

福建师范大学

硕士学位论文

肖邦谐谑曲音乐语言陈述结构的初步分析

姓名：叶佳亮

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：叶松荣

20070801

福建师范大学学位论文使用授权声明

本人(姓名) 叶佳亮 学号 GJ05179 专业 音乐学 所提交的论文(论文题目:《肖邦谐谑曲音乐语言陈述结构的初步分析》)是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知,除了文中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。本人了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交的学位论文并允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内容;学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

学位论文作者签名 叶佳亮

指导教师签名 

签名日期 2007. 11. 1

中文摘要

本文旨在对肖邦四首钢琴谐谑曲作品本体进行具体的基础性研究。以目前在音乐作品分析中相对较少涉及的音乐语言陈述结构为重点，从音乐的表现手段和曲式结构二个方面对其进行初步的探索和研究，并尝试归纳出肖邦在这四部作品陈述结构的运用上所具有的特点，进而揭示音乐语言陈述结构是怎样帮助促使这四首谐谑曲能够容纳如此丰富而深刻的音乐内涵。

本文以杨儒怀的理论观点为指导，对这四部作品的陈述结构作理性的技术分析，希望将有助于对作品中音乐语言的发展进行深入理解和掌握，对肖邦谐谑曲中的创作手法和创作意图有更明确的认识。同时，力求将理性认识和感性体会较好地结合起来，以期对音乐表演和教学实践起到良好的辅助作用。

关键词：肖邦，谐谑曲，音乐语言陈述结构

Abstract

This paper is a fundamental research into Chopin's four piano scherzos. From the perspectives of musical manifestation means and melody structures, the author makes a tentative analytic study into declarative structures in musical language, which are seldom explored in the analysis of musical works at present time. At the same time, the author makes an attempt to generalize the characteristics that Chopin shows out in his application of declarative structures in his four piano scherzos, by which the author reveals how declarative structures help to make the four scherzos contain so rich and profound contents.

Directed by Yang Ruhui's theories, the author makes a rational technique analysis on the declarative structures used in these four works, expecting the research will do good to deeper understanding and better grasp of the development of music language as well as help people to get a clearer idea of Chopin's creative techniques and creative intentions in his scherzos. Meanwhile, the author tries her best to combine rational knowledge with perceptual experience together in the hope that this research will play a supplementary role to music performance and music teaching practice.

Key words: Chopin, scherzos, musical declarative structures

中文文摘

本文试图将具体分析和综合归纳的研究方法结合起来,从音乐的表现手段和曲式结构两个方面作为切入点,对肖邦四首钢琴谐谑曲进行音乐语言陈述结构方面的具体分析。由此展开对陈述结构在这四首谐谑曲中所显示出的不同特点和多样性进行研究和探讨。力图寻求尽可能正确地理解作曲家对这四部作品在音乐语言陈述结构方面的表现手法和创作意图,将音乐理论与演奏和教学实践较好地结合,为准确把握作曲家的音乐风格和作品的音乐内涵提供一定的借鉴或启迪。

全文共有五个部分:

绪论 阐明本人选择本课题的缘由,本课题研究的对象和目的,以及当前学术界有关本课题研究的现状。

绪论部分首先阐明本文选择本课题的缘由,主要在于:

首先,肖邦这四首谐谑曲是钢琴音乐中的杰作,具有独特的艺术个性和相当的技术难度,非常适合于演奏或是教学。因此,笔者希望对这四部作品的音乐本体进行深入的分析,了解肖邦在其中运用的技术手段与匠心所在,更加准确地理解和把握作曲家的创作意图和作品的音乐风格,从而获得对作品本身更为透彻的认识,为研究者在演奏和教学实践中发展出自己所特有的表现风格和表达方法提供参考和借鉴。

其次,对一部作品进行完整的分析,应该包括音乐基本的表现手段、音乐发展的基本手法、音乐语言陈述的结构形式和音乐作品的曲式结构四个方面。在所查阅到的这四首作品的研究资料中,绝大多数侧重于对作品的整体曲式结构进行分析,而对于音乐语言陈述结构这一方面几乎没有涉及。因此笔者决定选择音乐语言陈述结构进行具体的分析和研究。

关于研究的对象和目的,是希望在力所能及的情况下,结合音乐组成的其他三个方面,对肖邦四首钢琴谐谑曲的音乐语言陈述结构进行具体而详细的分析,从而了解肖邦是用哪些陈述结构去构建这四部作品,以及由此展开对这些陈述结构所显示出的特点和多样性进行探索和研究。希望通过理性的技术分析,对这四部作品的陈述结构有较清晰的认识,有助于对作品的深入理解和掌握,以力求对音乐表演和教学实践中理性和感性相辅相成的研究方式起到良好的辅助作用。

第一章 主要论述肖邦对谐谑曲体裁的拓展。首先从宏观的历史发展角度出发,简要地叙述谐谑曲这一体裁的渊源和特征。之后,对肖邦四首谐谑曲在体裁方面的发展进行了探讨:第一,曲式结构部分的复杂化;第二,在调性及和声思维上展示了肖邦独具个性化的处理。

第二章 尝试从音乐表现手段中的速度、旋律、织体三方面入手,探讨肖邦对这四首谐谑曲进行创作时在音乐语言陈述结构方面所表现出来的特点,分别包括:

第一,由于作品使用了急板的速度,一方面引发出实际陈述结构的划分与听觉感受上存在的差异性,另一方面也带来了大量旋律化华彩性走句音型的运用,在陈述结构上表现为长

大乐句结构的特点：

第二，肖邦音乐中所表现出的性格特点 - 真挚、热情、柔和、宽广如歌，以及出声乐性、器乐性和宣叙调性三种因素交织在一起而产生的综合性旋律，使这四部作品的音乐语言陈述结构表现出常用衍生结构的特点：

第三，由于肖邦在他充满浪漫主义特色的主调音乐中到处贯穿着复调思维，这些多声织体中各声部之间复杂而多样的交接编织和上下对应所产生的复调因素表现在音乐语言陈述结构上，体现出弱化循环性和规整性，增加流动性和衍生性的综合性特点。

第三章 通过主要乐思原始陈述部分、中段陈述部分和结尾部这三个相对于独立谐谑曲体裁而言极为重要的曲式结构组成部分，对肖邦四首钢琴谐谑曲在音乐语言陈述结构方面进行具体分析。研究这四部作品陈述结构所具有的形式多样性和在曲式结构的不同组成部分中表现出的特点，同时，对这些结构特点是如何为表现音乐内涵服务进行初步的探讨。这些陈述结构的特点包括：

第一，主要乐思原始陈述部分的自由化。肖邦在这一曲式部分所运用的音乐语言陈述结构写法极富特色：他多用较为复杂和大型的各种乐思陈述结构类型，做呈示性陈述写法，少用那种方整平稳的、有明确结束的乐段和复乐段等基础结构陈述形式。这些陈述结构的写法所体现出的流动感和不稳定性处处表现出谐谑曲特有的急速驰骋的自由风格和肖邦乐思绵绵不绝的涌现。仅从这一部分就可以明确地彰显出肖邦浪漫主义音乐风格中充分强调个性与感性表现的特点。

第二，中段陈述部分的规整化。肖邦在中段陈述部分自身乐思的发展过程中运用了较为规整的陈述结构，保持了在陈述结构形式上的稳定性。因此中段陈述部分在与主要乐思陈述部分进行对比时，表现出严整优雅和激情浪漫的巧妙平衡，体现了肖邦变化丰富但不失清晰和逻辑性的音乐风格以及感情和理智完美结合的创作特点。

第三，结尾部的组合化。在四首谐谑曲的结尾部，肖邦基本上都使用了联合结构或结构组合结构。旋律化模进结构、华彩化的散化音型、动机和材料的重复陈述等不同结构形式相互之间或是毗连过渡或是融合贯通，具有强大的凝聚力，将音乐引向了激昂慷慨、势不可挡的情绪高点。

结语 对在本文中所进行的肖邦四首谐谑曲音乐语言陈述结构方面的分析和探讨进行简要的总结，并阐述这种研究所具有的意义。

绪论

一、研究的缘起

选择对肖邦四首钢琴谐谑曲进行音乐语言陈述结构分析和研究的这个课题，最初源自于本人在钢琴演奏和教学过程中同时接触到这四部作品，需要对作品进行深入的了解和掌握。

这四首谐谑曲的创作时间跨越了肖邦的整个创作时期（第一首 Op. 20 号 b 小调创作于早期，第二首 Op. 34 号降 b 小调、第三首 Op. 39 号升 c 小调创作于中期，第四首 Op. 54 号 E 大调则创作于晚期），但都被认为是钢琴音乐中的杰作。肖邦极大地推动了谐谑曲这一体裁的发展，他扩大了乐曲的结构，拓宽了乐思展开的空间，以独特新颖的创作手法使得谐谑曲成为能容纳积极深刻的思想内涵的大型单乐章作品，将谐谑曲这一体裁推向了一个新的高度。因此这四部具有独特艺术个性并含有相当技术水准的钢琴作品，常被作为套曲在音乐会中连续演奏，同时也经常被运用于钢琴教学过程中，深受学习者的喜爱，取得相当好的教学效果。

音乐是一种创作和表演紧密结合的艺术。只有通过表演这个环节，才能把作曲家创作出来的音乐作品传达给欣赏者，才能实现作品的审美价值。音乐表演的基本含义在于：在进行表演创造时，必须对以乐谱为存在形式的音乐作品，进行认真的研读和准确的解释，并以此作为表演再创造的依据¹。这个原则在我们的钢琴教学环节中同样适用。在教学过程中，我们除了传授给学生必要的演奏技巧，还要教会学生将所学的和声、复调、作品分析等理论课程与自己的演奏相结合，正是这些知识对理解和演奏一部作品有着直接关系。因此，无论从音乐表演还是钢琴教学两方面来说，理性地研究作品的结构都显示出它的重要性。

对作品的理解不能只靠纯粹感性的、直觉式的认识，还需要对作品的结构进行深入的技术分析，从而获得对作品本身更为细致而透彻的了解。但实际上，在对一首优秀的作品进行教学或是演奏的准备过程时，我们往往把大量的注意力放在对乐曲音色、力度、分句、节奏的松紧、速度的快慢和声部的平衡等细微而具体的演奏要求上，并且在这些要求中所作出的许多解释都属于个人感性和主观的认识。要想更加准确地理解作曲家的创作意图和作品的音乐风格，就必须涉及到对音乐作品本体的分析和研究。只有从多方面对音乐进行深入而准确的分析，才有可能真正地理解与把握作曲家在其作品中运用的技术手段与匠心所在，从而为研究者发展出他自己所特有的表现风格和表达方法提供参考和借鉴。这是笔者研究这一课题的缘由之一。

缘由之二在于一部完整的作品是由包括音乐基本的表现手段、音乐发展的基本手法、

¹ 张蓓 王次炤著 《音乐美学基础》第 183 页，人民音乐出版社，第 1995 年。

音乐语言陈述的结构形式和音乐作品的曲式结构这四大组成部分与思想内容生动有机的结合而构成。因此分析一部音乐作品需要涉及的内容非常宽泛，大至整部作品综合性的曲式结构，小至一个动机的发展，都属于作品分析的内容。如果要对肖邦这四首钢琴谐谑曲进行完整的音乐分析是一项非常复杂而巨大的工作，在有限的论文篇幅内难以做到。

目前，在针对这四部作品进行的研究中，主要侧重于对作品的整体曲式结构或和声及调式、调性进行分析，而对于音乐语言陈述结构这一部分几乎没有涉及。这是因为在大多数的理论著作或教材中，关于音乐语言陈述结构这一部分的内容基本上都只涉及“乐段”这一种基础的陈述结构形式，而对于其他更为复杂和多样的陈述结构形式并未进行进一步叙述和研究。事实上，任何音乐内容都必须通过一定的结构形式表达出来，在乐思的发展和前后不间断的贯连中，存在着不同类型的音乐语言陈述结构形式的区分。我们最常接触的同时也是分析和研究最多的曲式就是陈述结构功能划分的结果。

因此笔者决定以杨儒怀《音乐的分析与创作》中所阐述的理论观点为指导，选择将这四首谐谑曲的音乐语言陈述结构作为本文的研究对象，结合音乐组成的其他三个方面，对音乐本体进行具体的技术分析。

二、本课题研究现状

笔者经过大量的检索，仔细阅读查寻到的与这四首谐谑曲有关的音乐文献资料，发现主要涉及以下五方面的内容：

1、对这四首谐谑曲作简略的创作背景和乐曲内容介绍，主要包括肖邦传记或史料之类的书籍，如：张泽民等译的《李斯特论肖邦》、（美）詹姆斯·胡内克著 王蓓译的《肖邦画传》、（英）阿·海德利 莫布朗等著 学东等译的《肖邦传》、绍义强的《浪漫派乐曲赏析》等；

2、论述肖邦对谐谑曲这一种体裁进行的拓展和创新，如：单林《谐谑曲及其谐谑性和谐谑精神》、何上峰《肖邦对谐谑曲体裁的贡献》、陈立诚《简介谐谑曲的形成与发展规律》等；

3、分别对这四首乐曲进行较为详细的曲式分析或是演奏提示的有：（波）雷吉娜·斯门江卡著 梁全炳等译《如何·演奏·肖邦》、李伟《肖邦（b小调谐谑曲）的音乐分析和演奏提示》、唐显慈《肖邦钢琴（升c小调谐谑曲）研究》、焦静《肖邦（升c小调谐谑曲）音乐学分析》、蔺宝华《肖邦（谐谑曲）的教学与演奏》、张东胜《肖邦的（降b小调谐谑曲）》等；

4、有两篇涉及到对四首谐谑曲进行论述的硕士毕业论文：冯智全的《论肖邦音乐的混合曲式结构》和张蕾蕾的《论肖邦谐谑曲》。前者侧重对肖邦四首钢琴谐谑曲创作中所使用的曲式结构方面的创新性进行探讨；后者则主要对影响肖邦创作的因素和创作特征在谐谑曲中的表现作较为系统和综合的论述。

5、李妮妮的《肖邦谐谑曲研究》对这四首谐谑曲在曲式和声上进行了非常细致的分析和研究。

经过仔细阅读所掌握的资料，笔者还未发现有从音乐语言陈述结构的角度出发对这四首谐谑曲进行具体分析和研究的文章。但以上这些论著为这四部作品提供了详尽的历史背景资料，从不同的角度出发，在和声、曲式上进行了具体的分析和演奏提示，对本课题的研究大有帮助。

三、研究的对象、目的

1、概念释义

“音乐语言陈述结构”包含了“音乐语言”和“陈述结构”两方面的内容。在杨儒怀《音乐的分析与创作》一书中有详细的解释：“音乐的各种表现手段，在有组织和有机地极为多样的结合中，按照某种适应于表现思想内容所需要的形式发展时，就形成所谓乐思陈述的结构形式或音乐语言”¹，“而‘陈述结构’概念的提出是针对它通常总是与音乐的‘曲式结构’概念混淆在一起而出发的”²。因此音乐语言“在（音乐）思想内容的发展和前后贯连的不间断性中，有由具体的技术手段表达出来的各种类型的陈述结构形式的区分”³。

杨儒怀《音乐的分析与创作》一书中将“音乐语言陈述结构”分成基础结构、衍生结构和结构组合结构三类以及存在于这三类之间的中介形式。

基础结构包括乐汇、乐节、乐句和乐段，它们都各自具有独立形态、组合形态和群体形态；其中，乐汇、乐节和乐句可以认为是一切结构的基本成分，因此到处存在。而乐段是陈述结构中最重要、应用最广泛的形式。

衍生结构包括连句结构、散体结构、模进结构、诗句结构、自由结构和联合结构；结构组合结构则是由各种陈述结构相互毗连相互过渡并具有单一集结性的大型结构组合。它们是基础结构各成分按照特殊原则结构起来的不同形态。

2、研究的对象

对一部作品进行音乐语言陈述结构分析作为具体音乐分析中的一个重要环节，其内容属于作曲技术理论，是“对音乐陈述的‘句法’（形式）做深入的讨论，同时直接涉及到曲式部分内部不同陈述形式的创作与分析”⁴，并且与各种音乐的基本表现手段和表现手法以及整体曲式结构密切相关。现阶段有关于音乐分析方面的研究更多是集中在作品整体曲式结构的框架中进行，而把对音乐语言陈述结构这一方面作为主体进行具体深入的分析还比较少。

本文以肖邦的四首谐谑曲作为论述对象：首先从宏观的历史发展角度出发，简要地叙述谐谑曲这一体裁的渊源与发展，再论述肖邦四首谐谑曲在体裁方面所作出的拓展；接着尝试从音乐表现手段中的速度、旋律、织体三方面入手，探讨肖邦对这四首谐谑曲

¹ 杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》（修订版）第3页，人民音乐出版社，2006年。

² 杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》（修订版）序言第4页，人民音乐出版社，2006年。

³ 杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》（修订版）第178页，人民音乐出版社，2006年。

⁴ 杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》（修订版）序言第2页，人民音乐出版社，2006年。

进行音乐创作时在陈述结构方面所表现出来的特点；继而从主要乐思原始陈述部分、中段陈述部分以及结尾部这三个相对于独立谐谑曲体裁而言极为重要的曲式结构组成部分出发，具体研究肖邦在不同的曲式结构组成部分中陈述结构所表现出的多样性。

3、研究的目的

对音乐作品进行理性的技术研究，从而获得对作品本身更为清晰和详细的认识，对钢琴的表演和教学两方面来说都具有重要的意义。本文希望通过对音乐语言陈述结构方面进行的具体分析和探讨，能够有助于对作品的深入理解和掌握，对肖邦的创作手法和创作意图有更明确的认识。同时，力求将理性认识和感性体会较好地结合起来，对音乐表演和教学实践起到良好的辅助作用。

第一章 肖邦对谐谑曲体裁的拓展

谐谑曲(Scherzo)属于无标题音乐。作曲家在创作这类音乐作品时,主要侧重于对音乐艺术本身美的追求,以及对体裁风格特征的体现,从而抒发某些主观情绪,表现某种精神意境,进而唤起欣赏者对作品更为自由的想象。

一、谐谑曲体裁的渊源和特征

1、谐谑曲体裁的渊源

谐谑曲这一体裁最初来源是具有诙谐、戏谑特点的声乐小曲(16世纪)或器乐小曲(17世纪)。声乐曲主要是指具有戏谑性歌词的、单声部或多声部的小坎佐纳(具有民间牧歌风格)一类的作品。如意大利作曲家克劳迪奥·蒙泰威尔第写的两集《音乐的戏谑》、另一位意大利作曲家安东尼奥·布鲁涅利写的一至三声部加通奏低音的世俗歌曲《咏叹调、谐谑曲、小坎佐纳、牧歌》等;器乐曲则是作为器乐组曲的一个乐章,如约·塞·巴赫为羽管键琴作的第三和第六组曲。

从18世纪下半叶开始,谐谑曲这一体裁被确立下来并以一种风俗的性质被运用在器乐曲中。如在卡尔·菲利普·巴赫的一些钢琴奏鸣曲和弗朗茨·约瑟夫·海顿的一些弦乐四重奏中运用了“Scherzando”的术语。海顿作品中的某些小步舞曲乐章,已经显示出一定的“谐谑性”。“谐谑曲”首次作为一个独立的谐谑曲乐章是在弗朗茨·约瑟夫·海顿的F大调钢琴奏鸣曲(Hob. XVI/9)的第三乐章中出现的。

到了19世纪,贝多芬在交响曲、奏鸣曲、四重奏等奏鸣套曲中用谐谑曲取代了小步舞曲乐章,作为套曲中的固定乐章(多位于第三乐章),并增强了谐谑曲的戏剧性。舒伯特继承并发展了谐谑曲这一体裁,将其作为一种标准在奏鸣曲和交响曲中普遍使用。之后,门德尔松、舒曼和勃拉姆斯对谐谑曲这一体裁都有不同程度的涉及和发展。到了19世纪末,谐谑曲有时“会被一个具有民族特征的舞曲乐章所代替,如德沃夏克使用富里安特、柴可夫斯基采用圆舞曲等”¹,但是作为交响曲的一个乐章,谐谑曲这一体裁基本上被布鲁克纳、肖斯塔科维奇等作曲家所确认。

而首次将谐谑曲从奏鸣套曲的结构中分离出来作为独立器乐曲的作曲家是舒伯特,他于1817年创作了两首独立的钢琴谐谑曲(2 Scherzi: No. 1 in D, D. 570; No. 2 in B flat and D flat, D. 593)²。之后,肖邦继续扩展了谐谑曲这一体裁,将其发展成为迥异于以往的,具有抒情性、叙事性以及深刻的戏剧性和哲理性的作品。

2、谐谑曲体裁的特征

Scherzo 是意大利文,原意为顽笑、戏谑。从谐谑曲这一体裁³的名称来看,就表

¹ 陈立诚《简介谐谑曲的形成与发展》,《青岛大学师范学院学报》2001年第9期。

² (美) Patricia Fallows-Hammond 编著《钢琴艺术三百年——从巴赫至现代的钢琴艺术史》第91页,西南师范大学出版社。

³ 音乐体裁指的是音乐作品的种类和样式,每一种体裁都有各自的规格。它反映了音乐创作的内部特点,如音乐曲

明了有浮想联翩的思维活动和随感而发的即兴创作特点。

由于谐谑曲是逐步取代了奏鸣套曲中的小步舞曲乐章，因此，早期的作曲家基本都沿用了小步舞曲的三拍子节拍和三部曲式的结构，节奏齐整，两端部分与中间部分常有较大的对比，音乐单纯、轻快和幽默。从奏鸣曲套曲的整体上来看，它所起的作用主要是在结构及速度上的过渡和渐变，是一种音乐色彩上的衬托和对比。可以这么形容，如果我们把奏鸣曲套曲看成是一个乐章，那么谐谑曲乐章就近似这个乐章的插部。

贝多芬在将谐谑曲作为奏鸣套曲中的固定乐章确定下来的同时，也在对谐谑曲这一体裁进行不断的变革。他的谐谑曲乐章往往采用流畅而快速的织体，富有节奏动力；力度上出现强烈对比，常常使用突然出现的重音，赋予了谐谑曲一种惊奇或突变的因素。在他后期成熟并充满个性的谐谑曲乐章中，调性的频繁运动、结构规模上的极大扩充，使得强烈的戏剧性冲突占据了主导地位，在整部套曲的发展中起到了阶梯或枢纽的作用。如他的《第九交响曲》，贝多芬选用了急速活泼的诙谐曲来代替第二乐章中常见的慢板乐章。这一谐谑曲乐章采用了两端为奏鸣曲式的复三段体结构，运用赋格的展开手法使音乐的发展更加富于动力化，中部音乐带有牧歌的风味。这也是谐谑曲体裁第一次采用如此大的曲式结构，强烈的戏剧性冲突以及结构上的自由对后来肖邦的谐谑曲有着极大的影响。

在舒伯特、门德尔松、舒曼、勃拉姆斯、布鲁克纳等人的作品中，谐谑曲基本继承和构筑在贝多芬所拓展的形式之上，增加了抒情性的风格，但更多的是恢复了谐谑曲原来的风格。这些谐谑曲仍然隶属于奏鸣套曲内，但只是一种形式、一种体裁、一种风俗性的音乐语言，缺少了贝多芬谐谑曲中所蕴含的深刻的内涵。直至肖邦创作了四首独立的钢琴谐谑曲，他以独特新颖的创作手法和深刻的音乐内涵，将谐谑曲这一体裁推向了又一个高峰。

二、肖邦对谐谑曲体裁的发展

纵观西方音乐体裁的发展史，会发现任何一种体裁的发展都离不开音乐家们的持续努力。音乐的世代传承，再加上他们创造性的发展，赋予了那些相对自由短小的原生形态的民间音乐体裁以专业音乐的技术水准和更加厚重的思想内涵，从而构成西方音乐体裁中一系列的杰作。

在谐谑曲这一体裁的发展过程中，海顿首先对谐谑曲体裁的确立及发展起到相当大的推动作用，其后贝多芬的继承和发展使这一体裁成为套曲中不可缺少的重要组成部分，而后肖邦继续丰富和发展了这一体裁，使之成为具有相当技术含量和深刻情感表现的大型作品。这四首钢琴谐谑曲正是这个发展过程中的杰出代表。

肖邦是代表 19 世纪主要音乐风格——浪漫主义音乐发展方向的伟大艺术家之一。他并不回避传统的体裁结构，“对于体裁的概念是毫不含糊的，当他选定了一种体裁以

式的基本类型、作曲的技法特点等。体裁的特征是分析音乐作品内容、形式和风格的重要依据。但是，在作曲家的笔下，每一种体裁的表现手法和创作风格都会因人而异。

后，总是力求使作品的性质符合于体裁的特点”¹。有关于谐谑曲这一体裁的创作中，肖邦创作了两类谐谑曲——奏鸣套曲中的谐谑曲乐章和独立体裁的钢琴谐谑曲。

在奏鸣套曲中创作有谐谑曲乐章的作品有：降b小调钢琴奏鸣曲（Op. 35）、b小调钢琴奏鸣曲（Op. 58）、g小调大提琴奏鸣曲（Op. 65）以及g小调钢琴、小提琴、大提琴三重奏曲（Op. 8）。在这些谐谑曲乐章中，肖邦将其视为奏鸣套曲中的一个组成部分，按照传统的思维方式进行创作，更多地表现出传统性和继承性：如运用传统、规范的三部曲式结构；音乐表现的内容更多地考虑前、后乐章内容表达的承接和继续；乐章的长度也符合传统的奏鸣套曲某一乐章的规模等。

具有独立体裁的四首钢琴谐谑曲是：b小调谐谑曲（Op. 20）、降b小调谐谑曲（Op. 31）、升c小调谐谑曲（Op. 39）、E大调谐谑曲（Op. 54）。正如前文所提及的，当肖邦“选定了一种体裁以后，总是力求使作品的性质符合于体裁的特点”。在肖邦看来，形式是从属于内容的，“谨严而不拘泥”²是肖邦的创作态度。因此这四首独立体裁的谐谑曲基本上依然保持了传统谐谑曲的体裁特性，包括：采用了3/4拍的急板（Presto）速度；都具有谐谑曲典型的运动性和力度性；具有鲜明对比形象的复三部曲式（第三首升c小调谐谑曲Op. 39除外，但也带有复三部的特点）的结构；乐曲中的大量重复是保持了传统谐谑曲中对小步舞曲这一体裁所具有的陈述结构循环特性的继承等。

但是，为了适应完整独立的谐谑曲体裁形式，肖邦在创作中运用了许多新颖的手法，使之与具体作品的表现需要相联系，显示出独具个性化的处理。主要表现在以下二点：

1、曲式结构部分的复杂化

肖邦继承并发展了贝多芬在谐谑曲乐章中强烈的戏剧性冲突以及结构上的扩大，在保持复三部曲式基本结构的情况下，把几种曲式原则灵活地结合在一起，将三重的结构进行延伸和扩展，使得谐谑曲这一体裁拥有了灵活且充满个性化的曲式结构。同时也赋予了乐曲更多的容量和内涵。

这四首谐谑曲中的第一、二和第四首总体的结构大致是：谐谑性质的第一段—插部性质的第二段—再现性质的第三段及结尾部，在具体的曲式结构上又有着各自灵活的处理：第一首b小调谐谑曲为第一部分和中间部分都是三部五部曲式的复三部曲式结构；第二首降b小调谐谑曲为两端是运用了奏鸣程式原则³、具有对比性质的并列二部曲式，中间有复杂展开插部的重复合再现三部曲式；第四首E大调谐谑曲是两端为省略了再现部副部而产生的具有奏鸣曲式、回旋曲式和变奏曲式相结合的边缘曲式，

¹ 钱仁康 著 《肖邦叙事曲解读》第18页，人民音乐出版社，2006年。

² 钱仁康 著 《肖邦叙事曲解读》第34页，人民音乐出版社，2006年。

³ 奏鸣程式原则指的是具有奏鸣曲式开始的呈示部的程式特点，即包含有奏鸣曲呈示部中主部、连接部、副部和结束部四个部分。

中间是单主题性三部曲式结构的重复再现三部曲式。而第三首升c小调谐谑曲是在省略展开部的基础上，主部和副部之间的调性关系在呈示部和再现部中进行了对调的奏鸣曲式的变体，但是由于全曲是以两个主题为核心进行并置和展开，因此也带有了主题再现的三段体式的特点。

肖邦在这四部作品第一部分中安排了复杂的曲式结构，或采用在主题陈述完就立刻展开的创作手法，使得这一部分的规模十分庞大，为整首乐曲最重要的一部分。中部安排抒情性的旋律化主题，通常采用插部的写法，与第一部分的主题构成对比性质。结束部则基本是带减缩的再现。最后以规模庞大、澎湃激情的综合性结尾部结束全曲。这种结构上的安排使得乐曲能获得更有逻辑联系的贯穿发展，突出整体的戏剧性效果，使其有强烈的动力性，对乐曲的音乐表现有着极大的推动力。

2、调性及和声的独出心裁

肖邦在音乐形式上从不墨守成规，他“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”¹。如第二首降b小调谐谑曲中调性的交替性运用就很独特，乐曲的开始是降b小调，却终止在降D大调，而且最为特别的是，这两个调性“并无主次之分，而是具有同等意义”²。第三首升c小调谐谑曲为省略展开部的奏鸣曲式，但是主、副部之间的调性关系在呈示部和再现部中进行了对调：即呈示部里运用的是再现部典型的调性一升c小调到同名大调降D大调，而再现部里运用的却是呈示部典型的调性一升c小调到E大调。

肖邦在乐曲中的和声进行极为大胆新颖。如第一首b小调谐谑曲开始的引子，以强有力的II级三四和弦和V级五六和弦两个重力和弦揭开全曲的序幕；结尾部以fff的力度在高音区连续九次IV级三四和弦并辅之以低音属音的和弦式陈述，使音乐迸发出强烈情感。第三首升c小调谐谑曲的引子开始部分，初从表面看，是一段游离于明确中心调外的音列，找不到作品主调的线索，但在提取出最开始的第一、二和第五音就可以发现实际为升c小调的拿波里六和弦，因此引子的第一乐句是以升c小调的拿波里六和弦为基础的凝聚定型化的动机音调进行模进和溯型，并以积极的力量停留在VII级和弦上，第二平行乐句在进行扩充后仍然停留在拿波里六和弦上。这些新颖而强烈的音响结合，在与音乐上下段落的衔接关系中并不使人感到生硬，而是表现出和声色彩的独特性。

至于和声色彩的丰富变化更是处处皆有。如第二首降b小调谐谑曲具有开展性陈述的插部后半部分中的连接段（第468-492小节）中，第一个乐句承接了与前面结束段最后一个乐句相同的句型结构，但在和声上为减七和弦结构。由于减七和弦具有各种转位都是相同听觉效果的特点，使得这一和弦可以同时具有多个调性的色彩，从而产生了与前一部分结束段所具有的稳定性相反的不协和、不稳定的效果。紧接其后的

¹ (英)阿·海德利·莫布朗等著 学东 建民 铁英译《肖邦传》第38页，人民音乐出版社，1987年。

² (苏)A·索洛甫诺夫著《肖邦的创作》第38页，人民音乐出版社，2001年。

模进结构带来了频繁转调，继续造成了和声上的极不稳定，但统一的音型结构又使得连接段具有很强的贯连作用。

曲式结构部分的复杂化使得这四部作品的结构扩大，能够容纳更富于对比性的音乐形象，表现复杂的思想感情和强烈的戏剧性冲突；调性及和声思维上的独出心裁使这四部作品具有了独特的性格特征，也赋予了作品乐思陈述过程中生动的色彩变化。各种因素的综合推动了这四首谐谑曲从一种表现风俗生活性、谐谑性的乐曲上升为具有独特的艺术个性、表现出深刻创作思想的大型戏剧性作品。

第二章 从音乐表现手段看音乐语言陈述结构特点

音乐语言陈述结构是指“在表达一定的音乐内容时，有组织地和相互配合地运用音乐各种表现手段参数所形成的乐思呈现形式”¹。一部完整的音乐作品必须通过作曲家进行精心构思，按照作品内容发展的需要，运用音乐的各种表现手段，组织成一定的陈述结构形式，将乐思有机地贯连和表达出来。由于作曲家是通过音乐音响所构成的音乐语言来表达他的思想感情，因此作曲家的乐思发展作为一种音乐语言，在什么样的陈述结构形式中确定下来是非常重要的。换句话说，作曲家需要为他的作品确定某种音乐语言陈述结构，以便更好地适应乐思的表达，使得该音乐作品中的艺术性、技术性和形象性更加清晰明确。

音乐的基本表现手段包括节奏、节拍、速度、音高、音色、力度、表情法、调式和调性等，它们在乐音的纵、横向结合中所形成的乐音线条、和声与织体则可称做音乐的整体表现手段。而乐音线条如果在音乐进行时具有了独立的表情意义，就可以获得旋律（曲调）的意义，成为音乐表现的重要基础之一。因此，本章主要从速度和节拍、旋律、织体三方面入手，探讨肖邦谐谑曲创作在音乐语言陈述结构方面所表现出的特点。

一、速度和节拍引发出的长大乐句结构特点

1、实际陈述结构的划分与听觉感受上的差异性

由于人们是在时间过程中感受音乐的，因此陈述结构所具有的长度就可以成为一部作品含有多少结构内容的外部特征之一。这是因为结构的长度与内容是成正比关系的：结构越长大，所包含的内容往往就越丰富和完整，反之亦然。我们在衡量作品结构的长度时，一般是用小节数来计算的。但是，长期的音乐听觉实践使我们“逐渐形成了一个结构的中等长度概念作为其典型特征，它的计算是以一般人们从听觉上所能清晰和明确地感受的时间长度为基础”²，由于不同作品中音乐的速度、节拍以及旋律的繁简程度差别很大，因此在进行实际的陈述结构分析时必须对具体情况做出不同的判断。

这四首谐谑曲保持了传统谐谑曲的体裁特性，都采用了3/4拍的急板：第一、第三首作曲家标明“Presto con fuoco”（火热的急板），其中第一首还注明“d. =120”，第二、第四首则标明“Presto”（急板），谐谑曲特有的速度和节拍定位使得这四部作品的音乐充满动力性。同时，由于这四部作品在一级曲式第一部分的主要乐思进行初次陈述时音乐形态比较单纯，所以在人们的听觉感受上就有可能把一小节当作一拍来计算。这时，在实际划分时的结构长度与在听觉感受上的划分出的结构长度间存在着差异。

¹ 高佳佳 著 《从肖邦前奏曲中一部曲式看音乐语言陈述结构的多样性》，《音乐研究》（季刊）1995年第2期。

² 杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》（修订版）第185页，人民音乐出版社，2006年。

第一首 b 小调谐谑曲第一部分第一主题中的第一乐句（第 9 - 16 小节）为这首乐曲的主要乐思（参见谱例 2-1），它是以两小节作为一个乐汇并重复一次，之后是一个 4 小节乐节的融合，因此在乐句的结构上就表示出先分裂再综合的「2+2」+4 结构。但在听觉感受上，整个乐句的长度就只是相当于具有中等长度的 4/4 拍的两小节。

谱例 2-1



同样的现象也存在于后三首谐谑曲中。第二首降 b 小调谐谑曲，在第一部分中的主要主题（第 1 - 48 小节）是由带扩展性质乐段构成的平行复乐段（参见谱例 2-2），音乐线条非常简单，重小节按四循环。第一乐段（8+16）的第一乐句由两个具有对答形式的动机进行呈示性陈述，第二乐句以叠入形式与第一乐句紧密结合，并进行了 8 小节的扩展。在听觉感受上整个复乐段的长度感觉不过是 12 小节，前、后乐段各为三个以 4/4 拍为基础的两小节。

谱例 2-2

2、旋律化华彩性走句音型的运用

由于采用了 3/4 拍和急板的速度，加之谐谑曲这一体裁特有的性格特点，肖邦在这四首谐谑曲中运用了大量旋律化华彩性的走句音型。在走句中多应用模进和反复的手法，因此常出现长大的乐句结构。

如第一首 b 小调谐谑曲结尾部的前半部分（第 570 - 593 小节）：首先以第 570 小节的分散和弦音型作为基本音型进行四次模进发展，在和声上构成 T-S-D-T 的终止，随后以这四小节为模进环节进行了向高音区的扩展，两次重复后停留于第 581 小

节 II 级三四和弦并进行了四次的重复强奏，构成了一个长大的乐句结构；再连接以重属七和弦琶音音型下行走句和围绕着重属和弦根音的颤音音型，最后落于 b 小调的属音。将第 570 - 593 小节作为一个整体来看，是由不同华彩化音型装饰性音型构成的自由结构（参见谱例 2-3）。

谱例 2-3

The musical score for Example 2-3 spans measures 570 to 593. It is written for piano in G major and 3/4 time. The score is divided into five systems:

- System 1 (Measures 570-574):** Starts with the instruction *sempre più animato* and *cresc.*. The right hand features a melodic line with trills and ornaments, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with chords marked with asterisks.
- System 2 (Measures 575-579):** Continues the melodic and harmonic development, marked *cresc.*. The right hand has a more active melodic line with trills, and the left hand maintains the accompaniment.
- System 3 (Measures 580-583):** Features a *ff* dynamic. The right hand has a melodic line with trills, and the left hand has a more complex accompaniment with chords marked with asterisks.
- System 4 (Measures 584-589):** Continues the melodic and harmonic development. The right hand has a melodic line with trills, and the left hand has a more complex accompaniment with chords marked with asterisks.
- System 5 (Measures 590-593):** Concludes the passage. The right hand has a melodic line with trills, and the left hand has a more complex accompaniment with chords marked with asterisks.

第二首降 b 小调谐谑曲一级曲式第二部分中具有开展性陈述的后半部分插部的连接段(第 460 - 492 小节)是由二个相互呼应的独立乐句和一个由模进结构构成的长大走句(第 476 - 492 小节)共同组合而成的。在这个走句结构(参见谱例 2-4)中,肖邦采用以和弦琶音为基础带以倚音装饰的分散音型走句进行二组模进,连续频繁的转调虽然造成了和声上的不稳定,但统一音型结构的运用又使得这部分具有很强的贯连作用。

谱例 2-4



这种结构在第三首升 c 小调谐谑曲呈示部中副部的连接段(第 243 - 287 小节)、再现部后的收尾部(第 573 - 649 小节),第四首 E 大调谐谑曲由单主题性三部曲式构成的插部中的连接段(第 579 - 600 小节)、全曲结尾部的第三部分(第 926 - 941 小节)等,都具有类似的由旋律化华彩性走句音型构成的长大乐句结构类型。

二、旋律常用衍生结构平级发展的特点

作为民族乐派的作曲家,肖邦的音乐与波兰民间音乐有着千丝万缕的联系。因此,他的旋律首先“表现在波兰民间音乐所具有的特点 - 也是决定整个斯拉夫民间音乐性质的总特点:真挚、热情、柔和、宽广如歌”¹;其次,波兰的民间音乐中声乐和器乐同样盛行,声乐性和器乐性的结合是波兰民间音乐的特点之一,加上肖邦对钢琴这件乐器的情有独钟和精湛的创作技法,因此表现在他的音乐中兼有声乐性和器乐性的特点;再次,波兰民间音乐中史诗体裁和意大利歌剧中生动的语言表现力的结合对肖邦创作的影响很大。种种因素结合在一起,造就了肖邦旋律中独特的由“声乐性、器乐性”以及“宣叙调性”²三种个性交织所产生的综合性特点。这种融声乐、器乐和吟诵的综合性特点在这四首谐谑曲的主题旋律中体现得非常突出和充分,在音乐语言的陈述结构上则表现为结构相对自由,常使用非规整性的陈述结构,多用衍生结构的平级发展。

¹ (苏) A. 索洛甫磁夫 著 《肖邦的创作》第 10 页,人民音乐出版社,2001 年。

² (苏) A. 索洛甫磁夫 著 《肖邦的创作》第 17 页,人民音乐出版社,2001 年。

第一首 b 小调谐谑曲插部的第二主题（第 321 - 336 小节），在这段旋律中的级进音程关系与附点节奏所表现出的声乐性加上器乐性的装饰音，再加之以结构中的重复和延长，好似宣叙调中的吟诵，正是肖邦旋律中声乐、器乐和吟诵三者合而为一的表现。它是复乐段结构（参见谱例 2 - 5），前一乐段由乐汇群构成（2+2+2+2），以第一乐句的前两小节（即第二主题的主要乐思）作为模进环节进行模进和移调，直至乐段末尾改变模进旋法，半终止于升 g 小调的属和弦。后一乐段运用了重复和宽放的手法，将第二主题逐渐消融，很好地和第一主题的再现贯连起来。

谱例 2 - 5

第二首降 b 小调谐谑曲一级曲式第一部分中的第二主题（第 65 - 117 小节）是一个大型的诗句结构（参见谱例 2 - 6），由六个乐句组合在一起。每个乐句的旋律和节奏都具有相似和模拟的关系，环环相扣，好象诗文的并列诗节那样串联在一起，但同时也表现出某种整体发展。声乐的歌唱性和器乐音乐中所特有的循环性很好地结合着。

谱例 2 - 6

第三首升c小调谐谑曲副部主题(第156-199小节)为一个小型的联合结构,先是四乐句采用“头尾合”¹的发展手法、首尾相接、环环相扣的旋律,辅之以典型的和声功能进行(I-IV-V-I),并以渐强的音响推进。每个乐句后半部分间补有四小节的华彩性音型化走句。第四乐句进行了两次裁截,构成了一个短小的连句结构。之后是一个八小节乐句的补充和收束。和弦织体陈述的旋律陈述所产生圣咏般的庄严感以及音型化走句的华彩性,再加上结束处旋律片断的重复,也同样体现了声乐、器乐和吟诵相融合的综合性旋律特点。

¹ 杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》(修订版)第116页,人民音乐出版社,2006年。

第四首 E 大调谐谑曲中间插部是由同一主题材料之间递次加强起来的并列结构, 它的主题旋律是肖邦最优美的旋律之一。主题的初次呈示性陈述 (第 393 - 434 小节) 在陈述结构上为合成乐段 (参见谱例 2-7): 首先为一个 (8+7) 的乐句, 第二乐句进行了扩充发展, 在具有平行性质的 15 小节大乐句后引入 4 小节的迭奏和 8 小节的乐句补充。极其舒展的歌唱性旋律、器乐性的音阶走句以及围绕着升 D 音的宣叙性音调, 也正是肖邦综合性旋律特点的典型表现。

谱例 2-7

393 *Più lento*

402

410

419

427 *sostenuto*

三、复调因素的影响表现出趋向综合性的特点

欧洲音乐从进入古典主义时期起，主调音乐就开始取代了之前音乐中复调音乐的主要地位，成为主要的音乐思维形式，但是复调作为一种重要的创作思维，在作曲家们的作品中大量使用。这时的伴奏部分常常分解成一个或多个声部，极大地丰富了音乐织体，使旋律更加饱满。有时甚至能构成相对独立的旋律，有着自己的连线和分句，对主旋律起到了对答和呼应的作用，仿佛和主旋律形成在声部表情意义上几乎是同等重要的二重奏或多声部重奏。

肖邦在他充满浪漫主义特色的主调音乐中到处体现着复调思维。这些多声织体在各声部复杂而多样的交接编织和上下对应中所产生的复调因素表现在音乐语言陈述结构上，体现出弱化循环性和规整性，增加流动性和衍生性的综合性特点。这是因为在采用主调音乐乐思形式进行陈述时，时值长短不同的乐逗在大多数情况下必然有规律地循环。但在采用复调因素的音乐语言陈述中，主调旋律所特有的结构的循环性或规整性常常被淡化，强化了在不间断的流动中贯连出新的延伸或是出现小结构之间的模进发展关系。

第一首 b 小调谐谑曲中间插部的第一主题（第 305 - 320 小节）为规整的平行复乐段（参见谱例 2-8）。在这儿肖邦巧妙地将旋律通过音型化织体的下方音陈述出来，从而使得这部分的主调音乐陈述形式具有了复调性。第一乐段的第一乐句将四分音符节奏型的旋律音调置于中声部，同时使低音持续在主音上，高音用属音做装饰。第二乐句在属和弦上作半终止。第二乐段采取合首换尾的手法，形成重复性质的两乐段的结合，在 B 大调上作完全终止。值得注意的是，这部分在结构上虽然能非常清晰地划分出音乐语言陈述的基础结构，但作曲家刻意标出的长连线使得音乐陈述必须强调出结构的整体性和音乐的贯连性。

谱例 2-8

The image shows a musical score for Example 2-8, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'Molto più lento'. The first system has the instruction 'cresc. mod. a ben legato'. The second system has 'cresc. mod.' written below it. The score features a melody in the bass clef staff and a supporting accompaniment in the treble clef staff. There are long horizontal lines (phrasing slurs) spanning across the systems, indicating a continuous melodic line.

第二首降 b 小调谐谑曲中间插部的第二部分（第 310 - 333 小节）采用了主要旋

律与对位旋律声部相互结合的复调陈述。主要旋律由乐曲开始处的主要动机 b (参见谱例 2-2) 下行级进音调派生而来, 同时将主要动机 a 的三连音音型作为衬托性旋律, 增加了音乐陈述的流动性和律动感, 将动机 a 和 b 所具有的不同音乐气质巧妙地融合起来。这部分为具有四声部织体的转调模进结构 (参见谱例 2-9), 由四小节的乐汇结构及原样反复作为模进环节进行两次模进, 在第二次模进时调性由升 c 小调转为 E 大调, 同时改变结束时的旋法, 同再次级曲式结束部的和弦分解音型以叠入的方式紧凑地连接起来。

谱例 2-9

而第三首升 c 小调谐谑曲的副部主题 (第 156 - 199 小节) 中的前四句乐句, 则是

音型华彩性间补与和弦式旋律陈述相结合。在这里间补的复调意义虽然有所减弱，但仍然起着对比的作用。就这四个乐句而言，在旋律上首尾相接，环环相扣，在陈述结构上可看作诗句结构与第四乐句句尾构成的一个短小连句结构的结合。

第四首 E 大调谐谑曲插部主题的第二次变奏性陈述（第 513 - 578 小节）为诗句结构与连句结构的结构组合（参见谱例 2 - 10）。在第二乐句的后半句起将高音曲调转为和弦形式的长音延续，左手仍然保留分解和弦音型的起伏，中声部运用了复调的对位手法，并对第一乐句的后半部分进行了三次裁截。之后旋律的轮廓开始隐蔽起来，和声变化的节奏拉宽。

谱例 2 - 10

78
113
120
127
134
141
148
155
77

第三章 从曲式结构看音乐语言陈述结构的多样性

音乐语言的各种陈述结构贯连在一起, 由于在乐思内容表达上所具有的不同的功能和作用被区分开来, 从而把整部作品划分为不同的曲式部分。因此, 音乐语言的陈述结构与曲式结构是一部作品相互关联的两个重要结构方面: “曲式是(陈述)结构功能划分的结果”¹。

一部作品的任何一个曲式部分都可以使用任何一种陈述结构形式。一方面, 曲式功能常常对各种陈述结构形式本身产生影响, 使得相同类型的陈述结构因为处于不同的曲式功能部分而在表现形式上有所变化。另一方面, 不同的曲式功能常常要求使用不同类型的音乐语言陈述结构, 曲式段落应在音乐陈述结构形式的结束处变换, 新的曲式段落常常意味着新的陈述结构形式的开始。同时, 在一些规模较大、发展内容较为复杂的大型曲式的某个部分, 也可能出现由各种不同的陈述结构组合贯连而成的情况。这些陈述结构组合虽然同属于某一个曲式部分, 但根据它们在不同的发展情况下形成的不同对比性, 还可以划分出不同的段落层次。

肖邦这四首钢琴谐谑曲中, 第一、二和第四首在本质上都属于复合再现三部曲式。第一首 b 小调谐谑曲结构相对简单些, 为第一部分和中间部分都是三部五部曲式的复三部曲式结构; 第二首降 b 小调谐谑曲为两端是运用了奏鸣程式原则、具对比性质的并列二部曲式, 中间有复杂展开插部的重复合再现三部曲式; 第四首 E 大调谐谑曲是两端省略了再现部中副部的具有奏鸣曲式、回旋曲式和变奏曲式相结合的边缘曲式, 中间是由同一主题材料三次变化构成插部的重复合再现三部曲式。第三首升 c 小调谐谑曲是在省略展开部的基础上, 主、副部之间的调性关系在呈示部和再现部中进行了对调的奏鸣曲式的变体, 但是由于全曲是以两个主题为核心进行并置和展开, 因此也带有了主题再现的三段体式的特点。

这四部作品的曲式结构充分显示了同一种体裁对采用的曲式结构所具有的包容性, 也表现出在采取同一类曲式结构时的广泛可能性。结构规模越大, 所容纳和表达的思想内容就越完整, 这是因为较大的结构都是由下级较小结构组合而成的。肖邦这四首具有独特艺术个性、表达深刻情感内涵并有着相当技术含量的大型作品, 在音乐语言陈述结构形式上表现出按照思想内容发展的需要, 有逻辑有层次地进行完整陈述结构的贯连序进, 以及在曲式结构的各组成部分中表现出的陈述结构的多样性。

曲式结构的组成部分包括基本曲式部分和附属曲式部分。基本曲式部分由主要乐思原始陈述部分、中段陈述部分和末段陈述部分(或再现部分)组成。由于这四首谐谑曲的再现部多为减缩再现, 所以不在本章中进行独立的讨论。同理, 这四首作品在次级曲式部分中进行的原型再现或是只进行细部变化的再现也不再进行讨论。

¹杨儒怀 著 《音乐的分析与创作》(修订版) 第 244 页, 人民音乐出版社, 2006 年。

鉴于各部作品的曲式结构中一级组成部分的结构不同,在分析时对个别乐曲的曲式结构具体组成部分进行了调整:由于第三首升c小调谐谑曲在曲式上是由省略了展开部的奏鸣曲式变体构成,因此将具有展开性质的副部主题部分和再现部中对呈示部副部主题进行的两次变奏放在中段陈述部分合并进行讨论;将第四首E大调谐谑曲一级曲式再现部中出现的主题的衍生发展合并到主要乐思原始陈述部分进行分析。

附属曲式部分包括引子或是前奏、连接部、结束部。一般来说,附属曲式部分相对于直接参与曲式结构所形成的基本曲式部分而言,只是起着铺垫和巩固基本曲式部分的作用,并不具有与曲式结构基本组成部分同等的重要性。但是,对于复合再现三部曲式或重复复合再现三部曲式来说,总结束部(也可称之为尾声或结尾部)的意义很特殊。这是因为这类曲式规模长大,调性复杂,主题材料多,因此在结束部将曲式的各种对比因素进行概括,应用已经出现过的主题材料,与曲式的某些部分取得联系,起到了总结概括的作用,并且将音乐的情绪进一步推向高潮。所以在本章中将其列为独立分析讨论的部分。

因此,本章从主要乐思原始陈述部分、中段陈述部分以及结尾部这三个相对于四首谐谑曲曲式结构中重要的结构组成部分出发,来探讨肖邦在各结构组成部分的音乐语言陈述结构中所表现出的多样性。

一、主要乐思原始陈述部分的自由化

主要乐思原始陈述部分主要是指代表主要思想内容的主题的最初陈述。因此,在再现曲式中指的是一级曲式的第一部分,而在奏鸣曲式中则指的是呈示部。

对四首谐谑曲来说,具体包括:第一首b小调谐谑曲第一部分中的第一主题和以第一主题开始的音型进行作为基础、具有相同主题音调素质并运用了展开性写法的第二主题;第二首降b小调谐谑曲中为具有奏鸣程式原则的第一部分中接近主部和副部关系的两个主题;第三首升c小调谐谑曲呈示部中的主部主题和副部主题;第四首E大调谐谑曲第一部分中呈示部主、副部关系的两个主题及其发展,并将一级曲式再现部中出现的新主题所进行的发展合并到主要乐思原始陈述部分进行分析。具体分析如下:

第一首b小调谐谑曲Op. 20 一级曲式的第一部分为带有展开中段的三部-五部曲式,因此突出了第一主题在乐曲中的主导地位。

第一主题(第9-68小节)是一个作呈示性陈述写法的结构组合结构,它是由开始的散体结构和随后的联合结构所组成。第一乐句为这首乐曲的主要乐思,肖邦采用了模糊主题的写法,运用一些和声外音甚至“旋律外音”来掩饰旋律主题的中心,淡化了旋律性。旋律失去了清晰的轮廓,融合成一股急流,在一定程度上确立和强化了整体戏剧性的基调。先是由两个乐句(8+8)进行主题的陈述,表现出相当完整的两次分裂与综合的模进结构,加深对主要乐思的感受,同时也获得了乐思向上方扩展时所产生的冲击力,随后紧跟着混合着音阶走句和具有模进结构的旋转式音调的平行下行乐句(8+12)与之呼应,并在37小节起以b小调减七和弦的第一转位,以走句形式向上进行至第44

小节的减七和弦上。后半联合结构（第 44 小节第二拍进入至 68 小节）紧接着乐思的陈述方式由快速走句式运动转为和弦式陈述，由引子动机引导的乐句以叠入的方式将前面的开放性乐句和后面的联合结构（有明显的连句结构并毗连自由即兴性的发展特点）紧凑地组合起来，最终至属七和弦半终止。第一主题原样反复后在 b 小调主和弦上做完全终止。

第二主题（第 69 - 124 小节）以第一主题开始的音型进行为基础，运用了展开性写法，使其具有了与第一主题同样的音调素质，组合成一个在音乐上动荡不安的过渡性的结构组合结构。首先是以四小节的乐汇作为模进环节进行模进（第 69 - 72、73 - 76、77 - 80 小节），之后在第二次模进的后半环节进行了截截，随后组合成乐节群。第 87 - 93、94 - 101 小节是变化反复，从第 101 - 109 小节起为链句结构，低音在 b 小调的属音上持续了 9 小节，半终止于属九和弦上，音乐情绪达到高潮。第 110 - 124 小节为再现前的连接，根据右手音型的变化又可将其分为前后两半，仍然为乐节群。

第二首降 b 小调谐谑曲 Op. 31 一级曲式的第一部分（第 1 - 264 小节）为整体反复的具有奏鸣程式原则的并列二部曲式。

次级曲式中的第一主题（第 1 - 48 小节）是由平行复乐段组成（参见谱例 2 - 2）。第一乐段（8+16）的第一乐句由两个具有对答形式的动机进行呈示性陈述，这两个动机在全曲发展中起到了主导组织作用。第二乐句以叠入形式与第一乐句紧密结合，并进行了 8 小节的扩展。调性从降 b 小调经降 D 大调回到降 b 小调，造成调性上富有色彩性的转折，使得音乐具有了更多的紧张度。第二乐段采用合首的写法，在第二乐句转入属调 f 小调上，终止在 f 小调的主音，同时也是降 b 小调的属音上。

第二主题（第 65 - 117 小节）和第一主题虽然是明显的对比关系，但是在主题材料的表现手法上却有着隐蔽的出新（参见谱例 2 - 6），表现在对第一部分动机 b（参见谱例 2 - 2）具有派生关系的写法上：前者以上行级进为主，后者以下行级进为主；二者都为带有附点四分音符的顺分型节奏类型。这是一个大型的诗句结构，由六个乐句组合在一起。每个乐句的旋律和节奏都具有相似和模拟的关系，环环相扣，好象诗文的并列诗节那样串联在一起，但同时也表现出某种整体发展。六个乐句大致可以分为三个部分：第一、二乐句（第 65 - 80 小节）为上行二度的模进结构，作为乐思的初步呈示；第三、四乐句（第 81 - 96 小节）在旋律上进行了部分的展开，同时右手的织体也由第一、第二句带有和声性质的双声部转为单声的旋律进行；第五、六乐句（第 97 - 117 小节）是对第三、第四乐句的重复和扩充，但将旋律声部由单音变成八度，和弦织体的变化造成音响的加强及音响的丰满度，从而带来情绪的高涨。

第三首升 c 小调谐谑曲 Op. 39 呈示部中的主部（第 25 - 151 小节）为带再现的三部曲式。

主部主题（第 25 - 56 小节）首先为一个 10 小节的大乐句结构（参见谱例 3 - 1），后面接有 5 小节的补充和两小节连接。补充部分在中声部使用了第一乐句的材料并采用

叠入的进入方式使音乐产生贯连。连接处（第 39 - 40 小节）是将引子处的主导动机进行演化，保持了相同的进行方向和节奏型，改动了音程的进行，以高昂的情绪引出下一个平行大乐句。

谱例 3 - 1

再次级曲式的中段（第 57 - 105 小节）为继承发展中段，使用主部主题的音型作为伴奏音型进行发展，具有强烈的律动感，随着音域的不断提高和织体的不断丰满，始终坚强不屈地进行着自我增强。在音乐语言的陈述结构上表现为变体的平行复乐段结构，根据不同声部在音乐中的表现大致可分为六个乐句，两个阶段。第一乐段是由第 57 - 66、67 - 74、75 - 82 小节构成 $a+a+a'$ 结构：音乐首先由左手的固定音型导入并起着主导作用；第二乐句是对第一乐句的重复，左手由单音转为八度和弦，维持着音乐上行的动力；第三乐句的中音声部和次中音声部开始活跃起来，高音声部具有更多的积极性。第二乐段中（第 83 - 90、91 - 98、99 - 105 小节）的结构为 $a+b+b'$ ：第一乐句是对第一乐段第三乐句的上行五度模进，第二、第三乐句高音区的旋律线条越鲜明突出，左手音型采取了对主题音型进行逆行演化，并同旋律部分遥相呼应，烘托出乐曲的豪迈气势。收束于升 c 小调的属和弦上，进入再次级曲式的再现部。

副部主题（第 156 - 199 小节）为一个小型的联合结构（参见谱例 3 - 2），先是四乐句首尾相接、环环相扣的旋律陈述，辅之以典型的和声功能进行（I-IV-V-I），并以渐强的音响推进。每个乐句后半部分间补有四小节的华彩性音型走句，为前面最后一个和弦的分解和降 D 大调音阶的综合，所形成的快速律动在织体、速度和音乐性格上与和

弦式旋律陈述构成对比。第四乐句进行了两次裁截，构成了一个短小的连句结构。之后是一个八小节乐句的补充和收束。作曲家在这儿采取了只同主音大小调体系中存在的独特的调性靠拢符合关系，在主部主题中运用了升c小调，在副部主题中运用了同名等音的降D大调。

谱例 3-2

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 162 through 182. The score is written for piano and consists of two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The first system starts at measure 162 and ends at 166. The second system starts at measure 167 and ends at 171. The third system starts at measure 172 and ends at 176. The fourth system starts at measure 177 and ends at 181. The fifth system starts at measure 182 and ends at 186. The score is a single melodic line with piano accompaniment.

第四首 E 大调谐谑曲 Op. 54 一级曲式呈示部（第 1 - 160 小节）中主部和副部的音乐性格纯朴，对比冲突不强烈。

呈示部的主部主题（第 1 - 25 小节）为散体结构（参见谱例 3 - 3），8+8+9 的同级结构长度不等并且起讫自由使得音乐带有即兴式发展的意味。前两乐句分别半终止于 E 大调的属五六和弦和 B 大调的属三四和弦，第三乐句终止于 E 大调的主和弦。之后为一个七小节的乐句，以 E 大调的属音进入并停留在该音上，引入主部主题的第二次陈述（第 26 - 57 小节）。这一平行乐段的第三乐句开始进行调性上的过渡，终止在 A 大调的主和弦。

谱例 3 - 3

副部主题（第 98 - 145 小节）的第一次陈述（参见谱例 3 - 4）为规整的乐段（8+8），主题位于中声部，右手的伴奏声部具有音型化性质。在第二次陈述时，先将副部主题的第一乐句运用了溯型手法加以陈述，随后在双手平行的固定音型下行走句结构后引入次级曲式的小结尾部。

谱例 3 - 4



次级曲式的展开部（第 153 - 272 小节）根据展开使用的材料分为三个部分。第一部分（第 153 - 216 小节）首先移调变化反复了主部主题，之后以闯入的方式同第二部分紧紧地连接起来。

第二部分（第 217 - 248 小节）将次级曲式呈示部中的连接部和副部的材料进行结合和发展的组合结构，第一部分（第 217 - 232 小节）由一个简单的连接结构和一个 8 小节乐句组合而成，结束于升 f 小调。第二部分（第 233 - 248 小节）是第一部分上行二度模进构成的平行结构，结束于 E 大调。

第三部分（第 249 - 272 小节）为三乐句结构，采用了三声部织体。旋律的材料来源于主部主题核心音调的前两个音的截取并加之以下行二度模进，随后以两小节为模进环节进行乐句的发展，在材料的旋法上具有自我推进的内在力量。第二乐句是第一乐句的反复，第三乐句则是改变了旋律的音程关系，进行四次下行模进后将 B 大调的主音作为 E 大调的属音自然地引导进入到再现部。

一级曲式的再现部（第 601 - 888 小节）首先对一级曲式中呈示部和展开部进行了变化再现。之后省略了再现部，由前面材料进行衍生发展，为散体结构（第 873 - 888 小节）。第一乐句先是延续了展开部中第三部分八六拍子的节奏型，之后在第二乐句将节奏逐渐转回到四三拍子，接着以附点二分音符的长音构成旋律线条停留在 E 大调的终止六四和弦上，进入全曲的结尾部。

从以上分析可以看出肖邦对四首谐谑曲主要乐思原始陈述部分在音乐语言陈述结

构上的写法极有特色：他多用较为复杂和大型的各种乐思陈述结构类型，做呈示性陈述写法，少用那种方整，平稳的、有明确结束的乐段和复乐段等结构陈述形式。无论是第一首谐谑曲第一主题的结构组合结构、第二主题的乐汇群，第二首谐谑曲中第一主题呼应强烈的扩展乐段及第二主题连绵不绝的诗句结构，还是第三首谐谑曲主部主题中一气呵成的乐句结构和副部主题环环相扣的诗句结构，亦或是第四首谐谑曲主部主题随性而又贯通的三乐句乐段，这些手法体现出的流动感和不稳定性处处表现出谐谑曲特有的急速驰骋的自由风格和肖邦乐思绵绵不绝的涌现。仅从这一部分就可以明确地彰显出肖邦浪漫主义音乐风格中充分强调个性与感性表现的特点。

二、中段陈述部分的规整化

中段陈述部分是指与主要乐思陈述功能部分进行对比而出现，处于两个相似部分之间的独立部分。如果中段乐思陈述部分在表现上是以主要乐思陈述部分的材料进行展开，这种中段陈述部分被称为展开部。如果中段乐思陈述部分在表现上与主要乐思陈述部分的对比较大，而又不具有主要乐思的展开性质，这种中段陈述部分就常被称为插部。中段陈述部分在再现曲式中表现为曲式的第二部分，在奏鸣曲式中称之为展开部。

对于这四首谐谑曲的中段陈述部分，具体表现在以下部分：第一首 b 小调谐谑曲中间插部的两个带有对比性质的主题；第二首降 b 小调谐谑曲规模庞大的独立插部中的两个主题及其变化反复，以及对第二个主题进行的两次开展性陈述；第三首升 c 小调谐谑曲呈示部中副部主题的中部和再现部陈述以及一级曲式再现部中对副部主题进行的两次变化陈述；第四首 E 大调谐谑曲中间插部的主题及两次变奏性陈述。具体分析如下：

第一首 b 小调谐谑曲 Op. 20 中间插部（第 305 - 385 小节）的曲式为带有对比主题的三部 - 五部曲式。次级曲式的第一主题（第 305 - 320 小节）为方整性复乐段（参见谱例 2 - 8）。肖邦以古老的民间宗教歌曲 - 波兰的圣诞歌曲《睡吧，圣婴》¹为基础，巧妙地将旋律通过音型化织体的下方音陈述出来从而使得这部分的主调音乐陈述形式具有了复调性。第一乐段的第一乐句将四分音符节奏型的旋律音调置于中声部，同时使低音持续在主音上，高音用属音做装饰，而伴奏织体的音型来源于一级曲式第一部分第二主题第 94 小节处右手的音型结构。第二乐句在属和弦上作半终止。第二乐段采取合首换尾的手法，形成重复性质的两乐段的结合，在 B 大调上作完全终止。

第二主题（第 321 - 336 小节）是由一个方整性（4+4）的开放乐段结构和一个 8 小节的连句结构组成（参见谱例 2 - 5）。乐段以第一乐句的前两小节（即第二主题的主要乐思）作为模进环节进行模进和移调，直至第二乐句末尾改变模进旋法，半终止于升 g 小调的属和弦。随后将第二主题主要乐思运用了溯型、反复、截截和宽放的手法，从而使得这个简单的连句结构的收尾部分将第二主题逐渐消融，很好地和第一主题的再现

¹ 朱之谦 著《肖邦对音乐体裁的新发展》 转引自董道锦 孙明珠 编选《外国钢琴作品的分析与演奏》，人民音乐出版社，2003 年。

贯连起来。

第二首降 b 小调谐谑曲 Op. 31 一级曲式的第二部分是一个规模庞大的独立插部, 根据乐思陈述的发展手法不同大约可以将其分为前后两部分 (第 265 - 467、468 - 583 小节): 第一部分主要是呈示式陈述, 包含两个主题和小结尾及其变化反复; 第二部分主要是对插部中第二主题的两次开展性陈述。

插部第一部分 (第 265 - 309 小节) 的第一主题是由一个 12 小节的乐句和 8 小节的补充句构成 (参见谱例 3 - 5)。这个长大的乐句结构, 采用多声部的织体写法, 级进回旋的音程关系使得音乐具有“众赞曲”式的绵延和庄严。随后是略具舞蹈性的八小节补充句, 高音声部旋律与左手和弦上方声部的结合使得织体写法上同样具有了复调结合的特点。这一主题在旋律和节奏的写法上都与乐曲开头的动机 b (参见谱例 2 - 2) 有着一定的派生关系。在变化反复时 (14+11) 运用了宽放和扩充等手法, 补充句的反复比第一次提高五度, 停止在升 c 小调的属和弦上, 并经过属和弦简短的分解琶音引入次级曲式的第二主题。

谱例 3 - 5

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system begins at measure 262 and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. It includes the markings 'sostenuto' and 'sotto voce'. The second system starts at measure 269. The third system begins at measure 276 and is marked 'dolcissimo'. The fourth system starts at measure 283. The score is written for piano with treble and bass staves.

¹ (波) 雷吉娜·斯门江卡 著 梁全炳 姚曼华 译 《如何·演奏·肖邦》第 117 页, 中国文联出版社, 2004 年。

第二主题(第 310 - 333 小节)为具有四声部织体的转调模进结构(参见谱例 2 - 9),由四小节的乐句结构及原样反复作为模进环节进行三次的模进,在第三次模进时调性由升 c 小调转为 E 大调,同时改变结束时的旋法,同再次级曲式结束部的和弦分解音型以叠入的方式紧凑地连接起来。这个主题同样是由一级曲式第一部分动机 b(参见谱例 2 - 2)派生而来的下行级进音调,同时将动机 a 的三连音音型作为旋律性间补的节奏型,增加了音乐陈述的流动性,同时将动机 a 和 b 所具有的不同音乐气质巧妙地融合起来。

次级曲式的结束部(第 334 - 365 小节)由四个方整性乐句组成, E 大调明亮活跃的气氛正好同右手波浪式旋律化的琶音走句相得益彰。第一乐句在进行了一次反复和一次变化反复之后,以变格终止结束在第四乐句上。

之后是次级曲式第一主题、第二主题和结束部单纯的变化反复(第 366 - 460 小节),在音乐性格上并没有太大的变化。

随后直接开始进入具有开展性陈述的插部后半部分(第 461 - 583 小节)。这部分的乐思陈述具有很大的流动性,迂回曲折的转调过程增加了音乐不稳定状态下的紧张度。但与此同时,在主题材料的使用上是将之前呈示性陈述部分所用过的材料拿来,用各种发展手法对其进行加工,保持了整个一级曲式中间部分主题材料的统一性,又使音乐陈述在丰富的和声色彩变换中不断向前推进。

首先是由二个独立乐句和模进结构共同组合而成的连接段(第 461 - 492 小节),这是前面次级曲式结束段的发展和延伸。第二个乐句承接了前一个乐句相同的句型结构,但在和声上为减七和弦结构。由于减七和弦具有各种转位都是相同听觉效果的特点,使得这一和弦可以同时具有多个调性的色彩,从而产生了与前一部分结束段所具有的稳定性相反的不协和、不稳定的效果。紧接其后的模进结构带来的频繁转调继续造成了和声上的极不稳定,但统一的音型结构又使得连接段具有很强的贯连作用。在经历了升 F 大调 - E 大调 - G 大调进而进行到其同主音调 g 小调上,引出了对插部中第二主题的两次发展。

第一次发展(第 493 - 516 小节)仍为具有四声部织体的转调模进结构,采用相似的旋律进行和音型织体,但配置以新的调性与和声进行。调性的转换频繁,由 g 小调 - c 小调 - 降 a 小调,最后停留在降 a 小调的 VI 级和弦上,从而替换成 E 大调的主和弦,继而引入一级曲式第一部分的连接部的材料进行展开。

第二次发展(第 544 - 583 小节)是由模进结构和结尾处的小型连句结构相连接。首先将插部中第二主题的旋律采用了溯型发展:在保持节奏性基本不变的情况下,改变了旋律的音程和进行方向,减少多声部织体的复调写法,将主要旋律改成双手平行八度齐奏的写法等,将原本忧伤缠绵的音乐性格变得悲壮而激烈。随后运用多次裁截和重复的手法,将达到情感高潮的音乐逐渐沉寂下来。

第三首升 c 小调谐谑曲 Op. 39 的副部主题为再现三部曲式,主题第二次陈述(第 200 - 243 小节)是对第一次陈述的变化反复。半终止于降 D 大调五音属和弦的五音,同时

也是降 A 大调的属音上，闯入以间补材料做为主体的中部(第 243 - 287 小节)。

副部主题的重现(第 288 - 351 小节)为结构组合结构。首先为诗句结构，运用了主题变形的手法，变化反复了第一次陈述的前三个乐句，第四乐句以模进的的方式承接了第三乐句并取消了后半句的连句结构；其后为自由结构，取消了华彩性音型走句，以副部主题的第四乐句的旋律动机作为溯型的基础进行四次下行模进；随后将非旋律化分散和弦音型和经过溯型发展的乐节交错结合。在调性布局上以降 D 大调开始，中间调性转换频繁，于第 351 小节停留在升 c 小调的属和弦，之后进入次级曲式短小的连接部分。

再现部的再现副部(第 448 - 572 小节)先再现了副部主题，随后进行了两次变形陈述。肖邦运用的是呈示部典型的调性，将副部主题(第 448 - 493 小节)的调性移至主部升 c 小调的平行大调 E 大调上进行再现。

再现副部主题的第一次变奏陈述(第 494 - 540 小节)为方整性的前三乐句与随后的连句结构结合的联合结构。前三乐句是对副部主题的变化反复，之后将副部主题和副部主题连接段的材料进行了结合和扩充，直至第 534 小节第四乐句的和弦式旋律陈述出现。

再现副部主题的第二次变奏陈述(第 541 - 572 小节)为诗句结构。音乐贯通舒展。但根据在旋律上相似的运动关系及和声的转换，大致可以划分出三个环节：第 541 - 549 小节、第 550 - 557 小节和第 558 - 567 小节。在调性上由升 C 大调至升 d 小调，在第三部分的结束处时由升 C 大调的属九和弦与导向升 c 小调属功能毗连，进入与一级曲式的结尾部相连的属准备句。

第四首 E 大调谐谑曲 Op. 54 的中间插部(第 393 - 600 小节)中主题的初次呈示性陈述(第 393 - 434 小节)为自由结构(参见谱例 2 - 10)。先是两个独立大乐句结构，第二乐句是在第一乐句上行四度模进的基础上改变句尾的旋法，其后是 4 小节的音阶走句和 8 小节的补充乐句。

主题的第一次变奏性陈述(第 433 - 498 小节)是在主题还未陈述完成时提早一小节进入，构成了多声部织体的写法。首先变奏重复了两个大乐句和 4 小节的音阶走句后，将 8 小节的乐句扩充至 14 小节，并将扩充的部分进行截截和移调重复，构成连句结构。并且进行了精致复杂的调性转换，调性的变换使音响上具有了非常明显的和声流动性。

主题的第二次变奏性陈述(第 513 - 578 小节)为诗句结构与连句结构的结构组合。在第二乐句的后半句起将高音曲调转为和弦形式的长音延续，左手仍然保留分散和弦音型的起伏，中声部运用了复调的模仿陈述对第一乐句的后半部分进行了三次截截。之后旋律的轮廓开始隐蔽起来，和声变化的节奏拉宽，音响逐渐丰满。

从以上的分析可以看出：肖邦在中段陈述部分运用了较为规整的陈述结构，多用变奏手法进行展开，保持了在陈述结构形式上的稳定性。例如第一首插部中的方整性复乐段，第二首规模庞大的独立插部中对第二主题进行变奏时在陈述结构上的类似，第三首在副部主题进行展开变奏时多用截截、重复的发展手法而构成的有规律的连句结构，又

或是第四首三声中部中主题的平行乐句结构及在变奏时基本完整重复的陈述结构形式，只是在句尾进行乐句扩充时兼起着连接部的作用。中段陈述部分在与主要乐思陈述部分的对比并置及自身情绪发展过程中，严整优雅和激情浪漫巧妙地平衡着，体现了肖邦变化丰富但不失清晰和逻辑性的音乐风格以及感情和理智完美结合的创作特点。

三、结尾部的组化

结尾部作为作品收束的部分，呈现出趋向于解决或回归的、具有向心力的收束状态。这四首作品的结尾部多采取守调音型反复、模进或走句的表现形式。各种不同的陈述结构类型都具有同一的功能作用和不稳定的结束，相互贯连在一起，共同将音乐情绪推向高点。这时常常可以再划分出一些“段落”来，但并不形成新的曲式部分。

第一首 b 小调谐谑曲 Op. 20 结尾部（第 570 - 625 小节）为带有很强即兴性的结构组合结构，结合了固定音型进行、音阶及半音阶走句、和弦式同音陈述等不同的陈述形式，激昂慷慨的气氛贯穿始终，将音乐继续推向了戏剧化的高潮。首先是自由结构（第 570 - 593 小节）：以第 570 小节的分解和弦音型作为基本音型进行模进发展，从 b 小调的 I 级六和弦经过 II 级七和弦和 V 级属七和弦到达 I 级原位和弦，在和声上构成了四小节完整的终止；随后以这四小节为重复环节，对其进行了向高音区扩展的两次重复后停留于第 581 小节 IV 级三四和弦进行了四次的重复强奏，音乐因此获得了向上激昂的冲击力量；之后连接以升高三音和五音的 II 级七和弦琶音型下行走句和围绕着上主音的颤音音型，最后落于 b 小调的属音。紧接着在低音区连续九次 IV 级三四和弦并辅之以低音属音的和弦式陈述，以 fff 的力度使音乐迸发出强烈情感，之后由属七和弦进入到主和弦上并引入分散和弦琶音的快速下行走句和半音阶上行音型结构，最终以变格形式终止。

第二首降 b 小调谐谑曲 Op. 31 结尾部（第 716 - 780 小节）为联合结构。以截取自一级曲式第一部分中第一主题与第二主题之间连接段的材料构成乐节及其重复，然后出以及乐曲主题动机 a（参见谱例 3 - 2）进行演化后构成乐汇群，之后将各种动机和材料进行了裁截、溯型、重复、模进和紧收等变动、使得音乐不间断地流入自由结构的领域中，与开始的规整结构结合，使得音乐张力近一步增强，最终，在干净利落的和弦中结束全曲。

第三首升 c 小调谐谑曲 Op. 39 结尾部（第 573 - 649 小节）为结构组合结构，分四个部分。第一部分（第 573 - 597 小节）为模进结构（8+8+9），由四小节具有回旋性质音型组成的乐句及其模进构成；第二部分（第 605 - 621 小节）是对第一部分进行的变化减缩反复，并将第四次的模进环节转为升 C 大调的音阶走句。在第一和第二部分之间连接以建立在升 c 小调主和弦第二转位基础上的连接句（第 598 - 604 小节）。第三部分（第 622 - 633 小节）是以两小节的回旋性音型为环节进行四次反复后连接以下行走句。三个部分使用了固定音型作为发展的基础，使得音乐具有很强的贯连性。第四部分（第 634 - 649 小节）是全曲的终止，由升 c 小调的 VI 级大三和弦开始，经拿波里原位和弦，

在属七和弦的基础上进入主音，具有明显的升C大调主和弦终止式，最后以主音的强奏和延长结束了整首乐曲。

第四首E大调谐谑曲Op. 54的结尾部（第889-967小节）为四个部分结构组合而成，情绪逐步走向热烈。第一部分（第889-913小节）为单式连句结构，第二乐句变化反复了第一乐句后，截取了第二乐句的后一个乐节并进行了一次重复。第二部分（第914-925小节）为一个12小节的大乐句，是将一级曲式呈示部主部主题中的第三乐句进行扩充而成。第三部分（第926-941小节）根据左手节奏型的不同将大乐句分成前后两部分。第四部分为连句结构，截取了主部主题第二乐句的前半部分，左手采用溯型手法并使用了卡农的复调写法，之后截取了左手的动机进行演化和模进，聚合成集中精炼而富有召唤性的号角性音调，在愈加热烈的气氛中通过尾声的华彩上行音阶走句结束全曲。

从以上分析中可以看出：在四首谐谑曲的结尾部，肖邦基本上都使用了联合结构或结构组合结构。旋律化模进结构、华彩化的散化音型、动机和材料的重复陈述等不同结构形式相互之间或是毗连过渡或是融合贯通，具有强大的凝聚力，将音乐引向了激昂慷慨、势不可挡的情绪高点。这也正是融入肖邦思想深处的顽强斗志和傲岸反抗的体现。

综上对四首作品不同曲式结构组成部分的音乐语言陈述结构进行的具体分析可以看出，无论在规模、结构还是音乐形象的处理上，肖邦将主要乐思原始陈述部分作为整部作品的最重要部分，在陈述结构上具有自由化的展开性特点；而将中段陈述部分处理为作品相对稳定的中心，因此在陈述结构上也相对规整；而结尾部则是运用结构组合的形式，将之前出现过的主题材料加以截截、演化、模进并辅之以和声手法的重新配置，使其获得了对全曲的总结和概括，赋予作品更为完满的结束。

结语

音乐是一种具有无限表现力而又深受理智控制的语言。

波兰伟大的钢琴教育家兹比格涅夫·杰维茨基教授说过一句话：“须知作曲家已把一切都写明了”¹。因此，无论从事演奏或是教学实践，都需要对作品进行具体而细致的分析。

在进行作品分析时，应该朝着一个清晰的目标努力：了解作曲家运用什么样的音乐表现手段和发展手法，通过哪些类型的音乐语言陈述结构去构建音乐的整体曲式结构，塑造出所要表达的音乐形象内容。同时，也需要运用恰当的研究方法，才有助于目标的实现，古语说得好：“工欲善其事，必先利其器”。

本文的论述方式是尝试以音乐的不同组成方面为视角来研究音乐语言陈述结构对构建一部完整的作品所起到的作用。笔者首先简要地叙述谐谑曲这一体裁的渊源和特征，之后对肖邦独具个性化的创作手法在曲式结构和调性和声思维二方面的表现进行了简要的论述。接着，从第二章音乐表现手段中的速度、旋律、织体三方面以及第三章曲式结构中主要乐思原始陈述部分、中段陈述部分和结尾部三个组成部分入手，对肖邦四首谐谑曲的音乐本体进行具体分析。研究不同的音乐语言陈述结构形式是怎样使用和贯连的，探讨这四部作品的陈述结构方面所表现出的特点，从而对这些特点是如何为表现音乐内涵服务进行思考。

对一部音乐作品进行音乐语言陈述结构的分析，只是对其进行具体音乐分析中的一个环节。作曲家在音乐语言陈述结构的运用和掌握，将直接影响到音乐作品的表现。肖邦运用他天赋的音乐才能和卓越的创作技巧，使用了丰富多样的音乐语言陈述结构，为提高这四首谐谑曲的艺术表现力，起到了显著的作用。因此，通过密切联系其他音乐表现手段，对这四首谐谑曲音乐语言陈述结构进行具体研究，就具有相当的必要性。这些研究能够帮助我们更深入地理解和把握作曲家在音乐创作中的思维活动，追寻作曲家的创作思路，理解他的创作意图，从不同的角度加深对不同时代、不同体裁和不同风格的音乐作品的了解。

而笔者进行具体音乐分析的最终目的，是希望通过研究和探讨得到对作品进一步深入的理性认知，并使这些认知最终能够付诸于钢琴的演奏和教学实践，将理性还原成为音乐中感性的音响和多彩的表情。

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

¹ (波) 雷吉娜·斯门江卡 著 梁全炳 姚曼华 译 《如何·演奏·肖邦》第 117 页，中国文联出版社，2004 年。

参 考 文 献

一、专著及编著

1. [苏] A. 索洛甫磋夫著 《肖邦的创作》 人民音乐出版社 2001 年
2. 张泽民 高士彦 虞承中 郭筭译 《李斯特论肖邦》 人民音乐出版社 2003 年
3. [美] 詹姆斯·胡内克著 王蓓译 《肖邦画传》 中国人民大学出版社 2004 年
4. 杨儒怀著 《音乐的分析与创作》(修订版) 人民音乐出版社 2003 年
5. [俄] 根纳季·齐平著 焦东健 董茉莉译 《俄罗斯当代著名钢琴家特写》 中央音乐学院出版社 2004 年
6. [英] 约瑟夫·霍罗维茨著 顾连理译 《阿劳谈艺录》 人民音乐出版社 2000 年
7. [俄] 海·涅高兹著 焦东健 董茉莉译 《涅高兹谈艺录》 人民音乐出版社 2003 年
8. [俄] 海·涅高兹著 汪启璋 吴佩华译 《论钢琴表演艺术》 人民音乐出版社 1992 年
9. [俄] A. 阿涅克赛耶夫著 谏国璋 程白珊译 《钢琴演奏教学法》 上海音乐出版社 1989 年
10. [德] 古·扬森编 陈登颐译 《舒曼论音乐与音乐家》 人民音乐出版社 1978 年
11. [英] 阿·海德利 莫布朗等著 学东 建民 铁英译 《肖邦传》 人民音乐出版社 1987 年
12. [苏] 阿·瓦·卢那察尔斯基著 井勤芬译 《在音乐世界中》 上海文艺出版社 1984 年
13. 傅敏编 《傅聪:望七了!》 天津社会科学院出版社 2004 年
14. 谢颖编著 《20 世纪钢琴大师》 上海音乐出版社 2003 年
15. [波] 雷吉娜·斯门江卡著 梁全炳 姚曼华译 《如何·演奏·肖邦》 中国文联出版社 2003 年
16. 彭志敏著 《音乐分析基础教程》 人民音乐出版社 2004 年
17. 沈旋 谷文娴 陶辛著 《西方音乐史简编》 上海音乐出版社 1999 年
18. 叶松荣主编 《西方音乐史》 高等教育出版社 2003 年
19. 肖复兴著 《音乐笔记》 学林出版社 2000 年
20. 周薇著 《西方钢琴艺术史》 上海音乐出版社 2004 年
21. 张前 王次炤著 《音乐美学基础》 人民音乐出版社 1995 年
22. 肖复兴著 《音乐欣赏十五讲》 北京大学出版社 2003 年
23. 绍义强著 《浪漫派乐曲赏析》 河北教育出版社 2004 年
24. 钱亦平编 《钱仁康音乐文选》续编 上海音乐出版社 2004 年
25. 李妮妮 《肖邦谈谐曲研究》 全音乐谱出版社
26. 傅雷著 《傅雷谈音乐》 湖南文艺出版社 2002 年
27. 叶松荣著 《欧洲音乐文化史论稿-中国人视野中的欧洲音乐》 福建人民出版社 2001 年
28. CHOPIN: SCHERZOS, WIENER URTEXT EDITION
29. THE NEN GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, EDITED BY STANLEY SADIE
30. F. F. MCGINNIS: CHOPIN-ASPECTS OF MELODIC STYLE, SCHERZOS, 1968
31. Z. CHECHLINSKA: A SOURCE STUDY OF CHOPINS' S SCHERZOS, 1960

32. A. CORTOT: IN SEARCH OF CHOPIN, PARIS 1974

二、论文

1. 康勇哲《肖邦演奏风格综述》《吉林师范学院学报》1997.5
2. 李伟《肖邦〈b小调谐谑曲〉的音乐分析和演奏提示》《交响-西安音乐学院学报》1996.1
3. 唐显慈《肖邦钢琴〈升c小调谐谑曲〉研究》《星海音乐学报》2002.6
4. 焦静《肖邦〈升c小调谐谑曲〉音乐学分析》《交响-西安音乐学院学报》(季刊)2003.3
5. 蔺宝华《肖邦〈谐谑曲〉的教学与演奏》《沈阳大学学报》1999.4
6. 张东胜《肖邦的〈降b小调谐谑曲〉》《乐府新声-沈阳音乐学院学报》2002.2
7. 何上峰《肖邦对谐谑曲体裁的贡献》《中国音乐学(季刊)》2005.1
8. [波]杨.艾凯尔 崔静媛 潘一飞等整理《关于演奏肖邦音乐的几个问题》
《中央音乐学院学报》1982
9. 杨凌云《不同演奏版本中弹性节奏的比较》《交响-西安音乐学院学报》(季刊)2002.9
10. 陈声纲《是谐谑还是戏剧般的激情?—肖邦四部谐谑曲分析》《交响-西安音乐学院学报》
(季刊)2005.12
11. 陈立诚《简介谐谑曲的形成与发展规律》《青岛大学师范学院学报》2001.9
12. 高佳佳《论门德尔松〈无言歌〉的旋律风格及音乐语言陈述结构》
13. 高佳佳《从肖邦前奏曲中一部曲式看音乐语言陈述结构的多样性》《音乐研究(季刊)》1995.6
14. [乌克兰]达季拉茨卡娅 吴庆乔译《肖邦和他的教学观点》《天津音乐学院学报》(天籁)2004.1
15. [匈牙利]Kerntner, louis 郑雪梅译《肖邦与他的音乐》《星海音乐学报》2002.3
16. 桑桐《半音化的历史演进》《音乐艺术》1997.1
19. 杨儒怀《自由曲式结构的形成与发展》《中央音乐学院学报》2003.1
20. 杨凌超《由小步舞曲到谐谑曲—论交响曲第三乐章的演变》《甘肃高师学报》2002.1
21. 杨凌云《不同演奏版本中弹性节奏的比较—以肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的五种演奏版本为例》《交响-西安音乐学院学报》(季刊)2002.9
22. 单林《谐谑曲及其谐谑性和谐谑精神》《南京艺术学院学报(音乐及表演版)》1997.4
23. 杨儒怀《变体曲式结构的发展》《中央音乐学院学报》2002.1
24. 姚恒璐《西方现代音乐中体现音乐语言陈述功能的特殊过程》黄钟(武汉音乐学院学报)》2000.2
25. 贺晔《浅析〈肖邦g小调第一钢琴叙事曲〉的几个不同版本——兼论个性理解与艺术的再创作》
《上海师范大学学报》(哲学.社会科学版)1999.1
26. 刘润泉《原型与变体:音乐创作的基本法则》《中国音乐学(季刊)》2005.3
27. 唐勇《非规范化曲式结构的分析》《乐府新声-沈阳音乐学院学报》2006.2

致 谢

从去年下半年开始收集和研读与本文有关的乐谱及文字资料，到这篇论文的最终定稿，这期间犹如学海泛舟，很投入也很振奋。投入是因为学问的海洋风光迤迤，振奋是因为感受到勤奋的收获，看着文稿一页页的增加，都让人激动。而这一切，终于要暂告一个段落了。夏日炎炎的这个暑假用一句话来总结，那就是：辛苦并快乐着！

始终知道在演奏和教学过程中理性的思维和分析是很重要的，但以往一直觉得坐在书桌前进行文字分析的枯燥过程与在琴键上追寻美妙音响、体验音乐直观效果的快乐会存在非常强烈的反差和对比。刚开始着手时总觉得心中无数，实在是因为平时所积累的知识太少，真正领悟到“书到用时方恨少”的个中滋味。但是随着学习和探究的逐渐深入，发现原来在理论上冷静的思考和演奏时感性的投入一样吸引人，一样魅力无穷。寻找和领会音乐作品内在的逻辑性以及作曲家所反映出来的个性和特点，经反复比较、推敲后将其付诸文字的这个过程所带来的乐趣，并不亚于操纵乐谱音符转化为音响的征服过程。

衷心感谢我的论文导师叶松荣教授！在我学习期间，他对我的论文写作给予了悉心的指导和教诲。从论文的选题到定稿，他都作了具体的点评和订正。正是在导师的循循教导下，我才能顺利地完成了这份文稿。

感谢我的专业导师黄登辉教授！是他无私的传授为我的钢琴演奏打下了坚实的基础，使我在演奏和教学过程中对作品整体结构的把握以及局部感性的认知上有了一定的理解和确定，从而在本文的音乐分析中事半功倍。

我还要感谢中央音乐学院马绍康老师，随时帮助我解决在分析过程中遇到的疑难困惑；感谢长期以来关心我的各位老师和好友，他们的勉励和帮助，使我时刻感受到真挚友谊的温暖。

特别要感谢我最亲密的家人，他们无私的支持和默默的承担，使我能够全心全意地投入到工作和学习中。

这份论文只是本人今后长期学习生活中的一个起点，由于本人水平有限，文中存在的不足、疏漏、乃至错误之处在所难免，还需要作进一步的学习和探讨。