

赵晓生教学版乐谱系列

肖邦练习曲Op.10

赵晓生 编注

Chopin

Etudes Op.10



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



赵晓生教学版乐谱系列

肖邦练习曲 Op.10

赵晓生 编注

Chopin

Etudes Op.10



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(C I P)数据

肖邦练习曲:Op.10/ 赵晓生编注. —合肥:安徽文艺出版社,2012.3
(赵晓生教学版乐谱系列)

ISBN 978-7-5396-4052-5

I. ①肖… II. ①赵… III. ①钢琴曲:练习曲-波兰-选集
IV. ①J657.411

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 021267 号

出 版 人:朱寒冬 选题策划:朱寒冬 段晓静
责任编辑:陶彦希 装帧设计:徐 诚 宋文岚

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551)3533889

印 制:合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551)3813778

开本:635×960 1/8 印张:9 字数:80 千字

版次:2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

定价:22.00 元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)
版权所有,侵权必究

目 录

导读 (钢琴练习曲的巅峰)	1
1. C 大调练习曲 (Op.10 No.1 in C Major)	10
2. A 小调练习曲 (Op.10 No.2 in A Minor)	15
2a. A 小调练习曲 (Op.10 No.2a in A Minor)	19
3. E 大调练习曲 (Op.10 No.3 in E Major)	23
4. C [#] 小调练习曲 (Op.10 No.4 in C Sharp Minor)	27
5. G ^b 大调练习曲 (Op.10 No.5 in G Flat Major)	32
6. E ^b 小调练习曲 (Op.10 No.6 in E Flat Minor)	36
7. C 大调练习曲 (Op.10 No.7 in C Major)	40
8. F 大调练习曲 (Op.10 No.8 in F Major)	44
9. F 小调练习曲 (Op.10 No.9 in F Minor)	50
10. A ^b 大调练习曲 (Op.10 No.10 in A Flat Major)	54
11. E ^b 大调练习曲 (Op.10 No.11 in E Flat Major)	60
12. C 小调练习曲 (Op.10 No.12 in C Minor)	63

钢琴练习曲的巅峰

赵晓生

要说肖邦练习曲先得从练习曲的起源说起。世有乐久矣，本无练习曲一说。因为天下本无职业钢琴家。作曲、演奏本一体，从无一个专门演奏他人作品的所谓演奏家。小孩学音乐多为家传，像中国学京戏口传心授居多。库普兰、巴赫的心地极善良，于是专为国王或子女写作键盘教本，但也非纯技术性练习曲。

库普兰为法王路易十五专门创作的九首乐曲（一首阿勒芒德，八首前奏曲）连带文字统称键盘表演艺术乃敬献王上之习琴教材。巴赫为妻儿各分别作有键盘手册，不但有自己作品，而且抄录同时代泰勒曼、维瓦尔迪、小巴赫（谁是兄长就收谁）的小曲，人手一册，各不相同，作为学键盘的起步教材。巴赫最出名也最厚一本键盘手册是为其第二任妻子马格达莱娜编纂，其中包括《法国组曲》第二、四、五组曲，《英国组曲》第五组曲一些短小乐曲，还有大量的他人作品。现流行于世的二十八首《巴赫初级钢琴教程》（俗称《小巴赫》）几乎每个学童都弹过，殊不知其中超过三分之一乃他人作品，主要乃巴赫前妻所生 W.F. 巴赫与 C.P.E. 巴赫所作。

时至贝多芬，把钢琴弄得又响又快。本来这 Forte piano（与现在的 the piano 相当不同）没那么大声，或许得益于贝多芬听不见俗世之声，故脑子里怎么想、心中怎么奔腾，手下就如何发泄，长琶音、短琶音、快速音阶、八度和弦开始折腾人类卑微的肌肉。连比他年长十九岁的克莱门蒂也加入了此行列。至此，钢琴火了。同时两个重要事件应运而生：1. 第一位专门以演奏他人（贝多芬）作品为职业的钢琴家——车尔尼（Carl Czerny），是一位极有才华的音乐家。他写过一些颇有肖邦情调美丽的钢琴曲却少为人知。车尔尼号称贝多芬学生，其实将一生奉献于贝多芬。车尔尼当时应该弹得最棒，首演了贝多芬全部的恐龙级巨作。2. 车尔尼不仅专弹贝多芬作品，而且将贝多芬奏鸣曲出现的所有技术手段进行分类归并。贝多芬写了一个乐句，车尔尼就拿这乐句作范本，从短到长、从易到难、从小到大写出成百上千为练习这一个句子的曲子来，无限忠诚，无限重复，于是有了 Op.139、Op.599、Op.849、Op.299、Op.636、Op.740 足以折磨习琴者十多年的钢琴练习曲系列。

克莱门蒂（大贝多芬十九岁）、克拉莫（小贝多芬一岁）、车尔尼与莫舍列斯（二人都比贝多芬小二十来岁）祖孙三代人构建起一座以贝多芬钢琴音乐为中心为之服务的练习曲大厦。克莱门蒂起步比贝多芬早很多，但贝多芬发展神速，故克莱门蒂后来一直学贝多芬，也在自己的奏鸣曲中发扬贝多芬“嘭嘭嘭”精神，也写艺术津梁。

上述诸人的共性就是以贝多芬为中心，拿一点点技术细节夸张为无穷动。如此一来，钢琴艺术日益发展为钢琴技术、钢琴体育、钢琴杂技。时至今日，问学生你弹到什么程度，答案尽是车尔尼 599、299、849、740，没听说过创意曲、平均律的。车尔尼的确确立了一条钢琴技术进阶之路，也设下制作匠人之陷阱！如从细处分析，几位钢琴技术大师的练习曲也有些许不同。车尔尼对贝多芬奏鸣曲协奏曲了解最透彻，庖丁解牛，细析缕拆，一句化千曲，最机械但也最有效，最切题又最烦琐。老实说，要做钢琴演奏家真正把一本车尔尼 299 弹好，手指技术足矣！其余尽平面重复。克拉莫最讲究连奏，要求的手指动作与车尔尼均异。有弹克拉莫者绝不要弹得像弹车尔尼那样“咔嚓咔嚓”的。克拉莫练习曲从某种意义上说比车尔尼练习曲更重要。克莱

门蒂本身作曲家，与贝多芬一个路数但不及贝多芬深广伟大，所以他的练习曲十分切题有效，也略有音乐性。想把练习曲写成艺术作品的应该数莫舍列斯，无奈才质有限，到此止步。

正是这段历史造就了肖邦在 19 世纪 20 年代横空出世，掀开钢琴练习曲发展史上最伟大一页。五百年必有王者兴！在钢琴练习曲这个王国内，肖邦无疑为王。只有肖邦练习曲将打击性、颗粒性、孤立性的钢琴，转变为歌唱性、持续性、谐振性的钢琴！知钢琴者乃肖邦也！此后效供法者多多，有出其奇者，无出其右者！

肖邦练习曲的真正伟大之处在于书上常见的艺术性与技术性的相结合。肖邦独一无二将钢琴乐器之美揭露无遗。莫扎特在钢琴上写歌剧开发了歌唱性，贝多芬在钢琴上“嘭嘭嘭”开发了雄伟性。但只有肖邦才摆脱了钢琴与生俱来的敲击性、打击性、颗粒性、分离性，使这件本性并不美丽的乐器成为了乐器之王，成就其大美！

在逐首体验肖邦 27 首练习曲之美之前，先说三句任何书中看不到的重要“格言”：肖邦练习曲最大贡献在于：1. 美声性。每首练习曲都有充满歌唱的曲调，它们常常藏在暗处。格言：“翻开肖邦练习曲任何一页，哪里音少，灵魂在哪里。”2. 持续性。格言：“把一个个孤立的音持续为延绵的弦乐合奏。”3. 谐振性。肖邦以天授神传的耳朵听到钢琴所能发出的最美音响。这是钢琴区别于其他任何乐器的泛音、共振、谐振本质。只有肖邦听到了：钢琴是一个音，不是一个音、一群音才构成一个音。其中许多音不是你弹出来，而是钢琴自己响的。格言：“由一个个小的音构成一个大的音，振出一个更大的音。”

《C 大调练习曲》(Op.10 No.1) 开篇第一首，为了表示对巴赫的敬意，拿了《平均律键盘曲集》开篇第一首《C 大调前奏曲》(WTC I/1) 做模本进行改写。说改写，因为巴赫前奏曲是五声部和声分解，肖邦同样是五声部和声分解。要掌握这首练习曲，首先要能够把每次上行的最初五个音：左手八度 + 右手头上四个音，与下行左手八度 + 右手第一拍四个音连接起来，在相同音域（不要一组组上挪）把五声部和声弹熟。如果一下子做不到就在五线纸上写出来。把五声部的相互连接听清楚。要明白不掌握这一点就不能掌握此曲灵魂。第二，全曲共分八句：1. 上句。2. 下句。此为呈示。3. 小调对比。4. 和声展开，尤其低音半音及三全音形成的紧张度。5. 四度连环，从巴赫处学来的和声，尤其具有庄严感。6. 再现乐句 I，完全相同。7. 再现乐句 II，尾部和声有变化。8. 结尾(coda)，注意旋律及节奏的变形。这八个乐句完全由五声部和声构成，了解了和声才掌握了音乐。练习方法：过去柯托提七十二种练法显然过于烦琐也并非都有用处。简略为：1. 变节奏，可以 a. 正附点或倒附点；b. 以每个手指（即第 1—4 音每个音弹长音符，其他三个手指弹快节奏。2. 变组合，将右手的第 1 音与第 3 音、第 2 音与第 4 音组合成双音练习；或第 1 音与第 2 音、第 3 音与第 4 音组合练双音；或第 1 音与第 2、3、4 音组合；或第 1、2、3 音与第 4 音组合练习十分有效。尤其重要的是，此练习曲绝不能用高抬指演奏。要练出极小但绝敏感的指尖动作，一切尽在“掌握”之中，在手掌控制下对键盘位置的把握。掌握掌握，一把掌握住。每个手指都要有极强的柔顺性，贴紧键盘与键盘保持如影如魅二位一体的亲密关系。肖邦的声音是从琴中透出来，不是打出来的。

《A 小调练习曲》(Op.10 No.2) 几乎所有人只注意 3、4、5 指弹奏半音阶，而把底下和弦弃之不顾。殊不知此曲灵魂恰恰在左手与右手拇指、食指共同构成的和弦上，而“曲调”正是每个和弦中的右手食指弹奏的那个音。这个音是“大西瓜”，上面的半音阶是撒落一地的“小芝麻”。千万别捡了芝麻丢了西瓜。

我见过无数考试比赛甚至会弹这首曲子的，居然心安理得地把食指翘个半天高，就属这种捡芝麻丢西瓜弹法。用 3、4、5 绕指转指弹奏半音阶并不是肖邦的发明。车尔尼就写过几乎与 Op.10 No.2 一模一样的一首。但肖邦妙不可言的线条回转、和声转移、变音色彩令车尔尼望尘莫及。肖邦化腐朽为神奇耶！

练习此练习曲必经过三个步骤：1. 将左手与右手拇指、食指放在一起练，尤其听右食指弹奏的曲调音。2. 单练右手 3—4—5 指绕指和转指，不求速度求均匀。3. 单练右手 3、4、5 指与食指的局部组合，特别听清 2 指食指的曲调音。此练习曲与三度练习曲 (Op.25 No.6) 给小孩越早起步练越好，八九岁就得开始。

《E 大调练习曲》(Op.10 No.3) 常被理解作“思乡曲”。肖邦写此曲时人在华沙，如何思乡？我们还是从音乐本身进行观察。这首练习曲经常被误解为“没有技术目的”，“练习歌唱性”，非也！此等说法实不明肖邦之苦心。1. 从句法看，构造极奇特，乃高深的不平衡中的平衡感。且看第一乐句有两个短句，从表面看的 8 小节乐句仔细看是 5 小节 + 3 小节不对称乐句。开始 5 小节是个先向上再向下的拱形。接着 3 小节又重新向上推进后回转；第 2 乐句前半重复第 1 乐句 5 小节拱形，后半却从 3 小节扩张成 8 小节达到高潮点再退潮收缩。

这种 5:3 对联与 5:8 对联着实有趣。此种上下联不等的对联从何而来? 这种句型此前仅在巴赫音乐中有存在。

《C 大调前奏曲》(WTC I/1) 第 5—11 小节对第 12—19 小节, 前 7 后 8, 是典型的不对称。但几乎无人会感觉到这两个乐句是不一样长的。肖邦学巴赫得其精髓, 是有无数这类精细微妙之实例。在这首练习曲中, A 段就是 8:13 的对联! 不对却成绝对! 2. 从声部关系看, 这是首五声部乐曲。巴赫在平均律中只写有两首五声部。肖邦无疑钟情于此两首五声部前奏曲赋格, 其中以《B^b 小调前奏曲》(WTC I/22) 为最。在说到贝多芬《A^b 大调第十二钢琴奏鸣曲》“葬礼进行曲”时曾提到肖邦《B^b 小调葬礼进行曲》与巴赫前奏曲的关系。在《E 大调练习曲》中五个声部被赋予严密的不同意义。

《E 大调练习曲》有着这样几个特点: 1. 有一个旋律线条, 这谁都明白。2. 有个重要的两拍一组的低音, 这也明白。3. 似乎有个 a—b—a—b—g[#]—b—g[#]—b 的背景线条, 大概也没有问题。4. 左手除低音外还有个连续切分的 B 音, 这同样显然, 那么问题出在哪里? 问题是: 人们通常看不到 B—b—B—b 是个连续的八度音程。5. 人们常忽略男高音声部秘藏的持恒 d[#]—e—d[#]—d[#]—e 第五线条! 练习这首抒情歌唱美丽迷人的乐曲有什么“技术目的”吗? 弹钢琴千万不能把手指跑得飞快, 八度弹得很响当做“技巧好”! 钢琴最高技巧在于这段音乐中: 五个声部, 五种不同的声音, 各有各的走向, 各自连贯走动, 结合成绝妙立体音响!

这首慢乐章 E 大调可不好弹! 练习方法是练巴赫赋格方式: 1. 单练旋律, 把线条弹连贯歌唱动人圆滑。2. 单练低音, 把句子弹完善, 再把旋律低音两个外声部放一起弹。3. 找出中声部 D[#] 和 E 类似圆号线条, 加进去。4. 练右手拇指食指, 弹得匀又轻, 加进去。5. 单练十六分音符交替 B 音, 加进去。

《C[#] 小调练习曲》(Op.10 No.4) 似乎满天底下的人都在弹, 全国钢琴考级也拿这首折腾好几年了。知不知道这曲子的来路, 肖邦怎么学巴赫的? 这首练习曲所有要素都来源于巴赫《平均律键盘曲集》第一卷第十四首《F[#] 小调前奏曲》(WTC I/14)。关于肖邦《C[#] 小调练习曲》与巴赫《F[#] 小调前奏曲》的详细比较, 请参阅《时空重组》(中册) p52—56。这首练习曲的主线是贯穿全曲每拍第一音的和弦。第一步, 先把十六分音符全部去掉, 把每拍第一个音构成的和弦相互连接起来才能清楚听到此曲主调。首先必须把这主线听熟唱熟弹熟背熟。那些把十六分音符弹得飞快, 而根本听不到和弦的弹法, 又是典型抓了芝麻丢了西瓜。指触要轻小快尖, 快不指速度快而指 Touch 指触快, 轻指音量轻。小指声音点子小, 要把指尖收拢在最小点上。尖指声音质地尖, 犹若极小针尖刺一下。要低指敏感动作, 高指不但声音粗糙又影响速度。这是火气十足的乐曲, 但火气绝不意味着从头响到底。要匀要连要轻, 不要太快, 不要从头响到底。

《G^b 大调练习曲》(Op.10 No.5) 使几乎所有人迷恋于右手, 疑是银河落九天般一泻千里, 大珠小珠落玉盘般清澈透明。黑键的炫耀自然不错, 但你有没有想过第一小节右手与左手哪只手音多? 只要用心数一下, 你就会发现左手和右手的音同样多, 都是十二个。由于左手要在三个节奏位置弹出十二个音来, 事实上更困难。黑键练习曲左手部分是乐曲的灵魂。右手只做一件事, 左手至少要做四件事。左手本身就是绝妙音乐。第一小节三个 G^b 八度若是铜管, 中间三度平行进行就是木管。第二小节第一个低音无疑 c^b 拨弦, G^b 重复音减弱一半, 三度平行曲调改为弦乐。谁说肖邦不懂乐队? 这里他显示出极精细的乐队感!

要如此这般单独练左手, 把左手弹成 Scriabin (斯克里亚宾)《D^b 大调左手夜曲》(Op.9 No.2) 那样美丽的独奏曲。说肖邦只会写右手可也是把肖邦看扁啦! 第 17—18 小节左手拇指弹出歌唱曲调, 4—5 指两音一组 Slur, 中间 2 指轻轻拨弄重复音背景。5 个手指要拆成三块, 不同声音不同节奏不同触键。第 23—33 小节左手一个 11 小节的推进渐强, 蕴藏着极强大的张力, 终于在 34 小节发出铜管四度和弦金属般召唤——回声, 期待一句极温暖极柔弱的弦乐合奏, 把人的心都唱软——再现, 铜管再起, 67 小节开始的尾声回忆着 17 小节的歌声。曲终了, 定音鼓主属主属的敲击令人振奋!

肖邦常因写不好乐队被世人诟病。他心中其实有着精巧微妙乐队音色感。现在他在钢琴上用左手 5 个手指实现需要二十四行总谱书写的乐队音响! 伟哉, 肖邦! 妙哉, 肖邦! 钢琴在你心中无所不在! 钢琴在你笔下无所不有! 钢琴在你手下无所不能! 所有弹此练习曲的朋友千万别把眼睛只盯着右手黑键飞驰。有了左手的晶莹才会生出右手的剔透。右手乃自左手生成。从左手部分每一个精细变化中可以自然得出右手表现意义。比如, 1 小节的辉煌, 2 小节的轻盈, 3—4 小节的连绵, 如此循环往复四次构成第一乐段。从 17 小节始右手如精灵般闪烁光泽, 不断在左手基础上透出闪亮的火花、灵性的光耀!

《E^b小调练习曲》(Op.10 No.6)这乃另首被国际钢琴比赛除外的练习曲。正因为被除外,所以似乎少有学生去练它!然而这才是练音乐之本啊!青年肖邦奉献给世人一首洒泪泣血的悲歌。欧洲音乐中传统和声最好的是巴赫和肖邦。他才是巴赫的真正学生。怎么天下和声书没有一本说肖邦的?肖邦的和声是他的心、他的血。此曲力量尽在和声。除女中音声部缠绵悱恻双助音不断流动的音线外,其他声部充满不同时值不同位置半音进行。减七、DVII₇+m.13、DDVII₃(增六)等和弦极致地传递内心彷徨忧伤与悲恸。展开部分半音纠结闪现21小节F^b(E)大调,瞬间光芒即刻被惨烈的呐喊声淹没!

《C大调练习曲》(Op.10 No.7)表面看是Toccata性质,但肖邦之妙在于他的复性层次分离。高声部(右手3—5或4—5指)是极连奏的灵动旋律,女中音(右手2—1指)是极轻盈的同音反复。清晰区分这两个完全不同弹法的声音是此练习曲主要技术课题。左手又是灵魂所在。A段歌唱连贯;B段犹若舞步,充满弹性。

从音乐上说此曲相对简单,练习方法首先是分拆。先练右手2—1指的重复音,要贴键,集中,极轻而清晰均匀;再练右手高声部的连奏。做到这点相当困难,因为4—5指位置很大,扯得很开。手掌要保持柔顺的韧劲,顺着键盘位置,避免硬搬动。26—29、48—51、54—55都是3:2复节奏,需注意。

《F大调练习曲》(Op.10 No.8)又是被全世界弹烂了的。为什么95%以上的人见此曲就把右手两根尾巴看成车尔尼呢?!根本是不同的两码事嘛!左手部分再次成为乐曲魂灵。从中可以听到多少不同色调的声音:风笛纯五度特有优雅,小鼓诙谐灵敏,贝司拨弦清弦,大提琴歌声动人,圆号猎角长鸣,一幅生动活泼乡间晨图历历在目。中段转入D小调,色泽略阴沉压抑,但很快奋起,小号、长号愈加嘹亮。升腾过后音乐突然稀薄如浮云。乡舞又起,宛转深吟,飘荡入霄,天音从天落下复升扬。右手不是相同音型模仿,每次高点与低点音暗藏着长线条,绝不能弃之不顾,慢弹轻弹柔弹连弹方得真意!《F小调练习曲》(Op.10 No.9)太神奇了!人们首先听到八分音符骚动不安旋律。这是表层。然后可能听到左手大指奏出与主要旋律平行六度,但第2小节就分离了,如同若即若离的情侣,合之不甘,离之不忍。再下去人们或许听到左手3指贝多芬式的重复音,贯穿着整首练习曲始终。但人们往往又丢了大西瓜!西瓜是什么?从头至尾极绵长的低音线条才是大西瓜。此首练习曲呈示展开再现三部分:16+20+31,一部分长于一部分。奇迹即将在你面前发生:第1部分呈示,低音只有F音一个主持续音延续16小节。第2部分展开,低音跟着展开推进。从F主音开始,级进下行一小节一音,4小节转D^b大调。从第21小节起,C^b—B^b—A^b以三拍(1.5)—A^b二拍(1)—A^b—B^b—B—C一拍(0.5)—E—G—B^b—D^b三分之二拍(0.33)比例逐渐紧缩,达到高点D^b二拍(1),引入属持续音C(8),再现共31小节只有一个主持续音F(31)。全曲节奏结构比例为:16—1×4—1.5×2—1—0.5×4—0.33×3—1—8—31。这是天才的结构布局!

演奏《F小调练习曲》(Op.10 No.9)最重要之点在于把握每个层面的不同节奏布局。右手旋律是按照线条进行,并非重复同样节奏形态,是抑扬顿挫的。左手大指大致与旋律同节奏,但在曲调长音时作补充。左手3指是独立的连续切分,要控制稳定,不摇晃,低音独立节奏,是音乐最伟大的推动力量。

在Op.10练习曲中可以看出一点肖邦内心布局端倪:经常发现接连两首是同调号大小调成对的:1—2—CM—Am, 3—4—EM—C[#]m, 5—6—G^bM—E^bm, 9—10—Fm—A^bM, 11—12—E^bM—Cm。除去第7、8两首外,其余10首正好5对。这说明他本想把24首练习曲写成12对同调号大小调。最后在前奏曲(Op.28)实现此理想。

《A^b大调练习曲》(Op.10 No.10)充分显示肖邦复节奏与音响细致变化的能力。此曲左手四声部分解六连音音型从头至尾不变,典型圆舞曲节奏。以此为背景,上层却在断连,组合,重音上不断变化,产生极其丰富而充满情趣的意外。所有连线与重音、连奏与跳音、二音或三音,谱上写得很清楚,照谱弹就是。肖邦一生的创作到处充满着复节奏,生来是节奏天才!这首降A大调集了大成。1.6个音在左手是3+3,在右手却是2×3,2音一组三组。这样在左右手之间形成2:3复节奏。2.右手6(2×3)又各可分为两音一组(三组)或三音一组(二组)右手本身形成复合节奏。3.右手的三个音一组又或改变重音。

练习这首练习曲最关键一点是单独一句一句练右手。1—2小节手动作两个音一组且为5—1、5—1,节奏却三个音一组;3—4小节6个音一组三连音节奏,重音却在2—4两拍;5—8小节三连音连奏,每拍重音,与手动作形成2:3;9—12小节右手按手动作1—5、1—5两音一组连奏,与左手形成3:2;13—16小节右手两音组跳音断奏与左手形成3:2;17—20小节非常连,三连音节奏突出5指,右手本身形成复切奏切分;21—26

小节两音组突出大指与左手形成 3:2; 26 与 27 小节都是前两拍两音组, 后两拍三音组。29—32 小节三音组, 左右手同节奏但右手本身 3:2; 33—39 小节两音组动作顺, 却与左手 3:2。

读者能看出肖邦在数字 6 上玩的节奏花样吗? 曲调两音组在六连音中就是大三连音。背景三音组在六连音中就是大二连音。右手分为两个三音组, 其节奏感与左手是整齐, 但与乐句划分是不整齐的, 是 3:2; 反之, 右手按曲调走向划为二音组乐句与动作一致却与左手 3:2。左右手之间永无整齐之时!

练习《E^b 大调练习曲》(Op.10 No.11) 是肖邦最伟大的创造之一。对于“和弦”在键盘上的表现形式, 有个由小及大、由窄放宽的历史过程。在拉莫、库普兰、巴赫时代, 三和弦多为密集形态且在和弦音之间需用二度填满成为级进; 莫扎特时代三和弦密集形态成为主流。贝多芬、舒伯特将三和弦扩张到八度范围, 到后期已出现少量大于八度范围的开放形态, 如《贝多芬 E 小调第二十七钢琴奏鸣曲》副部。直到肖邦, 钢琴才在泛音列构成音响基础上, 回复到最本原自然音响状态。

《C 大调练习曲》(Op.10 No.1) 左手八度低音基音上右手十度至十一度开放和弦位置, 恰恰应合了自然泛音的组织构造, 泛音由最低音为基音按各比例部分振动形成。共鸣、共振、谐振, 是钢琴独有的音响构造。钢琴任何一根琴弦发声要有三个过程: 1. 此弦本身振动发出基音。2. 此弦全振动即各比例部分分段振动产生泛音。3. 基音与泛音和其他相应比例所有琴弦发生共振即谐振, 这样就在两三秒时间内产生“渐强”。这一钢琴最大魅力所在被肖邦揭发。

这首练习曲把基音与泛音之间音高区隔扩大到四个八度。全曲每个和弦在超过三个八度的范围内运动, 创造出一个崭新的音响境界。全曲以七声部(低声部基因+六个泛音)为基础形态, 间杂六声部或八声部。每个层次都前有因后有果, 中间层次时时异军突起, 飘忽如烟, 细缕如丝, 透光似虹。

《C 小调练习曲》(Op.10 No.12) 一直被人称作“革命”, 是不是和革命相关, 这实在说不出来。就左手十六分音符来说, 其实一点不困难。从手指机能衡量压根儿比不上车尔尼 740 之 28 首, 或克莱门蒂《名手之道》No.21。然而此曲是首伟大的艺术品, 有着丰富明确的意义指向, 用“革命”一词似乎难以囊括音乐内涵之固有的丰富性。

乐曲告诉了人们什么? 一音既出, 号角, 浪潮, 奔腾, 呼啸, 呐喊, 海浪, 叹息, 呼唤, 挣扎, 呜咽, 镜头拉远, 天边传来同样呐喊、海浪、叹息, 突起奋进, 金角嘹亮, 层波叠起, 高潮汹涌, 号音冲霄, 更激烈的呐喊, 更悲怨的叹息、恸哭、哀鸣, 天鹅之声, 流入空寂, 晴空霹雳, 天地炸裂!

此乐曲绝不能当做练习曲来看待。左手上上下下琶音, 右手八度与和弦, 这是练习曲吗? 完全不是。从第一首开始, 肖邦就假练习曲之名行钢琴艺术革命之实。肖邦如果说革命, 首先革了钢琴音乐的命。他的夜曲、玛祖卡、波兰舞曲、前奏曲、叙事曲, 掀起钢琴音乐的崭新一页。练习曲首当其冲!

从 Op.10 的 12 首练习曲中可以看出: 第一首分解长琶音取材于巴赫, 立足于传统, 扩大和弦跨度, 丰富和声色调; 第二首在车尔尼织体基础上丰富和声语汇, 增强曲线周旋; 第三首形态继承传统, 增加声部层次, 强化性格独立; 第四首立足巴赫组织, 突出音乐性格; 第五首利用黑键出交响; 第六首扩张和声语汇, 增强音乐表现; 第七首重拾托卡塔曲旧风, 注入连绵歌唱新意; 第八首承继五指运动老瓶, 焕发乡里村舞新辉; 第九首组织奇思构想, 乐思简洁明了; 第十首节奏奇错交织, 音响奇幻莫测; 第十一首独开泛音新构, 异辟共谐滥觞; 第十二首直抒满腔陈怨, 任泄积郁悲涛。

练习曲从克拉莫、车尔尼、克莱门蒂、莫舍列斯发展到肖邦, 无论在所有方面都发生了开天辟地的新变化。深化音乐内涵、扩张传统技术、丰富和声语汇、复合节奏组织, 尤其对钢琴音响由颗粒性、敲击性、分离性向连绵性、延续性、谐振性转变, 才是由肖邦练习曲引起最重要革命性变化。这在 Op.25 中继续发展。

如果说 Op.10 大多数练习曲在前人已提出课题中加以发展扩张变革出新的话, 在 Op.25 中肖邦则依据自己对钢琴特性和别具一格的体察与理解, 提出独一无二开天辟地的崭新课题。延续在 Op.10 中最具创造性的第 10、11 首路线, 在发扬钢琴谐音性、各种节奏复合性、各类连奏双音等方面, 肖邦走得更远。

《A^b 大调练习曲》(Op.25 No.1) 乃肖邦前无古人匪夷所思的伟大创造, 此曲彻底改变已有钢琴传统音响。钢琴先天带来槌击特性, 以 Action 传递力使琴槌敲击琴弦发声, 使它与生俱来不同于拉弦鸣管甚至拨弦乐器, 属打击类发声乐器。钢琴离歌唱最远, 不能连贯, 不能增强, 只能衰退, 声音孤立分离, 断裂短促。

钢琴的弱点如此明显,如何扬其长而避其短?如何在钢琴上逆势而动,使不能歌唱的歌唱、不能持续的持续、不能连贯的连贯、不能增强的增强?要做到这点,简直是不可思议的。但是奇迹确实在你眼前发生。这就是肖邦《A^b大调练习曲》(Op.25 No.1)!让我们体验这钢琴音响史上伟大的奇迹吧!《A^b大调练习曲》将和弦分解在符合泛音自然法则的九声部立体层面上:最低音(基音)一个,在此基础上左右手各四层。在如此广阔的立体层面上,肖邦使连续不断的六连音分解和弦使钢琴断裂的音响得以持续,孤立的发声得以延长,竟然达到蒙蒙胧胧中接近于九声部弦乐合奏拉长音符的效果!

练习此练习曲根本途径在于用五线谱写下九声部和声缩谱,记下每个声音第一次出现的音头位置,保持充分时值用长音符任其延续。注意,必须九声部而不是四声部和声缩谱。尽管在九个声部中常有八度重复,但它们相互之间时合时离,煞是有趣。练习时应将每个声部、每个新变换的音交代清楚。

演奏 Op.25 No.1 的最高境界是:事实上每个小音符都一粒一粒,非常清楚,但它们却听不见是一粒一粒的,而是一条一条无穷延绵的锦线。这锦线织成绚烂无比的锦缎,又犹若横空出世的七彩长虹。我们知道无数点的连接能构成线条。让我们把钢琴上颗粒性的无数小点构架起九层立体延绵的弦乐合奏长线!

同在 19 世纪 30 年代,为什么只有肖邦能做到钢琴的泛音共振谐振?看看几位同龄人对和弦的不同处理。门德尔松(见《无词歌》第 1 首第 1 小节)、舒曼(见《童年情景》第 1 首第 1 小节)都是传统三和弦密集形态,根本不能产生泛音;李斯特(见《D^b大调音乐会练习曲》、《帕格尼尼练习曲》第 6 首)均拘泥于手形方便,只有八个音,故从第二音列开始缺基音,泛音谐振不充分不完整。勃拉姆斯在低声区运用密集和弦非但无泛音,而且音响混浊。唯有肖邦用第九层次加入基音,使泛音列完整呈现。注意 A 大调前奏曲第 1—2 小节,不但完整呈现泛音列,而且在高声区用高位泛音增添色彩。水清无鱼,晕增月色!极美!

《F 小调练习曲》(Op.25 No.2)经常被人误认为这是 24 首练习曲中“最容易”的,可真是大大误会了。左手是四个平行层次的开放和弦分解。简单说,5、4、3、2、1 指分别各有线条连接,并且时有美丽片断乍现。右手是小三连音对左手大三连音,即大三对二,不是很多误解的那样左手一个音对右手两个音。右手的小三连音极其重要。肖邦以此节奏暗示了隐藏在双助音装饰背后真正的持续音旋律。第 1—2 小节是一个持续两小节的长音符 c²,第 3—6 小节是以二分音符为单位的扩大的下波音,第 7—8 小节隐藏着上行琶音与下行音阶。这一组织形态贯穿全曲,不按这节奏解读就会把全曲句法彻底会错了意!

从钢琴声音质来衡量,此练习曲要求指尖与键盘的关系最为密切最为敏感。肖邦把钢琴的歌唱与连贯概念扩大到和声的歌唱、层面的歌唱、整体的歌唱。这首练习曲勾画出六个层面的立体横线进行,在总体四个八度的音域空间内焕发出天女散花的灿烂,在似有似无、若实若虚的境界中让人销魂!

Op.25 No.3、4、5 练习曲肖邦自行设计充满创新意识。《F 大调练习曲》(Op.25 No.3)非常特殊,可谓前无古人后无来者的独创。此练习曲无法用任何“技术类型”归类。音乐基本形态由四个独立层次构成:1.右手 4—3 或 3—2 指演奏的倒符点曲调。2.右手 1—5 指演奏的分解 8 度。3.左手 1—2 指演奏的前十六分音型。4.左手 3—5 指演奏的八分音符低音。四个层次各自性格不同:1.连而歌唱。2.富有节奏感,富有动力。3.活泼轻快。4.如风笛或小鼓,民间舞蹈风味突出,节奏感强。表面看 1—3 层、2—4 层的节奏整齐,其实不然。每一项的性格是不同的。但可以先每层分开练,再 1 与 3 层一起练,2 与 4 层一起练,弹出节奏律动感。

与 Op.10 No.10 类似,此乐曲表面上只有一种织体组织,实际上每句弹法各不相同:1.第 1—8 小节突出右手 3—4 (2—3) 指曲调。2.第 9—16 小节右手 3—4 (2—3) 指轻快而灵巧演奏颤音。3.第 17—28 小节突出右手 1—5 指八度合成旋律,辅以左手大指中声部下行半音阶。4.第 29—36 小节切分突出右手八度中 5 指高音。5.第 37—48 小节原则上与第 17—28 小节相同,但可更柔和,产生更多色调对比。6.第 49—56 小节再现第 1—8 小节却更有力更精神更强调右手拇指(这段可与第 29—36 小节对换:如 29—36 突出拇指,49—56 突出 5 指)。7.第 56 小节第 2 拍起为尾声。对话清晰,声音柔和,触键精巧,位置准确。全曲变化无穷。

《F 大调练习曲》(Op.25 No.3)到底写了什么?乡间农民舞!肖邦每一种音色、弹法的不同都不是故弄玄虚,而有着真实生活声音之来源。持续全曲的低音八分音符节奏分明,两腿踮抬的舞姿,风笛鼓点的合音;轻盈颤音犹如竖笛鸟鸣,拇指重音犹如男声吆喝,5 指重音却是跺脚踏步;曲尾轻风扬去,曲终人散日落时。

《A 小调练习曲》(Op.25 No.4)是又一项肖邦别出心裁的创造。此曲表面看是“练习”左手远程跳动的

准确性,其实肖邦在这里设计的是双重节奏律动。八分音符切分不同于一般切分。所有“后半拍”是另一个拍点,也是强拍,似乎两个不同的人群在错拍跳舞!《F大调第二叙事曲》(Op.38)第二主题也是这样做。肖邦的节奏敏感超乎常人。他不是那种基本乐理课上教的“强拍弱拍”那一套。他的节奏是生命搏动,是潜藏体内神赐精灵。这首练习曲共三个层次:左手5指低音层,右手5指旋律层;左手3—1(2—1)与右手2—1合成四音和弦层;左手5指与右手5指都是拍点。但所有四音和弦却是切分。肖邦实在太妙!

因此,练习此曲首先必须分三个层次(曲调、低音、和弦)练,然后分手练。分手因为左右手的任务不同。左手练习大跳准确,右手练习5指与1—2指的彻底分裂。5指永远自成拍点,1—2指却永远切分。1—8小节即使断奏也要把5指与1—2指的弹法分开:5指向下、1—2向上。9—19小节5指完全连贯,而1—2指却保持拨弦般轻巧舞蹈节奏。此后,5指的连奏与断奏时有交错对话,但这一节奏双重性却从头至尾不变。Op.25的第3、4、5三首都是从波兰民间舞蹈中获取的灵感。前后两首都是三拍(二者也并不相同),唯有此首为四拍,带有波尔卡特征。从舞步感觉,尤为轻盈,高音旋律如吹口哨。

《E小调练习曲》(Op.25 No.5)是典型的玛祖卡舞曲。第一拍与第三拍和第一拍与第三拍的重音交替都应视作蹬踢抬脚的舞步。第15—24以及第114—121小节在第二拍左手大指长音符上可以听到牛角、铃鼓、跺脚之声。这是一首每个音符充满情趣的精致之作。第1—8小节右手是5指旋律与2—1指拍上倚音装饰的结合。左手1—3拍琶音和弦蕴藏三重线条,尤其以5指与拇指各领风骚。5指如鼓,拇指若号。9—13小节两手节奏同步,保持1—3拍重音。14小节乃重音变到1—2拍转折点。第2拍D音长音如风笛号角拍掌踏脚铃鼓的综合,极具波兰乡村舞蹈特色,且一直延续到此段结束(注意第25—26小节第二拍的两个D音)!第20—28小节左手第2拍运用拍前倚音,右手2—1指却把倚音改变为均匀节奏造成两手节奏错位。第29—36小节右手改变为拍前倚音,先前2—5指同时弹奏改变为2指在拍前、1—5指同时弹奏。第37—41小节又变回2—5指同时弹。这一指法组合的改变是此曲练习的重点。另请注意第35—36小节左手拇指的2—3—1节奏!

《E小调练习曲》(Op.25 No.5)与Op.25 No.10是27首中仅有的2首带有对比性中段的“练习曲”,而Op.25 No.10中段仍属同一技术课题,只有《E小调练习曲》(Op.25 No.5)是截然不同的性格对比。中段又是个单三部,第45—60小节左手男高音尽情引吭高歌,右手三连音分解和弦清澈透明,保持着2—5指双音,这是中段与前后段落之音响组织联系,第61—80小节展开。左手曲调以八度强化,右手位置在第73—76小节扩张至十度。第85—97小节音乐回复到第45—60小节,但有重大变化:1.男高音旋律语气通过增音得以强化。2.低音八度增强。3.主要曲调被分配到左右两手上。4.最要紧,右手分解和增速为十六分音符,但位置移动三个一组形成内部 $4 \times 6 = 3 \times 8$ 的复合节奏。第98—124小节再现把倚音改变为三音倚音和弦,即把三音和弦整个构成拍上倚音。右手5—3—2或5—4—2指必须在每个拍点上整齐弹出三音和弦,手掌需要十分柔韧伸张。第126—138小节,风笛喇叭昂天长鸣。所有这种种的不同倚音、颤音装饰均来源于巴洛克音乐。肖邦十分巧妙地将巴洛克装饰与波兰玛祖卡相糅合在一起。

Op.25 No.3、4、5具有鲜明的波兰民俗风情,舞蹈节奏、体态搏动、音响合成,多方自成一体。变化丰富,构想奇异,乃肖邦练习曲中别开生面之杰作!肖邦练习曲的艺术性、音乐性寓于技术及音响的创意之中。世上本无单纯的“技术”问题。所有技术课题都由为达到相应音效而发。此乃肖邦伟大的启示录。

从Op.25 No.6起, No.8、9、10三首练习曲,肖邦集中火力猛攻双音技术:三度、六度、八度。这三类玩意儿在车尔尼时期多有玩者,但肖邦属不出新意死不休,都玩到至今难有出其右。《G#小调练习曲》(Op.25 No.6)右手三度半音阶出了名。但如同所有别的肖邦创作,灵魂在左手。右手连续三度固然很忙,有没有关注左手?

千万别以为只有右手忙,有些时候左手比右手更忙。第3—4小节右手共64音,左手只有16音,当然是右手四倍于左手。但在5—6小节、9—10小节情况下右手42音,左手却有47音,真比右手“忙”!第15—16小节右手运动幅度为两个八度,左手却飞越四个八度加四度的极大宽度。无论音数或运动幅度,左手有时比右手忙,音多音少、挪远挪近只是表面现象,问题在于音乐主体何在。右手三度半音阶闪电飞驰却只是背景,真正的音乐意义在于左手。雪橇般滑动节奏为乐曲创造了悠闲自得的心境,时隐时现的曲调片断如随雪花飞舞的歌声时近时远。乍然白光炫目忽又悄然退出,一只左手舞弄三分之二的键盘,操控80%的音乐!

三度双音半音阶自然是要练的。单从技术角度衡量,《车尔尼 740》中就有几首三度练习。与《G[#]小调练习曲》(Op.25 No.6)织体指法完全相同的上行下行三度半音阶,在《车尔尼 740》第三十九首中都有,所以也算不上新发明。但肖邦将这技术课题置于雪橇飞驰的意象中,赋予三度半音阶梦幻轻盈飘忽极连圆润灵动的特性,上帝一口气吹入灵魂!

《C[#]小调练习曲》(Op.25 No.7)是首惊天地泣鬼神的悲歌,常被称为“大提琴练习曲”,其实不然。此曲男低声部线条固然运动周旋动人肺腑,却不可小视女高音声部线条。尽管不如男低音激昂慷慨,却是与之构成二重唱的独立对位,持续、绵长、极具张力。随着音乐的发展,女高音声部越来越显示重要作用。由此首先应当明确,这是一首在中声和弦对位背景下男低与女高的二重唱。几乎同时期创作的同调《C[#]小调波罗涅兹舞曲》(Op.26 No.1)中段可作参照。无拍号小节实际也是 $\frac{3}{4}$ 拍,第一个G[#]是第三拍弱起。后均分为3小节作为引子,1小节倚音e属前乐句,e¹为曲调第一音,清楚区分两个音的不同作用。男低音犹如莎士比亚著名长篇《哈姆雷特》,内心独白,抑扬顿挫,内心冲动,时而悲泣如诉,时而慷慨激昂。女高音一登场就对男低音1小节完全模仿。正因为这声部包含多个长音符,所以要特别拉住气息保持张力。低音线条起伏强烈,11小节突弱,12—17小节九和弦七和弦纠缠似有万般悲苦倾说。17小节在降三降六降七级压抑后,突然冒出纯净E和声大调终止式,如沉重阴霾中闪现出的一缕阳光。21—28小节连续三次,一次比一次更强烈的心灵冲击在减七和弦、减八度音程、连续半音、倚音、增六和弦一系列强刺激下达到下主音(低半音)E^b调的惊心动魄高潮。降六级(C^b大调=B大调)如游丝残梦般非真却幻!

梦散影逝,人还真世;声声叹息,乱象依旧;吟诵复起,语境尤烈。大幅半音阶推出声嘶力竭的呐喊对话,十度大跳减七和弦,缠绵悱恻周旋纠结,终于再连续七和弦,尤其大七度如切割心脏一般苦痛中淌干最后一滴鲜血而气绝。这才是1830年波兰被俄国熊铁蹄并吞后发出的第一声泣血呐喊!

《D^b大调练习曲》(Op.25 No.8)或许是肖邦全部27首练习曲中唯一乏善可陈的纯技术六度双音练习曲。平行六度作为技术课题占据了高音区全部空间。过分快速的平行六度使肖邦这样的高手也无法在其内部再做更多文章。低声区同样被和弦的双音分解占满空间。除了音阶、半音阶、双助音组成的旋律线就再无其他!

《G^b大调练习曲》(Op.25 No.9)十分精致有趣。曲调骨架与低音下行音阶与贝多芬G大调(Op.79)第三乐章、E大调(Op.109)第一乐章主题完全相同。我不敢说肖邦一定用了贝多芬的主题,但它们的确一模一样。此练习曲常被人冠以“蝴蝶”,可能取其轻巧之意吧。但此曲最有意思之处却在于右手2指奏出藏在八度中的独立声部。把右手2指声部用长音符连贯起来单独听清楚,会发现这条线不但从头贯穿到底,而且自成一体富有情趣。它与左手和弦拇指声部八度重叠且节奏错位。此曲须分清四个层次:1.左5指低音线条。2.右1—5指八度旋律。3.右2指与左拇指第二线条。4.左4—2指和声背景。按上述次序区分音色。

《B小调练习曲》(Op.25 No.10)是规模最大两首之一。此八度练习曲与G^b大调区别在于:G^bM轻巧跳跃,Bm连贯宏伟。这首乐曲气势雄厚,变化丰富,构想巧妙。作为三部曲式结构,中段形成巨大对比。A段以双八度半音阶上行模进作为引子在5小节进入主题,把主旋律夹在双八度中间,是相隔两个八度长音符。这段音乐非常困难,它不同于任何其他八度练习曲:双八度四条线都要非常连,尤其两手拇指要单独练成连贯线条。中间夹着的主旋律不但要突出,而且要按紧,不能放掉。同时做到这两点是非常困难的。中段同样要非常具有歌唱性非常连贯。每次重复时可强调不同声部的不同线条,以求变化。

肖邦三首双音练习曲分别是:三度(Op.25 No.6)、六度(Op.25 No.8)、八度(Op.25 No.10)都要求非常连贯,至少双音中的高声部要绝对连贯,不能有断裂。这是肖邦练习曲与其他所有人作的练习曲的不同之处。斯克里亚宾从学习肖邦起家,他在肖邦基础上创作了三首更具现代意识的双音练习曲:九度、大七度、纯五度。

《A小调练习曲》(Op.25 No.11)是单音技术中规模最大的,常被冠名为“冬日的旋风”。这首乐曲有几点需要强调的:1.此曲每段第一句右手由两个层次构成a与Op.10 No.2和Op.25 No.6相同的3—4—5下行绕指半音阶;b—2—1指分解2:3和弦分解。所以,第一要把每相邻两个音叠成双音用连奏弹熟;第二要两层分开练熟。2.全曲指法结构为四音一组,节奏组合为六音一组,指法与节奏形成内在3:2。注意由于节奏变化引起指法重心变化。3.音乐灵魂在左手,应单独把左手弹成“独奏曲”。所有乐句要非常连,可以说没有一个断裂的音符。音与音之间的连接是最重要的。4.千万不要把此曲弹得吵吵闹闹。

这是一首充满变化、充满色泽、充满歌唱的伟大乐曲，不是手指肌肉击键机。引子第一句单音犹如横尸遍野白雪茫茫战场上一个孤寂勇士发问：“还有人活着吗？”居然四围走出活人合唱回应：“还有我等在此！”于是号角再起战火重开。固然如此，肖邦却用细腻笔调作了变化多端、入木三分的刻画。急风骤雨的开端迅速隐去山涯，浪潮渐起冲向绝巅。如此冲刺一而再，再而三。第19—22小节第一次出现C大调温厚歌声，号角又起，但都应如合唱般雄浑而连贯。经过几轮冲击，37—40小节右手高音区闪出一抹红彤彤的霞光。号角在低音嘹亮吹响，紧接着却是在A^b与E大调上两句最深情最美丽的二重唱！节奏不断紧凑，号角不断高鸣，两声短暂疑问终于汇成一股不可抗拒的洪流将巨浪摔向峰巅，但闻孤寂勇士独声呼唤已结成千万民众惊天撼地的呐喊！肖邦最具雄性的音乐却依旧深藏着柔情种子，尤其在这首长达9页的超级练习曲中，不要让敲响砸闹占据一席之地，而应在多色中显示其伟力！

《C小调练习曲》(Op.25 No.12)许多人以为琶音爬上爬下很容易，又大错特错。要把这首乐曲弹得既扣人心弦又层次分明，既排山倒海又歌声动听，真比登天还难。常碰到弹得水漫金山一片糊涂的，却少有弹得雄浑圆润的。在此指出以下重要事项：1. 首先把每小节头六个音（左手三右手三）弹成和弦背熟。六声部和声连接是此曲主题，是灵魂所在。这和声源头为巴赫C小调前奏曲（WTC I/2）。肖邦用巴赫此前奏曲和声作了一系列C小调作品，除此首外，还有《C小调前奏曲》(Op.28 No.20)与《C小调夜曲》(Op.48 No.1)。2. 这首练习曲琶音手位置为三音一组，节奏却是四音一组。指法与节奏3:4，每拍节奏点都换手指。3. 音乐由6层3组构成：右拇指左5指为旋律组，右5指左拇指在琶音最高音时为顶点组，其他在低点与顶点之间为琶音组。旋律要厚若洪钟，顶点要光灿玲珑，琶音要灵如游龙。旋律在低音，时值长却要连，不能敲。顶点是闪光点，要十分明亮。琶音要有由弱渐强的推进过程，注意每个音响。

此曲为呈示—展开—变化再现三部曲。呈示第1—22小节，第一乐句1—8小节，第7—8小节有高声部补充线条。第二乐句第9—22小节。第9—16小节是基本平行句，插入扩张。这旋律要浑厚而不生硬。第23—46小节是展开，从六级降A大调柔和地开始，模仿第二乐句扩张的尾部，从第31小节全曲最低点开始逐步高涨，属持续音背景上，三次模进推进，第43—44小节强调高点，第45—46小节节奏逐渐紧缩低音半音上行增压，第47小节再现。第一乐句完全相同。第二乐句向下属调（F小调）继续扩张达到全曲悲怆的高潮，最终在白色C大调定音鼓沉重敲击声中又闻钟声光辉轰鸣。此曲层次分明最重要，切忌所有声音弹得轰隆隆，和声要注意歌唱性。

除Op.10与Op.25的24首练习曲之外，肖邦还在1839年作有三首“小练习曲”：《F小调练习曲》（4对3练习）、《A^b大调练习曲》（3对2练习）、《D^b大调练习曲》（连奏断奏分层练习）。三首乐曲更接近“前奏曲”，精致入微，是很好训练指尖控制及复合节奏能力的练习，建议诸君细心体察其精微妙处，介绍给更多学生从中受益。

肖邦练习曲在钢琴艺术发展史上占有独一无二的重要位置。他的练习曲在揭示钢琴音响秘密、扩展钢琴和声语汇、开拓钢琴技巧范畴、增强钢琴表现能力诸方面，可谓难出其右。尽管李斯特、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、德彪西、斯特拉文斯基、巴托克、里盖蒂都写有大量练习曲，也多有新发展，但肖邦永在！

纵观全部肖邦练习曲可发现有六对同调号大小调搭配：Op.10 No.1 (CM)—2 (Am)；3 (E)—4 (C[#]m)；5 (G^b)—6 (E^bm)；9 (Fm)—10 (A^bM)；11 (E^bM)—12 (Cm)；Op.25 No.1 (A^bM)—2 (Fm)，共涉无升降、3降、4升、4降、6降共五对同调号大小调。与巴赫平均律中按照十二平均律半音上行排列二十四大小调观念不同，肖邦按同调号大小调上五度连环将二十四大小调周而复始循环一圈：CM—Am—GM—Em—DM—Bm—AM—F[#]m—EM—C[#]m—BM—G[#]m—F[#]M—D[#] (E^b) m—D^bM (C[#]m)—B^bm—A^bM—Fm—E^bM—Cm—B^bM—Gm—FM—Dm—(CM)。这似乎暗示肖邦在练习曲写作中萌发此想却未能成功，最终在24首前奏曲（Op.28）得以实现。

注：巴赫的观念导向十二音平等化。兴德米特的C—G—F—A^b—E—A—E^b—D—B^b—D^b—B—F[#]—(C)的排序是其后续，勋伯格的十二音序列概念（在巴赫音乐中早已萌生）则是其必然结果。肖邦强调了调号上纯五度循环圈。这反映了19世纪人们对主属关系的恋恋不舍，最终在肖斯塔科维奇24首前奏曲与赋格集中回光返照，遥相呼应。

C大调练习曲

Op.10 No.1
C Major

1. *Allegro* $\text{♩} = 176$
legato

The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-2) begins with a forte (*f*) dynamic and a *legato* instruction. The second system (measures 3-5) continues the eighth-note pattern. The third system (measures 6-8) includes a key signature change to one flat (B-flat) in measure 7. The fourth system (measures 9) concludes the piece. Fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are used to guide the performer. Measure numbers 1, 3, 6, and 9 are placed at the beginning of their respective systems. The score ends with a double bar line and repeat dots.

12

Rev. *

15

Rev. *

18

Rev. *

21

Rev. *

24

Rev. *

27

Rev. *

30

33

36

39

42

45

cresc.

dim.

f

Rev.

48

51

54

57

60

63

dim.

Ped.