昆明学院学报　2016, 38(2):123～127　CN 53－1211/G4　ISSN 1674－5639
Journal of Kunming University　【艺术】

贝多芬钢琴奏鸣曲音响版本差异研究

——以《f小调钢琴奏鸣曲》第三乐章为例

孟盈吟
（云南艺术学院 音乐学院，云南 昆明 650500）

摘要：对贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏，不同的演奏家因其不同风格或技巧处理等而呈现出不同的音响版本。比较分析这些版本的差异性，能为演奏者或欣赏者提供良好的借鉴，加深其对作品的理解。在《f小调钢琴奏鸣曲》第三乐章中，施纳贝尔、巴克豪斯、李赫特、霍洛维茨四位大师的音响版本不但显示了他们对乐曲的表演诠释，而且也为贝多芬钢琴奏鸣曲的个性化演奏提供了速度把握、力度掌控和乐句划分等方面的有益启示。

关键词：贝多芬；钢琴奏鸣曲；音响版本；f小调钢琴奏鸣曲；演奏技巧
中图分类号：J647.5　**文献标识码**：A　**文章编号**：1674－5639(2016)02－0123－05
DOI：10.14091/j.cnki.kmxyxb.2016.02.021

On the Differences between the Acoustic Versions of the Piano Sonata by Beethoven — Taking the Third Movement in *Piano Sonata in F Minor* as an Example

MENG Ying-yin
(College of Music, Yunnan Arts University, Yunnan Kunming 650500, China)

Abstract: Different pianists show respective versions because of their own playing styles and skills for Beethoven's piano sonatas. The analysis of the differences provides useful reference for the pianists and audience and deepens their understanding. For the third movement in *Piano Sonata in F Minor*, four different versions by Schnabel, Backhaus, Richter and Horowitz show their respective playing interpretation on one hand and enlightenment of the tempo, dynamics and phrasing for the individual playing on the other hand.
Key words: Beethoven; piano sonata; the sound version; piano sonata in f minor; playing skills

贝多芬创作的钢琴奏鸣曲集，一共32首。其中《f小调钢琴奏鸣曲》原曲名为《第二十三钢琴奏鸣曲》(作品57号)，创作于1804年至1806年间，是贝多芬中期奏鸣曲创作中的代表性杰作。该作品以激越、热情的旋律创造了充满生命气象的音乐形象。“热情奔放、具有英雄气概”是众多研究者和鉴赏者对这一作品基本主题的共同界定。众所周知，在音乐欣赏中，听众对音乐形象的感知和理解，以及对音乐形象所表现的情感的体悟，是通过演奏者的演奏来实现的。贝多芬的作品以气势的宏大、英雄的精神和深蕴的哲理为其基本特点，要传达出这众多思想内涵，不但需要演奏者对乐曲的深入理解，更需要演奏者在演奏中恰当处理好演奏的速度、力度和分句等演奏技巧。《f小调钢琴奏鸣曲》的热情和激越，也同样需要凭借这些技巧来体现。因此，对于钢琴演奏者们来说，研究不同演奏家对《f小调钢琴奏鸣曲》速度、力度和分句的不同把握和处理，对于我们正确认识作品、深入领会作品内涵并进一步进行揣摩学习是不无益处的。本文拟选取现在市场上流传最为广泛的，由人民音乐出版社出版、B. A. 瓦尔勒编注的乐谱作为分析范本，分别以施纳贝尔1935年录制的音响版本、巴克豪斯1969年录制的音响版

收稿日期：2015－11－09
作者简介：孟盈吟(1989—)，女，云南昆明人，在读硕士研究生，主要从事钢琴演奏研究。

本、霍洛维茨 1958 年录制的音响版本、李赫特 1959 年为 RCA 录制的音响版本作为分析对象，对四位演奏家在贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章的演奏中，其速度、力度、分句三方面差异进行分析，从而获得对该乐曲演奏技巧的认识，并希望以此为借鉴，有助于演奏者或欣赏者提高对贝多芬钢琴奏鸣曲的技巧分析、表演诠释及其作品理解的水平。

一、速　度

在钢琴音乐作品中，速度包含着两方面的含义：一是音乐作品本身对作品旋律呈现快慢的要求，二是演奏者对作品旋律快慢变化的处理方式。速度作为构成作品节奏的重要手段，用以调整和控制节奏，对作品节奏的呈现起到了重要的作用。

对速度的理解和对速度的内在、外在感受，是演奏好一首乐曲的基本前提。贝多芬《f 小调钢奏鸣曲》在形式上表现出的鲜明的创新精神和自然灵活的创作手法，能够依凭演奏者对速度的把握得以展示。而演奏者对这一作品演奏速度处理，直接地反映着他对乐曲所具的独创精神和独特艺术表现的理解，也因由这种理解而使其演奏带上鲜明的主体色彩。对此，意大利钢琴演奏家波利尼在谈及贝多芬乐谱标记速度与演奏家演奏速度之差异时就认为："我们尚不确知贝多芬所意欲如何，他在谱上所标记的速度比我们实际演奏的速度要快得多。但我们不必强迫自己去达到那样的速度，因为我敢说贝多芬已经改变了原先的主意。我想这些速度标记更多的是提醒演奏者注意节奏的活力，而不仅仅是速度本身。"[1] 笔者认为，波利尼所说的"注意节奏的活力"，就具有着演奏者依凭乐曲的要求、根据自己对乐曲的感悟和理解而在演奏中张扬自我个性的意义。

有关贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》速度问题的讨论目前尚无定论。但这种情况恰好为演奏者提供了艺术再创造的广阔空间，使他们得以在感悟作品的前提下，演奏出着我之色的音乐旋律。对此，四位演奏家的演奏也证实了这一点。

回到具体的作品中，我们不难看出，贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章是前两个乐章的总结，作品虽然以悲剧式和弦收场，但在终曲的尾声却出现了群众舞曲性质的节奏，表现了英雄本身所具有的巨人般的力量。这一乐章是一个从容的快板、f 小调、2/4 拍子、奏鸣曲形式。全曲由引子、呈示部（主部主题、副部主题）、展开部、再现部（主部主题、副部主题）和尾声组成。其速度为"Allegro，ma non troppo"，即不过分的快板。我们知道，在钢琴音乐中，"不过分"的标准并不是统一的，按现今节拍器速度，快板每分钟 132 ~183 拍，个别钢琴演奏家演奏速度不达每分钟 132 拍。这说明，音乐作品速度的快与慢，并非机械地按节拍器标记操作，而是取决于音乐本身所表达的内容、思想和情感，取决于演奏者依据对作品内容、思想和情感的理解而作出的灵动处理。就《f 小调钢琴奏鸣曲》的演奏速度而言，从第三乐章所表现的对未来的澎湃热情、沸腾的斗争意志和百折不挠的精神看，要求演奏者最充分地表现出一种以激越之情置身充满激烈斗争与冲突战场，充满积极向上的情绪精神。为准确地传达出作品所包孕这种激情，自然需要适当的音乐速度与之相配合，即以超常规快板速度来进行作品主题的展示。而在这一点上，贝多芬已为乐曲限定了"不过分快板"的速度，这预示着用"不过分快板"作为本章乐曲的演奏速度，能够保证作品内容的正确演绎、音乐思想的完美表达。

对此，笔者分别就以上所述四位演奏家各自对贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章演奏音响版本进行了演奏时长的记录，就四人的演奏时长（不包含反复）得出了以下认识：施纳贝尔用时最少，仅 4 分 32 秒；李赫特用了 4 分 34 秒；巴克豪斯用了 5 分 03 秒；霍洛维茨用了 5 分 22 秒。在这样演奏时长中，四位钢琴演奏家分别对乐曲的呈示部、展开部、再现部和尾声的演奏速度显出了各不相同的特点，具体见表 1。

表 1　四位演奏家演奏速度的差异分析

演奏家	呈示部主题	展开部	再现部	尾声速度	录音年代
施纳贝尔	♪ = 114 – 160	♪ = 168 – 144 – 152	♪ = 160	♪ = 192 – 208	1935
巴克豪斯	♪ = 116 – 132 – 136 – 138 – 132；138 – 144 – 152 – 144 – 152	♪ = 132 – 138 – 144 – 152 – 144	♪ = 132	♪ = 160 – 184 – 152	1969
李赫特	♪ = 152；168	♪ = 160；152；168 – 144	♪ = 160	♪ = 152；200	1960
霍洛维茨	♪ = 126；132；138	♪ = 132；138 ；144 – 152	♪ = 141	♪ = 184	1958

如表 1 所示,四位演奏家对呈示部主题的演奏因速度处理的不同而呈现出三种情况:1. 因速度过快(♪ =152 或 ♪=168)而带来急切感和冲动感,乐曲细节的处理显得不够精到;2. 因速度较缓(♪ = 114 或♪ =116)而显出清晰的音乐句式和细节,在情感表现上多了些平稳,少了点激情;3. 因速度适中(♪ =132 或♪ =138)而显出更深刻的沉稳。这样的演奏速度,使音乐语言紧迫但不匆忙,音乐富于激情又有所节制,体现出作品的思想和哲理,整体音乐形象鲜明感人。

作品的展开部(118 – 211 小节)使用的是主部主题的材料在降 b 小调上由微弱的力度逐渐加强,紧接着主要主题变成了卡农风格的进行。不论是切分音还是旋律音都更有激情,进一步加强了战斗的决心和必胜的信念。对这一部分的速度处理,施纳贝尔的演奏速度虽然很快,但他却弹出了强烈、丰富多彩的音响效果。从表 1 中我们可以看出施纳贝尔运用极其夸张的速度变化来表现作品所需要的矛盾冲突。李赫特的速度虽然不及施纳贝尔,但是右手的切分音坚定、有力,颗粒感十足的左手分解和弦,也弹的很均匀。霍洛维茨和巴克豪斯则在展开部速度运用适中,但声部都主次分明。由此可见,四位演奏家对乐曲基本速度的处理是极具个性色彩的。

乐章(158 – 211 小节)是再现前的准备部分。施纳贝尔和霍洛维茨在这一部分的演奏速度都有明显的递增,但是显得快而不急,乐曲的每个音从他的指尖清晰地传出,与乐曲主题和谐统一并显得波澜迭起,起伏有致。尤其是施纳贝尔极其高昂的情绪被一浪高过一浪的快速音流逐步推向顶峰。与之相比,李赫特和巴克豪斯则做了一个渐慢的处理,虽然速度上有所收敛,但李赫特从第 158 小节开始时左右手之间卡农风格的模仿犹如一股冲击感很强的巨流。而巴克豪斯这部分的演奏速度控制的相对平稳,情绪起伏不大,个人色彩较少,给人一种“中规中矩”的感觉。

从 309 小节开始到乐章结束,是插入了急板的尾声部分。这是末乐章甚至整个套曲的高潮,表现出斗争与胜利。对这一部分的演奏,施纳贝尔和李赫特的加速处理更能激励人心。霍洛维茨则基本维持一个速度,虽严谨但少了些激情。与之相比巴克豪斯在这部分却做了一个减速的处理,这加强了尾声的结束感,但在听觉上减弱了这个急板部分的爆发力。这里,四位演奏家的速度处理虽有差别,但都殊途同归地表达出乐章悲壮而持续着的火热的战斗热情,最后都在三个捶击般的强音主和弦中结束全曲。

通过对四位演奏家就贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章演奏速度的对比,我们可以看到,每一位演奏家对同一乐曲演奏速度的特殊把握,既反映出他们对乐曲的理解,也显示出演奏者的风格和艺术追求,直接影响着对作品内容的艺术表现,使乐曲在演奏中呈现出不一致的基调,产生不同的审美效果。

二、力　度

“力度是音乐的重要表现要素之一,在形成作品逻辑结构、表达作曲家情感起伏等方面,有着极为重要的作用。”[2] 关于力度的作用,蒋存梅老师曾有过这样的论述:“f 经常包括 mf,而 p 经常包括 mp。如果在乐句内使用 f,这种情况基本表示一种渐强的效果。相反, p 则表示渐弱。当出现 sf 的时候,则表示一种强调但有时强弱记号的出现不一定就是常规的强弱对比,有的时候包含着不一样的感觉和气氛。”[3] 这说明,乐曲中符号的不同表示着乐曲力度的不同,而乐曲力度的不同又自然地呈现出不同的基调。同时,我们还应该看到,音乐演奏中力度的表现也并非对曲谱力度标识的呆板复演,而是与演奏者的心理活动息息相关。当演奏家心境处于激昂冲动状态时,自我意念迫使演奏家流露强劲的乐思而产生超强的力度。当演奏家心情处于平静沉思状态时,自我意念迫使演奏家产生柔和的乐思,创造出柔和的音响效果。

贝多芬的作品具有着可极大地拓展力度表现范围、并且将力度对比赋予丰富内涵的特点。这一特点使他的作品能够产生特殊的撼动人心的力量,也因此而使力度的处理成为众多演奏家演奏贝多芬钢琴作品时的着意追求。仍以《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章为例。这一乐章的力度变化极其丰富,贝多芬在此通过激流涌动般的旋律传达作品深邃的思想内涵,也表现着作者狂热、充满着尖锐矛盾的内心世界。在乐曲变化的旋律中,我们能感受到作者融渗于乐曲中多种多样的力度变化。而透过作品的力度

变化,我们能感受到作品震撼人心的艺术效果。而四位演奏家对这一乐章的力度处理,也显示出各处不同的特点。在此仅从弹奏的角度对四位演奏家就这一作品在内容表现中的力度处理作出比较分析。

霍洛维茨的弹奏,从 44 小节开始推进,与 48 小节的 p 形成鲜明对比,使“追逐”式乐句的层次感上升。霍洛维茨通过明显的力度变换使他指尖下流出的乐曲最充分地彰显出一种灵动和自信。与之相比,其他三位演奏家没有将这个推进式的渐强明显的弹出来,特别是巴克豪斯虽然力度拿捏的精准均匀,但容易让听众产生一种稳定、庄重的和平感。

再看乐曲的尾声(316 – 361 小节)。这里,第 316 – 317 小节的二分音符可以说是对乐曲主题高度浓缩的演绎。突然的力度变化,可以说是贝多芬钢琴奏鸣曲戏剧化的标志。力度标志由 ff(非常强)—sf(特强)—p(弱)的变换,使得音乐情绪的起落自然而富有张力。而对这一部分的演奏,霍洛维茨的力度对比是四位演奏家中最明显的,在第 318 小节几乎用力 pp(非常弱)的力度和前面第 316、317 小节的力度形成了非常鲜明的对比,给人一种短兵相接的感觉。施纳贝尔此处力度的对比强度比霍洛维茨稍弱,巴克豪斯和李赫特则不明显,给人感觉少了一些紧张的气氛。

乐章的 326 小节至 358 小节是激烈连绵的分解和弦,引发了一种不可遏制的紧张感。此处,巴克豪斯和施纳贝尔左手的力度明显强于右手,左手分解和弦最高音弹得坚定有力,更加突出了乐思的敏锐。但施纳贝尔由于演奏速度过快,导致右手声部有些含糊不清,霍洛维茨由于右手的演奏力度稍强于左手以及突出了密集的旋律,因而使其演奏在听觉上易于带来疲倦感。李赫特左右手演奏力度相当,虽然弹奏得很规整,但听觉上让人觉得缺少冲动的斗争意识。四人相比,巴克豪斯此处的演奏是较为精准的,表现力也是恰到好处的。

透过对四位演奏家就贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章个别段落和尾声部分演奏力度的分析,我们从其对乐曲表现力度的不一致上,能够充分地体悟到他们不同的演奏个性。

三、分　句

所谓分句,指乐曲中的句子划分,亦称为对乐句的划分。在日常生活中,人们用口头语言表达意愿,需要一句一句说,才能表达清楚;人们用书面语言表情达意,也需要一句一句写,才能文随人意。没有停顿的说话无从准确传达意愿,没有句逗的长句不能准确地表情达意。音乐用乐曲表达思想情感,而乐曲也如同人们说话写文一样,一首曲子、一个乐章是由若干音乐句子构成,而音乐句子的表现则通过演奏者在演奏中对乐句的划分和处理。从这个意义看,演奏者对乐句的划分直接体现着他对乐句演奏的连贯性和准确性,也体现着他对乐曲内涵的诠释。四位演奏家对贝多芬的《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章的演奏,在分句方面也显出了细微的差异。

施纳贝尔的演奏几乎完全和 B. A. 瓦尔勒谱面版本标示一致。他在基于对乐谱严格的分析和理性的把握的前提下,按照乐曲情感表现的起落和跌宕体现乐句,从而最大限度地表现出有布局的音乐情感。

巴克豪斯与施纳贝尔是同一时代的演奏家,但巴克豪斯的演奏比施纳贝尔更奔放和硬朗,乐句划分显得很干脆。例如在第 126 小节中,巴克豪斯将 B. A. 瓦尔勒谱面版本的一句式分为两句,把降 E 音和八度降 G 音组成首句。通过对乐句的划分作如此细腻的处理,增强了乐句的动力感。再如,第 142 – 144 小节中,巴克豪斯把谱面上标示的断奏跳音弹成了一句式的连奏,把纵向的弹性十足的切分跳音弹成了舒展的横向旋律. 这种分句处理,使演奏在听觉上多了些率真和淳朴的感觉。

李赫特对于分句的处理虽保留了乐句的走向与 B. A. 瓦尔勒谱面版本标示基本一致,但在细节上做了改动。例如,第 220 – 225 小节,李赫特将其全部弹成了跳音,这使他演奏的旋律比谱面上标示的连音、跳音结合的方式更富有弹性。李赫特可以说是四个演奏版本中弹奏得最为自由的一个,但是也因为他高超的演奏技巧,使得乐句虽然失去了一些连贯性但基本走向还是得以保留。

与前面三位演奏家的相比,霍洛维茨的演奏也很显个性化。例如,在第 126 小节中,将 B. A. 瓦尔勒谱面版本的一句式分为两个音为一组的两个句逗,由此形成一种急促的表达,增强了乐句间戏剧性的冲突。霍洛维茨在分句的处理上和巴克豪斯有部分类似之处,但霍洛维茨对乐句的划分要更细致。

笔者注意到这样处理会使节奏表现得更规整、更均匀。这样的处理,在他对贝多芬的《f 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章的演奏中还有很多,在此不多作赘述。

四、结　语

综上所述,对贝多芬钢琴奏鸣曲的演奏,在乐曲速度、力度和分句的艺术处理方面并非呆板划一,而是完全可以加入个性化处理的。我们通过施纳贝尔略快的演奏速度,霍洛维茨和巴克豪斯的演奏中力度处理明显的变换,李赫特强有力的分解和弦弹奏,以及他们对乐句的细划拆分,可以得出这样的认识:演奏贝多芬钢琴奏鸣曲,在速度处理上,可以急缓不等,也可以居于适中;在力度的处理上,强弱可以交叉变换;在乐句的划分上,在遵循乐句基本走向的同时,可以细分乐句创造戏剧效果,还可以依乐曲情感的表现进行乐句划分。然而,不论对作品的速度、力度和分句作怎样的处理,其基本前提是对作品的正确理解。因而,我们在演奏贝多芬钢琴奏鸣曲中,要想较好地进行艺术的传达,处理好乐曲的速度、力度和分句,必须做好三方面的准备,即:首先要有对作品有正确的理解;其次是要有对作品情感的准确体悟;第三是要有对速度、力度和分句这些专业知识的理性认知和实践训练。有了这三方面的准备,当我们翻开贝多芬的钢琴奏鸣曲去浏览那些合着作曲家热血和生命韵律的旋律时,我们会因沉浸于乐曲的激情而加深对作品内涵和思想精神的理解,并会因由这种理解和情感的体悟而灵动于对作品速度的适当把握,对力度的准确表现和对乐句的自然划分,从而使每一个欣赏者在聆听演奏时,都能从演奏者对作品速度、力度和分句的不同处理中,感受到他们对作品内涵的不同理解,获得不同审美感受和音乐启迪,更能从音响版本的差异研究中,获取良好的借鉴。

[参考文献]

[1]苏澜深. 波利尼谈贝多芬钢琴奏鸣曲[J]. 钢琴艺术,1997(2):15.

[2]阎冰. 贝多芬钢琴奏鸣曲的力度处理特征[J]. 沈阳音乐学院学报,2009(2):188.

[3]蒋存梅. 莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K330)的音响六个版本的比较[J]. 南京艺术学院学报,2004(2):71.

(上接第 118 页)

我之声,共同谱写出一支充满平等、和平、友爱意愿的和谐之曲,正如作品中玉儿向丈夫索要的、也是吴廉给老二推荐和受到林郯肯定的书名《四海皆兄弟》(All Men Are Brothers)所展示的那样。若能如此,那么目前世界上各国之间的摩擦和产生的许多争端,例如近来闹得沸沸扬扬的中日之间的钓鱼岛事件,或许也就能在对话中寻求到一个很好的解决办法了。

[参考文献]

[1]刘康. 对话的喧声——巴赫金的文化转型理论[M]. 北京:中国人民大学出版社,1995:129.

[2]巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]. 北京:三联书店,1988.

[3]段建军. 巴赫金复调理论的人学内涵[J]. 学术月刊,2009(8):120-126.

[4]缑广飞. 巴赫金复调理论的哲学意蕴[J]. 国外文学,2008(3):15-19.

[5]巴赫金. 陀思妥耶夫斯基的诗学问题[M]//巴赫金全集(第五卷). 石家庄:河北教育出版社,1998.

[6]朱岩岩,丰蕴. 众声喧哗中的多样人生——巴赫金复调理论映照下的《樱桃园》[J]. 北京交通大学学报:社会科学版,2012(2):125-130.

[7]周子玉. 论《龙子》中的乌托邦中国他者形象[J]. 温州大学学报:社会科学版,2010(6):68-73.

[8]张竹筠. 论陀思妥耶夫斯基小说的孤独意识与对话艺术[J]. 外国文学研究,2000(2):30-34.

[9]郭英剑,郝素玲. 一部真实再现中国人民抗日战争历史的扛鼎之作——论赛珍珠的长篇小说《龙子》[J]. 江苏大学学报:社会科学版,2005(3):53-63.

[10]赛珍珠. 龙子[M]. 桂林:漓江出版社,1998.

[11]巴赫金. 文本·对话与人文[M]. 石家庄:河北教育出版社,1998:97.