



中央音乐学院图书馆藏

蕭邦評傳

上 冊

尤·阿·克列姆達夫著

音樂出版社

·一九五六年·

中央音樂學院編譯室譯叢

蕭邦評傳

尤·阿·克列姆遼夫著

張澤民譯 張洪模校

〔上 冊〕

音樂出版社

·一九五五·

Ю. А. Кремлев

Ф. Шопен

本書根據 Музгиз 1953 年版譯出

中央音樂學院編譯室譯叢

蕭邦評傳

〔上冊〕

主編者	中央音樂學院編譯室
原著者	〔蘇〕尤·阿·克列姆達夫
翻譯者	張澤民
校訂者	張洪模

*

有著作權

書號：京 228 開本：787×1092 耗¹/₂₅

頁數：136 印張：10²²/₂₅ 字數：186,000

一九五五年十一月第一版北京第一次印刷

印數：1—2,855 冊

定價一元五角二分

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭三三號

新華書店總經售

*

奧索夫斯基教授序

尤·阿·克列姆遼夫著的“弗列得利克·蕭邦的生活及創作概略”^①一書從它的論題方面來看，它是一本現實而適時的書。自從蕭邦逝世以來已經一百年了，可是時間對於波蘭及整個斯拉夫人最偉大的兒子的天才作品是沒有影響的。他的作品早已被列在全人類最高音樂創作成就的寶庫中，而且到如今仍沒有失去它們在藝術上的影響力量。

蕭邦的音樂早已在俄國被人們熱愛和傳播起來了。可是只有到了現在，在社會主義文化的條件下，蕭邦的作品在我們的概念中才開始真正的恢復它的本來面目，恢復了原來的力量、深刻性和美麗。藝術家蕭邦的形象放出了新的光彩。從他的作品上剝下了那些不正確的解釋的外殼，那些不正確的解釋都是與那些和我們敵對的思想意識、和我們所不能接受的美學理論相聯系的。波蘭的貴族們想把蕭邦變成他們的人，他們想把蕭邦描寫成一個柔弱的膚淺的鋼琴家，和貴族婦女客廳裏的寵兒嬌子。資產階級社會竭力想把蕭邦從人民手裏奪去，把偉大的藝術家變成一個悲哀憂鬱的人物、一個病態自私的知識分子。可是當蘇聯音樂理論界討論蕭邦的生活及創作時，一個完全不同的新面貌就被揭示出來了。

在我們的面前是一位勇敢的人民的民族的愛國藝術家，這位藝術家以自己的天才的力量使自己提高到具有世界意義的地位；他是

① 這是本書原名，今改題為“蕭邦評傳”，分為上下冊出版。——譯者注。

爭取祖國解放的戰士；是深刻的人道主義者及民主主義者；他的音樂感情有無限的真實性，所以他是一個現實主義的作曲家；他的音樂生根在人民的土壤裏；在為祖國幸福的英勇鬥爭中，在對祖國命運所懷的悲哀中，在對於祖國的奴役者——帝俄不妥協的憤恨中，他是一個浪漫主義者。他內心的健康樂觀，對於真理最後必勝的信念使他忍受了他私人生活的不幸，忍受了祖國的一切苦難。我們蘇聯人就是接受這樣的蕭邦。這樣的蕭邦也就是新的民主波蘭所珍愛的蕭邦。

直到現在，蘇聯的音樂理論對於用馬克思主義解釋蕭邦個人及作品的著作都是很零散的。尤·阿·克列姆遼夫的著作是蘇聯論蕭邦的第一部大規模的總結性著作。在該書中，研究方法是以前歷史主義的有成效的原則為基礎，這個原則貫串全書。

尤·阿·克列姆遼夫在書的第一部分，對於蕭邦的傳記材料詳細而且生動地加以敘述。其中豐富地引用了蕭邦生活和創作過程中的事實，這些地方當然是重要的；但是作者站在歷史唯物論及辯證唯物論的立場所加的那些新解釋則更重要。書中的一切敘述都是在蕭邦當時歐洲的社會政治及文化生活的歷史背景上展開的。作者在馬恩列斯的著作中為自己找到了最珍貴的領導性的指示，這些指示都是有關蕭邦的祖國——波蘭的歷史命運的。蕭邦作為一個人和藝術家的形象，被安排在歷史生活的框子裏面，這個形象在運動中，在個人生活的事件及時代的環境中開始形成和進一步地發展起來。

當蕭邦邁上獨立生活的道路時，他是一個樂觀的，喜愛交際的青年人，具有善於觀察的智慧、嘲笑的性格，具有波蘭民主主義貴族出身的知識分子的進步觀點。他是一個天才的音樂家，當他將滿二十歲的時候，他已成為一個具有非凡的演奏個性的鋼琴家，他已成為帶有明確民族色彩的、極富於獨特性的、熱愛人民和民間音樂的作曲家了；他把民間音樂如飢如渴地吸收到自己的創作意識當中來。蕭邦二

十歲的時候就開始到國外去尋找榮譽。而在國外還有祖國爆發悲劇的噩耗來驚動他的心。

尤·阿·克列姆遼夫明顯而且透徹地表明了，波蘭起義的被鎮壓在蕭邦的觀點、創作、個性及整個的生活方式上引起了怎樣深刻及不可磨滅的轉變；這一事件不只是震動了波蘭，而且震撼了俄國一切進步的階層。從波蘭起義失敗以後，蕭邦被迫一直到死都僑居在巴黎。蕭邦創作的充分成熟是和他的這次轉變同時到來的。他的作品的内容深刻而且擴大了。他的思想和情緒都是爲了創作一些可愛的祖國的形象——時而是悲壯的悲憤交併的形象，時而是使人回溯祖國過去的偉大和光榮的英勇凱旋式的形象，時而是一些描寫祖國大自然及人民生活的生動明朗寧靜的情景的形象；在其中復活了昔日在親人密友及少年時期可愛的女友中間所感到的一去不返的幸福感情。但是時常有代表巴黎貴族的客廳裏的空虛然而燦爛和精緻的生活的外國聲音，在短短的瞬間內闖入這個深思熟慮的充滿各種強烈感情的民族藝術形象的世界裏面來。

隨着年歲的增長，這位作曲家的意識愈加深刻地充滿了肯定生活的基礎，充滿了對於真理最後勝利的信心。但是，蕭邦愈接近死的時候，就愈有一種直觀的與調和的情緒。蕭邦常常求助於古典主義的遺訓。他在那些遺訓中，竭力要找到一個反對當時新藝術傾向的支柱，他認爲那些新藝術傾向會把音樂藝術引導向腐化的地步。

尤·阿·克列姆遼夫在他的書中，很透徹地敘述了作曲家這個創作思想及內心進化的複雜而深刻的過程，作曲家具有非常豐富的和矛盾的內心世界。

寫蕭邦創作的一部分是本書的主要部分，而該書的傳記部分也是該書主要部分的基礎。有了當做研究基礎的歷史原則以後，使我們可能研究作曲家創作特性形成的過程，他的創作特性的發展和轉變，

從而表明蕭邦的音樂語言形式體裁等一切要素的本質和起源。

幾乎所有的蕭邦作品都經過了一番分析，一部分被精密仔細地分析了，而另一部分則以一般的姿態加以分析。如果說著者在描寫蕭邦的生活的時候利用了現有的事實材料，那在寫分析的那一部分的時候，他便從頭到尾是獨立的獨創的了。而且他只依靠最可靠的基礎——就是蕭邦的音樂。其中的中肯的結論是由於著者本人對於一般音樂具有深刻的理解，特別是對於蕭邦的音樂具有深刻的體會而產生的。在研究每部作品的時候，尤·阿·克列姆遼夫是用這樣的方法：即以詩歌，形象解釋作品的思想及感情內容為出發點，研究音樂家在音樂形式中體現自己思想的時候是用什麼具有音樂表現力的材料。這些分析是非常有教益的。這些分析，好像是深入到作曲家創作的實驗室裏面去一樣，讓人揭開音樂表現材料和用這些材料所表達出來的思想感情以及形象內容之間的內部聯系。從這種分析中所作出來的總結可以對於音樂美學的建樹工作有重大的貢獻。

除了極少數的例外，蕭邦只為鋼琴創作。但是，雖然他這樣限制自己的創作範圍，他仍然是一個在這種限制以內的大藝術家。用尤·阿·克列姆遼夫的說法，蕭邦由於他自己的天才，就是在小的東西裏，他也會表達出許多的東西來，而且變成了一個真正偉大的、人民的、民族的作曲家。蕭邦不只是在那些他利用了真正民間曲調或他自己創造了民間式的曲調的作品裏才是民族的作曲家，他不只是在那些採用民間節奏形式的（像馬祖卡舞曲及波倫涅茲舞曲）作品裏才是民族作曲家，他在他自己的一切作品裏都是一個民族的作曲家。

他的音樂思想，整個的心理體系都貫串着民族的基礎。尤·阿·克列姆遼夫不止一次而且完全公平地主張這一點，這是和許多資產階級的音樂理論家相反的，這些資產階級理論家只從人種學的立場來考察蕭邦的作品。他們只見樹木不見森林，像蕭邦這個例子，再一

次證實了日丹諾夫所說的真理……國際主義是誕生在民族音樂繁榮的地方……不是真正熱愛自己的祖國的人，就不能成為音樂中的國際主義者，這正像在其他一切領域中一樣。^①

蕭邦始終是這樣一個愛國主義者，而且他在自己一切的創作活動中都是一個這樣的愛國主義者。這是他的藝術面貌的第二個特徵。他和自己的人民一道身為一個波蘭的政治及民族解放鬥爭的戰士。所以有人稱他的音樂作品是“花朵中間的大砲”，而勸尼古拉一世把它當做祕密的，但是強有力的有效的革命武器而禁止它在俄國出現。由此蕭邦的作品中產生了英雄主義及悲劇的感情，由此產生了貫串作品的悲憤的情緒，由此而產生了他對於過去的回憶以及對將來的希望。蕭邦音樂的公民的熱情和一七八九年法國革命時代的音樂互相之間的關係就是這樣確定了下來。所以蕭邦的許多作品的觀念和情緒跟貝多芬的情緒這樣相符合，這是因為他的這些作品是用愛國主義者受傷的心流出來的血寫成的。

我們對於蕭邦不能夠有另外的理解。他不只是一個偉大的愛國主義者，而且是一個偉大的人道主義者。他的創作的中心永遠是表現人。蕭邦的作品中充滿了人類的感情，而這種感情是表現在無限生動的各種各樣的姿態裏面。他的這種感情常和大自然的形象結合在一起；但是這種自然形象當然從沒有成為一個孤獨自在的東西。蕭邦的作品中一切描寫的形象和表現的思想感情不可分割的，尤·阿·克列姆遼夫正確地主張了這種有機的統一性。但是其中主導的和決定性的基礎永遠是思想性。在蕭邦的作品中沒有不包含表現意義的和缺乏內容的作品。

① 在聯共（布）中央召開的蘇聯音樂工作者會議上的發言，莫斯科一九四八年版，第一三九、一四〇頁（見“蘇聯文學藝術問題”，人民文學出版社版，第一一三頁）。

從這種意義來講，蕭邦整個的音樂都是標題性的。尤·阿·克列姆遼夫強調了蕭邦的音樂的這個珍貴的特性。他做得很對。蕭邦作品的標題性當然不是爲了發展可以用文學來敘述的題材，不是爲了講述一些事件和行動，不是爲了表現一些登場人物的形象，以及顯然可辨地用聲音記錄一些現實生活裏的情景。蕭邦的音樂的標題性，是按他的作品思想感情內容十分具體的意義上來講的，而這些思想感情內容是清楚地使人感到是統一的。作曲家不論是採取內心狀態的任何一個契機加以表現，還是要體現一些互相聯系的連貫交替的和追求一定目的的感情（這些感情總起來是一個統一的藝術概念）發展的整個過程，他的音樂都是標題性的。

這是蕭邦這個藝術家的有機的特點，因爲一切他的創作都是直接從觀察現實生活人的生活 and 自然得來的，而不是間接的經過藝術文學作品或繪畫的影響而產生的。尤·阿·克列姆遼夫令人信服地證明了這一點。蕭邦以現實主義的態度接受了現實生活，所以他的作品帶有現實主義的烙印（當然不是“批判的現實主義”）。蕭邦的許多馬祖卡舞曲都屬於描寫生活的現實主義範圍內的作品。作曲家在這些馬祖卡舞曲中竭力要突出地和圖畫式地傳達鄉村的音樂會及民間舞蹈的場面。有些波倫涅茲舞曲也可以有條件地歸入描寫生活的音樂裏面去，而在這樣的波倫涅茲舞曲中，蕭邦復活了昔日偉大的波蘭的圖畫，這些圖畫往往在他的浪漫主義的幻想中間恢復起來，那時在他的作品的明朗的形象中貫串着抒情的熱情的強有力的潮流。

在蕭邦的音樂中還有另一個更重要而且珍貴的現實主義的表現，這種表現現在獲得了心理現實主義的名稱。這就是蕭邦音樂的眞誠性，他的音樂表現的眞實性質，那時表現在音樂聲音裏的感情和藝術家的心靈之間的距離是非常小的，簡直就可以說是沒有距離。

無論在任何情況之下，現實主義都是蕭邦的音樂中的音調的基礎。他的一些音調是聽取自波蘭人民，而另一些音調是反映波蘭城市的民歌。第三種音調用本書作者所說的中肯的話來說，“這些音調主要的大多數，都是以天才的藝術綜合的力量體現了人類聲音的音調。”因此，產生了“曲調的東西和朗誦的東西相互協調”，“唱的東西”和“說的東西”的統一，這種協調和統一是蕭邦曲調的特徵。

蕭邦音樂的現實主義表現力、絲毫沒有由於蕭邦所具有浪漫主義精神而降低，而他的浪漫主義比他的現實主義並不為少。在某些情況下，譬如在波倫涅茲舞曲裏面，浪漫主義幾乎負擔了整個表現思想和心理的任務；在另一些情況下，只是受到浪漫主義的輕微的影響，而這種影響賦予音樂以一個特別的詩的魅力。可是蕭邦這樣的藝術家在他的創作中和諧地把直覺的啓示和智力的批評工作互相結合起來（蕭邦甚至在他的最浪漫主義作品中也從來沒有陷於柏遼茲及李斯特的極端性），他不斷地克服自己浪漫主義的主觀主義，以天才的力量把自己個人的思想及感情提高到具有客觀的及全人類的意義的地步。

蕭邦的浪漫主義在根本上是和他的愛國主義感情的非常的緊張性質相聯系的。只要有一個關於祖國的念頭，有一個祖國形象的概念，就已經把他的感情提高到人類感情的平常水準以上去了，就已經把他的感情舉到祖國的自由和幸福的理想高峯上去了。蕭邦的作品最神聖的思想是和祖國聯系着的。

尤·阿·克列姆遼夫在他的著作中的傳記部分內，指出波蘭起義失敗對蕭邦所起的影響，這個起義的失敗劃分了他的創作道路為兩個階段，尤·阿·克列姆遼夫說得好：“懷着少年人的快樂和溫柔幻想的詩人，開始被一個充滿了公民的悲哀及愛國主義希望的詩人所代替了。”

蕭邦變成了民族解放運動的“風奏琴”(Eolian harp)了。在悲慘的現狀中的波蘭的命運，在輝煌的過去時代的波蘭的命運，在浪漫主義地幻想將來之中生活着的祖國的命運——就是蕭邦的主要創作主題。而這個主題以各種不同的力量和各種各樣的規模表現在如練習曲、前奏曲、馬祖卡舞曲、波倫涅茲舞曲、諧謔曲、敘事曲、幻想曲、奏鳴曲等各種形式裏面。鬥爭的英雄主義，社會的悲劇，憤怒的控訴，道義的憤慨及愛國主義的悲哀，而與此相對比的是：勝利凱旋的英雄主義，莊嚴的行進行列的華美，光榮的狂熱的喇叭號聲都作為主要的主題被肯定在蕭邦的音樂裏。一個作為無限真誠的抒情詩人的蕭邦，這時已經成為一個具有一定標題和一定藝術思想的強有力的戲劇家而出現了；浪漫主義的對比和浪漫主義的對照成了他創作的戲劇性音樂的方法，成了他的構思發展的原則。蕭邦本是一個像寶石工一樣雕琢細緻的精工的大師，現在他也揮動粗大的筆在廣大的畫布上畫起民族、歷史的圖畫來了——這種圖畫就是波倫涅茲舞曲及敘事曲。

這樣的內容在音樂史上是新的東西，至於說蕭邦所體現的音樂則更是非凡了。蕭邦是藝術上的革新家，首先他的音樂語言就是新的。他的音樂語言中的主要基礎是——曲調和歌曲性。在這一點上蕭邦是一個斯拉夫作曲家。格林卡、穆索爾斯基、李姆斯基-柯薩科夫都是他的親兄弟。蕭邦的曲調的緩而長的特性是很顯然的，他的富於靈感的曲調有深而廣的氣息。他的曲調的獨特性是不可多得的，曲調的輪廓的迷人的美麗是不能模仿的，他的曲調的感動力是深刻的。

但是，不僅蕭邦的曲調是歌唱的，蕭邦的一切都是歌唱的——他的非常豐富的奇異的用做裝飾的一切成分都從來不限於起修飾的作用，而且起着積極的能動的作用。蕭邦的和聲也是歌唱的，他的和弦也是歌唱的，他的那些裝飾他的音樂畫布的伴奏音也是歌唱的。甚至低音也是歌唱的(尤·阿·克列姆遼夫正確地稱之為“低音曲調

化”).

由於他大量採用了民間的調式而更加强了他的音樂的曲調與和聲的特殊性；由此產生了蕭邦的曲調表現法的特性，和聲的連續的特殊性以及轉調法及休止法的特點。

所有這些蕭邦音樂的財富都是從人民中來的。作曲家從人民那裏借取了節奏的新穎和生動活潑的性質。最後尤·阿·克列姆遼夫明顯地證明了，蕭邦在一些作品中利用了人民歌曲中一些形式組織的原則。

蕭邦在音樂的體裁和形式方面也是一個革新家。我們說他是創造了新的形式，倒不如說他改造了他所承繼的東西，但是經過他這樣深刻的加以改造之後，它們因此而具有了新體裁的性質。譬如他作的諸謔曲就是這樣，它由一個“玩笑性質的東西”轉變而成爲“使人感到激動的浪漫主義的長詩”了；所以練習曲獲得了深刻的詩意；而敘事曲由於形式大爲擴大，成了“敘述祖國的戲劇性的故事”；波倫涅茲舞曲早已拋棄了舞曲的機能，成長壯大而變爲一個表現民族英雄的民族悲劇的或凱旋勝利的長詩的宏偉形式了。尤·阿·克列姆遼夫詳細地，而且在許多方面非凡地用自己的分析把蕭邦所接觸過的體裁中蕭邦所做的革新成績的本質發掘出來，甚至把蕭邦的作品中所特有的形式，如幻想曲、船歌、塔蘭泰拉舞曲，博列羅舞曲、搖籃曲的革新成績的本質也給揭示出來了。

蕭邦以天才的確信心非常具有創造性地改變了傳統的奏鳴曲形式以及協奏曲和回旋曲形式。但是蕭邦的革新精神無論如何絕不是對於過去的藝術遺訓抱着虛無主義的輕視態度。尤·阿·克列姆遼夫寫道：“蕭邦在一切音樂的形式和體裁之中，極深刻而且貫徹始終地利用了古典遺產。”

蕭邦有一個最重要的品質，就是：他是一個古典大家的繼承者。

所以日丹諾夫在音樂工作者會議上說：“不是一切能理解的東西都是有天才的，但是一切真正有天才的東西都是能理解的，而且它們愈能為廣大的人民羣衆所理解就愈是有天才的東西。”^①

蕭邦是世界的古典大家之一——他是真正的天才，並且他像俄羅斯的古典大家一樣易為人民接近和理解。

在俄羅斯古典大家和蕭邦之間有許多相接近的地方，尤·阿·克列姆遼夫不放過機會指出這個相近的性質。而這種相接近的基礎就是斯拉夫民族。尤·阿·克列姆遼夫到處指出蕭邦音樂中斯拉夫的成分，而且把蕭邦音樂中的斯拉夫成分和俄羅斯古典音樂家——格林卡和柴科夫斯基的斯拉夫的因素相比較。除了這兩位音樂家以外，還有李姆斯基-柯薩科夫、穆索爾斯基、李亞多夫、斯克利亞賓、拉赫瑪尼諾夫這些斯拉夫的音樂家。在威爾斯托夫斯基的作品裏，也可以遇到音樂上豐富的斯拉夫民族的精神。這種蕭邦和俄羅斯音樂家之間共同的斯拉夫的基礎，首先在這些人的音樂音調中清楚而且明確地顯露出來了，本書著者也指出了這一點。如果我們更深刻地想一想，斯拉夫的基礎是隱藏在斯拉夫的心理裏面，是隱藏在斯拉夫代表者們的美學原則裏面，是隱藏在斯拉夫藝術家的美學當中。這是一個巨大的研究題目，但是這個題目已經越出了論蕭邦的本書的範圍。

尤·阿·克列姆遼夫雖然對於蕭邦的音樂表示深為驚嘆，但是這一點並不妨礙他指出蕭邦思想意識及藝術觀點的矛盾，他的生活行動的不徹底和錯誤，對於波蘭流亡貴族的美學趣味的讓步以及巴黎社會生活的資產階級制度對他起的有害的影響。研究者在研究蕭邦末期的作品時，他不隱藏由於其中開始有了現實主義基礎瓦解的

① 在聯共（布）中央召開的蘇聯音樂工作者會議上的發言，莫斯科一九四八年版，第一四三頁（見“蘇聯文學藝術問題”，人民文學出版社版，第一一九頁）。

現象，而這種現象降低了在這個時期他所作的某些作品的價值，並且研究者指出在這時期的作品中，蕭邦的音樂和波蘭的民間音樂的關係鬆弛了，在音樂中產生了一些牽強造作的性質和形式上解體的象徵。這種矛盾錯誤和缺點，在當時七月王朝的社會、政治以及生活的條件下是不可避免的，也是在作曲家長期脫離祖國的土地的情形下所不可避免的現象。我們一方面不否認蕭邦作品的比較軟弱的部分，但是這個部分仍然帶有他的個性的獨特的痕迹，同時我們承認這位天才波蘭作曲家對人類所遺留下來的這些真正無價的藝術遺產是偉大而且豐富的寶藏。

全面地研究這分遺產和批判地掌握這分遺產——是蘇聯音樂家的任務。尤·阿·克列姆遼夫的天才著作替這個任務的解決奠定了一個基礎。這個著作之所以寶貴，不只是因為它的篇幅內容的巨大。

在作品中所提出來的與蕭邦本人創作有關的音樂美學的問題也是重要的。這本書研究蕭邦音樂的體裁形式、風格、音樂語言的因素、技巧以及整個蕭邦的美學的問題的情況就是如此。蘇聯音樂理論家在這方面所進行的研究，必須深刻地科學地用馬克思主義的方法闡明蕭邦的世界意義。

還有一個任務——是蘇聯鋼琴家的任務。他們要發展蘇聯風格的蕭邦音樂彈奏法的基礎。從資產階級——資本主義文化承繼下來的虛偽的衣鉢應當徹底的消滅，同時要肯定新的思想意識、藝術及技術的原則，這種原則，是受共產主義的世界觀及馬列主義的美學領導的，而且這種原則要從蕭邦本人的真正思想，真正的音樂的原譜作出發點，而蕭邦的原譜已經被出版他的作品許多編輯人給歪曲了。在出版這一方面的創造性工作已經有許多蘇聯的鋼琴家開始了。蘇聯鋼琴家在華沙蕭邦世界鋼琴比賽會上獲得的勝利，證明了蘇聯鋼琴

家所選擇的完成任務的道路是正確的。

尤·阿·克列姆遼夫在他著作的自序中說：“本書的目的是激起願意研究的人們，在活的聲音裏面，進一步獨立、積極地研究蕭邦的音樂。”對於蕭邦作品的熱愛之情貫串了尤·阿·克列姆遼夫的這本專論蕭邦的書，該書中對於作曲家的作品的深入的仔細的分析和引人入勝的敘述是的確可以促使讀者贊同著者的願望的。

國立戲劇音樂科學研究院院長 阿·奧索夫斯基教授
蘇聯科學院通訊院士

著者自序

這本論蕭邦的著作寫於一九三八年，但是由於許多原因，書的出版延遲了下來，而只有到了現在才得以實現。經過反覆審閱之後，現在又重編了一下。本書由兩部分組成，包括傳記部分和作品分析部分。在第一部裏，有一個雖然簡短但是包括了在蕭邦當時的社會政治及思想、藝術生活（主要是在華沙及巴黎）的背景下一切最重要的生活的描述。

在敘述和解釋蕭邦的生活中的事實和事變的時候，形形色色的傳記家們之間有不少的矛盾。作者必須把許多材料、談話、間接的證據或直接的證據相互比較，以便得到某些結論和評價。

但是這些比較當然不能在書的文章內加以敘述，因為這樣就會使文章裏堆滿了許多引證而使讀者讀的時候感到困難。所以只有當最重要的時候，也就是說非引證不可的時候，才引用材料。

書的第二部分（分析蕭邦作品的部分）是爲了給音樂上有修養的人作的。在這一部分中包括前面兩章緒論和蕭邦作品的分析。作品分析不是以作品的形式爲原則，而是以歷史的、年代的前後次序爲原則。

著者確信，在資本主義的音樂理論家的文獻中所廣泛採用的以體裁爲原則研究蕭邦的作品的方法（他們研究別的作曲家也是如此），根本是有毛病的，是不合乎科學基本要求的。

在採用這種“方法”的時候，把形式的表徵（譬如說某某作品應屬於馬祖卡舞曲體裁、圓舞曲體裁、奏鳴曲體裁及協奏曲體裁等）放在

首位，結果引起年代的混亂，引起曲解歷史的前後次序，結果完全不了解蕭邦創作的思想發展。

我們舉一個具體明顯的例子——拿蕭邦的鋼琴奏鳴曲來說吧，以體裁為研究方法的人，把這些奏鳴曲的分析合起來放在個別一章裏來研究。但是這三部奏鳴曲（“c 小調”、“降 b 小調”、“b 小調”）相互間是很不同的作品，它們屬於不同創作階段的產物，它們所反映的思想及藝術形象也是不相同的。

作品第四號的“c 小調奏鳴曲”，應當在創作的第一階段裏加以研究，應當在這樣的作品：作品第五號的“回旋曲”、作品第一三號的“幻想曲”、作品第八號的“三重奏曲”等的圍繞中間來研究。

作品第三五號的“降 b 小調奏鳴曲”是屬於蕭邦創作的第二階段內的作品，它和“練習曲”作品第一〇號之一二的、作品第二五號之一一的“練習曲”，“降 e 小調波倫涅茲舞曲”，“波蘭葬禮歌曲”等有思想及形象上的共同性。

最後，作品第五八號的“b 小調奏鳴曲”，它的音樂形象的性質和作品第四及三五號的“奏鳴曲”是不同的，它和那些產生於蕭邦創作第三階段的作品相接近（船歌、幻想波倫涅茲舞曲等）。

我們只有固守歷史的研究方法而不是用形式的研究方法才能了解這種音樂思想、藝術的發展道路。這種音樂的變動往往是很慢的、漸進的，但有時也有突然的、飛躍式的轉變（例如在第二創作階段初就是這個樣子）。

著者用各種方式幾乎討論了蕭邦所有的作品。但是在書中只選了一些分析材料來敘述，因為如果對於一切分析材料都做詳細的敘述，恐怕這敘述要比現在書中所占據的篇幅大到五倍或十倍。爲了閱讀的充分方便和容易起見，不得不捨去了許多分析性質的“證明文件”（也就是說不引用相類似的材料做對比來詳細證明）。否則的話，