

分 类 号: _____

密 级 _____

学校代码: 10404

学 号: 2012010828



江西师范大学

硕士研究生学位论文

**中文题目：贝多芬《悲怆奏鸣曲》版本
比较研究**

**英文题目：A comparative study of Beethoven's
"Pathétique Sonata" version**

学生姓名：梁文超

院 所：音乐学院

导师姓名：万小娟教授

专业学位类别：音乐学

专业领域：钢琴演奏与教学

二零一五年 六月

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解江西师范大学研究生院有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权江西师范大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名： 导师签名：

签字日期： 年 月 日 签字日期： 年 月 日

摘 要

在经济全球化的大环境下，社会的发展不断推动着音乐的发展，特别是使其走入商业化以及普及化。钢琴音乐的乐谱以及钢琴家演绎版本的层出不穷，给学习者以及教育者带来一些困扰，版本的选择以及演奏风格的定义，都需要教育者以及学习者仔细斟酌以便更好的诠释好作品。

本文选取这 32 首钢琴奏鸣曲中早期作品中极具代表性的第八“悲怆”钢琴奏鸣曲，通过深入地分析作品的创作背景、艺术风格等等，最重要的是通过不同乐谱版本比较以及不同钢琴家演绎版本的比较，从而对该作品有更深刻的认识，对于以后的演奏以及教学，有更好的指导借鉴意义。

论文一共由三章组成。第一章是绪论部分，在绪论部分对论文的选题意义、研究的目标和内容、研究方法以及贝多芬《悲怆奏鸣曲》的创作背景、特点等进行了概括性的介绍。第二章是对四个乐谱版本以及四位钢琴家演绎版本的分析比较，旨在通过分析比较以更深刻的了解演奏者对于乐谱的诠释特点。本文的第三章是通过前两章的比较分析，从而对于自身演奏以及教学的启示。结语部分是对论文的总结。

关键词 贝多芬；《第八钢琴奏鸣曲》；乐谱版本比较研究；演绎版本比较研究

Abstract

Under the economic globalization, the environment, social development, and constantly promote the development of music, especially to make it into the commercialization and popularization. Notation version endless interpretation and pianist piano music for piano and educators who bring some problems, selection and playing style definition version of educators and learners need to consider very carefully in order to better interpret the good work.

This paper selects 32 piano sonatas in the early eighth most representative works, "Pathetique" Sonata, through in-depth analysis of the works of creative background, artistic style, and so on, the most important thing is to compare different versions and different piano sheet music Compare home deductive version, which would have a more profound understanding of the work, play and teaching for the future, there is a better reference guide.

Thesis altogether composed of three chapters. The first chapter is the introduction, in the preface to the significance of the topic of the paper, the objectives and content, research methods as well as Beethoven's "Pathetique Sonata" creative background and characteristics were general introduction. The second chapter is the analysis and comparison of the four versions of the score as well as the interpretation of the four versions of the pianist, aims to analysis and comparison to a more profound understanding of the interpretation of the score for the player features. The third chapter of this paper is a comparative analysis of the first two chapters, which played for themselves and Teaching. The conclusion is a summary of the paper.

Key words: Beethoven; "Eighth Piano Sonata"; comparative study scores version; Comparative Study of deductive version

目 录

摘 要	I
Abstract	II
1 绪 论	1
1.1 概述.....	1
1.1.1 选题背景与意义	1
1.1.2 国内外研究概况	1
1.1.3 研究思路以及研究方法	2
1.2 贝多芬艺术生平介绍.....	2
1.3 贝多芬的创作领域.....	3
1.4 贝多芬钢琴奏鸣曲创作及各时期的创作特点.....	3
1.5 《悲怆奏鸣曲》创作背景以及曲名由来	5
1.6 《悲怆奏鸣曲》曲式分析及风格特点	5
1.6.1 曲体分析	5
1.6.2 《悲怆奏鸣曲》的风格特点.....	9
2 《悲怆奏鸣曲》版本比较分析	11
2.1 《悲怆奏鸣曲》乐谱版本比较分析	11
2.1.1 乐谱版本介绍	11
2.1.2 乐谱版本比较	12
2.1.2.1 关于速度.....	12
2.2 《悲怆奏鸣曲》演绎版本比较分析	23
2.2.1 钢琴家介绍	23
2.2.2 钢琴家演绎版本分析与比较	25
2.2.2.1 Artur Schnabel (阿图尔·施纳贝尔) 演绎版本分析 ..	25
2.2.2.2 Emil Gilels(埃米尔·吉列尔斯)演绎版本分析	27
2.2.2.3 Alfred Brendel (阿尔弗雷德·布伦德尔) 演绎版本分析	28
2.2.2.4 李云迪演绎版本分析.....	29
2.2.2.5 综合分析小节.....	30
2.3 综合小结.....	30
3 对于钢琴演奏与教学的启示	31
3.1 宏观的把握音乐作品 (读谱)	32
3.2 微观的处理音乐作品 (技巧的磨砺与训练)	33
3.3 乐感与个人修养.....	35

3.4 小结.....	36
结 语	37
参考文献	38
附 录	41
致 谢	60
在读期间公开发表论文（著）及科研情况	61

1 绪 论

1.1 概述

1.1.1 选题背景与意义

贝多芬的《32 首钢琴奏鸣曲》以及巴赫创作的《平均律钢琴曲集》被分别誉为是音乐界的“新约全书”以及“旧约全书”，在音乐历史上拥有无比崇高的地位。贝多芬的《32 首钢琴奏鸣曲》之所以能够如此备受欢迎，完全是由于其作品所蕴含的艺术价值所致。这 32 首钢琴奏鸣曲创作的时间跨度几乎贯穿其一生，当然也集中体现贝多芬的一些创作理念、技法、智慧以及生命轨迹。

目前全世界的乐谱版本以及演绎版本（专指出版发行的版本）是相当多的，本文选取了四个权威乐谱版本以及四个权威钢琴家的演绎版本进行比较研究。

理论意义：首先，选取了四个不同乐谱版本，包括国外以及国内常用版本，这样更能全面了解世界对于乐谱版本的选择喜好。其次选取了四位不同文化背景下培养出的钢琴家对于贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》的不同诠释特点。对于他们的演绎比较也能看到各个时期钢琴演奏发展史的不同特点，也能更好的对于钢琴演奏发展的方向做更好的定位，为我们以后的钢琴发展道路起到积极的理论指导作用。再次，这些乐谱以及演奏唱片也是史料般的存在着，对于我们当代人了解钢琴演奏发展具有历史再现感，使我们不会忘记钢琴音乐发展最初的形式，以及不同主义的演奏形式不会消失殆尽，有很强的史料价值。

实践意义：首先教学方面，分析以及比较不同的版本，可以分析出谱上不同的乐句标记方式以及不同时期、不同钢琴家的处理方式，也让学生怎样去取舍乐谱或者综合不同乐谱以及通过聆听不同演奏家的演奏，找到自己的风格来表达音乐。其次在对于音乐欣赏方面，通过不同版本的分析比较，能够更全面更深入的理解音乐作品，从对音乐作品整体的音乐安排，音乐的形象塑造，亦或是音乐织体与音乐效果，乐句的微小弹奏处理，甚至音符的触键方式，都各具特点。再次，对于我们更好的演奏音乐作品也是有直接的借鉴指导意义的，通过聆听钢琴家的演奏，能够更直接的感受到演奏家对于音乐作品的二度创作。最后，通过这些比较，对于音乐作品的处理，我们也会形成自己的处理风格，这样就为更好的诠释音乐作品本身的意思提供良好的音响基础。

1.1.2 国内外研究概况

关于贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》乐谱版本的比较研究，目前所知国内外还没有专题研究，而对于演奏版本的比较研究也只是泛泛而谈，并没有做详尽的比

较,对于该音乐作品的分析倒是不少,主要集中在作曲家的生平,创作背景,以及创作特点,曲式结构的分析等等。

国外:[奥]卡尔·车尔尼所著的《贝多芬钢琴作品的正确演绎》、[苏]阿·色·戈登威捷尔所著的《贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲注释》

国内:范乃信所著的《贝多芬密码——贝多芬<三十二首钢琴奏鸣曲>结构分析》、郑兴三所著的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》

1.1.3 研究思路以及研究方法

本人根据研究对象主要采用的研究方法包括:文献研究法、比较研究法和分析归纳总结法。

首先,文献法是该论文在前期写作中的重点采用的方法,通过在图书馆以及网络上查阅相关的文献资料,分析再加以整理,从而对要研究的课题做到一个基本的了解,为论文的写作提供了必要的理论基础。

其次,比较研究法,即通过对不同版本的比较,以找出他们之间的异同的一种分析法,本文将通过对不同乐谱版本以及不同演奏家的演绎版本的比较,从而对该作品有更深的认知。

最后,分析归纳总结法,对与任何一篇论文写作来说都是必不可少的研究方法,即通过研读大量的关于课题研究方向的理论以及文献,再通过对这些资料的分析,再总结和归纳来加深该论文的论述力度及高度。

1.2 贝多芬艺术生平介绍

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven,1770—1827),被尊称为“乐圣”,他既是作曲家,也是钢琴演奏家,维也纳古典乐派的代表人物之一(其余两位是:海顿、莫扎特)。他集古典音乐之大成,当然也开辟了浪漫时期音乐道路之先锋,也是第一位把合唱融入到交响乐当中的作曲家,他的创作给世界音乐的发展起了不可磨灭的巨大影响。贝多芬亦是生活艺术家,他非常喜欢从生活中去寻找灵感,从而创作出很多被世人有巨大共鸣的作品,艺术价值也非常高。

1770 年 12 月 16 日生于科隆不远的波恩,一个破旧的阁楼上。出生系弗拉芒族。其祖父是家族中最优秀的人,生在安特卫普,20 岁时来波恩,做当地大公的乐长。贝多芬的性格与其最像,贝多芬奔放独立的性格和那些不全是德国人的特点正是弗拉芒族赋予的。贝多芬的父亲是一个男高音歌手,母亲则是一个奴仆,先嫁给了一个男仆,夫死后再改嫁贝多芬的父亲。贝多芬的童年相对于莫扎特温情的家庭体验来说是相当艰苦的,他的父亲极力想开拓其音乐天分,把他当作神童一般来炫耀。四岁的时候,就被钉在洋琴前,整整一天,或是与提琴一起被关在家里,几乎被这繁重的任务压死。他的父亲也常常用暴力来迫使其学习。

年少时就得操心经济问题，比如如何争取每日面包等等。当他 11 岁时就进入戏院乐队；13 岁时，他就当了大风琴手。在 14 岁时任所在宫廷第二管风琴师，在 18 岁的时候又任歌剧乐队的中提琴手。尽管贝多芬一直都与他的一些富裕的女学生相爱，但每次都颇受打击，终生未婚，与孤独一直在作斗争。1826 年 11 月，因为感冒导致肺部患病，在 1827 年 3 月 26 日逝世。

在世界上所有伟大的作曲家当中，音乐爱好者以及学者对于他的评价都是：他的作品具有最经久不衰的魅力！众所周知，巴赫在世时被嘲讽“过时了”，而莫扎特被维多利亚时代的人给小众化了。而乔治·弗里德里希·亨德尔则被巨人化了，不过也仅仅是作为《弥赛亚》的作者，而他在歌剧方面的一些成就却被人们忽略了。而海顿则更多的是被行家所欣赏而不是大众所接受；舒伯特在第二次世界大战后很久都还被讽刺为“写歌的白痴天才”。

贝多芬的伟大之处在于，他开启了音乐由古典主义迈向浪漫主义的大门，至此也拓展了音乐的结构以及表现力。从交响曲到艺术歌曲可以得到体现，也包括了所有的题材；从作品的具体篇幅及容量到交响乐队的编制诸多方面都有包括。他让音乐从教堂、贵族沙龙、上流社会走向大众化；他的音乐世界里不仅有英雄，同时也有平民，因此音乐包涵了更加丰富的情感，从而变得更加具体化和形象化。贝多芬作品的结构以及形象感都受歌德的影响，歌德那史诗文化般类型的解构，提供了一种规范，贝多芬从中受益出具像性以及关于戏剧冲突的原则。

1.3 贝多芬的创作领域

在欧洲乃至世界音乐史上，贝多芬都算得上是一位罕见的多产作曲家，他的创作领域相当广泛，作品涉及音乐创作的几乎所有体裁，其中包括九首交响曲、三十五首钢琴奏鸣曲、十六首弦乐四重奏、十部小提琴奏鸣曲、唯一一部歌剧（《费德里奥》）、两部弥撒、一部清唱剧以及三部康塔塔，当然还有大量的室内乐、舞曲以及艺术歌曲等等，这些作品对于世界音乐的发展都有着深刻的影响。

贝多芬终其一生创作了九部交响曲，并且占据其创作生涯的核心地位，虽然交响曲体裁并不是贝多芬首创，但他在继承了巴赫以及亨德尔等先辈们的成就后，有了自己的创新，为交响曲极大的扩展了其音乐表现力。他的九部交响曲就像一篇描写英雄的成才过程的长篇史诗，因为它们有着统一的思想主线。他思想中的不管是英雄性格亦或是革命性格都通过这些交响曲得以体现。他的伟大之处就在于，他把交响曲这种艺术形式与人类的精神以及社会生活结合起来，促使交响曲有了社会启示性以及斗争性。

1.4 贝多芬钢琴奏鸣曲创作及各时期的创作特点

十八世纪下半叶，整个欧洲都被“启蒙运动”的思潮笼罩着，同时“启蒙运动”也成为欧洲资产阶级革命的思想基础。运动所提倡的自由、平等、理性等等则成为该运动的思想核心，也成为 1789 年法国大革命的旗帜。以海顿、莫扎特以及贝多芬为首的“维也纳古典乐派”，其音乐风格正好体现出这一“启蒙运动”的基本思想。所以人们也常常把十八世纪下半叶称作是“维也纳古典乐派时期”。其音乐风格可以概括为朴素以及亲切的音乐语言；明晰以及均称的结构形式；音乐中不断加强和深化的矛盾冲突和与民间音乐的紧密联系。此种音乐风格代表了这一时期欧洲音乐的总体特点。

贝多芬创作的三十二首钢琴奏鸣曲在世界音乐史上都占有极其重要的、独一无二的地位。它是钢琴艺术发展史的高峰，以至于被钢琴家们称为“圣经”或者“新约全书”，也是每个钢琴演奏者的必弹曲目。这三十二首钢琴奏鸣曲贯穿于贝多芬的一生，像他的自传一样，当然这些奏鸣曲也是贝多芬作品的重中之重，它的巨大价值在于大大发展以及提高了现代钢琴音乐艺术的表现力，这些作品超越了时代，俨然已成为了人类文化财富中重要的、不可或缺的组成部分。

贝多芬三十二首奏鸣曲大致可分成三个时期。

第一时期（1800 年以前），即作品 OP. 2——OP. 22。一共十三部。在这段时期的作品中，我们可以看到贝多芬那“英雄性”的主题已经在这些奏鸣曲中有了初步体现。这一时期也被称为是他的模仿和吸收时期，大多是按照海顿以及莫扎特遗留下来的“质朴”以及“严谨”的古典传统形式进行创编的。当然我们也要看到他在曲式结构、和声的变化以及八度和弦技术大范围应用、突然的转调手法、深刻意义的慢乐章，这一切都预示着贝多芬在艺术观上的创新与转变，这也就是贝多芬在古典传统基础上的不断突破、创新和发展，从而不断创造和形成了自己那独有的风格。

第二时期（1801 年——1814 年），即作品 OP. 22——OP. 90。一共十四首，这一时期可以说是贝多芬创作的旺盛时期，众多著名的奏鸣曲都诞生于该时期，我们熟悉的有《月光奏鸣曲》、《田园奏鸣曲》、《暴风雨奏鸣曲》、《黎明奏鸣曲》、《热情奏鸣曲》以及《告别奏鸣曲》等一系列作品。这些钢琴作品是他脱离十八世纪传统的重要标志之一，也是他进入创新阶段的代表性作品。这一期间的作品都展现了贝多芬那多姿多彩的风格和形式，这些作品组成了他创作的辉煌时期。

第三时期（1814 年以后），即最后五首钢琴奏鸣曲。这五首作品的每一个乐章都可以看作是一首经典乐曲。这一时期的作品不再像之前两个时期那样的感情激烈和充满矛盾，给我们的是那种超凡的宁静以及精神的升华。这个时期，经济上的压力、耳聋、精神危机和家庭纠纷笼罩在贝多芬的生活中，并且他还必须在黑暗的统治以及残酷的镇压下生存。作曲家以其坚定的意志力以及强大的内心继续他的创作道路。这一时期的作品充分地发挥了钢琴这一乐器之王的乐器性能，

曲式更加庞大更加自由,复杂的感性以及深刻的哲理在这些作品中得到充分的发挥,从而充分的反映了贝多芬炉火纯青的创作境界。

1.5 《悲怆奏鸣曲》创作背景以及曲名由来

《悲怆奏鸣曲》是贝多芬早期创作中的巅峰之作,当然也有学者说它已不属于早期风格,而是早期与中期的过渡,在此作品中贝多芬自己风格已经相当明显了,在本文尚且把它归入早期作品。

该作品的创作正值暴风雨般的法国大革命时期,我们知道,法国大革命被称作是世界近代史上规模最大以及最彻底的革命,它摧毁了法国的封建专制制度,同时也震撼了整个欧洲的封建秩序,传播了“自由民主”的进步思想。

该作品可以说在贝多芬的创作演奏中是一个非常重要的阶段。从这首作品中我们可以看到,海顿以及莫扎特的影响几乎已经完全消失了。此时的他已经二十七岁,生活给了他太多的磨练,一个成年人的感情色调已经战胜了过去青年时期的那种青春活力的乐观力量,从而使他经常的陷入悲剧情绪中。该作品由维也纳的艾德尔社在 1799 年首次出版,题献给他的第一个保护人或者说是朋友——卡尔·冯·李斯诺夫斯基亲王。这位亲王是一个酷爱音乐的人,贝多芬也曾在他家住过几年,亲王对贝多芬很是钦慕,非常赏识贝多芬的才华,曾多次赠年金和乐器给贝多芬。

由于该奏鸣曲创作于像这样一个自由和平等受到镇压的年代,因此在创作风格上,两种因素会互相影响。这首作品是他优秀钢琴奏鸣曲中的杰作,也是他这时期创作中的巅峰之作,充分显示了贝多芬奏鸣曲由此前的古典风格向浪漫风格前进。这首奏鸣曲戏剧性的优美曲趣为众人所熟悉以及热爱,致使我们伟大的革命导师列宁也特别喜欢这首奏鸣曲。作品在出版时,贝多芬亲自为它题名:“Grande sonate pathétique”字样,由贝多芬亲自冠以标题的这还是第一次,在所有三十二首钢琴奏鸣曲中也仅仅还有另外一首《告别奏鸣曲》。贝多芬把这部奏鸣曲称之为“悲怆”,我想也正是贝多芬寄予最深刻的自我写照。

1.6 《悲怆奏鸣曲》曲式分析及风格特点

1.6.1 曲体分析

乐谱详见附录。

第一乐章由庄板——很快并充满活力的快板,谱记为 Grave——Allegro molto e con brio,调性为 c 小调,采用二二拍子,奏鸣曲式。

引子或称前奏(1—10 小节),调性为 c 小调,准平行开放式乐段。这是位于乐章前面的独立的慢板引子(前奏)结构,是以动机的分解及综合的乐句

构造，两句都已凤尾的方式结束。这里都对主部以及副部的主题元素进行了暗示，当然也预示了主副的调性，以开放的半终止收尾，以期待突然加速的主部登场。

呈示部（11—132 小节）

主要主题（11—27 小节），调性为 c 小调，平行乐段。两个乐句基本是重复的，除了最后那个终止属和弦稍稍延迟了。由两个单核动机的分解构成，并迅速爬升到乐句的顶峰，接着则是一条旋律短句下降到半终止，并且叠入了相同构造的后乐句。

连接段（27—50 小节），低音上行的半音线条从先前的 c 小调步入降 E 大调的属和弦。新材料不断重复强调，并以此为起点，有点类似插入的结构，之后转入主部主要动机的引伸变化形式。

副主题（51—88 小节），调性为降 e 小调，由三乐句构成。前两个乐句为平行关系，乐句的构造由两个同头的旋律短乐节结合而成的。第三乐句是准平行移位关系，并将第二乐节材料作了摸进和扩充。

结束部（89—132 小节），调性为降 E 大调，由三个并列的部分组成。第一结束主题呈现出喇叭口造型结构，即由高低声部作反向的进行，尔后有重复。第二结束主题则是一条比较流动的高声部的旋律短句，并重复一遍。第三部分主要是取主部材料加以镶边并开放结束呈示部。

展开部（133—196 小节）

导入（133—136 小节），调性为 g 小调，回到了引子的动机材料，并模拟与主部的承接关系，从而形成导入与展开的类似结构层次。

展开（137—167 小节），摘取的是连接部中那些从主部引伸的材料，而且与引子开始的动机进行拼接，形成了材料的交替组合与发展。和声构造分两条线进行。第一条线是低声部的 e 音下行到 e 音。第二条线跳至高声部，由降 b 音下行至 b 音，非常典型的线条和声。

属准备（167—194 小节），属音在低音中一直持续到乐章的黄金分割点上才停住（除去引子部分），随后流星般划过而接入再现部。

再现部（195—310 小节）

主部（195—220 小节），调性为 c 小调，依然是平行乐段结构，但是规模和功能却大有不同了。在主部的前乐句完全再现之后，后乐句先进行了扩充，随后往下属转调，这样就省略了连接部，主部的扩充转功能将其替代。

副部（221—253 小节），由 f 小调转 c 小调，在副部我们可以看到有一个调性延迟回归的这样一个现象，再现时并没有一下就返回主调，而是到了第二乐句的末尾才回归主调。副部三个乐句的构造以及乐句关系没有因为调性的变化而改变。

结束部（253—294 小节），主调 c 小调，与呈示部的结束部一样，只是回归主调。

尾声（295—310 小节），是将引子与主部的关系，精剪后做乐章的镶边结语。

综上所述，第一乐章就是一个核心乐思，即引子一开始的动机，其他的主题都来自这个核心的派生变化形象。

第二乐章是一首幻想如歌般的柔板（*Adagio cantabile*）乐章，曲式为回旋曲式。

主部 A 段（1—16 小节），调性为降 A 大调，是一个重复的对比性乐段。旋律优美如珍珠般连成一体，要是没有两乐句之间的半终止，几乎就可以看成是一个乐句扩展的乐段结构。第一遍陈述后，除了增添了伴奏声部外，完全重复一遍。

插部 B 段（17—28 小节），由 f 小调转降 E 大调，是一个转调扩展乐段。是一种单核动机的分解加上综合旋律的样式，转调终止后，用补充变连接的手法，为再现做准备。

主部 A 段（29—36 小节），调性为降 A 大调，没有重复的主部完全再现。通过前后两段的主部陈述可以发现，此种做法在曲式造型上有一种对称中轴的结构意义。

插部 C 段（37—50 小节），由降 a 小调转 E 大调，平行的扩展乐段，双核动机被拆分在左右手，两次重复后转调全终止，构成乐段的基本部分。随后是这个双核动机的补充，经由主调的降 VI 级的等音和弦转连接为再现做准备。

主部 A 段（51—66 小节），调性为降 A 大调，是一个重复的对比性乐段结构。

唯一的变化在于六连音的伴奏，其余与第一次主部陈述一样。

尾声（66—73 小节），这个尾声非常简短，它只是对乐章的补充。

第三乐章是一个快板回旋曲（*Rondo Allegro*），曲式为回旋奏鸣曲式。

呈示部（1—78 小节）

主部（1—17 小节），调性为 c 小调，两乐句对比乐段。a 乐句是两个旋律乐节的合成结构，b 乐句则是单核动机综合以及分解构成，在终止后还重复了一遍。重复之后是主部的补充句。

连接部（18—24 小节），直接与 f 小调的新材料连接，随后移位到降 E 大调，这样离副部就很靠近了。

副部 I（25—43 小节），调性为降 E 大调，平行乐段结构。副部的乐句结构是由一条起伏线完成的，与其平行的后句部分则交替到降 e 小调，同时

形成句尾的扩充，在完全终止后继续扩充的片段变成补充结束。

副部Ⅱ（44—51 小节），调性为降 E 大调，平行乐段结构。圣咏风格的突然介入，与之前流动的乐章，产生惯性上的不适应，仿佛进入一种冥想的环境。

再连接（51—61 小节），这是一个由副部往主部回转的阶段，主要运用副部Ⅰ的补充阶段的材料做引伸。我们也可把副部Ⅱ作为附加的插部，这样一来，副部Ⅰ的补充与再连接就可以构成一个结构阶段了。

主部（62—78 小节），调性为 c 小调，是包含了后乐句重复以及补充部分的完全主部再现。

插部（79—120 小节），是一个小单三部的曲式。

D 段（79—94 小节），调性为降 A 大调，是一个平行乐段结构。由双层开始，单层结束。即跳进的上下声部各自隐伏着一条旋律进行，左手在作反向倒影，和右手是一样的构造；后句变反方向跳进。在乐段完成后高八度重复一遍，在半终止后迎接下一个乐段。

E 段（95—98 小节），只有一个对比的乐句结构，使用了新的材料，运用自由模仿的方式进入再现。

D 段（99—106 小节），右手清晰的呈现主题材料，左手则变成了跑动的音阶形式，第二个乐句则使用装饰音变奏，使其改头换面，同时开放衔接进入属准备阶段。

属准备（107—120 小节），纯音型化拼贴结构，是以主调属音的持续为基准的。

再现部（121—210 小节）

主部（121—128 小节），调性为 c 小调，还原后的两乐句对比乐段结构的本来面目，b 乐句的重复以及补充在这里则被省略了。

连接部（129—133 小节），这里采用的是 b 句的材料，我们会以为是 b 句的重复，其实它已是连接部结构。

副部Ⅰ（134—153 小节），变成 C 大调，回归主调再现的平行乐段结构，包含后乐句的扩充以及补充，这些都与呈示部的副部Ⅰ非常相似。

副部Ⅱ（154—170 小节），由 C 大调过渡到 c 小调，是平行乐段的后乐句扩充但不终止，从而变身为连接的结构功能，省略了之前的再连接部。

主部（171—182 小节），调性为 c 小调，重复后乐句的对比性乐段结构。完整的再现了基本的二句结构后，后乐句使用变奏的方式重复了一次，全终止后马上接尾声部分。

尾声（182—210 小节），之前被省略的再连接在尾声中隆重登场了。最后是主部的梦呓呻吟，最后却还是被惊醒，最后是 fff 的力度强劲收尾。

1.6.2 《悲怆奏鸣曲》的风格特点

首先来看第一乐章，在贝多芬的所有钢琴奏鸣曲中，该乐章的引子使用手法是具有相当的独创性的，也是史无前例的。开头缓慢的引子庄严且充满强烈激愤的情绪，使音乐作品首先给人一种悲壮和严肃的感觉，该引子与第一乐章主题是密不可分的。引子开头部分已经给我们展示了该乐章的形象范围概括，从而成了第一乐章全部内容的重心。引子的开始部分以及在展开部的收尾之前，贝多芬都采用缩小的姿态来表达，较好的形成了感情的核心，这也是他在创造情节道路上对于主导动机的运用的一个创作革新。

该乐章引子具有非常强的主题性格，好似可以独立于快板部分的意味，它其实是矛盾因素的冲突和交替，阴沉的和发号施令的压迫以及苦恼之间的强烈对比。这个引子可以说是贝多芬深刻以及逻辑性超强的思维杰作。如此富于表现力的音调，速度、节奏等方面都和呈示部的快板保持着同一个脉动，精美的旋律线条下好似隐藏着言语，成为了内心活动可塑的音乐形式，从而成为一种力量的积压而变得庞大。

呈示部则运用了积极的节奏和不断运动的创作手法。为了使内容和陈述统一起来，贝多芬运用了同一节奏脉动，充满了一种快速变化的印象以及内心的感受。快板部分是以二分音符为单位进行的，引子和快板也在对立中统一起来。往上升的渴望支配了快板主题，一种使内心获得的解放感使乐思与连贯性达到统一。在左手分解八度轰响的背景之上，主要主题用断奏弹出，向上和向下的暴风雨式的冲动带有非常强的威武激动的因素，使其充满着激昂的意志力。与之大相近庭的副主题，旋律相当优美非凡，表现出它的狂喜之情，贝多芬在此处所使用的降 e 小调，在那个时代是具有非凡的“浪漫派色彩”的调性。但这也仅仅是片刻的寂静和安宁，整个音乐还是在跳动中，这里可以看出他钢琴艺术上热情的幅度。

简练而又紧凑的展开部，却又不乏新的感情细节，引子动机以及快板动机的有机结合，紧密的侵入到快板的内部，成为巨大统一性的根源。再现部又以各种手法（变奏、扩大或者缩小等等）重复了呈示部的成分。第一乐章以热忱的信念以及刚毅的形式结束。好似贝多芬在宣誓着：我活着、体验着以及斗争着！

再来看一下第二乐章，这是一首优雅纯朴的并富于祈祷气氛的绝美歌谣。这是贝多芬创作旋律手法的又一个新的突破。它的音响犹如管风琴般丰满，旋律悬于合唱般的和声之上，蕴含着崇高的“人们心中的宗教”的精神。贝多芬把钢铁般的意志隐藏于寂静而又庄严的沉思之中，表现在安静以及真挚的内在情感之中，这是贝多芬切合一个现实主义艺术家的伟大胜利。

整个乐章基本上都是主题在不断的变奏，叙述性极强，拥有惊人的紧密感，宽广美妙的旋律出现在十六分音符均匀的衬托之上，自由的音乐陈述，朗诵式的音调联系着全部音，当声部为四声部的时，旋律就好似男女二重唱般，似乎人们

在倾诉内心的忿恨，唤起了人们对现实的种种压迫和不满。贝多芬的崇高构思以及苦心雕琢的技艺在该乐章中得到充分体现。

最后，第三乐章贝多芬使用回旋曲式特点结合戏剧性特点这种较为有机的结构创作手法。回旋主题清晰的概括了第一乐章引子以及副主题的某些动机和第二乐章的主要主题音调，它不是单纯的偶合，它是有某种内在的关联性的。

这首回旋曲的音乐十分亲切可人，主题优雅且每次出现都有变化，荡漾着一股情趣。曲中有急切的情绪的同时也有安慰般的气氛存在，同时也不时植入着巨大的热情在爆发。音乐上不断的扩充以及节奏上的多样化，优美以及轻巧，还有些不安的田园形象，似有温柔的、室内乐般的、声音不算响亮的特点，带有一些阴郁的性质。

在这一乐章中，忧郁思乡的情绪贯穿始终，致使快乐的情绪未占上风。贝多芬在这里治疗着内心的创伤，为摆脱那暴风雨般的生活而寻找避难场所，在森林中；在田野里；在天空中寻找感情的宣泄。他在该乐章也并没有正面回答和解决第一乐章所展现出的矛盾，整个音乐的热情是非常明显的。

贝多芬经常要思考关于受困难的相互敌视的人类以及对人的温存和大自然的幸福这两者的抉择。在结尾处，降A大调的主要动机突然以弱音出现，就像那安慰的幻影，好像在告诉我们：内心要平稳，在大自然的怀抱中，勇敢的去战斗。随后那直流而下的犹如千军万马般的最强奏音阶，好似把一切都粉碎掉，这种强而有力的结束手法，显示出贝多芬大胆的作风以及天才式的构想。

2 《悲怆奏鸣曲》版本比较分析

2.1 《悲怆奏鸣曲》乐谱版本比较分析

2.1.1 乐谱版本介绍

① 维也纳原始版本（Wiener Urtext Edition），这里特指由 Hauschild 所编辑的版本。该版是 2005 年 8 月，由上海世纪出版有限公司上海教育出版社通过德国朔特音乐出版公司，引进出版的奥地利维也纳原始版本钢琴乐谱。这对于推动中国音乐界学习以及研究原始版本，尤其对于规范钢琴教育是大有意义的。钢琴教育，无论是专业的亦或是业余的进步，首先都得依赖于采用好的乐谱版本，这对于理解以及表现音乐作品是不可缺少的。

朔特&环球版的维也纳原始版本乐谱，是集中了欧美音乐家对大量音乐作品精细入微、追根溯源、认真负责和呕心沥血的研究成果。使用该版，其实是使用世界音乐学界的最新研究成果。上海音乐学院教授赵晓生先生曾说过：维也纳原始版本的钢琴乐谱，采用以作者手写原稿为基础，将其他多渠道、多来源的版本，经过比较，进行差异分析，剔除谬误后，挑选出最可靠的结果进行编辑。这种严肃的编辑态度使维也纳原始版本具有相当高的价值和可信度。

② 人民音乐出版社引进版，该版是 2000 年，人民音乐出版社引进的德国 B. A. 瓦格勒所编著的《贝多芬钢琴奏鸣曲集》。人民音乐出版社是中华人民共和国建国后（1954 年）最早成立并拥有广泛影响及较大规模的出版音乐书谱、音乐期刊、音像制品的音乐专业出版社，一直与国内外音乐界、出版界同仁精诚合作，为 21 世纪人类音乐文化的发展与传播做出了巨大贡献。

③ 弗雷德里克·拉蒙德版，是根据布赖特科普夫与黑泰尔公司（Breitkopf & Hartel）的三卷本净版编订而成的。布赖特科普夫与黑泰尔公司设在威斯巴登以及巴黎，该出版公司在德法国是有相当地位的。编订者在本版中加入了速度和指法，并对书中的表情、分句、速度、演奏风格以及技巧等标记都作了清楚的说明。很显然，本书较好的融入了净版的内容，但又加入了编订者自己的想法。是一个优秀的教材，对于广大读者学习钢琴奏鸣曲以及进行音乐会演奏具有很高的实用价值。

④ Hans von Bulow 演绎的版本，该版本是由 Hans von Bulow 和 Immanuel von Faisst 编辑的，该版本很少有钢琴家使用，只有钢琴家 Hans von Bulow 使用

该版演奏，但由于太久远，音频未被找到，只能从该乐谱的封面来得知一些信息。由于这个版本很特别，所以会拿出来进行对比。

2.1.2 乐谱版本比较

2.1.2.1 关于速度

贝多芬的爱徒卡尔·车尔尼在《贝多芬钢琴作品的正确演绎》中，曾对速度的重要性作出强调，他指出，为了演绎好贝多芬作品中的神韵，一切的效果都必须首先建立在一个正确的速度上，他强调，一个错误的速度能够完全毁灭一段音乐^①。我们知道，贝多芬对于自己演奏的速度有时也会具有相当的即兴性，但都不会影响正确的音乐表达，速度应该是相近的。很多钢琴家，当他理解好一首作品时，用自己的速度并且习惯于这个速度后是很难接受其他速度或者说其他处理的，即使那些处理更好或者更正确。这种情况是常常发生的，这种争议是由于演奏者不同的个人习惯产生，而且很难平息。但这并不妨碍我们对于正确速度的探究。

卡尔·车尔尼在书中给出的速度标记分别是：第一乐章引子部分，庄板(Grave)为♩=46 的速度，对于 Grave, Largo, Lento, Adagio 等这些孰快孰慢在理解以及使用上也不统一。本文将采用缪天瑞所著的《基本乐理》编制的参考速度为中介来对比各版本的速度。缪天瑞所给出的庄板(Grave)速度为大约♩=40—44。而维也纳原始版以及人民音乐出版社引进的版本都没有具体的数字标识，弗雷德里克·拉蒙德版的标记则是♩=60，Bulow 版的标记则是♩=69（值得注意的是，弗雷德里克版其实借鉴的是 Bulow 版的速度，但可能由于演奏家本身演奏会有小小的起伏，所以 Bulow 自己所编辑的速度与弗雷德里克所说借鉴 Bulow 的速度有一点不一致），这样对比之后，后两个版本是给出具体速度并且也较接近于贝多芬的意思（主要参考车尔尼的意见，卡尔·车尔尼对于贝多芬特别是早期的作品的评论与解释是作出巨大贡献的，他本人也是跟贝多芬本人学习过这首曲子的）。而之所以维也纳原始版本以及人民音乐引进版没有具体的标识，除了再现原谱的原貌以外，我想也正是贝多芬要求演奏者必须有丰富的演奏经验，以及合理的理解音乐作品的素质要求。贝多芬给予了弹性空间，但却不能逾越 Grave 的最快速度，否则引子的深刻沉思及哲理性将被打破，很多教师在教学过程中会对学生说引子尽量弹得慢一点，这也是有一定道理在里面的。在呈示部快板部分（Allegro molto e con brio 充满活力的快板），缪天瑞给出的 Allegro 速度值是在♩=132 拍，卡尔标识的是 B=144 拍，弗雷德里克也启用了此速度，Bulow 标识

^① 卡尔·车尔尼，张奕明（译），贝多芬钢琴作品的正确演绎[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2007，P54—56.

的是 $B=138$ 拍，人音与维也纳原始版本均未对这些速度做数字标识。

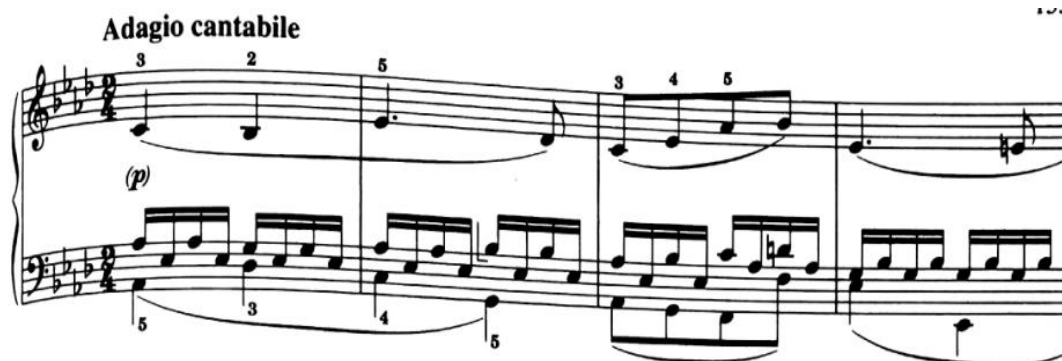
在第二乐章 *Adagio cantabile*（如歌的柔板、慢板）部分，卡尔标识的速度为 $\text{♩}=54$ ，Bulow 版的标识为 $\text{♩}=60$ ，而弗雷德里克的标识则为 $C=60$ ，显然弗雷德里克的速度要比他们的快一倍，缪天瑞标识的 *Adagio* 是每分钟 56—58 拍，这样对比下来，Bulow 版的显得要合理很多，弗雷德里克版似乎有点太快了（这或许是印刷错误，把八分音符写成了四分音符，当然我们现在说的每分钟多少拍的那个单位也是一般指四分音符，如果这样解释那么弗雷德里克这样标识其实是合乎现在的理解标准的，但按这样的速度演奏还是有点快），为了表现那宽广如歌的旋律，绝美的意境，选用卡尔及 Bulow 版的速度是更贴切的。Bulow 在此乐章的第 17 小节以及第 37 小节都标识了提示速度加快一点点的标识，即 *poco animato*（稍活泼） $\text{♩}=66$ ，第十七小节作为此乐章第一插部的开始，相应的增加一点点速度，更能让我们体会到那优雅的田园音调，也与主部形成一点点微妙的对比（因为此乐章不宜太突兀，不然会破坏整个乐章的气氛），这也是不错的建议。第三十七小节则是第二插部，是第一插部的扩大变化。Bulow 在很多地方都加了一些渐慢渐强的，如在第二乐章结尾处，他又加上了 *poco ritard*（稍渐慢）标识，像郑兴三在其《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》就提出此处不应渐慢直至结尾。

在第三乐章 *Rondo Allegro*（回旋曲式的快板），卡尔标识出的速度是 $B=96$ ，弗雷德里克也使用了该版速度，Bulow 版则标记为 $B=92$ ，缪天瑞所给出的 *Allegro* 的速度为 $\text{♩}=132-176$ （ $B=66-88$ ），卡尔对该乐章只说了几句，即非常生动、亲切，带有哀怨的情绪，不要很激烈。所以 Bulow 版的速度在我们今天看来是相对控制的最好速度（但其实卡尔给出的速度在演奏速度也不会太快）。

2.1.2.2 关于记谱

这些版本的记谱有几个明显差别。

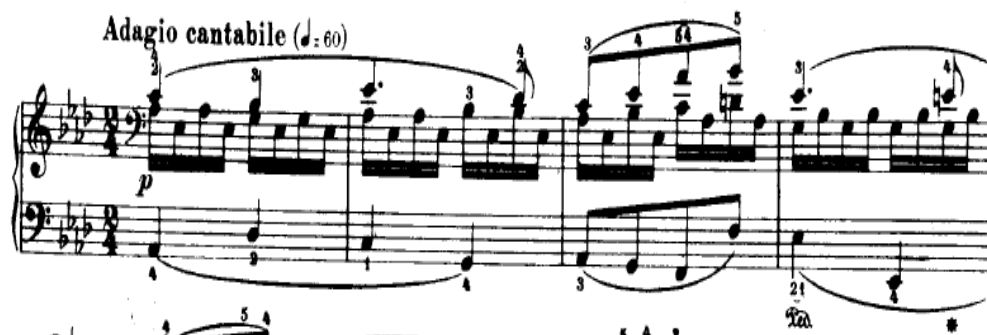
首先是维也纳原始版与其他三个版本在第二乐章中的右手声部的记谱，如下图所示：



维也纳版都采用此类记谱，此种记谱无需改变前面的高音谱号标记，声部表达的更加清晰，但是对于演奏来说会有些许的不方便。如下图所示：



从三十八小节到四十小节，中间会有提示左右互相交换演奏的符号（三十八小节第一拍后半拍或者三十九小节的第二拍上都可看到）。其他版本则会更加便于指法的安排与演奏，如下图所示（弗雷德里克版）：



该版以及其他两版都采用这种记谱，利用低音谱表记上声部，并且都用右手演奏上面两个声部（这里值得注意的是，卡尔·车尔尼在其著作中所引用的谱例也是后面这种记谱）。

其次，四个版本在标记指法上是非常多地方不一样的。众所周知，钢琴演奏的指法选择是钢琴学习演奏以及教学中的一个重要部分，也是最复杂的问题之一，和我们认识音乐的本质有紧密的联系。科学以及合理的运用指法能够提高我们的学习能力，也有助于我们记忆乐谱，保证弹奏的流畅性，对于准确、到位的诠释作品是有相当意义的。有钢琴家甚至认为，研究出一首作品的指法时，可以说已经成功一半了。Williams Newman 曾经提到：“指法可以帮助以及破坏一个作品”。一个作品，它所要求的节奏的准确性、如歌的旋律、乐句的正确划分、力度层次的合理安排以及音色的变化、演奏者弹奏的流畅性、完整性等等，都依赖于选择一个合理适宜的指法。

俗话说得好：“没有规矩，不成方圆”。学习钢琴也需要讲究规范，但何为规范呢？音乐千变万化，无法用绝对的模式来固定以及束缚它，世界上也没有钢琴那么大的权威的人说用某项基本练习就能统一天下使用统一指法模式，指法规范的问题，只是一些约定俗成的标准罢了。几个世纪以来，无数的作曲家、演奏家以及教育家在艺术实践中，就某些基本的练习慢慢形成一套指法模式，在长期的实践中不断的去完善和定格。我们所应该有的态度是“拿来主义”，从前人的

经验中去学习，不断完善它。

从初学的时候就合理安排好指法是非常重要的，这样对于手指肌肉的记忆是有益无害的，现在很多国外的教师上课，首先就是严格安排好指法，后续演奏是不允许随意改变指法的。

接下来我们就来比较一下这几个版本的指法标识。

如下图所示：

维也纳版第 3—4 小节：



弗雷德里克版第 3—4 小节：



人民音乐引进版第 1—3 小节：



Bulow 版：

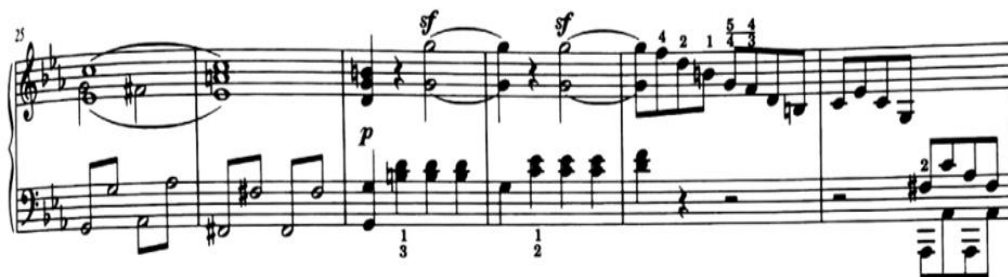


从上图四个版本的第三小节来看，在第三小节第三拍第一音的记谱方式，只有人音版是右手两个音，左手两个音的记谱，但它的指法却与维也纳原始版惊人的相似，就仅仅是最上方音的选择不一样，第三声部的音都选择了用左手拇指弹奏，而弗雷德里克版和 Bulow 版是一样的，上方三个音都有右手用一、二、五指弹奏，左手只弹奏一个低声部，后面这两个版本的标记法以及弹法有利于我们明确声部的进行，与前后也比较协调，左手低声部更加明显突出。但前两种指法会更于演奏的手指进行（这也许和贝多芬的手不是很大有关，所以在维也纳原始版中虽然记谱是上三个音，但第三声部却标着左手的一指）。再对比弗雷德里克版与 Bulow 版这个和弦的前后进行，显然 Bulow 版的前面用二、三、五指更有利于后面衔接一、二、五指，更何况这两个和弦之间还标识着连音线（毕竟相对于不同和弦来说，换指更容易使音与音连贯起来，利于“连奏”）。

再看一个例子，如该作品第一乐章的第 29 小节。

如下图所示：

维也纳原始版：



弗雷德里克版：



人民音乐引进版：



Bulow 版:



在上面的谱例中，第 29 小节的指法不一样只要体现在第一拍后半拍上，只有弗雷德里克选用五指去弹奏，其余三个版本都是用四指，其中人音引进版和 Bulow 是完全一样的，后面用三指接，而维也纳原始版是用二指，这两种接法都无大碍，三四指独立性够好的话，用后面这种弹法更有利于弹奏，第三拍的 sol 用一指去弹奏，随即转四指。而维也纳原始版的那种指法标识，第三要用五指或者四指弹奏，而且在这前要转指，这对于天生较弱的四五指来说是一个挑战，必须要求这两个手指无比坚硬，而且要求转指要非常到位，才能顺流直下，这种指法也还算是可行的。对于弗雷德里克所标识的那个指法，个人不是很喜欢，在第 29 小节前，刚用五指弹完八度，随即又得用五指去接着弹后面的 fa，这样其实连接性没有前面三种用四指弹奏 fa 的方式好。

指法的标识在四个版本中的不同之处不胜枚举，在这不一一介绍，相比之下，维也纳原始版和人音引进版指法的标识不是很多，仅在关键之处有说明，而其他两版都比较详细。

再次，我们来看看这四个版本中对于连线标记的对比。

我们应该意识到，连线标记与音乐的表达有着非常密切的联系，连线的规范标注是使我们能够正确诠释音乐的基础，正确的理解连线亦是教学以及演奏得以顺利进行的重要依据，所以说乐谱中的连线标记也是需要我们加以重视和探究的。

十七世纪以后，连线在钢琴作品中除了有分句以及节奏暗示等作用外，还被解释成一种启发演奏者采用哪种触键方式的符号。

连线标记在钢琴乐谱中频频出现，特别是巴洛克时期的作品。但是我们

对待连线的态度相对于其他标记会更容易忽略的。

我们先来看一个例子，该作品第一乐章第 9 小节第二拍上的连线标记。

在维也纳原始版中是这样标记的（如下图）：



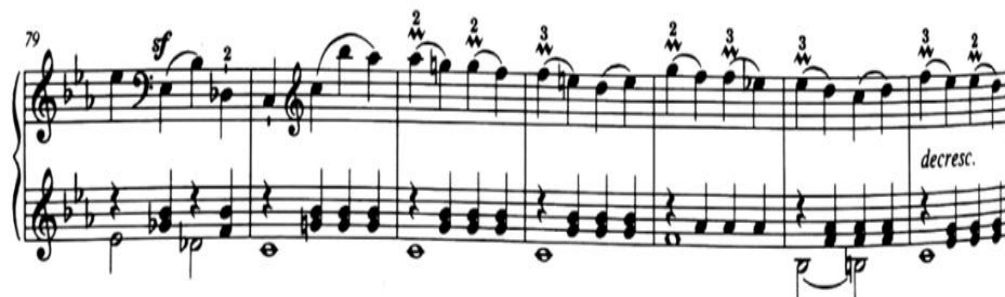
其他版本都一样(如下图人音引进版)：



在第 9 小节第三拍上都只用了一个连线，我们要清楚，这两种标记所弹出的效果是有细微差别的，具体差别就在于第三拍第二个十六分音符的时值以及奏法会有所差异。按维也纳原始版标注的会与左手的呼应音群更加贴合，而且与后面第 10 小节的第三拍有不一样的奏法，形成一个微妙的、小小的对比。

再如该作品第一乐章的第 84 与 85 小节连接处。

在维也纳原始版中是这样标注的（如下图）：



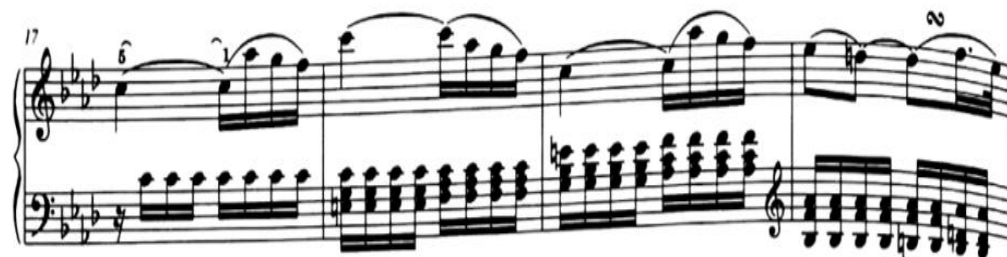
而其他三个版本都是这样的（一根连线连着三个二分音符）：



从这两个版本的标注来看，更能体现出这一长句中低音声部要连贯起来，更说明这是一个长乐句，要到最后渐弱以及 *pp* 处，此句才算“结束”。

在第二乐章第 17—18 小节的标记各版本也是不太一样。

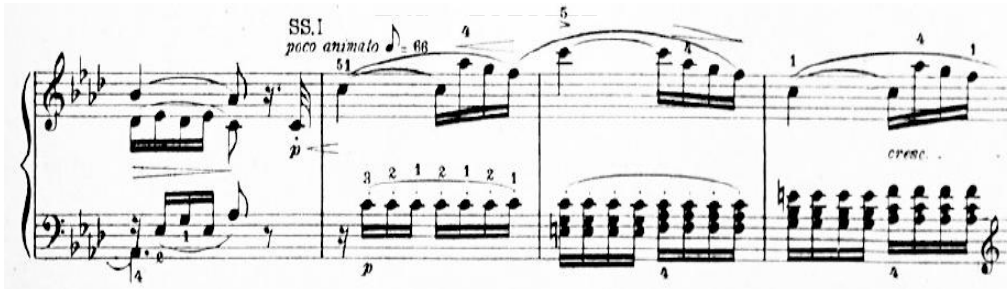
维也纳原始版（人音引进版与其一样）：



而弗雷德里克版为：



Bulow 版：



这三个版本连线标记有中递进的意思，对于表现副主题要表现的田园音调，维也纳原始版会更加的纯净，而费雷德里克版采用的第一拍断连第二拍不那么断连，会更加有微妙的对比，而 Bulow 的版本则更会加宁静，歌唱，且不失生机与活泼。

在这几个版本中，Bulow 版加的连线是最多的，大都是在需要弹奏的很优美以及划句的时候加上了这些连线。

再次，我们来看看这几个版本中对于力度记号的标注有哪些不一样。

力度是音乐重要的表现要素之一，它在形成作品逻辑结构以及表达作曲家情感起伏方面都起着极为重要的意义。钢琴曾被称为 *fortepiano*，即表示为能演奏可强可弱力度的乐器。对于钢琴音乐而言，力度的处理在音乐表现中有着不可替代的作用。众所周知，到了贝多芬时期，钢琴的机械制作技术已经到达很高的水

平了，相对于莫扎特以及巴赫而言，已经可以实现更为激烈的力度表现。贝多芬与前两者对于力度的处理也是迥然不同的，前两者不会做太大的对比，而且都要控制在悦耳的音色范围内，贝多芬则赋予了力度前所未有的内涵，使力度处理在他的钢琴音乐中拥有与曲式、和声、旋律、节奏以及调性等因素同等的表现作用。贝多芬当时对于学生漏掉表情方面的东西如渐强或者乐曲性质方面的东西就会大动肝火，而对于弹错音符或者跳跃有时则会表现出原谅的态度。由此可见，他对于力度等表现术语的重视。

现在，我们来看一下这几个版本中几处力度标记较明显不一样的地方。

如第一乐章第 75 小节处，维也纳版本（弗雷德里克版与其一样）为：



而人音引进版则为：



Bulow 版则为：



如上图所示，在维也纳原始版中，在第 75 小节并没有力度标记，而只有后面的第 79 小节才有 *sf* 标记，*sforzando*，意为突强，指某个音或者某个和弦突然加强音量^①。而在 Bulow 版中则是这两处都加上了此标注（在郑兴三所著《贝多芬奏鸣曲研究》中的演奏注释提到此处的 *sf* 标记音应特别突出，推测其参照的

^① 廖叔同，陈平等编写. 外国音乐表演用语词典[M]. 北京，人民音乐出版社，2012，P210.

应该此类版本)。如果按维也纳原始版来看,显然一个 sf 版会更加具有戏剧对比性,在贝多芬创作该作品时期,钢琴还未真正到达今天的对比强度,所以这种标记会显得更加符合作曲家的戏剧思维。再看人音引进版,它使用的是 rf 标记:

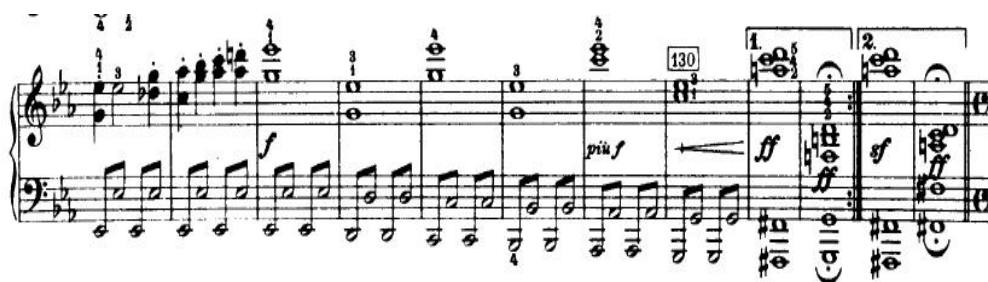
“rinforzando①同 sforzando; ②加强,指一个短小片断突然加强音量或急骤的渐强”^①。如果按第二种释义的话,演奏的效果会与之前的版本很不一样,一个是单个音加强,而另一个版本则是那两个或三个音都要加强,并作一些渐强处理。人音引进版之所以会改用这个词,应该是有意这样提示演奏者去这样演奏吧。

我们再来看一下第一乐章第 129—132 小节的力度标注。

维也纳版为:



弗雷德里克版为:



人音引进版为:



Bulow 版为:



^①廖叔同, 陈平等编写. 外国音乐表演用语词典[M]. 北京, 人民音乐出版社, 2012, P196.

从上面的四个版本的标注来看，维也纳原始版的更加简洁，直接预示最后的和弦力度放最大（当然也可以是指一种内在力量）。人音引进版与 Bulow 版大致一样，而费雷德里克版是最具层次的，他所用的力度范围词包括了 *piu f*、*ff* 以及 *sf*，期间还有渐强记号，这种表现手法从演奏来看效果会比其他版本更具动力性。

再次，我们来看看踏板标记对比。

踏板的运用是一个复杂而深刻的技术，钢琴家运用踏板来达到各种各样的目的：即延长不可能用手指弹奏所持续的声音亦或是协助手指产生优美的连音；将音符混合成和声，亦或是加大节奏重音等。本文所提到的踏板主要是指延音踏板（右踏板，制音踏板）。抬起制音器可以让所有的弦都产生振动，为音响添加共鸣效果。

在 19 世纪以及 20 世纪时期，钢琴制造技术的不断发展，钢琴被打造成一种更加坚固的乐器，此时的钢琴拥有着更加出色的音质以及更稳定的音准。我们知道早期的如羽管键琴或古钢琴，这些乐器都与弦乐器有些类似，乐器体本身就是一个功能强大的共鸣体。在钢琴的设计上，由于金属框架以及重量级制音器的运用，从而减弱了琴弦本身的共鸣振动，致使钢琴的声音在泛音上更加贫乏了，因此我们会运用踏板来补足这种失去的共鸣。这也是为什么那么多钢琴家为了能够听到浑厚的声音而一定要借助踏板的原因。我们也听说有些人在演奏早期音乐，尤其是巴赫的作品是被禁用踏板，我想这是不科学的，由于乐器本身的内在构造不一样，想要抛开踏板而让钢琴跟羽管键琴一样发声的这种想法，事实上获得的只能是南辕北辙的效果。

在贝多芬创作该作品时期是已经有了踏板装置的，虽然我们会发现在维也纳原始版本以及人音引进版中，没有对踏板做任何的说明，但在卡尔·车尔尼的《贝多芬作品的正确演绎》中有该作品踏板使用的说明，书中提到：呈示部最后八小节（即第 125—132 小节），每小节都要用踏板。而在 Bulow 的版本中，他也只是对这八个小节作了踏板的标记。而在弗雷德里克版中，则对踏板作了相当数量的标记，对踏板的标识可以说是非常清楚了，甚至在第一乐章的第 167 小节有 *u.c.*（*una corda* 的缩写，意为用弱音踏板）的标记。在第 171 小节同时也用 *tre corde* 的标识来说明到此停用弱音踏板。

踏板是一个永恒的话题，一切都是以音乐的表达以及音乐效果为目的的，环境的不同使用的踏板情况也不一样。

最后，我们来看一下关于第一乐章前面反复的差异。

在 Bulow 的版本中，有一个很特别的地方就是它的第一大反复不从呈示部开始，而是从引子开始的。如下图所示：



而其他三个版本中都是有从此处反复的明显标记：



众所周知，贝多芬的《（悲怆）奏鸣曲》第一乐章的引子的创作手法是有空前绝后的独创性的。主题动机、矛盾以及整首曲子的情绪氛围等等都在其中有所暗示，但由于其结构以及内容庞大性，也致使演奏该段的时间比较长，所以一般钢琴家都不从此处反复，当然也不是要将其与呈示部独立开的意思。从引子开始反复的也只有 Bulow 这位钢琴家了。为了使情绪不在展开部之前做太久的、过多的、缓慢的思考，一般将采用其他三个版本的标识，即从呈示部开始反复。

2.2 《悲怆奏鸣曲》演绎版本比较分析

2.2.1 钢琴家介绍

①Artur Schnabel（阿图尔·施纳贝尔）

阿图尔·施纳贝尔（1882—1951），美籍奥地利著名钢琴家、作曲家以及音乐教育家。1882 年出生于奥地利的利普尼克一个犹太家庭。与生俱来的对音乐有一种超强的领悟能力。七岁跟随施密特学习钢琴和乐理，次年举行音乐会，九岁移居维也纳，跟随莱谢蒂茨基（Theodor Leschetizky）学习钢琴，同时随曼迪切夫斯基（Eusebius Mandyczewski）学作曲以及音乐理论。据说勃拉姆斯在听他演奏之后曾预言：“这位少年日后必能使世人震惊。”

在十九世纪末德奥风格体系的著名钢琴家中，施纳贝尔属于忠实于原作的学者型的执牛耳者。施纳贝尔最擅长演奏贝多芬的作品，主要贡献在于对演奏者的彻底解放。他懂得诠释艺术中最为珍贵的东西，即个性。

②Emil Gilels(埃米尔·吉列尔斯)

埃米尔·吉列尔斯，原苏联钢琴家，1916 年 10 月 19 日出生于乌克兰的奥

德萨；从六岁开始学习钢琴，在十三岁时首次举行钢琴独奏会（当时已能娴熟地弹出囊括贝多芬的第八钢琴奏鸣曲、肖邦、李斯特的练习曲以及斯卡拉蒂、门德尔松等人的作品），在 1933 年全苏音乐比赛中获一等奖，随后在 1935 年考取莫斯科音乐学院研究生，在涅高兹指导下继续深造，在 1936 年夺得了维也纳国际钢琴大赛第二名，在 1938 年首届伊莉莎白女王大赛中夺得冠军（这也算是吉列尔斯在西方世界中崭露头角，也得到钢琴家鲁宾斯坦的高度评价），载誉归来后，吉列尔斯开始在莫斯科音乐学院任教，同时录制了他的第一批唱片，从 1947 年起在欧洲各地巡回演出，1955 年成为战后首位访美演出的苏联钢琴家，获得了很高的赞誉，于 1985 年 10 月 14 日逝世于莫斯科。吉列尔斯是俄罗斯钢琴乐派的卓越代表，曾经获得“苏联人民艺术家”称号，以及获得英国皇家音乐学院、布达佩斯音乐学院名誉音乐博士学位。

俄罗斯钢琴学派一向以炫目的技巧以及浓烈的情感色彩而闻名，吉列尔斯在涅高兹手下学艺时，深得其真传，演奏具有鲜明的“俄式”烙印，但他激情中不失理性以及忠实原著而不失灵性的演奏，彰显出其独特的个人风格，也令所有人对他的演奏心悦诚服，相信这就是吉列尔斯最让人着迷的地方。在最后十年为 DG 所灌录的《贝多芬钢琴奏鸣曲》无疑是他艺术的精华所在。

③ Alfred Brendel（阿尔弗雷德·布伦德尔）

阿尔弗雷德·布伦德尔，出生于 1931 年 1 月 5 日，是一位奥地利钢琴家。

幼年在南斯拉夫跟随德泽利克（Dezelic），于 1943 年迁回奥地利，跟随卡恩（Kaar）继续学习钢琴，后在菲舍尔的钢琴大师班深造，在 1948 年获布索尼比赛奖而扬名。布伦德尔可以说是 20 世纪德奥钢琴学派承前启后的代表人物。布伦德尔也被认为是贝多芬、舒伯特以及莫扎特等人作品最具思想性的诠释者。他演奏的贝多芬三十二首奏鸣曲也受乐坛好评。

布伦德尔的演奏有时被形容是在解析音乐。他说：“我对作曲家负责，对作品更要负责”。从这里能够看出布伦德尔认为钢琴演奏家的首要任务是尊重作曲家的意愿，而不是表现自己或者加入自己的见解。布伦德尔是第一位录制贝多芬钢琴音乐全集的钢琴家(1964 年)。随着对贝多芬的认识加深，布伦德尔又曾两次重新录制奏鸣曲全集，并在重要的音乐中心城市演奏这些作品。

④ 李云迪

李云迪，1982 年 10 月 7 日出生于中国重庆，国际钢琴家。1989 年开始学习钢琴，于 1991 年跟随我国钢琴教育家但昭义学习；在 2000 年，夺得肖邦国际钢琴比赛冠军（已空缺十五年）；在 2001 年与环球唱片公司旗下的 DG 签订唱片合约，成为与 DG 签约的华人钢琴家；在 2003 年，获德国回声奖年度独奏录音以及《纽约时报》年度最佳古典唱片；2004 年，被首都师范大学聘请为客座教授；2010 年波兰政府授予其代表国家至高荣誉的“荣耀艺术”文化勋章，并获

得波兰政府颁发的全球第一本“肖邦护照”；2012年，李云迪与环球唱片公司再次签约，并推出唱片《贝多芬奏鸣曲》；2014年10月17日，李云迪被正式确定为2015年第17届肖邦国际钢琴比赛评委，他也是该赛史上最年轻的评委。李云迪虽说不是贝多芬奏鸣曲诠释的权威，在中国，出版贝多芬奏鸣曲的钢琴家并不多，他算是其中的佼佼者了。

2.2.2 钢琴家演绎版本分析与比较

2.2.2.1 Artur Schnabel（阿图尔·施纳贝尔）演绎版本分析

本文采用的是施纳贝尔1934年的录音，由EMI公司出品的。

施纳贝尔演奏该作品用时18分47秒，引子总体用♩=46的速度演奏，呈示部快板部分B=148的速度演奏，第二乐章以♩=60的速度演奏，第三乐章以B=108的速度演奏。

施纳贝尔在引子部分的处理，附点节奏表达的非常明确，以一种强调的手法，表现这种哀叹与反抗的情感，在前面的几个小节中，第四拍的八分音符都给与了足够的时值，也不是我们从谱面上看到的需要“落滚”式弹法（如下图标记）：



以现在的观念，如果是按这种标记会演奏成落滚式，后面八分音符会比实际时值更短，而且会轻轻带起。施纳贝尔并没有这样做，他给与足够的时值，在紧接着的三十二分音符，他也是并没有做弱的处理，时值也相对饱满。第四小节的第三拍的la并没有弹很重（虽然此处有标注sf），而是把sf处理给了接下来的左手八度，随后的经过句果断干脆，第五小节之后的对比很强烈，附点节奏相当明显，在第九小节的第一拍做了sfp的处理，与谱上标记一直，虽然后面三四拍休止符停的没那么精确，第十小节p记号处也不是那么弱，但激流式的半音阶就把这悲剧性的阴郁情绪突破了，最后降A音的延长也是相当稳当，预示着一种不安情绪。

呈示部的第11—50小节，施纳贝尔把那交响乐华丽的灿烂性格展现的完美，八小节的长气息运用，使音乐不断在左手衬托下勇往直前，在第27小节的sf所标记的八度音上力度做到充足，展现出一种不屈不挠强而有力的斗争形象，特别是第30小节的三四拍的音群处理的堪称极致（作了急骤渐强处理），使人能感受到那份动荡不安；第35小节的渐强也是拉了一个非常长的气息，使句子更加宽

广。

在副主题的陈述上,右手低音区的弹奏非常具有领唱性,高音与之进行这激昂的对话,没有丝毫的放慢,依然激情满怀,在第 75 小节以及 79 小节在第二拍上都做了 sf 处理,非常突出,好像在宣誓着什么,

在第一结束主题上,并没有太弱的方式去演奏,高低声部的 E 音都非常突出,第 93 小节开始的断奏与渐强处理的非常激动人心,第二结束主题也没有太弱(虽然谱上标记了 p 记号),而是顺着前面的气势勇往直前,不做停息,直至最后 8 小节在有渐渐放慢以及收尾。

在展开部前面的 f 与 p 之间的交替转换做了很强的对比,在第 149 小节的左右手都做了渐强,使得音乐动力十足,在第 167 小节的连接部中突然改变了音色,像在喃喃自语却有隐藏着更大的动机,紧接着力量不断高涨,从第 181 小节一直到 186 小节都保持着最集中的力量感,表现了钢铁般的意志,再现之前的连接流畅而平滑,与再现契合的非常完美。

第 295 小节开始的句子仍然是附点节奏特别突出,表现出一种语重心长的感叹,最后铿锵有力的结束本乐章。

施纳贝尔在第二乐章这样的慢乐章中,不断的内在推动力也是表现的相当明显的,高声部弹奏的清晰如歌,低音声部的音弹得非常柔和与浑厚,每个音都交代的非常明确。在弹奏第一插部时(第 17 小节)速度有稍稍的加快,有种清新的感觉,在第 22 小节做了渐慢处理紧接着左手旋律渐渐突出,显现出一种不安。第二插部左手呼应弹得很柔和却很清晰,在第 45 小节处弹奏非常的轻,音色柔和,仿佛从远处飘来的音符,第 48 小节开始左手非常地清晰以及适当的厚重,第 51 小节主题的回归,三连音丰满又不拖沓,第 62 小节的左手低音分量十足,四分音符也加以强调了。在尾声中,最后四小节有明显地放慢,和平与宁静的感觉得以表达。

施纳贝尔在第三乐章的演奏,整体来说还是非常生动的,生动中包涵着烦闷和愤怒的情感因素。左手伴奏声部在均匀清澈的基础上做着渐强的动力进行,使音乐非常具有动力性,在第 16 小节中第二拍得到了充分的突出,干净利落的结束了主要主题。之后连接部的和弦弹奏的非常丰满,副主题明朗纯朴,在第 31 小节处不断推进,后面的三连音颗粒性非常好,使音乐更有了活泼的意境;在第二结束主题的第二句做了渐强处理,与第一句形成对比,第三结束主题左手重音非常突出,做了极富动态的处理,在第 58 小节急速的音阶使愤怒情绪得到再一次的爆发。第 79 小节,相对于之前更加幽静,力度稍微弱了一些,但高低声部的抑扬感还是很充足的,在第 99 小节的左手音阶式断音声部,仿佛激起了小小的暴风雨,在第 107 小节的连接,不断增强的力度,仿佛预示着更大潜力的爆发,终于在第 117 小节的 fa 音上到达顶点,此音弹奏的非常凶猛,但不失沉稳;再

现部与之前同样是生动活泼；在尾声中，仿佛是一口气完成，直至第 200 小节才停息，再经过几个小节的回想之后，一个下行音阶给了鲜明一击，也是作为一种坚定刚毅自信的回答。

2.2.2.2 Emil Gilels(埃米尔·吉列尔斯)演绎版本分析

本文采用的是由 DG 公司出品的吉列尔斯演奏版，CD 编号 400 036—2，全曲用时 20 分钟 7 秒，引子前面部分采用 $\text{♩}=43$ 的速度弹奏，快板部分 $\text{B}=150$ 的速度，第二乐章也是以 $\text{♩}=60$ 的速度弹奏，第三乐章相对较慢，用 $\text{B}=90$ 的速度弹奏。

引子部分，吉列尔斯的强音和弦弹奏非常的坚固和饱满，你会感觉是力量的爆发达到极致，给人气势磅礴、宽广的感觉，就凭一个和弦就把悲壮的气势弹出来了，之后的和弦连接很沉稳顺滑，附点倾向性很强，在第四小节的第三拍的左右手的 sf 都没有弹得很重，而是把力量藏于内心，音阶做了渐慢处理，平滑的进入第 5 小节的八度歌唱部分，在第 9 小节的 sfp 处也是不做重音处理，而是缓下来，并且此小节的休止符休止的非常准确，把所有潜在的爆发里都留给快板部分；在呈示部主要主题陈述上，左手震音非常清晰并具有很好的推动力，第 13 小节的切分音交代的非常清楚，第 27 小节的经过句力量饱满，进行的非常漂亮，直流而下，在第 38 小节以及 42 小节的第一拍音非常坚固浑厚，就像是乐队中新乐器的起奏，第 45 小节与后面连接的双音连奏弹得非常具有语调性；在副主题中低音声部的都得到了强调，与高音区的对话非常具有对比性，好似一男一女在交谈；在第 75 以及 79 小节处也是做了 sf 处理，但不突兀，还是保持在好听的音色范围内，第一结束主题用一个长气息完成，渐强分配的非常合理，在第二结束主题上遵循着 p 的力度处理，音阶明快而流畅，最后八小节（第 125—132 小节）高声部的双音每个都得到强调，呈示部结束时用了 ff 或者说是最强的力度使其终止。展开部的渐强以及强弱对比做的非常明显，动力十足，第 149 小节开始的左手低声部整齐，分句准确且连贯，而且右手八度分解非常清晰，在第 176 小节的连接段上音色改变，弹得极其轻巧，第 173—175 小节中的节奏改变做的很明显，力度非常强；从第 187 小节的连接句弹得非常华丽与顺畅，音色极具弹性与颗粒性；在第 295—298 小节，力度层次掌控的非常好，大长句的阶梯式渐强，使音乐就算在慢速时也极具动力性；最后以集中猛烈的和弦并做了一点点渐慢而利落收尾。

第二乐章弹奏的非常干净与歌唱，情感之细腻让我们陶醉，声部和分句非常清晰，音色控制的也是相当美妙，即使在第 42 小节乐章最强音上也控制着不凶猛，但音乐的内在力量确实非常强的，在第 51 小节主题回归时，三连音交代的及其美妙（极富弹性），连与跳的结合非常清晰，衬托着主题旋律的进行，一直衬托着不破坏主题进行，尾声非常的和平与安静。

第三乐章吉列尔斯弹奏非常清新、生动但不激烈。听他的演奏你会发现在优美的旋律中却包涵着一些忧郁的情感，而在需要爆发时，他一定不会吝啬那饱满集中的音色，会给你澎湃的音响。从第 1—17 小节，伴奏声部一直都非常清澈，触键非常均匀，音色柔和不失力量，在第 18 小节的 *sfp* 音上，奏出丰满的和弦，第 20 小节的左手双音非常轻巧；在第 25 小节的副主题上非常 *dolce*，后面的三连音以及音阶交代的非常清晰，在第 48 小节的第二结束主题的第二句上并没有比第一句强很多，依然娓娓道来，最后在第 58 小节处爆发；在第 79 小节的地方，圣咏式的歌唱非常明显，后面左右手遥相呼应的旋律弹奏的很清晰，让人目不暇接，在第 128 小节出左手非常有表情的奏出了主题；尾声出该强调的 *sf* 处的音交代的也相当清楚，最后以饱满的音色结束乐章。

2.2.2.3 Alfred Brendel（阿尔弗雷德·布伦德尔）演绎版本分析

本文采用的是布伦德尔 70 年代的演奏版，由 Philips 公司出品，CD 编号 438 730—2。全曲共 19 分 22 秒，引子部分以 $\text{♩}=45$ 的速度演奏；快板段用 $B=160$ 的速度演奏；第二乐章用 $\text{♩}=60$ 的速度演奏；第三乐章用 $B=94$ 的速度演奏。

布伦德尔演奏的版本与谱上所标记的是最为贴近的，渐强减弱的处理都是很到位的，对于音色的把控非常有度，音色时而饱满时而圆润。

在第一乐章中，引子部分第一拍的音非常饱满，休止符收的干净，第 4 小节的第三拍 *sf* 出都做了强音处理，之后的音阶则渐慢了，缓缓到达歌唱段落，八度歌唱段娓娓道来，*ff* 标记出做出了强烈的对比，附点节奏非常的浓重，在第 9 小节的 *sfp* 处的音弹奏的很有分寸感，后面的休止符饱满。在整个引子部分，布伦德尔所弹奏的版本给人一种悲伤的、充满不安与斗争的。快板呈示部快板部分，所有的震音的力度感都不一样，充满着不安以及不屈不挠的前进动力，虽然在八小节乐句中有了两次渐强渐弱处理，这反而使音乐的形象更加明显；在第 26 以及 27 小节的两个 *sf* 都处理的不一樣，处处彰显着对比以及层次的递进感，左手的渐强渐弱经常出现，使音乐流动性更强；在第 38 小节的 *sf* 标记的音上也是很有分寸的，在厚重的同时不失好音色。副主题弹奏的很优美，与主要主题形成鲜明的对比，装饰音非常漂亮；在第 75 以及 79 小节都做了突强的处理，戏剧性非常明显；第一主题刚开始弹奏的非常弱，有种悲痛不安的感觉，在第二结束主题上，左手的四分音符弹奏的非常清晰，能够明显的感觉到声部的走向，同时右手声部在不断的明朗流畅的跑动着，最后以势如破竹般的气势收尾，并停留在灰暗的气氛中，在第 133 小节得到缓解，所以这个和弦他弹奏的非常语重心长；展开部弹奏的非常激烈，感觉一直都处于不安与躁动中，很快则到达再现部，再现部处理比之前呈示部要稍微加重了一些，尾声快速段以原速准确、铿锵、有力的动力结束乐章。

第二乐章主要主题陈述的非常安静祥和，在第 9 小节，当进入四声部时，伴

奏立即减弱，高音旋律更加飘逸动人，第 13 小节的节奏弹奏的很到位；情绪在第 43 小节到达最顶点。整首的右手旋律一直在主导，左手伴奏衬托以及呼应的很恰当。

第三乐章中，主要主题的陈述生动而不激烈，所有强音都有所控制，好似有种无奈之情，副主题非常明朗；从第 33 小节开始三连音非常活泼；在第 58 小节的 *ff* 标记处的音都不会很重，而且每次都会“期待”着出来（弹奏之前有稍微的停顿，但不影响连句），这种处理在他弹奏中屡见不鲜；第 79 小节开始的陈述舞蹈性十足，从第 98 小节开始的音阶式断音声部有开始热烈起来；每次陈述主要主题都非常柔和优美，其他部分就保持着生动或者激烈的进行；在尾声时非常热烈直至第 201 小节；最后一句强音放在倒数第二小节的第一拍上，在与之前小节的连接中也做了微微停顿再强调这一拍的音，极具冲击性。

2.2.2.4 李云迪演绎版本分析

本文采用的是 2012 年李云迪再次与环球公司签约后推出的《贝多芬奏鸣曲》唱片录音版本，由 DG 出品，全曲用时 18 分 4 秒，引子以 $\text{♩}=60$ 的速度弹奏，快板部分用 $B=167$ 的速度弹奏；第二乐章以 $\text{♩}=60$ 的速度弹奏，第三乐章以 $B=110$ 的速度弹奏。

李云迪在处理第一乐章引子时，速度是相对更快的，紧张度非常浓烈，内心的不安从一开始就展现，第 4 小节的经过句做渐慢处理，平滑过渡到八度歌唱句，在经过 *ff* 句强烈对比之后，*p* 句的力度对比，但相对于之前的 *p* 力度有所加大，充满着愤慨的，力度持续强着；第 9 小节的休止准确；呈示部快板部分，非常热烈，感觉驰骋于兴奋与激情的暴风雨中，勇往直前，*sf* 音控制有度；副主题也是激情满怀，虽然高低音区对比不那么强烈，但副主题高音区的装饰音特别漂亮，但有一种俏皮与机智，与主部主题形成对比；在第 75 以及 79 小节处的 *sf* 显然没做太强的处理；第一结束主题开始就一直沉浸在悲痛与不安中；最后以超强力度结束呈示部，最后的和弦停留不久就紧接着连接段和弦，不断的往前推进；在展开部像旋风袭击一切，表现出急躁的冲动和意志；再现部与呈示部无太大差别；尾声快板利落收尾。

第二乐章主部主题柔美并富于歌唱性，仿佛第一乐章的激烈与斗争性消失不见，像是在回忆着某些往事，淡淡的忧伤却不失美好，在第二插部时开始呈现不安的情绪，触键依然圆润，高音旋律一直飘荡在最高处，左手伴奏控制适宜。

第三乐章李云迪演奏生动以及激烈，充满着内心的不确定，内在驱动力一直存在。在主要主题陈述中，右手旋律声部充满力量但不失柔和，装饰音动听，左手伴奏清澈优美，力度在主题结束时才爆发；副主题力量推进自然；抒情性与强烈的力量爆发不断交替进行，使得音乐充斥着不安，也在内心不断寻找答案与出口，在第 79 小节处力量始终没有放太弱，但却显得几分清新；尾声处积蓄着全

部力量爆发，在第 199 小节处有做渐慢处理，力量在第 201 小节凝固；几声回想之后，坚定的结束乐章。

2.2.2.5 综合分析小节

四个版本的演奏从各方面看都有所区别。

速度上全曲用时递减排名为吉列尔斯（20' 7"）、布伦德尔（19' 22"）、施纳贝尔（18' 47"）、李云迪（18' 4"）。我们都知道，古典主义风格演奏特点是规整、严谨、稳定以及中庸的，速度与力度变化幅度很小。四位钢琴家虽然在整体速度上不一样，但他们都很好的把握住了速度之间的平滑衔接。完整的表达了音乐。

施纳贝尔虽然在节奏处理上有时会比较自由，但他自己认为是忠于了原作的，他提出有时忠于并不仅仅是忠于作品的记号术语，而是忠实于它的精神。施纳贝尔对于《（悲怆）奏鸣曲》的处理，淋漓尽致的把贝多芬那种悲剧性、戏剧性以及动力性等等特点表现出来了，细致的速度变化也得到明显表达。吉列尔斯演绎的版本最大的特点就是，和弦音色非常饱满，集中并充满澎湃的气势，歌唱段非常细腻优美，声部层次非常清晰，在对于第二、第三乐章的处理非常完美，他处理的贝多芬是内敛细腻的，对比段也不失戏剧性，音色控制的非常好，他的速度是最为舒缓的（特别是在第三乐章），且第三乐章表现的比较清新不生动但不热烈，其他几个版本相对要热烈些。吉列尔斯的版本处处彰显着俄式的烙印。布伦德尔的演奏情感丰富深邃，渐强渐弱处理的非常细腻（如第一乐章呈示部快板段），动力性非常强。虽然李云迪相对于演奏肖邦来说并没有那么擅长，但对于展现贝多芬那强烈的动力性以及斗争性，他还是做的很到位的，音色结实。

通过对不同背景钢琴家演绎版本的比较我们可以发现，所有钢琴家个性的发挥都得先忠于原作的风格基础上，谱上所有标记的音乐符号必须得到恰当的诠释。

2.3 综合小结

首先在通过乐谱比较发现，所有的版本都以维也纳原始版为基础，编辑者在分析了作曲家的创作风格以及创作意图，以及现代钢琴的特点加上了其他的演奏标识，人民音乐引进版与维也纳原始版差别最小，只有一些指法的标识不太一样，而弗雷德里克版（湖南文艺引进版）除了指法的不一样还适度的加了踏板标识，对于现代钢琴来说这些是有一定的提示意义的，在 Bulow 版中，编辑者处理的很细致，对贝多芬作品除了客观分析外也还包括自己的主观看法（如引子需反复）；根据现代人的看谱习惯，都改变了维也纳原始版在第二乐章的记谱方式，改版后更加便于指法的分配以及看谱习惯，方便学习与演奏。在选择乐谱方面，尽量以原始版为蓝本，综合去分析其他版本的后加标识是否合理，以及选择好适

合自己的指法版本（或者根据自己手的条件去稍微改动一些），一切以符合音乐表达为目的。

演奏风格上，四位钢琴都有着不同的时代背景以及民族性格，亦或是学派的影响（虽然没有哪个艺术家是纯粹属于某一个学派的），以及包括他们各自审美、个人修养的异同，都会形成各自的演奏风格。对每一部作品的诠释和演绎都需要清楚的表现出他的真实性和创造性。只有当真实性和创造性达到了和谐统一，这种表演才称得上是成功的。每一位钢琴家在演奏作品时，他们都是以原谱为基准的，没有去乱篡改谱面的音符，在演奏情绪上也没有违背作曲家的大致意图，尊重作曲家对于音乐作品中的情感表达。其次才是他们各自个性的特点得到表达，每一种个性的表达方式就会形成一种风格，如强烈对比——戏剧性；柔和绵延——极富歌唱性；集中爆发——气势磅礴等等。

3 对于钢琴演奏与教学的启示

所用理论的研究最终都应该作用于实践，否则就失去了研究它的社会价值，或者说实际意义。钢琴的演奏以及教学都是属于实践性的活动，通过分析乐谱的一些不同标记以及对增添标记的仔细思考，认真探究其合理性；以及通过分析不同钢琴家，特别是权威钢琴家的完美演绎，分析其音乐表达方式的共性和个性，从而对我们的演奏以及教学总结出一些理论指导以及实践方法。下面是对于我们钢琴演奏以及教学的一些启示。

3.1 宏观的把握音乐作品（读谱）

任何事物我们都应该宏观以及微观的去对待。

钢琴的学习离不开对乐谱的研读，也只有通过认真研读乐谱所包涵的内容，你才能真正演奏好一个音乐作品。那么首先在读谱之前必须选择一个权威的乐谱。对于乐谱版本的选择，前面已经说过，最好是先通过一些版本的比较来最终确定，如果只有一种版本的话那就只能选用那个，但这不代表我们对乐谱就不要分析了，有一些比如印刷错误或者临时升降号有误（有时通过前后和声进行可判断出）等等这些，在选择前都应该有一个初步的认识。

读谱是我们对作品进行宏观把握的过程。我们这里所说的读谱，不仅仅是局限于识谱的狭小范围，它是包括乐谱上所写的任何信息。通过听钢琴家们的演奏我们也能发现，如果只是单纯的表现谱上的音符标记，那这种音乐是不可能有生命力，它只是乐谱音符的理论音响。

钢琴家在学习一个音乐作品之前，在读谱时，就会对作品进行宏观的信息搜集。比如学习《贝多芬第八“悲怆”钢琴奏鸣曲》，首先它给我们的信息就是“贝多芬”“第八”“悲怆”等等，钢琴家在学习演奏它时，肯定要先了解这些信息，每一位好的钢琴家他都应该具有良好的音乐知识储备，从这一点就提醒我们，平时要多看一些音乐史料，对各时期的风格以及各个作曲家的风格要有一定了解。看到“贝多芬”三个字，在思维上会先有一个定位是“强烈的戏剧性”；其次“第八”，可知是早期作品，并且是早期的巅峰之作；再看“悲怆”，首先会定位到作品具有悲怆的性格，为什么呢？——通过，研究其创作背景我们可以得知当时正处于革命时期，生活的各种苦难使其想要反抗但又有各种无奈等等，这些乐谱所呈现出的信息都必须先搜集，再分析。我们知道，很多优秀的钢琴家都是史料研究的高手同时也是作曲以及音乐分析的大家，这些良好的音乐素质对于演奏好音乐作品是非常重要的。好的钢琴演奏家绝对不是匠人，匠人所表达的音乐不可能深刻，不可能扣人心弦。所以在读谱之前，了解作曲家的创作意图、时代背景和不同时期的风格体裁特征和演奏特点是非常重要的。

宏观的把握作品主要是指不同时代，不同风格、流派以及不同作曲家的角度看音乐处理的不同；动态的、多视角的观察以及分析才能获得优美的音色、节奏以及力度方面的控制能力和把握的方法。演奏者在读谱时不光要把握好作品的整

体性、时代背景、创作背景以及曲式结构等，还应从作品横纵两方面来看：其中包括旋律特征、织体特征、调式调性、节奏、节拍、和声结构、主复调音乐等协调与统一的完整把握；更应该从粗细两方面全面以及全方位来考虑。只有全面充分熟悉音乐作品的构思之后，才能使自己的二度创作符合作品的内在要求，也才能更贴近作曲家的真实意图。

通过聆听不同演奏家的演绎我们也能发现，施纳贝尔激烈但不失细腻的音乐处理（这都是离不开其对音乐的深刻分析）；吉列尔斯完美的音色以及层次掌控能力；布伦德尔“理智”的演奏风格，尽管他们演奏风格不太一样，但是对贝多芬作品的风格诠释都是到位的，他们都是在忠于作曲家的意图基础上，发扬自己的演奏个性的，绝不会把激烈的演绎成抒情的风格，这就是钢琴家们对于读谱的首要重视形成的。

读谱能力的训练是一个长期的训练过程，从学习演奏钢琴的初期开始就应该得到充分的重视，有了良好的读谱习惯才能形成良好的演奏习惯，最中形成良好的演奏效果。

3.2 微观的处理音乐作品（技巧的磨砺与训练）

通过仔细聆听四位钢琴家的演绎，我们可以发现，如果没有高超的手指技巧，也不可能把音乐作品演绎，所以理论要与实践紧密结合，同时进行。

众所周知，钢琴演奏是以手为主的一种非常复杂的全身运动，需要体力的同时更少不了高超的技巧，而高超的技术技巧是需要通过长期的科学训练才能形成和稳固的。这也是为什么优秀的钢琴家都要经过十年甚至几十年的科学训练才得以成型。前面所提到的钢琴家，哪一个不是到了一定年龄才被世界承认的。而演奏法的训练也是要根据个体自身条件来综合考虑衡量以制定具体练习和演奏方案的；再通过上在琴上试弹同时仔细聆听演奏效果，再经过考虑之后，最后以实际效果来确定演奏法。要注意到技巧是把双刃剑，运用时要确定其合理性与科学性，不能盲目乱用，一味的追求炫技而无视音乐效果是不可取的，记住：一切技巧都要为音乐而服务。

以下从七个方面来谈谈技巧方面该注意的一些问题。

指法方面：合理的指法安排是演奏好一首作品的基础。其实我们在平时弹奏音阶、琶音等练习的时候就要注意指法的安排（例如转指）。我们具体看一下本文所分析过的作品的第一句（如下图）：



右手和弦进行指法为 125—13—124—135—124—13，谱面所标记的指法再经过试验，此种进行算是科学合理了，对于音乐的表达非常合理，就算是钢琴家他第一个和弦也不会故意去改成 235 这样的指法，125 的指法是要比 235 的指法更能表现好悲怆性的性格。所以在选择指法时一定要以服从音乐作品的表现为第一要素，再根据自己手指的技能条件来合理安排指法。

自由节奏：自由节奏也称弹性节奏，是一种速度的处理方法，一种演奏现象。是指在一个短时间内不顾及严格的拍子——在某个音符或某些音符中“夺取”时间在后面给与补偿。演奏家经常根据自我的一种情感表达方式而细微的处理速度上的关系，音乐家的个性也常体现于此，它在钢琴演奏当中也是占有非常重要位置的。在使用自由节奏一定要把握好基本速度，不要把它弹成了随意节奏。

音色方面：音乐是声音的艺术，那么每个演奏者都应该关注声音的训练。我们在聆听之前四位钢琴家演奏时可以发现，不管是哪种力度弹奏，他们都可以很好的控制好音色——响但却不暴，柔而不散。在这方面，我个人最喜欢吉列尔斯的音色控制，他所控制的强奏的和弦非常澎湃但却不散也不燥，在抒情乐句或乐段所弹奏出的柔却不失重量的缠绵音色非常具有独特魅力。还有一钢琴家的低音音色非常有节制的厚重感——施纳贝尔。所以平时不管我们在弹练习曲亦或是艺术作品，都必须要在音色上狠下功夫。音色也是一种较为复杂的艺术技巧，也是我们教学的核心问题。这主要是因为音色与音乐风格、音乐形象、情感性质以及想象力等息息相关。像我们的钢琴家，第一乐章需要悲壮与激烈的斗争性，钢琴家不可能用弹第二乐章柔板的音色去处理，这样整首作品的风格都变了，也是不合理的。音色的变化主要是通过演奏者的触键以及踏板等等来控制的，而触键则是每一位演奏者追求以及获得音色美的具体手段。在具体训练中，我们要让学生以不同的触键方式来弹奏，然后让其仔细聆听自己所弹奏出的不同的音色。

踏板方面：踏板可以说是钢琴的灵魂。想象一下，如果现代钢琴少了踏板将会是一件多么震惊的事情——毕竟手指能连以及手指或者说钢琴所能持续的音响是有限的。每一位演奏者使用的习惯都可能有一些差别，但总的原则是：一切为音乐的音响服务。在使用过程中一定要注意它是否会破坏音乐的表达。踏板的使用也有很多种，如正踏板（强音踏板）、切分踏板（音后踏板）、浅踏板、弱音踏板等等。踏板的使用涉及方方面面，要考虑的关键问题主要在于：用与不用；

长和短；深或浅；旋律、和声、力度以及音区等等。每一种音乐效果都要选择与之相匹配的踏板使用方式。在踏板使用方面，我个人非常喜欢吉列尔斯的使用，处理的非常干净！踏板的使用也是一个非常复杂的技术，这就要求教师在教学的过程中要让学生去认真体会与分辨不同踏板使用方式所表达出的音乐效果。

力度方面：聆听四位钢琴的演奏我们会发现，不管是强还是弱的力度控制都要注意音色的控制，而且有的 *ff* 力度标记不一定是非常响的，有时也被处理成内心的力度感。在表达力度强度时要注意强力度时不要杂、燥（除非特殊音乐效果）；而在弱的时候一定要注意不要散，要集中，在手腕放松的情况下一定要保持指尖的合理硬度。力度的弹奏法会直接影响音色以及音响的差异，所以在训练力度表达时一定要注意音色的控制。

速度方面：速度是树立音乐形象最重要的手段之一。同一段音乐只要变化了速度，音乐形象是会完全不同的。想象一下如果施纳贝尔把第一乐章快板部分弹成了引子的速度，这音乐还是贝多芬想要的吗？！确定音乐作品的速度总的来说需要我们考虑到不同时代、不同作曲家以及不同风格体裁作品在速度上的差异性，最好是能够深入了解作品的思想感情、全曲构思以及节奏时值之后再结合弹奏，逐渐固定好速度。最终选择的速度首先一定要体现作曲家的意图，同时也要适合演奏者内心感情的真实表达。

音乐处理方面：通过比较不同钢琴家的演绎，可以发现钢琴演奏中的音乐处理包括的范围非常广，如句法（音乐分句）以及音乐的呼吸；音乐的对比性和变化的幅度（力度的处理）；整体的速度、某段落或某结构的速度的处理；自由节奏或自由速度的处理；纵向和声结构的力度处理；复调声部的力度处理；踏板的合理使用；节奏的处理，特别是节奏重音以及附点、三连音、五、七、九等连音之间的连接变化组合；双手不同节奏组合的处理；演奏法的处理，比如连与断，连断的结合等等；休止符的音乐性处理，必须达到一定的音乐效果；力度对比之外的音乐性对比；装饰音的合理处理（要与作品风格特点紧密相连）；音乐内在张力非外在力度的变化处理；具有鲜明风格的作品处理（对风格韵味的恰当把握）；音乐的结束或尾声的处理等等这些方面，都需要我们在学习演奏、演奏以及教学中加以重视，这样培养出的演奏者才会有更好的技巧去诠释好音乐作品。

3.3 乐感与个人修养

只有具备良好个人修养、乐感以及舞台表现力的演奏者才能弹奏出感人至深、扣人心弦以及伟大而深刻的音乐。

乐感的训练：主要是要多听、多看、勤思考，培养音乐、文学、美术等多项广泛艺术门类的欣赏习惯。多听优秀的音乐作品（优秀演奏家的演奏总能给你很多启发），种类及风格尽量全面。也要多听以及模仿歌唱家的演唱。也要多听钢

琴之外的乐器作品，要知道钢琴是富于交响性的乐器，在弹奏很多作品时要对很多乐器进行“模仿”，要去比较不同演唱、演奏的区别，提高鉴别能力、审美能力和音乐的理解能力。拥有一个良好的内心听觉和感受，对于演奏好音乐作品是有极大帮助的。多参加合奏、重奏、协奏以及伴奏。这些方式都可以很快的提高自身的乐感，多交流、多相互学习。

个人修养：音乐是最富情感的艺术，是最容易激发和调动情感的，而且能很好的体现个人的修养。有句俗话讲得好：要想学好艺，首先要学会做人。一个人的艺德有多高，其音乐成就就会有多高。音乐由内心产生，因此多少都会有个人色彩以及个人内心的真实感受，一个人心灵如果不美的话，其演奏出的音乐也不可能多富有感染力。个人修养还包括一个人的知识面的广度和深度，“广”是说除了学习音乐及美术等相关艺术体系以外，文学、科学等都尽可能的要接触，一切与音乐沾边亦或是对音乐演奏有间接影响的亦或是有帮助的都得接触。“深”主要是指在知识储备时，尽可能的要细致，了解事物要刨根问底，对学术研究要严谨。

不管是在钢琴的学习中、演奏中亦或是钢琴教学中，对待任何问题都要认真，并且寻求科学的方法解决。完美的技术技巧在于科学有序的长期训练，个人的修养也会随着广泛的知识学习后得到提高，作为教师，首先自己作为演奏者必须要有科学良好的技术技巧，然后教人于渔，通过自己渊博的知识去影响学生，耳濡目染后，学生就会主动去寻求知识。在教学中一定要注意培养学生的积极主动性、敏锐的音乐辨析力，培养良好的学琴习惯，这样对于长远的学习会是很好的铺垫。这样自身以及学生才会在未来取得更完美的成效。

3.4 小结

钢琴演奏需要科学的合理的以及长期的训练，所有的技艺都不是一蹴而就的，没有哪位钢琴家是短期造就的。渊博的知识是能正确读谱的基础，在弹奏之前一定要多积累些对演奏有帮助的理论知识，如音乐史、乐理常识等等。一个优秀的钢琴演奏家必须有足够的知识沉淀，再把理论付诸于实践，从实践中去检验理论的合理性，并且不断的去完善理论。所有的知识储备都是为表达音乐服务，得不到表达的音乐理论知识也是无用的，既然储备好了就一定为我们所用，不断的练习、反复反思以获得最理想的音乐效果。

学习任何一门技艺都得发挥自己的积极主动性，自己学会聆听与比较，通过自己实践得出的声音才能真正为己所用，训练成分辨好坏的敏锐的音乐耳朵。最后上升到用耳朵去“弹奏”音乐。

结 语

《悲怆奏鸣曲》是贝多芬早期创作的巅峰之作，也是由古典风格过渡到浪漫风格的作品。

首先本文对其在中国市场上出现的几个乐谱版本进行比较，发现各个出版社都有其独特的发行视角——服务于不同的人群；所有添加的音符标记都是根据原作本身创作构思及特点而加的，对于音乐的表达是合理的，对一定人群来说也是有指导意义的。

其次本文对不同背景钢琴家的演绎版本也进行了比较分析，从中发现每一位钢琴都有着高超的技术技巧以及很高的音乐修养。对作品的诠释都非常的完整与恰当，音色以及节奏等等的把控力都非常精准。

从上面的种种分析让我明白，无论是在演奏亦或是在教学中，既要有宏观的把握音乐作品的能力；又要有微观处理音乐作品的能力；更要有良好的乐感以及良好的个人文化艺术修养。只有这样才能把音乐作品演绎好，也才能把学生培养好！

参考文献

著作类

- [1] 卡尔·车尔尼, 张奕明(译). 贝多芬钢琴作品的正确演释[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007.
- [2] 郑兴三. 贝多芬钢琴奏鸣曲研究[M]. 福建: 厦门大学出版社, 1994.
- [3] 鲍里斯·贝尔曼, 汤蓓华(译). 钢琴大师教学笔记[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2012.
- [4] 邓育文. 钢琴演奏技法研究[M]. 北京: 中国书籍出版社, 2014.
- [5] 李琴. 中西方钢琴音乐文化发展研究[M]. 北京: 中国书籍出版社, 2014.
- [6] 赵晓生. 通向音乐圣殿[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006.
- [7] 埃德蒙·莫里斯, 王维(译). 贝多芬传[M]. 南京: 译林出版社, 2014.
- [8] 范乃信. 贝多芬密码[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2013. 138—144.
- [9] 唯民(编). 贝多芬论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991.
- [10] 仁达敏. 基本乐理[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
- [11] 赵晓生. 钢琴经典导读[M]. 安徽: 安徽文艺出版社, 2013.
- [12] 约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000.
- [13] 保罗·亨利, 顾连理; 张洪岛; 杨燕迪; 汤亚汀(译). 西方文明中的音乐[M]. 贵州: 贵州人民出版社, 2009.
- [14] 唐纳德·杰·格劳特, 克劳德·帕利斯卡, 余志刚(译). 西方音乐史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2010.
- [15] B. A. 瓦格勒. 贝多芬钢琴奏鸣曲集[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000.
- [16] Hauschild. 贝多芬钢琴奏鸣曲集[M]. 上海: 上海教育出版社, 2007.
- [17] 弗雷德里克·拉蒙德. 贝多芬钢琴奏鸣曲集[M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2005.
- [18] 廖叔同, 陈平等编写. 外国音乐表演用语词典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2012.

学位论文类

- [1] 武素霞. 西方记谱法研究[D]: [硕士学位论文]. 吉林: 东北师范大学, 2009
- [2] 张睿. 论启蒙思想对贝多芬音乐创作的影响[D]: [硕士学位论文]. 吉林: 东北师范大学, 2010
- [3] 韩露. 钢琴乐谱中连线标记的研究[D]: [硕士学位论文]. 安徽: 安徽师

范大学, 2006

- [4] 王涛. 贝多芬不同时期钢琴奏鸣曲音乐风格研究[D]: [硕士学位论文]. 吉林: 东北师范大学, 2014
- [5] 高丽欣. 贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》和《第二十九钢琴奏鸣曲》分析研究[D]: [硕士学位论文]. 哈尔滨: 哈尔滨师范大学, 2012
- [6] 王政. 被堵分钢琴奏鸣曲戏剧性特征的初步研究[硕士学位论文]. 福建: 福建师范大学, 2007
- [7] 武君. 贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏研究[硕士学位论文]. 山东: 青岛大学, 2005
- [8] 陈翰苑. 贝多芬《月光奏鸣曲》若干演奏版本比较研究[硕士学位论文]. 湖南: 湖南师范大学, 2014
- [9] 刘升恒. 试论钢琴踏板与音乐风格多样性之关联[硕士学位论文]. 南京: 南京师范大学, 2012

期刊类

- [1] 王屹洲. 贝多芬《悲怆奏鸣曲》作品分析[J]. 大观周刊, 2012.
- [2] 阎冰. 贝多芬钢琴奏鸣曲的力度处理特征[J]. 乐府新声, 2009.
- [3] 潘阳. 俄罗斯钢琴学派的巨匠——吉列尔斯的魅力录音[J]. 中国电子商务: 视听前线, 2007.
- [4] 谢琳(编译). 关于施纳贝尔钢琴演奏与教学理论的研究(一)[J]. 钢琴艺术, 2007.
- [5] 付洁. 真正的悲剧在敲门——贝多芬《悲怆奏鸣曲》漫谈[J]. 大众文艺: 学术版, 2009.
- [6] 刘珂. 简论贝多芬钢琴音乐创作风格上的创新——从贝多芬钢琴奏鸣曲谈起[J]. 黄石教育学院学报, 2004.
- [7] 王文军. 贝多芬与钢琴音乐中的“新约全书”[J]. 西南师范大学学报: 人文社会科学版, 2000.
- [8] 王婷婷. 钢琴音乐史中的奇葩——浅析钢琴音乐中的“新旧约圣经”[J]. 文艺生活: 中旬刊, 2011.
- [9] 尹学毅. 贝多芬《悲怆奏鸣曲》第一乐章赏析[J]. 湖南工业大学学报: 社会科学版, 2009.
- [10] 赵桂珍. 贝多芬与他的 32 首钢琴奏鸣曲[J]. 忻州师范学院学报, 2004.
- [11] 程莉华. 贝多芬钢琴奏鸣曲创作风格的形成及特点[J]. 漯河职业技术学院学报, 2012.
- [12] 段海燕. 贝多芬第八钢琴奏鸣曲第一乐章的主体性艺术特征浅析[J]. 宁夏大学学报: 人文社会科学版, 2008.

- [13]张弛宇. 贝多芬奏鸣曲《悲怆》第一乐章[J]. 音乐生活, 2009.
- [14]陈蕾. 浅谈钢琴踏板的产生与运用[J]. 钢琴艺术, 2003.
- [15]包仕国. 法国近代启蒙思想与五四民主思潮[J]. 北京理工大学, 2000.

附录

SONATE

Grande Sonate pathétique

Opus 13

Fingersatz: Alexander Jenner

UT 90 107

attacca subito il Allegro

Allegro di molto e con brio

The musical score consists of six systems of staves. The first system (measures 11-17) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*). The second system (measures 18-24) continues the piano texture with a crescendo. The third system (measures 25-30) introduces a forte (*sf*) dynamic and a piano (*p*) section. The fourth system (measures 31-36) features a crescendo and a piano (*p*) section. The fifth system (measures 37-43) includes a forte (*sf*) dynamic and a piano (*p*) section. The sixth system (measures 44) concludes the piece with a final chord and a fermata.

UT 50 107

51 *sf* *sf*

58 *sf* *sf*

65 *sf* *sf*

72 *sf* *sf*

79 *sf* *decresc.*

86 *pp* *p*

92 *cresc.*

150

Tempo I

133 *fp*

135 *fp* *p* *decresc.* *pp*

attacca subito

Allegro molto e con brio

137 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

144 *f* *p* *cresc.*

150

157

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes the following measures and markings:

- Measure 163:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 164:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 165:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 166:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 167:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 168:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 169:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 170:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 171:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 172:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 173:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 174:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 175:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 176:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 177:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 178:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 179:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 180:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 181:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 182:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 183:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 184:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 185:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 186:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 187:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 188:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 189:** Treble clef, piano (*p*).
- Measure 190:** Treble clef, piano (*p*).

Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *fp* (fortissimo piano). Articulations include trills (*tr*) and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

152



177 178 179

This musical score page contains six systems of music, each with a measure number at the beginning of the first staff. The systems are as follows:

- System 1 (Measures 247-252):** The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *sf* (sforzando) dynamic marking.
- System 2 (Measures 253-258):** The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *decresc.* (decrescendo) marking is present in the left hand, and the system ends with a *pp* (pianissimo) dynamic.
- System 3 (Measures 259-264):** The right hand has a melodic line, and the left hand plays a more active eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in the right hand and *cresc.* (crescendo) in the left hand.
- System 4 (Measures 265-270):** The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is present in the right hand.
- System 5 (Measures 271-276):** The right hand has a melodic line, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *p* (piano) dynamic marking is present in the right hand, and a *cresc.* (crescendo) marking is in the left hand.
- System 6 (Measures 277-282):** The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is present in the right hand.

154

276 *p*

281 *cresc.* *f*

287 *f* *ff*

295 **Grave** *p* *cresc.* *f*

298 **Allegro molto e con brio** *decresc.* *pp* *p*

303 *cresc.* *ff*

Adagio cantabile

The image displays a musical score for the 'Adagio cantabile' movement of Beethoven's 'Cello Sonata No. 1'. The score is written for piano and includes measures 1 through 13. The tempo and mood are indicated as 'Adagio cantabile'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *(p)* (piano) is present in measure 1. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

156

Musical score for piano, measures 17-38. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex interplay between the right and left hands, with various musical techniques such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings.

Measure 17: Right hand starts with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) beamed together, followed by a sixteenth-note run. Left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measure 21: Right hand features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a sixteenth-note run. Left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measure 25: Right hand has a half note (F4) and a half note (G4). Left hand has a half note (F3) and a half note (G3).

Measure 29: Right hand has a half note (F4) and a half note (G4). Left hand has a half note (F3) and a half note (G3).

Measure 34: Right hand has a half note (F4) and a half note (G4). Left hand has a half note (F3) and a half note (G3).

Measure 38: Right hand has a half note (F4) and a half note (G4). Left hand has a half note (F3) and a half note (G3).

Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

41 *cresc.* *sf* *sf* (*sf*)

44 *fp* *decresc.* *pp*

47 4 2 1 3 2 1

50 *cresc.* *p*

53 [*simile*] 5 4

56 5 4

158

59

62

65

68

70

pp

rf

pp

The musical score consists of five systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 59, 62, 65, 68, and 70 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *rf* (rassordito forte). The score ends with a double bar line and repeat dots.

Rondo 159

Allegro

p

5 12 3 2 3 5 3

9 3 1 2 3 4 2 1 3 1 2 5

13 4 2 2 1 2 3 4 5

17 1 2 4 2 1 2 3 4 5

cresc.

f

fp

UT 50 107

160

24 *dolce*

29 *cresc.* *p* *sf*

34 *sf*

38

42 *p*

49 *cresc. sf* *p*

51 5 3 5 4

cresc.

57 3 3 3 3

ff

3 4 4 3 4 3 2

5

62

66

70

cresc.

74

tr

f

p

UT 50 107

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 79-88):** The first system begins with measure 79. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The system ends with measure 88.
- System 2 (Measures 89-97):** The second system begins with measure 89. It continues the melodic and harmonic development. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The system ends with measure 97.
- System 3 (Measures 98-102):** The third system begins with measure 98. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The system ends with measure 102.
- System 4 (Measures 103-107):** The fourth system begins with measure 103. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The system ends with measure 107.
- System 5 (Measures 108-111):** The fifth system begins with measure 108. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The system ends with measure 111.
- System 6 (Measures 112-115):** The sixth system begins with measure 112. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The system ends with measure 115.

116

ff

p

122

127

p dolce

cresc.

138

143

UT 50 107

164

147

151

157

165

172

177

ca-lan-do

p

cresc.

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes the following measures and markings:

- Measure 182:** Treble staff has a triplet of eighth notes (1, 2, 3) marked *p* and *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *p*.
- Measure 183:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *sf*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *sf*.
- Measure 184:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *sf*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *sf*.
- Measure 185:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *ff*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *ff*.
- Measure 186:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *ff*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *ff*.
- Measure 187:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *sf*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *sf*.
- Measure 188:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *sf*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *sf*.
- Measure 189:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *p* and *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *p*.
- Measure 190:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 191:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 192:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 193:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 194:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 195:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 196:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 197:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 198:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 199:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 200:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 201:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 202:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 203:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 204:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.
- Measure 205:** Treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Bass staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*.

致 谢

时光转瞬即逝，三年的研究生生活就要结束了，同时毕业论文也已经摆在面前了。论文从开题到定稿，都离不开我的导师万小娟教授的悉心指导和帮助。我由衷的感谢我的导师万小娟教授，研究生三年，除了教我钢琴的演奏技巧，还教导我更好的为人处事方法，在学术上，更是给与莫大帮助，对于任何问题她都不厌其烦为我排忧解难，以致于我的学术研究能力在逐渐的进步，这每一点都凝聚了我的亲爱的导师万小娟教授的心血和汗水。万小娟教授秉持着勤奋严谨的治学态度以及平易近人的师表形象时刻都在潜移默化的影响着我，我的每一步成长都离不开您的谆谆教诲，我会永远记住这些道理并付诸实践！请恩师放心！

在江西师范大学音乐学院求学期间，我有幸得到邓伟民院长、邹建林教授、涂维民教授、黄红辉教授、熊小钰教授、陈南宏教授、陈乃良教授、刘勇教授等诸位名师的指导，同时也要感谢我本科院校的恩师黄玉英院长、李江教授以及黄苗老师的无限关爱，使我的知识面在不断扩大，同时也让我明白学无止境！

感谢三年的室友刘加鑫、朱晨昊、王骏，谢谢你们一直以来的包容！还有我永远的兄弟项志新和武思毅，谢谢你们一直以来的鼓励，让我不断的勇敢前几年！感谢同门付昊曦和徐燕桦，谢谢你们一直以来陪我上钢琴课，以及在在学习上给与的帮助！感谢俞卫娜、张水娜、刘淼、陈茜、谢悦、苏梦圆、卢萍萍、曾珏、何莎、龚玲朝、姜一、缪丽娜、罗娉、何苗苗等诸位学友以及音乐学院的阿姨和大伯对我的支持与鼓励！

感谢父母、哥哥嫂嫂、侄子以及父老乡亲在我攻读学位期间给与我的支持与鼓励，正因为你们有了你们的支持与帮助，使我的求学之路得以如此美好，谢谢！

在优雅美丽的瑶湖湖畔的江西师范大学我度过了最难忘的三年，三年的求学生涯就要结束，未来的道路布满荆棘，但因为有了老师、同学、亲人、朋友的支持，我将勇敢的走下去，对你们的关心和期望，我将永记心中，克服一切困难，不让自己失望，也不让你们失望！

梁文超

2015 年 3 月 于江西师范大学

在读期间公开发表论文（著）及科研情况

1. 《浅谈音乐与绘画的关系》[J]. 中国教育改革发展报告, 2013. 12