



中国音乐学
研究文库
ZHONGGUO YINYUE XUE YANJIU WENKU

审美视点

周雪丰◎著

——钢琴力度形态及其风格

本书立足感觉与认知，着力于个案研究，诠释形态与风格，有利于表演批评。笔者结合文献与实证，分析音符标记，捕捉态势形态，对应风格特征，统合概念思维。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



中国音乐学
研究文库

审美视点

周雪丰◎著

——钢琴力度形态及其风格

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

审美视点：钢琴力度形态及其风格/周雪丰著. —北京：
文化艺术出版社，2010.7

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4605 - 9

I. 审… II. ①周… III. ①钢琴—乐谱—力度—研究
②钢琴—音响—力度—研究 IV. ①J624.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 129560 号

审美视点：钢琴力度形态及其风格

著 者 周雪丰

责任编辑 王 红

责任校对 方玉菊

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京振兴华印刷有限公司

版 次 2010 年 8 月第 1 版

2010 年 8 月第 1 次印刷

开 本 720 × 980 毫米 1/16

印 张 16

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4605 - 9

定 价 32.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

序

周雪丰有丰富的钢琴教学经验。她立足表演艺术和音乐教育实践，力图提升到音乐美学理论层面来回顾实践，总结经验，探索规律。她的研究课题聚焦于钢琴表演艺术的力度形态及其风格认知的规律与方法，认定这项研究对于音乐艺术的立美与审美研究有基础理论意义，又预见其对今后的音乐教育实践将有指导意义，能将培育乐感的进程具体化。在我国音乐表演艺术理论整体上相对欠繁荣的当前现状中，周雪丰的探索努力、探索方法、探索成果都引人注目。

音乐表演艺术是二度创作。一方面必须依据作曲家提供的乐谱所呈现的音符组合样式（音符的音高、节拍节奏、和声序进、织体状貌等规定性）以及力度标记、表情标记；另一方面还必须在此基础上进行表演创造，这创造是活态的、生动的、即兴的，又是转瞬即逝的。现代工业文明所提供的录音、放音技术让我们有可能仔细比较众多表演艺术家各有千秋的创造，这是音乐表演艺术在当代的崭新发展机遇，也是音乐美学理论在当代开拓的新颖生长点。周雪丰敏捷地捕捉这新时代的机遇，投入刻苦的听觉比较，作出了音乐表演美学理论建设的新型范例。

这一研究课题的聚焦点在力度，在考察力度形态时，自然会遇到一度创作与二度创作对于力度形态规定的区别与相互关系这么一个问题。作为一度创作的成果，力度形态的规定呈现在乐谱上，有力度标记（*f*、*p*等符号），还有节拍、节奏、句法、织体所决定的强弱不同等级，这些都是显而易见，人们十分熟悉的。可是，作为二度创作的成果，力度形态的规定则呈现为直接诉诸听觉的音响的力度形态。周雪丰注意到，由于音响力度形态缺乏常用术语，容易跟乐谱所规定的力度形态混淆，造成词不达意、概念模糊的弊病，写作论文时就创设了一系列适于描述表演艺术力度规定的术语。这些术语以“音势”为核心，下设诸多分项术语：音势形态、瞬间力度形态、顺势、阻

序

势、音高力度形态、音长力度形态、力度控制形态、句式力度形态（句首起势、句腹行势、句尾收势）等。新术语的创建推进了音乐表演艺术理论学科的建设。

这些概念当然与聆听音乐的听觉感受联系在一起。从听觉感受提升到概念思维，周雪丰又区分了思维的三个层次等级。较浅的等级，着力于描述听觉感性体验、分类归纳形态特征，作者称之为“知性思维”。较深的等级，旨在运用所创建的术语来阐释音响力度诸多形态的结构，作者称之为“理性思维”。更深的等级，要求进一步关注力度形态与音乐风格的相关性，可称之为“统合思维”。概念思维的三层次逐级提升，为音乐表演艺术理论思维的充实与深化展示了范例。

涉及力度形态与音乐风格的相关性，作者以 Brahms 的两首钢琴作品的演奏样本为个案，作了详细的比较。就一度创作而言，Brahms 的音乐风格宏大、威严、深沉、温馨，其力度布局深思熟虑，线条宽广，动力充沛。但本书研究的重点不在一度创作，而在二度创作的风格特征。该书对十名国际著名钢琴家的演奏录音进行了仔细分析，分项评说。这些研究成果形成了“整体力度形态与音乐风格相关性”研究的一系列饱满个案。这一成果对于今后培养高素质音乐表演人才的教学工作有重要的参考价值，对于音乐表演美学学科建设提供了实证基础，音乐鉴赏与音乐批评活动可资借鉴。

本书写作过程中文献功夫广阔、扎实、细致，也是值得称赞的。

赵宋光

2010年5月4日于羊城榕庐

内容提要

钢琴音乐的力度形态有何识别特征？力度形态怎样与风格相连？这是音乐美学与批评理论尚待解决的、感性体验与理性认知兼顾的难题。力度所归属的乐感的模糊性是导致这些难题并进而影响到相关音乐美学理论（例如风格）难以具体指导创作与表演实践的重要原因。

因此，本研究拟通过《勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 Op. 5》第一乐章与《勃拉姆斯钢琴间奏曲 Op. 117》No. 1 的乐谱以及十二个演奏版本的乐谱与演奏、对同一首作品的不同演奏版本进行比较，从具体的音响感性体验与描述、乐谱分析中获得实证材料，同时寻求技术史（福柯）、诠释学（加达默尔）、解释与分析（格尔茨）的理论支持，并建立一个先描述后解释感性体验的分析模式，然后经过分析、归纳，总结钢琴力度形态的审美认知规律。

本书包括绪论、三章、结论与两个附录。

附录一、二是笔者经过乐谱与音响分析（其间多次调整分析方法，尤其是音响聆听、记录、分析方法）、记录、归纳、统计、推论形成的原始材料，研究就在文献与这些材料之上展开。

第一、二章分别从两方面来总结力度形态的识别特征。一方面诠释乐谱中的音符组合样式与力度标记，具体包括解读力度标记，解释节拍与节奏的动力，理解和声与织体的力度意义等；另一方面从演奏中夸大、遵照或模糊力度变化等状况（例如渐变频率和幅度、细化渐强层次、突出重音、减弱强位音与旋律中的最高音、忽略力度细节表现长线条句式等等）来归纳音响力度形态的识别特征。由于音响力度形态分析缺乏直接可用的方法与术语，本书以音势为核心概念，创建、组建了瞬间力度形态、顺势、阻势、句式力度形态等分项术语，以此来表述音响力度形态。

第三章阐释力度形态与风格的联系。风格是特征的集合，钢琴音乐的力度形态与风格有或多或少、或直接或间接的联系。这些联系是通过集合力度形态特征并对应或关联时代特征、情感特征与作品内涵来实现。这集合是以力度形态为基础，经过对不同层面的概括、提炼形成的。力度形态的历史特征、技术特征、技法特征可集合成具体的、可以客观描述的风格；力度形态的情感特征及其引发的审美感悟可以集合成较抽象的、可以主观评价的风格。力度形态特征的集合与音乐史材料、作品体裁、句式组合等蕴含的相关信息，是我们评述创作风格与表演风格的依据。

通过对具体作品个案的乐谱与演奏音响的比较，从感性经验中提炼出钢琴力度形态的审美认知途径——运用分类分析与综合考察的方法，归纳乐谱与音响力度形态的可识别特征，并将这些特征的认知与风格评述联系起来。

001 第一编序 / 3

002 第二编序 / 4

003 第三编序 / 5

第四编序 / 6

第五编序 / 7

目 录

第六编序 / 8

第七编序 / 9

第八编序 / 10

第九编序 / 11

第十编序 / 12

第十一编序 / 13

第十二编序 / 14

第十三编序 / 15

第十四编序 / 16

第十五编序 / 17

第十六编序 / 18

第十七编序 / 19

内容提要 / 1

绪 论

一、问题的提出与相关研究现状 / 6

二、研究目标、方法与意义 / 12

第一章 乐谱中的力度形态

第一节 力度标记 / 21

一、力度标记的演进 / 22

二、范例力度标记的具体分析 / 24

第二节 基本力度形态 / 31

一、节拍与节奏 / 31

二、织体与和声 / 48

小 结 / 62

第二章 音响中的力度形态

第一节 音势形态 / 69

一、力度的形和运动倾向 / 70

二、音响力度形态的细节特征 / 81

第二节 句式力度形态 / 87

一、句首起势 / 91

二、句腹行势 / 96

三、句尾收势 / 100

四、句式连缀 / 102

小 结 / 103

第三章 钢琴力度形态与风格

第一节 力度形态与风格的联系 / 114

一、力度形态与客观描述的风格 / 115

二、力度形态与主观评价的风格 / 121

三、以个案为例阐释特征怎样集成风格 / 126

第二节 力度布局与风格定位 / 130

一、特定体裁结构长度与力度的关系 / 131

二、整体力度布局与风格 / 137

第三节 演奏力度形态与风格评述 / 145

小 结 / 157

结 论

一、力度形态的可认知性 / 163

二、力度形态与风格的对应关系 / 165

三、力度形态及其风格的认知方法 / 166

附录一：《勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 Op. 5》第一乐章句式力度分析 / 170

附录二：《勃拉姆斯钢琴间奏曲 Op. 117》No. 1 句式力度分析 / 213

参考文献 / 236

后 记 / 246

绪 论

一、问题的提出与相关研究现状

二、研究目标、方法与意义

钢琴上发出的每一个音，像是一个点，点与点之间像是一条虚线。这便增加了听者追随旋律与主旋律的麻烦。所以在倾听陌生的钢琴曲时，你得运用你的听力与想象，把那许多点连成线，而把虚线描成实线。这也好像在把累累之珠用线穿起来。其中的时值较长的音符，不断地渐弱，似有若无，更需要靠你的听力去加描。妙得很，演奏者也得用他的想象力来延长一个很长的音符以补偿钢琴先天之不足，有点像国画中的“笔断而意不断”。^①

这一席文字生动、直观地描述了钢琴发音之音头明显的音色特点，并提出用想象的方法来弥补这一缺陷。那么要怎样想象？或者说，听觉中的钢琴音乐何以给人“笔断而意不断”的感受呢？进一步分析之后，笔者认为，钢琴连点成线^②的音响效果主要源于听者、创作者与表演者的主观线条感。乐谱音符形成的只是虚线，它在较少大跳音程与休止符的情况下，有连贯的可能。这就要求演奏者用突出力度运动^③趋势、强调渐强与渐弱的奏法来强调音乐的运动特点，使听者产生与运动相关的联觉，并定向

① 辛丰年：《钢琴文化300年》，北京：三联书店，1995年，第97页。

② 钢琴靠琴槌击弦发声，故不能发出如人声或小提琴般连贯的线形音响，所谓的音线实则是以点（音头）为连缀主体的、在感觉中形成的线条。钢琴音乐有音域宽广、多声性等特征，这使钢琴音乐的“线”条有粗细的变化，其纵向组成既可能是单个音，也可能是多个音，即有点有块，本文提及的点，也指同时发音的音块。

③ 笔者认为，运动是音乐的基本属性，运动形式可以成为人们认识音乐的对象。音乐的力度也有运动形式。持类似观点的有：亚里斯多德用节奏乐调的运动特性、黑格尔以声音的运动特性来联系声音与人们内心生活之间的内在联系。参见何乾三：《西方音乐美学史稿》，北京：中央音乐学院出版社，2004年，第340-343页。

引发对运动过程的想象。这个过程可以把累累之珠用线穿起来，使不容易连贯、音头明显的点状音乐具有流畅的线条感。

当我们力图从学术研究角度解释这些感性体验时，仅从审美感知层面体验、描述音乐仍很抽象，对此还需要用知性、理性的态度来分析。

事实上，力度除了具有连点成线的作用之外，它还是音乐的重要表现手段，而钢琴力度问题在西方音乐中有典型性。首先，力度即音强，^①它是乐音四个基本属性（音强、音高、音色、音长）之一，无疑是很重要的。目前对音高的研究较多，节奏（音长）次之，而力度形态研究较少而且处于零散状态，尚待梳理与深入研究。^②其次，力度是表演技术的重要组成部分，这是因为：按谱弹奏的规则使演奏者不能在键盘上擅改音高部位，但钢琴音乐是多声性的，声部的突出或隐蔽与力度处理密不可分；钢琴的音色远不及人声、管弦乐丰富多彩，音色又总与力度联系在一起；表演中的轻重缓急无疑都很重要，速度变化时，力度往往也随之变化。^③第三，力度形态分析立足于乐音属性，乐音四大要素又总是结合在一起，以力度为主的研究势必涉及其他，力度分析方法则有拓展到还包括音色、音长、音高在内的音响形态认知的可能性。另外，

① 如果分析音乐表演、欣赏活动中的用语可发现，“力度”一词的使用频率远比“音强”高，前者的形象性与技术指示性使其在感性体验为主的表演与欣赏活动中被广泛运用；反之，“音强”在知性的物理音响领域更常见。因此，本文以力度为主题，只在涉及音响认知时提及音强。

② 人们较少论及力度及其形态的原因如下：首先，人耳分辨音高或音长的时间比音强短（参见韩宝强：《音的历程——现代音乐声学导论》，北京：中国文联出版社，2003年，第72页），从音乐记载的主次来讲，音高与节奏比力度重要；其次，从作曲家的角度看，力度是在写总谱的阶段才确定的（参见〔美〕怀特著，张洪模译：《音乐分析》，上海：上海文艺出版社，1981年，第168页），音乐家在渲染情绪的同时无意间得到力度空间结构，作曲家更多关注音高与时值，把力度作为结构力尚处于开拓阶段；第三，音乐表演环节中力度很重要，但演奏力度的艺术、技术规律不是所有艺术种类（例如视觉艺术）都必须的，艺术理论研究较少关注音乐表演领域；第四，在笔者师承或聆听过其教学的钢琴家（例如但昭义、周广仁、郑大昕、李民铎等）的教学活动中，他（她）们讲述的力度艺术、技术内容远远超过在文章中所写（笔者从这些文章中已受益匪浅），因为随着演奏艺术的发展，钢琴家需要用一生的精力与时间从事演奏与教学的实践研究，没有过多的时间来深入论述某些理论问题（在音乐史上类似的情形是，创作与表演的分离），这些是长久以来缺少对表演理论的系统研究的原因。

③ 钢琴发音之后音量处于递减状态，在音强、环境、速度、时段等相同的情况下，时值短的音的组合，比时值长的音的组合听起来力度感更强，速度与力度变化成正比。例如，速度、单音力度相同的十六个八分音符，比四个二分音符的组合，听起来力度感更强。因为短音组合中，音量刚开始衰减时，紧接着出现的后一个音就把音量拉回到最高值，听者在此没有让长音衰减到音量低值的时间。这是钢琴的特征所致。

钢琴^①宽广的音域与丰富的力度变化,以及可同时完整奏出多声部音乐^②的条件,使其一直受到人们的喜爱,其间,涌现出数量多至汗牛充栋的作品,诞生了许多作曲家与演奏家。钢琴艺术的三百年也可以说是西方音乐三百年的缩影,钢琴之力度研究可以辐射到其他西方音乐。

因此,笔者拟从审美认知^③的角度来研究钢琴力度问题,即:首先描述感性体验,其后以力度为核心分类归纳诸特征,同时辨析相关概念及其关系,然后建构理论。现在,我们需要界定力度概念。

力度是音的强弱程度或等级,及其在历时与共时的力度层次中形成的变化。在音乐活动中提及的力度大多指力度感(即主观感知的力度)。力度感的构成较复杂,它包括音量大小与音高对比、和声张力、长音在长短组合节奏型中的强力度感,等等。在本书中力度均指在各音物理力度基础上呈现的相对力度。

力度的要素有两个,它们都有可直观的形态。音量大小(或力度强弱)是力度的要素之一。物理音量是力度的重要条件,但力度对比(即相对力度)^④却是演奏实践中用得更多的手段。力度对比可以产生力度感,这是已经达成的共识。如果进一步探究,我们会发现,力度感的产生既和音高、音长与音色变化有关,也和织体形态、和声、节奏等相连。音高跳进、音长对比、织体变化等等是力度感的形成因素,而承载力度的相关乐谱标记或音符组合样式可以显现出诸如上述的跳进、音长对比等力度形态。这些力度对比、影响力度感的因素与形态往往被当做难于分析的“乐感”直觉^⑤,处于模糊的认识中,尚待分析与归纳。

力度的另一个要素是该力度在各级音乐结构中的部位。忽略结构定位的力度形态

① 近代钢琴(槌击钢琴)产生于18世纪20年代,在1770年左右取代古钢琴,成为古典时期的主要键盘乐器。19世纪开始,钢琴张弦的支架从木质换成了铸铁,机件变为复式杠杆装置,琴槌头用毡取代麂皮,琴弦被加长并且被交叉排列,音域扩大到七个半八度,钢琴的表现力大大提高,从此成为“乐器之王”。同时,由于工业发达,钢琴得以批量生产,进入了许多家庭,钢琴音乐得以普及(参见周薇:《西方钢琴艺术史》,上海:上海音乐出版社,2003年,第61、108页)。

② 参见[波]霍夫曼著,李素心译:《论钢琴演奏》,北京:人民音乐出版社,2000年,第9-11页。

③ 认知是人类认识客观事物,获得知识的活动,而认识则是人脑对客观世界的反映,包括感性认识和理性认识。笔者认为,用“认知”概念能从知性与理性角度体现艺术反映活动的感性特点。

④ 在音乐活动中我们不难发现,持续的、没有变化的强力度往往只能使听觉疲劳,给人以噪音的印象,而不能产生音乐的力度感。相反,在物理音量略弱的情况下,如果力度有变化或同时辅以速度变化,则可以形成因对比产生的力度感。

⑤ “乐感”直觉的构成很复杂,但是,其中有的部分例如力度形态的特征,仍有规律可循。

研究无疑是只见树木不见森林,而解读力度须将其置于一定的结构形态之中。音乐的结构长度是力度布局的重要参照,而不同的结构部位有不同的力度要求或力度特征。

既然力度通常指主观听觉中的声音大小,它又往往产生于“乐感”直觉,与音高、音长等对比因素相关,我们可以用比较的方式来分析这些模糊的直觉经验。另外,力度通常是用等级(而不是数字)来量化,这也是本文用比较分析方法(主要进行乐谱与演奏音响、不同演奏版本这两类比较研究)的原因。而力度形态的比较分析适宜从具体作品(包括乐谱与音响)来展开,因此,本书以个案研究为切入点。

笔者选择《勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 Op. 5》第一乐章与《勃拉姆斯钢琴间奏曲 Op. 117》No. 1 以及若干演奏音响版本为个案研究对象的原因主要有以下三点:

1. 从已有的中、英文文献材料看,目前没有《勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 Op. 5》与《勃拉姆斯钢琴间奏曲 Op. 117》的力度、相关表演状况方面的研究成果。
2. 这两首作品携带的勃拉姆斯的保守与创新的双重性^①使范例具有了向古典与浪漫延伸的研究空间,而且,其动力特征、力度形态还是调性音乐的重要范型^②。
3. 卡钦、鲁宾斯坦、柯曾等的演奏对钢琴音响分析有较典型的意义。

一、问题的提出与相关研究现状

(一) 问题的提出

力度感常常因为难以言说,而被归属于只宜感性体验的“乐感”。尽管力度感对演奏、批评实践活动很重要,它却常常被理论研究忽略。这是因为“乐感”往往有范围模糊、感受目的不明确、内容繁杂、难以言说等特征,它较多涉及经验积累与直觉感悟;同时,也因为少数天才音乐家可以在潜移默化中、不自觉地拥有之,因此,类似研究常被束之高阁。但从实践经验的角度看(例如钢琴教学活动),我们又总在解读乐谱与音响中的力度形态特征。如果我们归纳这些实践经验,就可能找出识别钢琴音乐

^① 自勋伯格论进步作曲家勃拉姆斯的言论诞生之日起,勃拉姆斯音乐就带着双重特性——保守或创新(参见弗洛罗斯著,顾耀明译:《勃拉姆斯的两重性》,载《音乐艺术》1985年第3期,第40-43页)。

^② 勃拉姆斯钢琴作品具有织体厚重、对位化和声应用较多、多声性、复调性明显等特征,其钢琴音乐语言运用较充分,同时,作品中还常常携带着管弦乐构思,适合作为力度研究的范例。

力度形态的规律。既然本课题拟对感性的力度进行认知规律方面的研究,我们势必涉及以下四个问题:

1. 力度形态认知

力度形态指具有力度特征的乐谱音符组合与听觉中的音响样式,可直接具体化为力度音量,间接具体化为节奏、速度、音程、音色等形式,并呈现出强弱对比幅度、音量渐变时间长短等特征。识别力度形态不只是简单指出声音大小,还需要从力度在乐谱、音响中呈现的特征与相关文字材料中蕴涵的力度信息来识别多样的力度表征。例如,人们往往凭自己的听觉经验、对作品或相关情况的了解与研究为标准,来评论创作、演奏的得失。其评论内容大致分为听觉描述、风格品评、同类比较、感慨感悟等,有的则在品评的基础上,具体深入地探究某些音响变化及其相应的技法,其中也包括弹奏处理的力度问题,诸如,“力度处理更像贝多芬的风格,而不是莫扎特”,“第二段的力度对比太戏剧化了”,“结束音偏强了”等等这类评述。在评论音乐时,风格与力度常被联系在一起,力度也往往被指出具体的结构部位(例如“段”、“结束音”等)并有类型(例如“戏剧化”)、程度(例如“偏强”)等归类陈述。^①在选择注意力投入与表述听觉感受的过程中,如果有一定的力度形态特征作为参照,就可以避免听觉与表述的零散状态,也就可以更快、更准确地识别听觉感受到的力度形态。因此,寻找乐谱与音响力度形态的认知规律成为研究面临的问题。

2. 力度形态与风格特征的联系

认识力度形态势必涉及相关特征,而特征的集合往往可形成一定的风格。反过来说,作品既定的风格又需要用相应的力度手段来实现。因此,力度形态与风格特征有联系。这主要体现在两方面:一方面,在联觉作用下,乐音运动可对应一定的情绪与情态。^②另一方面,以音乐史为参照时,音乐的历史约定性连同其他结构原则、稳定性特征、定序性原则、情感原则等,都能成为对技术(包括力度)、艺术进行音乐审美判断的基本依据。^③不同时代的力度形态有其对应的技术特征,不同情态的力度形态有其对应的情感特征。因此,这些特征的集合有对应时代、个性(包括创作与演奏)风格的可能。

① 对力度部位、类型、程度等的描述,是将力度具体化为力度形态的方式;描述语言同时具有风格指向,因为风格也可以被视为特征的集合。

② 周海宏:《音乐与其表现的世界》,北京:中央音乐学院出版社,2005年,第173页。

③ 韩钟恩:《音乐美学与历史》,台北:洪叶文化事业有限公司,2002年,第367页。

3. 认知力度形态及相关风格的方法

长时期里被认为不可言说的乐感直觉有被解释的可能。钢琴音乐传入中国已逾百年^①，近二十年也较“热”，然而，某些音乐规律（包括力度形态的认识规律）由于涉及经验与直觉，迄今为止尚未进行较为系统的总结与梳理，有待从学理层面进行阐释。尽管在比较研究中解读力度及相关的风格既复杂又琐碎，我们却有可能使模糊的、直觉中的力度形态与风格认知趋于清晰。直觉经验是认识基础。我们可以通过习得^②的直觉经验将听觉中模糊的力度感受提取出来，并在此基础上，运用约定俗成的观点与学得^③的知识，在思维中搭建起认识力度形态与相关技术、艺术、情态特征的对应关系。结合系统学得的音乐学知识、观点，与长期在音乐中浸泡而来的习得经验^④，我们可能找出识别力度形态的规律，并通过反思感受、分析过程，梳理思维中相关的概念与观点，将力度形态与风格特征对应起来。在反思经验的归纳过程中，我们有可能找出认识力度形态及相关风格问题的方法。

4. 《勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 Op. 5》第一乐章与《勃拉姆斯钢琴间奏曲 Op. 117》No. 1 以及若干演奏版本的研究结论

以乐感直觉为基础的研究必须根植于具体的音乐，对此，笔者主要通过对该个案的乐谱与若干演奏音响之力度形态与风格的比较研究，来寻找认知规律，同时，也对这两个作品做力度形态与风格的研究结论。

综上所述，本文将通过个案研究，重点解决钢琴音乐力度形态在乐谱与音响中的

① 鸦片战争后，现代钢琴传入中国，多运用于教堂与新学堂；辛亥革命之后，伴随着学堂乐歌的发展，钢琴成为了教学工具，从日本传入了拜厄等钢琴曲集；1904年意大利钢琴家梅·帕契在上海举办的独奏音乐会，是外国钢琴家最早在中国公演的钢琴音乐会（参见卞萌：《中国钢琴文化之形成与发展》，北京：华乐出版社，1996年，第4-10页）。

② “习得”一词主要出现在语言学习中，指学习者在丰富、自然、真实的学习环境中的一种下意识的领会，是由体验、领悟获得的直接经验。学习音乐技能的过程与此类似，在口传心授的技术与艺术传承中，潜移默化地被领悟的是习得的经验。

③ “学得”指通常意义的正式学习，是在课堂上有计划、有目的、有规律的学习，它是一种有意识的行为，学习者通过教师的讲解或自己对知识的阅读了解，能感悟和运用这些知识和方法。学习音乐史属于学得。

④ 如果学习音乐时间较短，只要方法得当，也可以缩短取得习得经验的时间，本文论述力度形态特征的目的之一，就是将学得的知识渗透到习得经验的过程中，以起到缩短取得习得经验时间的作用。需要注意的是，这种方式只能部分有效，因为无意识习得过程中伴随的其他信息，将会随着聆听音乐的目的性而丧失。尽管如此，从科学化的角度出发，将长期习得的经验在短期内用学得来部分实现，是有价值的；另外，习得本身也有效率的高低之分，只是这种区分更多来源于无意识学习的环境、过程等等，换言之，习得效率的提高更多依靠传授的技巧，而不是简单化的填鸭方式。