

世界音乐经典系列



*Chopin
vu par ses élèves*

学生眼中的肖邦

【法】让-雅克·艾吉尔丁格 著

魏柯玲 乐园 王晓乐 李沁霏 翻译

王九丁 审校



中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>

世界音乐经典系列



Chopin
vu par ses élèves

学生眼中的肖邦

【法】让-雅克·艾吉尔丁格 著
魏柯玲 乐园 王晓乐 李沁霏 翻译
王九丁 审校



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>

图书在版编目(CIP)数据

学生眼中的肖邦 / (法) 艾吉尔丁格著; 魏柯林, 乐园, 王晓乐, 李沁霏译.

-- 北京: 中国文联出版社, 2014.12

ISBN 978-7-5059-9557-4

I. ①学… II. ①艾… ②魏… ③乐… ④李… III. ①肖邦,
F. (1810 ~ 1849) —生平事迹②肖邦, F. (1810 ~ 1849) —音乐评论 IV.
①K835.135.76 ②J605.513

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 312689 号



中国文学艺术基金会资助项目

中国文联文艺出版精品工程项目

学生眼中的肖邦

作者: 艾吉尔丁格

出版人: 朱庆

终审人: 奚耀华

复审人: 王军

责任编辑: 郭锋 袁靖

责任校对: 王洪强

封面设计: 马庆晓

责任印制: 陈晨

出版发行: 中国文联出版社

地址: 北京市朝阳区农展馆南里 10 号, 100125

电话: 010-65389139 (咨询) 65067803 (发行) 65389150 (邮购)

传真: 010-65933115 (总编室), 010-65033859 (发行部)

网址: <http://www.clapnet.cn>

E-mail: clap@clapnet.cn

guof@clapnet.cn

印刷: 北京一二零一印刷厂

装订: 北京一二零一印刷厂

法律顾问: 北京市天驰洪范律师事务所徐波律师

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开本: 710 × 1000

1/16

字数: 434 千字

印张: 25

版次: 2015 年 10 月第 1 版

印次: 2015 年 10 月第 1 次印刷

书号: ISBN 978-7-5059-9557-4

定价: 76.00 元

随着肖邦这位崇高的键盘诗人的陨落，人们对于出自他那焦虑痛苦的灵魂的所有作品产生了迟来的仰慕，此后众多执教者竭力延续这位杰出钢琴家的传统，但很少有人能成功地铭记那些曾经冲击过他们的耳膜、笔墨无法形容的飘忽触键，还有其中难以言传的微妙之处。不过，服从公共法则的肖邦也曾为谋生而授课，也曾出于友情和对艺术的爱，吐露过他那无可比拟的演奏的奥秘。但是这样的奥秘能够得到完全的揭示吗？人们理解并触摸到这些奥秘，攫取并自以为掌握了它们，而事实上，它们逃逸而去，因为，要想获得它们，你必须自己拥有使得肖邦成为天才之天才的精神之灵敏，以及细腻、充沛之心灵。

奥斯卡·科默汤（1862）

序^①

真正的科学并非是区别于艺术知识的一部分。不，真正的、由肖邦这样的人所展示的科学就是艺术本身。

德拉克洛瓦

西方音乐曲目的演奏向今天的演奏者提出了大量问题。音乐学自从成为一门实证科学以来，其目标日益扩大和分散。表演实践虽不是一个新的领域，但一直是最夺目、最有效的方式，以及自我彰显的探索与实践的场地之一。因而，近几十年来人们做出大量努力以创新或质疑中世纪音乐、文艺复兴复调音乐或协奏风格的演奏，比如，对于巴洛克时代的通奏低音、装饰音和即兴元素的演奏赋予更精确的含义。音乐学家、乐器和演奏者的共同作用，使我们今后得以品味到威尼斯学派或诸如蒙特威尔第音乐中乐器的所有华美色彩，于是，在莫扎特及其同时代人的音乐中，弦乐与管乐带有了一种闻所未闻的风味、一种陌生的立体感，如此等等。但人们在不久前才意识到，19世纪的音乐，特别是其钢琴音乐，对演奏者提出的问题与更久远年代的音乐所提出的问题相类似。这一新的思索产生于这样的背景，即20世纪下半叶已完全不再将自己定位成后浪漫主义的延续了。

作为一个逝去年代的最后堡垒，两次世界大战之间重新发现了巴洛克时代。与此类似，我们如今感到有必要重新恢复与19世纪其他传统的联系。一个新的时代就此进入了历史，人们对那些光照历史的作品与艺术家重新表现出兴趣，但并不一定仅限于领头人。那些未曾得到天才封号的艺术家的可以成为教学或鉴赏的丰富源泉。只就浪漫主义钢琴来说，与菲尔德、胡梅尔、莫谢莱斯、海莱尔、阿尔康、亨泽尔特甚至卡尔克布雷纳或塔尔贝格的频繁接触，使我们对韦伯、舒

① 对从序言开始文中的编辑原则、简写和首字母缩写的解释见24-30页。



伯特、门德尔松、舒曼、肖邦或李斯特的认识更加生动和鲜明。同样，我们也通过最近的版本研究或录音，开始熟悉这些钢琴师兼作曲家。我们的研究试图定位于通往音乐浪漫主义崭新道路的视角和范围。

本书意欲尽可能贴近肖邦的意图，这就包含了对他的艺术与钢琴教学观的研究，以及对当时的音乐与美学背景的研究。我们无意写出一部历史作品——虽说我们的评论从不缺乏历史维度。脆弱零星且非常分散的资料来源不仅会过早扼杀我们的主旨，也不利于这样的处理方式。我们认为，与其以文本为借口，不如让它自己说话。在这种呈现方式下，见证材料有着自己的生命，独立于与之相伴的注释。我们的工作完全建立在那些真实性与重要性都不容置疑的文件基础上^①。下面是我们有关肖邦的教学活动及教学内容的实际资料来源：

- 肖邦 1834、1848 和 1849 年的小记事本；
- 他的通信纪录（CFC），附带还有乔治·桑的通信纪录（CGS）；
- 他的钢琴演奏法概要（EMP），包括手写本和经由作曲家的姐姐部分整理的版本^②；
- 由学生和家人注释的曲谱^③；
- 学生的亲身见证（私人日记，通信，书面、口授或口头转达的回忆）^④。

这最后一类是本书的主要来源，集中了二十多人，其中，有这方面最具权威性的名字（查托里斯卡公主，杜波-奥梅亚拉夫人，冯·格蕾奇，古特曼，伦茨，马蒂亚斯，米库利，佩鲁兹夫人，鲁比欧夫人，简·斯特林，施特莱辛-穆勒，泰勒弗森，波琳维亚尔多）。此外，作为补充，还有学生的学生、亲属、钢

① 试举一例存疑的见证：劳拉·哈波蒂卡雷尔（布洛和李斯特的学生）对可能出自李斯特、伦茨和卡莱吉斯夫人（肖邦的学生）对前奏曲 Op.28 的评论的所谓回忆。KAPP（见书目）在一篇文章里转述了这些回忆，称之“几乎是真实的”。另外在埃迪韦格·卡尔扎的分卷《肖邦给李斯特的前奏曲文学阐释》中的复制件只不过是文章的意大利文翻译。同样，对于维克多·吉勒充满传奇色彩的《浪漫回忆录》（见书目和注 22，119 页）也应谨慎对待。不过，我们对 F.-H. 佩吕的一些回忆（见书目）给予了一定的信任，虽然也很小心。我们在 226-228 页的《肖邦学生名录》中有关他的注里对此作出了解释。

② 见注 1。

③ 见附录 I 和 II。

④ 传统上人们对叙述同时代事件的文件给予更多的信任。就肖邦的学生而言，通信和日记远远不能像事后的回忆那样丰富生动；很自然的，偶然事件在其中占据了过多的位置，学生过于被其迷惑，不能或仅仅是不愿笔之为文。时间的流逝确能带来细节的不准确，但不会影响那些深深铭刻在心的印象的真实性。

琴家与作曲家、听过肖邦演奏的评论家和音乐史家所提供的材料^①。我们研究的首要目标是作为教育家的肖邦，而这必然是他作为钢琴家的反映。我们对所有这些人的回忆进行了剪辑工作，目的是略去轶事或评判，只留下肖邦本人指出的或来自他本人的音乐指导，以及描述他的教学或者有时是他的演奏的内容。这些零星的摘录按照两个要点重新分类，一方面有关钢琴艺术的基本技术和风格，另一方面涉及肖邦对其作品的演奏与诠释的说明。

第一部分，技术与风格——它们是肖邦思想中不可分割的两个概念——将零星分散的资料重新整理，以再现大师所采纳的教学路径，同时尽可能满足教学法报告的要求。为得到令人信服的印证，我们有意将作者不同但内容类似的几篇文章放在一起。在各个节段中我们并不介意重新采用在有关其他主题的段落中已引用过的片断——这些片断事实上是密切相连的，在此只是出于主题的需要而将之割裂。至于那些未经其他出处证实的材料，只有在其真实性无可置疑时才被引用，否则仅用于注释或弃置不用。对于第二部分，肖邦作品的诠释，其顺序按照曲目首字母，而非按照作品号数字排列，这样更便于检索，对属于同一种音乐类别的作品也易有一份总体的把握。

如此安排下，我们的工作便对肖邦的教学法因而也是他的美学思想具有一种指导作用。本书的旨趣和新颖之处，应当在于对部分未发表过的原始材料的核查，这些材料交相辉映，汇聚一处，提供了关于肖邦钢琴教学的即使不全面但相当一致的全景。见证材料在年代上的分散丝毫无损其一致性，因为随着时间流逝，大师的教学理念更多是变得更细腻而无太大演变——他的演奏与创作也是一样的。但为什么材料是如此匮乏呢？为什么我们得到的资料这样零散呢？理由主要有两类：

1. 天生是纯音乐家的肖邦粗暴拒绝所有的文字表达：“笔烧痛了我的手指”，他常这样找借口说。人们知道写封简单的信，特别是用法语，对他来说是怎样的折磨。那么不足为奇的是，他的通信对自己的创作已然很有保留^②，对教学活动

① 这些材料主要收于附录 III；也有一些散见于正文。《肖邦学生名录》用于分辨学生的名字，该名录专门收录了 23 名学生，其见证均用于正文中。

② 举例说明，这便是肖邦在信中描述他最大胆的两页作品时的口气：他这样描述奏鸣曲 Op.35 的终乐章：“左手和右手聒噪着齐奏”，前奏曲 Op.45 则被形容为：“变调很好”——而其多变的内容实际上连续不断地带有和声的所有色彩。摇篮曲 Op.57 首先被称为“不同的演奏法”。再没有比这样的形容更含蓄简洁了！



也甚少提及，对教学内容更是只字不提。也毫不奇怪，他计划很久的《钢琴演奏法》一直没有好好完成，只留下几份最初的草稿。况且，肖邦对自己萦怀的东西并不喜欢用音乐之外的方式表达。因此，在由学生和几位密友（如弗朗肖姆、德拉克洛瓦）组成的小圈子之外，他很少谈及自己的美学观、钢琴及教学观。拥有闪电般超验洞察力的肖邦不愿阐发，更不愿表达。乔治·桑写道：“肖邦少言寡语，极少谈论艺术，但一旦谈及艺术，他如果愿意敞开心扉传授的话，他那令人钦佩的清晰度、判断与意图的明确性会使不少聒噪者哑口无言。”

“但即使在密友中间他也是有保留的，他只用钢琴倾诉心声。不过他向我们许诺会写一部不光讨论技法、也讨论学说的方法论。他会履行诺言吗^①？”

2. 和克莱门蒂、胡梅尔、卡尔克布雷纳或车尔尼这样的人相反，肖邦从未创立什么学派，也没有形成什么教学“传统”。他不像魏玛的李斯特那样以强硬的风格凌驾于人，他天性不会把自己的个性强加于学生。过多的贵族和诗人气质使他不会成为首领，他满足于建议、提示，引导他人的认同而不是试图说服。这种态度并不适于学生们用辨析方法学习。这也有其必然后果：除了极少的职业演奏家^②，肖邦的学生来源主要是圣·日耳曼郊区的太太们以及流亡巴黎的斯拉夫贵族。不论她们多有天赋（这样的人有很多），她们的地位都不允许她们出现在公共场合，除非是为了慈善活动。被一致公认为最忠实弟子的 M. 查托里斯卡公主就是典型。大家也承认，这些人留下来的回忆除了轶事和教学方面的零星记录之外很少有别的内容——当然这些内容自有其价值^③！

被问到大师在教学上的传人时，李斯特有一天回答：“肖邦不幸与学生无

① 乔治·桑，《印象与回忆》，44 页。

② 职业演奏家在这里指的是以音乐会演奏为职业的人和 / 或官方音乐机构的执教者。我们也意识到把这个词用于十九世纪是犯了时代错误，因为那时在专业人士和业余爱好者之间并没有那么大的鸿沟。所谓的业余爱好者当中有许多积极传播音乐作品的成功音乐人。

③ 这方面典型的例子是艾丽落维亚塔·谢赫米耶蒂埃夫伯爵夫人，在其《日记》中的叙述，她从不描写细节。更令人扼腕的是卡莱古斯夫人在给女儿（见拉马拉，玛丽·冯·穆莎诺夫·卡莱吉斯的信中，莱比锡，布雷科夫 & 海特尔，1911 年，第二版）的书信中对此保持完全沉默，而肖邦认为她“演奏得很好”（CFC, III, 312 页），并且她在李斯特和布洛的眼中是最好的演奏者之一。不过查托里斯卡公主的沉默可能是出于面对这些回忆时的极端谨慎。顺带说明，她在教学当中提到了一些有关内容，也不拒绝向柯尔察斯基或米夏洛夫斯基提供一些片断。

缘^①。”这一说法被不少情况证实。三名最有前途的才俊被过早剥夺了继续学习的权利（菲尔茨，卡洛琳·哈特曼，保罗·甘茨伯）。在最出色的学生里面，两名很早就放弃了这一行（冯·格蕾奇，施特莱辛），另两名仅限于私人教学（杜波瓦夫人，鲁比欧夫人）。作为著名钢琴家，玻琳·维亚尔多在接受肖邦指导的时候已经登台表演了。剩下十几个人在学成之后长期投身职业生涯。在泰勒弗森之上（他在完成肖邦《方法论》这一困难任务面前退却了，对肖邦作品的编辑工作亦不大精心），主要有两个名字出现在教学领域：西部的马蒂亚斯，但特别是东部的米库利——利沃夫在他的推动下成为名副其实的肖邦派苗子。作为米库利的传人，克莱津斯基代表着肖邦系谱上的最后一环，于肖邦死后百年消失。事实上，大师的教学好像并不是为了通向讲台，他曾对一名学生宣称：“音乐会永远不是真正的音乐，别再想在音乐会上听到艺术中最美的东西^②”。这句话揭示了一名室内钢琴家的美学观，它必定会在教学观念上产生回响。

再加上肖邦授课的某种私密气氛，我们便能更好地理解为何其内容多是零星地传承下来。

同样，所收集文件的来源及背景的多种多样带给全书一种五色杂陈之感。这里是教师的讲述或演奏，那里是学生叙述个人印象。一忽儿是一幅现场素描把我们引入正在授课的私人客厅，一忽儿一个思辨性的片断又使我们远离当时的场景。此处肖邦正讲述一个普适的道理，彼处他的指点针对的是某位学生当时面临的特殊困难。随着这些段落的连续展开，我们仿佛看到一幅被时间磨蚀的拼贴画，考古学家将其复原后可能有些拼凑的感觉，但他们用的始终是原始的碎片，并意在恢复构图的大线条。事实上，应该由当前的诠释者，即钢琴家和音乐家，借助其再创造直觉和音乐素养来填补空白。我们在编写注释时就尽力完成这一任务。

肖邦尽管在华沙的最后几年中授了一些课，但并非自愿，而是出于友情^③。他真正的教学活动开始于定居巴黎之后，从1832到1849年在他的后半生展开。在这段时间，至少从马略卡回来直到与乔治·桑分手，他的生活几乎平分为作曲

① 尼克斯，II，174页。

② 格雷温克，19页。

③ 见CFC，I，92-93页。



和教学两部分，随着夏冬两季轮换^①。每年六个月，从10-11月到5月，他每天平均接待五名学生^②。我们的钢琴教师一大早起床，把整个上午和下午的前半部分——甚至更长——用于教学。授课时间原则上为45分钟到一个小时，有时会为几名受青睐的有才华的弟子（见施特莱辛，冯·格蕾奇，米库利的回忆）延长到连续几小时，特别是星期天。每周见面的频率是一次，但更经常是两或三次^③，这要视老师的空档、学生的才能或需要——以及他们的奖学金情况来定。有些人证实接受过肖邦几乎免费的授课，或者许多额外课时。比起李斯特或卡尔克布雷纳，肖邦的课更受人追捧，也更贵，因为学费固定在20个法郎，等同于一个路易；如果大师上门的话就是30法郎^④。需要说明的是，教学是音乐家的主要收入——这便是为什么他用“推磨^⑤”来形容不停地为挣钱而花时间。出版商们一次性从他那里拿走其作曲的全部独家版权；至于在巴黎或苏格兰举办的公开音乐会，能获得可观收入的连十场也没有^⑥。

肖邦有过多少学生呢？要给出稍微准确点的答案并不太容易。如果把学生定

① 肖邦自知教学和巴黎的社交活动是多么令他烦恼，他在1845年8月自诺昂写道：“但我必须在回去之前完成一些手稿，因为在冬天我是不可能作曲的”（CFC，III，213页）。

② 在马略尔卡之前这个数字更高些；1847年，肖邦抱怨要教7节课（CFC，III，272页），1848-1849年，节奏放慢了一些。关于肖邦教学活动的外在情形（教学时段，每日课程的连续，时间表，课时，酬金等），主要来源是肖邦1834、1848和1849年的小记事簿（MFCV）；CFC，II，第84-85，121，131，206-207，254页；III，第183，225，265，268-269，270，272，273，311-312，313，316，328，329，342，344，346，347，348，356，366，401，408页；CGS，V，第160，522-523，783页；VI，253；VIII，470；巴尔扎克，C，IV，499页；LH，II，8页；哈雷，209-210页；希勒，BU，149，150页；卡拉索夫斯基，II，98-99页；卡洛维茨，136-142页及其他一些地方；尼克斯，数处。也见于下列学生的回忆：哈德/阿德朗；鲁博/冈什，DSFC；格蕾奇/格雷温克；J.de卡拉曼/赫德利，NUC；查雷斯卡/霍尔津斯基；伦茨，GVP 1872；米库利；谢勒米耶蒂埃夫/尼斯米亚诺瓦·谢米尔诺夫斯基；施特莱辛/尼克斯；泰勒弗森，等等。

③ 玛丽亚·冯·哈德称自己每天上课（阿德朗，122页），这种情况是孤立的。就连菲尔茨通常一周也不超过3次课。

④ 见CGS，V，522-523页。辛德勒的《日记》在1841年2月8号记载了这一令人吃惊的情景：“大约3点，我到肖邦先生位于特隆谢街5号的住宅拜访。我欣赏着那华美的普莱耶尔（Pleyel）钢琴并在上演奏。等了大约15分钟后，肖邦进来了。我继续弹奏，他慢慢靠近，越来越近，用锐利的目光注视着我；最后大叫：‘我的上帝！’，在相隔漫长的十年之后认出我来。我们一起吃着巧克力，而同时德·罗斯柴尔德小姐在隔壁房间等待上课。肖邦每一次课从她那里挣50法郎”（贝克，46页）。除非有误，这个数字只能用学生的名字来解释。

⑤ 见CFC，III，252页。

⑥ 关于肖邦物质生活上的数据，参见S.和D.达那耶已出版很久的作品中的文件。

义成所有从他的建议中获益的人，那么现在能够认定大约 180 个名字^①。这一数字肯定低于实际情况。同时，也应该对一些被传记家们认为是“学生”的名字的真实性存疑。在肖邦生前自称是他的弟子就是一件风雅甚至是有利的事，肖邦对此知道得很清楚，他在类似情况下这样回答：“我没教过他。但如果作为我的学生对他有用的话，就让他这么说吧。只要他一直是^②！”另外还可分成不同类型的学生：相对于绝大多数的音乐爱好者（18 世纪的褒义词）来说，专业从事音乐的大约有二十几个。如果说极少的学生同肖邦一起工作过四到五年，这其中有一部分听过的课不应该超过四或五节——就像这位利物浦的太太，跑到伦敦来听一星期的课^③！此外，肖邦并不为这种种情况和动机所蒙蔽。还有一些艺术家找他倾听对自己学业的指导，比如莫谢莱斯或者卡尔克布雷纳请求见面或者一些建议，前者是为了自己的女儿，后者为了儿子。最后要补充的是肖邦对来自自己祖国的学生给予了特殊的关心，但这毫不妨碍他接受来自欧洲各地的钢琴家。他作为钢琴家和教育家声名远播，除了法国人和波兰人，他的学生中还有立陶宛人，拉脱维亚人，俄国人，波西米亚人，奥地利人，德国人，瑞士人，英国人，丹麦人，瑞典和挪威人。

肖邦不接收初学者，原则上也不接收孩子（菲尔茨和马蒂亚斯，以及玛丽亚·冯·哈德这样的天才例外）。能见他一面很不容易：“肖邦被一个由热情的友人所组成的小团体所包围，他们恭维并保护他不受不速之客或者来自圈外崇拜者的侵扰。接近他很难，就像他自己对另一名伟大的艺术家斯蒂芬·海勒所说，得尝试好几次才能见到他”，马蒙泰尔讲道^④。这一点出现在足足有十几个学生的回

① 在一篇以此为主题的文章中，布洛纳斯基（EC）记录了一百多个名字，J. 奥朗德在论文中加以采用和补充，得出 126 个名字。其中可以去掉十几个（可疑或是错误的），但又可以加上 B. 加格在研究中引用的三十多个新的，同时他还进行了认真的整理，删掉一些被误认为是学生的名字。除此之外还有其他后来研究者的工作。

我们在此记下出现在肖邦的小记事本上的几个不大为人所知的名字：伽穆勒，普拉纳德拉法耶（1834），维治伍德，库珀，卡特和苏泽兰〔公爵夫人的女儿〕（1848），尚普拉特，拉芙洛特（1849）。在简·斯特林编纂的名册中（见图 6）有一个陌生的名字：露德尔子爵夫人（而非像卡洛维茨和霍斯克所印刷的苏德尔）。

② 卡拉索夫斯基，II，98 页。

③ CFC，III，356 页。

④ PC，p.9.



忆中，这些远非微不足道的学生一开始经常遭到礼貌的拒绝^①，最终总是学生的才华或艺术天分战胜了最初的障碍。僵局一旦打开，肖邦便显示出为各种各样弟子们所感受到的超常魅力。我们不应该低估他给那些高雅多才、纯洁热情的贵族年轻女子们上的那许多课所带有的感情色彩。毫无疑问，这种情形使学生处在强烈的接受状态上，进而催生了进步。这种存乎内心的教学关系体现在许多作曲集页和作品的献辞上，它有助于解释为什么这种教育既不适合大众传播也不易形成一种固定的“传统”。这难道不是带有一种非常个性化的色彩并多少有一点入门仪式的味道吗？原则上课程是一对一进行的（一些不太可信的线索形容肖邦的课堂就好像人们聊天的沙龙），有时某些学生被允许旁听一名同学的课，这种令人兴奋的情形确曾让米库利或伦茨这样的学生从中受益。非常罕见地，肖邦曾经在家里为菲尔茨组织了一场以两架钢琴进行的精彩排演，为他在艺术节和音乐会上演奏协奏曲 Op.11 作准备。有时候肖邦会找一些助手合作：比如鲁比欧夫人，德·古特曼，偶尔还有玛丽·德·罗齐埃。

请别错误地认为教学对于肖邦来说是一件苦差，或者是他不再举办的演奏会的不令人满意的替代品。相反，他深刻了解这件工作的重要性，细心守时地投入教学当中——除非生病时——而且是以一种信徒般的虔诚。菲蒂斯记载道：“远远不同于其他许多著名艺术家那样厌恶教学，如果在一名学生身上发现情感与智力的交融，肖邦似乎很乐意教授他^②。”E. 希勒回忆道：“他整日授课，这件事奇迹般地对他有着巨大的吸引力^③。”米库利这样表述：“他带着真正的欢乐把所有的精力一天数小时投入教学……他从严要求，以狂热的激情试图将弟子提升到自己的水平，固执地要求学生一遍一遍重复一段曲子直到完全理解，这一切表明他是多么在意学生的进步。圣徒般的艺术之火燃烧着他，他嘴里吐出的任何言辞都是令人兴奋激动的源泉”。严格、激情、耐心和坚定在肖邦身上融为一体，他在某些方面想立刻见效，只有这样才能获得将来的成功，为此他不懈地教导精神上的表现。他的全神贯注与清醒明晰达到同样强烈的程度：“肖邦是天生的教育家，

① 见哈德/阿德朗，鲁博德·库尔南/冈什，DSFC，85 页；格蕾奇/格雷温克，14 页；苏格兰无名氏/哈登，157 页；查雷斯卡/霍尔津斯基，157 页；伦茨，GVP 1872，71-73 页；杜波瓦/尼克斯，II，178 页；佩鲁兹/尼克斯，II，339 页；施特莱辛/尼克斯，II，340 页；古特曼/斯塔夫诺，96-98 页；泰勒弗森，142-143 页。

② 自传，II，285 页。

③ 希勒，BU，150 页。

表达与领悟、手的仪态、触键、踏板，无一逃得过他锐利的听力与视线，他对所有的方面都表现出强烈的关注。他完全投身于此，在授课过程中只是教师而非其他”，玛丽亚·冯·哈德讲述道^①。为了让学生们忠于曲谱而不总是凭记忆弹奏，他就在琴架上为曲谱加注。通常当学生在那架大普莱埃尔上弹奏时，他坐在自己的小竖钢琴旁，不厌其烦地重复每一个错误、疏忽、弱点——身教多于言传。“很多次整节课下来学生还没有弹奏几个音符”，米库利又说。

在那些苦恼或烦躁的日子，肖邦惯常的彬彬有礼甚至诙谐活泼能够带来既强烈又短暂的幽默间隙——男生似乎比女生更多体验到这种“暴风课程”。还有时学生重复的疏忽和粗心会让他恼怒冷淡^②。更经常地，在丝毫不放松要求的前提下，肖邦对学生的个人困难或音乐和技法上的困难会表现出人性的理解，他懂得给予信心并能适时找到鼓励的话语释放学生内心的压力^③。在那个时候他是一位细腻的导师，表现出十分令人瞩目的敏锐的直觉和心理洞察力。肖邦在教学上的这一面还没有得到应有的重视，艾米丽·冯·格雷斯这封日期为1844年4月30日的信中的一段可资佐证：

昨天在肖邦处我试着演唱了他的夜曲。我知道，我仍然清晰地感觉到我是用什么样的方式让他听到我的演唱。但一方面我对歌词是陌生的，另一方面，当我们焦虑或忧伤时反映在身心和表演上的某种压迫感使我无法如想像中那样唱出这段音乐，我无力把它表现出来。令人惊叹的是，肖邦是以怎样的技巧让人感到“轻松自如”；以怎样的直觉渗入对方的思想；以怎样细腻灵巧的方式在他人面前调整自己。为了鼓励我，他说了这些话：“您好像不敢把您所感受到的表达出来。要更大胆，更自由。想像一下您正在音乐学院，听到了世界上最美的演奏。请听，就在这里，您自己就能听到。对自己要有完全的信心，要有像鲁比尼那样演唱的愿望，您就会成功的。忘了是别人在听，永远要聆听自己。我看到胆怯和缺乏自信就像一层铠甲包裹在您身上，但透过这层铠甲，我窥到您并不总是敢于

① 阿德朗，122页。

② 见查雷斯卡/吉尔曼的文章，见下文。

③ 比如他对才华横溢却英年早逝的保罗·甘茨伯说：“你如果现在浪费时间，那就永远无法弥补了！”（转述于简·斯特林在一封致路德泽耶维奇的信[1852年3月5日]，见罗布勒夫斯卡施特劳斯，SLJ，第110页）。对艾丽莎维亚塔·谢勒米耶蒂埃夫：“太好了！不可能弹得更好”（日记，1842年12月30日）。对佩鲁兹夫人：“您的想法多好啊！”（尼克斯，II，第339页）。对冯·格蕾奇：“您很快就能像我一样演奏这曲子[夜曲]，它对您来说不过是一个小曲”（格雷温克，第13页；出处同上）。



承认的其他一些东西，这正是我们所没有的。当您在钢琴旁的时候，我给您全部的权力去做您想做的任何事，自由地追求您为自己创造并感受到的理想，要大胆，要对自己的能力和力量充满信心，那么，您的演唱就总是好的。我听到您完全随心所欲的表演时感到无比的快乐，而那些庸俗歌手们泛滥的自满令我难以忍受^①。”

而类似的说法在学生的回忆中并非独一无二^②！

在授课中，肖邦既使用音乐也使用语言，他并不满足于只是从学生的肩膀上弹几个片断，他常常从头至尾弹完一段，甚至弹好几遍，每一次都变换演奏方式以追求完美。有多少次课时就这样延长，他在钢琴上一曲接一曲地弹下去，不光他自己的作品，还有其他大师们的作品。好几名学生赞同，作为钢琴家的肖邦，从没有比在这些超凡脱俗的优雅时分更伟大、更完整、更理想。而他并不就此忽视对所学习的作品进行形式结构的分析，也乐于运用形象或比较，来传达某一乐段的氛围，并激起学生恰当的音乐冲动。比如，为了获得某种表情或某种音色，有一天他向乔治·马蒂亚斯提示，在演奏韦伯的《降A调奏鸣曲》Op.39的一段（中庸的快板和连贯的连奏，81小节及之后）时，天使正掠过天空。有时，年轻的李斯特（1832年）试图运用新学到的知识，通过朗读一页夏多布里昂的文字或者一首雨果的诗来激发学生的想象，而同样的情境下，肖邦只需一个简洁的形象化措辞，因为他在用言词来表达音乐观的同时，将自己深深投入其中。这些即兴创造使他眼前时而出现一群幻想的魂灵，时而是一所死者之屋，时而是一个暴君与其奴役者的对话，但这些创造与其说表现出一种文学气质，不如说表现了植根于斯拉夫民间传说的预言式的想象力和诗人情感。

有时一名弟子的感受力同老师相投，因而意气相通，正如他向朱丽叶·德·卡拉曼所说的这段令人惊讶的话：“您可以随意演奏我所有的音乐，您身上

① 格雷温克，第10-11页。

② 见F.施特莱辛·穆勒的回忆：“一天晚上（1840年12月20日）他让我在很多人面前演奏葬礼奏鸣曲。那天早晨我在他面前练习过奏鸣曲，但我仍然十分窘迫。“为什么今天您演奏得不够好？”他问。我说我很紧张。“为什么？我看到您演奏得很好”，他郑重、甚至有些严厉地回答道。“如果今天晚上您想演奏得前无古人、后无来者，那么好吧。”这些话让我镇定下来。试图取悦于他的想法也让我控制住了自己，我很高兴得到了肖邦的满意和听众的欢迎”（尼克斯，II，第369页—德文版）。

具有这种模糊的诗意，这种理解我的音乐所需的狂热^①。”而人们知道，肖邦对于自己作品的准确理解和演奏通常是相当严格的，但仅仅是年轻的菲尔茨的天才特质就足以让他承认：“我们两人的理解不同，但用你的方式，照你的感觉去弹吧，这样也可以^②。”不论他们是否职业演奏家，许多学生通过肖邦的教导感受到一种顿悟和解放，他绝对的创新为他们大大敞开了所有的音乐之门，而非只是钢琴。同样他们很快便觉察到自己在演奏、聆听和内心的表现上都产生了根本的变化。而老师也从不忘记向他们指出进步。冯·格雷斯讲道：

在上节课上……肖邦指点我怎样有效地学习他的练习曲。有几支曲子他认为无需置评，“因为您已完全理解”——这是他的意见。能够很容易地演奏这些曲子让我感到一种隐秘的喜悦，因为以前，尤其是同亨泽尔特一起学习练习曲的时候，我感到很艰巨。就在这一发现令我感到愉快的同时，肖邦（我想他能读懂人的心灵）对我说：“不是吗，这些曲子现在对您很容易，不像以前了？不错！您在这么短的时间里取得了进步真是奇迹！”他说几个月之后我应该比现在有更清醒的认识，至少他是这样预测的，因为他在自己最好的学生身上有过同样的经验^③。

同样，泰勒弗森在一封信中写道：

我听了4遍塔尔贝格——一段漂亮的曲子，冰冷、清晰、晶莹——，这个人不知道人类是拥有心灵的。我对肖邦讲述我的判断，我说从一年前我最后一次听这曲子以后，塔尔贝格可能改变了演奏风格。可是肖邦笑了，他简单地说：“老弟，是您变了”^④。

弟子从此能够怀着一种充满创造力的喜悦来演奏，因为有一位雄辩的诗人向他揭示出一种自然的方法，使他可以在此基础上进行探索。

肖邦教学法所围绕的根本元素是什么呢，他的创新之处何在？对这些问题，如果不触及大师音乐美学的大思路是无法解答的。他的钢琴教学同他的风格观和他个人对钢琴技法的贡献都是不可分割的。对肖邦而言，就像对于大多数浪漫派艺术家——但特别是那些秉持修辞学原则和演说艺术的巴洛克时代、甚至古典时代的理论家来说——，音乐就是一种语言。音乐的目的是通过声音特殊的组合方

① 赫德利，NUC，第8页。

② 德尼斯，第125页（日期为1843年4月20日）。

③ 格雷温克，第13页（日期为1844年5月20日）。

④ 泰勒弗森，第82页（1845年5月20日）。



式来表达思想、情感、感觉的世界^①。尽管看起来肖邦暗地同意蒂埃克、瓦肯鲁德、让·保罗或 E.T.A. 霍夫曼的见解，即音乐是表达不可表达的语言，但对他来说，音乐仍然遵循着结构性语言的主要规则。能够说明这一点的是，肖邦喜欢将演讲艺术和演奏艺术，以及音乐叙述和口头朗诵两者共同的方式和目的^②进行比较。这两种情形都需要通过使用与文章所要传达的信息相符的口气和语调来感动并说服听众。同一段散文或诗歌相似，一首乐谱正是由各个部分、段落、句子、乐段及节奏片断嵌和而成，标点符号系统的目的在于确保各部分的联结、总体发展和大的节奏起伏，诗的节奏决定音节的长短、重读与否，等等。

因此，毫不奇怪，肖邦很早就为声乐艺术所吸引，特别是它在美声唱法中的表现。1830 年左右，伟大的歌唱流派将朗诵艺术及其在音乐上的戏剧化表达和谐地结合在一起，对他来说，这是演奏艺术最终的理想典范。他演奏的关键和教学的基石——钢琴朗诵法——，便是基于鲁比尼式的风格和帕斯塔式的演唱方式^③。我们看到他不断向学生们建议反复聆听那些伟大的抒情歌唱家，甚至于向其中一名声称：“您如想弹钢琴就得歌唱^④。”对于肖邦，歌唱是音乐的始与终，

① 我们从《钢琴法草稿》(Esquisses pour une méthode de piano)(EMP)中摘出以下有关音乐艺术的定义：

- 通过声音表达思想。
- 通过声音表现我们的情感。
- 通过声音表达思想的艺术。
- 通过声音表现我们的感觉。
- 人类不确定(不限定)的语言是声音。
- 人们用声音创造音乐，就像用话语创造语言。
- 不确定的语言[：]音乐。
- 一个抽象的声音不能形成音乐，就像一句话不能形成语言。

拉莫已经在下面这句话里概述了其中几点：“一言以蔽之，思想、情感、激情的表达应该是音乐的真正目的”(《实用音乐守则》，巴黎，1760 年，第 170 页)。德国浪漫主义的代言人舒曼-弗洛斯坦则大声疾呼：“只有声音而没有语言和符号来表达灵魂状态的艺术是平庸的艺术！”(舒曼，GS，I，第 30 页)。尽管如此，肖邦的音乐美学却仍然同舒曼正好相反！

② “说一段音乐”这一说法在十九世纪、直到第一次世界大战前夕还流行于法语。它常常以一种雄辩的说服力出现在肖邦口中。

③ 见注释 92。

④ 尼克斯，II，第 187 页。

是所有乐器练习的基础，钢琴弹奏受声乐唱法的启发越大，它就越有说服力^①。由此，肖邦能够将钢琴转变为第一男高音或头牌女角，为之注入人类的呼吸，因而才有了对如歌风格的格外强调，才有了这强烈的连奏，这无可比拟的线条感与分句感，这丰满的音质，这钢琴突然间展现出的大提琴的宽广。对于肖邦而言，音乐演奏，一直到对连奏的某种理解，在本质上都是声乐的和巴洛克的——但要在恰当的地方摆脱所有格律的束缚，让旋律在歌唱般的声调变化中，以完美的自由得到充分的发挥^②。关于肖邦的演奏，莫谢莱斯记述道：“人们并不在意钢琴家应像德国学派所要求的那样追求合奏效果，而是由他像歌唱家那样，不大关心伴奏，完全听凭自己的感情”。同这种对声乐艺术的偏爱相关的是，他拒绝一切大型效果而重视演奏的自然与简单^③。没有什么比夸张、矫饰或多愁善感更与肖邦背道而驰的了：“请坐*，他带着一丝嘲讽的笑意说^④。”但干枯、没有表达性的演奏同样令他无法忍受，在这种情况下他请求说：“请投入您所有的灵魂^⑤！”——而当内在的音乐性自发地表达出来时他是多么兴奋：“她（旺达·哈兹维特）确实很有乐感，

① 这是将肖邦与巴洛克美学相联系的根本特征之一（其他特点如情感（Affetti）理论、如歌的风格叙事曲、散板、即兴演奏和装饰音的演奏，以及对巴赫的顶礼膜拜等见注释86、94、99、112、120、147、149、150。）。17和18世纪的论著讨论乐器演奏时通常会参照声乐模式，认为前者在风格与表现上应模仿后者。在18世纪前半期的德国，尤其是在马特宗周围，主宰着由巴赫在其《创意曲与交响曲》的序言中所推荐的歌唱艺术。福克尔记叙道：“他为其演奏带来许多变化，在他的手指下，每一乐段就像讲演一般诉说着什么”（《巴赫传记》卡塞尔德国熊骑士出版社，1950，第33页）。这是运用于不同风格和乐器的同样的美学观的延续，正如莫扎特评论一位钢琴家时所写的：“她的演奏令人陶醉，只不过在如歌的旋律缺乏真正的歌唱味道”（III，第135-27页，1781年6月）。在这里，美声唱法几乎让我们接近了肖邦！

② 见注释112，148-150页。同时大家公认这是肖邦采用散板演奏法的成分之一，是他音乐性格的体现：其即兴演奏的天性与斯拉夫民族磨圆棱角的“弹性”相结合。

③ “小心你的音质，自由而不刻意地演唱，不要夸大表现和情感，首先要有吸引力，这是音乐最伟大的力量。音乐应该直达人心，但须经过耳朵，如果耳朵不为所动，它就会关闭或转开，声音便无法到达更远的地方”，阿道夫·努利对一名歌者写道（见L.吉舍哈，阿道夫·努利，巴黎，1867，第3卷，第III册，第15-16页——1836年7月13日的信）。毫无疑问，肖邦完全认同这位法国男高音的建议，并在其教学中实践。

④ 尼克斯，II，第368页——德国版。

⑤ 卡拉索夫斯基，II，第91页。“心灵是多么伟大的导师啊！”托西在他1723年的《意见》（100页）中感叹道。肖邦始终将自己视为这一时代美声唱法的伟大传统的一员，正如他对卓兹法·图若斯卡所写——将索利瓦的教学置于首位：“我认为您拥有非常宽广的声音、非常纯粹的音调，还有情感——这是一名天才最重要的素质”（CFC，III，第99页；1841-1842年冬）。