

# 世界钢琴名曲 220 首 教学版

韦尔 编      姚方正 注



3

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

第三册



 **SMPH**  
上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

## 教学导读

### 121. 尼莫奥斯基: 玛祖卡舞曲 (Alla Mazurka)

乐谱见第 370 页

俄罗斯作曲家尼莫奥斯基(A. Nemerowsky)的玛祖卡有点像舞蹈基训的伴奏,第一主题(第 1~8 小节)有吉卜赛性格的影子,第二主题(第 9~24 小节)不可回避地泄漏了作者俄罗斯的血统。中段(第 25~40 小节,第 41~56 小节)在 a 小调的关系大调(C)上,是清晰的玛祖卡舞步,两段完全重复。之后便是第一主题和第二主题的再呈示。

拥有强大的舞蹈弹性感觉和熟练的音阶、琶音技术,可以轻松完成此曲的弹奏。

### 122. 拉克: 卡巴莱塔 (Cabaletta)

乐谱见第 374 页

法国作曲家拉克(Theodore Lack, 1846~1921)的这首《卡巴莱塔》可以让我们形象具体地了解卡巴莱塔这一曲体。它原指节奏简明、不断反复的短歌,因为出现在歌剧中,故有“小咏叹调”的称谓(其实可以与歌剧无关,比如这首器乐曲)。它还有一个浑名叫“跑马歌”,出典是意大利语的 Cavaletta,与 Cavallo(马)相近,而且音乐的速度又是快的,但它常有的三连音在这首乐曲中没出现。曲子中八分音符的节奏填充,保证了整首乐曲的精神饱满,充满活力(con spirito)。

此曲以八小节为单位,结构是 a a b a b a | c (49~64) | a 尾声(73~76)。其中 b 和 c 的素材都与 a 相关,且都为 a 的属调( $b^bE$ ),长度为十六小节的中段 c 的内部结构不是均分的(4+6+6),拉克用一个“超长”的音型模进导向了主题的再度呈现。

### 123. 马斯奈: 旋律 (Melodie)

乐谱见第 378 页

这段旋律是马斯奈二百多首歌曲中被公认为写得最好的一首,原名《悲歌》(Elégie),是 1873 年为列康特·里尔的戏剧《伊里涅斯神》(Les Erinnyes)所写配乐(Op.10)中的一首独唱曲:“往日的欢乐伴绿色的春光一同逝去,寒冷的秋风使心变得更加凄凉。”此曲被改编为管弦乐曲、大提琴和钢琴曲。钢琴曲中的旋律在左手,应能想象出大提琴演奏的效果。

此曲对左手的唱音,尤其对“反拍子”的节奏感训练是非常好的素材(例如第 9~12 小节)。

尾声中(第 26~27 小节)有独奏与伴奏的卡农式呼应,是个有分寸的渐弱大趋势中的小高潮。

### 124. 卡冈诺夫: 阿拉伯风 (Arabeske)

乐谱见第 380 页

就像《土耳其进行曲》也许与土耳其毫无关系一样,《阿拉伯风》未必与阿拉伯的音乐有什么关系。因为阿拉伯的十七律(公元十世纪法拉比制定)也好,中三度(介于大三度与小三度之间的音程)也好,在十二平均律的钢琴上是绝无可能演奏的。

所谓“阿拉伯风格”,原指建筑上的一种华丽风格,后引申到音乐上,指绮丽的色彩。比如:西班牙吉他演奏家塔雷加的《阿拉伯风随想曲》,描写西班牙格拉纳达山丘上中世纪的阿拉伯式宫殿的《阿尔汉布拉宫的回忆》。钢琴作品使用此名的有舒曼作于 1839 年的 Op.18 和德彪西 1888 年写的两首作品(E 大调、G 大调)。

对这首袖珍的 ABA(24 小节)小曲的风格不必有什么奢求(末尾两小节完全是斯拉夫的,参见“54. 卡冈诺夫: 小圆舞曲”)。然而,它的活力和对答的情趣仍可引起人们的兴趣。

### 125. 夏布里埃: 哈巴涅拉 (Habanera)

乐谱见第 381 页

此曲写于夏布里埃辞去政府职务之后三年的 1883 年。此前,他曾去西班牙旅行,纪念品之一是管弦乐狂想曲《西班牙》(España)。有人把它与杜卡的《小巫师》并提,表明作曲家是柏辽兹的直接继承者。纪念品之二即是本曲,他自己对这部作品很满意,认为:“深藏着成熟与高贵的气质。”(这气质与弱的音量所体现的自信不无关系。)后来,他自己把它改编为管弦乐曲。从乐曲的不同织体中可以窥见作曲家原先的配器设计意图。比如:第 21 小节起的铃鼓、第 52 小节的响板以及铜管在第 92 小节 *f* 处进入时与第 84 小节木管 *pp* 音响的强烈对照,等等。

西班牙有诸多节日:狂欢节、复活节、仲夏夜的圣约翰节、圣母升天节、公牛节……这首《哈巴涅拉》呈现出在节日期间



## II

西班牙人擎着双手、打着响指、扭动腰肢，浩浩荡荡沿着马德里的街道缓缓移动的壮丽情景，演奏者很难不被感染。作品中丰富的音响和动感的节奏韵律不是由作曲家写出来的，而是“听”出来的——凭印象记下来的。演奏此曲时，要把对节奏的技术性注意挪到对美的音响和对音响的风格感受的求索，特别是在 E 大调上的那一段，完全是天籁之音。

有关西班牙音乐的节奏特点可见“64. 鲁宾斯坦：斗牛士和安达卢斯”——纵向三对二的关系；也可见于本曲中第一拍与第二拍——横向的三对二关系。

### 126. X. 夏文卡：波兰舞曲，Op.3 No.1 ( Polish Dance )

乐谱见第 386 页

可参见“80. Ph. 夏文卡：音乐瞬间”。本曲的作者是成就超过其兄长的弟弟克萨韦尔，他先后在柏林和纽约创办音乐学校。在音乐教育家库克詹姆斯对他的访谈中，特别提到这首在 1917 年时“已经风行了二十五年”的波兰舞曲 (Op.3 之 1)，

这首盛名之下的波兰舞曲 (作者为德籍波裔) 以其气势和毋庸置疑的肯定语气证明了这不是一件赝品，其中无可阻遏的半音进行尤其令人印象深刻。

结构： A          B          A      |      C      |      A          B                      C                      A      |  
(1~16) (17~32) (33~48) (49~80) (81~96) (97~111, 112 休) (113~127, 128 休) (129~144)

中段(C)的转调独具色彩： $\flat E$  (49) —  $\flat$  (61) —  $\flat E$  (65) —  $\flat C$  (69) —  $\flat E$  (73~80)，有分析能力的演奏者不妨细看一下。

### 127. 波尔蒂尼：跳舞的洋娃娃 ( La Poupée Valsante )

乐谱见第 391 页

作者的介绍参见“73. 波尔蒂尼：在森林里”和“108. 波尔蒂尼：淙淙山涧”。

这首圆舞曲是一个童话故事：A 段 (第 6~37 小节)，一个天真活泼无忧无虑的洋娃娃登场，谐谑有趣 (scherzando) 是她的性格，触键要轻松、果断。第二场 B 段 (第 38~76 小节，A 调) 英俊倜傥的跳舞王子来到， $f$  是他的大胆，legato 是他的多情。他发现了什么追了上去。第 54 小节起 (F 调) 第一次对话，第 62 小节起第二次对话，大概是王子邀请她去参加舞会之类。去，还是不去？ (第 69~76 小节) 她拿不定主意。正在这时传来了一个小姑娘 (她是洋娃娃的主人) 寻找洋娃娃的叫喊声 (第 76~82 小节，D 调)，洋娃娃就跟着小姑娘回家了。不同的语气，不同的力度表情，可以把性格和情节表现得很有趣。第三场 (第 99~146 小节)，这段没有调的变化，跳舞王子很激动很开心 (cantabile, 心儿在歌唱)，第 115 小节起不断发短信，第 127 小节起洋娃娃也异常激动，但是她的电量不足了，要睡觉了。

### 128. 德尔德拉：回忆 ( Souvenir )

乐谱见第 395 页

这是小提琴的名曲，作于 1904 年。德尔德拉 (František Drdla, 1868~1944) 是捷克的小提琴家，就学于布拉格音乐学院和维也纳音乐学院，任维也纳宫廷歌剧院的首席。他还是位作曲家，师从布鲁克纳 (Bruckner) 和克伦 (Krenn)。

由于安排的巧妙，此曲似乎没有明显的节拍，加上力度变化有点“心血来潮”，让人有种捉摸不透的迷惘，其魅力就在于此。但演奏者心里的钟摆是明确的。在旋律的长音处往往有暗合的呼应，是眼前重复梦境，还是梦中重复经历？总之，有一种熟识的温馨。与 A 段沉浸在宁静中 (Tranquillo) 不同， $\flat B$  调 (第 37 小节) 上的中段显得更活跃些 (Piu Animato)，回到 D 调再现后，尾声 (Lento 处) 要体现出弦的张力，用连奏。注意倒数第二、第三小节是完全不同的速度处理，并注意保持全曲可伸缩的特点。

### 129. 理查德：夜莺在歌唱 ( Warblings At Eve )

乐谱见第 399 页

这首浪漫曲 (Romance) 的曲作者是英国威尔士的理查德 (Brinley Richards, 1817~1885)。因为题材是夜莺，故在第一、第三段有许多装饰 (回音或者是下行分解和弦)，在增加情趣的同时也赋予乐曲以沙龙的色彩。

第一段末 (第 19 小节) 不按谱上节奏弹，应有明显的渐慢 (rit.)，包括八分休止符。

第二段 ( $\flat A$  大调) 第 9 小节注意力度提示，右手控制音量的目的是在渲染背景的同时，腾出空间勾勒与左手呼应的旋律 (见重音记号)。

第三段 ( $\flat E$  大调) 第 13、14 小节的八度句应当流畅，此后的四个点： $\flat B$ — $C$ — $D$ — $\flat E$  中，最强不在  $\flat E$ ，因为要与尾声段衔接。



## 130. 布莱克: 海之波 (Waves of the Ocean)

乐谱见第 403 页

这首沙龙钢琴曲以加洛普 (Galop) 的基调和类似变奏曲的单一素材成为广受欢迎的流行曲。加洛普是一种快速二拍子的圆圈舞,擅于渲染热烈的气氛,在十九世纪中期特别流行,斯美塔那《被出卖的新嫁娘》(1866年)第三幕马戏团的场景就用了加洛普音乐。

《海之波》宏伟 (Maestoso) 而一往无前 (Introduction) 的前奏(再现段的中部也用这一素材)和 A 段、F 调的 B 段的中部技术性片断,对加洛普都起了推波助澜的作用。

全曲的结构为:

引子—A (a b a)—B (a<sup>1</sup> c a<sup>2</sup>)—A (a d 引子变体 a<sup>3</sup>) — a<sup>3</sup> 接尾声

(1~16) (17~32) (33~48) (49~64) (65~80) (81~96) (97~112) (113~128) (129~144) (145~160) (161~169~193)

## 131. 勒士霍恩: 良宵 (Good Night)

乐谱见第 409 页

勒士霍恩 (Albert Loeschhorn, 1819~1905), 比门德尔松小十岁, 柏林皇家教会学院的钢琴教师、作曲家, 写有大量钢琴练习曲。

这是一首没有“炭火气”、温馨可人的小曲, 它有点“无词歌”的味道, 和声精致、得体, 又不故作惊人状。柔和、甜美 (dolce、souve) 的感觉弥漫于全曲, 即使在稍有规模的尾声 (第 27~40 小节) 中, 也保持同样的矜持、有致。

## 132. 托迈: 纯朴的表白 (Simple Aveu)

乐谱见第 411 页

托迈 (Francis Thomé, 1850~1909) 的祖籍是毛里求斯, 他生于岛上路易港。不错, 就是非洲那个被马克·吐温称为“天堂原型”、距马达加斯加八百公里的岛国。小岛由火山喷发形成, 不及两个崇明岛大, 海滩一片银白细沙 (恰似曲名的择字), 海天一片蔚蓝, 是度蜜月的佳处。岛上的生活节奏慢似闲庭信步, 人们简直忘记了还有时间这个概念, 连已经绝迹的渡渡鸟 (地球上只有此地有过) 在这里也不再想起飞。这些均从托迈的乐曲中沁透出来。从巴黎音乐学院毕业后, 托迈留在法国从事制作, 写过一些舞剧、轻歌剧和大提琴协奏曲, 这首钢琴曲因其旋律感人而广为流传。

优美的旋律像香肠面包一样贯穿在松软的和弦织体中, 需要双手非常默契的交接, 要像毛里求斯人一样, 完全没有心理负担, 即使 B 段 (A 调) 和 A<sup>1</sup> (F 调) 稍微活跃 (animato) 一些, 也是很自然的、惬意的事。

结构的编织很有趣: a a b (A 调) a a<sup>1</sup> (F 调) a (八度) b a 尾声 (a 的因素)。作为对称中轴的“展开”, 是用 a 段素材改换调性构成的 (见上一行的下括号)。b 的后半部分要平静 (calmato) 下来, 并演变着回到 D 调。

## 133. 吉尔埃: 加沃特间奏曲 (Entr'acte Gavotte)

乐谱见第 415 页

吉尔埃 (Ernest Gillet, 1856~1940), 法国作曲家。

曲名提供了两个暗示: 第一, 这是一首过场音乐, 所以它往往有许多重复的或音型性的进行, 不要期望里面有令人满意的旋律主题, 这不难理解。第二, 它的节奏性特点是加沃特, 换句话说它的强拍和次强拍是互换的、倒置的, 这种“欧式”语法习惯可能有的人很不适应, 而且还找不到哪里有“次强的第三拍”?

可以回顾一下在“7. 戈赛克: 加沃特舞曲”中介绍过的“Ritmo”的概念。在本曲中, 第一次明确的强拍是在第 10 小节 (十六分音符句) 的 E 音上, 此后每两小节当作一小节 (四拍)。所以转为  $\frac{2}{4}$  拍的这一小节相当于“四拍”中的“第三拍”。那么开始的拍子怎么弄?

加沃特是十七世纪的舞蹈 (其实在 1589 年的法国书谱中已有记载)。这首十九世纪末的曲子没有必要与二百年前的完全类似, 此其一; 第二, 这是一首器乐曲, 而不是舞曲; 第三, 这首曲子的个性是整散结合的, 在出现  $\frac{2}{4}$  拍拍号之前可以视为“无节拍”, 后面变拍处也可同样看待。

补充一点:  $\odot$  记号 (第 8 小节) 后第一次出现十六分休止符的地方 (注意这不是独立的小节, 是被双线隔开的前一小节的第三拍), 在乐队演奏时, 这里正是指挥的手提起, 放在了“注意”的位置, 是不计拍子的。

## 134. 扬曼: 思乡 (Longing for Home)

乐谱见第 421 页

扬曼 (Albert Jungmann, 1824~1892), 普鲁士作曲家。

这是一首非常风行的沙龙曲, 结构为:  $a a^1 b b a^2 | c c^1 | a a^3$ 。其中,  $a^1$  的小有变化在旋律,  $a^2$  的变化在伴奏织体(用  $a^1$  的旋律),  $a^3$  的变化是用  $a^1$  的旋律, 但旋律低了八度, 在  $c^1$  的八度之后尤其显得深沉感人。左手需上下跨越演奏。另一处涉及跨越之处在 b 段的第 3~4 小节, 是右手跨越左手在低音区演奏, 需要给一些力度。

b 的织体决定了它的活跃性音量不放大, 尽管没有术语的标记。而 c 段是综合了 b 的活跃和 a 的歌唱的特性, 因而显得稍有激动 (piu agitato), 但也不改变悠闲的沙龙性格。在副属和弦的地方, 比如 a 段第 4 小节的  $\sharp C$  音、c 段第 5 小节的  $\flat B$  音, 把三音弹得突出一点会赢得许多感情分。

## 135. 米凯利斯: 森林里的铁匠 (The Blacksmith in the Woods)

乐谱见第 424 页

米凯利斯 (Theodor Michaelis, 1831~1887), 德国作曲家。由于他在管弦乐团中担任演奏, 对乐队的音响有很强的把握力。这首管弦乐小品是著名的三首描写性的管弦杰作之一, 另两首为艾伦贝格的《森林水车》和奥尔特的《钟表店》。本曲共五段, 原曲上写有小标题。

第一段:  $\flat B$  大调上的柔板, “在夜晚” (At night)。第 12 小节  $\flat G$  音出现时, 要有一种压力感, 其后的颤音要注意控制音量, 即使加了左踏板, 手指仍然要贴键演奏, 勿过密。颤音移到左手时 (第 22 小节) 就是第二段 “早晨” (In the morning) 的来临。这里只有四小节, 但是出现了三种鸟虫的叫声: 杜鹃 (Cuckoo)、夹杂在杜鹃声中的蟋蟀 (Cricket) 和鹌鹑 (Quail)。从第二段起包括第三段都在 g 小调上。

第三段: 活泼的快板, 显然就是 “小溪” (The brook) 的形象,  $\frac{3}{8}$  拍。十六分音符川流不息, 不时的跳音像溅起的水珠, 晶莹剔透, 其间偶尔听到杜鹃的叫声, 森林中一片生机勃勃。

第四段: 大自然的活泼生气感染了林中人, 他满心喜悦地感谢上苍的安排, 这便是 “晨祷” (Morning prayer) 的时刻。柔板带有虔诚的情绪, 这里可以使用 “音前踏板”。十小节的小憩给之前忙碌的小溪和之后兴奋的打铁以充分的调剂。进入同名的 G 大调, 也为第五段做好了准备。

第五段: 自转换成  $\frac{2}{4}$  拍的小快板开始, 这是铁匠 (Smithy) 施展身手的天地 (共 107 小节), 有特强记号  $\wedge$  处是敲打铁砧 (Anvil) 的声音, 须绷紧指尖。(还有四小节铁砧独奏呐!)

## 136. 斯宾德勒: 快乐的生活 (Joyous Life)

乐谱见第 430 页

斯宾德勒 (Fritz Spindler, 1817~1906) 是德国钢琴家, 写有许多富有少儿情趣的钢琴小品, 如《珍珠音阶》(Pearly Scales) 等。

构筑这首小曲的基本素材是音阶、琶音的语汇。音阶有八度音阶、双手反向八度音阶、固定一指 (拇指或小指) 的音阶, 琶音为两个八度的三和弦、七和弦; 此外, 还有同音换指、八度颤音等多种基本训练项目, 涉及音位的熟悉和手指自主运动及颗粒感、手腕放松、力量放下等多项目标。

节拍的选择 ( $\frac{6}{8}$ ) 与主题 (Joy) 是很贴切的。

乐曲的结构是标准的复三部: A (a b a) B (换  $\flat B$  调, c d a) A (a b a) 尾声。

## 137. 雷贝克: 夜曲 (Nocturne)

乐谱见第 435 页

雷贝克 (Ignace Leybach, 1817~1891), 法国作曲家。这首第五号夜曲是他夜曲作品中知名度最高的。

十二小节的属和弦 (属七、带十一音的属九) 引出琶音铺垫上的 a 段主旋律 (13~28) 和低音担任歌唱角色的 b 段 (29~40)。接在第 41~56 小节的 a 段后的是  $\flat D$  大调上活泼 (animato) 的段落 (第 57~73~92 小节), 如果把前面 a b a 作为一个大段, 那么这里就是全曲的中段了。对中段性格有利的因素是: 织体的律动加快了一倍 (由于伴奏音数量减少速度也相对快了), 同时旋律在节奏密度、运动方向乃至装饰上都显示出前所未有的活力。再现的 a b a (第 93~108、109~120、121~128 小节) 之后是一个多次交替降六级和弦的尾声 (129~140)。

夜曲的抒情性除了流动的背景,还在于:①使用主和弦交替下属和弦(如第 15 小节),也包括上述降六级大和弦和第 34 小节的四级小和弦;②使用了离调的和声进行,如到三级(第 19 小节)、四级(第 25、31 小节)、六级(第 29 小节)。要充分利用和展现出和声的魅力。

另外,第 39 小节(同第 119 小节)似乎与前小节离调至 G 之处接不上,因为这里是“换调”,不是转调,虽然具有合理性(回到第 36 小节的<sup>b</sup>E)。要用演奏技巧把它们衔接起来,办法就是 *Largemente*,用强而“宽广”的“重复句”把它盖掉!

### 138. 齐布尔卡:哈尼舞步,“加沃特”(Stephanie, “Gavotte”)

乐谱见第 442 页

如果演奏者小时候弹奏过齐布尔卡(A. Czibulka, 1842~1894)的《冬天的故事》,就会对这位有效使用音乐语言的匈牙利作曲家留下印象。

“诙谐”是这首“舞曲”的基本性格。A 段(a: 5~20, b: 21~28, a: 29~44)是具有加沃特性格的芭蕾。其中 b 段在 *pp* 力度下的五连击尤其具有钢琴的语汇特色,活泼的性格也跃然键上。注意第四拍上的重音记号。B 段(A 调)是典型的加沃特,为 c d c d 的复式结构。其中 d 段完全用滚奏(arpeggio)调制,非常抒情而有特色。

### 139. 齐布尔卡:舞会后的爱之梦(Love's Dream After the Ball)

乐谱见第 447 页

齐布尔卡把这支浪漫的叙事-舞曲称为“间奏曲”(Intermezzo)。间奏曲原指为了让歌剧演员获得暂歇的时间,穿插一段合唱、器乐或舞蹈,有点像电视节目中插播广告,与剧情毫无关系。间奏曲发展到后来,自身(或者两段间奏曲之间)也可带有情节。本曲有点这个意思,而第 133 首吉尔埃的《加沃特间奏曲》则为纯器乐曲,相当于有标题与无标题之间的小区别。

作者原来有个说明,据此可以想象 A 段(A 大调, a: 13~44, b: 45~76, a: 94)还是舞会场景的直接回放, B 段(F 大调, 95~128)完全进入充满柔情(amoroso)的梦幻(the vision)之中,第二遍(第 111 小节)的甜美、惬意到了极致(dolcissimo)。再回到 A 调时,睡梦中的舞者在潜意识中觉得自己还在跳,还在舞会上,但演奏更弱更绵更缓,与其说是舞蹈,不如说是顺着惯性摆动的音响。

### 140. J. 施特劳斯:一心一意(One Heart, One Mind)

乐谱见第 452 页

小约翰·施特劳斯(Johann Strauss, 1825~1899),奥地利作曲家,他的作品体裁除了著名的圆舞曲,还包括波尔卡、玛祖卡、方阵舞以及进行曲。他作有波尔卡-玛祖卡二十余首,例如《光与影》(Licht und Schatten)、《夜的紫罗兰》(Nachtveilchen)、《嬉戏》(Tändelei)、《安妮娜》(Annina)等。这种令人费解的体裁并非施特劳斯一时的“古怪想法”(Spleen,这也是施特劳斯的一首波尔卡-玛祖卡的曲名),确实体现了两种体裁带本质的特点。玛祖卡特点易抓:重音的游移或在第二拍,或在第三拍,也有在第一拍上,总是三拍子。波尔卡通常以为也是固定两拍的。GT GT | GT GT |,实际上,波尔卡的本质特点在 TT | TO,最后一个节奏跨入下一个拍点,这样就有可能理解了:在三拍子的波尔卡中,是 GT GT GT | G O O (见本曲第 5~6 小节)。中段(Trio)玛祖卡的性格一目了然。

### 141. 谢鲁尔夫:渴望(Longing)

乐谱见第 455 页

挪威(Norway)意为“北方之路”,那里既有欧陆最大的约斯特谷冰原,也有每秒钟五百万吨热带海水的洋流。就音乐而言,欧洲的多声有可能始于挪威的奥克尼群岛(Orkney)。

这支短曲的旋律自然、流畅,在感觉徐徐下降中却是在缓缓上升。前半段的娓娓道来既不给人以絮叨之感,又无耍技之嫌,直到段末(第 16 小节)才见识主和弦,第 3 小节的“路过”很快被后一小节的 E 音抹去了。这些都是属于舒曼的作派。把这样的短曲背下来,对改善过于“正统”、呆板、程式化的听觉是有好处的。

### 142. 米凯利斯:土耳其巡逻兵(The Turkish Patrol)

乐谱见第 456 页

这是神圣罗马帝国臣民的后裔对奥斯曼帝国卫士的调侃,第 45~46 小节是对奥斯曼特征的模仿。与莫扎特(1778~1783 年间)的 K.331 饶有兴致地描摹土耳其禁卫军乐队所用的祖尔纳管(唢呐)、波鲁小号、土耳其大鼓、吉尔钹及铃杖的演奏效



果,与贝多芬(1811年)为《雅典的废墟》\* 配乐中渲染土耳其军队的精神面貌都不同,贝多芬的晚辈用了一种幽默的笔调来写这个题材,一弹便知道。(有关米凯利斯的真实水平可参见“135:森林里的铁匠”。)

#### 143. 弗兰凯:俄罗斯间奏曲 (Intermezzo Russe)

乐谱见第 460 页

作曲家为法国人,关于“间奏曲”请参见“139.齐布尔卡:舞会后的爱之梦”。本曲基本上属于过场的器乐曲,所以未必与虚拟的“俄罗斯”有什么关系。

结构:A (a b a) — B (反复) — A (a b a) 尾声 7 小节。  
(1~40) (41~56) (57~88) (89~120) (121~160) (161~176) (177~207)

再现段 A 是 A 的完全重复。

此曲大量使用跳音,主要以手指跳音为主,而第 33~36 小节右手的双音用到手腕。注意跳音的均匀、可控,包括需“加紧”(string)处。

#### 144. 梅斯基塔:艾斯米拉达,“犹豫圆舞曲” (Esmeralda, “Hesitation Waltz”)

乐谱见第 466 页

这是一首几乎没有技术障碍,可以从中感受到西班牙音乐风貌的可爱的舞曲。因为作者本人是西班牙人,对节奏风格的把握相当精准。

全曲就是两句加体现特色节奏的“过门”——前奏(1~8),间奏(47~54和89~96),尾奏(107~115)以及“小过门”(17~18和27~28)。a句萦绕不去的环绕音型及其不断反复提供了“犹豫”的联想基础——犹豫什么?要不要相信眼前的钟楼畸人卡西莫多?是他受主教指使劫持了她,又是他从刑场上把她救了下来;被要求用优美、雅致的情趣来演奏排比音型的b句,则展示了基础节奏之外的西班牙—艾斯米拉达的典型性格。作者仅用第104~106短短三小节象征性地暗示了艾斯米拉达的遭际,这也是雨果在《巴黎圣母院》中流露出来的宿命论的结局。这里的速度和音量变化都要把握好,从*f*开始的尾奏既是艾斯米拉达不屈的表征,也是她的形象和她所代表的(吉卜赛)艺术依然活在人们视听记忆中的证据,不要弹得平淡无奇。

#### 145. 拉别茨基:阿尔卑斯少女之梦 (The Alp-Maid's Dream)

乐谱见第 469 页

作曲者拉别茨基(Joseph Labitzky, 1802~1881)的国籍不明,原曲名中的高山(Alp)应是指横贯欧洲的阿尔卑斯山,可以从第15、16、19小节的旋法特点上看到属于阿尔卑斯山的“约德尔唱法”的影子。

附点、装饰音和三拍子,应是活泼、俏皮、无忧无虑的少女形象,十六分音符应带过,不宜与附点八分音符同等对待。此外,b段(前21小节)和c段(第37小节,C大调)的双声部惟妙惟肖地描绘出少女结伴行动的习惯。

倒数十小节的“庄板”“庄重”(grave)与曲首的引子在意境上(入梦)有所呼应,八度附点音符处可弹得松懈(morendo)些。末小节的*ff*是作对比用,说明之前所有的都是“梦”。

#### 146. 弗里埃格:中国小夜曲 (Chinese Serenade)

乐谱见第 473 页

作者弗里埃格(H. Fliege)不是俄罗斯人,然而他对俄罗斯的音乐语言十分熟悉,可惜他的文化地理知识却十分的糟糕。

这里的“小夜曲”展现的完全不是手抱吉他、舒伯特式的形象,而是穿着裹颈衬衫和中统皮靴蹲着踢腿的小伙和穿“布拉吉”的俄罗斯姑娘的狂欢晚会。左手的音型不是钢琴,而是手风琴的风箱,是那种被称为“concertino”的六角形手风琴。而猛拉风箱时正是谱上有强音符号(>)或标记*sf*之处,这是很重要的风格处理。

为避免审美疲劳,作者已在结构、调性上作了安排:a(g小调)b(c小调)a(g小调)c(<sup>b</sup>E大调)d(<sup>b</sup>E) a(g小调),尚须在力度上处理好,尤其曲尾的四个层次要有区别地表现出来。

\*《雅典的废墟》的梗概为:希腊智慧女神长眠之后醒来发现雅典已被土耳其军队糟蹋成一片废墟,以此为由头,艺术和科学中心转移到首演此剧的新落成剧场所在地佩斯。

## 147. 玛吉斯: 蓝色圆舞曲 ( Valse Bleue )

乐谱见第 477 页

作者玛吉斯( Alfred Margis, 1874~?) 是法国作曲家, 他看 Bleue (蓝色) 与美国人完全不同, 与中欧的奥地利、罗马尼亚人也有“色差”。中段( Trio )的写谱可以看得比较清楚: 基本节奏是有一、二而无(省略)三, 这是它的动力。

六小节引子( Introduction )后有一个术语, 提示要突出旋律( marcato canto ), 指的是第二拍的和弦要弱些。其实在第 50 小节(同第 66 小节)的第三拍也有这个问题, 应当像第 10 小节一样突出, 因为有中间声部的序进, 甚至可以更突出一些。

在第 78 小节(同第 94 小节)左右手是个小九度, 不好听, 这是为了低音声部的进行需要, 同样可以压低左手音量, “突出”右手旋律, 矛盾就可得以缓和。

## 148. 伊拉迪尔: 鸽子 ( La Paloma )

乐谱见第 481 页

伊拉迪尔( Sebastian Yradier, 1809~1865 ), 西班牙作曲家, 马德里音乐学院的歌唱教师。其时, 墨西哥皇后优西爱奴在巴黎时, 专门聘请他教唱, 伊拉迪尔便将此曲作为教材。据说比才《卡门》中的《阿伐奈拉》( Habanera )也出自他之手。

此曲正是沿用了古巴(流行于西班牙)的阿伐奈拉(误作“哈巴涅拉”)的节奏创作而成, 把握好右手三分(三连音)和左手四分(附点)错开的节奏特点, 便成功了大半。再注意区分右手谱中的旋律与辅助的节奏(如第 9~13 小节)和装饰(如第 18 小节的三十二分音符。第 34 小节第一个音符是双关的, 既是装饰的末音, 又是旋律的开始), 就更有立体感了。

## 149. 朗厄: 花之歌 ( Flower Song )

乐谱见第 484 页

朗厄( Gustav Lange, 1830~1889 ), 沙龙钢琴曲作家, 这首《花之歌》是他作品中最流行的一首。ABACA 尾声的结构简单明了; 如歌( cantabile )的旋律腾挪有致; B 段和 C 段的色彩调制得当。处于这两段后, 采用不同纹样的华彩句也是得分的要素之一, 前者是轻盈快速( rapido ), 如春风拂面( zeffiroso )的长琶音, 后者由于承担回 F 调前属七和弦的“前站”责任(需做到“不稳定”的极致), 显得更为花哨和铺张。对这一句可作“随兴处理”( a piacere ), 同时也让人的虚荣心得到更大满足。华彩句( cadenza )可分三段把握: 先是半音阶上行接一个跨越, 然后是经过这“包裹”的下行属七和弦( AF<sup>b</sup>ECA ), 最后是上行的七级减三和弦琶音。尾声由“洋洋乎盈耳”的平行三度短句与大篇幅的滚奏( Arpeggio )为“花之歌”锦上添花地绣上完美的句号。

## 150. 豪泽: 摇篮曲 ( Cradle Song )

乐谱见第 488 页

豪泽( Miska Hauser, 1822~1887 ), 匈牙利作曲家。这是一首符合儿童弹奏标准的短小摇篮曲, A 大调, 在中段(第 19~26 小节)和第 33 小节为 a 小调(  $\flat$ c )。第 34 小节(即再现中插入的一小节小调后)又被突入的大调“夺回”, 无论就节奏的平衡感还是右手的位置来说, 都有点意外, 要有思想准备。

因为要获得摇篮的动态效果, 左手的音型不是“阿尔贝蒂”(见“车尔尼 599”第 20、28、36、39 课的左手织体), 小指要积极, 而不是固定住。

因为是摇篮曲, 有它的功能要求, 所以, 凡装饰音(如第 13、24、25、29、36 小节)、第 34 小节的回音和附点(第 17、36 小节)都不能奏得太尖锐、太硬, 可以用侵占前面时值的办法处理。

## 151. 鲍姆: 茨冈舞曲 ( La Zingana )

乐谱见第 490 页

鲍姆( Carl Bohm, 1844~1920 ), 德国轻音乐作曲家, 他的这首舞曲称为“茨冈”。这是东欧俄罗斯和意大利人对吉卜赛人的称呼, 在东欧也有“卡尔德拉什”的称呼。其实, 谱子看起来就会发现吉卜赛音乐中的增二度(比和声小调多一个三级音到升四级音的增二度)一个也没出现。匈牙利典型的舞曲恰尔达什中深沉的“拉松”和越旋越快的“弗利斯”也不见踪影。倒是 b 段(第 25~40)中三拍按两拍组合的做法有一点西班牙的味道\*, a 段中连续附点的特点也接近罗马尼亚的布舒姆舞。罗马尼亚也是吉卜赛人重要的聚居地。

\* 西班牙也是吉卜赛人显示歌舞才华的地方, 他们被称为“吉塔诺”或“弗拉门科”——由阿拉伯语“农夫”和“流浪的”合成的名词。

结构: 引子—A [a b (G 大调)b (G B E)a] — B [c (c, e 小调)c] — A — 尾句  
 1~8      9~24    25~40      41~64      64~80      81~96      97~117    118~133    133~139

### 152. 鲍姆: 喷泉 (La Fontaine)

乐谱见第 495 页

水流有一个最大的特点: 连续不断。然而, 利用刹那的分断造成水的花样、图案乃至文字, 那才是真正的“玩水”。要将 a 段的六十个十六分音符既有准确分句, 又毫不延误地射出, 取决于小节第五至六音之间连接的预案, 比如第 1 小节是拇指伸张, 第 2 小节为顺势转 4 指, 第 4 小节是手的移位等等。B 段(C 大调)主要的趣味在突出内声部旋律(Canto marcato), 意味着在第 45 小节的双音中, 拇指或 2 指的音量要超过小指。在双音先后呈现的第 67 小节, 要求拇指或 2 指有明确的移动能力和指向性(向左还是向右), 无论哪一种都要让旋律烂熟于心。

### 153. 吉尔埃: 舞厅的回声 (Ball-room Echoes)

乐谱见第 500 页

不妨设想一个情景: 夜深了, 练功房里怎么还有动静呢? 可能不日要参加舞蹈大赛, 一个新手利用场地的空间连夜加练, 或许她还拖了个舞伴练双人动作(B 段<sup>b</sup>E 调)。也可能一个一辈子在舞台上, 习惯了伤痛和成功的舞蹈家要离开舞台了, 她再来这里看看, 动作和音乐的幻觉都升腾起来, 乃至出现让人动情的谢幕。

总之, 这是一首(A 段)练习指尖轻盈快速的同音交换和跑动的乐曲, 通过练习把握步数和力的分配, 以及参与交换手指的平衡(不能一强一弱)、跑动时的指序合理等等。不能“坐”也不能“吊”。轻的比响的难弹, 台上十分钟台下十年功。

依据题材和音乐的风格, 也许演奏者会猜到: 吉尔埃(Ernest Gillet, 1856~1940)是法国作曲家。

### 154. 甘恩: 女沙皇, “俄罗斯玛祖卡” (La Czarine, “Russian Mazurka”)

乐谱见第 504 页

甘恩(Louis Ganne, 1862~1923), 法国作曲家, 亏他想得到这样一个题目来练习指力和指尖的坚实。俄国历史上令人望而生畏的女沙皇指的是叶卡捷琳娜二世(1729~1796)。她原本是德意志亲王的女儿(日耳曼人), 16 岁嫁与彼得大帝的孙子乌尔里希而到俄国。彼得大帝的女儿(掌管朝政者)一去世, 她便率领近卫军开进圣彼得堡宣布继位。她发动对土耳其的战争, 夺取了 67 万平方公里的土地, 包括克里米亚、黑海北岸和乌克兰西部; 她发展普及教育和文化, 1756 年邀请歌剧大师加卢皮到圣彼得堡, 派人去意大利学习, 甚至亲自提笔写台本; 她也取缔“共济会”, 尤其强化了俄罗斯反动落后的农奴制, 处处显示“女汉子”的形象。

在三十二分音符跳音之后紧接一个特强音(Λ), 对反应(敏捷)和指力都是一种训练, 何况这样的动作要连着做多次。中段(<sup>b</sup>A 调)又是旋律在内声部的练习材料, 有趣的是左手玛祖卡的奇偶小节是倒置的。偶小节左手的和弦三连击使这里玛祖卡的性格展现到了极致, 简直有点“鞑鞑”了(这倒是点了题)。

### 155. 霍伦德尔: 小坎佐那 (Canzonetta)

乐谱见第 508 页

霍伦德尔(Victor Hollaender, 1866~1940), 德国作曲家—指挥家。“小坎佐那”是类似声乐曲的器乐曲, 可参见“56. 居伊: 小坎佐那”。坎佐那的前身是牧歌, 这首优雅的小曲恰好可联想到“香格里拉”外加蓝天白云(b 段, 第 19~20 小节)和喀斯特地貌(a 段, 第 5~6 小节)的情境, 给人惬意、爽朗、愉悦的感受。

### 156. 戈雅: 秘密 (Le Secret)

乐谱见第 510 页

戈雅(Louis Gautier, 1822~1878), 法国作曲家。他在这首间奏曲(Intermezzo, 参见“39. 齐布尔卡: 舞会后的爱之梦”)中想表现什么呢? 也许是一个兴高采烈的年轻人沐着春风出游。b 段(D 调)在弱拍上的“蹬车”和随后由车载着他自由“滑翔”, 都是他心里那件乐事使然。中段(C 调)的音调使人联想起阿尔卑斯山区的“约德尔唱法”, 也可理解为“欲言又止”或者调皮: “就不告诉你。”具体什么好事不打听也罢, 高兴就好。



## 157. 巴达捷芙斯卡：少女的祈祷（The Maiden's Prayer）

乐谱见第 514 页

俄国作家契诃夫(1860~1904)在写作《三姐妹》剧本时,指定一首钢琴曲用于第四幕,正是这位年轻早逝的波兰女钢琴家巴达捷芙斯卡(Thekla Badarzewska, 1838~1861)在 18 岁时作的这一首变奏曲。

器乐的变奏(Variation)最早见于十六世纪西班牙琉特琴曲,可以从旋律、音型、织体、节奏、调性、和声、音区等方面作变化,但是总有某项保持着与主题的一致。这首惹人喜爱的变奏曲的引子、主题和最后的第四变奏都采用八度,显得朝气蓬勃;第一和第三变奏都是“复变奏”,只有结尾处小有不同,以琶音为基本语言;第二变奏在低音区,采用单旋律,仿佛它才是变奏曲的主题,别有新意,也让人从音流中感到耳目一新,获得意外的感动。

## 158. 波蒙：情意绵绵（Con Amore）

乐谱见第 518 页

波蒙(Paul Beaumont, 1853~?),法国作曲家。此曲采用变奏曲的体裁:第一变奏(17~32)在关系小调(d)上展开,之后插入一个十四小节的过渡段;第二变奏(47~62)回原调作织体的加花,旋律由双手合作完成;第三变奏(63~81)出现在下方三度的<sup>b</sup>D调上, 3/8 拍的活力一直延续到以同音八度为装饰的第四变奏(82~108)。特别有趣的是在第 98~99 小节(经过三次模进),突然听到门德尔松在《仲夏夜之梦》中配乐的《婚礼进行曲》(见本书第 48 首)的令人惊心、激动的首句,给人意外的惊喜。

## 159. 加布里埃 - 马利：金婚曲（La Cinquantaine）

乐谱见第 522 页

按西方习俗,金婚是指婚姻 50 周年的纪念\*,意味着相携走过五十年人生路的伉俪已是七十几岁的老人了。英国钢琴家加布里埃 - 马利(Gabriel-Marie, 1825~1877),让乐曲带着古代加沃特的性格(想象蹒跚的脚步与加沃特舞步那么相像)是恰到好处。中段同名大调(A)四个饱满、辉煌的和弦显然是亲朋好友来庆贺的仪式开始了。这里所有的跳音应该奏作连断音,因为宾客的大部分也都是上了年纪的,但他们不缺乏幽默感,都好像出席了凡尔赛宫的皇家宴会似的,听听中段最后两小节音乐的排场!

## 160. 戈特沙尔克：诗人之死（The Dying Poet）

乐谱见第 526 页

这是美国钢琴家、指挥家、作曲家戈特沙尔克(Louis Morean Gottschalk, 1829~1869)钢琴作品中的代表作(Op.110),确有点“诗人”的味道。首先表现在主题中的连续大六度音程大跳,它是由第一个四度引申出来的,即前奏中暗示的四度,半音与四度的对比体现了诗夸张的特点——这里的半音要防止“溜”,按 meditation 的提示是“沉思的”。其次,在第 49 小节的滚奏(arpeggiato)织体是诗人才华横溢、最辉煌的时代,紧接的中段(第 57 小节)突然出现了不祥的征兆,但是从第 64 小节起的“点点”努力,特别是从第 80 小节开始的整个再现段(80~111)和尾声(112~136),出现了诗人前所未有的诗兴大发,像用点描笔法绘制的巨幅细密画。他在升华中看到了从未见过的光亮和无以表达的诗的境界。

结构相当有特色:

引子	a	a	b ( <sup>b</sup> B 调)	a	b ( <sup>b</sup> B 调)	a (滚奏)		c	d (点描)		a	b	a	b	尾声
1~8	9	17	25	33	41	49		57	65		80	88	96	104	112~118~136

## 161. 朗厄：你自己（Thine Own）

乐谱见第 534 页

演奏者可能不知道德国作曲家朗厄的这个曲名,但是你会觉得音乐很亲切、很自然甚至很熟悉,因为这音乐表现的就是“你自己”——一个有艺术素养的、不卑不亢,然而不缺乏才气的“你”。中段(第 17~37 小节,<sup>b</sup>E 大调):当工作找上你,你不免有点兴奋,跃跃欲试(poco animato)并且还真的抑扬顿挫,干得有声有色,像那么回事。工作给你带来兴奋,也有不快,而你是努力的(第 30 小节),终将到达“自由王国”的华彩(cadenza)。在这里,你可以随兴处理(piacere),这就是第 38~52 小节再现的“你自己”。

\*5 周年木婚、10 周年铝婚或锡婚、15 周年水晶婚、20 周年瓷婚、25 周年银婚、30 周年珍珠婚、35 周年翡翠婚、40 周年红宝石婚、45 周年蓝宝石婚、55 周年绿宝石婚、60 周年钻石婚、70 周年白金婚。

## 162. 朗厄: 洁白如雪 ( Pure as Snow )

乐谱见第 538 页

钢琴如何表现出“洁白”? 作曲家已经为旋律加上了高八度的装饰音, 中段则为高六度稍带蓝色紫外线的反射, 你需要用灵敏、硬朗的触键把它演奏出来, 就像晶莹的冰花那样。

A 的中间段( a b a 的 b )是全曲唯一不被装饰音覆盖的, 和弦、双附点加 *f* 的力度显示这里发生了严重的情况, 用了不令人愉快的小调。表情术语动用了“悲怆”( *patetico* )这个词, 所幸在第 20 小节获得解脱。这里的琶音不是炫技, 而是一种心情的释放, 是没有变化的、纯净的五个八度大和弦琶音, 要快速 *rapido*, 像竖琴似的( *quasi arpa* )。<sup>b</sup>A 调是乐曲的中段( B, 第 29~44 小节), 如前所述, 这里的高饰音不是八度而是六度, 始终强调下面拇指弹奏的本音, 尤其注意第 30、32、34 小节双音处。体会中段有低 - 高八度呼应的趣味, 而在第 37 小节的 d 段则是采取“哑谜”——用琶音代替“问”的方式。

## 163. 沃伦: 知更鸟之歌 ( The Song of the Robin )

乐谱见第 542 页

沃伦( G.W. Warren, 1828~1902 ), 美国作曲家。此曲借鸟鸣的名义, 练习手指的独立和动作的敏捷, 尤其是右手 4、5 指。练习时, 若用“滚”的方式, 手指不主动, “鸟鸣”的四个音会成为两组, 故应使每个手指都主动。

沃伦把场景设置在园林里( *pastorale* ), 用小快板的乐曲速度有助于表现此啼彼啭的热闹景象( 见第 1~8 小节)。第一种鸟鸣( 雄鸟? 第 9~16 小节) 很像歌唱( *ben cantando* ), 有“音高”的上升和类似波音的漱音( 即同音反复)。第二种鸟鸣短促而激越( 第 17~24 小节, 在<sup>b</sup>B 调上), 这时传来学长笛的女孩在清晨练习时吹出的很抒情的长音( *cantabile assai*, 第 25~56 小节), 引起鸟儿们的阵阵兴奋。第 41 小节处提醒持续的旋律( *sostenuto il canto* )。若不想被鸟鸣打断, 就要靠踏板巧妙地帮助二分音符拖足。有两小节的小结尾( 供转回开始的 F 调) 可以“随意处理”( *ad lib.* )。

重回第 1~24 小节, 接百鸟争喧的尾声, 转  $\frac{6}{8}$  拍处是一声鸟鸣一声回响( *echo* )。注意三十二分音符并非快速走句, 而是被鸟儿们渲染得很有乐感的空间, 宜用非常柔和( *dolciss* )的声音去演奏。

## 164. 托迈: 飘落的枝叶 ( Under the Leaves )

乐谱见第 545 页

作者在曲名中用了一个双关语, *leave* 为“离去”, *leaved* 为“枝叶”。目睹着眼前的断枝落叶却无可奈何, 只有淡淡的感伤而已。人非草木, 当然会有点情绪激动( *poco agitato* ), 伤心的感受( 乐谱中连续半音下行的音型) 也会萦绕不去, 但没有呼天抢地, 没有天崩地裂, 音乐的基本“形象”是由掉落的枝叶联想到某些正在逝去的。而恍惚之中, 他仍分明还在眼前。中段( 第 31~55 小节) 是生气勃勃的( *con anima* ), 好像还在与离去者讨论正在做的事情和远景规划。

此曲的句法有个很大的特点: 第三拍起( 中段为第四拍起), 但与加沃特没有一点情趣上的相似之处。

## 165. 基希纳: 纪念册的一页 ( Album Leaf )

乐谱见第 549 页

基希纳( Theodore Kirchner, 1823~1903 )是一位多产钢琴小品的德国作曲家。

这是一段饶有兴趣、兴致勃勃的记忆, 速度定在不过分快的快板。因为, 若是慢了情绪就提不起来, 过于快了, 匆忙赶路也没有兴致可言。八小节为一段, a、b、a 加十五小节尾声, 没有激越的节奏, 但有贯穿小曲的有动感的节奏型。b 的后半( 第 13~16 小节) 和尾声中的第 29~32 小节需要四个小节一气完成。注意尾声中第 25~26、第 29~30 和第 32~33 小节的 F 音为同音反复, 要有“提起”的准备。

## 166. 巴克曼: 精灵 ( Les Sylphes )

乐谱见第 551 页

这是一首“音乐会圆舞曲”( 不是用以舞蹈伴奏的器乐表演性的即兴圆舞曲 *Impromptu Valse* )。法国作曲家巴克曼( Georges Bachmann, 1848~1894 )选用“精灵”作为题材。这里的“精灵”指的是中世纪流传在凯尔特人( 爱尔兰、英格兰、威尔士、法国、比利时等) 和日耳曼人( 瑞典、丹麦、北德) 中的传说。这种精灵是一种超自然的存在, 就像空气一样, 说来就来, 说消失立即消失( 见乐谱 c 段第 91~94 小节、第 159~162 小节), 完全捉摸不透( 见乐谱 b 段和第 43~74 小节, 双手三对二的安排强化了这种“捉摸不透”)。它有时喜欢恶作剧( 见乐谱第 131~134 小节、第 205~211 小节), 它的活泼性格和轻盈体态( *leggiero*, 见引子及 a 段) 又惹人喜爱。a 段快速的同音换指是本曲最有训练价值之处。

结构: 引子 — A ( a      b      a ) — B ( c      d      c ) — A ( a ) — 尾声

1~10    11~42    43~74    75~90      91~122    123~146    147~162    163~204    205~215

# 目 录

教学导读 ..... 姚方正 I

## 220 首钢琴曲(第三部分)

121. 玛祖卡舞曲.....	尼莫奥斯基	370
122. 卡巴莱塔.....	拉克	374
123. 旋 律.....	马斯奈	378
124. 阿拉伯风.....	卡冈诺夫	380
125. 哈巴涅拉.....	夏布里埃	381
126. 波兰舞曲(Op.3 No.1) .....	X. 夏文卡	386
127. 跳舞的洋娃娃.....	波尔蒂尼	391
128. 回 忆.....	德尔德拉	395
129. 夜莺在歌唱.....	理查德	399
130. 海之波.....	布莱克	403
131. 良 宵.....	勒士霍恩	409
132. 纯朴的表白.....	托 迈	411
133. 加沃特间奏曲.....	吉尔埃	415
134. 思 乡.....	扬 曼	421
135. 森林里的铁匠.....	米凯利斯	424
136. 快乐的生活.....	斯宾德勒	430
137. 夜 曲.....	雷贝克	435
138. 哈尼舞步(加沃特) .....	齐布尔卡	442
139. 舞会后的爱之梦.....	齐布尔卡	447
140. 一心一意.....	J. 施特劳斯	452
141. 渴 望.....	谢鲁尔夫	455
142. 土耳其巡逻兵.....	米凯利斯	456
143. 俄罗斯间奏曲.....	弗兰凯	460
144. 艾斯米拉达(犹豫圆舞曲) .....	梅斯基塔	466
145. 阿尔卑斯少女之梦.....	拉别茨基	469
146. 中国小夜曲.....	弗里埃格	473
147. 蓝色圆舞曲.....	玛吉斯	477



148. 鸽子	伊拉迪尔	481
149. 花之歌	朗厄	484
150. 摇篮曲	豪泽	488
151. 茨冈舞曲	鲍姆	490
152. 喷泉	鲍姆	495
153. 舞厅的回声	吉尔埃	500
154. 女沙皇(俄罗斯玛祖卡)	甘恩	504
155. 小坎佐那	霍伦德尔	508
156. 秘密	戈雅	510
157. 少女的祈祷	巴达捷芙斯卡	514
158. 情意绵绵	波蒙	518
159. 金婚曲	加布里埃-马利	522
160. 诗人之死	戈特沙尔克	526
161. 你自己	朗厄	534
162. 洁白如雪	朗厄	538
163. 知更鸟之歌	沃伦	542
164. 飘落的枝叶	托迈	545
165. 纪念册的一页	基希纳	549
166. 精灵	巴克曼	551

## 附录

### 220 首钢琴作品索引

220首钢琴曲  
(第三部分)



## 121. 玛祖卡舞曲

尼莫奥斯基

**Allegretto**

*mp*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

5

*Ped. simile*

9 *con espressione*

*p*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped. simile*

14

*p*

21

8va

