

四川师范大学学位论文独创性声明

本人声明：所呈交学位论文 论门德尔松《g小调钢琴协奏曲》的音乐特点与演奏技巧，是本人在导师 杨文 指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

本人承诺：已提交的学位论文电子版与论文纸本的内容一致。如因不符而引起的学术声誉上的损失由本人自负。

学位论文作者：陈俊乔 签字日期：2015 年 6 月 5 日

四川师范大学学位论文版权使用授权书

本人同意所撰写学位论文的使用授权遵照学校的管理规定：

学校作为申请学位的条件之一，学位论文著作权拥有者须授权所在大学拥有学位论文的部分使用权，即：1) 已获学位的研究生必须按学校规定提交印刷版和电子版学位论文，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库供检索；2) 为教学、科研和学术交流目的，学校可以将公开的学位论文或解密后的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所或在有关网络上供阅读、浏览。

本人授权万方数据电子出版社将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。同意按相关规定享受相关权益。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：陈俊乔

导师签名：杨文

签字日期：2015 年 6 月 5 日

签字日期：2015 年 6 月 9 日

论门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》的音乐特点与演奏技巧

音乐与舞蹈学 专业



研究生：陈俊桥

指导老师：杨文

摘要 门德尔松是浪漫主义时期德国伟大的音乐家，他的音乐才能从小便展示了出来，因此又被称为“音乐神童”，这与他富贵幸福的家庭紧密相连，正因为如此，门德尔松能够从小就接受到良好的教育，他是一位“高产”的作曲家，在音乐作品的创作中，尝试不同的体裁形式进行音乐创作。同时门德尔松也对音乐推广与音乐教育方面做出了重大的贡献，莱比锡音乐学院的建立便是他在音乐教育方面所做出的成果。

《g 小调钢琴协奏曲》是门德尔松早期的作品，这首钢琴协奏曲在门德尔松大量脍炙人口的音乐创作中虽不是那么突出，不及他的《无词歌》与《e 小调小提琴协奏曲》那么著名，但在创作风格上继承了古典主义时期的贝多芬等人创作手法又开拓了浪漫主义时期钢琴音乐的创新，加之学术研究者们的研究主要集中在门德尔松整体的艺术风格和他的《无词歌》上，单独对门德尔松所创作的钢琴和乐队协奏的作品的研究却相对缺乏，所以对《g 小调钢琴协奏曲》的研究具有十分必要。

论文通过对门德尔松生平作品的介绍、《g 小调钢琴协奏曲》的音乐特点、演奏技巧以及不同演奏家的演奏分析，希望对门德尔松的协奏曲有进一步的了解。

关键词：门德尔松 钢琴协奏曲 曲式结构 演奏技巧

Theory of Mendelssohn "piano concerto in g minor "

characteristics of the music and playing skills

Abstract: Mendelsohn was a great German musician of romantic period, his music talent show out of the water, so it is called "music child prodigy", this and he is rich and happy family are closely linked, because of this, Mendelsohn had received a good education, he is a "high yield" composer. The style is rich and varied, such as the cantata, symphony, piano, etc.. In nineteenth Century he wrote important piano genre: Songs without words. At the same time, in the music education also has outstanding contribution, he founded the first German Academy of music, the Leipzig School of music. "Piano Concerto in G minor" is one of Mendelsohn's early works, the Piano Concerto in a large number of popular music in the creation of Mendelsohn is not so prominent, as his "Songs without words" and "Violin Concerto in E minor" so famous, but in the writing style has inherited the Beethoven creation of the classical period and a new romantic piano music, and academic researchers to his research focused on the artistic style of Mendelsohn and his "Songs without words", the research of Mendelsohn's creation of piano and Orchestra works remains relatively low, so the research on the "Piano Concerto in G minor" it is necessary to. Based on the introduction of Mendelsohn's life works, "Piano Concerto in G minor" music features, performance skills and different musicians playing analysis, hope for the Mendelsohn Concerto for further understanding.

Keywords: Mendelsohn Piano Concerto musical structure performance skills

摘要	I
Abstract.	III
绪论	1
1 门德尔松简介	2
1.1 浪漫与古典完美结合的门德尔松.....	2
1.2 门德尔松的音乐之路	3
1.3 门德尔松与同时期浪漫主义音乐家的比较.....	4
1.3.1 音乐特点的比较	4
1.3.2 创作风格的区别与联系.....	5
1.4 门德尔松创作体裁与题材的多样性.....	6
1.5 门德尔松对音乐的贡献	7
1.5.1 音乐创作	7
1.5.2 音乐教育与推广	7
2 《g 小调钢琴协奏曲》音乐特点	8
2.1 创作背景	8
2.2 创作特点	8
2.3 曲式分析	8
2.4 门德尔松对协奏曲体裁的继承与开拓.....	23
2.4.1 协奏曲体裁的继承:	23
2.4.2 协奏曲体裁的开拓.....	24
3 《g 小调钢琴协奏曲》演奏技巧	26
3.1 力度的处理与对比	26
3.2 节奏的把握	27
3.3 合理的触键	28
3.3.1 钢琴演奏中触键的过程.....	28
3.3.2 影响钢琴演奏触键的因素.....	28

3.3.3 《g 小调钢琴协奏曲》中的触键	29
3.4 技术的难点	29
3.5 聆听旋律的处理	32
3.6 踏板的使用	33
3.7 读谱与背谱	34
3.8 与乐队的配合	35
3.9 演奏门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》的音乐实践	38
4 《g 小调钢琴协奏曲》第一乐章的不同演绎	41
4.1 钢琴家简介	41
4.2 有幸得到大师的指点	42
4.3 演奏对比分析	42
4.3.1 引子	42
4.3.2 主部	43
4.3.3 副部	44
4.4. 总结	44
结语	46
参考文献	47
致谢	49

绪论

在钢琴演奏的学习中，接触到一首新的音乐作品时，需要对当时的时代背景以及作曲家风格进行了解，然后再完成认谱的过程以及演奏练习，这个阶段是必不可少的，只有精准地掌握了创作风格以及手法，才能更好地完成演奏。而门德尔松作为浪漫主义时期的代表人物之一，他的钢琴音乐作品广为流传，对他的研究也就具有一定的价值。在钢琴演奏教学中，常常选取了他的《无词歌》作为演奏曲目，对门德尔松的协奏曲的研究较少，笔者希望通过此篇论文对广大钢琴学习者在掌握门德尔松协奏曲演奏风格、演奏技巧以及曲式结构上有所帮助，让门德尔松的协奏曲创作引起广大钢琴学习者的重视。

1 门德尔松简介

我们所接触到的门德尔松音乐创作作品往往给人以高贵淡雅、清新脱俗的感觉,这与他年幼衣食无忧的幸福生活以及富贵的家庭紧密相连。门德尔松出生在十九世纪的德国,在物质生活上,作为银行家的父亲可以为门德尔松创造无忧无虑的成长环境,在音乐的启蒙学习中,多才多艺的母亲是他的良师益友,在音乐创作的思想性上,作为哲学家的祖父给予了他大量的创作灵感,在这样优越的环境下,门德尔松在音乐成长的路上可谓是一帆风顺,9岁就举办了个人音乐会,在音乐创作的学习上,由于优越的家庭环境,门德尔松能够得到各位名师的指点,特别是在策而特的引荐下,结识了晚年的大诗人歌德,对他产生了深远的影响。在这些名师的指导下,奠定了门德尔松之所以能够继承古典主义的规范曲式风格与独特的创新手法的基础。

门德尔松在音乐上的才能得到了大家的认可,另一方面他也在努力推动着音乐教育的发展与音乐的传播,如1843年与舒曼一起负责莱比锡音乐学院的作曲和钢琴专业。

1.1 浪漫与古典完美结合的门德尔松

门德尔松在他38岁那年便走向了他人生的尽头,在他短暂的人生道路当中,给世人留下了无数经典的音乐创作,年少的门德尔松便展示出了他惊人的音乐才能,第一次登台演出是在他九岁那年,那个时候,按捺不住的音乐才能便在他的身上展现出来,在十三岁那年,他创作了《d小调钢琴协奏曲》,时隔四年后,随着《仲夏夜之梦》序曲的创作,门德尔松迎来他音乐创作中的第一个巅峰,整首曲目按照古典曲式所写。之所以能够在少年创作出如此经典的作品,也与门德尔松从小就接受到良好的教育有关。

1830年德国的政治局势不稳,受到了巴黎“七月革命”强大的冲击,为了维护稳定,德国采用了强行镇压的手段,使得民众丧失了基本的言论自由和出版自由。强行的镇压并不能阻止进步的艺术家和革命者,这种具有进步思想反对专制的人都被称作“少年德意志”。门德尔松生处于优越的资产阶级家庭,不必为了生活而担忧,在他的作品中,很少看见反映当时社会状态的作品,在他的身上同时具有了德国古典音乐的传统和浪漫主义艺术家的感性,总是以一种充满着诗意的手法来创作作品,这样的生活经历也影响了他的音乐创作,为世人留下了无数清新、淡雅的音乐作品。

门德尔松的音乐创作中体现了他对贝多芬的推崇,他所创作的音乐作品大多是形象的,并相比于前辈贝多芬更突出了绘画性质,如在他的《赫布里底》序曲

中，生动地刻画了作者旅行于英国时所见的美丽景色。也更多的加入了民族性的因素，浓厚的民族性气息与抒情的创作手法在他的作品中得以体现。他不仅热爱自己的民族，同时也十分尊敬其他的名族，在他的《苏格兰交响曲》中，采用了苏格兰的民间音乐素材和民间的木管乐器，并将这种乐器融入整个交响曲中。尽管门德尔松对当时的社会矛盾以及政治上的冲突并没有其他音乐家那样敏锐的察觉，但他在对古典主义精神的保留以及继承方面最初了突出的贡献。他对当时他所处的上流社会的靡靡之音感到十分反感，希望通过自己的创作来提高德国民众的整体艺术水平，对德国音乐的发展，也起着举足轻重的推动。

1.2 门德尔松的音乐之路

音乐启蒙：名师出高徒在门德尔松的身上得到了充分得印证，他的母亲精通多国语音，是一位艺术修养极高的钢琴家，并在门德尔松幼年学习钢琴时给予了很大的帮助，在 1821 年，受到韦伯歌剧《自由射手》的影响，使年幼的门德尔松对浪漫主义的特征有了进一步地了解，在 9 岁那年就举办了个人首场音乐会，随后，他的音乐才能便一发不可收拾，作有钢琴三重奏、赋格曲、钢琴奏鸣曲等作品，由于那时他还年幼，所以他并没有对这些作品加以编号。在 1826 年，门德尔松具有绘画性的创作手法得到了具体的体现，以一首《仲夏夜之梦》序曲引起了音乐界的震撼，栩栩如生地表现出莎士比亚所构造出的神话世界，那年，他仅仅是一位 17 岁地少年。

艺术的升华：1827 年，勤奋的门德尔松考入了柏林大学，在学习各门课程的同时，并没有停止他的音乐创作，在 1828 年，以歌德的小诗我题材写了交响序曲《平静的海和幸福的航行》。门德尔松对巴赫和贝多芬十分推崇，他组织排练了几个世纪前巴赫的作品《马太受难曲》，首演便取得了巨大的成功。随后他开始了自己的旅行之路。浪漫主义时期的音乐大师都喜欢吸取各地的音乐元素来为自己的创作增加灵感，如李斯特所创作的《匈牙利狂想曲》等，年轻的门德尔松也不例外，他在苏格兰旅行后，被当地的民间音乐和木管乐器所吸引，谱写了《苏格兰交响曲》，到英国旅行时，被大自然壮观的景色所吸引，创作了《赫不里底群岛》序曲。门德尔松在这一时期中的创作，多采用描绘性的手法来抒发自己浪漫的情怀，在写作手法与音乐特点上，继承了前辈贝多芬古典主义时期的风格。

艺术的顶峰：这一时期的门德尔松在当时的艺术界已经受到大家的认可与尊敬，广泛的接触了浪漫主义时期的大师，如肖邦、李斯特、舒曼等，并极力的推崇巴赫、亨德尔维也纳古典乐派的音乐，指挥演出了多场音乐会，完成了《e 小调钢琴协奏曲》。在音乐普及推广以及音乐教育方面，他的贡献也十分突出，莱比

锡音乐学院建立在他的推动下顺利完成,给后人留下了无比珍贵的财富。

门德尔松的在艺术的道路上,扮演着多重的身份,他是一位有着娴熟作曲技能以及丰富的作品的作曲家、一位推动德国音乐教育发展的音乐教育家、一位出色的指挥家、有着出众钢琴演奏能力的钢琴家。如此多才的音乐天才的艺术道路却是那么的短暂,在1847年的冬天,这位伟大的音乐天才走完了他短暂的人生道路,逝世于德国莱比锡。

1.3 门德尔松与同时期浪漫主义音乐家的比较

十九世纪初,受到了诗歌与文学的感染与熏陶,浪漫主义音乐逐步在德国与奥地利兴起。这一时期涌现出了一大批音乐家,如肖邦、勃拉姆斯、舒伯特、李斯特等。这一时期的音乐具有富于幻想与鲜明的色彩的特征,而作曲家们也通过对生活的体验,以及大自然景色的赞美、内心世界的表达来作为创作灵感的来源。音乐的体裁也不尽相同,而这一时期的音乐风格也就在这些不同的音乐作品中得以充分地体现。

1.3.1 音乐特点的比较

门德尔松的音乐创作具有鲜明的浪漫主义时期的风格,但又拥有着创作上的特点,在受到浪漫主义时期创作风格的熏陶影响下,又具有其独特性。

伟大的波兰民族音乐家肖邦在这一时期极其具有代表性,从音乐风格以及创作手法上都透露着浪漫主义时期明显的气息,所创作出的音乐作品富有诗情画意般的意境。创作领域主要集中在器乐方面,体裁形式与创作手法极其丰富,极大地推动了钢琴艺术的推广,并有着积极的意义。与门德尔松一样,他又是一位民族音乐家,在他的音乐创作中,吸取了大量波兰民间音乐因素作为创作的灵感与素材,音乐作品中往往以自己的生活与旅游体现为基础,用生动地音乐表现出了波兰民族音乐的特征,肖邦的音乐具有丰富的画面感,常常以浪漫优美的旋律、和声将人带进他用音乐所描绘的世界。出于对民族传统音乐的喜爱以及强烈的爱国情绪的影响,他与门德尔松一样,在音乐作品中都透露出了强力的民族气息,并穿插运用了大量民间音乐的元素。肖邦的音乐通过戏剧性的对比与华丽的色彩以及优美的旋律表现出了浓厚的浪漫主义特征与热情,在他的作品中出现了大量的创新以及大胆的尝试,摆脱了古典音乐时期固定的模式,而门德尔松的音乐创作中能够寻找到古典时期音乐创作的“影子”,同时,身处于浪漫主义时期的他,在作品中同样能“嗅”到富于时代感的特征。

舒伯特是奥地利伟大的音乐家,他深受德奥古典乐派与浪漫主义乐派的影响,

与门德尔松相似，他推崇贝多芬的音乐并被其深深影响，他将大量的精力都运用于艺术歌曲的创作上，因此。舒伯特又被后人称为“艺术歌曲之王”。舒伯特的艺术歌曲创作作品更多的突出了个人情怀的抒发以及戏剧性的表现，而门德尔松由于成长环境以及接受教育的不同，在他所创作的艺术歌曲中，绘画性、文学性的特点更加的明显，而戏剧性的冲突在他的艺术歌曲中没有舒伯特那样突出地表现。在艺术创作方面，现实生活和艺术创作的矛盾给予了他极大的灵感，而门德尔松则与舒伯特不同，由于生活在上流社会，当时的门德尔松并没有敏锐地察觉社会矛盾的激烈程度，所以他将艺术与生活结合在了一起，音乐创作中，民族性更加突出，更多地通过对大自然的赞美以及个人生活的体现来作为音乐创作的灵感。

李斯特出生于匈牙利，热衷于民族音乐的推广与创作，开创了单乐章交响乐形式，影响着标题音乐的发展，他在音乐上追求创新以及交响化的音乐效果，充分利用了钢琴的音域，李斯特的器乐创作，普遍地尝试了跨度极大的写作。同时，他将民间音乐元素与音乐作品巧妙地结合在一起，赋予了匈牙利民间音乐新的活力。如在李斯特的《匈牙利狂想曲》第二首中，加入了吉卜赛民间舞蹈性的因素，节奏感鲜明，成功地塑造了载歌载舞的音乐形象。在李斯特的钢琴作品中，炫技性的创作手法也是他的特征之一，在演奏这些音乐片段时，要求演奏者拥有扎实的钢琴技术基础，从另一方面也展示出李斯特强烈的舞台表现欲。与门德尔松创作思想相同，在两位浪漫主义大师的作品中都能够感受到强烈的哲学性与文学性。

1.3.2 创作风格的区别与联系

同一时期的音乐家，由于生活经历、教育环境等不同，因此，在创作风格上也会各不相同，虽然同处于浪漫主义时期，但各自的创作灵感来源与创作理念不同，也会使音乐作品在风格上有所差异。

在肖邦的音乐创作中，以他娴熟的作曲技能采用复调的手法运用到和声写作之中，从而使得每个声部的旋律更加明显。富于色彩性的音乐形象与创新的演奏技巧也是他创作风格之一。同时，具有歌唱、浪漫的演奏风格以及踏板等特殊效果也为他的音乐创作锦上添花。当时的波兰，正处于政治波动中，肖邦作为一位爱国主义音乐家，对祖国的热爱以及告别华沙后对家乡的思念之情，也是他的创作来源之一。

舒伯特擅长将多种多样的乐器体裁形式结合于民间音乐因素，在他的创作中，往往透露出歌曲性的风格，在写作手法上，保留着古典主义时期的音乐结构，通过和声、调性的变化来表现音乐的发展以及抒发情感。半音音阶的和声手法是他

在作品中的最显著的特点，遗憾的是，与门德尔松、肖邦一样，同属于过早夭亡的音乐天才，这也是音乐史上的一大损失。

李斯特所创作的音乐作品以及他对音乐的推广活动有着积极的意义，他大力推广独奏音乐会的音乐形式，并为适应独奏需要，将大量的艺术歌曲、歌剧作为素材改变成钢琴曲，在曲式风格上以变奏曲以及幻想曲为主，运用复杂的和声手法、快速的跑动、以及适当华彩乐段的加入来呈现出作品的音乐形象。

门德尔松家庭环境优越，出生于上流社会，接触到民间疾苦机会不多，对社会矛盾冲突也没有深刻的体会，所以，在他的音乐创作中，常常是以描绘性的手法表现大自然魅力景色，加之从小接受到良好的教育，高超的写作技巧也在他的音乐作品中得以体现，门德尔松的音乐是美好的、优美的、淡雅的、高贵的，从他塑造的音乐形象之中仿佛能感受到作曲家本人幸福的生活。

1.4 门德尔松创作体裁与题材的多样性

门德尔松是一位“高产”的作曲家，在音乐作品创作上，尝试了不同的体裁形式，在他的作品中，包括了众多丰富多样的的体裁形式，并且门德尔松又首创了钢琴小品《无词歌》，《无词歌》的出现无疑是浪漫主义时期充满戏剧性、华丽色彩的众多音乐创作中的一股清风，它结构严谨，旋律流畅、抒情，每首曲目在主题的描绘上都有着鲜明的特点，主题的形象被生动地展现出来。

在创作题材上，门德尔松的创作灵感来源于多种方面，良好和谐的家庭环境使他的音乐作品中透露出温馨的情感表达；门德尔松喜欢旅行，并善于发现在旅途中的美丽，并由之产生灵感运用到他的音乐创作中，具有淡雅、轻快的音乐特征；门德尔松出于对莎士比亚的诗歌的喜爱，写下了《仲夏夜之梦》序曲这一经久流传的音乐作品整首曲目遵循了古典奏鸣曲式的规则、织体结构严谨而完整，又有充满想象的音乐形象和幻想性情节意境的生动描写，原作的喜剧气氛和情趣都用音乐呈现出来。他于 1842 年在序曲的基础上又为这部喜剧配乐，共 12 首，其中第二幕前奏曲、《谐谑曲》、第二、三幕之间的《间奏曲》、第三幕两对情人在森林中悍然入睡的《夜曲》和第四、第五幕之间的《婚礼进行曲》常被编在一起，作为组曲来演奏。序曲最初采用四首联弹钢琴曲的形式，由范尼与他两人合奏。门德尔松善于在一架钢琴上用匀称的形式来表达乐思，力求简明的音乐陈述效果。在写配乐的同时，他于年底将序曲改成管弦乐曲，用新颖的配器技法更加鲜明地吐出其欢快、优美的旋律和对比性的舞蹈特征的主题，富于想象地表现出莎士比亚喜剧所描写的神话仙境；总而言之，门德尔松善于发现生活中的美丽，

并将之运用在他的音乐创作之中¹。

1.5 门德尔松对音乐的贡献

1.5.1 音乐创作

门德尔松的音乐创作涉及音乐的各个领域，他以娴熟的作曲技能以及敏锐的创作灵感在他短暂的艺术生命中给世人留下了无数宝贵的音乐财富，《无词歌》是一种钢琴小品体裁形式，门德尔松将声乐的体裁运用了到钢琴演奏之中，每首音乐作品结构紧密，主题鲜明。同时门德尔松也推动了标题交响乐的创立。他的众多音乐作品中都透露出明显的民族性的音乐特征，如所创作的《苏格兰交响曲》则是运用了苏格兰民间曲调。丰富的创作手法以及优美的情感表现是门德尔松的音乐创作特征，很少有戏剧性冲突的描绘，浪漫与古典主义的气息游荡在作品之中，精美、科学的曲式结构也展现出了门德尔松高超的创作手法。门德尔松的音乐往往给人以恬静、舒适的感受，可以说，他的音乐不仅符合于当时大众的审美标准，在今日，同样受到广大音乐爱好者的极力推崇，在学习钢琴演奏中，他的钢琴作品也是优秀的教材。

1.5.2 音乐教育与推广

门德尔松不仅自己音乐才华横溢，同时，也积极地推动音乐教育的发展，他组织创立了莱比锡音乐学院，并在学院的教学活动中，与舒曼一起负责作曲和钢琴专业的授课，为德国音乐的发展乃至欧洲音乐的推广与延续打下了坚实的基础。1835年起，门德尔松开始担任莱比锡音乐厅的指挥，在他的主持下，演出了贝多芬与莫扎特等人的交响曲，使得德国奥地利的音乐得到了广泛的传播。门德尔松不仅是一位出色的钢琴家、作曲家、音乐教育家，更是一位拥有丰富经验的指挥家，如舒伯特的第九C大调《伟大》交响曲便是门德尔松在莱比锡音乐厅亲自指挥首演的，由此可见，不仅在音乐上的天赋已经展露并被大家认可，更是一位不可多得的艺术推广者。

¹黄腾鹏著 西方音乐史 2007 版 144 页

2 《g 小调钢琴协奏曲》音乐特点

2.1 创作背景

《g 小调钢琴协奏曲》是门德尔松为了纪念他与一位他的一位 16 岁英国女学生一起度过的美好时光而创作的。这首曲目充满了激情澎湃的风格, 仿佛能让听者与演奏者感觉到作曲家本人欢快愉快的感觉。这也与当时门德尔松的经历有关。这正体现了艺术来源于生活这一经久不变的道理。在第二年的慕尼黑, 这首曲目进行了首演, 并取得了观众们得一致好评。引起了极大的轰动。大家都被这富有活力的曲目所吸引。

指巴赫、莫扎特的创作手法对门德尔松的创作起着重要的影响, 我们常常能在门德尔松的创作中找到古典主义时期的影子, 他的创作中保留了古典主义时期的艺术风格, 对巴赫音乐又十分推崇, 亲自挥并演出了《马太受难曲》, 使得在门德尔松所处的年代对巴赫所创作的音乐作品得以推广。同时, 门德尔松热衷于管弦乐协奏曲的创作, 这不经让人联想起同时期的音乐大师勃拉姆斯, 他们两人的创作作品为音乐的流传教育打下了良好的基础。

他对古典主义时期的创作手法的继承在这首音乐作品中展现得淋漓尽致, 在第 1 乐章的结尾, 门德尔松并没有给乐曲强烈的终止感, 而是通过渐慢渐弱得方式, 让 1 乐章和 2 乐章紧密地联系在了一起, 使两个乐章之间无缝地过度, 十分自然。这样的创作手法我们在贝多芬的作品中也能够找出, 如贝多芬的《第五钢琴协奏曲》, 贝多芬用娴熟的作曲技巧巧妙地将第二乐章和第三乐章联系在了一起。门德尔松模仿贝多芬这样的写作手法, 同样地运用到了弦乐协奏曲《e 小调协奏曲》中。

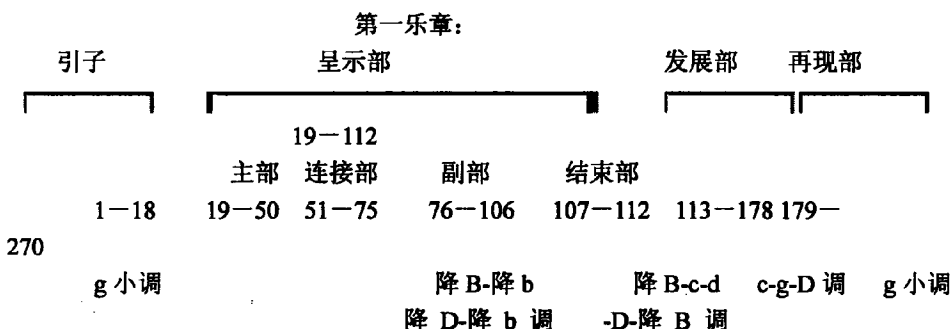
2.2 创作特点

门德尔松初次尝试进行协奏曲写作便孕育出了《g 小调钢琴协奏曲》这一经典的作品, 他使用了三个乐章连续不断演奏地方式, 取消了古典主义时期双呈示部的模式, 以热情的交响乐与钢琴先后交替演奏的方式作为全曲的引子, 曲式结构精巧。巧妙的运用了第一乐章主部和副部的主题贯穿全曲, 使整首曲目在逻辑性更为严密, 一气呵成地展现出了整体的音乐情绪与形象。加入了固定的华彩乐段并将前后音乐形象紧密联系在一起, 展示出了他深厚的作曲功底。

2.3 曲式分析

曲式结构既音乐作品的结构与样式, 对它的分析与理解程度直接影响到对作品风格的掌握程度。而流传下来的经典作品数以万计, 曲式结构不尽相同。在学

习钢琴演奏的艺术道路上,充分了解音乐作品的曲式结构对于更精准地掌握音乐作品的创作手法、风格特点、体裁、时代气息等方面都有着积极的作用。学习一首篇幅庞大的音乐作品时,直观的视觉对曲式结构分析有着很大的帮助,首先,应从宏观的角度对整首作品的结构进行划分,先仔细浏览整首曲目的结构,然后再进入小的模块分析每一个乐句句每一乐段的音乐特点,通过宏观与微观相结合的方式,对整首曲目有着更深的理解。



第一乐章为奏鸣曲式,主调为 g 小调,如图所示,在进入副部后调性发生了一系列的转变,使得整个曲目在调性布局上以及音乐形象上更加丰富。最后在再现部上又回到了 g 小调。开始 1-7 小节的引子由乐队引入。由弱到强,再加上交响乐队中小提琴的烘托,给人以紧张的激昂的感觉。钢琴在第七小节进入。连续的八度级进上行以及 ff 的烘托,在曲目的一开始就展出了庄严的气氛澎湃。

谱例 1:



谱例 2:

The image displays a musical score for Example 2, consisting of four systems of staves. The first system includes a piano (p) part and a solo (Solo) part. The piano part begins with a G minor chord and features a series of eighth-note chords moving upwards. The solo part starts with a forte (ff) dynamic and includes a trill (tr) and a grace note (acc). The second system continues the piano part with a crescendo (cresc.) and a forte (ff) dynamic. The third system shows the piano part with a crescendo (cresc.) and a forte (ff) dynamic, and the solo part with a crescendo (cresc.) and a forte (ff) dynamic. The fourth system shows the piano part with a crescendo (cresc.) and a forte (ff) dynamic, and the solo part with a crescendo (cresc.) and a forte (ff) dynamic.

如谱例 2 所示,钢琴的第一个和弦是 g 小调的属和弦,然后通过左右手八度的级进以及十六分音符节奏向上重复发展的方式解决到主和弦,这里的和声走向是 D-T,所以音乐的在这里具有强烈的倾向性,虽然这里门德尔松在谱棉上标记有 2 个 ff 但并不是每个和弦都要砸出 ff 的音响效果,演奏者在演奏时需注意八度跳音的弹奏方式,一系列的八度需手腕放松,手指支撑,有弹性地演奏,并通过逐渐渐强的方式让和声得到解决。左右手八度的演奏中琴谱上门德尔松都标记有断奏的演奏符号,由于速度较快,在演奏时演奏者在保证能够精确的演奏出八度的上行的前提下也要音乐情绪的表达,做出由 D-T 逐渐渐强的音乐走向。

15-18 小节,右手十六分音符的跑动辅以左手和弦式的填充,好似问答一般将

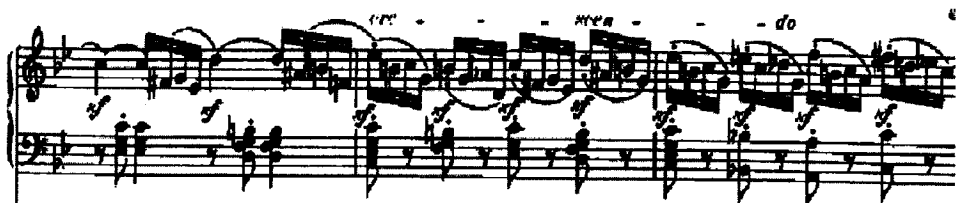
曲目引入了第一个主题。

谱例 3:



第一个主题在力度上以 *ff* 强有力地进入, 左手低音以第一拍的节奏型为基本结构, 以八度断奏地方式模进上行, 与之呼应的是右手的主题旋律, 以附点音符和弦的方式表现出辉煌的音乐形象, 将听者带入门德尔松所建立的宏伟的音乐情绪中。但在这里的音乐表现上对左右手的力度控制上的表达有着相反的要求, 右手旋律声部的和弦由上向下逐渐减弱, 而左右连续的八度低音却是由下向上逐渐渐强, 这是两个完全不一样的力度走向, 不仅在力度上左右手有着相反的变化, 在整体音高走向上也是趋于接近, 即各自向相反的方向发展运动, 所以可以看出, 在浪漫主义时期的作品中, 乐句力度的变化往往伴随着乐句整体音符音高位置而产生变化, 在这首音乐作品中, 这一创作手法得到了大量的运用, 随着音高位置由低音到高音, 再有高音回到低音, 通常都伴随着音乐力度上的渐强与渐弱, 这一音乐创作手法, 不仅在当时符合大众的审美标准, 在当下, 也广泛的运用到了音乐作品的创作之中。

谱例 4:



在第 29-31 小节, 门德尔松在每个主音上都标记有 *sf* 的力度记号, 而在整个乐句的力度标记上是以 *p* 开始逐渐渐强到 *ff*, 如此巨大的力度变化出现在短短的 9 个小节之中, 则需要演奏者对音乐的走向做出合理的设计, 阶梯式地、流畅自然地来表现此处的音乐, 在演奏方面, 钢琴演奏者需带动前臂的力量去突出主音, 由于整个乐句伴随着渐强, 因此每一个主音上所出现的 *sf* 力度标记在演奏中也并不相同, 而是着力度的渐强而增强的, 伴随着左手和弦的烘托逐步将此处音乐

情绪推向高潮，使其在横向旋律上表现地更为自然，一气呵成地展现出气势如虹的音乐形象。在演奏时的难点除了手指技术以及八度和弦的技术以外，更重要的是对力度的处理，笔者将在后面章节系统地介绍门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》中力度的处理。

谱例 5:



这一段钢琴以连续的十六分音符跑动作为乐队的烘托，营造出了紧张的气氛，使得音乐更具有张力，并在一系列的属准备上结束了第一主题，紧张的气氛为充满了对比优美宁静的副部埋下了伏笔。同时，这里的写作也是门德尔松的创作特点之一，即在短小的乐句中作出音乐的起伏，在整首《g 小调钢琴协奏曲》中这种手法得到了大量的运用，而在演奏中所需要注意的是双手跑动的均匀、轻快以及一致，要像一阵微风刮过一般地展现出此处的整体形象。

副部主题与主部主题形成了鲜明的对比，如果说主题表现的是一位血气方刚的年轻少年的话，那副部音乐表现的一定是一位美丽纯洁的柔弱少女，整个副部给人以安静优美、高雅的感觉。让听众从暴风骤雨般的激动情绪中解脱出来，在心灵上得以平静，同时也彰显出了门德尔松精妙的创作手法与深厚的创作功底。

谱例：6



低音连续的 F 音引入将曲目引入到了副部主题，虽然谱面上方最高音标记有 sf 记号，但是也不能完全的突强而破坏了整个副部的音乐形象，需要注意的是这里的 sf 是建立在整体 p 的力度上的，因此，高音虽然是旋律线条在力度上的最高点，但由于整体力度偏弱，所以也要适当地控制。一开始出现的副部主题似乎有点忧愁，连续重复副部主题后，音乐开始趋向于明亮，这一段乐队所占的比重微乎其微，这就要求演奏者在处理音乐时更加细腻，右手的旋律声部要做得非常连贯，在后面八度的双音连奏部分，也要求演奏者手指紧贴琴键，尽量把单个的八度组织成一段优美的旋律，在此段踏板的运用也十分讲究，不宜有太多的踏板，尽量用手指把音符与音符组织成旋律线条。这一段副部的演奏要求演奏者掌握连奏的弹奏方式，并对音乐旋律线条有着敏锐的察觉，对触键的方式上有着较高的要求，需要以慢速下键的方式去演奏此处音乐片段。

谱例 7:



这是副部的另外一个稍有对比的音乐形象，与前面舒缓流畅的音乐形象不同，门德尔松在这里使用了小连线加断奏的手法来表现这里活泼嬉戏的音乐形象。在演奏这一音乐片段时，要注意情绪的转变，但也不可完全脱离副部的整体。

第 107-112 为结束部，这里的结束部在曲式结构中担当的是过渡的作用，右手不断的重复着同一个音乐动机与左右重复的低音和旋交相呼应，音乐由弱到强，在第五次重复后将音乐推向发展部，门德尔松在这里巧妙地将两个看似不同的音乐形象合理地结合在了一起。这里的演奏即需要与副部优美典雅的风格做出对比

又要设计好每次重复动机时的力度，才能够做到不生硬地与后面发展部的音乐氛围结合到一起。

在两次重复了引子的主题后，发展部又对副部所呈现的音乐形象进行了延续，与第一次由钢琴演奏不同，此时音乐旋律由交响乐团奏出，与前面副部钢琴演奏的主题形成了巧妙的对比，而这里出现的大量 16 分音符跑动对演奏者也是一种挑战，不仅要轻盈，演奏地行云流水，还不能盖过交相乐的声音。为交相乐的旋律营造一种起伏的气氛，由于只是一种情绪上的烘托，所以在演奏时要十分注意手指的对琴键的控制以及跑动的清楚，在快速跑动的同时又要做出起伏即渐渐渐弱。这一部分的左右断奏的和旋，纵向看来此时演奏者应该同时注重两个声部的音乐进行，又要注意聆听交相乐地旋律，才能够完美地诠释此处的音乐形象。

谱例 8



在第一乐章中大量的采用了这种十六分音符上下行连续跑动的写作手法，而在这种音阶式的跑动大多是出现在钢琴演奏处于烘托交相乐气氛的一些段落。两个声部同时向上作音阶式的级进，并在最高点对高音进行强调，然后下行，在下行的同时左手低音配以和旋与交相乐形成呼应，并作了 4 次重复，在第一乐章中，同样的大量出现了这种重复，而门德尔松在谱面上对这些重复的力度也作了要求，几乎看不到同一种力度出现在 2 个不同重复的音乐片段中，每一个乐句的力度要求也不尽相同，并在每一个乐句当中力度也是由弱到强再由强到弱，乐句与乐句之间，也形成了有弱到强的关系，在演奏此种音乐形象的时候，需要演奏者对乐

谱有着深刻的理解，并对整个的音乐走向作符合音乐张力变化的设计，做到心中有数，才能够在演奏中演奏出张弛有度，连贯的音响效果。

谱例 9

Example 9 is a musical score snippet. The top system features a piano part (I) with a treble and bass staff. The piano part includes a series of sixteenth-note chords in the right hand and a more active bass line. Above the piano part, there are markings for 'dim.' and 'con forza'. Below the piano part, there are markings for 'Bass' and 'Fl. Ob.'. The bottom system continues the piano part and includes a section for 'Cl. Bass.' and 'Fl. Ob.'. The score is written in G minor, as indicated by the key signature of two flats.

当发展部进行到第 46-56 小节时，出现了一系列左右手同时的震音，先是由 2 个 *ff* 引入，呼应了之前的音乐气氛，在第三次重复后交相乐进入，随着交响乐的进行再逐渐渐强，这里又再次作了一个如前面 16 分音符跑动时候的起伏，46-56 小节在曲式结构上也起到了一个过渡的作用，一系列的震音作强弱的起伏，在为乐队作背景烘托的同时也使音乐横向无缝地进入下一个主题。从这里可以看出在《g 小调协奏曲》第一乐章中，包含了钢琴演奏中众多的技术要领与技术难点，这在后面的章节中会作进一步地阐述。

谱例 10



第 157-158 小节是两个小节的钢琴独奏，门德尔松在每个强拍上都标记有 *sf* 的力度记号，并辅以低音进行强调，使音乐充满了强烈的节奏感，在演奏此段时不可拖泥带水，需要手指站住来突出节奏，并演奏地要有颗粒性随后又对副部进行了发展，同样钢琴演奏也是作为烘托，切不可喧宾夺主，盖过交相乐队的声音。

谱例 11



这首音乐作品的结尾并没有像其他乐曲一样有明显的终止感，门德尔松在这里的处理是用一个装饰音然后连续的八分音符上行渐慢渐弱，仿佛山谷里的回声一般逐渐消失，这里也是为第二个乐章的开始提前作下了伏笔。这种连续不断地创作手法也是门德尔松创作特点之一，不仅从曲式结构上使乐章与乐章之间的过度更为自然，也使得三个乐章之间的联系更为紧密。

第二乐章：

引子	A	B	A
1—3	4—44	45—64	65—90
e 小调	E 大调	B 大调	E 大调

谱例：12

The musical score for the second movement of the G minor Piano Concerto, Op. 24, by Frédéric Chopin. The score is in E major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction (1-3 measures) followed by sections A (4-44), B (45-64), and A (65-90). The tempo is marked 'Andante a tempo'. The score includes various dynamics such as 'espress. sf', 'f', 'dim.', 'dolce', and 'Solo tranquillo'. The instrumentation includes piano, horn, bass, and cello.

第二乐章在整体速度上与第一乐章形成了鲜明的对比，在第 1-3 小节延续了第一乐章结尾的音乐形象，并以此为动机确定了整个第二乐章舒缓、优美的音乐情绪。

交响乐从第 3 小节进入，在舒缓的情绪中，管弦乐首先奏响了第二乐章的音乐主题，钢琴在第 13 小节进入，对这一主题进行了强调。这种对话式的创作手法，在这首音乐作品中大量的出现，也恰恰显示出了作曲家鲜明的创作手法与特征。

谱例 13:



第 21 小节, 门德尔松在谱面上标记了《g 小调协奏曲》中少有的踏板记号, 这里的钢琴独奏需要演奏者细腻的触键与对音色的控制, 下行的十六分音符为和声的润色增添了效果。

谱例 14:

在此处音乐片段, 主题又一次被交响乐团所奏出, 低音的旋律与乐队形成了彼此的呼应, 在这里我们又能够看到门德尔松所标记的踏板记号, 在 55 与 56 小节的处理上, 音乐情绪不断高涨, 在演奏此处音乐片段时应该在力度处理时做一个明显的渐强。

第三乐章

第三乐章:

引子	主部	第一插部	主部	第二插部	主部	尾声
1-39	40-70	71-130	131-149	150-101	102-124	125-183
E-a-c	G 大调			B 大调-D 大调	G-g 小调	G 大调
-d-降 A-G						

第三乐章音乐情绪轻快活泼,十六分音符音阶式的跑动运用到了整个乐章中,音乐形象也接近第一乐章,首尾呼应,但又比第一乐章在呈现出的气势宏伟、热情澎湃的情绪上更充满了活力,与第二章的音乐形象形成了鲜明的对比,整个乐章建立在回旋曲式上,主部和插部都充满了舞蹈性质的音乐风格。

谱例 15:

The musical score for Example 15 is presented in three systems. The first system shows the Piano (P) part with a 'Presto' tempo marking. The second system shows the Violins (V) and Flutes/Oboes (Fl. & Ob.) parts, with a 'Tutti' marking. The third system continues the Piano part, showing a series of sixteenth-note runs and chords. The score is in G major and 2/4 time.

引子 (1-39)

引子由强有力的圆号引入,节奏感鲜明,随后伴以弦乐以附点音符的形式加入,辉煌的乐曲开头与第二乐章结尾对比鲜明,使人很快进入了第三乐章的整体音乐情绪,随着音乐的进行,交响配乐也逐渐丰富。第三乐章引子的音乐动机,取自于第一乐章结尾,是对第一乐章结尾音乐动机的变化发展,连续的附点音符重复着音乐动机,随着音乐的走向逐渐加强,在 19-21 小节加入入定音鼓达到音

乐的高潮，随后钢琴进入。

谱例 16:



在第 21-24 小节右手声部以四个十六分音符为材料，向下做模进，并在每一拍上都标记有强调的记号，左手声部运用了断奏的形式，来强调节奏感，增加音乐气氛，在第 25 小节，弦乐以对话式的方式与钢琴呼应，第 26-29 小节对前面的音乐材料做了整体的上行模进，对之前的音乐形象进行了强调。

谱例 17:

Example 17 is a musical score for piano and strings. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part (I) with a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, both marked with a forte (ff) dynamic. The string part (II) is shown below, with a melodic line in the first violin and a supporting line in the second violin. The second system continues the piano part with a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, both marked with a forte (ff) dynamic. The string part (II) is shown below, with a melodic line in the first violin and a supporting line in the second violin.

30-37 小节：此处的音乐形象极其具有节奏感。以 31 小节的音乐材料作为发展动机，以模进的方式展开，各模进音持续向上发展，将音乐推向高潮，并引入主题。右手声部连续地十六分音符上行，左手在每一个小节开始的强拍上配以低音，在钢琴演奏休止的 1 拍半里，交响乐一浓厚的弦乐低音与之呼应，仿佛互相追赶般将音乐带入了主题。

谱例 18:

The image shows two systems of musical notation. The top system is for the piano (piano part) and the bottom system is for the orchestra (orchestra part). Both systems are marked 'Molto allegro e vivace'. The piano part consists of a right hand with a continuous sixteenth-note ascent and a left hand with a bass line. The orchestra part consists of a right hand with some chords and a left hand that is mostly silent. The piano part is marked with a 'p' (piano) and the orchestra part is marked with a 'ff' (fortissimo).

主题(40-70)主题由八度和弦引入，节奏感鲜明，附点的节奏以及八度的断奏显示出主题坚定、明朗、活泼的音乐性格，随后又对主题进行了变奏，这一部分保留了主题的基本节奏型，但在音高上与和弦织体上与主题有所区别，并在力度上与主题形象形成了对比，此处作者在谱面上标记有 *p* 与一开始主题部分的力度标记 *ff* 形成了前后的对比，随后音乐再轻快活泼的音乐形象中伴随着渐慢渐弱中将音乐引入了第一插部。主题部分强弱对比明显，我们可以看见琴谱上的力度标记非常丰富，从 *pp-ff* 在短短的几十个小节里要做出不同的处理。在主题的演奏中，钢琴作为了主导因素，而这个时候，交响乐的功能更倾向于烘托活跃的气氛，从音响上营造出浓厚的和声效果，在这里属于钢琴主奏乐队配合，门德尔松在整个《g小调钢琴协奏曲》的创作中将钢琴的演奏与交响乐队的演奏进行了巧妙地布局，以适应与不同的音乐情绪，笔者将在论文后面的章节将此种表现手法分类，作详细的介绍。

插部一（71-130）插部在轻快的节奏中引入，音乐性格活泼、明亮、充满着青春的朝气，在 71-76 小节的所出现的音组中，巧妙的运用了跳跃的隐藏旋律线条的形式，对音乐形象进行了刻画，然后再后面的音乐片段中，对其进行了装饰、发展。在演奏以及读谱时，要把握旋律的走向，分清楚旋律是由哪几个音符构成，合理的运用触键以及分配力量去演奏，后面三个十六分音符在这里的功能更偏向于装饰，这样才能将旋律线条清楚的演奏出来。插部一的材料并没有与主部形成对比，都采用了欢快、节奏感鲜明的音乐创作手法。插部一的主题贯穿着整个插部的演奏，第一次插部主题的出现是在 71 小节，活泼、轻快的主题形象由钢琴独自演奏，随后对插部主题进行了变奏，并伴以乐队烘托，使主题形象对比之前的演奏更为明显、突出。插部一的演奏也是整首作品中的难点之一，左手部分大多是轻快的并活泼跳跃的八分音符断奏，好似为右手轻快的旋律打着节拍，需要演奏者在这里的演奏轻巧而生动，并作出音乐旋律线条的起伏，练习此段音乐时，需耗费大量的时间进行慢速的练习，才能做到精准且贴近作曲家创作风格的演奏。

主部二（131-149）

主部二是主部一的变化再现，与主部一钢琴引入主题不同，主部二的主题是完全由交响乐团演奏，并加以变奏，这样的安排不仅在音响效果形成了两种不同音色的对比，也让在演奏完插部一大量快速跑动的演奏者在这里得到了适当、短暂的休息。这段完全由交响乐队演奏的主部，演奏者在此时需要休息的同时注意聆听音乐的走向，并准确地与交响乐团衔接，将音乐带入第二乐章的插部二。

插部二（150-201）

在插部二中，延续了插部一整体活泼、轻快的音乐形象，并在中音部穿插插部一主题的同时，也以八分音符单音的方式穿插了主部的主题，对主部主题进行了发展、音乐情绪开朗、青春，门德尔松在插部二中运用到了之前多次在这首作品前面乐章中所采用的钢琴与交响乐问答式的写作方式，更增加了音乐轻快的意境。

主部三（202-224）

主部三由交响乐团演奏与钢琴共同完成，对主部主题进行了强调，在第 219-224 小节，巧妙的引入了第一乐章副部的音乐主题，在整个曲目快要结束的时候，又将人们带入了第一乐章副部那优美、淡雅的旋律当中，勾起了对《g 小调钢琴协奏曲》无限的回忆，不舍得让音乐停止。

尾声（225-283）

尾声的音乐情绪与第一乐章的引子与主题相似，一气呵成，气势宏伟、磅礴，连续的八度与音阶式的十六分音符跑动增加了尾声的华彩性，中间部分对插部一

活泼、轻快的主题进行了变奏，结尾处乐队浓厚的和声效果使整个尾声干净利落，毫不脱泥带水地结束。

2.4 门德尔松对协奏曲体裁的继承与开拓

2.4.1 协奏曲体裁的继承：

协奏曲的体裁形式并不是一开始就与器乐有关，最早主要运用到声乐当中，为声乐而伴奏，协奏曲的明确定义始于朱塞佩·拖雷利与 1709 年所出版的大协奏曲集，在音乐作品中他采用了独奏乐器与合奏乐器组合演出的方式，以快板、慢板、快板三乐章的形式完成了此套作品，由此，几件或一件独奏乐器与乐队合同协奏演出的多乐章器乐曲便被定义为协奏曲。大协奏曲是采用了乐队的形式，又分为独奏部与合奏部，在独奏部中，通常由弦乐为主，在合奏部中，以弦乐与木管乐器为主，通过独奏部与合奏部的演奏，以达到音乐形象在力度与色彩上的对比，在这一时期，协奏曲的体裁形式虽用于器乐，又主要集中在弦乐上，而与大协奏曲不同的是独奏协奏曲，独奏协奏曲以小提琴作为独奏乐器为主，意大利著名的小提琴家维尔瓦迪将的众多小提琴作品使得这一音乐形式得到了极大的发展。在整体的形式上通常分为三乐章：（1）回旋曲型的快板；（2）歌唱性的慢板；（3）舞曲风格的快板，通常用于吉格舞曲。第一乐章的音乐主题鲜明，插部是用模进或音阶进行所构成的音型，并与主部形成了鲜明的对比²。在其独奏部分展现出了小提琴富有特征的音乐形象。而巴赫在此基础上，又对协奏曲的形式进行了完善，运用到他的小提琴协奏曲与钢琴协奏曲中，由此奠定了巴洛克时期协奏曲的曲式风格。

古典主义时期音乐家莫扎特，在沿用了巴洛克时期协奏曲的曲式结构基础上，确立了以奏鸣曲式为基础的三个乐章套曲形式的协奏曲曲式，第一乐章采用双呈示部的写作手法，由乐队首先引入第一呈示部，然后再由器乐与乐队一起演奏第二呈示部。古典主义时期另一位音乐家贝多芬又在莫扎特的基础上，将协奏曲推向了新的高度，他所创作的钢琴协奏曲急剧戏剧性的冲突，主题鲜明，对浪漫主义时期协奏曲的发展有着重要的影响。

浪漫主义时期协奏曲的创作手法上与古典主义时期许多创新的地方，如取消了双呈示部，各个乐章之间更加流畅，甚至没有结束感，在《g 小调钢琴协奏曲》中，这种音乐的创作手法运用得淋漓尽致，在乐队乐独奏乐器的配合方面，形式也更为多样、细腻，更多地吸取了民族民间音乐元素。

由此可见，门德尔松在进行协奏曲创作时，受到了巴洛克时期以及古典时期

²参见黄腾鹏：西方音乐史 敦煌文艺出版社 2007 版 第 75-76 页

的影响，正因为受到了这样的影响，他在进行协奏曲的写作上，也有自己的创新与开拓。

2.4.2 协奏曲体裁的开拓

加入华彩乐段

华彩乐段的引入这一形式，在之前的协奏曲创作中也曾出现，但往往是演奏者即兴的演出，作曲家并没有将完整固定的华彩乐段写入音乐作品之中，由于是即兴的演奏，这也从一方面导致了演奏者容易脱离作品原有的风格，在贝多芬《第五钢琴协奏曲》中，华彩乐段不再由演奏家即兴的演出，而是在谱面上明确地写出来，门德尔松在此基础上，加以发展，运用到他的协奏曲写作中。

谱例：25

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin ensemble. Each system consists of a piano part (left staff) and a violin part (right staff). The first system includes markings for 'Cello' and 'Basso'. The second system includes the marking 'sempre ff'. The third system includes the marking 'marc.'.

在谱例 25 所展现的是第一乐章将近结尾的音乐片段，六个小节十六分音符双手的华彩性的跑动，不仅符合第一乐章的整体音乐形象，又展示了演奏者扎实的演奏功底，使整首音乐作品在前后结构上完美地连接起来。

体现各乐章之间连续性

在贝多芬《第五钢琴协奏曲》中就运用了此种写作手法，在第三乐章以及第四乐章中，使用连续不断的写作手法让演奏者在此将两个乐章联系起来，而在韦伯所创作的《f 小调钢琴协奏曲中》也将四个乐章有序地连续地不断连接起来，并取得了成功。门德尔松因此受到了启发，也将此种写作手法运用到他的协奏曲中，并对他后面协奏曲的写做作了铺垫。

取消双呈示部

协奏曲的创作在贝多芬以及莫扎特所生处的年代在写作手法上大多采用双呈示部，而门德尔松打破了这一传统，采用了将乐队作为引子然后由钢琴直接进入不仅在结构上更为精巧，也展现出他不拘于形式的性格、高超地写作手法。从此，双呈示部的写作手法逐渐退出历史舞台。

主题的贯穿

在创作《g 小调钢琴协奏曲》时，作曲家本人便采用了此种创作手法，巧妙的将主题贯穿与整个乐曲之中，使整首曲目更具有逻辑性与关联性，如将第一乐章副部主题在形态上做以改变，便运用与接下来的音乐中，第三乐章主部主题的材料来源便是从前面音乐片段中摘取并加以发展的，纵观全曲，“开头”与“结尾”在情绪上都激情澎湃，在音乐风格上都充满着朝气。

3 《g 小调钢琴协奏曲》演奏技巧

3.1 力度的处理与对比

在整个《g 小调钢琴协奏曲》中，门德尔松并没有像同时期的浪漫主义音乐家肖邦的谐谑曲那样富有诙谐性质的突然的力度转变，在琴谱中，我们常常看到的是渐强渐弱得记号力度标记，这就要求演奏者要去对曲目做演奏分析，每个地方都要做到心中有数，使音乐更有张力，这样才能更有音乐表现力。在第一张中，大量的音乐强弱的推动，使短小的第一乐章充满了戏剧性的对比，把人们带入无比丰富的音乐海洋。

第一乐章中大量的出现了音乐的起伏，这种起伏不仅仅是乐句与乐句间的强弱关系不一样，也表现在一个乐句当中需要去作出起伏。如谱例 8 所示。

力度上的对比也让每一个音乐形象更加突出，如引子部分与主部的整体力度使整个第一乐章在乐曲进行的开始就给人以气势磅礴的气氛，这种音乐感染力一直持续到副部，副部在连续的 F 音上引入，这里的力度与前面引子部分与主部也形成了对比，同时，从整体结构分布上来看，副部也与后面发展部形成了对比，在两个热情的音乐氛围中穿插了一个淡雅、柔情的音乐形象，也从整个结构上形成了力度上的对比。

因此，我们在演奏此首音乐作品时，对力度的处理要有设计。这不仅仅是认谱的工作，也要能在熟练地演奏后认真的读谱分析，正是由于门德尔松在一个乐句当中就有相当丰富的强弱起伏，所以首先要做好每一个乐句当中的力度处理，然后在去认真分析相邻的乐句，乐句与乐句之间也要有演奏力度的变化，这样，几个乐句之间也就有了音乐的张力与感染力，最后再整体的分析乐段与乐段之间音乐情绪的不同，根据每个乐段的音乐形象和谱面上的力度标记以及自己的理解，对整个乐曲总体的进行力度设计，这样由小到大，由微到宏，进行演奏分析。到实际的音乐实践演出当中，才能做到心中有数，使整个乐曲张弛有度，较好地诠释《g 小调钢琴协奏曲》。

第二乐章中，整体的力度对比相比第一乐章较为柔和，但在乐句之中，门德尔松都做了许多力度的对比

谱例 19:



门德尔松对 36 小节下行音阶式的音乐动机进行了发展，在 40 小节以后，加入了右手八度与左手和弦作为填充，增加了音乐的厚度，在这里，下行的音乐形象与上行的和弦好似问答一般，巧妙地塑造出了适合于此处音乐情绪的形象。

3.2 节奏的把握

门德尔松处于浪漫主义时期的早期，加之受到了古典主义的教学的熏陶，所以在演奏门德尔松的曲目时，节奏不能过于自由，更倾向于中规中矩的表现。演奏者在与乐队的配合中，要多去聆听，才能做到与乐队天衣无缝的配合。

在引子部分如谱例 2 所示，第 9-10 小节所示，上行的十六分音符节奏型在每一个的强拍上都有节奏重音，这里的演奏不仅要突出每一拍的重音，还要弹得干净清楚，使整个音乐走向更加明显，在进入主部后，如谱例 3 所示，这里具有进行曲的风格，左手十六分音符八度辅以衬托，仿佛节拍器一样带着强烈的节奏感。副部的处理不能过于自由。不断重复变化的旋律，与左手低音的呼应，把人们领入了门德尔松所给人创造的优美典雅、天真浪漫的音乐环境。副部也是整个《g 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章节奏相对比较自由的地方，在演奏时，稍不注意就会与乐队的节奏脱节，所以在抒发浪漫的情感的同时，也不要忘记对节奏严谨的把握，这里的节奏关系就像是树枝与树干的关系一样，树枝再怎么自由地生长发育，树

干总归是在不动地生长在那个地方。整个第一乐章自由变化的节奏的地方并不多，大多数情况都是同一的，除了少数渐慢处理的乐句，所以在整体的音乐控制上，要严格的按照作曲家所规定的节奏，不同钢琴家在演奏《g 小调钢琴协奏曲》的时候节奏虽各不一样，但是一旦引子部分乐队速度确定以后，后面的演奏速度钢琴家都是统一的。

第一乐章的结尾是一个开放自由式的结尾，逐渐消失的音乐与渐慢的处理给人以意犹未尽的感觉，也为第二乐章作了铺垫。

3.3 合理的触键

3.3.1 钢琴演奏中触键的过程

演奏中触键的技术不仅仅是手指与琴键机械性的接触，钢琴是没有生命的，但音乐形象却是丰富多彩的，需要人主观的控制来展现出不同的音乐情绪。

触键前的准备：

在这一阶段，手指并没有与琴键直接的接触，更多的是对即将表现的音乐情绪的思考，演奏者通过内部听觉的应用，对音乐形象在脑海中做出提前的描绘，并通过判断找到最适合于表现音乐情绪的触键方式。往往在演奏中，留给演奏者进行这一系列音乐思考过程的时间是短暂的，更多地依靠演奏者平日的练习，形成条件反射，即演奏到特定的音乐片段时，便对后面的演奏心中有数。

接触琴键：

经过触键前的准备后，找到最适合表现作品音乐风格的触键技术演奏，不同的触键方法，也会造成音乐在音色、力度等多方面的不同。

触键后的思考

钢琴的各种演奏技术是音乐形象表现的基础，同样在运用不同的触键方法演奏完一段音乐时，演奏者需要检验自己的演奏是否符合音乐情绪的表现，在音乐实践中，勤于思考是提升艺术水平的关键因素。

3.3.2 影响钢琴演奏触键的因素

速度、力度、深度与触键的角度影响着钢琴演奏的效果，在演奏时需将几着之间互相融会贯通，找到更符合与音乐形象的演奏方法。

一个连贯的触键动作，往往要运用到以上多种的因素，下键的速度决定了所发出声音的强弱。在力度方面，下键的力度的使用决定了所演奏出的声音质量，强烈地使用过多力量敲击琴键，发出的声音则会显得死板，尖锐，反之，则会过于缥缈、无力，在处理音乐形象时，要注意聆听自己的演奏，即时纠正自己的演

奏,反复修改并最终确定正确的下键力量。钢琴演奏是触键的深浅也是改变音色的重要手法,在演奏时,不同下键的深度与力度、速度结合起来,产生出的音响效果也不尽相同。如在表现一些柔美的音乐想象时,触键则要浅下键,并慢速地接触琴键,在音乐情绪沉重、低沉时,则要运用手臂的力量,慢速地将手指“推”向琴键。

3.3.3 《g 小调钢琴协奏曲》中的触键

在总结了触键的过程以及影响钢琴演奏触键的因素后,重要的是能将理论应用到钢琴演奏之中,如谱例 5 所示,此处要求整个音乐的连贯性,跑动的音符需要手指紧贴琴键并合理运用手腕将力量转移到下一个音符上,手指动作需要尽量减少,才能在快速的跑动中演奏出流畅的音乐。又如谱例 2 所示,第一乐章主部主题的演奏,需结合手臂以及身体的力量,让声音产生共鸣,于此同时也需要手腕与手掌的支撑,协调配合为音乐形象的树立而服务。

3.4 技术的难点

门德尔松第一钢琴协奏曲的第一乐章,包含了如左右手八度的演奏、十六分音符的跑动、旋律的控制、以及音乐线条把握等的钢琴技术难点。整个第一乐章气势如虹,只有在副部的一小段展现出优美典雅的风格与主部形成了对比,所以,对演奏者的体能也是一种考验。

同音反复:

谱例: 20



谱例:21



在第一乐章的副部部分与第二乐章的 42-44 小节，都可以看到门德尔松同音反复的创作手法，这种创作手法在浪漫主义时期被作曲家们广泛的应用，如李斯特《匈牙利狂想曲第二首》，副部低音一直持续 F 音，以烘托出上声部的旋律，在第二乐章 42-44 小节，同样的右手低音也是为高音的旋律渲染气氛，演奏时，不可将重复音处理得强过旋律音，这就需要演奏者极高的手指控制力。

八度的掌握：创作此首音乐作品时，大量的运用了八度级进的创作手法，通过这种方式来烘托音乐热情、奔放的情绪，在有些全奏的段落，和声的进行所产生的效果丝毫不逊色与交响乐，在演奏八度是，手腕不可抬得过高，尽量让手腕放松地去演奏，同时要有足够的支撑，才能够没有技术负担的把八度的音乐片段演奏成功。

连奏的触键：钢琴不同于某些管弦乐器，由于独特的机械构造，能将谱面上单个的音符组织成一段优美的旋律，不仅仅是延音踏板的功能，更多的是需要手指的触键。所以在演奏《g 小调钢琴协奏曲》中出现的大量十六分音符轻巧的跑动时，就要快速而具有颗粒性的触键方法，而当需要演奏第一乐章副部的优美绵延的旋律时，则要慢速抒情地触键。并不是只做到心中有音乐手指就能够控制，往往在比较长的连奏句子的地方，是最考验演奏者钢琴技术水平的。在副部部分还出现了八度的连奏，由于每个演奏者手指条件不同，但只要尽量做到慢速下键，手指手腕不要离开琴键过高，这些技术难点都是能够通过日复一日刻苦的练习所攻破的。

音阶式的跑动：音阶式的跑动时钢琴演奏中比较考验演奏者演奏基本技术的难点，而门德尔松在他的《g 小调协奏曲》中大量的运用了十六分音符音阶式的跑动，处理好音乐形象前提是要有良好的手指技术条件作为基础。在此首音乐创作中，音阶式的跑动在不同的乐段中扮演者不同的“角色”。如谱例 5 中，双手的音阶跑动，主要是营造出伴有起伏的辉煌的整体音乐形象，而笔者认为在整首作品中，最具有技术难点的地方在于第一乐章临近副部的双手音阶跑动。

谱例 21:



这一音乐片段的技术难点在于左右手同时以极快的速度表现此处的音乐形象，在第71-76，以第一拍的节奏型为动机，模进上行，需强调每一个音组的第一拍的音符，难点在于左手音组的跑动要跟上手手的节奏，清晰流畅、一气呵成地完成演奏。往往在学习钢琴演奏的过程中，大多数作品强调右手的跑动练习，而在最初的教材中，左手往往是处于“陪衬”的地位，这样在遇到一些需要左手做出流畅跑动的音乐作品的时候，演奏者常常会表现得力不从心，通过笔者自己的学习经历得知，大多数钢琴演奏学习者都会遇到此种问题。通过调查，在5-12岁的钢琴初学者，身体处于发育快速的发育阶段，此时也是学习钢琴的黄金时间，在这个阶段，音阶的练习也就尤为重要，也是最佳的技术基础铺垫阶段，所以，在教导这个阶段的学生学习钢琴演奏时，需有针对性的布置一些音乐的练习，笔者认为《哈农钢琴练指法》这一基础教材中的音阶练习的学习对钢琴技术基础的提高有着极大的作用，特别是教材中音阶的跑动练习，通过对音阶跑动的练习，不仅能让学生对各个调式音阶有所掌握、熟悉，也能在不断的练习中提高钢琴演奏技术，更好地为音乐形象的表达而服务。

每一个钢琴演奏者的手指情况与钢琴基本功各不相同，我们不能要求都能像钢琴家那样毫无技术负担的去演奏完整个乐曲，所以每一位演奏者所面临的技术难点也各不相同，笔者在这里总结了大多数音乐学院的同学在演奏《g小调钢琴协奏曲》所面临的一些技术难点，通过笔者的亲身体会以及练习总结，希望对学习

者有所帮助。

3.5 聆听旋律的处理

在演奏许多作品的时候,往往不仅仅要演奏出一个声部,钢琴与小提琴、单簧管等弦乐不一样,它能够表现出多声部的层次,在《g小调钢琴协奏曲》中,也包含有大量的需要演奏者分声部演奏的地方如谱例7所示,第96-98小节,高音部的旋律与低音部的低音相互呼应构成了音乐线条的走向,中音部辅以音程填充使整个旋律进行显得更为饱满。

完美地诠释一首音乐作品,不仅仅需要大量的手指上练习,也需要在对作品有一定的了解后进行分析,盲目的不加思考的练习往往达不到预期的效果。这时,应该充分调动“耳朵”的积极性,让耳朵把音乐作品中一桩桩看似离奇复杂的“案件”,依次梳理清楚,让你的听觉为演奏发挥着事半功倍的效果。

旋律在音乐作品中占有重要的地位,准确的演奏以及划分作品中的旋律犹如在交谈中正确的断句一样重要,中文文化博大精深,同样一句话在不同的断句划分下往往会产生出不同的语意,这也恰恰印证了旋律的重要性。模糊不清的旋律演奏会使音乐想象的表现大大失去原本的色彩,所以演奏者在处理旋律时,除了通过谱面的信息,划分句子,还要通过反复聆听调整,找到旋律之间的“呼吸点”,进而在演奏中将音乐诠释得更加动听、完美。

谱例 22:



门德尔松所创作的这首音乐作品中的引子与主部音乐情绪热情奔放,与副部优美、淡雅的情绪形成了听觉上的反差,谱例22中呈现出的音乐片段从从横向上听,旋律线条在右手声部高音抒情地展开,左手低音不停重复F音起到在优美的旋律下淡淡地为音乐增添了浓浓的色彩,耳朵应该紧紧的抓住在渐强渐弱中反复的主题旋律。从纵向上看,此音乐片段运用了丰富的和声来衬托主题旋律的发展,每一个声部都有不同的力度色彩。在演奏此音乐片段时,需要让听觉仔细辨别和转换,检验旋律声部是否自然优美地得以体现,并将尽量控制其他声部的力度,钢琴与小提琴、单簧管等弦乐不同,这里右手的处理需要一只控制两种力度,一

心二用，则考验着演奏者的基本功。音乐听觉对钢琴演奏有着检验与促进的作用，并在实际演奏此首音乐创作时得到了印证，只有通过反复聆听自己的演奏效果，才能够更好地调整自己所弹奏出的旋律线条是否突出及连贯。

谱例 23:

门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》第三乐章



此音乐片段呈现的是第三乐章插部一的欢快、活泼的主题。此处的十六分音快速跑动的应用，如玩耍般地展现了音乐的整体的情绪，在演奏时，演奏者要处理好每一拍四个十六分音符的关系，以及与相邻音组的练习，如果单从视觉的角度来看，很容易将此处音乐处理成一连串的十六分音符跑动，所以在音乐的聆听过程中，还需要积极的“用脑”探究，并对乐谱加以分析，对更好地服务于钢琴演奏起到了积极的作用。

3.6 踏板的使用

在巴洛克时期以及古典主义时期，踏板的运用相当地谨慎，到了浪漫主义时期过后，许多音乐家在创作作品时都对踏板作了严格的要求。正确的使用踏板，也是钢琴演奏学习道路上所不可逃避的一门课程，不仅需要充分得理解作品的风格还要分清作品的结构，胡乱地使用踏板，将会使整个乐曲十分地模糊不清，显得拖沓，反之则不能充分得表现出音乐的感染力。

演奏者在运用踏板时，要充分理解音乐形象在此刻需要用多少地踏板，是深是浅要做到心中有数，不可突然地敲击下去，也不能时刻都放在踏板上，影响正常的钢琴演奏。

节奏踏板：

节奏踏板在第一乐章中大量的使用，如谱例 3 所示，在激昂地引子过后，主题以进行曲地风格进入，在这里每个四四拍的强拍上，都需点一下踏板，这里踏板的使用功能是强调低音与强调进行曲地风格，进一步烘托出让人激动的主题，在处理这里的踏板的时候，演奏者切记不要拖沓，否则将会使左手的八度低音显得模糊不清，影响整个音乐的表现。

和声踏板:

和声踏板主要是在和声转换的时候切换踏板,使前一个和声的效果不要影响到后面的音乐和声,这样更能够清楚作曲家在创作曲目时候的和声安排与和声走向,更清晰地表现音乐所带的感染力。

碎踏板

在谱例 5 中,左右手上行下行的 16 分音符跑动,这里为了烘托音乐的气氛,突出气势如虹的音乐效果,门德尔松在这里使用了 f 并在上行的时候用了渐强,下行的时候减弱,由于音乐本身就是从 f 开始渐强,所以到达与乐队配合完美的效果,这里需要加上踏板,以烘托出激昂澎湃的音乐感染力,在第一拍踩下踏板后,连续自由地快速切换踏板直至小节结束,演奏者在演奏此音乐片段时,又要弹出轻巧快速的感觉,所以演奏者在此踏板切记不可拖沓以至于整体的演奏浑浊不清。

总之正确地使用踏板对于音乐作品的演奏有着举足轻重的作用,在学习钢琴演奏的漫长道路上,要学会通过读谱与聆听乐句,精准地运用踏板。

3.7 读谱与背谱

读谱:将读谱归纳于演奏技巧这一章节可见读谱在钢琴演奏中所占有举足轻重的作用,一首音乐作品的演奏,第一步就需要演奏者通过读谱来完成。钢琴演奏的艺术本身就是二度创作的艺术,这就好比在处理 ff 的时候,不同的演奏者将会弹奏出不同的力度强度。

读谱的过程大致分为两个方面,即识谱与视奏。

在识谱阶段,需要演奏者对音高位置、节奏、力度标记、表情记号通过直观的视觉反馈到大脑,大脑对接受到的“信息”进行处理,指导我们的演奏,在这一阶段,需要演奏者有足够的耐心以及细心,错误的演奏一旦形成习惯,便需要耗用大量的时间去改正,在这首音乐作品之中,识谱阶段不仅需熟悉钢琴独奏的乐谱部分,同样地,也要对乐队演奏部分的乐谱进行分析,在演奏时才能做到心中有数,做到不紧张、不慌张。

在视奏阶段,在对谱面信息有所了解后的视奏,需要精确地演奏出音乐作品的节奏与音高以及力度,于此同时,也要注意聆听,将演奏出的旋律进行分析、检验,这里的聆听需要注意是否符合此处的音乐形象以及是否符合作曲家以及音乐作品的整体风格。

背谱:演奏这首音乐作品时不仅需要演奏者拥有良好的音乐表现力与艺术积累也需要拥有优秀的音乐记忆力,三个乐章的音乐作品篇幅极大,所包含的音乐

信息也极其丰富,犹如一篇构思缜密、文采张扬的宏伟诗歌。但与背诵诗歌不同,成千上万个音符与音乐术语标记并不是每一个都要去记住,这样既影响演奏者的音乐的表现力,又是一种工作量极大并不科学的方法。手指在重复大量的完成同一个动作时,会产生一种肌肉记忆,肌肉记忆是人的一种本能的反应,在演奏钢琴的过程中,有助于演奏者准确的弹奏出每个音符。但肌肉记忆也是一把双刃剑,仅仅依靠肌肉记忆去记谱是非常危险的,往往会受到周围环境以及演奏者心态的波动的影响而出现演奏中忘谱的情况。科学的背谱可以通过多种方法来完成,如音响记忆,所谓音响记忆既是演奏者对音乐作品所形成直观上的认知。演奏者对音乐作品中调式的变化、和声的走向、旋律的发展等因素通过音乐听觉在大脑中描绘出音乐的整体形象与发展。与机械的肌肉记忆不同,音响记忆不仅更加牢靠,而且对熟悉音乐情绪的发展和音乐张力的表现有着积极的意义,使演奏者对整体音乐形象的来龙去脉都了然入心,增加了演奏时的音乐掌控力与自信,当然,肌肉记忆对背谱也有一定的帮助,在熟悉一首音乐创作的时候,要全面的去熟悉整首曲目还得需要多种方法配合使用才能够做到万无一失,同样地,通过眼睛直观性地对谱面的认识,使音乐片段在脑海里形成“图片”,在无谱演奏时,将这些贮存在大脑中的“图片”连接进行连接,也能够从另一方面增强背谱能力。这里需要强调的是通过演奏视觉来背谱,并不是要求演奏者对谱面上的每一个音符都牢记于心,更多的是倾向于整体画面性的记忆,是以大量的练习为基础的,这种练习并不是一遍一遍机械性的重复,而是要注重作品中出现的没处标记以及情绪。良好的音乐记忆力的并不是与生俱来的,需要通过大量科学的方法不断的积累,这种音乐记忆力不仅能够使我们的演奏一气呵成,也有助于树立我们的演奏自信力,在演奏时,克服紧张的情绪。

3.8 与乐队的配合

协奏曲起源的本意是一起比赛,是几种乐器之间的配合与竞争,最开始应用于声乐的体裁。与钢琴独奏不同,演奏协奏曲不能过于自由,在演奏的同时要兼顾乐队,如谱例 1 所示,门德尔松第一钢琴协奏曲是由乐队由弱到强引入的,这时,整体的速度是由乐队掌控,演奏家要注意聆听。在演奏抒情浪漫的音乐片段时,在进行演奏时容易陶醉于自己的音乐中,如在处理副部抒情部分的音乐时,演奏者需在自由的基础上兼顾乐队的速度,否则将会与乐队形成节奏上的错位,影响整个音乐的表现。

在于乐队的配合当中,大致可以分为 4 种不同的情况,钢琴主奏乐队配合、乐队主奏钢琴与之呼应、钢琴与乐队对话式的交相呼应、钢琴与乐队一起演奏。

在处理不同的演奏状态时，演奏家要注意扮演好自己在整个交响曲中的角色。

钢琴主奏乐队配合

谱例 22:

The musical score for Example 22 is written for piano and orchestra. It begins with a piano solo section marked 'D Solo' and 'trattando'. The piano part features a melodic line with trills and a bass line with sustained notes. The orchestra part has a melodic line with trills and a bass line with sustained notes. The tempo is marked 'trattando' and 'a tempo'. The score includes dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

这里副部音乐的处理，乐队作为配合与钢琴独奏优美的旋律相互呼应，演奏者在演奏此音乐片段时，在展现音乐浪漫淡雅的优美旋律的同时，也不能过分的自由，需要良好的手指控制力与敏锐的音乐听觉来表现右手高音的旋律。左手一直持续的 F 音在演奏时，小指要注意控制，不能演奏得过去强烈干扰了右手旋律声部的音响效果，此段音乐从谱面上看似简单，但想要精准地掌握音乐整体的情绪实则相当困难，在练习时，可将各个声部分开单独练习演奏，做出每个声部在整体纵向音乐表现的不同，在熟练过后，再将几个声部分层次组织起来，并注意聆听自己的演奏效果，这样反复地练习，反复地聆听自己的演奏并加之改正，相信演奏者在对副部音乐整体音乐情绪的表现上会有所新的理解与认识。

乐队主奏钢琴与之呼应

谱例 23:



整个交相乐队的音响效果虽然远大于钢琴，但是钢琴的声音在某些特别的音乐处理中不能过于盖过乐队的音乐表现，在钢琴表现了优美而淡雅的副部音乐后，这里交响乐队对这一旋律作了再次的表现，对这个音乐主题进行了强调，在演奏此音乐片段时，钢琴十六分音符的跑动衬托着交响乐队所演奏的主题旋律把音乐逐步带向了高潮。从谱例 23 中可以看出，钢琴独奏部分左手声部有一条隐藏的旋律，伴随着右手轻盈的跑动。在演奏时，演奏者要注意仔细聆听，这里的聆听包含两个方面，第一个方面是聆听交响乐队的主题演奏，以达到力度上与速度上整体配合的和谐与流畅。第二个方面是聆听自己的演奏，主要是检验自己在左手的隐藏旋律是否能够清晰地表现以及右手跑动的流畅性。同时，交响乐队在这里主题的表现上做出了力度上的渐强渐弱，同样地，演奏者在钢琴独奏时，也要跟随交响乐队表现的整体音乐情绪做出力度上的起伏与之配合。

钢琴与乐队对话式的交相呼应

谱例 24:



钢琴与乐队对话式的呼应在整个协奏曲中运用到了很多地方，门德尔松也擅长由于本人既是作曲家，又是钢琴演奏家，他对整个协奏曲的理解和布局安排得十分合理，在这一音乐片段中，钢琴不停的演奏着抒情委婉的音乐主题，乐队以浑厚的低音作为回应，仿佛两个人在彼此问答。同时，这一段音乐的布局也是笔者认为最具有音乐魅力的，对话式问答式的安排不仅在音乐情绪上使听众与演奏者产生了强烈的画面感，也从另一方面展示出门德尔松具有描绘式的创作手法与风格。

乐队与钢琴一起演奏

钢琴与乐队一起演奏又被称为全奏，它是表现音乐的气势澎湃重要手段之一，将音乐推向高潮的一种重要手法，在整个第一乐章，这样的全奏很少看见，在演奏这样的音乐片段时，钢琴与乐队在音乐的表现上同等地重要，演奏者在演奏时需要注意乐队的音乐走向以及节奏，全身心地投入，在表现音乐高潮的时候，更要用上手臂以至于全身的力量去演奏。

3.9 演奏门德尔松《g小调钢琴协奏曲》的音乐实践

第一次接触到的门德尔松的作品是演奏他的《威尼斯船歌》，从那个时候起就被这位伟大的德国音乐家所构绘的音乐所吸引，由于年龄较小，对音乐风格以及音乐时期的划分并没有很深的理解，只是从音乐作品中以及旋律中听出了门德尔松音乐作品中浪漫、典雅的创作风格，在进入音乐学院进行专业的钢琴演奏学习过程中，又对浪漫主义时期整体的风格以及作曲家有了进一步的认识，被门德尔松清新、淡雅的音乐深深的吸引，在当时的学习生活中，大多数接触的是门德尔松的钢琴小品《无词歌》中的音乐作品，对他的协奏曲创作还没有涉及，在2013年9月，接到导师的通知，为了检验教学成果以及增加艺术实践经验，需要选一首协奏曲作为教学音乐会的曲目，处于对门德尔松的崇敬，当时便有粗略的规划想学习演奏《g小调钢琴协奏曲》，在回家收集了关于门德尔松的创作背景以及《g小调钢琴协奏曲》的音响资料后，被那激情高昂的音乐形象所深深地吸引，在通过与导师的交流后共同确定了此首曲目来参加演出。

这首曲目的第一乐章并不是很长，所以识谱阶段相对要比其他协奏曲要短，但是全曲结构紧密，加之有大量的八度和弦以及快速的跑动，所以练习起来并不轻松，其中八度的练习需要大量的掌关节支撑，在练习的过程中，要注意适当休息，对于笔者来说，整个曲目的难点在于副部音乐的处理，看似简单的旋律需要强大的手指控制力的支撑以及细腻丰富的情感，在不能很好完成此处的演奏时，导师总是让我仔细聆听自己的演奏，注意情绪的表达，在杨文副教授的指导下，

勤加练并对曲目的理解也进一步加强。

学校十分注重与全国著名音乐学院之间的学术交流，每学期都会各种国内外音乐大师到校做学术演讲以及安排大师课，在一次学院组织的交流活动中获得了难得机会，有幸得到上海音乐学院唐哲教授的指导。

第一次见到唐哲教授的时候，便觉得能得到这位著名钢琴家的指导本身就是一件难得的机会，在音乐厅里演奏了一遍第一乐章于此同时唐哲教授对我的演奏提出了宝贵的意见，使我在对这首曲目在音乐张力，乐句与乐句间的联系以及踏板等方面都有了新的理解。记忆尤为深刻的是唐哲教授对这首曲目的示范演奏，笔者在演奏第一乐章引子部分后，唐哲教授指出整体力度可以再加强并在加强的力度上再做出渐强的音乐表现，随后，便在钢琴上做出了示范，在并无提前准备的情况下，表现出了他所需要的音乐效果，现场十分对他高超的演绎以及庞大的曲目量所震撼，掌声不断，随后，唐哲教授也在副部部分进行了示范演奏，使笔者感受到了大师强大且自信的音乐控制力，遗憾的是，由于时间的关系大师课只能对第一乐章进行指导，学无止境，在大师课结束后，笔者也对第二乐章以及第三乐章中在演奏时所遇到的难点进行了请教，唐哲教授也耐心地进行了解，并嘱咐在练习时，要充分地对当时的创作背景以及创作风格进行了解，在曲式结构上多进行分析，这样才能在演奏《g 小调钢琴协奏曲》时突破瓶颈，有所进步。通过这次大师课与唐哲教授的沟通，也对笔者在完成论文写作的时候有了一定的帮助。

一直以来，笔者在演奏协奏曲的时候由于条件的限制，乐队的协奏部分都是由钢琴来取代，相信这也是大多数音乐院校钢琴演奏学习者的一个共同的遗憾，并不是每一次协奏曲的演奏都能与交相乐队配合，完全地表现出音乐作品的音乐形象，由于是由双钢琴演奏协奏曲，所以在音乐作品的理解上以及对协奏曲的认识上都会存在或多或少的缺陷。机会是留给有准备的人的，在 2014 年 3 月，导师告诉我在 5 月的学校组织的交响音乐会上有机会演奏门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》第一乐章，这也是对未有过于乐队合作机会的我的一次宝贵的艺术实践机会，伴随着激动的心情，笔者也就更加努力地练习着协奏曲。那以后的两个月中，每周都有与由著名指挥家刘江教授担任指挥的四川师范大学音乐学院交响乐团合作，也让我对这首曲目有了更进一步的认识，但与钢琴协奏合作不同，与交响乐队合作并不是两个人之间的配合，而是与整支交响乐团的演奏都要达成默契，在最初与乐队合作的几次，由于缺乏与乐队合作的经验，会存在一些地方与乐队节奏不一致，以及在衔接的地方会存在问题，在刘江教授耐心的指导下，逐渐地掌握了与交响乐团合作的心得。在一次又一次的排练中，与交响乐团的合作也日益默契，

震撼的交响乐团的音响效果使笔者深深的被门德尔松所构建的音乐海洋所吸引，随着音乐会的临近，演奏也日渐成熟，最终在 2014 年 5 月 26 日晚，正式参加了演出。

这次的演出经历，是笔者一次宝贵的音乐实践财富，让笔者对《g 小调钢琴协奏曲》在音乐情绪上、与乐队配合上以及音乐处理上有了进一步地了解，也增加了与交响乐合作的经验。



4 《g 小调钢琴协奏曲》第一乐章的不同演绎

对钢琴作品的演绎，本身就是对艺术的二次创作与加工，演奏者本人对作品的理解不同，演奏者的性格以及演奏者生活经历都会演绎出不一样的音乐风格。钢琴演奏不是英语选择题，并没有一个标准答案，这也是音乐的魅力所在。对一个音乐作品的演奏，往往会有力度处理、速度变化、踏板的使用以及对旋律线条的理解上的不同，我们在学习音乐的道路上，要学习多去听不同演奏版本的演奏风格，学习他们对音乐的理解，并找到属于自身的演奏风格，逐渐地在音乐实践中不断地提高。此章通过这首音乐作品不同版本音响资料的对比，分析不同钢琴家演奏版本的风格与特征，理解不同钢琴家在处理音乐作品时的“相同”与“不同”。

4.1 钢琴家简介

王羽佳

中国青年钢琴演奏家王羽佳给人的第一印象就是那瘦弱的身躯，但殊不知在她的演奏中能爆发出惊人的能量，再难的技术困难在她的指尖下也是清描淡写而过，一个瘦弱的中国女孩能驾驭钢琴得如此娴熟，引起了世界音乐节的轰动。她毕业于美国柯蒂斯音乐学院，在出国留学前就读于中央音乐学院，在国内钢琴教育家的培养下，打下了良好的演奏基础，这也对以后她成功的演出以及对音乐的独特理解有着不可抹去的功劳。

朗朗

朗朗是一位中国家喻户晓的著名钢琴家，他以娴熟的琴技以及丰富的音乐感染力闻名于世界，与王羽佳一样，朗朗毕业于美国柯蒂斯音乐学院，他活跃与各大世界艺术舞台，包括了在万人瞩目的春节联欢晚会上演出、并受美国邀请在白宫演出等，他不仅琴技优秀，还成为了中国第一位联合国和平大使，他的成功，与他从小刻苦的练习紧密相连，在聆听他的演绎时，能感受到他对音乐的热爱以及表现音乐的热情。

他在 2009 年与由著名指挥家小泽征尔担任指挥的柏林爱乐乐团一起现场演奏了门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》，演奏一气呵成，在一开始就给人以足够的震撼，完美的诠释了浪漫主义时期的风格。

西普林·卡萨利斯

在法国这个极具浪漫气息的国度诞生出了不少的艺术家的，西普林·卡萨利斯便是其中之一，在欧洲浓郁的艺术气息熏陶下他对不同时期的音乐作品也有着不同的理解，同时他也十分注重钢琴教育的推广，不仅担任了各大钢琴比赛的评委，

也将自己对钢琴的见解与知识传播到世界各地。

席夫

著名奥地利钢琴家席夫出生于音乐世家，他的妻子也是一名出色的小提琴演奏家，同时，他也是巴赫音乐的权威诠释者，热衷于对音乐作品进行深度的钻研与研究，并且拥有超强的音乐记忆力，录制并出版了大量可供学习参考的唱片，演奏风格行云流水。

4.2 有幸得到大师的指点

在2014年四川音乐学院的学术交流中，有幸得到西普林·卡萨利斯的指点，作为一位长期活跃在艺术舞台上的钢琴大师，他的为人与他对待钢琴艺术一样和蔼，又透露着法国人的浪漫，他诠释的浪漫主义时期作品有着法国人独特的风格，在那次学术交流中，我带上我的钢琴伴奏，对这首曲目的第一乐章完整地演奏了一遍，并有幸得到大师的指点。

演奏完毕后，卡萨利斯走到钢琴旁边，翻阅了我的琴谱，“在引子的部分，两个ff八度级进推向高点要用上手臂的力量，副部部分的与钢琴协奏可以处理得更细腻一些，整个曲子的速度要再提升”旁边的翻译不断地翻译者大师所提出的宝贵意见。回家后我如获至宝般地仔细整理了白天上课的时候大师对门德尔松的理解，他认为门德尔松的作品不仅保留的古典时期庄严而典雅的风格，又不失浪漫主义的柔情与激昂，在整个第一乐章的音乐形象的刻画中虽然情绪高扬，但又没有像李斯特那样突出的炫技，在演奏时，要展现出音乐中暗藏的张力，一气呵成得完成，在副部音乐的表现时，旋律线条可以更加明显，特别要主义踏板的切换。

之后我在网上查询了西普林·卡萨利斯，并找到了他专辑中有演奏过这首曲目，仔细聆他的演奏后发现没有过分的奔放自由，而是多了对古典主义那份对乐句的考究，整个演奏一气呵成，震撼不已。

4.3 演奏对比分析

在这首曲目中充满了年轻人的自信与朝气，既体现了古典主义时期的典雅与高贵又不失浪漫主义时期的奔放与自由，在演奏这首曲目的时候，不同的钢琴家生长环境不同，出生的国度不同，对音乐的理解也会有所差异，所以演奏出的效果也不会完全一样。

4.3.1 引子

引子虽然由乐队引入，速度由乐队而定，但是作为一首协奏曲，交响乐队在确定速度的时候必然会与钢琴协奏者交流、沟通，所以每个钢琴家在进行演奏时，处理音乐情绪与速度方面都会存在着或多或少的差异。

朗朗的演奏版本是这几位音乐家中处理引子部分速度上最快的，在强弱的对比上也做得最为夸张，在钢琴独奏八度级进向上的乐句的处理，虽然琴谱上标记有 *ff* 的力度术语，但朗朗在这个 *ff* 上还做了一个渐强，不仅突出了他精湛的手指控制力和体力，也使音乐的推动更为自然，更有气势，总体来说在处理引子部分，朗朗的演奏更倾向于浪漫主义时期的音乐色彩，整体音响效果的演绎中对比明显，音乐表情丰富。

王羽佳在处理引子部分的速度比朗朗稍慢一些，在力度上的对比也没有朗朗夸张，在处理八度想上的级进时，从 *f* 作了渐强，力度稍微有所保留，使音乐旋律更加流畅，他的音乐表现中既有古典主义时期的缜密，又体现出了浪漫主义时期的自由奔放，将两个时期的“冲突”完美地解决。特别是在在第 15-18 小节，问答式的十六分音符音阶的处理更加谐谑，无缝地将音乐推向了第一个主题。

西普林在引子部分的演奏是最为平稳的，在力度上和强弱上的对比都做得相当谨慎，16 分音符的跑动轻盈流畅，相比朗朗对引子的演奏，西普林·卡萨利斯更加具有古典的气息。

奥地利音乐家席夫引子部分的演奏速度仅次于朗朗，但在这一段的力度对比上，也是几位钢琴家中最小的，整个引子部分处理得相当平稳，在平稳的音乐情绪中又不失主题整体音乐形象的大气，与西普林一样，席夫在引子部分的演奏稳重而不夸张，张弛有度且兼具了古典主义气息。

4.3.2 主部

主部是全曲的第一个音乐情绪的高点，也需要大量的技术支撑与体力支撑，几位钢琴家在处理主部时，都展现出了精湛的技术，笔者认为朗朗在演奏时，对和弦的进行以及音阶跑动的对比做得更大，更夸张，在将音乐过度给乐队的时候，朗朗在这里作了一个渐强渐快。与朗朗形成鲜明的对比的是西普林·卡萨利斯，他在对主部的演奏的时候，并没有把节奏处理得比较自由，严格按照了作曲家的乐谱标记，而朗朗则更加多了年轻人感性上对乐谱的处理，对乐谱进行了二次加工。席夫在主部的演奏处理与他在引子部分的演奏处理一样，整个风格趋于平稳，在演奏速度上与朗朗相近，在十六分音符跑动与和弦所引出的主题上做出了不过分的对比，整段主部处理得相当紧凑，演奏风格富有主部主题气势如虹的情绪但处理的比较谨慎，毫不过分。王羽佳的演奏更加细腻，她对乐谱上的每一个标记

都做得十分妥当，如果说朗朗更加表现出了浪漫主义的特点，西普林·卡萨利斯与席夫更加保留了古典主义时期的严谨，那么王羽佳则是能够在浪漫主义和古典主义之间充分把握的一位才女。

4.3.3 副部

副部是笔者认为整个第一乐章音乐形象最为高贵优美的部分，最具有少女般气质的音乐表达。在一翻暴风骤雨的音乐情绪过后，这里充满了雨后的宁静，而这一部分也是几位钢琴家在演绎整首乐曲中区别最大的地方，每一位演奏者都在这里表现出了自己对音乐的理解与处理，也是最能体现演奏者风格的一个部分。

进入副部后，低音一直重复着 F 音，而旋律声部与中声部一起构成了整个音乐走向的主题，在处理旋律声部的时候，朗朗在旋律的最高点做了一个短暂的停留，这样的处理能让听者对后面旋律的出现在心里上产生一种期待，在节奏上并没有死死地根据原谱的速度，而是根据音乐的走向和自己情感的变化，做了自由的处理，使人们仿佛感受到了浪漫主义另一位大师——肖邦的音乐精髓，在力度变化上，sf 与 p 的对比也做得十分夸张，整个副部被他演绎得行云流水，使听者在引子与主部所带来的澎湃热情的心里感觉在这里得到了稀释，得到了心灵上的洗礼。

王羽佳对副部的音乐诠释细腻、典雅，不仅表现出副部优美淡雅的音乐形象，而且精准地按照了原谱的节奏来演奏，出于一位女性钢琴家对副部音乐形象的理解，王羽佳在演奏这段音乐时，更加柔情似水，充满了对少女时代的回忆，以歌唱性的演奏把并不连贯的音符完美流畅地组织在一起，并在后面情感变幻时，能够迅速地将曲目推向另一个高潮，钢琴被她精湛的琴技完美地驾驭了。

西普林·卡萨利斯在演奏副部音乐时，更加专注于对原谱的理解，我们很难看到他像朗朗一样从 pp 直接转换到 ff，他对音乐横向的安排与推进有着自己的见解，旋律声部优美而不失典雅，使整个副部平稳地过度到下一个音乐主题。

席夫的演奏则趋向于平稳，与引子与主部部分不同，席夫在副部部分的演奏速度是四位钢琴家中最快的，副部优美、淡雅的旋律在他的演绎下呈现出与其他钢琴家不同的音乐风格，不仅紧紧抓住了副部的音乐形象，在此基础上更加流畅地堆副部音乐情绪做了二次创作。

4.4. 总结

这几位钢琴家对此首音乐作品的演奏都十分精湛，但是又各有风格上的区别，朗朗的演奏热情奔放，力度对比强烈，八度的技术技巧以及双手快速跑动的技巧

达到了惊人的高度，整个曲目在他的演奏下收放自如，笔者认为，朗朗给听众印象最深的部分是气势如虹的引子部分与进行曲风格地部，音乐一开始就给心灵上足够的震撼，配合上他热情奔放的现场感染力，使得现场观众跟随者他的情绪完全融入了他所构造的音乐海洋之中。朗朗的演绎并没有脱离门德尔松对《g 小调钢琴协奏曲》第一乐章创作的本意，笔者认为，朗朗更展示出了门德尔松作品浪漫主义时期的特点。西普林·卡萨里斯的演奏沉稳，对音乐旋律线条把握胸有成竹，他在演奏此首作品时，既表现出了法国人的浪漫，又严格遵循了原谱的标记，整个音乐的走向流畅、一气呵成，主题与主题连接过度自然，他对此曲的演奏视频是在学习演奏门德尔松第一乐章的音乐实践中，不可多得的音响资源。对比以上钢琴家的演奏，笔者更喜欢的是王羽佳对此首乐曲的诠释，在她的指尖下将一个又一个音乐的形象刻得栩栩如生，加之深厚的钢琴艺术功底，使他在演奏时能够完全驾驭住钢琴，特别出彩的是她对副部的演奏诠释，各个声部线条在她的演奏下都清楚流畅，本来单一并不连贯的音符，在她巧妙的指尖下以及合理的踏板运用下横向得联系在了一起，使得整个旋律声部以及音乐形象变得更加清晰。

结语

门德尔松是十九世纪前期德国重要的浪漫主义音乐家，他在音乐上的才华被世人所称道，并在音乐推广和音乐教育方面都作出了积极的贡献，因此，对门德尔松的研究很有必要，这样的研究不仅对演奏在门德尔松的音乐作品时演奏水平上有所提高，也对进一步理解他的音乐风格以及创作手法有一定的帮助，论文以门德尔松的《g小调协奏曲》为写作出发点，对门德尔松成长环境、音乐风格等方面进行了介绍，并对他的《g小调协奏曲》从曲式上以及演奏上进行了分析，希望这篇论文能够在众多对门德尔松的研究成果中注入一股清新的活力，并对学习者在掌握作曲家风格以及演奏上有所帮助。

学无止境，在不足之处，恳请广大专业批评指正。

参考文献

- [1] 哈里·哥德施密特：《德国音乐》，人民音乐出版社，1982 年
- [2] 威廉·史密斯·洛克斯特罗：《门德尔松》，人民音乐出版社，1987 年
- [3] 黄腾鹏.《西方音乐史》，敦煌文艺出版社，2008 年
- [4] 郑琳. 门德尔松《g 小调钢琴协奏曲》的演奏技术问题，武汉音乐学院学报，2014 年第 1 期
- [5] 但昭义.《钢琴演奏的读谱与练习》，《音乐探索》，四川音乐学院学报，1983 年
- [6] 谢虹.《门德尔松与他的钢琴音乐》，《音乐大观》，2012 年第 12 期
- [7] 沈佳佳.《门德尔松第一钢琴协奏曲分析与研究》学位论文，上海师范大学，2008 年
- [8] 肖彦.《浅谈门德尔松的音乐风格》，《黄河之声》，2014 年第 15 期
- [9] 党冬梅.《门德尔松音乐思想初探》，《艺海》，2008 年第 4 期
- [10] 李晓明.《也谈门德尔松钢琴音乐中的“二重性”》，《黄河之声》，2011 年第 24 期
- [11] 黄雪梅.《浅谈门德尔松及其作品风格》，《北方音乐》，2014 年第 4 期

致谢

感谢我的导师在攻读研究生的三年中对我无微不至的关怀，在学习与生活上给我以很大的帮助，并在论文的写作中，给予了我宝贵的意见，耐心的指导着我论文的写作。

同时，我要感谢在学习音乐道路上给予我帮助的老师，在你们的耐心教导下，才使我在音乐的道路上不断地提高。