

# 利盖蒂 第一册六首钢琴练习曲创作研究(上)

陈鸿铎

利盖蒂(György Ligeti, 1923—2006, 奥籍匈裔作曲家)是当今世界上最具有创造性、影响力并受到广大听众欢迎的现代作曲家之一。在他一生创作的音乐中,包含许多具有开创意义和极高艺术价值的作品,它们涵盖的体裁范围相当广泛。

在利盖蒂众多的各类作品中,钢琴音乐的创作无疑占有突出的地位。从1947年创作第一首(指正式出版)钢琴创意曲至2001年最后一首钢琴练习曲为止,可以说在其一生的创作生涯中,钢琴创作从未间断过。

而在钢琴音乐中,练习曲无疑又是其重中之重。利盖蒂的第一册钢琴练习曲自发表之后,即受到了许多钢琴演奏者的喜爱。1986年,第一册练习曲荣获了在国际上极有影响的格莱美(Grawemeyer)音乐创作奖,后又被选为一些国际钢琴比赛的规定曲目,这无疑是对利盖蒂钢琴练习曲的一种肯定。确实,相对于20世纪许多现代钢琴作品而言,利盖蒂的这些练习曲体现出了既现代又好听的特点。在这些作品中,充满着令钢琴家们激动不已的奇妙音响效果。当然,对于演奏这些练习曲的钢琴家来说,要想表现出作曲家的创作构思,也是一种极大的挑战,因为它们的织体太复杂以至于太难弹奏了。不过,也许正是这种技术上的难度,使得它们成为某些国际钢琴比赛的必弹曲目吧。

高难度的钢琴作品会促使高水平钢琴家的出现,反过来,高水平的钢琴演奏也会激发作曲家创作灵感。而利盖蒂钢琴练习曲与法国当今优秀钢琴家Pierre-Laurent Aimard的出色演奏技术,正是促使对方加速发展的催

生剂,他们的结合可谓相得益彰。这位法国钢琴家目前是利盖蒂钢琴练习曲的一位权威诠释者,他对利盖蒂的钢琴音乐崇拜有加,总是极其热情地为其试奏和正式演出新作品。同时,利盖蒂对这位钢琴家的演奏也是极为欣赏,他创作这些练习曲的一个重要因素,就是因为受到了这位钢琴家高超演技的启发。

当然,利盖蒂对钢琴练习曲的创作还有更深层的考虑,对此他曾发表过如下想法:

我对钢琴音乐的理想(或许也是所有钢琴家的理想)体现在肖邦、舒曼、李斯特,以及许多早期作曲家如斯卡拉蒂的钢琴作品中。这些卓越的钢琴音乐的一个共同特点是,其音乐的结构似乎都是直接从10个手指在键盘上面的位置产生出来的,即它不是抽象地发展而来,而是顺着手指在键盘上的移动自然形成的。

钢琴音乐实际上是我的主要创作领域,对于我的钢琴练习曲来说,德彪西与拉威尔在钢琴音响上的处理起着很大的借鉴作用,不过尽管如此,我的钢琴练习曲既非肖邦和李斯特式的,也非德彪西式的。<sup>①</sup>

在我的钢琴练习曲中,也有一些立足于欧洲传统特别是19世纪钢琴音乐的基础上,我特别喜欢舒曼与肖邦的钢琴音乐以及他们作品中的交错节奏处理,不仅是Hemiola这种3对2或2对3节奏,还有许多其他形式的交错节奏。此外,一些具有个性特征的不对称交错节奏进行,如巴托克《小

<sup>①</sup> Detlef Gojowy, György Ligeti über eigene Werke, [C] Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 11, 1991, p.359.

宇宙》中运用的东欧民间音乐中的 Aksak 节奏(源自保加利亚民间音乐,其节奏形态为2+3 的不对称组合)、加勒比音乐中的 Salsa(源自古巴的一种节奏)节奏,以及巴西音乐中的 Samba 节奏等,都对我钢琴练习曲的节奏创作产生了很大影响。不过,人们在我的钢琴练习曲中可能完全看不出上述这些特征的明显表现,因为我已把其中许多不同的因素糅和在一起,并且变成了我所设定的独特形式。<sup>②</sup>

从以上表述可以看出,利盖蒂对钢琴练习曲的创作,是抱着一种希望把历史的、民间的和现代的这三种因素融和在一起的态度的。当然,触发他创作的技术上的冲动是节奏,他希望能在这方面有新的突破。利盖蒂在20世纪80年代初遇到过两件事,它们对他以节奏创新为重点而创作系列钢琴练习曲起到了决定性的作用。第一件事是,1982年秋,利盖蒂从他在汉堡音乐学院的一个波多黎各学生带来的唱片和磁带中,听到了一些拉丁美洲和非洲地区,如加勒比、古巴以及南撒哈拉的民间音乐。其中,中非共和国一个叫做班达·林达(Banda Linda)部落的音乐,给了他很大的震动。“它在我面前打开了一个极其复杂的节奏世界,而这是我以前从未接触过的”<sup>③</sup>。

班达·林达部落的音乐是一种器乐与声乐合奏(唱)的表演形式,在这种合奏中,声部间通常形成极为复杂的复调与复节奏组合关系。而与一般复调音乐中复杂声部关系的构成过程相比,其独具特色的是,这种复杂的整体结构都是由结构极为简单的个体组成的。所谓结构简单的个体,指的是整体中每一个单独的声部,这些声部常常由一些长度相同的片断的无变化反复组成,利盖蒂把这些片断形容为“一串项链上同样大小的珍珠”<sup>④</sup>,它们的外形整齐而简单;所谓复杂的整体结构,指的是在不同的结构简单的个体间,以各自不同的节奏形态纵向重叠后所形成的交错状态,而这种复杂的交错状态是在完全感性的

情况下(仅凭演奏、演唱者的直觉)达到的。以色列民族音乐学家西玛·阿罗姆(Simha Arom)曾深入到班达·林达部落中实地考察了那里的音乐,并撰写了专著《非洲的复调与复节奏——音乐结构与方法论》,书中对这种音乐进行了详细的论述。在实地考察中,为了把这种音乐中的每一个声部单独记录下来进行研究,他开始曾请每一位演奏或演唱者单独进行录音,可是没能成功。原因是离开了别的声部,个别声部就无法演奏。最后,阿罗姆不得不让每一位演奏或演唱者戴上耳机,在听着录制好的整个合奏的情况下演奏自己的声部,这才完成了对每一个声部的单独录制。这一情况说明了班达·林达部落音乐中所拥有的是一种靠知觉完成的、自然的并融为一体复杂的音响。

经过仔细研究,利盖蒂还发现,这种音乐的结构中有一个奇特的现象,即“个别声部中的节奏形态,一旦组合起来,就会产生与原来完全不一样的结果。事实上,声部组合后产生的节奏形态是一种实际上不被演奏(唱)的、仅仅是在人们幻觉中存在的一种超形态”<sup>⑤</sup>,而这正与利盖蒂一直所追求的一种幻觉效果不谋而合。

利盖蒂一直以来就对通过音响的变化产生幻觉效果感兴趣,因此,班达·林达音乐中所存在的那种超越个体的整体节奏形态自然吸引了他的注意力,并决心把它尽快结合到自己的钢琴练习曲创作实践中。具体讲,利盖蒂希望达到的一种节奏效果就是,“一种奇妙

② Hans-Joachim Erwe, Interview mit György Ligeti, [J] Zeitschrift für Musikpädagogik 37, 1986, p.8.

③ Eckhard Roelcke, Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke, [M] Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2003, p.133.

④ Simha Arom, African Polyphony and Polyrhythm—Musical Structure and Methodology, Cambridge University Press, 1991.

⑤ 同注④。

的有序与无序的结合，这种结合反过来又产生出一种更高层次的有序意义”<sup>⑥</sup>。

第二件事是，有一次在巴黎的一家音乐书店中，利盖蒂偶然听到了美国作曲家孔隆·南凯罗(Conlon Nancarrow, 1912—1997)的机械钢琴音乐。正是这种有别于传统的卡农结构，激发了利盖蒂尝试新节奏的兴趣。

关于南凯罗的机械钢琴练习曲对利盖蒂钢琴音乐创作的影响，他本人曾表示：“如果没有接触到南凯罗的音乐，我就不可能写出我的钢琴练习曲和钢琴协奏曲，就复节奏和音乐的复杂性来说，他始终是我的一个榜样”<sup>⑦</sup>。

从1984年到2001年，利盖蒂共创作了18首钢琴练习曲，分为三册，第一册六首，第二册八首(14A为第14首的机械钢琴版)，第三册四首。通过研究分析，我们可以看到，利盖蒂一方面在钢琴练习曲的创作中做出了极多的原创性处理，另一方面却也保留了这一体裁中相当部分的传统特征。

如果我们注意一下这一体裁在19世纪和20世纪的发展，就会首先看到两种不同时期创作观念的鲜明对照。就肖邦、李斯特和舒曼等浪漫主义作曲家的钢琴练习曲而言，除了他们音乐会练习曲的形式特征外，其令人注目的另一个特征是对音乐内容表现上的极高要求。他们不仅在曲中追求钢琴演奏技术上的完美表现，更追求对音乐内在价值的提炼，其“练习”的内容其实并不仅仅局限于技术的层面了。与此相对，20世纪的作曲家们所常考虑的是，在他们的钢琴练习曲中除了设定一些钢琴演奏技术方面要解决的问题外，更多的是要解决一些作曲技术方面的创新问题，即把钢琴作为实验新的写作技术的工具。从某种意义上说，把钢琴练习曲当作了一种实验新的写作技术的“练习曲”。这样来定义20世纪钢琴练习曲的话，就意味着这一体裁写作目标的转变。它更多的是对作曲家写作技巧和能力的一种挑战，即要求作曲家尽可能用相对有限的材料，达到艺术上最大

可能的发挥。

我们可以按这样的理解来看待德彪西于1915年以来创作的12首钢琴练习曲“Douze Études”，以及巴托克《小宇宙》中的一些乐曲，如其中那些以二度或七度音程为限创作的类似创意曲的练习曲；梅西安1949到1950年创作的《四首节奏练习曲》(Quatre Études de Rythme)也属此类。其中节奏成为需要解决的主要问题。

对于利盖蒂的钢琴练习曲，也可以做这样的观察。利盖蒂极希望他的钢琴练习曲中保持肖邦、李斯特及德彪西钢琴音乐的精神，特别是在利盖蒂的手稿中，经常出现一些对这几位作曲家作品的提示，如肖邦的钢琴练习曲作品10号、李斯特的钢琴曲《钟》以及德彪西钢琴组曲《版画》中的“宝塔”(Pagodes)等。但是，更为重要的是，利盖蒂为每一首练习曲提出了一个作曲技术上的问题，如音高体系问题、复节拍问题、复节奏问题等。为了突出技术上的创新重点，利盖蒂曾一直考虑把他的这些练习曲称作“复节拍与复节奏练习曲”，不过后来放弃了这一称呼，因为很明显，这一称呼不能涵盖在这些练习曲中所作的全部创新实验。

对于利盖蒂钢琴练习曲标题所用的文字，在这里也值得一提。除了少数几首练习曲的标题用了匈牙利文、德文等文字外，绝大多数都用了法文。对于使用法文做标题的原因，利盖蒂的解释很简单，那就是，他喜欢法文的优美发音。

- 第一册六首钢琴练习曲的标题分别是：
- (1)《混乱》*Désordre*, 1986年4月15日首演于斯洛伐克的布拉迪斯拉瓦；
  - (2)《空弦》*Cordes vides*, 1985年9月24日首演于华沙；

⑥ 同注④。

⑦ Ulrich Dibelius, *György Ligeti, eine Monographie in Essays*, [M] B. Schott's Söhne, Mainz. 1994, p. 267.

(3)《堵塞键》*Touches bloquées*, 1985年9月24日首演于华沙;

(4)《号角》*Fanfares*, 1985年11月1日首演于汉堡;

(5)《彩虹》*Arc-en-ciel*, 1985年11月1日首演于汉堡;

(6)《华沙之秋》*Automne à Varsovie*, 1985年9月24日首演于华沙。

在利盖蒂钢琴练习曲的这些标题中，既体现出技术上的要求，又有音乐性与诗意的追求，这种关系正体现出利盖蒂音乐创作上的一贯追求。

本文以下将对第一册的六首练习曲进行逐一具体分析。

## 第一首《混乱》

### (一)创作背景

第一首练习曲于1984年11月开始创作。对于如何把握好这开篇第一首的音乐结构，并为之定名为“混乱”，利盖蒂是进行了仔细思考的。而影响利盖蒂思考的一个很重要因素，就是20世纪80年代在西方引起人们广泛关注的“混沌学”。本文前面曾提到影响利盖蒂钢琴练习曲创作的“非洲音乐”与南凯罗的“机械钢琴音乐”，利盖蒂之所以对这两个具体的音乐形态“情有独钟”，其根本原因就是他对于在音乐创作中实践“混沌学”这一抽象理论的强烈愿望。

这一自然科学理论之所以引起了利盖蒂的兴趣，是因为它所涉及的问题都与利盖蒂对节奏创新所进行的思考密切相关。混沌理论所提到的“确定性系统中的内在随机性”现象，与利盖蒂所作的如何处理节奏上的“精确”与“模糊”这一对矛盾的思考不谋而合。特别是“混沌学”中某一系统状态“初始值”的极细微差异，对长时间运动过程所导致的不可预测结果的现象，对他寻找解决这一对矛盾的办法产生了极大启发。

可以说，非洲节奏与南凯罗的机械钢琴

曲中的“速度卡农”，只是启发利盖蒂创作出第一钢琴练习曲(包括其他练习曲)的“表层”因素，而“混沌理论”才是激发利盖蒂找到自己对该曲独特处理办法的“深层”因素。也许正是为了表现该练习曲受“混沌理论”的影响，利盖蒂才给它定名为《混乱》的。

### (二)音乐分析

#### 1. 混合调性与移位式交错节奏

在第一首练习曲的手稿上，利盖蒂详细写下了他对这首练习曲的创作构想，特别重要的是最初的那个标题：“En blanc et noir”和“Pulsation”，它显示出作曲家对该曲在音高体系与节奏运动这两方面的追求。En blanc et noir意为“白与黑”，表示演奏者两手分别限定在白键与黑键上表演，其结果是右手所演奏的是自然七声音阶，左手演奏的是五声音阶，这样就达到了如下作曲技术上的目标，即把右手的自然七声音阶与左手的五声音阶相混合，这样可造成一种既非自然七声调式也非自然五声调式的效果，而是一种“混合调性”(Combinatorial Tonality)效果，它可以产生一种脱离了平均律体系的幻觉，而这正是利盖蒂对传统调性和调式体系进行改造的一种独创。Pulsation意为“脉动”，原意指心脏有规律的持续跳动，利盖蒂用这个词在这里想表达一种音乐持续不断的总体运动状态。但这种运动并非是整齐划一的。首先，他选用了 $\frac{2}{4}$ 加 $\frac{1}{4}$ 为“脉动”的基本节奏型，这个节奏型本身就不对称，然后再通过上下声部纵向交错移位的方法，使原来相对单一但不对称的节奏运动形态变成了一种极其复杂的节奏综合体。具体的交错移位方式如下：

在一开始的三小节中，两手同步演奏同样的节奏进行 $\frac{2}{4}$ ，从第四小节起出现变化，即右手演奏的节奏型从八减至七个八分音符，而左手则仍保持八个八分音符。这样，至第四小节上下声部即构成了节奏卡农，尽管两声部节奏型相同，但重音的交错却带来“无序”的运动感。此后每三小节照此进行变

化，结果就形成了两手从一个八分音符到两个、三个八分音符的递进交错变化。当七次不同的重音错位后，才又回到开始时的同步状态，随即再继续照前循环下去。

## 2. 复合织体

所谓“复合织体”，在这里是指该曲的音乐进行中，同时存在着两个复合交织的声部层次，它们似乎是合为一体的，但其实是两个各自为阵的声部层次。在此之前，我们所分析的节奏型是一个声部层次，但这并不是该练习曲的主题，音阶式的八分音符等时值节奏运动只是一种节奏与和声的背景，那么这首练习曲的主题在哪里呢？这个主题就是另一个声部层次，即与八分音符节奏运动相重叠的右手八度旋律进行（左手的旋律可被看作右手旋律的平行或模仿声部），这个旋律包含 26 个音，全曲共重复 14 次，每次提高一个音级（右手限于白键左手限于黑键），在全曲中，右手的八度旋律共跨越了两个八度。

谱例 1



把上例两声部中所有加上重音符号的音连接起来，即构成左右手的主干旋律。右手是一个 7+7+12 的三句乐段，作为与右手声部构成先平行后模仿进行的左手声部，是一个 7+7+19 的三句乐段。为了使这两段旋律更加明确地体现出来，笔者把它们从织体中抽出显示如下：

谱例 2



这两段旋律虽然共同构成“复合织体”中的一个声部层次，但它们之间在乐曲发展中也有各种错位结合，并与另一个声部层次构成各种结合形式，从而使得整首乐曲获得了非常丰富的综合音响效果。

## 3. 变奏循环的结构布局

该练习曲因完全建立在上述旋律的变奏发展之上，因而具有变奏曲的结构特点。同时由于旋律错位位置的特别设定以及以织体形态变换所产生的内在呼应，也使该曲结构具有了循环三部式的特点，从而形成了所谓的“变奏循环的结构布局”。

乐曲开始四小节后，左右手带有重音的两段旋律即进入到交错结合的状态中，至第 59 小节（按右手的小节计数）处，这两段旋律又重新同时开始。这是在乐曲进行中出现的唯一一次同步结合，笔者把它当作该曲第二部分开始的标志，亦即第一次循环。

当音乐进行到第 99 小节时，虽然音区、力度都有变化，但织体和音型进行均与乐曲开始处相近，具有明显的再现意义，因此笔者把它看作是该曲的第三部分，亦即第二次循环。由此可以看到，“变奏”与“循环”构成了该曲结构布局的主要特点。

如果我们再仔细看看右手旋律 14 次变化移位出现的主题片段在长度上的变化，那么就可以对该曲的循环布局有一个更清楚的了解。前三次长度相同，分别包含的八分音符数是 109 个（1—14 小节）、108 个（15—28 小节）和 109 个（29—42 小节）。第四次之后长度逐渐缩短，包含的八分音符数分别

为：第四次 78 个（43—56 小节）、第五和第六次都是 42 个（57—63 和 64—70 小节）、第七次 41 个（71—77 小节）、第八次和第九次都是 37 个（78—84 和 85—91 小节）、第十次 29 个（92—98 小节）。乐曲的高潮点出现在第 99 小节处，接下来的四次旋律变奏，前三次长度与乐曲开始时的三次相当，最后一次稍短，这在篇幅上也配合织体和音型的再现而体现出了循环再现的意义。

正如利盖蒂的许多其他作品一样，这首练习曲也具有一种“立体式”的音响结构设计，即在全曲中对音区做不同空间位置的分配。如乐曲开始时，音响位置处于中声部范围，而随着乐曲的进行不断向两个方向扩展，当右手的音区在接近第 99 小节的地方冲向最高处时，左手则沉到了最低处，由此，两极化的对置使音响的表现力得到了极大的强化。从第 99 小节起，音响回到中高音区位置，至最后两小节处，两声部在极高音区戛然结束。这种音响的整体布局，突出了所谓“立体式”的效果。

由于该曲是利盖蒂系列钢琴练习曲的开篇之作，因此集中地体现了他为这些练习曲所设想的一些主要技法特征。为此，在第一首分析结束时，特做如下小结：

- (1) 不对称、不同步原则渗透在乐曲的各个结构层次——从微观到宏观；
- (2) 混合性的音高关系处理，造成既非调性、亦非无调性的音响幻觉；
- (3) 以织体的不同处理分段，暗示传统的三部再现原则；
- (4) 音响布局成为推动音乐发展的重要因素；
- (5) 戛然而止的无终性终止处理，显示独特的结束模式；
- (6) 节拍不再起控制节奏的作用，小节线只起读谱提示作用，小节内的时值不确定，上下声部常常各自为阵。

## 第二首《空弦》

### (一) 创作背景

从第二首的标题确定上可以看出，该曲的创作有着明显对提琴空弦音响的联想，虽然利盖蒂的本意可能就是想以五度音程为基本音高材料写一首练习曲。大家知道，在西方的钢琴练习曲文献中，以某一音程为基本音高元素创作的练习曲并不鲜见，如车尔尼、肖邦、德彪西、斯克里亚宾等都有为各种音程所写的练习曲。其中的绝大多数都是为三、六度音程而作，而为四、五度音程而作的钢琴练习曲则非常少。究其原因，恐怕是因调性处理上的困难，因为四、五度的大量平行进行很容易造成调性模糊甚至双调性。

利盖蒂这首以五度音程为音高材料的练习曲是完全以无调性中心为前提而构思的。这表现在，一方面从未在五度中加入确定和弦性质的三度音；另一方面横向做半音化复合旋律或连续叠加的五度音程进行，以减少调性化旋律音调的出现。

此外，为了加强对提琴乐器空弦的联想，乐曲中有几处突然奏出五度和声音程，以暗示小提琴或中提琴调弦时所发出的音响效果。

在利盖蒂的所有钢琴练习曲中，这恐怕是在演奏技巧上最简单的一首了。但从写作技术上看却并不简单，这充分反映出 20 世纪钢琴练习曲侧重“写作练习”的特点。

### (二) 音乐分析

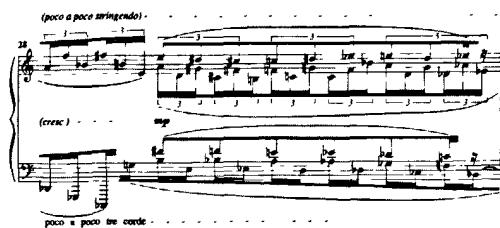
#### 1. 五度音程的处理方式

该曲对作为核心音高材料的五度音程采取了如下四种处理方式：

(1) 五度音程的连续叠加。不论是横向还是纵向，纯五度的连续叠加都会造成调性模糊和缺乏旋律感的效果，而这正是该曲对五度音程的主要处理方式。利盖蒂把这种处理方式极自然地与提琴乐器的连续空弦演奏相联系，即轻易地排除了任何调性中心的产生，又保持了五度写作的“纯度”。如该曲第 1—8

小节，例中左右手均作横向连续纯五度进行。右手基本在两个纯五度范围内迂回，而左手则直线向下，范围最大达八个纯五度。

#### 谱例 3

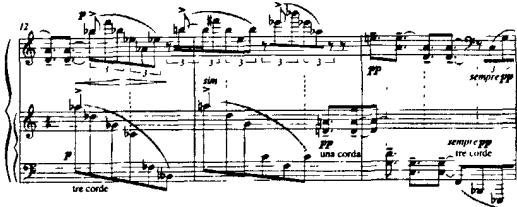


上例为该曲第 28 小节，例中左右手均突出了纯五度的纵向叠加，这样形成的和弦不会属于任何调性。在该曲中，自第 15—32 小节均为此种五度结合方式，谱例略。

(2)五度音程复合旋律式进行。这是一种把五度音程的上方音与下方音分别作为两个声部的旋律构成音，而构成一种复合式二声部的处理方式，这样既可使音乐的进行获得一定程度的旋律化效果，又可显示出对五度音程的多样化运用。这种对五度的处理方式，全曲中有多处，不一一列举。

(3)纵向柱式五度音响。这是“点题式”的五度音程处理方式，所表现的正是曲名所暗示的乐器(小提琴或中提琴)的空弦音响。

#### 谱例 4



上例是该曲第 12—14 小节，例中的左右手声部都出现了模仿提琴两根空弦同时奏响时的空五度，如 d<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>，a<sup>1</sup>—e<sup>2</sup> 和 c—g。这一处理方式在乐曲结束处再次出现(36—37 小节)，与前面形成呼应。

(4)号角式五度音程大跳进行。这是该曲中唯一一个大跳进行的五度音程旋律片段(33—36 小节)，作曲家通过大跨度的五度音

程移动，减弱了同向连续五度所产生音调的机械感，但也避免了调性的产生。

## 2. 节奏处理

该练习曲尽管音高元素单一，但节奏运动却充满了发展的动力。该曲采取了两种节奏处理方式使其获得复杂化效果，一是复拍子，二是复节奏。前者强调所谓“节奏重音的交错”，即在相同节奏值基础上，通过分组位置不同产生重音对抗；后者强调“节奏律动的交错”，即在同等长度时值内，以节奏划分的正常形式与特殊形式相结合产生律动对抗。另外，从全曲的发展过程来看，节奏运动的密度呈不断加强的趋势，这也使得该曲获得了向前发展的动力。

(1)复拍子处理。对于这首练习曲节奏的处理，利盖蒂起初曾考虑采用  $\frac{6}{8}$  与  $\frac{7}{8}$  两种节拍的重叠。在该曲的草稿上，可以看到利盖蒂用这两种节拍组合两个声部的尝试。不过这一构思在后来实际的写作中被放弃，并采取了更复杂的节奏组合。从乐曲的前九小节中我们可以看到，低声部确实保留了草稿上一开始用的  $\frac{7}{8}$  拍子节奏运动，但高声部却没有保持一贯的六拍子，而是以不固定的方式，让八分音符的不同组合形成了混合的节拍变化： $6+6+4+9+5+6+4+6+7+7+4+8$ ，这样就使得两手的节奏交错运动更加无规律可循了。

(2)复节奏处理。从第 12 小节开始，该曲进入了一个律动交错的复节奏处理阶段，并且随着音乐的不断发展，交错的复杂程度也不断加大，直到第 29—32 小节形成全曲的高潮。这种通过单位拍内节奏细部频率的增加而产生速度加快感觉的方法，在利盖蒂后来的创作中非常典型。具体的节奏变化如下：

12—21 小节——八分音符与八分音符的三连音形式在左右手交替；

21—23 小节——八分音符的三连音与十六分音符的三连音形式在左右手交替；

24 小节——双手同以十六分音符的三连音形式结合；

25—29 小节——左手十六分音符与右手十六分音符的三连音形式相对；

29—32 小节——左手八分音符、八分音符三连音与十六分音符三连音形式与右手上下滚动的三十二分音符节奏相对，其节奏交错的复杂程度达到顶点；

32—38 小节——左手继续右手的节奏运动并逐渐舒缓下来，右手响起一个似乎自远方传来的号角音调，伴随着节奏的舒缓而慢慢消失。

### 3. 纵向协和横向无调性的音高关系处理

在非调性音乐创作中，作曲家已不再对纵向音响的不协和效果有所顾忌，而且纵向上不协和似乎更加天经地义。因此，如果在这种情况下，一位作曲家刻意强调纵向音响上的协和性甚至以协和音响为主，同时又达到了音乐语言的全新展现，那必将对现代音乐创作形成一种新的突破。可以说，这首练习曲就可作为在这方面突破的一个例证。如果对全曲的纵向关系做一量化统计的话，我们会发现，绝大多数都构成协和和弦或协和音程。当然，把这些纵向协和的“点”横向连起来后并不能形成一个逻辑的调性关系，而这种纵向“点”状协和但横向“线”状无调性感进行的音高组织方式，正是该曲总体音响的一个重要特点。

## 第三首《堵塞键》

### (一) 创作背景

利盖蒂的第三首钢琴练习曲是一种新发明的钢琴演奏处理方式，即“移动式堵塞键”(Mobile Tastenblockierung)而专门创作的，并为之起名“堵塞键”。所谓“堵塞键”，就是在演奏钢琴的过程中，提前按下并保持不放掉某些选中的琴键，因此，在乐谱上所记录的代表这些琴键的音符就不能发出应该发出的音响，通过这种方法造成音乐连续性的间断，从而产生极有趣味的节奏律动。由于堵塞的键盘可移动，所以叫做“移动式堵塞键”。

堵塞键这一手法最初是由一位德国音乐

学者亨宁格·西登陶普夫提出的。1973年，这位学者在一本德国的现代音乐杂志《旋律》上发表了一篇文章，专门介绍了堵塞键技术<sup>⑧</sup>。文中介绍到，堵塞键就是把钢琴上某些指定的琴键预先用手指按下，目的是使其在被演奏到时不发出声音来(注意：这与以往那种按住某些琴键但并不演奏这些琴键的做法不同)。当对琴上某些琴键进行有选择地堵塞并用手指在被堵塞和未被堵塞的键盘之间进行演奏时，即会产生发音与不发音之间的交错节奏运动。很显然，这种方法对于产生一种新颖的键盘乐器演奏效果是有意义的，同时也促使作曲家们对钢琴演奏和节奏处理方式进行新的思考。

西登陶普夫对钢琴堵塞键技术的介绍对现代作曲家追求节奏上的创新是很有积极意义的，因为它为他们提供了一种在钢琴上进行新节奏探索的新手段，以此为突破口，作曲家既可摆脱整体序列化写法和偶然性写法这一对两极对立思维的影响，又可摆脱因非规则节奏可能对演奏者带来不可克服的演奏困难而不敢大胆写作的顾虑。利盖蒂就是在受到堵塞键技术启发后，用此方法进行复杂节奏结构进行创作尝试的现代作曲家之一。

在创作这首练习曲之前，利盖蒂曾经在另外一部作品，即1976年创作的《三首双钢琴曲》之二“带有瑞奇和雷利(也包括肖邦)特点的自画像”中用到过堵塞键的方法，而这首钢琴练习曲是利盖蒂用单架钢琴所进行的又一次堵塞键方法的尝试，从音乐表现效果的挖掘上看，这首的创作难度更大。

### (二) 音乐分析

该曲的乐谱由形状和大小不同的音符符头所组成，正常的椭圆形符头为在演奏中实际发音音符，较小的符头为被演奏但不发音的音符，而菱形空心符头则是表示堵塞键位

<sup>⑧</sup> Henning Siedentopf, *Neue Wege der Klaviertechnik*, [J] Melos 40, 1973.143—146, Mainz.

置的音符。

乐曲一开始由左手预先按下 $c^1-d^1-e^1$ 三个音，并一直保持18小节(从第19小节起，堵塞键的位置开始不断移动)，这时右手演奏一个从 $g^1$ 至b的下行与上行循环进行的半音线条。

#### 谱例5



注意，上例中这个半音阶只具有谱面意义，在听觉上并不是半音阶效果。由于堵塞键间插其中，且位置不定，因此当演奏上例时，发出的音高进行正好是片断性的全音阶效果，而在节奏上也不是均匀的八分音符等时值运动。我们听到的只是断断续续的音组片断和节奏击点的出现极无规律、忽缺忽有的不规则节奏进行。这些片断在快速的进行中产生出非常奇特的节奏效果，而这种效果却完全是在轻松的演奏状态中获得的，这也正是堵塞键方法的神奇之处。

下面是该曲前10小节的实际音高进行和节奏律动的还原分析：

#### 谱例6



按小节为单位的话，例5中右手以两小节构成一个循环反复的单位，节奏律动颇有规律。而在例6中，当把左右手的节奏综合后，这个节奏规律即被打破，特别在快速运动的情况下，这种忽有忽无、任性多变的节奏点击，使音乐产生一种令人兴奋的刺激感。

随着乐曲的发展，堵塞键的数量也开始

增加，从第19小节开始增加了“b”，第20小节开始又增加了“f”和“g”，这使得右手旋律中的停顿处不断产生新的位置移动，从而带来新的节奏变化。

不过该曲并未全部采用堵塞键方法，自第72小节开始(即该曲的中部)，乐曲恢复了正常的演奏方式，以此与前面形成对比。这部分的音乐建立在由 $c^4-b^3-b^3$ 构成的三音动机上(它来自于乐曲一开始的下行音调进行)，并以此为基础做紧缩与扩展的变化，整个音乐发展带有一定的即兴性。织体上采取齐奏方式，体现粗犷与力量。因此部分与堵塞键写作无关，故不作赘述。

自第92小节开始重新采取堵塞键方法，它构成了该曲的第三部分。这里的堵塞键处理与第一部分相比在声部上做了上下调换，音调进行也有所不同，特别是加强了纵向音响的厚度，这与第一段差不多是单声的处理形成一定对照。

对于一直希望在节奏上有所突破的利盖蒂来说，堵塞键技术无疑使他找到了一条创新的途径，因为从这一技术中，他确实摆脱了过去一些成功做法的影响，创造出了一种较为另类的节奏结构形式，从而获得了新的成功。但由于堵塞键技术本身存在很大的局限性，特别是在使用一架钢琴时，其节奏结构的纵向层次变化不大，而且演奏上也会产生一些限制，因此，利盖蒂虽然用它创作出了在节奏上非常独特的作品，但随后很快就把注意力转移到开发别的节奏方法上去了。(未完待续)

**附言：**本文获得上海市第二期重点学科建设项目资助，项目编号T0701。

作者单位：上海音乐学院音乐学系