

# 世界钢琴名曲 220 首 教学版

韦尔编

姚方正注



1

MASTERPIECES  
OF  
PIANO MUSIC

 SMPH

上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

# 世界钢琴名曲 220 首 教学版

韦 尔 编      姚方正 注

第一册



## 图书在版编目 (CIP) 数据

世界钢琴名曲 220 首·教学版 (第一册) / 韦尔编, 姚方正注 - 上海: 上海音乐出版社, 2017.7 重印

ISBN 978-7-5523-1246-1

I. 世… II. ①韦… ②姚… III. 钢琴曲 - 世界 - 选集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 251137 号

世界钢琴名曲 220 首·教学版 (第一册)

韦 尔 编

姚方正 注

---

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 王 琳

封面设计: 翟晓峰

印务总监: 李霄云

---

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: [www.ewen.co](http://www.ewen.co)

[www.smph.cn](http://www.smph.cn)

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海盛通时代印刷有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 26 谱文: 208 面

2016 年 12 月第 1 版 2017 年 7 月第 2 次印刷

印数: 3,001 - 4,400 册

ISBN 978-7-5523-1246-1/J·1147

定价: 48.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究



# 教学导读

## 1. 巴赫：卢尔舞曲（Loure）

乐谱见第 2 页

这首舞曲出自 1717 年巴赫为古滕宫廷中的大提琴手阿贝尔和李尼希克所作的六组“无伴奏组曲”，是第三组中的第五首。卢尔是法国人对风笛（bagpipe）的称呼，也指以风笛伴奏的舞蹈。这种十七世纪流行于法国北部诺曼底地区的舞蹈与不太生疏的布列（bourrée）舞曲都是弱起的，但是“布列”要快得多（例如《第一英国组曲》用 *Allegriissimo*  $\text{♩}=108$ ，相当于  $\text{♩}=216$ ）。这首舞曲却是中快，比中速稍多一些舞蹈的动感。另外，不少“布列”在小节线后的拍点上往往是一个乐逗的“提起”（例如“小巴赫”第十二首），不会太重；而“卢尔”则强调正拍上的重音，比如本曲中强拍上的四至五个音的叠置或第 4 小节前紧的节奏都是体现舞曲风貌的地方。（有的书中也把这首《卢尔舞曲》称为《布列舞曲》。）

如果说 A 段的断奏适合钢琴口味，那么中段复调声部的连奏没有理由不还原大提琴的口吻。

## 2. 巴赫：C 大调前奏曲（Prelude in C）

乐谱见第 4 页

这首巴赫“十二平均律”上卷第一首前奏曲是“平均律”九十六首乐曲中人尽皆知的一首。从 1691 年德国管风琴家安德列斯·维克美斯特提出“平均律”的概念，到 1709 年意大利大键琴制造家巴托洛梅奥·克里斯托福里在佛罗伦萨造成第一台“有强弱音的羽管键琴”（即钢琴）再到 1722 年巴赫的《十二平均律钢琴曲集》（上卷）问世，这一系列的艺术创新活动完全奠定了钢琴艺术发展的基础。在这首以分解和弦织体贯穿始终并且是不分段一气呵成的前奏曲中，可以感受到管风琴的低音键盘（固定低音）的存在以及掩藏在这些低音后的多重音乐线索。这些丰富的音乐内涵，一百多年后被法国作曲家古诺以一支端庄、大气而优美的旋律（即《圣母颂》）揭示出来。

要说明的是：曲谱中第 23 小节（即左手  $\#F-C$  的后一小节  $G-E$  小节）不是巴赫写的，而是 1783 年 C.P.E. 巴赫的好友施文克（他是巴赫“平均律”上卷的编辑，做了很重要的研究）增加的。后来的研究表明，增加这一小节是没有必要的。

在独立演奏这首前奏曲时，可以把所有的音当作旋律（而不仅是“分解和弦”音型），你会有不一样的体验和诠释。

## 3. 巴赫：布列舞曲（Bourrée）

乐谱见第 6 页

1720 年巴赫为克滕宫廷的小提琴手约瑟夫·史比斯写了六组独奏的“奏鸣曲与组曲”，其中第二组中的第四首即本曲——《布列舞曲》（有关布列舞曲的特点可参见：“1. 巴赫：卢尔舞曲”）。因为是为无伴奏的独奏小提琴而写，所以这六组（BWV1001—1006）比另六组（小提琴与大键琴）奏鸣曲（BWV1014—1019）运用了更充分的技巧，比如第二乐段第 16 小节的复调就被认为是不可思议的。正因为拉小提琴只能用一支琴弓而弹钢琴可以用两只手十个手指，所以，小提琴音乐在钢琴上的感觉是有不同的。弹奏此曲要把握由提琴横跨几条弦演奏开放式和弦所造成的气势（见第 49、51 小节。乐谱开始处 *marcato* 的提示、第二乐段第二小节滚奏的标记都指示着这种气势），力避短促的触键。

另外，在第 23 和第 63 小节都有一个被延长的音，由中可以感受到巴洛克时期布列舞曲的幽默。

## 4. 博凯里尼：小步舞曲（Minuet）

乐谱见第 10 页

博凯里尼（1743~1805）是意大利大提琴家，这首《小步舞曲》是他 1771 年所写《E 大调弦乐五重奏》（G.275）中的第三乐章（他先后写有 125 部弦乐五重奏）。博凯里尼比巴赫要晚半个多世纪，所以小步舞曲的面貌与巴赫的有很大不同，大跳、连续切分铸成了这首小步舞曲谐谑的性格。（联想：贝多芬后用谐谑曲代替原第三乐章的小步舞曲。）

这首五重奏的改编谱与通常的主调音乐或复调音乐谱都不同，演奏时要求双手有更独立更强的处置能力，开始右手的歌唱和左手不断收放变化的跳音（想象拨弦的效果）形成了对置；三声中部（Trio）的中部至少三个声部完全不同的节奏布局对演奏能力更是一个考验和磨砺。这对弹奏总谱是个很好的准备。



## 5. C.P.E. 巴赫: 抒情回旋曲 ( Rondo Espressivo )

乐谱见第 12 页

对 C.P.E. 巴赫( 1714~1788 )的认知仅停留在“他是巴赫第三个儿子”是远远不够的。由本曲可以看出音乐的面貌与其父亲几乎有着质的差异。他的情感纤细而丰富,所作音乐作品被称为“情感风格”或“华丽风格”,现代钢琴的许多语汇都源自他的创造,无论是副属和弦、重属和弦的运用,声部的半音衍化,倚音的大量应用,三度换调,还是开放式分解和弦的手感都给你相当“熟悉”的感觉。学习演奏这首“有表情的回旋曲”可以让我们真切地明白崇尚感情宣泄的那个美不胜收的十九世纪浪漫主义的源头在哪里。正是十八世纪七十年代歌德《少年维特之烦恼》掀起的“狂飙突进运动”在音乐上的主将之一, C.P.E. 巴赫的创造起了重要的作用,尽管他从牧歌获得过很多启示。

像蚕茧抽丝似的绵长旋律,要求左手的和弦不能是“柱式”,要让和弦与和弦之间低音的半音变化也连成句(安排好指法)。

力度的变化是这一“新音乐”的风貌特征之一。要特别关注谱中对力度的指示。

## 6. 格鲁克: 随想曲 ( Caprice )

乐谱见第 14 页

这首随想曲出自与 C.P.E. 巴赫同庚的德国歌剧作家格鲁克于 1767 年根据欧里庇得斯的古希腊悲剧《阿尔西斯特》创作的三幕歌剧。格鲁克( 1714~1787 )倡导歌剧改革,主张音乐为戏剧内容服务,他的这部歌剧被称为“瓦格纳乐剧的先兆”。阿尔西斯特是一位王后,她甘愿替身患不治之症的丈夫阿德米都斯去死,两人携手共赴冥界,后遇大力神赫拉克勒斯而获救。变奏曲不断重复的主题要体现出王后的优雅( *grazioso* ),在句末往往用连断音的奏法来体现。第 5 小节的强音不能敲击,宜用“推”的方法出音。第 54~57 小节主题在左手上,以 *pp* 的音量唱出。这对右手是个很好的练习机会。此曲的结构(以四小节为单位):

a b c c | a b a b c c c | 插句一 | a b c | 插句二 | a a b c ||

## 7. 戈赛克: 加沃特舞曲 ( Gavotte )

乐谱见第 16 页

加沃特是一种古老的舞曲,源于法国西南加普( Gap )地区。它起拍于四拍中第三拍的强弱倒置(次强—强),天然有一种幽默感,在路易十四的宫廷中深受喜爱。怎么理解乐谱明明起于强拍而不是起于次强拍的事实? 这里用得到一个概念: Ritmo。它的意思是把几小节当作一组(相当于一个“小节”),如果把谱子中的第 2 至 3 小节作为一个 ritmo 的话,“加沃特”的性格便明了了: 双数小节的强拍是加沃特的第一拍,最明显的可见于第 26、28 小节。

比利时作曲家戈赛克( François Gossec, 1734~1829 )于 1784 年创办了“皇家歌唱学校”,10 年后,改名为“国立音乐院”。他于 1795~1815 年任巴黎音乐院作曲教授,此时创作的这段“加沃特”在他的歌剧《鲁吉纳》中原本由小提琴演奏,优雅而活泼,可称得上是他的代表作了。

## 8. 亨德尔: 布列舞曲 ( Bourrée )

乐谱见第 18 页

这首“布列”出自亨德尔十五首奏鸣曲(作品 1)中的第五首,第四乐章为长笛(原称“横笛”)而作。它作于 1724~1726 年,曲风积极、明朗。其语言特色在于在加重音记号(勿硬,不中断旋律)的切分之处。同样是 *p* 的力度,第 17 小节起的 B 段在声部的厚度和切分音的呼应上显然要超过第 1 小节。要达到 *ff* 丰满的结束(见第 29 小节,第 43 小节重复段同)有两个方法: 第一,第 20、21 小节末的跨小节切分的抢入; 第二,从第 21 小节到第 30 小节整小节珍珠链似的(三次)重复的长句(第 35 小节至 44 小节重复段处理相同)提供给渐强以足够的空间。注意在第 26 小节(第 40 小节同)下行大跳处不要作突弱的对比,而是要再加一把劲。(“布列”的性格见“1. 巴赫: 卢尔舞曲”。)

## 9. 格鲁克: 行板 ( Andante )

乐谱见第 20 页

这段著名的“行板”是格鲁克于 1762 年作的歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》中冥府精灵们跳起芭蕾舞的伴奏音乐。第 5 小节的断奏宜用类似连断的触键,以传“精灵”之神——八分休止符处气息仍是连贯的,这才得以与下一小节连为一体。奥菲欧是古希腊神话中擅长音乐表演的诗人,借助于音乐的力量,他勇闯冥府救出他的被毒蛇噬咬致死的新婚爱妻尤丽狄茜。



《尤丽狄茜》作为一部戏剧,于1471年就有在曼图亚演出的记载。而同名剧作作为1600年歌剧开端,为佩里和卡契尼所作,并在佛罗伦萨皇宫庆贺亨利四世与梅迪契家族的玛丽公主婚礼时上演。此后,不断有作曲家以此题材创作歌剧:卡契尼(1602)、蒙特威尔第(1607)、李斯特(交响诗,1838),还有借题发挥改变剧情的作曲家,如奥芬巴赫(1858)、米约(1926)、斯特拉文斯基(芭蕾,1943)等。

格鲁克还写有一段由小提琴演奏的旋律,非常精彩,是作曲技巧中少有的典范,出自此剧一幕二场的宣叙调,后人将这段音乐称为“旋律”。

## 10. 亨德尔:萨拉班德舞曲 (Sarabande)

乐谱见第21页

三拍子的萨拉班德(危地马拉有种尖嘴笛也叫这个名字)舞曲于十五世纪在墨西哥问世时速度相当快,十六世纪初传到西班牙后因舞蹈明显的性感动作而遭禁演。十六世纪末传到法国和意大利。1689年德国管风琴家、作曲家库瑙(J. Kuhnau, 1660~1722)建议采用慢速后,萨拉班德作为风行的舞蹈消失了,而作为舞曲的它,代表西班牙的贡献被纳入到十七、十八世纪的组曲组成部分,成为列在阿勒曼德(德)、库朗特(法)之后的位置固定的第三舞曲(第四曲是英国的吉格)。

韦尔在曲集中未收入亨德尔那首具有代表性的羽管键琴组曲第十一首(d小调),却收入了这首双簧管第三协奏曲(Op.6)的第三乐章,除了有拓展曲目的意图,可能还因为此曲的乐句颇有特色:a(4+5) a(4+5) b(4+3+5) b(4+3+5)尾声(b中的5)。无论4小节还是3小节、5小节,你在演奏时把原来的乐意理顺了、讲透了,就能在完美演绎的同时,培养自己解读非对称乐句的能力。

## 11. 拉莫:铃鼓舞曲 (Le Tambourin)

乐谱见第23页

这是一首专门练习装饰音和手指灵巧的快速乐曲。作曲家是法国人拉莫(1683~1764),他最重要的贡献是撰写了《和声基本原理》(1722年),此书奠定了欧洲音乐赖以发展的重要因素——和声的基础。本曲是拉莫为羽管键琴写的第二集二十一首乐曲中的第十首(拉莫共写有五十六首,分四册出版)。1731年修订此曲集时以《附装饰音表的羽管键琴曲集》作为书名。Tambourin是一种中古时期两面蒙皮的圆柱形鼓,源于公元十一世纪以前的阿拉伯,常与一种名叫加路贝(Galoubet)的小长笛一起演奏,在法国普罗旺斯地区特别流行。

演奏这首带有加沃特节奏特点的舞曲时要把握三个要素:小长笛(应当比长笛更活泼)的旋律、模仿铃鼓的快速装饰(可以与左手同时触键,效果更佳)以及象征鼓皮振动的二分音符。

## 12. 莫扎特:土耳其进行曲 (Turkish March)

乐谱见第26页

土耳其进行曲与土耳其的音乐毫无关系,原题“Ala Turca”(土耳其风)指的是“土耳其近卫军团的音乐”(Janissary Music)。加尼沙里是奥斯曼帝国近卫军团团长的名字,他手下拥有能文能武的精锐部队,最多时达3.7万人。由于奥斯曼帝国的巨大影响力和土耳其军乐团颇具特色的乐器音效,如祖尔纳管(土耳其唢呐)、波鲁小号、土耳其大鼓、吉尔钹和杆顶为新月形的铃杖,1720年之后许多作曲家都纷纷创作进行曲风格的乐曲,除莫扎特外,贝多芬、海顿和格鲁克等也都有此类作品。

莫扎特于1778年创作了第十一钢琴奏鸣曲(K.331),这首《土耳其进行曲》是这部作品的第三乐章,为回旋曲式:A—B—C—B—A—B—尾声,其中有军乐风格的B和由B发展而成的结束段是主题,为大调,C的中段也是大调。

开始的旋律似波鲁小号吹奏(此处标记熟悉4321的转指指法),第5~7小节的装饰音模仿铃杖加入,第25小节右手八度处是祖尔纳的音色,同时左手的琶音或滚奏(重音在左手拇指)是土耳其大鼓加上吉尔钹、铃杖的综合音色。至于第9~16小节和第33~56小节(整个C段,c d c的三段式)是回旋曲中的插部,也是密集型转指、缩指的综合练习。

## 13. 海顿:吉卜赛回旋曲 (Gipsy Rondo)

乐谱见第30页

这首回旋曲出自海顿《第一钢琴三重奏》的第三乐章(海顿共作有四十五首钢琴三重奏,按不同的编目,也有将其编为“第三十九三重奏”的)。十八世纪七十年代是作曲家们热衷于写作室内乐的年代,海顿在艾斯特哈齐起初任副乐长时的职责就是器乐——室内乐的创作。



## IV

回旋曲被戏称为“吉卜赛”(可参见“151. 鲍姆: 茨冈舞曲”)没什么道理,但是它令人炫目的变化、不断出现新的主题确实给人以富于活力的印象。回旋曲的结构很有意思,第一主题是一个单三部,其他则都是复句结构:

A (aa 插 a)	— B (bb)	— C (cc)	— D (dd 插插)	— A (a 插 a)	— E (ee)	— F (ff)	— A (a 插 a)	— 尾声
—			— —	—			—	
1~34	35~50	51~66	67~94	95~120	121~128	129~152	153~177	178~194

两个插句,第一个在 A 中间,与第一主题形成戏剧性的对照,然而很快便烟消云散了。第二个在 D 之后,仿佛川剧的“变脸”,插句的后半居然与 d 相同(D 段是 g 同名小调,还有特短的 E 段也是小调),可谓“异中见同,同中有异”。

### 14. 吕利: 加沃特舞曲 (Gavotte)

乐谱见第 36 页

吕利于 1632 年生于意大利佛罗伦萨,14 岁去了法国,21 岁在路易十四的宫廷里听差,因为他幼年起开始自学小提琴,入宫三年后即负责御前小提琴乐队,又六年成为皇室音乐太傅,与戏剧家莫里哀合作了一系列的喜剧—芭蕾舞剧,完全融入了宫廷的生活。演奏这首“加沃特”时,要想象在法国高敞的宫廷中那种有很大回响的声音效果。

乐曲中有不少持续音的痕迹,那是在模拟风笛。风笛舞曲(Musette)有着牧歌的性格,巴赫《第三英国组曲》中的《风笛舞曲》也被称为“加沃特”。在乐曲 B 段(谱上标记“Musette”处),右手要控制高声部(G)的音量,显出中声部的旋律运动。

### 15. 莫扎特: 小步舞曲 (Minuet)

乐谱见第 38 页

这首小步舞曲是 1779 年莫扎特为庆祝萨尔茨堡的名门贵族——罗宾西尼家(莫扎特一家与罗家夫人、长女、次女和长子都有很深交情)的长子纪格蒙大学毕业而作,是 D 大调《第十七嬉游曲》(Ditertimento, K.334)的第三乐章,也是莫扎特小步舞曲中最有代表性的一首。而嬉游曲则是莫扎特擅长而颇具建树的体裁。

此曲是练习右手指尖第一关节小动作的绝佳素材,无论是带休止符的十六分音符,还是中段(Trio)模仿第一小提琴连顿弓的长串跳音,都要求指尖动作的灵敏。(各个“落—提”后的十六分休止符,只是体现嬉游曲的活泼性格,不影响乐句的气息顺畅。)

### 16. 海顿: 小夜曲 (Serenade)

乐谱见第 40 页

海顿是“交响乐之父”,也是“弦乐四重奏之父”,一生共写了 83 首四重奏。其中,他于 1797 年用同一支旋律谱写了《C 大调第七十七弦乐四重奏》(作品 76 之 3)的第二乐章和奥地利国歌《上帝保佑弗朗兹王》(奥地利使用了 120 年,直到 1917 年,5 年后被兴登堡定为德国国歌,一直使用至今),因此《第七十七弦乐四重奏》获得了“皇帝”的诨号。此曲为海顿《第十七弦乐四重奏》(1764)的第二乐章,乐曲恬静、无忧,表现出美好的心境。

提起“小夜曲”,马上会联想到吉他,在第一小提琴娓娓道来,“弦四”的其他伙伴所要做的正是类似吉他弹奏中的拨弦,这就是乐谱中左手所要扮演的角色。

### 17. 斯卡拉蒂: 舞蹈节拍 (Tempo di Ballo)

乐谱见第 43 页

意大利作曲家多米尼科·斯卡拉蒂(1685~1757)是巴赫、亨德尔的同龄人,与巴赫相似,他的父亲也是音乐圈内人,是那不勒斯歌剧学派的创始人,快—慢—快的意大利式序曲、返始咏叹调、有伴奏的宣叙调,都源自他的作品。斯卡拉蒂与亨德尔的缘分是他俩曾经(1709 年钢琴诞生那年)在大键琴上作了一次结果不分胜负的比赛。斯卡拉蒂的传奇是随他的学生、葡萄牙公主巴巴拉“嫁”到西班牙,在那里作了 550 首被他称为“练习曲”的单乐章奏鸣曲,琢磨了许多新的键盘乐器演奏技法,例如同音反复、带不同要求的双音以及两手交叉等等。此曲为其中之一(K.430)。

曲题来自原本曲首的音乐术语“Non presto, ma a tempo di ballo”(不要太赶,用舞蹈的速度),点出了对此曲也是弹奏斯卡拉蒂“练习曲”的基本要求:严格的节奏,富有弹性的触键。



## 18. 贝多芬：月光（Moon Light）

乐谱见第 46 页

贝多芬《第十四钢琴奏鸣曲》（作品 27 之 2）被称为《“月光”奏鸣曲》，这是出于评论家雷尔斯塔勃对本曲第一乐章的感受：“犹如小舟荡漾在月夜瑞士琉森湖的微波之上。”因为乐曲题献给贝多芬的学生、伯爵的女儿圭恰尔迪而断言乐曲表现贝多芬对她的恋情，不免八卦落俗。

1801 年贝多芬写作此曲时，已经遭受失聪和失恋的双重打击，这使他比其他 30 岁的男人对人生有着更深刻更理性的思考，就像阿炳在《二泉映月》（恰巧也是“月”，此曲名出自杨荫浏教授的提议）中所展现的，夜景、恋情都不足以涵盖乐曲的真谛。难怪李斯特把这个乐章与“激动的急板”的第三乐章并称为“两座悬崖”，其深层的不安和焦虑可见诸于第 15~19、第 50~55 小节的减三度。

轻而深沉的触键（用气息控制来自肩的力量）的感染力绝不亚于狂暴的发泄。

## 19. 赖西格：最后的乐思（Last Thought）

乐谱见第 50 页

原版署名韦伯作曲，实际上这首不太典型的沙龙小曲并非出自韦伯之手，据查是德国指挥家赖西格（1798~1859）的作品（Op.26 之 5）。因在韦伯遗物中被发现，误以为是韦伯所作，而最早使用这一曲名的是巴赫叔父的老师帕赫贝尔。韦伯（1786~1826）只活到 40 岁。1826 年他在伦敦为了挣钱而抱病为考文特花园剧院赶写了歌剧《奥伯龙》。4 月 12 日他抱病指挥演出，还要应付几场演奏会，6 月 5 日他逝世而去。当钢琴家莫谢莱斯跟着乔治·斯马特爵士一起进入他的房间时，只见在梳妆台上留着最后的“遗言”，是他手写的一张洗衣单。

在这位“第一个真正的浪漫主义作曲家”和最早的乐队指挥家（1804 年韦伯 18 岁时，任布莱斯劳歌剧院首席指挥）实地考察了他在《自由射手》“狼谷”一场描绘过的氤氲缥缈（指仙逝）之后，另两位伟大的作曲家贝多芬（1827）和舒伯特（1828）亦步亦趋。

## 20. 贝多芬：致爱丽丝（Für Elise）

乐谱见第 52 页

贝多芬这首流畅的钢琴小品写于 1810 年 4 月 27 日。1876 年获得此曲的德国音乐家诺尔（Ludwig Nohl, 1831~1885）将它公之于众，从此“爱丽丝是谁”一直成为人们关注的焦点。一个比较普遍认可的说法是：贝多芬把这首曲子给了他的女学生特蕾泽·马尔法蒂，特蕾泽又把乐谱转送给在慕尼黑的女友布莱托露。而仅仅出于诺尔的疏忽，“特蕾泽”（Therese）成了“爱丽丝”（Erese，缺了 Th 两个字母）。

但是，据德国音乐学家克劳斯·马丁·科匹兹考证，爱丽丝确有其人，她就是贝多芬《费德里奥》首演时男高音洛克尔的妹妹伊丽莎白·洛克尔——一位女高音歌唱家，是贝多芬社交圈子中的成员。她在维也纳斯蒂芬大教堂登记的名字是“玛丽亚·艾娃·爱丽丝”，在她的日记中记录了与贝多芬的亲密关系。虽然，她后来嫁给了作曲家洪梅尔，但在 1827 年贝多芬逝世后，她依然得到了贝多芬的一缕头发。

其实，真正有趣的是：许多人在慕名弹奏的同时，无意中比弹奏练习曲还要卖力且饶有兴味地做着右手 5-4 指交替的练习和左右手衔接的操练。这才是贝多芬的智慧、幽默和曲子真正的价值所在。

## 21. 洪梅尔：怀念阿列克塞（An Alexis）

乐谱见第 56 页

阿列克塞是俄国彼得大帝的儿子（1690~1718），19 岁时赴德累斯顿学习，21 岁与索菲亚·夏洛蒂公主成婚。彼得的续弦叶卡捷琳娜生子后，阿列克塞提出放弃皇权（他原本就不在意掌权，只冀望以夫妻恩爱的“普通人”的生活度过一生，见第 9~12、第 21~24 小节的“纠缠”），故他违父命逃往维也纳，结果被绑架回国且惨遭杀害。（有关“叶卡捷琳娜”可参见“154. 甘恩：女沙皇”。）在这首乐曲的后半部，原有的流畅、音乐的内在逻辑被破坏，并且在第 40 小节出现了意外的转变，似乎暗示着什么。

此曲主题的原作者是希默尔（F. H. Himmel, 1765~1814），德国作曲家，1795~1806 年任柏林宫廷乐长，曾出访威尼斯、那不勒斯和俄国的圣彼得堡，演出他的歌剧。

洪梅尔是莫扎特（萨尔兹堡）、克莱门蒂（伦敦）、萨列埃里（维也纳）的学生，钢琴家。他于 1804~1811 年任埃斯特哈齐亲王的宫廷乐长，1816~1820 年任斯图加特乐长。



## 22. 贝多芬: G 大调小步舞曲 ( Minuet in G )

乐谱见第 59 页

维也纳美术家协会每年 11 月都要举行舞会,海顿曾为舞会专门谱曲,1795 年贝多芬也受到邀请为舞会制作了 12 首小步舞曲(WoO 7,管弦乐)。嗣后贝多芬分两集把它们改写为钢琴谱,这一首 G 大调是第二集(WoO 10)中的第二首,流传最广。

此曲属贝多芬早期作品,可看到贝多芬受海顿、莫扎特的影响较大,表现为后来其作品中不多见的细腻和典雅。开始平行三度的指法不用  $\frac{5}{3}$ , 而用  $\frac{5}{1}$  与  $\frac{4}{2}$  交替,这样可以完全没有技术负担。

## 23. 舒伯特: 音乐瞬间, Op.94 No.3 ( Moment Musical )

乐谱见第 60 页

在舒伯特维也纳的墓碑上镌刻着:“这里埋葬着丰富的音乐宝藏。”对于负有“歌曲之王”盛名的舒伯特来说,钢琴作品中的十一首《即兴曲》和六首《音乐瞬间》确是名副其实的珍宝(参见“26. 舒伯特:小夜曲”)。人们熟知的八首《即兴曲》Op.90 和 Op.142,六首《音乐瞬间》均写于 1827 年。舒伯特于 1828 年还写有  $\flat e$  小调、 $\flat E$  大调和 C 大调的三首《即兴曲》。对乐曲的结构搭建能力,舒伯特逊于贝多芬(对李斯特的交响诗不无影响的《C 大调“流浪者”幻想曲》是个例外),但就音乐的诗意而言,是贝多芬所不能及的。

因此,不能依据左手的织体把这首美妙的《音乐瞬间》作迪斯科式的演绎。用优美的音色、维也纳式的 Rubato(弹性速度)把听的注意力吸引到旋律上,连装饰音都是那么妙不可言,也许更符合作曲家的本意。

## 24. 舒伯特: 未完成交响曲 ( Unfinished Symphony )

乐谱见第 62 页

德沃夏克曾经说过,如果舒伯特的所有作品只保留两部的话,他主张保留最后的两部交响曲——《第七交响曲》和《第八交响曲》。这部写于 1822 年的“未完成”(即“第七”),最奇特的就是它只有两个乐章(谐谑曲只写了 39 小节,更没有终曲),1824 年舒伯特送交给斯泰尔马克音乐协会的时候就是这个样子。

交响曲的第一乐章有两个主题:第一主题神秘莫测,由大提琴奏出的第二主题(即本曲)愈显温情。由于是交响曲的缩编谱,所以有许多钢琴曲中不易遇见到的突然中断、突然切入、突然转换,还有许多乐队的语言,如震音(第 24、26、28 小节,第 46~48、50~52 小节及曲终)、连续切分、动机的叠加等等,弹奏时,要想象眼前面对的不仅是一架钢琴,而是不同声部组成的乐队,这正是钢琴除本身之外的第二种身份、第二重使命。

## 25. 舒伯特: 军队进行曲 ( Marche Militaire )

乐谱见第 64 页

1818 年舒伯特写了三首四手联弹的《军队进行曲》(作品 51),这是三首中的第一首,也是最受欢迎的一首。改为钢琴独奏曲之后,原来的四手联弹协作功能没有了,气势也有所弱化,但仍不失为一首好的乐曲。

XX X 是进行曲中常见的节奏,要胜任出色的弹奏需要一个放松的心态,把弹奏三个音视为做一个动作,加上即时适度的收紧肌肉产生弹性,会体会到运用腕力比运用小臂的力更自如。中段(Trio)处的四分音符不要呆板,它是省略了上述节奏的简化形式,因此,仍要保持弹性,只需多一点潇洒。

## 26. 舒伯特: 小夜曲 ( Serenade )

乐谱见第 68 页

1827 年 3 月 29 日贝多芬葬礼时舒伯特为之执掌火炬,仪式后舒伯特与朋友们去了酒吧,他举起酒杯说“为了我们刚刚埋葬的人”。接着,他举第二杯说“为了下一个离去人”。不料,这“下一个”正是舒伯特自己。但在这期间的二十个月里(舒伯特逝于第二年的 11 月 19 日,享年 31 岁),他做了不少的事情。“我每天早晨都作曲,写完一首,就开始另一首。”他对作曲家希勒说,那时希勒才 16 岁。他写了声乐套曲《冬之旅》,写了《 $\flat E$  大调钢琴三重奏》,写了《音乐瞬间》,写了《C 大调弦乐五重奏》,写了三首钢琴奏鸣曲(c 小调、A 大调、 $\flat B$  大调),写了十一首《即兴曲》和最后一批歌曲(被作为《天鹅之歌》结集出版)。这首纯净、迷人、充满遐想的《小夜曲》,即十四首歌曲中的第四首,写于 1828 年 8 月,此钢琴曲依歌曲改编。

三连音原本就有打破规律的意韵,本曲提供了丰富的三连音练习素材。如果说 *pp* 处的回声暗示着夜的深邃莫测(尤其见于第 66~68 小节),左手则是赋予了“月夜湖水水拍水”的立体场景,自始至终。



## 27. 菲尔德:夜曲 (Nocturne)

乐谱见第 71 页

菲尔德(John Field, 1782~1837)是与英国隔海相望的爱尔兰的作曲家,克列门蒂的学生。他以钢琴家的身份在欧洲各地巡演,1803年后住在圣彼得堡,有“俄罗斯音乐之父”之称的格林卡是他的学生。也许是圣彼得堡特有的“白夜”,或是巴黎的夜生活给了他以真切的体验和启迪,起码在工业革命之后的1807年,英国伯明翰全部装上了煤气街灯,夜不再与黑暗理所当然地联系在一起,相反给人以特别的美感和想象空间,在1812~1836年间,他创造性地写了二十首夜曲,以诗的旋律为肖邦和后人提供了一种新的音乐创作体裁。这些夜曲比现实的夜更加令人神往。有人说他的创作借鉴了“晚祷”的形式,还有人认为他可能是受到杜赛克的学生、普鲁士的路易·费迪南德王子(1772~1806)所作《夜曲》(Op.8)的启发——那是为钢琴、长笛、弦乐和两支圆号写的曲子。

这首 $\flat$ B大调的《夜曲》是菲尔德夜曲中的第五首(1817),从中可以接触到左右手不成比例、任意对置的华彩句式的弹法(见第24、28小节)。不必刻意去计算右手的哪个音应当对准左手的哪个音,只要掌握两点即可成功:第一,左手不要放慢,不要等待,按前面的惯性放松地弹;第二,右手不要去顾及谱面上的节奏,由慢而快可以做得夸张一点,就像皮球使劲砸在地上,每次反弹的间隔越来越短的那种节律感。当然,前提是对华彩句的谙熟(走向、指序、效果)。

## 28. 肖邦:“一分钟”圆舞曲, Op.64 (“Minute” Waltz)

乐谱见第 74 页

1837年7月,大肖邦六岁的法国女作家乔治·桑主动要求肖邦随她去帕尔玛,与她共同生活。后来他们又一起回到巴黎南部300公里的诺昂小镇,那里有乔治·桑的庄园。1847年7月乔治·桑为了两个孩子的事与肖邦分手,在此前后10年间肖邦写了大量重要的作品。

乔治·桑有一只宠物狗,常会自己抓自己的尾巴玩,肖邦见此景,灵机一动就写了这首圆舞曲,所以它又被称为“小狗圆舞曲”。乐曲中段的第8小节有一个“三对四”,不好弹;只要把它改为“四对五”,即加上后一小节的强拍音,在两个小节的强拍音上做到双手整齐就成功了(此处与菲尔德的《夜曲》中的华彩句不同,要均匀)。为避免审美疲劳,在反复处(第21小节)可用左手逼赶右手,一次比一次快,这样中段出来时缓缓的,感觉特别舒服。

## 29. 肖邦:前奏曲, Op.28 No.20 (Prélude)

乐谱见第 78 页

Op.28的前奏曲是肖邦在马略卡岛上帕尔玛的瓦尔德莫萨修道院时写的,一共二十四首,这是其中的第二十首。肖邦的前奏曲是按五度顺序排列的,有异于巴赫“平均律”按半音递升的排法。类似“平均律”中《c小调前奏曲》融合了练习曲的写法,这首《c小调前奏曲》使用了进行曲的语言。乐曲一音一步,相当缓慢(Largo),就像送葬的行列,有人认为这就是后来肖邦写的《葬礼进行曲》的草稿。

前奏曲的结构是三个四小节加一个结束音,第三句与第二句完全相同(ABB)。弹奏此曲的重点在于力度的控制和对比:第一句 $ff$ 字字千钧,十六分音符不宜过短,用肩力作依托;第二句是猛然的对比( $p$ ),悲痛得到释放反而轻松了,就像旁观一幅画作似的;第三句最不好弹也最迷人,试试不用弱音踏板(因为音容易掉、容易虚),全靠肩和指尖的配合,切实把每个音都送到键底(控制下键的速度),轮廓清楚,而且是轻( $pp$ )的,像关在玻璃房里一样。突然一声巨响,回到现实:完了。

## 30. 肖邦:前奏曲, Op.28 No.6 (Prélude)

乐谱见第 79 页

前奏曲的第六首与第十五首( $\flat$ D大调)都是表现“雨滴”的形象。据说,乔治·桑因为肖邦的肺病,原想带他去地中海休养的,不料在马略卡岛上未能如愿租到住房,只好暂栖年久失修的修道院。那里阴湿寒冷,并不利于肖邦的健康。病中的肖邦无奈听着令人烦心的雨声,被触动的灵感成了他自我救助的唯一方式。两首“雨滴”中,这首b小调的更显伤感,左手十六分音符不是华丽的琶音,而是旋律,右手小指要做出两种不同的“水声”就更有表现力了。两首“雨滴”中,这一首让右手小指做,而 $\flat$ D大调则把机会给予左手的小指,都是练习五指和唱音(sostenuto, 绵延)的好材料。“雨滴”要轻(sotto voce, 刚刚听得见)而不死、不飘。

像这样独立完整、形象鲜明的音乐作品是肖邦对前奏曲这一体裁的突破性创造。十七世纪左右的前奏曲(例如巴赫“平均律”中的),有的虽有一定形象,但都还局限于赋格、众赞歌,或作为组曲、奏鸣曲的“引子”;再早(十五世纪)的“前奏曲”就谈不上是个体裁了,它存在的意义仅仅是在琉特琴、古钢琴、管风琴上活动手指,或是为了了解乐器性能而作的即兴演奏。



## 31. 肖邦: 夜曲, Op.9 No.2 (Nocturne)

乐谱见第 80 页

肖邦创作的夜曲数量与该体裁的创始人菲尔德大致相当(二十一首),而音乐性格却有所不同,将夜曲意境展现得更加淋漓尽致(菲尔德相对“英国式”的含蓄一点)。这首“菲式”的 $\flat E$ 大调(另一首 $\flat E$ 大调, Op.55 之 2, 写于 1843 年, 少见演奏)是肖邦早期(1830~1831 年)写的六首夜曲(Op.9 和 Op.15)Op.9 中的第二首,音乐明朗、乐观、高贵而纯真,无忧无虑充满诗意。

这首夜曲篇幅不大,若以四小节为一个单位,其结构为 a a | b a b a | 尾声。风生水起、精彩迭出的“凤尾”是诗人肖邦最有价值的创造之一。可以把第 25 小节至第 27 小节前半小节和华彩之后的第 33、34 小节看作是“原始的尾声”。在这被一剖为二的尾声中加入的是双份的“高能量辅料”。或者也可以说,这是一个双尾结构的尾声(双句结构是肖邦从以歌唱性旋律见长的贝利尼那里继承的宝贵遗产之一\*)。

从第 25 小节开始的“第一尾声”中也可以看到“双句结构”的应用(第 27 小节后半以更大的音域空间模仿第 26 小节后半的跳进)。由于 *pp* 的音量提示,应造成一种梦幻式的发人遐思的艺术效果。

第 30 小节起的“第二尾声”,沿着前面“大跨度”的思路,把“遐想”变为似乎逼真的“海市蜃楼”,出现了全曲从未出现过的 *ff*。两次八度大跳之间的节奏应当紧凑(stretto),以利于 *ff* 的推出。之后“辩式”的音型华彩是以时间换力度,旨在消除 *ff* 的残余影响,让音乐令人信服地迅速回到 *pp* 乃至更弱的夜曲的怀抱。

## 32. 肖邦: 前奏曲, Op.28 No.4 (Prélude)

乐谱见第 83 页

有人说就凭这首“小诗”肖邦就是永垂不朽的。1849 年 10 月 30 日在巴黎马格达林教堂为肖邦举行的葬礼上,他的朋友法国作曲家路易·列费布尔·维里在管风琴上怀着深深的情意为肖邦演奏的就有这首前奏曲和《 $b$ 小调前奏曲》。那长长的乐句,挟着无限思念和永无止境的忧思、缱绻、难舍、无声的呐喊心绪、无奈,尽在绵绵此曲中。小心,不要让一个粗糙的音惊扰了这宁静的气氛。第 16 小节回音处标记着 *stretto*,要迅速地换踏板,保持肖邦音乐的纯净,如同他那纯净的音乐灵魂。

## 33. 门德尔松: 安慰, Op.30 No.3 (Consolation)

乐谱见第 84 页

门德尔松年长肖邦、舒曼一岁,大李斯特两岁,是一个卓有贡献的音乐活动家,他把中等水准的莱比锡格万特豪斯乐团训练成为国际一流的乐团,首演了他发现的巴赫《马太受难曲》,从而使乐坛重新注意到已被历史湮没的这位重要的音乐巨匠。当然,他还是优秀的浪漫主义作曲家,在十九世纪群星辈出、争辉夺艳的年代,门德尔松以首创“无词歌”的成就为世人奉献了一批卓越的钢琴小品。从 1830 年起到 1845 年,他写了四十九首无词歌,共分八集,每集六首,第八集有七首。这首《安慰》是 1835 年第二集(Op.30)中的第三首,标题系后人所加。适中的速度和节奏给人以气定神闲的自在,首尾相应、和声有序,皆给人工整之感。

## 34. 古诺: 小夜曲 (Serenade)

乐谱见第 85 页

此曲原为独唱曲,1855 年古诺根据雨果的诗作谱曲。歌曲采用船歌或摇篮曲通常惯用的  $\frac{6}{8}$  拍,使人产生进入意境的联想,并陶醉于摇摆的节律中。即使没有小连线,弹奏时也要始终保持三拍→四拍和六拍→一拍的连奏(注意重音在后)。

在这首钢琴改编曲中,独唱的旋律和曼陀林\*\*式的伴奏音型在句子延长、停顿处的填充(可见十六分音符的走句:第 10~11、15~16、19~22 小节以及第 27~28、34~36 小节中声部)共处于高音谱中,弹奏时要以不同的音色加以区别。

## 35. 肖邦: 夜曲, Op.55 No.1 (Nocturne)

乐谱见第 87 页

肖邦把这首写于 1840 年、以四音列为核心动机(见第 1、第 20、第 65 小节)的《夜曲》题赠给简·斯特琳女士。斯特琳

\* 贝利尼(Vincenzo Bellini, 1801~1835)是以旋律优美见长的意大利作曲家,大肖邦九岁,对肖邦的创作有很大启发,除了双结构的句法,在旋律上也有明显的影响。如肖邦作品 58 的《第二奏鸣曲》(1849)第 61 小节感人的旋律就是直接来自贝利尼的歌剧《诺玛》(1831),这愁肠百结的旋律后来又成为威尔第《茶花女》(1853)中薇奥列塔咏唱的著名“金句”。

\*\* 曼陀林(Mandolin),吉他式的弹拨乐器,使用拨子。定弦同小提琴:G-D-A-E,只是同一个音有两根金属弦,因此可轻松造成快速拨奏的效果,是莫扎特时代典型的演唱小夜曲时的伴奏乐器。



不是肖邦一般意义上的女友。这位年龄比肖邦大的可敬的女士,不要任何名义和回报,在乔治·桑与肖邦恩断义绝地分手后,从经济上、生活上、事业上处处帮助肖邦,尤其值得尊敬的是她以抢拍的方式完整地保存了肖邦的遗物,不令其失散。

乐曲并非专为斯特林而写。然而,其不事声张的基本音乐形象倒是与斯特林默默奉献的精神颇为契合。在第48小节有一个“突发”的低音区 *ff* 力度上的八度下行走句引起诗人的伤心和不解,一直到第72小节,这是乐曲的中段。“再现”不是简单的复述,在第77、78和第81、82小节有令人窒息的收窄音域的过程,好在经历了一阵痛楚后在第89小节完成了自我救赎,音乐完全释然了。

### 36. 亨赛尔特:爱之歌 (Love Song)

乐谱见第92页

这是一首练习“歌唱的旋律自始至终在中声部”的绝佳材料。右手负责后半拍上的和声呼应,应控制匀称而稍弱的音量。当旋律与衬托的和弦同时出现时,可及时调整右手拇指触键的角度,并注意旋律声部的连贯。

亨赛尔特(1814~1889)是德国南部巴伐利亚的钢琴家。巴伐利亚有着被多瑙河滋养、与捷克连成一片的森林国家公园和大片美丽的草地,有始建于公元八世纪的斯蒂芬大教堂,那里摆放着世界上最大的管风琴(拥有17300根音管),尤为重要的是,这片土地一直未遭战火的破坏,充满着人与自然的和谐以及桃花源般的境界,歌咏是人们喜爱的音乐生活。

### 37. 谢鲁尔夫:摇篮曲 (Berceuse)

乐谱见第95页

谢鲁尔夫(Halvdan Kjerulf, 1815~1868)是丹麦作曲家加德的学生,是对格里格有影响的挪威作曲家,创作风格接近门德尔松和舒曼。

这位身材高大的挪威人笔下的摇篮曲,左右手自始至终以八度(甚至十一度十三度)的音乐材料构成,适合能够弹奏八度的习琴者,可用作练习音与音之间连接。无论左手以小节为单位的摇摆运动,还是右手的乐句,都要求连奏。弹奏方法之一是充分利用4指与5指的交替,方法之二是以手腕运动带动手指,在此基础上加上延音踏板。全曲应控制在较小的力度范围之内,造成静谧的氛围。

### 38. 亨赛尔特:船歌 (La Gondola)

乐谱见第97页

这是一首黑键上的( $\flat$ G调)的左手练习。要熟悉音的位置,贴键弹奏(Leggierezza,相当轻巧),速度掌握在有摇摆感( $\frac{6}{8}$ 拍)而无奔忙之虞。右手与其说在演奏旋律,不如想象一条系于湖畔的小舟(贡多拉,威尼斯特有的两头翘起的平底船,这里泛指“船歌”)随着微澜不定向地涌动,偶尔幅度有所增大而已。音乐两小节一个律动,第四次律动是个逆向。mezza voce意为“半声”,音色轻柔与左手的律动融为一体。第78小节起,由于声部的走向,出现超八度(十度、十一度)音程,弹奏时用类似小音符的办法轻轻带过,不可妨碍节奏的律动。

### 39. 肖邦:玛祖卡, Op.7 No.1 (Mazurka)

乐谱见第100页

玛祖卡源自波兰玛祖维塔(Mazovta)地方的民间舞蹈玛祖尔(Mazur),十八世纪已在欧洲流行。肖邦的五十八首玛祖卡(据波兰国家版《肖邦钢琴作品全集》。以往称五十一首,即编号是Op.68的四十九首加两首无编号的“a小调”)把玛祖卡提升到艺术的高度,对民族乐派的创作影响很大,如格林卡、穆索尔斯基、格里格、斯美塔那、德沃夏克、阿尔贝尼兹、法雅、柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫等。

玛祖卡的重音有时在第二拍、有时在第三拍,这一特点来自波兰的民间舞奥别列克(Oberek)。它的另一个重要来源——库亚维(Kujawy)省的库亚维亚克(Kujawiak)的面貌可见于本曲中第25至32小节的B段(或称第一插部, F大调)。回旋曲结构的C段或称第二插部,在第45至52小节(含增二度的 $\flat$ b小调)。本曲是肖邦玛祖卡中影响最大的一首(第五首),也是肖邦早期的作品。肖邦在华沙中学读四年级时(1823年),曾到库亚维亚克最流行的沙发尼亚度暑假,那里给他留下了很深刻的印象。

此曲最大的教学价值在于速度上的弹性处理(Rubato)。



## 40. 杜朗: 圆舞曲, Op.83 No.1 (Waltz)

乐谱见第 102 页

法国作曲家杜朗(1830~1909)以其演奏管风琴的灵活手指,为钢琴写了《圆舞曲六首》(Op.83),这是其中第一首。

从 Presto (急板)的速度看这支圆舞曲,显然它不是用来伴舞的,而用来练习手指的灵敏和考验明晰的节奏感却很合适。左手以三拍为单位,右手则以二拍为单位,正是这种“摩擦”差异才产生“旋”的动力。第二主题(第 36 小节起,转 $\flat$ B 大调)的趣味在于第一拍后的八分休止符。从和声上看,第一、二拍(小节内)是一个和弦,然而妙处在于第二拍二分音符到下一小节第一拍(下一个和弦)才是一个句逗,左右手同步有全身都参与跳跃的感觉。在 a-b- (经过句)-a-b- (经过句)-a 之后是 $\flat$ A 大调(下属调,第 114 小节)上中间段的主题(c),音乐不再有旋转、跳跃之感,而是进入到“优美的”(grazioso)惬意中。类似前面经过句的织体成了中段大篇幅的(第 130 小节至 165 小节)d 段,以形成中间部分 c-d-c 的三段式。再现(a-b-a)后(从第 235 小节起)是个借 a 的余力全力冲刺的尾声,弹奏末句渐强的同时可以有个率性的加快,直达高潮的顶点。

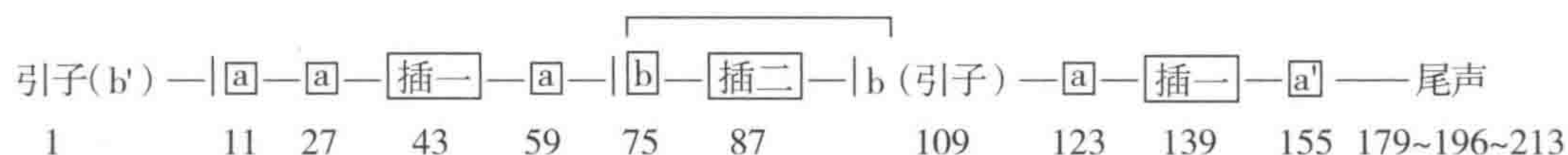
## 41. 海勒: 塔兰泰拉舞曲, Op.85 No.2 (Tarentelle)

乐谱见第 110 页

匈牙利钢琴家海勒(Stephen Heller)与德国作曲家瓦格纳同庚,1813 年生,比 70 岁的后者多活了 5 年。他跟车尔尼学过钢琴。在欧洲巡回演出中,于 1838 年在巴黎与肖邦、李斯特(同胞,也是车尔尼的学生)、瓦格纳相识,成为朋友。他的 158 首钢琴练习曲为世人熟知。

塔兰泰拉是速度极快的 $\frac{6}{8}$ 拍意大利舞曲,因源自意大利南方塔兰托而得名。一个煞有介事的传说用来解释这一“狂舞”的理由是:被叫作“塔兰图拉”(Tarantula)的超大毒蜘蛛蜇咬后中毒,只有狂舞才能自救,免于死亡。作曲家奥柏、韦伯、罗西尼、肖邦、李斯特、门德尔松都有此类作品,这一体裁与“无穷动”有着相同的艺术性格。

“无穷动”的素材不会很多,弹此类对比不大但篇幅较大的曲子,必须清楚它的曲式结构,不然就会感到“弹不完”。这首塔兰泰拉的大致结构如下:



引子材料源自 b,所以在第 109 小节回到 b 的同时,就是从头反复的开始。第 155 小节是把 a 的尾音翻高了八度(又可看作是引子的“逆行”,很巧妙),与尾声是无缝衔接。

## 42. 舒曼: 回忆, Op.68 No.28 (Remembrance)

乐谱见第 117 页

1848 年,身在德累斯顿的舒曼为孩子们写了四十三首小曲,同年,这些小曲分两集(1~18、19~43)并以《儿童钢琴曲集》(Op.68)为名出版了,此曲是其中第二十八首。

促使舒曼写作这首《回忆》的不是可爱的克拉拉,而是舒曼的好朋友门德尔松,他比舒曼大一岁,那时候刚刚逝去。一次舒曼和门德尔松,在等小提琴家约阿希姆时,曾分头即兴写作同一首小提琴奏鸣曲的不同部分,让约阿希姆来猜哪段是谁写的,可见他们彼此都相当了解和信任。所以,当李斯特在莱比锡舒曼家吃饭,说了许多贬低门德尔松的话时,舒曼当即反诘,识时务的李斯特只好当面道歉。

在这首只有 22 小节的小曲中,5 次出现的“印象”其实正是来自门德尔松《无词歌》第一首《甜蜜的回忆》(见其中第 11~12 小节),而中间反复处那两个成为第 3 次“印象”前缀的短句又来自门德尔松《回忆》的第 3、4 小节。可以去比较一下:音虽然不同,但感觉却完全如出一辙,是为“知心”。

## 43. 舒曼: 梦幻曲和浪漫曲 (Träumerei and Romanze)

乐谱见第 118 页

这是本曲集中唯一一首将两首小曲组合为一的作品。《梦幻曲》出自舒曼的《童年情景》(Op.15),是十三首小曲中的第七首。十年前,克拉拉的父亲把她从莱比锡“藏”到德累斯顿时,远在维也纳的舒曼回忆起初次见到 9 岁的克拉拉的情景,写下了《童年情景》。《浪漫曲》则取自《儿童钢琴曲集》(Op.68)的第十九首。同为浪漫笔调的小曲,这两部作品在情质上



却是相互对照的。前者在明朗的 F 大调上,具有宁静、冥想的气息;后者为 a 小调(中间糅有同名大调),似乎有种怅然的史诗之感。

《梦幻曲》为八句相似的“梦”设计了不同的“剧情”。第一、第三句(第三、四句是第一、二句的重复)与第七句(第 17 小节)相同,第二句(第 5 小节,第四句同)、第五句(第 9 小节)、第八句(第 21 小节)各不相同,第六句(第 13 小节)出现在上四度的<sup>b</sup>B 调上。弹奏时注意勾勒内声部(如第 7、第 11、第 15 小节)的线条,会使乐曲呈现变幻莫测的空间感。

左右手同步的《浪漫曲》看似 AABB 的结构(这是德国民歌常见的结构),实际上 B 句只是换了头的 A(即同名大调处),所以也可以说是 AAA'A' 的结构,以此作为乐曲的“三声中部”,再返回虚拟世界的梦幻。

#### 44. 舒曼:快乐的农夫, Op.68 No.10 ( The Happy Farmer )

乐谱见第 120 页

此曲颇受人们喜爱,是《儿童钢琴曲集》中第十首。旋律在左手声部,具有大提琴的醇厚感。在第 3、第 7、第 13、第 19 小节中有左手拇指从<sup>b</sup>B“滑”到 A 的奏法,要果断,保证出音的及时和与其他击键音相平衡的冲击力;同时,在第 10、第 12、第 16、第 18 小节中,由于声部的加入,右手须做有准备的“提起”。

#### 45. 舒曼:为什么, Op.12 No.3 ( Why )

乐谱见第 121 页

无尽的疑问直到曲终也没有获得答案,仿佛后一个问题就是前一个问题的答案似的,这决定了此曲中右手的弹奏必须同时扮演两个角色的特点和由此带来的难度。这部收有九首标题小品的《幻想小曲集》(Op.12)中的第三首小曲《为什么》是舒曼为英国女钢琴家莱德洛(1819~1901)写的,其时(1837)舒曼正为与克拉拉的关系和《新音乐》期刊大伤脑筋。乐曲在轻柔的力度下具有思索的、冥想的形象特征。问题式的动机出现相当频繁,在 42 小节中共出现了 16 次:

高声部	1	7	11		21	25		31	35	38
中声部	5	9	13	17	19	23	27	29		38

与舒曼的其他小品相比,本曲无论在音程跨度还是复调能力的掌握上都有更高要求。

#### 46. 门德尔松:纺织歌, Op.67 No.4 ( Spinning Song )

乐谱见第 123 页

这是门德尔松《无词歌》第六集(Op.67)中的第四曲,作于 1845 年。开始两小节半音的缠绕音型模拟着老式手摇纺车的嗡嗡声,也有人将这种嗡嗡声当作“蜜蜂飞舞”来解,称之为《蜂的婚礼》。这种嗡嗡声还出现在第 25、第 56 小节两个段落的开始和尾声中的第 82、86 小节。无论六角形的蜂巢还是纺车都与旋转着的 $\frac{6}{8}$ 有着某种暗合,注意在第 60 小节和第 62 小节有七连音和八连音。

这首总长为 96 小节的快速乐曲,主要考验演奏者收放控制的把握:一种是跨度上的收放,例如第 2 小节末右手由开头到突然间的放开以及第 11、13、15 小节左手的九度;另一种是情绪或力度上的收放,例如在弹第 17 小节要迅速从亢奋转入平和,借以获得暂息。后面两段(第 25 和第 56 小节起)情况相同。

既然要保证快速,弹奏时总体上要轻松,可以强调乐句的头而不是乐句中的每一个音。比如,第 11 小节的第一音上既有 > 记号,又有 *sf* 的提示,加上左手弹奏大距离滚奏时自然产生的冲击力,都暗示着这种处置的可能。

#### 47. 门德尔松:春之歌, Op.62 No.6 ( Spring Song )

乐谱见第 128 页

这是门德尔松《无词歌》第五集(Op.62)中的第六曲,作于 1842 年。除《威尼斯船歌》外,这一首与上一首《纺织歌》是《无词歌》中最为著名之作。这支优美的无词歌从头至尾由装饰性的滚奏(左右手都是由下而上)“织”成,演奏音型同时也渗入到旋律中。为充分体现本曲歌咏性基本特征,须大量使用缩指(如第 7 小节)、同音换指(如第 20~23 小节)、逆向转指(如第 13~14 小节和第 3 小节两种)等特殊指法。因此,这首乐曲又是这些特殊指法的“练习曲”。

全曲重复两遍后接尾声,这种重复是“有机”的,比如第 50 小节重新开始后,第 9 小节(即第 58 小节)就有和声的变化,而第 60~63 小节更是替换了原第 13 至 27 的 14 小节,并且把之后的音提高了四度(在 A 调上,原第 28 小节为 E 调,属调)。



## 48. 门德尔松: 婚礼进行曲 (Weeding March)

乐谱见第 132 页

大家熟知的两首婚礼进行曲<sup>\*</sup>,一首出自“革命家”瓦格纳的歌剧《罗恩格林》第三幕(1848年作,见本书第207首,端庄而有序),另一首为非常重视德国人的礼貌、“保守的”门德尔松所作,是戏剧配乐《仲夏夜之梦》(1842年作)第五幕雅典公爵和阿玛宗女王结婚典礼的前奏音乐。此曲以重属和弦一下子砸开了人们内心的惊喜,更确切地诠释了婚礼的革命性意义:一个新的社会细胞的诞生。此曲的结构:a b a—插一 a 插二— a b a—尾声。

由曲终的震音(这里的和弦功能不是造势而是突出色彩变幻,见“24. 舒伯特:未完成交响曲”)可见此谱非钢琴谱,而是乐队缩编谱。故插部一的双附点应奏出弦乐组的和谐机敏和轻松、活泼,插部二的左手和弦可想象是木管(如巴松、圆号)松松的吹奏效果而不至于干扰右手对美好未来的遐想。辉煌的尾声在小提琴、长笛、钟琴的颤音(tr)共同营造的音响中形成铜管组豪迈的进行,它与曲首振聋发聩的 a 段恰好构成了有始有终的呼应。

## 49. 舒曼: 催眠曲, Op.124 No.16 (Slumber Song)

乐谱见第 138 页

舒曼于 1832~1845 年间写了二十首钢琴小品,以《纪念册页》(Op.124)为名结集出版,此曲是其中的第十六首,采用摇篮曲惯用的  $\frac{3}{8}$  拍,第二、第五拍有规律的十六分音符节奏型赋予了音乐以摆动的真实感。请注意第 33~34 小节、第 37~39 小节摆动的方向有所变化。中段自第 41 至 52 小节,移到了 g 小调(原为  $\text{E}^{\flat}$  大调),十六分音符节奏型也由第二、五拍移到了第一、四拍,尤其在双数小节中,左手会同时遇到节奏上的切分进入和音程跨度上小九度的难题,这些对节奏感和左手拇指的灵敏度都是考验。即使这样,这里的弹奏也不能破坏从前面四十小节延续而来的欲进入梦乡的感觉。

正如被称为音乐会圆舞曲的舞曲未必用来伴舞一样,用摇篮曲体裁写作的作品也未必具有真实的催眠效果(参见“83. 德尔布鲁克:摇篮曲”)。演奏时应尽量控制左手的音量,不让织体喧宾夺主。

## 50. 门德尔松: 战争进行曲 (War March)

乐谱见第 140 页

1733 年亨德尔依据《圣经·列王记》的记述写了清唱剧《阿塔利亚》(Athalia)。阿塔利亚是以色列王亚哈和王后耶洗别的女儿,她与犹大王约兰生下儿子亚哈谢。亚哈谢在耶户发动的政变中被杀,之后阿塔利亚杀害了所有王室成员,篡夺了王位。但她不知约兰的女儿、亚哈谢同父异母的妹妹阿示巴把亚哈谢一岁的儿子约阿施偷偷藏了起来。七年后,拥护约阿施的教士们起事,把篡位者阿塔利亚杀了。

1845 年,门德尔松应邀为莱辛(1729~1781,德国剧作家、文艺理论家,美学巨著《拉奥孔》的作者)的戏剧《阿塔利》(Athalie)配乐。此曲为其中一段。次年门德尔松受启写了清唱剧《以利亚》(先知 Elias,为亨德尔《阿塔利亚》的前篇,诚如罗西尼的《塞维利亚理发师》之于莫扎特的《费加罗的婚姻》)。

配乐(尤其以“战争”的名义)使用 tremolo(震音)是难免的,这里不计交替次数,与贝多芬《“悲怆”奏鸣曲》第一乐章(进入  $\frac{3}{8}$  拍处)固定的八分音符不同。除此之外音乐的张力与以下几个因素都有关:三连音(有“撑足”之感,宜强调三连音之后的四分音符),并列大和弦(如第 21~22 小节)以及(主题最后一次出现时)主持续音造成的“复合和弦”(可比较第 134 小节与第 10 小节的异同)。

注意全曲的速度,“活跃的快板”应是相当快的。

## 51. 舒曼: 夜曲, Op.23 No.4 (Evening song)

乐谱见第 146 页

这是舒曼于 1839 年所作的《夜曲四首》(Op.23)中的第四首。不应期待在这首夜曲中遇到类似菲尔德或肖邦夜曲中司空见惯的抒情和诗意。在这首以十度为基本语汇的夜曲中舒曼想说些什么?他要求朴素(Semplice)、表现真我。

应对大跨度分解和弦的办法是高度灵活的手腕辅以踏板的配合。此曲为舒曼的内心独白,题为“夜曲”,无需大的音量。

<sup>\*</sup> 在德沃夏克《水仙女》中也有一首《婚礼进行曲》,常被用来见证波希米亚男女青年的爱情。



## 52. 门德尔松: 知己, Op.19 No.4 ( Confidence )

乐谱见第 148 页

此曲为《无词歌》第一集(Op.19)的第四首,作于 1830~1832 年。曲名“Confidence”有对自己满怀信心的意思,而不是指某一位了解自己的知心朋友。开头与结尾的乐句类似闻花时的深深呼吸,正是自信的表现。由第 5 小节开始的主题呈现在人们面前的音乐形象恰似门德尔松的性格:踏踏实实、不事夸张,然而拥有足够的能力去实现他的想法。可以想象:一个 20 岁刚出头的大学毕业生,他已经尝试过喜歌剧和序曲《仲夏夜之梦》的写作;不仅自幼拥有钢琴独奏和合唱的舞台经验,而且在学校指挥过巴赫《马太受难曲》的演出,在英国登台演奏贝多芬的《皇帝》协奏曲;他拜访过文化巨人歌德,沐浴过赫布里底群岛的海风……此人正是门德尔松。

乐曲首尾完全相同的,由一往无前的十六分音符组成的乐句,是从另一个角度表现这位年轻人(即门德尔松)的勃勃生气。

## 53. 修特: 给心爱的人 ( A La Bien Aimée )

乐谱见第 150 页

修特( Edward Schütt, 1856~1933 ),俄罗斯钢琴家、作曲家。他的这首音乐会圆舞曲,柔情( dolce、amoroso、piacere )亲切而自然。无论寂静( tranquillo )、轻巧( leggiere )还是生机勃勃( animato ),音乐都充满着年轻人的活力,基本的速度适合设定在有动感又不妨碍抒情的范围内。

A-B-A- 尾声的结构看似平淡无奇,实质上很有个性:

结构: a 插一 插二 a 小结尾 || b || a 插一 插二 a || b 尾声  
 调: D 调 A 调  $\flat$ D-D 调 G 调 D 调 A 调  $\flat$ D-D 调  $\flat$ D 调 D 调  
 小节数: 1 33 49 61 65 81 97 113 121 133 165 181 193 197 229 233~243  
 力度: *p* *f* < *ff* *p* *p*轻巧 *f* *p* *pp* < > *p* *f* *p* *p*轻巧 寂静 < *ff*

第 49 小节起有“较安静”( poco tranquillo )的插部二是个特别有表现力的乐段,第 57 小节起六个小节中破节拍的九个 F ( $\sharp$ E) 音巧妙地把  $\flat$ D 大调上的音乐带到更见开朗的 D 大调。主题在这里也更显动感。注意在表现喜悦的同时让音乐保持轻巧( Leggiero )而非激动。

B 段可稍慢,基本笼罩在安静的氛围中,第 114、116、122 小节中三次模仿竖琴的琶音,如果使用左踏板可以做出迷人的效果。插句一和结尾的 *ff* 力度对保持轻松的基调有着相辅相成的作用。

## 54. 卡冈诺夫: 小圆舞曲, Op.10 No.2 ( Petite Valse )

乐谱见第 158 页

卡冈诺夫( Genari Karganoff, 1858~1890 ),俄罗斯作曲家。这是一支具有小步舞曲风格的“圆舞曲”,精致、优雅,中段左右手的呼应富有音乐的情趣和色彩。弹奏时可突出流动性,让整个人处于更积极的状态,而不是单纯的音量收放。

此曲有着大量半音移动的声部进行,它在赋予音乐以活性的同时,也赋予音乐以丰富的和声色彩。宜用不同的触键和音色来保障这些“活性因素”不至于被旋律统成单一的“和弦块”。

## 55. 麦克道威尔: 黄昏时分, Op.28 No.5 ( At Sunset )

乐谱见第 160 页

美国作曲家、钢琴家麦克道威尔( 1860~1908 )的音乐风格更接近欧洲浪漫主义。他就读于法国,师从海曼、拉夫,在德国教钢琴,28 岁以后回到美国。这首《黄昏时分》是他取材于歌德作品的《田园曲六首》( Op.28 )中第五首,作于 1887 年。

麦克道威尔描绘的太阳下山是一个壮丽的过程,他用了一个术语——con gajezza,意为“高兴地”。前两小节下行的过程似由铜管组在 G 大调上以舞蹈式的跑跳步呈现出来,这是视觉的反应,毕竟太阳的余热在逐渐消逝,故其间糅合了  $\flat$  小调(上行的)进行。第一段包含了三句( 4+6+6 );中段两个较为对称的四小节以 B 大调取代了之前的  $\flat$  小调,表现落日越发锃亮的瞬间;第 25 小节上出现三连音的蹒跚音型,既是对失去余热感的落日的描绘,也是投射在人们心理上的感受( tristamente, 忧伤的),这一音型先后九次袭来(分别为第 25、26、27 和第 31 小节,这是第一波;第 37、38、39、40 和第 41 小节,这是第二波)直到最后的 con dolore,在极微弱的音响中“痛心地”目送落日的隐去。然而它依然在 G 大调上,且自第 35 小节起铜管的仪仗队(和弦组)始终在场。给万物以生的能量的太阳即使是告别也依然是伟大的壮举。



## 56. 居伊：小坎佐那（Canzonetta）

乐谱见第 162 页

“坎佐那”指十六世纪意大利世俗的声乐曲，类似牧歌，后来亦指改编为琉特琴或键盘乐器的器乐曲。

居伊（César Cui, 1835~1918）是主张民族主义音乐的俄罗斯“强力集团”成员，但这首采用  $\frac{3}{8}$  拍的小坎佐那更像是“Gondola, La”（欧洲风格的威尼斯船歌）。若把节拍当作  $\frac{3}{4}$  拍来看，把第二拍设定为“逻辑重音”并且坚持每“拍”中的八分音符（即九拍中的三、六、九）是弱的，可以顺利地完成此曲。倒数第二小节的附点八分音符实际是与渐弱渐慢（morendo）的趋向同步的“二连音”。

## 57. 尤弗洛夫：悲歌，Op.1 No.3（Elegie）

乐谱见第 164 页

尤弗洛夫是俄罗斯作曲家，具有欧洲的思维和表述方式。此曲结构相当简单：ABA，每部分都是一对复句。郁郁寡欢的情绪通过一个接一个主导动机的方式表达，没有喘息的机会。它在第一段中的出现分别为六次和七次（第三段为七次和四次），六次中的后三次没有和声的变化，那是被悲哀压抑得麻木了，不知所以然，所以其后的九连音千万不能当作华彩句来处理，要有“木然”的感觉。主导动机的五个音符中，第二个附点音符可以稍事夸张，第四个音符是唯一受力的，它要承担另四个音的动力。

B 段从第 18 小节起，以另一种情绪——激动地（agitato）来表现，节拍由  $\frac{3}{8}$  换成了  $\frac{2}{4}$ ，更紧凑了。可以抓住 C（第 19 小节）—E（第 21 小节）—A（第 25 小节）— $\flat$ E（第 27 小节）这几个着力点，它们之间恰好是大三、纯四、减五的半音递增关系。第 30 小节起的第二句更加激动，直到八度冲击最高音，标记为“molto appassionato”（很激动）之处。难点在于只有两小节的空间力度就要速降到 *pp*，所以，最强烈之处表现为情绪“到”，而不要在力度上过分强调。

## 58. 席泰：摇篮曲，Op.26 No.7（Berceuse）

乐谱见第 166 页

席泰（Ludwig Schytte, 1848~1909），丹麦作曲家、钢琴教育家，写有不少适合教学的钢琴作品。作品 26 之 7 的《摇篮曲》自始至终表现了摇篮的律动，音乐素材相当集中：a（第 1~8 小节）— $a^1$ （第 9~20 小节）—插句—a（第 29~36 小节）— $a^2$ （第 37~48 小节）—尾声（第 49~62 小节）。作品最有价值之处在于  $a^1$  段的和声变幻，由 G 调—D 调（第 12 小节）— $\sharp$ F 调（第 15 小节）—A 调（第 18 小节），经插句 D 调—G 调回来。插句是一个重复四次的短句，第四次演变为过渡句。

这是非常典型，也极富想象色彩的摇篮曲。注意把声部中的“涌动”做出来，这种仿佛在描摹摆动过程的声部进退既产生和保持音乐适度的张力，同时也滋养着乐曲如歌的美感。（参见“83. 德尔布鲁克：摇篮曲”。）

## 59. 柴科夫斯基：悲歌，Op.40 No.2（Chanson Triste）

乐谱见第 169 页

1878 年对柴科夫斯基来说是很值得纪念的一年，此前他与一位女学生结婚，九周后分居，精神几乎崩溃，就在此时 38 岁的作曲家得到了富有的遗孀梅克夫人的资助。这些人生经历使作曲家成熟，并开启了人生新的阶段，作为标志之作是他的《第四交响曲》。作品结构精妙，旋律优美。此外，被誉为四大著名小提琴协奏曲之一的“D 大调”也完成于此时。

《悲歌》是这一年作曲家所写的《中级程度的钢琴小品十二首》（Op.40）中的第二首，也是最为人熟知的一首。有趣的是低音，第 1~8 小节是一个十度的下行音阶，第 9~12 小节再次践行后，从第 13 小节起（到第 20 小节）音阶转了 180 度向上推进了十度！经过 8 小节俄罗斯式的过渡之后，否极泰来的乐曲（第 29~40 小节）呈现出一片光明。之后便是回到 A 段（第 41~60 小节）并加上 8 小节的尾声。

## 60. 戈达尔：玛祖卡，Op.54 No.2（Mazurka）

乐谱见第 172 页

戈达尔（Benjamin Godard, 1849~1895），法国中提琴家、作曲家。这首 Op.54 之 2 的玛祖卡运用乐队思维写成，在完全不同于斯拉夫和日耳曼的气场中透出奇异的色彩，值得一读。听其音乐，与其想象一群身着白色泡袖，上罩红色嵌条小坎肩的波兰姑娘在摆手踢腿，不如说是一位有着西班牙—法国血统的选手在“舞林大会”上的独舞，率性而诗意。仅仅从夹杂于柔软流畅中的一线遒劲动作和周期性的重复，才能使人忆起“玛祖卡”的一点影子。

此曲为回旋曲式的结构：a（第 1~17 小节， $\flat$ B 大调）—b（第 17~30 小节）经过段—（第 30~38 小节）—a（第 38~54 小节）—