

赵哲亮

ZHAO Zhe—liang

试析里盖蒂的六首钢琴练习曲(下)

3、第三首《阻隔琴键》——献给皮埃尔·布列兹(Pierre Boulez)

这首练习曲在演奏上有一些特殊的要求。从注释中可以得知,符头为空心的音要求手将这些琴键压住,但不发出声音;符头为实心的音要求弹出声音;这两种音符用连线连接起来时,先弹出声音,然后压住该键,使之保持下去;符头较小的小音符,由于其与另外一只手不发出声音的空心符头的音为同度,因此只是弹下去,但不能发出声音。

由于要求不踩踏板,因此按上述条件演奏时,要求发音的大音符被不能发音的小音符隔断,产生了一种断断续续的效果,这是题目标明了的含意,也是整首作品最为突出的特点。

这首练习曲同样以八分音符为单位拍,但每小节音的数量却不同。开始时,左手压住 c^1 、 d^1 、 e^1 三个音(不发音),右手在其上从降 g^1 开始半音下行,其中第三、第五和第七拍的三个音,由于已经被左手压住,因此不能发音。第3小节从 b 开始折而上行至 f ,第二、第四、第六和第八拍为小音符,不能发音。这样,以两小节为一个单位的旋律,除了开始的降 g^1 和 f 为半音关系外,其余发音的大音符都被不发音的小音符阻隔为全音关系。第4、第5小节与第2、第3小节的旋律完全相同,只是在左手,围绕着持续的长音(不发音)增加了取自旋律的几个音,弥补旋律由不发音的小音符所带来的空拍。从节奏上看,第2和第4小节每小节七拍,第3和第5小节每小节八拍,正是这种变化,使得旋律完全相同的四小节在节奏感上完全相反。第2和第3小节的大音符给人后半拍的感觉,第4和第5小节的大音符受节拍变化的影响,虽与前两小节相同,但却使人感觉处于正拍。(本文所用谱例为手稿)

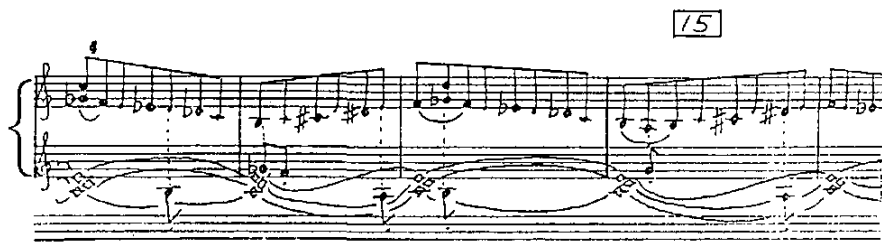
例十八:



此后,旋律仍以两小节为一个单位,但每组开始时连续的大音符在音程关系上不断变化,使音乐具有一种开始向上发展的态势。同时,左手穿插在小音符处的断奏也随着旋律的变化以持续的长音(不发音)为中心向外发展。

第14小节旋律在继续向上发展的同时,将连续两拍的大音符增加为三个,下一小节的上行级进也增加为连续的三个音,这样就使得大音符都处于正拍上,从而打破了前面节奏的变化规律。

例十九:



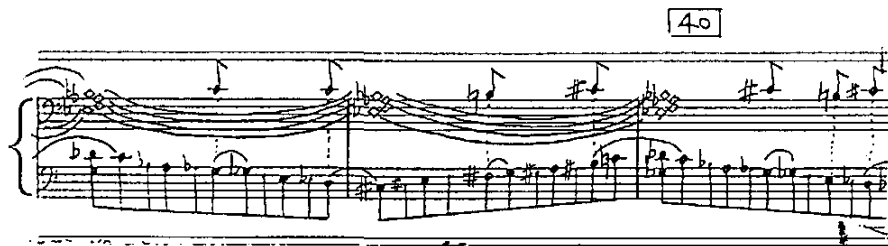
随着音乐的发展,第17小节时,开始时连续的大音符已发展为五个,而不能发音的小音符也从第18小节开始出现了连续的两个,增加了对大音符的阻隔时间。这种情况的产生,是因为左手不发音的长音开始向外扩展,第18小节和第20小节增加的 b 与 $f1$ 使不发音的长音具有了相邻的半音,这就为旋律在级进时出现连续的不发音的小音符奠定了基础。

例二十:



从第24小节开始,左手演奏旋律,右手担任不发音的持续长音。由于右手的长音只有降 a 一个单音,因此左手的旋律以围绕在降 a 周围的音开始,旋律中未被小音符隔断而能连续发音的大音符,其数量和位置与前面也开始有所变化。随着右手长音数量的不断增加,左手的旋律也不断扩大了级进的范围。

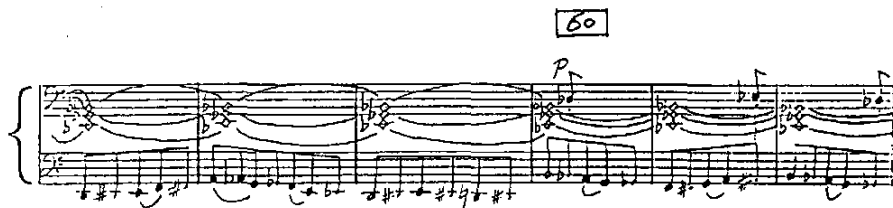
例二十一:



第41小节旋律又回到右手。在旋律中,发音的大音符与不能发音的小音符之间数量的对比关系受左手持续长音的数量制约。当长音数量少时,小音符就较少,随着长音数量的增加,小音符自然就有所增加,其对发音的大音符的阻隔时间也随之加长。

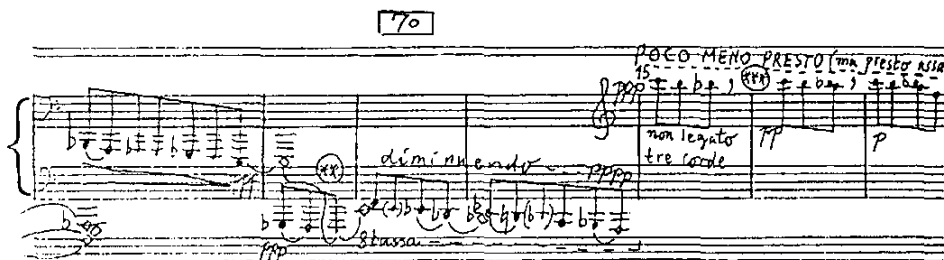
随着旋律级进的拉长,音区逐渐向下进入低音区。第52小节旋律换到左手,并将此前已拉长到一小节十二拍的旋律缩短为 $5/8$ 拍,这使得节奏更为紧凑。

例二十二:



在音区不断向下发展的同时,从第 65 小节开始,旋律交替于两手之间,并加快了向低音区的步伐,在七小节之内,就达到了最低音—— A_2 。

例二十三:



第 72 小节,从钢琴上最高音开始的下行级进,虽然用的是主题材料,但由于没有了不发音的持续长音的阻隔,从而形成了新的形象。然而每小节间增加的逗号所带来的短暂间隔,又将这新的形象以小节为单位,分成各自独立的音组。由于每小节内节拍数的不确定,音组的数量也各不相同。

例二十四:



第 75 小节左手加入,与右手成八度,在音量上有所加强,并开始渐强。在节奏上,由于每小节拍子数量的不同,造成了节奏重音的不确定,具有一种极不稳定的感觉。两手在演奏上时而八度,时而单音的变化,使得音量与音色的对比更加突出。

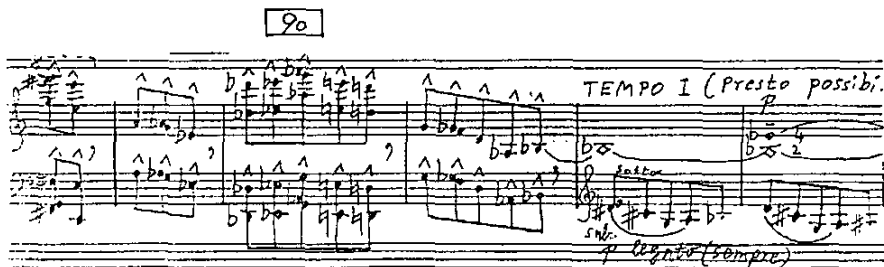
例二十五:



第 92 小节,不发音的持续长音在右手出现,左手的音型虽然与第一段相同,但音程关系却发生了

变化,改为围绕在持续长音周围的半音与全音关系的混合。

例二十六:



在这里,与第一段不同的是,右手在担任不发音的持续长音时,同时演奏的断奏经过不断发展,逐渐具备了旋律的意义,与左手的旋律交织在一起,给旋律增加了新的发展动力。

例二十七:



此后,音乐渐行向下,并开始逐渐减弱,右手的断奏也逐渐减少,左手旋律中不能发音的小音符逐渐占据了优势。受其阻隔,发音的大音符间隔越来越远,至第 113 节时,已剩下每小节开始的第一个。第 115 小节,全曲在 PPPP 的力度中结束。

这首练习曲可以看做是一个带再现的二部曲式。从头至第 71 小节为第一部分,主题是建立在不发音的持续长音之上的下行半音级进,这一主题由两手交替完成并逐渐向下,达到钢琴的最低音——A2。第二部分从第 72 小节开始至结尾,前一句是由主题发展而成的新材料,虽然旋律仍以小节为单位被阻隔,但这是由人为增加的逗号所造成的,与第一部分有所不同。第二句虽再现第一部分,但音程关系有所变化,并增加了新的旋律因素。

在这首作品中,发音的音被不发音的音所阻隔,这样造成连续的旋律被打断的音响效果,是这首作品中最为突出的特点。这一写法从构思上来讲是较为独特的,在前人的作品中很难见到。里盖蒂通过节拍的变化使节奏时而处于正拍,时而处于后半拍,将这一被阻隔的旋律变得极不稳定,增强了它在节奏上的变化。另外在演奏上,由于这些独特之处使得演奏者在节拍和节奏的把握上变得较为困难。

4、第四首《号角》——献给沃尔科·班菲尔德(Volker Banfield)

从节拍标记上可以看出,这首练习曲仍然是以八分音符为单位拍,3+2+3 的标记表明每小节的八拍被分成这样的三组,这可以从左手的记谱上看得很清楚。这使节拍一开始就处于一个复节拍的环境之中。仔细看这级进的上行音阶,从音高关系上却分为两组,即以 c 为起点的大二度、大二度、小

二度 and 以升 f 为起点的大二度、大二度、小二度。这是音高关系完全相同的两个四音组,但 3+2+3 的分组法却将这种平衡打破,并给每组的第一个音加了重音,突出了音组间的矛盾。

纵观全曲,这两个四音组的八个音自始至终贯穿全曲,作为固定音型成为全曲的核心,左右手分别在这固定音型周围形成不同的旋律,并围绕它进行变奏,因此,这是一首固定音型的变奏曲。

在左手的固定音型陈述一次后,即进入了第一个变奏段。右手以双音的形式进入,节奏同左手固定音型的分组相同,旋律较流畅,以四个双音为一个乐节,这与左手的一小节一个循环产生了矛盾。

例二十八:



第 10 小节,固定音型顺势而上,并交给右手,左手则演奏旋律,形成两手互换。如果在钢琴上试奏此曲至第 17 小节,就会感觉到这两句虽然材料相同,但两手分别演奏旋律时的音响感觉却不同。仔细看乐谱即可发现,第一句右手弹双音时,左手与之形成大三和弦(或转位),第二句左手弹双音时,右手与之形成小三和弦(或转位)。这样就使第一句音响较为明亮,具有一种大调的色彩,第二句音响较为黯淡,具有一种小调色彩。

第二变奏段从第 18 小节开始仍由左手演奏固定音型,右手演奏双音。与第一变奏段相比,这里有所发展,长度上增加为九小节,音响上出现了一些大三和弦以外的音,使整体音响发生了一些细微的变化,七和弦的引入使音响更为复杂,增加了不稳定感。

例二十九:



第 27 小节,固定音型又提高了一个八度,由右手演奏。这一句左手扩展为 10 小节,引入了小三和弦以外的音(以减三和弦和减七和弦为主),在小调的基础上增加了音响的紧张度。

例三十:



第三变奏段从第 37 小节开始,固定音型回到左手小字组,右手的旋律较第二变奏段又有所扩展,并由四分音符和附点四分音符的长音演化出八分音符的快速旋律,与左手的固定音型时值相同,其跳

进的旋律线又与固定音型的级进形成对比。在这句中,两手相逢时的音程关系始终是大三度或小六度,因此,虽然两手并不构成和弦,但由于大三度音程是构成大三和弦的基础,所以大三和弦明亮的音响感依然不变。需要注意的是,在这句中右手的旋律声部在节奏上开始出现了与左手固定音型不同的分组,使旋律的节奏重音与固定音型交错开了,这是由于两手在节奏上的分层所造成的。同时,由于这种节奏的变化使旋律声部打破了此前的节拍形态,并形成了新的复节拍关系。

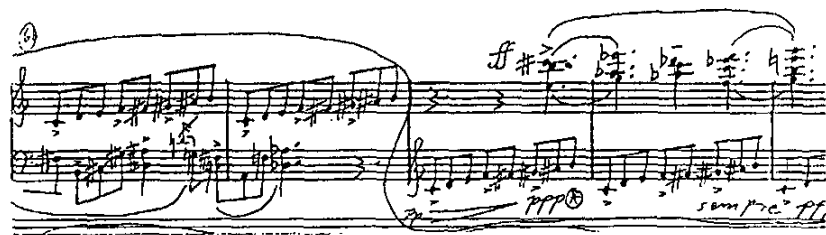
例三十一:



第三变奏段的第二句从第54小节开始,右手将固定音型提高到小字一组,左手受前句的影响变为双音与八分音符单音的综合。其音程仍以小三和弦与小三度音程为主,间或出现的减三和弦与减五度音程使原本柔和的小调音响更为紧张。同时,旋律与固定音型在节奏上的交错也变得愈加突出。

第63小节进入第四变奏段,两手的音区都有所提高,左手固定音型的力度为PPP,右手则达到ff,力度的对比极为明显。同时,旋律已增加为三音或四音和弦。这些和弦与左手的低音组成七和弦时,都包含有大三和弦在内。在节奏上,两手的分组法在这一变奏段中又重新取得了统一。这就更加突出了两手在音量上的对比。

例三十二:



这一变奏段的第二句,右手在小字二组奏固定音型,左手在低音区奏跳进的旋律,力度都很弱,音量上与前句的对比很明显,音程仍以小三度为主。

值得注意的是第五变奏段。按前面四个变奏段的规律,应该是每个变奏段的第一句由左手演奏固定音型,右手演奏旋律,音响以大三度或大三和弦为基础;第二句与之相反。然而这个变奏段却打破了这个规律,右手在第四变奏段的最后一小节固定音型之后,继续向上,提高一个八度达到小字三组。旋律则仍由左手担任,但音区提高到右手固定音型之下的小字一组和小字二组之间。左手旋律的双音——大三度、小六度、纯四度、纯五度——具有明确的大三和弦性质。第二句从第96小节开始,整个音区移低,音乐具有一种自下而上、由弱变强的趋势。第三句从第106小节开始,旋律回到高音区。这一变奏段中的三个乐句,第一句和第三句在音响上都以大三和弦为主,以小三和弦为辅,第二句则全部都是大三和弦或大三度;在音量上,第一句和第三句的旋律较强,第二句较弱;在音区上,第一句和第三句较高,第二句较低,具有一种三部性。在节奏上,旋律在分组法方面的变化更为复杂,尤其是跨小节的连线使得旋律与固定音型在节拍与节奏的交错上变得更为繁复。

第116小节开始的第六变奏段,与此前的第五变奏段恰好形成了对比。在句法上也分成三句;在音响上,这一变奏段以小三和弦为主;在音量上,这三句的结构为弱——强——弱;这正与第五变奏段

相反。在节奏上,由于旋律在这一变奏段中始终坚持着3+2+2的分组,这样的七拍与固定音型八拍的差距使得两手每组的交错位置都不同,因此,节奏的变化更为复杂。

第七变奏段从第139小节开始,需要注意的是,第一句的音响关系以小三和弦为主,第二句以大三和弦为主。与此前的几个变奏段完全相反。旋律的分组法在这一变奏中又变得不确定起来,这导致两手节奏上的交错又变得不再有规律。

第八变奏段紧接着第七变奏段出现,这一变奏段的特点是旋律的音区跳动较大,音量上的对比较为突出,固定音型不再像以前那样,在一句中始终保持在一个手中,而是由两手交替完成。在音响上,大三度与小三度更多地综合在一起,同时大三和弦与小三和弦所共有的纯五度与纯四度得到了更多的运用,使原本在音响上泾渭分明的两句变得逐渐趋同。在节奏方面,旋律在这一变奏段中常常是在休止了一拍后的弱拍上才进入,这又在两手的节奏交错的基础上加剧了节奏与节拍之间的矛盾,表现出一种复节拍的形态。

第171小节,左手在低音区的四分音符强音中进入了第九变奏段。在这一变奏段中,旋律去掉了八分音符,回到了由四分音符和附点四分音符构成的长音旋律,音响上更为趋同,大、小三和弦交替出现,七和弦也是同时包含有大三和弦和小三和弦在内的复合性和弦。在整个变奏段中两手的音量差距极大。在节奏上,旋律又出现了新的分组法——2+2+2+2+2和3+3+3+3+3,这一分组法使旋律在节奏上极为鲜明,加上其与固定音型在力度上的差距,使旋律的线索更为突出。

第183小节进入第十变奏段。旋律的时值不断加长,在节奏上有一种不断放缓的感觉,音响上则完全是大三度和小三度的综合。左手的长音不断加强,并逐渐向低音区发展。固定音型也逐渐向下,最后到达了大字一组。第二句右手在低音区又出现了八分音符旋律,并一直下行,而左手的固定音型则逐渐上行,与之交叉,左右手在交叉点交换,右手将固定音型推到最高音,左手则引领旋律下行并放缓,最后终止。

这首练习曲是一个固定音型变奏曲。全曲的十个变奏段形成了一个对称的拱形结构,第五和第六这一对形成鲜明对比的变奏段是这一拱形结构的中心,前后各有四个变奏段。这四对变奏段又形成一种对称关系,使整个结构具有一种有机的统一性。另外,音响的对比变化也是这部作品的一大特点,大、小三度由前半部分的泾渭分明逐渐变得综合在一起,作为中心的第五和第六变奏段正是这一变化的分水岭。

里盖蒂在这首作品中对大、小调色彩完全不同的音程、和弦的对比与运用不但使音响更加丰富,更扩大了调式、调性的意义。而旋律在这个固定音型基础之上在节奏方面进行的变化赋予了音乐极大的发展动力,使这个固定音型在这十个变奏段中始终保持着旺盛的活力和强大的动力。

从演奏上来讲,贯穿始终的固定音型是全曲的难点,这八个音在节奏上被分成了不均衡的三组,而在音程关系上却又分成两组,尤其是其与旋律声部极其复杂的节奏交错变化以及这种复节拍和复节奏的变化是演奏者需要克服的最大困难。另外,在曲中两手出现的力度上的巨大差异也是演奏者需要注意的。

5. 第五首《虹》——献给路易斯·希波尔德(Louise Sibourd)

这首练习曲的速度为自由的行板。节拍标记为3/4拍,括号中的节拍意为每小节中分为两个附点四分音符。从谱面看,右手的节奏按3/4拍分组,左手则以附点四分音符为单位分成两组,这使得两手在起始时在节奏上就处于一种分层的状态中。由于两手的这种不同的分组法,自然就使得音乐在节奏上处于一个复节拍与复节奏的环境中,从而导致了因为节奏重音位置的不同而产生的节奏重音的复杂化。因此,节奏的复杂化就成为了这首练习曲的重要特征之一。

这个作品标题为《虹》,它所描绘的是色彩丰富而美丽的一种虚幻的景象,在音响上以高叠的和弦为主。同时包含有大三和弦与小三和弦在内的大七和弦与小七和弦,因为它们本身所具有的复合性和柔和而缥缈的音响特性,在这部作品中成了主角。另外,自由的半音变化和半音化的和弦关系,使整体音响更富于变化。

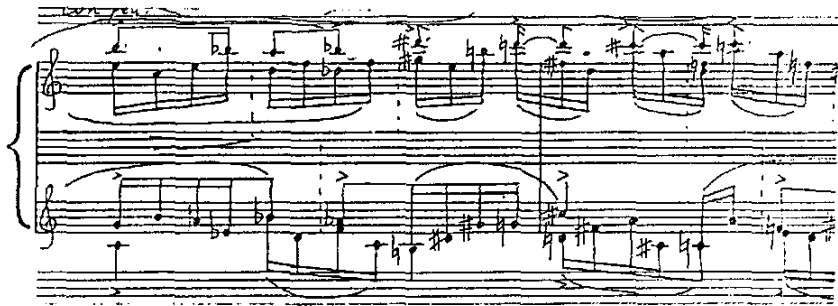
开始时,右手的节奏是非常清晰的 3/4 拍,左手则是类似 6/8 拍的两组,在节拍上形成了一个三对二的局面。在音响上,两手各自形成的以小三和弦为主的分解和弦琶音,按节拍条件看,每一个单位拍又组合成复合的七和弦,若从纵向看,两手所组成的和弦都是包含有大三和弦和小三和弦在内的大七和弦与小七和弦,而相邻和弦的半音变化,使音响柔和而富有变幻。

例三十三:



第 3 小节左手的分组发生了一些细微的变化,这种变化使它具有了类似右手的分组特点,即在 6/8 拍的基础上出现了 3/4 拍的特征。右手从该小节的最后一拍开始变成了由附点八分音符为单位的分组法,改变了原有的节拍关系,并形成了一种新的节拍形态。而且,其跨小节的连线使得节拍与左手的节奏错开了一个十六分音符,这是两手在节奏上互相影响所产生的变化。在音响上,明确的半音下行关系使相邻的大七和弦与小七和弦形成了并置,增加了模糊感。

例三十四:



第 5 小节的节拍恢复了开始的状态,但右手最后的五连音与左手形成了五对四,在节奏上产生了真正的交错。

随着音量的渐强和音区的不断向上,节奏开始走向复杂,右手的三连音、六连音与左手形成了三对四与六对四的混合。在这种节奏变化的动力之下,右手在第 9 小节又形成了以附点八分音符为单位的分组法。这种分组法使节拍与节奏的矛盾不断加大,致使右手的节奏不断变化,三连音、五连音和六连音的运用与左手形成了各种不同的交错。节奏的渐趋复杂和力度的不断加强在第 11 小节末尾达到了一个高潮。

伴随着力度的减弱和音高的下行,音乐在回到原速后节奏也恢复了原来的状态。然而这种状态很快就被右手的三连音和三十二分音符打破,在再一次渐强中,左手打破了保持十五小节的十六分音符的分解和弦,将其变为八分音符的柱式和弦。这时更可以清楚地看到,左手的七和弦全部都是大七和弦。

例三十五:



例三十六:



此后,左手的节奏也不断变化,并通过这种变化与右手的节奏取得了统一。在第17小节末尾,左手开始出现了十六分音符,并逐渐变为八分音符三连音、八分音符,最后保持在十六分音符上。右手也同时第17小节末尾变成符点八分音符的分组法,并利用跨小节的连线加大了与右手的矛盾,同时在节奏上几乎与左手同步地进行变化。

例三十七:



第 20 小节音乐又恢复了初始的状态,两手各自按自己的单位拍分组。随着音量的不断减弱,音区不断向上,在这一过程中,和弦音不断减少,在极高音区中两手各自变为单音并结束。

例三十八：



看上例,“Senza rall”的意思为“不要慢下来”。音乐在极高的音区中以极弱的力度伴随着和弦音的减少而结束,且速度并没有减慢,给人一种没有结束的感觉,使人想到这虹在天际中逐渐变淡,并最终隐入云中。

这首练习曲为一部曲式,其句法极为紧凑,给人一种极为流畅的感觉。从头至第13小节是第一句,在这一句中,主题在陈述后开始有所发展,并在结尾处出现了一个高潮,第二句与第一句连接得很紧,在第一句动力的作用下,音乐很快再次向上,并出现了新的高潮,左手的八分音符和弦,是节奏上不断交错变化的结果,它的出现给音乐增添了新的因素。

全曲在音响上极为统一,半音化的关系给音响增加了变幻。结尾时的处理,是这首练习曲的突出特点,耐人寻味。

从构思上看,里盖蒂在这首作品中自始至终将两手分置于完全不同的节拍条件中,这是在节奏上的一种分层写法。然而,左右手虽然在节奏上各自独立,但两手之间由于复节奏与复节拍所形成的节奏对位使音乐在节奏上更为复杂,其交错变化和分组法上的矛盾仍是这首练习曲的特点,而复杂的和弦结构与半音化的和弦关系使这首作品在音响上极富变化。整首作品连接得极为紧凑,同时也给演奏带来了很大的难度,尤其是在极为连贯的演奏状态中发生的力度上的巨大变化更是对演奏者提出了极高的要求。

6、第六首《华沙之秋》——献给我的波兰朋友

这首练习曲是惟一的一首标有明确拍号的作品,然而其节奏变化的复杂程度却很难使人感受到4/4拍的稳重感和方整性。节奏的变化与节拍形成了极为复杂的矛盾,同时也给这部作品带来了无限的趣味。整个作品在急板的速度中快速展开,给人以秋风扫落叶的感觉。

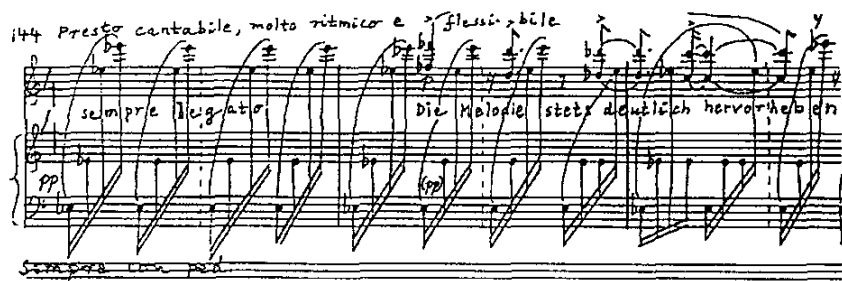
由于这首作品在节奏上极为复杂,为了便于分析说明,我们可以将它看做 16/16 拍。

作品一开始,是相隔三个八度的四个不同音高的降 E,按由低到高的顺序用十六分音符按四个一组来演奏,这是全曲的基础背景。从第 2 小节开始,级进下行的旋律开始进入,这条旋律最突出的特点是与背景中四个音一组的分组法相矛盾的时值。旋律的第一个音从第五拍进入,第二个音从第十拍进入,第三个音从第十五拍进入,第四个音从第 3 小节第四拍进入。如果算上休止符,每个旋律音的时值为五拍(第四个音七拍),与背景的四拍一组形成了矛盾。另外一点需要注意的是,旋律从背景音的上方小二度进入,除最后一个 C 音外,都与背景音降 E 形成不协和音程,音响较为紧张。

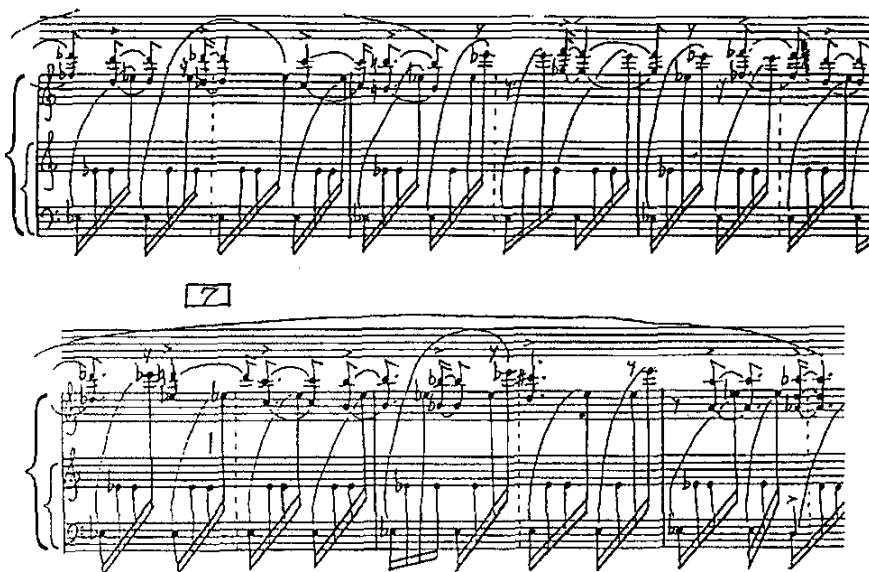
看上例第3小节,第二个乐节从第四组第二拍开始,即第十四拍。仍以每个音五拍(含休止符)的时值下行,并增加了一个音到达B,由于起始时就比前一乐节向后拖了一拍,因此,与背景的分组又形成了新的矛盾。

第三个乐节将这条旋律再次拉长至降 A,并在其进行中,加入了三个大七度音程,增加了音响的紧张度,在级进下行的旋律中增加了新的变化。

例三十九:



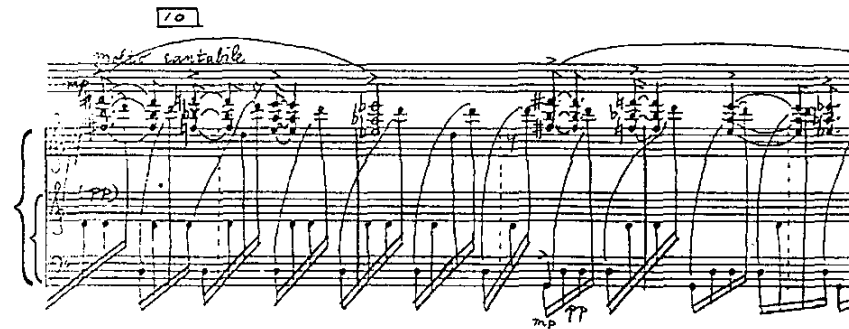
例四十:



第一乐句结尾时,作为背景材料的快速十六分音符有了变化,音高从降E下行到D,其分组虽然仍是四个音一组,但位置向前移动了一拍,从第9小节第八拍开始,实际听起来是将小节线前移了一个十六分音符。这样,前一组的降E自然就减少为三个音一组,这一变化对后面的节奏产生了深远影响(见上例最后一小节)。

从第10小节开始进入第二句,旋律增加了四五度的平行声部,仍是每个音五拍(最后一个音八拍)的时值,旋律的发展同第一句一致。需要注意的是,作为背景的持续音的音高与节奏开始的变化。第11小节第十一拍,固定音型又前移一个十六分音符,并出现一个G音,与持续音形成五度关系,打破了此前的八度重复。

例四十一:



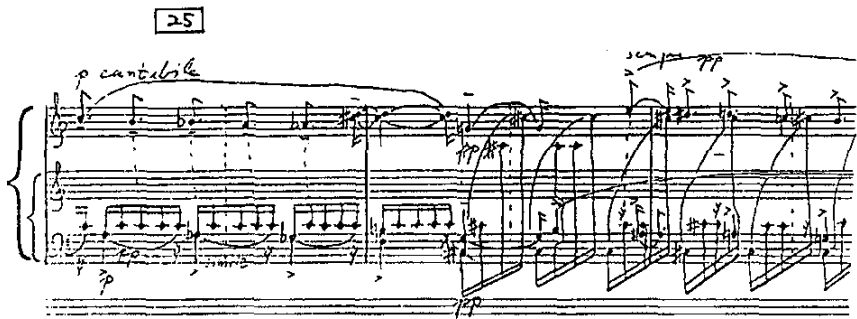
此后,低音不断发展,并按旋律的规律,不严格地以大约五拍的间隔下行级进。分组也逐渐有所变化。由于低音的运动具有了一定的旋律意义,因此成为一条隐伏的线索。

旋律将第二乐句的最后一个乐节按每次提高一个大二度的关系重复了两次,在此期间,作为背景的持续音和低音旋律都有所发展。持续音在与降E形成四五度关系的降A和降B两音上保持了较长的时间,而隐伏的旋律则以三拍一个音或四拍一个音的时值交替出现于中声部和低声部,以支声式的关系与旋律呼应。

随着低音旋律的不断发展,其与高音旋律的关系越来越为密切。

从第24小节第十三拍开始进入中段,低音旋律从降B开始以每个音五拍的时值按小二度关系下行级进,高音旋律变成单音,比低音晚四拍,从第25小节进入,从C开始以每个音三拍的时值按小二度关系下行级进(其中插入的小二度音程为前面大七度的转位),这样两条旋律既有统一性,又在音响与节奏上形成矛盾性。

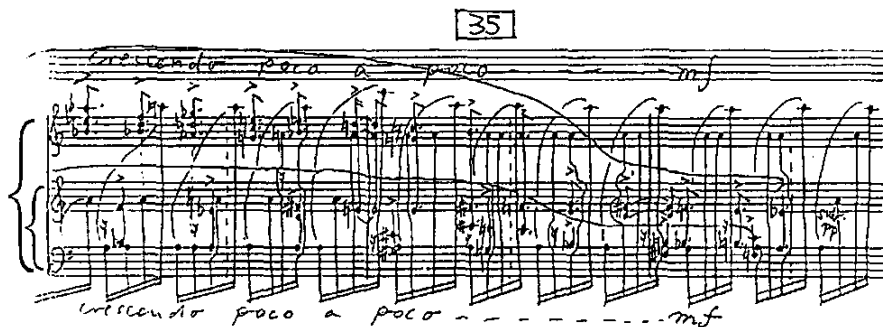
例四十二:



在此后高音旋律的两次模进时,低音旋律拉长并持续下行,其中插入的三全音与高音的大七度、小二度相呼应。

第30小节,高音旋律又变成带有四五度平行声部的八度下行,并持续向下,渐渐与低音旋律交织在一起。

例四十三:



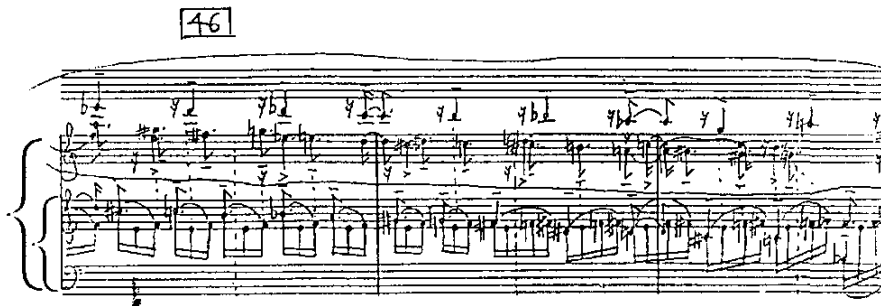
当两条旋律再次分开时,高音旋律每个音占五拍,低音旋律每个音占三拍,与前面的节拍正好相反,并在下行的旋律中增加了上行的因素,背景的持续音也在第41小节改为三拍一组,与前句形成对称的关系。

第43小节,低音旋律移至高音旋律之下,两条旋律在低音区交织在一起,高音旋律每个音五拍,低音旋律每个音三拍,其音程多以不协和关系为主,并围绕背景音E做装饰。背景的持续音虽仍是三拍一组但每组的第一个音变为休止符,这更加突出了旋律的线索。

第44小节末尾,在两条旋律之下新增加了一个加重音记号“>”的旋律,每个音七拍(含休止符)。

第45小节,持续音声部再次用保持音记号“—”增加重音,形成了第四条旋律,虽然它同样以每个音三拍的时值出现,但重音位置与其上同为每个音三拍的旋律却不同,并在第47和48小节一度改为每个音四拍。八度的同音重复背景也变为二度的上行级进。

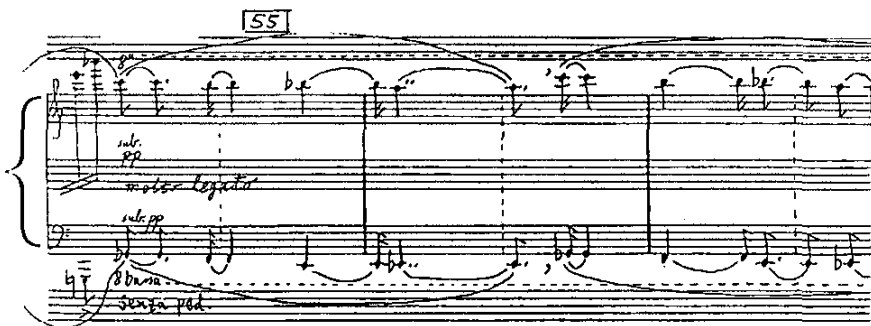
例四十四:



四条旋律在不断渐强的力度中逐渐发展,在达到一个高潮时交汇于中低音区,作为背景的十六分音符则不断向上伸展,并逐渐增加每组中的音数,最终达到每组十一个音。

第55小节诸多因素合而为一,停掉了十六分音符的背景,两手在相隔五个八度以外的极高音区和极低音区以三全音的关系演奏主题的旋律,其规律与主题初次陈述时完全一致。

例四十五:



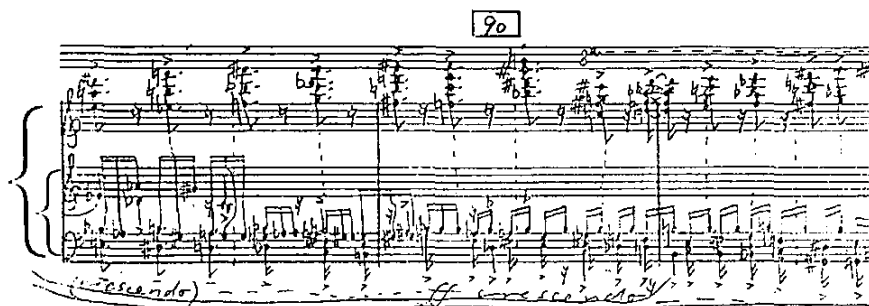
第62小节进入再现部,这是一个动力性的再现。背景音型由八度的同音重复变为三全音关系,五拍一组。主题在左手从第十三拍进入,每个音七拍,仿佛是拉长了的第一部分,但提高了一个小二度。在第68小节末尾,开始逐渐加入了第二个声部,与第一部分不同的是,这条旋律最初是以三全音的跳进形式出现,至第73小节变为下行级进,背景也变为五度关系。

第三个声部从第73小节加入,每个音四拍,与另两个声部形成四拍、五拍、七拍混合的关系。此后,三个声部各有变化,先后形成三拍、四拍、七拍和三拍、四拍、五拍以及二拍、三拍、五拍等各种不同的节拍混合。

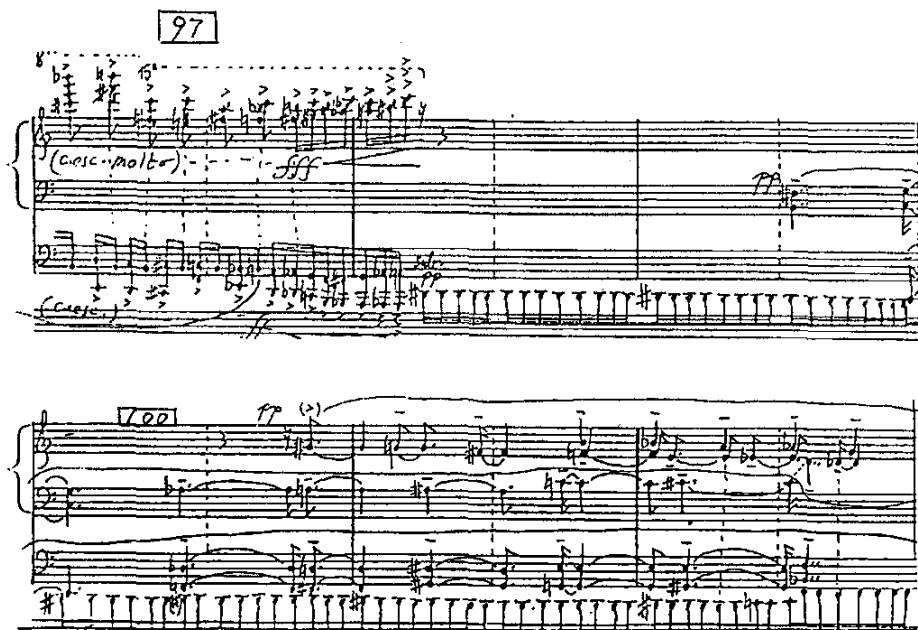
随着节奏的不断复杂化,高音旋律改为上行级进,并不断拉大了与另两个声部的距离,时值也从每个音四拍逐步紧缩为每个音一拍,并达到这一部分的高潮。持续的背景音型在第95小节变为两个音一组,其音程关系从小二度开始逐渐拉大,又逐渐缩小,与高音旋律同时达到高潮。

第99小节进入尾声,背景的持续音型回到起始音——升D(同降E)。在这个背景之上相继出现了四个声部。次中音声部先进,每个音七拍,上行级进。低声部第二个进入,每个音七拍,上行级进,起始音比次中音声部低大二度,节奏与次中音声部相同。中声部第三个进入,第一个音七拍,但从第二个音开始变为每个音五拍,下行级进。高声部最后进入,每个音四拍,下行级进。由于低声部为双音,这一段的写法就像是一个弦乐队的赋格。

例四十六:



例四十七:



第 107 小节,固定音型由同音重复回到了开始时的八度重复,并由单音改为小三度关系的两个音且分散在两个手中。低音旋律也在这里改为上行。

例四十八:



随着力度的不断渐强,音乐开始逐渐由复调的写法向主调的写法过渡,高音旋律由于声部的增加逐渐占据了主要的地位,各声部的节奏开始逐渐趋同,并开始紧缩。到第 120 小节时,节奏得到了统

一,两手以小二度的关系快速下行,不断加速,在短暂的纯四度后,又回到小二度,并解决到钢琴的最低音 A_2 。

这首练习曲共由四部分组成,前三个部分是一个单三部曲式,第四部分是尾声。第一部分从头至第 24 小节。从第 25 小节到第 62 小节为中段。从第 63 小节到第 98 小节为动力性再现,其声部变化较第一部分更为复杂。从第 99 小节到结尾为尾声,将主题的材料综合在一起,用赋格的写法从一个声部发展为五个声部,继而又变为主调写法,把各声部逐渐统一起来并结束。在尾声中的这种概括、综合的写法也是对全部六首练习曲的总结。

这部作品气势磅礴,结构严谨,发展手法多样,把一个单一的主题材料发展得淋漓尽致,尤其是将乐队的写法运用进来,使得这部钢琴作品的音响极为宏大,充分展现了钢琴这件乐器丰富的表现手段。虽然仍由单一主题发展而成,其结构规模也并不庞大,但整首作品所蕴含的强大冲击力却是其他五首练习曲所不能比拟的。因此,也成为全部六首练习曲的高潮。

这部作品在构思上的最大特点是各个旋律声部的逐渐加入。先后加入进来的各旋律声部在节奏上又形成对比,而它们的产生又都源自于作为背景的持续音型。尾声中的赋格段更是将这一构思进行了高度的概括。另外,两手在节奏上的分层以及它们各自的复节奏与复节拍的变化使整首作品在节奏上更为复杂,其分组法的变化使得节拍关系不断变化,形成了极为多样的复节拍,而两手的分层写法又使得各种不同的节拍关系综合在一起。包括背景声部在内的各声部在节拍与节奏上的矛盾仍然是这首练习曲在演奏上需要克服的重点。另外,表现出各声部的独立性和层次感也是演奏这首练习曲所必须高度重视的问题。

三、结 语

乔治·里盖蒂作为二十世纪后期先锋派音乐的代表人物在国际乐坛上享有盛誉,其创作对于二十世纪末的音乐发展产生了很大影响。这六首钢琴练习曲作于里盖蒂在创作上最为成熟的时期,通过对这六首作品的分析我们可以看出,里盖蒂的创作正充分体现了作为一个二十世纪作曲家所必须具备的素质——深厚的传统功底、开放的创作思维。

这六首作品虽然都是由单一主题发展而成,但每首的发展方式却完全不同,其结构也都各具特色,尤其值得称道的是每首作品在构思上都有一个极具特点之处,而这一特点又成为全曲的核心,音乐的发展都围绕着这一核心进行并充分展示这一核心,使音乐具有了高度的统一性。作为练习曲,这些各具特色的核心又都是演奏上需要重点克服的困难之处,而这恰恰是一首成功的练习曲所必须具备的。

从这六首练习曲的分析中可以看出,作为诸多音乐表现手段中最为重要的因素——节奏,也是里盖蒂最为重视的,每首作品在构思上都与节奏有着极为密切的联系。节奏的分层、对位、交错等变化及其复杂化都充分表现在六首练习曲当中,可以说,节奏上的复杂变化是里盖蒂创作构思中的重心,尤其是在节奏分层后,在节拍内部发生的复节拍与复节奏的变化更是这重中之重。同时也是演奏者需要仔细研究的部分。在音响关系上,较为自由的十二音化的处理方法和复杂的半音化的音高关系使得音乐在调式调性上获得了极大的发展空间,充分扩张了调域。然而,在和弦的选择和使用上,多以传统的三度叠置为主,两手经常各自拥有不同的和弦,但将它们结合在一起时,又能形成新的和弦关系。在诸如小节内的正拍等关键或重要之处,两手的同时结合往往安排的是较为协和的音程或和弦,这就使得音乐的整体音响变得比较协和,具有很强的可听性。复杂的半音化的音高关系,又使音响极富变化。另外,从演奏上来讲,这六首练习曲对于技术有极高的要求。音区从最低音 A_2 直至最高音 C^5 ,含盖了钢琴上的全部音域。力度从极弱至极强,对比非常明显,尤其是两手不同的力度要求和夸张的对比,使演奏变得更为困难。节拍和节奏上的复杂变化是最大的难点,这六首作品在节奏上提出了极为苛刻的要求,由于分层而产生的完全不同的节奏和重音上各种复杂的分合聚散的变化,以及互相矛盾的分组法,要求两手具有极强的独立性。除了第二首《空弦》和第五首《虹》外,(下转第 53 页)

现。第 11 小节高声部应显出来,最后一拍 F—降 E 是两个八分音符,有的版本误为有附点。第 19 小节起是第一次密集和应(stretto)。第 29 小节的渐弱很小。第 30 小节突然转轻。第 36 小节温柔,开始渐强到第 40 小节为强(f)。第 42 小节左手柔和些,准备后面主题的进入。第 44 小节低声部的主题应重而严肃。第 45 小节高声部紧接着出现主题,两个声部同时渐强到第 47 小节的强(f)。第 57 小节开始渐弱至第 62 小节弱(P)。左手出现主题,柔和而沉思。第 69 小节渐强到第 77 小节强(f)。此处主题扩大一倍出现,非常沉重(pesante)、宽广、饱满而柔和。可用踏板帮助弹奏。第 83 小节、第 84 小节力度逐渐减弱,亲切地。第 85 小节从弱(P)开始一个很大的放慢和渐强,意志力饱满地增长。在曲尾主题的最后一次出现,是整个赋格曲的情感顶峰,在这里抒情的感情已表现为这部作品热情的极限,最终,结束乐节的悲哀容忍情绪是整个赋格曲的哲学概括。这是巴赫风格特点之一,不像浪漫派的作品往往在放慢的同时也松软下来。赋格最后庄严地结束。

巴赫协会从 1851 年至 1900 年经过半个世纪,出版了近六十卷的巴赫全集,作品大部分是

风琴曲和宗教音乐,属于钢琴音乐范畴的就有二百首之多。巴赫集 16—18 世纪意大利、法国和德国作曲家之大成,将古钢琴作曲的形式和演奏法技术发展到了前所未有的完美和成熟的高度。尤其重要的是他第一次赋予乐曲以深刻的思想内容,表现人类心灵深处丰富的内心世界,他被人称作是一个“音响建筑大师”。他创造的一整套音乐基础语言至今仍被西方音乐沿用。而《十二平均律》也使巴赫奠定了键盘乐曲及赋格曲创作大师的千古美名。他的作品对世人来说是至高无上的典范。

参考文献:

1. 蔡松琦、蔡幸子:《钢琴宝典》,华南理工大学出版社 2001.7 出版
2. 彼得·威廉姆斯:《巴赫管风琴音乐》,江苏人民出版社 1998.11 出版
3. 钱亦平:《巴赫》,东方出版社 1997.1 出版
4. 房龙著 吴梅译:《巴赫传》,中国和平出版社 1997.11 出版
5. 吴国着、高晓光、吴琼编著:《钢琴艺术博览》,奥林匹克出版社 1999.1 出版
6. Patricia Fallows—Hammond 编注:《钢琴艺术三百年》,西南师范大学出版社 1998.6 出版
7. 克拉夫琴柯:《钢琴教学》中央音乐学院编译丛书(一) 1957.9

(上接第 43 页)其余四首的速度都极快,而这两首虽然速度不快,但在触键上却有极高的要求,要演奏出弦乐器柔美的音色和虹在天际中变幻的色彩。第六首《华沙之秋》则对多声部的控制和层次感的表现提出了更高的要求。这六首作品在速度的布局上形成了一个快——慢——快——慢——快的结构,使这六首练习曲成为一个具有高度统一性的整体。

综上所述,里盖蒂的这六首钢琴练习曲不但从创作上讲具有极高的学术研究价值,从演奏角度讲,对于克服二十世纪出现的各种技术上的难点也同样具有极高的实用价值。

由此可见,这六首作品可以当之无愧地说是二十世纪后期钢琴练习曲中的典范之作。

参考书目:

- 《二十世纪外国音乐家词典》中国艺术研究院音乐研究所编 人民音乐出版社 1991 年 7 月第 1 版
 《现代音乐欣赏词典》罗忠熔主编 杨通八副主编 高等教育出版社 1997 年 7 月第 1 版
 《西方音乐欣赏》马克利斯著 刘可希译 人民音乐出版社 1987 年 12 月第 1 版
 《西方音乐史简编》沈旋、谷文娴、陶辛著 上海音乐出版社 1999 年 5 月第 1 版
 《二十世纪音乐概论》彼得·斯·汉森著 孟宪福译 人民音乐出版社 1981 年 10 月第 1 版
 《The New Grove Dictionary of Music And Musicians》Stanley Sadie Macmillan Publishers Limited London 1980 年版