata form, which applies to express profound physical thought and inner feelings, is a large musical form. It can embody dramatic conflicts and climaxes and become one of the most widely used musical genres in piano works. Whether you can master and play the sonata well or not indicates the maturity of pianists' comprehensive art level. It is often the exam and the game is the provisions pieces, so the piano sonata teaching is the core of piano teaching in a ring. Can grasp and play good sonata, has become a comprehensive evaluation of the piano player the level of art one of the standard.

Sonatas in classical period are researched and played excessively at home and abroad. However, sonata in romantic period is also worth being studied by us. Due to the development of the manufacturing industry in the piano. Musical structure of sonata developed in certain degree in this period. Genres and ways of playing have great differences. German composer and musical critic Robert Schumann is the first musician who really carry out the romantic aesthetic concept in piano music creation. The artistic characteristic of his music is invisibility of themes, literature of contents, unique of form and fantasy of style. They commonly constitute the main artistic feature which is different from other contemporary composers'. The unique charm of artistic style deeply influenced all posterity of piano music creation. Therefore, this paper takes Schumann' s three sonatas as the object of research. It will study Schumann' s there sonatas through the analysis of composition background, musical form and harmonic structure, and essentials of performing techniques. This will cause people's attention to Schumann' s sonatas in romantic period and know it profoundly, provide some experience for teaching.

Key words: sonata, style, innovation , texture, pedals, melody, tempo, dualism ,teaching

绪论

德国伟大的作曲家、音乐评论家罗伯特·舒曼(Robert Schuman, 1810—1856), 是19世纪浪漫主义音乐成熟时期的杰出代表人物之一。他自小师从维克学习钢琴, 7岁开始作曲, 16岁遵母亲之意进莱比锡大学学习法律。19岁又进修钢琴, 当听到帕格尼尼的演奏, 他受到了极大的影响, 放弃了法律专业, 专攻音乐。后因练琴急于求成, 方法不当, 手指受伤严重, 使他无法成为一名钢琴家从而转向了作曲和音乐评论。1835-1844年, 舒曼创办《新音乐杂志》, 对改变当时陈腐的音乐空气, 促进浪漫主义艺术的发展, 起到重要的作用。同时他开始创作大量的钢琴作品, 很多作品后来都举世闻名成为了音乐史上的经典。1840年他突破重重阻挠, 终于与维克之女钢琴家克拉拉结婚, 有情人终成眷属。但短短十几年后, 在1854年舒曼精神错乱, 后死于精神病院, 结束了他短暂的一生。

舒曼的音乐在与德国古典音乐传统紧密结合的同时, 又继承和发展了德国浪漫主义音乐, 充满了浓郁的浪漫主义的诗意和幻想性, 表达自己内在的感情和心理变化。他一生的音乐创作涉及浪漫时期的各种音乐体裁, 室内乐有3首弦乐四重奏、1首钢琴四重奏、1首钢琴五重奏。管弦乐有4首交响曲、很多序曲。大提琴协奏曲, 还有钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲、钢琴小品和声乐作品等。其中钢琴作品和声乐作品是最受人爱戴的。他的钢琴作品主要集中在1830到1840年期间, 也就是他20至30岁时写成的。钢琴是他最为熟悉的乐器, 也是他深爱的妻子克拉拉所擅长的乐器。舒曼不仅通过钢琴与克拉拉交心而谈, 钢琴那富于交响性的音色变化, 宽广的音域以及强烈的个性, 也极大满足了舒曼富于幻想的浪漫性格。他为钢琴写下了他最优秀的作品, 它们具有深刻的思想内涵、鲜明的形象、丰富的色彩, 高超的技巧, 还有很强的文学性, 常表达人和事在心中激起的反响, 这是与一般纯技术的练习曲完全不同的。而且这些钢琴作品中, 洋溢着奇特和炽热的感情, 充满了激情飞扬的旋律、新颖的和声和个性的节奏, 其描写作曲家内心情感的手法, 尤为深刻而细致。在形式上, 除少数采用传统的形式外, 有许多创造性的革新^①。

这些独特的钢琴音乐艺术风格, 对19世纪中、后期乃至19世纪后各乐派作曲家的创作都产生了深远的影响。奏鸣曲在浪漫主义时期曲式结构上也有一定的发展, 风格及演奏方式, 都有很大的区别。舒曼的三首钢琴奏鸣曲 op. 11, op. 22, op. 14 以其独特的个性, 精彩的内容, 都堪称是浪漫派奏鸣曲的重要作品。弹奏好舒曼的作品对我们弹奏浪漫派其他音乐品也有很好的帮助。这些背景, 都使得舒曼的钢琴奏鸣

^① 文献[2] 刘佳:《舒曼钢琴作品的教学价值》,《音乐天地》,2007年第8期

曲在教学领域具有不可替代的重要意义。本文旨在通过对舒曼三首钢琴奏鸣曲的研究分析，探究其钢琴奏鸣曲的风格特征、演奏要求，教学方法及教学价值。帮助演奏者更好的了解和演奏作品。

第一章 培养学生对舒曼钢琴奏鸣曲时代风格的把握力

作品的风格诠释,对钢琴演奏者来说是非常重要的。由于不同时期作曲家创作的作品风格是不同的,因此我们需要把演奏融入到当时的历史背景中,并且不同作曲家的创作思维、创作手法和美学观念又有很大的差异,所以我们还必须对作曲家本身,做详尽的了解。这些都是我们学习音乐作品前的必要功课,通过演奏赏析大量的音乐作品,教师要有意识的培养学生对不同作品时代风格的把握能力,帮助他们更好地演奏不同作曲家的作品。所以在教学环节中对作曲家生平,音乐思想以及时代背景的讲解,是很重要的。

1.1 了解奏鸣曲的由来发展及特点

奏鸣曲“sonata”一词出自于“sonado”或“sonada”或“sonnade”,钢琴奏鸣曲发展历程分为四个时期:巴洛克时期、古典时期、浪漫主义时期和二十世纪的个性多样化时期^①。

奏鸣曲在巴洛克早期只是泛指器乐作品,1660年左右,作曲家根据演出场所和音乐性格的不同,把奏鸣曲从体裁上分为两种:教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲。17世纪后半叶的奏鸣曲又变成基本上是为两个高音乐器和通奏低音而创作的三重奏鸣曲。1700年以后,独奏奏鸣曲才慢慢流行起来。从18世纪中叶开始,古典奏鸣曲逐渐形成。古典奏鸣曲是由一件乐器与钢琴合奏,或者是单独由一件乐器独奏,分为四个乐章,第一乐章通常采用“奏鸣曲式快板”;第二乐章为抒情的慢板,常采用三部曲式、变奏曲式或者是没有展开部的奏鸣曲式;第三乐章为小步舞曲或者谐谑(Scherzo)曲,常采用复三部曲式;第四乐章为快速终曲(Finale),常采用回旋曲式或者奏鸣曲回旋曲式。音乐史上普遍认为,真正的钢琴奏鸣曲要从C. P. E. 巴赫的作品开始算起,他将前辈们的奏鸣曲的概念系统规范化,是奏鸣曲音乐体裁历史上继往开来的重要人物。他建立了“快—慢—快”三乐章的速度排列模式,标志着正式结束了奏鸣曲单乐章的时代,为日后更加完善的奏鸣曲形式的确立打下了坚实的基础。奏鸣曲发展的新阶段体现在贝多芬的作品当中,他从海顿和莫扎特那里继承了奏鸣曲曲式,但是仅保存了他们的曲式外形,实际上自己充实了奏鸣曲式的内在各个部分,首先表现在他加强了主部的作用。将主部与副部之间的充分对比推进到结构布局的第一位。连接部和结束部也得到扩充,同时展开部的规模也大为扩展,尾声成为主要组成部分,都有了独立的

^① 文献[21] 杨静:《钢琴奏鸣曲的历史概略》,《中国音乐》,2005年第1期

音乐价值^①。

浪漫主义时期是钢琴奏鸣曲音乐丰富多彩的时期。在继承古典时期清晰的曲式结构基础上,有一定的发展,风格及演奏方式,都有很大的区别。这个时期的作品加大了情感的表达,旋律的抒情性、歌唱性,织体的复杂性、层次性与和声调性色彩,以及开拓演奏技术的新局面。表现在作品的中的史诗性、标题性、主题的发展性、变奏性等方面也是重要特点。对这一时期奏鸣曲的发展有巨大贡献的作曲家有舒伯特、肖邦、舒曼、勃拉姆斯和李斯特等等。他们这几位才华横溢的作曲家使人们感受到了奏鸣曲结构,作曲家内心情感和钢琴华丽技术三者的完美结合。

1.2 生活背景对舒曼音乐的影响

1.2.1 人物交际圈

舒曼自幼师从维克学习钢琴,但由于生活并不富裕,当时律师又是一个不错的职业,所以他遵从母亲的意愿学习法律。他对枯燥的法律课程并不感兴趣,而是十分渴望继续学习音乐。在听到帕格尼尼的演奏后,他受到很大的影响,经过一番思想斗争,毅然放弃了法律专业,专攻音乐。在与友人创作《新音乐杂志》的那些年间,舒曼与其钢琴老师维克的女儿克拉拉相恋,但遭到维克强烈的反对。这对恋人迫不得已使用法律途径,经过多年的斗争,最终胜诉于1839年圆满成婚。在浪漫主义中期,舒曼与门德尔松成为好朋友,他们都很推崇巴赫,作品中的运用随处可见,他们也都反对炫技为目的,内容空泛的音乐创作,他们的志同道合,对彼此的音乐创作互相影响和促进。

这些人物和事件,对舒曼的音乐中所表现的矛盾性格、不安定情绪以及结构,音乐元素等的一些特点,都有一定的影响。

1.2.2 社会环境圈

舒曼的音乐创作不仅具有鲜明的个人特色与整个时代的背景也是相通的。

舒曼所处的时代,浪漫主义思潮正在盛行,工业革命,启蒙运动等风风火火,对于社会各方面来说,这都是一种革命性的突破。它彻底改变了十九世纪人们对生活的态度。在当时,无论是美术、音乐、文学乃至哲学都纷纷摆脱形式主义,而向探究个人内在奥秘、表达人性深处感情为目的改变。

舒曼自小勤奋读书,阅读了许多文学大师的作品,因此充分感受到浪漫主义的时代脉搏并深受感染,被称为“最文学化的德国作曲家”^②。湘·保罗的小说《妄自尊大时期》(flegeljahre)可以说是对舒曼影响最深的文学作品。在这部作品中,湘保

^① 文献[4] 单良子:《试论钢琴奏鸣曲的发展沿革》,《大众文艺》,2011年第8期

^② 文献[14] 赵晓生:《钢琴演奏之道》,上海音乐出版社2010年版,第256页

罗藉着‘瓦特’和‘伍特’一对双胞胎兄弟的不同个性,塑造了‘现实’与‘幻想’的两种不同人性理念。而这种理念影响到了舒曼以后的人格发展。

从1831年开始,舒曼经常以‘佛洛列斯坦’和‘约瑟比乌斯’为笔名。这两个笔名,其实也是舒曼内心世界的代言人。他们在音乐与文字作品中,展示了两种不同的思想与个性。‘佛洛列斯坦’所表现的是大胆冲动、直言善变的现实家,而‘约瑟比乌斯’则是寂寞内向、敏感妄想的幻想家^①。这种内在强烈的性格对比,使得舒曼的音乐也时常处在这种错综复杂、环环相扣的矛盾冲突中,深刻地呈现了人性格中的丰富色彩。这种双重性格贯穿在几乎他所有的钢琴作品中^②。

1.3 舒曼音乐风格形成和发展

在音乐创作上,也可以说舒曼是浪漫派的一位巨将,是德国音乐从古典主义时期到浪漫主义时期演变过程中最具有创新精神的一位作曲家,在他的钢琴作品里集中表现了许多日后成为浪漫主义时代钢琴风格的特征。

舒曼在直接继承贝多芬的古典主义风格,以及发展舒伯特和韦伯的德国进步浪漫主义传统的基础上,以自己的天赋才能和勤奋努力,在音乐创作领域开辟出一片新的天地。他的歌曲创作进一步丰富了钢琴伴奏的表现手法,着重选择一些富有诗意的歌词,故享有“诗人音乐家”的称号。并且他的钢琴创作也进一步形成了自己鲜明的个性。他力求扩大音乐的界限与手段,力求在音乐艺术中更加细致,更加具体地描绘现实,反映内心状态、人物性格、外界的情景等,这些也都是舒曼创作的基本主题。他还力求音乐与文学、与诗篇紧密靠近;大胆地提出和解决新的创作课题,从而革新了音乐形式,形成了自己独特的、栩栩如生的、激情四溢的浪漫主义艺术风格^③。

舒曼的音乐语言与以往的作曲家相比,向世人展现出一种新的风貌,他是善于用音乐讲故事的人。作品以自己的内在感情和心理变化为主,侧重抒情。有一种内心的呐喊,一种能触动心弦的力量,和一种不可抗拒的纯洁真挚的感情。他的钢琴曲时而酣畅婉转,时而诗意盎然,时而高贵雍容,时而亲切可喜温和甜美如。当就仿佛可以看到一个个的故事,仿佛看见了一幅幅连环画,让我们感到时而快乐,时而安静,时而轻盈,时而激动……,刻画描写得那样形象生动具体,淋漓尽致! 沸腾的热情,激烈的冲动和丰富的想象,是他音乐最普遍的特色。他强调音乐是情感的表现,把感情要素提高到音乐艺术的首位,同时又非常强调其中的幻想因素。但是他并不因此而排除音乐反映外在物质世界的可能性和必要性,相反,他坚决反对将音乐同现实生活隔绝开来的论调。舒曼认为,一部有价值的音乐作品必须有高尚的思想感情内容同独创

^① 文献[18] 翁百超:《浪漫唯美的舒曼——舒曼艺术歌曲的创作特征》, 艺术研究, 2010年第1期

^② 文献[25] 周薇:《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2003年第2期

^③ 文献[17] 汤海虹:《浅论舒曼的钢琴套曲》,董恒甫职校,中学艺术学科网

的音乐形式的并存。他要求音乐艺术应具有高度的思想性，反对一味追求技巧、只注重外表不注重内容，同时也反对艺术上的千篇一律和粗制滥造^①。

他在现实生活中常常无法达到自己的理想，只好沉醉在幻想的虚幻梦境中。虽然他也很想尝试像贝多芬那样深刻而富于戏剧性、英雄性和革命性的情感表现作品，但由于内心的幻想和现实生活的矛盾，这种尝试始终没有取得成功。在他的许多作品中还表现为和声意识的增强，追求多样化和独特的织体写法的复调化，几乎涵盖了浪漫派音乐中织体语言创作的所有类型。

舒曼的这些创作风格和手法，对19世纪中、后期乃至19世纪后的各个乐派的众多作曲家们在钢琴作品的创作上都产生了深远的影响。勃拉姆斯就是舒曼音乐艺术和音乐精神当之无愧的继承人，舒曼的浪漫主义传统在他的作品中处处可见。当然浪漫主义时期的舒曼、舒伯特、肖邦、李斯特，等作曲家，每一位的个性风格及创作侧重点都不同，但他们作品中所体现的浪漫主义精神、典型的作曲手法却具有某种共同性，能充分一致地体现了这一时期音乐的总体风格。而且这一时期钢琴演奏技术的发展与作曲技法的改进之间也相辅相成、互为要求，形成了钢琴音乐艺术发展的最大动力。

^① Webmaster: 《罗伯特·舒曼 富于幻想性的浪漫主义钢琴家》，星夜钢琴网，2012-3-23

第二章 舒曼钢琴奏鸣曲音乐分析

舒曼钢琴奏鸣曲是浪漫主义时期奏鸣曲中的重要作品,音乐个性特征鲜明:

一、创作风格基本如一,不像贝多芬的作品各个时期风格都不同,只有技巧方面上有所变化。

二、舒曼的钢琴奏鸣曲中将“贯穿性组曲”原则用在了奏鸣曲式上。

三、作品都是舒曼亲身经历的描写,他异常的敏感的表现他内心的憧憬幻想,极富激情。舒曼作品中惯用的两重性格也出现在奏鸣曲中,表现主部和副部这两个代表矛盾冲突的方面。

四、常用多变的节奏、复杂的织体,对位手法、复调写法,善用暗色调和弦^①。

五、喜好变奏手法。在创作奏鸣曲的主题动机展开上,他仍旧采取自由变奏。主部常由一系列的独立乐段组成,呈示部、发展部和再现部之间不再平衡^②。

舒曼一共写有三首大型钢琴奏鸣曲,《升f小调第一钢琴奏鸣曲》Piano Sonata No.1 in F-sharp minor Op.11,《g小调第二钢琴奏鸣曲》Piano Sonata No.2 in g Minor Op.22,《f小调第三钢琴奏鸣曲》Piano Sonata No.3 in f Minor Op.14。以下分几点向大家阐述分析:

2.1 创作背景及曲式分析

舒曼钢琴奏鸣曲基本上是按照传统的曲式结构和各章调性布置进行创作的。三首作品都是小调性质,一般采用四个乐章的结构形式。但是曲式结构的安排和主题材料的运用上有些创新。第一首和第二首是经常被人们演奏的。

2.2.1.1 奏鸣曲op.11的创作背景及曲式分析

舒曼的升F小调第一钢琴奏鸣曲(Sonata No.1 in F-sharp minor Op.11),创作于1833~1835年,从这首钢琴奏鸣曲起,舒曼正式开始用规模很大的奏鸣曲式来进行创作,热情与幻想的成分很多。它是舒曼最成功的一部奏鸣曲,而且对于整个浪漫主义时期钢琴奏鸣曲创作史,这也是一部意义重大的作品。

他把自己的这首奏鸣曲以匿名的方式出版,称此曲为“这是我对你惟一的心声”献给他的夫人克拉拉。在这里,舒曼没有用自己的原名,而是签上了佛洛列斯坦和约瑟比乌斯的名字^③。这两个人物是根据李赫特(Jean Paul Richter)的故事人物改编的,

^① 文献[23] 张式谷,潘一飞:《西方钢琴音乐概论》,人民音乐出版社,2008年4月版

^② 文献[4] 单良子:《试论钢琴奏鸣曲的发展沿革》,《大众文艺》

^③ 文献[16] 高晓光,吴琼:《钢琴艺术博览》,奥林匹克出版社,1997年7月版,第481页

一个性格内向沉静,另一个性格外向暴烈,是舒曼代表积极性与消极性的两个笔名。这两个音乐形象在第一奏鸣曲中一直都有着体现,经常是一个接着一个,比如在标为稍活跃的慢板Adagio的引子Introduzione中,采用了象征约瑟比乌斯的第二乐章主题,在随后进入的活泼的快板Allegro vivace中,佛洛列斯坦便立即接过这段音乐,整个第一乐章也就在他们俩接力赛似的变幻中继续下去了。最有趣的是第三乐章,标为谐谑间奏曲Scherzo ed intermezzo,在这里,佛洛列斯坦主题变形成了一个类似约瑟比乌斯的圆舞曲Waltze,大概舒曼是想在此炫耀一下他那两个人物(也就是他自己)所具有的幽默感了吧。这首奏鸣曲第一乐章的主题是舒曼一首早期的方当果舞曲改成的,可是舒曼是透过克拉拉之手,再创作过该曲后才延用该曲,所以音乐呈现了三次变形。而乐章的第二主题则是他更早的一首歌曲“献给安娜”中取来的,在第二乐章中则再现为第一主题。

第一乐章 稍慢一点的慢板,引子采用升f小调,3/4拍,灵活的快板;采用非典型的奏鸣曲式,其主要部分2/4拍。相当长的序奏运用了宽广的旋律和快速三连音琶音伴奏,近似三部曲式。之后出现与第一段旋律有关联的新旋律。第一主题将两个在性格上互成矛盾对比的动机,各放在右手和左手,把右手的主题做几次模仿性的重复之后,才强有力的奏出左手的动机。接着以断奏奏主题,然后进入经过部。当这一主题的节奏正要慢慢消失的时候,以A大调出现沉重的第二主题。我们可以将第一主题看成佛洛列斯坦,把第二主题视为约瑟比乌斯。乐章的展开部非常富于生机,同时也有相当的长而大的篇幅,首先是出现第一主题。除了这一动机节奏之外,也片段的暗示有序奏的第二部分的动机。其次减低力度与速度,一面进行第一主题的对位,一面重复经过性的转调而返回于基调上面。直到速度增高至最急板之后,再度速度转慢而出现序奏开始时的动机,随后到高潮结束展开部。再现部以第一主题的缩短再现开始,之后再再现第二主题以及小结尾,乐章以第一主题的低音部动机平静地结束^①。

第二乐章 抒情曲,A大调,3/4拍,三部曲式。引用歌曲《在安娜身旁》作为主题。第一部分与第三部分有像是由前一乐章承接过来的五度下行音程,这里有非常优美的旋律。中段转入F大调,出现如大提琴一样低沉朦胧的旋律。

第三乐章 谐谑曲与间奏曲,最快板,升f小调,3/4拍。其结构为ABACA。主要主题趣味十足,所出现的节奏,似乎都是舒曼所喜爱的类型。插段是将旋律放在内声部,由速度由慢转快开始。在低音部里有酷似钟声一样断奏在流动。第二插段是将主题转到D大调上,用缓板的速度并有“间奏曲”的标示。将这一段的节奏综合起来看,可以说是一段相当壮大的波兰舞曲。但是由于上声部的旋律中有故意改变固有规则的强音,因此变得不但与波兰舞曲不同,同时还带有一点舒曼特有的味道^②。

^① 文献[16] 高晓光,吴琼:《钢琴艺术博览》,奥林匹克出版社,1997年7月版,第419页

^② 同上 第420页

第四乐章 庄严肃穆的稍快板，升f小调，3/4拍，回旋曲式。主部是以非常激烈的厚重的和弦强有力地奏出。第一插部也是使用了舒曼所喜爱的节奏，还出现两种不同的性格。第二插部是和弦性的。乐曲的最后热情提到最高点并强有力地结束^①。

2.2.1.2 奏鸣曲op.22的创作背景及曲式分析

这首g小调第二钢琴奏鸣曲 op.22，作于1833—1838年，先于作品op.14，由于发表时间靠后，所以编号数字就往后了。它是舒曼三首奏鸣曲中最接近奏鸣曲式的作品，和op.11相比在结构上要紧凑一些，形式内容上有很强的古典主义色彩，有很好的主题，合乎逻辑的发展，将作者的思想清晰地表达出来，带给人们悲怆、亲切感。这部作品的创作思绪比较复杂，并不是连续，一气呵成的过程，而是每个乐章都是独立的，产生于不同时期。其中的第一、三乐章作于1833年，由于他日记中写到：手部的伤恶化了，正在治疗，所以第二、四乐章于1835年才开始创作，1838年对全曲改订而成，呈献给亨列德·菲克特夫人，她给予舒曼很多的帮助。克拉拉首次在1840年2月1日柏林社交舞会上演奏这部作品，它也是三首奏鸣曲中世人最常演奏的一首。它的四个乐章分别为：

第一乐章 g小调，2/4拍，奏鸣曲式，尽量快速地。全曲至始至终由四个十六分音符的节奏型贯穿而成。先以低音部对位呈示第一主题，经过部以在降B大调上出现的切分音预示着第二主题，然后再渐慢速度之后，重复使用了第一主题的伴奏音型。低音部的新旋律引出呈示部的小结尾。发展部由第一主题末尾的旋律开始，第一主题动机作了多次的反复进行，G大调浮现第一主题开头，最后以g小调告一段落进入再现部。再现部是第一主题精练后的再次出现，第二主题又回到G大调，结尾有“更急速地”标示，最后在层层推进的左右手同向进行后，强有力地结束乐章^②。

第二乐章 小行板，C大调，6/8拍，自由的变奏曲式。这个浪漫的慢板歌曲式乐章，体现舒曼深受舒伯特的影响，采用歌曲主题，取自舒曼1828年间创作的歌曲《在秋天》，主题呈示后，是两段即兴变奏，也类似三段体^③。

第一变奏中的和弦还是保持主题原有的状态，在内声部和低音部做一些变化，但在第二变奏变化就自由了一些，将主题放在中声部开始，在这里导入新的音型，作为主要动机。在两个变奏后，主题再一次出现，结尾处也仍有主题的影子，给人余音绕梁的感觉。

第三乐章 谐谑曲，g小调，3/4拍，三部曲式，极为快速而明晰地。曲式结构为A—B—A'—C—C'—A'。开头和弦性导入的4小节成为整个乐章核心，表明了这个乐章的性格。中间一段以切分音为主，降E大调开始，与第一段的对比性不强。第三

^① 文献[16] 高晓光,吴琼:《钢琴艺术博览》,奥林匹克出版社,1997年7月版,第421页

^② 同上 第422页

^③ 文献[26] 邵义强 译:《钢琴名曲的演奏诠释》,全音乐谱出版社,1984年版,第98页

段是省略第一段中间部的再现。

第四乐章 急板，回旋曲，g小调，2/4拍，结构为：A（G小调）—B（降B大调）—A（降B小调）—C（C小调—降A大调）—A（G小调）—B（降E大调）—A（降E小调）—C（G小调）—A（G小调）。A段震音的音型。B段速度减慢，出现交织复杂的旋律织体。C段在转调后出现，十分具有动感。结尾以A段的动机为主，从最弱音至最强音，并标有“华彩型”的提示，最后速度越来越快地将乐章华丽的结束。

1835年原先的终乐章是一个延长的奏鸣回旋曲，常常在音型法上过分装饰。它缺乏压缩和适当的安排，舒曼似乎要在本作品中力求做得好些，从这个观点出发，他对原先版本不太满意，经过几次修改。从另一方面说，克拉拉的在1838年的回信中，希望舒曼把最后一乐章修改的简单一些。舒曼采纳了她的建议，不仅重写了最后一乐章，第一乐章也有了新的版本，也修改了第二乐章。他还和出版商商量，希望在9月13日克拉拉生日前，将这首作品发表出来。虽然有些钢琴家愿意以最先版本来替代后来的版本，然而由于舒曼喜欢后来的版本，他的愿望还是应予以尊重的^①。

2.2.1.3 奏鸣曲op.14的创作背景及曲式分析

作于1835年，题献给莫舍勒斯。当作品出版时，据说出版商曾建议舒曼将这首乐曲的标题命名为“没有管弦乐队的协奏曲”Concerto Without Orchestra。因其早前创作的《g小调第二钢琴奏鸣曲》于随后的1838年修改后方编号op.22出版，因此这部《f小调第三钢琴奏鸣曲》的编号便排在了《g小调第二钢琴奏鸣曲》之前。这是舒曼作品中十分罕见的特别注重外表华丽效果的作品，其规模也比前两首奏鸣曲庞大，同时也强调了乐曲的幻想性和华丽性，要求有较难的钢琴演奏技巧。全曲原有五个乐章，其中包括有两个“谐谑曲”乐章。在首版时，出版商曾劝说舒曼将这两个“谐谑曲”乐章去掉，因此，1836年第一版的乐谱仅有三个乐章。直到1953年此作重新问世时，舒曼才将两首“谐谑曲”中的一首居于其中的第二乐章，而剩下的另一首“谐谑曲”则在舒曼死后方以补遗的形式单独出版。现常演奏的全曲共有四个乐章：

第一乐章 华丽的快板，f小调，4/4拍，奏鸣曲式。乐曲有强有力的动机在左手开始，右手则奏出有半音阶进行的华丽的旋律。在强有力的和弦之后，第一主题出现在左手的分解和弦上。这个主题就是用克拉拉的动机构成。第二主题中有舒曼喜欢使用的新的节奏，与第一主题形成鲜明的对比。随后，一面将这个主题的动机以模仿风格进行，一面逐渐移到混有半音阶进行的乐句。展开部与呈示部之间并没有明显的区分，是直接由呈示部很自然地进入。首先由第二主题开始，借着出现第二主题后半部的上升性的音型，之后是第一主题的伴奏型，乐曲因而变得强劲有力。不久，乐曲开

^① 文献[16] 高晓光、吴琼：《钢琴艺术博览》，奥林匹克出版社，1997年7月版，第423页

始时的动机再现，并由此进入再现部。

第二乐章 颇为悠闲的谐谑曲，降b小调，3/4拍，三部曲式。这个乐章的演奏需要很大的音量和精力。主题与克拉拉的动机有关联。当这个主题以降A大调结束时，以音阶形态进行的第二主题，用降D大调开始，然后仍旧以降D大调结束。经反复之后，将第二主题做发展性的进行，同时巧妙地使用了对位方法，之后逐渐变得强劲有力。第一主题以e小调再现，经过短暂的经过部而进入中部。中部中也有两个主题，一个是在内声部以运动性开始，另一个主题是由右手以b小调所奏出的旋律。

第三乐章 小行板，f小调，2/4拍，有“变奏风格地”提示，采用自由的变奏曲式。主题是“克拉拉的小行板”。这个主题后面是四个变奏，每个变奏都是较为自由的，同时主题的和弦与乐节的结构也都有明显的变化。第一变奏将主题缩短，第二变奏用中板，有独特的旋律线条交织，第三变奏变得较为热情，把和弦做自由的变型，第四变奏是以自由模仿的形式开始，中间部分采取展开的进行。结尾继承主题的节奏来进行，最后仍旧以主题的节奏继续奏出其和弦而结束乐章^①。

第四乐章 尽可能的最急板，F大调，2/4拍，奏鸣曲式。首先，第一主题匆匆出现，中途设有停留几好。接着是经过部，这里的三连音的音型是属于由第一主题三连音音型所引导出来的。不久第二主题以降G大调出现，这个主题虽然温和而平静，但却有非常丰富的表情，并与低音部相互呼应而进行。展开部是用两手将三连音的音型做对话式的进行而开始，接着第一主题、第二主题按顺序进行之后，用右手强有力地奏出和弦，把f小调强化后以基调出现第一主题进入再现部，第二主题的再现是在降D大调，随后经过华彩乐节进入尾声结束全曲^②。

以上这些目前能够找到的与三首钢琴奏鸣曲创作直接有关的背景资料，再加上对这三部作品简单的曲式分析，虽然很有限，但对我们把握好三首奏鸣曲的时代特色，有一些有益的启示。

2.2 节奏特征

“节奏”是舒曼钢琴音乐中，重要、有力而直接的表达方式。我们不难发现在作品中节奏出现许多多种多样的变化，其实这就是他表达自己敏感、极端、激动的性格最表面化的方式。经过节奏和拍子之间奥妙而多样的变化，产生了具有舒曼个性风格的节奏所特有的摇曳性、动荡性，这种动荡性的不安定内因，明显地是经由重音的拖延所造成的，这使得节奏重音和节拍重音无法同时落下，节奏韵律就失去了惯有的固定律动，造成重音交错的感觉。舒曼常习惯大段使用这样的切分、附点节奏，交叉节

^① 文献[16] 高晓光、吴琼：《钢琴艺术博览》，奥林匹克出版社，1997年7月版，第424页

^② 同上 第425-426页

奏,往往旋律就不在拍子上了,而表现和声的和弦却在拍子上。他也还常以弱起引进音乐旋律,使其具有推动感。

例如:在第一首奏鸣曲op.11第一页引子中这种节奏型的特性就显而易见,左手分解和弦式的三连音与右手弱位开始的长音加复附点节奏相结合,左右手节奏型交替,引子的流动感一开始就吸引住我们。



图 2.1

第三页第一行进入第一乐章就使用了弱起马蹄式的前八后十六节奏型与切分节奏型相结合,使得原本的节拍重音移位,演奏时要突出旋律的音响起伏感。

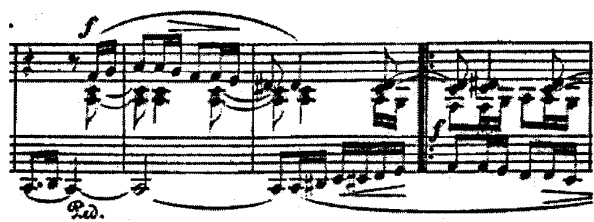


图 2.2

第四页第六行高音声部较为快速的跳动,低音声部仍然继续采用变化的节奏重音,使原本的强拍强位转移到弱拍弱位。



图 2.3

第三首奏鸣曲op.14第四乐章第五行第二小节,左手的节奏型很特别,规则的两个十六分音符与三连音交替转换,并且第一拍休止,造成一种类似切分的节奏模式。



图 2.4

2.3 旋律特征

舒曼钢琴作品中，旋律是呈显其特色的主要媒介。

舒曼的主要钢琴作品大多完成于一八三九年之前，也就是他热情洋溢的青年时期。这个时期的舒曼很喜欢在钢琴上倾诉自己的情感、故事、想法。一部部的钢琴作品，其实就是他一篇篇的生活日记。作品中所涌现的旋律，也大都是可以歌唱的语法。而在诗歌文学的影响下，他作品的旋律，也往往离不开规整的二小节、四小节、八小节的乐句组成。这使得他的旋律显示出极为热情内敛而不虚华外烁的诗意化线条。它在钢琴的中间音域以平和的音程进行，所表达的无限性内涵，必须像吟唱歌曲一般地反复寻味，才能得到深切的同情共感。在他的钢琴作品中，尽管不止一次地可以出现“舒伯特式”的流畅婉转的歌曲性主题，如第二首奏鸣曲op.22第二乐章，主题源于舒曼的一首歌曲《在秋天》。前奏第一小节，主题第2到11小节，12到21小节主题变形重复，22到37小节主题发展，38到48小节主题再现，尾奏49到61小节。但舒曼钢琴作品更多的还是灵活多变的舒曼式的音调，它们具有灵活的进行，自由的音型，不用呆板公式（特别是终止式）等特点^①，这使舒曼的旋律具有明朗朴实的特质，旋律还常常在内声部中出现，与和声及织体融合在一起。大致来说，舒曼钢琴奏鸣曲的旋律，有如下五种特征：

1 以相同的旋律语法，使用在不同的作品中，而成为特有的音调。

A 切分，快速附点，省略音的前八后十六旋律片段

例如：第一首奏鸣曲op.11第二乐章第四页第二三行，节奏较为复杂，有休止，有附点，演奏时要数好拍子再弹。



图 2.5

第三首奏鸣曲op.14第一乐章第四页第一二三行，旋律声部没有太大的不同，它

^① 汤海虹：《浅论舒曼的钢琴套曲》，董恒甫职校

们的特点在节奏型上面的差异。这短短的几小节，他出现了三次音型变化，有切分、有快速附点、省略音的前八后十六节奏，都集中在一段旋律里面。对于演奏者而言，就必须准确细致地把该部分的节奏演奏出来。



图 2.6

B 大篇幅跳音片段

例如：第一首奏鸣曲op.11第二乐章第一页第4行开始，跳音进行的前八后十六节奏型，乐曲律动感增强。



图 2.7

第三奏鸣曲op.14第二乐章全是八分音符跳音，给听众塑造了很有活力，活泼的形象。



图 2.8

C 十六分音符片段

例如：第二奏鸣曲op.22第一乐章和第四乐章基本上都是使用的十六分音符来创作全曲。

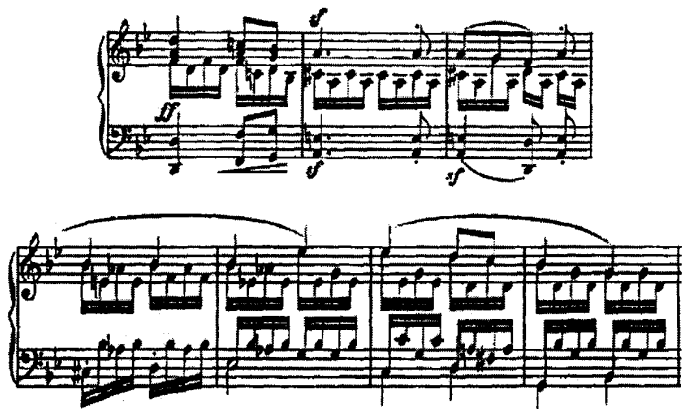


图 2.9

第一首奏鸣曲op.11第四乐章和第三首奏鸣曲op.14第一乐章和第四乐章，都有很多地方出现了十六分音符片段。将几个片段比较一下来看，可能节奏有了少许变化，再加上所处的声部不同等等，音响感觉就大为不同了。



图 2.10

D 八分音符通篇连线乐句

例如：第一首奏鸣曲op.11第四乐章最后一页，八分音符较有旋律化的同音进行，线条拉长。



图 2.11

第三首奏鸣曲op.14第二乐章第四行，强力度的八分音符旋律给人以厚重感。

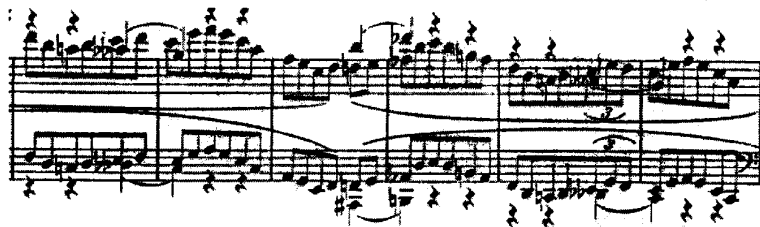


图 2.12

2 偏爱以弱拍开始的旋律。

舒曼三首钢琴奏鸣曲的大部分乐章都由弱起开始。

例如：第一首奏鸣曲op.11第二乐章第一行第一小节



图 2.13

第二首奏鸣曲 op.22 第七页最后一行第五小节



图 2.14

3 很少使用附加的装饰音。

纵观舒曼三首奏鸣曲，使用装饰音的地方极少。常用的装饰音，比如说波音和回音一次没有出现。只有倚音，琶音出现了几处。

例如：第三首奏鸣曲op.14只在第四乐章最后一页出现倚音。



图 2.15

第二首奏鸣曲op.22第四乐章第一页最后一行第二到八小节，出现倚音，琶音。



图 2.16

4 旋律还常常运用模进的手法。进而达到转调、简化或扩展的目的。

第一首奏鸣曲op.11第四乐章第一页第六行第一小节开始，还有第三页第五行第二小节开始，舒曼使用模进的手法，高低声部交错承担旋律的演奏任务。



图 2.17

2.4 和声特征

经过多部钢琴作品的研究，我们可以看到舒曼喜好使乐曲具有突如其来色彩变化的倾向。和声的表现作用在舒曼的作品中就无疑被加强了，常常不是作为旋律与背景这一传统的相互关系中的一员的面貌出现，而是两者紧密地结合成一体，因此有时干脆产生取消“背景”的感觉。在这些片断中，和声“布局”和旋律“布局”非常近似而且互相交错着^①。和声也是舒曼钢琴作品呈显其特殊风格的重要表达手法之一。虽

^① 汤海虹：《浅论舒曼的钢琴套曲》，董恒甫职校

然舒曼的和声理念主要承袭自贝多芬和舒伯特,但浪漫主义追求无限美的思想,以及舒曼自身沉浸于梦想中的主观性格,更驱使他极力寻求多样化而且富于特性,别具一格的和声效果。他在和声的创作手法了有了很大的创新,主要有如下五种:

- 1 避免使用原位主和弦。舒曼为了达到调性感的消失,常使主和弦以隐伏的姿态出现,甚或将之排队而藉著“虚为终止”(v——vi)迅速转调。
- 2 经常使用转位和弦。特别是边疆六和弦,以造成音乐的飘浮性。
- 3 经常使用和声外音。
- 4 经常使用‘副属和弦’与‘拿坡里六和弦’(neapolitanische)。由此造成调性的扩展或藉以扩张终止式。
- 5 运用‘持续低音’(orgelpunkt)。藉此以造成和声的混淆,使音乐产生不协和的色彩^①。

2.5 织体特征

由于舒曼对巴赫的崇拜及对巴赫音乐孜孜不倦的认真学习、钻研,他的钢琴音乐织体中常出现复调手法的使用,十分注重内部线条的组织,常以对位手法卡农或复调赋格处理旋律。但这种手法不同于早期的复调音乐,层次更多而且具有交响性,几乎涵盖了浪漫派音乐中织体语言创作的所有类型。在作品中,右手不单单只是单音旋律线,而是将旋律编织在音型织体中,左手也较少见到浪漫主义钢琴作品以和弦琶音为伴奏织体的形式,而是常由八度双音、柱式和弦、半分解和弦构成仅次于旋律的次级旋律和各内声部。舒曼的作品是这种复调织体类型的早期典范,他成功地将传统技巧加以变革,运用于音乐创作中,形成了自己独特的创作风格。

第一首奏鸣曲op.11第四乐章第一页第一行到第三行,织体都统一采用八分音符的柱式和弦,持续均匀进行。



图 2.18

第四乐章第三页第四行第三小节到第五行第一小节为止,左手的伴奏织体,与右手旋律是一种动静结合。

^① bwy001:《舒曼钢琴作品分析》,王炎钢琴艺术学校,2005-11-14



图 2.19

第二首奏鸣曲op.22第二乐章第一行第四小节开始,第三首奏鸣曲第二乐章第三页第一行,都是柱式和弦构成内声部。

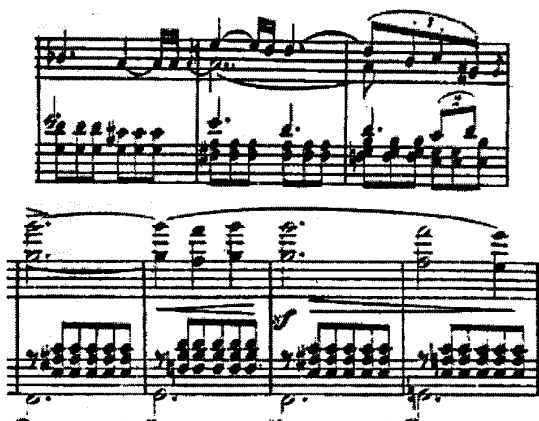


图 2.20

第三首奏鸣曲op.14第三乐章第四页第一行开始,八度双音织体形式出现。



图 2.21

第二首奏鸣曲op.22第一乐章第一页第四行第三小节开始,低音声部和高音声部旋律线要突出。

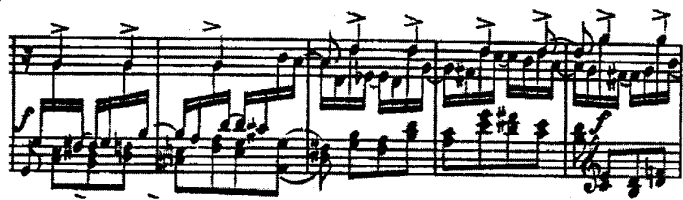


图 2.22

第三乐章op.14第二页第一行第三小节开始,旋律出现四个声部,使音响更加饱满

满。连续的长音切分使旋律较为摇曳。

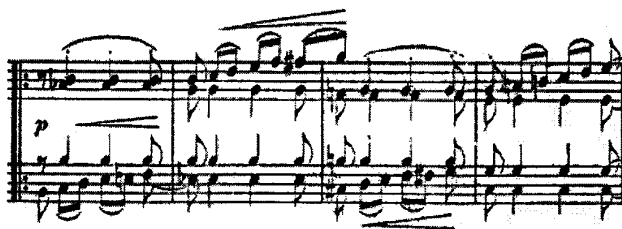


图 2.23

第四乐章第五行第六小节开始,此处由主调织体变成复调织体,每个声部都有独立的旋律。



图 2.24

第三章 舒曼钢琴奏鸣曲演奏教学分析

舒曼的钢琴作品都有很大的难度,弹奏他的作品时,必须具有复调音乐的多声部弹奏基础、还要有澎湃的神经质情绪和如同声乐一般的歌唱的状态。作品中出现大量的强音,给人感觉很有力量,所以声音上要力求饱满,音质上要浑厚,音色具有歌唱性,手指弹奏时放平一些,气息需要悠长连贯,靠和声进行推动音乐往前发展。在舒曼的钢琴奏鸣曲里,我们可以看到他自始至终保持着高度热情、非常主观敏感的音乐风格。这三首奏鸣曲,音乐中充满幻想性,性格的两重性,主题简炼,常用疑问式的上行音型,暗色彩的和弦,用变奏形式展开,织体多变,常用多声部、交错复杂节奏等手法,显示出高超的演奏技巧,而这些技巧又都是为了表达作品的情感服务的,而并非为了炫技。所以演奏舒曼的钢琴奏鸣曲对演奏者的要求是很高的,通过学习和演奏,对提高演奏水平也有很大的帮助。

为了帮助学生克服技术难点,本人对三首奏鸣曲中的重点做了演奏及教学分析,并设计了针对性的训练练习,提出几点建议,希望提高学生的演奏技巧。当然学生有时会急于求成,练习方法不当,作为老师我们应在日常教学中就培养他们良好的练习习惯,这更有助于对大型作品的诠释。在练习过程当中,让学生切记不要重头至尾不停的弹奏,要一步步将难点攻破,分析出现问题的原因,放慢练习,练得准确熟练之后再加速,最后整体来弹奏、练习。本人从以下几点来谈,希望能对演奏、教学有一些帮助,使平时的练习更加细致和更有成效,便于提高演奏者的演奏水平。

3.1 踏板设计

钢琴的踏板是音色和音响的调节器^①。它与作品的时代风格,和声乐理知识以及演奏者对作品的理解都有密切的联系。在古典时期钢琴作品中踏板的使用比较少,一直到了贝多芬时期,使用才多一些,并且也只是以功能和声为基础的踏板使用。但从浪漫派开始的钢琴作品便开始强调音色层次的变化及效果,所以踏板的使用就随之复杂、细腻起来,增加了多种踏板的使用方法。演奏舒曼的奏鸣曲,踏板的使用很关键,要专门对它进行练习。著名钢琴家安东鲁宾斯坦甚至还说过,能应用好踏板就做到了演奏好一首乐曲的四分之三^②。学生刚初读这三首奏鸣曲曲谱时,发现只有少量踏板的标记,如果能找到不同版本的曲谱,我们可以让学生做一些比较,用来参考。大部

^① 黄佩莹:《钢琴踏板的初步运用》,《钢琴艺术》,2003年06期

^② 文献[20] 樊禾心:《钢琴教学论》,上海音乐出版社,2008年1月版,第163页

分踏板的使用还是需要演奏者自己来设计的,并且在演奏过程中,要时刻用听觉来检验踏板的使用是否合适并及时调整。

1 如演奏抒情性旋律时,可采用浅踏板,并要切换干净,追求乐句间的清晰连贯。

例如:第二首奏鸣曲 op.22 从第二页最后两小节开始到第三页的这一部分,既要保持左手低音,又要体现音的变化,建议学生使用浅踏板。



图 3.1

第一首奏鸣曲 op.11 第一乐章最后一页最后一行第一小节开始,连续的和弦进行,踏板要使用浅踏板,使声音连贯柔和,但不要混做一团,跟换干净些。

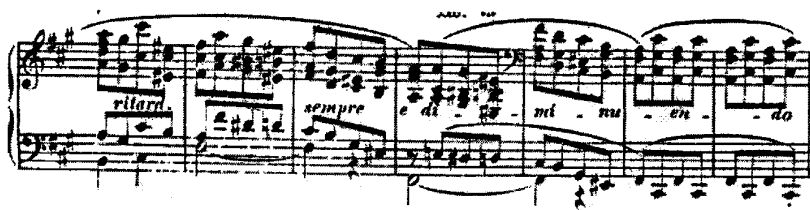


图 3.2

2 演奏连续的和旋进行时,可采用音后踏板,使声音柔和有力。

第一首奏鸣曲 op.11 第一乐章第九页第四行第四小节开始到第五行第四小节结束,以及第三首第三乐章第二页第六行开始,左手伴奏织体跨度都很大,要根据和弦使用切分踏板进行连接。



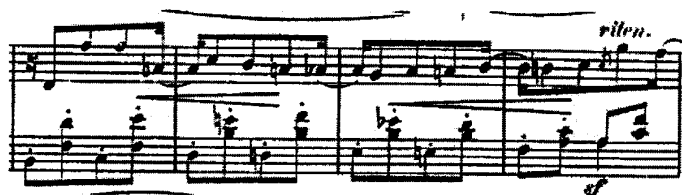


图 3.3

第三首奏鸣曲op.14第二乐章第二页第二行第二小节开始,连线部分踏板使用音后踏板,第六小节的跳音就只要在重音记号处踩一下踏板就可以了。

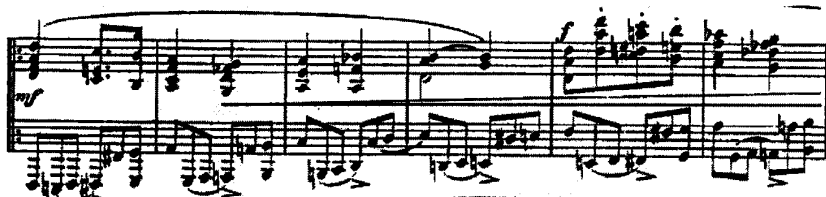


图 3.4

3 演奏连续音阶式跑动时,为避免声音的浑浊,要快速更换,用颤动踏板。

例如:第一首奏鸣曲op.11第三乐章第四页第三行后半段,左右手快速跑动的音阶式旋律,为了避免声音浑浊,踏板要换的快一点,多一点。



图 3.5

第二首奏鸣曲op.22第一乐章第一页第二十二小节到二十三小节,主旋律必须弹清楚,踏板要使用准确,更换也要多一点,避免让琴声太干燥。



图 3.6

4 如果遇到特强音,重音,切分音以及某些强有力的结束和弦时,为增加音量和音响共鸣,都可以使用直音踏板。

例如:第二首奏鸣曲op.22第二页,需要每个重音换一次踏板



图 3.7

5 浪漫主义作品中,不少音是作为经过音、和弦外音,必须踩到一个踏板里,达到协和丰满的效果。

例如:第二首奏鸣曲op.22第一乐章和第一奏鸣曲op.11中很多乐段,都出现和弦外音,我们把它们踩到一个踏板里。



图 3.8

6 乐曲中常出现处于弱拍的重音标记,这时的踏板不能在常规节拍处切换,而应该在标有重音记号的音符上用延音踏板以突出重音。

例如:第一首奏鸣曲op.11第四页的第二行第二小节到第三行第四小节,前十六后八的节奏型,出现在弱位,使得左手低音声部节拍重音交换,我建议学生踏板应该在第一个十六分音符处踩,一拍换一个。





图 3.9

通过舒曼三首奏鸣曲踏板的学习，我们不难发现，踏板使用具有一定的规律性。我们可以根据和声，富有特点的附点、切分节奏，错位重音等来设计踏板，要让学生学会举一反三，灵活运用到舒曼其他钢琴作品中。

3.2 速度控制

演奏舒曼奏鸣曲，学生不光要注意谱面的速度标记，还应当把速度与乐曲的结构结合在一起考虑，尤其要注意各个段落的起始速度。乐曲中的一些乐句有时速度也比较自由，要以音乐的内容的情绪为主，做到松弛有度。

例如：舒曼在钢琴作品中运用大量的变奏，奏鸣曲op.14第四乐章就是典型的例子。在变奏曲中，其主题和各个变奏的速度都会有所不同。在演奏过程中，应把速度与乐曲的结构结合在一起看，尤其要注意各个段落的起始速度。学生切记不要太过自由的变化速度。

奏鸣曲op.22第四乐章演奏中，一些乐句速度变换相对比较自由，但也要有度，开始速度不需要太快，到第二页尾奏的倒数第二行再充分加快，以磅礴的气势结束。



图 3.10

奏鸣曲 op.22 第一乐章第七页第三行第三小节开始到最后结束，全部是音阶琶音式的音型，开始速度不要太快，到这一页五行再加速，直到结尾达到最快。同时提醒学生要注意节奏型的准确，不要在加速时，弹成其他节奏型或者漏音吃音，要把每个音清晰扎实的弹出来。



图 3.11

这个乐章的第二主题，第二页，第二行第一小节的地方，建议做一个渐慢，到第二行第十小节再逐渐加快。而到第三行第六小节再渐慢，回到原速。和第一主题形成鲜明的对比。



图 3.12

第四乐章B段，在渐慢后，没有标注回原速，容易引起误解，要提醒学生在二分音符G音处回到原来的速度。



图 3.13

3.3 音色处理

德国钢琴音乐作品严谨哲理,演奏清晰具有动感,在声音处理上偏向于厚实且歌唱性。钢琴有赖于优美的音色去表达各种感情色彩,通过触键或者发力的改变,在音色上注意一些变化,这样弹奏出来的乐曲,才不刻板。

三首奏鸣曲需要通过力度上的变化,使得音色变化来更生动地表达作品。可能有些力度记号,舒曼在乐谱里并没有标注,在教学中我们要把这些地方提出来。

例如:奏鸣曲op.22第一乐章第一主题重复出现了三次,第一次力度上要弹f,末尾要dim,第二次出现时用p,第三次弹成f,要弹成像管弦乐团的合奏。重音地方只是能听清楚的意思,不要太强。



图 3.14

第四乐章A段主旋律在上声部,必须突现出来,sf处弹得锐利些,这个段落虽然没有记号提示,却要提醒学生用f弹奏。



图 3.15

3.3.1 力度训练

这三首奏鸣曲都体现了绚丽多彩的力度变化,如果演奏时缺少力度的对比,音乐表现力、感染力就会大大削弱;相反,如果力度处理的得当,音乐的内容和形象自然会更加栩栩如生。学生们常常会遇到这样的问题,该强的地方,强不上去,该弱的地

方,弱不下来,所以在教学中,教师一直要强调要用正确的弹奏方法,多变的力量控制去弹奏作品。如果弹奏p等弱力度先要靠强弹来练习,最后再弹成弱的。要求下键到底,声音实在。需要手指贴键缠绵的演奏,甚至可以下一个音符发生后再抬起,有些时候还可以再靠近琴键稍里面的位置演奏,以追求音色的柔和。而舒曼作品中,sf使用的也很多,这些表现了他狂热,激情,神经质的一面。例如第二首奏鸣曲第一乐章,丰富的力度变化,除了大家要带着对其爱情故事的理解去弹奏,加强自己技术上的力度训练,也很重要,否则大量的强奏部分就显得力不从心了。在弹奏sf等强力度和弦时需要腰部力量瞬间传送,加上大臂的放松和手腕柔韧,还有指尖坚定有力地触键,来追求响亮而不死板的声响。有些主题如果重复出现好几次,要把每一次的力度做一些变化,这样音乐就不会让人觉得重复而枯燥。

3.3.2 触键的几点建议

第一,舒曼经常运用音阶式进行的经过句来表现歌唱性的旋律,整首作品追求歌唱性的音色,也是浪漫派作品很典型的特点。演奏时让学生根据音色去改变下键速度,采用手指指腹接触琴键的方法,弱化琴锤对琴弦的敲击力,控制声音的发出,从而使音色柔和细腻,具有歌唱性。见图2.11和2.12。

第二,舒曼还常使用连续跳音来表现欢快、有趣的情绪,教学时要向学生强调,需要手腕抖动与手指贴键的配合的重要性,指尖可以往里勾,快速触动琴键,使声音轻盈而富有弹性。见图2.7和2.8。

第三,对于舒曼作品中整段的右手八度连奏,要求把八度音弹得轻松而连贯,流畅如歌。将重心偏向小指,小指的音色要明亮,大指要控制好,声音不要重。在这些主题中,左手自始至终在刻画着和弦,弹奏时一定要保持节奏的平稳,要以弱的音量控制好,不能听不出右手的旋律。每一小节开始的低音,要稍微强调一下,触键要深,而反复出现的和弦则要用指尖贴键的方法,结合腕力弹下去,发力要快,千万不能用指尖敲打,以免发出粗糙刺耳的音色。见图2.20。

3.4 节奏把握

在演奏中要让学生准确地把握所有的节奏形态,可以帮助我们在演奏中,更加准确地理解舒曼赋予作品的音乐内涵。

A力求做到流畅地表现用四分音符结构的的主题;

第二首奏鸣曲op.22第四乐章第四行类似这样的织体在古典主义时期较为常见,此时的左手声部陈述主题,我们要将四分音符演奏的舒缓平和,主题旋律线条突出。



图 3.16

B均匀地演奏十六分音符；

第三首奏鸣曲op.14最后一页第三行第一小节开始，该部分是左右手顺接演奏快速的旋律，乐谱上标有很多连线，采用连续的十六分音符的进行，时而运用三度音程的分解和弦，时而运用音阶式的进行，时而采用伴音进行，虽然进行方式多样，但总的要求，要弹奏的连贯均匀。



图 3.17

C突出切分节奏造成的重音移位感

第二首奏鸣曲op.22第四乐章第二页第二行第六小节开始，主要表现为三个层次，高音旋律持续八分音符进行，中音声部连续十六分音符的填充，低音声部和次中音声部所组成的连续切分节奏进行。这一部分在弹奏时要注意切分音造成的重拍移位感，并突出高音旋律。



图 3.18

D把握休止符的构成的特有节奏感以及用连线重新划分的乐句。

第三首奏鸣曲op.14第二页第四行第一小节开始，整体是快速的音乐片段，其特点是前八后十六节奏中，第一个十六分音符休止，并且最后一个音符与下一拍的一个音符要连贯演奏，节拍重音发生变化，既有音响错位的感觉，又有类似切分的节奏模式，演奏时要注意这个难点，我建议此处踏板就不要用了。



图 3.19

3.4.1 节奏训练

作为学生，如果接触舒曼钢琴作品不多，那么作品中重音错置、连续的附点、左右手不一起下键的节奏都会很不适应，演奏起来给人不太自然的感觉，因为它们不太符合我们传统的节奏感，这就要求我们引导学生必须放弃原有的那种固定模式的节奏感觉，分手、分声部进行练习，把各个声部的节奏分别精确地弹出来。在平时的技巧练习中，我们还可以给学生加入专门针对非重拍音的弹奏、双手弹奏不同重音等的练习曲目来辅助练习，以便更加游刃有余地掌握好舒曼钢琴作品中的独特节奏。

3.5 旋律、织体的表达

在舒曼奏鸣曲中，旋律往往具有一些共同的特点。它往往是规整的乐句组成，舒曼喜欢使用大片段的四分音符、八分音符连音旋律。我们在教学时，要通过身体语言提示学生注意调整呼吸，悠长一些，还要调整触键，把音的连贯、流动表达出来。舒曼也不喜欢炫技也不依赖外部声响的豪华，而是依靠复杂多变的织体结构内在的逻辑，通过这些纵向横向的声音进行，来把音乐的层次感很好的体现出来。在教学中，教师就应该格外注意分析钢琴作品中的织体，培养学生织体观念，从分析、理解作品织体入手，全面掌握作品的风格。在作品中的一些柱式和弦，八度双音片段，我们要分清楚旋律主次，把声部弹清楚。这需要老师时刻提醒学生，使用不同的触键方法，产生不同的音色，耳朵也要注意听到每个声部的进行。舒曼还喜欢琶音等十六分音符的快速连接，显示了他特有的技巧。它提供的是一种背景效果，弹得要轻快，手指重量移动要均匀，音色要纤细，音量要用弱声控制。注意在同音换指处，大指不要出重音，整个十六分音组的进行要流畅轻盈。

例如：奏鸣曲op.22第二乐章，是舒曼特有的慢板歌曲式乐章，在左手柔和的伴奏下，右手的旋律凸显出来，第一页中旋律线从升F音开始到第十小节F音为止，形成了有秩序的旋律起伏。左手虽然是伴奏，但也有内在的旋律线，类似音阶式下行。从十二小节开始，旋律虽然相同，但变成四声部，给人四重奏的感觉。

第四乐章大段落的十六分音符，有些段落主要声部移到内声部或低音声部，第一页第一行主声部在右手，而后来第三页第四行就转到左手了，我们要将旋律线清楚的弹出来。



图 3.20

例如：第二首奏鸣曲op.22开始的和弦是装饰音，谱上所写的最低音是G音要弹清楚，这个和弦跨度较大，有的人可能手比较小，跨度上不够，我觉得可以把左手最高音B和右手最低音G互换，便于演奏。



图 3.21

第一页第三行第三小节往后，旋律线一定要突出，弹奏时不要越弹越乱。



图 3.22

第一首奏鸣曲op.11第五页第三行第五小节开始织体采用四声部的旋律进行，演奏时要将强旋律声部和次中音声部手指的控制力，突出这两个声部的旋律线。



图 3.23

第七页第四行第三小节开始,低声部分解和弦式的流线型织体与高声部马蹄型节奏,以及中声部的切分节奏相结合,出现分层现象。复调式的旋律线相互交叠,互相补充。右手在弹高声部的时候还要弹奏中声部音符,这里除了要求旋律连贯还要分清层次,这对演奏者要求很高,我们注意尽量依靠手指去连接旋律,踏板不要过分使用。



图 3.24

第一首奏鸣曲op.11第四乐章第一页第一行第一小节开始,音阶式的旋律进行,织体均统一采用八分音符柱式和弦,演奏时要弹的持续均匀些。而且每一小节,八分音符交替使用跳音和连音,演奏时也要把这种不同,表现出来。



图 3.25

第三手奏鸣曲op.14第一行,低音声部以较强的力度的附点节奏奏出,虽然节拍上处于弱位,高音声部以持续的十六分音符进行伴奏,演奏过程中,每一拍的首音要以强力度突出,左右手的旋律骨架要鲜明。

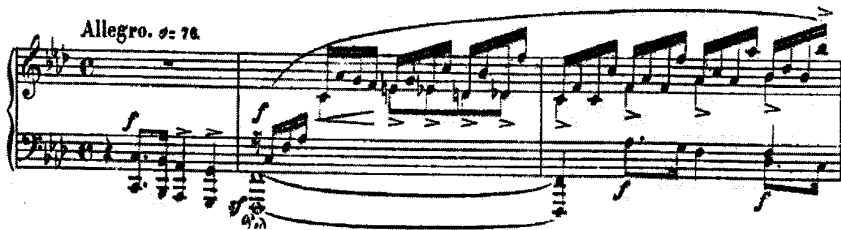


图 3.26

3.5.1 连奏训练

连奏是钢琴演奏中最基本的技术之一,由于钢琴制造业的发展,在浪漫主义时期

很多钢琴作品都出现连奏。在连奏段落里,学生常常把一个个音弹得停滞不前,有些死板,我们要让他们把这些部分弹得向前流动,圆滑连贯,除了设计好踏板,依靠踏板的帮助之外,我们也要更多地训练学生靠手指将乐曲弹得连贯如歌。要求学生手腕在整只手臂放松的基础上,保持不动,而手指去认真地做高抬指、快触键。经过这样的练习后,我们训练他们离键指和触键指要几乎同时瞬间完成,再经过“慢-中-快”的三种速度一步步循序渐进的练习,使学生连奏的演奏技巧使之有效的得到提高。在教学中,还可以还可以给学生打一些形象的比方,例如借鉴弦乐器的演奏方法,手指弹而让手臂拉。音乐渐强时,靠手臂逐渐向手指加力;渐弱时,将压力慢慢向胳膊内回收。这样的比方,可能比较形象,帮助学生去领会。必要时还可以使用指腹弹奏,再加上通过内心的吟唱,调整好呼吸,来增加旋律的歌唱性,让音乐一气呵成。做到以上的要求才能把舒曼诗意化旋律的歌唱性、抒情性更好地表达出来。

3.5.2 复调织体训练

舒曼的音乐作品,织体尤为丰富华丽,各声部纵横交错,组织严密,充满了内在的逻辑。一只手往往不只简单的弹奏一个声部,而是弹奏两个或更多的声部。在练习当中,分手练习还是不够的,我们首先需要找出各个声部的旋律,明确它们各自的走向,再看看要突出哪个声部,然后再分声部练习。当每一个声部的弹奏都做到准确无误时,才能进入到各个声部的合练。通过调动自己的听觉,仔细聆听各声部层次。注意控制好主、副旋律的力度和音色。柱式和弦常有四个音,要弹奏整齐、平稳并突出强调旋律线,和弦换位时也要准确。

3.5.3 跳音训练

第一首和第三首奏鸣曲,有多处轻巧的跳音片段,为了使音响显得灵巧可爱,只需运用手腕发力就够了,要领是要让整个手臂松,让手腕独自敏捷地运动,将力量集中在指尖,触键后立即拿开。而且手指触键是有意识的,要培养学生对键盘的控制力,清楚的想好用多大的力量,才符合作品所要表现的音乐形象。

3.5.4 双音训练

舒曼善用双音,主要有三度、六度的断奏连奏以及八度和弦的连续进行,用以表达自己内心情绪的激动与慷慨。三度、六度连奏在变换手位时,应该尽量保留一个手指,在断奏时要求指尖接触面小一些,触键灵敏,离键速度快。而且两个手指要同时触键,发声均匀。准确性和声音的饱满是八度这一技巧的演奏难点只有熟练到想弹那个音,手指就能弹准哪个音,演奏才会潇洒自如,所以要求学生必须慢练。教学中,还发现有些学生,有手指往下摁的习惯,这样弹奏八度的方法,在演奏大型作品时弊端会尤为明显。我们要更正学生的弹奏方法,这样才能对他们演奏技术的提高有所帮

助。弹奏时让其手掌要保持好固定的架子，张开的手型像抠住东西一样有力，指尖要立住，最关键是要保持手腕及手臂完全放松而灵活，最后稳稳地落到键盘上，这样才能富于弹性的演奏，使声音充实而有张力。

3.5.5 震音训练

第一首和第三首奏鸣曲中出现两处快速震音，第二首奏鸣曲第四乐章第一段也是类似震音的音型。为了更均匀，更快速地奏出音符的颗粒感，我们必须努力锻炼手指的动作，在练习时要保持手腕平衡，以平衡点做对称轴，绕对称轴轻微振动旋转，手臂放松，不要越弹越僵硬，集中力量到指尖上。在没有琴时，可以让学生拿支笔来回摇动练习，这是本人在弹奏贝多芬悲怆奏鸣曲时的心得，总之别想着尽快练好，而是尽好练快，各音要弹奏均匀。

3.6 指法设计

指法是钢琴演奏和教学中一项重要课题，学生养成正确使用指法的习惯，对日后演奏技巧的进步大有好处。指法不仅需要“常规模式”还要“灵活运用”。演奏者要设计出最符合实际情况，最科学的指法来，并在乐谱上标注以便提示自己。在演奏中，一个好的指法方案有助于音乐的流畅、平稳，而一个不佳的方案会造成演奏时错音增多，不必要的重音和破句等等。所以我们给学生要灌输思想，培养他们良好的读谱习惯，认识到指法的重要性，让自己设计的指法方案更加合理化。

例如：第一首奏鸣曲op.11第三乐章第一页最后一行第一小节用到同指反复，中声部标注都用大指，这样的优化设计，更为方便，学生在演奏中不要乱换指法，以免破坏乐音的连贯。



图 3.27

第九页最后一行第二三两小节，乐谱上标注了连线，三十二分音符的琶音后，五指转换到四指上，这样的设计有利于乐句的连贯。



图 3.28

3.7 音响版本比较

本人收集到舒曼钢琴奏鸣曲的几个音响版本，德繆斯这套录音，可能这是本人目前能找到的唯一一套舒曼钢琴作品的全集，阿什肯纳齐、布伦德尔、阿劳和肯普夫等名家都选录过套装的合集，但都没有录全。在网站上还找到私人珍藏的霍洛维茨演奏的第三钢琴奏鸣曲，惊人的力度，充沛的情感，娴熟的技巧，较为夸张。肯普夫第二奏鸣曲的版本，使我们体会到他继承了德国浪漫派的演奏传统，演奏含蓄细腻，织体清晰，亲切高贵；音色如歌，分句和速度自然而合理，丝毫没有矫柔造作、一味追求外在效果的倾向。阿什肯纳齐为英籍前苏联钢琴演奏家，其演奏的第一和第二钢琴奏鸣曲吸收了诸多俄罗斯钢琴家的优点，手指技巧高超，触键敏捷，速度感很好，音色表现丰富，热情诚挚。他的演奏总是能迅速地掳获人心，带给听众极大的震撼。克劳迪奥·阿劳是智利钢琴家。自幼有神童之称，被称为“智利的莫扎特”。他演奏的第一，第二奏鸣曲热情奔放，层次分明，感染力强。尼克莱·戴米丹柯，俄裔英国钢琴家演奏过第一和第三钢琴奏鸣曲，演奏特点轻巧自然。

通过对这几位演奏家的比较，研究这些版本的共性和特性，希望为教学提供更多的依据及思考。他们均体现了演奏舒曼作品时具有的文学性，幻想性，抒情性，诗意性，丰富性等等。德繆斯这套全集应该算是比较成功的，当然几位钢琴家对于细节也有不同的演绎。他们所用的速度均符合谱面所要求的术语，音色上看，霍洛维茨演奏的声音更加浑厚，肯普夫演奏的声音更柔美。尼克莱·戴米丹柯的演奏将舒曼演奏得很灵活，像是一个朝气蓬勃的青年人。阿劳的演奏则稳重，仿佛一个睿智的中年人与我们谈话。

每位演奏家都有自己独特的演奏风格，作为学习者和演奏者想要何种处理，还是要根据自己对音乐的分析 and 理解而做出选择，但是不能脱离基本的音乐框架和风格。

第四章 教学意义和价值

舒曼的三首钢琴奏鸣曲在浪漫主义奏鸣曲史以及舒曼钢琴作品中都有着重要的地位,透过以上的研究分析,我们已经领略到浓厚的浪漫主义气息,以及舒曼钢琴作品所具有的独特魅力。从各方面来讲,舒曼奏鸣曲都具有很好的教学意义和教学价值,以下分几点具体说明:

第一,对于学习浪漫时期奏鸣曲有帮助

浪漫主义时期是钢琴奏鸣曲音乐丰富多彩的时期。在继承古典时期清晰的曲式结构基础上有一定的发展,风格及演奏方式,都有很大的区别。这个时期的作品加大了情感的表达,旋律的抒情性、歌唱性,织体的复杂性、层次性与和声调性色彩,以及开拓演奏技术的新局面。表现在作品的中的史诗性、标题性、主题的发展性、变奏性等方面也是重要特点。

舒曼是浪漫派的一位大师,他的作品既具有以上浪漫主义的这些风格特点,又极具自己的个性。他的这三首钢琴奏鸣曲,在创作上特点又各不相同,所以很有学习的价值。对于我们学习浪漫派奏鸣曲作品,拓展学习思路,了解浪漫主义时期音乐风格大有裨益。

第二,增加对舒曼音乐创作的理解

舒曼对传统的继承,对自身创作的开拓,都值得我们学习。三首奏鸣曲作品内容丰富,音乐语言描绘的其实就是舒曼当时的心情和经历,通过学习演奏,我们可以多方位的理解舒曼的生活。作品主题他一直喜欢贯穿双重性格,还喜欢使用变奏手法,旋律织体的复杂以及很有特点的节奏等等都体现在三首奏鸣曲中,通过学习可以使学生对舒曼的音乐特点有所了解。由于他的文学功底扎实,音乐创作也受到影响,所以作品具有很文学化的思想内涵,哲学性较强。我们体会到舒曼钢琴音乐风格的魅力,以及它的难以把握,要真正把这些作品演奏好,是需要付出很大努力的。

第三,对提高自身素养的启示

弹奏舒曼的作品,我们要知道一个原则,一定要避免只停留在表面上的华丽技巧,必须用心去感受和演奏他的音乐,否则就无法传达出其作品中的神韵。所以我们培养学生不是只做一名弹琴匠,而是要有更高的目标。向舒曼学习,要多看书,所谓“开卷有益”,从书籍里可以学习更多的知识,开阔眼界,提高自己的文学修养和人生精神境界。

第四,提高学生多方位演奏技能和艺术表现力

舒曼钢琴奏鸣曲具有很丰富的音乐元素,很复杂的织体结构,通过学习演奏能够启发学生的想像力,提高学生多方位的演奏技能,加强学生的艺术表现力,有很大的

教学价值。

A 强化学生对音色层次处理的认知

舒曼钢琴奏鸣曲，体现出音乐织体的丰富和结构的复杂。在演奏中需要而且是必须仔细揣摩音色，运用不同的方式变化音色来处理各个声部的乐句。

B 增强学生对于节奏的掌握

节奏是舒曼钢琴音乐中，重要的表现手法。他的钢琴奏鸣曲在节奏上的特点，常呈现复杂而特殊的效果，很有风格。弹奏者必须具备十分明确的节奏韵律感，才能表现出音乐中的内在的意境和冲突。

C 提高学生对踏板的运用能力

舒曼的和声在协和与不协和之间，常呈现微妙的不可分离的特点，弹奏者必须以敏锐的耳朵去仔细听辨，加以调整。通过不断的踏板尝试，使得音响恰到好处，展现出舒曼音乐的独特意境。

D 引发学生对于强烈情感对比的迅速转化能力

这三首奏鸣曲蕴含着强烈的情感对比，深奥的思想内涵，这是舒曼的音乐特点之一。弹奏者在弹奏之前，必须先对舒曼有一些了解，熟悉那些启发舒曼创作理念的文学背景，以及一系列独特的创作特征，才能充分理解舒曼的音乐，并经过自己细致的思考以及充分的技术和心理准备再去弹奏，才能自然而由衷地表现这一特点。

舒曼的这三首奏鸣曲各具特色，既具有强烈的浪漫主义音乐特征，又具有舒曼典型的个性特征，值得我们将它列为学习钢琴的必要作品。

小结

综上所述，舒曼的钢琴音乐不但继承了德国音乐的优秀传统，更在形式和内容上作了重大的突破和创新，将浪漫主义的诗意和幻想性推向顶峰，形成他独有的风格特征和艺术魅力。舒曼钢琴音乐对十九世纪钢琴音乐的发展起到了积极、巨大的推动作用，对以后作曲家的创作产生了深远的影响。无论他的音乐体裁如何改变，总是不变他万花筒般的结构情绪、单纯真挚的性格特点，善变的气质以及强烈的主观意识。

奏鸣曲是西方音乐中最重要的音乐表达形式之一，学习演奏奏鸣曲是学习钢琴途中的必经之路，把握好奏鸣曲对每一个演奏者来说，都是尤为重要的。舒曼的钢琴奏鸣曲，既能折射出其深厚的思想内涵，浪漫派的情趣，又能显示出高超的演奏技巧，是值得我们大家研究学习的，对帮助我们了解舒曼及他的其他音乐作品也起到一定的作用，所以我认为这三首奏鸣曲是广大学生在学琴之路上的重要教材，在教学领域有很高的价值。

参考文献

- [1] 杨瑞雪. 舒曼《阿贝格变奏曲》的分析和演奏. 大舞台
- [2] 刘佳. 舒曼钢琴作品的教学价值. 《音乐天地》, 2007(8)
- [3] 张琦. 舒曼钢琴作品中节奏、旋律、织体特征及其演奏技巧. 齐鲁艺苑, 2008(6): 105
- [4] 王文. “和声分析”教学思考—以舒曼钢琴作品为例.
- [5] 沈佩瑶. 浪漫主义时期的钢琴音乐创作与演奏. 交响, 2003(3-9)
- [6] 谈音. 试论舒曼音乐思想的精髓. 湖北教育学院学报, 2007(10)
- [7] 刘羽飞. 舒曼钢琴创作的特征. 星海音乐学院学报, 2001(3-9)
- [8] 李蕾. 舒曼钢琴艺术的探索. 长春大学学报, 2006(6-11)
- [9] 马晓鹃. 舒曼钢琴音乐风格特征探究. 齐鲁艺苑, 2009(1)
- [10] 罗曦. 舒曼音乐作品的和声表现手法. 黄山学院学报, 2008(1-2)
- [11] 铿洋. 舒曼与肖邦钢琴奏鸣曲呈示部写作方法异同. 西南大学学报, 2010(5)
- [12] 魏瑛珞. 用音乐抒发浪漫主义情怀—浅谈舒曼的钢琴作品. 音乐生活, 2010(6)
- [13] 刘璇. 舒曼钢琴套曲童年情景演奏研究. 首都师范大学, 2007
- [14] 赵晓生. 钢琴演奏之道. 上海音乐出版社, 2010
- [15] 朱延丽. 西方钢琴艺术教程. 吉林大学出版社, 2010(3)
- [16] 高晓光, 吴琼. 钢琴艺术博览. 奥林匹克出版社, 1997(7)
- [17] 汤海虹. 浅论舒曼的钢琴套曲. 董恒甫职校
- [18] 翁百超. 浪漫唯美的舒曼——舒曼艺术歌曲的创作特征艺术研究, 2010(1)
- [19] 单良子. 试论钢琴奏鸣曲的发展沿革. 大众文艺. 2011(8)
- [20] 樊禾心. 钢琴教学论. 上海音乐出版社, 2008(1): 163
- [21] 杨静. 钢琴奏鸣曲的历史概略. 中国音乐, 2005(1)
- [22] 赵静斐. 舒曼钢琴作品音乐语言特征研究. 河南师范大学, 2011
- [23] 张式谷, 潘一飞. 西方钢琴音乐概论. 人民音乐出版社. 2008(4)
- [24] 周为民. 钢琴艺术的多维研究. 人民出版社, 2010(1)
- [25] 周薇. 西方钢琴艺术史. 上海音乐出版社, 2003(2)
- [26] 邵义强 译. 钢琴名曲的演奏诠释. 全音乐谱出版社, 1984
- [27] 杨一丹. 如何使钢琴练习更有成效. 钢琴艺术, 1998(4)
- [28] 魏延格. 钢琴学习指南—答钢琴学习 388 问. 人民音乐出版社, 2003

谢词

三年的硕士生活转眼即逝，至此论文完成之际，谨向在三年求学期间给予我不断鞭策和关怀的姚世珍老师，许继来老师以及各位亲朋好友们表示十分的感谢！

在写文章过程中，我听取老师建议，翻阅大量书籍，学到了很多专业知识，感谢多位老师为我指导。在此，衷心感谢刘一心老师、冯德刚老师、杨静老师和李莉老师的帮助。感谢茆贝贝老师对本论文英文翻译工作的帮助。

有关钢琴作品演奏教学研究的文献甚多，本人不忌班门弄斧之讳，写此文章，甚感汗颜。还希望专家老师给我多提宝贵意见。我将不断努力，奋发向上。