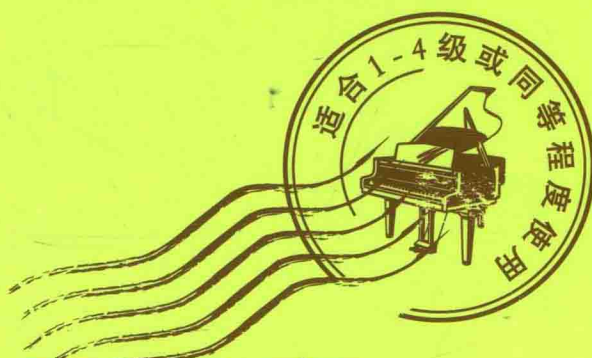




KONRAD MAX KUNZ

昆兹

钢琴进阶短小二部卡农练习200首 Op.14

五度手位之内，为钢琴初学者而作

陈学元 编译

包含汉斯·冯·彪罗的推荐
以及弗雷德里克·茵曼夫人整理的学生问答

Two Hundred
Short Two-Part Canons
Not Exceeding the Compass of a Fifth
For the Beginner on the Piano

With an Introduction by
HANS von BÜLOW

Explanatory Questions and Answers
Between Teacher and Pupil by
MRS. FREDERIC INMAN



附MP3光盘一张

康拉德·马克思·昆兹

KONRAD MAX KUNZ

钢琴进阶短小二部卡农练习200首 Op.14

五度手位之内，为钢琴初学者而作

Two Hundred
Short Two-Part Canons
Not Exceeding the Compass of a Fifth
For the Beginner on the Piano

包含汉斯·冯·彪罗的推荐
以及弗雷德里克·茵曼夫人整理的学生问答

With an Introduction by
HANS von BÜLOW
Explanatory Questions and Answers
Between Teacher and Pupil by
MRS. FREDERIC INMAN

陈学元 编译

图书在版编目(CIP)数据

昆兹钢琴进阶短小二部卡农练习200首：作品14 / (德) 昆兹著；
陈学元编译. — 上海：上海教育出版社，2016.3
(世纪钢琴作品图书馆)
ISBN 978-7-5444-6843-5

I. ①昆… II. ①昆… ②陈… III. ①钢琴曲—练习曲—德国—
近代 IV. ①J657.411

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第050066号



出品人 范慧英
责任编辑 李世钦
装帧设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

昆兹钢琴进阶短小二部卡农练习200首 Op.14 (附MP3光盘一张)

陈学元 编译

出 版	上海世纪出版集团教育出版社 (200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出 品	上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司 (200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发 行	上海世纪出版集团发行中心
经 销	各地新华书店
印 刷	江阴金马印刷有限公司
开 本	960×640 1/8 印张11.5
版 次	2016年3月第1版
印 次	2016年3月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5444-6843-5/J.0455
定 价	39.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

总 序

闻陈学元先生计划策划、编订一套包含五个系列的钢琴乐谱丛书,请我作序,读后欣然为之。

首先,这套丛书是送给我国广大钢琴教师和学生的一份大礼。

我国钢琴教育要高质量和加速发展,必须面对这样的问题:琴童人数多、分布广,教师的教学水平和教材质量参差不齐,跟不上需求。这套丛书正是从我国这个领域的现状出发而编纂的。它不仅具有知识性(全面)、实践性(有讲解音像,可操作)、趣味性(重视音乐感知)的特点,更重要的是具有新的教学理念和新的教学方法。

再者,它是珍贵,并且让人瞩目的:

系列 I 《钢琴前的连环画——献给青少儿的礼物》注入了艺术是相通的思想,不仅精心编制曲目,而且用文学语言对乐曲进行了分析和解读,并将绘画与音乐融为一体;将单一地练习钢琴提高了对音乐本体性的感受与理解。系列 II 《“1+1 钢琴课”新理念教程》强调的是教学的过程和办法,真正做到因材施教。系列 III 《世纪钢琴作品图书馆》提供了丰富的、可供选用的钢琴练习曲;除了国内教师过去熟知的曲目外,还推荐了不少是当今世界上各国钢琴教师用之有效的优秀练习曲。还有系列 IV 《综合拓展作品曲集》、系列 V 《西方钢琴经典作品解读精选》,显然对我们学生开阔眼界,提高演奏水平有极大的帮助。

编者为我们搜集了历史上经过实践证明的各种学派和教程,包括俄、美、德、匈、法等。这里我要专门提到的是法国钢琴大师科托毕生的力作“练习指导版乐谱”。早年我在上海音乐学院学习时就听说,我的老师范继森先生有本“神秘宝书”,后来才知道就是这本科托的“练习指导”。稍后我到莫斯科音乐学院学习,上钢琴艺术史时,课上老师专门讲科托针对肖邦作品写的这本“练习指导”。他说,凡是科托认为乐曲中的技术难点处,他都会提供几种更加不顺手的指法练习,等你把不顺手的练下来之后,再按原作乐谱弹,就顺手多了。后来我听科托的录音,最深的印象其实还是他的音乐感特别好。

策划编订这五个系列的陈学元先生,多年来一直关心我国钢琴教育的前途,关注我国的琴童教育,寄希望于未来,花了不少精力编纂、讲解教材,是值得肯定和赞许的。也希望这套丛书能给读者们带来助益。

倪洪进

2016/1/14 于北京

“世纪钢琴作品图书馆系列”序

近年来,很多国内钢琴界的知名教育大家,如周广仁教授、储望华教授、盛原教授等,都极力提倡我们年轻一代的教师用新的理念、新的教学思路和“多元化”的教材来教学。在钢琴教学中,教材不仅为教学活动提供了最基本的依据,也是教师教学、学生理解音乐的出发点与落脚点。因此,选择合适的钢琴教材显得尤为关键。换句话说,任何一位钢琴教师,哪怕教学经验再丰富、专业功底再深厚、视野再开阔,如果想通过因材施教的教学方法,达到较为满意的教学效果,都需要借助具有优秀理念、系统科学、循序渐进的教材。

国人始终未停止过对国外优秀教材的研究、引入和推广使用。虽然如“汤普森、拜厄、车尔尼、哈农、音阶琶音”等系列的教材已经深入人心,但是任何一本教材经过长期使用实践,即使有诸多优点的同时,也肯定存在不足之处。一方面,教材在某种程度上说,是历史的产物。某个阶段的发现或许就诞生了一部刻有时代“烙印”的教材。另一方面,教材毕竟是人编写的,考虑更多的或许是解决大多数受众群体的共性问题,而学习者更需要的是在多本教材中汲取适合自己个性发展的养料。因此,它不可能满足所有的学习者,而所有的使用者也不应该只使用有限的一本或者几本教材。

随着时代的前进,我们在21世纪世界经济一体化以及文化多元化大融合的飞速发展下,似乎每天都在经历世间万物的瞬息万变。在钢琴学习上,或者说无论是学习哪件乐器,我们应随着整个大环境的步伐一起进步,一起分享信息全球化带来的美好和便捷。同样的,钢琴教材经历了漫长的几个世纪的变迁,也需要与时俱进。世纪音乐的领导对于这方面选题的高度重视,承蒙他们看重,笔者受邀承担了整套“世纪钢琴作品图书馆系列”的策划与编订的重担。同时,也希望通过我们在教材甄选、作品介绍、教学注释、指法编订、作品录制等多方面的努力,让读者开阔视野,更多方位地探索纷繁多彩的音乐世界的规律和真谛。

“世纪钢琴作品图书馆系列”所推荐的是目前国内不为大家熟知,但在国外被许多优秀教师选用的钢琴练习曲和乐曲,也正如其“图书馆”之名,所包含的乐谱资料数量极为庞大。在本系列中,我们首先为大家准备了专门训练钢琴基本技术的练习曲,后期也会陆续出版一些专为满足音乐会或者比赛需要的音乐会作品;既有独奏曲目,也有四手联弹作品;同时还有各种主调作品和复调曲目。具体包括斯卡拉蒂《键盘练习曲(奏鸣曲)30首》(K.1-30)(保尔·杜卡斯编译版),贝伦斯《最新手指快速钢琴练习曲40首》(作品61),昆兹《钢琴进阶短小二部卡农练习200首》(作品14),克莱门蒂《名手之道》全集,格吉凯《初级旋律化钢琴练习曲40首》(作品32)、《中级旋律化钢琴练习曲12首》(作品101),狄亚贝利《四手联弹曲集》(作品24、32、33、37、38、54、58、60、73、149、163),莱施霍恩《初级技巧与表现力发展进阶钢琴练习曲48首》(作品65)、《初中级技巧与表现力发展进阶钢琴练习曲33首》(作品66)、《旋律化钢琴练习曲30首》(作品52)、《旋律化钢琴练习曲30首》(作品38)等等。

在本系列的编订过程中,我们也加入了“注解”和“声像”,来提升该系列的含金量和“教学”价值。相信读者朋友们在运用我们业已熟悉的“车尔尼体系练习曲”教学的同时,运用此系列中的狄亚贝利、莱施霍恩和贝伦斯等作曲家的练习曲作品,必然能在学生完善演奏技巧、扩展音乐风格方面收到很好的效果。

此次出版,笔者还根据乐谱使用的需求作了一些更实用的设计,比如大开本、大音符、暖色纸张、立体胶装使书本摊得开等等。我们还为所有教程和曲选标出了学习难度建议,以方便大家参考。整个系列将不断地扩充,笔者愿联合更多优秀的专业人才,打造中国特色的版本,同时也真诚期待有更多的教师、家长以及学生能给予我们更多的关注和支持。



编译者的前言

康拉德·马克思·昆兹(Konrad Max Kunz, 1812-1875),德国作曲家,生于施万多夫(Schwandorf),在慕尼黑逝世。他曾在慕尼黑随瑞士作曲家、指挥家约瑟夫·哈特曼·斯顿茨学习(Joseph Hartmann Stuntz, 1793-1859)。他的《钢琴进阶短小二部卡农练习200首》(作品14)自问世以来就大受教师和初学者们的欢迎。

卡农是一种严格的对位模仿形式,原意是指教规、规则或者经典,其中一个旋律线对另一声部或者全部其他声部起支配作用,这些声部在一定时限内音对音地模仿。它的历史最早可以追溯到13世纪的民间音乐形式,如狩猎曲、轮唱曲等。15世纪后出现了完整的卡农曲,并受到佛兰德乐派作曲家的青睐。此后,卡农常被用作一种独立的小型乐曲或大型乐曲中的一个段落。现今被大家熟知和传唱最多的当属约翰·帕赫贝尔(Johann Pachelbel)的《D大调卡农》。

昆兹的这200首卡农每首均不超过五度,这可以让学习者将注意力更多地集中在乐谱上,而不用再慌乱地顾及双手位置的变化。对于键盘作品,卡农练习需要演奏者的双手自觉地相对独立地运动,昆兹的这些作品便是如此。每一首卡农都很短小,只有8或者16小节,在节奏、节拍和调性上作变化,难度大致在1-4级之间。

卡农的创作是18世纪以及大部分19世纪钢琴作品的基础。学生应该在教师的指导下先单手慢练,等有一定熟练度后,再尝试合手并逐渐提速。细心的读者应该会注意到第1-11首没有速度要求,这或许就是作曲家希望练习者在最开始不要考虑速度而耐心慢练的缘故吧!

这套卡农是很好的辅助任何一本常见钢琴初级复调教程的准备练习。我们既可以用它来补充复调方面的“营养”,同时也是一套极佳的训练视奏“红宝书”。

就教学而言,教师可以安排学生在每天练习诸如音阶、琶音这类基本功的同时练习数首卡农,也可以作为学习巴赫键盘作品的热身训练。时间可以是10-20分钟不等。

此次出版参考了由奥托·休默(Otto Thümer)编订的伦敦奥格纳版(Augener),保留了纽约席默版(Schirmer)中的前言等文字,并借鉴了阿尔弗莱德(Alfred)等版本。原版中一些记谱不规范之处也在此次新版中按照现今记谱法作了修订。随书还附赠一张MP3光盘,里面包含了每首练习的示范音频,同时还提供左右手分手示范,便于大家使用。大家可以跟着左手示范练习右手,跟着右手示范练习左手,循序渐进地强化多声部感觉。

感谢好友张远佳、崔牧天、刘昕先生在文字斟酌方面给予笔者的帮助。

首版推荐者的序

康拉德·马克思·昆兹以其“卡农形式的五指练习”在钢琴教育领域拥有重要地位。给予他如此高的评价,是因为在这一领域与他同时代的人中,即便存在具备权威资质与充分学术储备的同行,也无一人如他那样为实现当代演奏原理指出了一条明路:机械的技术练习与练习的智慧。这二者的紧密结合,在技术的“原始积累”阶段(即所谓“形成阶段”)非常受用。

虽然所有开明的音乐教师都会赞成这些原理,优秀的研究者也给出了很多有价值的实用素材去推广这些原理,但迄今为止,在初学者的基础练习中,这些原理几乎完全被忽视。在我看来,这无利于进一步的钢琴学习。作为早期教育阶段就能唤醒并激发复调思维、感觉和理解能力的工具,没有一件乐器能像钢琴这样重要,除非它仅被视为吉他的替代品来学习。若只是通过机械的重复练习来获得手指的灵活性和敏捷度(例如,阿路易斯·什密特[Alois Schmitt]的《手指练习》,书中要求双手做同音齐奏练习),那么,大部分时候换来的不过是对音乐天赋的消耗。勤奋的演奏者也会不自觉地变得漫不经心。这样的作品本身缺乏迷人而有趣的特点,导致演奏者心不在焉。最终,演奏者不可避免地陷入毫无节律的演奏状态之中,并最终变成了纯粹的机器,忘记了他本应是机器的操作者。但没有操作者,谁又会在乎机器本身?这种情况如不立即停止,那演奏者将会陷入更深的误区。

此外,左右手与生俱来的相互依赖与联系,就像连体婴儿一样不可分割。这对钢琴演奏者而言,是不能很快摆脱的束缚,尽管通过上述机械重复的练习,的确可以得到实质性的进步,但未经训练的耳朵却会只重视右手部分(高声部),对待左手部分时(低声部)则受到右手牵制,如同奴隶般被拖着演奏。诚然,这是让人悲伤的缺陷,因为在获得手指灵活性的同时,并不足以补偿其他缺失。这类缺陷,尽管有一部分不可避免,但我也绝不支持因噎废食,将机械的手指练习(如上面提到什密特、贝尔蒂尼、车尔尼、科勒等练习曲作品)一并抛弃,而是可以通过在恰当的时间与地点,及时地通过本书中这些卡农曲式的练习进行弥补,相信必然事半功倍。

复调的精髓,或者更确切地说,其根基,就是模仿:如卡农形式。真正即时的多声部听觉已被证实在生理学上不可能。只有通过媒介物反射的不断训练,当这种持续理解的能力被强化得如同电流般迅捷,那么多声部听觉才好像是即时发生的。在单调进行的卡农中,回忆的能力起着至关重要的作用,同时,也意味着持续理解能力的发展变得逐渐容易,这就是习惯的力量。因此,作为复调理解力的基础训练,本书的卡农形式练习再合理不过了。

同时,把本书作为巴赫《创意曲》的预备练习,也尤为适用。事实上,这才是它的最优之处,所以我敢说,本书一旦上架,各家音乐学院与有能力的教师必然将其列入教材之列。虽然作者的奇思妙想,会给他带来很多声誉,同时却也会有非议,就像哥伦布竖鸡蛋的故事一样。我们必须声明,这些想法及其所包含的原理,配得上他作为一名优秀的音乐家的声誉:他在男声合唱作品领域的声誉(若有所不足,也仅仅是数量上,而非质量上)。

汉斯·冯·彪罗(Hans von Bülow)

英文原文由贝克(Theodore Baker)译自德文

陈学元根据英文原文翻译

作曲家的前言

对于本书的适用对象,我认为,一旦初学者能在若干移调中流畅地双手同步,连续弹奏四遍如图段落,同时,在谨慎地关注自己触键的同时,将身体、肘部、手腕和手指都置于正确位置,并大声而坚决地数出节拍(每小节数四下),那么他善加利用,必能有所助益。

本书的练习不追求速度。我们力求避免:



- (1)单一调性的连续反复,除了慢篇章或休息过后(当然,这并不减轻练习强度);
- (2)将小指与大拇指触键用于黑键上,除第182首之后的部分;
- (3)常见的力度记号,如 *f*、*p*、*crescendo* 等;
- (4)双音与装饰音;后者可以由教师选择适当的时机在适当的地方引入。

另外,练习者应该把所有的注意力集中在音色、声音的连贯(连奏法)以及获得如歌的效果(对钢琴家来说触键如同歌唱家的喉咙)上,并且力求从一开始就获得干净、绝对正确的演奏效果。本书的所有作品都是非常容易的。

每个教初学者的钢琴教师都知道万事开头难。这方面,先贤对我们的遗赠很少,几乎没有。因此本书尽我们所能,力图满足这些必然的需求。本书所有的练习不存在超过五度的换指,所以练习者不会以辞害意,忽视音乐性。练习者在视觉上也会习惯于捕捉符号的本意,避免呆板地背奏,学会去“视奏”。同时,正如之前所述,在学生尚未做到对乐曲足够熟悉之前,老师应当关注学生的实际情况,不向学生施加其掌控能力范围以外难度的练习(而后,练习者肯定需要选一些预先练习过的合适的曲目来进行记忆训练)。

为了有效地实现双手的独立性与单手的自主性,卡农形式的练习是最为合适的。双手将不会有主仆关系,而是给它们相同的内容,却先后有序。它能使孩子们很快找到乐趣(在正确的指引下),并帮助他们在思维上切实地准备起来,早日建立起复调感觉。这些曲子都很短,因为太长的乐章会超出孩子们的能力范围,很容易使之失去耐性。

为了尽可能的避免,或者说减轻很多首曲子由于篇幅限制而无法忽视的单调,我们主要通过改变节奏、节拍和调性进行弥补。提到调性,我们必须坦然承认,无论对于老师还是学生,很难想象还能有什么比让他们面对一摞谱子,通篇只有C大调,更枯燥、更令人厌烦、更让人麻木,或者说更残酷了。因此,我们在本书中用上了所有常见的调性,并故意重排顺序,使之既不按五度循环,也不按关系调方式排列。此外,在旋律的特征上,也通过一些以四音列(tetrachords)为基础的旋律进行变化(当然,当出现五音列时将在原有的四音列上方或下方增加一个音)。例如,一条在一至五度之内进行的旋律,听起来会和五至九度、六至十度或者七至十一度的不同。这类变化我们也尽可能引入。我们主要采用了八度以内模仿的手法,同时还有很多其他音程的模仿。其中有些进行了转位,还用了八度复对位。

书中还会出现如下不同节拍：

$$\frac{4}{2}, \frac{2}{2}, \frac{3}{2}; \frac{6}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}; \frac{12}{8}, \frac{9}{8}, \frac{6}{8}, \frac{3}{8}; \frac{6}{16};$$

如此看来,作者并没有偷懒。在他竭尽全力的同时,心中谨记那句格言:没有什么对年轻人来说是最好的。希望读到此书的小评论家们能对他满意。

对于有一定演奏能力的学生,这些卡农可以作为视奏练习,也可以作为学习和练习移调的素材。如果填上合适的词,其中还有些可以作为复调视唱练习。

对于写这本书的缘故,请允许我们在这里多言几句。大约30多年前[译者注:这里指200首完整版出版之前],50首相似的卡农就按序列出版过。几年前,指挥家汉斯·冯·彪罗博士力劝作者进行再版。要不是他的鼓励,或许也不会有今天这个成果。重新整理的过程中,30多首不成熟之作再三考虑将其剔除。书中现在看到的200首曲子,除极少数早期作品以外,其他全是新作。所以,您手中的这本书,完全是一本全新的书,而不能称之为过去那本的第二版。

康拉德·马克思·昆兹

英文原文由贝克(Theodore Baker)译自德文

陈学元根据英文原文翻译

师生问答

我建议学生在开始这些卡农练习前,先演奏一遍每首对应的音阶。然后,按卡农的节拍第二次演奏音阶,弹出应有的节奏,无论是全音符、二分音符、四分音符。这才是一个好的练习计划。初学者在开始正式弹奏前,应先找到正确的调性和节奏,相比于贸然开始,这更容易避免在弹奏中遇到困难。

问1:我们对这些卡农进行读谱的两个主线是什么?

答1:调号与节奏。

问2:前八首的拍号是什么意思?

答2:每小节两拍,一个强拍。属于单二拍。

问3:第一首是什么调,用了多少个调内音符?

答3:C大调,用了主音、导音和上主音。

问4:第一首中有半拍和调外音吗?

答4:没有半拍(此首中,半拍应为四分音符),并且都是调内音。

问5:第二至六首中每小节有四个二分音符,而第一首中二分音符却是一拍,这是怎么回事?

答5:这里的二分音符只是半拍的意思,因为拍号的缘故,所以根据拍号,虽然此处有四个二分音符,但每小节还是只有两拍,一个强拍。

问6:在第二首中,两个音之间的音程跨度比第一首大,这称作什么?

答6:在第一首中,只有大小二度,而第二首的音程跨度从 $\sharp B$ 到D音,是一个小三度。

问7:在第三首中,F到A音的音程称作什么?

答7:从F到A音的音程跨度是一个大三度。

问8:第七首中的全音符是什么意思?

答8:全音符占一整拍。

问9:第九首中的全音符和拍号是什么意思?

答9:这里全音符占两拍。拍号中的3表示每小节有三拍,2表示以二分音符为一拍。

问10: $\frac{3}{2}$ 的拍型是什么,有几个重音?

答10:按单三拍子理解即可,每小节的第一拍是重音。

问11:为什么按单三拍子写的曲子不能数小拍子(六个半拍)?

答11:因为这样会使拍型变成有两个重音的复三拍。

问12:在第八首中,上下声部分别在几度音开始与结束。

答12:上声部开始于音阶中的属音,并在下声部的结尾回到这个音。

问13:第12首是什么调,拍号的意思是什么,强拍位于何处?

答13:这首为D小调,关系调是F大调,主音与D大调相同。拍号的意思是每小节四拍,是一个单四拍,第一和第三拍是强拍。

问14:D小调和D大调调号有什么不同?

答14:D小调的调号为一个降号, $\flat B$ 音,D大调的调号为两个升号, $\sharp F$ 和 $\sharp C$ 音。

问15:在第12首中,四分音符、二分音符、八分音符的长度是多少?

答15:四分音符占一拍,二分音符占两拍,八分音符占半拍。

问16:第12首和第13首一样,每小节都是四个四分音符,节拍上是否一样呢?

答16:第12首的拍号是四拍子,每小节四拍,两个强拍。而第13首是二拍子,每小节只有两拍,一个强拍。

问17:第12首中有几个音后面有个点,这个点怎么数时值?是一拍还是另有其他?

问18:第13首是什么调?

问19:第13首中四分音符的长度是多少?二分音符和八分音符的长度是多少?

问20:那个点有可能是一拍吗?

问21:在第13首中,有一个超过大三度的音程,是什么?

问22:在第15首中,有一个超过纯四度的音程,是什么?

问23:第16首是什么调,内有何种音程?

问24:在第14首中,高音谱表中第三线与第四线的音,音程为三度,第16首中同样位置的音,音程与此相同,我们该如何区别这两个三度音呢?

问25:第17首的拍号是什么意思?这种拍号如何归类?

问26:附点的时值会不会小于半拍?

问27:在第62首中,有一个双附点出现,节拍如何理解?

问28:第17首如果有十六分音符时值多少?

问29:第18首是什么调,用了哪些调内音?

问30:第34、43首,除调号提示的音外,有很多音有升号,这是为什么,第18首中的G为什么要升半音?

答17:这个点称为附点,本身并没有固定的时值意义,它代表一半,前面那个音时值的一半。在第12首中,就四分音符而言,占一拍,所以这个点只代表半拍。

答18:F大调。

答19:这里四分音符只有半拍,二分音符占一拍,八分音符占 $\frac{1}{4}$ 拍。

答20:是的,在第86首的最后一小节,这个点占一拍,因为根据拍号 $\frac{3}{8}$,我们可以知道,这里的四分音符占两拍,这里的点在一个四分音符之后,所以占一拍。

答21:这个音程从F到下方C音,称为纯四度。

答22:这个音程从D到A音,称为纯五度。

答23: $\flat B$ 大调。上方谱的音程有小二度,A到 $\flat B$;大二度, $\flat B$ 到C;大三度, $\flat B$ 到D。下方谱则为小三度,A到C;纯四度,C到下方G, $\flat B$ 到下方F。

答24:第14和16首中的B和D音记谱时写在同样的位置,同样是三度音程。但是根据调号,第16首的B应该是 $\flat B$,因此D跟在 $\flat B$ 之后,我们根据调性,得到的是大三度。

答25: $\frac{3}{4}$ 拍的意思是以四分音符为一拍,每小节三拍。这种拍号可以归为单三拍。

答26:会。在第95首中,这个附点的长度只有四分之一拍,因为拍号是 $\frac{3}{4}$,附点紧跟一个只占半拍的八分音符。

答27:这首是二拍子结构,每小节由四个四分音符构成,因此一个四分音符只占半拍,第一个附点跟在四分音符的后面,所以这种情况下,只占八分之一拍,而第二个附点表示前一个附点的一半,那么它在这里只占十六分之一拍。

答28:如果在 $\frac{3}{4}$ 拍的第17首中,十六分音符则占四分之一拍。

答29:A小调,用到的有:主音A,上主音B,导音 $\sharp G$,属音E,下中音F。

答30:在这三首小调的曲子中,这些升号称为临时升号,只有这样,第VII级音才能成为导音。

问31:为什么所有调中的导音都要仔细辨认?

问32:在第58首中, $\sharp G$ 小调音阶的第VII级音已经标明了升号,那么我们该怎么对待这个导音?

问33:钢琴上 $\ast F$ 怎么弹出来?

问34:第19首拍号是什么意思?这种拍子该如何归类?

问35: $\frac{2}{4}$ 拍中八分音符和十六分音符时值多少?

问36:第20首什么调,如果另写一首相同调性的,最后一小节的和弦该怎么安排?

问37:第21首的拍号什么意思?如何归类?有多少个强拍?

问38:复二拍的曲子,为什么我们不能按三拍数?

问39:如果音乐速度不快的话,初学者在 $\frac{6}{8}$ 拍中该数什么拍子?

问40: $\frac{6}{8}$ 拍中,四分音符、二分音符、十六分音符的时值是多少?

问41:第21首是什么调,我们如何处理结尾和弦的三个音?

问42:在第22首中,一个时值多少的单个音符可以占满整个小节?

问43:在第22首中,由于要演奏的都是八分音符,我们如何分辨出每小节的唯一的强拍?

问44: $\frac{3}{8}$ 这种拍号怎么理解,如何归类?

问45:第48首的拍号和第44首有何不同?

问46:第44首被分成了前后两部分,其中的音都没超过五度范围,那它们使用的是不是相同的音呢?

问47:第44首中有两个临时升降号音,它们是D小调和F大调的导音?

问48:那么这两个音分别属于什么调?

问49:在辨认导音的过程中,我们也发现了一个特别的大三和弦。这种和弦称作什么?

答31:因为它们能帮助我们区分大小调,而且在任何调内,导音总是和属音构成大三度。

答32:第VII级音 $\sharp F$ 已经升高了半音,我们只需要用重升记号($\ast$)来标记 $\sharp G$ 小调的这个导音。

答33:这个音与G是同音。

答34: $\frac{2}{4}$ 的意思是每小节两拍,每个四分音符一拍。这种拍子可以归为单二拍。

答35:八分音符是半拍,十六分音符是四分之一拍。

答36:E大调。E、 $\sharp G$ 、B三个音用在最后一小节,可以让和声回到E大调的主音上。

答37: $\frac{6}{8}$ 拍的意思是每小节会有六个八分音符,可以归为复二拍子,强拍在第一拍和第四拍。

答38:因为这会使曲子变成单三拍子的结构,那么强拍就只有一拍了。

答39:在复双拍中,我们应该数六拍,除非速度快得不允许我们数出大于二拍。

答40:四分音符占两拍;二分音符占四拍;十六分音符占半拍。

答41:第21首是A小调;使用A、C、E三个音,可以使和弦回到A小调的主音上。

答42:一个全音符的时值就足以占满一个小节。

答43:第22首的拍号告诉我们,这里是单二拍,因此每小节一个强拍。

答44:这种拍子指每小节三拍,每拍的长度为一个八分音符,或者说一个全音符的八分之一。这种拍型可以归为单三拍。

答45:它们都是六拍子,含两个强拍,都是复双拍;不同之处在于每拍长度,第48首每拍时值为一个四分音符,第44首每拍时值为一个八分音符。

答46:不。前一半是始于D音向上的五度范围;后一半则是始于F音向上的五度范围。

答47: $\sharp G$ 和B都不是这两个调的导音。

答48: $\sharp G$ 是A大调的导音——一个从D大调属音开始的音阶;B是C大调的导音——一个从F大调属音开始的音阶。

答49:无论是大小调,其音阶的导音,都参与构成其属和弦中的大三度。

问50:第44首中,可以发现哪些和弦音?

问51:第53首是什么调的,导音出现的频率?

问52:第53首的拍号如何理解,如何归类?

问53:初学者面对 $\frac{12}{8}$ 如何数拍,其中有多少强拍?

问54:第58首是什么调的,导音是什么音?

问55:在钢琴上,第34首中 $\sharp F$ 小调的导音用哪个键弹?

问56:第69首用了 $\flat B$,这个音钢琴上怎么弹?

问57:第171首中, $\ast G$ 钢琴上怎么弹?

问58:钢琴上的黑白键每个到底有多少个名字?

问59:在这些卡农中,全音符根据拍号有多少种时值?

问60:在这些卡农中,二分音符根据拍号有多少种时值?

问61:第85首是什么调,导音是什么?

问62:钢琴上怎么弹 $\sharp B$?

问63:有没有和 $\sharp C$ 大调名字不同,标记的音也不同,但在钢琴或者风琴上,弹奏的键相同的大调音阶,这个音阶叫什么名字,导音是什么?

问64:第85首的拍号是什么意思,如何归类?

问65:初学者面对 $\frac{9}{8}$ 这种拍号,该怎么数拍,强拍在哪里?

问66:第137首的拍号是什么意思,如果归类?

问67: $\frac{6}{16}$ 这种拍号下,会有全音符、二分音符吗?这种拍号会不会有四分音符,八分音符时值是多少?

问68:第127首是什么调的,导音是什么音?

问69:这个调的同音不同名调是什么?

问70:第134首是什么调的,导音是什么音?

答50:前一半有D、F和A音,构成D小调主和弦;后一半中的F、A和C音构成F大调的主和弦。

答51:E小调,导音为 $\sharp D$,并未出现。

答52: $\frac{12}{8}$ 的意思是每小节有12个八分音符;可以归为复四拍。

答53:这种拍号下,我们应该数12拍,强拍在第一、四、七、十拍上,除非速度快得不允许我们数出大于四拍。

答54: $\sharp G$ 小调,关系调为B大调,导音为 $\ast F$ 。

答55: $\sharp F$ 大、小调的导音为 $\sharp E$,在钢琴上这个键又称F。

答56:弹A键。

答57:这个音与 $\flat B$ 、A是同音,弹A键。

答58:每个白键有三个名字,每个黑键有两个名字。

答59:在第九首中,全音符代表两拍;在第七首中代表一拍;在第12首中代表四拍;在第112首中代表八拍。

答60:在第一首中,二分音符代表一拍;第七首中代表半拍;第12首中代表两拍,在第151首中代表四拍。

答61: $\sharp C$ 大调,导音为 $\sharp B$ 。

答62:弹C键。

答63:这个记谱不同实际音高相同的调是 $\flat D$ 大调,调号为五个降号;导音是C。

答64: $\frac{9}{8}$ 的意思是每小节有九个八分音符。可以归为复三拍。

答65:数9拍,强拍在第一、四和七拍上,除非速度快得不允许我们数出大于三拍。

答66: $\frac{6}{16}$ 的意思是每小节有六个十六分音符,可以归为复二拍。

答67:这种拍号下,可以有全音符和二分音符,因为此时全音符等于十六拍,二分音符等于八拍。同理,也可以有四分音符等于四拍,八分音符等于两拍。

答68: $\flat A$ 小调,导音是G。

答69: $\flat A$ 小调的同音不同名调是 $\sharp G$ 小调,其关系调为B大调,调号为五个升号。

答70: $\flat C$ 大调,七个降号;导音是 $\flat B$ 。

问71: $\flat C$ 大调的同音不同名调是什么, 导音是什么?

问72: 第135首是什么调的, 导音是什么音?

问73: 第137首是什么调的, 导音是什么音?

问74: 什么调的导音和这个调相同?

问75: 第138首是什么调的, 导音出现的频率高吗?

问76: 第171首是什么调, 导音是什么音? 它和第140首的调性有什么联系?

问77: 第69首是一条快速掌握重降音的优秀练习, 而第171首则是针对重升音; 但是为什么不把第171首中的导音要写成 A 而非得是 $*G$?

问78: 无论大小调音阶中, 导音和第八个音之间的音程必须存在, 为什么?

问79: A 和 $\sharp A$ 之间是不是一个小二度, 因为它们之间是半个音?

问80: $*G$ 和 $\sharp A$ 之间的音程是什么?

问81: 这些卡农曲都由五度范围内的音程写成, 我们无法找到除此以外的音程, 那除这些我们已了解的音程, 实际上音阶里还有哪些音程呢?

问82: 我们视谱唱或者弹奏时, 能不能马上通过谱面上音符的位置, 发现这些大、小、纯、减的音程关系?

问83: 有什么方法可以帮着我们正确地识别这些音程?

问84: 音阶中的一级音是什么?

问85: 音阶中的五级音是什么?

问86: 音阶中的四级音是什么?

问87: 主和弦和属和弦之前已有所提及, 那下属音是不是也有和弦?

问88: 昆兹在作者序中提到“关系调”, 是什么意思? 同时他还提到“四音列”, 有哪些?

问89: 四音列与近关系调有联系吗?

答71: B 大调, 调号为五个升号, 导音是 $\sharp A$ 。

答72: $\flat B$ 小调, 导音为 A。

答73: C 小调, 导音为 B。

答74: C 大调的导音和 C 小调的相同。

答75: F 小调, 导音为 E, 但并未出现。

答76: 第171首是 $\sharp A$ 小调和第140首的 $\sharp C$ 大调是关系调。

答77: 重升重降对于初学者再熟悉都是一大困难, 但是如果我们为了方便把 $*G$ 写成 A 那么音阶中将没有 VII 级音。G 或者说只有 G, 才是 A 的 VII 级音, 无论 G 有否 $\flat$ 、 $\sharp$ 或者 $*$ 、 $\flat$ 号; A 则是第八个音, 无论有否 $\flat$ 、 $\sharp$ 或者 $*$ 、 $\flat$ 号。

答78: 每条音阶中的导音和第八个音, 必须是个小二度或者说全音阶的半音。

答79: 不是, A 和 $\sharp A$ 之间是只隔一个自然音阶半音, 这种半音会改变音高, 但不改变音名, 或者说音符在谱面上位置。

答80: 小二度, 因为 $*G$ 和 $\sharp A$ 之间隔一个全音阶半音。这种情况会改变音名和记谱, 当然还有音高。

答81: 在所有的大小调音阶中, 我们可以发现有: 大/小二度、大/小三度、纯/增四度(又称三全音)、纯/减五度、大/小七度、纯八度、大/小九度。

答82: 不行, 因为记谱时, 大、小、纯、增、减音程并无不同, 它们看着还很相似, 例如第14首和第16首中的三度音程。

答83: 掌握调性知识, 认清所有半音的位置, (同音名的) 半音变化使得除八度外的所有音程变化多端。音程可以由大到小, 由纯到增, 也可以由纯到减。

答84: 主音。

答85: 属音。

答86: 下属音。

答87: 是的, 主音、属音和下属音是每个调中三个主要的基础音。每个调的三个基础和弦就由它们构成。

答88: 我们唱或者弹出的任何调, 都有五个与之相关的近关系调, 即从属音开始的调; 从下属音开始的调; 还有原调本身的关系小调。四音列这个词现用来指半个八度音阶。

答89: 很大程度上是的, 前后两个四音列或者八度自然大调音阶中的音, 都能在其他调中找到。

问 90: 找到四音列就能知道是什么调?

问 91: 我们能认出部分卡农曲构成主和弦的音,但是这些卡农曲的其他和弦也是这样的吗?

问 92: 为什么要叫二部卡农?

问 93: 对于音阶、基本音和音程的学习会将我们引向什么重要的课题?

问 94: 关系调音阶中的音不能用在主调旋律里?

问 95: 当我们面对很难的曲子,比如这些卡农曲,学会快速找出导音和下属音会有什么有用?

问 96: 导音和下属音与每个调的两组半音级进有什么联系?

问 97: 仅仅了解每个音的确切位置和它们之间的音程关系,我们能唱(弹)对一条最简单的旋律吗?

问 98: 如果我们将拍子的强弱弄错,会改变旋律吗?

问 99: 在这些卡农中,小节的强弱规律会不会被切分音有意打乱?

问 100: 如果我们不注意休止符,演奏或演唱时会改变旋律吗?

问 101: 在第 49、82、196 首中,强拍并未受休止与连线影响,重音也不规则,这是为什么?

问 102: 第 80、103、155、163 首等曲子的节拍规律被打乱了,但并不是因为切分音的关系,这是怎么回事?

答 90: 原调前四个音或第一个四音列(的排列关系),能够在第二个四音列中看到,也能在下属调的前半部分音阶中看到;同理,原调后四个音所形成的新调四音列(的排列关系),可以在原调的第一个四音列和新调的属调前四个音中看到。

答 91: 不,卡农是旋律。

答 92: 因为旋律从一个声部开始,另一个声部精确地模仿它。

答 93: 对和弦的学习。它是建立在调性音阶(包括其关系调)的基本音及其各音音程关系之上的。

答 94: 不。调式音阶外的音常在旋律中作点缀之用。但是,关系调音阶的导音与下属音所起的作用不只限于装饰。

答 95: 当弹一首最简单的合唱或者赞美诗时,我们可以看到很多临时升降的音,都是关系调音阶中的导音与下属音。如果把他们构成一个和弦,我们就可以马上转调。

答 96: 这个问题很好,因为所有大调音阶中,半音级进的位置固定在第三第四音之间和第七第八音之间,因此,我们就能知道,这两个音会在他们的和弦连接中以半音进行。

答 97: 不行。在想要正确地唱(弹)出一条旋律前,我们必须搞清楚如何去唱(弹),或者换而言之——保持每个音的确切时值。

答 98: 会。在规则的小节律动中,强弱拍的位置正确与否,对旋律的影响很大,就如同音符需要有正确的音高一样。

答 99: 是的。在第六首中,强拍的前半拍有连线;在第七首中,强拍的前半拍因休止而无声。

答 100: 是的,因为休止符长度各有不同,所以休止或发声都有其正确的时值,必须按照每小节的要求严格遵循。

答 101: 开始的第一个音只有半拍,而第二个音从前一拍的后半拍开始,延续到下一拍,这使小节中的重音位置发生了变化。这种变化会打破强拍规律,使强拍弱化。

答 102: 这些曲子中有一个重音记号“>”,当把它放在那些常规小节的后半拍音符(或弱拍)上,节拍就会削弱。

问103:为什么初学者,看到拍号 $\frac{6}{8}$,数六拍会比数二拍好, $\frac{9}{8}$ 数九拍会比数三拍好, $\frac{12}{8}$ 数十二拍会比数四拍好?

问104:第147和178首中,每个小节里有三个音符必须在一拍中完成的地方,这又是什么情况?

问105:如果我们既不减少拍子的数量(怕失去节拍的规律性),也不增加拍子的数量(怕增加重音),那当读新谱时,我们该靠什么找到正确的节奏?

问106:为什么只知道某个音符所对应全音符的正确时长是不够的?

问107:这些卡农曲的拍号对我们学习有什么作用?

问108:复二拍的上行的数字是6,3乘以什么数字正好得到6?

问109:复三拍的上行的数字是9,3乘以什么数字正好得到9?

问110:复四拍的上行的数字是12,3乘以什么数字正好得到12?

问111:从这些卡农的调号中,我们可以学到什么?

问112:对于弄清演奏的是哪两个关系调,还有什么知识需要掌握?

问113:因为小调音阶的导音总是一个临时升高的音,那可不可以作为调性的提示?

问114:据说因为有了半音,使得除了八度外的音程变得十分多样化,有大小音程,有纯减音程。考克特博士(Dr. Callcott)对于半音对旋律走向的影响怎么看?

问115:据说关系调中的导音和下属音组成和弦时,会有离调的感觉,那如何才能回原调?

问116:昆兹先生在序言中推荐有一定演奏能力的学生,用本书学习与练习移调。什么是移调,为什么有一定演奏能力的学生不会移调?

答103:因为一拍弹三个或更多的音,会容易不平均。同时,当初学者遇上多个更短小的音符出现在半拍、四分之一拍中,或者碰到附点八分音符、双附点十六音符时,那么旋律的准确节奏就容易丢失,除非平均地数六拍($\frac{6}{8}$)、九拍($\frac{9}{8}$)和十二拍($\frac{12}{8}$)这样的分拍。

答104:这种情况,我们叫三连音,把三个半拍的音符写成一组,占两个半拍或者一个整拍的时值。

答105:我们必须在读谱时立即反应出半拍、四分之一拍、八分之一拍和十六分之一拍的正确时长比例,还需要按拍号规则正确反应出强拍的位置。

答106:因为如我们之前所见,不同的拍号会给全音符本身带来不同的时长定义。

答107:上方的数字告诉我们每小节的拍数,下行的数字告诉我们每拍的时长音符,并可按照时值比例得知比其短小的各种音符时值。

答108:2。3乘以2正好得到6。

答109:3。3乘以3正好得到9。

答110:4。3乘以4正好得到12。

答111:我们可以了解到,不要被调号牵着鼻子走,而应该找出实际的调。因为一对关系大小调,会使用相同的调号。

答112:音程的知识。如果我们区分不了大小三度的不同,就没法搞清是什么调。

答113:不能。这些小调卡农曲中,有些甚至没有导音。

答114:他认为:“(音阶)旋律的奥义或者音组的音色变化是建立在两个半音组(及其在音阶中的位置)的正确概念之上的,每个学音乐的学生都必须对此极其重视。”(引自《音乐的法则》[1817],第24页第55段)

答115:关系调的导音和下属音和弦会离调,用本调的导音和下属音组成和弦就能回本调。

答116:在准备移调时,我们先要找出正确的音级,并写下目标调的音级,当然还有节拍和新的调号,这样我们就可以把这些卡农随意转调。但是很多有一定演奏能力的学生不知道这种方法。

问 117: 前 11 首卡农中,对速度没有任何指示,那对于其他的,会有多少不同的提示呢?

问 118: 当初学者去尝试演奏出昆兹先生说的“歌唱般的”效果时,除了要注意保持节拍和音准以及规律的强拍、切分音、强调、临时升降、三连音、连线、附点、休止、速度之外,还要注意什么?

问 119: 这么说来,学生的眼睛就不能错过谱面上的任何提示,但是如何避免昆兹先生提到的常见的错误? 如果背谱,而不是只凭耳朵和手指,那以后会怎么样?

问 120: 冯·彪罗先生在序言中提到“主调音乐”是对音乐天赋的消耗,他希望演奏者尽快意识到“复调听觉”,并认为严格的卡农练习是“复调能力”的最佳基础。昆兹先生他还建议将这些卡农配上歌词用作声乐练习。对初学者而言,怎么理解音乐史中的这些词汇?

问 121: 当每个声部都有其各自独立的旋律时,按节奏进行对歌唱有什么积极影响?

问 122: 这种不同旋律的大量叠加,是何时且如何构成和弦的? 一开始只是伴奏,而后成为了和声,就如我们在最简单的合唱和赞美诗中发现的那样?

问 123: 如何防止靠听觉(不看谱)演奏? 如何为学习合唱与赞美诗的和声做准备?

答 117: 这些卡农曲中,总共有 19 个不同的意大利语提示,告诉我们不同的速度。

答 118: 当然还要注意指法和触键。做好这些,才能使我们在音准与节奏中“歌唱”。还有一些乐段反复记号也需要注意。另外,第 25、32、83 首等曲目中,上下两行都是高音谱号。

答 119: 不要找任何理由去看手指,手指的弹奏范围就是五度音程之内。面对一开始的读谱困难不要气馁,这些卡农都很短,双音、装饰音和别的音乐记号都已经省略了。昆兹先生会帮助我们学会“读谱”,而且他认为,从一开始就避免机械的背奏,我们才能更好地理解作曲家的意图。

答 120: 历史告诉我们主调音乐是音乐最初的形式,当我们听到单个声音演唱一句旋律,这就是主调音乐。而后,在法国与佛兰德(今比利时及法国部分领土),音乐先发展出早期的复调形式,两个完全不同的旋律同时唱响,这就导致了模仿的出现或者说卡农出现。到 16 世纪,四声部的卡农由八个人演唱,两两为一个声部,有的声部会将其他声部的旋律反向进行。

答 121: 随着声部数量增加,保持节拍稳定的要求也更严格了,否则无伴奏的声音很难合到一起。

答 122: 据考克特博士的《音乐的法则》中所述,两条或两条以上的旋律同时出现,便有了和声。在和声中,不同音符的组合被称为和弦。16 世纪时,管风琴伴奏和弦开始出现,而后合唱与赞美诗出现,音符在其中同时移动,不像在卡农中那样单独移动。

答 123: 每天视奏一条新的卡农,注意拍号和调号,并找出导音与下属音以及所有关系调的基本和弦。

弗雷德里克·茵曼夫人(Mrs. Frederick Inman)

于巴西斯顿(Batheaston),1883 年 6 月 23 日

英文原文由贝克(Theodore Baker)译自德文

陈学元根据英文原文翻译