

引言

众所周知，海顿作为维也纳古典乐派的重要作曲家之一，对西方音乐的形式发展和内容深化都起到了积极的推动作用，其器乐方面的成就主要体现在交响曲、弦乐四重奏等体裁上。然而，就是这样一位西方音乐进程中的重要人物，国内音乐史学界对其音乐风格的理解与认识却不够详尽。例如在于润洋先生主编的《西方音乐通史》一书中写到：“海顿对音乐的热爱，对人生、世界、自然所持的豁达态度和他乐观坦然的性格，以及18世纪下半叶奥地利松动自由的信仰环境，使他的音乐里洋溢着健康、质朴、幽默、轻松的情趣。”¹尽管一般的评价中认为海顿的音乐具有“机智”、“幽默”的气质，但在研究中尚未从音乐历史和美学的角度对海顿音乐中的喜剧性进行全面考察，因而本人认为有必要对此作进一步的深入探讨。

从音乐史来看，音乐的喜剧性表现遵循着自身发展的规律，历经了不同的阶段。不难发现，古典时期是音乐领域中喜剧性表现的黄金时代，三位古典音乐大师在这方面留给了后人一笔巨大的财富。这其中，海顿尤为突出，他拥有多样化的喜剧创作才能使喜剧性成为其音乐风格的中心体现。

另一方面，喜剧性作为一般美学研究中的一个重要范畴，反映在多种艺术门类中，如文学领域对喜剧表现已有具体研究。遗憾的是，当反映在音乐中时，有关喜剧性音乐的论述甚少。大部分音乐美学著作对此或不提或论述不够，国内一些重要的音乐美学论著中均未明确提出音乐喜剧性的概念。

鉴于以上情况，笔者在导师的建议下，把海顿音乐中的喜剧性作为论文的研究课题。但考虑到海顿音乐中喜剧性所涉及的体裁之广，作品之多及弦乐四重奏在海顿音乐创作中的重要地位等情况，遂将考察重点放在海顿弦乐四重奏的音乐喜剧性上。试图在前人研究的基础上，对海顿音乐喜剧性的形成原因、表现方式及发展历程等问题加以阐释。

一、与该课题有关的研究状况概述

西方对海顿的研究可以二十世纪三十年代为分界线，构成两个阶段。早在十八世纪七十年代，与海顿同时期的格贝尔（Gerber）就曾把海顿的音乐描绘成富于机智、有独创性和吸引力²。但总的说来，二十世纪三十年代以前，对海顿音乐的评述呈现出褒贬不一的状况，尤其当十九世纪浪漫主义到来时，海顿的音乐曾遭误解，人们认为他的音乐轻快，缺乏艺术感染力和深度。直到十九世纪后半期，由于德国人倡导加强对音乐学术性的认识，促使一批学者（波尔³便是其中之一）对海顿的生平、作品创作年代等问题进行考察与核实，情况因此有所好转。另外，海顿作品

¹于润洋主编，《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2001年，第198页。

²参见Floyd K. Grave and Margaret G. Grave, *Franz Joseph Haydn: A Guide to Research*, New York and London: Garland Publishing, 1990, p.14.

³C. F. Pohl 波尔，卡尔·费迪南德（1819—1887），奥地利音乐学家，管风琴家。著有《莫扎特和海顿在伦敦》（上下卷，1867）。

的编辑出版工作也在曼迪切夫斯基¹的带领下于1907年开展起来（1914年一战爆发，这项工作被迫中断）。二十世纪三十年代之后，海顿研究迅速发展，为纪念海顿诞辰二百周年编辑出版了专著和专述。这一时期，海顿研究涌现出了大批代表人物，如盖林格²的研究成果主要在海顿传记方面；拉尔森³和桑德贝格尔⁴则在手稿、版本的验证和作品风格的分期等问题上成绩显著；兰登⁵在这些前辈研究的基础上，做了一系列更加深入具体的工作——组织创建海顿协会⁶，海顿交响曲研究专著《海顿的交响曲》⁷的诞生，七十年代后期兰登还出版了五卷本的《海顿：年代记和作品》⁸。毋庸置疑，这些学者所作的努力为海顿研究的进一步深入打下了坚实基础。

国内对海顿音乐的了解，主要来自于对西方研究成果的翻译工作上，多聚集在生平、风格概述、创作状况等方面。可参看的资料也主要是音乐通史、音乐鉴赏、音乐文集类，如《西方音乐史简编》（沈旋等著）、《欧洲音乐简史》（钱仁康著）、《西方音乐通史》（于润洋主编）、《音乐圣经》（林逸聪编，上册）等。尽管以上著述中也有提到海顿音乐的幽默性格，但明显感到这些著述对海顿音乐风格的表述仍语焉不详。

综上所述，有关海顿的生平、作品手稿、作品创作年代等问题都已得到基本解决。而且，一些对海顿音乐的不当评价也逐渐得到修正。但应注意的是，海顿音乐风格的确界定，音乐手法、形式发生变化的缘由等重要问题还缺乏认识，仍有待于进一步探讨。

二、现有资料情况概述

本人现将可查寻到的相关资料分成以下几类进行简评，试图比较具体地呈现至今关于海顿及音乐喜剧的研究状况，展示取得的成就及存在的问题，以便进一步说明本论文的研究基础。

1. 关于喜剧性问题的理论著述

本人所参考的直接涉及喜剧美学方面的著作主要有《笑与喜剧美学》（俱荣本著）和《喜剧美学初探》（陈孝英著）等。在这些书中作者对喜剧的本质、形态等基本问题给予了阐述，如谈到喜剧的本质体现为不协调、不一致性；喜剧的形态主要有机智、反讽、滑稽、幽默等几种并分析了它们各自的特征。以上论著对一般意义上的喜剧美学作了基础原理的探究，这些研究成果同样适用于音乐的喜剧性。其他具有参考价值的理论著作，如《音乐的情感与意义》⁹（也不容忽视，其中对“期待”、“偏离”等概念的提法对本论文有很大的启发作用。

¹ Eusebius Mandyczewski 奥伊泽比乌斯·曼迪切夫斯基（1857—1929），奥地利历史学家、编辑，着手编辑海顿作品集，但未完成。

² Geiringer, Karl 盖林格，卡尔（1899— ），奥地利音乐著述家，著有评述海顿、布拉姆斯与巴赫家族的论著多种。

³ Larsen, Jens Peter （1902—1988），丹麦音乐学家，海顿研究的权威，写有大量音乐专著。

⁴ Sandberger, Adolf 桑德贝格尔（1864—1943），德国音乐学家、作曲家，有音乐史论著多种。

⁵ Landon, H.C.Robbins 兰登，霍·钱·罗宾斯（1926— ），美国音乐学家，研究海顿音乐的权威，曾编撰海顿作品。他还是海顿学会的创始人，莫扎特全集的编辑者之一。

⁶ Haydn Society, 1949年成立，1951年中断活动。

⁷ *The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition and Rockliff, London, 1955; *Supplement*, 1961.

⁸ *Haydn: Chronicle and Works*, London, 1796—80.

⁹ 迈尔著，何乾三译，《音乐的情感与意义》，北京大学出版社，1991年。

相关论文主要有“器乐中的喜剧问题初探”([苏]特·扎克维丽娜著,杨浣译),这是所查资料中,唯一的较具体涉及器乐音乐中喜剧问题的论文。文中比较详细地介绍了喜剧性的本质、国外对音乐喜剧的研究成果、分别从标题音乐与无标题音乐两方面入手,阐述音乐喜剧的效果。另外,文章还从简单喜剧、复合喜剧这两种基本的喜剧性形式角度来论述喜剧的形成等。其他两篇有关的文章分别是张大龙的“谈谈常见的几种音乐喜剧性手法”和杨燕迪的“音乐中的幽默”。

2. 关于海顿音乐风格的著述

总的说来,通史类著作对海顿音乐风格的介绍较含糊,在此不赘。笔者能够找着的对本论文有参考价值的著述主要有罗森的著作《古典风格》。作者在此书中从音乐批评和分析的角度来写作古典时期的音乐风格,主要通过论述海顿、莫扎特及贝多芬三位古典音乐大师的创作把整本书连贯起来。同时,也不忽视古典风格的形成、发展及它的表现特征等。其中还穿插同时期音乐史上的重要事件,如歌剧改革、喜歌剧的兴起等,作到了从历时的、共时的两方面来全面考察音乐的古典风格。更值得一提的是,书中专门涉及到音乐的喜剧性问题,非常具有参考价值。

苏特克利弗在论文“海顿的音乐个性”中引用了众多音乐学家、音乐理论家对海顿音乐风格的界定,在此基础上,进一步对它们进行解释、评述和取舍,从而较全面、客观地呈示海顿的音乐风格。

3. 关于海顿弦乐四重奏方面的著述

一般所见的著述主要是对海顿弦乐四重奏的创作时间及作品编号进行梳理,像林逸聪的《音乐圣经》(上卷),李哲洋的《最新名曲解说全集》之“室内乐曲 II”等。通史类书籍中虽对海顿在弦乐四重奏上的贡献给予了极大肯定,却多数围绕于形式手法和曲式结构方面。相比之下,由巴伦特—艾瑞斯所著的《海顿和他的弦乐四重奏》一书,不仅集中具体地介绍了海顿全部弦乐四重奏的创作、风格等情况,还不失时机地将海顿的弦乐四重奏创作融入到时代的大环境中进行论述,考察了海顿同时期其它作曲家的创作情况及他们之间的创作差异,突出反映了海顿不断探索、不断进取的创作精神。此书是本论文的重要参考资料之一。

另外,还有几篇极富价值的西文文献,均突破传统意义上的形态分析,更深层地挖掘海顿弦乐四重奏的人文价值。像希尔伯特的“海顿弦乐四重奏中的模糊性”,论文首先明确海顿弦乐四重奏音乐中模糊、不确定性的存在价值、条件及特征等基本问题,然后从其形成的“小环境模糊”与“大环境模糊”两种视角来分析不确定性产生的几种具体手段,主要可通过节奏的、和声调性等的不确定来达到此效果。还有一篇是爱德华的“海顿弦乐四重奏结尾处的玩笑”。这篇论文的特色正如其标题所示,体现在着重以海顿弦乐四重奏结尾处的写作特点为论述对象。通过具体技术的分析,描绘出海顿古怪、机智的喜剧化音乐个性。这两篇文章对笔者如何具体分析海顿弦乐四重奏音乐的喜剧性具有极大的启发作用。

总之,目前为止对音乐的喜剧性研究在国内外还是个比较新的课题,喜剧性作为音乐表现的一个重要方面尚未引起足够重视。笔者希望通过此论文能够为今后音乐喜剧的深入研究起到一定的铺垫作用。

相关论文主要有“器乐中的喜剧问题初探”([苏]特·扎克维丽娜著,杨浣译),这是所查资料中,唯一的较具体涉及器乐音乐中喜剧问题的论文。文中比较详细地介绍了喜剧性的本质、国外对音乐喜剧的研究成果、分别从标题音乐与无标题音乐两方面入手,阐述音乐喜剧的效果。另外,文章还从简单喜剧、复合喜剧这两种基本的喜剧性形式角度来论述喜剧的形成等。其他两篇有关的文章分别是张大龙的“谈谈常见的几种音乐喜剧性手法”和杨燕迪的“音乐中的幽默”。

2. 关于海顿音乐风格的著述

总的说来,通史类著作对海顿音乐风格的介绍较含糊,在此不赘。笔者能够找着的对本论文有参考价值的著述主要有罗森的著作《古典风格》。作者在此书中从音乐批评和分析的角度来写作古典时期的音乐风格,主要通过论述海顿、莫扎特及贝多芬三位古典音乐大师的创作把整本书连贯起来。同时,也不忽视古典风格的形成、发展及它的表现特征等。其中还穿插同时期音乐史上的重要事件,如歌剧改革、喜歌剧的兴起等,作到了从历时的、共时的两方面来全面考察音乐的古典风格。更值得一提的是,书中专门涉及到音乐的喜剧性问题,非常具有参考价值。

苏特克利弗在论文“海顿的音乐个性”中引用了众多音乐学家、音乐理论家对海顿音乐风格的界定,在此基础上,进一步对它们进行解释、评述和取舍,从而较全面、客观地呈示海顿的音乐风格。

3. 关于海顿弦乐四重奏方面的著述

一般所见的著述主要是对海顿弦乐四重奏的创作时间及作品编号进行梳理,像林逸聪的《音乐圣经》(上卷),李哲洋的《最新名曲解说全集》之“室内乐曲 II”等。通史类书籍中虽对海顿在弦乐四重奏上的贡献给予了极大肯定,却多数围绕于形式手法和曲式结构方面。相比之下,由巴伦特—艾瑞斯所著的《海顿和他的弦乐四重奏》一书,不仅集中具体地介绍了海顿全部弦乐四重奏的创作、风格等情况,还不失时机地将海顿的弦乐四重奏创作融入到时代的大环境中进行论述,考察了海顿同时期其它作曲家的创作情况及他们之间的创作差异,突出反映了海顿不断探索、不断进取的创作精神。此书是本论文的重要参考资料之一。

另外,还有几篇极富价值的西文文献,均突破传统意义上的形态分析,更深层地挖掘海顿弦乐四重奏的人文价值。像希尔伯特的“海顿弦乐四重奏中的模糊性”,论文首先明确海顿弦乐四重奏音乐中模糊、不确定性的存在价值、条件及特征等基本问题,然后从其形成的“小环境模糊”与“大环境模糊”两种视角来分析不确定性产生的几种具体手段,主要可通过节奏的、和声调性等的不确定来达到此效果。还有一篇是爱德华的“海顿弦乐四重奏结尾处的玩笑”。这篇论文的特色正如其标题所示,体现在着重以海顿弦乐四重奏结尾处的写作特点为论述对象。通过具体技术的分析,描绘出海顿古怪、机智的喜剧化音乐个性。这两篇文章对笔者如何具体分析海顿弦乐四重奏音乐的喜剧性具有极大的启发作用。

总之,目前为止对音乐的喜剧性研究在国内外还是个比较新的课题,喜剧性作为音乐表现的一个重要方面尚未引起足够重视。笔者希望通过此论文能够为今后音乐喜剧的深入研究起到一定的铺垫作用。

会莞尔微笑。喜剧所引起的笑是一种审美感情，对于读者和观众的身心，以至整个社会都有重要作用。”¹

“喜剧的根本特征是笑，但笑却不等于喜剧。喜剧的笑，是美以压倒优势嘲弄着丑的胜利的笑。《跳蚤之歌》中充满了多种多样的笑声，这笑声是对丑的蔑视、嘲弄和讽刺。……喜剧离不开诙谐。诙谐需‘诞’、需‘奇’。但诞而不怪，奇而有理。”²

由此看来，喜剧性的笑往往是在抿嘴的那一瞬间完成的，但它却能带给我们巨大的审美效应，让我们体会到喜剧愉悦的快感。

另外，喜剧性本身还包括一系列具体的形态分支，如幽默、讽刺、滑稽、机智、怪诞、荒诞等。不同喜剧形态的表现手法和效果也有所不同，下面着重说明几种主要的喜剧形态。滑稽，是种感性的愉悦，突出表现的是外在的喜剧性，属较低层次的喜剧形态，它常以模仿为手段。讽刺，客体对象的丑是它的基础，讽刺中渗有主体的否定性审美评价与厌恶之情，此情不能过火，否则就会失去讽刺本身的轻松俏皮而变成一种谴责。歌德为其诗剧所作的《跳蚤之歌》就是以喜剧化的方式来讽刺国王的宠臣们。一只跳蚤居然得到国王的宠爱，国王命人为它制龙袍，封它为宰相，还给它挂勋章，荒唐之极。由穆索尔斯基谱曲后，这首著名的艺术歌曲更是表现出了荒谬之感，讽刺了沙皇统治的黑暗。机智，与滑稽的感性愉悦相对，属理性愉悦，它以“巧”为价值，是客体的矛盾来得突然，主体的解决生得灵巧敏捷，及时地“化险为夷”。这正如杨燕迪先生所说：“幽默如果摆脱了故意人为的做作，挥洒自如，信手拈来，那便到了一个只有依靠智慧才能企及的境界：机智。西方人称 wit，指的是那种绝对脱俗、清新明快、而又意味隽永的风趣谈锋……对机智的恰当反映不是放声大笑，而是会心的微笑。机智不仅刺激神经，更触及理智。它之所以产生笑意不仅由于奇妙的听觉效果，而且更因为‘脑筋急转弯’带来的理解的快感。”³幽默，可谓是最复杂的一种喜剧形态，它常与其他形态相结合，是“多味”品种，因此有人就用幽默来指代喜剧性。这些主要喜剧形态在海顿的弦乐四重奏音乐中都有表现，我们将在第四章中对此作详细说明。

第二节 音乐中的喜剧性

前面主要从一般美学理论角度介绍了喜剧概念，现在来具体说明喜剧性在音乐上的表现。喜剧性作为一种审美范畴已在多种艺术形态中有所显现，文学、美术中就不乏其例，但由于各种艺术类型的特征不同，它们表现喜剧的方式也各有千秋。音乐中喜剧的表现不同于文学对喜剧性的直接呈现，这是由二者艺术形式的本质差异所决定。音乐的表现手段是音高、节奏等非概念化的音响性物质材料，它们不具备语言文字的语意性，喜剧性在音乐中的体现从某种程度上说是隐性的、不确定的，但也正是音乐语言的这一特性使喜剧在音乐中找到了它赖以生存的“土壤”。可

¹俱荣本，《笑与喜剧美学》，北京：中国戏剧出版社，1988年，第8页。

²程民生等著，《音乐美纵横谈》之十二、“放鹤在深水、置鱼在高枝”——谈音乐作品中的喜剧美，上海音乐出版社，2000年，第81页。

³杨燕迪，“音乐中的幽默”，《音乐爱好者》，1995年第1期，第15页。

以肯定的是,在优秀的纯器乐作品中,音乐确实不需要借助任何外在手段(如文字解说、标题等),仅靠自身拥有的手法——乐句的不规整,节奏的不规范,常规节拍、力度的破坏等,就足以形成多样的喜剧效果,这其中所蕴含的不协调、不一致恰恰就是喜剧的本质表现。

实际上,这又引出了另外一个问题。音乐的喜剧性常分为两种情况,一种是外在的音乐喜剧,另一种则是纯音乐的喜剧性。正如前面所说,外在的音乐喜剧性经常借助某些外在手段,通过标题、文字说明来提示听众。作曲者运用某些文学手段把自己的创作意图向听者作一定程度的说明,听众往往追随作曲者的意旨来欣赏、理解音乐。如拉莫的《母鸡》,圣桑《动物狂欢节》中的《乌龟》、《大象》等都是通过标题令人联想起音乐的描绘对象,音乐需要做的则是摹仿这些对象;还有一种情况,即标题不直接反映描绘对象,而是提示音乐的性格,如舒曼的作品 102(《民间风格的乐曲》)中的《幽默地》(Mit Humor);普罗科菲耶夫的《冷嘲热讽》等等。无疑,在标题的提示帮助下,听众能更好地感受音乐的喜剧性,因为作曲者已经将创作意图明白地告诉了他们。

相比之下,非标题音乐(纯音乐)中喜剧性的理解则更能考验听众的欣赏水平。没有任何的文字提示,听众对纯音乐喜剧性的理解自然显得比较困难,这就要求欣赏者具有丰富的听觉经验,对音乐的风格表现有敏锐反映。纯音乐的喜剧不用借助音乐之外的标题、场景、人物,而完全在音乐的环境中产生,音乐各种表现手法,如和声、节奏、力度、速度等的喜剧性作用促使纯音乐的喜剧效果毫不逊色于标题音乐,甚至表现更为丰富。另外,作为听众,喜剧性往往为他们提供了更多的想象空间,音乐中模糊的、不明确的表达可以激发演奏者和听众的想象力,引领他们对音乐创作思维方式的思考。“作弄人的”、“玩笑的”、“讽刺的”、“俏皮的”等等都以一种滑稽、幽默的方式展现出音乐的另一番面貌。音乐的多样性不单体现在体裁、语言、织体和曲式上,更重要的是体现在思维方式上,而喜剧性音乐正是这种突破常规思维的集中体现。

可以说,意外的、机智的、滑稽的事件更适合在纯音乐作品中得到表现。在纯音乐中,所有意外的发生都没有任何的事先提示,它更能为喜剧效果的发生营造一个良好的环境。因此,在论文中,本人将主要的关注点放在了纯音乐作品,尤其是纯器乐作品的喜剧性上,以此说明音乐如何不依靠外在力量来“酿造”喜剧性。

总而言之,在音乐中确实存在喜剧性,并且表现丰富。无论是标题音乐还是非标题音乐,我们都能从中找到很多例证来说明。但在喜剧性发展的历史长河中,古典时期不容置疑地成为了其中的辉煌时代,海顿又是其中的杰出代表,喜剧甚至成为他音乐风格的中心表现。对此,本人将会在稍后的论述中作详细说明。

第三节 喜剧性音乐听觉审美的心理分析

作曲家创作音乐,演奏家诠释音乐,听众欣赏音乐。一部作品就是通过这三个环节的共同作用来得到完整呈现,缺一不可。我们除了从作曲家、作品本身及演奏者的角度来探讨音乐外,对欣赏者的喜剧性审美心理研究也是一个非常有意思的层面。这样做的目的是试图为听众展现喜剧性音乐审美的心理反映过程,以便让我们更好地感受和认识音乐中的喜剧效果。

以肯定的是,在优秀的纯器乐作品中,音乐确实不需要借助任何外在手段(如文字解说、标题等),仅靠自身拥有的手法——乐句的不规整,节奏的不规范,常规节拍、力度的破坏等,就足以形成多样的喜剧效果,这其中所蕴含的不协调、不一致恰恰就是喜剧的本质表现。

实际上,这又引出了另外一个问题。音乐的喜剧性常分为两种情况,一种是外在的音乐喜剧,另一种则是纯音乐的喜剧性。正如前面所说,外在的音乐喜剧性经常借助某些外在手段,通过标题、文字说明来提示听众。作曲者运用某些文学手段把自己的创作意图向听者作一定程度的说明,听众往往追随作曲者的意旨来欣赏、理解音乐。如拉莫的《母鸡》,圣桑《动物狂欢节》中的《乌龟》、《大象》等都是通过标题令人联想起音乐的描绘对象,音乐需要做的则是摹仿这些对象;还有一种情况,即标题不直接反映描绘对象,而是提示音乐的性格,如舒曼的作品 102(《民间风格的乐曲》)中的《幽默地》(Mit Humor);普罗科菲耶夫的《冷嘲热讽》等等。无疑,在标题的提示帮助下,听众能更好地感受音乐的喜剧性,因为作曲者已经将创作意图明白地告诉了他们。

相比之下,非标题音乐(纯音乐)中喜剧性的理解则更能考验听众的欣赏水平。没有任何的文字提示,听众对纯音乐喜剧性的理解自然显得比较困难,这就要求欣赏者具有丰富的听觉经验,对音乐的风格表现有敏锐反映。纯音乐的喜剧不用借助音乐之外的标题、场景、人物,而完全在音乐的环境中产生,音乐各种表现手法,如和声、节奏、力度、速度等的喜剧性作用促使纯音乐的喜剧效果毫不逊色于标题音乐,甚至表现更为丰富。另外,作为听众,喜剧性往往为他们提供了更多的想象空间,音乐中模糊的、不明确的表达可以激发演奏者和听众的想象力,引领他们对音乐创作思维方式的思考。“作弄人的”、“玩笑的”、“讽刺的”、“俏皮的”等等都以一种滑稽、幽默的方式展现出音乐的另一番面貌。音乐的多样性不单体现在体裁、语言、织体和曲式上,更重要的是体现在思维方式上,而喜剧性音乐正是这种突破常规思维的集中体现。

可以说,意外的、机智的、滑稽的事件更适合在纯音乐作品中得到表现。在纯音乐中,所有意外的发生都没有任何的事先提示,它更能为喜剧效果的发生营造一个良好的环境。因此,在论文中,本人将主要的关注点放在了纯音乐作品,尤其是纯器乐作品的喜剧性上,以此说明音乐如何不依靠外在力量来“酿造”喜剧性。

总而言之,在音乐中确实存在喜剧性,并且表现丰富。无论是标题音乐还是非标题音乐,我们都能从中找到很多例证来说明。但在喜剧性发展的历史长河中,古典时期不容置疑地成为了其中的辉煌时代,海顿又是其中的杰出代表,喜剧甚至成为他音乐风格的中心表现。对此,本人将会在稍后的论述中作详细说明。

第三节 喜剧性音乐听觉审美的心理分析

作曲家创作音乐,演奏家诠释音乐,听众欣赏音乐。一部作品就是通过这三个环节的共同作用来得到完整呈现,缺一不可。我们除了从作曲家、作品本身及演奏者的角度来探讨音乐外,对欣赏者的喜剧性审美心理研究也是一个非常有意思的层面。这样做的目的是试图为听众展现喜剧性音乐审美的心理反映过程,以便让我们更好地感受和认识音乐中的喜剧效果。

尔在接受了当代情感心理学理论¹后所提出。

众所周知，无论在音乐的创作、表演还是欣赏中，情感的交流都显得非常重要。从情感心理学理论来看，这是刺激物和反映者之间的交流。当一个刺激物并未激起接受刺激者的反应时，后者对它是无动于衷的，处于非感情状态。但是，当这个刺激物引起被刺激者的某种反应时，他的意识中就会产生一种趋向或趋向反应，而当这个趋向受到阻碍时，情感反应就会发生，这便是麦克迪等人的情感心理学的核心观点。

当一个事物的发展在按常规进行时，这种运动就具有了趋向性，如同我们在听多数古典音乐时，它的总体调性走向（主到属又回到主）是再熟悉不过了，这已经形成了一种运动的趋向，因为太熟悉，它就无法唤起我们的情感，所以相对来说这时是一种非感情状态。而当这一习惯性的趋向被阻碍前进时，人的意识又得到激活，往往会重新兴奋起来，这些都是“形而上”的表现。但在这个情感再次被唤起的过程中，不可或缺的是“期待”和“偏离”。首先让我们来看看什么是“期待”。

“人在接受了刺激物之后产生‘趋向反应’，情感心理学将这种趋向反应视为人的一种‘本能’，并称它为‘模式感应’。当这种模式感应的走向是正常时，这个过程常常是无意识的、自动的；也就是说，反映者个人对发生在自己身上的这种反应是没有意识到的。但是，当某种阻碍、抑制发生时，这种模式感应的正常走向就被干扰了，其正常走向的完成受到阻碍。这时，反应的趋向就成为有意识的了。发生在反映者头脑中的这种有意识的自觉的趋向，就被看作是一种‘期待’。当这种抑制和阻碍引起的期待得到解决时，反应者则会产生一种情感上的满足和审美愉悦”²。

习惯化的进程在人的意识中形成了模式，人们以为这样的进行是理所当然，也就不存在对事物如何继续发展的“期待”，因为思维里已有了一定的范式，而只有当这种规范化的进行被打破或阻碍时，即“偏离”产生时，人的主动意识又被唤回，情感被激活，“期待”随之而来，期待偏离的效果，期待偏离之后的解决等。因此，我们的审美愉悦是由“偏离”激发，又以“期待”得到喜悦，最终靠“解决”获取满足。

这些理论同样可用来解释对喜剧性音乐审美的心理反应问题。喜剧性的本质表现为不协调、不一致，“偏离”正是打破规范、打破常规进行的表现，它和原先的音乐氛围形成了不协调、不适应。当然，这一切都要在积累了大量的审美经验的前提下才能够体会。可以说，音乐中的“偏离”和“期待”是无处不在，小到不协和音，甚至装饰音的使用上，大到风格的偏离等。“偏离”和“期待”是音乐发展的动力，没有它们，音乐就会显得平淡无奇。需要注意的是，并不是所有的“偏离”都能营造出喜剧性效果，分寸必须把握恰当，时间也得控制得刚好，就像于润洋先生所说：

“如果期待长时间处于悬念状态而得不到解决，听众的头脑就可能拒绝这个音乐刺激物，产

¹19世纪末约翰·杜威（John Dewey）的情感冲击论及20世纪20年代麦克迪（R.P.MacCurdy）的《情感心理学》等当代情感心理学领域的理论成果对迈尔的音乐中的情感与意义的心理学阐释有很大启发。

²于润洋，《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000年，第359页。

生厌烦，甚至听不下去”¹。

音量、节奏、速度等有意识的偏离，是作曲家、演奏家审美趣味的产物。偏离过大造成了音乐风格的改变，音乐史的进程就是这样形成。迈尔也认为直接造成音乐风格的演变和被取代的，就是造成期待的偏离。

“偏离产生时作为一种表现，可能在一段时间以后，就变成正常的了。当这种情况发生时，为了审美效果的原因，作曲家需要创造新的偏离，或是强调那些已被使用过的偏离。这意味着，一旦一种风格被建立起来，就有一种持久的趋势，这种趋势是对一种新的偏离的补充，以及通过强调和夸大来加强这些已经出现过的偏离。简言之，审美交流的性质往往造成任何一种既定风格的最终的毁灭”²。

维也纳古典乐派之所以能够在音乐史上成为喜剧性音乐的“黄金期”，现在看来是不难理解了，这里还可以运用迈尔的理论从心理学的角度来解释这一状况的成因。古典时期追求音乐的“自然”化发展，因此它的“偏离”不可能过分，作曲家会把握好偏离发生的时间、强度等，这种喜剧化的偏离往往只是占据几小节的时间，偶尔调剂下原来的气氛或开个玩笑。海顿“惊愕”交响曲第二乐章就是这样，那令人“惊愕”的音响打破了沉闷的环境，海顿用幽默的“偏离”重新唤回了听众们的“期待”，设想一下当时听众的反应——他们会立刻对这位作曲家大胆而含蓄的表达方式感到好奇，期待下文对这惊愕之声的解释，可当他们等待了许久后才恍然大悟，顿时抿嘴一笑。这里的偏离在时间上非常短，海顿此刻对欣赏者的戏弄是肯定的，但他更多思考的是如何重新“赢得”听众，愤怒、生气都不会是海顿所为。这就是“喜剧性”对待事情发生时的一种态度。除了调剂气氛，有时“偏离”还会给听众带来猜谜的感觉，如海顿C大调钢琴奏鸣曲HXVI: 50第三乐章中那“故意搞错了方向的转调，东窜西跑，似乎怎么也找不到回去的路线”³。

这里运用了调性的偏离。可见，虽然“偏离”无处不在，它是音乐发展的动力，但喜剧化的“偏离”只是一股温馨的小溪，而不是汹涌的大海。古典时期温和、讲究有节制的审美情趣为这条“小溪”的形成提供了良好的“温床”，人们很容易欣赏和接受这样的音乐趣味，它符合古典时期规范但不死板，活泼却不张扬的音乐风格，再加上十八世纪末古典时期西方调性音乐语言的成熟发展，使得喜剧性的“偏离”被运用得游刃有余。总之，把握好“偏离”的分寸，细心考虑偏离发生的时间、强度和位置。当然，喜剧“偏离”也需要暗中进行，整个过程应该尽量避免听众的觉察，把握好偏离过程中的渐进式和飞跃式进行。只有这样，当飞跃式到来时，才会给听众以心灵“一怔”，让他们领略到真正的趣味和幽默。喜剧“偏离”会给你片刻间的迷惑，但当你拨开云雾见到太阳时也会顿感作曲家的巧妙和机智。

可以说，本章是先从喜剧美学理论入手，简要阐明喜剧原理。之后说明音乐中喜剧如何发生，最后运用迈尔的理论分析了喜剧性发生的心理机制。对以上三方面问题的论述是论文得以展开的基础，它们为研究喜剧性音乐这个比较新的课题打下了扎实的理论基础，以便本人在随后的章节中从不同角度考察海顿的喜剧音乐风格。

¹于润洋，《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000年，第360页。

²同上，第365—366页。

³杨燕迪，“音乐中的幽默”，《音乐爱好者》1995年第1期，第14页。

第二章 海顿音乐喜剧性风格的形成原因探究

弗朗兹·约瑟夫·海顿（1732—1809）是十八世纪维也纳古典乐派的三大师之一，他为古典交响曲结构的规范、弦乐四重奏形式的建立都做出了不可磨灭的贡献。长期以来，海顿的音乐被公认富有幽默感，但在中文文献中未进行仔细考察，对产生这种喜剧性风格的原因更是缺乏明确解释。事物的生成必然有它得以酝酿的养料和环境，海顿音乐喜剧性风格的形成自然也不例外，当时社会的时代背景、文化氛围、音乐语言风格和作曲家本人的个性特征等都影响了海顿的创作。

本章的主要目的便是探究海顿音乐中喜剧性这一重要风格的成因。其中会涉及十八世纪启蒙运动的影响、巴洛克精神和十八世纪喜歌剧语言的影响，籍此说明海顿喜剧音乐风格形成的时代和社会背景。

第一节 十八世纪启蒙运动对德奥音乐的影响

众所周知，十七、十八世纪正值欧洲资本主义逐渐兴起，封建制度日益瓦解的时期。这一阶段的欧洲历史既为资产阶级的革命史，也是欧洲资产阶级文化的大发展时期。作为新生力量的资产阶级日益活跃于商品经济中。在思想意识形态领域内，与这一历史发展趋势相适应的资产阶级启蒙运动也蓬勃兴起。十八世纪二十年代，带有思想解放性质的启蒙运动首先出现在法国，随后迅速传遍整个欧洲，成为十八世纪具有全欧洲性的政治思想运动，新兴的资产阶级是这场运动的政治及经济基础。启蒙运动的内涵极为广泛，涉及各个文化领域，音乐自然包括在内。

从历史上看，启蒙运动继承和发展了十六世纪文艺复兴的人文主义精神，这种精神主要反对中世纪的神权，提出以人为中心的世界观。十八世纪资本主义生产方式的进一步确立和巩固，使启蒙运动的基础比十六世纪的文艺复兴运动更加巩固，资产阶级的反封建、反教会思想更加明确彻底。但启蒙运动由于各国的政治和文化背景不同，又呈现出不一样的状况。像十八世纪的德意志名义上称为神圣罗马帝国，实际上处于四分五裂的状态。经历了三十年战争的德国的封建割据状态极大地阻碍了资本主义发展，因此资本主义在德国的发展比较缓慢，直到七十年代的“狂飙运动”才促使了资本主义的快速发展。但也许正是这种情况使德国的音乐在向古典风格迈进时显示了它对巴罗克的融合、对洛可可的汲取，吸收了很多有价值的成分。海顿的全部弦乐四重奏正体现了这样一种发展过程，从嬉戏的、单一的音乐一步步发展成灵敏、机智的音乐，情感与理性在其中得到高度的统一，内容和形式达到完美的结合。德国启蒙运动给艺术制定的目标，正是这样逐渐实现的。

启蒙运动最重要的性质就是世俗化、大众化。表现在音乐上，当时的音乐家追求简洁朴素，通俗且能普遍为大众所接受的音乐。所以，资产阶级一方面反对宫廷艺术的浮华夸张，表现出他们追求简朴的理想，但另一方面法国宫廷味的洛可可风格又吸引着带有理性传统的德国人¹。德

¹参见[美]保罗·亨利·朗，《西方文明中的音乐》，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，杨燕迪校，贵阳：贵州人民出版社，2001年，第348页。

国人向往具有法国的敏感性却又不落入礼仪化俗套的音乐，欲构成一个理性与感性的音乐中和体，这能在海顿的音乐中得到很好体现。

十八世纪启蒙运动的发展使人们对音乐美也有了新的追求。十七世纪的巴洛克音乐致力于表现某种基本情感类型，而十八世纪是强调理性的年代，人们更加追求的是情感的真切，音响的悦耳、高雅，强调情感的合理次序、发展的逻辑严密，致力于对情感发展的描述。为了满足中产阶级的要求——雅俗共赏的音乐，一方面音乐语言开始纯朴起来，另一方面又不失思想内容的深化。当时的作曲家，如海顿、莫扎特都参加了共济会，他们对自己的音乐有明确要求，即贴近生活。所以，他们的作品中可见到大量民间音乐要素的运用，像民谣性的曲调、对话式的写作方式及大胆的调侃等，这都表明了音乐创作正在广泛地面向公众。换句话说，这种世俗化的倾向，正是喜剧性精神的一种体现，它极大拓展了人们的想象力，打破了人们对音乐美的僵化认识，嬉戏的、顽皮的、淘气的音乐语言正悄悄进入到严肃音乐中。

第二节 海顿对巴洛克精神及巴洛克器乐音乐语言的继承

毋庸置疑，反宗教改革运动促进了巴洛克艺术的形成，在宗教斗争的强烈刺激下，原先所向往的安静、优雅、和谐的气氛渐渐淡去，取而代之的是狂热的情感、戏剧性的表现，这一时期的“戏剧热”就是最好的说明，戏剧性也成为了巴洛克精神的代名词。

有意思的是，巴洛克精神很快在一些十八世纪的器乐音乐中得到体现。巴洛克时期的歌剧艺术令很多人感受到了音乐的戏剧性，戏剧提供的正是一种强烈对比，这种对比可以体现在力度、速度、节奏、音色、和声、织体、调性等多方面，也可以是这些因素的综合体现。而喜剧性正是戏剧性的一种表现，变化、对比都是它们不可或缺的。不同的是，喜剧的对比来得更加巧妙、更加出乎意料。出生于十八世纪三十年代的海顿就对巴洛克的戏剧精神进行了大胆的继承，并实现了戏剧精神的喜剧性转化。

此外，为了适应新风格发展的需要，海顿还对巴洛克音乐语言及音乐织体进行了创造性的转化，这里主要是指巴洛克时期的复调织体和不规整句法的运用。

众所周知，巴洛克音乐的织体主要是复调，由于通奏低音的运用使这一时期的复调成为以和声为支柱的对位，区别于绝对独立的线条结构。到了十八世纪，巴赫那种单一动机的衍展手法越来越淡化。十八世纪的作曲家曾一度希望能够摆脱那种由线条交织出来的网，音乐中充斥着阿尔贝蒂低音，旋律也不再是连绵不断的展开，句法越来越清晰。但不久之后，枯燥乏味的伴奏音型逐渐占据了主导地位，作曲家们又试图重新恢复对位写作。德国在这一点上是幸运的，他们拥有“巴洛克的卫道者”富克斯¹，此人将巴洛克时代的写作规则以分类法来训练德国作曲家，海顿就曾钻研过富克斯的对位论文集《艺术津梁》。海顿不愧是音乐大师，一方面保持了华丽风格的旋律样式、明快的和声及轻盈的织体；另一方面他又恢复了复调的技巧。作品 20 中的赋格表明

¹Fux, Johann Joseph 富克斯，约翰·约瑟夫（1660—1741）奥地利作曲家，理论家。著有对位论文集《艺术津梁》（1725），作为标准教材使用。

国人向往具有法国的敏感性却又不落入礼仪化俗套的音乐，欲构成一个理性与感性的音乐中和体，这能在海顿的音乐中得到很好体现。

十八世纪启蒙运动的发展使人们对音乐美也有了新的追求。十七世纪的巴洛克音乐致力于表现某种基本情感类型，而十八世纪是强调理性的年代，人们更加追求的是情感的真切，音响的悦耳、高雅，强调情感的合理次序、发展的逻辑严密，致力于对情感发展的描述。为了满足中产阶级的要求——雅俗共赏的音乐，一方面音乐语言开始纯朴起来，另一方面又不失思想内容的深化。当时的作曲家，如海顿、莫扎特都参加了共济会，他们对自己的音乐有明确要求，即贴近生活。所以，他们的作品中可见到大量民间音乐要素的运用，像民谣性的曲调、对话式的写作方式及大胆的调侃等，这都表明了音乐创作正在广泛地面向公众。换句话说，这种世俗化的倾向，正是喜剧性精神的一种体现，它极大拓展了人们的想象力，打破了人们对音乐美的僵化认识，嬉戏的、顽皮的、淘气的音乐语言正悄悄进入到严肃音乐中。

第二节 海顿对巴洛克精神及巴洛克器乐音乐语言的继承

毋庸置疑，反宗教改革运动促进了巴洛克艺术的形成，在宗教斗争的强烈刺激下，原先所向往的安静、优雅、和谐的气氛渐渐淡去，取而代之的是狂热的情感、戏剧性的表现，这一时期的“戏剧热”就是最好的说明，戏剧性也成为了巴洛克精神的代名词。

有意思的是，巴洛克精神很快在一些十八世纪的器乐音乐中得到体现。巴洛克时期的歌剧艺术令很多人感受到了音乐的戏剧性，戏剧提供的正是一种强烈对比，这种对比可以体现在力度、速度、节奏、音色、和声、织体、调性等多方面，也可以是这些因素的综合体现。而喜剧性正是戏剧性的一种表现，变化、对比都是它们不可或缺的。不同的是，喜剧的对比来得更加巧妙、更加出乎意料。出生于十八世纪三十年代的海顿就对巴洛克的戏剧精神进行了大胆的继承，并实现了戏剧精神的喜剧性转化。

此外，为了适应新风格发展的需要，海顿还对巴洛克音乐语言及音乐织体进行了创造性的转化，这里主要是指巴洛克时期的复调织体和不规整句法的运用。

众所周知，巴洛克音乐的织体主要是复调，由于通奏低音的运用使这一时期的复调成为以和声为支柱的对位，区别于绝对独立的线条结构。到了十八世纪，巴赫那种单一动机的衍展手法越来越淡化。十八世纪的作曲家曾一度希望能够摆脱那种由线条交织出来的网，音乐中充斥着阿尔贝蒂低音，旋律也不再是连绵不断的展开，句法越来越清晰。但不久之后，枯燥乏味的伴奏音型逐渐占据了主导地位，作曲家们又试图重新恢复对位写作。德国在这一点上是幸运的，他们拥有“巴洛克的卫道者”富克斯¹，此人将巴洛克时代的写作规则以分类法来训练德国作曲家，海顿就曾钻研过富克斯的对位论文集《艺术津梁》。海顿不愧是音乐大师，一方面保持了华丽风格的旋律样式、明快的和声及轻盈的织体；另一方面他又恢复了复调的技巧。作品 20 中的赋格表明

¹Fux, Johann Joseph 富克斯，约翰·约瑟夫（1660—1741）奥地利作曲家，理论家。著有对位论文集《艺术津梁》（1725），作为标准教材使用。

剧给当时的音乐语言注入了新鲜活泼的血液，显示出十八世纪音乐世俗化的趋势。

意大利喜歌剧是由幕间剧发展而来，幕间剧规模短小但有统一的情节，与正歌剧的区别在于描写的是普通人物，台词和音乐都具有 *scene buffe*¹ 性，多来自民间。幕间剧中已出现了意大利喜歌剧所常用的一些手法，如反复，对某些歌词和音型的反复是十八世纪喜歌剧最喜欢使用的一种手法。幕间剧的出现从某种意义上说是符合十八世纪中产阶级欣赏趣味的产物。

喜歌剧的内容活泼、幽默，其中很多台词本身就富有喜剧性。喜剧性的内容对音乐语言提出了不少新的要求，同时也打破了常规的音乐思维，一切必须符合喜剧性效果。这“迫使”音乐语言进行“变脸”，讲究条理的、刻板无趣的音乐应该丢弃，取而代之的是灵活的、有创新性的音乐，以适应脚本的喜剧化需要。所以，在十八世纪的喜歌剧中，音乐的进行在以另外一种方式存在。《新哈佛音乐词典》对此这样描述：

“音乐织体建立在短小的动机上，它们便于反复或中断，这样的组织方式为音乐提供了更适应喜剧需要的灵活性。与正歌剧不同的是，喜歌剧中大量地运用二重唱、三重唱、四重唱甚至更大的重唱，尤其在各幕的终场”。²

此外，沈旋在其《西方音乐史简编》中也谈到：“在意大利，喜歌剧幽默风趣的歌词使声乐旋律的结构起了变化，伴奏的器乐音乐句法也随之改变，并很快在斯卡拉蒂、加卢皮、阿尔贝蒂和其他古典主义早期意大利作曲家的器乐音乐中反映出来”。³

同时，喜歌剧中咏叹调和宣叙调也出现了一些新的变化，宣叙调中不仅继续使用 *parlando*⁴，还大量地增加了对重复音的使用，宣叙调往往分解成一些短小的乐句，模仿民间的快语。皮钦尼的著名喜歌剧《采基娜》(La buona figliuola) 就是个例子⁵。那些严肃的带伴奏的宣叙调在喜歌剧中的运用往往以“模仿者的身份”来讽刺正歌剧中的场景。喜歌剧中的咏叹调有时也向清宣叙调“学习”，正歌剧中代表性的返始咏叹调在喜歌剧中已不具有原先被授予的“殊荣”，它的出现常常只是为了讽刺正歌剧。另外，四种人声也重新找回了“自我”，尤其是男低音声部常演绎具有喜剧男低音 (basso buffo) 性的咏叹调，这种咏叹调会根据情节的需要作适当的形式变化，有回旋曲式的、二部式的 (由一个慢的和快的部分构成，音乐通俗化)。喜歌剧中的咏叹调不再走程式化道路，受民俗音乐的影响，它时常呈现出喜剧性的一面。

当这一新颖的歌剧风格迅速传播开时，它给作曲家们的器乐创作风格也带来了不小的冲击，喜歌剧语言很快在器乐作品中出现。新的器乐语言轻盈、活泼，同传统器乐音乐语言的沉稳、动力性发展形成了鲜明对比，这种音乐语言适应了启蒙运动追求“自然、朴实、生动”的理想，也吻合了新兴中产阶级的欣赏趣味，嬉戏的、滑稽的、幽默的、机智的器乐音乐语言就这样一步步发展起来。毫无疑问，喜歌剧的精神及语言对维也纳古典乐派音乐风格的形成确有影响。罗森曾在他的《古典风格》一书中写到：

¹ 参见 *The New Oxford History of Music* Vol. 5, p.64.

² (ed)Don Michael Randel. *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986, p565.

³ 沈旋、谷文娴、陶辛，《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999年，第157页。

⁴ *Parlando* 意思为说话似的，是歌剧中特有的一种歌唱风格，音调模仿语调。

⁵ 参见 *The New Oxford History of Music* Vol7, pp.49-50.

剧给当时的音乐语言注入了新鲜活泼的血液，显示出十八世纪音乐世俗化的趋势。

意大利喜歌剧是由幕间剧发展而来，幕间剧规模短小但有统一的情节，与正歌剧的区别在于描写的是普通人物，台词和音乐都具有 *scene buffe*¹ 性，多来自民间。幕间剧中已出现了意大利喜歌剧所常用的一些手法，如反复，对某些歌词和音型的反复是十八世纪喜歌剧最喜欢使用的一种手法。幕间剧的出现从某种意义上说是符合十八世纪中产阶级欣赏趣味的产物。

喜歌剧的内容活泼、幽默，其中很多台词本身就富有喜剧性。喜剧性的内容对音乐语言提出了不少新的要求，同时也打破了常规的音乐思维，一切必须符合喜剧性效果。这“迫使”音乐语言进行“变脸”，讲究条理的、刻板无趣的音乐应该丢弃，取而代之的是灵活的、有创新的音乐，以适应脚本的喜剧化需要。所以，在十八世纪的喜歌剧中，音乐的进行在以另外一种方式存在。《新哈佛音乐词典》对此这样描述：

“音乐织体建立在短小的动机上，它们便于反复或中断，这样的组织方式为音乐提供了更适应喜剧需要的灵活性。与正歌剧不同的是，喜歌剧中大量地运用二重唱、三重唱、四重唱甚至更大的重唱，尤其在各幕的终场”。²

此外，沈旋在其《西方音乐史简编》中也谈到：“在意大利，喜歌剧幽默风趣的歌词使声乐旋律的结构起了变化，伴奏的器乐音乐句法也随之改变，并很快在斯卡拉蒂、加卢皮、阿尔贝蒂和其他古典主义早期意大利作曲家的器乐音乐中反映出来”。³

同时，喜歌剧中咏叹调和宣叙调也出现了一些新的变化，宣叙调中不仅继续使用 *parlando*⁴，还大量地增加了对重复音的使用，宣叙调往往分解成一些短小的乐句，模仿民间的快语。皮钦尼的著名喜歌剧《采基娜》(La buona figliuola) 就是个例子⁵。那些严肃的带伴奏的宣叙调在喜歌剧中的运用往往以“模仿者的身份”来讽刺正歌剧中的场景。喜歌剧中的咏叹调有时也向清宣叙调“学习”，正歌剧中代表性的返始咏叹调在喜歌剧中已不具有原先被授予的“殊荣”，它的出现常常只是为了讽刺正歌剧。另外，四种人声也重新找回了“自我”，尤其是男低音声部常演绎具有喜剧男低音 (basso buffo) 性的咏叹调，这种咏叹调会根据情节的需要作适当的形式变化，有回旋曲式的、二部式的 (由一个慢的和快的部分构成，音乐通俗化)。喜歌剧中的咏叹调不再走程式化道路，受民俗音乐的影响，它时常呈现出喜剧性的一面。

当这一新颖的歌剧风格迅速传播开时，它给作曲家们的器乐创作风格也带来了不小的冲击，喜歌剧语言很快在器乐作品中出现。新的器乐语言轻盈、活泼，同传统器乐音乐语言的沉稳、动力性发展形成了鲜明对比，这种音乐语言适应了启蒙运动追求“自然、朴实、生动”的理想，也吻合了新兴中产阶级的欣赏趣味，嬉戏的、滑稽的、幽默的、机智的器乐音乐语言就这样一步步发展起来。毫无疑问，喜歌剧的精神及语言对维也纳古典乐派音乐风格的形成确有影响。罗森曾在他的《古典风格》一书中写到：

¹ 参见 *The New Oxford History of Music* Vol. 5, p.64.

² (ed)Don Michael Randel. *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986, p565.

³ 沈旋、谷文娴、陶辛，《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999年，第157页。

⁴ *Parlando* 意思为说话似的，是歌剧中特有的一种歌唱风格，音调模仿语调。

⁵ 参见 *The New Oxford History of Music* Vol7, pp.49-50.

第三章 从弦乐四重奏创作看海顿音乐的喜剧性发展历程

“他从通俗的民间巧技开始，最终抵达艺术的至高境界。音乐在他笔下，摆脱了宫廷的礼节陈规和轻浮嬉戏，成为一种极具个性的表达——奥地利农夫的表达，热爱生活的表达，大自然多姿多彩的表达，其中蕴涵万花筒般的机智、幽默、欢乐和悲愁。”

——引自保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》

朗的这段对海顿音乐的描述不仅道出了他的喜剧性音乐风格，同时还提到了海顿的整体音乐风格，既可以是机智幽默的，也可以是悲伤的或内省的。但本文主要讨论的是海顿音乐的喜剧性，而喜剧性也是海顿音乐风格的中心表现。

海顿早期的创作多在探索，他还没有自己明确的方向，巴洛克风格的遗产、洛可可的宫廷味时常占据其音乐，简单的模仿有时也带来滑稽效果。但随着海顿对音乐语言运用能力的日益成熟，喜剧手法和喜剧效果也逐渐形成多样化，喜剧性在海顿音乐中的发展历程在其全部的弦乐四重奏创作中可得以体现。

第一节 海顿对弦乐四重奏的创作态度及创作风格定位

一、弦乐四重奏体裁的早期状况

十八世纪上半叶，弦乐四重奏这一音乐体裁的创作已为数不少，但当时的弦乐四重奏更接近交响曲或协奏曲风格（乐队作品）而不是室内乐，常与通奏低音乐器配合。可以说，当时弦乐四重奏尚未具备该体裁的独立性。

而且，有关最早的弦乐四重奏创作也存在不同意见。胡尔¹认为是格雷戈里奥²创作了第一首弦乐四重奏；而登特³教授则以为是 A. 斯卡拉蒂写作了首部弦乐四重奏作品⁴。但不论是谁写了第一部弦乐四重奏，可以肯定的是早期弦乐四重奏的体裁特性并不“完备”。

相反的是，交响曲在此时对体裁的发展已有明确定位，可反映在交响曲的面向对象和写作方式上。十八世纪作曲家对交响曲的创作态度非常明晰，即面向大众。但体现在弦乐四重奏上，创作态度却较含糊。另外，在写作方式上，此时的交响曲已经形成了一套自己的规范，而弦乐四重奏却不够成熟，弦乐四重奏体裁重要的声部独立原则还没有得到体现。可见，这种室内乐体裁在当时的环境下得到重视的程度远不及交响乐。

¹ A. Eaglefield Hull (1876—1928)，英国音乐评论家。

² Allegri, Gregorio 阿莱格里，格雷戈里奥 (1582—1652) 意大利神父。作有大量教堂音乐。

³ Dent, Edward Joseph 登特，爱德华·约瑟夫 (1876—1957) 英国音乐史家，教师，歌剧台本翻译家。曾任现代音乐国际协会主席和音乐研究国际协会主席。一生主要专于歌剧研究，让大家熟悉的是他那通物、妙趣横生的歌剧台本翻译。他复兴了许多被忽略的作品，其中包括莫扎特的《魔笛》。

⁴ 参见 Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and The String Quartet*, New York: Schirmer, 1974, p.5.

直到海顿的出现，这一情况才逐渐发生变化。与海顿同时代的两位作曲家蒙恩¹和杜赛克²也作有弦乐四重奏。蒙恩已经开始运用“动机发展”（Motive development）和“乐句扩展”（phrase-extension）手法来发展音乐。海顿除了吸纳这两种方法外，还加入了“连接句”（interlocking phrase）的使用，即用一乐句的最后一拍来作为下一句的头拍，如作品2之1（A大调）中就有这样的用法³。接受了前古典音乐思想的蒙恩能完好地把握技术，但音乐冷淡、严肃。相比之下，杜赛克则更倾向于温暖、充满友性的音乐，他热爱音乐但缺乏表现内心情感的能力。幸运的是，海顿结合了二者的优点——蒙恩的技术和杜赛克的想象力，并且超越了他们⁴。由此可见，海顿是走在时代前列的作曲家，他为弦乐四重奏这一体裁的形式发展和内容深化都起到了非常积极的作用，所以才会被后人誉为“弦乐四重奏之父”。

二、海顿弦乐四重奏的创作态度和风格定位

海顿是最优秀作曲家中的杰出代表，他不仅为弦乐四重奏创造了对话原则，还真正确立了弦乐四重奏这一体裁的形式，使其具有体裁的独立性。尽管海顿的大部分作品是受命而作，但其早已意识到交响曲和弦乐四重奏这两种音乐体裁间的差异。1757—1759年间，20来岁的海顿写了他的第一部交响曲和早期的弦乐四重奏。兰登将降B大调弦乐四重奏（作品1之1）和降B大调交响曲的第一乐章作对比后发现：交响曲中，海顿用的是强有力的、有推动力的爆发型和弦进行模式，而在弦乐四重奏中则是一些小片段的动力比较⁵。可见，交响乐延续了戏剧化道路，弦乐声部作大幅运动，而弦乐四重奏的音乐运动强度显然不如交响曲那么大。

应该了解的是，十八世纪的欧洲已经习惯了有戏剧作品的生活，海顿的大部分交响曲都拥有戏剧因素，交响乐在当时是一种盛行的创作。弦乐四重奏的写作尽管同交响曲所用材料相似，但二者却大相径庭。如果说交响曲的创作是为听众，那弦乐四重奏主要是为演奏者。音乐史上并未明确记载有大规模的四重奏音乐会曾在十八世纪中叶举行，它更有可能是四位精湛的演奏者坐在一间大房间内为那些行家们表演。时至今日，演奏者们在那些能欣赏这一室内乐形式的人群中还是占多数。听觉效果不错的音乐对演奏者来说未必就有趣，比如说交响乐中使用大量的重复音可能会吸引听众，但它往往会使演奏者厌烦。

海顿的弦乐四重奏创作始于1757年，此后便一发不能收，可确定下来的就有六十八首之多。纵观海顿整个弦乐四重奏的创作生涯，他不仅在形式上进行了反复实践，逐渐对这一音乐体裁的形式作出规范，更重要的是他为弦乐四重奏创立了一种“对话原则”。巴洛克时期，听众的主动性开始增强，他们跟随作曲家既定的情感方向坚持下去，但这只是种类型化的情感。直到十八世纪，在海顿的音乐中，尤其是弦乐四重奏作品中，这种“僵局”才开始真正打破。海顿千方百计地吸引听众走入他的音乐世界，他赋予听众双重身份——欣赏者兼参与者。谈话即思想的交流、

¹ Monn, Georg Matthias(1717—1750)，奥地利管风琴师，作曲家。作有交响曲、四重奏、三重奏鸣曲。他是在海顿成长阶段有交响曲在维也纳演出的作曲家之一。

² Dussek, Jan Ladislav(1760—1812)，捷克钢琴家、作曲家，作有相当数量的室内乐作品。

³ 参见 Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and String Quartet*, New York: Schirmer, 1974, p.27.

⁴ 同上，pp.37-38.

⁵ 同上，p.70.

沟通，听众的参与性被积极地调动起来。事实上，这对作曲家提出了更高要求，他的音乐语言应该或具有感染力或具有灵活性，音乐应该留给听众积极参与的空间，激发听众参与的兴趣。

海顿的弦乐四重奏从诞生之日起就具有世俗性，他对弦乐四重奏的创作态度非常鲜明，他追求的是贴近民众、清晰明朗的音乐风格，不时表现音乐的趣味性。海顿一直向往干净简洁的织体写作方式，他几乎没有接受过正规的作曲技法训练，他的整个创作过程就是一个自学作曲的过程。他曾说过：“附近没有一个人来影响我，我只好自己动脑筋创新。”¹在这条自学的道路上，他不断地摸索、变化，实践弦乐四重奏的织体、句法、各乐章的形式安排等。通过努力，海顿在弦乐四重奏这一体裁上获得了很高成就也因此对后人产生深远影响。

海顿的弦乐四重奏创作非常富有人性化，聆听他的音乐就像在感受他的思想一样，这里面有讽刺、嘲笑、评论、调侃等意识活动的表现。它们时而俏皮，时而故弄玄虚；时而规范，时而突破常规、令人迷惑；时而憨态示人，时而古灵精怪、让人捉摸不透。因此，除了用简朴、自然、平易近人等词来形容海顿的音乐外，如果作具体的风格定位，喜剧性不失为一个重要方面。这种风格的音乐无论对欣赏者还是演奏者都具有强烈的吸引力，因为喜剧的矛盾、不协调会增强人们对音乐本身的好奇。由此可见，海顿走的是一条“贴近民众”的路线，他的确是位“奥地利农夫”。

第二节 从海顿弦乐四重奏看其喜剧性风格的发展历程

本节将具体关注海顿的六十八首弦乐四重奏中的喜剧风格一面，这里已经把作品 3 和作品 51 除外，原因是，史学界对于作品 3 是否由海顿所创作尚存在争议；而作品 51 “临终七言”最初就是一首管弦乐作品。1785 年海顿应西班牙卡迪斯大教堂之邀为耶稣受难创作该曲，它的七个慢乐章分别代表上帝的一句话，1787 年被改编成弦乐四重奏，鉴于这一情况，这套作品也不纳入论述范围中。

一、早期创作——喜剧风格的萌芽与形成

1、效仿嬉游曲性格：早期十首

嬉游曲（divertimento）这一体裁在十八世纪后半期的器乐音乐中占有重要地位，它没有自己的体裁结构，形式上往往变化多样，既可以是单乐章也可以是多乐章，当时的许多音乐体裁，如奏鸣曲、三重奏和四重奏都具有这样的嬉游曲风格。

海顿早期的弦乐四重奏主要是指作品 1 和作品 2（包括 10 首，依次为：作品 1 之 3，D 大调；作品 2 之 6，降 B 大调；作品 0，降 E 大调；作品 1 之 1，降 B 大调；作品 1 之 6，C 大调；作品 1 之 4，G 大调；作品 1 之 2，降 E 大调；作品 2 之 1，A 大调；作品 2 之 2，E 大调和作品 2 之 4，F 大调），它们大概作于 1757-59 年间，均由五个乐章构成，两个快乐章安排在头尾处，中间是一个慢乐章和两个小步舞曲乐章。这些作品具有嬉游曲性，多采用巴洛克时期的曲式，如

¹ 迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩编，《牛津简明音乐词典》第四版（中译本），人民音乐出版社，2002 年，第 515 页。

二段体、三段体、变奏曲、小步舞曲等（这些曲式同样也是嬉游曲所常用）。早期弦乐四重奏音乐的性格简单而通俗，旋律带有舞蹈性，四件乐器没有完全独立，两把小提琴仍占据着主导地位。可见，海顿早期弦乐四重奏的体裁特性还不明确。但重要的是，海顿在早期作品中已显示出他对织体迅速转换的能力，织体在他手中的变化频繁且多样，这也是古典风格非常典型的音乐发展手法之一。另外，他还保留了对巴洛克不规整句法和灵巧可人的智巧型对位写作的运用。

总之，早期的弦乐四重奏音乐多是既单纯又简洁的嬉戏曲，还没有显露出成熟作品中机智、幽默的频繁表现。但最后的三首作品已显示出了海顿的巨大进步，第一乐章和末乐章用的都是奏鸣曲式；动机式的主题展开手法不仅在奏鸣曲式中运用，小步舞曲中也有；织体的丰富变化更是他长期、不遗余力的发展方向，这些都为他今后实践喜剧性音乐创作打下了基础。

2、喜剧风格开始形成：作品 9、17 和 20

作品 9（1768-1771）、作品 17（1771）和作品 20（1772）各包括 6 首弦乐四重奏，这三套作品是一脉相承，音乐继续朝着一种真正的室内乐风格前进，织体进一步得到解放。七十年代，海顿的音乐思维经历了一次重大变化，他强烈地意识到每种音乐体裁都应该具有自己的特点，但当时的情况是交响曲、四重奏、键盘奏鸣曲等体裁的创作都未独立化，形式美没有得到充分展现。通过这几套作品，海顿开始对弦乐四重奏的写作风格、曲式、织体等进行各种尝试。

从作品 9 起，四个乐章的写作得到规范，奏鸣曲式原则在这套作品中继续运用。另外，乐句扩展手法的运用有助于海顿富有逻辑地展开乐思，推动音乐的发展。同早期作品的舞蹈性及同时代作曲家喜欢采用的陈述性主题相比，现在的音乐已有很大不同。

作品 17 和作品 20 分别作于 1771、1772 年。作品 17 在作品 9 的基础上，朝一种真正的室内乐风格迈步，区分了交响性和重奏性，四件乐器进一步得到解放，小提琴不再“一手遮天”，大提琴也可“翻身作主人”。另外，情感也不像早期嬉游曲那样单一，逐渐丰富，但末乐章依然没有得到重视。

作品 20 则更加远离嬉游性，彰显海顿创作上的自信，赋格写作是它的一大特色。其中第 2 首(C 大调)，第 5 首(f 小调)和第 6 首(A 大调)的末乐章都是赋格曲。赋格写作在此很有意义，除了显示他对复调这一古老传统在弦乐四重奏体裁上的重新征服外，还为今后写作可作为奏鸣曲式有效组成部分的复调织体打下了基础。

此时，喜剧风格已开始在海顿的音乐中形成，一些比较典型的、海顿式的喜剧创作手法，如双关语（作品 17 之 5 第四乐章）、重音倒置（作品 20 之 4 小步舞曲乐章）、喜歌剧式的饶舌（作品 20 之 4 的第四乐章）等都可以在音乐中见到。

二、中期创作——喜剧性风格的成熟和发展

1、喜剧风格的成熟：作品 33

作品 33 写于 1781 年，这套作品同样包括 6 首弦乐四重奏，它和作品 20（1772）的创作间隔将近十年，其间海顿在埃斯特哈齐宫廷担任乐长，事务繁忙，主要进行歌剧、交响乐的创作。

值得注意的是，在这段时间内海顿从事了不少喜歌剧创作（详见第三章），这对他的喜剧音乐写作无疑有很大影响。

作品 33 因献给俄国的保罗大公爵而得名“Russian Quartets”，又因这套作品中的小步舞曲乐章由谐谑曲取代而称作“谐谑曲四重奏”。海顿自称这套弦乐四重奏是以一种全新的、不同的方式来写作。概括下来，作品 33 的特点在于：1、以一种更快速度的谐谑曲来代替小步舞曲乐章；2、音乐精致、优雅，古典的高贵气质取代了表面的华丽，旋律以一种更加透明、清澈的方式来写作；3、安详与热情并存，音乐表现多样化的复杂情感；4、终曲采用回旋曲式（常与奏鸣曲式结合）；5、海顿喜剧性音乐作品的最亮点。

可以说，作品 33 中几乎所有的谐谑曲和终曲乐章都有较明显的喜剧效果，他的喜剧才能在此得到充分展现，多样的喜剧手法令人为之赞叹不已。海顿主要的喜剧手法几乎在这套作品中都能找到，如假再现（作品 33 之 2 第一乐章）、喜歌剧式的主题写作（作品 33 之 2 第四乐章）、音区的夸张对比（作品 33 之 3 第二乐章）、重音倒置（作品 33 之 6 第三乐章）、双关语、意外的结束等等。毋庸置疑，作品 33 在海顿喜剧音乐的发展历程中是里程碑式的作品，喜剧性往往贯穿整个乐章且不同的喜剧手法在音乐中交融，将音乐喜剧一次次推向高潮。作品 33 之后的创作虽然继续发展和保存这种喜剧风格，但它们的整体效果显然不如作品 33 突出。

2、探索新的喜剧性手法：作品 50

在作品 33 和 50 之间，海顿还作有一首 d 小调弦乐四重奏，即作品 42（1785）。这首作品非常短小简洁，它同作品 33 和 50 相比似乎显得无足轻重。但最值一提的是它的终曲，这个乐章采用了赋格与奏鸣曲式结合的形式，对题不规整，主题的呈示打破常规而改用赋格形式。在海顿的第三交响曲中，这种赋格与奏鸣曲式的结合早已出现过，但在弦乐四重奏中这还是第一次。可以确定的是，海顿是在听了莫扎特的 K387（莫扎特题献给海顿的六首弦乐四重奏作品之一）后创作了作品 42，莫扎特在 K387 中曾用赋格与奏鸣曲结合的方式写作终曲。所以，我们有可能相信海顿在此受到莫扎特的影响。

随后创作的作品 50 写于 1787 年，其中包含 6 首弦乐四重奏，单主题的音乐发展是这套作品的显著特点。它们尽管在形式上趋于简化，但丝毫没有影响情感的表现。作品 50 更体现了作品 20 的赋格与 33 中轻巧、晶莹透亮氛围的融合。与此同时，海顿在这套作品中还继续探索了新的喜剧手法，如利用特殊的音色、配器来营造喜剧效果，这主要表现在作品 50 之 6 的第四乐章。同一个音在两根不同的弦上拉出，两种完全不同的音色给人新奇感。海顿还喜欢在音乐进行过程中突然“变脸”，让人捉摸不透他的音乐性格，他常常将幽默、严肃等相差甚远的情感状态结合在一起，因此我们在感受他的音乐时往往会惊叹他的这种善变能力。这种情感上的模糊时常带来喜剧效果，我们很难在此判断海顿作品中情感的真实表现。如作品 50 之 3 第一乐章，音乐刚开始的时候并没有突出的喜剧感，甚至有些严肃，可当音乐进行至 13 小节时海顿开始有些忍不住，作了些节奏的改写。当音乐发展到 31 小节时，海顿式的鬼脸完全显露出来，他在此完成了变脸，先前的正襟姿态在不知不觉中被玩笑取代。

3、喜剧风格的继承：作品 54、55 和 64

作品 54 和作品 55（各 3 首）几乎作于同一时间，即 1788 年。至此，海顿已为弦乐四重奏这一体裁的发展奋斗了大约 30 年，海顿对弦乐四重奏这一体裁的形式把握已经是游刃有余。它们继承了海顿的主要喜剧创作手法，如作品 54 之 2 的第一乐章在主题结束时的喜剧处理、音区的夸张对比和主题再现时的意外（悄悄地多出了三个音的小尾巴）。作品 55 之 2 的第四乐章同样被喜剧人物式的饶舌、重音倒置和音区的夸张处理等多种喜剧手法所萦绕，再次保存了他自身的喜剧音乐风格创作。

1790 年，海顿创作了作品 64。非常有意思的是，作品 64 中六首弦乐四重奏的调性同作品 33 一致，海顿是否对此作了有意安排，我们已无法得知。但这套作品中的小步舞曲乐章已卸下舞会“装扮”，披上了交响乐的“外套”；终曲仍然具有幽默和机智的性格。喜剧手法的严肃写作是海顿在喜剧创作中的大胆尝试，这是一种将喜剧风格放大化的处理，也是海顿喜剧风格创作的成熟表现，像作品 64 之 2 的第四乐章就是如此。另外，在这套作品中，那些典型的喜剧手法继续发挥着它们的玩笑本领，作品 64 之 3、6 中都有明显的喜剧效果，意外的休止、主题材料的喜剧式呈现、喜剧性的结束和音区的夸张一如既往地在他的音乐中大胆地发挥作用。

总之，海顿的中期创作非常清楚地体现了他的音乐风格，喜剧性在他的音乐中随处可见。作品 33 是海顿喜剧发展的高峰，多样的喜剧手法在其中尽现其能。之后的几套作品在保留作品 33 中的主要喜剧表现手法基础上还不断尝试一些其他的喜剧手法，如特殊的音色效果、情绪的快速转变、喜剧手法的放大化处理等。简言之，海顿的中期创作弥漫着喜剧氛围，喜剧音乐风格写作是这十年中海顿最突出的音乐表现。

三、晚期创作——喜剧风格的渐退

1、浪漫主义倾向：作品 71 和作品 74

“在这里，海顿似乎显露出他的古典音乐遗产和浪漫主义倾向间的斗争，只是在其间，古典遗产常占上风”¹。

1791-1792 年间，海顿第一次访问英国，这一次的伦敦之旅激发了他的浪漫主义倾向。写于 1793 年的作品 71 和 74 中六首弦乐四重奏（各 3 首）与他去伦敦之前的作品有明显差异。管弦乐的创作思维运用到弦乐四重奏中；和声效果非常富有吸引力；第一乐章的开头处都带有引子。像作品 71 之 1、2 和 3，作品 74 之 1 是由和弦构成引子；作品 71 之 2 的引子则由 4 小节的慢奏组成；作品 74 之 2 和 3 的引子又更长一些，分别是 8 小节和 10 小节。

在伦敦，室内乐作品的演出常在演奏厅内举行。这一事实表明，弦乐四重奏音乐的欣赏层面正在扩大，演奏者间的“交谈”已发展为作曲者、演奏者和听众间的“交流”。为适应这种变化，海顿也在策略上作了相对调整，如和弦式的前奏很可能是为了吸引听众的注意力。

当然，在这两套作品中海顿的喜剧性还会不时地出现。像作品 71 之 1 第三乐章中的重音倒置、作品 74 之 2 第四乐章的喜歌剧式步履以及作品 74 之 3 终曲中音区的夸张对比、音乐进行的

¹ 参见 Reginal Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and The String Quartet*, New York: Schirmer, 1974, p296.

意外休止等，这些惯用的喜剧手法都还能在音乐中呈现。但同中期作品比较，它们的喜剧效果似乎不再那么强烈，大篇幅的喜剧已开始逐渐分散成一个个小部分的喜剧。

2、喜剧创作热情的回升：作品 76

1794-1795 年间，海顿第二次访英，回国后创作了作品 76（1796 年），聆听这套作品似乎感觉到海顿对喜剧音乐的创作得到回升。另外，海顿的晚期作品更重视主复调织体的融合，情感表现更加丰富而统一。喜剧性在第 1、第 2 首弦乐四重奏中表现较为突出，它们继承了海顿的主要喜剧创作手法，如作品 76 之 1 的第三乐章“小步舞曲和三声中部”似乎是又一个“惊愕”，力度的突然改变赋予它显而易见的喜剧效果。作品 76 之 2 的第四乐章再次体现了海顿喜剧手法的严肃写作。

另外，作品 76 之 3“皇帝”的整个小步舞曲乐章的句法安排也非常奇怪，令人难以捉摸。第 1 句是 5 小节，第 2 句 7 小节，第 3 句 8 小节，第 4 句 12 小节，第 5 句 5 小节，第 6 句 11 小节，第 7 句 8 小节。旋律也是由不同距离的跳跃、各式各样的半音化进行共同构成的。可见，这里的乐句安排无规律可循，整个乐章对那些不认真的听众而言就是个陷阱，稍不留神就会落入海顿设下的“圈套”之中。

3、最后的三首弦乐四重奏：作品 77 和作品 103（未完成）

众所周知，海顿晚期创作的弥撒和清唱剧兼有交响性，但弦乐四重奏仍是室内乐性的音乐。海顿此时的弥撒、清唱剧创作作为作品 77 带来些变化。例如，作品 77 中两首弦乐四重奏的第一乐章开始处的旋律都非常富有歌曲性。而且这三首作品的情感表现幅度较之以前的作品也要大得多。但音乐的喜剧表现却逐渐消退，只是小步舞曲乐章还具有某种谐谑精神。

作品 103 又回到了器乐风格，这首降 B 大调弦乐四重奏创作于 1803 年，海顿只写了中间两个乐章，即 *Andante grazioso* 和 *Minuet* 乐章，它们在很大程度上采用了半音阶，似乎预示着海顿下一步前进的方向——追求色彩。感觉下来，这首作品好像不是出自一位老人之手，音乐中多了一股生气，少了一些优雅和诱惑力，充满了坚定感。这首弦乐四重奏缺少第一乐章和终曲，海顿是不是又在思考那个长久缠绕于心的问题——究竟把重心放在第一乐章还是第四乐章，因此才无从下笔呢？

总而言之，海顿为弦乐四重奏这一体裁在十八世纪后半叶的发展做出了不可磨灭的贡献，弦乐四重奏成为他一种颇具个性的创作形式。这一体裁伴随他走过了创作的早中晚各个时期，研究海顿的弦乐四重奏能使我们更直接、真实地了解他的音乐风格，审美趣味。早期作品中的喜剧往往作为音乐的一种表现手段出现。而真正使喜剧性作为一种主要音乐风格得以表现的是在海顿的中晚期创作中，喜剧风格往往贯穿整个乐章，更加注重融合多种音乐表现手法来营造整体喜剧效果。同时，晚期由于受浪漫主义思潮影响，喜剧表现也随之慢慢消退，主要在小步舞曲乐章还有体现。鉴于此，本人在下一章将主要选取海顿喜剧性表现的成熟作品对其主要喜剧手法作归纳和分析。

意外休止等，这些惯用的喜剧手法都还能在音乐中呈现。但同中期作品比较，它们的喜剧效果似乎不再那么强烈，大篇幅的喜剧已开始逐渐分散成一个个小部分的喜剧。

2、喜剧创作热情的回升：作品 76

1794-1795 年间，海顿第二次访英，回国后创作了作品 76（1796 年），聆听这套作品似乎感觉到海顿对喜剧音乐的创作得到回升。另外，海顿的晚期作品更重视主复调织体的融合，情感表现更加丰富而统一。喜剧性在第 1、第 2 首弦乐四重奏中表现较为突出，它们继承了海顿的主要喜剧创作手法，如作品 76 之 1 的第三乐章“小步舞曲和三声中部”似乎是又一个“惊愕”，力度的突然改变赋予它显而易见的喜剧效果。作品 76 之 2 的第四乐章再次体现了海顿喜剧手法的严肃写作。

另外，作品 76 之 3“皇帝”的整个小步舞曲乐章的句法安排也非常奇怪，令人难以捉摸。第 1 句是 5 小节，第 2 句 7 小节，第 3 句 8 小节，第 4 句 12 小节，第 5 句 5 小节，第 6 句 11 小节，第 7 句 8 小节。旋律也是由不同距离的跳跃、各式各样的半音化进行共同构成的。可见，这里的乐句安排无规律可循，整个乐章对那些不认真的听众而言就是个陷阱，稍不留神就会落入海顿设下的“圈套”之中。

3、最后的三首弦乐四重奏：作品 77 和作品 103（未完成）

众所周知，海顿晚期创作的弥撒和清唱剧兼有交响性，但弦乐四重奏仍是室内乐性的音乐。海顿此时的弥撒、清唱剧创作作为作品 77 带来些变化。例如，作品 77 中两首弦乐四重奏的第一乐章开始处的旋律都非常富有歌曲性。而且这三首作品的情感表现幅度较之以前的作品也要大得多。但音乐的喜剧表现却逐渐消退，只是小步舞曲乐章还具有某种谐谑精神。

作品 103 又回到了器乐风格，这首降 B 大调弦乐四重奏创作于 1803 年，海顿只写了中间两个乐章，即 *Andante grazioso* 和 *Minuet* 乐章，它们在很大程度上采用了半音阶，似乎预示着海顿下一步前进的方向——追求色彩。感觉下来，这首作品好像不是出自一位老人之手，音乐中多了一股生气，少了一些优雅和诱惑力，充满了坚定感。这首弦乐四重奏缺少第一乐章和终曲，海顿是不是又在思考那个长久缠绕于心的问题——究竟把重心放在第一乐章还是第四乐章，因此才无从下笔呢？

总而言之，海顿为弦乐四重奏这一体裁在十八世纪后半叶的发展做出了不可磨灭的贡献，弦乐四重奏成为他一种颇具个性的创作形式。这一体裁伴随他走过了创作的早中晚各个时期，研究海顿的弦乐四重奏能使我们更直接、真实地了解他的音乐风格，审美趣味。早期作品中的喜剧往往作为音乐的一种表现手段出现。而真正使喜剧性作为一种主要音乐风格得以表现的是在海顿的中晚期创作中，喜剧风格往往贯穿整个乐章，更加注重融合多种音乐表现手法来营造整体喜剧效果。同时，晚期由于受浪漫主义思潮影响，喜剧表现也随之慢慢消退，主要在小步舞曲乐章还有体现。鉴于此，本人在下一章将主要选取海顿喜剧性表现的成熟作品对其主要喜剧手法作归纳和分析。

是一种“双关语”的用法，“双关语”既可以指一个音符、一个动机也可以指一个乐句，它的妙处主要在于能为音乐提供一个不同解释的环境，同一乐句或动机当处在不同环境下时，它的意义也会发生变化。音乐中双关语最常见的用法就是把作为音乐开始的动机或乐句作为结束的动机或乐句来使用。下面我们可以通过几个具体实例来说明。

海顿作品 33 之 5 (G 大调) 的第一乐章是个奏鸣曲式乐章。音乐刚上来就非常幽默，1、2 小节居然以很弱的声音 pp 奏出了终止式（谱例一），一切似乎还未开始就已经结束，令听众在感到莫名其妙的同时又忍不住赞叹海顿的机智幽默。随后海顿很快恢复了正常的陈述，主题的呈现对音乐作出重新解释。展开部的结束处（170—182 小节）同样有意外的效果（谱例二），一个个小音符小心翼翼地跳出来，中间还不时地停顿，原先那种神采奕奕的表情全然没有，呈示部的结束正是 1、2 小节的那个终止式。这个双关语的第三次出现在整个乐章的结尾，连续弱奏出的终止式对此给予强调并与整个乐章的开头形成呼应（谱例三）。至此，海顿对这个玩笑作出了明确解释，他非常巧妙地在不协调和统一中做到游刃有余。

谱例一



谱例二



180

p *pp*

谱例三

300

ppp

类似这种双关语的运用还可在作品 17 之 5 (G 大调) 的第四乐章中见到。开始的音乐动机 (谱例四) 和结束处的动机 (谱例五) 形式完全相同, 只是在音高上相差了八度。这个动机在开头是作为乐句的一部分而存在, 连断式的节奏在整个乐句及乐章中都多次出现。正因为这个小动机是乐句的一部分, 不具备自身的独立性, 所以当它作为整个乐章的结束时, 听众似乎不明白音乐为何如此草草了事, 因为此时新的一段音乐好像才刚开始, 听众正期待着音乐进行的下文。喜剧就这样降临了, 海顿刚开始吊起听众的胃口却又在瞬间停止下来。

谱例四

Finale
Presto

p 5



谱例五



以上两例证都是海顿双关语手法的典型应用，一个是作为乐章的终止式存在，另一个是作为乐句开始的动机来表现，二者尽管在音乐中承担了不同角色，但都体现了喜剧双关语的特征，含蓄地呈现出一种海顿式的微妙幽默。

二、主题材料的喜剧性弥散

海顿的音乐创作特点之一在于他能够在主题中巧妙地安排一些相对主题来说并不起眼的小动机或材料，并适时地将它们发展壮大、弥散在音乐进行的不同部位中，而且他还知道如何使这些小动机的每次出现都富有幽默的特性。这种主题材料的喜剧性弥散手法可在以下作品中得以体现。

作品 33 之 4 的第一乐章是非常富有喜剧效果的乐章。有意思的是，海顿并没有花什么大力气就把这一切牢牢地掌控住。这主要归功于起始乐句结束处的那个不起眼的小动机（第 2 小节），正是这个偷偷摸摸进来的小动机却在后来的音乐中多次变化出现并且带来了喜剧效果（如 8—11 小节）。更有趣的是，小动机的巧妙重复使整个主部主题的节奏速率也不断发生着变化，给人很新鲜的感觉（谱例六）。进入副部后半音阶的滑稽效果同样出彩，正如大家所知道的，半音阶常

常用来表现痛苦、悲伤的情绪，可在此海顿却颠覆了惯例，反常的令半音阶成为整个乐章营造喜剧效果的另一重要因素。这种机智幽默完全是海顿式的，莫扎特和贝多芬都作不到如此俏皮可爱。在整个乐章快要结束时，四件乐器再次重复奏响小动机。不同的是，与主部的结束处相比它似乎还少了一次对小动机的呈现，这为整个音乐的喜剧画上了圆满的句号。

谱例六

Allegro moderato

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first system is labeled 'Allegro moderato' and includes dynamic markings 'p' and 'f'. The second system continues the piece. The third system is marked with a '10' and continues with 'p' and 'f' dynamics. The score features a prominent half-note scale in the first staff of each system, which is a key element of the piece's humor.



作品 50 之 5 的第一乐章同样令人感觉到海顿的巧智。他悄悄地在主题中埋下了一颗幽默的种子（5、6 小节），它们起先并不惹眼，甚至在八小节的主题中显得有些无足轻重，但这个在和谐的 F 大调上下文中突如其来的、俏皮可爱的变化音无疑给规整的主题增加了一个亮点。可是这一切才刚刚开始，随着音乐的进行我们发现那个拥有幽默感的小动机逐渐弥散，分布各处，它是整个乐章喜剧性形成的重要因素之一。当然，在这个乐章中我们还能见到其他喜剧手法的运用，如音区的喜剧性对比、喜剧性的结束等，这里就不一一说明。

谱例七





作品 50 之 5 的第一乐章同样令人感觉到海顿的巧智。他悄悄地在主题中埋下了一颗幽默的种子（5、6 小节），它们起先并不惹眼，甚至在八小节的主题中显得有些无足轻重，但这个在和谐的 F 大调上下文中突如其来、俏皮可爱的变化音无疑给规整的主题增加了一个亮点。可是这一切才刚刚开始，随着音乐的进行我们发现那个拥有幽默感的小动机逐渐弥散，分布各处，它是整个乐章喜剧性形成的重要因素之一。当然，在这个乐章中我们还能见到其他喜剧手法的运用，如音区的喜剧性对比、喜剧性的结束等，这里就不一一说明。

谱例七



谱例九

The image displays two systems of musical notation for a piano and cello/bass. The first system, starting at measure 40, shows a piano part with a melodic line and a cello/bass part with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'cresc.' and 'f'. The second system, starting at measure 170, continues the piece with similar instrumentation and dynamics. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

整个乐章给人以小丑式的不安分感，一会是正襟危坐，一会又适时俏皮，整出闹剧直至音乐结束前的四小节才平息下来。

可以说，这种喜剧手法更多体现了一种智慧，它们既不夸张也不张扬，但却丝毫不会减退音乐的机智幽默。所以，真正的机智往往不需要大张旗鼓，海顿的灵性将会赋予这些“小块头”以大智慧。

三、意外的结束

故意漫不经心地、掩饰真正意图地结束乐曲是海顿惯用的喜剧表现手法之一，几乎在他不同体裁、不同时期的作品中我们都能发现这种暗暗的、乘其不备的结尾方式。

在作品 33 之 4 (降 B 大调) 中，回旋曲式终曲主题每次在小提琴声部的呈示都伴随着大跳，但在最后的十小节中，幽默降临了，旋律进行趋于平缓，四件乐器以轻轻拨奏 (pizz.) 的方式来陈述。

谱例九

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 40 and the second at measure 170. Each system consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte) are used throughout. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

整个乐章给人以小丑式的不安分感，一会是正襟危坐，一会又适时俏皮，整出闹剧直至音乐结束前的四小节才平息下来。

可以说，这种喜剧手法更多体现了一种智慧，它们既不夸张也不张扬，但却丝毫不会减退音乐的机智幽默。所以，真正的机智往往不需要大张旗鼓，海顿的灵性将会赋予这些“小块头”以大智慧。

三、意外的结束

故意漫不经心地、掩饰真正意图地结束乐曲是海顿惯用的喜剧表现手法之一，几乎在他不同体裁、不同时期的作品中我们都能发现这种暗暗的、乘其不备的结尾方式。

在作品 33 之 4 (降 B 大调) 中，回旋曲式终曲主题每次在小提琴声部的呈示都伴随着大跳，但在最后的十小节中，幽默降临了，旋律进行趋于平缓，四件乐器以轻轻拨奏 (pizz.) 的方式来陈述。

如果说以上两个例子都是通过演奏方式的意外变化来造成喜剧,那么力度在结尾处的意外改变同样富有效果。如作品 33 之 3 的终曲,这是一个非常具有喜剧色彩的乐章,它完全是用喜歌剧手法来写作,喜歌剧人物那种唠叨的语言使得整个音乐在热闹的氛围中进行。原本以为这出喜歌剧会在热烈的气氛中结束,可海顿却笔锋一转,制造了一个意外的结尾。同样是饶舌式的音乐进行,但喜剧形象却是在偷偷摸摸地隐退,他们似乎对自己先前的吵闹表现也感觉到了不满,不好意思地躲藏起来。

谱例十二

The image displays three systems of musical notation for Example 12. The first system consists of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs) with a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system, starting at measure 160, shows a change in dynamics with 'f' (forte) markings. The third system, starting at measure 170, features 'pp' (pianissimo) markings, indicating a significant decrease in volume. The notation includes various rhythmic patterns and rests across the staves.

通过这些分析,我们完全有理由相信,海顿拥有灵活的、巧智的音乐个性,他的音乐中时刻散发着幽默的气质。这种意外的结束手法在海顿的弦乐四重奏中大量存在,因此才会有人指出,

如果说以上两个例子都是通过演奏方式的意外变化来造成喜剧,那么力度在结尾处的意外改变同样富有效果。如作品 33 之 3 的终曲,这是一个非常具有喜剧色彩的乐章,它完全是用喜歌剧手法来写作,喜歌剧人物那种唠叨的语言使得整个音乐在热闹的氛围中进行。原本以为这出喜歌剧会在热烈的气氛中结束,可海顿却笔锋一转,制造了一个意外的结尾。同样是饶舌式的音乐进行,但喜剧形象却是在偷偷摸摸地隐退,他们似乎对自己先前的吵闹表现也感觉到了不满,不好意思地躲藏起来。

谱例十二

The image displays three systems of musical notation for Example 12. The first system consists of four staves (treble and bass clefs) with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. It includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'cresc.'. The second system, starting at measure 160, features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves, with a 'f' dynamic marking. The third system, starting at measure 170, shows a continuation of the rhythmic accompaniment with 'pp' (pianissimo) markings, indicating a significant decrease in volume.

通过这些分析,我们完全有理由相信,海顿拥有灵活的、巧智的音乐个性,他的音乐中时刻散发着幽默的气质。这种意外的结束手法在海顿的弦乐四重奏中大量存在,因此才会有人指出,



谱例十四



作品 50 之 6 第三乐章是一个带三声中部的小步舞曲乐章，但它的音乐表现已远远超出了小步舞曲的范畴，更具有谐谑曲精神。音乐中交融着双重情绪，即喜剧与悲剧，非常富有戏剧性，形成了戏剧张力。整个乐章主要由短小时值的音符组成，且时常运用重复音，这些都是喜剧性表现的常用手法。有意思的是，海顿能使用喜剧手段进行悲剧写作。三段体的 A 部是个 8 小节的乐句，乐句本身就是喜剧的，轻快活泼的音乐进行到第 5 小节时突然出现了减三和弦，停留三拍后音乐又随即恢复了先前的轻松愉快。B 部的材料主要来自 A 部，但情绪却由喜剧转变为悲剧。乐句结构也不规范，5+5+6，前两句的结束处都有半音进行且停在副属和弦上，没有解决。三声中部的 1、2 句很规整（4+4），第 3 句作了乐句扩展，跨小节的切分音和半音进行频繁使用，悲剧气氛比较明显。随后，音乐又恢复了喜剧，材料没变，海顿却适时地安排了意外的停顿。这就是海顿喜剧手法戏剧化的表现。

谱例十五





谱例十四



作品 50 之 6 第三乐章是一个带三声中部的小步舞曲乐章，但它的音乐表现已远远超出了小步舞曲的范畴，更具有谐谑曲精神。音乐中交融着双重情绪，即喜剧与悲剧，非常富有戏剧性，形成了戏剧张力。整个乐章主要由短小时值的音符组成，且时常运用重复音，这些都是喜剧性表现的常用手法。有意思的是，海顿能使用喜剧手段进行悲剧写作。三段体的 A 部是个 8 小节的乐句，乐句本身就是喜剧的，轻快活泼的音乐进行到第 5 小节时突然出现了减三和弦，停留三拍后音乐又随即恢复了先前的轻松愉快。B 部的材料主要来自 A 部，但情绪却由喜剧转变为悲剧。乐句结构也不规范，5+5+6，前两句的结束处都有半音进行且停在副属和弦上，没有解决。三声中部的 1、2 句很规整（4+4），第 3 句作了乐句扩展，跨小节的切分音和半音进行频繁使用，悲剧气氛比较明显。随后，音乐又恢复了喜剧，材料没变，海顿却适时地安排了意外的停顿。这就是海顿喜剧手法戏剧化的表现。

谱例十五



谱例十六

Finale
Vivace assai

5

10 15

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Finale Vivace assai'. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 5, with a '5' written below the fifth measure. The second system shows measures 6 through 15, with '10' and '15' written below the tenth and fifteenth measures respectively. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

五、假再现

假再现在海顿的音乐中时常具有喜剧性，这当然与海顿那具有民间风格的主题写作本身不无关系。另外，海顿音乐的世俗气息、乡土氛围和它惯用的无聊的饶舌写法更令假再现拥有了莫名的幽默感。

如作品 33 之 2 的第一乐章，主题是由数个小动机构成（谱例十七），连断音的进行、旋律中的大跳以及伴奏声部不时地俏皮运动令整个主题听上去就像一幅世俗的风景画，具有欢快、活泼又不失温暖的气息。整个音乐就在这些小动机的弥散中进行。音乐进行至 58 小节时出现了假再现，四小节的假再现发生在 c 小调上，即主调的关系小调，随即立刻进入了真正的再现。假再现不仅在形式结构上开了个小玩笑，在情感上也带来了些许意外的偏离。（谱例十八）

谱例十七

Allegro moderato, cantabile


110f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Allegro moderato, cantabile'. It consists of a single system of staves. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music is characterized by a moderate tempo and a cantabile (singable) quality. It features a melody with large leaps and a bass line with rhythmic patterns. Dynamic markings such as '110f' (fortissimo) are present.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

谱例十八



A musical score system consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.



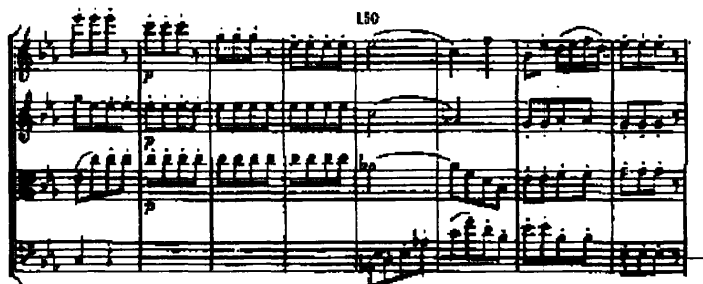
A musical score system consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

类似这样的假再现还在作品 71 之 3 的第一乐章中得到使用。主题本身就富有喜剧性，假再现发生在第 150 小节，真正的再现则在间隔 33 小节（第 183 小节）之后到来。

谱例十九



另外，作品 50 之 3 的第一乐章中也能见到假再现的运用，这里不再一一陈述。总的说来，假再现的喜剧效果比较内在、含蓄，它需要在一定的音乐上下文中才能彰显喜剧效果。

可以说，以上喜剧手法为机智和幽默所常用，机智和幽默的理解要求听众有较丰富的音乐欣赏经验，因为它们不是靠力度、速度的突然改变来形成喜剧，机智和幽默的表现相对含蓄却非常巧妙，作曲家在音乐中埋下多处“伏笔”，他不轻易告诉听者答案，等待听众在适当的时候恍然大悟。

第二节 滑稽与夸张

一、主题的喜剧性格

喜歌剧步履的运用也能在海顿纯器乐音乐作品中常见。它们的共同特点是：短时值音符的快速跑动，重复音的大量出现，跳音的使用，对话式的织体安排。这一手法更多体现了十八世纪喜歌剧的影响，这种喜剧效果令我们不自觉地联想起那些喜歌剧中的角色。尤其在海顿的中期创作中，这样的喜剧手法时常发生。

如作品 50 之 2 第四乐章，主题本身是喜歌剧式，意大利喜歌剧语言在海顿的纯器乐音乐中得到了很好的体现。可以说，十八世纪喜歌剧的发展为古典时期音乐语言的成熟和发展起到了积极作用，没有意大利喜歌剧也就不可能出现这种喜剧人物身上特有的饶舌式、不断重复、唠唠叨叨的喜剧语言。主题自身既无强大的情感力量也没有丰富的意蕴深含其中。整个音乐似乎没有什么特别的要说，可又不肯停下来，音乐的喜剧正来自于这种无聊的陈述，而主部的意外结束，即用单薄的织体弱奏出自主题的动机并且挺在属七和弦上，更加强了喜剧效果。

谱例二十

Example 20 is a musical score in 4/4 time, consisting of two systems of four staves each. The first system includes piano (*p*) markings in the first, second, and fourth staves. The second system includes a forte (*f*) marking in the first staff and a piano (*p*) marking in the second staff. Measure numbers 6 and 13 are indicated above the first and second staves of the second system, respectively.

又如作品 33 之 3 第四乐章似乎就是个喜歌剧场景。主题本身毫无新意，非常平庸，甚至就是一种无聊的饶舌。但海顿却敢于对这种无聊主题作不断重复，以此营造喜剧效果。看似平庸无奇的表面却潜藏着海顿的独具匠心，喜歌剧中的人物形象顿时浮现。

谱例二十一

Example 21 is a musical score titled "Rondo, Presto" in 2/4 time, consisting of two systems of four staves each. The first system includes piano (*p*) markings in the first, second, and third staves, and a forte (*f*) marking in the fourth staff. The second system includes mezzo-forte (*mf*) markings in the first, second, and third staves, and a forte (*f*) marking in the fourth staff. Measure numbers 10 and 13 are indicated above the first and second staves of the second system, respectively.

作品 64 之 6 的第四乐章同样是运用喜歌剧思维来创作的一首典型作品。主题本身就具有滑

稽的形象，旋律的上行和下行在第4小节找着了结合点。上行主要以连断的节奏形态出现，听起来这种动力型的音乐似乎有很多话要迫不及待地说出来，但情况并不如我们所想象的那样发展，接下来的下行音乐才让我们真正明白：海顿其实在故弄玄虚，表面的强烈情感只是在无聊的饶舌中进行。

谱例二十二

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Finale. Presto". Each system consists of four staves. The first system is labeled "Finale. Presto" and the second system has a measure number "10" above it. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics like "p" and "f".

喜歌剧式的主题写作和音乐发展尽管听起来带些乡土气，但它们确实有非常好的滑稽效果，音乐的喜剧效果比较外在，同时也容易感染听众，把他们领入一个娱乐的氛围之中。

二、音区的喜剧性对比

利用音区的戏剧性改变来达到喜剧效果是比较常用的一种喜剧手法，海顿的众多作品中对此都有突出表现，它已经完全融入海顿的创作中并时刻给听众带来意外的喜剧效果。在此本人主要选择两个曲例来说明，其一是整体的音区对比，其二是局部音区的夸张处理。

作品 33 之 3 的谐谑曲是个带三声中部的乐章，它的喜剧效果主要来自音区的对比。音乐先前非常庄重，四件乐器以低沉宏亮的声音诉说着并带来一种深度和尊严感。但当音乐进行到三声中部时，音乐性格发生了戏剧性的变化，这个短小的中部仅由第一和第二小提琴共同撑起，音区的对比显而易见，并且伴有跳音和颤音的处理，音乐非常轻巧可人。这样一来，庄重与轻巧在音乐中得到并置，音乐的喜剧不是来自特别的材料，而完全是音区的夸张对比。

稽的形象，旋律的上行和下行在第4小节找着了结合点。上行主要以连断的节奏形态出现，听起来这种动力型的音乐似乎有很多话要迫不及待地说出来，但情况并不如我们所想象的那样发展，接下来的下行音乐才让我们真正明白：海顿其实在故弄玄虚，表面的强烈情感只是在无聊的饶舌中进行。

谱例二十二

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Finale. Presto". Each system consists of four staves. The first system is labeled "Finale. Presto" and the second system has a measure number "10" above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

喜歌剧式的主题写作和音乐发展尽管听起来带些乡土气，但它们确实有非常好的滑稽效果，音乐的喜剧效果比较外在，同时也容易感染听众，把他们领入一个娱乐的氛围之中。

二、音区的喜剧性对比

利用音区的戏剧性改变来达到喜剧效果是比较常用的一种喜剧手法，海顿的众多作品中对此都有突出表现，它已经完全融入海顿的创作中并时刻给听众带来意外的喜剧效果。在此本人主要选择两个曲例来说明，其一是整体的音区对比，其二是局部音区的夸张处理。

作品 33 之 3 的谐谑曲是个带三声中部的乐章，它的喜剧效果主要来自音区的对比。音乐先前非常庄重，四件乐器以低沉宏亮的声音诉说着并带来一种深度和尊严感。但当音乐进行到三声中部时，音乐性格发生了戏剧性的变化，这个短小的中部仅由第一和第二小提琴共同撑起，音区的对比显而易见，并且伴有跳音和颤音的处理，音乐非常轻巧可人。这样一来，庄重与轻巧在音乐中得到并置，音乐的喜剧不是来自特别的材料，而完全是音区的夸张对比。

总之，不论是短暂的音区夸张对比还是段落间的音区意外改变，它们都非常富有喜剧感。当然，任何喜剧手法的使用都应该注意掌握好分寸，把握好它们出现的时间、部位及发展动向。唯有如此，喜剧音乐才会显得更加精致灵敏，富有情趣。

三、戏剧性休止

众所周知，作品 33 之 2 之所以贯名“玩笑”主要是因为末乐章中对休止的喜剧性处理。我们不妨将此乐章作个喜剧性的整体分析。首先，终曲的主题本身就具有喜剧化特点，整个乐章弥漫着喜歌剧气氛，绕口令式的音乐进行、大量重复音的快速跑动都很难让人不想起那些喜歌剧中的角色。133—140 小节处利用来自主题的小动机在音量上的意外扭曲也微妙地刺激了一下听众的音乐思维（谱例二十五）。尾声处更是达到了喜剧高潮，回旋曲主题的最后一次呈示被插入了戏剧性的休止，而此前主题的每次出现都很规范。更滑稽的是，主题作完一次古怪的陈述后音乐本该这样结束，可主题的第一个小动机又再次响起而且整个乐章就这样莫名其妙地结束（谱例二十六）。在此听众迷惑了，他们不知道要不要鼓掌，片刻后听众们才晃过神来，海顿的滑头又一次表露得淋漓尽致。

谱例二十五



The image displays two systems of musical notation for Example 25. The first system begins at measure 130, as indicated by the number '130' above the staff. It consists of four staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and two piano accompaniment staves. The music is characterized by rapid, repetitive rhythmic patterns, particularly in the piano parts, which create a sense of urgency and playfulness. The second system continues the piece with similar rhythmic intensity and includes some melodic flourishes in the upper staves.

谱例二十六

The image displays three systems of musical notation for Example 26. The first system is marked 'Adagio' and includes a measure number '150'. The second system is marked 'Presto' and includes a measure number '160'. The notation consists of four staves per system, with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. Performance instructions 'G.P.' (Grave Pause) are placed above and below the staves in the second and third systems. The piece concludes with the word 'Fine' at the bottom right of the third system.

有时这种意外的休止在主题中也会莫名其妙地出现。像作品 33 之 5 (G 大调) 谐谑曲, 在 10 小节的主题呈现中, 喜剧就不自觉地出现了两次, 其一是 4、5 小节的半音阶进行, 这个意外出现的半音阶丝毫没有影响到音乐的玩笑, 相反它的反常表现更增添了音乐的喜剧效果; 其二是位于第 8 小节的休止, 它的滑稽效果更是显而易见。同样的情况还在 36—37 小节、40 小节等处再次出现 (谱例二十八)。

谱例二十七

Scherzo
Allegro



谱例二十八



四、重音倒置

重音倒置这一喜剧手法如果出现在小步舞曲乐章，常会让人觉得是一种故意的捣乱，这同小步舞曲这一体裁的特性有很大关系。很长一段时间内，小步舞曲是由两个人来表演，仿佛二者在对话。而海顿除了继续保留正常的随声附和、互相补充的对话外，他还通过破坏调性、声部进行、节奏、节拍、句法等来实现其他类型的对话，如故意打断、滑稽模仿别人说话的形式。不可否认，海顿为小步舞曲这一体裁的个性化发展确实作有贡献，莫扎特、贝多芬等人对此深有感受并从中受益。另外，小步舞曲三拍子的节奏、力度的周期性变化有助于舞者形成惯性感受。当然，也

谱例二十七

Scherzo
Allegro

This musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 10. It features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The music is written for a piano, with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 10. The second system contains measures 11 through 14, continuing the piece.

谱例二十八

This musical score continues from the previous example, covering measures 15 through 40. It features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The music is written for a piano, with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 40. The word 'Fin.' is written at the end of the piece. The score is written in a standard musical notation style.

四、重音倒置

重音倒置这一喜剧手法如果出现在小步舞曲乐章，常会让人觉得是一种故意的捣乱，这同小步舞曲这一体裁的特性有很大关系。很长一段时间内，小步舞曲是由两个人来表演，仿佛二者在对话。而海顿除了继续保留正常的随声附和、互相补充的对话外，他还通过破坏调性、声部进行、节奏、节拍、句法等来实现其他类型的对话，如故意打断、滑稽模仿别人说话的形式。不可否认，海顿为小步舞曲这一体裁的个性化发展确实作有贡献，莫扎特、贝多芬等人对此深有感受并从中受益。另外，小步舞曲三拍子的节奏、力度的周期性变化有助于舞者形成惯性感受。当然，也

作品 33 之 6 的谐谑曲中同样出现了重音倒置的喜剧手法，听众在此要非常地小心，稍不留神就会将节奏的脉动弄错（谱例三十一）。另外 作品 50 之 1 的第三乐章也有这种用法。

谱例三十一

作品 33 之 6 的谐谑曲中同样出现了重音倒置的喜剧手法，听众在此要非常地小心，稍不留神就会将节奏的脉动弄错（谱例三十一）。另外 作品 50 之 1 的第三乐章也有这种用法。

谱例三十一

另外，三声中部中宫廷式的音乐也同前面那种滑稽夸张的音乐表现方式形成了鲜明对比，整个谐谑曲乐章非常具有喜剧效果。

作品 64 之 6 的结尾处，主题的音符间都间隔着休止，这个变形仅持续了 5 小节，随后又恢复了正常的显示，起先，主题的陈述还很正常，可当音乐进行一段后，音乐突然改变原先的状态，同一主题往往在他的笔下可以添加一些喜剧性的变化。

谱例三十三

Musical score for Example 33, measures 180-185. The score is written for four staves (two treble clefs and two bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked 'p' (piano). The number '180' is written above the first staff.

作品 76 之 1 的第三乐章同样很有意思，它似乎是海顿弦乐四重奏中的“惊愕”。这个带三声中部的小步舞曲乐章在弱奏出一连串密集的跳音后突然迸发出一小节的强奏，随后又立即恢复原状，这一举措十分的滑稽。整个 A 部踩着紧凑的步伐向前迈进，好像有一种排山倒海的气势。但当音乐进入三声中部后情况却发生了意外改变，先前那种紧凑密集的声音被轻快的拨奏取代，两种情绪完全对置，这种扭曲能给听众带去更加外在的滑稽效果。

谱例三十四

Musical score for Example 34, measures 10-15. The score is written for four staves (two treble clefs and two bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked 'p' (piano). The number '10' is written above the first staff.

总之，以上所论证的喜剧手法都在海顿喜剧音乐创作中经常使用，喜剧音乐不仅成为海顿音乐风格的主要方面，他还将喜剧写作建构成一种音乐技法，成为音乐发展的动力。以致后人在写作喜剧音乐时，都不免受到海顿的影响，他们会在海顿的大量喜剧音乐中找到自己所需要的因素。

总之，以上所论证的喜剧手法都在海顿喜剧音乐创作中经常使用，喜剧音乐不仅成为海顿音乐风格的主要方面，他还将喜剧写作建构成一种音乐技法，成为音乐发展的动力。以致后人在写作喜剧音乐时，都不免受到海顿的影响，他们会在海顿的大量喜剧音乐中找到自己所需要的因素。

成的。毫无疑问，莫扎特向海顿学习了許多，但它们不是作品 33 的复制品，它们有自己的个性，体现了莫扎特的音乐风格。甚至在这里，莫扎特还解决了一些海顿曾经未能满意处理的问题。就最后的赋格奏鸣曲式终曲来看，分别代表复调和主调音乐最高织体形式的赋格与奏鸣式能够在同“一个屋檐”下和平共处，发挥作用。

那么，另外一位维也纳古典乐派的重要作曲家贝多芬又从海顿身上学到了什么，这同样令人关注。1792 年，22 岁的贝多芬来到维也纳向海顿学习，这并不是他第一次来维也纳，此前的 1787 年，他曾经来到维也纳向莫扎特学习，但由于母亲病故和其他一些家庭原因，在维也纳停留数月后又重返波恩。1799—1800 年间，贝多芬创作了他的第一套弦乐四重奏作品 18，其中包括 6 首，分别为：F 大调、G 大调、D 大调、c 小调、A 大调和降 B 大调弦乐四重奏。此时，海顿已建立起对弦乐四重奏这一体裁的规范，许多重要的弦乐四重奏作品，如作品 33、作品 64、作品 71、74 和 76 等都已陆续出版，贝多芬自然从海顿的音乐中吸取了很多养料。

F 大调作品（作品 18 之 1）中可以见到小动机渗透整个乐章的发展过程中。海顿正是这种音乐发展手法的始作俑者，从作品 33 起他就更加专注于短小动机的乐句写作，主题和旋律总是包含着一些短小的动机，这些动机既散开各自发展，也能聚拢在一块。它们不是一些简单的小音符，而是一个蕴藏着巨大能量的“种子”主题。如果说海顿的“种子”主题已经在音乐环境中得到了茁壮成长的话，那贝多芬就尚处在“孕育”阶段，他还不能像海顿那样用“种子”主题来构架整个音乐的形式结构。这虽然是一种技术性手段，但海顿能够尽可能地缩小技术和表情间的距离感，即他的“种子”主题在作为技术手段的同时又包含着丰富的情感。这种境界不是一蹴而就的，至此，贝多芬还不能用这种方式表达深切的情感，直到作品 95 的出现。

海顿对贝多芬的影响，尤其是喜剧音乐的影响作用在作品 18 之 2 和作品 135 中特别明显。作品 18 之 2（G 大调）第一乐章是个奏鸣曲式，它的幽默主要体现在节奏方面。主题是和弦的分解形式，材料上没有什么特别之处。观察后可发现这里的音乐的趣味来自于节奏的幽默，表面上看主部（1—20 小节）是由 2+2 的方整性乐句构成，可实际上内在不断变化的节奏脉动与外在的稳定形成了一个微妙的冲突。主题的节奏很有意思，一方面表现在长短音的结合上，这是比较外在的体现；另一方面则是脉动的不断变化，在短短的四小节主题中，音乐的速率变化了三次，即从 3 拍到 1 拍再到半拍，

另外，再现部（145 小节）则运用了重音倒置来增添音乐的喜剧性，这样乐句的节奏速率听上去就更有趣。当然，整个乐章的结束也很幽默，开始的乐句在倒数第 8 小节以微弱的音量（pp）重新出现，四小节第二乐句翻高八度陈述，可这句话只讲了一半，音乐就以拨弦方式奏出两个和弦后结束了，这种偷偷摸摸的意外结束是海顿经常使用的喜剧手法之一。不难发现，这首作品在很大程度上反映了贝多芬对海顿式音乐喜剧的扑捉。

数年后，即 1826 年，贝多芬再一次在作品 135（F 大调）中回顾了海顿式的幽默。贝多芬是位“革新者”，他的创作，尤其是中晚期作品在当时显得激进，哪怕是在室内乐体裁中他也不放过。贝多芬常把弦乐四重奏当作乐队作品来写作，其中弥漫着交响性的气氛。贝多芬的弦乐四重

成的。毫无疑问，莫扎特向海顿学习了許多，但它们不是作品 33 的复制品，它们有自己的个性，体现了莫扎特的音乐风格。甚至在这里，莫扎特还解决了一些海顿曾经未能满意处理的问题。就最后的赋格奏鸣曲式终曲来看，分别代表复调和主调音乐最高织体形式的赋格与奏鸣式能够在同“一个屋檐”下和平共处，发挥作用。

那么，另外一位维也纳古典乐派的重要作曲家贝多芬又从海顿身上学到了什么，这同样令人关注。1792 年，22 岁的贝多芬来到维也纳向海顿学习，这并不是他第一次来维也纳，此前的 1787 年，他曾经来到维也纳向莫扎特学习，但由于母亲病故和其他一些家庭原因，在维也纳停留数月后又重返波恩。1799—1800 年间，贝多芬创作了他的第一套弦乐四重奏作品 18，其中包括 6 首，分别为：F 大调、G 大调、D 大调、c 小调、A 大调和降 B 大调弦乐四重奏。此时，海顿已建立起对弦乐四重奏这一体裁的规范，许多重要的弦乐四重奏作品，如作品 33、作品 64、作品 71、74 和 76 等都已陆续出版，贝多芬自然从海顿的音乐中吸取了很多养料。

F 大调作品（作品 18 之 1）中可以见到小动机渗透整个乐章的发展过程中。海顿正是这种音乐发展手法的始作俑者，从作品 33 起他就更加专注于短小动机的乐句写作，主题和旋律总是包含着一些短小的动机，这些动机既散开各自发展，也能聚拢在一块。它们不是一些简单的小音符，而是一个蕴藏着巨大能量的“种子”主题。如果说海顿的“种子”主题已经在音乐环境中得到了茁壮成长的话，那贝多芬就尚处在“孕育”阶段，他还不能像海顿那样用“种子”主题来构架整个音乐的形式结构。这虽然是一种技术性手段，但海顿能够尽可能地缩小技术和表情间的距离感，即他的“种子”主题在作为技术手段的同时又包含着丰富的情感。这种境界不是一蹴而就的，至此，贝多芬还不能用这种方式表达深切的情感，直到作品 95 的出现。

海顿对贝多芬的影响，尤其是喜剧音乐的影响作用在作品 18 之 2 和作品 135 中特别明显。作品 18 之 2（G 大调）第一乐章是个奏鸣曲式，它的幽默主要体现在节奏方面。主题是和弦的分解形式，材料上没有什么特别之处。观察后可发现这里的音乐的趣味来自于节奏的幽默，表面上看主部（1—20 小节）是由 2+2 的方整性乐句构成，可实际上内在不断变化的节奏脉动与外在的稳定形成了一个微妙的冲突。主题的节奏很有意思，一方面表现在长短音的结合上，这是比较外在的体现；另一方面则是脉动的不断变化，在短短的四小节主题中，音乐的速率变化了三次，即从 3 拍到 1 拍再到半拍，

另外，再现部（145 小节）则运用了重音倒置来增添音乐的喜剧性，这样乐句的节奏速率听上去就更有趣。当然，整个乐章的结束也很幽默，开始的乐句在倒数第 8 小节以微弱的音量（pp）重新出现，四小节第二乐句翻高八度陈述，可这句话只讲了一半，音乐就以拨弦方式奏出两个和弦后结束了，这种偷偷摸摸的意外结束是海顿经常使用的喜剧手法之一。不难发现，这首作品在很大程度上反映了贝多芬对海顿式音乐喜剧的扑捉。

数年后，即 1826 年，贝多芬再一次在作品 135（F 大调）中回顾了海顿式的幽默。贝多芬是位“革新者”，他的创作，尤其是中晚期作品在当时显得激进，哪怕是在室内乐体裁中他也不放过。贝多芬常把弦乐四重奏当作乐队作品来写作，其中弥漫着交响性的气氛。贝多芬的弦乐四重

的发展进程中，维也纳古典时期无疑成为音乐喜剧发展的“黄金分割点”，有人称赞海顿的创作是整个音乐作品历史上多样喜剧效果最光辉的典范。海顿这个“奥地利农夫”确实吸取了民间音乐中最宝贵的一笔财富。下面，本人将通过两段引文来说明这一状况。

“音乐中的机智多半来自 18 世纪末的古典主义时期。是否这与当时的文学风气或社交习惯有某种关系？我们不敢妄自评论。不过，我们有把握说，这种音乐机智的出现确实与当时西方调性音乐语言到达黄金时期很有关系。这时音乐语言中等级分明的调性——和声关系以及轮廓清晰的节奏韵律都为音乐中的“意外”出现——这是音乐幽默产生的必要条件——准备了良好的温床”。¹

“喜剧剧则是交响乐作曲家们世态风俗性主题的来源——奏鸣曲和交响乐是纯粹世俗艺术的领域，宗教意识形态和宗教音乐传统在这里不起任何作用——维也纳古典乐派的艺术具有大众化的本质，人民性和现实主义是古典奏鸣曲和交响乐的美学思想基础。——古典交响乐主题材料的特点就是极其鲜明。其中吸取了农村和城市民间音乐中典型的、富有特色的音乐因素。在古典奏鸣曲和交响乐中，我们常常可以遇到民间的主题。许多主题在体裁上接近于民歌。在古典乐派的交响乐和奏鸣曲中广泛地表现了城市日常生活中的舞蹈音乐。维也纳古典乐派的音乐形象就其本源来说常常是和歌剧相联系的”²。

这两段引文已经大致概括了十八世纪维也纳古典乐派音乐语言的特点。音乐语言在经历了中世纪的虔诚、静穆，巴罗克的动力和洛可可的精美华丽之后，古典主义又开始崇尚自由，追求个性解放，在音乐上贴近人民，做到雅俗共赏，注重感情的交流。幽默来自于民间，笑是一种乐观向上的精神体现。古典主义的人文精神赋予了喜剧最广博的展示空间，加上音乐语言的日益成熟，喜剧音乐风格的影响等，维也纳古典乐派成为了喜剧音乐创作的主体，三位古典音乐大师更是喜剧音乐创作的典范人物。

奏鸣曲式原则也是古典风格的产物，它在十八世纪维也纳古典乐派作曲家手中得到高度发展。海顿从弦乐四重奏作品 17 起就集中运用了奏鸣曲式原则来写作。另外，维也纳古典乐派也知道如何将主调同复调织体作有机融合，使复调在奏鸣曲式原则下得到灵活运用，复调的灵活运用更有利于幽默的表述。

总之，十八世纪古典音乐语言的高度成熟已经为音乐喜剧的形成营造了一个最为优越的环境，不论是主题、句法、节奏、和声还是许多意外的设计都来自于对古典语言的灵活、机智运用，但这种喜剧性的不协和并不会破坏音乐的整体统一，反而突破常规地启发了音乐的创作，这是一种高度智慧的表现。

¹ 杨燕迪，“音乐中的幽默”，《音乐爱好者》，1995 年第 1 期，第 14—15 页。

² 阿·伊·康津斯基著，中央音乐学院编译室译，《西洋音乐通史》（第二册），北京：音乐出版社，1959 年，第 20—22 页。

的发展进程中，维也纳古典时期无疑成为音乐喜剧发展的“黄金分割点”，有人称赞海顿的创作是整个音乐作品历史上多样喜剧效果最光辉的典范。海顿这个“奥地利农夫”确实吸取了民间音乐中最宝贵的一笔财富。下面，本人将通过两段引文来说明这一状况。

“音乐中的机智多半来自 18 世纪末的古典主义时期。是否这与当时的文学风气或社交习惯有某种关系？我们不敢妄自评论。不过，我们有把握说，这种音乐机智的出现确实与当时西方调性音乐语言到达黄金时期很有关系。这时音乐语言中等级分明的调性——和声关系以及轮廓清晰的节奏韵律都为音乐中的“意外”出现——这是音乐幽默产生的必要条件——准备了良好的温床”。¹

“喜剧剧则是交响乐作曲家们世态风俗性主题的来源——奏鸣曲和交响乐是纯粹世俗艺术的领域，宗教意识形态和宗教音乐传统在这里不起任何作用——维也纳古典乐派的艺术具有大众化的本质，人民性和现实主义是古典奏鸣曲和交响乐的美学思想基础。——古典交响乐主题材料的特点就是极其鲜明。其中吸取了农村和城市民间音乐中典型的、富有特色的音乐因素。在古典奏鸣曲和交响乐中，我们常常可以遇到民间的主题。许多主题在体裁上接近于民歌。在古典乐派的交响乐和奏鸣曲中广泛地表现了城市日常生活中的舞蹈音乐。维也纳古典乐派的音乐形象就其本源来说常常是和歌剧相联系的”²。

这两段引文已经大致概括了十八世纪维也纳古典乐派音乐语言的特点。音乐语言在经历了中世纪的虔诚、静穆，巴罗克的动力和洛可可的精美华丽之后，古典主义又开始崇尚自由，追求个性解放，在音乐上贴近人民，做到雅俗共赏，注重感情的交流。幽默来自于民间，笑是一种乐观向上的精神体现。古典主义的人文精神赋予了喜剧最广博的展示空间，加上音乐语言的日益成熟，喜剧音乐风格的影响等，维也纳古典乐派成为了喜剧音乐创作的主体，三位古典音乐大师更是喜剧音乐创作的典范人物。

奏鸣曲式原则也是古典风格的产物，它在十八世纪维也纳古典乐派作曲家手中得到高度发展。海顿从弦乐四重奏作品 17 起就集中运用了奏鸣曲式原则来写作。另外，维也纳古典乐派也知道如何将主调同复调织体作有机融合，使复调在奏鸣曲式原则下得到灵活运用，复调的灵活运用更有利于幽默的表述。

总之，十八世纪古典音乐语言的高度成熟已经为音乐喜剧的形成营造了一个最为优越的环境，不论是主题、句法、节奏、和声还是许多意外的设计都来自于对古典语言的灵活、机智运用，但这种喜剧性的不协和并不会破坏音乐的整体统一，反而突破常规地启发了音乐的创作，这是一种高度智慧的表现。

¹ 杨燕迪，“音乐中的幽默”，《音乐爱好者》，1995 年第 1 期，第 14—15 页。

² 阿·伊·康津斯基著，中央音乐学院编译室译，《西洋音乐通史》（第二册），北京：音乐出版社，1959 年，第 20—22 页。