中文摘要

库普兰和舒曼是西方音乐发展史上钢琴小品创作的两个突出典型，他们一前一后，共同为钢琴小品的发展做出了巨大贡献。

钢琴小品这一体裁最能代表库普兰和舒曼在音乐创作上的风格特征。由于所经历的社会和文化背景等的不同，两者的审美思维、音乐观念千差万别，自然诉诸作品内外。本文通过对比库普兰与舒曼在钢琴小品创作中所蕴含的社会内涵和音乐本体，试图透过看似相同的音乐表象，将两者的钢琴小品艺术体现出的异同之处作深入研究，探寻钢琴小品艺术的历史演变和不同艺术风格的产生之必然性。

论文主要分为前言、正文、结语三大块，而正文又分为三个部分：

第一部分，库普兰与舒曼音乐创作的社会文化背景比较。从大的社会文化背景入手，为后文的深入探究做铺垫。

第二部分，库普兰与舒曼钢琴小品音乐风格特征的比较。这是对两者各自代表作的分析与比较，从音乐的标题性、音乐结构和音乐语汇等方面入手，将两者钢琴小品的异同之处作深入研究。

第三部分，库普兰和舒曼钢琴小品艺术风格比较研究的目的和意义。诠释钢琴小品艺术的历史演变和社会环境与音乐创作的必然联系。

关键词：库普兰；舒曼；钢琴小品；风格

Abstract

Both Francois Couperin and Robert Schumann are outstanding models of piano opusculum creation in western music develop history. They both made great contributions to piano opusculum development.

The style of piano opusculum is the best one that can represent the manner and characteristic of Francois Couperin and Robert Schumann's music creation. But as they experienced different society and culture background, we can tell differences between their aesthetic and musical concepts in and outside their music works. This thesis is trying to compare social connotation and musical noumenon in Francois Couperin and Robert Schumann's piano opusculum creations, and to deeply research the sameness and the difference between their piano opusculums through the musical idea which seems to be similar, and to seek the historical evolvement of piano opusculum style and the necessity of the appearance of different music styles.

The whole thesis is divided into three parts which are Foreword, Text, and Epilogue, and the Text part is also divided into three parts:

The first part, is the comparison of social and cultural background between Francois Couperin and Robert Schumann's music creations, and is matted for deeper research in latter parts.

The second part is the comparison of musical characteristics between Francois Couperin and Robert Schumann's piano opusculum. This is an analyze to their magnum opuses, starting with musical title, structure and language, and to deeply research the sameness and difference between their piano opusculums.

The third part, is trying to find the intention and significance of the comparison and research of Francois Couperin and Robert Schumann's piano opusculum's musical characteristics. This part is trying to explain the historical evolvement of piano opusculum style and the necessity between social environment and musical creation.

Key Words: Francois Couperin; Robert Schumann; piano opusculum; style.

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：唐嘉骏　　2007年 5 月 21 日

湖南师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

1、保密□，在　　年解密后适用本授权书。

2、不保密□。

（请在以上相应方框内打“√”）

作者签名：唐嘉骏　　日期：2007年 5 月 21 日

导师签名：　　日期：　　年　　月　　日

前 言

在西方音乐的发展历史中，钢琴艺术有着很重要的地位。巴洛克时期是钢琴的前身——古钢琴大放异彩的时期。那个时候，社会上流行和普遍使用的不是我们现代意义上的钢琴，而是古钢琴，依据古钢琴不同的性质可分为击弦古钢琴[①]和拨弦古钢琴[②]两种。

巴洛克时期的古钢琴音乐在德国的巴赫[③]与亨德尔[④]的身上达到了巅峰的境地。与此同时，诞生于法国的洛可可[⑤]音乐从解体的巴洛克中兴起。各种洛可可音乐中，最典型法国式的、最能代表这个时代的精神和气质的是键盘音乐。洛可可初期的法国作曲家们不喜欢较大的形式，迫不及待的要得到符合他们趣味的、所谓有趣而且是插入性的小曲。因此，法国组曲不久便大量地出现小步舞曲[⑥]、布雷舞曲[⑦]、加沃特舞曲[⑧]和歌剧[⑨]选曲，显然有一种向标题音乐发展的倾向。到了十八世纪初期，古钢琴家们所作的音乐大多都是些优雅诙谐的小曲，曲中“充满难以描述的装饰音和细微的附点，活跃的节奏与和声，大量的小装饰音像彩色纸屑在空

① 击弦古钢琴：clavichord，击弦古钢琴外形为长方形，体积小，每个键操纵一个槌击弦发声。

② 拨弦古钢琴：harpsichord，又译哈普西科德，大键琴，羽管键琴。外形与现代三角钢琴相似，有的有两层键盘，每个键操纵一个机械装置带动羽毛管制成的拨子，拨动琴弦发声。

③ 巴赫：约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach，1685—1750年）是十八世纪上半叶欧洲最伟大、最有影响力的作曲家。他是巴罗克音乐时期的重要代表人物，素有“音乐之父”的美称。

④ 亨德尔：格奥尔格·弗利德里希·亨德尔（Georg Friedrich Handel，1685—1759年），巴罗克时期伟大的德国作曲家，一生有歌剧四十六部，清唱剧三十二部，康塔塔一百部，以及大量的声乐曲，器乐曲等。

⑤ 洛可可：源于法语 rocaille（贝壳工艺），最早用来表示17世纪后期法国建筑艺术和装饰艺术中产生的一种线条繁复、装饰富丽、精致典雅的风格。在音乐中则指的是17世纪后期—18世纪中期，首先产生于法国的一种玲珑纤巧、装饰华丽的音乐风格。

⑥ 小步舞曲：Minuet，一种起源于西欧民间的三拍子舞曲，流行于法国宫廷中，因其舞蹈的步子较小而得名。

⑦ 布雷舞曲：Bourree，发源于法国的活跃而快速的二拍子或四拍子舞曲。

⑧ 加沃特舞曲：Gavotte，17世纪一种法国舞曲。

⑨ 歌剧：Opera，是一种用音乐来表现的戏剧。它是一种综合的艺术形式，在歌剧中，音乐需要和美术、文学、戏剧和舞蹈的其他姊妹艺术相融合。

中漂浮不散”[①]。弗朗索瓦·库普兰[②]是法国洛可可艺术中令人瞩目的人物，他最重要的创作就是古钢琴曲，共有四卷。每卷包括若干首组曲，每首组曲由若干首小曲组成，大部分小曲都采用奇特的标题，如第2组曲中的《蝴蝶》，第20组曲中的《玛丽亚公主》等。库普兰在第一卷前言中声称，他在写每首小曲时，心中都有一种客观事物。可以说库普兰开创了古钢琴标题性小品的体裁。同时，他在装饰音的应用、古钢琴乐器性能的发挥和音响色彩的表现上都有不少的贡献，为十九世纪钢琴小品的创作繁荣打下了基础。

在浪漫主义[③]时期，强调对主观情感，尤其是对爱情这最强烈和个性化情感的表述中，自传性的、偏重心理变化的特征十分明显，作曲家们不同程度地倾心于小品。而钢琴小品这种传达方式与音乐的情感性、个体性贴切吻合，因此，钢琴小品在浪漫主义时期得到了更充分的发展。罗伯特·亚历山大·舒曼[④]是十九世纪德国的浪漫主义作曲家。在他的创作中，由短小的性格曲连成的钢琴套曲占了他作品很大比例。这些作品被作曲家本人加上了《蝴蝶》、《狂欢节》、《童年情景》之类的标题。他说诗人“他们想凭借标题揭示诗篇的含义——为什么音乐不能这样做呢？”[⑤]

两位不同时代，不同国籍，不同风格领域的音乐大师在创作钢琴小品时，表现出异曲同工之妙。而这种体裁的创作恰好是最能代表他们各自风格特征的创作。“一个时代的精神特质表现于这个时代的所有产物中”[⑥]。分属于巴洛克和浪漫主义时期的库普兰和舒曼，他们创作的钢琴小品在相似的音乐表象下面所蕴藏的某些音乐本质是不尽相同的。本文从大的文化视野入手，通过对库普兰和舒曼钢琴小品的社会内涵和音乐本体进行分析与比较，一

① 保罗·亨利·朗著《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社2000版，第331页。

②弗朗索瓦·库普兰：(Francois Couperin le grand, 1668—1733年)，以下简称“库普兰”。

③ 浪漫主义：是指19世纪前后这一百多年（1790—1910年）的西方音乐历史，即浪漫主义作为主导潮流支配和指导着大多数作曲家的时期。

④ 罗伯特·亚历山大·舒曼：(Robert Alexander Schumann, 1810—1856年)以下简称“舒曼”。

⑤ 张洪岛、张洪模、张宁译：《李斯特论柏迈兹与舒曼》，人民音乐出版社，1979年版，第162页。

⑥周青青、郑祖襄、梁茂春、李应华、俞人豪、张前著：《音乐学的历史与现状》，人民音乐出版社，2003年版，第168页。

方面加深对于两者音乐风格的理解;另一方面探索音乐表证的本质及背后的深层原因,以及历史前后左右的承接，音乐与文化和社会各个方面的联系乃至更清楚的认识其历史地位。

一、库普兰与舒曼音乐创作的社会文化背景比较

1.1 库普兰与舒曼音乐创作的社会背景比较

1.1.1 17、18 世纪法国社会背景

从路易十四[①]统治时期——路易十五[②]前期上半叶，法国在经济上、政治上都处于最统一强盛的地位。被称为“太阳王”的法国国王路易十四曾称霸整个欧洲，1715 年驾崩之时，亲政时期共历 54 年。路易十四在其 54 年的专制政体统治中，在法国建立了绝对君主制，使法国实现了政治、司法、财政的统一，成为当时欧洲最为强大的国家。

在路易十四统治前期，柯尔柏[③]推行重商主义政策，使法国的资本主义经济得到了很快的发展，出现了空前的繁荣。路易十四在政治上大权独揽，独断专行，还极力加强对教会的控制。从 17 世纪 80 年代开始，法国社会的总体景气指数呈现出明显的衰减之势。首先给路易十四的政治统治蒙上阴影的是宗教问题[④]。他抛弃宗教宽容这一举措给自己的后期政治统治造成了严重的影响，它不仅使得法国失去一批有用之才，而且导致欧洲各新教国家的敌视。柯尔柏时期略有好转的财政状况重新变得不可收拾，王室政府只得在更大程度上依靠借债来维持各项开支。从柯尔柏去世的 1683 年起至路易十四驾崩的 1715 年，王室政府的债务增加 10 倍，达 20 亿锂。民众的生活状况也陷入悲惨境地。在对外战争方面，路易十四的两次大规模行动结果证明也是徒劳无功的劳民伤财之举。

绝对君主制的衰落在路易十四统治后期已经初显端倪，但其全面衰落却是从路易十五统治时期开始的。路易十五继位后的最

① 路易十四：（louis XIV，1638—1715 年），在位 72 年，法国国王（1643—1715 年在位）。欧洲君主专制极盛的代表人物。

② 路易十五：（louis XV，1710—1774 年），在位 59 年，法国国王（1715—1774 年在位）。

③ 柯尔柏：（1619—1683 年），路易十四亲政前期的财政总监，精于理财，推行重商主义政策。这一时期法国的经济表现出一定的活力。

④ 宗教问题：1685 年，路易十四颁布《枫丹白露敕令》，禁止新教信仰，强行取缔信仰自由。

初八年（1715-1723 年）是在其叔伯祖兼摄政王奥尔良公爵[①]的羽翼下度过的。与奥尔良公爵的放荡性格相匹配，这一时期的法国上层社会在相当程度上呈现出一种醉生梦死的狂欢风气。王室政府的财政每况愈下，矛盾愈演愈烈。1726 年，路易十五将自己的绝对权利和绝对信任毫无保留地赋予已经 73 岁高龄的红衣主教弗勒里[②]，此后的 17 年时间里（1726-1743 年），弗勒里成为法国的实际主宰，这是在法国大革命[③]之前所享有的最后相对安宁和比较繁荣的时期。

1.1.2 19 世纪德国政治经济状况

十八世纪末，德国的经济、政治相对于西欧其它国家如英国、法国和荷兰而言，是很落后的。在经济上，德国当时主要是一个农业国，封建的农奴制生产关系和土地制度盛行于农村，封建行会束缚了城市工商业的发展。工业还处在以手工劳动为基础的个体手工业和工场手工业阶段。在政治上，“三十年战争”[④]让德国未能取得整个民族的统一，处于四分五裂的封建割据状态。1789 年的法国大革命是人类历史上一次翻天覆地的巨变，对整个欧洲产生了巨大的震撼。封建等级社会在法国被推翻，随后，欧洲大陆上的保守势力与法国之间发生了持续的武装冲突。拿破仑[⑤]的军队打败包括德国诸侯在内的反法联军后，着手在欧洲建立新秩序，在德国也实施了一系列意义深远的改革。这些改革为德国资本主义工商业的发展创造了有利的条件。

1807—1814 年，德国的资本主义终于摆脱了 18 世纪末的停滞、萎缩状态，而在改良的道路上行动起来。从 19 世纪 20 年代起，

① 奥尔良公爵：（1674—1723 年），路易十四的弟弟，在他摄政时期曾对法国的政治制度做出一些变动和调整。

② 弗勒里：（1653—1743 年），路易十五的私人老师，奉行以和平为首要目标的内政外交政策，作风稳健。

③ 法国大革命：（French Revolution），1789 年在法国爆发的资产阶级革命，是 18 世纪西方资产阶级革命运动中影响巨大的事件。

④ 三十年战争：1618—1648 年，在德国土地上爆发了长达 30 年的国际性的宗教战争——除德国新教（路德教）诸侯和天主教诸侯外，还有丹麦、瑞典、捷克、法国参战，战争造成了德国内部的大分裂、经济的大衰退。

⑤ 拿破仑：拿破仑·波拿巴（Napoleon Bonaparte，1769—1821 年），法国政治家、军事家。法兰西共和国第一执政（1799—1804 年）。法兰西第一帝国皇帝（1804—1815 年）。

到 1893 年为止，德国的工商业得到很快的发展。在 19 世纪最初的几十年中，小资产阶级是德国居民中在数量上占比例最大的阶层。在这一时期，德国的封建势力已不能阻止历史前进的步伐，在形成中的新兴德国资产阶级，随着自己经济力量的增强，其政治力量也逐渐强化。这段时期，虽然德国仍然分裂为 38 个邦国，贵族和专制君主整体仍然执掌着压迫的特权，但当农民和工人起来暴动时，市民阶级也同样提高了要求民主权利的呼声。他们反对苛捐杂税的压榨，愈来愈强烈地要求在经济、工业和手工业等各方面制定新的法规。1844 年西里西亚的纺织工暴动[①]就是一个报警的信号。到了 19 世纪 30 至 40 年代，德国的资本主义进入了一个新的历史时期。现代工业的多数部门都建立起来了，建立了较大的铁路网，各邦各省工商业阶级彼此联系起来，利益趋于一致，力量也集中起来了。这时候，德国资产阶级才开始以独立阶级的身份出现，其中的一些激进人士甚至提出了推翻君主专制，建立民主共和国的要求。

1848 年 2 月，继巴黎工人起来革命之后，德国也发生了革命。工人、手工业者和一部分小资产阶级英勇奋斗，不过，出于对广大人民群众的革命感到害怕和恐惧，尤其是出于本阶级的利益决定了资产阶级的行动显得如此迟缓和乏力，并逐步趋向妥协。到了 1853 年，工业发展的形势向好的方面发展，这在德国从未出现过，它促进了德国的全面发展。18 世纪末到 19 世纪 50 年代，是德国从封建农奴向资本主义过渡的阶段，德国从一个趋于分裂的落后的境地逐渐发展成为一个强大、统一的国家。

1.1.3 库普兰与舒曼的生活背景对形成各自艺术观念的影响比较

库普兰 1668 年 12 月 10 日生于巴黎，库普兰家族同德国的巴赫家族一样，也是一个多达数代人的音乐家族，其中很多人都是优秀的管风琴师。库普兰 18 岁时就担任了圣热尔韦教堂的管风琴

① 西里西亚纺织工暴动：(Textile Worker's Uprising in Silesia)，1844 年 6 月普鲁士王国所属西里西亚纺织工人的起义，它推动了工人运动的发展。这次纺织工人起义事件表明无产阶级已作为独立的政治力量登上历史舞台。

师。1693 年，托姆兰[①]逝世，国王欲选一人接替他的职位并亲自主持试听会，认定库普兰是“这方面技术特别高超的人物”，录取为“皇家教堂管风琴师”。翌年，又被任命为皇家教师。1702 年，库普兰成为“罗马骑士”并获得“拉特朗骑士十字勋章”，自称为“库普兰骑士”。他还于 1717 年被任命为皇家古钢琴家，并列为“皇家音乐家成员”，晋封为皇族，一生未离皇宫。

舒曼在 1810 年 6 月 8 日生于德国的茨威考。他深受父亲的影响，酷爱文学，在音乐上也显露出非凡才华。让·保尔[②]对这位年轻人影响至深。自 1821 年起，他就写了第一批乐曲。为了改善德国的音乐状况，舒曼同一些志同道合的朋友从 1834 年 3 月 4 日起出版《莱比锡新音乐杂志》，并且在 1844 年 6 月以前一直独自担任该杂志的编辑。凡是涉及国家音乐生活的事件，无一不引起他的兴趣。他感到自己同当代的进步人士和进步运动有着联系。

从库普兰与舒曼的社会背景来看，库普兰生活在封建专制集权统治及其鼎盛的时期，国家在很大程度上控制和干预着文化发展的方向，使文化服从并服务于王权的统治利益。路易十四认识到音乐对于扩大他的君主权力具有强大的力量。因此，对音乐投入了极大的关注。在这一时期，音乐家们仅仅只是封建王族的附庸，他们的身份、地位比贵族宫廷中的奴仆和社会中的工匠高不出多少。艺术家没有言论和思想的自由。库普兰作为宫廷乐师，他的工作是为国王服务，赞颂“太阳王”的美德。到了摄政时期，风俗才得以解脱，贵族们从追求权力转为追求享乐。出于对美观、和谐、亲切的生活的渴望，使得一种纤巧、优雅、细致、活泼的新型艺术风格很快在法国形成。

而 19 世纪的欧洲，资产阶级随着它在经济、政治上力量的逐渐强大，它在精神文化的领域里也迅速地成熟了，并且巩固了在这个领域中的地位。音乐家的社会地位也随之发生了变化。他们从对封建主义的依附转变为面向整个市民社会，从奴仆的地位解放出来，成为自由艺术家。他们的眼界开阔了，活动天地宽广了，

① 托姆兰：(Jacques Thomelin，1640—1693 年)，皇家教堂管风琴师。

② 让·保尔：(Jean Paul，1763—1825 年)，德国小说家，对 19 世纪 20—30 年代的德国和欧洲的青年艺术家有很深的影响。

文化教养进一步提高了，作为一个社会艺术家的意识也增强了。他们已不满足于将自己只局限在创作和表演的领域，而进一步要求用文字和理论来阐述自己的艺术主张和维护自己的艺术的实践。

1.2 库普兰与舒曼音乐创作的文化背景比较

1.2.1 17、18 世纪法国强权社会的哲学思辨

在西方哲学史上，17-18 世纪也常称作“理性的时代”或“启蒙时代”。“启蒙”（enlightement）一词的原义“照亮”，“使之变亮”，特别用于指思想，精神上的“开蔽”和“启发”。“启蒙”就是屏蔽蒙昧，使人明白达到此目的的最直接，最有效的办法是独立地运用“理性”。在这点上“理性”和“启蒙”是一致的。它们都表示了一种与中世纪神学文化不同的，以反对教会权威和宗教正统，推崇人性尊严和高扬科学理性为主要特征的思想运动。这里的理性不能作狭隘的理解，即它不是仅指人运用演绎推理的能力，而是指一种与宗教信仰和对天启的服从完全不同的思想方式。它的实质在于摆脱宗教的精神枷锁，诉诸人性本身，用人的“理智”和“自然之光”而不是借“神的启示”去观察世界、认识世界，理解人在世界中的位置。17 世纪的法国哲学是围绕着笛卡尔[①]哲学展开的。他创立的理性主义在法国哲学史上产生了深远的影响。他提出了以“我思”及“自我意识”为基础，崇尚理性和逻辑思维的理性主义的新的认识论和方法论，使哲学的视线又重新回到了自然和人这个哲学的伟大主题上来，使人成为自然的主人和占有者，因而开启了西欧近代哲学。

18 世纪是启蒙的时代，17 世纪的理性主义原则在这个时代变成了一种强大的现实力量，反对封建专制，反对宗教神学是这一时期哲学的两大主要任务。崇尚理性、研究自然、鼓吹进步，成为法国大革命的理论动力，哲学和整个时代的革命运动紧密联系在一起。这一时期最大的特点是反对形而上学，这是启蒙在哲学领域中的具体体现。法国的启蒙学者们要揭开宗教神学给社会和历史罩上的神秘面纱，力图理解人的本性、人的社会政治生活，

① 笛卡尔：（Rene Descartes，1596—1650 年），法国近代哲学的奠基人.

他们从人性论、自然法论出发，对历史和社会做出新的解释。

法国哲学一直贯穿着一种怀疑精神和崇尚理性的精神。特别是近代哲学的创始人笛卡尔认为，要获得确实可靠的真理，就要进行一次普遍的怀疑，在理性的基础上重建科学的大厦。贝尔[①]的怀疑论、伏尔泰[②]的怀疑论就是要把理性和信仰对立起来，以怀疑论为武器来批判为宗教作论证的形而上学和一切思辨哲学，从而使人类的理性不去研究那些虚无缥缈的东西，而转向对现实的人和自然的研究。法国的哲学家最富有激情，他们不是只沉湎于理智王国而缺乏情感的冷酷哲学家，他们是哲学家同时又是诗人、文学家、艺术家和社会活动家。

1.2.2 欧洲文化浸润下的19世纪的德国哲学思想

德国 18 世纪末 19 世纪初这段时间是近代哲学乃至整个西方古典哲学的体系化时期。与当时欧洲其它国家相比，德国在政治、经济等方面都处在非常落后的境地。然而由于意识形态的相对独立性，尽管德国在政治、经济等方面极其落后，但是在文化领域却卓有建树，于 18 世纪末 19 世纪初，走在了哲学领域的最前列。

从德国古典哲学同它之前的西方哲学思想联系来看，德国古典哲学非常重视古代哲学之传统的继承和发展，尤其是西方近代哲学的英国经验论[③]和大陆唯理论[④]、18 世纪法国唯物主义哲学[⑤]的系统总结和发展。康德[⑥]是德国古典哲学的开创者和奠基人，他的思想使哲学深入到了一个新的理论维度，不仅对近代哲学进行了一番彻底的清理，还引发了蔚为壮观的德国古典哲学运动。荡开德国古典哲学之风的哲学家费希特[⑦]导出了“Ich”(自我)的概念，

---

① 贝尔：(Pierre Bayle，1647—1706 年)，法国哲学家，他的怀疑论被看作是启蒙运动的先声。

② 伏尔泰：(Voltaire，原名：Francois Marie Arouet，1694—1778 年) 法国资产阶级启蒙思想家、哲学家和文学家。

③ 英国经验论：主张一切知识必须建立在经验的基础上。经验论主要集中在英国，所以习惯上称为“英国经验论”。培根是近代英国经验论的开启者。

④ 大陆唯理论：主张知识必须建立在理性的基础上。唯理论主要集中在欧洲大陆，所以习惯上称为“大陆唯理论”。笛卡尔是大陆唯理论的创始人。

⑤ 18 世纪法国唯物主义哲学：18 世纪法国资产阶级革命前夕从启蒙运动发生和发展起来的一种哲学理论。以拉美特里(Julien Offray de la Mettrie，1709—1751 年)和狄德罗(Denis Diderot，1713—1784 年) 等人为代表。

⑥ 康德：(Immanuel Kant，1724—1804 年)，德国古典唯心主义哲学的创始人。

⑦ 费希特：(Johan Gottlieb Fichte，1762—1814 年)，德国古典唯心主义哲学家，“民族

把自我抬到了至尊的地位，这就是：只有理念的，精神的处于绝对自由中的自我才是存在的。费希特把自然仅仅看成人实现其道德任务的场所，自然只是在这个意义上才有意义。而德国的另一派思想家，如赫尔德[①]和歌德[②]等人则认为，自然是独立于人的存在，有其独立的价值，并非对于人才有意义，神性同样存在于自然当中，如同神性存在于人身上一样。从这样一种新的自然观和自然感中，不难得出这样的结论，即人不能仅仅是利用自然，而且也要尊重自然。自然因此不但被赞美，而且还被诗化。谢林[③]创造的艺术哲学与浪漫艺术的有着相通之处，他认为上帝是一个变化的概念。在谢林看来，上帝的实现通过自然和精神得以完成，这个过程的终点是艺术。在上帝实现自我的过程中，历史由低向高，经由自然（无意识）→精神（意识）→达到艺术。艺术是人类自由的产物，所以是人类精神的最高成就。但是艺术作为一种神经性的东西不能独立存在，需要物质的外形，所以也与必然性有联系。黑格尔[④]是德国古典哲学的集大成者和影响最大的哲学家。他在批判谢林哲学的非辨证性的基础上，进一步“完善”谢林奠基的客观唯心主义哲学体系。他明确地把“绝对理性”或“绝对精神”看成是整个世界的主宰，看成自己哲学的最高原则。

德国古典哲学家大多把理性或精神当作人的本质，并且特别突出了人精神的自由和超越性，我们可以十分清楚地看到对人的关注，看到对人的理性、自由、平等和天赋权利的尊重以及坚定社会进步等观念。他们对宗教信仰的理解从根本上说是建立在理性的基础之上的，因而实际上表达了对业已被绝对化的理性精神的信仰。

在德国古典哲学的演进过程中，这些哲学流派不但表现出强烈的德国人的思维特点，而且同德国当时的文学艺术，特别是“狂

教育家”.

① 赫尔德：(Herder Johann Gottfried，1744—1803年)，德国哲学家、文化历史学之父.

② 歌德：(Johann Wolfgang von Goethe，1749—1832年)，德国作家、诗人、思想家和美学家.

③ 谢林：(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling，1775—1854年)，德国古典唯心主义哲学家.

④ 黑格尔：(Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770—1831年)，德国古典唯心主义哲学家、思想家.

飙突进运动”[①]和“浪漫主义运动”[②]，存在着密切而深刻的互动关系。无论是在此前还是之后，哲学与文学、艺术的结合很少紧密到这个程度，真可谓空前绝后。

1.2.3 法国理性审美思维

17 世纪正值哲学史上以笛卡尔为代表的理性主义思潮方兴未艾之际，这一时代的精神体现为理性的觉醒。理性成为科学和哲学中的权威。在文化艺术领域，人们在认识上也要求对事物以理性的把握和验证。法国唯理论哲学的建立者笛卡儿正是以唯理论来证明音乐的主情性质。他在《音乐提要》(《Compendium of music》) 一书中，将声音的美溯源到声音的愉快，又将声音的愉快溯源到声音与人的内在心理状态的对应。其思路是在音心的对应与审美情感的愉快、审美情感的愉快与音乐的美不同关系之间建立联系。以音心对应和愉快情感的产生作为音乐美产生的条件。由此，笛卡尔以人声为最愉快的声音，“因为人声和心灵保持最大程度的对应或符合”[③]，在他看来，声音的美首先在于它与人的心灵的对应和一致，在此基础上，才会有审美的愉快。笛卡尔认为，“一般地说，所谓美和愉快所指的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系”，[④]不但指出美存在于心灵与对象的关系之中，同时也指出了心灵的判断对美的构成的重要作用。但是，笛卡尔的认识并不停留于此，他还认识到，对美的判断，“人们的判断既然悬殊很大，我们就不能说美和愉快能有一种确定的尺度。”[⑤]“按理，凡是能使最多人感到愉快的东西就可以说是最美的，但是正是这一点是无从确定的。其次，同一件事物可以使这批人高兴得跳舞，却使另一批人伤心得想流泪，这全要看我们记忆中哪些观念受到了刺激。”[⑥]这里，笛卡尔提出的是音乐审美的不确定性问

① 狂飙突进运动：发生在 18 世纪的 70—80 年代，德国资产阶级的新文学运动。是德国启蒙运动的一种表现形式。

② 浪漫主义运动：从 18 世纪 90 年代肇兴，到 19 世纪 30 年代结束。德国文化出现了异彩分层的局面，波及面广，涉及到文学、音乐、绘画、哲学、历史学、甚至科学。

③ 修海林 罗小平著：《音乐美学通论》，上海音乐出版社，1999 年版，第 215 页。

④ 同上第 216 页

⑤ 同上第 216 页

⑥ 同上第 216 页

题。这里，审美感受的相对性，实质上仍是基于心灵判断的主观感受，这并非是放弃了理性主义立场，而恰恰是理性、观念对心灵的制约和影响所致。他强调的是音乐审美在于主体的感受和体验的重要作用。在当时哲学美学中唯理论思潮影响下，法国新古典主义文艺关心对一切事物的完善知识的追求，艺术作品及其美的创造也以理性为准绳，从理性获得他的价值和艺术魅力。

18 世纪通常被称作启蒙的时代。在这个历史阶段中，代表着新兴资产阶级先进思想的启蒙运动[①]成为时代的主流。启蒙运动的矛头所向，是当时的封建主义君主专制和宗教蒙昧势力，启蒙思想家以“全人类”的名义提出了自由、平等的社会关系准则。在艺术及美学理论方面，启蒙运动的领导者也鲜明地表达了自己的立场，他们反对艺术的贵族化，批判后期巴洛克艺术的过分纤细浮华和洛可可艺术的矫饰、造作，进而提倡一种朴素的、自然的、面向现实与民众的艺术风格，强调“艺术模仿自然”的原则。启蒙思想家从资产阶级人道主义要求“个性解放”的立场出发，号召艺术家冲破古典法则的限制而返归自然中去。在他们的观念中，自然首先是与人的自然本性相联系的，人的自然本性也就是人的理性、性感及丰富的想象力，而“模仿自然”的首要含义也应当是把人的自然本性以艺术的方式表现出来。

1.2.4 德国浪漫主义审美思维

在 18 世纪末—19 世纪初的浪漫主义音乐中，自然而平衡的状态开始被打破。随着人们潜入内心世界的欲求不断地增大，主观的、精神的要素在音乐中明显地占据了上风。音乐不仅仅只是停留在表达语言不能表达的感情，音乐是感情的流露这类一般表述上，而是从审美的角度，强调只有使精神得到提升的音乐才是美的音乐。浪漫主义无疑是从主观主义生长出来的，浪漫主义助长了主观主义的泛滥。但是浪漫主义也和法国大革命有许多关联。法国大革命解放了中产阶级，从而把文化的领导交给小资产阶级，它

① 启蒙运动：18 世纪遍及欧洲各国（和美国）的一场思想变革运动。其根本目的是把人们的理性从偏见和迷信（特别是从被确立了的宗教）的束缚下解放出来，并将之用于社会和政治改革事业。

着眼于实际，而且要求按照他们自己的法规把启蒙运动继续下去。

这一历史时期，正处在从近代向现代转折的过程中，哲学研究重心由对外部自然界的研究而转向人自身。虽然理性思辩传统并未中断，但对人的心理体验的知觉的研究在扩大。对音乐的情感表现与理性精神的关系，德国作家、音乐评论家霍夫曼[①]认为音乐存在于“一个与他周围的外在感性世界没有任何共同之处的世界。”关于音乐的存在，他还说：“音。你何处都存在。但能表达出精神界高贵语言的音群即旋律，却只存在于人们心中”。[②]这里区分了非精神性的音（声音）与表现精神的音乐（旋律）不同的存在。他是以表现精神的音乐旋律的存在为音乐真正的存在。

德国哲学家叔本华[③]在其哲学著作《作为意志和表象的世界》中认为音乐是“绝对意志”纯粹的体现。音乐只是抽象地表现情感，“是表现快乐、悲哀、痛苦、恐惧、狂欢、喜悦、心灵的宁静等的本身，某种程度上是（in abstract）抽象地……”；在其哲学观念中，永恒的“理念”（Ideas）和一致的“意志”（Will）是世界两种基本组成部分。叔本华玄学性的音乐哲学，带有很强的理性色彩。

在主情论占统治地位的时代，音乐表现的非“音画”性与非语义性是经常被强调的方面。同18世纪音乐美学经常强调音乐对语言情感声调的模仿不同，这一时期的音乐美学思想更多地强调音乐的非语义性。这类音乐观念也影响到音乐家在音乐与语言（文字）的比较中所持的看法。例如针对一般认为音乐的意义含糊不清，德国作曲家门德尔松[④]从另一个角度指出，“和真正的音乐比较起来，这些演说、字句是这样地含混不清、模糊而易于误解，而音乐则用胜过文字的千百种美好事物来充实我们的心灵。一直以来我喜欢的乐曲对我表达的思想是不能用文字来说明的。这不是因为音乐太不具体，而是因为他太具体了。于是，我发现，每当我用文字来表达音乐的思想时，我感到有些好像是说对了，但

① 霍夫曼：（E.T.A.Holfman，1776—1822年）德国作家、音乐评论家。

② 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社出版，1983年版，第110页。

③ 叔本华：（A.Schopenhauer,1788—1860年），德国哲学家。

④ 门德尔松：（F.Mendelssohn,1809—1847年），德国作曲家。

同时又感到全部都说得不令人满意……。”[①]而匈牙利钢琴家、作曲家李斯特[②]则更是直接表示，“在纯音乐中感情的体现，并不通过思想，并不像在大多数其他艺术——尤其是文字艺术一样，必须通过思想”，并说“只有在音乐里，由于那自由自在的、充满着温暖的力量的感情的激流里，使我们从 thought（思想）的魔鬼势力下解脱出来，……只有在音乐中所表现的感情能使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来。”[③]李斯特认为音乐是“用音响思考、体现感情、说话”，只是看到音乐的语言“比任何其他语言都更为随意和不确定”，[④]为了避免对纯音乐（如乐器）作品不正确的解释，他像大多数作曲家那样，还是承认给乐曲加上标题是有益的。

黑格尔在音乐中高扬了人的主体能动性。认为音乐作为一种精神的现象的存在，所体现的是与感情相联的、而不是与具体思维相联的精神现象。在一切艺术之中，音乐有最大的独立自足的可能，不仅可以自由脱离实际存在的歌词，而且还可以脱离具体内容的表现方式，从而可以满足于声音的纯音乐领域以内的配合、变化、矛盾与和解的独立自足的过程。不过在这种情况之下，音乐就变成空洞无意义的，缺乏一切艺术所必有的基本要素，即精神的内容及表现，因而就不能算作真正的艺术。只有用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时，音乐才能把自己提升为真正的艺术，不管这种精神内容是否已有乐词提供详明的表现，还是用比较不明确的方式，即单从声音及其和谐的关系与生动美妙的曲调中体现出来。音乐必有其精神内容才能构成其美的存在，这是首先明确的。他还讲到，音乐必须表现的是单纯的内心活动。反映了他对音乐美的构成中精神性内容与深刻意蕴的强调。黑格尔为后人提供了极为丰富的美学思想资料，并极富于启示性。

---

① 修海林 罗小平著:《音乐美学通论》，上海音乐出版社，1999 年版，第 239 页.

② 李斯特:（F.liszt，1811—1886 年），匈牙利钢琴家、作曲家.

③ 张洪岛、张洪模、张宁译,《李斯特论柏迈兹与舒曼》，人民音乐出版社，1979 年版，第 27—29 页.

④ 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社出版，1983 年版，第 158 页.

1.2.4.1 舒曼的音乐美学思想

在西方19世纪以前精神文化的漫长历史发展过程中，对音乐美学这个课题的探讨大多是在具有强烈思辨性质的哲学领域中进行的。从公元前5世纪古希腊的柏拉图[①]、亚里士多德[②]直到18世纪末德国的康德和19世纪初的黑格尔、谢林、叔本华，这两千多年的时间里，音乐美学问题基本上只是脱离音乐实践的哲学家们在书斋中研究的课题。而在身置音乐实践当中的音乐家中间，一般说来却不大去思考这类问题。原因也不难理解：长期以来，音乐似乎只被看成是一种技艺；音乐家们的身份、地位比贵族宫廷中的奴仆和社会中的工匠高不出多少。从19世纪起，这种情况发生了明显的变化。欧洲资产阶级随着它在经济、政治上力量的逐渐强大，它在精神文化的领域里也迅速地成熟了，并且巩固了在这个领域中的地位。音乐家的社会地位也随之发生了变化。他们从对封建主义的依附转变为面向整个市民社会，从奴仆的地位解放出来，成为自由艺术家。他们的眼界开阔了，活动天地宽广了，文化教养进一步提高了，作为一个社会艺术家的意识也增强了。他们已不满足于将自己只局限在创作和表演的领域，而进一步要求用文字和理论来阐述自己的艺术主张和维护自己的艺术的实践。音乐美学领域几乎被哲学家们独占的时代终于结束了，音乐家们进入了这个行列。而德国音乐家舒曼正是勇敢地跨入这个领域的先行者。1833年底至1844年这十年间，舒曼在实际上只由他一人主办的莱比锡《新音乐报》上发表了一系列生动泼辣、尖锐犀利的音乐评论文章，任何评论文字都不能不是某种美学思想的体现，舒曼自然不能例外。

浪漫主义者们出于不同的立场和原因，对启蒙运动和法国大革命时期所崇尚的“理性”所持的态度不同于过去了。他们之中有的对它持否定态度，有的持怀疑态度，有的则产生了深刻的失望情绪。在这种情况下，他们常常在艺术中用感性同理性相对立，崇尚情感，把它强调到高于一切之上，在30-40年代的德国，文

① 柏拉图：（Plato，公元前427—前347年），古希腊客观唯心主义哲学家、思想家。
② 亚里士多德：（Aristotle，公元前384—前322年），古希腊哲学家、思想家。

学诗歌中的这种浪漫主义潮流的高潮虽然已经过去了，但是它对音乐的创作和美学观念仍然产生着强烈的影响，而舒曼的音乐美学思想正是在这个时期形成的。他同文学、诗歌中的浪漫主义者一样，不仅崇尚情感，极端强调情感在音乐中的地位，甚至将它置于理性之上。他明确认定："理智有时会错误——情感却不会错误。"[①]可见舒曼的美学思想中带有浪漫主义思潮的深刻烙印。

舒曼把音乐看作是情感的表现的同时，又非常强调其中的幻想因素。他称自己是"一个耽于幻想的艺术家"。[②]在这点上也可以明显看出舒曼同浪漫主义美学原则的血缘关系。浪漫主义者们常常把现实同幻想对立起来，在艺术中为自己创造一个幻想的，以寄寓和抒发自己的感情。他在30年代写成的一系列钢琴作品，诸如《狂欢节》、《大卫同盟盟员舞曲》、《克莱斯利安那》、《升f小调奏鸣曲》等。其中塑造的"大卫同盟"主题成员弗洛列斯坦和埃塞比乌斯这两个形象就具有浓厚的幻想性质。舒曼承认，这个"大卫同盟"本身只是一个"存在于它的创始人脑海中的组织"，是一个"精神上的浪漫主义集团"。特别是其中的埃塞比乌斯这个形象，他情感丰富，富有想象力，总是沉溺于幻想，成为舒曼的音乐中最富于浪漫主义气质的典型。很明显，在舒曼所强调的感情表现及其所具有的因素之中，包含着相当强烈的主观性。舒曼的音乐创作实践中这种主观性尤为突出。这不仅表现在他的音乐中特别注重个人内心生活和感情世界的发掘，而且更体现在题材本身常常同他个人的生活经历和感情体验有直接的关系。爱情往往在这种经历和体验中占有特殊的位置。舒曼在他们许多钢琴作品中，诸如《C大调幻想曲》、《克莱斯利安那》、《幻想曲集》，以及他的许多艺术歌曲，留下了他同克拉拉热恋时所体验到的爱情中的渴望、憧憬、痛苦、欢乐等种种具有个人生活色彩的感情印迹。艺术中所表现的感情和幻想具有如此强烈的主观性，这也是浪漫主义艺术的普遍特点。

舒曼强调音乐是高度主观化了的内在感情的表现，但是他并

① 古.杨森编，陈登颐译，《舒曼论音乐与音乐家》，音乐出版社，1978年版，第146页。
② 同上的序言。

不因此而排除音乐反映外在物质世界的可能性和必要性；相反，他认为必须承认外在物质世界，这世界是要常常闯入音乐家的心灵的。舒曼还特别强调视觉感受在音乐形象塑造上所起的重要作用。而视觉感受的对象首先就是大自然。他写道："难道我们可以抹煞大自然的功绩，否认我们在乐曲中利用了美丽宏伟的自然景色吗？意大利、阿尔卑斯山、壮丽的海洋景色、春回人间、大地苏醒的宜人景色，这一切难道音乐没有向我们描述吗？甚至那些微不足道、没有普遍意义的现象，也会赋予音乐一种可变的、具体而形象化的性质，使我们不由不惊讶，音乐竟能反映这么多的事物。"[①]舒曼重视大自然在音乐艺术中的地位，这也是同一向在艺术中赞美自然界的浪漫主义美学原则一致的。

舒曼的美学思想是德国浪漫主义思潮影响下的产物，他在很大程度上同这个思潮有血缘关系。然而，可贵的是舒曼的美学思想并没有完全被浪漫主义所束缚和被它所俘虏。他不但在许多方面克服了浪漫主义的某些消极因素，而且还能有所突破，同新的文艺潮流相接近。这个新潮流就是 19 世纪 30 年代在德国出现的"青年德意志"[②]。他们站在小资产阶级激进派的立场，主张文艺不能脱离生活和时代，强调文艺应该接触现实问题，批判落后事物。"青年德意志"这股潮流对舒曼的美学思想产生了影响。舒曼接受"青年德意志"的影响不仅表现在他的音乐摒弃了德国浪漫主义那种对天主教的狂热、对中世纪的向往和美化、对黑暗、死亡的赞美等消极倾向，而且还表现在他虽然是个情感论者，但却很少将情感神秘化、绝对化，从不因强调情感表现而从理论上隔断音乐艺术同现实生活的联系。舒曼坚决反对将音乐同现实生活隔绝开来的论调。他尖锐地指出："凡是谈音乐的纯粹性、音乐本身的绝对美这类废话，我都感到可笑。……最使我生气的乃是有些人的荒谬论调，说什么贝多芬在他的交响曲里永远萦注于崇尚的情感、上帝、不朽以及九霄云外的虚无缥缈的世界，殊不知，

① 古·扬森编，陈登颐译，《舒曼论音乐与音乐家》，音乐出版社，1978 年版，第 82 页。
② 青年德意志：（Junges Deutschland，），德国浪漫主义时期的一个文学派别。主要成员是伯尔纳（Ludwig Börne，1786—1837 年）、古茨科（Karl Gutzkow，1811—1878 年）等人。他们满怀爱国激情，以文学为武器，要求文学作品立即在政治上产生作用，以此达到改造社会的目的。

这个伟人的天才就好像树一样，他的枝叶繁茂的树顶固然直参云端，而它的根确实深深地扎于它所挚爱的土壤中。”[①]舒曼毫不怀疑，如果贝多芬与世隔绝，被禁闭在一座偏僻城镇十年，他是绝不可能写出他的《第九交响曲》来的。

舒曼对政治这个内容在艺术创作中所占的地位有充分的估计。他深刻地指出：“我们或许可以把政治上的自由当作乳娘。在一个存在着奴隶根性的头脑里，诗是没有什么方法可以发展起来的。”[②]也正是基于这种理解，他才能于 1836 年写出那篇著名的评论肖邦音乐的文章。在这篇文章中，他异常敏锐地揭示出肖邦音乐中所包含的隐蔽的政治含义：“如果北方的强国（按：指奴役波兰的沙俄）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。肖邦的乐曲乃是遮掩在鲜花中的大炮。”[③]在舒曼看来，一部有价值的音乐作品必须是高尚的思想感情内容同独创的艺术形式的结合。舒曼坚持认为：“音乐决不是供人娱乐，供人在茶余饭后遣愁解闷的东西。它必须是一种更高尚的东西。”[④]那么，这“更高尚的东西”是什么？用舒曼的话来说，就是能“照明人类心灵的深处”的东西，能“提高德国人的思想”，能像贝多芬的音乐那样以“伟大的思想启导我们国家”的东西。[⑤]这也正是舒曼对音乐的社会作用的理解和要求。按我们的理解，这无非是要求音乐具有真正触动人们内心感情的、具有高度思想性的内容。

1.2.5 库普兰与舒曼的音乐在哲学及美学上的关联

17 世纪以笛卡尔为代表的理性主义思潮在法国哲学史上产生了深远的影响，这一时代的精神体现为理性的觉醒。理性成为科学和哲学中的权威。理性主义的出现起初是以否定宗教神学的权威性为前提的，理性这一概念并不仅仅是人类思维活动的同义词，而且还包含着合乎自然、合乎人性的意义。强调理性的价值也就

① 古.扬森编，陈登颐译，《舒曼论音乐与音乐家》，音乐出版社，1978 年版，第 176 页。
② 同上第 37 页。
③ 同上第 42 页。
④ 同上第 164 页
⑤ 同上第 137、200、13 页。

是肯定人性的价值。

在文化艺术领域，人们在认识上也要求对事物以理性的把握和验证。法国的文艺在当时的哲学和美学中唯理论思潮影响下，关心对一切事物的完善知识的追求，艺术作品及其美的创造也以理性为准绳，从理性获得它的价值和艺术魅力。追求轻松和快乐、精致和优雅的感官美和享受，促进了艺术和文化的结合——洛可可音乐。

作为18世纪的音乐大师，库普兰虽然受到巴洛克音乐风格的局限，但他却具有明显的精致细腻的洛可可风格。他是法国洛可可音乐的奠基人和主要代表人物。

浪漫主义音乐是产生和发展于19世纪至中叶半个多世纪的欧洲音乐文化进程中一种特定的音乐思潮和创作倾向。其哲学基础是以康德、黑格尔、费希特为代表的德国古典唯心主义哲学。他们将心灵自由看作是绝对自在、自为的，并将“自我”抬到至高无上的地位，特别突出了人精神的自由和超越性。我们可以十分清楚地看到对人的关注，看到对人的理性、自由、平等和天赋权利的尊重以及坚定社会进步等观念。18世纪已经兴起的，以表达个体情感为目标的艺术主张得到了19世纪作曲家的共鸣和理解，在古典主义内部渗透着的非理性体验、活跃但被克制的个性精神终于在浪漫主义潮流中浮现出来。

在这股汹涌的浪漫主义音乐思潮中，舒曼正是这风口浪尖的人物。典型浪漫主义艺术家富有的极度热情和幻想、充满矛盾的心理和难以平衡的精神状态，这些特点在舒曼身上有着集中体现。与巴罗克时期的洛可可风格的库普兰相比，两人音乐创作的哲学与美学基础有着不可割断的联系。19世纪的古典哲学继承和发展了17世纪的理性主义。但是更加强调了对人的本性、人的自我价值和情感的关注。

二、库普兰与舒曼钢琴小品艺术风格特征的比较

世界上各个不同地域、不同民族群体的音乐都有自身所独有的特征。音乐艺术的风格特征是音乐作品在整体上呈现出来的具有代表性的独特面貌。它不同于一般的艺术特色或创作个性，它是通过艺术作品表现出来的相对稳定、更为内在，从而也更为本质地反映出时代、民族或艺术家个人的审美理想、精神气质等内在特性的外部印记。下面，就从音乐的标题性、音乐的结构和音乐的语汇等方面来分析和比较库普兰与舒曼钢琴小品的风格特征。

2.1 音乐中的标题性比较

洛可可初期的法国作曲家们不喜欢较大的形式，迫不及待的要得到符合他们趣味的、所谓有趣而且是插入性的小曲。因此，法国组曲不久便大量地出现小步舞曲、布雷舞曲、加沃特舞曲和歌剧选曲，显然有一种向标题音乐发展的倾向。到了十八世纪初期，古钢琴家们所作的音乐大多都是优雅诙谐的小曲。

库普兰的古钢琴作品大多数都有充满想象的标题。正如他在《古钢琴曲集第一卷》的序言中所说的："当我创作所有这些乐曲时，心中都有一个题目，这是在当时情况下指示我的。"[①]在标题音乐繁荣的浪漫主义时期，舒曼作为十九世纪浪漫主义艺术最卓越的代表人物之一，也写下了数量众多的有标题的钢琴小品。他说诗人"他们想凭借标题揭示诗篇的含义——为什么音乐不能这样做呢？"[②]从这一点来看，库普兰与舒曼在钢琴音乐创作的体裁上有很大的相似之处。

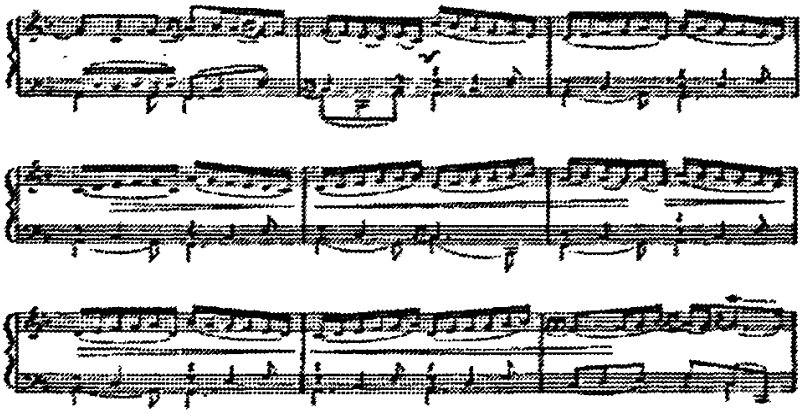
库普兰擅长写作具有人物特点的肖像作品，在他的《古钢琴曲集》中有很多妇人或姑娘的音乐肖像，如《莫尼卡姐姐》、《温

① 《钢琴艺术》之《法国古钢琴乐派中的登峰造极之作——库普兰的四卷古钢琴曲集》，朱建编译，2000年第3期，第15页。
② 张洪岛、张洪模、张宁译，《李斯特论柏迈兹与舒曼》，北京：人民音乐出版社，1979年版，第162页。

柔的娜妮达》、《漂浮的芭佛莱》、《玛丽亚公主》等等。

在《莫尼卡姐姐》（第十七组曲）中，库普兰用快速的音阶和十六分音符来表现姑娘们不同的性格特点。（如谱例 2—1）

谱例 2—1《莫尼卡姐姐》，第 7—15 小节

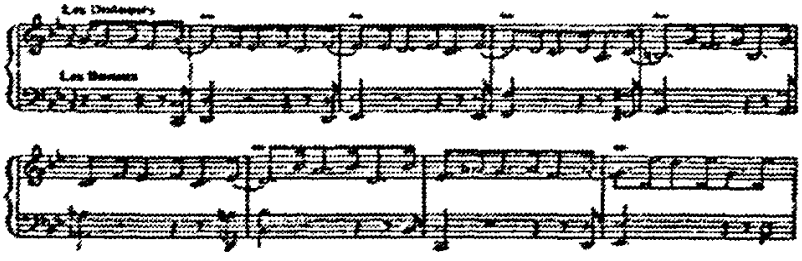


库普兰也描绘了孩子的肖像，比如《孩童》（第七组曲），在这一组曲中包含了《婴孩儿缪斯》、《童年》、《少年》和《幸福》。在《婴孩儿缪斯》中库普兰采用了右手后半拍起的节奏，形成的切分节奏表现了刚出生的婴儿走路不稳的感觉。在《童年》中，库普兰把节奏由 2/2 拍加快到 6/8 拍，左手继续采用切分节奏表现了童年时孩童的天真烂漫。在《少年》中，节拍又回到 2/2 拍，库普兰采用左手同时弹奏两个声部，一个声部后半拍进来的方法，右手采用附点节奏以及不时的两个音一组的连跳，表现了少年长大后的优雅可爱。最后的一首《幸福》，库普兰采用了大量连续的响亮的写法，表现了孩童的幸福之感。

第十四组曲中的《法国的佛利亚舞曲或开口袍》，这一生动的标题音乐中反映的是化妆舞会中的人物特点，指的是化装舞会上客人们所穿的服装。每个袍子和帽子都带有不同的颜色，比喻十二种不同的德性、身份、脾气或性格：纯洁（无色）、谦虚（粉红色）、热情（深红色）、希望（绿色）、忠诚（蓝色）、坚忍不拔（灰色）、消沉（紫色）、卖弄风情（花色）、老年情人或退休的金融家（暗红色或枯叶色）、优雅的怪人（黄色）、默默的嫉妒（暗灰色）

和失望（黑色）。[①]（如谱例 2—2）

谱例 2—2，《法国的佛利亚舞曲或开口袍》，第 1—9 小节



第十一组曲的《伟大而古老的游吟乐人题名录》，这一标题反映的是巴黎一个有影响的演出者公会于 1693 年和 1707 年两次试图阻止库普兰和其他大键琴演奏者教授大键琴，除非他们加入“游吟乐人社”，获得“大师”的证书。库普兰两次向议会上诉都获得了成功，他把这次胜利永远地记录在这部具有讽刺意味的名曲中。库普兰以速度缓慢而不匀称的音乐，讽刺公会中的那些体弱肢残的艺人，描绘了腿关节脱落的人痛苦行走与身体弯曲的样子。这一场面是用色彩鲜明和有生动暗示意味的音乐进行描绘的，我们甚至能听到拐杖的敲地声渐渐远去，仿佛残疾人音乐家一瘸一拐地离开了乱糟糟的环境。

在库普兰的组曲音乐中，还经常可以见到乡村生活、田园风味的乐曲。比如第二组曲中的《蝴蝶》，在鲜明的转调中表现蝴蝶的飞舞。第一组曲中的《森林之神》，库普兰全曲都用低音谱号标记，把森林的暗淡无光表现得淋漓尽致。为了描绘生活中包罗万象的音乐形象，库普兰也会通过模仿一些音响来更好的表达对田园景色的描绘。比如库普兰用多样化的装饰音在第十四组曲中的《爱恋中的夜莺》以及《哀叫的莺》中，频繁出现了对鸟叫声的模仿。

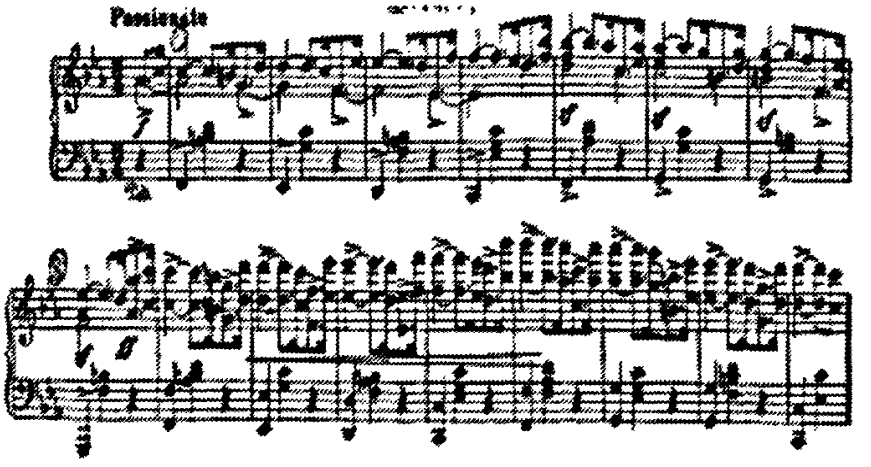
库普兰的作品为我们描绘了一幅幅活生生的人物肖像画，他不仅成功塑造了宫廷贵妇人的音乐“肖像画”及宫廷生活的场面，也把我们带到了美丽的田园景色和绚丽多姿的生活情景之中。这些标题有些仅仅是某方面与他有关的人名，例如《贝尔桑》、《加

① David Tunley, Francois Couperin and 'The Perfection of Music', England, 1988 年版，第 135 页。

尔埃那》、《玛丽公主》、《库普兰》等，有些标题是地方和国家的名称，例如《巴斯克》、《卡斯特纳拉》、《卡洛勒瓦》等。有些标题更生动、更具有说明性。其中有一些标题给人视觉或拟声性的启示，例如《闹钟》、《小风磨》、《编织女》、《爱恋中的夜莺》等。有的标题充满了情节和人物的描绘，例如《老主子》、《小主子》、《神秘女郎》等。还有些标题对我们来说意义模糊，或者完全不懂，但这并不影响我们对其古钢琴音乐标题的关注。这些标题给人以想象的空间，“似乎总是要表达某种感情。”[①]库普兰能用音乐描绘出不同的人物、风景和生活气氛，因此，也常常被人们称作“第一个印象派音乐家”[②]。

在舒曼钢琴小品中，很多的小标题也是以形象特征或人物名称来命名的。在《狂欢节》中，如第七首《妖艳女子》、第十二首《肖邦》、第十三首《艾斯特雷娜》等小标题，就是以狂欢节中出现的人物形象命名的。小标题与总标题一起点明了组曲的主旨。在狂欢节中出场的人物中在《基阿琳娜》中旋律是个性鲜明的附点和切分模进，作者提示了很多重音标记，把音乐一层层推向高潮。这就是热情、沉着的克拉拉形象。（如谱例 2—3）

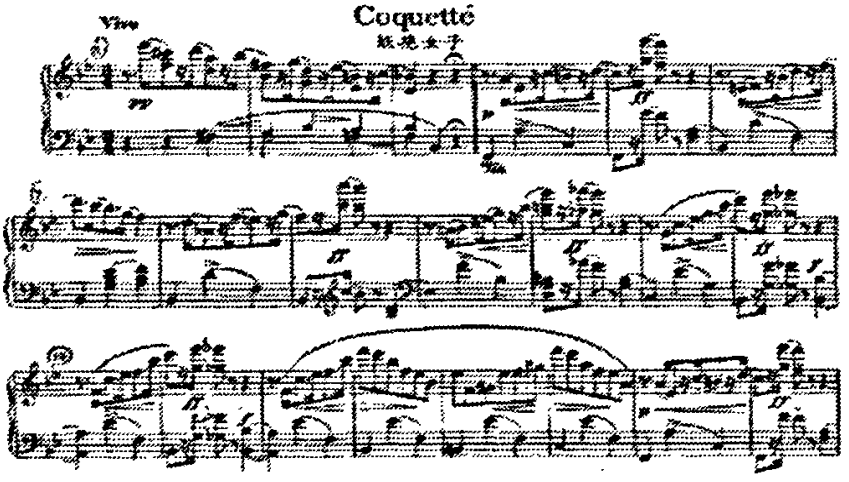
谱例 2-3，《基阿琳娜》，第 1—16 小节



在其他人物中，刻画最为生动的是“妖艳女子”。音乐旋律运用附点的节奏，自由而任性，每句结尾都有一个夸张的八度强音，如同她卖弄风情的步子——轻浮、放荡。（如谱例 2—4）

① David Tunley 著，温宏译：《库普兰》，花山文艺出版社，1998 年版，第 134 页。
② James R. Anthony, French Baroque Masters London, 1986 年版，第 166 页。

谱例 2—4，《妖艳女子》，第 1—21 小节



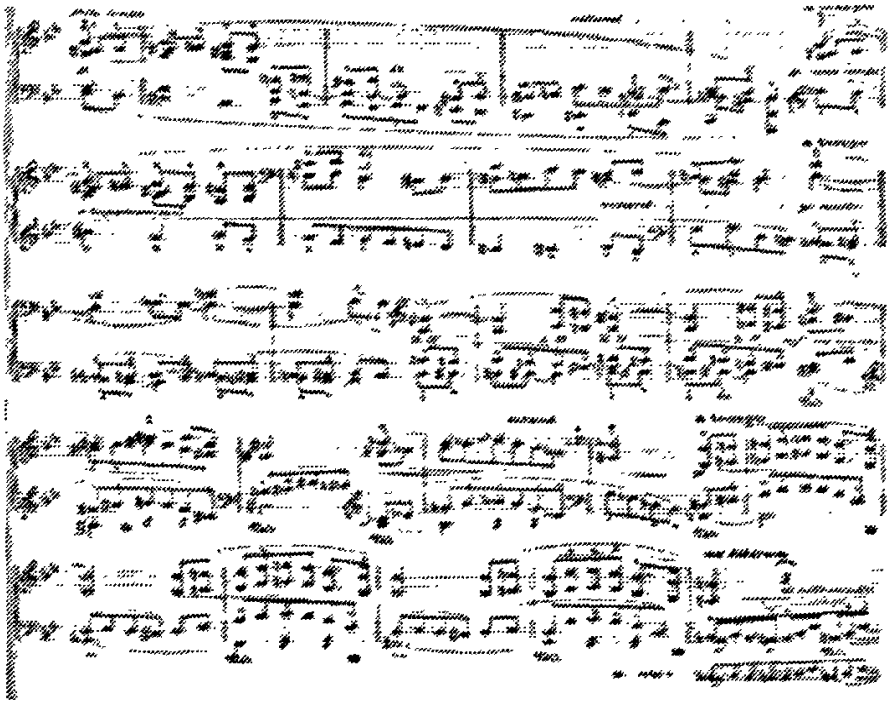
《狂欢节》（op.9）描写在一个狂欢节的舞会上各式各样的人物纷纷登场。《狂欢节》是他 1834 年至 1835 年间创作的组曲，对这段“夏季罗曼史”也有所反映。不断反复的 ASCH 音列标志着埃纳斯蒂娜·冯·弗里肯的家乡，同时也是一个虚构的节庆的发生地，还是他的名字 SCHumAnn 的缩写。“夏季罗曼史——1834 年他与埃纳斯蒂娜·冯·弗里肯之间的浪漫的时光。他们在八月份偷偷订婚，可是这部夏季罗曼史只持续了不到一年的时间”，角色由大卫同盟扮演：弗洛雷斯坦、奥伊泽比乌斯、契阿里娜（克拉拉·维克）、埃斯特雷拉（埃纳斯蒂娜·冯·弗里肯）、肖邦、帕格尼尼、舒伯特、贝多芬藏在悲剧式的面具后面。在《狂欢节》中，作者戴着面具，是那个梦想中的自我。组曲中的中心人物是“弗洛雷斯坦”，在刻画他的肖像的时候，像是在慢慢的回忆着《蝴蝶》，而他的肖像没有画完。随着他的动机的崩溃，这段以质疑的方式结束在一个等待着答案的不谐和音上。“皮埃尔罗特”以一个痛苦的动机登场，他是斯特拉文斯基的可怜的“彼得鲁什卡”的前身，在这个可叹而无主见的扭曲的人物和老一套的动机之间的不调和说明了这一点。其他的人物也出现了，飞扬跳跃的阿里坤，还有科科伊特，她的舞蹈像被机器驱动（很强的节奏），如同 ETA 雷夫曼的自动机器中的歌唱。由动机之间的相似我们可以发现藏在这个或那

个面具之后的弗洛雷斯坦。至于“肖邦”，舒曼给他的设计了一个字谜画，从中可以看出肖邦的练习曲 op.9，op.10 的痕迹，音列 SCBA 也画出了一幅肖像。这样，一个幻想中的“自我”产生了，出现在一些场景中，和声和节奏的间离效果说明了它们的不真实。

早在1831年，舒曼就有意为霍夫曼做一部诗意的传记：在1838年创作的《克莱斯勒偶记》中，这位作家的痕迹更明显。舒曼以小说中乐队指挥克莱斯勒这个人物为标题，因为这个人物的痛苦引起了他的共鸣。像小说一样（《克莱斯勒偶记；公猫摩尔的人生观》），舒曼也在副标题中说得很清楚，他要以憧憬和梦幻来改变力量，因此就可以解释，这部作品的音乐为何如此朦胧而又不是封闭的，“轻松而自由”（如最后一段的低音）地将可能发生的事情呈现在眼前。这部作品用音乐描摹出了“一个美丽的生命幽灵”，描绘出了充满矛盾的现实，描绘出了个人对于失去平衡和方向的恐惧。在回忆过去的同时，作品想象着一个适度和安全的环境，在这样的矛盾中出现一些变化，如同“从一个极端向另一个极端的死亡之跳”。[①]作品以持续的令人兴奋的段落来表现一个极端，如第一首曲子中，一方面旋律很朦胧，另一方面“迟到的”低音又和右手的三连音若即若离。在隐隐约约的第三首曲子中，结尾处的声音狂野地升高，最后一首又是阴森森的。这部作品与他的过去的作品也有相似之处，构成了另一个矛盾，如第二首的匀称和清晰，复调“融合得相当好”，让人听得入神，重复段用的是升F大调，而不是降B大调（第131及以下小节）。（如谱例2—5）

① 巴巴拉·迈尔著，杜新华译：《罗伯特·舒曼》，人民音乐出版社，2004年版，第82页。

谱例 2—5，《克莱斯勒偶记》第二首，第 130—151 小节



还有第四首的即兴曲，展现的是反思，是对可能发生的事情的梦想。在第四首的前奏曲式的第二部分和有着圣歌式结尾的第七首的快速赋格曲中，虚构的吉格舞曲，都与巴赫有着相似之处。只是比较克制，内声部像是在回忆一个古老的民谣。据舒曼的看法，“新音乐应该更加和谐，更加诗意，更加风趣，这些特点在巴赫的作品中得到飞跃”。[①]在曲式上，似乎通过即兴曲、节拍、和声的不稳定，通过怒涛般的开头和安详的结尾（组曲以几乎低不可闻的低音 G 结束）来打破平衡，这样，在物质层面上就显得比较完整（尽管开头的二度音程减少到了两个），又有着多重变化。

终曲中的《大卫同盟进行曲》是一支 3/4 拍的舞曲，是对踏着同一节拍进行的讽刺，越来越快，跑变成了飞，大卫同盟们像让·保尔的飞舟驾驶员吉阿诺佐一样，飞进了“自由的空气”。[②]《大卫同盟进行曲》中的同盟这是贝多芬，舒曼引用了他的 E 大调钢琴协奏曲，并以此作为对位，反衬了《祖父舞曲》所表现的庸人，他们永远停滞不前，在势力强大的运动中，他们只能被裹着前进

① 巴巴拉·迈尔著，杜新华译：《罗伯特·舒曼》，人民音乐出版社，2004 年版，第 83 页。
② 同上第 67 页。

——一个在战斗中变得没有用处的乌托邦。

库普兰的两百多首古钢琴曲带给我们无穷无尽的想象力，这些纤美、轻巧、文雅的音乐，将清晰易懂的思想与细腻的感情融为一体，令人陶醉，生动地展示了与宗教哲理性完全不同的音乐形象。

在启蒙思想的影响下，库普兰的古钢琴音乐从宗教的殿堂走进了生活当中。但由于库普兰长期担任法国凡尔赛宫的宫廷乐师，所以他的作品中既没有重大的社会题材，也没有严肃的宗教内容，纯粹属于愉悦性的音乐。在这些音乐中所表现的内容充满了贵族气息，库普兰就像一位音响画家追求赏心悦目的视觉形象，追求美好的世俗生活。

相比之下，在法国大革命之后，特别是拿破仑失败，欧洲大陆封建复辟之后，新一代的作曲家普遍表现出对社会性重大题材以及启蒙时代所崇拜的理性的淡漠。新的艺术主旨是表现个人的情感和幻想，尤其强调个人的主观体验。在描绘现实形象和自然景色时，更强调主观色彩的印记。因此，舒曼笔下的那些钢琴小品，虽有标题，有时实质仅相当于一个题目，更接近于文学作品中，诗歌的标题，而其音乐也并非是我们常听到的那种有故事性、情节性，对外界事件具有描绘性的标题音乐。他的《克莱斯利安娜》，李斯特以为是对霍夫曼原小说这一神奇人物的形象的补充，而我们在音乐中感受到的主要是舒曼性格的特征和他的内心感受，无从了解克莱斯勒乐长的音乐见地，就是在你读完霍夫曼的原著后，想从音乐中寻找他的见解也是徒劳。这样的标题不仅说明了创作的缘由，表明作者和克莱斯勒性格的共性，抒发了作者的心理感受。从标题到音乐，就其本质而言是文学意味的。著名的《狂欢节》，其中每首小曲都有自己的小标题，且具有鲜明的音乐形象，但乐曲的内容和狂欢节却没以多大联系，更多是一种思想和信念的表述。

舒曼作品中有的标题也很具体地揭示了作品的音乐形象和思想内容，如《童年情景》(op. 15)。无论总标题还是十三首小曲的标题都十分形象地指示演奏者和听众在弹奏和欣赏这部作品的思

考方向。如《童年情景》第七首《梦幻曲》，这是舒曼所作乐曲中最为著名的作品之一。这首乐曲的主题材料非常简短，只有四小节，但具有动人的抒情与清新的幻想色彩。舒曼将这一精练的乐思加以发展，中音区复调声调和谐地呼应着，旋律线条几经跌宕起伏，婉转流连。使欣赏者不自觉地被吸引进了轻柔飘渺的梦幻境界。这些正好说明音乐在叙述孩子与外部生活事件时着重对他们的内心世界予以刻画。注意感情表现，注重刻画内心世界，始终是贯穿在舒曼音乐作品中的一条主线，在舒曼的音乐中，主要是通过音乐表现一种诗意和文学意味，通过标题的揭示更深刻地表现细致入微的情感体验。但同时，他也并不欣赏那种束缚人们想象力的序言式的标题，他写道："器乐在描写内心思想和外界事物方面可以达到怎样的程度，对于这个复杂的问题许多人的看法都过于保守了。"①

库普兰与舒曼在钢琴音乐中的标题性的运用，自然是社会环境和音乐美学思想在其音乐创作中的反映。库普兰许多有标题的作品生动或具有说明性，为演奏和欣赏提供了真正的线索。不管这些标题是否真具有说明性，他音乐中这种想象的成分对法国人的头脑产生了很强的感染力。但如同在所有优秀的音乐作品中一样，意义是通过作曲家的音乐想象来揭示的，而库普兰音乐作品的题目过于直言了。再看到舒曼，浪漫主义的诗意的想象力和音乐的感情表现力在他身上紧密地结合在一起。在舒曼的音乐美学思想中，贯穿着这样一条基本观念：音乐是情感的表现。"情感萦注到什么地方，什么地方就会涌出音乐。"②音乐作品中包含的感情不仅仅是痛苦和欢乐这种一般的类型，而是丰富多样的，复杂的。音乐作品中"细致的感情色调"对于听者来说常常需要敏锐的感受能力才能充分地领会得到。而音乐的价值在很大程度上就在于它是否有丰富的感情内容，"只能够发出空洞的声响，而没有适当手段表达内心情绪的艺术是渺小的艺术。"③这就是舒曼对音

① 古·扬森编，陈登颐译：《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第81页。
② 同上第21页。
③ 同上第143页

乐本质的理解，也就是舒曼钢琴音乐作品中标题运用的美学依据。作为浪漫主义音乐大师，舒曼对音乐内容的标题有了更深的理解，他将音乐的内容联系于主体的感受而非客体的直接描述，把人的内心世界看作音乐表现的直接对象，并且指明客观事物来与音乐艺术的联系需要以主体的情感中介。这同时反映出浪漫主义时代的艺术家不仅要使他们赋予音乐的主体情感摆脱现实世界的干扰，而且要超越理性认识的制约，其目的就在于使自己彻底沉浸在一个完全主观的内心世界里，获得精神上的解脱。

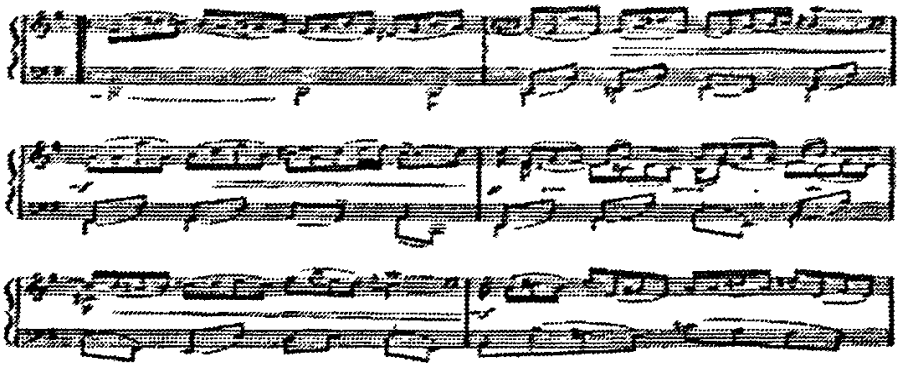
2.2 音乐的结构比较

十七世纪末十八世纪初的键盘乐曲中有很大一部分采用的是舞蹈组曲的形式。在库普兰的《古钢琴曲集》中，每首组曲都由许多小型乐曲松散地集合而成，它们没有固定的布局，没有某些歌曲的统一排列次序，但是一首组曲中的小曲都在同一个调性上，包括大小调和平行调。组曲中大多数用的是舞曲，如库朗特舞曲[①]、萨拉班德舞曲[②]、吉格舞曲[③]等，高度程式化而且精雕细琢。它们的透明织体，缀以许多装饰音的细致旋律线条以及简洁幽默都是摄政王时期的法国音乐的典型特征。

阿拉曼德舞曲[④]是一种中庸慢速的二拍子德国舞曲，包括二至三个段落。整曲以主调织体进行为主，旋律不规整、模糊，并时常以琶音进行的方式来保持和弦。音乐带有若干行进的意味，比较严肃，但由于保持了十六分音符为基础的连续节奏，仍然显得十分流畅。（如谱例 2—6）

① 库朗特舞曲：Courante，流行于十六、十七世纪的意大利、法国，快速三拍子舞曲。
② 萨拉班德舞曲：Sarabando，一种慢速的三拍子舞曲、重音常落在第二拍，源自于西班牙。
③ 吉格舞曲：Giga，快速的三拍子舞曲，常作为组曲的终章，源自于英国。
④ 阿拉曼德舞曲：Allemande，一种中速的、两拍子的舞曲，常用在舞曲的开头，源自于德国。

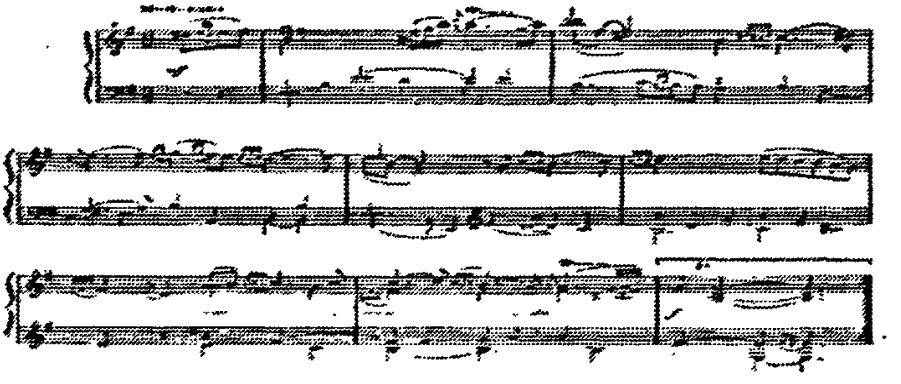
谱例 2—6，La Superbe ou Forqueray，第 13—18 小节



第三组曲中的《忧郁》、第十五组曲中的《女摄政王或智慧女神密弥瓦》、第二十三组曲中的《放肆的女人》等等，都是阿拉曼德舞曲。

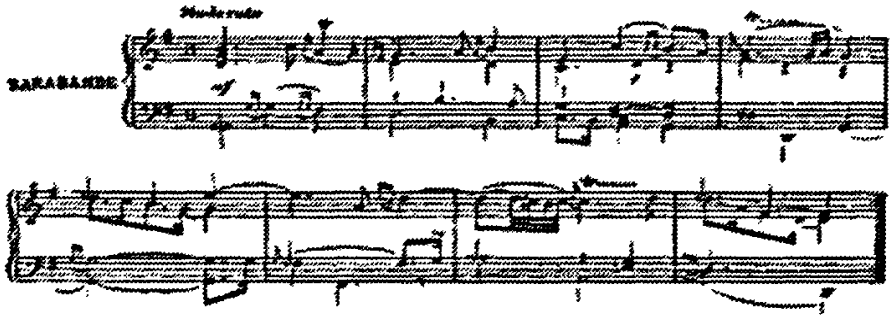
法国的库朗特舞曲常常在 3/2 拍子和 6/4 拍子或 3/4 拍子和 6/8 拍子间转换，产生一种不稳定的节拍，以产生诱人的节奏灵活性。例如第十七组曲中的《库朗特舞曲》。（如谱例 2—7）

谱例 2—7，《库朗特舞曲》，第 1—8 小节



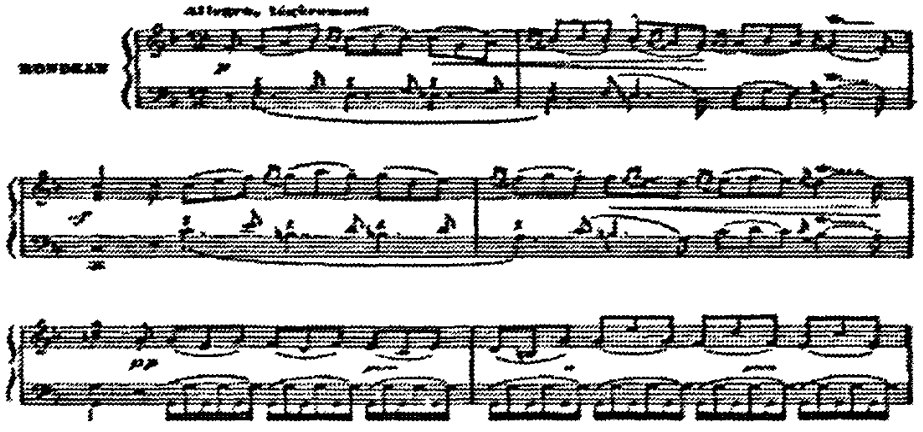
萨拉班德舞曲源于西班牙的一种慢速三拍子舞曲，其典型的节奏是在第二拍上的长音，重音也在第二拍上，因而带有一种优雅、抒情的意味。库普兰第二组曲中的《爱情》就是一首典型的萨拉班德舞曲。（如谱例 2—8）

谱例 2—8，《爱情》，第 1—8 小节



吉格舞曲是从十六世纪爱尔兰或者英国的吉格舞曲转变而来的。在法国通常是快速三拍子或以三连音为基础的复拍子的舞曲。这种舞曲中往往包含赋格式的主题发展和丰富的模仿手法的运用。例如第五组曲中的《吉格舞曲》。第一组曲中的《贵夫人》是一首 1 2 / 8 拍的吉格，第二十五组曲的《蒙弗朗贝》是一首 6/8 拍的吉格。《闹钟》是首典型的吉格舞曲。（如谱例 2—9）

谱例 2—9，《闹钟》，第 1—6 小节



库普兰的组曲除了上面介绍的阿拉曼德舞曲、库朗特舞曲、萨拉班德舞曲、吉格舞曲外，还有小步舞曲、卡纳里舞曲[①]、里高东舞曲[②]和西西里舞曲[③]等。在库普兰的第一、二、三和八组曲中，至少有一半的乐章由这些舞曲组成。库普兰在庄严的阿拉曼德舞

① 卡纳里舞曲：Canaries，速度较快的一种舞曲。
② 里高东舞曲：Rigaudon，源自普罗旺斯的一种法国宫廷舞曲。
③ 西西里舞曲：Sicilienne，原是意大利西西里岛农民的民间歌曲和当地的民间舞曲。

曲、高贵的萨拉班德舞曲、欢快的布雷舞曲和吉格舞曲、拥有轻松节奏的库朗特舞曲以及小步舞曲等舞曲形式中，找到了他古钢琴音乐的组曲基础。

然而也有些曲子与舞曲传统没什么联系。脱离舞曲形式的倾向早在第十四组曲中就存在，这部组曲除了最后乐章中的《闹钟》为典型的吉格舞曲外，不包括任何所谓的舞曲。也许库普兰从一开始就想到，不用 suite 这个术语所包含的单纯舞曲系列的含义。他更喜欢用 order 这个术语，因为它具有更广泛的内涵，表示着曲子的“有序排列”。

古组曲发展到了浪漫主义时期，传统的组曲形式被赋予了更为浪漫化的气质和个性化的处理，突破了传统的模式，形式更加灵活。

对舒曼来说，组曲的“贯穿结构”是十分典型的。“这种用共同的素材将一组短小而有特性的曲子统一起来的想法，似乎是舒曼始创的，而且，他独出心裁地运用了这个原则，创作了他最多彩、最成功的作品？标题钢琴组曲。”[①]在他的《狂欢节》中，精心设计的一个 4 音列动机材料“Asch”，将整部作品统一起来。他用音名排列的方式贯穿全曲，构成了组曲《狂欢节》的主题核心和发展动机，起到了连接、统一全曲的作用。

在舒曼的组曲中，各章之间引入了调性对比。如《似乎》，它和前曲调性距离较远，突破了古典时期组曲调性布局的规范。第一句从升 G 小调开始，结束在关系大调上，第二句从 B 大调开始，转到属调升 F 大调的关系小调升 D，第三句是主调升 G 小调的属功能准备，第四句回到升 G 小调后随即又转到 B 大调结束全段。但是，在重要的结构点部位均用同一调性。在《狂欢节》中，调性运动呈现出明显的“拱形对称”的结构布局。作为全曲主调的降 A 大调，它分别处在第 1 首、第 20 首、第 21 首以及第 12 首至第 18 首的位置上，形成了一个“主调群”；其余的小曲采用近关系调、关系大小调进行交替，经过一系列的转调后，又回到主调。

舒曼的组曲从表面上看，各小曲之间似乎各自独立，彼此之

① J·勃罗契《罗伯特·舒曼的钢琴组曲》[C].载《音乐译文》1957 年第 3 期，第 59 页.

间毫无联系，给人以“松散”的假象。实际上，无论从结构到内容都具有统一性。组曲《蝴蝶》的灵感来自于让•保尔的小说《少年不更事的岁月》，描写的是瓦尔特和乌尔特兄弟俩的浪漫爱情故事。十二首小曲所描绘的人物之间都有着不可替代的连带关系。每一首都代表着一幅场景，一个情节，环环相扣，缺一不可。

库普兰的组曲没有固定的布局，他没有把这些组曲作为一个多乐章的整体来构思，给了乐章编组很高的自由度。而舒曼的组曲与之相比，则强调了内容和整体结构上的统一。虽然在用相同调性统一全曲的古组曲创作原则被舒曼有意识的部分的继承下来，但他在“统一”的基础上，遨游于灵感和想象中，真正做到了“超越形式而游于神韵”。

2.3 音乐语汇的特征比较

2.3.1 曲式结构的特征比较

库普兰出版的《古钢琴曲集》中，主要运用了二段曲式和回旋曲式。

他的二部曲式在每一段的结尾处都有重复的符号。这类乐曲为数不少，例如第三组曲中的《忧郁》、第二十四组曲的《花环》及第二组曲中的《蝴蝶》这一作品，库普兰提供了两种以上的华丽变体用以重复。主要是从主调转至平行大调的八小节乐句等。

从尚博尼埃时代起，法国古钢琴乐派的作曲家们就已经开始使用回旋曲式（ABACA 等）。库普兰求助于回旋曲式，主要是为了把音乐拉得更长些。这类乐曲也占了一定比例，以《莫尼卡姐姐》为例，它是一首有许多插部的回旋曲。这是一个年轻的姑娘或妇人的肖像。主题很优美，很多的装饰音使曲调特别富于温柔、优雅的色调，在第二个插部里出现带有减七度的曲调进行，使乐曲出现一些悲歌的音调，第三个插部具有活泼、愉快的性质，其中快速的音阶和十六音符的音型具有很大的意义，这些都是用来表达姑娘的性格不同特点的。在第三组曲中的《宠妃》是一首庄严高贵的“夏康回旋曲”，这部作品采用了四拍子而不是传统的三拍子。库普兰通过一种不常用的写法，即与无数固定音型相同的单

纯下行半音阶片断的音型法。他的作品中的回旋曲还有不少。如第六组曲中的《牧歌》、第九组曲中的《飘动的发带》等。

库普兰的音乐结构是很简洁的，但在两部作品中他也很独创性地运用了曲式形式：在《麻烦》一曲中，他运用了“回旋曲式中的回旋曲”，第四个副歌包含了第二个回旋曲。而《德罗斯的游艇》则更为复杂，在这部作品中，他的两种基本作曲形式（回旋曲和 AB 二段式）都合为一体。

库普兰虽然继承了前辈们前奏曲的写作方法，但却跳出了前人的创作模式，写作了一些“有节奏”的前奏曲。他不仅创新了前奏曲的写作，还巩固了组曲的创作形式，把它们一并收进了《古钢琴曲集》中。

随着对音乐色彩、壮丽效果的强调，浪漫主义音乐为了适应这些变化而对古典曲式的模式作了一些润饰，但是曲式的主要框架和布局还是简洁的。

舒曼的组曲在曲式上的创造性不大，一般以三段式和二段式居多。

如《异国》，三段曲式，歌谣体风格，G 大调，2/4 拍。旋律抒情、优美，很富有浪漫色彩。A 段由两个并行乐句组成，B 段为很短小的一个扩展句。

《梦幻曲》是整个组曲中最为著名，最有影响的一首。是由单一主题发展的三段曲式。各段都为 4+4 的方整结构。F 大调，旋律优美、委婉动听，是一首充满幻想色彩的无词歌，像是人们对生活的美好憧憬。乐曲开头那个由弱拍到强拍的四度上行的动机（属音到主音）统领全曲。每句都由这个动机开始。B 段主要是调性展开 F—g—降 B—d。这段的第一句以乐段重复的假象进行，接着就向下属 G 小调离调，像是闪过一丝的惆怅；第二句又接着向 G 小调的关系大调——降 B 大调离调，逐渐明朗；他以娴熟的浪漫主义写作技巧，把我们带进了一个谧静甜美的梦幻境界。

《火炉》带尾声的三段式，F 大调，旋律动机来自《梦幻曲》，连第一小节的和声都与前一首相同。2/4 拍。A 段为歌唱性旋律，摇曳感伴奏。全段建立在主调的属长音上，但上面声部却是由 G

小调到 A 小调的进行。乐曲始终保持着柔和的节奏，旋律纯朴、安详、充满了和谐的气氛。

二段式如《奇异的故事》，带有再现的二段曲式。D 大调，为前曲的上属调。A 段为两个有着重复关系的 8 小节乐句，活泼、跳跃，类似马祖卡舞曲的节奏，好象在讲述一个身在异国他乡的人所碰到或听到的奇特、有趣的故事，天真的孩子们正兴味盎然地聆听一个稀奇古怪的传说。B 段的上句与上段的情绪不同，全句流畅的级进，好象孩子们在回味着故事的情节。

《捉迷藏》是单一主题发展的二段曲式，带有练习曲性质，B 小调，2/4 拍。我们从乐曲那跳跃的伴奏音型里，在上下快速跑动的顿音旋律中，可以回忆起孩提时无忧无虑地追逐玩耍的时光。《孩子的请求》，带再现的方正二段曲式。每一句又是一个两小节乐节的重复，好像是孩子对父母提出请求时，那种一次又一次祈求的撒娇的表情。

还有其它的形式：如《无比幸福》，一段曲式，由三个基本并行的大乐句构成。D 大调，2/4 拍。第二句到第三句的低音无法断句，这是浪漫派作曲家的惯用技法。全曲的旋律欢快、流畅、和声饱满，表现出孩子们天真率直的本性。这首曲子整篇都是用切分节奏，整曲为十六分音符律动节奏，绵绵不断的切分旋律妥帖地写出了孩子百思不解的神情。

回旋曲式：《惊吓》，具有复三部特点的回旋曲式。全曲结构为 A+B+A+C+A+B+A， 2/4 拍。A 段 E 小调开始转入 G 大调，第一句（前四小节）半音化和声进行似乎潜伏着少许危机。B 段 E 小调转为 C 大调，速度加快。

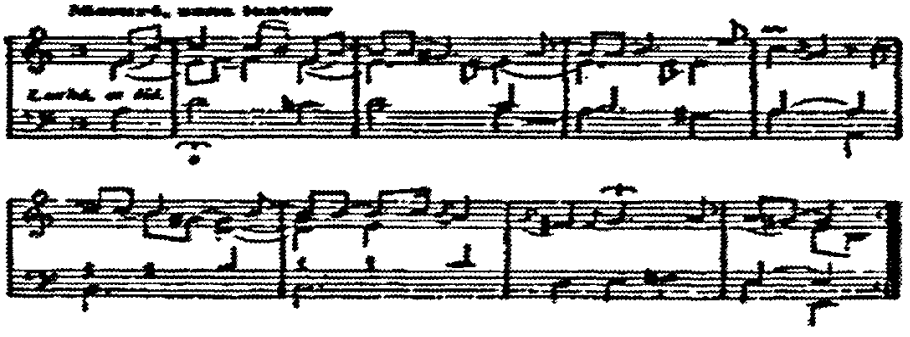
《大卫同盟盟友进攻庸夫俗子的进行曲》稍微复杂一些，是带回旋性的变奏曲式，它既带有回旋曲式的特征，又具有变奏曲式的性格，是两种曲式的一种混合自由运用。这样的精妙布局体现出了舒曼新颖独特的创作风格。

2.3.2 音乐色彩的特征比较

从音乐的写作技巧上看，库普兰的音乐已经迈入了主调音乐的天地，他更加关注速度、力度及其情感的细微变化，音乐的表现也更加细腻和丰富。

富有琉特琴[①]的“分解风格”（style brise）对古钢琴音乐作品的结构产生了很大的影响。这种技术是指一个和弦的音符不是全部同时奏响，而是一个接一个地奏响，乐曲中许多部分都有这种速度意识，轻柔的触键以及这种旋律线上加琵琶的结构，就构成了“分解风格”的主要特征。在库普兰的作品中常常就能找到“分解风格”的痕迹。例如第九组曲中的《魅力》一曲当演奏者演奏其中的第一部作品时，被指示按住琴弦产生完全的共鸣——正如在琉特琴上琴弦自由振动直到拔出下一串音符。（如谱例 2—10）

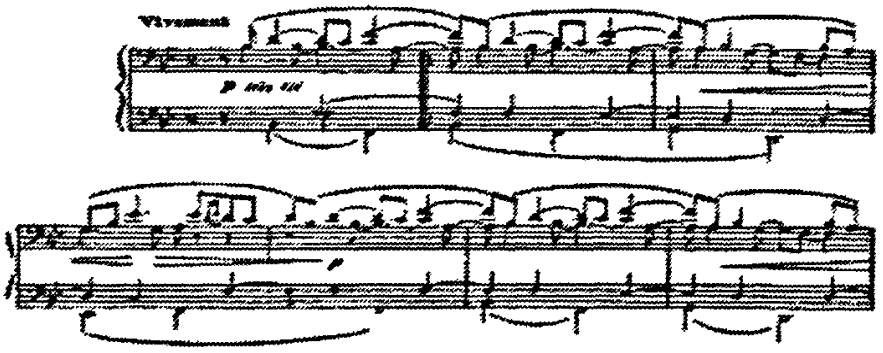
谱例 2—10，《魅力》，第 1—8 小节



在《神秘的街垒》中，库普兰运用分解技术来产生有意义的不协和经过音，仿佛每组按下的琴键在不断变化的和弦中都变得互相模糊不清。（如谱例 2—11）

① 琉特琴：Lute，又译作诗琴，原为波斯、阿拉伯拨弦乐器，与南北朝传入中国的曲颈琵琶相类似。十二、十三世纪传入欧洲，盛行于文艺复兴时代。成为最重要的世俗乐器，十七世纪又为古钢琴所替代。世后的曼陀林、吉他等乐器，均为其变形。

谱例 2—11，《神秘的街垒》，第 1—7 小节。

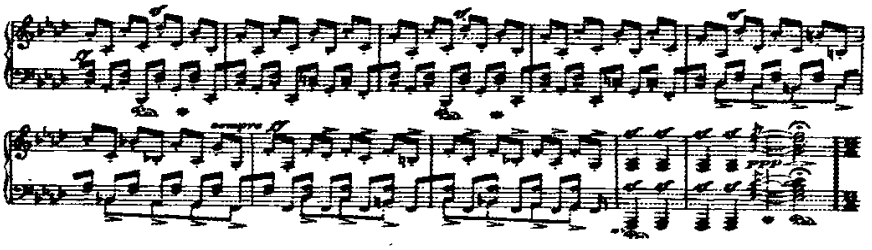


在许多时候，库普兰运用大键琴低音区中黯淡的音色，其难忘而清晰的音响效果是钢琴完全不能比的。钢琴会把像《森林之神》——全部用低音谱号标注——这类作品演奏得暗淡无光。在另一些作品中，库普兰则用辉煌的高音区创作出宏大的作品。

浪漫主义音乐在追求更加个性化、情感化表现技巧的过程中，在音乐的色彩方面，更具有个性化。

舒曼的作品中，表情记号非常丰富，如“辉煌的（brillante）富有生气的（vivo）优美雅致的（grazia）庄重高贵的（grande）”等。特别是力度记号中“突强 sf”和“重音>”使用频率非常之高。因此他的表情常常是极富张力的瞬间的情感突发，甚至带有英雄式的情感在里面。音乐力度的表现幅度进一步扩大，可以从极弱(ppp)扩展到尽可能的强(ff possible)的范围。声音色彩具有幻想效果和浓郁的浪漫气氛。（如谱例 2—12）

谱例 2—12，《帕加尼尼》，第 27—37 小节



2.3.3 节拍、节奏的特征比较

库普兰在《婴孩儿缪斯》中采用了右手后半拍起的节奏，形成的切分节奏表现了刚出生的婴儿走路不稳的感觉。在《童年》

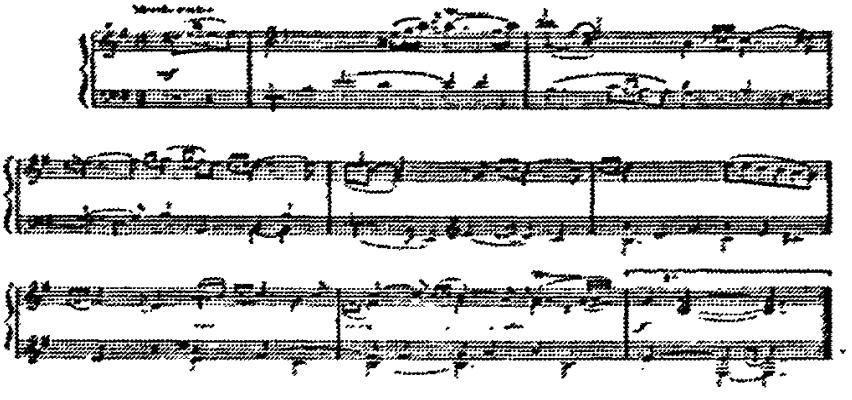
中，库普兰把节奏由 2/2 拍加快到 6/8 拍，左手继续采用切分节奏表现了童年时孩童的天真烂漫。在《少年》中，节拍又回到 2/2 拍。库普兰采用左手同时弹奏两个声部，一个声部后半拍进来的方法，右手采用附点节奏以及不时的两个音一组的连跳，表现了少年长大后的优雅可爱。最后的一首《幸福》，库普兰采用了大量连续的响亮的写法，表现了孩童的幸福之感。

他的第七首前奏曲中，富于流动，持续不停的节奏运动，常常贯穿乐曲的始终。（如谱例 2—13）

谱例 2—13，第七首前奏曲，第 1—3 小节

库普兰的库朗特舞曲常常在 3/2 拍子和 6/4 拍子或 3/4 拍子和 6/8 拍子间转换，这种不稳定的节拍，产生出诱人的灵活性节奏。例如第十七组曲中的《库朗特舞曲》(Courante)。（如谱例 2—14）

谱例 2—14，《库朗特舞曲》，第 1—8 小节

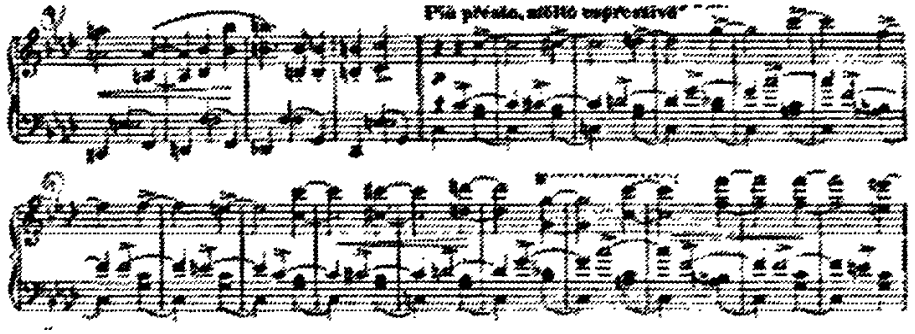


浪漫主义时期的作曲家不断发掘出新的表现力，节奏变得更加富有弹性，赋予音乐以创造性的新现象。尤其是舒曼，节奏的运用更具特色。他的音乐里有时整首乐曲或乐曲的某一段里，只有一种简单的节奏动机在搏动。如《捉迷藏》的节奏型，为了写出儿童追逐、嬉戏玩耍的情形，全曲贯串了十六分音符节奏，以每拍 120 的速度用跳音弹奏，把捉迷藏的孩子表现得活灵活现。

我们从乐曲那跳跃的伴奏音型里，在上下快速跑动的顿音旋律中，可以回忆起孩提时无忧无虑地追逐玩耍的时光。

舒曼的节奏是新颖的，与众不同的，它们不受节拍公式的束缚，无穷变化，附点节奏、切分音和复节奏效果都是舒曼的特色。由节奏和拍子之间微妙而多样的变化，产生了“舒曼风格节奏”所特有的浮动飘荡性。这种飘荡性的不安定因素，明显的是由于重音的拖延而造成的。而这种重音的不规则出现，大多源自切分和附点音符的大量使用。当节拍重音和节奏重音无法同时落下时，节奏韵律就失去了惯有的重量感，因而呈现出强烈的不安定个性，如《艾斯特蕾娜》的中段。（如谱例 2—15）

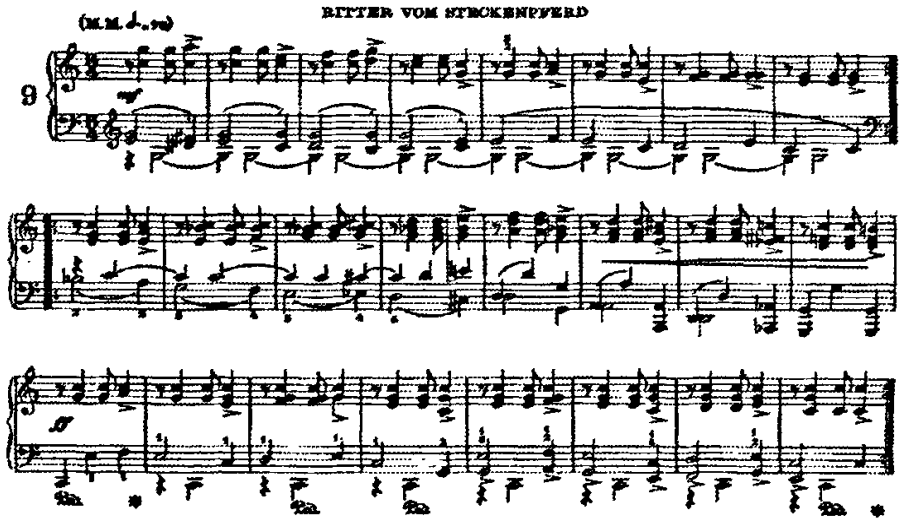
谱例 2—15，《艾斯特蕾娜》第 9—28 小节



《惊吓》在平静的主题下面伴随着紧张的半音经过和弦，使音乐笼罩着恐惧的气氛，乐曲中间还不时出现快速的切分节奏，就像一群光怪陆离的鬼怪在闪动，孩子们张大着嘴，完全怔住了。

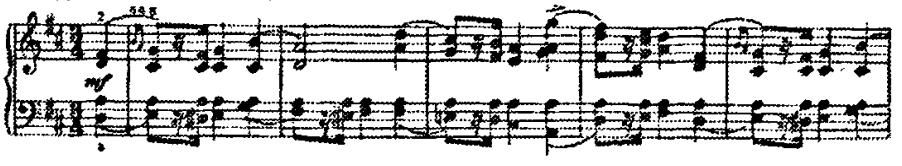
《骑木马》的右手都是从切分音开始，左手则是第一拍和第二拍的交错进行，所有节奏加起来在听觉上是在前摇后摆，再加上重音有意放在第三拍，更有一种重心不平衡的感觉。全曲活灵活现地刻画出一个毛头小孩无所顾忌，骑着木马一往直前的样子。整个乐曲始终保持着这样的节奏层次，它构成了木马摇晃的节奏律动，而旋律在弱拍上的重音，再现了孩子玩耍时兴高采烈的神态。（如谱例 2—16）

谱例 2—16，《骑木马》，第 1—24 小节



再如《奇异的故事》，乐句改变重拍节奏组合的小连接和休止符后的十六分音符，形成活泼、跳跃，类似马祖卡舞曲的节奏。好像在讲述一个身在异国他乡的人所碰到或听到的奇特、有趣的故事。天真的孩子们正兴味盎然地聆听一个稀奇古怪的传说。乐曲中反复出现以弱起开始的这种节奏来刻画故事在孩子心灵中留下的难忘印象。（如谱例 2—17）

谱例 2—17，《奇异的故事》，第 1—5 小节



B 段的上句与上段的情绪不同，全句流畅的级进，好像孩子们在回味着故事的情节。

《无比幸福》全曲的旋律欢快、流畅、和声饱满，表现出孩子们天真率直的本性。这首乐曲刻画的是一种心灵的感受。它基于一个旋律音型，在高低音区轮番出现，内声部固定地配以十六分音符的切分节奏，微妙地表达出儿童的得意和满足。

舒曼在组曲中充分地展示了他用节奏来刻画形象的才能。

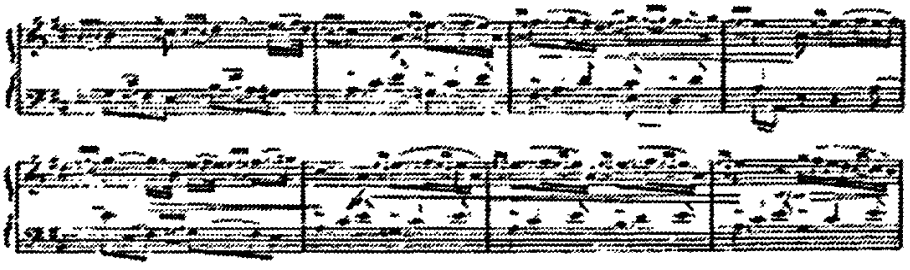
2.3.4 其它独创之处

库普兰的钢琴音乐还有个显著的特点——“装饰性”。这个特点被库普兰发挥得淋漓尽致。他在第一册羽管键琴曲集的序言中表明了自己对装饰音地位的认同：“（羽管键琴的音乐）要借助于我的前辈所创立而由我努力去完善的精妙装饰音艺术。”①

库普兰大量地运用装饰音正好反映了当时时代风格要求的精雕细刻和华丽装饰的美学观点。他在他的古钢琴作品说明中总共解释了二十三种装饰音。

在库普兰的作品中出现了两种以上的“华丽”。例如在著名的第十四组曲中的《爱恋中的夜莺》。（如谱例 2—18）

谱例 2—18，《爱恋中的夜莺》，第 10—17 小节



“精妙的装饰音艺术”，它辅助着内容使内容的表达得到了更好的贯彻。

而舒曼更多的注重音乐的内涵，可塑性。装饰音的运用在他的作品中很少，他只是把这些作为音乐所要表达情感的一种表现手段，而不是特点。但值得一提的是，他的作品《狂欢节》。舒曼在这部钢琴组曲的题目旁还附着一个小标题：“以 4 个音符为基础的小景”。在组曲的第 8 首与 9 首之间，以“斯芬克司之谜”②为题写了这 4 个音符的 3 种排列方式，似乎在询问演奏者和听众能否猜出这个谜。这是怎么回事呢？原来其中还有舒曼的一段恋爱小插曲。舒曼在与克拉拉相爱之前，曾经结识过一位名叫埃纳斯蒂娜的姑娘，他们同在维克门下学习，两人一见钟情，相互倾慕。后来，姑娘的父母得知了这件事，就把姑娘带走了，舒曼为此很

① David Tunley 著，温宏译：《库普兰》，花山文艺出版社，1998 年版，第 127 页。

② “斯芬克司之谜”原是指希腊神话中狮身人面怪兽所出之谜：有一生物，早上 4 只脚，中午 2 只脚，晚上 3 只脚，问是什么？过往行人都猜错了，送了命。直到狄俄浦斯猜中是“人”（幼婴爬行，成人立行，老人柱杖而行）怪物才自杀身亡。

伤心。不久，还特意两次到姑娘的家乡阿希(Asch)去寻找她，都没能如愿。为了纪念这位姑娘，舒曼在创作《狂欢节》时，用埃纳斯蒂娜的家乡地名阿希(Asch)的 4 个字母所代表的音符，组成了大部分曲子的音乐主题。

库普兰的钢琴音乐追求的是一种自然的表现，追求的就是轻松、快乐、优雅、高贵、精致，强调音乐带给人的感官美和享受。正如这一时期的一位历史学家所说："音乐是无害的奢侈品，对我们来说，并非必须，但却给听觉以巨大的满足。"[①]这种思想比巴洛克时期的美学思想更加贴近现实，从而也反映了这一时期人们追求高雅艺术的观念和风尚。而舒曼的音乐是"心灵的流露"。这"心灵"对舒曼来说，首先就是人类的感情，音乐作品中包含的感情不仅仅是痛苦和欢乐这种一般的类型，而是丰富多样的、复杂的。"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。"[②]这就是他对音乐本质的理解。他反对"一味追求单纯技巧，只重外表，不重内容的反艺术倾向。"[③]

库普兰善于吸收当时各派技艺之所长，为已所用。他遵循法国美学情趣，即"提倡那种可爱、有趣而流动的音乐，只满足于音乐的优美，而没有眼泪与激情的音乐"[④]，同时按照法国音乐创作的基本原则："一个自然、流畅的旋律，一个富有表情，但不过分的半音阶和声以及一个基本简洁的音乐结构，且尽量避免炫技。"[⑤]作为创作风格的依据。然后将两者融合，也就是将意大利技艺与法国风格的融合，创造出一种独特的"集合风格"(Les gouts reunis)，即所谓的"库普兰风格"[⑥]。

浪漫主义作曲家偏爱单乐章的小品，抓住瞬间的灵感和幻想是他们创作的最大特点。舒曼通过丰富的想象力来扩展音乐的表

① 蔡玉良著：《西方音乐文化》，人民音乐出版社，1999 年版，第 159 页。
② 古·扬森编，陈登颐译：《舒曼论音乐与音乐家》，音乐出版社，1978 年版，第 143 页。
③ 同上第 166 页。
④《钢琴艺术》之《法国古钢琴乐派中的登峰造极之作——库普兰的四卷古钢琴曲集》，朱建编译，2000 年第 3 期，第 15 页。
⑤ 同上第 15 页。
⑥ James R. Anthony, French Baroque Masters London, 1986 年版，第 165 页。

现范围和手法，同时也运用了很多新的创作手法，使他的钢琴组曲成为他的创作领域中甚至整个音乐史上一个非常重要的组成部分。因此，性格化钢琴组曲的创作成为舒曼一生中最大的成就之一。钱仁康先生说："舒曼的钢琴组曲和舒伯特的声乐套曲以及李斯特的交响诗并列为19世纪浪漫主义音乐体裁上的三大创新。"[①] 可见对舒曼钢琴组曲创作价值和意义的评价之高。

① 钱亦平编：《钱仁康音乐文选》，上海音乐出版社，1999年版，第270页。

三、库普兰与舒曼钢琴小品艺术风格比较的目的和意义

3.1 库普兰与舒曼钢琴小品艺术风格的历史演变

在对历史的观察中，我们可以看到各种不同风格的历史阶段，它们就像是一个巨大链条中的一个个环节，相互连接。窥一斑而知全豹，我们可以通过对分别属于洛可可和浪漫主义风格的库普兰和舒曼的钢琴小品分析，了解钢琴小品艺术在这一段时期的历史演变。

1720 年后，社会环境及音乐动态随着洛可可的出现发生了某些明显的转变。沙龙开始成为音乐文化活动的中心场所。人们在对宗教音乐尊敬和崇尚的同时，也开始以极大的热情对世俗音乐发生明显的兴趣。主调音乐在复调音乐的历史环境中活跃地、极具生命力地发展起来。

洛可可风格的音乐以法国的键盘乐最为典型。洛可可初期的法国作曲家们喜欢所谓有趣而且是插入性的小曲。到了十八世纪初期，古钢琴家们所作的音乐大多都是些优雅诙谐的小曲，他们以几百首风俗小曲来回应当时的艺术文化潮流。

库普兰在继承了 17 世纪前辈传统的基础上，为钢琴创作了大量结构短小、装饰性强的风俗小曲。几乎每一首都有一个充满想象的小标题，这些音乐有的伤感嘲弄，有的轻松快活，一首首小曲就像是一幅幅精致优美的画。他作品中的标题不是情节性的，而单纯是一些刻画人物性格及描绘自然景色的作品，可以说库普兰开创了古钢琴标题性小琴的体裁，他将乐曲加上标题具有积极的意义，大大缩短了它们同听众之间的距离，加强了器乐作品的表现性，从而深化了音乐的感染力。这种创造无疑是对后来的标题音乐起着重要的影响。

库普兰打破传统模式，别出心裁地把一些性格小曲按照一定的联系建立在同一基调上。他还重视音响色彩的表现，注意发挥古钢琴表现轻巧、精致的音色的功能，而不去追求明亮、辉煌的

音响效果。

库普兰在音乐史上起了很重要的作用，他以自己的风格对当时和后世的音乐家产生了深远的影响。巴赫的《法国组曲》就是受库普兰影响的作品。库普兰为古典主义时期开拓了道路，甚至引起了人们的浪漫主义联想。

浪漫主义音乐家强调主观性，从个人情感的角度去观察世界，其音乐富于色彩和感情，自由奔放，在描绘自然景色和显示形象时，都会强调主观情感的表现。因此，浪漫主义作曲家偏爱钢琴小品这种传达方式，它与音乐的情感性、个体性十分贴切、吻合。

在钢琴小品盛行的19世纪，浪漫主义作曲家更多地挖掘和发挥音乐更多方面的表现性能，从体裁到具体表现手法都有革新。

舒曼吸收了前人创作小品的风格特点，创造性地结合运用组曲原则和变奏曲原则，将性格小曲统一在一个整体艺术构思下，音乐的表现得到了发展和创新。在音乐的色彩、节奏等一系列表现手段上更趋丰富，也更加个性化。

除此之外，这一时期的音乐创作也体现了浪漫主义与文学之间密不可分的显著特点。浪漫主义时期的作曲家认为“艺术就是哲学”，艺术像哲学一样能够给予人们以思想影响，因此，他们很重视各种艺术之间的交融，标题性音乐在这里倍受推崇。同时以其它艺术作品，如文学、诗歌、戏剧、绘画、雕刻等作为音乐的标题性的基础。

在音乐的标题性上，舒曼不是简单的地运用描绘性、故事性或情节性的标题，而仅仅是概括性地从文学作品中汲取自己作品的形象和主题，通过内容的提示来深刻地表现变化多端的情感和细致入微的心理体验。他抓取了生活中多姿多彩的场景及人的感觉，予以妥贴逼真的描绘和表现，它的作品是揭示性的，往往都是很笼统的文字，是乐曲性质的富于诗意的说明。他把听众带到一个特定的意境后，让他们自由发挥想象。“但愿艺术家把自己的苦难隐私深藏在心里吧，如果追根究底，把每首乐曲的来历搞得一清二楚，我们就会知道许多可怕的事情了。”[①]舒曼把19世纪钢琴小品音乐的发展推上了一个新的台阶。

①古·杨森编，陈登颐译：《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第80页。

3.2 社会环境与音乐创作的必然联系

17 世纪—18 世纪上半叶是法国的鼎盛时期，路易十四亲政时期，各种艺术都接受了前所未闻的官方控制，凡尔赛作为文化中心，法国最优秀的音乐家都试图汇集在凡尔赛宫。库普兰在巴黎热尔韦教堂任管风琴师的同时，在每年的前三个月里为皇家教堂工作，他还是一些皇家子弟的大键琴教师。路易十四很喜欢音乐，在他漫长一生的大部分时间里，他都对音乐投以极大的关注。国王的喜好主宰着音乐时尚。由于国王讨厌新奇古怪的音乐，宫廷乐师们就尽量避免多数意大利作曲家喜欢的明显转调与不协和音，朝着平和，简洁，有力，和谐的方面发展。因此，在这一段时间里，意大利的音乐很难在凡尔赛宫立足。但是在十七世纪的最后三十年里，国王深受政治问题，丧失亲人等事件的困扰，法国宫廷文艺活动逐渐没落了，音乐开始在巴黎渐渐兴盛起来。法国人逐渐发现和演奏意大利音乐。在巴黎摄政王奥尔良公爵的府邸成了崇尚意大利艺术的温床。公爵是热忱的音乐爱好者，钟情于意大利音乐。对意大利音乐的崇尚首先导致了法国作曲家对意大利音乐的大量模仿。二十五岁的法国作曲家，库普兰也卷入了学习意大利风格的浪潮中。在库普兰的成熟作品中，意大利的技巧完全被吸收进作曲家自己的风格中。“意大利风格与法国风格的融和成为库普兰真正的艺术理想”。

正如瓦都[①]那副令人愉悦的油画《游乐图》所反映的那样，那个时代上流社会的生活方式与风格随便而不失礼仪，尽享游乐的欢愉；走路、点头、拿扇子、脱帽、进屋、坐椅子的每个动作，一只胳膊与另一只胳膊交叉的姿势，两只胳膊同身体与头的相关姿势都能达到芭蕾舞般的优雅，并获得宫廷行为规范的高雅举止。这个上流社会的音乐也一样，带着一种随意自然的优雅和细微运动变化的痕迹。因此理所当然，一个把身体动作发展到艺术高度，把优秀艺术看成使观众愉悦与感动的方法的社会，竟形成了这样一种音乐风格：对精致、表现力强的“形态”（gestures）的喜爱

① 瓦都：（Antoine.Watteau，1684—1721 年），法国 18 世纪洛可可风格的重要代表画家。

要胜于对主题的喜爱。正是这种风格深深影响着法国的音乐旋律与和声，形成了独特的个性。就是与意大利音乐的结合也掩饰不了这种个性，是库普兰音乐语言不可分割的一部分，也是法国音乐对于这种姿态与动作的迷恋。

而德国浪漫运动的产生，一方面与当时的政治形势有直接的关系，具体地看，就是法国大革命及拿破仑战争对德国的影响；另一方面，浪漫运动也是对德国文化经历了启蒙运动的，18 世纪之后所面临的种种问题的回答，至少是努力寻找一个答案。在浪漫主义文学艺术中，反映了当时欧洲资产阶级和小资产阶级知识分子的思想感情和对社会生活的态度。人民的力量推翻了拿破仑的统治，但战争的结束给人民带来的不是民主和自由，而是更深的痛苦和黑暗。对当时的知识分子讲来，像百科全书派那种“相信理性一定能取得胜利”的乐观主义和贝多芬①式的英雄性都已失掉其现实的根据了。他们所看到的现实是社会的堕落，理想在破灭。充满复杂矛盾的社会政治经济状况，决定了浪漫主义本身的复杂性和矛盾性。

法国的革命震动了德国的资产阶级，刺激了它的阶级意识，促进了它的政治斗争，在音乐文化领域中，进步的音乐家也都运用了不同的方式，对当时封建贵族以及落后市民阶层的艺术风尚和趣味进行了尖锐的斗争。他们不仅创作了代表民主思想的作品，而且通过演出，评论和教育，宣传了德国的进步的音乐传统，培养和鼓励进步的新力量，活跃了市民的音乐文化生活，提高了音乐文化水平。

舒曼作为 19 世纪上半叶德国音乐文化史上最突出的人物，在他的生活和艺术创造上，深刻地反映出作为资产阶级知识分子的社会意识形态的浪漫主义的艺术思想。一方面，舒曼为高尚的艺术理想而奋斗：要求写现实生活，写有思想内容的作品，要求与民间的和古典的优秀传统保持紧密的联系；另一方面，则又不能从现实生活中找到理想，而沉醉在自己创造的幻想的梦境里。现实生活与诗的理想之间的尖锐矛盾在舒曼的创作中成为中心主题。

① 贝多芬：(Ludwig van Beethoven，1770—1827 年)，德国钢琴家、作曲家。

库普兰、舒曼这两位时代不同、国籍不同的音乐大师在钢琴作品中不约而同的表现出极大相似性，但由于所处的政治经济和社会环境的千差万别，个人对于人生、音乐的理解，阐述在相似的表象下又有着必然的差别。第一，时代背景，法国的盛故而衰使宫廷音乐走向没落，在动荡的年代，平和、中庸、端庄、有力的和谐之音，是那么的不合时宜，而意大利略显新奇，高低回旋的音乐特色成为国家、社会心声的必须，库普兰不失时机的模仿意大利音乐，并加以吸纳、融合，使其音乐作品呈现出一种“精致的优雅”，填补了宫廷音乐悄然离席后留下的真空，形成了“形志”（gestures）（或形式）大于主题（或内容）的特点；同理，舒曼所处的国家和时代正由弱趋强，其惯有的描述现实生活，写有思想内容的作品的特点，迫使他的音乐在浪漫主义的思潮里找到出口。舒曼受“青年德意志”潮流的影响，崇尚情感而又关注现实，推崇自由而又坚持理性，其浪漫主义作品绝少极端的赞颂和美化，更多的是理性的探索和深思，呈现出“理智而节制的浪漫”。第二，哲学、美学思想不尽相同，不管是 17 世纪以后的法国还是19世纪的德国，人以“理智”认知和了解世界的同时，个人的自由和解放始终是人之存世的准则，在这个大背景下，法国人如受邀参加晚宴的小富即宫廷贵族，不能放纵自己的感情而始终保持优雅。而德国人就像晚会上的看客，身置于铺张，豪华、浪漫气氛中，以自己的主观感受描绘着浮华表象下的憧憬，幻想以及痛苦和泪水。第三，两人的个性，人生体验及音乐历史传承因素。库普兰作为宫廷乐师，只能投统治者之所好，他对于逐渐流行的意大利音乐必然有一个从了解到熟悉再到模仿的过程，由于外来音乐统治的时代尚未来临，他的模仿注定是外在的，形式上的、技巧上的，而非领悟式的，他在以技巧、愉悦观众并表达对于上流社会的理解；舒曼所受的教育是严谨的，一方面在他之前丛生的哲学大师反复告诫国人应该“理性”，其小资产阶级激进派立场提醒他时刻关注现实生活；另一方面，他丰富的情感、对视觉感受大自然的推崇传承了浪漫主义应有的美学原则，因此，他的音乐作品中有浪漫主义之根而有现实主义之魂，是披着自由

浪漫外衣的“伟大的思想”，较库普兰的音乐多了尖锐性、思想性。

所以，两人的相似性丝毫没有掩盖各自的特性，他们创作的钢琴作品，在一致的冰山下，潜藏着或大或小棱角分明或圆滑润洁的音乐能量，无穷无尽，发人深省。

结 语

库普兰与舒曼创作的钢琴小品可以说是钢琴音乐上的突出典型。他们对这种富有想象的音乐体裁的创作，对当时和后世的音乐家产生了深远的影响。然而，一些史学家对库普兰的评价是不公正的。著名的史学家伯尼[①]在他发表的《音乐通史》(A General History of Music) 中写道："法国作曲家的音乐因为充满了各种装饰音和颤音而受到损害。在这些音乐中没有朴素的音符，让听众无法判断其演奏乐器音质的好坏。"[②]他们将库普兰归类为矫情、轻浮的听众写作精致浅薄东西的音乐家。但是，库普兰的作品会为他说话。通过对库普兰与舒曼钢琴音乐风格的特征的比较研究，我们看到尽管库普兰创作的古钢琴音乐没有巴洛克音乐那样的宏伟壮观，也没有古典音乐那样的深刻哲理性，库普兰还是以他的探索和创新精神在钢琴音乐的创作手法和艺术风格上有着重要的影响，他为古钢琴，特别是为后来的钢琴音乐的体裁和内容的发展所做出了巨大贡献。而舒曼在继承传统的基础上，丰富、发展了其音乐的表现手法，并赋予了钢琴小品新的形式和鲜明的时代特征，带来了革新与突破。

在丹纳[③]的《艺术哲学》中有这样一段话："……把人类的事业，特别是艺术品，看作事实和产品，指出它们的特征，探求它们的原因。科学抱着这样的观点，既不禁止什么，也不宽恕什么，它只是检定与说明。科学不对你说：'荷兰艺术太粗俗，不应当重视，只应当欣赏意大利艺术。'也不对你说：'哥特式艺术是变态的，不应当重视；你只应该欣赏希腊艺术。'科学让各人按照各人的嗜好去喜爱合乎他气质的东西，特别用心研究与他精神最投机的东西。科学同情各种艺术形式和各种艺术流派，对完全相反的形式与派别一视同仁，把他们看作人类精神的不同的表现，认为

① 伯尼：(Charles Burney，1726—1814年)，英国史学家、作曲家，是19世纪音乐史学的先行者。

② David Tunley著，温宏译：《库普兰》，花山文艺出版社，1998年版，引言。

③ 丹纳：(Hippolyte Adolphe Taine，1828—1893年)，法国史学家及文艺批评家，《艺术哲学》是其多部重要著作之一。

形式与派别越多越相反，人类的精神面貌就表现得越多越新颖。……精神科学采用了自然科学的原则，方向与严谨的态度，就能有同样稳固的基础，同样的进步。”①

在西方音乐文化的进程中，库普兰古钢琴作品以多姿多彩的生活为基调，笔触细腻，旋律新颖，被形容是“高贵的”，“温柔的”，“有教养的”，“诗一般的”，“华丽的”，他的拥护者因此把他看成是一颗经过琢磨的宝石；舒曼在音乐创作上作为浪漫派的巨擘，他在音乐上所表现的独特性最主要表现在其“音乐诗化”的理想，这使他的音乐如同富于幻想的诗，自由地从凝固的形式中解放出来，用以表达自己的理想世界，是一种革命性的突破。他们共同为西方音乐文化的发展作出了不可磨灭的贡献。

① 《学术经纬》之《18世纪法国文化视野中的洛可可音乐》，李响著，2003年第4期，第38页。

参考文献

①期刊

[1] J·勃罗契著，《罗伯特·舒曼的钢琴组曲》，《音乐译文》，1957年第3期

[2] 郑有平，《在巴罗克音乐晚期脱颖而出的洛可可风格》，《齐鲁艺苑》，1996年第3期

[3] 于润洋，《关于西方音乐特征的历史透视和反思》，《人民音乐》 1998年第8期

[4] 吴磊，《舒曼钢琴音乐中的标题性和标题运用的特色》，《苏州丝绸共学院学报》，1999年第6期

[5] 朱建 编译，"法国古钢琴乐派中的登峰造极之作，——库普兰的四卷《古钢琴曲集》."《钢琴艺术》 2000年第3期

[6] 李响，《18世纪法国文化视野中的洛可可音乐》，《学术经纬》，2003年第4期

②中文参考文献

[1] 古.扬森编，陈登颐译，《舒曼论音乐与音乐家》，音乐出版社， 1978年版

[2] 张洪岛、张洪模、张宁译，《李斯特论柏迈兹与舒曼》，北京：人民音乐出版社，1979年版

[3] [德]黑格尔著，朱光潜译，《美学》第三卷，北京：商务印书馆，1981年版

[4] 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社出版，1983年版

[5] 钱仁康编著，《欧洲音乐史话》，上海：上海音乐出版社，1989年版

[6] 杜美著，《德国文化史》，北京：北京大学出版社，1990年2月版

[7] 沈炼之主编，楼均信副主编，《法国通史简编》，北京：人民出版社，1990年12月版

[8] 冯棠、孟华等著，《法国文化史》，北京：北京大学出版社，1997年版

[9] [英]David Tunley 著，温宏泽，《库普兰》，石家庄：花山文艺出版社，1998年版

[10] 钱亦平编，《钱仁康音乐文选》，上海：上海音乐出版社，1999年版

[11] 蔡玉良著，《西方音乐文化》，北京：人民音乐出版社，1999年版

[12] 王宏建主编，《艺术概论》，北京：文化艺术出版社，2000年1月版

[13] [美]保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，《西方文明中的音乐》，贵阳：贵州人民出版社，2000年12月版

[14] 张志伟主编，《西方哲学史》，北京：中国人民大学出版社，2002年版

[15] [法]保罗·朗多尔米著，朱少坤、余熙、王逢麟、周薇译《西方音乐史》修订版，北京：人民音乐出版社，2002年3月版

[16] [德]格奥尔格·克内普勒著，王昭仁译，《19世纪音乐史》，北京：人民音乐出版社，2002年4月版

[17] 李伯杰等著，《德国文化史》，北京：对外经济贸易大学出版社，2002年8月版

[18] 周青青、郑祖襄、梁茂春、李应华、俞人豪、张前著：《音乐学的历史与现状》，北京：人民音乐出版社，2003年8月版，

[19] 于润洋主编，《西方音乐通史》(修订版)，上海：上海音乐出版社，2003年11月版

[20] 张前主编，《音乐美学教程》，上海：上海音乐出版社，2004年版

[21] 陈文海著，《法国史》，北京：人民出版社，2004年5月版

[22] 邢维凯著，《情感艺术的美学历程：西方音乐思想史中的情感沦美学》，上海：上海音乐出版社，2004年7月版

[23] 廖叔同著，《西方音乐一千年》，北京：生活.读书.新知三联书店，2004年10月版

[24] [德]巴巴拉·迈尔著；杜新华译，《罗伯特·舒曼》，北京：人民音乐出版社，2004年10月版

[25] 冯俊著，《法国近代哲学》，上海：同济大学出版社，2004年12月版

[26] 舒远招著，《德国古典哲学——及在后世的影响和传播》，长沙：湖南师范大学出版社，2005年6月版

[27] 李衍柱著，《西方美学经典文本导读》，北京：北京大学出版社，2006年7月版

③外文参考文献

[1] Lang, Paul Henry: Music in Western Civilization, W. W. Norton&Company, New York, 1947.

[2] James R. Anthony, French Baroque Masters London, 1986.

[3] David Tunley, Francois Couperin and 'The Perfection of Music', England, 1988.

[4] Grout, Donald Jay&Palisca, Claude V.: A History of Western Music, W. W. Norton&Company, New York, 4th ed. 1988.

④钢琴谱例

[1]《舒曼钢琴曲选》，中央音乐学院编，人民音乐出版社，1960年版

[2]《舒曼<狂欢节>(OP.9)》克拉拉·舒曼编辑，湖南文艺出版社，2001年版

后 记

这篇论文在凌宪初教授的悉心指导下终于收笔了。现在这篇硕士论文称不上成熟，有些地方研究不够深入，但我还将继续学习与努力，致力于音乐学专业方面的研究。

论文完成之际，首先要感谢我的导师凌宪初教授。本文从选题、撰写到定稿，多次受到凌老师的指点。在此深深感谢导师多年来对学生的信任、教导、理解、宽容、关心、爱护和帮助，学生永远铭记在心！

其次，我要诚挚的感谢湖南师范大学音乐学院的各位老师在学生求学期间和论文成稿阶段所给予的教诲和帮助。

感谢我的同门，在三年的学习和论文的写作过程中也得到她们不少有益的建议和勉励，你们的无私帮助和并肩战斗让我深深体味到被友情围绕的温暖和幸福！相信我们的友谊之树常青！

最后要感谢我的父母、亲人对我学业的支持，对我的照顾、安慰和鼓励，我的每一步成长都离不开他们的心血和牵挂！

“生活确实要比理论丰富得多，人类的认识过程因此也永远没有终结的时候。”我会继续努力，欣赏这一路行去的风景。