



●刘娟

# 门德尔松《三首钢琴练习曲》的分析与演奏

（西安音乐学院，陕西·西安，710061）

**摘要** 门德尔松是德国浪漫主义时期独树一帜的作曲家，他创作的音乐作品为后世留下了深远的影响。尤其是他在钢琴音乐领域的贡献，不仅创立了无词歌这一体裁，还作有六首虽然鲜为人知但极具风格和演奏难度的钢琴练习曲。以他的《三首钢琴练习曲》Op.104b入手，从音乐结构、织体、和声等音乐写法方面对其音乐本体进行分析，从而指导钢琴演奏中节奏、力度、音色、指法、踏板、触键等技术方面的实际处理，进而实现对其钢琴练习曲音乐形象、风格、情感内涵上由表及里的准确诠释，并为致力于研究这部作品以及演奏这部作品的同仁抛砖引玉。

**关键词** 门德尔松；钢琴曲；练习曲；浪漫主义；演奏分析

## 一、门德尔松和他的钢琴练习曲

### （一）门德尔松的音乐创作

雅各布·路德维希·费利克斯·门德尔松·巴托尔迪（Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy）是德国浪漫主义时期十分活跃的一位作曲家，他还是一位出色的钢琴家、指挥家、音乐教育家和社会活动家。<sup>[1][2]</sup>作为音乐教育家，门德尔松对其后的德国音乐发展格局有着不可磨灭的重要影响。

门德尔松于1809年出生于汉堡的一个富裕家庭，优越的家庭环境为他自小学习音乐打下了良好的基础。他9岁便开始登台表演钢琴独奏，10岁着手音乐创作。在这个充满文化气息的家庭中，他较早地接触到当时德国著名的哲学家、诗人、文人，如黑格尔、海涅、歌德。在这样浓烈的氛围中，他于17岁时就完成了为人所熟知的《仲夏夜之梦序曲》。1835年门德尔松在莱比锡定居后，于1843年创

办了莱比锡音乐学院，这是德国第一所音乐学院。自此，在门德尔松的影响下，以他为中心的莱比锡乐派始终积极致力于发扬和传播德国的古典音乐作品，莱比锡也成为德国第一个音乐中心。<sup>[2]</sup>然而，过度的工作量使门德尔松的身体负荷过重，1846年，他的健康状况开始出现问题，加之其姐姐的突然离世令他备受打击，导致健康状况进一步恶化。1847年10月门德尔松突发中风，11月4日于莱比锡去世，终年38岁。

门德尔松的离世在当时的德国音乐界引起了轩然大波，大家都在感慨这位天才的英年早逝。然而尽管如此，门德尔松也为世人留下了大量的音乐作品。他的音乐作品体裁广泛，乐队作品涉及到交响曲（早期由弦乐队演奏的以及其后由管弦乐队演奏的）、序曲、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲等；室内乐作品中，管风琴作品、小提琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲、弦乐重奏，钢琴作品占有重要的地位，如六集《无词歌》、钢琴练习曲、前奏曲与赋格等。此外，门德尔松还作有大量清唱剧、歌剧、交响康塔塔、经

**作者简介：**刘娟（1982～），女，西安音乐学院音乐教育学院钢琴讲师。

**收稿日期：**2014-11-12

文歌以及诗篇歌。其中，最为著名的有《第四(意大利)交响曲》《仲夏夜之梦》《e小调小提琴协奏曲》及《无词歌》。

作为作曲家和钢琴家，他在首创了无词歌这种形式短小的音乐体裁，其特征与歌曲非常相似，是一种在伴奏音型的衬托下旋律如歌的钢琴小品；在标题音乐的创作方面，他的作品被称为是“描绘性浪漫主义”，典型的代表即是《仲夏夜之梦序曲》。<sup>[3]</sup>作为音乐教育家，他创办的莱比锡音乐学院，为浪漫主义时期及其后的德国古典音乐的发展打下了坚实的基础。作为社会活动家，他贡献最大的莫过于在他的发现和指挥下，巴赫被埋没一百多年的《马太受难乐》重见天日，巴赫和他的作品重新走进人们的视野并成功地得到了全面的复兴。

## (二) 门德尔松的钢琴练习曲

浪漫主义时期的钢琴练习曲一方面依循着古典时期的创作道路——以有着明确实用性的技能训练为主，如谢莫莱斯的练习曲；另一方面则以肖邦、李斯特等人为代表开始转向更具艺术性的音乐会练习曲的创作。前者承袭了古典时期克莱门蒂、车尔尼的创作风格，崇尚练习曲的纯技术训练，但缺乏可听性；后者在前者的基础上拓展了钢琴演奏的技术训练，在提高更高难度的手指技能的同时兼顾了音乐艺术形象的塑造，极具可听性，以至于时常作为音乐会曲目演出。

门德尔松钢琴练习曲的创作风格介于二者之间。作为音乐教育家，他曾在莱比锡音乐学院教授作曲与钢琴。因此，他先后创作了6首钢琴练习曲，用于帮助提高学生的钢琴演奏技巧。其中除了《C大调钢琴练习曲》(Op. 81, No. 2)作于1821年，《F大调钢琴练习曲》(创作时间不详)之外，其余4首均集中作于莱比锡时期。它们曾流行于19世纪，是门德尔松钢琴音乐创作的重要组成部分。

然而在我们今天的钢琴教学当中，却鲜有提及门德尔松的这套练习曲，不失为一种遗憾。因此笔者以他集中作于1834-1838年间的《三首钢琴练习曲》(Op. 104b)为研究对象，从音乐结构、织体、和声等音乐写法方面对其音乐本体进行分析，从而指导钢琴演奏中节奏、力度、音色、指法、踏板、触键等技术方面的实际处理，进而实现对其钢琴练习曲音乐形象、风格、情感内涵上由表及里的准确诠释，并为致力于研究与演奏这部作品的同仁抛砖引玉。

## 二、《三首钢琴练习曲》的本体分析与演奏诠释

### (一) 第一首(Op. 104b, No. 1), <sup>b</sup>b小调, 4/4拍, Allegro

这是一首训练右手琶音和双手交替演奏旋律线条的练习曲。

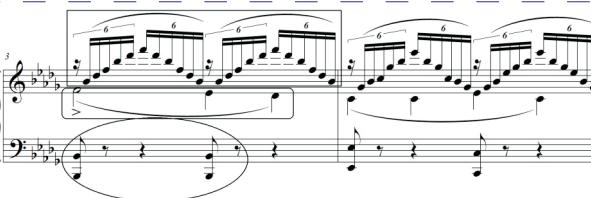
该曲为再现性单二部曲式，带有引子和尾声。其中，第二乐句的扩充手法和长尾声作为补充终止的写法是典型的浪漫主义时期二部曲式的写作风格。但结构对称严谨，调性相对简单(主调<sup>b</sup>b—平行大调<sup>b</sup>D—主调<sup>b</sup>b)，以及考虑到右手琶音音型演奏难易而选择的较为简单的和声，又都透露着古典时期的写作风格，其曲式结构(见表1)。

表1

结构	引子	A		B		尾声
材料		a	a <sup>1</sup>	b	a <sup>2</sup>	
小节数	2	8	15	8	12	12
调性	<sup>b</sup> b	<sup>b</sup> b	<sup>b</sup> D	<sup>b</sup> D- <sup>b</sup> b	<sup>b</sup> b	<sup>b</sup> b

这首练习曲有三个织体层次：右手快速弹奏的六连音分解和弦琶音背景，左手八度弹奏的八分音符低音，隐藏于内声部的左右手交替演奏的主要旋律线条(见谱例1)。

谱例1：



两只手在不耽误共同陈述主要旋律的同时还要兼顾各自负责演奏的其他织体层次，这种追求炫技的练习曲写法已经预示了其后诸如李斯特等人的钢琴练习曲的创作。可以想象，如果门德尔松不是英年早逝的话，他在钢琴织体的探索方面早就走在了肖邦和李斯特的前面。

也正由于要兼顾到两手的交替演奏，分解和弦琶音的背景才必须是“拱形”的，这样每组六连音空掉的强拍上的“音头”就可以交由右手演奏旋律音；左手的低音也必须是短时值的，这样才能保证在演奏低音的间隙填补右手无法演奏的弱拍上的旋律音。

演奏时，以不同的触键方式和力度清晰地区分出不同的织体层次是练习的关键。

右手的六连音分解和弦琶音需要在练习的初期就对指法进行有规律的反复练习，尽可能地贴键弹奏和保持手腕的放松对于清晰快速的弹奏有着重要的意义。此外，每两组六连音共同构成的“拱形”结构还需伴随着力度上的渐强与渐弱(见谱例2)。



## 谱例2:

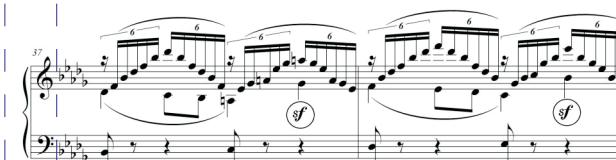


内声部的主要旋律是长线条,以级进进行为主,必须加以强调。左右手在交替演奏时需要借助踏板和有控制的触键,以保证语气和情绪的连贯。

左手的八度低音看似技术性不高、无足轻重,实则把握着整首乐曲的节奏命脉。一方面,它像节拍器一样出现在强拍或强位,担任着“打拍子”的工作;另一方面,它作为和声的低音,其变换的节奏又决定了踏板变换的节奏。弹奏时,看似分离的八分音符也有其走向,应该以乐句为单位,勾勒出大的低音线条。

除上述针对各个织体层次的演奏的细节处理,整首练习曲的力度布局较为简单,可以以大块划分:力度以乐句为单位,乐句从较弱力度起始,中间开始渐强,以强力度结束。每一个乐句单独看都是一次渐强的过程。全曲的高点位于再现句的后半部分,力度为sf的地方,旋律也一改级进的面貌相应地做了跳进。乐曲的尾声是在终止式上反复作出的渐强,并最终达到ff光辉地结束(见谱例3)。

## 谱例3:



(二) 第二首(Op. 104b, No. 2), F大调, 12/8拍, Allegro con moto

这是一首训练右手跑动能力的快速练习曲。

第二首是门德尔松三首钢琴练习曲中篇幅最长、规模最大的一首,因此结构也相对复杂。从结构上看,这是一首不典型的回旋曲。不过众所周知,回旋曲较少作为练习曲的结构布局原则,导致这一现象的原因正是门德尔松创新的地方:整首乐曲借鉴了复调音乐的写作手法,将复调音乐的结构原则与主调音乐的结构原则相结合,每一次主部的出现就好像主题在不同调性上的呈示,其曲式结构(见表2)。

## 表2

结构	A		B	A		C	D (A材料)			A	Coda	
材料	a	b	a	c	a	b	a	d	a <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	a
小节数	8	9	10	8	16	8	5	8	17	8	7	16
调性	F	f	<sup>b</sup> A-F	F	C	C	C	F	f	<sup>b</sup> B	D	C

这首练习曲的织体相对简单明了,有三个清晰的层次:八分音符的快速跑动的旋律、长音的内声部持续音、四分音符断奏的低音。其中,持续音和低音音型由一只手完成,在整首乐曲中,这个音型是全部交由左手演奏的。

在这个左手音型中,还存在线条化的因素,四分音符声部中的音也有其自身的行进方向。因此,演奏者不仅应将低音声部演奏得清晰、有力,还要在其中剥离开暗藏的线条,弹奏出相应的语气。

在乐曲的第二部分——以C大调为主要调性的第一插部中,音乐的写法与之前有了明显的对比,织体简化为两个层次:八分音符的跑动音型交由左手完成,右手弹奏的音型则由与左手音符反向的八分音符和一个八度奏的四分音符构成。

右手的这一音型在和声上具有十分明确的解决感,以此作为音乐的推力。演奏者在弹奏模进的乐句时应稍加伴随着语气上的逐步紧促,右手的八度音符要弹奏地扎实有力,“站得稳”才能强调解决感(见谱例4)。

## 谱例4:



在乐曲的第四部分——以f小调开始的第二插部中,织体进一步简化为一个层次:由左右手交替演奏的八分音符的跑动音型。门德尔松在这个片段中借鉴了复调音乐中卡农的写法,左右手分别演奏的单线条只在很短的时间内在纵向上有结合,因此整个织体的根本还是一个主要因素构成的。

左右手在快速的交替演奏中务必要注意节奏的准确、平稳,尤其是两手音型纵向结合的时候,要注意衔接得紧密、流畅。演奏的力度上也应配合该段落卡农的写法做出渐强的效果,细致地区分出力度层级,以乐句为单位,让音乐在这种“你追我赶”似的角逐中迅速推至该段落的高点(见谱例5)。

## 谱例5:



在一段双手快速交替演奏的弱力度的连接过后,主要主题分别在<sup>b</sup>B大调、D大调、C大调上的三次呈示。每个主题之间用连接的材料加以贯穿,连缀而成。相比起主部主

题演奏时的克制、严谨，这个插部更需加强弹奏的流动性，该段落的整体力度也比主部主题要弱。其目的在于凸显插部的“中间型”特点：它更强调主题在三个调性上“转瞬即逝”的色彩变化。<sup>[4]</sup>

由于其主题材料的密集出现，其后的主部再现时在规模上做了缩减，只保留了一个a乐段阻碍终止之后是该乐句的扩充部分和全曲长达23小节的尾声。该段落一连串的猛烈渐强中停在了ff力度的阻碍终止处，演奏时不光注意右手快速跑动时气息的平稳和节奏的均匀，力度的渐强也要做得自然不突兀。

同时，左手对整体力度所起的推助作用不可忽视，特别是带有重音标记的内声部线条，要利用手指断奏演奏得清晰有力。随后的扩充部分左手转为柱式和弦织体，也是出于力度的考虑。

### (三) 第三首(Op. 104b, No. 3), a小调, 4/4拍, Allegro vivace

这是一首训练左手1、5指大跨度分级和弦琶音和右手和弦断奏的练习曲。

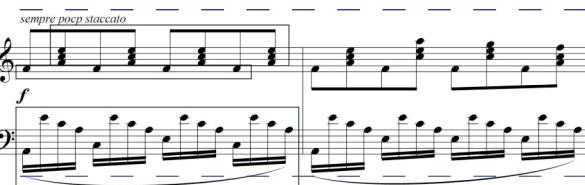
该曲为再现性单二部曲式，带有引子和尾声。与第一首练习曲比起来，第三首在结构布局上又有了新的突破，乐句的非方整性进一步扩展。调性更为灵活多变，转折句通过移调模进的手法将b主题在三个调性上分别陈述，而最后落在E大调，恰好作为再现的属准备。主题方面，再现句不是简单的“拿来”a主题，而是将主题作反向变化产生的“新”主题。若不是调性的回归，看作是新的结构也是可能的。相比之下，在a小调的终止式上长达14小节的尾声显得更像真正的再现，只不过因其和声已经是补充终止的写法，故算为尾声，也是弥补再现句没有出现原有主题的遗憾，其曲式结构(见表3)。

表3

结构	引子	A		B		尾声
		a	a <sup>1</sup>	b	a <sup>2</sup> (反向)	
材料					a(主题再现)	
小节数	2	9	14	14	7	14
调性	a	a	C	d-a-E	a	a

这首练习曲看似有两个织体层次，实则有三个：左手的分解和弦音型作为伴奏背景，每一拍的第一个音是和弦的低音；右手断奏的八分音符中，强拍强位上的是单音的持续线条，由和弦的附加音(常为附加六度音)构成，弱拍弱位上的是柱式和弦，和弦的最高音勾勒出整首练习曲的主要旋律线条(见谱例6)。

谱例6：



仅仅从谱面是很难看出练习曲中的旋律线条，需要在练习前就对音乐的写法进行仔细的观察分析。我们不能将右手声部弹奏成毫无关系的单个的断奏和弦，而要将这些和弦放在一个乐句的结构中看待，就会发现暗藏在其中的旋律线条(见谱例7)。

谱例7：



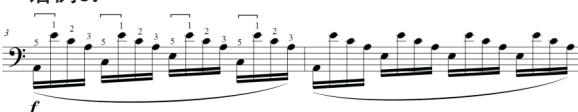
在全曲Allegro vivace的速度条件下，这些断奏的和弦会在旋风般的伴奏背景中疾驰而过，以至于只能听到最高音的级进线条，也就是a主题了。在实际演奏中，左手大跨度快速分解和弦的准确弹奏和右手在迅速断奏中刻画出上方层次的旋律线条是练习的难点。

首先，右手的和弦层主要利用手腕断奏演奏，大跨度的地方要灵活控制手臂的力量，避免肌肉的过度紧张带来的音色不够自然。这个和弦层中和弦音的位置每次出现都有所变化，不是简单的模进或者移位，因此在练习时要对指法、手型、触键位置等加以精准的训练。

其次，相对于“动态”的旋律层，右手1指演奏的持续音式的单线条因其“静态”也应做弱力度处理。这样一只手用两种力度、触键将两个织体层次一个“凸显”、一个“隐藏”，是右手弹奏的重点。

最后，左手的分解和弦音型在演奏上要克服生理因素带来的困难：1、5指之间大跨度条件下力度的控制与转换。钢琴演奏者在学琴的过程中一定都有体会，我们的1指力度自然大于5指的力度。在演奏这一音型时，根据乐曲的节拍条件看，5指弹奏的是始终变化的低音线条，比起1、2、3指演奏的内声部就更为重要。因此，在加强5指触键的力度和准确性的同时，也应相应地控制1、2、3指的力度。尤其是1、5指之间的大跨度跳跃，触键要伸展手掌，尽可能地低、快速(见谱例8)。

谱例8：





此外，3指弹奏的最后一不音和5指弹奏的第一个音在连接时要保证腕部的放松和平稳，不要妄想全部依靠手腕的动作来将两个音连起来。这样既达不到练习曲要求的速度，还有因为不正确的练习方法伤及手腕。

### 三、小结

门德尔松的一生虽然短暂，却为德国音乐留下了广泛而深远的影响。他身处浪漫主义，但又承袭了古典主义严谨的结构原则，并将其与浪漫主义富于诗意、富于幻想的特性完美地结合在一起。加之生活上安稳富足，他的作品往往典雅恬静，极少有戏剧性的矛盾和冲突，是当时独具一格的代表。

在整个浪漫时期的钢琴练习曲创作领域，门德尔松是少数的介于“实用性”和“艺术性”两种风格之间的作曲家。作于19世纪上半叶的《三首钢琴练习曲》(Op. 104b)集中体现了对手指跑动能力的更高要求、对多层次织体演奏的控制能力、对色彩变幻丰富而又不失理性思维的诠释方式。

可以想象，倘若作曲家不是英年早逝，作为莱比锡音乐教育的先锋代表，他一定能在钢琴练习曲的道路上走得更远。如今，我们作为音乐教育者、作为钢琴演奏者，只能恪守本分，带着崇敬之情深入音乐的本体进行分析，才能充分地理解作曲家创作的意图，进而更好地诠释这些经典之作。

### 参考文献

- [1] 陈勤.门德尔松三首练习曲（作品104b）之研究[J].江汉大学学报（人文社科版），2004（1）.
- [2] 龚明珠.解析门德尔松降b小调钢琴练习曲的演奏与教学方法[J].北方音乐，2014（4）.
- [3] 席悦.浪漫时期钢琴演奏技法的演进[D].陕西师范大学硕士学位论文，2013.
- [4] 吴蕾.论门德尔松钢琴作品的艺术风格与创作思想[D].华中师范大学硕士学位论文，2005.

责任编辑 春晓