



肖邦叙事曲

解读

钱仁康/著



解读
1.4

著
(5)



PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

人民音乐出版社

肖邦叙事曲解读

钱 仁 康著

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

肖邦叙事曲解读 / 钱仁康著 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2006. 1

ISBN 7-103-03021-9

I. 肖... II. 钱... III. 钢琴-叙事曲-研究-波兰
IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 020455 号

责任编辑: 王 华

责任校对: 李 俊

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

850×1168 毫米 32 开 5 印张

2006 年 1 月北京第 1 版 2006 年 1 月北京第 1 次印刷

印数: 1—4,040 册 定价: 9.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

序 言

钱仁康先生是我国音乐理论界老前辈,素以学识渊博、治学严谨著称。他以丰富的材料,精微的分析,写成《肖邦叙事曲解读》一书,提出了独到而有说服力的见解。我有幸在出版之前能先睹为快,得到极大的教益。

这本书最初写于1964年。在十年动乱中,钱先生的大部分手稿都不幸丢失,这本书却幸免于难,保存下来,现在经钱先生重新整理修订,终于得以公诸于世,和读者见面。这正是十一届三中全会以后我国音乐事业在党的正确路线指引下,欣欣向荣、繁荣发达的一个见证。

就我所知,这一类专著在国内还是第一部。我愿向所有爱好音乐的同志,特别是钢琴教师和学生,以及专业的音乐理论工作者推荐这部书。同时也希望今后将会有更多专业性强、学术性高的著作问世,把我国音乐教育和理论研究推向一个更新、更高的水平。

李名强

1984年2月29日

目 录

第一部分 总 论	(1)
一、肖邦创作道路上的转折点 和戏剧性作品的成长	(1)
二、肖邦叙事曲体裁的渊源和特征	(18)
三、肖邦叙事曲的戏剧性结构	(32)
四、肖邦叙事曲与密茨凯维支叙事诗的关系	(51)
第二部分 分 论	(73)
一、第一叙事曲 (g 小调, 作品 23)	(73)
二、第二叙事曲 (F 大调, 作品 38)	(99)
三、第三叙事曲 (降 A 大调, 作品 47)	(111)
四、第四叙事曲 (f 小调, 作品 52)	(127)
结束语	(144)
附 录: 专有名词原名译名对照表	(148)

第一部分 总 论

一、肖邦创作道路上的转捩点 和戏剧性作品的成长

有一个我想像中的祖国，
那里有无数赤热的心——我的同胞，
这个国家比我眼前的国家更为美丽，
这个家庭比我所有的亲属更可眷爱。

——亚当·密茨凯维支

法国女作家乔治·桑^①在她的回忆录《我的一生》中说肖邦“在青年时代充满俏皮和风趣的思想，像某些简单而优美的波兰歌曲所显示的那样”。从许多事实看来，这位忧国伤时的波兰伟大作曲家，最初的确是一个天真活泼、充满生活乐趣的人物。

少年时代肖邦的性格是非常开朗的，他有多方面的才能，除了作曲和演奏（7岁就写《波罗涅兹》，8岁第一次公开演奏钢琴）以外，还擅长演戏、绘画、写诗、写幽默文章。他在中学读书时的笔记本上画满了漫画，其中有校长林得的画像。14岁在沙法尔尼亚作客时，和家人通信采用《沙法尔尼亚邮报》的方式，模仿当时的《华

^① 1837—1847年间，乔治桑和肖邦有过亲密的交往。1838年8月至1939年2月同居于地中海的马约卡岛上，以后又在诺安同住过。

沙邮报》，并仿照当时的出版制度要经“检查官”济凡诺夫斯卡小姐“批准”后才发出去。肖邦从小就有模仿别人姿态动作的才能，后来这种才能更达到了出神入化的境地，连法国演员鲍卡日和多尔瓦尔夫人也大为赞叹，说从来没有看见过像肖邦那样传神的表演。巴尔扎克甚至在他的《经纪人》中用肖邦来比拟他的主人公，他写道：“他赋有足以和钢琴家肖邦媲美的模仿才能，他可以在顷刻之间模仿别人达到维妙维肖的程度。”肖邦的同学约瑟·诺瓦科夫斯基叙述过一件有趣的事：

当我在巴黎访问肖邦时，我请他为我介绍卡尔克勃伦涅尔、李斯特和皮克西斯。“用不到介绍”，肖邦回答说，“等一会我就带他们来，但不是同时来的。”说着他就坐在钢琴旁学李斯特的样子，仿照他的姿势演奏，并把他的一切动作模仿得维妙维肖；接着又扮演皮克西斯。第二天晚上我和肖邦一同去戏院，他有事暂时离开包厢，我回过头去，皮克西斯正坐在我旁边。我以为是肖邦，笑着拍拍他的肩膀说：“算了吧，别装模作样啦。”这位坐在我旁边的人因一个素昧平生的人做出这种亲密的样子而吓了一跳，肖邦就在这这时回到包厢里来，我们都对这一喜剧性的误会捧腹大笑。然后，他用他特有的文雅的姿态向我和真正的皮克西斯道歉。

李斯特常常在交际场合遇见肖邦，经常有机会观察他的模仿才能。他冷静地注视着肖邦仿效他的姿态，毫不生气，只是笑着，似乎真正被逗乐了。^①

这说明肖邦即使在远离祖国和华沙陷落以后，对祖国局势的悲愤、忧虑和生活的孤独、痛苦使他日益转向悲剧性格的时期，还

^① 见莫里兹·卡拉索夫斯基：《夫列得里克·肖邦》第278—279页。

是没有失去少年和青年时期的幽默和风趣。肖邦这种矛盾、复杂的性格,鲜明地表现在他的成熟时期的作品中。我们在其中可以看到热情激动的肖邦、忧愁痛苦的肖邦,也可以看到温柔优雅的肖邦、幽默俏皮的肖邦。

肖邦的爱国主义思想的形成和成为民族音乐家的志向的确立,也开始于少年和青年时代。当时的波兰经过了1772年帝俄、普鲁士和奥地利的第一次瓜分,1793年帝俄和普鲁士的第二次瓜分,1794年柯斯秋什科将军所领导的反抗沙皇统治的武装起义的失败(在柯斯秋什科军队中担任大尉的肖邦的父亲尼古拉斯参加了这次起义),以及1795年帝俄、普鲁士和奥地利的第三次瓜分以后,民族解放斗争进入了最尖锐的阶段。这个与资产阶级民主革命和土地革命相联系的斗争把波兰的农民、市民和贵族团结在一起,他们同时进行着反抗异族的奴役和反对本国大贵族的革命运动。这个除了大贵族以外各个阶级一致支持的民族解放斗争导致了波兰人民爱国主义热情的高涨和对民族文化艺术的重视,促成了波兰民族音乐(包括歌剧和交响音乐)运动的蓬勃发展。少年和青年时代的肖邦就在这样的环境中成长,他在父亲尼古拉斯·肖邦和老师约瑟·爱尔斯涅尔的培养下,以及周围文化界进步人士的影响下,知识的视野一天天扩大起来,文化修养一天天充实起来,民族意识和爱国思想也日益滋长和成熟。

他从小就热爱民间音乐。波兰的马佐维亚省是著名的马祖尔舞曲^①和其他舞曲的发源地,中学时代的肖邦常在这个地区的沙法尔尼亚和奥别罗夫作客度假。现存的四份《沙法尔尼亚邮报》

① 或称“马祖列克”,即马祖卡。

中就有一篇“地方新闻”报导肖邦有一次听一个“乡下卡塔拉尼^①”在篱边唱歌听得出神。后来他给那农村姑娘三文钱，一定要她再唱一次《小马祖卡》，好让他把歌词记住。有一天晚上，肖邦和他的父亲从近郊回来，路过一家酒店，被农村提琴师所奏的马祖尔和奥别列克舞曲迷住了，他一定要听完了才肯走，几乎和父亲吵起来。波兰民间音乐的音调、调式、节奏、和声上的特色，从肖邦开始从事创作时起，就反映在他的作品中；在成熟时期的作品中，这些因素更深入到他的创作思维的深处。华沙活跃的音乐生活也对肖邦有极大的影响。他的老师爱尔斯涅尔和作曲家卡尔·卡西米尔·库尔平斯基的歌剧、交响音乐和室内乐以其鲜明的民族色彩受到广大听众的欢迎。西欧的歌剧和交响音乐在当时也已经常演出，肖邦对这些作品发生了巨大的兴趣。尚在中学读书时期，肖邦就以其卓越的演奏和创作才能崭露头角，到1829年7月毕业于音乐学院的时候，已经是一位羽翼丰满的作曲家和演奏家了。这一年春天，他开始爱上在音乐学院学习声乐的女生康斯坦蒂亚·格拉多科夫斯卡，他在爱情的光辉照耀下写出了一些富于诗意的作品。1829年10月3日他写信给他的朋友蒂图斯·沃伊切霍夫斯基说：“我已经——这也许是我的不幸——找到了我的理想^②，我忠实而诚恳地崇拜着她。六个月过去了，我还没有和我每夜梦

① 卡塔拉尼是意大利著名的女高音歌唱家。

② 他的“理想”是华沙音乐学院的学生格拉多夫斯卡，后来是一位成功的音乐会歌唱家。但这协奏曲不是献给她，而是献给波托茨卡女伯爵。1830年10月11日，格拉多夫斯卡同肖邦同台演出，这是肖邦在华沙参加的最后一次音乐会。她“穿白衣，头上戴着玫瑰花，非常美丽可爱。”她唱罗西尼的咏叹调，“她的低B唱得那么漂亮，捷林斯基说单单这个低B就值一千金币。”肖邦在1830年11月1日离开华沙后再也没有见到她。1832年她同华沙商人格拉博夫斯基结了婚。

见的人交换过一个字。当我想到她时,就创作了我的协奏曲^①的慢板,而今天一早她又使我获得灵感写出一首圆舞曲^②,现在随函寄给你。”从肖邦的早期作品中,爱尔斯涅尔已经清楚地看到他的独特的创造性、进步的创作思想和鲜明的民族风格,因此爱尔斯涅尔对他怀着深切的关怀与莫大的希望,并且相信他会成为一个伟大的民族音乐家。爱尔斯涅尔写道:“肖邦的特点是他的民族性和崇高的思想。”有人责备肖邦的作品胆大妄为,不守常规,他回答道:“随他去吧,他走的是一条不平常的道路,因为他的天才是不平常的。他并不墨守成规,他有他自己的法则,他将在他的作品中显示出一种至今还没有人能够企及的独创性。”

肖邦用波罗涅兹、马祖卡、克拉科维亚克、埃科塞斯、对舞曲、圆舞曲、进行曲、回旋曲、变奏曲、夜曲、练习曲、奏鸣曲、协奏曲和歌曲等体裁从事创作,反映着这一时期的生活感受和艺术感受。这些早期作品主要可以分为三类:第一类是各种富于浓郁的民间风格和生活气息的舞曲;第二类是包含华丽的演奏技术的变奏曲、回旋曲和协奏形式的乐曲(如作品2 莫扎特的歌剧《唐·璜》主题变奏曲、作品13《波兰主题幻想曲》、作品14《克拉科维亚克》);第三类是奏鸣曲、三重奏、协奏曲等套曲。从这些作品可以看出,这一时期的肖邦对于波兰人民的生活风俗、对于音乐会上华丽的演奏技术、对于欧洲的古典创作和民间创作^③,是怀着多么大的兴趣。

① 指《f小调协奏曲》。

② 指《降D大调圆舞曲》(作品70之3)。

③ 肖邦曾根据罗西尼的歌剧《塞维利亚理发师》中的主题写过波罗涅兹,根据德国民歌《瑞士佬》、埃罗尔德的歌剧《鲁多维茨》、贝里尼的歌剧《清教徒》、罗西尼的歌剧《灰姑娘》和莫扎特的歌剧《唐·璜》中的主题写过一系列变奏曲,还写过一首《帕加尼尼回忆》变奏曲。

这些作品都具有鲜明的民族风格,但比起成熟时期的作品来,民族风格的表现还是比较表面的,民族的音调、调式、节奏、和声还没有成为作曲家创作思维中内在的因素。这些作品表现出肖邦的青春欢乐和热情,偶尔也可以听到伤感的声音,但这只是反映了生活中某些不可避免的暗淡的影子,基本的感情色彩是明朗的。伤感的作品(如作品 17 之 4《a 小调马祖卡》、作品 72 之 1《e 小调夜曲》)在肖邦的早期作品中不是典型的,也不是悲剧性的;好像在乌云的背后,太阳的万道金光不久就要透露出来。在开始于 1829 年春天的恋爱生活中,柏拉图式的隐秘的爱情有时也使肖邦感到苦闷;他在给他的朋友蒂图斯·沃伊切霍夫斯基的一封信中写道:“你不能想像在我看来华沙是多么暗淡;要不是在家庭环境中还能感到快乐,我真不愿意在这里生活下去。没有一个人能够分担我的欢乐和忧愁,这是多么痛苦的事;当一个人的内心感到沉重,不能向任何人表白自己的积愤时是多么可怕!我指的是什么你是知道得十分清楚的。我总是把我所要向你说的话告诉了我的钢琴!”肖邦在 1830 年 5 月 15 日的一封信中说他的《第二钢琴协奏曲》的慢乐章:“表现出一种浪漫的、安静的、半忧郁的气质。它给人的印象是:人们的目光正静静地注视着赏心悦目的风景,这种风景唤起了种种愉快的回忆,如美丽的春天的月明之夜之类。”——这种“半忧郁的气质”可以说明肖邦早期作品中某些伤感的因素,它同成熟时期作品中的悲剧因素有本质上的不同。

1830 年 11 月 2 日,肖邦以艺术家的身份,带着朋友们送给他的装满祖国泥土的银杯,离开了苦难的波兰,前往国外旅行,这在他的一生中是一个转折点;特别是这一年 11 月 29 日华沙的起义和第二年 9 月 7 日华沙的陷落,使身在国外的肖邦受到极大的震

动。当斯图加特起义失败和华沙陷落的消息传来时,忧心忡忡地注视着祖国事变发展的肖邦感到无比的悲痛。他的作品中立即出现了新的形象,华沙时期的抒情性、幻想性和以华丽的演奏技术为特征的沙龙气息一变而为充满悲愤和热情的英雄气概。在过去的作品中,戏剧性只是一种潜在的因素,现在它在肖邦的创作中开始起着主导作用。沉痛的《a小调前奏曲》(作品28之2)、热情的《d小调前奏曲》(作品28之24)和悲壮的《c小调练习曲》(作品10之12),就是肖邦在华沙起义的直接影响下所写的第一批作品(作于1831年9月)。《c小调练习曲》用肖邦早期波罗涅兹和马祖卡中常用的简单的三部曲式写成,但左手奔腾的十六分音符音型和右手号召式的朗诵性音调贯穿全曲,表现出不可遏制的热情的爆发,前后一气呵成,使人丝毫不觉得是按照三部曲式的结构写作的。波澜壮阔的《d小调前奏曲》在音调上接近于贝多芬的《热情奏鸣曲》第一乐章,这一作品也用一个主题贯穿到底(左手并始终保持着一个音型),但已根本抛弃了三部曲式的结构,虽然可以分为三个段落,而调性连续三度向上,又半音向上,动荡不定,直到最后进入悲剧性热潮的高峰时才有调性的再现^①。这两首乐曲是肖邦戏剧性作品的试笔,在到当时为止的小型作品中,它们标志着肖邦创作上的最高成就,并为以后的大型戏剧性作品打下了基础。

从肖邦带着波兰的泥土出国开始,直到死前告知他的大姐路易萨,表示希望死后把他的心脏运回华沙为止,在他侨居国外的19年中,祖国和祖国人民一直是他梦寐以求地想望和怀念的对象。正如他在1831年1月26日从维也纳给他的老师爱尔斯涅尔

① 第一段:d—F—a;第二段(第一段的移调):a—C—e;第三段:c—^bD—d。

的信中所说：“自从听到祖国可怕的事件^①那一天起，我心中只有一个念头——忧虑和怀念我的祖国和我亲爱的人。马尔法蒂先生枉费心地企图说服我：一个艺术家是（或者应该是）一个世界主义者。就算是这样吧，就算我是一个在摇篮中的艺术家吧，但我还是一个人，而作为一个波兰人就有成为一个士兵的义务，因此我希望你不要责备我至今还没有认真地考虑过安排一个音乐会的事。”

一个热爱祖国而又回不到祖国怀抱的人，在精神上是孤独和痛苦的。肖邦在巴黎贵族沙龙中的演奏得不到真正的知音者，巴黎的交际生活只能使他强颜为欢，对巴黎音乐生活的兴趣，以及和巴黎音乐界的交往并不能解除他精神上的痛苦，只有和本国人在一起的时候才比较能够使他得到安慰。他在1831年12月25日给蒂图斯·沃伊切霍夫斯基的信中说：“啊，我多么希望你在我的身旁！……你不能想像，当没有一个人可以向他解开我烦恼的心时，我是多么痛苦。你知道我多么容易结识朋友，多么爱人类社会——我结识了很多——但没有一个人我可以向他叹一口气。我的心可以说常常‘切分’地跳。我因而自寻烦恼，但求得到‘休息’——但求能够孤独一人，整天没有人来看我，来和我谈话。当我正在写信给你时，听到铃在响，知道又有人来作讨厌的访问，这也会使我烦恼。当我正要向你叙述在跳舞会上有一个乌黑的头发上戴着玫瑰花的神圣的人诱惑着我时，我收到了你的信。我头脑中的罗曼司归于消失——我的思想把我带到你的面前，我握住你的手哭泣起来。……什么时候我们才能重新见面？……也许永不可能，因为我的健康状况坏得利害，我表面的确很愉快，特别当我

^① 指1830年11月29日华沙起义。

和本国人在一起的时候；但某些事情在我的内心烦恼着我——暗淡的预感、不安、恶梦、失眠、怀念、对任何事情的漠不关心、对生的欲望和死的欲望的漠不关心。我常常觉得我的心是麻痹的，在我的心中我感到一种神圣的安息，在我的思想中我看到逃避不开的幻影，这使我感到无限的痛苦。总之，这是一种难于形容的混合的感情。……”现在，祖国的灾难和个人的孤独、痛苦（精神上的痛苦和身体上的痛苦）都集中在肖邦一身，他开始从少年时代开朗活泼、富于风趣、富于幻想的性格，转变为一种悲剧性的性格；但他没有悲观绝望，他有坚强的生活意志，他把个人的命运和祖国的命运结合在一起，他要用自己的作品来反映波兰人民过去和现在的生活、斗争和美好的愿望，并把它们献给祖国和人民。

华沙起义的影响和远离祖国的孤独生活使肖邦在性格上和创作思想上起着巨大的变化。他的创作思想开始成熟了，祖国和祖国人民成为他的创作中的重要主题，而个人的苦痛则和祖国的灾难具有千丝万缕的联系。新的思想内容、感情内容和新的形象的出现，提出了对作品的体裁和形式加以革新的要求。肖邦成熟时期的作品不仅发展了前奏曲、练习曲、波罗涅兹、马祖卡、圆舞曲、夜曲、谐谑曲、即兴曲、幻想曲、船歌、摇篮曲、回旋曲等体裁，赋予它们以新的生命，使它们从风俗性和沙龙性的体裁，提高为富于诗意的、富于戏剧性的作品，而且第一次把叙事曲用于器乐曲，使它成为一种表现史诗性、叙事性和戏剧性内容的体裁；不但在小型曲式（乐段、二部曲式、三部曲式、复三部曲式）中加进各种推动曲式发展的动力（如展开的因素、贯穿发展的因素、再现部中的动力性变化等），使这些曲式适合于表现戏剧性的内容，而且创造了非常独特的单乐章的大型曲式，把奏鸣曲式的原则和变奏的原则、回旋

曲的原则结合在一起,成为一种自由灵活的戏剧性结构。但肖邦从来就不是为革新而革新,他对体裁和形式的革新总是为了表现新的内容,总是从形式服从于内容的现实主义原则出发的。

让我们来看看 1830 年肖邦出国以后、1836 年第一首叙事曲出版以前这一阶段中,他的创作面貌的变化和新的因素的出现。

肖邦的练习曲开始写作于华沙时期,但早期的几首像这一体裁的传统作品一样,主要是为技术训练而写的练习曲(如作品 10 的开头两首)。从《c 小调练习曲》开始,肖邦赋予这一体裁以新的意义,使它成为一种独立的艺术作品。《c 小调练习曲》是肖邦的第一首戏剧性练习曲,其中充满了由祖国的深重的灾难所引起的不可遏制的激愤情绪和悲剧性热潮。类似的表现爱国主义激情的主题,也出现在其后的《a 小调练习曲》(作品 25 之 11)中。在事变的直接影响下,写出这些表现悲愤激昂的情绪、抗议的呼声和斗争的意志的单一形象的作品是很自然的。随着爱国主义思想的深刻化,肖邦的这一类作品中开始出现了戏剧性对比的因素:一方面是痛苦失望的现实生活和奔腾澎湃的革命热潮,另一方面是失去的幸福回忆和对美好生活的期望。《E 大调练习曲》(作品 10 之 3)和《b 小调练习曲》(作品 25 之 10)就是这样的作品。它们标志着肖邦戏剧性创作的进一步发展,为跟踪而来的大型戏剧性作品打下了基础。肖邦对他的学生古特曼说:他从没有写出过另一首像《E 大调练习曲》那样美的曲调。有一次当古特曼练习这个曲子时,肖邦抬起手臂、握住双手叫道:“啊,我的祖国!”(里姆斯基-科萨科夫也认为这是所有音乐中最美的旋律,说它是“真正的天国音乐”)。肖邦在这段音乐中表现了他对于亲爱的、美丽的祖国的怀念。

肖邦在这一时期所写的夜曲也有相应的变化。肖邦开始创作夜曲也是在华沙时期。他的最早的几首夜曲(作品 72 之 1 的《e 小调夜曲》和作品 9 的三首夜曲)在一定程度上还带有这一体裁的创始者约翰·费尔德的作品中的沙龙气息。德国小说家和文艺批评家海恩利赤·腓特烈·路易·列尔斯塔勃在 1833 年论及肖邦的作品第 9 号夜曲时写道:“当费尔德微笑时,肖邦在做鬼脸;当费尔德叹息时,肖邦在呻吟;当费尔德耸耸肩,肖邦扭转他的全身;当费尔德在食物中放一些酱醋,肖邦放了一大把辣椒;……总之,如果你把费尔德的动人的浪漫曲放在一面哈哈镜的前面,每一种优美的表情变成了粗糙的表情,这样你就得出了肖邦的作品。……我们恳求肖邦回到自然。”当时肖邦作品 9 的三首《夜曲》刚出版,列尔斯塔勃还没有能够看到他的真正戏剧性的夜曲就有了这样的偏见,可见这位作家的目光的短小和胸襟的狭隘。但从另一方面也说明肖邦早期的夜曲已经在费尔德的抒情浪漫气质的、略带伤感调的体裁中注入了热情和幻想的成分。在比作品 9 迟一年写作的作品 15 的前两首夜曲《F 大调夜曲》和《 $\sharp F$ 大调夜曲》中,戏剧性的对比也像《E 大调练习曲》和《b 小调练习曲》一样鲜明:两端是安静的、像梦一般的抒情歌唱性主题,中间是热情的、激动的、惊涛骇浪般的戏剧性主题。写于 1833 年的《g 小调夜曲》是有明显的标题性的作品,其中表现苦闷彷徨、忧思重重的心情的悲剧性主题和表现怀着沉重的心情默默祈祷的形象的众赞歌主题形成对比,都真实地反映了肖邦当时的心理感情状态。肖邦原来给这首夜曲注上了“悲剧《哈姆雷特》观后感”的字句,后来又取消了这个注,说:“让人们去猜吧。”肖邦不是一个标题音乐作曲家,他不像李斯特和柏辽兹那样在作品中直接反映文学作品的内容,而仅仅

偶尔把文学作品作为他的创作灵感的来源之一,而且他不喜欢把他所受的影响告诉别人,后来写作叙事曲的情况也是这样。在这首夜曲中,我们可以感到其中悲剧性形象和费尔德式的淡淡的忧郁有本质上的不同。通过肖邦夜曲中所表现的压抑的情绪,可以感受到一个遭受异族压迫、失去独立和自由的民族的窒息气氛。肖邦的个人痛苦是和祖国的悲惨命运结合在一起的。有一天,肖邦、李斯特和达谷伯爵夫人在饭后闲谈,伯爵夫人听了肖邦的演奏深为感动,就问他:倾注在他作品中的像精心琢磨的大理石骨灰匣中的无名骨灰那样的非凡的感情,他称它为什么?肖邦回答她说:她内心所感到的忧伤是不错的,因为他无论在什么欢乐的时刻,总是不能摆脱一种实际上成为他的心灵的土壤的感情,对于这种感情,他只可能从祖国的语言中找到一个名词来称呼它,其他任何民族的语言中都不存在波兰语 *zal* (悲伤、痛苦、抑郁、忧愁、烦恼、苦闷、悔恨等等) 的同义词。真的,他反复地念着这个字,好像他的耳朵渴望着这个字的声音。对于他,这个字包含着各种感情的整个音阶,这些感情是从一种深深的悲叹中产生的,而这种悲叹又渊源于对于从辛酸的根苗生长出来的遭受憎恨、诅咒和毒害的果实的怨恨。

肖邦早在 1825 年就已开始写作马祖卡。他在华沙时期所作的马祖卡中就以卓越的艺术概括力融合了民间舞曲中各种具有典型性的风格和体裁——有农村的马祖列克,也有城市的马祖列克;有伴奏舞蹈的马祖列克,也有歌唱性的、波兰人称之为“听的”(do *stuchania*) 马祖列克;此外,还有马祖列克的姊妹舞曲库亚维亚克和奥别列克。但在肖邦远离祖国以后写的作品中,马祖卡不仅是一种风俗性的体裁,而且成为祖国和祖国人民的象征,其中时而激昂、时而哀愁的音调和舞曲的节奏结合在一起。以 1832 至 1833