

上海师范大学

硕士学位论文

圣桑g小调第二钢琴协奏曲演奏与教学分析

姓名：唐钧

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：葛世杰

20070401

摘 要

法国作曲家卡米尔·圣桑是一位多产的作曲家，他对钢琴音乐的贡献主要在钢琴协奏曲上。在他的五首钢琴协奏曲中，g小调第二钢琴协奏曲是最脍炙人口的一部。作为十九世纪末的一位法国作曲家，圣桑的钢琴音乐在继承了古典乐派的创作风格之后，融入了法国人的巧智与幽默，戏谑的性格与清晰的形式，形成了他独特的钢琴音乐风格，并极大的影响了后来的福雷与拉威尔的音乐创作。

本文主要针对圣桑最为著名的第二钢琴协奏曲进行演奏与教学分析。文章分为三个部分，第一部分介绍了法国的文化、历史背景，圣桑其人以及他对法国音乐的影响，圣桑的音乐创作特点及他的美学思想等方面的内容。第二部分通过旋律、和声、调式调性、节奏节拍等参数对圣桑这部协奏曲的创作手法和音乐形象进行分析，通过这些研究，发现圣桑在协奏曲结构上的一些创新之处。在第三部分对该曲在演奏上应注意的一些问题提出了自己的见解，并对双钢琴的合作上提出了一些建议。对今后演奏者深入理解和更好的诠释这部作品有一定的启示。

关键词：创作手法 参数分析 结构分析 演奏与教学要点

Abstract

The French composer Camille Saint-Saens composed many piece, his mainly contribution to piano music is piano-concerto. In his five piano concerto, the second piano concerto in g minor is the most popularity. In the 19th century ending French composers, the Saint-Saens 's piano music inherited the classical style, melts into French's skillful wisdom and humorous, the disposition and the clear form which teases, has formed his unique piano music style. His music influenced afterwards French composer Gabriel Faure and Maurice Ravel.

This article mainly analysis the performance and the teaching in Saint-Saens' s second concerto which is the most famous piano piece. The article divides into three parts. the first part introduced French culture, the historical background, Camille Saint-Saens' s biography and his influence to French music, Saint-Saens' s music creation characteristic and his esthetics thought content and so on. The second part analysis the melodys, harmonious, keys, rhythms and so on, through these research, analysis Saint-Saens' s some innovations place in concerto structure. The third part proposed some own opinions which should pay attention at the piano performance and some suggestions in two piano cooperation. It is concluded that this thesis would have helpful significance to those who are going to learn the musical style and basic playing methods of Camille Saint-Saens.

Keywords: Creation technique, Parameter analysis, Structure analysis, Performance and teaching main point

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：

唐韵

日期：

2007.5.

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：

唐韵

导师签名：

李进

日期：

2007.5.

前言

卡米尔·圣桑（Camille Saint-Saëns）——十九世纪末欧洲浪漫主义音乐时期的著名作曲家、钢琴家和管风琴演奏家。他创立的民族音乐协会为法国民族音乐的发展作出了巨大的贡献。

圣桑有着百科全书般广博的知识修养，对文学、哲学、科学、绘画甚至天文学都极感兴趣。在音乐创作上他是一位多产的作曲家，他的创作几乎涉及音乐的所有体裁和形式。他对钢琴音乐的贡献主要是在钢琴协奏曲上，共作有五首钢琴协奏曲，其中以第二首《g 小调钢琴协奏曲》最为优秀，可以称之为圣桑钢琴音乐的典范之作。

一次偶然的机会，我听到了圣桑的第二钢琴协奏曲，乐曲中那优美的旋律，活泼的节奏律动深深的打动了我，从那之后，我才知道原来圣桑在钢琴音乐上还有如此动人之作，并开始对圣桑进行研究。然而，在中国，对圣桑作品的研究并未得到足够的重视，我们所熟知的仅有他的《动物狂欢节》和《第三交响曲》等作品。我国学者对圣桑的研究很少，仅有武汉音乐学院的朱爱国教授对圣桑其人及其创作风格进行了简要的介绍，著有《圣—桑》一书。

吉林大学出版社 2004 年 12 月出版的《世界著名钢琴协奏曲精选续集》（下），是目前国内唯一能找到的一本公开发行的这首协奏曲的乐谱，发行时间不长，虽然这部协奏曲在国内教学中已开始被采用，但是对它的研究还不够深入。

国内外其它资料上，对这部作品的详细分析还很少，例如前面提到的吉林大学出版的这套教材中对该曲有一些简单介绍；在《最新名曲解说全集 9——协奏曲 II》（李哲洋主编，台湾大陆书店民国九十三年五月二十四日发行）一书中，仅对该曲三个乐章的主部主题和副部主题作了简要的介绍。

本文主要运用了《音乐分析基础教程》（彭志敏著，人民音乐出版社出版）中提到的分析方法对乐曲的旋律、节奏、和声、调式调性以及节奏节拍、曲式结构等进行分析，并通过分析对演奏与教学中易出现的问题，如对音色的把握、对踏板的运用、对力度层次的处理以及一些技术上的难点等方面作出一定的指导，对于双钢琴在合作上也提出了一些自己的建议。

一、绪论

(一)、圣桑与法国音乐

18 世纪末到 19 世纪上半叶的近一百年间,法国是在革命与复辟的不断交替中度过。“19 世纪法国自己的浪漫主义可能是受外界影响而引起的,但它主要是由本国的源泉哺育起来的。”¹法国的浪漫主义也就更多出自革命与斗争精神,充满了奔放的热情和对现实的不满。欧洲的文化艺术在 1848 年以后,发生了一次巨大的变化,各种流派相继出现,另一方面,19 世纪下半叶以来,浪漫主义思潮有了急剧的变化,消极的、颓废的因素显得特别突出,这在 1848 年推翻了七月王朝的法国表现的特别明显。

法国音乐具有悠久的历史,但直到 19 世纪下半叶之前,法国音乐以前所具有的朴实性被夸张的宏伟性所压倒,歌剧在法国音乐中占据统治地位,民众对于器乐音乐,特别是法国人自己所写的器乐,反而漠不关心。这就是圣桑所面临的法国音乐局面。

圣桑 1835 年 10 月 9 日出生于法国巴黎,自幼丧父,由母亲和祖母共同抚养长大,并从小跟随祖母学习钢琴。虽然他从小就有结核病,但是他仍然活到了 86 岁。他一生酷爱旅行,足迹遍及欧洲各国、南北美洲(为乌拉圭写了国歌)、北非和西亚。1886 年,在前往维也纳的旅途中,他在奥地利的一个小镇度过狂欢节,并在节后发表了他最脍炙人口的作品——《动物狂欢节》。1921 年 12 月,他在阿尔及利亚去世。

儿时的圣桑便已显现出他在音乐方面惊人的天赋。1852 年,圣桑结识了李斯特,受其影响,在交响曲和协奏曲的创作中开始运用主题动机发展等标题音乐的创作手法,1870 年“普法战争”爆发,法皇拿破仑三世率领将帅向德国人投降,随后,又经过巴黎公社的打击,法兰西第二帝国彻底崩溃,这极大的冲击了法兰西帝国自拿破仑时代就产生的傲视欧洲的自豪感。整个法兰西都强烈要求改变这种现状,反映在社会意识形态的变化就是传统的歌剧和芭蕾舞音乐开始走向低潮。

圣桑作为一名法国人,也鞭策着自己去创造法兰西的新文化和新音乐。1871

¹ 引自保罗·亨利·朗,《西方文明中的音乐》,杨燕迪、顾连理、汤亚汀、张洪岛翻译,贵州人民出版社出版,2002 年,第 741 页。

年,他在巴黎创建了“民族音乐协会”¹,并得到了当时乐坛上一大批立志要复兴法国严肃音乐人士的支持如塞扎尔·弗朗克²、爱德华·拉罗³(1823—1892)、巴德鲁⁴(1819—1887)、福雷⁵(1845—1924)等人。在随后的几十年中,该协会成为法国音乐生活中最重要的组织。协会鼓励法国作曲家创作自己的民族交响乐,并将它们带上法国的舞台,使法国民族音乐文化在国内重新获得了活力和发展,圣桑和他的朋友们所创作的音乐在其他国家也得到越来越多的演出和赞誉,并逐渐走到了欧洲音乐的前列。到20世纪初,由德彪西和拉威尔为代表的法国音乐,逐渐走向欧洲乐坛的中心,成为欧洲主流音乐之一。

(二)、圣桑的创作风格和美学思想

“圣桑的作品清澈、严谨、均衡而精致,继承了法国的伟大的古典传统。但他的风格多变,又可以说是所有作曲家中最难以捉摸的一位。”尽管圣桑的创作风格多变,形式多样,但他也代表了19世纪法国的保守传统。“他尝试了19世纪的每一种音乐体裁,但他最成功的作品大多数都是基于维也纳模式的,也就是奏鸣曲、室内乐、交响曲和协奏曲。”⁶

圣桑在巴黎音乐学院就读时,他的作曲老师是阿列维,但在某种程度上,他却受到弗朗克的影响,他的一些旋律时常会立即将人吸引住,《动物狂欢节》中的《天鹅》就是一个代表。而学院维也纳式的教育除了研究古典主义巴赫、贝多芬等人的作品外,还包括当时法国音乐传统,如沙龙音乐、法国歌剧,圣桑也模仿法国17世纪的音乐风格,创作了一些舞曲,如布列舞曲、加沃特舞曲、小步舞曲等。1853年至1855年圣桑受到舒曼的影响,创作的作品大部分既严肃又雄心勃勃,各乐章之间的主题运用具有一定的统一性。如《第一交响曲》和《钢琴四重奏》(作品14号)。

中期的圣桑创作风格多样,在他的音乐中时常能看到李斯特、瓦格纳以及欧洲各国民间音乐对他的影响。《c小调第三交响曲》和《b小调第三小提琴协奏曲》

¹ 民族音乐协会,1871年由圣桑、比希内等人共同发起,协会提出了“高卢的艺术”一口号,协会的宗旨是:热情鼓励、积极组织演奏法国年轻一代作曲家的新作品。

² 法国19世纪管风琴家。

³ 法国19世纪作曲家。

⁴ 法国19世纪指挥家。

⁵ 法国19世纪作曲家,圣桑的学生。其创作风格受到圣桑美学思想的影响。

⁶ 引自朱爱国,《圣—桑》,东方出版社出版,1998年,第42页

中运用的就是主题循环发展的手法。19 世纪 70 年代,圣桑的四部交响诗《奥姆法尔的纺车》、《法厄同》、《死之舞》和《海格利斯的青年时代》采用了主题变形的的手法。《参孙与达利拉》、《动物狂欢节》等作品中,圣桑使用了动机贯穿手法。在为小提琴与管弦乐队所作的《引子与回旋随想曲》中,采用的就是地道的西班牙风格的节奏贯穿。1870 年之后圣桑大部分作品属于沙龙音乐,如玛祖卡、华尔兹等,尽管这些舞曲还不大成熟,且不像德彪西、拉威尔的帕凡舞曲和小步舞曲那样具有独创性,但他们都反映了圣桑对发掘与再现已被人们怀念的 17 世纪法国音乐传统的极大兴趣。

圣桑晚期创作思想偏向于保守,对新兴的“印象主义音乐”¹甚至抱有偏见,与德彪西发生了长期的争执。

圣桑的创作风格具有浪漫主义特征,第一,圣桑的一些旋律风格流畅婉转,同时又是严肃而刚健的。例如他受到舒曼影响创作的《第一交响曲》。第二,在一个乐章,或是一个乐句内采用交错重音等手法变换节拍,喜欢重复有节奏的典型乐句,以显得错落有致,如《a 小调第二交响曲》(作品 55 号)和《^bE 大调第二小提琴奏鸣曲》(作品 102 号)。第三,圣桑和声对位手法高超,这在他的三首钢琴赋格作品(作品第 99 号、作品第 109 号和作品第 161 号)中得到充分的展示。第四,他惯用的转调手法是二度、三度关系转调,这显然是受到了浪漫主义音乐风格的影响。

浪漫主义时期音乐的特征是夸张的表达情绪。为了更好地描绘意境,浪漫主义时期的音乐家采用了主导动机、主题循环等手法来创作标题性音乐。

而圣桑是一个矛盾的综合体。一方面,他极力倡导浪漫主义时期李斯特等人强调人文精神的标题音乐,运用主导动机、主题动机发展等标题音乐的创作手法进行创作;另一方面,他在内心中还是以纯音乐为主的,他认为作曲家所创作的作品,如果缺少优美的旋律线条,那么这个作品就算不上是一件艺术作品,这位作曲家也算不上是一个艺术家。音乐作品应能始终保持音乐的本色,音乐就是将悦耳的声音和谐的组合在一起。他追求纯正的音乐风格,以及完整的音乐形式,却多少有些忽略了人的情感在音乐创作中的体现。他的这种美学思想,漠视音乐中的感情因素,使他的作品有一个极大的弱点,那就是过分讲究作品形式的完美,

¹ 法国 19 世纪末 20 世纪初音乐流派,代表人物是德彪西与拉威尔。

缺乏艺术家的热情与动力。如歌剧《参孙与达利拉》的成功，最闪光的东西就是其纯净的音乐美。可以说圣桑的作品中所有美而优雅的特点都集中在这部作品中女主人公达利拉的几首咏叹调里，那精巧的配器手法，优美的旋律线条吸引了圣桑的绝大部分注意力。

圣桑的作品不仅继承了法国音乐精致、典雅的人文精神，甚至还代表着一种对法国传统音乐文化的沿革和审美品位。在那个德奥音乐占统治地位的时期，圣桑极力追求本国民族音乐特色的精华，而圣桑的追求对后人的影响，也正如一些专家所说，“与其说他的音乐，不如说是他的音乐美学观点深深的影响了他的学生福雷和晚些时候的拉威尔。”¹

¹ 引自朱爱国，《圣—桑》，东方出版社出版，1998 年，第 51 页。

二、圣桑第二钢琴协奏曲的创作手法和音乐分析

(一)、概述

圣桑一生创作了 5 首钢琴协奏曲，专家们认为，从他的整个钢琴音乐创作来看，他的钢琴协奏曲远远比钢琴独奏曲好的多。圣桑的钢琴协奏曲打破了传统的协奏曲形式，开创了协奏曲创作上的新风格，并极大地影响了之后的法国音乐家福雷、拉威尔等人的创作。

“最初的三首钢琴协奏曲，可以看作是法国早期钢琴协奏曲的典范。尤其是第二首的第一乐章在曲式结构上有别于典型的奏鸣曲式，并且这三首作品都有一个花哨的终曲，这在当时也是风靡一时。”¹

1868 年，圣桑应著名钢琴家鲁宾斯坦约请，创作了他一生最主要的作品《g 小调第二钢琴协奏曲》。由于当时的鲁宾斯坦急于在巴黎安排一场由他自己指挥的音乐会，使自己能够以指挥家的新身份与巴黎的听众见面，但时间非常紧，希望圣桑能在三个星期的期限内完成；结果，作品前后只用了 17 天时间便完成，并于当年 5 月 6 日在巴黎公演，圣桑自己担任钢琴演奏，鲁宾斯坦指挥，演出获得了极大的成功。

“就这部协奏曲，《俄罗斯新闻报》1875 年 11 月 30 日刊载了柴可夫斯基的评论：

圣桑先生在我们这里初次演出了他的《g 小调第二钢琴协奏曲》。这首作品十分美妙、清新、优雅并有着非常感人的细节。从中也反映出作曲家对精典范作的深刻理解（圣桑从这些范作中吸取了形式的平衡和完整的非凡技艺）以及异常独特的创作个性。圣桑作品中的民族性格的一切动人特征：真切、热情、诚挚、睿智，是我们从这位客人的作品中处处可以感到的。圣桑先生的协奏曲具有很独特的形式，它没有慢速度的中间乐章。为代替慢速度的中间乐章他写了动人的、十分活泼的谐谑曲。在谐谑曲中，也正像在末乐章中一样，表现了出色的配器艺术以及织体上的许多幽默、幻想和机巧。圣桑先生在第一乐章里仿佛让听众了解，他是多么崇拜巴赫，并在巴赫的影响下写成这部作品的。值得注意的是圣桑先生虽然属于十分重视强烈外在效果的法兰西民族，却如此善于在这部辉煌的作品中运用形式和配器的程式化手法，而作品的成功多半是依靠这些手法的。处处显示

¹ 引自朱爱国，《圣—桑》，东方出版社出版，1998 年，第 46 页。

他是一位绝无哗众取宠之风的卓越音乐家,这种哗众取宠之风并无伤人之意,是许多能人未能摆脱的,其特点是运用一些尖锐的效果使听众惊讶和受吸引,虽然并非出于形式上的要求。”¹

正因如此,这首作品才在圣桑的五首钢琴协奏曲中显得如此重要,它恰恰体现了圣桑的音乐美学思想——追求纯粹的音乐美,和圣桑对于浪漫主义音乐创作手法的运用。

(二)、参数分析

1、主题、旋律

这首协奏曲从总体上看三个乐章各有特色,但是乐章之间有着紧密的内在联系,这显示了圣桑对浪漫主义音乐创作手法的运用,以及对纯音乐美的追求。

(1)、音程的选择

这部协奏曲的三个乐章的主题在音程的选择上具有一致性,旋律音程主要由分解和弦与二度级进音程两种因素构成。(谱例 1)

谱例 1¹

第一乐章主部主题:

The image shows a musical score for the first movement of Saint-Saëns' Concerto No. 2 in G minor, Op. 110. The score is in G minor (three flats) and 2/4 time. It shows the first system of the main theme, marked 'I' and 'A'. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score includes annotations: 'expressive 主和弦' (expressive tonic chord) and '二度上行级进' (stepwise ascent by second). The score is written for piano (p) and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

¹ 摘自朱爱国,《圣—桑》,东方出版社出版,1998年,第82页。

第一乐章副部主题:

Allegretto
cresc.
dim.
二度下行级进模进
半音上行模进
和弦

第二乐章主部主题:

Allegro scherzando (♩ = 120)
p
二度级进模进
和弦

第二乐章副部主题:

Allegretto
p
二度级进
二度下行级进
和弦

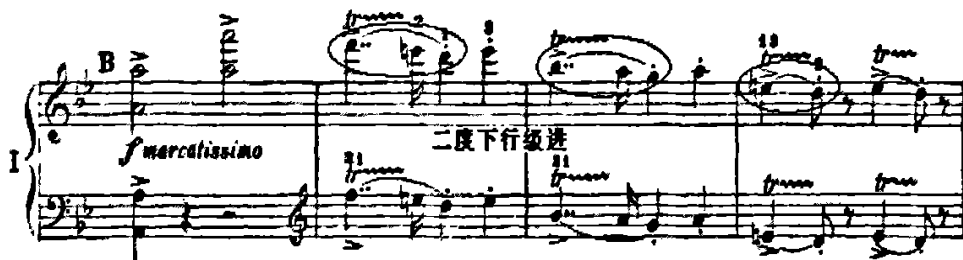
第三乐章主部主题:

Allegro
p
二度下行级进
和弦

¹ 本文的谱例均采用自英国 G.Schirmer 公司 1967 年出版的双钢琴版乐谱。



第三乐章副部主题:

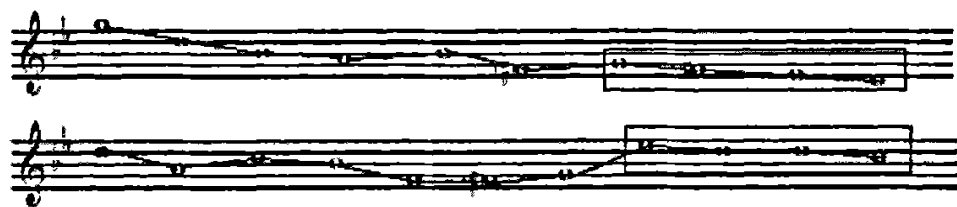


(2)、旋律线条的走向

从上面的谱例中可以看出圣桑这部协奏曲的旋律采用的是扬抑格,旋律先上后下,或短上长下,均以下行级进旋律为主(谱例 2),这样的旋律具有叹息性,体现了浪漫主义时期音乐主张抒情性的美学观点。

谱例 2

第一乐章主部主题、副部主题线条:



第二乐章主部主题、副部主题线条:



第三乐章主部主题、副部主题线条：

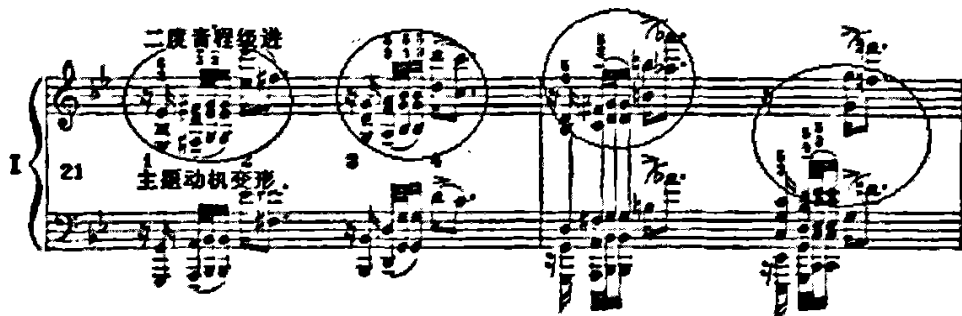


(3)、动机的发展

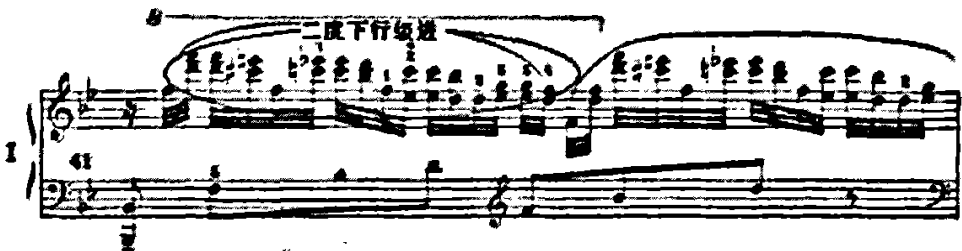
以第一乐章为例，我们可以看出圣桑在主题动机发展上的巧妙运用。



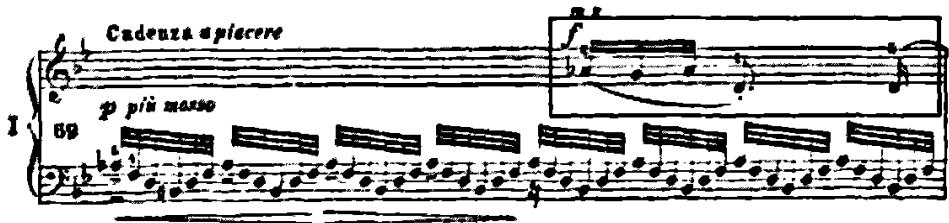
连接部主题动机节奏变形，二度级进因素：



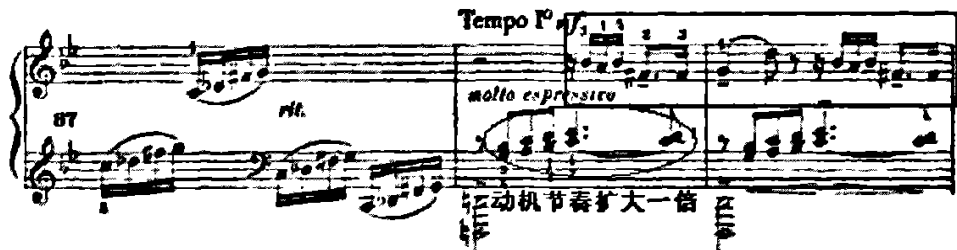
中段华彩旋律部分运用二度下行音程因素：



再现主部主题之后的钢琴华彩段旋律将动机的后半部分扩大：



再现部连接段 3 旋律部分主题动机再现，低音动机节奏扩大一倍：

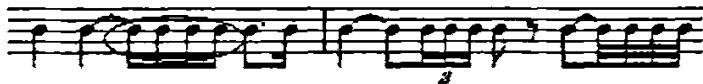


主题旋律的动机不断发展变化，由此可以看出，圣桑 19 世纪 60 年代受李斯特等浪漫主义时期作曲家的影响，在创作上运用主题动机发展的手法进行创作的方式。

2、节奏、节拍

当代音乐理论普遍认为，音乐“首先是由时间和时间的划分组成的”，“音乐中最主要和最基本的东西就是节奏”，“对于音乐的研究，必须从节奏的理解开始；而对节奏的研究，又必须回到对时间的理解上”¹。

第一乐章的节奏设计打破了古典音乐传统常用的规范节奏，而采用大量的切分节奏，这样颠倒了强弱拍的位置，体现了浪漫主义时期以自我为中心，追求幻想的浪漫风格。



主部主题节奏



副部主题动机变形

第二乐章采用的是以八分音符为主的节奏律动。主部主题和展开部具有舞曲性律动节奏的使用，也与乐章一开始的速度标记：谐谑的快板 (Allgro scherzando) 符合，使整个乐章机智、典雅，“是钢琴协奏曲史上写得最好的谐谑曲之一”²。

乐章主要出现了以下几种节奏类型：



主部主题节奏型

¹ 转摘自《音乐分析基础教程》，彭志敏著，人民音乐出版社，1997 年第 1 版，第 98 页。参见乔治·波尔《序列作曲和无调性》，秦元平译，中央音乐学院学报社出版。

² 引自《西方钢琴艺术史》，周薇著，上海音乐出版社，2004 年版，第 158 页第 9 行



副部主题节奏型

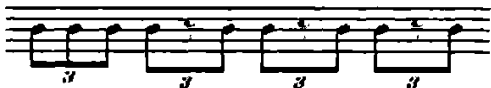


展开部节奏沿用副部主题节奏律动

这一乐章的主题动机是建立在主部主题节奏基础上的, 节奏动机由两个因素

组成, 一个是 , 另一个是 .

第三乐章的节奏丰富多变, 圣桑将主部主题塔兰泰拉 6/8 拍的节奏律动建立在 4/4 拍的基础上, 大量三连音的使用, 使节奏律动仍以八分音符为主。主要采用的节奏动机是:



主部主题节奏



副部主题节奏

第三乐章主部主题的节奏与第二乐章的节奏律动十分类似, 恰好是第二乐章

两个节奏动机因素的倒置。  在前,  在后。副部主题平稳的节奏

暗藏着圣桑在塔兰泰拉舞曲运用上的深思之处,  节奏暗示着第一乐

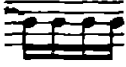
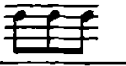
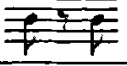
章主部主题的节奏动机 .

全曲节奏丰富多变, 但是乐章之间又有一定统一性。第一乐章的动机律动因

素是  和 , 第二乐章与第三乐章的动机便是建立在此基础上,

 动机由第一乐章动机的前半部分  变化而来, 将三个切分的律动

等分三个八分音符。而第一乐章动机的后半部分附点律动  发展为 .

	动机 1	动机 2
第一乐章		
第二乐章		
第三乐章		

3、调式调性

浪漫主义时期的音乐家更追求音乐的色彩性,已不满足于古典主义时期音乐强调功能性,运用四、五度关系转调的创作手法,到了贝多芬后期、李斯特等浪漫主义作曲家常用的转调手法则是更为强调音乐色彩的三度、二度关系转调。

圣桑在这部作品中更是大量采用二度关系转调,甚至是小二度半音级进,运用模进的手法进行转调。

如在第二乐章第 157—180 小节(谱例 3),圣桑采用模进的手法形成了二度关系上行转调。157 小节 a 小调—161 小节 b^b 小调—165 小节 b 旋律小调—169 小节 c 小调—173 小节 $b^b D$ 大调。

谱例 3:



The image displays four staves of musical notation from Saint-Saëns' Concerto No. 2 in G minor, Op. 110. The notation shows a continuous melodic line with chromatic ascending motion, characteristic of the 'mold' technique. The first staff is marked 'I 163' and includes the tempo marking 'leggerissimo'. The second staff is marked 'I 166'. The third staff is marked 'I 169' and includes the tempo marking 'c小调' (C minor). The fourth staff is marked 'I 172' and includes the tempo marking 'bd 大调' (B-flat major). The notation includes various fingerings and articulations.

圣桑在这一段中运用模进的手法, 大块的音乐上行半音级进, 表现了浪漫主义音乐追求音乐色彩性和对比性的特点, 也暗示了圣桑追求纯音乐美的美学思想。

(三)、结构分析

圣桑这部协奏曲句法上以规整的 4 小节为单位; 调式转换上多以模进手法二度级进转调; 整体结构上突破了古典主义传统协奏曲快—慢—快的结构形式, 并改变了传统奏鸣曲式的结构形式。

第一乐章, 持续的行板 (Andante sostenuto), g 小调, 4/4 拍子。乐曲的第一乐章在曲式结构上有别于典型的奏鸣曲式。

乐章取消了乐队呈示部分, 由钢琴即兴性的华彩揭开了整首曲子的序幕。呈示部没有结束部, 直接由副部的 38—40 小节 3 小节扩充代替展开部引入, 直接进入展开部的中心部分。再现部的变化则更大, 省略了副部主题的再现, 短小的主部主题再现之后, 音乐由四个钢琴华彩的连接段进入到尾声, 结束全曲。

	引子	呈示部			展开部	再现部					尾声
小节	1—10	11—40			41—60	61—97					98—117
		主部 连接部 副部				主部 连接 1 连接 2 连接 3 连接 4					
		11—18	19—28	29—40		61—68	69—73	74—80	81—87	88—97	
句法	10	8	4+6	9+3 扩充	8+4+8	4+4	5	7	7	5+5	
调性	g	g	g-c-g	^b B		g	V/g	c	g	g	g
材料						主部材料		连接部材料		主部材料	

展开部 41—60

小节	41—48		49—52		53—60
句法	2 + 2	2 + 2	2 + 2	2 + 2	4
调性	^b B	^b B V/ ^b E	G V/C	C:I6 V/ ^b A	V/g
根音关系:	^b B	^b A	G	F	^b E

二度下行级进模进

这种结构打破了传统协奏曲第一乐章的奏鸣曲式, 弱化了德、奥奏鸣曲式乐章所具有的强烈的戏剧性效果, 强化了作品的色彩性, 表现了音乐犹如幻想曲般的气氛。这种创作手法, 打破了一直以来统治法国音乐的德奥音乐思想, 并影响了后来的福雷、德彪西、拉威尔等法国音乐的创作。

第二乐章改变了传统协奏曲的整体布局,设计为谐谑的快板(Allgro scherzando),6/8拍子。这一乐章从传统曲式结构意义来说是一种创新,传统的三个乐章的音乐作品的中间乐章,常规是慢速度的,而在这里却是快板;就其风趣、优美的旋律来说,它可以说是所有的协奏曲中最活泼的谐谑曲之一。

这部协奏曲在曲式结构上也较有争议。吉林大学出版社2004年12月出版的《世界著名钢琴协奏曲精选续集》(下)中提到该乐章是一个回旋曲式(该书最后的作品简介中提出),而李哲洋主编,台湾大陆书店民国九十三年五月二十四日发行的《最新名曲解说全集9——协奏曲II》中提到该乐章是一个奏鸣曲式。通过研究,笔者认为从调性上来看,这个乐章的曲式结构应该更偏向于奏鸣曲式。

呈示部 1—130

引子	主部										副部		结束部	
小节 1—4	5-74										75-98		99-130	
起始小节	5	13	21	29	37		41	49	57	65	75	87		
句法	8	8	4+4	8	4		8	8	4+4	10	12	12	8+8+16	
主奏	Solo	Orch	S O	Solo	~~	Orch	Solo	O O	Solo	Orch	Solo	Solo		
调性	$\text{E}^{\flat}$	$\text{E}^{\flat}$	$\text{E}^{\flat}$	$\text{B}^{\flat}$	$\text{F}^{\flat}$	c (引子连接)	$\text{E}^{\flat}$	$\text{E}^{\flat}$	$\text{B}^{\flat}$	$\text{F}^{\flat}$	c	$\text{B}^{\flat}$	$\text{B}^{\flat}$	V/ $\text{E}^{\flat}$
调性关系	五度调性模进										五度调性模进			

展开部 131—220

材料	引入		中心				属准备	
	主部主题		副部动机				引子动机	
起始小节	131	139	149	157	165	173	181	199
句法	8	10	8	4+4	4+4	8	18	22
主奏	Orch	Solo	Orch	Solo	Solo	Solo	Solo	Solo
调性	$\text{E}^{\flat}$	$\text{e}^{\flat}$	$\text{D}^{\flat}$	a + $\text{b}^{\flat}$	b + c	$\text{D}^{\flat}$	$\text{A}^{\flat}/\text{g}^{\flat}$	V/ $\text{E}^{\flat}$
调性关系	二度上行级进模进							

再现部 221-304

	主部 221-256				副部 257-280		结束部 281-304		
起始小节	221	229	237	245	257	269	281	289	297
句法	8	8	4+4	4+4+4	12	12	8	8	8 扩充
主奏	Solo	Orch	S O	Solo	Orch	Solo	Solo		
调性	$\flat E$	$\flat E$	$\flat B$	$\flat E$ c	$\flat E$	$\flat E$	V/ $\flat A \rightarrow$ V/ $\sharp g \rightarrow$ V/ E $\rightarrow$ V/ $\flat E$ (IV+ $\sharp V+V$) / $\flat E$		

尾声 305-346

小节	305-312	313-326	327-246
句法	4+4	14	20
材料	主部主题材料	主部主题材料	引子材料

按照传统的德奥协奏曲创作手法来看,在充满戏剧冲突的第一乐章之后,第二乐章往往是慢板或柔板,以缓和第一乐章所产生的戏剧冲突。而这首作品的第二乐章则一反传统,以快速、活泼的谐谑曲代替了慢板乐章,并采用了完整的奏鸣曲式代替以往的三部曲式。从整个协奏曲的结构上看,这一乐章倒像是第一乐章,而前面的第一乐章则可以看成一个又长又大的引子。这样的创作手法也更加映衬了第一乐章幻想曲般朦胧的气氛。

第三乐章急板(Presto),g小调。第二乐章的快板之后,第三乐章运用急板的速度继续将音乐推向高峰。第三乐章使用的是圣桑所喜爱的体裁之一——塔兰泰拉舞曲,它因意大利半岛南端的塔兰托而得名,6/8拍子,这一舞曲形式在圣桑《c小调第三交响曲》第四乐章也出现过。塔兰泰拉舞曲最引人入胜的就是节奏,它的节奏充满活力又风趣机智,肖邦、罗西尼、李斯特和门德尔松都爱在自己的创作中运用塔兰泰拉舞曲,不过圣桑在创作中那略带沉思的幻想情调暗藏着他自己的特点。

呈示部 5—78

	主部 1-24				连接部 25-48			副部	结束部 57-78	
	引子	主题	引子	主题						
小节	1-4	5-12	13-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56	57-64	65-78
句法	4	8	4	8	8	4+4	8	4+4	4+4	4+10
调性	g	g	g	g	g	d A	F	F	F d	^b B d

展开部 79—190

	引入 79-82		中心 83-174				属准备 171-190	
			中心 I 83-114		中心 II 115-174			
			83-114	115-138	139-154	155-170		
小节								
句法	4	8+8+8+8	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4+4+4	4+4+8+4
调性	d	d V ^b E V/f	f		c		g d A	V/g
材料	引子材料	主部主题材料		副部材料			引子材料	连接部材料

再现部 191—268

	主部 191-214				连接部	副部	结束部 247-268	
	引子	主题	引子	主题				
小节	191	195	203	207	215-238	239-246	247-254	255-268
句法	4	8	4	8	8+4+4+8 (扩充)	4+4	4+4	4+10
调性	g	g	g	g	g	g	g	g

尾声 269—343

	尾声 I	尾声 II	尾声 III
小节	269-292	293-312	313-343
句法	8+8+8	10+10	8+23
调性	V/c V/d V/G	g	g

第三乐章的曲式结构也与传统的协奏曲第三乐章不同。传统的协奏曲第三乐章一般采用的是回旋曲式，而圣桑在第三乐章的创作上仍然选用的是奏鸣曲式。

通过分析可以看出，圣桑这部协奏曲以古典主义方整的 4 小节乐句为基础，运用浪漫主义主题动机发展的手法进行创作，在协奏曲乐章与乐章之间、乐章内部的结构上也有所改变。

第一，在乐章的曲式结构上，第一乐章取消了乐队呈示部，由中段的钢琴华彩取代了展开部，省略了副部再现，直接进入尾声结束乐章。这样的结构削弱了奏鸣曲乐章的戏剧性，加强了主部主题，增加了乐章的色彩性。

第二，在协奏曲的结构安排上，第一乐章将惯例的快板乐章改为了慢板乐章，第二乐章也不是传统的二部曲式慢板，采用了谐谑曲风格的快板乐章，这样的安排使协奏曲的戏剧冲突被延迟至第二乐章才爆发出来，增强了第一乐章梦幻般的音乐气氛。第三乐章并未减缓第二乐章快板的紧张感，采用传统的回旋曲式，而是一鼓作气以 Presto 的急板奏鸣曲式结束全曲，给人以听觉上的震撼。

三、演奏与教学要点提示

这部协奏曲为学习圣桑的钢琴音乐提供了训练思路和练习模式，对于掌握圣桑的音乐风格、把握更全面的技术信息均有很大的研究价值。

（一）、音乐表现要点

1、旋律与音色的把握

通过对旋律的分析可以看出，圣桑这部作品在旋律上具有向下进行叹息式的浪漫主义抒情风格。但是三个乐章的旋律又各有特点，在演奏每一乐章时，触键方式都各有不同。

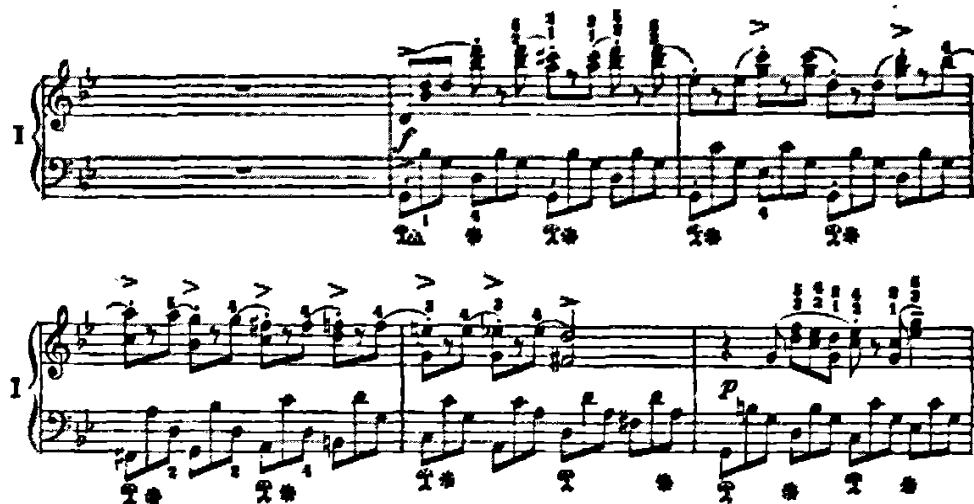
第一乐章主要以切分节奏的律动为主（见谱例 1），这就改变了节奏律动的强弱拍，增强了旋律的流动性与抒情性，为乐章增添了梦幻般的气氛。在触键上应多用手指的肉垫部分触键，多用大臂力量，以演奏出柔和、优美的长线条旋律。

第二乐章以八分音符的舞曲律动为主，这就造成了这个乐章活泼、巧智的风格（见谱例 1）。主部主题部分，应多用指尖触键，跳音的奏法基本以手腕运动为主。然而在副部主题中，圣桑采用的是弱起节奏，从性格上来说，弱起节奏较之八分音符律动的主部主题西西里舞曲更沉稳、深思，因此，在演奏副部主题时要注意控制情绪的变化，旋律可用手指肉垫部分触键，以大臂力量带动手腕运动。引子部分模仿定音鼓的音色，在演奏时应运用手臂力量，指尖触键，演奏出低沉而具有弹性的声音。

第三乐章热情、激烈，具有典型塔兰泰拉舞曲风格，这一乐章整体力度层次几乎是在 f — ff 之间，强烈的音响与快速的双音、八度相结合，增加了钢琴技术难度。这一乐章触键方式基本与第二乐章相同。主部主题应注意重音的位置，将塔兰泰拉舞曲的 6/8 拍律动表现出来（谱例 5）。副部主题较之主部主题更沉稳些，在演奏时应多用大臂的力量，但是，手指的灵活性也不能忽略，连续的颤音仍在回味着塔兰泰拉舞曲的动力与活泼。

谱例 5

第三乐章主部主题



2、踏板的运用

(1)、右踏板与中踏板

第一乐章整体上是一个抒情的慢板，钢琴的华彩乐段与优美的旋律交辉相应，主要是使用长踏板使音色丰富圆润，增加音乐线条的厚度与音乐气息的长度。在使用右踏板上要特别注意手与脚的切换，由于旋律部分大都以切分节奏为主，因此踏板的切换可以考虑半换踏板，这样既能使和声变换听清楚，又能不破坏旋律的切分感。

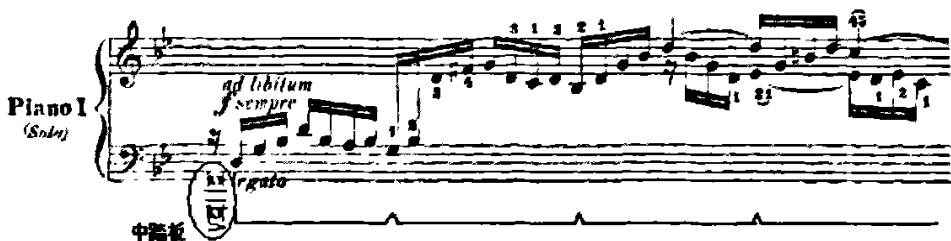
如引子部分一出来就要奏出梦幻般的气氛，这就要求踏板既不能使音乐模糊，又要有朦胧的音乐效果表达出来。在踏板的使用上有两个方案可以参考。

第一个是只用右踏板。这种踏板的好处是可以清晰的表达出每一个和声变化，但是对于低音的八度 g 则无法长时间的保持住。（参见吉林大学 2004 年 12 月出版《世界著名钢琴协奏精选续集（下）》）

第二个是右踏板加中踏板。这样的踏板则完全没有上面只用右踏板会出现的问题，但是这种踏板要求钢琴必须要具有中踏板的功能，有些小型的三角钢琴则没有中踏板的功能。

笔者认为，如果钢琴具有中踏板功能的话使用中踏板效果会更好（谱例 6）。

谱例 6



(2)、右踏板半换

一些长线条且和声变换频繁的乐句虽然踏板标记为一拍换一次，但可以考虑运用半踏板，以保持和声的清晰性与旋律线条的连贯性。例如第一乐章的副部主题（谱例 7），乐谱上标记的是踏板踩后完全放掉，但是建议多用半踏板以及音后踏板效果会更好。

谱例 7

原谱上的踏板：



建议使用的踏板：



其中每小节第二拍使用半踏板，其余各拍使用音后踏板（即切分踏板）。

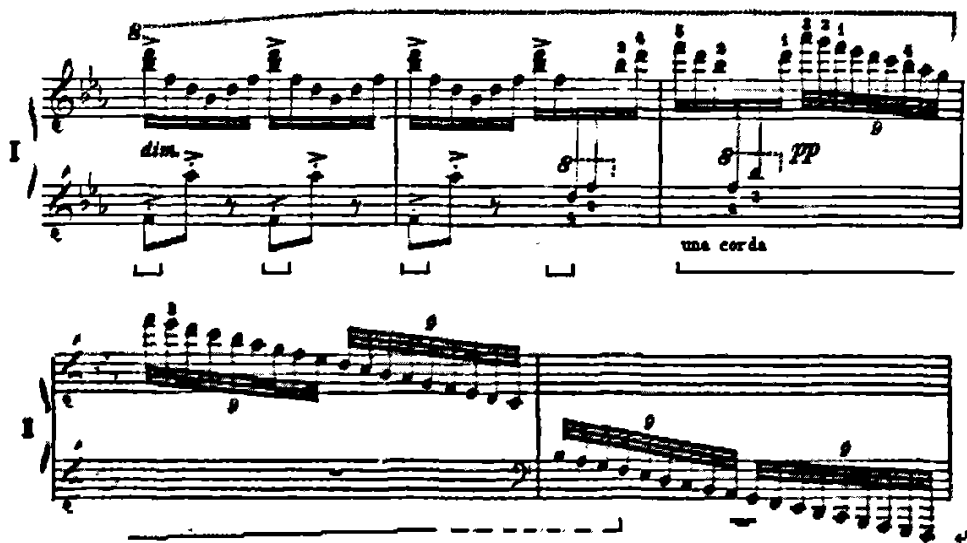
(3)、右踏板与左踏板

第二乐章力度层次在 *ppp*—*ff* 之间，同时，钢琴多处出现模仿定音鼓的音色，为了拉大整个力度范围，以及模仿出定音鼓低沉、厚重的声音，笔者建议模仿定

音鼓音乐的地方应多使用弱踏板。

同时,第二乐章还有多处出现朦胧的犹如夜间精灵般活泼的音阶跑动,例如在乐章的第 128—130 小节(谱例 8),为了演奏出轻巧,晶莹的声音,建议右踏板与左踏板应同时踩住,在音阶过了中音区音色逐渐变厚,右踏板应逐渐放掉,弱踏板则保持不变。

谱例 8



(4)、模进乐段使用左踏板改变音色

例如在第三乐章在第 99—106 小节是旋律的第三次模进,和声由第 83 小节的 V 到第 91 小节的 V/VI_5^6 再到 99 小节的 VI (谱例 9),形成了一个 V—VI 的阻碍终止,因此在模进到最后一次,即 VI 级上的第三次模进时,可以考虑使用弱踏板,增加力度的对比和音色的变化。

谱例 9

第 83—90 小节	第 91—98 小节	第 99—106 小节
V	V/VI_5^6	VI
		una corda

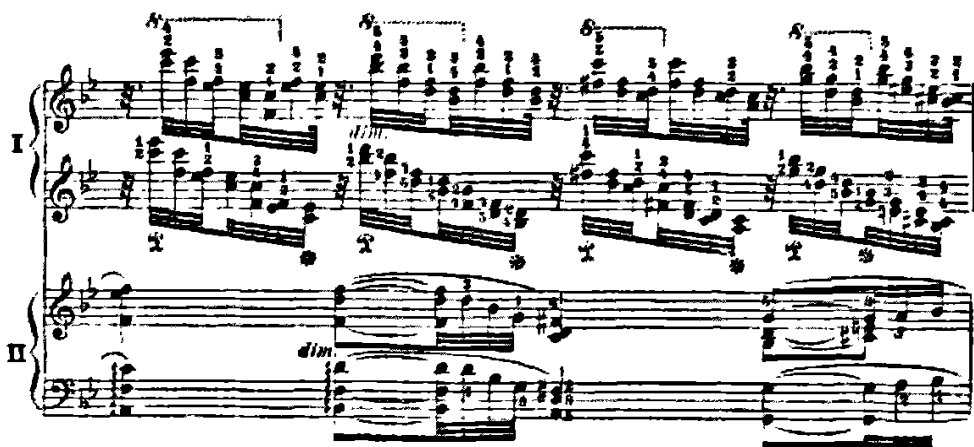
3、力度与声音比例的协调

协奏曲最富特色之处便是两架钢琴的合作，在力度层次上，两架钢琴此起彼伏，有时第一钢琴突出，有时则第二钢琴突出，更多的时候则是两架钢琴的相互竞奏，互相模进。

这部作品多处第二钢琴演奏主旋律时，第一钢琴并不是像古典主义莫扎特时期那样处于伴奏地位，而是更加的被强调，第一钢琴演奏炫技形的华彩段。如在第一乐章高潮部分第 61-64 小节（谱例 10），第一钢琴是绚丽的华彩段，一般应是最为突出的声部，但是圣桑在此由第二钢琴奏出主部主题进入到再现部，因此在演奏时，如果是钢琴与乐队的配合，乐队音量较大，能明显听到主部主题，若是钢琴与钢琴的合作则要考虑到两架钢琴的声音比例。在声音的整体效果上应是第二钢琴的主部主题旋律较为突出，因此，两架钢琴在合作时应多注意音乐的整体效果，第一钢琴不能过强而盖过第二钢琴。

谱例 10

The image displays a musical score for two pianos, labeled I and II. The first system of music is marked with a tempo of 'Tempo 1º (♩ = 64)' and includes the instruction '♩. ♩ preceding'. The piano I part features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The piano II part provides a more rhythmic accompaniment. The second system of music is marked 'Allegretto' and continues the intricate interplay between the two instruments, with piano I maintaining a highly decorative and technically demanding line.



另外在乐曲第三乐章最后的尾声第 331—334 小节（谱例 11），乐队部分奏出的是第三乐章副部主题，而主奏钢琴则是激烈的二度级进八度音调，在演奏时也要考虑到声音的整体比例，在力度层次上，以乐队部分为主。

谱例 11

(二)、音乐技术要点

很多人在练习技术上较难的地方时,往往只练技术而忽略了音乐,这种练习方法并不可取。在练习技术时应将音乐也带入在内,这样才能在演奏时更好的将音乐表达出来。

1、双音与八度

很多人为了在快速和 *f* 时弹奏好双音和八度,手腕往往会特别紧张,这就更加导致声音没有穿透性,而且手腕也容易受伤。下面将根据三个乐章双音出现的不同方式分别举例说明如何演奏。

如第一乐章的中段是一个炫技性的华彩段,大致可分为 3 种技术类型。第一种是右手的连续双音进行(第 41-48 小节),第二种是双手相隔八度的级进单音(第 49-56 小节),第三种是双手八度的上行级进(第 57-60 小节)。第一种技术类型相对比较难,在练习时可采用“双吐音”弹奏,即每个音重复弹奏 2 次(谱例 12);第二种技术类型相对比较容易,只是很容易产生倒节奏的情况,在练习时应注意节奏重音,放慢速度、把每一拍的第一个音加重弹奏(谱例 13);第三种技术类型对体力要求比较高,而且双手相差一个三十二分休止,左右手先后交替出现,双手交替时极容易出现两手同时弹奏的情况;尤其这是一个属准备阶段,整个力度层次在 *ff* 上,并且要求弹奏的很连,给演奏造成了很大的难度,而且双手的力度要平均,不能出现一只手强一只手弱的情况,由于 57、58、59 小节的第一个音都是出现在属音 D 上,因此这三个音 D 尤其要着重弹奏(谱例 14)。

谱例 12



建议使用双吐音练习:

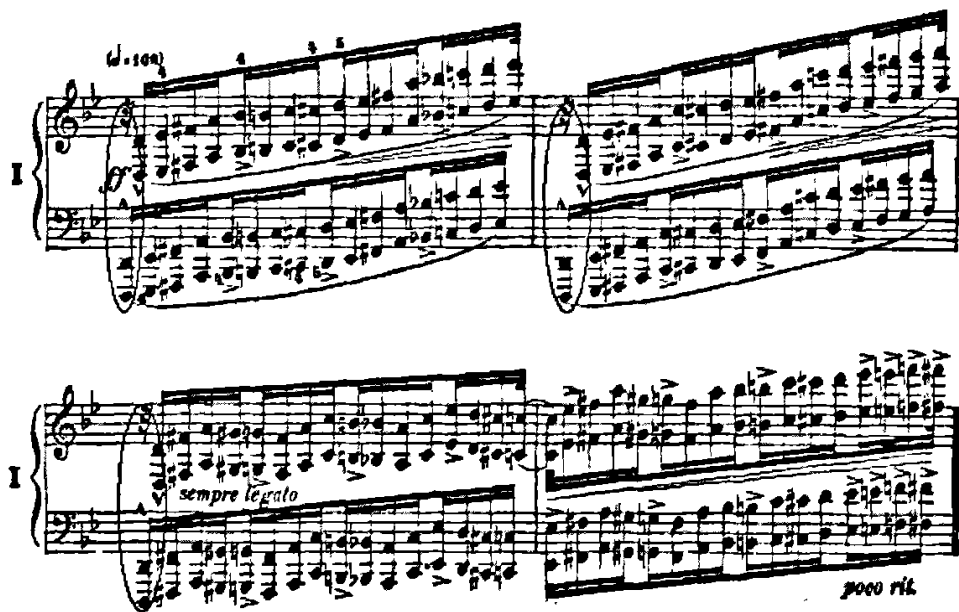


谱例 13

在练习时注意重音点



谱例 14



双音在第二乐章中主要是三、四度音程的跳进,手指需要在黑键与白键中连续切换,稍有不慎便会碰错。因此在最开始练习的时候应长时间的慢练,力度不需要太大(mf即可),但要弹得非常放松。等到慢练完全掌握之后,以4小节为单位,加入重音,加快速度;然后是8小节,直到把乐章中的类似乐句都处理好。

在第三乐章中,双音多表现为二度级进(谱例15),最初的练习可以先只考虑准确性,忽视力度和速度,慢速的弱奏。然后从两个音开始加快加强,加入音乐层次的递进,再三个音、四个音、依次类推,直到整句都能在放松的状态下能达到预期的效果为止。

谱例 15



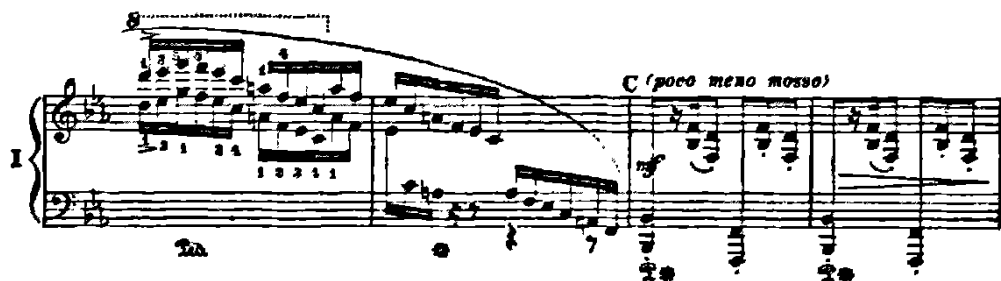
2、音阶与琶音

第一乐章的华彩乐段多为琶音跑动，由于距离远、速度快，很容易造成手臂紧张，给手腕增加负担。因此在练习时应先放松、慢练，并且配合手腕运动，尤其是手小的人，更应先将手指与手腕配合好，让手腕运动带动手指，使手指弹奏下一个音之前手腕已经将手指带到目标键，而不能让手指带动手腕，否则会造成手腕和手臂紧张，严重的可能会腕部受伤。

第二乐章主要是音阶的快速跑动，如第 70-74 小节（谱例 16），这些音阶要求手指颗粒清晰，特别要注意的是指法和手腕的高速旋转能力。

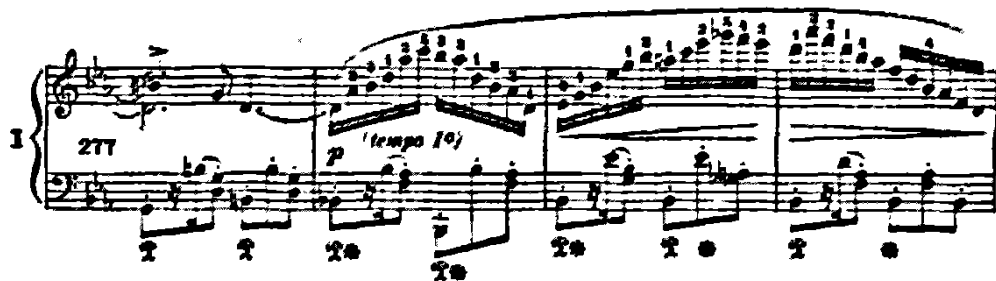
谱例 16





特别要注意的是第 278-280 小节（谱例 17），左手大跳，右手则是快速的琶音跑动，比之前的双手音阶跑动又增加了些许难度。左手要注意准确性，并且低音要有一定的厚度和深度，右手由于来回在黑键与白键之间跑动，因此特别要注意准确性。这个版本的指法在参阅了许多乐谱之后，觉得比较合适，可供参考。

谱例 17



3、颤音

第三乐章展开部的中心部分（第 112-166 小节），由长达 54 小节的连续颤音组成。在协奏曲中，很少有如此长的颤音，而且还是双手交叉演奏，这就要求演奏者双手颤音要演奏得一致，每一个音的音量、音质、音色均要一致（谱例 18）。建议用 2 种相反的方法来练习。第一个方法是指用手指来弹。第二种则完全相反，要求最大限度的利用手腕和前臂迅速颤动。尤其是当颤音特别强的时候，应采用这一方法。当然，最后弹奏的时候，需要将两种方法结合起来，才能演奏出完美、均匀、轻巧的颤音。

谱例 18



（三）、双钢琴合作的几点建议

一直以来，钢琴协奏曲在小型场合大都以双钢琴的形式出现，主奏钢琴与协奏钢琴双方是个性与共性的统一。这就要求在演奏中既要体现个性，又要有整体的协和；既要有整体的统一，又要突出个人不同的个性和对音乐不同的处理方式。

双钢琴演奏是钢琴合作的艺术，两架钢琴的相互合作与配合显得尤为重要。通过演奏双方的共同努力，来诠释音乐作品的整体结构和基本内涵。因此，双方在共同完成一部作品时，必须在作品的结构、演奏的配合、音乐的理解等方面达成统一的共识，对于作品的呼吸、力度、乐句的安全都有精心的布局。

1、前期合作准备

（1）、总谱的分析研究

双钢琴协奏曲必须在对乐队总谱进行研究与分析，这将有助于演奏者把握音乐作品的整体结构。演奏中能否体现对音乐的思考，揭示出作品的思想内涵，与对总谱的分析研究有直接的关系。

首先要指出的是，在《g 小调第二钢琴协奏曲》中，主奏与协奏钢琴的和声和旋律线条都是相辅相成的，所以，必须要正确的处理两架钢琴各声部之间的关系。而且，在演奏该作品时，只考虑自己的声部是远远不够的，双方必须全面系统的把握彼此所演奏内容的声部结构和音乐意义。因此，双方之间的交流配合与默契尤为重要，这样才能更好的对作品有一个清晰、准确的认识，正确的诠释作品。

其次要指出的是，乐队在协奏曲中占有十分重要位置，协奏钢琴能否充分发挥出乐队的效果（这里主要指和声和音响效果，以及对音色的模仿效果），直接影响到协奏曲演奏的整体水平。在圣桑创作的 5 首钢琴协奏曲里，圣桑除了注意钢琴这一主角外，还充分体现了乐队的作用。如果不对总谱进行分析研究，就不能理解每件乐器所饰演的角色以及角色之间的（包括乐队中乐器与乐器间的，乐队与双钢琴间的）相互对话，就不能对这部作品有全面深入的了解，更谈不上准确、完整的演奏。所以，分析和研究总谱对于正确的诠释作品时十分重要的。

(2)、音响的分析研究

统一的音响效果对于双钢琴协奏曲的演奏也是至关重要的。在音乐进行中,织体、音色以及力度是音响的三个基本要素。作品的织体类型、音域的宽窄、音质的特点和力度的变化等形成了音响的立体空间。音响中的立体感、空间感、层次感,使可以通过分析演奏进行控制的。

在演奏《g 小调第二钢琴协奏曲》时,双方需要对音响作细致明确的分析研究,不仅要各自做好自己的部分,还必须要一起研究,以统一的标准,将两架钢琴作为一个整体来分析。只有认真分析音响,才能通过对音色的控制,改变声音的色彩和明暗、薄厚;才能通过对力度的控制,把握声音的纵向线条;才能通过对音乐织体的控制,调整音响结构的层次感,将这部作品真正的音响效果表现出来。

2、默契的培养

这是最重要的环节,只有通过双方密切的配合、默契的合作,才能完美的诠释整部作品。而这,需要双方长期的磨合。合作初期,由于不熟悉彼此的演奏习惯和艺术美感,不能做到配合默契,容易导致节奏感和音乐律动上的差异,不能根据手的弹奏速度及动作来协调彼此的气息和节奏。因此,在日常合作练习时,需要着重培养合作双方统一的节奏感,并通过练习,培养敏锐的听觉和内心节奏律动。这时,双方每一个动作,每一次眼神的交流都极其重要,瞬间的交流对理解、掌握信息具有极其重要的意义。

(1)、宏观的结构——声部

双钢琴演奏中声部的控制,是指两架钢琴结合时纵向声部层次的控制。双钢琴协奏曲是由两个大谱表记谱的,分别为第一钢琴部分和第二钢琴部分,如果将两个钢琴部分分开来看,他们又相对独立。在分别练习时也能感觉到各自结构的相对完整性,但在声部的许多地方,又有一些互相对话的空间(这是作曲家在创作时,为对方声部留下的施展空间),在音乐进行中,两架钢琴之间互相对话与交流,主次交替,相互辅助与衬托,共同表现了作品的丰富性和完整性。因此,两架钢琴间的声部控制与配合尤为重要。

两架钢琴的声部之间可以形成很多种逻辑关系,两架钢琴部分之间的结构类

型主要有：对应式、对比式、对抗式和齐奏式。

下面将详细举例说明：

A、对应式：古典时期莫扎特式的对话式音乐发展到浪漫主义时期，演变为对应式结构，是指第一钢琴与第二钢琴之间在演奏时形成回应，前后呼应，增强音乐的语气。

在第一乐章第 35—40 小节（谱例 19），音乐出现了对答式的回应。

谱例 19

The musical score for Example 19 consists of four systems of staves, each with a first piano (I) and second piano (II) part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first piano part begins with a melodic line, followed by a section marked *poco rit.* and then *a tempo*. The second piano part provides a harmonic accompaniment, marked *pp*.
- System 2:** The first piano part features a section marked *mf* and *pp*, with a circled area highlighting a specific passage. The second piano part is marked *pp*. The system concludes with the marking *tranquillo e pianissimo*.
- System 3:** The first piano part includes a section marked *una corda*. The second piano part is marked *pp*.
- System 4:** The first piano part is marked *espressivo*. The second piano part is marked *p*.

这样的对话出现在两架钢琴上,这就要求演奏的双方将音乐的音色、力度与速度控制一致,才能形成音乐所要表达的效果。

B、对比式:对比式结构是指第一钢琴与第二钢琴形成对比,造成音乐的紧张感。

第三乐章连接部中(第 25-32 小节),第一钢琴与第二钢琴有 4 次短小的对比(谱例 20)。第一钢琴是快速的三连音级进,第二钢琴则是刚健的和弦下行级进。

谱例 20

The image displays two systems of musical notation for piano (I) and grand piano (II). The first system shows the piano part with rapid triplet figures and the grand piano part with strong, descending chordal patterns. The second system continues this contrast, with the piano part maintaining the triplet motif and the grand piano part providing harmonic support with chords. Dynamics such as *p*, *pp*, and *cresc.* are used to indicate changes in volume and intensity.

C、对抗式:是指第一钢琴与第二钢琴形成了强烈的对抗,双方互相竞奏,增加了音乐的张力。

在第一乐章第 19-22 小节就是用竞奏式的连接部连接了主部主题与副部主题(谱例 21)。两架钢琴之间以 2 度级进模仿的形式将旋律移高或者移低,加强了演奏中的紧凑感,促进了音乐旋律的律动,也为演奏双方的情绪变换和高涨提供

了动力，更将音乐推向了一个小高潮。这一段由于休止符和音符比较密集，在合作上有相当大的困难，另外钢琴与乐队之间的模仿也要尽可能的保持一致，低音从 E、F、G、F、G、A、B 一直二度级进，加强了音乐的张力，在弹奏时要注意音乐应向前走，逐渐加快加紧，尽量使钢琴与协奏钢琴的奏法、力度、和音色保持一致。

谱例 21

The musical score for Example 21 consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system is for the piano (I) and the bottom staff is for the concert piano (II). The music is in G minor, 2/4 time. The piano part (I) features dense chords and rapid sixteenth-note passages, while the concert piano part (II) provides a more rhythmic accompaniment. Circled areas highlight specific passages where the piano and concert piano parts are closely aligned or imitated. The piano part (I) is marked 'p' and the concert piano part (II) is marked 'pp'.

演奏以上三种竞奏式结构部分时,双方应时刻注意声部间的语气呼应,主旋律与和声旋律之间的音色应统一、协调。只有双方形成心与心之间的交流对话,才能将正确的音质传递到手指。

因此,演奏竞奏式结构时,双方应保持演奏技术上的一致性,在各自弹出准确、清晰的音质的同时,也要仔细聆听双方的步伐是否始终保持一致,将意境、情绪、形象的刻画统一起来,使两个声部之间的竞奏模仿犹如一个声部,巧妙的交织在一起,形成一种美妙的和谐。

D、齐奏式。到了浪漫主义时期,齐奏已经不单单是第一钢琴与乐队共同奏出相同的旋律了,更多的是钢琴与乐队相辅相成,将音乐推向高潮。在第一乐章的高潮部分再现部第 61-64 小节就是这样(谱例 22)。关于力度层次的控制已在前面第 22 页中提到,在此要特别提示的是,主奏钢琴有一个音与第二钢琴形成了一个小二度,因此在演奏的时候,第一钢琴不可将这个音弹得太响,需尽量避免不和谐音程的出现。

谱例 22

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Above the staves, the tempo is marked 'Tempo I°' with a quarter note and a half note, and the text 'preceding' is written. The key signature is one flat (B-flat). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A large oval is drawn around a specific passage in both staves, highlighting a small second interval between the two parts. The second staff has the marking 'espressivo' and a dynamic marking 'f' (forte). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

(2)、微观的层次——乐句

如果说声部的控制是针对声部结构纵向层次而言的话,那么乐句的控制则是针对声部的横向关系而言的。双钢琴作品中,乐句结构的完整意义,是通过双方来体现的。乐句中蕴含的丰富的表情和细腻的语气,也需要双方共同完成。可见,双钢琴作品中乐句结构的逻辑性和乐句内涵的表情性,与双方密切的配合是分不

开的。演奏《g 小调第二钢琴协奏曲》时，双方的语句配合是练习的重点内容，笔者认为应注意以下几点：

A、乐句之间语气的配合。第一钢琴与第二钢琴声部之间在进行乐句的对话时，双方必须进行乐句语气的交流和传递，乐句的起止应整齐自然。

B、乐句之间的呼吸配合。演奏双方应当控制好语气与速度，互相协助，力求统一。

C、乐句之间的情绪配合。双方在演奏相同意境与情绪的乐句时，思想需要高度集中，使情绪能吻合；演奏不同情绪的乐句时，双方更需要仔细聆听，在脑海中判断对方的音乐走向，互相补充。

D、乐句之间的力度配合。双方在共同完成一个乐句的渐强渐弱时，应统一起伏的位置与幅度，把握乐句间的细致连接，做到协调统一。

例如在演奏第一乐章第 34—40 小节（见谱例 19）时就要注意两架钢琴的语气与呼吸方面的配合

在第一乐章 19—22 小节（见谱例 21）时要注意两架钢琴在力度、速度等方面的配合。

（3）、速度的掌握

正确、恰当的演奏速度对协奏的双方有着至关重要的作用，二者需有统一的速度定量。共同演奏渐快、渐慢、还原速度时，更需要双方长期的练习、切磋，训练及其灵敏的反应能力，保证动作下的速度极为准确，最终达到心灵间的默契交流。如在谱例 21 中提到的竞奏中的不断加速，就必须两架钢琴保持一致的速度向前，否则就会音乐就会脱节、断裂。

对于双钢琴演奏来说，这是衡量演奏双方配合默契与否的体现。在演奏中，双方要掌握好节奏的自由性与统一性，思想严格一致，配合细致入微，时刻跟随对方的思路，内心的听觉始终贯穿于整个音乐之中。

（4）、音色的控制

优美而富于变化层次的音色是每个演奏者追求的重要而困难的目标，音色说明了演奏者千变万化的触键所能获得的永无穷尽的音响魅力。双钢琴演奏与钢琴

独奏相比较,前者的音乐层次更丰富,音响效果更丰满。但就音色而言,双钢琴演奏较之管弦乐队协奏还是比较单一的,它不可能像管弦乐作品那样,有着多种乐器的音色变化和色彩层次。为了弥补这一不足,在演奏双钢琴作品时,可以将音乐中的各种层次,想象成各种不同的音乐层次,还可以将它们想象成乐队中的各种乐器的声音,或是人声、自然界的某些声音,在一刹那间改变角色、服装和心理。钢琴家约翰·布朗宁曾说过:“必须懂得在钢琴键盘上以管弦乐队的方式进行思维的重要性。优秀的钢琴家弹奏的并不仅仅是一首乐曲,而是一首如同木管乐器、弦乐器或管乐器奏出的乐曲,这使乐曲有了自己的色彩世界。”¹

因此,想象的空间越丰富,发掘音乐音色的深度亦越大。圣桑的音乐自然流畅、具有多变的音色以及丰富的力度层次,对于演奏者来说,是极富挑战性的。就双钢琴演奏圣桑的作品来说,音乐层次的对比、变化,是在两架钢琴之间完成的,音乐层次的控制变化要以旋律、和声、声部结构的变化为依据,根据圣桑的旋律所独有的性格、情绪、色彩以及旋律语句的特点进行变化。因此,双方都必须密切注意旋律中可能存在的各种变化因素,如旋律中的重复因素、模进因素、对比因素、和声因素、调性因素等都隐含着丰富的音色变化的可能性。

如在第二乐章的副部主题中,先由第二钢琴在低音区奏出副部主题,然后第一钢琴整体移高一个八度进行模仿。乐队总谱中,第二钢琴的副部主题旋律由低音大管(Bassons)以及中提琴、大提琴奏出。乐队总谱对于钢琴的演奏给出了一定的提示。双方演奏相同的旋律,但音区位置不同,要求双方以不同的触键方式演绎出不同的音色对比。第二钢琴在演奏表现低沉的低音大管音色时,需用手指肉垫部位触键,手指尽量压低,贴键演奏,以发出柔和丰满的音质;第一钢琴部分,音区较高,音色圆润清亮,需用手指指尖部位触键,触键点尽量集中,以发出清脆、明亮的音质。以不同的音色、力度和语气来表现旋律。

在多声部结构进行中,音色层次的控制更为复杂多变。但总的原则是:旋律为主线,其它任何声部应以突出旋律为目的,服从主旋律声部。

在第一乐章高潮部分第62、63小节,主旋律在第二钢琴上,而第一钢琴则是绚丽的华彩段。这时,第一钢琴应特别注意对音色的控制,即要显示出钢琴华彩段绚丽明亮的音色,又不能盖过第二钢琴的主旋律,加强音响层次的空间感和

¹ 摘自冯川,《世界钢琴大师自述》,中国民族摄影艺术出版社,1997年,第41页。

立体感，使之更精致、丰满（见谱例 10）。

最后强调的是，双方不仅要控制好乐曲结构的布局，还要对乐曲的整体框架结构进行严格控制，充分体现这部作品的整体结构美。小到乐句、乐段的衔接，段与段之间的速度、音色、情绪的对比变化；大到段落和声色彩、整体结构的调性转换，局部小高潮到整曲的大高潮等等诸方面，都要进行整体布局，使双方对整个构架有一个明确、整体的思路。经过长期的密切配合与合作磨练，产生共性，又不失个性，在表现钢琴音乐固有音色与音质的基础上，诠释出音乐真正的潜在意识，从深层次上揭示“双钢琴协奏”的含义。

结 语

通过对圣桑《g 小调第二钢琴协奏曲》的分析,可以看出,圣桑在创作手法上运用了浪漫主义时期常用的动机发展的手法;在协奏曲的结构上有所改变,不再是“快—慢—快”的传统古典主义协奏曲结构;在音乐色彩上,主张强调音乐的色彩性与对比性,拥护音乐的纯净美。

本文通过对该曲旋律、主题、节奏以及调性音乐参数的分析研究,从音乐的旋律、音色、踏板、力度与速度等几个方面着手,对该曲的技术难点和双钢琴的合作提出了一些自己的建议,在演奏与教学方面具有一定的指导作用。

因此在学习和演奏这部作品为学习圣桑的钢琴音乐提供了训练思路和练习模式,对于掌握圣桑的音乐风格、把握更全面的技术信息均有很大的研究价值。在练习与演奏时需注意动机的发展,圣桑在模进手法运用上的特点,以及双钢琴协奏的特殊性,从整体上把握圣桑的钢琴演奏技术以及他的钢琴音乐风格,并能通过这部作品对今后深入了解、掌握圣桑的钢琴音乐演奏奠定坚实的基础。

参考文献

中文参考资料

朱爱国:《圣—桑》,北京东方出版社,1998。

赵晓生:《钢琴演奏之道》,上海世界图书出版公司,1999。

周薇:《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2001。

缪天瑞:《音乐百科辞典》,人民音乐出版社,1998。

钱仁康、钱亦平:《音乐作品分析教程》,上海音乐出版社,2003。

彭志敏:《音乐分析基础教程》,人民音乐出版社,1997。

沈旋、谷文娴、陶辛:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社,2001。

【英】迈克尔·肯尼迪编:《牛津简明音乐辞典》,唐其竟等译,人民音乐出版社,2002。

【苏】海因里希·涅高兹:《涅高兹谈艺录》,焦东建、董茉莉译,人民音乐出版社,2003。

【美】露丝·史兰茜丝卡:《指尖下的音乐》,王润婷译,广西师范大学出版社,2006。

【美】保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译,贵州人民出版社,2001。

【台】李哲洋:《最新名曲解说全集 9——协奏曲 II》,大陆书店,中华民国 93 年。

【美】约瑟夫·班诺维茨:《钢琴踏板法指导》,朱雅芬译,上海音乐出版社,1999。

王韻晶:“虚枉的情歌壮烈的悲剧——析圣桑的歌剧《参孙与大利拉》”,上海音乐学院硕士论文,2006 年通过答辩。

洪伟婷:“聖桑:為雙簧管和鋼琴的奏鳴曲—作品一六六之分析與詮釋”,(台湾)东海大学硕士研究报告,中华民国九十年。

李佩岑:“乐曲解说”,(台湾)东海大学硕士论文,中华民国九十四年。

胡耿明:“多样才华,与兴趣广泛的急性子——圣桑”,《古典音乐》第 48 期,1993 年 2 月。

磊馨:“圣桑——法兰西的骄傲”,《信息时报》2000 年 06 月第 B02 版。

胡晓耕:“浪漫主义时期的法国音乐大师”,中文自修,2006 年 06 期。

路易·杜列伊:“法国的音乐与音乐家”,吴广译自《苏联音乐》1955 年第 8 期。

英文参考资料:

Watson Lyle, **Camille Saint-Saens: His Life and Art**, Greenwood press, publishers
Westport Connecticut, 1970.

Michael Stegemann, **Camille Saint-Saens and the French solo concerto form 1850
to 1920**, B.Schott's Sohne, Mainz, West Germany, 1984.

Stanley Sadie, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, vol.23, Macmillan
Publishers Limited 2001, "Saint-Saens" .

乐谱资料:

【中】吉林大学出版社, 2004 年 12 月,《世界著名钢琴协奏曲竞选续集(下)》, 双钢琴版

【苏】光华版, 上海音乐学院图书馆藏书, 双钢琴版。

【英】G.Schirmer 公司出版, 1967, 双钢琴版。

【加】Dover 出版公司, 1995, 钢琴与乐队版

音响资料

Saint-saens piano concertos, Pascal Roge · Charles Dutoit, 1981 The Decca Record
Company Limited, London, 443 866—2

Great Pianists of The 20th Century, Artue Rubinstein II, 1999 Philips Classics,
456 959—2

Living Stereo, Artue Rubinstein, 1993 BMG Music TMK(S), 09026-61496-2

Saint-saens, Jean-Philippe Collard, 1999 EMI Records Ltd, 5 73356 2

French Piano Music, Silvia Capova, 1994 Gramofonove zavocy Lodenice
CZECH REPUBLI, L1 0103-2 031

附 录

《圣桑 g 小调第二钢琴协奏曲》教学方案

教学时间：一学期，十八周，45 分钟/节

第一周：

教学目标：对该曲进行大致介绍与分析，并着手针对第一乐章难点进行训练

教学内容：1、该曲的结构分析，参见论文的结构分析部分

（约 15 分钟，每个乐章 5 分钟）；

2、圣桑的创作手法等简要介绍，参见论文的第一部分

（约 5~10 分钟）；

3、第一乐章的技术要点，并针对技术难点提出相关训练方法。

参见论文第三部分谱例 12、13、14。（约 15~20 分钟）

第二周：

教学目标：讲解主奏钢琴如何弹奏好第一乐章

教学内容：1、引子部分音色、呼吸、速度、踏板的处理，参见论文谱例 6

（约 20 分钟）。

2、对比引子与尾声，从触键、音色、力度上调整尾声部分的弹奏

（约 10 分钟）；

3、检查上节课提出的第一乐章技术难点的训练成果，进一步解决技术问题（约 15 分钟）。

第三周：

教学目标：解决第一乐章的旋律、音色、触键等问题

教学内容：1、主部主题与副部主题部分的处理，包括乐句、呼吸、旋律的线条、踏板，声音的层次等，参见论文谱例 7（约 10 分钟）；

2、再现部连接段落的发展，三个连接段所引用的素材以及材料动机的发展（约 15 分钟）；

3、分析呈示部连接段以及副部主题后半的扩展部分代替展开部的引

入，直接导入展开部，这两个乐段速度、音色的处理以及可预见的双钢琴在合作上将出现的问题，参见论文谱例 19、21
(约 20 分钟)

第四周:

教学目标: 检查复习前两节课布置的技术、音乐表现上的问题解决情况

教学内容: 1、关于技术上的问题 (约 15 分钟)

2、关于音乐表现的问题, 包括触键、音色、踏板等 (约 25 分钟)

3、机动时间 5 分钟

第五周:

教学目标: 从整体上把握第一乐章, 包括双钢琴合作部分

教学内容: 1、听学生与合作者演奏第一乐章 (约 10 分钟);

2、重点就第一乐章双钢琴的合作难点进行讲解, 参见论文谱例 10、21、23 (约 25 分钟);

(1)、呈示部连接段 19~28 小节 (约 10 分钟)

(2)、副部主题后半的扩展部分 35~40 小节 (约 5 分钟)

(3)、再现部主部主题 61~64 小节, (约 10 分钟)

3、再次完整演奏第一乐章, 检查前面的教学成果 (约 10 分钟)。

第六周:

教学目标: 确定第二乐章的指法, 解决相关技术问题

教学内容: 1、标出指法 (约 10 分钟)

2、右手双音、音阶的准确性训练, 见谱例 16、17 (约 20 分钟)

3、左手远距离大跳的准确性训练 (约 15 分钟)

第七周:

教学目标: 第二乐章音色、踏板、乐段层次的处理

教学内容: 1、主部主题与副部主题的音色层次 (约 10 分钟)

- 2、连接部分和展开部的处理，如踏板，参见谱例 8（约 15 分钟）
- 3、慢练时的节奏节拍的把握（约 20 分钟）

第八周：

教学目标：继续疏理第二乐章，检查前两节课的回课情况

- 教学内容：1、关于技术的问题：双音、右手的音阶快速跑动结合左手大跳（约 20 分钟）
- 2、关于音乐表现的问题：包括踏板、音色等（约 10 分钟）
 - 3、再次演奏全乐章（约 10~15 分钟）

第九周：

教学目标：第二乐章双钢琴合奏

- 教学内容：1、听学生与合作者演奏第二乐章（约 15 分钟）；
- 2、重点就第二乐章双钢琴的合作难点进行讲解（约 30 分钟）：
 - （1）、两架钢琴在副部主题音色上的衔接（约 10 分钟）
 - （2）、主部主题结束部的双钢琴合作的节奏问题（约 10 分钟）
 - （3）、尾声部分的合作（约 10 分钟）

第十周：

教学目标：解决第三乐章的相关技术问题和指法

- 教学内容：1、节奏节拍的问题：连续三连音与四拍子的切换（5 分钟）
- 2、大段落的颤音演奏，参见谱例 18（约 10 分钟）
 - 3、八度、三度、六度的训练，参见谱例 15（约 15 分钟）
 - 4、标出这指法并固定（约 15 分钟）

第十一周：

教学目标：初步疏理，检查上节课内容

- 教学内容：1、针对上节课提出的问题回课检查（约 20 分钟）
- 2、慢速弹奏第三乐章（约 20 分钟）

3、5 分钟时间机动

第十二周:

教学目标: 第三乐章主奏钢琴部分回课

教学内容: 1、从整体上对速度、力度的把握 (约 20 分钟)

2、重音、乐句、呼吸的处理, 如 175~190 小节连八度下行音阶、
239~254 小节注意乐句的呼吸等 (约 15 分钟)

3、弹奏全乐章 (约 10 分钟)

第十三周:

教学目标: 第三乐章双钢琴合奏

教学内容: 1、听学生与合作者演奏第三乐章 (约 10 分钟);

2、重点就第二乐章双钢琴的合作难点进行讲解 (约 30 分钟);

(1)、连接部及相关部分双钢琴合作中的节奏问题 (约 10 分钟)

(2)、尾声部分的合作, 注意乐队部分的旋律声部 (约 20 分钟)

3、5 分钟时间机动

第十四周——第十七周:

教学目标: 背谱及进一步磨合双钢琴合奏, 调整两架钢琴的声音比例

第十四周: 重点回课第一乐章

第十五周: 重点回课第二乐章

第十六周: 重点回课第三乐章

第十七周: 对全曲进行最后的整合、疏理

第十八周: 机动

致 谢

岁月如流，我的研究生生活即将结束，回首入学的情景，仍历历在目。研究生的学习，多了一份自觉，更多了一份责任。在这三年时光中，老师、同学、室友等等都给我留下了许多美好的回忆。

衷心感谢我的导师葛世杰教授三年来的悉心指导，帮助我在专业上以及科研上取得长足进步。葛老师正直谦逊，精益求精的专业精神和对学生无私的关爱，都给予我极大的影响，将成为我今后学习的楷模。

在论文的写作过程中，葛老师思维敏捷，学识渊博，从论文的选题直至定稿的全过程给予了我全面、细致的指导，使我得以顺利完成论文写作。

在此，还要感谢吕黄老师、谢哲邦老师、李美格老师在百忙之中为我的论文写作提出宝贵的意见和建议。感谢陈琛同学、叶长春同学在资料收集以及论文的写作过程中给予我极大的帮助。对一直默默支持我的父母，我心存感激。

感谢所有帮助过我的老师、同学和朋友们！