

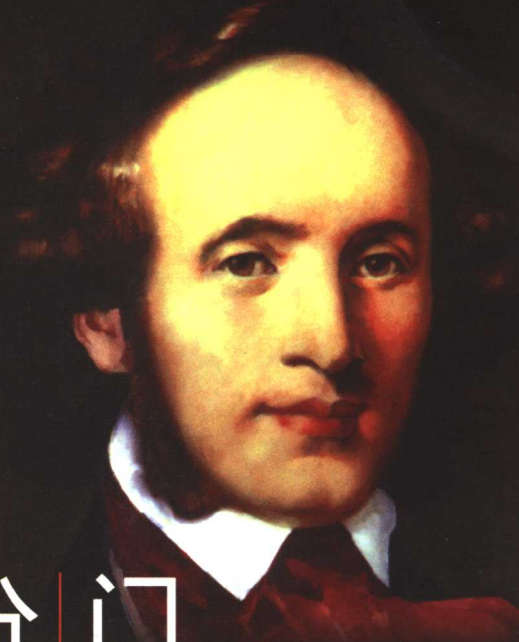
中国音乐学院 丛书

Mendelssohn
Songs Without Words
Analysis and
Performance

分析与演奏
门德尔松·无词歌

高佳佳 编著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN





中国音乐学院 丛书

Mendelssohn
Songs Without Words
Analysis and
Performance

门德尔松·无词歌
分析与演奏

高佳佳 编著

 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目(CIP)数据

门德尔松·无词歌——分析与演奏 / 高佳佳编著. —上海:

上海音乐出版社, 2007. 4

ISBN 978 - 7 - 80667 - 993 - 7

I. 门… II. 高… III. 门德尔松, F. J. L. (1809 ~ 1847) - 钢

琴谱 - 分析 IV. J624. 17

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 028204 号

书名: 门德尔松·无词歌——分析与演奏

编著: 高佳佳

责任编辑: 周 洲

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 苏州文艺印刷厂印刷

开本: 640 × 935 1/8 印张: 31.5 谱、文 243 面

2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1 - 4,000 册

ISBN 978 - 7 - 80667 - 993 - 7/J · 949

定价: 45.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电话: 0512 - 66063782

序

19世纪德国作曲家费利克斯·门德尔松钢琴曲集《无词歌》，在西方浪漫主义音乐中以其独特的创作形式和技巧被人们所关注，因此它在世界浩瀚的钢琴文献中占有一席之地。虽然《无词歌》曲集中的49首乐曲都是以钢琴小品形式创作的，但这些小品却体现了作曲家个性化的创作风格和卓越的创作才艺。诸如曲式结构、旋律风格、和声语言以及织体写法等都有非凡的创造性。作曲家既保持了古典主义传统又不拘泥于刻板的模式，音乐中一切变化和发展都极为灵活和自然。从学术角度看，《无词歌》的艺术成就在于作曲家在有限的范围内，创造性地运用各种作曲技巧，获得了无限的艺术表达。《无词歌》的艺术价值经久不衰，尤其在创造性的思维上至今给我们以启迪。借用本书作者的话即《无词歌》将给我们以珍贵的无言启示。

在教学中，《无词歌》不仅是很好的作品分析教材，而且在作曲主课教学中也经常会用《无词歌》来作范例。钢琴教师在启发学生音乐表现和歌唱性时也会将《无词歌》视为最佳训练教材。对《无词歌》的研究始于高佳佳十多年前所作的硕士论文，当时评委曾给予那篇论文很高的评价，并以全票获得通过。后来在多年的教学实践中，将《无词歌》作为授课的补充分析谱例，一直贯穿在她的作品分析课的教学中，并取得了很好的教学效果。通过不断的学习和实践，她对《无词歌》的研究也随之作了进一步的梳理和完善，认真地加工和修改，并附加了带有分析标记的乐曲集。应该说，这次出版的《门德尔松·无词歌——分析与演奏》，其学术价值和水准都得到进一步的提高。相信该书对作曲与作曲技术理论、音乐学以及音乐表演等专业的同仁都是一本很好的参考用书。

楊儒懷

中央音乐学院作曲系

2005年6月25日

前言

费利克斯·门德尔松（Mendelssohn, Felix 1809—1847）是19世纪上半叶德国伟大的作曲家之一。他与肖邦和舒曼同为浪漫主义时代的三个杰出代表。他们各自从不同的方面，以不同的方式促进了舒伯特和韦伯所奠定的浪漫主义音乐风格的发展。

门德尔松的音乐不同于他同时代的人。他在古典主义原则与浪漫主义相结合的基础上更多地体现了音乐的精致、典雅、清新等特点，避免激烈的戏剧性冲突。在一个以主观的情感为主流去体验生活和反叛过去的年代里，他仍能保有古典主义那种沉着而有节制的风格，实在难能可贵。他的音乐既有明朗的抒情性，又不是激昂慷慨的情感表白；既有欢快轻盈的诙谐性，又不是辛辣的讽刺；既有豪放昂扬的情绪，又不是壮烈的英雄气概；既有庄严肃穆的愁思悼念，又不是痛哭流涕的悲伤哀叹。所有这些特点，都不同程度地体现在门德尔松的许多作品中。

由此看来，“无词歌”恰好成为适应并孕育着门德尔松创作特点的土壤。例如歌唱的抒情性、形象的单一性、情感的集中性等等，都为上述各种特点提供了发展的条件。正是这些条件，才使门德尔松的《无词歌》开出了前所未有的灿烂花朵。

钢琴小品集《无词歌》，在门德尔松的钢琴作品中占有特殊的地位。它不仅体现了作者在音乐创作风格中一些十分重要的特点，而且也体现了作者的创作技巧。将声乐体裁的歌曲“移植”到器乐独奏上来，这在当时是一种全新的创造。虽然抒情小品的创作并非从门德尔松开始，但其成就却大大超过了他的前辈。因为他调动了多种技巧，把平淡无奇的声乐歌曲提高到具有高度艺术感染力的钢琴独奏形式中加以表现。这与当时的一些单纯炫耀技巧而无艺术深度的流行钢琴作品是截然不同的。因而在半个世纪之内，《无词歌》成为全世界最广泛流行的钢琴小品之一，在当时的广大市民家庭音乐生活中占据着重要的地位。

然而长期以来，无论在国外或国内，对门德尔松的《无词歌》一直存在着两种不切实际的认识：其一，是把《无词歌》与舒曼、肖邦或李斯特的专门表现钢琴音乐性能的作品比较，认为《无词歌》在形式和内容上都较逊色；其二，认为在创作技巧上，《无词歌》只是在一些小型简单曲式范围内，将旋律配以固定不变的伴奏音型而已。这两种评价都极大地妨碍了对《无词歌》的正确认识，特别是妨碍了对作者的表现技巧进行深入的研究。

严格说来，门德尔松不像肖邦那样是专门从事钢琴作品创作的作曲家，也不像李斯特那样在钢琴创作领域中占有重要的地位。然而他的《严肃变奏曲》（作品54），《随想回旋曲》（作品14），两首钢琴协奏曲（作品25和作品40），以及众多的前奏曲与赋格曲等也都蜚声乐坛，流传极广，成为具有高度艺术造诣的钢琴文献。

《无词歌》只是在限定的歌曲体裁范围内用钢琴独奏形式所表达的艺术小品，因此人们不应该将它与《叙事曲》、《夜曲》、《狂想曲》，以及有标题情节的或戏剧性较强的作品等相提并论。《无词歌》的形式和内容是相互统一而相得益彰的。只有通过《无词歌》深入细致的分析和研究才会发现，其精湛细致的表现手法是丰富多彩的。

对《无词歌》创作技巧的分析与研究，将是本书的中心议题，本书将对《无词歌》曲集中49首乐曲的整体曲式结构特点、曲式结构的组合特点以及陈述结构、旋律风格、织体、复调与和声等方面进行系统的分析。事实将会有力地证明：《无词歌》是在有限的范围内创造了无限艺术价值的艺术精品！在浪漫主义时代，虽然以肖邦、舒曼和李斯特的钢琴作品为顶峰，但费利克斯·门德尔松作为攀登这一顶峰的重要开拓者之一是当之无愧的！

《无词歌》的艺术成就对今天的钢琴创作也具有深刻的意义，特别是对我国钢琴作品的创作更是如此。《无词歌》可以开阔我们的创作思路：即怎样在有限的范围内调动无限的艺术表现手法进行创作。即使对现代音乐来说，《无词歌》也会在艺术感受、逻辑思维、创作构思等方面，为我们提供宝贵的经验。

这就是笔者在对《无词歌》进行了全面研究后，所得到的无言的启示！

目 录

序	杨儒怀
前言	1
第一章 绪论	1
第二章 《无词歌》的曲式结构	5
第一节 并列组合原则曲式结构的乐曲 (Nos. 38、6)	5
第二节 再现组合原则曲式结构的乐曲 (No. 12、27、49、4、31、33、25、36、40、28、1、41、13、15、20、 37、26、47、4、16、27、46、1、2、3、13)	6
第三节 循环组合原则曲式结构的乐曲 (Nos. 44、48、8、19、34、14)	11
第四节 奏鸣组合原则曲式结构的乐曲 (Nos. 39、5、10)	15
第五节 边缘组合原则曲式结构的乐曲 (Nos. 13、23、24、32、42、43、7、30、11、17、18、32、9、22、29、 3)	17
第六节 小结	27
第三章 《无词歌》曲式结构各部分的创作特点	29
第一节 中间部的写法 (Nos. 1、4、1、3、15、5、10、17、19、14、22、28、41、3、8、46、40、21)	29
第二节 再现部的进入手法 (Nos. 44、11、21、22、33、24、37、47、40、26、25、29、43、14、20、14、16、 41)	32
第三节 华彩段的运用 (Nos. 7、10、19、30、18、31、42、10、42、31、19、15)	34
第四节 前奏与尾声的功能作用 (Nos. 3、4、27、23、4、9、27、28、35、14、6、22、3、16)	36
第四章 《无词歌》的音乐陈述结构	38
第一节 基础结构 (Nos. 31、6、7、25、23、15、13、20、1、28、19、13)	38
第二节 衍生结构 (Nos. 14、23、6、12、26、31、20、11)	39
第三节 组合结构 (Nos. 1、2、26、21、40、42、38、3、26)	40
第五章 《无词歌》的旋律创作	43
第一节 典型的旋律进行 (Nos. 14、12、26、36、15、20、30、48、4、7、9、13、1、39、3、5、40、42、2、 27)	43
第二节 旋律中非歌唱性因素的渗透 (No. 17、40、24、45、22)	45
第三节 旋律中的装饰音 (Nos. 30、36、29、12、21)	46
第四节 旋律的节奏与节拍 (Nos. 2、4、9)	47
第五节 调式、调性和速度 (Nos. 27、23、43、23、10)	49
第六章 《无词歌》的钢琴织体	50
第一节 织体的功能类型 (Nos. 3、18、34、15、36、20、39、22、14、25、21、26、4、9)	51
第二节 织体与旋律的关系 (Nos. 1、10、13、19、26、10、14、5、18、43、27、9、24、8、30、17、44)	52
第三节 织体在乐曲整体发展中的变化 (Nos. 37、3、4、9、16、23、5、6、17、42、18、19、2、21、24、15、 17、38、40、39)	53

第七章 《无词歌》的复调手法与和声风格	55
第一节 《无词歌》的复调手法 (Nos. 44、23、48、40、31、11、17、18、2、34、20、2、14、5、33)	55
第二节 《无词歌》的和声风格 (Nos. 2、4、20、23、22、44、26、46、8、26、4、17、26、33、42、48、35、 39、9、27、2、6、32、7、23)	57
第八章 结 语	62
主要参考资料	63
无词歌乐曲全集中的标记说明	63
无词歌 (乐曲全集)	
第一首 作品 19 之 1	65
第二首 作品 19 之 2	69
第三首 作品 19 之 3	72
第四首 作品 19 之 4	77
第五首 作品 19 之 5	79
第六首 作品 19 之 6	85
第七首 作品 30 之 1	87
第八首 作品 30 之 2	90
第九首 作品 30 之 3	94
第十首 作品 30 之 4	95
第十一首 作品 30 之 5	101
第十二首 作品 30 之 6	104
第十三首 作品 38 之 1	106
第十四首 作品 38 之 2	110
第十五首 作品 38 之 3	113
第十六首 作品 38 之 4	120
第十七首 作品 38 之 5	122
第十八首 作品 38 之 6	128
第十九首 作品 53 之 1	133
第二十首 作品 53 之 2	138
第二十一首 作品 53 之 3	143
第二十二首 作品 53 之 4	150
第二十三首 作品 53 之 5	152
第二十四首 作品 53 之 6	156
第二十五首 作品 62 之 1	163
第二十六首 作品 62 之 2	166
第二十七首 作品 62 之 3	170
第二十八首 作品 62 之 4	172
第二十九首 作品 62 之 5	174
第三十首 作品 62 之 6	177
第三十一首 作品 67 之 1	181

第三十二首	作品 67 之 2	184
第三十三首	作品 67 之 3	188
第三十四首	作品 67 之 4	190
第三十五首	作品 67 之 5	197
第三十六首	作品 67 之 6	199
第三十七首	作品 85 之 1	204
第三十八首	作品 85 之 2	207
第三十九首	作品 85 之 3	209
第四十首	作品 85 之 4	214
第四十一首	作品 85 之 5	217
第四十二首	作品 85 之 6	220
第四十三首	作品 102 之 1	224
第四十四首	作品 102 之 2	227
第四十五首	作品 102 之 3	229
第四十六首	作品 102 之 4	232
第四十七首	作品 102 之 5	235
第四十八首	作品 102 之 6	238
第四十九首	无作品编号	240

第一章 绪论

浪漫主义时期发展起来的钢琴小品，其根源可以追溯到古典主义以前的键盘乐作品。它们之间有两条涓涓细流：一条源于古组曲中的各类舞曲；另一条源于古组曲以外的各类非舞曲，它们有时也作为插入曲放进古组曲中。后者在巴赫《平均律钢琴曲集》的前奏曲中达到了高度发展。然而在古典主义乐派兴起之后，作曲家们开始转向了较大型的奏鸣套曲形式（当然，这也是由组曲性套曲形式发展而来），而不再关注这类小品了，只是偶尔创作一些“实用音乐”（Gebrauchsmusik）或“练习曲”（Handstücke）等小型作品。这些作品都不能被认为是严肃而有更多艺术价值的创作。因此，古典主义时代的钢琴小品几乎被束之高阁，没有得到应有的发展。

浪漫主义作曲家们重新恢复了对钢琴小品的关注，并促成其空前的发展。使其在某种程度上削弱了奏鸣曲的地位。于是，从18世纪流淌下来的那两条涓涓细流，又开始波光潋滟、欢腾奔涌起来。作曲家们也从奏鸣套曲的乐章中，找到了其他小品的表现形式。例如回旋曲、谐谑曲、慢板抒情曲等等。所有这些，都在套曲曲式之外获得了独立的发展，成为“独立乐曲”（Pièces détachées）。于是，奏鸣套曲的慢板乐章，也成为抒情钢琴小品，如“夜曲”等体裁的直接前身了。

在一些抒情钢琴曲中，特别是那些由约翰·费尔德（John Field 1782—1837）和威廉·陶伯特（Wilhelm Taubert 1811—1891）创作的作品，无疑对门德尔松的《无词歌》产生了一定的影响。《无词歌》的风格似乎早已孕育在费尔德的“夜曲”中。费尔德与门德尔松幼年时代的老师路德维希·贝尔格（Ludwig Berger），同是克列门蒂（Clementi）的学生。陶伯特与门德尔松则同为路德维希·贝尔格的学生，两人在创作上也有很多相似之处。陶伯特于1831年出版了第一卷《为钢琴创作的情歌》（作品16号），取名为《献给亲爱的人》（An die Geliebte）。与此同时，门德尔松也完成了《无词歌》第一卷的创作，并于1832年发表，取名为《为钢琴独创的旋律》。显然，他们两人的作品在体裁上很接近，但陶伯特的音乐更多取材于诗歌，与其说是抒情小品，不如说是短小的音画或性格小品。门德尔松的《无词歌》则另辟蹊径，音乐内容偏重对生活和自然的描写，很多作品来自旅游中的印象和感受。他执著地追求真正的抒情性，这一点是其他抒情钢琴小品所无法相比的。

门德尔松之所以能独树一帜，除了他本人有高超的钢琴演奏技巧外，还有赖于他对声乐创作的精通。他的一位老师切尔特（Carl Friedrich Zelter）曾是柏林歌唱协会（Liedertafel）的指挥。门德尔松幼年便受到该协会的影响。后来他在声乐创作的领域里，也同样取得了巨大的成就，如清唱剧《以利亚》（作品70）。他也会创作了大量的独唱和重唱歌曲，但人们发现，他的歌曲创作远远没有他的《无词歌》影响大。直至今日，《无词歌》仍被认为是他对世界音乐文献的突出贡献。

门德尔松首批“无词歌”创作于1828年，这在他姐姐芳妮的日记中有所记载。芳妮率先称这些小品为“无词歌”，并赞美它为“绝妙的小品”。^①从1828年以后，门德尔松的创作进入成熟时期，他开始摆脱古典大师在创作风格上对他的影响，逐步建立起自己的艺术风格，或者说就是“无词歌”的风格。虽然这并非门德尔松唯一的创作风格，但却成为门德尔松成熟时期创作中的重要风格体现。同时《无词歌》也集中体现了门德尔松的浪漫主义思想，它是作曲家感情的真挚流露，正像他著名的《芬格尔山洞》序曲一样，虽然没有刻意描写风和浪，但对作曲家在赫布里底岛上的那种心潮起伏，却有着异乎寻常的渲染。

门德尔松《无词歌》的风格特点，我们可以归纳为以下四个方面：

^① 参看“The Mendelssohn Family” by Sebastian Hensel Vol. I P. 163

一、歌唱性歌曲体裁的钢琴作品

《无词歌》注重采用适合人声歌唱的旋律、音域以及速度，避免过多半音化或技巧化的器乐性旋律。《无词歌》虽有时略带伤感，但仍以其抒情的歌唱性为主要特点，以致很多钢琴家把《无词歌》曲集视为 Cantabile（歌唱性）的最佳训练教材。

二、器乐化伴奏织体的一致性

在《无词歌》曲集中，每首乐曲主要以一种伴奏织体贯穿全曲，成为《无词歌》的又一特色。在其织体运动中常有三个声部层次：高声部如歌的旋律，伴有一个流动稍快的中声部，以及一个明确安静的低音线条。这三个声部在左右手之间进行了多样化的安排，结合得非常融洽自如，并巧妙地发挥了钢琴乐器的演奏技巧。更值得称道的是，《无词歌》曲集中所有乐曲的织体互不重复，因此又使钢琴家们将其视为良好的音型技巧的练习教材。

三、非器乐化的发展手法

由于《无词歌》具有歌曲体裁的特点，因此主题材料很少采用较强的对比性或解体性的发展。虽然在旋律的发展中作曲家避免了像器乐曲中那种常见的复杂化的主题展开手法，然而《无词歌》旋律的发展和音乐语言陈述结构的特点却表现得十分多样化。

四、内容与形式的一致性

《无词歌》曲集中的内容多半取材于生活、民歌、大自然以及社会风情等。这些内容决定了《无词歌》的表现形式。它无论采用何种曲式结构，篇幅都不大，其演奏时间基本在 2~5 分钟之间。门德尔松甚至在给友人写信时，也常常寄一首“无词歌”来表达自己的感情，真是曲短意长，全篇无一字，尽在不言中！

以上这 4 个特点，可以成为我们开启研究《无词歌》之门的钥匙。

门德尔松在 1829 年至 1845 年间，曾先后创作了以 6 首为一套的八套《无词歌》，共 48 首。第 49 首创作于 1844 年至 1845 年间，无编号，后被编辑选入曲集^①。第一套的编号为作品 19；与此同时，作曲家还发表了 6 首歌曲，其编号为作品 19a。随后发表的各套都采用了他姐姐芳妮所起的名字——“无词歌”。编号分别为作品 30（1835 年）、作品 38（1837 年）、作品 53（1841 年）、作品 62（1844 年）、作品 67（1845 年）。作曲家逝世后又发表了两套《无词歌》，分别为作品 85 号和作品 102 号。

门德尔松除了创作《无词歌》曲集中的乐曲外，还有一部分零散的“无词歌”作品：如作品 117 号《乐曲颂——无词歌》；作品 109 号是为大提琴与钢琴创作的《无词歌》；另外还有一些无编号的“无词歌”，和一些虽有“无词歌”风格却未冠以“无词歌”名称的作品。

在作品 38 号至 53 号之间，门德尔松曾一度停止了“无词歌”的写作，他在 1839 年 4 月给出版商辛姆罗克（Simrock）的信中说：“我不打算写更多这类作品……如果在世界上同样的东西太多了，将不会有人再喜欢它。而近来这种同一情调的钢琴作品比比皆是，我想我必须改变调子了……”^②后来，当他认识到不能再让那些模仿者们的平庸之作占领乐坛，而必须再显自己创作的风采时，他又恢复创作和发表“无词歌”了。因此，在第四套“无词歌”发表时，舒曼赞赏说：

① 参见 G. Henle Verlag 1981 年版

② 参看 “The Mendelssohn Family” by Sebastian Hensel Vol. I P. 163

“在一段相当长的时间之后，一套真正的《无词歌》又重现了！”^①

在由 49 首组成的《无词歌》曲集中，具有不同的声乐体裁特点，大致可归纳为如下几种类型。^②

（一）独唱形式

独唱形式的“无词歌”在分类中占绝大多数。前面提到的三个织体层次：一个富有表情的高音声部旋律、配有流动的伴奏织体和平稳的低音即属于这一类。它们是曲集中的第 1、7、13、14、19、20、22、25、30、31、32、37、39、40、42、43、46 首等。这种类型我们只要看一下每一套的第一首，便可一目了然。因为作曲家有意识地将最能代表“无词歌”风格特点的作品，放在每套的第一首，再加上 *Andante* 的速度，人们就会立刻捕捉到真正的“无词歌”风格。

（二）二重唱形式

二重唱形式与独唱形式不同的是：高声部的旋律主要以重唱形式出现，也可能高声部与其他任何声部形成重唱关系。它们是曲集中的第 6、12、18、29、38 首等。3 首《威尼斯船歌》可以认为是这一类型的代表作。

（三）无伴奏合唱形式

无伴奏合唱形式是作曲家以声乐体裁的合唱加以钢琴织体而编配的。这一类型的典型乐曲是曲集中的第 4、9、16、23、27、28、35、41、44、48、49 首。

（四）有伴奏合唱形式

这一类型是在合唱式织体的编配之外配有伴奏织体。在曲集中有第 21、26、33 首等。

（五）性格化小品形式

这是钢琴乐器技巧化较强的一类，如第 8、17、34、45、47 首等，所占比例较少。在这一类性格小品中，歌曲化旋律已不占主导地位，并且常选择 *Allegro Vivace* 或 *Presto Agitato* 的表情速度，以表达热情欢快的情绪，因此，可能出现谐谑曲性格，如第 8 首；舞曲性格，如第 45 首；无穷动式的钢琴器乐化织体，如第 34 首；某一部分带有奏鸣曲展开部写法特点的，如第 17 首等。虽然这一类性格小品缺乏旋律的歌唱性，但“无词歌”风格的其他表现特点仍十分鲜明。

（六）几种体裁结合的形式

这一类型是指上述五种类型的互相结合，如独唱与重唱结合的第 2 首，合唱与技巧化织体结合的第 3 首等。

另外，从总体上看，在《无词歌》曲集中又可分为声乐体裁和器乐体裁两大类。但声乐体裁占绝大多数，器乐体裁在曲集中只是点缀而已。

在研究中我们还发现《无词歌》有套曲组合的特点，它是以 6 首乐曲为一套，共由八套组成曲集。虽然门德尔松并非按套曲组合原则创作，但在乐曲的组合安排中，确实体现了作曲家对套曲原则的考虑。门德尔松在每次发表无词歌时，都是拿几首新创作的乐曲，再加几首旧的组成一套。因此可以发现，乐曲的前后顺序并不是按创作年代排列的，而很像是按套曲组合原则来排列。这种组合原则，主要体现在各乐曲之间的体裁、织体、速度、调式和调性等方面的相互对比中。我们可以看出《无词歌》曲集中每套的第一首和最后一首（除第八套的最后一首外）都是选用

① Schumann: Collection of Theses II P. 277

② 我们所谓的“声乐体裁”只是一种相对的模拟说法，它们都是与“无词歌”这一特定体裁形式相匹配的。之所以这样分类，是方便在后续对《无词歌》进行具体分析。

无词歌

“无词歌”风格最强的独唱体裁形式，并往往配以 Andante 的速度，使之更富于歌唱的抒情性。而每套的中间几首，除第二首仍多用独唱和重唱形式外，其他三首变化较大，往往采用合唱形式和器乐技巧较强的形式。合唱形式的出现无疑给乐曲从体裁和织体上带来对比，其速度一般也较为缓慢。而技巧化性格小品的出现，在体裁、织体、力度、速度以及表现内容上，将与两端乐曲产生更为鲜明的对比。这样，每套“无词歌”从整体上便形成了以慢板抒情曲目镶嵌起来的慢快相间的总格局。或许可以把《无词歌》称之为“抒情钢琴套曲集”。下面我们选择第一套《无词歌》（作品 19）来看一下其组合情况：

I	II	III	IV	V	VI
Andante	Andante	Molto Allegro	Moderato	Piano agitato	Andante Sostenuito
con moto	espressivo	e vivace			
E 大	a 小	A 大	A 大	$\sharp f$ 小	g 小
慢	慢	快	慢	快	慢

从这一组合中可以看出，歌唱抒情风格仍然占统治地位，它在这套无词歌里的前、后以及中间都得到了的强调。在其他各套中除有大同小异的变化外，基本组合原则是一致的。因此，《无词歌》很适合成套演奏，每套演奏时间约在 10 分钟左右。在整个《无词歌》曲集中，套曲组合原则的渗透，使这一小品形式的乐曲集在内容上更加丰富和集中，从而在音乐表现上也达到了更加完美的艺术效果。

最后我们还应对《无词歌》曲集中每首作品的标题作一下说明。由作曲家本人和他的亲友加上的标题只有 9 首，它们是：第 3 首《猎歌》（作品 19 之 3）、第 6 首《威尼斯船歌》（作品 19 之 6）、第 12 首《威尼斯船歌》（作品 30 之 6）、第 18 首《二重奏》（作品 38 之 6）、第 23 首《民歌》（作品 53 之 5）、第 27 首《葬礼进行曲》（作品 62 之 3）、第 29 首《威尼斯船歌》（作品 62 之 5）、第 30 首《春之歌》（作品 62 之 6）、第 34 首《纺织歌》（作品 67 之 4）。其余 40 首的标题，都是由出版商在出版时加上去的。门德尔松虽不是标题音乐作曲家，但他的《无词歌》却充满了诗情画意，具有鲜明的标题色彩。可以认为，作曲家对这种思想感情的表达方式和对艺术境界的执著追求，正是浪漫主义音乐风格的体现。

第二章 《无词歌》的曲式结构

有些研究《无词歌》的学者们认为，这49首无词歌只采取了A+B+A式的简单小型曲式，因此都不再有兴趣对其作深入的研究。的确，从一般的设想上来看，《无词歌》所采取的曲式结构，应与乐曲的体裁内容相适应，它是社会生活和自然风光经过作者头脑反映后所产生的一种歌曲体裁的器乐小品。这种小品常常不必动用戏剧性很强的大型奏鸣交响性曲式，或者篇幅较长的复三部曲式和回旋曲式等。然而，在研究中我们发现：即使《无词歌》曲集中的曲式规模不大，但其表现形式却并不简单！这49首乐曲，甚至有些已是真正地采用奏鸣曲式或奏鸣原则体现十分强烈的曲日；也有一些曲日是两种曲式结构原则相结合创作的边缘曲式。采用这些曲式结构创作的乐曲约占全集曲日的31%；而真正采用再现单三部或再现单二部曲式结构创作的乐曲约占全集曲日的47%；其他包括采用循环原则、奏鸣原则以及并列原则等曲式结构在内的乐曲约占全集曲日的22%。因此，我们不应应对《无词歌》中的曲式结构采取片面的分析方法和得出“简单”的结论。当然，我们研究的出发点并非仅仅指出曲式结构的类型及其占有的比例，而是从中可以深刻地体验到门德尔松在音乐创作上的严谨态度和高超技艺，作曲家总是根据音乐内容的需要来不断地创造新的结构表现形式，从而极大地丰富和增强了小型器乐作品的艺术表现力。

实际上，《无词歌》全集中除了没有运用变奏原则创作的曲日外，其他诸如并列原则、再现原则、循环原则、奏鸣原则以及混合原则等，都有不少典型实例。我们将按照这种分类来研究《无词歌》乐曲的曲式结构及其艺术表现方法。

第一节 并列组合原则曲式结构的乐曲

并列组合类的乐曲数量最少（在其他作曲家的作品中也不多见）。在49首无词歌中与此有关的只有两首。一首是一部曲式的第38首（作品85之2）^①，另一首是并列单三部曲式的第6首（作品19之6）。

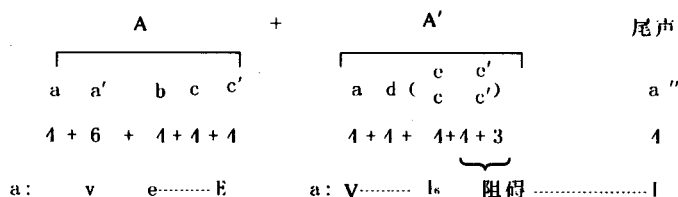
第38首的一部曲式用法可以认为是一个创举，这是一首在音乐陈述结构的双重复合基础上建立起来的一部曲式。^②它的原型可以追溯到双乐句、双乐段或双复乐段。这类陈述结构的特点是：两个并行的基础结构都由独立的完满终止隔开。^③《无词歌》第38首即是这样，乐曲在第22小节的属调上有一完满终止，使乐曲的第一部分（第1~22小节）构成复乐段结构。从第23小节到最后第45小节为乐曲的第二部分，并在原调上作完满终止。第二部分是一个由四个乐句组成的乐句群加简单截截的连句结构的组合结构。这两大部分又是由平行关系（即合首关系）用共同的调性、共同的主题材料发展和终止式呼应关系联合起来的。其第二部分没有明显的对比因素出现。因此，我们可以把整首作品称为是一首复杂的双复乐段的巨型一部曲式。主调a小调原位主和弦只在乐曲的开始和结尾两个地方出现，把整个乐曲统一包裹起来。同时最后5小节合首材料的主题又一次出现，成为有循环再现意义的小结束部。

① 从理论上讲，一部曲式虽然没有并列因素，但它是并列的基础。因此，我们把一部曲式列入并列组合原则之内。

② 有关这首作品音乐陈述结构的特点我们在第四章“《无词歌》的音乐陈述结构”中还将进行专门研究。

③ 典型的实例可参看贝多芬《第三交响曲》的第二乐章，开始的16小节主题为一个双乐段结构，两个乐段分别在c小调和^bE大调上作完满终止。

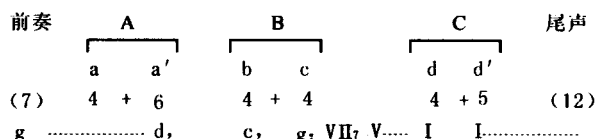
无词歌

《无词歌》第38首曲式结构图式:^①

这首乐曲在某种意义上也可以说受到了古二部曲式的影响,表现在:乐曲第一部分在属调上以完满中止结束;第二部分的主题材料虽然不是按照古二部曲式原则从属调开始,但却较长时间地建立在属持续音上,使整个乐曲明显带有古二部曲式主—属—属—主的调性结构原则;并且在两个曲式部分结尾处的主题材料(c'与e')之间有主题因素的再现,同时带有调性附和的意图。然而,由于乐曲第二部分的开始在主题材料和调性两方面均没有形成“质”的变化,因此,仍然可以认为一部曲式占有主导地位。

《无词歌》曲集中并列组合原则的另一例为第6首《威尼斯船歌》(作品19之6)。这是一首较为典型的并列单三部曲式(A+B+C)结构的乐曲,三个曲式部分的对比是逐渐加大的。

《无词歌》第6首曲式结构图式:



可以看出C部(第26~34小节)与前两部分形成进一步的对比,这里织体与旋法改变很大,并形成全曲的高潮。由于三个曲式部分对比较大,高潮也较为靠后,因此在结尾处添加一个12小节的尾声(第35~46小节)。尾声中包括了调性再现、织体再现以及主题音调的再现,十分有效地起到了平衡和总结概括的作用,并且避免了由于并列组合原则给曲式结构带来的离散性。

从另一角度看,第35小节出现的尾声明显采用主题开始乐节材料,第40小节后半又明显出现了前奏的材料,使乐曲前后呼应,因此由于曲式功能的转换而又表现出集中对称的曲式结构原则。

即: 前奏 + A + B + C + A + 后奏

从分析中可以看出乐曲仍旧在总的起、开、合功能运动中发展。虽然乐曲以并列曲式结构原则为主导,但再现曲式结构原则也有一定的体现。

在这首并列组合的乐曲中我们还注意到,除了尾声具有一定的“再现”意义外,A与B两个曲式部分保留一致的节奏韵律和织体形态;C部采用调性回归,并且“船歌”体裁特有的节奏韵律一直保持在旋律与内声部中等等,均使乐曲获得了内在的有机统一关系。

第二节 再现组合原则曲式结构的乐曲

在《无词歌》曲集中,采用再现组合原则曲式结构的乐曲数量最多。这里包括两种类型:即再现单二部曲式和再现单三部曲式。

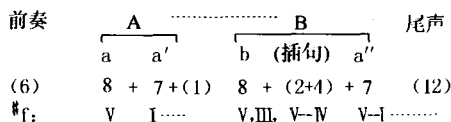
^① 图式中“+”记号表示按小节数量。

“再现”是音乐发展的一个基本手法，是一个独立或相对独立的曲式部分，称为“再现部”。一般来说，再现部的出现使曲式发展形成拱形框架，起到向心力的作用，明确地表现了“合”的功能。我们知道，在这一共同原则之下，再现单二部曲式和再现单三部曲式均表现出音乐三阶段发展的性质。可以认为再现单二部曲式即是再现单三部曲式的雏形，它们之间主要的区别之一是再现部“量”的体现。再现单二部曲式的第二部分包括了对比和再现两个功能，也就是说它的对比和再现两个部分的长度分别是曲式第一部分的二分之一，换句话说就是两个部分的长度相加等于第一部分的长度。而如果再现部的“量”逐渐增大就会导致向再现单三部曲式“完全再现”的过渡，这种曲式上的中介性是不言而喻的。因此在西方古典传统曲式中再现单二部曲式常表现出严格的比例关系。再现单二部曲式和再现单三部曲式作为小型再现曲式是最常见和被广为运用的。然而在《无词歌》中门德尔松就是创造性地将这种极为常见的曲式，进行了各种灵活多变的处理，运用得巧妙自然，使其获得完美的艺术效果。

一、再现单二部曲式

《无词歌》第12首《威尼斯船歌》（作品30之6）是一首很独特的再现单二部曲式的乐曲。

《无词歌》第12首曲式结构图式：



这首抒情性很强的乐曲在曲式结构的运用上可谓具有创新发展。首先，它改变了古典曲式中典型再现单二部曲式各部分严格的比例关系。我们前面已经论述到：对比中部和再现部的结构长度相等，并且长度的总和等于第一部分（典型的实例可参看第44首无词歌）。第12首无词歌的第一部分是由两个不等长的乐句组成的乐段结构：8 + 7 = 15，再现时只再现了7小节的后乐句。然而中间部的对比部分是8小节，这样与7小节的再现部相加依然等于15小节。其二，再现单二部曲式的各部分都用旋律的停歇间隔开来，用左手的音型伴奏作为间补，又把间隔填充起来。正如乐曲前奏那样，间补也具有新曲式部分出现的前奏作用（参看第22小节与第31~32小节，在第31~32小节中左手平行三度的下行旋律与前奏第5~6小节相同）。因此，整首乐曲旋律虽有间断，但左手的织体却把这种间断掩盖起来而获得连贯性发展。其三，在7小节再现部的出现之前附加了4小节“景”的描写（第33~36小节），似乎表现出小船在粼粼碧波中荡漾，同时出现了全曲中第一次下属和声及其装饰的减七和弦。这一转折手法是很独特的。所有这一切的改变和添加，都是由于作曲家着眼于歌唱的抒情性和对景色的描绘而产生的，因而突破了许多古典再现单二部曲式的常规作法，获得了引人入胜的美好感觉。

二、再现单三部曲式

《无词歌》中使用最多的是再现单三部曲式。正是在这种极普通的曲式结构中作曲家表现了丰富的创造力和无穷的变化，几乎在每一首再现单三部曲式结构的乐曲中都进行了各种变化处理。在曲式结构方面，最醒目的特点就是除了第45首（作品102之3）之外，所有再现单三部曲式的再现部都表现出层出不穷的非原型静态的再现手法。

在《无词歌》曲集中再现单三部曲式的变化再现有如下特点：

1. 促使再现单三部曲式产生动态发展的新素质。在经过中段积极活跃的发展后，使再现部既完成了总结概括的结束功能，又表现出在与原始主题呼应中以及在新的发展高度上产生的新面貌；

无词歌

2. 再现部出现的新因素往往给音乐带来了新的动力, 而不再给人一种停滞感。使小型曲式也能包含更多的情感内容;

3. 在有足够分量的结尾部结束整个乐曲时, 从再现部中同样获得了继续发展的可能性。

4. 当再现单三部曲式的中段发展过大时, 再现部结构的减缩可以起到平衡和简要明确的收束作用。

5. 变动的再现蕴藏着向其他曲式结构原则转换的可能。

上述五种再现部的特点, 都在《无词歌》中以不同的方式方法得到了体现。

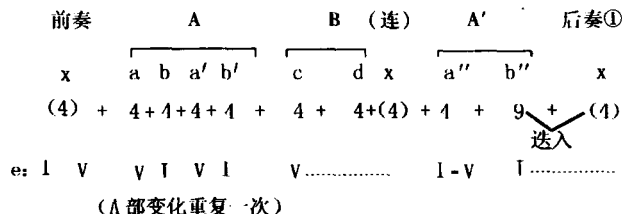
《无词歌》曲集中的再现单三部曲式按其再现手法的不同, 可归纳为以下几种类型:

(一) 动力化再现

这种再现部的主要特征表现在织体、力度、旋律线的运动以及和声等方面有增强情感热度和渲染色彩浓度的变动, 因而形成了乐曲总的高潮点(区)。随着高潮的到来, 在结构上便产生了不同程度的扩充。

著名的第 27 首《葬礼进行曲》(作品 62 之 3), 便是采用动力再现的一首乐曲。这首乐曲在表达音乐内容和塑造音乐形象上都十分生动。再现部(第 33~45 小节)采用了动力性的变化, 运用力度加强、声部加厚、向平行大调离调以及结构的扩充等等手法, 特别加强了音乐情感的渲染。再现部去掉了主题变化重复的部分, 也就是将原来 8+8 变化反复的乐段(主题共 16 小节), 运用后乐句后两小节的裁截以及向下属离调构成阻碍终止进行(参见第 40 小节), 使结构扩充, 即改变为 4+9=13 小节的扩充乐段。这样, 使再现部与 A 部基本上保持了平衡的比例。而且扩充部分很好地起到了缓解高潮、稳定终止的作用。

《无词歌》第 27 首《葬礼进行曲》曲式结构图式:



这里还需要注意引子的材料(X), 是一个富有个性的节奏和音调、特定的织体和速度的片段, 哀悼的号角不仅是塑造庄严肃穆这一音乐形象的重要素材, 也是主要主题的形成与全曲发展的重要素材。同时引子材料还分别作为连接部(第 29~32 小节)和尾声(第 45~48 小节)材料出现, 这无疑渗透了循环曲式结构原则, 使乐曲在形式与内容上获得高度完美的统一。同样的表现手法还可参看第 49 首无词歌。

A 大调的第 4 首(作品 19 之 4)再现部也是采取了动力化的再现, 在形成高潮后其结构作了扩充发展。

(二) 引申和扩充发展的再现

引申和扩充发展的再现是再现单三部曲式非原型静态再现手法中最为多见的, 可有几种情况:

1. 是指在再现时, 某一主题因素在进行引申发展中引入了新材料, 使得在再现的同时又获得继续发展的性质。这时结构可以保持不变, 也可以扩充改变。

我们可以参看《无词歌》第 31 首(作品 67 之 1)的再现部, 这里将 A 部中比较活跃的片断

① 本书将《无词歌》乐曲中凡是尾声部分与前奏材料一致、明确带有首尾呼应的形式统一称作“后奏”。