

摘 要

肖邦是波兰伟大的音乐家，一生致力于波兰民间音乐的发掘与再创造，为波兰音乐走向世界作出了重要贡献。本文拟以肖邦的《玛祖卡舞曲》为研究对象，通过对肖邦五十多首玛祖卡舞曲的创作背景、音乐结构与风格以及玛祖卡舞曲的钢琴演奏等的综合分析，力图较为全面地揭示肖邦以传统音乐为基础的创作特征，探讨玛祖卡演奏中应格外注意的问题，为促进钢琴教学及民族音乐文化发展提供有益借鉴。

肖邦的玛祖卡创作和波兰的民族解放运动进程、民族艺术发展紧密相连。在肖邦笔下，传统意义上的玛祖卡舞曲获得重要发展。他的玛祖卡舞曲犹如私人的音乐创作笔录，承载着作曲家在钢琴和声、节奏等方面的探索、实验，展示出肖邦在精致纤巧、变化多端的钢琴音色方面的追求，是作曲者本人不同阶段思想、情感经历的最直接反映。

本文将从旋律、节奏、节拍、和声、曲式、织体等方面分析肖邦玛祖卡舞曲的音乐风格特征。在实际演奏中尤其要重视对作品细腻、温柔、暗淡色调变化的控制，注重对弹性节奏、弹性速度以及踏板的把握，使这些演奏手法与和声色彩、调性布局等特征相吻合，充分表现出浪漫主义钢琴音乐的特点。肖邦的玛祖卡成功创造出了一种富于个性的键盘写作艺术，远远超越于当时专业音乐创作传统的羁绊。因此，演奏诠释肖邦玛祖卡的关键在于，必须遵从原作的精神内涵，同时又要突出表达演奏者的认知和理解，在“一度创作”与“二度创作”中求得一种理性的平衡。

关键词：肖邦 玛祖卡 浪漫主义钢琴音乐 钢琴演奏 音乐分析

肖邦《玛祖卡舞曲》解读

引言

肖邦(1810—1849)是波兰伟大的音乐家、钢琴家,他以自身独特的创意和灵感,致力于对波兰民间音乐的发掘与再创造,为波兰音乐走向世界作出了重要贡献。经他发展的玛祖卡、波罗涅兹等民间舞曲,已成为钢琴音乐史上独树一帜的伟大艺术。肖邦的玛祖卡创作,将不同地域、不同风格的原始舞曲加以提炼,用独特的创意发展成为新颖的音乐形式,同时又很好地保留了玛祖卡原有的乡土风格。正如有评论家所说:“在肖邦所有的作品中,玛祖卡舞曲最能表明他是一位波兰人。”^①肖邦在玛祖卡音乐体裁创作方面的成功,不仅为世界钢琴音乐提供了珍贵文献,其对民族民间音乐的挖掘与整理和对祖国传统音乐文化的深厚情感值得以发展民族音乐文化为职志的每个人学习。本文将从肖邦玛祖卡舞曲的创作背景、玛祖卡舞曲的音乐风格特征以及玛祖卡舞曲的钢琴演奏等方面,较为全面地分析肖邦的五十多首玛祖卡舞曲,力图剖析肖邦的音乐创作特征、促进钢琴教学及民族音乐文化发展,提供有益的借鉴。

第一章 肖邦玛祖卡舞曲的创作背景

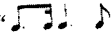
一、玛祖卡舞曲的起源及特征

玛祖卡原文为 Mazurka, 又称 Mazurek, 是波兰的一种乡土舞曲, 发源于玛祖维塔(Mazovta)地区。其音乐通常为三拍子, 速度有快、中、慢三种。这种舞曲的显著特点是: 每小节的重音常常落在第二或第三拍, 旋律经常有跳跃的进行, 附点音符较多, 具有热情、活泼的风格。通常所说的“玛祖卡”只是一个总称, 实际上包括有玛祖尔(Mazur)、库亚维亚克(Kujawiak)、奥别列克(Oberek)等几种舞曲。

波兰玛祖维塔(Mazovia)地区的民间文化十分富于特色, 19世纪的波兰民间音乐收集者 Oskar Kolberg, 将该地区分为原野、森林、古老地区和普鲁士(即 Polne、Lesne、Stare、Pruskie)等地区。然而, 随着社会和自然环境的变迁, 这些传统的地域划分已不十分清晰。只有原野地区的民间文化因其服饰、装饰、建筑等特征, 保留得相对完整并富于特色。肖邦的童年时代就是在这一文化氛围中度过的, 原野地区的传统音乐对他有着深刻的影响。

图一: 玛祖卡舞蹈场景

^① 《钢琴名曲的演奏诠释》, 邵义强译, 台北: 全音乐谱出版社, 1984年, 第83页。

玛祖卡最典型的节奏是“”，在三拍子的节拍中，重音往往被移至弱拍。也就是说，音乐的重音更多在第二拍或第三拍出现。在17和18世纪的波兰民间音乐中，三拍子是占据统治地位的节拍。玛祖卡舞曲中的这种重音移位，很可能源于波兰民族语言中的重音表达。这种节奏出现于不同速度的波兰民间舞蹈之中。


最早的玛祖卡舞曲由波兰风笛伴奏，是一种听起来絮絮叨叨的音调。后来，玛祖卡舞蹈也开始用提琴、鼓、脚踏式风琴组成的乐队伴奏，可奏出优美悦耳的旋律。舞曲的旋律也可以由一种牧羊人吹的管乐器——fujarka演奏，低音弦乐器加入其中用以提示低音节奏。有学者研究，玛祖卡的旋律结构（即曲式结构），常呈现出AABB、AABC、AAAB或ABBB的特点。自由节奏是玛祖卡舞蹈表演的特征，重音与律动用不同的舞蹈手势表示，在重音移位至三拍子的第二拍或第三拍时尤为如此。

至17世纪，流行的玛祖卡舞蹈开始从乡村向其他地区传播。奥古斯塔斯二世及波兰国王等，在1697至1704和1710至1733年间，向德国宫廷介绍了这种舞蹈。随着波兰版图被他国的占有，玛祖卡舞蹈也逐渐被俄国宫廷音乐家和乡村农民所接受。肖邦的五十多首玛祖卡舞曲，就是玛祖卡风格音乐中最为著名的代表作。

二、肖邦的音乐成就及其对“玛祖卡舞曲”的发展

1. 肖邦生平简述

肖邦于1810年3月1日出生在波兰华沙附近。他天资聪颖，年纪很小时就学会了弹钢琴和作曲。7岁时由老师代笔发表了第一部作品——《G小调波兰舞曲》，8岁参加了一次公开的慈善募捐演出。从此以后，他被当作钢琴“神童”，常常为华沙的贵族们演奏，被贵族阶层所宠爱，并曾得到俄国沙皇亚历山大一世的赏赐。



图二：钢琴诗人——肖邦

少年肖邦，深受波兰民间音乐的影响和波兰爱国思潮的熏陶。在肖邦求学的时代，波兰人民不甘屈服，反奴役反压迫的斗争风起云涌，出现了一大批爱国的思想家和艺术家。他们主张文艺要有强烈的民族特色，要充满对人民和自由的热爱并且感情丰富，这些都深刻影响到肖邦的创作。法国七月革命期间，波兰的爱国运动蓬勃发展，形势动荡不定。经过激烈的思想斗争，家人终于决定让肖邦离开华沙去法国深造。

1831年的法国处在“七月王朝”时期，社会动荡不安，人民受尽劳苦，贵族生活奢靡。在巴黎，为了生存肖邦不得不与上层人物来往周旋。1837年，他断然拒绝了“俄国陛下首席钢琴家”的职位和称号，充分表明了他怀有一颗忠于祖国的心。1835年底，他结识了法国女作家乔治·桑，经过彼此了解成为亲密朋友，直到1847年分手。这一时期的肖邦，与密茨凯维支、雨果、巴尔扎克、海涅、李斯特、柏辽兹等文学家和音乐家过从甚密，许多经典之作就是在这个时期创作而成的。

1849年，肖邦走完了自己波折灿烂的一生，被安葬在巴黎的贝尔·拉雪兹公墓，而他的心脏则被运回波兰埋葬在他祖国的大地。肖邦用自己的心灵演奏着炽热爱国、追求理想的不朽音符，以音乐为武器同当时侵略波兰的沙俄进行了不屈不挠的斗争。他精湛的技艺和传世名曲为波兰赢得了巨大声誉。

2. 肖邦的音乐创作特征

19世纪波兰文化的浪漫主义潮流，是和民族解放运动进程、民族艺术发展联系在一起的。以密茨凯维奇为代表的文学、诗歌创作，深刻反映了波兰民族的悲壮历史和苦难命运。在音乐方面，爱尔斯涅、库尔平斯基等老一辈作曲家致力于收集民间歌谣，创作出富于民间特色的音乐作品，并积极引导青年一代发展民族艺术。肖邦的同时代人莫纽什科，则为民族歌剧事业作出了杰出贡献。肖邦的创作，就是在这样的文化背景下展开的。

肖邦的青少年时代，在波兰民族的文学、诗歌和民间音乐舞蹈的熏陶中度过。浓烈的爱国情感成为他一生音乐创作的精神支柱。肖邦的作品几乎全部都是钢琴音乐。他从菲尔德和胡梅尔的作品中借鉴创作技巧，尤其是对巴赫音乐作品的学习使肖邦获益匪浅。在此基础上，肖邦成功地创造出一种富于个性的键盘写作艺术：优美潇洒、情真意切的旋律，自由布局的节奏律动、色彩丰富的和声，灵活多变的织体，新颖精致又严谨贴切的曲体结构，以及对民间调式、和声、节奏、乐风的独特运用，都使其钢琴音乐呈现出一个言近旨远、精妙瑰丽的世界，远远超越于当时专业音乐创作传统的羁绊。

一般说来，肖邦的钢琴音乐创作，主要来源于三方面的影响。首先，是同时代及前辈作曲家、文学家的影响。文学家密茨凯维奇的创作，使波兰民族的悲壮历史和苦难命运成为肖邦创作中一生挥之不去的情节。在音乐方面，作曲家爱尔斯涅、库尔平斯基等人对民间音乐的整理收集，使肖邦的爱国情感在自己民族的传统音乐中找到归宿。

其次，是源自意大利歌剧的影响。肖邦创作有许多拥有高度辉煌技巧的钢琴音乐，这些作品的旋律风格和创作美学追求，直接源于曲作者对意大利歌剧辉煌场景的追求。据史料记载，肖邦在1835年曾遇到贝里尼，二人结下了深厚的友谊。肖邦听了当时的著名歌剧《诺尔玛》和《清教徒》中的咏叹调后，竟然激动的热泪盈眶。爱利·波阿瑞先生曾非常确切地说：“意大利人用他们热情洋溢和响亮的歌喉本能地表现了这些狂热的情绪，它们又在所有的歌剧、现代抒情戏剧、甚至在瓦格纳式的歌剧中出现。这种总是既已宣告而又不断地延续的结尾完全不同于古典式的那种庄重有节、彬彬有礼的乐句结尾。而肖邦也可说是最早把这些新的戏剧形式应用于纯音乐的作曲家之一。”^①肖邦某些辉煌壮丽的波罗乃兹舞曲和钢琴协奏曲，就是这种音乐风格的直接反映。

然而，对肖邦音乐影响最大的因素，还是与其内心强烈民族情感相联系的、使作曲家魂牵梦萦的波兰民间音乐文化，尤其是各种民间舞曲体裁。这方面对肖邦创作的影响，集中体现在他的《玛祖卡舞曲》之中。换句话说，肖邦音乐创作中的玛祖卡舞曲体裁，正是波兰民间音乐对其创作发生影响的鲜明体现。

3. 肖邦对“玛祖卡舞曲”的发展

事实上，在肖邦到达巴黎之前，玛祖卡舞蹈已经在巴黎的上层社会流行。^②在肖邦的笔下，玛祖卡舞曲变得十分高贵、典雅，成为19世纪沙龙中的一种时髦的程式化作品，同时也是肖邦民族认同的一个重要标志。

肖邦深知玛祖维塔（Mazovia）地区的成长经历对其音乐创作的重要性，这种来自玛祖卡传统乐队表演风格的影响，明显地表现在肖邦音乐的组织、构造之中，其中的音乐结构、旋律、节奏与和声，都表现出波兰民间传统音乐的因素。波兰民间音乐的滋养使肖邦的创作

^① 转引自 Paul Landormy:《西方音乐史》(修订版),朱少坤等译,北京:人民音乐出版社,2002年,第227页。

^② 见 Stanley Sadie: *The new Grove dictionary of music and musicians* 2nd ed. "Mazurka" New York: Grove, 2001.

锦上添花，尤其是利底亚、弗里几亚和伊奥尼亚的音乐因素，在其作品中都有鲜明的体现。一些作品也表现出作曲家以民间音乐因素为基础，在和声色彩方面的大胆探索。^①肖邦的玛祖卡舞曲贯穿着一种欢乐和充满活力的情绪，同时也蕴含着为波兰民族所特有的一种“深刻的忧郁”。

玛祖卡舞曲的典型节奏，在肖邦的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。旋律是肖邦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。以至于评论家们说，玛祖卡舞曲是肖邦对故乡、土地、人民和对人民光辉精神的真实感受，是波兰人民“全部的灵魂”。

肖邦本人曾谨慎地指出：自己用民间舞曲玛祖卡体裁写作的钢琴曲，并不是简单地“供跳舞用的”音乐，而是犹如私人的音乐创作笔录一样，承载着作曲家在钢琴和声、节奏等方面的探索、实验，展示出肖邦在精致纤巧、变化多端的钢琴音色方面的追求，也是作曲者本人不同阶段思想、情感经历的最直接反映。他的玛祖卡舞曲完全不像古典时期的舞曲那样，多少有些刻板和拘谨，而是感情在乐曲中统治着一切。这些玛祖卡舞曲，绝不仅仅是生动活泼、形式优雅、姿态高贵的和谐，更表达着人类所共有的情感：欢乐、痛苦、温柔、忧郁、爱情、自豪、愤怒，乃至受屈辱的爱国者那种英雄慷慨之气。肖邦的玛祖卡舞曲，正是他音乐创作中最富个性的一类作品。他最早的一首玛祖卡，写作于1830年离开故乡之前；最后一首感情强烈的玛祖卡，则是他一生创作的最后一首乐曲。肖邦以玛祖卡为体裁的创作时间，虽然只有短短二十年左右，但却几乎贯穿于作曲家音乐创作的全部历程。肖邦在玛祖卡体裁上所倾注的情感与精力，使钢琴上的玛祖卡舞曲几乎成为他所独有的体裁。

肖邦之后对玛祖卡体裁作出重要贡献者，是近一百年之后的希曼诺夫斯基（Szymanowski）。随着1919年波兰独立，希曼诺夫斯基将其创作从东方音乐转向对现代本土民族音乐的探求。他的二十多首玛祖卡作品（op.50和op.62），表现出个人对玛祖卡旋律及三拍子节奏特征的新的综合，处处流露出近现代音乐流派的影响。在俄国作曲家格林卡的歌剧中，玛祖卡舞曲被发掘出一种戏剧性特征。格林卡也为钢琴写过几首玛祖卡舞曲，其后的俄国作曲家如鲍罗丁、柴可夫斯基、斯克里亚宾等，也作有玛祖卡之类的作品。除了钢琴演奏的玛祖卡舞曲外，也有供管弦乐队演奏的玛祖卡。例如，法国作曲家德利布的芭蕾舞剧《葛蓓莉娅》里，就有一首很著名的玛祖卡舞曲；柴可夫斯基的《天鹅湖》第三幕里，为了表现挑选新娘的场面，波兰客人到场时也有一首代表波兰的玛祖卡舞曲。经过肖邦的创新发展和艺术升华，玛祖卡这种原本民间的舞蹈形式，已经成为世界音乐百花园中一朵绚丽的奇葩。

有关肖邦创作的《玛祖卡舞曲》的音乐风格特征，本文将从旋律、节奏、和声、曲式、织体及音乐风格等方面逐一展开论述。

第二章 肖邦玛祖卡舞曲的音乐风格特征

一、肖邦玛祖卡舞曲的旋律特征

肖邦玛祖卡舞曲的旋律特征，首先表现为歌唱性旋律的广泛运用。这些美妙的旋律，大多源自他对祖国民间歌舞的回忆。肖邦常常在旋律动情之处标记 *legato* 或 *Legatissimo* 以加强旋律的歌唱效果，使钢琴这种并非以表现连贯、抒情气息见长的乐器，所奏旋律竟具有声乐咏叹调的特点，缠绵悱恻、荡气回肠，让人意犹未尽。

在肖邦玛祖卡的旋律中，装饰音占有非常重要的地位。这些装饰音属于一种完全新颖的

^① 肖邦玛祖卡这些方面的特征，详见下文论述。

类型，与音域相对狭窄、仅仅围绕骨干音的古典装饰音迥然不同。它们以快速灵活、激动奔放的音流，回荡在整个音域之中，与旋律有机融为一体，成为旋律线表情的重要补充。这是肖邦玛祖卡舞曲旋律写作的又一特征。例如，在玛祖卡作品中存在着大量新颖的装饰音手法：不同音程的双音经过音群、八度经过音群，以及随意变换的各种经过音群。即便其中杂有与旋律调性相悖的音，也让人并不觉得不协调。正如肖邦的挚友、画家德拉克罗瓦所言：“他（笔者按：指肖邦）为我们提供了这些附加的小音群，它们降落在旋律符号之上，宛如露珠点缀着旋律线。以往人们只有在意大利古典派声乐曲中才采用这种装饰音。他打破了在他之前人们始终未能逾越的界限，使装饰手法具有了人声达不到的即兴性和变化性。”^①旋律中装饰音的创造性应用，是肖邦在民间玛祖卡舞曲基础上，对古典式旋律风格的极大丰富与拓展。

肖邦玛祖卡舞曲中，对波兰民间音乐调式的运用，也是其旋律方面的重要特征之一。从调式运用方面看，除了一般的大小调式外，肖邦在玛祖卡中大量引入了利底亚、弗里几亚等中古调式，使作品洋溢着浓厚的乡土气息。Op.68 No.3 的中部，就是一个应用利底亚调式的典型例子，谱例如下：

谱例 1：《玛祖卡舞曲》Op.68 No.3 中部



这段音乐的左手部分是五度的持续音，右手旋律部分则出现了降 B 大调的升四级音，从而形成以降 B 为主音的利底亚调式，其音阶形式为：“降 B—C—D—还原 E—F—G—A—降 B”。降 B 至还原 E 之间的增四度，是利底亚调式的特征音程。其中，左手持续音中的 F 与右手旋律中的还原 E 形成小二度碰撞，着意模仿波兰民间玛祖卡传统乐队的音响效果，充满着浓郁的乡土气息。利底亚调式的应用，在 Op.6 No.3、Op.68 No.2 的开始部分等处也有体现。

对弗里几亚调式的运用，在玛祖卡舞曲 Op.7 No.1 的中部，有较为明确的体现。其主旋律是建立在 F 主音上的弗里几亚音阶，形式为：“F—降 G—降 A—降 B—C—降 D—还原 E—F”。其中的还原 E，是借鉴和声小调变化导音的结果，形成的与主音之间的小二度，增强了七级音到主音的倾向性（也有学者认为，肖邦在这里是借用还原 E 和降 B 之间的减五度音程，暗示一位民间小提琴手的拙劣演奏）。左手部分为弗里几亚二级和六级音形成的纯五度，在低音区持续以造成连续不断的嗡嗡声，仿佛波兰民间风笛手的深情演奏，极富民间特色。这段建立在弗里几亚调式上的音乐，又在总体上以主调降 B 大调的降六级功能而存在，并在结尾处用半音下行的方式自然导出主调属和弦，引出音乐首部主题的再现。谱例如下：

^① 转引自 Paul Landormy:《西方音乐史》(修订版), 朱少坤等译, 北京: 人民音乐出版社, 2002 年, 第 229 页。

谱例 2:《玛祖卡舞曲》Op.7 No.1 中部



二、肖邦玛祖卡舞曲的节奏特征

肖邦玛祖卡舞曲的节奏也十分富于特色,似乎永远是异常鲜明、充满活力的。这已经不是古典主义的严谨、理性的节奏,而是充满了浪漫主义音乐所特有的激情。如前所述,玛祖卡舞曲的欢快热情,拥有强烈的重音,多为三拍子节拍,但其律动却并非简单的“强—弱—弱”规律,而是在任何一拍都有可能出现重音。肖邦的玛祖卡舞曲全部用 3/4 拍子写成,节奏重音变化十分丰富,很好地保留了民间舞蹈的节奏特征。下面就结合实例,对肖邦玛祖卡舞曲的节奏特征进行分析。

在 Op.50 No.3 的开始部分,音乐的强拍明确地落在弱起小节的第三拍,但在接下来的一小节中,重音又移动到第二拍上,第三小节的右手重音则回到第一拍;同时进入的左手旋律,延续了右手节奏的重音规律;自第 6 小节开始,左右手交替的复调式旋律,又使节奏重音产生交错节拍的效果。不断变化的重音使音乐律动远非 3/4 拍子所能概括,成为民间玛祖卡舞曲特征的鲜明体现。谱例如下(节奏重音用“◆”标记于谱中):

谱例 3:《玛祖卡舞曲》Op.50 No.3 开始部分



肖邦的玛祖卡舞曲,吸收了波兰民间的玛祖尔、库亚维亚克、奥别列克舞曲的节奏特征。玛祖尔的情绪常常是热忱忱的,重音强烈多变,可以落在小节的任何一拍上,有时还可以落在小节中所有的三拍上。库亚维亚克舞曲常常使用三连音,肖邦玛祖卡舞曲中的三连音节奏大多与此有关。例如, Op.17 No.4, 全曲整体速度为慢板(Lento),由于大量三连音的使用

加之节奏重音的不断变换,使音乐在舒缓、平稳的进行中流露出一种淡淡的哀愁。奥别列克则是一种活泼激烈双人旋转舞,速度很快,第一拍常常带有强烈的重音,但更多是将重音放在每两小节第二小节的末拍。例如作品 Op.17 No.1 即是:

谱例 4:《玛祖卡舞曲》Op.17 No.1



在肖邦的玛祖卡舞曲中,自由节奏也占有一定比例,例如主题再现之前 *ritenuto*、*rallent* (Op.6 No.1)、旋律开始部分类似引子的 *rubato* (Op.24 No.1)、*slentando* (Op.50 No.3) 等等。有资料显示,肖邦本人演奏玛祖卡时,速度方面常常表现得非常自由,除了在缓慢的歌唱性旋律中加入弹性速度外,即使在快速乐句中,同一旋律第二次出现时也常被作者表明为“弹性速度”。虽然音乐的速度可以自由伸缩,但这绝不意味着作品的整体基本速度毫无原则。恰如肖邦对自由速度的解说:“弹奏歌唱性旋律的手可以摆脱掉严格的时值,但伴奏的手必须保持住时值……设想一棵树,树枝在风中摇摆——树干就是稳定的时值,吹动的树叶就是旋律的伸缩。”^①

波兰民间音乐赋予肖邦玛祖卡的多种节奏形态和节拍特征,成就了肖邦音乐创作的浪漫主义气息,也使这位钢琴大师的作品呈现出田园诗般的迷人意境。

三、肖邦玛祖卡舞曲的和声特征

众所周知,19世纪浪漫主义音乐的一个显著特征,就是对新和声语汇的发掘与运用。新颖的和弦结构、高度半音化的和声连接等一系列手法,都成为浪漫派作曲家热衷的风格,肖邦自然也不例外。肖邦作为一位在和声色彩探索方面卓有成就的音乐家,其有着“半音和声百科全书”之称的五十多首玛祖卡舞曲,便是其和声风格的鲜明体现。经过肖邦艺术化处理后的玛祖卡舞曲中的和声,已经完全不是民间舞曲中那简单的和声连接。我们可以看到,此时音乐中的半音进行不仅在旋律中出现,更多在低声部或中间内声部中呈现。别具风味的和弦、出人意料的离调、逻辑严谨又别出心裁的和声模进等一系列和声手法所造就的极强表现力,使肖邦的玛祖卡获得了高度艺术化发展,成为世界音乐艺术中的精品。如此挖掘与雕琢民间音乐元素并在专业创作领域取得成功,在肖邦之前几乎没有一个人能够相信和声本身会具有这样的能力。下面就结合具体实例,对肖邦《玛祖卡舞曲》的和声特征进行说明。

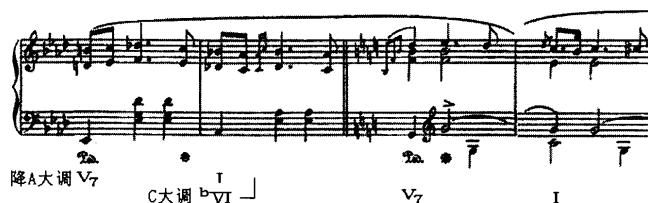
在和声的离调模进与半音线条设计方面,肖邦玛祖卡舞曲的和声构思远高于民间舞曲,体现出作曲家对民间艺术匠心独运的精雕细琢。以《玛祖卡舞曲》Op.67 No.2 为例,全曲主调性为 g 小调。开始部分的和声十分简洁,流露出民间舞曲质朴、明快的特点。中部乐段为求得音乐的对比,首先将调性转入 g 小调的平行调——降 B 大调,使音乐一下子明亮起来。在紧接的第二乐句中,肖邦在和声方面做了较大发展,连续运用了上行四度的离调模进,同一旋律动机以每次降低大二度的方式重复四次,共包含七次属主关系的离调。值得注意的是,这段模进的最后即第 8 次模进中,前后两个和弦的音程关系并非上行纯四度,而是增四度音程,由此引出降 B 大调的重属和弦,使第二段音乐在重属调性得以再现。增四度音程在西

^① Patricia Fallows-Hammond:《钢琴艺术三百年——从巴赫至现代的钢琴艺术史》,冯丹等译,重庆:西南师范大学出版社,1998年,第132页。

方专业音乐写作中，一直被视为“魔鬼音程”，其原因就在于它的高度不协和性。肖邦将此音程引入离调模进环节，并以此为基础导出音乐主题的重属调性再现，这种手法不仅是对古典音乐和声风格的突破，即便在肖邦所处的时代，其音响效果也是大胆而新颖的。此外，在第二乐句的内声部，还隐伏着一条从B开始至降F结束的半音下行线条。它犹如一条彩色的丝带，将表面看似“支离破碎”的诸多模进环节连接起来，使音乐色彩缤纷的变化中求得了统一。值得一提的是，这条半音下行线条，在随后的音乐中又以单声音乐的形式出现于右手旋律之中，从而引起了全曲曲式结构的新变化。^①

运用半音离调模进手法的作品，还有 Op.30 No.4、Op.56 No.2、Op.59 No.3、Op.6 No.1、Op.56 No.3 等等。出人意料的离调、逻辑严谨的和声模进、精雕细琢的半音进行，成为肖邦玛祖卡和声结构的突出特征。不仅如此，这种高度半音化的和声手法，也成为肖邦玛祖卡舞曲调性衔接的常用方式。例如，Op.33 No.3 中的降A大调向C大调转调，肖邦将前调主和弦作为新调性的降六级和弦，以此为中介完成了远关系转调，乐段结尾处主和弦被赋予的新的变格功能，使音乐显示出一种浪漫主义所特有的高贵气质，参见谱例：

谱例 5：《玛祖卡舞曲》Op.33 No.3 中段



这种以半音和弦为中介的转调手法，在 Op.56 No.1 的 82 小节、Op.33 No.2 的 49 小节等处同样存在。不仅如此，为浪漫派作曲家所热衷的等和弦转调，在肖邦玛祖卡舞曲中也得到较普遍的应用。利用属七和弦功能的多义性和不确定性而造成的加速转调，在 Op.24 No.2 的第 57 小节处、Op.30 No.3 的 33 小节处、Op.33 No.4 的 17 小节处、Op.56 No.3 的 66 小节处等都有体现。利用减七和弦的等和弦转调，在 Op.17 No.3 的 23 小节、Op.24 No.4 的 68 小节、Op.59 No.1 的 14 小节等处也有体现。等和弦转调，使音乐在瞬间实现着大二度、小二度及一切增减音程关系的调性链接，营造出和声色彩缤纷绚丽的效果（限于篇幅，以上谱例不再一一列出，详参《肖邦全集》）。高度的半音化和声及其各种表现形式，已成为肖邦玛祖卡舞曲个性音乐语言不可分割的一部分。

四、肖邦玛祖卡舞曲的曲式结构特征

肖邦玛祖卡舞曲中的每个乐思、每个旋律动机，都具有一种宽广的引申和发展的可能，他所提供的简单陈述足以凭借自身充实一个相当大的结构框架。从这一点也可以看出，肖邦基本上是一位即兴作曲家，他更多是用一系列最引人入胜的装饰音表现主题，第一个乐思陈述后马上过渡到第二个乐思，几乎从来不将这些简单的乐思通过某种素材统一联系起来。这也是造成肖邦某些玛祖卡舞曲曲式结构极富特色，以致于许多理论家将其归入“边缘曲式”、“特种曲式”之列的重要原因。总体说来，肖邦玛祖卡舞曲曲式结构方面的特征，可大致从作曲家对民间音乐曲式的借鉴和玛祖卡舞曲的非常规曲式结构两方面进行总结。

首先，是肖邦在玛祖卡舞曲中对简洁、洗练的民间音乐曲式的运用。这里以 Op.33 No.2 首部为例，其谱例如下（为节约篇幅，这里只列出该片段的旋律部分）。

^① 详见下文对该作品曲式结构的分析。

谱例 6: 《玛祖卡舞曲》Op.33 No.2 首部

该作品为三部曲式结构，以上是三部曲式的首部。从以上旋律展开可以看出，这是一个典型的 ABA 三段式结构，其中第二乐段与第一乐段旋律完全相同，仅是开始乐段的属调移位，第三部分为第一部分的准确再现。这种曲式各部分方整的结构和主题的简单移调处理手法，体现出民间玛祖卡舞曲简洁、质朴的特点，也适应了民间舞曲不断反复的要求（现实舞蹈场面中，这种主属关系的乐段连接，可根据需要自由无限反复）。此外，这个三段式同时也是整首玛祖卡中较大型曲式（三部曲式结构）的一部分，如此处理也使得乐曲开始不出现更多对比，从而使三部曲式中部的种种变化更为强烈、鲜明。首部三段式的各个乐段虽然以相同旋律分别反复一次，但音乐在强弱对比方面并不相同。这种鲜明的、周期性的力度变化，也增强了民间舞曲活跃生动的色彩。

肖邦玛祖卡舞曲曲式结构的另一个显著特征，表现为对常规、典型曲式的边缘化与复杂化处理。以 Op.41 No.2 为例，^①该乐曲中与首尾两部分形成对比的中部，是一个典型的三段式结构，可图示为：B+C+B，但两端部分却是只有乐段规模的单乐段（A）。从乐曲整体结构看，如果以单乐段这种简单结构开始的首部为标准判断，则全曲曲式接近于三段式；但如果以三段式构成的中间部分为标准判断，全曲则又接近于三部曲式结构。

一般说来，三部曲式的两个对比乐思中，处于两端部分的音乐往往是更为主要的乐思，常常是乐曲主题之所在。因此，如果曲式两端特别是包含全曲主题的开始部分，由于结构与中间部分相比显得太小，则不足以显示乐曲主要乐思的作用，随之失去了作为三部曲式艺术表现的美学基础，因而与典型的三部曲式结构有别，同时又与典型的三段式结构不相符合。这种情况在曲式学中一般称之为“介于三段式与三部曲式之间的中间型曲式结构”，或称之为“边缘曲式结构”、“镶边式的三段曲式”。

值得注意的是，肖邦的这首玛祖卡舞曲，其整体结构“A+(B+C+B)+A”除具有“中间型”特征外，又表现出一种特殊的美学结构——镜像对称。图示中，每个乐段的长度大体相当，呈现出以 C 为中心的左右对称结构，构成了一种新的、特殊的曲式——“集中对称曲式”。这种曲式结构事实上已超出典型的三段曲式或三部曲式范畴，进入混合、自由、复杂曲式的领域了。

再如，Op.67 No.2，同样表现出中间型曲式的特征。乐曲总体为 ABA 式的三段式结构，首段和中段主题都是由两乐句（4+4 小节）组成的单乐段。然而，在第三部分再现第一乐段

^① 全曲谱例，参见 Chopin: Complete Works for solo Piano (CD Sheet Music)之“Complete Mazurkas”，pp.203—206。

之前，却又从中段主题中引伸出一个 8 小节的过渡乐段，如下例：

谱例 7：《玛祖卡舞曲》Op.67 No.2 再现前的过渡乐段



虽然这部分音乐为再现之前的过渡部分，然而，其自身平行乐句的乐段规模，也使得全曲中部形成了两个乐段的结构，从而使全曲曲式具有了三部曲式的特征，形成“A+(B+C)+A”样式的、介于三段式与三部曲式之间的“镶边式的三段曲式”。波兰民间玛祖卡舞曲中简洁、朴实的音乐结构原则，在肖邦笔下令人难以置信地腐朽为神奇，成为玛祖卡体裁高度艺术化、专业化的重要体现。

五、肖邦玛祖卡舞曲的织体写作特征

肖邦玛祖卡舞曲中多样的织体写作手法，也是其音乐风格不可忽视的组成部分。例如，玛祖卡舞曲中对和弦排列法的应用，便显示出他与以往作曲家不同的创新精神。肖邦的和声有时用密集排列的和弦连接，但总体使用较少。他钢琴作品中的和弦跨度比以往要宽大得多，手指跨度非常大。由于手指自然条件的限制，这就使肖邦必然将琶音引入音乐之中。从大量玛祖卡舞曲实例中可以看出，肖邦对宽大的琶音音程是情有独钟的，琶音及其各种音型的出现几率远甚于柱式和弦。例如 Op.24 No.3 开始部分的琶音和弦：

谱例 8：《玛祖卡舞曲》Op.24 No.3 开始部分



值得注意的是，在有些玛祖卡作品中，这种宽大的琶音音型并非简单的和弦分解，其中还包含着一定的曲调，较之传统单纯的分解和弦音响要丰富得多，因而使音乐织体产生一种融洽、柔和、优美的效果。

正如德拉克罗瓦所言：“正是由于他，我们才有了这种和弦的扩展，既有密集的，也有琶音式的，又有分解和弦；正是由于他，我们才有这种半音和等音变换的曲折变化。”^④

除主调织体外，肖邦玛祖卡作品中还大量运用复调手法，作为乐思展开的重要方式。玛祖卡舞曲 Op.50 No.3，就是利用复调织体结构音乐的典型例子。舞曲开始用单旋律呈示，接着用二声部卡农的形式在低声部重复。尤其在音乐的高潮部分，作曲家也充分挖掘复调织体的魅力，在多重调性的背景下陈述各个声部。此起彼伏的节奏重音和调性变换，营造出多声部交织下富丽堂皇的效果，使人似乎闻到巴洛克时期伟大复调艺术的气息（谱例见下）。全曲因复调织体的大量使用，而使得旋律的歌唱性尤为突出。

^④ 转引自 Paul Landormy:《西方音乐史》(修订版),朱少坤等译,北京:人民音乐出版社,2002年,第229页。

谱例 9:《玛祖卡舞曲》Op.50 No.3 高潮部分



以上从旋律、节奏、和声、曲式、织体等方面,结合具体作品择要分析了肖邦玛祖卡舞曲的音乐特征。从中不难看出肖邦在玛祖卡音乐体裁艺术化方面所付出的艰苦努力,也凸显出他对本民族音乐传统的深厚情感。明了这一点,无论对于演奏肖邦的玛祖卡作品,还是深入整理、挖掘我们本民族传统音乐的精髓并使之发扬光大,都有不可忽视的理论和现实意义。

第三章 肖邦玛祖卡舞曲演奏实例解析

自 1927 年华沙第一届肖邦国际钢琴比赛起,比赛组委会便决定设立“最佳玛祖卡舞曲演奏奖”,可见玛祖卡舞曲在肖邦钢琴音乐创作中的地位,及其在钢琴演奏中不可替代的艺术价值。将对玛祖卡舞曲的理论分析成果运用于演奏实践,深入剖析玛祖卡舞曲的演奏特征,是每一位钢琴演奏者不可逾越的学习过程。本章即在前文理论分析的基础上,从“玛祖卡舞曲概述”、“玛祖卡舞曲的整体演奏风格”、“玛祖卡舞曲演奏实例解析”等方面,对肖邦玛祖卡舞曲演奏方面的特征作归纳总结,以期对我们的钢琴演奏与教学有所裨益。

一、肖邦玛祖卡舞曲概述

肖邦一生都致力于钢琴音乐创作,玛祖卡舞曲更是贯穿于他的整个创作生涯。至于肖邦一生到底创作了多少首玛祖卡舞曲,学术界至今争议颇多。这不仅因为肖邦玛祖卡作品版本的复杂,更源于对某些玛祖卡舞曲作者归属的争议——与肖邦同时代的很多人(甚至肖邦的妹妹),都写过玛祖卡舞曲并请肖邦修改。之后,有些作品就被归属于到肖邦名下了。资料所限,本文不拟在肖邦玛祖卡舞曲的版本问题上展开讨论,这里仅据 *Complete Works for solo Piano* 所收集的肖邦钢琴独奏作品和已经出版的相关研究成果,将肖邦玛祖卡舞曲的编号及每首舞曲的音乐特征列表如下,以供读者参考:

序号	作品号	调性	音乐特征简介
1	OP.6.1	升 f 小调	OP.6 的 4 首玛祖卡作于 1830 年,出版于 1832 年,呈献给布拉蒂伯爵小姐。第一首为回旋曲式,曲式结构为:A(升 f 小调)—B(升 C 大调)—A(升 f 小调)—C(升 f 小调)—A(升 f 小调)。哈曼卡说:“就像是乡村里的人们都在围着跳舞的情景。”
2	OP.6.2	升 c 小调	三段式,ABA。第一段由升 G 大调转入升 c 小调;第二段为 A 大调(利比亚调式),活泼的乡村风格;第三段为升 G 大调转升 c 小调。

序号	作品号	调性	音乐特征简介
3	OP.6.3	E 大调	此曲充满了乡村的野趣，和声丰富，节奏生动。三段式，ABA。第一段为 E 大调；第二段为 B 大调，有半音阶式的和声装饰；第三段为 E 大调。
4	OP.6.4	降 e 小调	此曲非常短小，仅 24 小节，由 3 个 8 小节构成，有一种忧郁的情绪。
5	OP.7.1	降 B 大调	OP.7 的 5 首玛祖卡作于 1830—1831 年，出版于 1832 年，呈献给约翰斯先生。此曲是玛祖卡中技巧最简朴、流传最广的一首。回旋曲式：A—B—A—C—A。主题生动活泼，具有浓郁的乡土气息。
6	OP.7.2	a 小调	三段式。第一段 a 小调，第二段 A 大调，第三段 a 小调。卡拉索夫斯基说：“此曲为肖邦玛祖卡舞曲中的杰作。”
7	OP.7.3	f 小调	这是一首极为优美的玛祖卡舞曲，三段式。开始为序奏，中段为降 A 大调并经过多次转调，第三段重复第一段。
8	OP.7.4	降 A 大调	该曲的情绪如万花筒般千变万化，为 A—B—A—B—A—C—A 的回旋曲式，其中 A、B 段为降 A 大调；C 为降 D 大调。
9	OP.7.5	C 大调	该曲非常短小。4 小节序奏后接 8 小节乐句，然后在属调上反复，在属调主音终止后反复，呈现出诗歌般的效果。
10	OP.17.1	降 B 大调	OP.17 的 4 首玛祖卡作于 1832—1833 年，出版于 1834 年，呈献给胡勒帕夫人。三段式，第一段降 B 大调；中段有 4 小节序奏，E 大调；第三段是第一段的再现。自这首玛祖卡开始，音乐结构变得更为丰富。
11	OP.17.2	e 小调	此曲为三段式。第一段由两部分旋律组成；第二段为 C 大调，最后部分被强调扩大；第三段反复第一段，有 4 小节尾声。全曲以憧憬及悲哀为基调。
12	OP.17.3	降 A 大调	此曲为三段式。第一段有降 b 小调两个乐句；第二段有 E 大调和 B 大调两个乐句；第三段为第一段反复。尼克斯认为此曲表现的是“怀疑、不安和无可救药”。
13	OP.17.4	a 小调	此曲有《小犹太人》的标题，三段式。第一段有一段序奏，中段为 C 大调，第三段有 28 小节的尾声。尼克斯评价说：“在转入 A 大调之前，一切都是那么凄凉，没有欢乐。而渗透到心里的颤音，使梦想家也因残酷而惊醒。”
14	OP.24.1	g 小调	OP.24 由 4 首玛祖卡组成，作于 1831—1835 年，1836 年出版，呈献给贝尔德伯爵夫人。三段式，第一段为 g 小调，第二段为降 E 大调，第三段再现。乐曲中使用的增三度音程，使音乐富于一种异国情调。
15	OP.24.2	C 大调	此曲为三段式。第一段有 4 小节序奏，C 大调、F 大调（利底亚调式）；第二段降 D 大调、降 e 小调；第三段重复第一段加尾声。
16	OP.24.3	降 A 大调	此曲为三段式。中段转入 C 大调，尾声经装饰后独具魅力。
17	OP.24.4	降 b 小调	此曲为三段式。第一段有 4 小节序奏，降 D 大调；第二段为降 b 小调、降 D 大调；第三段重复第一段，尾声为降 b 小调。
18	OP.30.1	c 小调	OP.30 No.1 作于 1836—1837 年，1837 年出版，呈献给武尔登堡公爵夫人。此曲为三段式，中段为降 E 大调。
19	OP.30.2	b 小调	此曲为三段式。第一段为升 f 小调，第二段为 A 大调，第三段为升 f 小调。库勒普斯基认为，第三段不断反复的乐句“有尤吉斯基（Vjejski）的诗《杜鹃》的特征”。
20	OP.30.3	降 E 大调	此曲为三段式。第一段为 A 小调，有序奏；第二段为降 C 大调、f 小调、降 f 小调；第三段重复第一段。

序号	作品号	调性	音乐特征简介
21	OP.30.4	升c小调	此曲呈献给武尔登堡公爵夫人。三段式。第一段为4小节的序奏及反复，a小调；第二段为升c小调、B大调；第三段反复第一段并接尾声。作品以规模宏大著称。
22	OP.33.1	升g小调	OP.33的4首作于1837—1838年，出版于1838年，呈献给莫斯德卡伯爵小姐。此曲为三段式，中段为B大调。哈聂卡认为，“这是心地善良的玛祖卡”。
23	OP.33.2	D大调	这是一首明朗灿烂的舞曲。采用急速的快板。乐曲结构为三段式，第一段为D大调、A大调、D大调；第二段为降B大调、升f小调、A大调（一个乐句作16次反复）；第三段为D大调、A大调、D大调、尾声。
24	OP.33.3	C大调	此曲短小，为三段式。第一段为C大调，第二段为降A大调，第三段为第一段的再现。
25	OP.33.4	b小调	此曲非常优美，为三段式。第一段为A（b小调）、B（降B大调）、A、B；第二段为C（B大调）、D（B大调）；第三段减缩重复第一段并有尾声。
26	OP.41.1	升c小调	OP.41的4首作于1838—1839年，出版于1840年。此曲结构为三段式，第一段为升c小调，第二段为升F大调，第三段为第一段重复并接尾声。节奏非常鲜明。
27	OP.41.2	e小调	这是一首歌唱性很强的玛祖卡，作品的情绪悲伤而深切。哈聂卡评价说：“乐曲能悲伤到能令人落泪。”
28	OP.41.3	B大调	此曲为三段式。第一段为B大调、降E大调、D大调；第二段为G大调、E大调。哈聂卡评说：“这是一首强壮、明朗的玛祖卡舞曲。”
29	OP.41.4	降A大调	此曲为圆舞曲的节奏型，三段式。第一段为降A大调，第二段为c小调，从C大调到降A大调。哈聂卡评说：“此曲有着嬉戏的性格，装饰的外表，但没有深厚的情绪。”
30	OP.50.1	G大调	OP.50共3首，作于1841—1842年，出版于1842年，呈献给西米特斯基。此曲为回旋曲式，旋律中充满了喜悦。
31	OP.50.2	降A大调	此曲为三段式。第一段有序奏，f小调；第二段为降D大调、降b小调。哈聂卡评价说：“这是一首贵族的玛祖卡。”
32	OP.50.3	升c小调	这是玛祖卡舞曲中最长的一首，构成为三段式。第一段为A大调；第二段为B大调、E大调、升G大调；第三段为第一段的发展并接尾声。
33	OP.56.1	B大调	作于1842年，出版于1844年，呈献给马巴利。是技巧性最高的玛祖卡，哈聂卡评价说：“曲中展示了对位法的技巧，情绪上却好像缺了些什么。”
34	OP.56.2	C大调	此曲为三段式，其中的第二段为a小调、E大调（反复进行），第三段为主题音型的变奏。卡拉索夫斯基认为，此曲明显显示了肖邦的忧郁症：“他为了彻底忘却他的忧郁症，一时陶醉在麻醉药的消遣之中。”
35	OP.56.3	c小调	这是一首技巧性很强的玛祖卡。有人认为这首曲子单调缺乏趣味，太冗长。
36	OP.59.1	a小调	OP.59的3首作于1845年。这首玛祖卡为三段式。哈聂卡评价说：此曲中“微妙的转调犹如在坦途上送出花香，诱导人们走向不可思议的森林空地。”
37	OP.59.2	降A大调	此曲为三段式：①A，②B（降A大调）、C（e小调），③A，尾声（降A大调）。这是肖邦最优美的玛祖卡之一。
38	OP.59.3	升f小调	此曲为三段式。这是肖邦最著名的玛祖卡之一，代表着肖邦创作的顶峰。哈聂卡评价说：“乐曲情绪优雅，有着有节制的忧郁。”

序号	作品号	调性	音乐特征简介
39	OP.63.1	B 大调	OP.63 的 3 首是肖邦生前最后出版的玛祖卡, 作于 1846 年, 出版于 1847 年, 呈献给佐斯特夫斯卡伯爵夫人。这首玛祖卡为三段式: ①A、B (B 大调)、C (B 大调), ②B、D (A 大调, B 大调), ③重复 A, 尾声。哈聂卡评价说: “乐曲充满生命感”。
40	OP.63.2	f 小调	此曲短小, 为三段式。中间部分转入降 A 大调, 充满哀伤的情绪。
41	OP.63.3	升 c 小调	此曲哀伤而优美, 为三段式: ①A、B (升 c 小调), ②B、C (降 D 大调), ③重复第一段后接尾声。
42	OP.67.1	G 大调	OP.67 的 4 首玛祖卡, 第一、第三首完成于 1835 年, 第二首作于 1849 年, 第四首作于 1846 年, 乃肖邦死后以遗作方式出版的作品。这首玛祖卡为三段式: ①序奏, A、B (D 大调), ②B、C (C 大调), ③重复 A、B。
43	OP.67.2	g 小调	此曲是简单、优美, 为三段式。
44	OP.67.3	C 大调	曲式为 A、B、A 的三段式, 中间部分为 G 大调。
45	OP.67.4	a 小调	这是 OP.67 四首中最优秀的一首玛祖卡, 也是 51 首玛祖卡中最著名者之一, 乐曲结构为 ABA 式的三段式。
46	OP.68.1	C 大调	OP.68 共有 4 首玛祖卡, 前 3 首为肖邦 17—20 岁时的作品, 第四首为去世时的绝笔。这首玛祖卡为三段式, 属于肖邦未成熟时代的创作。
47	OP.68.2	a 小调	此曲既粗犷, 又很优雅, 独创性的中段速度转快。为三段式。
48	OP.68.3	F 大调	三段式。中段为降 B 大调 (利底亚调式)。
49	OP.68.4	f 小调	此曲为三段式, 第一段为 f 小调转 A 大调再转回 f 小调, 第二段为降 A 大调, 有经过性的转调, 第三段重复第一部分。卡拉索夫斯基评说: “这首 ‘天鹅之歌’, 证明肖邦依旧憧憬着少年时代在故乡的幸福。”
50	无编号	a 小调	此曲出版于 1842 年, 约作于 1840 年春。乐曲为三段式, 第一部分为 C 大调, 第二部分为 A 大调, 第三部分是首段的重复。
51	无编号	a 小调	乐曲大约作于 1841 年, 呈献给艾弥尔·盖雅。为三段式: 第一段为 c 小调、A 大调, 第二段为 A 大调、A 大调转 a 小调, 第三段为 c 小调转 a 小调, 最后有 11 小节的尾声。

二、肖邦玛祖卡舞曲的整体演奏风格

肖邦之前的一些作曲家, 已经开始创作玛祖卡舞曲。然而, 肖邦的五十多首玛祖卡, 无论在音乐形式与内容方面, 都有着与众不同的特点。尤其在演奏方面, 肖邦的玛祖卡以细腻、温柔、暗淡的色调变化, 代替了钢琴演奏中单一明亮的色彩, 将浪漫主义音乐的理想与追求, 有机糅合在肖邦极富魅力的个人演奏风格之中。我们若要更好地理解、演奏肖邦的玛祖卡舞曲, 除了在理论上把握这些乐曲的结构特征外, 更要对肖邦本人的玛祖卡演奏风格有较为清晰的认识。这里首先对肖邦玛祖卡舞曲的整体演奏风格进行概要式总结, 之后将以若干具体作品为例, 阐述演奏肖邦玛祖卡舞曲时应注意的问题。

1. 玛祖卡舞曲演奏中的“弹性节奏”

前文探讨玛祖卡舞曲的渊源时已提到, 通常所说的“玛祖卡”只是一个总称, 实际上包括有玛祖尔、库亚维亚克、奥别列克等好几种舞曲。肖邦的玛祖卡就是以这几种民间舞曲为基础的综合。虽然这些舞曲的拍子全部是 3/4 拍, 但不同舞曲的节奏及重音分布仍存在差异, 这便造就了肖邦玛祖卡演奏中的“弹性节奏”。就是说, 演奏者在处理玛祖卡舞曲节奏时, 决不能仅用单一的“强弱弱”模式, 也并非只有“强弱强”“弱弱强”等一种重音模式, 而是多种强弱规律的交替组合。这种情况甚至在同一首玛祖卡舞曲中会有综合体现。也就是说,

肖邦的玛祖卡舞曲并不是每首只采用一种舞曲形式，而是将玛祖尔、库亚维亚克、奥别列克三种不同风格的舞曲节奏，有机融合、交织在一首玛祖卡舞曲里并使各部分之间形成鲜明对比。

例如，Op.6 No.2 中的 1—4 小节，运用了玛祖尔节奏特征，重音位置在第二拍；后 2—3 小节则使用了库亚维亚克节奏，重音位于第三拍并伴有三连音和倚音出现。Op.17 No.3 中的 17—22 小节，运用了库亚维亚克节奏，但 41—44 小节却使用了奥别列克节奏，节奏较平稳，重音位于第二小节第三拍。诸如此类，不一而足。此外，还要掌握肖邦玛祖卡舞曲音值组合方面的特征。玛祖卡舞曲多用附点节奏，演奏时要将附点节奏的第一个音弹得长一些，后面的音用短时值弹奏，以突出附点节奏向前推动的印象。三连音节奏弹奏时要非常均匀、从容不迫，重音一般落在第一个音上，不应给人以急促之感。例如，Op.7 No.2 便表现出这些特征。

谱例 10: 《玛祖卡舞曲》Op.7 No.2



演奏肖邦玛祖卡舞曲，首先要分析的就是作品中的这些“弹性节奏”。否则将无法准确地把握玛祖卡舞曲的风味与神韵。

2. 玛祖卡舞曲演奏的炫技性

玛祖卡舞曲虽然短小，钢琴技巧也相对单一，但依然有着相当的炫技性特征，具有很好的音乐会演出效果。这主要体现在乐曲的速度、分句、踏板运用及指法处理等方面。处理好这些问题，是完满诠释肖邦玛祖卡不可或缺的因素。

肖邦对玛祖卡舞曲的速度，有很高的要求。他希望演奏者精确地保持他所要求的速度，以便更好地揭示玛祖卡舞曲的音乐真谛。肖邦的学生米库里回忆说：“在保持速度上肖邦是绝不退让的。有一个消息让人感到意外，那就是节拍器没有离开过他的钢琴。”^①由此可见，肖邦对乐曲速度要求是极为严格的。有些作品的速度标记得非常快，从乐谱看似难以达到，但这也正是肖邦所要求演奏者必须做到的，因为只有如此，才能使短小精悍的玛祖卡舞曲获得“洋洋乎，盈耳哉”的炫技效果。

此外，肖邦玛祖卡舞曲中的“弹性速度”，也是营造辉煌音乐效果的重要因素。以 Op.68 No.2 片段为例：

谱例 11 《玛祖卡舞曲》Op.68 No.2



由于乐曲是优雅的缓板，右手演奏的旋律部分要贴键弹，乐句尽量连贯自如，犹如优雅

^① 安东尼·格鲁斯基：《作为钢琴教育家的肖邦》，梁全炳译，《人民音乐》2003 年第 1 期。

少女的翩翩起舞。这段音乐速度，演奏时要掌握好分寸，要富于弹性。例如，附点节奏的速度可以稍加自由处理，尤其第20小节的减慢处，速度可作较自由地放宽。整首舞曲体现出散板式的“弹性速度”特征，但舞曲的基本速度必须统一，不能随意破坏。弹性速度所追求的是一种自然的飘逸、安详。

与速度因素一样，肖邦对玛祖卡舞曲的乐句划分也独具匠心，不容许别人任意修改。肖邦的学生米库里曾经说过：“肖邦把错误的分句比作某些人用自己不熟悉的语言死记硬背讲稿一样，在这一过程中，他非但忽视了音节自然分量，甚至在一个词中间停顿下来。他说冒牌音乐家由于他的错误分句，同样表现出音乐不是他的母语，因而不能有效地表达它的乐感。”^④这就要求我们在演奏玛祖卡时，一定要严格把握作曲家所提示的速度和连线的划分，只有这样才能使我们的演奏忠实原作，接近肖邦奇妙瑰丽的音乐世界。

从钢琴演奏发展历史看，虽然18世纪中叶，羽管键琴演奏家D.斯卡拉蒂等人，已发展出双音、两手交叉、重复音、超过八度的琶音等弹奏技术，但对拇指的运用却在之后很长一段时间内没有拓展。当时的弹奏法以手指的敏捷、轻巧、平均、清晰为最高要求。指法最初只用中间3个手指，遇有音阶型的走句则用手指相互跨越的方法完成。在自然律转调中，黑键用得很少。直至J.S.巴赫创造了平均律并把它用于击弦古钢琴后，钢琴弹奏法才开始打破只用3个手指弹奏的限制并尝试运用黑键，但此时对于拇指的使用一般只在音阶的第1个音或在万不得已时才用。

至肖邦时代，钢琴演奏技术已获得大幅度提高，弹奏黑键时大量使用拇指，更成为肖邦情有独钟的弹奏方法。肖邦本人喜欢在黑键上大量采用拇指，或让几个长的手指互相跨越。这种高难度的弹奏技巧为肖邦得心应手，但从客观演奏效果分析，却未必适用于每一个人。对此，笔者认为，演奏者完全可以根据自身具体情况，选择合适自己的指法，但前提是必须保证音乐的原有演出效果，保证音乐演奏的炫技性。

3. 玛祖卡舞曲演奏中踏板的运用

1783年英国制琴师J.布罗德伍德发明了钢琴踏板。钢琴踏板通常有两个，右边的称制音器踏板或延音踏板。踩下后，制音器全部离弦而起，发音延续，共鸣增强。左边的称弱音踏板，结构有两种方式，三角钢琴是使键盘连同击弦机一起向右移位，使琴槌少击该音一根或两根弦而减弱音量；直立式钢琴是使弦槌靠近琴弦，因击弦冲力减弱，从而减弱音量。18世纪末，踏板记号开始在J.海顿、克莱门蒂的作品中出现，因当时强调声音干净，用得很少。自从J.菲尔德创造了“夜曲”这一钢琴体裁后，由于左手超过八度的远距离伴奏织体，才开始全曲都用上踏板。所以菲尔德和胡梅尔是钢琴演奏从古典风格过渡到浪漫主义风格的桥梁。

到了肖邦时代，钢琴踏板的运用已达到一个新的高度。毫不夸张地说，肖邦是使用踏板方面真正的先驱者。安东·鲁宾斯坦曾说过：“踏板是钢琴音乐的灵魂。”这一观点尤其适用于肖邦的钢琴作品。肖邦的玛祖卡舞曲，非常注重灵活巧妙地运用踏板。肖邦在演奏中有时交替使用，有时同时使用。对于肖邦玛祖卡舞曲而言，细致地分析作品中每一个不同和声的色彩、调性布局，根据乐曲的音响变化确定哪些地方使用低音踏板，哪些地方使用旋律踏板，哪些地方使用和声踏板，是决定演奏成败的关键因素。肖邦的手稿中，有的玛祖卡舞曲有踏板标记，有的则没有，这就要演奏者根据不同版本进行仔细分析。只有根据和声的结构特征灵活运用踏板，才能更好地烘托优美的旋律和丰富的和声。毫无疑问，在演奏肖邦玛祖卡舞曲的过程中，正确地使用踏板是每位演奏者必须认真钻研和思索的问题。

肖邦对钢琴踏板的运用与功能拓展，极大地丰富了钢琴演奏的音乐效果，并对其后钢琴音乐演奏产生重要影响。例如，在C.德彪西的印象派钢琴音乐中，踏板充当了无可替代音色的调色板作用，直接延续了肖邦的创造。

^④ 安东尼·格鲁金斯基：《作为钢琴教育家的肖邦》，梁全炳译，《人民音乐》2003年第1期。

三、肖邦玛祖卡舞曲演奏实例解析

总体说来,钢琴演奏美学大致可分为主观派和客观派两大类。前者强调演奏者的主观情感表达,强调演奏作为二度创作的重要性;后者则强调演奏者要充分尊重作品的音乐形式和作曲家彼时彼地的感受,着重表达“我”所体验到的作曲家的思想情感。笔者通过多年演奏实践的积累,认为钢琴演奏中更应强调主、客观二者的统一,对于玛祖卡舞曲演奏而言,我们既要尊重肖邦原作的精神内涵,又要突出表达演奏者的认知和理解,在“一度创作”与“二度创作”中求得平衡。

肖邦玛祖卡舞曲数量众多,限于篇幅,这里仅选取若干有代表性的玛祖卡舞曲进行演奏分析、提示,以窥一斑而知全豹,更为形象、深入地把握玛祖卡舞曲的演奏特征。

1. 以《E大调玛祖卡舞曲》(Op.6 No.3)为例

肖邦《E大调玛祖卡舞曲》(Op.6 No.3),是他于1830年在祖国时期创作完成的,其节奏强烈多变、和声丰富多彩,表现了波兰民族火热的激情及风趣、幽默的性格。这首作品为三段式结构,第一段为E大调,第二段为B大调,有半音阶式的和声装饰,第三段为A大调再现。

乐曲引子为1—4小节,左手以空五度模仿民间乐器“都达”的音响。由于重音位置的不断变化,表现出民间玛祖卡舞曲热情活泼、充满朝气的活力。演奏时要注意左手的跳音技法,应该弹得短小、轻巧,重音的变化要富于弹性,手腕不能僵硬。此外,还要注意突出旋律音B,左手2指下键力度要稍大于5指。

谱例 12 《玛祖卡舞曲》Op.6 No.3 引子



第一部分的演奏重点,依然是重音的把握。要特别注意旋律中的节拍重音和自然重音(第一拍及第二拍)与左手伴奏中的玛祖卡重音(多为第三拍)的平衡,以便保持各声部音乐特色。右手要注意旋律声部的音乐形象刻画,准确把握各种较复杂的节奏型。在旋律扩展为双音后,尤其要注意突出高声部音调,控制好两个声部触键力度的平衡。这段音乐中,音乐的强弱层次十分明确,依次为 f、cresc、< (渐强,下同)、<、p、f、cresc、<、<、p,要特别注意这些力度层次的变化布局。演奏时要注意倾听音响效果,使各部分音量对比恰如其分,实现对钢琴整体音量的控制与平衡。

中部是展开段落,突出表现了波兰人民风趣幽默的民族个性和多姿多彩的生活情景。其中,力度的对比变化、大小调的交替使用、半音和声的运用,是这部分演奏的难点。乐曲33—34小节以 ff (很强) 的力度奏出,35—36小节用 p (弱) 力度奏出,37—38小节又是 ff 力度,39—40小节再变为 p 的力度。这种连续大起大落的力度对比,体现出肖邦作为浪漫乐派作曲家所特有的创作风格。演奏时一定要控制好力度对比,使玛祖卡舞曲洋溢出一种明朗乐观的情绪。

这段音乐中还蕴含着丰富的和声调式色彩。E大调与[#]c小调的调式交替,以及大量的临时转调、离调和连续七和弦进行,使音响时而温柔恬静、时而豪迈威严,充满了戏剧性张力。演奏时要充分注意和声变化所带来的音乐色彩的变化,特别要注意触键的力度与方式,如41—48小节的弱触键、49—64小节在突出右手旋律的同时对左手和声旋律歌唱性的表现等,使触键与和声色彩变化一一对应、相得益彰。此外,在中段高潮部分的33—38小节,要注

意对速度的处理。可适当放慢这部分的速度、增加力度，使音乐整体表现出“宽广的”效果，突出雄壮豪迈的主题，期待高潮的到来。

乐曲第三部分为再现段，演奏方法与第一部分基本相同。

这首作品运用了波兰民间舞曲的曲调和节奏，还创造性地运用了新奇的和声、多变的调性、幽默的半音，极具浪漫主义气息。我们在演奏此曲时，应熟练掌握演奏技巧、认真领会作曲家创作意图、抓住肖邦玛祖卡所特有的神韵，只有这样才能创造出忠于原作的演奏效果。

2. 以《b小调玛祖卡舞曲》(Op.33 No.4)为例

《b小调玛祖卡舞曲》(Op.33 No.4)，是肖邦玛祖卡舞曲中最为优秀的作品之一，创作于1837—1838年间。这段时间是肖邦创作的旺盛期，艺术表现日臻成熟。全曲以 *Mesto* (忧愁的) 为感情基调，以忧郁伤感的 A、C 主题和桀骜不驯的 B、D 主题形成对比，编织成总体呈现为三部曲式结构的“再现五部曲式”。两种不同情绪的主题交替出现，也使音乐具有一定的回旋性特征。

乐曲开始两小节，犹如乡村小提琴师沉静的演奏，流露出忧郁、沉思般的情绪。紧随其后是两小节变化重复，犹如其他演奏者在不同音区的回应，整个第一乐句由最高音 b^2 下行至最低音 a ，充满着一种哀伤叹息的情绪。演奏时要特别注意乐句气息的连贯，要力求使钢琴这件不善于演奏悠长旋律的“颗粒性”乐器，奏出抒情优美的乐声。^①在演奏时（与音乐分析时不同）一定切忌将音乐分割成很小的乐节、乐思、动机，而应该用建立更长一些的线条克服演奏中的这种“马赛克”现象，例如在演奏中努力借助力度、速度以及音乐修饰等办法，构建四或八小节乃至更长的连续乐句等。^②这种气息悠长的触键控制，在这首玛祖卡的演奏中尤为突出。

谱例 13 《玛祖卡舞曲》Op.33 No.4 引子



乐曲 B 段为有较多节奏的玛祖尔舞曲，音乐以 *f*、*fz*、*sfz* 力度为主，激烈昂扬。演奏时要特别注意强力度的表达，双手在触键时一定要快，尽量缩短琴锤敲击琴弦的过程，使钢琴发出一种强有力的、带有爆发性的音响，与第一部分形成对比。双手节拍重音的交错也是必须注意的问题，如左手的第一拍 *fz* 与右手第二、第三拍重音的交错等。B 段的最后一句逐渐变弱，演奏时要注意到第一种气息悠长触键方式的过渡，引出 A 段的自然再现。

C 与 D 两段落演奏时应注意的问题，与上述 A、B 两部分相似，同样要实现两种不同音乐情绪的对比。所不同的是，C 段音乐处理要气息连贯外，更要作出 *dolcissimo* (柔和的) 以及渐强、减弱的效果，D 段音乐则应突出附点节奏的铿锵效果。经过 *pp* 的过渡后，音乐再现 A 段哀婉的旋律并以安静的尾声结束全曲。

通过以上对两首玛祖卡的演奏分析不难看出，对交替节奏重音的把握、对悠长气息触键

^① 姚朗塔·沃西尼亚克：《肖邦的玛祖卡舞曲的装饰旋律》，《肖邦年鉴》1978 年第 11 期，第 33 页。

^② 雷吉娜·斯门江卡：《如何演奏肖邦》，梁全炳等译，北京：中国文联出版社，2003 年，第 239 页。

的控制、对强弱力度鲜明对比的把握，是正确演奏肖邦玛祖卡的关键。除此之外，关注肖邦玛祖卡中蕴含的深刻哲理性思考，也是演奏好肖邦玛祖卡尤其是后期玛祖卡作品的关键。著名钢琴演奏家傅聪曾说：“肖邦的玛祖卡，一部分后期作品特别有种哲学意味，有种沉思默想的意味。演奏玛祖卡就得把节奏、诗意、幽默、典雅，哲学气息，全部融合在一起，而且要融合得恰到好处。”^①例如，Op. 56 No. 3，就是一部哲学气息极重的大型玛祖卡作品，也是最难弹的玛祖卡舞曲之一。演奏者如果不能深入理解肖邦寄托在作品中的深刻思考，演奏效果必索然无味，难以驾驭。实际上，肖邦玛祖卡演奏中的某些技术，并非苦练就能掌握、实现的，必须心中触摸到作曲家彼时彼地的思想境界才行。这已不仅是单纯的技术训练所能解决的问题，更涉及到演奏者完善而全面的自身修养。因此，加强音乐史学、音乐美学以及文学、哲学等相关文化的积累，也是我们在阐释肖邦玛祖卡的演奏实践中所不能忽视的问题。

结 论

本文从肖邦玛祖卡舞曲的创作背景、音乐风格特征及钢琴演奏等方面入手，较为全面地解读了肖邦玛祖卡舞曲的音乐内涵，现将具体结论总结如下：

玛祖卡（Mazurka，又称 Mazurek）是波兰的一种乡土舞曲，发源于玛祖维塔（Mazovta）地区。通常所说的“玛祖卡”只是一个总称，实际上包括有玛祖尔（Mazurek）、克拉科维克（Krakoviak）、奥别列克（Oberek or obertas）等好几种舞曲。玛祖卡的显著音乐特点为三拍子，每小节重音常常落在第二或第三拍，这种重音移位很可能源于波兰民族语言中的重音表达。玛祖卡的速度有快、中、慢三种，旋律经常有跳跃的进行，附点音符较多，具有热情、活泼的风格。玛祖卡的伴奏乐器有波兰风笛、提琴、鼓、脚踏式风琴、低音弦乐器等，其旋律结构（即曲式结构）常呈现出 AABB、AABC、AAAB 或 ABBB 的特点。对在玛祖维塔渡过童年时代的肖邦而言，玛祖卡的这些音乐特征在他日后音乐创作中都有着鲜明的体现。

肖邦的玛祖卡创作，直接继承了爱尔斯涅、库尔平斯基等老一辈作曲家发展民族传统艺术的创作理念，是 19 世纪波兰浪漫主义文化潮流的一部分，和波兰的民族解放运动进程、民族艺术发展紧密相连。在肖邦笔下，传统意义上的玛祖卡舞曲获得重要发展。他的玛祖卡舞曲犹如私人的音乐创作笔录，承载着作曲家在钢琴和声、节奏等方面的探索、实验，展示出肖邦在精致纤巧、变化多端的钢琴音色方面的追求，是作曲者本人不同阶段思想、情感经历的最直接反映。

从旋律方面看，肖邦玛祖卡舞曲的音乐风格特征，主要表现为歌唱性旋律的广泛运用、装饰音的突出重要地位，以及对波兰民间音乐调式（如利底亚 Lydian mode、弗里几亚 Phrygian mode 等中古调式）的运用等方面。肖邦玛祖卡的节奏拥有强烈重音，多为三拍子，重音可灵活移位到任何一拍，形成节拍重音与自然重音的巧妙交错，很好地保留了民间舞曲的节奏特征。音乐中大量出现的三连音、自由节奏、弹性速度等，进一步丰富了玛祖卡的节奏、节拍形态，成就了肖邦音乐创作的浪漫主义气息。

和声方面，具有“半音和声百科全书”之称的肖邦玛祖卡舞曲，是其和声风格的鲜明体现。别具风味的和弦、出人意料的离调、逻辑严谨的半音线条、别出心裁的和声模进等一系列手法，使玛祖卡获得高度艺术化发展，成为世界音乐艺术中的精品。高度个性化的和声语言，是肖邦玛祖卡音乐特征不可分割的一部分。肖邦玛祖卡的曲式，同样突破了传统的局限，形成许多极富特色的结构，如具有镜像对称特征的“边缘曲式”、形式多样的“特种曲式”等。波兰民间音乐中简单质朴的结构原则，在肖邦笔下获得了令人惊叹的发展。肖邦玛祖卡舞曲的织体多种多样，其和弦排列较为宽松、跨度较大，并将一定得旋律成分糅合其中，使分解和弦呈现出气息宽广的旋律化特征。此外，大量运用复调手法，也是肖邦玛祖卡乐思展

^① 傅雷：《傅雷谈音乐》，长沙：湖南文艺出版社，2002 年，第 122 页。

开的重要方式之一。

从演奏方面看，肖邦的玛祖卡以细腻、温柔、暗淡的色调变化，代替了以往钢琴演奏的单一明亮色彩，将浪漫主义音乐的理想与追求，有机糅合在极富魅力的肖邦演奏风格之中。实际演奏中，弹性节奏、炫技性的弹性速度以及踏板的运用尤为重要。“弹性节奏”就是说，演奏者在处理玛祖卡舞曲节奏时，决不能仅用单一的“强弱弱”模式，也并非只有“强弱强”“弱弱强”等一种重音模式，而是多种强弱规律的交替组合。这种情况甚至在同一首玛祖卡舞曲中会有综合体现。

玛祖卡舞曲虽然短小，钢琴技巧也相对单一，但依然有着相当的炫技性特征，具有很好的音乐会演出效果。肖邦对玛祖卡舞曲速度有很高的要求，希望演奏者精确地保持他所要求的速度，以便更好地揭示玛祖卡舞曲的音乐真谛。其中的“弹性速度”，是营造玛祖卡辉煌音乐效果的重要因素。为保证音乐的高度技巧，肖邦还发展了黑键的使用及拇指弹奏法，极大地拓展了钢琴演奏技巧。肖邦的玛祖卡舞曲，也非常注重灵活巧妙地运用踏板。演奏者必须根据不同和声的色彩、调性布局，根据乐曲的音响变化确定踏板的运用，这种注重钢琴音响细腻表现的理念，对其后钢琴音乐演奏影响深远。

对交替节奏重音的把握、对悠长气息触键的控制、对强弱力度鲜明对比的把握，是正确演奏肖邦玛祖卡的重要前提；关注肖邦玛祖卡中蕴含的深刻哲理性思考，也是演奏好肖邦玛祖卡尤其是后期玛祖卡作品的关键。我们在演奏诠释肖邦的玛祖卡时，必须遵从原作的精神内涵，同时又要突出表达演奏者的认知和理解，在“一度创作”与“二度创作”中求得平衡。

肖邦以其在玛祖卡方面的天才表现，成功创造出一种富于个性的键盘写作艺术：优美潇洒、情真意切的旋律，自由布局的节奏律动、色彩丰富的和声，灵活多变的织体，新颖精致又严谨贴切的曲体结构，以及对民间调式、和声、节奏、乐风的独特运用，都使其钢琴音乐呈现出一个言近旨远、精妙瑰丽的世界，远远超越于当时专业音乐创作传统的羁绊。本文通过以上要素的解读，力图较为全面地揭示肖邦玛祖卡舞曲的音乐特征，为钢琴演奏及教学提供一定的启发和借鉴意义。