

# 世界钢琴名曲 220 首 教学版

韦尔编 姚方正注



2

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

第二册

 SMPH

上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN



### 图书在版编目 (CIP) 数据

世界钢琴名曲 220 首·教学版 (第二册) / 韦尔编, 姚方正注 - 上海: 上海音乐出版社, 2017.8 重印

ISBN 978-7-5523-1247-8

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 251133 号

世界钢琴名曲 220 首·教学版 (第二册)

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: 26.5 谱文: 212 面

2016 年 12 月第 1 版 2017 年 8 月第 2 次印刷

印数: 3,001 - 4,000 册

ISBN 978-7-5523-1247-8/J·1148

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

### 63. A. 鲁宾斯坦: 浪漫曲, Op.44 No.1 ( Romance )

乐谱见第 184 页

安东·鲁宾斯坦( Anton Gregoryevich Rubinstein, 1829~1894 )是《F 大调旋律》的作者。他创办了圣彼得堡音乐学院,对欧洲音乐传入俄罗斯功不可没。作为十九世纪的杰出钢琴家,他的名声不亚于李斯特。

1860 年,他写了一组名为《彼得堡的晚会》的钢琴曲( Op.44 ),此曲为第一首,后被人填上普希金的诗成为歌曲集。浪漫曲为 AB (第 13 小节起)A (第 21 小节起)C (第 31 小节起)的结构,力度布局为 *p - mf - pp - f*。后半段的反差更大,并且在第 37、38 小节最高潮时急剧下降为 *pp*,直接引向曲终。无论开始时的宠辱不惊、娓娓道来, B 段在属调上心安理得的踱步,还是 C 段热情洋溢的迸发,一切都很自然,顺理成章。

### 64. A. 鲁宾斯坦: 斗牛士与安达卢斯, Op.103 No.7 ( Toreador et Andalouse )

乐谱见第 186 页

安达卢斯(又译“安达卢西亚”)指公元八世纪摩尔人占领西班牙后,以阿伯拉语称呼西班牙所在的伊比利亚半岛,十一世纪以后指西班牙南部。曲名明确了音乐风格是西班牙式的,正如第 5 小节所显示的(低声部的) $\frac{6}{8}$ 和(高声部的) $\frac{3}{4}$ 拍的共存形成独特的(复合的)节拍感(另一种形态可见“125. 夏布里埃: 哈巴涅拉”)。速度定为快板,出自西班牙人热烈剽悍的性格。“不过分”( non troppo ),表示如果过快了,复杂节奏的特点就无以显示。

前段表现的场景大概是经典的弗拉明戈舞在暖场。第 36 小节起由 c 小调转为同名大调,是明显的斗牛士亮相? 还是场上的气氛热起来了? 就像添了一把火,力度一下子上了(*ff*),左手的节奏加密了。接着,在第 44、46、48 小节出现八度的同音反复,之后第 51 小节的刮奏( glissando, 手背侧向琴键)推出全曲最辉煌( con brio )、最强(*fff*)的高潮。

### 65. 拉松: 渐强 ( Crescendo )

乐谱见第 189 页

把渐强( crescendo )作为曲名,似乎已经说明了乐曲的创作思路和演奏要求,实则不然,因为没有人能坚持做 44 小节的渐强。秘密全在于 cresc. 的过程中实际是不断渐弱的,例如:第 2、第 4、第 26 小节及一些拍点之后。尽管此曲的织体是密集的,但是凡见到 crescendo 的指示时,音量必定是弱的。乐曲由弱奏开始,之后作曲家是经由几个“点”达到渐强效果的:第一点由第 20 小节三个特强音准备,由第 22 小节出现的一个意外的降六级和弦(*ff*处)造成(这一波的冲击在第 27 小节结束)。第 27 小节后半部分,如法炮制,到第 29 小节,由属音和重属和弦复合的和弦,布下第二个点,由第一点的 $\sharp E$ 、F 到这里的 G 是自然合理的。这里用“加快”( acceler )和加密直接把上升的势头经 $\flat A$ ,带到(第 33 小节的)第三点 $\flat B$ ,并马不停蹄地经 $\flat B$ 直奔第 36 小节,并用 *fff* 推出的第四个高点 G。其后虽有上行的进行和 pasante (有分量)的演奏提示,却已是气大于力。当进入第 39 小节时,音乐回到相当于乐曲开始的音量 *p*;这一次没有盘旋上升,而是在 morando (渐渐消失)的指示下,终于 *pp* 的琶音。

### 66. 莫什科夫斯基: 西班牙舞曲, Op.12 No.1 ( Spanish Dance )

乐谱见第 191 页

此曲是祖籍波兰的德国钢琴家、作曲家莫什科夫斯基( Moritz Moszkowski, 1854~1925 )的代表作之一,原为钢琴二重奏《五首西班牙舞曲》( Op.12 )中的第一首,是非常规矩的 ABACA 结构。

这首西班牙舞曲没有沿用人们熟悉而(比如鲁宾斯坦的《斗牛士和安德罗斯》)“典型”的西班牙舞的套式\*。它是吸收了霍塔\*\*的特点,在精气神上保留了西班牙的率性。如果按第 18、第 34、第 65、第 82 小节等处的术语“Upper Octaves ad

\* 其实西班牙是一个舞种的高产地,各种不同节奏、不同性格的舞蹈非常丰富,霍塔、卡斯底里亚、包莱罗、萨尔达纳、塞吉迪亚……都有着各自的节奏特点。可参见“199. 马斯奈: 阿拉贡舞曲”。

\*\* 霍塔舞曲( Jota )是西班牙阿拉贡地区一种三拍子的舞曲,其典型的节奏型为两小节乐句的第一拍为休止(显示伴奏用的响板),其后皆为八分音符。速度稍快,热情而不疯狂。此曲的旋律也是很典型的“霍塔”。除法、西系作曲家(法雅、圣-桑、阿尔贝尼斯),也见于斯拉夫人的创作(格林卡、李斯特等),第 15 小节处就露出斯拉夫的“口音”。



## II

libitum”(上方的八度随意处理)作八度处理的话,会增加新段落开始时的热烈和气势。第50小节的C段进入则呈现出个性化、调皮的一面。

### 67. 沃姆塞: 梦幻曲 (Rêverie)

乐谱见第 194 页

这是《吉卜赛组曲》中的《梦幻曲》,作者沃姆塞(André Wormser, 1851~1926)系法国作曲家。

乐谱中大量出现的连断音(∩)是要求演奏者将各种梦中所见所思安放在丝绒般的意境里,稍有一丁点儿多愁善感,其速度也是(在行板范畴内)可伸缩的,至于是否体现了“吉卜赛”的特性尽可仁智各见。

据音乐的开展,结构大致可分为:A(第1~20小节)—B(第21~34小节)—C(第35~47小节)—A<sup>1</sup>(第47~75小节)。A有两个基本素材,第2小节末到第4小节带有清新的、值得期许的感觉;另一个是第5小节好像鸟叫,又好像春笋拱土的情状(联想:拉赫玛尼诺夫《春潮》)。B段的音乐由第二个素材演奏而来(第31~34有个连接句)。C段的情绪随着旋律的八度跳进显得更放开、热情、自如。

“梦境”可以用 *ppp* 表现,也尽可以出现 *ff*,因为它本就是虚拟的,故不必拘泥。注意谱上的标记提示。

### 68. 列舍蒂茨基: 安慰, Op.19 No.6 (Consolation)

乐谱见第 198 页

波兰出生的钢琴教育家列舍蒂茨基(Theodor Leschetizky, 1830~1915)与李斯特是车尔尼的先后学生,他们分别创立了钢琴史上两大教育体系,列舍蒂茨基于1852~1878年任教于圣彼得堡音乐学院,定居维也纳后创立了著名的钢琴乐派。作有《古老的小步舞曲》的帕德列夫斯基(见本书第116首)和以校订《贝多芬钢琴奏鸣曲》著称的施纳贝尔都是他的学生。

《安慰》是“无词歌”式的小品,ABA结构。旋律在中声部(即由右手拇指承担),切实做到旋律音与音之间连好(ben legato)是最基本的要求,也是对拇指的唱音能力很好的锻炼。

### 69. 格里格: 情歌, Op.43 No.5 (Erotik)

乐谱见第 200 页

挪威作曲家格里格(Edvard Grieg, 1843~1907)的音乐富有北欧的特色\*。除了他的成名作《a小调钢琴协奏曲》(1868),格里格先后为钢琴写了十集《抒情小品》,共六十六曲。《情歌》是第三集(作品43,1886年作)中的第五曲,很慢的慢板,结构为AABA。

A段的关键词是“很安静”(molto tranquillo),第二次要从更轻的音量中沁出音色的美。B段的关键词是“加紧”(stretto),伴随着有分寸的渐强,其后果留在末段(A)紧凑的节奏中。但是末段的音量和速度必须回到A,换句话说,略去的仅仅是安静,而柔和与歌咏依旧。

### 70. 夏米娜德: 奉承者 (The Flatt'rer)

乐谱见第 202 页

法国女钢琴家夏米娜德(Cécile Chaminade, 1857~1944)是历史上不太多见的才华横溢的女性作曲家,她是戈达尔(见本书第60首)的学生。她的作品受到英国维多利亚女王的青睐,获得法国国家古罗马勋章。小提琴家克莱斯勒将她的《西班牙小夜曲》移植到提琴上,更多她的“粉丝”成立了她的“乐迷俱乐部”。她写了四百首音乐作品,本曲集中收录了她的三首作品。

<sup>b</sup>G调和 $\frac{3}{2}$ 拍并没有增加弹奏上的困难,因为旋律在中声部的音响带来的喜悦足以使人被音乐所挟持着前行。至于谱中紧凑(stringando、accelerando)的提示和第23小节非常顺手的西班牙式的华彩句也没有增加难度,正因为这些变数的存在,会使音乐蜕去固定速度带来的疲劳,而赋予演奏者一种随意(copriccioso)处理的自由。

### 71. 辛丁: 春籁 (Rustle of Spring)

乐谱见第 205 页

本曲曲名也译作《春悄悄来临》《春天的絮语》。“rustle”原指沙沙作响,很形象。这是挪威作曲家辛丁(Christion

\* 见于为易卜生的有挪威《浮士德》之称的《培尔·金特》所作的戏剧配乐。



Sinding, 1856~1941) 最为人知的一首作品, 是作品 32 《乐曲六首》中的第三首。

辛丁学于德国, 1921 年曾任教于纽约罗彻斯特的伊斯曼音乐学院, 是格里格之后挪威最重要的浪漫派作曲家。

右手大篇幅的来复式的琶音(*pp*)模仿着“沙沙”声, 带着春的动感, 左手在同一音域咏唱着春的画意, 这是 A 段的基本形象。音乐进行到第 31 小节时, 整个世界仿佛不可抗拒地都被春色所浸染, 右手才以 *ff* 的音响接过左手的主题。之后是第 65 小节 A 段的复述和第 91 小节对 B 段概要的总结。要适应因左手弹奏而产生的仿佛高低倒反的错觉, 并树立以左手弹奏为主的自信。

## 72. 德沃夏克: 剪影, Op.8 No.2 ( Silhouette )

乐谱见第 211 页

德沃夏克于 1879 年写的《剪影》共十二首, 这是其中的第二首, 是以十五小节(5+4+6)为结构的名副其实的小品。全曲非常口语化。首句不仅顺其自然地突破四小节的容量, 而且左手从第 3 小节起“人性化”地在不经意间将节奏移到了弱节奏上。这一节奏特点也保持在以换调( $\flat D$  换作  $\flat B$ )为契机的第二句中。

全曲唯一的技术难点和吸引“眼球”之处, 是第 9 小节后半部分无节奏约束的右手平行大六度的华彩句。可以将二音组和增加一音的三音组分别练习后, 再进行组合, 最后综合调试渐弱(*dim.*)和渐慢(*rit.*)的尺度, 以求自然流畅。

## 73. 波尔蒂尼: 在森林里 ( In the wood )

乐谱见第 212 页

波尔蒂尼(Edward Poltini, 1869~1957), 匈牙利钢琴家、音乐教育家。作有不少富有童趣、形象栩栩动人的音乐小品, 如《八音盒》(Music-Box)、《小淘气》(Little Mischief)、《跳舞的洋娃娃》(Poupee Valsante)等, 本曲集中选入三首。

A—插句—B—A—尾声(插句材料)的结构简单明了。如果 A 是描绘植物世界的巍峨, 那么 B 可以肯定是模拟小鸟的啼啾了, 中间的连接(结尾用的也是这个材料)部分表现的是欧洲文化中行猎惯用的猎号, 它在尾声的最后五小节再清晰不过了。

## 74. 莫什科夫斯基: 小夜曲, Op.15 No.1 ( Serenata )

乐谱见第 214 页

要将这首编号 Op.15 之 1 的《小夜曲》的首尾(ABA 结构)做到优雅并非难事(左手可以想象模仿曼陀林的效果), 问题在中段(第 19~30 小节)。在按原速的前提下, 大量突强音(*rinforzando*)的突兀出现, 三十二分音符提升着 *f* 的温度, 完全颠覆了 A 段小夜曲的意境。这里重要的是保持音量变化的灵活性。更难的是第 29~30 小节以半音阶开启的三十二分音符过渡句, 谱面上标有“很大的渐慢”(molto ritrd.), 这就不能按谱上的音符比例弹奏了。可以考虑加入左踏板, 而作为过渡句的准备, 此前两小节就要在依然保有重音的前提下迅速降温、减低音量(可参考“67. 沃姆塞: 梦幻曲”)。

## 75. 格里格: 蝴蝶, Op.43 No.1 ( Papillon )

乐谱见第 216 页

这首作品与《情歌》(本曲集第 69 首)在同一集(第三集, Op.43, 1886 年作)《抒情小品》中, 是该集六首中的第一首。

蝴蝶扑扇翅膀的基本形象由附点勾勒, 拍点上的重音符号实际上是提示附点后的十六分音符可以用“虚弹”。蝴蝶没有很大体量, 弹奏要轻盈, 即使第 5、第 21 乃至第 39 小节中出现了 *f* (第 39 小节为 *ffz*), 力度也要很快进行消减, 就像皮肤被烫伤时要马上用冷水冲一样。

表现蝴蝶的灵性可以从相对自由的节奏松紧进行体现。比如最后的九小节, 在有重升记号的小节内表现为附点音的超长和加重; 其后的三个小节一个比一个紧凑(*stretto*), 绝无间隙; 从 *ffz* 处起, 虽无提示, 应当明显地感觉到它是不均匀的放慢, 这才能与二分休止无缝相接。

右手的半音上行自不消说, 左手手腕的(逆时针)转动要非常灵活。

## 76. 柴科夫斯基: 幽默曲, Op.10 No.2 ( Humoresque )

乐谱见第 219 页

此曲是 1871 年柴科夫斯基写的《夜曲与幽默曲》(Op.10)中的第二首, 1877 年被改为小提琴曲后, 更多以小提琴曲为人知晓。



## IV

乐曲不乏画面感,首尾的A段(第1~40小节、第91~133小节)表现雪地里驶过的双套或三套马车,马的步调像受过舞蹈训练,出奇的整齐(末段第118~133小节是马车远走了)。有着异曲同工之妙的是那些地道的俄罗斯农民唱起歌来就像在东正教堂里做礼拜那样认真、虔诚。第41~90小节的中段有着民歌风的叠歌( $\flat E$ 调)可分作上下句:上、下、上、下(有加花)、上、上(换作G调)。这也许就是所谓文化背景吧!

### 77. 勃鲁曼菲尔德: 海滨, Op.38 No.3 ( Pres de L'eau )

乐谱见第222页

俄罗斯钢琴家、作曲家勃鲁曼菲尔德(Michailovich Blumenfeld, 1863~1931)在圣彼得堡音乐学院时是里姆斯基-科萨科夫的学生,后来自1885年至1918年在该校任教,其间兼任圣彼得堡皇家歌剧院的指挥(1898~1912)。他写了包括二十四首前奏曲在内的大量钢琴曲,其中的《降A大调练习曲》是专为左手演奏而创作的作品中相当优美的一首。

匆匆的海滨一瞥,大海雄浑的影像便深深地印在作曲家的脑海里,久久难忘。乐曲中,对海滨印象的六次回味构成了一幅微型的水彩画。其中,第三、第四次在 $\flat A$ 调上呈现,与原来的E调是大三度的关系,这是浪漫派作品最典型的特点之一(见柴科夫斯基的“十二月”)。第四次和第六次的篇幅有所扩充,可以理解为在不同调性上两个段落的平衡,以保证结构的完整。要获得理想的演奏效果,在于音量的安排处理,尤其是第六次要更有戏剧性的变化。

### 78. R. 施特劳斯: 梦幻, Op.9 No.4 ( Träumerei )

乐谱见第224页

这是写于1883~1884年的《情怀曲》(Stimmungsbilder, Op.9)中的第四首。一个由增六和弦与主和弦组成的谜一样的奇异感觉,成为曲中“梦”里永恒的由头,分别第1、第16、第31和第45小节出现,并衍化出不同的“故事”:第二次从第23小节起,第三次从第35小节起,第四次——梦消失了。

这首《梦幻曲》与沃姆塞(第68首)的那首引起剧烈呼吸( $ff$ )的“梦”不同,自始至终在 $p$ 的氤氲中,只有更轻和更加轻( $pp$ 、 $ppp$ ),这就要注意触键的方式,要尽可能贴键。

### 79. 延森: 浪漫曲\* ( Romance )

乐谱见第226页

延森(Adolf Jensen, 1837~1879)比舒曼小二十七岁,在他的创作中可见舒曼的影响。

首尾(A段,第1~16小节,第59~74小节)一目了然,仅尾段增添装饰而已。中间部分由于大量离调进行,结构较模糊,可大致分析为:B—插句一—C—插句二。

B段(第17~24小节)应突出复调,第25~28小节左手引入C段织体。C段(第28~45小节)经历C-D-G三个调的转移(分别为四、四、九小节),前八小节为上行通道,后九小节先向下后逆转两次换向。插句二(第46~58小节)的旋律续接C段,而节奏处理自由(rubato)是这里较难把握尺度之处,也是力度变化最丰富、最有表现力的乐句。

### 80. Ph. 夏文卡: 音乐瞬间 ( Moment Musical )

乐谱见第229页

生于德国的夏文卡兄弟俩(Philipp Scharwenka, 1847~1917; Xaver Scharwenka, 1850~1924, 波裔)皆从事音乐教育工作,就读于柏林的库拉克\*\*学院,并留校任教。弟弟克萨韦尔曾在纽约创办音乐学院(参见“126. X. 夏文卡: 波兰舞曲”)。本曲的作者是哥哥菲立普,他在弟弟早前创办的另一所音乐学院教授作曲,任院长。

本曲结构为:A,第1~16小节;B,第17~42小节;A,第43~57小节接尾声到第69小节。冷幽默的情趣在于乐句第一音(弱起)与第二音之间的大跳和连接,同时伴随着永不停歇的织体。无论左手所弹两音的跨度还是右手的快速装饰都要轻描淡写,音量始终保持在 $p$ 上下,尾声要更显低弱、宁静,即使在重音处也要掌控有度。

\* 浪漫曲: Romance, 富有歌唱性的抒情音乐。通常以为仅指十八、十九世纪(浪漫主义时期)的一种小品体裁,其实早在十四世纪(巴洛克时期之前)它已经在西班牙存在了,比如安基塔作的《怀念亚历山大》(以风琴或鲁特琴伴奏)。西班牙的民歌中至今可以见到浪漫曲的痕迹。器乐的浪漫曲除了熟知的独奏曲,也见于交响乐,如海顿的《莱茵交响曲》、莫扎特的《d小调钢琴协奏曲》等。

\*\* 库拉克(Theodor Kullak, 1818~1882), 车尔尼的学生。1850年创办了柏林音乐学院,1855年又办了库拉克学院。他的学生中包括1866年创建莫斯科音乐学院的尼古拉·鲁宾斯坦。



## 81. 奥尔森：小夜曲 (Serenade)

乐谱见第 232 页

挪威作曲家奥尔森(Ole Olsen, 1850~1927)一生定居在奥斯陆(原克里斯蒂安纳),与辛丁同一个城市。

这是一首 A 大调的小夜曲。连断音的触键方法有助于避免过于稠黏及过强的音量(谱上提示的最大音量为 *mf*)。两个华彩走句(第 19、第 23 小节)不由使人想起格里格《更夫之歌》中刮过街道的晚风,这对于奥陆斯这个地处北欧峡湾的港城而言是非常写实的。

滚奏有短(左右手同时)、长(左右手衔接)两种(见“87. 延森：徐徐的微风”),这里是后者。弹奏时,无须很快,要用可以听得见每个音的速度。

## 82. 麦克道威尔：小花 (The Flow'ret)

乐谱见第 234 页

此曲为作曲家于 1884 年所作《森林田园曲》的第一首。表现小花的音色何以如此粗粝、晦涩? 如果意识到这是生长于林地上的小花,便可释然。A 段描绘的应是长着苔藓,横斜着断枝,偶尔有些许阳光突破密密的树叶屏障,投射在黝黑的松土上的小花生长的环境。即使这样,音乐材料也要处理得有艺术感,有逻辑性,好像在观赏一幅富有感染力的油画。

移高音区的 B 段从第 17 小节起,花虽小,然而那奇异的色彩仍足以夺人眼球。当阳光不再,森林陡顿时就是第 29 小节起的四小节,过渡到 A 段,稍有些变化。而结束前的六小节,可以瞥见小花又一次点题式的亮相。

森林是无语的、静谧的,音乐也是如此。

## 83. 德尔布鲁克：摇篮曲, Op.2 No.2 (Berceuse)

乐谱见第 236 页

同是摇篮曲,可推摇篮的人却有着不同的期待,有的只求宝宝快点入眠,有的看着宝宝的萌态却会浮想联翩,此曲的作者似乎属于后者。故在保持基本的摇摆形象的同时,旋律也有很好的展开。

在 ABAC 的 B 段(第 9~16 小节)中,音乐稍有一点活跃(*poco animato*),但它不预示着渐强,反而趋弱。重复句更加上弱音踏板\*,以求迷人的意境。C 段没有活跃,只有“安静”(tranquillo),在安静中进入梦乡。

## 84. 拉夫：浪漫曲, Op.2 No.2 (Romance)

乐谱见第 238 页

拉夫(Joseph Raff, 1822~1882),瑞士自学成材的作曲家,在魏玛得到门德尔松和李斯特的肯定、鼓励。初为中学音乐教师,1877~1882 任法兰克福高等音乐学校校长,美国作曲家麦克道威尔(本曲集中《小花》的作者)出自他门下。他的代表作是《谣唱曲》(Cavatina)。

这首作品 2 之 2 的浪漫曲的 A 段(第 1~14 小节),其主导音型是一个先涨后消的音势接左手打破强弱规律的“回响”,造成类似无节拍的自状态(句末可稍宕长),很有性格。流动的 B 段(第 15~29 小节)之后有一个八小节的“假再现”,结合了 A 和 B 的语言,实际是个过渡句。A 段的再现从第 38 小节开始,第二遍(第 45 小节)出现不久,从第 49 小节就进入了最后冲刺的轨道,音乐随着主要材料的碎片化而渐渐消弥。

## 85. 柴科夫斯基：无词歌, Op.2 No.3 (Chant Sans Paroles)

乐谱见第 242 页

这是钢琴小品集《哈普沙尔的回忆》(Op.2)三首中的第三首,1867 年作,是作曲家在莫斯科音乐学院任和声教授期间的作品。

这支优雅如歌的钢琴小曲有一个很有个性的结构:a a b a c d c 尾声。旋律在柔软的滚奏琶音的衬托下展示出迷人的魅力。第 17 小节起的 b 段很有意思,它是借用了 a 段后半的材料作为展开的“胚芽”。当把第 5 小节后半到第 6 小节前半与第 17 小节做比较时,会哑然失笑:原来它只是一个前后倒置!但是在 b 段增加了一个新的因素,这就是左手作复调式的互

\* 弱音踏板,又称“柔音踏板”,指左边的那个踏板。它在谱上的标记是按照三角钢琴的原理制定的(立式钢琴也用此术语)。当看到 una corda (一根弦)时,是指演奏者踩下左踏板,此时整个钢琴键盘会左右移动,使原本可以同时击到三根(同音)弦的琴槌,只能击到二根或一根弦,音量就会减小。要放掉踏板时会提示 tre corda (三根弦),即恢复到原来的位置。



动,需要安排好左手的指法,不至于造成对歌唱的干扰。

在回到 a 段之后,第 36 小节上具有与 a 段对峙实力的 c 段旋律出现在有磁性的男高音声部,这支新的旋律似乎是 a 段的“倒映”(即上下的翻转),这回作迟一小节“轮唱”的角色轮到右手的拇指来担当,通常作为伴奏的和弦由低声部移到了最高声部。尾声在 a 段主题倩影的余音中隐去。

## 86. 德沃夏克:优雅圆舞曲, Op.54 No.1 ( Valse Gracieuse )

乐谱见第 245 页

德沃夏克在 1879~1880 年间完成了钢琴作品《八首圆舞曲》(Op.54),这是其中的第一首,后来被改编为弦乐四重奏。这期间,他写的钢琴曲还有《剪影》(Op.8)、《小曲四首》(Op.52)、《玛祖卡舞曲六首》(Op.56)等。

这首圆舞曲主题的基本形象是由大小三音之间的半音“轻移步”产生的优雅的联想,而且极富色彩感( $\sharp B = \flat C$ ,这里是一个变属九和弦)。半音的特点也引出了 B 段(第 39 小节起,有反复)反向的有趣进行,每两小节为一句。A 段第二次出现在第 51~71 小节,以音量渐强至 *ff* 为音乐性格。C 段(第 72~93 小节,两次)在“更快”(piu mosso)的速度中进入, D 段(第 94~125 小节)已经完全具有圆舞曲的流畅性了。第 126 小节, A 段在宁静中最后一次亮相,到第 141 小节,忽然想起(小节线上的  $\curvearrowright$ ):应当优雅地邀请 B 段音乐一起谢幕。

## 87. 延森:徐徐的微风 ( MurMuring Zephyrs )

乐谱见第 250 页

乐曲的基本伴奏织体是右手在高音区黑键上的分解和弦,要奏得绵、弱,就像天空中极其娇柔(con delicatezza)、似有似无的微风。左手是表现沐浴在微风中的那种惬意,当然也是精致的,与微风融为一体。除了练习弱奏,这首乐曲还是在享受音乐的过程中熟悉  $\flat G$  调视谱的合适材料;同时还是相当好的和声分析的对象。此曲和声色彩颇为丰富,比如第 79 小节突然出现的 F 大调,对于这首  $\flat G$  大调的乐曲来说是很大的意外和喜悦,因为它带来的惬意。然而仔细分析它却是有准备、有合理解决的。

结构: A (第 1~28 小节) B (第 29~44 小节的旋律在右手,第 44~74 小节的旋律在左手) 紧接 C (第 75~108 小节)。全曲几乎是一气呵成,任凭微风拂过,能识别风的痕迹的仅在第 19、第 65、第 99 小节中的三次 *pp* 力度的空五度琶音。特别有趣的是这“徐徐的微风”(第 84 小节),居然给我们送来近三十年前(距离延森写作此曲时)肖邦《第四叙事曲》中那句让人过耳难忘的音调——这风速真是够缓的了。

## 88. 鲍罗丁:夜曲 ( Nocturne )

乐谱见第 256 页

就像一些作曲家喜欢把谐谑曲作为作品中活跃的段落一样,俄罗斯作曲家鲍罗丁(Alexander Borodin, 1833~1887)爱把夜曲作为他作品的一部分,比如他的《D 大调第二弦乐四重奏》第三乐章,就是后来被改编为合奏曲和小提琴独奏曲的《夜曲》。相比之下,这首出自他于 1885 年所作《小组曲》的《夜曲》(七首小品中的第七首),其中“夜”的味道更浓。作曲家成功地从类似摇篮曲的织体中找到编织“夜”的基本材料。黑键上的  $\flat G$  调和影影绰绰的音的小幅度移位,很准确地渲染出夜的神秘气氛。在第 10 小节借助于重属系统的和弦作为转折,音乐在低半音的 F 调上展开了夜的另一种有情调的美。第 23 小节重新在  $\flat G$  调上开始后,第 33 小节的男高音声部滋生出动人的旋律,在夜幕的织体下愈显得真挚、和谐、感人。

## 89. 福雷:无词浪漫曲, Op.17 No.3 ( Romance Sans Paroles )

乐谱见第 258 页

福雷(Gabriel Fauré, 1845~1924),圣-桑的学生,曾任巴黎音乐学院的作曲教授(1896)和院长(1905~1920),他的弟子有作曲家拉威尔、布朗热、埃内斯库、施米特等。

福雷是一位敏感、富有诗意的钢琴小品作曲家(另两位是弗朗克和夏布里埃)。

这首浪漫曲是他于 1863 年写的《无词浪漫曲三首》中的第三首。他巧妙设计的涌动式的音型不仅衬托出浪漫曲旋律的内涵,而且在节奏上也恰好与旋律形成天衣无缝的互动互补。尤其精彩、也是挑战演奏技能的,是第 40 小节第二拍起,在弱音踏板控制下右手同时承担卡农式的两个声部——既要照顾两个声部各自歌唱的独立完整,也要兼顾左右手的密切配合。此曲是学习复调演奏的极好教材。



## 90. 麦克道威尔：苏格兰音诗，Op.31 No.2 (Scotch Poem)

乐谱见第 261 页

麦克道威尔依据海涅的诗写了一组《苏格兰音诗》(Op.31)，这是六首作品中第二首。苏格兰位于不列颠岛的北部，它的南端是崎岖的山地，北端是大格伦山，著名的尼斯湖(以尼斯湖水怪的传说著称)就在这里。苏格兰地形的独特带来气象的乖戾，暴雨说到就到，这也使它拥有丰富的水力资源，成为世界级的著名旅游地。

题眉的音乐术语 *tempestoso* (“暴风骤雨”的意思)已经把乐曲的内容指示出来，要按谱面努力去表现(见第 1~28 小节，第 41~70 小节)。在好心情的旅行者看来，阳光明媚和如注暴雨都是一种情趣、一种诗意(所以称“音诗”)。正因为有雨水的冲刷，岩石和植被才格外的出彩，空气也使人感觉舒畅，这就是中段(第 29~40 小节)由心里流出的歌，而第 71~77 小节依然在回味着这种满足的惬意(*piacere*)。

节奏的延衍(第 24~28 小节、第 66~70 小节)也好，六对四(第 7、8、43、44 小节)或二连音(第 14、58、60 小节)也罢，都是赋予演奏者描绘的自由，大可不必去细细计算。

最后要指出的是踏板的三种功用在曲中都有体现：造势、大跨度连接和助唱。

## 91. 戈达尔：小坎佐纳 (Canzonetta)

乐谱见第 265 页

这段富有生气和情趣的音乐选自戈达尔的小提琴协奏曲。丰富的和声语言和调性转移决定了它不安定的活泼性格，带休止的切分节奏贯穿始终，这是那永远不会满足，总是思变的心的原动力。(参见“56. 居伊：小坎佐纳”。)

A 段(第 1~31 小节)是一个漫不经心、有点俏皮形象的自然流露，优雅(*con grazia*)而轻巧(*leggiero*)。第 32~55 小节的 A<sup>1</sup> 段的不安分在第 40~51 小节换成 <sup>b</sup>G 大调(六个降号，原先是两个降号的 <sup>b</sup>B 调)，明显的换调，伴随着音量突然增强。第 56~63 小节有一个由主题材料演化的插句—A<sup>2</sup>。B 段(第 63~87 小节)速度可稍缓，有点小步舞的典雅风味，由同名小调 <sup>b</sup>b-D (= <sup>#</sup>C) 经 E 到 F 调。之后是 A 段的重现(第 88~123 小节)，但从第 112 小节起进入更加热情洋溢(*con passione*)的段落。终止的启动由插句材料(A<sup>2</sup>)开始，在这里贯穿全曲的节奏型消失了。

## 92. 圣-桑：天鹅 (Le Cygne)

乐谱见第 270 页

这首尽人皆知的名曲原先不是钢琴曲而是大提琴曲，出自圣-桑于 1886 年所作室内乐性质(钢琴、弦乐、木管和木琴、钟琴)的管弦组曲《动物狂欢节》。作曲家在奥地利的小城库尔迪姆休养时，应正在当地策划狂欢节音乐会的法国大提琴家夏尔·勒布克的约请而作此组曲。组曲共十四段，皆以漫画式笔调、戏谑讽刺的色彩写成，唯有第十三曲《天鹅》是例外，也只有这一曲是作曲家生前认可出版、演出的。1905 年，俄罗斯女舞蹈家巴甫洛娃据此音乐演绎了《天鹅之死》。象征端庄高雅、不屑旁骛的天鹅的优美旋律浮游在分解和弦勾勒的盈盈碧波之上，使人有超脱尘世喧嚣，化入纯净境界之感。

## 93. 拉赫玛尼诺夫：升 c 小调前奏曲，Op.3 No.2 (Prelude)

乐谱见第 273 页

拉赫玛尼诺夫写有作品 23 的十首前奏曲(1901)和作品 32 的十三首前奏曲(1910)。在此之前(1892 年)，他在莫斯科音乐学院毕业时所作《幻想小品集》(作品 3)中还有一首(小品集的第二首)前奏曲，就是这一首《升 c 小调前奏曲》(所以他也写了二十四首前奏曲)。这首前奏曲在写作当年的 10 月 9 日，在莫斯科电子博览会的音乐会上首演，成为 19 岁的拉赫玛尼诺夫在世界乐坛的“注册商标”。

继承拜占庭传统的俄罗斯到处是东正教的教堂，教堂的钟声此起彼伏，相互呼应，蔚为壮观。这给了作曲家很大的启示，前奏曲的首段就是震撼人心的钟声和荡漾在空中的钟声的回响(用弱音踏板)。中段(第 15~43 小节)也许是这些钟见证的历史际会风云吧？第 44~55 小节是由双手(四行谱)以振聋发聩的 *fff* 力度撞击出的钟声。(显然听者的位置离钟太近了！)第 56 小节后，惊心动魄的振动似乎依然萦绕，而泛音则随风飘散直到第 62 小节的 *ppp*。

也有作政治性的解读，不妨存此一说：钟声象征沙皇的统治(是否由《萨赫拉查德》——《天方夜谭》引起的联想)，中段为被压制得喘不过气的俄罗斯知识分子的戾气。(时年离 1905 年的俄国革命还有 13 年，19 岁的作曲者是否有此政治敏感，演奏者可以自作判断。)



## 94. 格拉那多斯：田园风的西班牙舞曲，Op.5 ( Villanesca )

乐谱见第 278 页

格拉那多斯( Enrique Granados, 1867~1916 ), 西班牙“古典音乐会协会”( 1900 ) 创办人, 翌年又创办格拉那多斯学院, 是提倡“民族乐派”的作曲家。

演奏这首乐曲时, 双手需不断穿梭交叉, 以模仿民间乐器和风铃。这样的“乡村歌曲”难以使人想象为舞曲( 尤其是西班牙舞曲), 倒像是给人以田园耕织生活的图景展示( *alla pastorale* ), 曲中风铃的叮当声自始至终不绝于耳。中段( 第 83~98 小节, *g* 同名小调) 是西班牙乡村歌曲必有的“叠歌”( *Refrain* )。我们知道, 西班牙弗拉明戈的本质是对苦难的感受, 从这点看, 叠歌确实是民族的, 是西班牙的。

右手有大量的逆指( 即 2、3、4 指从 5 指上方越过) 操练, 这在巴洛克时期本来是羽管键琴演奏者常用的一种指法习惯。

## 95. 皮尔奈：小夜曲 ( Serenade )

乐谱见第 283 页

皮尔奈( Gabriel Pierné, 1863~1937 ), 法国作曲家。

这首小夜曲采用了西班牙卡丘查( *Cachucha* ) 的舞曲节奏并贯穿始终, 因此没有段落划分的感觉, 似乎一气呵成, 替代段落感的是内部调性不停的转换。对于  $\flat A$  大调来说, *C* 是它关系小调(*f*) 的属和弦( 如第 33、第 44 小节), 然而它时而以小和弦形式出现( 如第 10、第 40 小节), 时而以  $\flat C$  大调( 第 19~24 小节“扩大的 *C* 调”) 的身份出现, 很精彩。

乐曲大致的结构划分为: *A* ( 第 1~32 小节) — *B* ( 换 *C* 大调处, 第 33~49 小节) — *A* ( 第 50~76 小节) — 延续到结尾( 第 77~85 小节)。

既然为小夜曲, 总的音量是不大的, 就像一把吉他那样, 但就在这不大的音量中充满着年轻人的激情和抒情。

## 96. 德沃夏克：幽默曲, Op.101 No.7 ( Humoreske )

乐谱见第 287 页

德沃夏克 1891 年被剑桥大学授予荣誉音乐博士学位, 同时被布拉格大学( 音乐学院) 聘为作曲教授, 不久又接到珍妮特·瑟伯夫人来函邀请他担任纽约民族音乐学院院长。1892~1895 年在征得布拉格大学的同意后, 他赴美上任。其间他最有影响的作品是 1893 年的交响曲《自新大陆》。1894 年他利用暑假回了一次南波希米亚维索卡的乡间别墅, 这所别墅是他 1884 年用《圣母悼歌》的稿酬和在伦敦成功演出的收入购置的。在美国获得的印象给了他灵感, 他把它速写成钢琴曲《幽默曲八首》( *Op.101* ), 本曲为其中第七首, 克莱斯勒移植为小提琴曲后愈见风靡。

*gracioso* 除有优美雅致的意思, 也可解释为“诙谐”“俏皮”, 加上轻巧( *leggiero* ) 的提示, 基本形象已非常明白。中段的更慢( *più lento* ) 兼有 *legato* 的倾向。有人考证第 16 小节的  $\flat B$  (  $\flat G$  调中的降三音) 是黑人音乐的证据, 从作者特别加上重音记号、*ff* 与和声的运用、连线的节奏位置来看不无道理, 这里可特别予以关注。

## 97. 马斯奈：颂祷 ( Angelus )

乐谱见第 290 页

本曲节选改编自马斯奈写于 1874 年的管弦作品《如画场景》。马斯奈写有七首乐队组曲, 这是第四组曲( 共四曲: 1. 进行曲; 2. 舞曲; 4. 吉卜赛的庆典) 中的第三曲。Angelus 原指每天早中晚随着祈祷钟敲响而唱的颂歌, 故有译称“祈祷钟”。乐谱术语用了 *devoto* 这个词, 表示“虔诚的”就是这个原因。

此曲借用这种形式展示了包含钟声萦回的田园风光, 对应圆号吹奏的单声部或四声部的旋律, 是对大自然的赞歌( 颂祷可理解为“对胜景的歌颂”)。曲谱中的震音( *tremolo* ) 不是“雷声”, 也没有制造紧张气氛的诉求, 所以左右手都不能太快、太密, 右手甚至可当作歌唱的旋律音来对待, 表示钟声在空中的回响。

## 98. 李斯特：爱之梦, No.3 ( A Love Dream )

乐谱见第 294 页

这是 1850 年李斯特根据三首歌曲写作的《夜曲三首》( *S.541* ) 之三。第一、二首分别为德国诗人乌兰德的《崇高的爱》和《幸福的死》, 第三首是弗莱里格拉特的诗作《尽情地爱》。

弹奏总的要求是甜美( *dolce* )、如歌( *cantando* )、富有表情( *con affetto* )。第一次呈示旋律安排在最富情感的男高音声部( 内声部, 第 1~25 小节), 呼吸的加速自第 13 小节起, 由降六级(  $\flat F=E$  ) 的踱步, 引启了到  $\flat A$  主和弦的大三度回归, 并顺势沿



C (第 16 小节) — E (第 18 小节) —  $\flat A$  的属 ( $\sharp D = \flat E$ ) 的轨迹完成了三度循环的调性变换, 从而以结实有力的触键 (*robusto*) 引出焰火般的华彩高潮 (上行时三个音为一组, 有两组半; 下行时以反复的两个音为一组, 有四组)。

第二次呈示在 B 大调上, 在此之前的第 22~23 小节已有准备, 旋律在高音部打开。由于高了增二度, 显得生机勃勃 (*animato*)。从第 37 小节起, 再次踏上 C—E (节奏加紧 *string*) —  $\flat A$  (第 50 小节) 的浪漫派谙熟的路径, 此时的音乐已变得非常热情 (*appassionato assai*), 终于在第 59 小节上爆发为以半音下滑为特征的第二华彩句。之后, 左右手有异有同地引出第 61 小节上第三次和谐 (*armonioso*) 的呈示, 直到第 85 小节, 音乐的诗意、激情与和谐皆备, 并且不乏李斯特式的令人眼花缭乱 (但愿不是望而却步) 的炫技机会。

### 99. 格里格: 挪威舞曲, Op.35 No.2 (Norwegian Dance)

乐谱见第 300 页

这首二拍子的舞曲是格里格 1881 年写的四手联弹钢琴曲 (作品 35, 共四首) 中的第二首。其他三首均为快板, 唯独这首是“宁静 (*tranquillo*) 而优雅 (*grazioso*) 的小快板”。六度大跳和附点使音乐在优雅中略显俏皮的性格, 第 9~12 小节左手织体伴随着右手密、紧的十六分音符乐句也有了变化。这里的元素构成了第 25~48 小节 B 段的音乐: 十六分音符乐句在第 25~26 小节见于低声部, 在第 29~36 小节见于高声部, 已改变的织体见于第 27~28 小节, 此处显示出舞曲性格, 情绪上见于第 33~36 小节——这与“宁静而优雅”形成对照。

格里格对挪威民间音乐的注意和浓烈兴趣源于 1869 年的一个发现——一本名为《古今山歌旋律》的挪威民间音乐集。管风琴师林德曼早在 1853 年就据此出版了钢琴曲集, 1867 年又出了第二本。谢鲁尔夫 (参见第 37 曲、第 141 曲) 也于 1861 年、1867 年先后出版了《挪威民间舞曲选二十五首》和《挪威民歌集》。格里格除了这组四手联弹, 还在后来的六十六首《抒情小品》中, 多处反映出他的学习心得。

第 9~11 小节有逆指、滑指等非常规用指, 在动作精准的同时, 不要妨碍句子的连贯。

### 100. 埃尔加: 爱的问候 (Salut D'Amour)

乐谱见第 302 页

英国作曲家埃尔加 (Edward Elgar, 1857~1934) 于 1889 年结婚。这首 1888 年他为心上人的生日而写的钢琴曲 (Op.12, 也有小提琴和钢琴、小乐队的不同版本) 以其真挚的柔情征服了他的爱人卡罗琳·艾丽丝·罗伯茨, 也征服了所有的音乐爱好者。1992 年小提琴家帕尔曼发行的一张碟片就叫“爱的问候”。

毫无疑问, 这是练习“唱音”的曲目, 同时, 要按照谱面表现左手动力型的音型, 免不了踏板的配合。乐曲的高潮在短节奏型 (第 25~49~56 小节, e 小调, E 大调) 后再现主题的展开处 (第 68 小节起), 这里使用了极少见的、藉以传达复合情感的旋律大调的和声, 那绵绵不尽、滔滔不绝的句式, 直到第 82 小节  $\curvearrowright$  后延伸的两小节。第 85 小节的尾声中 (第 87~88 小节、第 91~92 小节) 有冉冉上升的复调因素, 把它恰如其分地做出来会使结局更圆满。

### 101. 格里格: 安妮特拉舞曲 (Anitra's Dance)

乐谱见第 305 页

这是戏剧配乐《培尔·金特》(Op.23) 中第十六选段的钢琴改编曲。1888 年格里格从二十三选段中选出四段编成《培尔·金特第一组曲》(Op.46), 包括: 1. (摩洛哥海边的)“朝景”; 2. (培尔·金特的母亲)“奥塞之死”; 4. “在山妖的洞窟中”。本曲为第三首。原剧中第四幕培尔·金特在非洲发财、被抢劫一空后, 混入阿拉伯人的部落。他谎称自己是先知, 并与酋长之女安妮特拉交往。这段轻盈绮丽的安妮特拉的独舞借助于玛祖卡强调第三拍的特点 (见 *tr* 处) 表现出酋长女儿的性格。第 12 小节出现的升四级音, 既来自挪威民间, 也成为格里格的音乐语言特征之一。第 15~18 小节双手呈八度跳音处, 旋律 (也包括指法) 巧妙地以混淆二拍与三拍表现了舞者的迷惑力, 这里要注意不能按每小节二拍处理, 仍需弹成三拍。B 段 (第 39~84 小节) 以三个层次营造出扑朔迷离的感觉。第 39~54 小节是安妮特拉的气场 (或曼妙身段) 与培尔·金特亦步亦趋的注视目光; 第二层 (第 55~68 小节) 是大小调的色彩变幻; 第三层 (第 69~84 小节) 在改换调性的同时, 是带有舞曲律动的双手模仿复调 (实际是乐队的写法), 培尔·金特已经身不由己, 而这里也是技术上需要加以克服的地方。之后是稍有变化的 A 段再现。

### 102. 夏米娜德: 披巾舞曲 (Scarf Dance)

乐谱见第 308 页

这是一首学习“弹性速度” (*Rubato*) 极好的材料, 乐曲结构为 AA' BA' BA'。



所谓“弹性速度”是指时间被“挪用”，即小节内的各拍是不均衡的。比如第一小节中的四个八分音符可处理成“由慢而快”，但据 *legato* 的提示，它们应当统一在一个动作中。这样的处理恰好与 B 段（第 33 小节起）初始两小节的处理（精致的 *delicamento*、生气勃勃的 *animato*）相契合，只是 *staccato*（跳断）与 *legato* 的触键方式有所对比。

更强烈的对比在第 37 小节和第 45~46 小节的带强音记号的 *f* 处，这里原来有一个术语 *risoluto*（果断地），要很妥切地及时转换回来。

A 和第一个 A' 的结尾可以“轻描淡写”，以表现丝巾的质地，最后一次的 *fz* 是表示“舞蹈结束了”。

有关夏米娜德的介绍可参见本书“70. 夏米娜德：奉承者”。

### 103. A. 鲁宾斯坦：F 大调旋律，Op.3 No.1（Melody in F）

乐谱见第 310 页

作于 1852 年的《两支旋律》（Op.3）中的第一支是这位创办了圣彼得堡音乐学院（见“63. A. 鲁宾斯坦：浪漫曲”）的俄罗斯钢琴家、作曲家最为人知晓的一首。它的旋律由左右手合成。（注意：右手的旋律音在拇指承担的女低音，即右手和弦中最低的那个音，无论 A 段还是 B 段都是如此。）

曲意一言可蔽之：把游者顶到高处，容它自由落体；B 段则让“他”自己努力登高，领略高处的不同感受。结构也并不复杂：A（1~16）A<sup>1</sup>（17~32）B（33~48）插一（49~56）A<sup>1</sup>（57~72）B（73~88）插二（89~96）A<sup>2</sup>（97~121）尾声（122~134）。框内结构完全相同，区别只在“插句一”是一个八度的半音下行，而“插句二”是一个八度的半音上行。A<sup>2</sup> 自第 49 小节起有一个小的展开。尾声则是主导动机在三个八度上的模进。

### 104. 格里格：奥塞之死（Ase's Death）

乐谱见第 314 页

这是戏剧配乐《培尔·金特》（Op.23）的第十二选段，《培尔·金特第一组曲》（Op.46）中的第二曲（见“101. 格里格：安妮特拉舞曲”）。第三幕末尾，一直没有得到儿子照顾，甚至得不到儿子音讯的老母亲奥塞突然见到归来的儿子培尔·金特，并且听他天花乱坠地吹嘘神奇的经历，她相信了，心满意足地离开了人世。

这段悲痛的行板（*Andante doloroso*）与贝多芬、肖邦的《葬礼进行曲》齐名。开始的主题实际是由第二个主题（第 25 小节）派生出来的。第 27~28 小节表明的“四音列”——下行的大二度、大二度、小二度——在西方音乐语境中本来就与“死”的永恒主题相关，但在这里升华了，用了大和弦，象征死去的奥塞去了天堂，很美，很安静，至于送葬的人们还是应当回到原处（小字组的 b）。

### 105. 柴科夫斯基：浪漫曲，Op.5（Romance）

乐谱见第 316 页

柴科夫斯基在不同时期都写有声乐体裁的浪漫曲（如 Op.6、16、25、27、28、38、47、57、60、63、65、73）。这首钢琴演奏的《浪漫曲》是他于 1868 年为女钢琴家、他的朋友代辛·阿尔托所作的（Op.5），旋律更委婉动人，也显得坦率真挚。乐曲采用船歌式的织体，是作者陶醉其间的自然流露。

但是，在第 32 小节，左手出现了一个新的节奏型，随着四小节的加快（*accelerando*）把音乐带入精力充沛的快板（*Allegro energico*），中间的旋律不禁使人联想到《四季·八月（收获）》，这是与 A 段有异曲同工之妙的 B 段（第 32~58 小节）。经过六小节过渡，再现的 A 段和 B 段都有所精简，音乐忽然进入了完全意外的轨道，“刹车”的结局更令人意外：这是一个离奇的穿越——一句毫不相干的咏叹宣告浪漫到此为止。

### 106. 夏米娜德：足尖舞曲（Pas Des Amphores）

乐谱见第 322 页

这是一段可用于表演芭蕾舞脚训练（双手叉腰）的音乐。夏米娜德擅于用 *rubato* 进行节奏处理（见“102. 夏米娜德：披巾舞曲”）的特点在这首需要有严格节律的非音乐会舞曲中仍有表现：像第 9、第 13 小节并非如记谱那样第一拍八分音符，第二、三拍三连音，而是一个“由慢而快”的过程，包括次小节第一拍上的音；再者，像第 17 小节末到第 22 小节第一拍的“加紧”（*stringendo*），也是在一气呵成中有速度变化的：先加紧，后趋慢，以与后面段落的进入衔接。

曲首提示的“玛祖卡节奏（舞步）”（*Mouvement de Mazurka*）是为着配合舞蹈动作，这与格里格所作《安妮特拉舞曲》中



借玛祖卡的重音显示人物性格的目的、作用有所不同。

结构: 引子(1~5) A(6~36) | B(37~57) A(58~72) | B(73~93) A(94~124) 尾声(124~130), 这是一种轴对称的结构。

### 107. 伊林斯基: 摇篮曲, Op.13 (Cradle Song)

乐谱见第 326 页

伊林斯基(Alexander Ilyinsky, 1859~1919), 俄罗斯作曲家, 学于德国柏林, 1885年起任莫斯科爱乐协会学馆教授。

这首听来颇觉耳熟的《摇篮曲》出自组曲《努尔与安妮特拉》(Op.13)。安妮特拉(见“101. 格里格:《培尔·金特》”)为阿拉伯酋长的女儿; 努尔(又作“努埃尔”)为苏丹南部沼泽地和热带草原以养牛为业的居民, 相当于非洲牛仔的意思。

以为六个降号看谱麻烦完全是个错觉, 对于五声音调(A段)来说, 这是一个比C调还要方便的调, 而且调性感觉对摇篮曲也合适。中段 $b_e$ 小调, 具有副爱奥尼亚(即从 $3-3$ 的小调式)的特征。整个音量始终在 $p$ 的级别, 偶尔感觉到呼吸的微小起伏。

### 108. 波尔蒂尼: 淙淙山涧 (Murmuring Brook)

乐谱见第 328 页

波尔蒂尼(Edward Poldini, 1869~1957), 匈牙利作曲家、钢琴家, 学于布达佩斯和维也纳, 作有大量钢琴曲, 如那首惟妙惟肖的《音乐盒》、颇见性格的《小淘气》等。

此曲表现涧水的情趣: 句末的大跳俨然水漫过石的情状, 行进中的音阶因受阻而暂停或放缓了速度, 酷似汨汨水流。

小曲除了可以训练手指敏捷的素质, 还涉及听觉和手的习惯性反应。“Veloce”不是要把“敏捷”仅当作速度问题, 它还包含着音乐的活力。因为依据右手的潜在和声暗示, 左手很可能“自作聪明”地自动用错和声。实际原作的和声安排是主主主属——属属属主, 余下类推。

### 109. 莫什科夫斯基: 旋律, Op.18 No.1 (Melody)

乐谱见第 330 页

莫什科夫斯基(1854~1925, 波裔德国钢琴家)和创办莫斯科音乐学院的尼古拉·鲁宾斯坦都在德国师从库拉克(Theodor Kullak, 1812~1882, 德国钢琴教师, 1842年时是车尔尼的学生, 见第80首的注释)。论气息, 论音乐的通达, 这首小品在莫什科夫斯基的作品中(包括练习曲)未必上乘, 就是与格律相近的A. 鲁宾斯坦的《F大调旋律》比较, 也有斧凿过多之嫌。曲子并不难, 可作视奏材料(a a b a), 找到连续切分的感觉就行。凭借这个感觉, 在第69、71、73、75小节三连音加入时也易于驾驭。

### 110. 戈达尔: 摇篮曲 (Berceuse)

乐谱见第 332 页

这位1849年生于巴黎、1863年学于巴黎音乐院的法国作曲家、中提琴家写过八部歌剧, 只有《约瑟兰》(Jocelyn, 1888)因剧中这段男高音的摇篮曲还偶尔被人提到它的剧名。这首摇篮曲的旋律实在太好了, 让人过耳难忘。

剧中的第二幕, 在鹰盘踞的山洞, 有着空旷和回响的场效, 这就是第一段音乐(第1~32小节)的内涵。第16小节是约瑟兰的自言自语(parlando, 表示“说话似的”)。当他爬出洞口, 对孩子的思念袭来, 便唱起这支动人的《摇篮曲》。所以, 它有别于哄宝宝入眠的摇篮曲, 而带有卡伐蒂娜(宣叙调中的咏叹调)的性质。

### 111. 李斯特: 安慰, S.172 No.5 (Consolation)

乐谱见第 334 页

1849~1850年间, 李斯特写了《六首安慰曲》(S.172), 相当于六首“夜曲”。第三首( $bD$ 大调)是人们常演奏的, 此曲是六首中的第五首。最初左右手上的三个音是乐曲核心的动机。全曲为开放式的前后两段(第1~21小节, 第22~50小节)加上终止式(第51~59小节)。前段的活跃(con anima)自第12小节起, 它是由G(12)—e(14)—C—(16)—E(19)的频繁转调造成的, 尤以第19小节的意外进行而中止。后段沿用了前面大—小调兼用的成功套路, 按上四度的方向变化: E(22) $\sharp c$ (28)—A(32) $\sharp f$ (34)—D(36)—E(39), 在此可以明显感受到核心动机(在左手声部)的积极参与, 从第39小节直至进入尾声的第51小节(以及第52、54、55、56、57小节), 有始有终。

### 112. 圣—桑: 玛祖卡, Op.21 No.1 (Mazurka)

乐谱见第 336 页

这是一首很好玩又有趣的g小调玛祖卡。结构为: A(第1~44小节) B(第45~100小节) A<sup>1</sup>(第101~156小节)。



为了突出玛祖卡的第二拍重音,第1~12小节、第29~44小节中,每小节的第二拍都加上g小调的属音D,特别是在后段(第29~44小节),D见于低声部的最高音。中段则可在g音上看到这种“不舍”的情结,虽然这时已处于<sup>b</sup>B大调的语境;另一方面,中声部半音上行的“毛细作用”引人注目,其实它只是前后两段下行运动的反向表现。

B段告别了g小调,换成了G大调,也似乎告别了玛祖卡而转投圆舞曲的门下,沉醉于温柔的(dolce)咏唱,其实玛祖卡具标识性的第二拍还在。第77~92小节左手第一拍不能犹豫,小节线前后的五个音应是连续的,回g小调(第101小节)处的重音不能在第三拍的和弦上,也不在后半拍的落键音上,很明确,应该在第二拍上。

A段中双手交叠的地方可以右下左上,以利于左手的移动。

### 113. 勃拉姆斯:圆舞曲(Waltzes)

乐谱见第340页

本曲集从勃拉姆斯1865年写的一组圆舞曲(《十六首圆舞曲》Op.39)中选了六段(第二、三、五、八、十五加开头,selected是“混成曲”之意,指既可连续演奏,也可单独演奏的松散集合)。这几段(除了第五段)都具有圆舞曲前身——连德勒(Ländler)的性格,即打三拍而不是打一拍,或者说像小步舞一样是“走舞”不是“跳舞”,是“转舞”不是“旋舞”。所以,勃拉姆斯的圆舞曲没有施特劳斯的华丽,当然也没有肖邦的韵味十足(有一些是供音乐会用的,不是伴舞的),更像舒伯特的。序曲提示“精准的(giusto)速度”指的就是明确的三拍感,第二曲、第三曲(更慢些、更快些)的piu也都是相对于这个“精准”而言的。维也纳大学的音乐评论家,一个很严谨的人汉斯力克很欣赏勃拉姆斯的乐风,作曲家就把这一组圆舞曲献给了他(勃拉姆斯是在维也纳写的)。

圆舞曲中第十五首最负盛名,既有连德勒的朴素,又有维也纳人熟悉的味道。

### 114. 梅耶尔-海尔蒙德:玛祖卡,Op.40 No.2(Mazurka)

乐谱见第345页

梅耶尔-海尔蒙德(Erik Meyer-Helmud, 1861~1932),俄罗斯歌唱家、作曲家。

这首曲长143小节的玛祖卡有着“对称”的结构:A(1~16)B(17~32)A(33~48)C(49~84,有四小节补充)A(85~108)B(109~124)A(125~143),比较自然地体现着玛祖卡的节奏特点,除了强调第三拍(如第1、第14、第49小节)、强调第二拍(如第16、52、56、60、64小节)也常见于第一拍(如第1、第18小节)上的重音。尤其可注意的是按音乐本身第18小节是个第一拍的强拍(非常有个性化的“滑步”),然而,作者要求在前一拍(第三拍上)给予重音,很有创造性,也颇具戏剧性,这与第26小节的音乐秉性是一致的,应可理解。

### 115. 德彪西:幻想曲(Rêverie)

乐谱见第349页

这是德彪西于1890年出版的作品。开始时,左手有别于一般琶音的运行轨迹,即营造出《幻想曲》飘忽的氛围。右手也一样,是一种冥想的、梦幻的(sognando)境界。直到第9小节,演奏者才明白自己正在演奏的曲目是F大调的。“梦”的重复和变异分别见于第76小节(相当于变化再现)和第11、第19小节,第35小节出现在中低声部的旋律亦可视为主题的派生。

深度睡眠按说不会做梦,然而这里只是艺术的描述。第51小节的B段完全摆脱了“晕乎乎”的音型,进入了未曾到过的境地,这场景在结束前的第92小节将再次出现。而第59小节(E大调)更是身不由己地“现身”于令人愉悦的、被灯饰占据的光亮、温馨之中。甜梦不会长久,它总会回到浅梦(第76小节)和知道自己将醒来的第101小节。

### 116. 帕德雷夫斯基:古风小步舞曲(Menuet E'Antique)

乐谱见第353页

帕德雷夫斯基(Ignacy Paderewski, 1860~1941),波兰钢琴家,师从列舍蒂斯基。他还是作曲家,并且是音乐家中不多见的政治活动家,第一次世界大战后的1919年曾任波兰第一届政府总理兼外交部长,1940年又被选为议会会长。

他作有三十一首钢琴曲,此曲是他六首钢琴小品《音乐会用幽默曲》中的第一首(Op.14, 1887这一年是他近五十年的职业演奏家生涯的开端),是模仿“莫扎特风格”的戏作,他奏给一位迷莫扎特的好友听,好友果然被骗。小步舞曲原本是古典时期的曲种,吕利(1632~1687)开始用于组曲\*,海顿和莫扎特把它作为交响曲的第三乐章。装饰又是出于弥补那个时代古钢琴的不足而设计的典型手法。帕德雷夫斯基以这两个典型来表现古典的乐风,这便是演奏此曲最重要的标准——典雅的小

\* 在巴赫的《法国组曲》1、2、3、4、6,《英国组曲》4,《帕蒂塔》1、4、5中均可见。



步舞速度和细腻而轻松的装饰。

考虑作者幽默曲的出发点和中段“辉煌的”(Brillante)提示,触键宜强调颗粒性。

### 117. 勃拉姆斯: 匈牙利舞曲, No.5 (Hungarian Dance)

乐谱见第 358 页

勃拉姆斯在 1852~1869 年间写了二十一首四手联弹的《匈牙利舞曲》,准确地说是“吉卜赛舞曲”。除个别曲目被改编成管弦乐曲外,前十首还被作者改为钢琴独奏曲,所以,尽管演奏者很熟悉本曲,演奏起来也会有一定难度。

《匈牙利舞曲第五号》作于 1858 年前,是匈牙利舞曲中知名度最高的。原谱没有提供表情提示,如果要加,可以是 *con fuoco* (热情地)和 *scorrendo* (流畅地)两者兼有,这是吉卜赛典型的性格。它基本的 *f* 力度不是仅靠浑厚的和弦提供支持,而是重拍低音连到琶音演奏(*arpeggio*)顺势接低音特强音组合构成,有着不可漠视的强大气势,而这种气势对勃拉姆斯来说至关重要。轻乐句则往往作为调剂出现(第 13~15 小节、第 41~44 小节),以确保 *f* 力度的继续有效。

从第 33 小节的第二主题已看到吉卜赛的身影,中段(第 49 小节起,  $\sharp F$  同名大调)完全是恰尔达什舞快速的“弗利斯”,热烈、奔放。在勃拉姆斯之前,钢琴家莫谢莱斯已在作品 41 的 E 大调《大奏鸣曲》中使用了这个曲调。这里的重音不好掌握,做好了,味道也就出来了。

### 118. 拉赫玛尼诺夫: 浪漫曲 (Romance)

乐谱见第 362 页

这首浪漫曲似乎一下子把不到它的脉,但只要排除两个障碍便可正常读谱演奏了。第一个是开始的四小节,乐谱的形态很容易使人以为是用和弦(和声)在铺垫一种气氛,实际上这里还是旋律,只是像肖邦很喜欢做的那样,在节奏组合上与节拍不一致。节拍为三连音的三拍(九个单位),而旋律是四个一组(65 $\dot{1}$ 7 - 3265 - 4376……)。拉赫玛尼诺夫是给这些旋律着了些色彩,希冀取得一种悦耳(*harmonioso*)的效果,节奏的不一致和色彩的干扰会造成如梦的状态(*In dreaming manner*)。第二个不难识别的障碍是声部,在第 13~18 小节中,要善于找到并奏出隐藏在中间的旋律(第 12 小节和第 13 小节的第一拍都是  $\flat B$ )。

就像画家画完要署名加盖印章一样,拉赫玛尼诺夫在第 21~22 小节应用了俄罗斯作曲家往往会用的降二级(这里表现为降七级小和弦),旋律则为下行时极少见的旋律大调。最后两小节则用了增三和弦,这也是少见,从而造成此和弦的升五音( $\sharp B$ ),与旋律大调中的降六级音( $\flat C$ )是一回事。

### 119. 格里格: 春之舞, Op.38 No.5 (Spring Dance)

乐谱见第 364 页

此曲为格里格《抒情小品》(参见“69. 格里格: 情歌”)第二集(Op.38)中的第五曲,作于 1883 年,嬉戏的快板(*Allegro giocoso*)。左手空五度的基本音乐形象源自挪威的哈丁费尔琴(*hardingfele*),这是一种外型像小提琴,较小,琴马较平的民谣伴奏乐器。除了四根弦(定弦不同于小提琴),还有四至五根金属共鸣弦。

演奏风格集中在装饰音上,特别要注意谱上标记的重音。

格里格的创作手法很多受启于舒曼和丹麦作曲家加德(1817~1890),作曲家的《抒情小品》第六集第二曲的题目就是《加德》。

### 120. 戈达尔: 晨曲 (Au Matin)

乐谱见第 365 页

与格里格《培尔·金特》第一组曲中的《朝景》相仿,戈达尔这支晨歌也是抓住一个意象反复地铺染。早晨给人最明显的感觉是它的光亮、温暖,同时复合着气温尚未升高的清凉,这两个特点是构成全曲基本材料的出发点。本曲结构如下:

引子  $\overbrace{A \quad B} \quad \overbrace{A \quad B} \quad | \quad A^1 \quad A^1 \quad B^1 \quad B^1 \quad | \quad B^2 \quad B^2 \quad \text{尾} \quad ||$   
 (1~4) (5~13) (13~21) (22~30) (30~38) | (39~42) (43~47) (47~55) (55~63) | (63~71) (71~79) (79~87) ||

不难发现:①全曲都是复句,②第 63 小节之后的展开(或者说“大尾声”)用的都是 B 的材料,要求安静(*tranquillo*)、带幻想性(*con fantasia*)。把每个短句的尾音串连起来,是个倒转的“四音列”——大二、大二、小二,相当于大调的后半截——然后自然返回。句末的 G 音也就是第 80~85 小节(尾)始终维系的那个音,它是  $\flat E$  大调中的三音,有着无限想象和延伸余地的三音。



# 目 录

教学导读 ..... 姚方正 I

## 220 首钢琴曲(第二部分)

63. 浪漫曲(Op.44 No.1) ..... A. 鲁宾斯坦 184
64. 斗牛士与安达卢斯(Op.103 No.7) ..... A. 鲁宾斯坦 186
65. 渐 强 ..... 拉 松 189
66. 西班牙舞曲(Op.12 No.1) ..... 莫什科夫斯基 191
67. 梦幻曲 ..... 沃姆塞 194
68. 安 慰(Op.19 No.6) ..... 列舍蒂茨基 198
69. 情 歌(Op.43 No.5) ..... 格里格 200
70. 奉承者 ..... 夏米娜德 202
71. 春 籁 ..... 辛 丁 205
72. 剪 影(Op.8 No.2) ..... 德沃夏克 211
73. 在森林里 ..... 波尔蒂尼 212
74. 小夜曲(Op.15 No.1) ..... 莫什科夫斯基 214
75. 蝴 蝶(Op.43 No.1) ..... 格里格 216
76. 幽默曲(Op.10 No.2) ..... 柴科夫斯基 219
77. 海 滨(Op.38 No.3) ..... 勃鲁曼菲尔德 222
78. 梦 幻(Op.9 No.4) ..... R. 施特劳斯 224
79. 浪漫曲 ..... 延 森 226
80. 音乐瞬间 ..... Ph. 夏文卡 229
81. 小夜曲 ..... 奥尔森 232
82. 小 花 ..... 麦克道威尔 234
83. 摇篮曲(Op.2 No.2) ..... 德尔布鲁克 236
84. 浪漫曲(Op.2 No.2) ..... 拉 夫 238
85. 无词歌(Op.2 No.3) ..... 柴科夫斯基 242
86. 优雅圆舞曲(Op.54 No.1) ..... 德沃夏克 245
87. 徐徐的微风 ..... 延 森 250
88. 夜 曲 ..... 鲍罗丁 256
89. 无词浪漫曲(Op.17 No.3) ..... 福 雷 258
90. 苏格兰音诗(Op.31 No.2) ..... 麦克道威尔 261