

绪 论

拉赫玛尼诺夫是俄罗斯伟大的一位音乐大师，以作曲家、钢琴演奏家、指挥家三重身份为世人称道。一生所作音乐种类繁多，有艺术歌曲、交响曲、歌剧、室内乐、合唱作品以及大量的钢琴作品。其中，《c小调第二钢琴协奏曲》是他的代表作，是他最优秀的作品之一。这首作品确立了他作为一名作曲家的地位。在这部作品中所体现出来的完整的结构、独具一格的抒情性和钢琴演奏效果的统一，都体现了他对俄罗斯音乐的娴熟掌握。

这部作品一经问世就受到广泛的好评，迅速流传到世界各地，经过一个世纪的演奏，已成为音乐会上经常演奏的曲目。它不仅被钢琴演奏者们喜爱，而且还被众多的音乐爱好者所接受。这部作品在拉赫玛尼诺夫自己的音乐创作乃至整个钢琴艺术史上都占有重要的地位。它不仅为一代代钢琴演奏家提供了自我发挥的广阔天地，在一定程度上也成为了检验一名钢琴家水平高低的公认尺度。众多的钢琴演奏家录制了自己的演绎版本，他们的演奏唱片随处可见。这部作品还被列入一些钢琴比赛的必弹曲目。可见，拉赫玛尼诺夫的第二钢琴协奏曲在艺术和技术方面的价值已经得到了明确的肯定和承认。

本文以拉赫玛尼诺夫的第二钢琴协奏曲为研究对象，介绍了作者的生平、创作和有关这部作品的一些内容。重点从钢琴的弹奏角度出发，在旋律、织体、力度与速度、踏板等方面作了比较详细的分析。对演奏中的情感把握及钢琴与乐队的关系两个方面也作了简要的分析。目的是通过对拉赫玛尼诺夫第二钢琴协奏曲的钢琴技术分析，总结出这部作品在钢琴技术上的一些特点，从而，能够为我们演奏这部作品有所帮助。

一、拉赫玛尼诺夫的生平及创作

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫 (Sergey Rahamaninoff) 1873 年 4 月 4 日出生在俄罗斯诺夫哥罗德 (Novgorod) 区的奥涅格 (Oneg)。家族富有, 六岁时父母给他聘请了一名毕业于圣彼得堡音乐学院的老师教他弹琴。1881 年, 全家搬到圣彼得堡, 后经钢琴老师的推荐, 进入圣彼得堡音乐学院学习。1885 年, 在他的表兄亚历山大·西洛第 (Alexander Siloti) (1) 的推荐下, 来到莫斯科跟随尼古拉·兹维列夫 (Nikolai Zverev) (2) 学习钢琴。之后还跟随安东·亚伦斯基 (Anton Arensky) (3) 学习和声, 跟随塔纳耶夫 (Taneyev) (4) 学习作曲。他在这里接受了全面而综合的教育。

上学期间他就尝试作曲, 1890 年-1891 年完成了他的《升 f 小调第一钢琴协奏曲》献给他的表哥西洛第; 1891 年 6 月 6 日, 他提前一年参加钢琴资格考试, 并获高分通过, 这就意味着他已经钢琴毕业。1892 年 4 月, 拉赫玛尼诺夫用 15 天时间完成歌剧《阿列科》, 并以此作为作曲专业的毕业作品, 经过严格的评选, 最终获得金奖, 这样十九岁的拉赫玛尼诺夫就已经从钢琴和作曲两个专业毕业了, 他的学习生涯也就此结束。

1892 年秋天, 拉赫玛尼诺夫写了升 C 小调钢琴前奏曲, 并于 10 月 9 日在莫斯科电子博览会的音乐会上首演了这首曲子, 这首作品使他名声远扬, 成了他的代表作。后来为之写了四首搭配的曲子, 以《幻想小曲》的名字出版, 编号作品三。

1895 年 9 月, 他创作完成了《第一交响曲》d 小调, 编号作品十三。第二年由格拉祖诺夫指挥在圣彼得堡首演, 但以失败而告终。此后, 作者终生没有演奏这部交响曲, 总谱也被丢弃。直到他去世后, 1945 年这部交响曲才在莫斯科第二度演出。

1899 年, 拉赫玛尼诺夫去英国演出, 指挥并演奏他自己的作品。而后受皇家爱乐协会的邀请在下次访英时演奏他的协奏曲。他同意了, 并

一、拉赫玛尼诺夫的生平及创作

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫 (Sergey Rahamaninoff) 1873 年 4 月 4 日出生在俄罗斯诺夫哥罗德 (Novgorod) 区的奥涅格 (Oneg)。家族富有, 六岁时父母给他聘请了一名毕业于圣彼得堡音乐学院的老师教他弹琴。1881 年, 全家搬到圣彼得堡, 后经钢琴老师的推荐, 进入圣彼得堡音乐学院学习。1885 年, 在他的表兄亚历山大·西洛第 (Alexander Siloti) ⁽¹⁾ 的推荐下, 来到莫斯科跟随尼古拉·兹维列夫 (Nikolai Zverev) ⁽²⁾ 学习钢琴。之后还跟随安东·亚伦斯基 (Anton Arensky) ⁽³⁾ 学习和声, 跟随塔纳耶夫 (Taneyev) ⁽⁴⁾ 学习作曲。他在这里接受了全面而综合的教育。

上学期间他就尝试作曲, 1890 年-1891 年完成了他的《升 f 小调第一钢琴协奏曲》献给他的表哥西洛第; 1891 年 6 月 6 日, 他提前一年参加钢琴资格考试, 并获高分通过, 这就意味着他已经钢琴毕业。1892 年 4 月, 拉赫玛尼诺夫用 15 天时间完成歌剧《阿列科》, 并以此作为作曲专业的毕业作品, 经过严格的评选, 最终获得金奖, 这样十九岁的拉赫玛尼诺夫就已经从钢琴和作曲两个专业毕业了, 他的学习生涯也就此结束。

1892 年秋天, 拉赫玛尼诺夫写了升 C 小调钢琴前奏曲, 并于 10 月 9 日在莫斯科电子博览会的音乐会上首演了这首曲子, 这首作品使他名声远扬, 成了他的代表作。后来为之写了四首搭配的曲子, 以《幻想小曲》的名字出版, 编号作品三。

1895 年 9 月, 他创作完成了《第一交响曲》d 小调, 编号作品十三。第二年由格拉祖诺夫指挥在圣彼得堡首演, 但以失败而告终。此后, 作者终生没有演奏这部交响曲, 总谱也被丢弃。直到他去世后, 1945 年这部交响曲才在莫斯科第二度演出。

1899 年, 拉赫玛尼诺夫去英国演出, 指挥并演奏他自己的作品。而后受皇家爱乐协会的邀请在下次访英时演奏他的协奏曲。他同意了, 并

从此踏上了流亡之路，再也没有回到自己的祖国。

1918年11月全家到达纽约，从此定居美国。他以钢琴演奏家的身份到处巡演，开始了他新的生活。1926年他创作了《第四钢琴协奏曲》，这是他近十年来的第一部作品，可惜这部作品并没有取得成功，令他十分失望。1934年8月，拉赫玛尼诺夫用了很短的时间创作了《帕格尼尼主题狂想曲》，这首曲子大获成功，这是他的第五首钢琴与乐队的作品（前为四首钢琴协奏曲）。1940年10月，创作了他的最后一部作品《幻想舞曲》作品编号45，这是一部大型的管弦乐作品。由费城管弦乐团于1941年1月首演。

1943年3月28日清晨，拉赫玛尼诺夫因病在洛杉矶去世。

拉赫玛尼诺夫是19世纪末20世纪初世界公认的、最伟大的钢琴演奏家、作曲家，在世界音乐史上留下了他不朽的印记。他是俄罗斯音乐的杰出代表，正如他所说的：“……我是一个俄罗斯作曲家，我出生的土地影响了我的性情和外貌。我的音乐是性情的产物，所以它是俄罗斯音乐；我不曾有意的谱写俄罗斯或其他音乐。我在谱写音乐时所试着去做的，就是把我在创作时的心中感触直接地表达出来……”⁽⁶⁾

二、拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》的钢琴演奏技法分析

（一）旋律的类型及弹奏特点

在作品的钢琴部分旋律的类型主要分为三种：一为单音类型的旋律，二为八度类型的旋律，三为和弦类型的旋律。需要说明的一点是八度类型旋律与和弦类型旋律的界定，因为在作品中，一些旋律的进行从横向来看是典型的八度旋律类型，但在一些八度的两个音之间，有一个甚至两到三个和弦音，这样从纵向看，在某一点上构成了和弦，但不难看出，这些音多为长时间的持续，并没有与旋律音同步运动，因此这些音主要

从此踏上了流亡之路，再也没有回到自己的祖国。

1918年11月全家到达纽约，从此定居美国。他以钢琴演奏家的身份到处巡演，开始了他新的生活。1926年他创作了《第四钢琴协奏曲》，这是他近十年来的第一部作品，可惜这部作品并没有取得成功，令他十分失望。1934年8月，拉赫玛尼诺夫用了很短的时间创作了《帕格尼尼主题狂想曲》，这首曲子大获成功，这是他的第五首钢琴与乐队的作品（前为四首钢琴协奏曲）。1940年10月，创作了他的最后一部作品《幻想舞曲》作品编号45，这是一部大型的管弦乐作品。由费城管弦乐团于1941年1月首演。

1943年3月28日清晨，拉赫玛尼诺夫因病在洛杉矶去世。

拉赫玛尼诺夫是19世纪末20世纪初世界公认的、最伟大的钢琴演奏家、作曲家，在世界音乐史上留下了他不朽的印记。他是俄罗斯音乐的杰出代表，正如他所说的：“……我是一个俄罗斯作曲家，我出生的土地影响了我的性情和外貌。我的音乐是性情的产物，所以它是俄罗斯音乐；我不曾有意的谱写俄罗斯或其他音乐。我在谱写音乐时所试着去做的，就是把我在创作时的心中感触直接地表达出来……”⁽⁶⁾

二、拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》的钢琴演奏技法分析

（一）旋律的类型及弹奏特点

在作品的钢琴部分旋律的类型主要分为三种：一为单音类型的旋律，二为八度类型的旋律，三为和弦类型的旋律。需要说明的一点是八度类型旋律与和弦类型旋律的界定，因为在作品中，一些旋律的进行从横向来看是典型的八度旋律类型，但在一些八度的两个音之间，有一个甚至两到三个和弦音，这样从纵向看，在某一点上构成了和弦，但不难看出，这些音多为长时间的持续，并没有与旋律音同步运动，因此这些音主要

但在弹奏时要把握住乐句的大线条，不能以旋律的“片断”为单位，不能以连线的结束而换气，要在整体上把握，要统一，不能散。

第三乐章中也出现了一次单音的主题旋律，但它与前两个乐章所出现的单音形式不同：

谱例 3



这是一段快速的跳音旋律，在弹奏方法上用手指的跳音来弹这一段应该会比较合适的，当然手腕、手臂的配合是不可缺少的，应以手指为主，手腕保持相对的稳定，手臂做平稳的横向移动，这样弹奏时既可以用较快的速度来弹，又可以很好地控制音色。另外，在弹奏这一段跳音旋律时还应注意乐句的走向，作到音断意不断。

第二种形式看上去与第一种形式相同（见谱例 4），但在弹奏上与前者有一定的差别，在这种结构中，右手除了负责旋律声部的弹奏外还要弹部分伴奏，而这两个声部在力度上是不同的，这样对右手就提出了更高的要求，要把旋律与伴奏区分开。

像第一乐章第 55 小节 - 第 58 小节：

谱例 4



在上例中，右手要负责两个声部的演奏，旋律音多由 4, 5 指弹奏，其他手指要负责弹伴奏音。控制好力度，分清层次是弹好这类旋律的关键，在弹奏过程中，手臂的重心要放在弹奏旋律音的手指上，这样既可以在力度上突出了旋律，又可以较容易地控制伴奏的力度，旋律与伴奏在同一只手层次就很好地分清了。

另外的例子在第一乐章的第 133 小节处，见谱例：

谱例 5



这一段旋律音完全用 5 指弹奏，但在此处这些音的旋律性并不是很强，因为主旋律是在乐队上陈述，钢琴部分是在营造一种氛围，起一种烘托作用。

在结构上具有类似特征的例子有：

第一乐章第 153 小节处：

谱例 6



第三乐章第 27 小节 - 34 小节：

谱例 7



第三乐章第 264 - 275 小节：

谱例 8



都是此种类型的旋律。

2、用八度的形式表达的旋律

在作品的三个乐章中，钢琴部分的旋律很多是用八度的形式表现的。

像第一乐章中的副部主题（第 93 小节 - 第 103 小节）：

谱例 9



在这些八度旋律中出现一些和弦音在中声部，这也给演奏者增加了难度，对弹奏提出了更高的要求，在旋律线条流畅，声音饱满的基础上，对中声部的和声填充也要顾及到，具体来说，一方面在弹奏中，要多从横向旋律上着眼，要以八度旋律为弹奏的着眼点，注重旋律线条的流动和走向，不能把在一些“点”上的和弦结构单纯地作为和弦来弹奏，要适当在力度上突出八度声部，尤其要突出第 5 指的音。另一方面，和弦音的延续也是需要关注的问题，因为它们时值一般都较长，在旋律线条不停地流动、起伏时，要想把这些音保持较长的时间，就需要手指尤其是 2、3、4 指要有较大的横向移动范围，只有这样才能在弹奏八度旋律的同时保持住和声的延续，当然在合适的位置也可以借助右踏板帮助完成这项工作。

在作品的三个乐章中，有多处主题旋律是用类似的形式来表现的。

在第三乐章中，副部主题在钢琴上的展现（见谱例 10）与谱例 9 在形式上是非常接近的，

谱例 10



此外，在乐曲中，一些单音旋律的展开也是用的类似的形式，像第

二乐章第 63 小节 - 第 69 小节，此处的旋律是前一部分主题旋律的变化发展：

谱例 11



同样的形式在第 87 小节 - 第 93 小节，第三乐章再现部中对副部主题的再现也是用的这种形式。

在另一种类型的八度旋律中，两个八度音之间音符的构成多具备织体的结构特点，这种形式在作品中出现的也很多，演奏时除了注意旋律的连贯和歌唱性外，还要顾及到织体的演奏，要把旋律和织体在力度上区分开。

第一乐章第 113 小节 - 120 小节：

谱例 12



这一段是副部主题的第三次呈示，在弹奏右手的八度旋律时，要求 1，5 指要提供一个稳定的支撑，重心要放在这两个手指上，同时其它手指还要演奏好三连音的音型，演奏中要以旋律为着眼点，弱化织体的力度，这也要求右手要有很好的控制力。

同样在这一乐章的第 210 小节 - 216 小节：

谱例 13



在上例中，右手要把二度关系的旋律音弹好，同时要顾及到织体。类

似的结构在第一乐章从第 261 小节开始到第 297 小节结束的长的旋律性段落中也出现了。

在第 319 小节开始到第 336 小节结束的段落中，见谱例：

谱例 14



左右手弹奏相同的音，右手为八度，左手为单音，节奏划分比较整齐，技术上难度不是很大。这一乐章的第 346 - 352 小节的段落也是这种结构。

在第二乐章中，第 93 小节 - 第 104 小节的段落也是类似的结构，但除了八度的旋律以外，右手的另一个声部不能简单地作为织体来弹，（见谱例 15），它实质是旋律的模进，在这里是以七个音为一组，以三度为摸进的音程距离，做上行摸进。其重要性与八度旋律不相上下，虽然身处内声部，但它的情绪推动作用甚至比八度旋律声部要强。此处在技术上对手指也有一定的要求，在 1, 5 指被占用的情况下，要充分调动并运用好其余的手指，否则就不能很好地表达中声部，具体来说，在弹奏时，要充分利用旋律结构中的每一次同音重复，在重复音上换指，在弹奏从黑键到白键的半音进行时，可以酌情选择用同一手指来完成弹奏（详见谱例 15）。

谱例 15



第三乐章的第 410 小节 - 第 421 小节（谱例 16）从谱面上看旋律音在左，右手的低声部：

谱例 16



弹奏出的实际效果还是以八度的形式来表达旋律。

以上这些是八度旋律结构在作品中的体现，在弹奏这些段落时，除了对手指有一定要求外，随着旋律的力度变化，臂和手腕也要配合好，尤其是手腕，在力度很强的段落，手腕要发挥缓冲的作用，消除对紧张的积累，避免手臂的疲劳。当然在这些旋律性的段落中，手腕的作用还没有得到完全的体现，在下文的一些对技术要求很高的段落中，手腕将要发挥更大的作用。

3、在和弦的结构中对旋律音的表达

在作品的三个乐章中，右手单独弹奏的大部分柱式和弦音型中，高音都要作为旋律音对待。像第一乐章第 121 小节 - 第 125 小节（谱例 17）在弹奏中除了和弦音的整齐外，高音要弹的饱满，清晰，要让人能够听出旋律，这些旋律音主要由 5 指来完成。

谱例 17



同样的段落第三乐章的第 98 小节 - 102 小节。

在双手同时弹奏和弦的音型中也有旋律性较强的段落。像第一乐章的第 217 小节 - 第 244 小节，这是一大段密集的和弦演奏段落，在第 217 小节 - 第 224 小节旋律性较强一些，是对旋律的描述。

谱例 18



在随后的音乐进行中，钢琴部分的旋律性被逐渐弱化，代之是一种情绪的宣泄，弹奏中右手高音和左手低音要坚实，因为这两个音是和弦(把左右手的和弦做整体来看)的外沿。要想把和弦所表达的情感内容表现出来，先要在技术上把和弦弹的丰满、整齐，在弹奏时，单纯用手臂来弹一些强的和弦是不够的，弹奏的力量要来自于全身，此时，臂、腕、手连成一体，尤其是手指和手腕要非常结实，这样才能把来自身体的力量完全传递给琴键，承受最大压力的部分是手指，尤其是五指，它所弹的音处在声部的两端，必须要表达清楚，因此，它承受的压力是最大的，对它主要有两点要求，一是五指在弹奏中瞬间支撑的力量要能够达到演奏作品的力度要求；另一方面手指弹奏的持久性也就是耐力要具备，当然对其他手指也同样要有这些要求。手腕在此处也发挥着很大作用，在弹奏的瞬间手腕保持着稳定，是作为力量传递的一个通道，在弹完一个和弦后，通过手腕的活动，可以化解手臂的紧张，同时也使手指得到放松，此时它要扮演“柔”的角色。在某种程度上可以说，手腕的“刚柔相济”使我们的弹奏轻松了不少。

第二乐章的结尾也是用和弦的形式来表达旋律(从第 149 小节开始)。

谱例 19



但它并不是主旋律(主旋在乐队)此处右手以和弦的形式来演奏，同时表现出一组旋律线条。这组旋律并不能单纯看作是由右手 5 指来演奏的，而应看作八度旋律，由 1、5 指完成，甚至把整个和弦作为一个旋律音来考虑。它属于抒情性旋律，弹奏速度并不很快，在演奏中应该把和弦弹的整齐干净。

在第三乐章中柱式和弦音型用的最多，虽然有一部分和弦的旋律性被

淡化，但还是有些段落的和弦是表现旋律的，像第 35 小节 - 第 51 小节。

谱例 20



开始几小节（从第 35 小节 - 第 42 小节）是对动机的表现。手指的结实、利落更不必说，小臂在弹奏此处应发挥更大作用，也可以说这种音型完全是通过小臂的快速挥动来完成弹奏的，此处手指、手腕、小臂连成一体，共同完成弹奏。如果以手腕作为弹奏的发力点，也可以完成这部分的弹奏，但综合考虑一些因素，比如力度、弹奏气势、弹奏的整体感觉等，前者还是比较合适的。

从 43 小节出现主题旋律，跳动的和弦加上快速的弹奏，要求手腕要积极行动，动作要灵活，尤其是在四六和弦结构和六和弦结构相互交替的弹奏中，手腕的动作要积极，这样手指的变换就会轻松，便于弹奏。

在这一乐章中旋律性的和弦结构还有几处，像第 90 小节 - 102 小节，第 189 小节 - 192 小节，第 256 小节 - 263 小节，第 302 小节 - 305 小节等段落，而在结尾处大量和弦的运用则更多的是表达乐曲内容的需要，是宣泄情绪的需要。

以上这部分内容分析了作品三个乐章中的典型旋律形式及弹奏的体会，基本上涵盖了这部作品钢琴旋律的特点，但在有些旋律性段落中并不是单纯地由“某一种”形式来构成，而是由多种形式综合而成，像在第一乐章第 177 小节 - 第 193 小节的段落中，单音、双音、和弦、八度等形式全都出现了。

谱例 21



同样的例子在一乐章第 261 小节 - 第 298 小节,这也充分体现了作曲家的写作技巧的多样性及表现手法的丰富多彩。

还有一些音型具有旋律线条的结构特征,但从演奏效果、表现内容等方面综合考虑,它并不是做为旋律来写的,有些只是起强调作用,有些起和声作用。从弹奏上来说更可以把它们作为弹奏的支点。像第一乐章第 361 小节的右手部分:

谱例 22



第二乐章第 5 小节开始的段落:

谱例 23



以上是对作品旋律的类型及弹奏特点的分析。

(二) 钢琴织体的结构特点及弹奏特点

作品的钢琴部分的织体构成是多种多样的,几乎包括了各种结构形式,从最简单的单音到音阶,到琶音,到双音(八度),到和弦,全都可以在这部作品中找到。其中运用最多的织体结构是琶音音型。从第一乐章到第三乐章这种结构随处可见。其次是和弦、八度被大量运用,这些都在技术上对演奏者提出了更高的要求。在弹奏时手指要具备一定的弹奏速度和力量,同时也要具备一定的独立性,否则对于一些多变的复杂

织体结构很难弹好。另外，钢琴部分所用的音域极宽，要求弹奏者的活动范围要大，最低音用到大字二组的 B（第二乐章），最高音用到小字四组的 a（第三乐章），已经接近了钢琴音域的极限，从这一点也可看出作为钢琴家的作曲家对钢琴这件乐器的理解及驾驭能力。下面就一些具有代表性的段落来说明作品的织体及弹奏特点。

1、双手同时弹奏的柱式和弦音型

类似的结构在前文“旋律”中提到过，它们大都侧重于对旋律的表达；但有些段落旋律性不是很强，就把它们作为织体来分析。

谱例 24 Moderato (♩ = 66.)

The musical score for Example 24 is in 3/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 66.). It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part begins with a piano (pp) dynamic and a 'poco a poco cresc.' marking, indicating a gradual increase in volume. The left hand part provides a steady accompaniment of chords. The score concludes with a 'rit.' (ritardando) marking in the right hand.

开头九小节柱式和弦音型，在音乐内容上是对钟声的描述。左手在和声上讲是开放位置，对于一般人而言，同时出声很困难，可以选择琶音奏法，右手大部分是由 5 个音构成，每个指都要平均使用，这些对手的要求还不算高，最难的是它的力度变化，从 PP - ff 九个层次，这对任何一个演奏者来说都是一个考验，为了做好这一点，除了演奏者要努力通过自身控制好力度变化以外，我们还可以在钢琴上寻求帮助，也就是利用钢琴的左踏板，通过踩下的踏板的不同深度的变化，来控制发声的琴弦的数量，这在客观上也可以帮助演奏者完成整体的力度变化。

以后的段落中多次出现双手柱式和弦的音型，大多力度变化剧烈，像第一乐章第 237 小节 - 第 241 小节。

谱例 25

The musical score for Example 25 is marked 'a tempo'. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes in both the treble and bass staves, indicating a dense texture. The score is presented in a single system with two staves.



力度从P-fff，当然也有从强到弱的变化，像第三乐章第189小节 - 第197小节：

谱例 26



力度从ff-P.

其它地方出现的和弦音型更多的是保持强的力度。

像例25和例26这些在作品中间出现的力度变化很大的和弦弹奏，并不像例24那样层次分明，因为他们的弹奏速度快，只需在整体上把握，而不必具体到哪一个和弦。通过这些可以看出，这些和弦的演奏都有很多力度要求，在技术上要求演奏者对于和弦音型的触键的力度控制能力要强。

在一些很强力度的弹奏中，双手的手指就要能够承受巨大的压力，像第三乐章中的一些双手和弦的结构（第90小节 - 第97小节）

谱例 27



以及第256小节 - 第263小节、第467小节 - 第475小节等处。有些

段落旋律一节中提到过，那是作为旋律来讲的，但从另一个角度看，这也是一种织体的结构。这些和弦弹奏的特点是速度快，力度强，要求最高的最严格的就是手指的支撑。

2、琶音音型

这种音型在作品中出现很多，有的单独出现有的以伴奏的形式出现；有单手弹有双手共同弹奏等，总之有多种形式和多种变化，这些变化在节奏上及弹奏时手指的分配上，也就是指法上都形成了一定的难度。像第一乐章第9小节-第70小节，这一段落中，出现了多种形式的琶音结构，先来看第9小节-第18小节

谱例 28



这段的特点是，每一拍的（2/2拍）琶音由双手配合完成，其中右手主要负责5个音的弹奏（但在18小节有变化），左手负责3个音或4个音的弹奏。虽然每拍音符的数目总在变化，但在节拍上的把握也不算很难。此处的难点应是右手的快速弹奏，这里右手部分的音型并不像左手那样是传统的琶音音型，音的走向也不是单纯的上、下行，5个音之间的音程关系也是多变的，有二度、三度、四度、五度等，要想把音符弹得清楚均匀就需要多加练习。

第35小节-第40小节

谱例 29



这一段是作品中第一次以段落为单位出现的左右手节奏的不同，如果细分可以看作是三对二。作品中有许多这样的段落，像第一乐章，第177

小节 - 第 192 小节的段落; 第 275 小节 - 第 279 小节的段落; 第二乐章从第 47 小节开始的段落; 第三乐章第 54 小节到第 60 小节等等。这些段落虽然双手节奏型不同, 但并不是很难掌握, 按照三对二的感觉来弹, 稍加练习即可。

在这种非整齐的节奏对位中, 难度最大的在第一乐章第 339 小节 - 第 346 小节:

谱例 30

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The tempo marking 'Un poco meno mosso' is written above the piano part. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, with various dynamics like 'mf' and 'p' indicated. The bottom system continues the piano part with similar rhythmic complexity.

前 6 小节是五对三, 后两小节是四对三。弹奏前要先分析乐谱, 弹奏时每个音都要卡住自己的位置, 双手同时弹, 这样由慢到快的逐步练习。还有一种办法, 就是两只手先分别练习, 右手以三个音, 左手以五个音、四个音为节拍单位, 熟练后双手合练。

第一乐章第 55 小节到第 62 小节是以琶音为伴奏音型的旋律性段落 (见谱例 4) 在作品中, 绝大部分旋律的伴奏都是用的琶音的形式, 像第一乐章第 83 小节开始的副部主题的伴奏 (见谱例 9); 第一乐章第 209 小节 - 第 216 小节的段落 (见谱例 13), 第 261 小节开始的段落; 第二乐章第 149 小节 - 第 160 小节的段落 (见谱例 19); 第三乐章第 98 小节 - 第 106 小节、第 122 小节开始的旋律性段落 (见谱例 10); 第 302 小节 - 第 310 小节; 第 326 小节 - 第 355 小节的段落等, 都是典型的以琶音为伴奏音型的旋律段落。

这些琶音的构成并不像传统的琶音音型, 也就是音符都是由和弦音构

小节 - 第 192 小节的段落; 第 275 小节 - 第 279 小节的段落; 第二乐章从第 47 小节开始的段落; 第三乐章第 54 小节到第 60 小节等等。这些段落虽然双手节奏型不同, 但并不是很难掌握, 按照三对二的感觉来弹, 稍加练习即可。

在这种非整齐的节奏对位中, 难度最大的在第一乐章第 339 小节 - 第 346 小节:

谱例 30



The image shows a musical score for piano, labeled '谱例 30'. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo marking 'Un poco meno mosso' is written above the first system. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs, indicating a challenging piece for the student.

前 6 小节是五对三, 后两小节是四对三。弹奏前要先分析乐谱, 弹奏时每个音都要卡住自己的位置, 双手同时弹, 这样由慢到快的逐步练习。还有一种办法, 就是两只手先分别练习, 右手以三个音, 左手以五个音、四个音为节拍单位, 熟练后双手合练。

第一乐章第 55 小节到第 62 小节是以琶音为伴奏音型的旋律性段落 (见谱例 4) 在作品中, 绝大部分旋律的伴奏都是用的琶音的形式, 像第一乐章第 83 小节开始的副部主题的伴奏 (见谱例 9); 第一乐章第 209 小节 - 第 216 小节的段落 (见谱例 13), 第 261 小节开始的段落; 第二乐章第 149 小节 - 第 160 小节的段落 (见谱例 19); 第三乐章第 98 小节 - 第 106 小节、第 122 小节开始的旋律性段落 (见谱例 10); 第 302 小节 - 第 310 小节; 第 326 小节 - 第 355 小节的段落等, 都是典型的以琶音为伴奏音型的旋律段落。

这些琶音的构成并不像传统的琶音音型, 也就是音符都是由和弦音构

些双音做好手的准备，前半部的指法就要调整。

在第三乐章的第 98 小节 - 第 105 小节的段落中，左手的伴奏指法也需要精心设计

谱例 34



在上例第 100 小节处伴奏织体中出现了同音重复，这就为在琶音型弹奏过程中手的位置的转换提供了很大便利，我们可以在这个重复音上换指，使整个手的位置直接移动，从而比以前采用的“跨指法”使手位发生变化要方便。

在第三乐章的第 122 小节开始的副部主题的伴奏部分，作曲家使用了大量的类似写法：

谱例 35



我们可以通过这个重复音直接变换手位。在第三乐章第 326 小节开始的主体旋律的再现中，左手也有类似的结构。

有些段落作者给出了指法，像第二乐章第 149 小节开始的段落（见谱例 19）。

第一乐章第 63 小节 - 第 70 小节的段落双手都可以算作琶音结构

谱例 36



它的双手音符线条走向是不同的，在第 67 小节开始 - 第 70 小节双

些双音做好手的准备，前半部的指法就要调整。

在第三乐章的第 98 小节 - 第 105 小节的段落中，左手的伴奏指法也需要精心设计

谱例 34



在上例第 100 小节处伴奏织体中出现了同音重复，这就为在琶音型弹奏过程中手的位置的转换提供了很大便利，我们可以在这个重复音上换指，使整个手的位置直接移动，从而比以前采用的“跨指法”使手位发生变化要方便。

在第三乐章的第 122 小节开始的副部主题的伴奏部分，作曲家使用了大量的类似写法：

谱例 35



我们可以通过这个重复音直接变换手位。在第三乐章第 326 小节开始的主体旋律的再现中，左手也有类似的结构。

有些段落作者给出了指法，像第二乐章第 149 小节开始的段落（见谱例 19）。

第一乐章第 63 小节 - 第 70 小节的段落双手都可以算作琶音结构

谱例 36



它的双手音符线条走向是不同的，在第 67 小节开始 - 第 70 小节双

为四四拍),从谱面上可以看出,这些音可以按四个音为一组来划分,可把时值长的音符作为弹奏的支点。综合左手来看,这是作者的精心设计。

谱例 39



在上例中,一些长音的保持需要借助于踏板。

4、迂回进行的结构

在第二乐章有些段落中,音符的排列密集,线条的走向是迂回进行的,故称为“迂回进行的结构”。像第 79 小节开始的右手部分:

谱例 40



从第 93 小节开始的左手部分:

谱例 41



还有第 107 小节双手部分、第 112 小节开始的右手部分等。

这些段落弹奏速度较快,练习时要设计好指法,手的移动、双手的换位都要迅速。

5、双音的结构

双音(八度)作为织体的结构在作品中也有运用,第一乐章第 249 小节-第 252 小节出现双手八度级进音型:

谱例 42



同样的例子在第三乐章第 168 小节处的八度级进；第三乐章第 430 小节中钢琴的华彩段落，双手是八度、二度和三度双音构成的：

谱例 43



还有一处的结构也是由八度构成的，但却不同于其它的八度形式，第一乐章第 193 小节 - 第 208 小节的段落：

谱例 44



这里是以两个音或三个音为一组的同音重复，用手腕和前臂都可以完成弹奏，但用前臂弹效果较好。弹奏时手指要做好支撑，手腕要结实，动作发源于前臂。

另外在第三乐章第 77 小节 - 第 78 小节，及第 81 小节 - 第 89 小节，右手部分是由单音和双音交替出现而构成的段落，每一组并不难弹，作曲家也给出了指法。但在速度很快的情况下手的移动要迅速，动作要准确。

在第三乐章中也出现了六度的进行，在第 207 小节 - 第 214 小节的段落中，前段是六度，后段变为三度：

谱例 45



此处的六度进行并不是很难弹，因为它的结构简单：上行二度然后下行回到原位，每一组只有三个音组成，弹奏上很顺手。

6、华彩音型

在拉二中钢琴部分华彩音型运用的也很广。每一乐章都多次出现，在第一乐章的第 337 小节 (a)、第 355 小节 (b)、第 359 小节 (c) 等处都出现了，见谱例

谱例 46

Three musical staves labeled a, b, and c. Each staff shows a six-degree progression (up a second, then down to the original position). Staff a includes markings '8... 5...'. Staffs b and c include the marking 'm.g.'.

在第二乐章的第 105 小节 - 第 106 小节 (d)、第 121 小节 (e)、第 128 小节 (f)：

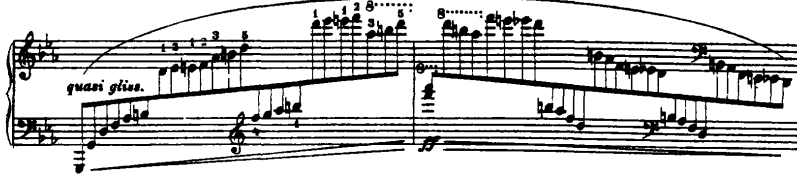
谱例 47

Three musical staves labeled d, e, and f. Staff d shows a six-degree progression with markings 'ff' and 'dim.'. Staff e shows a six-degree progression with markings 'cres.' and 'm.g.'. Staff f shows a six-degree progression with markings 'ff' and '8... 5...'.

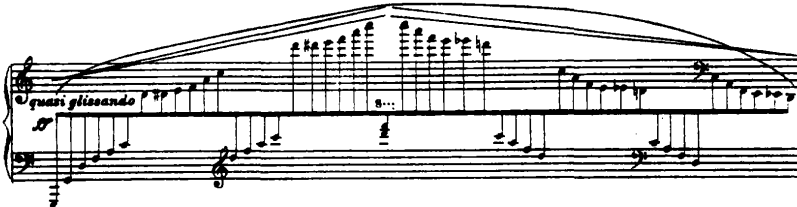
第三乐章的第 21 小节(g)、第 430 小节(h)等处:

谱例 48

g



h




为区分方便依次定为 abcdefgh, 其中有些是由快速琶音构成的, 像 abcdgh; e 是音阶, f 是一种迂回下行的音符结构, 它可以算作右手独立弹奏, 其它是由双手交替弹奏。音域宽、速度快是共同特点, 这些部分需要多练习。

7、特殊的结构形式

在第一、三乐章的结尾处可以说作曲家运用了相似的织体结构, 第二乐章中也有类似的结构。像第一乐章从第 369 小节开始到乐章结束的部分 (a); 第三乐章从第 455 小节 - 第 457 小节 (b), 从第 471 小节到乐章结束的部分 (c); 第二乐章第 123、124 小节 (d)

谱例 49

a

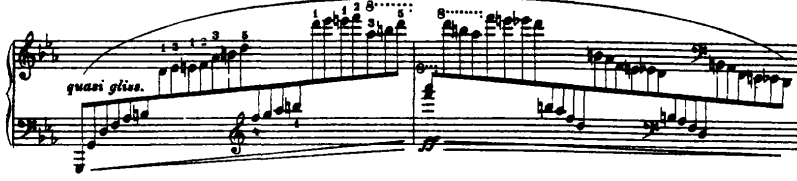


b

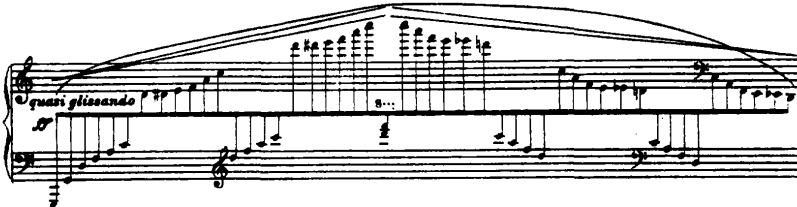
第三乐章的第 21 小节(g)、第 430 小节(h)等处:

谱例 48

g



h




为区分方便依次定为 abcdefgh, 其中有些是由快速琶音构成的, 像 abcdgh; e 是音阶, f 是一种迂回下行的音符结构, 它可以算作右手独立弹奏, 其它是由双手交替弹奏。音域宽、速度快是共同特点, 这些部分需要多练习。

7、特殊的结构形式

在第一、三乐章的结尾处可以说作曲家运用了相似的织体结构, 第二乐章中也有类似的结构。像第一乐章从第 369 小节开始到乐章结束的部分 (a); 第三乐章从第 455 小节 - 第 457 小节 (b), 从第 471 小节到乐章结束的部分 (c); 第二乐章第 123、124 小节 (d)

谱例 49

a



b

从另一方面来说，对于演奏者而言，这些变化都是通过对自身动作的控制来实现的，了解并掌握这些变化对于演奏者表现好作品意义重大。

具体到这部作品，它的力度、速度变化非常大，在技术上要求演奏者要有一定的控制能力，演奏者的手指、手腕、臂甚至身体要能很好的协调配合，根据不同的力度、速度要求来调整好各部分之间的协作关系。下面将分乐章说明这些变化。

作品第一乐章中力度的变化范围在 ppp - fff，力度变化最剧烈是在 5 小节之内由 p-fff (第 237 小节 - 第 241 小节) 有些段落作者把力度变化标记的非常清楚，像第 261 小节 - 第 297 小节长的旋律段落中，旋律的最高点在第 276 小节，力度此处也最强: ff，然后逐步 dim-mf-dim-p-dim-ppp. 由 ff-ppp 的这些变化在 22 小节内完成，旋律线条也在第 276 小节后逐渐走低，这样可以清楚地看到力度是配合旋律的变化而在变化。对于演奏者来说要整体地把握这些变化。

速度在第一乐章也发生了很大的变化，作者在作品中也标记的非常清楚。最初的速度为: Moderato 每分钟演奏 66 个二分音符，在第 141 小节处改为每分钟演奏 72 个二分音符，到第 177 小节处为每分钟演奏 76 个二分音符，从第 193 小节开始变为每分钟演奏 80 个二分音符，第 261 小节为每分钟 76 个二分音符，第 297 小节为每分钟 69 个二分音符，第 353 小节为每分钟 63 个二分音符。

这些只是作曲家给出的明确的速度标记。在作品中还有大量的速度变化标记，像第 63 小节处作者给出 Un poco piu mosso (稍微更快一点)，第 71 小节处的 accel (渐快)，第 92 小节的 rit (渐慢)，第 280 小节的 poco a poco calando (渐柔并渐慢)，第 339 小节 Un poco meno mosso (稍慢) 等等大量的提示速度变化的标记。

第二乐章与第一乐章比起来安静了许多，力度与速度的变化幅度要比第一乐章小的多。第二乐章从它的音乐内容来看，是一首优美的抒情诗。

第二乐章的力度变化范围在 ppp-ff，通过弹奏再结合它的音乐内容，

可以总结出它的力度变化的大的趋势：弱-渐强-强-渐弱。

速度也不像第一乐章那样多变，整乐章是 *Adagio sostenuto* 稍慢的柔板(每分钟演奏 52 个四分音符)。中间也有几次速度的变化，像第 47 小节处的标记为：Un poco piu animato (稍微更活跃一点)，第 93 小节处的提示为：Piu animato(更活跃更快)在第 107 小节变为 Piu mosso (更快、快一些)，而在第 130 小节回到 *Adagio sostenuto*。当然 rit 及 a tempo 随处可见。相对变化较小的力度与速度是与本乐章的情绪特点密切相关的，它本身是一个抒情的慢板乐章，在弹奏时也应把握住这点。

第三乐章中力度从 ppp-fff，力度变化范围非常大。而且有相当长的段落为强力度的持续，像从第 430 小节到结束的段落，力度标记为：第 430 小节：ff、第 431 小节：fff、第 455 小节：ff、第 467 小节：fff。这个段落由 47 个小节构成，力度一直是非常强的。在织体中和弦结构很多，弹奏中对手指、臂的要求是非常高的。作曲家在结尾处(第 459 小节)标明 martellao(锤奏)，可以想象处手指将会承受多么大的压力！

这个乐章的速度变化也很大，一开始的速度是每分钟演奏 116 个二分音符，从第 106 小节变为每分钟弹奏 72 个二分音符；从第 150 小节变为每分钟 48 个二分音符；第 162 小节变回到每分钟弹奏 116 个二分音符的速度；第 180 小节为每分钟弹奏 120 个二分音符；第 188 小节是每分钟弹奏 126 个二分音符；第 294 小节变为每分钟弹奏 132 个二分音符；第 310 小节为每分钟弹奏 72 个二分音符；第 356 小节变为每分钟弹奏 48 个二分音符；第 368 小节拍号发生变化，由 2/2 拍改为 4/4 拍，速度变为每分钟弹奏 116 个四分音符；第 394 小节变回 2/2 拍，速度为每分钟弹奏 76 个二分音符；第 426 小节速度为每分钟 132 个音符；第 431 小节为每分钟 60 个二分音符；第 455 小节变为每分钟弹奏 80 个二分音符；第 459 小节为每分钟弹奏 100 个二分音符。这个乐章速度的变化比第一乐章更频繁、更复杂。单纯从数字上看有些变化不是很大，像由每分钟弹奏 120 个音符变为每分钟弹奏 126 个音符。在本质上是要表达情绪上的变化。

除了这些明确的速度标记外，在作品中还有多处作曲家标明的速度变化标记，像第 98 小节处标明的 *Meno mosso* (稍慢)，第 186 小节处标明的 *acceler* (加速)。而在第 402 小节处标记的 *accel- - -* (加速) 一直持续到第 426 小节。

我们不能孤立地看待这三个乐章的速度与力度变化，这些变化是与旋律、织体紧密结合的，它们都是表现音乐内容的手段。对于演奏者来说，力度，速度的变化是一种提示，帮助我们去更好地理解作品所表达的内容。反过来通过对作品的理解和掌握，演奏者就可以更好地在演奏中把握住作品的力度和速度的变化。

(四) 踏板的运用

踏板是钢琴的一个组成部分，在钢琴的演奏中发挥着极其重要的作用，它无论是在技术上还是在音乐内容表达上都是不可缺少的一件重要工具。

在这部作品中，踏板的使用也是很多的，尤其是钢琴的右踏板，几乎贯穿全曲（第三乐章中的跳音旋律段落除外）。

从技术上讲，作品的钢琴部分音域很宽，有些和弦的弹奏只能用琶音奏法弹出，为了保持和声上的延续，就需要钢琴右踏板给予技术上的帮助。像第一乐章的引子部分（见谱例 24），左手音域为十度，而且中声部还有两个音要同时弹出，对大部分人来说都要用琶音奏法来弹出，而声音的持续就要借助于踏板来完成。

在第一乐章第 339 小节开始的段落中，（见谱例 30），右手要弹奏两个声部，每小节的第一个和弦作者给出了要用琶音奏法，而且还要持续整个小节，这里只能借助踏板才能弹好。

第一乐章的副部主题，第三乐章的副部主题都用到了许多八度旋律，常常根据内容的需要在中声部出现和弦音，而且还要持续很长时间，有些可以通过设计好的指法来保持，而有些必须借助于踏板才能保持。

还有一些在织体中音程距离较远的琶音，只有借助于踏板才能保持连

贯。

作为烘托情绪来讲，右踏板在作品中的作用就更大了，因为在这部作品中多次出现情绪的剧烈变化，通过右踏板的使用可以更好地帮助完成这些情绪的转变。

左踏板（弱音踏板）也可以帮助演奏者在弹奏作品时控制力度及音色的变化。在第一乐章的引子部分、再现部中的一些段落（第 289 小节 - 第 297 小节）、第二乐章的一些段落（力度在 pp-ppp）（第 107 小节 - 第 110 小节）、第 130 小节开始处；第三乐章中力度为 pp 的段落等等。当然，是否运用、如何运用及在何处运用还要由演奏者本人来决定。

三、演奏中对作品情绪的把握

作品的优美动人是众所周知的，这部作品之所以感人主要在于作品表达了真情，是内心真实感情的流露，这样作为弹奏者很容易体会到，它能够引起我们在情感上的共鸣。

这部作品无论是在整体上还是在单纯的旋律线条上，都给人以深深的情感震撼，作为一名演奏者如何表现出作品所表达的内容呢？我认为第一步要做的就是“体会”，不论你是听还是亲自弹，先要通过作品把自己的感情激发出来，使自己产生了情感上的冲动，这样在自己的情感和作品之间建立起联系，哪怕你的感受和别人的不尽相同也没有关系，只要是你自己的亲身感受。第二步就是要通过这部作品来表达你自己的感情，也就是把这部作品做为一种媒介，把弹奏者本人的感情表达出来。

在作品的三个乐章中，我认为最深情、最感人的是第二乐章，这个乐章把伤感、忧郁的情结发挥的淋漓尽致。它的感情发展方式是层层递进的，开始在情绪上是很平静的（1-24 小节），钢琴主要以伴奏的形式出现，用分解和弦的音型营造出一种安静、平和又带有一点梦幻般的意境。

贯。

作为烘托情绪来讲，右踏板在作品中的作用就更大了，因为在这部作品中多次出现情绪的剧烈变化，通过右踏板的使用可以更好地帮助完成这些情绪的转变。

左踏板（弱音踏板）也可以帮助演奏者在弹奏作品时控制力度及音色的变化。在第一乐章的引子部分、再现部中的一些段落（第 289 小节 - 第 297 小节）、第二乐章的一些段落（力度在 pp-ppp）（第 107 小节 - 第 110 小节）、第 130 小节开始处；第三乐章中力度为 pp 的段落等等。当然，是否运用、如何运用及在何处运用还要由演奏者本人来决定。

三、演奏中对作品情绪的把握

作品的优美动人是众所周知的，这部作品之所以感人主要在于作品表达了真情，是内心真实感情的流露，这样作为弹奏者很容易体会到，它能够引起我们在情感上的共鸣。

这部作品无论是在整体上还是在单纯的旋律线条上，都给人以深深的情感震撼，作为一名演奏者如何表现出作品所表达的内容呢？我认为第一步要做的就是“体会”，不论你是听还是亲自弹，先要通过作品把自己的感情激发出来，使自己产生了情感上的冲动，这样在自己的情感和作品之间建立起联系，哪怕你的感受和别人的不尽相同也没有关系，只要是你自己的亲身感受。第二步就是要通过这部作品来表达你自己的感情，也就是把这部作品做为一种媒介，把弹奏者本人的感情表达出来。

在作品的三个乐章中，我认为最深情、最感人的是第二乐章，这个乐章把伤感、忧郁的情结发挥的淋漓尽致。它的感情发展方式是层层递进的，开始在情绪上是很平静的（1-24 小节），钢琴主要以伴奏的形式出现，用分解和弦的音型营造出一种安静、平和又带有一点梦幻般的意境。

音域逐步扩展，力度逐渐加强，速度逐渐加快，织体逐渐加密：由一个四分音符的时值弹奏三个音发展到弹奏四个音直至六个音。

感情发展的顶峰是由钢琴的华彩音型来体现的。

这个感情发展的过程占据了第二乐章的大部分篇幅，从第 24 小节 - 第 128 小节。这个长的段落是由多个短的段落组成的，在这些短的段落中，每个段落的情绪发展过程都是由低向高发展，在力度上的表现都是由弱到强，后一个段落总是比前一个段落的情绪变化要剧烈，这样就以段落为单位组成了这种情感逐步递进的结构。这一段落的结尾部分（第 125 小节）力度在 *ff* 后变为 *p*，和弦音型，用琶音奏法，速度也放慢，在情绪上给人以疲惫的感觉，但马上在随后的几小节中：第 126、127、128 小节又在感情上发起一次冲击。最浓的伤感情绪的表达在第 128 小节，在这里让人充分体会到这种华彩音型所带来的感情上的“能量”。

从第 130 小节开始，情绪回到了最初。在第 149 小节开始的部分中，钢琴声部中出现了新的结构，右手以和弦的形式弹奏旋律，左手是宽广的琶音伴奏，如果拿这个段落单独来弹，感觉它表现的是优美、激昂的情绪，似乎与这个乐章所表现的内容不太一致，但如结合前面的情绪氛围就会体会到，此处音乐内容并不是以钢琴为主来表现的，钢琴只是起到推波助澜的作用，情感内容主要是在乐队上表达。此处的情绪是前一部分的延续，表达出极度伤感甚至有些绝望的感情。

第一乐章的内容表达与二乐章是不同的，与第二乐章的“递进”的表达方式来比，第一乐章可以说是起伏有致。在篇幅上也明显长于第二乐章，在情感表达上即有激烈的感情宣泄又有安静的沉思，还有梦一般的幻想。第一段落从第 1 小节 - 第 79 小节，这一段明确了这一乐章的总体情绪的定位，也就是深沉之中略带悲伤。第二个段落从第 79 小节 - 140 小节，旋律主要在钢琴上展示，这一段落在情绪上由悲伤转为忧郁。在第 133 小节开始变为一种憧憬、幻想的色彩。从第 161 小节情绪逐步发展，第 177 小节 - 第 192 小节语气变得坚定，此后音乐在第 225 小节 -

音域逐步扩展，力度逐渐加强，速度逐渐加快，织体逐渐加密：由一个四分音符的时值弹奏三个音发展到弹奏四个音直至六个音。

感情发展的顶峰是由钢琴的华彩音型来体现的。

这个感情发展的过程占据了第二乐章的大部分篇幅，从第 24 小节 - 第 128 小节。这个长的段落是由多个短的段落组成的，在这些短的段落中，每个段落的情绪发展过程都是由低向高发展，在力度上的表现都是由弱到强，后一个段落总是比前一个段落的情绪变化要剧烈，这样就以段落为单位组成了这种情感逐步递进的结构。这一段落的结尾部分（第 125 小节）力度在 *ff* 后变为 *p*，和弦音型，用琶音奏法，速度也放慢，在情绪上给人以疲惫的感觉，但马上在随后的几小节中：第 126、127、128 小节又在感情上发起一次冲击。最浓的伤感情绪的表达在第 128 小节，在这里让人充分体会到这种华彩音型所带来的感情上的“能量”。

从第 130 小节开始，情绪回到了最初。在第 149 小节开始的部分中，钢琴声部中出现了新的结构，右手以和弦的形式弹奏旋律，左手是宽广的琶音伴奏，如果拿这个段落单独来弹，感觉它表现的是优美、激昂的情绪，似乎与这个乐章所表现的内容不太一致，但如结合前面的情绪氛围就会体会到，此处音乐内容并不是以钢琴为主来表现的，钢琴只是起到推波助澜的作用，情感内容主要是在乐队上表达。此处的情绪是前一部分的延续，表达出极度伤感甚至有些绝望的感情。

第一乐章的内容表达与二乐章是不同的，与第二乐章的“递进”的表达方式来比，第一乐章可以说是起伏有致。在篇幅上也明显长于第二乐章，在情感表达上即有激烈的感情宣泄又有安静的沉思，还有梦一般的幻想。第一段落从第 1 小节 - 第 79 小节，这一段明确了这一乐章的总体情绪的定位，也就是深沉之中略带悲伤。第二个段落从第 79 小节 - 140 小节，旋律主要在钢琴上展示，这一段落在情绪上由悲伤转为忧郁。在第 133 小节开始变为一种憧憬、幻想的色彩。从第 161 小节情绪逐步发展，第 177 小节 - 第 192 小节语气变得坚定，此后音乐在第 225 小节 -

第一、二乐章的主部主题的首次呈示；而第三乐章的主部主题一开始就出现在钢琴上，因为它具有跳跃、激动、果敢的特点，这就适合在钢琴上陈述。对钢琴来说，它在全曲中有时是作为独奏乐器而出现的，有时是作为伴奏而出现的，还有时是作为乐队的一员，融入乐队中共同推动音乐向前发展。

在作品中，钢琴作为一件独奏乐器与乐队的结合是比较好的，对音乐内容的表达也很恰当，准确地表达了音乐的内容。对钢琴的演奏来说，在弹奏时要具体分析每一段落中钢琴与乐队关系的具体定位，在音乐内容的表达上明确各自的分工，处理好力度与速度的变化，也只有这样才能更好地表达音乐的内容。

第一、二乐章的主部主题的首次呈示；而第三乐章的主部主题一开始就出现在钢琴上，因为它具有跳跃、激动、果敢的特点，这就适合在钢琴上陈述。对钢琴来说，它在全曲中有时是作为独奏乐器而出现的，有时是作为伴奏而出现的，还有时是作为乐队的一员，融入乐队中共同推动音乐向前发展。

在作品中，钢琴作为一件独奏乐器与乐队的结合是比较好的，对音乐内容的表达也很恰当，准确地表达了音乐的内容。对钢琴的演奏来说，在弹奏时要具体分析每一段落中钢琴与乐队关系的具体定位，在音乐内容的表达上明确各自的分工，处理好力度与速度的变化，也只有这样才能更好地表达音乐的内容。