

## 第一章 绪论

### 一、 课题背景

罗伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）是十九世纪上半叶欧洲浪漫主义艺术家的典型代表人物之一。作为一位集音乐创作与音乐评论于一身的作曲家、音乐家，他在短暂的一生中创作了大量的钢琴曲、艺术歌曲、室内乐及管弦乐等优秀音乐作品，并通过创办《新音乐杂志》发表了大量音乐评论文章，向人们深刻地揭示古典音乐艺术的真正价值，尖锐地抨击当时德国音乐界死气沉沉的庸俗风气，热情赞扬同时代杰出作曲家的浪漫主义新作。这些优秀的音乐创作和音乐评论使舒曼成为了德国浪漫主义音乐的主流人物之一，奠定了舒曼在德国乃至世界音乐史上的重要地位。

舒曼的音乐创作和音乐评论充满激情，富于诗意，体现了他对生活、对艺术的独特理解和敏锐感受。他喜欢从文学、诗歌等著作中选取创作题材或捕捉灵感，在音乐作品中加注标题，使他的音乐创作和音乐评论掺合了浓厚的文学因素；他善于用音乐刻画细腻的心理活动和表现丰富多变的情感，赋予音乐明显的浪漫主义特征；他采用舒伯特声乐套曲的原则，把一系列精致而又相对独立的钢琴小品组成钢琴套曲，开创了钢琴创作新的形式；他从自己内心二重性格特征出发，臆想虚构了“只存在于它的创始人脑海中的组织——‘大卫同盟’”<sup>[1]</sup>，在音乐评论和音乐创作中，让其中的核心人物“弗洛列斯坦（Floresten）”和“埃塞比乌斯（Eusebius）”作为自己内心世界的代言人，表现自己性格的两个方面。这些都构成了舒曼音乐评论和音乐创作的风格和特征，使舒曼的音乐评论和音乐创作独具魅力。诚如叶松荣先生所说：“舒曼不仅是浪漫主义音乐创作的典型代表，而且，他的音乐批评的特性与价值已成为音乐美学领域中的一个典型的标本，并树起了严谨的音乐批评权威。他的音乐批评与他的音乐创作相互映衬，汇成一炉，塑造出音乐史上一个有独特的创造性和个性的人物。”<sup>[2]</sup>

然而，在舒曼所有的创造性和个性中，他的二重性格特征以及在音乐评论和音乐创作中的体现，是他区别于同期其他浪漫主义音乐家最为明显和最具特征的标志。

<sup>[1]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第2页，人民音乐出版社 1978年。

<sup>[2]</sup> 叶松荣《欧洲音乐文化史论稿》第232页，福建人民出版社 2001年。

他的内心世界代言人中，弗洛列斯坦性格热情奔放，锋芒毕露，是一个富于斗争性的英雄形象；埃塞比乌斯文雅娴静，诗意幻想，是一个富有浪漫主义气质的诗意形象。这种矛盾冲突的内在性格及其在创作中的尽情表现，使得舒曼的音乐评论形式上焕然一新，内容上生动活泼，适应了不同层次读者的需要，容易被各个层面的读者所接受，提高了音乐评论的实效，并客观上促进了浪漫主义音乐美学的发展；同时，使得他的音乐创作别具一格，音乐表现力上时而热情激昂、时而冷静沉思，时而对抗冲突、时而融洽和谐，时而梦幻诗意、时而理性现实，深刻地呈现了他内心深处的热情与痛苦、追求与逃匿，使他的音乐创作丰富而感人，经久而不衰。多少年来，无论是演奏者，还是普通听众，都会被他的音乐中所蕴含的丰富感情和斗争精神所深深打动，进而催生心灵的共鸣。因此，舒曼的二重性格特征是研究舒曼音乐评论和音乐创作的一把重要钥匙、一个最佳切入点，也是研究欧洲浪漫主义音乐的一个很好视角。

围绕舒曼这一性格特征和创作风格，笔者认真检索和阅读了有关论著和论文，并进行了整理归纳：史学类论著方面，如于润洋《西方音乐通史》（上海音乐出版社2001年版）、叶松荣《欧洲音乐文化史论稿——中国人视野中的欧洲音乐》（福建人民出版社2001年）、黄琳华《舒曼》（东方出版社1999年）、方之文《诗的音乐，音乐的诗》（人民音乐出版社1983年）、[美]保罗·亨利·朗格著、张洪岛译《十九世纪西方音乐文化史》（北京人民音乐出版社1982）、[法]保·朗多尔米《西方音乐史》（北京人民音乐出版社1989年）和张洪岛《欧洲音乐史》（北京人民音乐出版社1983年）等，这些论著从不同侧面介绍了舒曼的生平及主要作品、创作背景、创作特征等，并大多有提及舒曼的二重性格特征。音乐美学类论著方面，如[德]古·扬森编、陈登颐译的《舒曼论音乐与音乐家》（论文选）（人民音乐出版社1960年），编选了舒曼在他自己创办的《新音乐报》上所发表的若干论文、短评与格言，都是舒曼音乐美学思想的原作；于润洋《音乐美学史学论稿》（北京人民音乐出版社2004年）、[德]H·莱希滕特里特、章枚译《音乐上的浪漫主义运动》（《音乐译丛》1979年第1辑）、邢维凯著《情感艺术的美学历程——西方音乐思想史中的情感论美学》（上海音乐出版社2004年）等，论述了舒曼音乐美学思想的形成背景和主要论点，并不同程度有提及舒曼二重性格特征在其音乐评论中的表现。研究类论文方面，如常桦《舒曼和他的钢琴作品（一）（二）（三）（四）》（《钢琴艺术》2003年第1期至第4期）、谢小河《关于舒曼〈童年情景〉的演奏示意》（《钢琴艺术》

2002年第1期)、孙树人《抒情幻想的回忆——析舒曼的〈童年情景〉》(《艺苑》音乐版 1996年第1期)、唐丽娟《不朽之诗传世之篇——舒曼钢琴套曲(一)至(五)》(《钢琴艺术》2005年第1期至第5期)、淑敏《组曲性回旋曲式的精作——论舒曼的〈维也纳狂欢节〉》(载《辽宁师范大学学报》1999年第1期)、张炜《舒曼早期标题钢琴组曲的“聚合原则”分析》(《黄钟武汉音乐学院学报》2002年第4期)、刘羽飞《舒曼钢琴创作的特征》(《星海音乐学院学报》2001年第3期)、汪启璋编译的《舒曼和李斯特的标题钢琴曲》(《音乐艺术-上海音乐学院学报》1995年第4期)、吴磊在《舒曼钢琴音乐的双重性格特征》(《苏州丝绸工学院学报》1998年第6期)、李靓《论舒曼钢琴套曲〈蝴蝶〉的艺术底蕴及其演奏》(南京师范大学硕士论文 2004)、周颖《舒曼钢琴组曲〈狂欢节〉作品第9号研究》(湖南师范大学硕士论文 2004)、许凤的《舒曼标题性钢琴套曲〈童年情景〉的分析与研究》(安徽师范大学硕士论文 2005)、李洁的《舒曼两部钢琴套曲研究》(西南师范大学硕士论文 2003)等,或对舒曼的整个音乐创作进行分析研究,或选取舒曼的一部或多部曲目进行具体研究,文中也多有涉及舒曼二重性格在其钢琴作品中的表现。

以上论著和论文中,有的是以史记的手法研究舒曼的成长历程、创作背景,及其音乐评论和音乐创作的概况;有的是以探研的手法研究分析舒曼音乐评论和音乐创作的主要特点和内在价值;有的则是以剖析的手法研究舒曼音乐评论和音乐创作中的一部或几部具体作品。不过,这些论著或论文中,都不可回避舒曼二重性格这一特征,都有提及舒曼二重性格特征及其在他的音乐评论和音乐创作中的体现。但是,也不难发现,把舒曼二重性格特征作为主线,从而比较全面、比较深入地分析研究他这一性格的形成、对音乐评论和音乐创作的影响及体现的论著可以说没有,论文则极少,且不够系统、不够深刻。

## 二、研究综述

在认真研读前人学术成果的基础上,经过深入思考,笔者感到,对于舒曼的二重性格特征,不能简单地、形而上学地看待,而是应该全面地、辩证地探究。也就是说,舒曼的二重性格特征,不仅是舒曼本人生活和感情经历的结果,更是当时音乐社会现实和社会政治环境作用下的结果;不仅是属于舒曼本人的性格特征,更是当时德国资产阶级知识分子思想在他身上的集中反映。同时,舒曼这种二重性格特征在当时浪漫主义崇尚自我、展露个性的文艺思潮助推之下,又不可避免地、深深地影响了其音乐评论和音乐创作,使其音乐评论和音乐创作充分显露了其内在的性

格分裂。而舒曼二重性格特征在其音乐评论和音乐创作中的这种充分展露，客观上打造了属于舒曼自己特有的风格，使他的音乐评论和音乐创作独具魅力，同时又客观上促进了当时浪漫主义音乐的发展。总之，舒曼的二重性格特征既是属于他个人的，一定程度上也可以说是属于舒曼所处时代的；舒曼音乐评论和音乐创作中的二重性格特征，既是舒曼作品的个性特征，一定程度上也可以说是当时欧洲浪漫主义新的发展形态。因此，围绕舒曼的二重性格特征这一主题进行研究，将有着一定的价值和意义。

基于这一目的，本文以“舒曼二重性格及其对音乐评论和钢琴套曲的影响初探”为题，从舒曼二重性格的特征及其成因分析、舒曼二重性格特征对其音乐评论的影响及其具体体现、舒曼二重性格特征对其钢琴套曲的影响及其具体体现等三个层面进行研究。通过研究，力求对舒曼的二重性格特征及其对音乐评论和音乐创作的影响会有更为全面、更为深入的认识，对欧洲浪漫主义音乐美学思想和浪漫主义音乐发展形态会有更为全面、更为深入的认知，从而进一步挖掘舒曼音乐评论和音乐创作的价值，丰富对欧洲浪漫主义音乐和音乐美学思想的研究。

### 三、研究方法和条件

本课题主要采用音乐史学、音乐美学和比较文学的方法进行研究，通过例证和推论进行较为深入的探研和剖析。

有利的研究条件方面，从主观上来说，经过四年（本人曾休学一年）的研究生学习，特别是在导师叶松荣教授的悉心指导下，对西方音乐史有了一定了解；从客观上来说，研究课题确定后，本人从福建师范大学图书馆丰富的藏书和期刊中收集、复印、摘抄了大量有关西方音乐史、西方音乐美学思想和专题研究舒曼的相关资料，并进行了归类整理。此外，笔者去年还托人专程前往北京中央音乐学院查阅、复印了有关研究舒曼的论著、论文和他的全部钢琴套曲。这些都为笔者开展研究提供了必要的也是基础的条件。

不利的研究条件方面，从主观上说，本人长期从事钢琴技巧教学，理论研究和理论写作的经验不足，逻辑思维和理论概括能力还比较欠缺；从客观上来说，本人外语基础不够好，查阅、研读外文资料很少。这些不利因素，可能会使本文的研究中论点不够准确、论据不够有力、分析不够透彻。

## 第二章 舒曼二重性格特征及成因分析

### 一、舒曼生平及其二重性格特征

#### 1、舒曼生平简介

罗伯特·舒曼（Robert Schumann）1810年6月8日出生于德国撒克逊州茨维考城，父亲弗里德里希·奥古斯特·舒曼（August Schumann）是一位出版商，母亲约翰娜·克里斯蒂娜是一位家庭妇女。1817年舒曼7岁时开始学习钢琴及作曲，表现出了非凡的天分。1826年父亲辞世，家庭经济陷入困境。1828年舒曼中学毕业后，按照母亲的意愿进入莱比锡大学学习法律，并在课余时间向弗里德里希·维克（F. wieck）学习钢琴。大学期间，舒曼一直对法律课程没有兴趣，却始终对音乐有着强烈的追求和热爱。1830年，在法兰克福听了尼科罗·帕格尼尼（Niccolo Paganini）的演奏后，更是强烈地萌生了放弃法律转而学习钢琴的强烈愿望。在老师维克的出面帮助和干预下，舒曼母亲终于应允了他的这一请求。1831年，舒曼嫌维克的教學速度太慢，去找洪美尔（Johann Nepomuk Hummel）要求随他学琴。然而，就在这期间，因急于求成加之练习方法不当而使右手受到了永久性损伤。也因为这次手的受伤，使他想当一名钢琴家的愿望彻底破灭了，精神上受到沉重打击。从此，舒曼不得不把几乎所有的时间和精力投入到音乐创作和音乐评论工作中去。1828—1839年间，是舒曼写作钢琴作品最丰的时期，大部分优秀作品都创作于这个阶段。1834—1844年间，则是舒曼创办《新音乐报》并写作音乐评论最丰的时期。在舒曼从事音乐创作与音乐评论的同时，由于共同的志向和爱好，他与老师之女克拉拉·维克（Clara Wieck, 1819—1896）倾心相爱，却始终遭到老师维克的激烈反对。历经五年的抗争，1840年法院终于判决舒曼可以与克拉拉结婚。舒曼的生活自此进入了一个新的阶段，钢琴创作和音乐评论进入了一个新的鼎盛时期，并开始广泛涉足艺术歌曲、室内乐及管弦乐等体裁的创作。1844年后舒曼放弃杂志编辑工作，但仍奋力进行音乐创作。1852年后，舒曼周期性精神病不断折磨着他，身体状况出现恶化，精神几近崩溃边缘。1854年舒曼跳入莱茵河企图自杀，获救后进入疗养院疗养。1956年7月29日舒曼在沉睡中离开人世，年仅46岁。

#### 2、舒曼的二重性格特征

从舒曼生平可以看出，舒曼毕其一生都在为追求自己钟爱的音乐事业而不懈努

力，在为追求自己向往的幸福爱情而不懈奋争，在为反对当时德国音乐界的庸夫俗子而进行不竭战斗，都是在非常紧张的生活、社会、政治条件下渡过的。虽然舒曼最后都在这些目标上赢得了不同程度的胜利，但期间历经的种种挫折和苦痛对他的精神世界产生了极大打击，对他的心理形成产生了极大影响，也给他的身体健康埋下了极大隐患，使他一辈子都处于矛盾和痛苦之中，影响了他世界观和生活态度的形成。加之受到当时崇尚个性的浪漫主义思潮和风起云涌的社会变革浪潮的潜移默化影响，他逐渐萌生并最终形成了典型的二重性格特征，具体表现为：

---在世界观上，一方面热爱生活，充满激情，昂扬向上；另一方面则是悲观厌世，颓废沉迷，逃避遁世，病态地感到精神痛苦，常有自杀的念头。

---在现实态度上，一方面勇于对陈腐的观念进行尖锐的批评，对于落后的事物进行无情的鞭挞，富有战斗精神；另一方面则是温柔折衷，甚至消极回避，常常沉迷于自己创造的幻想世界。

对此，法国音乐理论家朗多尔米（Paul Landormy）在《西方音乐史》中对舒曼有一段相当细致的素描：“五官端正，面部饱满，黑黑的头发下面衬托着一双深蓝色的眼睛，嘴巴略微张开着，双唇微微向前，似乎在吹口哨，温雅的神情，有些心不在焉，又似沉思迷惘，这就是舒曼的一些面貌特征。同时，他忠厚仁慈，和蔼可亲；易动感情，具有病态的敏感。”<sup>[1]</sup>俄国传记作家鲍科莱契耶夫（Andre Boucourechliev）也曾经如此评论舒曼：“他属于那种为幻象笼罩的灵魂，易于夭折，因为这样的灵魂拒绝接受时光不能回转的不完善世界。他实际上是属于不快乐的那种人，在寻求无限的过程中不仅用自己的作品，而且用自己的生命和理智去冒险。”这一程度上可以看出舒曼当年病态的生活状况和精神面貌。

### 3、舒曼二重性格特征的代言人

舒曼本人深知自己内在的二重性格，意识到他的胸膛里有着两个“自我”，一个是战斗的、充满理性的，另一个是敏感的、富于幻想的。并在当时浪漫主义音乐思潮推崇自由创作与突破传统理念的作用和推动下，半是有意、半是无意地将自己的二重性格体现和反映在他的音乐评论和音乐创作中。1831年始，舒曼逐渐酝酿、刻画并形成了自己内心世界的两个代言人：弗洛列斯坦和埃塞比乌斯。1833年，舒曼进而虚构了“只存在于它的创始人脑海中的组织——即‘大卫同盟’”<sup>[2]</sup>具有浓郁

<sup>[1]</sup>保罗·朗多尔米《西方音乐史》第199页，人民音乐出版社1989年。

<sup>[2]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第2页，人民音乐出版社1978年。

幻想性质的“弗洛列斯坦”和“埃塞比乌斯”是其中两名核心人物。弗洛列斯坦代表他内心性格中热爱生活、充满激情、昂扬向上的一面，埃塞比乌斯则代表他内心深处消极悲观、颓废逃避、沉迷幻想的另一面。同时，舒曼也深知，这两个虚拟人物只是自己内心二重性格的外在形象，但却不是自己心目中理想的形象，他要追求一个更加完美的自己。因此，舒曼始终都在努力克服内心两个“自我”之间的矛盾，并逐渐刻画形成了另一个虚拟形象也是他心目中的理想形象——拉罗大师。拉罗大师睿智、沉着，一人兼有弗洛列斯坦和埃塞比乌斯两个人迥然相异甚至截然相反的性格和观念。舒曼在拉罗大师的形象中找到了理想的标准，正如他在致多尔恩的信中所说：“弗洛列斯坦和埃塞比乌斯是我的双重性格，我愿意象拉罗一样把它溶合为一个男子汉。”<sup>[1]</sup>

弗洛列斯坦、埃塞比乌斯和拉罗大师交错着出现、但更多的是弗洛列斯坦和埃塞比乌斯同时出现在舒曼几乎所有的音乐评论和音乐创作中，他们有时比较疏远，有时比较接近，展示了两种不同的个性：弗洛列斯坦热情奔放，锋芒毕露，富于斗争精神；埃塞比乌斯文雅娴静，诗意幻想，富有浪漫主义气质。这种内在强烈对比的性格特征和创作风格，使得舒曼的音乐评论和音乐创作深入而细致地刻画了人的复杂而矛盾的内心世界，形象而生动地呈现了人性中的热情与痛苦，也使他具有了区别于同时代其他评论家和音乐家的独特特征。同时，也正是因为这一点，使得舒曼的音乐评论和音乐创作有着某种程度的神秘性和怪诞感，蒙上了一层晦涩而深奥的色彩，以致舒曼在世时总是处于相当寂寞而未被充分了解的处境之中。

## 二、舒曼二重性格特征成因分析

纵览研究舒曼的文章，多有提及其二重性格特征。但少有研究其二重性格的形成原因。因此，根据已有的传记资料和有关研究文章，对舒曼二重性格的成因作适当探研不仅是可能的，而且也是必要的，将有助于我们进一步了解舒曼所处的时代特征、创作背景及其创作价值。

笔者认为，家庭因素、文学作品、感情生活及社会政治环境是舒曼二重性格的主要成因：

### 1、家庭因素的影响

在舒曼成长过程中，家庭环境对他性格的形成起着至关重要的作用，其中尤以

<sup>[1]</sup> 廖辅叔选译白里查·冈尼希编《罗伯特·舒曼书信、札记选》载《音乐译文》1960年第3期。

以下三个因素最为突出：

一是舒曼父亲母亲的言传身教。舒曼父亲奥古斯特·舒曼是一位精明能干的出版商及书店老板，具有极深的文学素养，极其爱好文学和艺术，他一直鼓励舒曼学习音乐知识，阅读文学名著。舒曼从父亲那里继承了文学方面的丰富知识、生活方面的敏锐洞察力、艺术方面的创作冲动和人生目标的坚定追求，这一切影响了舒曼性格中坚毅、向上的一面。舒曼的母亲约翰娜·舒曼是一位天性多愁善感而又富于浪漫气质的妇人，舒曼从母亲身上承袭了热诚、极度敏感、富于想象、神经质、不稳定的个性，这些则影响了舒曼性格中悲观、幻想的一面。舒曼父亲母亲的言传身教自小便影响着他的心理发展，为他日后的成功打下了基础，也为他日后的悲剧埋下了伏笔。

二是家庭成员屡遭不测。舒曼在家里是五个子女中最小的一位，上有三个哥哥和一个姐姐。可能受家庭精神病史遗传，姐姐埃米莉患有严重的抑郁症，不能自拔，于1825年自杀身亡。一年之后，父亲也因精神病辞世。姐姐和父亲的相继去世，使舒曼失去了精神上的主要依靠，引起了他对人生的一种极度恐惧。他甚至梦见自己溺水而亡。二十五年之后他真的跳进莱茵河想一死了之，跟这一时期的人生意念是有关系的。1833年舒曼的哥哥尤里乌斯和嫂子罗莎莉又相继去世，舒曼听到这一消息后，反应更加强烈，再一次感受到了无以言表的恐惧。亲人们的相继死亡，给他的心灵留下了难以弥合的创伤，使他痛苦万分，影响了他的性格朝抑郁、妄想方面发展，并逐渐趋于神经质、心理不稳定，精神病征兆已初露端倪。

三是舒曼在选择音乐事业上一度受挫。舒曼在儿童时代和中学时代一直显露出极高的音乐天分，十岁起就经常在家庭周末音乐晚会上演奏。“十三岁便和一些同学组成一个小小的管弦乐队。他的钢琴即兴演奏，从小一直吸引着人们的注意，他尤其有惊人的观察力及捕捉特征的能力，能够即刻在钢琴上创作出形象的音乐漫画，使听众毫不费劲地就能根据音乐分辨出哪个是自己的肖像。”<sup>[1]</sup>然而，随着舒曼父亲的去世，情况出现了新的变化。舒曼父亲的去世，使家庭失去了主要的经济支柱，家庭经济状况出现了困难。舒曼母亲认为从事音乐是没有前途的，只有学习法律才能够确保舒曼在成人以后谋取一份正当的职业和稳定的收入。因此，坚持让舒曼进入莱比锡大学学习法律，但允诺舒曼可以在课余时间学习音乐。大学期间，舒曼对法律课程提不起任何兴趣，对音乐的爱好却与日俱增，课余时间几乎都用来参加各

<sup>[1]</sup> 黄琳华编著《舒曼》第6页，东方出版社：1996年。



种音乐活动，并认识了莱比锡著名的钢琴教育家弗里德里希·维克。维克欣赏舒曼的钢琴才能并乐于教授他学习钢琴演奏技巧。1829年舒曼转到海德堡大学继续学习法律，在那儿舒曼仍然坚持每天练习钢琴，他的音乐才华和钢琴技巧很快在当地产生了影响，法学家同时也是业余音乐家的蒂宝(Thibaut)发现了舒曼的这一特长，鼓励他在音乐方面发展。这期间，舒曼一方面要遵从母亲的意愿学习法律，另一方面却又对音乐有着不可抑制的热爱，每天都徘徊在现实与理想之间，忍受着痛苦的精神折磨，性格上也由原本喜好交游和热爱生活，转变为沉默寡言、忧郁不安，常常流露出一种“厌世”情绪。1830年，著名的小提琴家帕格尼尼来到德国法兰克福演出，舒曼专程前往聆听了他的演奏，进一步感受到了音乐的价值和意义，内心深处对音乐事业的强烈愿望也终于爆发了。他以不容妥协的口吻向母亲写信，诚恳而真切地表达了献身音乐的愿望。维克也出面替舒曼说情。舒曼母亲经不起舒曼的恳求，终于答应了他，让舒曼大喜过望，重新回到莱比锡师从维克学习钢琴。这时的舒曼又重新点燃了从事音乐事业的希望，性格上也热情、开朗了许多。可不幸的是，不久后发生的一件意想不到的事情又让他陷入了痛苦。舒曼太想早日成为钢琴家了，认为学习法律期间浪费了太多时间，想争分夺秒地把损失补回来，而维克的教學速度让他并不满意，兼之在艺术观上与维克也有些磨擦，便有了转学到魏玛投奔另一位钢琴教育大师洪美尔学习的想法。恰在这时，发生在舒曼身上的改变他人生道路的事情发生了：由于练琴方法不当，加上过度劳累，他的手指受到了永久性损伤，使他想成为一名钢琴家的愿望瞬时成为泡影！他在追求音乐事业的道路上再一次感到了迷惘和徘徊。幸好，经过一段时间痛苦的思想斗争和认真的心理准备后，舒曼从自己的心理阴影中勇敢地走了出来，下决心不能放弃对音乐事业的追求，果断地把人生志向转向了音乐评论和音乐创作，并最终取得了丰硕成果。舒曼在学习音乐道路上的每一次成功和喜悦都让他激动、看到了前进的希望，每一次的挫折和不幸都让他郁闷、感到了前途的渺茫，而这一切都在他的心灵上留下了深深的烙印，成为了舒曼形成二重性格特征的一个重要诱因。

## 2、浪漫主义文学的影响

1789年法国资产阶级大革命后，产生了席卷全欧的浪漫主义运动，并首先在文学领域兴起。18世纪德国狂飙突进运动文学、感伤主义文学及英国的前浪漫主义文学中，已带有浪漫主义文学的明显特征；19世纪上半叶欧洲大地则已发展成为一股声势浩大、不可阻挡的浪漫主义文学潮流。舒曼正是生活在这一浪漫主义文学鼎盛

时代，置身其中，潜移默化，深受影响。

舒曼由于受到父亲酷爱文学的影响，因此在上学期间的兴趣主要是在文学上，并很快显示出了在文学方面的才能，很小就能写诗和小戏剧。上了中学以后，又能独自翻译和研究古典名著。进入大学后，莱比锡是整个德国的文化中心，海德堡是德国浪漫主义的发源地。舒曼在这两个城市，就像进入了知识的海洋，贪婪地阅读最新的文艺论著，研究各种哲学思想，还学习外语和历史，大大地开阔了他的视野。他热爱古希腊的哲学家、思想家，如荷马(Homer)、贺拉斯(Horace)、柏拉图(Platon)、索福克勒斯(Sophocles)和塔西陀(Tacitus)；热爱浪漫派文学家歌德(Goethe)、拜伦(Byron)、海涅(Heine)、席勒(Schiller)、让·保尔·里克特(Jean-Paul Richter)、沙米索(Chamisso)的诗歌。这些思想家和作家中，感伤派小说家让·保尔是舒曼心目中的偶像，一直对他有很大影响，激发他写了很多散文作品。舒曼自己曾说，他从让·保尔那里学到的对位法比从理论老师那儿所学到的还要多。舒曼常写信盛赞这位热情的作家，连行文都模仿他的风格。他在致爱米尔·弗列希西格(1808—1878，舒曼同学)的信中说：“让·保尔在我这里是占有第一位的，我把他放在一切人之上，甚至席勒(对歌德我还不了解)也没有例外。”<sup>[1]</sup>如前所述，舒曼臆想的两个内心代言人弗洛列斯坦和埃塞比乌斯主要就是取材于让·保尔作品中孪生兄弟的形象。

浪漫主义作家有着一些共同特点，比如热爱大自然、追求理想标准、刻画内心世界、渴望个性自由、抒发个人感情等等，并且常常喜欢用强烈对比的手法，塑造“现实”与“幻想”两种不同的作品意境和人性理念，这一切对舒曼的人格发展及艺术创作都有着深远的影响，促使舒曼进一步强化了自我意识，进一步探究自己的内心世界，使自己内心深处的个性潜质得以充分发挥，从而促进了他的二重性格的发展。正如保罗·亨利·朗格所说：舒曼“是一个典型的才华横溢的、多情善感的浪漫主义青年，从一个极端堕入另一极端，充满着矛盾冲突”。<sup>[2]</sup>他的这一性格特点与浪漫主义文学对他的影响是分不开的。

### 3、感情生活的影响

舒曼的感情生活主要的是和克拉拉·维克联系在一起。舒曼自从和克拉拉认识的那天起，克拉拉便成了他最为知心的朋友，后来则成了他挚爱终生的爱人，成为

<sup>[1]</sup> 廖辅叔选译自里查·冈尼希编《罗伯特·舒曼书信、札记选》载《音乐译文》1960年第3期。

<sup>[2]</sup> 保罗·亨利·朗格著《十九世纪西方音乐文化史》第99页，人民音乐出版社1982年。

了他除了音乐事业之外的最为重要的精神支柱。舒曼在他的音乐创作和音乐评论中，常常把他和克拉拉之间的爱情故事或生活经历作为重要题材，足见克拉拉在他的生活和创作中何等重要。然而，就是这份如此真挚、如此美好的爱情，期间却让他们历经了将近五年的坎坷和煎熬，使他们的感情生活既充满着希望和幸福，同时也充满着失望和痛苦。

舒曼是在莱比锡维克家学习钢琴之初，认识维克的女儿克拉拉·维克的，那时她还只有九岁，但已经是个小有名气的天才女钢琴家。克拉拉的母亲在她4岁时就与维克离异了，父亲维克除了对她在钢琴学习方面进行严格的管教之外，在生活上和情感上对她很少关心。舒曼的出现，使克拉拉找到了一个难得的伙伴和知音，两人经常在一起谈论音乐，一起学习钢琴，一起外出郊游。克拉拉非常钦佩舒曼出众的音乐才华和坚韧的事业追求，把他视作最亲密的知己。舒曼同样十分赞赏克拉拉的钢琴演奏才能，同时认为她最能理解自己的艺术理想和作品内涵，是难得的知音，因此把自己新创作的作品，大多交由克拉拉最先试奏，并且在后来不止一次地在《新音乐杂志》上发表文章赞扬克拉拉的钢琴艺术。在克拉拉十六岁那年，由于这种共同的兴趣爱好和共同的事业追求，他们开始倾心相爱了。可始料不及的是，克拉拉的父亲维克却成为他们爱情道路上的拦路虎。维克坚决不同意他们的婚姻，而且始终没有改变过这一态度，主要原因，一是维克认为舒曼家庭背景不好，舒曼经济上没有独立，没有社会地位，与他家门不当、户不对；二是舒曼的手指已经永久性损伤，再也不可能成为他希望中的钢琴家了，看不到舒曼还会有什么前途；三是克拉拉已经是一名著名女钢琴家，经常在外参加演出，并由此给他带来了不菲的收入。如果舒曼和克拉拉结婚，他将不能继续担当克拉拉的法定监护人，自然也就不能获得克拉拉演出的收入。因此，维克想尽一切办法地阻止他们来往，甚至把克拉拉带往德累斯顿，让他们见不着面，也不让他们通信。当时的著名音乐家如肖邦（Fryderyk Fanciszek Chopin）、门德尔松（Mendelssohn-Bartholdy）等，知悉这一情况后，极力劝导维克，但维克铁石心肠，不为所动，继续横加干涉。1837年，舒曼和克拉拉冲破重重阻力，瞒着维克私定终身。维克知道后暴跳如雷，使出了包括威胁不认克拉拉为女儿等的更加恶劣的手段进行阻挠。在注定不可能取得维克的理解和支持的情形下，舒曼和克拉拉孤注一掷，向法院提出了申诉。1840年8月1日德国一个地方法院经调解无果，作出最后裁决：克拉拉有权安排自己的命运，舒曼和克拉拉可以结婚。至此舒曼和克拉拉坚贞的爱情终于有了完满的结局，终于拥有了幸福安宁的家，结

束了动荡不安的岁月。

舒曼和克拉拉的爱情虽然最后获得了胜利，可之前坎坷和曲折的经历，不仅考验着他们的爱情，同样也影响着舒曼的性格发展。具体地说，舒曼和克拉拉交往期间，虽然受到维克的严加管束和暴力干涉，但他们始终保持着较为密切的联系和断断续续的会面。每一次的联系和会面，都使舒曼感受到了爱情的甜蜜和生活的美好，进而催生了上进、斗争的热情；而每一次的隔绝和思念，却使舒曼感受到了爱情的失落和生活的无奈，进而催生了绝望和逃避的心态，并因此加剧了他的忧郁症，促进了他内心深处二重性格的形成和发展。

#### 4、社会环境的影响

如果把家庭因素、文学作品和感情生活作为影响舒曼性格形成的重要内因的话，社会政治环境则是影响舒曼性格形成的最为重要的外因。十九世纪上半叶的欧洲，是资产阶级新生力量和封建复辟势力不断较量，社会革命浪潮风起云涌的时期，比如，1813年反对法国侵略者的民族解放战争、1830年的六月革命、1848年的资产阶级革命等，就是比较大的几次历史事件。人们在这些历史事件中，经历了一次又一次希望与失望的不断交替：当革命取得胜利时，大家群情激奋，斗志昂扬，以各种口号、各种方式来反对腐朽政治制度，充满了对新生活的期待和憧憬；当革命处于低潮，封建复辟势力重新执掌政权之时，现实重又回到黑暗，人们悲痛欲绝，意志消沉，心中的理想受到沉重打击，甚至怀疑民主理想是否还有实现的可能。

舒曼作为一个专注于音乐评论和音乐创作的艺术家，对历次革命他更多的是一个旁观者的角色，并未以实际行动投身革命实践。但是，作为一位敏感的艺术家的思想深邃的人，他对政治事件同样有着浓厚的兴趣，他曾经说过：“世界上的一切：政治、文学、人民都使我激动，凡是能够在事后用音乐来表达、能在音乐中找到出路的一切，我都按照自己的方式来思考。”<sup>[1]</sup>因此，社会革命所带来的各种思想潮流同样会以各种方式影响着他的世界观的形成，特别是革命胜利时斗志昂扬和革命低迷时悲观失望的社会心态加剧了他的二重性格的发展。而他二重性格的发展又反过来影响了他对革命态度的选择：一方面对旧制度不满，有改革的要求，期望革命能够改变现状，即使在革命出现低潮时也保持着激进的态度。如1836年在反动势力一度取得胜利的情况下，舒曼富于激情地写道：“我们决不拥护向后退，我们宁愿疾病被强壮的体格所制服，而不愿让它借助于少量家用药来获得暂时的轻松。因此，前

<sup>[1]</sup> [德]艾·莱布林著 吴佩华译《舒曼与现代生活》载《音乐译文》1957年第3期。

进吧，朋友们！到达峰顶以后我们或许可以回顾一下——但在这以前却不能这样做！”<sup>[1]</sup>可是，另一方面，当革命真正到来时，他却又害怕暴力行动，畏惧社会动荡，陷入失望和不安之中。如 1849 年 5 月舒曼居住的德累斯顿爆发革命，“起义者和军队发生战斗，当军队向百姓开炮而出现第一批死者时，舒曼……害怕卷进‘保卫者’的行列，就带着妻子和玛丽亚逃到了马克森庄园。”<sup>[2]</sup>因此，可以说，当时动荡的社会政治环境，加剧了舒曼二重性格特征的发展，同时又影响了他对革命的态度、对行动的选择。

综上所述，舒曼二重性格的形成有着错综复杂的原因，既有内因，也有外因，是他个人生活经历和社会政治环境共同影响的结果，是他个人典型的性格特征，同时又是当时德国资产阶级知识分子生存形态和思想状况在他身上的集中反映。

---

<sup>[1]</sup> [德]艾·莱布林著 吴佩华译《舒曼与现代生活》载《音乐译文》1957年第3期。

<sup>[2]</sup> [德]巴巴拉·迈尔著、杜新华译《罗伯特·舒曼》第156页，人民音乐出版社 2004年。

## 第三章 舒曼二重性格特征对音乐评论的影响及其体现

### 一、舒曼音乐评论的文化背景和主要论点

#### 1、舒曼音乐评论的文化背景

文化背景是促使舒曼进行音乐评论和影响舒曼音乐美学思想的重要因素。十九世纪三十年代和四十年代初期的德国，正处在反动的封建复辟年代，统治德国的奥地利首相梅特涅（Klemens Wenzel Nepomuk Lothar Von Metternich, 1733—1859）在政治上推行反动的“梅特涅制度”，对奥地利和德国境内的民主运动进行残酷镇压，不允许任何民主思想的生存；在文化上，为了巩固自己的统治，总是极力压制进步文化的发展，反之，却极力放任享乐文化的流行，以迷醉普通百姓的正义和良知。

政治上的黑暗和文化上的压制，使德国经济发展滞后，社会上滋长着一种因循守旧、缺乏道德勇气和道德精神的庸俗风气。这种风气渗透到文化艺术的各个领域，音乐创作和音乐表现领域自然也不例外，表现为：音乐创作往往只追求徒有其表的形式，音乐表演则往往只追求至纯至粹的技巧，而真正能够体现音乐价值的音乐内容和内在思想却没有摆上应有的位置。音乐评论领域也出现了附和庸俗时弊的情况，那些所谓的音乐评论家们，往往只会迎合上层统治阶级的需要，或者从自身陈旧而狭隘的经验出发，对于社会上流行的无甚价值的音乐文化百般吹捧，对于一些进步的浪漫主义音乐家的作品却是一叶障目，横加指责。

与此同时，封建势力的黑暗统治和文化领域的庸俗风气，却不能压制资产阶级的成长和浪漫主义艺术的发展。代表着社会进步力量的资产阶级正在日益觉醒、抗争，在社会各个层面与日俱增地壮大着，特别是经历 1830 年法国七月革命和 1848 年二月革命后，资产阶级已逐渐成长为德国社会发展的主流力量。文化领域也是如此，代表着社会进步思潮的欧洲浪漫主义经过了数十年的酝酿和发展，在德国得到了进一步的繁荣和流行，正日益影响着并成为资产阶级知识分子的主流思想。具有浪漫主义进步思想的资产阶级知识分子与陈腐落后的封建复辟势力在意识形态领域展开着激烈的、不竭的斗争。音乐领域更是如此，因为音乐艺术最具浪漫主义本质，最适于表达艺术家的内心情感和真正自我，最适于寄托艺术家的浪漫主义理想。因此，包括德国在内的当时欧洲文艺家们开始更多地把目光投向音乐艺术，对音乐艺术表现出了前所未有的关注和热情，社会上重视音乐创作、谈论音乐风格也蔚然成

风, 各式各样的音乐沙龙层出不穷。在这种情况下, 音乐家们的社会地位有了不断提升, 作为社会艺术家的主体意识不断增强, 他们除了进行积极的音乐创作之外, 便是选择用文字来阐释自己的艺术理想和主张, 藉以挑战艺术领域貌似神圣的教条法则和社会上一度泛滥、庸俗不堪的不良风气。舒曼正是他们中的一个代表人物, 以他独到的斗争勇气和批评眼光, 发表了大量的音乐理论文章, 为当时的德国音乐带来了新的生机和活力。在舒曼看来, 从事音乐创作和从事音乐评论是相互补充的两个方面, 是从事同一战斗的两条战线, 同样可以取得丰硕成果和实现他的艺术理想。

除了文化因素外, 从舒曼本人来说, 由于手指的损伤, 想当钢琴家的梦已经破灭了, 只有把音乐创作和音乐评论作为自己的事业追求。在这种情况下, 舒曼开始运用音乐评论这一形式, 来充分发表他对音乐现状的看法。对他来说, 从事音乐创作和从事音乐评论是相互补充的两个方面, 是从事同一战斗的两条战线。

## 2、舒曼音乐评论的主要论点

舒曼写的第一篇音乐评论, 是发表于 1831 年 12 月 7 日《音乐汇报》(芬克主编) 中关于评论肖邦的协奏变奏曲 op. 2 的文章, 用的是笔名 (K·舒曼), 在文章中向世界第一次宣告了波兰音乐家肖邦的天才, 说“先生们, 脱帽致敬吧, 在你们面前的是一位天才。”自此便不断地写作和发表音乐评论文章。为了更好地宣传自己的艺术思想, 1834 年, 舒曼和几个志同道合的朋友创办了一份音乐周刊——《新音乐杂志》, 并亲任总编。舒曼明确地提出, 《新音乐杂志》的初衷是与当时几乎全掌握在保守派手里的旧有刊物相对立, 杂志的方针是: “要对那些过时的了, 注定要灭亡的东西, 站在未来的立场上, 给它一个先知先觉的无情打击。”具体而迫切的任务是: “恢复具有思想和内容的艺术的意义, 与当时流行的炫耀技巧但是内容空洞的音乐作全力的斗争, 关心、支持和鼓舞为未来艺术开辟道路的青年天才。”<sup>[1]</sup>从此, 舒曼把《新音乐杂志》作为从事音乐评论工作的主要载体和主要阵地。期间, 杂志虽几经变迁, 如 1834 年底, 几位在年初协同舒曼一道创办杂志的同仁相继退出杂志社, 从 1835 年开始, 实际上由舒曼一个人担任了包括出版、编辑及主要撰稿等的全部工作; 再如, 1838 年舒曼来到维也纳, 想把杂志迁到那里继续举办, 为此作了积极努力, 结果遭到维也纳新闻检查机关的严加管束, 令他大失所望, 只好重新回到莱比锡。但是, 不论在哪种情况下, 他都像钟爱自己亲手种植的小树一样钟爱这本杂志, 从没

<sup>[1]</sup> 黄琳华著《舒曼》第 24 页, 东方出版社, 1996 年。

有放弃对办好这份杂志的努力，总是以极大的热情和责任投入到编撰工作中去。到1838年3月，这份杂志的发行量超过了450册，在当时德国音乐界产生了深入而广泛的影响。1844年由于身体状况等原因，杂志不得不停办，至此《新音乐杂志》整整办了十年。1854年舒曼将自己在《新音乐杂志》上发表的一系列生动泼辣、尖锐犀利的音乐评论、音乐杂谈等，精选后汇编成《论音乐与音乐家》出版，给后人留下了一份重要的文化遗产，为研究舒曼及其音乐提供了重要素材。

舒曼曾说：“最好的评论是本身能像原作一样给人启迪，给人留下印象的评论”。<sup>[1]</sup>因此，舒曼的音乐评论不拘泥于传统的固有模式，而是采用别开生面的文体，有的采用书信体写成，有的采用对话的形式，有的采用戏剧手法，有的是信手拈来的日记随笔，有的则是小小的一个按语。不论是哪种形式，都是舒曼表达其音乐美学思想的需要。重要的不在于何种形式，而是在于其要表达的内容。概述舒曼音乐评论的主要论点，主要有三个方面：

一是舒曼针对音乐界的庸俗时弊发表的一系列激进观点。如前所述，由于腐朽政治的统治和艺术良知的缺失，十九世纪上半叶德国音乐界出现了一种只重形式、不重内容，追求技巧、忽视内涵的庸俗倾向。舒曼对此进行了针锋相对的斗争，并且提出了一系列令人耳目一新的观点。如舒曼强调音乐是感情的表现，把感情表现提高到音乐艺术的首要位置，认为一部有价值的音乐作品必须是高尚的感情内容同独创的艺术形式的完美结合。同时，他又认为音乐艺术除了表达思想感情之外，不应该将音乐同现实生活隔绝开来，还应该深入地反映外在的物质世界和社会生活，把丰富多彩的物质世界和社会生活作为音乐表现的重要内容。再如，舒曼认为，音乐艺术不应该千篇一律和粗制滥造，不应该一味追求技巧、只重外表不重内容，而是应该具有深刻的思想性，音乐作品所蕴含的思想性是音乐创作的真正价值所在。他对十九世纪三十、四十年代德国音乐创作中的庸俗倾向的尖锐批判，是他的评论活动中最富光彩、最有价值的部分。

二是舒曼为捍卫他所崇拜的德国古典主义音乐传统而发表的一系列观点。十九世纪上半叶的德国，由于受到音乐界庸俗倾向的影响，优秀的古典音乐传统没有得到应有的尊重和弘扬。针对这一现象，舒曼进行了有说明力的挖掘和引导。正如他在《论音乐与音乐家》的自序中写道：“当时德国音乐界的情况，实在难以令人告慰。罗西尼还在把持乐坛，而在钢琴音乐的范围内，几乎只有海尔茨与休恩丹两人风靡

<sup>[1]</sup> [德]巴巴拉·迈尔著 杜新华译《罗伯特·舒曼》第62页，人民音乐出版社2004年。



一时。然而，贝多芬、威柏与舒伯特在世的情景还只记忆犹新。曾几何时，已面目全非。……袖手坐待是不行的，应当起来，为了美好的将来，为了使艺术的诗篇重新为大家承认而进行斗争！”<sup>[1]</sup>为此，他在音乐评论中采取活泼的形式对贝多芬、巴赫和舒伯特等人的作品进行深度的剖析和形象的推介，循循善诱地引导人们进一步认识古典德国和奥地利地著名作曲家的思想和他们作品的价值，重新确立优秀的古典传统在音乐界的地位。

三是为推荐有真才实学的音乐家及其优秀作品而发表的一系列观点。舒曼深知，要同音乐界的庸夫俗子作坚决的斗争，一个有效的办法就是要培养选树音乐界的新人，用音乐新人的艺术理念和创作风格影响和带动新的乐风的形成。因此，舒曼花了很多时间研究同时代浪漫主义作曲家的作品，并认真发掘和热心传播他们中的优秀创作，在当时的音乐界甚至对于后来的年轻作曲家都产生了很大影响。如前所述，舒曼的第一篇音乐评论文章，就是1831年所写的向世界介绍当时还不为人所知的肖邦的文章。舒曼的最后一篇音乐评论文章，则是1853年所写的介绍当时年仅20岁还很少人知道他的勃拉姆斯的文章，在《新的道路》中称赞其为“出类拔萃的人物”。这期间他还对柏辽兹、李斯特等人的作品进行了评论和推广。此外，还有其他的一些音乐家在成名或未成名之前都受到过舒曼褒贬不一的评述。这些人最后都在音乐创作领域取得了巨大成功，成为浪漫主义音乐中的“骏马”，这与舒曼在其间所发挥的“伯乐”作用是分不开的。

## 二、舒曼二重性格特征对音乐评论的影响

舒曼的二重性格特征，始终贯穿于其音乐创作和音乐评论的全过程，甚至贯穿于他的每一部作品。可见，舒曼二重性格特征对其音乐创作和音乐评论的影响是深远的，是无处不在的。舒曼二重性格特征对其音乐评论的影响，笔者认为，可以从其音乐评论的形式和音乐评论的内容两方面进行探究。

### 1、对音乐评论表现形式方面的影响

在这点上，最为明显的表现就是，舒曼从自身的二重性格出发，臆想出了弗洛列斯坦和埃塞比乌斯两个内心代言人，然后在音乐评论中，通过两个内心代言人发表言论或者在虚构场景进行活动的形式，来表达舒曼对音乐和音乐家的见解。

舒曼二重性格内心代言人的酝酿、形成并最终把他们作为音乐评论的虚拟主角，

<sup>[1]</sup> [德]古·杨森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第1页，人民音乐出版社，1984年。

期间经历了一个渐进的过程。就在1831年舒曼所写关于肖邦的也是他的第一篇音乐评论中，出现了两个完全陌生的名字：弗洛列斯坦和埃塞比乌斯。这是舒曼第一次公开使用这两个名字。贝多芬的歌剧《费德里奥》中有个人物叫弗洛列斯坦，是一位反对封建专制制度，争取“自由、平等、博爱”的英勇战士。然而，在这篇文章中，弗洛列斯坦和埃塞比乌斯同时出现，则更像是让·保尔所写《淘气的年代 Flegeljahre》中的双胞胎巴尔特和布尔特的形象。1833年，舒曼和一批青年音乐家每天晚上聚会，交换一些关于音乐的意见。舒曼从这些聚会中得到启发，认识到要取得音乐批评好的效果，就必须予以生动和引人入胜的形式。因此，舒曼根据圣经中的传奇故事和让·保尔的《看不见的包厢》中的假想团体，创造了一个假想的“大卫同盟”。在舒曼心目中，“大卫同盟”是一个具有崇高艺术理想的组织，由想像中的人物和真实人物组成，把自己认为进步的音乐家如莫扎特（Mozart）、肖邦、帕格尼尼、门德尔松、莫舍列斯基，甚至诗人海涅都作为假设的同盟盟员。假想的盟员中，也是“大卫同盟”中最主要的两个人物弗洛列斯坦和埃塞比乌斯分别代表舒曼二重性格中富于激情、易于冲动和温和细腻、理智内向的一面。此外，拉罗大师代表公允折衷的权威判断；“我”则作为目击者。在此基础上，舒曼模仿霍夫曼短篇小说集《谢拉皮翁兄弟》的框架，虚构“大卫同盟”社音乐家群体经常聚会谈论音乐的场景，以对话的形式展开音乐批评。这样，就提供了一个特别的形式，可以使舒曼以各种不同的虚拟人物的名义说出各种不同的观点，从多方面来阐明某些见解和主张。后来，舒曼在《论音乐与音乐家》自序中也说到：“为了表达由不同的艺术人生观出发的不同的意见，作者觉得宜于虚构一些带有相反的艺术气质的人物，其中最重要的两位是弗洛列斯坦与埃塞比乌斯，而居于他们两者之间持折衷意见的乃是拉罗大师。大卫同盟象一根红线般贯穿着整个报纸，它把‘Wahrheit und Dichtung’（现实与诗意）奇妙地结合起来。”<sup>[1]</sup>据此，可以认为，舒曼虚构“大卫同盟”，以盟员聚会讨论或分别发表意见的形式进行音乐评论，一方面是舒曼为了创新音乐评论形式、提高音乐评论效果的需要，另一方面是舒曼表达不同艺术观的需要。不同艺术观包括不同音乐家的艺术观和他自己内心深处的不同艺术观。而由他性格二重性所影响的内心深处的不同艺术观是决定的因素。

<sup>[1]</sup> [德]古·杨森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第2页，人民音乐出版社1978年。

## 2、对音乐评论内容方面的影响

如果说舒曼二重性格对其音乐评论形式的影响半是自然流露半是自觉应用的话，那么，舒曼二重性格对其音乐评论内容的影响则是直接的、不言而喻的。舒曼二重性格特征对其音乐评论内容的影响，主要的表现便是：

舒曼在艺术观上常常是左右摇摆的，有时还是相互矛盾的，在对待具体的音乐家和音乐作品的态度上往往是不相一致的，甚至还是相互冲突的：一方面孜孜不倦地追求高尚的艺术理想，尊重古典传统，崇尚音乐艺术的高度思想性，反对平凡、庸俗的倾向；另一方面，则又感到在现实生活中，自己的理想不可能实现，只得常常沉醉在自己创造的幻想和梦境里。舒曼艺术观上的这种矛盾性、两面性，在音乐评论中是通过其内心代言人弗洛列斯坦和埃塞比乌斯来表述的。形式是为内容服务的，舒曼虚构“大卫同盟”，虚构出弗洛列斯坦和埃塞比乌斯，正是为了表达自己内心深处不同艺术观的需要。“莽撞的弗洛列斯坦是一位向庸夫俗子挑战冲杀的勇士，拿手的是在‘眨眼之间感觉到一部作品的缺陷’，他代表了舒曼自身激进严厉的一面；而埃塞比乌斯则性情温和，对艺术家关怀体贴，评判作品的尺度有一定的弹性，

‘软绵绵的手’经常‘以瑜掩瑕’，代表了舒曼自身谨慎和善意的一面。”<sup>[1]</sup>舒曼常常借这两个虚拟人物之名，写出了许多含义深刻的文章和故事，从中阐述自己的艺术思想。有时也通过他们激烈的争论，来表述舒曼艺术思想的各个侧面。当两人吵得不可开交时，拉罗先生会站出来说出一种代表舒曼内心折衷态度的意见来宁人息事。由此可以看出，我们在舒曼的多数音乐评论特别是解剖式的分析文章时，常常会读到评论风格不同，或是内容不相一致甚至是相悖的艺术观点，正是舒曼内心不相一致甚至相互矛盾的艺术观的表露，而这种矛盾的艺术观，很大程度上就是由于他本人性格的二重性所影响和决定的。

## 三、舒曼二重性格特征在音乐评论中的具体体现

### 1、以二重性格内心代言人署名发表文章

如前所述，舒曼常常借用虚构的“大卫同盟”中的人物特别是弗洛列斯坦和埃塞比乌斯的名义写出了许多含义深刻的文章和故事，从中阐述自己的艺术思想。如署名弗洛列斯坦发表了《柏辽兹》、《仲夏夜之梦》、《音乐里的喜剧因素》等等，署名埃塞比乌斯发表了《弗·肖邦的十二首钢琴练习曲》等等。

<sup>[1]</sup> [德]巴巴拉·迈尔著 杜新华译《罗伯特·舒曼》第62页，人民音乐出版社2004年。

舒曼借用弗洛列斯坦名义在《柏辽兹》<sup>[1]</sup>中充分肯定柏辽兹的音乐作品，对于社会上对柏辽兹的错误认识进行了严厉驳斥，说“很不幸，有人把他和贝里奥[著名小提琴家贝里奥·沙尔(1802—1780年)]混淆起来，其实这两个人有很大的区别，就象甲鱼汤和柠檬汽水味道大不相同。”原因是“柏辽兹有两件事做得很不对。第一件是他的作品刊印得太少，第二件是他没有打定主意，到德国来旅行一趟”；“他年青时的作品虽说它具有一些缺点，但这是大胆的创举中永远难免的”；“《秘密法官序曲》-----在维也纳受到嘲笑，但这也不足为奇。要知道，-----维也纳大家都害怕一切新的打破陈规的东西，那里的人们在音乐方面也害怕革命。”在《仲夏夜之梦》<sup>[2]</sup>中，弗洛列斯坦论述了音乐在戏剧中“只是希望起一个陪衬戏剧情节的作用”，充分肯定了门德尔松在这部戏剧中“-----在一个场合音乐生动地描写了赫米亚找寻自己的恋人的情形。这是一支美妙的乐曲。-----也许作曲者任何一首乐曲也没有这首乐曲那样洋溢着青春的气息。”同时，也尖锐地指出“这部戏剧末尾的音乐简直是原封不动地重复了序曲的最后末章。对于这一点不能苟同。-----未免过于偏重理性、枯燥无味了。”在《音乐里的喜剧因素》<sup>[3]</sup>中，弗洛列斯坦严厉批评了“素养不高的人，在没有歌词的音乐里，只能听出痛苦或是快乐的情绪，再不然就是介乎两者之间的忧郁的幻想；而更细致的感情色调，比如说，愤怒、懊悔、或是静谧、幸福、安宁等等，他们就不能辨别了。”也批评埃塞比乌斯“在舒伯特的一首进行曲里，非常清楚地辨别出一队奥地利第三等预备役民兵胸前挂着风笛，枪的刺刀上挑着腊肠和火腿。不过他的想法也未免过于主观了。”同时，说教式地举例说明了“在纯粹的喜剧器乐效果方面”，贝多芬和海顿的音乐是如何表现幽默、谐谑的。

埃塞比乌斯的评论风格则是大不一样，在《弗·肖邦的十二首钢琴练习曲》<sup>[4]</sup>中，平缓柔和、形象生动、循循善诱地分析了肖邦的《降A大调练习曲》是“一首优美的诗篇”，给人的印象是“你睡眼惺忪地从甜蜜的美梦中醒来，迷迷糊糊地想捕捉住依稀的梦影。”《f小调练习曲》“静谧而富有幻想色彩，异常令人心醉，好象孩童睡梦中的遐想。”《F大调练习曲》“占优势的是华丽的技巧，有很大的魅力。”总之，这本练习曲集，可看出作者的技巧更趋成熟了。他也善意地指出肖邦“近来很少创作，特别是大型的作品简直一首也没有写。”同时，他又温情地替肖邦进行

<sup>[1]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第84页 人民音乐出版社 1978年。

<sup>[2]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第108页，人民音乐出版社 1978年。

<sup>[3]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第159页，人民音乐出版社 1978年。

<sup>[4]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第44页，人民音乐出版社 1978年。

了辩解：“可能是由于五光十色的巴黎使他精力分散，无暇及此，但是我们最好考虑到这一点——在经过了这么多风浪以后，我们的艺术家的心灵是需要安憩一下了。也许不久以后，他就可重新恢复力量，会向那新的辽远的地平线奔驰了。”

## 2、虚构场景由二重性格内心代言人分别阐释观点

舒曼善于虚构一个场景或故事，把“大卫同盟”的成员作为场景或故事中的角色，其中弗洛列斯坦和埃塞比乌斯总是最为主要的角色，然后惟妙惟肖地描述各类人物在特定场景中的活动片断和音乐感受，借他们的话语评说音乐。因为每个人物都有特定的角色、具体的表现和确定的观点，使虚构的场景具有真切感，每个人物的活动形象生动、观点极为鲜明。舒曼这类形式的音乐评论是比较多的。诸如赞美贝多芬的《弗洛列斯坦在狂欢节上的演辞》、评论肖邦的《作品第2号》、假借埃塞比乌斯名义写给基阿娜（即克拉拉·维克）的《热情洋溢的书简》、评论开斯勒（I. C. Kesler）、塔尔堡（S. Thalberg）、克拉拉·维克（Clara Wieck）、梅叶尔（L. V. Meyer）和舒伯特（F. Schubert）舞曲的《舞曲文献》等等。

由于篇幅所限，这里就《弗洛列斯坦在狂欢节上的演辞》<sup>[1]</sup>作些分析。在《弗洛列斯坦在狂欢节上的演辞》中，舒曼用漫画式的笔触描绘了弗洛列斯坦的一次激情而偏执的演讲，演讲的内容主要是描述一次音乐会上不同人物的不同表现，包括那些不能真正理解贝多芬作品价值的庸夫俗子们的可笑举止和愚昧言论，以及弗洛列斯坦与埃塞比乌斯在音乐会上捉弄和讽刺那些庸夫俗子时的生动情景，形象风趣、淋漓尽致。弗洛列斯坦针对那些只追求对作品有一点点同感，或是只有占有艺术家及其作品的欲望，却放弃了真正有生命力的东西的音乐庸人充满愤怒，演说一开始就“跳上钢琴”大声疾呼：“到会的大卫同盟盟友们！青年和成年人！我们有义务抨击音乐界的以及其他的庸夫俗子，特别是那些最顽固执迷不悟的。”然后绘声绘色地叙述了音乐会上令人啼笑皆非的情景，比如，弗洛列斯坦在弹奏菲尔德的《夜曲》时，“有一半听众，-----都已进入睡乡了。”弹奏中由于“没有踏到踏板，绊上了一个不知什么东西，发出一种好象土耳其近卫军军乐的声音”，便借机“蒙混观众”，结果“观众始终啧啧赞叹”。最后他气愤地说：“难道一个伟人必须永远有千千万万个侏儒尾随着，做他的仆从吗？他们这些侏儒以为只要微笑和鼓掌就已经对这位壮志凌云、身经百战的伟人完全理解了？他们连一条最简单的音乐法则也不懂，居然也大放厥词对这位大师做全面的判断？”与弗洛列斯坦的激动、气愤、嘲讽不同，

<sup>[1]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第3页，人民音乐出版社1978年。

埃塞比乌斯则表现出了沉稳与温和，在面对“一位胖先生”关于“贝多芬好象还写了一首战争交响曲”的愚蠢问题时，只是“不动声色地回答他：‘是《田园交响曲》，先生’”。在赞美贝多芬时也只是温情地自言自语：“贝多芬这个名字里蕴藏着多丰富的含意啊！光是这几个字的声音就好象足以永垂不朽了。我觉得好象再也没有其它的字配做贝多芬的名字。”

### 3、二重性格内心代言人进行直接的论争交锋

针对一位音乐家或一部音乐作品，由弗洛列斯坦和埃塞比乌斯在同一时间分别发表不同意见，或者进行针锋相对的争论，则是舒曼受二重性格特征影响的又一种音乐评论方式。诸如《贝多芬纪念碑》、评论肖邦的《肖邦的钢琴协奏曲》[第一协奏曲（e小调），作品第11号；第二协奏曲（f小调），作品第21号]、《大卫同盟盟友批评文摘》中的《洪梅尔的钢琴练习曲》（作品第125号）等，都属于这种形式的评论。此外，舒曼的一些杂论、短评、格言中，弗洛列斯坦和埃塞比乌斯常常会就一个具体问题展开争论，然后通常由拉罗大师发表折衷意见。这种方式也是属于同一类型的音乐评论。

在评论《肖邦钢琴协奏曲》（e小调和f小调）<sup>[1]</sup>时，弗洛列斯坦为了维护肖邦的声誉，针对《大众音乐报》关于“肖邦的作品没有什么用处，只配拿来销毁”的言论，以激烈的言辞进行了回击：“-----和肖邦的一首协奏曲比较起来，任何一份音乐报纸的全年合订本又有什么意义呢？和《第二协奏曲》柔板乐章相形之下，十顶音乐编辑的桂冠又算得了什么呢？-----这些先生们别以为他们是艺术家的上帝，恰恰相反，艺术家随时可以打破他们的饭碗。报纸滚开吧！”这时，埃塞比乌斯则并不赞同弗洛列斯坦的言论，说“只有这个疯子弗洛列斯坦才会把他上面的一番谬论当做批评”，继而用温和感人的话语，采用形象化的比喻来论说肖邦的创作精神、艺术风格和作品的价值所在，说“肖邦就是以这样的姿态出现的——深刻了解自己的艺术、勇气十足，对自己的力量具有坚定的信念。-----对那躲在堡垒里面睡眠的懦怯的法国复辟王朝和渺小的庸夫俗子施以猛烈的抨击。”“如果北方的强国的专制暴君知道，在肖邦的创作里、在他的马祖卡舞曲的质朴的旋律里，隐藏着多么危险的敌人，他一定会禁止音乐。肖邦的乐曲乃是隐藏在鲜花里的大炮。”在评论《洪梅尔的钢琴练习曲》（作品125号）<sup>[2]</sup>时，埃塞比乌斯针对有人提出洪梅尔的作品已经落后的

<sup>[1]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第38页，人民音乐出版社1978年。

<sup>[2]</sup> [德]古·扬森编 陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第154页，人民音乐出版社1978年。

观点,认为应该对洪梅尔的作品完全肯定,即使他的第125号作品不如他前期的第60号、80号作品,也应该给予宽容,说“音乐艺术和其他艺术相比发展极为迅速,因此很容易发生这样的情形——甚至最为流行作品,十年以后就很少被人谈起了。许多有才华的青年人常常忘掉自己的本原,忘掉他们所建筑的只是房屋的上层,而并没有奠定屋基。这种抹煞前人功绩的现象相当普遍。”这时,弗洛列斯坦却不同意埃塞比乌斯的观点,说“好一个温情的埃塞比乌斯,说老实话,你使我感到好笑。”并且尖锐地指出洪梅尔作品落后于时代的缺陷,说“他的钢琴学派里有不少有益的东西,但同时也有许多毫无目的、累赘无用的东西;有一些宝贵的指示,但也有不少阻碍学生进步的东西。”“他的练习曲落后了好几年。”“它们完全缺少一种可以吸引青年的东西,缺乏具有魅力的美妙想象,不能用优美的音乐使青年忘掉掌握技巧的困难。”最后,拉罗大师则以哲人般深邃的洞察力点出二人的偏执,说“洪梅尔的鼎鼎大名,使埃塞比乌斯过于宽宏大量,而使弗洛列斯坦过于求全责备了。”以发人深醒的话语启发读者自己去作判断。

此外,以舒曼本人或“大卫同盟”其他盟员名义发表的音乐评论文章中,也常常会找到弗洛列斯坦和埃塞比乌斯的身影和他们不同的言论。凡此种种,都是舒曼二重性格特征在其音乐评论中的反映。这些评论从不同的立场出发,人们可以从不同的角度、不同的理解来得出自己的结论。

#### 四、舒曼音乐评论的积极意义

舒曼在他带有二重性格烙印的音乐评论中,以他对音乐艺术的独特理解、对当时社会音乐生活的真切感知,以及运用他独创性的表达方式,积极地开展音乐批评。舒曼的音乐评论,作为真实的历史存在,其理论价值和历史贡献是不可抹杀的。叶松荣先生对此给予高度评价:“第一个具有完全不同于传统音乐批评眼光、并取得重大成果的就是舒曼。他对音乐批评提出了自己特有的见解,具有历史意义的突破。”

<sup>[1]</sup>笔者认为,至少在以下三个方面有着积极意义:

##### 1、创新了音乐评论的形式

19世纪上半叶舒曼之前,欧洲音乐评论领域,只有学院派或理论家的声音,他们只会以哲学原理评判音乐创作。音乐杂志发表的文章,也总是以出版者的喜好为准,这就妨碍了评论自由。舒曼与这一现象格格不入,认识到:“那些老先生,那

<sup>[1]</sup> 叶松荣《欧洲音乐文化史论稿》第232页,福建人民出版社2001年。

些对位法学者和反对浪漫派的人’，恨不得‘连辫子和假发都要照搬前人的样式’，不要指望他们能革新，也不要指望当时风行的‘新旧混杂的’音乐运动，他们左右摇摆，‘革新上缩手缩脚，一派市侩作风，浑浑噩噩。’‘只有年轻人，像雅各宾党人一样崇尚自由的人，鄙弃陈规的人，天才横溢、狂放不羁的人’才是未来音乐的先锋。”<sup>[1]</sup>舒曼是这么想的，也是这么做的。他在浪漫主义音乐思潮的涌推之下，从自身二重性格特征出发，天才地创造了一种戏剧性的评论方式：把内心深处复杂的、有时还是矛盾的艺术观，通过虚构的“大卫同盟”中的“弗洛列斯坦”、“埃塞比乌斯”、“拉罗先生”等人物不同风格的表现、谈话或争议来表述。从而，使原本规规矩矩、僵化刻板的音乐评论变成了诗意的交流或是一幕幕戏剧，一开始便拉近了读者与艺术的关系，引导读者共同体会音乐、思考音乐。可以说，在当时许多评论家都走温和路线，写一些投观众所好的文章这样一个社会背景下，舒曼的音乐评论不愧为一股清新的春风，为当时的德国音乐带来了一道亮丽的风景。

## 2、提高了音乐评论的实效

舒曼是一位高尚艺术理想的捍卫者，与当时陈腐浮华的“庸夫俗子们”势不两立。因此，基于他二重性格而虚构的“大卫同盟”，他认为应当是由艺术界中一切具有大胆探索精神的精华人物组成的联盟。他正是巧妙地利用了“大卫同盟”这一臆想的组织，把其盟员特别是弗洛列斯坦和埃塞比乌斯作为他内心思想的代言人，大胆而充分地表达了他的艺术思想，实现了他进行音乐评论之初设定的宗旨，客观上提高了其音乐评论的实效。比如，舒曼借用弗洛列斯坦和埃塞比乌斯以激烈争辩为特点的言论和以戏剧场面为背景的表现，大胆而深刻地抨击了阻碍新艺术发展的陈腐论调，让人们进一步认识了当时音乐界空谈、献媚、伪学术等的危害，让墨守陈规和鄙陋庸俗之人无地自容；生动而形象地宣传和推介了他的艺术主张，使人们进一步认识并接受他的艺术主张，特别是他关于音乐是感情的表现和音乐必须具有深刻的思想内容的艺术观点；有说服力地引导人们认识贝多芬、舒伯特等古典作曲家的艺术思想及其作品的真正价值，重新确立古典音乐的优秀传统在音乐活动中的地位和作用；热忱地推荐那些有真才实学的音乐家及其优秀作品，为他们做周到的介绍，使肖邦、柏辽兹、李斯特、勃拉姆斯等一批音乐新人得以展露才华、脱颖而出，获得社会的广泛认同，最终成长为音乐巨人。此外，由于舒曼音乐评论的读者群中，既有专业音乐从业者，也有广大业余音乐爱好者，他的别具一格的评论方式，适应

<sup>[1]</sup> [德]巴巴拉·迈尔著 杜新华译《罗伯特·舒曼》第56页，人民音乐出版社2004年。



了不同层次读者的需要，被各个层面的读者所接受，受到读者的广泛欢迎，启迪了一大批的音乐志士，使音乐评论取得了前所未有的影响力和渗透力。

### 3、丰富了浪漫主义音乐

舒曼曾说过：“评论家应该有力而审慎地参加新思潮的新活动，而不应当闲情逸致地对那些古老风流事件的遗迹进行研究。这种明显的向后倒退，或者学究式的坚持固陋旧弊，或追忆着青春之恋的梦幻，都是毫无用处的，也是毫无益处的。时代在前进，人必须与时代同步前进。”<sup>[1]</sup>舒曼正是这样，本着勇敢的斗志、满腔的热忱和旺盛的精力从事音乐评论工作，在自己的热情洋溢的论文里，以富于浪漫色彩的话语表述和场景描绘，摒弃一切陈腐的、鄙陋庸俗的论调，弘扬一切进步的、面向未来的东西。这些论文启发了不少作曲家的灵感，在广大的音乐家和音乐爱好者的圈子里引起了骚动，影响和促进了当时乐坛的浪漫主义运动，因此也使得舒曼成为了当时德国音乐艺术中进步方向的领袖之一。可以说，舒曼的音乐评论代表了19世纪浪漫派音乐家的特征，19世纪下半叶专业的音乐评论事业繁荣起来，舒曼发挥了功不可没的作用。不仅如此，舒曼的音乐评论一直影响至今。于润洋先生认为：“一个半世纪以来，社会向前发展了，人们对音乐艺术的认识也在不断深化。但是舒曼对音乐艺术本质的理解中的合理内核，他对音乐的高度思想性和艺术性的要求，他对音乐生活音乐创作中庸俗倾向的批判，这一切对于我们今天开展音乐美学的研究和评论仍然是具有现实的珍贵价值的”。<sup>[2]</sup>叶松荣先生也同样给予了很高评价：“舒曼的音乐批评具有现代的眼光和世界性的意义。时至今日，它仍然强有力地影响着各国音乐美学研究者的学术思维方式。”<sup>[3]</sup>

<sup>[1]</sup> 格奥尔格·克内普勒著《19世纪音乐史》第534页，人民音乐出版社2002年。

<sup>[2]</sup> 于润洋《音乐美学史学论稿》第184页，人民音乐出版社，2004年。

<sup>[3]</sup> 叶松荣《欧洲音乐文化史论稿》第232页，福建人民出版社2001年。

## 第四章 舒曼二重性格特征对钢琴套曲创作的影响及其体现

### 一、舒曼钢琴套曲的创作和特点

舒曼最早涉足的领域和最高成就的体现在于他的钢琴创作。1839年以前，他在音乐创作中只写钢琴作品，1840年以后，他才开始创作艺术歌曲。舒曼一生创作了包括钢琴套曲和奏鸣曲在内的大量钢琴作品。纵观他的钢琴作品，可以看出，他在直接继承贝多芬的古典主义风格、努力发展威柏和舒伯特的德国进步浪漫主义传统的同时，凭着他对生命的激情和对社会的感知，以丰富的想象和浪漫的诗意，创新了钢琴音乐的表现范围与手法，开拓了钢琴音乐创作新的境界，体现了钢琴音乐的现实力量，也因此打造了他个人独特而新颖的钢琴音乐风格，使钢琴作品成为他音乐创作领域中一道靓丽的风景线。

最能体现舒曼钢琴创作中独特风格和非凡才能的，当数他首创了钢琴套曲这一新的体裁。舒曼采用舒伯特声乐套曲的原则，把一系列精致而又相对独立的小品组成钢琴套曲，从而创造了他的钢琴曲中具有独创性的表现形式。舒曼一生创作了数十部之多的钢琴套曲，具有代表性且为人熟知的，有如《蝴蝶》(Butterflies, 作品第2号, 1929—1831)、《狂欢节》(Carnival, 作品第9号, 1834—1835)、《幻想曲集》(Phantasiestücke, 作品第12号, 1837)、《童年情景》(Kinderszenen, 作品第15号, 1838)、《克莱斯勒偶记》(Kreisleriana, 作品第16号, 1838)、《少年曲集》(Album für die Jugend, 作品第68号, 1848)和《森林情景》(Waldszenen, 作品82号, 1848—1849)等。概括舒曼钢琴套曲的特点，笔者以为，主要有：

#### 1、结构的独创性

十九世纪欧洲浪漫派作曲家的倾向是偏爱小品，他们不像古典时期、巴洛克时期的作曲家那样，喜欢创作宏大的作品，而是更多地把兴趣集中在创造一系列短小的作品上。舒曼也是如此，他顺应这一潮流，把多首不同标题的、形象独立的、精致的、迅速对比转换的小曲，用变奏曲形式的贯穿、发展手法构成钢琴套曲。这种套曲中的分曲形式短小、个性鲜明，但每一个分曲都有自己的独特风貌，有些与主题相似，有些则与主题相去甚远，表面看起来象一首首别开生面的独立小曲，通过节奏的巧妙运用，又使这些小曲浑然一体，形成一部完整的套曲。舒曼的这类钢琴套曲沿用了舒伯特声乐套曲的原则，也可以说是在舒伯特的即兴曲、门德尔松的无

词歌一类的钢琴独奏小品基础上的继承和发展。但他们有着区别，后者是由可以单独演奏的一首首独立乐曲组成的，而舒曼的钢琴套曲是在一个总的题目下，由统一的主题思想贯穿着一个不可分割的艺术整体。对于整首套曲来说，每一首分曲都是与主题紧密相关的不可或缺的有机组成部分；而就每一首分曲来说，又不乏表现方面的灵活性，同样可以表达作曲家细致、巧妙的构思，使乐曲无拘无束地自由发展，充分表达出丰富多彩的形象和异常复杂的内心活动。从这个意义上说，舒曼首创了钢琴套曲这一体裁。

## 2、内容的文学性

舒曼深厚的文学造诣，不仅体现于他的音乐评论，而且也体现于他的钢琴创作。他总是力求将浪漫主义的诗意想像和音乐家所接触的社会现实紧密结合，力求通过音乐的形式表达出文学般的内容，使音乐同样可以与文字一样表达他的艺术思想和人生体验，异曲同工，殊途同归。一方面，他的许多钢琴套曲本身就是文学作品的直接影响下而创作的。《克莱斯勒利安那》、《幻想曲集》、《夜曲》是根据霍夫曼的作品而创作的，《蝴蝶》脱胎于让·保尔的长篇小说《淘气的年代》。他的其它套曲也清楚地表现出了音乐形象和文学形象之间的密切关系。另一方面，他在创作钢琴套曲时，综合运用了大量的文学手法，使他的一首首钢琴套曲，在结构布局上更像是散文式的，展开方式往往是情节性的，而音型描述手法则往往是象征性的，俨然就是一部部文学作品。欣赏他的音乐作品，听众很容易就能感受到他那始终激动的、变化无常的内心世界，联想到他精心描绘的自然景象，体会到惟妙惟肖的人物刻画和形象逼真的幻想场景。这些都使得舒曼的钢琴套曲一如文学作品一样，承载了丰富的感情、寄寓了深刻的思想。

此外，在钢琴套曲中加注标题，也可以说是文学性在舒曼钢琴作品中的体现。舒曼通常会在钢琴作品中加上明确详实的文字标题甚至附记题辞，但是这些标题又往往与作品内容没有必然联系。在舒曼看来，作品加注标题的意义在于把演奏者导入作曲家设定的形象范围，并防止听众曲解作者的构思。同时，标题又一定程度上会束缚听众的想象力。因此，他进行音乐创作时多半是在作品写后再加上标题。例如：“在《狂欢节》这部钢琴套曲中，他用了喜剧丑角皮埃罗和阿尔涅金、幻想中的人物弗洛列斯坦和埃塞比乌斯以及音乐家肖邦和帕格尼尼甚至自己的恋人等等许多人的名字为标题，以一段段精巧的音乐分别为这些人物做了肖像式的刻画。此外，这部套曲中还有“高贵的圆舞曲”、“对话”、“互认”、“倾诉”、“漫步”这一类标题，

分明是作者力图用音乐做一些场景的描绘。《幻想曲集》是由八首钢琴小品组成的，在‘夜晚’、‘冲动’、‘为什么’、‘奇幻的梦境’、‘最后的歌曲’等等标题下，舒曼俨然是在用音乐写下了一首首情景交融的散文诗。《童年情景》这部钢琴曲则更富于文学式的描述性，从‘捉迷藏’、‘火炉旁’、‘竹马游戏’、‘入睡’这一系列标题中，我们似乎可以联想起电影艺术中的‘蒙太奇’，一組组有机衔接的画面把人们带入一个儿童的世界。”<sup>[1]</sup>

### 3、手法的新颖性

舒曼创作钢琴套曲，除了继承德国古典乐派和初期浪漫乐派的优秀传统外，不局限于传统的艺术手法，而是大胆探索，追求新意。他善于通过独特的旋律、新颖的和声、复合的节奏和丰富的织体等手法来刻画人物特征、自然景象、活动场面，特别是善于表现人物的丰富感情，以表达他的人生思考和生活体验，达到他的创作目的。如旋律进行的自由，摆脱了任何公式化的束缚。既有绵长不歇的旋律，又有灵巧活泼的动机。有时旋律的头尾不明，来去突兀；有时旋律融化在织体之中，呈现模糊朦胧的色调。其节奏多变，打破了小节及轻重拍的常规，使用很多切分和附点，其节奏往往有浮动飘逸之感。他的和声同其他浪漫派作曲家相比，并不复杂，但却丰富多彩。他常用调号较多的调性。有远关系调的过渡或对比；爱用突然转调和等音调。有时和声的性质先隐后显，使人豁然开朗。他的织体丰满，有时形成独特的复调声部，右手也往往是多声的。隐伏的旋律声部纵横交错其间。内声部或低声部也常常突出。其织体具有多层次性，在钢琴中强调乐队效果等特点。从而丰富了钢琴的表现手法，使他的钢琴音乐深刻全面地表达出人物的极其细微的内心体验，对感情的揭示非常深刻细致。

## 二、舒曼二重性格特征对钢琴套曲创作的影响

正如舒曼的二重性格特征影响了他的音乐评论一样，舒曼的二重性格特征也同样深深地影响了他的钢琴音乐创作。笔者以为，舒曼的二重性格特征对他钢琴套曲的影响，可以从直接和间接两个层面进行探研。

### 1、直接层面的影响

从直接层面来看，就是说，舒曼的二重性格特征，无时无刻不在影响着他的心理活动和创作理念。这种心理活动和创作理念，在他进行钢琴套曲创作时，又势必

<sup>[1]</sup> 邢维凯《舒曼钢琴音乐作品中的文学性创作意识》

自然地、直接地流露于他的钢琴音乐作品。而当时以情感论为主要内容的浪漫主义音乐美学思想又恰恰为他这种个性的展露创造了条件、提供了可能。“浪漫主义音乐美学的情感论发端于启蒙时代的卢梭、狄德罗等人，他们崇尚一种情感的自然流露，主张艺术乃以表达人的内在情感为宗旨。”<sup>[1]</sup>黑格尔从他的客观唯心主义哲学观和浪漫主义艺术观出发，对音乐美学思想中的情感论作了较为全面的论述，他认为，“音乐的独特任务就在于它把任何内容提供心灵体会，并不是按照这个内容作为一般概念而存在于意识里的样子，也不是按照它作为具体外在形象而原已进入知觉的样子或是已由艺术恰当地表现出来的样子，而是按照它在主体内心世界里的那种活生生的样子。”<sup>[2]</sup>“所以适宜于音乐表现的只有完全无对象的（无形的）内心生活，即单纯的抽象的主体性。……音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我”<sup>[3]</sup>就是说，音乐并不需要借助于独立于主体之外的其他东西来表达内容，最适宜于音乐表现的乃是音乐家自我的内心世界及其情感体验。19世纪浪漫主义情感论得到进一步发展，情感论一度成了浪漫主义的代名词，情感论就是浪漫主义，浪漫主义就是情感论。柏辽兹、舒曼、肖邦、李斯特和瓦格纳等都是这一艺术观的代表人物，其中最为典型的当数李斯特和舒曼。李斯特宣称：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。”<sup>[4]</sup>舒曼在音乐评论文章中写道：“情感萦注到什么地方，什么地方就会涌出音乐。”<sup>[5]</sup>“只能够发出空洞的音响，而没有适当手段来表达内心情绪的艺术，乃是渺小的艺术。”<sup>[6]</sup>基于这一认识，舒曼在钢琴套曲创作中，强调感性表现及其幻想因素的同时，包含着相当强烈的主观性，表现为，他常常把他自己的内心世界作为基本主题，把他个人的生活经历和情感体验作为基本题材，在作品中刻划了不同人物的喜怒哀乐和冲突矛盾的心理状态。考察他的创作历程也可以看出，他的钢琴作品多数是他前半生内心生活的写照和个人生活经历的再现。给人的感觉就象，他是在撰写他的自传小说和个人日记一样地来创作钢琴音乐，而他的钢琴套曲也一如他的性格特征，常常让人感受到他那内心深处的彷徨和对抗。因此可以说，显而易见，他的二重性格特征对他钢琴套曲的创作产生了直接的、深入的影响。

<sup>[1]</sup> 袁琼《论欧洲浪漫主义音乐美学的本质特征》（下）载《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2005年第3期第4页。

<sup>[2]</sup> 黑格尔《美学》第三卷上，第345页，商务印书馆，1979年。

<sup>[3]</sup> 黑格尔《美学》第三卷上，第332页，商务印书馆，1979年。

<sup>[4]</sup> 李斯特著，张洪岛、张洪模译《李斯特论柏辽兹与舒曼》第26页，人民音乐出版社，1962年。

<sup>[5]</sup> [德]古·扬森编，陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第21页，人民音乐出版社，1978年。

<sup>[6]</sup> [德]古·扬森编，陈登颐译《舒曼论音乐与音乐家》第143页，人民音乐出版社，1978年。

## 2、间接层面的影响

从间接层面来看，舒曼的二重性格特征影响了他的艺术观，使他的艺术观带有明显的二重性格烙印，而他的钢琴套曲创作是在他的艺术观的指导下进行的。因此，他的二重性格特征便势必间接地影响他的钢琴套曲创作。一如本文第二、第三章所分析的，在浪漫主义思潮、个人的生活和感情经历、动荡的社会政治环境等内、外因的共同作用下，使他逐渐酝酿、形成了二重性格特征。他的二重性格特征又影响了他对艺术社会实践的认知和判断，逐渐形成了有着鲜明风格的艺术观。而他的艺术观要么是通过发表音乐评论文章来表达，要么是通过音乐创作来体现。作为一位音乐评论家，他要通过发表音乐评论文章来表述他的艺术观点，来影响和带动社会音乐事业的发展；而作为一位作曲家，一方面，他的艺术观总要或明或暗、或浅或深地指导、影响着他的音乐创作；另一方面，他则总是或有意或无意地通过音乐创作来体现、实践他的艺术观。因此，从这个意义上来说，在他进行钢琴套曲创作时，总是自觉、不自觉地受到其艺术观的影响，进一步说，便是自觉、不自觉地受到其二重性格特征的间接影响。

## 三、舒曼二重性格特征在钢琴套曲中的具体体现

在舒曼的钢琴音乐中，贯穿他二重性格的作品比比皆是，他的钢琴套曲更是如此。舒曼二重性格特征在他的钢琴套曲中有着不同的表现，他的内心世界两个代言人担当了不同角色，有时候是把弗洛列斯坦和埃塞比乌斯作为标题，然后通过独特的音乐语言来表现他们；有时候在套曲里加注“F”或“E”，似乎在提醒人们弗洛列斯坦和埃塞比乌斯在这里的存在；有时候则没有任何明确提示，只是从曲子的风格里可以捕捉到这两个人物的影子。不管如何，舒曼二重性格及其代言人，始终在钢琴套曲里如影相随，成为了他钢琴套曲中不可分割的有机组成部分。因而，体现他双重性格的埃塞比乌斯式的温柔诗意和弗洛列斯坦式的英雄气息的结合也就成为了舒曼钢琴音乐的一种艺术特色，独具魅力。

由于篇幅所限，本文仅就选取舒曼钢琴套曲中的《蝴蝶》、《狂欢节》、《克莱斯勒偶记》等三首作品，进行粗浅分析：

### 1、《蝴蝶》

《蝴蝶》是舒曼继创作《阿贝格变奏曲》之后创作的第二号钢琴作品，也可以说是舒曼钢琴作品中最早引起人们关注的一首标题性钢琴作品，构思于1829年，完成于1831年，1832年4月由基斯特纳（Kistner）公司出版。舒曼创作《蝴蝶》的灵

感来自于阅读了让·保尔的自传体小说《淘气的年代Flegeljahre》(亦有人译作《少不更事的年代》、《妄自尊大的时期》、《少年气盛》等),小说描写了一对性格迥然相异的双胞胎兄弟巴尔特和布尔特同时爱上了一位年轻貌美的女孩维娜的感人爱情故事。哥哥巴尔特(实际上是弗洛列斯坦的前身)外向、活泼、大胆、热情,弟弟布尔特(实际上是埃塞比乌斯的前身)胆怯、害羞、内敛、文雅,维娜在他们之间选择了巴尔特,让布尔特大失所望,黯然神伤。小说的最后一章是《假面舞会Larventanz》(Laver在德语中除了假面之外,亦包含幼虫之意,因此也有人译作《幼虫之舞》),描绘的是兄弟两人和维娜相遇于假面舞会,都在猜测维娜究竟爱上了谁,巴尔特在许多戴着假面具的人群中找到了维娜,并知道了维娜爱的正是自己,布尔特知悉后便悄然隐退,一去不返。

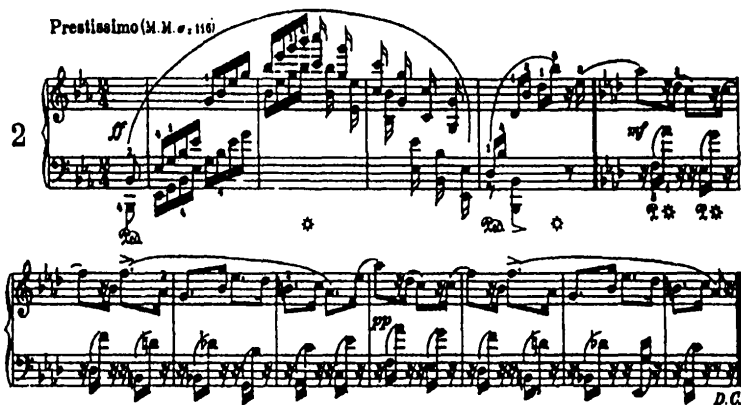
舒曼深深地为这一爱情故事所感动,巴尔特和布尔特性格及表现又契合了他内心深处的二重性格特征,仿佛就是他内心深处的两个代言人。因此,舒曼把小说最后一章《假面舞会》的场景谱成了钢琴曲,并取名为《蝴蝶》。标题何以取作《蝴蝶》,舒曼本人并没有具体说明,但后人研究认为有几种可能:一是由“幼虫之舞”而来,象征蝴蝶在翩翩起舞;二是象征假面舞会上的蝴蝶面具;三是象征着舒曼的乐思一如蝴蝶从虫蛹里蜂涌飞出,飘然而去;四是象征布尔特就象蝴蝶越飞越远,最后销声匿迹。全曲由一个六小节的序和十二段小曲组成,每段的标题分别是:《化妆舞会》、《巴尔特》、《布尔特》、《假面》、《维娜》、《布尔特之舞》、《交换假面》、《招供》、《愤怒》、《卸妆》、《急忙》、《终场与踏上归途的兄弟们》。作品沿用了舒伯特的圆舞曲风格,整体上表现了假面舞会上热闹、生动、嬉戏的气氛,但每首小曲都有各自的主题和不同的表现手法,使人觉得就象一篇优美的散文一样“形散而神不散”。

作品中,舒曼用独特的音乐语言表现了巴尔特和布尔特不同的性格,如南京艺术学院潘洁所分析的:<sup>[1]</sup>

“乐曲开始的引子,级进上行的动机似乎象征着蝴蝶的飞翔。大小调的交织,为整个乐曲准备了明暗两种色彩,象征着兄弟二人不同的性格。

第二段是对巴尔特的描写:

<sup>[1]</sup> 潘洁《从〈蝴蝶〉看舒曼音乐中的标题性》第93—94页,载《艺术百家》2005年第2期第93页。



前四小节，用分解和弦的上下翻腾象征着蝴蝶的飞翔（降E大调）。迅速起伏在四个八度的宽广音域内，灵活快速，起伏跌宕，充满青春的生命活力。后八小节（降A大调）的节奏型，则以双手交叉的节奏模拟了蝴蝶扑打翅膀的节奏，这是一种现实性描写手法。这里的旋律起伏比引子和第一段要大得多，可以从中体会到巴尔特的性格是比较热烈、冲动、情绪化的。

第三场是对布尔特的描写：

Musical score for the third section (M.M. 144). The score is in 3/4 time and features a complex, rapid melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'M.M. d. 144' and the dynamic is 'simile'. The score includes a large slur over the first four measures and a 'D.C.' marking at the end.



调性变为柔和的升 f 小调与明朗的 A 大调的交替，节奏也变为稳重的三拍子，旋律进行以级进为主，这一点充分体现了勃尔特是一个温文尔雅、略带书生气的诗人形象。这一段的结构为单三部曲式。”

## 2、《狂欢节》

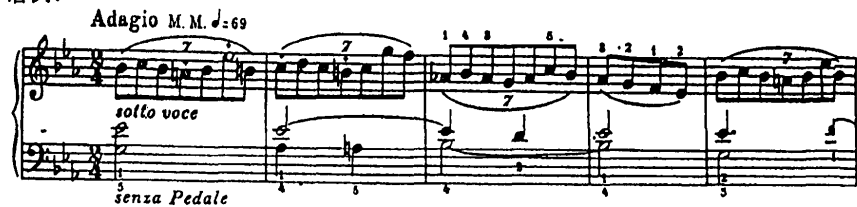
舒曼于 1835 年创作《狂欢节》，灵感来自于他在克拉拉之前的一次短暂爱情经历。1834 年舒曼在维克家学习钢琴期间，曾爱上一位与其同是学习钢琴的师妹爱妮丝汀娜（Ernestine Von Fricken）并与其同居，维克知道后从中作梗，爱妮丝汀娜的父亲弗立肯男爵便中止了她在维克家的学习生活。同时，舒曼也发现爱妮丝汀娜并没有他原先想象中的那么好。于是，这段短暂的爱情便宣告结束。但是，这一经历却成了舒曼后来创作的灵感。他发现爱妮丝汀娜的出生地是波西米亚的阿什（Asch），其四个字母也是舒曼本人名字中的四个字母，而且也都可以改换成音名（德国音名中，降 E 写成 Es=S，B 音则写成 H）。于是，舒曼便以这四个字母作为作品的基本动机。同时，舒曼从基督教国家的重要节日——狂欢节以及让·保尔小说中所描绘的狂欢节上假面舞会的情景中得到灵感，认为狂欢节的场景可以寄寓他丰富的想象，宜于表现他巧妙的构思。因此，舒曼把作品命名为《狂欢节——4 个音符的小景 Carnival:Scenes mignonnes sur quatre notes》出版，题献给波兰籍小提琴家兼作曲家李宾斯基（Karol Lipinski）。

《狂欢节》由 21 首小曲组成，每首小曲都有标题，叙述的是在一个狂欢节舞会上，各色人物相继登场，尽情表演。主要有三类人物：一是取材于戏剧中的传统丑角如皮埃罗、阿尔列金等，他们的表现丑态百出，引人发笑；二是象征舒曼亲密朋友的，如艾丝特蕾拉象征爱妮丝汀娜，柴莉娜象征克拉拉等；三是“大卫同盟”盟友如肖邦、帕格尼尼、弗洛列斯坦、埃塞比乌斯等等。这三类人物中，“大卫同盟”盟友是最为重要的，作品深刻地描绘了“大卫同盟”盟友向音乐界的庸夫俗子进攻的情景。而“大卫同盟”盟友中，弗洛列斯坦和埃塞比乌斯是舒曼本人内心二重性格的真实写照，作品中有着生动的描绘。正如苏州大学艺术学院吴磊所分析的：<sup>[1]</sup>

“其中第五首《埃塞比乌斯》、第六首《弗洛列斯坦》可以说是舒曼的自画像。舒曼用温柔徐缓的音调，飘浮闪动的和声效果，栩栩如生地展现了埃塞比乌斯富有诗意的形象：

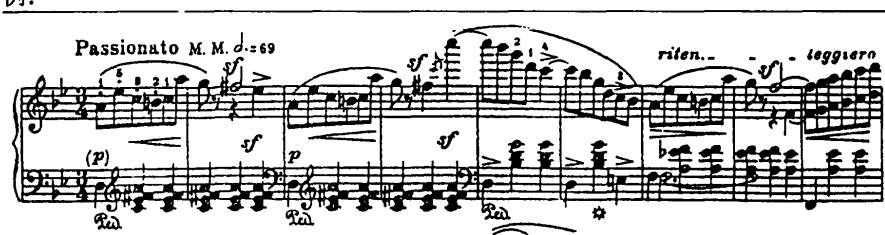
<sup>[1]</sup> 吴磊《舒曼钢琴音乐的双重性格特征》载《苏州丝绸工学院学报》1998 年第 6 期第 97 页。

谱例:



另一方面,舒曼则用音乐材料不断变化的手法,以及频繁的力度对比,来刻画自己性格中的另一个侧面,即弗洛列斯坦奔放不羁的形象:

谱例:



### 3、《克莱斯勒偶记》

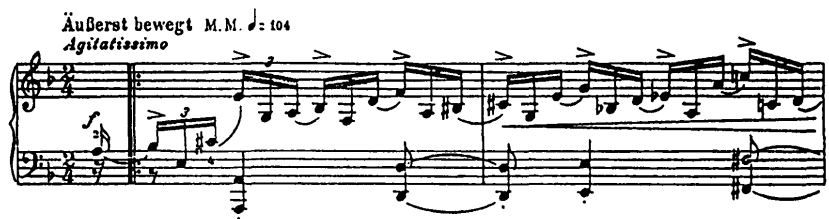
舒曼于1838年4月仅用4天时间便创作完成了《克莱斯勒偶记》,作品的灵感来自于霍夫曼作品中所虚构的一个人物——克莱斯勒。霍夫曼在其作品中把克莱斯勒塑造成了一位有着非凡才华、易于激动、富于机智、耽于幻想的指挥家,同时,霍夫曼也常常把克莱斯勒用作笔名发表音乐评论文章,以克莱斯勒之口抨击当时庸俗音乐家把音乐作为享乐的工具、只懂得卖弄技巧而不重视音乐内涵的不良倾向,引起了舒曼的共鸣。

《克莱斯勒偶记》不象舒曼的其它钢琴套曲,有着鲜明的标题,因此,很难说作品表达的是什么思想。作品完成之初,舒曼曾写信给克拉拉,说要题献给她,因此有人分析说作品表达的是舒曼对克拉拉的强烈的爱;但是,舒曼后来又把这首作品题献给肖邦,以回报肖邦所题献给他的F大调叙事曲作品34,因此,又有人分析说作品主要是为了表述舒曼和霍夫曼一致的艺术观。然而,在作品焦躁不安而锐利的g小调分段中,我们不难感受到弗洛列斯坦的存在;而在田园诗般的降B大调分段中,又不难感受到埃塞比乌斯的存在。正如方之文在《诗的音乐,音乐的诗》中所分析的:<sup>[1]</sup>

<sup>[1]</sup> 方之文《诗的音乐,音乐的诗》第33页,人民音乐出版社1983年。

“第一首：这是首热情奔放的乐曲，人们很自然地联想起弗洛列斯坦的形象。右手用重音显著的不断上行的三连音；左手的音乐主题采用了连续的切分节奏，其中频繁地运用不协和的副属和弦，好象在发泄心中的愤懑和不安。

谱例：



第二首：这首乐曲与第一首不同，那沉思的气氛使人想到了埃塞比乌斯。它是一首回旋曲。主题的速度不快，但很有内在的表情，勾画了一个凝神思索的艺术家的形象。

谱例：



#### 四、舒曼钢琴套曲的独特魅力

笔者认为，舒曼二重性格影响下的钢琴套曲有着以下几点独特魅力：

##### 1、文学手法中承载了丰富感情

正如舒曼在音乐评论中认为的，“音乐是心灵的流露”，音乐的价值很大程度上取决于它是否具有丰富的感情内容。他在钢琴音乐创作中，总是力求实践、体现这一观点，通过模拟文学手法，运用钢琴音响中丰富的复调、织体、华丽的音色效果和踏板色彩等，进行了深刻的心理刻画、鲜明的形象描绘和丰富的情感抒发，真正做到了把思想感情有机融入钢琴套曲这一独特的艺术形式，使他的钢琴套曲显得思想深刻、内容生动、情节感人。舒曼本人自称他的作品是“情调之画”，一点也不为过。后世的音乐评论家更是对他钢琴作品的这一特征给予了高度肯定，如前苏联的瓦·科年（B. КОИЕВ）就说过，舒曼的钢琴曲“与舒伯特和门德尔松的钢琴曲

部分地相似，它们都有富于诗意的情调，与‘沙龙歌舞’完全不同的风格和接近于小品的趋向。然而，舒曼的同时代人中没有一个能包罗如此多种多样的印象，表达如此深刻充沛的感情。由激动而转为兴奋激昂、处于极端对立的奔放的热情和伤感的幻想、不可思议的神秘性、时而近乎怪诞的幽默、叙事诗的因素——这一切使得舒曼的钢琴作品具有了独特的特征。”<sup>[1]</sup> 这一评论无疑是对舒曼钢琴套曲中所具有的丰富感情的最好注脚。

## 2、极端对比中凸现了戏剧效果

舒曼在他的钢琴套曲里既描绘了变化无常的内心世界，又描绘了栩栩如生的自然景象；既有惟妙惟肖的人物刻画，又有跌宕起伏的情节叙述，使他的作品俨然成了内容丰富、情节生动的一幕幕戏剧。而舒曼在钢琴套曲中对于弗洛列斯坦和埃塞比乌斯强烈的内心对比和明显的情感冲突的描绘，则使得他的音乐时而热情激昂、时而冷静沉思，进一步加强了这种戏剧效果，使音乐中的戏剧场面更为逼真。舒曼的钢琴套曲中，有不少曲子可以让人感受到生动的戏剧场面和强烈的戏剧效果，如“《幻想曲集》在这方面就是一个典型，它的第一首是以压抑而细腻的音响写成的幻想‘场面’——《夜晚》开始的，与它形成对比的是狂热而兴奋的《激情》，在这之后是满怀柔情的《为什么》，接着其中的伤感情绪又为《奇想》中的动荡不安的心情和陡升突降的音调所代替。其中的分曲也是如此，如在第一个三部曲式的结构里，主要的‘弗洛列斯坦’主题与中部形成对比，中部的开始主题具有‘埃塞比乌斯’的性质，但是这个中部本身的结构就象对比的三部曲式，其中间部分也是紧张、冲动而激昂的。整个曲子的中央插部忧郁而神秘，其结构也象三部曲式，含有对比的、‘爆发性’的因素。用来衬托这个插部的第一个‘弗洛列斯坦’主题，和它形成最强烈的对比。”<sup>[2]</sup>

## 3、诗意幻想中彰显了现实力量

舒曼在现实生活中是失落的、压抑的，便自然面向幻想世界寻找精神寄托和感情慰藉。用他自己的话来说就是：在艺术的幻想中寻找现实的幻想的代替物。他有一句关于幻想的名言：“但愿在法则的链条上，永远绕着幻想的银线”。<sup>[3]</sup>但是，舒曼的幻想与当时德国浪漫主义者追溯往事、逃避现实的作风不同，而是追求诗意的提升和前进的热情，是一场理想与现实的心灵对话。因此在他的作品中，撩开幻想的面

<sup>[1]</sup> [苏联]瓦·科年《舒曼的音乐创作》载《音乐译文》1960年第3期第60页。

<sup>[2]</sup> [苏联]瓦·科年《舒曼的音乐创作》载《音乐译文》1960年第3期第62页。

<sup>[3]</sup> [德]古·扬森编，陈登顺译《舒曼论音乐与音乐家》第142页，人民音乐出版社1978年。

纱，我们可以感受到他充满斗志的理想和希望，同样也可以感受到由庸俗的社会、宫廷的约束、孤独的心灵所带给他的悲观失望；可以感受到他的追求、成功和激动，同样也可以感受到他的怀疑、失望和逃避；可以感受到他面对现实的抗争，同样也可以感受到他遁入幻想的诗意；可以感受到，他的音乐中，有着绘声绘色的表情、触动心弦的音调、发自内心的呐喊、震撼人心的效果。而在舒曼内心挣扎中，较之于埃塞比乌斯的温情诗意，弗洛列斯坦的乐观主义精神和对待生活的积极态度却又总是占着上风。这一切，都使得他的音乐具有梦幻诗意的同时，又有着现实主义的力量。也许正是因为这点，多少年来，无论是演奏者，还是普通听众，都会被他的音乐中所蕴含的激情和力量所深深打动，进而产生心灵的共鸣。

## 结 语

本文在前人研究的基础上，紧紧围绕舒曼的二重性格特征这一主线进行了递进式的探索研究。通过对舒曼二重性格的成因分析，使我进一步了解了舒曼的成长历程、创作环境，也进一步了解了十九世纪上半叶德国资产阶级知识分子的生存氛围和思想状态；通过对舒曼二重性格在其音乐评论中的表现进行研究，使我进一步了解了当时德国的音乐社会现状和庸俗时弊，进一步了解了舒曼音乐评论的时代背景和主要论点；通过对舒曼二重性格特征在其钢琴套曲中的表现进行研究，使我进一步了解了舒曼钢琴套曲的创新亮点和主要特色，进一步挖掘了其钢琴套曲的艺术底蕴和独特魅力。

然而，研究的心得远不止此。通过文中分析，不难得出结论：舒曼的二重性格特征不仅是他个人生活感情经历的结果，同时也是社会政治环境影响的结果；不仅是属于他自己的个性特征，更是当时德国资产阶级知识分子思想状态在他身上的集中反映。同时，他的音乐评论和音乐创作的价值也不仅仅停留于其作品本身，更为主要的是，他的二重性格特征影响下的音乐评论和音乐创作，既让人感受到他同时也是当时德国资产阶级知识分子面对现实时的郁闷无奈、消极逃避，更让人感受到他同时也是当时德国资产阶级知识分子超越现实的昂扬斗志和抗争精神。“大卫同盟”与其说是他内心世界的代言人，勿宁说是他心目中进步力量的化身，是他向音乐界的庸夫俗子和政治上的黑暗势力挑战的勇士。通过“大卫同盟”尤其是弗洛列斯坦式的激昂、勇猛，舒曼毕生都在为争取社会和艺术的进步、为争取崇高的人道主义的理想而不懈战斗。从而也以此促进了浪漫主义音乐的进一步发展，将浪漫主义音乐带入了一个新的高峰。正如叶松荣先生所说，“舒曼作为一个作曲家，他的音乐创作与音乐批评确实代表了一种新的方向。后来李斯特、柏辽兹就是沿着这一方向发展的。应当说，舒曼的音乐批评与音乐创作跳出了单纯追求技术的旧窠，抓住了音乐的真正灵魂，并以更宽广的视野再创了一种全新的只属于舒曼一个人的音乐创作与音乐批评的途径。”<sup>[1]</sup>这才是舒曼的真正价值所在。舒曼以其出色的成就在世界音乐史上占据着光辉的一页，有权作为十九世纪上半叶德国伟大音乐家名标青史。

<sup>[1]</sup> 叶松荣《欧洲音乐文化史论稿》第242页，福建人民出版社2001年。

当然，也有些人认为，舒曼的音乐成就，譬如管弦乐作品的些许遗憾，表明他的艺术造诣不如莫扎特、贝多芬那般炫目；有人批评舒曼：“他的评论文章显得十分主观，过于依据自己的好恶作评判，而未能建立客观的美学观点。”<sup>[1]</sup> 还有一些评论说，舒曼没有创作过大型的钢琴曲，说他的钢琴套曲在结构上、在形式上、在复调上和管弦乐处理上的弱点是明显的。笔者认为，这种看法是不公平的，世界音乐史上，没有哪位音乐家能象舒曼那样，既在音乐评论同时又在音乐创作上作出如此杰出的贡献。可以说，舒曼在短暂的生命中，尽了自己最大的努力，把最好的成绩奉献予世人，达到了成功的顶点。

在社会不断发展、音乐事业不断进步的今天，加深对舒曼的分析与研究，对于我们进一步了解舒曼的音乐作品、十九世纪的进步音乐语言及开拓我国的音乐事业都具有重要意义。笔者在本文中，从舒曼的二重性格特征这一视角，对他进行了一些初浅的探研，只是希望进一步引起人们对他的关注和挖掘，希望为从事音乐教育和音乐研究的人们提供一些新的帮助。

---

<sup>[1]</sup> [英]蒂姆·道雷《舒曼》第3页，江苏人民出版社1999年。