

György Ligeti

利盖蒂钢琴练习曲

—— 创意及其实现

陈鸿铎 著

Ligeti Piano Etudes

 **SMMPH**
出版社
PH.CN

上海音乐学院国家重点学科——音乐学特色学科建设项目 (050402)

2012 年上海市研究生教育创新计划优质课程建设项目

上海音乐学院 085 工程 (研究生) 课程与教材建设项目

上海音乐学院“西方音乐分析研究”团队项目

Ligeti Piano Etudes
利盖蒂钢琴练习曲
—— 创意及其实现

陈鸿铎 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目(CIP)数据

利盖蒂钢琴练习曲——创意及其实现 / 陈鸿铎著 - 上海: 上海音乐出版社, 2018.1

ISBN 978-7-5523-1497-7

I. 利… II. 陈… III. ①钢琴曲 - 练习曲 - 奥地利 - 现代 - 选集
②利盖蒂 - 作曲理论 - 研究 IV. ①J647.411②J604
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 311113 号

书 名: 利盖蒂钢琴练习曲——创意及其实现
著 者: 陈鸿铎

出 品 人: 费维耀
责任编辑: 于 爽
封面设计: 翟晓峰
印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co
www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海天地海设计印刷有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 14.75 谱、文: 236 面

2018 年 1 月第 1 版 2018 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-5523-1497-7/J · 1387

定价: 68.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

此书作为给我未满周岁孙女豆豆的礼物！

内容提要

匈牙利作曲家利盖蒂（György Ligeti，1923—2006）是二十世纪著名的音乐大师，自1960年代以来，他的作品就一直受到世界性的赞誉，其中最有名气的要数他的管弦乐曲《大气》，曾被美国大导演库布里克连同利盖蒂的其他三部作品一道用在电影《2001 太空漫游》中。而他所首创的“微复调技法”也对后来的现代音乐创作产生了深远影响。

在利盖蒂的整个创作中，钢琴音乐是一个重要的领域，他的三册十八首钢琴练习曲更是集中体现了其成熟的创作观念和独到的写作技巧，已成为现代钢琴文献中不可多得的经典之作。目前，这些练习曲不仅成为国内外钢琴音乐会上经常听到的保留曲目，而且在音乐院校的音乐创作及技法分析的课堂上也常成为重要研究对象。然而，对于许多音乐学习者来说，由于这些练习曲高度个性化的音乐语言，要想真正理解它们是存在一定困难的。为此，本书选择这十八首练习曲进行了专门的研究。其目的是想通过研究，为读者找到一条理解利盖蒂钢琴练习曲艺术价值的途径。在具体写作中，笔者对利盖蒂的创作构思进行了探究，对各首练习曲具体的创作背景进行了回顾，对所运用的写作技法进行了细致分析，并力图以较为通俗的语言把这些认识过程呈现出来。

为兼顾学术专著和教学用书的写法，全书按五大部分写成，分别是开头的绪论、最后的结语和中间以每一册练习曲为一个单元的三个部分。在每一个部分中，每册中的每一首按顺序讨论。而绪论与结语则分别从钢琴练习曲体裁的发展、利盖蒂钢琴练习曲的总体构思及其历史价值等方面，进行学术层面上的梳理和论述。

序 言

徐孟东

作曲与作曲技术理论学科在上海音乐学院九十年办学历史进程中一直发挥着极其重要的作用。这既是鉴于这一学科在音乐艺术及其长期发展演进中举足轻重的历史地位，更是因为无论是在上海音乐学院建院初期确立具有中国特色的高等音乐专业教育基本体制的尝试探索中，还是在继承“五四”新文化运动传统基础上建立发展中国新音乐创作、研究和教学体系的艰难努力中；无论是在改革开放特别是近十年以来在学科专业建设领域的不懈工作中，还是在艺术教育教学模式和人才培养模式健全优化完善过程中，作曲与作曲技术理论学科都义无反顾地承担了这一系列重大责任且成就昭然。而作曲与作曲技术理论学科这种历史地位、成就及其创作、教学、研究三位一体的鲜明学科品格，则通过萧友梅、黄自、贺绿汀、冼星海、谭小麟、丁善德、桑桐、陈铭志、钱仁康等一大批彪炳中国现当代音乐史册的作曲家、作曲理论家，以及他们大量令世人瞩目甚至影响中国文化艺术历史进程的音乐作品和学术论著，得以确立和彰显。

正是从这一历史的视角来观照，我面前的这部即将出版的著作文稿——陈鸿铎教授新作《利盖蒂的钢琴练习曲——创意及其实现》，可以说是国内第一部系统深入分析研究利盖蒂钢琴练习曲创作思维、形态、技法的专著——就具有了更深刻的意义。它继承了上海音乐学院作曲与作曲技术理论学科理论和实践结合的优秀传统，弘扬了创作、研究与教学三位一体的学科品格，更展示了一种薪火相传后继有人不断壮大的学科队伍状况及其成果迭出令人欣慰的良好发展态势。

回顾当代音乐发展进程，利盖蒂无疑是二十世纪最伟大最具创新性和影响力的作曲大师之一，几乎可以毫无争议的与斯特拉文斯基、欣德米特、勋伯格、韦伯恩、卢托斯拉夫斯基、潘德列斯基等现代音乐巨匠并驾齐驱载入史册。特别值得我们这些后来者予以关注的是，他的一些作品既具有无可比拟的创新性学术性艺术性独特性而获得现代作曲界和专业音乐界人士的高度评价，同时又因为其带给人们新异体验的独特音色音响而获得一般音乐听众的喜爱和广泛传播。最典型的例子就是他的成名之作《大气》，它那气息宽广悠长连绵密集延展的“微复调”织体及其产生的音响效果，以及它被美国著名导演斯坦利·库布里克1960年代执导的好莱坞科幻大片《2001 太空漫游》作为该片配乐的传奇经历，最终导致这部作品成为拥有最专业又最广泛的听众的现代音乐经典之作。鉴于利盖蒂在二十世纪现代

音乐创作领域所取得的巨大成就,和享有的广泛影响,他和他的各种类型各种体裁作品无疑应当成为我们这些从事作曲与作曲技术理论教学、研究者予以重点关注的对象。

而钢琴音乐作品在利盖蒂创作生涯中占有重要地位,是除了管弦乐作品创作之外最重要的一个领域。而这部著作分析研究的《钢琴练习曲》,现在已然成为二十世纪最重要的钢琴音乐文献之一。这部作品的创作持续了十八年,自1984年直至2001年,几乎纵贯了利盖蒂整个晚期创作阶段。这部作品包括十八首练习曲,编为三册。所有十八首练习曲均为标题性的,大部分以法文标出。这种例外——一般来说音乐历史各个时期产生的大量各类器乐练习曲大部分无标题而仅以数字排序标记——会使人联想起法国印象主义作曲家德彪西的《钢琴前奏曲》(也是每一首都具有特定标题及其风格意境),并与之相提并论。

这一点也许是陈鸿铎这部专著所揭示的一个道理:任何一种艺术现象都绝非无源之水、无本之木。利盖蒂成长并立志致力于现代音乐创作的二十世纪五六十年代,是韦伯恩及其追随者倡导的整体序列主义大行其道之时。而利盖蒂则以反潮流的姿态,在继承德彪西、拉威尔印象主义音乐高度重视作品音色音响结构基础上,广泛吸收借鉴古往今来其他许多作曲家在钢琴音乐创作领域所取得的丰硕成果以及现代音乐在和声、对位、音高节奏组织、调性、结构等一系列构成要素方面突破的成功经验,最终在这十八首钢琴练习曲创作中实现了自己的初衷。即既保持德彪西以及肖邦、李斯特钢琴音乐的精神,又实现演奏技术技巧练习与作曲技法(包括音高组织、复合节奏、复节拍、速度卡农等)创新的高度和谐统一。正如这本著作“绪论”部分第三节“利盖蒂钢琴练习曲创作缘起及总体构想”中引用的利盖蒂本人所言:“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”;“我特别喜欢舒曼、肖邦的钢琴音乐以及他们作品中的交错节奏处理。此外,一些具有个性特征的不对称交错节奏进行,如巴托克《小宇宙》运用的东欧民间音乐的阿克萨克(Aksak)节奏、加勒比音乐中的萨尔萨(Salsa)节奏,以及巴西音乐中的桑巴(Samba)节奏,都对我的钢琴练习曲创作的节奏构成产生了很大影响”。

练习曲在浩如烟海的钢琴音乐文献中占有重要的地位,这与它在传承钢琴艺术、培养钢琴艺术人才、教授钢琴演奏技能技巧、进行作品和演奏流派风格模拟与培养训练等方面所具有的无可替代的突出作用密切相关。因此陈鸿铎这本专著在绪论部分以一节的篇幅专门追溯论述了西方钢琴练习曲的发展演进过程。这就从历史的维度阐释了这一体裁在钢琴艺术领域的重要地位作用,也更加凸显了利盖蒂这部《钢琴练习曲》在二十世纪现代乐坛和钢琴艺术发展方面的价值和意义。

同时，这也就充分说明陈鸿铎深入分析论述利盖蒂这部现当代钢琴经典作品的专著，不但具有作曲和作曲技术理论研究所应具备的严谨性学术性思辨性，而且还有着比较广泛的实践性实用性（在中国这样一个有着数以千万计钢琴学习者的国家）。

近年来，陈鸿铎教授在有关利盖蒂作品、创作技法等方面的研究颇有建树，他的博士学位论文和相当一部分论著都与此相关。应当说，他的这些成果，对于中国当代音乐创作、研究与教学，都有着很好的参考借鉴作用。当然，与本文前面所言相呼应，我认为，陈鸿铎这本专著以及他有关利盖蒂研究的其他成果，对于继承发扬上海音乐学院作曲与作曲技术理论学科理论联系实际的优秀传统，促进学科建设，弘扬创作、教学与研究三位一体的学科品格，都有着一定的意义。

上述有感而发的话，严格说并不符合学术专著序言的体例。但不揣冒昧写出来，目的仅在于：祝贺陈鸿铎教授这部著作出版，并祝愿他不断有新作问世，以飨读者。

目录

序 言

徐孟东

绪 论

1

第一部分 律动的幻觉——第一册钢琴练习曲

27

引 子

29

一、“有序的无序”：第一首《混乱》

32

二、“五度的随想”：第二首《空弦》

42

三、“节奏的跛行”：第三首《堵塞键》

56

四、“向巴托克致敬”：第四首《号角》

65

五、“摇曳的七彩之声”：第五首《彩虹》

82

六、“动人的挽歌”：第六首《华沙之秋》

93

七、第一册小结

107

第二部分 意境的联想——第二册钢琴练习曲

109

引 子

111

一、“想象中的加美兰”：第七首《加拉姆·波隆》

114

二、“快乐的铁匠”：第八首《金属》

122

三、“精确的模糊”：第九首《眩晕》

130

四、“指尖上的芭蕾”：第十首《魔法师弟子》

138

五、“漂浮的调性”：第十一首《悬置》

149

六、“重叠的图案”：第十二首《交织》

158

七、“受罚的西西弗斯”：第十三首《魔鬼的阶梯》

167

八、“向演奏的极限挑战”：第十四首《无尽之柱》

180

九、第二册小结

189

第三部分 音乐的至境——第三册钢琴练习曲

191

引 子

193

一、“叠加于自然音上的不协和”：第十五首《白的叠加》

195

二、“从优雅到激情的美感”：第十六首《献给伊莉娜》

201

三、“追逐的游戏”：第十七首《急促的喘息》

208

四、“图案的联觉”：第十八首《卡农》

214

五、第三册小结

219

结 语

221

参考文献

224

后 记

225

绪 论

利盖蒂 (György Ligeti, 1923—2006, 奥籍匈裔作曲家)^①是迄今出现在国际乐坛上最具有创造性、最具有影响力和最受到广大听众欢迎的现代作曲家之一,在他一生的创作中,涵盖了广泛的体裁范围,其中很多作品具有重要的开创意义和独特的艺术价值。

综观利盖蒂一生的创作,最值得称道的是,相对于许多西方现代主义作曲家的“曲高和寡”,利盖蒂的音乐作品则显得“曲高而和众”。他的音乐不仅受到大多数专业音乐学者的赞赏,而且也得到了许多一般音乐听众的喜爱,这对于一位现代作曲家而言是非常难得的。一个典型的例证就是他的成名作《大气》(*Atmosphères*, 1961)在全世界范围的传播,改变了以往现代音乐作品只可能在小范围上演的惨淡境况。说到这首作品的广泛传播,必须提到一部有名的科幻电影:《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey, 1968)。这是一部好莱坞科幻大片,由美国著名导演斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick, 1928—1999)执导,电影描述了人类进入太空探索的情景,并引发出的一系列关于人类进化史、人类未来在太空发展等问题的讨论。库布里克在考虑电影音乐时别出心裁,一改过去由作曲家创作配乐的惯例,而是从经典音乐名作中选择合适的片段来配乐。《2001 太空漫游》开拍于1960年代初,而利盖蒂的几部重要作品如《大气》《安魂曲》《永恒之光》也正是此时创作完成并获得了成功。由于利盖蒂的这三部作品一反当时整体序列主义的创作模式,采用了一种与整体序列主义所特有的那种点描式音响织体完全不同的连绵延伸、宽广密集的微复调织体,从而使音乐获得了一种神秘、朦胧、无边无际、持续不断的音响效果,以至于当库布里克听到利盖蒂的这些作品后,毫不犹豫地把它直接用到了电影配乐中。其实,只要是看过这部电影的人都会觉得,在电影中,与其说利盖蒂的音乐是对画面的衬托,还不如说是电影的画面在衬托着音乐,因为在电影中仅利盖蒂的《大气》就被用到了三次,并且最后一次是全曲完整的播放,时长达九分钟!而此时电影中没有一句对白,音乐成为了电影真正的主角。

^① 关于利盖蒂个人及其创作的详细情况请参看拙著《利盖蒂结构思维研究》之“附录三”,第274—288页,上海音乐学院出版社2007年出版。

由于电影的世界性影响，利盖蒂的名字和他的音乐可以说是在全世界一夜成名，以至于虽然库布里克在音乐作品的使用上“先斩后奏”侵犯了利盖蒂的版权，终因利盖蒂实际获利而免于对库氏提出起诉。后来，库布里克在拍摄另一部影片《大开眼界》时，再次运用了利盖蒂的钢琴作品《利切卡尔组曲》第二首作为一段情景的配乐。当然，就实际情况而言，即使没有电影的帮助，利盖蒂的音乐也拥有大量听众。之所以这样说，是因为他的音乐语言尽管非常激进，但却总是能够避免多数现代音乐作品的那种冷涩和空洞的音响效果，而使它们充满“人性化”的关怀。所谓“人性化”关怀，是与二十世纪现代音乐创作中一种把音乐当作“科学化”对象来看待的倾向相对而言的。许多西方现代作曲家为了使音乐创作彻底脱离传统，不仅在基本音乐材料的使用上力图求新，而且在对待音乐的态度上也持“科学试验”的态度，即把音乐当作一种类似于自然科学的研究对象一样来看待，在脱离人的感知或感受的情况下，来试验各种所谓“纯粹的”音响现象，力图使音乐不受任何来自传统、民间、现代、人的主观感受等各方面的“污染”。对此，利盖蒂的态度很明确，“我的音乐并不纯粹，它受到了非常多的联想的污染，因为我特别善于联觉性思维”。^①利盖蒂这一对现代音乐创作所持的态度，不仅使他的音乐从一开始就区别于其他人，而且为他后来的进一步成功也打下了坚实的基础。

虽然利盖蒂是以管弦乐作品成就了他的最初成功，但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，可以说在利盖蒂一生的创作生涯中，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，这正是本书要讨论的重点。

利盖蒂钢琴练习曲的重要地位，从它们在国际上所获得的极高荣誉可以得到证明。以三册钢琴练习曲之第一册为例，该册钢琴练习曲一经发表，立刻就受到了许多钢琴家的喜爱并争相列入自己的表演曲目。紧接着，也是在出版后同一年，

^① 转引自Constantin Floros的*György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*，第30页，Verlag Lafite, Wien, 1996。

即 1986 年，第一册练习曲就荣获了在国际上极有影响的格文梅尔（Grawemeyer）作曲大奖，^①后又当选为一些国际钢琴比赛的规定曲目，这些无疑都是对利盖蒂钢琴练习曲的一种高度肯定。那么，究竟是什么使得利盖蒂的钢琴练习曲得到如此肯定的呢？这方面的详细原因留待后文细述，不过这里可以先简单地作一说明。相对于创作于二十世纪的许多其他现代钢琴作品而言，利盖蒂的这些练习曲抓住了两个重点，一是技法新颖，二是音响动听。技法新颖带来强烈的时代新鲜感，音响动听则保证了音乐的“可听性”。所谓“可听性”通俗地讲，就是听上去觉得好听。当然，好听的标准是很难定义的，这与我们听莫扎特或肖邦的钢琴作品时所获得的那种好听的音响感受是不同的。这里的好听应该作这样的理解，即在這些作品中，好听指的是那些令人激动不已的奇妙音响效果给人带来的一种新奇感受，而这种感受是许多人在第一次聆听利盖蒂钢琴练习曲时的反应。所谓奇妙的音响效果，是指这些音响在听觉上很新奇、很绝妙甚至具有一种魔力，它们似乎是不协和的，但又很自然；它们很简单，但又很复杂；它们很清晰，但又很模糊。这种忽隐忽现、似是而非的音响状态，使得听者的听觉器官受到了强烈刺激，愈发促使人们想抓住它们，但又发现这完全不可能，以致不得不紧跟着音响的变化继续“追”下去，直至乐曲结束，而这正是利盖蒂钢琴练习曲带给人们的一种独特的聆听体验！听者产生这样的听觉感受是不奇怪的，因为，利盖蒂钢琴练习曲的音响结构超出了之前人们所熟悉的那些组织方式。显然，这样的音响组织方式对于钢琴演奏者来说也构成一种挑战，演奏者要想表现出作曲家所想象的这些奇妙音响效果，也是一件极不轻松的事情，因为其技术难度可以说超过了以往任何钢琴练习曲的限度，有时甚至超越了人的极限（以至于其第十四首练习曲还附加了一个为机械钢琴准备的版本）。不过，也许正是这种技术上的超难度设计及其所创造出来的那种奇妙音响效果，才激发了人们去聆听体验它们的兴趣，并促使钢琴家们去征服它们，以获得因这种征服所带来的成就感。

① 这是美国路易斯维尔大学以 Grawemeyer 命名的一个国际作曲大奖，该大奖对获奖者的要求极高但同时奖金也极高。至今为止，得奖者多为世界级作曲大师，利盖蒂 1986 年获得此奖，奖金高达十五万美元。该奖对获奖者候选人的提名有一个很有意思的作法，即前一获奖者有权参与提名下一获奖者候选人。利盖蒂就是由前一获奖者鲁托斯拉夫斯基（获奖作品为《第三交响曲》）提名的，而利盖蒂则参与提名了英国作曲家哈里森·伯特威尔（获奖作品为歌剧《奥菲斯的面具》）为下一候选人。中国作曲家谭盾也曾于 1998 年凭借歌剧《马可·波罗》获此殊荣。

但是,利盖蒂钢琴练习曲的创作观念与技法并非是凭空产生的,一方面它们与西方钢琴练习曲创作的历史发展有着密切的联系,另一方面它们也与利盖蒂本人的钢琴音乐创作乃至整个音乐创作的发展过程息息相关。接下来,笔者将从西方钢琴练习曲及其创作历史、利盖蒂整个钢琴音乐创作的发展过程,以及他的钢琴练习曲创作的缘起和构思立意三个方面,进行进一步的探讨。

一、西方钢琴练习曲及其创作历史简述^①

钢琴练习曲是西方钢琴音乐各种类型中的一种较为特殊的体裁形式,追溯它的创作的历史发展,有利于我们更好地分析和理解利盖蒂钢琴练习曲的创作基础。按照最新版《新格罗夫音乐与音乐家词典》中“练习曲”词条的叙述,西方钢琴练习曲创作的历史已持续有几百年的时间了,其历史不算短矣。依笔者的理解,钢琴练习曲在钢琴音乐的各种体裁中,应该可以算是出现最早、地位最重要的乐曲形式之一。

说它出现最早,是因为按一般的逻辑推论,钢琴练习曲应该是随着钢琴的产生就产生的,因为最早出现的钢琴曲多少都带有操练技术的成分。虽然开始时并没有形成今天关于练习曲的明确概念,许多练习性的乐曲并不一定冠以“练习曲”的标题,但这些乐曲的技术训练性质是很明显的。由于钢琴的前身是古钢琴,因此,我们可以从一些早期的古钢琴作品中看到这一情况。上述词条中就有相关的介绍,如,意大利作曲家弗雷斯科巴尔第的《随想曲、法国坎佐纳和利切卡尔曲集I》、德国作曲家J.S.巴赫为他的孩子们创作的《初级钢琴曲集》《平均律钢琴曲集》中的部分前奏曲,以及他的二部和三部创意曲等。这些乐曲虽没有用练习曲作曲名,但性质是属于练习曲的。^②随着钢琴音乐创作的发展,乐曲的功能分类逐步明确,专门的练习曲体裁(即专为解决某一演奏技巧而创作的钢琴曲)才出现,并开始用规定的名称加以命名。练习曲的外文名称有好几种,如英文是 Study,法文是 Étude,德文是 Etüde,意大利文是 Studio。对于这四个最常用的练习曲外文名称,

^① 这里所说的西方实际上仅指欧洲。

^② 参见 Howard Ferguson/Kenneth L. Hamilton, “study”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Sadie Stanly, Macmillan Publishers Limited 2001。

权威词典上并没有讨论过它们究竟哪一个先出现以及谁最早使用,但根据西方钢琴练习曲作品对它们所使用的情況看(以原作名称为据),法文 Étude 的使用频率最高。即使不是法国作曲家,也常用这个名称。这一点在利盖蒂钢琴练习曲的名称使用上也正好巧合,对此下文将会谈到利盖蒂使用法文名称的特别原因。

至于说在钢琴音乐的所有体裁中,练习曲可以算得上是其中最重要的乐曲形式之一,这一点也是显而易见的。虽然钢琴练习曲与其他钢琴作品在性质上有所不同,其主要作用似乎只是为完成其他钢琴作品而作的准备,因而地位显得不够显著,但是钢琴练习曲对于钢琴演奏者完善技术和提升表现力来说却是不可或缺的,因为任何一位想要成名的钢琴家恐怕都要弹奏无数的练习曲,练习它已成为弹奏好一切钢琴作品的前提。从这个意义上讲,钢琴练习曲在钢琴音乐中当然占据着极其重要的地位,而且这种地位还随着不同时期钢琴练习曲功能的变化而得到提高。

钢琴练习曲创作的历史发展经历了几百年的时间,不同时期的钢琴练习曲不仅反映出不同时期钢琴音乐的发展水平,还体现出钢琴音乐在整个音乐文化中所处的地位。为了简要概述钢琴练习曲创作历史的发展变化,下文按照练习曲的三种创作类型加以概括,来说明其在历史上的演变过程。这三种创作类型分别是:技术性练习曲、音乐会练习曲、演奏与创作技法并重的练习曲。

1. 技术性练习曲

所谓“技术性练习曲”是指作曲家专门为训练演奏技巧而创作的钢琴练习曲,这是早期钢琴练习曲创作的主要类型,也是早期钢琴练习曲创作的最主要目的。这里所谓的早期是指欧洲十九世纪初期,这一时期钢琴练习曲的创作通常在音乐性上要求不高,只要能够完成预设的训练目的即可,所以严格来讲,这样的练习曲实际上仅仅是“练习”而不能算作“乐曲”,它们绝大多数是不会被作为音乐会表演曲目来看待的。由于这种练习曲常常就是一些音阶和琶音音型的反复变化进行,缺乏音乐的表达内涵,有时甚至就用 Exercise(英语“练习”)和 Übung(德语“练习”)来称呼它们。创作这类练习曲的作曲家主要有德国钢琴家、作曲家克拉默(J.B. Cramer, 1771—1858),他于 1804 至 1810 年间创作并出版了多册共八十四首钢琴练习曲;意大利钢琴家、作曲家克莱门蒂(Muzio Clementi, 1752—1832),他于 1817—1826 年间陆续创作了上百首钢琴练习曲,后以《艺术津梁》(前五首 1817

年出版)结集出版;波希米亚钢琴家、作曲家莫舍莱斯(Ignaz Moscheles, 1794—1870),他作有大量的钢琴练习曲,最出名的是 Op.70(1825—1826)和 Op.95(1836—1837)两套练习曲;奥地利钢琴家、作曲家车尔尼更是一位钢琴练习曲创作大家,他的大量钢琴练习曲是所有学习钢琴者最常用和最熟悉的了。以上所提到的这些练习曲虽然主要为技术训练而作,但它们也并非毫无音乐性可言,其中甚至也不乏音乐性较突出者,如莫舍莱斯的 Op.95,该曲集名称用的就是《性格化练习曲》(*Charakteristische Studien*),对音乐性提出了明确的要求,是音乐会练习曲出现的“前奏”。当然,总体来讲,这类练习曲中的音乐性基本是处于次要地位的。

不过,纯粹手指操练性的练习曲也有,如果要举出一个典型例子的话,恐怕非《哈农钢琴指法练习》莫属。这是一个绝对典型的例子,也是几乎所有钢琴学习者都知道的一个钢琴基础教本。《哈农钢琴指法练习》是中文译名,它的英文全名是 *The Virtuoso Pianist in Sixty Exercises for Piano*,意为“钢琴大师的六十首钢琴练习”。这本练习集是法国作曲家哈农(C.L.Hanon, 1819—1900)总结了自己多年钢琴教学经验后编写的,1873年在法国出版,这六十首手指练习,也可以说是纯粹的“手指体操”,其音乐性基本为零。不过,虽说这些手指练习还不能算作真正的“乐曲”,但它们对于训练手指的均衡性和灵活性却是非常有效的,以至于巴黎音乐学院在当时就采用了哈农的这本练习曲集作为钢琴教材,今天全世界所有学钢琴的人可能都会人手一本。技术性的练习曲虽然缺少音乐性,但是对于钢琴学习却是非常必要的,是钢琴练习曲中不可缺少的一种类型。

2. 音乐会练习曲

所谓“音乐会练习曲”(Concert Study)是一种既强调演奏技巧的训练又强调音乐情感的表现,并力图使之达到与其他钢琴音乐体裁具有相同艺术水准的练习曲。它与“技术性练习曲”的不同在于强调技术训练为情感表达服务,乐曲有较为明确的音乐内涵和完整的发展逻辑。这种练习曲的产生是与钢琴音乐的发展水平相适应的,同时也与作曲家练习曲创作观念的改变有关。随着十九世纪初钢琴音乐的迅速普及,注重技术性的练习曲已经不能满足钢琴学习者的演奏和欣赏要求了。与此同时,作曲家也逐渐认识到,除了演奏者手指要灵活外,如何弹得优美和得体变得越来越重要了。于是,作曲家们开始增加练习曲的表演成分,在对练习曲的音乐处理上和创作其他体裁的乐曲等同对待。前面提到的莫舍莱斯的练习曲集 Op.95

就是一个明显的开端,不过,这类练习曲的真正出现是从肖邦的练习曲开始的。

尽管肖邦的许多钢琴练习曲仍然继承了车尔尼练习曲的创作方式,即在一首练习曲中集中解决一个技术难点,如他的 Op.10 (1833 年出版)之 1 集中于和弦分解琶音、Op.25 (1837 年出版)之 6 集中于平行三度等,但是,肖邦练习曲新颖多彩的和声语言和富于感染力的情感烘托,则使练习性音型(经过艺术化处理的音阶、琶音与各种和弦连接)的发展与艺术想象力的表现之间获得了完美的平衡。实际上,他的许多钢琴练习曲已经成为西方艺术音乐中的经典名作,如 Op.10 之 3 “离别”、Op.10 之 12 “革命”和 Op.25 之 9 “蝴蝶”、Op.25 之 11 “旋风”,其艺术性一点也不亚于其他体裁的钢琴作品。更重要的是,正是肖邦这两套钢琴练习曲的成功创作,第一次真正确立了练习曲在音乐会表演曲目中的稳固地位。

与肖邦的钢琴练习曲相比,李斯特所创作的钢琴练习曲不论在乐曲的规模还是在音乐表现的幅度上,都又向前推进了一步。李斯特自身就是一位技巧高超且善于炫技的钢琴家,从肖邦曾把自己的钢琴练习曲 Op.10 题献给他这一点看,李斯特的钢琴演奏技巧一定是极受肖邦赞赏的。据说,肖邦就曾说过,李斯特是他的作品的一个出色解释者。此外,李斯特比肖邦性格也更加外向,所以在设计自己钢琴练习曲难度的时候,常常超出常规限制,有时甚至为了音乐的华丽效果无所不用其极。在练习曲名称的使用上,就能体现出李斯特的推进和发展,他的大部分练习曲其实都超出了传统练习曲的界限,为了明确他的练习曲的不同创作意图,他采用了“练习用的练习曲”“音乐会练习曲”“大练习曲”“超级练习曲”和“帕格尼尼练习曲”等加以称呼,并分别创作了各类练习曲共数十首。这些练习曲与其说是为了解决某种演奏技巧难点(在这些练习曲中已没有纯粹为练习音阶、琶音与和弦连接而写作的段落),不如说是竭尽钢琴之所能为了塑造不同的音乐形象,有些甚至已完全失去了练习曲的教学意义。如《十二首超级练习曲》(1852 年出版)中的“玛捷帕”“鬼火”“英雄”;《音乐会练习曲》(1863 年出版)中的“森林的细语”“侏儒的舞蹈”以及《帕格尼尼练习曲》(1840 年出版)中的“钟”“狩猎”等,它们在乐曲的创作方式上,与其他的钢琴曲体裁没有任何不同。由此可以看到,音乐语言表现力的挖掘已成为了他的练习曲创作构思的重点,这应该可以看作是李斯特对十九世纪钢琴练习曲创作的一个重大突破。当然,这些音乐语言表现力的开发反过来又大大地拓展了钢琴的技巧类型,在此意义上,把它们看作是练习曲也未尝不可。

3. 演奏与创作技法并重的练习曲

所谓“演奏与创作技法并重的练习曲”是指作曲家不仅出于训练演奏技巧的目的，而且从实验作曲技巧的角度，构思练习曲的创作。这一钢琴练习曲的创作倾向发展于十九世纪末，并成为二十世纪钢琴练习曲创作的主要特征。

自李斯特之后，虽然仍有一些作曲家继续发展着这种音乐会练习曲的写作模式，但几乎没有人再能够在乐曲规模的宏大和表情的幅度上超过他。这一方面有社会历史的原因，一方面有音乐语言发展的原因。十九世纪下半叶，欧洲社会的政治生活日益动荡，新兴资产阶级的发展壮大，使得以往那种上层贵族社会养尊处优的平静日子被打破，那种适应以往社会状态的音乐形式自然受到影响，钢琴练习曲只是其中之一。与此同时，浪漫主义的调性音乐语言也发展到了一个转折点，新一代作曲家如斯克里亚宾、德彪西、巴托克等开始不再满足于李斯特所喜欢运用的音乐表达方式，而去寻找新的、具有民族特色和个人趣味的表达方式，随着他们的创作实践所带来的成果，二十世纪钢琴练习曲的创作逐步找到了自己新的定位。

如果我们回顾一下钢琴练习曲这一体裁在十九世纪和二十世纪的发展，就会首先看到两种不同时期创作观念的鲜明对照。就肖邦、李斯特等浪漫主义作曲家的钢琴练习曲而言，除了保持音乐会练习曲的基本形式特征外，其令人瞩目的另一个特征是对音乐情感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。与此相比，二十世纪的作曲家们常考虑的是，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，是把钢琴练习曲当作了一种实验新的写作技术的“练习曲”来对待。这样来定义二十世纪钢琴练习曲的话，即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。

根据这样的理解，我们可以看到：斯克里亚宾的钢琴练习曲 Op.8（1894 年出版）和 Op.42（1903 年出版）中的一些练习曲就突出运用了不同于十九世纪的复杂节奏组合，在 Op.8 之 7 和 Op.42 之 2 中，一些纵向节奏组合形式甚至预示了利盖蒂钢琴练习曲中的某些特点；德彪西自 1915 年以来创作的《十二首钢琴练习曲》（1916 年出版），虽然从每首练习曲的标题上都标明了非常传统的技巧练习目标，但德彪