

引言

莫扎特是欧洲维也纳古典乐派的主要代表人物之一。作为古典主义音乐的典范，他对欧洲音乐的发展起了巨大的作用。在他短暂的 35 年生命中，为我们留下了 626 部杰出的作品。在他各种体裁的音乐创作中，有三种大型体裁是他所钟爱的：歌剧、交响乐与协奏曲。他的协奏曲共有 42 首，其中钢琴协奏曲 27 首，是他所有作品中最富有特色的，占有最重要的地位。他的第二十《d 小调钢琴协奏曲》是他仅有的两首以小调创作的钢琴协奏曲中的一首，也是所有莫扎特钢琴协奏曲中流传最广、被演奏次数最多和最优美动人的一首作品。笔者《〈莫扎特 d 小调钢琴协奏曲〉研究及在教学中的运用》一文，对这部作品的历史背景、创作年代、钢琴演奏技巧、曲式结构分析等多方面进行了研究，总结归纳出其中所具有的音乐特点以及它在欧洲音乐发展过程中所处的地位和意义等，并进一步得出莫扎特作为一位杰出作曲家为此种音乐体裁做出卓越性贡献的结论。此外，对于莫扎特钢琴协奏曲这种音乐体裁，包括他所创作的全部 27 首钢琴协奏曲介绍以及它们所具有的音乐风格特点的研究，也占有相当大的比重。

目前所知，关于莫扎特钢琴协奏曲的研究成果主要有《莫扎特的钢琴协奏曲》（菲利普·拉德克利夫著（英），人民音乐出版社 1985 年版）。该书对莫扎特的每一首钢琴协奏曲均作了简要的论述。但是却没有对其中的任何一首作品做细致入微的分析与研究，其关注点也没有放在对莫扎特钢琴协奏曲的音乐风格与特点以及莫扎特对于钢琴协奏曲这种大型音乐体裁的确立所做的历史性贡献等方面上。除了这本书以外，还有少量散见于各个期刊上的相关论文，多为介绍作曲家生平和音乐创作风格的文章，专门论述莫扎特钢琴协奏曲音乐特点的论文还很少见，对《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》的专文研究尚属首次。

第一节 莫扎特生平及其音乐创作

一、莫扎特的生平简介

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756.1.27—1791.12.5.)是欧洲维也纳古典乐派的代表人物之一,与海顿、贝多芬一起并称为“维也纳三杰”。

莫扎特诞生在奥地利的萨尔茨堡,从三岁开始就显露出了非凡的音乐天赋。1762年,不到六岁的莫扎特已经掌握了古钢琴的演奏技术,与此同时,他又开始学习小提琴。这年秋天开始,父亲从大主教那里为自己挣得了休假,带着莫扎特和姐姐南涅尔开始了周游欧洲的演出,如奥地利的维也纳,德国的慕尼黑、海德堡、法兰克福、波恩、科隆等地,法国的巴黎,英国以及意大利等。莫扎特一家每到一地,都引起巨大轰动。1763年,莫扎特和家人一起到了巴黎,莫扎特在这里非常成功地举行了两场公开音乐会,并且成为巴黎上流社会最引人注目的人物。在巴黎期间,莫扎特出版了最初的四首小提琴和钢琴奏鸣曲,这时候,他才七岁。1764年来到了英国伦敦,并出版了六首古钢琴和小提琴奏鸣曲、三部交响乐及一部包括四十三首小型作品的曲集。当他离开英国的时候,已经不仅是一位演奏神童,而且已经成为一名作曲神童了。1769年年底,13岁的莫扎特来到意大利,当地的报纸这样吹捧他:“莫扎特的诞生是为了压倒所有被公认的音乐大师。”莫扎特的天才使罗马教皇深受感动,并授予他“金距轮”奖章。1770年8月,鲍伦亚音乐学院又授予这位14岁少年院士的称号。同年12月,莫扎特的歌剧《米特利达特·黑海王》在米兰歌剧院上演,演出获得意外的成功。意大利的听众无论如何也没有预料到一位年仅14岁的外国作曲家竟能如此成功地创作出一部正统的意大利歌剧。歌剧一连上演了20场,观众场场爆满。

1773年,正当少年莫扎特才华横溢的时候,一连串的不幸降临了。费尔丁安德公爵改变了留用莫扎特的主意,莫扎特父亲的保护人萨尔茨堡大主教西吉茨蒙德突然逝世,新主人伊耶罗尼姆·柯洛列多伯爵对他们百般苛刻。同时,莫扎

特想在米兰和维也纳宫廷任职的梦想又相继落空。于是，他不得不回到萨尔茨堡。从此，莫扎特被困在萨尔茨堡的宫廷中，完全失去了自由，成为一名音乐仆人。他没有自由，没有欢乐，更听不到观众热烈的喝彩声。大主教更是对莫扎特施加种种压力，只要一发现他稍有抵触情绪，就采取粗暴方式加以侮辱。大主教只容忍别人迎合他的艺术趣味，对于莫扎特的天才以及他获得的荣誉，嫉妒万分，企图摧毁这位天才的意志，使他变成一名驯服的奴仆。1778年，莫扎特终于在一次倍受侮辱后与大主教彻底决裂，他辞去乐长职务，决定离开宫廷。他怀着愤怒的心情给父亲写信说：“粗暴无礼和残酷地对待我，强迫我扫地、收拾房间，只付给很可怜的一点钱。我不能再忍受这一切了。心灵使人高尚起来，我不是公爵，但可能比很多继承来的公爵要正直得多。”当父亲劝他回心转意时，他却说：“我的幸福到现在才开始！”毅然摆脱了大主教的束缚。虽然等待他的将是贫困和饥饿，但他情愿忍受这一切也不愿失掉自由，从此走上了一条新的生活道路，这也正是他的创作走向新阶段的开始。

1782年，莫扎特只身来到维也纳，平生第一次孤身生活。尽管生活艰辛，莫扎特的精力仍然非常充沛，尤其是精神上的自由感，使他完全忘却了贫穷与困苦。同年他与18岁的康斯坦齐亚产生了爱情，并在1782年8月4日与她成婚，婚姻使莫扎特的生活发生了重大变化。与此同时，他的创作事业也出现了新的转机，著名歌剧《后宫诱逃》引起音乐界的关注。此时，莫扎特已成为维也纳最受欢迎和尊敬的音乐家，童年时代的光辉似乎又在莫扎特身上闪现。然而，莫扎特的成就丝毫没有得到宫廷官方的承认，约瑟夫二世从未打算让莫扎特进入宫廷音乐生活，更无给他任职的想法。这除了官方的偏见以外，其中主要的原因是当时奥地利的宫廷音乐生活被一些接近皇室的音乐家所把持，他们害怕莫扎特的天才会冲击他们的地位，于是千方百计阻止莫扎特进入宫廷。从1782到1786年间，莫扎特的创作技巧和音乐表现力在维也纳已所向无敌，但是在经济上却十分困难。由于莫扎特在极其困苦的境况下创作，并且超负荷工作，使莫扎特的健康状况每况愈下。1791年12月5日夜，病魔夺去了莫扎特年仅35岁的生命。由于没钱购买墓地，他被埋葬在穷人的公墓里。由于他妻子病重，下葬时没有一个亲人在旁边。两周后，等他的妻子再去看他时，已经找不到莫扎特的墓地了。

二、莫扎特的音乐创作及其风格特点

作为古典主义音乐的典范，他对欧洲音乐的发展作出了巨大的贡献。其中，歌剧是莫扎特最重要的成就，他与格鲁克、瓦格纳和威尔第一样，是欧洲歌剧史上四大巨子之一。在他短暂的一生中，共创作了 22 部歌剧：其中最杰出的四部《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》、《魔笛》以美轮美奂、妙趣横生的音乐刻划了人类的各种情感，使歌剧成为具有市民特点的新体裁；在交响乐领域，他又与海顿、贝多芬一起为欧洲音乐史写下了最光辉的一页：41 部交响曲，以第三十九、四十、四十一交响曲最为著名；42 部协奏曲：其中钢琴协奏曲 27 部，以第二十、二十一、二十三、二十四、二十六、二十七钢琴协奏曲最为著名，是钢琴协奏曲体裁的奠基人；还有包括 6 部小提琴协奏曲在内的各种器乐协奏曲。再者，他还写了大量各种体裁的器乐与声乐作品，包括数百部奏鸣曲、室内乐、宗教音乐和歌曲等。另外，他的《安魂曲》更是成为宗教音乐中难能可贵的一部杰作。

作为 18 世纪末期的欧洲作曲家，莫扎特的音乐深刻地反映了这个时代的精神，尤其是体现在歌剧作品中的市民阶层思想，在当时具有进步意义。莫扎特赋予音乐以歌唱性，其中又包含伤感的情绪，这正反映了莫扎特时代知识分子的命运。在他的作品中还洋溢着追求民主、自由的思想，体现出在巨大的社会压力下明朗、乐观的情绪，其音乐被称为“含着眼泪的欢笑”。他广泛采用各种乐曲形式，成功地把德、奥、意等国的民族音乐和欧洲的传统音乐有机的结合在一起，赋予它们深刻的思想内容和完美形式，为西方音乐的发展开辟了崭新的道路。他的创作手法新颖，旋律质朴优美，织体干净细致，配器注重音色效果，发挥了复调音乐的积极作用，对后世的音乐创作产生了极大的影响。

第二节 莫扎特钢琴协奏曲简述及其创作特点

一、莫扎特钢琴协奏曲简述

从十八世纪中期到末期，正是欧洲君主专制时期的最后阶段。这个时代的音乐会，其内容与今天差别极大。在当时，音乐会乃是歌唱家与器乐演奏家个人炫耀技艺的场所，管弦乐队处于附属地位，甚至可以认为不是欣赏的对象，主要在音乐会的开头演奏交响乐，担任着与歌剧序曲相同的任务。换句话说，它仅是用来填补开幕之前的气氛而已。像这样一直等到交响曲结束，歌唱家出场演唱才是音乐会真正的开始。接着，在歌唱家演唱结束后，器乐演奏者才以“不输于声乐的魅力”弹奏乐曲（协奏曲），是作为“抒情调”的强大对手而存在的。也就是说，当时所谓的协奏曲，其实只是一种“抒情调的乐器版”。

莫扎特生在协奏曲急剧发展的时期，是一位使协奏曲走上完成之路的重要作曲家。他创作了许多协奏曲，这些协奏曲既具有丰富的旋律性也有强烈的戏剧性。在所有的乐器中，莫扎特对钢琴最为钟爱，并为其创作了大量的乐曲。其中，钢琴协奏曲的创作贯穿了他的一生。从他 11 岁创作的第一首钢琴协奏曲(K. 37, F 大调, 1767 年)到他逝世那年的最后一首(K. 595, 降 B 大调, 1791 年)，记录了莫扎特在音乐创作上的成长轨迹：由早期的改编模仿到逐步探索，到最终形成独特的莫扎特音乐语言风格。在钢琴协奏曲的历史上，莫扎特采用交响手法使独奏与乐队齐奏保持平衡，并且把戏剧性的对比和歌唱性的技艺结合在一起。可以这样认为，在莫扎特之前所谓的钢琴协奏曲几乎等于是并不存在的，由此可见莫扎特个人对于这个体裁的贡献之大。

莫扎特的钢琴协奏曲是其器乐协奏曲的精华，讲究合奏声部与独奏声部的和谐、平衡，并达到了完美的境界。像他其它体裁的作品一样，虽然没有激烈紧张的矛盾冲突，但却充满了戏剧性的对比、出人意料的转换和不同情感的对照。他的钢琴协奏曲是十八世纪表演艺术的精华所在。

莫扎特一生共创作了二十七首钢琴协奏曲。其中包括 11 岁时写的四首“集成曲”；18~21 岁写的开始显露创作个性的七首协奏曲（含一首为教学用的三架钢琴协奏曲 K. 242）；以及十八世纪八十年代后成熟时期写的十五首优秀作品，和一首为两架钢琴写的《第十钢琴协奏曲》（K. 365）。

二、莫扎特钢琴协奏曲的创作特点

古典协奏曲与歌剧是最为接近的两种音乐体裁。古典协奏曲中运用主调音乐，突出一条单旋律织体以及第一乐章中把乐队全奏作为引子的写法与歌剧中的返始咏叹调的写法非常相似。众所周知，莫扎特的伟大之处在于他的歌剧创作。在歌剧中，他对人物角色的塑造生动、深刻，对人物的心理刻画细致入微，对各角色之间矛盾冲突的描写恰到好处。他融法兰西的细腻、维也纳的典雅、德意志的严谨于一体，自成体系，塑造了一大批栩栩如生的人物形象。与此同时，他把在歌剧中所形成的音乐特点，延伸到纯器乐形式中，使其得到再现和发展。在他的钢琴协奏曲中，歌剧性的因素甚为明显；乐队与钢琴时而形成对比，时而融为一体，时而频频对话，时而互相抚慰，时而欢乐与共，时而追逐嬉戏。角色不同，性格相异，自始至终相得益彰，交相辉映，形成绚丽多彩、千姿百态的整体。可以说莫扎特的钢琴协奏曲与歌剧好似一对孪生姊妹，我们时时可以在其钢琴协奏曲中找到许多歌剧的因素。

概括地说，莫扎特钢琴协奏曲中的“歌剧因素”主要体现在以下几个方面。其一，歌剧性。他的音乐是旋律性很鲜明的主调音乐，钢琴与乐队的关系就像咏叹调的歌唱者与乐队的关系一样，即便是复调片断，也像歌剧中的重唱，每一条旋律都是唱出来的。莫扎特钢琴协奏曲中的“歌剧性”，主要是指其“歌唱性”与“戏剧性”这两个方面。

应当说，莫扎特是把“歌唱性”概念引入钢琴创作的第一人。莫扎特的歌剧天才，深刻地在他的钢琴协奏曲第二乐章大量“咏叹调”式的迷人旋律中体现出来。“歌剧性”还表现在“戏剧性”上，一方面来源于莫扎特对奏鸣曲式的贡献，他作品中的展开部比他之前的同类音乐更加丰富。另一方面则来源于他的歌剧创作，他不像格鲁克那样严格强调剧情发展的线索，而是通过音乐的逻辑性、描绘性和表情性来呈示或推动剧情发展。这样，他的音乐就具有了一种内在的戏剧性，

一种大气息的发展结构。既有生动发展的个性，又有逻辑演绎的严密。如果说咏叹调在莫扎特歌剧中体现了歌唱性，那么，重唱则体现了戏剧性。此外，莫扎特还擅长用充满欢乐甚至有些俏皮的旋律体现他独有的“喜剧性”。尽管莫扎特一生充满苦难，命运对他不公，然而他仍旧满怀爱心地去赞美世界，在他那些“喜剧”性音乐中自始至终洋溢着欢快之情。演奏或欣赏他的钢琴协奏曲，可以明显地感觉到欢乐的音符背后有一个博大、宽厚、不畏苦难的胸怀。值得注意的是，莫扎特最优秀的钢琴协奏曲与他最优秀的歌剧在创作时间上极有关联。他的主要歌剧创作与他的钢琴协奏曲之间相互影响、相互交错。因此，在他的钢琴协奏曲中体现出诸多的“歌剧性格”是不奇怪的。

其二，表情性。莫扎特钢琴协奏曲的表情方式是典型的古典式的，有着极其重要的节制性。他的那些“喜剧”性音乐并不肤浅，“乐而不淫”。除此之外，他也有“悲剧”性音乐，如《A大调钢琴协奏曲》第二乐章中的小调，但却是“哀而不伤”，充分体现出一种英雄般的坚毅。

其三，交响性。莫扎特除了注重钢琴这个主角外，还充分发挥了乐队的作用，特别是木管乐器的使用。因此，莫扎特使自己的钢琴协奏曲成为了深刻的交响音乐。作为钢琴与乐队的大型音乐体裁，具备“交响性”是毋庸置疑、理所当然的。然而，作为第一位在钢琴协奏曲这一表现形式中（不是第一位创作钢琴协奏曲）发展了乐队与独奏乐器之间对话、竞争、对抗等复杂的关系者，莫扎特都当之无愧。这种钢琴与乐队之间的对话、竞争、对抗关系，为其后贝多芬、李斯特、勃拉姆斯、柴可夫斯基等人的交响化钢琴协奏曲开辟了道路。不仅如此，在钢琴与乐队水乳交融、合为一体的统一性上，后来者也很难与莫扎特的完美程度相比拟。尽管贝多芬、勃拉姆斯、李斯特、柴可夫斯基运用了更加宏伟、更为复杂的钢琴演奏技巧，但很难说他们的钢琴协奏曲能够象莫扎特那样使主奏乐器钢琴与协奏的乐队之间天衣无缝地合为一体。莫扎特的钢琴协奏曲不但充分发挥了主奏乐器钢琴的性能与技巧，充当了主角，同时还发挥了乐队的作用。不少协奏曲的乐队呈示部无疑是一部交响乐的呈示部。

莫扎特钢琴协奏曲的“交响性”还表现在钢琴与乐队的交错关系上。多样化的钢琴与乐队关系使莫扎特的钢琴协奏曲独树一帜，至今仍具有旺盛的生命力。

“交响性”还表现在乐队性能的发挥上。在莫扎特早期的协奏曲中，乐队仅

由弦乐器及少量的木管乐器组成。在成熟时期的协奏曲中，乐队编制通常使用弦乐队加 1 支长笛、2 支单簧管或双簧管，2 支大管，2 支圆号。在几首使用最庞大乐队的协奏曲中，又增加了 2 支小号和 1 组定音鼓(如 K. 467 第 21, K. 482 第 22, K. 537 第 26 等)。

除了弦乐器之外，莫扎特运用木管乐器几乎到了出神入化的境地，钢琴与木管的对话，使人联想到歌剧中各个角色之间的对话，这种例子不胜枚举。钢琴与乐队浑然一体，不但钢琴部分有着许多深层次的心理刻画，鲜明的音乐个性被揭示出来，乐队协奏部分同样也具有其自身的逻辑发展规律。娓娓动听的木管与钢琴部分扣人心弦，二者共同塑造音乐形象，达到高度的平衡、统一。

其四，除去鲜明的“歌剧性”、“表情性”与“交响性”外，莫扎特的钢琴协奏曲还具备不同于一般歌剧表现手段与交响乐写作技巧的特殊表现手法，这就是高超的钢琴化。

莫扎特之前的键盘音乐有两种基本的发展趋向：一是 J. S. 巴赫所达到巅峰状态的多声部复调写作手法。二是以 C. P. E. 巴赫和 J. C. 巴赫为代表的主调性复调写作手法。由于尚未完全脱离老巴赫的影响，小巴赫们的钢琴写作仍留有明显的多线条痕迹。尽管在拉莫、D. 斯卡拉蒂和 W. F. 巴赫的作品中早已流露出生动的主调音乐性格，但只有到了莫扎特手中，呆板的阿尔贝蒂低音，枯燥的音阶、琶音，分解和弦才突然焕发出从未有过的光彩。

说到使用的钢琴织体，莫扎特可谓简而又简。经过性的音阶、琶音及分解和弦占了主要地位。然而这些千篇一律的写法在别人手中(例如车尔尼的练习曲)只不过是训练手指跑动的呆滞的训练而已，而莫扎特却将之旋律化，赋之以音乐的灵魂，成为动人的旋律。

莫扎特另一个突出钢琴化的特征是其“装饰性”。一个简单的和声轮廓，经过他精心的装饰，被回音、倚音、辅助音、经过音、延留音所缠绕，装饰的程度也各不相同，由最简单的倚音、颤音等装饰到极其繁复曲折的花腔，开创了钢琴音乐的一个崭新时代。这对后来的肖邦和其他作曲家产生了巨大的影响。一条简朴的旋律，在莫扎特式的装饰下，旋律内部所包含的迷人魅力被充分地揭示出来。

“华彩性”是莫扎特钢琴化的又一特点。在他的钢琴协奏曲中，这种华彩性的写作有三种情况。其一是由钢琴将乐器(弦乐或木管)已奏出的旋律进行华彩性

装饰；其二是作者亲自为协奏曲写作发挥技巧的华彩乐段。有时不仅在第一乐章，在第二或第三乐章也有较短小的华彩乐段。其三是莫扎特留下位置由演奏家自由发挥的华彩段落。这类华彩乐段在每个乐章都可能存在，不一定只在第一乐章的尾部。莫扎特本人使用的华彩手法大致有：助音迂回、音阶、分解和弦、分解八度、属七和弦或减七和弦长琶音、半音阶、长颤音等。但是，如果将莫扎特钢琴协奏曲的华彩乐段弄得过于复杂、庞大以致远远脱离了莫扎特本人的典型风格，是不可取的。

正因为莫扎特的钢琴协奏曲(尤其自 K. 413 起的 17 部)同时具备了歌剧的“歌唱性”、“表情性”与“戏剧性”，交响乐的“宏伟性”与“复合性”，钢琴的“装饰性”与“华彩性”，才成为 18 世纪钢琴音乐(不同于管风琴及古钢琴等的键盘音乐)不可逾越的第一个高峰。

总之，莫扎特将歌剧与钢琴协奏曲融为一体；同时，好的歌剧作品还激发了他的协奏曲的创作，协奏曲中的一些惹人喜爱的旋律又为歌剧提供了灵感。音乐大师运用他所擅长的一切，为我们写下了一部部辉煌的作品。

当然，莫扎特天才的钢琴音乐并非从天上掉下来的。作为神童，他 6 岁即跟随父亲赴欧洲巡回演出，一路上耳濡目染德、奥、法、意、英各地的音乐风情。这些质朴的民族民间音乐，为他日后的创作注入了新鲜血液。超人的敏感资质，无可比拟的音乐记忆力，天赋的生动想象力，都使他在汲取他人风格精髓(包括 J. C. 巴赫、C. P. E. 巴赫、亨德尔、海顿、J. 斯塔米茨和格鲁克)的基础上百尺竿头，更进一步。

三、《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》的创作背景

《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》，于 1785 年 2 月 10 日在维也纳完成，是莫扎特 1785 年创作的三首钢琴协奏曲中的第一首。在莫扎特的全部 27 首钢琴协奏曲中，只有两首是用小调创作的，这是其中按照创作年代排序第二十的一首。这首作品声望很高，经常在音乐会上演奏。在这首协奏曲中，已经流露出浪漫主义的色彩，感情极为丰富，与他过去所写的任何一首协奏曲相比在音响效果上都大相径庭。音响效果不仅主要依靠管弦乐队，独奏声部的钢琴同样展示了华丽灿烂的技巧。此外，第一与第三乐章的主题，具有相似性和内在的有机性。据说，贝多

芬很喜欢弹奏此曲，还特意为它写下了装饰奏——华彩乐段。

在莫扎特所有的钢琴协奏曲中，以本作品为代表突然像断层一样与过去的作品告别，而达到一个高点。在十八世纪的音乐会中，已写出许多钢琴协奏曲的莫扎特，此时已创作了远远超过当时爱好者欣赏水平的作品。对于十八世纪的协奏曲来说，单是此曲一曲便已在历史中获得了永远的坐标。

至于莫扎特为什么会有这样一个突然的变化，其中的原因或许与他前一年十二月份加入“互济会”（Freemason）有关。因为这个追求真理的团体，说不定就给了莫扎特无忧无虑的去追求真、善、美的启示。而在此时，原本只是属于“世俗之音”的协奏曲，已经变成了非常高贵的艺术形式之一。

第三节 《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》音乐分析

一、概述

十八世纪是西方音乐史上发生许多剧烈变化的时期，譬如钢琴(Pianoforte, 亦称为 Fortepiano 或 Hammerklavier 等)的诞生，就是对近代具有重大影响的事件之一。这件乐器所具有的前所未有的表现力度与表现深度，不但直接导致了与其相称的音乐风格，也促进了演奏此乐器的大师纷纷出现，使它在古典乐派的音乐活动中担起重任，并引来大部分音乐体裁皆以钢琴为主角的浪漫派时代。

属于此体裁之一的“为钢琴与管弦乐队”的协奏曲，也和其他多数的音乐体裁一样，皆是经过莫扎特之手到达古典乐派巅峰的。进入十八世纪以后，管弦乐队的配置更加完备，演奏技术也获得了较大进步，莫扎特就是使用这样的管弦乐器并配合前面所讲的钢琴乐器，建立起了牢固而均衡的“古典协奏曲”形式。现以“快—慢—快”的三乐章形式来探讨此种协奏曲的结构。

首先就第一乐章来说，从维也纳古典乐派开始，无一例外都是沿用古典乐派时期的奏鸣曲式，然后为了在这上面确保主奏乐器的活跃地位，于是形成了所谓的“协奏曲奏鸣曲式”。但是，由于这些奏鸣曲式必须适应协奏曲体裁的特点，常常出现一些变体性结构处理。第一种最典型的变体性特征就是使用双呈示部。

这与普通的奏鸣曲式不同，它通常是由管弦乐队的全奏以主调呈示出两个对比的主题后，再有主奏钢琴奏出带有快速音群的导奏(Eingang)出场，然后再再现第一主题，重新展开正式的呈示部。开头仅由管弦乐队呈示两个主题时，其经过部十分仓促就结束了，但由主奏钢琴演奏时则加以扩大，形式也更加复杂，而且出现一连串华丽的技巧性乐句。展开部具有两种层面，其一是管弦乐根据过去的材料或新的旋律材料进行动机的发展；其二由主奏钢琴开始展开细致的快速音群或音阶等华丽的技巧性炫耀，这两种层面在莫扎特杰出的作品中皆保持巧妙的均衡进行。再现部根据惯例以主调再现两个主要主题，其后当管弦乐在主调的“终

止四六和弦”上的停留记号（Fermata）休止时，主奏乐器开始演奏即将把技巧发挥到最大限度的装饰奏（Cadenza），然后再进入到乐章的尾奏。

第二乐章大多采用复三部曲式，有时也采用省略展开部的奏鸣曲式，偶尔也采用变奏曲式。但无论采用那一种曲式，主奏乐器都会以深情款款的模样歌唱出带有几分哀愁的优美旋律，并以管弦乐的伴奏制造出美妙的音色效果，成为第二乐章最显著的特点。

第三乐章大多是采用具有明朗的节奏性主题的回旋曲式写成。这和同样属于快速乐章，而内容比较接近交响乐的第一乐章相比，回旋曲式的第三乐章反而带有浓厚的协奏曲本有的“竞争”音乐性格。此外，协奏曲的前后两乐章通常会插入装饰奏乐段，而且莫扎特本人也写有不少这种装饰奏的例子。

在莫扎特全部 27 首钢琴协奏曲中，特别是 1783 年以来，莫扎特以独立作曲家兼演奏家的身份在维也纳为自己主办的音乐会而作的作品，更为这种方兴未艾的音乐体裁奠定了一个坚实的基础。尤其是 1785 年中所作的 K. 466、467、482 等三首钢琴协奏曲，至今仍是被频繁演奏的名曲。当时正是莫扎特即将完成歌剧大作《费加罗的婚礼》而创作力达到巅峰的时期，而且那时他已经有两年没有创作任何交响曲了。所以我们可以这样认为，莫扎特对交响音乐的思念与憧憬充分的体现在了这些协奏曲中。

1785 年 2 月 11 日，为维也纳市立集会所的预约音乐会而作，并于此举行初演的 K. 466 协奏曲，不仅是莫扎特第一首用小调写成的钢琴协奏曲，也是具有许多特点的乐曲。譬如第一乐章低音域出现的阴暗悲剧气氛，浪漫曲的第二乐章中温和的第一部分与瞬息万变的 g 小调中部形成的强烈对比，以及激烈的琶音快速上行音型的终曲乐章主题等，都超越了作曲家自己过去所写的作品，从而达到了新的高度，甚至好像让人们预先看到了贝多芬的音乐。事实上，此曲在莫扎特钢琴协奏曲中是最能引起浪漫派音乐家们共鸣的一首协奏曲，贝多芬与勃拉姆斯也因为喜欢演奏它而作有自己的装饰奏（莫扎特并未留下任何装饰奏，他只在信中谈到他写过装饰奏）。

举行初演的 2 月 11 日，莫扎特的父亲刚好抵达维也纳，得以亲身接触到儿子这场精彩的音乐会。接着在 2 月 16 日，莫扎特父亲写信给女儿，得意的描绘当时演奏会的盛况。此外，约瑟夫·海顿在演奏会的隔天也亲自拜访莫扎特，向

他表示祝贺。

二、《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》各乐章音乐分析

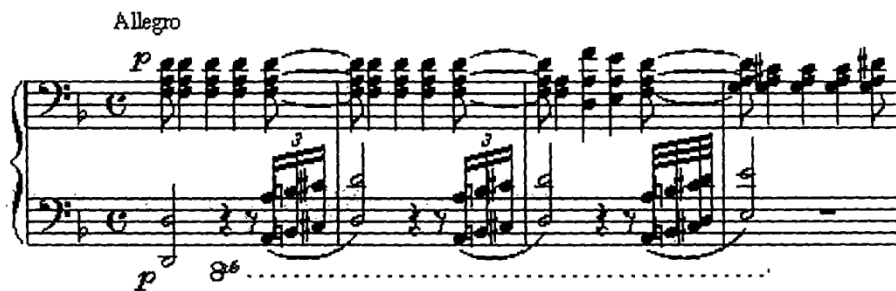
此曲是三个乐章的奏鸣—交响套曲，现将这部作品分乐章分析如下（注：所用谱例均为钢琴缩谱）

1、第一乐章

快板（Allegro）、d 小调、四分之四拍子，奏鸣曲式。作为协奏曲的第一乐章，它使用了双呈示部的变体奏鸣曲式结构，比规范化的奏鸣曲式多了一个呈示部，一共有四个部分组成。

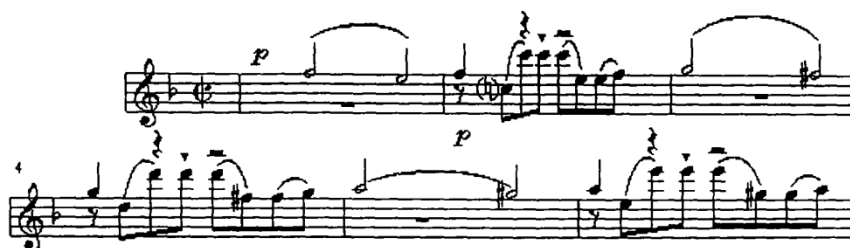
第一部分：第一呈示部，共 77 小节，由乐队演奏。第 1—16 小节是主部主题，使用弦乐演奏。使用低音域的弱奏，呈现出具有挣扎不安情绪的主题。这段旋律低沉、忧郁，一开始便把听众的心紧紧抓住，紧张而严峻的情绪鲜明地体现出来（见谱例 1）。这个主题是在切分音的节奏中由下往上突进一般的动机展开

谱例 1



的，是一个阴暗但充满了动力性的戏剧性开始。其中弱起的三连音与切分音的节奏，因在后面的展开部中不停出现而具有重要意义。这个让人印象深刻的主部主题，使用全奏的 *f* 力度在 16 小节的强拍上收拢终止。之后是使用主部材料的连接部，也在主调 d 小调上，从主和弦走出并在属和弦上结束，向后开放。从 33 小节开始是副部主题，转入关系大调 F 调，是由木管演奏的稍微明朗的旋律（见谱例 2），但它又立即回到了主调，并于 44 小节在主调上结束。45—77 小节

谱例 2



是结束部，虽然规模相对来说比较庞大，但是其调性并没有复杂化的倾向，一直强调主调并在主和弦上完满结束。这与常规的结束部以巩固副调为己任的特点背道而驰。

第二部分：第二呈示部，共 115 小节。主部：第 77—91 小节是由主奏钢琴演奏的新的独特主题（见谱例 3），在主调 d 小调上。这个旋律从头到尾都没有

谱例 3



交给管弦乐队，完全由钢琴自己独立演奏，富有钢琴化。这个主部主题的规模与第一呈示部中的主部主题相当。之后，出现了原来第一呈示部中的主部主题，并与钢琴部分极细的快速音群交织在一起演奏，带有明显的器乐合奏特点，于 114 小节结束在主调 d 小调的属和弦上向后开放，所以这个主题又兼有连接部的作用。第 115—227 小节是副部主题，先出现原来第一呈示部的副部主题（115—127 小节），这一次它是在 F 大调陈述后又停在 F 大调开放的位置。之后又加了一个更具钢琴独奏特点的明朗的新的副部主题（见谱例 4）和该主题在乐队上的重复

谱例 4



奏（第 127—143 小节），也是 F 大调开始，F 大调结束。新的副部主题由主奏转交给木管后，主奏钢琴开始轻快地纵横流动进行。从 143—174 小节是一系列的补充。第 174—194 小节是结束部。其内部又以第 174—186 小节为第一个段落；第 186—192 为第二个段落。它们都强调副调 F 大调的终止。显然，第二呈示部不仅在副部的调性结束，而且主题内容、结构构成也要比第一呈示部详尽得多。

第一呈示部完全由乐队来演奏，第二呈示部则加进了主奏钢琴与之竞奏。这两个呈示部不仅包括全奏与独奏的音色和演奏技术等方面的不同，在结构方面的区别更加明显。

首先，两个呈示部调性不同。第一呈示部在主调结束，第二呈示部在副调结束，第一呈示部为第二呈示部的进入做好准备。第一呈示部的副部没有真正的到达副调，副部主题只是在到达副调后又立即转回了主调，第一呈示部基本在主调陈述。所以，从整体上看，第一呈示部是属于从主调开始又在主调结束的一种收拢性结构，但是其内部仍然可以分为主部、连接部、副部、结束部等结构层次，所以具有了第一呈示部的大体形态。

此外，这两个呈示部陈述的繁简程度也不同。由于第一呈示部完全由乐队演奏，有较多的序奏性质，其陈述过程显得比较简单，规模较短小，仅 77 个小节。而第二呈示部是由钢琴首次担任主奏，同时又有乐队协奏，所以陈述篇幅比第一呈示部大的多，共 115 小节，发挥也相对较多。第二呈示部在副调上结束，为真正具有奏鸣曲式呈示部意义的开放性结构。

第三部分：展开部，共 62 小节。第二呈示部中的主部主题在展开部中由主奏钢琴彻底地进行展开性发展。就像前面所说的，展开部的前半部分 115—151 小节完全采用谱例 3 的主奏主题与第一主题开始的动机以各种旋律连续交替的

形态，后半部分 152—176 小节则以主奏钢琴瞬息万变的演奏技巧与乐队全奏之间产生紧张的关系，并在它们激烈的竞争中进入再现部。

第四部分：再现部，共 143 小节。177—191 小节是第一呈示部中主部的原样再现。规模与音乐材料的使用都没有变化，只是原来全部由乐队演奏的这一部分在再现部中变成了钢琴与乐队的协奏形式。192—209 小节是连接部，音乐材料基本上与第一呈示部中的连接部相同，只是在最后部分多了两小节的补充。210—224 小节是第一副部，225—232 小节是第二副部。233—240 小节是第二副部的乐队重复奏。241—278 小节是一系列的补充。两个副部主题当然也回到主调 d 小调上进行，形成奏鸣曲式所特有的调性附和。279—319 是结束部，其中 279—287 小节是结束部的第一部分，288—319 是结束部的第二部分。两部分之间是一个附加的华彩性乐段。在协奏曲中，为了给独奏乐器一个专门的技艺展示机会，常常使用华彩乐段。最常规性的华彩乐段是出现在奏鸣曲式的尾声部位，所以又称华彩尾奏。典型的进入方式是，当音乐准备进入尾声时，让终止式伸长——乐队经下属和弦突然中止在“K₄”上（乐队中断处，乐谱上往往有自由延长记号），而后由独奏乐器在属和弦的“期待”下演奏华彩乐段，待独奏乐器充分发挥后，乐队再从属和弦进入，并完成终止式，即“S—K₄—华彩—D—T”。在莫扎特的这首协奏曲中，287 小节是结束部的终止式“K₄”和弦的属音，上方标有自由延长记号，从这里开始即华彩乐段进入部分。待华彩乐段发挥完毕，又接着进入结束部的后半部分，完成全曲的收束功能。乐曲最后在极弱的乐声中结束这一乐章。

在一般情况下，华彩乐段并非奏鸣曲式结构的基本内容。从结构功能看，它只是终止式内部扩充的产物，并不影响基本曲式。

2、第二乐章

浪漫曲（Romance），是附有中间部的长大慢板乐章。降 B 大调，二分之二拍子，复三部曲式。一篇并不能解除忧愁的抒情小曲。主题质朴，好像简单的民谣。莫扎特将如此简朴的主题从容地展开，简单中孕育着美与力量。

无比优美的主题（见谱例 5）首先由主奏乐器钢琴呈示，然后交给管弦乐队，

谱例 5 Romance



进行温和的交替演唱。之后，主奏乐器以相同的降 B 大调导出另一个更为悠扬的旋律（见谱例 6），这仅由弦乐以极其简单的和弦伴奏，持续到歌唱结束时立即

谱例 6



进入谱例 5 的再现，结束第一段。中部是较为激动的 g 小调，产生鲜明的对比效果。主奏钢琴不断奏出激烈的上升音型（见谱例 7），展现出令人意外的结构。

谱例 7



木管乐器以绝妙的色彩效果回应钢琴，不久后主奏乐器的节奏慢慢减缓，力度慢慢减弱，到达第一部分的再现部时，形成省略谱例 6 的缩减形态。

徐缓乐章采用关系大调的下属调出现的例子，在后来的 g 小调交响曲中也可以看到，但就莫扎特的时代而言，运用此调比较少见，直到下一个世纪才被普遍使用，这可能也是本协奏曲在十九世纪广泛受到喜爱的原因之一。

3、第三乐章

很快的快板（Allegro assai）、d 小调、二分之一拍子，虽题为“回旋曲”但实际上是以插部性中部结构的回旋奏鸣曲式。

如同之前浪漫曲中部的激动一般，终乐章的第一主题也采用琶音快速上行的音型（见谱例 8）。这由主奏乐器交出全奏加以反复扩大，然后由不停行进的八

谱例 8



分音符终止其律动，再由主奏乐器奏出另一个 d 小调的旋律（见谱例 9）形成连

谱例 9



接部，这以 F 大调终止后，转入 f 小调显示出第二主题（见谱例 10），但这并非

谱例 10



是通常的关系大调，而是设定为三度关系上的小调，与奏鸣曲式常规的第二主题已经相当脱节，不久后音乐回归主调，并以轻快的新旋律（见谱例 11）进入结

谱例 11



束部，这里没有展开部而直接连接再现部，但在这个转换点上，仍然设有主奏钢琴即兴演奏的简短导奏，可视为全曲的中央插部。再现部开头照例以琶音快速上行的动机为基础，插入管弦乐的动机操作，以代替被省略的展开部之功能。其后依照常规再现，经由装饰奏后再进行平行大调的转换，并以谱例 11 的结束部主

题形成尾奏，威风凛凛而强有力地结束全曲。此外，莫扎特也留有另一个完全不同的由 39 小节构成的终乐章片段。

第三乐章回旋曲，同前面的两个乐章完全是两种心态。作者大概是从他的愤世嫉俗的情绪中冷静了下来，感到前面的音乐已经把听众刺激得够了，还是应该给大家来点抚慰吧。通读这三个乐章，情绪的变化起伏较大而又不觉得突兀不顺，就这么自然而然、顺理成章地由悲剧气氛转化为了喜剧气氛。

第四节 《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》演奏分析与教学提示

一、概述

每当人们听到莫扎特的音乐，一股温馨的暖流就会沁人心田，就像纯净的水晶和清澈的泉水一样。他的音乐净化着人们的灵魂，使人们的情操变得高尚。莫扎特的音乐超越了他的时代，这一点已经被历史所证明。今天的人们要演奏和欣赏他的作品，必须在正确理解、恰当地把握之后，才能使它的美充分的表现出来。

演奏所有的协奏曲，尤其是演奏莫扎特的钢琴协奏曲，一定要熟读总谱。因为协奏曲不同于独奏曲，不是一个人的演奏，而是由钢琴这件独奏乐器和乐队有机地结合在一起的一个统一整体。对于乐队中所包含的丰富内容和各种各样的音色变化，不研究总谱，是注意和感觉不到的。

对于莫扎特，他的最伟大之处是作为一个歌剧作曲家。莫扎特成功地用音乐表现了他所洞察的人的各种心理。我们在欣赏莫扎特的歌剧时，只要对这部歌剧有个大概的了解，就能从某些乐句中自然地分辨出这是哪一个角色在演唱。可以说，莫扎特在自己的歌剧音乐中，每一乐句都赋予了内在的心理分析，使之准确地表现出所要表现的情绪。我们在研究莫扎特的钢琴协奏曲时，必须首先深入了解他的歌剧音乐。莫扎特一生中创作的二十多首钢琴协奏曲，最早都由他自己演奏。可以说，莫扎特歌剧创作中所形成的音乐特点，在他的协奏曲里，用纯器乐演奏的形式给予了再现和发挥。

在协奏曲里，莫扎特除注重了钢琴这个主角外，还充分发挥了乐队的作用，尤其是木管乐器的作用。在他的后期协奏曲作品中，木管乐器显得更为重要，出现了许多钢琴与木管的对话，就像歌剧中出现的各种角色之间的对话一样。有时，木管甚至成了主角。因此，莫扎特使自己的钢琴协奏曲成为深刻的交响音乐。

作为一个好的钢琴演奏者，不熟读总谱，不研究总谱，你就不可能对莫扎特的协奏曲有一个全面深入的理解，更谈不上准确和完整地去演奏它。在演奏莫扎

第四节 《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》演奏分析与教学提示

一、概述

每当人们听到莫扎特的音乐，一股温馨的暖流就会沁人心田，就像纯净的水晶和清澈的泉水一样。他的音乐净化着人们的灵魂，使人们的情操变得高尚。莫扎特的音乐超越了他的时代，这一点已经被历史所证明。今天的人们要演奏和欣赏他的作品，必须在正确理解、恰当地把握之后，才能使它的美充分的表现出来。

演奏所有的协奏曲，尤其是演奏莫扎特的钢琴协奏曲，一定要熟读总谱。因为协奏曲不同于独奏曲，不是一个人的演奏，而是由钢琴这件独奏乐器和乐队有机地结合在一起的一个统一整体。对于乐队中所包含的丰富内容和各种各样的音色变化，不研究总谱，是注意和感觉不到的。

对于莫扎特，他的最伟大之处是作为一个歌剧作曲家。莫扎特成功地用音乐表现了他所洞察的人的各种心理。我们在欣赏莫扎特的歌剧时，只要对这部歌剧有个大概的了解，就能从某些乐句中自然地分辨出这是哪一个角色在演唱。可以说，莫扎特在自己的歌剧音乐中，每一乐句都赋予了内在的心理分析，使之准确地表现出所要表现的情绪。我们在研究莫扎特的钢琴协奏曲时，必须首先深入了解他的歌剧音乐。莫扎特一生中创作的二十多首钢琴协奏曲，最早都由他自己演奏。可以说，莫扎特歌剧创作中所形成的音乐特点，在他的协奏曲里，用纯器乐演奏的形式给予了再现和发挥。

在协奏曲里，莫扎特除注重了钢琴这个主角外，还充分发挥了乐队的作用，尤其是木管乐器的作用。在他的后期协奏曲作品中，木管乐器显得更为重要，出现了许多钢琴与木管的对话，就像歌剧中出现的各种角色之间的对话一样。有时，木管甚至成了主角。因此，莫扎特使自己的钢琴协奏曲成为深刻的交响音乐。

作为一个好的钢琴演奏者，不熟读总谱，不研究总谱，你就不可能对莫扎特的协奏曲有一个全面深入的理解，更谈不上准确和完整地去演奏它。在演奏莫扎

色在钢琴上得到体现。因而，任何刻板无情或矫揉造作，无动于衷或漫无约束的演奏都是绝对要避免的。这些对后来的肖邦和其他作曲家产生了巨大的影响。

二、《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》的演奏特点

莫扎特的这首被称为“狂飙”的《d 小调钢琴协奏曲》(K. 466)创作于 1785 年，同一时期他还创作了 C 小调 (K. 491)、C 大调 (K. 503) 两首钢琴协奏曲。这是莫扎特创作上最成熟的时期。它们体现了最纯正的古典乐派协奏曲的体裁模式，表现了深刻的内心情感。三首钢琴协奏曲又以《d 小调钢琴协奏曲》(K. 466)最为突出，是作者确立协奏曲这种体裁形式最完美的典范。其中深刻丰富的思想内容，出神入化的写作手法，都充分展示了莫扎特式的深情的歌唱性旋律。完美严谨、富于逻辑性的结构，绚丽精湛的演奏技巧以及深刻的思想内涵都在质朴无瑕的旋律中有所体现，使它达到了十八世纪器乐创作艺术的巅峰。

演奏《d 小调钢琴协奏曲》时要使钢琴与乐队浑然成为一体。莫扎特以纯乐器演奏的形式再现和发挥了他在歌剧创作中所形成的音乐特点。在主奏乐器钢琴的音乐中，有许多深层次的心理刻画和鲜明的音乐个性有待揭示。乐队协奏也有其自身的逻辑发展规律。二者共同完成塑造音乐形象的任务，如血融于水，达到了完整统一平衡的境界。

要正确理解和表现莫扎特音乐中所富有的歌唱性。演奏时既要赋予歌唱性以丰富表情，又要保持质朴纯真的风格，要淡中见雅，直白中见深刻。速度与表情要适度，有分寸感和均衡感，不能过快、过激。莫扎特曾经说过：“激情，不论剧烈与否，绝不应表现得令人作呕。”一切矫揉造作以及表面的炫耀都与莫扎特的性格相悖，也有损于莫扎特的音乐风格。

莫扎特以音乐去赞美人性，追求光明和幸福，因此欢乐、明朗是他音乐的基调。在演奏时要求音色丽质、轻灵、玲珑剔透、富有弹性。演奏者要用纯洁的心灵去演奏，所以许多少年儿童特别喜爱莫扎特的音乐。童心无邪，特别能领悟莫扎特赤诚无私的心境。也许是心有灵犀一点通，以纯对纯，以心会心，其乐融融。曾有一位教授说：“一个心术不正的人是演奏不好莫扎特的作品的。”真是至理名言！

在莫扎特的时代，协奏曲的开头往往由乐队用较强的力度奏出，然后由独奏

乐器用较弱的力度演奏，从而构成重复中的对比。《d小调钢琴协奏曲》也是这样，第一呈示部先出乐队用较强的力度演奏，而钢琴进入时，乐队暂时休止，从而在力度和音色上产生鲜明的对比。我们在演奏的时候一定要特别注意第一乐句的进入，要弹出圆润优美、高贵典雅的歌唱性主题。这一乐章最主要的是旋律的歌唱性，音质的精美性，节奏的活泼性三者的有机结合。弹奏上最困难的不在于一般的技巧，而在于上述三种因素的和谐统一。在旋律上要注意句逗呼吸，钢琴与乐队的关系（有时为主，有时为次）以及其他表情因素。在音质上，要注意每个音的晶莹透明。同时不要忘了歌唱性，不要忘了把每一颗珍珠般的音符贯穿起来。在节奏上，钢琴要弹得紧凑而不仓促，从容而不懒散，注意由八分音符、十六分音符、以及三连音构成的不同的节奏音型的依次连续变化，要求准确表现出这种节奏之间的相互关系。

《d小调钢琴协奏曲》之所以成为莫扎特协奏曲中大家最熟悉和喜爱的作品之一，一方面与它的旋律优美动听有关，另一方面与它的整体结构的别致安排以及整部作品有一种统一的脉搏跳动感有关。K. 466的三个乐章既有速度对比，又有调性对比，整体结构由简单逐渐复杂，层层递进，引人入胜。

值得注意的是，第二乐章的旋律有较长的气息，是咏叹调式的歌唱性风格；它的和声对于旋律是如影随形的关系，因此总体上应把握的是长气息的歌唱性因素。对于这一切，人们需要认真研究莫扎特的个性特点，才能作出正确的判断和选择，才能准确地把握他的音乐精髓。

古典时期协奏曲的末乐章常常采用回旋曲式，K. 466第三乐章也是如此。末乐章小快板的音乐情绪总是欢快明朗的，演奏时速度也不宜过快。而K. 466还有自己的特点，那就是它的结构较复杂，并且有许多变化，属于回旋奏鸣曲式。这样的处理具有很重要的审美意义，它既“在统一中求变化”，又带有戏剧性，给典雅的音乐注入自由灵动的勃勃生机。

第三乐章由于使用了回旋奏鸣曲式写作而成，所以其中包含的主题比较多，旋律异常丰富。演奏这一乐章，既要保证每一段落旋律的完美性，又要保证全乐章的完整性。也就是说，在各段旋律之间要有一种气息贯穿始终，同时还要注意音乐本身所需要的起伏、对比。其实，也只有做好起伏、对比，把握住整体的气息脉络，才能演奏好全曲。当然，在各方面的分寸感也不可忽视，这是把握莫扎

特风格的基本点之一。

三、《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》各乐章教学提示

下面分乐章具体分析《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》的演奏艺术：

1、第一乐章 d 小调、快板、奏鸣曲式

双呈示部：弦乐奏出低沉、阴暗、富有动力性的主部主题，整个主部运用了大量的三连音音型来表现这种异常紧张的情绪，演奏时左手的旋律要突出。从第 8 小节开始旋律音高呈现出递增的方式，直至第十六小节主部结束。要把旋律递增造成的力度逐步增强与情绪愈来愈紧张结合起来表现，使之听上去恰到好处。

17 小节开始连接部出现。从结构上来说，它是附属部分，但这个连接部规模比较大，形成了连接部主题。在演奏的时候，要引起我们足够的重视。这个连接部主题不但形象鲜明，在以后的音乐发展过程当中也被重复使用。它涉及到的断奏、双音落滚等演奏技术增添了旋律的诙谐与幽默感。

33 小节出现副部主题，与主部主题相比歌唱性较强，且略带沉思。

44 小节为结束部，音乐欢快活泼、富有弹性。最后以木管与弦乐的简短对话，结束在 d 小调的主和弦上。

从 77 小节开始钢琴进入，标志着第二呈示部的开始，主部主题要弹得清新、明丽，像一阵春风拂面而来。钢琴是在乐队结束后马上进入的，中间没有休止，所以两部分之间要衔接好，不能有中断的感觉。

88 小节—91 小节是主题的第二乐句。音乐由于十六分音符的出现显得活跃，情绪上扬。

93 小节乐队进入连接部，4 小节后引入钢琴。这一部分把第一呈示部中的连接部进行了扩充与加花变奏，大量使用十六分音符进行，音乐显得更加流畅，情绪更加激动。演奏时要注意莫扎特音乐常有的小分句，但要用大气息把它贯穿起来。

这一阶段音乐要一气呵成，随着十六分音符上下起伏流动，要弹得酣畅流利、圆润、没有棱角，切忌单纯手指运动。左手要突出，注意分句，踏板随着左手和声加以润色。莫扎特音乐有一特点，便是在一群快速音符的跑动里，要赋予音乐以生命，要弹出其内在的旋律，要弹出欢歌笑语来。莫扎特说他的作品要像油一

样流动和圆润。

104 小节—107 小节，不仅注意右手，还要使左手的 Fa—升 Dao—Re—Dao；降 Si—升 Fa—Sol—Fa；Mi—Sol—Fa—升 Dao；Re—Fa—Sol—Si 唱出来。

108 小节旋律在右手，为和弦形式。要让右手激动起来，乐队与它同声呼应。与此同时力度也在增强，结束在 d 小调的属和弦上。

从 115 小节副部主题，进入 F 大调。与主部主题没有强烈的对比，仅仅形成色调上浓淡的差异，两者同具歌唱性。演奏副部时可多些臂力，使音色甘美、醇厚。要注意副部有许多主奏钢琴与乐队的对唱，两者要做好呼应，像两个人之间亲密的交谈。121—123 小节的跳音要做的柔和、可爱。从 128 小节开始，新的副部主题进入，其中包含的两个模进乐句演奏时不要用同一力度，第二乐句较之第一乐句演奏时在拍点上要弹得更深，渗透性更强。两小节一个气口，但仍然要有大气息的感觉。

114 小节之后是长大的乐队补充部分，这个段落能展示出演奏者高超的演奏技巧，音阶、琶音、十六分音符快速行进、装饰音、半音阶八度进行、左右手快速交替等各种钢琴演奏技巧在自始至终的快速音乐进行中都有体现，在演奏时要分外小心，避免错音、漏音以及节奏忽快忽慢等各种失误。

175 小节为结束部，力度、感情逐渐高涨，终止在 F 大调主和弦上。192 小节紧接着主和弦温柔地奏出一支深情的歌，充满温馨与爱抚。此时音乐导入展开部。从 227 小节开始，钢琴以左右手音阶轮番对唱，互相追逐着。注意句子进行方向，可以处理成一个大的橄榄形。钢琴此时也用乐队的口气说话，语气变得肯定，色调明朗，演奏时可以弹得较厚实。此时音乐全面展开，钢琴上下欢腾流动，依然要赋予音阶一旋律性，同时注意左手的八度。232 小节处，乐队与钢琴形成对话。弦乐三次模进好似提出疑问，钢琴以诙谐、活泼的口吻对答。乐队好像唱着一支歌，同时频繁转调，不停变换色彩，通过几次冲刺，把音乐推向高潮。

255 小节乐队首先再现主部主题，7 小节后引入钢琴。此时，增加装饰，使主题更显妩媚。右手的音阶与左手的三连音同向上行（双手要整齐），使情绪更加激昂。

288 小节副部主题先在 F 大调上陈述，但是很快就回到 d 小调上，音乐材料基本再现了呈示部中的副部主题。

357 小节，是结束部。在华彩乐段之前，乐队停在 d 小调的属音上，之后引发了钢琴的一段独白(华彩乐段)。最后，乐队以 32 小节全奏的形式结束第一乐章。

2、第二乐章 降 B 大调、柔板、复三部曲式

演奏这个乐章速度不要太慢，适度与分寸感要掌握好。手指触键时要极为敏感，旋律要低吟慢唱，以期表达浪漫的思绪。

主题诉说着主题思想：浪漫中透着忧愁，抑郁中透着光明。这一部分要弹好小连线，把叹息表达出来。第二和第六小节的 G 音是最高音，注意触键时手指应有控制，不要弹得尖锐。

40 小节乐队奏出爱抚、温存的另一主题，与开始主题形成对比。

68 小节钢琴减缩再现了主题，延伸出一支更深沉的歌，增强了忧愁的气氛。以上为复三部曲式的第一部分 A 部。

84 小节开始为 g 小调，原本惆怅的思绪转化为激动的情感。这里乐队与钢琴有许多呼应衔接，要注意情绪互补。这一部分的音型转换较为频繁，确保不同节奏音型衔接时的流畅性与准确性。

119 小节钢琴再现主题，音乐仍笼罩在一片忧愁之中。127 小节爱抚、温存的主体再次由乐队奏出。

142 小节钢琴把乐队的主题加以变化，音乐渗入悲怆气氛。钢琴不停地起伏翻腾与乐队不停的规劝安慰交织在一起。

150 小节，钢琴出现单薄的八分音符进行，好像一个人的惆怅与无奈，乐队的拨弦背景也渲染了这种气氛。

3、第三乐章 d 小调、适度的快板、回旋奏鸣曲式

一扫第一乐章的悲怆和第二乐章的哀愁，迎来一片光明和希望。虽然是小调，但热烈的情绪和充满青春活力的气息贯穿第三乐章始终，浸透着每一个音符。莫扎特牢牢地把握着欢快的音乐基调。

主部一开始钢琴便生机勃勃，音符像火一般热情地闪烁着，跳跃着。乐队继承这股热情将音乐发展下去。

63 小结连接部。

92 小节开始的第一插部暨呈示部的副部转到 f 小调，音乐显得精致、悠闲。

96 小节之后，音乐逐渐展开，情绪逐渐激昂。旋律中的大量音阶、琶音、分解八度上下翻腾。同时出现多次的装饰音和音型上的模进，使音乐跌宕起伏。像潮水一波推动一波向前发展的这支充满活力的乐段，终止在 138 小节。

139 小节开始的结束部由乐队演奏，是一条纯真无邪的欢快旋律，聪明机智和诙谐幽默兼而有之。8 小节后钢琴也参加进来，与它轮番演唱。

167 小节处是由演奏者自己即兴发挥的一段导入式乐段，它的位置处于再现部之前，可以认为是全曲的中央插部，只是这个中央插部比较短小而已。

167 小节主部减缩再现。

196 小节是扩大了连接部，调性开始转换。莫扎特把前面丰富的乐思不断加以变化，频频转换调性，使和声充满紧张度不断给人以峰回路转、柳暗花明之感。音程的跳进与琶音的快速进行，增加了音乐的推动力。而右手和弦和左手八度的出现，则使音响更加丰满，同时乐队也与之积极和鸣。演奏时依然要注意赋予跑动的音阶、琶音以明晰的旋律性和深刻的思想性。

271 小节是第一插部暨副部再现，回归主调 d 小调，与呈示部中主部调性形成呼应。音乐材料既热情又流畅，其中又不乏内省而平静的乐思。钢琴与乐队你唱我吟、亲密无间、互诉衷情。要注意处理好主次关系，才能相得益彰。

310 小节是再现部中的结束部。这是前面那首熟悉的精致悠闲的旋律。337 小节为 Coda，生动活泼的节奏，热情奔放的旋律把音乐推向高潮，钢琴与乐队相互竞奏，互相对答，最后全曲结束在一片热烈的气氛当中。

结 语

一、《莫扎特 d 小调钢琴协奏曲》的创作特点及艺术价值

此曲作为古典协奏曲中最杰出的一首作品，它本身几乎体现出了莫扎特钢琴协奏曲中具有的所有风格特点，总结归纳出来如下几点：

1、歌剧性：乐曲第二乐章“浪漫曲”如歌如泣的旋律充分体现了“歌剧性”中“歌唱性”的特点；全曲的主要调性是 d 小调，其中第一乐章可能是莫扎特所有作品中最具有悲剧效果的乐章之一，充满了“戏剧性”特点，突出了莫扎特在“光明”背后的“阴暗”心理，巨大的矛盾冲突在他的这首小调作品中显得尤其强烈。此外，在写作这首《d 小调钢琴协奏曲》1785 年的同年，莫扎特也写下了他最杰出的歌剧作品之一《费加罗的婚礼》。以上这些无不显示出了此曲与歌剧体裁的亲密关系。

2、交响性：在这首《d 小调钢琴协奏曲》中，木管乐器的使用尤其频繁，出现了许多钢琴与木管的对话。如同歌剧中出现的各个角色之间的对话，有时木管甚至唱了主角。以其中的第三乐章为例，音乐中的乐队旋律常常被钢琴以各种手法进行装饰，分解和弦、音阶、助音、八度及分解八度、半音阶、双三度，双六度等装饰手法均有使用。在乐队和声背景下的乐队旋律引出钢琴华彩走句，形成乐队与钢琴之间的多处对话，使音乐听上去充满活力。

3、钢琴化：《d 小调钢琴协奏曲》主奏钢琴的旋律不过是一些阿尔贝蒂背景下的音阶琶音的上下跑动，但莫扎特点石成金，使这首具有交响乐气魄、规模宏大的乐曲如精灵般充满勃勃生机，使人百听不厌；此外，在这首乐曲的第一和第三乐章，作者均留有华彩乐段的发挥之地，形成华彩性特点。

除了与其它钢琴协奏曲的共性之外，这首《d 小调钢琴协奏曲》也具有自身的独特之处。与作者的其它钢琴协奏曲相比，这首第 20 庞大的结构、丰富的内容、强烈的戏剧性是首屈一指的。它有莫扎特后期交响曲的规模与气势，甚至给人以“贝多芬先声”之感，感觉他是把这部协奏曲当成了交响曲来写。莫扎特的这

首小调作品，还直接反映出了其骨子里渗透着忧郁、阴暗心绪的精神世界。包括第一乐章第一主题阴暗的氛围，第二主题伤感、忧郁的旋律；第二乐章中部惊恐不安的暴风骤雨以及第三乐章一开始紧张不安的气氛均体现出了这首作品的悲剧色彩。但是莫扎特乐观、开朗的性格，热情、向上的生活态度在乐曲中也有所体现，特别是第三乐章当中依次出现的抒情的第二主题，热烈明快的第三主题，最后乐观的第四主题使乐曲在明亮快乐的情绪中结束，充分说明作者拥有在巨大社会压力下勇于乐观面对困难的巨大勇气。

二、莫扎特与钢琴协奏曲体裁的确立及对后世的深远影响

在莫扎特以前的巴洛克时期，协奏曲基本上只是速度对比和音色对比的组曲式的乐队合奏曲，或由小组乐器与大组乐器协奏的“大协奏曲”。所谓“钢琴协奏曲”，也只是在乐队伴奏下的古钢琴曲而已。即使古典乐派先驱者海顿所创作的钢琴协奏曲，虽然已经具备后来协奏曲的某些特征，但它从总体上看既缺乏交响性的发展，在曲式结构上也尚未形成固定的形式和得到时代的承认。只有莫扎特通过自己大量的创作和演出实践，才对近代钢琴协奏曲的完全确立起了奠基作用，并使这一体裁风行起来。

首先，莫扎特确立了快、慢、快三个乐章的古典协奏曲形式，以便和他赞成的四乐章的古典奏鸣曲相区别。其次，这种套曲的第一乐章（有时也用于第二、三乐章）采用以对比主题为基础，经呈示、展开、最后再现的善于表现矛盾冲突的奏鸣曲式，并运用了双呈示部的结构原则。第一呈示部由乐队演奏，主题都在主调上，手法朴素，篇幅不长，如同全曲的引子；第二呈示部主题增多，从主调转到属调或关系大调，由独奏与乐队交替主奏或协奏，因而扩充了篇幅，增强了对比性和技巧性。展开部把呈示部的主题材料作交响性的发展，也是独奏或乐队轮流竞奏。再者，这种古典协奏曲第一乐章再现部的末尾——结束部与尾声之间，乐队全部休止，由独奏者根据自己的准备或即兴地对呈示部的主题材料作技巧性的发挥，以展示自己的技巧和即兴演奏能力。这一叫做“华彩乐段”（Cadence）的乐谱虽然不写到总谱当中（1725—1825年惯例），但由于莫扎特本人既是作曲者、又是演奏者，因而他还是为部分作品准备了“华彩乐段”（共35个），供自己演奏时选用或作为即兴发挥的素材。第二乐章，抒情如歌的行板或慢板，多采

用复三部曲式，与交响曲相近。但不同的是由乐队、独奏交替或协同演奏，因而抒情性更强。第三乐章，多为欢快活泼的快板，较多采用回旋奏鸣曲式，更容易使独奏与乐队轮流竞鸣，交相辉映。丰富的主题旋律，庞大的曲式结构与第一乐章取得平衡。

莫扎特为协奏曲确定的上述原则，虽在历史上已有人采用，但只有莫扎特通过自己的天才创作才使其确立和完善，并极大地推动了这种体裁的创作，使它在奏鸣交响套曲中占有重要地位，达到十八世纪古典音乐的高峰，为近现代协奏曲的发展奠定了坚实的基础。

古典协奏曲在我们所熟悉的音乐体裁中，向来与歌剧的关系最为接近，但是两者之间一直未能很好地融合在一起。正是莫扎特凭着他在协奏曲与歌剧两方面非凡的高超技术，才将它们很自然、很恰当地结合在一起。海顿、莫扎特、贝多芬是十八世纪古典主义时期创作独奏协奏曲的最重要作曲家。莫扎特不仅天才地继承和发展了巴赫和海顿等先驱的创作成果，而且还为贝多芬及其后浪漫乐派的钢琴协奏曲奠定了基础，使协奏曲这种重要的器乐体裁，在至今二百多年的各种音乐体裁创作中焕发着夺目的光辉。