

利盖蒂

第一册六首钢琴练习曲创作研究(下)

陈鸿铎

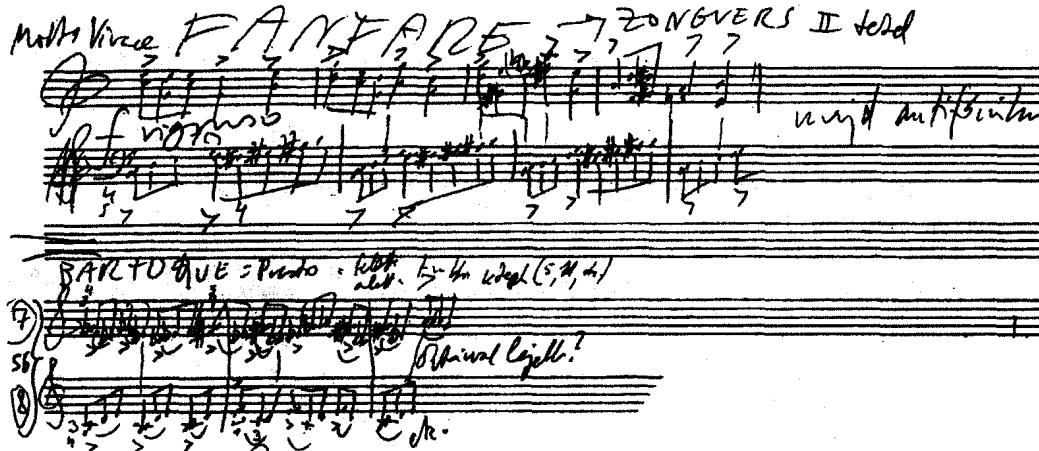
第四首《号角》

(一)创作背景

Fanfares 这个词源自法文，意指军乐，或军号声。从古到今，这个词在西方音乐创作中常被运用，与类似号角声的音乐联系在一起，有时直接出现在乐曲的标题中，如美国作曲家科普兰的《为普通人的鼓号曲》(Fanfare for the

Common Man)、斯特拉文斯基的《新剧场的号角声》(Fanfare for a New Theatre)等。利盖蒂用 Fanfares 作为其第四钢琴练习曲的曲名，显然是对该曲军乐风格的一个暗示。

不过这只是 Fanfare 这个词所体现的一般意义。利盖蒂在这里用这个词的深层意义，其实是为了表达对他的前辈，即匈牙利作曲家巴托克的一种敬意。这一点可以从该曲草稿中看出：



在上面草稿的中间，利盖蒂不仅明确写着“Bartoque”，而且采用了巴托克喜用的二度不协和音程以及上 7 下 8 的复拍子节奏。不过草稿中的二度音程设计后来被放弃了，改成了现在的音阶式进行。但尽管如此，我们仍然可以从节奏的处理上和号角性音调的内涵中，领会到作曲家对巴托克的追随和对他作为匈牙利旗帜性音乐家的致敬。

这首练习曲的篇幅长大，共 214 小节，这恐怕是利盖蒂所有钢琴练习曲中最长的一首了(虽然演奏时间不是最长)。全曲建立在两

个基本材料上，即一个是与该曲标题相贴切的“号角音调”，另一个是贯穿全曲始终不变的“固定音型”。

谱例 7a 号角音调



谱例 7b 固定音型



这两个材料在利盖蒂的作品中并不是第一次出现，它与利盖蒂20世纪80年代初写的另外一部作品《圆号三重奏》有着密切的联系，为了加深对该练习曲的理解，这里不妨先对上述两个材料在《圆号三重奏》中的运用情况做一个回顾性介绍。

《圆号三重奏》创作于1982年，它被认为是利盖蒂的一部向传统倒退的作品，曾受到一些激进作曲家的批评。这个作品包括四个乐章，第四首钢琴练习曲中出现的两种基本材料之a出现在第一、第四乐章，b出现在第二乐章。

谱例 8a

György Ligeti
*1923

I. Andante con tenerezza ($\text{♩} = 100$)¹⁾

Violine
Violin

Horn
in F

Klavier
Piano

谱例 8b

IV. Lamento. Adagio ($\text{♩} = 78$)

con sord.

**PP dolciss., legatiss., Strich für Strich / separate bowing
gestopft / stopped**

PP (gilt für alle lang gehaltenen Töne: wo nötig, unmerklich atmen / applies to all long sustained notes: breathe imperceptibly where necessary)

谱例 8c

II

pizz. ord. secco

p

谱例 8a、b 中的双音下行旋律与“号角音调”非常相似，只是这里采取了慢速度，究其源头，还可以追溯到更早的贝多芬钢琴奏鸣曲《告别》(作品 81a)，该奏鸣曲第一乐章也是以这个类似的号角音调开始的，这里所表

达的离别忧伤之情，或许正是利盖蒂想用来纪念巴托克的。

由于这个号角音调总是用双音的进行方式，其中还包含一个五度音程，因此它还有一个专门的名称，叫做“Hornquintenmodell”，意

为“圆号五度模式”，因为这种音调进行原来都是用号角吹奏的。利盖蒂在这两个作品中运用它，其与传统联系的用意是不言自明的。

谱例 8c 中的固定音型与“号角”练习曲中的固定音型也很相近，只是在节奏组合的排序上，3 与 2 的位置不如第四钢琴练习曲中那样固定。不过它们都来自于一种叫做“Aksak”（意为“跛行”）的节奏组合模式，其基本形式是 3+2，或 3+2+3 以及 3+3+2 等，常出现在保加利亚、罗马尼亚的民间音乐中。

从以上利盖蒂的材料选择来看，其“借古喻今、推陈出新”的创作思路，在该练习曲中体现得非常突出。

（二）音乐分析

1. 固定音型的设计与处理

固定音型在该练习曲中贯穿始终，其重要性自然不言而喻。从它的设计上看有以下特点：一是在音高上以两个互为三全音关系的四音列的突然嫁接，使之产生既非调性亦非无调性的旋律效果，C-D-E-F 为 C 大调四音列，#F-#G-#A-B 为 #F 大调四音列，把两者“硬接”在一起，既让人感到出其不意，又进行得自然连贯；二是在节奏上以 3+2+3 的组合，使之产生“跛行”的节奏运动效果。并且，节奏

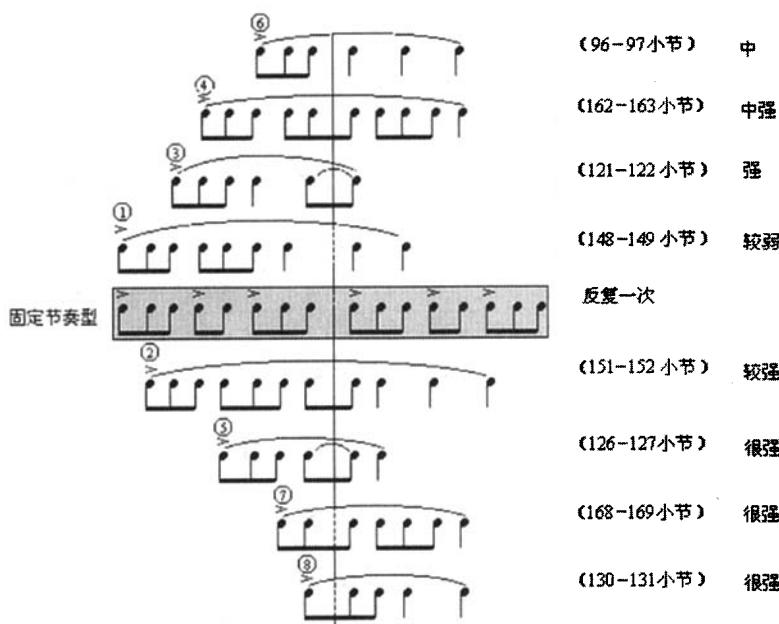
与音调之间的分组不同步（如谱例 7b 上方重音与下方括号所示），也使得固定音型本身极富动感和趣味。

作曲家以固定音型贯穿全曲的方式，使乐曲产生固执、不知疲倦和勇往直前的效果。但为了避免固定音型长时间反复可能产生的单调感，作曲家采取了音区、力度、音响与声部位置交换等变化方式。最高音区第一次出现在 136 小节，最低音区出现在 200 小节。力度虽以 *pp* 为主，但最轻时达到 *pppppppp*，出现在 170 小节。音响变化在这里主要由织体变化产生，全曲绝大部分固定音型都以单声部出现，个别地方以两声部出现，如 137—138 小节和 198—200 小节，前者为两极音区，音色空而松，后者则逐渐降低音区，音色厚重而低沉。至于声部位置上的交换，是指固定音型时而置于高声部，时而置于低声部，时而又穿行于上下声部之间（如第 128、146、158、177、183、206 小节）。

2. 号角音调与固定音型的各种节奏错位结合

号角音调在节奏细节上虽与固定音型同中 2 与 3 的分组同步变化，但在句逗上始终错开，时而长于固定音型，时而短于固定音型。

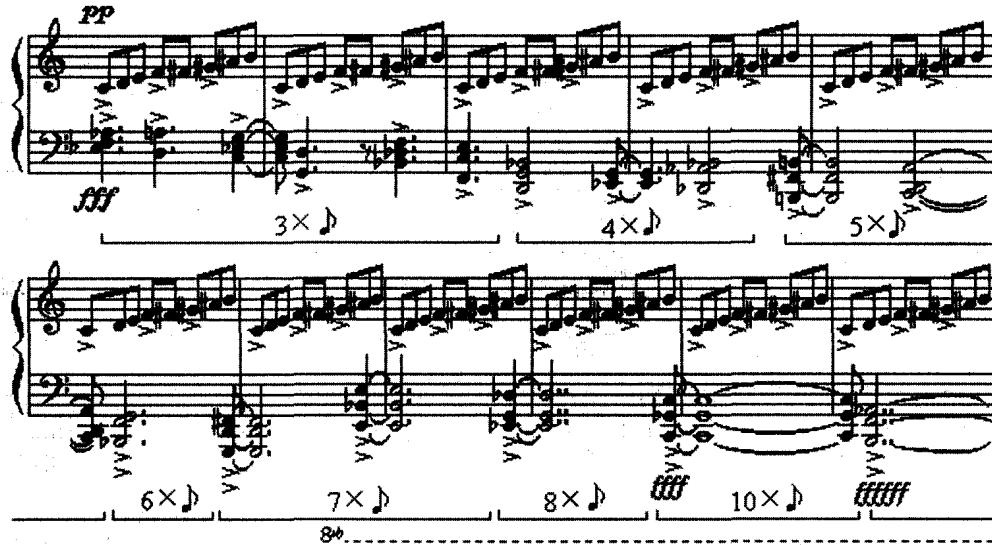
各种节奏上的错位结合大致有如下几种形式：



上图中的最中间一行是固定音型（这里有一次反复），其他标有数字的各行是分别在乐曲不同部位与之对比的号角音调的节奏组合，数字序号表示这些节奏组合在固定音型上出现的位置，因固定音型共包含 8 个八分音符，①到⑧的序数就表示这些旋律是分别从固定音型的第几个八分音符上进入的。每一行后面括号内的小节数说明它们出现在乐曲中的第几小节，再后面的说明文字表示每一个进入所带来的节奏错位效果的强弱程度。这里出于简化的需要去掉了号角音调的音高。

从上面的罗列中我们可以看出，在固定音型的每一个音符上，作曲家都安排了一次

谱例 9



上例（第 187—197 小节）中，固定节奏型在右手，始终以 *pp* 的力度重复着。与此相对，左手以三音和弦的形式演奏着一个对比的节奏运动，这个节奏运动按 1 个八分音符时值的递增值逐渐递增。如乐谱下方的标记所示，开始时每个和弦奏 3 个八分音符时值，随后从 4 个八分音符时值逐渐递增到 10 个八分音符时值。这种手法与复节奏和复节拍均有所不同，它不但产生节奏的错位，还产生速度的错位，而这正是利盖蒂希望达到的一种幻觉效果。

号角旋律的进入，而这些号角旋律的节奏运动不仅在微观结构而且在宏观结构上，都与固定音型有或多或少的不同，从而产生节奏运动的交错效果。每一次号角音调的节奏与固定音型交错效果的强弱由微观上重音同步的次数，以及宏观上句逗的长短比例所决定。要说明的是，这里所做的罗列还并不是全部，因为在同一个出现对比声部的位置上，所出现的节奏形态还不止这一种。由此我们可以想象，作曲家在利用单一固定节奏型进行交错节奏结构的设计上是下了多大的工夫！

在该曲接近结束时（自 187 小节开始），还有一个值得注意的节奏设计：

3. “超调性”的纵向音响特征

与固定音型相比，号角音调是该曲真正的“主角”，不过这个音调中的纵横关系却在一定程度上受到固定音型的制约。这是因为固定音型是固定不变的，而作曲家在确定号角音调中的音高时又有一个以协和为主的考虑，或者说以纵向构成传统结构和弦为主的考虑，这样就形成了大部分与固定音型的纵向结合都构成协和的大小三和弦或七和弦的情况。然而在横向，作曲家又必须尽量避免调中心的建立。这种纵向协和横向无调中心

的音乐处理手法与第二首练习曲类似，它是利盖蒂常用的一种手法。

英国音乐学家施坦尼兹(Richard Steinitz)对这首练习曲的纵向和声做了一个量化的调查，他对乐曲中出现的和弦数进行了一个统计：全曲大约一共出现了约600个和弦。然后，他又把这个和弦数与乐曲的演奏速度做了一个比例计算，结果是：全曲历时超过三分半钟，平均每分钟要奏出175个和弦。虽然这些和弦多为协和和弦，但是它们之间均不存在合理的调性关系，因此在这样快速、高密度的横向运动状态下，整个音响自然呈现出无调性的效果。在英文中，有人把这种现象叫做“Supertonicity”，即“超调性”，而利盖蒂把它称作“Consonant atonality”，即“协和的无调性”。^⑨

4. 整体结构布局

虽然全曲可以被看作是一首固定音型的变奏曲，但从织体安排、声部关系、力度设定和节奏组合等方面的变化来看，可以划分出几个发展阶段。它们分别是：I, 1—36；II, 37—87；III, 88—115；IV, 116—138；V, 139—176；VI, 177—201；VII, 202—214。不过，虽然有这些分段的可能性，但整首乐曲仍然可以看作是一个一贯到底的、逐级发展的一体化结构。

第五首《彩虹》

(一) 创作背景

“彩虹”(Arc-en-ciel)是一个集自然、审美、象征于一体 的词，按照该练习曲所采用的法文来看，它是由两个独立的字组合而成的，即“弓”(arc)和“天空”(ciel)，合在一起即为天空中的一张弓，其转意就是彩虹了。而按英、德两种文字来看，“彩虹”(英 Rainbow, 德 Regenbogen)却都是由“雨”和“弓”这两个字组合而成的，相比之下，它们与彩虹这一自然现象的形成更加贴切，因为彩虹常常都是紧接在雨后出现的。

彩虹一词在西方文化中有着特殊意义。在旧约圣经中，“彩虹”是一个众所周知的具有象征意义的词，它暗示着上帝与人间的相互联系，因为上帝就是通过“彩虹”把天堂与尘世连接在一起的。在与宗教有关的音乐中，常有描写彩虹的作品，以此暗示上帝的光芒普照大地。在这方面，梅西安是20世纪一位表现非常突出的作曲家，因他本人是一位虔诚的基督教徒，他的许多作品中都有描写“七彩之光”的内容，以此来联想到基督、上帝、天堂、圣母等。

梅西安表现这样音响的作品很多，这里仅结合利盖蒂的钢琴练习曲，举其著名钢琴巨著《向圣婴的二十次凝视》中第五曲“孩子对圣婴的凝视”为例。该曲的彩虹音响主要通过柱式和声进行中的包含小九度、大七度音程的不协和和弦，以及带有二度、四度附加音的三和弦表现出来。整个这部作品的音响都以其“彩虹般的”特征而著称，它对利盖蒂的影响很大，其中第五曲对利盖蒂第五钢琴练习曲的音响处理则有直接启发。

虽然利盖蒂在该曲中不一定像梅西安那样表现什么宗教情感，但是，在音响上确实有模仿梅西安的痕迹。其实，利盖蒂这种对法国音乐传统的借鉴倾向早已是一个不争的事实。他本人就曾明确地表达过，他的音乐更多地是受到了法国音乐的影响，而非德国。如果说在我们前面所介绍的《空弦》中有德彪西的影子的话，那么，在《彩虹》中就明显带有梅西安的音响特征了。利盖蒂对于梅西安的音乐非常了解，对他本人也非常崇拜，特别是对他的音响处理尤为赞赏，因此把该曲看作是对梅西安所表达的一种敬意，也是完全可能的。

在该曲的创作中还有另外一个重要的背景因素需要提到，那就是在该曲的演奏注脚中，我们看到了一个重要的暗示该曲演奏风

^⑨ Steinitz Richard, György Ligeti, *Music of the Imagination*, [M]Faber and Faber Limited, 2003, P.291.

格的词:Jazz。对此,有必要做一些解释。

利盖蒂在1987年与一位朋友的一次谈话中曾经讲到,在他的作品中,既有斯特拉文斯基和韦伯恩式讲究形式化的作品,也有非常情感化的作品,并且以他的第一钢琴练习曲《混乱》为前者的典型,以第五钢琴练习曲《彩虹》为后者的典型。紧接着他还说到,《彩虹》的情感特征是要在肖邦与爵士乐之间搭起一座桥梁。因为对于该曲的演奏要求,利盖蒂在手稿版上特地标明了与肖邦产生联想的“rubato”以及与爵士乐产生联想的“swing”速度术语。在印刷版上,这个速度术语改成了“Andante con eleganza, with swing”。需要注意的是,利盖蒂在这里是用表示爵士乐的专用英文术语“with swing”来标记他对乐曲的演奏要求的,这非常少见。当然,除了这些表面化的信息外,乐曲在和弦结构上也借鉴了爵士乐中常用的七和弦以及加六度音的三和弦,特别是利盖蒂对他喜爱的爵士乐钢琴家比尔·伊文思(Bill Evans)音乐风格的借鉴。

(二) 音乐分析

1. 纵向音响的结构特征

前面对该曲音响做了所谓“彩虹般的”特征的判断,那么在该练习曲中,彩虹般的音响究竟在和弦结构上有什么特别之处呢?

本文在前面梅西安的例子中曾经提到,在该例的和弦结构中,大七度几乎是绝大多数和弦中不可缺少的一个音程。除此之外,三度叠置的三和弦,也多用所谓“替代音”或“换音”的方式构成,以避免单纯的三度叠置音响。由于这种对和弦结构的处理正是形成梅西安“彩虹”音响的一个重要基础,因此,它也被利盖蒂直接借鉴到了这首意欲表现“彩虹”意境的练习曲的创作中来。

通观利盖蒂这首练习曲,含大七度音程的和弦确实构成了该曲纵向音响的主要材料。

全曲共有23个小节(最后一个休止小节未算在内),如果以四分音符为单位拍的话,

共有69拍,在这69拍中,除了个别拍子上突出了加六度音的和弦结构(如第11小节左手第一个十六分音符、第19小节左手第一个八分音符,以及第21小节右手第一个十六分音符)和个别拍子上的和弦结构不太明确外,剩下的基本全部都是大七和弦。由于有许多地方还是两个不同音级大七和弦的叠置,因此实际效果更为复杂。如第11、12小节处,在复杂的和弦结构中还有意突出了三全音程的效果。

以大七和弦为主构成的纵向音响,其调式调性感自然会很模糊,这符合利盖蒂对“既不是调性音乐也不是无调性音乐”的创作目标的追求。那么仅仅保持纵向上的大七和弦结构是否能解决要达到这一目标的所有问题呢?这当然还需要巧妙地处理这些和弦的横向连接。

在该曲中,利盖蒂尽量避免和弦之间四五度根音关系的连接,这使得和弦之间不会存在倾向性。除了在节奏、力度和音区变化的情况下有一定程度的强弱比较外,所有和弦基本上都处在同样的无导向运动状态上,这与梅西安的“彩虹”音响十分接近。

2. 节奏形态特征

从一开始的两小节看,该练习曲的节奏形态呈现出复拍子的组合方式,即以右手的 $\frac{3}{4}$ 拍对左手的 $\frac{6}{8}$ 拍。虽然全曲基本上保持了这种组合方式,但实际的节奏关系却因右手声部的单位拍内部节奏细分的变化而不断地改变着。如第3小节右手第三拍以三个十六分音符为一组划分,第5、7、8、10、11、12、15小节分别出现以三连音、五连音、六连音为一拍的划分等。这些变化显得自由随意,所造成的各种节奏交错效果也极为复杂,增加了乐曲所表现的那种彩虹的闪光在大气中漂浮的感觉。

3. 音响的空间布局

这里所说的音响空间布局,是指在与音区和力度结合的情况下,乐曲音响的空间变

化过程。空间的变化包括音响在空间各层次中的维度差异，这种差异能够表现音响色调的明暗度和浓淡程度。当然，这需要力度的配合。除了音响空间维度的变化本身能带来强弱对比，通过外加的力度配合，更会加大这种变化的效果。

具体来讲，该曲的音响空间布局呈现为拱形结构。

乐曲以 *p* 的力度在较高的音区开始，音高分布范围不宽（两个八度以内），随着乐曲的发展，右手不断向上扩展音域，并伴随着渐强至 *f* 力度，而到了第 11 小节末处，力度达到全曲最强 *ff*。在经过数小节的波动后，音乐逐步向着开始来的方向往回走，直至第 23 小节，力度减弱至 *pppp*，音乐似消失在一眼望不尽的天边，作曲家特意标上了“*quasi niente*”（近乎无声）的演奏要求。需要注意的是，第 23 小节处和弦外声部音程的变化：大七一小六一纯五一增四一大三一大二，音程的度数在这里依次缩小。综观全曲，前后音响的空间维度趋同（偏高音区），中间的幅度向上下扩展，由此显示出了两头窄中间宽的三部性音响空间布局特征。

4. 结构的展开与布局

虽然根据上述音响空间布局的变化，该曲呈三部性特征，但是从音调素材的展开来看，乐曲却又呈现出动机贯穿变奏发展的一体化布局特征。

该曲的基本音调素材是开始第一小节中右手前两拍上的三个最高声部的音： $g^2-b^2-\flat b^2$ ，这是一个上行大三接下行小二的音调进行。在这个音调一旦被陈述后，全曲即开始一直围绕其做变奏展开。因此，不断的半音（间隔有全音）下行片断进行，构成了该练习曲主要的曲调特点，唯独在结束处变为了级进上行，以此来表示全曲的终结。

《彩虹》在其整个练习曲套曲中是篇幅最短的一首（不过演奏时间却超过篇幅庞大的第四首《号角》），我们或许可以把它看作是一

首从第四到第六首之间的“间奏曲”，是为第六首音乐的情感发展所做的铺垫。

第六首《华沙之秋》

（一）创作背景

此曲创作于 1985 年 6 月，体现了他 20 世纪 80 年代以来在创作思想和创作技法上所发生巨大变化，不仅名副其实地成为第一册钢琴练习曲的压轴之作，也是他此期创作经验和追求的一个概括和总结。

在利盖蒂的所有钢琴练习曲中，《华沙之秋》可以说是唯一一首带有政治色彩的作品。这种在作品中蕴涵政治意义的创作方式虽然在二战后为东欧的一些作曲家所常用，如潘得列茨基的《悲歌——为广岛受难者而作》，但对于利盖蒂来说却较为少见。该曲的政治色彩首先表现在它的标题上，虽然这个标题本身并不一定带有政治倾向，但它作为一项活动的名称在波兰乃至整个东欧现代音乐发展史上所暗示的政治意义，却是非常清楚的。

第二次世界大战后，欧洲被划分为东欧与西欧两大政治阵营。受前苏联的社会主义现实主义创作思想的影响，东欧国家阵营采取了排斥一切西方音乐创作思想和技术的态度。但就在这样的背景下，一批波兰的作曲家试图打破音乐创作上的限制，发起并筹办了一个名为“华沙之秋”的专门促进现代音乐创作的音乐节，这无疑是一个大胆的举动，在某种程度上是一个挑战当时文化政策的政治行为。

1956 年，第一届“华沙之秋现代音乐节”在华沙成功举办，这也是当时众多国际性的音乐节中唯一一个在社会主义阵营举办的音乐节。参加音乐节的国家基本上来自东欧，主办者也多次想邀请利盖蒂这个匈牙利作曲家参加音乐节，但由于利盖蒂此前从社会主义阵营“逃到”了属资本主义阵营的西德，被当时的匈牙利政府一直当作国家的反对者来看待。因此，参加“华沙之秋现代音乐节”的匈牙利代表团把主办者对利盖蒂的邀请当作一个

非常严重的政治事件来看待，一面提出强烈的抗议外，一面威胁主办者，如利盖蒂参加，就要集体退出，这迫使主办者撤回了对利盖蒂的邀请。直到1965年，在波兰作曲家鲁托斯拉夫斯基等人的一再争取下，利盖蒂的作品才得以被允许在该音乐节上演。

由于“华沙之秋现代音乐节”在二战后对东欧音乐发展所具有的反文化封锁的政治意义，以及利盖蒂与该音乐节之间曾发生过的这样一个政治事件的关系，使得他无形中对这个音乐节增加了一些政治上的联想。因此，当1985年该音乐节的主办者邀请他参加，并要求提交创作作品的时候，就引起了他以《华沙之秋》为题创作一首钢琴练习曲的想法。可以说，这一标题不仅暗含了他对东欧社会变革的一种特别回顾，而且也是把它当作对当时(20世纪80年代)波兰出现的社会改革运动“团结工会”的一种声援，所以利盖蒂专为该曲写下了“献给我的波兰朋友”的题献辞。

除了特别的政治色彩外，该曲在新技术的运用方面也有其独特的背景情况需要提到。利盖蒂在创作之初，曾有意在他的练习曲中糅进肖邦的练习曲风格，因为这对于一首献给波兰朋友的练习曲来说具有特殊意义。但作为一首现代练习曲，他必须用新的技法来把肖邦的精神体现出来。在这方面，他把眼光投向了另外一位现代作曲家，即美国的孔隆·南凯罗。在《华沙之秋》中，我们可以看到南凯罗速度卡农的明显痕迹，这一点将在下

谱例 10



以上只是 Lamento 主题音调在乐曲开头的三次陈述。在全曲中，这个主题音调始终贯穿，但不断进行着变化，如加长、移位、展开(隐伏线条、倒影以及自由变奏等)、叠加(纵

面进行具体的分析。

(二) 音乐分析

1. “Lamento”(挽歌)式主题音调的运用

该练习曲的主题音调是一个带有典型“挽歌”式特征的音调。利盖蒂不仅用它构成了这首练习曲的情感表现核心，而且通过利用它的音调可塑性，达到了一贯追求的既非调性亦非无调性的音响效果。

可以说，“挽歌”式的音调已经构成了利盖蒂音乐创作中的一个典型现象。因为只要我们对利盖蒂后期作品中的旋律形态做一个归纳分析，就会发现，他的作品中大量存在着这种“挽歌”式的旋律。它与“微复调”、“复杂节奏”等特征性写作方式一样，构成了利盖蒂的独特创作手法之一。

“挽歌”原指一种在对某逝去之人进行追思时所演唱的歌，其曲调充满着悲痛伤感之情，这种歌曲后来也被引申为指具有这一情感特征的器乐音乐。“挽歌”虽然在各种中、西文化中都一直存在，但它在西方传统音乐创作中却因一直被用来作为表现悲剧情感的特定形式，并且赋予其半音进行为主的下行四音列曲调结构，而使它产生了一种特殊的符号意义，“Lamento”也就从一开始的一个广义的概念而成为一种与某种特定音调相联系的狭义概念。

《华沙之秋》中的 Lamento 主题音调，其原始形式是由一个包含着一个全音和两个半音的下行音阶片段构成的： $\flat F-D-\flat D-C$ ，它由右手在第2—3小节最高声部奏出。

向构成双音、和弦)等。

之所以把该曲中出现的这个下行音调当作是一个 Lamento 式的音调，除了它所表现的情感特质外，更重要的是利盖蒂在该曲草

稿上写下了“伟大的挽歌”这几个字(原文用匈牙利文“nagy lamento”，但正式出版时删掉)，并且作曲家还特别在乐谱上写下了“dolente”(悲伤地)和“molto dolente”(很悲伤地)的表情术语，这充分说明了作曲家想要表达的lamento的特殊含义。

其实，在利盖蒂的作品中，Lamento旋律早已是表达类似情感的常用语汇了，如《长笛与双簧管协奏曲》(1972年)、《圆号三重奏》(1982年)、《钢琴协奏曲》(1985—1987年)等。这种20世纪70年代以来在其作品中所凸显出来的“挽歌情结”，也正是利盖蒂本人生活坎坷经历的一个映照，只不过在这首练习曲中因与东欧人民的直接联系而更加突出罢了。

2. 按素数比例处理的“速度卡农”

对于Lamento式的主题音调，该练习曲采取了模仿的织体处理方式，其结果是我们看到了各种形式和各种声部数量的卡农式结合。有的西方理论家据此把该曲称作为一首自由处理的“赋格曲”，当然也未尝不可。不过，无论是卡农还是赋格，其核心都是模仿式结合。

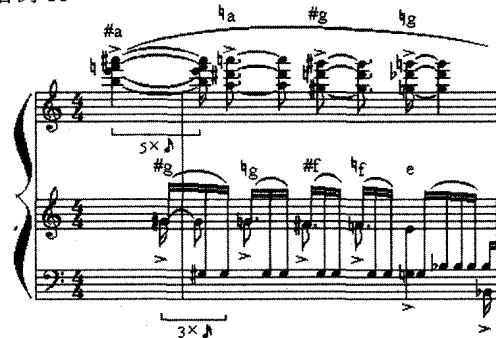
模仿是常用的复调写作手法，然而该曲的模仿却与众不同。它的不同之处就在于其模仿声部之间的数比关系不是通常所用的简单倍数关系，而是一种较不常用的复杂关系，我把它称作“素数比例”关系。

什么是素数？按照《辞海》(上海辞书出版社2000年版)的解释，所谓“素数”，即大于1的整数，除了它本身和1以外，不能被其他正整数所整除，如2、3、5、7、11、13等。而所谓“素数比例”，则是以一种不成倍数关系的两个数(或更多的数)相结合而形成的比例。通俗地讲，就是数字之间相互除不尽。而具体表现在该曲中，是指各声部所用节拍不属同类。利盖蒂在《华沙之秋》中，就是大量地运用了这种素数比例而构成了二至四个声部之间的卡农关系的。由于这种卡农在构思上与前面提到的南凯罗的速度卡农接近，因此我就借用速度卡农这个概念来称呼利盖蒂这首练习曲的模仿写

作。不过因两者做法并不相同，所以我给“速度卡农”打上了引号，以示区别。

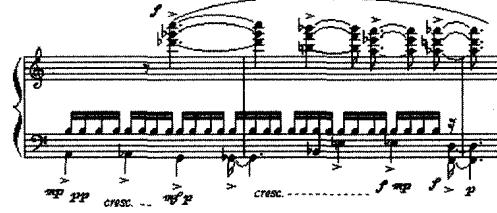
下面我们对该曲中出现的各种不同比例的“速度卡农”做一个具体分析。

谱例11



上例是第18—20小节出现的5:3(各以十六分音符为单位值，下同)的速度卡农，所谓5:3是一种节奏比例关系，指5个十六分音符与3个十六分音符相对，下面的各种比例意思类同。上例中，高声部与中声部因节奏比例不同而形成“速度卡农”，两声部间的音高距离为倍复九度，简化为大二度，先行声部(即高声部)以“ a^3 ”开始，为和弦形式，模仿声部(即中声部)以“ g^1 ”开始，为单音形式。模仿声部与先行声部因各自的时值不同，造成了两个声部以不同速度进行的错觉。所谓错觉就是说，南凯罗的卡农是真正不同速度的卡农，而利盖蒂的卡农则是通过素数比例而形成的不同速度效果的卡农，非真正的速度卡农。同一比例的速度卡农还出现在25—44小节处(谱例从略)。

谱例12



上例是第21—23小节出现的5:4的速度卡农，低声部与高声部之间的音高距离超过四个八度。先行声部(即低声部)以A开始，为单音形式，模仿声部(即高声部)以C开始，

为和弦形式,第一个和弦延长至 10 个十六分音符。

谱例 13

上例是第 45—48 小节处出现的 5:3:7 速度卡农,高、中、次中和低声部构成了四部卡农,但只有三种比例关系,即高声部是 5,中、低声部是 3,次中声部是 7。同一比例关系的卡农还出现在 80—86 小节处(谱例从略)。

随着音乐的发展,模仿声部之间的比例关系也越发多种多样,如第 49—51、51—53、53—54 小节依次出现了 5:7:3:6、5:7:3:7 和 5:7:3:8 三个不同比例关系的速度卡农;73—75 小节出现了 6:4:7、75—77 小节出现

谱例 14

了 3:4:7 以及 78—79 小节出现了 4:3:7:5 比例关系的速度卡农等。

像以上所例这样复杂比例关系的速度卡农在全曲中比比皆是,它们构成了该曲错综复杂的音高织体网络,时而清晰可辨,时而模糊不清,但无论是怎样的效果,作曲家都由此获得了音乐的情感和语言的内在统一。特别是到了乐曲的后半第 98 小节处,作曲家似乎为了对乐曲的发展进行一个总结,采取了赋格段的方式,把各个声部重新组织起来。



上例为该曲第98—103小节这一片段。从例中第二小节的后半部分开始，上方声部在最低声部十六分音符等时值节奏运动的背景之上，以7个十六分音符为每个音的值，奏出从 \sharp 开始的主题倒影形式（进入第二行后成为中间声部），而低声部在第二行开始以和声音程的方式加以支持，与之构成协和三和弦的平行进行；在第二行第一小节最后一拍上，由 \sharp 引导出一个次中音声部，它以5个十六分音符为每个音的值，奏出主题的原形；而到了第二行的最后一拍上，高音声部又以4个十六分音符为每个音的节奏单位值，奏出从 b 开始的主题原形。在这个片段中，我们看到了三个采取不同节奏值的主题所形成的不成倍数关系的卡农式结合。该段的结合在听觉上给人所产生的不同速度叠置的印象在全曲中是最明显的，因为声部在整个织体中的分布层次较为清楚。

3. 十六分音符等时值节奏的贯穿

该练习曲除第55—61小节外，十六分音符等时值节奏始终贯穿，形成了一个不停地

谱例15

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, $\text{♩} = 132$

*pp sempre legato
sempre con ped.*

运动着的背景，这也是该曲的一个非常突出的特点，它不仅在技术上为乐曲各部分的连贯发展起到了穿针引线的组织作用，而且还烘托了该曲所要表达的伤感而又不平静的情感效果。

虽然从节奏上看，连续的十六分音符所构成的只是一种等时值运动，但利盖蒂对这个等时值的运动所采取的多种音型化与音高位置的变化，使得它在该曲的发展中发挥了更大的功能作用。

首先是对十六分音符进行不同数目的分组，并用这种分组与旋律声部的节奏运动产生不同步，从而加强了整个音乐织体的复节拍和复节奏的感觉。其次是对音型的分组进行音高的布局，一方面根据旋律声部的音高确定音级，使产生所需的纵向和声效果，如乐曲开始时，十六分音符等时值运动按4个十六分音符一组（注意：拍号在该曲中对节奏的运动不起制约作用），而音级则定位在 \flat E上，相当于一种持续音的效果。

另一方面,根据音区分布的需要,设定音型中的音所跨越的音域范围。如上例中一个四音一组的音型前七拍跨越了三个八度,而第八拍时就缩小为两个八度。

十六分音符等时值节奏运动在全曲的进行过程中不断按上述几个方面变化着,如在第9小节处则改为D音持续,第15小节处改为**A**音持续,还有的地方用和弦分解方式、音阶的方式,等等。

4. 结构布局——变奏曲? 赋格曲?

该曲的整体结构正如前面所提到的那样,从音乐材料的展开方式上看,可以把它当作是一首模仿复调的卡农曲。按织体的变化,可分为主题加11次变奏,共12段。这些段落的划分如下:第一段,1—9小节;第二段,10—17小节;第三段,18—24小节;第四段,25—33小节;第五段,34—40小节;第六段,41—54小节,55—61小节为连接段;第七段,62—80小节;第八段,81—87小节;第九段,88—98小节;第十段,99—104小节;第十一段,105—112小节;第十二段,113—122小节。当然,还可以55—61小节的特殊织体变化为界,把全曲分为两个部分,或者把它当作是一首非常自由的赋格曲。总之,该曲并不明确体现某一种传统曲式模式,而是仍然与利盖蒂独特的一体化结构思维密切相关。

结语

回顾对这六首练习曲创作背景和不同写作技法的分析,笔者有两点较深的感受:首先,对于完成这六首练习曲的创作,利盖蒂仅用了一年的时间,即从1984年11月至1985年10月,它说明了利盖蒂极强烈的创作欲望和极大的创造力。其次,就我们对利盖蒂每一首练习曲创作背景的了解来看,利盖蒂的创造力与其说是体现在不断地创造出不同的新的音乐语言方面,还不如说是体现在不断地运用独特的方式来组织从传统到现代再到各民族的不同的音乐语言方面。在他的音乐语

言中,隐藏着明显的历史的影子,在他的音乐语言组织方式中,也能看到明显的对历史成功经验的借鉴,但最终人们所看到和听到的却是利盖蒂本人的东西,这究竟是什么原因呢?笔者认为,关键问题就在于如何来处理前人留下来的东西,并在这种处理的过程中获得新的结果。可以说,利盖蒂的成功正是在于在恰当地选择了他所需要的东西后,又选择了恰当的方式对它们进行了处理。语言素材和处理方式可能并不是全新的,但两者的巧妙结合却可能使之获得创新的结果。也许,在音乐创作上的创新绝大多数情况就是这样一种模式,即作曲家都是在吸收现有的营养成分后才孕育出自己的成果,绝对的创新是没有的。正如我国著名美学大家朱光潜所说:“创造的定义就是:平常的旧材料之不平常的新综合。”^⑩著名的奥地利艺术史学家贡布里希(E.H.Gombrich)对于现代艺术的创新也曾指出,它“取决于传统与变化之间的平衡”^⑪。人类社会的一切创新和进步难道不都是遵循这样一个规律吗?音乐创作当然也不能例外。当一位作曲家能够悟出这个规律,并身体力行地进行创作的时候,那么他一定会写出好的作品来的。利盖蒂第一册钢琴练习曲的创作实践,正是为我们提供了这样一个不可多得的范例。

作者单位:上海音乐学院音乐学系

^⑩ 朱光潜《谈美》,广西师范大学出版社2006年第2版,第51页。

^⑪ 贡布里希《艺术与科学》,杨思梁、范景中等译,浙江摄影出版社1998年版,第72页。