

维也纳原始版本

肖邦夜曲集

[波] 简·爱克尔 编



Chopin

世界图书出版公司

肖邦夜曲集

[波]简·爱克尔 编
杨儒怀 译

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

1998

161032

图书在版编目(CIP)数据

肖邦夜曲集/(波兰)爱克乐编. - 北京:世界图书出版公司北京公司, 1998. 9
ISBN 7-5062-3315-0

I. 肖… II. 爱… III. 钢琴-夜曲-肖邦, F. (1810~1839)-选集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 20159 号

©1980 Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

ISMN M 50057-065-3

Chinese translation copyright © Beijing World Publishing Corporation, 1998

This edition is authorized for sale in the People's Republic of China including Macau and Taiwan.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the permission of the publishers.

书 名:肖邦夜曲集
编 者:简·爱克尔
译 者:杨儒怀
责任编辑:苏蕾
出 版:世界图书出版公司北京公司
印 刷:北京昌平百善印刷厂
销 售:各地新华书店和外文书店 (北京朝内大街137号, 100010)
开 本:大16开 850×1168 印张8.25
版 次:1998年9月第1版 1998年9月第1次印刷
印 数:0001-3000
书 号:ISBN 7-5062-3315-0/J·34
版权登记:图字 01-97-0449
定 价:17.00 元

世界图书出版公司北京公司已获授权,在中华人民共和国独家出版、发行本书。版权所有、侵权必究。

2 Nocturnes pour le piano *Frédéric Chopin* *R. Schumann*
adieu à Frédéric Chopin
par R. Schumann

Andante

Handwritten musical score for "2 Nocturnes pour le piano" by Frédéric Chopin, arranged by R. Schumann. The score is written on four systems of staves. The first system includes the tempo marking "Andante" and the dynamic marking "p". The second system includes the dynamic marking "p". The third system includes the dynamic marking "p". The fourth system includes the dynamic marking "p". The score is signed "R. Schumann" at the end of the first system. A circular library stamp is visible on the right side of the first system.

夜曲, 作品 62 之 1
 亲笔稿之第一页
 华沙国家图书馆

序 言

“Nocturne”(夜曲)这一名称[拉丁语“nocturnus”(夜出的)]来源于中世纪。当时将它应用于晚间或黎明时所举行的弥撒曲的组成部分。18世纪“nocturno”(“notturmo”)一词既用来指为乐队或室内合奏而作的短小套曲作品(莫扎特,海顿,贝多芬等),又指带有器乐伴奏的单乐章声乐作品。前者倾向于更具有复协奏曲的性质,并且与后期的夜曲没有什么共同点;而后者却十分清楚地是漫性质夜曲的前身,它们的声乐性质写法成为后期夜曲的先驱形式。19世纪早期钢琴独奏夜曲出现,它们与为乐队或室内乐组合而作的夜曲同时并存(古劳维兹,舒伯特,门德尔松等)。一般认为,为钢琴创写了18首夜曲的爱尔兰作曲家约翰·费尔德是这种体裁的首创者。在19世纪的前半期中——大概紧跟着费尔德第一首夜曲的出版——创写这种类型的钢琴小品便形成了一种风尚。作曲家的创作中出现了一大批这类作品,例如克拉玛尔、卡拉克布兰纳尔、车尔尼、贝尔提尼·黛勒尔以及波兰作曲家J.F.杜布鲁斯基和玛利亚·斯兹曼诺夫斯基(注1)。

肖邦必定是在华沙,他的儿童时代时就接触到至少是费尔德最早的一些夜曲。我们从肖邦的信中得知,他对作曲家身份的费尔德予以特别的关注,并且认为把他自己的演奏与费尔德的演奏作任何比拟都是一种对他的赞扬。他从巴黎给友人的一封信中写到:“……有成就的艺术家们跟我上课,并且把我的名字排在费尔德的后面;确实,假如我比现实的我更为愚蠢的话,我很可能想象我已经达到我一生的顶峰了(注2)。”因此,费尔德的夜曲不可避免地在这位年轻人身上产生了一定的影响。如果说肖邦的这类体裁作品与费尔德的作品也许不足以称之为衍生关系的话,有些作品之间却足以能使我们探查出有细微的相似性——在旋律的装饰性上,在左手伴奏上,在钢琴写法的结构上,甚至在和声的气氛上。但这种说法只涉及肖邦的早期夜曲,并只是对其中的一些而言。这位爱尔兰作曲家的18首夜曲大多数在性格上与莫扎特、贝多芬、舒伯特或舒曼更为相似。

肖邦的夜曲无论是从形式上和它们的表现或内容上来看,都显示出这一体裁的发展。大部分的夜曲都符合A—B—A的形式,虽然有些夜曲的结构是基于回旋曲式(Op. 27 No. 2 b D大调夜曲或 Op. 37 No. 2 G大调夜曲),而 Op. 55 No. 2 b E大调夜曲则显示出一种“旋律未结束”的曲式特征。肖邦夜曲的表情范围极为多样化,在丰富和深度方面远远超过了费尔德的音乐。它们包含无限多样化的情感韵味,从极其亲切的音乐陈述(例如 Op. 15 No. 1 的开始曲)一直到强烈的戏剧表现(Op. 48 No. 1 C小调夜曲)。正是在夜曲中才揭示出肖邦最为浪漫的气质。正如简·克列金斯基在1866年十分正确地指出的那样:“通过彻底而正确地理解夜曲,人们能获得一把揭示大师其它更为精彩的作品奥秘的钥匙(注3)。”

后来只有很少的作曲家把他们的注意力投入到这一钢琴乐曲的形式中来,其中有G. 弗瑞(13首夜曲)和F. 浦朗克(7首夜曲)。

同我们以前编辑肖邦曲集的做法一样,我们在这里先刊印那些作曲家在世时出版的夜曲,而在去世后刊印的作品将按它们的刊印顺序排列其后。

我们不需要单独地详细谈论每一首夜曲,但无论如何,涉及到作家在世时出版的一些夜曲,有两点值得一提,正是这两点相当清晰地阐明了作曲家的音乐思想。在肖邦给学生上课时,他在学生的 Op. No. 2 b E大调夜曲的印刷版本中,在不同的时间内给不同的段落写下了若干变体。这些都强烈地显示出费尔德的影响,也是当时最常被演出的。肖邦的学生威廉姆·冯·兰兹回忆起他向作曲家学习这首乐曲时,他曾请求肖邦演奏一下,但肖邦不愿意弹奏:“……他没有给我弹奏,他把小的、非常重要的变动写进我的乐谱中……”(注4)。”另外,肖邦的传记作家尼克斯在谈到同一首夜曲时谈到肖邦另外一位学生:“古特曼在弹奏主要主题再现时以一种与乐曲印刷非常不同的方式演奏,带有大量的装饰音,并且说肖邦也常以此方式演奏。夜曲结束时终止式的方式也不同(注5)。”目前这一版本提供了由肖邦的学生传下来的所有具有权威性的变体形式,并且标明了不同的来源。虽然肖邦时常把变体写进印刷本中,但没有什么地方能遇到他在一首作品中就写进如此之多的变体。现在的钢琴家应该如何关注和对待这些变体将是在“对解释的评述”中谈到的另外一桩要事。Op. 15 No. 3 g小调夜曲是在这些作品中原来就有文学情节的唯一的一首。不久,写了一部肖邦传记的

著名波兰人种论学者奥斯卡·克鲁伯格向 M. A. 兹鲁克叙述了下面的一段细节：“(肖邦)说他在看完了‘哈姆雷特’的第二天就写了 Op. 15 No. 3 的夜曲,并把‘在墓地’的标题放在前面。但在送到印刷工人那里去之前,他又擦掉了这一标题,说是要‘叫他们自己去猜’(注 6)。”这可以作为附加证据说明肖邦是很不情愿在他的作品上附加情节性标题的。

肖邦去世后出版的三首夜曲需要一定篇幅的评述:

e 小调夜曲可以肯定地说是最早的一首。它是由朱丽亚斯·冯坦纳的印刷版本流传下来给我们的,是他编辑了肖邦去世后的作品。冯坦纳把作品的写作日期订为 1827 年,这很有可能,但并不是无可争议的。由冯坦纳出版的乐曲文本出处不明,并且力度和踏板标记——至少部分是——缺乏权威性。

“Lento con gran expression”(e 小调)原来并未构思为夜曲,是此曲的受赠人肖邦的姐姐鲁德维卡把“夜曲”这一标题加上去的。卢德维卡为未经出版的作品编辑了一个目录,并在“Lento Przystane mi z Wiednia 1830r”(“于 1830 年从维也纳赠送给我的 Lento”)的题名下面写着“Leto w rodzaju Nokturna”(“夜曲风格的 Lento”)。此后这首乐曲就被认为应归属于夜曲,并且这一赠送——在原稿上并没有提及——就在上面引述的证据之下被重新肯定下来。在与传统的做法一致,又与乐曲的性格一致的情况下,这首乐曲已经被收入目前的版本中。这首乐曲在肖邦的作品中之所以独特,就在于作曲家在这里从他 Oeuvre(作品)的什么地方引用了一些乐思(Op. 21 f 小调钢琴协奏曲以及“少女的愿望”)。无论如何,这些引用与乐曲的织体编织在一起是如此的富于技巧,以致于它们一点也没有脱离同出一源的性质和忧郁的美(注 7)。

c 小调夜曲的第一出版者 L·布朗纳尔斯基(注 8)认为它是由肖邦在华沙创写的,因此是在 1830 年以前。但所有客观证据(纸张,来源,手迹)都显示这首乐曲是在巴黎创写的,并且实际上内在的证据指明为肖邦晚期的作品。这首作品相对低下的创意质量,清楚地把它定在这一时期内。当时在病痛中的肖邦给他的朋友写道:“我感到较为虚弱,我不能创写任何东西(注 9)。”李斯特提供了进一步证据,他写道:“从 1848 年的冬天起,肖邦无力进行有成效的工作。他不时地给一些草稿添加最后的润色,但他不能把它们内部所包含的音乐思想理顺……他留下的唯一完整的手稿就是夜曲和圆舞曲……(注 10)。”

在下面的表格中我们列出不同夜曲创作的年代:

可能的顺序 (注 11)	肖邦在世 时发表的	创作年代	出版年代	肖邦去世 后发表的	目前版本 中的次序
1		1828-1830 (1827?)	1855	e 小调夜曲	19
2		1830	1875	Lento con gran espressione	20
3	3 首夜曲 Op. 9	Nr. 1 1832 以前	1832		1
4		Nr. 2 1832 以前			2
5		Nr. 3 1832 以前			3
6	3 首夜曲 Op. 15	Nr. 1 1833 以前	1833		4
7		Nr. 2 1833 以前			5
8		Nr. 3 1833 以前			6
9	2 首夜曲 Op. 27	Nr. 1 1833-1836	1836		7
10		Nr. 2 1833-1836			8
11	2 首夜曲 Op. 32	Nr. 1 1835-1837	1837		9
12		Nr. 2 1835-1837			10
13	2 首夜曲 Op. 37	Nr. 1 1837-1838	1840		11
14		Nr. 2 1839			12
15	2 首夜曲 Op. 48	Nr. 1 1841	1841		13
16		Nr. 2 1841			14
17	2 首夜曲 Op. 55	Nr. 1 1843	1844		15
18		Nr. 2 1843			16
19	2 首夜曲 Op. 62	Nr. 1 1845-1846	1846		17
20		Nr. 2 1845-1846			18
21		1847-1848	1938	c 小调夜曲	21

对版本的一般评论

编辑肖邦的作品时,对肖邦的尊重在两方面造成了特殊问题:其一,肖邦准备他的作品出版的方式;其二,他记谱的态度。

常常很难为肖邦把独立的、有权威的和有先后次序的原出处稿确定下来,因为他准备乐曲出版的方法很特别,并且在他生涯的不同时期中有相当大的变化。因此有时进行这项工作的出发点就是把一简单的手稿直接拿来或通过调整校样作为几个版本的样板。另一些时候,这项工作围绕着通过不同的渠道分布在出版者手中的一组原稿(手稿和抄本)来进行。还有,在一个时期内肖邦准备了一些手稿,作为不同的版本给印刷者作样板。基本上,肖邦让他的作品——常常同时——出版三个版本:法国版,德国版和英国版。还有一些问题是由肖邦在校对时表现出相当厌烦的情绪而引起的。他并不改正所有抄本,所有的版本,或所有作品,他常常非常匆忙地做这项工作,并且容忍错误漏掉。有时候他把校对工作交给冯坦纳去作。当有几个印刷者的样板时,肖邦并不校对或审视它是否完全一样,甚至在雕板过程中他还要改动(通常对法国版)。当我们在心目中还依然记着肖邦习惯于在他学生的谱本上作进一步变体改动时,我们就会体验出在发掘作曲家最终意图时所遇到的一些困难。

所有这些发生在印刷过程前或印刷过程中的情况,都联系着作品事后所发生的一切,使得我们认识到,这些变体就是肖邦创作思维的一种特点。他的这种怪僻一定会反映在一种 Urtext(原本)的版本中。当然,也不应该使音乐文本的选择导致过分繁多的处境,只有在变体确实需要的时候才在音乐中展示出来,即当不可能肯定肖邦最后的意图时。假如变体很清晰地意味着是一个改正时,它本身就作为肯定的文本而显示出来,并在“对解释的评述”中将对它的选择作出明辨。

因此,所有以脚注的形式列举出的音乐文本,不论关系到它们的来源或艺术价值,都有权威性,并与主要文本同样有效。

但是在对肖邦的音乐文本提供足够的表现形式时,并不是只有变体的理解是重要的。目前的版本还企图保留他的记谱方法的一些特点。肖邦本人认为他的作品记谱有极大的重要性。例如,这可以从1841年10月18日给他的朋友冯坦纳的信中的一段话得到证明,其中写到有关他的手稿时说:“……我确实热爱我那使人厌烦的潦草笔迹!”并且用这样的一些话来结束这一段:“我不愿意把这个蜘蛛网交给某个拙劣的抄稿人。”准确地审视肖邦的手稿,可以看出他是如何使一首乐曲与它的实际影响相匹配的。许多修改初次来看似乎大多为装饰,但结果都变成了提示某种精确音乐观念的必要改动,这就证明肖邦关心的是他的音乐的正确书写法所给人的印象。由于这一原因,我们把有关肖邦记谱方法的一些方面忠实地复述如下:

在两个谱表间分派音符,这对声部进行或两手间分配音符具有重要的效果;

在八分音符和十六分音符的走句中,肖邦对交叉伴奏的分配总是极为有条理的;

音符的符干指向上或指向下,并不总与现今流行的规则相附;

连线的放置,无论在什么地方严格遵照它们时,都可影响背后所演奏的音乐思想的陈示和跨度。

应该给附点节奏在一声部中演奏,而同时对另一声部是三连音节奏的记谱法予以特殊的注意。肖邦坚持使用18世纪含义中的这种记谱法,即两音型的最后音同时发响,例如  或 。肖邦在他清晰的抄本中总是把两个匹配在一起的音严格地对准叠在一起(注12)。目前的版本也是这样做的。

我们尊重的肖邦记谱法的另一特征是长强音与短强音标记之间的区分。对肖邦来说,短强音(>)指明一个较强的力度,而长强音(≡)意味着一个有表情的重音。

我们保留装饰音标记的原始形态,只有在肖邦为同一装饰法使用一些不同的标记时,我们才用单一标记予以统一,以避免误解,例如分散音和回转音的标记。

我们很自然地遵照肖邦所熟悉的钢琴音域来编辑。在他的钢琴作品中,从不超出C到f'音域。在很少的情况下,我们清楚地看到肖邦被那一时期的钢琴音域所妨碍,但编辑者提出的一些变体从来也不超过该作品音域的上二度或下二度的范围之外。

原始指法以斜体字写出,编辑本人的是以普通字写出的;节拍机的标记毫无例外地都是作曲家的;为段落的对照使用的附加音和变体(单音,解释标记等等)都放在圆括号内,所有编辑方面的附加都放在方括号内(注13)。

不可能把所有为我们这一版本提供有用的材料来源的机构和所有者们都列出来,因此请允许我在这里向华沙的肖邦协会,即所有肖邦音乐原出处的主要中心,以及所有在“序言”中和“对解释的评述”中提到的,并作为原出处拥有者的图书馆和个人致以我总体的感谢!

简·爱克尔

[注]

1. 参看 B. 士玛拉,《钢琴夜曲的起源》,(波兰文),《F. F. 肖邦》,1960 年华沙版。
2. 《弗里德里克·肖邦通信选》,由阿瑟尔·海德莱翻译和编辑,1962 年伦敦版,第 115 页。
3. J. Kleczynski,《肖邦的大型作品》,由 N·冉诺塔翻译并补充,1896 年伦敦版,第 25 页。
4. W. 冯·兰兹,《伟大的钢琴大师肖邦》,1872 年柏林版,第 42 页。
5. F. 尼克斯,《作为一个人和音乐家的肖邦》,1902 年伦敦版,第 I 册,第 263 页。
6. O. 克鲁伯格,《书信集》(波兰文),1966 年 Wroctaw-Poznan 版,第 I 集,第 236 页。
7. 有关作品“Lento”的进一步信息,以及对此曲的详细研究请参看 G. 贝罗提“Un omaggio di Chopin alla sorella Ludwika; il ‘Lento con gran espressione’”,Rivista Italiana di Musicologia, 1968 年 Firenze 版。
8. 《F. 肖邦 c 小调夜曲,“E 大调 Largo”(Dr. L. 布朗纳尔斯基),1930 年华沙版。
9. 引自“1948 年 1 月 10 号给 W. Grzymata 的信”,《通信选集》(参看上注),第 344 页。
10. F. 李斯特,《F. 肖邦》(法文版),1890 年,莱比锡版,第 294—295 页。
11. 在前五首夜曲的年代顺序中,夜曲 Op. 27 和 Op. 32 以及其它作品号都不肯定。只有 Op. 37 顺序号是肯定的。
12. 这一规律只有一个例外,Op. 48 No. 1 的 c 小调夜曲,第 51 小节。
13. 所有有关原出处的年代和权威性,以及肖邦为出版他的作品进行准备的方式都在简·爱克尔的《弗里德里克·肖邦》(国家出版社)一书的绪言,第一部分“编辑的问题”中详细地讨论过了。该书为 1974 年 Cracow 版,目前只有波兰文。第二部分“演出问题”正在准备出版中。

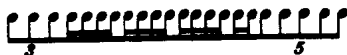
对解释的评述

1 Op. 9 No. 1 降 b 小调夜曲

小节

3

根据肖邦自己在 EF(OM) 中的指示, 这一音型从音乐上来讲最完美的节拍布局应该是:



但是这一组合不应该在演奏这一乐曲时被察觉出来; 换句话说, 各个独立的节奏音型不应该分割开来, 而应该表现出一种自由的、不规则音型的印象。

26

左手: 肖邦的指法表现为使用“和声性连音”弹奏法:

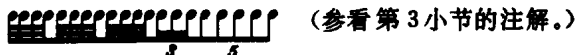


58

从第 51 小节往后的踏板标记, 可能在现代的乐器上形成右手三度音的不愉快的碰撞音响。我们建议在小组的中间作一柔声踏板的变换, 然后保留踏板直到第 67 小节左手的 A 音上。

73

右手: 为小节第二个一半, 建议作如下的节奏分配:



(参看第 3 小节的注解。)

84

最后四分音符: 建议使用一下柔声踏板来消除降 g-f 的碰撞。

2a Op. 9 No. 2 降 E 大调夜曲(带有后来原作者的变体)

变体: 必须从肖邦不同的教学版本中出现的变体作出小心翼翼的选择, 肯定地不必把它们全部演奏出来。不带附加变体的弹奏(目前的版本的第 8 页及以下各页)显然很简单和自然。包含变体的版本(第 12 页及以下各页)是以某种方式展示的, 即在主要谱表中所提出的前后音乐以适当地把变体包容进来为准, 并与肖邦自己在其它作品中在这方面的做法相附合。

小节

7 (辅助谱表)

15, 23

有关颤音的演奏法请参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调夜曲第 56 小节。

3 Op. 9 No. 3 B 大调夜曲

小节

88-128

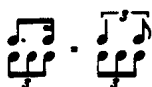


(第 88 小节以及类似的小节)

4 Op. 15 No. 1 F 大调夜曲

小节

3, 5 等



(在第一版本中也是如此)

27, 29, 39, 41

相似的变体:在小节开始处的右手处,肖邦在每一种情况下都删除了第一个和弦,而用一个十六分音休止代替。

29 以及随后小节

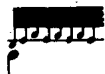
从节拍上演奏附点音型的正确方法已经包括在目前的文本中。

5 Op. 15 No. 2 升F大调夜曲

小节

56

右手:正如在肖邦其它作品某处那样,倚音的第一个音总是与低声部相应的音附合起来:

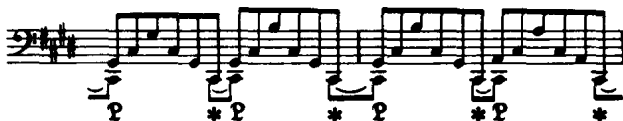


7 Op. 27 No. 1 升c小调夜曲

小节

1 以及随后小节

左手:Legato(连音)不仅意指横向进行也包含纵向进行,有一种“和声性连音”的意义,这就会防止低音在变换踏板前的不清晰性,例如在 3-4 小节:



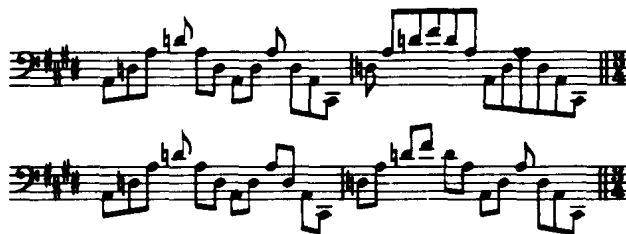
这对低音出现在变换踏板前的所有的情况都同样适应。

5, 9, 11 以及类似的各小节

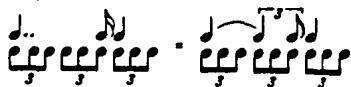
复点节奏对应三连音:参看 Op. 15 No. 1 F 大调夜曲,第 3, 5 小节等。

27-28 小节

肖邦(在两种教学版本中)在两手间的分配:



37 和类似的小节



49-50

规定让右手弹奏降e和降a音是编辑者的建议。

8 Op. 27 No. 2 降D大调夜曲

小节

22

sempre Legatissimo(持续极度平滑)实施四小节长,并应理解为“和声性连音”。肖邦以图形方法强调的八分音符 f-e(第 23 小节)也同样应从调性上强调出来。

51

根据 FE(JS),走句的开始应该与左手倒数第二个十六分音符降c附合起来。但是在翻阅原稿时会发现这是个错误,因为如果走句如此演奏的话会更显得织体加厚。走句最好再从前一个十六分音符上开始。

9 Op. 32 No. 1 B 大调夜曲

小节

9

右手:  ; 升 a 音与左手第一个音附合在一起。

28, 49

小节的前一半:



30, 51

小节的前一半:



40

右手: 有关颤音演奏法请参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调夜曲的 56 小节。

64—65

最后两小节的处理:



10 Op. 32 No. 2 降 A 大调夜曲

小节

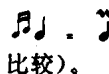
4 以及类似小节

附点节奏对比三连音: 参看 Op. 15 No. 1 F 大调夜曲的第 3, 5 等小节。

8 以及类似小节

有关颤音的演奏法参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调夜曲的 56 小节。

27, 28, 32

 (把第 27 小节与 39 小节进行比较, 并把 32 小节与 44 小节进行比较)。

30, 34, 42, 46

曾经把左手上声部的三连音分配给右手弹是编辑者的意见。

11 Op. 37 No. 1 g 小调夜曲

倚音:

按肖邦的指示, 倚音的放置是要把所有较小的片断结札在一起。

小节

8, 24, 74

右手: 有关颤音的弹奏法请参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调的夜曲第 56 小节。

31

把 g' 分配给右手是编辑者的建议。

12 Op. 37 No. 2 G 大调夜曲

小节

第 1 小节及随后小节

左手: Legato(连音)在这里肯定意味着“和声性连音”处理:

第 1-2 小节: 对大手: 第 7-8 小节: 第 16-17 小节: 

90

处理: 右手的倚音 e 要与左手的五度同时演奏。琶音也可以被看作使用在整个

和弦上: 

118

处理:

13 Op. 48 No. 1 c 小调夜曲
小节

10

右手: 肖邦写在教学版本中的指法: 1 1 也可以被理解为指示这些音被左手担任。

15, 16, 18

把降 a' 分配给右手是编辑者的建议。

45

有关颤音的处理请参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调的夜曲第 56 小节。

48

肖邦在一本教学版本中所标注的进行法指示如下的两手分配法:



51

右手: 第二个四分音符是在序言中所提到的例外, 这里肖邦要求十六音符要在三连音的第三音之后弹奏:



70

右手,小节的前一半:肖邦把下列的简化形式纳入到两个教学版本中:



72-75

左手:肖邦在教学版本中所标注的进行法要求低音线条要加以强调:



(连线是编辑者加上去的)

73-77

没有括号括起来的踏板标记确定为肖邦在晚期所加的(但在方格中标记的踏板的变换是务必遵守的)。在圆括号中的踏板标记是肖邦在 FE 中进行改换的。

14 Op. 48 No. 2 升 F 大调夜曲

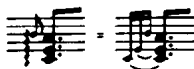
小节

44

右手:带有连线的倚音既可用来说明传统的标记法,又可指明为一琶音。在后一情况下,片段可以如此演奏:



66, 68, 82, 84

右手:  (第 66 小节);余下的段落应该进行与此相类似的演奏法。

69, 85

左手:对于小手来说,琶音出现在小节的第二个四分音符上;假如小节的第三个四分音符不把琶音分配给右手的话,左手同样进行琶音。

75, 91

第 75 小节的 *pp* 和 91 小节的 *p* 并不是肖邦在一种同样的教学版本中注上去的,因此不应该设想它们彼此有联系。它们应该只在已给的段落之一中采用。

131-135

有关颤音的处理法请参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调夜曲第 56 小节。

136

音阶段落的开始在各版本出处中都不一样:在 CFnt 中从小节的第二个四分音符开始,在 DE 中一直到第四个四分音符之后才开始。前者的进入看来是专对技巧差一点的学生的指示(大约一个三连音的八分音对二个音)。我们建议,音阶多少与前面的颤音在速度上要弹得一致。

15 Op. 55 No. 1 f 小调夜曲

小节

14, 30, 46

有关颤音的处理请参看 Op. 15 No. 2 升 F 大调的第 56 小节。

77-79, 81-84

molto legato (更加平滑连贯)在这里无疑是指“和声连音”,即在这段隐闭的二声部写作的时间内,尽最大可能地把音持续着。77-79 小节的交替指法如下:



99—101

各版本出处都把琶音安排左右手分开来弹——把 a 音记在低音谱表中,虽然这可能只不过意味着在两手间的分配问题。编辑者建议琶音要连续演奏(至少是对最后一和弦)。

16 Op. 55 No. 2 降 E 大调夜曲

小节

1

有关颤音处理请参看 Op. 15 No. 2 夜曲的第 56 小节。

30, 32, 33, 41, 49

右手:倚音应在与主要音附合起来时与八分音符同时演奏。

52—53

颤音必须在每一种情况下与主要音一同开始(参看 44—45 小节中同一部分中的模进段)。

55

右手:倚音降 a' 应与降 E 和降 e' 附合起来。

17 Op. 62 No. 1 B 大调夜曲

小节

35

右手:在第一和弦中升 d' 可以分配给右手。

67 小节及随后小节

右手:在二分音符之前出现的倚音意味着颤音与主要音一同开始。

72

右手:在小节开始处几乎难以辨认的变体也可以按如下识谱:



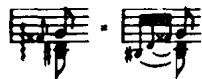
18 Op. 62 No. 2 E 大调夜曲

小节

35, 73

在低音谱表中的 a 音在所有版本出处中都是作为两个带连线的二分音符记谱的,用以代替一个全音符,像在 34 和 72 小节中的升 a 那样。这也许意味着从一手到另一手的无声转换。

38

右手:  升 b 音应与在左手中的升 G 音同时弹奏。

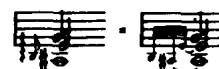
41

当两声部同奏一音(升 g)时,这时应只在右手中弹奏(43 小节中的 b, 50 小节中的 c' 和 b, 以及 52 小节中的 b 和 d' 都适用此法)。

52, 54

把这些音分配给右手是编辑者的建议。

76

右手:  :b 音应与左手中的升 F 音同时弹奏。

目 录

序言	1
对解释的评述	5

三首夜曲, 作品 9

I 降 b 小调	2
----------------	---



II 降 E 大调	8
-----------------	---



2 ^a 带有后来作曲家变体改动的版本	12
-------------------------------------	----

III B 大调	16
----------------	----



三首夜曲, 作品 15

I F 大调	26
--------------	----



II 升 F 大调	31
-----------------	----



III g 小调	35
----------------	----



两首夜曲, 作品 27

I 升 c 小调	40
----------------	----



II 降 D 大调	46
-----------------	----



两首夜曲, 作品 32

I B 大调	52
--------------	----

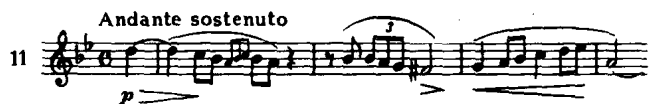


II 降 A 大调	56
-----------------	----



两首夜曲, 作品 37

I g 小调 62



II G 大调 66

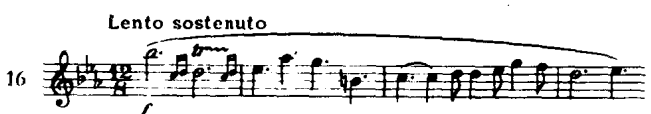


两首夜曲, 作品 55

I f 小调 84



II 降 E 大调 90



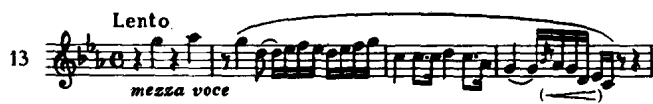
夜曲, 遗作

e 小调 105



两首夜曲, 作品 48

I c 小调 72



II 升 f 小调 78

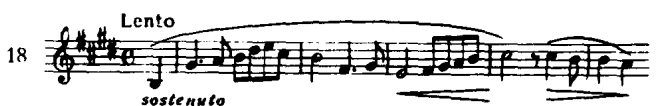


两首夜曲, 作品 62

I B 大调 94



II E 大调 100



缓板且极有表情

[夜曲] 遗作

升 c 小调 109



夜曲, 遗作

c 小调 112



序 言

“Nocturne”(夜曲)这一名称[拉丁语“nocturnus”(夜出的)]来源于中世纪。当时将它应用于晚间或黎明时所举行的弥撒曲的组成部分。18世纪“nocturno”(“notturmo”)一词既用来指为乐队或室内合奏而作的小套曲作品(莫扎特,海顿,贝多芬等),又指带有器乐伴奏的单乐章声乐作品。前者倾向于更具有复协奏曲的性质,并且与后期的夜曲没有什么共同点;而后者却十分清楚地是漫性质夜曲的前身,它们的声乐性质写法成为后期夜曲的先驱形式。19世纪早期钢琴独奏夜曲出现,它们与为乐队或室内乐组合而作的夜曲同时并存(古劳维兹,舒伯特,门德尔松等)。一般认为,为钢琴创写了18首夜曲的爱尔兰作曲家约翰·费尔德是这种体裁的首创者。在19世纪的前半期中——大概紧跟着费尔德第一首夜曲的出版——创写这种类型的钢琴小品便形成了一种风尚。作曲家的创作中出现了一大批这类作品,例如克拉玛尔、卡拉克布兰纳尔、车尔尼、贝尔提尼·黛勒尔以及波兰作曲家J.F.杜布鲁金斯基和玛利亚·斯兹曼诺夫斯基(注1)。

肖邦必定是在华沙,他的儿童时代时就接触到至少是费尔德最早的一些夜曲。我们从肖邦的信中得知,他对作曲家身份的费尔德予以特别的关注,并且认为把他自己的演奏与费尔德的演奏作任何比拟都是一种对他的赞扬。他从巴黎给友人的一封信中写到:“……有成就的艺术家们跟我上课,并且把我的名字排在费尔德的后面;确实,假如我比现实的我更为愚蠢的话,我很可能想象我已经达到我一生的顶峰了(注2)。”因此,费尔德的夜曲不可避免地在这位年轻人身上产生了一定的影响。如果说肖邦的这类体裁作品与费尔德的作品也许不足以称之为衍生关系的话,有些作品之间却足以能使我们探查出有细微的相似性——在旋律的装饰性上,在左手伴奏上,在钢琴写法的结构上,甚至在和声的气氛上。但这种说法只涉及肖邦的早期夜曲,并只是对其中的一些而言。这位爱尔兰作曲家的18首夜曲大多数在性格上与莫扎特、贝多芬、舒伯特或舒曼更为相似。

肖邦的夜曲无论是从形式上和它们的表现或内容上来看,都显示出这一体裁的发展。大部分的夜曲都附合A—B—A的形式,虽然有些夜曲的结构是基于回旋曲式(Op. 27 No. 2 b D大调夜曲或Op. 37 No. 2 G大调夜曲),而Op. 55 No. 2 b E大调夜曲则显示出一种“旋律未结束”的曲式特征。肖邦夜曲的表情范围极为多样化,在丰富和深度方面远远超过了费尔德的音乐。它们包含无限多样化的情感韵味,从极其亲切的音乐陈述(例如Op. 15 No. 1的开始曲)一直到强烈的戏剧表现(Op. 48 No. 1 C小调夜曲)。正是在夜曲中才揭示出肖邦最为浪漫的气质。正如简·克列金斯基在1866年十分正确地指出的那样:“通过彻底而正确地理解夜曲,人们能获得一把揭示大师其它更为精彩的作品奥秘的钥匙(注3)。”

后来只有很少的作曲家把他们的注意力投入到这一钢琴乐曲的形式中来,其中有G. 弗瑞(13首夜曲)和F. 浦朗克(7首夜曲)。

同我们以前编辑肖邦曲集的做法一样,我们在这里先刊印那些作曲家在世时出版的夜曲,而在去世后刊印的作品将按它们的刊印顺序排列其后。

我们不需要单独地详细谈论每一首夜曲,但无论如何,涉及到作家在世时出版的一些夜曲,有两点值得一提,正是这两点相当清晰地阐明了作曲家的音乐思想。在肖邦给学生上课时,他在学生的Op. No. 2 b E大调夜曲的印刷版本中,在不同的时间内给不同的段落写下了若干变体。这些都强烈地显示出费尔德的影响,也是当时最常被演出的。肖邦的学生威廉姆·冯·兰兹回忆起他向作曲家学习这首乐曲时,他曾请求肖邦演奏一下,但肖邦不愿意弹奏:“……他没有给我弹奏,他把小的、非常重要的变动写进我的乐谱中……”(注4)。”另外,肖邦的传记作家尼克斯在谈到同一首夜曲时谈到肖邦另外一位学生:“古特曼在弹奏主要主题再现时以一种与乐曲印刷非常不同的方式演奏,带有大量的装饰音,并且说肖邦也常以此方式演奏。夜曲结束时终止式的方式也不同(注5)。”目前这一版本提供了由肖邦的学生传下来的所有具有权威性的变体形式,并且标明了不同的来源。虽然肖邦时常把变体写进印刷本中,但没有什么地方能遇到他在一首作品中就写进如此之多的变体。现在的钢琴家应该如何关注和对待这些变体将是在“对解释的评述”中谈到的另外一桩要事。Op. 15 No. 3 g小调夜曲是在这些作品中原来就有文学情节的唯一的一首。不久,写了一部肖邦传记的