

分 类 号_____

密级_____

学校代码 10542

学号 201002161799

肖邦第三奏鸣曲的创作特征与演奏诠释
Chopin played third features of creation
and interpretation of the sonata

研 究 生 姓 名 蒋园洁

导师姓名、职称 朱咏北 教授

学 科 专 业 音乐学

研 究 方 向 钢琴演奏与理论研究

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二〇一三年五月



摘 要

弗里德里克·弗朗西斯·肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin 1810—1849）是波兰伟大的作曲家和钢琴家。肖邦所生活的时期是浪漫主义初期，被誉为浪漫主义时期伟大的音乐家，在西方音乐史和西方钢琴史上占有重要的地位。肖邦是历史上唯一一位只钟情于创作钢琴作品的音乐家，在他的钢琴作品中涉及到很多的音乐体裁，创作了很多令人称赞的优秀作品，对钢琴音乐的创新和发展做出了巨大的贡献。

本文对肖邦第三钢琴奏鸣曲进行了较为深入的研究和探讨，并在此基础上，综合诸多演奏家和笔者对肖邦第三钢琴曲的第四乐章的演奏实践，来对肖邦第三钢琴曲的创作特征和演奏诠释方面进行研究。全文共分为三个部分：

第一部分分为两个章节，第一个章节是肖邦的生平与创作，简述了肖邦的生平和他的四个创作阶段：在华沙时期的第一阶段、华沙起义时期的第二阶段、巴黎全盛时期的第三阶段和晚期的第四阶段。第二个章节是对肖邦奏鸣曲的概述，介绍了肖邦的三首钢琴奏鸣曲和《第三首钢琴奏鸣曲》的创作背景。这个部分主要是通过对肖邦个人状况的了解和对其创作生涯的总结，来分析和理解他的创作理念和音乐风格。

第二部分是全文的第三章节，论述肖邦第三钢琴奏鸣曲的创作特征。第三章节中是从主题与旋律、节奏与和声、曲式结构与调性分析、织体这四个方面来对肖邦《第三钢琴奏鸣曲》进行分析与研究，论述了肖邦第三钢琴奏鸣曲的创作理念和音乐特征。（一）在第一节的主题研究中，分析了奏鸣曲的四个乐章中的主部主题和副部主题，以及

再现部中对主部主题和副部主题的变奏发展。对旋律的创作分析中，使用了变奏性手法、半音化手法、多声旋律手法。（二）节奏的创作中，从复合节奏、节奏声部叠置和节奏织体的多样性三个方面来阐述。和声的创作从三度叠置和弦、和弦半音化进行、和弦外音及持续音来阐述。（三）曲式结构和调性分析，全曲四个乐章均是以古典曲式的结构框架为基础，并在其内部处理中进行了改革和创新。（四）织体创作从复调音乐织体形式、音型化伴奏织体形式、波浪式旋律化音型织体三个方面进行阐述。

第三个部分是全文的第四章节，也是全文的核心。（一）对曲式节奏的演奏处理，分别对乐句间的演奏处理、乐段间的演奏处理和乐章间的演奏处理进行阐述。（二）旋律的处理，从单音旋律的歌唱性演奏处理、和弦旋律的歌唱性演奏处理和复合旋律的歌唱性演奏处理来进行阐述。（三）节奏的演奏，归类成难弹的节奏、不对称的节奏和弹性的节奏。（四）踏板的运用，使用了旋律连接的踏板、二分之一的踏板和力度增强的踏板。（五）肖邦第三钢琴奏鸣曲音响资料版本的研究，搜集了阿图尔·鲁宾斯坦、毛里奇奥·波利尼和马尔塔·阿格里奇三个版本，分别对肖邦第三钢琴奏鸣曲的演奏进行研究和分析。

关键字：肖邦 第三钢琴奏鸣曲 创作特征 演奏诠释

Abstract

Fryderyk Franciszek Chopin (1810—1849) is a great Polish composer and pianist. Chopin , who is extolled as the great musician in Romanticism and represents an important position in the history of Western music and piano, appeared in the early period of the Romanticism. Among those great musicians in history, Chopin is the only one who latch onto the piano works 'creation. Meanwhile, Chopin creates many admirable excellent works which involve many musical genre and makes tremendous contributions to the innovation and development of the piano music.

This thesis makes a further study and discussion for Chopin Piano Sonata No. 3. On that basis, I synthesis many concert performers and writes' perform practice for the fourth part of Chopin Piano Sonata No.3 in order to do a study on Chopin Piano Sonata No.3 for its creative features and performance analysis and interpretation . This thesis is divided into three sections:

Section one have two chapters: Chapter one is about Chopin's lifetime and his four creation periods, that is Warsaw period, Warsaw Ghetto Uprising period, Heyday of Paris period and the late of Heyday of Paris period; Chapter two is the summary for Chopin Sonata, it introduces

the creation background of Chopin's three piano sonatas and << Chopin Piano Sonata No.3>>. This section is mainly to analysis and understand Chopin's creative concept and musical genre through the understanding of Chopin's personal information and the conclusion of his compose career.

Section two is the third chapter of the whole thesis and it deals with the creative features of Chopin Piano Sonata No.3. Chapter three analysis and research Chopin Piano Sonata No.3 through the aspects of theme and melody, rhythm and harmony, musical form structure and harmonic analysis , and texture to discuss the creative concept and musical genre . First, it analysis the main theme and the vice theme of the four parts in the sonata in the chapter one's subjective research, meanwhile, it also represents the development of variation for the main theme and the vice theme in the department. As for the analysis for the melody creation, the sonata uses the ways of development of variation, Chromaticism and more-sound-melody method; Second, my thesis elaborates the process of the creation of the rhythm from the three aspects: polyrhythm, rhythm parts superimposed and diversity of rhythmic texture. Regard to the creation of harmony, it's elaborated from three degrees of superimposed harmony, chromatic chord change and the sound and sustained note chords; Third, about the musical form structure and harmonic analysis, the four parts of the musical composition is based on the structure and

frame of the classic forms, at the same time, it makes revolution and innovation in its internal processing; Fourth, the texture creation is stated from three aspects, that is polyphonic music texture form, accompaniment texture form and wave figure texture melody.

Section three, also the fourth chapter, is the core of the thesis. First, the performance disposal of musical form and rhythm. It elaborates the performance disposal between phrases, passages and parts separately; Second, the handling of melody, it elaborate from the singability performance disposal of single tone melody, chord melody and composite melody; Third, rhythmic performance, it could be included the rhythm of hard-to-play, asymmetric and flexible; Fourth, the usage of footstep, it uses tunes connect footstep, one half footstep and effort enhancement footstep; Fifth, the study of variety versions about the audio data of Chopin Piano Sonata No.3 , it collects three versions, that is the version of Artur.Rubenstein, Maurizio.Pollini and Argerich, so as to study and discuss the performance of Chopin Piano Sonata No.3 separately.

Key Words: Chopin; The Piano Sonata No.3; Creative Features;

Performance Analysis and Interpretation

目 录

摘 要.....	I
Abstract	III
绪论.....	1
1. 选题缘由和研究意义	1
2. 国内外研究现状	2
一、肖邦的生平与创作	4
1. 肖邦的生平简介	4
2. 肖邦的创作时期	6
1. 2. 1 第一个阶段:	7
1. 2. 2 第二个阶段.....	8
1. 2. 3 第三个阶段.....	8
1. 2. 4 第四个阶段.....	10
二、肖邦奏鸣曲的概述	11
2. 1 肖邦三首钢琴奏鸣曲.....	11
2. 2 肖邦第三奏鸣曲的创作背景.....	13
三、肖邦第三钢琴曲的创作特征	14
3. 1 主题与旋律.....	14
3. 1. 1 主题.....	14
3. 1. 2 旋律创作手法.....	18
3. 2 节奏与和声.....	22
3. 2. 1 节奏.....	22
3. 2. 2 和声.....	24
3. 3 曲式结构与调性分析.....	26
3. 3. 1 曲式结构.....	26

3.3.2 调性分析.....	31
3.4 织体	33
3.4.1 复调音乐织体形式.....	34
3.4.2 音型化伴奏织体形式.....	35
3.4.3 波浪式旋律化音型织体.....	36
四、肖邦第三钢琴奏鸣曲的演奏诠释	37
4.1 对曲式结构的演奏处理.....	37
4.1.1 乐句间的演奏处理.....	37
4.1.2 乐段间的演奏处理.....	39
4.1.3 乐章间的演奏处理.....	41
4.2 旋律的处理.....	43
4.2.1 单音旋律的歌唱性演奏处理.....	44
4.2.3 和弦旋律的歌唱性演奏处理.....	44
4.2.3 复合旋律的歌唱性演奏.....	45
4.3 节奏的演奏.....	45
4.3.1 难以把握的节奏.....	45
4.3.2 非平衡性的节奏.....	46
4.3.3 具可塑性的节奏.....	46
4.4 踏板的运用.....	47
4.4.1 旋律连接的踏板.....	47
4.4.2 二分之一的踏板.....	48
4.4.3 力度增强的踏板.....	49
4.5 肖邦第三钢琴奏鸣曲音响资料版本研究.....	51
4.5.1 阿图尔·鲁宾斯坦 (Artur Rubinstein)	52
4.5.2 毛里奇奥·波利尼 (Maurizio Pollini)	53
4.5.3 马尔塔·阿格里奇 (Martha Argerich)	55

结语 57
 参考文献 58
 攻读学位期间研究成果 60
 致 谢 61

绪 论

1. 选题缘由和研究意义

奏鸣曲 Sonata 是指由多个乐章所组成的套曲名称，是创作音乐作品的一种重要体裁。奏鸣曲的诞生可以说是由整个西方国家的音乐家们共同努力创造的，从西方音乐史上可以发现几乎每一个音乐家都有对奏鸣曲进行过创作。在奏鸣曲的每个乐章创作中都表达了不同的音乐构思，让奏鸣曲中不同的音乐形象产生了戏剧性的对比与冲突，而肖邦创作的奏鸣曲体裁中能发现他对这种戏剧性的创作手法和构思进行了新的探索。

在肖邦创作的大量钢琴作品体裁中，奏鸣曲的数量仅有三首，其中第二首《降 b 小调奏鸣曲》中的葬礼进行曲最为广知。第一首的创作时间是在肖邦的少年时期，正是肖邦的音乐风格形成的初期，所以大部分的音乐评论家们对于这一首的作品创作没有给予很大的肯定。第三首钢琴奏鸣曲是肖邦的晚期代表作，这个时期的肖邦对于作品的创作，无论是从创作构思和技法上都更成熟和完善。笔者是通过学习演奏第三钢琴奏鸣曲时，对第三钢琴奏鸣曲进行了一定的分析和了解，自此之后对第三钢琴奏鸣曲有了强烈的喜爱，同时对作品作了较深入地分析研究。本文试图通过对作者的生平和创作方面的介绍，对肖邦在音乐创作上的追求作一定程度上的分析；在对第三钢琴奏鸣曲的创作特征中，分析整个作品的结构和小的构思；重点在于通过笔者自己的见解来进行作品的演奏诠释，让演奏者对作品的理解能力能有

所提高，也对更多学习这部作品的人提供一定的帮助。

2. 国内外研究现状

作者在对国内外研究现状的文献搜集中，有以下几个方面：

在对书籍方面的搜集中，有张雪译，贝尔纳·加沃蒂著的《肖邦传》、林洪亮选译的《肖邦通信集》、于润洋著的《悲情肖邦》、索洛甫磋夫著的《肖邦的创作》、Liszt Franz《Life of Chopin》、雷吉娜·斯门江卡著的《如何演奏肖邦》、威拉德·阿·帕尔默著的《肖邦钢琴作品演奏指导》等著作。

在对有关肖邦钢琴奏鸣曲的硕博论文中，有陕西师范大学硕士张熠的《肖邦<第三钢琴奏鸣曲>创作研究》和上海音乐学院硕士田剑玫的《肖邦钢琴奏鸣曲的创作特征与演奏处理》。有关肖邦钢琴奏鸣曲的音乐期刊中，有梁全柄口译，崔静媛、潘一飞整理的杨·艾凯尔的《关于演奏肖邦音乐的几个问题》、张峻斌著的《肖邦<b 小调钢琴奏鸣曲>唱片版本评析》等。

在对音响资料的搜集中，选择了阿图尔·鲁宾斯坦的肖邦第2第3钢琴奏鸣曲幻想曲（CD）、毛里奇奥·波利尼的第2第3肖邦钢琴奏鸣曲的CD和马尔塔·阿格里奇肖邦第二，三钢琴奏鸣曲CD。

笔者通过以上在对肖邦的第三钢琴奏鸣曲的研究文献搜集中，发现中外音乐学者对于肖邦的作品研究主要集中在他的音乐风格上，对他的创作精神和民族性有许多详细的分析。而在肖邦的钢琴作品体裁研究中，也主要集中在他的主要作品创作领域里。在对肖邦的奏鸣曲研究中，也较多的分析第二首的葬礼进行曲，在对第三首钢琴奏鸣曲

的研究中，对于作曲技法有较详细的研究，在演奏处理方面也有局部的研究，但对于这部作品的演奏诠释还没有人进行过分析，笔者通过自己所学习和掌握的知识，试图对第三钢琴奏鸣曲有较全面的演奏诠释和作品分析。在所搜集的三个版本的音响资料中，对演奏肖邦第三钢琴奏鸣曲的理解能有更多不同的认识和发现。

一、肖邦的生平与创作

1. 肖邦的生平简介

1810年3月1日,弗里德里克·弗朗西斯·肖邦(Fryderyk Franciszek Chopin)出生在波兰的热拉佐瓦—沃拉。其父亲尼古拉·肖邦是一名法国农民出身移民至波兰的法语教员,母亲朱斯蒂娜是一位可爱的波兰姑娘。其家庭共有三个女儿和一个儿子,生活在被俄国占领的华沙。

尼古拉·肖邦是一名低微教员,为了能有条不紊的支付日渐增多的生活开销,他创办了一个家庭寄宿学校。在这所寄宿学校里,他有着超乎一般农民出身的短浅目光,只招生来自于好家庭的男孩。这些在寄宿学生中,大多数出自大庄园主家庭,他们出身富贵,行为举止优雅,也是童年时期的弗里德里克的第一批朋友。正因为有在如此讲究中的教育环境中,人们提起钢琴王子的形象,也是有依据可证实的。

像很多天才音乐家一样,弗里德里克在三岁时就开始展示出超人的音乐天赋,6岁时正式跟随阿达尔伯特·齐夫尼学习钢琴。这位钢琴教师对肖邦特别喜爱,在教导肖邦的同时立马断定其有着超乎常人的天赋。他把古典大师巴赫和莫扎特的音乐介绍给肖邦,让肖邦练习莫扎特的小奏鸣曲和巴赫平均律中简单的前奏曲和赋格,不接触那些在他看来时髦却糟糕透顶的东西。这位钢琴启蒙教师的教育,深深影响肖邦对于古典音乐的追求。此后的音乐创作中,他的创作和思考原则以及艺术风格,都来源于巴赫和莫扎特这两位大师。

如果说在齐夫尼的钢琴教育下,肖邦明确了自己的音乐方向,有

了准确的音乐风格定位，那么在齐尔斯纳的教育下，有了完成创作自己作品的 ability。1822 年，肖邦跟随齐尔斯纳学习和声对位和音乐作品分析，这位老师对肖邦大力赞赏和不留余地的栽培教育。齐尔斯纳在对肖邦的习作中，更多的是去引导和指点方向而不是限制他。

肖邦 6 岁开始学琴，7 岁创作第一首波罗乃兹被刊印，受到《华沙杂志》的大肆赞誉。8 岁得到康斯坦丁大公的赏识，在拉吉维尔的华沙宫殿里举行第一场公开音乐会，迅速在华沙出名。少年时期的肖邦，并没有因为其钢琴天赋与公众的赞誉而骄傲自满，他的世界里除去音乐这个总方向，还有其它方面也值得人去关注。

肖邦自幼所受到的教育是完整的、全面的。肖邦除了学习学校的普通教育和音乐学习教育外，还会上高级宗教课，旁听演讲和朗诵课，他的生活学习中，时间被排的满满的，各科成绩都很优秀。尽管如此，可千万不能就此认为肖邦是一个单调的书呆子。他不仅在音乐方面具有超常天赋，在绘画和戏剧表演方面也有出色的表现。

在肖邦的中学青春岁月里，顺其自然充满着快乐。假期时，他随朋友去乡村度假。在充满乡村气息的土地上，会给钱请农家女演唱玛祖卡，会在收获季节里，参与农民们跳圆舞曲和奥贝雷克舞¹。在这里，他尽情娱乐，这种特有的民族风格将持续在他的记忆中。

1830 年 10 月 11 日，肖邦在华沙举行音乐会，这场音乐会给他带来了很多赞美，但却不能恰如其分的做一个评价。肖邦陷入了绝望，希望得到更好的理解选择离开华沙去向巴黎。

¹ [法] 贝尔纳·加沃蒂，张雪译。《肖邦传》[M]。上海：上海人民出版社，2012。这是库亚维省特有的一种民族舞蹈。

1832年2月26日肖邦举行了他在巴黎的第一场音乐会，场下观众席有李斯特和门德尔松，这场音乐会给肖邦带来名誉上的成功。至此肖邦受到巴黎上流社会的追捧，人们欣赏他的优雅，肯定他的才华，越来越多的人开始请他授课。肖邦与密茨凯维奇和柏辽兹交往，与李斯特和希勒同台演出巴赫的三重奏协奏曲，他与很多有名的音乐家结交，并与波兰同胞保持友谊。

1836年深秋，肖邦与乔治·桑第一次在法兰西旅馆相遇。尽管双方见面的第一次印象并不明确，但在乔治·桑的主动促成下，这对双方角色互换的伴侣开始踏上长达八年的情感之路。在这八年时间里，正因为有乔治·桑在生活中的悉心照顾，给予肖邦在音乐创作中的精神鼓励，肖邦的创作处于全盛时期。

在与乔治·桑感情破裂以后，肖邦的身体也日渐衰弱。1848年，在巴黎进行最后一场音乐会，肖邦自离开华沙以后，一直牵挂故乡的土地，他用自己的音乐方式，为他的祖国向全世界宣誓属于他们的波兰民族音乐。肖邦为任何有关波兰的事情而奔波，1849年10月17日，肖邦在患肺结核的无效救治下，于万多姆广场逝世。

2. 肖邦的创作时期

肖邦一生的创作作品几乎只为钢琴音乐。肖邦的音乐风格是典型民族性的，是为一种理想的波兰民族音乐。肖邦的音乐虽具有民族音乐特点，但也加入其它的音乐因素，他自1830年离开华沙，在巴黎的生活时期，巴黎生活气氛渗入在他的波兰民族音乐中。

从肖邦的音乐作品完成时间和创作时期来看，可分为四个阶段：

1.2.1 第一个阶段：

1817年—1830年为第一阶段。肖邦7岁的时候，就显示了天才儿童在音乐上的天赋，人们谈及他就像谈论第二个莫扎特一样。小肖邦能很轻松的弹奏技术困难的作品，满是情趣与才华。1817年，肖邦创作了最初的两首乐曲：《g小调和降B大调波洛乃兹》；《军队进行曲》，先后分别题献给斯卡贝克伯爵夫人和军士坦丁大公。在我们能找到肖邦的第一份手稿，是肖邦在1821年4月21日，献给他的钢琴教师齐夫尼一首名叫《降A大调波洛乃兹》。这首作品相较于后期肯定是不成熟的，谱曲手法简单，但在和声与低音走向上看还是有很多闪光点的。在1826—1829年间，肖邦大量作曲，这些作品在延续巴赫的音乐风格创作上，运用了大幅度的跳跃、半音移动、分解和弦、快速跑动和八度变换等一系列高难度的技巧。其中《第一、二、五练习曲》（作品第10号）这三首曲子的初稿中，与后面所作的练习曲相比毫不逊色，这里可以看出他为现代钢琴技术发展的贡献。1830年，肖邦先后在华沙举行了三场音乐会，在此的重要作品有《〈让我们手拉手〉主题变奏曲》（作品第2号）；《波兰歌调大幻想曲》（作品第13号）；《b小调圆舞曲》（作品第69号之二）；《c小调葬礼进行曲》（作品第72号之二）；《f小调协奏曲》和《e小调协奏曲》。

这个阶段的音乐风格是充满幸福、欢乐与希望。尽管其写作手法较为简单，但肖邦的音乐是从波兰民族的土壤中生长的，他吸收民间的音乐素材，遵从古典主义时期创作特点，创作了肖邦所特有的民族

性音乐风格。

1.2.2 第二个阶段

1831年肖邦去往巴黎的途径上,在斯图加特听到华沙陷落的消息,愤慨不已的谱写数曲充满激情的作品。《第一谐谑曲》(作品第20号,初稿完成于扎里森,1831);《练习曲》(作品第10号之十二);《C大调玛祖卡》(无作曲号);《四首玛祖卡》(作品第6号);《五首玛祖卡》(作品第7号);《五首夜曲》(作品第9号);《夜曲》(作品第15号之一和之二);《练习曲》(作品第10号之三、四、五);《前奏曲》(作品第28号之二和二十四)²。

1.2.3 第三个阶段

1832年—1845年是第三个阶段。肖邦来到巴黎,在这里让他认识了第一流的音乐家和最好的歌剧院。肖邦通过卡尔克布雷纳的帮助下,成功举行音乐会的演出从而进入巴黎上层交流圈。肖邦开始与当时有名的文艺圈来往,并时刻与波兰同胞保持友谊。肖邦与众多音乐家结交,其中有李斯特、帕克尼尼、柏辽兹等,他在巴黎的音乐沙龙中备受贵族的追捧,与其他音乐家的合作引发他众多创作灵感。自肖邦离开华沙以后,他一直牵挂着他的家乡和家人,音乐是慰藉和抒发他内心情感的唯一途径。1838年,肖邦与法国女作家乔治·桑相恋了,在之后的生活里,因为爱情在情感和生活上的满足,这段时间里肖邦创作了大量作品,他的音乐思想和创作也完全上升到成熟阶段。

这个阶段的创作作品主要以大型结构为主,具有强烈的戏剧性和

² [法] 贝尔纳·加沃蒂, 张雪译. 《肖邦传》[M]. 上海: 上海人民出版社, 2012.

悲剧性，以及深刻的音乐内涵。这个阶段的音乐分为两种类型：一种对波兰命运的牵挂，一种是对巴黎生活的描写。肖邦的性格里一直都有两面性，民族存亡的复仇而充满极具的愤怒爆发，另一面是与生俱来的优雅，充满抒情和温柔。

在这个创作阶段可以发现，肖邦创作的体裁开始多样化了，不仅仅局限于篇幅较小的波洛乃兹、练习曲、玛祖卡等，对于结构更复杂的奏鸣曲、叙事曲、协奏曲等体裁，也取得了优异成果。

在肖邦与乔治·桑及她的两个孩子去马略卡修养所创作的波洛乃兹中，肖邦赋予了一种全新的表现形式。《两首波洛乃兹》（作品第40号，A大调和c小调），曾经被安东·鲁宾斯坦认为代表波兰民族的两种特性：一方面辉煌夺目，另一方面不堪重负³。《升f小调波洛乃兹》（作品第44号）描写了波兰民族战争的画面，中间有一长短三十二分音符，模仿了军鼓阵阵敲击声。全曲有一个引子旋律的主题，在首段和尾端里出现，中间插入了一段马祖尔舞，强力爆发与悲情交加，使曲子得到了强烈的对比。《降A大调幻想波洛乃兹》（作品第61号）有着史诗性的梦幻曲特点，其冠名为波洛乃兹是由于具有某种时隐时现的节奏。这首作品与同类其他波洛乃兹作品相比，更具独特性。是一种向往波兰战争胜利的一种梦幻，其风格多样性可称得上是独一无二的。这首作品的创作超过肖邦本人设想，它打破了肖邦对于古典时期模式的尊崇，创造出全新且独特的风格。

自学生时代，肖邦便对菲尔德的夜曲有所涉猎，他从中得到灵感，

³ [法] 贝尔纳·加沃蒂，张雪译，《肖邦传》[M]. 上海：上海人民出版社，2012.

直至给这种稍嫌矫饰的曲式注入了它所缺少的灵魂。肖邦的夜曲借鉴了先驱的梦幻和叹息，若隐若现的虚幻隐含在他悲情音乐中，使这种在沙龙音乐表演的作品，增添了独特的音乐风格和个性色彩。《c 小调第十三夜曲》（作品第 48 号）是一首天才之作，从肖邦赋予夜曲的创作特征而言，这首作品不能只局限于夜曲体裁。这首作品主题沉着、庄严，其音乐内涵能容纳深刻的社会内容。

1.2.4 第四个阶段

1846—1849 年是第四个阶段。肖邦的创作与在巴黎时期创作作品相比，显现出明显的衰退趋势。在与乔治·桑的感情破裂后，肖邦既不能回到华沙亲人的身边，也无法得到心灵上的慰藉，他一直衰弱的身体更是迅速地恶化，生命迹象显示他已走到了最后的阶段。1848 年肖邦在回到巴黎的第二年，在他身体持续衰弱的情况下，去到苏格兰和伦敦进行巡演，更为参加对他没有任何名利的有关波兰募捐晚会而努力奋斗。1849 年，10 月 17 日肖邦因患肺结核在那个无法治愈和有所控制的年代，在他姐姐路德维卡和众多朋友的陪伴下逝世。

由于肖邦当时深受疾病痛苦的折磨以及心理上的忧郁，作品创作的数量很少。这个阶段的创作风格和之前的全盛阶段相比是平缓的。

《B 大调圆舞曲》和《玛祖卡》（作品第 68 号）是这个阶段的最后几部作品，作品表达了对故乡和亲人的思念，以及对美好生活的向往之情。

二、肖邦奏鸣曲的概述

2.1 肖邦三首钢琴奏鸣曲

肖邦第一首钢琴奏鸣曲是在 1824 年的《c 小调奏鸣曲》（作品第 4 号）开始创作题献给他人生中第二位教师艾尔斯纳的，于 1851 年出版。这一首作品稍显稚嫩，创作过于拘谨而显得四平八稳，在展开部方面并没有带给人们很大的惊喜。这是肖邦第一次尝试去创作奏鸣曲体裁，不同于波罗乃兹独具风格的民族音乐，在这首奏鸣曲中可以看到小步舞曲、圆舞曲、夜曲的影子，是肖邦在对古典主义传统格式下进行新的音乐风格的探索。

第二首《降 b 小调葬礼奏鸣曲》（作品第 35 号）与第一首奏鸣曲创作时间相隔 10 年，是肖邦在巴黎成熟时期所创作的，这首作品没有题献，在 1840 年时出版。《降 b 小调葬礼奏鸣曲》的想象力在肖邦所创作的所有作品中是无法比及的，它其中的每一个音符都含有其深刻的意义。对于这部作品创作分析中，可以发现肖邦患有一种类似精神分裂的病症。阿尔弗莱德 科尔托认为在第一乐章里看到“一场与无望的命运抗争的悲剧中的挣扎和哀告；在谐谑曲中，音乐的展开预示了在黑暗中隐隐躁动的神秘力量；在葬礼进行曲中，有着用简单线条勾勒出的人类一切痛苦的回响；在奇妙的终曲颤栗中，坟墓上掠过刺骨的寒风”⁴。

⁴ [法] 贝尔纳·加沃蒂，张雪译.《肖邦传》[M].上海：上海人民出版社，2012.

作品共有四个乐章，肖邦把葬礼进行曲放在这首第二奏鸣曲的第三乐章中，在此表达的庄严、悲痛情感使人们冠以葬礼名称的标题性作品。在人们默默祈祷的注视下，一队送葬的马车缓缓行过。其悲剧性的情感色彩，体现出对民族的热爱与思念。终曲的创作中，肖邦运用滑奏技巧，使音响效果具有悠长而绵延不绝的作用。快速滑动中充满各种调性的替换，是肖邦独创的一种奇特的和声声响，更是肖邦创作上的真正革新。《降 b 小调奏鸣曲》相比第一首钢琴奏鸣曲，其创作技术更成熟、更完善，体现了肖邦在贝多芬音乐继承下，追求属于他自己的独特风格和新的创新思维。

第三首《b 小调奏鸣曲》是在 1844 年唯一创作的一部作品，题献于爱米拉·佩裘斯伯爵夫人，在 1845 年出版。这部作品无论是在对大型作品的把握性上还是思想情感的深刻性上来看，都反映了肖邦当时的创作能力的高水平。这首奏鸣曲与《第二钢琴奏鸣曲》相比较，音乐情绪上是从悲伤到明朗的转变，在其音乐构思的考虑上更善于掌握情绪，情感表达更富深度和魅力。

作品共有四个乐章，第一个乐章带有一个庄严的引子，进行曲式的风格逐渐转为优雅的旋律。第二乐章为快板的谐谑曲，主旋律是从第一乐章中的进行曲中衍生出来的。第三个乐章为广板，其旋律勾起人们对无限美好的怀念。终章使用的是回旋曲式，其速度爆发出很大的能量，在同一个主题，左手的伴奏从三连音到四连音，再持续到六连音，像是在不断的挑战最大的极限，这部作品用事实证明了肖邦的高超技术。

2.2 肖邦第三奏鸣曲的创作背景

19 世纪是欧洲浪漫主义开始萌芽时期，人们开始解放思想的束缚，重视个人情感的表达，不再单单以宗教音乐发展为主而转向世俗音乐。1844 年的巴黎，是 19 世纪西欧政治、文化、浪漫主义文学的重要舞台。肖邦开始与当代众多音乐家、作家、画家等名人相结识，这也让他的音乐创作尝试与更多艺术门类相结合，音乐体裁从最初的波洛乃兹、玛祖卡、协奏曲向夜曲、圆舞曲、奏鸣曲、谐谑曲等广泛发展。肖邦凭借他特有的民族文化和独特的音乐风格，在巴黎的音乐沙龙中，备受贵族夫人和小姐的追捧，并开始了他的教学生涯，成功进入了巴黎上层社会。繁忙的社会交际和授课，并没有使这个忧郁的人从他的民族革命中引开。肖邦沉浸在他自己的世界里，没有陷入这表面浮华和名誉成功的喜悦中。乔治·桑的出现使肖邦从敏感的心理和脆弱的身体中有所好转，带给肖邦高涨的创作热情，这一时期作品创作数量惊人。

第三钢琴奏鸣曲是肖邦和乔治·桑在 1844 年诺昂度假所作，这年 5 月，从华沙传来其父亲逝世的消息。乔治·桑为帮助肖邦尽快从悲伤中走出，主动写信给肖邦姐姐路德维卡，邀请他们一家来诺昂度假，在这次重逢中他们感到无比的幸福，这首作品便是在此次重逢后所创作的。虽然这年肖邦的身体还是很虚弱，同乔治·桑的关系也时好时坏，但这首奏鸣曲的创作较第二首钢琴奏鸣曲处理更成熟，情感把握更细腻，是肖邦后期作品中最杰出、最令人感到深刻的作品。

三、肖邦第三钢琴曲的创作特征

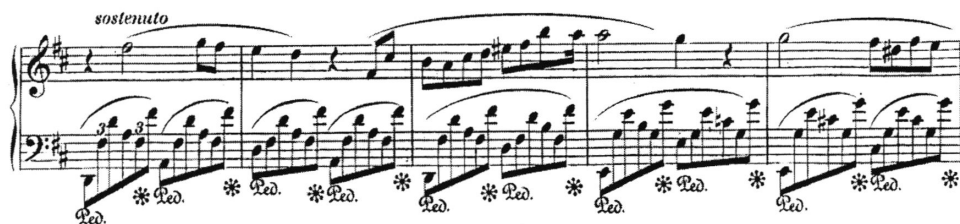
3.1 主题与旋律

3.1.1 主题

肖邦第三钢琴曲的第一乐章，在呈示部中，由作品开头的三个乐句构成了呈示部的主部主题。这三个乐句中，主要以柱式和弦为主要成分，带有强有力的动感性。其旋律表现了庄严、肃穆的感觉，伴随着音乐引发出英雄的出场。谱例 1：

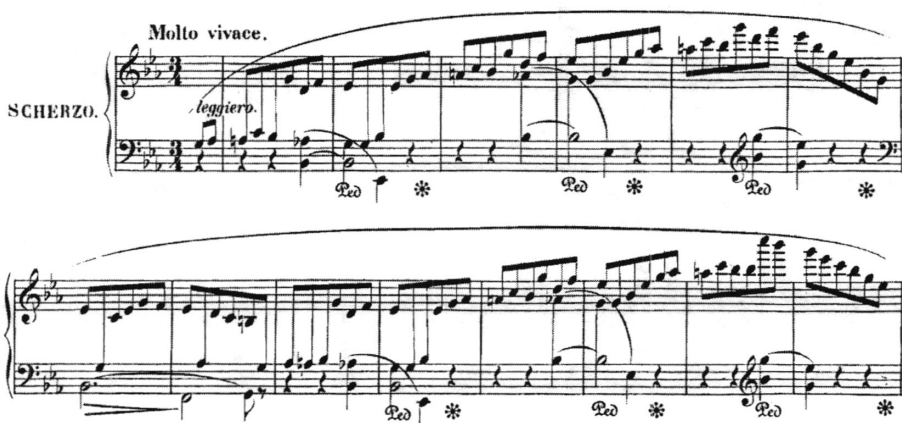


副部主题是第 41—76 小节，这段旋律的抒情，与主部主题形成了不同的对比。副部主题的开头，左手使用三连音的低声部与中声部的跨度，造成了追忆美好事物的催眠状态，伴随左手持续的伴奏音型，右手在轻轻的诉说着童年情景中的欢快。谱例 2：



呈示部的结束部是由左右手四十六音符相互交织形成的,其旋律穿插在四十六分音符中,和副部主题相比,音符流动性强且旋律更加优美,是呈示部另人难忘的一个重要主题。

第二乐章是谐谑曲,是个复三部曲式结构。呈示部共有两个主题。第一个主题是第 1—16 小节,右手的旋律线条是从次中音声部走向中音声部,一直持续到高音声部,然后再依次递减,在这三个声部中来回转换。左手的音符并不多,是在 3/4 拍的弱拍上开始,前面的两拍都作休止处理。音乐在右手旋律行进中,左手偶尔穿插进来,让人刚刚要准备抓住它时,又消失的无影无踪。谱例 3:



呈示部的第二个主题是从第 17 小节到最后。这个主题的发展是从第一个主题上衍生出来的,其旋律发展形态也和第一个主题是一样的,不同的是在调性上从大调转为小调,和声色彩上更为丰富。呈示部的音乐基调是轻快、生动的。

从 61 小节开始中部的发展,其主题音乐是在次中音声部上创作的。与前面呈示部的主题音乐相比较,在速度上出现了大的反差,由急速转变为慢速,音乐感觉从生动的跳动变成了如歌的行走。第三部

分是再现部重复呈示部。

第三乐章，广板，整个乐章的音乐基调是舒缓、柔和的，是一个三部曲式结构。呈示部的主题音乐是从第四小节的第四拍开始的，经过前面引子部分的宣誓，主题部分旋律悠扬，轻缓。右手旋律使用小附点作为主要音型，在低音声部轻快和舒展。左手伴奏音型很有特点，每拍都是八分音符加两个十六分音符，其中两个十六分音符中第一个为空拍。当左手伴奏音型与右手旋律交织一起时，节奏固定且律动性强。谱例 4：

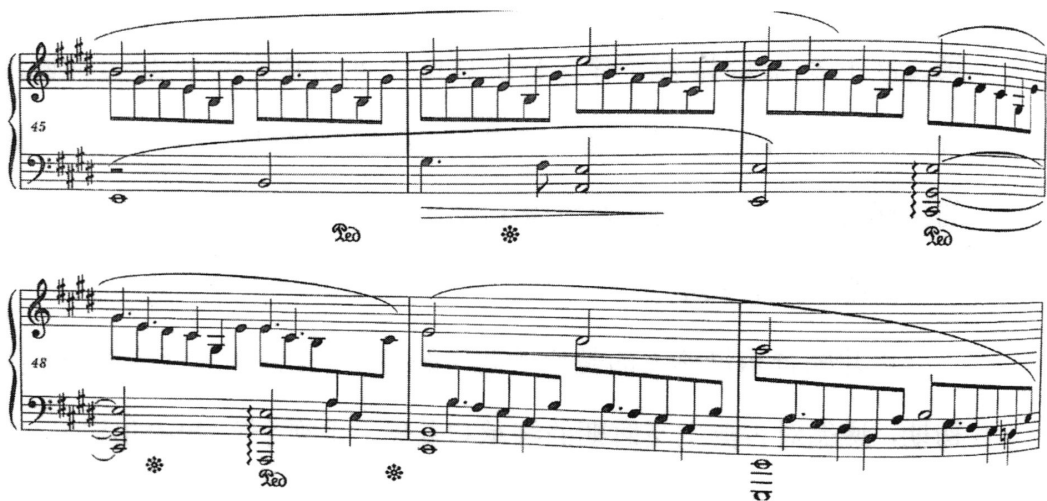


中部的主题带有夜曲的音乐风格，比呈示部主题音乐更抒情和优美。中部的主题旋律在 29 小节，45 小节，79 小节分别出现了三次，右手分解和弦似是轻轻诉说，饱含了肖邦内心细腻和温婉的情感。左手在低音声部演奏，多使用的是八度和弦、琶音式和弦，音乐音响上较呈示部更低，而在音乐情绪上也更深沉。谱例 5：

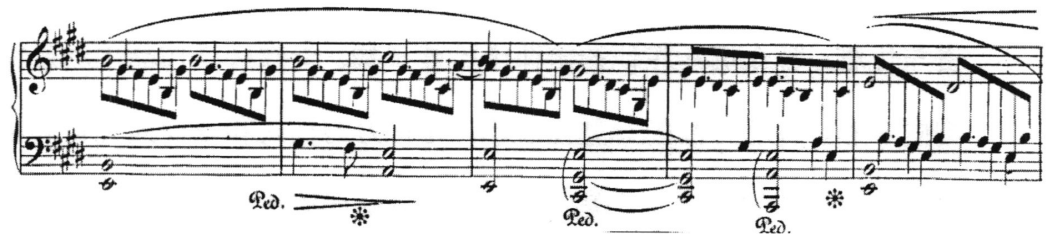
第 29—33 小节：



第 45—50 小节:



第 79—83 小节:



第四乐章，急快板，回旋曲式结构，整个乐章音乐基调是充满革命性的强烈爆发。乐章的开头是由 8 小节引子组成，双手八度由低音声部、次中音声部向中音声部、高音声部四个声部来回转换。一次一次的升高迭起，不断冲破极限，为引进下面的主题音乐，在低音声部稍稍停息，音乐开始爆发了。

在第四乐章中，是由同一个主题做了三次反复，但每一次的主题不是完全相同的。在第二次和第三次主题中，每一次主题的出现都比之前更激烈和辉煌，让听者对每一次出现的主题都有不一样的认识，同时也加深对主题的记忆。主题的创作手法，主要表现在左手伴奏音型上，第一次主题的左手伴奏是三连音，与右手的节奏能吻合对上。第二次主题出现时，左手伴奏有原来 6 / 8 拍分成了两个 3 / 8 的四连音，这样设计的节奏感在音响效果上速度体现得更快了。第三次主题的再现时，由原来的四连音改为了六连音，演奏难度也是一再的挑战。

3.1.2 旋律创作手法

肖邦的音乐最诱人的是他所创作的旋律，在肖邦所处的浪漫主义初期，遵循对古典主义时期的继承和发展，重视个人情感的需求，用完美的旋律诠释了他当时的内心情感。肖邦的音乐创作中并没有大幅度的使人应接不暇的炫技手法，他的音乐如同本人一样让人感受到高贵与优雅，听众沉浸在他的旋律中不能自拔。肖邦音乐作品中的旋律绚丽多彩，有动感性的音型化旋律，强有力的柱式和弦使人亢奋和激昂，有流动性的旋律，柔美的抒情。这些旋律的组成丰富了音乐作品的主题，今天的音乐爱好者们仍为肖邦的创作能力赞叹不已。

（一）变奏性手法

肖邦在处理他的旋律创作中，习惯在旋律发展里进行装饰加花。通过对节奏做不同音型的变化处理，对主题部分做变奏形式的处理来促进旋律的发展。

第三奏鸣曲的第四乐章里，对其第一次主题旋律与第二次主题旋

律进行对比,可以发现左手的伴奏音型从原来的三连音变成的四连音,在琴键上做着跨度很大的来回跑动。右手的旋律由八度夹杂着音程,在高音声部上演奏。两次主题的右手旋律在同一个调性上变奏同一个主题,其旋律状态是相同的。第四乐章的第一次主题,谱例 6:



第二次主题出现的谱例 7:



第三次主题出现时,左手伴奏音型已经由第一次主题的三连音变成第二次主题出现的四连音,到第三次主题出现的六连音。通过对第一次主题音符的装饰下,每一次主题的出现都不相同。这一次的右手旋律改变了前面两次相同的旋律状态,在对旋律的发展里改变了其节奏状态,把节奏音符时值拉长。三次主题变奏都很精彩,是具有变奏性的回旋曲式的典范。

第三次主题的谱例 8:



（二）半音化手法

半音化手法是西欧作曲家在创作作品中经常使用的写作手法，它打破了原来调性的稳定感，使其音乐产生游离不定的音乐感觉。肖邦处于浪漫主义初期，在追求其个性情感抒发的时代中，半音化手法是浪漫主义时期追求的音乐审美观中时常出现的，它可以增加作品的抒情性，也可以表现出某种幻想与神秘的意境，在浪漫时期作品中几乎都能看到半音化的影子。

在第一乐章中的第 23—28 小节中，左手的写作里便使用了半音化手法来变化和发展其旋律。左手的十六分音符上，使用了自然音与变化音在行进音阶上的上行跑动。右手是两个重复的下行乐句，谱例 9：



半音化手法的使用增加了作品的抒情性，在自然音与变化音的相互交错中所产生的近距离很小，音响效果没有很强烈的动力性。半音化的音符级进中，其和声进行并没有清晰的调性稳定，因而产生一种充满幻想的朦胧感，带有一种神秘的意境。

（三）多声旋律手法

在第三钢琴奏鸣曲的创作中，肖邦照顾到了每个声部的使用。例如在第二乐章的中部主题中，谱例 10：



从谱例的观察中可清晰找出每一个声部的进行，低音声部的旋律线条在下方很少行动，多半是作持续音使用保留低音效果。每一个声部都有其相对的旋律线条，成为了一段复合旋律。在这四个声部中，其旋律发展缓慢，带有淡淡的悲伤与忧郁。

再如第一乐章的呈示部的结束部中，谱例 11：



在由左右手四十六分音符交织成的分解和弦中，缓缓流动。右手由两个声部构成，旋律线条也在右手中完成。上面的高音声部中，使用八分音符接三连音的十六分音符，四十六分音符中的三十二分音符前空。下面的中音声部中，跟随旋律音符流动，或做持续音保留，带

有优美，抒情的感觉。

3.2 节奏与和声

3.2.1 节奏

(一) 复合节奏

节奏赋予音调以活力，音调中所采用的节奏类型是千变万化的。

⁵复合节奏是指几种不同的节奏类型在作品声部中同时进行，在一个节拍中分出几个分节拍，或者是交错拍子的复合节奏。在肖邦第三钢琴奏鸣曲中，不难发现有很多的不同时值按相同比份进行对置。

在第一乐章的第 50—55 小节中，右手旋律声部与左手低音声部的节奏型并不是完整对上的。谱例中可以看到低音声部的节奏型是以三连音为主体的，而旋律声部的节奏型中有大附点、五连音、颤音和华彩跑动等不同的节奏类型，这些由不同类型的节奏便形成了复合节奏。谱例 12：



复合节奏的使用打破了传统节奏的稳定与固定感，增强其音乐律

⁵杨儒怀.《音乐的分析与创作》[M].人民音乐出版社,2003.

动性。复合节奏来源于中南美洲、非洲的民间音乐文化中，最早使用是出现在古典主义时期。在肖邦的作品创作中，复合节奏的使用为他的音乐增添魅力，也形成其独特的音乐语言。

（二）节奏声部叠置

在和声四声部的旋律线条中有几种不同的节奏型同时进行，由这些不同的节奏型，构成了多个旋律声部，具有复调作品的特征。

谱例 13：第一乐章（81—84 小节）

第 80 小节 81 82

高音声部与中音声部叠置在一起，都是由右手完成的。其高音声部有附点，三连音与四十六分音符节奏型，还有装饰音的使用。中音声部的节奏型有四分音符，十六分音符与八分音符的结合。这些节奏型的组合使其音乐富有波浪式的行进。

（三）节奏织体的多样性

节奏的织体越丰富，其音响效果也会多样化。以下面谱例 14：



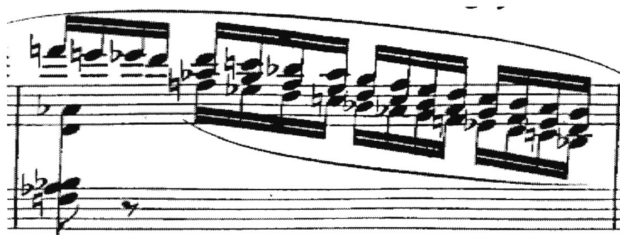
在 102 小节中，右手使用一拍的特殊节奏。103 小节里，右手同时演奏两个声部，高音声部中在附点的节奏型中加入倚音，中音声部稳定进行。左手的伴奏音型里，由三连音和两个八分音符重复。在 105 小节中，左手的次中音声部中三连音也夹杂着附点音型。

3.2.2 和声

第三钢琴奏鸣曲是肖邦奏鸣曲式作品中，和声色彩使用最为丰富的作品。肖邦的和声写作遵循古典乐派的创作手法，但其绚丽的旋律发展和节奏型的多样化，使他的和声创作开辟了新的方向。

（一）三度叠置和弦

三度叠置和弦可以组成不同的和弦类型，如三和弦、七和弦和九和弦等，从而产生不同的音响效果和音乐色彩。谱例 15:第一乐章 20 小节



第一乐章的 134 小节



在肖邦第三钢琴曲的第一乐章中，使用了很多的三度叠置和弦。以上面的谱例为例，在第 20 小节中，高音声部是由一个第二转位的三和弦构成，其中下方的和弦三音是由左手弹奏，上方的五音和根音是由右手弹奏，左右手构成的三度叠置同时进行着这个和弦转位的弹奏。在 134 小节中，可以发现由右手声部和左手声部所构成的三和弦、七和弦，其中第二小节里的高音声部叠置形成小二度和小三度，和下方低音声部的八度音程构成了七和弦的第三转位。

(二) 持续音与延留音

持续音是指在作品的声部进行中，某一个声部的音在几个小节内持续保持。一般来说，和弦持续音都是在低音声部中使用，在其他声部中使用时具有和弦外音的特点，但不属于和弦外音。谱例 16:



在上面的谱例中，低音声部下方使用的是主和弦的持续音，低音声部的上方使用了一条单音旋律。低音声部上方的单音旋律与高音声部中的音程又可以组成其他的和弦转换，产生出其他的和声色彩。而

这种和弦持续音的使用在第三奏鸣曲中大量使用，是肖邦在探究新的和声色彩的一种表现方式。

延留音具有明显特征，在节拍上来看是处于强拍上，在延留音整个形成中需要有准备音、延留和解决三个部分。准备音和延留音通常是同一个音，可以用连线也可以不用连线，而在准备音和延留音出现之后，下面的音必须下行级进解决。延留音的使用为强调某一个音提供了很大的作用，而解决之后的音响效果上能产生歌唱性的特点。谱例 17:



在上面谱例的第 34 小节和第 35 小节中，在第 34 小节中右手部分有两个声部，在最后一拍的上方声部中使用连线延续到第 35 小节，下方的声部则下一度进行解决。

3.3 曲式结构与调性分析

3.3.1 曲式结构

第一乐章的是典型的奏鸣曲式，分为呈示部、展开部和再现部。展开部与呈示部和再现部进行对比，使乐曲具有戏剧性。结构图 1 为下：

奏鸣曲式		
呈示部	展开部	再现部
1. 主部主题(第 1~12 小节)	1. 展开呈示部主部主题(第 91~116 小节)	1. 再现副部主题(第 149~183 小节)
2. 连接部(第 12~40 小节)	2. 展开连接部(第 117~148 小节)	2. 再现结束部(第 184~195 小节)
3. 副部主题(第 41~75 小节)		3. 尾声(第 196~202 小节)
4. 结束部(第 76~90 小节)		

在呈示部中,以开头四小节为动机,在四小节动机上展开发展成三个乐句构成了呈示部的主部主题。三个乐句中使用大量的柱式和弦,展现了一种气势昂扬的英雄气概。主部主题结束后,出现了一段篇幅较大的连接部。在这段连接部中可以分为三个部分:第一部分是第 12—21 小节,右手是在弱起节拍上进行的,使用了半音化和弦的上行级进,每半音的级进进行推动了音乐的动力发展,高涨的音乐情绪渲染到了极致,最后在 20 小节上慢慢平息;第二部分是第 22—30 小节,在左手的伴奏织体中,也使用了半音音阶的上行级进且速度较快。右手的旋律部分,气息悠长与左手形成了相反的旋律线条;第三部分是第 31—40 小节,在这段音乐创作中使用了复合旋律,最后通过一句短小的经过句进入了副部主题。

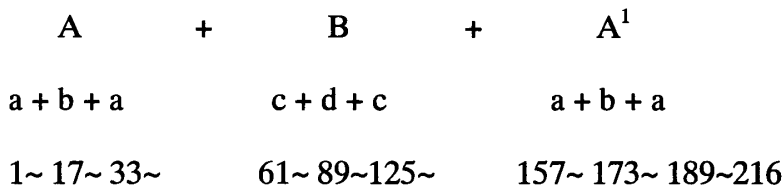
副部主题是由两个部分组成的复乐段。第一个部分是第 40—60 小节,左手的伴奏织体使用了三连音的分解和弦,右手旋律似在轻轻诉说着美好事物,这段音乐风格是抒情的、如同梦幻一般。第二个部分是第 61—75 小节,和前面的音乐风格有着很大的反差,右手旋律中使用渐强的八度加和弦,左手也是速度很快的跨度的分解和弦。副部主题结束后第 76—90 小节是呈示部的结束部,结束部也分为两个部分。第一个部分第 76—83 小节,第二个部分第 84—90 小节。在结

束部的音乐素材中，为展开部的发展做铺垫。

展开部是从第 91 小节到 150 小节。第 91—116 小节是在呈示部主部主题上进行发展的，前部分主要在低音声部和中音声部进行，声音低沉有力，为勇敢奋起带来莫大的鼓励。经过前部分的高潮音乐后，再对连接部素材上进行发展，这样使用的展开手法是和第二钢琴奏鸣曲是完全相同的。

再现部在展开部的连接段落中缓缓进入，省略了主部主题的再现，直接从副部主题结构中完成的，从副部主题的发展一直持续到结尾。

第二乐章是谐谑曲，复三部曲式。曲式结构图 2 为下：



第二乐章的复三部曲式中，呈示部和再现部旋律部分完全一致，速度为快板，整体感觉轻快。中部段落悠扬，缓慢。

呈示部的结构可划分为：a+b+a。a 段由 8 小节为单位的两个乐句组成，b 段是从 a 段衍生发展得来的，也是由两个 8 小节组成的乐句构成。a 段与 b 段的旋律状态基本一致，不同在于由原来的 g 小调转到 f 小调，b 段结束之后连接 a 段的再现。

中部由呈示部的降 E 大调变为了五个升号的 B 大调，中部与和

前后两个部分形成强烈反差。中部和呈示部的结构大致相同，分为三个部分，第一和第二个部分进行对比，第三个再现第一个部分。中部创作中具有歌唱性旋律特点和复合性，第一个部分 61—88 小节，每一个乐句的旋律都是连贯的，可以感受到音乐的气息和深刻的情感。第二个部分较第一个部分，在低音声部静止的八度开始运行起来，这部分的动力性加强，短暂的爆发后又渐渐平复，引进第一部分的再现。

第三乐章是三部曲式结构： $A+B+A^1$ ，结构图 3 如下：

引子	A	连接部	B	连接部	A^1	连接
尾声						
	$a+a^1+a^2+a^3$		$b+b^1$		a^4+a^5	
(1~4)	5~9~13~17~	19~28	29~61~	87~98	99~104	105~
	114~120					

这个乐章的速度为广板，前奏有 4 小节，再进入主题部分。5—8 小节是 A 段的主题旋律，在这四个小节上进行了变奏的创作手法，发展成了四个乐句，即： $a+a^1+a^2+a^3$ 。 a 句和 a^1 在旋律线条上大致相同， a^2 是对前面的继续发展， a^3 是进行了变奏创作。

进入 B 段之前，有 9 小节的连接句。B 段划分为 $b+b^1$ ， b 是 29—60 小节，可以分为两个部分，第 29—44 小节和第 45—60 小节，这两个部分都是相同的。 b^1 也是从 b 主题上进行变奏的，一直持续到 87 小节。中间的 71 到 76 小节有短暂的离调，从 E 大调转为 f 小调又回到

了 E 大调。在 12 小节里展开连接，进入到再现部。

再现部的 A¹ 段是对前面第 5—8 小节的变化再现，A¹ 段从 A 段的四个乐句缩短为两个乐句，从 99 小节到 104 小节。105—119 小节，这里根据 A 段 9 小节连接乐句上发展，最后进入尾声。

第四乐章，典型的回旋曲式。结构图 4 如下：

引子	A	B	C	A ¹	B ¹	C ¹	连接部	A ¹
尾声								
(1~8)	9~28~	54~	76~	100~119~	143~	167~	182~206	226~253
254-286								

乐章的开头有 8 小节的前奏，进入了 A 段的主部主题。在 A 段中主部主题出现了两次，28 小节在 9 小节的主部主题上做变奏发展。从 43—53 小节的连接部进入 B 段的插部，右手是下行音阶跑动接柱式和弦稳定调性，连续进行四次发展。每次伴随右手下行音阶时，左手的伴奏旋律也固定四次的出现。

在第 76—98 小节，出现了第二个插部。这段插部的旋律部分在左手，右手使用的是经过性的音阶跑动。从 99 小节又回到最初的主部主题，第二次主部主题的出现，左手伴奏音型由原来的三连音变成了四连音，速度也变得较之前快，变得更加激烈。在 143 小节回到 B 段的插部，对于 B 段的主题素材并没有改变，在调性上转为了降 E

大调。连接继续 C 段的插部发展,在 182 小节到 206 小节创作了一个连接部,在 187 小节从降 E 大调回到 b 小调,为引出第三次主部主题而准备。

第三次主部主题的变奏是从 226—253 小节,主部主题发展的较第二次的还要强烈。在 254 小节,从 b 小调回到 B 大调,一直到结尾。

3.3.2 调性分析

第一乐章的主调是 b 小调。呈示部主部主题开始于主调的 b 小调,在呈示部的第二乐句(第 5—8 小节)中进行了转调,变成了主调的同名大调,在第三乐句(第 8—12 小节)中转向了 e 小调。连接部(第 20—40 小节)的调性布局上,进行了多次转调,第一部分(第 12—21 小节)开始在 F 大调,再向升 F 大调、b 小调、降 B 大调上进行短暂的离调,使这一部分的和声色彩异常丰富。第二部分(第 21—30 小节)从降 E 大调经过 F 大调、g 小调的离调后,又回到了降 E 大调。第三部分(第 31—41 小节)在一小节的 A 大调调上转到 d 小调之后,一直持续到进入副部。

副部主题的主要调性是主调 b 小调的关系大调 D 大调,在第 41—75 小节中, D 大调离向 G 大调,经过升 f 小调再转回 D 大调。结束部从第 76 小节保持 D 大调稳定进行到 90 小节,不仅巩固了前面副部主题的调性,也为展开部的发展起了铺垫作用。

展开部中也出现了大调的转调和离调,其中运用了复合声部,每一个声部里都有经过音的使用。展开部是在主部主题素材上展开展展的,由升 f 小调上开始旋律创作,经过降 b 小调—升 f 小调—升 G 大

调等，使主部主题在不同调性上散发异样光彩。展开部的连接部（第 137 小节）是由降 D 大调开始，中间有短暂离调，最后回到了 b 小调上。

再现部是省略主部主题，直接在副部主题上的再现。不同的是再现部的调性也由原来的副部主题 D 大调变为了主调同名的 B 大调，从 149 小节到 202 小节，结束部稳定加固了 B 大调的调性。

第二乐章的主调是降 E 大调。呈示部的第一部分（第 1—16 小节）在主调降 E 大调上展开，第二部分是两个乐句组成，第一个乐句（第 17—24 小节）从降 E 大调转为了 g 小调，第二个乐句（第 25—32 小节）从 g 小调转为了 f 小调。在呈示部的第三个部分（第 33—60 小节）再次回到其主调降 E 大调上。

中部结构分为三个部分。第一个部分（第 61—88 小节）是在五个升号的 B 大调开始展开的，中间有短暂离调在 f 小调。第二个部分（第 89—124 小节）转为 A 大调，一直持续到第三部分（第 125—156 小节）。

再现部是呈示部的完全再现，在第 157—172 小节中为降 E 大调，在 173—180 小节中是 g 小调，第 181—188 小节中转为 f 小调，第 189—216 小节再次回到降 E 大调的主调上。

第三乐章的主调是 B 大调。第 1 小节到第 4 小节为引子部分，呈示部（第 5—20 小节）为 B 大调，连接部（第 21—28 小节）持续巩固 B 大调。中部的第 29—70 小节转为 E 大调，在 71—76 小节中短暂的离调在 f 小调，第 77 小节后回到 E 大调。经过第 87—98 小节的

连接部(E大调),在99小节进入B大调。再现部第99—104小节接前面相同的连接部,一直持续到120小节的结尾,不断加固了B大调的调性。

第四乐章的主调是b小调。第1小节到第8小节是引子部分,主部主题(第9—51小节)都是主调b小调。插部一(第51小节到75小节)和插部二(第76小节到99小节)先后在B大调上陈述。第二次主部主题(第100—142小节)出现,从原来的第一次主部主题b小调转为了e小调。第二次插部一(第143—166小节)和第二次插部二(第167—182小节)由原来的B大调转为了降E大调。经过从第183小节—206小节的连接部,从降E大调转为b小调。第三次的主部主题(第207—253小节)出现后,在第254小节至286小节的结尾中,又从b小调转为了B大调。

3.4 织体

在组成和声的各声部层次之间功能分工的基础上,各声部层在节奏、音型和华彩上加工复杂化,又以共同和声基础统一起来的各种各声部层的总汇合,就叫做织体。⁶织体的变体形式是多样化的,在音乐创作中的作用也是广泛的。事实上,在音乐作品所有的创作中,是由旋律和织体两者进行结合来完成全部音乐的陈述。

在音乐织体中,可以分为单声部织体和多声部织体。单声部织体是指,以旋律为主的单一声部,其他的多个声部与织体交叉进行陈述。多声部织体根据其组合方式的不同,可以分为主调音乐形式和复调音

⁶杨儒怀,《音乐的分析与创作》[M].人民音乐出版社,2003.

乐形式。主调音乐形式是指以旋律为主导地位，织体从属于旋律。复调音乐形式是指由旋律织体在各个声部中发展，且保证每个声部的独立性。

肖邦的音乐织体创作中，非常注重左手伴奏的织体发展。在其左手伴奏织体中，使用由固定节奏循环的音型化律动的音型化伴奏织体。肖邦还具有创新精神，在对左手伴奏织体进行中，运用半音化上行的跑动，其调性不清晰而产生新的和声色彩。肖邦的旋律织体创作时常被人称赞的，在这首奏鸣曲中也同样使人再一次感到惊叹。其右手旋律与左手伴奏织体线条清晰，结构层次分明，具有抒情性的音乐特点。

截选不同片段乐句为例，分析第三奏鸣曲中的织体形式：

3.4.1 复调音乐织体形式

复调音乐织体是指在多声部音乐中的各个声部，能同时使用两个或者两个以上的声部来演奏不同的旋律，通过在对节奏和旋律线的基础上，相互进行对比。谱例 18 为：

第一乐章的 66—73 小节

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 66-72) is marked 'leggiero' and includes various ornaments and slurs. The second system (measures 73-79) includes a 'tenuto' marking and continues the melodic and accompanimental lines. The score is in G major and 3/4 time.

左手为伴奏织体，右手共有两个旋律线条组成。上方的旋律线条是在弱拍上开始，下方的旋律全是由四个十六分音符组成，动力性非常强，声音均匀流畅。左手织体是由八度与和弦在低音声部和次中音声部交错进行，后两小节由琶音序进形成的柱式和弦。

3. 4. 2 音型化伴奏织体形式

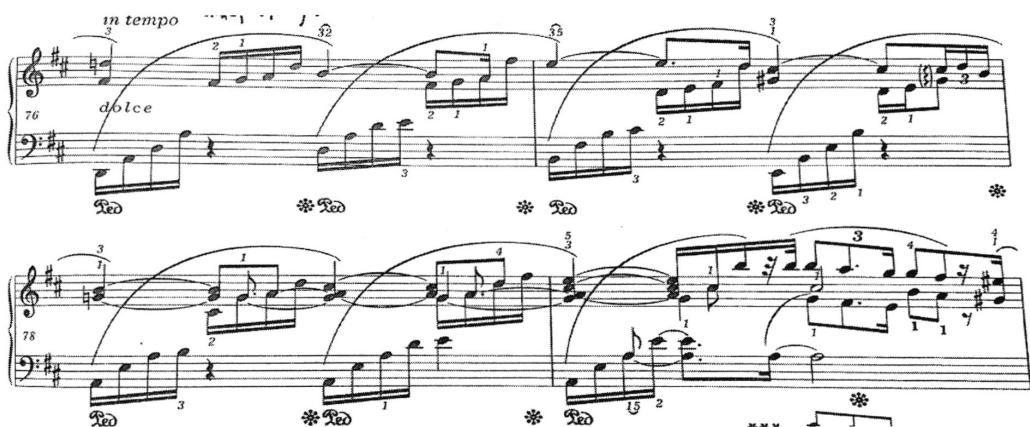
音型化伴奏织体，是指由左手伴奏织体为上方声部旋律创作出具有某种体裁特点的节奏性音型，它表现了一种固定节奏循环的音型化律动。第三乐章的第5—8小节，谱例19如下：



右手旋律与第一乐章的副部主题的第二个部分的节奏型相似，使用八分音符接三连音，前后都是小附点。节奏型的复杂性，使音乐的律动感更强，增强了乐曲的活跃性。左手的节奏型是一种固定的音型，在给这个节奏音型打拍时，是和附点节奏是一致的，但不同的是，附点节奏要求前面音符与后面音符的连贯，而在这里的节奏音型里，前面的音符与后面的音符是断开的，有一种是在弱拍上进行的，事实上又不是。这种固定的音型织体，能持续保持强烈的律动，为其旋律发展做背景节奏型音型。

3.4.3 波浪式旋律化音型织体

波浪式旋律化音型织体，是指使用快速稠密的琶音，为上声部旋律进行或和声进行作为一种背景运动。第一乐章的第 76—79 小节，谱例 20：



右手演奏了两个声部，一个声部进行旋律发展，另一个声部作为伴奏织体与旋律发展同时进行。从谱面上看，伴奏织体是由左右手分手一起完成的，形成了一种波浪式的线条起伏。左手的低音声部与右手的高音声部先后进行，使每小节里的最低音形成了某种有节奏规律变换的低音声部进行。在这种以分解或半分解和弦为伴奏的波浪式旋律化音型织体中，声部层次分明并清晰，在其伴奏织体和旋律同时进行下，使旋律更加优美，音响效果也更为丰富。

四、肖邦第三钢琴奏鸣曲的演奏诠释

诠释第三钢琴奏鸣曲的演奏，首先要了解作曲家当时创作作品的社会背景，然后进行分析来理解作曲家的音乐风格，达到掌握其音乐作品的思想情感内容的最终目的。只有在完成这些前期准备工作之后，才能使演奏者尽量的还原作曲者的创作意图，让演奏者与作曲者对音乐表达的真实性达成一致。对于诠释音乐作品的思想情感内容而言，就要对音乐作品中的创作特征等方面进行剖析，通过对曲式结构、旋律、节奏、踏板等方面来诠释对肖邦第三钢琴奏鸣曲的演奏处理。

4.1 对曲式结构的演奏处理

4.1.1 乐句间的演奏处理

乐句是构成一部音乐作品中的具有特性的一个基本结构单位，乐句可以表达出相对完整的意义。一个乐句就好比我们的生活谈话中的一句话，单独的一句话并不能完全表达出我们想要表达的意思，只有由几句话共同组合在一起，才能够组成一个中心思想。要想掌握其中心思想的内容（乐思），就要弄清楚每一个乐句的发展、乐句间的音乐走向。如果没有弄清楚乐句的划分和设计乐句的发展，就不能很好的有层次的进行演奏，让听众不能感受到音乐色彩的丰富和对旋律的把握。

以第一乐章呈示部的主部主题（第1—12小节）为例，呈示部的

主部主题中，是以相同动机的四小节发展的三个乐句构成，这三个乐句的音型大致相同，速度为快板。对于主部主题的演奏，笔者认为可以根据旋律音符的高低走向处理乐句的起伏。每个乐句可分为两个乐节，第一个乐句的第一个乐节里，在谱面上看到力度标记符号是 *f*，右手单独演奏从高音声部下行至中音声部，虽是在弱起节拍上开始，力度确应该从强至弱的在第一个连线中完成。第二个乐节里，旋律音符的位置走向和第一个乐节里正好相反，那么在这个乐节中力度应从减弱到强，一步一步慢慢的到达最高音，在最高音的位置上力度达到最强再慢慢平息下去。因为三个乐句的音型相同，一样的演奏方式处理便只会是重复三次一样的乐句，所以在第二句乐句和第三句乐句的演奏中要有不同的处理。第二句乐句的开头，同样还是在弱起的后半拍上开始的，在这里的第一个乐节里与要第一个乐句的第一个乐节进行力度对比，达到有层次的进行演奏，两个小节里力度保持较前面的弱奏，第二个乐节同样的上行渐强。第三个乐句的开头，这里的弱起由原来的单音变成了八度音程，从音符数量和下键的声响上都要超过前面两个乐句，这个八度音需要强调后再下行减弱，第二个乐句还是同上面两个乐句的处理一致。对于三个乐句的第一乐节在力度方面进行不同的对比，能使听众对同样的旋律有不同的音乐感受。

又以第一乐章副部主题前的连接部（第 23—28 小节）为例，在这 6 个小节内以 2 小节为一个乐句，也是对同一个旋律进行了三次反复。右手有两个声部同时进行，上方声部为主旋律而下方声部则是根据上方旋律进行模仿。三个乐句中的左手音型相同，都是使用半音阶

上行跑动，除了第一个小节是一个八分音符加两个十六分音符，其他的小节全是四个十六分音符。在这三次音阶跑动中，不仅要注意从弱渐强的力度变化，还要对其速度有所控制。不能一味的完全重复半音跑动，而忽略对每一个半音所要求的音色，尽量的做好跑动音阶中的每一个半音的均匀、清晰和流畅。右手的三次旋律下行，力度上由强渐弱。三次旋律演奏里，在第二次旋律反复时，通过大琶音尽量把音保留与下一个音连贯起来，拉长旋律的气息来使音乐情绪和第一次有所不同。在由右手的两个声部和左手的低音声部同时进行中，右手旋律在左手的伴奏下，一次又一次推向高涨的情绪，为展开部的发展做好了充分的准备。

4.1.2 乐段间的演奏处理

乐段是由数目不等的乐句而组成的，是一个相对完整乐思的基本单位，是完整曲式中的最小结构。对于乐句的划分和对乐句的演奏处理能使音乐有层次的行进，也对完整曲式的乐段有明确的认识。掌握乐段的结构和高潮部分的布局能使演奏者在对设计力度强弱、速度变化和弹奏方法等方面，能够更准确的完成奏鸣曲整体的结构性和完整性。

以第四乐章为例，速度为快板，是个典型的回旋曲式。前面 8 小节为引子，相同的动机重复了三次，双手演奏八度在琴键上来回跑动，力度在每一次的动机重复上逐渐加强。在第 8 小节上高音进行下二度后停止，像是暴风雨来临前的平静。在引子部分结束以后，便是第四乐章的主部主题，整个乐章的主部主题会出现三次，并且每次主部主

题中都会重复一次前面的相似旋律。从第 9 小节到第 27 小节是主部主题的第一次出现,旋律线条并不清晰,是隐藏在三连音的快速跑动中的,左手是伴随右手部分的三连音音型。第四乐章的节拍是 6/8 拍,在演奏主部主题时要强调 6/8 拍的拍点,对每个小节的第一个音弹奏时注意用手臂力量,同时也要注意突显出旋律部分的演奏清晰。在第 28 小节到 51 小节是对前面旋律的重复,在这段音乐中,音型织体由原来的单音变成了八度音程,这里的音乐情绪上较前面的表现要更加强烈。在第 28 小节到第 32 小节中,有一个很长的连线标记符号,要求我们尽力的把这一部分的音符连贯起来,在旋律织体上看,是由八度音为主体夹杂着音程在琴键上进行跨度跑动,这对于演奏者有着很大的难度。笔者认为,可以在这段长句中划分两个小气口,一方面能够缓解演奏者快速跑动中弹奏八度的疲劳,另一个方面也能拉长在换气口上的音的时值,使乐段中的连接更加流畅。

在主部主题结束后,出现了两个插部。这两个插部都是以左手为主导,右手为辅的伴奏形式。就音乐情绪而言,第一个插部是雄伟、气势宏大的,而第二个插部与之相反,轻盈而流畅的。第一个插部里的第 51—53 小节中,使用了复织体的演奏形式,两只手都要保持声部的平稳进行。这个插部以第 53 和第 54 这两个小节左手的和弦伴奏为动机,在右手音阶下行跑动的伴随下进行了 4 次发展。在对这四次的动机演奏中,右手下行音阶跑动要弹奏得清晰、流畅并且连贯。笔者认为音阶跑动时要注意掌关节的支撑和手指的主动击键,练习时速度由慢到快,左手部分的演奏要使用大臂让每个和弦在乐句中连贯起

来。第二个插部中,对于左手的演奏处理要做到每一个音都必须强调,右手的音阶跑动随左手的停止而换气。

第二次主部主题和第三次主部主题,其旋律线条相同但又不是完全不变的进行重复。中间的第二个主部主题里,左手伴奏音型由原来的三连音变成了四连音,第三个主部主题里由原来的四连音变成了六连音。速度没有改变而音符的增多让其音乐情绪较第一个主部主题都有所不同。第一个主部主题的整体情绪表现为压抑的情绪和对光明的渴望,宣示自己的决心。第二个主部主题与第一个主部主题相比较,虽然经历了革命的失败,但在内心里还是充满着希望。在第三次主部主题出现,节奏更加活跃,暗示英雄的意志在面对失败后,通过沉思最终还是决定与苦难进行顽强的搏斗。在乐章的最后结尾段的第 262 小节至第 267 小节里,进行半音模进手法,音符随上行由弱至强,这里左手的伴奏低音要突出,结尾第 280 小节至 286 小节,在下行级进里力度由弱至强,表现了不屈不挠的斗争精神,以坚定的和弦收尾。

4.1.3 乐章间的演奏处理

奏鸣曲是由多个曲式结构不同的乐章而组成的独奏作品体裁,其结构庞大具有复杂性。每个乐章的曲式结构不同,其发展动机和乐思也会不同,而演奏者想要演奏好奏鸣曲的完整性,就要把握好每一个乐章的音乐表达。第三钢琴奏鸣曲由四个乐章组成,各个乐章之间都存在着速度、情绪及音乐形象的对比,而每个乐章又组成了一个不可分割的整体,它表达了每个乐章在奏鸣曲中完整乐思的不同阶段的进程。

第三钢琴奏鸣曲中的第一乐章为奏鸣曲式，奏鸣曲式有不同于其它曲式类型的特点，在不同调性上进行两个矛盾对比的主题，再现时这两个主题又会重新聚集在一起。第一乐章的奏鸣曲中，分为三个部分，呈示部、展开部和再现部。呈示部中有一个主部主题和副部主题进行对比，在主部主题和副部主题的中间段落有一个连接部，而在副部主题结束后出现了一个总结性质的段落，称之为结束部。展开部的发展是建立在呈示部内的音乐素材上的，再现部是对呈示部的副部主题再现，结构上省略主部主题但内容基本相同，而调性上也出现了变化，在展开部大量的转调和离调后，进入结束部后在同名大调上结束。第一乐章的音乐情绪上我们要把握好主部主题的慷慨激昂和缠绵、抒情的副部主题。

第二乐章是个复三部曲式机构，无论是从曲式结构、织体结构、速度还是音乐情绪上都与第一乐章有着很大的反差。呈示部是单三部曲式结构，主题也是单主题形式的。第二乐章的主题音乐是轻松简单的，中部音乐类似众赞式的神圣与安静，与呈示部和完全再现形成对比。在第一乐章和第二乐章演奏衔接中，从第一乐章的果断强力的结束后，应稍稍调整下心态再投入进第二乐章的演奏中。

第三乐章是采用变奏手法发展的三部曲式，作品的一开头有便有四个小节的引子部分。通过引子的链接导出主题的开始，在首部中以主题进行三次变奏发展，中部里也使用了一次变奏手法，再现部又回到首部的主题再现。第三乐章在整个作品中的速度是最慢的，其主题音乐带有进行曲的特点。第四乐章是带有变奏性质的回旋曲式，此乐

章的结构规模是整个奏鸣曲中最庞大、情绪上也最激昂的。每一次主部主题的出现，都能使听众感受到不同的情绪变化，每次的连接部后像狂风暴雨似的在琴键上扫射，从低音声部到高音声部，使人目不暇接，叹为观止。

第三钢琴奏鸣曲是肖邦晚期所创作的作品，在最后的几年创作中喜好古典主义时期代表性的奏鸣曲套曲结构，在第三钢琴奏鸣曲中加强了奏鸣曲式结构内部的对比因素，扩大了展开部的矛盾冲突和发展的动力，从多个角度去体会和观察，在创作中尝试新的方法和技巧。处理好奏鸣曲各个乐章间的内部曲式结构，对于其情感构思的理解能够帮助我们更好的完成作品演奏的完整性。

4.2 旋律的处理

旋律是音乐的灵魂，是对音乐情感的直接表现。人们经常通过旋律的欣赏来评价音乐作品的高低，几乎所有的作曲家都在努力创作出优美而动听的旋律。肖邦的旋律的创作能力是非常优秀的，旋律是肖邦作品中最吸引人的地方。肖邦虽受古典音乐的熏陶，但他所处的时代是浪漫主义萌芽时期，在那个崇尚个性解放和感情自由的时代，音乐的创作是把情感和想象放在首位，而肖邦则是把他丰富的情感都用旋律来进行完美表现。肖邦的旋律风格可以在波兰民间音乐中找到，所追求是真挚、热情和淳朴。除此以外，肖邦在巴黎生活的18年中，受巴黎文化氛围的影响让他的音乐风格非常独特。在肖邦的旋律中，不追求当时以炫技为主的时尚潮流，始终要求他的音乐旋律具有淳朴

的音乐特点。肖邦非常热爱歌剧，在他所创作的音乐作品中也是追求向歌剧一样要有歌唱性的旋律特点。在他的旋律创作中，使用了大量的单音、和弦以及复合化旋律创作。

4.2.1 单音旋律的歌唱性演奏处理

以第一乐章的副部主题为例，右手演奏的是整段音乐的旋律部分，左手是给右手旋律伴奏的分解和弦。单音旋律具有很强的歌唱性表现能力，通常使用单音旋律的段落，其音乐也是像歌剧中的咏叹调一样，旋律线条悠长而细腻，非常具有表现力。对于单音旋律的演奏时，笔者认为一定要保证旋律线条的连贯性，对于连线部分中的最后一个音一定要进行弱化处理，增强音乐旋律的优美性。用手指指腹尽情的贴键演奏，大臂和手腕注意要跟随旋律的走向，使力量在手指指腹之间来回转换。手指的下键速度不要很快，使用的力度也不要很强，保证每个音在琴键上站稳并保持对音色的控制。像连线画图的方式一样，把每一个音都连接起来，使旋律的进行平稳和充满歌唱性。

4.2.3 和弦旋律的歌唱性演奏处理

以第一乐章的主部主题为例，右手的演奏部分是和弦旋律。和弦旋律在织体形态上来看要比单音旋律更丰富，音乐效果上更具表现力。在演奏歌唱性和弦旋律的技巧难度较歌唱性单音旋律更困难，所以在处理和弦旋律的演奏中要进行严格的训练，遵循正确的连奏方式把每一个和弦都连接起来。这段和弦旋律是第一乐章的主部主题，其音乐形象表达的是在庄严的音乐响起时，有一位英雄正徐步走来，具有某种坚定的精神。要想和弦旋律具有歌唱性的演奏，必须做到和弦

中的每一个音都弹奏清晰,使每个和弦之间的连接起来。笔者认为,先把这些和弦的连接设计好合适的指法,手掌和手指都要牢牢的支撑好,运用手臂的力量在和弦之间转换,要做到和弦旋律的清晰与流畅。由于和弦旋律的演奏较单音旋律困难,在和弦旋律演奏中应使用气息进行多次转换,这样能产生停顿感但又不易发觉,不中断旋律线而使旋律充满活力,具有歌唱性。

4.2.3 复合旋律的歌唱性演奏

复合旋律是指在多个声部中,两个以上的旋律线同时进行演奏。以第二乐章的中部为例,左手的伴奏织体的音程平稳进行,右手部分有一条旋律线,另一条旋律线在左右手中相互转换。对于复合旋律的歌唱性演奏,笔者认为首先要弄清楚两条旋律线的走向,对每个声部里的音运用手腕保持连奏,不能让旋律音在多个声部中消失掉。歌唱性演奏技术在复合旋律中的演奏方法与单音旋律和和弦旋律是一致的,重要的是要在声部进行中显现出旋律的走向并具有歌唱性。

4.3 节奏的演奏

4.3.1 难以把握的节奏

在第三奏鸣曲中有大量演奏困难的节奏,对于这些技巧难度大的节奏要单独把它们挑选出来练习直至能熟练掌握。例如第一乐章的第61—64小节中,右手大量的八度音程、三连音和倚音,还有休止符十六分音符,左手是四十六分音符加八分音符的连接,跨度较大。对于这样的乐句演奏,笔者认为先要分手练习,谱面上来看左手的节奏

音型是固定的，难度在于分手和弦的跨度大而容易按错音从而导致整个乐句不连贯，要花费一定的时间使手指对键盘位置产生记忆。单独练习右手部分，先要把这些复杂节奏型按每小节的时值划分，再按旋律线的走向运用大臂把它们连接起来。对于难弹的节奏，一定要注意节拍点的准备，不能因为自己弹奏的方便而放弃了旋律的发展。

4.3.2 非平衡性的节奏

非平衡性的节奏是指，类似三对二，四对三和六对四等节奏音型数量不对称的节奏。以第四乐章第二次主部主题出现为例，右手三连音是整段乐曲的旋律部分，左手的伴奏音型是四连音。这种非平衡性的节奏在左右手一起进行的音响效果上，除了拍点上的第一个音是同时演奏的，其他的几个音都是相互交叉进行的。对于 6/8 拍的主旋律来看，正好是一拍一个音，对于这样的节奏练习，我们应该让双手一起慢速练习，先适应左右手在相互交叉的时间段，练习成熟的时候，把右手节奏固定进行快速弹奏。

4.3.3 具可塑性的节奏

在前面的旋律演奏处理中有提到肖邦的音乐带有歌唱性的演奏特点，在第三钢琴奏鸣曲中也有歌唱性演奏的特点。具可塑性的节奏是指，在一个小节里，前面的音符占用后面音符的时值来拉长音符，造成一种气息悠长、婉转动听的歌唱演奏。

以第一乐章第 41—49 小节为例，右手的主旋律从高音区域开始，带有某种情感的表达在第一个两拍时值的音符婉转唱出。第二个乐句在第二小节的最后一拍上开始，这个乐句的旋律线条是呈一个波浪型

的音型，前面的从低向高的音符数量较紧凑，后面的从高往低只有两个音符。笔者认为，在音符数量较紧凑的地方，对于最高音的小附点处，可以稍稍强调拉长一点时值，这样的演奏方式即可以让前面的音符有一个推动性的情绪，也为后面下行音的叹息做好了铺垫。

一般来说，在抒情段落的高音或者时值较长的地方的会有弹性节奏的处理，但在一段音乐中最好不要过多的使用这种演奏方式，以免失去曲谱中真正的音乐节奏。

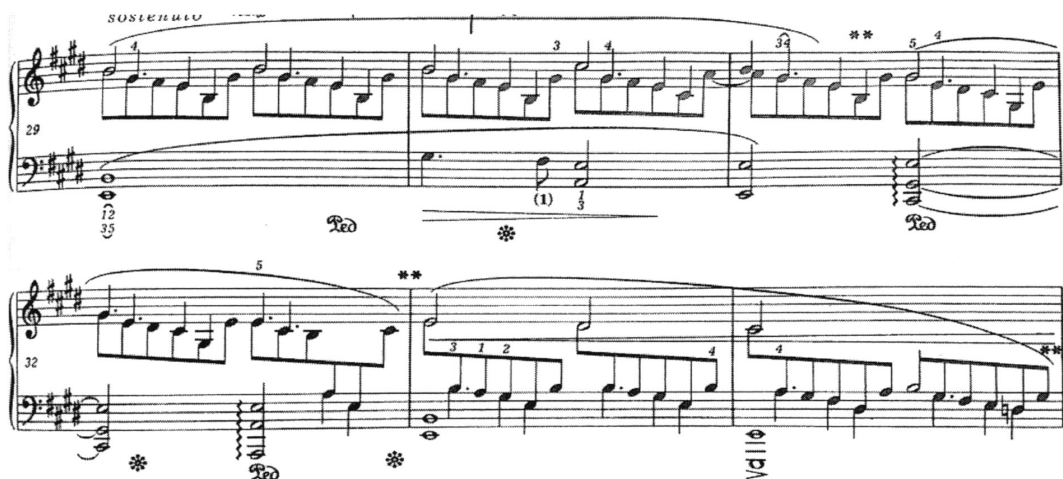
4.4 踏板的运用

“使用踏板正确方法始终是终身的学习。”——弗列德里克·肖邦。肖邦对踏板的运用是极具天赋的，他能凭借自己的直觉而精准的踩下和放开。⁷在第三钢琴奏鸣曲的曲谱中虽然有明确标记踩和放的图样，但踏板的使用效果是微妙的、反复无常的，这就要求演奏者必须先要掌握作曲者的内心情感和对踏板使用中的实际效果的时刻关注，不断进行调整直到达到自己预期的效果。

4.4.1 旋律连接的踏板

旋律连接是指突出旋律的演奏，使旋律的连接更具优美和魅力。旋律连接是踏板使用中最常见的一种方式，以第三乐章的第29—37小节为例，如图谱例21：

⁷美·约瑟夫·班诺维茨，朱雅芬译，《钢琴踏板法指导》[M]．上海教育出版社，2010．



整段音乐犹如夜曲中的优美，在如歌的行走。右手的分解和弦中由两个声部组成，上面的二分音符是一个持续长音的效果，下面的三连音形成了另外单独的一个分解和弦的声部效果，左手的部分也是一个旋律声部。在这个多声旋律的声部进行中，把左手的低音部分和右手由三连音音型构成的分解和弦部分，作为主要的旋律声部，在使用踏板的时候，对左手的低音声部旋律要进行连接，在大琶音的出现的 地方，要等待右手的二分音符和左手琶音演奏之后再踩踏板，等琶音结束之后松开踏板。这种旋律连接的方式，是在音弹奏完后再踩踏板，对旋律与和声进行连接来促使主次声部的区分，既突出了旋律线条也能丰富音响效果。

4.4.2 二分之一的踏板

以第四乐章的第 28—37 小节为例，谱例 22：



右手的八度跑动中夹杂音程，左手是跨度大的分解和弦。在左手的演奏部分，在 6/8 拍中以 3/8 拍为一个单位，3/8 拍里的这一组音乐里要求使三拍能完成一句话的连接，而因为跨度三拍在琴键的位置上跨度太大，只能尽量的延留低音，这样的情况下就需要借助踏板来留住低音。右手的演奏部分，对于八度音程的跑动中，也在其主要和声的地方加入踏板的使用，用以强调其旋律主题。这一段的速度上来看，是非常快的，踏板以 3/8 拍为一单位进行换踩，踏板在第 28 小节中踩下，在小节中的后面 3/8 拍中迅速抬起并踩下二分之一的位

4.4.3 力度增强的踏板

以第四乐章的第 54—59 小节为例。谱例 23:



右手的音型可以分为两个部分，第一个部分是前面两小节的音阶下行的跑动，可以把这个乐句看成是经过句，第二个部分是回到旋律的音程进行，左手在第 54 和第 55 小节中的四个和弦音是整个乐段的主题动机。在左手部分的四个主题和弦演奏中，在强调它们的同时踩下踏板和运用（ff）的力度，和弦结束的同时也结束踏板的使用。在第 56—57 小节中，两只手都是音程进行，在这两小节中不使用踏板，让声部在平稳进行中自己产生泛音，以防在踏板的使用下出现浑浊的和声效果。

另外，在演奏肖邦第三钢琴奏鸣曲时对踏板要认识到，肖邦手稿中标记的踏板使用，在很多出版的图书中有所改动。在对肖邦第三钢琴奏鸣曲的演奏前，要去了解和找到接近原著的可靠版本。在肖邦创作的那个年代，用的并不是现在大家所通用的现代钢琴，所以对于他所标记的踏板图示，在有的情况下是不如现今演示处理的那样精准。但是在大部分的情况下，肖邦对踏板的使用是让人无可置疑的，我们应该尽可能的还原他的音乐情感。而在肖邦的作品中，几乎是从

来没有对左踏板的使用有过标记，但尽管如此，笔者认为不能完全就认为在肖邦的作品中不使用左踏板，踏板的使用是一个需要终身学习的课程，要在长期听觉摸索中不断前行。

4.5 肖邦第三钢琴奏鸣曲音响资料版本研究

第二首《降b小调钢琴奏鸣曲》与第三首《b小调钢琴奏鸣曲》是肖邦晚期的经典代表作，最为有名的是《降b小调钢琴奏鸣曲》中的葬礼进行曲，第二首钢琴奏鸣曲表达是对波兰的民族独立的渴望，整曲的音乐风格是沉重的、悲哀的和面对死亡无所畏惧的精神。第三首钢琴奏鸣曲比第二首钢琴曲从音乐感受上来看，情绪更为明朗，从创作上来看，其构思结构的篇幅和技巧难度的弹奏是肖邦作品中发挥极致的天赋表现。这首作品的音乐风格不单单是明朗的，还有好几中不同的情绪掺杂在一起，使人的心灵和思想不断挣扎，最后的爆发让人惊叹不已。肖邦奏鸣曲的数量只有三首，所以较肖邦圆舞曲、夜曲等相比，不太为人所熟悉，肖邦奏鸣曲也没有象海顿、莫扎特和贝多芬的钢琴奏鸣曲一样家喻户晓，但是越来越多的钢琴家对第三钢琴奏鸣曲进行演绎，证明了这首优秀的作品得到了越来越多的人喜欢和赞叹。

第三钢琴奏鸣曲共有四个乐章，每个乐章表达的主题都不尽相同。不同的演奏家对于作品的处理都有其自己的理解和特点，对于作品的整体把握和对结构内部的段落划分，以及段落中的乐句如何梳理清晰，使音乐色彩更具丰富都是需要演奏者们深思熟虑的。在对第三

钢琴奏鸣曲演奏诠释中，首先要看到肖邦在对这个乐章中所注入的创作情感，思考如何在处理乐段和乐句之间使音乐更具魅力。一般来看，要注意在演奏中避免以下两个情况的发生。一方面会出现重视细节而忽略了整体，促使音乐使人感到松散和零乱。另一方面是在结构上处理的很紧凑，听起来确实很流畅，但听完后却没有让人感到有回味和欣喜赞叹的地方。笔者搜集了以下几个版本，试图分析他们对于肖邦第三钢琴奏鸣曲的演奏诠释。

4.5.1 阿图尔·鲁宾斯坦 (Artur Rubinstein)

阿图尔·鲁宾斯坦 Artur Rubinstein (1887—1983)，是二十世纪著名的美籍波兰钢琴家，其演奏肖邦作品被誉为“最具肖邦音乐风格”的钢琴家。鲁宾斯坦除了对肖邦的作品有着独特的风格演奏，还对贝多芬、舒曼和勃拉姆斯等不同的作曲家的音乐作品都有着深刻的研究，是一个非常全面的演奏家。不知道是否是因为鲁宾斯坦与肖邦是同一民族的同胞，尽管在鲁宾斯坦的演奏生涯中曲目和作品都非常的广泛，但始终对肖邦的音乐作品格外钟情，数度回首对其进行分析和演绎而达到最接近肖邦风格的演奏家。

在第一乐章的演奏中，整体布局堪称完美。其乐句连接流畅而富有张力，副部主题段落极具歌唱性，在对第 76—91 小节的 *Rubato* 速度处理非常巧妙，乐句中旋律与节奏的合理搭配，使旋律线条的演奏如歌曲一般充满着自然的呼吸。在第二乐章的广板中，呈示部的演奏轻盈而具有活力，中部的复合声部中在掌握音乐线条的同时还带有一种朦胧感的音色，让人陷入梦幻中的美景。第三个广板的演奏处理中，

中部的三连音段落中在慢速中缓缓流动,鲁宾斯坦非常注重细节的处理,在对右手的三连音演奏中使每个手指在琴键上能均匀的充满律动感,而左手的旋律线条也能发挥出其歌唱的作用,尽量去贴近肖邦所特有的淳朴精神。第四个乐章中,左手的低音和弦交代清楚,重音需要强调的地方也处理得干净利落,对右手的主题旋律也是掌握得恰到好处。

笔者搜集阿图尔·鲁宾斯坦的音响 CD 是 2009 年出版的,是 1959—62 年录制的。通过对阿图尔·鲁宾斯坦的了解得知,在阿图尔·鲁宾斯坦的后期演奏中,更致力于沉稳、中规中矩的演奏,虽然没有了早期时的热情奔放,但更具有有一种新的优雅和某种不可置疑的力量。而之所以称鲁宾斯坦为“最正宗的肖邦”,是由于鲁宾斯坦通过大量的录音来聆听,在录音中不断学习和修改,让他越来越成为肖邦。在鲁宾斯坦的肖邦作品演奏中,并没有追求当时所传播的肖邦特有的感伤和他脆弱具有神经质的倾向,而是随着鲁宾斯坦对于肖邦作品的理解和谨慎,以明晰的旋律线条取代了早期“浪漫”的肤浅诠释,还原肖邦音乐的真挚、淳朴和对歌剧发扬的歌唱性演奏特点。在对鲁宾斯坦演奏的肖邦第三钢琴奏鸣曲理解的独特之处在于,注重整体而没有零碎小节和他那充满对演奏风格的自信,使人感受到这就是肖邦。

4.5.2 毛里奇奥·波利尼 (Maurizio Pollini)

毛里奇奥·波利尼 (Maurizio Pollini) 在 1942 年的米兰出生,是当代的意大利钢琴家。谈及波利尼与肖邦之间的渊源,是从 1960 年波利尼在第六届肖邦国际钢琴大赛中夺冠时开始的,那年波利尼的参

赛年纪最小，但因其出类拔萃的技术一举夺冠，也正好是阿图尔 鲁宾斯坦担任的评委。正因为波利尼的成功源于肖邦的钢琴曲，而在他之后的演奏生涯中对于肖邦作品的演绎不断突破，被誉为最具肖邦诠释之一。

波利尼演奏的肖邦第三钢琴奏鸣曲是具有个人特色的，这与他本人的演奏风格有关。在作品的第一乐章中，对于呈示部的主部主题与副部主题演奏中，乐句之间在要进行强弱对比的地方，波利尼都处理的相当的完美。在对 *Rubato* 的处理中，看似似乎很随意的通畅到底但细听后会发现那其中也不缺乏细腻和对音色的讲究。第二乐章从力度上来看，和鲁宾斯坦的演奏差别不大，都控制在弱奏的范围内。对于呈示部中的几个重音标记的处理地方，重音与其他音符的对比是非常明显的，中部演奏的音色也是很干净的。第三乐章的开头从 *ff* 开始，在这章如歌的音乐风格中，使用渐强和减弱在力度上进行对比，总体上和鲁宾斯坦的演奏是一致的。第四乐章中，速度控制的很严谨，和弦饱满而充满力量，旋律线条的起伏也设计的恰到好处，结尾部分的演奏也非常的壮丽。在波利尼指下的第三钢琴奏鸣曲中，四个乐章的演奏都非常严谨清晰，他是基于对作曲家的创作分析和理解之后，用自己的风格来进行诠释的。

波利尼与生俱来的天赋让他得意于在大篇幅和强力度的作品演奏，但这不说明波利尼并不注重对弱音的控制和处理。事实上，在波利尼的演奏作品中具有很强的逻辑性和整体性，对于强弱的对比也是非常严谨的，音色对比也十分干净清晰。波利尼在第三钢琴奏鸣曲中

的速度方面是转换自如的，让听众保持高度的集中而为了抓住他的旋律。波利尼的演奏在情绪方面要比鲁宾斯坦更多变，在他的音乐中才刚刚触及到梦幻的场景，对于那些美好事物进行追忆而感到欢快时，情景立马转变成另一种，陷入迷茫让人充满孤独与惆怅。波利尼以其独特的思考，掌握住第三钢琴奏鸣曲中的各个章节之间的复杂情感和思绪，并能理清其思绪而使整部作品的完整性得到充分体现。波利尼对第三钢琴奏鸣曲新的演绎中，对肖邦的解读也有了新的认识。

4.5.3 马尔塔·阿格里奇 (Martha Argerich)

马尔塔·阿格里奇 (Martha Argerich) 是 1941 年出生在布宜诺斯艾利斯的阿根廷钢琴家。阿格里奇被誉为当代的杰出女钢琴家，她的演奏技术高超过人，音乐风格充满着激情与奔放。和波利尼一样获得第七届国际肖邦钢琴比赛的冠军，但因为不喜欢四处登台表演的忙碌生活，曾在 21 岁时放弃钢琴。三年后的复出使阿格里奇重拾了对钢琴的热爱，在如今的舞台上仍能看到阿格里奇较年轻时的更具魅力的狂放声响。

在阿格里奇演奏的第一乐章中，乐曲过于强调其主部主题的雄伟气势，在对乐句的划分处理上没有和鲁宾斯坦一样清晰，在第一乐章的演奏中能感受到阿格里奇的热情喷发，但却没有全面展现出肖邦在第一乐章中想要表现的内在情感。第四乐章中的演奏，阿格里奇所进行的演奏速度是非常快的，在这段华丽且充满激情的章节中，八度大跳音程下键力度干脆，中间的插部乐段里的音阶跑动十分流畅快速，在结尾的部分更是在气势强大中结束。阿格里奇版的肖邦第三钢琴奏

鸣最让人称赞的是第三乐章的广板，首先在速度上她选择的是贴近原版的速度，其次对于肖邦所标记的每个力度符号都完全遵守，把其他演奏家容易忽略的细节部分全部完美的展现出来。在中部的抒情乐段中，低音声部沉稳、凝重，高音声部的三连音音型和隐藏在三连音中的旋律织体婉转唱出，这段的主题音乐一共出现了三次，在这三次的主题陈述中，阿格里奇根据其音乐发展和情绪变化在三次主题陈述的音量和音色上进行对比，使每一次主题的出现都独具风格。

阿格里奇是一位演奏特点尤为率性的钢琴家，她的音乐演奏中比较依靠直觉。分析阿格里奇所演奏的音乐作品中，无一例外的能找到属于她那标志性的强音演奏和永远的热情。这样的演奏风格使阿格里奇在对侧重炫技的作品中能够完美呈现，而对于一些感情深沉而需要分析的作品，阿格里奇处理的就不是那么让人赞叹了。但是在肖邦第三钢琴奏鸣曲中，阿格里奇对广板的处理，是非常值得推崇和学习的。

结 语

通过对肖邦第三钢琴奏鸣曲的研究,可以发现肖邦的钢琴奏鸣曲与古典主义时期的钢琴奏鸣曲的不同,在他的奏鸣曲体裁中运用了新的创作手法和对歌唱性的表现方式,使他的音乐作品中展示了新的面貌。

在对乐曲的四个章节研究后,笔者认为要演奏好肖邦的第三钢琴奏鸣曲,除了要对他的个人创作风格和背景理解以外,还要对他的内心进行深刻的剖析。对肖邦的创作手法进行分析理解之后,才能把握如何演奏好作品的技巧与情感。赏析不同的钢琴家对作品的演奏,认真聆听每位演奏家对于肖邦音乐的演奏处理,可以探究到每位演奏家对肖邦的浪漫主义钢琴音乐的理解和诠释,学习和找到真正的肖邦音乐。也希望通过这部奏鸣曲的创作特征和演奏诠释的研究,可以帮助钢琴学习者正确把握浪漫主义时期作品的演奏风格和其音乐作品中的歌唱性,能进行有层次的演奏,也提高对于大型作品的演奏技巧能力。

总之,对肖邦第三钢琴奏鸣曲的作品分析中,能清楚认识到还有许多需要学习和去探究的地方。笔者所分析阐述的观点或许尚有许多不足之处,在对今后的分析演奏作品中还需要不断的努力。同时借此抛砖引玉,希望更多的爱好者对肖邦第三钢琴奏鸣曲作更深入的研究,可以进一步了解肖邦和浪漫主义时期音乐,并能够更好的学习和演奏肖邦的钢琴作品。

参考文献

- [1][法]贝尔纳·加沃蒂,张雪译.《肖邦传》[M].上海:上海人民出版社,2012.
- [2][美]詹姆斯·胡内克,王蓓译.《肖邦画传》[M].中国人民大学出版社,2004
- [3][苏]A.索洛甫诺夫,中央音乐学院编译室译.《肖邦的创作》[M].人民音乐出版社,1960
- [4][匈]费伦茨·李斯特,张泽民、高士彦、虞承中、郭芋译.《李斯特论肖邦》[M].人民音乐出版社,1978
- [5]布罗尼斯瓦夫·爱德华·塞多夫.《肖邦书信选》[M].人民音乐出版社,1986
- [6]吴式镨.《和声艺术发展史》[M].上海音乐出版社,2004
- [7]吴祖强.《曲式与作品分析》[M].人民音乐出版社,1962
- [8]杨儒怀.《音乐的分析与创作》[M].人民音乐出版社,2003
- [9]于润洋.《西方音乐通史》[M].上海音乐出版社,2003
- [10]周薇.《西方钢琴音乐史》[M].上海音乐出版社,2003
- [11]波·雷吉娜·斯门江卡,梁全炳、姚曼华译.《如何演奏肖邦》[M].中国文联出版社,2003
- [12]美·唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡,余志刚译.《西方音乐史》[M].人民音乐出版社,2010
- [13]于润洋.《悲情肖邦》[M].上海音乐出版社,2008
- [14]赵晓生.《钢琴演奏之道》[M].上海音乐出版社,2007
- [15]美·约瑟夫·班诺维茨,朱雅芬译.《钢琴踏板法指导》[M].上海教育出版社,2010
- [16][波]J·伊瓦茨凯维支,廖辅叔等译.《肖邦》[M].北京:音乐出版社,1961
- [17]杨苏.《奏鸣曲式在肖邦钢琴独奏作品中的独特处理》(南京艺术学院学报)[J].2008(1)
- [18]人民音乐出版社.《肖邦浪漫主义风格的大师》[J].音乐译文,1960年第2期
- [19]张熠.《肖邦<第三钢琴奏鸣曲>创作研究》(硕士研究生学位论文)[D].陕西师范大学,2008
- [20]田剑玫.《肖邦钢琴奏鸣曲的创作特征与演奏处理》(硕士研究生学位论文)[D].上

海音乐学院, 2012

[21] 涅高兹.《论钢琴表演艺术》[M].音乐出版社, 1963

[22] 吴迎.《论肖邦<降 b 小调奏鸣曲>的演奏》(中央音乐学院学报)[J].1988 (2)

[23] James Huneker. Chopin:The Man and His Music, Dover Publications, Inc,1966

[24] Jim Samson, The Music of Chopin, Routledge&Kegan Paul,1985

[25] Alan Walker.The Chopin Companion-Profiles of the Man and the MusicianM.Norton Library,Inc,1973

谱例:

1. 杨·艾凯尔.肖邦钢琴全集 10: 奏鸣曲 (波兰国家版)[M].上海音乐出版社, 2006
2. (德)埃瓦尔德·齐默尔曼, (德)汉斯-马汀·特奥波德编著.肖邦 b 小调钢琴奏鸣曲-作品 58 (原作版)[M].人民音乐出版社, 2010

音响 CD:

1. 肖邦第 2 第 3 钢琴奏鸣曲幻想曲.演奏者: 鲁宾斯坦, 录音 1959-62 年, 九州音像出版公司, 2009 年发行
2. 肖邦钢琴奏鸣曲第 2 第 3.波利尼.2010 年发行
3. 马尔塔·阿格里奇.1965 收录第三钢琴奏鸣曲

攻读学位期间研究成果

[1] 蒋园洁.《浅谈不同时期的代表性钢琴协奏曲》[J]. 文艺生活·文海艺苑, 2013 年 1 月下旬刊, 总第 901 期

[2] 蒋园洁.《浅谈慢练对钢琴练习的四个作用》[J]. 科海故事博览·科技博览, 2013 年 2 月, 总第 395 期

致 谢

论文完成之时，也表示三年的研究生生活即将结束，回顾这短暂却又难忘的求学经历，心中感慨万分。

在这三年的学习生活中，特别要感谢我的导师朱咏北教授。朱老师对我的钢琴演奏方面进行悉心的指导，使我在演奏技术能力上有了长足的进步，在对作品的理解和情感认识方面也有一定的提高，并在研三上学期期间顺利举行了钢琴独奏毕业音乐会。朱老师严谨的治学态度，渊博的学识和平易近人的品质都深深地影响了我。在硕士论文的写作过程中，朱老师一直给予我悉心的指导，从选题到顺利完稿，都离不开朱老师的严格要求和指导。

还要感谢湖南师范大学音乐的领导和老师，七年来，在大学期间和研究生期间的老师都给了我无私的帮助和教诲，使我得以顺利而愉悦地完成学业。感谢七年里在湖师大一起走过人生最美好时光的同学们，也感谢家人对我一如既往的关怀和支持。

在此，对评审专家及论文答辩委员会主席和委员们所付出的辛勤劳动表示由衷的感谢！

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：蒋国浩

2013年 5 月 30 日

湖南师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本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、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

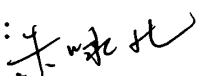
- 1、保密□，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密☒。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：蒋国浩

日期：2013年 5 月 30 日

导师签名：



日期：2013年 6 月 3 日 “