

河北师范大学

硕士学位论文

美学视阈中的肖邦钢琴协奏曲慢板乐章之研究

姓名：张艳艳

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：胡小满

20090901

摘要

本文以肖邦早期创作的两首钢琴协奏曲慢板乐章为例,讨论其创作风格形成的时代背景和个人因素。着重指出这两首乐曲在形态发展手法上的艺术特点与价值。在此基础上,文章试图分析由这两首乐曲所代表的早期作品对肖邦成熟期创作风格的奠基和导引作用,认为这两首乐曲对古典主义到浪漫主义音乐发展,以及肖邦从早期风格到后期风格的转变具有“慢镜头”式的过渡性质。继而提出,肖邦这两首作品在整个浪漫派音乐发展史上的独特价值,为今人从多角度、长时段、跨时空方面对肖邦进行更为全面客观的研究,提供了积极的启示。

全文分三部分,每部分自成一章。其中,第一章在前人基础上,继续深入探讨肖邦早期创作的时代背景和个人生活背景,重点关注其性格及创作风格中的多重背景因素。第二章通过对两首协奏曲慢板乐章主题动机展开手法及演奏手法的分析,指出在肖邦创作于19、20岁之际的青年时期的这两首作品中,慢板乐章代表和传达出的是他当时最内在、真实的情感世界,也向我们展现了他在钢琴语言上的天才潜质。肖邦在这一时期所显示出来的个人创作风格已经比较明显,这对于他后来的创作具有导向性的影响。第三章从伦纳德·迈尔和恩斯特·库尔特这两位现当代音乐美学家的风格理论及能量论音乐观的角度,试图诠释肖邦创作这两首作品的深层原因。由此,本文通过以上“社会文化背景—形态要素—审美特征”三个层次的阐述,旨在提出肖邦的早期创作风格为他本人及后来的浪漫派音乐家提供了承前启后的音响样式经验,这些经验既是肖邦个人创作风格的第一次高峰,也是后来浪漫派作曲家继续前行的重要基石。

Abstract

The dissertation discussed the historical background and personal factors in the style of adagio movements in Chopin's Piano Concerto in E minor (Op.11) and Piano Concerto in F minor (Op.21), which was written in his early years. The author emphasizes particularly on their artistic character and value. Then the paper analyses the founded effect represented by Chopin's early works, points out that the two concertos took a transitional attribution in the development process from classicism to romanticism music. Furthermore, the author considers that the two concertos could inspire more comprehensive research on Chopin from multi-angles, lengthy period and transcendental time-space dimensionality.

This paper consists of three parts. In the first chapter, the author expounds more thoroughly the multi-backgrounds in Chopin's early works. The chapter two suggests that the adagio movements which were composed at the turn of 19 and 20 century conveyed the most inner and genuine psychological world of Chopin. At that time, the personal style in Chopin's compositions had already been unambiguous which exerted a remarkable influence on his subsequent works. The last chapter elucidates the profound causations of composing the two adagio movements for Chopin with the Leonard B. Meyer's stylistic theory and Ernest Kurth's energetic theory. In one word, the author concluded that Chopin's early style not only provided important acoustic form experience for himself, but also laid down a distinctive foundation stone for the romantic composers after him.

学位论文原创性说明

本人所提交的学位论文《美学视阈中的肖邦钢琴协奏曲慢板乐章之研究》在导师的指导下，独立进行研究工作所得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：

张艳艳

09年12月10日

指导教师确认（签名）：

胡满

2009年12月10日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅或借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：

张艳艳

09年12月10日

指导教师确认（签名）

胡满

2009年12月10日

绪论

一 选题目的与意义

浪漫派作曲家肖邦 (Frederic Chopin), 是 19 世纪以来世界钢琴音乐发展史上耀眼的明星之一。他用短暂一生, 以钢琴音乐为领地, 为这一体裁和他自己赢得了西方音乐史上令人瞩目的一席之地。肖邦的音乐人生中, 无论是圆舞曲、奏鸣曲、夜曲、协奏曲这样的常见体裁, 抑或谐谑曲、叙事曲、波罗涅兹这些起先较为少见的体裁, 他都运用其罕见的天才对之进行了创造性的加工, 赋予了它们新颖、深入的思想内涵。正因为他在钢琴音乐领域中如此真情地投入且建树卓著的贡献, 以及肖邦音乐语言中处处流露出的诗意和浪漫气息, 百余年来, 人们授以他“钢琴诗人”的美誉。

我们知道, 在这位“钢琴诗人”笔下诞生了众多的作品, 其中最受世人亲睐的莫过于夜曲、奏鸣曲、各种舞曲、前奏曲、练习曲、谐谑曲和叙事曲。而对于他创作于青年时代的两首钢琴协奏曲, 历来被人们视为完全浪漫化的“小试牛刀”的早期杰作; 但同时也因其中乐队部分处于被支配的伴奏地位, 写法较为简单而被批评为不够成熟。原因大概就在于“它们既不象贝多芬的协奏曲那样, 是独奏乐器和乐队之间的竞奏; 也不像柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫的协奏曲那样是钢琴和乐队合奏的交响诗, 从性质上来说, 它们是室内性-巧技性的作品, 其中钢琴起着主要作用。”^①也就是说, 按照古典时代海顿以来的传统, 钢琴协奏曲这一体裁重要的特点就是钢琴和乐队之间是辩证对立的竞奏关系, 通过主题在不同调式调性、音区等方面的呈现和展开, 形成相互之间的鲜明对比, 以此来构成乐思发展的最大动力, 增加乐曲的戏剧性和丰富性。

另外, 作为浪漫主义作曲家, 肖邦的作品往往被人们从“极富浪漫气息”的角度进行理解。而这一时期的浪漫主义意味着什么? 诚如于润洋先生所概括: “如果用启蒙运动所提倡的‘理性’来代表 18 世纪, 那 19 世纪的浪漫主义就是在强烈地反叛一切‘理性’的束缚。……人们常用一些与古典主义相对比的词句来形容浪漫主义: 感情(性)与理性、主体与客体、本能与理智、想象与规范、神秘

^① A·索洛夫磋夫:《肖邦的创作》(中央音乐学院编译室译), 北京: 人民音乐出版社 1960 年, 113 页。

与常识、超自然与可理解、无尽的渴望与节制条理、无拘地表达情感与冷静深思、狄奥尼索斯（酒神）与阿波罗（日神）精神等等”。^①也就是说，对浪漫主义音乐而言，强调感性、个人体验和思想的自由与解放是其最重要特征。这些特征，正是与古典主义所倡导的严谨和理性相对立的。那么，对肖邦来说，他的音乐所流露的“浪漫气息”是与上述浪漫主义的典型风格遥遥呼应吗？尤其是他年青时创作的作品，究竟鲜明地体现了这种浪漫气息，还是另有一番我们未曾熟识的意味？

上述两大问题，正是我们期待通过肖邦两首钢琴协奏曲慢板乐章的研讨，得以深究和体认的，本人从事钢琴教学十余年，对肖邦的作品极其喜爱，尤其被肖邦两首协奏曲的慢板乐章中的柔美、婉转、倾诉的情感所深深吸引，同时在学习库尔特能量论和迈尔音乐风格理论之后，希望更全面更深入地来了解肖邦两首协奏曲慢板乐章的内涵，因此萌发了研究这一课题的想法，这也即是本文研究的目的所在。

二 国内外研究现状

目前，国内外学术界对肖邦钢琴协奏曲的研究，可谓汗牛充栋。这些研究，大多围绕其两首作品与肖邦生平、创作背景、曲式结构、和声特点、装饰音的使用等内容展开相关论述。而对其中慢板乐章在演奏手法及审美特点方面的讨论，相对较鲜见。多数是在各种肖邦传记、创作风格研究等文论中有所提及或“夹叙夹议”。如，克列姆辽夫《肖邦评传》（1955）、勃罗什凯维奇《肖邦的故事》（1956）、索洛甫磋夫《肖邦的创作》（1960）、赛多夫《肖邦书信选》（1986）、布朗《肖邦传》（1987）、肖尔茨《肖邦在巴黎——浪漫作曲家的生活与时代》（1998）、高为杰《20世纪音乐名著导读——协奏曲卷》（2001）、冯智全《肖邦大型作品研究》（2007）等。这类传记及音乐本体的理论分析研究文论的主要关注点在于肖邦生平及创作之间的内在联系，肖邦作品中最典型的创作手法和风格等。还有一些学术论文，则就肖邦这两首钢琴协奏曲总体的形态特征和演奏手法进行了探析。如袁伟《肖邦e小调第一钢琴协奏曲研究》（2002）、刘春雨《钢琴协奏曲中的珍珠——肖邦c小调第一钢琴协奏曲研究及演奏分析》（2008）、周

^①于润洋：《西方音乐通史》，上海：上海音乐出版社2003年版，218页。

泰石《肖邦<f小调第二钢琴协奏曲>研究》(2008)、史航《肖邦<c小调钢琴协奏曲>第一乐章的演奏》(2008)、白晓南《肖邦<第一钢琴协奏曲>第一乐章的演奏技巧》(2008)、李永铎《钢琴诗人——肖邦与<第二钢琴协奏曲>》(2006)等。这类研究文章,主要是针对肖邦钢琴协奏曲的创作过程及演奏技巧进行探讨。

如此看来,目前学术界对肖邦两首钢琴协奏曲的研究还主要集中在肖邦生平、作品的曲式结构、所涉及的演奏技巧等方面。对于两首协奏曲慢板乐章在演奏手法及其审美内涵上的专题性讨论,目前还不多见。本文即以此为研究对象,试图探究肖邦早期音乐创作中的审美内涵与历史影响。

三 研究方法

本专题在研究过程中将依托音乐史学和音乐分析学的理论成果,利用分析比较等方法,结合本人对肖邦协奏曲在演奏实践中遇到的具体实际和演奏体验,对本课题进行研究与梳理,总结肖邦协奏曲创作的背景特征,对其创作手法和演奏特征及其审美意蕴展开深入的探讨和论证。

浪漫派作曲家肖邦(Frederic Chopin),是19世纪以来世界钢琴音乐发展史上耀眼的明星之一。他用短暂一生,以钢琴音乐为领地,为这一体裁和他自己赢得了西方音乐史上令人瞩目的一席之地。肖邦的音乐人生中,无论是圆舞曲、奏鸣曲、夜曲、协奏曲这样的常见体裁,抑或谐谑曲、叙事曲、波罗涅兹这些起先较为少见的体裁,他都运用其罕见的天才对之进行了创造性的加工,赋予了它们新颖、深入的思想内涵。正因为他在钢琴音乐领域中如此真情地投入且建树卓著的贡献,以及肖邦音乐语言中处处流露出的诗意和浪漫气息,百余年来,人们授以他“钢琴诗人”的美誉。

肖邦两首协奏曲慢板乐章,华丽而优美,充满着对爱情的诗情画意,反映了肖邦青年时期的恋爱感情。对浪漫主义音乐而言,强调感性、个人体验和思想的自由与解放是其最重要特征。^①这些特征,正是与古典主义所倡导的严谨和理性相对立的。肖邦音乐风格的富有创造性的艺术个性,使他的作品风格在任何时候出现,人们都知道:“这是肖邦。”他的音乐在全世界受到人们的追捧,中国的很多钢琴家因弹奏肖邦作品而家喻户晓,比如中国的李云迪等。本人作为一名钢琴教师,不仅出于对肖邦作品的喜爱,在教学过程中也进一步加深了对肖邦两首协奏曲的

^①于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社2000年版,362页。

深刻理解,同时在学习库尔特能量论和迈尔音乐风格理论之后对肖邦协奏曲慢板乐章有了更加深刻的认知,希望通过库尔特能量论和迈尔音乐风格理论分别对两首协奏曲慢板乐章进行美学阐释。

1.瑞士音乐学家库尔特(Ernst Kurth,1886—1946)在音乐心理学的突出贡献在于1931年出版的<<音乐心理学>>,这部著作的问世标志着从“音响心理学”转向了“音乐心理学”的研究。一战前后,西方正处于心理学发展的第一个阶段,库尔特在这股潮流中突显而出,他的能量论心理学从研究性质上属于一种哲学思辨色彩的心理。三个核心概念即“意志”、“能量”以及作为两者产生的前提“无意识”。

库尔特认为和弦既是音响事实,又是心理的事实,音响是心理事实的外化形式,在和声中,和弦音与和弦外音,功能与色彩,调性回归与调性扩张,就是一对矛盾,构成一种能量对抗,形成张力,它所对应的心理机制是意识与下意识,理性与感性,光明与黑暗,而这些心理的矛盾都以表象与本质的对抗形式统一于生命的“意志”之中。

从能量迁移的角度来看,社会能量到心理能量再到音响能量的迁移过程,有某种密切的关联。库尔特不是一个只会诗意、思辨的音乐学家。他的立论没有离开对具体音乐作品的阐释。只有通过品味库尔特的对具体作品的分析,才能领悟到库尔特在音响与心理之间所谓“能量”的思维跃迁。

库尔特能量论音乐观:音乐上意志冲动的原始形式是心理上的紧张,它促成运动,一切音乐的产生都是基于这种内在的力量和它的运动过程。他对无意识,非理性因素在音乐中所起到的重要作用的洞察,对于解释创作灵感源泉,音乐家创作的驱动力,该如何体验音乐等等,有很多值得借鉴的作用。同时库尔特对有关古典音乐及浪漫音乐风格的形成及转化问题都有深刻的论述。库尔特认为,历史时期音乐风格的转变,不能仅仅从音乐本身的形态特征上寻求原因,而应该考察“导致这种转变的深刻的社会心理(尤其是情感心理)和文化思潮这一前提条件。”^①对浪漫派音乐来说,尤其应当从这个角度进行把握和诠释。本文正是基于以上的理论对肖邦慢板乐章进行美学诠释。

2.迈尔(Leonard B.Meyer,1918—2007),20世纪美国著名音乐学家、音乐美学

^① 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社2000年版,326-327页。

家，他早期著作《音乐的情感与意义》从审美心理角度提出的“风格约定中的音乐期待”理论在西方实证主义音乐学研究盛行的时代，开辟了西方音乐学研究的美学新方向，在音乐学界产生了很重要的影响。其中有关形式主义的观点实际上已超出形式主义本身，具有“超越形式主义”的特征。这种“超越形式主义”体现在两个层面：一是指形式结构自身的超越（革新与创造）；二是指形式不能局限于技术，而应与交流和理解发生关系，这种超越赋予了风格更加丰富的内涵。

迈尔在音乐风格中所要探讨的美学问题是，音乐审美经验如何具有普遍性。他强调先天因素与后天因素的结合。迈尔说：“否认因关系的存在就是否认形式的可能性。”迈尔的形式概念主要是指风格交流的形式。由于迈尔把形式概念作为交流和理解的形式，他强调美学要与历史发生关系，历史要与美学统一。迈尔的音乐风格理论具有很强的哲学思辨性，他在提出音乐的情感与意义时所称的期待的阻碍与偏离，期待的实现与推迟实际上都是风格的审美张力的体现。如迈尔也援引了肖邦的例子，即肖邦所提出的钢琴演奏时右手声部“可以从严格的节拍偏离，”而伴奏的左手声部则“必须保持节拍”，^①肖邦之本意是针对其作品演奏而言，但这也正好指出他在创作时有意识地塑造和倡导这样一种音乐的风格。尽管肖邦本人可能没有完全意识到，但他的确是在古典主义音乐风格的创作前提下，在听众们习以为常的“审美期待”中，呈现出别具特色的“审美偏离”。迈尔的“风格约定中的音乐期待”可以概括为：音乐进行的过程具有倾向性，每一个音乐事件的出现都指引着（暗示着）我们去预测下一个音乐事件的发生，从而产生了期待的心理过程。迈尔把注意力转移到音乐的结构听觉方面，用期待去解释音乐在结构上引起的听众的情感反应。迈尔把风格作为一种交流的形式，而非技法的形式。这种交流的模式建立在共享的句法、模式、经验、知识、信念和态度的基础上。迈尔强调形式主义是一种非目的论的观点，不确定性是形式主义的入口。这种不确定性是指一切皆无定论，它是一种正在形成的构成主义。肖邦充分运用主题材料的即兴式加花变奏、和弦外音的大规模引入、和声语言的色彩化进行以及节奏组织手法的灵活多样等手段，刻意造成听众的强烈期待，从而在作品表演之后，赋予听众更强烈的审美满足。造成肖邦音乐上述音响期待与“偏离”的审美效应，在两首钢琴协奏曲慢板乐章得到了集中展现。

王润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社2000年版，362页。

本文从美学的角度对两首协奏曲的慢板乐章进行分析，目前用两位美学家的理论来诠释肖邦慢板乐章的国内还不太多，这不仅开拓了中国人看待肖邦作品的视野和视角，更加深了我们对肖邦作品的理解，从能量心理学的角度填补了国人研究肖邦作品的一些空白，所以我选《美学视阈中的肖邦钢琴协奏曲慢板乐章之研究》作为我的课题。

第一章 肖邦及其钢琴协奏曲的创作背景与特征

众所周知,在欧洲音乐的历史上,协奏曲(Concerto,原意是竞赛)是巴洛克时代的产物。十七世纪后半叶起,指由几件或一件独奏乐器,与一小型弦乐队互相竞赛的器乐套曲。用几件乐器者称“大协奏曲”。由一件乐器(有时还带有伴奏)与乐队竞奏的古协奏曲,叫做“独奏协奏曲”,由钢琴与乐队竞奏的协奏曲称为“钢琴协奏曲”。肖邦一生一共写了两首钢琴协奏曲,在他的作品中,协奏曲并非是他的杰出之作。但由于他在驾驭钢琴创作上的才能,他的钢琴协奏曲仍然是此类作品中的精品。就创作技巧及经验来说,他后来更为成熟。但是这两首钢琴协奏曲自有他的清新激越之处,这就是肖邦本人在后来也是无法再写成这样的。

第一节 两首钢琴协奏曲的创作背景

弗里德里克·肖邦,于1810年3月1日生于波兰首都华沙的沃拉(Zelazowa Wola)。其父尼古拉·肖邦是法国移民,会演奏长笛和小提琴。肖邦的母亲也受过良好的教育,会弹钢琴,并拥有一副美妙的嗓子。总体上看,肖邦一家的经济状况和社会地位在当时是比较低微的。但是,法国-波兰这样的家庭血缘背景,不仅反映了法国和波兰这样两个民族之间的历史交往,也向我们昭示:日后肖邦离开华师前往欧洲艺术家的聚集地巴黎,并在那里如鱼得水、声誉鹊起,这与其家庭背景有着紧密联系。

作为一名法国-波兰混血儿,肖邦从父母那里遗传了法、波两国的文化基因。家庭中浓厚的文化氛围和德裔音乐家艾斯奈尔等教师的精心培养,使肖邦少年时期已具备了较为坚实的音乐基础。在他的音乐经历中,欧洲古典音乐和波兰民间音乐的滋养几乎等量齐观。在当时俄国沙皇统治下的华沙,整个文化界、音乐界趣味相当丰富而高雅,以庞大的中产阶层为依托的古典音乐氛围非常浓厚。全城有多处专门上演经典歌剧和严肃音乐会的场所。拥有钢琴,是一件很体面的事;

擅长弹奏钢琴，更是上流社会必备修养。华沙的新闻出版物在当时也很发达。许多文学、美术及音乐各界的新人、新作品、新话题，都会及时地披露出来。在这样的社会文化环境中生活，肖邦于耳濡目染之中音乐渐渐得以滋养。肖邦拥有极高的音乐天赋，在六岁之前，他就能演奏他听到过的音乐。8岁时公开演奏钢琴，被人们称为“神童”。1824年，肖邦开始跟随华沙音乐学院院长艾尔斯奈学习作曲。1826年，肖邦进入华沙音乐学院学习，他的早期创作活动也由此而开展。1829年，肖邦以优异的成绩毕业。这时，他已经是一位在钢琴演奏和作曲方面均有相当高造诣的青年音乐家。

其时，正值波兰民族运动风起云涌走向高潮之际，波兰人民反抗俄国沙皇奴役、争取独立自由的斗争，对肖邦产生了非常深刻的影响，这些革命事件在他的内心世界打上了深深烙印。此后，肖邦毕其一生，都深受这种民族运动、民族感情的影响。他的音乐创作和演奏中，也始终贯穿着这一思想主线。

1829年至1830年，肖邦创作完成了两首钢琴协奏曲——《f小调钢琴协奏曲》和《e小调钢琴协奏曲》。并于1830年3月和10月举行的音乐会上先后演奏了这两首乐曲（这两首协奏曲创作时间与出版时间恰恰颠倒过来，e小调协奏曲创作较晚，而出版较早，因而被称为“第一钢琴协奏曲”）。尤其是1830年10月演奏的《e小调钢琴协奏曲》，是他在华沙乃至祖国举办的最后一场音乐会。不到一个月后，他即动身前往维也纳，开始了他人生后半程的艺术攀登。

在个人情感经历方面，肖邦在华沙音乐学院学习期间曾有过一段“单相思”的恋情，这无疑对他早期音乐创作产生了一定影响，甚至可以说，这种奇特、浪漫的爱情体验，为他的精神生活和情感表达方式定下了基调。当时，肖邦暗恋上了一位学习声乐的女同学康斯坦汀·格瓦德科夫斯卡。这种炽热的梦幻般情感在其《f小调钢琴协奏曲》慢板乐章中有非常鲜明的表露。不久，随着肖邦离开波兰，这段“恋情”也就此画上句号。这种情感经历对肖邦日后音乐风格的影响是显而易见的。后来，当他谈到自己的音乐时，曾经采用过“zai”一词，据精通波兰语的于润洋先生翻译，其词义非常接近中文的“遗憾”。^①或许，其所指的音乐，也包含了两首钢琴协奏曲所传达出来的那种情绪基调。

但是，也有人在走马观花地通览了肖邦的“常见”作品如夜曲、 $b\flat$ 小调钢琴

^① 于润洋：《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》，上海：上海音乐学院出版社2008年版，导言第9页。

奏鸣曲第三乐章、部分谐谑曲、叙事曲和前奏曲之后，往往会想当然地认为肖邦是一个外表文弱纤细、内心世界凄凄戚戚的“浪漫主义”音乐家，甚至将上述词藻与浪漫主义典型风格加以联系……这是十分片面的。浪漫主义绝不是自怨自艾、哭哭啼啼，肖邦的人生与艺术个性也不是上述那样单薄。据研究肖邦的权威人物、美国学者胡内克记述，肖邦实际上从少年到晚年，除了我们熟悉的阴柔一面，更值得我们注意的是，他亦有阳刚、诙谐与刚强的一面，——这一面，向来都是我们在研究肖邦其人其做时被轻易忽视的。如胡内克描述：“年少的肖邦做什么事时都情绪高涨，甚至相对于他瘦削的身材来说，他的眼神显得过于饱满了。他极善于模仿，（以至于后来）李斯特、巴尔扎克、乔治·桑等人都深信他会成为一个能力非凡的演员。他还曾与妹妹爱米丽亚共同创作了一出小型喜剧。……喜欢冷嘲热讽成为他性格中一个明显的特征。”^①这一面的性格特征实际上贯穿着他短暂一生的始终。当他到达巴黎后，频频出席各种公众场合，很受朋友们欢迎。这些人都是当时巴黎文艺界的宠儿：李斯特、大仲马、柏辽兹、德拉克洛瓦……肖邦在这些朋友场合，常常扮作某个可笑的人物而引得大家忍俊不禁。甚至，就在他弥留之际，仍然没有失去幽默、风趣的心境。例如，1849年4月3日，肖邦的疾病已经完全无法治愈，死亡的幽灵已步步走近，他以虚弱而又幽默的心情这样和周边的打趣：“钢琴家卡尔克布伦纳死了，……弗朗肖姆出色的女仆死了。奥尔良广场没有人死。但是小艾蒂病得很重。苏格兰女士们这时候来了……她们讨厌得让我窒息，”他成功地保持了愉快的心情，尽管身体的痛苦一直在折磨。……他还是和往常一样，在各种不相关的话题之间跳来跳去——他解释说“正在变得笨拙，我把这归之为每天早晨不是喝咖啡而是喝可可茶的缘故。”^②从中可以看出，肖邦性格中的另一面，长期被人低估、忽视了。另外值得一提的是，随着肖邦在当时巴黎社交界日益受到欢迎，他那“纤细、精巧”的演奏方式也受到上流社会女性的广泛欢迎，他颇以此自得。于是，当稍后李斯特、鲁宾斯坦以热情洋溢的方式来演绎肖邦的音乐时，听众和批评家们顿时被吓呆了！——他们所表现出的是一个更加男性化的肖邦，而那恰恰是肖邦的真实形象。^③这里，我

^① 詹姆斯·胡内克：《肖邦画传：肖邦的一生及其作品》（王蓓译），北京：中国人民大学出版社2004年版，9页。

^② 塔德·肖尔茨：《肖邦在巴黎：浪漫作曲家的生活与时代》（马永波译），北京：新星出版社2006年，388页。

^③ 詹姆斯·胡内克：《肖邦画传：肖邦的一生及其作品》（王蓓译），北京：中国人民大学出版社2004年版，16页。

们试着回忆一下他的波罗涅兹舞曲、叙事曲、谐谑曲和练习曲，就会从其饱含强大坚定的气概与力度中印证上述看法。

也许有人会振振有辞地发问：借助于肖邦典型作品中那些经典句子，难道就可以否认肖邦性格和创作风格中柔美、纤细的主要特征吗？是的，我们不能否认他的性格和作品中存在上述特征。——但是，什么是“主要特征”？是指出现的频率吗？是指是否在经典作品中出现吗？难道主要特征就是全部特征吗？难道我们演奏、研究肖邦的作品，不应当从各个角度进行全方位解读吗？所以，仅有主要特征是无法充分、客观地看待肖邦其人其作的。这样的认识偏差，在今后的演奏和研究中，已经不能再违犯了。

舒曼在听过肖邦的两首协奏曲之后，曾热情地大加赞扬：“肖邦把贝多芬的精神带到协奏曲的厅堂里来。肖邦不像这位伟大的天才那样善于指挥管弦乐队的大军，他所率领的只是一支小小的步兵队，但是这支步兵队的每个成员，包括新近加入的单簧管，都对他唯命是听。”^①的确，和贝多芬这样巨人般的音乐家相比，肖邦总体上显得较柔和温婉了许多。但需要注意的是，肖邦带领的这支小小“步兵队”，尽管规模小，但性质上仍还是威武有力的军队，也有其铿锵鼓舞、明朗坚定的一面。而肖邦个人性格中的幽默、乐观、刚强和理想化，以及创作中的柔美、内在的风格，相当于一枚硬币的两面，正是肖邦其人自作上同时具备的两种性质。而他后来作品中那种谐谑性与悲剧性并存的情绪，也是在这里埋下了不断生长和丰富的基因。

大体上，肖邦在奔赴欧洲音乐都市奥地利、巴黎之前，他性格中基本特点已初步显现。这为他后来种种体裁的创作，定下基调。

因此，倘若以两首钢琴协奏曲的创作和演奏时间为界，肖邦的一生及其音乐活动，就可以被泾渭分明地划为两个阶段：1810至1830年，为第一阶段；1830至他辞世的1849年，是第二阶段。我们在此以他的两首钢琴协奏曲为案例，来讨论他的早期音乐风格及其对后来创作的影响，应该说是具有代表性的。下面，我们将以《e小调第一钢琴协奏曲》和《f小调第二钢琴协奏曲》的慢板乐章为例，进一步挖掘出肖邦这两首钢琴协奏曲所具有的深刻内核和历史源流影响。

^① 古·扬森：《舒曼论音乐与音乐家》（陈登颐译），北京：人民音乐出版社1960年版，41页。

第二节 肖邦早期创作风格的形成及主要特征

肖邦在祖国求学时期,正值罗西尼、莫扎特等人的歌剧在欧洲音乐界大行其道之时。那时,在体裁上,波兰上流社会普遍认为,只有创作那种像罗西尼、莫扎特等人那些经典歌剧,才算是一个作曲家的成功出路。而对于一些音乐小品,尤其是像肖邦所作的那些短小精致的钢琴小品,尽管大家都承认他拥有了不起的才华,但仍然劝导并希冀他能够改弦更张,通过另外体裁取得“真正的成功”。这一点,从肖邦家人写给他的信中即可以看出:“……埃尔斯涅不愿意看到你只成为一个音乐会上的演奏者,一个钢琴作曲家,甚或是一个著名的演奏家,因为这比写作歌剧要容易得多,因而意义也就微小得多了,他希望你去做你的天分所能及的事,你应当和罗西尼、莫扎特等人齐名于天下,你的天才不应当只耗费在钢琴和音乐会上,你应当作为一个歌剧作家而永世留芳。”^①但是,肖邦并不为此所动。他仍然执着地探寻着自己的创作道路。钢琴,才是他最钟爱的乐器。肖邦对于在钢琴上创作出与波兰民族音乐紧密相连的作品,在这一时期即已形成了坚定的理念。

其时,肖邦和他的朋友们常常在华沙一个叫做“迪尔卡”的咖啡馆里聚会,这里云集了许多激进的青年知识分子,他们对于民族的苦难,民族文化的魅力,都是倾心竭力、感同身受。青年时期在波兰民族文化熏陶下的肖邦,从这时就做出了一生创作道路的选择。所以,民歌的动机,民间音乐常见展开手法的运用,是肖邦早期乃至后期音乐创作中须臾未离的特征。具体而言,早年的《玛祖卡》和《夜曲》中,即已充斥着以八度织体加强旋律、大量采用装饰音、半音阶、电光石火般热情的宽广音区快速走句等手法,在贝多芬、莫扎特的作品中是较少见的,而他们确实是肖邦早年作品中的常规手法,其根源,就是来自于波兰的民间音乐。

另一方面,欧洲音乐从巴赫、贝多芬以来形成了鲜明的作曲技法传统。肖邦对这些大师创作经验的吸收,也是非常系统而有效的。除了早年积累了大量古典音乐欣赏经验外,青少年时期在华沙音乐学院跟随埃尔斯奈的系统学习,更是开阔了他的音乐眼界,作曲技法也得到了系统的充实。尤其是他的钢琴织体,创造

维·帕斯哈洛夫:《肖邦创作中的民间音乐因素》,载《音乐译文》总第25辑,北京:音乐出版社1960年第1期,92页。

性地扬弃了古典音乐大师们在钢琴上经常采用的程式化语言。肖邦作品中变幻多端的钢琴特性织体，——无论是动力性的（如革命练习曲，肖邦波洛涅兹 Op.53 等），还是轻盈性的（如肖邦夜曲和圆舞曲等）——与前辈大师们相比，要丰富的多。

肖邦早期的音乐风格中，民族（民间）音调和丰富的钢琴织体时期最主要的特征。尽管其中许多作品还显得比较浅显，但这一鲜明的创作特点，引导着他在第二时期（巴黎时期）产生更多成熟的经典作品，形成了独特的个人风格。

第二章 两首钢琴协奏曲慢板乐章的创作手法与演奏特征

从总体方面看，肖邦的两首钢琴协奏曲在规模、体裁处理及风格上，都非常接近。这大概缘于它们有他们是几乎同时创作的原因。结构上，它们严格遵循古典音乐大师们缔造的快-慢-快式的三乐章模式。它们的体裁性质，都是室内性-技巧性的作品，钢琴在其中处于支配性的地位，乐队则主要起到应答、伴奏、配合的作用（这与古典时期协奏曲的竞奏旨趣有着明显的区别）。与此同时，这两首乐曲之间也还是存在一定的区别。比如，创作于 1830 年的《e 小调钢琴协奏曲》较之作于 1829 年的《f 小调钢琴协奏曲》在形式和手法上更加成熟与完善，但是，后者在整体的情趣和风格上，则更加天真质朴。

两首协奏曲在技法、风格和趣味等方面的上述共性与差异，在其慢板乐章中均有明显的体现。因此，以下我们就从这两首乐曲的慢板乐章，谈谈其创作手法及演奏特征。

此外，如前所述，因出版时间与创作时间不一致的缘故，晚作的《e 小调钢琴协奏曲》被后人称作“第一钢琴协奏曲”，而较早的《f 小调钢琴协奏曲》则被命名为“第二钢琴协奏曲”。本文中，为了便于考察肖邦钢琴协奏曲的创作手法之发展走向，我们将循着作曲家实际创作时间的先后顺序，依次讨论 f 小调和 e 小调的动机展开手法及演奏特征。

第一节 f 小调钢琴协奏曲慢板乐章的动机展开手法与演奏特征

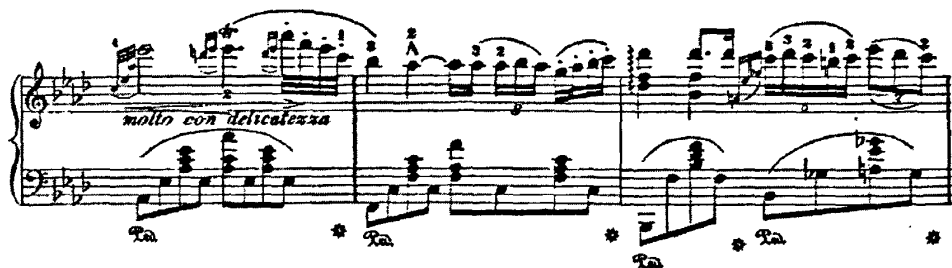
这个乐章采用的是小广板（Larghetto），从结构上看，属于带有引子和尾声的复三部曲式。从肖邦给他的知心朋友沃伊采赫夫斯基的书信中可知，肖邦在这个乐章中真挚而炽热地情绪了他对音乐学院的声乐专业同学康斯坦汀的爱慕之情。这种欲说还羞的爱情表白，在他所有作品中都是不多见的。乐曲时而是柔情蜜意的内心喜悦，时而又对爱情的美好憧憬，时而又充满温情的忧伤。肖邦本人这样描述这一乐章的情感内涵：

我已经找到我忠实而诚挚地崇拜着的意中人——可能对我说来是不幸。六个月过去了，可我却还从未与这位我每夜在梦中见到的人交谈过一个字——她就当我写协奏曲的 *adagio* 乐章时出现在我脑海中的（肖邦的慢板乐章实际上是 *Larghetto*，*Adagio* 是习惯上对任何慢板乐章的非正式称法）。^①

可见，肖邦对康斯坦汀这种强烈、纯粹的单相思，在当时激起了他多少美妙的幻想和剧烈的内心世界冲突！其中所蕴含着的情感内涵又是多么的强烈！那么，肖邦是如何用音符来表现和表达这些内涵与冲突的呢？我们从其动机展开方式及其演奏特征即可见一斑。

乐曲开始，乐队奏出五小节之后，钢琴接乐队 $\flat A$ 大调主和弦引伸出的走句进入主题，钢琴以一个向上的琶音宣示主题的出现：

谱例 1

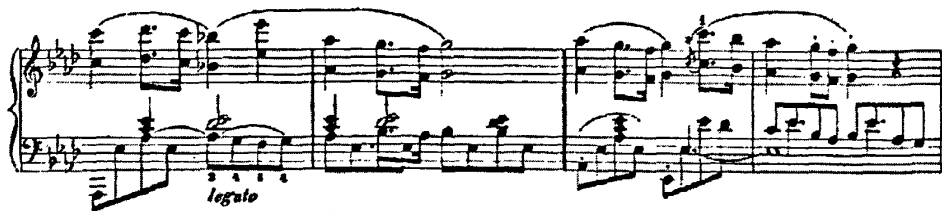


这里的主题动机是由一个两小节组成的乐节构成，其和声材料十分简单明了：开始是 $\flat A$ 大调的主和弦，随后是同和声的半分解和弦，紧接着在下一小节的起句上转向下属方向的六级和声，左手的伴奏织体仍然延续了开始的形态。所以，整个主题动机构成了 I—VI 的和声语汇，这种陈述方式很可能暗示了作品在后面的材料组织和发展过程中，整体情绪上是比较柔和温婉的。从音高的组织方式来看，主题动机各音符之间构成了一度、四度、三度、二度、三度、二度、二度的关系。可以看得出来，这种陈述方式本身就意味着一种舒缓绵长的情感意向，整个主题如果细分为两节，那么，前一节是一个向上四度的进行，比较昂扬、明朗，直抒胸臆，后一节则是连续的级进进行，显得比较含蓄而温情。所以，整个主题动机呈现出来一种“先扬后抑”的词格。音乐中的缠绵、眷恋和大胆想像，

^① 爱·蒂斯：《管弦乐名曲解说》（上海音乐学院音乐研究室译），北京：人民音乐出版社 1988 年版，408 页。

栩栩如生地再现出来。主题动机后面的进行，直至第一乐句停留在 V_7 和声的半终止处，主题材料被不断地放大、模仿和拉伸，先前温婉缠绵的情绪逐渐变得越来越激动不安，放佛作曲家心中由对恋人的柔情蜜意而激起的涟漪一阵阵地向外扩散、交织，直到第一乐句结束处才稍稍平静下来，进入第二乐句：

谱例 2



与主题动机及第一乐句相比，第二乐句明显变得舒展开阔，旋律的八度强调更加强了这一点。整个乐句的歌唱性加强后，更近似于歌剧咏叹调的抒情、歌颂的性质。在和声上，第二乐句以主属和声交替为主，整个乐句的动力得以显著强调，最后整个乐句及第一乐段终于在 bA 大调的属和声上做了短暂的停留：

谱例 3



从第一乐段看来，肖邦在这里的主题音调呈现出“抛物线状”，基本格律是先抑后仰式。全曲的音乐形象也是在第一乐段的两个乐句基础上展开：一个温情缠绵，一个舒展开阔，这折射出肖邦在面对单相思的“初恋”时，内心的双重写照。值得注意的是，主题材料在呈现和进一步发展时，音高材料基本上都是以级进为主。

从主题动机的节奏陈述方式看,包括了二分音符、四分音符、八分音符、三十二分音符多种节奏类型。所以,其节奏陈述语言较为丰富,但这是对于右手声部而言,对左手声部来说,八分音符主导的节奏类型表现得十分规整,体现出一种内在情绪的某种平和与满足。这样,左右手的配合势必造成一张一弛、既激动又平和的双重音响及情绪模式。这对于主题动机的后续发展具有加强动力、提供更多可能性的作用。

第二乐段与第一乐段规模类似,但整个主题得到了更精致细腻的修饰,更加圆润优美。和声材料并未有太大变化,但音高和节奏材料却出现了更多细微的加密与拉伸。诸如二十九连音、二十七连音、十五连音、十四连音等比较复杂的装饰性乐句频频出现,体现了一种内心世界波澜四起的情绪。

这一乐章的中间部分,是主题动机不断以碎片形式展开变衍的段落。乐思四下冲击,时而有千钧之势,时而如潺潺流水,表现出作曲家内心的冲突激荡。主题动机的音高材料时常出现,但又是以片段的、经过改头换面的形式出现。大篇幅的连音、高低音区大幅度的切换等手法,在这里充分展现了肖邦组织音高和节奏材料的天才:尽管四处都是主题材料的碎片,但整体上看,又不显得凌乱,其中有着浑然天成的内在逻辑。在和声手法上,中间部分的调性变化多端,动力性得到大大的加强,与第一乐段形成鲜明的对比。

再现部分较为紧凑精炼,仅仅是主题第一乐句的变化再现。主题动机的展开手法,与第一乐段及中间部分相类似,这里体现出了比较明显的风格上的统一性,尤其是和声进行,大致延续了开始部分的和声框架:

谱例 4

The image displays a musical score for piano, labeled '谱例 4'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a 29-measure rest, marked 'sosten. pp'. The bass staff has a few notes. The second system features a treble staff with a 'con forza' marking and a bass staff with a few notes. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

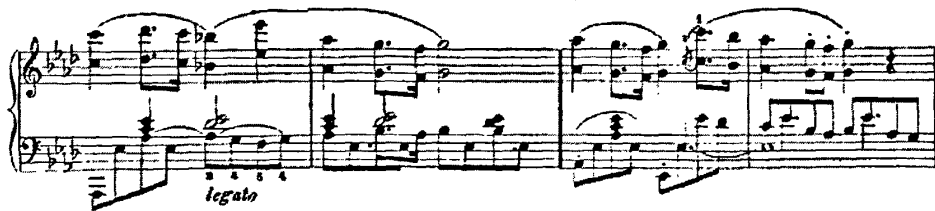
从演奏的角度看,第一乐段演奏的难点在于右手触键的变化上。如第7小节,作为整个乐章的主题动机,在初次呈现时,触键应干净明晰,装饰音的演奏尤其应轻盈明亮,充分传达一种对甜蜜爱情的憧憬。对左手部分来说,较为恒定的节奏型切忌不能弹成僵化的程式,在有规律的节奏脉动中根据右手情绪的变化做出相应的调整。在抒情性段落的表现方面,要考虑到肖邦在情感表达方面的内在和含蓄,不能弹得过于尖利直白:

谱例 5



尤其是第一乐段的第二主题,更是如此,表面上看,这是一个歌唱性很强的舒展乐句,但实际上此乐句却蕴含着丰富的内在张力,与一般歌唱性旋律有所不同的是,这个主题旋律比较内在,但同时速度又比较慢,节奏也很疏阔,所以,很容易弹得干巴巴的。要想解决好这一问题,必须在落键之间,掌握好手掌架子的支撑性,形成一定的内应力,同时,尽量用右手大指的深入触键去中和高音区八度音级的尖锐色彩。这样一来,整个旋律线条就更加富于深刻内涵的歌唱性了。

谱例 6



与之形成鲜明对照的是,在第二乐句 V^4_3 和弦上加以停留后,右手出现三度双音连续级进下行的经过性走句。在这里,就不能再进行内外声部在音色和响度上的中和了,而是应当特地强调高声部,右手5指、4指必须保持一定的触键速

度和爆发力，使旋律线条中每个音都如珍珠般发出明朗的色彩，再辅以三度音级的调和，从而形成一种瑰丽的色调，这样才能体现肖邦意欲在此呈现的梦幻中的织锦一样的景象。这里是恋人的想像，也是对神圣爱情的向往。

此外，在展开部和再现部中，特别需要注意的是其中的大段华丽走句。这些走句大多是连音形式，有的较有规律，有的则完全是作曲家（兼钢琴家）本人在键盘上即兴创作出来的句子，并没有明显的分节式构成规律。这时，演奏者在精心推敲乐谱上指示的指法后，对每个音的音色和倾向性进行充分的思考和练习，尽可能在有前后句衔接的情况下用心体会其中的即兴成分，防止出现不必要的重音。实际上，在呈示部主题乐句的第一次再现时，就已经出现了这样的情况：

谱例 7

The image shows two musical examples of 'walking phrases' (走句) in G major, 3/4 time. The top example, labeled 'a 型走句', features a continuous sixteenth-note melody in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand. The bottom example, labeled 'b 型走句', also features a continuous sixteenth-note melody in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand. Both examples include musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

如果对上述谱例中两个类似的华彩经过句进行分析，不难发现，这两种走句在全曲乃至肖邦所有钢琴作品中均十分具有代表性。前一种走句（我们暂称之为 a 型走句）呈现出一定的规律性：整个乐句可划分为两个“扬抑格”片段的组合。后一种走句（暂称为 b 型走句）则并未呈现上述明显的规律，而是由篇幅不同的两组音群组成，这两组音群在音符的走向和规模上都大不相同，但它们共同组成了一个非常连贯而流畅的乐句。所以，在演奏中，对于 a 型走句，我们应当在快速弹奏过程中，轻盈地塑造出两组回旋婉转的音群来，造成一种柔肠百结的情绪效果；同时，由于音区的不同，整体上是向下进行的，故音量上要适当体现出

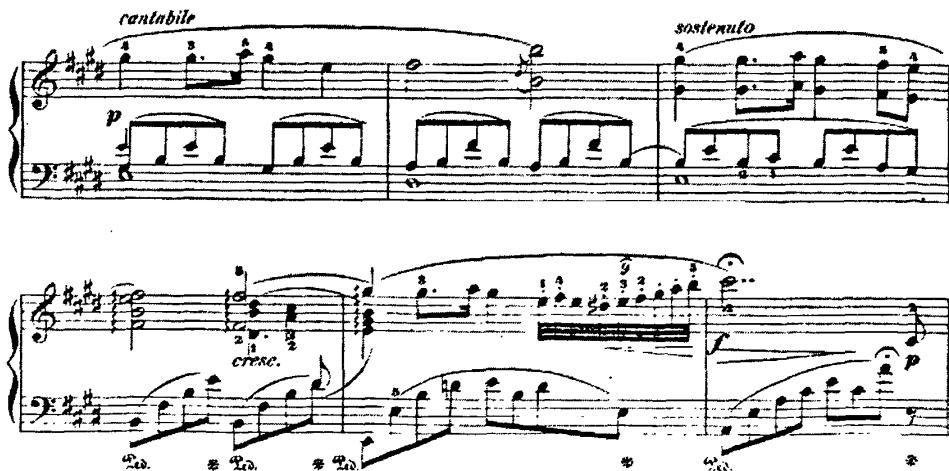
定差别,前半部分应稍稍响亮一些,后半部分则可以适当柔和暗淡下来,为后面的歌唱性旋律做好铺垫。而对于b型走句,由于两组音群规模不同,音响上的渲染度也有区别,所以可以在练习熟练后,尽可能突出其“不规则性”,从而使得这种乐句进行体现更加鲜明的即兴性、幻想性。可以说,正因为这两种走句在全曲中极具代表性,出现频率亦较高,所以,弹好这两种走句,就意味着距离全曲的成功演奏迈进了一大步。

第二节 e 小调钢琴协奏曲慢板乐章的动机展开手法与演奏特征

肖邦的《e 小调第二钢琴协奏曲》第二乐章,浪漫曲(Romance),速度为小广板(Larghetto)。肖邦对这一乐章的评价是:“它不是雄壮的,而是富于浪漫气息的,这是明月之夜的梦幻。”^①从情绪上看,这一乐曲相当于夜曲。画面朦胧曼妙,如同恋爱中的人在向情人倾诉衷肠。与f小调协奏曲慢板乐章相比,此曲的钢琴织体语言更加统一,意境也更为悠远隽永。

乐曲开始处,由乐队以pp力度奏出的引子为主题的出现做了铺垫。但是,分别由5小节构成的上下两句在总体情绪上带有某种祈求、忧伤的色调。尤其是当E大调开始的上句紧接着转入#c小调的下句后,情绪顿时黯淡下来,有一种令人黯然神伤的感觉。随后,在乐队两小节的全音符和弦终止在E大调V₇和声后,钢琴主题出现了:

谱例 8



^① A·索洛大威人:《肖邦的创作》(中央音乐学院编译室译),北京:人民音乐出版社1960年,120页。

在 E 大调上呈现出两小节的主题动机 A，悠远中带有一种淡淡忧伤。这里，既有对爱人的无限眷恋，也有对未来生活的美好希冀。在主题材料的运用和展开上，这首协奏曲很显然已经比 f 小调协奏曲慢板乐章的处理更为精到熟练了。首先音高材料的锤炼变得更紧凑凝炼。A 主题陈述时，不再依靠倚音、颤音等装饰音来润饰旋律，而是直抒胸臆。主题动机内部各音符之间形成了二度、三度、五度的关系，音高之间的内在逻辑和张力是潜藏着的。于是，当主题材料在音高上进一步扩展时，其蕴含的高度张力、能量和可能性，为乐思后面的充分发展提供了广阔空间。由于此乐曲的曲式结构为变奏曲式，所以，这种主题动机材料的构成方式，对后面变奏主题的灵活发挥，具有明显优势。从第 30 小节起，乐队笔锋一转，开始在 B 大调上陈述，新的主题材料 B 在钢琴上出现了（从 31 小节开始）：

谱例 9



主题材料 A 与主题材料 B 在音高组织上有所区别，但仍可出来二者的基本情绪类型的同一性。这种同一性不但在左手的伴奏织体上有明显表现，在右手音型以级进主导的呈现方式上有近似表现。随后，主题 B 经过几句恳求式的短小乐句及其分解八度变体后，再次回归主题 B。但是，这次当主题 B 出现时，左手音型不变，但右手利用三度双音织体明显加厚，半音化的级进上行外音的插入，为主题材料的新颖呈现起到了更加丰富的作用。

从主题材料的节奏组织来看，此曲的节奏类型较之 f 小调第二乐章相对单纯。左手均分的八分音符和全音符长音基本贯穿了全曲。这是全曲主题材料的重要组织方式。同时，对右手而言，单音、双音及和弦式的三连音在全曲中随处可见，总体上使得此曲的情感表达更内在而生动。与 f 小调协奏曲相似的是，此曲中有运用了比较多的多连音半音阶式走句，旋律线条更加华丽多姿，听起来很优美。

在和声方面，由于此曲为变奏曲式，所以对于主题在和声材料上的多样变换

要求较高,调性的变化带动和声织体的色彩变化,如同前面提到的,主题 A 在 E 大调上呈现,主题 B 则转入其近关系调 B 大调。当主题 A¹ 变奏再现时,又回到 E 大调,中间经过若干次频繁的调性变化后,主题 B¹ 出现在[#]G 大调上。这堪称是肖邦的神来之笔。[#]G 大调和主题 B¹ 出现之前的 B 大调属于相距三度的远关系转调,但肖邦在这里却如此驾轻就熟、自如地发展过来,未曾有丝毫的突兀,反倒令人生出“柳暗花明”的意境想像。嗣后,在晶莹剔透的钢琴独奏华彩乐句和乐队的和声过渡之后,和声语言又转回到 E 大调上,钢琴奏出大段半音阶和分解和弦的经过性乐句,主题 A² 由乐队奏出,直至全曲结束在 E 大调。当乐队在 E 大调上陈述主题材料 A 的变体时,钢琴在高低音区间来回跑动,仿佛是对乐队恳求、倾诉主题的回答。正因为在这一乐章中,主题动机在上述音高、节奏与和声材料上采用了较之 f 小调第二钢琴协奏曲更为成熟洗练的手法,以及更为对立统一的乐思陈述手法,因此对演奏手法的要去也更为精妙细腻。如前所述,左手以分解和弦为主的伴奏音型基本上贯穿全曲,充当了全曲深沉意境的背景。如同在一派烟雾迷蒙中挥毫泼墨的山水画。无论乐思如何变化,音乐的背景始终是低回、宽广、沉静的。所以演奏此曲的第一要义,就是左手要保持较为恒定谐和的触键,保持低音声部触键的一定深度,中间的分解和弦要贴键弹奏,如同吉他琴为夜曲进行伴奏。此外,乐曲中还有大段的三度、六度、八度音型进行,它们有的是主题乐句加花,有的是纯粹的经过性乐句,演奏时根据不同情况,在触键速度、力度、距离上均应作出相应调整。如第 39 小节的右手声部,是主题 B 材料的加厚式变奏,因而右手突出上声部并具有歌唱性是显而易见的目标。各指之间要善于过渡衔接,尽可能利用手指和延音踏板的辅助使各音之间更连贯。尤其当三度双音上方带有颤音时,要采用原谱上标明的指法,在充分贴键的状态下速奏颤音,使其在音响效果上有一种类似小提琴揉弦或人声歌唱的润腔感。

谱例 10



从以上对两首协奏曲慢板乐章主题动机展开方式及演奏手法的分析,我们可以发现,肖邦创作于 19、20 岁之际的这两首作品,慢板乐章代表和传达出的是他当时内在而真实的情感世界,也向我们展现了他在钢琴语言上的天才潜质。无论是即兴式乐思灵感的发挥,还是音乐语言上的精雕细琢,肖邦在这一时期所显示出来的个人创作风格已经比较明确。这对他后来的创作,具有导向性的深远影响。

肖邦两首协奏曲慢板乐章蕴涵了其性格的诗情画意,古典主义风格与浪漫主义风格的融合,这些都已经传递着肖邦独特的美学概念。

第三章 两首钢琴协奏曲慢板乐章的审美意蕴

美是人类社会所特别关注一个词汇，更是一种内涵丰富的社会现象。美是能够使人们感到愉悦的一切事物，它包括客观存在和主观存在。其次我们应该明确，审美使人们对一切事物的美丑作出一个评判的过程。由此可见，审美是一种主观的心理活动的过程，使人们根据自身对某事物的要求所作出的一种对事物的看法。经过了长期历史孕育，人们将寻求各种不同内涵与自己喜爱的某种“美的历程”称为审美。众所周知，艺术创作的重要目的是为了审美。在音乐文化中，人们对于由乐音组合而成的各种作品的认识、品赏，即审美。

在西方音乐史上，人们常常将 18 世纪的“狂飙运动”视为 19 世纪德奥浪漫主义运动的导火线。世纪之交的文艺大师歌德和贝多芬在他们后期的创作中，已经彰显出个人精神的追求和感性表达。音乐领域，尤其在贝多芬晚期的创作中均有显著表现，如五首钢琴奏鸣曲、六首弦乐四重奏等。艺术创作上追求感性化、个人化的情感体验与表达，渐渐轻视理性，在音乐的狂热或冥想中寻找神秘而直观的幻境与体验，同时对自己民族的传统文化带有强烈的自尊和自豪……这一切，都是浪漫主义蓬勃发展的巨大推动力。和韦伯、舒伯特、门德尔松、舒曼等人一样，肖邦及其音乐正是在这浪漫主义的艺术激流中应运而生。他们都是时代和民族的产物。

众所周知，肖邦的钢琴语言在浪漫派大师中是尤为独特和富于创造性的。诚如第二章所分析，他的两首钢琴协奏曲，尽管创作于其早期艺术活动，但这种艺术特性和创造性已经有显著体现。尤其是其慢板乐章，尽管篇幅短小，但音乐语汇风格的审美内涵，仍值得我们多方面进行考察。

第一节 从迈尔音乐风格理论角度诠释两首协奏曲慢板乐章

肖邦的钢琴创作风格，富有诗意和个性化，在青年时代已具雏形。尤其是主题陈述和材料展开时大量即兴式乐句的运用，音高材料与和声材料独具匠心的雕琢，更是他一生创作始终保持的艺术特点。关于这一点，我们在第二章中以两首协奏曲的慢乐章为案例，进行了较为详尽的形态分析与解读。但是，本体的分析

并不能替代对音乐内涵的深层思索,更不会等同于上乘的演奏。这之间究竟还潜藏着怎样的艺术秘密?是需要我们做进一步的思索的。有音乐家认为:“钢琴家对音乐的追求应来源于对谱面本身的关注,而不是凭空任由热情肆意汪洋。这不仅是对作曲家的尊重,更是一次完整演奏的基石。……越是伟大的艺术作品则其结构越多维,其意蕴越多层,其韵味愈醇厚。”^①那么,为了更好地探究埋藏于肖邦两首“慢板乐章”中“密码”,诠释其乐谱之上和谱后的深层意蕴,我们将从音乐的“风格”角度对之进行解读。

美国著名音乐美学家伦纳德·迈尔(Meyer),长期以对音乐风格的专题研究而对世界各地新一代的音乐学家产生深远影响。在迈尔看来,所谓音乐风格应当是“或多或少复杂的声音关系的体系,这种体系被一群人所共同理解和运用。……任何声音或声音组合的同时发生或连续发生,将或多或少取决于这个体系的结构,以及声音所由发生的上下文。”^②从中可以发现,在迈尔观念中,风格既包括声音形式体系本身,也包括孕育产生这种声音体系的文化背景(context)。这样说来,风格就并不等同于形式本体,也不等于宽泛的文化背景,而是这两者共同组成的复杂结构体。音乐具体的音响语汇,其含义一方面在于这一语汇与其他语汇在声音符号上的相互关系,另一方面则在于声音符号与特定社会时空环境中其他文化符号的共生关系。

一个有经验的听众,能够在他所面对的音响客体中,迅速指出其所熟悉的声音材料特点,如音高、和声、节奏、织体等。但有些时候,同样的声音材料可能出现在不同作曲家的作品中,这时,我们又该如何辨认出他是这个而非那个作曲家的作品呢?这时,基于音响材料层面的文化符号关系的重要性就开始发挥作用了。所以,在迈尔的风格理论中,他对这两种情况进行更抽象深刻的界定:“无论是人类行为,或是人类行为之下所制作的产品——工具、武器或艺术制品,其风格都是结构式样的复现,它产生于在某一约定性集合内部所做出的一系列选择。”“复现”、“约定性”和“选择”正是其中的三个关键词。复现来自于作曲家对既往创作方式的充分掌握和再现;约定性来自于社会文化的共有经验,是所有文化创造主体的先验性前提;选择,则与二者先不同,是作曲家对上述创作方式、

侯颖君:《道之外——赵晓生教授课记(一)——肖邦<第三钢琴奏鸣曲>第一乐章细节品读》,载《音乐艺术》2008年第3期,55页。

伦纳德·迈尔:《音乐的情感与意义》(何乾三译),北京:北京大学出版社1991年版,63页。

艺术经验的有意识运用。

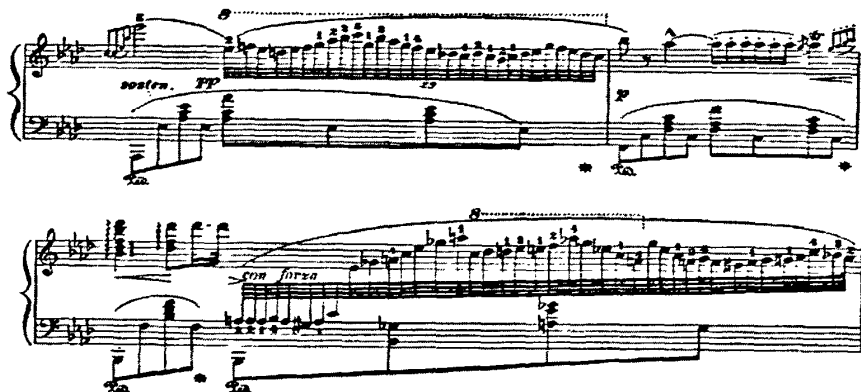
就肖邦的两首“慢板乐章”而言，笔者认为，类似钢琴协奏曲慢板乐章这样的作品，作为他青年时期较为成熟作品的代表，也体现出了他在创作风格上的某种情景认识与个性化选择。熟悉肖邦青少年时代成长经历的人应当记得，肖邦在6岁时曾受教于来自捷克的小提琴家芮尼，这位爱吸鼻烟的音乐家作为肖邦的家庭教师，专门指导肖邦学习作曲与和声。在这个过程中，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品是肖邦接触得较多的音乐。肖邦很喜欢巴赫的音乐，每天都要弹奏几曲巴赫的赋格曲作为作曲技术学习的日常功课。有一个显著例子是，直至后来肖邦与乔治·桑在西班牙马略卡岛疗养时，他随身携带的只有巴赫的《平均律钢琴曲集》，——也正是在那里，肖邦完成了他享有盛名的24首《前奏曲》。由此可以看出巴赫的音乐创作对他的深远影响。有历史学家认为，与其他浪漫主义时期音乐家相比，肖邦似乎与巴洛克大师们（在音乐理念上）更为协调。^①从上述事例中，我们可以看到肖邦早年接受的音乐创作风格对其一生的影响。这种影响是通过他对前人创作手法的深刻领会和认同得以“复现”的。当然，除了巴赫，莫扎特的协奏曲也对肖邦产生了影响，从协奏曲体裁的处理，到总体的情调均是如此：钢琴在与乐队的协作关系中常常居于支配地位，乐队的主题陈述方式总是十分明晰简炼。待肖邦到华沙跟随艾尔斯奈长期学习作曲后，巴赫、亨德尔、莫扎特等人所共同创造完成的巴洛克与古典音乐风格共同形成一种音乐风格的集合体。肖邦的这些训练，为他提供了复现前人风格的种种可能。只是在这个过程中，以他的个人艺术趣味和创作需求，进行了有意识的选择。

另一方面，肖邦除了受到几位老师的专业作曲训练外，还自小就从父母及周边环境熟悉了波兰的各种民间音乐体裁。肖邦最初创作的乐曲，是两首波罗涅兹（1817），当时他刚7岁。他是如何将原本节奏缓慢、文质彬彬的古典宫廷舞曲演变成为气势昂扬、铿锵有力的器乐独奏体裁，着实令人吃惊。这个过程也说明：波兰民间音乐体裁为肖邦早期的创作提供了音乐素材，其中的节奏型、句法，就是这种长期形成的风格约定。当肖邦在乐器上演奏它们时，他实际上既是在复现他所听到过的音调，也是在创作的个人旨趣和传统民族音乐的共有范式中做出主动的、富于创造性的选择。

^① 塔德·肖尔茨：《肖邦在巴黎：浪漫作曲家的生活与时代》（马永波译），北京：新星出版社2006年，16-17页。

从以上两方面的音乐素材来源不难看出，肖邦在创造既有古典传统范式又具备浪漫主义、民族主义革新精神的音乐时，他的复现、选择和对时代风格与民族属性的高度认同，是他的天才能够自如发挥的重要因素。例如，《f小调钢琴协奏曲》中间乐章小广板（Larghetto）的主题第一次再现时，右手旋律极尽加花装饰，但左手的恒定节奏并未改变。这种在该乐章乃至所有肖邦作品中都堪称典型的“肖邦式”变奏句型，今天已被众多音乐家认定为肖邦音乐创作、演奏中的个性特征和神来之笔：

谱例 11



但是，这种个人创作“风格”并非“空穴之风”，在莫扎特的钢琴奏鸣曲中，这种即兴式的乐句装饰手法已经比较常见了。如莫扎特《钢琴协奏曲》KV456和KV459第一乐章的华彩段落（Bärenreiter，人民音乐出版社2003年版）中，不规则的上下行走句和大量的多连音比比皆是：

谱例 12《莫扎特钢琴协奏曲》KV456 第一乐章华彩乐段：



谱例 13《莫扎特钢琴协奏曲》KV459 第一乐章华彩乐段：



不难发现，肖邦的即兴式加花乐段与莫扎特的华彩乐段相比，调式外音更多、变化更多样。这些片段要么是半音片段与分解和弦的拼接，要么是围绕核心音级的外音插入，总之，如果说莫扎特及其时代的作曲家约定俗成要在大型乐曲的华彩乐段做大段的即兴演奏，以呈其演奏家的独奏技巧，那么，到了肖邦所处的浪漫主义早期，这种即兴演奏的“共同规约”已被完全借鉴吸收到创作中来；成为主题动机发展、音乐材料展开的重要手段。肖邦对这一点领会和掌握的更为充分，直至将之加工、内化并定型为个人的创作风格。

在肖邦的两首“慢板乐章”中，这种吸纳古典主义音乐创作、演奏规范为我所用的手法特别多见。甚至说他已经将这种演奏中的即兴手法发展成了一种创作的常规。按照迈尔的理论来理解，这就是肖邦对前人创作传统进行复现、选择和重新约定的结果。自肖邦以后，这种灵光闪现的即席创作手法更是成为浪漫主义音乐创作的新约定。

我们在前面已经分析过肖邦两首钢琴协奏曲慢板乐章在音乐形态发展手法上的艺术特点，发现肖邦在音高、节奏与和声材料的组织方面，表现出一种既与古典主义音乐相联系又极富大胆突破的艺术尝试。于是试想，当肖邦创作出这样对听众既熟悉又陌生的音乐时，听众将如何接受并认同？这既是一个音乐接受史的问题，同时也是一个音乐风格产生、认同与巩固的问题。如肖邦的传记所提到的，肖邦在华沙举办个人首次音乐会时，节目中包括《f小调钢琴协奏曲》第二乐章（小广板）及第三乐章（回旋曲）。事后，他的演奏饱受批评，听众认为他的演奏“过于纤细柔弱”。一周后，在一些音乐家和朋友的鼓励下，肖邦举行了第二场音乐会，其中不仅上演了上次演奏曲目，还加演了《e小调钢琴协奏曲》第二乐章（小广板，浪漫去）。这次演出大为成功，肖邦因此而名利双收。^①两首

① 詹姆斯·胡内克：《肖邦画传：肖邦的一生及其作品》（王蕾译），北京：中国人民大学出版社 2004 年版。

协奏曲在作曲家手中亲自演绎时，先后遭到的不同待遇，恰恰为肖邦在音乐中的风格突破与创造做了最好注解。同时也说明，听众在面对新的创作风格时，经过了一个“陌生—抵触—认同—接受”的过程。这一过程，恰恰说明了音乐风格的时代演进。

当人们认同并接受既有的刺激物后，就会产生“趋向反应”，这种反应有一种指向特定认知模型的属性。于是，一旦外界事物所激起的趋向反应朝着反应者个人熟悉或习惯了的方向发展时，反应者个人不会有特别的意识；但是，假设外界刺激物对个人造成某种阻碍时，反应者会产生有意识的感受。这种有意识的感受就被称为“期待”。当外界的阻碍得以解除时，个人的期待感也就得到满足。心理学的这一理论，在迈尔的风格理论研究中被积极地借鉴过来。迈尔指出：“疑惑和不确定持续愈长，悬念的情绪就愈趋强烈。当然，假如悬念被保持或加强，那么，引起疑惑和不确定刺激情景就必然愈益加强。……建立起来的悬念紧张度愈大，由解决引起的情感上的解脱感就愈强，这个观察表明这样的事实：在审美经验中，情感模式必须不仅按照紧张本身，同时也要依据从紧张到松弛的过程加以考虑。”^①在此基础上，迈尔将上述悬念具体称为音乐风格的“偏离”。同时，为了进一步说明此论题，迈尔也援引了肖邦的例子，即肖邦所提出的钢琴演奏时右手声部“可以从严格的节拍偏离，”而伴奏的左手声部则“必须保持节拍”，^②肖邦之本意是针对其作品演奏而言，但这也正好指出他在创作时有意识地塑造和倡导这样一种音乐的风格。尽管肖邦本人可能没有完全意识到，但他的确是在古典主义音乐风格的创作前提下，在听众们习以为常的“审美期待”中，呈现出别具特色的“审美偏离”。这种期待的具体表现，就是他在作品中展现的古典主义的曲式结构类型、伴奏声部与和声语汇的基本框架，这保证了作品能够与听众当下拥有的音响经验相对接，造成一种无意识的趋向感；而肖邦最具创造性的地方，恰是在他的作品中展现的“音响偏离”，他充分运用主题材料的即兴式加花变奏、和弦外音的大规模引入、和声语言的色彩化进行以及节奏组织手法的灵活多样等手段，刻意造成听众的强烈期待，从而在作品表演之后，赋予听众更强烈的审美满足。

18 页。

^① 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》（何乾三译），北京：北京大学出版社 1991 年版，44 页。

^② 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社 2000 年版，362 页。

如果问,肖邦在钢琴语言上的创造性与前辈大师有何不同,那就是他前所未有地极大开掘了钢琴语言的种种可能,使得其钢琴音乐的听众对他的新风格能够很快地欣然接纳。结合本文第二章对主题动机展开手法分析,我们发现,造成肖邦音乐上述音响期待与“偏离”的审美效应,在两首钢琴协奏曲慢板乐章得到了集中展现。

第二节 从库尔特能量论角度诠释两首“慢板乐章”

如前所述,肖邦e小调、f小调两首钢琴协奏曲作于他正值19、20岁的青年时期,这时,他的音乐旨趣和艺术追求已经初步成型。作品中的各种创作手法,既植根于对巴洛克、古典主义大师们的吸收借鉴,也感同身受地主动吸纳了当时初兴的浪漫主义艺术思潮。这时,古典主义强调人的英雄力量对神灵的严苛桎梏的胜利、重新恢复理性、均衡、明晰的观念不断受到冲击,面对19世纪初期欧洲社会生活局势的遽然变动,人类对自身和国家民族的命运不再胜券在握,而是犹疑茫然,艺术家们的内心世界再次陷入困惑,他们在表面而感性的生活美感中强抑着自己的悲痛,以一种朦胧渺茫的眼光去看待周遭世界的事物。——这是与古典主义美学思潮完全不同的另外一种力量。

于是,在这些四处奔突的力量驱使下,浪漫主义音乐开始朝着碎片化、扩张化、不规则的方向发展。肖邦这两首协奏曲诞生的年代,正是处在这样一种新旧艺术思潮基本完成交接,新的艺术类型初登舞台,新的社会心理轮廓刚刚形成的过程中。

在现代西方音乐美学研究流派中,由瑞士音乐学家恩斯特·库尔特(Ernst Kurth, 1866-1946)提出的“能量论心理学派音乐美学”,正是从上述艺术思潮、社会心理的角度来研究浪漫主义音乐(尤其是和声)的深刻本源。库尔特认为,历史时期音乐风格的转变,不能仅仅从音乐本身的形态特征上寻求原因,而应该考察“导致这种转变的深刻的社会心理(尤其是情感心理)和文化思潮这一前提条件。”^①对浪漫派音乐来说,尤其应当从这个角度进行把握和诠释。旋律线条与和声进行,归根结底都是浪漫主义时期人们潜在的深层无意识所积聚起来的巨大心理能量释放的结果。音乐中的每个单音都储藏着某种力量,力的运动方向决定

^① 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社2000年版,326-327页。

了旋律的走向，而内心经过抑制的张力的外在表现形式同时也就是和弦的内容，张力的不断传导、延续和解决直接导致了和声的连接、续进和解决。在这种高度聚集的心理能量的主导下，浪漫主义音乐表现在旋律上就是长大而不规则的句子，结构上是非方整的，和声上则总是处于长时间的分化和扩展，半音化和声的大量采用。在肖邦的两首钢琴协奏曲慢板乐章中，这些特征均有初步的体现。

在肖邦的这两首协奏曲慢板乐章中，突出的一点是主题材料展开时装饰音、多连音及和弦外音的大量引入。这种手法的采用意味着什么？显然，这意味着作为浪漫主义音乐代表人物的肖邦，在当时已敏锐地感受到了古典大师们所达到的顶峰并为音乐创作指明的新出路。肖邦对于巴洛克、古典音乐以来的创作风格已经耳熟能详，他尤其捕捉到了出现在贝多芬晚期作品中的新颖手法。贝多芬在钢琴奏鸣曲 Op.106 末乐章尾声、Op.109 变奏 VI 中的大段颤音，Op.111 引子部分开始的节奏类型以及（尤其是）第二乐章的“小咏叹调”的主题及其展开手法等，可以说这些创作手法已经促使浪漫主义的创作风格呼之欲出。旋律与和声中蕴藏的一切感性体验与心理上下意识的能量积聚，逐渐在以肖邦为代表的浪漫主义创作中形成新的风格特征。用库尔特的说法来观察，浪漫主义的标志之一就在于“用下意识的内容来充实艺术，……对遥远的以及十分模糊的朦胧音响的依恋，随着那动人心魄的激情，也就同时导致了一切浪漫主义艺术中放形无羁的形式特征。”

①一切音响的外形，不再服从于主观的理性和崇高、统一的时代精神，而是在动荡无序的时代精神催生下，通过作曲家的创作实践呈现出个别的艺术取向。身处这一艺术思潮漩涡中的艺术家，普遍存在着这样一种心理共性：敏感，关注外界生活的同时直接指向个人内心世界的反应，直观而不拘一格的表达。这样的风格理念与社会心理能量的交织，必然产生恣意汪洋的主观音响样式，使得浪漫派作曲家彼此在创作风格上相距甚远。这种距离感有时是下意识，有时则属刻意追求。

对肖邦这样一位性格敏感多情的作曲家来说，时代精神的影响和感召力量是非常巨大的。积聚在他身上的那些社会事件的反应势必要求他为其寻求出路。于是，他在早期作品的典型代表——两首协奏曲中找到了出口。这便是肖邦这一时期创作基调的底色。更不消说，创作这两部作品时，正值肖邦堕入对康斯坦汀狂热的爱恋中，敏感的性格，狂热的情爱渴求，共同营造出一种巨大的内在情绪张

① 恩斯特·库尔特：《浪漫主义和声及其在瓦格纳〈特里斯坦〉中的危机》（王元方译），载《现代西方艺术美学文选》，沈阳：辽宁教育出版社1990年版，25-27页。

力。因此，常规的音响形式已经难以释放这种巨大能量，协奏曲中间乐章精致平和的传统范式，在这里必然要被打破。于是我们看到，f 小调协奏曲第二乐章开始部分，乐队以一个阴郁而后马上释然的主题为钢琴主题的出场做了铺垫。乐队与钢琴主题呈现出的就是一种心理能量的积聚与释放的关系。同样的情况，在 e 小调协奏曲慢板乐章也有类似。乐队在奏出两句对称而和声从大调转入近关系小调的乐句之后，作曲家立即通过下属和声的阻碍手法将和声的基调切换到 E 大调的属和声，为主题材料出场做好铺垫。尽管钢琴独奏主题乐思互有区别，但主题的陈述中，两首乐曲很快将装饰音及多连音应用进来以修饰旋律线条，从而使乐句中的情绪起伏总是迟现。基于时人旧有的艺术经验，原本“有规律的、循环着的、和谐运动着的古典旋律，都从这新的结构形式中排挤出去。那种线性特征，深深陷于飘荡着的渺远的幻想之中。”^①看似不经意的旋律装饰手法，却蕴含着十分强有力的心理能量。它们促使旋律线条的支点不断向外，向前推移，更进一步强化了这种能力的聚集。这种手法发展到极致，就是瓦格纳“无终旋律”创作手法的产生。

从音乐内部结构来看，古典主义音乐共同呈现出来的是一种凝集集中的倾向，旋律线条与和声的走向如此，曲式结构本身更是如此，严整对称是其惯有的风格面貌。浪漫主义则大不同，以上形式要素几乎在每一项中都朝着分散、迁移的方向进展。对半音的偏爱、对随时出现的导音的重视，在肖邦的两首协奏曲中随处可见：

谱例 14



这一片段是 e 小调协奏曲第二乐章 34-36 小节。从上下文看，此处音乐在 B 大调上展开， $\sharp A$ 显然是该调导音，按照古典时期的和声惯例，应当尽快解决到主音 B 上；但是，肖邦的处理手法则对 $\sharp A$ 的解决倾向暂时悬置，将其作为经过

^① 恩斯特·库尔特：《浪漫主义和声及其在瓦格纳〈特里斯坦〉中的危机》（王元方译），载《现代西方艺术美学文选》，沈阳：辽宁教育出版社 1990 年版，33 页。

性的音级采用。尽管后来主音 B 还是出现了，但它并未“如期”，而是“姗姗来迟”，主音出现后所做的停留也十分短暂。又如 f 小调协奏曲第二乐章 37-41 小节的和声进行，肖邦采用的也是同样手法：

谱例 15



左手的低音线条是下行级进的，在 $\flat a$ 调小调上展开的一系列和声进行中，标志性的主和弦与属和弦的出现也被延迟了，尤其是它们没有像古典时期的音乐那样，为了让听众产生明确的乐句乐段起讫感而往往在主属和声上加以停顿。肖邦在这里通过低音线条的级进和旋律声部连续不断的进行打破了这种常规。因此，音乐中的情绪能量被长时间延长和积聚，到属和声真正出现时，音乐中积聚起来的高度能力，才终于得以释放。

类似这种单音和和声中能量积聚与音响感性表达的匹配，是浪漫派音乐创作风格中在音响象征领域中最显著的共性。库尔特指出：“对浪漫主义来说，这种象征力就是色彩，画意和诗情的潜在的结合揭示出来。甚至还因此在形式上互相影响。”^①肖邦在这两首乐曲中所体现出的诗情画意及对爱人形象的深情描摹，只不过是这种尚处于艺术创作下意识层面的心理状态的外显样式。以往诸多学者在分析和概括肖邦音乐创作风格时，总是声称其作品中最大特点就是色彩化（半音化）和声的普遍采用。至于他究竟为何产生这样的艺术旨趣，追根究底的努力并不多见。其实，比照肖邦后来在巴黎定居期间，尤其是他的 b 小调奏鸣曲、稍晚创作的谐谑曲及叙事曲， e 小调和 f 小调这两首协奏曲慢板乐章在“有意识”的色彩化和心理能量的积聚手段及程度来看，都还显得比较中规中矩。我们约略可

恩斯特·库尔特：《浪漫主义和声及其在瓦格纳〈特里斯坦〉中的危机》（王元方译），载《现代西方艺术美学文选》，沈阳：辽宁教育出版社 1990 年版，41-42 页。

以窥见浪漫主义音乐风格从古典主义一路发展过来的过渡形态。它们与古典主义晚期大师们的创作风格，相距并不遥远；而较之浪漫主义晚期（如瓦格纳、布鲁克纳及沃尔夫）的创作风格来说，肖邦上述两首作品中对古典主义音乐的冲击和突破，简直是小巫见大巫。

从这个意义上讲，肖邦的两首协奏曲慢板乐章，集中地传达了他那一时期艺术风格开始转型的深刻社会心理背景，以及他个人创作风格进入下一阶段的过渡性音响样式经验。这些经验正是肖邦终其一生，成就个人创作风格的重要基石。

库尔特的能量论音乐观，突出显现的是个人心理和社会心理在音乐创作中的投射与激发作用。这种看法与中国唐代诗人韩愈“不平则鸣”的美学观点颇相近似。韩愈认为，人们从事音乐活动时，之所以能够让乐器发响是因为“凡物不得其平则鸣，”而音乐之所以能够表达喜怒哀乐的各种情感内容，关键在于“乐也者，郁于中而泄于外者也。”^①韩愈尽管没有系统地阐述他“不平则鸣”的思想，但他发现了人内心世界有情感反应并郁积到移动程度时，必然发响（释放）这样一种音乐的本质属性。这与库尔特在角度音乐风格及其转型过程的观察角度可谓异曲同工。在肖邦两首钢琴协奏曲慢板乐章中，作曲家通过旋律线条、节奏变化、和声续进方式等多种音乐材料的组织手法来传达他对时代背景和个人情感取向的强烈认识。每当主题材料出现时，他总是要通过各种装饰手法使之全面的抒解内心的“不平静”，而当主题材料展开时，他又采取音区、织体等方面的多种变化时期充分地造成激烈的音响矛盾，从而传达更强烈的“不平”心绪，渴求并期待更具挑战性（难度）的满足感。与古典时期的作曲家相区别，肖邦这种创作手法上的个人取向，直接对应于他对古典音乐传统能量聚集和释放手法的不满足，他对之已经司空见惯，它们已经无法深切地表达他内心郁积的感受了。

表面上看，浪漫主义音乐创作风格的出现是作曲家个人创作喜好的选择，实际上，其中包含了深层次的个人心理和社会心理的原因。也就是说，一方面，并不是作曲家个人随意地选择了某种创作风格，而是他在特定心理感受的促使下，不得不这样或那样进行创作，只有如此才能在特定的音响情境中营造出他所期待的情绪样式。另一方面，特定的创作技术不是自然而然地产生出来的，它是在既有技术传统内部生发出来的。——只不过，新的技术的产生需要具备以下几个激

^① 蔡仲德：《中国音乐美学史》，北京：人民音乐出版社1995年版，615页

发因素：其一，前一种技术传统已经完全发展成熟，成为同时代创作的常规手法，人们对之已经习以为常，但是某些激发还有进一步拓展的可能；其二，在时代背景转折之际，新兴的社会心理反应需要与之相应的表达方式；其三，某些作曲家从个人表达情感的需要出发，渴望在其创作中采用不同于以往的手法。在这种情形下，新的技法就有可能产生出来。正如库尔特所说的：“浪漫主义音乐的心理能量中所蕴含的内在张力处于一种强大的增长之中，它在转化为能为听觉所把握的音响形式时，必然为音乐的技术层面带来一系列新的特征”。^①以往，我们在研究肖邦的音乐创作风格时，总是将其独特的钢琴语言归因于其极具创造性的天才。但通过上述对其作品中体现出来的与古典主义音乐在表现手法上血脉传承关系的比照与分析，以及通过对独特表达方式的社会心理及个人情感渊源的追述，我们很清楚地看到了肖邦在其青年时代处于“风格过渡阶段”的两首钢琴协奏曲慢板乐章中，所反映出来的他作为一名极具艺术敏感的音乐家在时代风格革新和情感表达方式探讨方面所做的尝试。

由此可见，库尔特能量论音乐观不光可以帮助我们对象肖邦这样特殊的浪漫主义风格案例进行深度而宏观的诠释，而且能够促使我们在研究音乐风格及其转型过程时，具备社会心理和个人情感能量两种维度。只有这样，今人对各个历史阶段音乐风格流派的出现与变迁的内在规律才能有更加客观深入的把握。

^① 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社 2000 年版，331 页。

结 论

肖邦用短暂一生，以钢琴音乐为领地，为这一体裁和他自己赢得了西方音乐史上独树一帜的成就。无论是圆舞曲、奏鸣曲、夜曲、协奏曲这样的常规体裁，还是谐谑曲、叙事曲、波罗涅兹这样起先较为少见的体裁，他都运用其罕见的天才对之进行了创造性的加工，赋予了他们新颖、深入的思想内涵。尤其是，他青年时期即将阔别波兰远赴巴黎继续深造的人生转折关头所创作的两首协奏曲中，没有沿着前辈的道路在古典主义的宝塔上继续攀登，——这并非他力所不及，而是在新的时代精神与社会心理结构的召唤下作曲家刻意求新的艺术必然。

尽管如此，在肖邦的音乐中，古典主义大师的影响仍然历历可观。——这一点，在以往的研究中，往往被大家忽略。他在两首钢琴协奏曲慢板乐章中所展现出来的对古典主义和声、结构、节奏等要素的熟练运用，以及半音化和声、多连音节奏、华丽装饰并推迟主音的出现等大胆新颖的手法，一道向后人表明：在古典主义奔向浪漫主义的音乐发展激流中，这是两首“过渡性”的乐曲。如果说莫扎特及他那个时代的作曲家约定俗成要在大型乐曲的华彩乐段做大段的即兴演奏以显示演奏家的独奏技巧，那么，到了肖邦所处的浪漫主义早期，这种即兴演奏的“共同规约”已经被完全借鉴吸收到创作中来，成为主题动机发展、音乐材料展开的常规手段。从这个意义上讲，两首钢琴协奏曲的慢板乐章共同具有一种联结古典与浪漫主义音乐、肖邦早期风格与成熟风格的纽带性质。因此，在演奏他的这两首作品时，应当兼顾到古典主义与浪漫主义音乐表演实践的旨趣：触键、和声进行的倾向性、对主题动机的展开方法等等。

理论层面的深入，势必推动音乐作品的表演诠释。按照音乐风格理论研究的重量级人物、美国音乐学家伦纳德·迈尔的理论来分析，肖邦在f小调、c小调这两首钢琴协奏曲慢板乐章所体现出来的风格上的“过渡性”，正是肖邦对前人创作传统进行“复现”、“选择”并且“重新约定”的结果。自肖邦以后，节奏的多样化使用，通过旋律线条的充分装饰而有意造成主音的延迟，以及将灵光闪现的即席演奏手法尽力表露于乐谱之上，终于成为浪漫主义音乐创作全新的“风格约定”。在这种新型风格中，音乐材料的展开和组织刻意造成听众更加强烈的心

理期待,最终,在既有期待与偏离——回归常态后,听众的审美满足感也就更为显著。从德国能量论音乐学者恩斯特·库尔特的视角来看,在肖邦两首协奏曲慢板乐章看似不经意的旋律装饰手法中,蕴含着十分强有力的心理能量。它们促使旋律线条的支点不断向外,向前推移,更进一步强化了这种能力的聚集。比照肖邦后来在巴黎长期定居期间的作品,尤其是他的b小调奏鸣曲、稍晚创作的谐谑曲及叙事曲,c小调和f小调这两首协奏曲慢板乐章在“有意识”的色彩化和心理能量的积聚手段及程度来看,都还显得比较中规中矩。但它们的宝贵价值就在于不仅让我们看到了时代风格变换的“慢镜头”,也有力地回答了18世纪音乐创作中“浪漫气息”如何形成的问题,这对于后人研究肖邦后期作品的风格渊源以及肖邦之后浪漫派作曲家(如瓦格纳)在其基础上进行风格巩固与创新时所采用的方式,具有重要的艺术价值。

同时,我作为一名中国人研究肖邦,感觉他确实是一位爱国的具有时代精神的音乐巨匠,他是浪漫主义风格的先锋,他的随意的、幻想的、优雅迷人的个性风格不仅受到古典乐派(如巴赫,贝多芬等)的影响,更来自于本国民族民间传统音乐文化的影响,形成了富有诗意的“肖邦”风格。而中国有些作曲家走出国门用西方人的思维模式生活,用西方技法进行创作,丢掉了中国传统的优秀音乐文化,结果既得不到西方人的认可,也得不到中国人的认同。音乐和自身的传统相分离,它将没有生命力,更形成不了自己的个性风格。因此,我们学习西方音乐的时候不能忽略和丢掉中国的传统优秀音乐文化,从研究肖邦音乐我们可以看到:只有民族的才是世界的。

肖邦不仅是一位作曲家而且是一位钢琴家,他在创造既有古典传统范式又具备浪漫主义、民族主义革新精神的音乐时,他的复现、选择和对时代风格与民族属性的高度认同,是他的天才能够自如发挥的重要因素。他的作品不仅大量地采用了装饰音、多连音以及和弦外音,对莫扎特及其时代的作曲家约定俗成要在大型乐曲的华彩乐段做大段的即兴演奏,肖邦对这一点领会和掌握的更为充分,直至将之加工、内化并定型为个人的创作风格。这种追求自由的、即兴式的音乐风格在继承前人的基础上得以延伸和创新。

通过对肖邦协奏曲慢板乐章的研究给了我们一些新的启示,在继承的同时不要忘了创新和发展,更不要丢掉本民族的传统音乐文化。

参考文献

一、著作

- 1、[苏]A·索洛夫磋夫：《肖邦的创作》（中央音乐学院编译室译），北京：人民音乐出版社 1960 年。
- 2、[波]布罗尼斯瓦夫·爱德华·塞多夫《肖邦书信选》（亦波译），北京：人民音乐出版社 1986 年版。
- 3、[英]鲁思·约尔登：《肖邦》（冷杉、孙强译），天津：天津人民出版社 1987 年版。
- 4、[俄]根季纳·齐平：《演奏者与技术》（董茉莉、焦东建译），北京：中央音乐学院出版社 2005 年版。
- 5、[英]罗宾·乔治·柯林伍德：《艺术原理》（王至元、陈华中译），北京：中国社会科学出版社 1985 年版。
- 6、[美]苏珊·朗格：《情感与形式》（刘大基、傅志强、周发祥译），北京：中国社会科学出版社 1986 年版。
- 7、[美]詹姆斯·胡内克：《肖邦画传：肖邦的一生及其作品》（王蓓译），北京：中国人民大学出版社 2004 年版。
- 8、[美]塔德·肖尔茨：《肖邦在巴黎：浪漫作曲家的生活与时代》（马永波译），北京：新星出版社 2006 年。
- 9、[德]古·扬森：《舒曼论音乐与音乐家》（陈登颐译），北京：人民音乐出版社 1960 年版。
- 10、[苏]维·帕斯哈洛夫：《肖邦创作中的民间音乐因素》（张宁译），载《音乐译文》总第 25 辑，北京：音乐出版社 1960 年第 1 期。
- 11、[美]爱·唐斯：《管弦乐名曲解说》（上海音乐学院音乐研究室译），北京：人民音乐出版社 1988 年版。
- 12、[美]伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》（何乾三译），北京：北京大学出版社 1991 年版。

- 13、[德]恩斯特·库尔特：《浪漫主义和声及其在瓦格纳〈特里斯坦〉中的危机》（王元方译），载《现代西方艺术美学文选》，沈阳：辽宁教育出版社 1990 年版。
- 14、蔡仲德：《中国音乐美学史》，北京：人民音乐出版社 1995 年版。
- 15、于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社 2000 年版。
- 16、于润洋：《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》，上海：上海音乐学院出版社 2008 年版。
- 17、于润洋：《西方音乐通史》，上海：上海音乐出版社 2003 年版。
- 18、上海音乐学院音乐研究所：《外国音乐辞典》，上海：上海音乐出版社 1988 年版。
- 19、张前：《音乐二度创作的美学思考》，上海：上海音乐学院出版社 2004 年版。
- 20、邵义强：《大作曲家的爱情与生活》，台北：全音乐谱出版社 1981 年版。
- 21、Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macillan Publishers Limited 1980.
- 22、Willi Apel, *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press 1969.
- 23、Clive Brow, *Classical and Romantic Performing Practice(1750-1900)*, Oxford University Press, 1999.
- 24、John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, 2002.

二、论文

- 1、唐碧蓉：《论肖邦钢琴作品的风格特征》，载《西华师范大学学报》2006 年第 4 期。
- 2、范元绩：《肖邦钢琴作品和声研究》（上、下），载《乐府新声》1991 年第 3、4 期。
- 3、胡满春：《肖邦年谱》，载《湖北师范学院学报》2008 年第 3 期。
- 4、史海燕：《肖邦作品的演奏风格》，载《音乐艺术》1990 年第 2 期。
- 5、朱雅芬：《浪漫主义和浪漫主义作曲家肖邦》（上、中、下），载《钢琴艺术》

2003 年第 8、9、10 期。

侯颖君：《道之外——赵晓生教授课记（一）——肖邦〈第三钢琴奏鸣曲〉第一章细节品读》，载《音乐艺术》2008 年第 3 期。

周泰石：《肖邦〈f 小调第二钢琴协奏曲〉研究》，山东师范大学 2008 年硕士学位论文。

袁伟：《肖邦 e 小调第一钢琴协奏曲研究》，山东师范大学 2002 年硕士学位论文。

刘春雨：《钢琴协奏曲中的珍珠——肖邦〈e 小调第一钢琴协奏曲〉研究与演奏分析》，首都师范大学 2008 年硕士学位论文。

黄因：《肖邦钢琴作品及演奏研究》，厦门大学 2002 年硕士学位论文。

黄汉华：《音乐作品存在方式及意义之符号学思考》，载《音乐研究》2005 年第 4 期。

乐 谱

莫扎特：《降 B 大调钢琴协奏曲 KV456》（米夏伊尔·托佩尔，钢琴缩谱），北京：人民音乐出版社 2003 年版。

莫扎特：《F 大调钢琴协奏曲 KV459》（道格拉斯·伍德福尔-哈里斯，钢琴缩谱），北京：人民音乐出版社 2003 年版。

肖邦：《F 小调钢琴协奏曲 Op. 21》（扬·艾凯尔编订），上海：上海音乐出版社 2006 年版。

肖邦：《E 小调钢琴协奏曲 Op. 11》（扬·艾凯尔编订），上海：上海音乐出版社 2006 年版。

贝多芬《钢琴奏鸣曲 Op. 106, 109, 111》（B. A. 瓦尔勒编辑），北京：人民音乐出版社 2000 年版。