

单位代码	10445
学号	2013020576
分类号	J624.1
研究生类别	全日制

山东师范大学

硕士学位论文 (学术学位)

论文题目 门德尔松五首钢琴幻想曲研究

专业学位名称 音乐与舞蹈学
申请人姓名 靳奉蕊
指导教师 王焰 副教授
论文提交时间 2016年6月8日

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如果没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 学校 有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权 学校 可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（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：

导师签字：

签字日期：20 年 月 日

签字日期：20 年 月

目 录

中文摘要	I
Abstract.....	II
第一章 作曲家简介和幻想曲的发展	3
第一节 作曲家简介	3
第二节 幻想曲的发展	6
第二章 门德尔松五首幻想曲的创作特征	8
第一节 简练的和声语言	8
第二节 精巧的曲式结构	27
第三节 灵活多变的节奏	33
第四节 优美流畅的旋律	35
第五节 丰富的织体语言	38
第三章 演奏分析	42
第一节 “如歌的”演奏	42
第二节 背景音型	45
第三节 右手双声部的演奏	48
第四节 速度处理	49
第五节 踏板的使用	50
结 语	53
参考文献	54
攻读学位期间发表论文情况	56
致谢	57

中文摘要

雅科布·路德维希·费利克斯·门德尔松·巴托尔迪 (Mendelssohn Bartholdy Felix, 1809—1847), 德国著名的音乐家。门德尔松是在父母呵护下成长的幸运儿, 一生幸福舒适。他在童年时期就对音乐表现出了超常的天赋, 具有极高的审美修养。良好的家庭氛围, 培养出了门德尔松追求善良、诚实、正义的性格特点。与他的性情息息相关, 门德尔松的音乐中也总是充满了美好和光明。门德尔松在浪漫主义音乐家中显得鹤立鸡群, 他的音乐更加高雅动人、更加纯粹无暇、更加幸福安详。提到门德尔松, 我们首先想到的是他的《仲夏夜之梦序曲》和《无词歌》, 然而, 除了这些脍炙人口的创作, 门德尔松在钢琴幻想曲方面同样表现出了他独特的见解。门德尔松的幻想是自由、浪漫的产物。细腻精致的音乐形象寓于其中。虽然没有肖邦、舒曼幻想曲那样耀眼的光芒, 但它们仍然在幻想曲的发展中占有一定的地位, 对进一步了解门德尔松的钢琴作品提供了线索, 是值得后世挖掘和研究的优秀作品。门德尔松的五部钢琴幻想曲鲜明的体现出了他对音乐元素的绝对把握, 音乐形象清晰纯净。本文以门德尔松五首幻想曲, 即《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15 (作于 1827 年)、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 (作于 1829 年) 以及《升 f 小调幻想曲》Op.28 (作于 1830 年) 为研究对象, 在进一步了解门德尔松的生平和他的创作的基础上, 对门德尔松五首幻想曲进行更加深入的研究。首先, 对五首钢琴幻想曲进行音乐本体分析, 分别从曲式、调式调性、和声分析以及旋律分析等方面进行研究, 旨在提炼出门德尔松五首钢琴曲的创作特点与风格特征。最后, 从笔者个人的演奏经历着手, 对门德尔松的五首钢琴幻想曲进行演奏分析, 分别从“如歌的”演奏、背景音型的处理、右手多声部的演奏以及速度和踏板的处理方面进行论述, 旨在使学习者更好地把握五首幻想曲的演奏技巧, 从而将音响效果更加完美地呈现给听众。

关键词: 门德尔松; 幻想曲; 创作特征; 演奏

分类号: J624.1

Abstract

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdi (Mendelssohn Bartholdy Felix, 1809-1847), was a famous German musician. Mendelssohn was a lucky fellow, growing up in the care of his parents and living a happy and comfortable life. His father was a successful banker, and his mother was his first teacher on music teacher, who herself could draw and play the piano. He showed an exceptional talent and had a very high aesthetic accomplishment in his childhood. Mendelssohn developed the personality of pursuing kindness, honesty, justice in the good family atmosphere. The smooth and comfortable life had a great influence on his music creation. Mendelssohn's music is always full of happiness and bright, which is closely linked with his disposition. Mendelssohn stands out among romantic musicians. His music is more elegant and charming, more pure and flawless, more serene and happy. From his music pieces, people can not only see the creation technique with relative exaggerated emotion in the early 19th century, but also find out that he was a genius musician who had received a good music education and had a unique mastery of music style. His music is famous for its nobility and elegance. While we mention Mendelssohn's works, the first thing we think of is his *A Midsummer Night's Dream* and *Songs without Words*, however, in addition to these popular creations, Mendelssohn also showed his unique insights on pianos fantasia. Mendelssohn's fantasy was the product of freedom and romance, in which lies the exquisite and delicate music image. Although it is not as shine as Chopin's and Schumann's fantasia, but it still occupies a certain position in the development of fantasia. And it provides clues for learning more about Mendelssohn's piano works and is outstanding works worthy of the later excavation and research. Mendelssohn created five piano fantasias, which perfectly combines fantasy, beautiful lyric, pure music melody and beautiful harmony texture and reflects Mendelssohn's absolute master of music elements. The music image was clear and pure, although sometimes slightly sad, but their main characteristic is still lyrical singing. Over the years, people have been arguing Mendelssohn's works. His

fantasia is also under valued by people so that it appears to be even more precious. This paper takes Mendelssohn's five fantasias, namely *Fantasia the Last Rose of Summer* Op. 15 (composed in 1827), *Three Fantasias and Scherzos* Op. 16 (created in 1829) and *Fantasia in F-sharp Minor* Op. 28 (created in 1830) as the research object, on the basis of the further understanding of Mendelssohn's life and his creation, to further study on Mendelssohn's five fantasias. First of all, the paper conducts the music ontology analysis on the five fantasias, respectively from the music form, mode, tonality, harmony and melody analysis research, aiming at extracting the composing and style characteristics of Mendelssohn's five piano pieces. Finally, from my personal playing experience, the paper analyzes Mendelssohn's five piano fantasias regarding on performance and illustrates from the "cantabile" playing, the treatment of background music, the multi-voice playing of the right hand and processing of speed and pedals, in order to make learners better grasp the performing skill of the five fantasias so as to perfectly present the sound effect to audience.

Key words: Mendelssohn; Fantasia.; Style characteristic; play

分类号: J624.1

引言

雅科布·路德维希·费利克斯·门德尔松·巴托尔迪（Mendelssohn Bartholdy Felix, 1809—1847）是德国著名音乐家。门德尔松的音乐最具吸引力的地方是他音乐中所表达出来的“真”，即他的内心情感的真实流露，他排斥所有矫揉造作的音乐风格。在门德尔松的音乐中，我们常常可以看到古典主义音乐的影子，加上门德尔松对音乐独特的审美和见解，形成了属于自己的音乐创作风格。由于门德尔松生活在一个优越的家庭环境中，所以他的音乐大多是对美好事物的写照，对幸福生活的描绘。门德尔松留恋欧洲国家的自然景色，他曾多次出访欧洲，并根据旅行途中的所见所闻创作了多部作品。门德尔松的《升f小调幻想曲》Op.28和《三首幻想曲或谐谑曲》Op.16就是他在旅游途中创作的。门德尔松的五首钢琴幻想曲是他内心情感的真挚流露。但这五首幻想曲所表达的音乐形象又有所不同，《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》带有诗意的感伤、《升f小调幻想曲》Op.28是带有悲愁、沉思之情、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16则是对大自然景色美好向往。这五首作品充分体现出门德尔松高贵典雅、优美流畅、清新明朗的音乐创作特点。门德尔松对幻想有着独特的理解和诠释，他的这种独树一帜的音乐风格在这五首幻想曲在幻想曲体现的淋漓尽致。

笔者在查询有关门德尔松的生平以及音乐创作时发现，对于门德尔松音乐作品的研究，以《无词歌》、管弦乐序曲以及协奏曲的内容居多，而对于他的幻想曲的研究则非常少见。就其最著名的就是张玉佳的《三首幻想曲幻想技法之研究——莫扎特，K.397，海顿，Hob.XVII，门德尔松，Op.28》是2006年台湾国立屏东教育大学音乐学系硕士论文。显然，该文以杰西·帕克著述为纲领指导，是对以上三部作品分别进行较深入的分析，指出了门德尔松在OP.28中用音乐描绘景色的幻想技法，认为作曲家是用动机整合、主题融合等手法使作品三部分贯穿统一的，戏剧性的发展给音乐增加了张力，音乐本身的内涵得到充实。另外，上海音乐学院栗琿也曾在他的硕士论文《舒伯特至李斯特钢琴独奏幻想曲研究》中提到了门德尔松的五首幻想曲，但只对创作背景和音乐性格做了简要的概括。其他提到门德尔松幻想曲的文献中，也只能找到简短的背景简介和创作特点的简单概述，系统论述这五首幻想曲的文献极少见到。

本文以门德尔松五首幻想曲，即《升f小调幻想曲》Op.28、《夏日最后的玫

瑰幻想曲》Op.15 以及《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 为研究对象，对五首幻想曲的本体特征、风格特征及演奏特征进行分析，具有一定的意义：

第一章：门德尔松生平简介以及幻想曲的发展：简要概括门德尔松的生平创作和他在钢琴作品方面所作出的贡献；梳理幻想曲发展脉络以及这一体裁的优秀作品。

第二章：五首幻想曲创作特征：在把握五首幻想音乐本体的基础上，进而总结出五首幻想曲的创作特征

第三章：演奏分析和教学：分别从”如歌的”演奏、伴奏音型、右手多声部的演奏、速度的处理以及踏板的使用等方面对门德尔松五首幻想曲进行演奏分析。

第一章 作曲家简介和幻想曲的发展

门德尔松是浪漫主义早期德国音乐家。他从小就接受了良好的音乐教育并对音乐表现出了超常的天赋。除了钢琴作品，门德尔松的创作还涉及了多种多样的体裁形式，主要包括：管弦乐曲作品、室内乐作品、声乐作品以及钢琴作品等。罗伯特·舒曼曾这样形容门德尔松：“他是19世纪的莫扎特。”¹他的音乐具有莫扎特音乐的高雅与纯真。与浪漫主义时期的其他作曲家不同，他的音乐极少出现矛盾冲突，以优美恬静为主：他不喜欢单纯炫技的作品，更加重视纯粹的音乐内涵：他的音乐既承袭了古典主义匀称、严谨的创作特点，又具有浪漫主义音乐潇洒、个性的情绪表现。门德尔松形成了自己的独特风格，他的作品在浪漫主义音乐创作中独树一帜，为浪漫主义音乐的发展增添了别样的色彩。

第一节 作曲家简介

（一）幸福的音乐家——门德尔松

雅科布·路德维希·费利克斯·门德尔松·巴托尔迪（Mendelssohn Bartholdy Felix, 1809—1847），浪漫主义时期德国著名的音乐家。门德尔松出生在一个富足的犹太家庭。他的祖父摩西·门德尔松是一位哲学家，父亲阿伯拉罕·门德尔松是当时著名的银行家，母亲莱娅具有良好的音乐素质，自己就会弹琴、唱歌。在这种优越舒适的环境下成长，门德尔松的一生幸福且舒适。这样的家庭氛围，对他的音乐创作产生了重要的影响。门德尔松在童年时期就对音乐表现出了超常的天赋，门德尔松向往善良、诚实和正义，他的音乐则是他内心的写照，充满了对美好生活的热爱。他是一位优雅高尚的音乐家，他的音乐纯粹真实、宁静优美。下面，对门德尔松的生平进行简要概述：

1809年 门德尔松在德国汉堡出生。

1814年 门德尔松从母亲那里接受了最初的音乐教育。

1819年 门德尔松成为策尔特的学生。

1821年 门德尔松第一次拜访歌德并得到了歌德的赞赏。

1826年 完成《仲夏夜之梦》。

1829年 3月11日，在门德尔松的指挥下，《马太受难乐》在柏林重新上演。

¹ 摘自对门德尔松《d小调钢琴三重奏》Op.49 的评论（1840）

前往英国和苏格兰旅行（4月至12月）

1830年 门德尔松开始进行长途考察旅行，经魏玛（再次拜访歌德）、慕尼黑和维也纳一直到威尼斯、佛罗伦萨和罗马。

1831年 再次前往那不勒斯旅行，《g小调钢琴协奏曲》op.25在慕尼黑首演。

1832年 完成《赫布底群岛》定稿。

1835年 前往莱比锡担任万特豪斯音乐厅乐长（10月4日举办第一场音乐会），11月19日，父亲去世。

1837年 3月28日，与塞西尔·耶安伦瑙特在法兰克福结婚。创作了《d小调钢琴协奏曲》op.40。

1841年 门德尔松接受威廉四世的任命前往柏林。创作《d小调庄严变奏曲》op.54。

1842年 完成《a小调苏格兰交响曲》op.56，第七次前往英国，门德尔松在英国受到维多利亚女王的接见。12月12日，母亲去世。

1843年 门德尔松再次迁居柏林，并担任柏林大教堂合唱团指挥一职。

1844年 完成《e小调小提琴协奏曲》op.64。

1845年 门德尔松卸去柏林的职务，并再次任莱比锡格万豪斯音乐厅指挥。

1847年 3月18日，门德尔松最后一次在格万豪斯音乐厅指挥。5月14日，姐姐范妮去世。完成《f小调弦乐四重奏》op.80。12月24日门德尔松逝世。

（二）门德尔松的钢琴作品

门德尔松曾在给菲迪南德·希勒的一封信中这样描述他的钢琴创作，“凡为了钢琴而在我脑袋里出现的一切，就像普赛德街那样如此平静。”²门德尔松的钢琴作品远离任何炫耀和卖弄，在众多钢琴作品中独树一帜。门德尔松运用自己独特的音乐语汇谱写出了满足人类心灵的音乐。在门德尔松的钢琴作品中，至今仍然活跃在舞台上的只有很少几部，因此，这些作品更显珍贵。通过查阅资料，笔者对门德尔松的钢琴作品归纳如下：

G小调奏鸣曲 Op. 105 创作于1820-1821年

升f小调随想曲 op. 5 创作于1825年

E大调奏鸣曲 Op. 6 创作于1825年

² 《门德尔松》{德} 汉斯·克里斯托夫·沃布斯/著，人民音乐出版社2008年出版

降 B 大调奏鸣曲 Op. 106 创作于 1827 年

性格曲七首 op. 7 创作于 1827 年

《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op. 创作于 1827 年

幻想曲或谐谑曲 Op. 16 创作于 1829 年

B 小调谐谑曲创作于 1829 年

升 f 小调幻想曲 Op. 28 创作于 1830 年

降 E 大调变奏曲 Op. 83 创作于 1831 年

随想曲三首 Op. 13 创作于 1842-1845 年间

儿童钢琴小曲 Op. 72 创作于 1842—1843 年间

F 小调练习曲创作于 1836 年

e 小调纪念册 Op. 117 创作于 1837 年

E 大调随想曲 Op. 118 创作于 1837 年

C 大调无穷动 Op. 119 创作于 1837 年

前奏曲和赋格六首 Op. 35 创作于 1831-1837 年

d 小调庄严变奏曲 Op. 54 创作于 1841 年

无词歌第一集 Op. 19b 创作于 1829-1930 年

无词歌第二集 Op. 30 创作于 1833-1834 年

无词歌第三集 Op. 38 创作于 1836-1837 年

无词歌第四集 Op. 53 创作于 1841 年

无词歌第五集 Op. 62 创作于 1841-1844 年

无词歌第六集 Op. 67 创作于 1843-1845 年

无词歌第七集 Op. 85 创作于 1843-1845 年

无词歌第八集 Op. 102 创作于 1842-1845 年

在门德尔松小型的随想曲和幻想曲大多具有热情洋溢的音乐形象：他的《前奏曲和赋格曲六首》Op. 35 则反映了门德尔松对巴赫作品的充分而又浪漫的理解；他的钢琴奏鸣曲是对贝多芬作品进行创造性的诠释，例如：《降 A 大调奏鸣曲》Op. 110、《E 大调奏鸣曲》Op. 6。更值得一提的是门德尔松的《无词歌》创作，门德尔松是这一体裁的开创者。门德尔松一生中创作了大量的《无词歌》，其中被大家熟知的有《威尼斯船歌》、《春之歌》以及《猎人之歌》等。《无词歌》

虽然篇幅不大，但每一首都是精雕细琢的佳作，至今仍然活跃在舞台，被演奏者们所喜爱。

（三）门德尔松钢琴幻想曲概况

《夏日的最后玫瑰幻想曲》Op.15 作于 1827 年。这首幻想曲与其他四首幻想曲不同，它是根据一首民间曲调的旋律发展而来的。主题旋律富有诗意同时又具有淡淡的感伤之情，在忧伤深沉的主题出现之后，分别对主题进行了变奏。变奏时运用了特殊的节奏音型。作曲家对一朵玫瑰花从开放到凋零的生长过程感到惋惜。全曲旋律线条像是在歌唱，让人不尽联想到玫瑰花的生存景象，将感伤的情绪寓于音乐制作，是歌唱也是叹息。给人以无限的联想。

《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 作于 1829 年，这时门德尔松正在英国和苏格兰旅行。旅行让门德尔松感到无比的轻松愉快，这三首作品正是他心情的真实写照。他欣赏到了威尔士的乡村景色，并将这些所见所闻运用到自己的音乐创作之中。第一首是门德尔松为美丽的康乃馨和玫瑰花所谱写的，这首曲子的主题旋律带有淡淡的感伤之情，与后面出现的活泼灵动的音乐形象形成对比，变化丰富。第二首《E 小调急板》是门德尔松在英国旅游时，受邀到朋友家做客，看到朋友女儿头上的头饰所产生的联想，表达了门德尔松对生活的热爱之情。第三首《小溪》，正如它的标题一样，是对小溪娟娟细流的描绘，门德尔松用生动形象的音乐语言，勾勒出了优美恬静的旋律线条。

《升 f 小调幻想曲》Op. 28 与《夏日里最后一朵玫瑰》Op. 15 的情绪相似，都具有些许悲愁之情。此曲创作于 1830-1833 年。是门德尔松到苏格兰旅行时所创作的。《升 f 小调幻想曲》Op. 28 共分为三个速度和情绪不同的乐章，结构与贝多芬的《月光》奏鸣曲相似。是最能体现门德尔松浪漫主义色彩的作品之一。第一乐章以一个华丽的引子开始，引出宣叙调一般的主题旋律，表现出思虑重重的音乐形象。第二乐章主题淳朴明朗，具有很强的律动感，与第一乐章形成鲜明的对比。第三乐章以十六分音符的跑动为主的急板乐章，将奔放的情绪发挥到极致。三个乐章巧妙完美的结合在一起，给听众以变幻莫测的听觉享受。充分表现出作曲家变幻不定的心情和意境，使人不由自主地浮想联翩。

第二节 幻想曲的发展

在音乐艺术发展的不同历史时期，音乐体裁也经历着不同程度的发展，这

与各个历史时期的音乐风格特征是密切相关的。“幻想曲”作为一种器乐曲体裁，在西方音乐发展的不同时期有着不同程度的发展和变化。19 世纪的作曲家最热爱这种体裁形式，他们摆脱了古典主义音乐体裁的禁锢，音乐形式朝着更加多样化的方向发展。幻想曲即兴、自由的特点，满足了 19 世纪作曲家对音乐家的需要，他们通过这一媒介尽情的抒发着自己的内心感受。

“幻想曲”意为“想象”，来自于希腊文 Phantasia。幻想曲具有自由发挥作曲家想象力的特点，很少遵循传统的曲式结构，在器乐体裁中被广泛使用。幻想曲具有结构自由、摆脱固定结构的特点。

幻想曲的起源可以追溯到 16-17 世纪的即兴演奏，在 17 世纪上半叶，幻想曲更加接近于随想曲、利切卡尔。以后的幻想曲，呈现出主调与复调交替的特点。

18 世纪的幻想曲，被广泛运用到管风琴和古钢琴的创作中。约·塞·巴赫创作的 d 小调《半音阶幻想曲》是典范之作。和声语言丰富，结构非常自由，充分突出了幻想曲的即兴风格。

在 19 世纪以前，幻想曲常常作为套曲的引子出现，通常放在赋格曲、组曲、奏鸣曲之前。例如：上面提到的巴赫《d 小调半音阶幻想曲》就是一首赋格曲前面的开始曲，莫扎特的《c 小调幻想曲》(K. V. 475, 1875) 则是把幻想曲和奏鸣曲结合在一起的作品。19 世纪以后的幻想曲从原有的模式当中挣脱出来，成为独立的作品，不再依附于赋格、奏鸣曲以及组曲了。浪漫主义时期的幻想曲，常常自由发挥现成的主题，或者在幻想曲中综合多种音乐曲式和体裁元素，形式更加自由、多变。这一时期，无论是在弦乐作品还是在钢琴作品中，都涌现出了大量优秀的作品，这里简单列举：波兰小提琴家维尼亚夫斯基的小提琴和乐队幻想曲《回忆莫斯科》，其中，采用了两首俄罗斯歌曲作为主题；舒曼的钢琴 C 大调《漂泊者》幻想曲 Op. 15，结构庞大，以套曲原则为主；李斯特以莫扎特的歌剧《唐·璜》为主题的钢琴幻想曲等等。门德尔松的五首幻想曲不像以上作品那样耀眼夺目，很少被人发现，但这五首幻想曲独特的气质仍然为但 19 世纪幻想曲的发展作出了一定的贡献。

到了 20 世纪，作曲家们在运用幻想曲这一体裁的时候保留了原本的结构原则：即兴性、变奏性、综合各种曲式、标题性等。如勋伯格为小提琴和钢琴创作的幻想曲以及梅西安为钢琴写的《幽默幻想曲》等。

第二章 门德尔松五首幻想曲的创作特征

门德尔松是一位浪漫主义早期的作曲家，处于浪漫主义早期，他的音乐作品必然会受到古典主义时期音乐作品的影响，所以在他的五首钢琴幻想曲中不仅具有古典主义音乐作品的特征，同时体现了浪漫主义音乐的特色。《升 f 小调幻想曲》Op. 28、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op. 15 在门德尔松的创作中具有重要地位，通过对《升 f 小调幻想曲》Op.28、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15 的和声、调式调性、曲式、节奏、旋律、织体、持续音等的分析，能够全面把握门德尔松五首幻想曲创作理念和风格特征，准确定位五首幻想曲的艺术价值和历史地位，便于演奏者正确的理解和演奏作品，同时对丰富我国现代音乐创作技法都有一定的理论价值和现实意义。

第一节 简练的和声语言

在门德尔松的五首钢琴幻想曲中，和声方面独具特色。第一节主要从和弦材料以及和声进行这两个方面来分析一下门德尔松在五首幻想曲中的和声技法。其中和弦材料包括音程与和弦；和声进行包括终止的和声进行，三度、四度、五度关系的和声进行，平行进行等。

一、五首幻想曲和弦材料分析

在欧洲早期的作品中，音乐作品中的和弦材料的使用通常由协和音程构成，在那个时候的协和音程主要有四度、五度和八度。古典主义时期，其和弦材料变为三度叠置的三和弦、七和弦及其他他们的转位，浪漫主义时期，作曲家们试图摆脱古典主义的禁锢，其在和弦材料的使用上更加丰富，变和弦、转调和弦、离调和弦等的大量运用，增加了和声的色彩性，也展现出和声语言的个性化，但仍没有脱离传统和声体系。门德尔松——浪漫主义时期早期的音乐家之一，由于其所处的历史时期，其音乐的创作也必然是建立在古典和声的基础之上，他的五首钢琴幻想曲也同样是在传统和声的基础上进行的发展创新。

五首幻想曲均创作于 19 世纪的早、中期，其在和弦材料的运用上比传统的

和声有所突破，不协和和弦广泛运用。但是，门德尔松处于浪漫主义早期，所以，其和声运用仍然具有古典主义和声的特点。

在门德尔松五首幻想曲中，三度叠置和弦依然占主要地位，根据其基本的和弦材料，可以分为音程、三度叠置的三和弦、三度叠置的七和弦、离调和弦以及各种和弦的转位等几个方面，下面就从这几个方面对门德尔松五首幻想曲的和弦材料进行分析。

（一）音程

在门德尔松五首钢琴幻想曲中，音程偶尔也会作为和弦材料进行使用，三度音程和八度音程在作品中少数出现。

谱例 1:



以上两条谱例均出自门德尔松作品《三首幻想曲与谐谑曲》第二首的 1—5 小节和 58—60 小节，其中 1—5 小节由单音 b 引入，至第 2 小节弱位处出现三度音程，大三度明亮的音程色彩如“号角”般动力引入。作品 58—60 小节，双手八度音程的使用，使音乐丰满坚定有力。

（二）三度叠置的三和弦

在传统的和声的领域范围内，三度叠置的三和弦所起的作用是非常重要的，门德尔松处于古典主义时期向浪漫主义时期的过渡阶段，其在和弦材料的运用上仍还具有非常传统的一面。在门德尔松的五首钢琴幻想曲中，三度叠置的三和弦还是大量存在的。

门德尔松创作于 1833 年 28 号《升 f 小调幻想曲》，又称为“苏格兰奏鸣曲”。

这首作品在音调的使用上色彩性非常丰富，是门德尔松在苏格兰旅行时手灵感激发创作而成，这也是门德尔松对异国情调感兴趣的一种体现，同时又可见这首作品的特色与创新之处。《升 f 小调幻想曲》是他最具浪漫主义色彩的作品之一，其在和弦材料的使用上在三度叠置的三和弦的基础之上。

谱例 2:



谱例 2 是门德尔松 28 号作品《升 f 小调幻想曲》第一乐章的 37—38 小节，三度叠置的原位三和弦分别是 #C—#E—#G、#F—A—#C 和 E—#G—B。

门德尔松在作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》中的三首作品风格迥异，和声方面也略有不同，同时也表现出作曲者不同的感情表达。

门德尔松在创作过程中，一个小小的细节都有可能激发他创作的灵感，他的作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第一首，就是门德尔松看到康乃馨、玫瑰花时而产生的灵感创作而成。作为一首行板作品，作品开始的基调是比较感伤，随着音乐的发展，音乐的基调逐渐转变为活跃的气氛。其在和弦材料的使用上也存在三度叠置的三和弦，但使用较少，仅出现在作品的少数几个小节内。

谱例 3:



谱例 3 出自门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的 125 小节，由 C—E—G 组成三度叠置的原位三和弦。

门德尔松在创作过程中，生活过程中遇到的一些小事情也是他灵感创作的源泉之一，他的 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第二首，便是门德尔松到英国旅游时，受邀请在泰勒家做客时，看到家里的小女孩头上戴着喇叭花小头饰，这个小饰品成了门德尔松创作的灵感源泉，创作而成。在《三首幻想曲与谐谑曲》的

第二首这首作品中，三度叠置的三和弦也是其音乐发展的基础。

谱例 4:



谱例 4 是门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第二首的 43—45 小节，由 E—#G—B 构成三度叠置的原位三和弦。

门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第三首《小溪》，正如它的标题一样，是对小溪娟娟细流的描绘，门德尔松用生动形象的音乐语言，勾勒出了优美恬静的旋律线条。《三首幻想曲与谐谑曲》的第三首在和弦材料的使用上也具有其特色，但三度叠置的三和弦依然存在。

谱例 5:



谱例 5 出自门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第三首的 30—34 小节，出现了在 II、IV、VI、VII 级上的三度叠置的原位三和弦。

在门德尔松的音乐作品中，其民族音乐特色也是其创作的灵感来源，在他的作品 15 号《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》中就是引用了一首民歌作为幻想、即兴、展开的基础，其音乐基调略带哀愁感情。这首作品在和弦材料的运用上简单明了，传统的三度叠置和弦占主要位置，当然也不乏原位三和弦的使用。

谱例 6:



谱例 6 是门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 128—131 小节，主、属交替的原位三和弦具有一定的功能性，给人以稳定感，也巩固了 #g 小调的调式调性。

(三) 三度叠置的七和弦

通过对门德尔松五首钢琴幻想曲中三度叠置的三和弦的分析，在这五首幻想曲中原位三和弦的使用情况有了一定的了解，同时三度叠置的七和弦在这几首音乐作品中也是大量存在的，也并不是其创新之处，这仅是在三度叠置三和弦的基础上的延伸和发展。下面分别对门德尔松五首钢琴幻想曲中的七和弦进行分析研究。

在门德尔松《升 f 小调幻想曲》中三度叠置的七和弦的应用非常广泛，通常有两种存在方式：柱式和弦形式和分解和弦形式。

谱例 7:



谱例 7 是《升 f 小调幻想曲》第一乐章的 5—8 小节，其右手的分解和弦形式即是由 #E—#G—B—D 四个音构成的三度叠置的原位七和弦。

门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第一首中，三度叠置的七和弦是其音乐发展的基础，七和弦本身的不协和性质推动音乐向前发展。

谱例 8:



谱例 8 是《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的 17—19 小节，三度叠置的七和弦以分解和弦的形式存在，七和弦本身的不协和性以及紧张度，迫使它快速解决到其主和弦，给人以稳定感。

门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第二首中，三度叠置的七和弦多以柱式和弦的形式存在。

谱例 9:



谱例 9 是《三首幻想曲与谐谑曲》第二首的 71—73 小节，其左手的柱式和弦即是三度叠置的原位七和弦形式，原位七和弦不协和的音响效果增加音乐进行的动力性。

门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第三首中，三度叠置的原位七和弦存在较少，和弦材料多以三和弦及其转位的形式存在。

谱例 10:



谱例 10 是《三首幻想曲与谐谑曲》第三首的 46 小节，B—#D—#F—A 四音构成了 E 大调的属七和弦原位。

在门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》中三度叠置的七和弦使用广泛，属七和弦和导七和弦这两种七和弦的使用较多。

谱例 11:



谱例 11 是《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 47—48 小节, 属七和弦、导七和弦和离调的导七和弦以原位的形式存在。

(四) 离调和弦

浪漫主义时期的和弦材料的使用比古典主义时期更加丰富, 离调和弦的使用增加了和声语言的个性化, 也丰富了和声的色彩性。门德尔松五首钢琴幻想曲的创作正处于浪漫主义时期的早期, 其在离调和弦的使用上也独具特色。

门德尔松《升 f 小调幻想曲》这首作品在和弦材料的使用上比古典主义时期有所拓展, 离调和弦使用较多, 注重和声的色彩性, 体现了门德尔松的浪漫主义情怀。

谱例 12:



谱例 12 是门德尔松 28 号作品《升 f 小调幻想曲》第三乐章的 51—53 小节, 离调和弦使用频繁, 但离调和弦都解决到其临时的主和弦, 和声的功能性没有改变。

门德尔松在作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第一首中, 离调和弦在作品中常有出现, 使和弦材料更加丰富。

谱例 13:



谱例 13 出自门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的 31—34 小节，其中向其属调的离调快速的解决到了其临时的主和弦，突出了和声的属功能。

门德尔松 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第二首，离调和弦使用较少，通常情况下离调和弦的使用是为了更加突出强调其属功能。

谱例 14:



谱例 14 是门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第二首的 52—54 小节，其中出现向 e 小调属方向 b 小调的离调，和弦材料上使用了 b 小调的原位七和弦，持续了一个小节，解决到了其临时的主和弦上。

在门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第三首中，离调和弦贯穿乐曲的始终，应用非常广泛。

谱例 15:



谱例 15 出自门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第三首的 52—53 小节，离调和弦没有随之解决到其临时的主和弦，而是又继续进行到离调和弦，制造音乐的紧张度。

门德尔松在作品 15 号《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》中和弦材料也经常使用离调和弦，当然这也是建立在三度叠置的和弦基础之上。

谱例 16:



谱例 16 是门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 43—44 小节出现两个向 G 大调下属方向的离调原位七和弦，并随即解决到其临时的主和弦，使音乐松弛有度，更具动力性。

(五) 各种和弦的转位

到了浪漫主义时期，各级原位和弦已经不能满足作曲家的创作需要，各种转位和弦应运而生，和弦材料的使用更加丰富，但仍没有脱离传统和声体系。在门德尔松的五首钢琴幻想曲中，各级、各种的和弦转位均有应用，当然也不乏离调、转调和弦的转位形式。

谱例 17:



以上谱例 17 是门德尔松作品 28 号《升 f 小调幻想曲》第三乐章的 187—189 小节，其右手出现三度叠置的七和弦的第二转位，转位和弦的使用使和弦材料更加丰富。

谱例 18:



谱例 18 出自门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的 95—96 小节，左手柱式和弦的和弦材料是七和弦的第一转位，七和弦本身就具有不协和的性质，虽然使用了和弦的转位，但其性质没有改变，音乐的紧张度没有改变。

谱例 19:



谱例 19 是门德尔松 16 号作品《三首幻想曲与谐谑曲》第二首的 48—49 小节，由 #F—A—C—E 四音构成三度叠置的七和弦，谱例中的左手部分使用的七和弦的第一转位形式。

谱例 20:



谱例 20 出自门德尔松 16 号作品《三首幻想曲与谐谑曲》第三首的 52—53 小节，出现了离调和弦和调内和弦的转位形式，离调和弦转位形式的运用，增加了和弦材料的色彩性。

谱例 21:



谱例 21 是门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 18—19 小节，各级上的三和弦和七和弦都使用的转位的形式，而且离调和弦也使用了其转位的形式。

(六) 五首幻想曲持续音分析

“在多声部音乐中，某一音在和声进行时持续保持在同一声部，即构成持续音。”³ 在传统的和声中，持续音的出现通常是为了强调和声的主、属功能；音乐发展到 20 世纪，持续音的应用也有所突破，不再局限于强调和声的主、属功能，多以增加和声色彩性，调节音乐情绪，出现了以其他各种音级作为持续音的形式。门德尔松的音乐创作处于浪漫主义时期的早期，其在五首钢琴幻想曲的创作过程中，持续音的出现多以强调和声的主、属功能，依然处于传统和声的创作领域内。

³ 桑桐著，和声学教程（M），上海：上海音乐出版社，2001 年，523 页

下面从持续性单音、持续性音程、持续性和弦和持续性音型这几个方面来了解门德尔松《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《升 f 小调幻想曲》Op.28 这五首幻想曲中持续音的使用。

1、持续性单音

在门德尔松的五首钢琴幻想曲中的持续性单音主要是用来强调调中心的具有功能性的单音持续。

谱例 22:

Con moto agitato

The image shows a musical score for piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Con moto agitato'. It consists of two systems of staves. The bass staff features several sustained notes (pedals) marked with a double asterisk and the letter 'f', indicating a forte dynamic. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. Dynamics include 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando). The key signature has two sharps (F# and C#).

谱例 22 是门德尔松《升 f 小调幻想曲》第一乐章 1—7 小节，低音声部出现了持续性的单音 #f，强调和突出了调中心 #f，具有一定的主持持续功能色彩。

2、持续性音程

在门德尔松的五首钢琴幻想曲中的持续性音程主要有持续八度和持续二度这两种类型。

谱例 23:

The image shows a musical score for piano accompaniment in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The bass staff features sustained intervals, including octaves and seconds, marked with 'x' symbols. Dynamics include 'dim.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'poco ritard.' (poco ritardando). The key signature has two sharps (F# and C#).

谱例 23 是门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第三首的 65—66 小节，其右手部分出现了一个大二度音程的持续。

3、持续性和弦

在门德尔松的五首钢琴幻想曲中持续性和弦主要有持续的主和弦和持续的离调和弦等。

谱例 24:



谱例 24 是门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第二首的 48—51 小节，其左手部分出现了一个 II 级七和弦的第一转位的持续。

4、持续性音型

在门德尔松的五首钢琴幻想曲中持续性音型主要分布在《夏日最后的玫瑰幻想曲》和《升 f 小调幻想曲》中。

谱例 25:



以上谱例 25 是门德尔松《夏日最后的玫瑰幻想曲》的 81—82 小节，81 小节内有两种音型，在 82 小节持续一次。

通过对门德尔松的五首钢琴幻想曲的分析可以看出,持续性单音在五首作品中均有出现,持续性音程主要分布在《三首幻想曲与谐谑曲》的第二首中,持续性和弦以及持续性音型在这五首音乐作品中分布较少,主要在《夏日最后的玫瑰幻想曲》和《升f小调幻想曲》的第一乐章中。

二、五首幻想曲和声进行分析

在分析音乐作品的和声技法的过程中,和声进行作为乐曲发展的重要因素,也是和声研究的重要方面之一。“所谓和声进行,即在一定和声范围内的和弦连接。它表现了和声的运动状态,体现出和弦之间的相互关系、功能联系与音响色彩,具有明确调性或模糊调性的作用。”⁴

分析了门德尔松五首钢琴幻想曲的基本和弦材料,对其和弦材料的使用有了一定的了解,再来分析一下五首幻想曲中的和声进行,下面就从五个方面对门德尔松五首钢琴幻想曲的和声进行进行归纳总结和研究,其中包括终止的和声进行、三度关系的和声进行、四五度关系的和声进行、平行进行以及和声进行的功能性等。

(一) 终止的和声进行

“结束一个音乐结构和结束一个乐思(或它的一个独立的部分)陈述的和声进行,称为终止。”⁵

四度、五度和八度的协和音程作为终止,通常出现在欧洲早期的音乐中;到了古典主义时期,为了使终止更为完满更加稳定,通常以强调和声功能性的V7—I的进行为主;浪漫主义时期的终止是在古典主义时期和声终止的基础上,变的更加多样化,出现了变格终止、阻碍终止、转调终止和不结束在主和弦上的终止等等,但这些终止式仍没有摆脱和声的功能性,是古典主义时期终止式的发展和延续。处于浪漫主义早期的门德尔松,在他的五首钢琴幻想曲中终止式的运用也非常丰富,其中包括正格终止、变格终止、完全终止和阻碍终止等,下面通过

⁴ 中国大百科全书出版社编辑部编,中国大百科全书·音乐舞蹈,北京:中国大百科全书出版社,1989年,265页

⁵ {苏}斯波索宾等著,陈敏译,和声学教程,人民音乐出版社,2008年,38页

谱例和文字对门德尔松五首幻想曲的终止式进行分析。

在门德尔松的五首钢琴幻想曲中，正格终止是门德尔松比较常用的终止式，在乐句、乐段、乃至乐章的结束处，都可以见到正格终止的影子。

谱例 26:



以上是正格终止的谱例 26，出自门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 16—17 小节，V7—I 的终止进行属于正格终止，属七和弦的低音 B 下行五度解决到 B 大调的主音 E 上。

除了正格终止外，在门德尔松五首幻想曲中比较常见的终止式便是阻碍终止。

谱例 27:



以上谱例 27 出自门德尔松 16 号作品《三首幻想曲与谐谑曲》第一首，在 12 小节处出现了 $K_4^6-V_7$ 的和声进行，属七和弦并没有直接解决到 a 小调的主和弦上，而是进行到 VI 级和弦上，又经过一系列的和声进行，最终在 20 小节处，解决到了 a 小调的主和弦上。

变格终止在门德尔松五首幻想曲中出现较少，谱例 28 是门德尔松 16 号作品

《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的结束处，在 136 和 137 小节处出现了 V7— I 的和声进行，但乐曲并没有结束，其后出现了 3 个小节的补充，最终在 138—139 小节出现了 IV— I 的变格终止。

谱例 28:



完全终止在门德尔松的五首幻想曲中也时有出现，谱例 29 来自门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 36—37 小节处，其 IV—V— I 的和声进行属于完全终止。

谱例 29:



(二) 三度关系的和声进行

三度音程关系的和声进行在古典主义时期就不陌生，浪漫主义时期三度音程关系的和声进行依然存在，对于处于浪漫主义早期的门德尔松来说，在其五首钢琴幻想曲中运用三度关系的和声进行并不新鲜。

谱例 30:



谱例 30 是门德尔松作品 28 号《升 f 小调幻想曲》第一乐章的 36—38 小节，是比较典型的三度关系的和声进行，其中在 36 小节出现了 IV— II 的三度关系的和声进行。

（三）四五度关系的和声进行

在古典主义时期,具有一定的功能进行的四、五度关系的和声进行普遍存在;浪漫主义早期时候,四、五度的和声进行依然被广泛使用着。并没有突破性的进展,对于浪漫主义早期的门德尔松来说,在他的五首钢琴幻想曲中四、五度关系的和声进行应用非常广泛,并带有一定的功能色彩。

谱例 31:

The image shows a musical score for Example 31, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system is in 3/4 time, marked 'Adagio', and begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece, featuring a mezzo-forte (mf) dynamic and ending with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

在门德尔松的钢琴幻想曲中,四、五度关系的和声进行随处可见,谱例 31 是其中比较典型的一例,其出自门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 1—10 小节,期功能性的 I—IV 和 I—V 的和声进行清晰可见。

（四）平行进行

“平行进行是指相同的或基本相同(如大、小三)的音程或和弦的连续进行。由于同一类音程或和弦的连续进行,既具有纵向的和声效果,又是横向的线条型进行,这使平行的声部具有声部层或和弦线”。⁶平行进行的分析可以从纵向方面和横向方面这两个方面来入手分析。其在纵向方面,和声进行有着和声或和弦构成的结构形态;其横向方面,又具有声部运动的形态,是一种简单有效的和声进行方式。

在欧洲早期的音乐作品中,平行进行在纵横方面都以四、五度音程的进行为主;到了古典主义时期,纵向三、六度音程,横向四、五度音程的平行进行为其基本特征;浪漫主义时期,无论是在纵向方面还是横向方面,平行进行更加多样

⁶ [桑桐著, 和声学教程[M], 上海, 上海音乐出版社, 2001 年, 539 页]

化，在作曲家的音乐作品中平行三、六度进行，三和弦与七和弦以及转位的平行进行等都可以见到。处于浪漫主义早期门德尔松的五首钢琴幻想曲中，平行进行包括以下几种进行方式：平行三、六度，平行八度，平行三和弦等。

谱例 32:



在门德尔松 16 号作品《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的 126—128 小节，钢琴的右手声部出现了一个纵向为三度、横向为二度的下行级进的平行进行，见谱例 32。

谱例 33:



谱例 33 出自门德尔松 16 号作品《三首幻想曲与谐谑曲》第一首的 115—116 小节，左手出现了纵向为六度的、横向三度上下行的平行进行。

谱例 34:



以上谱例 34 出自门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 31—33 小节，其右手声部出现了纵向为八度的、下行的简单平行进行。

谱例 35:



在门德尔松在作品 28 号《升 f 小调幻想曲》第三乐章的 110—111 小节和 117—119 小节，其右手声部出现了纵向为三和弦、上行的平行进行，其中平行进行的三和弦是以三和弦的第一转位形式存在的，详见谱例 35。

总之，和声与和弦的平行进行在门德尔松的五首钢琴幻想曲中均有存在，但其分布非常不均匀，特别是在《升 f 小调幻想曲》第三乐章和《三首幻想曲与谐谑曲》中平行进行存在较多，而且平行八度进行最为普遍，其次是平行三、六度进行，平行和弦的进行比较少。

（五）和声进行的功能性

在门德尔松五首钢琴幻想曲中，和声进行的方式多种多样，包括转调进行、离调进行等，但 T—S—D—T 的功能进行框架依然非常清晰，仍然没有摆脱古典和声 T—S—D—T 的功能逻辑进行。

门德尔松在作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第一首和声的横向进行方面，仍在 T—S—D—T 功能逻辑框架之中，在和声进行的过程中出现了向其关系调离调的和声进行（详见谱例 36，31—34 小节），其功能性依然没有改变。

谱例 36:



门德尔松《三首幻想曲与谐谑曲》第三首的和声在古典和声的基础上有所突破，纵向方面柱式和弦减少，分解式的和弦增多，但仍在古典和声的三度叠置的和弦的框之内，更注重旋律声部的流动性。和声的下属功能使用频繁，但其主属

功能依然占据主要地位（详见谱例 37，27—32 小节）。

谱例 37:



门德尔松在作品 15 号《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》横向和声进行方面，主要以 T—S—D—T 的功能逻辑进行为主（详见谱例 38，1—7 小节），期间出现向其关系调离调的和声进行（详见谱例 38，43—45 小节），但仍没有摆脱 T—S—D—T 的功能逻辑进行。

谱例 38:



谱例 39:



作为浪漫主义早期的音乐家，门德尔松的音乐创作手法相对于古典主义时期的创作手法来说，已经非常成熟，但在创新的道路上还在不断摸索和探求，他也开始试图在创作中摆脱古典传统观念和意识的禁锢，以使得思维和个性获得解放，在尽情渲染自己艺术情感的同时，也展现出和声语言的个性化。

通过对《升 f 小调幻想曲》Op.28、《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15 以及《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 五首幻想曲的和声分析可知，其纵向方面和弦材料的运用多以传统的三度叠置的三和弦、七和弦、转调和弦和离调和弦等为主，当然也有单音和音程的存在，但这只存在着几首幻想曲少数几个小节内。横向和声进行方面，各种终止的进行，包括正格终止、变格终止、阻碍终止和完全终止等，在这五首钢琴幻想曲中均有体现；三度、四度和五度关系的和声进行在古典主义时期就不陌生，在门德尔松的这五首钢琴幻想曲中应用非常广泛，特别是四、五度的功能进行，在每一首乐曲中均占有基础性的地位；八度、三、六度关系的平行进行在这五首幻想曲中应用非常广泛。无论是在和弦材料上还是在和声进行上，门德尔松在这五首幻想曲中运用的创作手法都没有脱离古典和声的基础，都在古典和声的功能框架之内。

总之，门德尔松幻想曲的旋律是按照他的思想向前发展，但和声却非常统一，和弦材料使用明确，和声进行的功能性依然存在，旋律线的高低起伏收束在一个统一一致的音响之中，造成一种动静相结合的艺术气氛。

第二节 精巧的曲式结构

16 世纪以及 16 世纪之前，音乐作品的调式主要是中古调式；文艺复兴时期，形成了六中结音类型十二种正副调式多元化的调式关系；到了 17 世纪至 18 世纪中期，大小调式应运而生，自然大小调式是其基本形式，和声、旋律大小调式是自然大小调式相互渗透的产物；浪漫主义时期，调式的运用可以说是古典主义时期的延续；浪漫主义晚期以及以后的音乐作品中，调式的应用千变万化，以致到了近现代音乐的作品中，调式的形式逐渐解体，音乐作品中的调式调性已经没有了明显的界限。门德尔松虽然处于处于浪漫主义音乐时期的早期，但仍然属于古典主义音乐时期向浪漫主义时期的一个过渡阶段，其在调式调性的运用上也同样延续古典主义时期的大小调体系。下面就来了解一下门德尔松五首钢琴幻想曲的调式调性特征。

一、五首幻想曲的调式调性特征

门德尔松的五首钢琴幻想曲创作于 19 世纪的早、中期，其在调式调性的运

用上仍以大小调式为主，和声、旋律大小调式在五首幻想曲中也时有出现，这也是自然大小调式相互渗透和发展的产物。

门德尔松五首钢琴幻想曲的调式调性特征主要表现在：具有明显调式调性的主调旋律；根据音乐作品的主属和声功能来确定音乐的调式调性；由持续单音或音程结构来确定调性音乐作品的调式调性；根据音乐作品旋律中出现的特征音来确定旋律属于什么和声大、小调式；根据音乐作品中的和声终止式，来确定音乐作品的调式调性等等。以上这些调式调性的确定方法在门德尔松的五首幻想曲中的应用没有规律，所以在音乐作品音乐进行的过程中，由于作曲家音乐情绪的变化，或者由于音乐紧张度的调节等，都会引起调式调性的改变。

二、五首幻想曲的主要调式调性

由于门德尔松所处的历史时期，所以在他的五首幻想曲中调式调性的运用是建立在古典大小调式的基础之上，其中包括各种自然大、小调式和和声大、小调式等。下面通过分析《升 f 小调幻想曲》Op. 28、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op. 15 的调式调性，来了解这几首作品的调式调性布局。

（一）《升 f 小调幻想曲》Op. 28 的调式调性分析

门德尔松《升 f 小调幻想曲》有三个乐章，每一个乐章的调式调性比较清晰，也比较容易分析，下面分别对每个乐章的调式调性进行分析。

《升 f 小调幻想曲》第一乐章的主调是建立在 #f 小调上，在 43 小节呈示部中的副部调式调性变为 #f 小调的关系大调 A 大调；展开部中随着音乐的不断发展和变化，出现了向 #c 小调、b 小调等一系列近关系调的转调和离调；再现部的主部仍在主调 #f 小调上呈示，在再现部的副部调式调性变为主调 #f 小调的同主音大调 #F 大调，在 108 小节，调式调性又回到主调 #f 小调上，直到尾声部分。

《升 f 小调幻想曲》第二乐章的调式调性比较简单明了，主调是建立在 A 大调上，在 18 小节处出现向其下方五度调 D 大调的转调，这也是主调的近关系调，在中间部分出现向 b 小调的转调，最后在 69 小节再现部分调式调性又回到了主

调 A 大调上。

《升 f 小调幻想曲》第三乐章的主调是建立在 #f 小调上，在呈示部中的连接部出现了向 b 小调、#c 小调的转调，39 小节处调式调性在主调 #f 小调的关系大调 A 大调上展开，51 小节处调式调性转到主调 #f 小调的近关系调 #c 小调上，呈示部的结束部同样也在 A 大调和 #c 小调上展开；展开部中音乐的不断扩充、变化，出现了向 b 小调、G 大调、#f 小调、A 大调、D 大调、E 大调、#F 大调、#G 大调、#c 小调等一系列远近关系调的转调和离调；再现部的主部仍在主调 #f 小调上呈示，在再现部的副部调式调性变为主调 #f 小调的同主音大调 #F 大调，在 173 小节副部的第二主题处，调式调性又回到主调 #f 小调上，直到尾声。

（二）《三首幻想曲与谐虐曲》的调式调性分析

门德尔松《三首幻想曲与谐虐曲》中调式调性比较清晰，均是向其近关系调或同主音调的转调，下面分别对三首幻想曲的调式调性进行分析。

门德尔松《三首幻想曲与谐虐曲》的第一首在主调 a 小调上呈示，期间出现了向其远关系调 A 大调和 E 大调的转调，最终在 117 小节调式调性回到了主调 a 小调上，在 137 小节的补充终止处，由和声变格进行调式调性突然转到主调 a 小调的同主音调——A 大调上，这种转调终止在门德尔松的钢琴幻想曲调式调性的使用上是一种创新。

门德尔松《三首幻想曲与谐虐曲》的第二首在主调 e 小调上呈示，在呈示部的副部调式调性转到主调 e 小调的属调 b 小调上，这也属于近关系转调，整个再现部都在主调 e 小调上再现，在 99 小节的结束处调式调性转到主调 e 小调的同主音大调 E 大调上，这种转调终止在门德尔松的钢琴幻想曲调式调性的使用上也是一种创新。

门德尔松《三首幻想曲与谐虐曲》的第三首的调式调性比较简单，主调是建立在 E 大调上，在 15 小节处出现向其上方五度调 B 大调的转调，这也是主调的近关系调，在 36 小节处回到了主调 E 大调上，直到尾声部分。

（三）《夏日最后的玫瑰幻想曲》的调式调性分析

门德尔松《夏日最后的玫瑰幻想曲》中调式调性的运用多以近关系调为主，其主调是建立在 E 大调上，但在乐曲开始的引子部分是在主调 E 大调的同主音小调 e 小调上呈现了一小节。在中间部分，出现了一个三度关系的调性布局，e—G 和 e—C 的上三度和下三度的调性布局。在 115 小节，调式调性回到主调 E 大调上，虽然出现了向其近关系调 B 大调、#g 小调短暂离调，但其主要的调式调性仍是 E 大调。

三、五首幻想曲曲式分析

分析作品的曲式结构也是理解和演奏好作品的关键因素之一，通过对门德尔松五首幻想曲的曲式分析，可以对这五首钢琴作品有一个全面的把握和深入的理解，在此基础上，对演奏者能够更好的诠释作品也有一定的帮助作用。下面对《升 f 小调幻想曲》Op. 28、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op. 15 进行曲式分析。

（一）《升 f 小调幻想曲》的曲式分析

相对其它四首钢琴幻想曲来说，《升 f 小调幻想曲》是比较复杂的一首，其篇幅庞大，门德尔松作品 28 号《升 f 小调幻想曲》由三个乐章组成，乐章之间连起来演奏。

第一乐章属于快板乐章，奏鸣曲式。1—8 小节为引子，是在主持续音上延伸出的上下翻滚跑动的分解和弦，之后维持原有的调性与节拍，变成了行板，由两个乐句组成，在 24 小节结束；连接部是 52—83 小节，可以分成两个阶段，52—76 小节为第一阶段，77—83 小节为第二阶段；再现部从 84 小节到 114 小节；115—135 小节为尾声部分，尾声部分 115 小节开始在升 F 大调上几乎平移了 1—9 小节的音型，这样的素材不仅在开头、结尾出现，并且已上升为作品的第二主题主要地参与构建起整部作品。

第二乐章，加速的快板，与谐谑曲近似，结构为复三部曲式，包括首部、中间部和再现部。首部（1—18 小节）是不规则的再现单二；中间部（18—69 小节）

是再现单三的结构，其中 60—69 小节作为补充，也是向再现部的一个过渡；再现部（69—96 小节）的曲式结构是再现单三，其中 92—96 小节是一个补充。

第三乐章，急板，奏鸣曲式，主部主题建立在升 f 小调上，与 39 小节开始的副部 A 大调上的如歌的副部主题无论在情绪上还是调性上都比较典型地体现了奏鸣曲式的特点。中间展开部发展曲折，首先以流畅、诗意的形象展开了主部主题，不过横向可动对位式变化、动机模进式发展、中声部逐渐丰富、减七和弦的引入等手法暗示了动力性趋势，后在 74 小节开始基本进入动机分裂、模进的戏剧性发展，之后多次力度对比强烈，直至再现部。再现部的主副部依然形成对比，主部回归升 f 小调不过发展地更有动力，如歌的副部调性倒是反常规地走向了同名大调升 F 大调。庞大的尾声以戏剧性地强动力分裂展开发展了主部素材。

（二）《三首幻想曲与谐谑曲》的曲式分析

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第一首是近似于复三部的曲式结构作品，开头和再现部都是结构稳定的浪漫歌曲式乐段。中间是在新主题上构成了单三部的合成性中部。21 小节开始的新主题，是带有诗意的谐谑，之后 43 小节开始引入了宣叙语气的歌唱，55 小节开始以展衍扩充的手法展开 21 小节开始的新主题，通过 99 小节开始的减七和声为主的补充、连接返回到第一乐段浪漫歌曲。开头的 a 小调哀婉的浪漫歌曲在经过中间部诗意的对照后，再现时发展为 A 大调哀怨的歌唱。

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第二首是奏鸣曲式。呈示部与再现部均包括：主部、连接部、副部和结束部。呈示部中的主部的两句式乐段，经过 17—20 小节的连接，在 21 小节进入呈示部的副部，29—35 小节是呈示部的结束部。经过 35—39 小节的补充与过渡，在 40 小节进入展开部，展开部根据旋律的发展可以分为两个阶段，40—47 小节为第一阶段，48—61 小节为第二阶段，其中从 54 小节处开始为再现部的出现做属准备，于 62 小节进入再现部。再现部是呈示部的变化再现，其中的副部主题变为三句式乐段结构，从 99 小节处进入尾声部分。

同部作品中的第三首为扩展的单三部曲式结构，两个主题更展现了对照式连接。全曲建立在两条旋律之上。单三部曲的开头和再现演奏了同一首歌曲。呈

示时由 E 大调开始经过 e 小调停止在 15 小节 b 小调上，好像闲适的歌唱；再现部完全建立在 E 大调上，力度变化要求繁细，情感丰富。15 小节开始的中间部分是另外一首歌曲和展开发展。

（三）《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的曲式分析

门德尔松在作品 15 号《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》是将民歌《夏日最后一朵玫瑰》作为展开幻想的唯一主题，主要使用主题展衍的方式，分别形成了两个三部的歌唱性结构。其主旋律在引子之后完整出现一次，在第一次展开幻想而成的完整再现性二部结构后又第二次简要呈现。之后以相似的展开手法逐渐发展至另外一首具有再现性三部的小曲。（见谱例 40）

谱例 40：《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15



19-89 小节是第一首幻想，中部在 54 小节开始形成了带伴奏的朗诵调，与前后的呈示与再现的器乐型歌唱形成对照。此部分运用双重展衍发展了民歌主题，朗诵调的音调来自 46 小节的高音旋律，46 小节的高音旋律又来自 30 小节开始对民歌旋律的第一次展衍。第二首幻想，同样以诗意、即兴型的音调开始，从 116 小节开始进入第二次展衍核心，突出下行七度音型，好像一次次玩味地感叹。

在分析一个钢琴曲目时，第一个重点是要分析曲式结构，知道每个曲目哪里是音乐的高潮部分，哪里是引子哪里是结束句等等。把音乐的走向弄清楚，分析主题与副题链接到哪个部分，在做到这些的同时还要观察每个曲谱中音乐符号的有关标记。比如：表情符号、速度标记、调号、调性、踏板标记、装饰音等等，

都需要我们认真仔细的观察，把这些明显的符号标记完全融入到整个曲目大体，使音乐听起来符合其作品的特殊性。当然，光靠这些简单的标记往往是不够的我们弹奏好一个曲子，尤其是声部多的曲子和情感较细腻的曲子一定要更加谨慎认真。

通过《升 f 小调幻想曲》Op.28、《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15 以及《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 曲式分析发现，门德尔松幻想曲主要采用了再现原则、循环原则、奏鸣原则和以上任意两种原则相结合的表现手法，运用高深的创作技巧使小型乐曲和歌唱更为丰满，更为完整。

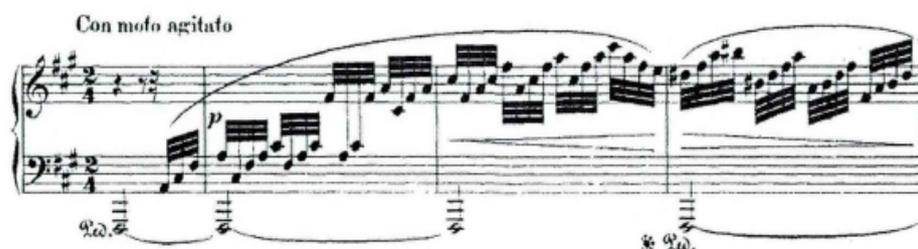
第三节 灵活多变的节奏

幻想曲是门德尔松自己现实生活的写照，更是对自己自身生活和心灵的写照，比如门德尔松内心充满了欢乐充满了对未来的向往，所以他所谱写的曲子大部分以轻盈细腻的节奏为主。这五首幻想曲的节奏变化非常丰富。下面就从节奏方面更直观的了解《升 f 小调幻想曲》Op. 28、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op. 15 这五首幻想曲。

一、《升 f 小调幻想曲》的节奏分析

门德尔松《升 f 小调幻想曲》第一乐章比较典型的节奏便是乐曲开始处是主持续音上延伸出的上下翻滚跑动的三十二分音符，之后维持原有的调性与节拍，变成了行板。

谱例 41:



其作品《升 f 小调幻想曲》第二乐章，A 大调，2/2 拍，复三部曲。呈示和再现都是因空拍加入倾向于稍有停顿的三拍子舞蹈的伴奏。中间部分主要变化展开这种形象，跳跃的第四拍填充进来，左手声部音符密集、律动性增强，舞步

紧密、连贯。

《升 f 小调幻想曲》第三乐章，急板，升 f 小调，6/8 拍。其主部主题 3—16 小节，无穷动的器乐音型分别在右手和左手两次呈现，伴奏的声部两次不太一致，第一次带有干脆的动机性，第二次附点音型的加入更显动力。

二、《三首幻想曲与谐谑曲》的节奏分析

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第一首主题动机主要为节奏型音调，由同音反复的十六分音符、附点四分音符不同的组合构成，典型的器乐音乐。

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第二首乐曲开始处，1—4 小节“号角”动机引入，附点节奏是其基本素材。35—39 小节休止符的运用，增加了音乐的活泼型和跳跃性（详见谱例 42）。

谱例 42:



门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第三首主要为节奏型音调，由琶音分解式的十六分音符、六连音等不同的组合构成，典型的器乐音乐。

三、《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的节奏分析

在门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》中比较具有特色的节奏出现在乐曲的 18—28 小节，两手声部运用休止符相互交替，紧密相连，律动性增强，音乐连贯，节奏轻快、明朗、跳跃（详见谱例 43）。

谱例 43:



幻想曲是门德尔松自己现实生活的写照更是对自己自身生活和心灵的写照，比如门德尔松虽然富裕，内心充满了对未来的向往。有时欢快跳跃，有事又深沉忧伤。所以《升 f 小调幻想曲》Op.28、《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15 以及《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 的节奏变化是非常丰富的。

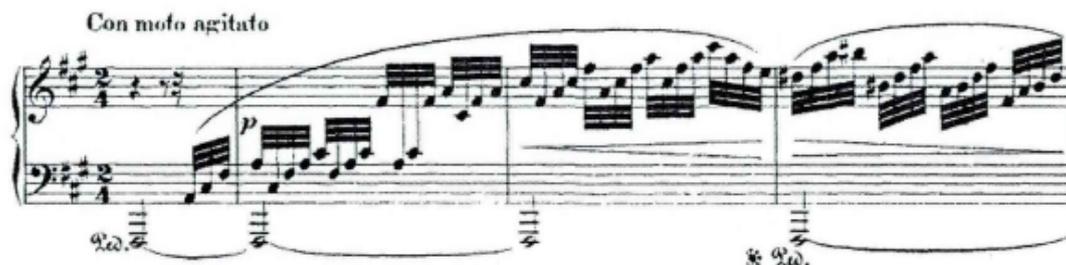
第四节 优美流畅的旋律

旋律是乐曲中心部分非常重要的研究对象之一。旋律是“音乐的灵魂”，从横向方面来说，其音乐的走向和流动性可以称得上“乐音运动的轨迹”；在纵向方面，旋律层的音高与伴奏层的和弦结构的相互关系，可以称为“和声的表层”；从欣赏的角度来看，旋律作曲者音乐情感的直接体现，当然一首作品的旋律更是音乐作品的外观轮廓。下面通过对《升 f 小调幻想曲》Op. 28、《三首幻想曲与谐谑曲》Op. 16 以及《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op. 15 的旋律分析，来理解作曲家的音乐情感。

一、《升 f 小调幻想曲》的旋律分析

门德尔松作品 28 号《升 f 小调幻想曲》，1-8 小节的低音层是建立在主持续音上的，配以和弦的分解形式，快速、华丽的上行进行。尤其结尾突慢、渐慢(rit)的演奏要求使得这段音乐更显幻想。(详见谱例 44)。

谱例 44:《升 f 小调幻想曲》Op.28



门德尔松作品 28 号《升 f 小调幻想曲》中 136-155 小节，是第二乐章开头部分的一段主题性的旋律。前面两拍与随后的一拍相连，并且中间空出一拍，这样类似三拍子的旋律音型具有舞蹈性音乐的特点。不过旋律层下降到了低音声部，再加上带有休止的三拍子，原本活泼的谐谑性变的有点力不从心。

二、《三首幻想曲与谐谑曲》的旋律分析

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第一首是复三部曲作品，21 小节开始的新主题，是带有诗意的谐谑，之后 43 小节开始引入了宣叙语气的歌唱，55 小节开始以展衍扩充的手法展开 21 小节开始的新主题，通过 99 小节开始的减七和声为主的补充、连接返回到第一乐段浪漫歌曲。虽然中部以三部曲性为主，但咏叹的主题及不典型的再现的插入，削减了呈示、发展、再现的对比。开头的 a 小调哀婉的浪漫歌曲在经过中间部诗意的对照后，再现时发展为 A 大调哀怨的歌唱。

门德尔松作品 16 第二首，是跳跃性的谐谑曲性质。第一首主题动机主要为节奏型音调，典型的器乐音乐。不断以不同音高、音程的组合形式出现，贯穿全曲。

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》的第三首是接近于托卡塔类快速触键曲的音乐，两个主题更展现了对照式连接。全曲建立在两条旋律之上。单

三部结构的开头和再现演奏了同一首歌曲。呈示时好像闲适的歌唱；再现部力度变化要求繁细，情感丰富。15小节开始的中间部分是另外一首歌曲和展开发展。

三、《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的旋律分析

门德尔松作品15号《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》19-30小节即兴展开，随着作品音乐主题的展开，在全曲出现了四次类似的主体形象，即兴、展开、音乐的发展、旋律的连接使整个作品变的更加统一，更为完整，这对于作品前面出现的旋律主题来说，可以算作音乐作品中出现的第三主题。左右手快速交替，虽然旋律性不强，但使音乐有所起伏，在运用了分裂、模仿等的一系列的的发展手法进行拓展，使这个主题带有钢琴即兴演奏的特点。

门德尔松在作品15号《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》中，出现了四次旋律性比较强的主题，在其后乐思开始即兴、展开，出现了展开了左右手交替的器乐性音调，素材统一，这对于前面出现的四次旋律性较强的主题来说，越是这首作品的一大主要乐思。还在第二次动力的推动后引出了歌剧宣叙调般的朗诵音调。

《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16以及《升f小调幻想曲》Op.28按照歌曲体裁和形式特点写作的小型乐曲。在这五首幻想曲中，旋律声部还是占有主要地位，伴奏音型也属于抒情歌曲常用的伴奏类型，这样更突出了旋律声部的地位，就像一首带有歌词的歌曲，更能明确的表达作曲者的思想内容，主调音乐特点比较明确。

纵观门德尔松的五首幻想曲，流畅的旋律无处不在，配以变化丰富的伴奏音型，给人以美的享受。抒情、如歌的旋律仿佛在歌唱、仿佛在诉说。常由一个歌唱性的旋律发挥成主题，然后进行主题的展衍。旋律是一首曲子的灵魂，对于演奏者来说，处理好旋律表达则更能展现作曲者内心想要表达的思想情绪，在演奏的时候能够比较细心的把旋律演奏出来，就能够更好、比较完美把音乐作品呈现给听众们。《升f小调幻想曲》Op.28、《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15以及《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16按照歌曲体裁和形式特点写作的小型乐曲。这几首作品中均有有一个占主要地位的歌唱性旋律，伴奏音型也使用的类似抒情歌曲常用的伴奏音型，歌唱性的旋律就像带有歌词的歌曲，把作曲者的内心感情表现的淋漓尽致。

第五节 丰富的织体语言

织体包括单声织体和多声织体。单声织体一般只有一条旋律线条，没有任何的和声伴奏和旋律线条，这主要出现在欧洲早期的音乐中，大约公元9世纪之前；公元9世纪之后，多声织体出现，它是多个声部或多个旋律的同时叠置，其中又包括复调织体与和声织体。对门德尔松《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 以及《升 f 小调幻想曲》Op.28 这五首幻想曲中的织体分析是在多声织体的范围内进行分析，其中和声织体占主要地位，但在音乐发展的过程中也出现了复调式的写作手法。下面就从织体形式来更深入的了解这五首钢琴幻想曲。

一、《升 f 小调幻想曲》的织体分析

门德尔松作品 28 号《升 f 小调幻想曲》中，经常出现将旋律音写在和弦层的最上方位置，或者出现八度音程、分解和弦、柱式和弦的伴奏层面与旋律层完美融结合，织体方面的写作还具有一定的复调性。这首作品的结构比较庞大，织体相对于其他几首幻想曲来说也比较复杂，音乐结构更向奏鸣曲、交响曲的结构。舞蹈性或近似舞蹈性品片段、即兴展开的音乐色彩也参与到这首幻想曲中。

谱例 45:



谱例 45 出自门德尔松作品《升 f 小调幻想曲》第三乐章的 45—49 小节，其右手为八度级进下行的旋律进行，左手是分解和弦式的伴奏形式。

谱例 46:



复调式的织体手法主要存在于门德尔松作品《升 f 小调幻想曲》的第二乐章，谱例就是《升 f 小调幻想曲》的第二乐章的 8—16 小节，双手都有旋律，具有一定的复调性（详见谱例 46）。

二、《三首幻想曲与谐谑曲》的织体分析

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第 1 首乐曲行板部分中上行的减七和弦琶音更能表达作曲家的思想，这也是这首作品的灵感来源——康乃馨和玫瑰的美景（详见谱例 47）。

谱例 47：《三首幻想曲与谐谑曲》第 1 首，14-20 小节



门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第 2 首，是一首生机勃勃的谐谑曲，这首曲子则受到了开有喇叭花的藤蔓植物的启发。门德尔松的急板就想要捕捉到“精灵用这些喇叭奏出的音乐”。轻盈飘渺的织体，模仿喇叭的号角声，还有高音区灵巧的断奏，无疑将我们带入了《仲夏夜之梦》序曲的天地之中。

谱例 48：



以上谱例 48 均出自《三首幻想曲与谐谑曲》第 2 首的 1—5 小节和 58—60

小节，其中 1—5 小节由单音 b 引入，至第 2 小节弱位处出现三度音程，大三度明亮的音程色彩如“号角”般动力引入。作品 58—60 小节，双手八度音程的使用，使音乐丰满坚定有力。

门德尔松作品 16 号《三首幻想曲与谐谑曲》第 3 首幻想曲是一个轻柔起伏的行板，是门德尔松小溪的代表作品；它原来的标题为《在小溪旁》，其织体厚重而暗沉（例如第 50 小节及以后），这就引发了与贝多芬《交响曲》中那个著名的具有相同标题的慢乐章的比较（见谱例 49）。尽管这些都是音乐之外的因素，但门德尔松在出版作品 16 时，还是克制了添加特殊标题的冲动，从而使纯音乐的高级语言（对他而言）与听众的想象力不受束缚。

谱例 49：《三首幻想曲与谐谑曲》第 3 首，54-59 小节



三、《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的织体分析

门德尔松作品《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》中，和声织体轻盈飘渺，还有灵巧的断奏，双手配合的分解和弦式是比较常见的织体类型（详见谱例 50）。

谱例 50：



在旋律重要的同时，伴奏织体是必不可少的部分，它可以使音乐作品看起来更为丰满，更为形象，抒情的主题旋律与伴奏织体是相互关系、密不可分的统一体。即使直接从音乐作品的谱面上就能发现，门德尔松的这五首幻想曲的钢琴写作织体越来越交响化。门德尔松《升 f 小调幻想曲》Op.28、《夏日最后的玫瑰幻想曲》Op.15 以及《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 不仅有着如歌般的主题旋律，还有无比美妙的钢琴织体，是一种典型的旋律与伴奏相结合的主调和声织体。总之，门德尔松在五首幻想曲运用较多的是背景性的流动音型织体，主题旋律的歌唱性与这种流动的自由的音型织体相互配合，是音乐更加完整。在作品 28 号《升 f 小调幻想曲》和声的横向方面，更注重旋律线条的流动性，通过一些经过音、延留音和辅助音等和弦外音的装饰，其主调音乐的色彩展现的淋漓尽致。

第三章 演奏分析

门德尔松的音乐以精美温馨、清晰自然见长。他的钢琴幻想曲作品虽然不多，但仍然在幻想曲的发展中占有不可忽视的地位。其中，《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 已经被列为考级曲目，具有很好的演奏价值和教学意义，流传十分广泛。前文已经从门德尔松五首钢琴幻想曲的本体分析和风格特征等方面做了详细地论述和分析，使笔者对门德尔松的钢琴幻想曲创作以及风格特点的把握有了更加深刻的理解。这些分析与理解，为下文论述五首幻想曲的演奏以及教学提供了理论依据。

第一节 “如歌的”演奏

门德尔松的钢琴幻想曲是浪漫主义音乐的产物，其创作手法简洁，音乐形象朴实动人，每一首幻想曲都具有一个鲜明的音乐形象。这五首作品不同于那些炫技性的钢琴作品，体现出了门德尔松独具一格的音乐表现手法。旋律是一首乐曲的灵魂，具有很强的感染力，门德尔松的钢琴作品往往勾勒出一个清晰可感的旋律线条，引发了演奏者和听众很强的歌唱欲望。这五首幻想曲篇幅短小，演奏技巧相对简单，成为了学习和了解浪漫主义钢琴音乐合适的教材之一。

钢琴的发音原理是琴锤敲击琴弦发出声音，这更加接近于打击乐器。如何将钢琴演奏得美妙如歌，是一直延续至今的演奏难题。所以，在钢琴演奏技巧中，“如歌的”演奏显得极为重要，这是在触键、音色、乐感等方面进行渲染的一种演奏手法。掌握其正确的演奏技巧，便能把自己的情感与钢琴融为一体，优美动听的音乐便会变成演奏者内心情感的流露。

谱例 50:《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15



《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15 这与其他四首幻想曲不同，它是根据一首民间曲调的旋律发展而来的。主题非常朴素，基本上保留了歌曲的原形。在忧伤深沉的主题出现之后，分别对主题进行了变奏。变奏时运用了特殊的节奏音型。表达了作曲家的怜惜之情。全曲旋律线条像是在歌唱，让人不尽联想到玫瑰花的生存景象，将感伤的情绪寓于音乐制作，是歌唱也是叹息。给人以无限的联想。非常鲜明的体现出“如歌的”演奏这一特点（详见谱例 50）

谱例 50 是《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》第 1—18 小节，高声部的主题旋律具有很强的歌唱性，在演奏时要求指尖贴键，借助大臂的力量，向里揉着弹，以免切断了旋律的歌唱性。中声部的长音要注意力度的把握，声音不可超过高声部。情绪平稳、舒缓。一定要让它动情、流畅的“唱”出来。

谱例 51: 《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第一首



门德尔松的作品虽然缺乏戏剧冲突，但却具有鲜明的音乐情感变化。门尔

松作品《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第一首是门德尔松为美丽的康乃馨和玫瑰花所谱写的，这首曲子的主题旋律带有淡淡的感伤之情，与后面出现的活泼灵动的音乐形象形成对比，变化丰富。第二首《E 小调急板》是门德尔松在英国旅游时，受邀到朋友家做客，看到朋友女儿头上的头饰所产生的联想，表达了门德尔松对生活的热爱之情。第三首《小溪》，正如它的标题一样，是对小溪娟娟细流的描绘，门德尔松用生动形象的音乐语言，勾勒出了优美恬静的旋律线条。（详见谱例 51）

第一首是门德尔松为美丽的康乃馨和玫瑰花所谱写的。谱例 52 是《三首幻想曲与谐谑曲》第 1—8 小节，右手高声部旋律应弹奏清晰，并注意乐句的走向，音与音之间要有内在联系和韧性，下键速度不能太快，这样可以使声音变得柔和细腻。建议演奏者在演奏前先轻声哼唱旋律，然后再进行演奏。

谱例 53: 《升 f 小调幻想曲》Op.28 第一乐章



《升 f 小调幻想曲》Op. 28 是门德尔松五首幻想曲中篇幅最大的一首，是门德尔松到苏格兰旅行时所创作的。《升 f 小调幻想曲》Op. 28 第一乐章以一个华丽的引子开始，引出宣叙调一般的主题旋律，表现出思虑重重的音乐形象。

（详见谱例 53）

谱例 53 是《升 f 小调幻想曲》Op.28 第 9—24 小节，《升 f 小调幻想曲》Op.28 是五首幻想曲中演奏技巧较为复杂的一首，在 9 小节的短小序奏之后进入主题，此处速度标记为行板，指稍缓的速度而含有优雅的情绪，属于中慢板。主题旋律深沉、忧郁、发人深思，像是在诉说。演奏者应该特别注意手指触键的部位和手指触键的力度，用指腹部位触键，手指向内向外“拖”着弹，旋律声部要拉住，右手的旋律线条尽量连贯，争取达到一气呵成。

第二节 背景音型

在一首乐曲中,背景音型同样具有不可忽视的重要作用。在这五首幻想曲中,背景音型主要表现为:流动音型、和弦反复、柱式和声三种形式。与主题旋律完美的融合在一起。

一、流动音型

在五首幻想曲的伴奏织体中,背景性的流动音型是运用较多的伴奏音型,常以分解和弦的形式出现。在这种伴奏织体的衬托下,使主题更加具有歌唱性,音乐更加流动、自由。:

谱例 54:《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第三首



谱例 54《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第三首《小溪》曲调优雅、甜美,流动音型在这首曲子中比较常见,描绘了小溪的涓涓细流,滋润着人们的心田。谱例 54 是《小溪》中段第 16—18 小节,分解的十六分音符更加衬托出旋律的流动性,增加了右手旋律的感染力。左手的十六分音符在演奏时应弹奏的十分自然,同时又不能切断了低音旋律的连贯性,建议学习者先分手进行练习,准确把握音位后再进行合手弹奏。它作为一个流动的背景支撑着作品的旋律声部。力度控制在 PP 的范围之内。详见谱例 54)

谱例 55:《升 f 小调幻想曲》Op.28 第一乐章





谱例 55 是《升 f 小调幻想曲》Op.28 第一乐章第 77—84 小节，此处三十二分音符的分解和弦与前面的功能不尽相同，与右手强而有力的八度下行形成对抗力量，表现出一种焦虑不安的情绪。第 81—84 小节左手上行级进，将这种焦虑不安的情绪推到最高潮，从而引出主题旋律的再次出现。力度标记为 *ff*，在突出右手重音的同时还应重视左手力度的把握，清晰而有力。这就要求演奏者在弹奏时注意大臂的放松，将大臂的力量传到指尖，手指的第一关节要立起来，触键速度一定要快。（详见谱例 55）

二、和弦反复

与流动型的伴奏音型相似，另一种伴奏音型是和弦反复，这种伴奏织体在门德尔松的钢琴幻想曲中频频出现，采用和弦律动作为伴奏，活跃了乐曲的情绪。这种伴奏织体对营造活泼激昂的气氛十分有益，给人以很强的律动感。

谱例 56: 《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第一首



谱例 56 是《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第一首第 25—27 小节，音型排列比较紧密，因此音响效果也相对比较饱满。要注意和弦与和弦之间的连贯性，可以一个小节用一个力量去弹，而不要简单直愣地重复，触键一定要轻盈。此处音区跨越幅度不大，演奏难度相对较小。（详见谱例 56）

谱例 57: 《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章





谱例 57 是《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章第 132—140 小节，是主题的动力再现。第三乐章是急板乐章，右手持续不断的十六分音符跑动更像是一首无穷动，此处左手伴奏织体为和弦反复，平行八度与柱式和弦的结合增强了旋律的动力性，使音响效果更加丰满。在演奏时应该将左手视为旋律的衬托，不需要将每一个和弦都弹得很清晰，只需要突出每一小节的第一个和弦即可。用大臂带动手掌，手腕放松，凭借惯性力量敲击琴键，音色要均匀清晰，不要把琴键压得太深，要弹奏的富有弹性和律动感。

三、柱式和弦

在这种织体的写作中，作者并没有明确的声部划分，而是按照和声性伴奏织体来创作的，具有合唱及管弦乐队的音响效果。声部的数量往往是根据旋律的发展以及和声色彩的变化来改变的。

实例分析：

谱例 58:《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15



谱例 58 出自门德尔松《夏日最后一朵玫瑰幻想曲》的 16—17 小节，V7—I 的终止进行属于正格终止，属七和弦的低音 B 下行五度解决到 B 大调的主音 E 上。和弦织体增加至五个声部，在左手柱式和弦的衬托下，和声色彩不断变化。在演奏时应该仔细聆听和声色彩的变化，通过和声的进行来调整音色的明暗。

谱例 59:《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章



谱例 59 出自《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章第 174—185 小节，此处和声进行仍然是 V7—I 的终止进行。演奏时根据和声色彩的变来化控制音色，声音不能太亮，音量逐渐减弱，最后近乎消失。

第三节 右手双声部的演奏

右手双声部的演奏是钢琴演奏中较难把握的演奏技巧。不仅需要手指的灵活触键，还需要耳朵的仔细聆听。首先要在听觉上识别旋律声部和伴奏声部的区别，从而更好的指导手指的活动。需要演奏者花费一些精力和时间仔细琢磨。在门德尔松的五首钢琴幻想曲中，右手双声部也较为常见。

谱例 59: 《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15



谱例 59 是《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15 第 45—47 小节，在右手多声部的演奏中合适的指法尤为重要。此处右手高声部可运用指 3、4、5 指来演奏，中声部的十六分音符可以用右手的 1、2 指来演奏。（详见谱例 59）

谱例 60: 《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第三首



谱例 60 出自《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16 第三首第 4—6 小节，从演奏上

来讲，演奏者最终要做到使听众把旋律声部与伴奏区分开来，并且使旋律线条连贯、流畅地呈现出来从而达到多声部的音响效果。然而，这样的演奏技术需要更多的时间进行练习、聆听和揣摩。值得一提的是，这里出现了连奏的跳音，这种连跳并用的方式在钢琴作品中经常出现。在演奏时，既要保持跳音的弹性和律动性又要保证旋律声部的清晰与连贯。（详见谱例 60）

第四节 速度处理

门德尔松的钢琴幻想曲在保持古典的端庄、均衡的同时，又具有一定的即兴特点。在按照谱面要求的速度演奏之外，也可以适当加入自己的理解，不要让乐曲听起来太过刻板。

《升 f 小调幻想曲》Op.28 是门德尔松五首幻想曲中速度变化最多、最鲜明的一首，且篇幅较长、演奏难度较大，因此，笔者以《升 f 小调幻想曲》Op.28 为例，分析五首幻想曲在速度处理方面所要注意的要点。

《升 f 小调幻想曲》Op.28 第一乐章，升 f 小调，2/4，主部以华彩式的短小引子开始，速度标记为：**Con moto agitato**，意思是稍快的，激动不安的。加速上行的琶音加强了紧张感。引子部分的速度比较难把握，容易速度不稳，这样就会失去乐句内在的动力性，作者所要表达的紧张感也无法得到准确的表达。建议演奏者在演奏前在内心默数节拍，然后再进行弹奏，在琶音上行的时候稍稍加速，但要保持乐句整体的韵律感。在注意颗粒性的同时要兼顾乐句的整体走向。

主部主题平稳，速度标记为 **Adante**，行板，旋律沉思而忧郁。引子最后一小节的延长音为主题的呈现做好了铺垫，演奏者要注意引子与主题的衔接，速度放缓，在激动不安的情绪中抽离出来，平静且深沉地奏出主题。副部主题活泼、生动，速度可以稍微加快，表现出轻盈、灵动的音乐形象。

展开部速度与引子部分保持一致（**Con moto agitato**），展开部和声及织体的运用都比呈示部复杂一些，演奏的难度也比之前要大。因此，在乐章的开头速度不应过快，不然会增加展开部演奏技巧的负担。展开部的织体以三十二分音符的跑动为主，在演奏时应做到快且不乱。

再现部速度应该与呈示部速度保持一致，主题的最后一次出现要处理得当，可以稍稍方面速度。

第二乐章，加速的快板，A大调，2/2拍，与谐谑曲近似。第二乐章与第一乐章形成了鲜明的对比，分解和弦式的伴奏织体与右手旋律融合在一起，表现出明朗可爱的曲趣。速度应比第一乐章稍快一些。

第三乐章，急板，6/8拍，奏鸣曲式，是强调华丽效果的乐章。第三乐章是《升f小调幻想曲》Op.28中演奏难度最大的一个乐章，其中右手的十六分音符段落和左手的八分音符音型相对立，演奏技巧与练习曲相似。毋庸置疑，快速跑动的乐曲首先要做的是“慢”练，针对第三乐章的“慢”练，笔者总结了以下几种方法：1、分手练习，熟悉左右手的旋律进行 2、分组练习：将右手的十六分音符按照四个音一组或六个音一组进行变节奏练习。3、打大拍子，在练习的较为熟练后，可将一小节视作两拍。4、依靠大臂的惯性力量带动手指跑动，不要仅仅依靠手指，以免僵硬。

门德尔松其余四首幻想曲的速度变化较《升f小调幻想曲》Op.28相对较少，这里就不再一一阐述。总之，万变不离其宗，演奏者首先要从曲子的整体性出发，把握乐曲的整体速度，然后再注意每一部分的速度变化，不可随意变换节奏，应该按照谱子的要求去做适当的变化。

第五节 踏板的使用

踏板的使用是钢琴演奏中至关重要的一个因素，也是比较容易被演奏者忽视的一个因素。踏板使用的得当，可以为一首乐曲的演奏效果大大加分，反之，如果踏板使用的不恰当，会使音响效果变得浑浊、混乱。因此，仔细揣摩踏板应该怎么用、在何处用，是每一个演奏者都应该重视的内容。在这五首幻想曲中，踏板的使用是与旋律的发展、和声的进行、强弱的变化融为一体的。前文已经对五首幻想曲的和声、旋律、节奏做了比较系统的论述。在此基础上，笔者将分别对左踏板和右踏板在这五首幻想曲中的运用进行简要说明，希望可以为演奏者提供一些参考。

一、右踏板

门德尔松的五首幻想曲极富歌唱性、抒情性。因此，在手指控制触键的同时，适当的使用右踏板可以使旋律更加流畅、优美。

谱例 61: 《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》 Op.15



谱例 61 是《夏日里最后一朵玫瑰幻想曲》Op.15 第 1—18 小节,在演奏上述段落时,右手高声部的旋律一定要连贯、流畅。在踏板使用时,可以按照和声的变化,一个和声变换一次踏板,即一小节换一到两次踏板,可以踩得长一点,但踏板不宜踩的太深,1/4 即可,以保证旋律线条的清晰度和流动感。(详见谱例 61)

谱例 62: 《升 f 小调幻想曲》 Op.28 第三乐章



谱例 62 出自《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章第 60—63 小节,在音型比较密集的时候,仍然可以遵循一个和声变换一次踏板,但踏板不宜踩得过长,以点踩为主,以免使音色变得浑浊。(详见谱例 62)

谱例 63: 《升 f 小调幻想曲》 Op.28 第三乐章



谱例 63 是《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章第 78—80 小节,左右手音型

均比较密集，且标有重音记号，为了达到加强重音以及烘托气氛的目的，此处可以使用右踏板，踏板与音最好保持同起同落，不要拖拉，这样才能体现出很强烈动力性，将情绪推向高潮。

二、左踏板

在这五首作品当中，左踏板的运用还是比较常见的，但由于演奏者能力的差异和对声音要求的不同，左踏板的使用也不会完全相同。下面提到的几处谱例，可以适当使用左踏板，帮助手指达到想要的音响效果。

谱例 64: 《升 f 小调幻想曲》Op.28 第一乐章



谱例 64 是《升 f 小调幻想曲》Op.28 第一乐章第 129—135 小节，主题旋律在没有和声的情况下悄悄奏出，给人以无限的遐想。出现弱音记号 p 和 pp，这里可以使用左踏板将音量调小，但主题旋律要突出出来，与右踏板相结合，将主题旋律表达清楚。（详见谱例 64）

谱例 65: 《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章



谱例 65 出自《升 f 小调幻想曲》Op.28 第三乐章第 76—79 小节。第三乐章以右手十六分音符的快速跑动为主，旋律感较弱，更像是一首练习曲。在演奏时更应注意乐曲的强弱的对比。此处出现弱音记号 pp，应适当使用左踏板，弱化右手的颗粒性，与前面的音响效果形成对比，使乐曲更加富有层次感。

结 语

门德尔松被誉为“19世纪的莫扎特”，他对莫扎特、贝多芬以及巴赫的音乐怀着无比崇敬之情，古典主义的音乐对门德尔松的音乐创作具有深刻的影响。然而，门德尔松在对音乐的审美上有着自己独到的见解，在秉承前辈作曲家创作精华的基础上，形成了属于自己的音乐风格。门德尔松的创作个性在他五首钢琴幻想曲中也有所体现。浪漫的音乐形象、纯粹的音乐语言、真实的内心感受使门德尔松在浪漫派作曲家中显得格外引人注目。门德尔松一生共创作了五首钢琴幻想曲，因此，这几首作品显得尤为可贵。

门德尔松一生向往真实、公平和正义，他的幻想曲也体现了他内心对美的向往和对生活的热爱。通过对《夏日的最后玫瑰幻想曲》Op.15、《三首幻想曲与谐谑曲》Op.16和《升f小调幻想》Op.28的深入分析，不难看出门德尔松在音乐创作和音乐风格上的特征。抒情的旋律、灵活多变的节奏型以及丰富的和声织体变化不仅在五首幻想曲中表现的淋漓尽致，同样也出现在他的其他作品中。门德尔松的幻想曲创作是不被人们关注的体裁，对五首幻想曲本体和风格的把握对于丰富我们的演奏和教学同样具有重要的意义。

门德尔松五首钢琴幻想曲虽然在音乐本体与演奏方面的分析难度并不是很大，但是对于这五首幻想曲的参考资料相对较少，笔者在研究时仍遇到了较多的限制。由于自身能力较浅，所以在论述一些问题时难免出现一些错误，希望各位专家、老师能够见谅，并提出批评和宝贵建议。笔者在今后的工作和学习中，将不断增强自己的知识业务水平，不断完善和改进论文中的不足。

参考文献

- [1] 张玉佳:《三首幻想曲幻想技法之研究—莫扎特, K.397, 海顿, Hob.XVI 工: 4, 门德尔松, OP.28》, 台湾国立屏东教育大学音乐学系硕士论文, 中华民国九十五年。
- [2] 栗琿.舒伯特至李斯特钢琴独奏幻想曲研究[D].上海音乐学院, 2011.
- [3] 王大为.论门德尔松音乐创作的独特性[D].重庆师范大学, 2012.
- [4] 王奕波.钢琴幻想曲的研究与探索[D].西安音乐学院, 2007.
- [5] 李娟.谐谑曲的历史演变及其谐谑精神[D].南京艺术学院, 2007.
- [6] 白艳.简析幻想曲的形成与发展[J].大舞台, 2011, 11: 81-82.
- [7] 阎颢莹.门德尔松钢琴音乐的多元性[D].辽宁师范大学, 2010.
- [8] 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, 2005.
- [9] 郑凌羚.诗意的音乐话语: 门德尔松音乐会序曲研究[D].上海音乐学院, 2012.
- [10] 沈加佳.门德尔松第一钢琴协奏曲的分析与研究[D].上海师范大学, 2008.
- [11] 张晓蕾.门德尔松钢琴作品的艺术特点分析[J].山东教育学院学报, 2010, 03: 93-95.
- [12] 吴焯.论范尼·门德尔松音乐创作理念及创作特征[J].大舞台, 2010, 12: 1-2.
- [13] 岳睿.门德尔松艺术歌曲创作[J].辽宁教育行政学院学报, 2010, 09: 133-134.
- [14] 谢虹.门德尔松与他的钢琴音乐[J].音乐大观, 2012, 12: 16-17.
- [15] 王梅.门德尔松钢琴作品的艺术特征初探[J].作家, 2013, 04: 217-218.
- [16] 闫华.门德尔松《谐谑曲》的演奏技巧[J].大舞台, 2014, 11: 108.
- [17] 庄清扬.浅析门德尔松《随想回旋曲》[J].音乐时空, 2014, 22: 101-103.
- [18] 肖彦.浅谈门德尔松的音乐风格[J].黄河之声, 2014, 15: 106-107.
- [19] 黄兆博.门德尔松的生平及钢琴作品特点分析[J].学理论, 2014, 06: 154-155.
- [20] 王亦亮.门德尔松: 被诋毁的音乐天才[J].音乐爱好者, 2014, 08: 28-31.
- [21] 宋蓓.门德尔松作品风格分析[J].美术教育研究, 2012, 05: 101+106.
- [22] 王明华.多维视野下的门德尔松: 信仰、身份、接受、复兴[J].内蒙古大学艺术学院学报, 2012, 01: 78-82.
- [23] 王伟.门德尔松谐谑曲 Op.16No.4 技巧难点分析[J].大众文艺, 2012, 16: 22.

- [24]王薇.门德尔松钢琴音乐创作[J].艺术教育, 2012, 11: 84-85.
- [25]张倩红.试论摩西·门德尔松的启蒙思想[J].世界宗教研究, 2003, 03: 70-79.
- [26]顾红亮.门德尔松的启蒙观及其对中国的启示[J].天津社会科学, 2009, 01: 27-32.
- [27]程鹿峰.门德尔松:浪漫与古典的完美结合[J].世界文化, 2009, 11: 21-23.
- [28]童乔慧,李聪.表现主义的实践者——门德尔松建筑思想及其设计作品分析[J].建筑师, 2013, 06: 46-54.
- [29]吕力.门德尔松钢琴音乐风格特征研究[J].作家, 2009, 08: 244-245.
- [30]张玉洁.浪漫主义音乐的感悟者——门德尔松[J].济宁师范专科学校学报, 2005, 06: 109-110.
- [31]党冬梅.门德尔松音乐思想初探[J].艺海, 2008, 04: 55-56.

攻读学位期间发表论文情况

[1] 《门德尔松幻想奏鸣曲 Op.28 演奏分析》，当代音乐，作者位次：一，已发表。

致谢

时光如歌，岁月如梭。三年的研究生生活悄悄地接近了尾声。回想七年前，我怀着对未来梦想和对大学生活的渴望走进了山东师范大学，在这七年当中，我不仅学到了专业知识，还学到了为人处事的道理，是师大给予我成长。感谢母校，我在你的怀抱中度过了最美好的青春时光。

除了对母校的无限感恩之外，我最想要感谢的是我的导师王焰副教授。从高二开始跟随王老师学琴到现在，已有八年的时间。在这八年的时间里，王老师认真严谨的教学态度一直在潜移默化的影响着我。在我迷茫不前时，是王老师一次次不厌其烦的教导，使我有了更大的进步和提高。从论文的选题到论文的完成，王老师给了我很多帮助和支持，把她的经验毫无保留的教授给我，并给我提供了很多有价值的参考书籍。

父母是我成长道路上最坚强的后盾，感谢父母对我无条件的支持；感谢同学与朋友给予我的帮助和鼓励，你们的陪伴使我成长的道路不孤单。

对钢琴的热爱从未停止，即使即将离开校园，我也将继续学习，不断提高自己，争取在音乐修养方面取得更大的提高！