

序言

福里德里克·弗朗索瓦·肖邦，波兰钢琴家、作曲家，他是迄今为止唯一一位把毕生精力都献给钢琴的作曲家。他在钢琴音乐领域做出的贡献，令音乐大师们都为之叹服。舒曼在一篇以弗洛雷斯坦和尤塞比乌斯之间的讨论形式发表的文章中赞扬《〈把手给我〉变奏曲》Op.2，说道：“先生们，脱帽敬礼吧！出现了一位新的天才！”¹虽然他的人生只有短短三十九年的历程，但他的一生却为钢琴音乐的世界写下了新鲜而又辉煌的珍贵乐章。他的作品不仅为当时的人们所热衷，就在两个世纪后的今天，它们仍是钢琴家、作曲家的珍宝，并且经过时间的磨砺，我们愈发感受到肖邦音乐的价值与魅力。

在肖邦一生数目巨大的钢琴作品里，只有两部为钢琴与交响乐队所作，那就是《e小调第一钢琴协奏曲》与《f小调第二钢琴协奏曲》。虽然肖邦只写过两首钢琴协奏曲，可即便是在世界浩瀚的钢琴协奏曲的海洋里，它仍然散发着独有的魅力，不像钻石那样灼人眼目，它朴实而又温柔高贵的气质却似一颗珍珠在温暖我们的心灵。这两部作品基本完成与同一时期，在风格上，彼此没有什么大的区别。但是在A·索洛甫磋夫的著作中却提到过第一钢琴协奏曲的音乐形象要较之第二首更鲜明些，音乐的对比性和动力性不仅仅是靠色彩的对比，而且是通过真正的交响性的发展来达到的。肖邦本人也在致蒂图斯·沃伊切霍夫斯基²的信中这样说到这首作品“我弹奏了我的《e小调协奏曲》，这首乐曲曾备受莱茵河畔的林德帕恩特纳³、贝尔格⁴、斯通茨⁵、盛克⁶以及整个巴伐利亚的称赞，我使卡尔克勃兰纳先生⁷惊呆了”⁸。可见，当时的欧洲是很认可这首作品的，肖邦自己也以它为傲。

这首《e小调第一钢琴协奏曲》是肖邦在祖国生活的最后一年所作，之后不久，他便离开心爱的祖国前往国外，从此便再也没能够踏上祖国的热土。因此，从创作时期上来说，这首作品处在肖邦国内与国外创作生涯的分水岭上。这便赋予了它特有的意义——相对于少年早期的作品，它更可能展现肖邦的作曲才华。这时的肖邦通过对作曲理论系统的学习，作曲技术及风格基本已成熟，更难能可贵的是，此时的生他养他的祖国已给他注入了使他一生受益的民族音乐的养料；而相对于出国后的作品，少年时代无忧无虑的生活让年轻的肖邦对未来的生活充满憧憬，使得这部作品与他出国后的作品相比虽然少了一点英雄的悲凉感与使命感，却时时散发着乐观美好的气息。此时内心对心上人的爱慕与羞涩更是让他的这部作品流露出少年陷入爱情的甜蜜与不安。这一切都给这部作品添加了许多可贵的迷人之处。而作为协奏曲这样的大型曲目，它融汇了肖邦许多的作曲技巧，显示了他的音乐风格，更展示了肖邦驾驭交响乐的能力。所以说，这部作品既能展示出肖邦音乐固有的特点，又有它的特别之处。

本文通过对这首作品的分析，希望既可以“窥一斑而见全身”的对肖邦整个

¹ 《牛津简明音乐辞典》第222页 迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩编 人民音乐出版社 2002年9月

² 蒂图斯·沃伊切霍夫斯基：肖邦的同学挚友。

³ 林德帕恩特纳（1791—1865）：先在慕尼黑后在斯图加特任剧院的乐师。

⁴ 贝尔格（1785—1852）：钢琴作曲家。

⁵ 斯通茨（1793—1859）：指挥兼作曲家，1826年开始任慕尼黑宫廷乐师。

⁶ 盛克（1810—1834）：舒曼的朋友。

⁷ 卡尔克勃兰纳（1788—1849）：著名的钢琴家和作曲家，1824年定居巴黎，是当时最有名的钢琴教师。肖邦到达巴黎后，他们建立了友谊。他至死一直崇拜肖邦的天才。

⁸ 《肖邦书信选》第58页 布罗尼斯瓦夫·爱德华·塞多夫编 人民音乐出版社 1986年1月

钢琴作品的风格有一个基本的把握,又可以对肖邦创作生涯这个特殊时期有一个进一步的了解。经过亲身演奏这首作品,得到一些演奏上的见解,希望对大家演奏肖邦作品起到一定的启示。并且,通过从了解作曲家、作品创作背景开始到作品的曲式结构再到作品的弹奏这样一个思路,可以在教学中给大家提供一个走进并了解作品的方式。

第一章 肖邦及作品创作背景简介

一、肖邦的生平及音乐历程

福里德里克·弗朗索瓦·肖邦,波兰作曲家,他的一生都献给钢琴艺术。他以浪漫主义的精神,创造了真正的钢琴音乐风格,带来了钢琴音乐史上的黄金时代。他以独具魅力的音乐,被世人誉为“钢琴诗人”。他在钢琴音乐史中有着如此重要的地位,甚至可以说,不了解肖邦就不算真正了解钢琴音乐。那么肖邦是怎样一位作曲家呢?

肖邦,1810年出生于华沙北部的泽拉佐瓦·沃拉。肖邦的父亲尼古拉·肖邦是纯粹的法国人的血统,但他完全跟新的祖国同化了掌握了它的语言并产生了爱国主义思想,这给他的孩子们很大的影响。后来肖邦的父亲在贵族家庭担任法语家庭教师时,结识了主人家有教养的穷亲戚泰克拉居斯蒂娜·克里兹萨诺夫斯卡,并与她结婚,肖邦是他们的第二个孩子,也是唯一的儿子。肖邦在家庭和学校都受到了正统的教育。他是个早熟的孩子,六岁就写诗,8岁即登台演奏,他的音乐天才很快就证明他注定成为“莫扎特的后来人”。他1816年至1822年的老师——谦逊的小提琴家、钢琴家和作曲家沃依切克·齐夫尼将这个少年的非凡才能控制在界限之内并用巴赫和维也纳古典作曲家的训练来严格要求他。这对肖邦来说,无疑是个正确的方式,给他的作曲技巧打下了深厚而正统的基础。肖邦的钢琴几乎全靠自学,这可能是由于他的钢琴方法没有对传统的盲目崇敬,他的创造性和独特个性不为迂腐的教授所限的缘故。他的父亲曾经在给他的信中说“你的头脑比手指用得更多一些”⁹。

肖邦做齐夫尼学生时就经常在钢琴上即兴演奏。他的许多青年时代的作品就产生在这个时期,包括一些波罗涅兹舞曲。中学时,他跟随华沙音乐学院的院长约瑟夫·埃尔斯纳学习音乐。他的《c小调回旋曲》以及一些最好的玛祖卡舞曲——比如作品第7号之4都是出自这个时期。这段时间肖邦一直对波兰民间音乐保持着浓厚的兴趣,他从农民那直接听到它们。1826年,肖邦成为华沙音乐学院的全日制学生,在埃尔斯纳的指导下详细而全面的学习了作曲理论、和声和对位,从这个时期他的作品就可以看出他学习了作曲所有的分支。这段时期他写了弥撒曲、三重奏、四重奏、赋格、奏鸣曲及合唱和乐队作品。

肖邦成功通过音乐学院的毕业考试后,在1829年8月11日在维也纳的卡特那特剧院做了成功的首演,给听众留下了深刻印象。在他回到华沙不久后他又到德国和意大利做漫长的巡回演出。1830年3月7日,肖邦在华沙的国家剧院举办第一次重要的音乐会并大获成功。首次音乐会的评论这样写道:不止一次,这些曲调听起来好像是我们民族和声的愉快的回响。肖邦熟悉我们田野和森林里的声响,他听过波兰村民的歌,他把它变为己有,他使同胞的曲调与精湛的技巧在

⁹ 《肖邦书信选》第54页 布罗尼斯瓦夫·爱德华·塞多夫编 人民音乐出版社 1986年1月

作品中熟练的结合。波兰人眼中，肖邦开始成为一个民族作曲家。¹⁰在 1829 年到 1830 年在华沙的逗留期间，他完成了这两部对他来说非常重要的作品《f 小调钢琴协奏曲》和《e 小调钢琴协奏曲》。1830 年 10 月 11 日在华沙举办了最后一场音乐会，曲目就是《e 小调钢琴协奏曲》。

11 月 2 日，他动身前往维也纳，在那一直到 1831 年 7 月。这段时间，虽然在取得听众和出版商的支持方面没多少进展，但肖邦扩大了他的音乐实践，尤其是室内乐和歌剧上。这段时间他的作品有《降 E 大调波罗涅兹》和一些通俗玛祖卡作品以及《g 小调叙事曲》和《b 小调谐谑曲》等作品。1831 年 9 月，他到达了巴黎，从此他再也没有回国。当时的巴黎是欧洲文化与新浪漫主义的中心，此时他广泛接交了文化界的一些杰出人物，其中有音乐家李斯特、舒伯特、门德尔松、柏辽兹、罗西尼等；文学家雨果、巴尔扎克、大仲马等；他从这些巴黎艺术界进步人士和波兰爱国者的交往中不断获得启示与慰藉。这段时间，他写了《回旋曲》作品 16，《f 小调练习曲》等。

1836 年他发现了自己患上了结核病，这给他的生活蒙上了阴影。1837 年他认识了法国著名女作家乔治·桑，并开始了长达 9 年的爱情生活。这给他带来了创作灵感和大量的作品，比如《葬礼进行曲》《升 c 小调波罗涅兹》《降 b 小调奏鸣曲》等。

1845 年，肖邦与乔治·桑感情破裂，这标志着他生命最后阶段的开始。他的病情加重，并失去对作曲的兴趣。1849 年，年仅 39 岁的肖邦在巴黎与世长辞，按他的遗愿，他的心脏被送回了祖国。

二、《e 小调第一钢琴协奏曲》的创作背景

肖邦的生活和创作大致可分为两个时期：即 1831 年以前在祖国时期与 1831 年后在巴黎时期。1830 年除了其他作品外，肖邦完成了他早期最重要的两部作品，就是 e 小调和 f 小调钢琴协奏曲。作曲家对同学康士坦奇娅¹¹的初恋之情，在这个时期的作品中有鲜明的流露。因此，这部作品更多的是反映了肖邦陷入爱情后的柔情与矛盾并存的心理（矛盾是因为肖邦一直在暗恋康士坦奇娅，一直都将这份感情藏在心底，直到他去世后，康士坦奇娅才通过一些生前的书信了解到这件事）。相对于后一时期的作品，少了一些国仇家恨式的悲凉与愤怒。

¹⁰ 《肖邦传》第 8 页 阿·海德利、莫·布朗等著 人民音乐出版社 1987 年 12 月

¹¹ 康士坦奇娅：波兰籍女高音歌唱演员，肖邦在音乐学院时的同学。她的歌唱生涯虽然不长，但在短暂的演唱生涯中，她表现得非常出色，甚至可以说是当时最受欢迎的女高音歌唱家之一。

第二章 作品的曲式结构分析

肖邦的这首《e小调第一钢琴协奏曲》采用的是古典协奏曲的框架，采用了快—慢—快的三乐章结构。但其中长短句式的应用，充满个人抒情色彩的旋律，富有色彩的和声变化，都显示了他浪漫主义作曲家的特性。

一、 第一乐章

第一乐章采用了古典的双呈示部奏鸣曲式。第一呈示部由乐队在 e 小调齐奏出充满预示性的引子主题，在经过各个乐器组的轮流重复引子主题中的一个动机后（见谱例 1），再由一个乐队有力的齐奏引入主部。主部主题由小提琴拉出（谱例 2），再由一个乐队的连接部引入副部。依然是由弦乐组在 E 大调拉出副部美好的主题（见谱例 3），再经过长笛及大管发展的旋律过渡到乐队齐奏的辉煌的结束部。辉煌过后进入平静的尾声，和声上也回到了 e 小调，为第二呈示部的到来作了准备。

谱例 1

第二呈示部钢琴扮演起了主角，先是两个华彩似的乐句亮出引子主题，然后进入主部。在主部主题发展两次后引入新材料进入连接部（179—222）。大篇幅

的连接部后进入幅部。幅部主题在 E 大调经过四次发展后有一个小的连接（275—282），然后进入结束部。结束部由三句引入新材料的乐句重复一次后，再加上一个充满动力的扩充句进入展开部。

展开部由乐队减缩再现了引子材料，然后采用呈示部材料进入了第一个展开中心（385—407），采用结束部材料进入第二个展开中心（408—447），采用引子主题进入展开中心三（448—485）。整个展开部的和声调式非常不稳定，给人造成了调式调性的模糊，不过最终回归到 e 小调。

再现部从乐队齐奏再现引子开始，经过非常简练的减缩再现后，迅速引入钢琴再现的主部。除了加花变奏外，再现部基本按照第二呈示部的结构再现了主部、连接部、副部。主部连接部基本都在 e 小调上，副部有些调式调性的不稳定，最终回到 e 小调。结束部引用了新材料，大段充满动力的发展后，采用第二呈示部结束时的材料，也是引子主体的动机辉煌的结束了钢琴部分，全曲在乐队减缩再现第一呈示部的结束部中，充满呼应的结束。

二、第二乐章

第二乐章是一个夜曲式的浪漫曲，肖邦自己曾这样形容这个乐章——它不是雄壮的，而是富于浪漫气息的，这是明月之夜的梦幻¹²。

首先，是弦乐组拉出的 E 大调无比轻柔的引子，为我们营造出一个幻想的空间，然后钢琴美妙的声音响起，把我们带入 A 部（13—30）。这一段落以乐队的加入为标志分为两个部分，第二部分随着加花变奏装饰音的引用及转换到属调 B 大调情绪上比第一部分稍显激动些。随后进入与 A 部并置的 B 部（31—53），B 部继续停留在 B 大调上，31 小节到 38 小节是由两个乐句加一个小的尾声构成，39 小节到 45 小节是前一段的变奏，加入了双音。这部分后是这个插部的尾声（46—52）

在弦乐拉出的两小节的连接后进入变化再现的 A¹，这时又回到了 E 大调，这部分与前面的 A 部的主题一样（54—63），只是采用了加花变奏。之后加入了新材料，使原本安静的夜晚起了波澜（见谱例 4），之后又用八度的旋律掀起了又一次小高潮（72—79）。随后笔锋一转又进入了 B¹ 的美好主题。

谱例 4

这次再现基本沿用了 B 部的旋律、规模，只是采用了肖邦惯用的加花变奏，而且移到了 bA 大调。随后是一个连接，短短三小节的连接却充满灵异的色彩，好像看到了印象主义音乐的影子。

谱例 5

¹² 《肖邦的创作》第 120 页 A·索洛甫磋夫著 人民音乐出版社 1981 年

A²部用A部的主题再次出现把我们飞扬的思绪带回来并且还是回归到E大调。这一次肖邦把主题旋律安排给了小提琴轻柔的声音，而钢琴则被安排成了伴奏—双手同步的三连音（谱例6）。114小节开始是尾声。此时去掉了左手的同步双音，只留右手单线条的三连音，好像人的思绪已经一点一点飘向天外，最后随风飘散。

谱例6

三、第三乐章

第三乐章是双主题回旋曲式。乐章的两个主题都是欢快的，带有鲜明舞曲风格的，它们在乐章中交替出现。

乐章以乐队在#c小调上节奏鲜明的前奏作为引子，逐渐过渡到E大调，用舞曲仿佛鼓手伴奏的节奏请出第一主题。见谱例7

谱例7

第一主部是一个带再现的单三，采用了波兰克拉科夫舞曲的曲调与节奏。这种舞曲是起源于波兰南部克拉科夫地区的波兰民间舞蹈，它是一种快速的双拍子舞蹈（双拍子即小节中的拍数为2的倍数的拍子，像4/4, 2/4等形式），速度约为1=100-120，重音位于每个小节的第二拍上，即以切分音节奏为其主要特点。¹³而第一主部正是体现了克拉科夫舞曲的这些典型的特点，采用欢快的2/4拍，重拍放在了小节的第二拍。见谱例8。第一乐段由四个乐句组成（17—32），第二乐段由三个乐句组成（33—45）接一个小连接，第三乐段带变化的再现了第一乐段（52—67）。第一主部基本都在E大调上。

谱例8

¹³ 《格罗夫音乐与音乐家词典》

下面是一个乐队的第一次间奏（68—87），钢琴进入第二主部，也是采用了第一主题，依然是在 E 大调。这次肖邦把旋律进行了加花变奏，见谱例 9。之后乐队进行了第二次间奏。随后钢琴引入新材料进行了第一次插部。这一插部由两个并列的乐句充当了引子的作用，随后钢琴在右手展开了炫技似的三连音跑动直到第三主部的出现。这个插部基本在#c 小调上。

谱例 9

第三主部是第二主题的第一次亮相。肖邦大胆的让左右手相差一个八度的同步奏出旋律，而由乐队部分来担任伴奏织体。钢琴部分的旋律像一个舞动裙摆的姑娘，乐队的伴奏就是小鼓敲击的鼓点。见谱例 10。这部分的调式调性也很富于变化，先后在 A 大调、B 大调、F 大调和 A 大调上经过。在乐队的小连接后进入钢琴演奏的第二个插部。

谱例 10

钢琴的第二个插部与第一个在织体上非常相似，都是大段的三连音的跑动，只是由单一右手的跑动变成了两只手交替的跑动，调式调性的变化也更加频繁。在经过一个 bE 大调第一主题的假再现（谱例 11）后，进入第四个主部。

谱例 11

第四主部采用的是第一主题，这也是第一主题的最后一次出现。第四主部与第一主部的 52 小节—119 小节基本是对应的，只是在 320 小节又一次进行了加花变奏，并且在高声部加入了 E 大调的属音。见谱例 12

谱例 12

钢琴的第三插部依旧还是大篇幅的快速跑动，与前面的插部比较，加入了更厚重的低音（见谱例 13）和一些复调的因素（见谱例 14）。之后是采用第二主题的第五主部，这是第二主题的第二次出现，也是最后一次。这次与第二主题的第一次出现相比，规模和结构基本一致，只是调式调性上有所变动先后在 B 大调、#c 小调、G 大调和 E 大调上停留。最后由乐队齐奏的强有力的小连接引入钢琴部分的最后一个插部。

谱例 13

谱例 14

钢琴的第四插部也是这个乐章的尾声部分，它始终在稳定的 E 大调上。在这一部分音乐要与前面的主题作呼应而且被推向高潮。第四插部一开始引入了新鲜材料，使人精神为之一振，但新鲜之中又有呼应，这个材料在节奏上体现了克拉科夫舞曲的韵律，重拍放在了第二拍。见谱例 15

谱例 15

从 472 小节开始我们好像就能感觉到肖邦在酝酿着一股庞大的力量，它在内心暗潮汹涌，不断积聚力量。我们可以看一下 472 小节到 477 小节的三次级进上行模进，488 小节到 495 小节的两个小高潮以及谱例 16 如狂风低吼般的双手八度同步跑动。这些都让我们感到真正的高潮就要爆发。最终高潮在强力度的双手同步分解琶音中到来，并以 E 大调的上行音阶旋风般的结束了全曲（见谱例 17）

谱例 16

整首作品虽然采用了古典的“快—慢—快”三乐章结构，但肖邦特有的浪漫情怀还是从每个音符中散发出来。肖邦对整首曲子的布局，对交响乐队的编配，对钢琴主角不容置疑的驾驭，都显示了他对钢琴协奏曲这一大型题材的天才把握。

第三章《肖邦 e 小调第一钢琴协奏曲》的演奏特色

海顿与莫扎特生活在古钢琴的年代，他们的音乐有着明朗、欢乐的基调；贝多芬和李斯特则把钢琴发展成了一种具有管弦乐队般气势的乐器；而肖邦用尽一生致力于钢琴音乐的创作，他巧妙的让钢琴这种击弦乐器发出了人声般美妙的声音。他勾人心弦的优美旋律，他巧妙无比的伴奏织体，他民族特有的舞曲节奏，他充满魔力的经过句，他飘逸摇曳的自由节奏，他无比巧妙细致的踏板都把人带入一个钢琴音乐的天堂——而这个天堂的每一个角落都清晰的刻着一肖邦。

肖邦的音乐该怎样理解，一种说法是“非常美、非常动人”。因此它是质朴的、简单的。还有一种说法是“欲说还休”，肖邦是把一切藏在内心的，是用语言说不出的。这两种理解都有一定的根据。笔者认为，应该在弹奏时将这两种理解统一在这部作品中。肖邦的美之所以质朴而恰如其分，就是因为他的诗意是内在的、充满贵族气质的，一切不需要再去说出来，全部流露在他的音乐中。这首作品的钢琴部分也就是与乐队合作时的钢琴演奏部分是这首作品的灵魂所在，该如何秉承肖邦的意志去演奏它是关系到整个协奏曲是否演奏成功的关键。

一、旋律

肖邦的旋律具有声乐性、器乐性、宣叙调性的特点。肖邦的旋律常常是在说话，而且这说话也像它们歌唱那样富于表现力。马杰尔很恰当的在他的《论旋律》那本书里，很恰当的称这种旋律是综合型的¹⁴。综合型的旋律的三个因素——歌曲性、器乐性、宣叙调性，在这首作品中都能找到很好的例子。在这里我们简单介绍一下声乐性（也就是歌曲性）与器乐性的概念。通常我们可以毫不困难的凭听觉分辨出声乐的音调和器乐的音调。凡是从容不迫的流畅级进为主，音程比较容易唱的旋律（或旋律的片断），我们听起来都是歌曲性的、声乐性的；凡是有难唱的比较复杂的音程、有大的跳进、有急速的华彩或半音进行的旋律，我们听起来都像器乐性的¹⁵。

（一）歌曲性旋律。

肖邦深受意大利歌剧的影响，这类旋律具有真正人声般的连贯与优美。第一乐章的两个主题就是声乐性的典型（见谱例 2 和 3）。克列姆辽夫曾说过“e 小调第一协奏曲第一乐章里两只美妙的旋律具有真正斯拉夫兴致的柔婉和真挚”。第一个主题是小调的，富于忧郁的浪漫气息；第二个主题是大调性的，它明朗、平静。虽然基调不同，但要求的音色是一致的。这种歌唱性的旋律跟声乐一样，要传的远才打动人，声音要像是从钢琴里面扬出来的一样。而且，乐句中间的音之间要非常连贯，要克服钢琴本身发音的局限性，尽量使声音延长（这里的延长是指使琴弦震动的更充分，而不是片面指时值上的延长）。“无论快速音群还是柔美歌唱，都需要快速的触键。问题在于放松要快。千万不能在发出声音后继续施加压力。”¹⁶这种声音就要求我们在弹奏时，不论强弱都要手指瞬间触到琴键的底部，仿佛是要把声音从琴键里勾出来一样，而且一定要在碰到那个点的一瞬间完全的放松掉（这里的松掉是指除指尖站立外，所有击弦发力的结束，而非手指离开琴键，相反这个时候手指还是沉在琴键里的），稍为的迟疑或僵硬，都会使声

¹⁴ 《肖邦的创作》第 17 页 A·索洛甫磋夫著 人民音乐出版社 1981 年

¹⁵ 《肖邦的创作》第 11 页 A·索洛甫磋夫著 人民音乐出版社 1981 年

¹⁶ 《钢琴演奏之道》第 111 页 赵晓生著 兴界图书出版公司 1999 年 7 月

音失去“扬出来”的音色。在音与音之间，手指要好像不愿意离开琴键一样，最大可能的延续声音。

此外，还有很重要的一点，由于这种旋律乐句的感觉很明显，我们要特别注意处理好它的走向与呼吸。例如谱例 2，旋律的第一个音，虽是 e 小调的属音，但由于在弱拍弱位，所以要清晰而凝重，充满倾向性的迅速过渡到后面的音。而且，观察整个第一个动机，是非常短的符点音符结构，没有完整的旋律线条，而是渲染了一种内心悸动的情绪，更加紧迫的过渡到后面带有抒情色彩的乐句。所以这一主题的开头，要处理的紧凑、内心要充满张力。纵观整个第一乐句，由三个连线组成，从旋律走向上很容易把后两个连线连为一体。这样，就失去了肖邦旋律里的语气。这两个连线交替处的两个 b 地位是不同的，一个弱拍弱位，一个强拍强位；一个连线尾，一个连线头；一个时值短，一个时值长。所以我们得出，第二个音才是重点，肖邦在这里把它用两个连线分开，就是为了让我们在情绪和手腕的呼吸后，更加充分的走向后面这个 b。这样，一个完整的语气、力度都呈“枣核”状的乐句，就呈现出来了。

谱例 2

说到乐句的走向，在这类旋律中，一般随着音高的有所变化。音往上走，情绪会高涨；音往下走，一般会和平静或低落挂钩。见谱例 18 前面小节就是心情的升腾，后一个小节便归于平静。

谱例 18

（二）器乐性旋律。

肖邦很多器乐性的旋律都是由歌曲性的旋律变奏发展而来。肖邦常用的一种旋律发展的手法就是变奏，歌曲性的旋律在变奏时常常就带有了器乐的特征。这一部分我们将在经过句的演奏部分去阐述，在这我们主要看一下纯器乐性旋律的演奏。

肖邦的器乐性旋律最大的特点就是也带有歌唱性，而且它本身往往也包含着隐藏的旋律线条，我们在演奏时应把这个线条区别于其他音，把它作为一个歌唱

着的句子来唱。见谱例 19，在第三个小节，高音区的“#d-#c-b-#a-#g-#f-#e-#d-#c-b#-a-#g-#f”就是其中的隐藏旋律。而其间穿插的音也不是杂乱无序的，它们都是一些三度或四度的音程一组一组的下行排列组成。分析清楚后，我们在弹奏时就要在心中清晰的唱出旋律的音，用四指和五指勾出像钻石般闪烁在其中的线条。其余的音要轻巧而清晰的带过。这里面的有区别的对待旋律音决不是要无端的给这些音加上重音，这会破坏整个句子的流水一样的色彩，弹好旋律音最重要的是心中歌唱的感觉引发的灵动的音色。

谱例 19

第三乐章钢琴进入时的主题也是器乐性旋律的典型。在这类旋律线条比较单一清晰的乐句里，我们要纵向分析里面的音。乐句的开头是从 E 大调的属音进，用弱拍弱位的 b 引入强拍强位的 b，它无疑是旋律中的重点。在 e 上短暂跳跃后用重音记号强调出 #g，一个切分节奏引出颤音 #f，d 和 b 都是经过音，为的是过渡到主音，下一个连线从 #g 开始到小字三组的 a 之前的音节是上行级进都是过渡性的，在 a 上稍作停顿后围绕着 #f 做了装饰性的回旋，最终落到属音 b。由此我们找出了这个稍稍带有炫技性的乐句里面的珍珠，其余的音便是把它们串起的线，从一个珍珠到下一个珍珠，都要清晰而又充满倾向性，不要在途中拖沓。整个句子的音色要干净明亮，用绷紧的指尖灵巧的去用小幅度的动作去“勾”出声音，即便是重要的音也切勿用笨拙而毫无弹性的声音去强调它，只要给这些音更充分的准备。赵晓生教授曾把手指的第一关节和整条手臂的关系形象的比喻成“蛇与蛇信”的关系，要想获得灵巧又准确的触键，指尖的独立性十分重要的。见谱例 8。

（三）宣叙性旋律。

“如果说肖邦的钢琴‘花腔’和歌曲性的旋律与歌剧大有关系，在我看来，肖邦的宣叙调与歌剧的联系也不少”¹⁷很明显的一个例子，见谱例 20，这三个小节就是围绕着 E 大调的属音展开的一段对话。从音区的对比上，仿佛是肖邦与自己的心上人在对话；从旋律的走向上（一个四度上行到属音，一个无度下行到属音），便是形象的一问一答。更为精彩的是，在三次一问一答后，姑娘的话语再

¹⁷ 《肖邦的创作》第 25 页 A·索洛甫磋夫著 人民音乐出版社 1981 年

一次喃喃响起，重复两次后一改之前的下行五度而是上行四度以无比轻柔的声音飘散在小字三组的 b 上。这简直是只有肖邦才能创造的美妙意境：一个小伙子在明月之夜向心上人吐露真情，他柔声恳求着姑娘的芳心，却被姑娘婉言拒绝。他哪里知道，这是姑娘的羞涩与矜持在作怪，于是小伙子一次次的恳求，终于姑娘嗔怪起来接连的告诉他这是徒劳，却在转身离去的一瞬间，抛给了小伙子一个羞涩而又欢喜的眼神。这个小字三组的 b 便是那个点燃他心中希望的眼神。为了形象的营造出这一场景，问句和答句我们要在奏法上区别。问句是男声，又充满期待，我们可以让下键更深沉些，声音会更厚，最后的音不要拖沓要充满期待，像一个问号；答句是女声，又是拒绝，我们可以减小一点手指触键的面积，轻轻碰触琴键的底部，整个弹奏更加秀气，并且最后一个音可以更加肯定，稍作停顿。

谱例 20

这里我们涉及到一个技术上的问题：如何弹奏出弱而不虚的声音。赵晓生教授又给我们做了一个巧妙的比喻—浮石。弱即浮，不虚即石。在弱奏时“十指指尖在黑白键之间以高度集中却极端轻微的力量（如同激光束）飞点而过”，手的状态要“前紧后松”，指尖“坚如砥石”，掌心“气足如球”，手臂与全身方能放松。¹⁸

二、变奏旋律

肖邦音乐一个很突出的特点就是旋律的变奏，他不像贝多芬用动机发展的手法发展音乐，他最常用的是通过变奏的手法，推动音乐的发展。要像弹好这部作品，如何去处理这些变奏非常重要。笔者认为要弹好这类经过句，必须把握两点。一是歌唱性，二是即兴性。

（一）歌唱性

这些经过句虽然由于装饰变得具有了器乐性的感觉，但我们在弹奏它们时应该把它融进歌唱性的旋律。李斯特曾评价肖邦的装饰音很华丽，但并不妨碍基本旋律线的优美。马捷尔更是深刻地指出，肖邦的装饰变奏大大的加深了旋律的音调表现力，同时还促进了旋律的川流不息的性质。¹⁹因此在弹奏时，要把这些小的华彩当作旋律来弹奏，而不是炫技的练习曲。我们再拿第一乐章的第一主题来做例子。见谱例 21。第七小节的华彩，前四个音可稍缓些，从第五个音开始便像流水一样一泻而下。在这个过程中，除了歌唱性音色对触键的要求外，还要注意手腕在放松状态下顺着音的走向轻轻的引导手指，手指要贴键走，不要用力敲击，让声音从指间流淌出来。

谱例 21

¹⁸ 《钢琴演奏之道》第 354 页 赵晓生著 兴界图书出版公司 1999 年 7 月

¹⁹ 《论旋律》第 232 页 莫斯科 1952 年

它的歌唱性还要求我们注意经过句的语气。比如谱例 22，第二小节是由一串下行半音组成，再加上标注的渐弱记号和 *staccato* 断奏，整个句子应该像一声绝望的哭泣。弹奏时就不能用过于明亮的音色和过于弹性的指尖跳音，而是应该用整个小臂的小幅挥动带动手指的起落，弹出的声音线条应该像“——”而非“·····”。把啜泣的语气形象的描绘出来。

谱例 22

（二）即兴性

肖邦喜欢在多次回到主题时，每次都用新的变奏来丰富它，这本身就有即兴的意味—每次出现都有所不同。根据肖邦学生的回忆，肖邦在谈及如何演奏他的作品的一些装饰音时说，它看来是很简单的，听起来应该向即兴的一样，并且这些装饰性的段落不应该慢下来，甚至在即将结束时可以做一点适当的加快。渐慢会使它显得太重要，好像有特别和独立的意思，而事实上它们只是句子的一部分，要自然的回归到句子里，就像小溪消失在大海。²⁰

第一乐章的副部主题（谱例 3）第二次出现就采用了加花变奏的手法。把 *#f-e-#d-#c* 四个音便走成了后面的回旋性的装饰音。还有整个第三乐章双主题回旋的第一个主题，在每次出现时几乎都是通过加花变奏（见谱例 23、9、12）。这种快速的装饰音除了需要手指贴键外，还对指尖有极高的要求。要想在飞快的速度下还有清晰、透亮的声音，就要求指尖以尽可能小的触键面积和尽可能快的速度去触键。

谱例 23

²⁰ 《肖邦的浪漫主义特色》 第 11 页 朱雅芬 钢琴艺术 2000 年 1 月

三、伴奏织体

肖邦赋予了伴奏部分与旋律同样重要的意义。他的伴奏往往也在歌唱。

(一) 音型化的织体。

这类织体要让位于旋律，弹奏时要节奏平稳，音色一般要比旋律暗，它的作用就是衬托旋律。如上面提到的谱例 2、谱例 3。

在这类织体里，有一种现象我们要注意，就是保持的低音。一般这种低音都会延续成一个旋律线条，有时歌唱性强，有时没太强的歌唱性。肖邦之所以把这些低音强调出来，是因为它是音响里不可或缺的一个线条，在低声部给旋律和其他声部一个衬托。所以我们不能随意的松开低声部的手指，尽可能的延续它，有时可以借助踏板，并且要尽可能深的下键，要在充分的准备后，把大臂、小臂的重量通过放松的手腕传递给在琴键上准备好的手指上。见谱例 24、25。

谱例 24

（二）复调化的织体。

巴赫是肖邦尊崇的前辈，受他的影响，肖邦的音乐也贯穿着复调的手法。但这不是我们根据巴赫的音乐所理解的那种复调音乐。肖邦音乐中的个别声部并不彼此模仿，并不是一个跟着一个重复同一旋律。肖邦把各声部编织在一起，但使每一个声部都有自己的旋律²¹。

我们来看一下谱例 26，右手演奏部分符干朝上的音符构成一个旋律；左手演奏部分的低音和和弦的旋律音也构成一个旋律，右手的十六分音符是中声部。我们可以看出，高低两个声部是既有相似处又有所不同的两条旋律穿插进行的。我们弹奏时要把旋律音勾勒出来。在第三小节，当我们要同时弹响两个音，而一个是旋律音一个是伴奏时，就要使弹奏旋律音的手指更快、力度更强的触键，而伴奏音触键要柔和些，但下键前两个手指一定都要同时触键并同时下键，确保声音的整齐。这需要长期、专项的练习来实现既有主次又整齐的双音。

谱例 26

同样的例子 27，在这右手弹奏的两个声部分主次，各自有其独立的意义，我们在弹奏时要注意其横向的旋律走向，把每一条旋律都唱出来。

谱例 27

²¹ 《肖邦的创作》 第 30 页 A·索洛甫磋夫著 人民音乐出版社 1981 年

四、自由速度

在《牛津简明音乐辞典》中这样解释自由速度也叫做伸缩速度—**rubato** 或 **tempo rubato**（意）伸缩速度。原意为“夺去的时间”。一种演奏方面的现象，在一个短时间内不顾及严格的拍子—在某个音符或某些音符中“夺取”的时间在后面给以“补偿”。当这些是由真正的艺术才能及直觉的音乐感觉来完成时，可以产生一种自由和发自内心的美妙感觉。如果处理不好，这种伸缩速度仅仅是机械的。在肖邦作品中运用伸缩速度特别引起争议，因为在他的音乐中运用它会危险地开滥用的先河。关于他的伸缩速度的演奏被认为应该是左手保持严格的拍子，右手用伸缩速度²²。

rubato 是肖邦钢琴风格的一个重要因素。没有 **tempo rubato**，他的音乐会失去它很大一部分的魅力和情感的效果，然而滥用这一富有表情意义的手段，会产生多愁善感，甚至完全歪曲了音乐的原意。

关于如何处理自由节奏，肖邦要求最严格地遵守音乐的节奏，最讨厌夸张的渐慢、停顿，或是用错地方的 **rubato** 在遵守节拍方面肖邦是毫不宽容的，节拍机从未离开过他的钢琴。有关 **rubato**，他对他的学生讲到：“左手是指挥，他是坚韧不屈的。它是一座钟。右手可以做你想做和可以做的。”他的学生曾谈到肖邦 **rubato** 的秘密：“伴奏保持不受干扰的节奏，而旋律随意地摇曳，急速些或拖延些，早晚还是回到它的中心线上。”这一点，可以和莫扎特的 **rubato** 相比较。莫扎特曾谈到，**rubato** 左手应继续严格按节拍弹奏，肖邦的 **rubato** 只是更宽阔些。肖邦的学生米库里(Mikuli)谈到肖邦的 **rubato**。时说：“肖邦的 **rubato** 具有不可动摇的感情逻辑，往往以旋律的加强或减弱，以和声的细节及音型的结构来证明它的合理性。”“伴奏的手总是遵守严格节拍，歌唱着旋律的另一只手，使音乐思想的本质摆脱了一切节奏上的束缚，有时迟疑地拖延，有时焦急地期待，就像热情的演说中的某种急切和热烈。”²³

因此，**rubato** 决不是节拍的缺陷，相反要求更强的节奏概念。可以说，音乐语言中原来就有一些地方需要自然的加快或稍慢，**rubato** 只是使这些地方更为突出，使声音的明暗处理稍加强调，从而音符的音值区别更为明显，使音乐思想所产生的形象更富生命力，但总是和音乐的规律相一致的。往往从不太重要的音符那里借用时间，去给那些更为主要的音符。由此可见，好的 **rubato** 演奏要求某种音乐天性、某种真正的艺术才能，由此而产生的一种自由和发自内心的美妙韵感。

我们来看一个简单的例子。谱例 28。在后面这一小节，小字四组的**#c** 和小字三组的**#b** 和**#a** 这三个高音，由于它们在四个十六分音符一组的音型里，跟前

²² 《牛津简明音乐辞典》第 990 页 迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩编 人民音乐出版社 2002 年 9 月

²³ 《肖邦的浪漫主义特色》第 13 页 朱雅芬 钢琴艺术 2000 年 1 月

后的音跳动的跨度都比较大，因此很容易把这几个音弹的非常匆忙，急着去急着回。如果这是音型化的织体，我们可以采取一些技术上的方法使这些远距离的音尽可能的与其它的音之间不出现明显的间隙。但我们看一下这一小节，这三个高音形成了一个下行级进旋律线条，与前后的旋律连为一个完整的线条。因此，我们不必急于去把它按照死板的节奏去弹，而是用一点适当的拉宽，在高音前作充分的准备，加上音区上的对比，这几个高音就突出出来了。而根据连线可以看出，高音是小连线的最后一个音，它后面的音是下一组的开始，因此弹完高音后也不必急于回来，把它作为一个小呼吸。这样的 *rubato* 便是根据音乐的需要及作曲家本意的处理，可以让听众产生共鸣而不是破坏节奏带来的不舒服的感觉。

谱例 28

五、踏板

肖邦是公认的使用踏板的大师。他对钢琴音色的敏感，对色彩的感悟，促使了他探索踏板在钢琴上尽可能丰富的用法，来传达他内心无比丰富的世界。演奏肖邦的权威之一著名的俄国钢琴家安东·鲁宾斯坦曾这样说过：钢琴音乐中有些段落是这样的，在这些段落里，踏板意味着一切，我从事演奏的时间越长，越感到踏板是钢琴音乐的灵魂。²⁴对于如何使用踏板，肖邦曾经给我们留下了一些重要的启示。他反复对他的学生说“正确运用它是一生的学习”，并要求严格的、最大限度的节约使用踏板。他在教学生弹奏乐曲时，往往要求开始阶段完全不用踏板，等到对音乐有一定把握时，再根据乐曲内容及声音的需要仔细地运用踏板。

如何使用右踏板，我们要本着音乐本身的需要去节约的使用，不能通篇踩，让肖邦的色彩性被混浊的声音所淹没。见谱例 29

²⁴ 《关于演奏肖邦音乐的几个问题》 杨·艾凯尔学术报告，梁全炳口译

第一句的第三四小节由于左手有延续的低音音程，踏板可以将这组琶音的音响作适当延续，下组十六分音符又在高音区，所以可以把踏板共鸣到快速跑动音组后慢慢松开，让这个开篇之句有一气呵成的气势。而与之并列的第二句，第三四小节，很明显的去掉了左手的低音，只剩一条跑动的分解和弦。那么我们就可以把它处理成嘎然而止的效果，用踏板果断的抬起清空所有音响，在休止符后高音区的十六分音组骤然响起，让这个短暂的休止成为“此时无声胜有声”的典范。

再如谱例 30，它应该以左手低音旋律的变换为依据，因为是呈二度级进的，所以每一个音换一次音后踏板。在第二小节的第二拍，右手加入了音阶下行式的经过句，并且过渡到了中音区，我们便要在这拍把踏板松掉以免造成混浊的听觉。第三小节的第三拍那组帅气的琶音上行的装饰音以一个跳音结束后面又接一个十六分休止，这些让我们相信，此处是肖邦缠绵悱恻内心中的一个小波澜，所以踏板要一改之前连绵的音效，要随之把声音放掉。

谱例 30

对左踏板的运用，肖邦说“学会不用左踏板的帮助而弹好一个减弱，以后你可以再加上”。有些人太弹奏肖邦的弱奏时，过分依赖左踏板，完全靠左踏板的加入来取得弱的效果。这是错误的。正如肖邦所说，左踏板是辅助手来达到弱而不虚的声音的，手指才是实现声音效果的主角。见谱例 31

谱例 31

这是再现部的主部主题的第二次出现，从整个第一乐章看是第四次出现，这种情况下又标注了 *pp*，我们便要考虑此番演奏这一主题应与前几次都有所对比，那便是一种非常弱却又异常清晰的声音，仿佛是肖邦内心极深处对心上人柔情万般的思念。为了实现这一效果，我们除了控制手指外还可以加入左踏板。因为左踏板不仅是音量上辅助手部演奏弱奏的工具，它更重大的意义在于音色上的改变。左踏板在使用时槌头打击琴弦的状况发生了变化，变软了，音色便也会轻柔婉转。在这，我们要强调的是左踏板配合下手部的动作。手指在充分准备上丝毫不能减弱，著名希腊女钢琴家基娜·巴考尔曾这样说过“手在弹奏世界上最伟大、最弱的音时，也必须有足够的重量，发出的音才不会漂浮，才会像中强或强音那样延续，才能具有旋律歌唱性”²⁵。

从这些钢琴部分的演奏特色来看，这部作品无疑显示了肖邦丰富的表现手法。它们都是肖邦特有的大胆而又细腻的手段，恰当的把握好它们的演奏对于客观表现肖邦的音乐是非常有必要的。

²⁵ 《钢琴家论演奏》 第 200 页 迪安·艾尔德著 人民音乐出版社 1992 年 2 月

第四章 演奏中的技术难点与特点

钢琴协奏曲是西方音乐中两种最具特色的、发展水平最高的形式——钢琴音乐与交响乐相结合的一种大型音乐体裁。作为毕生都献给钢琴音乐的肖邦来说，他为钢琴和乐队所写的规模最大、意义最重要的两部作品就是 e 小调和 f 小调这两首钢琴协奏曲。从性质上，它们是室内性—技巧性的作品，钢琴起着主要作用。²⁶在《e 小调第一钢琴协奏曲》中，肖邦给钢琴这一主角充分发挥的余地，运用了丰富的创作手法。这里面有些技术上有特点或是有难度的地方，我们这里单独把它列出来说一下。

一、 八度

见谱例 32。这是本作品较常见的一种八度的用法——八度的抒情旋律。它一般出现在单音的抒情旋律段落中，用八度这一手段突出旋律，在一定程度上推动音乐的发展。这种把度需要单音旋律般的连贯和乐句的感觉，这个我们在歌唱性旋律的奏法里已经谈过，但如何实现这一效果并不容易。八度由于其手腕放松和指法上的局限性，很容易出现僵硬、过重、缺乏连贯性的声音。赵晓生教授曾说过，只有坚定支撑的掌心才能控制住最轻柔而又具有穿透力性的声音。在弹奏八度时，手指的位置摆好后手掌的支撑便十分重要，即便是要弹奏连贯的旋律，手掌也要坚挺的支撑。而声音的延续必须的另一个重要元素则是手腕的放松，这样奏出的声音才会有更好的共鸣。指法是连贯的重要条件之一，八度的连奏可以在高音用五、四指交替，手条件够的还可以加上三指，大指可以按时拿起，但高音的手指必须要等下一个音弹下去那一瞬间才可松开，这样才能把旋律弹连贯。

谱例 32

与此用法对比的是快速跑动穿插中八度的奏法，见谱例 33。在快速跑动的十六分音符中，每组的第一个强位都由一个八度来完成。此处的音乐氛围是激烈的，速度也比较快，因此此处要果断有力的效果。每组音开始的八度应以八度的跨度把拇指和小指支撑好后，以整个小臂为轴、腕部及手部为一个整体一起迅速击键。在八度弹完后立刻松掉手部八度的支撑，把力量移到二指及接下来的其他手指。组与组的交接时小指不仅要有一个向下击键的力还要有一个向左拨的力，就好比一个杠杆，整个手掌要借助这个力更快更自然的跳进到下一个八度位置。

谱例 33

²⁶ 《肖邦的创作》 第 113 页 A·索洛甫磋夫著 人民音乐出版社 1981 年

我们再来看看分解八度的奏法，见谱例 34。同样也是十六分音组的快速跑动中间穿插八度，只是变成分解八度。这段的难度在于右手要在快速跑动中要保持跨度较大的两个声部，这很容易造成手部僵硬。我们不妨把每组十六分音符分成两组，前两个音一组后两个音一组。每一组弹奏时都把手掌的重心转移到弹奏八分音符的手指上，并让手掌处于一种放松的打开状态，切忌紧张的始终撑开的状态。这里也要用到谱例 33 中提到的四音组最后一个音向下一个音的反方向“拨”的力。

谱例 34

二、 双音

在这部作品中经常可以见到一些双音同步式的写法，有时是由一只手弹奏双音，有时是两只手一起来完成。不管哪一种，双音都可以说是作品中的一个特点。

（一）单手双音。

我们先来看一组单手完成上行双音的例子，见谱例 35。这句难点正是在于右手的双音快速跑动。它要求快速中还要整齐利索的声音，这是演奏技术上的一个难点。为了达到除了按照图中标的指法外，还可以在练习时采用先练上声部的办法——即按指法把上面的一组音拿出来练，由于没有双音的负担，手掌可以相对容易放松。练的时候要始终体会手掌的重心在这几个手指间过渡，手腕也要在放松的状态下跟随手指的跑动。等练到毫无僵硬感的快速跑动后，再加入双音，此时注意手掌的重心还是要一直保持在那组音的手指上，下方的音使用到的拇指和食指不要过重，那样会容易使手部肌肉僵硬也不利于流动性的跑动，弹奏时只要跟随上方音的弹奏带出来即可。

谱例 35

类似的情况还出现在谱例 36，只是这次由刚才的上行变成了下行的跑动。此时的重音还应保持在上方音组，不同之处是手腕的协助一由上行时与重心同向的跟随调整为下行时与重心反向的引导。这时手腕应该顺着大指的方向引导手掌下行，而此时手掌的重心却在三四五指，我们要通过反复的练习把这一看似矛盾的方法统一起来。

谱例 36

（二）双手共同完成双音。

一种情况，是双手的旋律。见谱例 37。这是第三乐章模仿姑娘的舞蹈时的主题。肖邦大胆的用双手同步八度来表现这一形象，我们切忌弹成死卡节奏的“练习曲”似的乐句，它是旋律，我们要在心中歌唱它。

第一个音前的把八分休止符，要在心中给一个律动，使得第一个八分音符出来的充满动力。前三个八分音符就像姑娘亮出了她美丽的裙摆，接下来的带有切分节奏的一组十六分音符，是她甩动了一下裙摆，带有装饰音的二分音符好像是她又一次骄傲的撑开了宽大的裙摆，接下来的几组十六分音符与八分音符的组合，则是姑娘调皮的甩动着裙摆在跳跃。有了这样的律动，一个鲜活的形象便呼之欲出，就不会弹成死板的乐句。也只有这样鲜明的旋律，才能凌驾于交响乐队的伴奏之上，不会被淹没。

谱例 37

另一种情况与之相对应的是双手弹奏双音的伴奏织体，见谱例 16。这是第三乐章即将结束时推高潮的一段。旋律由交响乐队奏出，这时的钢琴同步八度是音型化的伴奏织体，那么此时整齐划一就显得尤为重要。把双音弹整齐也许对专业

学生都不是问题，这里要注意里面一个个小律动还有整体上的层次。我们可以从旋律线上看出基本每小节都是一个个“小波浪”，从整个句子来看，不管是音区还是力度都是一点点往上推的一个“大波浪”。因此我们要从整体上把握这个大的句子，不要把它弹“碎”了。除了整齐外，要从力度以及内心的张力上一点点推进，开始要压得住，后来要放得开。

谱例 16

三、琶音。

在第二乐章，无比抒情的旋律里，有几个运用连续琶音的地方，宛如在寂静美好的夜晚波动我们的心弦。如何弹奏它们才能感人，笔者对比了鲁宾斯坦和朗朗弹奏的这一作品的这一乐章，发现尽管在处理旋律上，这两位钢琴家各有各的想法，但在处理这几处琶音时，却有着非常相似的地方。我们看一下谱例 38、39。

谱例 38

鲁宾斯坦和朗朗分别把谱例 38 和 39 中的几组波音处理成了有层次的处理，无论从速度上还是色彩上。我们先看速度，虽然整体速度朗朗的版本要更快些，但在谱例 38 中他们不约而同的把第三组琶音处理成了这三组里面最慢的一组。同样的在谱例 39 中第三组琶音也成为了他们选择有所拉长的地方。从色彩上来看，他们的处理有些差异，但刚才提到的被拉长的两组琶音都采用了明亮的色彩，

谱例 39 中紧跟这组琶音后的一组琶音都选用了略暗的色彩。可见，这两组从速度、色彩上都被重视的琶音是这几组琶音中的重点，我们弹奏时也可借鉴这种奏法，把这几组琶音有区别的对待，把音乐的层次、张力都表现出来，切不可千篇一律。另外，每组琶音的最高音都是它们的旋律音，要用小指很有准备的把它“勾”出来。

对于肖邦来说，钢琴是内心情感的自然流露，不允许技术上蹩脚的阻碍，这将会影响音乐的表达。这部大型的作品，在技术上可谓是包罗万象，有很多对于我们来说需要大量科学练习的难点，也有很多它特有的技术手法，但这一切都是为音乐的美好表达所服务的。我们要做到在练习上足够的重视，才能做到在听众听起来，一切都是那么自然淳朴。

结语

“他能以神秘的娴熟解决艺术上最难的课题，因为他善于把野花摘下来，而不让花儿上哪怕是一小滴露珠或细毛抖落。他善于用理想的艺术使它们变成光辉灿烂的星星、流星，甚至是彗星，把整个欧洲照亮。他把洒满波兰大地的泪珠收集起来，用他们凝成了以克服与和谐美的晶莹宝石，镶在人类的皇冠上。这是一个艺术大师才能攀登的伟大的极峰，而肖邦做到了这一点。他的大半生在国外、为祖国度过，这对于一个侨民是很难做到的，而弗雷德里克·肖邦，做到了这一点。”波兰诗人齐普利安·卡米尔·诺尔维德²⁷在肖邦逝世时，写下了这段话。

肖邦无疑是钢琴音乐发展历程中一个举足轻重的人物，研究他的钢琴音乐也是在钢琴艺术中摸索必不可少的一课。这篇论文研究了他非常有代表性的一部作品—《e 小调第一钢琴协奏曲》，这部作品中流露着肖邦独有的柔情以及他可贵的民族性，我们可以从这部作品中感受到一贯在他的音乐中跳动的那颗敏感的艺术大师的心，从而更好的去理解、演绎肖邦的音乐。

《e 小调第一钢琴协奏曲》是肖邦的得意之作，也是钢琴协奏曲目里闪耀的珍珠。它是肖邦留给我们的宝贵财富。

²⁷ 齐普利安·卡米尔·诺尔维德(1821—1883): 波兰诗人，1842—1848 年在德国和意大利学习艺术和哲学，1849 年侨居巴黎。