

909565

单位代码	10445
学号	20032398
分类号	J624.1

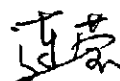
山东师范大学

硕士学位论文

论文题目 莫扎特降E大调第十双钢琴协奏曲研究

学科专业名称 音乐学

申请人姓名 连莹



导师姓名 留钹铜 教授

论文提交时间 2006年4月10日

独 创 声 明

本人声明所提交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

连莹

导师签字：

留敏钢

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

连莹

导师签字：

留敏钢

签字日期：2006年4月10日

签字日期：2006年4月10日

中文摘要

在西方音乐长河中，莫扎特的音乐天赋无人能及，其作品创作更是人类艺术宝库中的珍品，为人类留下了丰厚的音乐遗产。莫扎特的作品创作体裁广泛，内容丰富，情感深刻：其中，小提琴、长笛协奏曲感人颇深；钢琴奏鸣曲、交响曲气势磅礴，而贯穿作曲家创作生涯的钢琴协奏曲更是洋溢着莫扎特特有的内心独白和音乐美感。作为莫扎特钟爱的体裁之一，27首钢琴协奏曲不仅在西方音乐体裁的演变史上占有极其重要的地位，更重要的是记载并总结了作曲家丰富的人生历程与深刻的人生足迹。

过去，人们对于莫扎特音乐内涵的理解，只是停留在“为艺术而艺术”、“没有欲望，唯有美”的层面上，这是由于忽视了作曲家音乐精神中所包含的双重性格。莫扎特的音乐作品表面听起来明朗欢快、阳光灿烂，难有悲怆的呐喊和痛苦的哀音，但在明快均衡、恍若童稚般率真乐句背后隐藏的是作曲家苦难的经历、坚韧的意志和博大的胸怀。莫扎特借助自身特有的旋律线条，将这种情感融入作品，在表达深刻情感的同时，其音乐具有了更深层次的含义。本文通过对《降E大调第十双钢琴协奏曲》的研究，在清晰理解莫扎特音乐创作特质的基础上，力图探求矛盾存在的原因，揭示音乐所反映的真正内涵，并通过对作品演奏技巧的提示，使演奏更臻于完善。

本文以《降E大调第十双钢琴协奏曲》的创作背景、本体分析、美学特征、演奏技巧及历史价值为主线，对《降E大调第十双钢琴协奏曲》进行深入细致的研究。第一章创作背景，主要论述在社会环境、人文艺术、美学思潮的影响下，莫扎特音乐创作日趋成熟，详尽阐明莫扎特的创作与上述影响因素的密切关系，并说明《降E大调第十双钢琴协奏曲》的产生标志着作曲

家第二个创作时期的结束，新的创作生涯的开始；第二章音乐本体分析，主要从作品的曲式结构，和声技法，节奏节拍，旋律线条，调式调性，织体编排方面全面分析这部作品，为第三章美学特征的论述作技术铺垫；第三章音乐美学特征，从美学角度阐述《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》蕴含的独特的音乐美——惆怅美，从更高层面揭示这部作品的价值所在；第四章演奏提示，通过对《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》两架钢琴的合作准备与技术配合的分析，从实际演奏出发，探讨“双钢琴协奏”的含义。

《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》虽然是莫扎特早期的钢琴协奏曲作品，但作为唯一一首双钢琴协奏曲，在创作风格、创作技法及音乐表现等方面为莫扎特后期钢琴协奏曲的创作奠定了坚实的基础，并提供了更广阔的音乐发展空间。

关键词：莫扎特 双钢琴协奏曲 音乐本体分析 惆怅美

Abstract

Mozart's talent in music is unparalleled in the history of Western music and the music that he composed is of wide range of subjects and substantial content and profound emotion. Among all the masterpieces of Mozart, the violin concertos and flute concertos of his early days have been quite moving, while the symphonies, piano sonatas and clarinet concertos that he later composed have given us tremendous momentum. What plays an important role is his 27 piano concertos. Besides the aesthetic feelings, the piano concertos are the records of Mozart's life as well.

People always assert arbitrarily that Mozart's music is "art for art's sake" or "beauty without any desire". This is actually the result of the ignorance of Mozart's time and his dual personality. The music of Mozart sounds cheerful and lively, and sad melodies are rarely found. But what is concealed behind the merry music? Or what is actually presented through the music?

This article analyzes *Ees Dor 10th Double Piano Concerto* and aims to grasp the skill of playing his music more exactly, more comprehensively and more thoroughly, and to clearly understand his characteristics in music composing, and to reveal the real connotation of Mozart's music. This analysis has double significance for the playing and teaching of piano music both in theory and in practice.

Ees Dor 10th Double Piano Concerto is the only piano concertos that Mozart has composed for two pianos. Based on the its composing background, music features and aesthetic significance, this article analyze *Ees Dor 10th Double Piano Concerto* in great detail.

The first chapter is about its composing background. With the influence of social surroundings, trend of aesthetics and humanism, the music of Mozart becomes mature. *Ees Dor 10th Double Piano Concerto* marks the ending of a period of time and a new beginning of a new period as well. The second chapter is the noumenon analysis of the music. The three movements of *Ees Dor 10th Double Piano Concerto* is analyzed in great detail from the perspective of form, harmony, metre, rhythm, melodien, modes and tonality. The third chapter introduces its aesthetic characteristics. The special “melancholy beauty” of *Ees Dor 10th Double Piano Concerto* is elaborated from the perspective of aesthetics. The fourth chapter is playing instruction. The deep meaning of “double” is revealed by analyzing the cooperation of the two pianos.

Ees Dor 10th Double Piano Concerto is the piano concerto that Mozart composed in the early time; however, it lays a solid foundation for his later composing and provides him with a wide space for further development.

Key words: Mozart; Double Piano Concerto; Noumenon analysis of

music; Melancholy beauty

引言

一、论文写作目的

沃尔夫冈·阿玛迪斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791)奥地利作曲家、键盘乐器演奏家、小提琴家、中提琴家、指挥家。在西方音乐发展史中,这位被公认为稀世之才的音乐家,在其短暂 35 年的生涯中,为人类留下了极其宝贵和丰富的音乐遗产。

莫扎特是音乐天才,但他为人类留下的艺术瑰宝不是一蹴而就的:莫扎特童年时代在欧洲宫廷学到的点滴音乐是他金玉宝藏的源泉;与生俱来的形式感、对称感及半是来自学习、半是来自直觉的技艺的紧密结合,是他成就的基础。由于具有敏锐的觉察力和超然物外的洞察力,莫扎特塑造的音乐形象可与莎士比亚笔下的人物媲美——逼真动人且充满戏剧性。鲜明的音乐形象、流畅的表达方式,加之融合了意大利、法国、奥地利和德国风格的音乐,淋漓尽致地表现出作曲家“宏大通博”的才智。如此的创作积累和音乐特点塑造了莫扎特的创作风格,同时亦改变了交响曲、钢琴协奏曲、弦乐四重奏、奏鸣曲以及其他许多体裁的发展方向。

莫扎特最喜爱的乐器是小提琴和钢琴,从创作数量上看,他为小提琴写了 37 首奏鸣曲、5 首协奏曲,为钢琴创作了 17 首奏鸣曲,27 首协奏曲(其中早期作品 6 首,成熟的协奏曲 21 首)。除此之外,在数量上能达到这一“等级”的创作是奉献给约瑟夫·海顿的 23 首弦乐四重奏,但在质量上难与钢琴协奏曲的创作相匹敌,由此足见莫扎特对协奏曲这一体裁的钟爱。研究莫扎特的德国音乐史学家阿尔弗雷德·爱因斯坦(1880-1956)认为,莫扎特的

钢琴协奏曲是他所有作品中最富有特色的。可以说，莫扎特把其歌剧创作中形成的音乐特点，在钢琴协奏曲里用纯器乐演奏的形式给予了艺术化的再现和发挥。不了解莫扎特钢琴协奏曲的写作与艺术特点，就不可能深入理解莫扎特的音乐内涵及独特的音乐语言。

《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》是莫扎特 27 首钢琴协奏曲里唯一一首为两架钢琴而作的协奏曲。这部作品构思大胆，陈述严谨，节奏强劲有力，旋律富于歌唱性，结构完美并富于逻辑性，尤其是两架钢琴的“对话之完美”及与管弦乐队的“竞奏之平衡”展现出来的惆怅美，表现出莫扎特独有的音乐特质——一切对立的契合 (Coincidentia oppositorum)，充分体现了莫扎特出神入化的音乐形象及其丰富深刻的思想内容。整部作品用慨然以悲作金线，欢然之喜为银线，编织了表面看似明朗欢快，实际暗含阴暗忧郁情绪的矛盾心理，由此使作品更加引人入胜，发人深省。

鉴于此，笔者选择此课题作为研究方向。

二、研究状况

国内：

近几年来，我国的钢琴艺术发展迅速，理论水平也相应提高，对莫扎特以及其作品的研究书籍与文章也越来越多。

1991 年第 7 期的《人民音乐》刊登的《莫扎特论》的有关译文，从音乐的创作风格，创作的一般特征以及人道主义理想和资产阶级启蒙思想对莫扎特的影响等诸方面阐述了莫扎特对西方音乐所做的历史贡献及其历史意义。1994 年第 4 期的《音乐艺术》刊登的《莫扎特书信》六封，透露了莫扎特的世界观、艺术观、自豪感和顽强不屈的斗争精神。《中央音乐学院学报》

的《如何演奏莫扎特的钢琴协奏曲》一文，讲解了演奏协奏曲需具备的基本素质和要求，并从曲式和结构上简略概括分析了《莫扎特第九钢琴协奏曲》、《莫扎特第二十一钢琴协奏曲》以及《莫扎特第二十七钢琴协奏曲》，1991年第4期的《中央音乐学院学报》刊登的《〈莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究〉评价》一文，通过运用崭新的视点——“民族音乐学”对莫扎特现时代文化意义进行了研究，从人类学的层面上揭示了深层次的西方文化的价值观和社会结构。由费里克斯·胡赫著，高中甫译的传记小说《莫扎特》，以细腻的笔触，亲切感人的叙述，形象再现了莫扎特这位神童的一生，另有一本由赵鑫珊、周玉明著的《莫扎特之魂》，是国内第一部全面完整地多视角地论述莫扎特的巨著，读后使笔者对这位不朽的音乐奇才有了更深刻、更细致、更系统的了解，为《莫扎特降E大调第十钢琴协奏曲》的研究提供了资料。

国外：

国外有关莫扎特的资料较国内丰富得多。例如：Simon P. Keefe 的《Mozart's piano concertos: dramatic dialogue in the Age of Enlightenment》（西蒙，《莫扎特协奏曲——启蒙运动中的戏剧性对话》）；R. Larry Todd and Peter Williams 合著的《Perspectives on Mozart performance》（拉芮、比特，《论莫扎特的演奏》）等。

尽管研究莫扎特的资料较多，但对其27首钢琴协奏曲的研究，至今还没有成为较完整的体系。目前笔者只查到国内一篇关于莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》(K. V488)的硕士研究生毕业论文，对其它26首钢琴协奏曲真正意义上的深入探讨、研究还未曾见到，尤其是对《降E大调第十双钢琴协奏

曲》的研究仍是空白。笔者希望通过对这部作品的研究，使人们更关注莫扎特协奏曲创作的重大意义。

本文以上述研究材料为基础，结合莫扎特生活的时代背景、人生历程，借助哲学、历史学、社会学、民族学、美学等学科，对莫扎特钢琴协奏曲进行多方面、多角度、多层次的分析，从而揭示其在哲学、美学层面上更高的艺术价值。在实际研究分析中，会受到文化传统、民族心理、审美习惯等方面的制约。因此，对所研究的问题要进行深入的了解、把握、挖掘、分析和比较，才有可能得出正确的结论，收到良好的效果。由于自身的学术水平和研究能力有限，对所研究的领域会有未能及的方面，这将是笔者今后有待提高的方面。

第一章 创作背景

一、生平简介及协奏曲概述

莫扎特 1756 年生于巴伐利亚管辖下的萨尔茨堡，童年就显示出不同寻常的音乐天赋，父亲利奥波德细心、严格的启蒙教育，使莫扎特自幼就打下了演奏与创作的坚实基础。莫扎特 6 岁（1762）就去各国宫廷献演，此后 10 年，是莫扎特大出风头、大开眼界的时期，维也纳、巴黎、伦敦、罗马等欧洲当时的重要都市和宫廷，都对这个小天才感到惊诧。莫扎特借助自己超常的技艺和聪颖的领悟力，大量并迅速吸收一切美好的音响与技巧，从伦敦约翰·克里斯蒂安·巴赫（J.C.Bach）的羽管风琴协奏曲到意大利阿莱格里的《求主怜悯》；随阉人歌手曼佐利学习歌唱，又在父亲的督促下研究富克斯的《作曲津梁》。莫扎特后来写到：“没有人像我那样在作曲上花费了如此大量的时间和心血，没有一位著名大师的作品我没有再三地研究过。”^[1]这个时期，他已有相当数量的创作了。如果从莫扎特 5 岁写的小步舞曲算起，他这时的创作，已涉及了弥撒、晚祷曲、赞美诗等宗教体裁；歌剧、歌唱剧声乐曲及即兴的演唱曲；18 世纪流行的各种器乐体裁，从嬉游曲、遣兴曲、舞曲到奏鸣曲、重奏曲，从协奏曲到交响曲。

1772~1781 年的近 10 年是莫扎特创作的第二个时期，从希罗尼穆斯·科洛雷多成为萨尔茨堡的新任大主教开始，到莫扎特忍受不了这位主教大人的欺辱，愤然辞职独自赴维也纳为止。除去 1777~1778 年出国旅行，期间结识曼海姆乐队的音乐家，聆听他们的作品和演奏外，莫扎特基本留在萨尔茨堡进行各种体裁的创作，同时担任主教宫廷的管风琴师。这时期的莫扎特创

作了弥撒（“加冕”、“庄严”等）、多部歌剧（其中重要的是 1780 年的歌剧《伊多梅纽斯》(Idomeneo)），为小提琴、独奏组以及其他管乐写作协奏曲（k. 217、k. 219 的小提琴，k. 313 的长笛，k. 314 的双簧管，k. 299 的长笛和竖琴协奏曲等），前 10 首钢琴协奏曲和前 13 首奏鸣曲，包括《巴黎交响曲》(k. 297, 1778) 在内的近 20 部交响曲作品及四重奏和其他各类重奏作品。莫扎特用繁忙的创作填满这段令人窒息的日子，并在与大主教不断发生冲突的过程中逐渐成熟起来，随着创作经验的不断积累及 25 年来比常人更为丰富的人生阅历，使他对自已的能力和未来充满自信和希望。他不顾始终教诲他的父亲的忠告，毅然离开主教去做一个自由的艺术家。18 世纪 80 年代的奥地利，正处于法国、德国启蒙精神的氛围之中，人的价值不是由出身而是由才能和道德所决定的意识，开始被社会知识界广泛接受，这无疑也促成莫扎特作出这一人生路上的重大决定。

最后的近 10 年是莫扎特的辉煌时期，他那惊人的创作力使杰作频频产生，但在维也纳的自由生活并不尽如人意。莫扎特于 1782 年与自己所选择的姑娘结婚生子，成家后的生活需要独立奋争，莫扎特忙于教学、演出、与出版商交涉、创作大量的委约作品，入不敷出的经济压力始终没有摆脱，同时，莫扎特的生活与创作体现出前所未有的充实，可以开列出的精品单让人目不暇接。他为每星期的音乐会创作并亲自演奏钢琴协奏曲，他去冯·斯维腾男爵（冯·斯维腾 Gottfried Swieten, 1733~1830 出生于荷兰，是音乐爱好者、业余作曲家，阅历丰富、见多识广。）家中参加定期的音乐活动，不仅能和海顿、迪特斯多夫经常合奏四重奏，并且一起聆听、研习 J.C. 巴赫和亨德尔的作品，其间莫扎特和海顿相互理解、彼此建立起深厚的友谊。莫

扎特此时的作品充满着他所独具的完美与深情，还渗透了他对前辈大师的尊重，如献给海顿的 6 首四重奏、晚期的《普鲁士四重奏》以及他用 J. C. 巴赫和巴赫的长子 W. F. 巴赫的赋格改变的重奏作品 (K. 404) 等。最优秀的歌剧和交响曲作品也在这个时期连续完成：歌剧《后宫诱桃》(Die Entführung aus dem Serail 1782)、《费加罗婚礼》(Le nozze di Figaro 1786)、《唐璜》(Don Giovanni 1791)、《魔笛》(Die Zauberflöte 1791)、《女人心》(Cosi fan tutte 1789)，从《哈夫纳》(K. 385, 1782) 到最后的三部交响曲 (K. 543、550、551, 1788) 等，当然还有未完成的《安魂弥撒》以及其他众多作品。1791 年 12 月 5 日，贫病交加的莫扎特，带着他心中的音乐和遗憾离开人世，但留给后人的是任何财富也无法比拟的音乐遗产。

协奏曲 (concerto) 这个词来源于意大利文 concertare，原意是“连在一起”、“联合”。16 世纪，协奏曲是指独唱与合唱、两个分开的合唱、不同的乐器、特别是人声与乐器之间“连在一起”，协同合作，进行演唱和演奏。到了 17 世纪，协奏曲这个词又增添了一种彼此“对抗”和“竞争”的含义，指近代协奏曲中独奏者或独奏组与乐队之间的对比关系。18 世纪，巴洛克时期纯粹的复调织体显得逐渐过时，而从 17 世纪起一直作为歌剧基础的在背景支衬下突出一条旋律线的观念从此渗入于器乐作品之中，由乐队的全奏为引子的古典协奏曲的第一乐章，同歌剧的咏叹调之间具有许多共同之处。18 世纪中期后，新的奏鸣曲概念开始侵入音乐的所有类型里，协奏曲就是基于这种调性和主题的双重原则的，是一种有强烈对比性的乐曲形式。

莫扎特的 27 首钢琴协奏曲是一个前后相续的序列，是一个充满戏剧性的生成过程。如果说，贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲是他用音符写下的一部自

我意识发展史，其中隐藏着许多潜意识的惊心动魄的故事，那么，莫扎特的 27 首钢琴协奏曲也同样具有这种“自我意识发展史”的性质，是作曲家心路历程的忠实记录和写照。莫扎特的钢琴协奏曲确立了 18 世纪古典主义协奏曲的结构原则（三个乐章对比并置的套曲结构；双呈示部；独奏乐器有技巧性的华彩段等），并加强了独奏器乐的地位，强调了不同于协奏乐队的音乐性格。莫扎特的钢琴协奏曲在内容和情绪上是千姿百态的：他不仅具有丰富的创造力，更重要的是能把握住最有效果的一瞬间将乐思一一引入听众心中；他处理曲式的手法虽然不如海顿那样大胆，但也并非硬套传统曲式；尽管他在发展主题方面的能力高超，但宁愿写新旋律，也不愿发展现成的主题；他的出人意料的旋律能够在特定的时刻获得特殊的效果；他在钢琴协奏曲篇幅较大的乐章里，尤其是余韵无尽和新意无穷的末乐章，丰富材料的多次引用常把音乐引向欢乐的顶点，使人振奋至极，感人至深；他将持续、如歌的音调，运用在抒情段落中（常见于慢乐章），在管弦乐特殊背景的映衬下，显得更加楚楚动人、回味悠长……。莫扎特这些新手法的运用，使钢琴协奏曲不再单一、片面地表现技巧，而使之具有与交响乐同样规模宏大、和声精妙、寓意深刻的意义。如果说海顿的交响曲和四重奏是 18 世纪下半叶音乐的高峰，那么莫扎特的钢琴协奏曲则是当时无人能与之比拟的，使他成为近代协奏曲形式的创始人。

二、创作背景

（一）社会环境和人文环境的影响

《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》创作于 1779 年年初，时莫扎特 23 岁。是莫扎特在慕尼黑、奥格斯堡、曼海姆和巴黎以及经过沿途很多小城市长达

18 个月的巡回旅行和演出之后重返自己老家萨尔茨堡不久开始动笔的,这时的莫扎特已经成熟了,长大成人了。他经历了人生几个黑暗点:

第一、母亲在巴黎去世,莫扎特未能某到职位;

第二、经历了失恋的痛苦。但自 1778 年圣诞节后,莫扎特除了爱自己的妻子外,再也没有对其他女人产生真正的爱慕之情,又重新恢复了谈吐诙谐、幽默、待人忠厚的本色。

第三、莫扎特又回到萨尔茨堡,他恨这所小城市的闭塞和心胸狭窄,尤其痛恨专制的主人——萨尔茨堡大主教。

最后,他在欧洲跑了一圈,又回到了原地,心情是沮丧的。

18 世纪 70、80 年代,正是欧洲历史上的重要时期——法国资产阶级革命之前。那时的奥地利,正处于法国、德国启蒙精神的氛围之中,是反封建斗争极其尖锐的时代。市民等级的地位赫然上升,他们靠办工业发家致富,并为自己一向受到等级制度限制的权利而斗争。音乐已开始绵绵不断地、日渐广泛地渗入市民社会,久而久之,小市民就介入了艺术生活的一切领域,审美趣味逐渐在全民族中培养起来。正如法国启蒙运动中的伏尔泰(Voltaire 1694-1778)在《哲学词典》中说到:“审美趣味是逐渐地在以前没有审美趣味的民族中培养起来的,因为该民族是一点一滴地感受其优秀艺术家的精神的。这个民族渐渐地习惯于用勒·布朗、普桑和勒絮尔的烟缸来欣赏图画,用吕里的耳朵来听基诺的各场配乐朗诵,用拉莫的耳朵来听咏叹调和交响乐……。”^[2]如果一个民族失去了对自由、平等、和平的向往,整个生活气息奄奄,精神衰微及其锐气消蚀的话,那么这个民族终究会放弃对任何价值的追求。莫扎特从欧洲回来后,更加深了对不平等制度的认识和

体会，对已经完全变得腐败不堪和极不合理的封建秩序极端轻蔑。为了争取人身自由和创作自由，不断与萨尔茨堡大主教发生冲突，不满自己在大主教面前的卑微、毫无地位可言的奴仆地位，导致最终与大主教的彻底决裂，于1781年离开萨尔茨堡迁居到了维也纳，开始了自由艺术家的创作生涯。毋庸置疑，莫扎特必然把对人生、世界的种种矛盾冲突与内心的痛苦写进他的作品中，将他认为的人的价值不是由出身而是由才能和道德所决定的意识转化为音响。现实世界的矛盾一经艺术化，便会得到缓解与和解。

在莫扎特身上，明显体验出一个阶级处于上升时期所具有的坚定、乐观的阶级意识，这使得一切生活的艰苦、贫困、疾病及上流社会的冷漠等等都不能使他懊丧、屈服、动摇，所以造就了莫扎特，造就了他区别于贝多芬、勃拉姆斯音乐的神秘音乐——一种具有某种隐藏的惊异和畏惧，一种不仅具有力量，还具有一种巨人般攻击力的音乐。由此可见，社会因素是影响莫扎特音乐创作中的重要因素。

在莫扎特晚期作品中，已初步体现了悲剧性和戏剧性因素（如安魂曲等），但这一因素还没有发展到像贝多芬那样成熟的地步。这说明莫扎特已有必须经历艰难的、残酷的斗争来实现理想的预感，但这仅仅是初步的意识，还没有发展到成熟的地步就在饥困交加中离开了人世。就在他35岁，人一生的成熟时期，社会冲突和个人矛盾还没得到深刻的体会时，他的创作道路就中断了。可以假设，如果莫扎特再活几十年，在人生进一步迈向成熟和音乐创作更加炉火纯青的情况下，他的作品更会充分体现光明与黑暗的矛盾与斗争。

（二）文学艺术和文学思潮的影响：

人类始于自然，进入 21 世纪的人类已深感离自然越来越远，失去了自然的纯真。在物质和文化的创造中人类渴望通过理性帮助自己在自由的道路上复归自然。这并不是现人类独有的心态，在人类的先哲身上始终不辍的探索着这种人类精神，因为在自然中人类永远能够知晓自身所缺乏的品质，在文化的创造中，人类努力贴近自然，尽管从未与自然达到真正的融合。因此在文化史上，任何一位在这种探索中所做出努力的人及其作品都值得正面临自然危机的人们去研究他们，缅怀他们。

在音乐文化中，古典主义时期的创作是人类音乐的顶峰。作为这个时期重要的代表莫扎特的音乐创作更是经典中的精品，其纯音乐的内容是最自然状态中的情感涌动。正如《渴望春天》这首歌曲的田园风格特征的曲调和生动的歌词，言表了作者对大自然无比的亲切热爱之情：

“来吧，亲爱的五月，给树林穿上绿衣，让我们在小河旁，看紫罗兰开放。当小鸟唱起歌儿，报告春天来临，在青草地上跳舞，又是一番欢欣。啊，来吧，快带来紫罗兰，也多多带来布谷鸟和伶俐的夜莺。”

无论是莫扎特歌曲还是器乐作品，其同一的气质是“高贵的单纯，肃穆的伟大”，这正是古希腊艺术中与自然的融合，要摆脱物质肉体的纠缠，去追求神性同人类生活的物质要素两相分离的境界。莫扎特这种精神倾向正是现代人所熟知的启蒙运动精神。

在莫扎特大量的书信中可以感觉到一种同音乐相同的热情，既启蒙运动的代表人卢梭的自然纯真论的热情（卢梭的美学思想对莫扎特的影响将在后面美学思潮的影响中做详尽论述）。它与这个时期的绘画或其他艺术中表现自然美的倾向有一致性。如克洛德·洛兰（1600—1682）的《海港暮日西下》

(1639年)展现了海港落日的景色:晚霞的余晖为天边的云彩和涟漪荡漾的水面镶上了一道金边,微波起伏的水面引来了无数条金蛇的舞动,空气中弥漫着大海的潮湿味道和自然的清香。弗拉戈纳尔(1732—1806)在1760年创作的《游戏》突出表现了孩子们在自然中游戏的惬意和自由的境意。孩子们被鲜花和绿树簇拥着,其中女孩儿双手拥抱之势,从飞扬的神采中可以看到与自然之神是如此的贴近!

对于莫扎特来说,自然美不仅被他热爱,并在他的创作中起着重要作用。1780年9月,莫扎特写下了这样一段日记:

“下午转好天气。哦天气!哦好转了!哦绚丽!哦下午。哦落雨。哦下午。”(注意:一连用了六个“哦”)这便是个与众不同的莫扎特,对9月的天气变幻,竟然有那么多的细微感触。他一旦把这些感触化为钢琴协奏曲的几个乐章,那便有风动雷鸣、歌哭言笑,令人心碎!

音乐是表达人内心激情的艺术。正如法国启蒙学者达兰贝尔(J. R. d'Alambert, 1717—1789)在《论科学的起源和发展的随笔》中认为,音乐与其说是模仿的艺术,倒不如承认它是“说话或甚至是语言的一种,借助这种语言表现各种不同的内心情感,说得更正确些是表现内心的各种不同的激情。”^[3]对于这一点,卢梭认识的更为清楚,他在1753年致达兰贝尔的信中写道:“我认为您对音乐模仿的看法既很确切,又很新鲜。事实上,除绝少例外,音乐家的艺术绝不在于对方的直接模仿,而是在于能够使人们的心灵接近于(被描述)对象存在本身所造成的意境。”^[4]1787年莫扎特养了3年的小鸟儿死了,他安葬了这只鸟儿,并为它自撰一首诗:

一个小傻瓜长眠在此，
我把它唤做亲爱的八哥——
正当它豆蔻年华，
就不幸飘然去世；
它的夭折
引起死的巨大悲伤。
痛定思痛，
我寸肠欲断，肝胆俱裂。
啊，读者哟，请挥洒你的热泪，
因为终有一天你也会长眠地下，
荒坟一角。

由此可见莫扎特对自然刻骨铭心的爱以及心灵与自然相互依存的关系。诗中不仅表现了对自然万物的怜爱之情，更重要的是借对鸟儿命运的悲叹来象征自己坎坷的命运和岌岌可危的自然命运的悲叹。对象虽然是一只鸟儿，但却赋予了充满内心情感的人类特征，在痛苦的人生中渴望爱的心愿以及热爱人类的思想同作曲家热爱自然的思想达到了密切认同的境界。它表现了莫扎特对人类温暖、人类柔情的追求，而这正是启蒙运动时期自然主义和人文主义思想的特征。

莫扎特作品给人以与自然浑为一体的感觉，有一种与大众即刻交流的价值，这种即刻和直接交流的倾向在古典音乐大师的作品中莫扎特表现地最为突出，即使是贝多芬的音乐与他相比，都显得有过多的思考思辨的晦涩。莫扎特的音乐创作虽然没有贝多芬的英雄、宏大超人的境界，但更多的是圣方

济各式的人文主义思想的表现——对人类的爱。因此，能够让人们不假思索的只用心灵就能感受到音乐的清晰、明朗、质朴等特点，这本身也反映了文艺复兴艺术思想中的自然主义和人文主义的倾向。

音乐中的古典主义正是文艺复兴的继续，在莫扎特时代这一运动的继续体现为欧洲的启蒙运动。

启蒙运动是 18 世纪兴起于欧洲的一场轰轰烈烈的思想解放运动，思想精髓是战胜中世纪黑暗，高举自然主义旗帜，这个时代的宗教已体现出上帝和人之间是自愿、自发的和谐关系。新兴的资产阶级思想家反对教会和封建的特权，认为人是万物之本，是自由的生命体，主张人人平等，鼓励人们应通过自己的思考，运用自己的力量去追求属于自己的幸福。在启蒙运动的影响下，音乐不再被认为是上帝的恩赐，只能用来歌颂上帝，而是如查尔斯·伯尼所说：“音乐是一种无罪的奢侈，对我们的生活确非必要，但却可以给予听觉巨大的享受和满足。”^[5]也就是说，音乐是为人服务的，所以应当悦耳动听，给人以愉悦感，应当纯朴自然，易于被人接受。这种音乐要服务于人的观点直接影响了音乐从复调风格向主调风格的转变。既然音乐要表现普通人的情感，要被广大群众所接受，这就要求音乐作品避免过分的复杂，要简洁、悦耳。音乐的质朴与平民化正是启蒙思想家的理想。

启蒙运动的代表人物卢梭认为：音乐应当模仿一种原始的说白歌曲，一种人类自然的语言。也就是说，音乐不是要模仿自然世界的实际巨响，而是人说话的声音，特别是那些表达了内心情感的语言。卢梭在《音乐词典》具有纲领性的词条中写到：“音乐是作为一门以悦耳声音的连续进行和结合来讨人喜欢的艺术，必须避免只有少数人才能欣赏的复杂对位。”^[6]故而，音乐

的内容不仅在于音响形式本身带来听觉的和谐，更重要的是音响形式所带来的具有启发性的某些感受。音乐的终极任务不只是用复杂的旋律、对位、织体模式还原或模拟语言的抑扬顿挫，而是通过模仿过程及其内心体验和激情，达到触及心灵的道德目的。

就这一点来讲，莫扎特做得尤为突出，从《降E大调第十双钢琴协奏曲》可以看出：莫扎特用主调音乐代替在巴赫手中发展到高峰的复调音乐；优美、简单易懂的旋律成为作品的主要织体部分；低音及和声起到衬托作用（阿尔贝蒂低音就是显著的例子）……。这些重要的创作手法，使主调音乐再次成为主流，填平了艺术与大众之间的鸿沟，音乐更贴近于普通大众，为人们所接受。正如查尔斯·伯尼所说，每个普通人都有享受音乐的权利。莫扎特用真正的“自然之音”抒发了每个普通人发自内心的细腻情怀。

由此可见，启蒙运动对莫扎特的音乐创作起了不可估量的推动和引导作用。

（三）美学思想的影响：

莫扎特音乐的美学思想与启蒙运动三大领袖之一的卢梭（1712—1778）及在文艺理论颇有建树的赫尔德（1744—1803）有着密切的关系。

1、卢梭的美学思想对莫扎特音乐的影响：

在卢梭的许多著作中，自然主义与人文主义是融为一体的，他从对自然主义的思考 and 认识中探索、抽象出对人类世界的博爱。他在《人类不平等的原因及其依据》一文中说：“究竟什么是慷慨、厚道和人道呢？如果我们能够正确的判断，就是仁厚和友谊，亦只是同情的结果，而只是经常在着力于一特殊目标而已。因为希望另一个人不致忍苦罹病，和希望他快乐相比究竟

有何区别？实际上，同情必然是属于较强者，任何遭受灾难的生物，都觉得自己便是正在受苦的生物。”^[7]很明显，这视为同一的感觉，在自然界比较诸理性的境界中更属完全。理性引起自尊，思虑则确定自尊，理性使人类自弃心智，并从困惑或苦恼的每一事物中脱离出来。

卢梭在自然情感中把握了“同情”的特质，更加深刻得剖析了作为个体的人与人类之间的关系。同情在自然界中代替着法律、道德和德行的地位，这已显现出卢梭的自然主义情感的人文主义的社会意义。正是这种“视为同一的感觉”的思想感情使莫扎特感到“自己便是正在受苦的生物”，并把这种对自己的同情迁移到他所珍爱的鸟儿上，并撰诗文为其作墓志铭。这种来自对自然界的同情滋长了莫扎特的理性，引起了 he 强烈的自尊，致使他虽然在社会中没有任何地位，却能在心底里确定作为音乐家身兼重任的自尊。他将这种情感全部投入到音乐创作中，这种情感的转化迁移使他从一切社会不平等的苦恼中摆脱出来。如果说卢梭从真正的自然中获得理性的激情的话，那么莫扎特则是在音乐中这种再造的自然中思虑并确定了人类自尊和纯然宁静的欢乐。可见，卢梭的自然主义情感在莫扎特的音乐创作中得到充分的体现。

卢梭时代把幽居视为与大自然亲切接触融合的有效方式，在他另一篇名著《寄达隆培尔》中，他认为：“幽居足使灵魂归于宁静，并减轻由于世界的嚣扰和纷乱而产生的那些情欲。远离恶习的煽动，则我们提及恶习而不会有多少憎忿；远离那些会影响我们的罪恶，我们就会减除心灵的易感性。”^[8]在《孤独散步者的梦想》一文中，他说：“在这（大自然）境界里，心灵能够找到坚实的坐位，而足使他能得到完全的静息。”^[9]其实大自然确实有净化

灵魂的功效，那种静思忘我的境界只有在与大自然完全融合才能真正获得。

这种境界同样也为莫扎特所留恋。1784—1785 这两年是莫扎特一生中“相对平静的几年”（达文波特语），他常常一连几天都住在维也纳的植物园里，植物园内的田园美景比维也纳其他任何地方都能显示出自然的魅力，正是卢梭理想中的田园环境、宁静的自然环境使莫扎特创作出包括最伟大作品之一的《费加罗婚礼》等一系列作品。在《费加罗婚礼》的凯鲁比诺的咏叹调——“不知道我自己干了什么”中莫扎特写道：“清醒时我说爱情，睡梦中也说爱情，对水，对影，对山岭，对花，对草，对泉水，对回声、空气、微风，都倾诉我的心情，与它们相交谈。”莫扎特将自己所有的感情都交给了大自然，在大自然那里得到了更高的升华，只有这种感觉对他才是“知足的珍贵的”，才能使他感到“存在的可爱和甜蜜。”莫扎特在沉思中寻找自我价值的存在，寻找美的光亮，这是一种“对真理清醒的入神和惊叹”（海德格尔语），而这种真理正是他沉浸自然孤寂境界的感悟显现，是对自然思虑、对人生思辨的结果。

莫扎特的音乐大都有灵魂安静的特征，即使是快板乐章也采用了平静的意向。这种平静并不是安息，而是在均匀适度的运动中蕴含了平静，这种静与动高度统一的特征与卢梭的《孤独散步者的梦想》有高度的一致性：

“如果我们指明四周的事物，它就会破坏思想的引力，并使我们从我们自己分裂出来，立即使我们回复到财产和人类束缚中，使我们重新感到我们的诸多不幸。一种绝对的沉默将导致悲哀；它代表死亡的阴影。因此，必须有一种快乐的想象去救济它。”^[10]这就是为什么莫扎特的音乐总有无休止的快乐洋溢着，为什么莫扎特的音乐是“含着眼泪的微笑”的原因。对莫扎特

来说这种“快乐的想象”就是他在音乐中再造的大自然，把他从凡俗社会中的一切痛苦磨难中解脱出来。

由此可见，莫扎特的音乐无论从创作意图，创作来源，创作思想等方面都与卢梭有着千丝万缕的联系和高度的统一性。对于莫扎特与卢梭思想中的自然情感的关系笔者将在后面的美学特征一章中做详细论述。

2、赫尔德的美学思想对莫扎特音乐的影响：

赫尔德是“狂飙突进的浪漫主义”的理论家和精神领袖。“狂飙突进的浪漫主义”美学思想是随同文学艺术上“狂飙突进运动”在18世纪末兴起和发展中产生和传播的。这个文学艺术的运动是启蒙主义运动在德国发展的必然结果，它的重要特点是与新古典主义决裂，高扬德意志的民族意识，推崇自然和天才，具有强烈的反封建基调。同时，也受到法国启蒙主义，特别是狄德罗、卢梭和英国感伤主义的影响。这一文艺运动的美学纲领制订者就是赫尔德。

赫尔德的美学思想中重要的一点就是具体分析了人道主义精神在审美意识中的艺术表现，为浪漫主义美学思想阐发了理论基础。如果说赫尔德从哲学的角度上揭示了人道主义精神的真谛，那么莫扎特则是将内心的情感投入到音乐中发展、升华了他“自由”、“平等”、“博爱”的人道主义精神。

赫尔德十分重视诗的感情特点，他曾说过：如果诗是它应该成为的那样，那么就其本质而论，它就应该是感人肺腑的诗。这是感官上最富有表现力的语言，它是充满热情的并且能召唤起这种热情的一切东西的语言，是人们经历过，观察过，享受过，创造过，得到过的想象、行动、快乐或痛苦的语言，也是人们对未来抱有希望或心存忧虑的语言。在莫扎特声乐体裁的创作中，

有很多歌曲就是以诗谱曲。其中比较著名的就是以歌德所写的叙事诗谱成的一首具有浓郁浪漫风格的通俗歌曲《紫罗兰》，这首歌表达了一种谦仰而纯真的爱情。正因为诗的语言是感性的，且包含了人的一切活动和意识，莫扎特才将诗的情感性与音乐的自然性以及他自身的内在意识结合起来，音乐才具有了感人肺腑的力量，从感情上打动人，体现了莫扎特音乐创作中的诗与音乐相结合的人道主义精神。

赫尔德所提出的人道主义精神正是回归自然的精髓。他在赞同卢梭的回归自然的美学思想的同时，进一步提出了返回“单纯、真、善、美和自然美，追求自由”的口号。这一口号随着狂飚突进运动而回荡在德国大地上。

赫尔德在《关于提高人道的书简》的第一百二十封信中进一步论证了人的内心的真实，指明在诗里人的灵魂的存在，靠的是真实与感觉到的深度，靠的是表现人的本性的现实。莫扎特将这种表现人的本性的现实融入到他的歌剧之中，在歌剧中寻找他自己，寻找属于全人类的身影。特别是在《魔笛》的创作中，通过刻画人物性格，反衬人物心理，以及对人物角色的朴实、深刻的描写，将他在共济会体会到的人与人之间的友谊的互助精神，将他主张的人道主义理想和越来越吸引他的最高伦理道德标准：智慧战胜愚昧，光明战胜黑暗，善良战胜邪恶，以及自由、平等、博爱等一并融入其中，充分体现了莫扎特的人道主义精神。

综上所述，莫扎特音乐创作中的所有创作因素与当时所处的时代背景、人文环境、思想意识、文艺思潮、美学思想等有着息息相关、密不可分的关系。正是由于这些因素的影响，才使莫扎特的音乐创作具有了哲学意义上的价值，铸就了莫扎特音乐永恒的魅力。

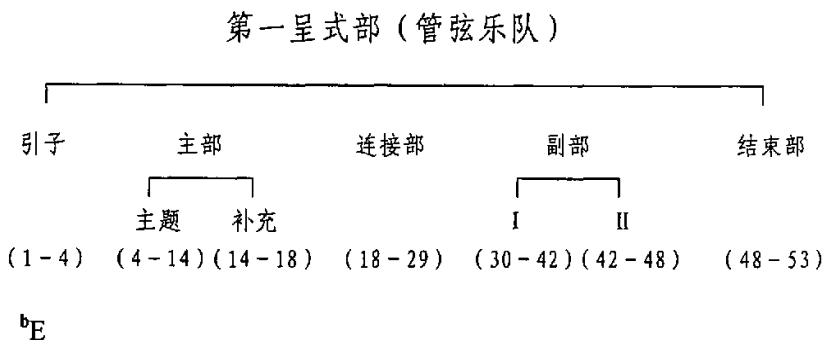
第二章：音乐本体分析

18 世纪中叶之前，协奏曲第一乐章通常是四段合奏加上三段独奏的形式，合奏与独奏交替出现。直到约翰·克里斯蒂安·巴赫（J.C.Bach）在柏林时期所作的协奏曲，逐渐将奏鸣曲式的材料及形式引入到协奏曲中，形成“协奏—奏鸣曲式”的架构，包含独奏、合奏与独奏及合奏交替出现。莫扎特自创的钢琴协奏曲，是寻着维瓦尔第协奏曲中“快—慢—快”三乐章编排的，第一乐章的曲式结构受到约翰·克里斯蒂安·巴赫的影响，依寻协奏曲中“协奏—奏鸣曲式”的曲式架构创作。在第二乐章中，常见莫扎特运用的曲式为“协奏—奏鸣曲式”或包含小的发展或没有发展部的简单奏鸣曲式、三段式、变奏曲与回旋曲式。莫扎特通常在第三乐章使用回旋曲式，奏鸣曲—快板（sonata-allegro form）或回旋奏鸣曲。

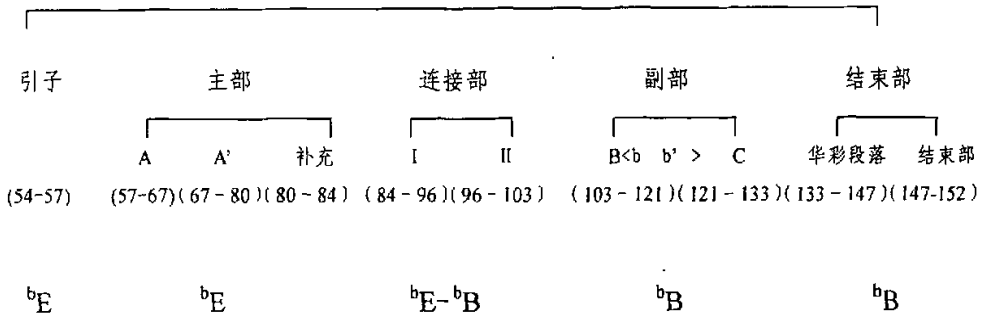
《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》是莫扎特创作这种协奏曲形式的典范，下面从音乐本体上对《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》进行具体分析。

一、第一乐章：快板（Allegro） 4 / 4 拍 奏鸣曲式

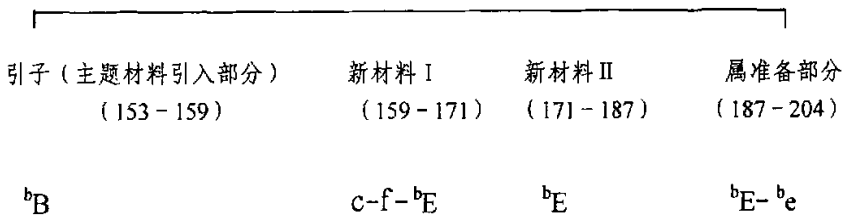
图式 1:



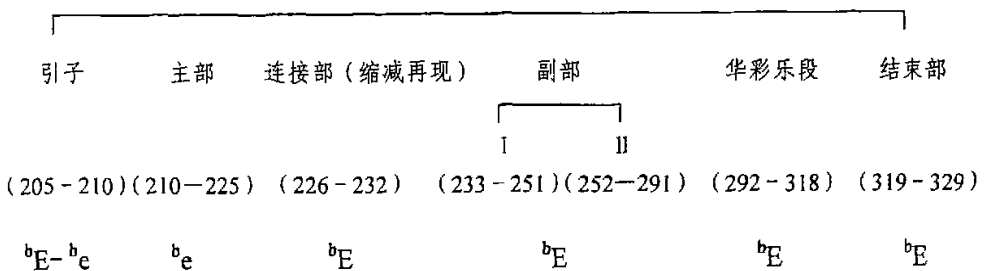
第二呈示部



展开部



再现部



《降E大调第十双钢琴协奏曲》第一乐章运用了双呈示部，即两个呈示部——第一呈示部和第二呈示部。在表演形式上，第一呈示部完全由乐队合

奏，第二呈示部由双钢琴担任主奏。

第一呈示部（管弦乐队）：4 小节强劲有力的引子之后（谱例 1），乐队陈述亲切、明朗、富有歌唱性的主部主题，气势宏大，和声结构建立在主与属和声上，开宗明义地点明了莫扎特乐观、积极向上的音乐基调（见谱例 2）。

谱例 1：



谱例 2：

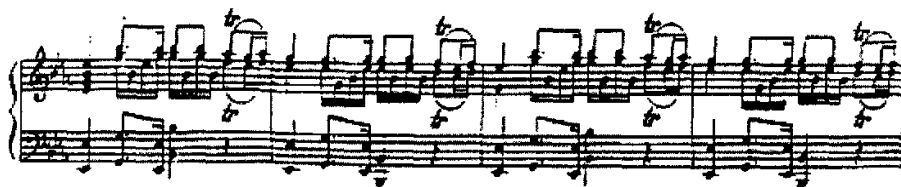


经过短小、轻盈的连接部乐段后，新材料引入（见谱例 3），副部主题出现，并以弦乐队、管乐队和管弦乐队齐奏的形式在不同音域上连续重复三次相同节奏型的旋律，给人以强烈的跳跃感和新鲜感。最后进入结束部，再次引入新材料（见谱例 4），新材料旋律欢快活泼，节奏富有弹性，为双钢琴坚定宏伟的齐奏进入奠定了基础。

谱例 3：



谱例 4:



第二呈示部（双钢琴演奏）：54 小节双钢琴的同时进入，标志着第二呈示部开始。乐队休止，钢琴进入，在力度和音色上产生了鲜明的对比。54—57 小节的引子部分是第一呈示部引子的变体形式（见谱例 5），结束在属和声上。

谱例 5:



随后，两架钢琴先后在不同音域演奏清新、明丽、旋律像春天般温暖的主部主题，再配以积极明快的节奏型，使旋律线条表现出果敢、刚毅的性质。

76—83 小节是主部主题的补充乐段。第一钢琴与第二钢琴先后采用十六分音符，以下行模进的方式陈述材料，旋律在主与属和声中流动，给人以明快的律动感。

连接部（84—103 小节），先由第一钢琴在主调中呈示相对舒缓的旋律，后由第二钢琴在降 B 大调中陈述。92—95 小节两架钢琴二度向上模进进行，连续的十六分音符跑动使旋律轻巧明快。96—103 小节，第二钢琴在第一钢琴的伴奏下奏出新材料，和声结构亦建立在降 B 大调的主与属之间，并在主和弦上终止，为副部主题的出现做准备。

副部（103—133 小节）：第一钢琴呈现的副部主题旋律较为抒情、柔和温顺，不仅在调性与节奏型上与主部主题形成鲜明对比，并在感情色彩上亦形成强烈对比（见谱例 6）。

谱例 6：



主题旋律开始是在降 B 大调的主与属和声上展开的，后又在下属和声上发展（见谱例 7）。伴随着短小的下行模进，结合上下波浪式的旋律进行，构成副部的高潮区，乐思与和声功能序进作层次性展开，使副部在结构形式上趋于明显的扩充和复杂化。122—132 新材料进入，旋律层层递进，十六分音符的连续跑动将乐曲引入副部结束部。副部表现出了降 B 大调调式功能的呈示——展开——结束的完整过程，使之更加突出、印象深刻。

谱例 7:



133—152 小节为结束部，两架钢琴先后以连续跑动的十六分音群呈现，并以小二度向上模进的形式将乐曲逐步推向高潮（见谱例 8）。

谱例 8:



虽然结束部是在副部调性之内，但更接近主部的性格，这说明了主副部之间具有对立统一的辩证发展关系。

在主和弦上终止后，由管弦乐队支持带领旋律引导两架钢琴相继唱出优美旋律，展开部开始。莫扎特在展开部中使用动机发展、音型模仿与转调的手法来丰富其内容。

153—158 小节为引子部分，在降 B 大调上变化再现第一呈示部中的连接部（见谱例 9）。

谱例 9：



紧接着新材料 I (159—171 小节) 进入, 调性转入 c 小调, 在第一钢琴以十六分音符的音型, 下行模进跑动背景的衬托下, 第二钢琴在右手八度分解和弦连续颤音的伴奏下, 突出了第二钢琴左手三组以附点切分节奏型为主富于弹性、坚定有力的主旋律。这种全新材料的出现, 使展开部富于戏剧性的变化, 获得不同于呈示部的另一种性格面貌。(见谱例 10)

谱例 10:



从第三组主旋律开始, 逐渐向降 E 大调过渡, 最后结束在降 E 大调的主和弦上。

171 小节进入新材料 II 部分, 直至 187 小节结束 (见谱例 11)。旋律较于材料 I 略为舒缓, 新动机弱奏开始, 以八度下行为旋律架构, 轮流交替于两架钢琴之间。177—187 小节, 两架钢琴一直在对同一旋律进行卡农式同度模仿, 使其具有一种推动力, 仿佛在不不停地探索、寻求, 和声结构由下属—主—属。这种在调性上的变换使展开部具有不间断地运动, 使其陈述也具有非常明显的和声流动性。

谱例 11:



随着乐队在属和声上的持续进行，进入结束部。192—200 小节是第一呈示部副部主题的再现。201—204 小节，利用半音下行手法引导声部经至降 E 大调的属和声，终止在主和弦上，展开部结束。

205—329 小节是再现部。变化再现第二呈示部。这种变化再现体现在两个方面：第一，主部主题在降 e 小调中陈述，直至连接部（224—233）才又回到降 E 大调；第二，263 小节开始在规模、织体、音响力度以及形象内容上对副部进行了较大规模的扩展，两架钢琴同时以快速十六分音符上行音阶跑动，编织了欢腾流动、积极向上的欢快情绪。

再现部色调欢快明朗，语气肯定，持续的强动力化的进行使情绪空前高涨，音乐全面展开，将此乐章推向高潮。

291 小节开始进入华彩乐段，乐队嘎然而止，出现第二呈示部的引子旋律，紧接其后的是两架钢琴在降 G 大调上的独白（见谱例 12）。

谱例 12：

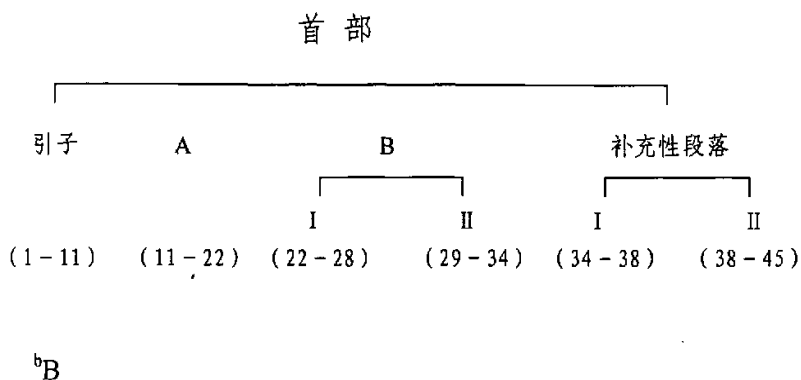


299—312 小节再现展开部新材料 I 的主题旋律，经过 c 小调、a 小调、d 小调后，调性回到降 E 大调，经过上行半音阶后，在主音上结束钢琴部分的演奏。最后管弦乐队以 12 小节全奏的形式结束第一乐章。

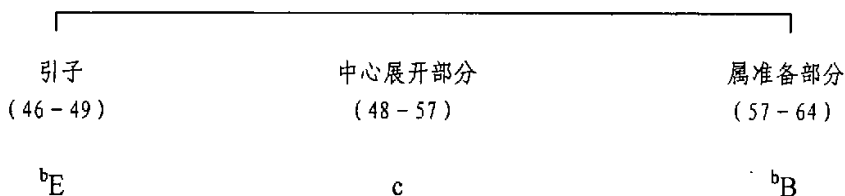
二、第二乐章（行板）Andante 4/3 拍 复三部曲式

第二乐章与第一乐章在风格上截然不同。复三部曲式的运用不仅完整集中表达了具体的形象内容，其优美浪漫极富表情的歌唱性质的旋律更促进了内容之间的贯连发展。乐队编制加入双簧管，更加真切地体现了莫扎特和声语言的特色，体现了他的气质个性、灵魂状态以及音乐的清晰和凄婉。此乐章是行板，速度不要太慢，自始至终都是抒情、宽广的旋律，是不间断的，流动性的，旋律要低吟慢唱，以期表达深沉的悲哀。

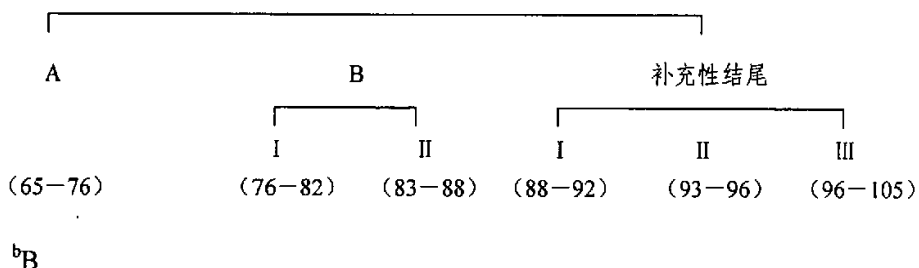
图式 2:



中 部



再现部



第二乐章共 105 小节。1—45 小节为首部，46—64 小节为中部，65—105 小节为再现部。此乐章的最大特点是第一钢琴与第二钢琴对同一材料进行交替模进、变化和发挥，相互之间达成默契的对话，给人以连绵不断、永不停息的律动感。

1—11 小节是首部的引子部分，在管乐微弱的持续音衬托下，由加弱音器的弦乐奏出主题旋律（见谱例 13）。

谱例 13:



主题旋律在降 B 大调的主与属和声上展开，并且在二、三拍中使用了八度大跳，显示了莫扎特内心极度矛盾的心理，似乎在问询现实世界，应该怎样平衡、缓解他的隐痛和对人生世界惆怅的不满情结。7—11 小节弦乐始终以颤音迂回下行音阶进行（见谱例 14），展现了莫扎特不安、骚动、无奈的沮丧情绪。

谱例 14:



随着 11 小节双簧管幽婉地唱出下行音阶，进入首部中的 A 段。两架钢琴同时进入，重复主题旋律。13 小节开始，引入新材料，仍建立在降 B 大调上，由第二钢琴开始的徐缓流动的旋律在 16 小节第一钢琴的右手传承延续再现（见谱例 15）。

谱例 15:



20、21 小节两架钢琴变化重复 19 小节 4 个连续三十二分音符为一组的节奏型。23—26 小节两架钢琴在分解和弦的伴奏下，均非常细腻的展现各自的主旋律（谱例 16）。此段第一钢琴与第二钢琴平静、完美的“对话式”旋律宛如表现一对纯情恋人在亲密惬意地丝丝细语，自然纯净，给人以无限的遐想和内心深处的超脱。28 小节两架钢琴同时以强音结束在属和弦上，是不完全终止，给人以强烈的不稳定感。（见谱例 17）

谱例 16:



谱例 17:



29 小节开始进入 B 段，于 34 小节结束。31、32 小节两架钢琴模进进行相同的颤音节奏型，左手配以分解和弦（谱例 18）。

谱例 18：



主和弦上停留片刻，进入首部的补充性陈述部分，这一部分分为两个段落。第 I 段落 34—38 小节，以三连音为主要节奏型的旋律线条连绵不断、此起彼伏，和声结构建立在主与下属和声上，强调了外在的对比和新的独立的音乐素材（见谱例 19）。经过 37 小节宽放、舒缓的连奏后，第一钢琴进入完全终止，停留在主和弦上。

谱例 19:



38—42 小节为第 II 段落，第 II 段落是第 I 段落的扩充演化，将三连音转化为连续的三十二分音符，旋律更加流动，如潺潺流水，富有生命力，和声架构仍建立在主与下属和声上，最后由第二钢琴结束首部的演奏。补充性段落中两架钢琴为双簧管衬托，是双簧管的伴奏声部。由双簧管演奏的主要旋律以三度下行附点节奏型呈现，表现了莫扎特内心忧郁、惆怅满怀的情绪，对生活充满无限的困惑与矛盾（见谱例 20）。在莫扎特手里，双簧管吹奏出的旋律永远是表达有关“月色不可扫，客愁不可道”或“秋风忽洒西园泪，满目山阳笛里人”的心境。

谱例 20:



42—64 小节是本乐章的中部。中部担任着与首部和再现部对比并置的重要角色，它并不要求与两端部分有相互渗透或紧密的内在联系，而是突出

三部之间的外在对比并置的关系。主题材料结构的散化，新主题材料的出现以及调性间的转换是中部典型的特点。

42—49 小节为引入部分，46、47 小节两架钢琴交替进行上行音阶，左手配以分解和弦（见谱例 21）。

谱例 21：

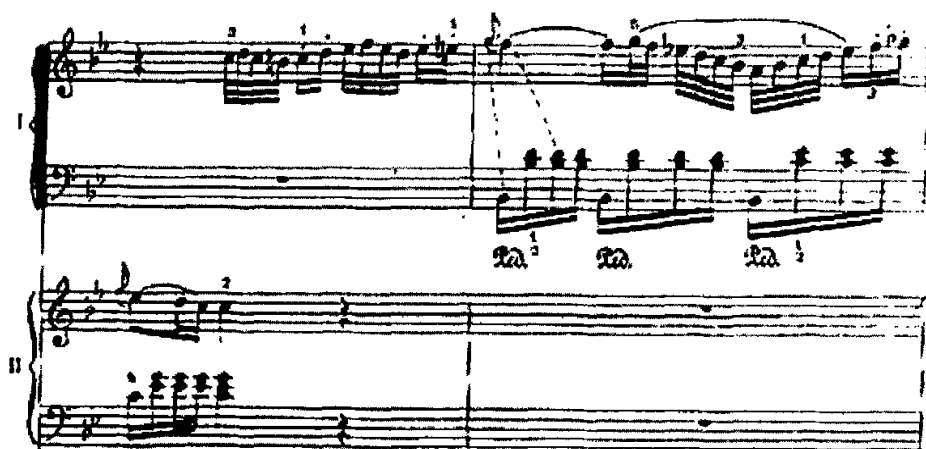
引入部分是莫扎特对世间、人生痛苦的提问，中心展开段落则是他无奈惆怅的回答。此段落调性转入 c 小调，49—53 小节第二钢琴以一系列长短不一的小型结构乐句出现，散化主题材料，中间含有五度、七度大跳，紧随其后的是快速连贯的上行音阶流动，显示了莫扎特冥想的人生世界对照现实人生世界的内心落差之大，严酷的现实世界逐渐清晰地展现在梦幻面前（见谱例 22）。

谱例 22：



接着旋律又交给第一钢琴演奏，是 49—53 小节变体结构的模拟再现，面对生活的疲惫不堪、荆棘满地，莫扎特流露出一丝丝伤感和压抑的情绪，这其中的隐痛纤悲在细腻的音符中宁静地诉说出来。（见谱例 23）

谱例 23:



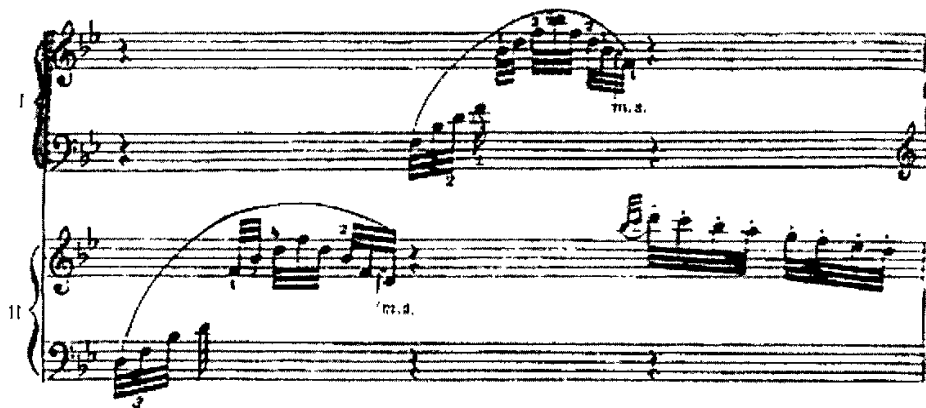
57—64 小节进入中部的属准备部分，为再现部的出现做过渡与铺垫。调性转至降 B 大调，两架钢琴交替变化扩展相同节奏型的小型结构乐句，略有热情而激动的情绪，莫扎特的伟大就在于他不被残酷命运的打击而崩溃、散架，仍然在“叹息”中独行。63、64 小节极为关键，和声结构建立在降 B 大调重属和声的 f 音上，这两小节不仅将中部的激情逐渐消耗，还以不间断地过渡准备了忧郁哀伤主题再现（谱例 24）。

谱例 24:



65 小节进入再现部，直至 92 小节，都是完全再现首部的 A 段与 B 段及补充性陈述部分的第 I 段落。93—95 小节两架钢琴以三连音节奏型琶音方式连贯演奏，将首部补充部分的第 II 段落变化再现（见谱例 25）。三连音的律动感好似潺潺细水不断涌动，音色灿烂辉煌。

谱例 25:



99—101 小节再现中部的弦乐引入部分（见谱例 26），在第二钢琴分解和弦低沉幽静的伴奏下，第一钢琴主题旋律以下行大跳六度叹息式进行，再一次映衬了莫扎特对生活的疲倦不堪重负，在矛盾情结中忍受着痛苦与折磨，他一次次地将深情感音响化，在音乐世界中寻找自己的精神家园、精

神故乡，希望在音乐世界中得到和解与解脱。

谱例 26:

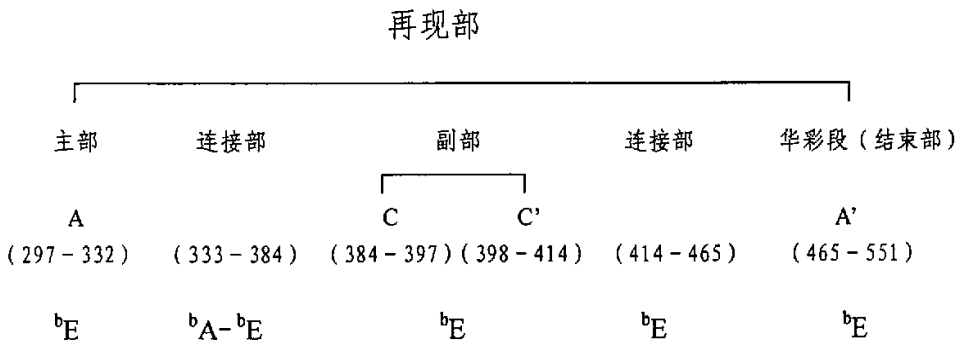
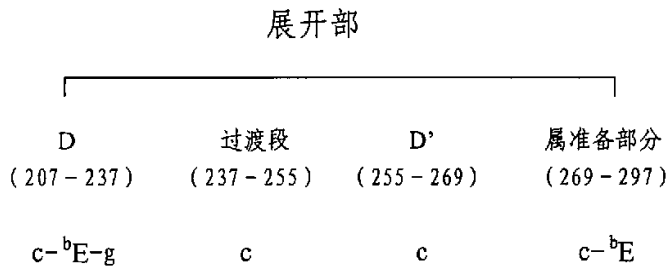
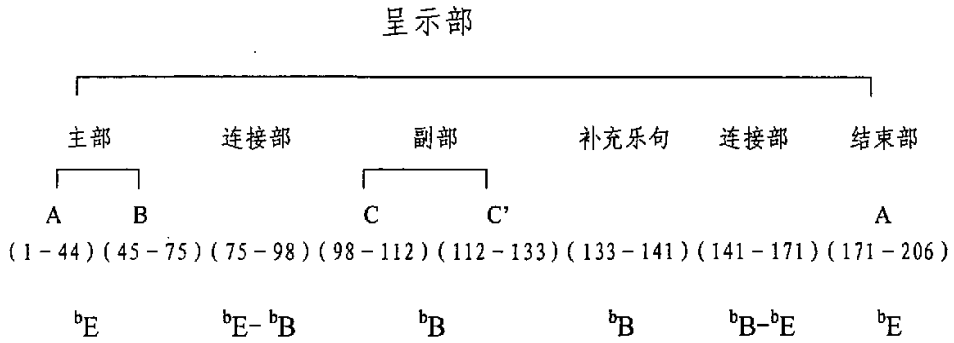
经过 102—103 小节短小的上行半音阶，在属七和弦上停留片刻，终止于主和弦，第二乐章结束。

三、第三乐章（快板）Allegro 4/2 拍 奏鸣回旋曲式

一扫第二乐章里的阴霾，迎来一片光明和希望。热烈的情绪和充满青春活力的气息弥漫于整个第三乐章，莫扎特牢牢把握住欢快的音乐基调，将情感渗透至每一个飞舞、跳动的音符。正如菲利普·拉德克利夫所说：“他把热情奔放的力量，与乐章的宽广的设计两者结合的天衣无缝。”^[11]

莫扎特运用奏鸣回旋曲式与其说是以其稳定巩固的外在力量笼罩全曲，不如说是全曲内在精力的完全释散，戏剧性冲突的完美展示。回旋奏鸣曲式不仅仅是在发展过后的总结概括的阶段中显示其结论性的作用，更重要的是与事物发展的各阶段的矛盾形成激烈的冲撞和密切的联系。

图式 3:



1-206 小节为呈示部。

1-75 小节是呈示部的主部。主部分为 A 和 B 两部分，调性架构建立在

降 E 大调上。首先由乐队呈示 A 部分，奏出一系列建立在主和声上的主题旋律（见谱例 27），主题旋律明朗坚强、气势磅礴、生机勃勃，具有强大的节奏动力，莫扎特回到自己崇高的精神世界中——生命毕竟是充满欢乐的。此主题变化重复两次后，经过 8 小节的补充乐句进入 B 部分。

谱例 27:



首先由第一钢琴奏出新主题旋律（见谱例 28）。在三连音的伴衬下，主题旋律明朗欢快，富于弹性，坚定有力。61—75 小节由第二钢琴降低一个八度完全再现主题旋律。B 部分的主题旋律在第三乐章中仅出现一次，后不再出现。然而，伴随它的三连音在后面部分起了非常重要的作用，给予第三乐章以强大的推动力。

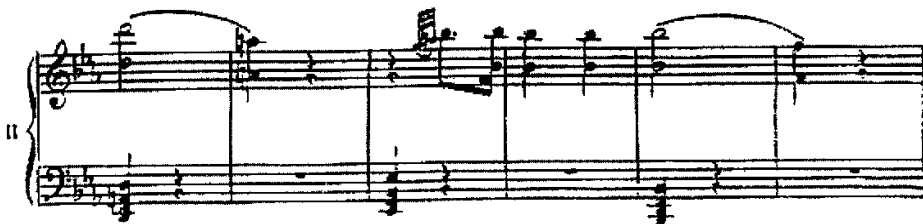
谱例 28:



75 小节开始进入连接部。75—81 小节乐队重复 A 部分的补充乐句。紧接着两架钢琴同时进入，重复补充乐句的前 5 小节。87 小节新材料出现，先是建立在降 E 大调的下属和声上，后在 91 小节转入降 B 大调。第一钢琴以分解和弦形式重复下属和声，第二钢琴则配以三连音的节奏型，旋律在不断的流动进行中，给人以更加鲜明的律动感。

98 小节连接部结束后，副部紧跟其后，仍然在降 B 大调中发展，新的主题材料先由第二钢琴呈示（见谱例 29），后第一钢琴在 113—126 小节内完全再现。以三十二分音符为装饰音的附点节奏的主题材料，为旋律展开增添了进行曲的色彩，再配以连绵不断的三连音的伴奏织体，使音乐发展更具紧凑性。

谱例 29:



经过 133—141 小节的补充乐句后，进入连接部。两架钢琴交替演奏相同旋律（见谱例 30），节奏稍加舒缓。

谱例 30：



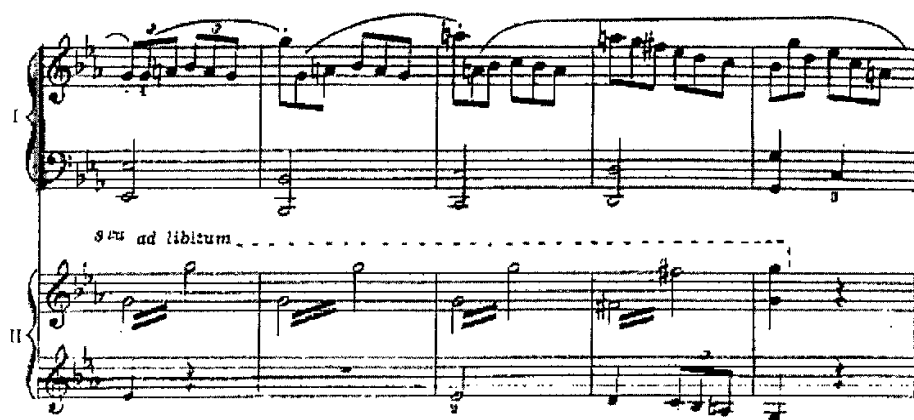
158 小节开始，调性转回降 E 大调，伴随着第一钢琴一连串的下行音阶，连接部在主和弦上结束。

171 小节开始完全再现 A 的主题旋律，直至 206 小节，呈示部结束。

207—297 小节为展开部。

207—221 小节新材料引入。第二钢琴左手的三连音节奏型更加推动了以上下行音阶为主题旋律的“波浪式”跑动，第一钢琴以八度颤音构成伴奏织体（见谱例 31）。

谱例 31：



221—237 小节重复再现新材料，两架钢琴交换角色。主题旋律共出现三次（不包括重复部分）并进行了色彩性的调性变化，分别建立在 c 小调、降 E 大调和 g 小调上的下属和声上，给人以极其强烈的不稳定的冲突感，与主部主题形成鲜明对比。这种饱满的音响和流动的音型使展开部主题具有更多的生机，发展更为激烈和动荡。

经过 237—255 小节的过渡段落，主题再一次变化重复再现，调性架构建立在 c 小调上，主题旋律在附点切分音的伴衬下，更具活力，旋律更为紧凑，音乐表现富于弹性，跳跃向前、朝气蓬勃，情感气质尽显其中，音乐发展达到戏剧性高峰（见谱例 32）。

谱例 32：



269 小节开始，进入属准备部分。高潮逐渐消沉寂静下来。新材料仍建立在 c 小调中，节奏较为舒缓，歌唱性旋律穿插于两架钢琴之间，缓解弱化了高潮的紧张情绪（见谱例 33）。

谱例 33：



285 小节开始两架钢琴分别以四度、五度和八度下行大跳交替进行，准备向降 E 大调过渡，最终在 295 小节回到降 E 大调，在主和弦上结束展开部。

297 小节一结束为再现部。再现部多姿多彩，充满新鲜的感染力和饱满的精力。

297 小节主题舒畅随意地漂浮进来，完全再现。特别是 318—332 小节

乐队全奏的主部主题，更是以一种愉快抒情的气质出现。328 小节开始，向降 A 大调过渡，准备连接部进入。

连接部进行了扩大再现，调性先是建立在降 A 大调上。两架钢琴进行三次上行二度卡农式模进陈述主题，但与前面主题陈述不同的是，它是建立在以三连音节奏型为伴奏织体的架构中（见谱例 34），这种形式的主题陈述，既给主题带来了新素质和新面貌，丰富了主题的音响效果和音质色彩，又使音乐发展更具流动性、紧凑性，突出了整个音乐织体的立体感，克服了其单一性的陈述结构。

谱例 34:



382 小节重新回到降 E 大调，进入副部。384—414 小节副部主题在主调中完全再现。

414 小节进入连接部，新材料出现（谱例 35）。415—430 小节第一钢琴以上行音阶的急促跑动音型构成了新的性质，使旋律流动欢畅，更具急进突发的性格。

谱例 35:



经过乐队陈述部分主部主题后，进入最后的华彩乐段。华彩乐段两架钢琴采用卡农式模进的形式交替陈述主部主题。514—536 小节，第一钢琴在第二钢琴三连音型的伴奏下，将主题旋律一步步推向高潮（谱例 36）。最后，由乐队全奏辉煌的主部主题，结束整部作品。

谱例 36:



第三章 音乐美学特征

“少壮能几时，惆怅西南天”独特的音乐美——惆怅美

苏东坡有言：“乐也者，郁于中而泄于外者也。”意思是说，音乐就是将郁结于内心的感情倾泻出来。

莫扎特的音乐作品对人生世界的感触和理解其最高美学和哲学境界最后都是不可究诘的惆怅和朦胧：“缘源不可极，远树但青葱。”听莫扎特的音乐，感觉明朗，欢快，处处阳光灿烂，但在阳光普照的背后隐藏着几朵永恒的乌云，使音乐具有了深层的内涵——对死亡，对人生，对世界的惆怅。正是这永恒的阳光和永恒的乌云结合在一起才构成、造就了莫扎特艺术的无比伟大，使他的音乐既有悲壮哀感、摇动草木的一面，又有寒鸦古木、流水孤村的一面，可令生者以死，死者以生。神，通过莫扎特音乐同全人类对话；全人类通过莫扎特音乐同神交谈——莫扎特音乐把人和神沟通了起来。

一、莫扎特对死亡的惆怅

莫扎特真正认识和理解“死亡”一词，是1778年他母亲去世那年。本文第一章的创作背景中笔者已经提到莫扎特的母亲在1778年死于巴黎，对他心灵的打击是非常巨大的。母亲葬礼后，莫扎特写信给父亲说道：“母亲现在要比我们幸福得多，说真的，在那一刹那间，我真想和她一起离去。”^[12]从那开始，莫扎特就经常对死亡的涵义加以思索。母亲去世后的第三年，他创作了《降E大调第十双钢琴协奏曲》，作品中无不渗透了莫扎特对死亡的冥想。

第一乐章华彩乐段中（见谱例37）主题在第二钢琴的左手反复出现，一

直以附点节奏进行，以下行三度音程为主，仿佛要紧抓生命跳动的脉搏，再配以第一钢琴连续十六分音符下行的跑动，给人高度的紧张情绪。莫扎特唯恐生命的突然终结，仿佛一直在问：“死亡意味着什么？意味着生命的终结？意味着摆脱人世间的悲哀？应该怎样面对死亡，怎样面对生命的含义和价值……”在此旋律中我们可以倾听、体会到莫扎特对死亡的恐惧，以及对死亡含义最紧迫、最深层的思考——正是死亡刺激了莫扎特紧张思考生的意义。他把对生与死的极度敏感提炼升华为旋律和节奏，问自己，问人类，问整个世界。

谱例 37



莫扎特对死亡的默念经常出现在凄美的慢乐章中，表现了他对生命涵义更深层次的沉思。他的慢乐章总是带有哲学沉思的味道，幽远、宁静的旋律中渗透着哲学性的沉思默想，这是一种心胸，一种气质。

第二乐章开始部分的主题旋律（见谱例 38），仿佛是双簧管那柔美圆润的音色——“普遍世界的莫扎特”与第一小提琴飘逸凄婉的音色——“自我世界的莫扎特”展开的既抒情又深沉的对话。乐章伊始，第一小提琴在双簧管柔美持续单音的衬托中以舒缓平静的旋律小心翼翼、轻声忧伤地叹到：“人生如寄，多忧何为？”在第 5、6 小节中，双簧管下行三度音程进行，呜咽地吹出了两次无奈叹息的旋律，这叹息仿佛是有声自针叶林和阔叶林的混交深处缓慢飘来，如叹如醉，叹息出自己的怨愁、悲愤和孤寂，又醉心于其中

的无奈。此乐章深刻隐藏着莫扎特的一种意识形态——“听天由命”。这种意识形态与莫扎特的“忧患意识”是分不开的。当莫扎特在现实中遇到来自各方面压力时，会形成一种内在超越精神自救方式（既“听天由命”），以此来对抗现实中的苦难，使自我得以解脱。所以在第二乐章中听不到第一乐章一次次对死亡高度紧迫的追问，而是在隐痛纤悲的旋律中体会到莫扎特对死亡、对现实世界更深层意义的抗衡，以及自我内心无法抗拒的冲突与矛盾。正如莫扎特在致父亲的信中说：“我对死的印象不再是恐怖，而是慰藉与安详。”^[13]从中我们已看到莫扎特“听天由命”的思想转变，已做好捐弃自身肉体的准备，他把肉体生命看得很淡，对死亡认为是“天意”。莫扎特把对心脏停止跳动而灵魂永存的惆怅全部渗透到他的慢乐章中，将有限的生命融入到精神世界当中。在此，也无意印证了莫扎特最后一部“天鹅之作”——《安魂曲》的主题：死，即是真正哲学意义上的听天由命。”

谱例 38:



莫扎特用细腻的管乐和轻柔的钢琴声部营造出的慢乐章不仅是美学欣赏的对象，而且还是一种哲学声音的符号。只有在疏离韵律和缓缓悠悠的慢乐章节奏中才会平息阳光下世界的一切烦恼、焦虑和郁结。并且在远、隔的广大空间展开，极易诱人沉思，导人遐想，同现实世界（阳光下的世界）拉开一段审美距离，催人陷入对生命永存的渴望和对生命短暂的惆怅的沉思。

还有一点是笔者想指出的，作为生活在基督教文化大背景下的莫扎特，

宗教观念对他有很大影响，其中更主要的是基督教文化精神中的积极影响，渗入至莫扎特的深层意识。《圣经·旧约》中写道：“你的慈爱比生命更好。”^[14]基督教文化把死作为走向“上帝之城”进程中的预定好的一环，为完成使命而死是“善”的境界。“上帝的意愿，也就是我的意愿”——这是莫扎特在许多书信中一再表述的一句自白。用抽象的音乐语言说出他的宗教信仰，并不断加以变奏，或天风海涛，或对影独坐，这是莫扎特最大的艺术成就之一。所以，我们说他的音乐之所以可亲可爱可敬，是因为在他的音乐里有可亲可爱可敬的上帝。在莫扎特的作品中听到的是灵魂与上帝的对话，这种交谈不仅是慈善、平和、宁静的，更是伟大、庄严、肃穆的。

莫扎特对死亡的思想一直贯穿于整个一生。莫扎特最后几年作品的每个音符都带有直面死亡无畏前行的脚步声，这意味着他跟上帝越来越接近，交谈越来越密切，传达出的惆怅心绪是文化的，心理的，哲学的。1788年他在信中写道：“只要我往床上一躺，也许我第二天就不在人世了。（虽然我还这样年轻）。”^[15]可见，莫扎特越来越多的渗透了他对死神和对上帝的本质的严肃思考，但又是根本的无可奈何和根本的惆怅。他感谢上帝将他带入茫茫时空，却又恨最终将归于时空的无穷。正如李白所说：“君不见，黄河之水天上来，奔流到海不复回。”莫扎特对生与死的根本惆怅的哲学味道是浓烈的，更是壮观的。

二、莫扎特对人生的惆怅

莫扎特的一生是在贫困、痛苦中渡过的。

如果说贝多芬的音乐几乎每页都是与命运肉搏的历史，他的英勇与顽强对每个人都是直接的鼓励；而莫扎特的音乐则是不声不响的忍受鞭打，凭着

坚定的信仰，像殉道的教徒一般唱着温馨甘美的乐句安慰自己，安慰别人。他的一生，除了童年时期饱受宠爱，像个美丽的花苞以外，剩余的生活只有艰苦。

莫扎特6岁开始到欧洲各国旅行演出，8岁开始出版作品和交响乐，1776年以后开始了一生漂泊不定的生活，特别是最后十年（1781—1791），是莫扎特陷入无助困境，在极其穷困潦倒中悲惨渡过的：九年之中搬十二次家；生了六个孩子，夭折了四个，往往迎接完新婴儿，又要准备埋葬；到处借债、还钱，当铺是莫扎特常去的地方。他曾在给普赫伯格的信中提到：“如果你愿尽朋友之谊，以合适的利息借给我一千或两千古盾（Gulden），借期为一年或两年，那于我将是最彻底的帮助！……如果你愿助我一臂之力，我便马上能做到其一：轻松、及时地支付必需的开销。眼下我常常被迫赊帐，到了最棘手的时刻，又必须立即倾囊还债。……”“我的处境已经到了我必须绝对弄到点钱的地步。我能信赖谁呢？除了你，我的好友，我还能靠谁呢？你能否通过别的渠道借些钱给我呢……。”^[16]这就是在贫困中苦苦挣扎的莫扎特，在这样悲惨的生活中，还是终身不断的创作。莫扎特在阳光底下的现实世界有那么多烦恼，只好独自一人跑到月光底下的音乐艺术世界中寻求清凉、心绪安宁和解脱。莫扎特的音乐从来不透露他痛苦的消息，非但没有愤怒与反抗的呼号，连挣扎的气息都找不到，从他的音乐中我们认识到的是他的心灵——明智、高贵、纯洁，他的音乐是明朗、欢快的，反映的不是他的生活，而是他的灵魂。

就《降E大调第十双钢琴协奏曲》来说，特别是整个第三乐章，从头至尾充满着活泼、乐观、坚强。主要主题具有强大的节奏推动力（见谱例39），

仿佛是一种呼唤，呼唤自己的灵魂回到纯净大自然的怀抱中。莫扎特将现实生活中得不到的幸福，在精神层面中创造出来，以不断的创造征服不断的苦难，以永远乐观的心情应对残酷的现实，这不正是光明消灭黑暗的具体实践吗？

谱例 39:



此乐章由始至终气势磅礴、生机勃勃，钢琴与乐队间的抗衡竞争揭示了莫扎特的隐痛，揭示了他自身与现实世界的矛盾和冲突，但这远远并非是单一的“欢愉”境界，而是人生苦难最终得到思想高层次的安息。莫扎特以他满心的泛爱和希望之歌回答了现实生活中的种种苦难。有了视患难如无物，超临于一切考验之上的积极的人生观，就有希望把艺术中美好的天地变为美好的现实。假如贝多芬给予我们的是战斗的勇气，那么莫扎特给予我们的是无限的信心。在莫扎特清明宁静的艺术和侏儸一世的生涯对比之下，我们更确信只有热爱生命才能克服忧患。

黑格尔说：“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题性和观念性的灵魂进行自我运动的性质和方式。”^[17]莫扎特音乐艺术世界的魅力和妙绝，恰恰在于晴空万里同乌云密布的微妙对照和戏剧性的交替，恰恰在于他将世界万物一切对立的因素契合起来，这就是在灵魂深感灼热、焦躁和失去平衡的时候，莫扎特会带给我们永远甜美的安静和清凉的原因。

三、莫扎特对世界荒谬感的惆怅

“劳生一梦”，“人生如梦”，“万事到头都是梦”等等都是有关“世界荒谬感”的表述。

《降E大调第十双钢琴协奏曲》以其悲剧性戏剧内容，揭示了作者直面荒谬世界人生的只有一个字：笑。这“笑”的意义一半为欢乐，一半为悲伤。而惆怅的最高境界就是悲欢皆有！

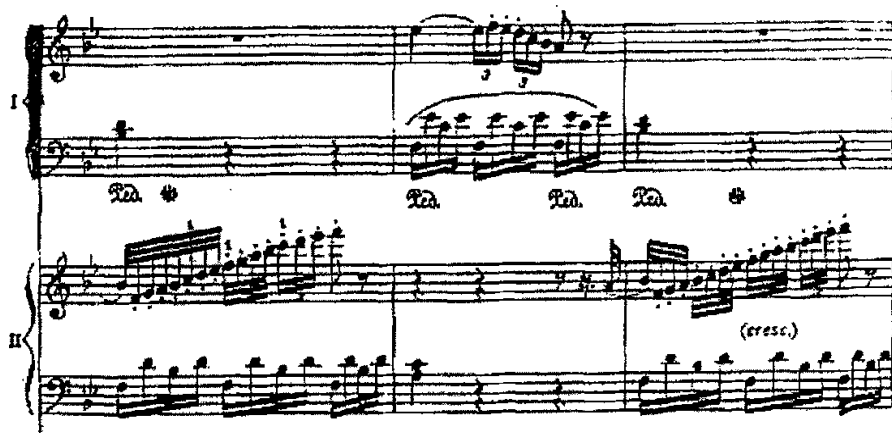
在第一乐章开头乐队全奏部分(见谱例 40)强劲有力的降E大调主音“疑问”奏响四拍后，紧接着移低一个八度奏出主音，给人以“万事皆空”的绝望感。莫扎特在对永生的渴望和生命的有限性之间，存在着永恒的冲突，存在着根本的无奈，这乃是人生最大的“荒谬感”，并且这种感受越深，对意义（生命的意义，存在的意义等）的追求就会越积极。没有同荒谬的经验做殊死搏斗，就没有要追求的东西，特别是大艺术家、大思想家，“荒谬感”更浓烈、更撕裂人心。

谱例 40:



再如第二乐章 49 页 24—26 小节，27—28 小节（见谱例 41、42）

谱例 41:



谱例 42:



24—26 小节的音阶级进是莫扎特惯用的写作手法,由于是自然音间的毗连进行,给人的感觉是平滑、细腻、自然而松弛的,旋律赋予歌唱性,犹如行走在羁旅斜阳的旷野中,感受乡村夏夜的宁静和秋夜的清爽,感受凄婉的静夜、幽寂的夜空和柔美的云朵。27—28 小节两架钢琴共同奏出沉重的下属功能的属七和弦。安详的气氛嘎然而止,宁静谐和的场面顿时消失,凝结在空气中的是莫扎特内心的“烦闷与矛盾”、“自由与禁锢”,“光明与黑暗”,“恒久与短暂”,“生与死”……,所有这些都透漏出莫扎特“人生识字忧患始”的“世界荒谬感”。

这种荒谬感来自于自身的经历和内心体验，可以通过个人的自省，或通过交谈，它可以是一种强烈而短暂的情绪，也可以是人一生中深刻的、主导性的情感，特别是像莫扎特经历丰富，内心感受细腻的音乐家，虽然对死亡具有荒谬感，但他并没有对意义失去信心和勇气。相反，他渴求意义，把意义当作自己存在的不可分割的一部分。他在 1791 年 6 月 11 日致妻子的信中说：“我吻你 1000 次，我同你心心相印：死亡和绝望是我们必然的结局。”^[18]7 月 5 日，她又在信中倾诉道：“我多么想在你怀里休息片刻；——将来我仍旧需要——因为内心的烦忧、苦恼和与此相关的一切都可以在你的怀里得到缓解。”^[19]由此可见，莫扎特体验到面对存在之“我”与屈服于现实存在之“我”的对照，体验到孤独之人与他自身的对照。莫扎特用旋律来寻觅“世界的清凉”（谱例 41），因为“世界荒谬感”必定是灼热的，心烦焦虑的（谱例 42）。在现实世界，莫扎特越是觉得混浊，他的旋律就越是清凉、清澈。于是莫扎特把同外界的矛盾与自身内心深处的冲突都一一转化成永远流动着的旋律，在作品中直接呐喊出旷远心灵对荒谬的报复：“笑”劳生一梦的无奈。

艺术具有一种神奇的魅力：即便是痛苦、悲哀和荒谬，一旦经过艺术处理，也会升华为审美对象。正如 1886 年 9 月 20 日柴可夫斯基所说：“我深信，莫扎特是‘美’在音乐领域所能达到的最高点。谁也没有像他那样令我痛哭……”

莫扎特的《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》所勾起的惆怅是缠绵的，凄婉的，亮丽的。这种惆怅是莫扎特独具的心理状态和在一定历史条件下产生的文化心态，耐人寻味，引人深思。这种惆怅通过作曲家的文化的基奠，内外

阅历的补充流露于作品旋律中，使这一情结蕴含了一种与众不同的揪人心扉的美感。这种美感在作品中和谐的体现，铸造了《降E大调第十双钢琴协奏曲》美学意义上的独特之处。

第四章 演奏提示

双钢琴演奏属室内乐形式的一种，双方是协作关系，是共性和个性的统一。演奏中既体现了个性，又要求整体感异常谐和；既要求演奏的统一，又要求突出个人不同的个性和处理乐曲的不同方式。双钢琴演奏是钢琴合作的艺术，两架钢琴的相互合作与配合尤为重要，通过演奏双方的共同努力，诠释音乐作品的整体结构和音乐内涵。所以，双方共同完成一部作品时，必须在作品结构、演奏配合、音乐理解等方面达成统一的共识。

本章将从两架钢琴的合作准备与技术配合上分析《降E大调第十双钢琴协奏曲》，从实际演奏出发，探讨“双钢琴协奏”的含义。

一、第一钢琴与第二钢琴协奏的合作准备：

（一）一起研究总谱

双钢琴作品必须看总谱练习，这将有助于演奏者把握音乐作品的整体结构。演奏中能否体现对音乐的思考、揭示出作品的思想内涵，与看总谱练习有直接的关系。

首先指出的是，在《降E大调第十双钢琴协奏曲》中，双方是处在严谨的声部和组织之中，两分部是以担任某声部的一翼而存在的。所以，不以声部结构的理想状态为中心，就不能正确处理各声部，无法使两分部符合这部作品的结构要求。而且，在演奏该作品时，两分部都以其具有相对独特的意义存在于作品中，演奏中只考虑自己的声部是远远不够的，双方必须全面系统地把握彼此所演奏内容的声部结构和音乐意义，双方之间的交流配合默契尤其重要，这样才能有助于对整部作品有清晰、准确的认识，正确诠释作品。

其次指出的是，乐队在协奏曲中占有十分重要的位置，充分发挥了乐队

的重要性。笔者认为莫扎特最伟大之处是作为一个歌剧作曲家，非常成功地用音乐表现了他所洞察的人的各种心理，并且表现得异常深刻。只要对某部歌剧有个概貌的了解，就能从某些乐句中自然地分辨出这是哪一角色在演唱。可以说，莫扎特在自己的歌剧音乐中，每一个乐句都赋予了内在的心理分析，使之准确地表现其所要表现的情绪。在莫扎特创作的 27 首钢琴协奏曲里，莫扎特除注重了钢琴这个主角外，还充分体现了乐队的作用。每件乐器的运用编排都是经过精工细雕的，精心安排的，每件乐器都具有自己的角色特点。因此，在他的协奏曲作品中，管弦乐器显得尤为重要，有时，管弦乐器反而成为主角。莫扎特将歌剧创作中所形成的音乐特点，在协奏曲里用纯器乐演奏的形式给予了再现和发挥。就《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》而言，如果不熟读总谱，不研究总谱，就不能了解每件乐器饰演角色的独白以及角色间的（包括乐队中乐器与乐器间的，第一钢琴与第二钢琴间的，乐队与双钢琴间的）相互对白，就不能对这部作品有全面深入的了解，更谈不上准确、完整地演奏。

所以，研究和熟记总谱对演奏双方共同诠释一部作品是非常重要的。

（二）一起分析音响，统一音响效果

音乐进行过程中，织体（节奏、节拍、音型）、音响的音质（音色）以及音响强度（力度）是音响的三个基本要素。作品的织体结构类型、音域的宽窄、音质的特点和力度的变化等形成了作品音响的空间。音响中的立体感、空间感、层次感，是可以通过演奏进行控制的。在演奏《降 E 大调第十钢琴协奏曲》时，双方需对音响做细致明确的分析研究，不仅各自做好，还必须一起来做，以统一的标准，将作品作为鸣响的乐音来分析。在演奏时，双方

必须把乐谱演绎成音响，而演奏效果，是对音响分析后的具体显现。只有认真分析音响，才能通过对音色的控制，改变声音的色彩和明暗厚薄；通过对力度的控制，把握声音的纵深感和立体感；通过对音乐织体层次的控制，调整音响结构中的层次感，将这部作品真正的、本质的音响效果表现出来。

（三）一起练习作品

这是最重要的环节，只有双方达到密切配合，默契协作，才能完美诠释整部作品，这需要双方长期的磨合。合作初期，由于不熟悉彼此的演奏习惯和艺术情趣，不能做到配合默契，容易导致节奏感觉上的差异，加之双钢琴摆放的位置（对置式），使演奏者看不到彼此的手，不能根据手的弹奏速度及其动作协调彼此的气息和节奏。因此，在日常合作练习时，需着重培养双方统一的节奏感，并通过练习，培养敏锐的听觉内心感应来统一节奏。这时，双方每一个身体动作，每一次眼神变化都极其重要，应瞬时捕捉到每一信息，理解、掌握动作信息的意义。

《降E大调第十双钢琴协奏曲》中快速跑动的音型很多。这类快速跑动音型需每一音、每一拍地练习，不论哪一方漏奏或疏忽一个音都将影响整体。不但要求双方能弹奏出动感、活泼且颗粒性清楚的每个音，更要求同时具备节奏的准确性。这就要求首先统一演奏双方的触键，包括下键速度，指法运用，然后再统一乐句的强弱进行，句逗与换气，应尽量多的分手练习。

如第一乐章的159—161小节（见谱例43）。第一钢琴选择好合适的指法后，分手慢速练习，控制好触键力量以突出第二钢琴的主旋律，主旋律起于弱拍，呼吸、换气应掌握好。

谱例 43:



练习过程中，可以用节拍器作为辅助来统一节奏。整个合作过程必须用耳细听，辨别问题所在。准确性和精确性是练好快速跑动句型的关键，双方应时刻紧跟对方的节奏信息，靠着长期合作与交流感应所产生的信任感、合作感控制速度的变化，达到一致的节奏。

最后笔者要强调的是在长期磨合中应以客观的态度、理性的头脑、敏锐的听觉，调整双方音响上的比例关系，调整作品声部中的层次关系。在理性的思考下，反映感性的情趣，充分调动自身的想象力及其乐感，相互感染，以求达到赋予这部作品丰富表现力的目的，体现出双钢琴协奏的合作之美。

二、第一钢琴与第二钢琴演奏技术的配合

这里的技术一词，特指两架钢琴在协作完成作品时遇到的共同的技术性问题，例如声部、乐句、速度、音色等方面的配合，不涉及个人演奏中的技术问题。

（一）声部的控制

双钢琴演奏中声部的控制，是指两架钢琴结合时纵向声部层次的控制。双钢琴曲是由两个大谱表记谱的，分别为第一钢琴声部与第二钢琴声部，如

果将两个声部分开来看，它们又相对独立。在分别练习时也能感觉到各自结构的相对完整性，但在声部的许多地方，又适当地留有节奏的“空白”空间（这是作曲家在作曲时，为对方声部留下的施展空间）。在音乐进行中，两架钢琴间的亲密对话与交流，主次替换与引导，相互辅助与衬托，共同表现了作品的丰富性和完整性。因此，两架钢琴间的声部控制与配合尤为重要。

就传统作品而言，两架钢琴的声部之间可以形成多种逻辑关系。在《降E大调第十双钢琴协奏曲》中，两架钢琴声部之间的结构类型主要有以下几种：对话式、卡农式、旋律加伴奏式、齐奏式。下面各详尽举例说明：

1、对话式：对话式结构是指第一钢琴与第二钢琴之间在演奏时构成严格的问、答、呼、应关系。

《降E大调第十双钢琴协奏曲》第二乐章开始在双簧管悠长持续音的衬托下，由第一小提琴缓缓奏出主要主题。第5、6小节，乐队与双簧管用问、答的形式对话（见谱例44）。紧接着第一钢琴与第二钢琴共同进入奏出典雅的主题旋律（见谱例45），继续展开平和、动人的对话。

谱例 44：



谱例 45：



演奏对话式结构部分时，双方应时刻注意声部间的语气呼应，主旋律与和声旋律之间的音色应统一、协调。只有双方形成心与心之间的交流对话，才能将正确的音质传递到手指。

2、卡农式：卡农原意是“规则”，在音乐上是指复调音乐的一种写作技法。卡农式结构的特点是：各个声部有规则的相互模仿，暨后面的声部按一定的时间、距离依次模仿前一个声部。卡农的形式有很多，例如同一旋律的模仿；把旋律移高或移低到各种不同的高度进行模仿；还有反行的模仿；旋律扩大一倍或缩小一倍进行的模仿等等。卡农式结构的运用，可以大大丰富音乐思维，使表现多样化，材料陈述相继展开，而不是静止的单纯反复，同时又获得高度的统一性，给音乐带来新素质、新面貌，促进音乐发展的流动性，声部之间的交接编织，突出音乐织体的立体感。

在《降E大调第十双钢琴协奏曲》中，第二乐章卡农式结构运用非常频繁，从头至尾贯穿其中（见谱例46、47）。两架钢琴连绵不断的相互交融的演奏（暨卡农式结构的演奏），加强了演奏进行中特有的紧凑性，大大促进了音乐旋律的歌唱性和流动性，也为演奏双方的情绪不停变换和高涨提供了动力。

谱例 46:

谱例 46 运用琶音的模仿，给人以川流不息的感觉，很大程度上促进了音乐的抒情性和流畅性，并从“立体”的多音结合中丰富了简单朴实的旋律。

谱例 47:

谱例 47 中，第二钢琴将第一钢琴的旋律整体移高二度进行模仿，这种移高或移低二度模仿的卡农，称为“二度卡农。”此片断织体较简单，十六

分音符的快速跑动有如脉搏跳动，一直贯穿着流动性，音乐始终向前推动。

演奏卡农式结构时，双方应保持演奏技术上的一致性，每一句的卡农模仿应十分干脆、清楚，特别是快速跑动的节奏型，在各自弹出晶莹纯净、颗粒清晰音质的同时，需仔细聆听双方步伐是否始终保持一致，在意境、情绪、形象的刻画上统一起来，使声部之间的卡农模仿统一、肯定，两声部如同一个声部，巧妙的交织在一起，形成一种和谐的结合。

3、旋律加伴奏式：- 旋律加伴奏式的结构是一种较为常见的声部结构形式，往往出现在音乐形象较单纯的段落中。

例如在第三乐章中（见谱例 48），第一钢琴与第二钢琴相互交替演奏主旋律与伴奏旋律。

谱例 48:

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is written in a single system with two staves for each piano. The top staff of each piano part contains a melodic line with various ornaments and articulations, while the bottom staff contains a rhythmic accompaniment. The two piano parts are designed to alternate between playing the melody and the accompaniment. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The score consists of 12 measures.



演奏此片断时，伴奏一方始终保持三连音的连贯性，一气呵成，同时控制音量，尽量奏出颗粒晶莹的效果。主旋律的符点节奏型，给节奏以活力，表现更富有弹性，朝气蓬勃的气质。演奏时，把握其“紧凑感”，倚音的演奏应迅速、精确，演奏双方共同推动音乐向前继续发展。

4、齐奏式：第一钢琴与第二钢琴共同奏出旋律。常常出现在曲子的开始、结尾或是高潮部分。

在第一乐章开始乐队齐奏后，第一钢琴与第二钢琴共同进入（见谱例 5）。再如，第一乐章再现部的结尾处（见谱例 49）

谱例 49：



齐奏式结构的演奏效果主要用来烘托宏大、雄伟的壮观场面。双方的配合需谨慎密切，做到整齐进入与收尾，气息一致，速度和力度严格控制，力求旋律的稳定感与清晰度。

（二）乐句层次的控制

如果说声部的控制是针对声部结构纵向层次而言的话，那么乐句的控制则是针对声部的横向关系而言的。双钢琴作品中，乐句结构的完整意义，是通过双方来体现的，乐句中蕴藏的丰富的音乐表情和细腻的语气韵味，也是需要双方共同揭示的。可见，双钢琴作品中乐句结构的逻辑性和乐句内涵的表情性，与双方密切的配合是分不开的。演奏《降E大调第十钢琴协奏曲》时，双方的语句配合是练习的重点内容，笔者认为应注意以下几点：

1、乐句之间语气的配合要协调。第一钢琴与第二钢琴声部之间在进行乐句的对话时，双方必须进行乐句语气的交流和传递，乐句的起止需整齐自然。

2、乐句的开始与结束需清晰、整齐，呼吸衔接一致，控制速度，演奏双方互相辅助，力求统一。

3、乐句间的情绪配合要统一。双方在演奏相同意境情绪的乐句时，思

想需高度集中，情绪互相吻合；演奏不同情绪乐句时，双方更需仔细倾听、冥想彼此的思想活动状态，相互补充。

4、乐句中力度变化的配合要协调。双方在共同完成一个乐句的渐强渐弱时，应统一起伏的位置与幅度，把握乐句间的细致连接，做到协调统一。

5、乐句中速度变化的配合要一致。正确、恰当的演奏速度对双方的成功协作起着至关重要的作用，双方需有统一的速度定量。共同演奏渐快、渐慢、还原速度时，更需要双方长期的练习、切磋，训练及其灵敏的反应能力，保证动作下的速度极为准确，最终达到心灵间的默契交流。

（三）速度的控制

正确的演奏速度是极为重要的。任意地变化速度，均有损于对音乐作品的诠释，特别是演奏莫扎特的作品，不恰当的变化速度会引起音乐结构的内部混乱。虽然莫扎特从未在他的作品上标注节拍和速度记号，但演奏他的作品要有个总的速度的定量：即一个包含四个 16 分音符的速度通常每分钟介于 120—126 之间，一般不超过 132（Allegro 快板），柔板（Adagio）可慢至 8 分音符=45—50。倘若一拍有八个音，相当于 16 分音符=100 左右，更快或更慢的速度都比较少见。在慢乐章可以有少量适度的节奏缓急自由性，但要贯穿相同的、稳定的速度，不能渐强时快，渐弱时慢。

虽然对莫扎特音乐作品的速度有一个总的概说，但莫扎特的音乐绝非节拍器一样机械地准确，否则丰富的情感和深厚的内容就无从表现，节奏稳定性与灵敏乐感的表现并不矛盾。这种稍稍打乱小节节奏限制，在速度上做细微变动的节奏称为“节奏缓急自由性”，就像中国古诗词当中的自然停顿和抑扬顿挫，使音乐的节奏更加活跃且富有弹性，更具生气且神秘感。“节奏

缓急自由性”的运用，主要目的是使多主题曲式中的过渡部分有自然的感觉。但在所有的过渡中都使用“节奏缓急自由性”是不对的，它们取决于对音乐的真正“感觉”，因而很难归纳成硬性的规则。

在《降E大调第十双钢琴协奏曲》中，笔者认为应适当运用“节奏缓急自由性”的演奏技法。下面举例说明。

在谱例 10 中，第二钢琴左手的主旋律色彩丰满，情绪高涨，所以，在演奏 152—157 小节时（见谱例 9），要做一个非常细微的节奏延缓放慢处理，目的在于使主题的出现不过于唐突，情绪稍缓，以迎接高潮部分的到来，表现激动、紧张的情节。

再如第二乐章 63—65 小节（见谱例 50），由于 4 个十六分音符是过渡性音符，第二钢琴要在不易察觉的基础上稍加放慢，不要急躁，弹出平和、稳定的音质。这个技巧上的改变使得这种过渡衔接更为自然流畅地进入后面第一钢琴与第二钢琴之间的对话。

谱例 50:

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is for the first piano (I) and the lower staff is for the second piano (II). The second system also consists of two staves: the upper staff is for the first piano (I) and the lower staff is for the second piano (II). In the second system, the second piano part has a 'dim.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

由此可见“节奏缓急自由性”的演奏技法对于自由、放松、及富有表现

力演奏是不可缺少的。这种演奏技法掌握的是否得当是衡量节奏感稳定与否的标准，对于双钢琴演奏来说，是衡量演奏双方配合默契与否的体现。在演奏中，双方要掌握好节奏的自由性与统一性，思想严格一致，配合细致入微，时刻跟随对方的思路，内心的听觉始终贯穿于整个音乐之中。

（四）音色层次的控制

优美而富于变化层次的音色是每个演奏者追求的重要而困难的目标，音色说明了演奏者千变万化的指触所能获得的永无穷尽的音响魅力。双钢琴演奏与钢琴独奏相比较，前者的音乐层次更丰富，音响效果更丰满，但就音色而言，双钢琴演奏还是比较单一的，它不可能像管弦乐作品那样，有着多种乐器的音色变化和色彩层次。为了弥补这一不足，在演奏双钢琴作品时，可以将音乐中的各种层次，想象成各种不同的音乐层次，还可以将它们想象成乐队中的各种乐器的声音，或是人声、自然界的某些声音，在一刹那间改变角色、服装和心理。钢琴家约翰·布朗宁曾说过：“必须懂得在钢琴键盘上以管弦乐队的方式进行思维的重要性。优秀的钢琴家弹奏的并不仅仅是一首乐曲，而是一首如同木管乐器、弦乐器或管乐器奏出的乐曲，这使乐曲有了自己的色彩世界。”^[20]因此，想象的空间越丰富，发掘音乐音色的深度亦越大。

莫扎特的音乐自然流畅、尽管力度对比并不大，却有极其丰富的力度层次，无数的音色变化，对于演奏者来说，是极富挑战性的。莫扎特用较少的音符，纯净的音色，表现了丰富的感情，使其蕴藏着一种复杂的情感。在他秀丽、轻盈的音色中，能感受到极大的束缚力，尤其是每一个音都不能毫无控制地落键，音质永远是圆润的，似乎总有一股巨大力量的约束。莫扎特的

音色也与作品的韵味、意境、情绪密切相关，无论是柔和纤细、强烈、黯淡、明亮、轻盈，都离不开他别具匠心的艺术构思。

就双钢琴演奏莫扎特作品来说，音乐层次的对比、变化，是在两架钢琴之间完成的。音乐层次的控制变化要以旋律、和声、声部结构的变化为依据，根据莫扎特旋律所独有的性格、情绪、色彩以及旋律语句的特点进行变化。因此，双方都必须密切关注旋律中可能存在的各种音色变化因素，如旋律中的重复因素、模进因素、对比因素、和声结构因素、调性因素等都隐含着丰富的音色变化的可能性。

在谱例 51 中，第一钢琴将第二钢琴的主旋律整体移高一个八度模仿进行，不妨想象为男女声低沉与柔美音色的对比。虽然双方演奏相同的旋律，但位置不同。这就要求双方应以不同的触键方式演绎出不同的音色对比。第二钢琴在演奏表现低沉男生语气时，需用手指面多肉部位触键，手指尽量压低贴键演奏，以发出柔和丰满的音质；第一钢琴在演奏表现女生圆润透明语气时，需用手指顶端部位触键，声音由指尖发出，以求得清脆、纯净的音质。演奏时，双方以不同的音色、不同的力度和不同的语气来表现旋律。

谱例 51:



在多声部结构进行中，音色层次的控制更为复杂多变。但总的原则是：旋律为主线，其它任何声部应以突出旋律为目的，服从主旋律声部。

例如在谱例 52 中，主旋律交替于两架钢琴，只有做到音色坚定、厚实，速度稍加抑制，才能表现出伸而宽的旋律线条。伴奏旋律应轻松、自如，音色控制需清晰、柔和。特别注意的是，在伴奏旋律中，仍有一个由单音构成的次主旋律存在，演奏时也要稍加突出。3 声部结合后，在控制好单旋律音色层次的同时，更应注意声部层次之间的音色区别，使各声部的音色层次清晰。这种音色的细微变化，使音响空间产生纵深感和立体感，使音响层次更加精致、丰满。

谱例 52:



最后强调的是，双方不仅要控制好乐曲结构的布局，还要对乐曲的整体框架结构进行严格控制，充分体现这部作品的整体结构美。小到乐句、乐段的衔接，段与段之间的速度、音色、情绪的对比变化；大到段落是和声色彩、整体结构的调性转换，局部小高潮到整曲的大高潮等等诸方面，都要进行整体布局，使双方对整个构架有一个明确、整体的思路。经过长期的密切配合与合作磨练，产生共性，又不失个性，在表现钢琴音乐固有音色与音质的基础上，诠释出音乐真正的潜在意识，从深层次上揭示“双钢琴协奏”的含义。

结 语

通过对《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》的透视、研究，本文揭示了莫扎特钢琴协奏曲更深层的意义，从而再次印证了伟大的音乐总是具有多层的涵义。

尽管这部作品具有高度的动力性、表现力，形式绚丽多彩、自由多变，但我们听到的是有条不紊的秩序性、条理性、逻辑性。这种秩序性、条理性、逻辑性在莫扎特临终月份的笔锋中仍极度稳健，一直渗透在清晰的总谱手稿中，因此在莫扎特的钢琴协奏曲里，听不到杂音，听不到随心所欲、一团混乱的东西。正如巴特所说，不论何时听莫扎特的音乐，都将被置于“一个美好而又有秩序的世界的门槛之前，这个时间不论在阳光灿烂的日子，还是雷雨交加之时，不论在白天还是在黑夜都保持其美好和秩序，而我作为 20 世纪的人，每次都从中获得勇气（而不是傲气！），获得速度（而不是超速！），获得纯洁（而不是单调的纯净！），获得安逸（而不是懒散的静止！）”^[21]

更具关键意义的是，在这部作品中，没有留下一丝作曲家人生苦难的痕迹，展现的是莫扎特长期的耐性和天使般的温柔。莫扎特将纯洁、平静的心灵的高峰，永远照临在了他内心的痛苦与矛盾之上，这就是为什么我们在听莫扎特音乐时，感到轻松、平静、快乐、超然的原因。在莫扎特质朴的音乐旋律中，矛盾的心态最终得到了完美的契合与平衡。也就是说，莫扎特的钢琴协奏曲（不仅限于他的钢琴协奏曲，笔者认为包括他所有的音乐作品）是“高于否定（乐音）的肯定（乐音）。”他把自身与社会、自然、内心的矛盾冲突通过流畅抒情的旋律，明亮清澈的音色，活泼跳跃的节奏以及简单明了的织体结构在其钢琴协奏曲中给予了和谐完满的解决，平静中的波澜壮阔更

揪人心扉。

今天，莫扎特的钢琴协奏曲不论如何演绎，它都出自于一种“意识形式”。我们往往说莫扎特的音乐是神的音乐、自然的音乐，而笔者认为称之为“人性的音乐”更为贴切。这种音乐的奥秘正是出于它始终表现着两种声音的交织：光明与黑暗，欢乐与痛苦，生与死。而这两种声音在莫扎特笔中最终的结局是——黑暗在光明之中消失！痛苦在欢乐中溶解！死亡在生存中沉寂！

注 释

- [1] 约瑟夫·马克利斯著 刘可希译：《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社，1987年，p. 237 页
- [2] 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社，1983年，p. 187 页
- [3] 同上，p. 54、55 页
- [4] 同上，p. 53—55 页
- [5] 唐纳德杰·格劳特著 汪启璋等译：《西方音乐史》，人民音乐出版社，1996年，p. 499
- [6] 卢梭著：《卢梭民主哲学》，九州出版社，2004年，P. 385
- [7] 同上 P. 92
- [8] 卢梭著 刘阳译：《卢梭自选书信录》，译林出版社，2000年，P. 40
- [9] 卢梭著：《卢梭民主哲学》，九州出版社，2004年，P. 320
- [10] 同上 P. 225
- [11] 菲利普·拉德克利夫著：《莫扎特的钢琴协奏曲》，人民音乐出版社 1985年，p. 13
- [12] 钱仁康著：《莫扎特书信集》，上海音乐出版社，2003年，P. 206
- [13] 同上 P. 298
- [14] 亨得里克·房龙著 王少农译：《圣经的故事》，中国社会科学出版社，2003年，p. 210
- [15] 钱仁康著：《莫扎特书信集》，上海音乐学院出版社，2003年，p. 368
- [16] H. Mersmann 选编：《莫扎特书信集》，1972年英文版，p. 237—238

- [17]朱立元著：《黑格尔美学论稿》复旦大学出版社，1986年，p. 266
- [18]W.Hildesheimer 著：《莫扎特》，1982年德文版，p. 343
- [19]W.Hildesheimer 著：《莫扎特》，1982年德文版，p. 343
- [20]冯川著：《世界钢琴大师自述》，中国民族摄影艺术出版社，1997年，p.41
- [21]巴特著：《教会教育学》，卷III / 3，p. 338

参考文献

一、书籍类

西文书籍

- [1]Sadie, Atanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, 1980. (萨蒂主编:《新格罗夫音乐于音乐家词典》)
- [2]Simon P. Keefe: Mozart's Piano Concertos, 2001
- [3]R. Larry Todd and Peter Williams: Perspectives on Mozart Performance, 1991

中文书籍

- [1] [英]杰拉尔德·亚伯拉罕等著:《简明牛津音乐史》,上海音乐出版社 1999年
- [2] [俄]别尔嘉耶夫(张雅平译):《历史的意义》,学林出版社,2002年
- [3] [美]菲利普·李·拉尔夫、罗伯特·E·勒纳等著:《世界文明史》,1998年
- [4] [英]菲利普·拉德克里夫著:《莫扎特的钢琴协奏曲》,1985年
- [5] 于润洋编著:《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2001年
- [6] 张洪岛编著:《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,1983年
- [7] 蔡良玉著:《西方音乐文化》,人民音乐出版社,1999年
- [8] 姚亚平著:《西方音乐的观念》,中国人民大学出版社,1996年
- [9] 陈明道著:《音乐学》,人民音乐出版社,2004年
- [10] 朱光潜著:《西方美学史》,人民文学出版社,1964年

- [11]郑兴三著：《莫扎特钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，2000年
- [12]杨儒怀著：《音乐的分析与创作》，人民音乐出版社，2003年
- [13]赵鑫珊、周玉明著：《莫扎特之魂》，上海音乐出版社，1996年
- [14]卢梭著 刘阳译：《卢梭自选书信集》，译林出版社，2000年
- [15]卢梭著 陈惟和等译：《卢梭民主哲学》，九州出版社，2004年
- [16]傅雷著：《世界美术名作二十讲》，三联出版社，1998年
- [17]王次炤著：《音乐美学新论》，中央音乐学院出版社，2003年
- [18]陈铨著：《中德文学研究》，辽宁教育出版社，1997年
- [19]傅敏编著：《傅聪：望七了》，天津社会科学院出版社，2004年

二、论文类

- [1]莫家琅：“论莫扎特的钢琴音乐风格兼析 K467 钢琴协奏曲”，《艺苑》，1994.3
- [2]金予湘：“关于莫扎特的音乐风格及其作品演奏技巧”，《郑州航工工业管理学院学报》，1995.6
- [3]郑兰兰：“论莫扎特钢琴奏鸣曲的声音与触键方式”，《人民音乐》，2002.7
- [4]黄登辉：“《A 大调钢琴协奏曲》及其演奏”，《钢琴艺术》，2000.2
- [5]黄登辉：“莫扎特钢琴协奏曲的歌剧性、交响性、钢琴性”，《人民音乐》，1998.4
- [6]李雪梅：“莫扎特钢琴音乐的力度”，《西安音乐学院学报》，2003.1
- [7]L·波茨廷：“莫扎特美学思想对后世的影响”，《西安音乐学院学报》，2004.2
- [8]宁伟杰：“浅析18世纪钢琴协奏曲中的‘力都奈罗’”，《乐府新声》，2003.3

- [9]王航 蒋存梅：“莫扎特音乐作品中的弹性速度”，《音乐探索》，2002.2
- [10]王勇：“谈莫扎特的意境”，《基础教育研究》，2002.3
- [11]张玉能：“赫尔德与狂飙突进的浪漫主义美学思想”，《青岛科技大学学报》，1999.4
- [12]王捷：“理性文学和文学理性——古典主义和启蒙主义文学的辨析和思考”，《宁波大学学报》，1993.1
- [13]何晓霞：“卢梭的浪漫主义”，《湘潭大学社会科学学报》，1995.2
- [14]赵力坤：“论18世纪启蒙理性”，《湘潭大学社会科学学报》，1992.1
- [15]徐虹 朱文玉：“论卢梭的自然教育理论”，《枣庄师专学报》，1996.2
- [16]陈锐：“马克思主义与18世纪的启蒙哲学”，《哲学研究》，1999.5
- [17]刘瑾：“启蒙运动对18世纪西方音乐发展的影响”，《聊城大学学报》，2003.4
- [18][俄]鲍尔沙科夫：“启蒙运动哲学和18世纪唯物主义”，《现代外国哲学社会科学文摘》，1996.5
- [19]马凌：“生态伦理与人道主义——18世纪西方自然观的形成及其当代影响”，《唐都学刊》，2001.2
- [20]龚群：“卢梭的两重伦理观”，《现代哲学》，2001.4
- [21]赵林：“论德国哲学的神秘主义传统”，《哲学研究》，2003.1
- [22]王岩：“论黑格尔的政治哲学”，《徐州师范大学学报》，1997.2
- [23]曾向阳 吴澄清：“西方马克思主义回到黑格尔的思想底蕴”，《济南市社会主义学院学报》，2000.5
- [24]黄学军：“德国古典主义与浪漫主义的分野”，《宁夏大学学报》，1995.2

[25]刘建军：“演进的诗话文学——14至18世纪欧洲文学对神学体系的三重否定”，《东北师大学报》，1994.4

[26]冯英：“文艺复兴时期人文主义者宗教思想的历史地位”，《湖南工程学院学报》，2000.4

致 谢

时光荏苒，转眼三年的研究生学习生活已近尾声，回顾三年来的求学生涯，我心存感激！感谢三年来辛勤培养我的山东师范大学、感谢我的家人、我的朋友，感谢所有在生活和学习上给予我关心和帮助的人们！

首先，我要感谢我的导师留铎铜教授。三年的学习生活中，留老师不仅用她那渊博的知识、严谨的态度指导着我，更是用她正直的为人、大气的胸怀影响着我。无论是深切的教诲还是严厉的批评，都为我成为一名优秀的教育工作者提供了最为宝贵的知识和精神财富。在此，学生表示最为真挚的谢意。

感谢李恒军书记、张准院长、李海鸥副院长、张大庆副书记、宋佑仲副院长、严炯老师、孟宪喆老师对我学习和工作上的关心和支持；感谢唐宁老师、葛晓明老师、孔丽老师对我在论文选题、取材、写作上的指导和帮助；感谢黄明水老师、陈一鸣老师、冯康老师、丁茹燕老师对我在学习过程中的帮助和鼓励；感谢我的朋友以及学生们对我的信任和支持！谢谢你们！正是因为有这么多关心爱护我的老师，这么多一直陪伴我左右的朋友和同学，我的求学道路才得以顺利完成！

由于资料搜集的难度、本人学识的浅薄和时间的仓促，文中必有诸多瑕疵和不成熟之处，敬请专家、老师、同行予以批评斧正。

连莹

2006年4月

攻读学位期间发表的学术论文目录

近三年时间在导师的指导下先后发表了以下论文：

- 1、“浅析莫扎特音乐的惆怅美”，发表于《齐鲁艺苑》2005 年第 1 期，69 页。
- 2、“莫扎特《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》演奏提示”，发表于《中国科技信息》2006 年第 4 期，334 页。
- 3、“浅析《降 E 大调第十双钢琴协奏曲》钢琴与乐队的关系，发表于《中国教育导刊》2006 年第 4 期，56 页。