

肖邦

AN INTRODUCTION TO
HIS PIANO WORKS

附CD一张



钢琴作品演奏指导

威拉德·阿·帕尔默 编注

CHOPIN



美国阿尔弗莱德出版公司权威版本



SMPPH
上海音乐出版社
WWW.SMPPH.CN

图书在版编目(CIP)数据

肖邦钢琴作品演奏指导/威拉德·阿·帕尔默编注;
杨新庆译. —上海:上海音乐出版社,2010.4

ISBN 978-7-80751-581-4

I. ①肖… II. ①威… ②杨… III. ①钢琴-奏法

IV. ①J624.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第046047号

Copyright © MCMXCII by Alfred Publishing Co.,Inc.

书名:肖邦钢琴作品演奏指导

编注:威拉德·阿·帕尔默

译丛主编、校订:周 铿

翻译:杨新庆

出品人:费维耀

责任编辑:胡晓耕

音像编辑:曹德玲

封面设计:陆震伟

印务总监:李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海市绍兴路74号 邮编:200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

印刷:上海市印刷二厂有限公司

开本:640×978 1/8 印张:8.5 谱、文:64面

2010年4月第1版 2010年4月第1次印刷

印数:1—3,000册

ISBN 978-7-80751-581-4/J·531

定价:28.00元(附CD一张)

读者服务热线:(021)64315066 印装质量热线:(021)64310542

反盗版热线:(021)64734302 (021)64375066-241

序

1994年,我从美国明尼苏达大学音乐系修完硕士学位课程不到两年,从事音乐社会活动以及钢琴教学工作。作为钢琴教师,我有幸参加了由美国音乐教师学会主办的“全美音乐(钢琴)教师研讨会”。在这次研讨会上,学会隆重推介了一套日后使我受益良多的新书——由美国阿尔弗莱德音乐出版公司出版的音乐文献系列丛书 *An Introduction to His Piano Works*。如今,这套书已由上海音乐出版社全面引进,中文版定名为“钢琴作品演奏指导”系列丛书。

作为一名长期从事钢琴音乐研修和教学的学者,我阅览和研究过许许多多的琴谱,但像这套书那样能使钢琴教师和学生真正获得真知灼见的并不多见。这首先得益于它的第一作者——知名学者和教师威拉德·阿·帕尔默(Willard A. Palmer)。帕尔默先生在钢琴教学和研究领域有很高的造诣,知识渊博、态度严谨,此外他亦是一位版本学研究方面的专家,他对所参考的版本进行了严格的筛选,使经他编订的书谱往往能客观反映作品原貌,具有很高的可信度。他的两位合作者也是在钢琴领域学养丰富的专家;其次得益于美国高度发达的图书馆业和良好的学术研究氛围。发达的图书馆业给阅读和资料查询带来极大便利,那些我们在国内无法见到的珍贵资料,例如手稿影印件等,在美国几乎唾手可得,这给学术研究和出版提供了一手资料。

这套书的优势逐渐在我的教学实践中得到体现,它不仅提高了学生的艺术修养,更补充了我所不了解的知识,并更正了某些理解性偏差。首先它使我们的理念得到规范,认识到只有符合作曲家原意、符合作品时代背景的才是正确的。其次它告诉我们每个作者、各个时代之间具体有什么不同。例如踏板用法,巴洛克时代干净利索,而印象主义时代更注重音效的渲染,这些在编订后的乐谱中均有明确的标识;又例如巴赫大量作品中的装饰音究竟怎么弹奏?这始终是困扰很多钢琴教师和学生的问题,本套书中均有详尽的解答。再次,本套书全方位介绍作品,而不局限于某一方面。编者尽其所能,把作者生平背景、作品风格特点、技术要点难点等资料一一呈现给读者,信息量之大实属难得。另外,编订者把个人的研究结果用灰版在谱中标出,不强加于人,让读者思考和选择。

作为一名钢琴教师,能向国内的钢琴教师和学生推荐这套书是我的荣幸。我相信国内的教师和学生研读了本套书后必定能像我一样获益匪浅。

上海音乐学院国际大师班艺术总监

上海音乐学院国际钢琴艺术中心常务副主任

上海音乐学院钢琴系副主任

周 铿

2006年7月20日

目 录



肖邦肖像, 玛丽·娃德辛斯卡(Marie Wodzińska)作
(约 1835 年)(巴黎历史文物美术馆)

序	周 铿
导 读	2
A 小调圆舞曲(遗作)	14
纪念册的一页(遗作)	18
C 大调玛祖卡(作品 67 之 3, 遗作)	20
B ^b 大调如歌(遗作)	22
B ^b 大调波洛奈兹(遗作)	23
A 大调前奏曲(作品 28 之 7)	26
G 小调玛祖卡(作品 67 之 2, 遗作)	27
E 小调前奏曲(作品 28 之 4)	30
A 小调玛祖卡(作品 67 之 4, 遗作)	32
E ^b 大调慢板(遗作)	35
F 大调玛祖卡(作品 68 之 3, 遗作)	36
G 小调波洛奈兹	39
B ^b 大调玛祖卡(作品 7 之 1)	42
B 小调前奏曲(作品 28 之 6)	46
A ^b 大调圆舞曲(作品 69 之 1, 遗作)	48
C 小调夜曲(遗作)	52
A ^b 大调波洛奈兹(遗作)	56
B 小调圆舞曲(作品 69 之 2, 遗作)	60
C 小调前奏曲(作品 28 之 20)	64

美国阿尔弗莱德出版公司提供版权

肖邦 CHOPIN

钢琴作品演奏指导

编 注：威拉德·阿·帕尔默

译丛主编、校订：周 铿

翻 译：杨新庆

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN



摄于 1849 年

弗雷德里克·肖邦

Frederic Chopin

(1810-1849)

弗雷德里克·弗朗西斯克·肖邦 (Fryderyk Franciszek Chopin) 于 1810 年 2 月 22 日出生于波兰华沙附近的一个名为热拉佐瓦沃拉 (Zelazowa Wola) 的小村庄。其父是华沙学园的法语教授，并受雇于路易丝·斯卡贝克 (Louise Skarbek) 伯爵夫人，做其孩子的家庭教师。肖邦的母亲是伯爵夫人的贴身随从。肖邦与斯卡贝克两家的关系非常亲密，这对于肖邦而言无疑是件好事，因为斯卡贝克家实际拥有着整个热拉佐瓦沃拉村。弗雷德里克是家中的第三个孩子，从他一出世就听着姐姐路易丝和母亲在弹琴。长大一点后，肖邦意识到自己也可以学着在钢琴上搞出声响时，便缠着姐姐教他。因此，那个时候还不到十岁的路易丝便成了肖邦的第一位指导老师。后来父亲决定让路易丝跟阿达伯特·齐夫尼 (Adalbert Zywny, 1756-1842) 学音乐，肖邦也央求父亲允许他一起去。1816 年肖邦只有六岁，他的这个要求终于如愿以偿。

许多人相信肖邦的天赋足以与莫扎特相抗衡，他七岁所作的《B^b 大调波洛奈兹》(请参阅第 23 页) 便是这种能力的很好佐证，同一年为路易丝·斯卡贝克伯爵夫人所作的《G 小调波洛奈兹》也出版了 (请参阅第 39 页)，被很多人拥戴为天才之作。

弗雷德里克，朋友把他称为弗利策克 (Frycek)，是一个非常羸弱的孩子，但又不是病态的那种，他的兴趣非常广泛，他能写比较优秀的诗，在绘画方面也颇有才能，是一个非常出色的模仿者，具有敏锐的幽默感，因此无论如何他的童年都不是沉闷的。

到了十二岁的时候，弗利策克对音乐的渴求已经是他的老师不能满足的了，但齐夫尼为他打下了一个良好的基础，带着他广泛地了解了許多名著，其中包括莫扎特、海顿

及贝多芬，特别是约·塞·巴赫的键盘乐作品，因为那是齐夫尼的最爱。

1822 年，肖邦的父母把他送到了约瑟夫·艾尔斯内 (Joseph Elsner) 门下，跟他学习作曲，当时艾尔斯内是华沙音乐学院的院长。16 岁时，肖邦正式进入音乐学院学习，三年后修完毕业。艾尔斯内给他留下了这样的评语：“音乐作曲课：肖邦，弗雷德里克，三年级学生，具有令人惊异的能力，是一个音乐天才。”

当肖邦到了巴黎和维也纳之后，发现那里的人们对演出的技巧、眼花缭乱的技艺展示、追求辉煌宏大的声响以及音乐表演中更肤浅的元素等已经习以为常。然而肖邦的音乐天性却与此相斥。当然，钢琴大家李斯特的超级技术给他留下了深刻的印象，他对传奇式小提琴家尼古拉·帕格尼尼那令人难以置信的精湛技巧崇拜不已，虽然他已经是位一流的艺术名家了，但两位艺术家高超的技艺毫无疑问地激励着他更加坚持不懈地练习下去。他的演奏令李斯特大为赞叹，门德尔松给予了极高的评价，而舒曼也曾说过：“脱帽致敬！天才！”。由于个人力量的局限，肖邦比较喜欢在非正式的沙龙中举办独奏会，而不是在大型音乐厅里出现。他的一生极少在公共场合抛头露面，代钢琴课可得到不菲的收入，人们更期望他做一名教师，另外他的作品也有很丰厚的报酬。

肖邦一生中创作了 200 余首钢琴作品，其中大部分仍是当今世界音乐会钢琴家的保留曲目。即便是在他那个时代，他的《玛祖卡》、《圆舞曲》、《夜曲》以及《波洛奈兹》等曲目也是家喻户晓，使其名声大振，如果哪场音乐会没有演奏这样几首曲子那就算没有完成。他的《练习曲》充分揭示了钢琴的可能性，李斯特等时代著名钢琴家都曾将其与

有关肖邦演奏的很多生动的报告均强调他一位《法兰西音乐会》评论家这样写道：
在弹奏时所表现出的那种音色之美和无拘无束。

听到这些优美的音色时，所有这些一个接一个的精致描影技法都在融合、分离、再融合，其目标只有一个，那就是旋律。难道你不相信自己听到了银铃下的窃窃私语，或珍珠倾撒在水晶台上的悦耳声音吗？钢琴家的手指似乎在演绎着无穷尽。看起来他的一双手不可能安定自然地产生如此的快速效果。

肖邦特别强调培养这种控制技法的重要性。当米勒女士听了李斯特的演奏之后，肖邦问她最让她难忘的是什
么，她回答说是他的那种“在克服最难的技术问题时所表现出来的泰然自若”。对此，肖邦的回答是：

简单纯朴是我们的终极目标。当一个人征服了所有困难以后，当他弹奏了大量再大量的音符以后，只有简单纯朴才会将这所有的魅力融合在一起，使其成为艺术至高无上的最终回报。

就在肖邦辞世前不到一年的时间里，他在伦敦举办了
的《伦敦日报新闻》，记录了肖邦是如何取得如此成功的：
几场非常成功的音乐会。以下内容摘自 1848 年 7 月 10 日

他遇到了许许多多的困难，然而却处理得如此安静、如此平滑，手法非常细腻，而听众根本就没有感觉到它们到底有多少之巨。

尽管人们都知道，肖邦的体力不足以达到他许多作品中所要求的那种力量效果，但我们也不能得出力度强弱对比对他不重要的结论。关于这一点，莫舍莱斯(Moscheles)曾这样写道：“他的柔和弹奏是一种纯粹的呼吸，他不需要惊天动地的强度来产生所需要的对比。”很明显，肖邦在其演奏中使用了“超级轻柔”来达到最佳效果。在他的乐曲中，我们经常可以看到“*sotto voce*”(轻轻地)和“*mezzo voce*”(适

度地)这样的标记，紧密地把音乐和他经常要求的轻柔流畅风格接合起来，与此同时，又需要一种特别控制的柔度和音色质量。但是这并不意味着肖邦的音乐需要降低音量，那些相信肖邦只是在乐器上无力呢喃的人，应该好好地读一读肖邦的学生和朋友乔治·马提斯 (George Mathis) 的论点：

那些听过肖邦演奏的人也许会说，听不到什么接近音乐的东西。多么精湛的技巧！多么地雷霆万钧！是的，多么地雷霆万钧！然而，那只不过是几个小节，是多么的令人兴奋，令人欢欣鼓舞！他整个人都在震撼，钢琴为最深情的生命而充满活力：它在你的心中掀起了阵阵狂风巨浪！

而跟肖邦在巴黎学习过的好友卡尔·米古力(Carl Mikuli)也这样写道：

肖邦从钢琴上奏出的音色，特别是抒情乐章，是极为细腻的……雄壮的力量赋予适当的乐章以震撼的效果，同时又没有斧凿之痕。但在另一方面，他知道如何以细腻令听者身心愉悦，却又没有任何矫柔做作。

肖邦曾很明确地表示，他永远无法期望自己能够突破自己的身体限制，像其他演奏者一样演奏自己的作品。曾有一次，一位年轻人在为肖邦弹奏《士兵波洛奈兹》时用力过猛，弹断了一根弦，感到深为抱歉，而肖邦却没有任何不悦。

“年轻人，”他说，“如果我有你那样的力量，能够按照应该弹奏的方式弹奏那首波洛奈兹的话，我弹完后，钢琴上恐怕就剩不下什么琴弦了！”很显然，肖邦标注一个极强符号时那就是他的本意。

肖邦最不喜欢的是对任何乐曲都进行过度的戏剧化处理。尽管他非常崇拜李斯特,但对其演奏中的那种风格

却无法忍受。曾有一次当他听李斯特弹奏贝多芬的奏鸣曲时,他说道:“他弹任何曲子时都得用如此激昂的方式吗?”

关于 *Tempo Rubato*

可能在弹奏肖邦作品时最容易滥用的效果就是 *tempo rubato*。当然这个词的意思是“偷来的时间”,必须记住的是,从一个小节的某一部分取出的时值必须添加到另一部分去。当给他的学生威尔海姆·冯·兰茨(Wilhelm von Lenz)解释 *rubato* 时,肖邦说:“左手是指挥,无论右手在干什么,

它都不能退缩或放弃阵地。”肖邦的第一位传记作者,莫利茨·卡拉科夫斯基(Moritz Karakowski)在谈到他的散板时曾这样描述:“低音按照正常的时值进行,而右手则以完全自由的方式移动。”那么,肖邦的散板是不是与莫扎特的大相径庭呢? 1777 年 10 月,莫扎特给他的父亲写信称:

每个人都感到非常惊讶,说我对时值的要求太严格了。他们不能明白左手无论如何都不能参与到 *tempo rubato* 中,他们弹奏时左手总是跟着一起行动。

李斯特与肖邦的学生卡尔·米古力都曾证实,在弹奏散板时,肖邦从未改变过他的底线。从这些佐证中我们可以清晰地看出,肖邦从来没有允许过在演奏他的作品时加入如此之多过度自由的散板。如果歪曲了音乐中潜在的意向,那么肖邦的音乐就无法按照作曲家的本意加以演奏。

至关重要的是要遵循这样一条准则:任何一个音符的时值经过延长或缩短后,都不可能比乐谱中给出的时值更加精确。毫无疑问,肖邦所标注的时值正是他希望正确达到的,也是音乐标注所允许的。

肖邦的装饰音

关于肖邦装饰音的正确演奏,相关研究揭示出的有效信息已经迟到良久了。自从 19 世纪后期开始,肖邦的乐曲都是一直延续着胡梅尔、车尔尼、李斯特和列谢蒂茨基的传统,但打破旧的传统开始于胡梅尔及其追随者,而不是肖邦。

在 J. S. 巴赫、C. P. E. 巴赫、列奥波尔德·莫扎特、约翰·J·匡茨、弗朗索瓦·库普兰等其他 18 世纪著名音乐家的作品中,装饰音的演奏规则延续了整个古典时期,在浪漫时期也并没有轻易地被遗弃。这些规则被所有大师秉

持着,包括贝多芬、海顿、莫扎特以及克莱门蒂等,正是在这些大师的传统环境中造就了肖邦。由于其最初的风格是在波兰形成的,因此也相对没有融入欧洲的浪漫主义风格中。其早期作品均反映了他所接受的老传统教育,但同时也显示出其后期更成熟的风格。

正是胡梅尔做出了广为接受的决定,对装饰音的演奏产生了深远的影响,特别是颤音。在其 1828 年出版的著名成功方法论述中,他声称,“总体而言,每个颤音均应在其所在的音符上开始,而不是上面的辅助音符。”胡梅尔的理由基本如下:

1. 在主音上开始一般更方便些。
2. 在上部音符上开始会使旋律减弱,实际上它本应更强烈地刺激人们的听觉。

如果我们并不十分了解传统巴洛克及古曲颤音的和谐功能,这些理由即使现在看起来好像也是合乎逻辑的,我们知道,它们的作用就是在产生瞬时的不和谐,使主旋律增加张度和刺激,且通常可以消除大部分俗套音调中的某些表面性的东西。

但肖邦的装饰音却是功能性的,不仅仅只是装饰性

的。胡梅尔、车尔尼、李斯特以及其他作曲家使用装饰音是为了增加漂亮的“花边”,但对于肖邦来说,如此不庄重地使用装饰音只能令人嗤之以鼻。曾跟肖邦一起学习的卡尔·米古力,他对肖邦作品的编辑曾多年被奉为标准,在其版本的前言中写上了这样一段话:

他一般让颤音开始于辅助音符上,弹奏时他要求完美的平稳而不是快速,在颤音结束时弹奏应轻松自然且不可仓促。(斜体部分为本版编辑而为)

作过这样的声明之后,米古力居然把这一准则抛到了九霄云外!但我们必须清楚,米古力不过跟肖邦学了不到一年的时间,而同一年他还跟着其他老师在学。像大多数浪漫时期的钢琴家一样,他接受的也是胡梅尔、车尔尼和李斯特学校风格。他不是位音乐学者,曾把肖邦的手稿与其他人的手抄件混为一谈,其版本中充斥着修改之处,声称都是经过肖邦首肯的,但却是在肖邦死后多年才出版的,当时每个钢琴家都已臣服于胡梅尔所倡导的准则。然而,米古力版本仍然还是很有价值的,其中不乏重要之处,但也不能无条件地接受,认为其反映了肖邦所有的意图。

与其可以相提并论的要数卡尔·车尔尼了,他曾跟随贝多芬学习过多年。贝多芬收他为徒的一个条件就是,他必须学习 C. P. E. 巴赫关于装饰音弹奏的准则。尽管如此,车尔尼却在其编辑的 J. S. 巴赫和贝多芬作品中彻头彻尾地违反了这一原则!车尔尼从胡梅尔那里学到的内容要比跟贝多芬学到的多得多,胡梅尔还教过亨塞尔和塔尔贝格,而车尔尼则曾是李斯特和列谢蒂茨基的老师,他们又教出了数以百计的著名艺术家,并影响了成千上万的人。对于胡梅尔的门徒而言,新规则具有一定的反动性,它们被应用到每个阶段的音乐作品中,不论作曲家的本意如何。在这些音乐家的手中,且不论他们其它方面有多么

优秀,所有作曲家的装饰音都用相似的方式弹奏,以至于形成了对许多作曲家意图的歪曲并流传至今。

20 世纪初期,更是流行着一种方式,那就是把所有的“装饰音符”(倚音)都在拍前弹奏,即使这种方式在所有有声望的方法书中都是绝对禁止的,就连胡梅尔的也是如此!长倚音被忘却了,没有哪个颤音再从上部音符开始,就连巴赫的作品也难逃噩运。

尽管许多钢琴家对将弹奏巴赫和克莱门蒂的规则应用于弹奏肖邦的作品上感到震惊,他们也必须自己寻找相关的佐证,因为肖邦自己也使用克列门蒂的方法书教授自己的学生。在最初阶段,克列门蒂仔细地研究着的装饰规则,后来把这些规则应用到他所有的方法中。同时,他们还必须考虑这样一个事实,那就是肖邦对卡·菲·埃·巴赫的教学方法有着全面的基础,就是在马约卡(Majorca)写许多《前奏曲》时桌子上也还摆着约·塞·巴赫的《平均律钢琴》。

有了这些事实,我们就可以比以前更加仔细地研究肖邦的装饰音。我们必须在音乐传统的范围内考虑每个装饰音的音乐功能,因为肖邦的风格就是在那种环境下产生的。

1. 颤音 $\sim$ tr

根据 J. S. 巴赫留下的装饰音表(《为威廉·费里德曼·巴赫而作的键盘小曲》)以及 C. P. E. 巴赫的装饰音表(《键盘乐器演奏真谛随笔》),符号 $\sim$ 和 tr 的意义是相同的,两种记号均表示颤音,而所有的颤音均在上部音符上开始。莫扎特的父亲,列奥波尔德,在为小提琴而著的方法

书中也使用了类似的指导。穆齐奥·克莱门蒂同样提倡颤音从上部音符开始,但同时又给出了几种值得注意的例外,以下内容摘自其著名方法论《钢琴演奏艺术指导》,其中明确指出,当颤音需要与前导音符一起构成连奏,或颤音用于瞬时或短暂音调时,可以在主音上开始:

颤音



连续颤音



与前导音符构成颤音连奏,解释为:



从自身音符开始的短颤音



关于颤音,克莱门蒂说,“颤音的通用符号是这种 tr ,而作曲家应首先相信演奏者的品位和判断力,由他们决定是长、是短,是瞬时,还有方向。”(短句与粗体字系根据克莱门蒂原文而译。)

从上述例段我们可以注意到,克莱门蒂在较长颤音的

后面添加了一个后缀(回音)。肖邦则使用小音符标出了这样的后缀,从下面的例子中我们可以看到。

这些规则的重要性还取决于这样一个事实,那就是肖邦在给每一个新生上课时都使用了同样一本方法书,而这些规则恰恰是从这本书中摘录出的。

重要证据显示,肖邦的早期培训理所当然地使其接受颤音开始于上部音符的规则,我们来看一下摘自《A^b大调

波洛奈兹》的一段,它是肖邦 11 岁时的作品(请参阅第 56 页):



在以上片段中,以灰色体印出的颤音实现方法由本辑编辑给出。这些颤音的音乐性功能显而易见,它们开始于上部音符,与巴赫和克莱门蒂的规则相吻合。以两个上行十六分音符开始的三音符行程由颤音通过主题延长加以发展,而该进行又在第二个颤音后的连奏音符组中加以重复。如果按照大多数现代版本所示的方式使颤音在主音上

开始的话,整个概念便会荡然无存!

通过肖邦为颤音添加前缀的方式,我们还能找到他认为颤音一般开始于上部音符的佐证。在以下的例子中,两个小音符随拍弹奏,由它们引出开始于上部音符的颤音:

肖邦在其作品 32 之 2(本辑没有收录)书写为:



弹奏为:



或添加 C-B^b 回弹

从另一方面看,罗伯特·舒曼则认为颤音一般开始于主音,因此便据此为颤音添加前缀。在以下的例子中,三个

小音符随拍开始,引出开始于主音的颤音:

舒曼在其作品 3 之 3 书写为:



但最后的弹奏方式与上面的肖邦示例不谋而合。

符号 $\sim$ 和 *tr* 意义相同的事实使肖邦作品的大多数现代编辑找到了逃避的理由,不止一位编辑在解释其效果时混淆视听,即当两个乐段内容相同时,肖邦在一个地方使用,而在另一个地方则使用。必须加以强调的是,在肖邦的作品中,这两种符号无论哪个都不表示长颤音、短颤音或瞬时颤音(有时错误地将其称为"上波音")。其演奏方

式取决于乐段的特点与风格,而且通常也取决于该装饰音的前导音符。

作为肖邦使用 $\sim$ 和 *tr* 意义相同的证明,我们从《E^b大调夜曲》作品 9 之 2(本辑没有收录)中摘取了以下小节。从肖邦的其他作品中也能找到相似的内容。

第 13 小节
书写为:



第 21 小节
书写为:



两种方式
可以弹奏为:



既然这是一个瞬时或短暂颤音的例子,如克莱门蒂在其装饰音表中所标注的那样,应该开始于主音。

在本辑中,正确弹奏每个颤音的一个正确方式以灰体字印在该装饰音的上方,但只有当前小节中类似情况不能明确说明弹奏方法时我们才予以标注。我们应该记住的

是,正确弹奏任何一个装饰音的方法通常有多种,本辑中的演奏方式只是为了说明基本理念,弹奏者应根据个人品位及技巧加以变化。如果演奏者技巧允许并且愿意的话,几乎所有的颤音在弹奏时都可以使用比实际演奏中更多的回奏。

在第 42 页的《B^b大调玛祖卡》(作品 7 之 1)第 3 小节中是这样写的:



灰体字的实际演奏部分表示该小节可以这样弹奏:



但也可以按下述方法之一进行弹奏:



有些演奏者认为,如果让颤音停在主音上强调旋律会更显得艺术化些,也有人更愿意将其延长至下一个音符。

上,就像上面最后一个例子一样。

当然，是在上部辅助音符上开始还是在主音上开始，有时确实很难判断哪种方法更好。在这种情况下，正如克

莱门蒂所说，决定权在演奏者手中，应根据其品位和判断力而定。

2. 倚音



肖邦作品中，几乎所有的倚音均随拍而奏，分配给小音符的时值从紧随其后的大音符上获取。这符合 J. S. 巴

赫、C. P. E. 巴赫、列奥波尔德·莫扎特和穆齐奥·克莱门蒂的指导精神。

肖邦使用两种类型的单体倚音：

a. 不带斜杠的长倚音：



b. 带斜杠的短倚音：



第二种方式写十六分音符的老方法。

根据上述作曲家的规则，长倚音占用主音的一半时值，除非主音是个加点音符。如果是这种情况的话，长倚音则将占用其三分之二的时值。肖邦极少在加点音符前使用长倚音。

本辑好多作品中都可以看到长倚音的影子，其中《B^b 大调波洛奈兹》(遗作) (第 23 页) 第 12 小节是这样的：

书写为：



弹奏为：



如实际演奏中重音所示，其中的长倚音得到特别强调。

肖邦作品中短倚音极为丰富。就是在很快的音符前面，它们也会占用该音符一半的时值，总体上来说，就是要

尽可能快地弹奏。以下例子取自《B^b 大调玛祖卡》(作品 7 之 1)(第 42 页) 第 4 小节：

书写为：



弹奏为：



或：



以下两种情况下会出现例外,即小音符弹奏的地方不同:

- a. 当小音符组成了颤音的颤尾时,如《A^b大调波洛奈兹》(遗作)(第56页)第5小节中那样:

书写为:



弹奏为:



- b. 当小音符紧贴小节线在其前面出现时,如《A小调玛祖卡》(作品7之2)(本辑没有收录)中那样:

书写为:



弹奏为:



类似的例子在第21页的《C大调玛祖卡》(作品67之3)第25小节中也有。

3. 回音 ~

在肖邦的作品中,回音的用法有以下几种:

- a. 直接放在音符之上:

在这种情况下,回音开始于主音上方的音符上。《B^b大调波洛奈兹》(遗作)(第24页)第12小节中有这样的例子:

书写为:



弹奏为:



- b. 放在音符之后:

在这种情况下,回音在主音之后弹奏。《E小调前奏曲》(作品28之4)(第31页)第16小节中是这样的:

书写为:



弹奏为:



或:



当回音不是以符号的形式出现,而是以小音符写出时,就应该拍前弹奏。在《A^b大调圆舞曲》(作品69之1)(第48页)的第7小节有一个不同异常的例子。在这个例子中,

表示回音的小音符后跟了一个普通短倚音。回音拍前弹奏,但短倚音必须随拍弹奏:

书写为:



弹奏为:



或:



4. 琶音



当以上标记出现在和弦旁边时,和弦就应当加以分解,从最低的那个音符开始。如果标记延伸到两行五线谱中,那么和弦就应该从低线谱中的最低音符连续分解至高线谱中的最高音符。如果两只手分别都有一个标记,而且一个在另一个之上,那么两只手则可以同时开始,或者左手的第一个音符弹奏后右手立即开始。在这种情况下,琶音随拍而起。

音随拍而起。

如果只有右手有琶音,一般随拍开始。在某些情况下,左手琶音可以在拍前开始,这样最后一个音符可以出现在拍内,与右手的相应音符匹配起来。

肖邦的踏板

肖邦为踏板艺术作出了伟大的贡献,其踏板标记永远都不可以忽略。但我们还应该记住的一点是,肖邦当时使用的钢琴并没有现代钢琴的共鸣特性,而且在立式与三角间肖邦也更喜欢立式琴。这样就会出现一种局面,那就是许多长踏标记有时候会不太适合现代钢琴。但在所有情况下,试图作任何轻微的修改前都必须尝试一下肖邦的踏板方式,并对此加以仔细考虑。

肖邦使用 *ped*  表示踏板的使用与放松,这些标记不像 20 世纪的符号  那样精确,而且也不易看出踏板什么时候该踩下,什么时候按放开()。基于这个原因,本辑采用更现代的踏板标记。

事实上,肖邦在五线谱中极少标注“交叠”踏板,通常情况下他都是使用 *ped*  *ped* ,称为“旋律”踏板,李斯特最常用的标记 *ped ped* 似乎从来就没在肖邦的手稿中出现过,但有时表示松开踏板的记号几乎直接

写在下一组音符踩下踏板的符号之上。在某些情况下,这些标记几乎是连在一起写的,这样使用交叠踏板标记()更显得确切些。

在肖邦的某些手稿中,踏板标注得一丝不苟,其意图是绝对毫无疑问的。而还有些手稿中根本就没有踏板标记,第一版出版时也没有任何标注,这种情况特别出现在许多圆舞曲和玛祖卡之中。幸运的是,肖邦为我们留下了丰富的案例,说明他在其他圆舞曲及玛祖卡的类似小节中是如何使用踏板的,这样我们也就有了一个很好的方法去处理这样的问题。有时肖邦会在某些乐段中省略踏板标记,这是因为前面的小节中已经明显出现了相同的内容。当先前出现过的整个短句再次出现时,这种情况成为突出。本辑中我们对肖邦的踏板标记作了补充,但均已将整个踏板标记以灰体字印出以说明是编辑所为,另外,有些踏板标记之中还有放松标记,对此我们用点划线予以标出,以显示它们在现代钢琴上的适用性尚有可推敲之处。

节拍器标记

肖邦有时候会给出他自己的节拍器设定值。当出现这种情况时,本辑采用黑体字方式印刷。灰体字印出的标记来自于早期版本,或由本辑编辑建议。

肖邦作品中的节拍器标记在大部分情况下都属于限制时值,通常用以说明整个作品主题的前几个小节大致使用什么样的节奏。

节拍的问题并不是轻易就可以解决的,它不仅取决于每个人的品位和技巧,而且在某种程度上也取决于每架钢琴的具体情况,以及演奏间或音乐厅里的环境。我们需要记住,肖邦非常讨厌为了表现而使用的速度,而且他还憎恨那种“苟延残喘和拖泥带水”。

建议阅读书目

巴赫,卡尔·菲利普·埃曼努埃尔著《键盘乐器演奏真谛随笔》,纽约:W·W·诺顿及合伙人出版公司 1949 年出版 (Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, W.W. Norton & Co., New York, 1949)

多利安,弗利德里克著《演奏的音乐历史》,纽约:W·W·诺顿及合伙人出版公司 1942 年出版 (Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance*, W.W. Norton & Co., New York, 1942)

赫德利,阿瑟著《肖邦》,伦敦:J·M·登特父子公司 1947 年出版,精装本由科里尔图书公司 1962 年出版。(Hedley, Arthur. *Chopin*, J.M. Dent & Sons, Ltd., London, 1947. Paperback edition published by Collier Books, 1962)

这是对肖邦研究的重大贡献,含有丰富的信息,绝大部分都是作者通过自身的研究所揭示的内容。

尼克斯,弗利德里克著《作为人和音乐家的弗雷德里克·肖邦》,两卷本,伦敦与纽约:诺维罗、游沃尔及合伙人公司 1888 年出版 (Niecks, Frederick. *Frederick Chopin As a Man and Musician*, 2Vols. Novello, Ewer & Co., London and New York, 1888)

19 世纪学术巨著,包含极具价值的信息,有很多数据后来被证实是不准确的。

勋伯格,阿诺尔德著《从莫扎特到现在的伟大钢琴家》,纽约:西蒙和舒斯特 1963 年出版 (Schonberg, Harold C. *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963)

这是一本轻快、引人入胜而信息量又非常大的书,为钢琴家必读。

沃尔克,艾伦著《肖邦:作为人和音乐家的述评》,伦敦:巴利和罗克利夫 1966 年出版 (Walker, Alan. *Chopin: Profiles of the Man and the Musician*, Barrie & Rockliff, London 1966)

学术手册,收录了巴杜拉-斯科达、L·伯克利、R·考雷特、P·古尔德、P·汉伯格、A·霍金斯、B·雅各布、A·罗斯索恩、H·席尔勒以及 A·沃克等人的随笔。

韦恩斯托克,赫尔伯特著《肖邦:斯人斯乐》,纽约:阿尔弗雷德·诺普夫 1949 年出版 (Weinstock, Herbert. *Chopin: The Man and His Music*, Alfred Knopf, New York, 1949)

杰出的著作,无可挑剔的完全和学者风范,通俗易懂且具有很大的信息量。

鸣 谢

在此,我想对朱迪丝·西蒙·林德 (Judith Simon Linder) 在本辑手稿的准备方面所给予的极具价值的协助表示最诚挚的谢意,对桃乐茜·维纳斯·哈根 (Dorothy Veinus Hagan) 翻译法文资料深表谢意。特别还要感谢阿尔

弗莱德 (Alfred) 出版公司的艾瑞丝和莫顿·曼努斯 (Iris and Morton Manus), 他们在本辑的准备过程中给予了极大的关注。