

注：此研究为福建省教育厅社会科学研究项目《音乐语言陈述结构的分析在肖邦谐谑曲教学中的探讨与实践》（艺术学B类，编号JBS08059）项目成果；“福建师范大学优秀青年骨干教师培养基金”（编号fjsdjk2012009）资助。

# 音乐语言陈述结构的探讨与实践

——以肖邦四首《谐谑曲》为例

■ 叶佳亮

**摘要：**在对音乐作品进行具体分析过程中，音乐语言陈述结构是其中一个不可或缺的重要环节。

为加深对肖邦创作意图、创作手法与表现风格的理解和认识，本文<sup>①</sup>从速度与节拍、旋律以及多声织体的复调因素这几项音乐表现手段出发，对肖邦四首钢琴谐谑曲的陈述结构进行探讨。认为：其速度和节拍引发出谐谑曲长大乐句结构的外部特点；旋律常用衍生结构平级发展的结构特点；在主调音乐中表现出趋向弱化循环性与规整性，强调流动性及衍生性的综合结构特点。相信该陈述结构的探讨能对音乐表演和教学实践中理性和感性相辅相成的研究方式发挥良好的辅助作用。

**关键词：**肖邦 谐谑曲 音乐语言陈述结构

肖邦《谐谑曲》是钢琴音乐中的杰作，这四首作品的创作跨越了作曲家一生的创作过程（第一首Op.20号b小调创作于早期，第二首Op.34号降b小调与第三首Op.39号升c小调创作于中期，第四首Op.54号E大调则创作于晚期）。肖邦卓有贡献地扩大了这一体裁的结构，拓宽了乐思展开的空间，使得谐谑曲成为能容纳积极深刻的思想内涵的大型单乐章作品，将谐谑曲推向了新的高度。这四首具有独特艺术个性并含有相当技术水准的钢琴作品，常被作为套曲在音乐会中演奏，也常被列为钢琴教学的重要教材，深受演奏者的喜爱。

音乐是创作和表演紧密结合的艺术。在研读作品与演奏二度创作的过程中，演奏者总要认真钻研作品旋律、音色、力度、分句、节奏的松紧、速度的快慢和声部的平衡等细微而具体的演绎特征上，并在这些元素中作出许多诠释，形成个人感性的和直觉式的主观认识。因此，深入地了解作曲家在音乐创作中的思维活动，追寻作曲家的创作思路，把握他的创作意图，从不同的角度加深对不同时代、不同体裁和不同风格的音乐作品本体的分析和理解，显得极其必要。

在对音乐本体的分析过程中，音乐语言陈述结构是一个重要环节，作曲家按照作品内容发展的需要进行精心构思，“有组织地和相互配合地运用音乐各种表现手段参数所形成的乐思呈示形式”<sup>②</sup>。换言之，作曲家巧妙地运用音乐的各种表现手段，在他的作品中创造性地采用某种音乐语言的陈述结构形式，使其乐思动机完美并准确地表达出来，从而让作品的艺术性与技术性别具精彩。

为此，笔者选择从速度与节拍、旋律以及多声织体的复调因素这几种音乐表现手段出发，探讨肖邦四首谐谑曲在音乐语言陈述结构方面所表现出的外部特点，以及这些特点对作品本体结构所带来的影响，相信有助于理解和把握肖邦在这四首作品中运用的技术手段与匠心所在。

## 一、速度和节拍引发出谐谑曲长大乐句结构的外部特点

一般来说，作品的结构长度与音乐内容二者是成正比关系的：结构越长大，所包含的内容往往也越丰富和完整，反之亦然。同时，由于人们是在时间过程中感受音乐的，长期的音乐听觉实践让我们“逐渐形成了一个结构的中等长度概念作为其典型特征，它的计算是以一般人们从听觉上所能清晰和明确地感受的时间长度为基础”<sup>③</sup>。我们在衡量作品结构长度的时候，基本是使用小节数来计算，但是在不同作品中，音乐的速度、节拍及旋律的繁简程度差别很大，因此在进行实际的陈述结构分析时必须对具体情况做出不同的判断。

### 1. 实际陈述结构的划分与听觉感受上的差异性

肖邦四首谐谑曲都保持了传统谐谑曲的体裁特性，都采用3/4拍的急板：在第一、第三首中作曲家标明“Presto con fuoco”（火热的急板），其中的第一首还注明“d.=120”，第二、第四首则标明“Presto”（急板），谐谑曲特有的速度与节拍定位使得这四部作品的音乐充满了动力性。同时，由于这四部作品在一级曲式第一部分的主要乐思进行初次陈述时的音乐形态相对比较简单，所以在人们的听觉感受上就有可能把一小节当作一拍来计算。因此，在实际划分时的结构长度与在听觉感受上的划分出的结构长度之间就存在着客观上的差异。

以第一首谐谑曲（b小调）的主要乐思——第一主题中的第一乐句（9—16小节）为例（参见谱例1<sup>④</sup>），这是以两小节划分为一个乐汇并重复一次，随后紧接着是一个4小节乐节的融合，在乐句的结构上就体现出了「2+2」+4先分裂后综合的结构。但是整个乐句的长度在听觉感受上却只相当于具有4/4拍的两小节中等长度。

### 谱例 1



相类似的现象也同样存在于后三首谐谑曲中。第二首谐谑

曲(降 b 小调),其主要主题(1—48 小节)是一个平行复乐段,由带扩展性质的乐段构成。音乐线条质朴简单。第一乐段(8+16)中的第一乐句是由两个对答形式构成的动机进行呈示性的陈述,第二乐句则以叠入的形式与第一乐句紧密结合,随后进行了 8 小节的扩展。我们在听觉上感觉前、后乐段是各为三个以 4/4 拍作为基础的两小节,而整个复乐段仅为 12 小节的长度。

## 2. 华彩性旋律化走句音型的运用

由于采用了 3/4 拍与急板的速度,加上谐谑曲这一体裁所固有的特性,肖邦在这四首作品中运用了大量华彩性旋律化的走句音型,技法上多应用模进和反复的手法,使得长大的乐句结构频繁出现。

以第一首谐谑曲(b 小调)结尾部的前半部分(570—593 小节)为例,首先由第 570 小节处的分散和弦作为基本音型进行了四次的模进发展,在和声上构成了 T-S-D-T 的终止。其后以这四小节为模进环节向高音区进行了扩展,两次重复后停留在第 581 小节的 II 级三四和弦上并进行四次的重复强奏,由此初步构成了一个长大的乐句结构。进而,使用了以重属七和弦琶音音型的下行走句以及围绕重属和弦根音进行的颤音音型进行连接,最后终于落足在 b 小调的属音上。我们可将 570—593 小节作为一个整体来看待,这是一个由不同的华彩化的装饰性音型所构成的自由结构。

第二首谐谑曲(降 b 小调)在一级曲式第二部分中的后半部分插部的连接段(460—492 小节)则进行了开展性的陈述,这是由相互呼应的两个独立乐句和由模进结构构成的一个长大走句(476—492 小节)共同组合而成。在这个走句结构中,肖邦采用了以和弦琶音为基础,并带之以倚音装饰的分散音型走句进行了二次模进。其中连续频繁的转调不但造成了不稳定的和声,而且统一音型结构的运用又使这部分的音乐具有更强的贯连性。

这种结构在第三首谐谑曲(升 c 小调)呈示部中副部的连接段(243—287 小节)、再现部后的收尾部(573—649 小节),以及在第四首 E 大调谐谑曲中由单主题性三部曲式构成的插部连接段(579—600 小节)、全曲结尾部第三部分(926—941 小节)等部分中都有出现,形成让人印象深刻的华彩性旋律化走句音型构成的长大乐句结构。

## 二、旋律常用衍生结构平级发展的结构特点

肖邦是民族乐派的代表性作曲家,他的音乐总与波兰民间音乐有着千丝万缕而割舍不断的联系。首先,由于声乐与器乐在波兰民间音乐中都同样盛行,波兰民间音乐的重要特点之一便是声乐性和器乐性的紧密结合。肖邦充分发挥了钢琴乐器的特点,应用精湛的创作技法,让他的音乐明显兼具声乐性和器乐性的特点。其次,肖邦把波兰民间音乐中盛行的史诗体裁与意大利歌剧中生动形象的语言表现力很好地结合起来,使得他的钢琴音乐具有肖氏“宣叙调”的音调特点。各种因素独具匠心地结合在一起,造就了肖邦旋律中众人公认的富有“声乐性、器乐性”及“宣叙调性”<sup>⑤</sup>三种性格交织所产生的综合性特点。而这,既表现出波兰民间音乐所具有的特点,也凝聚成整个斯拉夫民间音乐的总特征:“真挚、热情、柔和、宽广如歌”。<sup>⑥</sup>这种融声乐、器乐和吟诵于一体的综合性特点在肖邦四首谐谑曲的主题旋律中体现得非常突出,在音乐语言的陈述结构上则表现为结构相对自由,常使用非规整性的陈述结构,多用衍生结构的平级发展。

第一首谐谑曲(b 小调)插部的第二主题中(321—336 小节),装饰音由旋律的级进音程关系与附点节奏结合在一起,表现出很强的声乐性及器乐性特点,同时乐曲再辅之以结构的重复和延长,好似宣叙调中富有表情的吟诵,处处展示出肖邦旋律中所特有的声乐、器乐和吟诵三者合而为一的鲜明特点。这个主题为复乐段结构,前一乐段由乐汇群(2+2+2+2)构成,第一乐句前两小节(即第二主题的主要乐思)以模进环节的形式进行模进及移调,直到乐段末尾才改变了模进旋法,半终止在升 g 小调的属和弦上。而在后一乐段中,肖邦则运用了重复和宽放的手法将第二主题逐渐消融,很好地与第一主题的再现贯穿成一个整体。

第二首谐谑曲(降 b 小调)第一部分中的第二主题(65—117 小节)为由六个乐句组合在一起的大型诗句结构(参见谱例 2)。六个乐句中每个乐句的旋律和与节奏都具有模拟和相似的关系,好象诗文中的并列诗节那样环环相扣,串联在一起,同时也表现出音乐的整体向前发展。这种诗句结构将声乐的歌唱性与器乐音乐中所特有的循环性自然地结合起来。

谱例 2



第三首谐谑曲(c 小调)的副部主题(156—199 小节)则是一个小型的联合结构,作曲家先是采用“头尾合”<sup>⑦</sup>的发展手法,四乐句的旋律首尾相接、环环相扣,并配上典型的 I-IV-V-I 和声功能进行,并辅之以渐强的音响推进。在每个乐句的后半部分都间补有四小节的华彩性音型走句,在第四乐句进行了两次截截,构成了一个短小的连句结构。联合结构的结尾是一个八小节乐句的补充和收束。副部主题中,旋律陈述由和弦织体构成,和弦陈述产生了圣咏般的庄严感,再加上音型化走句的华彩性与结束处旋律片断的重复,丰富的写作手法充分体现了声乐、器乐和吟诵相融合的综合性旋律特点。

第四首谐谑曲(E 大调)的中间插部是并列结构,由同一个主题材料递次加强,它的主题旋律被公认为是肖邦最优美的旋律片断之一。这个主题的初次呈示性陈述(393—434 小节)在结构上为合成乐段(参见谱例 3):首先为一个(8+7)的具有平行性质的大乐句。肖邦在第二乐句进行了扩充发展,随后引入 4 小节的叠奏与 8 小节的乐句补充。这一并列结构的乐段极其舒展,所具有的歌唱性旋律、精彩的器乐性音阶走句以及围绕着升 D 音盘旋的宣叙性音调,正是肖邦综合性旋律特点的经典体现。

谱例 3



三、主调音乐表现出趋向弱化循环性和规整性,强调流动性和衍生性的综合结构特点。

自古典主义时期起,主调音乐开始成为主要的音乐思维形

式,逐渐取代了之前巴洛克音乐中复调音乐的主要地位,但是复调作为一种重要的创作思维和创作技法,在后世作曲家们的作品中仍然继续大量使用。在浪漫主义时期,伴奏部分的织体构成丰富,常常可以分解成多个声部,衬托得主旋律更加饱满。伴奏部分也常常构成相对独立的旋律,有着自己独立的连线与分句,具有重要的声部表情意义,对主旋律起到了对答和呼应的作用,与主旋律一同编织出美妙的二重奏或多声部重奏的音响效果。

肖邦的音乐充满浪漫主义色彩,同时也处处体现着复调思维。声部复杂而多样的交接编织,乐句上下对应中所产生的复调因素,表现在作品的音乐语言陈述结构上,就体现出弱化循环性和规整性,强调流动性及衍生性的综合性特点。作曲家在采用主调乐思进行音乐陈述时,还将时值长短不同的乐逗在各自情况下进行一些有规律的循环。当音乐语言陈述运用复调构思时,将主调旋律所特有的结构循环或规整性淡化,从而强化了音乐织体不间断的流动,贯穿出新的延伸,或是产生小结构之间的模进发展关系。

以第一首谐谑曲(b 小调)中间插部的第一主题(305 - 320 小节)为例:这是一个规整的平行复乐段(参见谱例 4),肖邦巧妙地在音型化织体的下方音中将旋律陈述出来,从而使得这一乐段的主调音乐具有了复调性的陈述形式。在第一乐段第一乐句中四分音符的节奏型旋律音调被置于中声部,同时将属音置于高音区作为装饰,将低音始终持续在主音上,至第二乐句在属和弦上作半终止。第二乐段则是采取合首换尾的手法,音乐进行形成平行复乐段的结合,完全终止于 B 大调上。让人们关注的是,这部分音乐在结构上虽然非常清晰地划分出音乐陈述的基础结构,但作曲家本人刻意标出的长连线明确强调了音乐陈述必须着重表达出结构的整体性与音乐的贯连性。

#### 谱例 4



第二首谐谑曲(降 b 小调)中间插部的第二部分(310 - 333 小节)采用了复调陈述的手法,将主要旋律与对位旋律声部相互结合。主要旋律是由乐曲一开始的主要动机下行级进音调派生而来,作曲家同时将主要动机的三连音音型转为衬托性旋律,既将音乐中动机 a、b 所具有的不同气质巧妙地融合,又增加了音乐陈述的自然流动性和律动感。这部分转调模进结构(参见谱例 5)具有四声部织体,由四小节乐汇结构以及原样反复作为模进环节,在第二次模进时,调性由升 c 小调转为 E 大调,同时改变了结束的旋法,由再次级曲式结束部的和弦分解以叠入的手法将二者紧凑地连接起来。

#### 谱例 5



而在第三首谐谑曲(升 c 小调)的副部主题(156 - 199 小节)

中,前四句乐句是华彩性音型间补与和弦式旋律相结合进行陈述。在这个部分,间补所具有的复调意义有所减弱,但仍然产生对比的作用。这四个乐句旋律上首尾相接、环环相扣,在音乐陈述结构上可以看作为诗句结构与第四乐句句尾结合共同构筑的一个短小连句结构。

第四首谐谑曲(E 大调)插部主题在进行第二次变奏性陈述(513 - 578 小节)时,为诗句结构与连句结构的组合。作曲家在第二乐句的后半句起将高音曲调转为和弦的长音延续,左手仍然持续着分解和弦音型的起伏,同时在中声部巧妙地添加了复调的对位手法。在对第一乐句的后半部分进行了三次裁截之后,主要旋律的轮廓开始隐蔽起来,和声变化的节奏也在逐渐拉宽。

在这四首谐谑曲中,伟大的作曲家肖邦凭着其天赋的音乐才能和卓越的创作技巧,使用了丰富多样的音乐语言陈述结构,使得速度与节拍、旋律进行以及多声复调因素等音乐表现手法丰富多样,提升了作品的艺术表现力。音乐从来就是一种具有多层次感性表现而又深受理智控制的抽象语言。波兰钢琴教育家兹比格涅夫·杰维茨基教授曾经说:“须知作曲家已把一切都写明了。”<sup>①</sup>为此,当我们通过各个角度去感知一部音乐作品时,我们首先要做的功课是了解,了解作曲家运用什么样的音乐表现手段与发展手法,运用哪些类型的音乐语言陈述结构,构建出音乐部分与整体的曲式结构。为再现我们心中完美的特定作品的音乐内容,运用合适而有效的研究方法就显得尤为重要。

古语说:“工欲善其事,必先利其器”。笔者以为,进行音乐语言陈述结构上的分析,尽可能准确地还原音乐作品中潜在的感性音响和多彩表情,并付诸于钢琴的演奏和教学实践,正是我们不懈努力的方向。

最后,谨以傅雷先生在《傅雷家书》中所写作为本文的结语:“弹琴不能徒恃 sensation(感觉),sensibility(感受,敏感)。那些心理作用太容易变。从这两方面得来的,必要经过理性的整理、归纳,才能深深的化入自己的心灵,成为你个性的一部分……特别在智力方面多下工夫,那么你将来的收获一定更大更丰富,基础也更稳固。”<sup>②</sup>

#### 注释:

- ①本文是依据笔者已完成的硕士学位论文《肖邦谐谑曲音乐语言陈述结构的初步分析》第二章内容修改而成。
- ②高佳佳著《从肖邦前奏曲中一部曲式看音乐语言陈述结构的多样性》,《音乐研究》(季刊)1995 年第 2 期。
- ③杨儒怀著《音乐的分析与创作》(修订版),人民音乐出版社 2006 年版,第 185 页。
- ④本文引用的谱例皆引自《谐谑曲》(肖邦钢琴全集),波兰国家版,上海音乐出版社 2006 年出版。
- ⑤[苏]A. 索洛甫磋夫著《肖邦的创作》,人民音乐出版社 2001 年版,第 17 页。
- ⑥同上,第 10 页。
- ⑦杨儒怀著《音乐的分析与创作》(修订版),人民音乐出版社 2006 年版,第 116 页。
- ⑧[波]雷吉娜·斯门江卡著 梁全炳 姚曼华译《如何·演奏·肖邦》,中国文联出版社 2004 年版,第 255 页。
- ⑨傅雷著《傅雷家书》增补本,三联书店 1994 年版,第 25 页。

作者单位:福建师范大学音乐学院