



# 克拉莫

## 84首钢琴练习曲全集

*Johann Baptist Cramer 84 Piano Studies*

陈学元 黄可为 编译

Translated and edited by Chen Xueyuan and Huang Kewei

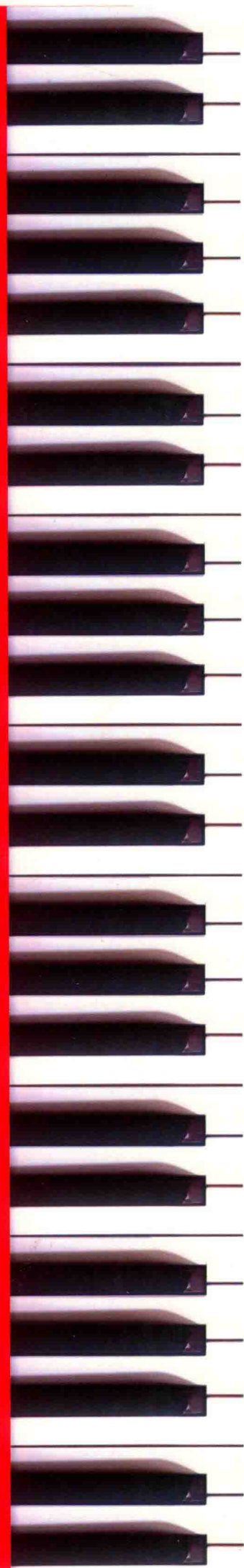
*Johann Baptist Cramer*



时代出版传媒股份有限公司  
安徽文艺出版社



附MP3光盘





# 克拉莫

## 84首钢琴练习曲全集

*Johann Baptist Cramer 84 Piano Studies*

陈学元 黄可为 编译

Translated and edited by Chen Xueyuan and Huang Kewei

*Johann Baptist Cramer*



时代出版传媒股份有限公司  
安徽文艺出版社



附MP3光盘

图书在版编目 (C I P) 数据

克拉莫 84 首钢琴练习曲全集/陈学元, 黄可为编译. —合肥:  
安徽文艺出版社, 2018. 4  
(钢琴小博士曲库乐谱系列)  
ISBN 978-7-5396-6086-8

I. ①克… II. ①陈… ②黄… III. ①钢琴曲—练习  
曲—德国—近代 IV. ①J657. 411

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 103669 号

出 版 人: 朱寒冬

责任编辑: 陶彦希

装帧设计: 褚 琦

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 [www.press-mart.com](http://www.press-mart.com)

安徽文艺出版社 [www.awpub.com](http://www.awpub.com)

地 址: 合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码: 230071

营 销 部: (0551)63533889

印 制: 安徽联众印刷有限公司 (0551)65661327

开本: 700×1000 1/8 印张: 25 字数: 300 千字

版次: 2018 年 4 月第 1 版 2018 年 4 月第 1 次印刷

定价: 70.00 元 (附光盘)

(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



威廉·夏普 (William Sharp, 1749—1824) 创作的约翰·克拉莫肖像油画



## 前言

约翰·克拉莫 (Johann Cramer, 1771—1858) 是原籍德国的英国钢琴家、作曲家和钢琴教师。1771 年他出生于德国曼海姆的一个著名音乐世家, 父亲是一位杰出的小提琴家, 祖父是一位知名的长笛演奏家。随后他被带往英国, 1782—1784 年师从当时著名作曲家、钢琴家穆齐奥·克莱门蒂 (Muzio Clementi, 1752—1832)。克拉莫童年时的音乐基础打得非常扎实, 在随克列门蒂学钢琴的同时, 他还与阿贝尔 (C. F. Abel) 学作曲。1781 年 4 月, 10 岁的他在伦敦以钢琴家的身份首次登台演出。在欧洲大陆巡回演出中, 他曾邂逅海顿和贝多芬, 在伦敦各地也享有很高的声望。1822 年, 克拉莫和到访伦敦的著名钢琴家伊格纳齐·莫谢利斯 (Ignaz Moscheles, 1794—1870) 结下深厚的友谊。

作为音乐活动家, 克拉莫于 1824—1842 年与其他两位合作人共同创办克拉莫乐谱出版公司 (他去世后, 该公司增加了钢琴制造业务), 期间 (1831 年) 他还担任爱乐协会的创始人和会长。作为作曲家, 克拉莫曾写有 100 多首钢琴奏鸣曲、7 首钢琴协奏曲和一本钢琴教程 (*Pianoforte Schule*) 等等, 而对于当今钢琴教学, 或许只有于 1804—1810 年创作的四卷本 84 首钢琴练习曲还在音乐学术界赋有显著的价值。一般来说, 这套近百首的练习曲被视为他的老师克莱门蒂的 100 首《名手之道》(或译《艺术津梁》) 的入门书。这一方面体现了两者之间师承的关系, 另一方面也体现了作品在钢琴训练过程中的阶段性。通过这些练习, 学生可以在手指弹奏的独立性和颗粒性, 甚至歌唱性方面得到充分的训练。

整套作品创作于 19 世纪初, 钢琴制造日趋完善, 钢琴作品数量巨增, 同时, 钢琴演奏技术与理论也得到进一步发展。他的练习曲一方面对演奏古典主义音乐做了必要的技术补充, 另一方面摆脱古钢琴的种种局限, 顺应乐器的新发展, 开创了自己的风格, 为钢琴演奏向浪漫主义音乐过渡做了很好的技术铺垫。从技术角度上一般来说, 学术界把他的练习曲分为快速跑动型练习、歌唱性练习和手指间平衡练习三个类型。相对于车尔尼练习曲大多以颗粒性跑动为主要课题训练, 克拉莫的一大特点就是明确将技术内容与丰富多彩的音乐表现结合起来, 其旋律优美、音乐形象生动鲜明的特点, 与他的练习曲强调歌唱性关系紧密相联。可以说, 这一特点在学生进入肖邦或李斯特等作曲家作品的前一阶段, 有非常大的实用价值。通过对具有歌唱性的作品深入练习, 这些作品有助于学生对音乐本身的理解达到更好的阶段, 从而对钢琴技术和表现的把握也会相对有益。因此, 歌唱性这一常被忽略但却十分重要的课题, 在我们此次出版时, 将作为一个特别方面得到强调。

歌唱性在他的练习曲中可以体现在跑动中的歌唱练习、歌唱性旋律练习和歌唱性多声部练习三个方面。而对这三个方面的强调, 克拉莫是别出心裁的。在跑动中保持歌唱, 是强调在跑动中平衡演奏者内心与手指之间的统一; 歌唱性旋律练习, 是在完成又连又唱的长句子上, 着重强调每个旋律音要天衣无缝地连起来; 歌唱性多声部练习是介于复调和主调音乐之间的枢纽, 强调每个声部都有独立的旋律和音色, 要用不同的声音演奏。

此外, 我们实际运用时, 需要考虑这些练习曲究竟适合什么学习阶段的学生。在这个问题方面, 钢琴教师必须做到心中有数。根据克拉莫练习曲的技术类型与技巧难度, 它通常被认为适合于中级步入到高级阶段的学生, 在加强左手独立、指尖平衡、提高匀称性等方面训练。在此期间, 教师也不妨选择与车尔尼、贝尔蒂尼、海勒、莫谢利斯、凯斯勒、肖邦等钢琴练习曲进行互补练习, 有时甚至可以根据学生的具体问题, 只挑选克拉莫的练习曲同一类型的曲目进行具有针对性的反复加强练习。克拉莫练习曲在国内没有车尔尼那样熟悉, 因此在教学的过程中, 有必要对学生谈及“克拉莫练习曲”的技术和音乐特征。基于国内外现今绝大部分出版仅是基于德国指挥家、钢琴家、音乐教育家汉斯·冯·彪罗 (Hans von Bülow, 1830—1894) 从中精选出的 60 首版本 (也有 50 首精选本), 我们此次特意首次在国内出版了全部 84 首内容。

我们出版时还原了作品原貌和顺序，对指法和踏板做了一定程度的建议添加（与彪罗编订版有很大程度不同）。国内出版时没有收录彪罗为他本人编订的版本所撰写的前言全文和演奏注释，此次出版时一并收入，但稍做删节。我们此次根据美国的 G. Schirmer 和 Carl Fischer 两套英译版本，翻译还原了这部分内容。奥地利环球出版社（Universal Edition No. 13353）曾在 1974 年出版了一本根据贝多芬的手抄本（抄本为安东·辛德勒收藏）编订的 21 首精选版（贝多芬提供指法，汉斯·卡恩编订），此次出版连同 Alfred、Breitkopf & Härtel、C.F.Peters、Orbis 等版本都做了一定程度的借鉴参考。出版全集并不一定希望大家都能弹奏分析，而是藉此让大家了解其原貌，并对这位伟大的作曲家逝世 160 周年送上最好的祝福。



2017 年 5 月 14 日



## 原精选版前言

汉斯·冯·彪罗/文  
黄可为、陈学元/译

撰写这篇前言的目的丝毫不在于谈论克拉莫《钢琴练习曲》(作品 50) 不可估量的价值及其深远的影响。作为传授钢琴技巧和音乐诠释的杰作, 这部作品明显优于同类作品, 当然克莱门蒂的《名手之道》除外。这部作品可说是进一步学习克莱门蒂《名手之道》最为合适的预备课程。

尽管我们会详尽讨论这部作品的价值, 然而大体上我们能做的也只是重复这些作品之前被公认的价值。当今的浪漫主义音乐权威, 弗朗西斯·费蒂斯 (Francis James Fétis) 认为这些作品是经典杰作; 弗朗兹·布伦德尔 (Franz Brendel), 克拉莫的德国同行, 在他的《音乐史》中称这些作品为“献给每一位高效钢琴学习者划时代的基础作品”; 卡尔·弗里德里希·威兹曼 (Carl Friedrich Weitzmann) 在其所著的《钢琴演奏史》中将这些作品的内容和形式列为钢琴史上的经典, 等等。这些当代最重要的评论家及美学家对这些作品的看法完全一致。

这部作品的广为流传和重要性, 促成了目前这个新的指导性版本的诞生。我愿意稍微谈谈出版目前这个指导性版本的理由, 但想要充分理解编者的意图, 只能经过对克拉莫这些练习曲从头到尾地仔细审视。对目前这个指导性版本的需求一直以来都存在。路德维西·贝尔格 (Ludwig Berger, 1777 年出生, 约在 1806 年成为克莱门蒂的学生) 认为有必要将前 12 首作品标以详尽的指法注释出版, 朱利厄·诺尔 (Julius Knorr) 随后出版了整部作品, 路易·科勒 (Louis Köhler) 在他的《钢琴家的古典音乐学院》中将克拉莫练习曲中的 30 首选作他自己这本书的开头部分, 并加以对研习者有一定帮助的注解。目前这个版本的成型也得益于对上述这些版本的研究, 因此我无需在此对上述版本加以批评。

任何一位对公开的钢琴演奏有所观察的人都不可能被这样一个事实蒙蔽, 那就是克拉莫的这些练习曲的内容和价值鲜有人将其研究透彻, 而对这些作品深入且有方法的应用将会为演奏者打下坚实的各类技术基础, 甚至会带来技巧和才智上的成熟。人们目前对这些作品的研习真是浅尝辄止! 要么艰难“跋涉”地把第一部分弹完, 或坚持弹到第二部分之后立即将这些练习放一边, 还有的情况是迅速将全部 84 首一扫而过, 于是十有八九的情况是: 学习者鲜有令人满意的进展。如果将第 1 首练习拿给弹完了第 84 首的人来演奏, 他甚至无法将开头的大调琶音以具有艺术感的方式演奏出来——让检验者感到惊讶的其他事情就更别提了。

对克拉莫练习曲研究不足, 源自人们对这本曲集目标的不明确。一个最重要的原因在于这些练习的顺序没有系统可循, 至少作者安排的顺序没有逻辑性。英国版本与德国版本的顺序也安排得不同。前者经过克拉莫本人修改之后提供给我们。这份乐谱 (版权归埃布尔出版公司的总裁斯皮茨维格所拥有) 在所有时值和表达方式的记号都准确无误。它还包含了 16 首在维也纳 (之后在汉堡) 出版的鲜为人知的补充作品, 这些作品的主要目的似乎是为了将作品数增加到庄严的数字 100。因此, 他们在这方面的不假思索并不完全因为这些作品是受版权保护的。我们将这些补充作品剔除掉也并非完全必要, 如果钢琴教师在教学时懂得因材施教, 而不是用死板的方式将作品从头学到尾。

另外一项对克拉莫练习曲研究不足的主要原因, 可能在于这些作品过于丰富。对克莱门蒂的《名手之道》研究的相同问题最近让卡尔·陶西格 (Carl Tausig) 先生, 普鲁士宫廷的钢琴家, 着手从中挑选出一些曲子, 并辅以有价值的注释来出版合适的选集, 以便推荐给每位有才智的音乐老师使用。例如, 陶西格先生将那些尽管本身很有价值, 却以严格对位形式写出的作品排除掉。这些赋格和卡农远没有达到为学习巴赫《平均律钢琴曲集》做准备的程度, 反而让学习者养成坏习惯。学习巴赫的作品, 准备性质的练习是必须的, 不过只



有在他本人的一些作品或是亨德尔的一些作品中找才合适<sup>1</sup>。此版本的克拉莫练习曲编者同样将没有明确练习目的的作品排除在外。我们可能被责备没有寻求一套大幅度进阶的课程，而留给了相似的练习较多重复的空间。我们的回答是，这样的重复会给练习带来益处。因为想要获得技巧上的熟练必须持之以恒，某种程度上的变化一方面充满魅力且具有新鲜感和激发作用，另一方面以一种延伸和拓展强化的方式，给了学习者近乎检验性质的指导。因此，我们建议学生在完成一系列类似的练习之后及时回到这一系列的第1首来进行巩固。

当我们参照其他练习曲时，克莱门蒂的《名手之道》似乎在技巧的系统性上是最为清晰的，却也是更有难度的。值得一提的是，在整个的钢琴技巧进阶之路上，克拉莫练习曲是克莱门蒂练习曲的真正前导。关于整个钢琴技巧的进阶练习，编者作为一位钢琴老师也有他的建议。从初学者到钢琴大师的各个程度的技巧练习都包括在内。

当一些最基础的内容被掌握后，我们建议开始使用莱伯特与史塔克（Lebert & Stark）先生合著的钢琴教程的第一部分。同时我们建议使用以下辅助练习：

I. (a) 阿洛伊斯·施密特（Aloys Schmidt）作品16连同之前的预备练习作为第一部分的前导；所有练习都应转到十二个调上进行练习。值得一提的是杰出钢琴家门德尔松就是通过这部作品为自己的钢琴技巧打下基础。

(b) 斯蒂芬·海勒（Stephen Heller）作品45可搭配施密特作品同时学习，作为沉闷练习的调节和放松。

II. (a) 克拉莫练习曲；

(b) 斯蒂芬·海勒作品46、47；

(c) 车尔尼的日常练习和他的《连奏与断奏练习曲》（作品335）。很奇怪，它们的价值还未得到公认。

III. (a) 陶西格版本的克莱门蒂《名手之道》。

(b) 莫谢利斯（Moscheles）24首练习曲（作品70）。这些练习应该无条件地被给予“经典”的称号。

IV. (a) 亨塞特（Henselt）作品2和作品5中的练习曲；

(b) 除此之外，作为亨泽尔特作品的预备，哈伯比尔（Harberbier）的作品也是海勒作品诗意的延伸；

(c) 莫谢利斯作品75中的作品。

V. 肖邦24首练习曲（作品10、25）和作品28中一些具有特别技巧价值的前奏曲。

VI. 李斯特的《6首帕格尼尼练习曲》《3首音乐会练习曲》《12首超技练习曲》。

VII. (a) 安东·鲁宾斯坦的练习曲和前奏曲。

(b) 阿尔坎（Alkan）12首练习曲。这些练习中的大部分都比以上提到的练习曲难。

在进入第三个阶段的学习时，研习者需要持续耐心地练习库拉克（Theodor Kullak）的《八度练习》（共三个部分）。他的这些练习值得盛赞，在“钢琴作品中不可或缺的作品”这样的称号被滥用的今天，他的这些作品当之无愧得此殊荣。其他有益处但次之的作品我们就不在此列出了。

为了说明目前这个指导性版本出版的必要性，我最后提出第三点理由，似乎也是最重要的一点。关于指法的标注，作曲家本人标注得较少，且也缺乏连贯性。因此，我们需要增添并重新编排指法标注，

1 正如此前佛罗伦萨和意大利其他大学的但丁研究院（薄伽丘为第一任研究院负责人）成员将其哲学研究的内容限制于但丁这个巨大神秘的“狮身人面像”，音乐界的某些高层次研究机构若将研究领域集中于巴赫这位德国音乐巨人也是同样合情合理的，他音乐中传递出的精神只有但丁可与之相比。巴赫键盘作品的完美呈现——除了才智上的要求——只能寄希望于那些将音乐内容完全驾驭，而不是磕磕巴巴将贝多芬的晚期奏鸣曲演奏完的人。对巴赫作品的诠释给出的最为惊人的观点来自于著名的车尔尼编订的巴赫作品。这些版本短时间内的价值不容否认，但是对于真正懂巴赫的人而言，车尔尼的版本显得随意了一些。以上的这些观察并不意味着巴赫作品（前奏曲和创意曲）的学习不能根据个人需要与克拉莫练习曲同时研习。



来帮助学习者获得相应的技巧。为了避免误会，我们接下来明确解释这看似违背克拉莫意愿的做法。

作曲家活跃的年代正是钢琴演奏的新旧交替的时期。随着钢琴这件乐器的不断发展，演奏技巧和对演奏者的要求也在不断发展变化，因而演变后的指法系统常常与之前的背道而驰。如今，我们需要训练技巧来应付由于黑白键的分布不均匀带来的演奏困难。我们的首要目标就是要让演奏者不受黑白键分布不均的限制，让手指通过“体操练习”在白键与黑键上达到同样的自由度、轻松度和准确度，并且能应付任何黑白键组合出的音列。依据笔者本人大胆的观点，最佳的指法是能让演奏者在没有痛苦的犹豫或技术上的准备的情况下将作品移调到任何一个调演奏的指法。举例来说，一位现代超技演奏家必须同样轻松地在F小调或 $\sharp F$ 小调上演奏贝多芬《热情奏鸣曲》（作品57）。恰当的指法应该根据乐句的表现来编订，而不需要考虑黑白键的位置和手指的长短，因而必须打破陈规戒律。首先，这些陈规戒律在竭力避免通过改变黑白键的关系来威胁固定的手型，其次忽略了不同触键方式的运用（例如断奏与连奏之间的区分）。对于大拇指的灵活使用，这些戒律也很排斥，然而大拇指的灵活运用是复调演奏所必需的。为了避免移调带来的困境，最好的作曲家的钢琴创作理应时时刻刻被钢琴琴键的排列（一个八度十二个半音，由七个平顺的键和五个小一些且凸起的键组成）所引领。在这一点上，克莱门蒂毫无疑问优于约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。

克拉莫（1771年生于曼海姆，1858年逝于伦敦）对于指法编排方式的改变，了解得肯定比他的先驱克莱门蒂（1752年生于罗马，1832年逝于英格兰）更多，尽管克莱门蒂展示出了更突出的艺术个性。除此之外，尽管克拉莫只是在1783—1784年他还是个孩子时接受了克莱门蒂的指导，我们还是能在他的练习曲中找到他在打破大拇指指法的陈规戒律方面留下的痕迹。不过好像他惧于将革新贯彻下去，同时也因为先前的戒律近乎专横，我们发现他还是经常回到老路上。当前这个版本的修订者认为有必要让这个面朝过去的作曲家消失而让面朝未来的作曲家显现。当然编者还没有想要将不一样的指法强加于那些非常适合用传统指法演奏的曲目的程度，根据他的标准，胡梅尔（Hummel）的协奏曲（然而莫扎特的那些富有原创性质的钢琴协奏曲并不适用于此类情况）必须使用胡梅尔本人编订的指法以展现他的学派特征，而不需要用现代方式改进，这样的改进既不会让演奏更简单也不会更艰难。

每首练习附带的指导性注解省去了我们总结归纳的麻烦，而且是不言自明的，因为作品本身（译者注：指当时被研究和演奏的各类乐曲）也与练习曲之间有着特定对应的关系。可以顺便一提的是，我们遵循类似的对应关系来确定更为详细的力度记号，而作曲家本人提供的力度记号很模糊。断奏和连奏符号亦然。我们用很仔细的排版来让版面清晰，遵循现代的排版原则，将右手演奏的音符全部编排入上方谱表，而将左手演奏的音符排入下方，并且避免产生两个平行声部同时使用（上下）加线的情况。所有节拍器标记都严格遵循原稿。我们必须承认大多数的节拍器记号不论就演奏者的技巧能力还是就作品本身的诠释都显得过分快了。原因有可能如同贝多芬的节拍器标记和近来舒曼的标记（后者曾说过，他整个创作生涯中的活跃期都靠梅策尔的一个有缺陷的节拍器来定速度）那样，克拉莫的罗盘跟我们普通的金字塔相比，就如同华氏温度计与列氏温度计的区别。

作曲家的生平与曲目介绍可在费蒂斯的《音乐家传记大全》（*Biographie universelle des musiciens*），加斯纳（Gassner）的《音乐百科辞典》（*Universal Lexicon der Tonkunst*）等著作中找到。威兹曼（Weitzmann）的《钢琴演奏史》在前言的开始部分也已经提到。关于克拉莫与他所继承前辈和他的追随者之间的关系都在上述作品中被提到。

遗憾的是，尽管我们竭尽全力，克拉莫这些作品的出版时间顺序仍然没有办法确定，而这些作品的顺序问题绝不仅仅具有史学上的价值。练习曲的第二本由Breitkopf & Härtel出版公司于1810年发行，而《音乐通报》（*Allgemeine musikalische Zeitung*）在对它的宣传中提到。克拉莫练习曲的第一册目前已发行过五版，它是1805—1810这五年出版的最杰出练习曲之一。



## 选曲注释

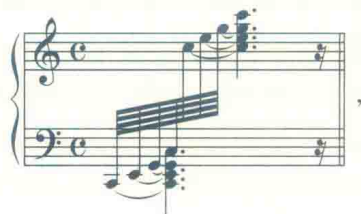
汉斯·冯·彪罗/文  
黄可为、陈学元/译

### No. 1

1. 首先慢速分手以统一的力度练习。随后，作为测试，可以加速并用均匀的中弱力度代替强奏。只要有丝毫不清晰的迹象，学生就应该回到刚开始的方式练习。只有当技巧上的困难被克服之后才适合双手同时练习。诸如“渐强、渐弱”之类的力度表现，也应该用同样的方式练习，即：先通过分手严格练习将力度指示充分表达出来之后再合手练习。这些原则适用于其后的所有练习。

2. 当遇到琶音时，教师应该坚持让学生按谱面要求规范演奏。当乐谱中没有别的特殊记号时，应该让学生有意识改正琶音弹奏时音与音之间出现过于明显间隔的问题。在初学这一技巧时有丝毫的让步都将给学生带来

无法挽回的害处。第一个琶音应如以下谱例演奏：



而第二个琶音在第 10 小节：



两个琶音演奏方式的不同首先取决于时值，其次是琶音的标记方式不同。第一个琶音之所以需要左右手先后弹奏是由于第一个琶音和声效果上不如第 10 小节的琶音饱满，它的左右手部分只是相隔三个八度的同一个和弦。

### No. 2

手的快速伸展与收缩，对较弱手指的要求等方面都比第 1 首练习要求高。在练习了重新调整好顺序之后的第 28、36、51 首练习之后，这首练习就不会显得那么困难了。左手的单独练习是不言自明的，对此我们也没有格外特别的建议。

### No. 3

1. 编者的教学经验使我个人将此练习从原调（D 大调）转到  $\flat D$  大调，后者相对于前者要明显更有练习价值。从头两小节就可以感觉到后者的指法更贴合键盘且不需要过分的伸展就能流畅地连奏。

2. 一定要注意在第 9、13、14 小节保持好左手的大拇指直到最后一个八分音符。类似的一些复调基础练习通常被重视得不够。

3. 这首练习曲还可以移到 C 大调上练习，那么指法的改变在所难免，需要教师机智地协助学生完成。

### No. 4

1. 这首优美作品的完美演绎需要演奏者成熟的理论知识，然而，单单是练习此作品都能有效提高学生的理论知识。剩下的任务就交给教师了，教师需要就各个和声上的关键点做出合理解释。例如，向学生指出哪些低



音声部应该被视为在和声上有延续功能；让学生弄明白转调的过程；最重要的是激发学生对于旋律性线条和由这些线条形成的对位在情绪方面的敏感感知。

2. 分手练习的必要性不言自明。

3. 编者认为，将第 15—17 小节旋律进行中的声部简单互换，将有利于避免双手交叉带来的演奏上的不适。

#### No. 5

1. 对于初学者来说，主要的难点在于培养手指的独立性。右手的连奏和左手清晰轻巧的断奏要配合好（直到第 16 小节）。弹奏断奏时手腕要放松，以达到弦乐拨奏的效果。

2. 建议演奏时要注意音色变化。这首作品听起来不仅要准确，而且要优美并富有表现力。旋律的高低很自然地会导致旋律的起伏。

3. 演奏者应特别注意段落的结构，尤其是作为开始 4 小节的延伸两小节一组的短句（第 5—6、11—12、21—22 小节）。仔细练习它们是至关重要的。

#### No. 6

这首“气势恢宏”的练习曲，即使对于初学者来说，通过正确训练也可以在短时间内掌握。请注意声乐清晰干净、力度均匀、速度平稳，整体上来说可以忽略“明暗”表情。

#### No. 7

1. 尽管根据现代技巧的原作（与乐曲分句一致），指法上也应做些许变化。

2. 连线的安排使演奏者看到第一个上拍音（节拍重音的前一个音）要适当控制。每一个乐句实际是从上拍音起始的。每两小节之后，上拍音需稍作强调，第 34—40 小节因旋律加长之外，这使得在第 34 与 38 小节前的最后一个八分音符前不能作停顿。

3. 这首乐曲的节拍应理解成  $\frac{6}{8}$  拍，在演奏第 1、4 个音符时，让手指稍作停留，但不要影响第 2、5 个音符的演奏。

（译者注：在彪罗的 60 首选版本里，第 35、39 小节的左手第 2 个八分音符都用  $\flat B$  音替代 F 音。）

#### No. 9

1. 由于这首练习不是由单一的音型从始至终延续，而是由不同的音型拼接而成，我们建议先将各不同音型拿出来单独练习。例如，可将第 1 小节单独练习再连同第 2 小节练习；第 3 小节中的音型持续一段之后被一两小节的音型间断，于第 9 小节重现。

2. 很明显，右手部分的各次进入都很特别。需要特别注意右手的分句以及音乐上的句读，这些句读已经准确地被连线标记。

3. 以下谱例中的颤音演奏（第 2、6、8 等小节）或许比第 2 小节正谱中的颤音演奏更有品位：



。通过将  $\sharp C$  的推后出现，上方音 D 提升了其旋律中的重要性。这样的演奏方式尤其推荐在第 26 小节使用，如此就能避免在高低声部意外产生的平行五度  $\frac{d}{g} \frac{\sharp c}{\sharp f}$ 。

#### No. 10

为了让学生懂得如何充分利用作品所提供的丰富材料，教师可以通过口头讲授。在技术方面，利用 3、4、

5 指（例如右手的第 1—4、7 小节和接下来的各小节，左手的第 17、37 小节等），可以提供机会进行各种其他的变化练习。在个别练习中指法也会有适当变化，否则会显得更难。在音乐性方面，能了解复调风格，特别是模仿手法方面，正如第 11—13、21—24 小节，它们所在的插部首先应得到处理。

#### No. 11

由于在钢琴演奏中所需的力量来自于手指的灵活性，因此之前练习对四五指独立性的训练对于此曲高声部的演奏很有益处。编者将颤音一个一个音写出来是为了避免演奏者的无助感导致的最为可笑的一些诠释，例如贝多芬作品 53、109、111 的结束部分和作品 106 的开头部分。

#### No. 12

1. 不要一看到左手部分不那么重要就忽视了第 1 首练习的第一条指示，也就是分手练习；相反，左手的单独练习将会对右手的练习产生间接的益处。

2. 编者认为有必要改变克拉莫明显更为简便的指法，而让受忽略的四指得到独立性的训练。通过对四指的解放，整个手的位置会被很好地保证。

#### No. 13

1. 无论是从技巧还是从节奏上的原因，第 14、17、25 小节左右手的合理分配都至关重要。从技巧的角度讲，双手交叉时应该避免使用大拇指，原因在于此时使用大拇指将会阻碍整个手掌的灵活弹奏。

2. 第 10、11 小节的指法适用于所有相似的乐段；当越多的黑键被弹奏时，大拇指的使用就越需谨慎，反之亦然。

#### No. 15

1. 当浏览了这首作品后，演奏者可对音型作以下分析：

2. 第 1 小节的装饰音演奏为：。在快速弹奏时，弹奏成也是可以的。

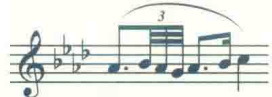
3. 第 13—15、20—21 小节，手小者指法可以改为“2151、5123、2151”。

4. 根据节奏需要，第 33 和以下的几小节可按方式演奏。

#### No. 16

1. 这首作品首先应被视为左手速度练习。教师需要指引学生获得均匀触键的同时发展对低音线条之上的和声进行的理解。稍稍强调（不宜太过明显）一下标志着和声进行的那些音将有效表达对和声的理解。当然这样的强调也不应太频繁，例如，第 1、2 小节不应该重复强调最低音。相反，在第 5 小节除了第一、第三拍，第二、第四拍中的第三个十六分音符都应该微微强调；第 6、7 小节的每一拍都需要强调，而第 23、31 小节的第二拍都不应被强调，因为和声不变。

2. 右手的单手练习将有助于我们获得一个优雅且明智的诠释。应该仔细观察、琢磨这些看起来较为复杂的指法。对不同触键的考虑，对旋律性的句子的正确表现决定了使用这些指法。

3. 第 29 小节的回音有两种演奏方式：或者.



编者倾向于后者，原因在于节奏整体架构中的动机在后一种方式（将长音保持到第二拍）中被保留了。而且第三个八分音音群中的不和谐音 G 也不会显得刺耳。

#### No. 18

1. 第 1 首练习中关于琶音的合理演奏的指示运用在这首和第 56 首练习中是极为有说服力的。如果将和弦的最低几个音与不同和声的低音之上的声部同时演奏，将带来听觉上的瑕疵，损害每个有音乐教养的耳朵，并致使教师对于学生的粗心大意忍无可忍。

正确的演奏方式我们再一次呈现给读者：



如果速度慢一些的演奏，则应该像这样：



2. 应该引起程度较浅的学生注意的是，这首作品应当首先用最慢的速度练习，采用各种各样的力度的同时做到极为可观的精准度，并将手指抬高后迅速击键。

3. 在掌握了技巧上的难点，并对所有音程的变化熟悉之后，上行的段落应该做渐强，而下行段落应该相应做渐弱。

4. 对于第 7 小节的短倚音，此练习关于琶音的指示同样适用于短倚音的演奏，可以参考第 24 首中的第 3 条注释。

#### No. 20

1. 这首练习最主要的练习收益是让外侧的那些手指牢固地保持它们的位置。

2. 双手的中间的那些手指（统一轻触键）则需要同时将中间声部的自然线条表现出来。例如：上行时稍稍渐强，下行时稍稍渐弱。

#### No. 21

1. 右手部分的半音化和声进行刚开始练习时可以特别强调，之后学生的演奏目标应该转为轻柔、均匀的连奏。

2. 这首作品作为左手断奏练习的重要性同样不容低估。演奏者可以想象大提琴拨弦的效果。这首作品的指法也同样需要密切关注。

3. 也可按这样的模式练习：



等等。

4. 同时极力推荐在练习时保留每组的第二个十六分音符（用大拇指）。

#### No. 22

将这首练习移到 G 小调和 F 小调上演奏具有很好的锻炼价值，而且尽早开始移调练习对于发展学生的听力和音乐理解力极有益处。可参见前言。

## No. 23

1. 在第 65 首练习中被路易·科勒 (Louis Köhler) 先生提到的练习方法在这首作品的练习中同样优先考虑。

2. 作为预备练习，以下简化练习可以参考：



3. 为了避免在乐句上行时为连接两组音而产生的糟糕的跳跃动作，并取而代之以精致的连奏，以下针对有效将每组最后一个三十二分音符与下一组的第一个音符衔接的练习是很有帮助的：



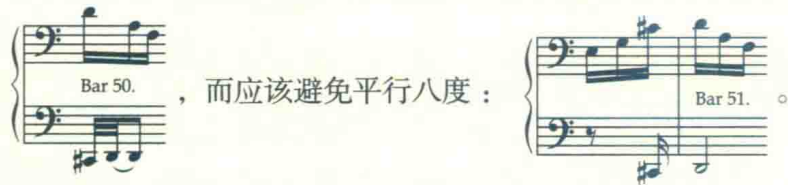
4. 将此练习转到各个其他调进行练习对于技术和音乐上都很有益处。根据触键和速度的需要，将连奏改为各种各样的断奏来练习也将受益良多。

## No. 24

1. 由于现代音乐实践普遍且无条件承认马克思 (Adolf Bernhard Marx, 1795—1866, 德国作曲家、音乐理论家、音乐评论家——译者注) 的原则，即技术上的学习永远不应该与智识分离，而是应该让两者并行，这样一来就能免于机械化的工作带来的愚钝和冷漠，这首练习在合理运用演奏技术的同时就应该将它的形象特征体现出来，也就是一种猛烈又具可塑性的如海浪般上下波动的音乐形象。

2. 左手的伴奏应该有意识地单独练习，尽管看起来不那么重要。关于这一点已经多次强烈建议。

3. 关于第 1、3、11、13 等小节的倚音，可以顺便一说。即使是最短促的倚音，如同其他同类装饰音，必须严格分到它之后主音所在的小节，而不是之前小节的末尾。我们没有必要避免这类快速的不和谐经过音：



## No. 28

1. 为了让这首训练 4、5 指独立性的练习更有助益，建议至少将音符速率加至原来的两倍（从始至终），如

谱例：



，建议既练断奏又练连奏。

2. 在手的伸展能力不强的情况下，第 1、4、12、28 小节的练习会显得尤其困难。教师可根据个人状况来对练习进行适当修改。

3. 在训练技巧的同时，这首练习精巧的曲式和旋律、转调上的巧妙也不应该被忽视。

4. 将这首练习移到 #C 小调和 B 小调上练习既是对技巧的训练，也是和声运用方面的训练。

## No. 29

1. 对于初学者来说，像这样的双音练习比诸如三度双音的练习更容易掌握——因为整个手的力量可以支持那些较弱的单个手指。特别值得注意的是在每组双音落提之后，手应该很有弹性地提起，因此实际演奏可以遵循如下模式：

，甚至可以在开始练习时采用更多的休止，例如：



2. 这首练习给学生机会来延续之前那首作品中的断奏练习，时不时出现的三十二分音符需要以较快速度演奏（如第 8、10 小节）。



3. 附加练习： 和  等练习版本可以很好地运用到第 25、26 小节。

#### No. 30

1. 这是一首训练“歌唱性”的练习，要得到歌唱性的旋律就必须弹出丰满柔和的声音。演奏者触键用力不要太猛太硬，要既柔和又有力。

2. 要获得这种优美的声音，在弹奏音程时双手要整齐一致。毫无疑问，要分手慢速练习，还要掌握一些和声知识。将左手低声部和右手一起练习是有利的。比较一下贝多芬<sup>b</sup>E大调“英雄”变奏曲（作品 35）的第 6 变奏，我们就可以得到佐证。

3. 左手的低声部要始终保持平稳流畅，将每一个音符时值弹足，并透出内声部。最后当双手合起，演奏者要尽量使右手声部的音量低于左手的一半。

4. 演奏作品时要有很好的表现力，但不能因此过于兴奋和激动，导致弹性速度（tempo rubato）处理失控。这条原则适用于任何作品。

#### No. 31

1. 编者提供了更有难度的指法来代替较容易的指法，这样能更加有效训练手的收缩能力，从而往精湛、高超的技巧进阶。这种指法来自于编者本人的练习，也受到了贝多芬第四钢琴协奏曲，（作品 58）第一乐章的第三部分的启示。更为华丽且轻盈的触键将通过这样的练习获得。然而，更为便捷的指法并不应该就此被摒弃：



2. 关于左手伴奏部分的断奏，可参见第 21 首练习第 2 条注释。

#### No. 32

1. 这首无与伦比的左手速度练习在最开始练习时较为明智的练习方式是去掉最低音（左手 5 指）。需要特别注意，每小节开始时手都需要伸张至一个八度（相似但训练右手的练习可见于莫谢利斯作品 70 之 3 以及肖邦作品 10 之 2）。四指的练习需要特别用心。若用作曲家指定的节拍器速度标示来进行演奏（参见前言关于速度的内容），最低音由于断奏及手的快速收缩，只能演奏约为三十二分音符的时值。弹奏第一个八度双音时，当心不要弹成倚音。

2. 右手部分需要特别的练习，这不需要解释。指法可参考第 51 首练习第 2 条注释。尽管采取连奏，但有时会在同一声部重复演奏同一音，例如第 9—11 小节。这时，使用谱面的指法将有所帮助。

3. 将此练习移调到 C 小调和 E 小调上练习对于程度较高的学生来说可不是无趣的休闲。通过重复左手部分的第一个八分音符中的内容，将节拍从  $\frac{3}{8}$  延伸为  $\frac{2}{4}$  拍也是有效练习的方式。

#### No. 33

1.  $\frac{9}{16}$  拍是极少使用的拍号，应该完全参照更常见的  $\frac{9}{8}$  拍来读谱。除了第 1、4、7 个十六分音符拍点需要被强调之外，第 3、6、9 拍的拍点也需要略微强调。

2. 作为训练左右手交替演奏中的均匀性的练习，此曲应该演奏得像是一个手弹奏出来的。可以将这首练习当做  $\frac{3}{8}$  拍或  $\frac{6}{16}$  拍来代替  $\frac{9}{16}$  拍演奏。相应地，可以将默认的重音分配方式：



变为如下方式：



#### No. 34

1. 尽管双手交替的形式与前一首练习相关，但这首作品提供了新的练习材料：

- 这里较轻的断奏与 *portamento* 十分相似  $\cdot \cdot \cdot \cdot$ 。
- 这首作品练习了在同一个琴键上右手手指的轮换。

2. 关于左右手交叉时左手应该在右手之上还是右手之下，编者有一个简短且具一致性的主张（通过表情术语 *sotto* 和 *sopra* 来标示）。通过消除这样的两难困境，学生的畏难情绪也便被消除了。

3. 建议初学此曲时慢速且坚实地练习，之后应该尽可能快地弹奏。

4. 对于手指缺乏伸张能力的情况，第 3、4、46、47 小节的九、十度滑音应该单独拿出来练习，就像前一首练习所说的一样。

#### No. 35

1. 这首三度双音的练习曲并非因前面有出现类似的训练而显得多余，它也可用来对前面已掌握的技术再进行重复训练。另外这首充满活力的作品可以激发演奏者的激情。

2. 编者系统地避免了类似  $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$  大拇指滑动的指法，而且尽可能地避免大拇指弹黑键（它会进一步导致演奏的模糊不清）。在肖邦练习曲作品 25 之 6 的新版中，编者遵循了这个原则，它们与陶西格等人被认为权威的现代大师所使用的方法是一致的。

#### No. 36

1. 建议将每拍最开始的两个音重复一组，按照颤音形式练习：



2. 左手第 4、8、16、24、28 小节的指法，学生可参考第 51 首练习第 2 条注释。

3. 对于左手部分的紧缩型和弦，教师应该坚持让学生用四指而不是五指演奏。

4. 任何情况下，为了获得左手部分鲜明的节奏律动，都应该单练左手——这将起到事半功倍的效果。

#### No. 37

1. 这首练习的首要训练目的是双手以均衡且柔顺的方式演奏。双手交替，且在节奏上互相补充，在这一点上此曲与第 33 首练习类似。然而要达到这样的效果，必须分手练习直到单手部分能够完美演奏。

2. 在编订这首作品时，编辑者遵照路易·科勒（Louis Köhler）先生在他的《钢琴家的古典音乐学院》的第一部分在记谱上的建议来展现此曲高低声部的灵动交织（现代钢琴的记谱法由弗朗兹·李斯特和约阿希姆·拉夫 [Joachim Raff] 首先提出）。

3. 针对缺乏伸张能力的情况，我们建议先采用如下十度（第 41、49、57、59—61 小节）连奏练习：



可以将每组第一个十六分音符和第二个十六分音符轮换着给出重音来进行练习。

#### No. 40

1. 现在这首练习从本质的倾向来说是上一首练习的延续。因此，我们假设演奏者在学习这首作品前就已经能够掌握用稳定的手快速演奏大跨度音程，而不是用夸张的跳动来演奏。因此，之前练习的准备练习中刻意断开的过程就不再需要了。



2. 学生在演奏第一个八分音符回音时，特别需要小心指法，不要使用其他与谱面不同的指法。将食指交替来回转动（经常造成不均匀的效果）的业余弹奏方式会带来疲劳且尖锐粗糙的触键。因此，永远不要用如下指法：



。宁愿用 3121 也比 2121 强。最好的指法是：4321。

3. 对每小节的强弱记号的正确理解能够有助于消除技术上的紧张（参见第 33 首练习的注释）。

4. 关于琶音的演奏，有必要提及的之前都已经提到。

#### No. 41

1. 这首练习是前一首练习的“好伴侣”。尽管右手只有两个声部，但是却更难，因此第 80 首练习作为这首练习的预备练习更为合适，而不是反过来。主要是因为这首曲子中充满线条感的伴奏织体较之前练习曲更具表现力。演奏者可想象弦乐四重奏的效果。

2. 作为一部音乐作品，这首练习曲从某些方面可说是门德尔松《无词歌》的原型。尽管简单，却将流畅甘美的特质（此前的作品不具备）与曲式、风格上的典范性结合起来，因此极具价值。

3. 演奏者需避免多愁善感带来的节奏上的拖拉，中间部分（三声中部）的速度可采用稍快的速度。

#### No. 42

1. 这首练习曲应该首先以最强的力度 *fortissimo* 来练习，这也是整部练习曲集同类作品中最难的。第 11—14 小节的四度音程和相似段落需要个别练习。在学生练习这些四度段落时，教师可以演奏下方六度音，从而让四度听起来不那么刺耳。即使是在纯技术训练时，声音的和谐也不应该被忽略。编者热情推荐在练习这样纯技术段落时使用所谓的“无声钢琴”。

2. 这首作品可以作为巴赫《平均律键盘曲集》第二首前奏曲更好的练习。学生可以通过这样的关系更加熟悉这首练习曲。

3. 左手的八分音符（第 1、3、5 等小节）也可以弹作断奏，那么接下来的四分音符（第 2、4、6 等小节）则可弹作 *portamento* ♩ ♩ ♩ ♩。相应地，右手从第 25 小节开始也应该以相同方式处理。

#### No. 43

1. 对于第 1 小节和最后 1 小节的琶音演奏可参见第 1 首练习的注释。

2. 第 13—16 小节左右手交替出现的断奏应演奏得很短促。

3. 从第 21—25 小节需要格外注意，首先右手指法不断变化，其次是左手跨过右手时左手 2 指的运用。

4. 尽管这首练习与第 1 首练习极为相似，但绝不粗浅。

#### No. 47

1. 像很多人深爱斯卡拉蒂的奏鸣曲和门德尔松的随想曲那样，这首“无穷动”完全可以作为一首优秀的表演曲目。它是两者之间的纽带。

2. 许多地方出现双手交叉，使用正确的指法就显得格外必要了——弹奏时才真正发现其指法的合理性。在分手练习时，短手臂者必须进行一些变化，尽量不使用大拇指，这些片段将是左手持续地跨越右手。

#### No. 49

1. 为了充分利用这首练习丰富的材料，每种织体都应该单独拿出来进行特别研习。这些材料都应该被运用到整个键盘跨度范围。第 1 小节可以伸展到低八度进行；同样的，第 4、7 小节可以分别重复十多次，第 19、21 小节同样。左手部分的第 11—13、27—29 小节应该移到其他主和弦和属和弦均在白键上的调上练习。