

摘 要

查尔斯·巴伦廷·阿尔坎 (Charles-Valentin Alkan, 1813 年 11 月 30 日-1888 年 3 月 29 日) 是一位处于浪漫主义盛期的法国犹太钢琴家和作曲家, 他绝大多数的音乐作品都是为钢琴而作。在浪漫主义时期那个特定的历史范围的影响下, 使得他的创作不仅继承了古典主义音乐中所具有的严格的逻辑性, 而且还洋溢着浓郁的十九世纪浪漫主义音乐的气息。其中, 这 36 首钢琴练习曲不仅是阿尔坎创作的最具有代表性重要作品, 而且还是最能表现出他独特音乐风格的作品之一。

本论文首先探索了钢琴练习曲的发展脉络和它们之间的继承关系, 然后从文化因素、创作特征、技术系统等方面对这 36 首钢琴练习曲进行深入细致的研究和论述, 力求在较系统地整理和总结这些钢琴练习曲体裁特点的基础上, 研究阿尔坎钢琴练习曲在钢琴音乐发展史上的影响和意义。

全文主体由引言、四个章节、结语等部分组成。

引言部分阐述了本课题的学术价值以及文献综述等情况。文中明确指出了笔者选择此课题的目的以及研究此项课题的意义, 并对到目前为止本课题在国内外已有的研究成果与不足进行了综述。

第一章是对阿尔坎音乐作品的创作历程以及钢琴练习曲发展轨迹的考察。通过对阿尔坎毕生的钢琴音乐创作情况和钢琴练习曲的历史发展脉络的梳理, 对阿尔坎钢琴练习曲在整个钢琴练习曲发展史上的地位做出总结, 肯定了它们作为浪漫主义时期钢琴练习曲的代表作品。

第二章论述了阿尔坎钢琴练习曲的文化成因。这一章主要从社会历史背景、社会意识形态的各个方面对这些钢琴练习曲风格形成的原因进行阐述, 并且肯定了社会环境对作曲家进行音乐创作时所产生的影响。

第三章论述了阿尔坎钢琴练习曲的创作风格和演奏技巧特征。这一章从音乐作品的本体出发, 对他钢琴练习曲的创作风格特征以及这些钢琴练习曲所牵涉到的演奏技术特征进行系统的分析和研究。从创作风格特征方面来看, 这些练习曲展示出了阿尔坎在进行音乐创作时所发挥出的无限的创造力和想象力; 从钢琴演奏技巧方面来看, 阿尔

坎的这些钢琴练习曲更是全面地展示了非凡的演奏技巧。

第四章阐述了笔者由阿尔坎钢琴练习曲所产生的一些思考以及其练习曲所产生的现实意义。这一章首先从炫技风格和音响效果方面阐述了阿尔坎钢琴练习曲所具有的艺术价值,然后从阿尔坎的性格思想和音乐创作手法方面论述了其作者本身所受到的历史局限性,并且提出我们必须以客观、冷静的态度来评价阿尔坎本人以及他的音乐创作。

笔者通过对阿尔坎这 36 首钢琴练习曲的研究,较系统地展示出了阿尔坎钢琴练习曲所具有的独特价值和魅力,并且肯定了他作为浪漫主义盛期最杰出的钢琴作曲家之一对钢琴音乐所做出的贡献。这项研究还为阿尔坎钢琴练习曲的演奏和教学提供理论依据,并在一定程度上拓宽人们对浪漫派音乐家了解的范畴。

关键词: 阿尔坎, 练习曲, 文化成因, 创作风格, 技巧特征

引言

查尔斯·巴伦廷·阿尔坎 (Charles-Valentin Alkan, 1813年11月30日-1888年3月29日) 是一位处于浪漫主义盛期的法国犹太钢琴家和作曲家, 他的钢琴音乐创作和演奏在19世纪的西方音乐史中独树一帜。然而, 作为与肖邦、李斯特同时代的集钢琴演奏、创作、教学为一身的音乐家, 阿尔坎其人及其作品却都鲜为人知。《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》这样描述阿尔坎: “他是19世纪主要的钢琴艺术大师之一, 是一位非同寻常的作曲家, 在技巧和想象力上都非常出色。然而, 他依然被后人所忽略”^①。

但是, 这些并不能影响阿尔坎成为“一位深具个人原创力的音乐家”^②, 他的作品具有自己独特的音乐语言, 简直就是细腻与华丽交织的结果。在他的作品中, 优美精细且富于诗意的片段可以与肖邦的钢琴音乐媲美; 在乐思性格、音乐织体、展示辉煌技巧等方面可以与李斯特的钢琴音乐匹敌; 对华丽音响的追求和发展也不会亚于柏辽兹……李斯特曾经公开承认“阿尔坎拥有他所掌握的最非凡的演奏技巧”^③, 并且说“阿尔坎是他所知道的钢琴家中技巧最好的一个”^④, 布索尼^⑤也将他与肖邦、李斯特、舒曼、勃拉姆斯一起列为贝多芬之后最伟大的作曲家。由此可见, 阿尔坎在钢琴作品的创作和钢琴演奏等方面都具有卓越的艺术才能。

阿尔坎的绝大多数音乐作品都是为钢琴而作的, 这些作品涉及钢琴音乐的各种体裁, 从最早创作的变奏曲, 到后来创作的即兴曲、舞曲、练习曲、奏鸣曲、赋格、诙谐曲、幻想曲、前奏曲、触技曲、协奏曲、四手联弹等, 包含了巴洛克时期至浪漫主义时期流行的各种体裁。阿尔坎不仅继承了古典音乐的优秀传统——在他音乐创作的乐思发展中有着严格的逻辑性, 同时也受到了当时大的社会背景以及各种文艺流派的影响, 敢于突破传统的束缚大胆创新, 这使得他的作品在

^① Hugh MacDonald. “Charles-Valentin Alkan” *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* [M]. London: Macmillan, 1980. vol. 1: 260

^② 王润婷. 法国作曲家阿尔坎其人其事[J]. 美育双月刊 2004-9, (141)

^③ Alan Walker. *Franz Liszt: the Virtuoso Years (1811-1847)* [M]. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987: 187

^④ Ronald Smith. *Alkan: The Man, The Music* [M]. London: Kahn and Averill, 2000

^⑤ 费卢西奥·本韦努托·布索尼 (Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924) 意大利钢琴家、作曲家

渗透着十九世纪浪漫主义音乐的气息、洋溢着浓郁的法兰西民族的性格特征的同时，也极富思想性和哲理性，变得和交响曲一样高深而且气势庞大，即使是他的小型作品也体现出一种细腻、极富色彩感和个人魅力的特点。只要听过阿尔坎的钢琴作品，华丽、典雅、精致、气势雄伟、别具一格等词语一定会出现在你的脑海中，李斯特和肖邦也曾评论他的演奏“坚实有力，华丽且简洁严谨”。

钢琴练习曲在传统观念中就是为了提高钢琴演奏技巧而创作的曲目，《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》对练习曲的定义是“以开发及训练特定演奏技巧为主要目的而写的短小篇幅的音乐作品”。但随着钢琴艺术的不断发展，练习曲也包含了更多的艺术内涵，不仅增加了生动鲜明的音乐形象，增加了深刻的思想内容，并且出现在了音乐会的演奏曲目中。从钢琴艺术发展史来看，钢琴练习曲的发展是推动钢琴演奏技术进步、完善钢琴教学体系、繁荣钢琴艺术的坚实基础。

阿尔坎的钢琴练习曲不仅具有辉煌的钢琴演奏技巧，而且还注重将技巧与艺术的结合，并有意识地将标题音乐引入到练习曲之中。在他的创作原则上，有些练习曲与肖邦练习曲体现出的教学原则一样，为了解决某一技术困难，从头到尾都保持着固定的技术内容，让某一个技术特点贯穿于全曲之中；而另外一些作品，却和李斯特的练习曲中体现出的创作原则一样，把某一个技术特点给予变奏或发展，使技术表现得更加辉煌、富有动感，且体现出宏伟的交响性的音响，当然这类练习曲也更加适合作为表演性的曲目。正因如此，作者试图在本文中对阿尔坎的钢琴练习曲做出较全面而深入的分析研究，以求系统地展示阿尔坎钢琴练习曲的独特价值和魅力。

目前，国内还没有出版阿尔坎的钢琴曲集，关于阿尔坎的研究也处于起步阶段，通过检索能够找到的文献屈指可数。通过对国内现有的文献的分析，我们不难发现，目前对阿尔坎的研究还仅局限在这几个方面：首先是对作曲家的生活经历和创作轨迹的介绍；其次是对其作品的简单介绍；最后是对其作品创作特点、风格特征的简单归纳，但这种归纳并没有对其现象产生的原因做更加具体的阐述或者更加深入的分析探究。

阿尔坎作为一个长期被人们忽视的音乐家，在国外对他的研究也发展得比较缓慢。通过对目前检索到的文献资料进行整理后发现，致力于阿尔坎钢琴作品研究的文献资料，尤其是钢琴练习曲研究的文献资料还是比较少的。

就目前检索到的研究资料来看，对于阿尔坎及其作品的研究国外学者则更多地从这几个方面进行：首先是对他的生活轨迹和社会背景的介绍和阐述；其次是对其所有钢琴作品的总体特征和创作风格进行归纳和总结；最后还有以某一特定作品为基础来分析其钢琴作品的特征和风格。在这些文献中，更多的还是介绍性的文章，真正能够深入作曲家以及其作品本身的、能够对他本人以及其作品做出具有内在价值评价的文章只占到一小部分。正是由于对阿尔坎及其作品的研究都还比较局限，才使得他是人们眼里的“谜”，甚至可以说是“神话”。

通过对国内外基本文献和已有研究成果的收集和归纳，笔者最终选取以阿尔坎的钢琴练习曲作为代表进行研究。原因有以下几点：首先，目前对阿尔坎以及其音乐作品的相关研究成果较少，有非常丰富的内容等待我们去探索和挖掘；其次，笔者认为阿尔坎钢琴练习曲的创作观念和手法极富个性，其练习曲本身对钢琴艺术的发展也有一定的推动作用，很值得研究；再次，阿尔坎这些钢琴练习曲创作分别处于三个不同的时期，充分显示出了他的创作才华，从中可以窥视出他音乐风格的创作特征，对钢琴练习曲的研究也有助于理解阿尔坎其他钢琴作品的艺术特色和演奏风格；最后，阿尔坎作为浪漫主义盛期的音乐家，对他作品的把握也有助于拓宽人们对浪漫主义音乐作品了解的范畴。

因此，本文试图从阿尔坎钢琴练习曲本体出发，结合历史学、美学、比较学、音乐社会学、统计学等学科，综合运用文献法、分析法、个案研究等研究方法，对其钢琴练习曲艺术风格形成的原因做一个整体分析，对其练习曲创作的风格特征、技术特点做综合的归纳和概括，力图证明他的钢琴练习曲不仅具有独具匠心的创作风格、卓越灿烂的演奏技巧，还具有绚丽多彩和辉煌雄劲的音响效果，并希望能在这些层面上对其练习曲进行更为全面、深入和准确的界定，以展示阿尔坎钢琴练习曲的绚丽多姿和独特魅力。

第一章 阿尔坎的音乐创作历程和钢琴练习曲的发展轨迹

1. 阿尔坎的音乐创作历程

查尔斯-瓦伦廷·阿尔坎(Charles-Valentin Alkan) 1813年11月30日出生于法国巴黎。他从小就显现出惊人的音乐天赋,在他六岁时就被巴黎音乐学院破格录取,并“跟随当时被誉为最出色教师之一的齐默尔曼^①学习钢琴,另外他还师从杜朗^②学习和声”^③。阿尔坎分别在1820年、1824年、1827年和1834年获得学校视唱、钢琴、和声以及管风琴的一等奖,这些都充分显示出了他学习音乐的才能。

“作为一名少年音乐天才,阿尔坎在他七岁半的时候就作为小提琴手首次登台表演,而作为钢琴家首次登台是在他十二岁的时候,那场音乐会才获得了很大成功”^④。十三岁时,阿尔坎便完成了自己的首部作品,在随后的几年里,他作为一名钢琴家兼作曲家,在巴黎上流社会圈很受欢迎,他的演奏凭借其活力和明净赢得听众的掌声。

《*Revue et Gazette Musicale*》^⑤杂志的评论很好地描述了阿尔坎早期的演奏:“在他的指尖下,琴键唱出了动听的歌声。很难找到比他更具有活力,更明净而鲜活的演奏了。他就那样独特而纯粹地在弹奏,乐音就仿佛是珍珠和钻石叮咚落下,就像被施了魔法,颇有大珠小珠落玉盘的意境”^⑥。

阿尔坎早期的钢琴创作体裁主要以变奏曲和回旋曲为主,“旋律大多也来自于当时流行的歌剧选段,在这些作品中叶没有能够真正凸显出他自己的个性魅力”。^⑦在这个时期,演奏家们都热衷于技巧辉煌的作品,“作曲家们也都热衷于创作同时具备辉煌演奏技巧和浪漫华

^① 皮埃尔·齐默尔曼(Pierre Zimmerman, 1785-1853)法国钢琴家、作曲家、音乐教育家

^② 维克托·查尔斯·保罗·杜朗(Victor Charles Paul Dourlen, 1780-1864)法国作曲家

^③ Hugh MacDonald. “Charles-Valentin Alkan” *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* [M] London: Macmillan, 1980. vol. 1: 260

^④ Nicholas, Jeremy (2007). Liner notes, *Alkan: Concerto for solo piano; Troisième recueil de chants*, Marc-André Hamelin, piano; Hyperion CDA67569

^⑤ 创刊于1827年的音乐评论周刊

^⑥ Ronald Smith. *Alkan. Vol. 1, The Enigma* [M]. London: Khan & Averill, 1976: 21

^⑦ Hugh MacDonald. “Charles-Valentin Alkan” *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* [M] London: Macmillan, 1980. vol. 1: 260

丽风格的作品，阿尔坎早期的作品也受到这种风格的影响”^①。例如这一时期创作的 Op. 1 《斯特尔贝特主题变奏曲》、Op. 2 《马车主题变奏曲》、Op. 3 《引子与回旋曲》都是这一类型的作品。

在1832-1838这几年间，20岁出头的阿尔坎在公众面前频繁露面，并且经常在巴黎上流社会圈内举行音乐会，成为了莫斯科娃公主沙龙的宠儿。在他24岁时，阿尔坎就成了当时钢琴演奏技术最精湛的大师之一，并且能够与李斯特^②、塔尔贝格^③相匹敌。1838年，25岁的阿尔坎达到了钢琴演奏事业的顶峰。他经常和肖邦、被誉为他竞争对手的李斯特、塔尔贝格以及卡尔克布雷纳^④一起开音乐会。在1838年3月，他还和肖邦^⑤等人一起举办了音乐会，其中还采用了八手联弹的形式演奏了贝多芬^⑥的第七交响乐改编曲。布兰查德^⑦对阿尔坎的音乐会评价很高，声称“这场华丽的音乐会充分证明了阿尔坎作为优秀演奏家和作曲家双重身份所具有的声誉”^⑧。

在这一时期，阿尔坎从最初的具备创作才能的钢琴家慢慢向钢琴家和作曲家的方向发展，他钢琴作品的创作也在这一时期取得了一定的成就，此时，他创作的体裁越来越多样化，四首联弹、协奏曲、奏鸣曲、练习曲等体裁都出现在了这一时期的创作中。其中较著名的作品 Op. 12 《三首技巧精湛的练习曲》、Op. 15 《三首伤感小品》、Op. 16 《三首技巧精湛的练习曲》以及 Op. 76 《三首华丽的练习曲》都是在这一个时期出版发行的。

1838年的音乐会之后，他慢慢退出了音乐的舞台和公众的视野。对于阿尔坎退出音乐会舞台的原因可能很多，但其中之一是由于日益增长的舞台恐惧和羞涩，另外，“他发现了当时巴黎的中产阶级俄中

^① William Alexander Eddie .Charles Valentin Alkan:his life and his music[M]. Aldershot: Ashgate Publishing, 1998: 27

^② 弗朗兹·李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886), 匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家和音乐活动家

^③ 西吉斯蒙德·塔尔贝格 (Sigismond Thalberg, 1812 - 1871) 瑞士出生的奥地利钢琴家、作曲家

^④ 弗里德里希·卡尔克布雷纳 (Friedrich Kalkbrenner, 1785-1849) 法籍德国钢琴家、作曲家

^⑤ 弗里德里克·弗朗索瓦·肖邦 (Fryderyk Franciszek Chopin , 1810-1849) 波兰作曲家、钢琴家

^⑥ 路德维希·凡·贝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 德国作曲家、钢琴家、指挥家

^⑦ 亨利·布兰查德 (Henri Blanchard, 1787-1858) 法国音乐评论家

^⑧ Britta Schilling-Wang. Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan(1813-1888) [M]. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986: 90

弥漫着可悲的音乐品味。”^①在当时的音乐会中盛行着以一个主题来进行变奏的演奏形式，就是“钢琴之王”李斯特也进行过这种形式乐曲的创作和演奏。其实阿尔坎也完全具备这种创作和演奏的才能，但“他却不愿意勉强自己参与这种形式的音乐创作”^②。就是这次隐退导致了他名誉的逐渐衰落，“随着演出的减少以及在公共面前曝光频率的降低，他逐渐形成了一种内向的‘高深莫测’的性格”^③。

在隐退的这六年时间里阿尔坎很少在公共场合出现，总是避免与大多数人接触，仅仅只在非正式场合为少数朋友和客人演奏，他重新开始自学、创作作品，并且沉溺在对圣经和犹太法典的研究之中。

1844年，阿尔坎结束了隐退生活，他把更多的注意力放在了音乐作品的创作上，并创作了一些较著名的钢琴作品，例如 Op. 22 《B大调夜曲》、Op. 23 《萨尔塔雷洛舞曲》以及 Op. 25 《哈利路亚》。他的演奏和创作在当时产生了相当大的影响力，并受到广泛的关注。在当时还有一首颇受欢迎的作品——作品 Op. 26 《葬礼进行曲》，不过这首作品一直到1846年才发表。阿尔坎非常喜欢进行曲，有人认为是进行曲那严格的音韵深深地吸引着他。

1847年，阿尔坎发表了一些重要的作品，包括 Op. 31 为钢琴和管风琴创作的《二十五首前奏曲》，Op. 35 《十二首大调练习曲》、Op. 33 《大奏鸣曲》以及六首交响乐改编曲。

1848年，巴黎音乐学院钢琴系主任齐默尔曼退休后，本应能作为接班人的阿尔坎却被本身根本弹不好琴的马蒙泰尔^④挤掉，因此他备受打击。除此之外，阿尔坎还曾两次被提名为法国荣誉军团勋章^⑤的候选人，但始终都没有能够获得这个崇高的荣誉。这所有的一切使得阿尔坎的精神问题日益严重。“1849年密友肖邦的去世让他对人生越来越消极，不愿意再与人来往，并一直折磨着他的后半生”^⑥。

在这期间，阿尔坎除了偶尔上一些钢琴课、创作一些作品之外，就完全沉溺在自己的世界里。后来，他搬离了奥尔良广场，公开露面

^① William Alexander Eddie. Charles Valentin Alkan: his life and his music [M]. Aldershot: Ashgate Publishing, 1998: 7

^② William Alexander Eddie. Charles Valentin Alkan: his life and his music [M]. Aldershot: Ashgate Publishing, 1998: 7

^③ Joseph Bloch. Charles-Valentin Alkan [Ph. D. diss]. Harvard University, 1941: 2

^④ 安托万·弗朗索瓦·马蒙泰尔 (Antoine Francois Marmontel, 1816-1898) 法国作曲家、钢琴家、音乐教育家

^⑤ 法国荣誉军团勋章是法国政府颁发给在某一领域做出杰出贡献的人的最高荣誉

^⑥ Ronald Smith. Alkan. Vol. 1: The Enigma [M]. London: Khan & Averill, 1976: 41-48

越来越少。然而,在他隐退的前半段时间里,阿尔坎并没有闲着。1857年他发表了一些重要的作品,其中包括第二本乐谱,里面收录了Op. 37《三首进行曲》、Op. 38《歌曲集》、Op. 41《三首小幻想曲》、Op. 46《泰德斯卡舞曲风格小调》以及他最著名的练习曲Op. 39《十二首小调练习曲》。

在19世纪60年代,阿尔坎经历了一段严重的抑郁期。在写给同事希勒^①的一封信中,阿尔坎写道:“我变得越来越不愿与人交往……没有什么事情值得去做的,也做不了什么有用的事……没有人愿意在我身上耗费精力。我的处境让我觉得非常悲伤和绝望。甚至连音乐创作也不那么吸引我了。我看不到任何目标……。”^②但是,在这段时间里,他仍然创作了不少钢琴作品,这个时期的代表作有Op. 69《为踏板钢琴而作的即兴曲》、Op. 72《十一首宗教作品》、《十二首管风琴练习曲》以及六首交响乐改编曲。

在19世纪70年代阿尔坎又决定重新公开演出,这些音乐会不仅演奏他自己的作品,还演奏被当时人们所忽视的巴洛克、古典主义作曲家——例如拉莫^③、斯卡拉蒂^④、W. F. 巴赫^⑤、胡梅尔^⑥、海顿^⑦、韦伯^⑧、门德尔松^⑨、莫谢莱斯^⑩和贝多芬的作品。从1873年开始,阿尔坎每年都会去艾拉音乐厅或者普雷耶尔音乐举办六场音乐会,在这些音乐中,“他的曲目不仅把各时期的作曲家以年代排列还把他们的做系列性演奏。他广传贝多芬后期及舒伯特的钢琴音乐,这在19世纪后期是一件很稀罕的事,因为当时的音乐家皆疯狂热衷于浪漫乐派渲染夸张的音乐表达”^⑪。这些作品的选择从侧面反映出了他本人坚定且保守的观点,没有因为随波逐流地迎合当时听众对音乐会欣赏的审美情趣。

阿尔坎对其生活的各个方面都要求一丝不苟,每次音乐会他都

^① 费迪南·希勒 (Ferdinand Hiller, 1811-1885) 德国作曲家、指挥家

^② Ronald Smith. Alkan. Vol. 1, The Enigma [M]. London: Khan & Averill, 1976: 56

^③ 简·菲利普·拉莫 (Jean-Philippe Rameau, 1683-1764) 法国作曲家、管风琴家、音乐理论家

^④ 多米尼克·斯卡拉蒂 (Domenico Scarlatti, 1685-1757) 意大利作曲家

^⑤ 威廉·弗里德曼·巴赫 (Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784) 德国作曲家、管风琴家

^⑥ 约翰·内波姆克·胡梅尔 (Johann Nepomk Hummel, 1778-1837) 奥地利作曲家、钢琴家

^⑦ 弗朗茨·约瑟夫·海顿 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 奥地利作曲家

^⑧ 卡尔·韦伯 (Carl Weber, 1786-1826) 德国作曲家、钢琴演奏家、指挥家、音乐评论家

^⑨ 费利克斯·门德尔松 (Felix Mendelssohn, 1809-1847) 德国犹太作曲家

^⑩ 伊格纳兹·莫谢莱斯 (Ignaz Moscheles, 1794-1870.) 德国钢琴演奏家、教育家、作曲家

^⑪ 王润婷. 法国作曲家阿尔坎其人其事[J]. 美育双月刊, 2004-9, (141)

会穿着黑色的燕尾服，带着大礼帽出现，然后开始尽情地演奏钢琴曲。他的演奏精准而明净，“法国人称阿尔坎的演奏风格为‘纯朴风格’，即以精确、清楚、理智超微带点伸缩处理为特色，音乐感人之深不亚于冯·彪罗，在演奏技术方面则可与李斯特、肖邦媲美”^①，史密斯则把他称作为“法国严谨风格的最高监护者”。

1880年，阿尔坎彻底退出音乐界，过着默默无闻的生活，并于1888年3月30日在公众毫不知情的情况下与世长逝。阿尔坎一生一共创作了76首有作品编号的作品和20首没有作品编号的作品，这些作品不仅包含了巴洛克时期和浪漫主义时期音乐创作流行的各种体裁，还囊括了最让人眼花缭乱的精湛的钢琴演奏技巧。但是，“或许因为他性格上的极端所致，阿尔坎的音乐出现出长短差距极大，创作时期极不均衡的现象”^②。

2. 钢琴练习曲的发展轨迹

“练习曲是为某种乐器演奏技术所作的乐曲，每首乐曲常用于练习一两种特定的技术或表现手法，以达到某种教学目的。”^③钢琴练习曲是作曲家为钢琴学习者练习钢琴演奏技巧而创作的作品，因此，每首练习曲应该都有由单一的音乐动机发展而成的特定的技巧训练目标。从钢琴艺术发展的轨迹来看，钢琴练习曲的发展不仅促进了钢琴演奏技术的进步、推动了钢琴教学体系的日益完善，而且还为钢琴艺术的日趋繁荣奠定了坚实的基础。在钢琴艺术长达三百多年的发展历程中，各历史时期的作曲家们都创作了大量钢琴练习曲或者说是作为“练习曲”使用的钢琴作品。这些作品由于创作的历史时期不同，以及作曲家本身所受到的历史环境的影响不一样，因此它们在结构、和声、织体、节奏、表现内容与技巧等表现形式上也就不尽相同，以至于练习曲在不同的历史阶段呈现出不同的整体性特征。

2.1 巴洛克时期的练习曲

早在巴洛克时期的键盘音乐文献中就出现了“练习曲”这一类的作品。

库普兰^④可以说是最早创作练习曲的作曲家之一。在他的一些光

^① 蒋博彦. 夏尔-瓦朗坦·阿尔康——杰出的钢琴大师、幻想的浪漫主义作曲家[J]. 钢琴艺术, 2004, (9)

^② 王润婷. 法国作曲家阿尔坎其人其事[J]. 美育双月刊, 2004-9, (141)

^③ 缪天瑞. 音乐百科词典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998

^④ 弗朗索瓦·库普兰 (Francois couperin, 1668-1733) 法国作曲家

彩华丽的乐曲中明显地看出他不受拘束地演奏羽管键琴做出的努力，例如他的《羽管键盘演奏艺术》中的一些进行曲、序曲都可以看做是为了解决某一个技术问题而创作的练习曲。

斯卡拉蒂^①在一些古钢琴奏鸣曲中使用了“Esercizi”作为标题，其意就是指“练习曲”；这些奏鸣曲中包含了大量轮指弹奏重复音、快速音阶、八度大跳、双手交叉等高难度技巧。但是，在这些练习曲中，技术的训练并不是它们练习的最终目的，它们更加重视的是作品本身所体现出的艺术性。

巴赫^②也创作了很多类似于“练习曲”的作品。他创作的二部、三部创意曲和十二平均律等作品，虽然没有标明是“练习曲”，但是作品中包含的大量技术成分，体现出了鲜明的教学的目的，因此这些作品是可以称之为“练习曲”的。

由此看来，在巴洛克时期“练习曲”并没有确立为一种独立的器乐作品体裁，但这种一切并没有妨碍它在技术训练中所起到的作用。这个时期的练习曲并不是以训练技术为最终目的，而是侧重于强调音乐自身的内容与形式的统一以及作品本身是否具有鲜明的艺术性。这些钢琴作品将演奏技术作为一种音乐素材用以表达不同思想内容，这就使得这些作品不仅具有作为“练习曲”的价值，而且还成为了包含丰富思想内涵的艺术品。

2.2 古典主义时期的练习曲

18世纪中叶到19世纪初是古典主义音乐形成和发展的时期。一方面，钢琴制造业在此时取得了历史性的进步，英国的布罗德伍德钢琴取代了莫扎特时代的瓦尔特钢琴。这一时期，钢琴经过造型的重新改造、机械功能的改进和音域的扩大之后，能够发出更加结实而饱满的声音，这所有的一切为钢琴演奏技术的发展提供了物质条件。另一方面，钢琴作品中出现了新的钢琴技术特征，如音阶、琶音、双音、八度的快速跑动以及远距离的大跳等等。钢琴演奏技术的日新月异，使得钢琴学习者必须有更多足够量的练习曲来专门训练这些技术，这也给作曲家提出了创作新的练习曲的要求。

19世纪初，被称为“钢琴技巧之父”的克莱门蒂^③创作了第一批

^① 多米尼克·斯卡拉蒂 (Domenico Scarlatti, 1685-1757) 意大利作曲家

^② 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750) 德国作曲家，管风琴、小提琴、大键琴演奏家

^③ 穆齐奥·克莱门蒂 (Muzio Clementi, 1752-1832) 意大利作曲家、钢琴家、指挥家、钢琴乐器的开发者和制造商、音乐出版商和钢琴教师

真正高质量的钢琴练习曲《乐艺津梁》^①，这套练习曲不仅将钢琴演奏技巧和艺术表现巧妙地结合在一起，而且还是世界上最早的系统性训练钢琴演奏技巧的钢琴教程。它的出现不仅推动了古典时期演奏风格的形成，而且还为以后钢琴教学走向系统化、专门化、针对化奠定了坚实的基础。从此以后，“练习曲”成为了一种发展和提高演奏技术的乐曲体裁，并在钢琴教学中始终处于举足轻重的地位。

作为克莱门蒂的学生，克拉默^②从老师编写的练习曲中获得了极大的教益，并且深刻地意识到系统地进行技术训练对提高学生演奏技能的重要意义，并创作了大量在风格上较接近克莱门蒂但又具有自己独特魅力的钢琴练习曲《钢琴学校练习曲》。这些钢琴练习曲充分利用当时钢琴已能发出较洪亮共鸣和较连贯声音的优点，注重加强肩、肘、腕等各关节与手指更好的协调配合，以获得更加圆润、连贯且丰富多变的音色效果。这些练习曲以其短小精炼的篇幅、明确集中的训练课题、丰富多样的训练内容以及灵活多变的训练手法获得一代又一代钢琴家、教师、学生的肯定。

车尔尼^③是“第一位将技术训练及风格感的培养相提并论的钢琴教育家”，他所创作的钢琴练习曲，“不仅技术种类繁多，以适应不同的训练对象以技术要求，而且包含了丰富多彩的音乐风格，为学生创造了学习多种风格的机会”^④。这些练习曲不仅具有科学性、系统性和循序性，而且还针对性地解决了古典时期钢琴文献中的各种钢琴演奏技巧，为演奏钢琴作品提供了有力的技术支持。

古典主义时期，由于人们对钢琴演奏技术的愿望更为强烈，对钢琴演奏技巧的要求也越来越高，使得迅速地获得高超的演奏技术成为了钢琴练习曲的首要目的。学习者们都希望通过这些练习曲掌握更好的演奏技术，从而为演奏更加重要的乐曲做准备，因此，这个时期的钢琴练习曲根本谈不上具有鲜明的艺术性或者独立的音乐性。众多作曲家创作了大量的包含各种钢琴演奏技术的练习曲，这些练习曲的每一首都有一個明确的练习目的，并且强调手指的力度、独立性、颗粒性、跑动速度，它们对演奏技术的重视明显多于对艺术内涵的表达。但不管怎样，这些作品家对钢琴演奏体系及钢琴教学体系的建立起到

^① 又称《名手之道》

^② 约翰·巴普蒂斯特·克拉默 (Johann Baptist Cramer, 1771-1858) 原籍德国的英国钢琴家、作曲家和钢琴教师

^③ 卡尔·车尔尼 (Karl Czerny, 1791-1857) 奥地利钢琴演奏家、教育家、作曲家

^④ 周薇. 西方钢琴教学理论的历史回顾与反思[J]. 音乐艺术 1996-4: 53

了极大地推动作用,而且也规范钢琴演奏技术的训练和繁荣钢琴艺术做出了巨大贡献。

2.3 浪漫主义时期的练习曲

到了19世纪上半叶,乐器制造业技术又向前推进了一大步,钢琴的制作工艺日趋完善,各部件的改进使它能够在任何水平发出明亮、结实而丰富的声音,钢琴表现力的提高使它能够在各个方面满足人们对表情和技巧的要求,这一切也推动了新的钢琴演奏技术的产生和发展。

另一方面,浪漫主义思潮席卷欧洲大陆,在艺术创作中更加注重自由、个性以及思想情感的表达。在这种社会思潮的影响下,典型的纯技巧练习曲已经不能满足人们的欣赏趣味和审美情趣。为了考虑公开演出的效果,钢琴练习曲的创作开始探寻它新的发展思路,开始出现演奏技术和艺术内涵相结合的练习曲。这些钢琴练习曲将技术练习和艺术构思融合在了一起,这不仅将钢琴演奏的技术难题很好地解决了,而且赋予了钢琴练习曲以艺术的生命力。作曲家们注重在这些作品中结合不同的结构、和声、织体、节奏形态来表达不同的思想感情,不同的作曲家也越来越注重突出自己的性格特征,并且形成自己独特的创作风格。

肖邦是浪漫主义时期的杰出代表之一,他使练习曲从单纯的技术训练中解脱而出,将它的实用目的和艺术内容相结合,赋予了练习曲更高的艺术性以及更加鲜明的音乐形象,使它们不仅仅局限于解决各种技巧的问题,更重要的是让人们从中学习到怎样去表现音乐。肖邦创作的27首钢琴练习曲不再仅仅是单纯的训练手指技术,它们已经成为了真正意义上的钢琴艺术作品。这些练习曲虽然并不是每一首都具有相同高的艺术价值,但它们却从不同的侧面反映出了作曲家的思想感情以及他想表达的艺术内涵。在肖邦的这些练习曲中,每首作品的内部几乎都没有音乐形象的对比,音乐的织体和演奏的技法也基本统一,因此,基本上都属于只包含单一艺术形象的小品。音乐学家席林斯基^①对肖邦练习曲评价道:“练习曲不仅成为了音乐新的风格以其具有的格式的井井有条的展现,而且是这一风格的艺术升华。”^②

李斯特是另一位卓越的钢琴家和作曲家,他继承了其师祖贝多芬的传统,为了追求管弦乐色彩,不断探索钢琴音响蕴藏的极大可能性,

^① 塔代乌什·席林斯基(Tadeusz Zielinski, 1859-1944)波兰音乐学家、语言学家、历史学家

^② [波]雷吉娜·斯门江卡,梁全炳译.如何演奏肖邦[M].北京:中国文联出版社,2003:18

并且竭尽全力去发挥它的最大功能,希望用十个手指包罗整个管弦乐队。他的《超级练习曲》将上述特点发挥得淋漓尽致,这十二首练习曲不仅具有高度完美的演奏技术,而且需要运用钢琴演奏技术来表达诗意化的音乐内容。另外他还根据帕格尼尼主题改编的六首辉煌练习曲、三首音乐会练习曲、两首音乐会练习曲《林中细语》和《侏儒之舞》,这些练习曲不仅帮助练习者拥有高超的演奏技巧,还训练了练习者表达一定音乐意境和内容的能力。

另外,舒曼^①在1834年创作的《交响练习曲》(Op. 13)和勃拉姆斯^②在1866年创作的《帕格尼尼主题变奏曲》(Op. 35)显示了用变奏曲式创作钢琴练习曲的典范。其他比较著名的钢琴练习曲还有圣·桑^③的两部《练习曲集》(Op. 52和Op. 111)、德彪西^④为纪念肖邦而创作的两册练习曲、斯克里亚宾^⑤的25首练习曲以及拉赫玛尼诺夫^⑥创作的两套《音画练习曲》(Op. 33和Op. 39)等。

某种意义上,浪漫主义时期的钢琴练习曲并非传统意义上的练习曲,而是采用“练习曲”这种体裁做为表现形式,以追求美为终极目的艺术作品。阿尔坎作为浪漫主义盛期的钢琴家和作曲家,他所创作的钢琴练习曲同样也具有这些特点。

^① 罗伯特·舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)德国作曲家、音乐评论家

^② 约翰奈斯·勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)德国作曲家

^③ 夏尔·卡米尔·圣-桑(Charles Camille Saint-Sans, 1835-1921)法国钢琴及管风琴演奏家、作曲家

^④ 阿希尔·克劳德·德彪西(Achille-Claude Debussy, 1862-1918)法国作曲家、音乐评论家

^⑤ 亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾(Alexander Nikolaievich Scriabin, 1872-1915)俄罗斯作曲家、钢琴家

^⑥ 谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫(Sergei Vassilievitch Rachmaninoff, 1873-1943)俄罗斯作曲家、指挥家、钢琴演奏家

第二章 阿尔坎钢琴练习曲风格形成的原因

1. 历史环境因素的影响

历史环境因素对音乐作品的时代特性以及地域特性有着非常巨大的影响,它往往和音乐中透露出的思想内容有紧密的联系。正如著名的艺术理论家康定斯基^①所说:“形式反映出每个艺术家的精神,打上了艺术家的个性烙印。……每个艺术家都受着时代精神的制约,这种精神强迫他们则取各自的特定的形式。……任何形式都可能揭示和表现出时代和民族的特征。时代越伟大,对精神的要求越高,形式的种类和艺术的流派也就越层出不穷。”^②另外,艺术史学家泰勒^③也认为“人并非独自生活在世上,他被周围的一切所包围……个人性格及其作品是环境和时代的产物”。由此看来,阿尔坎作为社会的一个个体,他的创作也不可避免地受到他所处时代历史环境的影响。

法国地处东西欧的交汇处,是历史民族迁徙的必经之地,这不仅造成了法国具有复杂多样的民族结构和博大精深、兼容并包的文化成果,而且还形成了法国人气质浪漫、思维理性、心胸开阔的性格特点。作为土生土长的法国人,阿尔坎或多或少也具有这些性格特点。

在政治方面,从19世纪初开始,法国一共经历了两种不同形式的君主政体(1815年至1830年的波旁王朝和1830年至1848年的七月王朝)、一个共和政体(1848年至1852年的第二共和国)以及两个帝国(1804年至1815年的第一帝国和1852年至1870年的第二帝国),这期间还包括三次革命或者说是军事政变。连续的战争导致了国家政体的不断变化,这一切给人民带来的不是民主和自由,而是更深的痛苦和黑暗。面对革命和政权不断变更所激起的社会变革,进步的民主力量公开表露出对封建统治的强烈不满,人们普遍表现出一种矛盾、困惑、压抑、反抗以及憧憬等复杂情感交错的特征。此时作曲家在自己的创作中也表现出了对现实生活和浪漫主义理想之间的矛盾,作品常表现出激越和敏感的特征,这些特征在阿尔坎的钢琴练习曲中也有更多的流露。阿尔坎创作的36首钢琴练习曲中就有一些显露出一一种不可抑制的激昂的情绪,也使得钢琴练习曲这

^① 瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944) 俄裔法国画家、美术理论家

^② 于润洋. 现代西方音乐哲学导论[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2000: 47-51

^③ 依波利特·泰纳(Hippolyte Taine, 1828-1893) 法国哲学家、文艺评论家、艺术史学家

种小型的器乐体裁越来越表现出“交响化”的特点。这一特点不仅体现在规模结构的扩大，而且在力度对比、情绪变化等方面也都发生了巨大的变化。

生产技术与经济的进步是 19 世纪最明显的特点。技术与经济的发展不仅推动了自然科学学科，如物理、生物、化学等学科的形成，而且还逐渐影响到包括社会学、人类学、历史学等在内的社会学科的诞生与重塑。

在科学技术方面，蒸汽船和火车的出现使得交通运输更加便利，而电报、摄影术、海底电缆、电话、留声机的发明则极大地提高了通讯技术。精准的科学的方法在这一时期迅速发展，如新的化学元素被不断发现，化学的理论也日臻完善，细胞学说、能量守恒与转化定律以及达尔文生物进化论的发表等等。这一系列的变化使得人们的生活产生了翻天覆地的变化，当然也会影响到文学家以及音乐家在进行创作时对创作素材的选择，阿尔坎就创作了一系列的似乎是“永动机”的手指练习曲。

在社会经济方面，19 世纪的欧洲出现了严重的经济问题，农业发生了灾难性歉收、食品严重匮乏，另外，流行病的广泛传播、商业贸易的急剧减少、贫困或失业人口的猛增等诸多因素也都加剧了社会的动乱。但是这所有的一切并没有阻碍到人口的增长，相反，在这段时间里法国巴黎的人口增长了四倍，这就导致了大多数人——当然也包括音乐家——被淹没在现代城市这个没有个性的巨大人潮之中。

从另外一个角度看来，城市化的推进使得人们的日常生活离自然越来越远，这也在一定程度上导致了浪漫主义者对大自然的迷恋，这种迷恋甚至达到了令人费解的地步。从卢梭^①开始，自然——特别是大自然比较狂野和优美如画这个方面就被人们理想化了，自然界的千变万化能够引发人们一系列的情感反应。虽然 19 世纪可以说是一个风景描绘的时代，但对于浪漫主义者来说，大自然不仅仅只是一个描绘的对象，更是力量、灵感和觉醒的源泉，19 世纪的音乐普遍表现出了对大自然这种神奇现象的亲切感。

2. 社会意识形态的影响

^① 让·雅克·卢梭 (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778 年) 法国伟大的启蒙思想家、哲学家、教育家、文学家，是 18 世纪法国大革命的思想先驱，启蒙运动最卓越的代表人物之一

社会意识是与一定的社会的经济和政治直接相联系的社会精神生活的总和，它是社会存在的反映。社会意识形态则是指社会意识在社会生活中的表现和表述的形式。各种社会意识形式之间存在着相互影响、相互作用的关系。因此，音乐作为一种社会意识形式也必然受到其他形式的意识的影响。

2.1 浪漫主义观念

浪漫主义是产生于18世纪后半叶至19世纪上半叶欧洲资产阶级革命和民族革命时期的一种文艺思潮。它首先产生在文学上，然后再波及到了音乐，音乐的浪漫主义一直从19世纪延续到了20世纪初。浪漫主义突破了古典主义形式的循规蹈矩，用更加个性化的语言表达个人的思想情感和艺术感受，这种思潮从根本上反映了资产阶级在上升时期对于个性解放的要求。

虽然，音乐中的浪漫主义潮流来源于文学中的浪漫主义运动，其形式也突破了古典主义的循规蹈矩，但是在对待“古典主义”这一精神时却存在着两种不同的形式。一方面，在浪漫主义作者的思维中，“古典主义美学原则”是具有浓厚封建意识形态色彩的、已经陈腐僵化了的原则，另一方面，在浪漫主义作曲家的心目中，“维也纳古典主义”则是他们崇尚和继承的对象。阿尔坎创作的钢琴练习曲也印证了这一点，他的钢琴练习曲虽然已经具有明显的浪漫主义特征，但是在曲式结构、表现形式的均衡感等方面都继承了古典主义传统。

另外，浪漫主义音乐是一种理想化的、个性化的、富于诗意和情感的音乐。德国作曲家舒曼就曾经说过：“浪漫主义不是形象与形式的问题，而是作曲家是不是诗人的问题。”因此，我们也可以认为音乐是一切艺术中最能体现浪漫主义精神的。当然，钢琴作品更是浪漫主义时期最重要的音乐内容之一。

浪漫主义作为一种文艺思潮，它的形成虽然具有相同的社会历史背景和哲学思想基础，但是在各个国家却表现出不同的形式。在法国，浪漫主义表现得最突出的就是对社会现实的极度不满，作家和作曲家都企图把非资本主义生活理想化，因此，法国浪漫主义者的创作更加偏重于表现主观想象和抒发个人强烈的情感。这似乎也印证了库尔特^①从心理能量的角度对浪漫主义音乐心理内涵的解释：“一方面是加剧了的主观主义；另一方面是努力把黑暗的、下意识的、自我映射的心

^① 恩斯特·库尔特(Ernst Kurth, 1886-1946) 瑞士音乐学家

理力量拉入光明的意志中。”^①阿尔坎或多或少也受到了这种思潮的影响，他的钢琴练习曲充分体现了浪漫主义精神的矛盾、紧张和深度。这些作品有的热情，有的梦幻，有的古怪，有的渊博……这所有的一切，都是在让我们肯定他就是“一个纯粹的浪漫主义者”。

随着时间推移到 19 世纪下半叶，浪漫主义精神也悄悄地发生了变化。由于社会资本主义进程的不断推进，浪漫主义精神中的主观主义加速泛滥和膨胀，使得艺术家们处于社会机制与个人理念冲突的激烈矛盾之中，这也导致他们勇于突破早期浪漫主义的传统，尝试用一些标新立异的音乐结构、别出心裁的和声语言、独具匠心的调性思维以及光怪陆离的节奏来发泄内心不满的情绪。这些音乐特征在阿尔坎后期创作的钢琴练习曲中得到了很好的印证。

2.2 哲学、美学观念

浪漫主义音乐本身就隐含着唯心主义的成分，再伴随着时代的进步和历史潮流的推动，音乐受到哲学观念影响的程度越来越明显和广泛。

“现实主义”并不是“浪漫主义”的对立，而是它的继续和发展。现实主义虽然是以改变人类哲学而出现的，但是它的影响力却波及人类活动的各个领域，这当然也包括音乐的创作。“现实主义”使音乐更加贴近生活，并且在极大程度上丰富了音乐的表现手段和范围，但是它也使得创作者越来越不会创作发自内心的抒情性的作品。这一切所体现出的音乐的哲理性也正好反映了法国人对理性的精神追求。这种理性就是指头脑冷静、逻辑清楚，是法国人与生俱来的一种对思辨性、哲学深度以及可靠性的锲而不舍的追求。

从审美方面来看，法国人具有独特的审美情趣和鉴赏力，这种情绪和鉴赏力的主要来源就是他们对美的坚持不懈的追求。

进入 19 世纪以后，一方面，人们不再热衷于过分含蓄的情感和理性的控制，而是希望听到优美动听的旋律和自然流露的真情实感。

“没有任何一个时代的音乐能够像 19 世纪那样地崇尚音乐艺术，没有任何一个时代的音乐能够像 19 世纪的浪漫主义音乐那样热衷于情感的表现。”^②另一方面，受到来自于黑格尔情感论美学思想的影响，情感成为了音乐审美的全部，作曲家和演奏家更是把个人主观情感的强烈表达提到了前所未有的高度。这种思想也影响到了阿尔坎钢琴练

^① 于润洋. 现代西方音乐哲学导论[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2000: 330

^② 蔡良玉. 西方音乐文化[M]北京: 人民音乐出版社, 1999: 159

习曲的创作,练习曲这种单纯的技术练习的体裁在浪漫主义时期发生了明显的变化,不仅增加了更多的描绘性内容,也增加了作曲家自身情感的抒发。

音乐的审美在这一时期还有一个重要的特点,就是作曲家特别青睐把大自然的美丽景色以及由此带来的感受作为音乐审美的重要内容,这似乎也印证了海里斯^①想法——音乐可以模仿自然界的声音。他认为“无生命的自然中,音乐可以模仿从容不迫的运动、潺潺的流水声、喧嚣、怒吼声,以及谁在喷泉、瀑布、海、河及其它地方发出的一切声音。雷和风也是一样……在动物界中,音乐可以模仿个别动物的声音,首先是模仿鸟的歌唱。”^②阿尔坎似乎也很认同这种美学的观点,并且在他的钢琴练习曲中有所体现。

2.3 民族精神

民族精神是一种更深层次的文化形态,是创造和发展民族文化的主要基础。法兰西民族具有悠久的历史文化,由于地处东西欧的交汇处,使它成为历史民族迁徙的必经之地,这也就造成了它民族结构复杂多样以及文化成果五彩缤纷。因此,法兰西文化除了具有其本身的民族精神特色之外,还吸收了古希腊和古罗马的文化精神,从而形成了崇尚理性、开拓进取、敢于创新的精神特点。

法国是浪漫主义运动发源地之一,但是它的情况却和其他国家的情况不近相同。保守的英国喜欢从经验中取得收获,德国则不喜欢复杂的精神变化过程,而法国则热衷于继续坚持它的古典主义的理想。这种“古典主义”意味着对之前文化以及经验的总结,意味着对扎根于文化和经验中的精神的提炼,更意味着创作技法和表现形式上的成熟。19世纪法国的浪漫主义就主要是靠这种古典主义文化哺育起来的。

法国人具有无与伦比的高贵、典雅、浪漫的气质和无可比拟的热情,另外,法兰西民族还特别崇尚豪华和壮观的气势,因此,在音乐创作方面他们不仅追求精致典雅的旋律,而且也喜好辉煌壮丽的篇章。

2.4 文学因素

音乐作为一种意识形态,它并不是孤立存在的一种现象,而是文学艺术思潮的一部分。音乐上的浪漫主义很大程度上就是在浪漫主义

^① 詹姆斯·海里斯 (James Harris, 1709-1780 英国哲学家、音乐理论家

^② [苏]符·波·舍斯塔科夫.张泽民译.从美育论到主情论[M].北京:中央音乐学院出版社,1985:《关于音乐、绘画和诗歌的论文》

文化的影响下发展起来的。19 世纪法国的文学和艺术都达到了登峰造极，创造了数不清的优秀成果。

音乐家和作家之间的联系非常的亲密，最伟大的艺术家和作家在气质、心灵和愿望等方面都有明显的共同之处，音乐创作的灵感和文学创作的灵感经常在某些方面存在着一致性。音乐与文学之间的交流不仅非常丰富多彩，而且灵感的激发对浪漫主义者来说也是至关重要的，一方面，音乐不仅能够启发作家的创作，另一方面，诗歌的思想也能激发出音乐创作的灵感。另外，作家笔下的诗歌、小说也常被音乐家作为标题或者歌词在使用，并且还为作家的创作注入了新的活力。阿尔坎就像最具浪漫主义精神的诗人和剧作家那样，表现自己的生活、梦想、痛苦、灵魂、热情和幻觉。

在浪漫主义时期，虽然纯器乐的表现形式被认为是至高无上的，但是，作曲家们并不希望自己创作的音乐作品被看成一个个固定的音响模式，而是希望通过其他某种方式唤起音乐以外的诗情画意，因此，文学形式被作曲家们移植到了音乐之中。这也就使得音乐对于文学具有非常强烈的依赖性，从而导致了标题音乐的诞生。

在 19 世纪的作曲家心目中，“标题音乐”是指一种与诗意的、描绘性的或者甚至是叙述性的主题素材有联系的器乐形式，而这种联系是通常是通过富有想象力的联想而取得的。在阿尔坎的钢琴练习曲中就出现了具有“标题音乐”性质的作品。

浪漫主义文学还有一个重要特征，那就是对大自然的歌颂。相对于资本主义物质文明和现实的庸俗丑恶，浪漫主义者更加偏好于雄伟瑰丽、充满奇异色彩的大自然，城市生活的世俗和大自然的崇高在他们的笔下形成了鲜明的对比。阿尔坎的钢琴练习曲《如风》就带来我们领略了大自然的震撼。

法国文学在浪漫主义时期创造了非常丰硕的成果，只要提到那个时代一定会有一大堆的名人浮现在脑海，但是要找出这个时期著名的音乐家似乎就寥寥无几了。阿尔坎作为当时法国的作曲家之一，他作品中就出现能够与雨果以及其他浪漫主义戏剧家的作品并驾齐驱的粗犷的、恶魔式的题材和情绪，也是在这些文学家的影响下，才使得阿尔坎钢琴作品具有强烈的表现欲望，而且表现重点往往是外在的、幻想的事物，这也迫使他以序曲、协奏曲甚至是交响乐的形式去创作钢琴练习曲。

总之，阿尔坎就生活在法国这个政权不断更替、文化艺术思

潮风起云涌的年代，作为一个生活在这种历史背景下的作曲家，不论是历史环境因素，还是社会意识形态的各个方面肯定在他的心灵深处刻下了深刻的烙印，这所有的一切也必定对他音乐作品的创作产生非常深远的影响。

第三章 阿尔坎钢琴练习曲的创作风格特征和技术系统

第一节 创作风格特征

阿尔坎的这些练习曲充分体现了他的创作才能以及对艺术不断创新的追求。他的练习曲如同肖邦、李斯特的练习曲，其创作的目的多着重于音乐艺术性的表现上，而不再如传统的练习曲着重于单纯的技巧目的。这些练习曲是在他中青年时期创作的，因此在这些作品的创作手法和创作风格中还是呈现出较大的迥异。根据作品创作的时间，我们可以把他分为三个阶段：

第一阶段创作有 Op. 12 《三首技巧精湛的练习曲》和 Op. 16 《三首技巧精湛的练习曲》，这两套练习曲是阿尔坎在 1837 年创作的；另外还有 Op. 76 《三首华丽的练习曲》，这套练习曲是他在 1838 年到 1840 年之间创作的。

第二阶段创作有 Op. 17 《音乐会练习曲“勇士”》，这首练习曲创作于 1844 年；Op. 27 练习曲《铁路》，这首练习曲创作于 1845 年；Op. 30b 练习曲《无穷动》，这首练习曲创作于 1846 年；Op. 35 《十二首大调练习曲》，这套练习曲创作于 1847 年。

第三阶段创作有 Op. 39 《十二首小调练习曲》，这套练习曲创作于 1857 年。

下面将就练习曲的主要创作特征做出具体的分析：

1. 曲式结构

曲式是指音乐作品的结构形式，是“由各种音乐要素所构成的一些或同或异的音乐事件在一个有起讫的时间过程中按一定难度逻辑加以分布、组合所形成的整体结构关系”^①。曲式结构是构成作品的一个非常重要的手段。

^① 高为杰、陈丹布. 曲式分析基础教程. 第二版[M]北京: 高等教育出版社, 2006: 1

表 1. 钢琴练习曲的曲式结构统计表

曲式结构	单三部	复三部	奏鸣曲式	变奏曲式	回旋曲式	其他曲式
Op. 12-1	*					
Op. 12-2		*				
Op. 12-3		*				
Op. 16-1		*				
Op. 16-2		*				
Op. 16-3		*				
Op. 76-1						三重变奏
Op. 76-2				*		
Op. 76-3		*				
Op. 17		*				
Op. 27		*				
Op. 30b	*					
Op. 35-1	*					
Op. 35-2		*				
Op. 35-3		*				
Op. 35-4		*				
Op. 35-5				*		
Op. 35-6	*					
Op. 35-7						自由曲式
Op. 35-8	*					
Op. 35-9		*				
Op. 35-10		*				
Op. 35-11		*				
Op. 35-12						单四部
Op. 39-1			*			
Op. 39-2		*				
Op. 39-3		*				
Op. 39-4			*			
Op. 39-5		*				
Op. 39-6		*				
Op. 39-7					*	
Op. 39-8			*			
Op. 39-9						自由曲式
Op. 39-10					*	
Op. 39-11		*				
Op. 39-12				*		

从表 1. 钢琴练习曲的曲式结构统计表来看, 阿尔坎在创作钢琴练习曲时选用的曲式结构以大型结构居多, 其中曲式结构为复三部曲式的有 19 首, 占有所有练习曲的 52. 78%; 曲式结构为奏鸣曲式和变奏曲式的分别有 3 首, 各占有所有练习曲的 8. 33%; 曲式结构为回旋曲式的有 2 首, 占有所有练习曲的 5. 56%; 曲式结构为单三部曲式的有 5 首, 占有所有练习曲的 13. 89%; 另外, 还有单四部曲式结构、三重变奏曲式结构以及自由曲式结构的各一首, 它们分别占有所有练习曲的 2. 78%。通过与作品创作时间的联系还可以发现, 随着时间的推移, 及其创作手法的日趋成熟, 阿尔坎在练习曲创作过程中所选择的曲式结构越来越往更大型曲式结构发展。

阿尔坎偏爱于带有再现部分的大型结构, 因为用这些结构创作的练习曲不仅能够具有鲜明的艺术形象的对比, 而且还能极好地体现出古典创作传统的平稳、对称的原则。在练习曲的创作中, 阿尔坎还运用了在练习曲创作中极不常见的结构形式, 如奏鸣曲式、单四部曲式、变奏曲式、回旋曲式等, 另外, 在作品 39 中, 还出现了由几首练习曲组合成交响乐或者协奏曲这样的套曲的形式, 可见他也试图在练习曲这种传统的体裁上体现出更加多样的形式。

2. 织体

“所谓织体, 是指在音乐陈述过程中声部间的存在方式, 以及各声部间垂直的相互关系。”^①在交响乐的演奏中, 可以用不同的乐器来表现织体间层次的区别, 但在钢琴音乐中, 织体就只能通过旋律层次、和声的结构来体现了。

音乐织体是构成作品的一个非常重要的手段, 相同的旋律往往能够因为织体选择的不同而体现出完全不同的音乐效果。在阿尔坎钢琴练习曲的创作中, 除了有复调性织体的作品外, 绝大部分作品还是以主调织体为主。

2.1 复调织体

在浪漫主义时期, 音乐的创作虽然已经是主调音乐占主导地位, 但复调作品的创作仍然占有重要的地位。当时盛行的历史主义观念影响着浪漫主义的作曲家们, 使得他们十分崇敬文艺复兴和巴洛克时期的对位手法, 并把这种手法加以模仿和继承。在阿尔坎的钢琴练习曲中, 复调性织体的作品虽然不多, 但也表现出了他高超的复调创作手

^① 徐源. 织体的结构[J]. 中央音乐学院学报, 1981, (3)

法。

2.1.1 模仿式复调



谱例 2-1. 选自 Op. 35-9

2.1.2 对比式复调



谱例 2-2. 选自 Op. 35-7

2.2 和声织体

在浪漫主义时期，主调音乐已经占领了音乐创作的主导地位，它的形式多种多样，但一定有一条主要的旋律和相对比较次要的和声伴奏。在阿尔坎的钢琴练习曲中，最常见的有以下几种织体的组合方式：

2.2.1 柱式和弦织体



谱例 2-3. 选自 39-6

2.2.2 分解和弦织体



谱例 2-4. 选自 Op. 35-7

2.2.3 半分解和弦织体



谱例 2-5. 选自 Op. 12-2

不同的织体在音乐作品中的作用是不尽相同的，不同织体的使用往往与体裁风格、内容形象以及音乐的发展阶段紧密联系。从以上谱例我们也可以发现，阿尔坎在创作这些钢琴练习曲时，所使用的织体形式非常丰富多彩。

3. 调性色彩

在调性音乐中，调性是旋律构成甚至音乐整体构成的一个重要因

素。但调性并不是一个静止的，或者说是一成不变的规则，它随着时间的推移，音乐创作手法的不断发展而不断地演变，不同的时期体现出它特定的模式。阿尔坎处于浪漫主义盛期，正是作曲技法发生变化的时期，尤其是和声和调性色彩方面正在酝酿着重大的变革。

表 2. 钢琴练习曲的调性选择及主要变化轨迹

调性布局 作品号	主调	调性的主要变化轨迹	结束部 调性
Op. 12-1	b E	b E-g- b B-g- b B- b E	b E
Op. 12-2	b D	b D-A- b A- b D	b D
Op. 12-3	b	b-e-G-B-D-b-D-b-B	B
Op. 16-1	C	C-a- b A-a-C- b A-C	C
Op. 16-2	c	c- b E -c-C-F- b E-c	c
Op. 16-3	b	b-B-G-C-B-b	b
Op. 76-1	b A	b A-C- b A- b G- b F- b D- b F- b E- b A	b A
Op. 76-2	D	D-F-A-F-C-A-D	D
Op. 76-3	c	c- b E- b A-c-C-c-C	C
Op. 17	b B	b B-F-a-F- b B-A-C-F- b D-C-B-A- b G- #F-D- b B	b B
Op. 27	d	d- b B-F-d-D-d-a-C-d- b e-E-F-d-a-d-D	D
Op. 30b	g	g- b B-F- b B-g- b B-G-C-G	G
Op. 35-1	A	A-E-F-a-C-a-E-A	A
Op. 35-2	D	D- #C-A-a-C-c-f- b b- b D- #C-d-D	D
Op. 35-3	G	G-e-b- b A-G- b e- #f- #c-e-D-E- b G-g-G	G
Op. 35-4	C	C-a-d-a-C-d-e-G-g-d-a-e-B-E- b B-C	C
Op. 35-5	F	F-C-F-a-F-a-C-F	F
Op. 35-6	b B	b B- b E- b G- #F-B- #c- b D-f-f- b B	b B
Op. 35-7	b E	b E- b B- b G- b E- b B-g- b A-g-c-g- b b- b B- b E	b E

		-g- \flat A-D-e-f-F-g-c- \flat E	
Op. 35-8	\flat A	\flat A- \flat E- \flat A- \flat D-E- \flat A-A- \flat A	\flat A
Op. 35-9	\sharp C	\sharp C- \flat b- \sharp C- \sharp F- \sharp C- \flat D- \sharp C- \flat b- \sharp F- \sharp C	\sharp C
Op. 35-10	\flat G	\flat G- \flat D- \flat G- \flat B- \flat D- \flat b- \flat D- \flat G- \flat F - \flat \flat B-A- \sharp f-D-d- \flat G- \sharp f-A	A
Op. 35-11	B	B-D-B- \sharp D-B- \sharp d-d-a-B-G-g-G-B	B
Op. 35-12	E	E-B- \sharp g-B-E-a-E-B-E	E
Op. 39-1	a	a-C-b- \sharp c- \flat b- \flat A- \flat B-F-d-D-d-a-d-C-a-A-a-C - \flat A- \sharp c-a-c- \flat G- \flat E-a-d-A-a	a
Op. 39-2	d	d-a-A-g-d-D- \sharp f-D-d-C-c-F-a-d-a-A-g-a -A-d-D-d	d
Op. 39-3	g	g-c-g-c-g-G-b-G-b-C-F-C-G-g-G	G
Op. 39-4	c	c-g- \flat B- \flat E- \flat A-A-C-a-G-D-b-e-g- \flat E-g -c-g-c-E-c	c
Op. 39-5	f	f- \flat b-f-F-a-A-a-d-f- \flat b-f	f
Op. 39-6	\flat b	\flat b- \flat G- \flat a- \flat e- \flat C- \flat G- \flat b	\flat b
Op. 39-7	\flat e	\flat e- \flat G- \flat e-E- \flat e-a-C-F-d-G-e-a-e- \flat e-D- \flat e	\flat e
Op. 39-8	\sharp g	\sharp g-E-B- \flat E- \sharp g- \sharp c- \sharp g- \sharp c-E- \sharp f-b-B-D -B- \sharp F-D-B-G-B- \flat B-F-B- \sharp g- \flat A	\flat A
Op. 39-9	\sharp c	\sharp c- \sharp f- \sharp c- \sharp g-E- \sharp c-c- \flat E-E- \sharp f-A-a-D -F- \flat D- \sharp c-A- \sharp f- \sharp c	\sharp c
Op. 39-10	\sharp f	\sharp f- \sharp c- \sharp f-A- \flat B-A-d- \flat B-g- \flat -g- \sharp f-A - \sharp f- \sharp F-B- \sharp C- \sharp F	\sharp F
Op. 39-11	\flat	\flat - \sharp f- \sharp c- \sharp f- \sharp c- \flat D- \sharp c- \sharp F- \flat G- \sharp F - \flat B-D-g-f- \sharp f-g-G-b-G-B-b-B	B
Op. 39-12	e	e-C-e-E-A-a-e-C-e-E-e-E-F-C-e	e

通过对阿尔坎钢琴练习曲调性主要变化轨迹的分析,可以看出他基本上还是按照传统的创作技法的原则在进行钢琴练习曲的创作,但是从中我们仍然能够发现很多有悖于传统的形式,能够感觉得到他极力想摆脱传统创作技法对他的束缚。

这种有悖于传统的形式首先表现在转调的方式上,他不再局限于传统的近关系转调的范畴,而是经常采用超远距离的转调方式来拓展作品表现力,如两个调的调性在音程上相距三度甚至是二度,但通过细致的分析,这种远距离的转调通常是通过等音的转换来进行的。

其次,这种有悖于传统的创新观念表现在首尾调性的不一致上。通过表 2 他所创作的钢琴练习曲的调性选择及变化轨迹,我们能够很直观的看出这项特点,如作品 12 号的第三首练习曲,作品开始的调性是 b 小调,但是它的结束的调性却是 B 大调,这种首尾的调性呈现同主音关系的还有作品 76 的第三首、作品 27 号、作品 30 号、作品 39 号的第三首、第十首以及第十一首;作品 35 的第十首练习曲首尾的调性相差一个大二度,分别是 b G 大调和 A 大调;另外,还有作品 39 的第八首首尾调性的主音互为等音,分别是 #g 和 b A。这种大胆调性选择的尝试比尼尔森^①、马勒^②使用的“渐进调性”^③更早。

在阿尔坎创作的钢琴练习曲中,他淡化传统调性观念的创作思维被表现得淋漓尽致,他这种独具匠心的创作观念和标新立异的创作技法为后来作曲家的创作开辟了新的道路。

4. 节奏和节拍

节奏和节拍是音乐整体表现力最重要的因素之一。19 世纪的社会生活发生了翻天覆地的变化,社会技术条件的飞跃式发展和新的生活方式的日新月异,使得作曲家们也开始寻求节奏和节拍在创作上的自由。阿尔坎钢琴练习曲的创作,在节奏和节拍方面也使用了许多当时看起来比较新奇的手法,如复杂的节奏型、极罕见的节拍,甚至还有节拍的频繁变换,这些实验性的节奏节拍特点,使得他的作品具有高度灵活的节奏力量和活力。

4.1 节奏型的变化

^① 卡尔·尼尔森 (Carl Nielsen, 1865-1931) 丹麦作曲家、小提琴家、指挥家

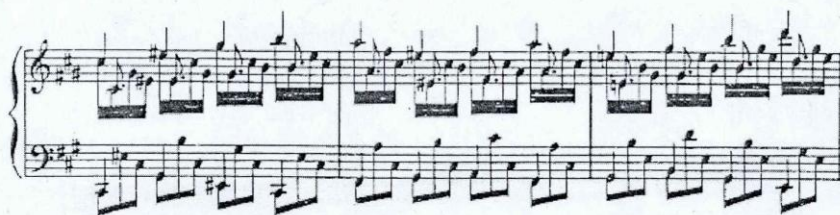
^② 古斯塔夫·马勒 (Gustav Mahler, 1860- 1911) 奥地利作曲家、指挥家

^③ 渐进调性 (Progressive tonality) 指同一首作品开始于一个调结束于另外一个调,多指交响音乐中冲突的呈现和解决处于不同的调性上。

节奏型的变化主要是来源于对传统“对称”概念的摒弃。在传统音乐创作的基本原则中，节奏的概念就“匀称且有重音的”，这种定义就表现出了它需要具有一定的动力性。但随着创作技法的发展，这个基本原则被后来许多的作曲家压缩、扩展、变形使用，使得节奏的类型被极大地丰富了。

总的来说，阿尔坎进行创作时在节奏方面的运用还是比较传统的，只是在传统节奏的框架下进行着节奏的创新，运用了更多新的样式和新的方法。他大量使用了不规则节奏，其中复节奏、交叉乐句等独特手法更是随处可见。这不仅包括小节内的不规则节奏对位，还包括处在小节中交替变换节奏的对位等形式。这些手法打破了传统节奏型的平稳，造成紧张的气氛和惊惶的感觉。

复节奏是浪漫主义作曲家经常使用的一种类型，这种被称为“赫米奥拉”^①的节奏手法在阿尔坎的创作中变得更加得复杂化了。（见谱例 2-6 和谱例 2-7）



谱例 2-6. 选自 Op. 35-10



谱例 2-7. 选自 Op. 35-10

连续使用跨小节的连线也是阿尔坎经常使用的一种使节奏型复杂化的方法，这种方法突破了传统节奏型原有的强弱规律，改变了节奏原有的重音位置，使其丧失原来所具有的节奏感，而增加了新的意

^① 赫米奥拉 (Hemiola) 是指三对二等两手不一致的对应关系，这种多变的节奏源自于东方舞曲，在浪漫派作曲家创作中得到充分的运用。

味，造成了节奏的不稳定感，从而使作曲显得激动甚至是惶恐。（见谱例 2-8 和谱例 2-9）



谱例 2-8. 选自 Op. 35-2



谱例 2-9. 选自 Op. 39-8

阿尔坎对节奏的精心处理和安排，使得他的作品听起来就显得与众不同，每个细小的节奏中都蕴含了极为丰富的情绪和内涵。他不满足于普通平淡的节奏类型，力图通过节奏的变化使得音乐更加灵活、飘逸并具有活力。这便促使他有意识地突破传统的节奏类型，把大量复杂化的节奏运用到钢琴练习曲的创作中，这不仅使得他的作品更加自由和独具特色，还使得他和其他浪漫主义音乐家的区别更加明显。阿尔坎作为一个浪漫主义时期的作曲家，他并没有完全地抛弃当时传统，而是在“传统”的基础上进行自己的拓展和创新，但这种创新还是在一定程度上对近现代的音乐具有启发作用的。

4.2 节拍的变化

阿尔坎对节拍的选择是非常丰富和超前的，他利用频繁转换节拍、交错拍子等方法，使音乐出现更多的变化和新意。在许多钢琴练习曲中都显示出不同声部节拍独立的特点，各声部相互交叠、参差不齐，呈现出自由、交错的多样化风格。

通过对 36 首练习曲节拍使用情况的统计，可以很直观的看出阿尔坎在进行练习曲创作时在节拍上的选择和设计。

表 3. 钢琴练习曲的节拍类型及变化轨迹

作品号	节拍类型及变化	作品号	节拍类型及变化
Op. 12-1	3/8	Op. 76-1	4/4-2/4-4/4
Op. 12-2	3/4	Op. 76-2	4/4-6/8-4/4-2/4-4/4
Op. 12-3	4/4	Op. 76-3	2/4
Op. 16-1	3/4	Op. 17	4/4
Op. 16-2	3/4	Op. 27	2/4
Op. 16-3	3/4-2/4-2/8-3/4 (2/8) -2/8-3/4	Op. 30b	6/8
Op. 35-1	4/4	Op. 39-1	2/16
Op. 35-2	6/8-2/4	Op. 39-2	6/4
Op. 35-3	2/2	Op. 39-3	3/4
Op. 35-4	4/4	Op. 39-4	6/8
Op. 35-5	2/2	Op. 39-5	4/4
Op. 35-6	4/4	Op. 39-6	3/4
Op. 35-7	6/8-12/8-4/4	Op. 39-7	2/2
Op. 35-8	6/8	Op. 39-8	3/4
Op. 35-9	3/4	Op. 39-9	3/4
Op. 35-10	4/4	Op. 39-10	3/4
Op. 35-11	9/8	Op. 39-11	4/4-6/8-2/2-6/8-2/2
Op. 35-12	10/16	Op. 39-12	2/4

通过对节拍使用的次数的统计发现,使用次数最多的是3/4拍,共使用了8次,其次是4/4拍和6/8拍分别使用了7次和6次,再次就是2/4拍和2/2拍各使用了4次,剩下的6/4拍、2/8拍、9/8拍、12/8拍、10/16拍以及2/16拍类型各使用了一次。统计出来的结果表面,阿尔坎在创作中使用最多还是传统类型的节拍,对于2/8拍、2/16拍这一类节拍的使用还是比较谨慎的。通过对具体谱例的分析发现,他更多的还是在节奏型和节拍混用上做文章,利用连线、休止、各种连音(如四连音、五连音等)等方法使音乐产生特殊的效果。

从另一个方面来看,阿尔坎在节拍的选择上比较喜欢三拍子的形式,不管是3/4拍、6/4拍、6/8拍,还是9/8拍、12/8拍都出现在他的钢琴练习曲中。另外,还有一些练习曲,虽然是使用二拍子或者四拍子标记,但由于在作品中连续使用三连音音型,而使它们具有三拍子的感觉。如谱例10是一段节拍为4/4拍的练习曲片段,但由于作品连续使用了三连音断奏,使其具有活泼地圆舞曲感觉。



谱例 2-10. 选自 Op. 76

沈知白^①把这种三拍子的结构定义为“加的节奏”，既三拍子相当于 1+2 或者 2+1 这种组合的结构。“从生理上来看，它如同我们呼吸时所体验到的紧张和放松的运动——这种往返的运动在正常的情况下也是有规律的、整齐的，但一往一返的运动并不相等”^②。因此，这种将三拍子的结构变化组合的方式，使它既没有二拍子的单调，也没有四拍子的环绕感，给人更多的是活跃的弹性和流畅的伸张感。

阿尔坎除了使用三连音来改变拍子原本的律动之外，还喜好使用节奏型和重音的变化来体现他所改变的律动。在谱例 2-11 中，原本 4/4 拍的乐曲，由于节奏型和重音的变化而使它具有 6/8 拍的特点。



谱例 2-11. 选自 Op. 35-7

在节拍类型的变化方面，阿尔坎还善于运用交错拍子。在谱例

^① 沈知白 (1904-1968) 中国音乐学家

^② 姜椿芳 赵佳梓. 沈知白音乐论文集[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1994: 151-152, 114-115

2-12 中, 左右两只手分别担任不同的声部, 并且在演奏不同节拍类型的旋律, 右手旋律的拍号是 3/4, 左手旋律的拍号是 2/8, 这种节拍的组合使得这个部分节奏的重音在不同的位置出现, 并产生纵横交错的听觉效果, 极大地丰富了节奏的空间层次感, 把存在于时、空中的频繁变化的结构统一在了一起。



谱例 2-12. 选自 Op. 16-3

在谱例 2-13 中, 右手演奏的旋律还是按照作品原来的拍号 3/4 拍传统的节拍特点在进行, 但是左手演奏的旋律却打破了实际记谱拍号传统的划分特点, 变成了 6/8 拍的节拍形式, 这种非传统的节拍组合形式, 不仅使得音乐表现的内容更加生动, 还使得旋律的音响效果更加具有活力。



谱例 2-13. 选自 Op. 39-8

从表 3 钢琴练习曲的节拍类型及变化轨迹我们还可以看出, 阿尔坎还有几首练习曲涉及有频繁地转换节拍的形式, 这种形式不仅使得作品的节奏更加自由、整体的情绪更加紧张和虚幻, 而且还使得练习曲更加具有现代音乐的气息。

阿尔坎在节奏和节拍的处理上, 既保持了传统节奏和节拍的匀称及稳定, 但又把节奏和节拍的观念向前推进了一大步, 使它具有更加

复杂的结构形式。在他创作的钢琴练习曲中，规则和自由、简单和复杂全部被他统一在了一起。达拉皮科拉^①曾经说过这样的话：“瓦格纳^②……音乐史上最伟大的革新者之一，也从未显示过对于节奏因素的特别关心。在他大量的作品中，也只用过一次5/4拍子。”^③与瓦格纳相比，阿尔坎在节奏和节拍方面的创新绝对是有过之而无不及的。

阿尔坎对节奏和节拍方面的探索和尝试，应该可以说给后来许多作曲家提供了可以借鉴的蓝本。他就像是一个预言者，他的创作似乎预示了近现代音乐创作的发展方向。

5. 和声与音色

5.1 和声的思维

传统和弦的结构是指以三度关系叠置的和弦，在阿尔坎钢琴练习曲的创作中，它的和声技法不仅遵循了传统和弦的结构关系，延续了以肖邦和李斯特为代表的浪漫主义音乐和声的半音化风格，而且还大量运用“现代”和声写作的手法进行创作，这所有的一切都体现出了他极力想摆脱传统和声功能的创新运用，显示了他超前的和声思维能力。

5.1.1 增三和弦的运用

增三和弦虽然还是采用三度关系叠置的和弦，但这种结构的和弦具有更加不稳定的扩张感。这种和弦的运用形成了与大小三和弦的强烈对比。（见谱例2-14和谱例2-15）



谱例 2-14. 选自 Op. 17

^① 路易吉·达拉皮科拉 (Luigi Dallapiccola, 1904-1975) 意大利作曲家

^② 威廉·理查德·瓦格纳 (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883) 德国作曲家

^③ [奥]鲁道夫·雷蒂, 郑英烈译. 调性·无调性·泛调性[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1992:



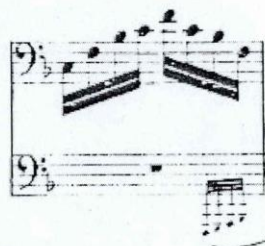
谱例 2-15. 选自 Op. 17

5.1.2 非三度叠置的和弦

非三度叠置的和弦一直被音乐理论家归纳为 20 世纪音乐的新素材，因为这种和弦结构一直到 20 世纪初才被广泛接受和采用。但是在 19 世纪上半叶，非三度叠置的和弦就已经出现在了阿尔坎的钢琴练习曲中，并且被他广泛地使用。

以非三度关系构成的和弦使和弦的形式更加自由，与传统三度叠置的和弦相比具有更加丰富的音响以及新的音色变化。

5.1.2.1 四度叠置的和弦



谱例 2-16. 选自 Op. 27

5.1.2.2 二度叠置的和弦



谱例 2-17. 选自 Op. 35-7

5.1.2.3 二、四度叠置的和弦



谱例 2-18. 选自 Op. 35-3

5.1.3 高叠置和弦

阿尔坎的钢琴练习曲中经常出现高叠置的和弦形式，如九和弦等，并且把这些复杂的和弦连续使用，打破了传统和声连接时各声部进行所形成的动力性，使得和弦的进行失去了传统和声的方向感，从而使这些闪烁的、强烈的和弦听起来更加直白和富于变化。（见谱例 2-19）



谱例 2-19. 选自 Op. 39-8

总之，这些和声从形式上失去了传统的意义，不仅结构更加灵活和自由，而且还具有更多不稳定的因素，使得其音响更加尖锐和不和谐、紧张和复杂化，并且还增添了和声的模糊性。这种情况虽然可以认为只是传统和声结构的进一步发展，但实际上已经是新的和声思维的开始。

从时代发展的角度来看，阿尔坎开始打破古典主义给人们留下的传统的程式，他随着时代前进的步伐积极探索新的创作技法。从美学的角度来看，阿尔坎的创作给人们带来了新的、不和谐的、刺激的音响感受。从心理的方面来看，新的和声所造成的音响符合 19 世纪的人们寻求新的音乐规则的一种心理。甚至可以说是符合当时人们对世

界的认识方式。

阿尔坎对和声技法的不断探索，体现出了他力图用新的和声语言和新的音响色彩来传播自己的音乐思想，这种独具匠心的和声思维在浪漫主义时期还是比较超前的，它来源于传统但又将传统向前发展了一大步，为后继者开拓了新的天地。因此，在和弦技法的发展和创新方面，阿尔坎还是具有非常显著的贡献的。

5.2 音色的选择

音色是音乐作品表现的一种重要形式。在追求音色表现方面，相对于肖邦优美细腻的音色表达，阿尔坎更喜爱庞大的管弦乐队所产生丰富多彩的音色效果和鲜明的力度对比。在这些练习曲中，为了能在钢琴上更真实地再现乐队的效果，阿尔坎往往会给出一些演奏的提示，如 quasi-trombe（近似小号）、quasi-tamburo（近似手鼓）、quasi-celli（近似大提琴）等等。这些对不同乐器的模仿表现出了阿尔坎对音色多样化的追求。

在这些练习曲中，安静、优美、透明且静穆的木管乐器往往用来呈现的优美平静的旋律、崇高肃穆的意境；响亮、辉煌、高亢且激进的铜管乐往往用来呈现命令式的动机、紧张尖锐的气氛；辉煌、闪亮且光芒四射的打击乐音响也常常用来烘托作品紧张或富于动感的气氛。

总之，阿尔坎的钢琴练习曲在音色选择方面体现出了非常多样和丰富的交响化处理原则，单从培养演奏者听觉的音色感知能力方面来看，都具有非常重要的意义。

通过对阿尔坎钢琴练习曲创作风格特征的剖析，我们能够很深刻地感受到他在积极探索真正属于自己的音乐创作风格。在这些练习曲的创作中，他将最具活力的独创性和某种程度上的平凡性并列在一起，并在这种风格上体现出了自己的独特魅力。从这些练习曲所体现出来的音乐观念中，我们已经能够看到现代音乐的影子，因此，阿尔坎的创作不仅仅是给人们带来了新鲜感和启迪，而且注定将推动富有生命力和创新精神的音乐艺术向前发展。

第二节 练习曲中的技术系统

“技术”是表现音乐的重要手段，如果没有“技术”就无从谈论要表现音乐。在钢琴演奏技术的发展史上，李斯特对钢琴演奏技巧的推动作用众所周知的，但阿尔坎本人也具有惊人的演奏技巧，就连李斯特也曾经公开承认“阿尔坎拥有他所掌握的最非凡的演奏技巧”^①，并且说“阿尔坎是他所知道的钢琴家中技巧最好的一个”^②。阿尔坎这些钢琴练习曲不仅充分挖掘了钢琴演奏技巧的难度，而且还具有非常广泛的钢琴演奏技术覆盖面，这些钢琴练习曲几乎囊括了钢琴演奏的全部技巧，这些复杂的技术不仅合理地表达出作者的内心的情感，更突出了阿尔坎独特的钢琴音乐语言。

涅高兹在《论钢琴表演艺术》一书中这样阐述钢琴演奏的技术问题，“有多少钢琴音乐，就有多少技术问题”，“在最繁复多样的问题中要捉摸到一些共同的东西，可以把无限丰富的钢琴陈述方式归纳为一些比较简单的因素。”^③虽然技术问题的解决方式因人而异，但是技术的本质还是相同的，根据其表现出的形式，将这些复杂的钢琴演奏技巧概括为以下几类：

1. 五指技术

钢琴演奏者的手指能力并不是与生俱来的，而是通过长时间、正确的训练获得的。五指技术训练的主要目的就是克服五个手指之间的缺陷与不平衡，从而使每个手指都具有相同的灵活性、独立性、协调性、均衡性和敏捷性。根据练习形式的不一样，五指技术训练可以分为以下几种情况：

1.1 单纯的五指练习



谱例 2-20. 选自 Op. 30b

^① Alan Walker. *Franz Liszt: the Virtuoso Years (1811-1847)* [M]. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987: 187

^② Ronald Smith. *Alkan: The Man, The Music* [M]. London: Kahn and Averill, 2000

^③ [苏]涅高兹, 汪启璋、吴佩华译. *论钢琴表演艺术* [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1963: 130

1.2 连续的五指练习



谱例 2-21. 选自 Op. 39-1

1.3 非直线的五指练习



谱例 2-22. 选自 Op. 39-1

1.4 隔指的五指练习



谱例 2-23. 选自 Op. 76-3

2. 拇指技术

拇指技术也可以称作为穿指或者转指技术,是指拇指穿过其他手指或者其他手指跨越过拇指的演奏技术。这项技术最重要的内容就是增加了大拇指的转换和手腕的横向运动,其中大拇指的转换是训练的核心。大拇指的转换,主要是训练拇指不露痕迹地从其他手指下穿越弹奏。根据技术形式的不一样,拇指技术训练可以分为以下几种情况:

2.1 纯粹的拇指转弯技术

纯粹的拇指转弯技术训练的目就是为了使大拇指具有灵活的横向运动能力和强大的肌腱活动幅度。这种练习方法可以快速而有效地提高大拇指的灵活程度（见谱例 2-24）。



谱例 2-24. 选自 Op. 30b

2.2 音阶

音阶是钢琴演奏技术中最重要的组成部分之一，它不仅是钢琴作品中最基本、最常见的织体形态，也是钢琴弹奏所必须的技术。根据具体的技术特点音阶练习可以细分为以下几种类型：

2.2.1 单手连续地音阶



谱例 2-25. 选自 Op. 27

2.2.2 双手同向快速的音阶



谱例 2-26. 选自 Op. 30b

2.3 琶音

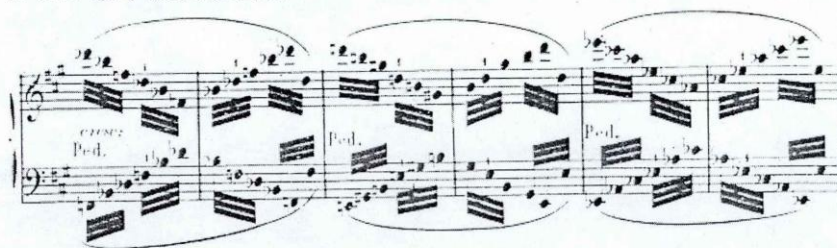
琶音和音阶一样，这种技术的核心问题仍然是大拇指的转换，只不过这个转换的幅度明显比音阶要大得多，因此，弹奏琶音更需要灵活的手腕的积极配合。

2.3.1 右手单手长琶音下行



谱例 2-27. 选自 Op. 39-2

2.3.2 双手反向长琶音



谱例 2-28. 选自 Op. 39-1

3. 双音技术

双音技术的特点是用同一只手同时演奏节奏相同的两个声部,其中,高声部需要突出旋律线条,而低声部则以同向或者反向的方式跟随着高声部一同出现。从技术上来看,双音技巧拥有很大的演奏难度,因为五个手指的长短不一决定了演奏这种技巧时需要不断地调整手型和手指的距离,同时还需要手腕的协调和配合。从另一方面来看,双音弹奏的核心问题仍然是建立起稳固的手指支撑,只有这样才能确保弹奏时触键的准确性和稳定性。

3.1 三度



谱例 2-29. 选自 Op. 35-9, 双手三度双音断奏

3.2 八度

八度弹奏其实质也是双音技术的一种，但它比起其他的双音类型具有更高的地位和难度，很多技术类书籍也把它作为一种特定的技术单独论述。纵观钢琴艺术史上出现过的钢琴文献，大多数的作品的高潮都是依靠八度技术来获取和表现的。

在阿尔坎的钢琴练习曲中，八度技术也是他钢琴演奏技术的代表。在他创作的这些练习曲中出现了各式各样的八度技术，从中我们也可以看到阿尔坎对八度技术的喜爱。八度技术的使用不仅可以增强音响的丰满度和厚重感，而且还以它固有的炫技特点使作品具有独特的表现力。但是，八度的弹奏也是最困难的技术之一，因此，阿尔坎在他钢琴练习曲的创作中，使用了很大的篇幅来系统的、有针对性的练习这种技术，根据具体的技术特点还可以细分为以下几种类型：

3.2.1 半音阶式快速八度



谱例 2-30. 选自 Op. 35-12

3.2.2 分解和弦式八度



谱例 2-31. 选自 Op. 17

3.2.3 八度旋律



谱例 2-32. 选自 Op. 35-9

3.2.4 分解八度



谱例 2-33. 选自 Op. 12-3



谱例 2-34. 选自 Op. 39-3

3.2.5 八度夹音



谱例 2-35. 选自 Op. 35-3

3.2.6 双手八度



谱例 2-36. 选自 Op. 35-5

3.2.7 八度断奏



谱例 2-37. 选自 Op. 12

3.2.8 双手八度交替



谱例 2-38. 选自 Op. 35-3

阿尔坎作为浪漫主义时期的著名的钢琴炫技大师之一，他和同时期的炫技大师一样，喜欢在作品中使用这种八度演奏的手法，因此，在他创作的练习曲中也十分重视这项技术的练习。正如李斯特所认为的，“这些练习可以使手臂更加灵活有力”。八度技术运用突出了阿尔坎钢琴音乐中追求宏伟气势和交响乐效果的创作个性。

4. 和弦技术

和弦技术也是阿尔坎钢琴练习曲的代表技术之一，这种效果不仅可以增强音响的丰满度、层次感和厚重感，而且可以很好地展示出他追求的如交响乐队般宏伟气势的音响效果。

弹奏和弦时最基本的要求就是同时奏出和弦中的各个音，手指的结构决定了这种技术拥有更大地演奏难度，因此，更需要不断地调整手型、手指的距离，而且还需要手腕协调的配合。由于弹奏和弦时需要使用的手指更多，因此，对手指各关节的稳定性和支撑能力，以及手指的跨度和框架有了更高的要求，也只有达到这些要求才能够确保弹奏时触键的准确性和稳定性。

和弦技术在他的钢琴练习曲中不仅随处可见，而且还形式多样，这也体现了他系统、有针对性练习和弦技巧的初衷，根据具体的技术特点还可以细分为以下几种类型：

4.1 尖锐短促的和弦



谱例 2-39. 选自 Op. 12-3



谱例 2-40. 选自 Op. 39-12

4.2 深厚宏亮的和弦



谱例 2-41. 选自 Op. 39-8

4.3 双手和弦交替



谱例 2-42. 选自 Op. 17



谱例 2-43. 选自 Op. 17

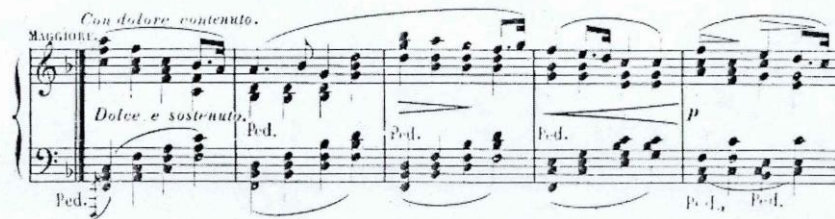
阿尔坎的双手和弦交替即保留了同时代其他钢琴炫技大师追求快速、闪耀的特点，但也具有其独特的一面。他的双手交替和弦更像是打击乐器的演奏技术，双手轮流快速敲击琴键，并伴随着力度的控制，制造出一种使人眩晕、震撼的音响效果和一种辉煌、灿烂的演奏气氛。

4.4 小位置和弦的连续



谱例 2-44. 选自 Op. 35-10

4.5 小位置和弦的移动

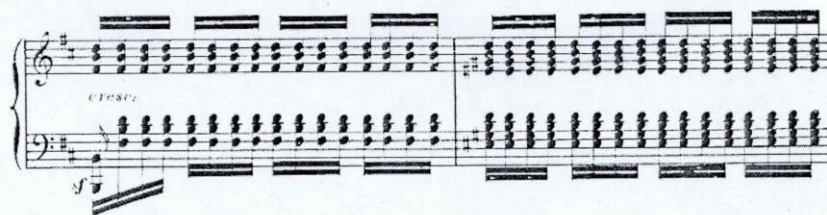


谱例 2-45. 选自 Op. 39-5

4.6 大位置和弦的连续

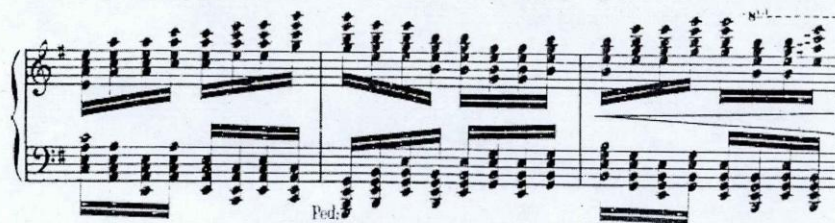


谱例 2-46. 选自 Op. 39-4



谱例 2-47. 选自 Op. 39-11

4.7 大位置和弦的移动



谱例 2-48. 选自 Op. 39-12

4.8 分解和弦



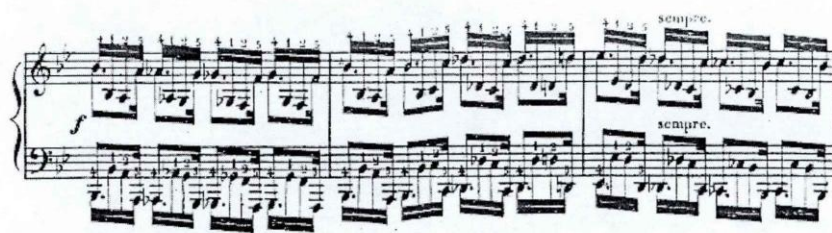
谱例 2-49. 选自 Op. 39-2



谱例 2-50. 选自 Op. 35-4, 双手反向分解和弦

5. 手指伸张技术

从键盘乐器诞生之日起,手指的伸张技术就成了一个技术性的问题困扰着大多数的钢琴演奏者。手指张得越宽就意味着能够弹奏更宽距离的和弦,从而能够得到更加丰富的音响共鸣和更加丰富的听觉效果。正因如此,钢琴演奏者们想尽办法,希望扩展自己双手的弹奏幅度。



谱例 2-51. 选自 Op. 35-6



谱例 2-52. 选自 Op. 12-2

6. 装饰音技术

装饰音是对旋律进行装饰的音符，它们虽然不起主要作用，但却能够使旋律更加优美，并在很大程度上增强乐曲的表现力，展现作品的风格特征。装饰音在各个历史时期的各种音乐体裁中普遍存在，当然在阿尔坎的练习曲中也不例外。在阿尔坎的钢琴练习曲中，这种练习了这两种装饰音：

6.1 倚音



谱例 2-53. 选自 Op. 35-10

6.2 颤音

颤音在巴洛克时期经常被当做是延长古钢琴声音持续时间的重要手段，但在浪漫主义作曲家阿尔坎的手里，则通常与高亢激昂的感情色彩相连，变成了增强音乐戏剧性的表现方式。



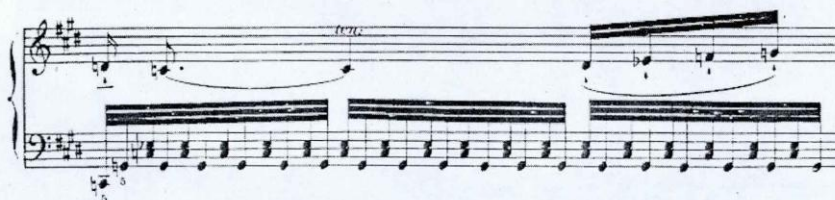
谱例 2-54. 选自 Op. 39-4

7. 震音技术

震音的实质就是颤音，只是颤动的幅度更加大了。相对颤音用手指交替击键，震音则一般用手腕的来回摆动来完成弹奏。大多数作曲家使用震音这项技术手段都是为了使音响的时值得到延续，但阿尔坎则赋予了震音更加交响化的音响效果和更加戏剧化的色彩。



谱例 2-55. 选自 Op. 35-4



谱例 2-56. 选自 Op. 39-9



谱例 2-57. 选自 Op. 35-7

8. 远距离大跳技术

远距离大跳技术一般是指弹奏距离超过八度的进行。这种技术其实可以看做是其他演奏技术的延续，因为它需要其他技术的支撑。远距离大跳最困难的是对弹奏音符准确性的把握，所以，在快速中准确地演奏大跳音程是一个艰难的技术课题。正如约瑟夫·迦特所认为“跳跃的幅度取决于手掌伸展的宽度，如果在反复进行同一跳跃时手要完成各项动作，就会给动作的自动化造成困难，因为每一次都得摸索新的弹奏姿势。”^①可见，远距离大跳还要求演奏具有良好的“时间感”和手臂横向运动的“空间感”。

8.1 左手双音大跳



谱例 2-58. 选自 Op. 39-3

8.2 双手和弦大跳



谱例 2-59. 选自 Op. 39-6

^① [匈]约瑟夫·迦特, 姜长斌译. 钢琴演奏技巧[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000: 122

9. 复节奏技术

著名的钢琴教育家但昭义教授这样定义复节奏：“这是指在纵向叠置的两个或两个以上的节奏型，其因素相互不能以整数除尽，因而不能按音符实值的正常比例关系相对应，除了节拍音之外不能同步奏出，而必须在时间序列上交错进行演奏的节奏形式。”复节奏技术的训练目的主要是通过准确而丰富多彩的节奏，来加强双手配合的协调感以及加深对音乐形象的刻画与描写。

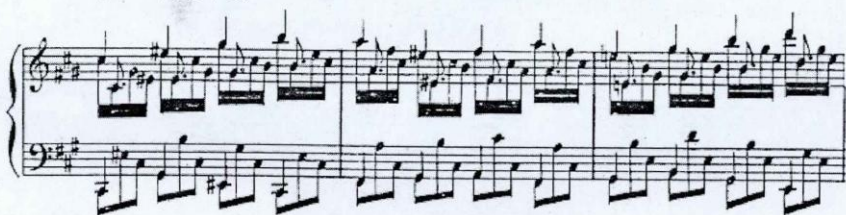
在阿尔坎钢琴练习曲的创作中，他特别喜欢用三拍子感的节拍和节奏类型，从以下复节奏的类型也能看出他的这一特点。

9.1 三对二的复节奏



谱例 2-60. 选自 Op. 39-12

9.2 四对三的复节奏



谱例 2-61. 选自 Op. 35-10

9.3 五对三的复节奏



谱例 2-62. 选自 Op. 35-10

9.4 六对四的复节奏



谱例 2-63. 选自 Op. 35-10

9.5 多音复节奏



谱例 2-64. 选自 Op. 39-12

10. 同音反复技术

同音反复技术即反复弹奏相同的音的技术,这种弹奏可以用相同的指法,也可以更换指法。在阿尔坎钢琴练习曲的创作中,同音反复作为一种重要的技法被经常使用。

10.1 低声部单音反复

9.4 六对四的复节奏



谱例 2-63. 选自 Op. 35-10

9.5 多音复节奏



谱例 2-64. 选自 Op. 39-12

10. 同音反复技术

同音反复技术即反复弹奏相同的音的技术,这种弹奏可以用相同的指法,也可以更换指法。在阿尔坎钢琴练习曲的创作中,同音反复作为一种重要的技法被经常使用。

10.1 低声部单音反复



谱例 2-68. 选自 Op. 35-7

表 4. 阿尔坎钢琴练习曲的主要技术统计

作品号	主要技术课题
Op. 12-1	八度断奏
Op. 12-2	手指伸张、八度旋律
Op. 12-3	和弦断奏、手指伸张、五指、八度分解
Op. 16-1	八度断奏、和弦断奏、手指伸张
Op. 16-2	各种形式的音阶
Op. 16-3	和弦断奏、五指、双手交替
Op. 76-1	震音、双手交替、远距离大跳
Op. 76-2	手指伸张、远距离大跳、震音、双手交替、五指、琶音
Op. 76-3	双手同向五指、双手同向分解八度、双手同向琶音
Op. 17	八度断奏、复节奏、双手交替
Op. 27	同音反复、音阶、五指、双手交替、倚音
Op. 30b	双手同向音阶、双手同向五指
Op. 35-1	音阶、手指伸张
Op. 35-2	各种断奏与连奏
Op. 35-3	八度夹音、双手交替
Op. 35-4	震音、双手交替、双手反向分解和弦
Op. 35-5	八度断奏、五指
Op. 35-6	手指伸张、远距离大跳
Op. 35-7	多声部、分解和弦、同音反复、八度分解、双手交替、和弦断奏、双音、震音
Op. 35-8	手指伸张、断奏
Op. 35-9	八度、三度断奏
Op. 35-10	八度分解、震音、各种复节奏、倚音
Op. 35-11	和弦连续、同音反复

Op. 35-12	八度连奏、双手交替
Op. 39-1	五指、各种琶音、手指伸张
Op. 39-2	和弦、同音反复、八度音阶、分解和弦、手指伸张
Op. 39-3	手指伸张、琶音、双手反向分解、双手交替、和弦连续
Op. 39-4	同音反复、双音、八度分解、手指伸张、颤音、震音、和弦连续
Op. 39-5	和弦断奏、多声部、和弦连续、颤音
Op. 39-6	八度断奏、远距离大跳、手指伸张、双音
Op. 39-7	八度断奏、手指伸张、五指、和弦断奏
Op. 39-8	双音、八度分解、手指伸张、震音、五指、琶音、和弦断奏、双手交替、复节奏、音阶、颤音、同音反复
Op. 39-9	和弦连续、双音、多声部、同音反复、五指、震音、手指伸张
Op. 39-10	双音、五指、八度分解、八度连奏、手指伸张、分解和弦、琶音、双手交替、同音反复、复节奏
Op. 39-11	和弦连续、同音反复、双手交替、琶音、手指伸张、五指、双音、远距离大跳、八度夹音、和弦断奏
Op. 39-12	和弦断奏、同音反复、音阶、颤音、双音连奏、倚音、复节奏、五指、双手交替、震音

通过对阿尔坎钢琴练习曲中技术的系统分析发现,我们不仅不能说他的练习曲比同时期的李斯特、肖邦等作曲家的练习曲逊色,相反,这些作品还在一定程度上展现出了它们的贡献或者说是创新。第一,在钢琴的演奏技术方面,他的钢琴练习曲几乎涵盖了所有的钢琴演奏技巧,但主要集中在双音上,特别是八度、和弦以及复节奏的练习上,这种创作方式比其他的作曲家在技术选择方面更加具有针对性。第二,在双音这个技术方面,他的八度技术比李斯特作品中的八度技术更进一步,不仅速度更快、交替的频率越高,而且相隔的距离也更远。第三,在这些练习曲中出现了单独为左手或者是右手而创作的练习曲,这种形式在李斯特和肖邦等音乐家的练习曲中是没有出现过的,这种创新的形式为后来的斯克里亚宾、拉威尔以及戈多夫斯基等人创作钢琴左手作品开创了一条崭新的道路。第四,在节奏方面,复节奏的大量使用极大地增加了演奏者演奏的难度,这项技术也超出了肖邦和李斯特钢琴练习曲中相同技术的应用范围。

虽然，阿尔坎对钢琴演奏技术的发展所做出的贡献只是他对音乐所做贡献的一个方面，不能概括他的全部艺术，但是，我们仍然不能不肯定他在发展钢琴演奏技术方面所做出的努力以及所取得的成就。

第四章 关于阿尔坎钢琴练习曲的思考和现实意义

阿尔坎的音乐，尤其是他创作的这 36 首钢琴练习曲，对后世世界音乐的创新和发展有着积极的意义和贡献，并且产生了极大的影响。阿尔坎生活在浪漫主义盛期，他在音乐创作中所做出的不被当时所接受的各种探索和创新使他孤标傲世，但通过对他以及其作品的研究发现，他所做的这一切却暗示了音乐创作的新方向。虽然，就目前来看他创作的钢琴练习曲并不被绝大多数的钢琴演奏者所认同，但是，这些练习曲做体现出来的价值和意义是不能够被忽视的。

1. 艺术价值

19 世纪中期，由于公开音乐会的盛行，传统的练习曲变得越来越具有复杂的技术性、崇高的艺术性以及深刻的思想性。阿尔坎的钢琴练习曲就体现了这种新的发展模式，这些练习曲把复杂的钢琴演奏技术与深刻的音乐内涵融合在一起，在整个钢琴练习曲文献中占有重要的地位。这不仅因为它们继承了传统练习曲的创作精髓，更重要的是它们所体现出来的创新精神，为后来的作曲家在练习曲这种体裁的创作方面开拓了新的思路。

1.1 鲜明的炫技风格

器乐演奏早在巴洛克时期就显现出了炫耀技巧的倾向，虽然，古典主义时期器乐演奏并不鼓励单纯的炫技和追求表面的音响效果，但是到了浪漫主义时期，由于大众音乐审美的变化，也成就了一大批热衷于华丽技巧的演奏家，他们崇尚激情、追逐技巧、沉浸在感染听众的极大满足之中。

阿尔坎作为当时著名的钢琴炫技大师之一，他发展和创新了很多高难度的钢琴演奏技巧，并把辉煌、奇妙的音响效果移植到了钢琴这种乐器之上。他的钢琴练习曲拥有大量的、各种形式的八度与和弦技巧，特殊的琶音音型、华丽快速的经过句、巧妙的远距离大跳等技巧也在他的钢琴练习曲中随处可见。这所有的一切都打破了在他之前主要使用的快速跑动的演奏传统，为当时盛行的钢琴炫技风格注入了新的活力。辉煌的炫技风格在他的钢琴练习曲中占据着重要的地位，这也是形成他自己独特风格钢琴语汇的重要基础。

1.2 丰富的音响效果

阿尔坎对钢琴的另一贡献,在于他丰富了钢琴的音响效果,使它变得更加绚丽多彩和辉煌雄劲。阿尔坎运用了各种复杂的演奏技术力求在钢琴上表现交响乐队的音色和音响效果。在他后期创作的钢琴练习曲作品 39 号中,就有被他命名为交响乐、协奏曲和序曲的练习曲。这些作品,不仅仅只是体现出他对庞大的曲式结构的追求,更是表现出他对管弦乐队音响效果的青睐。在钢琴上展现管弦乐队的效果,不仅要善于利用钢琴特有的音乐语言模仿各种乐器,还要运用钢琴手法展现出这些乐器所特有的演奏技巧和魅力。在他的钢琴练习曲中经常可以看到 quasi-trombe (近似小号)、quasi-tamburo (近似手鼓)、quasi-celli. (近似大提琴) 等术语的标记,这些不仅要求演奏者在演奏这首作品时要具有交响乐队的音响,而且还要求演奏者以这种音响标准在钢琴上再现出来。

为了创造出更加丰富的音响效果,阿尔坎还特别善于运用钢琴音区所产生的色彩的对比,用不同的音响色彩来体现用钢琴再现管弦乐队丰富音响效果的独特魅力,使钢琴真正成为管弦乐队的缩影。

总之,阿尔坎的这些练习曲不仅展示了华丽的钢琴演奏技巧、丰富的音响效果,还展示出了对艺术创新的极大热情。这些练习曲既有雷鸣般的辉煌,又有如风般的轻盈;既有钢琴特有的音质,又有管弦乐队丰富的色彩……阿尔坎在前人的基础上进行创新,不仅给钢琴演奏技术的发展注入了新的活力,而且为练习曲这种体裁的发展指引了新的方向。

2. 历史局限性

从广义上来看,无论哪个艺术家的创作和贡献都不仅仅只属于他自己,或者说属于他的国家或民族,而是应该属于全人类。阿尔坎也应如此,他创作的音乐作品也应是全人类的文化遗产的一部分。但是,由于特定的历史环境、政治经济和文化生活的制约,以及他本身性格、思想以及观念的限制,使得阿尔坎钢琴练习曲的创作也同样具有历史的局限性。

从个人的性格思想上来看,阿尔坎生性孤僻且极度敏感,他的性格中就隐藏着一些不可调和的矛盾。首先,他是一名卓犖超伦的钢琴演奏家,但他却非常厌恶演出;其次,他具有良好的社会关系网,但他本人却不喜欢与人交往,并且容易对他人感到失望;最后,他对社

会的改革运动兴致盎然，但是他又打心里支持拿破仑三世^①。这所有的一切都表现出了他具有极端矛盾的性格，这似乎也是导致他后期创作的钢琴练习曲结构明显变异的一个原因。

从音乐创作手法上来看，阿尔坎的创作风格独具个人魅力、创作手法独树一帜。但是从另外一个角度来看，这也导致了他的创作风格和创作手法独特性，并不容易被模仿。其实，他并不是没有拥有传承人的机会，除了作为巴黎音乐学院的钢琴教师，他平时也教一些钢琴学生，并且在肖邦去世后，肖邦的一些学生也都转到了阿尔坎的门下。但是，就是在这种情况下，也没有一个学生——包括他最亲近的学生、唯一的儿子狄拉伯^②能够成为他的音乐继承人，这只能说是一种遗憾。

阿尔坎是一位处于“浪漫主义”这一特定时期的特殊音乐家，相对于那些名垂青史的音乐家来说，他就显得异常的默默无闻了。虽然，他不能被划分到音乐家中普通、平凡的一类，但是似乎也没有达到无与伦比的标准，他本身具有闪亮的特质，但却没有能够照亮整个音乐界。因此，我们必须以客观、冷静的态度来评价他本人以及他的音乐创作，因为只有这样的研究才有价值，也只有通过这样研究才能让更多的人了解、接受和喜爱他的作品。

^① 拿破仑三世 (Napoléon III, 1808-1873) 法兰西第二共和国总统，法兰西第二帝国皇帝

^② 艾力-米利恩 狄拉伯 (Elie-Miriam Delaborde, 1839-1913) 钢琴演奏家、教育家

结 语

总体来说,阿尔坎在钢琴艺术史上做出了不可磨灭的贡献,作为浪漫主义盛期最杰出的钢琴作曲家之一,他发挥出了钢琴音乐无限的创造力和想象力,使得每一首练习曲都具有其独特的个性魅力和艺术价值。阿尔坎的这些钢琴练习曲不仅表现出了独特的创作风格、非凡的演奏技巧,也显现出深邃、悠扬的情调和雄伟、激越、壮阔的气势,他成功地将钢琴这一乐器的特性发挥到了后人难以超越的高度。这36首钢琴练习曲是他钢琴创作中主要的作品,这些作品不仅融入了阿尔坎自己主观的情感,而且还给人以强烈的感染力,是艺术性与技术性完美结合的典范。

阿尔坎的这36首钢琴练习曲不论从创作风格方面还是钢琴演奏技术方面都体现出了他的独具匠心。通过对这36首钢琴练习曲的分析和研究发现,他的钢琴练习曲具有以下鲜明的特点:

第一,从曲式结构上来看,阿尔坎更加热衷于带有再现部分的大型结构,后期还出现了由几首练习曲组合成交响乐或者协奏曲这样的套曲的形式,这体现出了他试图改变传统练习曲体裁形式的创新意识;

第二,从调性色彩方面来看,阿尔坎在遵循传统创作技法原则的基础上进行创新,不仅转调的方式更加自由,在一些作品中还出现了首尾调性不一致的创作手法,他这种淡化传统调性观念的创作思维体现出了他极力想摆脱传统创作技法束缚的创作意识。

第三,从节奏和节拍方面来看,阿尔坎不满足于普通平淡的形式,而是更加偏好复杂、自由而不常用的形式,这种在“传统”的基础上进行的拓展和创新,在一定程度上对近现代的音乐具有启发作用的;

第四,从和声技法方面来看,阿尔坎在遵循传统和声原则的基础上,大量运用“现代”和声技法,体现出了他极力想摆脱传统和声功能的创新运用,显示了他超前的和声思维能力;

第五,从音响效果方面来看,阿尔坎更加喜好用钢琴再现管弦乐队丰富音响效果的独特魅力;

第六,从演奏技术上来看,他的钢琴练习曲几乎涵盖了所有的钢琴演奏技巧,由于他本人更加热衷于辉煌技巧的表达,因此各种形式

的八度与和弦技巧、巧妙的远距离大跳等在作品中随处可见，这也在一定程度上推动了钢琴演奏技术的发展和成熟。

阿尔坎创作的这 36 首钢琴练习曲在钢琴练习曲历史演进的过程中占据着里程碑的地位。这些练习曲不仅构思独特、形式新颖，而且还具有不拘一格的音乐语言，它们标志着 19 世纪作曲家中最富有创新意识的一群所追寻的艺术理想和发展方向。

纵观这所有的一切，阿尔坎的钢琴练习曲更加适合于演奏水平达到肖邦练习曲同等甚至以上程度的演奏者学习和使用，因为这个程度的演奏者已经基本具备了弹奏古典、浪漫派钢琴作品的技术能力，并且对古典和浪漫时期的风格有一定的掌握。学习阿尔坎的钢琴练习曲不仅可以提高演奏者的技术水平，还能拓展对浪漫派音乐风格特点以及当时演奏技巧的认识。

阿尔坎作为浪漫主义时期最成功的改革者之一，他不仅仅只是创作了“19 世纪最强大的钢琴作品”^①，而是为钢琴音乐文献曲库增添了绚丽夺目的瑰宝，他将作为浪漫主义的杰出代表占有着不可或缺的地位。

由于本人的学识有限，再加上国内对阿尔坎的研究仍处于起步阶段，行文至此仍然感觉对他的研究才刚刚开始，还有很多的细节有待进一步思考和研究，对问题的分析和观点也难免有不当之处。希望本文能够起到抛砖引玉的作用，吸引更多的音乐学者、爱好者来关注和探讨阿尔坎及其音乐作品，笔者也将以此为契机，启迪人生新的学习旅程。

^① Maurice Hinson. Guide to the Pianist's Repertoire (2nd) [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1987: 12