

学校代码: 10200

研究生学号: 10200200820961

分类号: J6

密 级: 无



**东北师范大学**  
**硕士学位论文**

**论肖邦对古典主义时期钢琴谐谑曲  
体裁的拓展与革新**

**The Study of Chopin' Contribution to the Improvement and  
Innovation in Piano Scherzos in the Classical Period**

作者: 贾晶

指导教师: 张慧 教授

学科专业: 音乐学

研究方向: 钢琴艺术与教学研究

学位类型: 学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2011年5月

## 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： 贾晶 日期： 2011.06.13

## 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： 贾晶 指导教师签名： 张书  
日 期： 2011.06.13 日 期： 2011.06.13

学位论文作者毕业后去向：

工作单位： \_\_\_\_\_ 电话： \_\_\_\_\_

通讯地址： \_\_\_\_\_ 邮编： \_\_\_\_\_

## 摘 要

肖邦是波兰著名的钢琴音乐诗人，一生的创作中有四首独立体裁的钢琴谐谑曲，这四首作品是对谐谑曲体裁的拓展与革新。可以说，钢琴谐谑曲体裁是通过肖邦的创作而达到了顶峰。谐谑曲在肖邦的笔下不再是仅限于幽默、嬉戏的乐章而是隐含深刻复杂思想内容的大型独立作品。

本文参考了相关名家的著作和期刊论文，比较系统地研究了肖邦的钢琴谐谑曲作品。从介绍谐谑曲这一体裁以及肖邦的钢琴音乐创作入手，通过分析和比较肖邦的独立钢琴谐谑曲与古典主义时期以贝多芬为代表的钢琴谐谑曲的创作，总结肖邦对于钢琴谐谑曲体裁的贡献，并发掘其艺术价值和教学价值，最终目的在于提高我们的钢琴教学水平。

论文主要包括以下几个方面：

第一章：首先概述谐谑曲体裁的渊源和特征，然后从八个方面介绍肖邦钢琴音乐创作的风格与特色，最后逐一介绍肖邦的四首钢琴谐谑曲的创作背景和创作特点。

第二章：首先介绍了古典主义时期钢琴谐谑曲的发展概况，然后分析贝多芬的七首带有谐谑曲乐章的钢琴奏鸣曲的创作特点，并介绍其他作曲家的谐谑曲创作情况，最后分析比较肖邦与贝多芬的钢琴谐谑曲。

第三章：从肖邦对谐谑曲体裁的继承和发展两方面总结他对谐谑曲体裁的贡献。首先，阐述肖邦对谐谑曲体裁的继承。其次，从曲式结构和和声两方面阐述肖邦对谐谑曲体裁的发展。

第四章：结合之前三章的内容进一步论述肖邦对谐谑曲体裁发展中的贡献的再认识。首先，谈肖邦对谐谑曲体裁改革的意义。其次，论述肖邦钢琴谐谑曲的地位及价值，包括艺术价值和教学价值两方面。

**关键词：**肖邦；谐谑曲；革新；贝多芬

## Abstract

Chopin is the famous Piano Poets of Polish, he have created four separate styles of piano scherzo in his life, and the four piece is an expansion and innovation for scherzo genre. Can be said that the piano by Chopin Scherzo creative genre which reached its peak. Chopin Scherzo is no longer limited to the humorous, playful piece of music but hidden ideological content of profound and complex large-scale independent work.

This thesis reference to the relevant books and journal articles, more systematic study of the Scherzo of Chopin's piano works. From introduced the piano music of Chopin and analyzing and comparing the independent Chopin Piano Scherzo and the classical period of the scherzo and Beethoven's piano as the representative of the creation, summed up the genre of Chopin Scherzo for Piano contribution and to explore their artistic value, the ultimate goal is to improve our piano teaching.

The main contents include the following:

Chapter I: first outlines the origins and characteristics of scherzo genre, and then introduced from the eight aspects of the style of Chopin piano music and features about each of the last four piano Chopin Scherzo creative background and features.

Chapter II: first introduced scherzo piano classical overview of the development period, and seven of Beethoven's piano sonatas with the scherzo movement of the creative features, as well as other composers of the scherzo creative situation analysis and comparison of the final Chopin Scherzo of Beethoven's piano.

Chapter III: Scherzo from Chopin to the inheritance and development of the genre he summed up both the scherzo's contribution to the genre. Firstly, the Chopin scherzo genre of the inheritance. Secondly, from the musical structure and harmony of the two aspects of Chopin scherzo genre development.

Chapter IV: combination of the first three chapters of the contents of the further discussion of Chopin's Scherzo genre of re-developing understanding of the contribution. First of all, about Chopin scherzo genre on the significance of the reform. Secondly, the paper Chopin Scherzo of the status and value, including artistic value and the value of both teaching

**Key words:** Chopin; Scherzo; Classical; Beethoven

# 目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
第一章 概述.....	3
第一节 关于谐谑曲体裁的概述.....	3
一、谐谑曲体裁的渊源.....	3
二、谐谑曲体裁的特征.....	4
第二节 关于肖邦.....	5
一、肖邦钢琴音乐创作风格与特色.....	5
二、肖邦钢琴谐谑曲概述.....	9
第二章 肖邦钢琴谐谑曲与古典时期谐谑曲的比较分析.....	23
第一节 古典主义时期谐谑曲的发展概况.....	23
第二节 以贝多芬为主的古典主义时期钢琴谐谑曲的研究.....	24
一、贝多芬钢琴谐谑曲的特点分析.....	24
二、其他作曲家的谐谑曲作品研究.....	31
第三节 肖邦钢琴谐谑曲与贝多芬钢琴谐谑曲的比较分析.....	32
第三章 肖邦对谐谑曲体裁的贡献.....	35
第一节 肖邦对传统谐谑曲体裁的继承.....	35
第二节 肖邦对谐谑曲体裁的发展.....	37
一、混合曲式结构的运用.....	37
二、独出心裁的调性及和声.....	38
第四章 肖邦在谐谑曲体裁发展中的贡献的再认识.....	41
第一节 肖邦对谐谑曲体裁改革的意义.....	41
一、增加了乐曲的容量.....	41
二、表现深刻复杂的思想内涵.....	41
三、独立音乐体裁更适用于音乐会或比赛演奏.....	42

第二节 肖邦钢琴谐谑曲的地位及价值.....	43
一、肖邦钢琴谐谑曲的历史地位与艺术价值.....	43
二、肖邦钢琴谐谑曲的教学价值.....	43
结    语.....	47
参考文献.....	49
致    谢.....	53
在学期间学术成果情况.....	54

## 引 言

弗里德里克·弗朗索瓦·肖邦(1810—1849)是波兰著名的作曲家、钢琴演奏家。他的音乐风格优雅精致、细腻动人,特别是那些富有戏剧性的大型钢琴作品更是深刻地体现了他独特的风格。钢琴谐谑曲就是肖邦所创作的众多音乐体裁中非常特殊的一个侧面。他一生中共创作了四首钢琴谐谑曲,他所创作的这四首钢琴谐谑曲是对谐谑曲体裁的拓展与革新。肖邦的钢琴谐谑曲不论是从演奏技术角度看,还是从乐曲写作角度看,都是非常成熟、艺术价值极高且颇具独创性的作品,完全可以概括和代表肖邦钢琴音乐的高水平、高价值。这些谐谑曲已很少有诙谐的性格留存,并且不像贝多芬的谐谑曲只是安插在奏鸣曲和交响曲中的一个乐章,肖邦把它们从奏鸣套曲中独立出来并将其用于钢琴创作,大大加强了和声、调性、音乐形象以及色彩的对比,作品内容丰富深刻且具有恢宏的史诗性气概。可以说,钢琴谐谑曲体裁是通过肖邦的拓展与革新而达到了顶峰。他冲破了古典奏鸣曲的某些规范,极大的发展了谐谑曲体裁的表现思想和内容,为后来谐谑曲体裁的创作拓展了空间。<sup>[1]</sup>所以,谐谑曲不仅是肖邦音乐创作中非常重要的一个部分,也是具有特殊意义的一个侧面,通过对这四首谐谑曲的研究,可以非常完整、全面地了解肖邦独具特色的音乐语汇,有助于对肖邦的音乐作品有更加深入的理解。

谐谑曲是17~19世纪欧洲音乐史上比较重要的一种音乐体裁,所以对于谐谑曲这种体裁国外很早就有所关注。仅通过网上查询,就可以找到相关书刊及论文资料近千余篇,可见欧洲的音乐研究者们已经在长期的细致的研究过程中积累了大量的经验及成果。这其中对某一时期、某一地区谐谑曲体裁的研究,如:对十七世纪德国谐谑曲的研究等;也有对个别作曲家谐谑曲体裁作品的研究,如对海顿、舒伯特、贝多芬以及肖邦的谐谑曲作品的研究。在众多文献资料中,尤其以对谐谑曲曲式的写作技法研究偏多,且多偏重个人创作风格及技法的研究。

目前在我国对于谐谑曲这一体裁作品的研究也逐渐增多,据我所掌握的资料来看:我国期刊论文及论著上所发表的有关肖邦谐谑曲的文章大致可以分为以下几类:一是对肖邦谐谑曲的创作背景和作品结构做简要的介绍,如:绍义强的《浪漫派乐曲赏析》;一是单独就其中一首做形态及演奏上的提示分析,如:张玉珂、罗俊峰的《浅析肖邦谐谑曲 Op. 31 的音乐与技巧处理》、李伟的《肖邦〈b小调谐谑曲〉的音乐分析与演奏提示》;另外就是对肖邦四首谐谑曲的和声、调式调性及整体曲式结构进行特征性分析,如:刘志强的《肖邦谐谑曲的风格特征》等。

总体来说,国内的相关论文及著作围绕着肖邦谐谑曲曲式结构及演奏分析进行研究的居多,而针对谐谑曲体裁发展历程及肖邦对谐谑曲体裁的拓展及革新方面则研究得较少。

本篇论文旨在通过介绍谐谑曲体裁的发展历程及与古典主义时期的谐谑曲作品相比较来总结肖邦对谐谑曲体裁的拓展及革新,使我们更加全面、深刻地理解这一体裁的特点,从而正确把握肖邦钢琴谐谑曲的创作风格,获得对作品更加清晰和全面的认识。本篇论文采用了总结法、分析法、比较法、归纳法等研究方法进行综合分析。希望通过这些研究能够为钢琴演奏者们了解和学习肖邦钢琴谐谑曲提供一些启示和借鉴,并可以很好地促进学生专业技能的全面发展,同时提升教师的专业知识技能。

## 第一章 概述

### 第一节 关于谐谑曲体裁的概述

#### 一、谐谑曲体裁的渊源

谐谑曲“Scherzo”最早于17世纪出现于意大利，其字面意义为“戏谑”、“玩笑”，也被称为诙谐曲。<sup>[2]</sup>作为一种音乐体裁，谐谑曲最初是以声乐—器乐的形式出现的，人们有时把附有器乐伴奏的多声部声乐曲称之为谐谑曲。其特点是节奏活跃，速度轻快，乐曲中常有突强或突弱并形成对比，带有戏剧性与舞曲性的特征，节拍常为三拍子。

早期的谐谑曲被用作世俗声乐作品，主要为单声部或多声部的、具有谐谑性歌词的小坎佐纳<sup>①</sup>一类的歌曲。主要作品有意大利作曲家蒙特威尔第<sup>②</sup>的《音乐的戏谑》第一、二集，以及来自意大利的另一位作曲家安东尼奥·布鲁涅利的世俗声乐作品《咏叹调、谐谑曲、小坎佐纳、牧歌》等。

这个时期的器乐谐谑曲一般则是作为器乐组曲中的一个乐章，风格轻快明朗，如巴赫的“为羽管键琴而作”的第三组曲及第六组曲等。17世纪中叶以后，器乐谐谑曲作品开始逐渐增多，如约翰·瓦尔舍<sup>③</sup>的《为独奏小提琴和数字低音乐器而作的谐谑曲》；鲁贝尔特的《小交响谐谑曲》是为两把小提琴和数字低音乐器而作。18世纪晚期以后，谐谑曲这一体裁被正式确立下来，在海顿的一些弦乐四重奏中运用了“Scherzo”的术语。并且，海顿的某些小步舞曲乐章也已经显现出一些谐谑曲的特质。海顿的《F大调钢琴奏鸣曲》第三乐章是“谐谑曲”第一次作为一个独立乐章出现。到了19世纪，很多古典乐派的作曲家如贝多芬把谐谑曲写成轻快的三拍子节奏并带有三声中部，并将其应用于四重奏、交响曲、奏鸣曲等套曲中作为第三乐章（有时也为第二乐章）出现，渐渐取代了原来的宫廷风格的小步舞曲。不过，其曲式结构虽与小步舞曲有些相似，但速度要相对快

① 小坎佐纳，多指短小、轻松的具有民间牧歌风格的曲子或歌。

② 蒙特威尔第（1567—1642），意大利作曲家，巴洛克音乐的早期代表人物，主要著作有《奥菲欧》、《坦克雷与克罗伦达之战》、《尤里适斯回国》、《朴比的加冕》，除歌剧外还作有250多首牧歌、2套尊主颂等。他是古典音乐史上一位划时代的人物，他的牧歌创作是文艺复兴时期音乐体裁的巅峰，而他的歌剧创作则是这种体裁的奠基之作。

③ 约翰·瓦尔舍，法国提琴学派的代表人物，除他之外还有毕伯、威斯霍夫。

一些,并且展开手法增强了谐谑曲的戏剧性,再现部常为变化再现。这之后,舒伯特、门德尔松、勃拉姆斯以及舒曼等作曲家也都不同程度地写过这一体裁的作品。其中,舒伯特的贡献是最大的,他把谐谑曲从原来的奏鸣曲套曲中分离出来,提升至独立的器乐曲体裁,这个做法比肖邦要早了十四年之久!他于1817年创作的两首钢琴谐谑曲(No.1 in D, D.570; No.2 in B flat and D flat, D.593)<sup>[3]</sup>就是两部非属于奏鸣曲套曲中某一乐章的独立作品。

然而,较之上述的这些作曲家,肖邦对谐谑曲体裁发展的贡献却是独一无二的,谐谑曲在他的手上达到了前所未有的水平。他创作的四首钢琴谐谑曲不仅具有恢弘的气势,复杂深刻的内容,高难度的演奏技巧,戏剧性的发展脉络,更重要的是脱离了贝多芬时期作为大型套曲中的某一乐章而扩展成为了独立的大型钢琴作品,使谐谑曲成为了浪漫主义时期钢琴音乐中独具特色的音乐体裁。谐谑曲不仅是肖邦音乐创作中非常重要的一部分,也是具有特殊意义的一个侧面,通过研究他的谐谑曲的创作风格可以更加全面地理解肖邦的音乐思想。

## 二、谐谑曲体裁的特征

从《牛津简明音乐辞典》中给出的解释不难看出,谐谑曲一般表现的是轻快且幽默诙谐的音乐形象,创作手法更加的随意即兴。前面介绍了早期的谐谑曲作品基本都是沿用了交响曲或奏鸣套曲中小步舞曲的曲式结构及轻快的三拍子节奏类型,所以谐谑曲的曲式结构工整,中间部分与两端部分的音乐形象常常比较大,并且两端部分为大段的变化重复写作手法,可以说是“ABA式结构”。谐谑曲的尾声通常比较恢弘,并且全曲的高潮集中于此,澎湃的旋律激流般涌动着,精彩且扣人心弦。

古典主义时期的贝多芬对谐谑曲这一体裁进行了变革,他将谐谑曲作为交响曲或奏鸣套曲中的一个乐章而替代了原来的小步舞曲。他的充满个性的谐谑曲乐章多用比传统小步舞曲更为活泼、轻快的三拍子来写作,流畅明快的旋律,丰富的调性变化,富于动力的节奏,可以表现多方面的意境与形象,使谐谑曲乐章在整部大型套曲中起到了纽带或阶梯的作用。贝多芬常常在力度上做出明显的对比,突然出现的重音表现了人类内心世界的矛盾复杂的状态,使他的谐谑曲充满了突变与惊奇,这种自由的曲式结构以及强烈的戏剧性矛盾冲突极大地影响了后来肖邦对谐谑曲体裁的创作与革新。

除贝多芬之外的其他作曲家,如勃拉姆斯、门德尔松、舒伯特、舒曼等人也都创作了谐谑曲这一体裁的作品。勃拉姆斯的谐谑曲可以说是快速且敏捷的,并且在这种基础上构建一种独特的宏伟感,与其交响曲的整体风格达成一致。门德尔松的谐谑曲大多为二拍子,比较活泼轻快,曲风十分轻盈典雅,具有谐谑性的

同时也不乏抒情性，他的谐谑曲的结尾大多富有意境，音乐渐渐消失直至结束。门德尔松最著名的谐谑曲是为《仲夏夜之梦》的配乐。舒曼的谐谑曲大多运用于他的大型交响曲中，使用的是一种形式化的写作手法，称其为交响曲中的抒情快板乐章也不为过。上述作曲家基本传承了之前贝多芬对谐谑曲的创新，但就音乐内涵而言，他们的作品却远不及贝多芬的谐谑曲那种深刻复杂的音乐情绪，而只是一种形式上的产物，仅仅是一种愉快的心情和灵动秀美的旋律织体。

## 第二节 关于肖邦

弗里德里克·弗朗索瓦·肖邦(F.F.Chopin 1810—1849)波兰著名的作曲家、钢琴演奏家。1810年3月1日生于首都华沙近郊的热内佐瓦沃拉农庄。他的父亲是法国人，母亲是波兰人，其母也是肖邦走向音乐之路的启蒙老师。肖邦有着法国和波兰的双重血统，所以骨子里既有法国人的高雅、浪漫又有波兰人的英勇、昂扬，这在他的钢琴作品中都得以体现。肖邦是19世纪欧洲音乐史上最具影响力的伟大音乐家之一，在他短暂却辉煌的一生中创作出了大量优秀作品且多为钢琴所作，所以他被世人尊称为“钢琴诗人”。

### 一、肖邦钢琴音乐创作风格与特色

如果说肖邦是波兰的民族音乐家，那么他首先是一个波兰人，因为他的音乐创作都是深深扎根于本民族的文化土壤中。别林斯基在他的一篇论文中曾写到：“……一个诗人不可能由于自己和靠表现自己而伟大起来。他的伟大既不是由于表现了自己的苦难，也不是由于表现了自己的幸福：任何一个伟大的诗人所以伟大，是由于他的苦难和幸福都是在社会和历史的土壤中深深扎下了根的……”<sup>[4]</sup>这些话在肖邦身上也有所体现，他的作品体裁涉及非常广泛，但都可能从中看出一种民族性，一种爱国情结，其中有对祖国命运的哀叹、有对家乡亲人的思念、有故土沦陷后的悲愤、也有悲痛之后渴望奋进的激情，这些都成为他艺术创作的思想源泉。

肖邦的音乐作品数目众多，其中绝大部分为钢琴而作，这些作品都具有非常鲜明的创作风格并独具特色，为众人所喜爱并演奏。

#### 1、旋律的民族性与变奏手法的艺术性

拉赫玛尼诺夫曾经说过：“旋律是音乐的灵魂”。正是因为如此，所以旋律在肖邦的钢琴作品中是最重要的音乐表现手段，他的旋律独具特色，风格自成一派。而影响他的旋律创作的一个重要因素就是民族根源。肖邦是波兰的民族音乐家、民族艺术家，他的创作与他所生活成长的环境有着千丝万缕的联系，更与当地的民间艺术息息相关。肖邦的旋律具有斯拉夫民间音乐热情、真挚、柔美、宽广如

歌的特点，他的很多作品中所出现的悠扬旋律都是取材自波兰当地的民歌主题，如：《b 小调谐谑曲》中抒情的中间段落就是采用了一首波兰民间歌曲作为音乐素材，它的旋律是肖邦童年时期母亲在每晚临睡前常唱给他和姐妹们的一首圣诞歌曲。

波兰民间音乐有着俄罗斯民歌所特有的一个特点，那就是“变体发展手法”。肖邦的许多作品都喜欢运用这种手法去写作，它最大的特色就是旋律的变奏。他经常在乐曲每次回到主题的时候使用一种新的变体去丰富它，这种变体通常出现在动力化的再现部。最成功的例子莫过于那首著名的《摇篮曲》。肖邦旋律风格的一大特点就是声乐性与器乐性的完美融合。他的音乐中有许多左手的器乐伴奏音型来自于右手旋律中纯歌唱性的音调。肖邦作品中的装饰音也占据着非常重要的位置，这些装饰音大大加强了旋律的音乐表现力，但又不喧宾夺主，流于空洞。李斯特说过：肖邦的音乐“装饰音很华丽，但并不妨害基本旋律线的优美”。<sup>[5]</sup>

## 2、大胆且又严谨的和声功能运用

肖邦的和声处理大胆、丰富且颇具表现力，他尝试运用不同色彩的和声，并且喜欢经常变换，有时甚至是突然的转调。在他的作品中可以看到浪漫主义音乐所特有的调性色彩——三度并置：即按照三度变换一个新调的方法多次重复出现同一个旋律以强调这种并置。这正说明了肖邦作品中深刻的民族性，因为波兰民间歌曲常常使用交替调式，而这种交替调式的运用恰恰达到了一种变换和声色彩的目的。同样的一段旋律，通过几次配以不同的和声而获得不同的表现色彩，这就大大加强了作品的音乐表现力。同时，旋律与和声的完美融合也是肖邦音乐风格的又一特点。

肖邦的和声运用大胆新颖，有时甚至很尖锐，但仍具有古典主义音乐严谨的逻辑性与深刻的艺术根据，和声思维清晰完整。他经常把自然音阶与变化音阶混合使用，并喜欢用中古调式写作，这些也都与波兰民间音乐有一定关系。肖邦对于和声功能运用的最大贡献在于扩充了和弦，大胆地使用了变化音及和弦外音，在他的作品中经过音、倚音、不协和音层出不穷，甚至突然出现尖锐的声音，这赋予了音乐极强的表现力。

肖邦的和声运用对日后的很多著名作曲家都有很大影响，如李斯特、斯克里亚宾等人。

## 3、衬托式的复调音乐

肖邦非常欣赏巴赫的复调音乐，特别是其中的赋格作品，但是肖邦本人却从未写过赋格曲（唯一流传至今的一首却从未发表）。不过，在肖邦的音乐作品中却始终可以找出复调的踪影，只是它并不如我们所熟悉的巴赫的复调那样：声部间彼此模仿，轮流重复同一个旋律。肖邦是在保持每一个声部都有自己的旋律的

前提下,把各声部有机地交织在一起。肖邦还时常使用一些短小的动机来衬托和补充主要旋律,二者相得益彰,使音乐表现力得到提升。

肖邦的音乐织体并不是一条单纯的旋律线,而是把一些独立的声部和主题片段交织在一起。肖邦作品中左手部分的伴奏的写法和他偏爱自由的复调写法,喜欢把独立的旋律线条加以突出有一定关系。在肖邦的某些作品中,伴奏甚至被提到了第一位的位置,如他的《革命练习曲》的左手部分,低音部经久不息的像是暴风雨般的快速跑动极度渲染着整首乐曲的紧张气氛。

#### 4、丰富多彩的钢琴织体

肖邦的钢琴音乐具有色彩丰富的和声语汇和独具特色的歌唱性旋律,同时也具有非常细腻、新颖的织体。他沿袭了约翰·菲尔德<sup>①</sup>夜曲型的织体,即高声部奏出如歌般的旋律,低音部为分解和弦式伴奏音型,并通过踏板使低音部渲染出抒情的背景音响。这种分解和弦式伴奏音型也可以看做是对古典主义时期的阿尔贝蒂低音的一种发展,肖邦不仅扩大了它的音域,更增添了其音乐感染力。

肖邦认为,在创作中音响色彩要对揭示作品的思想情感有所帮助,因此他的作品中的音响色彩是音乐语言的所有因素“相互作用”的结果,这一切都是由肖邦本人的音乐思想情感所决定的。他对钢琴各音区的音色特点和表现手段具有敏锐的洞察力,他会把每一条旋律安排在最恰当的音区,并把音区与音区之间的结合与并置安排得非常妥当。肖邦就是这样一位挑剔且细腻到极致的音乐家,所以他的钢琴织体是如此的完美,令人陶醉,他的独具特色的“肖邦风格”为十九世纪欧洲浪漫派钢琴音乐的发展作出了杰出贡献。

#### 5、大胆革新的音乐创作形式

肖邦的钢琴作品体裁众多,作品结构具有独创特色,他是一位名副其实的大胆的革新者。他除了创作奏鸣曲和协奏曲这样的贝多芬时期的代表性体裁的大型钢琴作品外,还创作了一系列古典主义时期不大流行但却存在的其它体裁的优秀作品,比如:谐谑曲、叙事曲、夜曲、波罗乃兹舞曲、玛祖卡舞曲等,这就大大提高了这些音乐体裁的地位,能够被众人所熟知。到了今天,这些体裁的名字几乎可以和肖邦本人的名字直接联系在一起,这是他在钢琴音乐史上不可磨灭的一大贡献。

他的这些体裁的作品,曲式结构上运用了传统的模式但在处理手法上却非常自由,可以说是一种新的、独特的音乐形式。特别是他的大型单乐章作品,如谐

---

<sup>①</sup> 约翰·菲尔德(John Field 1782—1837),爱尔兰钢琴家、作曲家,菲尔德出生在一个新教家庭,自幼学习钢琴,10岁时公开演出,11岁随家人移居伦敦,师从克莱门蒂。同时他也结识了海顿并受其赞赏。1801年随克莱门蒂到欧洲大陆演出,后来又回到俄罗斯。菲尔德在俄罗斯颇受欢迎,后来他决定定居在圣彼得堡。1831年,他又到欧洲旅行,结识了车尔尼,并听了李斯特的演出。回到莫斯科后病逝。

谑曲，已经不仅仅是套曲中的一个乐章，还是一部独立的大型作品。另外，在这些单乐章作品中也贯穿了奏鸣曲套曲的因素。这些作品往往都有一个具有独立意义的中间部分，这个中间部分无论在织体上、音乐形象上、结构调性上都与作品的第一、三部分形成鲜明对比，在篇幅上也足够成为奏鸣曲套曲的一个乐章。乐曲的第三部分往往变化重复第一部分，很少有完全反复的情况，并且这些缩减和改变使作品更充满了戏剧性动力。

肖邦继承并又自由地发展了古典主义的乐曲形式，使之更加“浪漫化”，但又保持了古典主义音乐所特有的完整、匀称和乐思发展的严格的逻辑性。他的作品思路清楚简洁，思想与音乐的结合所体现之完美不得不使世人为之赞叹折服。

## 6、创作中所体现出的标题性

斯塔索夫<sup>①</sup>在谈到肖邦的音乐体裁的多样化时曾指出他的音乐的一个非常重要的特点：“他的前奏曲、夜曲、练习曲、玛祖卡舞曲、波罗涅兹舞曲、即兴曲，不论从形式上看来好像多么小和多么有局限性，它们的内容都非常伟大和深刻，并且除了很少的例外，它们都象他的壮丽的叙事曲一样属于‘标题性’的音乐……”<sup>[6]</sup>就像斯塔索夫说的一样，标题性是肖邦音乐作品的一个最大的特点。但是从肖邦的所有音乐作品来看，他本人从未在哪首作品中标注标题，仅仅是保留了一些关于标题性内容的资料。也许这和肖邦拘谨的性格有关，又或者因为明确的标题很难概括出作曲对音乐形象全部的想象。但我们不能就此说肖邦的音乐是无标题的，因为标题性不仅仅是具体性的、画面性的，而是应该根据音乐的内容和一定的风格特征去对作品进行判断。可以说，对于肖邦的大部分作品，我们可以根据自己对音乐不同程度的理解去拟定一个大概的标题。

肖邦音乐作品的标题性与非标题性没有明显的界限，现实主义的思维和崇高的思想决定了他的整个音乐倾向于标题性。我们可以从他的作品中深深地体会到那种深刻的真实性和巨大的艺术魅力。

## 7、自由伸缩的节奏

浪漫主义时期的音乐个性化色彩鲜明、讲究主观情感的宣泄，所以在节奏的处理上就不像古典主义时期的作品那样一板一眼、严格规整，而是可以在需要的时候使用自由速度或变换速度来演奏。肖邦作为浪漫派音乐的代表，节奏更是随着音乐情感抒发的需要而具有高度的伸缩性，演奏时处理好节奏有助于正确把握肖邦的作品的风格。

肖邦喜欢在作品中标注“*rubato*”，即自由速度的意思。这在演奏时有助于情

<sup>①</sup> 斯塔索夫（1824-1906）俄国艺术评论家。毕业于彼得堡法律学校，1851-1854年侨居意大利，任岱米朵夫伯爵私人秘书。归国后，任帝国公共图书馆馆长助理，后任美术部主任，直至逝世。

感的抒发，同时也给演奏者留下了自由发挥的空间。但要注意的是，自由速度并不等同于松散、无节制，而是应该做到“有张有弛”，根据音乐的需要可以在节奏上可以做一些伸缩性的处理，但要注意一个度。肖邦自己对于自由速度的解释是：“左手保持严格的速度，右手不受约束的自由歌唱。”

## 8、深厚的民族情感

肖邦是一位伟大的爱国主义音乐家，也是一位民族音乐家。他同波兰其他的爱国音乐家一样，主张音乐中要具有时代精神，应该与民族和国家紧密联系在一起；同时，作品也要具有鲜明的民族性，体现出波兰民间音乐的风格特点，这些在他的波罗乃兹舞曲和玛祖卡舞曲中体现得最为突出。

肖邦作品鲜明的民族性影响了一代民族主义音乐家，如：斯美塔那<sup>①</sup>、格里格<sup>②</sup>等。

## 二、肖邦钢琴谐谑曲概述

肖邦一生的心血主要集中在钢琴音乐的创作上，他的创作共分为两个时期：华沙时期（1810-1830），巴黎时期（1831-1849）。他所创作的四首钢琴谐谑曲全部创作于巴黎时期。这四首作品中一首大调、三首小调，乐曲结构宏大、充满戏剧性，创作手法细腻且新颖，展现出肖邦丰富而敏感的内心以及矛盾重重的感情世界，是他这个时期比较具有代表性的大型作品。

### 1. 创作背景及作品简介

#### 第一首谐谑曲（b小调，作品 op.20）

此曲初稿创作于1831年华沙起义之后，最后定稿于肖邦抵达巴黎后的1832年，于1835年2月在巴黎出版，题为“献给T·阿尔布莱希先生”。

1830年11月，肖邦拿着盛满祖国泥土的银杯奔赴巴黎深造和演出。当时波兰正处在沙俄的残暴统治之下，国内时局动荡，形势日益紧张。当肖邦到达斯图加特时，传来了华沙起义被镇压的消息，国土的沦亡、对祖国命运的忧虑使这位年轻的音乐家在思想上、情感上都遭受了重大的打击。肖邦的音乐创作也因此发生了重大的转折，他早期作品中的那种充满幻想性的华丽风格被一种悲愤、肃穆而又充满热情的英雄气概所取代，他的作品开始充斥着一种悲情。

这首《b小调谐谑曲》篇幅长大，曲风如“暴风雨般狂烈”，到处充斥着不

① 斯美塔那(1824年—1884年)，捷克民族乐派作曲家，被誉为“新捷克音乐之父”，是捷克民族乐派的奠基人。主要作品有歌剧《被出卖的新娘》、《我的祖国》等。1884年因梅毒逝世于布拉格。

② 爱德华·格里格(1843—1907)，挪威作曲家，19世纪下半叶挪威民族乐派代表人物。代表作有《a小调钢琴协奏曲》、《培尔·金特》、《挪威舞曲》等。

协和和弦，充分表达了肖邦对祖国沦亡的悲愤、郁闷、痛苦焦虑的心情，还有对家乡和亲人的思念。整部作品爆发一种不可抑制的排山倒海般的力量，少了诙谐成分，却有着史诗一样的气概，被称为“在艺术领域里属于最强有力的反抗的呼喊和爱国主义感情的爆发。”这首作品在他的四首谐谑曲中独具地位，是一首典范之作。

### 第二首谐谑曲（降b小调，作品 op.31）

此曲创作于1837年12月，题为“献给弗斯登斯坦公爵夫人”。

肖邦来到欧洲的浪漫主义文化中心——巴黎之后，逐渐在艺术界和社交界奠定了自己的地位，但这一切仍无法抚慰祖国沦亡所带给他的伤痛。同时，远离祖国和家人也使肖邦倍感孤独，他渴望通过交际聚会来排解心中的寂寞和空旷。在李斯特的一次朋友聚会上他结识了女作家乔治·桑，并在日后的接触中，两人成为了亲密的朋友和爱人。第二谐谑曲正产生于此时。

这首作品与前一首相比，不仅在创作时间、曲式结构等方面存在差异，最主要的是所表达的感情类型不同，它不像第一首谐谑曲那样充满悲剧性冲突，它的音乐基调比较明朗，华丽的炫技因素多于深刻的内容表达，两端部分诙谐、幽默，中间段落则富于浪漫气息且热情奔放，具有一定的戏剧性和幻想性，表达了肖邦对祖国的思念和无限的炽爱之情。舒曼称它是“一首有高度感染力的乐曲”，“非常大胆，而且充满了优雅、爱情与嘲笑”。这首谐谑曲是肖邦四首钢琴谐谑曲中最出名、被演奏次数最多的一首，也是曲风最为华丽、最富于变化的一首，而且就音乐性格而言，这一首与曲名最为贴切。

### 第三首谐谑曲（升c小调，作品 op.39）

此曲创作于1839年初，是肖邦在巴利阿里群岛最大的岛屿——马约卡岛上的一个修道院里最终完成的，于1840年10月正式出版，题为“献给我的学生兼好友阿道夫·古特曼”。

当时，肖邦正与乔治·桑处于热恋，生活稳定且精神开朗，但由于身患重病，当地居民都很害怕，所以他和乔治·桑只得住进了久无人居住的“瓦尔德莫查”天主教修道院，此曲正产生于那时。

这首作品是肖邦四首谐谑曲中篇幅最短的一首，也是最富于戏剧性的一首。在这里我们可以看到肖邦对奏鸣曲式的自由化的处理。此曲主题材料简短精炼、结构简单明了。两个主题对比明显：第一主题如威风凛凛的号角声，透出坚定的态度；第二主题如圣咏般宁静悠扬，前面的和弦如远处传来的风琴声，与清澈晶莹倾泻而下的经过句交替出现，表现出一种内心的宁静。另外，从第二主题中也可以听出波兰民歌的风味，其富于魅力的旋律写作透露出波兰民间歌曲的特点。

### 第四首谐谑曲（E大调，作品 op.54）

此曲创作于1842年，于1843年12月正式出版，题为“献给珍妮·德·卡拉曼小姐”。当时已经是肖邦晚期，他的身体每况愈下，但还坚持着写作。

这首谐谑曲是四首中唯一一首使用大调写作，且篇幅最长的一首，共967小节。整部作品风格单纯明朗、奔放飘逸，对比也不是很强烈，没有太多戏剧性的冲突，更没有过多华丽的炫技段落。整首曲子是一连串飞掠疾驰的形象，总的基调是比较明朗的，但仿佛抹上了一层“回忆”的忧郁。可以把这种“回忆”理解为对过去少年时代的回忆，对曾经的无法再重来的一切美好生活的回忆。

肖邦在前三首谐谑曲的狂风暴雨之后，终于让自己又回到了这种体裁的原始意义上来。这首作品虽然篇幅庞大，有很多重复的地方，但整体仍然完美、统一。可以说，这首作品的音乐是非常细腻的，它就是要借此把人们带进声音的画卷、甚至是图像的氛围之中。

## 2. 创作特色

贝多芬继承了海顿、莫扎特等早期古典主义作曲家奏鸣套曲中的小步舞曲乐章，并将其变化发展，形成了谐谑曲。贝多芬将它作为取代小步舞曲的乐章用于奏鸣套曲或交响曲中。肖邦发展了这一体裁，他的钢琴谐谑曲规模宏大，具有史诗般的气势，远远超出了之前谐谑曲乐章的那种单纯的幽默诙谐，具有深刻的思想涵义和戏剧性色彩。这四部作品不仅思想内容非常深刻，曲风也热情奔放、满怀激情，富于幻想性，充满浪漫气息。可以说，肖邦的谐谑曲在音乐创作上独具特色，主要体现在下面几个方面：

### 1) 宏大且富于戏剧性的曲式结构

肖邦是浪漫主义时期作曲家，在创作上追求个性解放、渴望创新。他的个性内向、敏感且情感丰富，祖国的沦陷带给他精神上巨大的打击，多方面因素使得传统谐谑曲的曲式结构形式难以满足他表达内心情感的需要。于是他以传统的曲式结构形式为基础，将谐谑曲从大型套曲中独立出来，采用混合曲式结构，运用主题间音乐形象的对比增加戏剧性矛盾冲突。所以，作品篇幅庞大并富于戏剧性，是他的一大特色。

肖邦的谐谑曲是从大型套曲的一个乐章中解放出来，成为独立的钢琴作品。他不仅继承了古典奏鸣曲式的严整性，更大大发展了谐谑曲这种体裁，使之新颖别致。这四首谐谑曲都是奏鸣曲式结构，而且是在古典奏鸣曲式结构的基础上做了大胆革新。比如：《降b小调谐谑曲》的中段是一个曲式结构复杂庞大的独立乐段，而且第一、三部分为两个基本调性（降b小调和降D大调），这都与古典时期奏鸣曲式结构的规范有所不同。这样一来就大大加深了音乐形象间的戏剧性冲突，使之对比更加鲜明，再现部一般为变化或缩减第一部分，很少完全重复。

在这四首钢琴谐谑曲中，第一首作为肖邦早期的作品，较其它三首来说，曲

式结构相对简单,但也可以看出一定的戏剧性矛盾冲突。此曲主要采用古典奏鸣曲式,第一部分刻画了两个交替出现的主题,表现出一种萦绕于心的难以排解的苦闷和悲愤。中间部分作为一个独立的段落,表现出一种宁静、美好的情景,与第一部分在音乐情绪上形成明显对比,充分体现出戏剧性冲突。庞大的尾声并不像古典奏鸣曲式中的谐谑曲乐章那样完全再现前面的主题,而是通过一系列变化重复建立在新的音乐素材上。最后如暴风雨一般把全曲推向高潮,体现出深刻的悲情色彩。

其它三首谐谑曲在曲式结构上要比第一首复杂得多。不仅在写作手法上融入了少量变奏曲与回旋曲的因素,调式调性也与古典奏鸣曲式有所不同。第二首谐谑曲是奏鸣曲式结构,第一部分是一对问答形式的对比形象,反复出现运用了回旋的手法。中间部分是悠扬如歌的曲调,运用了变奏的手法,与前面刚毅果断的形象形成了鲜明对比。第三部分规模宏大,仿佛奏鸣曲套曲中的一个独立乐章,出现了新的主题,并且调性与第一部分不同。这种多个主题的出现,显示出肖邦矛盾的内心世界,增强了作品的戏剧性效果。第三首谐谑曲采用了奏鸣曲式、变奏曲式和回旋曲式相结合的写作手法。它的第一部分并没有像古典奏鸣曲式那样在主部、连接部进行完之后直接进入副部,而是将主部又重复了一次才进入副部。第二部分副部主题使用了变奏的写作手法,共重复了四次。第四首谐谑曲篇幅较大,运用了混合曲式结构,其一、三部分采用奏鸣曲式,中间部分为三部曲式。主部主题使用了回旋手法,调性运用大胆新颖。这部作品音乐形象丰富,发展手法多样,体现出肖邦想要通过新的曲式结构形式来表达更为复杂深刻的作品内容。

肖邦的钢琴谐谑曲曲式结构新颖独特、具有严谨的逻辑性,它们在古典奏鸣曲式写作原则的基础上,融入了回旋曲和变奏曲的因素,并巧妙地使各种形式融为一体,成为浪漫派音乐继承和发展传统曲式的优秀典范。

## 2) 优美如歌且富有波兰特色的旋律

肖邦是西方音乐文化史上公认的旋律创作大师,他所作的钢琴谐谑曲旋律华美、深情宽广,如歌般的曲调极富波兰民间音乐特色。可以看出,他的旋律与波兰民间音乐有着密切的联系,这说明肖邦和他的祖国是息息相关的。不仅如此,他的音乐也极富个人特色,是把民间音乐经过整理加工及艺术提高之后的精品。

b 小调第一谐谑曲是四首谐谑曲中旋律的民族性体现得最强的一首。这首作品创作于华沙起义失败后不久,当时的肖邦内心无比郁闷、压抑,加上对家乡亲人的担心和思念,满怀的愤恨不可抑制的爆发出来,使得这首作品充满了豪迈的爱国激情。这首乐曲中间部分的音乐素材来自一首波兰民间曲调,是一首在波兰家喻户晓的摇篮曲《睡吧,圣婴》,整个曲调宁静、安详。在低音部分解七和弦柔和而有节律的伴奏下,高音部属音持续地响着,仿佛摇篮在轻轻地来回晃动。

略加改变的民歌曲调则隐藏在内声部如同圣咏般轻轻吟诵，婉转、悠长，久久不能散去。这个中间部分与前面那种倾泻而出、躁动的情绪形成鲜明的对比，表现出一种作曲家对儿时情景的依稀怀念、对祖国亲人的深切思念，被重创的心灵得到了暂时的慰藉。

谱例 1-1: b 小调第一谐谑曲 Op.20 (305-318 小节)

Molto più lento. ♩ = 108.  
sotto voce e ben legato.

Tea. \* Tea. \*

ritenuto  
poco cresc. dim.

同样，E 大调第四谐谑曲中间部分的优美如歌的旋律也是来自于波兰民间歌曲，曲调清新质朴、富有感染力，充满了“回忆”的味道。

谱例 1-2: E 大调第四谐谑曲 Op.54 (384-406 小节)

ritenuto - più lento

Tea. \* Tea. \*

另外，肖邦钢琴谐谑曲的旋律还具有器乐性与声乐性二者相结合的特点，他非常重视在音乐旋律中加入声乐的成分，即把器乐性的伴奏音型和如歌的旋律融为一体，使得旋律更加生动多彩，音乐表现力极强。

如降 b 小调第二谐谑曲的第一、三部分曾多次出现一段优美如歌的旋律，这段旋律的低音部器乐性的伴奏音型衬托着歌唱般的高音部，整个曲调充满无限憧

憬之情，尽显高贵气质。

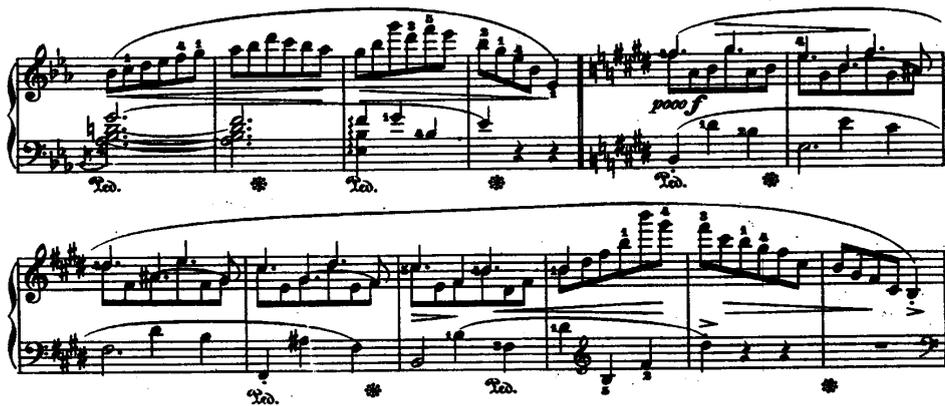
谱例 1-3: 降 b 小调第二谐谑曲 Op.31 (61-81 小节)

还有这首作品的中间部分，肖邦将它写成声乐中常见的四部和声。右手高音部的主旋律如花腔般婉转动人，加上低音部有些不安的三连音音型的衬腔，体现出一种声乐性与器乐性完美融合的特色。中间段的音乐舒缓、柔美，犹如一首浪漫的小曲。

谱例 1-4: 降 b 小调第二谐谑曲 Op.31 (303-320 小节)

又如 E 大调第四谐谑曲主部主题结束后的新主题中，右手高音部歌唱性的旋律线条婉转流畅，内声部的旋律轻快活泼，两个声部融合在一起，音乐极富流动性，这是肖邦的旋律中声乐性与器乐性完美结合的又一例证。

谱例 1-5: E 大调第四谐谑曲 Op.54 (245-256 小节)



还有，升c小调第三谐谑曲第一部分的副部主题，每一句先是持续四个小节的延绵的长音，这是歌唱性的乐句；紧接着是华彩式的下行琶音音型，流水般透彻晶莹，典型的器乐性旋律，肖邦将它们结合起来共同丰富音乐的表现力。

谱例 1-6：升c小调第三谐谑曲 Op.39（155-171 小节）



另外，肖邦还善于将大量装饰音作为旋律发展的要素，如：倚音、回音、颤音等。这些经过式的装饰音融入在旋律中使其变得更加华丽、动人，从而增加了旋律的歌唱意味，成为了不可缺少的一部分。

谱例 1-7：E 大调第四谐谑曲 Op.54（72-97 小节）



综上所述，在肖邦的谐谑曲中，民族情结是他创作的根源，他的大量的优美如歌且质朴纯真的经典旋律均取材于波兰的民间音乐，是伟大的民族文化给了他创作的力量。在他的旋律中，将声乐性与器乐性相结合是他的一大创作特色，不仅增加了音乐的表现力，更使旋律极富感染力。而丰富的装饰音的运用又为他的谐谑曲增添了一丝华丽。所有的这些元素结合在一起构成了肖邦式的个性旋律语言。

### 3) 大胆新颖的调性及和声运用

里姆斯基-柯萨科夫曾评价过：“肖邦一个人怎样会兼有两种非凡的才能：最伟大的旋律家的才能和最有天才、最独特的和声家的才能。……其中的和声本身好像在歌唱，看到这样的和弦进行，使你觉得甚至当时以瓦格纳为首的艺术都没有这样成熟……无怪乎有人说，听了无限诗意的肖邦的音响之后，所有其它音乐都显得粗鲁沉重……。”<sup>[7]</sup>从这段话不难看出，肖邦的谐谑曲所吸引人的地方不仅在于它的戏剧性矛盾冲突，还在于它的高贵优雅与流畅感。这种优雅与流畅不仅仅是源于那些优美的旋律，也与他的别具特色的和声语言有关。

肖邦经常使用一些简单的和声进行，但却可以达到使音响效果复杂化，推动音乐向前进行。并在其中使用大量的和弦外音，这种独特的处理手法丰富了和声总体效果。如b小调第一谐谑曲开始部分的第一主题，乐曲构思极为纯朴，但却给人非常新颖独特的感觉。作曲家只用了I级和IV级两个三和弦，和声节奏持续较长并加入了大量的和弦外音，造成一种不谐和的感觉，达到了一种狂放不拘、气势恢宏的效果。

谱例 1-8: b 小调第一谐谑曲 Op.20 (9-27 小节)

肖邦也经常使用较复杂的和声进行来增加乐曲的推动力。如 b 小调第一谐谑曲开始部分的第二主题，和声运用上复杂多变并多次离调，给人一种紧张、不安的感觉。

谱例 1-9: b 小调第一谐谑曲 Op.20 (69-89 小节)

另外，前面曾介绍肖邦很重视和声色彩的表现力，所以他的作品中常出现浪漫派音乐所特有的调性色彩——三度并置：即按照三度变换一个新调的方法多次重复出现同一段旋律以强调这种并置。如降 b 小调第二谐谑曲中段部分的几个主

题之间就运用了这种典型的三度并置：先由 A 大调至 c 小调再至 E 大调。

肖邦还经常运用交替调式，他常在不同的调性上出现同一段旋律，起到强调的作用。如降 b 小调第二谐谑曲中同一段旋律分别在降 D 大调、E 大调、A 大调上反复三次出现，这样的调性对比与波兰民间音乐的特点有着某些细微的联系。

谱例 1-10: 降 b 小调第二谐谑曲 Op.31(49-52 小节)、(517-519 小节)、(716-718 小节)



肖邦大胆新颖的调性及和声功能运用在同时代的作曲家中是极为少见的，他在传统和声运用的基础上大胆加入了民间音乐的因素，通过独创性的设计，大大丰富了和声色彩的表现力。肖邦永远走在时代的前面，带给我们新颖震撼的感觉。难怪里姆斯基—科萨科夫称赞他是“最有天才、最独特的和声家”。

#### 4) 别具一格的钢琴织体突显作品旋律特征

肖邦谐谑曲的艺术价值不仅在于他的优美如歌的旋律和大胆新颖的和声，还在于他的别具一格的钢琴织体。作为世人公认的“钢琴配器”大师，肖邦的作品中处处可见他那充满个性化的丰富多彩的织体写作技法。

肖邦虽然没有写作过任何一首赋格曲，但是他却很重视赋格这种体裁形式，并且非常欣赏巴赫的复调音乐作品。虽然如此，肖邦的复调与巴赫的那种传统复调还是有一定区别。他并不是让各声部简单地彼此模仿，而是在保持每一个声部

都有自己的旋律线的前提下,把各声部有机地交织在一起。如降b小调第二谐谑曲中间部分的主题就是一个鲜明的例子:见谱例4。右手高音部如歌般婉转地唱着,次高音部像是与它对唱的同时又填充了高音部旋律;左手部分也分为上下两个声部各自浅吟低唱着,与上两个声部遥相呼应。四个声部如歌地唱着自己的旋律,组合在一起又是那么的优美和谐,这也充分说明了肖邦利用钢琴能够表现多声部音乐的特点写出如此独特别致的钢琴织体。

肖邦谐谑曲的左手伴奏部分也是写得很有讲究。他非常重视伴奏织体的写作,甚至有些伴奏部分的地位显得比旋律还要重要和夺目,很难被视作普通意义上的伴奏。他的伴奏织体常用分解和弦式,并通过踏板渲染出抒情柔美的背景音响,充满流动性,极富艺术魅力。如降b小调第二谐谑曲第一部分的抒情段落:见谱例3;E大调第四谐谑曲中间段落一开始的部分:见谱例2;还有升C小调第三谐谑曲的中间部分也是使用了这种琶音式分解和弦的伴奏织体。我们可以从这些织体中找出旋律音,这比古典主义时期那些单调、刻板的伴奏音型听上去效果要丰富厚重得多。这种伴奏织体的特点是柔和、宽广、有层次感、充满流动性,与肖邦的旋律完美融合在一起,听上去让人充满无限憧憬和遐想。

谱例 1-11: 升c小调第三谐谑曲 Op.39 (234-251 小节)



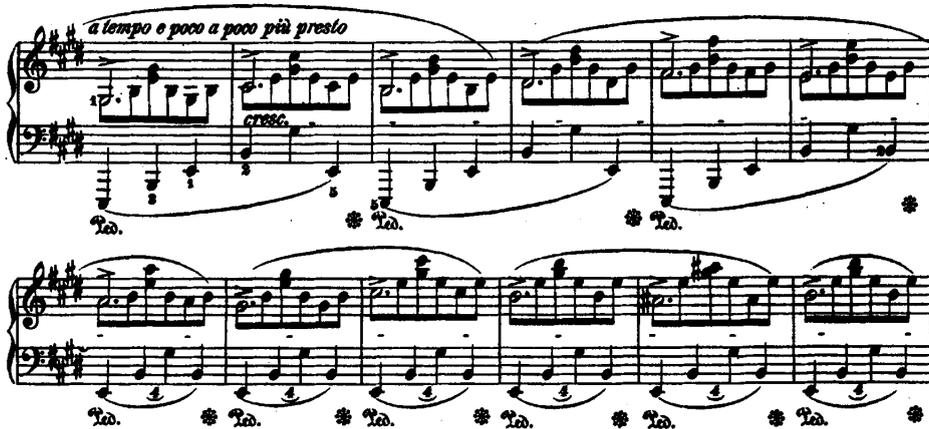
肖邦的谐谑曲织体丰富多样,除了这种琶音式伴奏织体外,有时也使用音型化的伴奏织体。如b小调第一谐谑曲开头引子结束后的第一主题:见谱例8。左手部分的伴奏硬朗、有力,与旋律结合在一起分不出彼此,疾驰而下仿佛瞬间就要爆发,给人一气呵成的感觉,营造出一种紧张、异样的气氛。再如升c小调第三谐谑曲第一部分的主部主题,采用了雄壮有力的八度音型从高向低进行,表现出一种坚定、豪迈的气势。这个音乐片段在后面的部分多次反复出现。

谱例 1-12: 升c小调第三谐谑曲 Op.39 (17-37 小节)



肖邦有时会写出和弦音之间跨度较大的伴奏织体，并利用踏板渲染气氛，营造出一种宁静的、意味悠长的音云般的效果。如 b 小调第一谐谑曲中间部分的那首安静、舒缓的波兰民间歌曲：见谱例 1。还有 E 大调第四谐谑曲主部主题结束后的新主题：见谱例 5，以及此曲尾声中的一个段落，请见下例：

谱例 1-13：E 大调第四谐谑曲 Op.54（927-938 小节）



肖邦对钢琴情有独钟，一生几乎只为钢琴这一种乐器进行创作。他对钢琴的各音区的特点非常了解，运用得恰到好处，使其充分发挥出各自的音响特点，并通过各音区的音色对比，大大增强音乐的表现力。如降 b 小调第二谐谑曲开始的部分，以低音区双手隔一个八度的疑问动机开始，紧接着是雄壮有力的高音区的几个和弦作答，这两句在力度和色彩上形成鲜明对比，给听众留下深刻的印象。

谱例 1-14：降 b 小调第二谐谑曲 Op.31（1-9 小节）



同样，在 E 大调第四谐谑曲的第一部分中也存在如此强烈的对比。

谱例 1-15: E 大调第四谐谑曲 Op.54 (141-150 小节)



肖邦通过他的织体编配把钢琴这一乐器的魅力发挥到了极至，使其具有非比寻常的音乐表现力。正如阿萨菲耶夫所说：“肖邦的音乐魅力就在它的钢琴‘配器’的奇妙和逻辑性上。”

#### 5) 乐曲中凝结了深厚的民族情结

18 世纪后半叶，曾一度强盛的波兰由于国内长期的腐败统治，导致经济落后，致使波兰遭到沙俄等列强的侵略和瓜分。虽然英勇的波兰人民强烈反抗，但几次起义都遭到沙皇的残酷镇压。在这种社会背景下，波兰国内出现了以诗人亚当·密茨凯维支为代表的浪漫主义文学，他们的诗充满了进步的爱国主义思想和深厚的民族意识，这一切都深深影响着年轻的肖邦，为他日后成为一位伟大的民族音乐家奠定了基础。

肖邦认为，艺术应该从时代的主题中找寻素材，应该体现出鲜明的民族性。他的作品也正是如此，既体现出了时代精神，又具有波兰民间音乐的特点。这些我们可以从他的四首钢琴谐谑曲中看出来，无论是旋律曲调、和声语汇，还是复调织体都时刻体现着肖邦内心的一种民族精神。

1830 年，肖邦带上友人赠给他的一杯家乡的泥土远赴西欧深造，从此，也开始了他的漂泊异乡的生活。这对一个如此热爱祖国的人来说，远离故土和亲人是何等痛苦的一件事情。就在这年年末，发生了一件令肖邦的艺术创作产生巨大转折的事件——华沙起义失败。《b 小调第一谐谑曲》正创作于此时，这首作品可以看作是肖邦在当时的一种爱国主义情感的宣泄。整首曲子篇幅长大，曲风如暴风雨般狂烈。开头两个不协和和弦的闯入，犹如愤怒的呐喊，紧接着便转

入一片音响的激流沸腾开来，并以一种势不可挡的力量向前冲击，体现了肖邦对国土沦陷的焦躁、苦闷、愤恨的心情。乐曲中间部分采用了波兰一首古老的民间歌曲，表现了对家乡和亲人以及儿时情景的甜美回忆。整部作品少了诙谐的成分，却有着史诗一样的气概，被称为“在艺术领域里属于最强有力的反抗的呼喊和爱国主义感情的爆发。”

肖邦是一个彻底的爱国者，他的谐谑曲中出现出的具有浓郁波兰民间音乐特色的旋律音调和和声织体，充分表达了他对祖国内忧外患的忧虑及对故乡的眷恋。祖国的命运时刻牵动着肖邦的心，是他“汲取形象和感情的源泉，是他唯一有效的节奏，总之，是他全部精神的动力”。<sup>[8]</sup>

## 第二章 肖邦钢琴谐谑曲与古典时期谐谑曲的比较分析

谐谑曲是17世纪至19世纪西方音乐史上比较重要的一种音乐体裁。经过两个世纪的漫长发展历程,逐渐成为作曲家们比较热衷的一种创作体裁,大概从20世纪起开始走向衰落。在写作过钢琴谐谑曲的众多作曲家中,肖邦对谐谑曲体裁的贡献是不可估量的,他将谐谑曲发展到了前所未有的高度。但在肖邦之前,谐谑曲也在一直向前发展着,其中,古典主义时期的谐谑曲比较具有代表性,所以本章所指的肖邦之前的谐谑曲发展状况主要指古典主义时期的谐谑曲。本章主要论述肖邦钢琴谐谑曲与古典主义时期的代表人物贝多芬的谐谑曲之比较分析。

### 第一节 古典主义时期谐谑曲的发展概况

古典主义时期音乐,一般是指从1750年至1827年贝多芬逝世为止这一时期内的音乐作品。在这之前的谐谑曲有声乐作品,也有器乐作品。声乐作品主要是单声部或多声部的、具有戏谑性歌词的小坎佐纳(具有民间牧歌风格)一类的歌曲。器乐作品一般是作为器乐套曲中的一个乐章,曲风轻快、明朗。17世纪中叶以后,器乐谐谑曲作品开始逐渐增多。

18世纪中叶以后,开始在海顿的弦乐四重奏中可见“Scherzo”的标记,某些小步舞曲乐章已经显现出一些谐谑曲的特质。而海顿最大的贡献在于他将谐谑曲作为一个独立乐章放置在奏鸣曲套曲中,从此确立了它的地位。他的《F大调钢琴奏鸣曲》中的第三乐章便是一首谐谑曲。

如果说,第一个将谐谑曲作为一个固定乐章引进奏鸣曲套曲的人是海顿,那么,大大拓展谐谑曲的表现内容并使其成为奏鸣曲套曲中重要组成部分的人则是贝多芬。他把谐谑曲写成带有三声中部的三拍子器乐曲,并将其应用于四重奏、交响曲、奏鸣曲等大型套曲中作为第三乐章或第二乐章出现,从而渐渐取代了原来的宫廷风格的小步舞曲。虽然曲式结构与小步舞曲有些相似,但速度要相对快一些,并且展开手法增强了谐谑曲的戏剧性,再现部分变化丰富。

在这之后,许多古典乐派的作曲家也都不同程度地写过这一体裁的作品。其中,舒伯特的贡献可以说是最为突出的,他把作为乐章的谐谑曲从原来的奏鸣曲套曲中分离出来,提升至独立的器乐曲。他于1817年创作的两首钢琴谐谑曲(No.1 in D, D.570; No.2 in B flat and D flat, D.593)就是非属于奏鸣曲套曲中某一乐章的独立作品。

## 第二节 以贝多芬为主的古典主义时期钢琴谐谑曲的研究

路德维希·凡·贝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827), 德国伟大的作曲家、钢琴家、指挥家, 维也纳古典乐派代表人物之一。他被世人尊称为“乐圣”, 一生创作作品数量众多, 共有 32 首钢琴奏鸣曲、16 首弦乐四重奏、10 部小提琴奏鸣曲、9 部交响曲、3 部康塔塔、2 部弥撒曲、1 部歌剧以及 1 部清唱剧, 此外还有大量艺术歌曲、室内乐和舞曲等, 这些作品是他留给后人的宝贵财富。他把由海顿和莫扎特等人创立的维也纳古典乐派扩充并发展起来, 将古典主义音乐达到最高峰。同时, 他也是浪漫主义时期音乐的领路人, 他把音乐创作看作是对自己主观想法的表达, 他的作品中随处可见革命性因素和戏剧性的矛盾冲突, 这些成为了 19 世纪浪漫主义音乐的启蒙思想。

### 一、贝多芬钢琴谐谑曲的特点分析

贝多芬总共创作了 32 首钢琴奏鸣曲, 其中标明有谐谑曲乐章的有 7 首。(见: 贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲中谐谑曲乐章情况一览表) 贝多芬在这些奏鸣曲套曲中, 将谐谑曲以固定乐章的形式取代了高贵典雅的小步舞曲。他的充满个性的谐谑曲乐章多用比传统小步舞曲更为活泼、轻快的三拍子来写作, 旋律流畅明快、调性丰富多变、节奏充满动力, 可以表现多方面的意境与形象, 在整首奏鸣曲套曲中发挥了纽带的作用。贝多芬的谐谑曲乐章充满了戏剧性的矛盾冲突, 他常常在力度上做出强烈对比, 突如其来的重音表现了他内心世界的矛盾复杂的状态, 这种结构上的自由以及强烈的戏剧性对比极大地影响了后来的肖邦对钢琴谐谑曲的创作与革新。

#### 1. A 大调第二奏鸣曲 Op.2 之 2 第三乐章分析

贝多芬第二奏鸣曲 Op.2 之 2 第三乐章, A 大调, 3/4 拍, 稍快的快板, 复三部曲式。这首钢琴奏鸣曲是贝多芬早期的作品, 也是贝多芬第一次尝试将谐谑曲放于奏鸣套曲中。整个第三乐章洋溢着一种生机勃勃的气息, 快活的情绪不仅跟前后乐章形成鲜明对比, 也活跃了整首奏鸣曲, 很好地替代了原来所采用的小步舞曲。从谱例可以看出, 主题是由轻巧欢快的琶音动机发展而成的, 这符合谐谑曲轻快、幽默的风格。到了中段先是转为 a 小调, 反复一遍之后进入 C 大调, 之后再次回到 a 小调结束。再现部为完全再现主部。虽然这首谐谑曲是贝多芬早期的作品, 没有他成熟期的作品那样具有戏剧性效果, 但可以看出, 贝多芬已经开始有意识地向那个方向迈进了。

表 2-1: 贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲中谐谑曲乐章情况一览表

序号	作品号	乐章序号	调式调性	拍号	曲式结构	速度
第二奏鸣曲	Op. 2 之 2	第三乐章	A 大调	3/4	复三部曲式	稍快的
第三奏鸣曲	Op. 2 之 3	第三乐章	C 大调	3/4	复三部曲式	快板
第十奏鸣曲	Op. 14 之 2	第三乐章	G 大调	3/8	回旋曲式	极快板
第十二奏鸣曲	Op. 26	第二乐章	降 A 大调	3/4	复三部曲式	活泼的快板
第十五奏鸣曲	Op. 28	第三乐章	D 大调	3/4	复三部曲式	活泼的快板
第十八奏鸣曲	Op. 31 之 3	第二乐章	降 A 大调	2/4	奏鸣曲式	活泼的小快板
第二十九奏鸣曲	Op. 106	第二乐章	降 B 大调	3/4	复三部曲式	活泼的快板

谱例 2-1: A 大调第二奏鸣曲 Op.2 之 2 第三乐章 (1-14 小节)

Scherzo.  
Allegro.

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system shows measures 1 through 8, and the second system shows measures 9 through 14. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

## 2. C 大调第三奏鸣曲 Op.2 之 3 第三乐章分析

贝多芬第三奏鸣曲 Op.2 之 3 第三乐章, C 大调, 3/4 拍, 快板, 复三部曲式。这首作品比第二奏鸣曲的谐谑曲乐章更具有诙谐性, 规模也较之更庞大些。整首曲子充满了动荡不安的元素, 情感上是热情的、强烈的、粗犷的。主部主题采用对位法写作, 是一首活泼的跳跃性的旋律。贝多芬的这种和声式主题具有极大的形象意义, 它使音型具有独立的轮廓, 显示出一种热情高涨的英雄气概。

谱例 2-2: C 大调第三奏鸣曲 Op.2 之 3 第三乐章 (1-16 小节)



中部为 a 小调，以快速的三连音开始，琶音式的上下进行表现出一种不安。最后，乐曲再现主题，并在几个连续的强音中结束了谐谑曲乐章。

谱例 2-3: C 大调第三奏鸣曲 Op.2 之 3 第三乐章中部主题



### 3. G 大调第十奏鸣曲 Op.14 之 2 第三乐章分析

贝多芬第十奏鸣曲的第三乐章，G 大调，3/8 拍，极快板的谐谑曲，是一首充满谐谑性质的回旋曲式乐章，它兼具谐谑曲的轻快活泼和回旋曲的浪漫奔放的双重特点。开始的回旋曲主题采用活泼俏皮的上行音阶式动机写成，似乎有些嘲弄、有些轻挑，也许是作者刻意通过这种情绪去反衬内心的痛苦和矛盾的心情。

谱例 2-4: G 大调第十奏鸣曲 Op.14 之 2 第三乐章回旋曲主题 (1-16 小节)



回旋曲主题之后是第一插部，e小调，开始为弱奏的三连音，与每句前面强奏的和弦形成对比。

谱例 2-5: G 大调第十奏鸣曲 Op.14 之 2 第三乐章第一插部 (17-32 小节)

The image displays two systems of musical notation for Example 2-5. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the first interpolation, marked with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece, featuring a forte (f) dynamic followed by a piano (p) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

回旋曲主题再现后，出现了抒情的第二插部主题。在乐曲的尾声部分，再次回响起回旋曲主题，急促的三连音伴奏音型，主题旋律以高低音相互回应的形式出现，有一些滑稽。

谱例 2-6: G 大调第十奏鸣曲 Op.14 之 2 第三乐章尾奏

The image displays three systems of musical notation for Example 2-6. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the coda, marked with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece, featuring a forte (f) dynamic followed by a piano (p) dynamic. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

整首乐曲表达出一种失望、幻想、迷恋的意味，仿佛作者在这种表面的嘲弄与滑稽中寻找温情的、激动人心的时刻。

#### 4. 降A大调第十二奏鸣曲 Op.26 第二乐章分析

贝多芬第十二奏鸣曲第二乐章，降A大调，3/4拍，活泼的快板，复三部曲式。这是一首充满活力和幽默感的谐谑曲乐章，不仅敏锐而且快速，将它放在第二乐章的位置具有重要的意义。这首奏鸣曲的第一乐章是一首充满幻想的、田园式风情的变奏曲；第三乐章是一首悼念英雄的葬礼进行曲。在这二者中间安插一首谐谑曲不仅与前后乐章在色彩上形成鲜明对比，而且，也为乐曲由田园性过渡到英雄性做了必要的铺垫。

乐曲的主部主题由降E大调开始，持续四小节后以降A大调继续并整体加以反复。主题以跳跃性节奏为主，力量上对比非常明显。经过由主题动机构成的力度变化明显的中间乐节后，织体有所改变的主题在f小调上再现。

谱例 2-7：降A大调第十二奏鸣曲 Op.26 第二乐章（1-24 小节）

Molto Allegro.

乐曲的中部为降D大调的二段体，三拍子，前八小节的主题给人一种舒畅的感觉，后面部分使用同样的节奏写成。

谱例 2-8：降A大调第十二奏鸣曲 Op.26 第二乐章中部（1-10 小节）

Trio.

丰富的音乐素材和大胆的写作手法是这首乐曲的一大特色,在柔和的旋律曲调与跳跃豪放的节奏间,隐藏着作曲家巨大的悲痛以及不屈不挠的坚定信念。

#### 5. D大调第十五奏鸣曲 Op.28 第三乐章分析

贝多芬第十五奏鸣曲第三乐章, D大调, 3/4拍, 活泼的快板, 复三部曲式。整个谐谑曲乐章轻快活泼、富有朝气。乐曲采用了纯朴的民歌主题, 力度及各音色对比明显, 富有表情的休止符也是这个乐章的一大特色。

乐曲的主题先是由八度下行的印象性动机开始, 经过把这一主题变形后用在低音部的中间乐节, 最后再现主题。

谱例 2-9: D大调第十五奏鸣曲 Op.28 第三乐章 (1-23 小节)

**Allegro vivace.**

中部为 b 小调, 主题旋律是以一首纯朴的民歌为音乐素材, 充满悠闲、欢畅的气氛。

谱例 2-10: D大调第十五奏鸣曲 Op.28 第三乐章中部 (1-8 小节)

**Trio.**

#### 6. 降E大调第十八奏鸣曲 Op.31 之 3 第二乐章分析

贝多芬第十八奏鸣曲第二乐章, 降 A 大调, 2/4拍, 活泼的小快板, 奏鸣曲式。这个谐谑曲乐章特别之处在于, 曲式结构不是惯用的复三部曲式而是奏鸣曲式, 拍子也是采用与平常三拍子不同的 2/4拍。整首乐曲充满扣人心弦的紧迫感, 强烈的节奏感、剧烈的力度变化、古怪生硬的断奏进行, 都是它引人入胜之处。

乐曲主部主题的节奏部分充斥着粗糙僵硬的断奏音型, 力度变化充满戏剧

性。

谱例 2-11: 降 E 大调第十八奏鸣曲 Op.31 之 3 第二乐章 (1-5 小节)



经过部充满怪异的色彩, 依旧是使用断奏音型, 当不断运动升至最高点时, 随着左手的夸张的节奏引出第二主题。

谱例 2-12: 降 E 大调第十八奏鸣曲 Op.31 之 3 第二乐章 (30-40 小节)



## 7. 降 B 大调第二十九奏鸣曲 Op.106 第二乐章分析

贝多芬第二十九奏鸣曲第二乐章, 降 B 大调, 3/4 拍, 活泼的快板, 复三部曲式。这是贝多芬最后一个安放在钢琴奏鸣套曲中的谐谑曲乐章, 给人一种沮丧、苦涩的感觉。这首乐曲引入了一些多变的音乐形象, 让人产生幻想性的意象, 仿佛处在梦境与现实的边缘。

乐曲的主部主题是由同一个动机在不同高度上反复出现所构成, 给人以奇怪不安的印象。

谱例 2-13: 降 B 大调第二十九奏鸣曲 Op.106 第二乐章 (1-4 小节)



中部主题在降 b 小调上出现，然后以卡农的写作手法加以不断反复。

谱例 2-14: 降 B 大调第二十九奏鸣曲 Op.106 第二乐章中部 (1-4 小节)



从上面这些例子可以看出，贝多芬对谐谑曲这一体裁的偏爱不是偶然的，这正是他个性精神的一种体现，谐谑曲的曲风和贝多芬的个人气质非常接近，谐谑曲似乎是贝多芬个人精神气质的最佳音乐载体。所以，贝多芬在创作奏鸣曲、交响曲等较大型套曲时，第二或三乐章较多地选择了谐谑曲这一体裁。

## 二、其他作曲家的谐谑曲作品研究

除了贝多芬以外，还有许多作曲家热衷于谐谑曲这一体裁，并且他们也创作出了大量优秀的谐谑曲作品。

舒伯特在他的交响曲和奏鸣曲中也经常使用谐谑曲这一体裁，这在于他似乎已经成为了一种准则。他将谐谑曲的每一个部分都加以扩充，使其成为颇具规模的宏大乐章。如他的《C 大调“伟大”交响曲》中的谐谑曲乐章，结构为复三部曲式，其中第一、三部分又各自是一个独立的奏鸣曲式。在舒伯特的作品中，谐谑曲和小步舞曲几乎是等同的，他的谐谑曲在旋律和节奏上有一种圆舞曲的风格，其三声中部经常在调性和音乐形象上产生强烈的对比。可见，舒伯特的谐谑曲乐章依旧是从属于它所在的大型套曲，它更多的只是体现一种形式上的美感，并没有体现乐曲中所蕴涵的深刻的思想内容，这是他不及贝多芬之处。

门德尔松的谐谑曲中渗透着一种高贵的气质和梦幻般的情调，这与他一贯的创作风格有很大关系。他的谐谑曲多为二拍子，曲风轻盈典雅，具有谐谑性的同时又不乏抒情性，结尾大多富有意境，音乐渐渐微弱直至消失。门德尔松最著名的谐谑曲作品是为戏剧《仲夏夜之梦》的配乐，他用音乐去描绘神话仙境中的梦幻色彩和大自然中的诗情画意，整首曲调欢快明朗。这部作品开创了浪漫派作曲

描绘神话仙境的先河，是门德尔松的代表作之一，也是他个人创作生涯的一个里程碑。

柏辽兹的《幻想交响曲》是一部极富独创性的作品，也是较早的标题音乐代表作。其中末乐章“魔鬼的晚会之梦”为谐谑曲乐章，它的音乐表现内容与全曲的故事情节有着紧密的联系。从这部作品中可以看出，谐谑曲体裁开始表现文学性的内容，也正是这种文学性使得柏辽兹的谐谑曲带有一定的喜剧风格和嘲讽的特点。

勃拉姆斯在一定程度上继承了贝多芬的谐谑曲写作手法。他的谐谑曲快速而敏捷，具有一种独特的宏伟感，与他的交响曲的整体风格相符合。勃拉姆斯的《第四交响曲》中第三乐章为一首二拍子的谐谑曲，乐曲充满不可抑制的沸腾之感，到处洋溢着一种生机盎然、充满活力的气息，像是一首狂热的乡村舞曲。这首谐谑曲乐章被称为“自贝多芬之后最伟大的谐谑曲”。

舒曼的交响曲中的谐谑曲乐章，更像是抒情的快板乐章，只是一种形式化的用法而已。

由此可见，这些作曲家的谐谑曲，基本传承了之前贝多芬对谐谑曲的创新，使其抒情性风格更加浓郁，但更多的是保留了谐谑曲本来的面貌，使其仍隶属于大型奏鸣套曲内。但就音乐内涵而言，他们的作品却远不及贝多芬的谐谑曲那种深刻复杂的音乐情绪，而只是一种形式上的产物，仅仅是表现一种愉快的心情，灵动秀美的旋律织体。直到肖邦以创新性的写作手法创作了四首独立的钢琴谐谑曲，才将谐谑曲这一体裁推向了又一个高峰。

### 第三节 肖邦钢琴谐谑曲与贝多芬钢琴谐谑曲的比较分析

谐谑曲这一体裁，一直以来倍受各个时期作曲家的青睐，涌现出大批优秀的作品。在谐谑曲这一体裁的发展史上，有两位作曲家对它的贡献是及其突出的，一位是维也纳古典乐派的贝多芬，另一位就是浪漫派的“钢琴诗人”肖邦。

18世纪古典主义时期，谐谑曲逐渐取代了原来的小步舞曲而被用作大型奏鸣套曲或交响曲的第二或第三乐章，其速度更加轻快并多采用活泼的三拍子。贝多芬发展了这一体裁，增加了乐曲的戏剧性矛盾冲突，使之能够表现多层面的意境和音乐形象。肖邦继承了贝多芬对谐谑曲体裁的发展手法，更加突出了乐曲中音乐形象之间的矛盾冲突，并延续了贝多芬的谐谑曲规模庞大的特点。但肖邦和贝多芬的谐谑曲却在本质上有着明显的区别。A. 索洛甫磋夫曾在《肖邦的创作》中提到：“肖邦谐谑曲在规模和戏剧性充实的程度上来说与贝多芬的谐谑曲相近，然而他们两人的谐谑曲虽在体裁上有明显的共同点，但却有着本质上的区别。肖邦的谐谑曲不是套曲作品中的一个乐章，而是具有对比性音乐形象的、用比较复杂的曲式写成的独立曲。”<sup>[7]</sup>

肖邦共创作过四首独立体裁的钢琴谐谑曲，这四首作品规模宏大，具有对比性的音乐形象，音乐思想内容深刻，曲式结构比较复杂。此外，肖邦还延续古典主义时期的写作方法，创作了一些非独立体裁的谐谑曲，这些谐谑曲属于大型奏鸣鸣套曲中的某一乐章。

从表 2-2 可以看出，在贝多芬创作带有谐谑曲乐章的奏鸣曲中，除了第十奏鸣曲的第三乐章为回旋曲式外，其它五首奏鸣曲的谐谑曲乐章均为复三部曲式结构。肖邦的 b 小调第一谐谑曲在四首谐谑曲中可称得上是典范之作，其特点是继承了贝多芬谐谑曲的写作方式，气势宏大且曲式结构为规整的复三部曲式。所不同的是在贝多芬谐谑曲乐章的基础上扩大了乐曲规模，使之成为独立的钢琴作品，全曲音乐情绪非常高涨，排山倒海的气势到了不可遏制的地步，充满了戏剧性的矛盾冲突。在这首谐谑曲中，肖邦的音乐主题发展也延续了贝多芬的主题分裂式手法，音乐情绪起伏明显，音乐节奏层层收缩。所不同的是贝多芬将音乐主题分裂式发展后多回归于统一，而肖邦的音乐则是走向徘徊式的探求。肖邦的钢琴谐谑曲已经不是单纯的幽默、诙谐的风格，而是更深层的对复杂矛盾问题的思考。

表 2-2：肖邦和贝多芬的钢琴谐谑曲对照表：

作者	作品	小节数	曲式结构
肖邦	b 小调第一钢琴谐谑曲 op. 20	625 小节	复三部曲式
肖邦	降 b 小调第二钢琴谐谑曲 op. 31	781 小节	混合曲式
肖邦	升 c 小调第三钢琴谐谑曲 op. 39	649 小节	混合曲式
肖邦	E 大调第四钢琴谐谑曲 op. 54	967 小节	混合曲式
贝多芬	A 大调第二钢琴奏鸣曲第三乐章 op. 2 之 2	112 小节	复三部曲式
贝多芬	C 大调第三钢琴奏鸣曲第三乐章 op. 2 之 3	181 小节	复三部曲式
贝多芬	G 大调第十钢琴奏鸣曲第三乐章 op. 14 之 2	255 小节	回旋曲式
贝多芬	降 A 大调第十二钢琴奏鸣曲第二乐章 op. 26	162 小节	复三部曲式
贝多芬	D 大调第十五钢琴奏鸣曲第三乐章 op. 28	164 小节	复三部曲式
贝多芬	降 B 大调第二十九钢琴奏鸣曲第二乐章 op. 10	174 小节	复三部曲式

肖邦的独立钢琴谐谑曲与贝多芬奏鸣曲中的谐谑曲乐章在音乐表现上的差别，是由他们各自所处的不同时代决定的。古典主义时期的谐谑曲还只是奏鸣套曲或交响曲中的一个乐章，它只是整个大型套曲的一个组成部分，音乐表现力上受到制约。所以贝多芬在创作奏鸣曲的谐谑曲乐章时，就需要考虑到它与上下乐章之间音乐情绪的衔接与协调，设计好各乐章所要表达的不同音乐形象，节奏、

织体、速度等各个方面都要考虑到传统奏鸣曲式各乐章的安排。正因为创作中会受到各种因素的制约，所以贝多芬不可能像浪漫主义时期的肖邦那样，在创作中充满个性化的大胆革新，根据音乐情绪的需要把谐谑曲创作成独立的大型钢琴作品。

贝多芬在创作中强调将乐曲主题展开，并在一系列不同调性上加以陈述。肖邦的音乐主题除继承贝多芬这一特点之外，更强调主题变化的多样性，他的主题曲调如歌般婉转动听，情绪上起伏强烈。肖邦的伴奏织体多用跨度较大的分解和弦式音型。李斯特曾在《论肖邦》一书中提到：“完全是由于肖邦的功劳，我们才学会了用比较宽广的形式安排同时共鸣的、分解的、琶音的和弦，才学会了运用精致的半音进行和等音进行，才学会了运用小的装饰音群，这种装饰音群好像闪烁着彩虹的露珠，一滴滴地落在旋律上。他赋予这样的装饰以人声所不可能达到的突然性和多样性，而这种装饰在从前都是刻板地、单调地把人声照样搬到钢琴上来的。”<sup>[5]</sup>可见，肖邦对钢琴谐谑曲的发展做出了卓越的贡献。

曲式结构上的不同也是肖邦与贝多芬钢琴谐谑曲的区别所在。由上表可见，贝多芬所创作的奏鸣曲谐谑曲乐章大多为复三部曲式结构，且从小节数上可以看出规模较小。相比之下，肖邦的四首钢琴谐谑曲规模要庞大得多，除第一首为复三部曲式外，其余三首都是混合曲式结构。而且肖邦经常在奏鸣曲式的框架内，突出地表现主题之间的强烈对比，并喜欢用独立的中间部分来代替原来的展开部。这种多种曲式相结合的写作手法是肖邦钢琴谐谑曲与贝多芬的谐谑曲乐章的又一个不同点。

谐谑曲这一体裁从最初产生到逐渐发展经历了几百年的历程，早期的钢琴谐谑曲作为奏鸣套曲中代替小步舞曲的乐章而出现，保留了小步舞曲三拍子等特点，贝多芬早期的谐谑曲作品还都可以看出这些特征，后期逐渐显现出个人创作风格，曲风变得更加轻快、并具有幽默诙谐的特点。肖邦大大发展了钢琴谐谑曲，他的作品所展现的是一幅疾风劲雨般的画面，充满了戏剧性的矛盾冲突，淋漓尽致地表现出内心压抑、悲愤的情感，具有复杂深刻的思想内涵。更重要的是，肖邦将谐谑曲从原来的一个乐章变成了独立的大型钢琴作品，这从本质上区别于贝多芬时期的谐谑曲乐章。肖邦的这四首钢琴谐谑曲规模庞大、气势恢宏，在曲式结构上也有较大突破，贝多芬谐谑曲乐章的复三部曲式结构已渐渐难以满足这种深刻复杂的音乐内容的需要，肖邦首创采用混合曲式结构来进行创作。

两位杰出的作曲大师在创作手法上的不同反映出不同时期的作曲家在音乐美学思想、音乐观念上的差异。“如果说贝多芬在谐谑曲的创作上是探索者，那么肖邦就应该是发展者。”<sup>[9]</sup>

### 第三章 肖邦对谐谑曲体裁的贡献

#### 第一节 肖邦对传统谐谑曲体裁的继承

肖邦是 19 世纪欧洲浪漫乐派的代表性人物，但他并不回避古典主义时期的传统体裁结构，而是继承了前人的创作手法并创作出了一批优秀的作品。在钢琴谐谑曲体裁上亦有所体现。他创作的三首钢琴奏鸣曲中有两首都采用了谐谑曲乐章，这种将谐谑曲作为一个乐章放于奏鸣套曲中的写作手法是对传统谐谑曲体裁的继承。

他的三首钢琴奏鸣曲中，除 c 小调第一钢琴奏鸣曲为小步舞曲乐章外，其余两首——降 b 小调第二钢琴奏鸣曲和 b 小调第三钢琴奏鸣曲都采用了谐谑曲乐章。这些谐谑曲乐章遵循了传统谐谑曲乐章的体裁特征，如：采用 3/4 拍节奏；篇幅大小与传统谐谑曲乐章相似；速度很快，极具运动性；多采用传统的复三部曲式结构；乐曲的创作手法按照传统的奏鸣曲某一乐章的思路进行创作；乐曲表现内容也更多的遵循传统谐谑曲乐章，考虑前后乐章之间过渡和承接。

##### 1. 降 b 小调第二钢琴奏鸣曲 Op. 35 第二乐章分析

降 b 小调第二钢琴奏鸣曲 Op. 35 第二乐章是一首谐谑曲乐章，降 e 小调，3/4 拍，复三部曲式，共 288 小节。第一主题较快但不匆忙，低音部分的级进上行给人阴郁沉闷的感觉，但从这斩钉截铁的节奏中却隐约能够感觉到一股坚定、豪迈的力量。

谱例 3-1：降 b 小调第二钢琴奏鸣曲 Op. 35 第二乐章第一主题（1-11 小节）



中段（Piu lento）是一首婉转柔美的典型肖邦式旋律，它与乐章两端部分的

音乐形象形成鲜明的对比。低音部平稳地进行引出主旋律，紧接着出现下行音阶式进行，高声部如天籁般的声音歌唱着，整个音乐表现出一种宁静祥和的梦境般的场景。

谱例 3-2: 降 b 小调第二钢琴奏鸣曲 Op. 35 第二乐章中段 (1-10 小节)



再现部没有完全再现第一部分，而是在最后的尾声部分出现了中段抒情的主题形象，但情绪已经不同，快结束时低沉的八度敲击声仿佛标明已经没有了光明的希望，让人充满回味。

## 2. b 小调第三钢琴奏鸣曲 Op. 58 第二乐章分析

b 小调第三钢琴奏鸣曲 Op. 58 的第二乐章也是一首谐谑曲乐章，降 E 大调，3/4 拍，复三部曲式，共 216 小节。这个乐章没有降 b 小调第二钢琴奏鸣曲的谐谑曲乐章那种悲剧性的矛盾冲突，音乐情绪比较活跃，明朗。哈聂卡形容这个乐章“犹如被微风吹着的山茱萸，急躁、可怜，又轻快地摇摆。”第一主题轻盈、快速，一闪而过。

谱例 3-3: b 小调第三钢琴奏鸣曲 Op. 58 第二乐章 (1-11 小节)



中段转为 B 大调，音乐风格与两端部分形成对比。音乐安静、柔和，织体舒缓宽广，只有中间部分出现了短暂的八度音符带来一些不安的情绪，但马上又恢复了宁静的气氛。整个曲调表现出置身大自然般的质朴崇高的意境。再现部完全再现了呈示部。

谱例 3-4: b 小调第三钢琴奏鸣曲 Op. 58 第二乐章中段 (1-20 小节)



由此可见,肖邦在钢琴谐谑曲体裁的创作上不仅有着拓展与革新的一面,也有着延续与继承的一面。如果说,他的四首独立体裁的钢琴谐谑曲是体现了创造性与革新性,那么他在奏鸣套曲中的谐谑曲乐章的写作则更多地体现了传统性和继承性。

## 第二节 肖邦对谐谑曲体裁的发展

肖邦一生中创作了四首独立体裁的钢琴谐谑曲,这四首作品在传统谐谑曲体裁的基础上进行了发展和大胆革新。传统的谐谑曲乐章无论在表现内容上还是曲式结构规模上都已经难以满足肖邦所想要表达的音乐思想和情感,他需要找寻一种新的形式去满足自己的创作需要,发掘出一个新的载体去承载自己的创作思想,这成为了他创作独立体裁的钢琴谐谑曲的动因。

肖邦对谐谑曲体裁的发展主要表现在以下几个方面:

### 一、混合曲式结构的运用

肖邦并不是第一个将谐谑曲从奏鸣套曲中独立出来的作曲家,在他之前舒伯特已经创作出独立体裁的钢琴谐谑曲。但舒伯特的谐谑曲仍延续了传统谐谑曲体裁的创作手法,采用复三部曲式结构,规模较小,音乐情绪上起伏不大,具有小步舞曲的风格,表现内容单一、缺乏对比,戏剧性不强。而肖邦所创作的四首独立钢琴谐谑曲,无论是在思想表现内容上还是曲式结构规模上都远远超过了舒伯特。

肖邦继承并发展了贝多芬谐谑曲乐章中的戏剧性矛盾冲突和规模上扩大等特点。他抛开了传统的创作思维模式,投入了所有的情感去创作独立体裁的谐谑曲。为了能够充分地表达出他深刻而丰富的音乐思想,完全地在音乐中释放个人情感,他在保持复三部曲式基本结构的基础上,采用了具有综合性、自由性、灵活性等特点的混合曲式结构,这种新颖的形式能够赋予作品更多的音乐内容和思

想内涵，同时也满足了作曲家的创作需求，符合肖邦式的音乐审美理想。

肖邦的四首独立体裁的钢琴谐谑曲除第一首曲式结构为复三部曲式以外，其它三首都是混合曲式结构。乐曲第一部分通常规模较大、结构较复杂，也是整首曲子最重要的一个部分。主题间具有鲜明的对比，矛盾冲突强烈，极富戏剧性。中间部分通常是抒情性段落，旋律如歌般悠扬动听，与第一部分的音乐形象形成鲜明对比，多采用插部的写法，规模上可以构成一个独立的部分。再现部基本为缩减性再现。尾声部分通常规模较大，在激昂澎湃中结束全曲。这种混合曲式结构的安排更加符合音乐的逻辑性进行，突出整体的戏剧性矛盾冲突，极大地推动了乐曲的音乐表现力。

## 二、独出心裁的调性及和声

肖邦的钢琴谐谑曲在调性及和声的运用上可谓是大胆新颖，无人能及。

《肖邦传》中曾写道：“从调性中心大幅度对比和附加色彩两方面对调与调的关系进行了无拘无束地探索。”<sup>[10]</sup>可见，他在调性运用上对传统谐谑曲进行了拓展和革新。在降 b 小调第二钢琴谐谑曲中，乐曲开始于降 b 小调，但随着音乐的发展，最终却结束在降 D 大调上，这两个调式交替出现，无主次之分，具有同等地位。又如，升 c 小调第三谐谑曲为省略了展开部的奏鸣曲式，这首作品的呈示部和再现部的调性安排不同于传统的古典奏鸣曲式规范。肖邦将它的呈示部和再现部的主、副部调性进行了对调，也就是说，呈示部中运用的是再现部典型的调性，而再现部中运用的却是呈示部典型的调性，即：呈示部的主、副部调性为升 c 小调——降 D 大调（=同名升 C 大调）；再现部的主、副部调性为升 c 小调——E 大调，尾声结束在升 C 大调上。

另外，肖邦钢琴谐谑曲中的和声运用也极富个人特色。如 b 小调第一谐谑曲的引子部分，并不是以主和弦开始，而是以强有力的 II 级和 V 级两个转位和弦拉开了全曲的序幕。

谱例 3-5: b 小调第一谐谑曲 Op.20 (1-8 小节)

**Presto con fuoco. M.M.  $\text{♩} = 120.$**  F. Chopin, Op. 20.

在尾声部分，肖邦以 *fff* 的强度连续九次出现尖锐强烈的 IV 级三四和弦，将这种激昂悲愤的情绪达到了顶点。

谱例 3-6: b 小调第一谐谑曲 Op.20 (594-598 小节)



升 c 小调第三谐谑曲最开始的引子部分,乍一看像是一组偏离主调的音列,仿佛是作曲家为了表达自己所想而随性写出的一些音的组合。但是从最开始的第一、第二和第五个音却可以判断出实际上这是升 c 小调的拿波里六和弦,<sup>①</sup>然后以坚定的力量最终停在了 VII 级和弦。第二乐句采用同样的四连音音型的写作手法,在加以扩充后又停留在拿波里六和弦上。

谱例 3-7: 升 c 小调第三谐谑曲 Op.39 (1-7 小节)



肖邦的这些新颖而独特的和声应用,是在古典时期和声功能应用的基础上将其发展创新,不仅在与前后音乐段落的衔接中不会使人感到突兀,而且还能更好地表达出音乐的深刻思想内涵。

肖邦在和声色彩方面也做了变化丰富的处理。如降 b 小调第二谐谑曲展开部的第一个乐句(468-475 小节)与前面的乐句(460-467 小节)采用了相同的句型结构,但却使用了减七和弦。减七和弦具有各种转位听觉效果相同的特点,所以它可以同时具有多个调性色彩。这就使得这一乐句产生与前一句的稳定性所相反的不稳定、不协和的效果。接下来的模进部分频繁转调,大量使用不稳定的和声音响,给人躁动不安的感觉,但这种统一的句型结构设计又使这一部分具有很强的连接作用。

谱例 3-8: b 小调第一谐谑曲 Op.20 (460-475 小节)

① 文艺复兴时期非常重要的和弦之一,标记为 N6,它源自小调中降低根音的二级六和弦。



肖邦在独立谐谑曲体裁的创作上贡献是巨大的，他颠覆了传统谐谑曲的创作思路和写作方法，将这一体裁发展到巅峰。混合曲式结构的运用使谐谑曲在规模上得以扩大，能够容纳更丰富的音乐内容，表现更具对比性的音乐形象，可以充分展现强烈的戏剧性矛盾冲突，满足作曲家深刻复杂的思想情感的表达。独具匠心的调性及和声应用使得肖邦的钢琴谐谑曲能够更加形象地表现出音乐性格，激发听众的想象，丰富的和声色彩也使得乐思的陈述变得更加生动。这些因素综合在一起，使谐谑曲从古典主义时期的仅仅表现诙谐、风俗性的奏鸣套曲中的某一乐章变为具有独特艺术性格的、能够表现深刻思想内涵的大型独立钢琴作品。

## 第四章 肖邦在谐谑曲体裁发展中的贡献的再认识

### 第一节 肖邦对谐谑曲体裁改革的意义

#### 一、增加了乐曲的容量

在肖邦之前,谐谑曲只作为交响曲或大型奏鸣套曲中的一个乐章存在,属于从属地位,所能表现的音乐内容要考虑前后乐章的衔接和整体乐曲的音乐风格,所以在写作手法上比较局限。

从前一章表 2-2 可以看出,所列的贝多芬的六首钢琴奏鸣曲中,谐谑曲乐章篇幅最长的一首也只有 255 小节,而其它的均为两百小节以下。对比之下,肖邦的四首独立体裁的钢琴谐谑曲规模要大得多,篇幅最长的 E 大调第四钢琴谐谑曲为 967 小节,而篇幅最小的 b 小调第一钢琴谐谑曲也达到了 625 小节。可见,两者在篇幅上的对比是非常悬殊的。乐曲的规模与它的音乐容量有着非常直接的关系,肖邦钢琴谐谑曲的规模之大可以说是前无古人的,这源于他想要表达深刻复杂的思想内容。

从曲式结构上看,贝多芬的六首钢琴奏鸣曲中,除第十钢琴奏鸣曲的谐谑曲乐章是回旋曲式、第十八钢琴奏鸣曲的谐谑曲乐章是奏鸣曲式外,其余五首的谐谑曲乐章都是复三部曲式。而肖邦的四首独立体裁的钢琴谐谑曲中除第一首是复三部曲式外,其余三首都采用了比较复杂的混合曲式结构。这种突破了以往传统写作手法的处理,使音乐形式适应了音乐内容的需要,充分地表达出作曲家想要表达的深刻思想内涵。这说明以肖邦为代表的浪漫派作曲家把自由的内容表达看得比形式上的完美更重要。李斯特曾评价说:“艺术中的形式是放置无形内容的‘容器’,是思想的外壳、灵魂和躯体。只有在这个‘容器’充满了感情的内容时,它对于艺术家来说才是有意义的。”

#### 二、表现深刻复杂的思想内涵

肖邦早期作品的基调是积极、乐观并令人愉悦的,乐曲风格追求华丽。直到华沙起义失败后祖国被迫沦亡,使年轻的肖邦在思想上受到了巨大的冲击,导致他的音乐创作风格发生了翻天覆地的变化,那种轻浮的、沙龙似的曲风被一种新的严峻、肃穆的风格所代替。肖邦的 b 小调第一谐谑曲正创作于此时。这部作品可以说是表现肖邦深刻复杂音乐思想的一首代表作,作曲家内心的那种彷徨、郁闷之情,对故乡亲人的无限思念之情,以及对祖国命运的担忧之情都得到淋漓尽

致的表现。

首先，肖邦的谐谑曲突破了传统谐谑曲的创作手法，沿用了贝多芬的“充满力量和严峻气氛”的创作风格，并采用舒伯特首创的独立的谐谑曲体裁。但他在二者之上又赋予了这种体裁前所未有的新的特点——戏剧性的矛盾冲突。这使谐谑曲这种体裁从性质上完全脱离了它原本的谐谑性，转而表达出一种深刻的、复杂的音乐思想。其次，在肖邦的谐谑曲中，音乐形象之间有着巨大的反差和对比。他笔下的音乐形象有的宛如动听的歌声在轻柔歌唱，有的好似暴风骤雨般倾泻和爆发，正是这种强烈的对比和反差造成音乐内部形成巨大的情感张力，深刻的思想内涵也正是在这种对比中得以体现。最后，肖邦钢琴谐谑曲的尾声部分也是决定其具有深刻内涵的因素之一。肖邦谐谑曲的尾声有着超强的力度和惊心动魄的气势，它是全曲的高潮也是思想的最后迸发，在这种汹涌澎湃的音浪中将全曲推向戏剧性的顶峰。

肖邦的四首独立体裁的钢琴谐谑曲能够表现深刻复杂的戏剧性矛盾冲突，音乐形象间具有丰富的对比，情感上层层递进直至完全爆发，乐曲充满幻想型和悲剧性色彩，这在同时期作曲家的谐谑曲作品中是不同寻常的。

### 三、独立音乐体裁更适用于音乐会或比赛演奏

肖邦的四首独立体裁的钢琴谐谑曲无论从曲式结构上还是从音乐思想内容上都是成熟、完整的大型作品，非常适合用来在音乐会上演奏或是参加一些钢琴比赛。

首先，肖邦的谐谑曲是不同于传统谐谑曲乐章的独立体裁作品，它们不从属于任何大型套曲。曲式结构庞大且每个部分的设计都具有严格的逻辑性，是非常完整、独立的大型作品，可作为一首完整曲目用于音乐会演奏。其次，这四首谐谑曲属于标题性音乐，每首乐曲具有独立的音乐思想内容。肖邦的谐谑曲不仅乐曲内涵丰富深刻，而且音乐情绪激动昂扬，特别在尾声部分掀起全曲的高潮，现场演奏具有恢弘的效果。再次，这四首独立的谐谑曲虽然比起传统的谐谑曲乐章篇幅较长，但和大型奏鸣套曲相比规模适中且乐思统一，演奏时间大概在十分钟左右，长短正适宜做为音乐会中的一个节目，而且也符合钢琴比赛所规定的演奏时间。

所以，肖邦的这四首独立体裁的钢琴谐谑曲具有适合音乐会或比赛演奏的特点，也正是因为如此，这四首作品成为了被大家最常演奏的经典曲目。青年钢琴家李云迪就曾在 2000 年参加国际肖邦钢琴比赛中演奏了这首著名的肖邦《降 b 小调第二谐谑曲》。

## 第二节 肖邦钢琴谐谑曲的地位及价值

### 一、肖邦钢琴谐谑曲的历史地位与艺术价值

肖邦不是将谐谑曲乐章从奏鸣套曲中独立出来的第一人，但是他的独立体裁的钢琴谐谑曲却具有前所未有的规模和气势，其强烈的戏剧性矛盾冲突和史诗般的宏大气势是任何其他作曲家的谐谑曲所无法比拟的。他的独立体裁的钢琴谐谑曲已经远远超出了传统谐谑曲的幽默、诙谐的层面而上升到戏剧性的高度，他的谐谑曲具有深刻复杂的思想内容，能够表现强烈的内心情感变化，同时，将歌唱性与幻想性完美融合，肃穆严峻的同时又不失浪漫色彩。在曲式结构上，这四首作品也达到了前所未有的高度，在奏鸣性原则的基础上，融合变奏和回旋的因素，并巧妙地使各种形式一体化，从而形成具有肖邦特色的混合曲式结构。这种结构集中、严谨而又新颖独特，成为浪漫主义写作手法综合传统曲式结构进行革新的优秀典范。

此外，肖邦的钢琴谐谑曲具有强烈的戏剧性矛盾冲突并富有深刻的哲理性。他的音乐中总会出现两个相互对比的主题，这或许反映了肖邦复杂矛盾的内心世界。他把心中的愤恨不平和压抑痛苦化作激烈动荡的主题，用于表现对祖国命运的担忧；而作为一位浪漫派的“钢琴诗人”，肖邦又常在激烈和动荡之后回到一种平静、安详的状态，即便这种心灵上的慰藉只是短暂的一瞬。所以，在肖邦的每首钢琴谐谑曲中总会出现一段宁静柔和的主题，表达了他对美好生活永不放弃的坚定信念。

肖邦在谐谑曲体裁上的贡献远远超出了其他作曲家，他的独立体裁钢琴谐谑曲的创作，对后来的作曲家产生了深远的影响。

### 二、肖邦钢琴谐谑曲的教学价值

肖邦的钢琴作品数量众多且体裁涉猎广泛，历来被众多钢琴演奏者所喜爱。同时，他的作品也是钢琴学习者重点选择的学习曲目，几乎所有学习钢琴的人都或多或少地弹奏过肖邦的作品。由此可见，肖邦的钢琴曲不仅有着极大的艺术价值，同时也有着极大的教学价值。主要表现为以下几点：

#### 1、有助于提高钢琴学习者把握作品整体结构的能力

肖邦的四首独立体裁的钢琴谐谑曲，曲式结构较为复杂且规模非常庞大，这有助于提高演奏者把握作品整体结构的能力。

可以说，大型曲式和多种曲式相结合是肖邦区别于其他作曲家谐谑曲创作的重要标志，在演奏时把握好这两点对演奏好肖邦钢琴谐谑曲至关重要。所以，需要钢琴学习者对作品的曲式结构做到心中有数。这四首钢琴谐谑曲除了第一首为复三部曲式外，其余三首都是混合曲式结构。除采用多种曲式相结合的原则外，

还运用了主题对比的原则和展开的原则。虽然这四首作品篇幅较长，但音乐材料在对立统一的基础上有着内在的联系，钢琴学习者应该事先熟悉整个作品的结构分布并对演奏时的情感处理设计合理的布局，尽量保持作品的完整性，避免在演奏中出现风格表现不统一、组织结构散乱、缺乏整体感等现象。

### 2、有助于锻炼钢琴学习者掌控音乐的能力

肖邦的钢琴谐谑曲力度变化极大，为了表现出情感的剧烈变化，乐曲中经常突然出现力度由极弱到极强的变化，见谱例 4-1。在速度上也变化丰富，有些采

谱例 4-1：降 b 小调第二谐谑曲 Op.31 (24-35 小节)



用民歌写出的段落舒缓悠扬，而有时又如暴风骤雨般倾泻而下，速度极快，见谱例 1-8。在情感上，肖邦的作品具有浪漫乐派自由、热情、追求个性化的特点，所以情绪起伏较大，要求演奏者能够完整地演奏出不同音乐情绪间的强烈对比。肖邦的作品对情感方面的挖掘体现了他超强的创作才能，这大大超越了与他同时代的其他作曲家关于音乐表现力的传统概念。另外，音色的控制也非常重要，这对演奏者的触键法及对音乐的理解有一定的要求。

可见，肖邦的四首钢琴谐谑曲对钢琴学习者掌控音乐的能力也有很高的要求。一般乐曲中间会在力度、速度、音色和情绪上有着明显变化，每一部分的音乐情绪对比也比较明显，这要求演奏者能够熟练掌握各部分音乐所要求的在各方面的变化。可以通过学习演奏这四首作品，从这几方面加强对整首乐曲的把握，锻炼钢琴学习者准确地演奏出每一个动机甚至是每一个音符所需要的情感及演奏技巧。

### 3、有助于培养钢琴学习者演奏技术的全面性

肖邦的这四首钢琴谐谑曲在曲式结构上是庞大的，音乐思想上是深刻的，写作手法上是独特的，所以在演奏技巧上也是高难的。乐曲中经常会有展示技巧的段落，这往往体现着作曲家的创作风格和特色，同时也是钢琴学习者在演奏时的难点。这些段落往往涉及到各种技巧练习，如触键、指法、踏板、特殊音型的演奏方法、强弱的处理、速度的控制等等。通过练习肖邦的钢琴谐谑曲，可以使钢琴学习者的演奏技术水平迈上一个更高的台阶。所以，学习肖邦的钢琴谐谑曲有助于培养钢琴学习者演奏技术的全面性。

### 4、有助于提高钢琴学习者对浪漫主义时期音乐作品的理解

肖邦是浪漫乐派的主要代表人物之一，他的作品具有典型的浪漫主义时期音乐的特点。浪漫主义时期的音乐自由、热情、奔放，追求个人情感的宣泄，具有抒情性、幻想性、民族性和创新性等特点，通过弹奏肖邦的作品可以使钢琴学习者更好的了解和把握这一时期钢琴作品的演奏风格。

肖邦的谐谑曲旋律抒情优美，常采用民间曲调进行写作，曲式结构复杂庞大，和声的使用新颖自由，伴奏织体丰富多变，常常毫无限制的转调，具有深刻复杂的思想内涵，这些都或多或少地代表了浪漫主义时期钢琴音乐的一些特点，对于帮助钢琴学习者掌握和理解浪漫主义时期的音乐作品风格有着显而易见的意义。

#### 5、有助于培养钢琴学习者歌唱性与音乐层次感的弹奏能力

在人类的音乐发展史上，最早的音乐是以歌唱的形式存在的。后来，为了实现人嗓所达不到的音乐多样性和复杂性才渐渐发展出器乐艺术并最终作为独立的艺术形式存在。可以说，声乐和器乐是互相分不开的。钢琴音乐也是如此，任何的钢琴曲都离不开旋律、呼吸、语法等与声乐密切相关的因素。

肖邦的钢琴谐谑曲正是培养钢琴学习者歌唱性弹奏能力的典范。他的旋律抒情优美、宽广如歌、朗朗上口，其中很多段旋律都是由波兰当地的民间歌曲改编而成，这些旋律有时是单声部配以分解式伴奏织体，有时则存在于多声部但层次分明。肖邦将如诗如画般的情境融入到优美的旋律中，通过他的谐谑曲可以领会钢琴音乐的歌唱性，引导钢琴学习者学会在弹奏中表现出歌唱般的美感。

另外，肖邦的钢琴谐谑曲内部音乐层次较复杂，多强调旋律线条的横向发展，想要很好的演奏出这种声部间的层次感，就要在练习时注意层次间细致的明暗处理，这就对演奏者手指的独立性以及控制能力有一定要求。法国著名钢琴家玛格丽特·朗曾说过：“要能够清晰明了、意义清楚、表情丰富地说出音乐要说的话，钢琴家应有会说话的手指。”这说明了手指的灵活性、独立性和控制力对于演奏好一首钢琴曲的重要性。这不仅要平时的基本练习中不断训练，也可以在一些有代表性的曲目中加以练习。肖邦的钢琴谐谑曲音乐层次复杂，明暗对比明显，对演奏者的手指技能要求较高，对训练手指的独立性和控制能力有很大的帮助，进而可以提高钢琴学习者音乐层次感的弹奏能力。

#### 6、有助于钢琴学习者积累大型钢琴作品的演奏经验

肖邦的四首钢琴谐谑曲音乐思想内容深刻、曲式结构复杂且规模庞大，每一首的演奏时间都在十分钟左右，这种大型的钢琴作品不仅可以锻炼钢琴学习者的演奏水平，也可以使其积累大量的演奏经验。

首先，演奏这种大型作品需要演奏者有足够的体力和激情去保持音乐的完整性。如果在演奏中因为溜号或精力不集中出现停顿或中断，那么这种完整性就被破坏，无论演奏水平有多高，也不能算是一次成功的演奏。其次，需要演奏者有良好的演奏状态。有些演奏者要演奏完一个乐句甚至一个乐段之后才能慢慢进入状态，这样会影响对整首作品诠释的效果。最后，就是前面提到的需要演奏者具

有良好的对力度、速度和情绪的控制能力。只有这样，才能最好地发挥出自己的演奏水平，完成一次成功的演奏。

所以，肖邦的这四首独立、大型的钢琴谐谑曲适于较高程度的钢琴学习者学习、演奏以为日后积累丰富宝贵的演奏经验。

## 结 语

通过对肖邦钢琴谐谑曲的研究，我们可以看到，肖邦的钢琴谐谑曲不同于古典主义时期的谐谑曲，他是运用了新的创作手法和独特的表现方式，使他的音乐呈现出一种新的面貌。肖邦的谐谑曲被赋予了完全新的意义，每首曲子都各具特点，具有戏剧性的表现力。正如《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》中评价道：“他把自己旋律的天赋、独特的和声感觉、对形式构思的直观创造性理解和辉煌的钢琴技术结合在钢琴音乐的写作中，因而肖邦在历史上取得了一流作曲大师的地位。”

肖邦将谐谑曲从原来的大型套曲中某一乐章独立出来，从而成为大型独立的钢琴作品，这是他对谐谑曲体裁的发展。他共创作过四首钢琴谐谑曲，这四首作品气势恢弘，具有对比性的音乐形象，音乐思想内容深刻，曲式结构比较复杂。肖邦首创了在谐谑曲体裁中运用混合曲式结构，在奏鸣曲式的框架内突出地表现主题间的强烈对比，常用独立的中间部分来代替展开部。这种混合曲式结构的安排更加符合音乐的逻辑性进行，突出整体的戏剧性矛盾冲突，极大地推动了乐曲的音乐表现力。独出心裁的调性及和声应用使肖邦的钢琴谐谑曲能够更加形象地表现出音乐的性格，激发听众的想象，丰富的和声色彩也使得乐思的陈述变得更加生动。这些因素综合在一起，使肖邦的谐谑曲从古典主义时期的仅仅表现诙谐性格的奏鸣套曲中的某一乐章变为具有独特艺术性格、具有深刻思想内涵的大型独立作品，这是肖邦对谐谑曲体裁的伟大贡献。

肖邦对谐谑曲体裁的改革具有深远意义。首先，肖邦的四首钢琴谐谑曲规模宏大，采用混合曲式结构的手法使音乐形式适应了音乐内容的需要，充分地表达出肖邦想要表达的深刻思想内涵。其次，肖邦的谐谑曲能够表现深刻复杂的戏剧性矛盾冲突，音乐形象间具有强烈的对比，情感上层层递进直至结尾完全爆发，乐曲充满幻想型和悲剧性色彩，这是肖邦的谐谑曲所独有的艺术风采。最后，肖邦钢琴谐谑曲的这种独立体裁的形式更适用于比赛或是音乐会选用，具有一定的现实意义。

肖邦的钢琴谐谑曲在谐谑曲体裁发展史上占有重要地位，他对谐谑曲体裁的贡献远远超出其他作曲家，他的独立体裁钢琴谐谑曲的创作，对后来的作曲家产生了深远的影响。同时，肖邦的钢琴谐谑曲还具有重要的教学价值，可以帮助钢琴学习者正确把握浪漫乐派作品的演奏风格，培养其具备歌唱性的和有层次感的演奏能力，同时，还可以增加演奏大型作品的经验。

总之，希望通过本文对肖邦钢琴谐谑曲的研究，可以进一步了解肖邦乃至整个浪漫乐派的音乐风貌，使之更好地运用于演奏和教学，提高整体的钢琴教学水平。

## 参考文献

- [1] 冯智全.《析肖邦谐谑曲的特征》[J]. 苏州大学学报, 2004(3).
- [2] 《牛津简明音乐辞典》[M]. 人民音乐出版社, 1991. 855.
- [3] (美) Patricia Fallows-Hammond.《钢琴艺术三百年—从巴赫至现代的钢琴艺术史》[M]. 西南师范大学出版社, 1998. 91.
- [4] 别林斯基.《别林斯基文选》三卷集第二卷[M]. 莫斯科 1948. 485.
- [5] 李斯特.《肖邦传》[M]. 张泽民, 高士彦, 虞承中, 郭竽译. 人民音乐出版社, 1979. 81.
- [6] 斯塔索夫.《斯塔索夫作品选集》第三卷[M]. 人民音乐出版社, 689.
- [7] A·索洛普哇夫.《肖邦的创作》[M]. 中央音乐学院编译室译. 人民音乐出版社, 2003. 34, 138.
- [8] 修海林, 李吉提.《西方音乐的历史与审美》[M]. 中国人民大学出版社, 1999.
- [9] 冯智全.《比较贝多芬和肖邦的谐谑曲》[J]. 苏州科技学院学报, 2003, 20(3).
- [10] (英) 阿·海德利, 莫布朗等.《肖邦传》[M]. 学东, 建民, 铁英译. 人民音乐出版社, 1987. 38.
- [11] (英) 杰拉尔德·亚伯拉罕.《简明牛津音乐史》[M]. 顾奔译. 上海音乐出版社, 1999.
- [12] 李妮妮(台湾).《肖邦谈谐曲研究》[M]. 全音乐谱出版社, 1983.
- [13] (匈) 弗朗茨·李斯特.《李斯特论肖邦》[M]. 张泽民, 高士彦, 郭竽译. 人民音乐出版社, 1963.
- [14] (美) 詹姆斯·胡内克.《肖邦画传》[M]. 王蓓译. 中国人民大学出版社, 2004.
- [15] 冯智全.《肖邦大型作品研究》[M]. 上海音乐学院出版社, 2007.
- [16] (波) 雷吉娜·斯门江卡.《如何·演奏·肖邦》[M]. 梁全炳, 姚曼华译. 中国文联出版社, 2003.
- [17] (美) Patricia Fallows-Hammond.《钢琴艺术三百年》. 冯丹等译[M]. 西南师范大学出版社, 1998.
- [18] 张洪岛.《悲情肖邦》[M]. 上海音乐学院出版社, 2008.

- [19] 赵晓生.《钢琴演奏之道》[M].世界图书出版公司,1999.
- [20] 肖复兴.《音乐笔记》[M].学林出版社,2000.
- [21] 钱亦平.《钱仁康音乐文选》[M].上海音乐出版社,2004.
- [22] 张敏.《钢琴艺术简史》[M].河南大学出版社,2008.
- [23] 张式谷,潘一飞.《西方钢琴音乐概论》[M].人民音乐出版社,2006.
- [24] 张洪岛.《欧洲音乐史》[M].人民音乐出版社,1997.
- [25] 周薇.《西方钢琴艺术史》[M].上海音乐出版社,2004.
- [26] 吴国,高晓光,吴琼.《钢琴艺术博览》[M].奥林匹克出版社,1997.
- [27] 邵义强.《浪漫派乐曲赏析》[M].河北教育出版社,2004.
- [28] 吴晓勇.《悲愤的呐喊 深情的呼唤——肖邦〈第一谐谑曲〉分析》[J].音乐创作,2007(3).
- [29] 张蕾蕾.《浅谈肖邦谐谑曲的创作特点》[J].音乐生活,2007(12).
- [30] 单林写.《谐谑曲及其谐谑性和谐谑精神》[J].南京艺术学院学报(音乐及表演版),1997(2).
- [31] 叶佳亮.《肖邦钢琴谐谑曲探析》[J].绍兴文理学院学报,2007(12).
- [32] 王效轲.《浅析肖邦谐谑曲的音乐特色》[J].音乐研究,2009(4).
- [33] 康勇哲.《肖邦演奏风格综述》[J].吉林师范学院学报,1997(5).
- [34] 李伟.《肖邦(b小调谐谑曲)的音乐分析和演奏提示》[J].西安音乐学院学报,1996(1).
- [35] 唐显慈.《肖邦钢琴〈升c小调谐谑曲〉研究》[J].星海音乐学报,2002(6).
- [36] 焦静.《肖邦〈升c小调谐谑曲〉音乐学分析》[J].西安音乐学院学报,2003(3).
- [37] 张东胜.《肖邦的〈降b小调谐谑曲〉》[J].沈阳音乐学院学报,2002(2).
- [38] 何上峰.《肖邦对谐谑曲体裁的贡献》[J].中国音乐学,2005(1).
- [39] (波)杨·艾凯尔,崔静媛,潘一飞等.《关于演奏肖邦音乐的几个问题》[J].中央音乐学院学报,1982.
- [40] 杨凌云.《不同演奏版本中弹性节奏的比较》[J].西安音乐学院学报,2002(9).
- [41] 陈声纲.《是谐谑还是戏剧般的激情?——肖邦四部谐谑曲分析》[J].西安音乐学院学报,2005(12).

- [42] 姚世真.《肖邦和他的几首晚期作品》[J].钢琴艺术,1996.
- [43] 朱雅芬.《浪漫主义和浪漫主义作曲家——肖邦》[J].钢琴艺术,2003(3).
- [44] 胡千红.《肖邦钢琴音乐的创作个性》[J].钢琴艺术,1999(4).
- [45] 胡玉青 刘嘉.《肖邦音乐民族特征初探》[J].音乐探索,2000(3).
- [46] 朱雅芬.《肖邦的浪漫主义特色》[J].钢琴艺术,2000(1).
- [47] 张蕾蕾.《论肖邦谐谑曲》[D](硕士学位论文).南京师范大学,2004(4).
- [48] 祝小菊.《肖邦谐谑曲研究》[D](硕士学位论文).上海音乐学院,2006(6).
- [49] 李娟.《谐谑曲的历史演变及其谐谑精神》[D](硕士学位论文).南京艺术学院,2007(4).
- [50] 叶佳亮.《肖邦谐谑曲音乐语言陈述结构的初步分析》[D](硕士学位论文).福建师范大学,2007(8).
- [51] The New Grove Musical and Musician Dictionary [M]. London: Macmillan Publishers Limited, 2000. 4-6.
- [52] Leon Plantinga, Romantic Music [M]. New York: Norton, 1984.
- [53] Jeremy Yudkin. Music in medieval Europe with integrated anthology [M]. United states of American, 1989. 4-7.
- [54] Sarah Fuller. The European Musical Heritage (800-1730) [M]. London: Alfred A. Knopf Inc, 1987. 14-15.
- [55] David Blayney Brown. Romanticism [M]. London: Phaidon Press, 2001.

原书空白页，  
不缺内容

## 致 谢

时光飞逝，转眼间三年的研究生生活就要画上句号。首先，我想说我真的非常幸运，能够考入东北师范大学这座高等学府继续深造，这不仅要感谢父母对我的培养与支持，也要感谢恩师张慧教授对我的栽培和细心指导。

一直以来，我就对肖邦的作品非常感兴趣，所以在平时阅读文献资料和学习钢琴曲时，我都会有倾向性的选择肖邦的作品。于是在毕业论文选题的时候，我就决定选择有关于肖邦的论题，但是自己却没有明确的想法和头绪，也许是因为肖邦的优秀作品太多了，不知从何选起吧。通过导师给我的启发和建议，并结合我所接触过的肖邦的作品，最终决定选择研究肖邦的钢琴谐谑曲。

在写作的过程中，我遇到了一些难题。谐谑曲是规模庞大且思想内涵复杂的音乐体裁，国内外目前专门研究肖邦谐谑曲的资料不多，加上我所掌握的知识有限，对于深刻的问题我有些难以琢磨透彻。但在导师对我的指导和启发下，我克服了困难，从所学的专业出发，结合有限的文献资料，对谐谑曲进行细致翔实的研究。通过对肖邦的钢琴音乐特色和他对谐谑曲体裁的拓展等问题的论述，发掘这一论题的理论现实意义，最终得出结论。

在东北师范大学学习的三年时光是快乐而短暂的，衷心感谢导师三年来对我学业上的耐心指导和生活中的细心关怀。他在艺术上精益求精、不断追求的精神深深感染着我，他治学严谨、认真负责的态度使我受益匪浅，终生受用！

同时，我也要感谢音乐学院所有教导过我、帮助过我的敬爱的老师们，对于你们的谆谆教导我时刻铭记于心。也感谢我的同学在我撰写论文期间给予我的帮助。最后，感谢我的家人和每位关心照顾我的人！

### 在学期间学术成果情况

文章名称	发表刊物（出版社）	刊发时间	刊物级别	第几作者
浅析肖邦《降b小调谐谑曲》	吉林省人民出版社	2009年12月		1