

论文摘要

在德国作曲家、钢琴家、指挥家路德维希·凡·贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770—1827）的音乐生涯中，给世人留下了众多杰出的音乐作品，在他三重奏作品的创作中也体现出贝多芬超人的创作天赋和卓越的艺术才华，《钢琴三重奏》Op. 70 就是其中的代表作品之一。

本篇论文针对贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 进行较详细的作曲技法与演奏技法分析，剖析其作品的内涵与音乐风格，从而做到以点带面，达到归纳、吸收、借鉴、创新目的的同时，还可以提高自己对本部作品在创作方面的认识及演奏方面体会与升华，从而更好的把握贝多芬三重奏作品的音乐风格及对钢琴演奏的诠释。

关键词：贝多芬；古典主义；《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1；音乐文本分析；钢琴演奏

绪 论

国内学术界,把贝多芬《三十二首钢琴奏鸣曲》及《交响曲》作为课题的专项研究已经开展的非常广泛与深入,不少学者发表了论文,可以说是科研成果颇多,同时为其他学者继续研究贝多芬提供了大量的史料和理论依据。如姜洪森,《贝多芬〈降B大调钢琴奏鸣曲(OP.106)〉第一乐章音乐分析——试论贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的创作风格与特点》文中,作者从作曲技法入手剖析其曲式结构,各部分功能意义,最后归纳、总结以下几点:1、在曲式结构上,贝多芬在奏鸣曲式的范畴内用交响乐的思维对其各个组成部分进行了充分的发展与扩充,大大扩展了奏鸣曲式的结构规模,其中洋溢着丰富的乐思和艺术构思,在艺术上有着极为强烈的内在张力。2、在和声语汇上,多使用下属功能组的和弦。在调性安排上也强调下属及六度关系调的作用,且调性转换手法自由多样,各种浪漫派和声的应用手法初见端倪。3、在音乐的发展手法上,主要还是采用动机展开的发展方式,动机的展开方式丰富多样,多用离调模进等各种模进手法,另外,使用复调手法作为发展音乐的重要手段也是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲创作的重要特点之一,例如动机式模仿便是这个时期贝多芬常用的技术手段。

具体到贝多芬三重奏作品的研究,国内学术界的音乐同仁们从多重角度入手得出了简洁、准确的分析结果,并发表了论文加以论述,其中大部分都是以音乐学方法对其三重奏作品进行介绍,例如李晓燕《钢琴三重奏演奏探究》一文中指出钢琴三重奏在室内乐演奏形式中占有重要的地位,如何平衡各声部间的关系是演奏者必须应对和思考的主要问题。本文通过对钢琴三重奏历史发展的粗略回顾,概括地了解乐器在不同时期的平衡互动关系,并从钢琴演奏者的角度对钢琴三重奏的诠释作进一步的探讨,其中提到了贝多芬最为著名的《大公三重奏》这部作品。丁春林《渴望幸福 珍惜幸福 感恩幸福——聆听贝多芬的神奇之作〈大公三重奏〉》一文主要以《大公三重奏》为例简要介绍这部作品,此外这类的学术论文还有很多。

就贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 这部作品,国内还没有相关的论文发表,为此笔者决定从本部作品出发,依托曲式、和声、主题发展,对其进行音乐文本分析的同时,剖析其作曲思维理念,从而更加准确地对演奏做出技法的分析,以做一个案分析的特例,也算是填补国内有关贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 这方面研究的一个空白,为以后学者研究这部作品做一些参考价值。

贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 音乐文本分析及钢琴演奏研究

第一章 贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1

第一节 贝多芬生平简介

波恩，德国莱茵河畔的一个小城镇，在这里诞生了被誉为“乐圣”的一位音乐大师——贝多芬，而这位音乐的圣人注定要在西方音乐史的长河中占有一个重要的地位，可以用独领风骚来形容，正是他在十八世纪与十九世纪、古典主义与浪漫主义之间架起了一座贯通的桥梁，给后人留下了浩瀚的音乐作品。贝多芬正是在这里度过他人生最初 22 个年头（1770—1792 年），这 22 年虽然不是贝多芬创作最成熟与最高产的时期，但正是这 22 年却对他一生的创作产生了深远的影响，特别是在其思想性格的形成方面和心理成熟这两个方面起到了举足轻重的作用。

贝多芬出生在一个音乐世家，其祖父是波恩宫廷乐团的乐长，而父亲作为一个宫廷男高音歌手活跃于当时音乐界。年少时期的贝多芬便已显露出他在音乐方面的才华，然而其父亲急于把贝多芬培养成为一个像莫扎特那样的“神童”，所以从小就强迫贝多芬学习钢琴和小提琴这两种乐器，八岁时的贝多芬已经开始在音乐会上进行表演，并且已经开始探索、尝试进行作曲，然而在这一段时间里，贝多芬并没有接受系统、规范的音乐教育。十二岁的贝多芬，已经能够自如地演奏，而且担任了管风琴师聂费（C. G. Neefe, 1748—1798）的助手，可以说聂费在这一时期对贝多芬的帮助和支持最大，这位宫廷管风琴师引导贝多芬，并将他的艺术视野扩展到德国音乐与文学的优秀传统中去^①。通过与这位优秀老师的学习，贝多芬了解并熟悉了德国古典艺术的一些优秀范例，加深了对音乐的理解并形成了独特的思维观念。从某种意义上讲，他真正意义上开始接受正规音乐教育，正是从他和这位优秀老师聂费所开始的。同时贝多芬没有完全接受过良好、全面的文化教育，但是他渴求的欲望和超人的毅力，除去接受乐器演奏和音乐创作的基础训练外，他还到波恩大学选修哲学和希腊文学等课程。

1787 年在聂费的推荐下贝多芬到维也纳拜见莫扎特，当这位音乐神童莫扎特听完贝多芬的演奏后，感慨道贝多芬终将一日震动全世界。然而，家庭的不幸却发生在了这位天才身

^①于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003 年版，第 205 页。

上，在他到维也纳不久便接到母亲的死讯，他不得不立即赶回波恩。由于家庭原因，一直到1792年秋他父亲去世后，他才第二次来到维也纳，这时莫扎特却已不在人世了。在波恩时期的贝多芬，虽然没有莫扎特幸运，面对的是粗暴的父亲、破落窘困的家境，但是在这种恶劣的环境下却培养了他顽强、坚韧的性格和独立自主的意识^①。

相对于波恩时期的贝多芬，维也纳为贝多芬提供了更为广阔的天地。当贝多芬第二次来到维也纳后，很快地成为了维也纳优秀的演奏家，尤其以即兴演奏称著于世，很快得到了维也纳上层社会的欢迎，拥有了众多的崇拜者和资助者。与此同时，他还跟随海顿学习作曲，和当时著名的作曲家、管风琴家阿尔布莱希贝尔格（J. G. Albrechtsberger）研习对位法，并向萨里耶里求教过^②。在维也纳的十年里，贝多芬无论在作曲还是演奏方面都形成了自己独特的个性和音乐风格，他的钢琴创作和演奏给听众带来了与众不同的艺术感染力。他开始在众多场合进行公演并且获得了极大的成功，同时荣誉和金钱也随之而来，他开始得到大量的作品定单，出版社抢着出版他的作品，许多显赫的贵族家庭倾倒在贝多芬不同寻常的性格举止，贝多芬的音乐使他们感到新奇和刺激，此时的贝多芬对自己的能力充满了信心^③。

与此同时，贝多芬也经受了人生和命运的巨大痛苦和考验，1802年10月他写下了著名的《海利根施塔特遗嘱》^④。《海利根施塔特遗嘱》是有关贝多芬耳聋的最为著名的文献，它的重要性不仅在于明确反映出作曲家的生活和性格，同时还是他对耳聋及其影响的真实体验的一份记录，这是一位艺术家所写的最为感人的陈述之一。他以秘密的口吻叙述了自己遭受的苦痛，以及克服自杀冲动和遵守艺术天命的决心^⑤。但是，他对艺术的热爱和对生活的向往战胜了他个人内心的苦痛和绝望，他把这种折磨变成了创作源泉。“我将扼住命运的咽喉！”“我将和我的生命抗争！”，“我是为人类酿造美酒的巴克精神，不管是谁，真正理解了我的音乐就能从别人带给他们的悲惨中解脱出来”^⑥。

《英雄交响曲》标志着贝多芬的精神的转机，同时也标志着他创作的“英雄年代”的开始。1803-1804年《第三交响曲》的横空出世，标志着贝多芬创作到达了又一高峰。这一时期作曲家创作了大量杰出的作品如：六部交响曲分别是《第三交响曲》、《第四交响曲》、《第五交响曲》、《第六交响曲》、《第七交响曲》、《第八交响曲》；三部钢琴协奏曲分别是《第三钢琴协奏曲》、《第四钢琴协奏曲》、《第五钢琴协奏曲》；以及六首钢琴奏鸣曲，从第21首“瓦尔德斯坦”到低26首“告别”的钢琴奏鸣曲；两首小提琴协奏曲《克罗采》、《春天》；从“拉祖莫夫斯基”到作品74、95等重要的弦乐重奏作品，还有为戏剧、歌剧或芭蕾舞剧写的管弦乐配乐及序曲：《科里奥兰》、《埃格蒙特》、《莱奥诺拉》及《普

^①于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第206页。

^②于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第206页。

^③于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第206页。

^④于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第206页。《海利根施塔特遗嘱》指的是1802年夏天，贝多芬到维也纳郊外的小村庄海利根施塔特，计划在哪里完成《第二交响曲》和其他作品，但长期折磨他的耳疾使他沮丧，回到维也纳后他给自己的两个兄弟写下遗嘱，在贝多芬死后这份日期是1802年10月6号的文件才被发现，称之为“海利根施塔特遗嘱”（Heiligenstadt Testament）。

^⑤ [美]列维斯·洛克伍德：《贝多芬音乐与人生》，刘小龙译，中央音乐学院出版社，2011年版，第93页。

^⑥于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第206页。

罗米修斯》，歌剧《费德里奥》等^①。这时的贝多芬以大量的音乐作品显示出卓越的创作才华，音乐作品蕴含的文化及人文精神也显示出作曲家超群的人格魅力和独具一格的艺术风格，这个时期的贝多芬获得了比以往更多的声望，可以说已经齐名于海顿、莫扎特，并被誉

为当时最伟大的三位音乐大师。

各种传记或音乐史都不会忽视贝多芬《第三交响曲》与拿破仑关系这个事实^②，关于“英雄”这一别名的由来，与一度被贝多芬视为时代精神偶像的拿破仑密切相关，贝多芬是一个倡导自由、平等、博爱的作曲家，内心怀着很深的英雄情结^③。当时法国驻维也纳的大使建议他写一部交响曲时，贝多芬把拿破仑视作新时代英雄，但是对于一向追求平等、自由崇高理想的贝多芬来讲，决不能与一心“称帝”的拿破仑共存，因此在乐谱封面原本题献的“拿破仑的大交响曲”被贝多芬毫不犹豫地划掉，尽管如此，但这部交响曲宣扬英雄主义和“为纪念一位伟大的人物而作”的初衷并没有改变。

众所周知，对于自由和平等的追求，在贝多芬一生中从未停止过，即使是在作曲家创作晚期也一样。而音乐史上常常把1815-1827年划归为作曲家创作晚期。由于这一时期欧洲正经历着严重的政治矛盾及复杂的状况，即梅特涅的反动统治特别猖獗时期，因此他的创作也暂时呈现颓势。这一时期的贝多芬在身心上收到了沉重的折磨，即使是在他耳朵丧失听觉，过着贫困潦倒生活的情况下，任然以坚韧的毅力创作了《第九（合唱）交响曲》，这部交响曲可以说是总结了其光辉、史诗般一生并展现了人类美好愿望的成功作品。贝多芬于1827年3月26日在维也纳与世长辞。E. T. A. 霍夫曼就通过贝多芬器乐作品感受到浪漫主义的精神，他1810年在报刊上这样形容贝多芬的音乐：“在上升的高潮中一泻千里。并且使听众在摆脱不掉那些压抑的情绪中进入无限无极、令人神往的精神世界”^④。

第二节 《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 创作背景介绍

贝多芬在器乐创作里取得了空前的成就，包括9部交响曲、11首管弦乐曲序曲和戏剧配乐、5首钢琴协奏曲、1首小提琴协奏曲、16首弦乐四重奏及其他各种形式的重奏曲，奏鸣曲体裁是他重要的器乐领域，包括32首钢琴奏鸣曲、10首小提琴奏鸣曲、5首大提琴奏鸣曲，还有变奏曲等独奏或重奏形式^⑤。与本篇论文相关的重奏作品笔者通过列表的形式给予说明，见表1-1，而《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1就是这些三重奏作品之一。

^①于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第206页。

^②于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第207页。

^③谢颖：《贝多芬1804年》，少年儿童出版社，2010年版，第111页。

^④于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第207页。

^⑤于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年版，第208页。

表 1-1 贝多芬三重奏作品

| 三 重 奏 作 品 | 序号 | 作品号 | 创作时间 | 调性 |
|-----------------------|------------|-------------|-----------|------------------|
| | 1. 钢琴三重奏 | Wo038 | 1790-1791 | 降 E 大调 |
| | 2. 三重奏 | Op. II | 1797 | 降 B 大调 |
| | 3. 钢琴三重奏 | Op. 44 (33) | 不详 | 降 E 大调 |
| | 4. 三首钢琴三重奏 | Op. 1 | 1793-1794 | 降 E 大调、G 大调、c 小调 |
| | 5. 两首钢琴三重奏 | Op. 70 | 1808 | D 大调、降 E 大调 |
| | 6. 钢琴三重奏 | Op. 97 | 1811 | 降 B 大调 |
| | 7. 钢琴三重奏 | Wo039 | 1812 | 降 B 大调 |
| | 8. 弦乐三重奏 | Op. 9 | 1796-1798 | G 大调、D 大调、c 小调 |
| | 9. 三重奏 | Op. 25 | 1795-1796 | D 大调 |
| | 10. 三重奏 | Op. 87 | 1794 | C 大调 |

《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 这部作品是贝多芬为钢琴、小提琴、大提琴而写的三重奏作品，是作曲家在伯爵夫人玛丽公寓中完成，因为她的好客、友善而作，并献于伯爵夫人，这部作品并于 1809 年出版。这部 D 大调三重奏作品也被誉为《“幽灵”三重奏》，是他众多杰出作品之一，可以媲美于另一部三重奏《大公三重奏》。在这部作品中，可以发现作曲家使用第二交响曲第二乐章主题的某些特征，如第二乐章，作曲家采用非常慢而宽广的慢板，“幽灵”便由此而来。这部作品是贝多芬创作中期的典型代表作品之一，大约创作于 1803 至 1812 年间，在这个期间里作曲家还创作了其它大量优秀作品。1808 年夏，作曲家在维也纳的利根施塔特完成了这部作品的创作。

第二章 贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 音乐文本分析

第一节 贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 整体概况

本部作品由三乐章组成，现将这部作品的整体情况做一简要说明，见表 2-1。

表 2-1 贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 整体概况

| 钢琴三重奏 | | | | |
|-------|----------------|-------|----|---------------------------|
| 乐章 | 曲式结构 | 规模小节数 | 调性 | 速度 |
| 第一乐章 | 奏鸣曲式 | 270 | D | Allegro vivace e con brio |
| 第二乐章 | 奏鸣曲式 (无展开部) | 96 | d | Largo assai ed espressivo |
| 第三乐章 | 奏鸣曲式 | 411 | D | Presto |

上表表明，本部作品采用了三乐章的布局结构，各乐章之间的速度关系为快、慢、快，速度布局，曲式主要还是以奏鸣曲式及其变体形式为主，同时各乐章的规模体现出首尾乐章较长，中间乐章略短小的现象，调性布局以同主音大小调为主要调性，下面就对各乐章做音乐文本分析的简要概述。

第二节 第一乐章音乐本体分析

第一乐章作曲家采用奏鸣曲体裁形式，以奏鸣曲式结构构架音乐素材，曲式结构图示见图 2-1。

图 2-1 第一乐章曲式结构图示

| 曲式结构: | 奏鸣曲式 | | | | | | | | | | | | | |
|----------|------------------|-------|------------------|-------|--------|-------|--------------------|---------|------------------|--------------------|------------------|---------|---|-----|
| | 呈示部 | | | | 展开部 | | | 再现部 | | | 尾声 | | | |
| 部分: | | | | | | | | | | | | | | |
| 部分小节数: | 1-73 | | | | 74-156 | | | 157-253 | | | 254-270 | | | |
| 次级部分: | 主部 | 连接部 | 副部 | 结束部 | 转回 | I | II | III | 主部 | 连接部 | 副部 | 转回 | | |
| 次级部分小节数: | 1-21 | 21-42 | 43-51 | 64-70 | 71-73 | 74-78 | 78-149 | 150-156 | 157-207 | 207-214 | 215-231 | 231-253 | | |
| 乐句: | a-a ¹ | | b-b ¹ | | | | | | a-a ² | | b-b ² | | | |
| 语句小节数: | 1-8 | | 43-51 | | | | | | 157-167 | | 215-223 | | | |
| | 8-21 | | | | | | | | 167-206 | | | | | |
| 调性: | D | F A | A | A | D | A | D ^b B C | F d G | A | D ^b E D | G | G D | A | G A |
| 结构概述: | 假平行乐段 | | 一句乐段 | | | | | 综合乐段 | | 一句乐段 | | | | |
| 调性关系: | 主 | | 属 | | | | | 主 | | 主 | | 主 | | |

上图曲式结构图说明作曲家采用传统的曲式观念来构架作品，各部分在自身反复的情况下规模大体相当，调性布局与曲式结构点相吻合。在全曲的材料构成方面使用了单一动机贯穿全曲的作曲技法，谱例 2-1 是全曲的核心动机。

谱例 2-1 全曲的核心动机



上谱例显示的是全曲的核心动机材料，音程关系为二度下行的音阶形式，其中包含的音程关系为小二度、大二度、小三度与大三度。全曲主题以动机为核心，采用不同音高上的移位构成，呈现出直线整体上行形态，副部主题同样以核心动机为出发点，采用动机的变体形式，副部主题与动机的关系如谱例 2-2 所示。

例 2-2 副部主题与动机关系



上谱例是动机、主部主题与副部主题关系图示，实线表示的是三者之间的联系。主要体现为四度音程关系，虚线表示的细部结构包含了三度与二度音程关系问题，因此从上图可以得出这样一个结论：全曲的音乐材料是以核心动机作为中心因素来组织的，也就是说动机贯穿全曲成为全曲的主要作曲技法。下面就曲式结构的情况做一说明。

本乐章的曲式结构采用奏鸣曲式，呈示部 1 至 73 小节，且自身反复一次。主部 1 至 21 小节，由两乐句组成的假平行、收拢性、非方整、守调乐段。第一乐句 1 至 8 小节，在 D 大调的属七和弦上做开放性半终止；第二乐句 9 至 21 小节，规模较第一乐句有所扩充，通过 D 大调的阻碍终止来完成，最终扩充了五小节，并以属七到主和弦做完满终止。表面看来两乐句之间呈现出是对比性乐句结构，但是在笔者看来两乐句之间有着千丝万缕的联系。下谱例 2-3 是两乐句之间的关系。

谱例 2-3 两乐句之间关系



上谱例是主部两个乐句的关系问题，这两句采用动机的不同运用方式，第二句是动机的倒影形式。两个乐句的关系为以 C 音为轴的倒影形式，呈现出整体的反向形态。下表 2-2 是呈示部主部主题进入顺序图示。

表 2-2 呈示部主部主题进入顺序图示

| mm: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | |
|-------|---|---|---|---|---|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| v-ni | — | — | — | — | | | | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Vc | — | — | — | — | | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Piano | — | — | — | — | | | | | | | | | | | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |

连接部叠入开始 21 至 42 小节，材料方面同样采用主部主题材料，采用动机分裂手法，调性游离，经过了 D 大调、F 大调、A 大调。此部分主要以弦乐旋律为主，钢琴奏伴奏声部，起到了转接过渡性作用，并在 A 大调的属七和弦上做开放半终止，为副部进入做准备。

副部 43 至 63 小节，乐句性乐段，分别由不同的乐器轮奏完成。调性在 A 大调上以完满终止结束，具有号角性音乐风格。此部分主题由钢琴演奏，这时就完全可以发挥钢琴的音色特点——力度性的柱式和弦进行。第二次则由弦乐器换奏主题陈述，钢琴以音阶跑到伴奏为主，谱例 2-4 是副部主题。

谱例 2-4 副部主题



结束部 64 至 70 小节，以主部材料为主，有一定的转折特点，巩固副部调性，起到了总结副部作用。接下来的四小节是转回，主要作用在于调性的回归为呈示部反复做准备。

展开部 74 至 156 小节，第一个部分引入部分为 4 小节，由大提琴引入主部主题材料调性转入 A 大调；第二个部分中心展开 78 至 148 小节主要展开主部主题，各声部层采用模仿手法，此部分调性游离经过了 D 大调、B 大调、C 大调、F 大调、d 小调、G 大调；第三个部分 157 至 156 小节，此部分是再现部开始前的准备阶段，调性回归 D 大调并以属七和弦做开放准备。

再现部 157 至 254 小节，主部 157 至 206 小节，与呈示部中的主部相比规模扩充了一倍，为 51 小节。第一句完全再现呈示部主部第一句，为三件乐器的齐奏；第二句作曲家为了再现的同时，还要体现出对比性和音乐的新鲜感，所以采用综合性手法，且自身具有再次展开的思维来组织再现部主部。

连接部 208 至 214 小节，有意思的是由于主部本身就具有了展开特点，所以连接部规模有所紧缩，且调性转入 G 大调。

副部同样由钢琴引入，与呈示部副部不同的是钢琴左手演奏副部主题，右手以音阶跑动

为主，曲式结构为乐句性乐段。奇怪的是，本部分的开始调性并没有回归主调，而是以 D 大调的下属调 G 大调开始，作曲家在这里使用了调性的延迟回归，之后再进入主调 D 大调，完成调性回归，符合奏鸣原则，之后的部分大体与呈示部相当。

尾声 254 至 270 小节，同样采用主题材料，再次结束性陈述全曲。

上面综述是对全曲曲式结构的说明，下面笔者就全曲的和声做一简单说明，其目的在于说明作曲家和声的使用情况，现就呈示部为例，谱例 2-5 是呈示部和声标记图示。

谱例 2-5 呈示部和声标记 a

Allegro vivace e con brio

Violine

Violoncello

Klavier

D T D₇ T D₇ T D₆ D VII₆/dVII TSVI K₆

8 dolce

D₇ T D₃ T₆ S

上面谱例是呈示部 1-14 小节，可以发现这里的和声运用以主、属功能为主，这也与呈示性部分音乐材料的相吻合。

谱例 2-6 呈示部和声标记 b

15

cresc.

cresc.

cresc.

p

D₇ D VII[#]/TSVI TSVI S K₄⁶ D₇

21

T D₇[#] TSVI S₂ D₇/D

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system (measures 15-20) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The piano part includes fingerings (5, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings like *cresc.* and *p*. The second system (measures 21-24) continues the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Harmonic markings are placed below the piano part.

上谱例可以看出,这一部分和声的运用情况,主要体现出六级和弦阻碍的运用情况和重属和弦使用情况。

谱例 2-7 呈示部和声标记 c

27

ff

ff

F dtIII T T

Detailed description: This musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The dynamic marking *ff* is present. A box containing the letters 'F', 'dtIII', and 'T' is positioned to the left of the piano part. The letter 'T' is also placed below the piano part.

上谱例是呈示部中转调的具体情况，第一次转调是使用自然音级，第二次则使用了等音关系转调手法。

第三节 第二乐章音乐本体分析

第二乐章乐章作曲家采用奏鸣曲式的变体形式，主要特点在于省略展开部的奏鸣曲式，图 2-2 是本乐章的曲式结构图。

图 2-2 本乐章的曲式结构图

| 曲式结构: | 奏鸣曲式(无展开部) | | | | | | | | | | |
|----------|------------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| | 呈示部 | | | | | 再现部 | | | | | 尾声 |
| 部分: | 1-38 | | | | | 47-88 | | | | | 89-96 |
| 部分小节数: | 1-38 | | | | | 47-88 | | | | | 89-96 |
| 次级部分: | 主部 | 连接部 | | 副部 | 过渡 | 主部 | 连接部 | | 副部 | | |
| 次级部分阶段: | | I | II | III | 38-46 | | I | II | III | | |
| 次级部分小节数: | 1-8 | 9-17 | 18-28 | 29-30 | 31-38 | 47-53 | 54-61 | 62-72 | 73-75 | 76-88 | |
| 乐句: | a | | | b | | a' | | | b' | | |
| 乐句小节数: | 1-8 | | | 31-38 | | | | | | | |
| 调性: | d | d | C | C | C | d | d | D | D | d | |
| 结构陈述: | 乐句性乐段 | | 乐句性乐段 | | | 乐句性乐段 | | 乐句性乐段 | | | |
| 调性关系: | 主调 | | 二度关系 | | | 主调 | | 主调 | | | |

本乐章采用无展开部的奏鸣曲式，其主要特点有两点。第一，非完整的结构布局，省略了展开部。第二，由于展开部的省略，导致了音乐材料在本该展开的结构部分失去了本该起到的功能作用。那一个问题就油然而生，音乐发展的动力性因素何来？哪个部分承担这种音乐材料的展开性功能呢？带着这样的疑问，笔者再次详细阅读了乐谱，并找到了答案，对于这点的说明将在结构说明中给予陈述。

动机贯穿全曲，是全曲材料统一的基础，而第二乐章的动机是从第一乐章动机中裂变而来，可以说第二乐章是第一乐章的再次发展，下谱例 2-8 首先呈示一下第一乐章动机与第二动机之间的关系。

谱例 2-8 前两个乐章动机之间的关系

从上谱例可以发现，上下圆圈内的音是各动机的主要发音点音位，第一乐章动机主要发音点音位为 D-A-B，第二乐章动机主要发音点音位为 D-A-F，这样就可以发现：两动机都是下行进行后反向跳进，不同之处只在于之后的反向进行中的音程关系不一致。

第二乐章就是在此动机的基础上变化而来，通过装饰性手法变化产生，动机先由弦乐器奏出，之后钢琴右手高音声部演奏，谱例 2-9 是第二乐章动机。

谱例 2-9 第二乐章动机

下面就本乐章的曲式结构做一简要说明，呈示部 1 至 38 小节，主部 1 至 8 小节，曲式结构为乐句性乐段结构，构成的方式是由动机的两次模进构成，主部主题如下谱例 2-10 所示。

谱例 2-10 主部主题

连接部在本乐章中起到了至关重要的作用，由于展开部的省略，作曲家赋予了接部双重功能性意义。第一，连接过渡，承上启下；第二，材料展开性意义。第一部分 9-17 小节，主部主题材料由小提琴声部引入，与小提琴声部形成一小节时间距离的二声部局部模仿，此时钢琴主要以和声填充声部层为主，谱例 2-11 是连接部第一部分的说明。

谱例 2-11 连接部第一部分

上谱例呈现的是连接部 I 引入部分，此部分主要承担对主部主题的巩固及走出阶段，音乐材料由第一小提琴首先开始主部主题动机，之后一小节后长笛紧接模仿，两声部构成二声部局部模仿，再次巩固主部主体材料。16 小节是 d 小调 D 七和弦上的延伸，钢琴右手声部环绕下行音阶级近。

连接部 II 中心展开部分 18-28 小节，此部分是连接部的主体部分承担展开部展开性功能作用，材料在主要动机基础上连续模进展开。谱例 2-12 是此部分说明。

谱例 2-12 连接部 II

上谱例是连接部第二个部分的开始音乐片段，大提琴引入原始动机原型，小提琴演奏动机变化形式，此时调性转入 C 大调，展开的手法同样采用动机的连续模进，大提琴填充小提琴动机与动机之间的空缺，钢琴采用震音奏法。29-30 小节是连接部的第三个部分，副部进入前的准备阶段，在 C 大调的属持续音上开放。

副部 31-38 小节乐句性乐段，调性转入 C 大调，材料构成以主部动机为基础，谱例 2-13 是副部主题。

谱例 2-13 副部主题

过渡部分 38-46 小节，此部分主要承担过渡连接性作用，在材料上承担呈示部与再现部之间的连接作用，调性上由副部调性 C 大调转入 d 小调，并在 d 小调的属和弦上做开放终止。

再现部主部 47-53 小节，乐句性乐段。与呈示部的主部相比，在乐器安排上有所不同，呈示部主部有钢琴演奏主部主题，而在再现部中的主部主题则由小提琴演奏。

再现部中的连接部同样由三个部分构成，每个部分功能意义与呈示部中的连接部完全相同，即：第一部分巩固主部，为连接部的张开部分做准备；第二部分音乐材料的展开部分，运用主部动机的连续模进手法；第三部分副部不同之处就在于调性的回归。

副部 76-88 小节，同样为乐句性乐段结构，调性回归主调 d 小调。

尾声 89-96 小节，在 d 主持续音上再次结束性陈述。

上面综述是对全曲曲式结构的说明，下面笔者就全曲的和声做一简单说明，其目的在于说明作曲家和使用情况，现就呈示部为例，谱例 2-14 是呈示部和声标记。

谱例 2-14 呈示部部分和声标记

⑬ dV_{II}^5 dt_{III}
 D_5^6 T)

cantabile *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.*

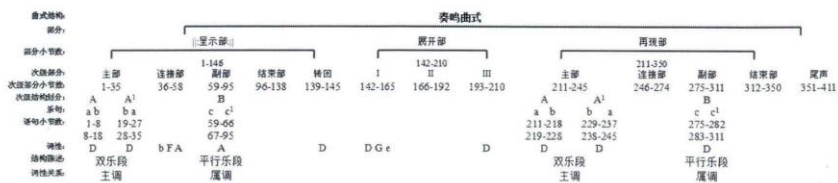
cresc. *p* *cresc.* *rit.*

D_7 t D_5^4 t D_2 t D_7 t $D_7 V_{II}^5/D$

第四节 第三乐章音乐本体分析

第三乐章乐章作曲家采用奏鸣曲式结构组织音乐素材，图 2-3 是本乐章的曲式结构图示。

图 2-3 本乐章的曲式结构图示



动机及主题贯穿成为本曲的核心作曲手法，谱例 2-15 是本曲的核心动机。

谱例 2-15 本曲的核心动机

mm:1-2

piano

上谱例是全曲的核心动机材料，以四分音符的等分节奏为主题，呈现出波浪式旋律线，音程关系以跳进与级进为主。下谱例 2-16 是动机的旋律线条走向。

谱例 2-16 动机旋律线条走向

mm:1-2

piano

下面就曲式结构做一简要陈述，呈示部 1-146 小节，且自身反复一次。主部 1-35 小节，双乐段曲式结构，主部每一个乐段都为平行乐段结构，现将主部第一乐段两句之间的关系示于下谱例 2-17。

谱例 2-17 主部 A 乐段两句关系

上谱例表明，主部第一乐段两乐句之间的关系问题，虽然横向来看各音程关系不同，但整体旋律走向与节奏类型大体相当。主部第二乐段采用倒叙的方式，即：把 A 乐段的乐句陈述顺序重新组合。下表 2-3 是主部主题进入顺序示意图。

表 2-3 主部主题进入顺序

| mm: | 1 | 5 | 8 | 9 | | 17 | 18 | | | 27 | 29 | | | | 35 |
|-------|---|---|---|---|--|----|----|--|--|----|----|--|--|--|----|
| v-ni | | | → | | | → | | | | | → | | | | → |
| Vc | | | | | | → | | | | | → | | | | → |
| Piano | → | | | | | | | | | → | | | | | |

主部第一乐段为平行乐段，第一句 1-8 小节，以 D 大调的属七和弦做开放性半终止，主部主题以钢琴声部进入为主题；第二乐句 9-18 小节最后以属到主做完满终止，这一乐句弦乐声部演奏主部主题，钢琴为辅助伴奏乐器声部。第二乐段同样为平行乐段，组织方式倒述为主。

连接部 36-58 小节，弦乐器以二声部模仿为主，具有长气息旋律线条，钢琴声部以音阶跑到为主，下谱例 2-18 是二者间的模仿关系。

谱例 2-18 连接部写作手法

上谱例是连接部 37-42 小节，上例可以看出小提琴与大提琴为长气息旋律线，二者为模仿式复调，钢琴声部承担伴奏音型，此部分调性游离经过了 D 大调、b 小调、F 大调、A 大调，起到了连接部承上启下、过渡转接的功能意义。

副部 59-95 小节，此部分曲式结构为平行乐段或综合乐段。第一句 59-66 小节，副部主题由钢琴声部进入，分解和弦及同音反复的主题旋律线条，并在属和弦上做开放半终止；第二乐句 67-95 小节，此句弦乐器承担旋律声部采用声部转接手法呈呼应式旋律交接，且自身

具有展开性意义，由此可见，此部分乐段具有综合乐段特点。下谱例 2-19 是副部第二个乐句。

谱例 2-19 副部第二个乐句

上谱例表明，作曲家采用声部间旋律的转化思维来构思整个副部旋律层，钢琴声部主要以伴奏声部为主体，同时承担了和声的功能序进。

结束部 96-138 小节，同样以副部调性为主体，巩固、回顾、总结副部材料。139-145 是呈示部中的转回部分，主要作用在于调性的回归为呈示部反复做准备。

展开部 142-210 小节，第一个部分引入部分 142-165 小节，由小提琴与大提琴引入新材料，钢琴以音阶跑动为主体，新材料调性由结束部 A 大调转入 G 大调、e 小调；第二个部分中心展开 166 至 192 小节，此部分为展开部的中心部分，以主部主题为核心材料展开陈述，弦乐组乐器承担模进是旋律，钢琴填充弦乐乐器动机间的过渡，第三个部分 193-210 小节，此部分是再现部开始前的准备阶段，调性回归 A 大调并以属七和弦做开放准备。

再现部与呈示部材料构成基本一致，主部 211-245 同样为双乐段结构，两个乐段之间材料陈述方式与呈示部主部一致。连接部 246-274 小节，弦乐器以二声部模仿为主，具有长气息旋律线条，钢琴声部以音阶跑到为主。副部 275-311 小节，曲式结构为平行乐段或者综合乐段，两乐句以不同乐器组合陈述主题，此部分调性回归主调 D 大调，形成奏鸣曲式原则。结束部 312-350 小节，同样以副部调性为主体，巩固、回顾、总结副部材料。351-411 小节为全曲的尾声再次回顾性总结全曲。

上面综述是对全曲曲式结构的说明，下面笔者就全曲的和声做一简单说明，其目的在于说明作曲家和声的使用情况，现就呈示部为例，谱例 2-20 是呈示部主部、副部和声标记。

谱例 2-20 部分主部和声标记 a

Presto

Presto

p *sfz* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *sf*

p dolce *cresc.* *p* *cresc.*

D T D VII \flat T $_6$ T S T $_6$ S II D T III S D $_5^\flat$ /D D/TSVI D VII \flat D K $_6$ D $_7$

①

D $_7$ TSVI $_6$

谱例 2-21 部分副部和声标记 b

55

dolce *pizz.* *dolce*

dolce *p*

A D D $_7$ T D $_7$ /D D $_7$

第三章 贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 钢琴演奏分析

第一节 整体音响的平衡与协调

重奏与其他题材形式的音乐作品截然不同，在重奏作品中，要特别强调每个声部都要平衡、协调。由于重奏作品中乐器种类的多少决定了演奏者的数量，这就要求各演奏者之间的协作与默契，相互之间的衬托与呼应关系。也就是说当演奏段落的音乐材料组织为主调音乐时，那就要求主调乐器的突出，其余合奏乐器附属与衬托；当各声部为复调音乐织体时，这就要求各声部的即独立又统一，避免单独乐器的炫技，各演奏者间应保持默契，做到心灵相通。贝多芬《钢琴三重奏》Op.70 No.1 就是这样一部作品，也是贝多芬成熟期的一部作品，在这部作品中，重奏者不仅要注意节奏的准确性同时，还要把握掌握整体音响的平衡、协调的统一表达。下面就以这部作品中的具体实例加以说明。

谱例 3-1 第一乐章主部主题

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Trio Op. 70 No. 1. It is divided into three parts: Violine (Violin), Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The tempo is marked 'Allegro vivace e con brio'. The score includes various performance instructions such as 'staccato', 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano). The Violine part starts with a melodic line, the Violoncello part provides a rhythmic accompaniment, and the Klavier part features a complex, rhythmic accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time.

上面谱例是第一乐章快板的主部主题，由于速度比较快且是全曲的主题段落，演奏力度要求为 *ff*，三个乐器主要以主题旋律线条为主，这时就要求三位演奏者追求整体的平衡感，那这种平衡与协调如何得到呢？由于钢琴在的音响较其余两个乐器要大，所以这时就要求钢琴演奏者在 *ff* 的力度下衡量小提琴与大提琴的音响，演奏的同时还要旁听其余二者的声部，做到我中有你。同时三位演奏者还要注意演奏法的配合，这部分段落主要是连奏与断奏两种演奏技法，这就要求连音的连贯性，与断音的停顿感，要求三者之间的协调，也就是断的干

净连的连贯。第二乐句主要以主调音乐织体为主，此时小提琴与大提琴为二声部复调形式，这就要求这两个声部的相互呼应，呈现出此起彼伏的主题音响，钢琴主要是分解和弦的阿尔贝蒂低音，这是对钢琴演奏者的要求更高，在突出右手旋律的同时还不能掩盖提琴主要旋律声部，阿尔贝蒂低音则要求更弱，整体音响要求呈现出下椎型布局形式。下谱例 3-2 是第二乐章连接部中的音乐片段。

谱例 3-2 第二乐章连接部音乐片段

The score for Example 3-2 consists of two systems. The first system shows the violin/viola part (top) and the piano part (bottom). The violin/viola part has a melodic line with 'sotto voce' and 'cresc.' markings. The piano part has a tremolo accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The second system continues the same parts, with 'cresc.' and 'pizz.' markings in the piano part.

上例是第二乐章连接部中 19-24 小节，此部分整体还是主调音乐织体，然而不同的是钢琴声部为采用震音演奏法。此时主要要求音响的朦胧感，在突出主奏声部小提琴的同时，还要保证震音的颗粒感，这就要求踏板的运用要合理，踏板不要完全踩到底或者是点触踏板，手指轻触按键快速按奏。原则还是要求钢琴演奏者“一心两用”，注意提琴声部的音响的同时，保证整体音响的协调。下谱例 3-3 是第三乐章副部主题片段。

谱例 3-3 第三乐章副部主题片段

The score for Example 3-3 consists of two systems. The first system shows the violin/viola part (top) and the piano part (bottom). The violin/viola part has a melodic line with 'dolce' and 'pizz.' markings. The piano part has a melodic line with 'dolce' and 'p' markings. The second system continues the same parts, with 'arco' and 'f' markings in the violin/viola part and 'f' and 'p' markings in the piano part.

上例是第三乐章副部主题片段 59-68 小节，典型器乐化的富有歌唱性的旋律，首先由

钢琴先演奏，四小节后由大提琴和小提琴交替演奏，构成了一问一答的二声部模仿复调织体形式。钢琴强拍起拍，右手连奏接断奏，这里要求演奏技法的快速转换，力度要求弱奏，这就要求弱拍进入的提琴声部音响不能掩盖住主要声部的钢琴右手声部，整体呈现出此起彼伏的音响。力度和平衡度的要求对于三位演奏者来说很难把握了，两件乐器都在很快速且音量在较弱的前提下演奏复调式织体，细微的力度变化不自然都会影响音响效果的平衡。演奏者须在音量的比例上衡量与各演奏者之间匹配的最佳效果，这必然需要耳朵敏锐的判断声音的细微变化。也只有好的耳朵的参与，这样才使得作品的音响具有层次，丰富多彩音色。

第二节 钢琴声部演奏技法分析

在贝多芬的这部作品中，蕴含了各类音型的弹奏方法，这些弹奏方法又是是钢琴演奏环节中最为基础的手段，这对于解释作品的音乐内涵、塑造音乐形象以及刻画典型意境是不可或缺的。下文就以贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 中谱例，加以具体说明。首先来看一下乐谱中经常使用的柱式和弦的使用情况，见谱例 3-4。

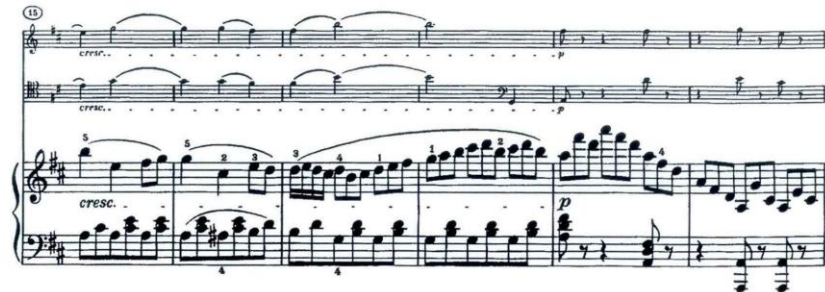
谱例 3-4 柱式和弦

上面谱例是第一乐章 35-42 小节，在这个音乐片段中作曲家在钢琴声部运用了八度的柱式和弦，这只是一个个例个整部作品中这样的例子还有很多，本部分也是副部开始前的准备阶段，节奏比较有规律，时值比较规律为顺分节奏，演奏力度为 *ff*，音色层次变化不多，但是要求演奏者以饱满有力，富有“英雄”气概的理念来演奏。在演奏往往会出现声音僵硬呆板，音量虽然很大，但是声音效果不集中，这就对演奏者的要求很高，首先要有正确的音响概念，其次要求演奏者触键果断、有力，同时指尖坚而有力，要做到这样只有手掌有强大的稳定性才能做到，在支撑手指还要控制音量的大小，要做到均匀，使得音色的统一。手指在和弦间转换时，保持稳定的手掌支架，手指在触键时要有一种往回抓的感觉。下谱例 3-5 是快速的音阶式跑动的实例。

谱例 3-5 音阶式跑动实例

上面谱例均是整部作品中音阶的快速跑动的实例，要弹好快速的经过性乐句，树立正确声音概念是首要，这就要求自己的听觉非常的灵敏，要能区别和检查弹奏的音色，要弹奏好这种快速的音符还必须具有稳定的节奏感和颗粒感，将二者相加就可以得到颗颗清晰的跑动音达到理想的演奏效果。这里的几例中有的左右手相距八度音阶跑动，有的是左手的分解和弦，右手的音阶跑动。弹奏左手分解和弦时，手腕需要柔和且放松；弹奏时指尖要有抓住琴键的感觉且很有力，因此此时感觉手指是紧贴住琴键的，而不是与键盘分离的。手指与手掌因基本上保持一个水平线，即不能下沉，也不能发飘。弹奏时要保证声音清晰性，因此就要平均、连贯、流畅的弹奏，要特别注意节奏重音。无论音区比较窄还是比较大的音区跨度下跑动时，尽量做到以手掌作为支撑点下的手指始终贴键、有力。在弹奏每一个音符时，手指因垂直下键，所用的压力大臂代小臂自然地传输到指尖的自然垂落的压力，下键后就要保持松弛的状态，千万要避免在手指下键后，手指还处于一种紧张状态，或者还有额外的下压力，这样会使整只手都很紧张。弹奏时，随着音阶的运动方向的走向就是力度对比走向，随着音阶走向使用力度这样做更加符合作品的风格。大臂和小臂的对于弹奏也是很重要的因素之一，整体要求还是要尽量放松，大臂代小臂是力量传导到指尖，音色最终做到流畅，明亮。阿尔贝蒂低音在贝多芬的作品中大量使用，而这部作品中同样大量使用了这种左手的分解和弦手法，下谱例 3-6 是这部作品中一些具体实例。

谱例 3-6 左手分解和弦实例

Musical score for Example 3-6, showing piano and violin parts. The piano part is in the lower register, featuring broken chords with dynamic markings 'cresc.' and 'p'. The violin part is in the upper register, also with 'cresc.' and 'p' markings. The score is in G major and 4/4 time.

上面谱例是第一乐章 15-20 小节，左手是分解和弦的阿尔贝蒂低音，在弹奏时因做到手指下键的独立性，用的手指积极下键，而不用的手指则轻微上抬，而弹奏双音的分解和弦时需注意双音的同时下键，使得音响听起来是整体的同步性，避免杂音。这时手腕需要有一个圆弧形的运动过程，当然放松是第一位的，随着音符走向手腕随着音符运动的方向做圆周运动。双音在本部作品中也是大量运用，谱例 3-7 是双音的具体实例。

谱例 3-7 双音的具体实例

Musical score for Example 3-7, showing piano and violin parts. The piano part features double notes with dynamic marking 'p'. The violin part is in the upper register. The score is in G major and 4/4 time.

上几例均是本部作品中双音的使用情况，分别是第一乐章 15-20 小节，第二乐章 92-96 小节，是第三乐章 1-8 小节，要弹好这部作品中双音不是件轻而易举的事情，演奏出的双音音响不仅要清晰而且要有连贯、流畅。在这部作品中有部分的双音音乐片段，而在弹奏这样的片段时，则出现了这样的难题，由于换指的双音一个手指则需要做出两次连续弹奏，因此在这个过程中，要得到没有“缝隙”的连绵不绝的音响就要求换指的速度和准确性，只有通过大量的练习才能克服这种技术上的难度。而往往在弹奏时，往往会忽略在双音中的高声部，而正确的音响还要求这个高声部的突出，做到主次分明保证双音的同时还要求高声部的突出，这样的要求是很难的，也就是高水平的演奏者所应具备的技能。因此在平时的大量练习时，手腕是一个重要的因素，只有做到牢固的手腕才能保证双手指的正确下键。在双指保证双指下键的一致性与同步性，下键的力量是通透到底的，在相对音区比较窄的音手腕因保持相对平稳，运用大臂代小臂的方法把力量传导指尖。当然耳朵在这里也因当起到“监督”作用，运用听觉对自己弹奏的音色做出正确的判断。下面谱例 3-8 是这部作品震音、颤音运用的情况。

谱例 3-8 震音、颤音具体实例

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 58, shows a piano accompaniment with tremolos in both hands and a violin melody with trills. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *pti p*. The second system, starting at measure 64, shows a piano accompaniment with tremolos and a violin melody with trills. Dynamics include *sof to voce*, *cresc.*, and *cresc.*. The piano part in the second system has markings like *48* and *26*.

上面谱例均是本部作品中震音、颤音的使用情况，分别是第一乐章 58-66 小节，第二乐章 64-69 小节，且音乐片段大部分是主调音乐织体，背景声部由钢琴震音演奏，旋律声部则由提琴乐器演奏，此时主要要求音响的朦胧感，有烘托气氛的作用，因此在突出主奏声部提琴的同时，还要保证震音的颗粒感，这就要求踏板的运用要合理，踏板不要完全踩到底或者是点触踏板，手指轻触按键快速按奏。原则还是要求钢琴演奏者“一心两用”，注意提琴声部的音响的同时，保证整体音响的协调。为了达到比较满意的震音音响效果，必须习惯时时刻刻用耳朵来检验音响效果，最终使钢琴震音的音量与小提琴、大提琴音量融合、平稳。

结 论

德国作曲家、钢琴家、指挥家路德维希·凡·贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770—1827）屹立于哪个年代，然而却又超出了他那个时代的范畴，在他一生的音乐轨迹中，充满了英雄的气质，给人以积极向上的动力。而这些积极向上地精神以他音乐作品的形式所蕴含的内涵，必将世代传承于后人，对于我们来说这将是一笔巨大的财富。

本篇论文针对贝多芬《钢琴三重奏》Op. 70 No. 1 这部作品进行较详细的作曲技法与演奏技法分析，其中作曲技法分析主要是依托主题、和声、曲式、复调作曲技术理论，剖析其这部处于贝多芬成熟时期的三重奏作品，梳理出他在这部作品中使用的创作技法及音乐材料的发展手法。在钢琴演奏分析方面，主要是根据乐曲中出现演奏方法，进行分析研究。旨在做到以点带面，达到归纳、吸收、借鉴、创新目的的同时，还可以提高自己对本部作品在创作方面的认识及演奏方面体会与升华，从而更好的把握贝多芬三重奏作品的演奏需要的同时，为其他学者们再次研究本部作品提供一定的参考价值。