

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

—钢琴音乐欣赏(上)



“我喜欢钢琴，但是听不懂！”

“我喜欢钢琴，但是听不懂！”

这是在我从事音乐工作的数十年间，从各行各业、各种文化背景、各个年龄层的音乐爱好者朋友那里反复听到的一句话。其中，也包括许多青少年朋友，同样表达了这一不无遗憾的心情。

是啊，怎能不遗憾：音乐，那么美妙的艺术，谁不喜欢？可惜，听不懂！

可是，我却疑心，你真的是“不懂”吗？说不定这里有些误会呢，且听听我的看法：

人们自认为“不懂”，大概有以下几种情形：

一是，在听某首乐曲之前，他们已经从某种途径里得知了这首乐曲的较为具体的解说，而且往往文辞华丽，令人满怀兴趣、洗耳恭听，企望听出美丽文字描述的内容来。然而，结果往往是并未“听出”那些生动具体的事物或曲折多变的情节来。于是，他们失望了：我不懂音乐！

二是，一些乐曲的标题引起了人们相应的想象，可是欣赏当中的实际感受却又很难与标题联系起来。例如，著名的贝多芬《月光奏鸣曲》，第一、二乐章，在有的听者心目中，或许有点“月光”的影象，可是到了第三乐章，所谓“月光”，实在是无影无踪了。怎么回事？还是自己不懂音乐吧？

三是，常常听人说到“音乐形象”这个词，既为“形象”，想必是类似“可以眼见”之意。于是，听音乐时，便尽力追寻那清晰的“形象”。有时，仿佛看到了形象；更多的时候，形象还是模糊不清。此刻，又可能怀疑自己“不懂音乐”。

还有，当我们观赏影视艺术时，许许多多画面都伴随着音乐。于是，便以为画面形象正好是对音乐的同步解释，或反过来，以为音乐是对画面的“音响说明”。慢慢地，便会无形中产生一个印象，以为听音乐时，应当在脑海里显现出类似影、视的画面来，才是懂得音乐。这样理解“懂”，不用说，在实践中，往往发现自己“不懂”。

形成自认为“不懂音乐”的心理，还会有其他情形。仅就上述几种，应当怎样认识和对待呢？

这里的关键，在于对音乐艺术的特殊性这一音乐美学的基本问题，要有一个概要的、基本的了解。

所谓音乐的特殊性，是指音乐区别于其他种类艺术的特有的表现形式和表达方式，那么，音乐的特别之处是什么呢？

不同的事物，在比较当中，最容易看清各个的特点。例如，拿文学、绘画类艺术与音乐相比，就会发现，在与客观现实的关系上，文学、绘画都采用仿佛是（并非真的是）客观的表现现实事物的方式。这类艺术作品极力让人感到作家是在“客观”、“真实”地描写、描绘某种对象。现实事物似乎是以其“本来面目”出现在艺术作品之中的。作家的情感、思想、倾向，则是透过并依赖他描述的对象流露出来。音乐就不同了，构成音乐的特定音响，在现实当中，几乎无法找到同样或类似的形态。因此，音乐就不可能“逼真地”再现客观现实。仅就再现客观事物外在形态的准确性而言，最高明的乐曲也比不上蹩脚的绘画。

但是，音乐又有自己的长处，这就是“直接”表达情感。既然外在世界

不可能以它本来的样子直接“进入”音乐里，那么，作曲家所要表达的内容，就要融化于他的情感世界之中，再由此转化为特定的音乐形式。所以我们说音乐是“直接”诉诸情感的。当然，音乐有时也写景，只是优秀的作品都是通过表情而产生景的联想的，所谓情景交融，在音乐中，说到底还是化为了情的景，而不是失去或离开了情的景。自然，也不是说其他艺术就不注重情，或者说音乐的艺术意义只在表达情感，都不是；只是在表达方式中的着重点上，情感，在任何艺术中，都不象在音乐中那么具有举足轻重的意义。

还要说明：音乐中的情感，又都是概括性的。音乐表现的喜、怒、哀、乐，或优美、庄严、激动、热情等等感情状态，对于作曲家而言，很可能是某一具体的因缘引发的结果。但是，一部乐曲一旦完成，它所容纳的艺术意义就绝不仅限于最初的“因缘”，而是要概括更多的涵义了。比如一首欢快的乐曲吧，作曲家可能是由某次具体的欢快的事物的触发而写作乐曲；但他在写作当中，势必要注入他以往更多的直接、间接的类似情感体验。至于听众，又必然有自己的种种个人特殊的对于欢快的感受。所有这些，都根源于音乐中情感的概括性。为什么不少作曲家不愿过多解释自己的作品呢？就是由于他们觉得语言、文字难以说清他的乐曲广泛的概括性。与其将音乐的内容加以具体的限定，不如给予听众自然、自由的联想以更广大的余地。

这样，我们就可以将音乐的特殊性初步看成是：一种升华、凝炼、集中、概括了的情感转化成的美的音响形态。

基于这样的认识，就会理解，当你没能从乐曲中听出具体的故事、明晰的画面时，这恰好是正常的，因为音乐本来就做不到这一点。不要以为听“叙事曲”，就要知道“叙”的是什么具体“事”，听“幻想曲”就能知道“想”的是什么样的“幻境”。有人告诉你歌剧“序曲”是概括全剧的，你千万别以为这意味着听了“序曲”就可以明了全剧的主要情节了。

所谓音乐“形象”，乃是借用到音乐领域的概念，已经不可以再从视觉意义上理解其内涵了。音乐形象，实际上指的是化为了音响形态的某种情、思、意。至于音乐与影视画面的关系，也是多种多样的。而无论哪种关系，都不是简单同步等值的。还有音乐本身与其标题的关系，也有多种情形。有的标题是作曲家精心选定的；有的是后人加上的；有的能够概括乐曲的精神，是有用的提示；有的并无内在的联系，音乐与标题简直是两回事……我们一方面可以向作曲家提出尽可能为他的作品选定一个符合乐曲性质标题的希望，同时，实践告诉我们，听音乐时，不必拘泥于标题，重要的是音响本身给予我们的真实感受和体验。

经过上面的分析之后，你是否觉得，所谓“不懂音乐”，这里还真有些误解呢？

那么，什么是“懂”呢？

所谓“懂”，事实上可以包括由初步到比较深透的许多层次。

既然音乐是一种美的音响形态，那么，当你感受到音响美的时候，实际上就已经迈过“懂”的门槛了。你不是喜欢音乐吗？我直截了当地告诉你：喜欢就是懂。例如，当你听到一首全然陌生的乐曲时，你觉得“好听”，虽然说不出为什么，只是不想离席而去，就是这种情况。

进一步，在你感受到音响美的同时，如果又能体味到某种情绪、情感，或欢乐，或哀伤，或热烈，或沉静，或壮阔，或纤细……或也说不确切到底是什么情绪、情感，反正你是被音乐吸引住了，还隐约地感觉到其中的变化

和对比，引起你情不自禁的某种联想，那就相当程度地“懂”了。

再进一步，倘若你又有一些音乐史知识，知道乐曲的作者及乐曲的一些背景材料，使你在把握乐曲性格的同时，还能感受到音乐的时代、民族及作曲家个人的风格。不必怀疑，你已经很懂了。

或许，你还有些音乐技术理论知识，能从诸如和声、复调、曲体等方面听出这些技术手段是如何与乐曲的意境巧妙结合的，那就已经是很深层次的懂了。

总之，我相信，对于优秀的乐曲、出色的演奏，只要凝神聆听、潜心体验，任何正常的人都会有所感、有所悟的。已经感到“喜欢”，又自认为“不懂”，不是谦虚就是误会。

如果说我们希望从初步的懂逐渐过渡到较深透的懂的话，无非是多听、多感受、多体验、多思索、多增加自己的音乐知识而已。这中间，听感实践和理性知识是相辅相成的。只有听感实践而缺少理性知识时，会延迟你进入更深层次的懂的过程。反之，只有理性知识而缺少听感实践时，又使你难以感悟音乐的真谛。音乐，毕竟是听的艺术。所谓感受了的才能更深地理解；理解了的才能更深地感受，对于渴望更深透地懂音乐的人来说，的确是条真理。

本书的目的，就在于提供一些最基本的钢琴音乐知识，希望能有助于深化听感实践，有助于进入更深层次的钢琴音乐欣赏。但是，无论如何，对文字材料的阅读绝对不能代替对鸣响着的音乐的直接聆听和生动的感受。坦白地说，那种真正伟大的仿佛只有上帝才能创造出来的钢琴音乐，是不能诉诸语言文字，而只能用我们的灵魂去心领神会的。

“乐器之王”的来历

你一定听说过钢琴是“乐器之王”吧？为什么只有钢琴才有这么尊贵的“封号”？它来自何方？如何登上王位的？

在欧洲，大约14—18世纪之间，曾流行过两种键盘乐器，一种叫击弦键琴，一种叫拨弦键琴（又称大键琴、羽管键琴）。这两种乐器都因被认为是钢琴的前身而被我们称为古钢琴。两种古钢琴的发音原理互不相同，但有一个共同的弱点，就是：完全不能或几乎不能随手指触键的不同力度弹出强弱不同的音来。虽然有这样的弱点，但古钢琴作为键盘乐器，已经具备了将不同的音、不同的曲调同时结合起来的功能。当不同的音、不同的曲调同时（不是先后）结合起来时，音乐就变成多声的、复合的、立体的了，这无疑是人类音乐思维的深化。键盘乐器的优点就在于能够适应这种深化的需要。同时也反过来为多声音乐的发展创造了条件。那时的欧洲音乐，恰好是复调音乐迅速演进的时代。相应的，古钢琴也盛行了几百年。许多作曲家都为古钢琴作曲。例如巴赫、亨德尔和斯卡拉蒂的钢琴曲，都是为古钢琴的。海顿、莫扎特的大量作品和贝多芬的一些作品，也都是为古钢琴作的。

另外，古钢琴还有它特有的纤巧的音色。所以在古钢琴普遍被现代钢琴取代之后，到了十九、二十世纪之交，甚至在当代，又有少数钢琴家重新提倡使用古钢琴。今天，许多型制的电子琴也都设置古钢琴的音色（Harpichord），就是这个缘故。

乐器的演进，是伴随着音乐创作的深化而变化的。而音乐创作的深化，就在于更细腻、生动地表现出人们内心对无限丰富的大自然和社会生活的感受，以及由此而来的无限丰富的感情色调及其变化。这时，缺少力度变化和对比的古钢琴，就不能完全满足音乐艺术发展的需要了。新的钢琴就是在这样的背景下出现的。

世界上第一台钢琴，由意大利人克里斯托弗里（B·Cristofori）于1710年前后在佛罗伦萨制造出来，当时取名为“弱和强”（Piano e forte）。后来，几乎所有语种都称钢琴为Piano，就是Piano e forte的简称。中文称Piano为钢琴，这倒是中国化了的名称。

仅从钢琴本名为“弱和强”这一点已经说明：演奏者能随心所欲地弹出弱、强、渐弱、渐强、突弱、突强等等力度变化、对比，这是钢琴的发音原理与古钢琴的根本不同之处。这一点不同，对钢琴演奏艺术的发展，对钢琴曲创作的推动，都有重大意义，这已由后来的钢琴音乐史所验证。克里斯托弗里的巨大贡献，就在于此。万事开头难，尽管他制造的那台钢琴与我们今天常见的三角钢琴（即平台式钢琴）和立式钢琴相比，还是大不相同的，但毕竟Piano是在克里斯托弗里手里诞生的。后来的几百年间，又经各国无数的能工巧匠，从型制、结构、材料、音域、音色、音量等方面不断予以改进，才成为今天的样子。

这中间，另一件对钢琴艺术乃至整个音乐艺术的进步都有深远意义的事，就是十二平均律的普遍应用。所谓十二平均律，就是一个八度内的十二个半音里，所有相距半音的两个音之间的“距离值”，都是相等的，这是其他任何律制都不具备的特点。这个特点的优越性，在于音乐从此可以“畅通无阻”地自由转调和方便地应用和声技巧。由此，音乐的多声思维才飞上了前所未有的可以自由翱翔的广阔天空。

十二平均律的最早发明者是我国明朝的大数学家、天文学家、乐律学家朱载堉。依据史书，他最迟已于 1584 年之前创立了十二平均律这一伟大的律学理论，但由于受到当时社会条件的限制，并未在我国推广应用。在音乐实践，特别是音乐创作中，最早成功的证实了十二平均律的优越性并预示出光辉前景的，是德国的巴赫。他于 1722 年写了一部《平均律钢琴曲集》（原名为《平均律键盘曲集》），使用了全部 24 个大小调，1744 年又完成了同样应用 24 个大小调的第二部。这两部曲集，被信仰基督教的西方音乐家称为音乐艺术的“旧约全书”，足见其在音乐文化上经典性的价值和意义。

钢琴，正是一件最理想的多声的十二平均律乐器。

时至今日，现代钢琴已经拥有十分宽广的音域，足以容纳人类优秀音乐创作所需要的全部声音空间；

钢琴的音量可由演奏家自如地控制其变化幅度，可以从微弱朦胧、纤细如丝，到波澜壮阔、宏伟壮丽；

凭借训练有素的钢琴家的双手，作曲家最丰富、复杂的多声思维音乐作品，都可以在钢琴上弹奏出来；

无需任何其他条件的配合，一架钢琴加十个手指，就可以构成一个立体的、完整的、多彩多姿、无限美妙的音乐宇宙。

钢琴是唯一能将全部上述特点集于一身的乐器。这就明白了，为什么唯有钢琴才有“乐器之王”的封号。所谓“王”，并不是说其他乐器要臣服于它，而是指钢琴独有的无限的表现力、巨大的艺术功能、完美的艺术境界和高度发展的音乐思维。

漫游在钢琴音乐的海洋中

在近现代音乐文化领域里，几百年间，几代各国作曲家为钢琴写下了比任何乐器都多的作品，这无数的钢琴曲，构成了浩瀚无涯的音乐美的海洋。钢琴曲是如此之多，以至于最伟大的钢琴家终其一生也难以演奏完其中哪怕仅仅是最优秀的曲目。

所以，我们的“漫游”，既使在最美丽的景点，也只能匆匆而过，无暇仔细观赏品味。特别是象钢琴与乐队相结合的钢琴协奏曲这种高级的音乐形式，也因时间有限，只好忍痛割爱。漫游的“漫”字，只是表明这里不是严格意义的钢琴史书，而是取稍微轻松、随便的方式，但还是大体（并不严格）沿着历史的路线，浏览一下各个历史时代钢琴曲创作的概貌，并对其中有代表性的作曲家及其代表性作品给予扼要的说明，以期对钢琴音乐的整体有一个概括的感观，能够成为欣赏钢琴曲的一个提示。

一、欧洲巴洛克音乐时期的钢琴音乐

1. 概观

巴洛克一词源出葡萄牙语。巴洛克时期，并不只是音乐史上的名词，而是用来概括欧洲文艺复兴后一个长时期内的绘画、建筑、音乐等等艺术总的风格特征的。艺术理论家们最初使用这一名词时，曾经带有某种贬义。后来，在艺术史研究逐渐深入的过程中，才成为对欧洲多国、多种艺术一个时代性的泛称，并无褒贬之义了。

巴洛克音乐的特征究竟是什么呢，这在不同的国度、不同的音乐家那里，情形也并不完全一致。这里，我们仅提出一些概观性的认识。

时间上，巴洛克音乐时期一般是指整个17世纪直到18世纪五十年代的大约一个半世纪的欧洲音乐。

地域上，这个时期的意大利、法国、德国和英国，是音乐文化上获得重要发展的国度。欧洲音乐的许多重要体裁，如声乐艺术中的歌剧、清唱剧、康塔塔，器乐艺术中的前奏曲、组曲、奏鸣曲、协奏曲等等，或已从结构、形式上奠定了基础，或已达到了该种体裁历史发展中的高峰时期。

这个时期的音乐，又被称为数字低音时期。数字低音（又称通奏低音）是当时应用于键盘乐器的省略性的记谱法。即，乐谱上只记出低音声部的实际音高，而上方各声部则只用数字标出，数字的选择，则依据音程结合及当时刚刚形成的和声观念。这种方式主要用于伴奏，在键盘艺术上曾盛行一个时代。

这时期的键盘乐器主要是管风琴和古钢琴，克里斯托弗里的钢琴尚未完善，也未广泛应用。但那时的大量键盘乐器作品，却都成为后来钢琴独奏的曲目，并且也都被后人泛称为钢琴曲。也有少数钢琴家和音乐史学者坚持绝对忠实于历史原貌的见解，主张只能用巴洛克时代的键盘乐器演奏巴洛克时代的键盘乐器作品。多数人则又无所顾虑地用现代钢琴演奏巴洛克时期的键盘乐曲。原因大致是：第一，现代钢琴已经是各国现代音乐厅和个个万万普通居民家庭中的常设物，可要找一架古钢琴就远不那么容易了。第二，古钢琴乐曲的基本构成因素是旋律、复调和和声及键盘乐曲特有的乐音结合方式。所有这些，在钢琴上都可以毫无障碍地再现出来。所以，那时乐曲的构思、立意、趣味、情绪等等的核心，都可以在钢琴上表现出来。所失掉的，只是巴洛克乐器的特殊音色。但同时，又能够在钢琴上得到在巴洛克键盘乐器上所得不到的东西。例如，古钢琴上不能渐强渐弱，但这不等于那时的曲调完全不需要或不隐含着内在的力度变化趋势，这在钢琴上就可以弥补古乐器的不足了。不过这种弥补切不可过分。严肃的钢琴老师总会提醒学生，这是巴洛克时代的作品，渐强渐弱不能夸张，夸张了，风格就不对了。

巴洛克时期的器乐曲，占主导地位的是复调音乐。在巴洛克音乐的末期，各类对比式复调、模仿式复调，都达到了复调音乐技术高度完善的阶段，成为后人学习的模范。复调音乐与主调音乐的基本差异，在于复调音乐是由两个或更多的旋律线条以一定的规则结合而成的。因此其中的各个声部都有相对独立的地位，而不象我们平时听得很多的主调音乐那样，通常是和声的部分服从于主要旋律。

巴洛克时期的钢琴曲本质上都是无标题的。有些作品有标题，但那并不

是说明乐曲的内容的。例如巴赫的《英国组曲》，并不意味着音乐是英国风格的，只不过由于这部组曲是应一个英国人的预约而写的，才有了“英国”之名。

无标题，不等于无内容，只是它的内容比较抽象、概括；或者内容并不抽象，但作者却秘而不宣。我们欣赏巴洛克钢琴曲时，主要要了解它的基本特征：

（1）这时期宗教音乐对整个音乐艺术有很大的影响，不少巴洛克作曲家都是优秀的教会音乐作家，一些钢琴曲也受到宗教精神的影响。宗教，是人创造的。宗教精神，也是人的精神世界。我们从这类钢琴曲中可以感受到崇高、庄严、虔诚的精神境界。

（2）巴洛克音乐是欧洲音乐从宗教向世俗转变的时期。所以，世俗生活的内容也反映在钢琴曲中。各种舞曲、组曲等等就是这类乐曲，听起来典雅、明快，或幽默、轻松。

（3）这时期器乐演奏技术正在迅速发展。一些乐曲也反映出弹奏技巧的高超。例如，有的乐曲常常将一个快速的技巧性音型或短句，不断地重复扩展，密集音符的连续形成不间断的动力性，典型的如“托卡塔”。这类乐曲疾速、华丽。不过，优秀乐曲从来不只为单纯的技巧。在技巧表现的同时，一定还有乐音运动的逻辑、敏捷奔流的乐思和音乐情趣。

（4）无论哪类乐曲，巴洛克时期钢琴曲都较为含蓄，避免夸张；较为克制，不失分寸；较为内在，不尚外露；即使感情十分浓重时，也保持严谨、庄重的风度。

巴洛克音乐时期绵延了至少 150 年，产生了成批的作曲家。哪怕只把其中有重大贡献的名字开列出来，也将会是长长的一串。其中巴洛克时代末期，同诞生于 1685 年、又同去世于十八世纪五十年代的三位最伟大的巴洛克作曲家，是斯卡拉蒂、韩德尔和巴赫。巴洛克音乐的最高成就体现在他们的作品中，巴洛克时代也因他们的逝世而结束。

2. 斯卡拉蒂的钢琴曲

巴洛克时期的意大利，出现了两位都有重大贡献的斯卡拉蒂。一位是 A·斯卡拉蒂，一位是 D·斯卡拉蒂，他们是父子俩。父亲 A·斯卡拉蒂是那不勒斯乐派歌剧的创始人，一生写了包括 115 部歌剧、约 700 首康塔塔在内的千余部音乐作品，对意大利以及欧洲的音乐发展，都有深远影响。我们下面要讲的是他的儿子 D·斯卡拉蒂，他是钢琴艺术史上有杰出贡献的音乐家。

斯卡拉蒂 1685 年 10 月 26 日出生于那不勒斯，受父亲的教育与影响，早年也从事歌剧和宗教声乐的写作。他的第一部歌剧写于十六岁，曾先后在威尼斯、罗马、葡萄牙的里斯本等地的宫廷、教廷、剧院从事作曲与演奏古钢琴的活动。斯卡拉蒂是位大演奏家。据记载，他曾与韩德尔举行过演奏比赛，结果管风琴演奏韩德尔获胜，古钢琴比赛斯卡拉蒂夺冠。这件事传为音乐史的佳话，说不定是最早的演奏艺术国际比赛。1729 年，葡萄牙的一位公主嫁给西班牙的一位王储，斯卡拉蒂作为公主的音乐教师随同到马德里宫廷，在那里从事创作、演奏、教育工作直到 1757 年逝世，长达三十年，这对他的音乐生涯产生了重大的影响。一点是他的作品融入西班牙的民俗风情，甚至被认为是西班牙作曲家，这促进了他对巴洛克时期常用音乐技巧的突破。另一点是，他的创作重点转入古钢琴，他的大量优秀古钢琴曲，都写于这里。

他的古钢琴曲多达 555 首。有的是生前正式出版的，有的直到二十世纪才被后人研究确认、整理出版。这些乐曲，斯卡拉蒂自己称为“练习曲”，后人却一律称为“奏鸣曲”。这是因为欧洲音乐史上的一个时期内，奏鸣曲曾经是器乐独奏曲的泛称，这与今天严格意义上的奏鸣曲不完全是同一回事。不过，斯卡拉蒂的奏鸣曲，已经具备了后来奏鸣曲的一些特点了。在钢琴奏鸣曲的发展史上，他是第一个重要的先驱者。

斯卡拉蒂自己称这些乐曲为“练习曲”，这又是为什么呢？原来，他的每首乐曲都有一个训练某种或某几种钢琴技术、技巧的目的。诸如音阶、琶音、双音、远跳、同音反复、多种装饰音、双手位置互换等等。其中，许多技巧与巴洛克音乐的常规手法相比，都是崭新的、创造性的。单纯的机械性的技术练习，往往难免枯燥。但斯卡拉蒂将这些技术巧妙地置于精致的艺术形式之中，使弹奏者在充满美感的音乐情趣中同时也练习了技术。这种将技术与艺术相结合的实践，还启迪了后世伟大的钢琴曲作曲家们。

表现生动活泼的西班牙民间风情的需要，富于自由创造精神的个性，使斯卡拉蒂不满足于复调音乐的手法。在他的钢琴奏鸣曲中，主调音乐的因素，已经明显地超过了复调音乐，而且运用许多尖锐的不协和音。这一点，又是音乐史上具有划时代意义的创造。

斯卡拉蒂钢琴奏鸣曲都比较短小，大都轻松、愉快、明朗、色彩鲜明，情绪较为单纯，没有戏剧性的强烈对比。著名中国钢琴家傅聪八十年代回国举行的独奏音乐会上，曾将斯卡拉蒂的奏鸣曲作为重点曲目。他十分强调带有西班牙民间音乐、民间舞蹈的热烈的情绪和气氛以及艳丽的光彩。

在我国，人民音乐出版社曾于 1982 年出版了《斯卡拉蒂四十五首钢琴奏鸣曲》一书，下面，我们以这本曲集的目录为顺序号，对其中的几首稍加介绍。

第 6 首，E 大调，二段体的结构，乐曲一开始就使人联想到笛声铃鼓声

和一种悠然、舒畅的情调：

到了第 19 小节，可以听出叫作波莱罗的西班牙民间舞蹈的节奏：

这两个音调材料，构成全曲的基础，只要仔细倾听，一定不难领会的。第二大段第 5 小节内有在当时非常罕见的协和音的运用：

后来有人称之为“音乐的火警骚动”，足见其非同寻常的效果。

第 7 首，C 大调，二段体的曲式。用快板奏出的主要主题非常明丽、清澈：

音乐就在这个基调上展开，第一段结束在属调 G 大调上。第二段由 c 小调开始，形成较大对比，但欢跃的情绪并无根本改变。这是在音乐上可以经常听到的斯卡拉蒂奏鸣曲之一。

第 13 首，d 小调，也是二段体。这首奏鸣曲也经常被演奏，由于该曲十分优美，散发出田园诗般的气息，所以又有《牧歌》的别名，不过这是后人所加：

在乐曲展开中，或取主题中的远距离音程，或基于主题中流畅的音阶进行，或源于开头舒展的节奏，加上不同调性的交替，使人仿佛置身于阳光明媚的原野里而流连忘返。

第 15 首，E 大调，还是二段体。很快的速度，开头是：

右手高音区是坚定的节奏，带着感召力的音调，装饰音放射出光彩，左手在中低音区用跳动的节奏积极回应。音乐立刻将听众带到南欧火热的民间风情之中。在奔放、诙谐的情绪中，主题音调得到丰富的发展。其中，我们再次听到“耀眼”的不协和音响，

和

这三个小节强拍强奏的音，若将高音移低八度，第一个是小二度结合，第二、三个则是两个小度的结合，这在巴洛克时代，简直难以想象。鲜明、生动的艺术效果，使这首奏鸣曲广受喜爱。

3. 韩德尔的钢琴曲

在巴洛克音乐末期最杰出的三位作曲家中，韩德尔是“大哥”，他 1685 年 2 月 23 日出生于德国的哈雷，比斯卡拉蒂差不多大了十个月。在欧洲音乐史上，韩德尔的最大贡献是在清唱剧、歌剧、合唱、各种声乐曲的创作上。他将一生的主要精力倾注于这些方面。但他同时也是一位键盘音乐大师。当他二十一岁开始在意大利周游时，很快就以他卓越的键盘演奏才能和高超的即兴演奏而获得了一个“著名的撒克逊人”的绰号。据说在一次假面舞会上，他带着面具弹奏古钢琴，恰好斯卡拉蒂也在场，他惊讶地说，能这样绝妙演奏的“不是著名的撒克逊人便是魔鬼！”他们之间的那场比赛，可能就在这个时期。

与斯卡拉蒂相同，韩德尔的活动也不限于本国。除意大利外，他去得最多的是英国，后来定居在那里，于 1759 年——即斯卡拉蒂去世的两年后逝世。象后半生的斯卡拉蒂被认为是西班牙作曲家一样，他的后半生也被认为是英国作曲家。

韩德尔虽然未将键盘乐曲作为创作的重点，但以他掌握的那时代最全面的作曲技巧和一流演奏技巧，也为后世留下了可观的键盘乐作品。仅在伦敦出版的两本《古钢琴曲集》就包含了 17 首组曲，此外还有恰空舞曲等等作品。其中，《古钢琴曲集》第一集中第五组曲中的一首别名为《快乐的铁匠》的变奏曲，流传最广。关于这曲名的来历，有两种说法：一说是该曲出版者年青时曾作过铁匠，因而得名；另一说法是变奏曲主题的节奏仿佛是铁锤敲打铁砧一样，由此获名。这里，再次说明有些器乐曲的标题，实在说不准因为什么被命名。就《快乐的铁匠》而言，只有一点可以说准：这不是韩德尔本人起的名字。所以，重要的不是名字，而是音乐本身给予我们的实际感受。

实际感受的什么呢？快乐是有的，可不一定是“铁匠”，还是听听主题的第一乐句吧：

音乐优美、抒情。严整的四个声部，还带着几分庄重，第一变奏右手变化为 16 分音符，第二变奏 16 分音符移交给左手。第三变奏有的版本右手记写为 24/16，实际的效果是前面每拍四个音这里变成了六个音。第四个变奏每拍六个音由左手弹出。第五变奏则由双手交替着每拍奏出八个音。这样，整首乐曲拍子的速度并未改变，而每拍上的音符数则有规律地逐步分区、分段增加，音乐的气氛也随之逐渐由从容到华丽，由平稳到流畅，由安祥到热烈，达到高潮后结束。

4. 巴赫的钢琴曲

如果讲音乐创作成就的巨大而又全面，以及对后世影响的深刻而又久远的话，巴洛克时代最伟大的音乐家，还是属巴赫。

巴赫 1685 年 3 月 21 日出生于德国的爱森纳赫，比韩德尔只小不到一个月。爱森纳赫是图林根州的一个小城。在巴赫出生前的大约二百年间，那里的巴赫家族产生了众多的音乐家。在那一带，据说巴赫这姓氏几乎就是音乐的同义语，仿佛音乐家必姓巴赫，姓巴赫必为音乐家一样。九岁时巴赫失去了双亲，但艰苦的环境并未影响他对音乐孜孜不倦地学习。据记载，当时负责抚养他的哥哥曾不许他借阅家中一本钢琴曲集。可是这本曲集中有当时好几位大师的作品，小巴赫实在无法克制得到它的念头，于是他费尽心机将乐谱弄到手，用了六个月的时间，竟在月光下偷偷抄下了这本曲集。可惜，这个抄本后来又被狠心肠的哥哥拿走了。这样的环境迫使巴赫在 15 岁时就走上了独立谋生的道路。他作过合唱队员，演奏小提琴、管风琴和古钢琴。同时利用一切机会如饥似渴地学习，听名家的演奏，读各国大师的乐谱，不断提高作曲和演奏的技术、技巧。不到三十岁时，他已经是著名的键盘乐器演奏家和作曲家了。他可以用脚在管风琴的复杂的踏板上独奏，也可以将一个音乐主题用多种多样的复调技术即兴演奏两个小时。这类令人惊叹的绝妙技巧，也引出了一件音乐比赛的轶事。在德累斯顿，当时有位傲慢的、从不服气任何人的法国高手玛尔尚想和巴赫一比高低。正式比赛之前，他们见了面，并试奏了古钢琴。玛尔尚到底是“识货”的人，他观看了巴赫初试身手之后，自知不是对手，就在正式比赛的前一个晚上，赶快搭上快班邮车溜之大吉。

巴赫有超群的音乐天才，却又极其谦逊、极其勤奋。他说他是下过一番苦功才达到那么高的境地的。又说：“谁如果象我一样下过一番功夫，他也会达到同样的境地。”

巴赫一生写了数量巨大的音乐作品。仅 1950 年德国巴赫学会出版的巴赫全集，就有厚厚的 84 卷之多，可以肯定，还有很多作品遗失了，或尚未发现。他的作品的丰富的体裁，高度发展的完美技巧，深刻的社会思想内容，永恒的艺术魅力，使他成为巴洛克音乐的集大成者。音乐史学家大多把他逝世的 1750 年作为巴洛克音乐时代结束的标志。他不仅结束了一个音乐时代，而且为新的音乐时代开辟了道路。所以，唯有他才有欧洲“近代音乐之父”的尊称。

但是，巴赫在音乐史上的伟大意义，在他生前并未得到普遍承认。大约他去世后的四十年，莫扎特见到一些以前没有见到的巴赫乐谱后说：“这里大有可借鉴的东西！”他还兴奋地说：“我终于学到东西啦！”这才开始引起人们的关注。后来贝多芬又说过“他不是小溪，是大海！”（“小溪”在这这是双关语，因为德文“巴赫”是小溪的意思）。更晚的后来，经门德尔松、舒曼、李斯特等强有力地宣传和推动，巴赫的作品才得到更多的演出，巴赫才逐渐得到应有的认识和评价。

构成巴赫这音乐“大海”的是种类繁多的声乐、器乐作品。在器乐的键盘作品中，管风琴乐曲占有最重要的地位。可以想象，在那时代，当巴赫一个人要在一件乐器上展现出悲壮的、史诗般的、戏剧性的、宏伟庄严、巍峨壮美的音乐灵感时，管风琴是唯一理想的乐器。当时的古钢琴和克里斯托弗里的钢琴还都不能与之匹敌。不过，虽然如此，巴赫仍然写下了大量古钢琴

曲，并成为今天的重要钢琴文献。

巴赫空前地扩展了钢琴曲的艺术内容。而在他之前，钢琴曲往往侧重某一种或几种情趣的表达。在巴赫这里，钢琴音乐首次注入了丰满的多种多样的情感体验。

巴赫首次验证了平均律钢琴音乐的优越性。

在弹奏法上，巴赫首次“平等地”对待拇指和小指。在那之前，拇指和小指通常是不用的。

巴赫继承了德国、意大利和法国的古钢琴音乐成果，并又给予了创造性的发展。

所以，无论从创作角度还是弹奏角度，巴赫都是钢琴音乐艺术真正的奠基者。

巴赫的主要钢琴曲有六首《法国组曲》、六首《英国组曲》、十五首《二声部创意曲》、十五首《三声部创意曲》、《十二平均律钢琴曲集》（上、下两集共四十八首）、《d小调半音阶幻想曲与赋格》、七首《托卡塔》、《意大利协奏曲》、以及《哥尔德堡变奏曲》等等。下面我们对部分作品略加介绍。

《法国组曲》和《英国组曲》。

组曲，是将可以独立又互有联系的几首乐曲组合为一个整体。那时的组曲通常由四种舞曲组成：

（1）阿列曼德舞曲，4/4拍子，多为沉稳的情绪。

（2）库兰特舞曲，活泼的3/4拍子。

（3）萨拉班德舞曲，也是3/4拍，但缓慢、凝重，常有悲哀的意味。

（4）吉格舞曲，是非常快的三拍子。除这四个基本部分外，还可加入加伏特舞曲（中速，4/4）、小步舞曲（典雅的3/4拍）、布列舞曲（快速的四拍子，总是从弱拍开始）。这些不同的节拍、速度、性格互为对比，但各组内的各曲，调性都是一致的。例如第一首是E大调，所有各曲则都用E大调。至于《法国组曲》为什么叫“法国”？据说是因为组合方式、音乐风格都有法国风格的影响。但本质上，还是德国音乐。

凡是学过一段钢琴的，都弹过我们通常称为“小巴赫”的那本书，那里有几首就是选自《法国组曲》的，如第23首：

这是第五首G大调《法国组曲》中的第4曲，《加伏特舞曲》。明快、优美而又典雅。乐曲综合了复调与和声两种手法。

再如第24首《小步舞曲》，是第六首《法国组曲》中的第7曲：

《英国组曲》的得名“英国”，前面已经提到过了。音乐的基本结构和音乐的性质与《法国组曲》大同小异。只是每首之前多了一个前奏曲，音乐的对比因素和结构的规模，都略有增强和加大。在“小巴赫”里，也可以听到几首《英国组曲》中的段落。如那首非常迷人、可爱的第20首《加伏特舞曲》，原为第三首g小调《英国组曲》中的第5曲：

再如同样美丽的第18首，也是《加伏特舞曲》，是第6首d小调《英国组曲》中的第5曲：

细心的读者会发现这是D大调的乐曲。前面不是说每首组曲都是一样的调性吗？d小调的组曲怎么出来了D大调？对了，这种在小调中置入同名大调（d.D同名）的情形，也是《英国组曲》与《法国组曲》的一个不同。

《创意曲》

巴赫写作《创意曲》的目的，是为他的孩子学习古钢琴而作。很自然地，既然可以用做他孩子的教材，也同样可以用做其他音乐学生的教材。事实上，直到今天，《创意曲》依然是钢琴学生必弹的乐曲。这些练习曲，在巴赫笔下，全无“练习曲”的单调性，相反，这都是些具有高度艺术性的珍品。这和斯卡拉蒂写作练习曲的传统是一脉相承的。

巴赫《创意曲》是二声部或三声部的复调乐曲，不象他的组曲那样已经综合了相当比重的和声手法。

巴赫曾为出版《创意曲》写下序文，大意是，训练学生完美地演奏二声部、三声部。从中理解乐思巧妙展开的技巧，学会如歌般的弹奏旋律，等等。

在弹奏或欣赏《创意曲》时，我们会感受到一个音乐主题如何在不同的声部上被模仿、分割、变形，体会到一个小小的乐句无穷无尽的音乐涵义，所谓“创意”，也可以理解为在音乐创造性的展开当中给予我们的意念。但这意念，并不见得是一个具体事物的描写。

古钢琴时代，人们普遍认为古钢琴是无法奏出歌唱性的乐句的。但是，巴赫已经提出了如歌演奏的课题，仅从这点，也可看出巴赫的演奏艺术观念，是超越了他的时代的。

下面仅举一个谱例略微说明《创意曲》的复调手法：

这是巴赫二声部《创意曲》的第一首，只从谱面上也可看明白，所有十六分音符的片断，都是不同高度互相模仿的关系。所有的八分音符也基本如此。而两种音乐材料之间，又互相密不可分。

《十二平均律钢琴曲集》

我们已经大略知道了这部作品在钢琴及整个音乐史上的巨大意义。其实，巴赫当初倒并不是心怀宏愿谱写这部作品的。与《创意曲》一样，也是为着对渴望学习音乐的青年有实际帮助的教育目的而作的。结果，出乎巴赫的意外，这部作品成为包括贝多芬、肖邦、舒曼在内的一代代音乐家永远学习、研究的经典之作。

这部作品分两集，每集24首乐曲，都以从C往上按半音关系到B为序。从C到B是12个音，每个音又都有大调与小调（即同主音大小调）两种、#C大调、#c小调、D大调、d小调……至到B大调、b小调。每首的曲名都是调名十前奏曲与赋格，如《C大调前奏曲与赋格》、《c小调前奏曲与赋格》……。

《前奏曲与赋格》这曲名，已经指明了每首乐曲是由前奏曲和赋格两部分组成的。

前奏曲，也有称为序曲的，都是“开头曲”的意思。最初，前奏曲是“正式曲”之前由演奏者即兴演奏的一段音乐，没有固定的格式，也多半不能成

为完整独立的一曲，有很大的自由发挥的性质，后来才慢慢地成为独立的曲式。到了巴赫手里，前奏曲虽然仍保持一定的自由性质，如写法上有自由对位的、有自由赋格性的、有主调和弦性的、有托卡塔性的，等等。但同时，巴赫的前奏曲本身也都是完整的艺术品，不再是从属依附的段落。

赋格，是从外文音译过来的名词。原本本意是指“追逐”。用在音乐理论中是指以模仿手法为基础写作的复调音乐。模仿的方式有好多种，如严格模仿、同向模仿、反向模仿、扩张模仿、缩小模仿等等。复调的声部可以从两个、三个到六、七个甚至更多。曲体的规模也有大有小。所以，赋格曲虽然都以模仿为基本方式，应用当中却是灵活多样的。

巴赫的赋格曲，达到了巴洛克复调艺术的顶峰。技巧精美、丰富，艺术内容包罗万象。正如俄罗斯伟大的钢琴家鲁宾斯坦所说：“只要在《平均律钢琴曲集》中，你就可以找到宗教性的、英雄气概的、忧郁的、雄伟的、哀诉的、幽默的、田园风味的、戏剧性的——各种性质的赋格曲”不然。《平均律钢琴曲集》怎么会被称为“旧约全书”呢？

下面，对其中的两首做点提示，都是第一集的：

《c 小调前奏曲与赋格》。前奏曲的速度一开始就很快，而且双手都是十六分音符：

这样马不停蹄地奔驰了很长一段后，速度又变得更快，双手互相模仿，使原已滚滚不断的律动在双手的追逐当中，更增加了紧迫感。又过了一段，才在一个 F 音上有所停歇，透一口气。不过，一个不长的华彩性乐句很快又引回到开始的快速，唤起对开头的回忆，最后经渐慢，牢牢站稳在 C 大三和弦上。

赋格是三声部的，开头主题是：

这个谱例从开始到第三小节头一个音 E 是主题。主题刚刚陈述完，另一声部立刻模仿，称为答题，就是高音声部，这里只引了开头的五个音，你看，这五个音和主题开头的五个音的节奏型、曲调音的走向，是完全一致的。这个答题要把整个主题模仿一遍，之后，再在第三个声部模仿主题。在主题被模仿（即答题）的同时，原来陈述主题的声部仍在进行，这仍然在进行的曲调称为副题，在上个谱例中第三小节低声部下音阶就是副题的开始部分，后面省略了。主题、答题、副题的结合，构成了赋格曲的基础。我们可以听到，主题精巧而又亲切，副题灵活而又诙谐，它们都与前奏曲形成了明显的对比。

《D 大调前奏与赋格》。前奏曲也是快速的，右手也是密集的十六分音符。不同的是左手并不与之并行竞争，只是在每拍的拍点上点上一个音：

这好象对右手的冲力起着一种克制作用，使之快速流动又不至偏离轨道。整曲听起来乐思敏捷，迂回曲折，恰如娓娓而谈，后来有些激动，在肯定的语气中结束。

赋格是四声部的。下面是主题，速度稳重，从容不迫，它将先后在四个声部上出现：

这首赋格在后面的展开当中具有主调的因素。当四个声部汇聚成和弦式进行时，在有力的符点节奏中，产生出威严、堂皇、庄严的气氛。

复调的欣赏，要注意不同旋律线的纵向结合。而赋格的欣赏，还要特别追逐各个声部间的模仿关系。复调音乐的各种趣味，都是在这对比与模仿当中产生出来的。

二、欧洲古曲音乐时期的钢琴音乐

1. 概观

公元 1750、1757 和 1759 年，随着巴赫、斯卡拉蒂和韩德尔相继逝世，欧洲音乐也结束了巴洛克时代，进入了它的古曲时期。这一新的音乐史时期，大体结束于十九世纪二十年代，大约持续了七十年左右。

这里说的古典时期，是这个概念的狭义的涵义。古典音乐还有个广义涵义，那是泛指二十世纪以前所有的欧洲音乐。当我们听人说到或看到古典音乐这个字眼时，需要区别开是哪个意义上的欧洲古典音乐。

欧洲古典音乐，孕育于巴洛克时期的顶峰时刻。而古典时期刚开始的阶段，也仍然有巴洛克时期的延续。艺术的演进，绝不会在瞬间突变，也不可能一夜醒来全然改观。不同音乐时期之间，都有一个互相交错的过渡时期。

古典艺术是在前一时期的基础上，结合新时代的新思想，新观念和新的审美要求，在更高的阶段上，追求情感与理性的平衡，严谨完美的形式与深刻思想内容的结合。

如果说复调音乐是巴洛克时期的基本特征的话，主调音乐则是古典时期的基本特征。主调音乐的涵义是，以一个曲调为音乐思维的主导性线条，辅之以相应的和弦、和声。主调音乐并不是单声音乐，它与复调音乐一样，都属于多声音乐的不同形式。

伴随着和声学的发展，这时期的音乐都建立在大小调式的基础上。一条大调式或小调式的旋律，与按照功能和声原则互相连结的三度结构的和弦的结合，是这时期音乐的基本形态。我们今天都很耳熟的三和弦，就是在这时期盛行起来的。

奏鸣曲式在这时期完善起来，成为应用得最多的曲式之一。奏鸣曲式在音乐表现上的主要特点，在于有两个互相对比的主题，以及由此引起的展开，最后要有主题的再现。对比与展开，提供了音乐发展的强大动力，极大地增加了音乐的表现力。欧洲音乐进入古典时期，也正是人的尊严、人格更为觉醒的时期。人们新的思想、感情、观念，包括其中的矛盾、斗争，反映在音乐艺术里都要求音乐思维的深化和表现内心世界的深化。奏鸣曲形式，正好提供了这种可能性。

在这一时期内，钢琴逐渐并最终取代了古钢琴。

古典时期的交响乐形式得到高度的发展，是这时期的重要标志。同时，钢琴音乐也进入了它历史上的高峰时期之一，也是欧洲古典音乐的重要标志之一。

为这时期的钢琴音乐做出重大贡献的钢琴曲作曲家，也是一批人物。前面说过巴赫曾为教他的儿子们学习钢琴写下了流传至今的钢琴曲，其中他的长子 W·F·巴赫、次子 C·P·E 巴赫、和最小的儿子 J·C·巴赫都有贡献。再如克列门蒂、杜舍克、库劳，他们的《小奏鸣曲》是每个钢琴学生都弹过的，他们也是这时期有贡献的音乐家。

然而，这时期贡献最为卓著的还是海顿、莫扎特和贝多芬三位伟大的作曲家。由于他们三人的活动中心地点都在维也纳，所以又被称为维也纳古典乐派。有时，欧洲古典音乐简直就是指这三位。所以我们的漫游之船在他们这里多逗留一些时间。

2、海顿的钢琴曲

提到海顿，首先会想到他是“交响乐之父”。他一生写了至少 104 部交响曲及大量的室内乐作品，这是他在音乐史上最大的贡献。他还写过不少歌剧及宗教声乐作品。同时，他在钢琴音乐上也有不可忽视的创造。

海顿 1732 年出生于奥地利农村一个小镇罗劳，1809 年逝世于维也纳。海顿的父亲是马车制造匠，母亲是厨师，幼年生活贫寒，很早就接触了民间音乐。六岁进入一个教会合唱团唱歌，并学习乐理、古钢琴和小提琴。八岁又转入维也纳圣斯蒂芬大教堂的唱诗班。这里虽然没有正规的教育，但通过丰富的音乐实践活动，海顿几乎是无师自通地学会了必备的音乐技能。十八岁时因为嗓子变声，被唱诗班解雇，他立即变成了维也纳街头的流浪者。幸亏偶遇旧友，才在一个阴冷的旧屋住下，使他喜出望外的是这里竟有一架被人弃置不用的古钢琴。后来他回忆说，每当他坐在那台破琴前面的时候，“对最幸福的国王也不羡慕”。

这时，他只靠打零工过日子，但仍自学音乐理论，研究作品。直到几年后遇到意大利著名作曲家、声乐教育家波尔波拉才有转变。他一方面为波尔波拉的声乐课伴奏，同时向他学习作曲。这使他获得了更系统的作曲知识。以后的数十年间，他就在为宫廷、王府、教堂作曲、演奏的工作当中，为人类创造了珍贵的音乐文化。

约十八世纪八十年代初，海顿与比他小了二十四岁的年青的莫扎特相识。莫扎特把海顿看作是自己的老师，天性谦虚好学的海顿也从莫扎特的作品中受到启发，两人自此保持了持久的友谊，直到 1791 年莫扎特去世。非常遗憾，学生竟比教师早逝了十八年。

就在莫扎特去世的前后，海顿又与年青的贝多芬在波恩相识。海顿立即看出了贝多芬非同寻常的天才，愿收他为学生。当 1808 年庆祝海顿 76 岁生日时，贝多芬曾令人感动地跪吻海顿的手。

海顿写下的钢琴曲至今没有准确的统计出来，这是由于有些尚待发现，有些还须进一步确认。至今得到公认的已有五十几首钢琴奏鸣曲，其中 1788 年的几首明确注明了是为钢琴写作的，此前仍是为古钢琴的。此外，还有《变奏曲》、《回旋曲》等作品。

钢琴奏鸣曲是在海顿笔下得到初步完善和确立了基本形式的。具体表现在整体上由多乐章组成，其中至少有一个乐章（通常是第一乐章）用奏鸣曲式写成。而奏鸣曲式已经有对比主题组成的呈示部，之后的发展部（又称展开部），接着是对比主题在同一调性上的再现这种三段体的形式。后来莫扎特、贝多芬的钢琴奏鸣曲，都是建立在海顿确立的基本格式之上的。

从小接触民间音乐，使海顿钢琴奏鸣曲的主题多有活跃、生气勃勃的特点。这也反映出海顿性格中乐观开朗的一面。所以，不同主题间的对比并不强烈，仿佛都是同一类颜色，只是深、浅、明、暗的程度不同。这些特点，在早期作品中更为多见。

海顿的中期，尤其是晚期奏鸣曲，一方面受到莫扎特的影响，一方面也是他在不断深入新境界，音乐风格有所改变，增加了抒发内心深处情思的、甚至是带有悲剧性的因素。

尽管很长时间内，演奏家们没有把注意力的重点放在海顿的奏鸣曲上，但还是有不少作品可以经常在音乐厅里听到。而且这种趋势显然还在不断增

加。

海顿的《C 大奏鸣曲》由于被收入《小奏鸣曲集》中，几乎是钢琴学生都弹过的，成为人们非常熟悉、非常喜爱的一首乐曲。据推测，这是十八世纪七十年代的作品，属于他创造生涯的中期。乐曲分为快、慢、快的三个乐章，第一乐章第一主题是快板奏出的：

我们很容易体会到音乐的欢乐、跳动，而且还诙谐。末尾引出的左手三连音，后来几乎遍布整个第一乐章，将音乐贯穿在统一的活跃气氛中。经过一段小的发展、过渡，转属调（G 大调）的第二主题，请听，音乐并无质的变化：

第二乐章是很慢的慢板，F 大调，音乐象是深思、诉说，右手的曲调是这样的：

弹奏这个乐章很自然地会想起莫扎特《C 大调奏鸣曲》的第二乐章。由于无法确定两部作品各自写作的确切时间，不便说谁影响谁。但是总可以看出海顿的中、晚期与莫扎特是有不少共同追求的。

第三乐章是 C 大调的快板，回旋曲式。

《D 大调钢琴奏鸣曲》是另一首同期的作品，也是快、慢、快的三个乐章。

第一乐章第一主题不但欢快，而且热烈：

第二主题的基本色调并无改变：

在后面的发展中，使用了比《C 大调奏鸣曲》更丰富的手法，但更引人注目的还是第二乐章，d 小调，广板，出现了悲剧性情绪，与前后乐章产生鲜明的对比，据此可以推断，这首乐曲创作的时间可能晚于前一首：

头一个中、低音乐区的密集小三和弦强奏出来，心情沉重、痛苦。带有符点的旋律线，时疏时密，哀伤地吟诵着，迂回在各个声部上。仔细听，延留音乐造成的不协和音（大七度、小二度）都在表达着这种心情。象这样在音乐里诉说哀痛，在通常是“乐天”的“海顿爸爸”那里，并不多见。

《E 大调奏鸣曲》是一首海顿晚期作品。

这是海顿最宏大、最杰出的代表他最高艺术成就的钢琴作品之一。写这部作品时，海顿已年近六旬。在这样的年纪，他进入了前所未有的精神境界。这，音乐已远不是单纯的喜与忧，而是深刻、力量、富于哲理性。我们只领会一下其中的第一乐章。第一主题，快板：

开始是短促、警觉的音型，接着是抒情性的上行主三和弦，最后留下一个轻轻的、却又迫使听者寻求解决的问号。接着，这段音乐整个模进，然后右手迸发出一串音流。第二主题是（只列出开头）：

让人感到一阵阵热烈的、不断向前推进的力量。

两个主题提供了多种不同性质、互相对比的戏剧性音乐材料。这些材料都得到了充分、精心的展开，构成一幅宏大的音乐诗篇。其中有抒情、有期待、有思索，然而占主导地位的是自信、深沉、奋进。

在第一主题的谱例中，包括有的节奏型。这个节奏型和我们都熟悉的贝多芬作品中“命运的敲门声”的节奏是一样的。这个因素在这部作品中得到相当程度的发挥。不仅这一点，整部作品的气质都使人情不自禁地想到贝多芬。可以说，海顿在这里开辟的道路是直接通向贝多芬的。

3、莫扎特的钢琴曲

伟大的音乐家们小时候几乎都是“神童”。即使在众多的神童中，小莫扎特大概也是最“神”的一位了。

莫扎特 1756 年出生于奥地利萨尔茨堡城一个音乐家庭里，父亲是小提琴家、管风琴家、作曲家，他给了小莫扎特最早细心、良好的音乐教育。据记载，小莫扎特四岁学钢琴，五岁开始作曲，六岁到维也纳、慕尼黑等地巡回，七岁到巴黎演出，并在同年出版了第一批作品，八岁到伦敦演出，并在同年写了第一部交响曲，十一岁写了第一部歌剧。从那以后不停地演出、创作，写下了各种各样体裁的音乐作品一千多部，其中包括 22 部歌剧、49 部交响曲以及大量的各类协奏曲这些大型作品在内。有人设想过，即使把他的作品全部抄一遍，也不晓得要多少年！然而，莫扎特是在不足 36 岁的 1791 年逝世的。

但是莫扎特并不以天才自居。他说过，没有哪个人象他那么用功过，又说：“你举不出有哪位大音乐家的作品，是我不曾反复辛勤钻研过的。”

莫扎特在欧洲音乐史上的地位，主要由他的歌剧、交响乐及协奏曲等方面确立。但他的钢琴曲，在他个人的创作中，尤其在钢琴音乐史上，同样占有十分重要的地位。他的钢琴作品主要有 19 首钢琴奏鸣曲和许多变奏曲，还有幻想曲、回旋曲、舞曲等等。

莫扎特的钢琴曲继承并发展了海顿的传统。在海顿开拓的钢琴音乐园地，莫扎特开出了美丽、鲜艳的花朵。

莫扎特的时代，完成了由古钢琴到钢琴的过渡。

他的许多钢琴曲都是钢琴学生必弹的作品，也是音乐会上经常听到的曲目。例如编入《小奏鸣曲集》中的《C 大调奏鸣曲》第一乐章第一主题：

多么明朗、舒畅！第二主题又增添了活跃：

第二乐章是行板、纯静、雅致、难以形容的美：

第三乐章是快活回旋曲。

这部作品写于 1788 年，也就是逝世前的两、三年。那时他贫病交加，蒙受多种困苦，但却留给了我们美好的、没有一丝阴云的音乐。

那本《小奏鸣曲集》中还有一首《回旋曲》，D 大调，听众也很熟悉：

这也是晚期作品。不过要记住，莫扎特的“晚期”，也就是三十几岁。

还有一首《A 大调奏鸣曲》也广为人知。只是这部作品叫作“奏鸣曲”实在是个例外，因为它的第一乐章是变奏曲，第二乐章是小步舞曲，第三乐章是回旋曲，就是说，没有一个乐章是奏鸣曲式。变奏曲主题非常优美，第一句是：

这个主题用曲调的装饰、加花、音型的密集、节奏的改变、调性的对比等等手法变奏了六次，但始终不失原来主题的轮廓。其中 a 小调的第三变奏略带忧伤，整个乐曲的主导情绪优雅而深情。第三乐章的回旋曲，就是流传最广的《土耳其进行曲》：

莫扎特原来注明的是“土耳其风”。为什么叫“土耳其风”？说法不一。一般是指模仿土耳其军乐的风格，音乐火热而有力。

下面这个曲调无人不晓：

这是一首法国民谣，题目是《啊，母亲，我要告诉你！》。莫扎特在巴黎时用这个主题写了一首变奏曲，后来又被称为《妈妈变奏曲》或《小星星变奏曲》。一个单纯主题变奏了十二次，我们总还会听出各个变奏与原来主题那种“亲兄弟”般的关系。

莫扎特写于 1774 年的《G 大调奏鸣曲》，也是非常可爱的作品，请听，第一乐章第一主题开始象不象一问一答的对话？

第二主题优雅、妩媚：

明朗、纯真、优美、春天般的清新，这类表情，在莫扎特作品中相当普遍。再如他的另一首《C 大调奏鸣曲》，不仅美丽，而且华丽：

这是开头。后面的展开简直让人“眼花缭乱”，美不胜收。

他写于 1775 年的《D 大调奏鸣曲》，由于是“北京钢琴考级”第七级的曲目，我们的钢琴学生对它也更加熟悉起来。乐曲由一个有力的主和弦猛然地开始，接着是快速的音流，又突然化为三个“扬起”的跳音，透一口气，变成一个曲折下降的曲线，落到均匀的属音 A 上面：

这音乐让人产生一种内在的动力感，预示出后面音乐的坚定乐观，勇往直前。

但是，莫扎特的音乐也并不总是阳光明媚的。社会的不公正，个人遭遇的种种不幸，也在他的钢琴曲中反映出来。如《a 小调钢琴奏鸣曲》，写于 1778 年。那时他正在巴黎，原想找一个有固定收入的工作，可是当年震动了巴黎的“神童”，如今却是到处碰壁；尤其不幸的，是与他同行的亲爱的母亲病故在那里，这真是雪上加霜。虽然他并没有消沉，但痛苦的阴影还是笼罩在这首奏鸣曲上了：

音乐告诉我们，面对痛苦与不幸，莫扎特并不是消极的哀怨，而是顽强的拚搏。

莫扎特真正悲剧色彩的戏剧性的钢琴曲是写于 1784、1785 两年的《c 小调奏鸣曲》和《c 小调幻想曲》。两部作品都是 c 小调，都是题赠给同一位他很器重的学生，又是一并出版的，所以常被放在一块儿连续演奏。这时，就将《幻想曲》放在前面，仿佛是《奏鸣曲》的长大的序奏。实际上两部作品本身已经各自具备完整的结构，而且各有很大的篇幅，因此也常被单独演奏。

这里所说的悲剧色彩，已经不单纯是个人的痛苦，而是对不平等的社会制度造成的社会性不幸的深刻感受。

这里所说的戏剧性，是指情感变化的巨大幅度和不同感情状态的强烈对比，例如哀伤与幸福、奋进与思索、激愤与温情等等，都被有机地结构在一

个整体之中。请听《c小调奏鸣曲》第一乐章第一主题开头的四小节，快板：

最开始的强奏，沿着主三和弦琶音向上坚定地推进，小调式的压抑感更增强了紧张度。短促的停顿后，立刻转为弱的力度，旋律由上向下轻轻地落到小三和弦和减七和弦，音乐在瞬间变得柔弱、凄楚。而第二主题性质又有不同：

左手的伴奏形成平稳而又流动的背景，右手带歌唱性的乐句，在高低音区热烈地问答。这样，第一主题内部，以及第一、二主题之间，包含了多种对比，这就是第一乐章的基础。乐章末尾结束在弱奏的低音区主三和弦上，沉重的情绪仍然压在心头。

第二乐章是慢板。律动徐缓。带有沉静思索、多方探求的性质。曲体很长，充分揭示了心理过程，结束在中低音区浓厚的降E大三和弦上，似乎得出某种结论，为极快、紧张的第三乐章提供了准备。

第三乐章也有相互对比的主题，整体的印象是积极行动、百折不回。结束时果断强奏的主三和弦，一方面小调的压抑感依然存在，但坚定的信念并无分毫减弱。

莫扎特写这部“c小调”时贝多芬才4、5岁，然而这部作品与二十多年后的贝多芬的《c小调奏鸣曲》在性质上是如此相似，以至于有人误认为莫扎特的“c小调”是贝多芬的。

《c小调幻想曲》与前一首“c小调”属于莫扎特为数很少的同一类作品。但两者也有一些区别。一个是前一首是严格的三乐章奏鸣曲，这一首却是相对自由的多段组合。按速度划分，可分为依次是慢板、快板、小行板、更快的快板和慢板的五个段落。按音乐的性质划分大体为九段。这些段落统一在一个完整的构思之内，并无松散零碎之感。

与前一首作品的另一个不同，是和声手法、调性关系处理，都更为新颖，用了不少在那个时代很不寻常的技巧。

这部作品很富于深邃的哲理的意味。我们只听听开头吧，很有我国古代大诗人屈原那种“上下求索”的精神，慢板：

我们看到，从海顿到莫扎特，钢琴音乐是向着更为丰满地表现人们思想感情的方向不断深化的。他们都预示了贝多芬音乐的出现。贝多芬接过他们传来的接力棒，将钢琴音乐推进到了一个新的发展阶段。

4、贝多芬的钢琴曲

在人类音乐史上，古往今来，产生了数不尽的天才音乐家。他们象群星升起，构成了音乐的星空。我们仰望星空，总会发现有少数几颗星星格外明亮，放射出永恒的光芒。贝多芬就是其中之一。

贝多芬于 1770 年出生于德国波恩，比海顿小 38 岁，比莫扎特小 14 岁。贝多芬的父亲也是音乐家，但却没有莫扎特父亲那么高的修养。当父亲发现小贝多芬的音乐天资时，只想把孩子训练成莫扎特式的神童，早早为他赚钱，以满足他酗酒的恶习。所以，小贝多芬受到的是不合人情的、甚至是残暴的“教育”。直到 12 岁才遇到一位真正的老师叫聂费的，给了他必要的知识。贝多芬终生都感激他。13 岁时贝多芬就从事音乐工作，同时坚持学习。其中巴赫、韩德尔对他的影响最大。钢琴演奏与作曲才能的迅速成长，使他渴望到维也纳去拜访莫扎特为师。在维也纳，莫扎特听了这位 17 岁青年的即兴演奏后说：“这个青年不久将扬名世界。”可惜，没多久，贝多芬因母亲去世返回了波恩。1792 年又在维也纳拜海顿为师。师生之间很快就发现性格相异，没有形成持久的教学关系。除性格外，也不能忘记，海顿是确立古典音乐时期的，可贝多芬却是要结束这一时期的。但他们终生互相敬重。

三十岁前，贝多芬的听觉已有病兆。三十岁后不断加重，后来完全失去了听觉能力。对音乐家来说，没有比这更致命的打击了。他几度要自杀，甚至写下遗言。但他经过痛苦、剧烈的思想斗争，终于以非凡的勇气、超人的毅力，战胜了命运无情的打击，伟大的艺术使命感打消了死亡的念头，他要将自己的热血和生命，全部献给继续为神圣的音乐艺术。他的许多重要作品都写于耳聋之后。当我们从他那无限壮美的音乐得到巨大的精神力量和崇高的美的享受时，不能不为他那普罗米修斯式的献身精神而感动。

贝多芬的晚年相当困苦，在贫困之中于 1827 年逝世于维也纳。他为后人留下了大量珍贵丰富的音乐创作。他的交响乐、协奏曲、室内乐、钢琴曲等等，至今并将永远回响在世界各国的音乐厅里。

贝多芬的钢琴曲，中国听众并不陌生，起码写于 1810 年的《献给爱丽丝》（又称《致爱丽丝》）早已家喻户晓。据音乐研究家说，此曲本来是题献给他的学生特雷泽·玛尔法蒂的，在出版时误将特雷泽写成爱丽丝了，以讹传讹，才有今天的名字。不过，这个误会对我们欣赏这首可爱、美丽的小曲，没有丝毫影响。这属于贝多芬的小品。他的小品、舞曲、回旋曲、特别是变奏曲，还有很多。其中一首《G 大调小步舞曲》也是大家熟悉的，曲调是：

这类作品大都情绪较为单一，反映着某种心境或生活情趣。唯有少数变奏曲，带有一定戏剧性的因素。真正代表贝多芬钢琴曲的最高成就的、在钢琴音乐史上具有里程碑意义的，还是他的钢琴奏鸣曲。

《钢琴奏鸣曲》

自 1795 年到 1822 年的 27 年间，贝多芬一共写了 32 首钢琴奏鸣曲，几乎伴随了他整个的创作生涯。这些奏鸣曲，沿着海顿、莫扎特开辟的道路，将这种曲体的潜在表现力，发挥得淋漓尽致，容纳了贝多芬心中那激奋奔腾的情感和他对社会、历史、大自然的百般思索、千般感受。钢琴这件乐器，

也施展出前所未有的威力，真正成为乐器之国的“帝王”。于是，与巴赫的《十二平均律钢琴曲集》被称为“旧约全书”相呼应，贝多芬的《三十二首钢琴奏鸣曲》则被喻为“新约全书”，成为钢琴艺术中的又一部经典。

下面，按作品产生年代的顺序，对其中的几部作品略为赏析。

第1号，《f小调奏鸣曲》，写于1795年，题献给海顿，是“32首”的第一首。四个乐章，第一乐章是奏鸣曲式，快板，第一主题：

简明，跳跃，表情严肃。第二主题：

圆滑下降的线条在最后一音突然扬起，F音说出了心中的痛苦。

两个主题互相对比，在发展部中交替展开。整个结构简洁、严谨。虽然还有海顿、莫扎特的影响，但作为“第一首”，已经是出手不凡，初步展现了贝多芬的个性特征。

第二乐章，F大调，慢板。优美的旋律，已初露贝多芬式沉思的神态：

第三乐章，f小调，名为小步舞曲，实际上并无“舞”曲的轻松。

第四乐章，非常快的f小调，一开始，左手三连音的激流和右手果断的节奏，就迎面扑来：

除了中间段对比的A大调歌唱性旋律外，疾速的三连音和果断的节奏交织不断，始终保持着紧张、激动的情绪。

那时代的一个音乐评论家听过贝多芬的演奏后写过这样的印象：“我听了最伟大的钢琴家之一的可爱的贝多芬的演奏……我发觉他在试图打开完全独特的道路。”贝多芬24岁写的这首奏鸣曲，可以验证那位评论家的印象。

几年后的1798年，贝多芬发表了第5号《c小调奏鸣曲》，三个乐章。第一乐章第一主题的性质与前一首第一乐章第一主题相似：

符点节奏产生出更大的向上的冲力，与后面的“叹息”音调构成更鲜明的对照。

第二乐章也是如歌般、沉思性的。

整部作品的戏剧性较之“f小调”更为浓重，故有“小悲怆奏鸣曲”之称呼。他的正式的“悲怆奏鸣曲”是写于1798—1799年间的第8号《c小调奏鸣曲》。

该曲题献给一位叫李希诺夫的酷爱音乐的公爵。这首奏鸣曲不仅完全走出了海顿、莫扎特的影子，是贝多芬早期钢琴曲的代表作，而且也属于他全部作品中最杰出的那部分。全曲分三个乐章，每个乐章都具有迷人的艺术魅力。

三个乐章之前先有一个沉缓、长大的引子，音乐一开始，浓重的小调中、低音区的主三和弦就紧紧地扣住了听者的心：

慢速的符点加深了沉重感；密集的不协和音响表达着内心的痛苦；强弱对比有如百思不得其解的发问。紧接着，音乐好象不停地追问下去，但一直没有解决，最后化为一串自上而下的半音阶，停留在一个不稳定的音上，还是一个问号，这不断的探究式的疑问，产生出高度紧张与期待的心情，为后

面的三个乐章的展开奠定了基础。

第一乐章，快板，左手的震音有如时近时远的雷声，烘托着右手上行断奏的双音，当右手冲到一个高点时开始下降，这时左手反而上升，形成震撼人心的动势：

第二主题，低音的短句与紧接的高音扩展性回应，形成对话式进行，好象内心紧张的思索与争辩，只写出曲调是这样：

第二乐章，慢板。音乐的性质与前面谈过的“f小调”、“小悲怆”的第二乐章相近。但这里的第二乐章在深度、展开的幅度上，都超过前两个第二乐章。主题是典型的贝多芬式的深情、凝重，抒情中总是带着巨人的气度，只列出旋律是：

研究过贝多芬手稿的人发现，这个曲调经过了多次修改。修改的过程主要是不不断删除多余的部分，最后才形成了这精练的、每个音都包含了无穷意蕴的旋律。贝多芬的许多主题都是这样磨炼出来的。

第三乐章又回到c小调，快板、回旋曲式，流畅、亲切的曲调，分解和弦的伴奏，增加了不少轻松感。有人甚至认为是明朗的。不过我觉得这毕竟是小调式的音调，好象内心深处的苦楚并未洗净，朋友们不妨仔细品味一下，到底是什么情绪？

这是回旋曲式的主部。在插部中，音乐曾进入E大调、A大调，紧张度大为减少，然而只是过渡的、暂时的。主部的形象占有主导地位。

这部作品“悲怆”的名称，是贝多芬亲自选定的，这是他首次为自己的奏鸣曲命名。从这里看出他已开始注意音乐的标题性，预示了浪漫派音乐时期标题音乐的兴起。

《悲怆奏鸣曲》的出现，标志着古典钢琴奏鸣曲已经进入完全成熟的高峰期。高峰期的作品不止这一部，下面谈另一首同样伟大的作品，这就是《月光奏鸣曲》。

按贝多芬奏鸣曲的顺序，这是第14号，#c小调，题赠给他的一位女学生，写作于1801年，已经是19世纪了。

关于“月光”这曲名，流传过很多美丽的传说，这里不去重复。今天我们确知，“月光”不是贝多芬取的名字。贝多芬自己注明的文字是“幻想风的奏鸣曲”。有趣的是，一百多年来，人们还是喜欢用“月光”这个并非贝多芬的本意，而且似乎也不够准确的名字，反倒不用“幻想奏鸣曲”这本来应有的名字，这是为什么？固然，叫得太久已经无法更改了，有这个因素在内。可是我想，可能是由于“月光”与“幻想”，还是有点联系的。就是说，两个字眼都有浪漫的色彩。“幻想风”，给了我们想象的自由，“月光”也是幻想的理想对象。音乐本身（尤其前两个乐章）是非常美丽的，“月光”（及其相关故事：月光闪耀的湖面；月夜下的盲人姑娘等等）也是美丽的。是不是这些直接、间接的联系，使得人们宁愿使用“月光”这“不该有”的名称？

幻想风格的原意，首先是指第一乐章。通常，多乐章的奏鸣套曲的第一乐章都是奏鸣曲式快板。这部作品却一反常规，将奏鸣曲式快板都放到末乐

章。第一乐章反倒用了慢板，自由性的曲体。如同贝多芬的许多慢板一样，音乐也是凝神静思。所不同的，是这里没有沉重感。在清淡的三连音徐缓的伴奏下，简洁的曲调很有超脱的韵味，也许这就是幻想风格吧：

第二乐章，小快板，D 大调。李斯特形容这一乐章是“两个深渊间的一朵花”。也有人说象娇嫩的正在打开的却又感到腼腆的一朵花，总之，十分可爱：

第二乐章是向第三乐章的过渡。第三乐章，急快板，#c 小调，奏鸣曲式。第一主题的迅猛、暴烈，非常罕见。有人说这是“夜晚狂野的暴风雨”，有人说是“富有炽热感情的杰作”，也有人说是“燃烧着的岩流”。的确，是猛烈的冲击和暴发：

第二主题，音调悲痛，但这是刚毅者的悲痛——这就是贝多芬，痛苦时也是强者：

第二主题本身有重大发展，以至于有人认为这里有第三、甚至第四主题。这也说明贝多芬已经不满足于仅仅是两个主题的对比。

当奏鸣曲第一部分结束后，音乐毫无间歇地直接转入展开性的中间部分，这不仅在海顿、莫扎特的作品中没有，即便在贝多芬自己此前的作品中也没有。这也说明情感的波涛是何等汹涌，已经冲毁了传统曲式中各部分间常存在的间隔。

另一个特殊之处是尾奏十分庞大。这显然也是由于情感的激浪奔泻而下，无法在该结束的时刻按章结束，于是，先是第一主题再现，引导出滚滚而来的减七和弦，这是高度戏剧化的表现手法，接着是第二主题在低音区的再现，十六分音符交给了右手，然后引导出上下翻腾的琶音浪潮，经过自上而下的华彩句，音乐在两个长长的低音上暂时停歇下来。但这并不是结束，左手的低音十六分音符好似隆隆雷声又一次自远而近，再次暴发出势不可挡的琶音，音乐才有力地结束。将尾奏扩展为这么大艺术分量的部分，前所未有。

戏剧性、悲怆性、顽强奋斗的意志，一往无前的动力，象一条耀眼的红线，连结着贝多芬的一些钢琴曲。下面要说的“暴风雨”，也是这一条线上的作品。

这是第 17 号钢琴奏鸣曲，d 小调，写作于 1801 - 1802 年，也是题赠给她的一位女学生。当时有人问贝多芬这部作品的内容是什么，贝多芬回答说：“请读莎士比亚的《暴风雨》吧！”《暴风雨奏鸣曲》的名字由此而来。

莎士比亚的《暴风雨》是莎翁晚期剧本，描写了一个海岛上发生的故事：那里盛行巫术，统治该岛的大公被篡夺了权利，于是他装扮成一个巫师活动，最终他又夺回了他的政权。剧本的主题思想是主张和解。那么，贝多芬的奏鸣曲与这个故事是什么关系呢？这是许多研究家都感兴趣而又都没有一致说法的问题。既然贝多芬让人们去读《暴风雨》，这说明两者一定有某种联系；但也都认为不能简单地用故事去与每个音符对号入座。我们还是先对音乐概要地了解一下。

乐曲分三个乐章。总的速度布局是快板、慢板、小快板。三个乐章都按奏鸣曲式原则写成。

第一乐章前面有引奏，这里有徐缓、庄重、带着召唤性的音调与焦急、不安、好象急忙诉说一样的音调对比，戏剧性的气氛随之而生：

这段音乐经过模进、过渡，直接进入第一主题，快板：

低音威严，与其相应答的是高音，哀伤，柔弱，中间三连音提供了不平静背景。这些音调，在引奏中都有暗示。

戏剧性的气氛愈演愈浓，引出第二主题，音调焦灼急切：

在上面这些主题音调的基础上，经过精心的展开后，进入再现开始的部分。这时，在再现的引奏里的庄重音调与焦急音调之间，插入一句单音线条的宣叙调，这是非常富于创造性的，取得了异常迷人的艺术效果：

这是在经过激烈的戏剧性经历后，突然静下场来，一切其他布景、人物都消失了，仿佛整个宇宙只剩下一颗吟唱的心，而这歌声又是多么悲哀、孤独！

第一乐章的结尾，是在 d 小三和弦的延长中逐渐消失的。音的延伸、减弱，趋向平静，小三和弦的沉闷，又觉得“事情还没完”。这时，第二乐章慢板由温暖的 bB 大三和弦开始了。和弦的琶音奏法在潇洒中带着幸福感：

这一乐章，暂时忘却了第一乐章中那些矛盾、不安，贝多芬来到了大自然的怀抱。大自然，这是他永远感到亲切、神圣、倾心所爱的；他创作灵感无尽的源泉，他受到创伤的心灵所渴望的抚慰，都永远可以从大自然中得到。

第三乐章好象是经过第二乐章对灵魂的“净化”之后，产生出的某种新的心境，它从头至尾由 3/8 拍的 16 音符织成，音乐是流动的，也有热烈的时刻，但总是雅致、细腻为主。转调很多，小调为主，不免产生期待感。经过长时间曲折、婉转的流动后，音乐消失在一个单音 D 上，结束了第三乐章，也结束了整个“暴风雨”。

我们看到，这首作品与以前的“悲怆”型作品有些不同的气质。仿佛更多积极的思索，“自我争辩”，有时象内心独白一样。而最后的结论，虽不很情愿，但却是倾向于和解。是不是这一点与莎士比亚的《暴风雨》有关联？

这一时期，正是贝多芬耳病加重，个人生活中又遇到很多困难和挫折，甚至写下了遗言，曾想到死去的时刻，人生、艺术、理想、现实，肯定都是他思索得很多、很深的题目。从这儿看，他的《暴风雨》，与其说联系着莎士比亚，不如说根本上还是联系着他自己。

1805 年，贝多芬发表了两首奏鸣曲，第 19 号《g 小调奏鸣曲》和第 20 号《G 大调奏鸣曲》。据研究，这两部作品写作的实际年代约在 1795—1798 年间，都是两乐章的钢琴技巧浅易的作品，因而都被编入《小奏鸣曲集》，为广大钢琴初学者所熟悉和喜爱，这里只提示一下《G 大调奏鸣曲》的开头，G 大调：

钢琴技巧的浅易不等于艺术的贫乏，相反，两首作品有丰富的感情，任

何成年人弹起来，也都会爱不释手的。在贝多芬已经写了一系列“重型”作品后，仍然出版它们，并编入奏鸣曲系列之中，足见贝多芬毫不小看它们。

这时期另一部“重型”作品是第 21 号《C 大调奏鸣曲》，又称《黎明奏鸣曲》，完成于 1803—1804 年间。由于题赠给非常敬重他的才能，从精神到物质都给了他长期巨大援助的华尔德斯坦伯爵，此曲又以《华尔德斯坦奏鸣曲》而闻名。

这部“重型”作品，并不是“悲怆”类的“重”，相反，这里一扫沉闷、悲愤、哀伤等等压抑的浓雾；而是畅快、开阔、爽朗的晴空，有人说这是部“洁白的奏鸣曲”所以，不知什么人为这部作品起了个“黎明”的别名。说这部作品“重”，是它宏大的篇幅，交响诗般丰富的色彩，空前辉煌的钢琴技巧。

这部作品只有两个乐章。第一乐章，生气勃勃的快板，第一主题：

这清爽的“沙沙声”很自然地使人想起早晨万物苏醒的音响。高音好象小鸟的欢鸣。后来还有小鸟的合唱，大地热闹起来。调性、力度不断变化，有如闪耀不定的阳光。

第二主题用了那个时期不寻常的调性，三度关系的 E 大调（C 与 E 相距三度）。欢悦的曲调与和声同步进行，产生管风琴的音色，也可以想象成大自然的风在歌唱，表现出在美丽自然中的陶醉：

两个主题都得到丰富多彩、引人入胜的发展后，才有力地结束。

这首奏鸣曲虽然只有两个乐章，但在第二乐章前面有一个较长的引奏，慢板，F 大调。这个片断已经超出了一般引子的分量，具有独立的艺术内容，有人认为这就是一个独立的乐章。对这段音乐的理解，有的说它犹如“天使的微笑忽然被乌云遮住一样”；有的说表现了神秘的、非现实的气氛；有的说是对黎明的期待，等等，总之，是幽深、静谧的，这将使未来乐章更为光艳夺目。

末乐章是个结构宏大的回旋曲。稍快板，C 大调。人们这样形容这个乐章：“宽阔无边的原野，洒满了阳光……好象一个夏日，这样的日子永远不会够的！”主要主题的旋律有德国民歌风格，在温暖的 C 大调分解三和弦的伴奏下，在清彻的高音区妩媚、愉快地唱出来，一幅晴空万里的画面油然而生：

这个主题经过一段发展后，右手出现了长时间的高音 D 上明亮的颤音，然后在这个持续颤音上的更高的高音区，极其明亮地奏出主要旋律，与此同时，左手奏出上行连音的 32 分符和下行跳音的 16 分音符音阶，这是喜悦的激动。这样，音乐形成了三个层次立体上的结合：中低音区是快速音阶，中高音区是颤音，更高音区是主旋律。三个层次的交相辉映，形成了无比灿烂、艳丽的交响画面：

从演奏技巧上讲，这个织体是个技术困难的段落。但是，由于那无比光辉美妙的艺术形象的感召，钢琴家们都乐于克服演奏技巧的困难。

回旋曲的主要部分重复多次，每次重复之间又都插入新的对比的音乐。

当主要部分最后一次出现时，音乐转入极快板，情绪进入高潮，最后辉煌、宏伟地结束。

贝多芬是在承受着命运的致命打击下，写出这样没有一丝阴云的音乐的，他的人格是多么伟大！他超凡的意志又是多么坚毅！

《黎明奏鸣曲》是贝多芬在大自然中的欣喜、陶醉。他暂时抛开了所有的不幸，只感受生活中的光明和美好。然而个人的不幸，社会的黑暗毕竟是无法摆脱的。下面我们要谈的另一部奏鸣曲，贝多芬又回到了对命运的思索和抗争之中，这就是著名的《热情奏鸣曲》。

这是得到一致公认的最伟大的钢琴独奏曲。

假如我们把杰出的钢琴作品系列比喻为喜马拉雅山，那么《热情》就是珠穆朗玛峰。据贝多芬的学生回忆，贝多芬自己也认为这是他最好的钢琴曲。读者朋友们一定听说过，列宁听了《热情》后感叹道：“我不知道还有什么比《热情》更好，我准备每天听她，令人惊异的、超人的音乐。我甚至骄傲地，也许是天真地想：看，人们可以创造出什么样的奇迹啊！”

在俄罗斯作家屠格涅夫的笔下，曾这样描写过听《热情》的心情：音乐一开始“我就感觉到那种呆怔，那种寒意，和一瞬间抓住心灵的喜悦，使人感到甜蜜的惊恐。这时美突然侵入了内心，我自始至终纹丝不动，我不想也不敢喘气。”

《热情》的艺术形象是这样丰满而又深邃，语言实在难以描述。而且，音乐的感染力是这么强烈，以至于研究家们一听音乐就被激动，简直难以进行头脑冷静的分析。法国著名作家罗曼·罗兰的形容得到人们的赞同，他说《热情》是“在花岗石河道里的火焰的急流”。“花岗石的河道”，是指高度的理性与严密的逻辑。“火焰的急流”是指燃烧的热情。就是说，《热情》是理智与情感高度完美的结合。

《热情》的排号是第23号《f小调奏鸣曲》，写于1804—1806年间。题赠给另一位他的终生好友，无限崇拜他的天才的伯爵。1807年出版。据说在一个场合，由于拿破仑称帝，贝多芬拒绝为法国将校演奏，离席冒雨而去，致使随身携带的《热情》谱稿被雨水淋湿多处。“热情”这名字则是后来德国的一位出版商所加，一直受到肯定和沿用。可见，出版商们虽然是为扩大销路而为无标题乐曲取名，但有时也能起出得到音乐行家赞同的好名字来。

《热情》由三个乐章组成。第一乐章，f小调，12/8拍，奏鸣曲式，快板。第一主题是这样开始的：

开头是两手相距16度之遥弱奏的同音，产生辽阔、深远的联想。小调带来悲剧气氛。先是向下，然后转而向上，凝重的情绪开始动荡起来，紧接着是右手颤音，带着警觉的神情。仅这几小节已经预示了场面广阔的搏斗。随后音乐在高半音的bG大调上模仿，向前推进了一步，突然被低音区的“命运动机”打断，这弱奏的四个音，足以带来不祥的、阴森森的感觉：

音乐力度很弱，但紧张度在增强，终于，自上而下的强奏分解减七和弦，沿着曲线倾泻下来。由此，仿佛远景开始拉近，潜在的开始显露。经过一段充满戏剧性色彩的过渡，第二主题出现了：

这个曲调非常富于抒情性。雄浑低音伴奏的衬托，使人感到这是具有宽阔胸怀的巨人的歌唱。

这两个主题以及将它们连结起来的音乐材料，展示出宏伟背景中的对比和矛盾冲突，是一种具有历史感的戏剧性，为后面波澜壮阔的发展奠定了基础。当音乐发展到高潮后，第一主题再次出现，但力度越来越弱，最后消失在一个极弱的主和弦的延长之中。音乐沉寂了。但让人感到这是硝烟并未散去的战场的寂静。在寂静之中，深沉思索的第二乐章开始了。

第二乐章，D大调，2/4拍，行板，变奏曲式。主题用音简练，文学上不是讲字字千钧吗，这里真是音音千钧，音乐庄严：

这里主题的第一乐句，上方旋律声部只用了两个音！整个主题由带反复的四句组成。在变奏中通过节奏、织体的改变，音乐渐渐流动、活跃起来。音乐转向高音区，明亮、华丽的光辉渐渐升起，扩展开来，听众被带进了一个美丽、光明的境界。随着一串流向下方的32分音符音阶，音乐又回到乐章开始的庄严沉思的主题。但是当主题最后结束时，落在了极不稳定的减七和弦上，紧张的气氛骤然而起，音乐顿时转入暴风雨般的第三乐章。

第三乐章，f小调，2/4拍，快板，奏鸣曲式。乐章一开始就宣告了斗争的猛烈，这是不协和的七和弦在强有力的节奏上的敲击。

这是引奏，最初引导出片断的十六分音符，很快就汇合成一片的连成十六分音符，第一主题也是十六分音符：

对比的第二主题同样保持十六分音符的律动。总之，时而单层，时而双层，上下翻滚，川流不息的十六分音符，有如搏斗的旋风，席卷着情感世界各个角落，让你透不过气来。只是在展开部的末尾，才有几处停歇。然而那并不是斗争的停止，更猛烈的风暴随后就到。到了尾奏，转入更快的速度，斗争的激流汹涌澎湃，如火如荼，音乐进入白热化的高潮。最后，音乐坚定有力的结束，表现出不可战胜的意志和坚定不移的信念。

《热情》将贝多芬的钢琴曲推上了历史性高峰，欧洲古典钢琴音乐也达到了它的高峰。自《热情》之后，贝多芬又写了九首奏鸣曲，最后一首写于1821年。贝多芬的全部奏鸣曲，一方面遵循古典传统，同时在不断地突破古典音乐的规范。他后期的奏鸣曲，就更有创新的性质。随着他于1827年逝世，古典音乐时代也结束了。但浪漫派钢琴音乐并不是在他逝世那一天开始的，因为早在贝多芬生前，已经由他本人打开了浪漫派音乐的大门。

三、欧洲浪漫派音乐时期的钢琴音乐

1. 概观

浪漫派，也就是浪漫主义。欧洲浪漫主义思潮出现在十八世纪下半叶，首先反映在文学中，后来扩大到包括音乐在内的整个艺术领域。浪漫主义是对传统、古典模式和束缚个性的种种权威的反叛，重视个性、主观、情感的自由表现和抒发。

音乐的浪漫主义大约自十九世纪二十年代出现，直到十九世纪末，是浪漫主义迅猛发展，席卷整个欧洲的时代，二十世纪初，浪漫主义开始衰落，但仍然有少数音乐家坚持浪漫主义风格。

贝多芬是欧洲音乐从古典向浪漫时期转变中承上启下的作曲家。整体上他遵循古典形式，但已经在突破。更重要的是他已经着力于在音乐中表现他的个性，努力在人格、精神上争得独立和自由。

直到贝多芬为止，音乐家们都是在贵族的“保护”下生存的，这使他们处于依附他人的社会地位。莫扎特、贝多芬都为争取独立的社会地位付出了巨大痛苦的代价，直到浪漫主义时代，音乐家才成为自由、独立的艺术家。但精神上的自由却不等于物质上的幸福，这使他们常常处于“痛苦的自由”的矛盾之中。

浪漫主义音乐最显著的特征，是重视个人主观情感的抒发。他们的创作灵感，来自他们的情感世界，来自对大自然的微妙观感、触情生情，来自诗歌、戏剧、绘画等姊妹艺术的启迪，来自神话、传说和民间文学引发的幻想、想象。于是，标题音乐盛行起来。他们也应用古典传统的形式或曲体名称，但往往以全新的、自由的方式处理。同时，也产生了许多新的形式。例如“性格小品”就很有代表性，这是一种随兴之所至，表现某种情趣、心境、感触的小曲。

当然，他们不拘泥于传统形式，不等于完全不注意形式。他们抒发的情感也不都局限于个人生活的狭小天地。优秀的浪漫主义音乐，都有与他们的音乐内容相适应的完美的形式。而他们的音乐内容，也远远超出了个人的范围，具有广泛社会性、普遍性的道德伦理的意义。

在浪漫主义时期，出现了专门以演奏为职业的钢琴家。在这以前，作曲家与演奏家是合而为一的。就是说，钢琴曲大都是由写作乐曲的作曲家自己演奏。职业钢琴家的出现，意味着作曲与演奏的分工。分工的结果，是演奏技巧的空前提高。那种令人耳晕目眩的超级技巧，是音乐会获得成功的因素之一。适应这种需要，这时期出现许多含有高超演奏技巧的钢琴曲，与此同时，大量目的只是为练习技术的钢琴练习曲也在这个时期出现了。那位“折磨”了几代钢琴家的贝多芬的学生、李斯特的老师，车尔尼（1791—1858）的没完没了的练习曲，就写于这时期。除他外，克列门蒂（1752—1857、克拉玛（1771—1858）、莫什科夫斯基（1854—1925）等人，也都写下了有价值的技术练习曲。

总之，浪漫派时期，钢琴艺术得到全面、高度的发展。假如我们乐于平均起来计算一下，在今天的音乐厅里听到的钢琴曲目中，浪漫派钢琴曲仍然占有最大的比例。我们的漫游，也将尽可能多停留一些地方。

2. 威伯的钢琴曲

欧洲音乐进入浪漫主义时代的第一位重要作曲家是威伯(1786—1826)。他是德国民族歌剧的先驱人物。他也是一位优秀的钢琴家，创作了四首钢琴奏鸣曲，许多舞曲。他的广为人知的钢琴曲是《华丽回旋曲》和《邀舞》，都写于1819年。两首作品的性质也相近，都华丽、明快，在优美、轻松之中透露出浪漫主义的气息。《华丽回旋曲》的主题是：

与这首作品相比，他的《邀舞》流传的要更广些。邀，就是邀请，乐曲描写的是邀请跳舞的情景。威伯本人对乐曲给予了生动的解释，大意是：开始是一个男的很有礼貌的邀请一个女的跳舞：

这条低音区的上行旋律表达着这个男人诚恳的态度。但女的有点不好意思，也很有礼貌，不过谢绝了：

但男的又一次邀请，低音旋律又重复一次。这次，引出了两人的交谈，很自然的共进舞池。后来就是华美的多段圆舞曲了，是一听就清楚的优雅的舞蹈场面。当舞蹈音乐停止后，类似开头的音乐再次出现，这回是男的向女的表达谢意，两人友好地互相告别。这是典型的浪漫主义标题音乐。标题带有情节性音乐也沿着情节的线索发展。

3. 舒伯特的钢琴曲

舒伯特（1797—1828）是早期浪漫派又一位代表人物。他有着与莫扎特相似的天才，却经受了比莫扎特更多的困苦。他 31 岁早逝，仅比贝多芬晚去世一年。他是艺术歌曲的伟大作曲家，也创作了著名的交响音乐作品。他在钢琴音乐上也有建树。他一生写了十六首钢琴奏鸣曲，还有许许多多“即兴曲”、“音乐的瞬间”（这是舒伯特首创的名称）、“进行曲”等等小品。这些作品被称为性格小品，每曲都表现一种特定的、语言无法形容的微妙的情绪和感受，展示出一个奇妙的音乐世界。他的一些小品我们都早已耳熟了，比如第二首《音乐的瞬间》，在许多场合都会听到：

这就是舒伯特在瞬息间产生的音乐灵感谱成的美丽可爱的小曲。对于这类小曲，不必费心去想“表现的是什么”，它表现的就是你听到和感到的。他的《即兴曲》也是这样。比如《E 大调即兴曲》，让你的情绪、你的想象跟随着那串蜿蜒起伏迅速流动的音流飞翔就是了，肯定把你带到美妙迷人的地方：

《A 大调即兴曲》也与此相似，但对比的成分更多一些。开始是下行十六分音符分解和弦，有一点暗淡的心情，却不失华丽和流畅：

与它对比的是非常富于表情的短句：

这很象自己与自己在悄悄地交谈。后来，交谈又移到其他的调性上进行。分解和弦曾在大调上进行，情绪稍有明朗。可是与它呼应的，始终是压抑的应答，好象为寻求摆脱压抑的答案低音区出现了不断向上推进的 A 大调曲调：

音乐稳步地推进到高音区，情绪激动起来，也明亮起来。随后又向下层层降落，情绪又有点烦乱。这时，一支优美的歌在中音区轻轻唱出：

音乐回到较为平稳的 A 大调。到了整个乐曲中段，c 小调的哀伤旋律，在浓密和弦的伴奏下，心情痛苦而又激动，持续很长一段，才渐趋平静，音乐又回到开始部分，最后在 A 大调明快有力地结束。

类似《音乐瞬间》、《即兴曲》这样的标题，实际上是无标题。“即兴”之“兴”，自然是有感而发的。但这感受的具体内容，语言是很难描述的，唯其如此，我们听者也就有了联想、感受的充分自由。

舒伯特的《B 大调即兴曲》也很有名，是一首变奏曲。因为主题取自他的歌剧《罗莎蒙》，又叫《罗莎蒙变奏曲》。主题的旋律就象一支美丽的歌：

主题一共变奏了五次。

那时的欧洲，特别是维也纳，盛行过钢琴四手联弹的演奏形式。两个人在一架或两架钢琴上合作，可以减少一人演奏中技术上的困难，又可以增加一些音乐的丰富性。早在莫扎特、贝多芬时，他们就曾为四支手作曲，舒伯特也写了些四手联弹的钢琴曲。其中最著名的就是那首《D 大调军队进行曲》。开头有一句军号式的引句，主旋律是大家熟悉的：

整首乐曲中有号角声，有军鼓声，有步伐整齐的进行声，也有轻快诙谐的对比部分。我们会想到军队，却不会想到战争。这首乐曲深受喜爱，被改编成管乐合奏，管弦乐合奏，也改编成钢琴独奏。尤其后来在大钢琴家霍洛维兹的手下，经他高超、辉煌技巧的装扮，这首原本单纯、朴素的乐曲，简直变了个人一样，灿烂得光芒四射。

4. 门德尔松的钢琴曲

浪漫主义钢琴“性格小品”的创作形式，在德国作曲家门德尔松（1809 - 1847）的作品中，也占有重要地位。在欧洲 17—19 世纪的作曲家当中，很少有人象门德尔松那样生活在富裕优越的环境中。巴赫、海顿时代音乐家都是仆人。莫扎特、贝多芬也没有根本改变。舒伯特虽然人格上是自由了，可是贫穷得病逝前买不起药治病。唯有门德尔松没有这种痛苦。可惜，过度献身于事业，竟使他去世时也还不到四十岁。他的一些交响音乐作品，特别是他《e 小调小提琴协奏曲》，都是人类音乐文化的珍品。在钢琴音乐方面，也创作有奏鸣曲、儿童短曲、回旋曲、变奏曲等等，而影响最大的则是他独创的钢琴《无言歌》。他先后出版了六集总计 48 首《无言歌》。

对于音乐，门德尔松的见解与通常的看法相反，他认为音乐与语言相比，音乐表达思想是明确无误的，而语言是模糊不清的。所以，他的《无言歌》虽然是没有歌词的歌，但音乐表达的意思，在他看来，那是比有歌词还要明白的。也许由于这样想，他才只为很少几首拟了标题。这几首是《威尼斯船歌》（共三首）、《二重唱》（有的称《对话》）和《民谣》。其余均无标题。可是今天我们见到的乐谱已经都有了标题，这是各式各样的热心人加上去的，想必是都明白了门德尔松的曲中之意？看看这些标题也是很有趣的：《甜蜜的回忆》、《哀悼》、《猎歌》、《知己》、《沉思》、《失眠》、《慰问》、《迷途者》、《小河》、《金星》、《失去的幸福》、《诗人的歌》、《期望》、《海滨》、《浮云》（又称《羊毛似的云霞》）、《骚动》、《灵魂的悲哀》、《飞翔》、《五月的微风》、《离别》、《葬礼进行曲》、《晨歌》、《春之歌》、《失去的幻想》（又称“幻影”）、《香客之歌》、《纺织歌》、《牧人的怨诉》（又称《离别之歌》）、《摇篮曲》、《梦幻》、《告别》、《狂热》、《悲歌》、《返回》、《旅人之歌》、《无家》、《反省》、《塔兰泰拉舞曲》（又称《骑行》）、《呼啸之风》、《快乐的农夫》和《正直》。

在门德尔松自己定标题的几首中，至今仍受欢迎的是《f 小调威尼斯船歌》。不用解释，左手是船的荡漾，右手是发自肺腑的歌：

这歌，开始好象内心的哼唱。后来是高声歌唱，最后，归于宁静。

在别人所加的标题的乐曲中，最受欢迎的是《春之歌》。这标题，也非常贴切，这也是听众很熟悉的：

欣赏这部作品要特别留意装饰音的用法。装饰音与被装饰的音都构成了分解三和弦，再由钢琴的踏板将低音也融合在一起，产生非常漂亮的和声伴奏效果。离开了这样的伴奏，“春”是不会这么美丽的。

5. 肖邦的钢琴曲

肖邦是第一位真正称得上是钢琴诗人的伟大作曲家。

他也是唯一一位一生几乎只写钢琴曲而又取得光辉成就的作曲家。同时，他也是一位伟大的钢琴家。他天才地创造了唯有钢琴才有的那种音乐美，所以人们才提起肖邦必定想到钢琴，提起钢琴必然想起肖邦。

他的具有非凡艺术魅力的钢琴诗篇，以其迷人的旋律、绝妙的和声、完美的钢琴织体，展现出一片片崭新的音乐美景。

肖邦的气质高贵、文雅而又真诚、纯净，当激情奔放时，绝无一丝做作或粗野；技巧华丽辉煌时，绝不会参杂一丝炫耀，它受到亿万各民族听众的喜爱，但并无一丝俗气。

肖邦音乐的美，除了来自他个人天性的因素外，对祖国的怀念、挚爱、眷恋，是他灵感不竭的源泉。与许多浪漫主义作曲家一样，肖邦也是从主观感受出发，重视个人心情的表达。但他的感受和心情是与对祖国命运的关切和担忧连在一起的。

肖邦音乐的美，也源于波兰民间音乐。他善于从民间音乐中探寻到美的蕴藏，将其提炼、加工、升华出崇高的诗意，同时又散发出波兰田野的芳香。

肖邦 1810 年 3 月 1 日出生于波兰华沙附近的农庄里。父亲是移居波兰的法国人。母亲会弹钢琴，善唱波兰民歌，给予了肖邦最早的音乐营养。幼小的肖邦，就表现出对音乐的特殊敏感。他听了音乐会哭，也会在夜里起来到钢琴上寻找白天听到的和弦和曲调。小肖邦很幸运，六岁时遇上了非常好的老师，叫瑞夫尼。老师不仅为他打下了钢琴技术基础，而且引导他热爱巴赫、莫扎特代表的古典优秀传统。肖邦七岁开始作曲，出版了一首《波兰舞曲》。八岁时首次公开演奏。十二岁时，善良、明智的老师认为已经没有必要再给天才的学生上课了，从此，肖邦一生再未拜师，依赖自己的天资和勤奋成长为一代钢琴大师。少年肖邦接触了大量波兰民间歌舞，故乡的大自然和美妙的民歌，给肖邦留下了永不磨灭的印象。肖邦十六岁进入华沙音乐学院。院长爱尔斯涅尔也有一双慧眼，能够看到肖邦不寻常的音乐天分和远大艺术前程，给了他细心的关怀和良好的教育。音乐学院的学习，华沙丰富的音乐生活，使肖邦迅速成长。其间，意大利小提琴大师帕格尼尼神奇的演奏，使他看到了浪漫主义的风格和威力，同时也在想既然一把小提琴有那么大的魔力，那么，一架钢琴的艺术力量，必定更是无可限量的。

肖邦还不到二十岁的时候，在他的祖国已经被公认为最杰出的钢琴家和作曲家。华沙各界一致认为他是民族的光荣，应当到国际乐坛上一显身手，让整个欧洲看到波兰音乐的英姿。1829 年他到维也纳开了两场音乐会，初露锋芒，获得成功。第二年，他着手准备长期出国，但这时，处于俄国沙皇统治下的华沙正在酝酿举行争取独立的起义。在这国难当头的时刻肖邦不愿意离开。亲友们劝告他，他的“战场”是在国际乐坛上，而不是在华沙的街垒里。1830 年 11 月的一天，肖邦带着朋友们送给他的一个盛满波兰泥土的银杯，眼含着对故乡、亲友依恋的热泪，登上一辆马车，颠簸在通往维也纳的道路上。从此，他再也没有重返故国。就在到达维也纳不久，华沙爆发了起义，他的心中如波涛汹涌，几乎奔回波兰。经过激烈的思想斗争和朋友们的劝阻，才放弃了返回的念头，决心以音乐艺术为他的祖国服务。

肖邦离开波兰，但故乡的一草一木，祖国的山山水水，却无时不萦绕他

的心头，肖邦许许多多钢琴曲表达的正是这种情怀。

维也纳当时的社会环境和艺术风尚，都令肖邦失望。不到一年，肖邦来到了巴黎。那时，巴黎云集了欧洲一大批文化、艺术、思想界的著名人物，肖邦与他们都有密切交往。其中著名法国女小说家乔治·桑，后来成为了肖邦的朋友，对肖邦产生了重要的影响。在这批杰出人物中间，肖邦以他特有的艺术气质和高雅的风度，很快得到了高度评价和热烈赞扬。其中门德尔松、舒曼、李斯特等著名音乐家的评论尤为重要。早在1831年，舒曼在评论肖邦的一首作品时就曾热情预言过：“脱帽吧，先生们，在你们面前的是一位天才！”肖邦在巴黎举行第一次独奏后，当时已享盛名的李斯特写道：我觉得“听众对他的热烈鼓掌……是过于菲薄的礼物，他为我们揭开了多么奇妙诗意的境界，把艺术领到以前所不知道的道路上去。”门德尔松称他为“钢琴家第一人”。

具有很高音乐修养的大诗人海涅对肖邦也有评述，他写道：“造物……给了他一个柔弱的匀称的有点儿病态的身材，以及极其高贵的心和天才”。“他不仅是一个具有高度技巧的钢琴家，他也是一个诗人；他能将心中蕴藏的诗境描绘出来……他真正的家乡，是诗的神妙的王国。”

从此，肖邦以巴黎为活动中心，从事作曲、演奏活动和为生活所迫的教学工作。他的身体一直不好，加上过度的劳累，1849年10月17日，还不到四十岁，逝世于巴黎。按照他的心愿，他的心脏被送回祖国。

肖邦创作有钢琴协奏曲2首，《钢琴奏鸣曲》3首，《夜曲》20首，《练习曲》27首，《前奏曲》24首，《玛祖卡舞曲》52首，《波兰舞曲》16首，《谐谑曲》4首，《叙事曲》4首，《圆舞曲》17首，《回旋曲》3首，《即兴曲》4首，还有《摇篮曲》、《变奏曲》、《船歌》和《幻想曲》等等。

肖邦的作品，我们并不陌生。在整个世界钢琴音乐史上，肖邦的钢琴曲，恐怕也是演奏得最多的。

《钢琴奏鸣曲》

肖邦的《奏鸣曲》中，演奏得最多的是bb小调和b小调两首。

《bb小调奏鸣曲》完成于1839年。乐曲分四个乐章。对于乐曲的形式结构，人们多有不同看法。比如舒曼就以为不该叫作“奏鸣曲”。多数意见认为，构思的原则还是奏鸣曲式的，只不过不是传统规范中的奏鸣曲罢了。

这是肖邦创作中的代表性作品之一。乐曲的悲剧性、戏剧性，以及宏大的规模，都堪与贝多芬的《热情奏鸣曲》相媲美。第一乐章开始有四小节缓慢的引子，立刻将听者引入悲哀、疑虑、沉重的情绪中。第一主题是急速的短句，被惊惶不安的气氛笼罩着。第二主题在bD大调上，情绪趋于平稳，但仍不能说稳定。第二乐章是快速的谐谑曲。名为“谐谑”，情绪上可不是诙谐的。正相反，有人形容这乐章是“犹如低云密布，雷声隆隆，大风咆哮”的感觉。第三乐章是著名的《葬礼进行曲》，经常被单独拿出来演奏，许多国家在悼念对国家民族贡献卓著的人物去世时，都演奏这一乐章。音乐生动、鲜明地描绘出送葬的行列步履沉重的由远而近的形象。中段的一条旋律既象来自明媚的“天国”，又象是对死者高洁品格的回忆：

俄罗斯著名评论家斯塔索夫说这是“绝无仅有的作品”，是“在钟声悲鸣中

整个人类沉痛的行列”。李斯特说“这里哀悼的不仅是一个英雄的逝世，而是整个一代的死亡”。据说肖邦本人从不拒绝弹“葬礼”，但弹完后就不再弹任何别的音乐了。最后一乐章极为别致，没有和声，是双手相距八度奏同音的疾速音流。大钢琴家鲁宾斯坦说这是英雄和无名战士“墓地上一阵阵吹不完的风的天才描写。”

《b小调奏鸣曲》写于1844年。也是四个乐章，同样是肖邦最宏伟的作品之一。不同的，是明朗、抒情的成分多一些，而戏剧性的对比、冲突同样存在着。整个音乐所包容的艺术形象异常丰富。第一乐章第一主题本身，就包含着潇洒、敏捷、刚毅、有力等的性格；快板：

第二主题是柔美如歌的。有人说象夜曲，然而却是“早晨的夜曲”，象是在早晨的新鲜空气中，还飘散着的花朵香气呢：

以这两个主题为基础的整个第一乐章，乐思丰富，优美，有人甚至说“优美得没法形容”。

第二乐章是优雅轻快的谐谑曲，评论家说“不但有谐谑曲明朗清脆的音响，而且也有一种超凡的、可爱的、急躁的性格”。

第三乐章是很慢的慢板。三段体。歌唱性的B大调主题基调明朗，又有庄重、静穆感，很象一个人在大自然中慢步静思。E大调的中段有点冗长，可那浪漫、梦幻般的色调，使人听而忘返。

第四乐章回到b小调，极快板。音乐一扫前两个乐章那些安祥的情境，刹时变得猛烈、激动，很快变得雄心勃勃、坚韧不拔。主要乐思的核心音调是：

乐章的结尾部转入B大调，壮丽堂皇，有如英雄胜利的振臂欢呼。

《夜曲》

《夜曲》为英国作曲家费尔德（1782—1837）所首创。他采用平静的和弦伴奏下的优美旋律这种形式，表现夜的幽静和梦幻的情调。肖邦继承了这种形式，又极大地发展、创新了这种形式。肖邦的《夜曲》，包含了相当多样的意境，甚至是热情的戏剧性形象。令人惊疑的是，无论音乐多么复杂、激动，却仍不失“夜”的总的感觉。由于肖邦赋予了《夜曲》以新面貌，后人都将《夜曲》看作是肖邦创作特有的标志之一。

肖邦的《夜曲》，几乎每一首都那么迷人。其中最为广大听众熟悉的可能是第二号《bE大调夜曲》，它的主旋律早已深入人心：

还有第五号《#F大调夜曲》主旋律同样的美好：

可以听出，曲调多了些华彩性。第八号《bD大调夜曲》的主旋律比较舒展：

这三首《夜曲》都描写、抒发了夜的美妙，充满了温柔、幸福，有时是甜蜜的心情。所不同的是，“bE大调”比较单纯些，“#F大调”有相当激情的展开，而“bD大调”则更加幅度宽广、丰富多彩，并偶尔掠过忧郁的影子。

第十三号《c 小调夜曲》，与前三首是截然相反的情绪，戏剧性的对比异常鲜明。乐曲分三大段。开头的慢板，节奏严整的伴奏徐缓持重，旋律如同说话的语调一样，高贵地诉说着什么不平的事情：

中段开始是圣咏般的和弦进行，从容而又威严，蕴涵着内在的力量。这力量开始是片断的显露，逐渐积累，显露的片断在增大，终于，酿成双手八度齐奏从上往下排山倒海式的暴发，此时，真是身在“黑夜”心在“白昼”了。经过中段的暴发，“夜”再也无法平静，当第一段再现时，同样的曲调用了织体完全不同的伴奏，原来严整的节奏现在变成了惶惶不安的三连音，音乐变得哀怨、悲痛，久久不能平息。在增加了一段扩充的终止后，才勉强安静下来，最后消失在延长音里，可留下的沉重心绪始终没有消失。

《练习曲》

为训练弹奏技术而产生的练习曲，而又能具有良好的艺术性，首推巴赫。是他的前奏曲，实现了将技术练习与艺术性相结合。但巴赫称那些练习曲为《前奏曲》。在他之后，肖邦是又一杰出典范。肖邦《练习曲》是高度艺术性与明确的技术训练目的完美结合，成为教学与演奏的保留曲目。以《练习曲》为曲名，又适合音乐会演奏的《练习曲》，肖邦是第一位。他的许多《练习曲》也被人们情不自禁地加上了各式各样的标题，我们这里就欣赏一下被加上了标题的几首。

第一号《C 大调练习曲》，有人称为《逃亡圣咏曲》。这是练习琶音的乐曲，当把琶音还原为和弦时，似为一首圣咏合唱曲，“圣咏”之说由此而来。其实我们欣赏中并无“圣咏”或逃亡的印象，那似驰骋、如飞翔的琶音，倒是很象唐诗名句“大海从鱼跃，长空任鸟飞”的海阔天空的景象。

第三号《E 大调练习曲》，又名《离别曲》。曲调极为迷人，据传肖邦自己也认为是他最优美的旋律，慢板：

李斯特曾说，花上三年时间能写出这样的曲调也值得。乐曲中间有激动的对比部分，然后再再现开始部分。据肖邦的一个学生回忆，当他弹完这首乐曲时，肖邦抓住他的手说：“啊，我的祖国！”看来，这是抒发对祖国离别情的音乐，称《离别曲》是适合的。

第五号《bG 大调练习曲》，又名《黑键练习曲》。快板，光彩夺目，美丽无比。“黑键”，是因为右手全部在黑键上弹奏。这等于全部在五声音阶里进行。对西方人来说，有新鲜的异国情调，对我们中国听众则格外亲切。

第十二号《c 小调练习曲》，也就是著名的《革命练习曲》，写于 1831 年。当时他已决定离开维也纳去巴黎。在路途中得到华沙起义失败的消息，他悲痛万分，愤怒不已。《c 小调练习曲》正是他当时心情的反映。音乐由右手猛烈的七和弦开始好象晴天霹雳，紧跟着，左手悲痛的音流倾泻而下：

有如打开感情的闸门，左手的怒涛再也止息不住，右手主题出现了：

音乐交织着威武不屈、愤怒的抗议，和对祖国灾难的哀痛，甚至是哀哭。然而，音乐没有停留在悲哀里，斗争没有止息，最后音乐汇成势不可挡的力

量，并用大三和弦结束，表明了作曲家对祖国光明未来的信念。“革命”的名字，恰到好处。

第十三号《bA 大调练习曲》，有两个别名：一个叫《牧羊人的笛子》，这是据肖邦的学生回忆，肖邦曾说过一个故事，大意是：一个牧羊人为避风雨，进入山洞。远处风雨大作，牧羊人在洞中拿起笛子，悠然吹奏起来，肖邦是在这种想象下作曲的。另一个名字叫《爱奥利安竖琴》，这是舒曼起的名字。爱奥利安是风神，那就是风吹竖琴了。照我的感觉，将该曲理解为：和煦春风吹托下的竖琴伴奏着的牧笛，似乎比较符合曲意。听听开头，舒展的快板：

符杆朝上的是牧笛悠然的曲调，伴奏是 bA 大三和弦的分解形式，如同竖琴一样，音乐安祥、温暖，但又是流动的。全曲就是这样连绵不断地流动下去，有色彩的变换，没有相反情绪的冲突，始终是那么难言的美好，结尾前流到高音区，透明，更是一尘不染。欣赏中也会想到关于这首乐曲的一句名言：“和声本身在歌唱”。除了倾听上方牧笛式的单纯曲调外，还要特别体味和声的微妙变幻。但并无“风雨大作”的迹象。

第 21 号《bG 大调练习曲》，又名《蝴蝶》。乐曲短小，可爱。音乐轻巧、跳动，确有美丽的蝴蝶在红花绿叶间上下翻飞的印象，主要曲调线是：

第 23 号《a 小调练习曲》。还称为《枯木》、《冬天的旋风》。这首乐曲，开头只用了 EFC 三个音，慢板：

是沉思？是远方的号角？凝重中透露出前进的脚步声，微弱中，潜藏着巨大的力量。我们不禁想起舒曼的名言：“肖邦是花丛中的大炮”。上面那个主题紧接着重复一次，是用圣咏合唱的形式，力度更弱，好象从很远的地方传来的。当合唱的声音刚刚消失之际，突然间，好似一团旋风从高空席卷而下，下落到低谷之后又返转而上，于是掀起了波澜壮阔的场面。音乐的性质，语言实在难以形容。小调的基调，有压抑感，可又那么光彩华丽；有时象阴冷的寒风横扫落叶，可又那么美丽动人；我们能体验到悲愤痛苦的心情，但同时又有胜利的曙光在闪耀。前进的力度在增长，最后形成了勇敢坚定的意志，尽管是悲壮的结束。

这首作品，是运用钢琴特有艺术性能的典范之一。它展示的，是钢琴独有的美，是地道、纯粹的诗化的钢琴语言。

回头看乐曲的两个别名：《冬天的旋风》，是有冷与风的形象，只是不要忘记其中的激情与热情；而《枯木》，只是在由“枯木”联想到秋风时，才能和实际感受衔接起来。

第二十四号《c 小调练习曲》，又名《大海练习曲》。千真万确，这里准会联想到海。这是激动的，在大幅度的律动中掀起巨浪的海。我们会感到排排海浪浪尖的最高点和最低点，和浑厚雄伟当中色泽的变化。还要留心，一条深情有力的旋律在浪涛中时隐时现。结尾，雄伟深广。

以上，我们简介了有别名的练习曲，但切不可以为没有别名的就是艺术性较差的，完全不是。例如，曲折迭宕、势如破竹的第四号《#c 小调练习曲》，明快艳丽、朝气蓬勃的第八号《F 大调练习曲》，还有那焦急不安、无可奈何的第九号《f 小调练习曲》，以及梦幻般美丽的第十四号《f 小调练

习曲》等等，可以说，每一首都是脍炙人口的。

《前奏曲》

肖邦在 24 个大小调上写了 24 首《前奏曲》。关于这些乐曲，曾有各种不同的评说。有的认为是《练习曲》的雏形，甚至认为有些是草稿，有的认为是音乐的格言，有的认为是即兴式的音乐意念，类似“音乐瞬间”。有的钢琴家将 24 首当作一个套曲，从头至尾连续演奏，有的按自己的理解重新组合。的确，这些作品有长有短、情趣各异、手法多样，从哪个角度看都是五颜六色。

我们知道肖邦生前曾不肯出版自己的某些作品，而后人将其出版后都公认是音乐的珍品。由此判断，肖邦对正式发表自己的作品是十分严肃的。既然肖邦于 1839 年将这批《前奏曲》出版，恐怕不会是草稿。事实上，随着时间的推移，人们越来越珍爱这些《前奏曲》。下面介绍其中常被演奏的两首。

第 15 号《bD 大调前奏曲》，又名《雨滴前奏曲》。这里又遇上了别人为乐曲起名的事情。说来耐人寻味，标题音乐是浪漫主义音乐的特征之一，但是肖邦这位伟大的浪漫主义作曲家却从不为自己的作品加上一个说明音乐内容的曲名。对于别人给他的乐曲命名，他也十分反感。可见，浪漫主义音乐，根本上在于音乐的气质本身，不在于有名无名。肖邦反对一个具体的名称，说明他的音乐有广泛的概括性。所以，我们欣赏那些已被命名的乐曲时，只能将名称作为理解的一个媒介，一个入门的途径，绝对不必限制自己联想、体验的自由。比如这首《雨滴》的得名，显然是伴奏部中一个 bA (#G) 音，几乎从头至尾在八分音符平稳的律动上，持续不停，恰似从屋檐上滴下的雨珠，滴滴答答不绝于耳，行板：

雨滴声衬托出恬静，心中生出高尚、美丽的歌。随着雨滴声声，慢慢地，思绪转向沉重，在低音区出现了小调的曲调，雨滴声化为了宏亮的钟声，心情激动起来。最后又回到开头的安静，仍在雨滴声中结束。

第 24 首《d 小调前奏曲》，有人称之为《雷雨时的祈祷》。这里确有雷雨闪电的气氛而“祈祷”，则绝无此事。这首作品与《革命练习曲》写于同时，也同样是沙皇俄国军队攻占华沙这一事件，在肖邦心中激起的惊涛骇浪。所以，音乐的性质与《革命练习曲》相似。所不同的，这里只有愤怒，“来不及”在悲哀中逗留；这里是慷慨激昂，不屈不挠，已经没有眼泪。左手低音从头至尾这样轰鸣，似沉雷，如战鼓：

主题音调坚定、果敢，一派英姿：

冲击力直达末尾，最后三次猛击钢琴最低音区的主音 D，以表达作曲家那义无反顾、钢铁般坚强的意志。

《玛祖卡舞曲》

《玛祖卡舞曲》是肖邦另一个独特的创作领域。在整个钢琴音乐文献中，提起《玛祖卡》，首先想到的就是肖邦。其他作曲家也有《玛祖卡》。但唯

有肖邦写了大量的、闪耀着特异光彩的《玛祖卡》。在肖邦本人的作品中，《玛祖卡》也很特殊。一是这批作品，最具波兰泥土的芳香。另外，这是他较少带有戏剧性、悲剧性成分的创作领域之一。

玛祖卡舞，是波兰玛祖维亚地方的民间舞蹈。它的音乐，都是三拍子的，典型的节奏是：

此外还有库亚维亚克舞曲和奥别列克舞曲也都是三拍子的。肖邦的《玛祖卡舞曲》，是集合上述三种舞曲的特点创作出来的。玛祖卡舞曲的典型节奏，在肖邦《玛祖卡舞曲》中经常显露，但肖邦是出神入化地应用它，远不是刻板地重复民间节奏。旋律，肖邦是天才地吸取民间音乐的精华，按照高度专业化的艺术标准创造出来的。和声、调式更有肖邦独出心裁的创造。尽管如此，《玛祖卡舞曲》的波兰乡土风格毫不减弱；相反，是以更高雅、更诗意的风度，婷婷玉立于钢琴音乐的百花园之中。评论家们说，《玛祖卡舞曲》是肖邦对故乡、土地、人民和对人民光辉精神的生动感觉，是波兰人民的“整个灵魂”。

由于《玛祖卡舞曲》是这么波兰化的音乐，有位波兰钢琴家说只有波兰人才能弹好。然而，值得中国人自豪的一件事是，1955年在华沙举行了第五届肖邦国际钢琴比赛，中国钢琴家傅聪不但获得了第三名，而且还得了《玛祖卡》的最佳演奏奖。

《玛祖卡舞曲》大都篇幅不大，节奏、旋律都很鲜明，下面仅列出几首《玛祖卡舞曲》和主题来，略窥节奏与曲调的风貌：

第2号《c小调玛祖卡》——

第5号《B大调玛祖卡》——

第13号《a小调玛祖卡》——

第36号《a小调玛祖卡》——

第47号《a小调玛祖卡》——

《波兰舞曲》

《波兰舞曲》，又称《波罗涅兹》，也是波兰特殊风格的音乐。与《玛祖卡》不同，《波兰舞曲》并不起源于波兰乡间。据说最早是武士凯旋的舞蹈，后来进入宫廷。当贵族们在国王御前列队行进或有庄严的庆典时，都要跳《波兰舞》。后来，也不限于宫廷了，也是国民性格、精神气质的一种表现。这种舞乐，有一种英武、高贵、尊严的气概。典型的节拍是三拍子：

好多作曲家都写过《波兰舞曲》，但还是肖邦的《波兰舞曲》最为著名。如果说《玛祖卡舞曲》已经不是为跳舞伴奏之用，但还带有若干舞蹈性成分的话，那么《波兰舞曲》几乎不会使人想到舞蹈。丰富的艺术形象和多种面貌的艺术画面，早把我们的想象带出舞蹈的场面了。下面，仅欣赏一下其中的

两首，分别被称为《军队波兰舞曲》和《英雄波兰舞曲》。

《A 大调军队波兰舞曲》，斩钉截铁的节奏，朝气蓬勃的音调，表现出这支军队威武雄壮的阵容、勇敢坚定的品格：

下面的主题颇有长驱直入的气魄：

注意左手，是典型的《波兰舞曲》节奏。有趣的是，这首“军队”精神的乐曲，并不是 2/4 拍子的，可同样有进行的韵律。假如将这首乐曲与舒伯特《军队进行曲》比较一下，我们会感到这是一支真正能征能战的军队。

《A 大调英雄波兰舞曲》，是肖邦音乐中最受欢迎、受到最高评价的伟大作品之一。该曲写作于 1842 年，到今天的一百五十年间，各个国家、民族的钢琴家和钢琴音乐听众，始终为之激动不已。

乐曲开始有一小段引子，引子的第一拍是中低音区四个 bE，用双手八度强有力同时奏出，这轰然一响，足以使听众的心被吸附住，从此，直到曲终再也无法离开。当我们在震动之后还未及定神时，三条半音阶平行地向上卷起，又猛然顿住，以后是各种不协和音，不同节奏交替，在情感的海洋里到处掀起巨浪。戏剧性的紧张度愈演愈烈，直到觉得气都透不过来时，第一个、也是全曲最重要的、反复出现的英雄主题，才豪迈、昂扬地奏出，真是“千呼万唤始出来”：

右手双音旋律是富于感召力的英雄音调，左手坚实果断的节奏表达出必胜的信心。这个主题段落稍有变化（右手提高了音域，加入八度音）地重复一次，音乐的意境也随着更上一层楼。在高潮处，仿佛可以听到刀枪剑戟的撞击声。之后是一段由低谷逐步向上冲击的音乐。冲击得到暂时胜利后，引出一段不长的有抒情色调的感情浓重的音乐，仿佛战斗间歇中的某种感触（左手是《波兰舞曲》的典型节奏）：

这感触很快转化为战斗的激情，导致再现英雄的第一主题。

然后音乐进入整个曲式的中段。任何人听了这段音乐，都会不约而同地意识到，这是骑兵在奔驰：

左手八度的固定音型，象征马蹄声由远而近。弹奏起来也不轻松，被称为“钢琴家的绊脚石”。右手的旋律，是战士们勇往直前，所向披靡的声调。如果说《A 大调波兰舞曲》让我们“检阅”了一支“能战斗”的军队的话，现在我听到的，则是一支“正在战斗”的军队。骑兵的壮观场面过后，经过过渡，控制，减速，音乐奇妙地落到一个单纯、弱奏的 D 音上，引出一段难以形容的旋律，流畅、委婉、有一丝哀伤、有一缕温情、还很高贵，又象梦幻的境界，与千军万马、气吞山河的气势形成强烈的对比：

音乐在这个“远离战场”的意境中流动、徘徊了较长时间，好象流连忘返。终于，音乐流入中音区，低音区，哀伤、温情、梦幻都隐去了，情绪再度激昂起来，斗争的火焰重新燃起，英雄刚毅的第一主题赫然而出，这也是主要主题的最后一次再现。尾声势如破竹，所向披靡，在胜利的欢呼、凯旋中结束全曲。

《谐谑曲》

《谐谑曲》在巴洛克时代已经产生了，那时是指一种轻松愉快三拍子的乐曲，与谐谑——诙谐的本意比较相合。在古典乐派后半期，《谐谑曲》常被用作套曲的第三乐章，用以代替原来通常是《小步舞曲》的第三乐章。开始，也还具有一定谐谑的性质。后来，特别是在贝多芬作品中的《谐谑曲》乐章，已经毫无轻松感，只是保留了三拍子，而强调的是快速的动力性。肖邦的《谐谑曲》，也是三拍子，但他付诸了宏大的构思，多种不同形象的对比，已经完全失去了谐谑这一字眼的原意，并且，成为一种独立的音乐体裁。在这新的意义上的《谐谑曲》，肖邦又是第一位开创者。难怪他的《谐谑曲》刚问世时，曾使许多人大为疑惑：这哪里是“谐谑”？

肖邦的四首《谐谑曲》中被演奏得最多的，是第二号 b 小调和第三号 #c 小调。下面介绍一下第二号《b 小调谐谑曲》。

此曲写于 1837 年，已经是完全成熟的创作时期。曲式结构的骨架是奏鸣曲式，有相当自由的处理。乐曲的第一主题一出场，就象有股魔力把我们吸引住，急快板：

声音很弱，三连音敏捷而又不安地向上扬起，好象提出“问题”期待着回答。沉默片刻，突然迸发出坚毅的回答，有如对不安问题的藐视。

第一主题就在这问答之间发展着。经过一段华丽但仍带有不安影子的音流的过渡，引导出第一主题。这是肖邦那魅力非凡、最令人迷醉的抒情主题之一，在左手分解和弦美丽音浪的衬托下，右手愉快地高唱出来：

这歌声经转调，登上更高的蓝天，那里是万里晴空，再也看不到一丝不安的影子，这是对“不安问题”真正的回答，那就是对幸福的憧憬。两个主题都经过反复之后，进入中间部分。

中间部分开始柔和、宁静，好象阳光和煦。接着，传来有民间牧笛风的曲调：

音乐仍旧在安祥的情调中，直到中间部分的另一个主题：由一问一答组成的“二重唱”，出现了不安情绪的轻微骚动，这两个对话的曲调是：

这个“二重唱”在再现时，变成了情绪激动的辩论。中间部分的第二主题是一片快速华彩性乐段，如同彩虹一样美丽的音流欢快地上下驰骋，彻底清扫了不安情绪的骚动，展现出一片光明。

中间部分的三个主题都经过了重复后，乐曲再现开始的第一、第二主题。最后结束在光辉的 D 大调上，表现了肖邦对美好未来的乐观精神。

《叙事曲》

在世界许多民族的民间文学、传说中都存在有“叙事”这种形式，它带有故事性、传奇性和抒情性，还常常有久远性，讲述着从前的事情。在专业

音乐中，舒伯特的声乐套曲《魔王》是最早的叙事曲。在器乐独奏中，肖邦的《叙事曲》又是首创。

肖邦的四首《叙事曲》都是钢琴音乐中的杰作。共同的特点是史诗性、抒情性和戏剧性（有时是悲剧性）的结合。

结构形式方面，相当自由。所谓自由，可不是随意；只是说不能用某一种规范去限定。奏鸣曲、三段体、回旋曲和变奏曲的原则，都依音乐内容展开的需要而被应用。

谈到内容，肖邦的《叙事曲》究竟是依照什么故事为蓝本，一直是令人感兴趣的问题。不少人都在研究，却一直没有解开这个谜。据舒曼证明，肖邦曾经告诉他，是受肖邦同乡诗人密茨凯维支的叙事诗的启发写成了《叙事曲》，但肖邦并不说明是哪几首诗。那时，肖邦只写了两首《叙事曲》。于是，人们极力寻找哪两首诗能与这两首《叙事曲》的情节吻合。最后，只能找到局部情境的相似，却找不到整体的完全相符。看来，肖邦只是受到与他同样对祖国怀有无限眷恋之情的诗人总的影响，而创作了《叙事曲》，并不是（事实上也不可能）具体地用音乐解释某一首叙事诗。

第一号《g小调叙事曲》写于1831—1835年之间，是肖邦第一部大型钢琴作品。肖邦自己曾说“我喜欢它胜于一切”。这是一部有浓重悲剧色彩的作品。那时，正是祖国危难的时刻，这引起的悲剧性情感在作品中得到了反映。但是，不是《革命练习曲》式的反映，而是由抒情性、史诗性开始，逐渐演化出悲剧性。乐曲开始的引句，把我们引向遥远的过去，并使我们产生某种预感，慢板：

在史诗性的情调中，开始平静地回忆祖国的往昔，第一主题中板，旋律部分是：

伴奏是平稳的三拍子的律动。第一主题结束时，仍保持平静回忆的心境。接着是较长的过渡段，音乐渐趋不安、焦急，好象平静的湖面卷起一阵旋风一般。旋风过后，又恢复了平静，第二主题从容出现，它温柔、明媚，也是那种优美得听了一次就难以忘怀的曲调：

很弱的力度，缓缓而行的律动，音乐保持着静谧，温存。这一乐段结束后，进入一个开始动荡但又很节制的段落。之后是第一主题短暂地在新的调性上出现，随即增强紧张度，进入戏剧性的过渡，当紧张感达到顶点时第二主题出现，但再也不是原来温情柔美的样子了，现在是用宏亮厚重的和弦弹奏上面那个曲调，充满了激情，交织着悲愤，情感的闸门在这里真正打开了，它的冲击力影响到整个后面的发展，音乐波澜壮阔、多姿多彩。除了再现部的开始有短暂的平息外，音乐始终保持高度的紧张性。尾奏长大，节拍变为急速的2/2，整个情绪都被悲剧性淹没了，在震动人心的悲痛中结束全曲。

第二号《F大调叙事曲》，写于1836—1839年间。乐曲的开头带有田园风味，恬静、纯真，行板：

...这段安祥的音乐最后消失在一个延长音上。然后，惊慌不安的急板猛然闯入，戏剧性由此展开。结尾并未回到F大调，而是在a小调上结束，留给了我们悲剧性的回味。

第三号《A大调叙事曲》写于1840—1841年间。与其他三首《叙事曲》不同，这首虽然也有戏剧性，却没有悲剧性。瞬间的忧郁并不少见，而总的性质侧重于明朗、热情、幸福，是对生活中美好感受的反映。乐曲由深情挚爱的问答开始，曲调是，问：

答：

这次是低音问：

高音答：

这两问两答是全曲的核心乐思，也是第一主题。另一个主题的曲调是在F大调上：

由这个主题引伸出的一个主题也占有重要地位：

这些迷人的、富有魅力的主题经过转调、变奏、改变钢琴织体等等手法，繁衍出巨大优美的诗篇。结尾段里，乐曲开始部分那温情的问答，“成长”为一支满怀豪情的颂歌，光辉地结束全曲。

第四号《f小调叙事曲》创作于1842年，属于肖邦晚期的作品，带有晚期的一些特点。这是更深邃的思索，内心深处对人生的感触和回忆。有时，似乎还流露出某种超然的态度，等等。所以，乐曲的戏剧性更多的表现为复杂的内心冲突。

乐曲开头的引奏，非常富于诗意的浪漫情调，这时，还预想不到后面音乐的意境，眼前，好象人与大自然和谐地溶为一体。接着，主要主题从容地走来，开始只用单音陈述，尔后，左手用单纯的节奏伴奏起来，主题是行板，曲调是：

主题带有叙事性，语调忧郁，与和声结合起来，更有悲伤的情感在内。这时我们开始意识到，引奏的平和不过是暂时的。接着，乐曲用丰富的变奏手法，再插入一些对比的因素，赋予了音乐以多种不同的性格，表现出复杂的心绪：它时而明，时而暗，时而虚幻，时而平稳时而激烈，时而象是和了解脱，时而又渲泄出不平和痛苦。经过充分地展开后，音乐在一个长长的和弦中寂静下来，似乎意味着：一切都成为了往事……突然间，音乐的狂澜奔腾而出，排山倒海，不可遏止，直达乐曲悲剧性的结尾——如同他许多作品的悲剧性结尾一样，并没有失去勇气和坚定的信念。

《圆舞曲》

《圆舞曲》，是肖邦钢琴曲中相对通俗的一类作品。清晰的三拍子节拍，鲜明的旋律，大都是愉快、轻松的情绪，即使有忧郁心情的，也绝无沉重感，更无悲怆之类的紧张性。

十九世纪初起，交际舞盛行于欧洲各国城市。跳交际舞少不了圆舞曲，所以，圆舞曲作为一种实用的跳舞音乐，十分普遍。于是，音乐家们就开始

考虑如何提高圆舞曲的品格，增强其艺术性，在乐队音乐方面，斯特劳斯父子取得巨大成功。钢琴方面，威伯的《邀舞》是第一部高水平的圆舞曲（虽然它不叫圆舞曲），而肖邦又从质和量两方面，将圆舞曲的诗意的、艺术的素质提高到新的水平。

有人将肖邦《圆舞曲》区分为可实用于跳舞的和不宜于跳舞用的两类。依我看，他所有的《圆舞曲》都可用于跳舞，而且都是最高雅、最诗意的跳舞音乐，只不过有的更富于华丽技巧的热烈性，有的则倾向于相对安静的抒情性。另一方面，所有的肖邦《圆舞曲》都可作为音乐会的独奏曲目，绝对不是依附于舞蹈而存在的。

《E大调华丽圆舞曲》写于1831年，名符其实，是华丽、热烈而又优美的舞曲。同样性质的还有，写于1838年的《降A大调华丽圆舞曲》。同年还有一首《a小调华丽圆舞曲》，这首可是名实不符、丝毫不华丽；相反，是朴素的形式、忧郁的心境，称为“华丽”令人迷惑不解。据说肖邦自己非常喜欢这一首。还有一首《F大调华丽圆舞曲》，也写于1838年，别名《小猫圆舞曲》，是因为一段装饰音的曲调，很象猫在键盘上跳动而得名。八、九年后的1846—1847年间（这时距离肖邦去世只有二、三年了）写了《D大调“小狗”圆舞曲》，此曲还有《一分钟圆舞曲》和《瞬间圆舞曲》的别名。据说当时肖邦和友人乔治·桑同在一客厅里，乔治·桑看到她的小狗正在追逐自己的尾巴团团转，问能不能就这个情景作一乐曲？肖邦立即坐到钢琴前，信手弹出此曲，时间仅一分钟，这就是“一分钟”、“瞬间”名称的由来。实际上，这首《圆舞曲》一分钟是弹不完的。一定是当时肖邦弹奏之后，经过推敲、加工，才最后完成的。同时期的《升c小调圆舞曲》也很著名，略有暗淡的情调。

写于1835年，直到肖邦逝世后六年的1855年才出版的《降A大调圆舞曲》，又名《离别圆舞曲》，是与好友分别时创作的，曲中寄托了真诚的友情。同年发表的《e小调圆舞曲》写于更早的1829年，兼有活泼、抒情和华贵的风采，非常可爱。人们纳闷的是这么漂亮的《圆舞曲》不知为什么肖邦生前不肯发表它。

肖邦《圆舞曲》，没有一首不是优美而又高贵的，也没有一首是难以欣赏的，不必一一介绍。

《即兴曲》

《即兴曲》的形式为舒伯特所首创。肖邦沿用这一形式写了四首《即兴曲》。其中经常被演奏的是第一号《降A大调即兴曲》（1837年）和第四号《升c小调幻想即兴曲》（1834年写出，1855年出版）。两相比较，后一首更为听众熟悉，它的中段的优美曲调，早已深入人心。两首乐曲有许多相似之处。曲体上都是三段体加一个尾声。三段体的第三段又都是第一段的再现，即所谓ABA。其中的A段又都是由快速、密集的音符组成的曲曲折折的旋律线，对比的中段也都是优美如歌的抒情段落，请看两首《即兴曲》A段开头的右手：

《降A大调即兴曲》——

《幻想即兴曲》——

如果仔细对照这两个谱例，还会发现，第二小节都是第一小节的重复，第三、四小节都是将前两个短句综合为一个长句。还有，前两个短句都曲折向上，后面的长句又都是先上而后曲折下降。再看中段右手开头的旋律：

《降 A 大调即兴曲》：

《幻想即兴曲》：

两者都是从容、悠长如同歌唱般的旋律。

两曲的不同在于色调微妙的差异。拿 A 段来说，前一首在 A 大调上，在中音区时，似乎有一个温暖的背景，在低音区时闪耀出明亮的光彩。后一首在 c 小调上，尤其是左手是用三连音伴随，三连音（每拍三个音）与十六音符（每拍四个音）的结合，形成参差错杂的关系，所以多了一层急切的味道。反之，中段，前一首在 f 小调上，歌唱之中似有点疑问；后一首在 D 大调上，是无忧无虑的心情。最后，两首的结尾都有圆满感。尤其是后一首，音乐进入升 C 大调，丰满、深厚的大三和弦，充满了幸福的温情。

《D 大调摇篮曲》

肖邦只写了这一首《摇篮曲》，完成于 1843—1844 年间。这又是钢琴艺术的最高杰作之一。它的主题是一条单纯、朴实、然而凝结了无限挚爱情愫的旋律，仿佛是母亲对摇篮里的孩子唱的温柔的歌，左手以一个固定的节奏贯穿全曲，象征着摇篮不停地、平稳地、轻轻、慢慢地摆动：

音乐十分安静，小心翼翼，生怕惊扰了刚要入睡的孩子。这时，一幅神圣的图画在我们的想象中显现：崇高、圣洁的母爱之光，温暖着就要进入梦乡的孩子。接着，母亲的歌经过变奏、引伸、漫延，一幅幅美丽的梦幻般的图画接连打开，在那里可以看到月亮的微笑，星光的舞蹈，可以听到微风与树叶说的悄悄话……那是一个没有一粒尘埃的世界。在这里，肖邦天才地运用了非凡的钢琴音乐手法，创造了又一个唯有钢琴才可能有的美丽、高尚、纯洁的音乐境界。

临到结尾前，音乐回到最初母亲单纯的歌，“梦境”渐渐远去、消失，最后，摇篮停止了摆动，结束的和弦暗示出，孩子真正入睡了。

乐曲显然是按“摇篮”的主题立意的，但我们在欣赏中所感受到的，就远不是“小孩入睡”这么一件事了，不信你听听试试？

肖邦的《回旋曲》、《变奏曲》不太为人注意，但他的《f 小调幻想曲》和《升 F 大调船歌》都属于他的杰作之列。只是我们的“漫游之船”在肖邦这里已经停留了好多时间，现在我们要驶向与肖邦同时代的另一位作曲家舒曼。

