

钢琴经典导读

A Guide to the Piano Classics

赵晓生 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

钢琴经典导读

A Guide to the Piano Classics

赵晓生 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

钢琴经典导读/赵晓生著. —合肥:安徽文艺出版社,2013.1

ISBN 978-7-5396-4221-5

I. ①钢… II. ①赵… III. ①钢琴演奏 IV. ①J624.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 300062 号

出 版 人:朱寒冬

责任编辑:段晓静

装帧设计:丁 明

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 [www. press-mart. com](http://www.press-mart.com)

安徽文艺出版社 [www. awpub. com](http://www.awpub.com)

地 址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 63533889

印 制:安徽星火印刷公司 (0551)65146875

开本:710×1010 1/16 印张:18.5 字数:300千字

版次:2013年1月第1版 2013年1月第1次印刷

定价:58.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

引 言

音乐的诠释

音乐的诠释是涉及音乐相关各学科的综合话题。“诠释”是对特定概念的能指、所指及其相关内涵的界定、说明、延伸与判断。对音乐的诠释通常较多局限于对音乐文本的诠释。后来,接受诠释与文字诠释甚至行为诠释也受到越来越多的关注。但对整个问题的认识仍然显得不够完整与全面。这里企图从原象诠释、文本诠释、阅读诠释、音响诠释、接受诠释、文字诠释六个层次及其相关链接,阐明音乐诠释的合理内核。

一、诠释音乐的六个层次

1. 原象诠释

作曲家心中产生对将来作品的朦胧意象,比如说,贝多芬想起来要写一个“英雄死后的葬礼”这么个“原象”。有些朦胧想象,如沉重的行进步伐、附点节奏、定音鼓声等等,这些是他内心对“音乐”的第一层诠释。

2. 文本诠释

作曲家使用种种技术手段把原象化为“纹化”(crafted)的曲谱,但以“作品”形式出现的曲谱永远无法还原作曲家心中的“原象”。于是贝多芬一遍一遍修改他的“文(纹)化”过程,仅仅一个主题改了26次!在绝大多数作曲家心中所听到的音乐要比作品所体现的音乐宏观得多、伟大得多、丰富得多。作曲家无法企及他在“心乐”中所听到的音乐境地,将是伴随他终身的遗憾与痛苦。

3. 阅读诠释

作曲家的音乐意象被用“乐谱”方式凝固,任何阅读者用自己眼光从中看出些什么,可包括形态、结构、构造、历史、文化、美学、哲学等不同层面的阅读角度与阅读结果。

对音乐文本的解读是阅读者对作曲家心灵感受的文本诠释的第三层诠释,由于观察点不同可做出不同诠释。

- a. 谱符诠释(由乐谱符号传递信息为基础的诠释);
- b. 历史诠释(从音乐作品产生之历史条件及事件出发的诠释);
- c. 构造诠释(由音乐组织构造的奥秘为中心的诠释);
- d. 文化诠释(以音乐作品所包涵之文化含量为基础的诠释);
- e. 精神诠释(再现作曲家原始心灵体验的还原性诠释)。

4. 音响诠释

演奏者将“阅读”的“读后感”用音响媒介传递给公众,把他们对曲谱阅读包括对作曲家、对时代、对民俗、对历史的阅读结果,化为刻意追求的特定音响形态。上述对文本的阅读诠释转化为音响诠释,是对作曲家心灵感受文本诠释的再诠释的第四层次诠释。在这里,由于演奏者音响构造手段及能力的特征导致其音响诠释又不同于其阅读诠释。

5. 接受诠释

演奏者所体现的音响诠释传达到听众,由于受众对于相同音响存在的不同心理反映,形成对演奏者所体现的音响文本的不同诠释,这是对作曲家心灵感受的文本诠释——阅读诠释——音响诠释后的第五层次再诠释。听众作为“接受方”从他们特殊的不同角度做出他们自身的不同判断。这时所折射的诠释结论已远离作曲家原始的心灵感受出发点。

6. 文字诠释

对音乐文本的阅读诠释、音响诠释、接受诠释都有可能形成评论诠释,即音乐学的“文字诠释”。由于音乐学诠释由音乐语言系统转化为语言表现系统,表述方式与表述手段发生根本变化,文字对于音乐的“词不达意”,实际使音乐文本被彻底变形为“文字文本”。这已不是原本意义上的音乐文本,而是“文字化”的音乐文本。事至此尚未完结。因为这整个过程中的任何环节都有一个对“原象”的追索与拷问,于是产生第六层面的形而上的纯理论——元理论的抽象诠释。但这种追索与拷问最终注定是绝对无解的。正因为如此,我们才有了艺术作品的创造、再创造、解析、重组、想象、再想象的永无穷尽的群体性、创造性诠释过程。让我们在这整个过程、或这一过程中的某个或某几个环节中充分享受欢愉,我们就能宽容,就能大度,就不必在意“异见”的存在。至于走到“诠释”末端的“元理论”离开它的始端“原象”有多远距离,可能只有上帝才能得知!

二、音乐诠释六个层次之相互关系

音乐由作曲家心灵感受发端,这种感受是纯精神的、发自内心的、虚空的、缥缈的、朦胧的,是不著文字、不可言传的。当作曲家企图将这种心灵感受用音乐文本体现出来,他必须进行组织、进行构造,必须将这种朦胧的心灵感受制约于节奏构造、音高构造、过程构造、音响构造、组织构造之内。用这五重构造方式组织起来的音乐文本即谱符文本,既是作曲家内心精神层面形而上的感受的形而下外化形式,在某种程度上体现了作曲家心灵感受之真实;另一方面又不可能是他精神世界心灵感受的“复制版”映象,而只能是“镜像式”映象,被放大、被变形、被扭曲、被异化,既是心灵感受的本身,又不是心灵感受的本身。这第一层次的“镜像折射”性质的“谱符诠释”极端重要。它告诉我们,以谱符形式出现的“音乐作品”文本既是作曲家心灵世界的真实,又不是作曲家心灵世界的真实,这是一个被谱符系统(包括上述五个构造系统)所折射的精神世界。

对谱符文本阅读则更令人生疑。正如对于一首诗歌的阅读,有考证式的阅读、有训诂式的阅读、有意象式的阅读、有体验式的阅读、有文字游戏式的阅读等等,不一而足。每种不同的阅读方式都会对诗词做出南辕北辙、千奇百怪的诠释。对于音乐文本的诠释同样如此。每个人的历史素养、美学素养、音乐素养以及气质、性格、思想的差异,都可能对相同的谱面符号做出截然不同的反应。大致说来,对乐谱上所记载的各种符号,从谱符本身出发、从历史背景出发、从构造组织出发、从文化内涵出发、从精神境界出发,各自可以得出不同的诠释。这种种诠释既可能与作曲家原始心灵感受相一致,亦可能完全出于作曲家原始心灵感受之外。考虑到作曲家与诗人一样,喜欢在自己作品中使用密码暗号隐语制谜,种种离题万里、不解其意、望文生义的阅读诠释也往往应运而生。要解决这一问题,只有从谱符、历史、构造、文化、精神五个由外及内、由形而下至形而上的不同层面上,综合地全方位地试图贴近作曲家内心精神世界,还原作曲家真实心灵感受。这正是阅读者一个永恒而繁重的任务。

演奏使谱符文本插上活生生的音响翅膀,让作曲家的心灵感受重新飞回受众的心灵世界。然而,演奏者是“音响制作者”。他所呈现于世的是音响的存在与组织。这是一个由物质重现精神、由物质折射精神的过程。演奏者所

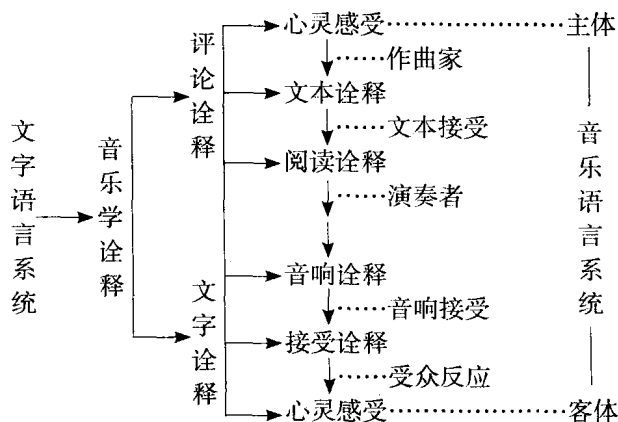
产生的每一个音响都直接与他音乐谱符文本阅读诠释相关,但又不同于他的阅读感受。他必须将自己的阅读感受体现为音响的实际物质存在。这又使得演奏家最终的音响体现即反映了他在阅读文本时所作的诠释,又不是这一诠释的直接再现,而是经过实现音响过程中所采用的手段、目的、方法的折射与制约,使之既是“阅读诠释”的音响文本,又是不同于“阅读诠释”的“音响诠释”。

演奏家所“制作”的音响可能与作曲家的心灵感受相符,可能偏离、可能重组、可能风马牛不相及。由演奏者体现的“音响诠释”已经完全独立于“谱符文本”之外,形成一个独立诠释文本。

至于音响文本传递到听众即受众,更是一千人就形成一千个各不相同的“接受诠释”。这时音乐又回到人们的心灵感受层面,但这个心灵感受层面的精神诠释已全然不同于作为初始形态的作曲家心灵感受。

上述任何一个诠释层面都可能被转化为“评论诠释”,即“用文字说音乐”的当前音乐学所流行的对音乐进行“文字诠释”的纯思辩层面。殊不知音响是无法用文字“诠释”的。对音乐文本进行“音响诠释”与“文字诠释”是两套完全不同的话语系统。同为“形而上”层面,“音响诠释”是对作曲家“心灵感受”的“诠释”,而“文字诠释”则是对作曲家“精神思辨”的“诠释”,这两套话语系统难以在同一层面沟通,只能各有各自表述,而对作曲家内心最初始出发点的感受体验只有通过“音响诠释”来体现,而不可能通过“文字检视”来体现,这就是为什么作为“音响诠释”仍有存在价值与必要的根本理由。

以上对音乐初始根源的“原象”心灵感受的“文本诠释”、“阅读诠释”、“音响诠释”、“接受诠释”、“文字诠释”,使对同一音乐文本的诠释多次折射、多次变形,在不同层面上异化,形成下表所列相层关系:



三、四个不同层次的诠释实例

1. 谱符文本诠释——以莫扎特《C小调幻想曲》(K. 475)为例

莫扎特这首钢琴幻想曲可谓所有钢琴文献中最接近通用语言系统的作品之一。这部作品共有七个部分,除去首尾两部分有某些呼应之外,其余五个部分均各成一体,从材料、组织、节奏、调性、和声各方面均不同于通常音乐结构常见的相互关系。因此,这部作品无法用目前所通行的“曲式分析”模式予以规范。这部作品的特殊性在于它的“歌剧化”组织形态。说其为“歌剧”,因为它具有“overture”(歌剧序曲);具有“幕”、“场”、“景”的转换;具有情节过程;具有咏叹调、宣叙调、重唱、合唱等全部歌剧特质;具有舞台上角色间的对话、冲突、调度等戏剧特征。不同的听众可能从这部作品中“听出”不同的歌剧剧情的发展来,但作品的悲剧性质却是确定无疑的。

一个相当突出谱符文本诠释是,在乐曲的“序曲”(即前奏)中,莫扎特在七处标明了“*fp*”的记号。绝大多数演奏家把这一记号诠释为一个十六分音符为“*fp*”、第二个音立即“*p*”。然而,在莫扎特的手稿中,这个记号将“*fp*”延续了四个十六分音符的位置,并且在尾声的相应部位仍然保持着两次四个十六分音符时值的“*fp*”标记。这个连续四个强音音型构成了这首幻想曲极具特性意义的“核心细胞组织”。这个由四个重音所构成的“核心细胞组织”最终在第152—159小节演变成连续七次类似贝多芬众所周知的“命运”主题形态,对乐曲悲剧主题的凸现起到了至关重要的作用。

2. 组织构造诠释——以肖邦《C小调夜曲》(Op.48 No.1)与《C小调前奏曲》(Op.28 No. 20)为例

肖邦的精神世界在他二十四岁时(1834年)发生了根本的转变。俄罗斯对波兰的占领与吞并,使肖邦在一个晚上失去了原本属于他的三项最宝贵的东西——祖国、家庭与爱情。这使他在精神上深深陷入“哈姆雷特悲剧情结”——想复仇而没有力量,从而陷于无可解决的矛盾、冲突、彷徨、苦闷、挣扎与绝望之中。这一悲剧情结,在他的《G#小调练习曲》(Op.25 No.7)中第一次以宣叙呐喊的方式吟诵着哈姆雷特“To be or not to be, It's a question”的著名内心独白。肖邦曾在1834年写下长篇笔记,思维混乱,语言暴烈,情绪激动,表述了与哈姆雷特极为“相似”的言词。正是以这种悲剧性的“哈姆雷特情结”为基础,肖邦创作了大量作品,其中最著名的有《F#小调波兰舞曲》

(Op.44)、《G小调叙事曲》(Op.23),乐句主要因内声部进行、节奏形态等方面,都与《C小调前奏曲》(Op.28 No.20)如出一辙,一脉相承。我在演奏《C小调夜曲》时对内声部线条的勾画、对和声关系的强调,在最后一个和弦中将新增加的G音加以突出,并以之为桥梁,延续连接到《C小调前奏曲》(Op.28 No.20),把“前奏曲”变成了“夜曲”的“尾奏”。事实上,这是揭示这两首作品的内在相关性,将“夜曲”作为“前奏曲”的“变奏”,呈现出先“变奏”后“主题”的“图穷匕首现”组织构造形态。这一演奏的音响诠释,正是从对两部作品进行组织构造的分析研究后做出的一种诠释结论。

3. 历史事件诠释——以舒曼《C大调幻想曲》(Op.17)与勃拉姆斯相关作品为例 [Op.76 No.1、3、5、6、7 (1879), Op.116 No.1、2、4、6 (1892), Op.117 No.1、2 (1892), Op.118 No.1、3、5 (1893)、Op.119 No.2 (1893)]

舒曼的婚恋事件是19世纪欧洲音乐世界轰动一时的事件。1833年,二十三岁的青年舒曼热恋维克多·维克(当时舒曼在他琴行打工)十四岁的女儿克拉拉,并向她求婚。维克多·维克极力反对,认为舒曼穷困潦倒,毫无出息,遂强行将两人分开。舒曼为之上天入地,呼天抢地,悲天愤地,将内心热烈爱情与失恋痛苦暴风骤雨般地倾注在写于1834年的《C大调幻想曲》(Op.17)中。这首作品也成为舒曼本人这一特定时期心灵感受的最赤裸自白。后来,舒曼通过法庭上诉实现了与克拉拉的婚姻,获得合法的结合。然而这一事件并未到此了结。正是在1833年出生的勃拉姆斯二十二年后(1855年)又爱上了比他年长十四岁的师母、舒曼的夫人克拉拉。由于勃拉姆斯性格的内向、压抑,他对克拉拉爱情的表述不具备舒曼年轻时所具有的烈火热情的特征。在舒曼1856年去世之后,勃拉姆斯不再和克拉拉会面,却始终在内心深处保存着对克拉拉最深沉的爱意。而克拉拉也始终以演奏勃拉姆斯作品为己任。经过对勃拉姆斯钢琴作品的深入审视,我们可以得出一个惊人的结论:在勃拉姆斯Op.76、116、117、118、119的27首钢琴小品中,有至少超过半数的15首作品中隐藏着舒曼《C大调幻想曲》第一乐章“下行音阶”形态单一主题,尤其是作为结束部的主题,多次被完整引用,甚或以两人对话的紧密卡农出现,隐秘地、但又坦诚地披露了勃拉姆斯利用舒曼对克拉拉赤裸表述爱情的具有明确所指的短句,来表述他本人对克拉拉的爱情。我在演奏舒曼《C大调幻想曲》再现部结束部时镶嵌勃拉姆斯Op.117 No.1主题,并运用紧

密卡农手法予以强调(如勃拉姆斯 Op.118 No.2 中段所做的),再现勃拉姆斯对克拉拉爱恋的历史事件,再现 19 世纪在欧洲音乐界所发生的一场惊天动地的大音乐家之间的三角恋。这就是对《C 大调幻想曲》所做的一种“历史事件诠释”。

4. 心灵体验诠释——即兴演奏解密

在这里我想着重以本人即兴演奏的经验,探讨音乐在自然形成过程中所体现出来的“流水”性质。

在音乐会土进行即兴演奏充分体现出音乐组织构造的极度自由、自然、自发、自为的特性。当进行即兴演奏时,并没有特定的“主题”、“动机”、“和声”等等预设成分的假定,而且顺从着坐在钢琴前(甚至站立在钢琴前)那一刹那的感觉,在钢琴上奏出第一个音响。这个音响可能是暴烈的、可能是朦胧的、可能是和谐的、可能是缥缈的。但这个音响正如第一滴水,将成为波涛汹涌、万里奔腾的长江大河的真正源头。由这第一个音响出发,引申出第二个音响、第三个音响,正如那第一滴水逐渐汇入更多的水滴、逐渐汇成细小的水流,这水流越来越大、越来越活跃、越来越奔流直前。我在 1989 年三次演奏的即兴曲《啸雪》,以广东鼎湖摩崖石刻上形容瀑布的“啸雪”二字为音乐想象的出发点,以“啸”形水之声,以“雪”状水之形,以一幅暗示音乐结构的自作画作为音乐过程的依据,把音乐过程分为“飞流直下”、“水花四溅”、“曲涧回流”、“千峰百转”、“平湖映月”、“东流入海”六个过程,从表象上描绘体现了瀑布奔流的全过程。但在三次不同场合的演奏中,上述“结构图示”却成了一种“空筐”。在这空筐中能安放任何不同物体,这首即兴曲也以“自然的”、“社会的”、“精神的”三种完全不同的内质取向,被赋予完全不同的音响感受,以不同的内涵震撼听众。尽管,它们相互之间的音乐外在组织过程,如节奏、织体等有相当多的近似之处,而给人们留下的印象却完全不同。

《琴韵》是我先后演奏数十次的一首即兴演奏曲,这首乐曲的“宗旨”只有一个,就是让钢琴发出完全属于中国民族民间乐曲的不同于欧洲钢琴音乐音响的声音构造来,再现所谓“八音”:金——钟,石——磬,土——埙,木——琴,丝——箏,竹——笛,革——鼓,匏——笙,以及自汉唐以来由外域传入而成为中国民族乐器如二胡、琵琶、箏篪、唢呐等等音响来,是《琴韵》存在的依据。然而,在实际演奏中,我从未有过两次演奏的过程构造是相同的。尽管,

在长期演奏过程中,我形成了一套体现各种特殊音响的演奏手法,如钟的金属声,坝的呜咽声,磬的清击声,古琴的泛音、滑音,笛、箫的吐音、打音、装饰音,箏的揉刮音,琵琶的轮音……但在实际演奏中,它们的运用与组合却是完全顺应音乐的自然发展过程而临时变化的。

2008年5月12日,汶川发生“惨绝人寰”的强烈地震。我分别在6月(北京)、7月(中山)、8月(上海)、12月(北京)四次即兴演奏《汶川印象》,四次不同的即兴演奏围绕着同一个中心主题,反映广大军民抗震救灾的坚强决心和钢铁意志,但在具体音乐过程的组织上,每一次都如行云流水一般自由自在向前流淌,从天崩地裂的狂震开端,经过惨烈的呼喊、奋力的抢救、前行的意志等过程,却没有固定音高、没有同一结构、没有预设构想,一切在自然中形成。

在这种“琴人合一”的演奏状态中,任何有关音乐参数的一切知识,如和声、节奏、音高、乐句等等,统统被在事实上“遗忘”,而它们又潜在地在一个瞬间如同“核聚变”一般地聚合在一起,以一种超乎寻常、震天撼地、摧人心魄的方式爆发出来,形成极其感人的艺术效果,这正是“脱离了乐谱制约”的“即兴演奏”强大的魅力所在。在这个瞬间,一切艺术期待、美学追求、音响质地、音乐感受、演奏方式,都合为一体,以最自由的音响形态和最直接的流露体现,理论、作曲、演奏的全部命题在这个瞬间自然合成、自然展现,回复到音乐最原始、也最为直接的表达方式。

因此,音有形而乐无形,随性所至、随心所欲,以最直接的即兴方式心随乐至,是“流水范式”最基本、也最为重要的形态。

结 论

1. 音乐作品的产生是对作曲家心灵感受的第一次诠释。作为作品形态出现的诠释结果已不是其心灵感受的本原形态,而是其折射与变形。

2. 音乐的诠释过程包括原象诠释、文本诠释、阅读诠释、音响诠释、接受诠释及文字诠释六个层次。每个层次的诠释过程都可能对同一音乐作品产生完全不同的认识,得出不同的结论。

3. 音乐诠释过程的起点是主体心灵感受,终点是客体心灵感受。文字语言系统形成与音乐语言系统平行的另一诠释音乐的独立系统。二者之间不能相互替代,也并不相互排斥。

目 录

引言(音乐的诠释).....	1
巴赫《钢琴初级教程》导读	1
巴赫《小前奏曲与赋格》导读	8
巴赫《创意曲》导读	14
巴赫《平均律键盘曲集》导读	20
斯卡拉蒂《键盘奏鸣曲》导读	43
莫扎特《钢琴奏鸣曲》导读	48
贝多芬《钢琴奏鸣曲》导读	68
舒伯特《钢琴奏鸣曲》导读	99
肖邦《夜曲》导读	137
肖邦《钢琴练习曲》导读	150
肖邦《前奏曲》导读	169
肖邦《谐谑曲》导读	190
肖邦《叙事曲》导读	200
德彪西钢琴音乐导读.....	213
勋伯格钢琴小品导读.....	252
巴托克《小宇宙》(第1至3册)导读	258

巴赫《钢琴初级教程》导读

《巴赫钢琴初级教程》(*Selections From Anna Magdalena's Notebook*), 俗称“小巴赫”, 乃几乎所有琴童起步阶段必习之书。但此书从一开始发行就传播诸多误解: 第一, 曲谱所收曲目有相当一部分并非 J.S.Bach 所作; 第二, 此书与“钢琴”无涉; 第三, 书名的翻译也是完全错的。

先说书名。*Selections From Anna Magdalena's Notebook*, 应译为: 安娜·玛格达莱娜音乐笔记本选。首先要说明成书缘由。安娜·玛格达莱娜 1721 年嫁于 J.S. 巴赫, 为其第二任妻子, 当时巴赫长子 W.F. 巴赫十一岁, 次子 C.Ph. E. 巴赫七岁。1725 年巴赫用绿色金边红缎带及两把锁的书盒将这本“笔记本”(A.M.B.) 作为庆祝妻子二十四岁生日礼物送给她。这本“笔记本”本来相当厚, 里面既搜集了 J.S. 巴赫本人作品如 C 小调(第 2 首)、E^b 大调(第 4 首)、G 大调(第 5 首)、E 大调(第 6 首) 法国组曲、A 小调(第 2 首)、E 小调(第 5 首) 英国组曲等, 还搜集了 W.F. 巴赫、C.Ph.E. 巴赫的作品, 以及其他作曲家如哈塞、施托尔策、佩措尔德以及佚名作者的作品, 还有不少当时流行歌曲, 因此, 这是一部充满巴赫家庭情趣的合集。

另一个重要问题, 是原谱中有大量装饰音, 是演奏每首乐曲必不可缺的。传入中土, 在“装饰音太难弹”的错误观念指引下, 把所有装饰音悉数削掉砍去, 可怜中国小孩从一开始就学着赤裸裸的几根巴洛克骨头, 甚至完全没有听到过真实的巴洛克音乐本相。其实, 这本书每首都教一点点装饰, 从一开始就一点点学极为重要!

人民音乐出版社(人音版)红皮本选 28 首, 用的人多; 上海音乐出版社绿皮本选 24 首, 以原版为基础, 底版好, 注释极有价值, 但目前尚未普及, 且选曲原则不同, 许多红皮版中曲目绿皮版中没有, 故强烈推荐两本都有, 对照使用。现以红皮版为线索, 结合绿皮版中相同乐曲逐首说下来, 然后再说绿皮版中红皮版没有收录的乐曲。

《G 大调小步舞曲》(红皮本第 1 首,绿皮本第 10 首),关于作者,红皮本注明 J.S. 巴赫,绿版注明克里斯蒂安·佩措尔德(1677—1733)。两版连断分句亦截然不同。绿版在第 3、5、8、11、13 小节注了 5 个装饰音,很要紧,是原版谱上所有。我 2006 年出过《小巴赫教会你弹钢琴》(2CD)(中国科学文化音像出版社、中国图书进出口上海公司)就专门说了这件事。弹这首《G 大调小步舞曲》应以连奏为根本,重复音当然得断开,但也不能弹太短。凡模进的乐句大致上都一小节一个单位,每小节有小句子感,再组成一个大句子,这是 18 世纪与 19 世纪的差别。19 世纪可以是绵长无边的大乐句,18 世纪却要由许许多多小句拼合成一个大句子。至于 articulation 两个版本都可参考,也都可质疑。本书第 8 首,原稿第 4 首。

《G 小调小步舞曲》(红皮本第 2 首,绿皮本第 11 首),两版均与前首 G 大调排一起,此曲亦为佩措尔德所作。本书第 9 首,原稿第 5 首。

更重要的是,两曲本为一曲,G 小调应是 G 大调的“三声中部”,即先带反复弹 G 大调(为 A),接着带反复弹 G 小调(为 B),再回到 G 大调不带反复一遍弹完(为 A),三段连续成为 ABA 三部曲式。绿版第 8、9、13、15、22、31 小节有 6 个装饰音皆原谱所有,不宜删略。装饰音是旋律过程中不可缺少的有机组成部分,不能任意斩削而去。装饰音正是最小却美的花瓣,但花瓣也罢,整花也罢,都需长在枝桠上,枝桠需长在主干上,主干却必须长在深根之上。音乐之树,不可缺残。今人时常错把装饰音看作外来附加之物,远远看见前边有那么个装饰记号便患上“装饰音综合症”,待到装饰音来临便如抽筋一般,遂成远离身体组织之外的“恶性肿瘤”。正确的方式是将所有装饰音线条歌唱融入自然过程,自当圆滑平稳,天衣无缝,不必局促。巴赫原谱(包括极少几份手稿, W.F. 巴赫, C.Ph.E. 巴赫, 学生, 朋友抄本等来源)通常不标强、弱、连、断等记号,现在通行谱中所有此类记号皆后人所加。并非说所加俱错,而是必须广看博闻,相互比较,用心多思,作出判断。《G 小调小步舞曲》中,红、绿版的分句、断连、弱强大相径庭,绿版用浅黑标明是负责任的做法,尤其不要一见小点就弹得很短。

《G 大调小步舞曲》(红皮本第 3 首,绿皮本第 3 首),作者不详。此曲以分解主三和弦为主体,手位伸展较大,故谱面上未有装饰音,但并不意味着不能适当增加一些简单的装饰。总体来说,红版所标跳音记号多于绿版,足见

绿版更强调连奏(legato),不论如何演奏,带小点的音符不应弹得太短,在指尖上应有适当的持续感(sustenuto),避免一碰就跑。本书第24首,原稿第7首。

《G小调波罗涅兹舞曲》(红皮本第4首,绿皮本第2首),作者不详。此曲在红版中与前首(红皮本第3首)合为一组,但将波罗涅兹当作小步舞曲三声中部显然不妥。或可把红版第1、2、3首连缀成“大调—小调—大调”或“快板—慢板—快板”三乐章形式,当有道理。分句与断连一反前三首状况,绿版却比红版多出许多“跳音”记号,而红版反在第7—10小节出现特长连线,似乎二者都存疑问。本书第27首,原稿第10首。

《D大调进行曲》(红皮本第5首,绿皮本第9首),为C.P.E.巴赫所作。两个版本在分句上天壤之别让人眼花缭乱,音乐具有典型C.P.E.巴赫特征,明朗简洁,低音有鼓声持续击打节奏。句法奇特,前段9小节,后段13小节,都不是对联式句型。C.P.E.巴赫写作此曲不会超过十一岁,小儿子写了曲子给后母做教材,挺好玩啊,只是折腾得近300年后的小孩子数不来切分节奏!本书第12首,原稿第16首。

《G小调、G大调、G小调小步舞曲》(红皮本第6、7、8首,绿皮本未收)。第6首与第8首是声部倒转的复对位,即第6首与第8首两首高声部与低声部相互倒转,是对位法的基础技术。巴赫显然以此训练妻儿的复对位基础技能。练习时可两手齐奏第6首高声部,再齐奏第6首低声部,这样弹熟了,第6首与第8首就都会了。第七首是“trio”大调中部,不像巴赫所作。

《G大调进行曲》(红皮本第9首,绿皮本第12首),又是C.P.E.巴赫作品。C.P.E.巴赫为他继母学习哈普西贡献甚多,且都带有他自己与老爸很不一样的特别印记。像这首进行曲低音充满“咚咚咚咚”的鼓声节奏,句法同前首完全相同。双音的出现、重复音的使用、多次转指的长乐句跑动,都使小孩子学习此曲时碰到相当困难的问题需要解决。本书第14首,原稿第18首。

《D小调小步舞曲》(红皮本第10首,绿皮本第13首),作者存疑。从音乐组织方式看可能是巴赫本人亲为。16小节 $4 \times 2 + 4 \times 2$ 的方整结构,对位中不协和音程如经过音—倚音—留音的应用,显示笔法极为老练。此曲特别安排大音程跨越(如六度、减七度、十度),也表现出鲜明的练习目的。全曲高低两声部线条都需要十分连贯地去歌唱,手腕及手掌要非常柔顺配合。本书第36首。

《G大调加沃特舞曲》(红皮本第11首,绿皮本未收),乃《第三英国组曲》

之“第二加沃特三声中部”。缪塞特意为风笛舞曲,此曲低音从头持续到底的G长音符,就是典型的风笛效果。中声部与高声部的对位极精巧,应细心倾听每个结合点构成音程的效果,并且注意其相互连接。因是三声部,低音G(左手5指)又必须牢牢按紧、hold住,给学生很重要训练。

《E小调布列舞曲》(红皮本第12首,绿皮本未收),此首出于巴赫手笔无疑。每个对位点精细考究,结构平衡,句法清晰,尤其重要的是两个线条内部潜在隐伏着完整的四声部和声,节奏交错模仿手法,离调模进的调关系布局,无不显示出成熟巴赫习惯的笔风。这是一首非常好的节奏、落提、两手关系、和声、调关系的综合性教材,从中可学到许多东西。

《D大调加沃特、缪塞特(风笛)舞曲》(红皮本第13首,绿皮本第4首),左手重复分解八度与两手八度齐奏构成全曲。音乐明快有趣,有切分节奏打破连续二连音单纯性。但一眼看去即知此曲不可能为J.S.巴赫所作,作者不详。尽管空洞的低音八度是在模仿风笛的声音,但看看J.S.巴赫的风笛舞曲就知道他不会写下那么多空洞的八度、五度音程。对小孩学琴来说,练习切分节奏与远距离大跳是很好的。

《C小调小步舞曲》(红皮本第14首,绿皮本第15首),作者不详。运用了不少半音进行,但两声部对位相当稚拙。例如第2、3小节中前两拍两手同样重复音就不可能是巴赫所为;第10与11小节低声部跨小节重复E^b—C,第13与14小节再次移低二度模进发生同样情况,巴赫是决计不会这样做。第17—22小节两声部反向半音阶低声部在第19—21小节特别纠缠、稚嫩。本书第29首,原稿第15首。

《G小调加沃特舞曲》(红皮本第15首,绿皮本未收),某些版本将此曲收为《第三英国组曲》之第三加沃特,但维也纳原始版(WUE)无此曲。ABACA回旋曲式,全曲以平行三度音程进行作为音响构成的主体。留音运用老练,句法清晰,和弦分解方式具有鲜明巴赫特征。这是一首非常好听的乐曲,却不曾找到出处。有的版本(如俄文版)把红皮本第15首列为第三加沃特,疑是后人植入。加沃特舞曲和布列舞曲常规结构是:如第一舞曲是小调,第二舞曲就是同主音大调作三声中部,随后D.C.(从头反复)到第一舞曲再奏一遍。如第一舞曲为大调,第二舞曲即为小调,同样D.C.到第一。A.M.B.里红皮本的第20与第11分别是第三英国组曲的第一与第二加伏特,若把红皮本

第十五首列为“第三加伏特”，是无法演奏的。

《E[♭]大调进行曲》(红皮本第16首,绿皮本第14首),作者不详。此曲特点是将一个四分音符分割为2个(八分音符)和3个(三连音),并不断将四分、八分、三连音连续交替变换,与贝多芬《G大调奏鸣曲》(Op.49 No.2)节奏如出一辙;左手充满柱式和弦或重复音;以上两点都不是巴赫语汇,更像其子W.F.巴赫或C.Ph.E.巴赫笔风。从节奏而言,此曲训练将1均匀分割为1—2—3最有效。本书第31首,原稿第23首。

《G小调波罗涅兹舞曲》(红皮本第17首,绿皮本第19首),此首乃C.P.E.巴赫所作。主题用重叠八度,柱式和弦大大被强化,平行三度音程也大量应用,音乐材料、语汇、织体、组织,都开始远离老巴赫而趋向主调化。第17—20小节的切分与两声部节奏交错切换最有意思,也最需要学生做到两手独立、控制、平衡,平行三度音程的整齐与连贯对学生也是相当困难的课题。本书第15首,原稿第19首。

《D大调加沃特(缪塞特风笛)舞曲》(红皮本第18首。绿皮本未收),乃《D小调第六英国组曲》之第二加沃特(第一加沃特之三声中部)。此首加沃特写得极其精彩,左手八分音符包含着三个声部:低音D持续音从头到底贯穿;中声部以特定节奏与高声部进行绝妙对位;其间时时穿插分解和弦作过渡;高声部如鸟鸣与流水行云。因而这是一首美丽的四声部乐曲。

《G大调波罗涅兹舞曲》(红皮本第19首,绿皮本第22首),绿版注明为约翰·阿道夫·哈塞(Johann Adolph Hasse, 1699—1783)所作。看来这本“小巴赫”所收4首波罗涅兹舞曲全部不是老巴赫所作,而是把它们抄在“笔记本”中给太太做教材。这首哈塞作品与C.Ph.E.巴赫作品相当接近:低声部重复音,柱式和弦,空八度叠加旋律,平行三度……哈塞是当时意大利那不勒斯风格歌剧作曲家。哈塞比C.Ph.E.巴赫大十五岁,所以C.Ph.E.巴赫学他的样受他的影响是毫无疑问的。从上述音乐特征衡量,C.Ph.E.巴赫更贴近哈塞而远离他的父亲J.S.巴赫。也正因为如此,从W.F.巴赫到C.Ph.E.巴赫,J.S.巴赫做桥梁,欧洲音乐由巴赫过渡到莫扎特,开始呈现出完全另一番面貌!本书第21首,原稿第28首。

《G小调加沃特舞曲》(红皮本第20首,绿皮本未收):为J.S.巴赫《第三英国组曲》之第一加沃特。此曲充满活力,十分著名,经常被钢琴家们单独