

第一章 钢琴室内乐综述

钢琴室内乐是室内乐体裁及西方音乐表演的主要形式之一，深受欧洲作曲家的喜爱。在西方音乐发展的过程中，不同时期的作曲家都为我们留下了诸多不朽的名作。这些作品具有很高的艺术价值，不仅是西方音乐艺术发展所取得的丰硕成果，更是人类精神文化的珍贵宝藏。

1.1 巴洛克时期

从巴洛克时期开始，西方音乐领域中的器乐创作与表演逐渐繁荣，形成了多种新的纯器乐体裁。由于这一时期的交响乐还未成型，纯器乐体裁的作品都属于室内乐范畴，如：三重奏鸣曲、协奏曲、古组曲等。管风琴、羽管键琴等键盘乐器在此时有了长足的发展，最初的钢琴也在巴洛克晚期出现。当时，以巴赫、亨德尔为代表的巴洛克作曲家为键盘乐器创作了大量的作品，这一时期最著名的钢琴室内乐作品是巴赫的《勃兰登堡协奏曲》，将巴洛克室内乐的创作推向了最后的高峰；还有亨德尔《三重奏鸣曲》OP.5等，也取得了很高的成就。

1.2 古典主义时期

18世纪，随着钢琴制造技术的不断改良，钢琴渐渐成为最受欢迎的乐器，许多作曲家开始将创作中心转向了钢琴音乐，钢琴音乐得以迅速发展，与钢琴相关的多种音乐体裁形式也随之都有了很大发展。古典主义时期是室内乐发展的黄金时期，以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的古典乐派作曲家，都为该体裁的发展做出了巨大的贡献。

海顿主要发展了钢琴三重奏这一表演形式，并确立其由钢琴、小提琴及大提琴构成的演奏模式。海顿一生创作有45首钢琴三重奏作品，代表作包括：《钢琴三重奏》XV.15、XV.25、XV.26、XV.28、XV.37等。

莫扎特对室内乐的贡献不仅体现在对钢琴三重奏体裁的完善中，还体现在五重奏的创新中。莫扎特在海顿三重奏的基础上继续发展，他的钢琴三重奏具有协奏曲性的特点，并确立了钢琴三重奏的三乐章套曲结构，同时确立其第一乐章为奏鸣曲式，第三乐章基本为回旋曲式。莫扎特的7首钢琴三重奏都遵循这种创作模式，对该体裁的完善发展有积极作用。此外，莫扎特钢琴五重奏的创作对整个钢琴室内乐都有重大影响。莫扎特将歌剧创作技巧巧妙的运用在五重奏的创作中，并大胆选用钢琴与管乐进行合作。他一生只创作了一部钢琴五重奏作品，但这部作品不仅是他

最满意的室内乐作品，也是音乐史上第一部钢琴与管乐五重奏，是钢琴室内乐体裁及整个音乐艺术领域的瑰宝。莫扎特的钢琴室内乐代表作有：《D大调双钢琴奏鸣曲》KV.448；《钢琴三重奏》KV.498、KV.502、KV.542、KV.564；《钢琴四重奏》KV.478、KV.493；《钢琴五重奏》KV.452等。

贝多芬的钢琴室内乐创作不仅继承了莫扎特的创作特点，而且更进一步对古典范式进行了扩充，作品的个人风格极为鲜明。贝多芬创作有10首小提琴与钢琴奏鸣曲，作品充分显示了两件乐器的平衡地位；还创作有12首钢琴三重奏、4首钢琴四重奏、1首钢琴五重奏，都是古典主义时期钢琴室内乐的精品。其中最具代表性的作品有：《第四钢琴三重奏》OP.11、《第七钢琴三重奏》OP.97；《钢琴和管乐五重奏》OP.16。

1.3 浪漫主义时期

19世纪的欧洲音乐蓬勃发展，西欧的浪漫乐派与东欧、北欧的民族乐派并存，涌现出大批优秀的作曲家，也创作了大量的音乐作品。这一时期的音乐创作技法与音乐作品的情感表现均有突破性的发展，尤其体现在钢琴音乐领域，而钢琴室内乐创作也随之表现出新的特征：作品具有标题性；作品突出体现了音乐家的个性创作；音乐创作技法的运用趋于复杂化；音乐表演趋于专业化。

表 1.1 浪漫乐派主要的代表作曲家及作品

	时期	作曲家	代表作品
浪 漫 主 义	早期	舒伯特	《小提琴与钢琴奏鸣曲》D.384 D.385 D.408 D.574 《小提琴与钢琴回旋曲》D.895 《小提琴与钢琴幻想曲》D.934 《钢琴二重奏》D.813 长笛与钢琴《e小调引子与变奏》D.802 《降B大调钢琴三重奏》D.898 《降E大调钢琴三重奏》D.929 (1827) 《钢琴五重奏》“鳟鱼”D.667 (1819)
			门德尔松
	盛期	舒曼	《降E大调钢琴五重奏》 《降E大调钢琴四重奏》
	中后期	勃拉姆斯	《小提琴与钢琴奏鸣曲》第一号 OP.78 第二号 OP.100 第三号 OP.108 《大提琴与钢琴奏鸣曲》第一号 OP.38 第二号 OP.99 《单簧管（或中提琴）与钢琴奏鸣曲》f小调 OP.120/1 降E大调 OP.120/2 《钢琴三重奏》第一号 OP.8 第二号 OP.87 第三号 OP.101 《降E大调钢琴、小提琴与法国号三重奏》OP.40 《a小调钢琴、单簧管与大提琴三重奏》OP.114 《钢琴四重奏》第一号 OP.25 第二号 OP.26 第三号 OP.60 《f小调钢琴与弦乐四重奏组的五重奏》OP.34
			弗兰克
	后期	福雷	《钢琴三重奏》 《第一钢琴四重奏》 《第二钢琴四重奏》 《第一钢琴五重奏》

表 1.2 民族乐派主要的代表作曲家及作品

民族乐派	国家	作曲家	代表作品
	俄国	柴可夫斯基	《A 大调钢琴三重奏》 《a 小调钢琴三重奏》
		拉赫玛尼诺夫	《第一悲歌钢琴三重奏》
	波兰	肖邦	《钢琴三重奏》 OP.8
	捷克	德沃夏克	《降 B 大调钢琴三重奏》 OP.21 《第四号钢琴三重奏》“杜姆卡”
《钢琴五重奏》			

1.4 20 世纪的钢琴室内乐

20 世纪的音乐发展呈现出语言与风格的多样性，形成了表现主义、新古典主义、民族主义等多个现代流派，其中民族主义音乐有了新的发展，以匈牙利的巴托克成就最为突出。巴托克的钢琴室内乐作品有：《第一号钢琴与小提琴奏鸣曲》、《第二号钢琴与小提琴奏鸣曲》、《c 小调钢琴四重奏》、《C 大调钢琴五重奏》、《双钢琴与打击乐奏鸣曲》。此外，俄罗斯作曲家肖斯塔科维奇的室内乐创作也非常优秀，他的《钢琴五重奏》（1940 年）具有新古典主义意味，获斯大林奖。^①

上文所列举的仅是钢琴室内乐创作的代表作曲家及作品，还有许多不为我们熟悉的优秀作品存在，都对该体裁的发展具有重要意义。钢琴室内乐是室内乐体裁的主要形式，更是钢琴艺术领域中的重要组成部分，它是对钢琴表演艺术的进一步开拓，值得每一位钢琴演奏者认真学习。

^① 《西方音乐通史》于润洋主编 上海：上海音乐出版社，2006.3：372

第二章 莫扎特及其室内乐创作

2.1 莫扎特生平简介

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特（1756-1791）是奥地利作曲家，他与海顿、贝多芬并称为维也纳古典乐派的三大作曲家，并共同创造了古典主义音乐的辉煌成就。莫扎特在古典主义音乐发展的过程中起到承上启下的关键作用，他继承了海顿所创的古典主义音乐，并对其进行了极大的发展，使各种体裁与形式趋于完美，也为贝多芬音乐时代的开创奠定了良好的基础。莫扎特作为维也纳古典乐派的重要代表之一，为古典主义音乐的发展做出了巨大的贡献。

在西方音乐的历史中，只有莫扎特被毫无疑问的公认为稀世之才，并享有“音乐神童”的美誉。莫扎特于1756年出生在奥地利的萨尔斯堡，其父利奥波德·莫扎特是一位宫廷作曲家，也是一位小提琴家，他的著作《小提琴教学法》是研究西方古典主义音乐和小提琴教学的重要历史文献。当然，这位伟大的父亲对西方音乐发展做出的最大贡献便是对莫扎特的精心培养，使其成为举世瞩目的音乐巨匠。莫扎特自幼便表现出非凡的音乐才能，3岁学习钢琴，5岁开始作曲，6岁时已经独自登台进行钢琴表演，并以“音乐神童”的身份在维也纳、德国、法国、英国等国家旅行演出，所到之处都引起了大家的关注。十年的旅行演出是莫扎特最为风光的时期，同时也是他了解、吸收各国音乐文化，开拓艺术视野的时期，为他音乐创作的巨大成就奠定了良好的基础。结束了十年的旅行演出，莫扎特于1772年回到故乡，担任了当地大主教的宫廷乐长，除了1777-1778两年第二次进行旅行演出外，他都是一边工作一边进行音乐创作。直到1781年，莫扎特因忍受不了家乡闭塞的精神生活和大主教的专制态度而辞掉工作，他离开家乡，去维也纳做了一名自由的艺术家，并在那里度过了他生命的最后十年。

莫扎特逝世于1791年，在短短35年的生命中，音乐创作几乎占据了她的全部时间，他为后人留下了数量惊人的优秀作品，多达六百多部，其创作体裁涉及歌剧、交响乐、协奏曲、独奏曲、室内乐等多种体裁，主要作品有：20多部类型多样的歌剧作品，如《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《魔笛》，及一些音乐剧、幕间剧、节日剧；41部交响曲，包括NO.31《巴黎》、NO.38《布拉格》、NO.40《g小调》等；多部各种独奏乐器与乐队的协奏曲，包括27部钢琴协奏曲、5部小提琴协奏曲、4部圆号协奏曲、2部长笛协奏曲、1部单簧管协奏曲；17部钢琴奏鸣曲，多部小提琴、钢琴小提琴奏鸣曲；近90部形式多样的室内乐作品；安魂曲、弥撒曲等宗教作品；大量

的声乐作品及器乐小品等。

莫扎特所创的音乐作品形式高雅，结构严谨、清晰，旋律优美、流畅，情感表达朴实、真切，他追求统一、和谐的艺术境界，其作品体现了古典主义时期最完美的音乐风格。他短暂的一生为人类留下了如此丰厚的精神财富，为西方音乐的发展做出了巨大的贡献。

2.2 莫扎特的室内乐创作

莫扎特的室内乐创作几乎贯穿其一生，最早的一组室内乐作品创作于 1762 至 1764 年间，当时的他才满 6 岁。莫扎特不仅创作室内乐作品，也热衷于参加室内乐演奏，这种演奏与作曲的相互渗透，常常使他获得更多的创作灵感，并催生出大批的优秀作品。莫扎特一生创作了近百部室内乐作品，占创作总数的六分之一，创作形式多种多样，并有许多经典之作，如弦乐四重奏 KV.428、KV.458、KV.464；弦乐五重奏 KV.516；钢琴三重奏 KV.542；钢琴四重奏 KV.493；钢琴五重奏 KV.452；单簧管五重奏 KV.581 等，这些作品至今仍广为流传，并经常出现在音乐会的演奏中。

表 2.1 莫扎特室内乐作品列表

类型	作品
钢琴小提琴奏鸣曲	KV.6-15 KV.26-30 (1762-1766) KV.296 KV.301-306 KV.376-380 KV.402-404 KV.454 KV.481 KV.526 KV.547 (1778-1788)
小提琴钢琴变奏曲	KV.359 KV.360
弦乐二重奏	KV.423 KV.424 (1783)
弦乐三重奏	KV.563 (1788) KV.266 KV.404a
弦乐四重奏	KV.80 (1770) KV.155-160 (1772-1773) KV.168-173 (1773) KV.387 (1782) KV.421 KV.428 (1783) KV.458 (1784) KV.464 KV.465 (1785) KV.499 (1786)

论钢琴室内乐的演奏

	KV.575 KV.589 KV.590 (1789-1790)
弦乐五重奏	KV.174 KV.406 KV.515 KV.516 KV.593 KV.614
钢琴三重奏	KV.254 KV.496 KV.498 KV.502 KV.542 KV.548 KV.564
钢琴四重奏	KV.478 (1785) KV.493 (1786)
钢琴五重奏	KV.452 (1784)
双钢琴奏鸣曲	KV.381 (1772) KV.448 (1781) KV.497 (1786) KV.521 (1787)
双钢琴赋格	KV.426 (1873)
数件弦乐与 一件管乐重奏	《降 B 大调大管与弦乐奏鸣曲》KV.212 《长笛和弦乐四重奏》KV.285 KV.285a KV.285b (1777-1778) KV.298 《降 B 大调大管与大提琴奏鸣曲》KV.292 《F 大调双簧管与弦乐四重奏》KV.370 (1781) 《降 E 大调圆号五重奏》KV.407 《A 大调单簧管五重奏》KV.581 (1789)
其他类型重奏	为两支圆号所作的十二首二重奏 KV.487 为玻璃琴、长笛、双簧管、中提琴和大提琴写的《柔板和回旋曲》， C 小调 KV.617 (1791)

除了表格内所列举的作品，莫扎特还为管乐器创作了许多重奏作品，如：木管八重奏《嬉戏曲》KV.182、KV.226、KV.227、《小夜曲》KV.388、KV.375；木管十重奏《降 B 大调嬉戏曲》KV.186 等。但根据现代对室内乐的定义，莫扎特室内乐的研究范畴仅限于一个声部只有一件乐器演奏的重奏作品，因而不包括他为管乐创作的嬉戏曲、小夜曲等各类重奏作品。

是什么原因让莫扎特有如此的热情，创作了这么多的室内乐杰作？众所周知，莫扎特最大的成就是歌剧创作，但他也是少数对于戏剧音乐与器乐创作都很擅长的音乐天才。作为一位伟大的歌剧作曲家，莫扎特与生俱来的戏剧感以及对人声的偏好非常强烈，使他本能的将歌剧的这两大特征融入到器乐创作中。通过不断的尝试，

莫扎特终于发现，在所有的器乐体裁中，室内乐给予了自己最大的满足，完全用音乐将这种对话与和谐的奇妙关系表现的淋漓尽致。

在莫扎特所有的室内乐作品中，虽然弦乐四重奏的数量最多，但莫扎特对室内乐发展所作的最大贡献并不在此，而是钢琴三重奏和五重奏。莫扎特将协奏曲的创作因素引入钢琴三重奏，并确立了该体裁的三乐章套曲结构，对之后的钢琴三重奏创作产生了巨大的影响。同时，莫扎特还确立钢琴三重奏的第一乐章为奏鸣曲式，第三乐章基本为回旋曲式，这种结构至今仍被作曲家所遵循。莫扎特偏爱钢琴，在他的多数作品中突出钢琴成为其共同特点。但在钢琴五重奏中，钢琴是一个占主导地位的参与者与合作者，其清脆而极具穿透力的音色既维系了它在主题上的主导地位，又以主导乐器的角色平衡了音乐结构。莫扎特在钢琴五重奏中赋予五种乐器最大程度的平等地位，体现了室内乐和谐的最高境界。

莫扎特的室内乐作品具有其器乐作品的所有特点：旋律典雅流畅，富于歌唱性；曲式结构严谨、对称；音乐主题的形象鲜明，犹如歌剧中的角色对话，具有很强的对比性，并充满了戏剧性格。不仅如此，他的室内乐作品更突出体现了旋律优美、流畅、极富歌唱性的莫扎特风格。而且，莫扎特对乐器音色特征的准确把握，使乐器间对比、转换与配合的运用更为丰富多彩、别出心裁。莫扎特的室内乐作品充分展现出他追求和谐、统一的音乐思想，并达到完美平衡的艺术境界。

第三章 《钢琴五重奏》KV.452 的作品解析

3.1 作品分析

莫扎特一生只创作过一部钢琴五重奏，即这部为钢琴、双簧管、单簧管、圆号和大管创作的《降E大调钢琴与管乐五重奏》KV.452。这部作品完成于1784年3月30日。从1781年起，莫扎特离开萨尔斯堡到维也纳谋生，直到1791年逝世的十年间，他一直在维也纳当一名自由作曲家，当地的生活对莫扎特的音乐创作产生了巨大的影响，这一时期成为莫扎特创作的鼎盛时期，尤其是在维也纳的早期，音乐创作多产而优秀，《钢琴五重奏》KV.452便是其中之一。这部作品是莫扎特个人最满意的创作，他曾在给父亲的信中专门提到过：“我自己把它看成是最好的一首。自我有生以来，我还没有写过这么好的东西。”^①1784年4月1日，也就是莫扎特完成创作的两天后，《钢琴五重奏》KV.452在维也纳国立皇家宫廷剧院进行首演，获得了巨大的成功，莫扎特亲自担任了钢琴声部的演奏，足以证明他对这部作品的喜爱。

《钢琴五重奏》KV.452对莫扎特来说是一个创新，对室内乐体裁来说亦是如此。这是音乐史上第一部为钢琴及双簧管、单簧管、圆号和大管4种管乐器创作的五重奏作品。由于各种管乐器之间的律制与音色存在明显差异，在重奏创作中既要突出各种管乐器的音色，又要均衡合理的发展各管乐声部就显得非常困难了，还要让多种管乐器与钢琴声部合作，并使五个声部平衡发展、音响融合更是难上加难。因此，这一领域一直无人涉足。但莫扎特却做到了，他发挥其天才般的音乐创作力完成了这部作品，并获得了极大的成功。在此之后，贝多芬也为钢琴与管乐创作了一部五重奏——《钢琴与管乐五重奏》Op.16，同样是降E大调，且两部作品在乐器配置、乐章的结构安排等方面也基本相同。但这两部作品在创作手法与风格上有明显不同：莫扎特将歌剧式的对话手法引入钢琴五重奏的创作，手法简单，风格纯朴，音乐体现了前所未有的完美融合；而贝多芬则运用了其典型的交响化创作，作品突出表现了钢琴的绚烂技巧，音乐辉煌，风格华丽。

虽然莫扎特与贝多芬所创的两部钢琴与管乐五重奏都是室内乐体裁的优秀代表作品，但大多数人认为，贝多芬在一定程度上模仿了莫扎特，而莫扎特所作的《钢琴五重奏》KV.452不仅具有开创性，并且更为出色：他对每一件乐器在音乐表现上都有恰当的角色定位，让钢琴以合奏及协奏的风格出现，始终与管乐器保持着密切的联系，将乐器间的音色对应与融合发挥到了极致；他最大限度的拓展了管乐器的

^① 转引自《莫扎特之魂》赵鑫珊 周玉明 北京：北京航空航天大学出版社 2009.1：136；原文自《莫扎特书信集》H.Mersmann 选编 英文版 纽约 1972：240

音色表现力，并创造性的将其中 2 件、3 件或 4 件管乐器组合在一起，结合成具有和声性质的新声部进行表现，使声部对话的形式丰富、新颖；他力求五个声部的平衡发展，使作品中既有单声部的旋律展示，又有多声部的音乐融合，既突出每一位演奏者，又使各乐器间有柔和的竞争，给予了 5 件乐器真正的平等地位，并克服了不同乐器之间音色、音律等矛盾，使作品体现出如同五部赋格般的完美平衡。

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 不仅征服了作曲家本人，也赢得了所有人的赞誉，无可争议的成为室内乐体裁中最优秀的作品之一。这部作品所表现出的真挚情感，无与伦比的流畅性与自如性，以及音乐内容与形式近乎完美的统一性都是莫扎特音乐的典型特征，使其当之无愧的成为莫扎特音乐的杰出代表。

3.1.1 作品的曲式结构

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 共三个乐章，乐章结构为“快-慢-快”：第一乐章 Largo（广板）- Allegro（快板）；第二乐章 Larghetto（小广板）；第三乐章 Allegretto（小快板）。

第一乐章 Largo（广板）- Allegro（快板）：奏鸣曲式，降 E 大调。本乐章分为两部分，第一部分是乐章开始标记为“Largo”（广板）的引子。引子共 20 小节，为并列单三部曲式结构，由三个不同的音乐材料构成。这一部分的旋律抒情柔美，并在各声部上轮流展现丰富多样的音响效果，在给予每一位演奏者突出的地位后，由管乐器组成新的声部，吹奏出的和弦与钢琴演奏的和弦相呼应，音乐发展平衡，音响丰满、雄厚。引子的结尾处，管乐在钢琴声部的持续颤音上做合奏，之后由 5 件乐器齐奏出带有休止形式的和弦，形成第一个高潮。本乐章的第二部分是由引子引出的乐章主体，标记为 Allegro（快板），为奏鸣曲式结构。呈示部（21-65），主部主题先由钢琴奏出，2 小节后管乐声部加入，由双簧管与钢琴齐奏主题旋律，其它管乐器作为双簧管的和声声部出现，共同完成主题的陈述。主题复奏时，钢琴声部与管乐声部交换，由管乐声部先出现，钢琴 2 小节演奏，之后由钢琴弹奏 5 小节快速的三连音音型，采用钢琴与管乐声部对话的形式继续发展主题。经过 7 小节的连接部，音乐进入副部，副部主题钢琴声部与管乐组合声部交替陈述，同样以二者的对话手法进行创作。5 小节的结束部后，作品进入发展部。发展部（66-81），经过 3 小节的引入，钢琴奏出呈示部的主部主题，但调性由呈示部中的降 E 大调转至降 A 大调，在主题陈述中，调性经降 B 大调、c 小调转至 F 大调，由双簧管与单簧管接奏，主题素材在大管、圆号、钢琴声部依次出现，之后调性转回降 E 大调，引出再现部。再现部与呈示部相似，变化再现后，整个乐章在钢琴与圆号依次演奏的快速三连音

音型中华丽的结束。

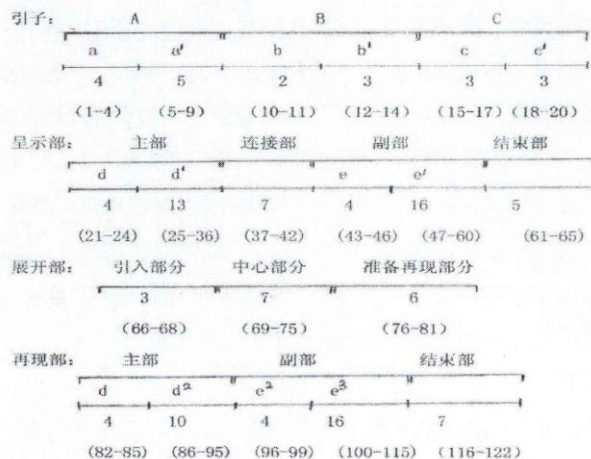


图 3.1 第一乐章曲式结构图示

第二乐章 *Larghetto* (小广板): 奏鸣曲式, 降 B 大调。乐句简洁、紧凑, 莫扎特在降 B 大调上刻画了超出调性表现的威严风范。管乐器在这一乐章有充分的展示, 钢琴的分解和弦及琶音演奏为管乐器之间的对话充当了优美的背景。呈示部 (1-43), 主部主题由管乐主奏, 钢琴偶尔加入其中附和。旋律在管乐的各声部交替出现, 装饰音的合理运用对旋律起到了很好的修饰作用。连接部是管乐器的对话, 钢琴以琶音为其伴奏, 充分表现了管乐器之间的音色对比与角色对话。副部主题在 F 大调上陈述, 由钢琴先演奏, 单簧管予以模仿。展开部 (44-73), 出现新材料, 先由圆号奏出, 之后在各声部先后出现, 钢琴则以分解和弦音型作伴奏。再现部 (74-124), 与呈示部基本一样, 只是副部主题在原调上出现。整个乐章抒情、柔美, 宛若一幅风景优美的田园画卷。

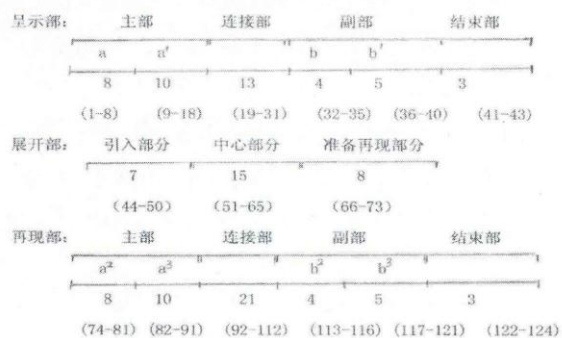


图 3.2 第二乐章曲式结构图示

第三乐章 *Allegretto* (小快板): 奏鸣回旋曲式, 降 E 大调。整个乐章的情绪活跃。呈示部 (1-87), 由主部、连接部、副部、连接部、主部交替构成, 主部与副部的结构都精致、短小, 旋律优美流畅。主部主题先在钢琴声部上陈述, 再由双簧管复奏, 副部转入降 B 大调。连接部相对较长, 采用钢琴声部与管乐组合声部的对话手法进行创作。中间插部 (88-129), 转入 c 小调, 由双簧管先行演奏, 圆号随后出现, 逐渐加入大管及单簧管, 成为管乐组合声部的演奏, 钢琴以各种不同音型为其伴奏, 最后以钢琴声部长音的颤音演奏引出再现部。再现部 (130-238), 调性转回降 E 大调, 先出现的副部主题, 由钢琴声部先演奏, 4 小节后由管乐组合演奏。连接部后有 47 小节的华彩部分, 5 个声部依次出现, 之后管乐组合声部在钢琴三连音音型的华乐伴奏下继续演奏, 然后又变为管乐四个声部的轮奏, 而钢琴声部则在中低音区用柱式和弦伴奏。华彩部分在双簧管长音的颤音演奏中结束, 引出 8 小节的主部主题。全曲的尾声是钢琴与管乐的二重奏, 管乐声部组合成柱式和弦, 钢琴声部用三连音音型加以点缀, 最后在活跃绚丽的音乐中结束。整个乐章再一次完美的体现了五件乐器的平衡地位。

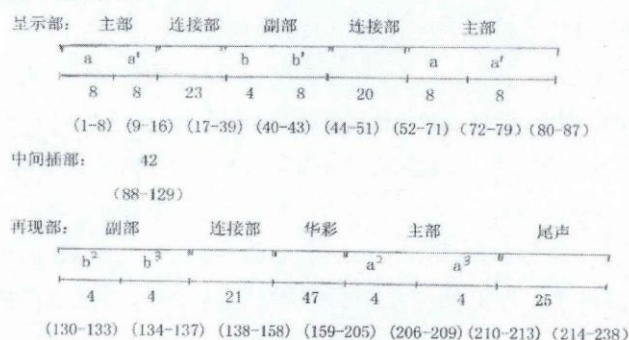


图 3.3 第三乐章曲式结构图示

作品的三个乐章都具有严谨、对称的内部结构, 主题旋律在各个声部之间交替出现, 分配平衡、合理, 处处体现出莫扎特独有的流畅与完美。但莫扎特总会给我们带来惊奇, 在这部作品中, 他对三个乐章的比例安排极为特别, 第一乐章仅有 122 小节, 其中还包括一个 20 小节的广板引子, 约占整个乐章的 1/6, 第二乐章也只有 124 小节, 篇幅都较为精炼; 而将第三乐章写了 238 小节, 几乎是前两个乐章的总和。悬殊如此之大, 却没有妨碍莫扎特对第一、第二乐章的侧重, 他将所有的力量都集中在这两个乐章, 却不在此大费周章, 并将作品的音乐形式与内容结合的近乎完美, 不得不让人赞叹。

3.1.2 作品的对话特征

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 是一部令人称奇的作品，它是室内乐体裁中第一部钢琴与管乐五重奏。莫扎特勇于挑战，大胆的选用 4 种管乐器与钢琴进行合作，开创了无人触碰的音乐领域。没有人可以想到，钢琴与 4 种管乐器竟也能使音乐表现到达如此完美的境界。但莫扎特做到了，他运用歌剧式的对话手法进行创作，仅用如此简洁的创作手法就为世人构建了一幢音乐大厦，真可谓是一个奇迹。

歌剧创作是莫扎特音乐创作中最重要的体裁形式，他将前人在歌剧与器乐创作上所获的经验与成就都予以吸收，并将其提炼、融入到自己的歌剧创作中。莫扎特赋予歌剧体裁崭新的生命力，他确立了音乐在歌剧中所占的支配地位，强调用音乐刻画角色性格、表达内心的情感，注重音乐旋律结构与戏剧情节的完美配合。重唱在莫扎特的歌剧创作中有极为重要的意义，他摒弃了前人运用重唱表达同类情绪的传统，而是运用重唱对不同的角色性格进行刻画，将对立的情绪通过巧妙的多声织体融合在一起，并借助对话互动来营造戏剧冲突。莫扎特不仅开创了以音乐为主的歌剧艺术的新时代，还将这种歌剧式的对话手法引入协奏曲、室内乐及交响乐等器乐体裁的创作中，使这类体裁音乐也体现出戏剧性的特征。

莫扎特将歌剧的创作手法引入《钢琴五重奏》KV.452 的创作中，他对管乐器的音色进行了很大的开拓，通过动用各种乐器的多种音色，充分发挥每一种乐器演奏技巧，成功的运用管乐器塑造角色性格；进而突破了钢琴在五重奏作品中始终处于主导地位的传统音乐模式，第一次给予了五个声部完全平等的地位，并力求五个声部的平衡发展。当然，在这部作品的创作中，莫扎特为我们带来的惊喜远不止这些，他不仅准确的为每一种乐器定位，使 5 件乐器在错综复杂的声部关系中都能够得到恰当的体现；还别出心裁的将 5 件乐器中的任意两件、三件或四件乐器结合在一起，组成新的声部，他几乎运用了所有的搭配方式，最具创新性的是将管乐器组合形成具有和声性质的声部，与钢琴声部进行对抗，使音乐作品展现出独特的艺术魅力，更具吸引力；原本的 5 个声部与组合而成的新声部，形式多样的声部与对话手法的结合运用，使作品呈现出丰富多彩的音响效果与音乐表现力，并充满戏剧性特征。

3.1.3 作品的声部表现形式

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 的确是一部旷世杰作，作品处处表现出莫扎特天赋般的创作才能。他不仅将这部五重奏的各个声部平衡发展，还通过丰富的声部组合形式将 5 件乐器中的任意两件、三件或四件乐器结合在一起，并与其它声部对话，使作品体现出二重奏、三重奏、四重奏的音乐特征。

钢琴与管乐器组合之间的对话是这部作品的特色之一。钢琴是和声乐器，丰富的声部关系与和声色彩的变化使其具有很强的音乐表现力，单声部的管乐器与钢琴相比就显得单调，二者不具抗衡性。这是钢琴与管乐器重奏创作的一大难题，也因此使得这类作品大多是以钢琴为主导的，很难平衡钢琴与管乐的关系。莫扎特创造性的运用管乐器组合形成新的和声声部，通常由双簧管演奏旋律声部，其它管乐器进行和声填充，有时也让其它乐器演奏旋律声部。莫扎特运用管乐和声声部与钢琴声部进行对话，不仅成功的解决了声部的平衡问题，还使作品体现出二重奏的特性。如三个乐章的主题，都是管乐组合声部与钢琴声部的二重奏；又如第一乐章 43-50 小节，4 种管乐器组合成一个具有和声性质的新声部，与钢琴声部对话，第 43 小节由钢琴陈述，管乐组合声部紧接着在第 44 小节出现，第 47、48 小节复述第 43、44 小节的音乐内容，但管乐组合声部与钢琴声部进行了互换，管乐组合声部先出现，钢琴随后出现。对称的音乐结构、简单的音乐语音与对话手法，却由莫扎特创造成为如此丰富、精彩的佳作。

作品还表现出不同形式的三重奏或四重奏特性。三重奏特性主要是由 4 种管乐器两两组合成两个和声声部，再与钢琴声部对话进行表现的；偶尔也会使用 2 种管乐器与钢琴进行三重奏，或由种管乐器组合成和声声部，再与另外一种管乐器及钢琴构成三重奏。而四重奏特性则由其中的 2 件乐器组合为一个声部与其它声部进行对话；有时则省略其中一个声部；有时让管乐器进行四重奏，钢琴则以伴奏的形式出现，完全突出管乐的音色特征。各种新颖的对话手法使音乐令人耳目一新。如第一乐章 37-42 小节，莫扎特将双簧管与单簧管组合、大管与圆号组合，再加入钢琴，形成了三重奏的演奏形式。又如 76-80 小节，旋律在管乐的 4 个声部中轮流出现，而钢琴声部则完全以伴奏的形式出现，形成了管乐四重奏的形式。

这部作品最大的成就在于莫扎特真正给予了 5 件乐器平等的地位，体现了真正的五重奏的特性。他让 5 件乐器轮流演奏相同旋律形态的乐句，有时钢琴被细化为两个声部，以单声部的形式出现，高低声部依次演奏，完全融入管乐器之中。如第一乐章 110-114 小节，相同的旋律形态由单簧管、双簧管、圆号、钢琴及大管依次奏出，不同的音色与音高位置的衔接使音乐色彩绚丽多姿。

《钢琴五重奏》KV.452 的三个乐章始终在不停变换的声部形式中发展。以引子为例进行分析：引子共 20 小节，1-8 小节，4 种管乐器结合成一个声部与钢琴声部二重奏，1-4 小节，钢琴声部奏主要旋律，管乐声部只在每小节的第一拍与钢琴齐奏 4 分音符，5-6 小节，管乐声部发展主要旋律，钢琴声部在每小节的第一拍与管乐声部

齐奏4分音符，第7小节，由钢琴上四度模进第5小节的管乐旋律。9-11小节，由大管、圆号、单簧管及双簧管依次演奏相同的旋律形态，在钢琴声部的伴奏下进行管乐四重奏。12-14小节，钢琴与管乐声部二重奏，由大管进行主要旋律的演奏。15-18小节由单簧管与圆号、双簧管与大管声部分别结合成新声部，与钢琴进行三重奏。19小节，钢琴声部继续发展，管乐声部为其作伴奏。20小节，引子在5个声部齐奏中辉煌的结束，引出作品的第一个高潮。短短的20小节，莫扎特几乎运用了所有的声部表现形式，使音乐在开场便呈现出丰满的音响色彩，对欣赏者产生了很强的吸引力，也预示了全曲丰富多彩的表现形式。

3.2 作品的风格演绎

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452是室内乐体裁中为数不多的为钢琴与管乐而作的五重奏，声部之间的完美融合使其成为室内乐体裁中的优秀代表，因而受到许多音乐家的推崇，经常出现在音乐会表演与唱片中。许多世界级的演奏家与室内乐团都录制过该作品：巴伦博伊姆与“芝加哥-柏林”艺术家于1994年发行的唱片中就有这部作品，该片曾获第37届格莱美音乐奖最佳室内音乐表演奖；国际钢琴大师沃尔兹与国际乐坛首屈一指的荷兰木管合奏团也录制过这部作品；科林·霍斯利与丹尼斯·布莱恩管乐合奏团、布伦德尔与匈牙利木管五重奏团、詹姆斯·莱文与“维也纳-柏林”木管五重奏团等都录制过这部作品。他们用精湛的演奏技艺、对作品内涵的深刻理解、以及默契的合作，展现出钢琴室内乐独特的艺术美，也为我们学习这部作品提供了丰富的音响资料。

作品的音乐风格通常是时代风格与作曲家个人风格的结合。每一位作曲家的创作技法与音乐语言都或多或少的带有时代风格的烙印；但由于个人经历与思想的差异使其形成了独特的个性特征，并在作品中有所体现。莫扎特作为古典音乐的代表作曲家，其作品堪称古典形式的典范，将古典主义音乐严谨、典雅、自然、和谐的时代特征表现的淋漓尽致；不仅如此，华丽的装饰性旋律、细腻的音乐分句及强弱表现都是莫扎特作品的独特风格。室内乐重奏必须讲究均匀整齐。每件乐器、每个声部的音质音量视整体要求为准。^①这种音乐的高度统一是每一位演奏者遵循的演奏原则，首先体现为对作品风格的统一把握。因此，在这部作品的演奏中，每一位演奏者都要对速度、力度、演奏法等方面有合理、统一的表现。

^①《论音乐演奏》(美)布鲁诺·瓦尔特 外国音乐参考资料 1982年第3、4期合刊 76

3.2.1 速度及力度表现

古典主义时期的作品始终保持着对称、方整的旋律结构，并要求在演奏中有严谨、均匀的速度与节奏。作为古典乐派的音乐大师，莫扎特对速度同样有准确的运用。当时的速度记号的实际意义与现代有所差异，虽然莫扎特没有留下精确的数据，但现代音乐学家还是通过研究，对此有了较明确的结论。演奏者应在合作前对演奏速度进行交流与探讨，依照莫扎特的标准进行演奏，并在练习中逐步达到速度的统一。

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 的第一乐章是快板乐章，速度标记为：Largo（广板）- Allegro moderato（中庸的快板）。引子为：Largo（广板），是比较慢的速度，1分钟奏8分音符约72-76次。“Allegro”（快板）是莫扎特最常用的速度标记，其原意是愉快、快乐，莫扎特倾向于用中速演奏这类作品。“Allegro”（快板）还可以通过附加形容词来表示不同的音乐处理，如果莫扎特想要使用快速演奏来表现作品，他会用“Allegro molto”或“Allegro assai”（很快的快板）进行标记。因此，第一乐章的“Allegro moderato”（中庸的快板）演奏速度不能过快，应比快板稍慢一点，1分钟奏4分音符约84-92次。本乐章中，引子与主体的速度有明显变化。引子在5件乐器的大合奏中结束，接着由钢琴奏出乐章主题，2小节后加入管乐声部，钢琴的演奏速度决定了整个快板乐章的速度。因此，钢琴演奏者一定要与其他演奏者提前确定好速度，并在转换时对速度有很好的控制，以保证演奏速度的统一。

第二乐章：Larghetto（小广板），它的速度应该在柔板与行板之间，1分钟奏8分音符约58-63次。

第三乐章标记为：Allegretto（小快板）。莫扎特对Allegretto（小快板）的使用很特别，这个速度十分像行板，只是略快些，当使用在一头一尾这两个乐章时，它更近似“快板”。^①第三乐章是这部作品的末乐章，因此，它的演奏速度应该近似于“快板”，1分钟奏2分音符约84-92次。

莫扎特作品的演奏速度一定是严谨的，除了有特别的速度提示，即使在速度转换时，也不能随意的使用自由节奏。

第一乐章，引子与主部的连接，此处的速度由Largo（广板）转换为Allegro moderato（中庸的快板），两部分有明显的速度对比。连接时是由钢琴先演奏的，钢琴的演奏速度就是整个乐章的速度。因此，钢琴演奏者要提前与合作者进行交流，并

^① 《关于莫扎特钢琴曲演奏的速度和节奏问题》（奥地利）埃娃及保尔·巴杜拉-斯科达 外国音乐参考资料 1984年 第4、5期合刊 124

在演奏时有很好的速度控制。

除了速度的差异，莫扎特对力度记号的使用也与现代不同。莫扎特在作品中运用最多的力度记号是 *p*（弱）和 *f*（强），但这并不代表演奏时只有两种力度表现。他对 *p*（弱）和 *f*（强）的使用是很灵活的，不仅表示 *p*（弱）和 *f*（强），还可以代表 *pp*（很弱）、*mp*（中弱）、*mf*（中强）、*ff*（很强），具体的演奏力度要根据作品的需要而定。但对于莫扎特的大部分作品来说，大音源是不适合的。室内乐演奏恰恰证明了这一点，4 到 5 人的精致阵容，展现出音乐本身应有的轻淡透明的声音。莫扎特在《钢琴五重奏》KV.452 中使用的力度记号除了 *p*（弱）和 *f*（强），还有 *sf*（突强）、*fp*（强后突弱）、*crese*（渐强）、*dim*（渐弱）。关于力度的实际表现，演奏者也应提前交流，不仅对 *p*（弱）和 *f*（强）的不同表现有统一标准，在渐强、渐弱时更要有统一的变化，同样要根据作品的音乐需要而定。通常，当 *f* 出现在乐曲或乐段结束时的乐队齐奏处，演奏时可以表现为 *ff*。

第一乐章 20 小节是引子的最后一个小节，5 个声部齐奏，附点 16 分休止符后的音短促有力，给人强烈的推动感，紧接着重复齐奏这个音，将全曲推向第一个高潮。5 个声部都标记有 *f*，应有 *ff* 的表现。而引子的第一小节，虽然也是 5 个声部齐奏，并标记为 *f*，但由于音乐刚刚开始，情绪还有待发展，演奏时声音应扎实统一、有穿透力，力度表现适度即可。

fp 与 *sf* 的表现都与前面的力度有关。在弱奏的前提条件下，*sf* 应表示相对弱的重音；*fp* 也是如此，重音要适度，然后突然降低声音，表现 *p* 的音量。第一乐章 29-33，5 个声部都标有 *fp*，管乐声部是长音，突出音头后，用 *p* 的力度保持长音；钢琴声部是由三连音构成的音阶跑动，适当重弹第一个音，然后从第二个音开始弱奏；管乐声部演奏的长音音头要与钢琴声部的第一个重音同时出现，随后立即同时转变为弱奏。33 小节的第 3、4 拍，钢琴声部标记有 *sf*，因为前面是弱奏，这里也不应该有突兀的重音表现，力度要适度。

对力度不同层次的表现，在莫扎特的室内乐体裁中尤为重要。莫扎特常常会在声部独奏处标记 *p*，在合奏处标记 *f*，由于乐器本身的音量大小不同，合奏时要考虑到这一差异，并根据声部关系的需要进行适当的力度表现。钢琴较其它乐器而言音响更强，在声部齐奏中，钢琴演奏者一定要注意聆听其它声部的演奏，并控制本声部的音响，以免因声音太大使其它声部听不到；而在为其它声部伴奏时，应用相对弱的音量表现。

3.2.2 节奏特征

莫扎特在《钢琴五重奏》KV.452 的创作中，用了大量的附点节奏及三连音音型；整个作品的节奏细碎，音符时值非常短，频繁出现 32 分音符与 64 分音符；休止符的使用也非常细致，运用在各种音型与节奏型中，还多次出现附点休止符，时值最短的休止符是 64 分休止符。这部作品能够如此富于魅力，原因之一便是丰富多样的节奏形态，为作品带来了生动多彩的音响效果。同时，也为演奏增加了难度。莫扎特对节奏的准确演奏有严格的要求。他认为拍子是音乐的灵魂，有拍子才有旋律，拍子决定了各个音符必须在某一时间演奏，音乐的所有组成部分才能有序的进行。因此，演奏莫扎特的作品一定要拍子准确。他的作品结构基本是统一的，除了明确的速度变化标记，在同一乐章内都应保持速度稳定不变。室内乐演奏更要求节奏的准确与稳定。室内乐作品的各个声部独立发展，在同一时间出现的不同音型相互交织，构成多层次的立体音响，如果其中的一个声部稍有偏差，就会破坏整个音乐的和谐。

在这部作品中，三连音音型使用最多的是钢琴声部，变化方式也最丰富。3 对 2、3 对 4 等形式的复节奏演奏是首要解决的问题。复节奏是一项较难掌握的钢琴演奏技术，也是钢琴演奏者必须解决的“大麻烦”，需要运用一些适当的练习方法予以解决。

第一乐章 31-33 小节，这里有两种形式的复节奏，31 小节的前两拍，右手 2 组三连音对左手的 4 个 16 分音符，32 小节的后两拍，右手 2 组三连音对左手的附点八分音符。它们都可以看做是 2 个三对二的复节奏，是最简单的复节奏形式。



图 3.4 第一乐章 31-33 小节

关于三对二的弹奏，霍夫曼给予的方法是：在慢速演奏中，想象三连音中的第二个八分音符分成 2 个 16 分音符，当两手同时弹奏各自的第一个音符后，上述第二个 16 分音符的位置可以由二连音的第二个八分音符填入；快速演奏时，最好在开始时分手单独练习并略为强调各组的重音，直到两者的相对速度已在脑中很好的建立

为止,然后两手一起以一种半自动的方式练习。^⑨涅高兹对复节奏有很好的训练方法,他建议学生一只手弹4分音符,另一只手弹三连音或其它节奏型,然后左右手交换练习,并轮流练习,注意要将4分音符的时值弹得非常精准。这种方法同样是帮助演奏者建立两组节奏型之间正确的相对速度,并适用于任何形式的复节奏。虽然这部作品中出现的复节奏都是非常简单的形式,用第一种方法也可以演奏,但涅高兹的练习方法对于复杂的复节奏同样适用,因此在这里推荐给大家,希望对钢琴学习者解决复节奏这一演奏难点有所帮助。

另外,这里右手的演奏始终是三连音,而左手则依次演奏16分音符、八分音符及附点八分音符,演奏时不仅要求每种形式的复节奏的对位准确,还应保证整体的节奏统一及速度一致。

除了出现在钢琴声部中,复节奏还体现在其它几个声部的对位中。第一乐章54-55小节,单簧管和大管声部的三连音与双簧管声部的附点音型形成复节奏对位。118小节,单簧管和大管声部的三连音与钢琴低声部的16分音符伴奏音型形成复节奏对位。如果这里的每个声部都能保证节拍的准确,使音符在特定的时间出现,就能够体现出错落有致的声部层次和富于变化的音响效果。

莫扎特善于使用音阶与琶音走向,尤其体现在钢琴音乐的创作中。在这部作品中,钢琴声部随处可见由连续不断的16分音符或32分音符构成的音阶及琶音乐句,并标有连线或legato(连奏)的标记。演奏时,除了节奏平稳、时值均匀,对每一个音符的颗粒性及乐句的流畅性也有很高的要求。这是莫扎特音乐的典型特征。莫扎特认为连奏要像“油一样顺滑”,连奏16分音符或32分音符构成的长乐句时,应以极高的颗粒性弹奏出清晰、干净的音粒,并按乐句的旋律走向做自然的强弱变化,表现音乐的流畅性。这需要正确的触键方式来表现,注意手臂、手腕的放松,强调以指尖触键,跑动时手指具有主动性,1指的“穿指”动作要提前准备,指法安排也要合理。

休止符是无声的音乐。莫扎特的音乐能有如此细腻的表达,休止符的灵活运用功不可没。在这部作品中,莫扎特对休止符的使用极为细致,最短的是64分休止符,在附点节奏、三连音音型等复杂的节奏型中也有频繁的运用。

第一乐章9-14小节,9-11小节,每一拍都是左手正拍演奏,右手在休止16分音符或32分音符时值后开始演奏。休止时值要合理,休止后的第一个音应该轻柔的融入左手的音符中,使双手音符构成律动的分解和弦式的伴奏音型。12-13小节,钢

^⑨《论钢琴演奏》(波)约·霍夫曼 著 李素心 译 北京:人民音乐出版社,2000.8:114

琴声部的 32 分及 64 分休止符的演奏必须严格。12-14 小节，管乐声部的附点十六分休止符必须非常准确，休止后统一发音；14 小节，钢琴声部用同样的节奏型与管乐声部交替演奏，钢琴演奏时的节奏控制应与管乐部一致，有复述的感觉。第 9 小节中右手的短连线是莫扎特音乐语言的又一大特色。莫扎特只在两种情况下使用连线：一是表示乐句的连奏，当连奏句包含几个小节时，连线通常停在小节线处；二是覆盖 2 个、3 个或 4 个音符的短连线，演奏时要求连线末尾的音要弱奏，时值也要相对短一点。每个声部对短连线的演奏都要有统一的处理。



图 3.5 第一乐章 9-14 小节

第一乐章 60 小节，前 2 拍，除了休止的圆号声部，其它 4 个声部的短连线虽然标记为 *f*，但末尾的 8 分音符都要弱收；后 2 拍，5 个声部齐奏，休止后接 3 个 16 分音符组成的短连线，第一个音有统一的弱音头，尾音则自然弱收。



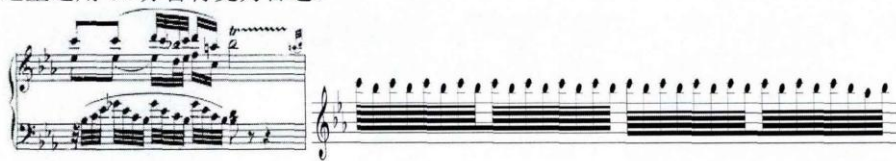
图 3.6 第一乐章 60 小节

3.2.3 装饰音的演奏处理

莫扎特的音乐风格以意大利风格为主导，其特征是将旋律置于首要地位，对它进行自由处理，并用富于表现力的装饰音加以润饰。^①莫扎特的室内乐创作也体现了这一风格。因此，在演奏莫扎特的室内乐作品时，演奏者应了解莫扎特的装饰音演奏法，并能正确、统一的运用，尤其是多声部齐奏或交替演奏相同装饰音形态时，统一性更加重要。

莫扎特在《钢琴五重奏》KV.452 中同样运用了颤音、回音、复倚音等多种形式的装饰音。古典主义时期作品的装饰音演奏原则基本继承了巴赫的传统，与现代的装饰音演奏有一定差异，体现最明显的是颤音及倚音的演奏。古典时期的颤音通常都是从本音的上方音开始，结束时，一般都有一个回旋终止；倚音则占主要音的时值。在这部作品中，莫扎特频繁使用了颤音进行旋律的修饰，使音乐富于变化，体现了其灵巧、精致的音乐风格。莫扎特的颤音演奏也应遵循古典原则，从本音的上方音开始。但是，也有许多伟大的艺术家在演奏莫扎特的颤音时都是从本音开始的。就这部作品而言，在詹姆斯·莱文和科林·霍斯利演奏的两个版本中，也有许多的颤音演奏是从本音开始的。因此，关于颤音的演奏到底该从辅助音开始，还是从本音开始，我们可以就旋律进行的实际情况来决定。而颤音的实际演奏速度也要与作品的演奏速度相符。

通常，古典时期的颤音都是从上方辅助音开始的。从旋律进行来看，当颤音前出现与它时值相同或稍短的下方二度音时，颤音的演奏应从辅助音开始。如第一乐章 18 小节，颤音前是 16 分音符 a2，是颤音的下方二度音，并且时值短于颤音，这个 2 分音符的颤音演奏应从辅助音开始。而颤音常常使用 32 分音符进行演奏，但由于引子的标记速度为 Largo（广板），节奏较慢，为了体现颤音的快速流畅的特点，这里运用 64 分音符更为合适。



a) 第一乐章 18 小节钢琴声部

b) 颤音实际演奏效果

图 3.7 分图示例

紧接的第 19 小节，出现了两个 4 分音符的颤音，演奏时也应使用 64 分音符。

^①《莫扎特钢琴作品演奏指导》(美)威拉德·阿·帕尔默 编著 王明华 周彬彬 翻译 上海:上海音乐出版社, 2007.8: 5

从旋律进行来看，当颤音前出现时值相同或稍短的同音时，颤音的演奏也应从辅助音开始。在这小节中，4分音符 b2 的颤音前 16分音符的 b2，音高相同，时值短于颤音，因此，这两个颤音也都应从辅助音开始。

颤音可以从上方辅助音开始，也可以从本音开始。当颤音前出现比它时值长的下方二度音时，颤音的演奏则应从本音开始。如第一乐章 23 小节，颤音前的音是 4分音符的 f1，是其下方二度音，并且时值长于颤音，因此，颤音的演奏从本音开始。



a) 第一乐章 23 小节钢琴声部

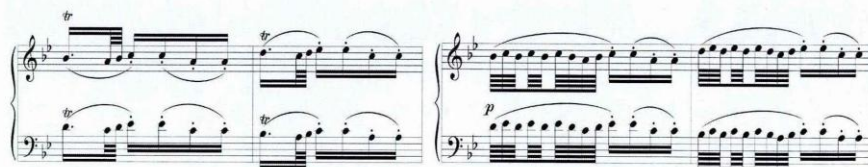
b) 实际演奏效果

图 3.8 分图示例

这里是钢琴与双簧管齐奏，因此颤音的演奏法必须一致，这样才能保证两个声部演奏的整齐与统一。

第一乐章 27 小节也有同样类型的颤音，由钢琴、单簧管和大管齐奏，颤音演奏时也应从本音开始。

当颤音前出现休止符或跳音时，颤音的演奏应从本音开始。如第二乐章 13-14 小节，13 小节的颤音前是 8 分音符休止符，14 小节的颤音前是跳音，这两小节的颤音都应从主音开始。15、16 小节，单簧管与双簧管依次演奏同样的音型，颤音都应从本音开始。



a) 第二乐章 13-14 小节钢琴声部

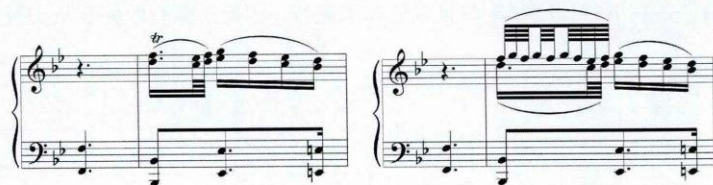
b) 实际演奏效果

图 3.9 分图示例

同样类型的颤音还有第一乐章 24、107-108 小节、第二乐章 5、78-79、86-89 小节、第三乐章 126 小节，演奏时都从本音开始。

当颤音前出现上方二度音，或颤音与它前面音的关系超过三度时，颤音的演奏应从主音开始。如上文提到的第二乐章 14 小节，高声部的颤音前是 a1，与颤音的关

系超过三度，低声部颤音前是 c1，是颤音的上方二度音，因此都从主音开始。又如第二乐章 80 小节，这里是圆号、大管和钢琴齐奏颤音。在颤音前，圆号声部出现时值长于颤音的同音，大管声部是颤音的上方二度音，而钢琴声部出现的是全休止，三个声部的颤音演奏都应从本音开始，这也符合声部演奏的统一原则。钢琴声部是双音的颤音演奏，颤音奏法应与圆号、大管声部保持一致，只对高音进行颤音演奏。



a) 第二乐章 80 小节钢琴声部

b) 实际演奏效果

图 3.10 分图示例

除了颤音，莫扎特还在作品中运用了较多的回音演奏。回音的演奏要从本音上方的助音开始。当回音记号位于本音上方时，演奏从本音开始；当回音记号位于两音之间时，如果第一个音符是单纯音符，回音应在第一个音符即将结束时演奏，并保证第二个音在正拍出现，如果第一个音符是附点音符，回音应在附点即将开始前演奏，如第二乐章 35、37、39 小节，由钢琴、单簧管、双簧管依次演奏相同形态的回音，演奏时奏法要统一。



a) 第二乐章 35 小节钢琴声部

b) 实际演奏效果

图 3.11 分图示例

第二乐章 58-61 小节，双簧管与单簧管依次轮流演奏相同形态的回音，随后的 62-65 小节，由钢琴演奏，演奏时同样要求演奏法统一。

莫扎特在这部作品中只运用了一次复倚音，出现在第一乐章 114-115 小节的钢琴声部。复倚音：由主要音前面的两个辅助音构成，并分取主要音的时值。^①复倚音的演奏重音应在主要音上。这里的管乐声部是带休止的 16 分音符连奏，第一个 16 分

^①《古典钢琴乐曲装饰音》(德)路德维希·柯列 著 徐国弼 译 北京：音乐出版社，1958.4：6

音符休止，恰恰突出了钢琴声部复倚音的辅助音，之后的 16 分音符与复倚音的主要音同时出现，构成了和谐的和声音响。因此，每个声部的节奏都要很准确，管乐声部进入的拍点才能与钢琴声部重合。



a) 第一乐章 114-115 小节钢琴声部

b) 实际演奏效果

图 3.12 分图示例

3.3 钢琴与管乐器的合作

莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 中，声部对话的形式新颖丰富，声部间的合作关系也多种多样，钢琴在其中扮演着多重角色：它可以作为独奏者，承担主题的演奏，占主导地位；也可以为管乐声部做伴奏，衬托主要旋律；而更多的是作为合奏者，时而与管乐声部齐奏，时而与管乐声部轮奏，5 件乐器保持平等的地位，共同承担音乐主要旋律的表现。钢琴室内乐演奏不能像独奏时，以自我表现为中心，应以作品需要的声部表现为前提，不同的角色需要有不同的演奏处理。这需要钢琴演奏者通过作品分析进行判断，根据音乐表现的需要对演奏做出适宜的调整，确保演奏能够体现正确的声部关系及声部间音响的融合。

3.3.1 主导旋律声部的突出

在莫扎特的音乐创作中，大多数包含钢琴的音乐体裁均有一个共同特点：突出钢琴。尤其是在协奏曲中，莫扎特的协奏曲风格不同程度的影响了其钢琴室内乐的创作。但在钢琴室内乐中，钢琴不是对手，而是一个占有主导地位的合作者与参与者，钢琴清脆又具穿透力的音色使它很容易在合奏中进行突出表现，莫扎特运用这一特点，使钢琴既能维护主题的传统主导地位，又以主导乐器的角色保持了音乐结构的平衡。如三个乐章的主题演奏，都是先由钢琴声部独奏，再与管乐声部合奏的。这里的钢琴声部为整个乐章的演奏速度，情绪表达都有明确的定位。乐段的连接也是由钢琴声部演奏的，如第一乐章 50-53 小节、103-106 小节，钢琴声部单独出现，连接两个乐段，演奏速度要前后一致，力度表现不能突兀，才能在情绪上起承接的作用。

但在室内乐演奏中，并不是以某种乐器为主导的，而是有多重角色的转换。演奏的突出表现也是由作品本身决定。无论演奏乐器是什么，只要是主导旋律声部，就

应有所突出，其他声部自然退让以突出主导旋律声部。如第一乐章 41-42 小节，双簧管与单簧管结合成一个声部与钢琴声部二重奏，很明显，管乐声部是主导旋律，演奏时，钢琴声部应主导配合，强弱变化与管乐声部一致，并且在总体音量上有所控制，突出主导旋律声部。

3.3.2 钢琴的合奏角色

在这部作品中，莫扎特最大程度的给予了 5 件乐器平等的地位，让钢琴与管乐器以多种形式合作，共同承担主要旋律的演奏。首先体现在三个乐章的主题演奏上，管乐声部组合成具有和声性质的声部，与钢琴一起演奏，双簧管则以旋律声部的角色与钢琴齐奏相同旋律。在这里，钢琴演奏者应注意与整个管乐声部的音响平衡，并特别考虑到与双簧管齐奏相同旋律时的统一问题，演奏时对音量有所控制，二者的声音应该是平衡统一的。

第一乐章 23-24 小节，第三乐章 12-15 小节，钢琴与双簧管齐奏时，演奏法的统一也很重要，连奏、跳音的表现一致，尤其是颤音演奏，是从本音开始还是从上方辅助音开始，必须要统一，以保证音的整齐与清晰。

第二乐章 3-4 小节，管乐声部是八分音符连奏，而钢琴声部是八分音符的和弦连奏。管乐器擅长连奏，钢琴演奏者在演奏和弦时也应尽量连贯，与管乐声部的音乐表现保持一致；钢琴声部的和弦高音与双簧管的旋律相同，演奏时要突出高音，与双簧管相互呼应，并且保持二者在音量上的平衡。

第一乐章 12-13 小节，钢琴的低声部与大管齐奏同一旋律，两者的演奏不仅要整齐，音响关系也要相互平衡。钢琴的旋律由左手演奏，应特别注意演奏力度的控制，并注意听大管的声音，避免因音量过大使大管声部无法得以体现。

第三乐章 150-158 小节，钢琴与管乐声部齐奏，右手旋律与双簧管齐奏，左手则与大管共同承担伴奏声部。演奏时，5 个声部要整齐、统一，伴奏声部的力度要有控制，不要太重。

第二乐章 27-28 小节，不同的管乐器与钢琴齐奏。管乐声部的旋律先由单簧管与大管演奏，接着转由圆号演奏。在这里，钢琴先与单簧管、大管齐奏，再与圆号齐奏。钢琴演奏者应该注意聆听不同管乐器演奏的音响变化，注意对本声部演奏的调整，保证声部间的平衡关系。

除了齐奏，钢琴与管乐声部的配合形式还有同一旋律的交替演奏。

第一乐章 57-59 小节，同一旋律形态由不同乐器进行交替演奏。由单簧管、双簧管、钢琴的高声部与低声部、大管依次演奏同一音型。钢琴的高声部与双簧管连接，

低声部引出大管的旋律，在与不同乐器进行交替演奏时，除了要保证音色的统一，还要注意声部连接的自然与流畅，主要是演奏法与强弱变化的衔接，使作品在音乐表现上具有连续性及其完整性。

77-81 小节运用相同的音乐手法，让钢琴与圆号接奏，演奏时同样要注意音乐表情处理及音色的统一。

3.3.3 钢琴的伴奏角色

在室内乐演奏中，声部的角色是由作品音乐表现的需要决定的。在这部作品中，钢琴声部除了以主奏身份或合作角色出现外，有时也会以伴奏的角色出现。

第一乐章 9-11 小节，旋律在管乐的 4 个声部中轮流出现，钢琴声部以分解和弦音型的形式出现，为管乐演奏作伴奏。作为伴奏声部，钢琴演奏要以突出管乐为主，音响要有控制。右手每组小连线的第一个音都要弱奏，轻柔的融入左手的八分音符中，积极配合管乐声部，注意听其音响变化，并随时调整自己的演奏，以便突出旋律声部。

第二乐章 18-31 小节，管乐声部作了充分的展示，钢琴始终以分解和弦音型为管乐器做伴奏。此处的管乐声部柔美，音乐如梦幻一般，钢琴伴奏为管乐声部的旋律线条作了点缀，演奏时要注意管乐声部音色及音响的变化，对自己的演奏做适当的调整，以配合管乐旋律音色及情绪的表现。27-31 小节，4 种管乐器组合吹奏出和弦，钢琴右手继续进行分解和弦音型的演奏，而左手与管乐声部融合，用八度双音与大管共同担任低声部的演奏，八度双音要尽量做到连贯，与管乐声部表现统一，但音响不能太强，应与管乐声部保持平衡。

51-56 小节，钢琴改用十六分音符的柱式和弦音型为管乐声部伴奏，演奏也应格外注意力度的控制，音响不能太大，而且也不能过于生硬，要配合管乐声部，突出柔美的旋律线条。

第三乐章 67-74 小节，钢琴的右手运用了附点音型、三连音及 16 分音符模进等丰富的音乐形态，对管乐声部的长音做了补充，共同构成乐器的旋律线条。因此，演奏时与管乐声部保持呼吸的统一，注意每一个长音的音头处，保持音乐律动的一致性，使两个声部的演奏真正的融为一体。75 小节亦是如此。

第四章 钢琴室内乐的学习探究

4.1 对钢琴室内乐学习的几点认识

通过对莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 的研究与演奏，笔者对钢琴室内乐体裁有了全面、深刻的体会，并对该体裁的学习有几点认识，在此总结出来，希望对钢琴学习者有所帮助。

4.1.1 总谱读法训练

涅高兹认为，演奏上的创造，即研究艺术形象并用音乐来体现它，也就是探索出乐曲中蕴藏的内容并加以复制。乐谱为演奏者提供了可以洞察作曲家意图的所有手法，其中所有的音符，连线、跳音等表现符号，力度、踏板等表情记号以及各种表情术语都是其思想的表达，对于揭示音乐形象有重要意义。

室内乐作品的记谱形式与一般独奏谱不同，它采用多行谱的总谱形式，将所有声部排列在一起，并在声部的开端标记演奏乐器的名称。由于不同时期的作曲家在记谱上存在差异，如巴赫几乎不用表现记号和表情记号，莫扎特对力度标记仅在 *p* 与 *f* 之间，贝多芬是在作品中详细标注表情记号的第一人，之后的作曲家一般都会详细标明其音乐表现要求。因此，演奏者在研究乐谱的开始就应该注意这种差异，对乐谱分析的要点有基本了解，再进行细致分析。

室内乐乐谱分析不能仅局限于本声部，要对总谱及其它声部分谱均有全面了解。首先对总谱进行研究，从作品的曲式结构、和声织体、调性布局、音乐发展手法等方面进行分析，帮助我们了解作品的表现手法，明确各乐段音乐情绪的转换，从整体上对其音乐风格与思想内涵有所掌握。在对钢琴声部分谱分析时，要明确主题与旋律声部，划分乐句，并对作品中出现的音乐术语、演奏法等注释进行细致的推敲，从中体会作品的音乐风格及内容。对其它声部分谱分析时，要明确各声部的主题，以及各声部与钢琴声部的互动关系。当多声部合奏时，必须对钢琴在声部中的角色地位有准确的判断；对主题出现在哪个声部，是如何表现的，各声部在音乐表现上是否一致等问题进行研究。要特别关注与钢琴声部进行交替演奏及齐奏相同旋律的乐器与乐段，了解该乐器的演奏特点。在交替演奏时，分析是否是对同一乐句的连接，音乐是如何进行转换的；在齐奏相同旋律时，表情处理及演奏法是否一致，这些问题都要在分谱研究中给予解决。

总谱读法的训练强化了钢琴演奏者的乐谱分析能力，这不仅对室内乐演奏有重要意义，对钢琴专业学习及自身音乐综合素质的提高也有很大帮助。

品分析判断本声部的角色应用与变化，根据不同的角色进行不同的演奏。当以钢琴为主导声部时，演奏就需要适度的自我表现；当钢琴为其它声部做伴奏时，应主动配合主导声部的演奏，首先对音量进行控制，并在音乐处理与表现上也以突出主导声部的演奏为主；当声部关系均衡发展时，钢琴与合作乐器要相互配合，在音响上保持平衡，尤其在齐奏中，要求演奏具有相同的速度、力度及表情，钢琴演奏者要时刻聆听合作乐器的演奏，及时调整自己的演奏，确保与合作声部音响的平衡及融合。

钢琴的音域宽广，音量宏大，这是其它乐器无法比拟的。因此，在室内乐演奏中，钢琴演奏者尤其需要依靠敏锐的听力及敏感的触键对声音进行控制，切忌盲目、过度的表现本声部。

4.1.3 统一性训练

C·尤尔斯基曾说：“重奏不是形式统一，重奏是一种完全自愿的创作结合。志同道合的不是那些想的一样的人，而是那些在想这个或那个问题时有着共同目标的人。”^③的确如此，室内乐演奏之所以难，是因为其中的每一件乐器都要通过充分的自我表现来展现重奏的魅力，但这种表现又不同于独奏表演，它是以集体为首要原则的适度的表现。因此，室内乐演奏不仅需要每位演奏者精致的技术，更需要合作能力的支持，需要每一位演奏者对合作艺术概念有统一的认识，将个体与集体相融合。

对音乐的统一理解是室内乐演奏的基础，但这个问题并没有绝对的答案，每一位演奏者都会对作品保有自己的认识，从作品的演奏速度、强弱对比、乐句划分等方面表现出来。

作曲家通过音乐记号为作品的演奏速度与力度进行标记，给予演奏者一定的提示。速度与力度是作品最基本的音乐表现，但在不同时期、不同风格的作品中，相同记号可能具有不同的意义，产生不同的演奏效果，需要演奏者具体作品具体对待，根据作品的创作时期、音乐风格与内容进行判断；尤其是在速度与力度的变化处理上，如自由节奏、渐强渐弱等方面，演奏者不可能有完全一致的表现。乐句划分同样是以音乐理解为基础的。每一个乐句在句首、句尾及乐句高点都有不同的演奏处理，分句的不同必然带来完全不同的演奏效果。这些问题都是室内乐演奏者必须予以解决的。

^③转引自《活泼的颤音》夫兰古诺娃 上海：上海世界图书出版公司 2000.6：52；原文自《谁作了停顿》C·尤尔斯基 莫斯科 1989：39

在室内乐演奏中，每一位演奏者都要从集体出发。当然，这并不是要演奏者完全放弃自己的个性，相反，室内乐需要演奏者的个性表现，要从个性中求统一，使个性与集体完美的融合在一起。演奏者之间的合作与交流是唯一的途径。室内乐演奏者要尊重作曲家的创作原意，将音乐的正确演绎放在首位，个人技术与个性表现只是实现这一目标的工具。当演奏者之间出现意见分歧时，切忌以自我为中心，而是要以集体的一致为出发点，从作品风格、创作技法、作曲家创作特点等方面，将自己对作品的理解毫无保留的阐述出来，与合作者进行交流，再从客观角度判断哪种观点更加合理，最终使演奏团队达成共识，保证对音乐理解的一致性。在演奏过程中，演奏者同样要以团体为主，相互配合，彼此照顾，不要盲目的进行声部表现。当对声部关系有不同意见时，也要通过耐心的交流达到认识的统一。试想一下，如果室内乐演奏小组的成员对音乐的理解没有一致性，以自我为中心，如何能达到室内乐演奏所追求的细腻、和谐的音乐效果？钢琴演奏者通常缺乏室内乐合作经验，因此，在排练过程中更要与其他演奏者多多交流，共同学习，通过彼此的默契配合达到室内乐演奏的最高标准。

4.2 关于我国音乐院校钢琴室内乐训练的思考

钢琴室内乐在西方已有数百年的发展历史，也取得了丰硕的艺术成果，不仅涌现出许多优秀的专业表演团体，更形成了完善的教育体系。在国外的各类音乐院校中，钢琴室内乐训练早已成为学生的必修课程，深受重视。但在我国，钢琴室内乐的整体发展相对滞后，音乐院校对钢琴室内乐的学习状况也不容乐观。深究其原因，主要有以下几方面：

首先，课程设置不够完备。在我国，只有中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院等少数专业音乐院校为钢琴专业设有室内乐训练课程，地方音乐院校的钢琴室内乐学习几乎一片空白。以我省为例，省内设有音乐专业的高校，没有一所院校专门为钢琴专业开设室内乐训练课程。

其次，师资力量较薄弱。钢琴室内乐的学习需要专业的指导，但由于我国钢琴室内乐的整体水平有限，在这一方面受过专业训练的钢琴教师也非常有限，无法为学生进行专业性指导。同时，我国的钢琴教师普遍重视独奏训练，对室内乐没有正确的认识，认为独奏更体现教学的效果，而重奏仅仅是独奏的叠加，独奏好重奏自然就好。这些认识也使教师只注重个人独奏技术的培养，忽视了室内乐合作训练的重要性，也影响了学生对于钢琴室内乐的学习态度。

再次，教材及相关研究文献不足。由于我国的钢琴室内乐研究起步晚，发展慢，相关文献非常少，尤其是音乐演奏配合及训练方法等方面的资料匮乏，少数资料也是归国的留学生带回来的，我国编创的研究文献几乎没有，这不利于钢琴专业学生的自主学习，也影响了该学科的建设。

针对这一现状，我国音乐院校应积极开展钢琴室内乐训练课程的建设：中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院等专业院校已开设了钢琴室内乐的相关课程，地方院校可以邀请这些院校的教师来校讲学，并参考其课程设置进行课程建设。

表 4.1 我国部分专业院校的钢琴专业课程设置

学院	钢琴专业课程
中央音乐学院	钢琴主课、钢琴室内乐、声乐伴奏、钢琴即兴伴奏、钢琴教学法、钢琴艺术史、钢琴演奏与指挥、钢琴表演风格研究、钢琴集体课
上海音乐学院	钢琴演奏、钢琴教学法、钢琴艺术指导课（钢琴伴奏）、 <u>钢琴室内乐课（双钢琴、二重奏、三重奏、五重奏等）</u> 、艺术实践（演奏会、音乐会、大师课、特别讲座）
中国音乐学院	钢琴独奏、钢琴伴奏（器乐、声乐）、 <u>室内乐</u> 、论文写作、钢琴音乐分析、钢琴艺术史

在平时的钢琴教学中，教师应安排双钢琴作品的学习，为学生提供合作机会，可以选择巴赫、莫扎特等作曲家的作品；积极组织钢琴与管弦乐两个专业的学生进行室内乐排练，为学生提供跨专业的合作学习机会；学院也应多举办相关的讲座与活动，并邀请一些重奏组进行表演教学。形式多样的学习活动，可以使学生充分认识钢琴室内乐的音乐魅力，增加学习兴趣。

4.3 钢琴室内乐训练的重要意义

钢琴室内乐训练是钢琴专业学习及人才培养的必要途径。香港钢琴教授郭嘉特先生曾说：“我从弹室内乐里学到很多东西，弹室内乐和自己弹独奏完全不同，要互相倾听，而且我从其他乐器的老师那里也学到很多东西，有些是从钢琴老师那里不一定学得到的东西。”^①

对于钢琴学习者来说，室内乐学习是培养合作能力的最佳方法。合理处理室内乐中各个声部的音响平衡关系，统一奏法及音乐表达是室内乐演奏与器乐独奏的重要区别。由于室内乐演奏者之间的地位是平等的，表演时又没有指挥进行协调，作

^① 《音乐是听觉的艺术》 鲍蕙荞 钢琴艺术 2002 03 3-5

品只能依靠演奏者之间的默契配合来完成。因此，学会与他人合作是室内乐演奏的基础，也是室内乐学习的重要意义。钢琴学习者所欠缺的正是这一点。一直以来，钢琴专业的学习便以个人演奏训练为主，几乎所有的钢琴学习者都认为钢琴表演艺术与独奏是划等号的，多数人对钢琴以外的器乐一无所知，与其它乐器合作更无从谈起。钢琴室内乐训练为合作训练提供了良好的平台，也填补了钢琴学习者在这方面的空白，具有重要的教学意义。

涅高兹认为：熟悉无比丰富的室内乐是快速发展才能的一个最可靠的方法。^①的确如此，钢琴室内乐是专业学习的必备课程，对专业学习及音乐综合素质的提高有极为重要的作用。

钢琴室内乐训练对培养节奏的稳定具有重要意义。室内乐演奏的统一性要求最先表现在声部的节奏整齐，在演奏中，毫无理由的忽快忽慢是绝对禁止的。钢琴学习者平常的练习都是独立完成的，对于节奏处理比较随意，也很难发现节奏的稳定性问题。而室内乐演奏是需要与他人合作的，节奏是声部间联系的纽带，作曲家为每一个音符安排了恰当的位置，如果演奏者有节奏问题，就无法与其它声部配合。因此，钢琴学习者为了进行合作演奏，必须要解决节奏问题。通过钢琴室内乐训练，培养了钢琴演奏者节奏的稳定性，对钢琴独奏学习也有促进作用。

室内乐演奏在钢琴学习者的听觉训练及乐感培养方面也尤为有效。在室内乐演奏中，声部之间的关系随着音乐的进行时时变化，演奏者一定要有良好的乐感，并在表演过程中运用敏锐的听觉进行辨析，再对演奏做出适宜的调整，从而使各个声部相互协调，达到高标准的音乐效果。钢琴是和声乐器，本身就要求演奏者对多声部作品有很好的分析能力及听辨能力，而室内乐丰富多变的声部关系及和声音响则是最有价值的训练。

钢琴室内乐训练对于音乐综合能力的培养同样具有重要意义。在钢琴室内乐作品中，与钢琴合作的乐器有各种弦乐器及管乐器。不同乐器的音色特性与表现力各有不同，熟知合作乐器的特点，了解它们与钢琴在音响、音律等方面的差异是合作的前提；室内乐作品是多声部的，对作品的分析与理解是演奏的基础。面对一部室内乐作品，钢琴演奏者首先要对合作乐器有一定程度的了解，还要对作品进行全面的分析，这些知识的积累与运用都促进了钢琴演奏者音乐综合素质的提高。钢琴室内乐训练所带来的这些积极作用，都对钢琴学习者的全面发展有很好的促进作用，具有重要意义。

^① 《论钢琴表演艺术》（苏）涅高兹著 汪启璋 吴佩华译 北京：人民音乐出版社，1963.1:206

结 语

通过对莫扎特《钢琴五重奏》KV.452 的研究学习，笔者深切的体会到：钢琴室内乐是合作的艺术，演奏者首先要树立正确理念，认识到合作的重要性；在演奏中，不仅要做到本声部的合理演绎，更应以整体为中心，与其它声部进行很好的配合；除了要注意音色、呼吸、速度、力度的统一，还要明确钢琴在其中的角色地位，体现正确的声部关系；音乐演奏是音乐情感的表达，演奏者之间应注重交流及默契的培养，不仅追求演奏技术的统一表现，更追求作品思想的一致表达。

在室内乐演奏中，每一位演奏者都应该提前做好准备，练习自己的声部，否则在排练时只能一味的关注本声部的演奏，根本无暇与其它声部配合，这种行为不仅影响排练效果，也是对合作者的不尊重。钢琴演奏与其它乐器相比更为困难，而钢琴演奏者又缺少合作经验，更应该提前将自己的声部准备好，这样才能在合作练习时将精力集中在与其它声部的配合上，从而更好的参与排练，与其他演奏者共同完成高质量的演奏。就单独的钢琴声部而言，其学习过程与一般的钢琴作品相似，相信钢琴演奏者对此都很有心得；但室内乐毕竟是合作的艺术，相互配合很重要，而合作练习的时间是有限的，如何能使钢琴演奏者提高练习效果与合作演奏的能力呢？针对这一问题，钢琴演奏者可以通过以下练习方法予以解决。

1、在练习与其它声部交替演奏的乐段时，可以对其它声部的旋律进行哼唱，由哼唱代替其它声部与钢琴声部进行交替演奏，模拟声部之间的连接，这样不仅强化了声部衔接的连贯性，还能帮助我们建立相对完整的音乐印象，使作品更易于理解。

2、当钢琴声部与另外一个声部齐奏相同旋律时，除了准备好本声部的演奏，应尽量提前与该声部进行单独的排练，以保证演奏法运用及音乐表现的统一性。

3、钢琴学习者在练好本声部后，可以通过在钢琴上演奏其它声部旋律来熟悉整个作品，更全面的认识作品。

这些练习的小技巧可以帮助钢琴演奏者建立作品完整的音响印象，更准确的理解作品；更重要的是，通过这些练习逐步培养钢琴演奏者的合作意识及合奏能力，也能为之后的合作练习节省时间，提高效率。

钢琴室内乐是钢琴艺术的重要组成部分，我们从这一体裁的学习中，不仅领略了西方音乐文化的精髓，更提升了自身的音乐素养。钢琴室内乐的演奏为我们提供了最大的表现空间，让我们能够充分发挥自己的演奏能力、配合及组织能力；帮助我们缓解了独奏时的紧张心情，使我们更多的关注演奏的音乐性与艺术性；每一位