

□曾立毅
ZENG Li-yi

李斯特《12首超级练习曲》的作曲技法 与音乐内涵分析

The Compositional Techniques and Musical Content Analysis of Liszt's *Twelve Super Etudes*

摘要:李斯特《十二首超级练习曲》是钢琴练习曲中魁首式的作品之一,在钢琴表演及教学过程中占有重要地位。本文通过作曲技术与音乐的关系分析,阐释其主要特点,其中包括半音化手段、主题及其变形,标题性、炫技性、戏剧性融为一体的综合性处理手段,以阐释李斯特这些练习曲的独特魅力。

关键词:李斯特;半音化;主题;标题性;炫技性;戏剧性

中图分类号:J6 文献标识码:A 文章编号:1003-0042(2012)04-0113-05

李斯特的《12首超级练习曲》也被称作《十二首超凡钢琴练习曲》,最初发表于1826年,名为《年轻的李斯特为大小调性而作的四十八首钢琴练习曲》(实则12首),这也是超级练习曲的雏形。1838至1839年,又出版了《大练习曲二十四首》(实则也是12首),是十二年前的那一版提高演奏难度的改编版本。我们今天看到的是于1852年出版的,将难度在第二版基础上降低,重新修改的版本,即《12首超级练习曲》,并有10首练习曲被赋予了标题,“它的调性排列受到了肖邦《前奏曲》(Op.28)的影响”。在这12首作品中,第一首短小精悍,以“前奏曲”之名作为整部练习曲的序篇。在整部作品之前,李斯特题写“献给卡尔·车尔尼,以表达学生对老师的感激与友情”,可见这是一种传承,车尔尼被誉为“没有作品的作曲家”,他的创作领域基本上都集中在练习曲中,这种创作不是为了艺术,而是为了能有更精湛的

技术来表达艺术。区别于车尔尼那种训练性第一位、音乐性被淡化的技巧练习曲,李斯特的练习曲不仅拥有至高的技术难度,也兼具浓郁的文学气息和艺术美感,具象地表达着李斯特练习曲的炫技性、标题性和美学价值。本文以《12首超级练习曲》为研究对象,从微观技术、整体结构、时代特性等几个方面解析这部作品的创作特点,并阐释其成因。

一、渐变的色彩:半音化的多样运用

“在浪漫主义时期的音乐作品中,由副属和弦类变音与和弦外音性变音所构成的个别的、短暂的半音化,已成为常见的现象,每页乐谱,每一段落,都可发

作者简介:曾立毅(1965~),厦门大学艺术学院副教授。(福建 厦门 361005)

① [美]F.E.科尔比:《钢琴音乐简史》,刘小龙、孙静、李菲菲译,北京:人民音乐出版社,2010年,第252页。

现和听到这样的半音化进行,它们如同自然音体系中的半音进行一样,已融合到一般的、无特别表现作用的一般性和声语汇中。半音的和弦外音也只有在形成特性的半音化旋律进行或节奏型时才产生一定的表现作用。”李斯特在超级练习曲中,多处采用半音化写法,大体可分为旋律式、连接式、填充式、托卡塔式几种。

(一) 旋律式半音进行

将半音进行置放于旋律地位,使半音行进成为乐曲突出的要素,这种进行方式在谱面上清晰明了。第一首《前奏曲》的开头出现了跨越四个八度的分解重属七和弦,随后是以连续建立在C调式、
上的“重属—解决”和声进行完成的半音化低音旋律,同时右手隐藏在内声部的半音旋律与低音平行三度,制造了演奏者控制手指力度的难度。乐曲开门见山地明确了构成该首作品的两个主要元素:分解和弦和半音进行。第一首练习曲是整部作品中最短的一首,也是材料对比性最弱的一首,不过作曲家如此排布主题材料,使一篇短小的练习曲拥有对比并置的材料,为训练演奏者多样化技术提供依据。

《鬼火》的主题也是由明显的半音化素材完成,配合*p*与*leggiero*的标记,营造了诡谲的氛围,限定了作品的基本风格,对于演奏者掌控弱奏的能力提出了要求,这半音化旋律的写作与标题内容有关。

(二) 连接式半音进行

李斯特在乐曲段落与段落之间、乐句与乐句之间的连接中,也偏爱半音进行手法,特别是连续半音阶或八度,这不是严格意义上的和声半音化,不过对于增强乐曲的戏剧性效果却起到了极佳的作用。

《回忆》一曲毫不掩饰的华丽极其精妙地诠释了浪漫主义的含义,华丽的音乐不乏修饰,唯美的气息也从未停止。在这首有着肖邦风韵的作品中,有一个精美的过渡段加入了李斯特自己的风格,其中双声部错位半音进行的音响效果给人留下深刻印象(第9首第72小节)。在这个谱例中,以四个音为一组,右手形成了纯四度、小三度(增二度)交替的半音摇摆下行,因此它的半音变化出现在 $2n-1$ (首位 $2n-3$)的位置上,左手则形成了纯四度两次进行之后半音摇摆下行,因此它的半音变化出现在 $2n-3$ 的位置上,于是形成了半音错位的效果。

除了精巧的半音错位,李斯特也经常使用半音阶及其变体八度半音阶作为段落或乐句之间的连

接,如《狩猎》中跨四个八度的半音阶连接句,一方面缓解了之前强性和弦造成的听觉冲击,又增强了音乐进行的期待感。《幻影》连篇的大跨度琶音语汇中,也有由八度下行半音阶形成的连接段。《f小调》中又出现了另一种八度半音变体——分解八度下行。可见这种方式是李斯特很喜欢的一种。无论是单音半音阶,还是八度半音阶,尽可能地缩短了音程之间的距离——实际上已经是钢琴最短音程与最短音程的连接,其音响模拟了弦乐中的滑音效果,是将弦乐演奏技巧移植到键盘上的表现之一。

(三) 填充式半音进行

在乐曲进行当中,如果旋律音的时值较长,则以半音进行填补和声,由于填充式半音延持的时间并不长,通常都不是特别复杂的和声,功能上的作用更倾向于饱满音响。如例,在第三首《风景》中,低音连续四次四度向上,中间即用短暂的半音进行作为填充,以丰满和声效果(第47-51小节)。

而在《玛捷帕》中,李斯特更是采用了半音式填充的手法,一方面丰富了单一旋律下的和声,另一方面将主题变奏形成曲式的一个有机部分——第四变奏。可以看出,主干和声基本都是由重拍位置的低音、旋律及非半音化的内声部决定,半音行进在其中的和声功能倾向虽然不大,但是其增添的乐曲色彩则是毋庸置疑的。

(四) 托卡塔式半音

李斯特本人是乐于炫技的,作为当时享誉欧洲的技术型演奏家,他所创作的练习曲必然有令时人望而生畏的难度指数。将托卡塔式半音拖拽出来单独分类,不在于模糊它在旋律、结构、和声等方面的意义,而在于强调它的织体类型。这种织体是托卡塔技术的乐谱表达,正由于作曲家想要展现这种技术,才会采用此种织体。从写作技术上说,托卡塔式半音有时承

② 桑桐:《半音化的历史演进》,上海:上海音乐出版社,2004年,第106页。

本文所引乐谱,可参见 Franz Liszt: *Etudes d'exécution transcendante*, First edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. 1852. 篇幅所限,谱例不再一一列出。

④ 以四个音为一组, n 为组数,下同。

诸如刮奏、连续半音上下行这种行进方式,很大程度上都是受到弦乐演奏技巧的启发。李斯特迷恋帕格尼尼的演奏,也将提琴效果转移到钢琴上来。

担主要旋律,有时只负责过渡,但从演奏技术上来说,却是值得听众期待的困难片段。如《a小调》中的锤击片段(第15-17小节),是以重属和弦引进外音构成半音进行的。

句与句、段与段的连接最基本的单位是音符,音符之间的关系(横向或纵向)最终决定了音本体的色彩。当考虑到乐句或者段落色彩变化,关节点的音与音(或和弦与和弦)之间的关系就是一个基本的判断依据。按照音程的协和程度,如果一个音(和弦)向另一个音(和弦)行进的距离是协和音程,带来的是同色系的转换,如果一个音(和弦)向另一个音(和弦)行进的距离是不协和音程,带来的是不同色系的转换。不协和程度越高,色差越强烈。这也是为什么我们听到一个协和音程接续不协和音程的时候,会产生强烈的听觉刺激感,这种刺激感就类似于看到两个对比反差十分强烈的色彩,对视觉产生冲击。而如果连续的不协和音放在一起,反而没有那么明显的被刺激感。我们常常归咎于听觉惯性,实际上,很可能是这种连续的不协和音之间的转换无法造成类似于“色差”的感官效应。半音是钢琴键盘上音与音最短的距离,上文讨论的半音之于音的色彩变化,是有明显作用的。从色彩上说,李斯特广泛使用的半音进行是一个色变细分的过程。

二、统一聚合:主题及主题变形

主题变形是李斯特在交响诗作品中常用的写作技法,这种手法在《超级练习曲》也可寻到踪迹,比较明显和有特点的是动机式主题及变形,以及扩展的双动机、双主题及变形。

(一) 动机式主题及变形

李斯特的旋律一般建立在短小的、仿佛简单的基本音型或动机上,整个旋律由这个动机发展起来,甚至伴奏音型也由它发展出来,这是明显的交响乐概念。在超级练习曲中,李斯特大量使用这种方式,在一个短小的动机之上,经过变化、展衍来完成整个乐曲。

第二首a小调练习曲就是建立在一个动机基础上发展乐曲的典型范例。这个动机(乐曲开始处的4个音符)成为乐曲的核心,主题动机在节奏上为“抑扬格”,奠定了全曲的步韵,在该动机第二次出现的时候,将半音元素加入进来,为乐曲后来多处强调半音效果埋下伏笔。随后出现的几个旋律主题都是在这个动机上变化而来。其中第6-9小节低音为动机

中已经出现的半音元素,中声部为动机节奏,高音部则是建立在a旋律小调(上行)与a和声小调(下行)上的八度音阶级进。第12-13小节的低音部将节奏动机的固定音型的长音减值,淡化了对原动机强拍位置的强调,这样可以更好地配合高声部新出现的旋律主题,在新旋律中以跳进入辅助音的手法引入半音,让新旋律风格统一于主题动机,而中声部则将低音和弦分解开来。以此种方式写就的还有第八首《狩猎》,以五度音阶动机为核心,同时衍生出号角主题、抒情主题,将三种性格不同的主题作为各自段落的核心,体现出对立统一的二元思想。

(二) 双动机及双主题

在超级练习曲中,动机展开是突出的一种写作手法,此外也不乏其他形式的主题呈示。前文提到的《前奏曲》就是以琶音、半音两个元素构造出两个动机式主题,并以此为骨架结构全曲。

音乐是流动的建筑,也是流动的绘画。练习曲《风景》则是双主题呈示,主题1(第1-4小节)下行,突出小三度;主题2(第5-8小节)上行,突出大三度,两个反向而行的主题,是低声部渐低,高声部渐高,两者渐行渐远,听觉上音域的扩张暗合绘画中远景的描摹手法,此后两个主题交换位置,音域由扩张变为聚合,暗合绘画中将景物拉近的手法,是一幅风景的动态描写。此后,主题1、2在二级调再现,然后分别在原调变奏主题1,并用主题2的材料连续离调写就连接段。

“李斯特共创作12首《超级练习曲》,这些作品表面上基本上都是三段体的曲式结构为基础,并且带有许多变奏性质的乐段,然而,他通过各种主题变奏手段又淡化了这种三部曲式,使这些作品充满了多种多样的钢琴技术元素。”练习曲《玛捷帕》就是这种手法的代表之作,全曲对主题进行了六次变奏,合理利用音区对比与织体变换,以英雄、抒情、华丽、活剥等不同风格对主题充分描述。

由于练习曲的内容性不及交响诗,所以主题变形没有交响诗那么明确的角色性,它的主要目的是丰富乐曲、变换音色、转换情绪、发展技术。然而,这种手法

[美]保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译,贵阳:贵州人民出版社,2009年,第772页。

周为民:《钢琴艺术的多维度研究》,北京:人民出版社,2011年,第87页。

是有必要拿出来单独说的。这种特色在“标题练习曲”的范围内常常出现,它源于作者对于标题性的理解——将标题内容化或情绪化为一个(或多个)主题,并以此为中心构架作品,使作品无论出现任何风格,都能够统一,也体现出该手法充分的聚合力。

三、练习曲中的综合性作品:标题性、炫技性、戏剧性

(一) 浪漫主义潮流下的标题性

在浪漫主义之前,没有任何一个时期如它一般将音乐与文学、戏剧、绘画、雕塑等姊妹艺术联系得那样密切。从那个时候起,作曲家们更乐于为自己的作品找个贴切的标题,像给孩子取名字一样。浪漫主义时期,标题音乐发展势头颇盛,而一些与之有关的话题也引得音乐家、评论家们争论不休。音乐的标题可以溯源得更久,从古希腊《波提亚的诺姆》开始,标题音乐就散见于音乐历史之中。“在中世纪的神秘剧音乐中,在泰勒曼的组曲和序曲中,在拔河著名的《送兄远行随想曲》中,在迪特斯多夫和贝多芬的交响乐中,在无数其他作品中,都曾出现过描绘的和象征的因素。”李斯特是标题音乐的拥趸,他诸多体裁的创作中都出现了标题,如“浮士德圆舞曲”、“但丁奏鸣曲”等,更不用说我们熟知的由他创立的标题交响诗了。《12首超级练习曲》中有9首是有标题的,而在他的音乐会练习曲系列中,更是“曲曲有名”。

标题究竟是什么?是内容的浓缩?是情感的表达?是实体还是虚拟?李斯特自己描述道:“受自然鼓舞着的音乐家用声音揭示自然的最细致的奥秘,但并非模仿它。他通过自然来思维、感觉和说话,但是他的语言既然比其他人都更任意、更不明确……而且会任人作极其不同的解释,作曲家如果给作品写几句话,交代一下作品的主要精神,但并不陷入琐细的解说,这样做应该不是毫无意义(大多数解说并非像一般常常想象得那样可笑)……这将会防止错误的解说、任意的解释、对作曲家从未有过的意图进行无谓的争论以及毫无根据的无穷尽的评论。”练习曲《风景》、《降雪》都是描摹式的作品,它没有像贝多芬《田园交响曲》或维瓦尔第《四季》那样直接用声音模仿自然以表达实体内容,呈现给我们的更像是动态的图画,这种画面任你想象,它具有一种特定时空内的自由性。又如《幻影》则是“用冲击性的和弦、非同寻常的和弦进行,以及接近尾声的辉煌的高潮创作出一种仪式性的气氛。”^⑩这些对于标题的意义,

都是音乐的解释,而不是音乐的陈述。

(二) 演奏者被放置于第一位的炫技性

“19世纪的钢琴乐曲可被划分为三种类型:第一种包括18世纪的长大作品;第二种是还有特性因素的乐曲;第三种则是注重新的演奏技巧,把表演者的利益放在首位的乐曲。当然,我们发现很多作品中包含不同类别的元素,甚至有将三种类型相融合的作品。”^⑪作为一名钢琴家及作曲家,李斯特成为了注重演奏家利益的作曲家代表,他在练习曲的创作上,将帕格尼尼视为榜样,《超级练习曲》便笼罩在帕氏影响之下。在表演方式上,他将钢琴侧放于舞台中间,让观众及时看清演奏家的手法,这样做的效果就是将“听”音乐转变成“听”并“看”音乐,音乐完成的过程如“解谜”一般清楚地亮相。他是历史上第一个开公众性独奏音乐会的演奏家,打破了之前音乐家所谓的独奏音乐会要搭配歌手或管弦乐团的传统。他的表演华美而富于激情,演奏技术登峰造极。能够使他充分展现魅力的还是他的作品,许多是根据自身的特点和技术优势而创作,比如经常出现十度是源于他自身拥有一双大手,经常出现的八度半音快速上下行也源于他自身非常胜任这种技巧,这种技术也被称作“李斯特八度”。在作曲方式上,他更是作曲家要呈现音乐的根本,积极探索钢琴音乐创作的可能性,并且将其他乐器的技术以及交响乐的创作思维引入钢琴中来。“仅从李斯特全部创作活动的第一个时期只限于钢琴音乐这一事实而论,好像他的创作目的是统一的。实际上他这一时期的创作中蕴藏着许多矛盾的倾向。现代钢琴吸引着他,他体会到这完善的乐器具有无穷的声音变化的可能性,他意识到钢琴家现在可以直接表达思想感情,他意识到钢琴可以与管弦乐队相匹敌,钢琴家已经变成了最高统帅。”^⑫

李斯特的“炫技”在诸多作品中都有明显的展示,

⑧ 同注①,第761页。

⑨ 1849年出版的李斯特3首音乐会练习曲分别名为“哀歌”、“轻盈”、“叹息”(或“大海”);1862年出版的2首练习曲分别名为“森林的呼啸”、“侏儒舞”。

⑩ 《李斯特全集》,卷II,第130页,转引自保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》,第769—770页。

⑪ 同注①,第53页。

⑫ 同注①,第250页。

⑬ 同注①,第767页。

而对于技巧更为集中的练习曲来说,更是不可忽略的一大特点。这种炫技并非无原则、无节制、无音乐的纯技巧炫耀,而是建立在一定音乐原则下,表达一定内容或情感的有理由的炫技,通常包括对速度、力度、音区、音色的各种排列组合。比如,在不同音区大篇幅演奏密集和弦和连续八度,增加模仿弦乐队的颤音类型,也经常将旋律置放于内声部的中音区,并有高难度的音型在上方和下方声部进行配合,这样的做法对于演奏家掌控五个手指的不同力度和触键感提出了更高的要求。

(三) 借用于其他体裁的戏剧性

李斯特的《超级练习曲》值得称道还有它在某种程度上戏剧性的特点,这种特点对于一个篇幅并非长大的“练习曲”作品来说是何其难得。“戏剧性”不是练习曲本质的特点,若在该题材中表达出戏剧性元素,必然借用其他体裁的创作手法。我们可以通过宏观和微观两个方面进行分析。

1. 宏观结构:引子、华彩与宣叙段落

结构布局对于作品来说是一个宏观的问题。如果说精细的和声打造出特色性的音响,带给听众“第一耳直觉”,形成对于作品风格的第一印象,那么结构布局则是一个承担风格呈示功能的载体。相对于古典主义时期的练习曲来说,浪漫主义的练习曲带给我们更多的可能性,它冲脱对演奏者进行技巧训练的目的,打破古典练习曲相对单一的音乐语言,其发展不仅仅体现在上文所论述的细节上,也体现在整部作品的“整体”布局上面——我们强调这种布局的“整体性”,是因为它考量着作品所需要或抒情、或谐谑、或戏剧的风格,这也是浪漫主义之前所有练习曲作品不可能具备的。

一般来说,李斯特练习曲常用的曲式结构是三段体,并且用变奏手法模糊这种规矩的段落分层。然而,他的练习曲却是那么丰富,反而不像练习曲,这是为什么呢?首先,引子与华彩段落使作品华丽无比,在《玛捷帕》、《英雄》、《回忆》中都出现了长大、并且绚丽的引子及华彩段。《玛捷帕》以导七和弦开始的引子中,就蕴藏了不安的因素,让音乐不稳定;《英雄》的引子仍然建立在不和谐的减七和弦之上,并且在节奏中大量运用附点,增强音乐的不稳定性;而《回忆》的引子则建立在属七和弦之上,引子也似一个华彩段落,极具浪漫主义风格,这种方式突破了传统练习曲的陈规,使之更加艺术化、戏剧化。另外,在

诸如《英雄》、f小调练习曲之中,都有类似于歌剧宣叙调一般的段落。作曲家用七、九和弦等不稳定的和弦表达音乐,扩展了和声的可能性,加之采用附点、复附点等动力节奏,使得戏剧感更强烈。

2. 微观对比:音区、力度、节奏与情感

钢琴乐器本身的发展提供了这种变化的可能性。“琴键范围由五个半八度到贝多芬时期增加到六个半八度,到1860年发展为现代标准的七个八度。”^⑭李斯特的作品中,大部分都充分运用了扩展的音域,这种极高、极低音乐的对比与结合,更加剧了冲突感,常常在演奏上会有“横扫键盘”的境况,甚至利用音域来制造技术难点。如《玛捷帕》的主题是利用高音旋律与低音和弦这种钢琴两端的音域完成,然后还要快速回到中间音域完成填充声部,如此往复,将键盘变成了演奏者手中的棋盘。这同样得益于钢琴本身的进化,由于踏板的完善,使得钢琴的延续音效果更好,并且将弱音踏板引入,增强了力度对比的幅度。这样的变化,使钢琴表达的冲突与对抗更加明显。在李斯特的练习曲中,戏剧性的表达就是“加强对比”与“出现意外”,在前文提到过的节奏对比、宣叙性段落、不协和和弦、远关系转调等都是练习曲戏剧性的原因。

“练习曲”本身是一种强调技术的演奏体裁,对于内容来讲,并没有严格的要求。如果历史没有进行到浪漫主义,没有此前种种积累,那么即使是李斯特,也未然可以创作出“标题练习曲”,也未然会有练习曲的“戏剧性。”

《12首超级练习曲》是李斯特演奏技术的书面表达,一方面展示了作为作曲家的李斯特在这一领域的创作才华,另一方面也展示了作为钢琴家的李斯特卓群的演奏技术。他对于发挥钢琴这一乐器本身的能量做出了表率式的贡献。在他的创作中,既能够落笔于细微,探索新的音响,充分挖掘主题;又能着眼于大处,拓展练习曲的结构模式,还能与时俱进,将具有浪漫主义潮流特点的“标题性”元素纳入到自己练习曲创作的领域中来,并且积极借鉴其他体裁的特点,以丰富练习曲所能表达的内容与情感,体现出他以不单一的手法表达单一体裁的能力。

(责任编辑:齐 琨)

^⑭ 同注①,第247页。