

河南师范大学

硕士学位论文

肖邦《练习曲》的音乐学研究

姓名：宋丽娜

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：王晓坤

201205

肖邦是 19 世纪浪漫主义时期最重要的代表人物之一，其创作钢琴作品数量和涉及体裁之多是音乐历史上罕见的，推崇波兰民族民间风格，在继承古典主义创作原则的基础上，汲取浪漫主义元素大胆地创新，如诗般地歌唱、宏大的音响结构、完美的和声立体效果、丰富的情感抒发都真实地体现在了钢琴这件乐器上，并且给予传统体裁全新的生命，成为波兰民族音乐和精神的象征。

27 首《练习曲》在钢琴练习曲史上是一部辉煌、巅峰之作，创作年代几乎贯穿于肖邦的一生，在浪漫主义时期背景下，其旋律、和声、织体等创作手法的大胆尝试宣泄了他对生活、生命的热情以及一生的情感悲剧。虽然后半生一直生活在法国，但是他心中坚定地秉承着要做一位波兰民族作曲家的信念，这种信仰与技术、音乐的完美结合赋予了练习曲全新的意义，在如此有限的范围里所创造出来的“美”是任何形式都无法取代的。

本文以浪漫主义时期和波兰的历史文化背景为切入口，以 27 首钢琴《练习曲》为研究对象，结合旋律、和声、悲情、功能体现四个方面，对音乐语言进行详细具体地剖析，重点从音乐学的角度研究蕴含在肖邦练习曲中深刻的音乐内容。

文本的创新之处是把历史文化所造就的肖邦情感和音乐本体融合在一起对应分析，从音乐学的视角来探究这部《练习曲》的艺术特色和功能体现。

全文共分为四部分：第一章从历史社会背景、人生历程及创作简况三方面，阐述了在浪漫主义时期民族意识膨胀的文化环境下，肖邦《练习曲》情感产生的根源和蕴含的文化底蕴；第二章简述了肖邦之前练习曲的兴衰历程以及肖邦《练习曲》创作手法上对前人成果的继承。第三章是本文的重点部分，分别从旋律、和声、悲剧情怀、浪漫主义时期音乐特征在《练习曲》中的体现四个方面，对这部作品进行音乐学横向贯穿的本体性深入研究；第四章总结了《练习曲》的五个功能体现，进一步地证明这部作品高度的艺术价值。

关键词：肖邦，《练习曲》，音乐学

ABSTRACT

Chopin is one of the most important representatives of the of the 19th century Romantic period, and its creation of the number of piano works and involved in the genre as much as is rare in music history, praised the Polish national folk style, in succession on the basis of the creative principle of the neoclassical learn romantic element of bold innovation, poetic camel singing, great sound structure, the perfect harmony of three-dimensional effect, the wealth of emotions to express are truly reflected in the instruments of the piano, and given the traditional genre new life, becoming Polish folk music and spiritual symbol.

27 "Etudes" in the history of piano etude is a glorious pinnacle of creation's almost throughout the life of Chopin, in the context of the Romantic period, the melody, harmony, texture, bold creative approach try to give vent to his life, passion for life and a lifetime of emotional tragedy. Later life has been living in France, but his mind firmly adhering to do a Polish national composer's belief, this faith and technology, the perfect combination of music given a whole new meaning of the Etude, in such a limited range of created by "beauty" in any form can not be replaced on later composers has opened up a new creative concept, while on the piano, the practice has a very important artistic value.

In this paper, the Romantic period of Chopin's life, and Poland's historical and cultural background as the entry point, 27 piano "Etudes" , combine ontology melody, harmony, sadness, function embodied in four aspects, the language of music detailed and specific analysis, focusing on the point of view to learn from the music contains the profound music of "Chopin Etudes" content.

The innovation of the text is Chopin's emotional and musical body created by the historical and cultural integration with the corresponding, horizontal linkages from the music point of view to explore the creative art features and functions of the "Etude".

Divided into four parts: the first chapter from the historical and social background, life history and creation of profiles in three areas on the expansion of the cultural environment of the national consciousness of the Romantic period, Chopin "Etudes" "emotional root causes of the inherent cultural heritage ; Chapter II Chopin "Etudes" before the rise and fall of course, as well as the inheritance of previous results on the Chopin "Etudes" creative approach. The third chapter is the focus of this article,

respectively, from the melody, harmony, feelings of tragedy, the musical characteristics of the Romantic period, reflected in the "Etudes" in the four aspects of this work musicology transverse throughout the in-depth study of the ontological; The fourth chapter summarizes the five functions of the "Etudes" reflects the further proof of this work of high artistic value.

KEY WORDS:Chopin, Etudes, Musicology

绪 论

一、课题来源

“音乐学”这个词最早出现于 18 世纪欧洲在德国成立的一个名为“音乐学协会”(Societaet der musikalischen Wissenschaft)的团体组织。19 世纪德国音乐学家克里桑德^①以及奥地利音乐学家阿德勒^②确立了这门学科并给予了科学的界定。在我国上世纪初由王光祈^③先生等先驱开辟了音乐学学科领域的研究,50 年代中央音乐学院建立了音乐学系,这标志着我国音乐学领域研究的进一步发展,一代前辈致力于这一学科的研究与教学,为我国音乐学学科的建立、发展和繁荣做出了不可磨灭的贡献。“音乐学的研究对象是有关音乐的一切事物,它们包括人类历史的、当今的全部音乐成品和音乐行为。”^④其中包括音乐史学、音乐考古学、音乐文献学、音乐音响学、音乐人类学、民族音乐学、音乐哲学、音乐美学、音乐教育学等诸门分支学科,也就是说它是所有音乐理论学科的总和,那么进行音乐学的分析研究对掌握音乐作品的实质与内涵是具有理论意义和实践意义的。

肖邦是浪漫主义时期的重要代表人物之一,一生的作品几乎全都为钢琴而作,其感人至深的旋律、五彩斑斓的和声以及戏剧性的悲剧情怀使他在整个音乐领域中有着独一无二的地位,而他的练习曲更是整个钢琴音乐中的一支奇葩。鉴于肖邦《练习曲》在钢琴练习曲领域中如此伟大的音乐成就,本文将这部《练习曲》集作为研究对象,以音乐学的视角通过解释音乐本体,研究其音乐语言中表达的内心情感因素,更深层次的阐述该作品的艺术价值。

二、研究目的与意义

诚如 A. 索洛甫磋夫在《肖邦的创作》一书中提到:“如果我们注意一下现代经常演奏的钢琴音乐,那么就必须承认,创作年代最早的钢琴曲体裁的乐曲是巴赫的《十二平均律钢琴曲集》里的前奏曲。”^⑤当然,随着时代的发展,不少作曲家(克拉默,门德尔

^① 卡尔·弗朗兹·弗雷德里希·克里桑德(Karl FranzFriedrich Chrysander,1826—1901)德国著名音乐史学家、音乐评论家。

^② 吉多·阿德勒(Guido Adler,1855—1941)奥地利音乐学家,首次为近代音乐学中的各门科学提出了一个比较全面的分类体系,被称为“阿德勒体系”。

^③ 王光祈(1891—1936)音乐学家、社会活动家。

^④ 俞人豪著:《音乐学概论》[M].北京:人民音乐出版社,1997:7.

^⑤ A. 索洛甫磋夫著,中央音乐学院编译室译:《肖邦的创作》[M].北京:人民音乐出版社,1960:168.

松等)在练习曲的体裁中做出了杰出的贡献,创作出了大量优秀的练习曲,但是这些高超的技巧以及一些新颖的写作手法仍然不能弥补练习曲中内容的贫乏。在这一点上,真正有了突破与创新的当属肖邦和李斯特。整套肖邦《练习曲》把理性的技巧与戏剧性的浪漫情感相结合;诗人般醉人的旋律与他独有的那份悲情相结合;和声大胆突破性的运用与复调手法相结合,在练习曲领域中这些情感因素的创新,使练习曲这个体裁从空洞纯技巧的练习提高到了具有浪漫主义情结、悲剧戏剧性情结以及强烈爱国主义情结的“音乐会练习曲”的高度,成为每一位钢琴家成功道路上的试金石,同时也是一些国际比赛和考试的必选曲目。基于笔者对肖邦音乐的学习与热爱,文章以肖邦《练习曲》的音乐学阐释,来探析浪漫主义时期文化背景下这部作品中——旋律特征、和声运用、悲情元素、功能体现等内容,以求能够更精准地理解、诠释作品中的深层内涵、本质规律、演奏风格。

三、研究现状

目前,有关肖邦及其《练习曲》的研究主要有以下几个方面:

1. 自传性:描写刻画了肖邦生平、波兰民间音乐以及创作特征。有关研究资料有:1961年,音乐出版社出版的《肖邦》,作者伊瓦茨凯维支,廖辅叔等译;1961年,上海文艺出版社出版的《肖邦与波兰民间音乐》,作者帕斯哈洛夫,史大正译;1995年,世界文物出版社出版的《肖邦书信集》(上、下),作者Henryk Opieński,潘保基译;1999年,中国广播电视出版社出版的《钢琴诗人肖邦》,作者[瑞士]吉·德·布塔莱斯,姜德山译;2004年,中国人民大学出版社出版的《肖邦画传》,作者詹姆斯·胡内克,王蓓译;等。

2. 本体研究:以肖邦《练习曲》为实例,对其织体、和声、曲式、演奏技巧、悲情元素进行分析研究。相关著作和论文有:1960年,人民音乐出版社出版的《肖邦的创作》,作者[苏]A.索洛甫磋夫,中央音乐学院编译室译;2002年第10期,[波]雷吉娜·斯门江卡著,梁全炳 姚曼华译发表于钢琴艺术的《关于肖邦的练习曲阐释的原则意见》;2006年第6期至2009年第1期,常桦发表于钢琴艺术的“让音乐带动技巧 让技巧展现音乐——《肖邦练习曲的学习与探索》(一——二十)” ;2008年,上海音乐出版社出版的《悲情肖邦》,作者于润洋;等。

3. 文化现象:以当时世界文化和波兰历史为背景,阐释肖邦创作中的音乐文化元素。相关著作有:1978年,人民音乐出版社出版的《李斯特论肖邦》,作者李斯特,张泽民

等译；2006年，学林出版社出版的《音乐笔记》，作者肖复兴；2007年，学林出版社出版的《春天去看肖邦——音乐笔记续编》，作者肖复兴；等。

4. 硕博论文：上海音乐学院硕士学位论文《肖邦练习曲作品10号和作品25号的艺术性探索》，作者王夕岚；湖南师范大学硕士学位论文《艺术·技术·人生——肖邦钢琴练习曲解读》，作者李莹；山东师范大学硕士学位论文《肖邦练习曲（作品10）的技术课题研究及其与肖邦其他钢琴文献技术课题的对应关系》，作者赵冬梅；南京艺术学院硕士学位论文《戈多夫斯基的肖邦练习曲改编本研究》，作者刘南。

通过对肖邦《练习曲》相关书籍的整理，想必对这套作品的认识仍然是有限的，加之用语言符号来阐释音乐的涵义，也是一件极为困难之事。当人们面对这些不朽的精品时，总是想剥开表层的华丽而追寻其深层的真理。从上述罗列的研究现状中可以看到，前辈们在研究“肖邦”的各个方面所做出的贡献，其中针对肖邦《练习曲》的论著研究甚少，在硕博论文仅有的几篇中也是更多的偏重于技术课题、本体创作方面，本文在梳理前人研究成果的基础上，以肖邦所处的社会、历史文化及独有的音乐语言为入口，结合练习曲的旋律、和声、悲情的创作特色和五种功能体现，从音乐学的视角对肖邦《练习曲》进行探索与研究。

四、研究方法

本文运用音乐学的研究方法——实证法和思辨法。搜集、整理前人的研究成果，结合个人的演奏实践和学习经历，把音乐与文化放在一起研究社会文化背景对作曲家音乐创作的影响，通过对肖邦《练习曲》的审视，探索研究肖邦《练习曲》在音乐史中的价值。

第一章 浪漫主义与肖邦

俄国评论家维萨里昂·格里戈里耶维奇·别林斯基在他的一篇文章中这样写道：“……一个诗人不可能由于自己和靠表现自己而伟大起来。他的伟大既不是由于表现了自己的苦难，也不是由于表现了自己的幸福，任何一个伟大的诗人所以伟大，是由于他的苦难和幸福都是在社会和历史的土壤中深深扎下了根的……”^①任何一位作曲家的成长历程都是与他所处的历史文化环境息息相关的，肖邦的整个思想情感以及所寄予的音乐作品也都是深深地扎根于他至爱的祖国、后半生寄宿的巴黎以及浪漫主义思潮的大漩涡之中，成为了浪漫主义时期音乐最重要的代表人物之一。

1.1 浪漫主义时期的音乐文化

18 世纪末，欧洲文学艺术形成了一股有别于古典主义理性的“浪漫主义”之风，并弥漫于整个 19 世纪一直持续到 20 世纪初。

“浪漫”（Romantic）一词来源于古代法兰西方言的罗曼语，其内容是描写英雄人物的事迹、冒险经历的传奇故事或诗歌。因此这种文学形式便具有了“野性”、“不可思议”、“幻想”、“大胆”、“冒险”等特性。1789 年 7 月长期被僧侣贵族、专制王朝压榨的工人阶级、贫民、手工业者不可遏制地奋勇起义，法国大革命爆发，巴士底狱的攻占成为了整个政治、艺术思想的转折点。因此欧洲各国人民纷纷开始效仿法国工人阶级展开起义，对整个欧洲产生了巨大的影响。资产阶级走上了世界的历史舞台，各种新的思想观念百花齐放，在这个特殊的时期下，也唤起了人们的民族意识、自我意识，崇尚自由、解放、人性的张扬加之革命随之带来的激情、狂热、幻想都强烈地充斥着古典主义时期的端庄与理性。

“不同的社会结构和属性影响音乐的形式和它的内容；不同的音乐行为方式体现不同的社会结构和属性；不同的社会因素影响着音乐行为的执行者——音乐人。”^②启蒙运动和法国大革命影响了音乐的形式和内容，形成了反对宗教、封建，提倡人权、平等、民主的浪漫主义时期，浪漫主义时期的音乐也充分地体现了当时资产阶级的萌芽以及乌托邦形式的“理想王国”。浪漫主义时期的音乐开始于 19 世纪 20 年代晚于文学浪漫主

^① 别林斯基著.《别林斯基文选》(第二卷)[M].莫斯科:莫斯科出版社,1948:485.

^② 洛秦著.音乐中的文化与文化中的音乐[M].上海:上海书画出版社,2004:5.

义运动。其实早在巴赫^①的作品中,所表现出来的对大自然超然的深刻情感以及作为“人”的人性意义我们就已经可以找到浪漫主义的影子了,随后贝多芬^②对于人类情感的强烈表达,对于自由、民主、博爱的向往与争取,对于英雄人物的成功塑造使他成为了由古典主义时期向浪漫主义时期转折的重要人物。

1.1.1 浪漫主义时期音乐的代表人物

尼科罗·帕格尼尼(Niccolo Paganini,1782—1840)意大利小提琴家、作曲家。以魔鬼般地精湛技艺闻名于世,被誉为“小提琴之神”,他把小提琴的技巧、音色,发展、演绎到了不可逾越的高度,其指法、弓法、和声等手段的探索运用成为了一批同时代的作曲家在钢琴创作领域中的典范,尤为突出的是肖邦、李斯特。值得一提的《帕格尼尼24首随想曲》中的第24首a小调被李斯特、勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫、卢托斯拉夫斯基等多位作曲家改编为具有自己独特风格的钢琴变奏曲,可见他对于浪漫主义时期以及后世钢琴领域所产生的积极重要的影响。

罗伯特·舒曼(Robert Schumann,1810—1856)德国作曲家、社会活动家、音乐评论家,在钢琴小品和艺术歌曲方面有着杰出的贡献,对爱情执着地追求、对感情细腻入微地刻画以及凸显的个性使他成为浪漫主义繁荣时期的典型代表人物之一。他担任发起和撰稿的《新音乐杂志》,帮助和提高了一批年轻有为的音乐家在当时的舆论地位同时也对一些低恶劣俗的作曲家进行无情地批判。他曾在一篇关于肖邦的评论中这样写道:

“先生们,脱帽致敬吧,在你们面前的是一位天才!”^③

弗朗茨·李斯特(Franz Liszt,1811—1886)与肖邦同时代的一位具有独创精神、享有“钢琴之王”尊称的匈牙利作曲家、钢琴家,这两位好朋友成为了浪漫主义时期最辉煌的代表人物。李斯特在钢琴技巧方面有着巨大的贡献,其大量八度、和弦伴之颤音、双音颤音、极大地跨度跳跃等高难度技巧造成了前所未有的音响效果,其作品《超技练习曲》、三集《旅行岁月》、六首改编曲《帕格尼尼练习曲》、19首《匈牙利狂想曲》等至今仍然是活跃于世界音乐会中极受钢琴家青睐的作品。

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫(Sergei Rachmaninov,1873—1943)俄罗斯钢琴演奏家、作曲家,世界乐坛中的顶级大师之一。在他的作品中,把钢琴音响化做到了极致,所具有

^① 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(J.S.Bach 1685—1750):德国著名音乐家、羽管键琴家,被称为“西方音乐之父。”

^② 路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven 1770—1827)德国作曲家、钢琴家、指挥家。维也纳古典乐派代表人物之一。

^③ [德]罗伯特·舒曼著,[德]古·扬森编,陈登颐译.舒曼论音乐与音乐家[M].北京:人民音乐出版社.1978:35.

义运动。其实早在巴赫^①的作品中,所表现出来的对大自然超然的深刻情感以及作为“人”的人性意义我们就已经可以找到浪漫主义的影子了,随后贝多芬^②对于人类情感的强烈表达,对于自由、民主、博爱的向往与争取,对于英雄人物的成功塑造使他成为了由古典主义时期向浪漫主义时期转折的重要人物。

1.1.1 浪漫主义时期音乐的代表人物

尼科罗·帕格尼尼(Niccolo Paganini,1782—1840)意大利小提琴家、作曲家。以魔鬼般地精湛技艺闻名于世,被誉为“小提琴之神”,他把小提琴的技巧、音色,发展、演绎到了不可逾越的高度,其指法、弓法、和声等手段的探索运用成为了一批同时代的作曲家在钢琴创作领域中的典范,尤为突出的是肖邦、李斯特。值得一提的《帕格尼尼24首随想曲》中的第24首a小调被李斯特、勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫、卢托斯拉夫斯基等多位作曲家改编为具有自己独特风格的钢琴变奏曲,可见他对于浪漫主义时期以及后世钢琴领域所产生的积极重要的影响。

罗伯特·舒曼(Robert Schumann,1810—1856)德国作曲家、社会活动家、音乐评论家,在钢琴小品和艺术歌曲方面有着杰出的贡献,对爱情执着地追求、对感情细腻入微地刻画以及凸显的个性使他成为浪漫主义繁荣时期的典型代表人物之一。他担任发起和撰稿的《新音乐杂志》,帮助和提高了一批年轻有为的音乐家在当时的舆论地位同时也对一些低恶劣俗的作曲家进行无情地批判。他曾在一篇关于肖邦的评论中这样写道:

“先生们,脱帽致敬吧,在你们面前的是一位天才!”^③

弗朗茨·李斯特(Franz Liszt,1811—1886)与肖邦同时代的一位具有独创精神、享有“钢琴之王”尊称的匈牙利作曲家、钢琴家,这两位好朋友成为了浪漫主义时期最辉煌的代表人物。李斯特在钢琴技巧方面有着巨大的贡献,其大量八度、和弦伴之颤音、双音颤音、极大地跨度跳跃等高难度技巧造成了前所未有的音响效果,其作品《超技练习曲》、三集《旅行岁月》、六首改编曲《帕格尼尼练习曲》、19首《匈牙利狂想曲》等至今仍然是活跃于世界音乐会中极受钢琴家青睐的作品。

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫(Sergei Rachmaninov,1873—1943)俄罗斯钢琴演奏家、作曲家,世界乐坛中的顶级大师之一。在他的作品中,把钢琴音响化做到了极致,所具有

^① 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(J.S.Bach 1685—1750):德国著名音乐家、羽管键琴家,被称为“西方音乐之父。”

^② 路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven 1770—1827)德国作曲家、钢琴家、指挥家。维也纳古典乐派代表人物之一。

^③ [德]罗伯特·舒曼著,[德]古·扬森编,陈登颐译.舒曼论音乐与音乐家[M].北京:人民音乐出版社.1978:35.

的俄罗斯传统、深邃的悲怆之美，深入人心。代表作有：享有声誉的《第二钢琴协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》、二十四首《前奏曲》、《音画练习曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》等。值得注意的是他无视印象主义在当时的盛行，仍然坚持于肖邦、李斯特、舒曼的影响，继承并充分地发展了他们的创作风格，成为浪漫主义时期最后的强音。

弗雷德里克·弗朗索瓦·肖邦（Frederic Francois Chopin, 1810—1849）这位在世界人民心中的波兰作曲家，他一生致力于钢琴创作，革新了练习曲、夜曲、奏鸣曲等多种体裁，其音乐彰显了对生活的热爱、对爱情的向往、对祖国的依恋，被誉为“钢琴诗人”，和声色彩的运用对后世印象主义的到来有着深刻的启发。在西方音乐史中有着不可磨灭的贡献和至高无上的地位。

由于政治变化对社会生活、经济、科技等产生的巨大影响，音乐家摆脱了为宗教、贵族服务的理念，拓展创作空间，丰富创作内容，在社会上的地位也随之得到了明显的提高。上述几位同时代的作曲家在肖邦的创作、生活中都有着不同的角色作用，同时形成的独特的浪漫主义风格对后世作曲家（拉赫玛尼诺夫、德彪西等）以及风格的演变发展起到了关键的启示作用，共同为创新音乐、引领音乐、推动音乐的发展作出了巨大贡献。

1.1.2 “沙龙音乐”的诞生

18世纪，室内乐是贵族音乐表达的外在主要载体，到了19世纪，沙龙音乐成为了这种载体的自然延伸。19世纪初，由于各国钢琴制造商努力对性能、构造的改进，促使音域扩大到七个半八度，从而大大地提升了钢琴的表现力，把这件乐器推向了“乐器之王”的宝座，众多的钢琴演奏家也应运而生。19世纪前半叶，法国巴黎是各类杰出人物的梦想之地，又是启蒙运动的中心，文学家、哲学家、画家、音乐家等群星云集、集聚一堂，形成了“艺术沙龙”的形式，在这个沙龙中经常聚会的有：李斯特、肖邦、柏辽兹、卢梭、巴尔扎克、雨果、乔治·桑、德拉克洛瓦等众多艺术家，在这个崇尚人性、自由创造的时代；在这个狂飙突进的时代；在这个潜力被无限挖掘，旧时代的阴霾已经消失殆尽的时代，他们朝夕相处、互相沟通、收获爱情，形成了一定的舆论导向、审美倾向，促使了浪漫主义风格的形成，音乐、艺术、文化发展到了整个欧洲历史上的巅峰时期。

事物总是存在着两面性，当启蒙运动和法国大革命所张扬的社会平等、自由、民主的理想化过去以后，这些在乌托邦式社会理想下生活的知识分子、文人感受到个人理想

与社会现实之间不可调和的矛盾以及资产阶级所许诺的“理想王国”只是一个遥不可及的幻影时，内心充满了异样的苦闷、孤独、不可理解、失望。在这个特定小圈子中他们有着和贵族一样的地位^①，有着共同的心灵语言，相互宣泄、互相慰藉，也只有在这里才能够体现自己的尊严、实现自己的理想、逃避外界残酷的现实。继而一些演奏家越来越着眼于炫技作品，同时加之浪漫主义思想的逐渐深入，便产生了一部分带有浓厚沙龙气息的矫揉造作、无病呻吟、优柔抑郁的小品，对音乐的发展起到了一定程度上的消极影响，舒曼在他的一篇评论中对沙龙文化这样写道：“我们也不知道，对艺术的三个死敌：平庸、千篇一律以及粗制滥造——熟视无睹，相安无事，这是不是和艺术的尊严和批评的事实性可以相容……要知道音乐绝不是供人娱乐，供人在茶余饭后遣愁解闷的东西。它必须是一种更高尚的东西。”^②大浪淘沙，这些作品注定要被历史淘汰。随着 20 世纪商业化的发展，大众化、平民化的逐渐渗透，贵族式的艺术文化被替代，19 世纪兴盛一时的文化沙龙不再复现，它所引领的一代音乐潮流也随之一去不再复返。

1.2 肖邦

2010 年是肖邦诞辰 200 周年。“个人的感受，内心的体验，除了心灵和音乐之外再不需要什么。”^③这句话，让我想到了肖邦，想起了第一次聆听肖邦音乐时的感动。其中对人性、爱情、忧伤、矛盾、英雄、死亡的刻画，可谓是心灵的震撼。他是一位特殊的作曲家，几乎全部作品为钢琴而作，对钢琴领域的贡献是整个西方音乐史中无人可以取代的。无论是在昨天还是在 200 余年后的今天，对于我们，他的音乐是永恒的，生命也是永恒的。

1.2.1 快乐的童年

18 世纪后半叶波兰经历了一段漫长惨痛的历史时期。由于贵族的“黄金自由”、国家持续战争无政府状态、军队松弛散漫、经济落后，1772 年到 1795 年间受到强邻俄国、普鲁士、奥地利三次贪婪地瓜分。名存实亡的波兰彻底成为了沙皇俄国的保护国，800 多年的波兰国家彻底亡国，从此在欧洲地图上消失了长达 123 年之久。沙皇兼任波兰国王，在精神上摧残波兰人民的民族意识，文化上大力推行“俄罗斯化”，波兰的未来在

^① 在 19 世纪，欧洲贵族沙龙的典型表现是：在贵族的客厅中，音乐家与贵族是平等的，被尊称为“贵宾”，受到人们的尊敬、欢迎和爱戴。

^② [德]罗伯特·舒曼著，[德]古·扬森编，陈登颐译：《舒曼论音乐与音乐家》[M]。北京：人民音乐出版社，1978：163-164。

^③ 肖复兴著：《音乐笔记》[M]。上海：学林出版社，2000：68。

与社会现实之间不可调和的矛盾以及资产阶级所许诺的“理想王国”只是一个遥不可及的幻影时，内心充满了异样的苦闷、孤独、不可理解、失望。在这个特定小圈子中他们有着和贵族一样的地位^①，有着共同的心灵语言，相互宣泄、互相慰藉，也只有在这里才能够体现自己的尊严、实现自己的理想、逃避外界残酷的现实。继而一些演奏家越来越着眼于炫技作品，同时加之浪漫主义思想的逐渐深入，便产生了一部分带有浓厚沙龙气息的矫揉造作、无病呻吟、优柔抑郁的小品，对音乐的发展起到了一定程度上的消极影响，舒曼在他的一篇评论中对沙龙文化这样写道：“我们也不知道，对艺术的三个死敌：平庸、千篇一律以及粗制滥造——熟视无睹，相安无事，这是不是和艺术的尊严和批评的事实性可以相容……要知道音乐绝不是供人娱乐，供人在茶余饭后遣愁解闷的东西。它必须是一种更高尚的东西。”^②大浪淘沙，这些作品注定要被历史淘汰。随着 20 世纪商业化的发展，大众化、平民化的逐渐渗透，贵族式的艺术文化被替代，19 世纪兴盛一时的文化沙龙不再复现，它所引领的一代音乐潮流也随之一去不再复返。

1.2 肖邦

2010 年是肖邦诞辰 200 周年。“个人的感受，内心的体验，除了心灵和音乐之外再不需要什么。”^③这句话，让我想到了肖邦，想起了第一次聆听肖邦音乐时的感动。其中对人性、爱情、忧伤、矛盾、英雄、死亡的刻画，可谓是心灵的震撼。他是一位特殊的作曲家，几乎全部作品为钢琴而作，对钢琴领域的贡献是整个西方音乐史中无人可以取代的。无论是在昨天还是在 200 余年后的今天，对于我们，他的音乐是永恒的，生命也是永恒的。

1.2.1 快乐的童年

18 世纪后半叶波兰经历了一段漫长惨痛的历史时期。由于贵族的“黄金自由”、国家持续战争无政府状态、军队松弛散漫、经济落后，1772 年到 1795 年间受到强邻俄国、普鲁士、奥地利三次贪婪地瓜分。名存实亡的波兰彻底成为了沙皇俄国的保护国，800 多年的波兰国家彻底亡国，从此在欧洲地图上消失了长达 123 年之久。沙皇兼任波兰国王，在精神上摧残波兰人民的民族意识，文化上大力推行“俄罗斯化”，波兰的未来在

^① 在 19 世纪，欧洲贵族沙龙的典型表现是：在贵族的客厅中，音乐家与贵族是平等的，被尊称为“贵宾”，受到人们的尊敬、欢迎和爱戴。

^② [德]罗伯特·舒曼著，[德]古·扬森编，陈登颐译：《舒曼论音乐与音乐家》[M]。北京：人民音乐出版社，1978：163-164。

^③ 肖复兴著：《音乐笔记》[M]。上海：学林出版社，2000：68。

风雨中飘摇，民族复兴成为每一个波兰人民心中的誓愿。

肖邦出生在这样一个战争荒乱的年代，1810年3月1日降生于距离华沙55公里的热拉佐瓦—沃拉村。父亲尼古拉·肖邦年少时怀着对波兰民族复兴的崇高理想，参加过1792年的俄波战争和1794年的科希丘什科起义。在父亲的影响下，肖邦从小就积淀着对祖国的深情和那份深厚的民族自豪感。母亲尤斯汀娜·克瑞札诺夫斯卡娅，性格柔和、活泼，弹得一手好钢琴并精通法语。在这样一个法国与波兰文化相结合、音乐氛围极为浓厚的家庭里，肖邦度过了一个幸福、无忧的童年，他植根于波兰民族最传统的音乐中，体验着波兰乡村最质朴的舞蹈，聪颖的天资伴随着1816年开始跟随瑞夫尼学习钢琴的经历，于第二年便发表了第一首波洛涅兹舞曲，1818年第一次公演，向世人首次显现出他幼小不凡的音乐才华。

1.2.2 灿烂的青春

为反对沙皇的统治，争取民族的独立，19世纪初在大学生和青年军官中间成立了多个秘密革命团体，创立报刊、号召自由平等、宣扬欧洲革命，时时刻刻都在暗中酝酿着革命运动。“在这里何必说外国语，我们痛饮的是波兰蜜酒，民族的歌声多么悦耳动听，兄弟般的人民更是光明磊落。”^①波兰伟大的民族诗人——密茨凯维奇诗中对祖国的热爱以及强烈的民族自豪感对肖邦青年时期乃至一生的人生观与价值观的形成都产生了重大的影响。

1824年肖邦跟随华沙著名的作曲家、音乐活动家、教育家约瑟夫·爱尔斯涅尔学习作曲，1826年顺利地考入音乐学院。在校期间爱尔斯涅尔教授鼓励学生发挥自己的天才想象，认为只有一切来自自己的、充满丰富内心感受的东西才是最美的、现实的艺术观点大大地激发了肖邦大胆的艺术想象与天才的发挥。此时波兰的音乐文化也在发展：第一部波兰民族歌剧诞生；华沙第一个民族剧院开设；海顿交响乐上演；韦伯“自由射手”、罗西尼等歌剧公演。值得一提的是，肖邦深受意大利歌剧的影响，在他优美如歌的旋律和花腔式的经过句中我们不难发现与意大利歌剧的密切联系。天才的禀赋以及国外音乐家带来的各种音乐形式，战乱的华沙已经不能够满足肖邦的成长需要，在老师的鼓励下决定前往维也纳深造，那片广阔的天地，激发了肖邦前所未有的灵感和热情，众多歌剧的上演、数场音乐会的成功和赞许，带给了他音乐、未来无限的憧憬与希望……

^① 林洪亮著.密茨凯维奇[M].重庆:重庆出版社,1990:53.

1.2.3 矛盾的灵魂

眼花缭乱的维也纳之行令肖邦觉得回到祖国的生活苍白无力，华沙阴沉、紧张的气氛让这位朝气待发的年轻人感到失落、无望。矛盾充斥着内心的理智，肖邦的理想是明确的，万般踌躇下他决定告别祖国、亲人和他一直苦于表达的初恋，前往众多艺术家的梦想之地——巴黎。“我仍然在这儿，我没有那种力量来决定我的日期，似乎我走就是去死——想想看一个人不能死在他曾经住过的地方是多么悲惨啊！一个垂死的人看见床前不是自己的家人而是那些冷血的医生和仆人是多么可怕啊！”^①

当他怀揣理想奔赴西欧，享受着兴奋喜悦之时，祖国正经历着一场生死浩劫。1830年7月法国七月革命爆发，推翻波旁王朝，再次激起华沙人民革命的烈火，在《波兰不会亡》的爱国歌曲中，起义者们同波兰军队一起英勇战斗，11月30日，华沙解放，一派节日欢乐的气氛。1831年沙俄当局调集十二万大军反扑，波兰人民誓死抗敌，最终惨败，以致整个民族陷入了更为深重的灾难之中。

1830年的暴动扰乱了肖邦在维也纳的正常生活，大街小巷随处可以听到对波兰的嘲笑与谩骂。肖邦往日的光环一时间烟消云散，祖国正在“穿着丧服”，维也纳却是一片歌舞升平的世界，多的可以淹没一切的宴会、晚会、舞会、音乐会使肖邦的内心更加的孤独，彻底的感觉到自己是一个“波兰孤儿”。“哭泣流泪、阅读、张望、大笑、上床、熄灯，总是会梦见你们一些人。”^②在孤独、矛盾中徘徊的肖邦，最终放弃了“俄国籍”回家的机会毅然选择了前往巴黎，赤手空拳却满腔热血，他不能成为一名战场上名副其实的勇士，但是他用自己的音乐证明了人生的价值，为波兰人民的民族战争吹响了冲锋的号角。悲剧的性格在逐渐的形成，忧郁的心情将从此延续一生，戏剧化的创作形式弥漫于一部部作品，悲情因素将注入每一个音符。

1.2.4 深秋的硕果

肖邦于1831年9月抵达巴黎，此时巴黎仍然残留着7月革命的余温，大资产阶级取得政权，银行家的王国到来了，金钱成为衡量一切的标志，中下层阶级人们的不满情绪在日积月累中不断地增长，“要工作、要面包”、“共和国万岁”的口号在大街小巷中传诵，自由的赞歌——马赛曲在巴黎的上空响彻。年轻的肖邦以极大地热情投入到这五彩缤纷的巴黎生活之中，“在这里有最豪华的、最鄙贱的、最铺张的；在每一个宣扬尊

^① Henryk Opieński 著,潘保基译.肖邦书信集(上)[M].台北:世界文物出版社,1995:148.

^② Henryk Opieński 著,潘保基译.肖邦书信集(上)[M].台北:世界文物出版社,1995:193.

贵……疾病的步伐中；吼叫、欺骗、忙乱、和比想象中有更多的污泥……”^①

肖邦身处于璀璨耀眼的艺术文化之都，在上流社会结识了众多音乐文化名流（作曲家罗西尼、凯鲁比尼，钢琴家海兹、李斯特、卡克伯内尔等等），并在贵族文化沙龙中已颇负盛名，周围充满着鲜花、掌声、名誉，但是相继的两段爱情最终注定了肖邦仍旧是孤独的。与马利娅·沃津斯卡的相恋使他对波兰贵族的幻想彻底破灭，可是在这段起初充满阳光的日子里，诞生了不少优秀的作品：夜曲、玛祖卡、圆舞曲、回旋曲、练习曲等。1838年，肖邦收获了他一生的挚爱——乔治·桑。对于他们结合的褒贬议论，众多传记中也是众说纷纭，但是无论怎样，长达八年的同居生活，乔治·桑悉心的照料，肖邦的创作达到了一个巅峰时期，正如伊·屠格涅夫所言：“我发现，人只有依靠爱情才可以到来一个其他任何东西所不能引起的特别的黄金时代。”大量优秀的作品产生于此时，数次音乐会辉煌成功。

1.2.5 生命的永恒

法国政治经历了几年的平静，1848年面对政府的贪污与无能，工人阶级示威游行，资产阶级开始惶恐革命的到来，狂暴、黑暗在空中盘旋，法国“二月革命”推翻了七月王朝的统治，建立法兰西第二共和国政权。然而这位天才却最终没有挣脱命运的枷锁：疾病。挚友的相继离开、1844年父亲的去世几乎使肖邦的精神濒临崩溃的边缘。疾病恶化、异常烦躁、敏感孤疑，“爱情”渐渐黯淡无光，“幸福”慢慢消失殆尽，八年爱情的决裂给肖邦精神、身体都带来了致命的打击。1848年巴黎霍乱的流行，自身病痛折磨使肖邦的经济每况愈下，频繁的公开演奏让他疲惫不堪。1849年，他在最后的书信中重复的提到“植物般”的生活，在无尽的病痛、折磨、绝望中等待着死亡的解脱……

离开祖国的十几年里，肖邦时刻怀揣着回到祖国的心愿，可是他天性中的贵族气质舍弃不掉这里自由的思想、上层交流，这里的马车、领结、白手套。他对巴黎资本主义的态度一直是否定的，他回避所有喧嚣的官场社交，远离纸醉金迷的放荡生活，痛恨官僚面前的卑躬屈膝，嘲笑巴黎名家独占霸道的势力。这个拥有着他后半生回忆的城市，充满着精彩、热烈、艰难、痛苦，在这里曾经的理想得以实现，曾经的热情得以燃烧，曾经的精力耗损至尽，曾经的美好云飞魄散……

怀着心中对祖国、亲人、恋人的那份永恒的爱，肖邦离开了人世，心脏被运回祖国，他用自己的音乐证明了波兰人民为民族独立而斗争到底的无比勇气与坚定的决心，向世

^① Henryk Opieński 著,潘保基译.肖邦书信集(上)[M].台北:世界文物出版社,1995:219.

人展示了斯拉夫民族强大的民族信念与坚韧不屈的性格。正如波兰国歌中所唱：“波兰不会亡！”正如无产阶级导师马克思对波兰的高度评价：“欧洲不死的勇士！”^①肖邦将带着这份执着的信念与他的音乐、生命在世界人民的心中永存！

1.3 肖邦的音乐创作

图表 1-1

类 别	作 品 体 裁	数 量
乐 队 与 钢 琴 合奏作品	协奏曲	2
	克拉科维亚克回旋曲	1
	“唐璜”主题变奏曲	1
	波兰主题幻想曲	1
	大型波罗涅兹舞曲	1
室内乐作品	大提琴奏鸣曲等	少量
声乐作品	歌曲	19
钢琴作品	练习曲	27
	前奏曲	24
	波罗涅兹舞曲	19
	叙事曲	4
	谐谑曲	4
	夜曲	21
	玛祖卡舞曲	58
	奏鸣曲	3
	圆舞曲	17
	即兴曲	4
	摇篮曲	1
	幻想曲	1
	船歌	1
	变奏曲	5

肖邦创作的音乐作品数量以及涉及的体裁非常多（见图表 1-1），与大多数西方音乐史中的作曲家不同的是他的音乐创作大多仅仅只限于在钢琴领域，由于童年时期父亲的

^① 中共中英马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译.马克思恩格斯全集(第十六卷)[M].北京:人民出版社, 2007:225.

熏陶，加上后半生身处于法国的文化之中，又恰逢历史处于一个民族意识膨胀、爱国主义日趋浓郁的浪漫主义新世纪中，使得肖邦的创作同时拥有着法国人的细腻、灵巧，波兰民族的坚韧、英雄的双重特性。这种特质在肖邦创作的任何一部作品中都有着非常明显的体现。

波罗奈兹和马祖卡舞曲是肖邦民族情愫体现最为强烈的两种体裁。青年时期创作的波罗奈兹精致、华丽，具有明显的舞曲性质，成熟时期的作品打破了原有的内容，虽然保持了稳健的三拍子节奏，但是已经转变成为带有戏剧性色彩发展的宏伟乐章。而马祖卡舞曲的爱国主义精神表现在与波兰人民生活情景、民间舞蹈等的联系之中，是波兰人民精神灵魂的体现。

奏鸣曲、协奏曲、室内乐作品：浪漫主义时期的作曲家不是很擅长于创作奏鸣曲套曲的体裁，在肖邦为数不多的奏鸣曲中，降b小调奏鸣曲成为了那个时期的经典作品之一。肖邦创作的室内乐重奏曲的数量不是很多，而且也不是他创作生涯中重要的、优秀的体裁。在完成了其中的一首大提琴和钢琴合奏的波罗涅兹舞曲时，他自己评定为“这不过是一首太太们喜欢的灿烂而无聊的沙龙曲子。”^①

叙事曲、幻想曲、谐谑曲是肖邦创作的大型乐曲体裁。叙事曲无论从音响还是织体上都有着向戏剧化交响性发展的方向，是李斯特“交响诗”的灵感源泉。幻想曲同样有着悲剧性与史诗性，气势磅礴，尤其是《f小调幻想曲》，是单章性的大型体裁中的精品。谐谑曲是肖邦创作中的重要体裁之一，他完全打破了原有的诙谐、幽默的性质，注入了革命气势的内涵，成为了篇幅宏大、极富悲剧戏剧性的诗篇。

夜曲、前奏曲：肖邦的夜曲是一个极具特色的体裁，其中除了充分展示了浪漫主义“美”的特质以外，还另有一些炙热、激情、惶恐、控诉的因素附涵其中。前奏曲是肖邦创作的全新体裁，和巴赫的“前奏曲”不同，它不是某部作品的“前奏”，而是独立的音乐作品，整部作品按照十二个关系大小调排列，丰富的音乐形象、精致的结构、完美的乐思成为了众多音乐家音乐会的首选曲目。

除了上述的作品以外，肖邦还创作有即兴曲、回旋曲、圆舞曲、船歌、歌曲、变奏曲以及具有“里程碑”性质的27首练习曲。

^① A. 索洛甫磋夫著，中央音乐学院编译室译，肖邦的创作[M]，北京：人民音乐出版社，1960：124。

第二章 《练习曲》与肖邦

《牛津简明音乐词典》中“练习曲”的定义是这样的：“以提高演奏者技术水平为目的之作品。这个术语用在钢琴音乐方面尤指只限改进一种细节技术的短曲。”^①肖邦《练习曲》超越了车尔尼、克拉莫等前辈如上述定义中的纯技巧练习，不仅仅单独解决了技巧的难点，在传统练习曲结构必要的外壳下注入了戏剧化的情感元素，更准确地说应该是一种性格的刻画、一份感情的寄托。和声的丰富优美、戏剧化的情感发展、内心深切涌出的表达和释放促使练习曲这个体裁从空洞纯技巧的练习提高到了具有浪漫主义情结、悲剧戏剧性情结以及强烈爱国主义情结的“音乐会练习曲”的高度，革新了练习曲这个古老而又新颖的体裁同时把其发展到了整个钢琴艺术史练习曲的顶峰，随着钢琴制造的进步，与古典主义时期的风格相比，钢琴的音色、力度等手段在练习曲中得到了最为充分的发挥展示，继而开创了浪漫主义的新纪元。

2.1 钢琴练习曲之流变

浪漫主义之前的练习曲秉承着机械练习的原则，而达到解决某一特殊技巧的目的，其“训练”的兴趣远远大于音乐的表达。自浪漫主义时期以肖邦、李斯特为代表的作曲家所创作的练习曲开始，这个体裁便从此被赋予了诗意与激情的内涵。

2.1.1 钢琴练习曲之雏形

图表 2-1

练习曲之流变	作曲家及其主要练习曲作品
雏形 (17—18 世纪)	巴赫—《十二平均律钢琴曲集》;
	D.斯卡拉蒂—三十首《羽管键琴练习曲》;
	F.库普兰—《前奏曲》;
	C.P.E.巴赫—《钢琴演奏入门》。

公元 1685 年，在欧洲诞生了两位对键盘乐器作出了巨大贡献的作曲家——巴赫、斯卡拉蒂。他们不仅代表了巴洛克风格的一个高峰时期，而且对后世音乐的发展产生了

^① 乔伊斯·布尔恩著,唐其竞译.《牛津简明音乐词典》(第四版) [M].北京:人民音乐出版社,2002: 368.

第二章 《练习曲》与肖邦

《牛津简明音乐词典》中“练习曲”的定义是这样的：“以提高演奏者技术水平为目的之作品。这个术语用在钢琴音乐方面尤指只限改进一种细节技术的短曲。”^①肖邦《练习曲》超越了车尔尼、克拉莫等前辈如上述定义中的纯技巧练习，不仅仅单独解决了技巧的难点，在传统练习曲结构必要的外壳下注入了戏剧化的情感元素，更准确地说应该是一种性格的刻画、一份感情的寄托。和声的丰富优美、戏剧化的情感发展、内心深切涌出的表达和释放促使练习曲这个体裁从空洞纯技巧的练习提高到了具有浪漫主义情结、悲剧戏剧性情结以及强烈爱国主义情结的“音乐会练习曲”的高度，革新了练习曲这个古老而又新颖的体裁同时把其发展到了整个钢琴艺术史练习曲的顶峰，随着钢琴制造的进步，与古典主义时期的风格相比，钢琴的音色、力度等手段在练习曲中得到了最为充分的发挥展示，继而开创了浪漫主义的新纪元。

2.1 钢琴练习曲之流变

浪漫主义之前的练习曲秉承着机械练习的原则，而达到解决某一特殊技巧的目的，其“训练”的兴趣远远大于音乐的表达。自浪漫主义时期以肖邦、李斯特为代表的作曲家所创作的练习曲开始，这个体裁便从此被赋予了诗意与激情的内涵。

2.1.1 钢琴练习曲之雏形

图表 2-1

练习曲之流变	作曲家及其主要练习曲作品
雏形 (17—18 世纪)	巴赫—《十二平均律钢琴曲集》;
	D.斯卡拉蒂—三十首《羽管键琴练习曲》;
	F.库普兰—《前奏曲》;
	C.P.E.巴赫—《钢琴演奏入门》。

公元 1685 年，在欧洲诞生了两位对键盘乐器作出了巨大贡献的作曲家——巴赫、斯卡拉蒂。他们不仅代表了巴洛克风格的一个高峰时期，而且对后世音乐的发展产生了

^① 乔伊斯·布尔恩著,唐其竞译.《牛津简明音乐词典》(第四版)[M].北京:人民音乐出版社,2002: 368.

不可估量的影响。

在浩瀚无际的音乐发展过程中，巴赫的音乐巨著《十二平均律钢琴曲集》被誉为音乐家的“旧约圣经”，是钢琴练习曲发展的起源。二十四组前奏曲与赋格按照十二个半音大小调的关系依次排列，每一首都有完美的曲式与惊人的逻辑，音乐的深邃、精神的升华展现出人类永恒的、至高无上的境界。在《十二平均律钢琴曲集》的前奏曲中，很多首都具有明确的技术练习要求，意大利音乐家布卓尼（F.Busoni）认为“弹奏《十二平均律钢琴曲集》不仅对音乐家的艺术趣味的发展，而且对钢琴家的技术锻炼都是极为重要的。”^①

在D.斯卡拉蒂大量为羽管键琴创作的作品中，没有巴洛克时期惯用的组曲形式，他把每个舞曲提炼出来加以创作，形成了自己别具风格的、短小的、带有练习曲性质的奏鸣曲。这些作品中几乎涵盖了所有的钢琴技巧，快速跑动、平行八度、平行三度、双手交替以及各种装饰音和大跳……，炫技色彩浓厚，完全能够认为他是浪漫主义风格的先驱者，这样超前的创作技巧以及前卫的思想观念为后来演奏技巧的形成与发展奠定了强大的基础。

在库普兰^②所创作的一些前奏曲和C.P.E.巴赫^③的《钢琴演奏入门》中，我们都可以发现早期练习曲的踪迹，他们都致力于在羽管键琴有限的范围中摆脱束缚、针对某些技巧难点而努力着，为后世钢琴艺术不同阶段的发展提供了精品的参考价值（见图表2-1）。

2.1.2 钢琴练习曲之繁荣

图表 2-2

练习曲之流变	作曲家及其主要练习曲作品
繁 荣 (18 世纪末—19 世纪初)	克莱门蒂—《名手之道》;
	克拉默—《100 首练习曲》;
	车尔尼—Op.139、Op. 261、Op.299、Op.365、Op.453、Op.599、Op.636、Op.718、Op.740、Op.849 等 80 余集 1000 余首《练习曲》。

在现代常见的练习曲作品中，我们耳熟能详的有：克莱门蒂、车尔尼、克拉默等，而这些名字正代表着古典主义钢琴练习曲发展史上的黄金时代。被誉为“钢琴技巧之父”

^① A. 索洛甫磋夫著,中央音乐学院编译室译.肖邦的创作[M].北京:人民音乐出版社,1960:168.
^② F.库普兰(F.Couperin,1668—1733)法国作曲家,是库普兰音乐家族中最著名的一人,法国古钢琴乐派的中心人物.
^③ C.P.E.巴赫(C.P.E.Bach,1714—1788)德国作曲家,羽管键琴家,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的次子.

的克莱门蒂所创作的六十四首钢琴奏鸣曲以及《名手之道》成为 19 世纪练习曲中的典范，他对钢琴技巧的探索影响了一代音乐家的发展；他最得意的学生克拉默创作的近百首练习曲，至今仍被钢琴练习者广为流转；车尔尼是一位多产的作曲家，在较早的退出舞台后，悉心研究克莱门蒂的教学法，教授出李斯特这样的天才成果，在与贝多芬学习相处的三年后，为自己学生创作了大量的钢琴练习曲来予以解决 18 世纪后期以及贝多芬晚期奏鸣曲中出现的各类技术问题（见图表 2-2）。在这一时期同样造就了钢琴练习曲繁荣鼎盛时代的作曲家还有：肖邦尊敬的卡尔克布雷纳、一时闻名遐迩的莫舍莱斯、莫扎特的得意门生胡梅尔等等。

2.1.3 钢琴练习曲之衰退

图表 2-3

练习曲之流变	作曲家及其主要练习曲作品
衰退 (19 世纪初)	莫谢莱斯—《24 首高级技巧练习曲》(作品 Op.70)、《51 首性格练习曲》(作品 Op.95)；
	赫尔茨—《练习曲》(作品 Op.100)。

在 19 世纪前十年里，虽然众多的作曲家在努力探索新的技巧发展，但是真正如巴赫前奏曲中技巧性与艺术性高度完美结合的精品却是少之又少，像上文中提到的匈牙利作曲家胡梅尔、莫舍莱斯以及在巴黎名声显赫的卡尔克布雷纳等，他们虽然为推动钢琴技巧的发展做出了伟大的贡献，但是都因缺乏深度的思想、丰富的内涵而只图有华丽辉煌的外表技巧而最终在音乐的大浪中销声匿迹。这种音乐肤浅、内容匮乏，只注重强调表面炫丽音响效果的创作形式以及演奏形式，从某一侧面来看，也是当时社会普遍的一种退步（见图表 2-3）。

2.2 钢琴练习曲之创新——肖邦《练习曲》

图表 2-4

作 品	创 作 时 间	数 量	备 注
Op.10	1828—1832 年	12	献给作品最出色的诠释者—李斯特
Op.25	1831—1836 年	12	献给玛丽·达古特伯爵夫人
未标作品号	1839 年	3	被称为“新练习曲三首”

随着浪漫主义时期钢琴练习曲体裁创作的逐渐衰退,肖邦、李斯特的出现大大地改善了这一现状,在继承与创新前人的成果下使得练习曲这个体裁发展到了一个辉煌、不可逾越的顶峰。肖邦《练习曲》共 27 首(见图表 2-4),这部作品是沉浸在浪漫主义音乐的氛围、愤慨于祖国波兰灾难的历史中而诞生的一个时代的产物。在各个不同时期风格流派的发展过程中,“对立”不是他们之间的主题,更多的是一种继承与内在的延续。正是这种万事万物“对立统一”的矛盾关系,才最终促使了新生事物的诞生以及鲜活生命力的持续。

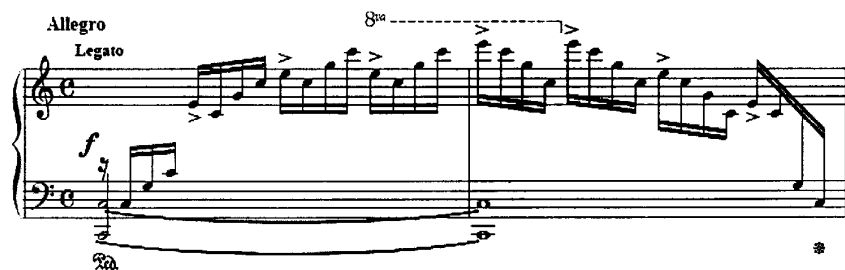
巴洛克时期的斯卡拉蒂,是一位音乐史中少见的特殊人物,他的音乐作品既不属于巴洛克风格,也不能归属于古典乐派,带有练习曲性质的奏鸣曲,其短小独立单乐章的创作形式、丰富多彩的舞蹈画面内容以及每首提出的技术难度,这些超前的创作理念成为了后世许多创作形式的胚胎。一百年后,肖邦继承了斯卡拉蒂作品中拥有着丰富内容的创作形式,把练习曲体裁中悲情戏剧性因素发展到了极致。另外,在肖邦练习曲中还延续了车尔尼、克拉默等一批作曲家创作的具有针对性的技巧练习曲的外在结构,除了仅有的几首慢速外,其余的都是快速,每一首都具有特定训练的技巧性主旨和明确的教学目的,在这一点上,的确是名副其实的“练习曲”。例如作品 25 之 8 降 D 大调双音练习曲,尤其右手三连音节奏的六度双音贯穿全曲始终。但是值得注意的是,这些因素都没有妨碍肖邦在每一首练习曲中——独一无二、具有深刻情感内涵、个性鲜明的艺术形象的塑造。

对肖邦在练习曲创作上影响最大的人物是巴赫,同时在肖邦的一生中,巴赫和莫扎特也是他最喜爱的两位作曲家。作为一个 19 世纪三十年代居住在巴黎的音乐家,他却是极度的厌恶浪漫主义中过分的狂激与奔放,反对一切和现实主义单纯质朴相对立的东西,著名的苏联音乐学家阿萨菲耶夫称肖邦是一个“最理想的古典作曲家”。^①如我们所见,肖邦《练习曲》秉承了巴赫以及莫扎特古典主义音乐中严谨的结构、深刻的创作构思、细致的指法安排、合乎逻辑的奏法等传统。我们不妨仔细地对比一下作品 10 号之 1 和巴赫《十二平均律钢琴曲集》开卷第一首前奏曲(见谱例 2-1):

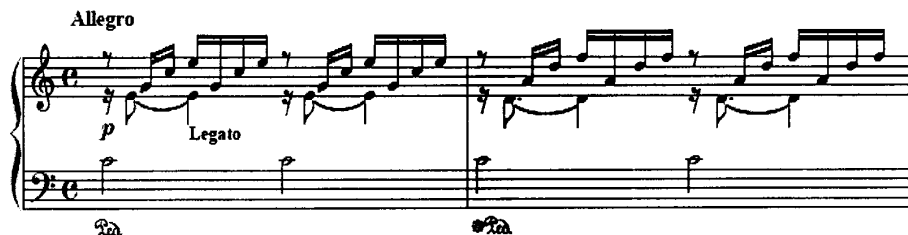
^① 阿萨菲耶夫著,《作为过程看的音乐形式(第二册)》[M],莫斯科:莫斯科出版社,1947:121.

谱例 2-1

肖邦练习曲：



巴赫前奏曲：



便可轻易地发现，其中分解音型的技巧、质朴严谨的和声、凝结庄重的音乐性质以及调性等惊人的相似。

另外，肖邦练习曲还受到克拉默、卡克布伦那开创的十六分音符三连音快速跑动以及莫舍列斯繁杂的和声织体、高难度技巧等前辈作曲家的影响，他汲取精华并充分地发掘钢琴音色等方面的潜能，在和声运用、技巧训练以及教学意义、艺术价值上都远远地超越了前辈，在凸显技巧的“练习曲”这个名称下赋予了这个体裁最为诗意的表达。

这部传世之作的诞生，正如 A. 索洛甫磋夫在《肖邦的创作》一书中的评价：“巴赫的前奏曲是 18 世纪上半叶古典派钢琴技术的一部‘法典’。而肖邦的练习曲和李斯特的练习曲也同样可以称之为 19 世纪上半叶浪漫派钢琴技术的‘法典’。”^①

^① A. 索洛甫磋夫著，中央音乐学院编译室译，肖邦的创作[M].北京：人民音乐出版社，1960：173.

第三章 肖邦《练习曲》音乐语言的阐释

对任何一部作品的学习，我们都要深入到音乐语言的本体上进行研究，这是作曲家一切情感源泉的载体，因此只能通过对这个载体本身的深入透视，达到音乐学研究的目的。

3.1 感人至深的旋律

“由莫扎特经过肖邦和格林卡而到 90 年代末的现代还存在的‘……纯旋律’应当还继续下去，否则音乐的命运便会沦为颓废派。”^①在浪漫主义大肆宣泄个人情感的历史文化背景下，肖邦是一位名副其实的旋律作曲家，我们在谈到这一旋律风格时，不可不提到他与斯拉夫民族的血统关系，这一不可分割的血脉，造就了肖邦旋律与波兰民间音乐共同的特点：纯朴、热情、悠长、柔美如歌。他把练习曲这个枯燥、乏味的载体赋予了生命的意义，以跌宕起伏的旋律向我们展示出斯拉夫民族的血泪史以及心酸悲痛的人生史歌。

3.1.1 旋律中的瑰丽技巧

18 世纪众多的作曲家都在致力于钢琴技巧的发掘，但是大多是集中在八度之内的范围，以训练学生能够演奏更高程度的曲目做准备为最终目标，不具有切实的音乐独立性，到了 19 世纪，这种以一般技巧训练为目的的练习曲被大量超技的特种技巧练习曲取代，被选定为音乐会演奏曲目之列，钢琴艺术的表现力也通过高超瑰丽的技巧得到了淋漓尽致的展现。

① 开放性分解和弦

肖邦的二十七首练习曲，每首作品始终贯彻一种技术主旨，但其中却不乏各类辉煌且崭新的技巧。尤为重要的是，肖邦在音乐织体上如此单一，却能够善于将感人至深的旋律找到极为贴切的技巧表现手段，使音乐在各类技巧中得到了近乎完美地呈现。作品 10 号之 1（见谱例 3-1），我们可以看到始终贯穿于旋律中的——开放性分解和弦技巧。肖邦全面地拓展了这个技巧类型，横跨 19 世纪新型钢琴的全部音域，对手指伸张、手

^① H.A 里姆斯基—科萨科夫著.H.A 里姆斯基—科萨科夫的生活与创作(第四册)[M].莫斯科:莫斯科出版社,1937:113.

第三章 肖邦《练习曲》音乐语言的阐释

对任何一部作品的学习，我们都要深入到音乐语言的本体上进行研究，这是作曲家一切情感源泉的载体，因此只能通过对这个载体本身的深入透视，达到音乐学研究的目的。

3.1 感人至深的旋律

“由莫扎特经过肖邦和格林卡而到 90 年代末的现代还存在的‘……纯旋律’应当还继续下去，否则音乐的命运便会沦为颓废派。”^①在浪漫主义大肆宣泄个人情感的历史文化背景下，肖邦是一位名副其实的旋律作曲家，我们在谈到这一旋律风格时，不可不提到他与斯拉夫民族的血统关系，这一不可分割的血脉，造就了肖邦旋律与波兰民间音乐共同的特点：纯朴、热情、悠长、柔美如歌。他把练习曲这个枯燥、乏味的载体赋予了生命的意义，以跌宕起伏的旋律向我们展示出斯拉夫民族的血泪史以及心酸悲痛的人生史歌。

3.1.1 旋律中的瑰丽技巧

18 世纪众多的作曲家都在致力于钢琴技巧的发掘，但是大多是集中在八度之内的范围，以训练学生能够演奏更高程度的曲目做准备为最终目标，不具有切实的音乐独立性，到了 19 世纪，这种以一般技巧训练为目的的练习曲被大量超技的特种技巧练习曲取代，被选定为音乐会演奏曲目之列，钢琴艺术的表现力也通过高超瑰丽的技巧得到了淋漓尽致的展现。

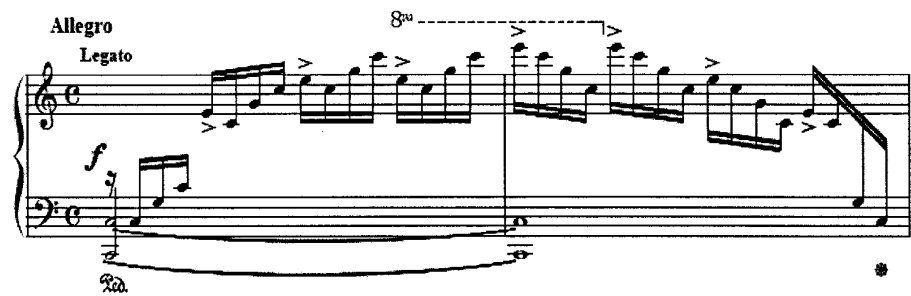
① 开放性分解和弦

肖邦的二十七首练习曲，每首作品始终贯彻一种技术主旨，但其中却不乏各类辉煌且崭新的技巧。尤为重要，肖邦在音乐织体上如此单一，却能够善于将感人至深的旋律找到极为贴切的技巧表现手段，使音乐在各类技巧中得到了近乎完美地呈现。作品 10 号之 1（见谱例 3-1），我们可以看到始终贯穿于旋律中的——开放性分解和弦技巧。肖邦全面地拓展了这个技巧类型，横跨 19 世纪新型钢琴的全部音域，对手指伸张、手

^① H.A 里姆斯基—科萨科夫著.H.A 里姆斯基—科萨科夫的生活与创作(第四册)[M].莫斯科:莫斯科出版社,1937:113.

腕运动、手指机能以及键盘地形提出了史无前例的练习主题，增加了泛音的层次，不论是在技巧上还是音响效果上都能称得上是一场钢琴史上的革命。巴赫式的圣咏在这首练习曲中已经销声匿迹，巨大的琶音音流承载着青年时期肖邦对祖国、对前程如火如荼的激情，旋律如风暴般席卷而来，难怪波兰音乐学家雅希梅茨基称道：这种技巧性的气派是“肖邦前的钢琴文献中闻所未闻的。”^①

谱例 3-1



从上述谱例我们初步了解到肖邦对手指伸张练习的要求，如下面图表显示，便得知在几乎每一首不同的旋律表达中，他对于不同类型手指延伸的强调与重视（见图表 3-1）：

图表 3-1

类 型	作 品
左手伸张练习	Op.10 No.9; Op. 25 No.1; Op. 25 No.2; Op. 25 No.4; Op. 25 No.5; Op. 25 No.6; 新练习曲 No.3。
多声部伸张练习	Op.10 No.3; Op. 10 No.6; Op. 25 No.1; 新练习曲 No.2。
双音伸张练习	Op. 10 No.7; Op. 10 No.10; Op. 25 No.3; Op. 25 No5; Op. 10 No.8。
琶音伸张练习	Op. 10 No.1; Op. 10 No.11。

② 黑键

作品 10 号之 5 降 G 大调练习曲，也称“黑键练习曲”，肖邦在技术上做了大胆的尝试，提出了异乎寻常的技术课题，右手声部始终限制在黑键上进行！旋律主题大篇幅地交给左手独立完成，这些技巧的开拓为后来练习曲的创作都做了成功的探索。看似如此单调地练习目的，音乐内容并非贫乏，孩童时的天真快乐、幽默无邪，五彩缤纷的欢快旋律使听者为之动容，也足以可见在肖邦早期练习曲创作中彰显出的对生活、生命满腔

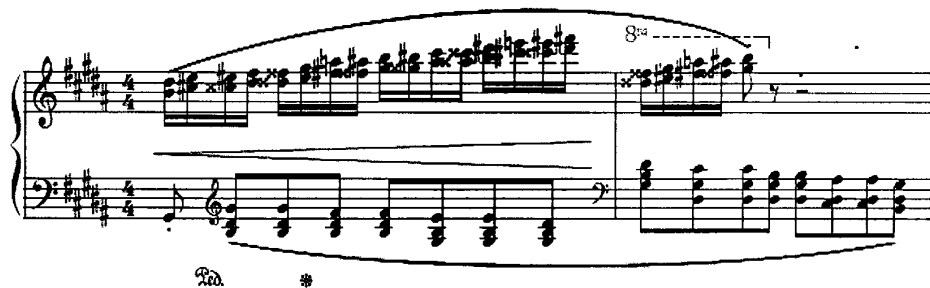
^① A. 索洛甫磋夫著，中央音乐学院编译室译，肖邦的创作[M]，北京：人民音乐出版社，1960：117。

的青春热情。

③ 双音

以下三首作品是肖邦在练习曲双音技巧领域中作出的卓越贡献：作品 25 号之 6 旋律轻盈优美的升 g 小调练习曲，传闻中此曲是肖邦听到远处的马车铃声幻想着一位波兰流亡者被放逐远方的情景而作。右手声部全曲高难度的三度音程的确像是随风而来的马车铃声叮当作响，音乐中并没有展示出流亡者悲剧性的艺术形象，反而在左手略显阴沉的音调下，我们感受到的是肖邦沉浸在急促的马车铃声中，无限的遐想……这首练习曲在钢琴技术上的难度是值得关注的，快速三度音流的经过句给演奏者提出了相当困难的课题（见谱例 3-2），只从苏联版本肖邦练习曲集中这一首谱面上标注的各种指法，便可以看出钢琴家曾经煞费苦心所做过的各种尝试。想要自如流畅地演奏这些经过句，只有一流的钢琴家手下才能够流淌出清脆响亮的悦耳旋律。

谱例 3-2

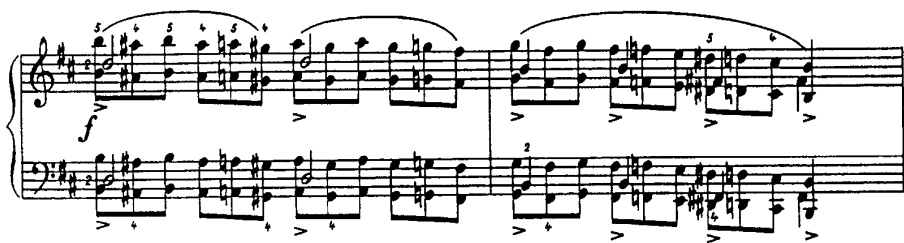


作品 25 号之 8 双音六度练习，旋律欢悦轻松，透露着几分诗意，三连音的双六度练习十分艰难，高声部要求气息连贯，两个外声部仿佛两种乐器在对话一般，这首特种练习“被钢琴家们公认为是整个练习曲领域中最有用的练习曲。”^①成为众多钢琴家超技巧的试金石。

作品 25 号之 10 双八度练习，四个声部强大有力，中间夹杂的和弦音构成了旋律的曲调，犹如千军万马在奔腾，浩瀚无边的气势向人们展示了斯拉夫民族的强大与坚韧（见谱例 3-3）。

^① 卞萌.练习曲中的伟大文献[J].人民音乐,1999,(12):45.

谱例 3-3



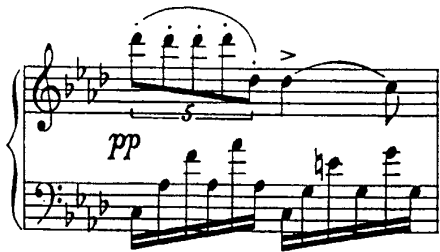
中断“Lento”右手仍然延续八度技巧的音乐织体，截然不同的音乐性质在淡淡忧伤、眷恋的旋律中缠绕，典型的压缩式再现部以双八度的浩荡之势进入尾声。在这首作品中，时间蜕去了肖邦青春时期的稚嫩，经历造就成熟的沧桑与悲情。八度技术再次被肖邦提出并增强了炫技色彩，使得八度音型的训练提高到了前所未有的要求，就是这样看起来已经司空见惯的八度进行中，音乐旋律鲜活有力，气宇轩昂，一片赤子之心在音符间回荡。

④ 节奏

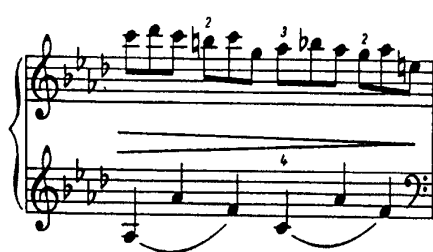
肖邦全部的钢琴作品，旋律中的节奏技巧可谓是创作的一大闪光点，练习曲同样也不例外，各种比例复合节奏的运用向演奏者提出了精准的要求与挑战：作品 10 号之 9 中的“五对六”；作品 25 号之 2 中的“大三对二”；作品 10 号之 12 以及“新练习曲三首”第一首中的“三对四”练习等（见谱例 3-4）：

谱例 3-4

Op.10 No.9



Op. 25 No.2



Op.10 No.12



新练习曲 No.1



如此形形色色的复合节奏技术要求达到十分准确平衡的律动，是演奏肖邦作品必要

的基本功。

⑤ 指法

肖邦在流动快速的旋律中指法技巧的运用完全地打破了传统学派的教条理论，拓展了1指的训练，衍生出5指换到3、4指的技术课题，这是旧学派所大为惊讶的。作品10号之2，是整部作品最难的练习曲之一，正是为解决此技术训练而作，穿梭在和弦间3、4、5指的半音阶旋律要求轻盈连贯，中声部的和弦与低音线条均衡平稳，全曲一气呵成，这种全新指法的拟定，克服了由于1指的与众不同而经常带来的音色不均匀、“一人向隅，举桌不欢”的状况，同时在极大的程度上训练了3、4、5指的翻转。（见谱例3-5）

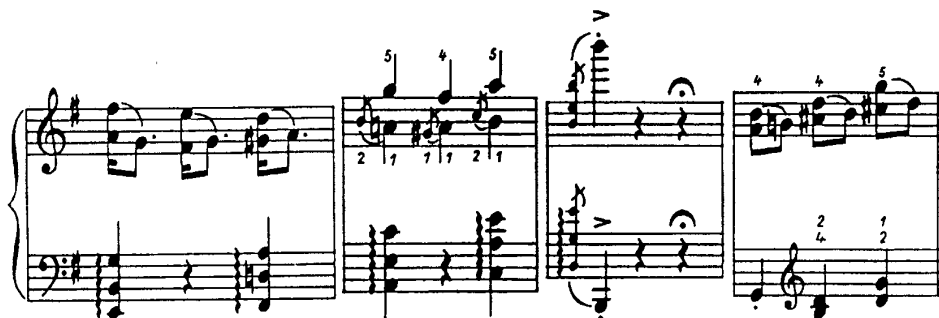
谱例 3-5



⑥ 装饰音

作品25号之5双手倚音练习，肖邦在诙谐、幽默、嘲弄的旋律中发展了装饰音的技巧，全曲共提出了四种不同的倚音练习（见谱例3-6）：

谱例 3-6



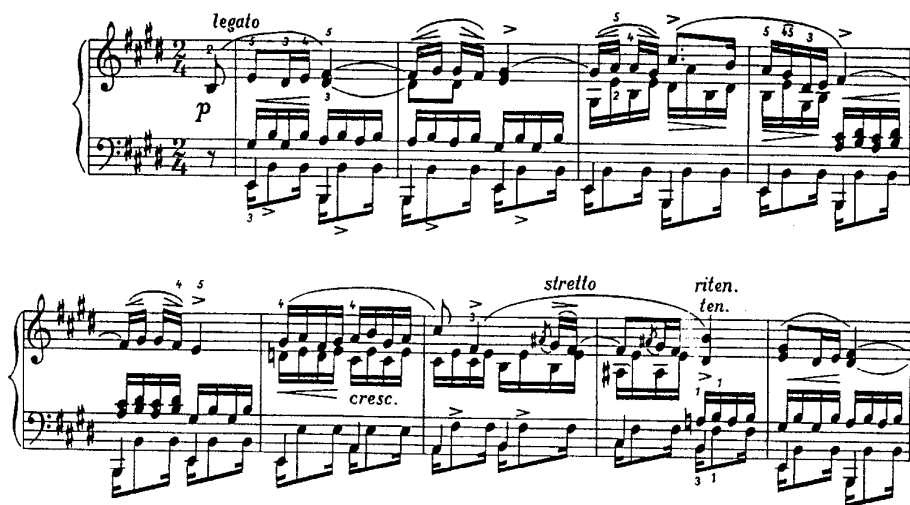
曲调线条粗狂多变，在频繁的变调之中摇摆。该曲是在受到帕格尼尼魔鬼般炫技的影响下而创作的，左手犹如小提琴的和弦演奏弓法，右手模仿小提琴连顿弓的演奏效果，中段旋律优美抒情带有梦幻色彩，小音符的精确、清晰、迅速使整体演奏技巧艰难但是并不显得炫技。

3.1.2 旋律中的情感表达

肖邦虽然置身于浪漫主义的“狂激”时代中，但是他却是一个彻彻底底的现实主义者。他的音乐，没有故弄玄虚的无尽装饰与矫揉造作，不容许丝毫的夸张与过分，一切都是合乎逻辑的统一，宣叙调的旋律常常是在倾诉衷肠，自白的音调、淡淡的忧郁弥漫于每一位听者的心田。正是因为肖邦心中充溢着人世间最为纯朴的情感——对祖国的思念、亲人的牵挂、敌人的仇恨、游子的惆怅，才造就出一段段感人至深的旋律、永恒不朽的音乐。

E 大调练习曲（作品 10 号之 3），是肖邦为数不多的“慢速”练习曲中抒情的旋律与内在情感发展形成强烈对比的唯一一首。优美如歌的主题旋律令人过耳不忘，悠悠的离别之情从远处慢慢地浸入那份已经遥远的记忆（见谱例 3-7）：

谱例 3-7



安静、柔和的旋律蒙上了一层凝重与暗淡，这首练习曲的魅力除了上述主题旋律中蕴含的淡淡忧伤外，还在于整首作品中情感的发展历程。第二乐段的旋律在经过“cresc.”、“con forza”的强调后，情感达到了一个高潮，随后仅仅用了 4 个小节，便使情绪回到了开始的沉寂，音乐从 poco piu animato 处快速地得到展开，一次次的旋律模进促使着情感的激动与升华（见谱例 3-8）：

谱例 3-8

第一次模进: *poco più animato*

ten. *dim.* *pp* *rallent.*

第二次模进:

cresc. *p* *cresc.*

心中纯朴、忧郁的情感,对祖国寸土的思念在难以抑制的紧张旋律中冲向了顶峰(见谱例 3-9):

谱例 3-9

cresc. *cresc.* *cresc.*



孤独地回忆在肖邦的一生中是无法排解的，音乐经过 *legatissimo* 开始慢慢地回落到那段感伤的主题，肖邦的一句“啊，我的故乡！”^①在我们心中再次响起，这句无数次被传记引用的话语，正是旋律中所蕴藏的那份情感的最好表达。

作品 10 号之 9，内心对白所传达出的不安在其作品中极具代表意义。乐曲一开始，连续两个大二度上行的动机，加之休止符造成的短暂停顿，形成了吞吐间欲言又止的旋律基调（见谱例 3-10），心中努力抑制、纠结、忐忑的情感展现的淋漓尽致。

谱例 3-10



第一乐段渐慢的旋律走向仿佛深深的叹出一口气，对祖国的未来、同胞以及自己远

^① Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin w oczach swoich uczniów. Kraków: Musica Iagellonica, 2000: 99.

在他乡的遭遇，表示出万般的无奈与焦虑。“肖邦是个主观达到了极点的作者，他总是把那同一的东西——就是说自己的生活——分给他的所有作品”。^①在重复主题后一段具有展开性质的抒情片段，惯用花腔女高音声乐性的平静、甜美，回忆起在祖国亲人、恋人身边的幸福与童年乡村的美好生活，却因左手分解音型显示出心中渴望的躁动，急切地加速把音乐与情感推向了高潮（见谱例 3-11），势不可挡地向全世界宣告：“波兰不会亡！”

谱例 3-11



肖邦此时羁旅他乡，流亡在外对故乡那种难以排解的情感，萦绕在每一段忧惶的旋律中间。从同一音调不同音区的重复到五连音愈加急促的变化以及下行小二度感叹的旋律音型，从八度重复“f”的敲击和单音旋律“pp”的回应强烈对比（见谱例 3-12）：

谱例 3-12

他拿起“音乐”的武器，抒发着自己对祖国故乡的眷恋，激励着波兰人民为民族解

^① 李斯特著,张泽民等译.李斯特论肖邦[M].北京:人民音乐出版社,1978:156.

放誓死奋斗到底。在越来越微弱的旋律以及刻意的 *riten.* 中, 不仅暗示了 1830 年华沙起义最终惨败, 同时也暗示着肖邦情感的最后悲剧。曲末 *a tempo* 以轻声的呼吸在哽咽……一串清亮极弱的旋律线条仿佛按捺不住渴望回到祖国、家人、恋人的灵魂, 惶惶地消失在这片歌舞升平的土地上 (见谱例 3-13):

谱例 3-13



“肖邦的波兰仍旧是原来的那个波兰, 沉溺在荣耀、欢乐、舞蹈、爱情中间……不久以后, 这些情感就沉没在眼泪的海洋中, 被闷死在棺材里, 在流放、贫穷这种痛苦的现实生活的压力底下……被忘掉。”^①一颗赤子之心所含有的最自然的情感抒发只能化为一枚青涩的苦橄榄, 缓缓地飘曳, 幽幽地蔓延在心中, 久久不能离去……

“练习曲”这个体裁在这里显得多么渺小, 正是因为其中充溢的感情表达才提升了这种体裁的意义。欢悦的情感被十字绞架化作了恐惧, 孤独的灵魂在感人至深的旋律中体验了死亡, 肖邦在初期练习曲的创作中留下了青春热情的旋律, 到了后期被逐渐的忧郁、多愁善感、悲情的旋律所替代, 直至晚期作品中完全消失, 而这种“波兰情结”的表达被后来很多学者指认为沙龙气质、故做多情。通过从音乐学史论的视角来研究, 这正是肖邦处在当时时代背景下的一种心理状态: 对民族、家人那份最为真挚深厚的爱, 压抑的愤怒、孤独, 无法排解的忧愁、悲情。

3.1.3 旋律中复调的运用

在肖邦的旋律创作中, 必然要提到复调的运用。他一生都在研究巴赫的《十二平均律钢琴曲集》, 每次公开演奏会之前, 他并不弹奏自己的曲目, 而是闭门专修巴赫的复调作品, 同时他要求学生都要精心地学习巴赫的前奏曲与赋格, 因为在他看来“这是训练音乐家的最好的道路。”^②可见到他对巴赫的热爱与推崇。在其作品中纯熟的复调创作手法, 更是源于巴赫根深蒂固的传统影响。在本节中我们把肖邦的复调创作分为两类进行分析, 一类是旋律中明显性质的复调作品, 即具有多个声部进行, 分别具有独立性;

^① 李斯特著, 张泽民等译. 李斯特论肖邦[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1978: 157.

^② A. 索洛甫磋夫著, 中央音乐学院编译室译. 肖邦的创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1960: 209.

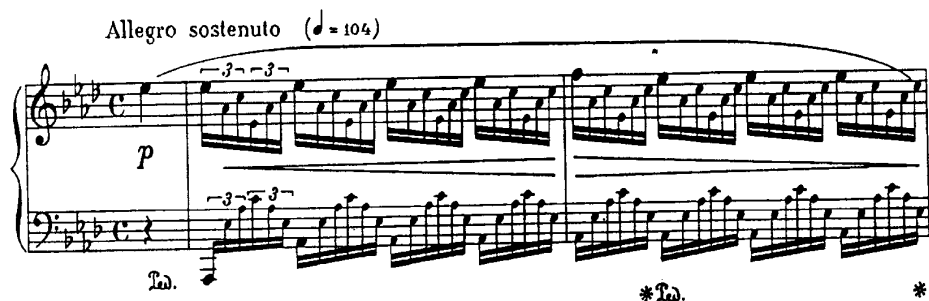
一类是旋律中隐藏性质的复调作品，即一个声部是旋律，一个声部为伴奏，但是在旋律或伴奏间隐伏着另一个线条的存在，当然，这两点在很多时候是共存的。这并不是绝对意义上的分类，只是在客观上我们能够更加直接地感受到这位伟大作曲家在创作上的曼妙之处。

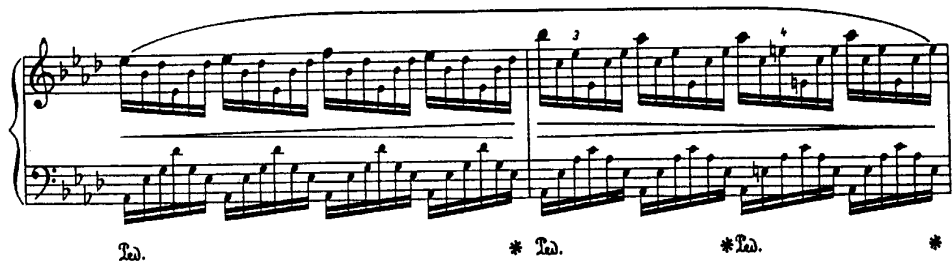
以动人如歌的旋律而闻名于世的作品 10 号之 3，四部和声间完美的复调运用映射出肖邦浓浓的乡情。巴洛克时期的复调音乐，通常是主题与副题几个声部间的独立进行，从横向来看是同等重要，纵向上构成了和声的音响结构，但是在这首作品中，显然有主次之分，高声部的 3、4、5 指唱出了经典、深情的主旋律，其他几个声部在从属关系中又带有各自的特色，比如具有民族音乐特色的低音旋律线条如风笛般的切分律动，加紧推动音乐的脚步（见谱例 3-7）。

整体上看似是古典主义时期的主调音乐，但是同时几个声部背景色彩的衬托丰富了旋律线条的意义，构成了立体的音响效果，这种把强调抒发感情的主调非理性因素与逻辑严密的复调理性概念融合在一起，也正是浪漫主义时期创作典型特征的体现。

作品 10 号之 9 左手伴奏中，1 指一直隐伏着一条与右手同时进行的对位旋律（见谱例 3-10），隐形复调的写作织体，在旋律走向、音响结构上是对古典主义创作理念的一种冲破。有着异曲同工之妙的作品 25 号之 1，整个是一片降 A 大调和弦的波浪，高低声部的旋律隐伏在强大的琶音中，旋律、琶音、和弦水乳交融，自由呼吸，钢琴变成了一件奇妙的乐器编织着五彩斑斓的花纹，同时伴随着高低声部旋律凸显、优美的歌唱，进入到了一个美妙奇幻的梦境。在这样一个隐形复调的创作手法下，中声部仅出现了一次四分音符，形成了整个弦乐队丰满富有的色彩效果，由此可见到肖邦精炼的手笔以及悠扬旋律中伟大、完美、丰富的复调音乐构思（见谱例 3-14）。

谱例 3-14



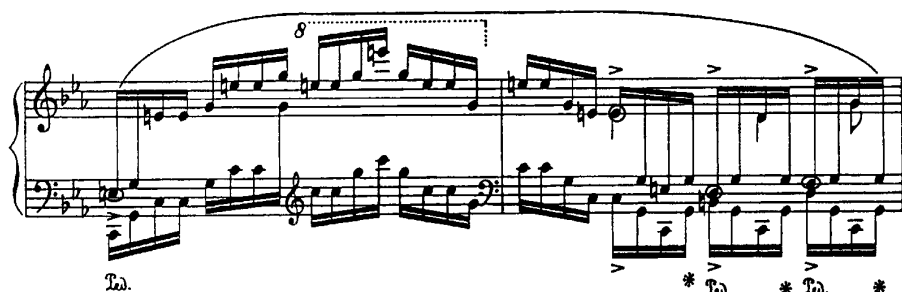


作品 25 之 12c 小调练习曲, 气势恢宏, 悲剧色彩浓重, 严峻森严, 其中旋律声部那份尘世的沧桑悲怆甚是惊人的美丽, 肖邦把这首练习曲悉心安排在整部作品的压轴之处, 可见它在整部作品中举足轻重的地位。第一个主题由四个自然音构成, 隐藏在每个小节的重音之中, 通过重音与踏板的持续清晰可见, 7—8 小节的显性复调与前六小节的隐伏复调构成了低、中音区的主旋律一紧一松, 一问一答的模式遥相呼应(见谱例 3-15)。

谱例 3-15

第二个主题仍然由自然音构成, 复调所构成的旋律节奏有了变化, 积聚着旋律内在的爆发力(见谱例 3-16):

谱例 3-16



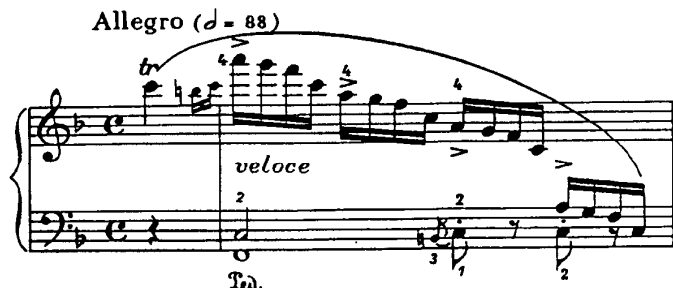
通过对第二主题旋律的发展，推到了全曲的 *ff*，重要的是，再现部肖邦运用复调手法再次强化了第二主题，通过 14 个小节旋律的巨大推动，终于最后一次再现了当初的隐形复调主题，在强大的 *fff* 力量中，结束全曲。肖邦在这首具有艺术审美气质的作品中，运用凝练的自然音和完美的复调和声构成了具有庞大旋律气息走向的宏伟乐章。

3.1.4 旋律中的华丽装饰

器乐性与声乐性的结合是肖邦创作风格的特性之一，所谓器乐性是指具有华彩性质、急剧的音流、远距离大跳、复杂的音程等技巧手段组成的旋律；声乐性即流畅、抒情的，容易歌唱，带有歌曲性质的旋律片段，其实单凭听觉就能够很容易地分辨出一首作品中的声乐性和器乐性。肖邦在许多具有炫技性质的旋律片段加入了声乐性装饰音群的点缀，好似花瓣上娇娇欲滴的晨露，一点一滴地落在旋律线条上，川流不息、圆润、动人，这样的修饰手法并不是故意的讨好、多余的装饰，是他情感的需要、思想的补充，更是旋律中画龙点睛之笔。

作品 10 号之 8 引领全曲的一个装饰音群和随后一串下行琶音的组合不得不让我们联想到花腔女高音的华丽，更为巧妙的是左手在高声部旋律流动下配合出现的倚音和高声部旋律每一次顶峰时出现的装饰（见谱例 3-17），更加体现出肖邦天性中的诙谐幽默，大大地提升了音乐的表现力：

谱例 3-17



在肖邦装饰化、如歌般的旋律中我们永远都可以听出人声的印记，他从小受到意大利歌剧的影响，在他不同时期的书信中，常常可以看到他对新歌剧上演时兴奋心情的表述和对演员、作品精细的评论。他把歌剧中有益的创作灵感，吸收并蓄在自己的作品中加以多样化，形成了独特的风格体系。典型的范例是其作品中的——经过句，既不失器乐性技巧的炫耀，又不失声乐性花腔歌唱的柔美，被称作为“钢琴花腔”。整部练习曲作品有一个惊人的范例：作品 25 之 7。在这首充满了莎士比亚式悲剧情节的乐曲中，多种装饰变体来修饰的旋律，像是从纯歌剧花腔中自然引申过来一般，完美的毫无痕迹。

1. 回旋音式进行的“钢琴花腔”（见谱例 3-18）：

谱例 3-18



2. 半音阶式进行的“钢琴花腔”（见谱例 3-19）：

谱例 3-19



3. 琶音式进行的“钢琴花腔”（见谱例 3-20）：

谱例 3-20



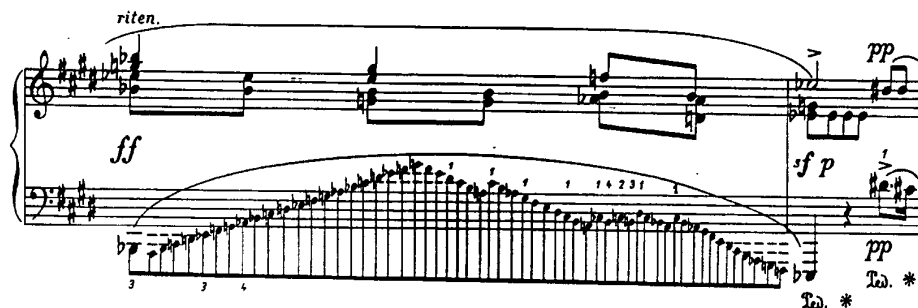
4. 颤音式进行的“钢琴花腔”（见谱例 3-21）：

谱例 3-21



5.综合音阶、回旋音式的“钢琴花腔”（见谱例 3-22）：

谱例 3-22



上述“钢琴花腔”的例子显示出肖邦在歌剧体裁受到的深刻影响，著名的波兰音乐家雅希梅茨基曾经引用意大利多位音乐学家的论点证明自己的观点：“从来不容怀疑的是：肖邦像大多数波兰人一样，内心热烈崇拜意大利和意大利艺术。肖邦在华沙能够熟悉许多意大利歌剧，并且他对意大利歌唱家的声乐技巧给以很高的评价。”^①

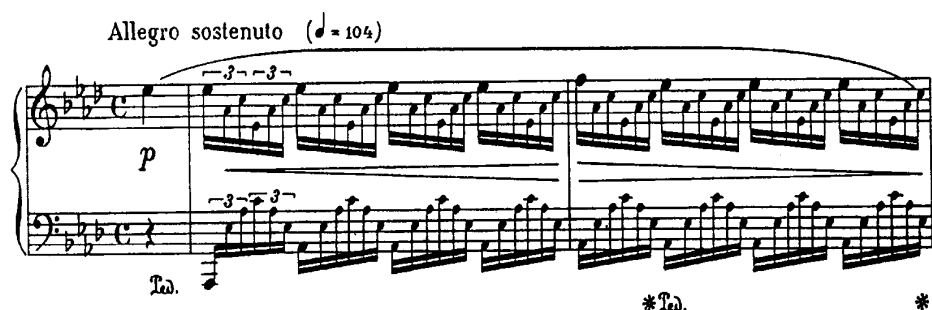
3.2 五彩斑斓的和声

浪漫主义时期的音乐在旋律、技巧等方面的转变必然会导致作曲家在创作手法上的变化，他们力图冲破古典主义时期的传统风格，追求新颖的和声音响效果来满足情感的需要。肖邦对于和声的运用，是惊人的丰富且大胆的：频繁变化的和声、完美的和弦外音、各种尖锐的变音、奇妙频繁的转调，这些特质显然是和他的情感变化紧密联系在一起的。在整个西方钢琴练习曲艺术史中，这样大胆新奇的和声语汇带来了一场听觉上前所未有的盛宴。正如里姆斯基—科萨科夫谈到肖邦时说道：“真是难以理解，肖邦一个人怎样会兼有两种非凡的才能：最伟大的旋律家的才能和最有天才、最独特的和声家的才能。如果你们不信，可以看看他的降 A 大调练习曲（见谱例 3-23），其中的和声本身好像在唱歌，看到这样的和弦进行，使你觉得甚至当时以瓦格纳为首的艺术都没有这样

^① A. 索洛甫磋夫著，中央音乐学院编译室译，肖邦的创作[M].北京：人民音乐出版社，1960：21.

成熟……无怪乎有人说，听了无限诗意的肖邦音响之后，所有其他音乐（连贝多芬、舒曼这样的巨擘的创作都不例外）都显得粗鲁沉重……。”^①

谱例 3-23



3.2.1 完美的和弦外音

肖邦的和声色彩纵然丰富、复杂、尖锐，但是其和声进行却从未失去古典主义严密的逻辑性，在没有破坏和声功能的框架下，大胆的创新，横向上大量和弦外音产生的装饰性，使内声部色彩丰满，又与纵向和声达到了完美的平衡。作品 10 号之 6，乐曲开始的第一小节，建立在降 e 小调的主和弦上，看似复杂的和声，实际上中声部充盈着大量的延留音、经过音等和弦外音围绕着主和弦的五音流动，减三度、小二度给原本平静的旋律增加了尖锐性，在传统和声结构中欲想破茧而出，和声语汇中的矛盾冲突也恰恰暗示着肖邦平静的外表下复杂的内心。正如李斯特的描述：“他持续不断、令人窒息的痛苦，和外界交流时的极端的不情愿，在欢乐的外表下隐藏的忧郁。”^②抽取其框架的主要结构，可见到完全合理的和声进行与音乐逻辑（见谱例 3-24）。

谱例 3-24



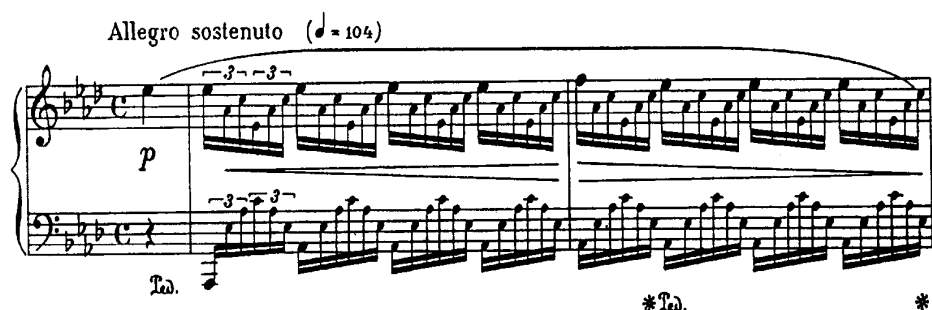
作品 10 号之 5“黑键练习曲”23 小节中降 D 大调的属七和弦引领的一个高潮段落，左手半音化的进行推动着情绪的逐渐高涨，直到 33 小节一泻千里，在这里同样是降 D 大调的属七和弦，但是它却延留了 32 小节的和弦音降 D 来代替了属七和弦中的三音 C（见谱例 3-25），其和声语汇的巧妙运用使乐曲闪耀出五光十色的光芒。

^① 雅斯特列勃采夫著，回忆里姆斯基-科萨科夫(第二册) [M]. 莫斯科:彼得格勒出版社,1917:126.

^② 塔德·肖尔茨著，马永波译，肖邦在巴黎[M]. 北京:新星出版社, 2006:248.

成熟……无怪乎有人说，听了无限诗意的肖邦音响之后，所有其他音乐（连贝多芬、舒曼这样的巨擘的创作都不例外）都显得粗鲁沉重……。”^①

谱例 3-23



3.2.1 完美的和弦外音

肖邦的和声色彩纵然丰富、复杂、尖锐，但是其和声进行却从未失去古典主义严密的逻辑性，在没有破坏和声功能的框架下，大胆的创新，横向上大量和弦外音产生的装饰性，使内声部色彩丰满，又与纵向和声达到了完美的平衡。作品 10 号之 6，乐曲开始的第一小节，建立在降 e 小调的主和弦上，看似复杂的和声，实际上中声部充盈着大量的延留音、经过音等和弦外音围绕着主和弦的五音流动，减三度、小二度给原本平静的旋律增加了尖锐性，在传统和声结构中欲想破茧而出，和声语汇中的矛盾冲突也恰恰暗示着肖邦平静的外表下复杂的内心。正如李斯特的描述：“他持续不断、令人窒息的痛苦，和外界交流时的极端的不情愿，在欢乐的外表下隐藏的忧郁。”^②抽取其框架的主要结构，可见到完全合理的和声进行与音乐逻辑（见谱例 3-24）。

谱例 3-24

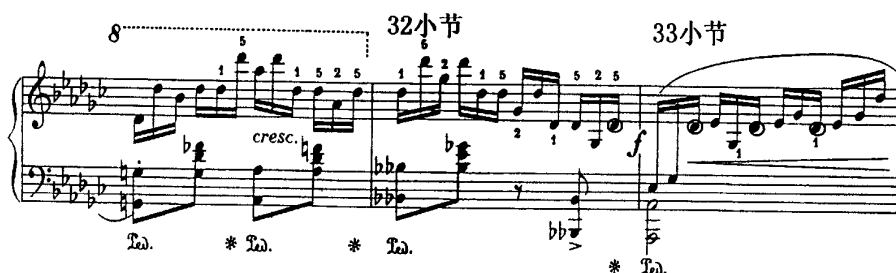


作品 10 号之 5“黑键练习曲”23 小节中降 D 大调的属七和弦引领的一个高潮段落，左手半音化的进行推动着情绪的逐渐高涨，直到 33 小节一泻千里，在这里同样是降 D 大调的属七和弦，但是它却延留了 32 小节的和弦音降 D 来代替了属七和弦中的三音 C（见谱例 3-25），其和声语汇的巧妙运用使乐曲闪耀出五光十色的光芒。

^① 雅斯特列勃采夫著，回忆里姆斯基-科萨科夫(第二册) [M]. 莫斯科:彼得格勒出版社, 1917:126.

^② 塔德·肖尔茨著，马永波译，肖邦在巴黎[M]. 北京:新星出版社, 2006:248.

谱例 3-25



3.2.2 精彩的和声过渡

肖邦《练习曲》经常运用精彩的过渡句于两个和弦间及两个乐段间的连接，惯用半音阶的形式和大篇幅减七和弦的尖锐音响以及属七和弦的变形，拉长句子的气息，促使速度的变化，积聚音乐内部张力，使情感在即将出现的主题或和弦中爆发。

a、减七和弦及半音阶的运用

作品 10 号之 3 的中部几乎囊括了所有形式的双音：大小二度、三度、增四度、减五度、大小六度、小七、减七度直到八度。32、33 和 36、37 小节，减七和弦分解成密集排列的二度、三度，且音型为一进一退的迂回进行，更加增强了音乐的张力与戏剧性。紧接 38 至 41 小节继续运用减七和弦以分解形式，双手呈半音阶反向进行，音响的尖锐、情感的矛盾、内心的挣扎尽显无遗，直到 46 至 53 小节仍然的减七和弦长达 8 小节的开放式模进下行排列最终“riten.”停止在 54 小节的减七和弦上，经过切分节奏的躁动慢慢平静下来，一系列极不稳定的减七和弦的各种排列展现出肖邦回忆起故土时撕心裂肺的痛苦，经历了情感的万般波折终于再次唱起了那段最初优美、感伤的旋律，然而不同的是这段旋律附带上了呈示部中主题所不曾有的痛楚情怀，感情也在此得到了进一步的升华（见谱例 3-10）。

另一个典型段落是作品 10 号之 8 中 41—60 小节，通过大篇幅的半音阶及减七和弦推动音乐走向高潮并逐渐回到 F 大调，41 至 46 小节的高声部、中声部、低声部形成一个半音阶下行的复调对位（见谱例 3-26）：

谱例 3-26



51 至 54 小节连续平行的减七和弦巧妙地游移到 56、57 小节 F 大调的属七和弦并“rall”处理，极有解决的倾向，出其不意的过渡句四小节分解减七和弦迂回的半音上行把这一大段推到了 F 大调的主题上（见谱例 3-27：52—61 小节）。

谱例 3-27

Example 3-27 is a longer musical passage consisting of four systems. The first system includes a piano part with a *cresc.* (crescendo) marking and a right-hand part with a melodic line. The second system continues the piano part with a *poco rall.* (poco rallentando) marking and a right-hand part with a melodic line. The third system includes a piano part with a *dim.* (diminuendo) marking and a right-hand part with a melodic line. The fourth system includes a piano part with a *pp* (pianissimo) marking and a right-hand part with a melodic line. The score also includes various other markings such as *poco*, *a*, *do*, *scen*, and *f* (forte).

肖邦在这里避免了古典主义时期的终止式，运用大量减七和弦的倾向感以及半音阶强大的推动力扩张乐句的气息，增强音乐的色调感。

同样作品 25 号之 11，65 至 68 小节的过渡句，首先两次简短的分解减七和弦引出悬念，随后右手延续的一连串同一减七和弦反复的缠绕加之左手急迫的下行半音阶，席卷而来的巨大音流突破一切阻挠推出主题再现（见谱例 3-28）。

谱例 3-28

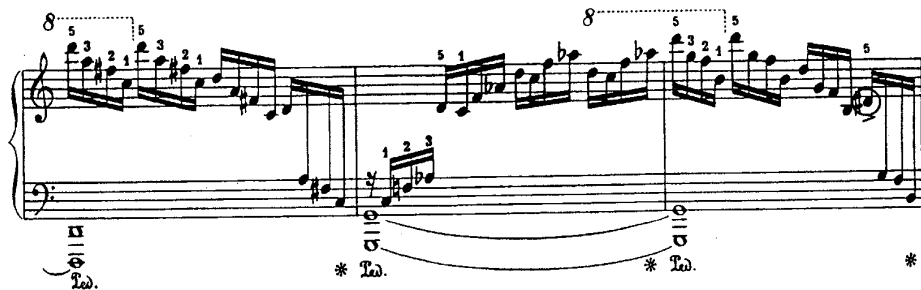


b、新奇的和声效果

肖邦和声运用的大胆新颖超出了古典主义时期传统的和声规范，其尖锐性常常使同时代的作曲家不可容许，但是，我们不难发现这些“怪异”的和声其艺术依据所在，而且在很大程度上引领着未来音乐的发展与方向。

1. 属七和弦是众多作曲家常用的一种具有倾向感，增强心理的依附性，过渡到主和弦增加色彩的手法之一。不同的是肖邦往往升高或者降低五音，产生一种更为新奇的、不和谐的尖锐音响，这种变体称之为属变和弦。例如：作品 10 号之 1 第八小节的升 D 升高五音的属变和弦（见谱例 3-29：6—8 小节）：

谱例 3-29

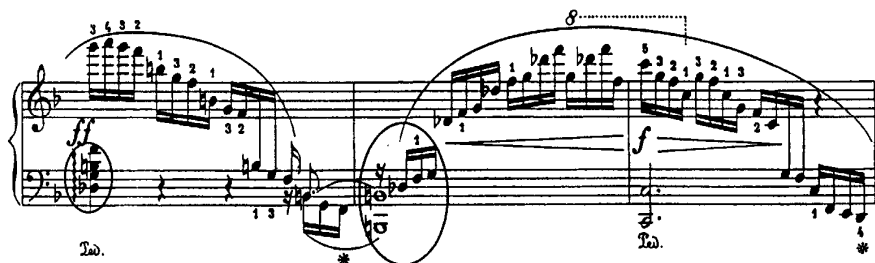


还有作品 10 号之 8 中持续了两个小节的重属和弦降低五音的属变和弦（见谱例 3-30a）与呈示部中第 11 小节传统的重属和弦（见谱例 3-30b）相比较之下，属变和弦

更加丰富了音乐的色彩，从而也体现出肖邦内心的一个极端：

谱例 3-30

a:



b:



2.作品10号之7和弦转变之迅速是肖邦作品中的典型，音乐律动由右手承担，左手独特的重音时时地落在弱拍上，乐曲一开始便打破了传统的和弦连接，第四小节每一拍的和弦变化令人始料未及，第三拍减七和弦本该降E解决到D，C解决到B的属和弦上，但是肖邦却一反常态走向了一级的四六和弦又回减七和弦才得以解决到属七（见谱例3-31：1—4小节）：

谱例 3-31



这首乐曲在音乐上没有太大的浮动，仅依靠和声的迅速变化而形成的内在驱动力仍然推动音乐不可停止地向前发展，这就是和声发展到二十世纪时所谓的音乐“张力”，

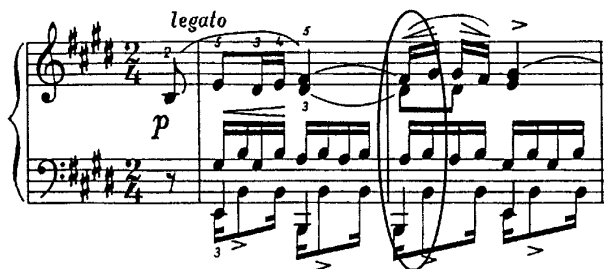
也就是音乐内在的紧张度。在音乐进入结尾时 40 至 43 小节一系列副属和弦的解决并反复 ($V_6^5/II-II-V_6^5/IV-IV-V_6^5/V-V-V_6^5/VI-VI-V-I-V_6^5/II-II-V-I$) 以及打破了三拍子原有的节奏律动,使这种不稳定到稳定的状态,不断地衍生,戏剧性的矛盾冲突发展到了极致,终于在 44 小节解决到一级主和弦,刚刚平息的情绪,又在 48 至 51 小节中演绎的更加激烈,令人震叹的是肖邦竟然在第 48 小节里运用简短的时值作出了十二平均律中几乎全部的音(只差 F),可见二十世纪勋伯格所创建的十二音体系早在 19 世纪初就已经有了萌芽。这样无规则的和声变换给印象派以及无调性的诞生起到了一定的启示作用,同时在习惯了古典主义时期 $I-IV-V-I$ 的平稳进行下,也给听觉的敏锐性提出了新的课题(见谱例 3-32: 41—49 小节):

谱例 3-32



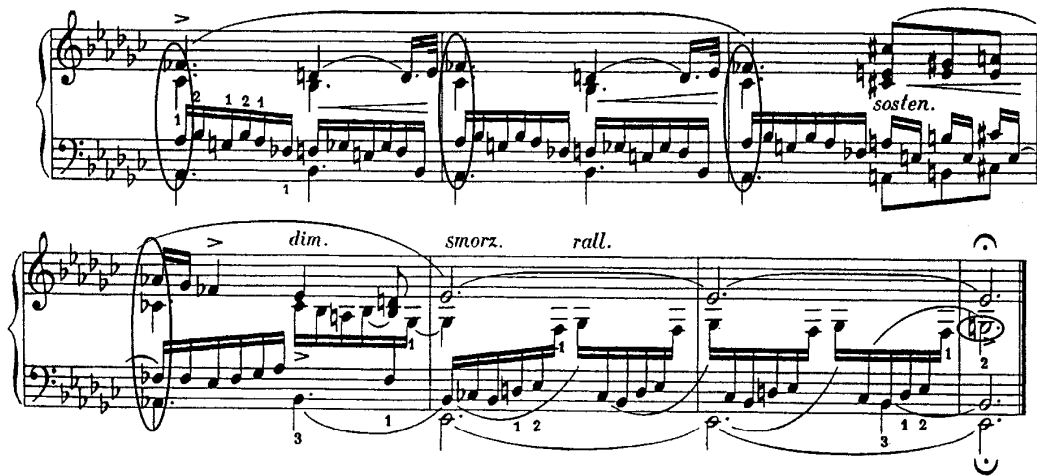
3. 作品 10 号之 3 (E 大调练习曲) 第二小节中有一个极具特色的和弦,被称之为“肖邦和弦”——属七和弦的五度音程被不完全协和的大六度音程取代,因此属七和弦中便出现了不协和的大七度,它所具有的独特魅力在 Lento 的速度下,尖锐地倾向于属七和弦的五度音程以及立刻得到解决的音响效果清晰可闻(见谱例 3-33: 1—2 小节):

谱例 3-33



作品 10 号之 6 (降 e 小调练习曲) 第 7 小节以及 47 至 50 小节中连续出现的拿波里和弦, 仿佛黑暗中一丝光明, 但是每次都即刻地淹没在降 e 小调的悲哀之中。肖邦在全曲结束时出人意料的将主和弦的三音刻意的升高, 再次带来了一缕希望之光, 下一首作品 10 号之 7 的开始便是这个 G 音, 不知是否是肖邦有意为之, 前一首尾声 G 音的余味缭绕在后一首 C 大调中得到了扩展、延伸 (见谱例 3-34):

谱例 3-34



Op. 10 No. 7



3.2.3 奇妙频繁的转调

肖邦《练习曲》作品 10 号 (共 12 首) 是根据平行大小调和近关系调的顺序排列 (见图表 3-2):

图表 3-2

{	Op.10 No.1→C 大调	{	Op.10 No.7→C 大调
	Op.10 No.2→a 小调		Op.10 No.8→F 大调
{	Op.10 No.3→E 大调	{	Op.10 No.9→f 小调
	Op.10 No.4→升 c 小调		Op.10 No.10→降 A 大调
{	Op.10 No.5→降 G 大调	{	Op.10 No.11→降 E 大调
	Op.10 No.6→降 e 小调		Op.10 No.12→c 小调

作品中迅速转调、连续移调、等音变换以及主题多次再现于不同调性的用法更是随处可见，他避免了主题多次重复的单调性，给予每一次不同的色调与体验，同时也表述着他内心时刻负载的矛盾。作品 10 号之 8，这首 F 大调乐曲显然是肖邦早期华沙作品之一，其中不乏炫技的色彩，孩童时期欢愉快乐的心情，俏皮、玩耍在一串以装饰音的华彩带领的琶音中跳动，中段主题(29 小节)呈现于主调的平行小调 d 小调，随后 38 小节突然转向降 B 大调，紧接着在具有展开性质的乐段中开始了大量连续的转调：降 B—A—降 B—B—C—A，最终在 61 小节回归主调再现被压缩的呈示部，这一大篇幅的转调像是画家画笔上五颜六色的颜料，给作品增添了无尽的光辉（见谱例 3-35）：

谱例 3-35

29-31 小节



38-40 小节



作品 10 号之 12 是肖邦调性等音转换的典型，整首乐曲的调性安排是这样的：c 小调—降 B 大调—升 d 小调—升 c 小调—降 a 小调—f 小调—c 小调。看似毫无关系的、

复杂的调性移动，其实内在有着严密的逻辑性，即等音转换。首先降 B 大调和升 d 小调看似疏远，实际上，升 d 小调运用了降 e 小调的等音调，同时降 e 小调又是降 B 大调下方的近关系调。在乐曲的第 28 小节转入升 d 小调后，音乐以模进的形式步步跌落，转向下属功能的升 f 小调，随即离向升 c 小调。从 32 小节，聚集的强大力量开始回升，再次出现连续的离调，但不同的是这次呈上行属功能的调性，运用等音转换，降 a 小调代替了升 g 小调，把音乐推向了全曲的高潮 f 小调的主和弦，随后呈示部再现回到 c 小调（见谱例 3-36：28-33 小节）：

谱例 3-36



作品 10 号之 6 是整部练习曲中为数不多的慢速作品之一，无论是从调性、和声还是旋律、音区，每一个呼吸间都弥漫着淡淡的哀愁。对人生的幽怨与感慨，萦绕在高声部委婉的旋律、中低音悠长的线条以及挣扎的不协和音之中。这首乐曲除了大量等音转换手法之高明以外，还有一处调性安排的绝妙实在是令人瞠目结舌——17 至 20 小节（见谱例 3-37：17-20 小节）：

谱例 3-37



在这仅仅的四个小节中，肖邦转换了四次不同的调性，即：降b—f—c—g，精妙之处在于这四个不同调性的调号是逐次递减的，其和声的尖锐渗透出作者无比阴霾的心绪，20小节升a小调代替了等音调降b小调，微妙地过渡到了E大调中。我们可以再次看到，在古典主义原则中无论多么夸张、离谱的和声，其实都蕴藏着肖邦天才般的睿智与可依可据的逻辑性。

在200年后的今天我们聆听这些音乐时，还仍旧能够深刻地体会到肖邦艰辛的心路历程，这不得不感叹于他对钢琴音色大胆地突破、对调性纯熟地驾驭、对和声色彩敏锐地洞察力。我们从辩证的另一个角度来看，上述例子中精彩的和声结构实际上都是不具有其独立意义的，一次次模进、半音化进行、和弦外音、色彩性和弦的运用以及频繁的转调等，很显然这些都不是肖邦的目的所在，所有的音乐表现手段都是为了一个最终的目标：造成情绪上紧张、急剧、加速的气氛，表达自己内心强烈的情感愿望。音响是通过感官表达情感最直接的手段，但是如果音响企图代替思想的话，那么这个音响无论再美妙，也只是一个悦耳的声音罢了。肖邦赋予了这些和声鲜活的生命力，才使我们在其音乐中追随着他的情感波折有所欢喜，有所忧。

3.3 戏剧性的悲剧情怀

肖邦作品在浪漫主义时期的背景下其音乐内涵是极其丰富多彩的，对未来生活的憧憬、美满爱情的向往、大自然的热爱、上流社会的不舍以及家人、祖国亲切的回忆……然而，诸多绚丽的音乐内涵中最感人至深的——正是音乐中所蕴含的悲情因素。在任何

艺术作品中，欢乐、幸福往往能够打动人心，但是忧郁、惆怅、矛盾、悲苦却能震撼心灵。试想：一条小河、一片森林、商人的破产、平凡人间的争吵都没有在我们心中留下痕迹，但是苍茫的大地、席卷而来的狂风暴雨、以及穿过乌云透出一缕阳光、耶稣的苦难、普罗米修斯的大勇，这些超乎寻常的痛苦却在我们心中留下了深刻的印记。肖邦音乐中的悲情并不仅仅是单纯地诉苦与叹息，其中蕴含着与命运地抗争以及在痛苦中不甘地挣扎，这样强大的情感内在张力和戏剧性，难怪于润洋先生在《悲情肖邦》一书中把肖邦作品蕴含的“悲情”因素称之为“悲剧—戏剧性”。

3.3.1 “悲剧情怀”之由来

在肖邦之前的音乐发展中，悲剧性的作品就已经存在并在各个时期都曾发展到过一个不可逾越的顶峰状态。从古希腊时期人们叩问命运的音乐到中世纪以及文艺复兴时期以耶稣救世为主题的创作，从巴洛克时期法国作曲家吕利的“抒情悲剧”、巴赫的巅峰之作《受难乐》的诞生到古典主义时期贝多芬《第五交响曲》对命运大门的敲响，都渗透着作曲家对悲剧性的探索与体验。到了浪漫主义时期，启蒙运动以及后来法国大革命所畅想的自由社会被现实摧垮，乌托邦式的社会理想与逐渐形成的商业化社会之间的强大落差使艺术家们开始怀疑自身的价值，苦闷、孤独、愤世嫉俗的情绪一步步在众多的音乐家们心中滋长，在这样的社会影响和心理变化下，悲剧性也就增添了以往音乐中所不曾有过的情感元素。就艺术本身而言，肖邦音乐同一切成功的悲剧性作品一样，都包含了深刻的思想内涵——对人性本质的探索。他所拥有的这种“悲剧—戏剧性”是由于特定的社会、文化背景影响而形成的。所以，肖邦的作品是 19 世纪那个特殊年代特定的产物。

肖邦童年以及青少年时期在故乡华沙度过了一段无忧无虑、幸福快乐的时光。作为一个混血儿，在父母的影响下受到了法国、波兰两国文化的熏陶教育以及音乐家艾斯纳尔等人的悉心培育，加上肖邦天资聪颖，在早些年代里就已经成为了颇有盛名的青年音乐家，在这个时期的作品还没有悲情戏剧性的成分，是以华丽的技巧、炫丽的色彩、欢乐幽默的气质为基调的。二十岁时远赴巴黎，实现了出国深造的理想，却捧着祖国的一杯泥土在这个 19 世纪欧洲文化艺术繁盛的中心度过了剩余短暂的一生。在离开祖国、羁旅异乡的十九年中，肖邦的创作风格发生了巨大的变化，悲情取代了青春的幻想、矛盾戏剧性取代了平静无忧的内心，强大的内在张力取代了纯真美好的渴望，这种音乐中前所未有的心境是与 19 世纪初社会、文化以及个人境遇所紧密联系的。

艺术作品中，欢乐、幸福往往能够打动人心，但是忧郁、惆怅、矛盾、悲苦却能震撼心灵。试想：一条小河、一片森林、商人的破产、平凡人间的争吵都没有在我们心中留下痕迹，但是苍茫的大地、席卷而来的狂风暴雨、以及穿过乌云透出一缕阳光、耶稣的苦难、普罗米修斯的大勇，这些超乎寻常的痛苦却在我们心中留下了深刻的印记。肖邦音乐中的悲情并不仅仅是单纯地诉苦与叹息，其中蕴含着与命运地抗争以及在痛苦中不甘地挣扎，这样强大的情感内在张力和戏剧性，难怪于润洋先生在《悲情肖邦》一书中把肖邦作品蕴含的“悲情”因素称之为“悲剧—戏剧性”。

3.3.1 “悲剧情怀”之由来

在肖邦之前的音乐发展中，悲剧性的作品就已经存在并在各个时期都曾发展到过一个不可逾越的顶峰状态。从古希腊时期人们叩问命运的音乐到中世纪以及文艺复兴时期以耶稣救世为主题的创作，从巴洛克时期法国作曲家吕利的“抒情悲剧”、巴赫的巅峰之作《受难乐》的诞生到古典主义时期贝多芬《第五交响曲》对命运大门的敲响，都渗透着作曲家对悲剧性的探索与体验。到了浪漫主义时期，启蒙运动以及后来法国大革命所畅想的自由社会被现实摧垮，乌托邦式的社会理想与逐渐形成的商业化社会之间的强大落差使艺术家们开始怀疑自身的价值，苦闷、孤独、愤世嫉俗的情绪一步步在众多的音乐家们心中滋长，在这样的社会影响和心理变化下，悲剧性也就增添了以往音乐中所不曾有过的情感元素。就艺术本身而言，肖邦音乐同一切成功的悲剧性作品一样，都包含了深刻的思想内涵——对人性本质的探索。他所拥有的这种“悲剧—戏剧性”是由于特定的社会、文化背景影响而形成的。所以，肖邦的作品是 19 世纪那个特殊年代特定的产物。

肖邦童年以及青少年时期在故乡华沙度过了一段无忧无虑、幸福快乐的时光。作为一个混血儿，在父母的影响下受到了法国、波兰两国文化的熏陶教育以及音乐家艾斯纳尔等人的悉心培育，加上肖邦天资聪颖，在早些年代里就已经成为了颇有盛名的青年音乐家，在这个时期的作品还没有悲情戏剧性的成分，是以华丽的技巧、炫丽的色彩、欢乐幽默的气质为基调的。二十岁时远赴巴黎，实现了出国深造的理想，却捧着祖国的一杯泥土在这个 19 世纪欧洲文化艺术繁盛的中心度过了剩余短暂的一生。在离开祖国、羁旅异乡的十九年中，肖邦的创作风格发生了巨大的变化，悲情取代了青春的幻想、矛盾戏剧性取代了平静无忧的内心，强大的内在张力取代了纯真美好的渴望，这种音乐中前所未有的心境是与 19 世纪初社会、文化以及个人境遇所紧密联系的。

首先,肖邦在奔赴巴黎的途中,收到了祖国沦丧的消息,只身在异国他乡目睹着整个 30—40 年代波兰民族同胞奋勇反抗以及屡遭惨败的历史,在波兰伟大爱国诗人密茨凯维奇强烈民族自豪感的影响下以及正在兴起的民族精神、崇尚自由的浪漫主义文艺思潮的大氛围下,我们不难理解,民族的创伤会给一位爱国者精神上、情感上所带来的难以抚平的巨大伤痛。民族情结是人性中固有的一种情感归宿,对于肖邦而言,这种情感是特殊的,不仅仅是浪儿对家乡的眺盼,而是一位“穿着丧服”的流亡者对沦丧故土、亲人日夜的担忧、思念。这种“波兰情结”,一直萦绕在肖邦离开祖国的每分每秒中,萦绕在他中后期作品的每段每节中,同时也是构成肖邦音乐悲情元素的重要源泉。

其次,肖邦是一个极其重视亲情、友情的人,在他死后出版的书信全集中,我们可以看到他的信件全部是写给他至爱的亲人和挚友的,对友人的倾诉是他最大的安慰和快乐,也是他精神世界的归宿,但是妹妹的早年夭折、“与我最和谐的人”^①:马图金斯基、安东、维特维斯基、索邦斯基以及“我最好的调音师”^②:安尼克等人的中年夭亡以及远在故乡父亲的去世,更加重了肖邦心理的孤独和性格的孤僻,他把自己形容是“在低音提琴上的 E 弦:被惊吓着、被哄骗着、被彻底地击倒。”^③

最后,爱情是文学、艺术领域的艺术家们一个永恒的话题,尤其在浪漫主义时期。肖邦的一生,经历了几段不同的爱情,成为这位作曲家灵感的源泉、情感的释放以及最终的遗憾和痛苦,同时也构成悲情元素的一个来源。从早年对康斯坦齐娅暗恋的无果而终到 1835 年被波兰贵族沃德津斯卡的拒绝,都对肖邦的内心产生了不小的影响,在肖邦去世后的遗物中,人们发现了一个精心用缎带包扎好的信件,上面字迹清晰地写着:“Moja bieda.”^④然而,对肖邦感情生活影响最大的,还是 1838 年在沙龙聚会上结识的法国女作家乔治·桑,在全身心投入相恋的八年中,肖邦收获了一生的幸福与无穷的创作灵感,但是因为诸多原因,最终关系破裂,这次感情的失败给肖邦精神上、身体上都带来了致命的伤害,以至于在两年后抱着终生的遗憾与眷恋离开人世。

3.3.2 练习曲之悲剧情怀

无论是文学领域还是艺术领域,最能触动人心的往往是悲剧作品,因为在悲剧心理学中有一个重要的因素:“怜悯”。肖邦一生短暂的 39 年间,时代、民族、生活、感

^① Frederic Chopin.Chopin's Letters.New York: Dover Publications Inc,1988:367.

^② Frederic Chopin.Chopin's Letters.New York: Dover Publications Inc,1988:367.

^③ Frederic Chopin.Chopin's Letters.New York: Dover Publications Inc,1988:365.

^④ 波兰文:意为“我的悲痛。”

情都给他蒙上一层淡淡的灰色。肖邦在谈到自己的音乐时,也以这样一个词来阐释其内涵:“Zal”,这是一个波兰词汇,其中微妙的含义却很难找到一个意义相当的中文语汇来表述,李斯特把它译作:“对不可挽回的损失无法慰藉的悲哀。”^①这个字眼对于肖邦而言,包含着一系列的情感:抱怨、遗憾、怜悯、复仇、屈辱、绝望……这种色彩在他中后期的作品中非常显著,神经质的不安成为了音乐的动机,病痛的折磨、精神的争斗如同利爪的划痕在作品中清晰可见,他把一直宣泄的感情最终撕得粉碎,但是他的精神是纯洁的、高尚的,没有矫揉造作的嘶喊,没有无病呻吟的自怜,只是一位流亡者在强国的侮辱下对祖国、亲人的思念、对民族复兴的渴望、对敌人的愤懑、仇恨以及临终前无法再看到祖国兴盛的遗憾与悲哀。

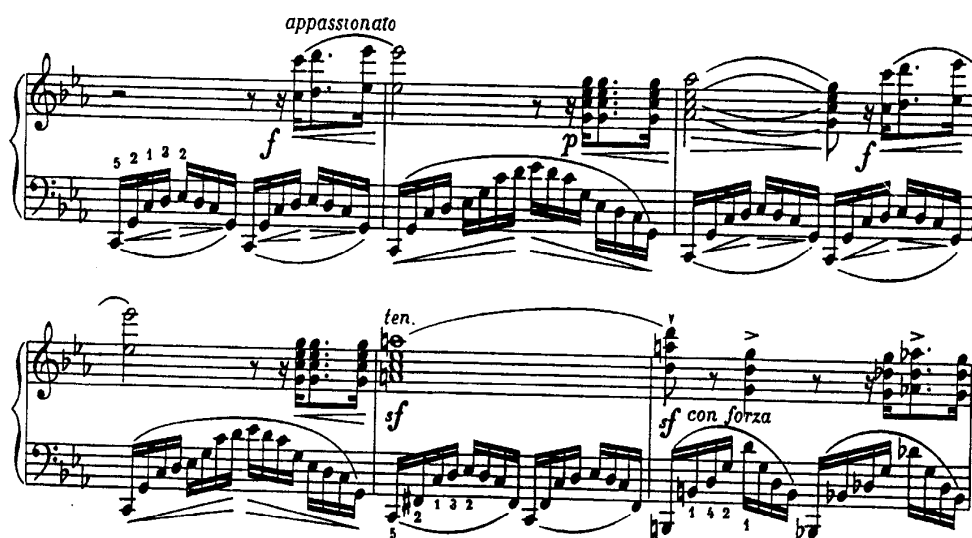
1831年7月,波兰的独立斗争已经预示着最终的民族悲剧,地方农民起义不断地被镇压下去,华沙一部分波兰贵族却仍然持续过着衣食无忧的奢靡生活,此时沙皇军队已经逼近波兰的首都,波兰陷落的时刻已经到来了。这时欧洲的霍乱正在肆意流行,维也纳整个城市弥漫在黑色恐怖的阴影下,肖邦决定前往巴黎,在慕尼黑短暂停留后,途径施图加特时得知到华沙起义最终惨败,三百门大炮的轰炸,华沙成为一片废墟,再次沦落为俄国的一个省。从肖邦9月8日记事册中的只言片语,就足以证明这位伟大音乐家受到的沉痛打击:“我睡觉的床,说不定有些尸体躺在上面,已躺了很久,然而今天那并不是我恶心。还有比我更坏的尸体吗?一具不知道父亲、母亲,或姐们们以及第杜斯情况的尸体;一具没有人爱的尸体,他的舌头不能与周围的人说话,一具和我一样无色彩,冷冰冰的尸体,因为我现在对任何东西都冷漠了。”^②作品c小调练习曲(作品10号之12),被人们称之为“革命练习曲”,正是在此时创作而生,全曲采用单一主题的形式,高度凝练的音乐语言,一气呵成。

音乐从不协和的属九音程突然闯入奏响,犹如一声惊天霹雳,引入到噩耗的消息氛围中,一泻千里的十六分音符,自上而下,万马奔腾般不可阻止,在经历了8个小节的前奏后走进了英雄号角的主题,高声部旋律时而奋勇前进,时而沉痛悲愤,时而推向浪尖,时而趋向松弛,低声部一直以洪流般的革命浪潮做铺垫,跌宕起伏(见谱例3-38)。

^① 李斯特著,张泽民等译.李斯特论肖邦[M].北京:人民音乐出版社,1978:18.

^② Frederic Chopin. Chopin's Letters. New York: Dover Publications Inc, 1988: 149.

谱例 3-38



主题从 24 小节开始，难以抑制的革命决心以高、低声部呈半音阶式的推进到降 B 大调的高点回落（见谱例 3-39）。

谱例 3-39

Example 3-39 is a musical score in G major, 3/4 time. It features a piano introduction with a tempo marking of *cresc.* (crescendo). The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f* (forte), *cresc.*, and *(sf)* (sforzando). The melody is characterized by a series of half-step descents, and the bass line features a prominent chromatic pattern. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff.

28 小节后的两个模进，突然转到升 d 小调，看似毫无关系的调性其实在这里运用了前面章节里分析到的等音转换。接着从升 d 小调到升 f 小调再到升 c 小调连续向下方下属功能调性的离调，造成了音乐语言步步下沉，山河犹在，却满目疮痍，往日故人，是否已成为画中人？悲痛的情绪融合在随后被裁截的三次模进中，利用了完全相反的手法连续向上方属功能调性环环逼近，形成了巨大的反差，一次次叩问命运，经过 f 小调的制高点，绝望的倾诉，叹息的语调重振旗鼓，回到 c 小调革命主题的重现（见谱例 3-40）。

谱例 3-40

我们可以完全清晰地看到，如此简短的中部，肖邦运用旋律、尤其是精妙绝伦的和声手段把悲情戏剧性发挥到了极致。

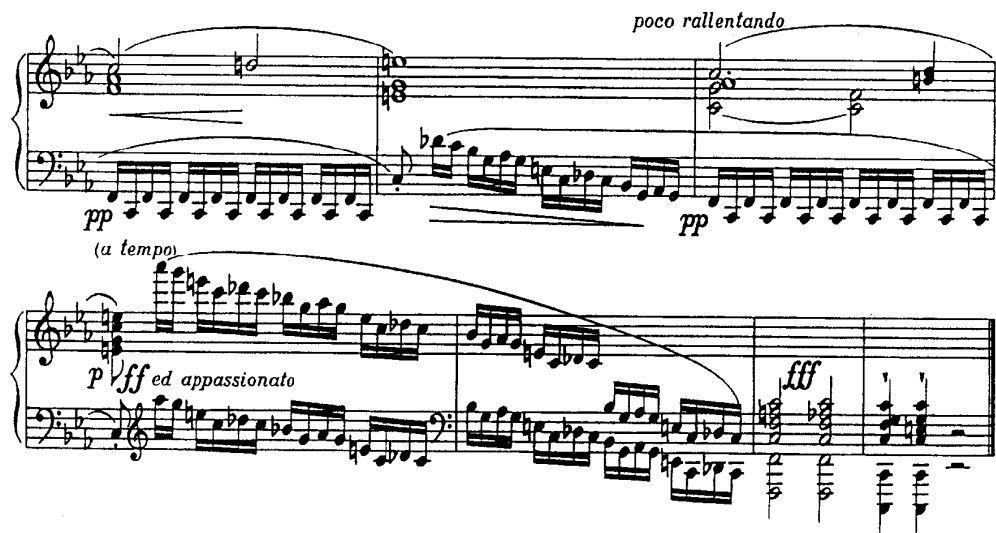
主题再现部分，肖邦运用了惯用的手法：主题变奏。更为密集的音型加剧了革命浪潮的气势，再次奏响了战斗的号角，在这里我们可以以中部同样的创作方式看到肖邦是怎样把全曲引向何等精炼、气势磅礴的尾声（见谱例 3-41：64—69 小节）：

谱例 3-41



从 65 小节开始相继两个大二度的下行模进运用了叹息的语气，同时向下属功能调性两次转调加之 72 小节在 2 级和弦上出现的拿波里六和弦对和声色彩的削弱，造成了情绪的低沉，张力的回落。本应在这样美好的回忆以及现实的痛苦中结束全曲，但是在音乐最后四小节中，一整小节 F—C 的惶恐与不安引领了瞬间最后的爆发，双手旋律从高处奋勇直下直至最后四个 *fff* 的和弦连续敲击响彻整个波兰民族的山河大地，终结全曲。再次不得不让人们想起波兰民歌中所唱：“波兰不会亡！”（见谱例 3-42）：

谱例 3-42



这首练习曲是肖邦创作风格转变的典型之作，在秉承前人练习曲创作手法之上加入戏剧性的悲情元素，张力的松弛有道，音乐的精雕细琢以及随绪的即兴手法，音响效果上的高度洗练等等使练习曲提升到了艺术作品的高度，成为练习曲历史上一个新的开端。

练习曲作品 25 号是在肖邦抵达巴黎定居后完成的, 1837 年发表, 在这个纸醉金迷的政治文化中心: 豪华的大客厅、上流社会的奢华、对物质需求的欲望、众多艺术家的沙龙聚会等, 让肖邦更加地感受到自己的孤独与落寞, “流亡者”的称号在他的心中烙下了深深的印记。对祖国的赤子之心, 对亲人的无限思念使此时的肖邦具有着双重的人生体验, 所以在这部作品中 (尤其是最后三首), 充溢着更为丰富的情感内涵、更为深刻的悲剧戏剧性、更为宏大的篇幅规模、更加夺目的炫技元素。

作品 25 之 11 (a 小调练习曲), 被人们称为“冬天的旋风”, 这部天才的作品尽显出与大自然不可抗衡的力量并隐喻着革命风暴之迅疾、凛冽。乐曲以“Lento”的速度开始, 宁静的单音动机奏响了从远方传来的号角, 四部和声的再次出现更像是为波兰人民忠诚祈祷的圣咏曲 (见谱例 3-43), 短短四个小节的引子, 瞬间把音乐引入到一个庄严、寒风凄冷且拥有着百般信念坚定的意境中。

谱例 3-43



突然间主题以迅雷不及掩耳之势在“Allegro”的速度和“f”的力度上出现, 右手“旋风”般的华丽炫技伴随着低声部果断厚重的主题, 威风凛凛的革命进行曲席卷而来。在这个进行曲式的主题中, 肖邦巧妙地运用了 a 小调主和弦的主干音程以及半音阶下行, 这两个元素造就了右手带有突进性、悲剧性色彩的音型, 从而完美地衬托出主题英雄的步伐 (见谱例 3-44):

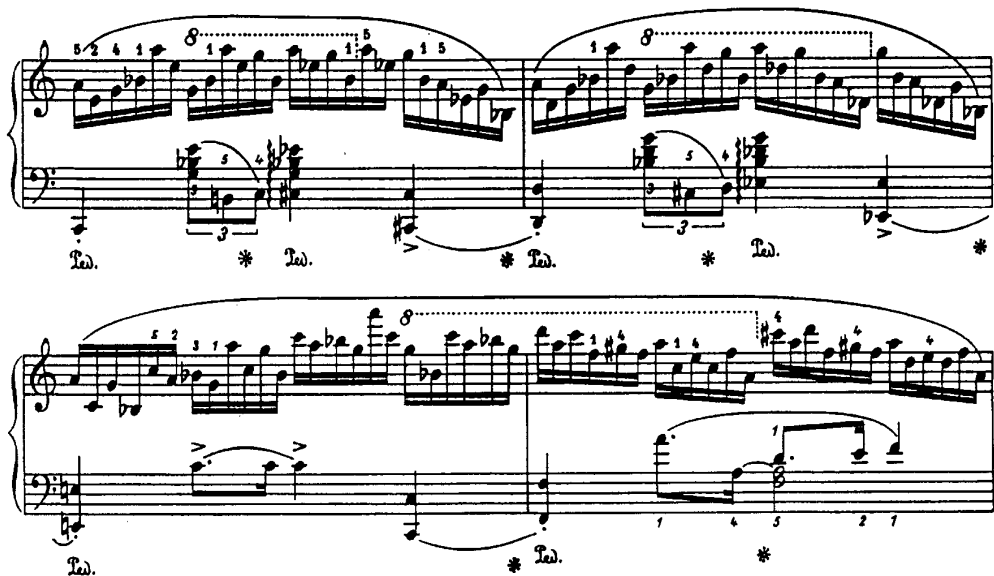
谱例 3-44



整个乐曲的音乐材料都是建立在前两小节简洁、纯净的音乐动机基础之上进行的变

奏、展开、延伸，它作为全曲的核心材料贯穿始终，这种以单一主题形式把如洪水般情感的宣泄，驾驭在一个极其凝练的音乐织体中，同前面提到过的《革命练习曲》的建构是一样的，而在这首作品中无论是宏大的音响效果，还是心中的愤懑、积聚的压抑、悲剧性的情思都比之前的练习曲来得更为猛烈。主题在 a 小调呈示之后，通过简短的低声部半音阶上行连续离调增强了音乐的张力进行衔接，回到主题的属调性上，低声部的主题由于音区的降低而更加厚重，最终在 40 小节以 C 大调的希望之光收束（见谱例 3-45：17—20 小节）：

谱例 3-45



41 小节开始的发展部又是突然闯入，并且调整了主题与伴奏的位置，43、44 小节高出三度的反复，以更加嘹亮的音区撕心裂肺的呐喊。45 小节迅速地转入降 A 大调，通过模进又迅速转为降 F 大调的等音调性 E 大调，随后更加频繁的离调，E—降 A—C（49—60 小节），以及在各种离调调性上的大量模进，塑造了整个发展部：战局动荡，人心不安的场面（见谱例 3-46）：

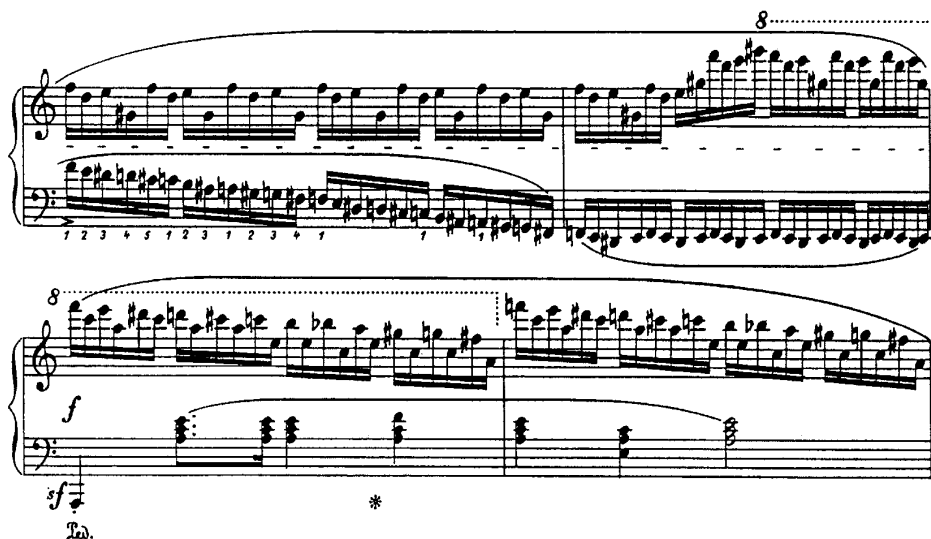
谱例 3-46



当在 59 小节的大字组 E 的持续音中再次出现那句令人振奋的号角后，8 小节的连

接部精彩无比，双手以 *ff* 的力度两次由外向里反向进行并干净的收束（61—64 小节），瞬间精致、微弱的两组三连音象征着破晓前的黑暗，紧接着一连串加紧的双手六连音以向外反向进行冲向主题的光明（65—68 小节），轰鸣般的音响织体以及强大的力度细节所营造出来的惊心动魄绝不亚于整个管弦乐队（见谱例 3-47）：

谱例 3-47



再现部肖邦仍旧采用压缩再现的方式，最后 8 小节尾声的精炼与气势是整部作品中令人难忘的细节。在被压缩的主题材料再现结束后，高声部半音阶的强大音流以一泻千里的速度、力度以及低声部在大字一组上再次奏响的主题冲向最低谷，凤凰涅槃、浴火重生，主题最后一次在全曲最强的力度 *fff* 中猛烈敲击，民族的反抗在如火如荼的进行着，作者的悲痛、绝望在心中蔓延、呐喊（见谱例 3-48）：

谱例 3-48

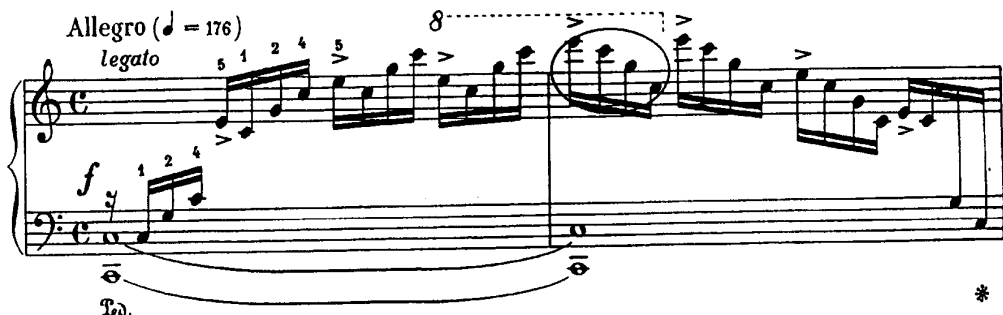
从上述对两首音乐本体的表述中，我们可以看到，肖邦中后期练习曲的创作，精炼的旋律走向、庞大的音乐织体、强大的力度对比所产生的五彩斑斓的音响色彩以及丰富的音乐表现力，这些足以填满交响管弦乐队中的一切乐法章节，由此而铸造出肖邦音乐中所独有的悲剧情怀，也正是这样的悲剧戏剧性，才使得练习曲体裁摆脱了纯粹理性技巧的束缚，逐渐形成为具有感性内涵的艺术作品，从而在音乐史上走向了一个全新的高度。

3.3.3 悲剧情怀中的革命英雄主义

在肖邦 27 首练习曲所映照出的悲剧人生中，我们除了感受到他的思念、无奈和来自心理、身体的双重痛苦外，还有对命运的挣扎、英雄式的抗争、革命的高傲斗志。这也和肖邦一生都非常崇敬的波兰民族最伟大的诗人——密茨凯维奇有着很深的根源。亚当·密茨凯维奇是波兰民族在异族统治时期产生的一位诗人，其一生都在为波兰民族的解放事业而奋斗。他诗歌中的不屈与英雄主义信念是肖邦在法国时期的精神支柱，同时也从中获得了许多创作灵感。

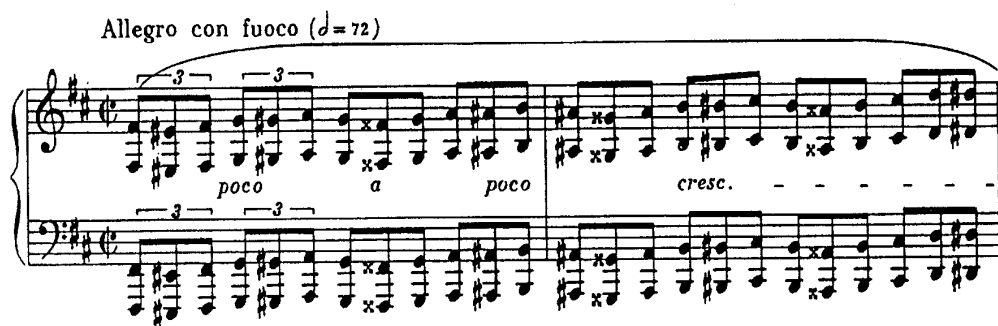
在一些评论中评价肖邦的作品是过于娇柔的“沙龙音乐”，那么其中高昂的民族革命英雄主义便是对这种评论最好的抨击。例如：作品 10 号之 1，整首乐曲在强音的基础上伴随着强大的波浪创作而成，有时强音还会冲向不协和的更强音，又消失在一片和谐的音流之中。肖邦把零散的和弦音用十度音程扩展组合起来（见谱例 3-49），半音、三全音、飞奔疾速的上、下音流和强音使宏大、壮丽的革命场面融入在这首具有史诗般气质的练习曲中。

谱例 3-49



作品 25 号之 10，双八度四个层次并夹杂和弦音再加上每小节多处重音所描绘的千军万马奔腾的场面以及戏剧性一气呵成的 27 个小节，展现了肖邦心中为民族争取解放的昂扬斗志（见谱例 3-50）。

谱例 3-50



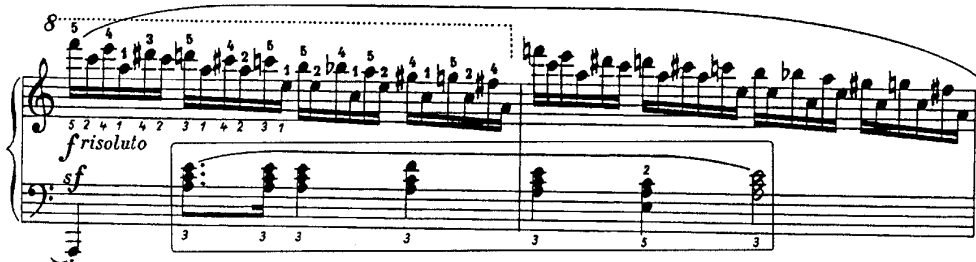
作品 10 号之 12 和作品 25 号之 11, 精炼、果断的主题所塑造的坚韧、刚劲的英雄主义形象和革命浪潮风起云涌的气势是整部作品中的经典之作(见谱例 3-51)。

谱例 3-51

OP.10 NO.12



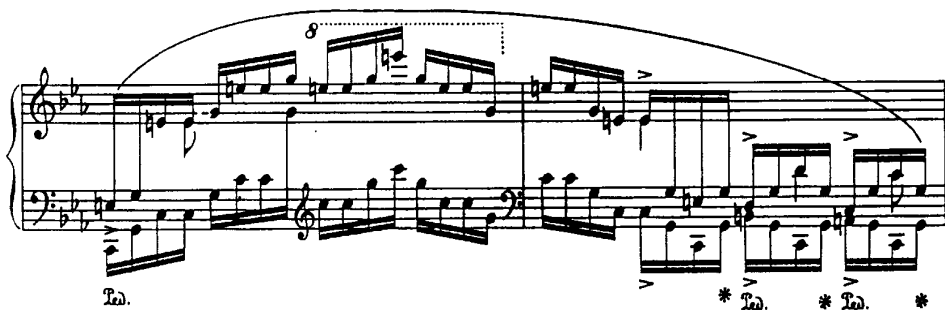
OP.25 NO.11



作品 25 号之 12, 旋律在这部作品中已经退居其次, 其中庞大的织体、力度的戏剧性对比以及这些呈现出来的音响效果成为了主要角色。几乎横扫整个键盘的音流和 *fff* 的强大力度显示着肖邦的情感置于为民族解放而战争到底的信念中无法自拔。“看啊! 多么沉重的黑暗笼罩着欧洲, 到处是抱怨和悲切的呻吟, 血腥的大火在燃烧, 鏖战叮当鸣响, 在专制暴君的皮鞭下, 被奴役的人们正在为反抗压迫而奋起斗争!”^①(见谱例 3-52)

^① 林洪亮著. 密茨凯维奇[M]. 重庆: 重庆出版社, 1990: 35.

谱例 3-52



肖邦虽然没有能够亲身参加到革命的队伍中，但是他始终秉承着自己民族的信仰，在战争后方用音乐的方式为祖国敲响战鼓，可以看到，肖邦在整部练习曲中所展现出来的悲剧性都是乐观的，看似沉重的、绝望的尾声，并没有给人们带来失望与放弃，传递出的反而是英雄的气概、精神的振奋、继续斗争下去的勇气和必胜的坚定信念！

再精美的文字在肖邦的旋律中都是黯淡的，再华丽的词藻在整部作品前都是逊色的，再充实的阐释在他的音乐里都是渺小的。语言在这里显得苍白无力，正如舒曼这样评论肖邦练习曲：“文字说明有什么用处呢？这些练习曲本身就是肖邦的创作才能的明证，它们都是具有浓郁的诗意作品。从局部上来看是那么的完美无疵，从整体上来看又永远是那么精力充沛、雄浑而富有感染力……”^①

3.4 浪漫主义时期的音乐特质在肖邦《练习曲》中的体现

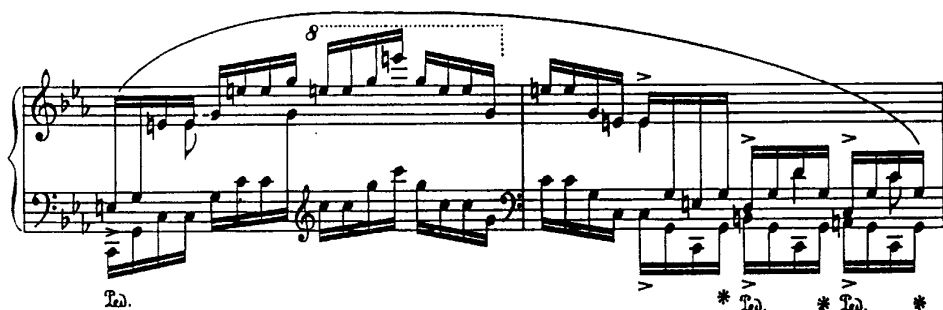
浪漫主义时期的音乐摒弃了古典主义时期音乐的理性，添加进许多感性元素而呈现出与以往各个时期不同的特性，在这个时期的文化时代背景下孕育出的肖邦音乐也必然对这些音乐特质有着明显的体现。

3.4.1 标题音乐

追溯到巴洛克时期和古典主义时期也存在着一些附有文字标题的音乐，但是是极少的，也没有形成一种普遍的现象与规律，发展到浪漫主义时期，标题音乐已经成为作曲家一种常用的体裁。由于当时众多的艺术家、文学家、画家经常集聚一堂，形成独特的艺术沙龙，互相交流、情感沟通，因此这时音乐家在创作时会被其他的艺术门类激发灵感，不但给自己的作品加入了文学化的标题，而且内容的表达也越来越倾向于文学化和直观化，渴望把自己的情感通过音乐的外在形式宣泄出来。极具代表性的作品有：李斯特的《爱之梦》、柏辽兹的《幻想交响曲》、圣桑的《动物狂欢节》等。

^① [德]古·扬森编,陈登颐译.舒曼论音乐与音乐家(论文选)[M].北京:人民音乐出版社,1978:45.

谱例 3-52



肖邦虽然没有能够亲身参加到革命的队伍中，但是他始终秉承着自己民族的信仰，在战争后方用音乐的方式为祖国敲响战鼓，可以看到，肖邦在整部练习曲中所展现出来的悲剧性都是乐观的，看似沉重的、绝望的尾声，并没有给人们带来失望与放弃，传递出的反而是英雄的气概、精神的振奋、继续斗争下去的勇气和必胜的坚定信念！

再精美的文字在肖邦的旋律中都是黯淡的，再华丽的词藻在整部作品前都是逊色的，再充实的阐释在他的音乐里都是渺小的。语言在这里显得苍白无力，正如舒曼这样评论肖邦练习曲：“文字说明有什么用处呢？这些练习曲本身就是肖邦的创作才能的明证，它们都是具有浓郁的诗意作品。从局部上来看是那么的完美无疵，从整体上来看又永远是那么精力充沛、雄浑而富有感染力……”^①

3.4 浪漫主义时期的音乐特质在肖邦《练习曲》中的体现

浪漫主义时期的音乐摒弃了古典主义时期音乐的理性，添加进许多感性元素而呈现出与以往各个时期不同的特性，在这个时期的文化时代背景下孕育出的肖邦音乐也必然对这些音乐特质有着明显的体现。

3.4.1 标题音乐

追溯到巴洛克时期和古典主义时期也存在着一些附有文字标题的音乐，但是是极少的，也没有形成一种普遍的现象与规律，发展到浪漫主义时期，标题音乐已经成为作曲家一种常用的体裁。由于当时众多的艺术家、文学家、画家经常集聚一堂，形成独特的艺术沙龙，互相交流、情感沟通，因此这时音乐家在创作时会被其他的艺术门类激发灵感，不但给自己的作品加入了文学化的标题，而且内容的表达也越来越倾向于文学化和直观化，渴望把自己的情感通过音乐的外在形式宣泄出来。极具代表性的作品有：李斯特的《爱之梦》、柏辽兹的《幻想交响曲》、圣桑的《动物狂欢节》等。

^① [德]古·扬森编,陈登颐译.舒曼论音乐与音乐家(论文选)[M].北京:人民音乐出版社,1978:45.

肖邦《练习曲》是无标题的，但是其中鲜明的艺术形象、明朗的情感表达使我们在心中都会有一个固定的认知和感受，从这一点上来定义，他的每首作品又是具有标题性的。作品 10 号之 3 “离别”、10 号之 12 “革命”、25 号之 2 对玛丽娅·沃德津斯卡的“音乐肖像”、25 号之 11 “冬风”等等，这些标题显然是后人针对作品的理解、感受而添加上的，表达了他对祖国的向往、对亲人的牵挂以及对朋友、恋人深厚的感情，在我们听到每一首作品时都能深切地体会到这份“情”的真实存在，想必这就是肖邦创作的愿望以及无标题的原因吧，但是这样纯粹的动机却预示着李斯特练习曲中标题音乐的确立与发展。

3.4.2 炫技性

随着 19 世纪乐器制造业的迅猛发展，大批演奏大师的出现，使得器乐演奏技巧得到了音乐史上最大限度的扩展，其中最具代表意义的钢琴，其音域的大大扩充、踏板的增加、钢铸板琴弦材质的改进，都促使了这一时期音乐表演技艺性美学观念的形成。“表演”衍变为浪漫主义时期音乐“美”的定义，非凡超然的技巧成为了成功演奏的标志，个人魅力转变为众人沉迷、吹捧的目标。浪漫主义时期，肖邦、李斯特把钢琴的炫技技巧发展到了极致，其中不乏受到帕格尼尼魔鬼般炫技的影响，具有代表性的三部作品是：肖邦《练习曲》、李斯特《超技练习曲》、《帕格尼尼练习曲》。

肖邦整部《练习曲》作品，每一首都不乏有炫技的成分在其中，作品 10 号之 1 整首快速远距离琶音手指跑动；作品 25 号之 8 大篇幅的双八度以及其他作品中远距离跳跃、分解和弦、华彩经过句、各类双音、颤音、重复音、震音等技巧的大量运用，促使钢琴的音色、音响效果达到了前所未有丰富炫丽的程度。

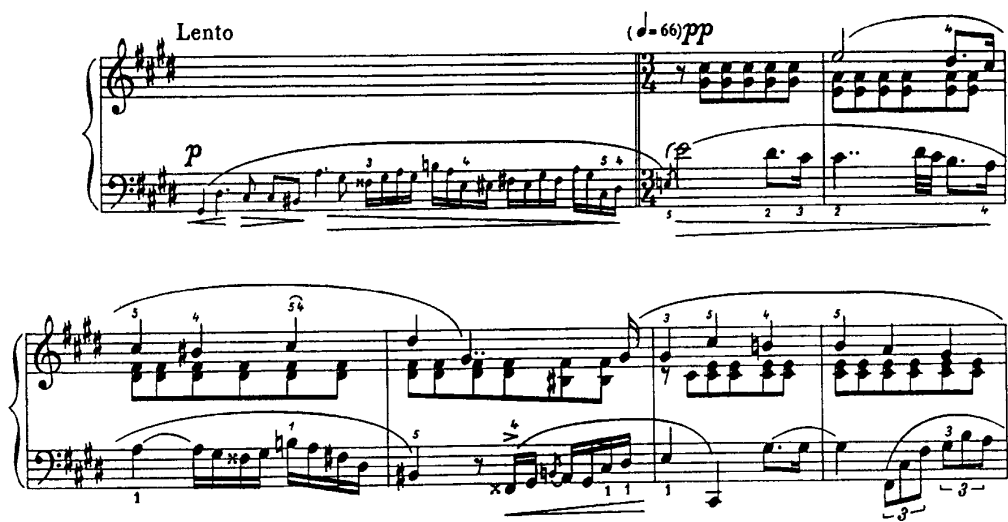
3.4.3 个人情感

贝多芬作为由古典主义时期向浪漫主义时期的转折，第一次把音乐从“神”的主旨转向了“人”，他一生受尽身体与精神的磨难，挫折、苦痛、失望似乎是伴随他的左膀右臂，但是他的音乐却时刻地体现着“大爱”，即：人类的情感、人类的尊严、宇宙万物的博爱，这些所谓的“情感”都是超越了个人情感而存在，所以他不是纯粹的浪漫主义者，随着后期一批作曲家的诞生以及唯心主义的核心观念，浪漫主义才悄然将至。由于黑格尔美学情感论的影响：“音乐的表现方式在本质上既不是诉诸知觉也不是诉诸观

念，而是直接诉诸情感，直接诉诸欣赏者的内心世界。”^①浪漫主义的实质背离了古典主义时期的冷静、典雅，大肆宣泄、传递个人情感，追求自由、随意、狂野、幻想、忧郁、迷醉，这些特质在浪漫主义的作品中处处可见。

这种个人情感体现在肖邦作品中，是对故乡的思念情结以及为争取祖国独立而战的民族精神。例如作品 25 号之 7（见谱例 3-53），哈姆雷特式悲剧形象及民族、个人悲剧性情感的隐喻，以至引发的一次次内心痛苦的挣扎，这种强烈情感的直抒胸臆、戏剧性矛盾冲突的华彩段落以及“rubato”的深刻含义使得练习曲迈向了“表演”的境界和音乐会的舞台。

谱例 3-53



3.4.4 音乐织体

1.和声织体：浪漫主义打破了以往的传统运用，各类不协和音程、尖锐的变音、调式调性的大胆运用，丰富了音乐的音响效果也满足了浪漫主义时期作曲家的情感表达。在肖邦《练习曲》中更可谓比比皆是。作品 10 号之 12（见谱例 3-39）具有展开性质中部的瞬间转调以及连续离调在先前的练习曲中是十分罕见的。跌宕起伏的张力和戏剧性的冲突也正是通过这样丰富多彩的和声才得以完美展现的。难怪在 A. 索洛甫磋夫所著的《肖邦的创作》一书中称赞肖邦为“钢琴配器大师。”^②

2.旋律织体：浪漫主义时期把巴洛克时期的复调音乐和古典主义的主调音乐相结合，使旋律织体更加多样化，肖邦《练习曲》作品 10 之 2 和作品 25 之 11，两首如出一辙的

^① [德]黑格尔著,朱光潜译.美学(第三卷上册)[M].北京:商务印书馆,1995:330.

^② A. 索洛甫磋夫著,中央音乐学院编译室译.肖邦的创作[M].北京:人民音乐出版社,1960:43.

半音阶练习却是运用了两种截然不同的音乐织体（见谱例 3-54）。

谱例 3-54

Op.10 No.2



Op.25 No.11



另一方面，肖邦还打破了传统练习曲中单声部的伴奏形式，复调的运用并不是巴赫复调艺术中一个声部与另几个声部卡农进行的复制，他的每一个声部都具有自己独特的旋律音调。作品 10 号之 12，看似相同的旋律走向，却有着各自的音乐语言。即便是在伴奏音型的音乐织体中，“伴奏”也很难称之为传统意义上的“伴奏”，高声部悲愤紧张的革命呼声与低声部汹涌澎湃、势不可挡的强大气势，谁又能评判出哪一个更为突出重要呢？

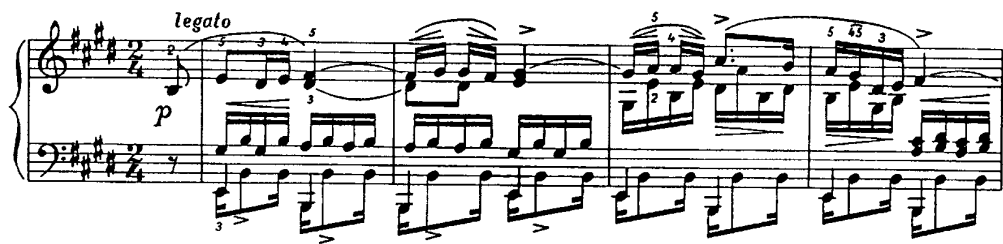
3.4.5 旋律线条

19 世纪中期，钢琴在机械方面的技术已经能够满足于钢琴家对于多种音色与音量的需求，因此在这个时期对声音概念的追求有着巨大的变化。更加优美、连贯、浑厚的声音被时代提出。

肖邦对于 Legato 的要求是非常严格的，这种 Legato 是不需要踏板的帮助，只通过手指的敏感、细致的触键而独立完成。作品 10 号之 3 等练习曲（见谱例 3-55），旋律线条的忧郁与 Legato 的完美境界，这种追求宣叙性与朗诵性，欲求达到仿佛轻声诉说，又像是喃喃自语的语言性创作手法，无疑是肖邦在练习曲体裁中的首创。基于浪漫主义风格下，这种 Legato 的完美效果是前所未闻的，如此美妙的音流效果在他的手下妙趣横生。

莫舍列斯曾说：“我从来没有听过象肖邦弹得那样妙的连音。”^①他建议学生多去聆听优秀的歌唱家歌唱，在演奏装饰音时，要多向意大利的歌剧大师学习，在教学上学会用钢琴歌唱是肖邦对学生一生学习的要求。

谱例 3-55



另外，肖邦颠覆了传统、平庸的连接手法，模仿浪漫主义时期意大利歌剧中花腔式经过句以及装饰音的手法，创造形成了“钢琴花腔”的旋律特点，大量和弦外音的运用极大地增强了旋律线条色彩的如歌、优雅及婉转。这些旋律虽然具有明显的钢琴特征，但是完全可以与当时歌剧的旋律相媲美。

最后，作品 25 号之 10、11、12 粗狂的旋律线条、浑厚的音响结构更是浪漫主义时期对于音量、音色要求的完美体现。

^① A. 索洛甫磋夫著，中央音乐学院编译室译，肖邦的创作[M].北京：人民音乐出版社，1960：204.

第四章 肖邦《练习曲》的功能体现

音乐的功能在不同的社会和文化中是普遍存在的，而且跟随特定的人类社会生活环境、文化特性和特定时代背景下个人的理解程度不同而不断变化的，那么我们进一步地探讨肖邦《练习曲》的功能体现及作用的最终目的是为了通过作曲家创作的“练习曲”这样一种音乐形式来了解到它为后世提供了些什么，又是怎样为将要出现的各种音乐现象而工作服务的，即肖邦《练习曲》在整个音乐历史中的特殊意义。

4.1 象征功能

音乐具有象征功能，所谓象征，便意味着针对不同的个体和社会文化就有着不同的象征意义。比如，肖邦创作的最后一首练习曲（作品 25 号之 12）名为“大海”，这首具有着强大情感波澜的乐曲，作为整部作品的压轴之作想必是不无道理的，巨大的琶音溪流所创造的氛围，对于波兰人民来说，是华沙整个悲剧事件心中悲愤、狂热情感的象征，暗含内部“悲怆”的旋律象征着斯拉夫民族正在积蓄的刚毅战斗力；对于一个音乐人来说，它是肖邦音乐的标志；而对于虎视眈眈的沙皇俄国来说，这就是“狂徒”的呐喊，“造反”的有理之据。因此，对于音乐意义的理解是处在不同的社会文化背景下而得到的认知，但是当作品与民族建立起忧息相关的联系时，音乐的意义便赋予了民族性、时代性、文化的内涵，然而个人的主观感受也就扩展成为本民族乃至全人类的共识，艺术的珍贵价值便得以真正的实现。在整部练习曲集中，有关华沙起义的作品：10 号之 12；25 号之 10、11、12，肖邦运用音乐的战鼓给予敌人强烈的反击，同时为斯拉夫民族的反抗吹响了冲锋的号角，即使是在他去世后波兰再次被法西斯践踏并明令禁止演奏他的音乐时，波兰人民仍然秘密举行肖邦作品的演奏会，借此从中汲取精神的养料，鼓舞人们为民族事业的解放运动而彻底斗争到底。由此我们看出肖邦音乐的象征功能在波兰民族所体现出的政治、社会和文化的属性。

4.2 审美功能

音乐的审美意义，即“主要是对美的事物的感性认识，而不是对真或善的事物的理

性认识,这也就是音乐审美的功能。”^①以肖邦、李斯特为代表的浪漫主义音乐创作的美学思想,典型地受到了黑格尔“情感论”美学思想的深刻影响,强调情感是音乐表现的灵魂,只有充分表达了内心体验的音乐才称其为艺术。“音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我,按照它的最深刻的主体性和观念性的灵魂进行自我运动的性质和方式。”^②肖邦在“练习曲”的体裁中前所未有的注入了具有精神、灵魂的内心情感,使原本枯燥、乏味、纯粹只是为了攻克某一技术课题而预备、创作的练习小曲具有了艺术审美的价值。在整部作品中,如作品10号之3的离别之痛、25号之7绝望中的挣扎、25号之10内心排山倒海的愤怒等等,是这些音乐使我们感受到了艺术家在19世纪三、四十年代的生活体验和情感经历,是这些音乐所传递、诉诸的内心世界拉近了我们与肖邦的时空距离,是这些音乐让我们走进了肖邦的内心灵魂。

我们从另一审美角度来看,把肖邦《练习曲》脱离内容独立出来,纯粹的音响感受所带来的心理、生理的感应过程,在旋律的走向、节奏的律动、动机的发展、和声的千变万化、织体音色的鲜明对比等等中完成,这是对单纯音符间建构起来的相互联系的一种审美功能。

19世纪晚期最具影响力的美学家爱德华·汉斯立克提出了“音乐的‘内容’(Inhalt)存在于‘乐音的运动形式’(tönnend bewegte Formen)”的美学观点,引起了欧洲乐坛长达半个世纪之久的争论。内容与形式不是相互对立而存在的,内容通过形式而得以表达,形式依附内容而更尽完美。孰轻孰重?在面对肖邦练习曲情感的释放、完善的织体结构以及于此创作出来的——异乎寻常的艺术之“美”时,在我们的心中已经存在答案了罢。

4.3 交流表达功能

音乐之所以可以称之为“音乐语言”,就足以证明音乐是具有交流表达功能的。然而,至于表达的内容,则完全取决于音乐植根于何种社会、文化的土壤之中,如果离开了孕育他的那方水土,那么就如语言脱离了说话的语境一样,毫无意义罢了。肖邦在1828年—1839年间创作的27首练习曲,深深地扎根在波兰与巴黎的社会、文化土壤之中,无时无刻地表达、传递着对祖国的思念、牵挂以及身处异乡的孤独。在一次肖邦给学生上课弹奏作品10号之3时,他不禁地感叹了一声:“啊!我的祖国!”无比优美的旋律

^① 洛秦著,音乐中的文化与文化中的音乐[M].上海:上海书画出版社,2004:91.

^② [德]黑格尔著,朱光潜译,美学(第三卷上)[M].北京:商务印书馆,1995:332.

与内在强烈的悲剧性使我们不难体会到他所要表达的：在亲切、幸福回忆中的那份浓浓的乡愁。另外，作品 10 号之 9，叙述性的语调犹如作者的自白，向我们讲述着他内心的矛盾、挣扎与纠结；新练习曲三首向我们传递着一位饱经世事风霜雨雪的艺术家在爱情阳光沐浴下的甜蜜、美好与向往；作品 25 号之 10 当强大的八度巨流经过中部温馨的畅想后再现时，就如同语言再次高声的呐喊、反复强调所传递出来的信息一样……和声、调性与作曲家之间的交流构成了音乐语言转化为了与演奏者、听者之间的心灵沟通。作为浪漫主义时期典型的代表作曲家，在练习曲的创作中渗透出自己灵魂的语言，是一个充分抒发、宣泄、表达情感的过程，语言是有限的，而音乐是无限的，音乐语言所传递出来的是精神世界更深层次、更为丰富的表达，是比文字语言更加有力的音调。

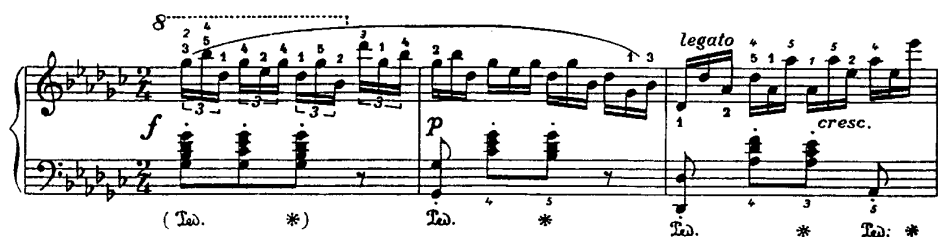
4.4 教学功能

早期的练习曲创作，教学功能中技术训练的目的是摆在首位的。比如车尔尼创作的大量练习曲集是在与贝多芬多年的学习过程中，探索出来的用于解决贝多芬奏鸣曲中的技术难点而为学生创作的，其针对性的练习主旨已经远远超越了对音乐艺术性的阐释意义。而整部肖邦练习曲，技巧不但得到了极大的拓展而且被赋予了音乐性与演奏性的宗旨，再加上和声织体的无穷变化与丰富的情感释放，在练习曲史上是史无前例的。那么，相应的，练习曲体裁的教学功能体系也增添了从未有过的教学内容与任务：一方面，技巧训练中肢体机能的训练在肖邦练习曲中被首次提出。例如，作品 10 号之 1，几乎横扫钢琴键盘整个音域的分解和弦，在之前的练习曲中绝无仅有，肖邦在利用强大的琶音音流所创造出庞大辉煌气势的同时，对手指机能的伸张、远距离跑动的耐力、柔韧性、手臂瞬间的放松以及键盘地形的精准度都提出了艰难的训练课题；另外，肖邦指法运用理论为我们今天的手指教学训练，提供了更多的参考和练习。他首次推翻了传统的指法，创建了“键盘地形说”^①，训练 1、5 指在黑键上自由弹奏，例如作品 10 号之 5“黑键练习曲”（见谱例 4-1）。在教学上，他尤其注重 3、4、5 指的训练（见谱例 4-2）以及手腕横向移动（见谱例 4-3）所带来的流畅均匀，据肖邦的学生米库里叙述，肖邦在演奏某些经过句时，完全不用 1 指，仅仅用 3、4、5 这三个手指来追求音乐中完美的 Legato。

^① 肖邦结合手指各种因素的特点，提出了以手腕为轴的手指运动要与键盘之间形成一个合理的角度的观点并实践于他的练习曲创作中。

谱例 4-1

Op.10 No.5



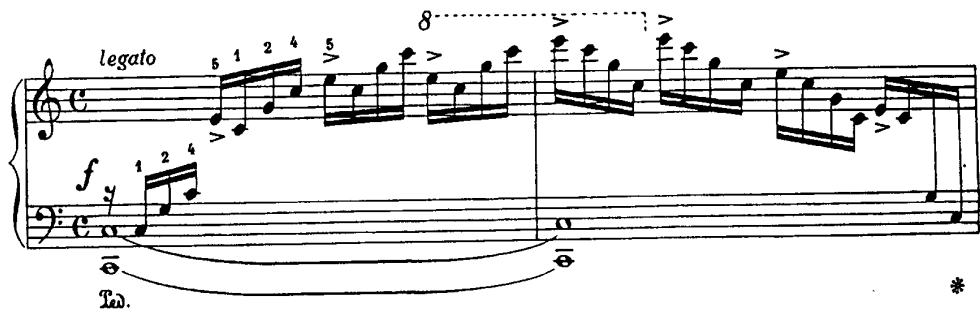
谱例 4-2

Op.10 No.2



谱例 4-3

Op.10 No.1



另一方面,情感元素成为了教学的另一重点。虽然整部作品,同样提出了针对性的练习任务,但是其中高昂的英雄主义、戏剧性的变化、对生活的热情、苦闷、仇恨、思念,这些情感如何运用想象、智慧去还原音乐、创造音乐成为了教学的重中之重。例如作品 10 号之 10,左手远距离分解和弦大跳的精准度、右手持续六度音程的手指耐力及五指勾勒旋律的支撑力等显然是在这首练习曲中需要解决的技术难点,但这并不完全是肖邦的创作意图,仅仅从不断变化的节奏来说,如果教学中只是单纯地反复练习重音在不同位置上出现的技巧,那么音乐就停止在了肤浅、机械的层次,也未能理解到作曲家在创作时的真正含义。在这首乐曲中,通过节奏律动感的变化塑造出了不同的音乐形象,荡漾出的是青春气息、愉悦心情,如同少女情窦初开时的晶莹剔透,清晨升起的太阳一般活力四射,怎样用音乐来表达这样一首朝气蓬勃的浪漫诗歌,显然才是演奏与教学的主旨、方向。技术始终是为音乐服务的,而音乐又只能通过技术手段而表现,在肖邦练

习曲的教学功能中,我们更为深刻地体会到了两者辩证统一的关系,同时这也是这部作品高度艺术价值的体现。

4.5 启示功能

19世纪是乐器制造业在历史发展过程中的一个黄金时期,其中钢琴对音域、踏板、音色方面进行的改善在很大程度上丰富了这件乐器的表现力,从而涌现出一大批技艺精湛的钢琴家。在那个时期,他们认为:“只有技艺超群才称得上是美的表演。”^①音乐“表演”被隆重地抬到了历史的舞台上。相应的,在这个时期“练习曲”在演奏技巧上着实得到了极大的完善,但是内容的贫乏成为一个难题。“要把钢琴练习曲从表面堂皇的技术性乐曲和卖弄花头的玩意儿变成真正艺术性的作品是一项艰巨的任务。”^②肖邦在浪漫主义这个年代以及波兰特殊的历史文化影响下,使练习曲成为艰深的技巧性与深刻的思想性的完美结合,不但是钢琴练习曲史上一个里程碑的标志,在一定意义上来说,他拓展了一个全新的钢琴体裁,从而影响了以后一大批作曲家的创作灵感与方向。

李斯特受到帕格尼尼演奏的影响,在一系列的练习曲中利用变奏的形式把各类技巧大量的扩展、夸张,达到了钢琴技巧的顶峰。在1832年听到肖邦的演奏后,深受启发,意识到钢琴技巧所造就的风驰电掣般的音响效果能够呈现出五彩缤纷的和声色彩并向外界传递出如此丰富的内在情感,而且这种情感的释放具有着无限的可能性。1952年经过修改再次出版的《十二首超级练习曲》,其中大部分加入了如“狩猎”、“英雄”等标题,以提示内容的描述与表达;《三首音乐会练习曲》:“悲伤”、“轻盈”、“叹息”,其追求音色之变化、抒情之浪漫已经类似肖邦的创作手法,“这说明李斯特在中后期的创作上已减少了炫技的倾向,甚至在练习曲这一体裁上也深受肖邦的影响,为技巧性的乐曲注入更多音乐表现的内容。”^③

拉赫玛尼诺夫创作的《音画练习曲》,虽然仅仅在“练习曲”的名称前加入了“音画”的提示,但是每首都具有独自的标题内容性,在肖邦的影响下,他深入发掘和声蕴藏的内在潜力,内涵俄罗斯独特的悲怆、忧郁、内省沉思、气势宽宏之风格,激动人心的情绪、博大的音乐情怀把“练习曲”体裁再次推向了另一个“审美”与“表演”的境界。

德彪西是继肖邦后又一位伟大的和声音响大师。他把钢琴音量在“弱”音范围中无

^① 张前著.音乐表演美学论稿[M].北京:中央民族大学出版社,2004:150.

^② A.索洛甫诺夫著,中央音乐学院编译室译.肖邦的创作[M].北京:人民音乐出版社,1960:169.

^③ 周薇著.西方钢琴艺术史[M].上海:上海音乐出版社,2010:134.

穷变化的层次表现的淋漓尽致。在 1915 年受一位法国出版商的邀请，重新编订一套肖邦练习曲，在这个过程中，他再次触碰到了肖邦完美的和声织体，受到感染而创作了 12 首练习曲。第一集六首：和声的运用彻底冲破传统的束缚创新而生；第二集六首：对音乐色彩及钢琴在另一层次上特有的全新音响效果进行了探索。

肖邦练习曲中上述的功能体现，不仅为后世音乐的继续、发展提供了具体的参考价值，而且通过教育的传递，作为波兰历史的媒介，对当时波兰文化的展示与延续都有着重要的历史价值和意义。

结 语

早在1907年，鲁迅先生在他的《摩罗诗力说》一文中谈到19世纪波兰文学的三位重要诗人时，写道：“诸凡诗中之声，清澈弘历，万感悉至，直至波兰一角之天，悉满歌声，虽至今日，而影响波兰人之心者，力犹无限。”^①这三位诗人是与肖邦同时代并最为尊敬的诗人、友人，鲁迅先生的这段话同样可以作为对于肖邦音乐的评价。

不同时代中时间与空间的交错最终孕育出了丰富多彩的文化，从而也应运而生了不同的音乐。我们感受到肖邦作为一位浪漫主义时期杰出作曲家的创作手法之绝妙，同样也感受到他还是一位伟大的爱国主义者、人道主义者，在他的一生中“波兰”和“巴黎”成为了两个极端，“爱情”和“革命”是其一生的渴望与追求，他把这一切都给予在了他的钢琴音乐中，我们可以听到他对祖国命运的忧患和对敌人的仇恨、对巴黎的向往和对家乡的依恋、对爱情的忠诚和失恋的沮丧、对命运的信念和最终的绝望……通过肖邦音乐中对生命的体验融进我们的心中，进而在这一过程中，自己的灵魂也得到了净化和升华。

笔者在文章中谈到过“Zal”这个波兰词语，其中所蕴含的遗憾、悲情以及对民族的使命与责任是肖邦音乐的灵魂，他孑然一身奔赴巴黎，却最终落得了个“空”，“那颗心不是失去了一点东西，而是失去了所有的一切。”^②也恰如傅聪先生谈起肖邦时，常常和中国唐后主李煜联系起来：

帘外雨潺潺，春意阑珊。

罗衾不耐五更寒。

梦里不知身是客，一晌贪欢。

独自莫凭栏，无限江山，

别时容易见时难。

流水落花春去也，天上人间。

一首《浪淘沙令》其中的悲凉与无奈，不也正是肖邦一生的写照吗。

肖邦一生的创作记述了波兰这个苦难民族的血泪史，用他至爱的钢琴向人们展示了

^① 鲁迅著.鲁迅全集第一卷[M].北京:人民文学出版社,1956:226.

^② 詹姆斯·胡内克著,王蓓译.肖邦的一生及其作品[M].北京:中国人民大学出版社,2004:151.

他那高贵不屈的灵魂。如今我们跨越时代想去感受、理解这位伟大音乐家的孤独、寂寞与落魄，想必是有限的，但是我们仍旧被他的音乐深深地感动着。在他经历的短短 39 年中，中国从 1840 年的鸦片战争后也开始了苦难的征程，我们民族挣脱枷锁的顽强、勇敢与坚毅，人们所共有的那一颗纯净、敏感的心灵和对民族的情结与信念，我想我们是相通的。在结束对肖邦《练习曲》音乐阐释的此刻，再次让我们怀着崇敬与真诚，向这位伟大的爱国艺术家致以最崇高的敬意。

肖邦创作的最后一首歌曲（作品 74 之 9）透露出来——在波兰赢得胜利的那一天，同胞们会把他彻底忘记的——担忧、痛苦，而令他没有想到的是：在逝世两百余年后的今天，他的练习曲已经成为了音乐史中的艺术珍品，他的音乐不但永远地激励着波兰人民，而且已经深深地植根在了全世界人们的心中，成为永恒的经典。

参考文献

一. 连续出版物

- [1] (波) 雷吉娜·斯门江卡著, 梁全炳等译. 关于肖邦的练习曲阐释的原则意见[J]. 钢琴艺术, 2002 (10): 25-26.
- [2] 卞萌. 练习曲中的伟大文献—纪念伟大的波兰钢琴诗人肖邦逝世 150 周年[J]. 人民音乐, 1999, (12): 44-45.

二. 专著

- [1] 周薇著. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003: 100-150.
- [2] 张式谷, 潘一飞编著. 西方钢琴音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 245-262.
- [3] 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006: 237-241.
- [4] 赵晓生著. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2007: 286-291、296-309.
- [5] A. 索洛甫磋夫著, 中央音乐学院编译室译. 肖邦的创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1960: 40-186.
- [6] 尤·阿·克列姆辽夫著, 中央音乐学院编译室译. 肖邦评传(上册)[M]. 北京: 音乐出版社, 1955: 1-51、193-233.
- [7] (瑞士) 吉·德·布塔莱斯著, 姜德山译. 钢琴诗人肖邦[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 1999: 1-125、191-222.
- [8] 于润洋著. 悲情肖邦[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2008: 20-26、77-90.
- [9] 詹姆斯·胡内克著, 王蓓译. 肖邦画传[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 1-164.
- [10] 刘祖熙著. 波兰通史[M]. 北京: 商务印书馆, 2006: 138-255.
- [11] 肖复兴著. 音乐笔记[M]. 上海: 学林出版社, 2006: 68-107.
- [12] 肖复兴著. 春天去看肖邦—音乐笔记续编[M]. 上海: 学林出版社, 2007: 173-181.
- [13] 贾晓伟著. 死于圣殿, 生于酒馆—音乐札记[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 125-133.
- [14] 朱光潜著. 悲剧心理学[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 2009: 1-81.
- [15] 吕建强著. 灵魂深处的乐思—西方音乐与观念[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009: 159-184.
- [16] 刘祖熙著. 波兰通史[M]. 北京: 商务印书馆, 2006: 138-255.
- [17] 李斯特著, 张泽民等译. 李斯特论肖邦[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1978: 1-19、75-185.
- [18] 帕斯哈洛夫著, 史大正等译. 肖邦与波兰民间音乐[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1961: 53-55、80-81.
- [19] 伊瓦茨凯维支著, 廖辅叔等译. 肖邦[M]. 北京: 音乐出版社, 1961: 1-30.

- [20] Henryk Opieński 著, 潘保基译. 肖邦书信集(上、下) [M]. 台北: 世界文物出版社, 1995: 148-219.
- [21] 王佳著. 西方音乐表演观念史[M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2009: 116-135.
- [22] 洛秦著. 音乐中的文化与文化中的音乐[M]. 上海: 上海书画出版社, 2004: 1-6、89-105.
- [23] (波) 斯门江卡著, 梁全炳等译. 如何演奏肖邦[M]. 北京: 中国文联出版社, 2004: 17-22.
- [24] (德) 古·杨森编, 陈登等译. 舒曼论音乐与音乐家[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1978: 30-45、100-170.
- [25] 林洪亮著. 密茨凯维奇[M]. 重庆: 重庆出版社, 1990: 35-56.
- [26] 俞人豪著. 音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1960: 150-170.
- [27] 张前著. 音乐表演美学论稿[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2004: 100-150.
- [28] 鲁迅著. 鲁迅全集(第一卷)[M]. 北京: 人民文学出版社, 1956: 200-230.
- [29] 中共中英马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译. 马克思恩格斯全集(第十六卷)[M]. 北京: 人民出版社, 2007: 220-225.
- [30] 塔德·肖尔茨著, 马永波译. 肖邦在巴黎[M]. 北京: 新星出版社, 2006: 110-300.
- [31] 阿萨菲耶夫著. 音调论(第二册)[M]. 莫斯科: 莫斯科出版社, 1947: 120-121.
- [32] 别林斯基著. 别林斯基文选(三卷集第二卷)[M]. 莫斯科: 莫斯科出版社, 1948: 484-485.
- [33] H·A 里姆斯基-科萨科夫著. H·A 里姆斯基-科萨科夫的生活与创作(第四册)[M]. 莫斯科: 莫斯科出版社, 1937: 110-113.
- [34] 雅斯特列勃采夫著. 回忆里姆斯基-科萨科夫(第二册)[M]. 莫斯科: 彼得格勒出版社, 1917: 126.
- [35] (德) 黑格尔著, 朱光潜译. 美学(第三卷上册)[M]. 北京: 商务印书馆, 1995: 200-335.
- [36] 乔伊斯·布尔恩著, 唐其竞译. 牛津简明音乐词典(第四版)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002: 360-368.
- [37] Frederic Chopin. Chopin's Letters[M]. New York: Dover Publications Inc, 1988: 149、365-367.

三. 学位论文

- [1] 王夕岚. 肖邦练习曲作品 10 号和作品 25 号的艺术性探索[D]. 上海: 上海音乐学院, 2009.
- [2] 李莹. 艺术·技术·人生——肖邦钢琴练习曲解读[D]. 长沙: 湖南师范大学, 2004.
- [3] 马遥. 肖邦钢琴练习曲(作品 10)之研究[D]. 贵阳: 贵州师范大学, 2007.

四. 谱例来源

- (波) 帕德雷夫斯基编. 肖邦钢琴练习曲集[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996: 7-131.

附录 A 新练习曲三首

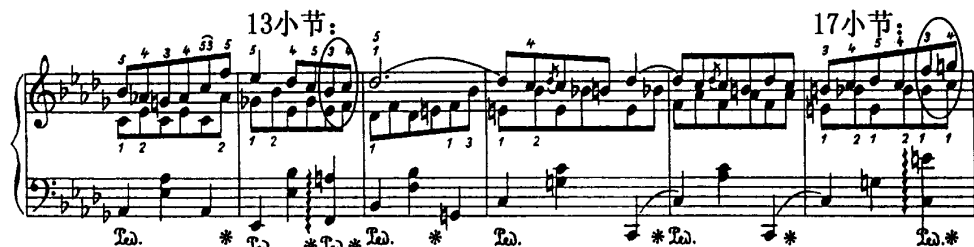
肖邦除了作品10号、25号的24首练习曲外，在1839年间还创作有3首练习曲，1840年发表，被称为《新练习曲三首》。与前两部练习曲集相比较，篇幅较为短小，不知是否是沉浸在爱情浪漫中的原因，其悲剧戏剧性相应减弱了许多，情感流露含蓄、沉稳，内容精致而富有童真、幻想、浪漫的情趣。虽在技巧上不足以与前两部相媲美，但是在旋律、和声织体的运用手法上却同样使这三首新练习曲具有很高的艺术价值。由于很少为钢琴家们演奏，所以放在这里仅做一个简单的阐述。

第一首，f小调练习曲，被人们称为“迷人的微吟”。全曲自始至终三对四的音型有效地削弱了强、弱拍的位置结构，平衡、缓和了二二拍中任何突出的重音，虽然没有强烈的对比，但是音乐中仍然暗含着肖邦式的激动元素，犹如清新淡雅的一首小诗，情人耳边的喃喃细语。短短的67个小节，频繁的转调，使得和声在和谐与不和谐中产生了五彩斑斓的色彩，音乐在紧张与松弛中穿梭。另外，这首乐曲肖邦显然是受到意大利歌剧的影响，右手的旋律仿佛一首优美的咏叹调，在低声部丰富的和声构建歌唱。这样精巧雅致的小曲在之前的两部练习曲集中是少见的。1838年肖邦在沙龙聚会上相遇了他余生的挚爱：乔治·桑，在她犹如母爱般的照顾下，肖邦从1839年开始逐渐地进入到他创作的巅峰时期，身体也正是在此时每况愈下，但是爱情的力量是无限伟大的，沉浸在爱河中的人们是美好幸福的，希望、对未来生活的畅想、梦幻在这首小曲中传递着……

第二首，降D大调练习曲。三拍子的华尔兹与前一首形成了鲜明的对比，是这三首遗作中，技巧难度最大的一首，乐曲一开始根据提示右手要求同时奏出legato和staccato两种不同的奏法，决定了全曲的技术难点。对于不同的触键方式所产生音响效果的精确要求，不难感受到肖邦对于不同细致情感的传递与音乐的精雕细琢。全曲织体统一，没有复杂的和声结构与强烈的情绪对比，荡漾在一片典雅、欢乐、充满活力又不失肖邦式的温柔与细腻的气息之中。

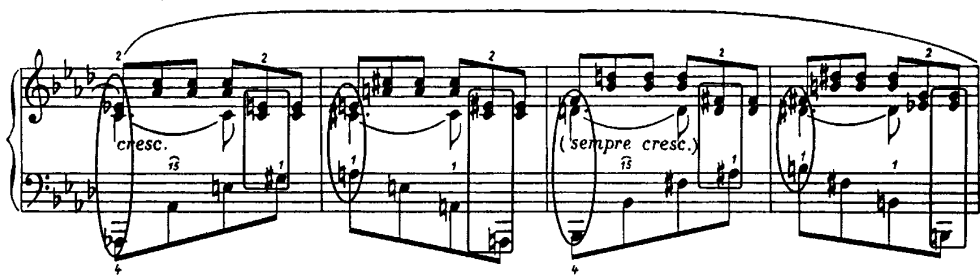
在13、17小节有一个值得注意的地方（见谱例A-1），右手的高声部与中声部间出现了一个平行五度的运用，这是学院派以及之前的风格体系中所禁止的，肖邦在这里大胆的两次运用，冲破了和声对位法的原则，同时体现出从浪漫主义时期开始，作曲家逐渐地对和声音响做出了新一步的追寻与探索。

谱例 A-1



第三首，降A大调练习曲。与f小调一样提出了非均匀的双手对位技巧（三对二），同样要求拉宽线条的走向，消除一切突出的重音，全篇连续无休止的三连音，像是一位按捺不住兴奋的叙述者不间断地向我们讲述着低声部缠绵美满的爱情故事，幸福、向往自始至终在和声的万花筒中静谧、欢愉地歌唱。全曲A B A的织体结构，在B段为了突出其对比，低声部加入了大提琴般悠扬漫长的旋律时隐时现，与右手的和声织体相互映衬，同时渗透着肖邦日渐娴熟的和声创作手法：16小节以主音降A结束，17小节通过同音转换（升G代替降A），使得调性自然的转入其属调—E大调（见谱例A-2），持续了4个小节后，旋律在C大调中重复，25小节开始，高声部和中声部连续四个小节的半音阶上行把全曲推向高潮。由于每个和弦的五音在半音阶的进行中连续升高，所以造成了极不和谐的增三和弦出现，在和谐（大三和弦）与不和谐（增三和弦）的碰撞中，为乐曲的高潮预备了强大的动力铺垫，巧妙地增添了无限强烈的色彩：

谱例 A-2



肖邦在这三首精致、短小的练习曲中，注入了对幸福、爱情的感受与幻想，并在富于创造性的音乐语言与和声织体中得到了充分的表现，创造了前两部练习曲集中所少有的审美境界。

附录 B 肖邦作品年表

年 代	作 品
1817	《g 小调波罗涅兹舞曲》、《军队进行曲》
1818	两首《波罗涅兹舞曲》
1821	《降 A 大调波罗涅兹舞曲》
1822	《升 g 小调波罗涅兹舞曲》
1824	以德国歌曲为主题的《变奏曲》
1825	《G 大调玛祖卡舞曲》、《B 大调玛祖卡舞曲》、《回旋曲》作品 1
1826	《b 小调波罗涅兹舞曲》、三首《苏格兰舞曲》
1827	《d 小调波罗涅兹舞曲》（作品 71）、《玛祖卡舞曲》（作品 68 之 2）、《e 小调夜曲》（作品 72）、《玛祖卡舞曲的回旋曲》（作品 5）
1828	开始创作《练习曲》（作品 10）、《B 大调波罗涅兹舞曲》（作品 71）、《奏鸣曲四》、为两个钢琴作《回旋曲》（作品 73）、《幻想曲》（作品 13）、《克拉科维亚克》（作品 14）、《三重奏曲》（作品 8）、《回旋曲》（作品 5）
1829	《圆舞曲》（作品 69 之 2、作品 70 之 3）、《波罗涅兹舞曲》（作品 71 之 3、作品 22）、《降 G 大调波罗涅兹舞曲》、《夜曲》（作品 9）、《f 小调协奏曲》（作品 21）、歌曲《愿望》、《为钢琴及大提琴作波罗涅兹舞曲》（作品 3）
1830	《e 小调协奏曲》（作品 11）、《圆舞曲》（作品 18）、《玛祖卡舞曲》（作品 68 之 1）、《变奏曲》（作品 2）、三首歌曲《战士》、《从我的眼睛前离开吧！》、《逍遥》
1831	《练习曲》（作品 10 之 12）、《a 小调前奏曲》、《d 小调前奏曲》
1832	《降 B 大调玛祖卡舞曲》（未编号）、《玛祖卡舞曲》（作品 6、作品 7）
1833	《大提琴及钢琴二重奏曲》、《变奏曲》（作品 12）、《三重奏曲》（作品 8）、《夜曲》（作品 9）、《波罗涅兹舞曲》（作品 3）、完成《十二首练习曲》（作品 10）、《协奏曲》（作品 11、作品 12）
1834	《波罗涅兹舞曲》（作品 26 之 1）、《降 A 大调前奏曲》（未编号）、《幻想曲》（作品 13）、《回旋曲》（作品 16）、《三首夜曲》（作品 15）、《四首玛祖卡舞曲》（作品 17）、《圆舞曲》（作品 18）
1835	《圆舞曲》（作品 69 之 1）、《玛祖卡舞曲》（作品 67 之 1、之 3、作品 24）、《谐谑曲》（作品 20）、《波兰葬礼》
1836	《圆舞曲》（作品 70 之 1）、《夜曲》（作品 27 之 1）、《练习曲》（作品 25 之 1、之 2）、歌曲《戒指》、《协奏曲》（作品 21）、《波罗涅兹舞曲》（作品 22、作品 26）、《叙事曲》（作品 23）、《回旋曲》（作品 5）
1837	完成《练习曲》（作品 25）、歌曲《我的爱人》、《即兴曲》（作品 29）、《玛祖卡舞曲》（作品 30）、《谐谑曲》（作品 31）、《夜曲》（作品 32）

年 代	作 品
1838	歌曲《春》、创作《前奏曲》（作品 28 一部分）、《玛祖卡舞曲》（作品 33）、《圆舞曲》（作品 34）
1839	完成《24 首前奏曲》（作品 28）、《奏鸣曲》（作品 35、作品 4）、《玛祖卡舞曲》（作品 41 之 1、之 3、之 4）、《夜曲》（作品 37 之 2）、《幻想曲的即兴曲》（作品 66）
1840	《奏鸣曲》（作品 35）、《即兴曲》（作品 36）、《两首夜曲》（作品 37）、《叙事曲》（作品 38）、《谐谑曲》（作品 39）、《波罗涅兹舞曲》（作品 40）、《玛祖卡舞曲》（作品 41）、《圆舞曲》（作品 42）、《三首练习曲》（未编号：f 小调、降 D 大调、降 A 大调）
1841	《圆舞曲》（作品 79 之 2）、歌曲《美丽的青年》、《塔兰泰拉舞曲》（作品 43）、《波罗涅兹舞曲》（作品 44）、《前奏曲》（作品 45）、《叙事曲》（作品 47）、《夜曲》（作品 48）、《幻想曲》（作品 49）
1842	《即兴曲》（作品 51）、《a 小调玛祖卡舞曲》（未编号）、《玛祖卡舞曲》（作品 50）
1843	《即兴曲》（作品 51）、《叙事曲》（作品 52）、《波罗涅兹舞曲》（作品 53）、《谐谑曲》（作品 54）
1844	《奏鸣曲》（作品 58）、《玛祖卡舞曲》（作品 56）、《夜曲》（作品 55）、《摇篮曲》（作品 57）
1845	歌曲《两种结局》、《玛祖卡舞曲》（作品 59、作品 67 之 2）、《摇篮曲》（作品 57）、《奏鸣曲》（作品 58）
1846	《a 小调玛祖卡舞曲》（作品 67 之 4、作品 63、作品 59）、《船曲》（作品 60）、《夜曲》（作品 62）
1847	《玛祖卡舞曲》（作品 63）、《圆舞曲》（作品 64）、《为钢琴及大提琴作奏鸣曲》（作品 65）
1848	《马祖卡舞曲》（作品 68 之 4）
1849	歌曲《曲调》

致 谢

漫漫求学道路，一个阶段在这里即将结束，论文付梓之际，回首往事，清晰听到的是时间走过的痕迹——挫折、艰辛、幸福，心中充满了无限怀念与感恩，怀念近一年来一直沉浸在肖邦音乐中所感受到的点点滴滴，感恩于导师王晓坤教授在此三年研究生期间对我的谆谆教诲与关爱。师爱是博大的、宽厚的，此时此刻无数的瞬间涌上心头：比赛前老师的叮嘱、生病时老师的焦急、迷惘时老师的鼓励……尤其是在论文撰写期间，从最初选题、结构搭建、翻阅资料到最终结稿，无数次的修改倾注了王老师巨大的心血，严谨的治学态度、独到的专业见解、深邃的音乐思想、和蔼的师者风范使我从中学到了许许多多，也更加意识到了自己的欠缺与不足。师恩如母，将永记我心！同时感谢所有教导过我的老师和音乐学院的领导，给我们提供了如此优越的学习环境和设备，并教给我们丰富的知识，为我们指引前行的方向。

衷心地感谢在百忙之中抽出时间来进行评审和论文答辩的专家们，是您提出的宝贵意见和建议，才使我的论文得以长足的进步和完善。

最后，感谢我的家人，在整个写作过程中，不仅给予我精神上的支持，分享其中的甘苦，而且为寻找书籍以及论文排版付出了很大的努力。

“路漫漫其修远兮 吾将上下而求索”。带着王老师和亲人在成长道路上给予我的一切，我将重新踏入生活的征程，继续努力前行！

宋丽娜

二零一二年五月

攻读学位期间发表的学术论文目录

论文:

- [1] 宋丽娜.灵感始于内在 技术展现音乐[J].时代文学(上半月), 2010, (04): 138-139.
- [2] 宋丽娜.肖邦“情”[J].飞天, 2010, (18): 110-111.

项目:

- [1] 宋丽娜.参与河南省教育厅“十一五”科学规划项目《中外高校钢琴专业课程设置比较研究》.2010.
- [2] 宋丽娜.主持新乡市2011年度社会科学研究项目《肖邦练习曲在高校教学中的应用研究》.2011.

所获奖项:

- [1] 2009年10月河南省第三届青少年才艺电视大赛钢琴组金奖.
- [2] 2010年5月河南省第十二届大学生科技文化艺术节器乐大赛钢琴专业类一等奖.
- [3] 2010年10月河南省音乐金钟奖钢琴研究生组第一名.
- [4] 2010年11月河南师范大学首届音乐专业技能大赛钢琴组一等奖.
- [5] 2010年12月第十届“公益中国”中国青少年电视艺术新星展播河南赛区优秀辅导教师奖.
- [6] 2010年8月第二届河南省专业钢琴比赛三等奖.