

学校代码: 10200

分 类 号: J6

研究生学号: ZHANGHAO2008

密 级: 无



东北师范大学
硕士学位论文

门德尔松《无词歌》第一集探究
(Op. 19. No. 1-6)

The Mendelssohn song without words the First is probed
into (Op. 19. No. 1-6)

作 者: 张 浩

指导教师: 金莲花 副教授

学科专业: 音乐学

研究方向: 钢琴演奏与教学

学位类型: 同等学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2008 年 5 月

摘 要

如今的音乐评论界通常不把门德尔松看作为重要的钢琴作曲家。然而，钢琴作品在门德尔松的艺术生涯中却扮有重要的角色。现存的他的钢琴作品共计有150首左右，而《无词歌》曲集无疑是门德尔松钢琴音乐创作中的一支奇葩。门德尔松一生所创作的八集共四十八首《无词歌》像是他的“音乐日记”或“音乐素描”，旋律朴实无华，充满诗情画意。每首都是精美又新颖的音乐小品，每首也都抒发了门德尔松自己的丰富情感，是早期标题音乐的代表。在这套八集共四十八首的音乐作品集中，不仅充分展示了门德尔松所具有的古典主义音乐创作的深厚功底，而且也把他富有浪漫主义创作色彩的丰富想象力在这套曲集中表露无疑。

本文将以门德尔松创作的《无词歌》曲集第一集（Op. 19. No1—6）的六首钢琴作品为切入点，对其音乐风格、创作手法等方面进行分析，从而更加深刻的体会《无词歌》那充满明朗浪漫的气息以及新鲜而特殊的作曲技巧。全文共分四个大部分：第一部分为概述。这一部分将从门德尔松的生平背景以及《无词歌》曲集的创作过程两方面进行了阐述；第二部分对作品的音乐风格进行分析。着重介绍门德尔松的音乐创作是古典主义与浪漫主义的结合以及他的音乐创作所具有的独创性与继承性；第三部分是对《无词歌》曲集的创作手法和演奏技巧进行分析。在这部分中，笔者客观、缜密的从曲式结构、钢琴织体、复调手法、和声风格、音乐陈述结构五个角度出发，对其进行创作手法上的分析，然后又对其演奏进行技巧上的阐述。最后，对门德尔松《无词歌》第一集（Op. 19. No1—6）创作的影响及意义做出概括总结。

关键词：独创性；继承性

Abstract

Now the music review boundary does not look at Mendelssohn as important piano composer generally. But, in the piano art career in Mendelssohn but be dressed up as have the important role. His existing piano work altogether has 150 or so , that "the song without words "bend assembles is that Mendelssohn piano music one in creating props up an exotic flower but beyond doubt. gathers forty-eight "song without words " in total looks like his "music diary " or "music pencil sketching " , melody is simple and unadorned , is full of a quality suggestive of poetry or painting. Every capital is exquisite miniatura new and original , has also expressed every time Mendelssohn self rich emotion , the representative who is early phase program music. Work concentrates music covering with eight parts forty-eight in total in this , rich imaginative faculties having shown deep classicism music creation background, moreover the color also his rich romanticism is created had by Mendelssohn not only sufficiently are shown all together in this song cycle beyond doubt.

The main body of a book is bent with "the song without words " creating with Mendelssohn gathering the first part (Op. 19. No1— . 6) is point of penetration; breakthrough point, artifice carrying out analytical , thereby especially deep understanding on aspect such as whose music style , creation gimmick "song without words " that be full of romantic breath bright and cheerful and fresh but peculiar composing music. Full text divides into four major part together: Part I is a summary. This part sets forth the all one's life from Mendelssohn as well as background "song without words " having bent creation process go along in two aspects assembling; Part II carries out analysis on the work music style. Emphasize originality and succession had by the creation creating union and his music being a classicism and romanticism introducing Mendelssohn's music; Part III is that the go along creating gimmick and performing artifice is analytical to bend collection "song without words ".In this part, the author weaves the body , obj1 = " 位" ? exchanges gimmick again objective , meticulous from musical form structure , the piano, harmony style , music statement structure five angles start off , carry out the upper analysis creating gimmick on the person , perform and then upper expounding carrying out artifice to the person. At last , building opposite Deersong "song without words " the first part (Op. 19. No1— . 6) the effect creating and significance make summarization out summing up.

Key words: originality ; succession

独 创 性 声 明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下独立进行研究工作所取得的成果。据我所知，除了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。对本人的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本声明的法律结果由本人承担。

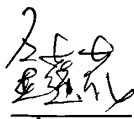
学位论文作者签名： 张浩 日期： 2008-11-2

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学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、缩印或其它复制手段保存、汇编本学位论文。

（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： 张浩
日 期： 2008-11-2

指导教师签名： 
日 期： 08.12.17

学位论文作者毕业后去向：

工作单位： 大庆师范学院

电话： 13766788866

通讯地址： 大庆师范学院艺术学院

邮编： 163453

引 言

如今的音乐评论界通常不把门德尔松看作为重要的钢琴作曲家。然而，钢琴在门德尔松的艺术生涯中却扮有重要的角色。现存他的钢琴作品共计有 150 首左右，而《无词歌》曲集无疑是门德尔松钢琴音乐创作中的一支奇葩。门德尔松一生所创作的八集共四十八首《无词歌》像是他的“音乐日记”或“音乐素描”，旋律朴实无华，充满诗情画意。每首都是精美又新颖的音乐小品，每首也都抒发了门德尔松自己的丰富情感，是早期标题音乐的代表。在这套八集共四十八首的音乐作品集中，不仅充分展示了门德尔松所具有的古典主义音乐创作的深厚功底，而且也把他富有浪漫主义创作色彩的丰富想象力在这套曲集中表露无疑。本论文重点分析的第一集中的六首早期音乐作品。通过对这六首音乐作品的分析与研究后（Op.19. No1—6）我们可以看到：在和声的分配布局上，门德尔松即保持了古典主义的“合理性”，又有浪漫主义的色彩变化；在曲式结构的运用上，即保持了传统曲式的清晰性，但又不拘泥于刻板的模式；在音乐技巧的搭配上，即保持了古典的“惯性技巧”，又深刻发展了浪漫的“变幻技巧”。总之，音乐中的一切变化和发展都极为灵活和自然，这也是无词歌这一“简单”的体裁获得完美艺术表达的灵魂所在，从中我们可以领略到门德尔松音乐中以小见大的博大内涵。另外，纵观门德尔松创作的这六首音乐作品，我们从中可以体会到抒情歌唱的旋律不仅仅代表了无词歌的旋律个性，同时也成为门德尔松音乐创作的核心风格。

笔者通过对比研究发现，与门德尔松同时代的音乐家中，门德尔松无疑是幸运的，尽管他的人生旅程是短暂的，但他一生都过着幸福安定的生活，家庭优越的条件可以使他经常在欧洲各地旅行、演出。也结交了当时很多著名的音乐家和文学家，门德尔松在与他们的交流中受益匪浅。这些丰富的阅历激发了他很多创作的灵感，这也是他的音乐作品充满明朗浪漫气息，作曲技巧新鲜而特殊的主要原因。而国内外诸多学者在研究和分析门德尔松无词歌曲集的过程中，在对比他与同时代其他音乐家创作风格的不同中，在剖析门德尔松音乐创作的独创性中，都多少忽略了艺术来源于生活这句最简单的真理，这也正是门德尔松具有独创音乐风格的精神所在。

第一章 门德尔松及其创作的音乐作品概述

1.1 门德尔松的生平背景

邵义强的《古典音乐 400 年》、于润洋的《西方音乐通史》和赵晓生的《门德尔松》等著作都对门德尔松的生平和音乐作品有着详尽的介绍。虽略有出入，大体相同，从中我们可以获悉。费利克斯·门德尔松 1809 年 2 月 3 日出生于一个显赫的、有教养的、富裕的并且有社会地位的德国家庭。他的祖父是犹太哲学家，父亲是一位成功的银行家，他的母亲是一位出色的钢琴家。在每周举行的家庭音乐会上经常演奏不同作曲家的作品，除了音乐家外，一些哲学家、作家和艺术家都参加过她的音乐会。经常发表一些对于演奏作品的评论，并且时常海阔天空、气氛热烈的讨论各种问题。往往使小门德尔松听的着迷，在资讯尚不发达的 19 世纪初期，这种类似于家庭辩论会的形式成为了门德尔松获取外界动态、知识的良好平台。

门德尔松 5 岁时在她母亲的指导下开始学习钢琴，后来跟随克莱门蒂的学生贝格（Ludwig Berger）正式学习。他的作曲老师是马克思（Marx）同时，他还学习声乐和其它弦乐器。并完整的学习了许多作曲家的作品，为他后来的音乐创作奠定了良好的基础。1818 年门德尔松 9 岁时，作为神童钢琴家首次举行音乐会。他的家里除了有一个管弦乐团，还有一个小型的歌剧团，由少年门德尔松亲自指挥，并为之谱曲。后来，门德尔松在柏林随策尔特（Carl Friedrich Zelter）学习和声。1821 年，也就是门德尔松 12 岁时，策尔特带他去会见了他亲密的朋友歌德，门德尔松视奏了歌德摆在他面前的莫扎特、贝多芬的手稿，并演奏了他自己创作的管弦乐作品的钢琴改编曲，这使歌德感到十分震惊。从此他便非常喜欢门德尔松，他们深厚的忘年友谊一直保持到歌德去世。

1829 年，门德尔松的姐姐范妮远嫁英国，出于对英国的好奇心，门德尔松决定赴英国旅行。在英国，他首次演出了贝多芬的钢琴协奏曲《皇帝》，大获成功，由于门德尔松具有英国人所喜爱的一切气质，如清纯、有礼、优雅、庄重，因此极受英国人的欢迎。夏天他又去了苏格兰，受其景色的启发写出数首作品，如：《第三交响乐》，别名《苏格兰》以及《f 小调钢琴幻想曲》。1830 年门德尔松又去意大利旅行，对罗马留下了极深刻的印象，并与柏辽兹等音乐家成为好友。1831 年在巴黎，门德尔松结识了肖邦和李斯特，这个时期他创作了《无词歌》曲集的第一集。两年后门德尔松回到柏林，第四交响曲《意大利》是这次旅行的纪念。1833—1836 年他受聘担任莱比锡的布业会堂交响乐团的指挥。

门德尔松也是一位杰出的指挥家，他在提高乐队素质方面所作的努力，对于提高近代音乐演奏事业的发展具有深远的影响。25 岁时门德尔松就已经作为钢琴家、管风琴家、作曲家和指挥家在欧洲和英国享有盛誉。他指挥的方式引起了人们的兴趣，因为他是站

在乐队前，并使用指挥棒的第一人，先前的指挥都是坐在键盘乐器前，使用双手指挥的。在他的指导下，莱比锡的布业会堂交响乐团成为当时欧洲最佳的乐团之一。通过他优秀演出，使去听音乐会的观众的品味得到了相当大的提高。自此，现代交响乐的指挥模式开始确立。

门德尔松对发掘巴赫的音乐遗产有着卓越的贡献，巴赫在音乐史上得以确立为世人所公认的地位，是与门德尔松对巴赫音乐作品的发掘分不开的。1829年3月在柏林的歌唱学院，门德尔松指挥的乐队首次上演了巴赫的《马太受难曲》，这也是巴赫1750年逝世后该曲第一次公演，引起了极大的反响。此后，门德尔松又进行了一系列巴赫音乐作品的演出，为人们了解巴赫的音乐作品，重新审视巴赫在音乐界的历史地位做出了卓越的贡献。

门德尔松的性格似乎是两种极端的结合。他总是对他的创作充满疑虑，总是重写，有时寄给出版商前又耽搁很长时间，他担心他的作品不够完美。他毕生的朋友艾都尔德·戴里特（Eduard Devrient）说道：“别人只要对他的作品没有他想象的那么热情，他必定会非常在意，继而会不厌其烦的一遍一遍的修改。直到达到满意为止。”^①这种近乎于偏执的性格在1829年后，也就是门德尔松创作的成熟时期表现的更为明显，这耗费了他大量的精力，在某种程度上也影响了他的健康，但也造就了门德尔松的辉煌。另一方面，在《李岚清音乐笔谈欧洲〈经典音乐部分〉》、陈淑贞著《门德尔松》中所表现出的门德尔松是活泼好动，多才多艺的。这与之前描绘的他在欧洲旅行演出时所表现出的幽默风趣的一面是吻合的。也是大家所熟悉的门德尔松。门德尔松性格上的双重性并没有在他的作品中表现出来。笔者通过进一步翻阅文献发现，在众多有关门德尔松的著作中对于他性格上的判断作用于他音乐作品上的影响，分析的并不是很多。1829—1835年间门德尔松在欧洲几次旅行，他领略了意大利、瑞士、苏格兰各具特色的风光，体验了巴黎、伦敦上层社会的沙龙和音乐生活，并且途径各地时结识了柏辽兹、肖邦、马帝尼等音乐家。在此期间，除了正常的音乐会活动外他还经常为70多岁的老人弹奏巴赫、贝多芬和他自己的作品，门德尔松这一段丰富的经历使他终身收益，尽管他对浪漫主义一味地热衷于中世纪的倾向不以为然。但浪漫主义时代的生活环境，依旧给门德尔松的创作带来了深刻的影响。使他与肖邦和舒曼一道成为浪漫主义时代的三个杰出代表。尽管他们是从不同的方面，以不同的方式促进了舒伯特和韦伯所奠定的浪漫主义音乐风格的发展。

1.2 门德尔松《无词歌》曲集的创作特点

在门德尔松短暂的一生中创作了大量不同体裁的音乐作品，共计有交响曲五部、钢琴协奏曲两部、弦乐四重奏六首、钢琴三重奏三首、小提琴奏鸣曲四首、大提琴奏鸣曲两首、钢琴奏鸣曲六首、随想曲三首、以及大量的歌剧、康塔塔、清唱剧等等。

门德尔松所创作的八集共四十八首无词歌曲集像是他的“音乐日记”或“音乐素描”，旋律朴实无华，充满诗情画意。每首都是精美新颖的音乐小品，每首也都抒发了门德尔

^① 见：陈淑贞，《门德尔松》，第79页，新华出版社，1988年1月

松自己的丰富情感，是早期标题音乐的代表。在这些作品中反映出的是门德尔松钢琴音乐的室内乐风格特点，旋律流畅优美，即有音乐明朗的抒情性，又不是激昂慷慨的情感表白。他的创作不善于接触社会性的题材和尖锐的生活问题，更不具备严肃的哲理特点，人们在他的音乐作品中，感受的最多的是对大自然的无尽幻想和对个人生活中情感的细腻体验。这些突出的艺术个性在他一生的音乐创作中得到了充分的体现。在门德尔松的无词歌曲集音乐创作中，取材范围是很广泛的，当然也包括各种文学体裁的范畴，但是更多的素材来源还是从生活中挖掘的，在门德尔松的无词歌曲集里充满了对生活、自然的描绘，他执着的追求真正的抒情性，这一点也是其它抒情钢琴小品所无法相比的，也是门德尔松具有独创音乐风格的精神所在。

这一时期的作曲家都把大量的精力投入到了对钢琴音乐技巧潜力的挖掘上，极大地提高了钢琴音乐的表现力。钢琴演奏技巧在这一时期得到了极大的发展。特别是比门德尔松稍晚一些的匈牙利伟大的作曲家李斯特，在挖掘和表现钢琴音乐的技巧方面更是达到了登峰造极的地步，欧洲其他作曲家和广大民众也乐于创作和欣赏这样的钢琴作品，一些单纯炫耀技巧而无艺术深度的钢琴作品在当时有很大的市场。而门德尔松的音乐创作显然与之不同，门德尔松一生的创作大体可分为两个阶段。1829 年之前，即在他 20 岁之前的 10 年间。他的创作风格主要受莫扎特、韦伯、贝多芬等古典主义大师的影响，创作的音乐作品古典意味浓厚，尚未独树一帜。1829 年后，随着年龄及阅历的增长，以及与不同大师的融汇交流。创作技巧日趋完善，逐渐形成自己的风格。《无词歌》曲集就是这一时期的主要创作之一。钢琴小品集《无词歌》，在门德尔松的钢琴作品中占有重要的地位。不仅体现了作者在音乐创作中一些十分重要的特点，而且也体现了作者的创作技巧。将声乐体裁的歌曲“移植”到器乐独奏上来，这在当时是一种全新的创造。虽然抒情小品的创作并非从门德尔松开始，但其成就却大大超过了他的前辈。因为他调动了多种技巧，把平淡无奇的声乐歌曲提高到具有高度艺术感染力的钢琴独奏形式中加以表现。这与当时一些单纯炫耀技巧而无艺术深度的流行钢琴作品是截然不同的。因此，门德尔松在西方浪漫主义音乐中以其独特的创作形式和技巧被人们所关注。虽然《无词歌》曲集中的 48 首乐曲都是以钢琴小品形式创作的，但这些小品却体现了作曲家个性化的创作风格和卓越的才能。在诸如曲式结构、旋律风格、和声语言以及织体写法等方面都有非凡的创造性。

从曲式结构上来讲，《无词歌》中最多的单三部曲式。因此，有些研究《无词歌》的学者认为这些无词歌只是采取了 A+B+A 式的简单小形曲式，因此不在有兴趣对其作深入研究。然而，正是在这种极普通的曲式结构中，作曲家表现了丰富的创造力和无穷的变化。《无词歌》只是在限定的歌曲体裁范围内用钢琴独奏形式所表达的艺术小品。因此人们不应该将它与《叙事曲》《夜曲》以及有标题情节的或戏剧性较强的作品等相提并论。他的形式和内容是相互统一而相得益彰的。只有通过对《无词歌》深入细致的分析和研究才会发现，其精湛细致的表现手法是丰富多彩的。

总体看来，《无词歌》曲集中的曲式结构有如下几个特点：

无词歌曲集的音乐创作主要建立在大小调体系上，全集乐曲有 31 首采用大调式、

17 首采用小调式。除第 27 首《葬礼进行曲》有明显的大小调与费里几亚调式的混合外,特种大小调式的运用极为少见。另外在调性的选择上,除第 8 首用了五个降号以外,其它乐曲的调号全部在四升四降以内。在速度的选择上,无词歌曲集主要采用两个基本速度,即 *Andante* 和 *Agitato*。这两个相对比较对立的情绪贯穿整部曲集,也间接反映了门德尔松性格上的双重性,使优美抒情和欢快跳跃在曲集中交相辉映,也增加了无词歌曲集的戏剧表现色彩。

无词歌曲集中所运用的和声仍然是大小调体系成熟时期的功能性和声。在这些歌唱性钢琴小品的体裁中,和声的运用表现的并不复杂。除一般自然音体系的正副三和弦、七和弦和九和弦外,常用的还有半音体系中的一些和弦,如副属七和弦、副减七和弦等。而变音体系中的增六和弦以及其它一些和弦则运用的较少。无词歌曲集中和声运用的突出特点是采用装饰性和弦外音来丰富简单的和声配置,使简单的和声序列获得更充实的音响效果,以推动和声向前发展或解决。无词歌曲集中一些曲目在再现部开始的和声处理上十分生动。有时,当曲式的第一部分的主题从原调主和弦上开始时,门德尔松往往将再现部开始的和弦加以改变,以加强其和声色彩的变化。这种变化必然导致中间部不稳定的和声功能延伸到再现部中,使再现部的主和弦推迟出现。因此,从中间部开始的转调过程只有在再现开始之后才能完成。这些和声运用上的特点,如果用浪漫主义的标准来衡量的话,可以看出门德尔松仍然保持着强烈的古典和声传统。门德尔松无词歌曲集的创作依然继承了古典乐派的传统形式,结构严谨,曲调恬美,同时在文学性、标题性和描绘性方面显示了浪漫主义的根本特征。

从整体上看,无词歌曲集中的乐曲可分为声乐体裁和器乐体裁两大类。但声乐体裁占绝大多数,器乐体裁在曲集中只是点缀而已,无词歌曲集有套曲组合的特点,每 6 首乐曲为一套,共由 8 套组成曲集。虽然门德尔松并非按套曲组合原则创作,但在乐曲的组合安排中,确实体现了作曲家对套曲原则的考虑。门德尔松在每次发表无词歌时,都是拿几首新创作的乐曲,再加几首旧的组成一套。因此可以发现,乐曲的前后顺序并不是按创作年代排列的,而很像是按套曲组合原则来排列的。这种组合原则,主要体现在各乐曲之间的体裁、织体、速度、调式和调性等方面的相互对比中。我们可以看出无词歌曲集中每套的第一首和最后一首(除第八套的最后一首外)都是选用“无词歌”风格最强的独唱体裁形式,并往往配以 *Andante* 的速度,使之更富于歌唱的抒情性。而每套的中间几首,往往采用合唱形式和器乐技巧较强的形式。这样,每套“无词歌”从整体上便形成了以慢板抒情曲目为主的总格局。

通过上述对门德尔松无词歌曲集的分析判断,我们可以得出无词歌曲集正是适应并孕育门德尔松创作特点的土壤。在无词歌曲集的每一首音乐作品中,无不体现着门德尔松对于歌唱的抒情性、形象的统一性、情感的集中性的深刻理解。通过他的音乐作品,带给我们的就是具有启发意义的精神享受。所有的这些,无不对后人的音乐创作产生着深远的影响。仅此一点,就足以使门德尔松在音乐史上留下他不可磨灭的痕迹了。

第二章 门德尔松《无词歌》第一集 (Op. 19. No. 1—6) 的音乐风格

2.1 古典主义与浪漫主义的结合

“古典主义时期”是西方音乐历史发展到高峰的一个阶段,按年代划分它在“巴罗克时期”之后,“浪漫主义时期”之前,同时又与前后两个时期相互重叠。一般音乐史将它分为两大时段:“前古典时期”(Pre-Classical)和“维也纳古典时期”(Viennese Classical)^①。与门德尔松的音乐创作紧密相关的正是“维也纳古典时期”如果对这一时期的创作风格进行归纳总结的话,与本论文无词歌第一集(Op.19. No1—6)中所表现出的音乐风格比较接近的应是以下几个方面:旋律追求优美动人的气质;强调更加简洁的和声风格;与民间音调及舞蹈节奏联系密切;调性与和声的安排上升为结构作品的重要因素。

“浪漫主义时期”大概是指(1790—1910)间的西方音乐历史,音乐上的浪漫主义经历了兴起、繁荣与衰颓的过程,贝多芬作为横跨两个时期的人物,其创作已经体现出向浪漫主义过渡的倾向,而一般音乐史将浪漫主义分为早期:韦伯、舒伯特(19世纪10—20年代),盛期:肖邦、舒曼、门德尔松(19世纪30—40年代),中后期(19世纪40—80年代),晚期或浪漫主义之后(19世纪90年代到20世纪初)。

“浪漫主义时期”的音乐作品在创作风格上与“维也纳古典时期”的音乐作品实际上并没有本质的区别。它只是更加强调作曲家个人对生活的理解与感受在音乐创作作品中的反映,这也正是浪漫主义所强调的艺术价值观。

通过对《无词歌》第一集(Op.19. No1—6)的分析与研究后,在旋律、织体以及不同声部的相互联系中,我们可以看出,它表现出十分丰富和明确的复调思维。这与门德尔松对古典主义音乐文化的酷爱有关。门德尔松的创作从少年时代起,就明显的体现出两种原则,即强调清晰性和坚持古典主义传统。他遵循的第一个楷模是对位化的写作风格。门德尔松从小就模仿巴赫的许多作品,特别是赋格技巧。门德尔松对巴赫音乐的研究结果,体现在所谓纯主调性音乐的无词歌曲集里自然也没什么奇怪。从无词歌曲集里可以清晰地看到复调思维已渗透到大多数乐曲中,也包括《无词歌》第一集(Op.19. No1—6)中的这六首音乐作品。这里所说的复调思维,不仅指一般由某种固定音型伴奏与主要歌唱性旋律结合时的多声部复调感,而且还包括实际复调手法的表现。在后文中笔者就此有详细的论述。

^① 见:邵义强,《古典音乐400年》,第462页,河北教育出版社,2004年1月

作为与肖邦和舒曼同时代的浪漫主义音乐的三个杰出代表之一，门德尔松的音乐不同于他同时代的其他伟大的作曲家。门德尔松自己具备古典艺术的丰厚修养，尊重传统而创作也力求遵循严谨协调、清新典雅的古典标准，他在古典主义与浪漫主义相结合的基础上更多地体现了音乐本身精致、典雅、清新的特点，避免激烈的戏剧性冲突。《无词歌》第一集（Op.19. No1—6）中所表现的音乐风格正是如此。从乐曲的主部到副部、结束部以及展开部、在到再现部，乃至尾声。虽然结构严谨，和声丰富，调性转移技巧深厚。但从《无词歌》第一集（Op.19. No1—6）中始终也体会不到激烈的戏剧冲突性，感受最多的是音乐的流畅、和谐，这也正是门德尔松音乐创作的特点。他着重的都是个人的理解与感受，这也正是浪漫主义所强调的艺术价值观。他的创作不善于接触社会性的题材和尖锐的生活问题，更不具备严肃的哲理特点，人们在他的音乐作品中，感受的最多的是对大自然的无尽想象和对个人生活中情感的细腻体验。表现出的是诗人般的抒情与幻想的气质。门德尔松将他对文学、诗歌等的研究成果细致入微的渗透到他的音乐作品中，给人以无尽的遐想。门德尔松还尤其擅长即兴演奏钢琴，非常愿意用他即兴演奏的音乐来为朋友们“素描”性格肖像。这些突出的艺术个性在门德尔松一生的音乐创作中得到了充分的体现。他对浪漫主义一味地热衷于中世纪的倾向不以为然。但浪漫主义的生活环境、依旧给门德尔松的音乐创作带来了深刻的影响，门德尔松对于艺术的崇高信念和追求，都完美的体现在他的音乐作品中。他用音乐来抒发和表达自己对自然界、文学、诗歌以及对历史、宗教等的各种人生体验，在一个以主观情感为主流去体验生活和反叛过去的年代里，他仍能保有古典主义那种沉着而有节制的风格，实在难能可贵。

究其根源，是与门德尔松的家庭环境密不可分的。门德尔松 1809 年 2 月 3 日出生于一个显赫的、有教养的、富裕的并且有社会地位的德国家庭。他的祖父是犹太哲学家，父亲是一位成功的银行家，他的母亲是一位出色的钢琴家，在门德尔松很小的时候，他的家里就有一个管弦乐团，还有一个小型的歌剧团，由当时少年的门德尔松亲自指挥，并为之谱曲。门德尔松的名字“Felix”，含有幸运的意思，正如他的名字一样，他的一生有如春天的海洋，一直都非常平稳，没有孤独、没有贫困。没有失意。这与其他当时著名的音乐家的生活经历是截然不同的，不用说舒伯特生于困窘、死于贫穷。肖邦一生为祖国呐喊、哀伤。就连最伟大的音乐家贝多芬在晚年的时候物质生活状况也是很艰难的。艺术本身就来源于生活，幸福的门德尔松是不会写出气势磅礴，如歌如泣的音乐作品的。但这恰恰成就了一个“异类”。把我们带入了另外一个崭新的、丰富多彩的音乐世界。

门德尔松之所以能够在音乐创作中独树一帜，除了他本人有着高超的钢琴演奏技巧以及丰富的音乐想象力以外，在《无词歌》第一集（Op.19. No1—6）中所表现出的旋律的声乐特征是与他对声乐创作的精通密切相关的^①。在前文中所提到的他的和声老师策尔特（Carl Friedrich Zelter）曾是柏林歌唱协会的指挥。幼年的门德尔松就深受

^①见：《钢琴艺术》上发表的“浪漫主义和浪漫主义作曲家”，朱雅芬，2003 年第 4 期

该协会的影响，他也为此创作了大量的声乐独唱和重唱歌曲。但这些歌曲都是他早期创作的，古典意味还是很浓厚的。笔者拿出门德尔松早期的声乐作品与无词歌第一集（Op.19. No1—6）中的六首音乐作品在旋律上相较的话，发现在其中所酝酿的色彩是典型的古典与浪漫相结合的双重风格。

如果我们从风格特性的“古典与浪漫的二重性”、“音乐语言的明晰性”、“音乐理念的民族性和公众性”三个方面来探讨门德尔松钢琴音乐的艺术风格和创作思想的话。无疑他所创作的无词歌曲集是一个很好的范本。这不仅由于门德尔松具有古典主义创作的功底，而且也有浪漫主义创作的丰富想象力。对无词歌曲集的深入研究能使我们对门德尔松的钢琴音乐有一个较全面和客观的认识，会对我们更好的、完整的理解浪漫主义创作，把握和演奏好浪漫主义作品提供良好的帮助。

其实，前文已经说过，门德尔松的创作从少年时代起，就明显的体现出两种原则：即强调清晰性和坚持古典主义传统，在经过他的同胞两位杰出的音乐大师巴赫和贝多芬的创作影响，在结合他本人所具有的创造性思维。又因为他还是浪漫主义创作盛期的三个杰出代表之一。因此，在他的音乐作品中流露出古典主义的端庄、严谨还是浪漫主义的委婉、煽情。笔者认为对于门德尔松而言都是很自然的事。‘巧’、‘妙’的就在于门德尔松对于二者完美的结合。也为后人的创作提供了积极的参考作用。

2. 2 音乐创作理念的独创性和继承性

2. 2. 1 音乐创作的独创性

在无词歌曲集中，有些乐曲的曲式结构比较复杂，在同一原则内可能出现不同数量的曲式部分的结合，或不同曲式原则之间的相互结合。在这种情况下，往往会有一种曲式结构原则并重。这一边缘性的产生，说明门德尔松在力求运用规范化曲式的同时，主观意向又在追求更高的表达形式。因而各种不同曲式相互渗透的表现便应运而生，使其适应创作上更加复杂化的需要。

在这套曲集中，难度较大、篇幅较长、就属（Op.19. No.3）“猎歌”和（Op.19. No5）了。我们首先分析一下第五首。它就属于再现与奏鸣原则相结合的方式创作的乐曲，实际上采用再现与奏鸣原则结合的方式来创作乐曲，在当时说不上是开天辟地，也绝对是标新立异了，为什么这么说那，我们可以分析一下。

在奏鸣曲式的钢琴作品上，所有知名的作曲家都进行过创作。但典型的、经典的肯定要数海顿、莫扎特、斯卡拉帝的钢琴奏鸣曲。说道钢琴奏鸣曲的创作，首先，必须的提到意大利的多梅尼科·斯卡拉帝，这不仅由于他的年代较早（1685 - 1757）而且斯卡拉帝作为当时意大利最著名的羽管键琴作曲家，是他使键盘乐器的演奏风格进入了新的天地。他首先创造了快速重复、双手交叉、双音经过句等这些在我们今天看来弹奏钢琴所必备的演奏技法。他所创作的钢琴奏鸣曲共有 600 首左右，数量也是很可观的。也称为古钢琴奏鸣曲，结构相对简单，多为单乐章二部曲式。但主题的风格多样，乐曲的织体和和声处理的灵活多变，并且大量的采用各种装饰音。对后世的作曲家创作钢琴奏鸣

曲显然提供了很好的借鉴意义。虽然奏鸣曲式不是斯卡拉帝发明的，但无疑他是一位重要的发展者。到了海顿、莫扎特时期钢琴奏鸣曲以发展成多乐章的曲式结构。应该说海顿和莫扎特的奏鸣曲基本属于一个类型，短小精悍、结构严谨、难度不大、对位规整。乐曲的意境不是很深邃。但层次分明，立体感很强。尽管海顿的年代稍早（1732 - 1809）莫扎特的年代稍晚（1756 - 1791），但就创作作品的数量以及乐曲的质量上看，莫扎特显然更胜一筹，尽管莫扎特创作的主流是歌剧，海顿创作的主流是弦乐四重奏和交响乐，但仅就钢琴奏鸣曲而言，二者从风格和体裁上都是很接近的。

钢琴奏鸣曲的创作巅峰无疑属于路德维希·贝多芬。他也是集古典主义之大成，开浪漫主义之先河的人物。他的三十二首钢琴奏鸣曲早以成为传世之作。他扩充了奏鸣曲式的结构，加强了它的表现力。他的主题、过渡、副主题都连接的很紧凑，转调也更加自由，打破了过去各乐章之间以及主题与副主题之间的调性关系的陈规，使调性色彩更加丰富，曲式规模宏大，结构严谨，适合表现更绚丽壮观的音乐意境。

首先，本乐曲（Op.19. No.5）的旋律具有典型的歌唱特征。在当时将声乐体裁的歌曲“移植”到器乐独奏上来，并且按照奏鸣曲式的原则进行创作，这绝对是一种全新的创造。无词歌曲集中有三首乐曲是完全采用奏鸣曲式结构创作的，第五首（Op.19. No.5）。也是曲集中演奏难度较大的一首作品，速度很快，充分显示了门德尔松的音乐才能。表现出“*Agitato*”的情绪。钢琴织体显示出十足器乐化的技巧。这也正是无词歌的体裁与风格特点所决定的。这不同于莫扎特和海顿的奏鸣曲，他们的奏鸣曲虽然在作品篇幅上有些也不长，曲式结构也不复杂。但在旋律的抒情性上与门德尔松就没法相较了。作曲家完全是从音乐内容出发，在奏鸣曲式的支配下，利用调性思维的复杂关系使乐曲表现出了更加深刻的艺术内涵。

其次，笔者通过研究发现。本乐曲（Op.19. No.5）中反映门德尔松独创性的方面比较突出的，也是各种对门德尔松的研究文献中相对比较忽略的就是此曲中踏板的运用。首先，本乐曲（Op.19. No.5）的节拍比较特殊为 6/4 拍，升 f 小调。从技术角度分析，主部主要是以连音、断奏、音阶以及稍许八度为主。展开部以琶音和连续的分解和弦为主，踏板也是全曲中运用最为集中的段落，连续的属七分解和弦一直过渡到属准备。再现部转调到升 F 大调，尾声琶音弱结束，首尾呼应，相得益彰。

在此前的，以及与门德尔松同时代的作曲家的奏鸣曲式的钢琴作品中，踏板的标记是很少的。即使有踏板记号，对于它的使用也是很谨慎的。而通过本乐曲（Op.19. No.5）中我们可以看到门德尔松对踏板的运用还是有独到之处的。首先，在乐曲的主部一上来有一个踏板记号，一小节后结束。到第五小节的时候又有一个踏板记号，一小节后结束。然后经过副部、结束部共 33 个小节在也没有踏板记号的出现。到了展开部，踏板的出现突然非常密集。然后到再现部的副部，踏板出现的频率又跟主部差不多了。这样的踏板标记十分少见，笔者试着按照乐曲所示的踏板记号演奏了一遍全曲，在展开部之前，觉得声音比较空泛。就此笔者查阅了相关资料，从马杰里·哈尔福德编著的《门德尔松钢琴作品演奏指导》一书中对于门德尔松钢琴作品中的踏板运用有一些介绍，他写道：门德尔松在他自己演奏钢琴时经常自由的使用踏板，以增强音响的效果。并且时常告诉

其他人，只要在不影响音乐流畅进行的前提下，可自由的使用踏板来演奏他的作品。不用拘泥于他所标记的踏板记号。实际上，在后来作曲家的音乐作品中，类似的要求已经比较普遍了。因为我们大家都知道，踏板运用的恰当与否对于表现好一首音乐作品具有举足轻重的作用。如果固定的按照作曲家所示的踏板记号进行踏板使用的话，音响效果往往不能近如人意。因此在现代钢琴演奏的过程中，人为的处理踏板已经成为很自然的事。但在当时，自由踏板运用的提法绝对是具有前瞻性的设想。

另外，门德尔松在他所有的音乐作品中都没有标记任何指法，而是任由演奏者自由发挥。这在当时，也绝对是标新立异的事情了。最后，本乐曲（Op.19.No.5）的中间部，也就是 20—25 小节。见谱例 1：



从谱例中我们可以看出明显的复调手法运用，将复调手法运用于奏鸣曲式，在当时也绝对是一种创造了，门德尔松从小就模仿巴赫的许多作品，特别是赋格技巧。最突出的例子就是他在 1823 年创作的令人瞩目的第 12 首弦乐交响曲的半音赋格前奏曲。表现了他对巴赫音乐的热情支持，同时也大大的推动了巴赫音乐的复兴，使人们重新认识了这位古典艺术大师的历史地位和价值。门德尔松对巴赫音乐的研究，必然会不同程度的反映在他的创作中，在所谓纯主调性音乐的无词歌曲集里也不会例外，我们所说的复调

思维,不仅指一般由某种固定音型伴奏与主要歌唱性旋律结合时的多声性复调感,而且还包括实际复调手法的表现。综上所述,我们可以把门德尔松在乐曲中所表现出的独创性归纳为以下几个方面:

- 1、歌唱性体裁的奏鸣曲式钢琴作品;
- 2、器乐化伴奏织体的一致性;
- 3、复调手法在奏鸣曲式中的运用;
- 4、非器乐化的发展手法;
- 5、内容与形式的高度统一性。

《无词歌》第一集(Op.19. No3)“猎歌”在整个无词歌曲集中也是广为人知的一首,它在音乐的独创性上主要表现在以下几个方面:

它是边缘组合原则曲式结构的乐曲,这是一种比较复杂的曲式结构,在同一原则内可能出现不同数量的曲式部分的结合。在这种情况下,往往会有一种曲式结构原则为主导,也可能两种曲式结构并重。这一边缘性的产生,说明门德尔松在力求运用规范化曲式的同时,主观意向又在追求更新更高的表达形式。因而各种不同曲式相互渗透的表现便应运而生,以使其适应创作上更加复杂化的需要。在无词歌曲集中采用边缘形态曲式的乐曲,大致有以下几种类型:中介性的结合、再现与奏鸣原则的结合、循环与奏鸣原则的结合、再现与循环原则的结合、多原则的结合、以及两种曲式之间的动态转换等。这在之前的作曲家中是很少见的。“猎歌”在这里就属于最后一种也就是曲式结构的动态转换。

这是较为重要的一种边缘曲式类型。其表现形式十分复杂而多样化。就“猎歌”而言,它本身为再现单三部曲式,开始一切正常。古典化的曲式结构安排走向很清晰,但在尾声之后即用前奏材料进行了动机片段的展开,同时伴有和声上的转调,在 76 小节中再一次出现第一主题材料为主要素材的再现部分,最后在 94 小节达到真正的完美终止。由于此曲尾声功能的多异性造成了结构的复杂化,使乐曲获得由再现单三部曲式逐渐发展为回旋曲式的动态转变。表现出门德尔松高超的创作技巧。在之前音乐家的音乐创作中是不曾有过的。

《无词歌》第一集第六首中的钢琴织体,其变化是出现在并列单三部曲式的第三部分里(26-34 小节)。这一部分的织体虽然仍保留拍三音组的船歌旋律,但却由右手以类似的分散和弦方式奏出,左手只保留低音,直到尾声出现时才再现左手原有的伴奏式织体。这样处理很好的展示了并列单三部曲式三个不同阶段的对比,同时又保持了节奏律动上的一致性。而在之前音乐家创作的音乐作品在中,处理织体的改变往往是在乐曲发展到紧张的时候。在这首乐曲中织体的改变是以对比的方式渗入的,从更深的层次中挖掘织体音型的内涵节律,从而使单一的织体获得更丰富多样的艺术效果。这也是体现门德尔松具有独创音乐风格的一面。

2. 2. 2 音乐创作的继承性

门德尔松、舒曼、肖邦同为浪漫主义音乐繁荣时代的作曲家,其生活和创作盛期正

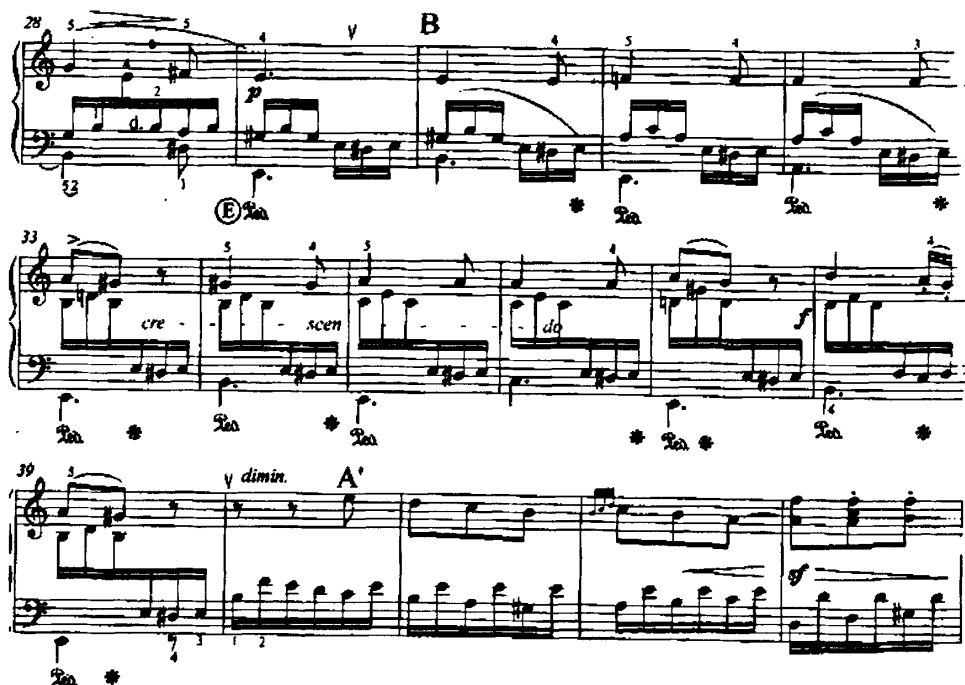
值 19 世纪 30 - 50 年代,即欧洲政治舞台又一次形成革命高潮的时期,从推翻法国复辟王朝的 1830 年 7 月革命、1831 年波兰反对沙皇俄国的起义直到 1848 年欧洲范围的革命,都对法国、德国以及其他国家的艺术创作产生了积极的影响。初期浪漫主义思潮所带来的政治与宗教思想的消极因素,受到法德先进艺术家的批判。德国的艺术家们包括门德尔松和舒曼在内,都对德国社会中空虚无聊的现状十分不满,他们以自己的音乐创作为德国浪漫主义音乐注入了新的活力,通过广泛的音乐社会活动,为宣扬和发展德国优秀的音乐文化作出了重要的贡献。

门德尔松一生的创作大体可分为两个阶段:1829 年之前,即在他 20 岁之前的 10 年间。他的创作风格主要受莫扎特、韦伯、贝多芬等古典主义大师的影响,尤其是在他的同胞贝多芬所奠定的音乐的严谨、典雅、端庄的音乐风格下门德尔松从小就在音乐艺术上受到了良好的影响和熏陶。使门德尔松早期创作的音乐作品古典意味浓厚,但尚未独树一帜。1829 年后,20 岁的他开始了旅行生活,足迹遍布欧洲大地。此时的欧洲从文化思想发展史来看,正处于法国大革命后,复辟与反复辟长期较量的这一动荡变乱的紧张岁月中,音乐艺术在时代的大背景下被注入了许多新的内容和风格。不可避免的也影响到了门德尔松的音乐创作。随着年龄及阅历的增长,以及与不同大师的融汇交流,门德尔松的创作技巧日趋完善,逐渐形成自己的风格。无词歌曲集就是这一时期的主要创作之一。

从《无词歌》曲集所运用的和声中我们可以看到,门德尔松所运用的和声仍然是继承了大小调体系成熟时期的功能性和声。在这几首歌唱性钢琴小品的体裁中,和声的运用表现的并不复杂,除一般自然音体系的正副三和弦、七和弦外,还运用了一些连续的属七分解和弦。而变音体系中的增六和弦以及其它一些和弦则没有运用。无词歌曲集中和声运用的突出特点是采用装饰性和弦外音来丰富简单的和声配置,使简单的和声序列获得更充实的音响效果,以推动和声向前发展或解决。门德尔松无词歌曲集的创作依然继承了古典乐派的传统形式,结构严谨,曲调恬美,同时在文学性、标题性和描绘性方面显示了浪漫主义的根本特征。

1829 年 3 月在柏林的歌唱学院,门德尔松指挥首次上演了巴赫的《马太受难曲》这也是巴赫 1750 年逝世后该曲第一次公演,引起了极大的反响。此后,门德尔松又进行了一系列巴赫音乐作品的演出,为人们了解巴赫的音乐作品,重新审视巴赫在音乐界的历史地位做出了卓越的贡献。

门德尔松对巴赫音乐的研究结果,必然会在他自己的音乐作品中有所反映。在所谓纯主调性音乐的无词歌曲集里自然也不会例外。从无词歌曲集里可以清晰地看到复调思维已渗透到大多数乐曲中,也包括《无词歌》曲集中的第二首,这里所说的复调思维,不仅指一般由某种固定音型伴奏与主要歌唱性旋律结合时的多声部复调感,而且还包括实际复调思维的使用。在这首乐曲(Op.19. No.2)中的 30—40 小节,我们可以清晰的看到复调手法的运用,见谱例 2:



从谱例中我们可以看出明显的复调手法运用，在多声部之间的音程及节奏关系上，体现出了一种对位化的和声结合。在这里作为基础的几个声部都有各自明确的旋律走向，声部之间的节奏也带有一定的独立意义。这种对位化的和声正是巴赫圣咏合唱风格的体现。将复调手法运用于奏鸣曲式，在当时也绝对是一种创造了，但这种创造是在继承前人基础上的发展进步，也是与门德尔松对古典主义音乐文化的热爱息息相关的。

在旋律的创作中，第五首体现出的是古典主义的严谨与浪漫主义的自由抒情并重的结果。前文中，笔者已经对无词歌的总体风格做了概述。并指出它在整体音乐效果上是属于侧重歌唱性体裁的音乐作品，其钢琴织体一般都表现出伴奏声部与主要旋律之间的整体配合关系，篇幅短小以及力求内容与形式的统一等等。作品的总体风格必然会影响到无词歌的旋律创作。无词歌的旋律除大体上保持适合人声歌唱的音域、速度以及避免过分复杂的半音化和曲折的器乐线条化外，在其内在表现上，又体现出各种体裁以及非常抒情化和纯朴的气质。在本首乐曲（Op.19. No.5）的旋律创作中，我们可以深刻的感受到门德尔松通过他的音乐为我们所描绘的形象的音乐色彩。通过本首乐曲的主题旋律我们可以观察一下，见谱例 3：



从中我们可以看出，在本首乐曲的主题旋律中，更多还是继承了古典主义严谨的旋律作风，但在展开部的旋律中浪漫主义的飘逸、宽阔的抒情特点就表现的格外突出了。见谱例 4：



纵观两个乐段之间的对比，从中我们可以明显地感受到本首乐曲（Op.19. No.5）所体现出的古典主义的严谨与浪漫主义的自由抒情并重的音乐效果。这也是门德尔松在继承前人基础上的发展进步。换言之即是在浪漫主义音乐创作的基础上对古典主义音乐创作的延伸与新的具有代表性的解读。

以上我们从非器乐化的发展手法、内容与形式的统一性、以及具体的踏板的运用、旋律的创作等方面对门德尔松的无词歌第五首进行了全面的分析与研究，以说明门德尔松在音乐创作的独创性与继承性方面所表现出的非凡的能力。事实上，门德尔松作为浪漫主义盛期的三个杰出代表之一，又深受古典主义音乐创作传统的熏陶，在加上他本人所具备的音乐天赋。因此，在他的具有代表性的无词歌曲集里流露出古典主义的端庄、严谨还是浪漫主义的委婉、煽情。笔者认为对于门德尔松而言都是很自然的事。‘巧’、‘妙’的就在于门德尔松对于二者完美的结合。为我们展示了他非凡的音乐创作能力，也为后人的音乐创作提供了积极的参考作用。

第三章 门德尔松《无词歌》第一集（Op. 19. No. 1—6）的创作手法和演奏技巧

3.1 门德尔松《无词歌》第一集（Op. 19. No. 1—6）的创作手法

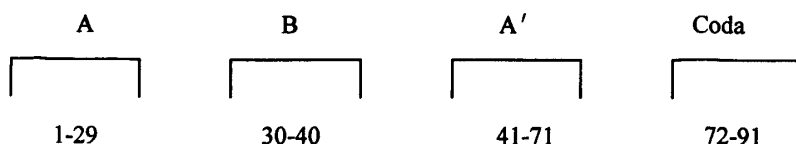
3.1.1 曲式结构

从曲式结构上来讲，《无词歌》中最多的是单三部曲式。因此，有些研究《无词歌》的学者认为这些无词歌只是采取了 A+B+A 式的简单小形曲式，因此不在有兴趣对其作深入研究。的确，从一般的设想上来看，《无词歌》所采取的曲式结构，应与乐曲的体裁内容相适应，它是社会生活和自然风光经过作者头脑反映后所产生的一种歌曲体裁的器乐小品。这种小品常常不必动用戏剧性很强的大型奏鸣交响性曲式，或者篇幅较长的复三部曲式和回旋曲式等。然而，在研究六首乐曲中发现：即使这几首《无词歌》的曲式规模不大，但其表现形式却并不简单，甚至有些已是真正地采用奏鸣曲式或奏鸣原则强烈的曲目；也有一些曲目是两种曲式结构原则相结合创作的边缘曲式。我们也可以深刻的体验到门德尔松在音乐创作上的严谨态度和高超技艺。接下来就对《无词歌》第一集（Op.19. No.1—6）进行曲式分析。

《无词歌》第一首（Op.19. No.1）带再现的三部曲式，其曲式结构图如下：



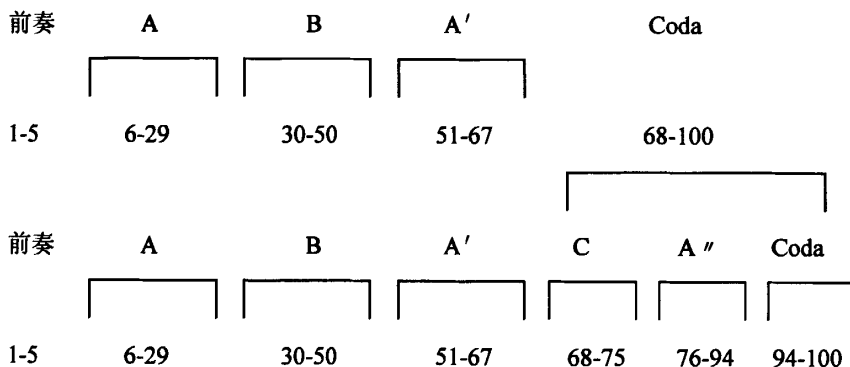
《无词歌》第二首（Op.19. No.2）同样是再现的三部曲式，其曲式结构图如下：



以上两曲的曲式结构简洁、精悍，这种再现单三部曲式也是《无词歌》中使用最多的曲式。正是在这种极普通的曲式结构中作曲家表现了丰富的创造力。

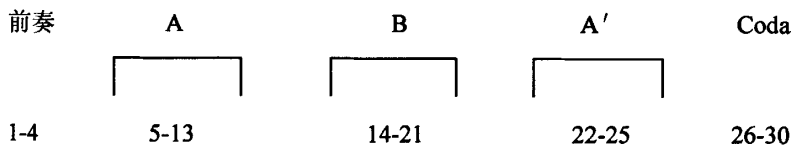
《无词歌》第三首（Op.19. No.3）是边缘曲式类型的典型代表，作曲家巧妙的将不

同曲式进行动态转换，其曲式结构图如下：

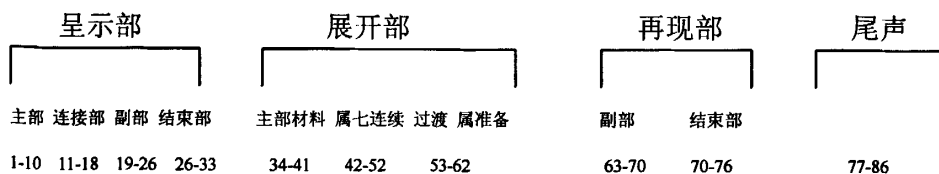


这首乐曲的本身为再现单三部曲式，但庞大的尾声部分给乐曲带来更为复杂的表现。尾声开始于第 67 小节的非完满终止，之后即用前奏材料进行了展开，同时伴有和声上的离调，在第 76 小节中，再一次出现长大的以第一主题材料为主要素材的再现部分，最后在第 94 小节上达到完满终止。此曲由于尾声的复杂性造成了结构的复杂化，使乐曲获得由再现单三部曲式逐渐发展成为回旋曲式的转变。

《无词歌》第四首 (Op.19. No.4) 与第二首十分相似，是一首带再现的三部曲式，乐曲以 A 大调为主，其曲式结构图如下：



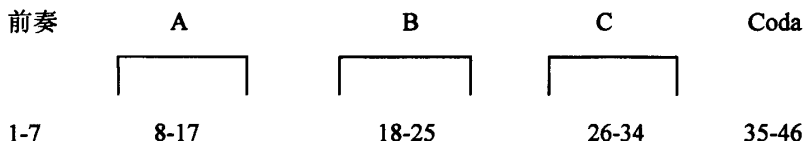
《无词歌》第五首 (Op.19. No.5) 是一首典型的奏鸣曲式结构音乐作品，在《无词歌》曲集中有三首乐曲是完全采用奏鸣曲式结构创作的，包括第三十九首 (Op85. No. 3) 和第十首 (Op30. No. 4)，本文分析的第五首，是曲集中演奏难度较大的一首作品，速度很快，充分显示了门德尔松的音乐才能。表现出“Agitato”的情绪。因其再现部省略了主部主题再现，所以是一首特殊再现的变体奏鸣曲式。不过在该乐曲其他的曲式部分中奏鸣曲式的发展原则还是十分典型的。展开部从副部主题的同主音小调开始，在这里主题材料的展开表现出奏鸣曲式特有的力度以及动机发展。乐曲再现部较为独特，主部主题没有出现，而直接引出副部主题。但调性完全建立在主部的同主音 #F 大调上，也同样实现了调性的呼应。其曲式结构图下：



通过上面的图式，不难看出由于省略了主部，使曲式结构框架接近于古奏鸣曲式的

两大部分结构特点。门德尔松运用这种曲式结构上的变化处理，不但强调了副部的抒情歌唱性，还避免了采用大规模曲式结构的发展，充分显示了作曲家丰富的创造力。

《无词歌》第六首（Op.19. No.6）是并列单三部曲式，这种曲式的乐曲是极为少见的^①，其曲式结构图如下：



这是一首较为典型的并列单三部曲式（A+B+C）结构的乐曲，三个段落的差异是逐渐加大的。C（26—34 小节）部与前两部分形成进一步的对比，这里的织体与旋法改变很大，并形成全曲的高潮。由于三个曲式部分的对比较大，高潮也较为靠后，因此在结尾处添加一个 12 小节的尾声。尾声中包括了调性再现、织体再现以及主题音调再现，十分有效的起到了平衡和总结概括的作用，很好的将三个部分进行有效的连接，避免了由于并列的曲式结构所带来的离散性。

从另一角度来看，第 35 小节出现的尾声明显采用主题开始的材料创作，第 40 小节后半又明显出现了前奏的材料，使乐曲前后呼应，见下图：

前奏 + A + B + C + A + 尾声

乐曲虽然以并列曲式结构原则为主导，但再现曲式结构原则也得到了一定的体现。总体来看，这六首无词歌的曲式结构都是再现的三部曲式，它们都采用了再现原则或不同曲式相结合的原则。门德尔松在再现部的写作上也不断地进行变化，这不但达到了一种结构上的平衡，也体现了无词歌曲曲式发展上变化的特点；其次，不同曲式相结合的原则在《无词歌》中也是很有特色的，它们将单三部曲式与其它曲式互相结合、渗透，有时可能只是表现出一些边缘因素。但作曲家正是利用这些曲式原则的互相渗透，使创作技术更加新颖和有创造性，从而以丰富的艺术手段表达出更深刻的思想内容。

3. 1. 2 钢琴织体

在《无词歌》曲集中，每首乐曲主要以一种伴奏织体贯穿全曲，成为《无词歌》的一大特色。在其织体运动中常有三个声部层次：高声部如歌的旋律，伴有一个流动稍快的中声部，以及一个明确安静的低音线条。这三个声部在左右手之间进行了多样化的安排，结合的非常融洽自如，并巧妙地发挥了钢琴乐器的演奏技巧。下面我们再从不同角度对《无词歌》的织体写作进行分析和研究。

(1) 织体的功能类型

① 造型性

造型性织体类型是使人们通过织体即能直接感受到乐曲的基本形象和内容。如在第 3 首中，门德尔松巧妙地将钢琴织体写成重复的八度，仿佛猎人吹响了号角，向森林的深

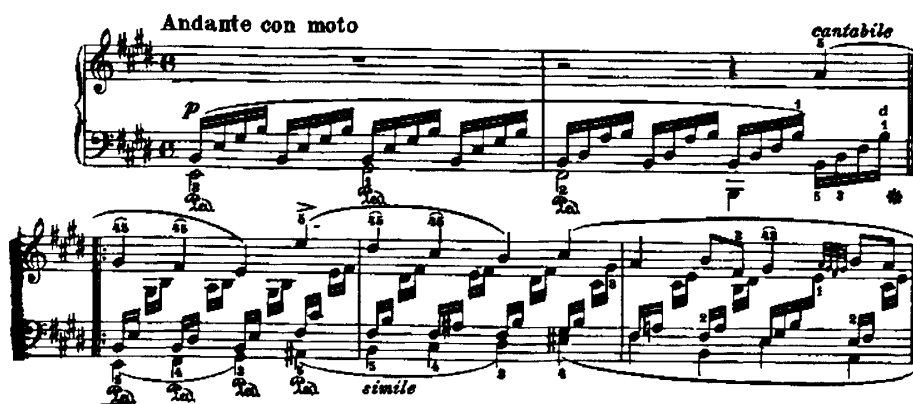
^① 在 49 首无词歌中仅有两首，另一首是一部曲式的第 38 首（OP.85.NO.2）

处走去。在第 6 首中，门德尔松也运用了分解和弦的写作方法，配以二音连线的演奏方法，将船歌的飘渺、摇曳演绎的淋漓尽致。这些鲜明和生动的音乐形象都是直接通过钢琴织体体现出来的。见谱例 5：



②背景性的流动音型

这种织体类型经常出现在 Andante 的速度中。在流动自由的音型衬托下，更加突出了主题旋律的歌唱性。比如，在第 1 首中，作者在中音声部用十六分音符来贯穿全曲，同时，高、低音两个声部分别伴有两条优美的旋律线条，极具歌唱性。见谱例 6：



③合唱式的编配

合唱式的编配是《无词歌》风格中很重要的一种织体形式，一般左右手以柱式和弦为特点。它非常适合表现音响浑厚、和声饱满的合唱式无词歌。如在第4首中，双手的和弦大量出现，具有强大的震撼力。见谱例7：

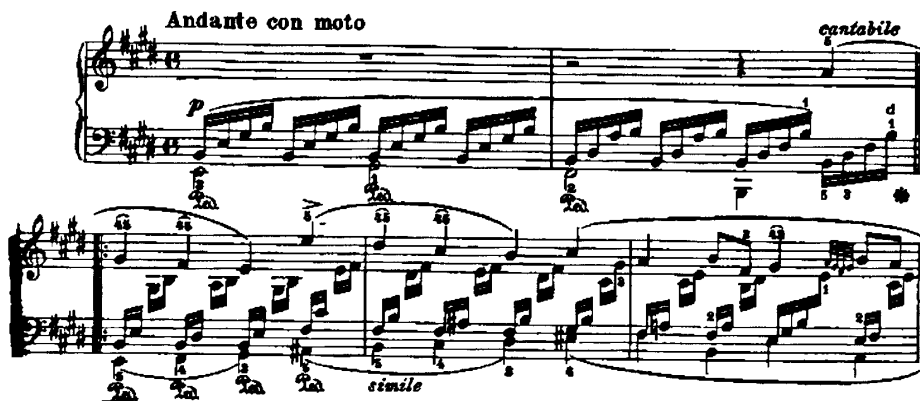


(2) 织体与旋律的关系

① 独立于主题旋律之外的伴奏织体

独立于主题旋律之外的伴奏织体类型，其表现之一是伴奏织体声部完全由左手担当。《无词歌》曲集中的第2首就是这一类型的典型实例。

另一种表现则是伴奏声部在钢琴的中音区由左右手交替演奏。右手由于同时出现了两个不同层次的声部（主要旋律声部与伴奏声部），并在与左手的结合中拓宽了音区的幅度，这样必然会使演奏难度加大，从而提高了演奏技巧。在第1首中，左右手十六分音符的紧密连接，使得中低音区得到了自然地过度，给人连绵不断的感觉。见谱例6：



②与主题旋律结合的伴奏织体

与主题旋律结合的伴奏织体,是指在伴奏音型中的某些音同时也是主题旋律中的音。这种情况在《无词歌》织体中大量存在。比如:在第5首的开始中,主题旋律与伴奏织体均以右手演奏为主,此曲也被认为是《无词歌》中演奏技巧最难的一首。

(3)织体在乐曲整体发展中的变化

《无词歌》的织体是以单一化音型贯穿全曲为主要特点。这可以使乐曲形成十分统一的风格。但在很多乐曲里,随着音乐的发展,织体经常出现各种不同的变动,显示出作曲家在有意识的追求统一之中的对比新意,给乐曲带来了新的生机和活跃的发展。

①基本不变的织体

织体从头至尾不改变的例子大多出现在曲式结构较为简单的乐曲里。如第1首,乐曲规模较小,织体从头至尾没有改变。在第3首和第4首中,前奏、尾声与乐曲的主体部分形成对比(如采用流动的音型等),以此突出主体曲式的出现。

②变化的织体

在《无词歌》第五首(Op.19.No.5)中,由于织体运动的中途改变,给音乐发展带来了微妙的变化。这种改变从表面上看,音乐织体的原始形态似乎已经变化,但实质上,整个织体的运动仍保持着相似的节拍、节奏以及速度的基本韵律,因此从听觉上仍然是协调一致的。见谱例8:



通过谱例我们可以看到,《无词歌》第五首(Op.19.No.5)的主部主题是在六个八分音符为一组的上下交错进行的定型织体音型中,由右手结合高声部主题旋律一并奏出的。而到副部(第19小节起)其主题的第一乐句旋律移至左手,右手改为单独奏出音阶与分散和弦相结合的陪衬声部(仍以六个八分音符为一组)在第二乐句(第23小节起)左右手进行了交换。在展开部的发展中又出现了由左右手交替演奏的连续属七和弦

的分解和弦（第 42 小节之后）。这些音乐织体上的诸多变化，都是在以八方音符为律动的基础上变动而来的。

以上我们从织体的功能类型与主题的旋律关系，以及在乐曲发展中的变化等方面对《无词歌》进行了研究。从《无词歌》的钢琴织体的变化上我们可以看到，织体的变化处理为不同曲式功能的发展起到了重要的作用，但同时它也不会妨碍音乐风格的统一。

《无词歌》曲集之所以能够成为具有高度艺术造诣的钢琴文献，与门德尔松所创造的丰富的钢琴织体是分不开的。于此同时，门德尔松的《无词歌》在织体写作方面也运用了较多的功能类型，

3. 1. 3 复调手法

门德尔松《无词歌》第一集（Op.19. No.1--6）在织体、旋律以及不同声部的互相联系中，也表现出十分丰富和明确的复调思维。这与他对于古典主义的音乐的酷爱有关。门德尔松的创作从少年时代起，就明显的体现出两种原则：即强调清晰性和坚持古典主义传统。他遵循的第一个楷模就是对位化的写作风格。门德尔松从小就模仿巴赫的许多作品，特别是赋格技巧。最突出的例子就是他在 1823 年创作的令人瞩目的第 12 首弦乐交响曲的半音赋格前奏曲。此外，众所周知的门德尔松在音乐史上的另一突出贡献就是他第一次将巴赫的《马太受难曲》于 1829 年搬上了舞台。表现了他对巴赫音乐的热情支持，同时也大大的推动了巴赫音乐的复兴，使人们重新认识了这位古典艺术大师的历史地位和价值。门德尔松对巴赫音乐的研究，必然会不同程度的反映在他的创作中，在所谓纯主调性音乐的无词歌曲集里也不会例外，我们所说的复调思维，不仅指一般由某种固定音型伴奏与主要歌唱性旋律结合时的多声性复调感，而且还包括实际复调手法的表现。

在《无词歌》第二首（Op.19. No.2）中，左手声部在低音十六分音符的等时值律动中，可以明显的感到隐伏着一个以八分音符为律动特点的低音旋律声部，我们把它称为隐伏复调^①，这也是复调音乐写作的常见手法。

在《无词歌》第五首（Op.19. No.5）的中间部，也就是 20—25 小节，见谱例 9：

^① 见：《音乐作品分析教程》，80 页，钱仁康，上海音乐出版社，2001 年版



从谱例中我们可以看出明显的复调手法运用，在多声部之间的音程及节奏关系上，体现出了一种对位化的和声结合。在这里作为基础的几个声部都有各自明确的旋律走向，声部之间的节奏也带有一定的独立意义。这种对位化的和声正是巴赫圣咏合唱风格的体现。将复调手法运用于奏鸣曲式，在当时也绝对是一种创造了，这是与门德尔松对古典主义音乐文化的热爱有关的。

总之，复调手法在无词歌中的出现，大大丰富和提高了无词歌这一钢琴小品的创作技艺，并加强了演奏情趣，难度和器乐化效果。从而反映出门德尔松对德国古典传统音乐的重视和继承发扬精神。

3. 1. 4 和声风格

从六首《无词歌》(Op.19. No.1—6)所运用的和声中我们可以看到，门德尔松所运用的和声仍然是大小调体系成熟时期的功能性和声。在这首歌唱性钢琴小品的体裁中，和声的运用表现的并不复杂。除一般自然音体系的正副三和弦、七和弦外，还运用了一些连续的属七分解和弦。而变音体系中的增六和弦以及其它一些和弦则没有运用。在调式运用上，正如其他浪漫主义作曲家那样，大小调式交替被大量采用。乐曲调性发展的直接转调也多在近关系调的范围之内，较远关系的转调则多通过同主音大小调交替后再向平行关系调转换，或先进行平行大小调交替，然后再通过同主音大小调交替而获得。例如：在《无词歌》(OP.19.NO.1)中，旋律先是在E大调上进行，到第16小节时，转到了e小调，紧接着第17小节又转到了G大调，直到第44小节又回归到开始的E大调上。

六首《无词歌》(Op.19. No.1—6)和声运用的突出特点是采用装饰性和弦外音来丰富简单的和声配置，使简单的和声序列获得更充实的音响效果，以推动和声向前发展或

解决。这样的例子可参看《无词歌》中大量的七和弦、九和弦形式，这种形式实际多由外音造成。如第2首的第4小节，见谱例10：



此外，《无词歌》大量运用双重或多重留音，并以无准备的形式出现，增强了和弦的紧张度和不协和音响的碰撞，如第2首的第4小节，见上例右手的音程与左手的G形成不协和音，出现在小节的强拍上，更加有力推动了乐曲的向前发展。

在《无词歌》音乐的发展中，高潮的出现往往伴随着和声的复杂化，这里门德尔松习惯运用连续的属七和弦。例如：《无词歌》第4首终止式前高潮的和声配置（第23—24小节），这几个和弦的进行是：

A 大调 DD $\frac{4}{4}$ $\rightarrow$ (D) — S₆ — II $\frac{4}{4}$ — K $\frac{5}{4}$ — D₇ — T 这种功能的配置同样获得了特殊的紧张效果。

无词歌曲集中一些曲目在再现部开始的和声处理上十分生动。有时，当曲式的第一部分的主题从原调主和弦上开始时，门德尔松往往将再现部开始的和弦加以改变，以加强其和声色彩的变化。这种变化必然导致中间部不稳定的和声功能延伸到再现部中，使再现部的主和弦推迟出现。因此，从中间部开始的转调过程只有在再现开始之后才能完成。这些和声运用上的特点，在第五首作品中表现的十分明显。只不过它是以分解和弦的旋律音的形式出现的。见谱例11：



从中可以明显的看到上述的和声变化过程，这种和声功能的选择与运用也突出体现了门德尔松驾驭各种创作技巧的非凡能力。

3. 1. 5 音乐陈述结构

音乐陈述结构与曲式结构是截然不同的两个概念。曲式结构是指一部完整的作品在音乐发展的过程中。其各个组成部分所形成的有逻辑功能的阶段划分，而音乐陈述结构是指在表达一定的音乐内容时，将各种音乐表现手段有机的结合起来，在不同的曲式部分中所形成的乐思陈述形式。这种陈述形式如同结构的‘语言’，因为它直接影响着音乐内容的表述和音乐形象的塑造^①。虽然音乐陈述结构与曲式结构彼此之间有着密切的联系，但它们各自却担负着不同的作用。

音乐陈述结构根据音乐体裁和内容的不同，可以产生各式各样的表达形式。门德尔松在无词歌这块用歌唱抒情的语言根据体裁与内容的不同，产生了极为丰富的音乐陈述结构形式。这里将重点分析《无词歌》(Op.19. No.1—6)乐曲中一些较有特点的音乐陈述结构。

在《无词歌》中，除了那些典型的由两个乐句构成的对称结构外，非对称结构的乐段更为多见，这往往由后乐句的扩充而构成。这种扩充常常动用原有旋律的主导片段重复或变体重复，有时伴有旋律的跳跃，使乐曲达到局部的高潮。后乐句的扩充也常常是为了完成一个完满的转调过程。如《无词歌》第六首，其曲式第一部分的乐段结构都是在转入新调上做完满终止。见谱例 12：

^① 见：高佳佳，《门德尔松 无词歌分析与演奏》，第 38 页，上海音乐出版社

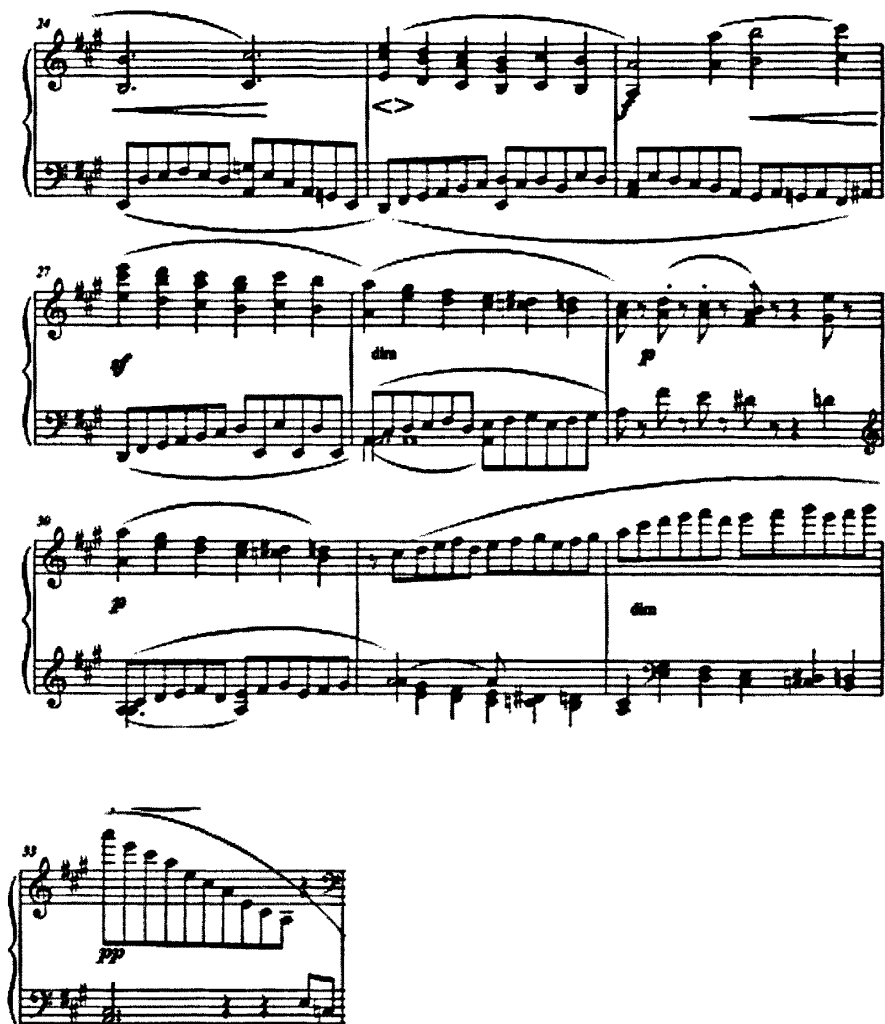


组合结构是音乐陈述结构中的一种有特点的表现形式。它根据音乐内容的需要可以产生各种陈述结构之间相互的组合情况,并常常适合于曲式的展开部或中间部^①。在《无词歌》曲集中出现的组合结构一般没有破坏无词歌的歌唱风格,这种陈述结构是使用最多的,它大大丰富了乐段本身单一化的表现形式,使乐段结构能承受更多的表现内容和进一步发展。例如:《无词歌》第二首的第一部分的主题为一个 8+21 小节非对称的乐段结构,半终止之后的第二乐句(第 9—29 小节)发展为一个不规整的三个乐句的群体结构,形成上下乐句之间的组合关系。

除此之外,还有一些无词歌乐曲形式是更为复杂的组合形式,它的表现特征是:相组合的两种结构常常是主题材料具有鲜明的对比性格,这种组合更善于音乐形象的突变,从而更具戏剧效果。例如:《无词歌》第三首“猎歌”的主题,开始第 6—15 小节为一个 4+6 开放终止的乐段结构。接下去的部分(第 16—29 小节)由两小节号角式的主题直接在属调上对峙,之后又引出一个不规整的散体结构。半终止两边的组合无论从调性上还是主题材料上看,都有较强的对比意义。

再如,《无词歌》第五首主部的结束部到展开部中,见谱例 13:

^① 见:杨儒怀,《音乐的分析与创作》,第 70 页,人民音乐出版社,1995 年版



从中我们可以看出，26 - 30 小节是一个开放发展的乐段。接下来由三个小节的旋律变化平稳的过渡到展开部，并自然的从副部的 A 大调转到展开部的 a 小调。之后又引出一个不规整的散体结构，为后面的音乐发展做出了良好铺垫。

通过对以上几个比较有代表性的乐段的音乐陈述结构的分析，我们可以看到门德尔松在他所创作的无词歌里，用丰富的想象力和卓越的驾驭创作技巧能力，并运用多种音乐语言表达形式，根据无词歌的风格特点，创造出许多具有典型音乐形象的音乐陈述结构，为提高无词歌的艺术表现力起到了不可忽视的作用。

以上我们通过对《无词歌》曲集 (Op.19. No.1—6) 中曲式结构、钢琴织体、复调手法、和声风格、以及音乐陈述结构的分析。我们可以看到：在曲式结构上，门德尔松既保持了传统曲式的清晰性，又将浪漫主义自由发挥，使乐曲表现出优美的音色效果；在钢琴织体上，看似音乐织体的原始形态似乎已经变化，但实质上，整个织体的运动仍

保持着相似的节拍、节奏以及速度的基本韵律，因此从听觉上仍然是协调一致的；在复调手法的运用上，不是由一般某种固定音型伴奏与主要歌唱性旋律结合时的多声性复调感，而是在此基础上的一个更加复杂化的发展，并结合奏鸣曲式的曲式特点，创造性的丰富了复调思维；在和声风格上，门德尔松所运用的和声仍然是大小调体系成熟时期的功能性和声。在这几首歌唱性钢琴小品的体裁中，除一般自然音体系的正副三和弦、七和弦外，还运用了一些连续的属七分解和弦，和声的运用表现的并不复杂，但却表现出优美的音色效果，体现了门德尔松高超的驾驭创作技巧能力；在音乐陈述结构上，其多样性和丰富性、以及体现出的调性转移技巧的深厚，无不说明门德尔松在无词歌的创作中所倾注的热情与期盼。尽管从后来的作曲家而言，以上的所提及门德尔松的这些音乐的独创性并不是很稀奇，但在当时的年代，门德尔松的这些音乐创作思想，显然是具有前瞻性的。他的这些创造在音乐史上也留下了不可磨灭的痕迹。

3. 2 门德尔松《无词歌》第一集（Op. 19. No1—6）的演奏技巧

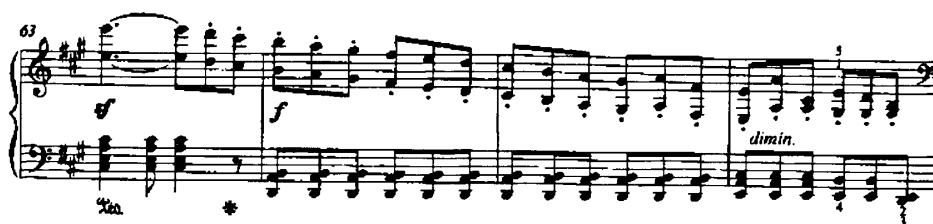
3. 2. 1 保持音旋律的演奏技巧

门德尔松《无词歌》第一集中的六首音乐作品在技巧搭配上最突出的显然是第三首和第五首了。其中，第五首在旋律上最突出的特点是保留音的演奏上。乐曲的节拍比较特殊，是 6/4 拍子，调式为#f 小调，再现部转调到#F 大调。在所有的主部、展开部（中间连续的属七分解和弦除外）中旋律音都位于保持音上，四分音符的旋律保持音级进，二分音符的旋律保持音音由于在节奏重拍上。在演奏时要突出这些音的旋律线条，尽量弹奏的深而不硬，手指不要提的太高，贴键弹奏，触键要柔和。

3. 2. 2 跳音的演奏技巧

实际上在《无词歌》第一集六首音乐作品中跳音的运用是很有限的，除了第三首《猎歌》之外，跳音的分布是很有限的，在第一、第二、第四、第六首中跳音几乎没有出现。这表明门：德尔松的音乐创作在这套曲集中还是倾向于古典风格那种庄重、严肃的情绪。

《猎歌》中的跳音多集中在八度的旋律级进上，表现出的不是音乐的谐谑，而是气势的恢弘。见谱例 14：



《无词歌》第五首在乐曲的主部仅存在七个跳音，在再现部中存在六个跳音。尽管跳音的数量很少，但却表现出有趣的搭配，。在主部中的七个跳音都是纯粹的跳音，在再现部中的跳音则是以半连音、短跳音的形式出现。而且它们都位于各自小节的前半拍（主部第三小节除外）将钢琴的器乐技巧体现的淋漓尽致。我们大家都知道：跳音的出现往往意味着轻松、谐谑的音乐情绪，而在这首作品中，跳音在整个作品中只是起到了很好的点缀作用，并没有破坏乐曲的整体情绪，可以说用的恰到好处。

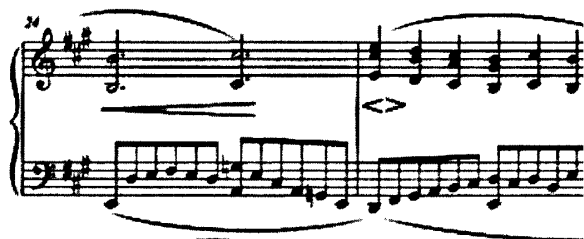
3. 2. 3 八度组合的演奏技巧

在《无词歌》第一集的第五首和第三首中我们可以看到门德尔松对于八度的运用是多么的豪放，在音色效果上体现出的是丝毫不亚于肖邦具有战斗性的《波兰舞曲》的豪迈气概，更难能可贵的是门德尔松只是在《无词歌》这种较小的曲式构架上创作出的丰满的音乐效果，表现了他高超的音乐创作能力^①。纵观第五首全曲，八度的运用较为密集的地方集中在主部的副部、结束部和再现部的副部，这种安排既符合曲式发展的规律，也符合八度自身的特点，即在乐曲开始时由小的组合音型做铺垫，在乐曲发展到高潮时由八度来扩张情绪。在这首无词歌中很好的体现了这一点。我们也可以通过谱例来观察一下门德尔松在这首乐曲中对于八度的安排还是有他自己的独到之处的。见谱例 15 和谱例 16：

① 见：高晓光著，《钢琴艺术百科辞典》，164 页，中国大百科全书出版社 2002 年 3 月

谱例 15:

主部的副部、结束部:



谱例 16:

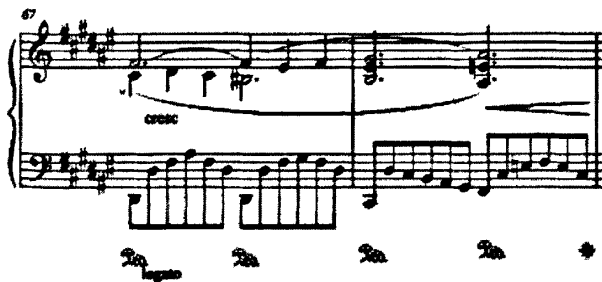
再现部的副部:



从谱例中我们可以看出，门德尔松在《无词歌》中的八度运用上，级进模式比较多，而且他运用的都是以上方三和弦为主的八度音体系，这不仅增强了音乐的丰满效果，也对扩张整个乐曲高潮的情绪起到了重要的作用。同时，我们还可以得知，门德尔松不仅秉承了“维也纳古典时期”（Viennese Classical）音乐创作的严谨的结构作风，也很好的融入了浪漫主义的音乐创作色彩，实现了二者高度的结合。

3. 2. 4 踏板的运用

在门德尔松之前以及与他同时代的作曲家创作的钢琴奏鸣曲式作品中，踏板的标记是很少的。即使有踏板记号，对于它的使用也是很谨慎的。而通过无词歌第五首我们可以看到，门德尔松对踏板的运用是非常独到的。首先，在乐曲的主部一上来有一个踏板记号，一小节后结束。到第五小节的时候又有一个踏板记号，一小节后结束，接下来的副部和结束部共 33 个小节在也没有出现踏板记号，直至展开部，踏板又非常密集的出现，最后到再现部的副部，踏板出现的频率又跟主部差不多了，我们可以通过谱例进行分析，见谱例 17：

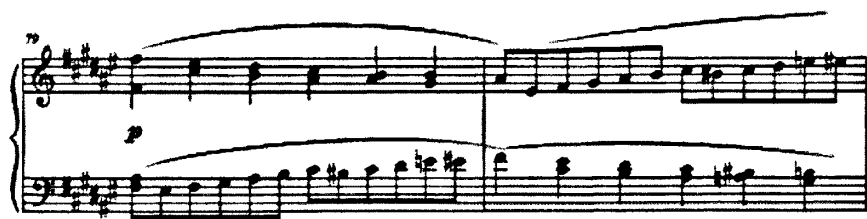


这样的踏板标记十分少见，笔者试着按照乐曲所示的踏板记号演奏了一遍全曲，在

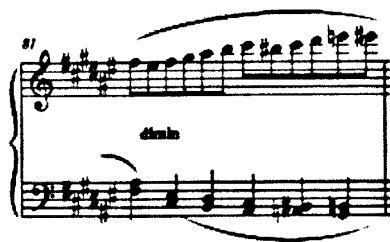
展开部之前,觉得声音比较空泛。就此笔者查阅了相关资料,从马杰里·哈尔福德编著的《门德尔松钢琴作品演奏指导》一书中对于门德尔松钢琴作品中的踏板运用有一些介绍,他写到:“门德尔松在他自己演奏钢琴时经常自由的使用踏板,以增强音响的效果。并且时常告诉其他人,只要在不影响音乐流畅进行的前提下,可自由的使用踏板来演奏他的作品。不用拘泥于他所标记的踏板记号。”实际上,在后来作曲家的音乐作品中,类似的要求已经比较普遍了。因为我们大家都知道,踏板运用的恰当与否对于表现好一首音乐作品具有举足轻重的作用。如果固定的按照作曲家所示的踏板记号进行踏板使用的话,音响效果往往不能近如人意。因此在现代钢琴演奏的过程中,人为的处理踏板已经成为很自然的事。但在当时,自由踏板运用的提法绝对是具有前瞻性的设想。

3. 2. 5 音阶练习

音阶作为一个最基本的演奏技巧之所以在笔者所论述的演奏技巧部分被排列到最后一个出场,实在是因为第一集(Op.19. No1-.6)中音阶的运用太少所致,第一首和第二首是典型的分解和弦乐曲,第四首则是中速的抒情乐曲。在音阶的使用上,纵观整个《无词歌》曲集,出现的频率也是很少的,王凤歧在书中谈到:“浪漫主义时期”的音乐作品在创作风格上与“维也纳古典时期”(Viennese Classical)的音乐作品实际上并没有本质的区别。它只是更加强调作曲家个人对生活的理解与感受在音乐创作作品中的反映,这也正是浪漫主义所强调的艺术价值观:旋律追求优美动人的气质;强调更加简洁的和声风格;与民间音调及舞蹈节奏联系密切;调性与和声的安排上升为结构作品的重要因素^①。从以上的几个创作特点上我们就不难理解为什么无词歌曲集中音阶运用的较少了。音阶在乐曲中所起到的作用特点并不在上述之列。然而门德尔松在音阶的使用上还是有自己的特点的,我们通过第五首来观察一下。在第五首中,音阶运用最密集的就应该是尾声乐段了。通过谱例来分析一下,见谱例 18:



^① 见:王凤歧著,《世界音乐简史》,98页,山西教育出版社,2002年4月



从中我们可以看出，尽管在尾声乐段中音阶的运用也只是起到一个伴奏的作用。但它对平缓再现部的情绪扩张，连接全曲的弱音结束，起到了很好的承上启下作用。表现出了门德尔松高超的创作技巧。

通过以上对无词歌第一集（Op.19. No1—.6）中的六首音乐作品在演奏技巧上的分析，我们不难看出：门德尔松驾驭各种创作技巧的高超能力，无论在表现音乐构思、曲式发展以及内容与形式的结合上，还是在运用演奏技巧服务于整个音乐作品中的逻辑安排上，都体现出他过人的一面。有一些是在前人基础上的发展进步，其余那些更为重要的则是门德尔松自己的独创发明的，也为我们展示出他非凡的音乐创作能力。显然门德尔松已经通过这些创造在音乐史上留下了不可磨灭的痕迹，也为后世作曲家的音乐创作提供了积极的参考作用。

第四章 门德尔松《无词歌》第一集（Op. 19. No. 1—6）

创作的影响及意义

4. 1 门德尔松《无词歌》第一集（Op. 19. No. 1—6）创作的影响

以上我们已经在音乐创作、表现形式、演奏技巧、以及美学方面的古典主义与浪漫主义的结合上；在音乐构思、逻辑思维以及内容与形式的安排上对《无词歌》第一集的六首作品做了全面的分析与研究。事实上这些音乐作品只是无词歌曲集中的一个代表，但它也是一个很好的缩影。反映出的是门德尔松独特人生经历下的创作历程。对于门德尔松个人而言，这些音乐作品的创作只不过是他自己对事物的理解，对人生细腻情感的把握而已，而带给我们的就是具有启发意义的精神享受。所有的这些，无不对后人的音乐创作产生着深远的影响。仅此，就足以使门德尔松在音乐史上留下他不可磨灭的痕迹了。正如他的名字一样，门德尔松的名字“Felix”，含有“幸运”的意思，家庭条件的优越使他的一生有如春天的海洋一样，一直都非常平稳，没有孤独、没有贫困、没有失意。这与其他当时著名的音乐家的生活经历是截然不同的，不用说舒伯特生于困窘、死于贫穷，肖邦一生为祖国呐喊、哀伤，就连最伟大的音乐家贝多芬在晚年的时候物质生活状况也是很艰难的。艺术本身就来源于生活，幸福的门德尔松是不会写出气势磅礴，如歌如泣的音乐作品的。但这恰恰成就了一个“异类”，把我们带入了另外一个崭新的、丰富多彩的音乐世界。在他的音乐作品中一切都是那么的自然、和谐，体现出音乐真正美好、自然的一面。他的音乐既有明朗的抒情性，又不是激昂慷慨的情感表白；既有豪放昂扬的情绪、又不是壮烈的英雄气概；既有庄严肃穆的哀思惆怅，又不是痛哭流涕的悲伤哀叹，所有这一切正应了那句至理名言“一切伟大的事物都是平凡的，而不是刻意的。”门德尔松将他自己对生活的感悟反映在他的音乐作品中，从而带给我们具有启发意义的精神享受。

说到对后人的音乐创作起到影响的方面，无疑就是门德尔松在这几首音乐作品中，所表现出的具有独创性的几个特点：首先，无词歌第五首（Op.19.No.5）是采用奏鸣曲式结构创作的，这本身并不奇怪。在之前也有很多奏鸣曲式音乐作品的创作。只是它不同于古典的小奏鸣曲，小奏鸣曲多半只是一种奏鸣曲式的微型化小品。而无词歌第五首中奏鸣曲式的运用是在再现单三部曲式基础上的一个复杂化的发展。作曲家完全是从音乐内容出发，在奏鸣曲式的支配下，利用调性思维的复杂关系使乐曲表现出了更加深刻的艺术内涵。钢琴织体显示出十足器乐化的技巧。将奏鸣曲式运用于小型抒情钢琴作品，在当时不能不说是一种创造。也为奏鸣曲式的发展提供了新的选择。

其次，笔者在前文中已经说过。门德尔松的创作从少年时代起，就明显的体现出两

种原则：即强调清晰性和坚持古典主义传统。他遵循的第一个楷模就是对位化的写作风格。作为古典乐派的杰出代表的巴赫自然会影响到门德尔松的音乐创作。门德尔松从小就模仿巴赫的许多作品，特别是赋格技巧。最突出的例子就是他在 1823 年创作的令人瞩目的第 12 首弦乐交响曲的半音赋格前奏曲。而且门德尔松对发掘巴赫的音乐遗产有着卓越的贡献，巴赫在音乐史上得以确立为世人所公认的地位，是与门德尔松对巴赫音乐作品的发掘分不开的。

门德尔松对巴赫音乐的研究结果，必然会在他自己的音乐作品中有所反映。在所谓纯主调性音乐的无词歌曲集里自然也不会例外。在无词歌曲集里我们可以清晰地看到复调思维已渗透到大多数乐曲中，也包括无词歌曲集第五首（Op.19. No.5）。这里所说的复调思维，不仅指一般由某种固定音型伴奏与主要歌唱性旋律结合时的多声部复调感，而且还包括实际复调思维的使用。在这首乐曲（Op.19. No.5）中，可以清晰的看到复调手法的运用，在多声部之间的音程及节奏关系上，体现出了一种对位化的和声结合。在这里作为基础的几个声部都有各自明确的旋律走向，声部之间的节奏也带有一定的独立意义。这种对位化的和声正是巴赫圣咏合唱风格的体现。将复调手法运用于奏鸣曲式，在当时也绝对是一种创造了，但这种创造是在继承前人基础上的发展进步，也是与门德尔松对古典主义音乐文化的热爱息息相关的。随着门德尔松的这一系列的具有明显复调创作手法的音乐作品的演出，为后人的音乐创作提供了新的选择。也为人们了解巴赫的音乐作品，重新审视巴赫在音乐界的历史地位做出了卓越的贡献。

再次，本乐曲（Op.19. No.5）的旋律具有典型的歌曲特征。在当时将声乐体裁的歌曲“移植”到器乐独奏上来，并且按照奏鸣曲式的原则进行创作，这绝对是一种全新的创造。前文中，笔者已经对无词歌的总体风格做了概述。并指出它在整体音乐效果上是属于侧重歌唱性体裁的音乐作品，其钢琴织体一般都表现出伴奏声部与主要旋律之间的整体配合关系，篇幅短小以及力求内容与形式的统一等等。作品的总体风格必然会影响到无词歌的旋律创作。无词歌的旋律除大体上保持适合人声歌唱的音域、速度以及避免过分复杂的半音化和曲折的器乐线条化外，在其内在表现上，又体现出各种体裁以及非常抒情化和纯朴的气质。本文重点分析的第五首（Op.19. No.5）。是曲集中演奏难度较大的一首作品，速度很快，表现出“Agitato”的情绪。钢琴织体显示出十足器乐化的技巧。但在很多地方，如呈示部中的主部主题与副部主题的旋律写法，仍能明显的感受到声乐的歌唱特点。这段富于歌唱性的旋律写法和其它几个层次的器乐化织体安排相得益彰，充分的展示了门德尔松的音乐才能。可以认为，门德尔松对这种思想感情的表达方式和对艺术境界的执着追求，正是浪漫主义音乐风格的体现。也为后人的音乐创作通过了新的选择。因此，笔者从钢琴音乐的演变史及历史的宏观角度出发，通过对其《无词歌》曲集中第五首（Op.19. No.5）的创作手法和演奏技巧等的分析，来剖析门德尔松钢琴音乐创作的特点，并希望这些结论能够为我们今天的演奏和教学提供帮助。

最后，通过以上对此首乐曲（Op.19. No.5）的分析与研究，我们可以大致的对门德尔松音乐创作的脉络有一个把握，了解到孕育门德尔松音乐创作特点的“土壤特征”，以更好的体会到他作品中以小见大的博大内涵，进而为我们深入的理解浪漫主义创作和

演奏好浪漫主义作品提供帮助。

笔者通过对比研究发现,与门德尔松同时代的音乐家中,门德尔松无疑是幸运的,尽管他的人生旅程是短暂的,但他一生都过着幸福安定的生活,而这也是与他同时代的其他音乐家所望尘莫及的。家庭优越的条件可以使他经常在欧洲各地旅行,丰富的阅历激发了他很多创作的灵感,这是他的作品充满明朗浪漫气息,作曲技巧新鲜而特殊的主要原因。而国内外诸多学者在研究和分析门德尔松《无词歌》的过程中;在对比他与同时代其他音乐家创作风格的不同中;在剖析门德尔松音乐创作的独创性中;都多少忽略了艺术来源于生活这句最简单的真理,这也正是门德尔松具有独创音乐风格的精神所在。

4. 2 门德尔松《无词歌》第一集 (Op. 19. No. 1—6) 创作的意义

门德尔松作为于肖邦、舒曼齐名的浪漫主义盛期的三个杰出音乐代表之一,在西方音乐史上的地位是勿须讳言的。这不仅由于门德尔松具有古典主义创作的传统功底,更为重要的是他富有浪漫主义创作那种丰富的想象力。

通过对此曲集的分析,我们可以看到:在曲式结构的运用上,他保持了传统曲式的清晰性,但又不拘泥于刻板的模式,一切变化和发展都极为灵活和自然;另外,门德尔松在曲集中所表现出的抒情歌唱的旋律不仅代表了无词歌的旋律个性,同时也成为他音乐创作的核心风格。我们在他 1844 年所创作的脍炙人口的《e 小调小提琴协奏曲》(Op. 64)中可以清晰的看到无词歌旋律的身影;与此同时,曲集中复调手法的运用,也大大提高了钢琴小品的器乐化效果,在门德尔松另一代表作《降 E 大调弦乐八重奏》(Op. 20)中也有明显的体现。我们对门德尔松的了解多半来源于他非钢琴体裁的音乐创作,这也是如今的音乐评论界通常不把门德尔松看作为重要的钢琴作曲家的主要原因。然而,钢琴在门德尔松的艺术生涯中却扮有重要的角色。如果我们把《无词歌》曲集中的乐曲和门德尔松音乐代表作品做一比较的话,就会发现两者之间有着很多的共同之处。但是由于门德尔松的主要作品集中在“非钢琴体裁上”,因此,学术界对于《无词歌》曲集的相关研究较少,实际上他创造性的音乐思维和高超的钢琴织体写作,在《无词歌》曲集里表现的十分充分。

所有这些,都只有通过更深入地分析和研究,才能给予历史和现实最公正的评价。因此,笔者主要从钢琴音乐的演变史及历史的宏观角度出发,通过对门德尔松《无词歌》曲集中的第一集 (Op. 19. No. 1—6) 的创作手法和演奏技巧等来剖析门德尔松钢琴音乐创作的特点,并从和声、曲式、钢琴织体以及音乐陈述结构等角度对作品进行综合研究,从中领略到他个性化的音乐风格和卓越的作曲才艺,在他的音乐中,即保持了古典主义作曲的传统风格,又不拘泥于刻板的写作模式,在音乐进行中,一切变化和发展都极为灵活和自然。同时《无词歌》曲集在音乐构思、创作技巧、逻辑思维以及形式与内容的结合上,都有很多宝贵的经验,这些经验无论对于音乐创作还是钢琴演奏,都有很强的指导意义。特别是在今天各种音乐技法的冲击下,对无词歌曲集的研究将直接起着检验

艺术真实的客观标准作用。在我看来，此曲集的艺术成就在于门德尔松在有限的音乐范围内，创造性的运用各种作曲技巧，获得了“常规意义”下无法得到的艺术表达，这种创造性的思维对于后人的音乐创作无疑具有很强的启发意义，也是我们分析此曲集后所得到的最大收获。我也希望这些结论能够为今后大家对门德尔松无词歌的研究起到新的推动作用，并希望这些结论能够为我们今天的演奏和教学提供帮助。

结 语

选题其间,笔者翻阅了大量的文献资料。由于浪漫主义乐派在钢琴音乐创作上的强大影响力,使笔者的选题关注与此。但是,许多浪漫主义音乐家的作品都以被广泛研究,包括本论文的德国作曲家门德尔松。门德尔松作为于肖邦、舒曼齐名的浪漫主义盛期的三个杰出音乐代表之一,在西方音乐史上的地位是勿须讳言的。提到他脍炙人口的音乐代表作品,一般我们都会想到他于1844年创作的《e小调小提琴协奏曲》(Op. 64)或者是《降E大调弦乐八重奏》(Op. 20),还有门德尔松年仅18岁时为莎士比亚的喜剧而创作的序曲《仲夏夜之梦》。也就是说我们对于门德尔松的了解多半来源于他非钢琴体裁的音乐创作,这也是如今的音乐评论界通常不把门德尔松看作为重要的钢琴作曲家的主要原因。然而,钢琴在门德尔松的艺术生涯中却扮有重要的角色。现存的他的钢琴作品共计有150首左右,而《无词歌》曲集无疑是门德尔松钢琴音乐创作中的一支奇葩。如果我们把无词歌曲集中的乐曲和门德尔松音乐代表作品做一比较的话,就会发现两者之间有着很多的共同之处。但是由于门德尔松的主要作品集中在“非钢琴体裁上”。因此,学术界的相关研究较少。笔者通过进一步查阅、分析资料,最主要是通过《无词歌》曲集第一集(Op.19. No1—6)的分析,发现门德尔松的钢琴作品虽然没有同时代其他浪漫主义音乐家的作品规模那么宏大,但是在曲式结构、旋律风格、和声语言以及织体写法上也是具有相当音乐内涵、艺术水准的不朽之作。而且具有革新意义。从中体会到的是音乐本身的、不含“复杂因素”的“至纯”境界。因此,笔者试图通过对《无词歌》曲集第一集(Op.19. No.1—6)的研究,来分析孕育门德尔松音乐创作特点的“土壤特征”,以更好的体会到他作品中以小见大的博大内涵。因此,笔者选择了这个方向。也希望为我们深入的理解浪漫主义创作和演奏好浪漫主义作品提供帮助。

参考文献

- [1]吴祖强 《曲式与作品分析》 人民音乐出版社 1962 年 11 月
- [2]蒋一民 《音乐美学》 人民出版社 1991 年
- [3]涅高兹 《论钢琴表演艺术》 人民音乐出版社 2002 年 6 月
- [4]约瑟夫·迦特 《钢琴演奏技巧》 人民音乐出版社 2000 年 8 月
- [5]杨民望 《世界名曲欣赏》 上海文艺出版社 1984 年 4 月
- [6]邵义强 《古典音乐 400 年》 河北教育出版社 2004 年 1 月
- [7]李岚清 《李岚清音乐笔谈〈欧洲经典音乐部分〉》 高等教育出版社 2004 年 9 月
- [8]渡边护 《音乐美的构成》 人民音乐出版社 1996 年 4 月
- [9] 辛丰年 《钢琴文化 300 年》 三联出版社 1995 年 3 月
- [10]吴国柱 《钢琴艺术博览》 奥林匹克出版社 1999 年 1 月
- [11]张国辉 《音乐圣经》 上海音乐出版社 1988 年 12 月
- [12]唐其竟 《牛津简明音乐词典》 人民音乐出版社 2002 年 9 月
- [13]赵晓生 《门德尔松》 上海音乐出版社 2001 年 3 月
- [14]张洪岛 《欧洲音乐史》 人民音乐出版社 1983 年 10 月
- [15]桑桐 《和声的理论与应用》 上海音乐出版社 1982 年 10 月
- [16]保罗·亨利·朗 《西方文明中的音乐》 贵州人民出版社 2001 年 3 月
- [17]尤利乌斯里茨版《门德尔松无词歌集》 湖南文艺出版社 2002 年 1 月
- [18]杨儒怀 《音乐的分析与创作》 人民音乐出版社 1995 年 5 月
- [19]吉泽金 《现代钢琴演奏技巧》 上海音乐出版社 2004 年 4 月
- [20]柏西·该丘斯 《曲式学》 缪天瑞译 人民音乐出版社 1985 年 8 月
- [21] 陈淑贞 《门德尔松》 新华出版社 1988 年 1 月
- [22] 高晓光 《钢琴艺术百科词典》 中国大百科全书出版社 2002 年 3 月
- [23] 赵晓光 门德尔松《无词歌》 时代文艺出版社 1999 年版
- [24] 魏纳·莱奥 《器乐曲式学》 人民音乐出版社 1984 年 6 月
- [25] 钱仁康 《音乐作品分析教程》 上海音乐出版社 2001 年 5 月
- [26] 王凤岐 《世界音乐简史》 山西教育出版社 2002 年 4 月
- [27] 马杰里·哈尔福德 《门德尔松钢琴作品演奏指导》 上海音乐出版社

期刊资料:

- [28]高佳佳《论门德尔松的“无词歌”的旋律风格及音乐语言陈述结构的多样性》
《音乐研究》1995 年第 2 期
- [29]周广仁《如何正确处理弹奏技术与音乐表现的关系》《钢琴艺术》2001 年 12 月

- [30]吴磊 《门德尔松钢琴小品《无词歌》中的抒情性因素》 苏州大学学报（工科版）
- [31]威廉·史密斯·洛克斯特 陈建华 译《门德尔松》 人民音乐出版社
- [32]姜文子《关于钢琴演奏中的速度和力度问题》 《乐府新声》2002年第1期
- [33]吴蕾 《论门德尔松钢琴作品的艺术风格和创作思想》中国优秀硕士学位论文全文数据库
- [34]黄钟 《论门德尔松《无词歌》之演奏》 中国·武汉音乐学院学报 2004年21期
- [35]杨玮 《论门德尔松的“无词歌”及其艺术意义》 [甘肃联合大学学报（社会科学版）
- [36]吴暇 《乘着歌声的翅膀——析门德尔松的钢琴曲集〈无词歌〉》 牡丹江师范学院学报（哲学社会科学版）
- [37]保尔·巴杜拉 《钢琴大师谈钢琴演奏》 《钢琴艺术》 2008年2期

外文资料:

- [38]Mozelle Moshansky:Mendelssohn——His Life and Time
- [39]《Clive Brown.A Portrait OF Mendelssohn.》Yale University Press,1985.
- [40]Philip Radcliffe:《The Master Musicians》——Mendelssohn,Chapter VII and XVII
- [41]R.Larry Todd:Mendelssohn's Family,V01.I
- [42]Altmann:Mendelssohn Letter
- [43]《Larry Todd.Mendelssohn and His Word》Princeton University Press,1991.

后 记

论文终于到了最终定稿的时刻，并没有预想中的激动人心，只是有种尘埃落定的感觉。回想硕士论文全程，琐碎而平淡的工作，每一个细节，每一处字斟句酌，原本以为会轻松的我，随着论文完成却突然掠起几分遗憾。学术的浪漫情怀在现实面前的折扣不得不让我抱有几许遗憾，而论文也无法像期待中的那样美。

研究生一路行来，导师一直是我的精神支柱，授业解惑，使我开阔了视野，金老师学术上的严谨、睿智，特别是金老师对理论和实践的宏观把握和微观深入，都对我产生重要的影响。

感谢我的父母和家人，他们的支持和照顾让我能走上艺术的道路，感谢我的导师金莲花先生，感谢我工作的大庆师范学院的领导和同事给予我的无私帮助和支持，感谢我的学生徐晴对文中谱例的整理。

理论与实践仿佛学术世界的两只眼睛，或许彼此看不到对方的存在，需要进一步的沟通，但必将比一只眼睛看得清楚。在学术的路上，我当谨言慎行，怀着感恩之心，继续前进。

在学期间公开发表论文及著作情况

文章名称	发表刊物（出版社）	刊发时间	刊物级别	第几作者
《拉赫玛尼诺夫钢琴音乐风格探究》	《戏 文》	2005 年第 6 期	核心期刊	1
《肖邦与李斯特音乐风格探究》	《剧作家》	2006 年第 2 期	省级	1
《发挥音乐独特的教育资源作用》	《四川戏剧》	2007 年总第 119 期	中国中文核心期刊	1
《柴可夫斯基音乐作品中的俄罗斯精神哲学》	《艺术教育》	2006 年第 2 期 总第 151 期	国家级艺术类核心期刊	1