

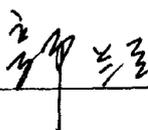
海顿 《降 E 大调钢琴奏鸣曲》 (Hob.XVI/49) 演奏研究

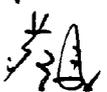
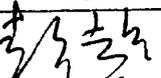
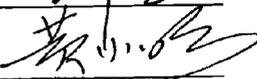
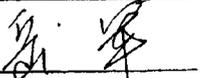
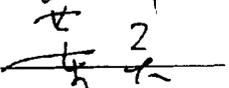
专业名称: 音乐与舞蹈学

申请人: 程相萌

指导教师: 林冬

论文答辩委员会

主席: 

委员: 





海顿《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 演奏研究

研究生：程相萌 导师：林冬

年级：2012 级 专业：音乐与舞蹈学 方向：钢琴表演艺术与理论研究

摘要



弗朗兹·约瑟夫·海顿 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 古典主义时期奥地利作曲家, 维也纳古典乐派的奠基人, 被人们尊称为“交响曲之父”和“弦乐四重奏之父”。海顿除了创作大量的交响曲与弦乐作品外, 他的钢琴作品也是备受瞩目的, 值得一提的是海顿创作的 52 首钢琴奏鸣曲, 在国内外钢琴比赛、演奏与教学中, 都可以看到这些作品的出现。其中以海顿晚期巅峰阶段创作的《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 较为著名。这首作品被誉为海顿最具古典特征的钢琴奏鸣曲, 具有很高的演奏与研究价值。

《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 这首作品是海顿晚期五首钢琴奏鸣曲中的第二首, 是他在离开埃斯特哈齐宫之际 (1789-1790) 第一次访问英国前夕, 为玛丽安娜·冯·根青格医生 (Mariana von Genzing) 而创作的作品。此时的海顿也正是以独立音乐家的身份在维也纳起步之际, 被认为是海顿最具古典特征的一首钢琴奏鸣曲。这首奏鸣曲由三个乐章构成: 快板乐章奏鸣曲式, 音乐流露出幽默与欢快; 如歌的柔版乐章三部曲式, 音乐充满了优美与浪漫。小步舞曲乐章回旋曲式, 音乐洋溢着朝气与活力。这首作品集海顿古典创作之大成, 是最具古典特征的奏鸣曲, 所以演奏好这首作品的关键在于对海顿作品风格及情感的正确把握, 以及拿捏好古典主义时期弹奏技巧及演奏分寸。

全文主要从以下四大部分进行论述。第一章: 海顿生平。这一章节主要介绍作曲家在青少年时期、埃斯特哈齐宫时期和维也纳时期的生活变化和音乐发展道路。第二章: 海顿钢琴奏鸣曲的创作阶段。这一章节对海顿奏鸣曲的贡献和海顿奏鸣曲的发展脉络做整体分析, 通过具体研究与分析明示出晚期创作的奏鸣曲已达巅峰。第三章: 海顿《降 E 大调钢琴奏鸣曲》作品分析。这一章节分别从创作背景、三个乐章的曲式结构与创作特征进行分析。其创作特征从三个乐章的各自拥有的特色分别进行分析, 以主题、动机、装饰音、华彩、律动、音色、文学影响等方面进行阐述, 通过充分了解谱面信息与每个乐章的创作特征为演奏做铺垫。第四章: 海顿《降 E 大调钢琴奏鸣曲》演奏诠释。这一章节主要对音乐演奏技术、海顿古典风格演奏要点方面进行诠释。通过对三个乐章演奏技术的整体归类与划分, 解读演奏中应该注意与把握的弹奏技术要点, 使演奏者在作品的风

格、情感的把握，拿捏弹奏技巧的分寸上，都能够做到准确诠释，以期使演奏者能够把海顿的这首钢琴奏鸣曲的音乐诠释达到充分的倾诉与发挥，最后实现演奏研究价值。

在分析这首作品的同时，不仅要知道海顿在奏鸣曲的创作上，为西方音乐的发展做出了巨大贡献——他把西方音乐重要的曲式结构即奏鸣曲式得以确立，并把奏鸣曲这一体裁用以发展、成熟和完善。而且更应该注意的是海顿创作的 52 首钢琴奏鸣曲贯穿了他整个音乐创作过程，其风格的发展也基本同步于他的交响乐，对后世的钢琴音乐的发展有着十分重要的影响。所以，要体会海顿奏鸣曲的创作发展变化和钢琴演奏与他的交响乐之间的联系，为更能恰如其分的诠释他的作品做理论上的铺垫。

本文希望通过对作品的内涵与外延的研究，强调对作品全方位的剖析有助于更深刻、忠于原貌地演绎。只有当理论用于指导音乐，理论转化为音乐时，它才体现出真正的价值，否则一切理论都是纸上谈兵。理论联系实际，技术与情感的完美统一，对于演奏者必须首先最强烈地表现出自己的所知所想，他必须赋予音乐以“灵魂”，并且通过最深刻地自我陶醉于音乐之中而达到对听众产生富有启发性的效果。

关键词：海顿 降 E 大调钢琴奏鸣曲 作品分析 演奏诠释

Haydn "Piano Sonata in E flat major" (Hob.XVI/49)

Playing study

Graduate: Xiangmeng Cheng

Instructor: Lin Dong

Grade:2012

Professional: Music and Dance Specialty

Direction: Piano Performing Arts and theoretical research

Abstract

Franz Josef Haydn ((Franz Joseph Haydn, 1732-1809), Austrian composer of the classical period, the founder of Viennese classical music, had been known as the "Father of the Symphony" and "Father of the String Quartet . "in addition to the creation of a large number of Haydn symphonies and string works, but his piano works is highly anticipated, it is worth mentioning that the creation of 52 Haydn piano sonatas, piano competition at home and abroad, playing and teaching, both You can see the emergence of these works. among the peak phase of the late Haydn creation "piano Sonata in E flat major" (Hob.XVI / 49) more famous. this piece is known as the most classical features of Haydn piano sonatas, with playing with a high research value.

"Piano Sonata in E flat major" (Hob.XVI / 49) this piece is Haydn late piano sonatas in five second head, leaving him on the occasion of Esterhazy Palace (1789-1790) first Britain on the eve of the visit, as Marianne von Root Ratzinger doctor (Mariana von Genzinge) and creative works. Haydn is precisely at this time as an independent musician in Vienna on the occasion of the start, is considered the most classical features of a Haydn piano sonatas. This sonata composed by three movements: Allegro movement sonata form, showing humor and cheerful music; cantabile movement flexographic trilogy, full of beautiful and romantic music. Minuet movement rondo, music filled with vigor and vitality. This piece is the culmination of classical Haydn Creation, is the most characteristic of classical sonata, so the key to good performance of this piece is that correct understanding of Haydn work style and emotion, that figure out a good classical period playing skills and performance measured.

The full text discusses mainly from the following four parts. Chapter One: The Haydn life. This chapter introduces the composer at a young age, life changes and

musical development path Esterhazy Palace and Vienna during the period. Chapter 2: Haydn Piano Sonata stage. The chapter on Haydn sonata contribution and Haydn sonatas do overall development context analysis, research and analysis through specific clarification of the late sonatas has reached the pinnacle of creation. Chapter III: Haydn "Piano Sonata in E flat major" work analysis. This chapter analyzed separately from the creative background, musical structure and characteristics of the three creative movement. From its creation features three movements each have characteristics were analyzed to themes, motives, decorative tone, terms of CLS, rhythm, timbre, literature and so forth, through the full spectrum of surface information and understanding of each movement Playing pave the way for the creation of features. Chapter 4: Haydn "Piano Sonata in E flat major" Playing interpretation. This section focuses on music technology, Haydn played classical style points, playing three aspects of the interpretation of revelation. Through the three movements of the overall classification and playing technique division, the interpretation should be noted that playing with playing grasp technical points, so players in the style of work, emotional grasp, just the right sense of proportion on the playing skills, are able to do to accurately interpret, to make able to play this piano sonatas of Haydn's musical interpretation to achieve full talk and play, and finally realize the value of performance studies.

In the analysis of this piece, while not only to know Haydn sonata in the creation, for the development of Western music has made a great contribution—He put Western music is important sonata form structure that has been established, and the Sonata for the development of this genre, mature and improve. But should also be noted that the creation of 52 Haydn piano sonatas throughout his entire creative process of music, their style of development is basic synchronization in his symphony, the development of future generations of piano music has a very important influence. Therefore, to appreciate the contact Haydn Sonata evolving and piano with his symphony between appropriately for better interpretation of his works do theoretical groundwork.

This paper aims to study the connotation and extension work, the emphasis on comprehensive analysis of the works contribute to a more profound and faithful interpretation of the original. Only when the theory is used to guide the music theory into music, it only reflects the true value, or else theories are on paper. Actual theory of perfect unity, technical and emotional, for the most intense player must first demonstration of their knowledge and thought, he must give the music a "soul", and

by the most profound music being narcissistic achieve enlightening the audience produce results.

Keywords : Haydn Sonata in E flat major Analysis of the works Playing interpretation

目录

摘要.....	I
Abstract.....	III
引言.....	1
一、选题背景.....	1
二、国内外研究现状.....	1
第一章 海顿生平.....	3
一、青少年时期.....	3
二、埃斯特哈齐宫时期.....	3
三、维也纳时期.....	4
第二章 海顿钢琴奏鸣曲的创作阶段.....	6
一、萌芽阶段.....	7
二、发展阶段.....	7
三、成熟阶段.....	8
四、巅峰阶段.....	8
第三章 海顿《降E大调钢琴奏鸣曲》作品分析.....	9
一、创作背景.....	9
二、曲式结构.....	9
(一) 第一乐章.....	9
(二) 第二乐章.....	10
(三) 第三乐章.....	11
三、创作特征.....	12
(一) 第一乐章.....	12
(二) 第二乐章.....	16
(三) 第三乐章.....	19
第四章 海顿《降E大调钢琴奏鸣曲》演奏诠释.....	22
一、演奏技术诠释.....	22
(一) “动机”弹奏.....	22
(二) 阿尔贝蒂低音弹奏.....	23
(三) 复调主题弹奏.....	23
(四) 装饰音弹奏.....	25
(五) 华彩乐段弹奏.....	26
(六) 连线与跳音处理.....	29
(七) 乐句线条掌控.....	31

二、海顿古典风格演奏要点.....	33
(一) 触键.....	33
(二) 速度与节奏.....	33
(三) 踏板.....	34
(四) 想象力.....	35
(五) 表情术语.....	35
(六) 技术素养.....	36
(七) 背谱.....	37
(八) 舞台表演.....	37
结语.....	39
注释.....	41
参考文献.....	42

引言

弗朗兹·约瑟夫·海顿是古典主义时期奥地利作曲家，是维也纳古典乐派的奠基人，在西方音乐史上被人们尊称为“交响曲之父”、“弦乐四重奏之父”。海顿使西方音乐重要的曲式结构即奏鸣曲式得以确立，并为奏鸣曲这一体裁作出了巨大贡献。其中海顿创作的 52 首钢琴奏鸣曲是他键盘音乐的代表作。在演奏海顿的钢琴奏鸣曲作品时，我们经常可以感受到他音乐语言的幽默快乐，音乐风格的自信沉稳，音乐性格的高贵童趣，音乐情感的戏剧色彩等。海顿的这些钢琴奏鸣曲及创作思想，影响着莫扎特、贝多芬的奏鸣曲创作及后世奏鸣曲的发展。

一、选题背景

奏鸣曲这一体裁的学习与演奏是学习钢琴过程中至关重要的部分，它贯穿着从初级学习的弹奏阶段到高级的演奏阶段。海顿创作的 52 首钢琴奏鸣曲，贯穿着海顿创作生涯的始终。萌芽时期的钢琴奏鸣曲，继承了 C.P.E.巴赫器乐曲创作的特点，即主题严密的建筑感和音乐情感的严肃性。他在发展、成熟时期的创作思想，与莫扎特彼此影响，带有民间旋律的抒情和歌唱性质，音乐创作手法更加多样化，音乐情感更加丰富，音乐更具内涵。巅峰时期创作的作品其音乐思想更加自由、音乐结构更为庞大，音乐旋律更加成熟、音乐织体更加多变和音响效果更加丰富，并在一些创作手法中预示出早期浪漫主义时期的音乐风貌。

本文选取了海顿巅峰时期创作的《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 来进行演奏分析，这首作品是海顿巅峰时期也就是创作晚期的五首作品中的第二首奏鸣曲，它被誉为海顿“最古典”的奏鸣曲。其中第一乐章庞大的奏鸣曲曲式结构集中在严谨的古典主义章法中，却不失海顿巅峰时期成熟的创作魅力。第二乐章如歌的柔版，展现了海顿特有的装饰音技巧和海顿少有的抒情浪漫主义色彩，被海顿称为“最具有深意的乐章”。第三乐章小步舞曲朝气蓬勃的音乐气质，流畅甜美的音乐旋律和悦耳动人的音色，是海顿所有小步舞曲中最令人称赞的乐章。此作品在国内教学和各类钢琴比赛中常被选用到，也作为笔者钢琴毕业独奏音乐会的古典主义时期的演奏曲目。所以要想演奏好这首作品，就要联系作品的外延与内涵，对作品进行演奏分析，为演奏诠释出正确的音乐思想和音乐风格，为听众呈现出尽可能终于原貌的海顿音乐，做充分的理论准备。

二、国内外研究现状

国内方面：海顿《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 这首作品在演奏中是比较常见的，但国内博硕论文详尽论述这首作品的文章却非常少。纵观学位论文，大多分析的是海顿晚期钢琴奏鸣曲的音乐风格与演奏特征，很少有专门针对

他这首钢琴奏鸣曲进行谱面分析和演奏诠释的文章。查阅国内介绍海顿钢琴奏鸣曲的书籍,提及到创作背景方面写的比较详尽的是1998年出版的BBC音乐导读18 John Mc Cabe 著,王思冕译的《海顿钢琴奏鸣曲》。他详细的介绍了这首作品的写作背景、三个乐章中最重要的音乐特色和这首作品的影响,给予我们很有意义的参考价值。在这首作品的音乐表情与演奏处理方面,做过介绍的是郑兴三著的《海顿钢琴奏鸣曲研究》,这本著作对海顿52首钢琴奏鸣曲的每首作品谱面上标注出来的表情都给予了演奏解析,但笔者认为很多值得注意的表情术语与音乐处理方面,这本书解析的还是不够全面与详尽。在发表的期刊文章中大部分论述的也只是海顿钢琴奏鸣曲音乐特征和简述其创作特征,其国外翻译过来的一手资料也少有针对性对这首作品进行分析论述的。

国外方面:随着近年来音乐界掀起的“古典热”,在近几届“魏玛—拜罗伊特李斯特国际钢琴比赛”的第二轮比赛中,规定海顿钢琴奏鸣曲为自选必弹曲目。在1994年美国上映的影片《夜访吸血鬼》的影片桥段中主人公演奏了这首作品的第二乐章经典的抒情部分。但国外研究海顿这首作品的一手资料在国内翻译的还不是很多,所以不能提供给国内比较有权威和针对性的参考资料和理论见解。只能从一些参考的文章中得知道一些信息,但不完整。例如 Bernard Harrison 的《Haydn' S keyboard music: studies in performance》,是一本专门研究海顿钢琴奏鸣曲演奏技巧的专著。Laszlo Somfai 的《The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn 》是从奏鸣曲分类、结构及演奏风格进行阐述, 这些珍贵的资料都对研究与演奏海顿的这首钢琴奏鸣曲起到了至关重要的作用。

本文的谱例以安东尼·范·霍博肯编辑的版本(Anthony van Hoboken 共有52首作品)霍博肯版本编号写法为: Hob.XVI/49 作为乐谱范例研究。通过演奏这首作品有着极深的感悟,与结合阅读国内外的参考文献作为理论辅助,试图通过对海顿的生平、海顿钢琴奏鸣曲的创作阶段、作品分析与演奏分析四大部分进行论述研究,尤其以作品分析与演奏分析为主,详尽的分析作品中的每个需要掌握的知识点和演奏的技术要点,从而对海顿创作的这首作品进行透彻的解析。

第一章 海顿生平

弗朗兹·约瑟夫·海顿 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 是古典主义时期著名的奥地利作曲家, 维也纳古典乐派的奠基人, 常被人们尊称为“交响曲之父”和“弦乐四重奏之父”。“海顿于 1732 年 3 月 31 日出生在奥地利与匈牙利边境的一个叫罗劳 (Rohrau) 的小村庄, 1809 年 5 月 31 日病逝于维也纳。”^[1]海顿的家庭生活一直不是很富裕, 父母亲靠兼职养育包括海顿在内的 12 个兄弟, 据说父亲从事车轮制造工作并兼任乡村教堂的管风琴师, 母亲是宫廷里的厨工并兼职唱诗班的歌手, 其中海顿排行第二。他一生的经历大致可以分为三个时期, 即青少年时期、埃斯特哈齐宫时期、维也纳时期。

一、青少年时期 (1732-1761)

海顿幼年时期就受父亲母亲的影响, 喜爱音乐, 并一直受到宗教音乐和奥地利民间音乐的熏陶。1738 年, 海顿的父亲母亲为了培养他的音乐才华, 6 岁时的海顿便被送到位于离家不远的多瑙河沿岸的海恩堡 (Hainburg) 市, 在海恩堡教会的合唱团学校里接受音乐基础知识、小提琴、羽管键琴的学习与训练, 并在合唱团里演唱弥撒曲。两年后, 海顿被选入维也纳圣斯蒂芬教堂的唱诗班, 在这里接受正规的音乐教育, 并在少年圣歌对作童声高声部歌手。在海顿 17 岁那一年, 因变声期的原因被唱诗班解雇, 因此他的生活没有了着落。为了生计, 哪里需要演奏器乐人员的地方他就到哪里去赚钱, 有时还以教授学生赚得生活费。1754 年, 海顿认识了意大利歌剧作曲家尼古拉·波尔波拉 (Nicola Porpora), 并担任他的声乐钢琴伴奏。在此期间, 他又结识了著名音乐家格鲁克, 更加激励了海顿努力的学习作曲理论和声乐技巧等。1756 年, 在室内乐乐团担任小提琴手, 并发表了他的首部作品《降 B 大调弦乐四重奏》, 和之后的 11 首四重奏曲。1759 年, 年仅 27 岁的海顿担任了波西米亚莫尔津伯爵府邸的乐长, 在这里他创作了第一首交响曲。

二、埃斯特哈齐宫时期 (1761-1790)

埃斯特哈奇家族是当时欧洲比较热衷于音乐的世家, 从保罗一世开始, 世代都是音乐爱好者。1761 年, 海顿被埃斯特哈奇宫聘请为宫廷乐队队长, 在这里海顿度过了他 30 年的艺术生涯创作时光。虽然他处于良好的工作环境中, 又担任规模有 30 人建制十分规范的管弦乐团的团长, 但在那个时代海顿的地位仍是奴仆, 奴仆的生活是受屈辱的, 他必须穿仆人的服饰, 每日都要做主人给他安排好的工作, 创作的作品也都要按照主人的要求去完成, 并且海顿创作的一切作品

均属于主人的财产等等。海顿曾经在写给朋友的信中提到：“我是很可悲的…要知道做奴隶是很可悲的…”^[2]

海顿在埃斯特哈齐宫的第一个十年（1761-1770）中，以他创作的弦乐四重奏最为有意义，此时的作品已经显示出个人的特点，结构上开始运用奏鸣套曲原则，还有一些歌剧、交响曲、小型乐队和室内乐采用的嬉游曲。但此时的作品带有浮华的宫廷风格，在创作上任然具有旧的影响。海顿在埃斯特哈齐宫的第二个十年（1771-1780）中，海顿的器乐创作风格逐步走向成熟，在创作中重视复调音乐的运用，开始呈现具有戏剧性和严肃的音乐，逐渐摆脱富有华丽与娱乐性质的器乐作品。海顿在埃斯特哈齐宫的第三个十年（1781-1790）中，海顿进入了创作的成熟期，他的作品不仅有深刻、严肃性的内容，还保留着海顿特有的幽默、开朗、睿智、轻松的性格，更值得一提的是出现了早期没有的细腻与抒情，由此可见莫扎特对海顿的影响。其中在 1781 年，他与莫扎特结下了深厚的友谊，那时的莫扎特曾经真挚的写到：“只有他（海顿）掌握了使我微笑并触及我灵魂深处的诀窍，除去海顿之外，没有一个人可以像他那样做到：玩笑与惊诧触动、让人开怀大笑与极为深厚的情感。而这一切他 都做得如此巧妙”。^[3]莫扎特是第一个称海顿为“海顿爸爸”的人（PaPa Haydn），为此，莫扎特把创作的六首四重奏题献给了海顿。

海顿在埃斯特哈齐宫廷任职乐长 30 年期间，创作了约有 60 部交响曲、49 首钢琴奏鸣曲、40 首弦乐四重奏、11 部歌剧、5 首弥撒曲等，这些作品让海顿蜚声于整个欧洲乐坛。海顿在埃斯特哈齐宫生活的环境和他的乐长职位成就了他能够创作出满足贵族们对和谐而有秩序的音乐的欣赏品味，成就了海顿自身不太张扬的艺术个性，又满足了海顿对音乐的创作手法的各种探索。海顿曾说过：“亲王总是对我的作品感到满意,这就给了我很大的鼓舞,况且作为一个乐队的指挥,我可以进行各种尝试,看看哪些做法可以产生我想要的效果,哪些又会减弱这种效果,在此基础上进行改进和变更,该添的地方添上,该减的地方减掉,尽可以大胆地按我自己的想法去做。我与世隔绝,附近没有一个人来影响我,我只好自己动脑筋创新。”^[4]

三、维也纳时期（1790-1809）

1790 年，由于尼古拉亲王的辞世，海顿离开了埃斯特哈齐宫移居维也纳，从此海顿得到了自由，开始在艺术的世界里自由创作。在 1791 年和 1794 年两次受到伦敦业界人士的邀请，在这里的生活开阔了海顿的创作视野，先后创作出让海顿名声大振的著名的 12 首《伦敦交响曲》，并且于 1791 年 7 月获得了音乐博士学位由牛津大学授予。此时，又由埃斯特哈齐侯爵新任侯爵主尼古拉斯二世再

度任用海顿为宫廷乐长，海都则以居住在维也纳为条件再度任职。在返回维也纳之后，完成了能够总结自己一生的创作经验的、又能够贴近民间生活让民众真切感受到新时代高尚音乐的《创世纪》（1797-1798）与《四季》（1799-1801）两部德文清唱剧。海顿于1809年5月31日在维也纳病逝。

海顿的音乐幽默、悠闲、明亮、轻快，充满优美抒情的色彩，海顿的性格善良，朴实中肯，他喜欢与人交流创作思想和心得，在音乐传教中被莫扎特和贝多芬称之为“我们的父亲”。1802年海顿曾在一封信中谈到他自己对音乐的看法：“在这个世界上，快乐而满足的人真是寥寥无几，人们到处为痛苦和忧虑所逼迫，也许你的作品有时可能成为一股源泉，而使那些满怀忧虑和百事劳心的人能够从中得到一时的安宁和憩息。”^[5]这也是海顿能够在浮华的宫廷限制中，一直保留着自己的思想情感，去芜存菁留下质朴健康、明亮轻快、乐观向上、机智幽默的音乐创作精神。

第二章 海顿钢琴奏鸣曲的创作阶段

海顿一生创作的钢琴奏鸣曲数量一直以来都是众说纷纭，至今无法确定，原因是海顿自身没有给作品标注，第二十一首至二十七首有遗失，还有一些作品难辨真伪。目前常见的有两种说法：一种是1957年安东尼·范·霍博肯编辑的版本(Anthony van Hoboken)共有52首作品，霍博肯版本编号写为：Hob.XVI/1-52；另外一种1964年克里斯塔·兰登编辑的版本(Christa Landon)，共有62首作品，全集版为“维也纳原版”(Vienna Urtext Edition)，兰登版本编号写法为：L.1-62，这两种版本更能接近海顿的本意并且做出了严格的验证。以下采用安东尼·范·霍博肯编辑的版本，霍博肯版本编号写法。

创作阶段如图所示：

年代	时期	作品
--1766年	萌芽阶段	Hob. XVI/1-Hob. XVI/19
1766年-1779年	发展阶段	Hob. XVI/20-Hob. XVI/40
1780年-1788年	成熟阶段	Hob. XVI/41-Hob. XVI/47
1789年-1794年	巅峰阶段	Hob. XVI/48-Hob. XVI/52

海顿确立了奏鸣曲这一体裁的曲式结构。这一曲式结构的确立，影响了十九世纪浪漫主义时期至今的奏鸣曲创作，成为西方古典音乐中重要的创作方式。海顿把奏鸣曲这一体裁内容规范为三个乐章，速度设定为快板-慢板-快板，并把第一乐章的曲式结构规定成为奏鸣曲式结构。奏鸣曲式确立后奏鸣曲成为钢琴音乐创作的一种重要体裁。奏鸣曲(sonata)，源自拉丁文 sonare，意为“发出声响”，是一种专为某种乐器而写的音乐。这一词首先出现在十三世纪的文学作品中，“sonade”意为器乐作品，直至十六世纪中叶才更名为“sonata”，指与声乐曲“康塔塔”(Cantata)相对而称的器乐曲。十七十八世纪的奏鸣曲随着历史需要在逐渐发展，巴洛克时期，这一词则指“包含有奏鸣曲式在内的，按一定模式构成的大型器乐独奏套曲的总称”^[6]，由巴赫创作了四个乐章构成的古典奏鸣曲式，直到十八世纪中期以后最终由海顿确立了奏鸣曲这一体裁的曲式结构即奏鸣曲式，并随着海顿四个时期的创作发展，使这一体裁不断的完善。

一、萌芽阶段

海顿创作的钢琴奏鸣曲萌芽阶段是指 1766 年以前,由于 18 世纪中叶正处于由巴洛克向古典主义过渡的时期,称为前古典主义时期,此时的巴洛克风格

(Baroque style)、洛可可风格 (Rococo style)、华丽 (Galant style) 风格、情感风格 (Sensitive style) 重叠式出现,古典主义尚未完全确立,因此在封建君王特权的宫廷束缚的环境下,海顿为他的学生创作了十九首钢琴奏鸣曲中

(Hob.XVI/1-Hob.XVI/19),可以看到巴洛克时期 C.P.E.巴赫的影子,以及浮华、娱乐、典雅、媚力的一面。这些奏鸣曲规模不大,篇幅较为短小,形式受二段体组曲性质的影响,小步舞曲中加进了民间曲调的新鲜成分,显示出海顿特有的轻松愉悦的音乐语言,所以也可称它们为“嬉游曲”。这些奏鸣曲的三个乐章的调性布局统一,第一乐章的主部主题与副部主题都建立在一个精巧的乐思上,音乐内容具有建筑感,副部的主题是由动机发展而来,且乐章篇幅与之前比起来也相对较长。旋律中较多的使用三、六度音程,其通过平行三度音程模进能够体现出自然幽默的音乐风格。第二乐章与第三乐章的曲式结构运用的也相对灵活、简单,包含二段式、三段式与小步舞曲,结尾处均标有反复记号。代表作为仅有 4 页长的《G 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/11) 和第一乐章使用了变奏曲式的《D 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/D1)。

二、发展阶段

1766 年-1779 年,海顿共创作了 20 首钢琴奏鸣曲(Hob.XVI/20-Hob.XVI/40),此时是海顿创作钢琴奏鸣曲的发展阶段。由于受到理性时代情感风格的影响,海顿的作品涌现出充满激情的个人情感,把情感进行理智分类同样是十八世纪人们精神生活的思想潮流。此时的作品与以往明亮轻快的大调作品不同的是,独树一帜的出现了小调作品,例如在海顿创作的钢琴奏鸣曲作品中第一首采用小调的作品即《C 小调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/20) 中,摆脱了华丽娱乐性的外表,不再偏重“嬉游曲”的风格,而是采用内容严肃、激越高昂的情感基调。此时正处于钢琴不断革新与发展的时期,音响效果相对古钢琴丰富,所以海顿在这个时期钢琴奏鸣曲的创作上更加注重力度、和声、织体、调性等方面的创新,扩大作品的乐章规模,使乐章的内容呈现出戏剧性的发展,并出现类似宣叙调式的旋律性语言。海顿除了在创作中保留着他特有的幽默、轻松愉快的性格,又充分发挥慢板乐章的优雅高贵、庄严深刻性。钢琴奏鸣曲的发展又受弦乐四重奏与交响曲的影响,复调对位的写作手法逐渐被应用到奏鸣曲作品中,如《升 C 小调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/36) 的第一乐章与《G 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/40) 第二乐章出现对位卡农的写作手法,在《D 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/37) 的织体中又

发现了交响曲的踪迹。

三、成熟阶段

1780年-1788年，(Hob.XVI/41-Hob.XVI/47)是海顿的钢琴奏鸣曲创作逐渐走向成熟的阶段。进入十八世纪八十年代，海顿的钢琴奏鸣曲又增添了新的音乐内容，在音乐旋律的创作上更为歌唱性，在情感的表达上更为抒情。而原因就在于，1781年他与莫扎特结下了深厚的友谊，莫扎特经常邀请海顿到家中交流创作思想，并把创作的六首四重奏题献给了海顿。所以在与莫扎特建立深厚友谊的同时，海顿的创作也受到莫扎特的影响，他原本将第二主题由精巧的乐思发展而来的简单短小主题改进为延长创作，并使原本第二主题是由第一主题动机发展而来的改进为新材料，使两个主题的对比更加鲜明。在展开部中增加调性布局，扩展了展开部的段落，为呈示部主题材料提供更为丰富的发展空间。虽然在慢板乐章结构的设计上比以往要复杂，情感更为丰富，但海顿很少在此设计炫技性的表现手法，而是采用海顿特有的装饰音型，和奥地利民间音乐旋律素材结合，使安静优美动人的音乐更深入人心，音乐更具表现力。此时的奏鸣曲的创作作为晚期奏鸣曲的创作积累了丰富的经验。

四、巅峰阶段

1789年-1794年，作品第四十八—第五十二首(Hob.XVI/48—Hob.XVI/52)是海顿晚期创作的五首钢琴奏鸣曲作品。这五首作品是海顿在钢琴奏鸣曲创作生涯中达到巅峰的代表作，他们包含了海顿一生的创作经验和思想感悟，他们的整体风格也体现出了海顿晚年的童趣、沉稳、自由的精神面貌。此时是海顿离开埃斯特哈齐宫独自遨游在艺术殿堂里的时期，致使每首奏鸣曲都可以自由的抒发个人丰富的情感与想象力。这五首作品各自具有鲜明的个性特征，作品规模宏大，曲式结构更加丰富，各乐章的调式调性安排更为完善，主部主题与副部主题对比更加明晰，表现手法更为成熟，思想情感更为真挚，乐章形式多样化(如Hob.XVI/48、Hob.XVI/51只有两个乐章)，交响性的钢琴音乐预示了贝多芬甚至是早期浪漫派的风格的出现，对莫扎特、贝多芬以及后世的作品产生重大的影响，海顿在西方音乐史上作出巨大贡献。

第三章 海顿《降 E 大调钢琴奏鸣曲》作品分析

一、创作背景

1790 年，由于埃斯特哈齐宫的尼古拉亲王辞世，海顿辞去乐长职务离开了埃斯特哈齐宫移居维也纳，从而结束了 30 年的仆人生活，从此海顿不再受封建宫廷的束缚，获得自由，开始在艺术的殿堂里自由创作。海顿一生共创作了 52 首钢琴奏鸣曲，其中《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 是在海顿晚年 58 岁的时候创作完成的，此首作品是海顿晚期创作的第二首巅峰之作。这首作品是海顿第一次访问英国前夕，为玛丽安娜·冯·根青格夫人 (Mariana von Genzing) 而作，此时的海顿也正是以独立音乐家的身份在维也纳起步之际，从创作背景以及以下的作品分析来看，这首作品被认为是海顿最具古典特征的一首钢琴奏鸣曲。

二、曲式结构

《降 E 大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49) 奏鸣曲由三个乐章构成：快板乐章，降 E 大调奏鸣曲式，音乐较为欢快、壮丽；如歌的柔版乐章，降 B 大调带有变奏性质的三部曲式，音乐深沉美丽，充满了优雅和浪漫主义激情；小步舞曲乐章，降 E 大调回旋曲式，音乐幽默、风趣富有活力。

(一) 第一乐章

快板乐章，Allegro，218 小节，降 E 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。

曲式结构如图：

三部曲式

材料:	a	a ¹	b	a ²	b ¹	+ a ³	c	d	R.	a ¹	b ²	a ³	Coda	
小节数:	8	8	10	10	10	10	10	10	5	8	10	10	16	
调性:	b B- b B- b b 小- b B - b b 小 - b B						b b 小- b D - b B			b B- b B b b 小 - b B - b B				
小节:	1-8		9-16		17-26		27-36		57-66		66-75		81-88	
	37-46		47-56						76-80		89-98		99-108	
											108-124			

第二乐章如歌的柔版，是为了向玛丽安娜·冯·根青格夫人表达爱意而创作的，是海顿极具浪漫、优美和抒情的乐章，是海顿极富有深意的慢板乐章。这个乐章具有歌唱性的旋律，流畅的华彩织体，精致的装饰音，跳音与连线华丽的结合，和多样的主题变奏与新材料的加入变奏。尤其是 B 段的极具浪漫色彩的新材料乐段，增强了与 A、A¹ 的安静情感的对比，为整个柔版乐章增添了宣泄浪漫式的激情，另音乐内容逐层发展和音乐情绪不断推进。A 的主题变奏贯穿着整个乐章，且音乐内容花样繁多。A¹ 的创作较之 A 相比，有主题旋律的大跳情感更为自由，既有十六分音符的六连音，又有三十二分音符的华彩出现，增强了浪漫语气的陈述。音乐表情“p”与“cresc.”贯穿着整个乐章，使每次变奏带来的情绪起伏都赋予充分的想象力，加之海顿特有的装饰音技巧与少有的浪漫抒情色彩，为古典主义时期的沉稳庄重的音乐内容注入了新鲜血液并展现了海顿巅峰时期的自由与自信。被海顿称为“最具有深意的乐章”。

（三）第三乐章

小步舞曲乐章，Tempo di Menuetto，115 小节，降 E 大调，3/4 拍，回旋曲式。

曲式结构如图：

回旋曲式

<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> A B A C A </div>					
材料: a + b + a ¹	c + d + c ¹ + c ²	a	a ² + d + d ¹	a + b ¹ + a ³	Cod.
小节数: 8 8 8	8 8 8 4	8	8 9 9	8 8 8	6
调性: b E	b E	b E	b e 小- b E- b e 小	b E	b E
小节: 1-8 9-16 17-24	25-32 33-40 41-48 49-52	53-60	61-68 69-77 78-86	87-94 95-102 103-110	110-115

海顿把这首小步舞曲创作的可以称之为小步舞曲中最具典范的乐章，在简单的音符中以 $J=126$ 的轻快速度高调的诠释着小步舞曲的乐趣。小步舞曲乐章是三拍子为律动的舞曲，以弱拍起奏，舞曲速度上的要求呈现出轻快、欢乐、动感。在回旋曲式中 A 段的主题 a 与它的变奏一直穿插着整个小步舞曲乐章，双手衔接的长乐句和变化的节奏型的乐句为音乐的新材料部分 B、C 段增添了动力与新姿态，使乐章中除了欢乐的主题气氛还拥有自信与高贵的气势。最后 A 段的尾声处三连音织体减弱使一直处于舞蹈性的音乐沉静下来，最后以肯定的步伐结束在 V7-I 的两个和弦上。这些新音乐内容与不断陈述的欢乐主题部分共同完成了高贵典雅的小步舞曲乐章。其音乐表情以“p”为陈述基调，每句又与“cresc.、dim.”的模式组合，体现出每句围绕着小步舞曲步态轻盈的起始，步态规矩又不失新意，使音乐整体始终围绕着轻松快乐高贵和典雅的气氛。

三、创作特征

(一) 第一乐章

1. 问答式主题:

谱例 1, 第 1-12 小节:



呈示部的主部主题由三大句组成，为 $a+a'+b$ 的形式。其中第一句中又可以分为两小句，音乐语言轻巧、童趣，像两个孩子的悄悄问答。第二句是对第一句的变化模进，所以在表达相邻两句重复又有变化的内容时，第二句要比第一句语气加重，并一层层递进到第三句内容上，语意衔接流畅，语境表达准确。可以把重复的表情术语规划为 $mf-fz-p-mf-fz-p$ ，像两个人在此起彼伏的一问一答，加之主题句尾的力度符号是 $f-p$ ，可以想象最后两人得到答案，高兴的渐渐远去。虽然前两句是变化重复，表情符号也标识的一样，但是在演奏的时候，第二句“疑问句”语气要比第一句“疑问句”语气力量多一点，最后以 f 的力量与气势给予肯定的答案。弹奏时要表现出这种问答气质，就必须处理好乐节的连线和大句的线条的走向，根据谱面上的表情符号对语气进行准确把握。切记每句尾处的“ $p < > p$ ”只能是渐弱，不能在渐弱的同时夹带自由的渐慢。例如 12 小节处，没有渐慢记号，一旦演奏处理成自由的渐慢，就阻碍了后面连接部句子的进入，更不符合作曲家的创作意图。

我们可以从谱例中看到，虽然海顿的写作手法是将弱起小节的四个十六分音符为一组用小连线组织起来，但这一句动机的句尾音却落在了下一个小节的强拍上，所以从整个音乐语言的表达上，旋律线条应该是从连音起到跳音结束，谱面上看到的小节线，不能影响实际演奏的语气感。这里小连线和跳音的弹奏应该是手腕放松的带动手指落直到弹奏跳音自然的抬起。这种小连线和跳音的结合的语意，使动机充满了趣味性，表达出音乐的轻巧和幽默。

2. “命运”式动机：

$xxx|x$ 节奏音型在第一乐章中实属非常重要的， 它在海顿的创作下极

具潜力的发展成为“命运”式的动机，如  使内容充满悬念与想象。这不经意的让我们想起了曾经拜海顿为师的贝多芬。

谱例 2，第 109-117 小节：



展开部尾声部分，共有 22 小节反复强调 xxx|x 节奏音型，它们在海顿的创作下极具潜力的发展成为“命运”式的动机，使尾声部分充满悬念。这一部分的材料来源于呈示部的结束部



，它在这里展开、变化、发展，使呈示部和展开部音乐陈述语言之间的关系更为稳定，这在第一乐章中实属非常重要的音乐材料，这些“动机”一直表示悬念，期待着后面和弦的解决。

3. 阿尔贝蒂音型：

谱例 3，第 43-49 小节：





在呈示部与展开部各个主题材料的创作中，均出现了大量的古典主义时期比较盛行的“阿尔贝蒂”伴奏音型，这种伴奏音型源于巴洛克时期意大利作曲家、羽管键琴演奏家阿尔贝蒂·多梅尼科(Alberti Domenico)的创作。左手采用分解和弦固定音型，这种音型弥补了钢琴发声不能够像弦乐器那样音与音之间天然的 legato 的缺陷。例如在呈示部的结束部双手交叉弹奏部分中，右手弹奏部分扮演了两个角色，其主旋律线就像管乐与弦乐的轮唱，右手在低声部的弹奏时就好像铜管乐在吹奏，右手移到高声部时就好像小提琴在呼应，左手的阿尔贝蒂低音的持续伴奏部分就好比鼓乐在一直伴衬着的角色，左手一直在跑动的音符帮助右手单薄的旋律线行进，使音乐连续不断的诉说进行着，音响效果更为丰满。这部分音乐内容体现出了戏剧性特征和交响性的音响效果，预示出贝多芬早期钢琴奏鸣曲的特征。

4. 咏叙性华彩：

谱例 4，第 131 小节：



展开部是以下行回旋音阶及半音阶式的华彩乐句结束。华彩乐段在巴洛克时期称为即兴演奏，仅存在于协奏曲的华彩乐段中，到古典主义时期随着通奏低音的消亡而逐渐消失，作曲家们为乐谱写作变得更为负责，所有细节都要写出记号，以明示演奏者。其咏叙调是 19 世纪的歌剧中常运用的歌唱形式，是咏叹调开始和结尾处一段短而富于旋律性的乐段；在器乐演奏中，指具有歌唱性的部分。海顿在句末采用咏叙式的华彩来结束展开部，其目的是在于表现轻松和自在，与前面显得有些距离感和猜想感的“动机”相呼应，使整个部分表达的极为和谐连贯，并根据表情符号的标识正规的演奏。结束处没有写结束句的小节线，留给演奏者和听众丰富的想象力，音乐发展逐渐减慢到最后的延长音 $b A$ 及左手延长休止上

稳定下来，此处吸引听众的注意力又给演奏者充分转换音乐风格的思想准备，很自然的把音乐带回到 *a tempo* 再现部的主题上。

（二）第二乐章

1. 装饰性变奏主题：

谱例 5，第 1-16 小节：

主题：

主题变奏 I：

海顿在如歌的柔版乐章中运用了大量的装饰音，其主题旋律中运用了三倚音的创作手法，装饰音的运用使柔版乐章的旋律呈现的更为华丽、柔美，为主题旋律的呈现增加活力。这种三倚音也称复倚音，其弹奏方式不同于滑音和短倚音的地方在于它是属于旋律性的音型，占用主杆音的时值，把重音落在主杆音上。这种旋律性不代表弹奏出来的节奏在音乐中存有摇摆感，摇摆的节奏是不稳定的，不能因为加了装饰音而扰乱了节奏的稳定性和影响主旋律线的歌唱。

由谱例可以看出，主题共 8 小节，前 4 小节为上半句，后 4 小节为下半句，且这四小节构成了第二乐章的乐思，它们又可以分为上句 2 小节和下句 2 小节。

这种变奏保留了主题的骨干音、主旋律和和声的基本进行，在织体上发生变化发展。在演奏由四小节的乐思发展的三次变奏时，要注意每次表达语气的变化，前两小节弹奏的语气可以想象成一个疑问句，后两小节是对这个疑问句的回答。第二次变奏像是在对第一次回答的肯定疑问，第三次变奏像是所有疑问的肯定回答。

2. “狂飙突进”乐段：

谱例 6，第 57-65 小节：

狂飙突进运动（Sturm und Drang）起源于 18 世纪 70 年代的德国，是继 18 世纪中叶欧洲的启蒙运动后的又一思想解放运动，这一时期的艺术风格由启蒙运动强调的理性阶段转变为狂飙突进运动突出的情感阶段。“狂飙突进运动被誉为古典主义时期的“浪漫风格”，其海顿 1770 年左右的小调作品被视为狂飙突进“忧郁情感特质”的体现。”^[7]

B 段中的采用狂飙突进音乐特质的新材料 c 乐段，此乐段与 A 和 A' 形成鲜明的对比，在情感的表达上，右手采用六连音的伴奏部分，丰富了左手缓慢且单薄的主旋律音，使节奏进行的更平稳悠扬，让这段降 b 小调音乐在长线条的优美旋律中保有安静又不失抒情色彩，右手六连音伴奏织体为左手主旋律起烘托渲染作用，加之音乐表情“f/p”的迅速转换，使主旋律的音乐情绪显现的比较激动，表达出海顿个人情感的迸发与宣泄。右手六连音的弹奏技法也要跟随音乐的起伏而起伏，此处可以使用手腕带动手指贴键弹奏，且要保持音乐律动的平稳。

如谱例 7 中所示，B 段中带有 18 小节六连音的 D 大调乐段，与谱例 6 中降 b

小调乐段有异曲同工之妙，六连音的伴奏音型左右手互换，由小调的柔情转到大调的优美，六连音的伴奏音型增加了节拍的律动，衬托着与c乐段不同的带有装饰音的主旋律d乐段，使和声色彩更为连绵浓郁。这种流动像海水的层层波浪，缓缓且平稳的表达着柔和的音乐，其和声变化不断推进歌唱性的主旋律，增加了音乐的层次，推动了细腻切丰富的音乐情感。

3. 装饰音式复节奏：

谱例 7，第 67-71 小节：

复节奏是古典主义时期的钢琴作品中较为常见，但其出现的形式多以作品中的经过句或装饰音的形式出现，它们的出现是巴洛克时期复节奏的新发展。如谱例 7 中所示，海顿在 B 段的 d 乐段中，有四对三的经过音，也有三对二的装饰音，还有带有装饰音的附点音符的二对三复节奏。d 乐段的对位协调关系在阐述极具优美抒情的音乐内容中占有重要地位，如果协调不好会影响此乐段的柔美浪漫情感的表达。弹奏这种双手不均分的节奏型时，头脑和心里对节奏感与乐感要非常的清楚，熟悉右手的主旋律，把控住左手的伴奏律动，双手各司其职的稳中配合。

4. 持续性伴奏音型：

谱例 8，21-24 小节：

低音同音反复这种写作手法，是海顿在早期作品中开始运用的，这种以同一个音型同样的节奏作为伴奏织体的写作手法，能够使节奏表现的更为稳定，且与右手单旋律线中连续不断的装饰音相结合，能够使音乐表现的更轻盈有序。由于是慢板乐章，所以在弹奏的过程中，左手重复音的伴奏要保持节奏稳定，并且不能看到音乐表情有“p”就触键不到底，每个音触键到底且轻奏，这样保证每个音的音色力度都一样，才会使节奏稳定，节拍准确。

(三) 第三乐章

1. 舞蹈性律动：

谱例 9，第 1-10 小节：

The image shows a musical score for a piece titled "Finale Tempo di Minuetto". It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and articulation marks like accents and slurs. There are also some performance instructions like "a)" and "3)" indicating triplets or specific phrasing. The score is divided into two systems, with the second system ending with a double bar line and repeat signs.

小步舞曲 (Menuet) 在 17 世纪中叶流行于法国宫廷，作为上层社会的时尚社交贵族舞曲，音乐以三拍子为律动，舞姿从容优雅高贵。因小步舞曲的舞蹈节奏规范就是三拍子，所以舞蹈性的节奏使全乐章一直保持着优雅稳重的舞蹈律动，加之左右手衔接合作完成的每一乐句在这三拍子的节奏中完成，使音乐内容呈现出像跳舞一样的欢乐和动感。节奏作为音乐中重要的音乐语言，将音乐与舞蹈紧密的联系在一起，主题旋律的弱起虽然没有按照常理三拍子的强弱弱的节奏感起奏，但这丝毫没有影响音乐的律动，音乐节奏始终保持着有序的舞蹈律动，加上强弱变化的音乐表情，使演奏者在演奏中传达舞蹈起伏的情景在无舞之乐的旋律中，每个跳动的音符都会引领你跟随着小步舞曲的音乐一起跳动起来，心情洋溢着无限的欢乐，引领你进入一片美好、轻松、欢乐和童趣的广阔空间，带给听众无限的遐想，令听众陶醉在这动感轻快富有活力的音乐世界里。

2. 动力性三连音:

谱例 10, 第 61-68 小节:

The musical score for Example 10, measures 61-68, is written in 3/4 time and E-flat minor. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note triplets. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *p*. The piece ends with a first ending and a second ending.

在谱例 10 中, 海顿运用了三连音的伴奏音型, 这种音型从海顿早期创作开始就予以运用, 直到中期后海顿随着创作乐章篇幅的增大, 三连音的运用也增加并发展。此乐段采用降 e 小调主题变奏, 与大调的轻快欢乐的主题相比, 旋律色彩表达出华丽阴柔的情感, 左手三连音的伴奏音型, 更增添了音乐的抒情色彩, 并推动着右手主旋律的活泼明快的旋律进行, 成为右手不断上扬的跳跃旋律的持续动力, 增加了旋律的流动性, 使音乐进行的更为流畅, 使音响效果更为丰富多彩, 使小步舞曲乐章焕发出勃勃生机的风采。

3. 透亮音色与颗粒性跳音:

谱例 11, 第 1-8 小节:

The musical score for Example 11, measures 1-8, is written in 3/4 time and E-flat minor. The tempo is marked *Tempo di Minuetto*. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p*.

第 37-38 小节:



想要把小步舞曲三拍子的律动弹奏的灵动与赏心悦目，音乐优美动人，对于音色的要求是极为精致的。如达到声音要弹奏的漂亮这种极高的要求，需要每个音都要弹奏平均、具有颗粒性，且每个音符要弹奏到底，使音响效果达到晶莹剔透的感觉。这里的跳音弹奏在技术上也是很有讲究的，如谱例 11 第 1-8 小节，虽然两个跳音是同一个音连着跳奏，但因为第一个跳音是与弱起音有小连线的关系，所以在弹奏这两个音时，手腕由落到起。第一个跳音由手腕带起后，手指由上垂直向下的弹奏第二个跳。主题中出现的跳音弹奏的要具有颗粒性，音色要传达出均匀晶莹剔透的感觉，使节奏跳跃的律动更为清晰流畅。如第 37-38 小节的跳音，要弹奏出具有活泼欢乐的气氛、圆润歌唱性的气息、和优雅中不失奔放的个性。

第四章 海顿《降E大调钢琴奏鸣曲》演奏诠释

一、演奏技术诠释

在钢琴演奏方面，能够正确弹奏出海顿创作这首作品的技术要点与难点，理解这些音符传递给演奏者强大信息，通过理解和想象做到对音色及情感风格的准确诠释。

(一)“动机”弹奏

谱例 12，第 54-58 小节：



“动机”在这个乐章中创作的尤为新颖，在弹奏的时候也及其讲究。三个八分音符的连奏直至停留在四分音符上的四个重复音型，加之表情符号 *p* 的要求，要弹出在安静中紧凑又不失转调矛盾存在的和谐感，在触键方面要注意贴键弹奏，手指放松的贴在琴键上随着琴键的起落而起落，且四个重复音型的音响走向是落在第四个音型上，即强调的是第四个音型。在第四个重要音型站稳后，手腕瞬间给予手指一点点的向前推动的动作，这样的方式会使弹奏出来的音色更为柔和，避免生硬音色的出现，使情感表达更为准确。

谱例 13，第 117-127 小节：

前六小节作为“动机”发展连接乐句，步步转化转调和弦及解决、力度表情 f 与 p 不断切换，直至右手主旋律音上升到最高音小字二组 la 上，达到 fz 的音响效果。此处主旋律长时值的重拍音不在力度 fz 上，而在力度 p 上，如果弹奏时没有理解此处写作手法的创作意图，那么演奏起来会感觉呼吸突然不是先前“动机”的规律，会有些不适与怪异，所以仔细控制好节奏，如第 124 小节的节奏进来晚的话，就会扰乱后面的律动，语句的呼吸如谱例 13 所示“∨”所示，弹到这里手要抬起再落下弹下一句。如果不能够清楚和声进行，与掌控音量的技巧，就会把这段乐句弹奏的很“零碎”，没有意义，其中要清楚右手高声部最高音 la 始终处于没有解决的状态。所以不能理解音乐的创作意图而演奏出来的音乐是没有生命力的。

（二）阿尔贝蒂低音弹奏

谱例 14，第 84-91 小节：

在这首奏鸣曲中，海顿运用了古典主义时期比较流行的阿尔贝蒂低音伴奏音型，并在与以往的伴奏音型上加以变化，由谱例 14 中可以看出结构依然规整，但低音有自己的旋律走向，丰富了低声部织体的和声，与右手跑动后变缓慢的音阶节奏互相配合，彼此呼应，右手主旋律音向下走，左手的阿尔贝蒂伴奏低音旋律同样也向下走，使双手彼此产生共鸣，左手一直在跑动的音符帮助右手的单薄的旋律线行进，使音乐连续不断的诉说进行着，织体丰富、音响效果更为丰满。因为音符一直在跑动，为主旋律起伴衬作用，所以在弹奏的时候不能太“热闹”要贴键弹奏。

（三）复调主题弹奏

谱例 15，第 65-80 小节：



展开部的主题部分采用了以复调音乐为主的新材料。复调音乐是巴洛克时期最为重要的写作手法，巴赫使复调音乐的写作技巧达到最高峰。虽然古典主义时期的音乐是以主调音乐为主，但对位化的音乐并没有完全被丢弃，海顿早期又深受巴赫的影响，对新鲜事物充满着严肃和激情，所以 16 小节的复调主题创作增加了展开部强烈的情感表达，此部针对呈示部材料的展开赋予了建筑与严密感，与呈示部的轻巧趣味的主调音乐形成了鲜明对比。

此乐段为三个声部。三个声部笔者分别标注出各自声部的旋律走向。在演奏这部分内容的时候，不能盲目的弹奏，第一步：一定要先明确各个声部的乐句划分、旋律线及旋律走向，然后分声部的练习，直至清楚的掌握每个声部；第二步双手合作弹奏两个外声部，左右手弹奏两个声部时要各自表达明确，双手同时清晰的弹奏两个声部的旋律线；第三步：练习一只手弹奏两个声部，右手弹奏中声部与高声部，左手弹奏中声部与低声部，一定要明确一只手弹奏两个声部时的逻辑关系；第四步：左右手同时弹奏三个声部的旋律，此时需要头脑必须非常清楚各个声部的旋律线条，哪一句是高声部的高点同时又是哪一个声部的起点又是哪一个声部的尾端，都必须协调有序的弹奏。需要注意的是，三个声部是同时存在与进行的关系，而非强调忽略关系，所以分声部练习是非常重要的。从音乐的内容来看，16 小节的复调主题创作增加了展开部强烈的情感表达，此部针对呈示部材料的展开赋予了建筑与严密感，与呈示部的轻巧趣味的主调音乐形成了鲜

明对比。所以在演奏的这部分内容的时候，要把握好情绪的转换、做好每条旋律线的 legato，不能因为注意了其中的一个声部而把另两个声部的音割裂开的。

(四) 装饰音弹奏

谱例 16:

The image displays a musical score for Example 16, consisting of several staves of music in a single system. The notation includes various decorative techniques:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes, a slur over a group of notes, and a fermata over a final note. An arrow points to the right.
- Staff 2:** Shows a triplet of eighth notes, a slur, and a fermata.
- Staff 3:** Includes a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 4:** Contains a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 5:** Shows a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 6:** Features a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 7:** Includes a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 8:** Shows a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 9:** Contains a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.
- Staff 10:** Includes a slur, a fermata, and an arrow pointing to the right.

第二乐章中装饰音运用方式主要有两种：

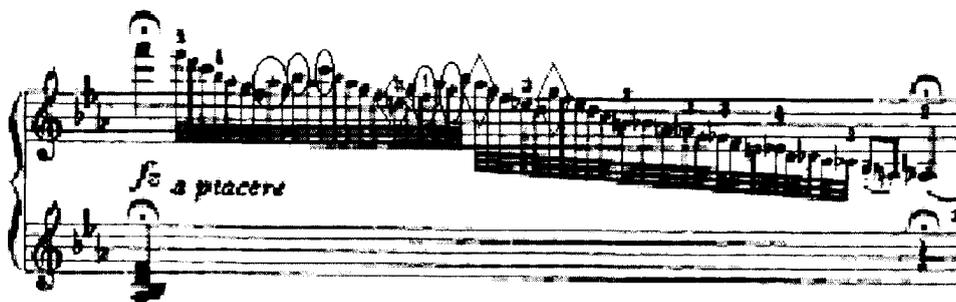
(1) 三倚音：有三个带符干的小音符出现在主杆音的前面，占用主杆音的时值，把重音落在主杆音上，也称为复倚音。第二乐章如歌的柔版中运用了非常多的三倚音，这种三倚音的弹奏方式不同于滑音和短倚音的地方在于它是属于旋律性的音型，所以主旋律中加上三倚音的节奏形时，要保证节奏稳定，切记能弹奏成不均衡的摇摆感，不能影响主旋律线的歌唱。

(2) 回音：主要由主杆音和主杆音上下方二度音构成的回旋式音组。其中有两种形式一种是在两主杆音之间使用，一种是在同度音后使用，其第二乐章大部分的回音都是在同度音后使用，所以弹奏的时候都是从主杆音的上方二度音开始弹奏，即弹奏的顺序依次是上方临音-本音-下方临音-本音。

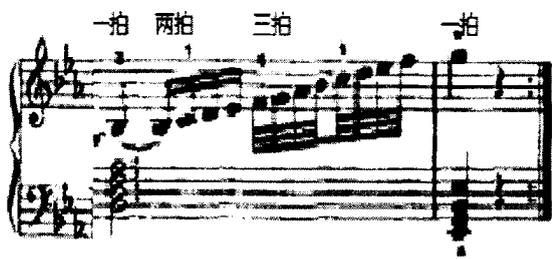
以上 8 个谱例均为海顿在第二乐章中装饰音的图解，装饰音弹奏方式明示其中。海顿创作的装饰音都是属于旋律性的，这种旋律性不代表弹奏出来的节奏在音乐中存有摇摆感，摇摆的节奏是不稳定的，不能因为加了装饰音而扰乱了节奏的稳定性。虽然主杆音为重点强调的对象，装饰音的音量控制不能超过主杆音也不能打乱主旋律的歌唱，但弹奏时声音要弹奏平均，轻巧灵动，不能因为要轻于主旋律音而触键不到底手指浮在上面导致声音发虚，这样就不能让人真切的感受到旋律性的存在，也不符合古典主义时期触键规矩的风格，同样不会发出触动人心的音乐之声。

(五) 华彩乐段弹奏

谱例 17，第 131 小节：



谱例 18，第 217-218 小节：



两处华彩部分均为展开部和再现部的结束句，这两句增添了庞大的第一乐章的即兴色彩，是整个乐章在内容如此庞大的情况下显得不会笨重，反而让乐章增添了华丽的戏剧性和乐观上扬的精神面貌，同时体现出了海顿在这里处理的轻松自在。虽然“华彩”二字听起来就会与“自由、即兴处理”联系起来，但是此处的华彩乐句在弹奏的时候节奏的部分也是要注意的。

例如谱例 17 中，在弹奏的过程中有很多 32 分音符要以很快的速度弹奏，但快并不代表没有规矩，每次音符在回旋前进时都有律动拍点存在，并且在弹奏的过程中这些律动拍点正是能够拿住拍子的关键所在，（如谱例 17 中圈画的为律动拍点和菱形画的为强调重音的拍点）所以在弹奏的时候才会使在即兴演奏中稳中求速，不会使得稳重的音乐显得浮躁化。并且在 131 小节开始处的延长音 F 后的“a piacere”逐渐渐快的处理中，与在最后自然音阶下行的时候用“dim.- e -rit.”做渐慢处理到延长音降 la 上时，都要有整体的渐快渐慢的规划设计，当然这种设计也要跟随着音符的走向处理。

例如谱例 18 中，节奏以快速递进的方式上扬弹到最后一个音 G，这里要弹奏的听起来节奏衔接自然的话，那么就要要求心里的拍点一定要非常的清楚，先把每一组音列的第一拍抓准，然后在一拍的时值里弹完每一组音，同时注意弹奏音符的声音要平均并呈渐强趋势结束在 *ff* 上。

谱例 19，第二乐章的华彩谱例：

The image displays three staves of musical notation for a cadenza. The first staff shows a complex passage with many 32nd notes, marked with a circled '12' and a diamond-shaped accent. The second staff continues with similar rapid passages, marked with circled numbers 1 through 5. The third staff concludes the passage with a final flourish, marked with circled numbers 1 and 2. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various dynamic markings such as *ff*.



海顿在第二乐章中通篇采用连续的 32 分音符变化节奏型的华彩旋律与华彩乐段，用华彩织体形式连接着乐节中的每个主要的长音，这样的创作手法使慢板乐章的旋律处于悠扬、如歌和流畅的旋律线中。表现出第二乐章的华丽、柔情、浪漫、轻松、自在、优美和打动人心的乐句，使情感流露的更自然，让听众完全沉浸在这种极具抒情的音乐中。华彩式的流动织体，为第二乐章增添了无尽的柔美抒情，把如歌的柔版发挥的淋漓尽致。

弹奏这些华彩的音乐内容时，特别要注意的是不能因为音乐流动的线条及弹奏出来的音响效果是极具优美动人的，致使情绪触动而把手指触键变得柔弱无力。因为整个营造的氛围是安静的，所以在触键的时候，手指一定要下键快且贴键弹奏到底的方式演奏，以便更好的控制琴键达到想要弹奏出来的音响效果。这样才会使音乐表达的沉稳、抒情像一个端庄稳重的淑女而不是因为华丽变得浮躁。

(六) 连线与跳音处理

谱例 20:

1、



2、



3、



4、



5、



在第二乐章中，可以看到海顿运用了很多的跳音及小连线，以及第一乐章和第三乐章中都有运用，以第二乐章运用的数量最多和包含了海顿连跳音的多重写作手法。所以以此乐章为例来解析海顿运用的这些标记的语意。

当我们提及到海顿时不仅仅会想到海顿的音乐中有很多的装饰音。而且还会想到他的音乐中有很多的跳音和小连线，这些就好像为这首作品高级定制一些装饰物来点缀它们一样，使作品听起来趣味、精致、华丽、与高贵。这些都成为海顿作品的标志性特征，究其缘由这可能与海顿最早学习的器乐是小提琴有关，把弓弦乐器的演奏技法运用到了键盘乐器中，使钢琴的音响效果更为丰富多彩。

在音乐术语中，楔形“▼”和圆点“•”都是 *staccato* 的弹奏形式。从海顿早期的作品一直到巅峰时期的作品我们都可以看到楔形“▼”的运用，那么从定义的层面来看楔形“▼”演奏短促是音符时值的一半或多于一半并起强调作用；圆点“•”的奏法是“*poetato*”意为在连奏“*legato*”和断奏“*staccato*”之间的

跳音，是音符时值的一半；带有连线“^”的跳音“•”是断连音，弹奏的时值是音符的四分之三。海顿经常会运用楔形“▼”，而圆点“•”常用于第二乐章。

谱例 20-1 中，跳音的语意落在每一拍的重音上，带有小连线的一组 32 分音符与八分音符的跳音相对比，32 分音符就像是华丽的转身，把步子跳到下个强调的八分音符上，跳跃到这个八分音符时步调要踩的稳，弹奏要到底并且要注意手腕的起落点。虽然每个小连线只连写了四个 32 分音符，但这里的语意代表着 32 分音符和跳音为一组音符的关系，而不是在表述跳音与连线是彼此独立的关系，实际弹奏的时候句尾音落在下一个拍点的重拍音上，即小连线与跳音为一句，手腕由小连线起音落下去到跳音手腕抬起，且把每个重拍上的跳音当做是这句诉说的尾音，要有语句停顿到跳音上的感觉。

谱例 20-2 中，可以看到第二小节的第一个音是楔形跳音，从第二个音开始变成带小连线的原点跳音。在演奏这两个跳音的区别的时候，首先要明白音与音之间的连结关系然后再弄清楚这句话的高点在哪里。那么第一小节的第一个降 si 出来是与前面的附点音符为一组的语意，所以弹奏后要有手腕抬起的动作，但后面又紧接着三个带有跳音的同音反复，所以手腕抬起动作不要太大，直接带动手指弹奏下一个同音，这里的跳音弹奏时值的四分之三，它们的目的是在于为第二小节的高点音做铺垫，拉长旋律线条，所以这里弹奏的要有向前推动的感觉。第二小节在经过前面悠扬的铺垫后，把音递给了这个高点音 D，所以这个带楔形跳音的 D 是起强调作用的，由这个 D 引领后面一串的下行音阶，后面带有小连线的跳音以手指贴键断连奏的方式弹奏，就像是断的不彻底又有点连的感觉，语气上呈逐渐平缓的趋势，把音乐安静的送达到句尾。这样的写作手法让一小节的语气上形成了反差。所以要仔细的把握住此处的内涵。这一小节左手的楔形跳音是起帮衬右手旋律的作用，加厚此处的音响效果，使音乐的层次更加鲜明。

谱例 20-3 中，有三组六连音的十六分音符呈音阶上扬的趋势，直到达到高点带有楔形跳音的降 si，这里的跳音强调的是带有一点小喘气，以致音响效果感觉有一点点的停顿，然后手腕带动手指落下弹奏接下来的同音反复，这里带有圆点跳音的同音反复节奏稍快，拉动着前进的旋律线条，所以与前面上行音阶的结合呈现出情绪有点高涨语意有些激动的气势。

谱例 20-4 中，此处的楔形跳音弹奏方式要与连线和节奏形式的综合表述来考虑。因为是小连线语意的高点处落在第一个楔形跳音上，并且这个跳音又引导着后面的音符，所以这个跳音弹奏的时候要予以强调。又因为后面的跳音前有 32 分休止符，所以在处理这里的跳连音衔接方式是空拍手腕抬起一手腕落下弹奏跳音一手腕抬起落下弹连音。这里要注意的是：弹奏的时候把重音放在拍点的连音上，这里跳音强调的是与后面连音的区别和空拍节奏的控制。切记要抓稳这

里空拍的节奏，才能使跳音进入的时候节奏准确以便稳住后面的拍点音。

谱例 20-5 中，虽然跳音与连音是三个十六分音符为一组的音组，但实际演奏起来的线条感却是连音与跳音的结合，跳音可以看成每一小句的句尾音即连音手腕落直到跳音手腕起，这样使音乐的线条不因为有小连线和断音的加入出现断裂感，让音乐始终持续的向前流动。笔者从演奏的角度分析，认为这里的楔形跳音起到的作用就是区别连音的触键和音色，强调的是旋律线条的停顿感。手指弹奏连音与跳音结合的感受就像是过一个一个小沙丘，弹起来有种俏皮可爱的感觉。

综上所述可以发现，海顿创作的小连线与跳音的写作手法并不像定义出的概念一样一成不变，而是要根据具体的音乐中涵盖的内容去分析演奏它们，体会海顿精心安排这些符号的关系，挖掘出不是直观看到的“隐藏”起来的含义，并给予精准的演奏诠释。

（七）乐句线条掌控

谱例 21，第小节 202-218：

从谱例上看，主旋律内容在不断的重复，使乐句线条拉长，层层推进，音乐语意强调旋律在追逐中变化，此部分的音响效果就像是大提琴与小提琴的相互对答，最后宣告结束在变换节奏的华丽上行音阶上。所以在演奏如此长线条的乐句

时，音乐语气与呼吸的韵律都要拿捏的恰如其分。例如在第 203-206 小节的左右手相互衔接时，要把“你问”“我答”的语气表达充分，需要在演奏时注意手指尖触键时掌控的力度，两句右手的力度呈“∪”趋向，第一句左手的力度呈“∩”趋向，第二句左手的力度呈“∧”趋向，当然符号的表述是对触键力度感和音响效果比较直观的描述，实际演奏起来变化是很微妙的，但只有这样仔细的处理音乐，才能够准确的把握海顿在此处赋予音乐的内涵。

谱例 22，第 9-13 小节：



第 69-72 小节：



第 94-98 小节：



从谱例 22 中可以看到，两个手衔接起来的句子比较多，左右手衔接的乐句会长一些，而且主题材料反复也比较多，那么弹琴时要讲究对它们行进的控制力，就必须沉住气，每一句衔接起来的句子和前进到下一句的句子都要弹奏的很稳，要懂得如何控制自己的情绪，不能由着自己的性子不停的像脱缰野马往前狂奔，要保持节奏的稳定，理性和感性得到高度的统一。这些乐句线条需要由双手协调配合来完成。音乐主要有条清晰、简洁和明朗的旋律线条，多使用自然音阶旋律进行，左手是极其简单的伴奏织体为右手主旋律做和声伴奏。整体编排的音响效果会让听众一直跟随着律动“舞蹈”并且弹奏的音色要传达出轻巧自然灵动的趣味。

二、海顿古典风格演奏要点

古典主义音乐着重抽象的观念，同时受到文学思想与政治因素的影响，古典主义音乐风格体现出沉着、稳重、端庄的美学观点，热情而深刻的民族主义精神，和鲜明的政治理想。海顿的古典风格具有深刻的思想性、逻辑性，音乐作品情绪积极向上，描绘出他对音乐的热爱，对人生、世界、自然所持有的豁达态度。在这首作品中，展现了他乐观、幽默、自信的性格，充满了浓浓的人情味，同时也体现了古典主义时期所特有的健康、平衡、质朴的特质。而海顿在晚期所有技术完善与情感宣泄的新貌，都没有打破古典主义时期的工整、严谨与规矩。在演奏这首作品时，一定要掌握好对海顿古典风格的诠释，其演奏要点如下：

（一）触键

要弹出轻巧稳健动听的音色，触键方面要求十分严格，首先从技术方面这就要求手指触键速度不仅要快而且要会“自己弹”且手腕放松，不能用手背手腕手臂去帮忙，否则轻快、安静、灵动的乐思会显得很笨重甚至无法弹奏出作曲家的创作意图。虽然有些作品由于技术的需要也会找其他关节帮忙，但手指“自己弹”这是对刚开始学习钢琴直至以后的演奏来讲最基本的基本功。其次，手指弹奏时手指抬起动作不能太高，手指起落动作幅度大的时候就不好控制琴键以及音色，所以手指在弹奏的时候要低一些，这样即练习了手指尖贴键弹奏的快触键，也能够快速的弹奏中控制好节奏，使每个音弹到底且音色平均。这些先前的手指功夫做好后，才能够表达出每个音的情感意义，不要遇到连续的16分音符进行时，就把他们弹奏的像练习曲一样没有情感，古典主义时期创作的每个音符都是有意义的，海顿创作的每个音符有代表着他自己的性格品质，每个音都流淌着古典主义时期的高贵气息，每个音都会引出无限遐想。另外，触键要每个音都弹到底，尤其是保持长时值的音符、附点音符、装饰音和轻跳音都必须弹到底，如果不能弹到底音色就会浮躁，就不符合古典主义时期高贵典雅的音乐理念，即古典主义时期不论从创作技法，音乐情感、踏板运用、技术处理及触键方法都很工整很规矩，它们区别于浪漫主义时期和至今的音乐创作，不能随性自由的处理与弹奏，情绪不能跟随自我理解而自我陶醉，不能过于浪漫，节奏更不能“rubato”自由的加以强调式的随意表演，要尊重它们谨慎并理性的赋予情感表达，诠释出沉着、稳重、端庄的音乐风貌。

（二）速度与节奏

速度在海顿及之前没有明确标记出作品速度的数目是多少，因为节拍器是于1816年梅智（Maolzel）发明的，此时的海顿已经辞世。所以我们现在在谱面上

看到的节拍具体数字，是音乐学家和演奏家根据作品时代、音乐创作风格、乐曲性质和个人创作特征等研究而定的。从谱面上我们可以看到第一乐章 *Allegro*. ($J=120$)，3/4 拍，意为高兴较为活泼的速度；第二乐章 *Adagio cantabile*. ($J=50$)，3/4 拍，意为如歌的柔版；第三乐章 *Tempo di Menuetto*. ($J=126$.)，3/4 拍，意为小步舞曲，回到最初的速度。

第一乐章的速度要求实际上没有很快，从乐谱的织体中就能感受到，三拍子的韵律感很强烈，再加上有连续跑动的十六分音符贯穿全乐章，这种脉动与流动相结合的节奏感，在音乐速度的表达上会给人以轻松、幽默和充满童趣的快乐感受。这不是像练习曲一样炫技术的曲子，而是有音乐的内涵，所以速度的规定表达着这个乐章的情绪。正如十九世纪的 *Allegro* 乐曲并不像后来所要求得那么快，十八世纪初人们认为 *Allegro* 本来就不怎么快，这个意大利语的原意往往只指一种欢快的情绪而已。^[8]

第二乐章慢板乐章的速度与节拍的韵律都是比较难掌握的。虽然以“慢”为主，但不意味着慢就可以弹奏得像音乐向前走不动了一样，这会使听众越听越乏味。正如德国大指挥家兼作曲家文加特涅所说：“对速度的处理，要保持一定的原则；慢速度的乐曲，不可慢到使人对该旋律感到厌烦、快速度的音乐，则不可以使旋律都听不清楚。”^[9]要保持音乐的律动稳定并一直向前行进。那么在练习时可以要求 $J=8$ 分音符的节奏来练习。这里的装饰音非常多，如果节奏感没有掌握好的话，装饰音加进旋律中，弹出来的音乐听起来有点颠来倒去、七扭八歪和没有音乐规矩。所以在练习弹奏第二乐章时，可以先打小的 3 拍子节奏，也就是 6/8 拍来练习，这样既能练习好每一拍加入的装饰音不影响主杆音的旋律线，又可以稳定住每个乐句的小旋律线条。当把音乐、速度、节拍都非常熟练的掌握在自己手里的时候，再回归用打大的三拍弹奏，即 $J=4$ 分音符的律动演奏。因为小三拍的音乐律动还是比较调皮跳跃的，而第二乐章表达的是优雅、高贵、沉稳和柔美的音乐感受，所以在音乐整体的律动上要回归打大三拍，这样回归不会割裂大的旋律线，和表述的音乐更具完整与歌唱性。

第三乐章速度要求是最初的速度加小步舞曲的速度，所以明显的看出与第一乐章的速度相差无几，所以要求演奏者在弹奏的时候，要对三个乐章的速度安排有整体性的规划。这个速度的安排使简单跳动的音符呈一直向前流动的趋势，要一直保持小步舞曲三拍子的节奏律动，切记不要因为具有轻巧活泼流畅的旋律走向忽略了原本的律动，使速度错弹的越来越快。

（三）踏板

在演奏海顿这首钢琴作品时，一定要慎用踏板。虽然在海顿晚期创作作品时，海顿不排斥使用制音器，和当时音响效果深沉浑厚的英国伦敦式钢琴符合作曲家

们越来越追求丰满的音色、恢弘的表现力与绚丽的演奏技术的效果，但又属机件灵活、共鸣不强、音色清晰透亮的维也纳式钢琴深受海顿的喜爱。他信上说：“为了要把你的奏鸣曲写得更好，我不得不买一台新钢琴。”^[10] 由于我们现代钢琴和海顿时期的钢琴在音响效果上还是有差距的，所以我们在演奏这首古典主义时期的作品时，就要尽量靠近那个时期的音色触感，即演奏这首作品尽量用手指去连奏（legato），踏板使用避开有附点音符和装饰音的地方，轻音手指不易控制的地方避免与前后语意断开则要使用音前踏板甚至是柔音踏板，以帮助手指弹奏技术达到更好的音色变化效果（如谱例 2、谱例 13、谱例 16），连续跑动的音阶式的音组尽量避开踏板，以免音响效果浑浊，但可在音组与单音衔接的地方提前使用踏板（如谱例 15），这样避免声音连接的又干又断。声音和结束句的和弦就要根据表情符号酌情使用踏板，这里意有加强乐队式的音乐力量，同时避免弹奏的音响效果一片浑浊，切记要始终保持音色的清晰明亮。因为钢琴的声音传递不像弦乐器那样能够传播一段时间，所以有时为了使音与音之间保持 legato，也要使用延音踏板。分析和声进行，在和声转换的地方需要更换踏板。延音踏板的使用不能影响连线的划分，不要踩得太深，否则与古典主义的风格不符。

（四）想象力

海顿的钢琴奏鸣曲一直贯穿着他一生的创作并受他交响乐与弦乐四重奏创作的影响，所以在演绎这首作品的时候要充满想象力，如想象哪里像是小提琴的 solo、哪里又像大提琴与 double bass 合作的低音伴奏、哪里又像管乐的音响效果、哪里的语气又像在彼此诉说等等。例如，第一乐章的动机是以一问一答的方式的呈现，经过两次不一样的语气问答，最终达到第一大乐句的高点并以轻巧的诉说结束；由于第二句要不间断的很长时间才能表述完，这里可以把突出右手的主旋律想象成“小象”左手伴奏为“大象”，由于气息的原因大象要带动小象向前行进而小象要紧跟着大象后面逐渐前行（cresc.）达到幸福的彼岸（forte）。这就像美国学者劳伦斯·克拉默（Lawrence Kramer）的专著《为什么古典音乐仍然重要》（Why Classical Music Still Matters）中提到的：“古典音乐是没有舞台和演员的戏剧，在电影出现前，古典音乐是声响电影。”^[11] 海顿的音乐情绪表达的还是很直率的，很容易让演奏者感受的到，所以如果能够很好地掌握海顿音乐中乐句的特点、句子的划分和句与句赋予想象，或能与交响乐队里的乐器联系在一起，那么就能很好的把握住这首作品的演奏风格，以幽默、乐观、积极向上和充满快乐的心境演奏好这首作品。

（五）表情术语

海顿的这首奏鸣曲中运用到的表情术语有“mf、sf、f、fz、ff、cresc、fp、

>、p、mp、pp、dim.”。经常被用到的有：“mf、f、cresc、p、dim.”，其他的表情都是根据音色的特殊需要，能够准确的描绘当下的乐句语气而进行的有针对性的标注，所以他运用的表情符号不是统一的代表了力度符号，还是有一部分代表着音色的变化标记。例如海顿在第一乐章中特别喜欢运用“fz”，在谱例 1 中的“fz”表述的意思是“加强的”，实际的意思是乐句的承前启后此刻的语气要强调到这个音上达到这句的高点，加强这句与前一句的对比，使这句的情感进一步的升华。在谱例 3 中出现的“fz”，联系句子的关系，每次出现“fz”用的力度不是每次都一样而是逐次递增的，使句子意营造出一直没有得到和弦解决的紧张感和表达与呈示部不同情绪的强烈对比。例如谱例 8 中，语意用“p、mp、pp”的层次完美的演绎着，就像是 László Somfai 在《The keyboard sonatas of Joseph Haydn : instruments and performance practice, genres and styles》一书中提到了几点关于演奏海顿钢琴奏明曲的力度建议：在海顿的音乐中，右手和左手的力度记号应该是彼此分开的；在创作的不同时期，不同的力度记号可能具有相同的效果。例如，在早、中期奏明曲中，如果想强调某一个音，会使用 fp 或 fz；在晚期奏明曲中，则会使用“>”或“^”力度记号；在使用 ff, pp 的地方，可能通过运用踏板来制造音色变化的效果。^[12]

（六）技术素养

在演奏这首作品时，演奏除了考察演奏者的基本功底，还要考量演奏者的技术素养。这首作品在技术层面上正如谱面上看到的一样，没有过多复杂性的旋律型、速度上的高要求和极难的音乐织体，但往往看似简单的音乐它却在表达与陈述时，对音乐情感的准确把握越难。首先，对于这首作品中每个乐章情绪的转换、每个主题的戏剧性对比和驾驭漂亮音色的弹奏都是在技术上比较难的层面。例如，第二乐章展现了海顿特有的装饰音创作特色，如附点音符加戴着轻巧的装饰音、流动着的音阶镶嵌着精致的回音、跳音的后面接有不可喧宾夺主的倚音等，这些都要衔接的流畅并歌唱性的完成。通篇的装饰音充实着如歌的柔版（Adagio cantabile），它就好像主角要佩戴色彩斑斓的头饰，佩戴的头饰过大或者歪戴就会掩盖住主角的头丑化了主角的面庞，影响了主角的美观。其次，在这首作品中，我们可以看到有连接各种连音跳音顿音装饰音的多重小连线，如谱例 9 所示，演奏者要弹奏好线与线、音与音、节奏与节奏之间的互相转化的关系，要弹奏好这些小连线的同时又能顾全大局也就是各乐句与各乐段大线条的关系。在要求演奏者不仅在弹奏上有扎实的基本功方面还要具备心里对全部音乐及线条的整体规划，这就涉及到对每句的语气规划，对每个表情符号的规划，对重复句型层次的设计的规划等等。在这首作品技术层面上，要掌握好装饰音的正确弹奏方式、连跳音相结合的准确弹奏方法、复调对位关系的准确演奏，如果任何一个环节没有

做好，有可能弹奏出来的音乐线条是不流畅的、音乐旋律是不歌唱的、音乐情感是不感人的、弹奏出来的音色是不动听的、甚至是不知乐谱所云而没有情感的机械化演奏。以上这些都是对演奏者能够正确诠释好这首作品的综合素质考量。

（七）背谱

在演奏一首作品时一定会提出背谱演奏，在浪漫主义时期，李斯特开创了音乐会背谱演奏形式，这个形式一直传承至今。无论是严格的老师要求学生完成作业时要背谱、考试时要求背谱、音乐会还有比赛都必须背谱。但往往很多学生都面临背谱困难甚至一上舞台弹着弹着就忘谱的困境。由于笔者多年的演奏经验和老师的教导，总结出导致忘谱的原因除了有紧张这个次要的心理素质因素存在外，其最主要的因素则是旋律心里不是十分的明确、乐谱中的织体和声没有扎实的掌握，只是单纯的演奏多遍后手指记忆琴键位置、或者没有完全理解谱面音符所要表达的意思和弹奏的意义，以至于忘谱的尴尬境地。那么解决“背谱难”这个问题，笔者认为要很扎实的掌握谱面所有的织体和声，对于有意义的音符要重点记忆，在演奏的时候切记不要去想谱子的下一个音是什么，这样不仅会造成忘谱而且会使自己变得紧张，那么演奏者传达给听众的音响效果就是紧张，但如果你心中始终歌唱着谱子的旋律，不仅不会忘谱反而让听众享受着你演奏的流畅的音乐，给自己的演奏效果加分。

实际上背谱演奏能够有助于演奏者更好的理解和弹奏作品的音乐风貌。当演奏者对作品了解透彻和弹奏熟练的时候，那么再加以背谱演奏，才会使演奏者全神贯注的投入到表达音乐作品的演奏状态中，全身心的走进音乐，把自己对这首作品的理解通过手指、内心以及思想深情的诠释出来。

（八）舞台表演

因为钢琴演奏也是属于一种表演艺术，他不同于在练习中的状态，演奏最终的目的是要把音乐传达给听众，所以在舞台表演实践中，除了要把音乐内容和音乐风格准确的演奏与诠释外，还要注意台风问题。在舞台演奏中，演奏风格也是属于一种舞台艺术，在演奏者演奏的过程中，诠释出古典音乐高贵典雅的音乐风格，在弹奏的过程中要注重自己的肢体语言表达出的优雅气质。例如如何上下台、如何鞠躬、如何传达面部表情与眼神的交流，如何注意自己演奏过程中的肢体动作，传达给听众的不仅仅只有动听的音乐，还要有音乐以外的其他辅助性内容。但是，这些都是对艺术、对舞台、对观众和对自己演奏作品的尊重，每一个小细节的处理都会影响演奏者展示个人风格与魅力的因素。但是最重要的还是演奏音乐的本身，虽然在舞台上要注重织体语言的表达，但是这只是演奏者随着音乐的语言自然流露出的真情实感，而不是演奏者特意安排或设计某个动作表演给听众

看的，如果表现出的动作过于夸张，就有悖于演奏音乐的本身，那就是属于肢体语言艺术而非钢琴音乐表演艺术。传达出钢琴音乐的主要媒介是演奏者的双手，诠释出的音乐思想、音乐内容和音乐风格的也都是在演奏者的手指上，而不是在于用肢体去表达，肢体语言只是起到辅助演奏者弹奏的作用，不能本末倒置的为了表演而忘记最重要的手指功夫。在演奏海顿的这首《降 E 大调钢琴奏鸣曲》（Hob.XVI/49）时，因为它是古典音乐，又是古典主义时期海顿的音乐，所以演奏者的肢体不能过于夸张，要表现出自然、庄重、高贵与典雅，才符合演奏的音乐本身的气质。还有出于对艺术的尊重，表演艺术中演奏者的着装也是要注意的问题。

结语

海顿的这首《降E大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49)在品质和深度上都是“最具古典意义”的一首作品。^[13]这首作品的第一乐章快板乐章充满了活力和紧凑感,具有张力的调性布局,主旋律充满强烈的戏剧性发展和加以情感的想象,左手伴奏充满弹性的脉动感,把它们全部集中在具有规矩的古典奏鸣曲的框架之内,证实了海顿巅峰时期创作出的这首奏鸣曲的第一乐章具有宏伟的音乐构思和恢弘的交响曲音乐表象。第二乐章如歌的柔版洋溢着深刻、成熟的古典主义气息,有着复杂的结构和丰富的表现力,其最具特征的是海顿独特的精致的旋律性装饰音,为第二乐章增添了迷人的高贵诗意。著名的双手交叉演奏,接近浪漫主义时期演奏风格,旋律极为抒情与华丽,展现了海顿富于自信与浪漫的情怀。此乐章被海顿本人誉为最具有深意的慢板乐章。第三乐章小步舞曲具有甜美流畅旋律、悦耳动人的音色、朝气蓬勃的音乐气质,其完整性与长度是这首杰作令人称赞的尾乐章,是海顿创作的所有钢琴奏鸣曲中小步舞曲的巅峰之作和同类内容的创作典范。

分析研究海顿的这首《降E大调钢琴奏鸣曲》(Hob.XVI/49),能够使演奏者在演奏音乐内容、传达情感态度、弹奏精美的音色以及演奏技术上拿捏的恰到好处;使演奏者能够在音乐风格上做到严谨的把握,以及对每段、每句、每个音的透彻感悟。理论联系演奏实践,使演奏与意境达到和谐统一;尽最大的努力终于原貌的诠释,使演奏者真正体会海顿这首作品的音乐魅力,并做到毫无保留准确的分享给听众。

周广仁先生曾经说过:“在演奏音乐作品时,如果对作品的音乐风格理解错误的话,问题严重于弹错音。”因此在演奏海顿这首《降E大调钢琴奏鸣曲》

(Hob.XVI/49)时,一定要认真研究海顿这首作品的创作背景和分析这首作品的音乐内容。从作品外部环境到作者再到作品本身,使理论知识与演奏实践相结合,理论转化为音乐,理论辅助演奏,才能够懂得作品的音乐内容,才能够尽可能的做到忠于原貌的演绎。如果只有理论没有演奏的话,那就成为“纸上谈兵”,如果只有演奏没有理论支撑的话,即使乐谱的谱面上呈现出来的音乐内容都已掌握熟练,那么演奏出来的音乐也只能是中规中矩而不能达到诠释到作品的精髓之处。当对这部作品的音乐内容、思想、风格、情感和演奏技术等全都全方位解读纯熟后,有了这些扎实的内涵功底,再赋予演奏者明确的表达自己所学、所听、所看、所知和所想的音乐演奏,才能赋予音乐以“灵魂”,使自我陶醉在演奏的音乐之中并把美妙的音乐传达给听众。所以对我们能够正确理解作品、把握作品风格和掌握演奏技术,使演奏者更好的诠释出海顿这首钢琴奏鸣曲具有重要意义。

这首作品的演奏价值在于能够学习到海顿钢琴奏鸣曲巅峰时期的古典主义音乐技术和音乐风格。海顿的这首作品向听众展示了他的音乐闪耀着活泼和快乐的情绪，有接近浪漫主义时期精彩华丽的抒情情怀，又有小步舞曲般可爱迷人的韵律。它所充满着乐观幽默坦然的性格，展现了他对音乐的热爱，对人生、世界、自然所持有的豁达态度，充满了浓浓的人情味，同时也体现了古典主义所特有的健康、平衡、质朴的特质以及乐观、幽默、轻松的情趣。那么我们在学习与研究海顿这首钢琴奏鸣曲的过程中，可以更深入地探索他的精神世界和创作风貌，帮助我们更好的演奏莫扎特与贝多芬的钢琴奏鸣曲、更好的理解与诠释维也纳古典主义音乐和对于钢琴教学都有着重要的指导意义。

注释

- [1] 冯志平. 西方音乐史与名作赏析. 中国音乐出版社, 2006: 93.
- [2] [英]詹·卡思帕特·哈登著, 王晓霞季敏华译. 海顿画传. 中国人民大学出版社, 2004.
- [3] 蔡麟. 论海顿音乐中的喜剧性—以海顿弦乐四重奏为例证. 上海音乐学院, 2004 .
- [4] [英]詹·卡思帕特·哈登著, 王晓霞季敏华译. 海顿画传. 中国人民大学出版社, 2004.
- [5] 杨民望. 世界名曲欣赏. 上海音乐出版社, 2009.
- [6] 谢功成. 曲式学基础教程. 人民音乐出版社, 1998: 234 .
- [7] Daniel Hertz and Bruce Alan Brown. The New Grove Dictionary of Music and Musicians: “Sturm unci Drang” vo.l 24 , 631- 633.
- [8] 辛丰年. 微妙的速度问题. 音乐爱好者, 1994 (3).
- [9] 郭雪. 从《降 E 大调奏鸣曲》(Hob.XVI/52) 看海顿晚期钢琴奏鸣曲的演奏风格. 东北师范大学, 2007.
- [10] 林正枝. 《海顿钢琴奏鸣曲》. 乐韵出版社, 1999, 4 (2): 168.
- [11] Lawrence Kramer . Why Classical Music is Still Matters . University of California perss, 2007: 31.
- [12] 郭雪. 从《降 E 大调奏鸣曲》(Hob.XVI/52) 看海顿晚期钢琴奏鸣曲的演奏风格. 东北师范大学, 2007.
- [13] 郑兴三. 海顿钢琴奏鸣曲研究. 厦门大学出版社, 2003: 95.

参考文献

著作：

- [1] 郑兴三. 海顿钢琴奏鸣曲研究[M]. 厦门：厦门大学出版社，2003：595.
- [2] 林正枝. 海顿钢琴奏鸣曲[M]. 台北：乐韵出版社，1999：168.
- [3] John McCabe 著，王恩冕译. BBC 音乐导读 18 海顿钢琴奏鸣曲[M]. 石家庄：花山文艺出版社，1999：141-150.
- [4] 于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海：上海音乐出版社，2002.
- [5] 姚亚平. 西方音乐通史教程[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2005.
- [6] 钱仁康. 欧洲音乐史话[M]. 上海：上海音乐出版社，1989：83-85.
- [7] 冯志平. 西方音乐史与名作赏析[M]. 北京：中国音乐出版社，2006：93.
- [8] 付占文著. 欧洲钢琴艺术史概论[M]. 北京：首都师范大学出版社，1999：15-16.
- [9] [英]詹·卡思帕特·哈登著，王晓霞季敏华译. 海顿画传[M]. 北京：中国人民大学出版社，2004：51-53.
- [10] 杨儒怀. 音乐的分析与创作(修订版)(上)[M]. 北京：人民音乐出版社，2003.
- [11] 钱仁康，钱亦平. 音乐作品分析教程[M]. 上海：上海音乐出版社，2001.
- [12] 杨民望. 世界名曲欣赏[M]. 上海：上海音乐出版社，2009.
- [13] 谢功成. 曲式学基础教程[M]. 北京：人民音乐出版社，1998：234
- [14] 周广仁. 钢琴教学艺术[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2006.
- [15] 赵晓生. 钢琴演奏之道（修订本）[M]. 上海：世界图书出版公司，1999：171-214.
- [16] 根·莫·齐平. 音乐演奏艺术—理论与实践[M]. 北京：人民音乐出版社，2005.
- [17] 外国音乐表演用语词典[M]. 北京：人民音乐出版社，1994：279.
- [18] 钱亦平，王丹丹. 西方音乐体裁及形式的演进[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2003.
- [19] [德]埃·格哈德著. 德国启蒙运动时期的文化[M]. 北京：商务印书馆，1990.
- [20] 叶松荣. 欧洲音乐文化史论稿[M]. 福建：福建人民出版社，2004.
- [21] 张前. 音乐美学教程[M]. 上海：上海音乐出版社，2002.
- [22] 杨燕迪. 音乐的人文诠释[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2007.
- [23] [美]约瑟夫·班诺维茨著，朱雅芬译. 钢琴踏板法指导[M]. 上海：上海教育出版社，1992.
- [24] 干庆. 音乐结构与钢琴演奏[M]. 上海：上海人民出版社，2006.
- [25] 陈美琦. 交响曲之父·海顿[M]. 北京：人民音乐出版社，1998.
- [26] 闵致纲. 海顿的音乐故事：伟大的交响曲主义：1932—1809[M]. 上海：上海译文出版社，2001.
- [27] 迈克尔·肯尼迪，乔伊斯·布尔恩，唐其竞等译. 牛津简明音乐词典[M]. 北京：人民音乐出版社，2002.

期刊：

- [1] 初晓睿. 海顿和他的钢琴奏鸣曲[J]. 艺术教育，2006（4）：1-2.

- [2] 黄莹. 风格研究—钢琴教学中一个值得重视的问题—听周广仁先生《关于巴洛克、古典、浪漫主义时期钢琴演奏风格研究》讲座有感[J]. 钢琴艺术, 2001(5): 1-3.
- [3] 朱雅芬编译. 海顿的钢琴奏鸣曲[J]. 钢琴艺术, 2002(2): 1-4.
- [4] 辛丰年. 微妙的速度问题[J]. 音乐爱好者, 1994, 3.
- [5] 李萌. 海顿和他的钢琴奏鸣曲[J]. 钢琴艺术, 2009, 5.
- [6] 苏殊. 论海顿晚期钢琴奏鸣曲的交响性特征[J]. 黄河之声, 2009(13).
- [7] 唐勇. 海顿钢琴奏鸣曲的和声技法[J]. 黄钟-武汉音乐学院学报, 1998, 4.
- [8] 张婷婷. 简述狂飙突进运动及其对古典主义作曲家的影响[J]. 北方音乐, 2013, 11.
- [9] 徐冬妮. 海顿钢琴奏鸣曲浅析[J]. 艺术百家, 2003, 6.
- [10] 钱仁康. 首蓓生涯说海顿[J]. 音乐艺术, 1993, 12.

硕士论文:

- [1] 郭雪. 从《降E大调奏鸣曲》(Hob.XVI/52)看海顿晚期钢琴奏鸣曲的演奏风格[D]. 长春: 东北师范大学, 2007.
- [2] 万维佳. 解析海顿晚期五首钢琴奏鸣曲[D]. 南京: 南京师范大学, 2007.
- [3] 蔡麟. 论海顿音乐中的喜剧性—以海顿弦乐四重奏为例证[D]. 上海: 上海音乐学院, 2004.
- [4] 钱蕊嫣. 对海顿钢琴奏鸣曲演奏中 Articulation 的研究初探[D]. 上海: 上海音乐学院, 2007.
- [5] 贾程程. 古典主义音乐时期的“浪漫风格”---论狂飙突进运动与音乐的关联[D]. 南京: 南京艺术学院, 2013.
- [6] 赵薰. 论维也纳古典乐派钢琴奏鸣曲织体的传承与发展[D]. 上海: 上海音乐学院, 2012.
- [7] 谢宁. 论钢琴制造工艺的发展对钢琴音乐创作及演奏技巧的影响[D]. 长春: 东北师范大学, 2009.
- [8] 易家庆. 海顿钢琴奏鸣曲中的装饰音研究[D]. 长沙: 湖南师范大学, 2013.
- [9] 郝笑笑. 谈海顿晚期钢琴奏鸣曲及其创作特征[D]. 大连: 辽宁师范大学, 2014.

外文文献:

- [1] Lawrence Kramer . Why Classical Music is Still Matters[M]. University of California press, 2007: 31.
- [2] László Somfai. The keyboard sonatas of Joseph Haydn : instruments and performance practice, genres and styles[M]. Chicago: The University of Chicago press, 1995: 179-189.
- [3] Bernard Harrison. Haydn's keyboard music: studies in performance practice[M]. New York: Oxford University Press, 1997: 33-47.
- [4] Stanley sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [M]. second edition. London: Macmillan Publishers, 2001: 244-246.
- [5] Daniel Hertz and Bruce Alan Brown. The New Grove Dictionary of Music and Musicians: “Sturm unci Drang” vo.l 24 , 631- 633

附录

海顿钢琴奏鸣曲年代表:

完成年代	调性	霍博肯编号	兰顿编号	完成年代	调性	霍博肯编号	兰顿编号
1766年以前	C大调	Hob.XVI:1	L.10	1766年以前	降E大调	Hob.XVI:16	
1766年以前	G大调	Hob.XVI:G1	L.4	1766-1767年	降B大调	Hob.XVI:18	L.20
1766年以前	降B大调	Hob.XVI:2	L.11	1767年	D大调	Hob.XVI:19	L.30
1766年以前	C大调	Hob.XVI:3	L.14	1771年	c小调	Hob.XVI:20	L.33
1765年左右	D大调	Hob.XVI:4	L.9	1766年以前	降E大调	Hob.XVI/Es2	L.17
1763年以前	A大调	Hob.XVI:5	L.8	1765年	e小调	Hob.XVI:47	L.19
1766年以前	G大调	Hob.XVI:6	L.13	1773年	C大调	Hob.XVI:21	L.36
1766年以前	D大调	Hob.XVI/D1	L.7	1773年	E大调	Hob.XVI:22	L.37
1766年以前	C大调	Hob.XVI:7	L.2	1773年	F大调	Hob.XVI:23	L.38
1766年以前	G大调	Hob.XVI:8	L.1	1773年	D大调	Hob.XVI:24	L.39
1766年以前	F大调	Hob.XVI:9	L.3	1773年	降E大调	Hob.XVI:25	L.40
1766年以前	C大调	Hob.XVI:10	L.6	1773年	A大调	Hob.XVI:26	L.41
1766年以前	G大调	Hob.XVI:11	L.5	1774-1776年	G大调	Hob.XVI:27	L.42
1766年以前	A大调	Hob.XVI:12	L.12	1774-1776年	降E大调	Hob.XVI:28	L.43
1766年以前	E大调	Hob.XVI:13	L.15	1774年	F大调	Hob.XVI:29	L.44
1766年以前	D大调	Hob.XVI:14	L.16	1774-1776年	A大调	Hob.XVI:30	L.45

1774-1776年	E 大调	Hob.XVI:31	L.46	1784年	D 大调	Hob.XVI:42	L.56
1774-1776年	b 小调	Hob.XVI:32	L.47	1770年	降 A 大调	Hob.XVI:43	L.35
1771-1773年	D 大调	Hob.XVI:33	L.34	1768-1770年	g 小调	Hob.XVI:44	L.32
1780年以前	C 大调	Hob.XVI:35	L.48	1766年	降 E 大调	Hob.XVI:45	L.29
1780年以前	升 c 小调	Hob.XVI:36	L.49	1767-1768年	降 A 大调	Hob.XVI:46	L.31
1780年以前	D 大调	Hob.XVI:37	L.50	1789年	C 大调	Hob.XVI:48	L.58
1780年以前	降 E 大调	Hob.XVI:38	L.51	1787-1790年	降 E 大调	Hob.XVI:49	L.59
1780年	G 大调	Hob.XVI:39	L.52	1794-1795年	C 大调	Hob.XVI:50	L.60
1784年	G 大调	Hob.XVI:40	L.54	1794-1795年	D 大调	Hob.XVI:51	L.61
1784年	降 B 大调	Hob.XVI:41	L.55	1794年	降 E 大调	Hob.XVI:52	L.62

硕士期间发表的论文

《浅析久石让的电影配乐——以宫崎骏的动画电影为例》，《科教导刊（电子版）》
杂志 2015 年 4 月中旬刊。

致谢

能攻读广西师范大学音乐学院硕士研究生学位，是我人生中值得骄傲的事情。三年研究生的学习与生活，充实了我的人生、开阔了我的视野，尤其在学术研究与钢琴演奏方面得到了我的导师林冬副教授的谆谆教诲。林冬导师为人正直豁达，知识渊博、教学严谨、勤勉敬业，具有高尚的师德品质，是我在人生中重要的恩师与学习楷模。

本论文从选题、搜集资料、框架确立、初稿拟定、内容修改到最终定稿，每一部分都得到了林冬导师长期以来对我的悉心指导，启发了我的思想，培养了我独立思考与完成的能力，让我受益匪浅。并且在我的钢琴硕士学位独奏音乐会中倾注了全力给予帮助与鼓励。借此机会，我要对导师林冬副教授衷心的说声：“谢谢您，恩师！”

感谢每一位曾经指导、关心、支持和帮助我的院领导、老师及同学们，感谢家人对我的关爱和鼓励，感谢朋友们的一直陪伴与支持。带着感恩的心，我会坚持着我的音乐信仰，用我最好的成绩、最好的音乐回报给大家。

最后，向百忙之中抽出宝贵时间的评审专家们致以最诚挚的谢意！

论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或其他机构已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名：程相菊 日期：2015.5.10

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。本人授权广西师范大学拥有学位论文的部分使用权，即：学校有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文；学校有权向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

本学位论文属于：

保密，在 _____ 年解密后适用授权。

不保密。

论文作者签名：程相菊 日期：2015.5.10

指导教师签名：林冬 日期：_____

作者联系电话：_____ 电子邮箱：_____