

华东师范大学

硕士学位论文

莫扎特维也纳中期三首钢琴协奏曲的创作特征

姓名：李佳雯

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：侯润宇

201105

论 文 摘 要

沃尔夫冈·莫扎特（W.A.Mozart，1756——1791），是伟大的奥地利作曲家，他的音乐天赋体现在诸多音乐体裁上，钢琴协奏曲就是其中之一。莫扎特钢琴协奏曲是协奏曲发展史中的一个高峰，他提高了协奏曲的艺术表现力，使其多种要素在协奏中融合展开。因此，莫扎特协奏曲是钢琴演奏家必备曲目，是所有学习音乐的人值得研究的一部作品。

本文研究对象是莫扎特 1785 年创作的三首钢琴协奏曲，共六个乐章，笔者主要通过乐谱分析方法对其进行分析比对，总结三首作品共有特征，并展开理论分析。全文分为三大部分：第一部分简述莫扎特钢琴协奏曲的历史地位和其创作阶段特征。第二部分大致介绍了莫扎特在十八世纪中期的创作背景。第三部分着重分析了三首协奏曲的结构特征和戏剧性特征。

关键词：莫扎特；钢琴协奏曲；创作特征；

ABSTRACT

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) is a great Austrian composer, His music talent manifests in many music literature styles, The piano concerto is one of them. The Mozart piano concerto is a peak in concerto history, he enhances artistic expressive force of concerto, many kinds of essential factors of piano concerto fuse and develop in cooperation. For this reason, The Mozart piano concerto is necessary programs of pianist, and is worth studying.

Object of study of this article is three piano concertoes which were produced in 1785 by Mozart, and included six movements. Author analyses and compares these works by the method of music analysis, and summarizes common characteristic of three works and spread out theoretical analysis. This thesis can be mainly divided into three parts. The first part summarizes the status of Mozart piano concerto and the characteristic of gradual creation. The second part introduces the creation background of the 18th century intermediate stage. The third part emphatically analyses the structure characteristics and theatrical characteristic of three concertoes.

Keywords: Mozart; piano concerto; creation characteristic;

李佳雯硕士学位论文答辩委员会成员名单

姓名	职称	单位	备注
李和平	教授	华东师范大学 学前教育	主席
张薇	副教授	华东师范大学 艺术学院	
李明月	副教授	华东师范大学 艺术学院	
岳冰	副教授	华东师范大学 艺术学院	
杨燕宜	副教授	上海音乐学院	

引 言

莫扎特以“音乐神童”著称于世，他的惊世之才为众人仰慕，年仅 35 岁的莫扎特为世界留下了一笔无限宝贵的财富，他的创作多达 600 多部，其中代表性创作有：歌剧、交响曲、协奏曲、奏鸣曲和室内乐，他对声乐创作和器乐创作有同样的敏锐性，将歌剧与钢琴协奏曲创作完美统一，他的戏剧天赋在两种完全不同的创作领域实现。本文主要研究莫扎特维也纳中后期的钢琴协奏曲，针对 1785 年创作的三首协奏曲（KV.466，KV.467，KV.482）进行分析，深入了解这三首钢琴协奏曲的创作特征可将莫扎特阶段性创作特征明了化，并可探析作品产生的特殊性及其存在意义。因莫扎特在同时期歌剧创作中也达到了顶点，其影响力早已渗透进他的协奏曲创作，两者的潜在联系还有待本文探究。

菲利普·拉德克利夫的《莫扎特的钢琴协奏曲》出版于 1985 年，是一部早期较详尽论述莫扎特钢琴协奏曲的著作，作者将莫扎特钢琴协奏曲创作划分为三个时期，即：萨尔茨堡时期，维也纳早期和维也纳后期，将莫扎特在维也纳的创作划分为二比较笼统，不能准确阐释莫扎特阶段性创作特征。周薇的《西方钢琴艺术史》以钢琴的历史沿革为主要线索，阐述了从中世纪后期键盘音乐出现至二十世纪中期以后现代钢琴音乐的发展概况，当论及古典时期钢琴音乐时，作者花了较多笔墨阐述了莫扎特的创作风格以及他的钢琴作品，对钢琴协奏曲创作的描述更加详细，有比较新颖的观点，创作时期划分科学，对笔者论文有较多参考价值。

论文类资料较多，期刊论文主要有《莫扎特之旅与钢琴协奏曲》、《从 KV.467 管窥莫扎特钢琴协奏曲的创作特征》、《简论莫扎特钢琴协奏曲与歌剧的相互渗透》、《论莫扎特的钢琴音乐风格兼析 KV.467 钢琴协奏曲》和《启蒙主义时代的戏剧性对话——基于莫扎特钢琴协奏曲的初步研究》，这些期刊文献从不同侧面诠释莫扎特三首钢琴协奏曲的创作特征，有的是基于一首作品展开论述，有的是将莫扎特创作笼统的归纳总结，并没有深入分析，但其中个别观点值得借鉴。国内学位论文主要集中论述 KV.466 的创作，几乎没有 KV.467，和 KV.482 的相关文章，而且诸多论文观点不一，甚至有错误现象，笔者本着尊重客观事实的态度，

参考现有文献对乐谱进行深入分析对比，从而得出更合理的结论。国外还有大量研究莫扎特钢琴协奏曲的学术文献。

莫扎特创作于 1785 年的三首钢琴协奏曲规模较大，其思想深度早已超越了他中期之前的作品，尤其是第二十首 d 小调钢琴协奏曲传达出悲剧性情节更加值得人们深思。笔者选定这三首钢琴协奏曲作为硕士论文题目实则选题范围较大，依照现有能力来诠释协奏曲各方面要素是比较困难的，因此笔者着重研究三首协奏曲的结构特征和戏剧性特征两个方面。笔者以谱例分析为主要研究方法，归纳总结三首协奏曲皆有的局部特征，提炼了莫扎特独具创造的三个重要特点进行阐述，即：主题、展开部和慢乐章，戏剧性是莫扎特为钢琴协奏曲做出的又一贡献，本文将戏剧性这个笼统概念分化为三个部分来阐述，此种分类方法是笔者参考多种文献得出的。

在硕士研究生阶段独立完成这样的研究工作对我既是一种考验也是一个学习的过程，我试图通过此次理论研究分析大致掌握莫扎特钢琴协奏曲总体风格特征以及有关这三首钢琴协奏曲的详细创作要则，达到用理性的思维重新审视莫扎特维也纳中后期创作，以便在今后的学习中更完善的理解莫扎特音乐。

第一章 莫扎特钢琴协奏曲创作概述

第一节 莫扎特钢琴协奏曲的历史地位

莫扎特所作的钢琴协奏曲具有里程碑意义,在键盘协奏曲创作历史中是一座永远无法跨越的丰碑。莫扎特继承了巴洛克时期的遗迹,再通过自己的创作实践,确立了十八世纪钢琴协奏曲的古典创作原则。莫扎特曾经在伦敦遇见约翰·克里斯蒂安·巴赫,并对他的音乐产生了深刻印象,莫扎特早期几首钢琴协奏曲就是由J·C巴赫的键盘奏鸣曲改编而成。莫扎特在乐章的速度安排上承袭了维瓦尔第的快—慢—快三乐章传统,第一乐章是双呈示部的奏鸣曲式结构,先由乐队奏出第一呈示部,独奏乐器进入与乐队合奏第二呈示部,两个呈示部体现了主调与属调的对比。¹在尾声之前专有一段体现演奏者技巧的华彩,华彩乐段是一种即兴性的体现,莫扎特善于此种演奏,曲作者通常不在谱中标明具体的音符,而只是给出一段乐思,让演奏者尽量发挥想象并予以发展。第二乐章的特点在于它有一段咏叹调式的主题,这样的抒情性犹如歌剧中女高音发自内心的歌唱。第三乐章往往较为轻松,它的朝气蓬勃足以与一乐章相平衡。

巴洛克时期最初的协奏曲只是乐器组之间的协奏,那时的协奏音乐只能称之为器乐合奏音乐,体现了两个音乐主体之间的对比与协调。随着独奏协奏曲的发展,键盘乐器也慢慢脱颖而出,这些都为莫扎特最终确立钢琴协奏曲的历史地位奠定了必要基础。莫扎特承袭巴洛克时期诸多作曲家的创作方式,确立了一种正规的曲式结构,为公众所认可,其乐队与钢琴的协作不是简单的器乐合奏,不是单一的对比与齐奏,更不是独奏乐器被交响乐队包围,而是一种交响化的协奏,乐队与钢琴的竞奏是在二者统一协作下的戏剧性对比。莫扎特的歌唱性始终占据着首要地位,协奏曲中悦耳的旋律音调与戏剧性对比相平衡,莫扎特对这种尺度的把握可算是出神入化。经过莫扎特对于协奏曲戏剧性的发展,贝多芬等作曲家继承了此类音乐的性格,贝多芬在其奏鸣曲中极好的演绎了戏剧冲突。莫扎特及其钢琴协奏曲在历史中承前启后的作用是无人替代的。

¹沈旋,谷文娴,陶辛.西方音乐史简编[M].上海:上海音乐出版社,2004,第182—183页.

在莫扎特笔下与钢琴协奏曲有同等地位的体裁当属歌剧。协奏曲中所体现的戏剧性离不开其歌剧创作，莫扎特在器乐与声乐两个领域中，把钢琴因素与歌剧因素融为一体，使得以钢琴为主导的协奏曲中渗透着歌剧性与交响性，这种创作的融汇史上无人能及。

第二节 莫扎特钢琴协奏曲的创作阶段

莫扎特的钢琴协奏曲依据创作年代及创作风格大致可分为四个创作阶段。

一. 早年创作时期

早期创作阶段为 1765—1777 年，共有十首家乡协奏曲（KV.37, KV.39, KV.40, KV.41, KV.175, KV.238, KV.242, KV.246, KV.271, KV.365）。少年时的莫扎特凭借自小有如神助的天赋和之后旅行年代间所吸取的各国精华，创作出了他试探性的第一批钢琴协奏曲，其中不乏有经典之作。最初的四首钢琴协奏曲（KV.37, KV.39, KV.40, KV.41）只是根据其他作曲家的键盘奏鸣曲改编而成，这些少年时期的习作缺少莫扎特的个性特色，但其中某些好听的音乐已经显露出莫扎特的旋律天赋。莫扎特真正的第一首钢琴协奏曲是《D 大调钢琴协奏曲》（KV.175），其中明快的主题所营造出来的活跃气氛属于莫扎特特有的方式，慢乐章具有沉思意义的段落预示了莫扎特之后的创作，在末乐章中，莫扎特巧妙地使用了复调手法以体现对比的效果，这种首创性的尝试不断地促成了他在钢琴协奏曲这一体裁上的成就。¹

1776 年莫扎特创作了三首钢琴协奏曲（KV.238, KV.242, KV.246），三首的总体风格较为统一，它代表了人们理解莫扎特音乐较为通俗的一面，抒情、恬静、令人愉悦，活泼中透着简单和朴实，这些都是人们经常形容莫扎特音乐的词汇，其中不会出现另类的情绪。这说明那时莫扎特的主要风格开始形成，创作手法方面不免有些不足，但在其后的创作中有所改进。

¹ （英）菲利普·拉德克利夫，莫扎特的钢琴协奏曲[M]。北京：人民音乐出版社，1985，第 6-9 页。

早期最具独创性的协奏曲是《‘叶耐梅’钢琴协奏曲》(KV.271),这是莫扎特在早期经过不断创新与实践而结下了甜蜜果实。一乐章隐约出现的戏剧性预示了莫扎特创作风格的发展方向,莫扎特在二乐章中使这首协奏曲有了歌剧因素,某些独奏段落像是歌剧中的念白,值得注意的是,这首协奏曲在进入终曲时,有一个较慢的插部,这种特殊的手法再现于 KV.482。KV.365 是为两架钢琴而创作的协奏曲,这首协奏曲虽不及《‘叶耐梅’钢琴协奏曲》的成就,但它带给人们的新鲜感始终没有退却。¹

二. 维也纳初期

莫扎特在维也纳初期创作的三首钢琴协奏曲(KV.413, KV.414, KV.415)都完成于 1782 年,风格较为统一,具有洗练质朴的特征。在此之前,莫扎特的作品质量参差不齐,有不少作品只是令人娱乐的乐曲,缺乏其真正的个性。1780 年,莫扎特离开萨尔茨堡,来到慕尼黑首演了他的歌剧《伊多梅纽》,次年定居维也纳之后,创作并首演了他的另外一部名歌剧《魔笛》。两部大型戏剧音乐的完成提炼了莫扎特的创作手法,促使他把歌剧化手法用于器乐作品的创作,这就体现在 1782 年创作的三首钢琴协奏曲中。²

KV.413 优美、文雅、质朴,使它具备了室内乐的性格,富于变化的乐句结构和精巧的织体使乐曲变得明朗许多,抒情性是这首协奏曲的主要特点,莫扎特在这首乐曲中不会有太多内在情感的表达,继而在 KV.414 中莫扎特体现出愉快而又含蓄的情感。KV.414 的主题新颖,以至于莫扎特在他之后的作品中都有用过这里的主题。这首协奏曲是三首中最出色的,它没有 KV.413 的简单,没有 KV.415 的激动,而是以深度的感情表达胜出,略带戏剧性的影子预示了 KV.488。莫扎特在 KV.415 中尝试性的扩大了乐队编制,末乐章的写作最为成功,乐曲比起前两首是比较激动外在的,虽然这首作品的众多乐思不够完整统一,但它为之后的钢琴协奏曲交响性创作奠定了基础。

总体来讲,这三首钢琴协奏曲还只是室内乐的规模,未具备之后协奏曲的交响性,但它渐进的表达方式为之后的杰作铺平了道路。

¹ (英) 菲利普·拉德克利夫, 莫扎特的钢琴协奏曲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1985, 第 13-17 页.

² (英) 菲利普·拉德克利夫, 莫扎特的钢琴协奏曲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1985, 第 21 页.

三. 维也纳中期

莫扎特在这一时期(1784——1786年)共作有十二首钢琴协奏曲(KV.449, KV.450, KV.451, KV.453, KV.456, KV.459, KV.466, KV.467, KV.482, KV.488, KV.491, KV.503),莫扎特最杰出的协奏曲都在其内。三年中,莫扎特不仅在钢琴协奏曲领域硕果累累,而且其歌剧创作也达到了顶峰,他把歌剧化的手法出色地运用到了协奏曲的创作之中,两种体裁达到了完美的统一。根据协奏曲创作的整体水平与特征,可将这一时期分为两个阶段阐述:

(一) 第一阶段(1784年)

莫扎特在此阶段先后创作了六首钢琴协奏曲(KV.449, KV.450, KV.451, KV.453, KV.456, KV.459),比起青年时期清新、明丽、鲜亮的创作特征,此时的创作手法更为大胆,幻想式的线条自由伸展。在这期间,莫扎特开始探寻协奏中的交响性,乐队编制扩大,音响厚实许多,乐队与钢琴处于同等地位,两者在交错中融合的更为完美。KV.453最能体现交响协奏的特性,其中还会出现戏剧因素。在这六首钢琴协奏曲中最为热情的是KV.459,其中丰富的技巧证明莫扎特已经谙熟了各种创作技术,它是莫扎特创作力量上升的标志性乐曲,但此时莫扎特的创作思路并未终止,他的才思在之后的创作中体现的淋漓尽致,毫无消耗殆尽之感。

(二) 第二阶段(1785——1786年)

莫扎特具有历史地位的钢琴协奏曲都是在这个时期产生的,共作有六首(KV.466, KV.467, KV.482, KV.488, KV.491, KV.503),这六首在总的艺术价值上更胜于1784年的创作。此时莫扎特风格已不再是无忧无虑的畅想亦或是欢快旋律的舞动,而是加进了其内心最真实的一面,情感范围更加广泛,因此他接连创作出了充满戏剧性和激情的佳作,其中的交响性已经达到了空前的鼎盛。

《d小调钢琴协奏曲》(KV.466)是最值得演奏的莫扎特钢琴协奏曲之一,它所具备的思想深度是之前作品所不能企及的。不同于之前整体温婉的风格,莫扎特在这首协奏曲中仿佛走进了一种极端世界,从未有过的不详气息主导了整个一乐章,悲情性音调预示着莫扎特一生中的情感高峰已经来临,二乐章所表达的

温情也是之前作品难以逾越的，抒情的特质与前后两个乐章形成了鲜明的对比，三乐章给人一种奋进之感，极力的与现实做抗争而激动不安是其显著的特征。总之，这首协奏曲是莫扎特创作的一个高峰，正如一个人宣泄的极点已经到了，此时的风格激动不燥，抒情而不悲凉，这是莫扎特较为悲情而充满戏剧性的一首钢琴协奏曲。

若说 KV.466 开启了莫扎特一种别样的风格，那么 KV.467 和 KV.482 就是将这种形式与风格沉淀下来。KV.467 隆重的开始预示了莫扎特延续了 KV.466 的思想，尽管有的主题较为柔美，但不失其华丽的一面，二乐章行板如同一首独立精致的器乐小曲，令人陶醉其中，愉悦的三乐章把这首乐曲引向积极发展的方向，活跃的主题跳动在色彩丰富的乐队之上，直至结束。与 KV.467 风格基本统一的 KV.482 开始处情绪坚定无比，庞大而庄重，主题似乎有点儿沉重，相应的配器也是丰富多变的，二乐章不再是心驰荡漾，而似乎蒙上了一层忧郁的面纱，渴望中略带迟疑，以柔美著称，三乐章的性格不是无限的活跃，跳跃的主题中隐约透着含蓄。

作于 1786 年的 KV.488 与 1785 年奋进庄严的创作风格相去甚远，亲切感人的旋律从心里流淌出来，一二乐章的旋律性较强，尤其是二乐章沉思性的旋律预示了莫扎特人生沉浮间的辛酸，三乐章中旋律丰富，钢琴与乐队不间断竞奏，旋律交织在一起，轻松活泼的气氛显示出莫扎特顽强的生命力。直到又一小调性协奏曲 KV.491 诞生，使钢琴协奏曲的戏剧性与交响性又到达了一座高峰。此阶段的最后一首杰作 KV.503 创作于《费加罗的婚礼》之后，庞大的乐队规模彰显出这首乐曲的宽广性，钢琴写作部分比起以往的作品更加大胆，和声语汇更加丰富，但是在情感深度方面均没有之前作品炽热，此时期钢琴协奏曲在规模上已经达到了顶峰，莫扎特在此以后基本转向了歌剧和交响曲创作，直至 1788 年。

四. 维也纳晚期

这一时期莫扎特的创作重心主要在歌剧与交响乐领域，因此晚期的钢琴协奏曲仅两首，即：K.537 和 K.595。K.537 完成于 1788 年，只因在 1790 年为祝贺

奥波德二世加冕才被称为《加冕协奏曲》¹，这首作品通俗易懂，但相比之下此曲创作不算出色，既没有 KV.503 庄严，又缺少 K.595 的精致。最后一首协奏曲 K.595 是莫扎特临终前三四个月创作的，内在的风格好像预示了一个生命的终结，整个乐曲的风格特征基本上涵盖了莫扎特创作的主要特点，单纯的慢乐章体现了莫扎特的本性，末乐章依然透出莫扎特愉悦天真的性格，虽然已经听到死亡的脚步声，但在其最后的创作中还是持有一种积极向上的心态来面对生活，面对世界。

第二章 莫扎特 1785 年三首钢琴协奏曲的创作背景

第一节 十八世纪八十年代前期的重要事件

作曲家创作过程的变化与其成长经历息息相关，成长过程中的点点滴滴以及较为重要的事件很有可能影响作曲家的创作，并导致其作品性格的相应变化。因此，莫扎特 1785 年创作的三首钢琴协奏曲（KV.466，KV.467，KV.482）之所以有其特殊性，必然与莫扎特在此时期的背景有关。

一. 莫扎特与海顿之间的友谊

莫扎特自小深受海顿音乐的影响，这从莫扎特少年时期就喜欢海顿的小步舞曲即可看出。同为维也纳古典音乐大师，二人的创作风格不同，但莫扎特与海顿都是以欣赏的角度来看待对方及其作品的，原因之一就是，二人都喜欢民族民间音乐。在莫扎特《费加罗的婚礼》第一幕结束处，费加罗所唱的咏叹调就是汲取了德国民歌“乡曲民兵”的曲调，海顿的音乐创作也受到民间音乐的影响，尤其是克罗地亚和匈牙利的民间音乐。海顿访问维也纳的机会虽然不多，但从那时起，莫扎特与海顿的作品开始呈现出相互影响的迹象，比如说：海顿曾引用莫扎特的主题，莫扎特也经常在其作品中使用海顿的主题，并且通过自己成熟的艺术才能将其变形发展。

¹周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003, 第 93 页.

尽管两人个性不同，但自从海顿第一次见到莫扎特之后，莫扎特的艺术个性就给海顿留下了深刻的印象。十八世纪八十年代是莫扎特海顿关系最亲密的时期，首先在歌剧领域中体现出二人在某些方面的关联，海顿非常关注莫扎特的歌剧创作，他自己的歌剧创作结束于 1784 年，在莫扎特《费加罗的婚礼》之后，海顿坚定的将歌剧领域创作丢给了莫扎特，这足以说明海顿十分欣赏莫扎特的歌剧创作才能，并且暗示这种歌剧天赋是无人能及的。海顿与莫扎特之间的友谊给了莫扎特音乐创作一种无形的动力，1782——1785 年，莫扎特题献给海顿的六部弦乐四重奏就可证明这一点。海顿和莫扎特还一同分享巴洛克风格音乐的技法经验，这就为莫扎特 c 小调弥撒和海顿的圣塞西莉亚弥撒的产生做好了铺垫，两位作曲家的弥撒曲产生相同的艺术思想绝不是偶然，是二人在创作技法之上进行的心灵沟通，只有彼此了解，相互渗透才会出现这种平等的对话。

又一现象是，海顿在十八世纪八十年代放弃了钢琴协奏曲的创作，然而就在此时，莫扎特创作出了他一生中钢琴协奏曲的杰作，由此可以推断，就像放弃歌剧创作一样，海顿考虑到莫扎特非凡的创作才能，再一次的谦逊使他退出了与莫扎特在钢琴协奏曲领域的竞争。莫扎特从最初的仿作到最后的杰作，期间渗透了许多前人的精华，海顿对其产生的影响是不可忽视的。

二. 莫扎特加入“共济会”

“共济会”是十八世纪盛行于欧洲的一种秘密组织，随着其追随者不断增加，这个组织慢慢扩展到了欧洲各部，其中包括法国、德国和奥地利等国家，组织的成员以理性主义者和反天主教人士为主，其中有许多知识分子，如：伏尔泰、歌德和莱辛，音乐家有格鲁克、海顿和莫扎特。“共济会”主张人与人之间要像兄弟般友爱，就像对待亲人一样，不论高低贵贱，人们都要互相帮助，互相扶持，这种思想体系以及具有教化意义的特点反映了那个时代大多数先进知识分子的观点，这种原则具有人道主义精神，被大多数人推崇。显然，这对于十八世纪严格的封建制度社会是一个危险的信号，因此，教皇克莱门特十二世于 1738 年颁布了对“共济会”的禁令。

1784 年 12 月 14 日，莫扎特加入了“共济会”，我们从莫扎特许多早期的作

品中得知，他早已对“共济会”思想感兴趣，其中大多数是声乐作品，在成为“共济会”会员之后，他还为“共济会”创作不同场合的音乐，此类音乐具有明显的“共济会”思想，最具代表性的作品是莫扎特晚年创作的歌剧《魔笛》，这部作品鲜明的体现了“共济，互助”的原则，表达了人类最真实的愿望。音乐在“共济会”仪式中起到了非常重要的作用，音乐的目的在于向民众传达有意义的思想，激发人们团结的精神，鼓励不同层次的人结为好友，并且在愉悦中团结起来，这就决定了歌曲是以交替轮唱的形式进行的，只有以这种形式歌唱才可以在人们中间传递友爱和欢乐。通过莫扎特音乐创作我们得知，许多具有“共济会”特征早期的音乐是非正式音乐，没有固定的音乐形式，莫扎特没有把与“共济会”相关的音乐符号固定下来，而是通过不断的对其发展变化，注入更深层次的内容以达到完善“共济会”音乐的目的。最具代表性的声乐作品是莫扎特晚期创作的两首康塔塔（K.619，K.623），这两首作品的旋律、节奏以及和声都直接反映了康塔塔与“共济会”思想的联系。

莫扎特同样在纯器乐作品中表达了他作为“共济会”会员的思想，尤其是在钢琴协奏曲创作中更为明显。创作于维也纳初期的钢琴协奏曲 KV.413，KV.414，KV.415 已经透露出莫扎特具有“共济”的思想。维也纳中晚期时，莫扎特的钢琴协奏曲创作不再迎合大众口味，在莫扎特成为一名“共济会”会员之后，次年二月莫扎特创作了 d 小调（K.466）钢琴协奏曲，这首协奏曲打破了以往华丽风格，与之前所有同类作品形成了鲜明对比，具有时代特征，相继创作于同年的协奏曲（K.467、K.482）同样具有明显的“共济会”特征。在“共济会”仪式音乐中经常使用的木管乐器是协奏曲的重要组成部分，在降 E 大调钢琴协奏曲中首次使用了单簧管，而单簧管在“共济会”音乐中也经常使用到。1786 年三月，莫扎特创作了两首伟大的钢琴协奏曲（K.488、K.491），c 小调协奏曲（K.491）就其所有的协奏曲来讲是最具革命性的一首钢琴协奏曲，就像 d 小调钢琴协奏曲一样，具有强烈的戏剧冲突与热情。

莫扎特在加入“共济会”期间创作了不少惊世之作，其中钢琴协奏曲的创作高峰正在此时，莫扎特“共济、互助”的思想不断通过这些作品来传达给社会大众，因此这些协奏曲也就具有了“共济”精神。

第二节 莫扎特社会身份的变化对其创作的影响

封建体制下的音乐赞助制度使一部分作曲家从教堂独立出来，这些作曲家的社会地位是依附性的，他们专门为贵族创作世俗音乐，正因为如此，这种作曲家的职业逐渐被西方社会所认可。十八世纪中后期，欧洲社会结构正处于变化之中，随着中产阶级的兴起，宫廷贵族不再是音乐欣赏的主体，作曲家开始追求自我创作，这种自由创作意识逐渐开创了作曲家的独立时代。

这种作曲家社会身份渐变的过程浓缩在十八世纪中后期，海顿、莫扎特和贝多芬三位作曲家贯穿了这种新旧体制交替的阶段。海顿大部分创作生涯都是在宫廷中度过，他是封建体制下最后一位专门为贵族服务的音乐家，莫扎特前半生依附于大主教，之后在寻求贵族庇护的过程中渐渐以个体作曲家的姿态独立于社会，成为音乐史上第一位独立创作的作曲家，但由于贵族与作曲家的雇佣关系依然占据主要地位，社会大众未必认可这种作曲家的存在方式，因此才导致莫扎特半生坎坷的命运以及尴尬的社会地位。

本节将影响莫扎特创作的因素归结为两点：一，内因是莫扎特的性格；二，外因是社会体制的转换。

一. 莫扎特性格对其创作的影响

莫扎特自小天真活泼的性格为其音乐创作提供了天然养料，相反，莫扎特顽强的精神反映出其斗争性的一面。十八世纪作曲家社会身份的转型必然会引起相应的音乐创作变化，莫扎特在历史转型期间被宫廷贵族冷落，同时，社会又给予了他不公正的待遇，这种怀才不遇，半世坎坷的境遇激发出莫扎特潜在的性格特征，即：独立不羁、坚强不屈。莫扎特倔强的性格在特定的历史时期促成了他另类的创作，此时的三首钢琴协奏曲正体现出了莫扎特对于现实状况不满，却又对未来抱有无限期望的矛盾心情。

K.466 一乐章以激动的情绪为背景与略带忧伤和无奈的旋律形成了矛盾对比，二乐章咏叹调式的旋律虽然极美，但突出了其悲剧性色彩，低沉的情绪总会被坚强的毅力所冲散，三乐章富有激情的音调恰当地反映了莫扎特本人坚强不屈的性

格，如同富有棱角音调一样，莫扎特在人生转折阶段不再像从前一样的平滑，此时他的性格会突显出较为尖锐的一面。K.467 和 K.482 整体风格差别不大，都是以积极向上为主，莫扎特事业发展虽然不尽如人意，但他坚持自己的信念为理想奋斗，始终抱有美好希望在现实中抗争，命运虽不公，但从他手中流出的美好旋律可看出莫扎特对于自己的人生目标坚定不移，这种执着取决于莫扎特自身的性格。当然，在这三首钢琴协奏曲中也常出现莫扎特天真活泼机智幽默的一面，这都源于作曲家性格问题。

二. 莫扎特在古典时期新旧体制转换中的遭遇

笔者主要参考夏滢洲的博士论文《西方作曲家的社会身份研究——从中世纪到贝多芬》，得出以下结论。莫扎特初到维也纳时的事业很顺利，他以钢琴家和作曲家的身份向维也纳贵族及大众展示了他惊人的才能，他的作品在维也纳很受欢迎，尤其钢琴协奏曲在当时很流行。从经济方面来讲，莫扎特在维也纳没有固定职位，他的经济来源主要有三个方面，即：委约创作、音乐会和音乐教师，他的收入在中等水平之上，远远超过了他在萨尔茨堡时的收入，因此，莫扎特和康斯坦茨在维也纳过着相当优越的生活，照此推理，莫扎特之后的音乐道路应该是平坦的，但又是何种原因导致其经济拮据创作坎坷呢？

第一，莫扎特在萨尔茨堡有一个固定的职业，主要是为大主教服务，在此期间他在空闲的时间完成了许多委约创作。大主教反对莫扎特参加公众音乐会，这才迫使莫扎特离开萨尔茨堡，与萨尔茨堡沉闷的生活相比，莫扎特更喜欢维也纳活跃的艺术气氛，相信自己的音乐创作可以为其带来可观的收入。在莫扎特定居维也纳之后，实际情况并非莫扎特所想一样，公众音乐会形式在维也纳不是很普及，大多数平民不是通过音乐会形式来丰富自己的音乐生活，他们多以家庭音乐创作为主，而维也纳贵族掌握着社会大部分财富，作为音乐爱好者，他们支持音乐活动，出资鼓励创作，在维也纳音乐生活中还是占有主导地位。也就是说，当时作曲家的创作还是主要为贵族服务，在经济方面未能脱离贵族赞助，公众音乐会形式还处于早期未成熟状态。莫扎特对现实条件估计不足导致了他在维也纳没有稳定的职位，失去固定收入，主要依靠委约创作来维持生活，莫扎特经济条件

趋于恶化与此有直接联系。

第二，十八世纪中后期，启蒙思想传播迅速，社会阶级思想差异愈加明显，第三阶级强调民主、平等和自由，并且通过音乐艺术来抒发个人情感，这就促使音乐大众化。在启蒙思想的影响下，音乐家开始意识到自身存在的价值，在创作中开始注入了自己的情感因素来表达自身意愿。受启蒙思想的影响，莫扎特的独立意识趋于明显，他的创作不再以贵族的趣味为主导，而是创作代表第三阶级立场的作品。歌剧《费加罗的婚礼》体现了作者人道主义思想，明确指出阶级对立的现实，这一类型的创作与当时上层社会利益相左，与宫廷贵族形成了思想对立，其作品无法被上层社会所接受，不论莫扎特是否是一个音乐天才。

第三，欧洲社会结构在十八世纪中后期发生了重大变化，封建专制制度慢慢被瓦解，资产阶级地位不断上升，阶级矛盾日益加剧。莫扎特正处于新旧体制转型期间，不同阶级对社会音乐生活以及音乐风格取向有所不同，所体现的阶级立场也大不相同，社会音乐艺术呈现出多层次发展。莫扎特的歌唱剧《后宫诱逃》虽为约瑟夫二世所赞赏，但其认为歌唱剧体裁不适用于宫廷音乐生活，此种音乐创作体裁的错位致使莫扎特无缘宫廷歌剧创作。在特定的历史转型时期，阶级冲突不断上升，不同社会群体对艺术趣味的要求使莫扎特创作陷入了两难的境地，他的创作只能游离在各阶层的趣味标准之间。

第四，莫扎特离开萨尔茨堡的原因之一是他有信心可以在维也纳谋求到一个稳定的职位，他认为那里有开明的君主赏识他的才能，然而这一基于传统赞助制的观念与莫扎特独立的阶级意识相悖。在萨尔茨堡时期莫扎特就表现出作曲家是独立存在的个体，并不依附于任何人的等级观念，由此衍生出，作曲家同样在音乐创作中具有独立的地位，即：自主性的音乐创作观念。这种具有个体意识的创作思想与顺从于封建宫廷创作习俗的矛盾导致了莫扎特在维也纳宫廷求职失败。

莫扎特在社会转型期间坚持固有的创作理念，通过奏鸣曲、协奏曲、歌剧等创作反映出政治、经济和文化对音乐的影响，体现出音乐曾作为宫廷娱乐方式正在向大众化娱乐转变的过程。与此同时，莫扎特在矛盾交错中创作，其作品必然反映出尴尬的心理状态，导致创作中会出现新的因素，即：戏剧性。这种具有跨时代意义的创作为音乐历史揭开了新的一页，之后，贝多芬完美的继承了音乐戏剧性发展的创作原则。

第三节 歌剧创作背景

当莫扎特在钢琴协奏曲创作达到顶峰之时，其戏剧性特征表现的愈加明显，阐释这种特征的最佳方式就是歌剧创作。莫扎特在 1785 年创作完三首钢琴协奏曲（KV.466, KV.467, KV.482）之后，成功创作了喜歌剧《费加罗的婚礼》，与协奏曲产生于同一时期决定了两种体裁的创作背景相同，因此本文有必要阐述这部歌剧的创作。

莫扎特之前的歌剧强调人物地位，如伯爵之类的角色，剧中人物的性格处于次要地位，而在莫扎特的歌剧中，首要塑造人物个性，不会着重强调外部环境和人物社会地位。《费加罗的婚礼》是莫扎特基于十八世纪欧洲习俗与风格特征，选用法国剧作家博马舍的戏剧完成创作的，其通俗性在于社会各个等级的人群都可以理解这部歌剧的含义。经莫扎特介绍，达·蓬特花了六周时间把这部戏剧改编为精练的歌剧脚本，他运用富有诗意的意大利语改写了这部戏剧，并且除去了原有的政治言论，例如：达·蓬特特别将费加罗针对贵族进行的高潮性演讲替换为一首愤怒的咏叹调，这首抒情独唱曲是费加罗对妻子的不忠所发出的感慨。达·蓬特在歌剧发展进程中实质性的贡献在于他为了提供必要的戏剧性支柱而完善了歌剧脚本的结构，因此，在莫扎特为其创作音乐之前，这部歌剧脚本已经得到了约瑟夫二世的认可。

莫扎特综合了法国喜剧和意大利趣歌剧风格，于 1785——1786 年完成了这部歌剧创作，由于这部歌剧表现出对贵族的讽刺，并产生于法国大革命前十年，曾在维也纳被禁演，但这部歌剧是莫扎特最成功的作品之一。尽管这部歌剧的人物经历都充满了悲伤、焦虑和愤怒，但仅有一首咏叹调是小调性的，即：第四幕开始处芭芭丽娜演唱的简短咏叹调，除此之外整首歌剧都基于大调。莫扎特采用古典风格的音乐语言来表达戏剧，例如：歌剧中的许多部分与奏鸣曲形式相似。莫扎特通过对音乐结构的完美把握以达到戏剧性目的，由音调对比而产生的戏剧张力使莫扎特的歌剧情节在舞台上更加有生气，与同时代作曲家相比，他的歌剧更具艺术性。

第三章 1785 年创作的三首钢琴协奏曲的创作特征

第一节 结构特征

一. 主题

从莫扎特手中流出的旋律有千百种, 各种不同性格的旋律道出了人类真实情感, 旋律的流畅性是莫扎特旋律创作的首要特征, 许多优美的旋律说明了莫扎特创作力的深度和广度, 并给人美的享受。除此之外, 莫扎特还掌握了各种乐器的性能, 这更加丰富了他的旋律创作, 游走于乐队之上的钢琴旋律总像是一句温婉的曲调, 歌唱性原则使钢琴演绎更加完美, 因此, 莫扎特旋律创作的灵感是永无止境的。其中我们把居主要地位、贯穿音乐始终的旋律叫做主题, 莫扎特把情感注入了音乐主题, 生动活泼的主题恰当地表达了莫扎特本人的喜悦, 这是天性所致, 反之, 无奈叹息的曲调反映了莫扎特内心深处的悲戚。莫扎特通过简朴的形式, 毫无雕琢痕迹的手法使他音乐中的精致、典雅、清澈、纯净和欢乐蒙上了一层淡淡的哀伤, 这种悲痛并不过分, 只是忧郁的成分浸透了整个主题, 以至于主导了乐曲的情感方向, 同样, 喜悦并不是纯粹的欢快, 莫扎特所表达的是不过分的开心, 总之, 每一种主题旋律都是最真切的感受。

莫扎特的旋律天赋在钢琴协奏曲中表现的尤其明显, 不同情感种类的主题尽显其中。钢琴协奏曲的主题众多, 且具有鲜明的性格特征, 此种基本性格通过主题材料重复、对比、延展等手法基本贯穿了乐曲始末, 也就是说, 主题的性格决定了乐曲的性格特征。在莫扎特中后期的钢琴协奏曲(KV.466, KV.467, KV.482)创作中, 乐曲的创作特征是趋于复杂的, 从主题创作单方面来讲, 不同主题类型不仅具有对比特征, 而且在乐曲整体发展中具有一定的戏剧性特征, 此种创作特征将整个乐曲导向戏剧性冲突, 之所以会产生这样的效果, 就在于主题创作的复杂性。1785 年创作的三首钢琴协奏曲的主题基本具有如上的特征, 但由于作曲家所传递的情感类型不同, 其创作手法也相应不同, 此章节意在非一致的思想感情中梳理出主题创作的共同性, 及其主题间的相互影响作用。

以下是笔者从不同角度出发, 针对三首钢琴协奏曲(KV.466, KV.467,

KV.482) 中不同种类的主题进行的分析对比,意在大致整合莫扎特此时期主题创作的相关性与独特性。

1. 对比性主题

众多主题形象鲜明,首先取决于对比性特征。一乐章的曲式结构特征要求主题不可能陈述单一形象,即:莫扎特在钢琴协奏曲中采用了双呈示部结构,两个呈示部并存决定了不同性格主题的对比,由此产生两个呈示部之间的效果对比。主题旋律为了在有限的空间内产生戏剧性效果,表达特定时期矛盾的心情,三首钢琴协奏曲(KV.466, KV.467, KV.482)表现的情感幅度远远大于莫扎特之前创作的协奏曲,此时期主题的对比程度也已超越了之前的作品。

莫扎特首次创作的小调钢琴协奏曲 KV.466 一反纯净的曲风,不安的情绪为其主要特征。一乐章两个呈示部的主题相互形成鲜明对比,由乐队陈述的第一呈示部的主部主题(1——16 小节)属于方整性结构,终止于主音上(见谱例一),开始由低沉的弦乐所营造的紧张气氛将音乐带进了戏剧性情绪,切分音节奏带进的不安躁动预示了抗争的力量,贯穿始终,从第八小节开始,切分音节奏的主题由下而上呈半音叠加式突进,直到 d 音才级进下行,终止于主音。短暂的主部主题暗含了激烈、悲愤等因素,此类情绪在莫扎特创作中是不常见的。

谱例一:





KV.466 第一乐章第一呈示部主部主题

第二呈示部主部主题（77——91 小节）由钢琴演绎，完全钢琴化的歌唱性旋律显得深情动人，略有一些叹息之感，以两小节为单位，旋法由上而下致使情绪起伏越来越大，当旋律延伸至最高点 *f* 之后，主题通过十六分音符迂回重复的方法进行了动力性发展，并结束于主音上（见谱例二）。这一主题与第一呈示部主部主题情绪反差较大，表现了作曲家本人完全不同的性格侧面，恐惧之后便是宁静的哀愁。

谱例二：



KV.466 第一乐章第二呈示部主部主题

与 KV.466 撼人心扉的曲风完全不同，C 大调钢琴协奏曲（KV.467）以其明亮轻快之感著称于世，它具备了 C 大调乐曲的一般特征，莫扎特还超长发挥了其

天才式的乐思而丰富了这首协奏曲的主题旋律创作,使得这首钢琴协奏曲的主题繁多却不凌乱多余。莫扎特在第一乐章的第二呈示部中使用了两个副部主题,这种并列关系更加需要旋律性格的强烈对比来体现,以至于音乐不会显得那么乏味无趣。

副部主题部分早已偏离了宏大庄重的整体风格。第一主题(109——127小节)首先在调性上与之前明快的十六分音符主部主题加以区分,属小调g小调的介入使乐曲变得凝重,节拍单位也随之放大了一倍,不断重复的小二度营造出严峻的气氛,乐节间的重复加快了乐思发展的脚步,且有一丝悲情,莫扎特旋律的妙用就在于点到为止,当快尝到苦味之时,莫扎特利用不规则的节奏打破了这种气氛,之后半音化经过句使调性自然的转向了G大调,此时间第一主题产生的冷酷感早已被连续的十六分音符柔化,这也预示了第二主题的到来。(见谱例三)

谱例三:



KV.467 第一乐章第二呈示部第一副部主题

副部第二主题(128——143小节)属于新材料呈现,新鲜感更具有对比性(见谱例四)。开始四小节展现了我们熟知的莫扎特,即:亲切、自然、歌唱性的主旋律配以简单的伴奏织体,这样的温暖只有在第一主题之后才会显得更加珍贵。随后的四小节属于主题内部对比,与开始处的圆滑相比,此处的旋律稍具有棱角性,表现出莫扎特轻松愉快的心情,诙谐的节奏特征也与之之前规律的八分音符进行对比。之后的重复部分交由乐队完成,钢琴起到了点缀作用。

谱例四:



KV.467 第一乐章第二呈示部第二副部主题

第二十二首降 E 大调钢琴协奏曲 (KV.482) 虽不及前两首协奏曲结构严谨内容
丰富, 不是所有的主题各具特色, 但其中不乏有独特之处。这首协奏曲相似于
KV.467 宏大隆重的气氛, 却毫无锐气, 而以柔美著称。第一乐章两个呈示部的
主题对比不突出, 但第二呈示部的副部主题创作较为成功, 形象鲜明。第二呈示
部主部主题 (77——94 小节) 属方整性结构, 终止于主音, 甜美的印象中略带
跳跃之感, 旋法以级进上行和下行为主, 而紧接上行之后的跳进 (第 80 小节)
更是神来之笔, 使这一乐句圆润, 具有歌唱性, 接下来是连续跳进式模进与音阶
式起伏的对比 (见谱例五)。

谱例五:

The musical score for Example 5 consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system starts at measure 73 and ends at measure 76. The second system starts at measure 77 and ends at measure 80. The third system starts at measure 81 and ends at measure 84. The fourth system starts at measure 85 and ends at measure 94. The score includes a 'legato' marking above the right hand in measures 73-76 and 85-94, and a 'p' (piano) dynamic marking at the end of measure 94. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some melodic leaps and a generally flowing, lyrical character.

KV.482 第一乐章第二呈示部主部主题

虽然第二呈示部两个主题都是由上行八度音阶引入¹，但副部主题（128——138 小节）性格大变，与整首协奏曲闲适的风貌背离，晴空万里忽然被乌云所挡，气氛变得凝重许多。与之前 KV.467 副部第一主题（见谱例三）情况相同，此时调性转向属小调，降 b 小调表现出音乐的低沉情绪，厚重的和弦却体现了坚定的力量，主题短暂却透出莫扎特性格的另一侧面。这个主题陈述的特点是采取了变化重复的形式，重复对比中将音乐过渡到平缓部分，由于此处属开放性结构，收束特征并不明显，更需注意的是，这个副部主题仅有 11 小节，是非方整性结构，这是莫扎特成熟时期作品的重要特征之一（见谱例六）。

谱例六：



KV.482 第一乐章第二呈示部副部主题

2. 主题相互影响作用

综上所述，莫扎特善于创作不同性格侧面的旋律来丰富作品，然而莫扎特也可在创作中借用自己的旋律，或者对其之前的旋律进行变形，这种旋律衍变能力也是莫扎特旋律创作独到之处。莫扎特拥有众多乐思，在创作过程中不免会产生相似性，这取决于主题旋律相互影响作用。通过对三首钢琴协奏曲（KV.466，KV.467，KV.482）的研读，笔者认为，主题在乐章内或者在乐章之间有一定的相像性，并不是所有的主题旋律性格是对立存在的，同属于一种感情特征的多条旋律会在旋法，情感幅度等多方面产生共同特征。

莫扎特 d 小调协奏曲（KV.466）的主要主题对比较为强烈，但也可在众多主题中找到相似性旋律的痕迹。一乐章第二呈示部主副部主题都是作曲家一种感

¹ （英）菲利普·拉德克利夫，莫扎特的钢琴协奏曲[M]。北京：人民音乐出版社，1985，第 69 页。

情的流露，二者由第一呈示部两个主题材料相隔，这已经在整体中产生对比，以至于第二呈示部主副部主题并列存在是合理的。主部主题（见谱例二）代表叹息，莫扎特在此处有悲的情感色彩，副部主题（127——142 小节）有主部主题的影子，却更显得舒展，淡化了哀叹之感，旋律跳进进入级进落下的特点与主部主题相似，不同在于副部主题以模进的方式重复，之后主题交予乐队陈述，钢琴在适当之时从上而落，与乐队呈反向进行，不免有诙谐的因素（见谱例七）。

谱例七：



KV.466 第一乐章第二呈示部副部主题

这首协奏曲第三乐章呈示部起连接作用的主题（63——73 小节）与一乐章第二呈示部主部主题如出同源，二者调性都统一于主调，旋律起伏一致产生了几乎一样的音乐效果，这也许是莫扎特在第三乐章中回应一乐章的创作手法之一，以达到统一全曲的目的。区别在于一乐章的主题更具有歌唱性，两个主题延伸效果略有不同，连接部主题只起到的连接作用决定了它存在的短暂性，没有一乐章主部主题完整（见谱例八）。

谱例八：



KV.466 第三乐章呈示部连接部主题



KV.466 第一乐章第二呈示部主部主题

第二十二首钢琴协奏曲(KV.482)一乐章第一呈示部副部主题(51——58小节)和第二呈示部结束部主题(152——160小节)相似,两个主题分属于不同调性。副部主题由乐队在主调上陈述,虽不及主部主题隆重之势,但其温婉的表达方式相对于主部主题显得柔美大方,在统一中形成对比,旋律依然具有莫扎特歌唱性特征,圆润的单声部旋律飘于简单的伴奏织体上,简单而大气。第二呈示部结束部分较为长大,结构松散,相比较之下主题显得分量不足,但其材料与副部主题材料有相似之处,可算是对整个呈示部的统一,此主题甜美的性格与主部

主题风格接近,在情感表达方面与第一呈示部副部主题一致,同时在旋法上也有共通之处。二者旋律开始处都是以级进为主,而后又急转跳进而下,此种手法更突显音乐的圆滑感,之后旋律发展是以变化重复为主要特点(见谱例十)。

谱例十:



KV.482 第一乐章第一呈示部副部主题



KV.482 第一乐章第二呈示部结束部主题

二. 展开部

发展部是钢琴协奏曲重要组成部分,呈示部和再现部区别不大,发展部占据中央地位有承上启下的作用,可以形成鲜明对比,甚至可以达到戏剧性效果,其是对主要主题的进一步阐述,会将各种主题因素融合于一体,并将全曲推至高潮。莫扎特钢琴协奏曲拥有两个呈示部并不妨碍展开部的重要地位,反之,还会更加

衬托出展开部的对比性和独立性，强调展开因素的必要性。莫扎特通过回旋奏鸣曲式陈述钢琴协奏曲第三乐章，这一曲式设计无疑加重了前后两部分的创作比例，此时展开部（即：中央插部）不具备使呈示部与再现部形成对比的功能，而只是作为回旋曲式的插部之一而存在。莫扎特三首钢琴协奏曲（KV.466, KV.467, KV.482）展开部的创作各有特点，但不外乎三种方式，以下将一一陈述。

1. 以现有主题为基础的展开部

此种依据现有主题展开的创作手法是最常见也是最有效的，将已出现过的各种主题变化再利用不但完善了全曲的统一，还可达到使矛盾双方在统一中加强性格对比的目的，以至具有戏剧性效果。第二十首钢琴协奏曲（KV.466）一乐章和三乐章与第二十一首钢琴协奏曲（KV.467）的一乐章都具备这一特征。

第二十首钢琴协奏曲（KV.466）第一乐章呈示部与展开部（192——253 小节）衔接处和第一呈示部与第二呈示部连接部分所采用的主题材料较为相似，呈示部的结束部分采用了第一呈示部的主部主题，并且在尾声中平静的过渡到展开部。展开部是通过对第二呈示部主部主题的回忆来开始陈述的，主部主题分别在不同调上进行短暂的发展，F 大调所呈现的主部主题多了一分明朗，旋律起伏稍作变动更显情绪发展的平稳性；在 g 小调上出现的主题会有暗淡色彩，其旋律起伏较大，这比较接近第二呈示部主部主题的性格特征；降 E 大调陈述的主题是中肯稳定的，且有深情动人的一面，三个并列的主题没有完整陈述，都总是被开始处的主题影子所打断。之后乐曲发展以激动的琶音为主，起伏中所形成的模进段也将乐曲的情绪推向高潮，此时在开始主题中出现的严峻的四音音型显得非常重要，使乐曲在激动中更有力量。待到再现部之前，发展的动力因素已经慢慢减少，情绪转向平和，但是不稳定因素依然存在，这有利于过渡到再现部。（见谱例十一）

谱例十一：



KV.466 第一乐章第展开部开始

热情如火的三乐章展开部也具有同样的特质，即：中央插部主题与之前连接部主题相同，只是调性不一，连接部主题在主调 d 小调上陈述，而中央插部是在 a 小调上完成的，也许是莫扎特本人不满足如此动人的旋律只起到连接作用，进而将它放在重要位置再次利用，这个主题的优美足以与前面火焰般的主部主题形成对比，突出第二插部的独立性。与其他协奏曲展开部相比，此处展开部的规模很小，仅有十小节，但联系前后部分从宏观上分析，这里插部运用和一乐章展开部的展开手法有相似之处。如前所述，第一乐章展开部开始处是重拾第二呈示部主部主题在三个调上的变奏发展，期间都是被第一呈示部主部主题的影子所打断，而我们可把第三乐章的中央插部看作是一个组成部分，它结束后是再现部主部主题的开始，主部主题与副部主题之间又再现了这个连接部主题，只不过它是在 g 小调上陈述。连接部主题短时间内以不同调性陈述两次，并且以主部主题材料打断，这一特征与一乐章展开部相似。（见图解）

F 大调	g 小调	降 E 大调
一乐章展开部：第二呈示部主题+第一呈示部主题	第二呈示部主题+第一呈示部主题	第二呈示部主题
a 小调	g 小调	
三乐章展开部：连接部主题+主部主题	连接部主题	

谱例十二：

The musical score for Example 12 consists of two systems. The first system is a piano solo in F major, marked 'SOLO.' and 'III: V:'. It features a melodic line with a triplet and a bass line with sustained chords. The second system is a piano accompaniment in a minor key, marked 'mf'. It features a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a bass line with sustained chords.

KV.466 第三乐章中央插部

第二十一首协奏曲（KV.467）第三乐章中央插部完全是以主要主题为基础而展开的，不同的是，精致活泼的主要主题在这里的展开不再显得单纯有趣，而多了几分抒情气质。转向 A 大调的主题稍逊于 C 大调的明朗，且伴以左手分解和弦更加显得柔和，主题陈述没有终止于主调上，而属于开放性结构，这有利于钢琴与乐队相互交替变化发展同一主题，并且形成激烈的竞奏，由乐队和钢琴共同完成的第二乐句体现出主题发展的动力性因素。之后主题是以对答方式出现，经过层层推进向上发展，此时主题性格不再轻松愉快，紧张的气氛将展开部推至高潮。虽然随着音区的落下，情绪有所降温，但乐队与钢琴追赶式的交替演绎使本就明朗的主题动机蒙上了一层雾霭，这种另类的主题性格终止于沉重的八度，相似性格发展使乐曲回想起一乐章的主题音调。

谱例十三：

KV.467 第三乐章中央插部开始处

2. 有部分主要主题因素的展开部

第二十一首协奏曲（KV.467）第一乐章展开部基本属于新的乐思，但其中包含有主要主题重要因素，所以将其归为不完全采用新材料的展开部。这个乐章展开部与呈示部主题性格对比强烈，没有主部主题隆重，也毫无副部主题的严峻，为了展开部恰当进入，乐队为其准备了长时间的情绪过渡，并转至 e 小调开始。小调带出晦涩，隐痛之感，关键在于特殊的附点节奏和直起平落的旋律走向，相同音型重复三次之后，音乐圆滑的过渡到十六分音符快速度琶音，不久便是模进段。这类模进段落在莫扎特协奏曲第一乐章展开部中经常出现，即：和声每一次缓慢变换都伴随着钢琴部分快速的十六分音符，此处调性变化频繁，共有四个小

调相继出现：a 小调——d 小调——g 小调——c 小调，其效果使音乐情绪高涨，达到乐曲高潮处，之后长大的十六分音符段落有“降温”之效，并使调性慢慢过渡到大调上，最终与再现部接轨。

谱例十四：

KV.467 第一乐章展开部开始

3. 由新材料构成的展开部

第二十二首协奏曲 (KV.482) 一乐章展开部没有完整的主题，它的进入和展开类似于 KV.467 一乐章展开部，乐队为其做了较长时间的准备，终止于降 B 大调，钢琴开始部分是对前两小节乐队的重复，并转调至降 D 大调，开放终止引出了一个模进段，如前所述，此种模进段在莫扎特协奏曲展开部中很常见。同样，这个模进段以缓慢和声变换为背景，主要是几个快速段落的流泻，调性变化为：c 小调——f 小调——降 b 小调，然后渐渐转入大调发展，由长时间的降 E 大调陈述后，最终落在主调上。

谱例十五：



KV.482 第一乐章展开部开始

这首协奏曲的三乐章中央插部是一段印象深刻的行板，它与前后段的主题性格差别较大，因此显得独立且别具一格。第三乐章整体气氛轻松愉快，强烈的跳跃感贯穿始终，虽然乐章整体结构松散，但颇具律动的主要主题早已抹去早期创作的稚气，与活泼主题形成对比的是中央插部歌唱性的主题旋律。这里的插部不再具有展开的意义，它的独立可等同于一首小型作品，标有“如歌的行板”说明它是乐曲另类的诠释，这首降 A 大调小行板由两个主题组成，都是先由乐队陈述，而后钢琴部分重复其旋律，最后较长的结束部分具有过渡性质。第一主题以级进为主，旋律平缓而深情，情感表达比较含蓄，第二主题是前一主题的延续，旋律起伏较大致使情绪激动，以级进跳进交替进行，当钢琴重复此旋律时，有部分变化，略去跳进的几个十六分音符使这个主题不再显得激动，旋律平缓向上，重复尾声的手法预示了这首小行板的终结，但过渡部分推迟了终结点，并打破了此前深情式的对白，使乐曲气氛慢慢转变，与呈示部相符。此处转到频繁，由大调转入小调，即：降 A 大调——f 小调——降 e 小调，最终在降 G 大调上结束，并在同音上转入主调。

谱例十六：



KV.482 第三乐章中央插部

三. 慢乐章

相对于一乐章和三乐章而言，莫扎特钢琴协奏曲二乐章通常为慢乐章。前后两个乐章一般是快板乐章，情绪活跃，亦或者激动，乐章内部主题性格对比鲜明，甚至出现戏剧性冲突，如此多元化的两个乐章需要冷静的因素加以调和，使之在宏观连接上具有合理性，慢乐章有其存在的必要性。再者，从整首协奏曲的角度来讲，乐思发展更替也是松弛有度，这与乐曲感情线条规律是一致的。莫扎特钢琴协奏曲慢乐章创作特征与前后乐章形成对比，而此时期这三首协奏曲(KV.466, KV.467, KV.482)有其自身的特殊性，首先，他们作为行板乐章的曲式结构不同，d小调协奏曲二乐章是标准的复三部曲式，C大调协奏曲二乐章是不规则的奏鸣曲式，降E大调协奏曲二乐章是有插部的变奏曲式；其次，三首行板乐章所表达的情感幅度不同，甚至性格不一，这就需要在统一的特征中进行个别归纳总结。

1. 抒情性主要主题

三首协奏曲(KV.466, KV.467, KV.482)二乐章的主题主次分明，行板乐章规模有限，许多主题不可能像一三乐章那样并存出现，期间仅有一个主题主导这个乐章的性格，而三首行板乐章的主要主题都是比较缓和抒情的，区别在于它们表现的情感色彩不同，有的较为明朗，有的暗淡失色。

d小调协奏曲二乐章名为“浪漫曲”，降B大调带来的一抹阳光扫去了一乐章

残留的阴霾，钢琴先奏出的主要主题缓慢而流动，它所具有的抒情浪漫气质略带含蓄，旋律起伏不大，情感表达毫不过分，由半音修饰的主题旋律具有莫扎特的风格特征，没有纯粹的快乐，他总是利用半音化风格使这份阳光不那么饱满，有时稍有点儿灰色调，在短短的一个乐句中连奏与断奏明显区分，使得乐句精致而又大气。主要主题展开从容，由钢琴与乐队交替完成，第一乐句钢琴结束在主音上，接由乐队完整重复，开放性结构使这个主题进一步发展，此处展开有模进的特征，平缓的主题旋律在级进上升中变得有些激动不安，仅四小节的短暂展开使这个主题变得更加深情，随后乐队重复演绎了这个主题发展，并再现了原有主题，此时主要主题变得明朗许多，没有钢琴陈述部分暗淡。

谱例十七：



KV.466 第二乐章主要主题

C大调协奏曲二乐章主调是F大调，属于不规则的奏鸣曲式结构，背景音乐特征是三连音不间断演奏贯穿乐章始末，这种特殊的背景创作使整个乐章连成一口气，没有明显曲式界限。其次，乐章中出现的主题性格统一，没有对立性格的主题，第一呈示部和第二呈示部的主部主题相同，因此这个乐章的主要主题还是比较单一的。主要主题先由乐队伴以厚实的和声奏出，为使这个单薄的旋律不被淹没，乐队在弦乐器上使用了弱音器，经过短暂的副部主题陈述，钢琴再次演绎了这个主题。这个主题起先以级进为主，待到情绪发展略显激动时，两次模进性质的大跳使这一乐句达到高点，将积聚已久的能量突然爆发出来，并在长时间的颤音中结束了这个乐句。此主题具有明显的抒情特质，其宽广的旋律仅有简单几个音连接，长线条被伴奏部分的三连音填充，起始乐句虽比较闲适，但气息被拉得

很紧，松弛间感情渐渐饱和，不协和音的出现突然冲破了此时的满足感，而又体现出深情动人的一面，音乐在大起大落后平静结束。

谱例十八：

KV.467 第二乐章主要主题

降E大调协奏曲二乐章是c小调作品，主题旋律优美抒情，但它没有前两首大调作品明朗，总显得那么暗淡低沉，像是在哭诉悲哀的过去，并不失美的特质。此乐章属于变奏曲体，只有一个主要主题，共有两次变奏，并由乐队陈述的插部隔开，插部不仅没有隔断乐曲情绪发展，还起到了承接作用，基本上与主题性格保持一致。主要主题先由厚实的乐队深情奏出，此旋律绵长蜿蜒，以级进为主，不同的声部层次增加了许多暗淡的色彩，乐句通过模进的形式展开，稍有发展之势，就急于收束，此后的陈述像是一段补充，以便过渡进入钢琴部分。钢琴部分是对这个主题的变化重复，同音重复和加花变奏的创作方式使原本舒畅的旋律变得略显激动，钢琴单纯的音色又使这个主题不再灰暗，充满动力，此时弦乐部分只是起到背景衬托作用，主题在结束时波动较大。经过第一插部过渡进入第一变奏，这个变奏的主题旋律变动不大，主要特征是左手部分密集的伴奏织体，主题与伴奏呈现反向进行，连绵不断的三十二分音符犹如一团含蓄的火焰，使这个黯然的主题变得激动。第二插部在弦乐的映衬中凸显长笛和大管的音色对比，并具有二重奏的形式，乐队部分很自然的进入第二变奏，其主要特点是乐队和钢琴对话式的陈述，主要主题由乐队和钢琴共同完成使得这个段落动荡不安，比第一变

奏的情绪发展更进一步，主题在不协和中匆匆结束，而后二乐章在平静中结束，此时仅有钢琴和乐队的对比较明显。

谱例十九：



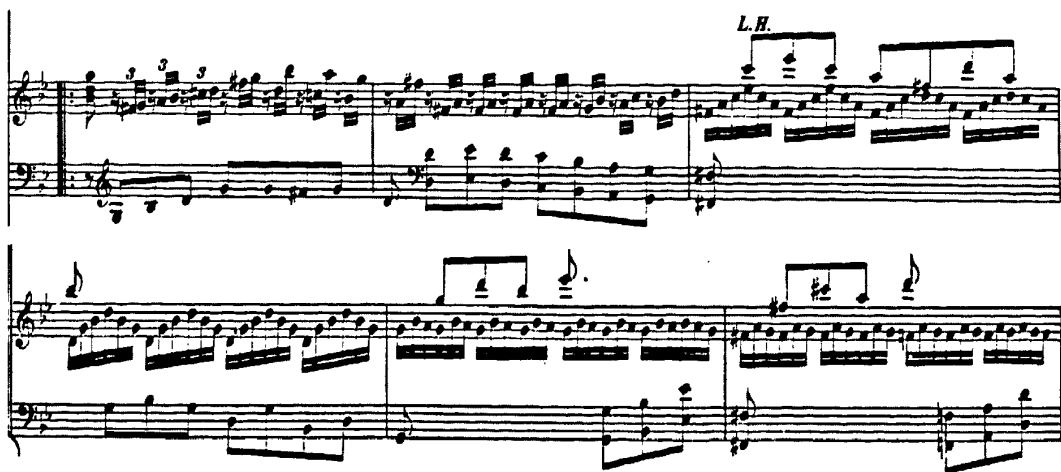
KV.482 二乐章主要主题

2. 对比性特征

虽然三首协奏曲二乐章情绪较为平稳，但每首乐章内部都会出现不同程度的对比因素，当然，此种对比不同于一乐章多个主题并置形成的戏剧性效果，这种与主要主题产生对比的特征属于主题展开的范畴，没有对立性。

d 小调协奏曲二乐章是复三部曲式（ABA），中间部分的主题已脱离主要主题营造的浪漫气氛，钢琴奏出短促激动的三连音音流，在此背景陪衬中主题旋律实现了高低音区的对比，单音与八度音的对比，主题旋律密集的音流将先前的闲适情绪打散，旋律起伏较大，这种对比音乐创作手法为平静的行板乐章增添了戏剧性效果，同时与一乐章开始的主部主题性格相对应，表现同一种不安和激动。二乐章在降 B 大调上展开，中间部分转调至其关系小调 g 小调，而且主题展开过程中频繁转调，简单的旋律变得极不稳定，调性次序为：g 小调——升 f 小调——d 小调——降 E 大调——g 小调——c 小调——g 小调——升 c 小调——g 小调——D 大调——降 B 大调，临近结束之时，节奏与调性变化使音乐回转至降 B 大调，此时音乐情绪也趋于缓和。

谱例二十：



KV.466 第二乐章 B 段对比主题

C 大调协奏曲二乐章被统一的三连音背景连接，整体情绪起伏不大，但展开部主题与主部主题还是有一定的对比性，歌唱性的主部主题悠闲自在，没有极端的紧张感，而展开部开始处十度大跳至降 B 音将感情幅度增大，并与之后依次级进下行形成对比，在 d 小调上悄然展开的旋律有悲凉的色彩，此后的一个乐句转调至降 B 大调，大调的明朗体现了旋律的抒情，此时情绪较为激动，之后，乐队和弦强奏，并引发模进式扩张，大小调在每一小节转换，即：g 小调——降 B 大调——f 小调——降 A 大调，调性频繁转换间趋于稳定，主部主题在降 A 大调上再现。

谱例二十一：



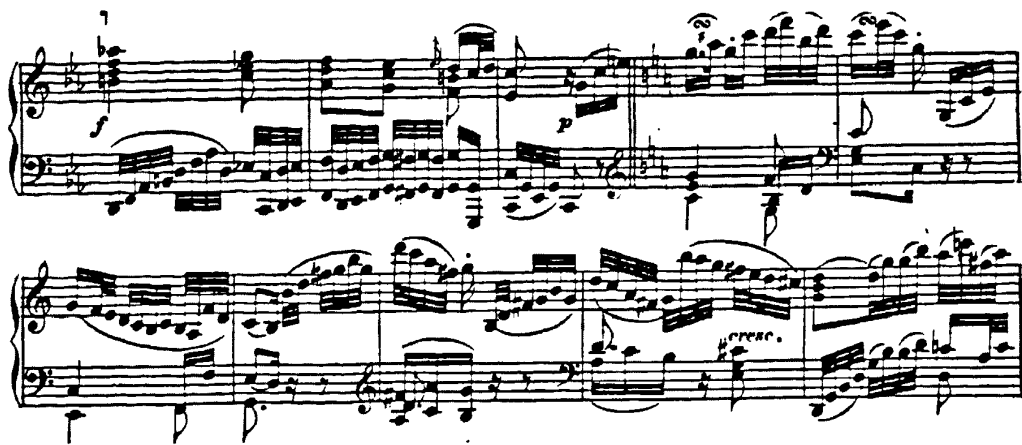
KV.467 第二乐章展开部主题

降 E 大调协奏曲二乐章虽是基于一个主题展开的变奏曲式，但其中的对比因素是比较明显的，有两方面的对比：变奏部分和插部的对比；主题发展的对比。这个乐章有两个乐队演奏的插部，都在大调上，这与 c 小调主题变奏段落形成了

调性对比，第一插部优美而平静的主题旋律先在降 B 大调上陈述，而后这个主题便移至降 E 大调展开，轻松自然的结尾与第一变奏钢琴伴奏部分的厚重感形成鲜明的对比，降 E 大调突然转至关系小调使乐曲的情绪急转直下。第二插部延续第一插部的“情感路线”，C 大调明朗的生活气象早已扫尽第一变奏中的悲苦，长笛与大管间的对话生动活泼，单薄的乐队伴奏与第二变奏开始处宏大的乐队有明显对比。简易深情的主要主题在两次变奏中性格慢慢变化，钢琴在变化重复乐队主题时将旋律细化，这种钢琴化“变奏”使这个主题“升温”，略显激动。第一变奏将内涵的主题外向化，当发展至第二变奏时，主题性格发生了根本性改变，钢琴应答部分甚至有些尖锐，此时应该是全曲的高潮部分，当然，这个乐章的结尾比较安详美丽。

谱例二十二：

KV.482 二乐章第一插部



KV.482 二乐章第二插部

3. 尾声

三首钢琴协奏曲（KV.466, KV.467, KV.482）虽是不同的曲式结构，但它们都有一个美丽的结尾，行板乐章规模不大，其中音乐形象富于变化，统一中强调对比，对比主题又不会孤立存在，尤其是 C 大调协奏曲和降 E 大调协奏曲的对比主题有展开意义，乐曲情绪中间起伏再三，最终落回原点，并且利用一个规模相当的尾声来延续乐章开始处的感觉。其次，三首协奏曲尾声的音乐材料都有主要主题因素，也就是说，尾声音乐素材取材于主题材料，这样二者的旋律性格才可保持一致，首尾相应。回归主要主题所引导的气氛也便于与第三乐章激动的主题形成鲜明对比，使音乐情绪再次高涨。

d 小调协奏曲二乐章尾声出现在完整再现之后，由钢琴四小节的琶音过渡进入，大小调交替而行：c 小调——降 E 大调——g 小调——降 B 大调，此处如同精致的点缀，朴素大方，音乐辗转进入宁静轻松的场景，熟悉的曲调让人回想起第一部分 A 中的 b 段末尾音调，虽然中间经历了暴风骤雨般的袭击，但此处的温暖足以抵消之前的阴霾，值得回味。C 大调协奏曲二乐章是对比效果最不强烈的一首，三连音特征的伴奏音型将丰富的乐思连成一气，导致尾声部分不很突出，这个乐章再现部属于变化再现类型，主部主题在降 A 大调上陈述，部分旋律有些变化，当副部主题结束后，音乐回转至主调 F 大调，此处应该看作是尾声的开始，因为调性回归使音乐进入相对稳定的阶段，其音乐材料使用了副部结束处的主题，不同的是，这个主题没有平静结束，而利用伴奏和声在激动的转化中重复了部分主部主题，当最高音 f 奏响后，音乐在颤音中趋于平静，并以钢琴左右手相同单音所营造的幻境气氛结束。降 E 大调协奏曲二乐章尾声没有明显的主要

主题材料，只出现了部分主要主题因素，二者音调相近，但音乐情绪完全不同，主题沉重，有点儿压抑，而尾声主题如释重负，有些忧郁叹息之感，此种音调又类似于 d 小调协奏曲二乐章尾声，钢琴部分的尾声优雅婉转，从容的三十二分音符以半音级进的形式将音乐引至高点，并缓缓停住。

第二节 戏剧性特征

“在我们所熟悉的全部音乐体裁中，古典协奏曲与歌剧的关系最为接近。”¹作为一名出色的戏剧家，莫扎特将其钢琴协奏曲与歌剧创作融为一体，协奏曲音乐从不同侧面解说歌剧的含义，具备戏剧性特征，戏剧结构特征完全溶入他的器乐音乐作品中，协奏曲创作也充分的反映了歌剧创作特征。本节标题属于广义上的戏剧性，其中主要囊括了三个方面的内容，即：歌剧性、戏剧性和交响性，这三个主要特征相互关联，相互影响，歌剧性不能脱离戏剧而存在，戏剧效果需要交响音乐来衬托，因此，以下的分类阐述只是从不同纬度进行分析，解构钢琴协奏曲的一般特性。

一. 歌剧性

本段主要依据莫扎特钢琴协奏曲创作手法，结合莫扎特歌剧创作，取其相似之处，列举两种体裁创作的相通点。

1. 古典协奏曲第一乐章

古典协奏曲第一乐章分为三个主要部分，即：呈示部，展开部和再现部，它与歌剧中返始咏叹调结构相近，返始咏叹调为 ABA 结构，再现部分 A 通常会加入装饰音，不属于完全再现，这是歌唱者技巧展示的需要，因此，协奏曲早已留有歌剧的痕迹。协奏曲第一乐章乐队全奏开始部分通常为强奏，这一特征与歌剧咏叹调的创作相似，莫扎特降 E 大调协奏曲第一乐章第一呈示部乐队厚实果敢的强奏准确再现了宫廷庄严的场景，虽然与弱奏交替进行，但整体效果强劲有力。同

¹（英）菲利普·拉德克利夫，莫扎特的钢琴协奏曲[M]。北京：人民音乐出版社，1985. 第2页。

样，歌剧《费加罗的婚礼》第一幕是以著名的“费加罗的咏叹调”结束的，即：《不再能飞了，花蝶啊》，这首咏叹调是进行曲风格，音乐棱角鲜明，乐曲没有长的前奏，却以两拍的强奏开始，此处渲染的气氛与费加罗的唱段内容相符。

2. 音乐语言

巴洛克时期多条旋律并存的局面由十八世纪单旋律发展所替代，主调音乐逐渐取代复调音乐形式而成为多数音乐体裁创作的首选形式，当然这种改变与歌剧兴起有关。莫扎特歌剧创作时代，单旋律创作早已渗透于各种器乐作品，由于演绎形式相似，协奏曲创作深受歌剧影响。莫扎特是史上少有的旋律创作大师，他取之不尽的乐思犹如流泻不尽的瀑布，各种好听不腻的旋律充实了他各种体裁的作品，首先想到的是莫扎特歌剧创作。莫扎特强调音乐在歌剧的重要性，并通过大量歌剧音乐完善了其戏剧性创作，莫扎特运用其独具特色的旋律创作手法使诸多旋律相互交融，以最佳的效果来烘托戏剧成分而恰当表现歌剧戏剧性的一面，他的音乐语言始终遵循歌剧“唱”的特点，旋律在适当的时机被脱口而出，不管是叙事的宣叙调还是抒情的咏叹调，一切都显得那么自然，其最主要的特征就是歌唱性。咏叹调的歌唱性特征尤为明显，准确表述了戏剧人物的情感起伏和所想所叹，戏剧场景往往就因一首歌曲而变得大放光彩。

莫扎特这种天赋同样在器乐创作中运用自如，其钢琴协奏曲是器乐形式的歌剧，众多戏剧成分由钢琴和乐队共同完成。此时主题性格特征尤为重要，音乐语言沿袭了声乐曲歌唱性的创作特征，每一句旋律都像是奏出来的咏叹调，钢琴在很多时候替代了主人公独唱的地位，乐队部分仅有伴奏的作用，这种音乐效果实出于歌剧伴唱形式，通常在莫扎特协奏曲作品中，这种持续如歌的音调在管弦乐背景中尤为显得深情动人。歌剧中优雅起伏的完美音调全然浸透在他的器乐作品中，当然，不是所有的旋律都会那么圆滑，喜剧角色的音乐必然会显得粗涩，与其相对应的器乐音乐语汇也会平淡粗气，这是符合戏剧变化的。莫扎特钢琴协奏曲众多主题就好像是歌剧中的角色化身，各种人物的特性主题可在协奏曲主题中找出对应关系，例如：用做抒情的咏叹调通常与慢板乐章的主题性格一致，快板乐章的主题自然代表了宣叙调主题，敏捷活跃，华彩段落的主题旋律是一种自白式的歌唱。

d 小调钢琴协奏曲第二乐章主要主题仿佛一首抒情咏叹调，清澈的琴声再现

了主人公演唱时的纯净，开始处半音化特征极具莫扎特个人特色，多处回音的效果恰似花腔唱法。C大调钢琴协奏曲第二乐章主部主题浮于管弦乐队之上奏出一段令人心醉的旋律，这种典型的特征源于歌剧中咏叹调创作形式，乐队只是作为背景音乐来衬托单旋律的起伏，钢琴则代表了独唱者来抒发情感，这个主题长气息的线条具备歌唱的要素。降E大调钢琴协奏曲第一乐章第二呈示部由钢琴完成的主部主题同样具有歌剧特性，左手简单平淡的伴奏织体映衬出右手华丽的主题，此处旋律像是咏叹调中花腔音调，短促且带有装饰音跳跃性旋律侧重于炫技式的唱法，准确表现了活跃现场气氛。这三首协奏曲在音乐语汇方面与歌剧创作相一致，莫扎特完全将歌剧声乐性因素渗透进他的钢琴协奏曲创作当中。

3. 音乐对比

虽然莫扎特的音乐较为温和，不会出现爆炸式的冲动和疾驰般的音流，也没有太深的浪漫主义伤感，但是莫扎特的音乐充满了新鲜感，各种类型的乐思交织在一起组成庞大的系统，这个组织不是单一的排列组合，不只是一种味道，平淡的令人生厌，而是丰富多彩的世界，甚至每一个角落都充满了各种气象，变化莫测。多种色彩和谐的交错在一起，莫扎特音乐才会显得出奇的精彩，这种“交错”的手法之一就是音乐创作中的对比，这主要体现在他的旋律创作天赋上。当歌剧的影响力波及到钢琴协奏曲创作时，歌剧的各种因素会自然的慢慢渗入器乐创作，包括对比创作取得的音乐效果。

莫扎特擅长通过一个主题来定位歌剧中每个角色的性格，剧中人物复杂的关系也是通过旋律交织来体现的，矛盾是构成戏剧的基本要素，成功建立矛盾双方的戏剧性冲突是歌剧的首要任务，首选途径就是通过决定角色性格的主题间的对比，不同性格的主题从一开始就确立了人物之间的矛盾，主题在剧中的展开体现了人物的情节发展，例如：在《费加罗的婚礼》中，体现费加罗机智勇敢的主题唱段和凯鲁比诺风流多情的咏叹调之间的有效对比可成功塑造人物形象。塑造歌剧人物各种性格的主题形成的对比效果在协奏曲创作领域同样得到了广泛应用，莫扎特协奏曲主题众多，每个特性主题相对应一个剧中人物，不同程度的对比主题并存，有的相互辉映，有的对立存在，有的在发展中相互影响使其性格相溶，这就像是歌剧中角色关系展开，性格对立的主题则反映了协奏曲中矛盾双方，这是戏剧性协奏曲的支点所在，也是创作中需要的平衡。

d 小调钢琴协奏曲第一乐章两个主部主题戏剧性对比尤为强烈，是戏剧矛盾所在，第一呈示部主部主题营造出狰狞的气氛，可以比作是“魔鬼”的化身，而由钢琴介入的第二呈示部主部主题依然重复着莫扎特温暖的忧伤，此刻的“柔”相对应之前的“刚强”而存在，两个性格对立的主题并存好比是歌剧中正面人物和反面角色的体现。C 大调钢琴协奏曲第一乐章第二呈示部有两个对比强烈的副部主题，主题一强硬果敢，严肃的气氛始终不散，主题二同样以温柔的一面相对，两个副部主题属于冷暖色彩对比，也可想象为无情冷酷映照下的暖暖阳光。降 E 大调钢琴协奏曲第三乐章呈示部主部主题和副部主题没有对立关系的对比，但可以明显体会到是两个角色之间的比较，主部主题跳跃式的旋律传递出一份无暇的喜悦，而副部主题运用诙谐的音乐语言来庆祝这份快乐，像是喜剧角色的颂唱，二者在性格上没有分裂，只是以不同的方式表达心情。

4. 华彩乐段

钢琴演奏的华彩乐段是莫扎特协奏曲特有的精彩部分，它是十四世纪利都奈罗的遗迹，华彩乐段与主题材料在统一中形成对比，这种并置关系使得钢琴和乐队可以保持平衡。华彩乐段充分展示了钢琴炫技性，它往往出现在乐曲快结束的部分，乐队停滞在终止四六和弦上，作曲家通常不会将华彩段写出，它直接由独奏者现场即兴发挥而成，并且完美展示独奏者精彩的技巧。作品中华彩段落以主题材料为基础，在速度推进中加强主题发展的紧迫感，当冲向顶点之时持续的颤音代表了整个乐章的高潮，解决至主和弦的过程总会给予人们相当的满足感，也可以说，华彩段是一种矛盾激化的过程，这种紧张力度最终有一个完满的解决。协奏曲中的华彩乐段与歌剧咏叹调的华彩段落有相像之处，二者皆为炫技的目的而存在，歌剧华彩段也是戏剧性对比手法之一，演唱者是根据即兴创作来完成这个段落的。

d 小调钢琴协奏曲第一乐章华彩乐段是由贝多芬谱写而成的，乐曲的戏剧冲突在这里激发，两种对立的性格主题在此碰触，伤感叹息和激动如火的情绪交替进行，通篇都由标志性的三连音音型动机作为背景支撑，缓慢时的旋律像是发自主人公心底的吟唱，急速时的音乐好比是心急如焚的情绪，两种性格最终在双手并行的音流中直泄而出。C 大调钢琴协奏曲一乐章华彩乐段与 d 小调钢琴协奏曲有相似之处，两种情绪的主题并存并完美的融合于一体，戏剧性没有上一首强烈，

主要是炫技性的需要。降 E 大调钢琴协奏曲一乐章华彩乐段同样主要以炫技为主，强奏开始后音乐情绪缓缓降落，发展过程中有部分喜剧因素存在，结束时的音乐冲向高点爆发。

二. 戏剧性

莫扎特钢琴协奏曲戏剧性反映在主题交错间独奏与全奏有效配合而引起的戏剧性冲突，其中有较多因素影响协奏曲的戏剧性发展，本段取有限的几种因素进行论述。

1. 结构特征

莫扎特钢琴协奏曲以奏鸣曲式为基础，一乐章是典型的双呈示部奏鸣曲式，三乐章通常是回旋奏鸣曲式结构。奏鸣曲式本身有利于戏剧性展开，突显乐曲形象的对比和展开，这种对比主要是通过交响性手法演绎不同性格主题的联系和矛盾，而对比形象在相互影响和相互冲突中进一步发展，当音乐形象再现时，这已经是音乐积极发展的结果，因为会出现新的动力因素。奏鸣曲式中主题的呈示，展开和再现过程其实就是戏剧性发展的线索，恰似歌剧人物的登场，剧情发展和戏剧结局，剧中角色的矛盾冲突在戏剧展开过程中发生变化，当然这种矛盾在被激化之后会缓和并予以解决。

以奏鸣曲式结构内部发展来解读莫扎特协奏曲中的戏剧性特征是微观方面的，从宏观上分析可以将莫扎特钢琴协奏曲三个乐章看作是十八世纪喜歌剧的三个场景。第一幕——奏鸣曲式，乐队部分属于戏剧开场部分，独奏的进入不仅要展示自己，更加要应付乐队遗留下来的局面，刚开始乐队和独奏相抵触，但经过展开过程的调节，两者的关系有所改善并积极发展。第二幕——慢板乐章，以变奏的形式不断记录主题发展的考验与艰辛（例如：降 E 大调钢琴协奏曲第二乐章主题），二乐章属于幕间表演，又是一片安静的空地，这里将最复杂难解的情感理顺，质朴的情感将这里变成了理想王国。经过第二幕的缓解，第三幕——回旋奏鸣曲，相对于一乐章，这里更加统一完善，独奏与乐队在合作中向共同的目标进发，不仅没有矛盾，反而相互影响，承认对方的存在。通过以上陈述，协奏曲的三个乐章可以有这样一种逻辑，即：起先对立的双方在展开中相互影响，当二

者关系得到缓解之后再携手共进。

2. 乐队与钢琴的竞争呼应

莫扎特钢琴协奏曲之所以出现戏剧性效果，主要因素之一就是乐队与钢琴的有效协作。莫扎特在一乐章借助两个呈示部使钢琴和乐队平行作用，独奏和乐队在竞争呼应中展开主题，二者在呈示部中以对话方式结合，以此关系展开也可突显对比作用。进入展开部之后，独奏与乐队之间的界限越发模糊，此时可看作是内部交流，由于矛盾上升，冲突明显，戏剧性对话演变成对抗性质的交谈，当然也可以没有对话，总之独奏和乐队在展开部的结合方式十分自由。主题再现时，独奏和乐队不再激动，它们像是达成共识并和谐存在。对话方式源于歌剧角色对置，人物在对话中展开剧情，独奏和乐队同样以剧中人物的身份将不同性格的主题展开交错并使其上升至戏剧性高度。二乐章也存在对话的影子，钢琴和乐队轮流演奏同一主题的方式也看作是对话，这里不再是对立状态而是认同，肯定。

最具戏剧性效果的是 d 小调钢琴协奏曲，一乐章充满了钢琴和乐队的“对话”，在第一呈示部 33——39 小节处就有一段美妙的木管对话，先由双簧管发出长问，长笛接以轻松的回答，这种一问一答以模进的形式重复了三遍。从全局考虑，钢琴进入的第二呈示部是对乐队咄咄逼人的态势做出了诚恳应答，当钢琴主题响起，强硬的乐队部分瞬间被软化。起连接作用的主题，即：第一呈示部副部主题，又一次在 115——120 小节出现，这里的回答任务交给钢琴来完成，管乐器负责提问，接下来 121——123 小节钢琴伴以弦乐器的陈述像是窃窃私语的交流，小心翼翼。随之出现了副部主题 127——143 小节，此处的对话异常频繁且互相发问，钢琴接连两次温情的叙述引出了弦乐反向进行的认同，有趣的是，管乐器之后以同样的主题自白，钢琴流利的做出了回应，由上而下迅速的音阶像是感同身受的体会。发展部一柔一刚的主题相互间的竞争更像是二者内部间的交流，只是此时的对话显得较为激动，乐队不停地将钢琴打断。再现部是独奏和乐队求同存异的结果。浪漫的二乐章主题单一，对话形式主要以重复为主，一个主题不断由钢琴和乐队轮流演奏，或者由钢琴和乐队共同完成主题全部。

C 大调钢琴协奏曲戏剧化程度没有上一首强烈，但其中不乏精彩对话片段。一乐章第一呈示部和第二呈示部衔接处（68——79 小节）有一段戏剧性对话，由于之前有木管乐器良好的对话式铺垫，致使钢琴的进入显得那么自然，原本乐

队在 68 小节强拍上终止，也许是因为收束太过仓促，双簧管提出了简单的疑问，大管随后提出了同样的问题，长笛将这个疑问变奏，并以级进的方式提升至高点与钢琴重合，当然钢琴也作为一个角色参与其中，担负起回答前三问的重则，钢琴口语化的音调倒像是歌剧中的宣叙调，这种一答三问在整个乐章中显得格外精彩。第二呈示部副部主题二结束处 136——142 小节也具有对话特征，乐队演奏的温暖主题收到了来自钢琴的肯定回答。小调性的展开部 222——230 小节是钢琴和弦乐的哭诉交流，钢琴独立演奏陈述苦楚，弦乐在适当之时以表安慰，乐队朴素的慰藉又像是不断的发问，这才引出温婉的忠诉。

降 E 大调一乐章最明显的对话段落是展开部开始处 216——221 小节，钢琴开始疑问的音调稍带试探性，随即管乐一起提问，钢琴跟进一步，乐队响亮的问题象征着愤怒，随着钢琴和乐队交错提问，渐强的音乐使问题明朗化，之后钢琴以迂回的旋律做出了充分的回答。第二乐章的曲式结构已经具有应答的形式，是乐队和钢琴之间形成的大段对话，变奏段与插部段情绪各不相同，变奏主题部分只是将事情娓娓道来，插部一表示理解，变奏一则情绪化，动荡不安之感笼罩其中，插部二精彩的木管对话是对之前紧张情绪的抚慰，此时音乐显得异常轻松，随之而来的便是愤怒的一幕。在变奏二段落中同样有乐队和钢琴完美的交流，只不过此时全是相互抱怨的内容，有泄愤的意味。尾声缓和的音调试图抚平之前的怨愤，这是这个乐章必须解决的问题，只有甩掉所有的烦恼才可到达三乐章快乐的彼岸。

3. 喜剧性和悲剧性

从表情性方面来讲，莫扎特音乐属于典型的古典主义，有节制的情感表达是莫扎特音乐创作原则之一，没有大起大落的情绪波动，但悲喜分明。莫扎特纯净的心灵通过他的音乐感怀世界的美好，多数音乐有着天使般的灿烂，当不幸接踵而至时，他也会偶尔不快，并将愤怒转化为力量或者是悲苦的独白，但这份伤痛没有一丝哀怨之感。钢琴协奏曲也有“喜剧”与“悲剧”色彩之分，除了主题性格对比外，其旋律色彩转换也是独一无二的，大小调交替是最常见的对比创作方式，独具特色的半音化手法成功的将明朗的旋律转向暗淡的一面，稍带一丝忧愁。莫扎特的乐思丰富之极，他每一笔的描写都可视为珍品，但他并不拘泥于现有主题，哪怕这个主题很值得发展，创新是莫扎特旋律创作的源泉，出人意表的旋律

往往会达到特殊的效果，很多时候会有戏剧性的反映。

d 小调钢琴协奏曲具有典型的悲剧性，一乐章第一呈示部乐队奏出愤怒的主题，伴以切分音型表现音乐情绪不稳定，且加进贯通全曲的特性三连音将整个乐章气氛提升至极度紧张的状态，是力量的象征，这种情绪化音调源于莫扎特对生活从不言败的态度，其中也会流露出悲情色彩。第二呈示部主部主题以两小节划分可发现，它的音调都在两个小节之内首起尾落的，此种连续性的叹息反衬了悲观情绪，小调性色彩更是将主题变得灰暗。二乐章温婉动人的主题下暗含无奈的苦楚，此时悲情色彩由旋律中半音化音调体现。

C 大调钢琴协奏曲悲剧成分出现在局部，没有影响整个乐章的情绪。一乐章展开部由明朗的大调转向暗淡的小调，主题准确传达了作者的悲苦，这里完全是作者软弱的一面，也是莫扎特作为一个常人遇事不顺应该有的情感反映，展开部主题发展半音化悲情特征明显，这种音调特征再现了莫扎特现实生活状态。与前两个乐章截然不同，三乐章似乎忘却了所有的烦恼，乐队跳跃性的音调拉开了喜剧场景的序幕，在这个乐章莫扎特依然保留了早年天真无邪的画面，欢乐气氛一扫心中不悦。

与 C 大调钢琴协奏曲同样，降 E 大调钢琴协奏曲一乐章兼有悲和喜的因素，第二呈示部钢琴独奏主题让我们回想起童真年代的莫扎特，快乐且具有歌唱性的主题是莫扎特音乐最真实的一面，随后主题发展中的大跳（85——87 小节）略带滑稽之感，属于喜剧性音调。与之形成鲜明对比的是副部主题，瞬间的转变使我们回想起 d 小调钢琴协奏曲一乐章，这里有三连音式的特性音调的影子，严峻肃然的音乐气氛和带有动力性的音调预示一种不安，是恐惧，此时音乐情绪是悲壮的，但不久后就散开了。二乐章将苦难的主题不断变奏，是一乐章伤感的延续。三乐章是“乐而不淫”的完美体现，全曲毫无阴霾，积极向上的情绪像是在庆祝胜利，与喜歌剧的结局不谋而合，其中不乏滑稽的音调，例如：呈示部副部主题乐队与钢琴的简易组合形成了一段精彩对话，幽默诙谐的音乐形象突现眼前，音乐准确描写出了一位朴素的喜剧人物。莫扎特协奏曲戏剧性创作手法多种多样，这里仅罗列了主要创作手法，其他各种形式的创作还有待笔者研究。

三. 交响性

莫扎特钢琴协奏曲产生戏剧性效果的主要原因之一就是乐队交响性协作，独奏与乐队的协奏决定了乐队的重要性，两者既要取其平衡，又要形成对比，乐队不可凌驾于独奏乐器之上而要起到烘托作用。莫扎特熟识各种乐器性能，并将所有乐器声音在协奏曲中相溶，产生和谐“交响”。

1. 呈示部交响性特点

莫扎特早期协奏曲乐队编制简单，属于室内乐性质，经过维也纳初期创作，协奏曲中的乐队部分已不再局限于小范围演奏，期间莫扎特尤其重视木管乐器在乐队中的作用，并增加乐器数量，致使莫扎特后期协奏曲有交响曲的“辉煌”。三首钢琴协奏曲拥有同样的乐队编制，即：弦乐组，一支长笛，两只双簧管，两只大管，两只圆号，一组定音鼓，莫扎特特别强调木管乐器组的地位，木管乐器经常独奏一段主题与乐队形成对比，或者与乐队共享一个主题。由于这三首作品戏剧性需要，乐队编制扩大，尽可能满足戏剧性音响效果，致使这种器乐合奏体裁可以表现戏剧性冲突。

d 小调钢琴协奏曲戏剧性冲突最明显，感情表达幅度近乎于悲剧交响性，尤其是一乐章第一呈示部，乐队承载了多数戏剧效果，乐器合奏的音响容量远胜于之前的创作。第一呈示部明确一乐章的主要气氛，弦乐组和木管乐器组比较突出，主部主题和连接部以弦乐为主，小提琴和中提琴演绎的切分音如同恐惧般的颤抖，配以大提琴和低音提琴沉重召唤的声音即刻将悲壮的场面凝固，这种效果已不再局限于室内乐的弦乐重奏。法国号，大管和双簧管依次在主题模进中以长音的形式参与进来，起到“紧张气氛升温”的作用，管乐器将低沉的声音不断托高，这为 16 小节乐队集体强奏埋下了伏笔。之后乐器合奏音区提高，交响乐的宏大表现出戏剧性一面，顿时间管弦乐将悲的情绪转化为愤怒。凌厉的音调并不长久，管乐和弦乐交错而至将其柔化，暂时缓和矛盾，连接部末尾处，乐队奋进的强奏戛然而止引出木管奏出的副部主题，伤感的主题动机由双簧管和长笛对答完成，两种乐器的音色效果就如同咏唱般的交流，随后弦乐悲戚的音调将这种情绪延续，结束部开始强奏斩断一切忧思，交响力度再现。第一呈示部乐队时常有突强，这种表现手法正是戏剧性所需要的，简单的合奏因为前后乐器音色对比而形成交响乐撼动人心的效果。

协奏曲一乐章乐队演奏的第一呈示部有相对独立性,从规模方面讲已经接近于歌剧的交响序曲。莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》序曲完整独立,可视为一部“微型交响曲”,是省略了展开部的奏鸣曲式结构,呈示部和再现部仅由一个快速的连接段衔接,急速紧凑的主题贯通全曲,集中表现了歌剧中费加罗机智勇敢的人物形象,活跃的音乐气氛突显出喜剧性效果,虽然序曲主题没有直接取材于歌剧主题,但序曲音乐风格与歌剧整体统一。C大调钢琴协奏曲一乐章第一呈示部的独立性已经接近歌剧序曲的地位,呈示部主部主题和副部主题对比并不强烈,都可以准确表现庄重宏伟的气氛,与歌剧序曲相似的一点是,主部主题因素渗透了整个呈示部,只是出场的方式和乐器配置不同而已,副部主题含有主部主题的影子,结束时乐队回归到主部主题,这与第二呈示部乐队起始处相呼应。第一呈示部主部主题是由弦乐组和管乐组交错完成,第一小提琴,第二小提琴,中提琴,大提琴和低音提琴开始处的合奏不再有室内乐效果,具有交响乐隆重的气氛,七、八小节处管乐接起旋律,形成对比,使这个主题不很沉闷。当这个主题再次重复时乐器间的“角色”有所变动,大管,大提琴和低音提琴演奏主题,小提琴密集的同音重复营造出急躁的音乐情绪,且使低音声部的主题更加厚实。进入副部主题之前,木管乐器和铜管乐器的“重奏”(29——36小节)显得格外别致,尤其是长笛,双簧管和小号依次出现共同完成的旋律显得精致典雅。类似的地方还有56——58小节,长笛,双簧管和大管合奏妆点了这条陈旧的旋律,木管乐器还巧妙的以“对话”形式将拥有相同主部主题的两个呈示部连接起来(68——74小节)。乐队演奏的第一呈示部主要突出弦乐和木管乐器的音色对比,两者共同完成旋律或者将木管置于弦乐中间以便起到连接作用。

降E大调钢琴协奏曲一乐章呈示部交响创作手法与C大调钢琴协奏曲一乐章相似,主要以弦乐为主,木管乐器有一定的独立性,起到衔接作用,两首协奏曲的乐队编制几乎一样,只不过降E大调钢琴协奏曲引进了单簧管,庞大的乐队阵容符合这首协奏曲风格要求,再现交响式的隆重气氛。音乐开始处所有乐器齐奏显示出庄重的宫廷场面,其后特别强调大管的声音效果,短短几小节前后形成鲜明对比,当主题重复之后,13——16小节长笛,单簧管和大管同样以“对话”形式将旋律衔接至弦乐部分,此处单簧管与大管合奏的音色独特,并伴有弦乐器组的陪衬。木管合奏在副部主题出现前同样精致,其过渡作用已被淡化,反倒像

是点睛之笔，长笛，单簧管和大管的音色层次鲜明，表现力较强，此后有几处木管乐器片段穿梭其中，虽所占比例不多，但带来了缤纷的景象。

2. 交响性的展开部

莫扎特协奏曲戏剧性发展显著，他一改之前过渡性质的展开部，将矛盾冲突最强之处安排在展开部，除了主题性格对立，乐队效果尤为重要，交响般的宏大更能彰显器乐戏剧化音响，这也是时代要求。d 小调钢琴协奏曲一乐章展开部以两个主部主题对立并置开始且不断转调发展，钢琴独奏和乐队在规模和强弱上形成强烈对比，乐队部分像是一段插曲来填补钢琴主题间的空缺，弦乐和管乐合奏的震撼力量将钢琴主题“悲伤”的情绪打散。戏剧焦点在钢琴不中断的琶音模进中爆发，弦乐组在适当的时候以三连音动机式音型制造紧张气氛，起到渲染作用。这个乐章展开部交响性主要是由钢琴激进的音调和弦乐组具有悲剧色彩的动机构成，音乐情绪在转调中不断升温。莫扎特运用相似创作手法，C 大调协奏曲一乐章展开部也是以钢琴为主，管弦乐起到烘托作用，弦乐对钢琴悲剧性主题进行了情感润色，而木管组根据钢琴主题性格发展做出了和谐的对应，两种与独奏同时出现的音色对比较明显。

降 E 大调钢琴协奏曲一乐章展开部钢琴单声部旋律较为突出，开始处（216——221 小节）乐器独特组合很有意思，各种乐器交错连接将旋律级进至高点，钢琴伴有弦乐引出动机，长笛，单簧管和大管予以应答，钢琴用肯定式的和弦紧随其后，除了钢琴之外的其他乐器合奏做出了最后的爆发，这个过程由弱到强，从单薄到厚重，乐器间的音色对比恰到好处，音乐情绪慢慢酝酿，待到饱和之时钢琴便一泄而尽。与一乐章相比，三乐章的展开部更具交响性，独立的展开部冠以“如歌的小行板”之名，除了与前后轻松活泼的音乐气氛形成对比之外，它的配器同样迷人，钢琴主要是重复乐队部分的旋律，主题由单簧管和大管合奏完成，伴以小号平稳的声部，和谐的层次将宁静的音乐画面描绘的完美无瑕，木管合奏内部也会出现“对话”般的回应，如 223——224 小节单簧管与大管之间的应答。钢琴和弦乐组共同重复了这个旋律，不一样的乐器色彩使这个主题变得哀伤，作者用了相同的手法展开第二个主题，单簧管和大管在 238 和 239 小节旋律反向进行时具有明显的音区对比，音色的强烈对应很好的表现出作者的旷达之感，钢琴吟唱般的旋律将主题导向结束，同时各种乐器也自然的加入进来又渐渐散去。简

单的合奏使这段小行板拥有交响的音效，场面虽没有呈示部宏大，但天籁般的声音尤绕耳边，回响不绝。

结 语

莫扎特承袭前人协奏曲创作的精华，将简单的器乐合奏形式完善，钢琴和乐队的完美结合在莫扎特手中呈现，巴洛克时期和古典早期的协奏曲，独奏与乐队部分是以相互对抗的“角色”出现，没有过多的“交流”，而莫扎特的钢琴协奏曲中的和谐竞争已经达到了相溶相存的效果，使得他在协奏曲体裁创作上画出了恢弘的一笔。莫扎特不只在创作手法上有所突破，他的协奏曲还具有实际演奏意义，动听悦耳的旋律回响不断，情切温馨的声音永存其间，和弦的色彩变幻直接反应了音乐场景和感性世界的变化，总之，从莫扎特的钢琴协奏曲中可以窥探他丰富的内心世界，温顺阳光又不失坚毅抗争的一面。从演奏技术角度分析，莫扎特音乐不像是表面呈现的那样简单，作品的技术难度系数虽没有那么艰涩，但要在朴素的乐句中弹出多彩的画面并不容易，强弱力度不会过分夸张，难以把握其中适当的尺度，每一个音的出现都要经过深思熟虑。因此，演奏莫扎特钢琴协奏曲是音乐学习的必经阶段，研习这部作品会让我们收获许多，并为之后演奏技巧的提高打下坚实的基础，意义重大。

本文先介绍莫扎特钢琴协奏曲创作概况，并重点指出论文的分析对象，从宏观角度对其创作特征进行概述。创作背景直接影响莫扎特本人音乐创作取向，因此笔者陈述作品的创作背景是有意义的。文章重点在于分别对每首协奏曲进行微观解析，探寻其中的共性与个性，主要包括结构特征和戏剧性特征。

通过对莫扎特三首钢琴协奏曲（KV.466，KV.467，KV.482）创作特征的分析总结，大致有两大特征呈现，现总结如下：第一，结构特征囊括了主题之间的对比和相互影响、展开部主题材料与现有材料的相关性和慢乐章的共性特征；第二，戏剧性特征，即：与歌剧相通的创作手法、莫扎特协奏曲特有的戏剧性效果和交

响手法的运用。协奏曲内部结构特征是一部协奏曲的基本因素，是实现戏剧性效果的基石，戏剧化处理的主题特征又直接反应出莫扎特阶段性创作特征，二者紧密相连。当然，主题的创新、发展和再利用与全曲乐思展开息息相关，乐思展开线索直接影响到戏剧性发展，各种戏剧性创作手法又具体呈现在每一个分句中，因此，本文为了清楚论述协奏曲特征而从各种不同纬度剖析，但协奏曲所具备的所有特征实则相互影响相互制约，不可分割。在此论文撰写过程中，笔者深入了解了莫扎特 1785 年钢琴协奏曲的整体结构，创作特征及音乐风格，这对今后笔者更好的演绎此时期的协奏曲有诸多帮助，便于准确把握乐曲风格和创作思想，将莫扎特音乐探究推至更高层次。

参 考 文 献

(一) 专著

1. 韩鸿鹰. 莫扎特[M]. 北京: 东方出版社, 1997.
2. (英) 菲利普·拉德克利夫, 莫扎特的钢琴协奏曲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1985.
3. (苏) 贝尔梁德, 罗秉康, 张洪模译. 莫扎特传[M]. 北京: 音乐出版社, 1956.
4. 赵鑫珊, 周玉明. 莫扎特之魂[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1996.
5. 钱亦平. 音乐作品分析简明教程[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2006.
6. 钱亦平. 钱仁康音乐文选[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1999.
7. 保罗·亨利·朗, 顾连理, 张洪岛, 杨燕迪, 汤亚汀译. 西方文明中的音[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 2009.
8. 周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
9. 吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
10. 沈旋, 谷文娴, 陶辛. 西方音乐史简编[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004.
11. 张敏. 钢琴艺术简史[M]. 开封: 河南大学出版社, 2008.
12. 傅敏. 傅雷谈音乐[M]. 北京: 当代世界出版社, 2005.
13. (美) 约瑟夫·克尔曼, 马英珺译. 协奏曲对话[J]. 北京: 人民音乐出版社, 2007.
14. 钱仁康. 莫扎特书信集[J]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2003.

（二）期刊文献

1. 玮韧, 雨竹. 莫扎特之旅与钢琴协奏曲[J]. 人民音乐, 1994, 4: 第 32—33 页.
2. 张良宝. 从 K. 467 管窥莫扎特钢琴协奏曲的创作特征[J]. 淮南师范学院学报, 2004, 2: 第 73—75 页.
3. 翟茜. 简论莫扎特钢琴协奏曲与歌剧的相互渗透[J]. 乐器, 1995, 3: 第 34—37 页.
4. 莫家琅. 论莫扎特的钢琴音乐风格兼析 K. 467 钢琴协奏曲[J]. 艺苑音乐版, 1994, 3: 第 22-29 页.
5. 黄登辉. A 大调钢琴协奏曲 K. 488 及其演奏[J]. 钢琴艺术, 1996, 3: 第 19-23 页.
6. 潘玖玖, 蔡蕊伊. 启蒙主义时代的戏剧性对话——基于莫扎特钢琴协奏曲的初步研究[J]. 西安工程科技学院学报, 2006, 5: 第 646-648 页.
7. 石丹. 莫扎特 C 大调钢琴协奏曲 K. 467 及其演奏[J]. 艺术研究, 2006, 1: 第 90-91 页.
8. 黄登辉. 莫扎特钢琴协奏曲的歌剧性、交响性、钢琴性[J]. 音乐艺术, 1995, 4: 第 67-71 页.
9. (苏)博布罗夫斯基, 异戈译. 莫扎特音乐的主题思维原则[J]. 交响, 1991, 4: 第 8-9 页.
10. 狄其安. 一部精致的‘袖珍交响曲’——莫扎特歌剧费加罗的婚礼序曲赏析[J]. 音乐爱好者, 2006, 8: 第 54-55 页.
11. 刘玉芳. 莫扎特音乐创作的背景分[J]. 艺术教育, 2007, 8: 第 97, 81 页.
12. 宁伟杰. 浅析 18 世纪钢琴协奏曲中的‘利都奈罗’[J]. 乐府新声, 2003, 3: 第 18—20 页.
13. 张晓琳. 透过莫扎特的生活背景看他的音乐人生[J]. 文化艺术研究, 2009, 2: 第 64-65 页.
14. Ernst Fritz, Ernest Sanders. Mozart and Haydn. The Musical Quarterly, Vol. 42, 2, (145-161).
15. Katharine Thomson. Mozart and Freemasonry. Music &

Letters, Vol. 57, 1, (25-46).

（三）学位论文

1. 张聪. 莫扎特 d 小调钢琴协奏曲研究及在教学中的应用[D]. 北京: 首都师范大学, 2006.
2. 卞荧玥. 从莫扎特的钢琴协奏曲看他的创作风格[D]. 南京: 南京师范大学, 2004.
3. 郑重. 莫扎特 A 大调钢琴协奏曲 K. 488 研究及在教学中的应用[D]. 南京: 南京艺术学院, 2009.
4. 夏滢洲. 西方作曲家的社会身份研究——从中世纪到贝多芬[D]. 上海: 上海音乐学院, 2007.

（四）电子文档

1. Wikipedia, the free encyclopedia. Wolfgang Amadeus Mozart [E].
http://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart
2. Wikipedia, the free encyclopedia. Mozart piano concertos[E].
http://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_piano_concertos

后 记

一年前的开题之日，我迈出了论文的第一步，论文的过程没有想象的那么顺利，但这也是我充实自己的一個机会。此时此刻，三年的硕士研究生生活即将结束，短暂而又漫长的求学路途是我记忆中的深刻片段，论文写作过程更加值得思考，此次独立探究这个命题是对我能力的考验，其中收获不仅限于命题相关的内容知识，重要的是初步了解了相关研究方法。

回味三年时光，首先感谢我的导师侯润宇教授对我学习上的帮助和支持，感谢陈茹老师对我专业上的悉心教导，并给予本论文宝贵的建议；其次应感谢姜旻老师三年中对我的学业培养和论文初期时的珍贵意见；再次，要特别感谢华东师范大学艺术学院各位老师，各位领导对我研究生期间的培养与教育，使我顺利完成硕士研究生的学业。最后，感谢多年来一直支持我的家人、老师、同学和朋友。

我竭尽全力完成的论文必定存在许多不足和瑕疵，还望阅读本文的老师和朋友们提出宝贵的意见，以便我再次提高。本论文完成之际是我告别校园之时，毕业不是终点，而是新的起点，我会用我的所学所得回报社会，为自己交一份满意的答卷。