

单位代码	10475
学号	104753100805
分类号	J624.1

河南大學

硕士学位论文

李斯特《匈牙利狂想曲第九号》 演奏版本比较研究

学科、专业：音乐与舞蹈学

研究方向：钢琴

申请学位类别：艺术学硕士

申请人：翟晟頔

指导教师：孙精诚 副教授

二〇一三年五月

**A Comparative Study on “The Playing
Version of Hungarian Rhapsody No. 9”
Composed by Liszt**

A Dissertation Submitted to
the Graduate School of Henan University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master of Arts

By

Zhai Shengdi

Supervisor: Prof. Sun Jingcheng

May, 2013

关于学位论文独创声明和学术诚信承诺

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

在此本人郑重承诺：所呈交的学位论文不存在舞弊作伪行为，文责自负。

学位申请人（学位论文作者）签名：_____

201 年 月 日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：_____

201 年 月 日

学位论文指导教师签名：_____

201 年 月 日

摘 要

李斯特（Franz Liszt）的钢琴作品《匈牙利狂想曲》将匈牙利的民族民间音乐推向了世界的舞台，在他所有钢琴作品中占有举足轻重的地位，是世界钢琴曲的文献瑰宝。根据现有的音响资料，选取了汉伯格（Mark Hambourg）、齐夫拉（Gyorgy Cziffra）、迪希特（Misha Dichter）和霍华德（Leslie Howard）四位大师的《匈牙利狂想曲第九号》演奏版本进行比较研究。

这首作品属于《匈牙利狂想曲》特有的恰尔达什与无序自由曲式相结合的曲式结构，分为四大部分，共 488 小节。结构复杂而庞大，旋律多变而华丽，织体丰富而饱满，技巧繁复而艰深。虽是一首钢琴作品，但它极具乐队音响效果。

速度与力度是音乐表现中的重要组成部分，是衡量音乐表演价值的标尺。“狂九”虽有详尽速度提示，钢琴演奏家们在演奏时常根据自己的风格进行发挥，四位大师均有不同的处理。作品最弱力度为 *pp*，最强力度为 *fff*，米沙·迪希特与莱斯利·霍华德的演奏基本符合标准力度，而马克·汉伯格与格奥尔基·齐夫拉则对标准力度进行了个性的发挥与演绎。四位大师对踏板的使用各有特点，演奏的和声音效各具特色，所要表现的音乐内涵也会有所不同。

钢琴演奏是通过对乐句的处理来诠释音乐语言的，钢琴家对作品的理解与感悟不同，所表达出来的情感与音乐语言自然也是不同的。乐句的处理可概括为 6 个字，起句、走句和收句。汉伯格处理乐句没有特定的模式，充满戏剧性的变化莫测，齐夫拉处理乐句则为平和起句、夸张而富有弹性的走句和从容的收句。迪希特处理乐句无太大弹性，只在收句稍作处理。霍华德非常细腻，除理性演奏出起句、走句、收句以外，乐句当中还暗含乐句。

钢琴演奏如诗歌朗诵，也存在“抑扬顿挫”，钢琴家通过钢琴演奏“语句”，表达“语境”，进行二度创作。键盘语言是代表音乐风格不可或缺的因素，“狂九”有着千姿百态的键盘语言，八度、快速华彩经过句、各类双音、远距离大跳、颤音、倚音、回音、波音、滑音等等。四位大师处理键盘语言，则各具特色。

汉伯格演奏“狂九”如同山洪暴发一般倾泻而下，“钢铁式”的触键营造出金属般的音色，既辉煌、明亮又不失厚重。齐夫拉风驰电掣般的超速堪比霍洛维茨，排山倒海

般的气力比肩吉列尔斯，激情四射、动感十足，充分展现其个性与热情。迪希特对整曲速度与力度的把握与控制恰到好处，对乐句的处理也松弛有度，追求纯净而原始的“本色”。霍华德曲风遵照李斯特本意严谨又不失浪漫主义的个性，处理细腻，音色圆润，和弦响亮，旋律清晰，结构严谨，收放自如。

四位大师在演奏同一首作品时之所以会显现出迥异的风格，是因为所处的时代与自身经历不同，看待问题的角度、艺术审美观念和对作品的理解与感悟也会有所不同，因而，所要表达的内容与演绎出来的风格也会随之不同。

良好的演奏技术是弹好一个作品最基本的要素，是一切音乐表现的基础，是演绎与诠释作品的必要前提。四位大师之所以能将这部难度极其艰深的作品演绎的如此完美，正是因为他们拥有精湛的技术作为强大的支撑。作为学习者，不可过分追求大师们的演奏速度与力度，特别是炫技成分，更不要盲目模仿大师们对作品夸张而戏剧化的处理。应该在演奏技术娴熟基础上，踏踏实实地把握作品本身风格，切勿虚荣的去追求个性。

通过对四位大师所演奏的《匈牙利狂想曲第九号》不同版本进行比较与研究，从中可以真切地感受到了身处不同时代、不同民族与国籍、有着不同艺术审美视角的四位大师对这首作品宏观与微观的不同诠释以及所表现出的不同风格。这些研究还很不系统，希望能对这首曲目的钢琴表演实践与教学提供一些参考。

关键词：李斯特，匈牙利狂想曲，演奏版本，演奏风格，比较研究

ABSTRACT

Liszt's piano works "Hungarian Rhapsody" occupying a pivotal position in all his piano works has pushed Hungarian national folk music to the world stage. In this sense, it has been being regarded as the documentary heritage of world piano. According to the existing audio data, this paper selects the playing version of Hungarian Rhapsody No. 9 by four Masters such as Mark Hamberger, Gyorgy Cziffra, Misha Dichter and Leslie Howard and makes a comparative study.

This piece has a combination of musical structure of Pradesh Dash and disorderly free musical which is a unique to "Hungarian Rhapsody". There are four parts and 488 sections in total. It is characterized by complex and huge structure, varied and gorgeous melody, rich and full texture, complex and difficult skills. Although it is a piano works, but it has a perfect effect of great band sound.

As an important part of music performance, speed and strength is the ruler to measure the value of musical performances. Although detailed speed tips had been given in Hungarian Rhapsody No. 9, Pianists could play freely according to their own understanding and style. Therefore four masters made different treatments. In this works, the weakest strength is PP, the strongest strength is fff. Misha Dichter and Leslie Howard played it in keeping with the standard strength; Mark Hamberger and Georgy Qi Fula played it with the interpretation of the personality based on standard strength. Four Masters used pedal with their own characteristics when they played the composition. Therefore, the features and sound quality were quite different. The musical content of the performance also was different.

Piano playing generally interprets musical language by processing phrase. If pianists understand the work differently, emotion and musical language expressed by them also is different certainly. Phrase processing can be summarized in words as follows: beginning sentence, middle sentence and closing sentence. Hamberger did not have a specific pattern when processing it, and therefore his playing was full of dramatic change and unpredictable. Phrase processing by Qi Fula was mild when playing beginning sentence, exaggerated and elastic when playing middle sentence and calm when playing closing sentence. Phrase processing by Dichter is of not much flexibility. He only made a minimalist processing when playing closing sentence. Howard was very exquisite in phrase processing. In addition to processing beginning sentence, middle sentence and closing sentence rationally, he also processed a phrase which implied phrase.

Like poetry readings, piano playing also needs cadence. Pianists express "context" by playing "statement" and make the second creation. The keyboard language is an indispensable factor on behalf of

musical styles. Hungarian Rhapsody No. 9 has a mix of keyboard language, octave, fast CLS after the sentence, all kinds of two-tone, long-distance fauna, vibrato, Yi Yin, echo, ups and downs sound, portamento and so on. Four Masters processed keyboard language with their own characteristics.

Hamberger's "Hungarian Rhapsody No. 9" was like flash floods pouring down, and his "steel" type of key touch created a metallic tone, brilliant, bright yet heavy. Cziffra's blazing speed was comparable to Horowitz, overwhelming momentum to Gilels: passionate, dynamic, fully demonstrating the player's personality and passion. Dichter showed accurate grasp and control of the speed and intensity of the whole work with relaxed phrase processing, and pursued pure and primitive "inherent character". Howard's genre followed Liszt intention: rigorous yet romantic, his playing delicate, mellow, chords loud, melody clear, and structure free and rigorous.

The reasons why Four Masters show a different style when playing the same piece were as follows: different living era and experience, different perspective to the understanding and perception of the art aesthetic ideas. And therefore the content and interpretation of the style they expressed were quite different accordingly.

Superb skills are the most basic elements to play works, the basis of all music performance, and the necessary prerequisite for interpretation and interpretation. The reason why the Four Masters could play this extremely difficult works so perfect is that they had superb skills as a powerful support. As learners, we should not pursue masters' playing speed and strength excessively or imitate the masters exaggerated and dramatic treatment works blindly, especially showing off skills. On the basis of skilled performance, we should get down to grasp the style of the works itself, rather than pursue the individuality out of vanity.

Through a comparative study on the four masters' playing version of Hungarian Rhapsody No. 9, we can really feel that four masters played this works with macro and micro different interpretations and different styles because they lived in different times, different ethnic and nationality, and different artistic aesthetic perspectives. This study maybe is not very systematic, we hope it can provide some reference to the piano performance practice and teaching on this works.

KEY WORDS: Liszt,Hungarian Rhapsody,playing version,playing style,comparative study

目 录

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
绪 论.....	1
第一章 李斯特《匈牙利狂想曲第九号》概述.....	5
第一节 李斯特与《匈牙利狂想曲》.....	5
第二节 简析李斯特《匈牙利狂想曲第九号》.....	5
一、曲式分析.....	5
二、主题材料音响特征.....	8
第二章 李斯特《匈牙利狂想曲第九号》演奏版本比较.....	13
第一节 四位钢琴家的生平简介.....	13
一、马克·汉伯格.....	13
二、格奥尔基·齐夫拉.....	14
三、米沙·迪希特.....	14
四、莱斯利·霍华德.....	15
第二节 音乐表现比较.....	16
一、速度与力度的比较.....	16
二、踏板的不同运用.....	22
三、乐句的不同处理.....	26
第三节 键盘语言的比较.....	30
一、八度.....	30
二、快速华彩经过句.....	31
三、各类双音.....	32
四、远距离大跳.....	35
五、装饰音.....	36
第三章 不同演奏版本的总结与启发.....	39
第一节 演奏风格概述.....	39
一、马克·汉伯格的恢宏与前卫.....	39

二、格奥尔基·齐夫拉的个性与浪漫.....	39
三、米沙·迪希特的抒情与诗意.....	40
四、莱斯利·霍华德的细腻与从容.....	40
第二节 对钢琴表演的启发.....	41
一、克服技术障碍.....	41
二、正确借鉴与模仿.....	41
三、想象力的重要性.....	42
结 语.....	43
参考文献.....	45
后 记.....	47

绪 论

浪漫主义时期最伟大的代表人物之一弗朗茨·李斯特(Franz Liszt), 1811年生于匈牙利雷定, 是著名的作曲家、钢琴家、指挥家以及音乐评论家。他6岁开始学习钢琴, 9岁登台演出, 先后师从于多位钢琴名家, 16岁定居巴黎。李斯特将钢琴的能量发挥到极致, 在钢琴上营造了管弦乐队的音效效果, 他的钢琴演奏技巧极具炫技色彩, 而且还首创了背谱演奏法, 被世人称为“钢琴魔王”。

《匈牙利狂想曲》在李斯特的钢琴作品中占据重要地位, 清晰的旋律、明快的节奏、鲜明的个性以及其中蕴含着的民族情怀颇受人民群众的喜爱, 也经常在各种音乐会的节目单上出现, 但是多以第二首、第六首、第十一首最为常见, 对于第九首的演奏并不多见。《匈牙利狂想曲第九号》创作于1846—1853年间, 降E大调, 标题为“佩斯城的狂欢节”, 是为献给小提琴演奏家恩斯特所作。全曲描绘了狂欢节热情奔放的盛世景象, 声势浩大、音响浑厚、精彩绝伦, 是19首《匈牙利狂想曲》中篇幅最长大、难度最艰深、技术最精湛并且极具吉普赛乐队音响效果的大型作品。这里选取《匈牙利狂想曲第九号》为研究对象, 希望这首经典之作被更多的人所熟知。

当今, 国内外关于李斯特本人的生平传记和钢琴音乐创作之类的相关研究已相当丰富。曼弗雷德·瓦格纳(奥地利)教授所著的《现代视野下的李斯特——生平及作品》一书以通俗易懂的语言, 再现了李斯特传奇的一生, 通过理性的认识剖析了李斯特其人其作。此书展现了李斯特敢于破除陈规、勇于创新的精神, 并不断以沈思的态度来审视自己, 他的音乐创作对19世纪音乐发展具有指引意义。埃弗雷特·赫尔姆(德国)教授所著的《李斯特》一书, 犹如历史纪录片一般客观叙写了李斯特的生平事迹。

到目前为止, 国内关于李斯特本人及其钢琴作品分析之类的论文有很多, 但是有关《匈牙利狂想曲》的硕士论文并不是很多。2005年, 南京师范大学李佳撰写了硕士论文《李斯特匈牙利狂想曲中民族性与艺术性的探求》, 该论文主要从民族元素对李斯特创作和选材的影响着手, 详细论述了匈牙利民间艺术特征在《匈牙利狂想曲》中的完美体现。2007年, 上海音乐学院童师柳撰写了硕士论文《李斯特匈牙利狂想曲研究》, 将19首《匈牙利狂想曲》的音阶、调式调性、曲式结构等方面逐一做了深入而细致的研究,

并探讨了《匈牙利狂想曲》与匈牙利民间音乐的渊源。同年，南京师范大学冯珊的硕士毕业论文《民族·技术·创新——李斯特匈牙利狂想曲解读》，着重分析了民族性在李斯特创作素材中的体现，并总结归纳了作品的技术特点与创新手法。2011年，河南师范大学马娇的硕士毕业论文《从李斯特匈牙利狂想曲音乐语言中看其民族元素的运用》，研究了匈牙利民间音乐对其创作的影响，通过节奏、旋律、音色、织体等音乐语言特征来探究民族元素在其中的体现。

各类期刊杂志上也有一些关于整套《匈牙利狂想曲》的概括介绍与分析，也有对其中一首的具体研究。2012年，武汉音乐学院胡珀在《大众文艺》上发表题为《论李斯特〈匈牙利狂想曲第九号〉的织体音响特征》的文章，文中通过分析该曲主题材料对吉普赛民间器乐音响特征的模仿，证实了该曲是一首极具吉普赛乐队宏大音响效果的巨作。同年，哈尔滨师范大学单宏哲在神州上发表题为《自由曲式——李斯特〈第九匈牙利狂想曲〉的结构研究》的文章，通过对该曲的曲式结构进行分析，展现出拥有无序自由曲式结构的《第九匈牙利狂想曲》的独特魅力。

2011年，河北师范大学的孙雪撰写了题为《李斯特〈匈牙利狂想曲〉第十一首演奏版本的比较研究》的论文，是国内第一篇论述《匈牙利狂想曲》系列不同演奏版本的论文。该论文不但全面介绍了《匈牙利狂想曲》的创作来源和发展，而且对第十一首做了详细的曲式分析，最后通过研究音像资料，对不同国籍、不同风格的钢琴演奏家所演奏的《匈牙利狂想曲第十一首》的各个细节及整体进行相同和不同的比较，使我们更直接的聆听和感受音乐的内涵。

至今为止，有关李斯特《匈牙利狂想曲》系列的论文在研究其民族创新性、曲式结构、和声织体等方面已经形成了一个相当成熟和完善的系统。而演奏版本比较研究将是《匈牙利狂想曲》系列研究的一个新领域。

钢琴演奏版本的比较研究，是钢琴表演艺术学术研究的重要方法之一。这里通过研究现有的音响资料，比较马克·汉伯格（俄罗斯）、格奥尔基·齐夫拉（法-匈牙利）、米沙·迪希特（美国-波兰）、莱斯利·霍华德（澳大利亚）四位钢琴演奏家所演奏的李斯特《匈牙利狂想曲第九号》，对《匈牙利狂想曲》这一题材的钢琴表演艺术实践和教学，都具有一定的现实意义。

钢琴演奏家的演奏，是对作曲家作品的二度创作，也是阐释作品风格最直接的手段。作为一名学生，在学习和弹奏一首作品时，仔细聆听和总结不同的演奏版

本，是弹好一首作品的必要前提。这里通过分析和研究，可以对李斯特本人和《匈牙利狂想曲第九号》有一个更直接的认识和更深刻的理解。通过了解这些演奏家，可以更多的理解这些演奏大师们的方方面面，例如他们精湛的技术、舞台表演的境界以及在不同国籍不同文化差异的背景下所形成的不同的演奏风格，更有利于向钢琴演奏家们的学习、借鉴，以便提高自己的能力。同时，对这首作品的练习、演奏和教学提供一定的指导，以便能够更快更好地提高学习者的钢琴表演技术和演奏水平，从而运用到更多作品的学习和演奏中去。

第一章 李斯特《匈牙利狂想曲第九号》概述

第一节 李斯特与《匈牙利狂想曲》

“钢琴之王”弗朗茨·李斯特（Franz Liszt），享誉世界的著名匈牙利钢琴家、作曲家、指挥家、音乐评论家，是浪漫主义时期最伟大的代表人物之一。他于1811年10月22日生于匈牙利一个名叫雷定的小村庄，幼年时期就展现出过人的音乐天赋，9岁就成功举办钢琴独奏音乐会。他的演奏风格继承了克列门蒂、贝多芬传统音乐的动力性，并发展出自己的炫技性钢琴演奏风格——极限的速度、辉煌的技巧、宏伟的音响、奔放的气势。李斯特将钢琴本身的能量运用到极致，并被称为19世纪钢琴界的“帕格尼尼”，在欧洲钢琴演奏艺术史上具有里程碑意义。

李斯特的钢琴作品十九首《匈牙利狂想曲》是其所有钢琴作品的典范，是世界钢琴曲的文献瑰宝。《匈牙利狂想曲》创作于1846—1853年、1882—1885年，以民族灵魂为其核心内容，以匈牙利吉普赛民歌与民间舞曲为创作基础，以丰富、灵活、多变的技法为创作手法，表现了匈牙利人民的善良、乐观与热情，具有鲜明的民族色彩，同时也表达了自己对祖国和人民的深情厚谊。李斯特曾经说过“匈牙利人早已和吉普赛音乐合为一体、密不可分，吉普赛人早被誉为匈牙利的民族音乐家……，匈牙利完全有理由将吉普赛音乐成为自己的民族艺术^①”。吉普赛音乐特有的节奏、特殊的音程、丰富的装饰音在《匈牙利狂想曲》中取得了创造性的体现^②。这些作品结构精炼、乐思活跃、织体丰富、音乐形象质朴，是真实生活与高雅艺术的完美结合。李斯特《匈牙利狂想曲》的创作，丰富并拓展了由托马谢克首创的钢琴“狂想曲”体裁，是这一体裁中珍贵的艺术财富。

第二节 简析李斯特《匈牙利狂想曲第九号》

一、曲式分析

李斯特《匈牙利狂想曲第九号》创作于1846—1853年间，标题为“佩斯城的狂欢节”，降E大调，是李斯特十九首《匈牙利狂想曲》中篇幅最长大，结构最复杂、难度

^① 参见《李斯特匈牙利狂想曲集》前言，湖南文艺出版社，2001年8月第一版

^② 参见钱仁康、钱亦平《音乐作品分析教程》，上海音乐出版社，2001年5月第一版

最艰深的一首，生动而形象地描绘了匈牙利人民在佩斯城尽情狂欢的盛世景象。这首作品属于《匈牙利狂想曲》特有的恰尔达什（由慢速的“拉舒”乐段与快速的“弗里希”乐段两部分组成）与无序自由曲式相结合的曲式结构。自由曲式是指“多段结构的乐曲，各部分自由排列，排列的顺序不归属于某一定型的结构图式^①”。而自由曲式按照音乐材料的分布于排列的不同顺序可划分为有序的自由曲式和无序的自由曲式。无序的自由曲式自由灵活、不重复、无规律、无顺序，而这一无序自由的结构更能发挥《匈牙利狂想曲第九号》的幻想性、即兴性、炫技性与民族性。

这部作品可分为四大部分，共 488 小节。其中乐曲的第 1—17 小节为整首作品的引子，降 E 大调，4/4 拍，中板。头 8 小节带有主题材料的连续上升的八度旋律线及柱式和弦给人以紧凑的印象，不断推动着旋律向前发展，同时引出后面的部分。第 9—11 小节为一连串不和谐连续向上的由四度和五度音程构成的跳音，这样的华彩经过句更增添了作品的戏剧性。第 12—15 小节加入了新的材料，构成了三次舒缓的模进，仿佛狂欢节前最后平静的夜晚。

乐曲第 18—60 小节共同构成了此部作品的第一部分，一个展开性乐段，记为 A，降 E 大调，4/4 拍，随想曲性质的中板。这一乐段最大的特点是：整个乐段的低声部一直伴随着低续音（强拍上调式的主音或属音）的存在，强调了调式调性。这一乐段共有五部分组成，其中第 18—19 小节、第 27—28 小节优美而不失节奏感的波音为该乐段中的小引子，第 20—26 小节主题 a 在右手切分音与跳音构成的旋律上鲜明的呈现，同时左手则为柱式琶音的形式持续存在。第 29—35 小节 a1 是主题的第一次变奏，运用了八度音程，使主题材料更有气势，同时加入了装饰音，7 连音、6 连音等复杂的节奏音型，使旋律更华丽。第 36—40 小节引入了新的材料 b，高声部由带有装饰音的跳音音程构成，左手仍为柱式琶音，第 41—44 小节 b1 是对材料 b 的重复。第 45—52 小节 a2 是主题材料的第二次变奏，与第一次变奏不同的是：二次变奏的主题旋律由左手在低音呈现，更为雄壮有力。第 53—60 小节是带有主题材料的补充，最后三小节形成了 K46—D7—T 的完全终止式。第 61—70 小节形成了一个结尾式的小段落，其中 70 小节一连串的密集的 32 分音符起到了一个连接的作用。第一乐段 A 主题鲜明、大气，气势恢宏、磅礴，充分显现了狂欢节的盛景。

第 71—217 小节是一个单三部曲式结构（c—d—c1—d1—c2）的乐段，记为 B，降 E 大调，2/4 拍，小快板。整曲的第二主题 c 为第 71—103 小节，右手为富有吉普赛

风格的单旋律，左手是 16 分音符并在弱拍带有附点的伴随声部，二者配合在一起，恰似佩斯城狂欢节上轻松愉快的吉普赛舞蹈。在乐句的第 103 小节，也就是即将出现新的音乐材料之前，调性发生改变，由降 E 大调转为其关系小调 c 小调，速度也变为行板。第 104—136 小节是新的音乐材料 d，调性又由 c 小调转回降 E 大调，并回归原速。远距离大跳和弦与密集的二、六度跳音交替进行，坚实有力，颇有进行曲的风范，更彰显狂欢节的盛大场面。第 137—152 小节 c1 为主题 c 的第一次再现，右手分解和弦的运用使旋律更加丰满。第 153—169 小节是对 c1 的补充，其中，第 166—167 小节形成收拢性的结构，调性在 168 小节这一连串 16 分音符的左右手交替的快速跑动中由降 E 大调转为 c 小调，而在 169 小节又转回到主调降 E 大调上来。第 170—189 小节 d1 在 d 材料的基础上做了小小的变奏，原来远距离和弦大跳的地方变为左右手交替的二、六度跳音，更增添了乐曲的舞蹈性质。第 190—217 小节 c2 是主题 c 的第二次再现，第 205—212 小节的切分节奏的运用打破了原有的 2/4 拍的“强弱”规律，显得更有活力。

第 218—359 小节是一个具有合成性中部的单三部曲式结构（e—f—e）的乐段，记为 C，这一部分不管是速度还是调性都转换的较为频繁。第 218—269 小节为整曲的第三主题 e，急板，2/4 拍，调性起初为降 E 大调，在第 242 小节转为降 A 大调。主题 e 高低声部均大量运用了八度跳音，表现了狂欢节时人们载歌载舞、欢乐沸腾的音乐场景。第 270—327 小节为新材料 f，速度变为小快板，调性由降 A 大调转为 E 大调。虽然这部分左右手都相继运用了密集的二分音符这一形式，但旋律舒缓而清晰，优美而连贯，犹如一段优雅的华尔兹。到了 328 小节，铿锵有力的柱式和弦再现了主题 e，速度又变为急板，调性从 E 大调转为降 E 大调，激昂的旋律再一次把听众带回佩斯城狂欢节的气氛中去。

第 360—406 小节是一个结构和其它乐段相比较为严整的过渡段。左右手几乎全由厚重的柱式和弦构成，升 F 大调，速度为更加急速的急板。此乐段浑厚有力，其中最强度达到了 fff，充满了交响性。在 405—406 小节转为降 E 大调，为下一乐段主题材料的呈示做准备。

第 407—488 小节为整曲的最后一个乐段，记为 D，降 E 大调，4/4 拍，中等的快板，该段运用了丰富的音乐材料。首先，第 407—422 小节为第一主题 a 的再现，左右手柱式和弦的交替演奏既加厚了主题的色彩，又展现了浩大的狂欢盛况。第 423—435 小节为材料 b 的再现，速度变为渐快的急板，旋律转为左手上音程的跳跃，右手为单双音混

合的远距离 16 分音符连奏，更加丰富了织体音响形式。第 436—488 小节是 f 材料的再现，速度为急板，左右手的柱式和弦大起大落，与引子首尾呼应，最后强有力的由主和弦构成的结尾将整部作品推向高潮。

李斯特《匈牙利狂想曲第九号》结构复杂而庞大，旋律多变而华丽，织体丰富而饱满，技巧繁复而艰深，充分彰显了李斯特的傲人才华。

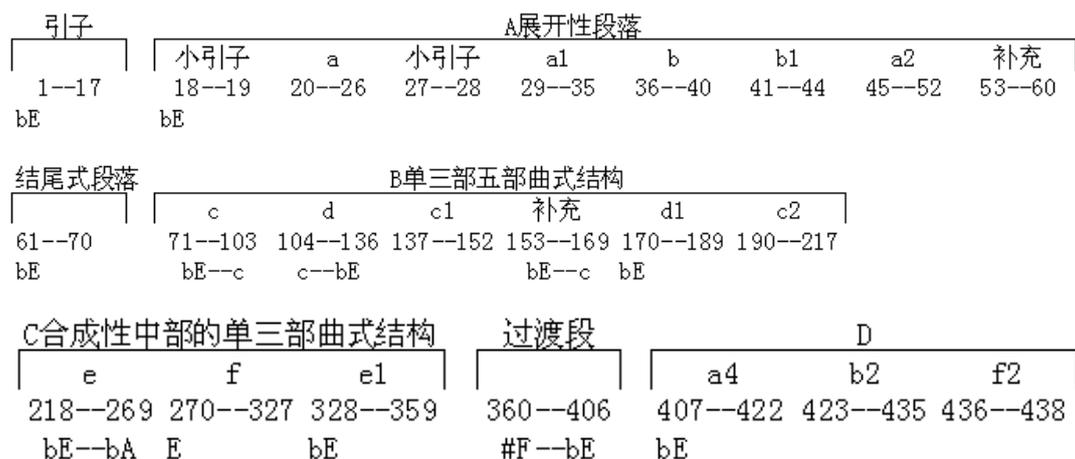


图 1-1 李斯特《匈牙利狂想曲第九号》的曲式结构图

二、主题材料音响特征

李斯特《匈牙利狂想曲第九号》虽然是一首钢琴作品，但它极具乐队音响效果。与普通的欧洲管弦乐不同的是，《匈牙利狂想曲第九号》充满了匈牙利吉普赛民间乐器的音响特点，匈牙利吉普赛乐队所特有的音响在这部作品中得到了充分的体现。

下面通过列举《匈牙利狂想曲第九号》主体材料的几次不同结构位置的呈现，来分析主题所模仿的吉普赛民间音乐的音响效果以及音乐形象。



图 1-2 谱例 1. 第 1-8 小节

以上谱例是主题材料在引子部分的呈现，这 8 个小节主要由三个音区构成：其中，中音区与低音区组成了多个八度的齐奏，模仿的是低音提琴和大提琴铿锵有力的拉奏；而中音区和高音区所组成的坚实洪亮的主和弦可理解为整个乐队的合奏。如此有爆发力和震撼力的音响在整首作品的开头呈现，不但预示着狂欢节即将开始，而且一下子把听众也带入了欢愉的气氛中去。



图 1-3 谱例 2. 第 18-27 小节

以上谱例是主题材料在作品第一部分 A 的第一次呈现，这 10 小节主要由 3 种音乐素材构成，首先，左手分解和弦的波音犹如竖琴的拨奏，优美轻柔，又不失节奏感；其次，右手连贯的主题声部清晰明朗，好比是小提琴富有歌唱性的连奏；再次，右手轻巧的跳音犹如匈牙利扬琴的敲击，精致的装饰音可以理解为长笛的音色，它们的清脆灵巧与小提琴拉奏的悠长而歌唱的主题形成鲜明的对比。

The image shows a musical score for Liszt's Hungarian Rhapsody No. 9, measures 44-52. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with a melodic line in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand. Performance markings include 'ritenuto', 'marcato', 'dolce', and 'tr' (trills). A first ending bracket is shown above measures 47-48.

图 1-4 谱例 3. 第 44-52 小节

以上谱例是主题材料在作品第一部分 A 的第二次变奏，同谱例 2 一样，这 8 小节也是由 3 种音乐素材构成的：其一，主题材料转入左手由低音声部呈现，可以想象成大提琴低沉而浑厚的连奏；其二，右手的波音充作背景声部，可以理解为竖琴在高音声区流水般的拨弦；其三，右手高音声区颇似华彩性质的双音，就像双簧管吹奏的犹如“花腔女高音”一样的乐思，仿佛小精灵们调皮的闪现。



图 1-5 谱例 4. 第 407-414 小节

上例是主题材料在作品第四部分 D 的呈现，这 8 小节同样是由 3 种不同的音乐素材组成，分别为：1. 低声部的八度齐奏主题；2. 伴随在主题四周的柱式和弦；3. 最低声部每小节强拍上的波音。这三种音乐素材虽然都属于和弦性质的因素，但是，通过不同的和声织体交织在一起，出现了三种不同的音响层次。其一，低声部八度齐奏的主题如同圆号饱满浑厚的音色；其二，伴随在主题四周的柱式和弦可想象为所有弦乐在一起的拨弦齐奏，既声势浩大又音色统一；其三，最低声部每小节强拍上的波音可理解为定音鼓所击出的强音。三种恢宏的和声音响不失层次的融合在一起，饱满而立体，热情而奔放，将佩斯城狂欢节的盛况表现得淋漓尽致。

李斯特将本民族的民间乐器的音响完美地融入在钢琴这一架乐器中，将钢琴 88 个琴键的能量运用到极致，“真正”地把钢琴变成了一个吉普赛乐队，通过钢琴再现了吉普赛民间乐器的音响效果，使这首作品充满了华丽的交响性。

第二章 李斯特《匈牙利狂想曲第九号》演奏版本比较

第一节 四位钢琴家的生平简介

一、马克·汉伯格

俄罗斯钢琴家马克·汉伯格（Mark Hambourg, 1879—1960）出生在一个钢琴世家，他的父亲米哈伊·汉伯格（Mikhail Hambourg, 1855—1916）曾是钢琴大师尼古拉斯·鲁宾斯坦和塔涅耶夫的弟子，并在莫斯科音乐学院任教。马克·汉伯格的钢琴职业艺术生涯始于5岁，7岁时仅用4天时间就弹完了由巴拉基列夫改编格林卡的作品——《云雀》。1889年随家人离开家乡来到伦敦，随后在维也纳跟随大师莱谢蒂茨基学习钢琴。经过4年的不懈努力，终于与维也纳交响乐团合作并演出了李斯特《匈牙利狂想曲》，这是马克·汉伯格在维也纳的第一场独奏音乐会。然而马克·汉伯格并未因此而骄傲，反而更加虚心学习大师们的精粹：安东·鲁宾斯坦纯美雄浑的音色，莫里兹·罗森塔尔精灵般的灵巧，帕德列茨基充满戏剧化的演奏等等，都被马克·汉伯格吸收并使他迅速成名。

马克·汉伯格是钢琴演奏家中尝试录音技术的先驱。1909年，当录音技术还处于实验阶段的时候，他录制了第一批唱片。1925年，录音手段首次采用麦克风，马克·汉伯格又是首次参与此项实验的钢琴演奏家之一。他的一生留下了大量的录音资料：例如，贝多芬的《第三钢琴协奏曲》、拉威尔的《水妖》和《小奏鸣曲》，德彪西的《快乐岛》等200份珍贵的录音资料，特别是1933年录制的李斯特专集，显得格外闪光和璀璨。马克·汉伯格的录音是“黄金时代”钢琴演奏家们的范例，但由于第二次世界大战的原因，马克·汉伯格也随之埋没在这阴影中了。

表 2-1 笔者所拥有的马克·汉伯格的唱片

唱片名	Hambourg Plays Liszt
作曲	Franz Liszt
钢琴家	Mark Hambourg
厂牌	（英国）APR 唱片公司
录音日期	1926年—1935年
发行日期	2006年
编号	CD7040

二、格奥尔基·齐夫拉

法籍匈牙利钢琴家格奥尔基·齐夫拉（Gyorgy Cziffa, 1921—1994）的钢琴启蒙老师是他的父亲，艺术生涯始于5岁，当时是为马戏团即兴演奏民歌。9岁进入布达佩斯李斯特音乐学院，接受法国指挥家多南伊正规而严格的训练。1933年开始在匈牙利、荷兰、斯堪地纳维亚半岛和其它国家演出，并获得好评。由于第二次世界大战的爆发，格奥尔基·齐夫拉不得不中断钢琴学习而被迫参军，不料1941年被俘。二战结束后，齐夫拉于1947年被释放，并继续在布达佩斯李斯特音乐学院学习钢琴，师从费伦希。1955年荣获“李斯特大奖”，成为首位此大奖的非作曲家得主，次年齐夫拉便去了维也纳。1957年在维也纳成功登台演出，从此声名窜起。随后虽然入了法国籍，但他的钢琴演奏风格仍保留着故乡——匈牙利的浪漫气质。

格奥尔基·齐夫拉一生悲喜交错，贫寒的吉普赛家庭出身使他屡遭种族歧视，他自由主观的诠释作品的方式违背当时二战后以德国为中心的音乐美学主流标准，也因此常被一些音乐评论家批判，但他从不畏惧，绝不退缩，继续坚持着自己的风格。齐夫拉擅长演奏李斯特、肖邦和舒曼的作品，由于对祖国的炽爱和眷恋，他特别喜欢演奏李斯特的作品。李斯特的《匈牙利狂想曲》、《死之舞》及钢琴协奏曲，将齐夫拉无比创意、惊天动地、无人能敌的超技展现得淋漓尽致。齐夫拉于1963年为荷兰飞利浦（Philips）唱片公司录制的李斯特钢琴作品集将李斯特“魔鬼般”戏剧的气质发挥到极致，代表着自己的最高成就。

表 2-2 笔者所拥有的格奥尔基·齐夫拉的唱片

唱片名	Liszt Rhapsodies Hongroises
作曲家	Franz Liszt
钢琴家	Gyorgy Cziffa
厂牌	EMI（英国百代唱片公司）
录音日期	1957年—1959年
发行日期	2002年
编号	EMI5753742

三、米沙·迪希特

波兰裔美国钢琴家米沙·迪希特（Mischa Dichter）于1945年9月27日出生在中国上海，在他两岁的时候随父母来到美国洛杉矶定居。米沙·迪希特并不像其他钢琴家那

样出生于音乐世家，他的父母所从事的职业都与音乐无关，但他从小酷爱音乐，决心要成为一名钢琴演奏家。当时的洛杉矶街头有很多技艺高超的吉普赛流浪钢琴艺人，于是乎这些流浪艺人便成了迪希特的钢琴启蒙老师。迪希特从他的“启蒙老师”那儿几乎拜读了李斯特的所有钢琴作品，并将这位“钢琴魔王”视为自己的偶像。

迪希特正式学习钢琴已经 12 岁，跟其他钢琴家相比是很晚的了，但他刻苦钻研，在导师乌贝·泽尔科的严格教导下，通过自己大量的练习和不懈地坚持，迪希特终于在 1963 年考入世界著名的美国朱利亚音乐学院，师从俄罗斯钢琴学派的宗师——罗西娜·列文涅夫人。三年后，迪希特参加了在莫斯科举办的第三届柴可夫斯基国际钢琴大赛并获得银奖，虽然输给的年仅 16 岁的东道主选手，但他精湛的技术，完美的表演却给评委和观众留下了深刻的印象。果然，随后他便受邀与波士顿交响乐团演奏柴可夫斯基著名的《第一钢琴协奏曲》，并录成唱片发行，好评如潮。1968 年，迪希特从朱利亚音乐学院毕业，在毕业的前一年，他与自己的同门师妹契帕结婚，于是这对键盘伉俪便成为默契的搭档并在世界各地巡演，大家都亲切的称他们为“迪希特二重奏”。1998 年，已步入不惑之年的米沙荣获“李斯特唱片国际大奖”，并跻身李斯特钢琴作品权威诠释者之一。

表 2-3 笔者所拥有的米沙·迪希特的唱片

唱片名	Liszt The Hungarian Rhapsodies
作曲家	Franz Liszt
钢琴家	Mischa Dichter
厂牌	Newton（荷兰牛顿唱片公司）
录音日期	1977 年—1985 年
发行日期	2012 年 3 月 22 日
编号	Newton8802049

四、莱斯利·霍华德

当今世界上著名的“李斯特专家”莱斯利·霍华德（Leslie Howard）博士生于澳大利亚，1972 年开始长居伦敦，现任英国李斯特协会主席，至今为止已连续担任此职务 25 年，是该协会历史上连任时间最久的。1986 年，在“钢琴魔王”李斯特逝世 100 周年之际，为了纪念这位伟人，霍华德在唱片公司 Hyperion（英国最著名的唱片公司）旗下开始录制李斯特的全部钢琴作品。这一鸿篇巨制的浩大工程终于在 1999 年 10 月 22

日（李斯特的生日）那天结束，耗时 13 年，共录制了 99 张唱片，这是唱片录音史上史无前例的奇迹。这 99 张唱片创造了新的世界吉尼斯纪录，收录了李斯特的所有钢琴作品，其中有 300 多部作品都是珍贵的遗迹，是首次被录音被演奏的。这项美妙绝伦的工程荣获多项大奖，霍华德也因此获得了“李斯特权威”这项桂冠。为表彰他的贡献，匈牙利总统授予他荣誉奖章，英国伊丽莎白女王二世也授予他澳大利亚勋章。

除了在录音史上的突出贡献，霍华德在音乐资料研究方面也颇有成就。他整合了大量乐谱，编辑出版了一批李斯特极为罕见的乐谱，除此之外，还编订了贝里尼的歌剧，帕格尼尼的小提琴协奏曲，莫扎特的弦乐四重奏和拉赫玛尼诺夫的钢琴协奏曲；2009 年霍华德还被任命为阿尔坎（法国钢琴家、作曲家）协会主席，真可谓是当今音乐界里当之无愧的大师。

2011 年（李斯特诞辰 200 周年）8 月 21 日，霍华德在北京国家大剧院上演了一场振奋人心的音乐会。他的音乐会曲目为：①贝多芬《英雄主题变奏曲》、②拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》、③李斯特《西班牙民谣》、④李斯特《莫扎特“费加罗”和“唐璜”主题幻想曲》。虽然没有整场完全演奏李斯特的作品，但这些作品华丽的旋律、艰深的技巧、美妙的意境足以将霍华德扎实的功底、精湛的技术和傲人的才华充分地展示给每个听众。

表 2-4 笔者所拥有的莱斯利·霍华德的唱片

唱片名	Hungarian Rhapsodies
作曲家	Franz Liszt
钢琴家	Leslie Howard
厂牌	Hyperion（英国许珀里翁“太阳神”唱片公司）
录音日期	1998 年
发行日期	1999 年
编号	CD67418/9

第二节 音乐表现比较

一、速度与力度的比较

速度与力度是音乐表现中的重要组成部分，二者中缺少任何一个就会影响音乐作品风格对听众的传达。因此，速度和力度是衡量音乐表演价值的标尺。

速度是作品音乐风格最基础的表现手法，也是向听众诠释作品最直观的的手段，所

以在音乐表演艺术中，速度占据相对重要的地位。

表 2-5 李斯特《匈牙利狂想曲第九号》的速度提示

小节数	速度提示
1—17	Moderato 中板♩ =92--96
18—70	Sempre moderato a capriccio 随想曲性质的中板♩ =92--96
71—102	Allegretto 小快板♩ =108
103—105	Andante 行板♩ =76
106—217	Allegretto 小快板♩ =108
218—269	Presto 急板♩ =184
270—327	Allegretto 小快板♩ =108
328—359	Presto 急板♩ =184
360—406	Più animato 更加急速♩ =184--200
407—422	Allegro moderato 中等的快板♩ =112--120
423—435	Incalzando e stringendo sino al presto 渐快的急板♩ =184--200
436—488	Presto 急板♩ =184

虽然在这部作品中有这么详尽的速度提示，但在实际演奏过程中并没有如此严格的要求，而是更注重个性的发挥。因此，钢琴演奏家们则可根据自己的风格进行不同的速度处理。

大家在中学时代一定都学过这样一个物理公式 $V=S/T$ ， V 代表速度， S 代表路程， T 代表时间。我们可以把整个作品的演奏理解为路程 S ，那么演奏这部作品所用的时间 T 的长短就直接反映了速度 V 的快慢。

表 2-6 四位钢琴家演奏此作品的时间比较

小节数	马克·汉伯格	格奥尔基·齐夫拉	米沙·迪希特	莱斯利·霍华德
1—17	30''	1'	54''	1'05''
18—70	1'47''	2'43''	2'07''	2'35''
71—217	2'54''	3'41''	3'10''	3'42''
218—359	1'59''	2'19''	2'09''	1'52''
360—406	29''	33''	32''	29''
407—488	1'38''	1'23''	1'29''	1'43''
整部作品	9'17''	11'39''	10'21''	11'26''

从演奏整曲的总时间来看，四位大师都在 9 分钟以上、12 分钟以内演奏完毕，其中

用时最长的是钢琴家格奥尔基·齐夫拉；用时最短，演奏速度最快的要数大师马克·汉伯格了，仅仅用了 9'17" 就将如此庞大的作品演奏完毕，这简直就是“神速”，他比米沙·迪希特快了 1'04"，比莱斯利·霍华德快了 2'09"，比格奥尔基·齐夫拉快了 2'22"。从上面的图表可以看出齐夫拉于霍华德在演奏时间上比较接近，如此长大的作品仅仅相差了 0'13"；而迪希特的用时在四位大师中属于比较居中的。再来换一个角度观察，在整部作品的前三个部分，也就是第 1—17 小节，第 18—70 小节以及第 71—218 小节，汉伯格的用时都是最短的，其中最令人惊叹的要数第 1—17 小节了，汉伯格仅用了 0'30"，与用时最久的霍华德竟然相差 0'35"，在短短的 17 小节在时间上就相差了一倍多；而齐夫拉与霍华德的用时依然是最接近的，迪希特的用时一直保持在第二。到了第 218—359 小节，情况发生“逆转”，霍华德用时最短，紧接着是汉伯格，迪希特与齐夫拉相继在后。第 360—406 小节是一个短且快的乐段，四位大师在此乐段的用时比较接近，最大时差不超过 0'4"。最后一个乐段，即第 407—488 小节，齐夫拉“后来居上”，用时最短，其次为迪希特，随后为汉伯格，最后是霍华德。钢琴家们在演奏同一个作品的时候之所以会出现速度的差异，这大概是大师们对作品的不同解读与演绎吧。

表 2-7 通过节拍器记录的瞬时速度

小节数	标准速度	马克·汉伯格	格奥尔基·齐夫拉	米沙·迪希特	莱斯利·霍华德
1—17	92—96	120—132	80—104	112—120	84—92
18—70	92—96	132—144	88—92	108—120	92
71—102	108	120	108—116	116	100—108
103—105	76	100—120	92—104	108—112	76—92
106—217	108	120—126	112—126	112—120	100—108
218—269	184	184	160—184	184	184
270—327	108	116—126	108—168	120—132	108—120
328—359	184	184	160—184	200	184
360—406	184—200	184	176—192	184	184
407—422	112—120	120	120—132	112—120	112—120
423—435	184—200	184	184—200	176—184	184—192
436—488	184	184	184—192	176—184	184

注：表格中的数字代表的是节拍器上所对应的速度标示，例如，数字 92 代表 $J=92$

从微观的角度通过节拍器记录的瞬时速度来进行对比来看，马克·汉伯格是四位钢琴家中惟一个实际演奏速度都大于或等于标准速度的，这也难怪他用如此短的时间就

完成了整首作品的演奏，特别是前两个部分，即第 1—17 小节和第 18—70 小节，这两个部分的速度都为中板，而汉伯格的演奏速度与标准速度的最大差值为竟然达到了 52，是四位大师中速度差值最大的；再来观察第 103—105 小节，标准速度是行板，汉伯格与此标准的最大时差为 44，依然是四位大师之首；汉伯格对快板和急板部分的演奏相比他中板和行板的部分显得严格了许多。再来看格奥尔基·齐夫拉，他对此作品速度的演绎也是很有特点的，齐夫拉是四位大师中演奏速度“弹性”最大的一位，他演奏此曲每一部分的速度都不是一个定值，而是存在区间的，其中，第 270—327 小节，齐夫拉的演奏速度为 108—168，区间差值竟然达到 60，这也是他自身速度区间差值最大的且最为个性的一次；虽然齐夫拉在速度方面存在很大的跳跃性，但他也是以标准速度作为基础和参考进而加入自己的即兴发挥。通过上表记录的数据可以清晰地看到，齐夫拉所演奏的速度与标准速度之间是存在包含与被包含关系的。而在这几位大师中，唯独莱斯利·霍华德所演奏的速度与标准速度几乎是一致的，虽然他也存有一些“弹性”在里面，但每一部分都是恰好卡在标准速度上，然后以此为标尺进行上下小范围波动。由此看来，霍华德真不愧是“李斯特权威”，对标准速度能如此精准的把握与演绎。另外，米沙·迪希特是对整曲最后两个部分，即第 423—435 小节和第 436—488 小节演奏速度最为保守的一位大师，可以从上表看到，他自身速度区间的最低值为 176，是低于标准速度的。

此外，四位大师们在演奏作品中华彩经过句时的最大瞬时速度已经超出了节拍器的最高纪录（208），已经无法用节拍器来测量只能用秒表来计算，统计数值为：齐夫拉每秒大约弹奏 20 个音符左右，其他三位大师均为每秒 18 个音符左右，可见“鬼才”齐夫拉功夫了得。

以上用节拍器来测量四位钢琴家们的实际演奏速度的方式是很死板的，毕竟在演奏的过程当中，一些细微的速度变化是很难用节拍器这种“一板一眼”的工具来测量的，所以测量出来的数据也仅仅是一个约数，只是提供一个参考的作用。

《匈牙利狂想曲第九号》创作于浪漫时期，所以在作品当中除了一些明确的速度提示外，还有一些速度提示是暗示性的，例如：渐慢（rall、rit）、渐快（accel）等等，这些暗示性的提示给了演奏家们自由处理速度、节奏的空间，也为他们对此作品的即兴发挥提供了依据。在整首作品中，这些“暗语”总共出现过 8 次。

表 2-8 四位钢琴家在演奏整曲是较为明显的自由速度次数统计

钢琴家	自由速度次数
马克·汉伯格	14
格奥尔基·齐夫拉	20
米沙·迪希特	13
莱斯利·霍华德	9

从上表可以清晰地看到，自由处理速度、节拍次数最多的要数格奥尔基·齐夫拉了，总共 20 次，是标准次数的 2 倍还要多，即使他的最大瞬时速度是这四位大师中最快的，但演奏整曲的时间确是最长的，原来是“自由”的缘故；大师莱斯利·霍华德的自由速度为 9 次，是与标准次数最为接近的，可见他基本是按照李斯特的原作演奏的，很少加入即兴的创作。

以上三个图表是比较速度的三种形式，通过对以上数据的分析，从中可以发现，莱斯利·霍华德的演奏是最为保守而严谨、最接近原谱的一个；而格奥尔基·齐夫拉是最富有想象力、创造性以及浪漫主义气质的大师；马克·汉伯格喜欢以较快的速度演绎“拉舒”乐段；米沙·迪希特的演奏则较为理性。四位钢琴家精湛的技术是毋庸置疑的，他们都能又快又清晰又高质量的演奏各类超高难度的作品，但在这里对这部作品做不同的速度处理，只是各自对作品的理解与感悟不同，因此，所表现出来的不同风格罢了。

力度在作品中的强弱变化也是音乐表现的另一个重要环节，接下来通过波形图来反映四位钢琴家对《匈牙利狂想曲第九号》中的力度术语的理解与演绎。



图 2-1 马克·汉伯格演奏《匈牙利狂想曲第九号》波形图

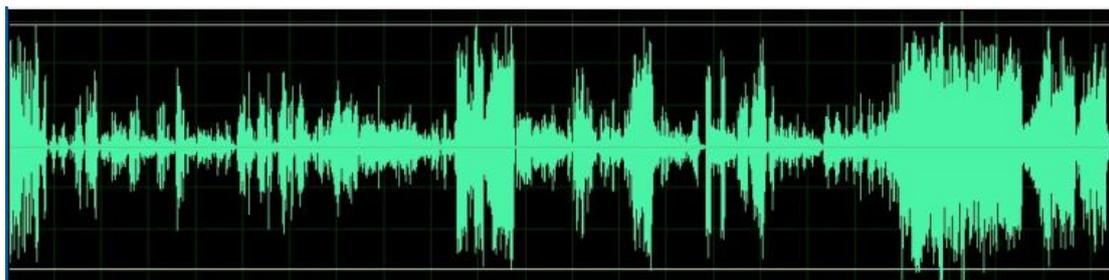


图 2-2 格奥尔基·齐夫拉演奏《匈牙利狂想曲第九号》波形图

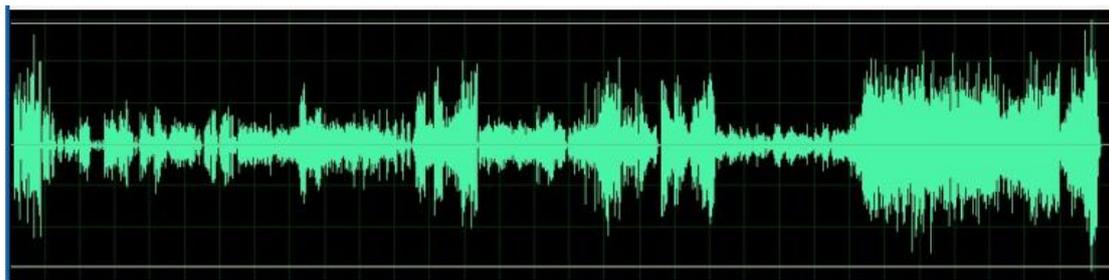


图 2-3 米沙·迪希特演奏《匈牙利狂想曲第九号》波形图



图 2-4 莱斯利·霍华德演奏《匈牙利狂想曲第九号》波形图

从力度波形图上可以看出：马克·汉伯格在演奏这首作品时整体力度较强，特别是本曲的“拉舒”段落，几乎都是在用约等于 f 的力度来演奏的，其中，第 137—169 小节以及第 270—327 小节是汉伯格在对整曲的演奏中为数不多的运用 P 的力度的部分，在波形图上可以清晰地看到有两处振幅较为平和且持续较久的波段。再来观察格奥尔基·齐夫拉的波形图，他是四位大师中力度强弱对比最为明显的，也是对力度术语运用得最为细腻的。这些特征在图上均得到明确的呈现：突兀的振幅图像清晰地反映出齐夫拉对力度的控制几乎覆盖了力度术语的各个等级。米沙·迪希特与莱斯利·霍华德的力度波形图比较相像，均较其他两位大师趋于平和且振幅也不是很大。因此，二人在演奏这首作品时的整体力度走势也较为类似，他们对力度术语的理解较为保守一些，同时在演奏时也有所保留，特别是在乐曲的高潮部分，依然是在很理性的遵守着谱例上的力度提示，不加太多主观的发挥与拓展。其中，霍华德在乐曲前半段的力度处理似乎更轻一些。

《匈牙利狂想曲第九号》谱例中所指示出的最弱力度为 pp ，最强力度为 fff ，显然，米沙·迪希特与莱斯利·霍华德的演奏基本上是符合标准力度的，而马克·汉伯格与格奥尔基·齐夫拉则对标准力度进行了个性的发挥与演绎，有时甚至不按照谱例上的力度提示去演奏，然而这仅仅是个人风格的不同罢了，并不代表谁“是”谁“非”。

二、踏板的不同运用

“乐器之王”钢琴是键盘乐器与打击乐器的综合载体，简单地说，它是通过琴槌敲击琴弦而发出声音的，在音色上难免有些生硬，而 19 世纪踏板的发明与运用恰好解决了这一问题，踏板使钢琴的音色更加多样，演奏出来的和声音效也更为丰富。钢琴一般有三个踏板，即右踏板、中踏板和左踏板。立式钢琴的右踏板又叫“延音踏板”，踩下后止音器离开琴弦，所弹的所有音均得到延长；中踏板踩下后有一块儿毡布会停留在琴槌与琴弦之间，琴槌敲击在毡布上声音就会变闷变小；左踏板踩下后使所有琴槌向琴弦方向移动，以缩短琴槌敲击琴弦的距离，使音量变小。三角钢琴的右踏板与立式钢琴在使用和原理上都相同；中踏板踩下后能将之前所弹的音延续，之后弹的音不会延长；左踏板与立式钢琴的作用相同，但制造原理不同，三角钢琴踩下左踏板后整个琴槌向右位移，琴键也随之移动，琴槌敲击琴弦的击点发生变化从而使音量变小。

在李斯特的钢琴音乐中，右踏板的使用是最为频繁的。按右踏板使用的深浅，可分为：全踏板、1/2 踏板、3/4 踏板和 1/4 踏板；按右踏板使用的时间，可分为同步踏板、音后踏板、音前踏板以及颤音踏板（以超快的速度连续不断地更换踏板）。踏板的使用与和声音效的表现是相辅相成的，但李斯特的作品中却很少见到运用踏板的记号，因此，钢琴家们可根据自己对作品的理解加以更多自由的使用。

从整部作品的演奏情况来比较，马克·汉伯格几乎整部作品都在使用全踏板与同步踏板，而且不经常更换踏板，只有在一些音符较为密集（大量的 16 分音符与 32 分音符连奏）的情况下才会使用 1/2 踏板，他对整部作品的演奏听起来既有多种和声叠加在一起的丰富，但又不混乱、不轰响，具有很高的造诣。格奥尔基·齐夫拉是对踏板技术运用最全面的一位大师，他在演奏华彩经过句等密集而又快速的音符的时候，齐夫拉采用 1/4 踏板或 1/2 踏板与颤音踏板相结合的脚步法，以保证音色的清晰与干净；在演奏主题材料等具有长连音线的旋律时，齐夫拉采用音后踏板将旋律线连起来，既使主题、旋律突出而又层次分明；在演奏大力度和弦的时候，齐夫拉用的是全踏板与同步踏板，给听众以排山倒海、惊涛骇浪般的气势。而米沙·迪希特与马克·汉伯格简直就是强烈的反差，迪希特在演奏本曲的时候很少使用踏板，即便使用了，也只是在拍点、强音以及长音上“点到为止”，使听众感到清新爽朗，风格别样。莱斯利·霍华德也同样是位脚法细腻的大师，他对踏板的使用与格奥尔基·齐夫拉极为相似，不同的只是霍华德更喜欢“快踩快放”，无论演奏此曲的任何一个乐段或织体类型，他都是频繁地踩放踏板以追

求和声的“纯净”。

下面通过列举一些谱例来具体分析四位钢琴家对踏板的不同运用。



图 2-5 谱例 5. 第 58 小节

谱例 5.虽然只有一个小节但却很有特点，左手是强拍低续音与主和弦滑音组成的伴奏音型，右手是 K46 分解和弦的带有华彩性与装饰性的 32 分音符的快速连奏，我们来看看四位大师是如何运用踏板来演绎这一精致的小节。马克·汉伯格运用的是全踏板与同步踏板，而且整小节长踩，左手伴奏声部与 K46 和弦的音响交融在一起，形成一种具有强烈戏剧色彩的音响效果。格奥尔基·齐夫拉于莱斯利·霍华德用的都是 1/2 踏板，使各声部听起来既清晰又有层次。而米沙·迪希特只是在低续音降 E 上用了 1/4 踏板且很快放掉，主和弦滑音上没有使用踏板，又加上他本身喜欢用不连的方式演奏，所以听起来更像是用跳音弹奏的，右手的 K46 分解和弦也颇有颗粒感，很是清脆、灵动。

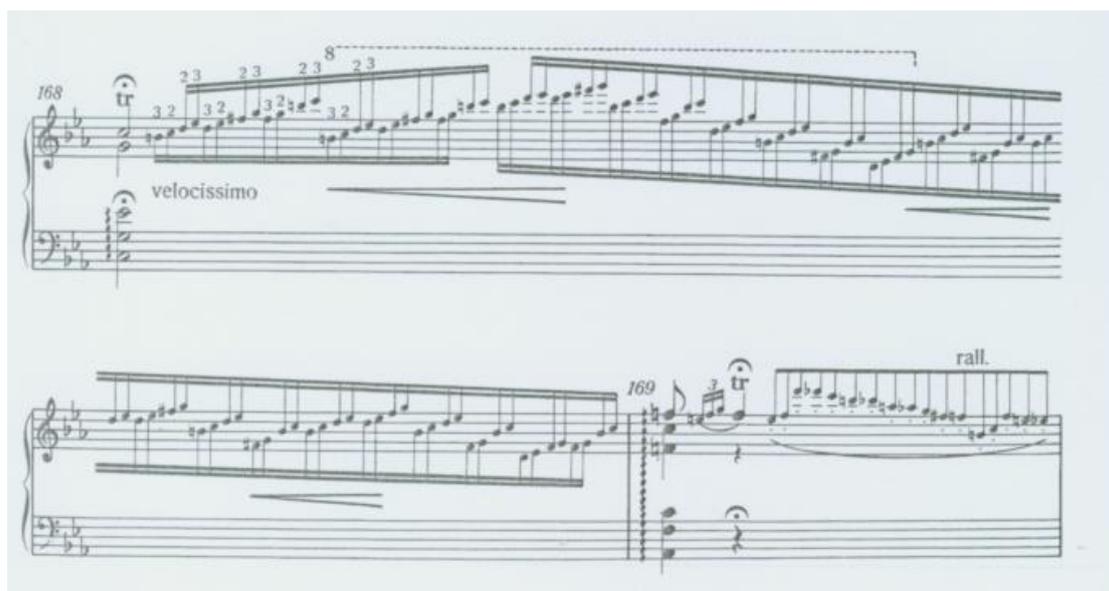


图 2-6 谱例 6. 第 168 小节

这一小节是一个由两手交替弹奏的、旋律线织体如波浪一般的华彩经过句。马克·汉

伯格在这一小节使用的是 1/2 踏板，且中间并没有放开，而且一脚踩到底，这样的处理是这一连串的 16 分音符真的像是波浪一样层层翻滚，是没有生命的音符瞬间活了起来。格奥尔基·齐夫拉与莱斯利·霍华德在演奏此句时都采用的是 1/4 踏板与颤音踏板相结合的方式，他们只有小小的不同：齐夫拉在演奏此句时是 8 个音换一次踏板，而霍华德更频繁，是 4 个音更换一次踏板，这样运用踏板的方法使该句和声音响干净、清晰，犹如清澈的泉水“叮咚”作响。而米沙·迪希特在此句只在几个点浅浅的用了一下 1/4 踏板，分别为该旋律线的最高点（小字四组 g）、次低点（小字一组升 f）、第二次低点（小字一组升 f）以及最低点（小字一组 d），这种只在几个关键点运用踏板的处理方式保留了音符的原始音响特征，演奏出来的音色是笔者不禁想起白居易《琵琶行》里面的一句诗——嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。



图 2-7 谱例 7. 第 71-78 小节

这 8 小节非常有特点，右手是颇具吉普赛风格的旋律声部，因为重音记号的标记，使它形成类似切分一样的节奏，更具有舞蹈性质，左手是因连线而在弱拍形成切分节奏的 16 分音符伴奏声部。马克·汉伯格在这 8 小节采用的是同步踏板与 1/2 踏板且每小节换一次，他并没有用踏板来演绎切分节奏，而是靠触键的力度来突出重音从而表现切分节奏的。格奥尔基·齐夫拉与莱斯利霍华德在此乐句对踏板的使用较为细致，他们都是在重音记号处使用音后踏板，既突出了重音，同时又将连线两端的音连了起来，起到一举两得的作用；不同的是，齐夫拉在第 73 与第 77 小节的跳音部分用了 1/2 踏板，而霍华德在此处没有使用踏板。米沙·迪希特只有在标有重音记号的几个音上用了同步踏板和全踏板，用踏板强调了重音，而在其它位置并没有使用踏板。



图 2-8 谱例 8. 第 407-410 小节

谱例 8.是主题材料在本曲的最后一次呈示，主题旋律在左右手之间不停的转换，围绕在主题材料周围的柱式和弦呈远距离大跳的形式。这次不爱使用踏板的米沙·迪希特倒是与马克·汉伯格的想法一致，他们都使用了同步踏板与全踏板且每小节踩放一次，使柱式和弦与主题旋律相交融，彰显了丰富的和声织体音响。而格奥尔基·齐夫拉与莱斯利·霍华德对此句的踏板使用又是默契地一致，他们运用全踏板与音后踏板相结合，音后踏板用来突出和连接旋律音，全踏板帮助渲染恢宏的气势。



图 2-9 谱例 9. 第 344-359 小节



图 2-10 谱例 10. 第 480-488 小节

谱例 9.是本曲 e1 材料的一个片段，谱例 10.是该曲的结尾，这两个谱例的共同之处在于它们都是由柱式和弦构成的和声织体。四位大师在这两个部分对踏板的运用达到了惊人的一致，他们在这两部分中都运用了同步踏板与全踏板相结合的方式，谱例 9.每小节换一次踏板，使丰富而多样的和声织体交融在一起，将狂欢节热烈的气氛推向了一个高潮；而谱例 10.则是一个踏板踩到底，直到全曲完结，音响洪大，气势磅礴，犹如吉普赛民间乐队所有乐器的合奏，形成一个强有力的结尾。

四位大师对踏板的使用各有特点，演奏出来的和声音效也是各具特色，并不存在谁对谁错的问题，只因为各自看待本曲的角度不同，因此所要表现的音乐内涵也会有所不同而已。

踏板是音乐表现艺术的“灵魂”，踏板不仅仅是用来连接音与音和改变音量大小的，更多情况下只是通过踏板制造的特殊和声音响来塑造音乐形象、烘托气氛以及营造音乐意境等，所以说踏板的运用不是简单的脚法（一踩一放），而是一门深奥的学问与独特的艺术。

三、乐句的不同处理

音乐是一类特殊的语言，而钢琴演奏就是通过对乐句的处理来诠释音乐语言的。钢琴家对一部作品的理解与感悟不同，所表达出来的情感与音乐语言自然也是不同的。浪漫主义时期的钢琴作品所要表达的音乐语言更为丰富，这就给了钢琴家们更多想象与创造的空间。

下面，通过一些实例来比较四位大师对乐句的不同处理。



图 2-11 谱例 11. 第 48-52 小节

谱例 11.是本曲主题材料在左手低音声部上的呈现，这一乐句由三部分构成：第一、主题材料的旋律声部，第二、滑音形式的伴奏声部，第三、三度双音织体。马克·汉伯格在演奏这个乐句时，伴奏声部弹得声音非常微弱，而对主旋律声部则做了渐强且渐快的处理，对延长记号前的三度双音，汉伯格选择了减弱且渐慢的方式来演奏，而并没有按原谱上标记的渐强记号来处理，在延长记号处，汉伯格停顿较短的时间，大概为 1/4 拍，接着保持着延长记号之前的速度与音量较为匀速的结束了该乐句的演奏。而格奥尔基·齐夫拉则对该乐句的处理较为夸张和大胆，他在第 49 小节左手低音声部降 E 这个音上停留了很长时间，仿佛在等待着什么，然后对延长记号之前的这一系列音符做了猛然而又夸张的渐强与渐快，在延长记号处又做突然停顿，之后的双音依然保持着之前的速度，在第 51 小节右手高音声部最后四个双音处开始夸张的渐慢且渐弱，最后收尾。米沙·迪希特对这一句的处理则较为平和，无明显的“大起大落”，只是在延长记号后面的双音部分稍稍有些渐慢和渐弱的成分在里面。莱斯利·霍华德对该乐句的处理可概括为在遵守原谱的基础上稍稍加入自己的处理，仔细倾听就会发现，霍华德实际上是将这一个大乐句划分成了三个小分句，从第 48 小节最后一个音之前为第一个小分句，霍华德对此作了极其微弱的渐强与渐快，然后在第 50 小节最后一个音（即右手三度双音）之前做了一个大于谱例上标记的 1/4 休止符的停顿，暗示着此小分句的结束；第二小分句为延长记号前的这一串儿三度双音，霍华德在此做了一个如同“抛物线”式的微小的强弱快慢起伏；延长记号之后的部分为第三小分句，霍华德将此小分句作为这个大乐句的收句，做了一个略微的渐慢与减弱。

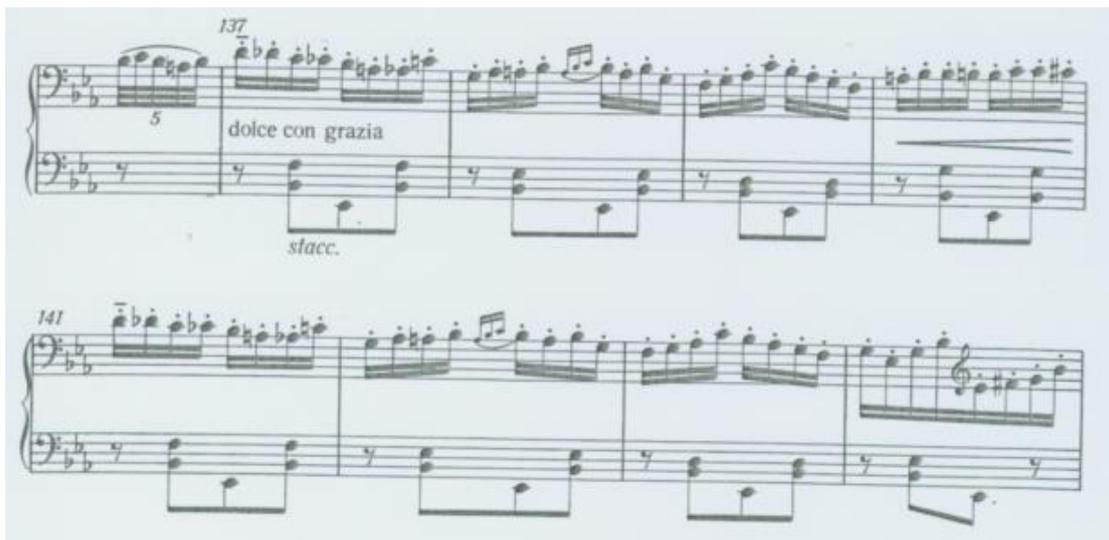


图 2-12 谱例 12. 第 137-144 小节

谱例 12.是本曲第二主题材料 c 的一个变奏，此句由两部分构成：第一、左手伴有主音的伴奏声部，第二、右手带有装饰音的以跳音形式出现的旋律声部。四位大师对次乐句的处理极为相似，都很平静，在力度与速度上没有明显的“轻重缓急”，只是米沙·迪希特强调了谱例上的保持音，而莱斯利·霍华德做了谱例上标记的渐强。



图 2-13 谱例 13. 第 264-269 小节

谱例 13.是本曲第三主题材料 e 的一个结尾。马克·汉伯格先是用远大于谱例上所标记的一个 f 的强度完成了前三个小节的演奏，之后又用一个 f 的强度弹完了后面的三个小节并做了渐慢处理，使一个乐句的两部分形成了一个对比，汉伯格并没有对后面的延长记号做任何的处理，而是紧接着投入到下一个乐段的演奏中去了。格奥尔基·齐夫拉与莱斯利·霍华德对此乐句的处理比较地类似，“从容镇定”地演奏完了此乐句，而并没有做任何的诸如“起句、走句、收句”等类似的线性处理，不同的是，霍华德在延长记号处做了更长的停顿，仿佛是要让一个情绪彻彻底底地结束，然后再有一个新的开始。而米沙·迪希特在处理此乐句时表现出了相对于他以往“温和从容”的少有的“疯

狂”，迅猛地渐快且渐强地完成了此曲的演奏。



图 2-14 谱例 14. 第 397-406 小节

谱例 14.是该曲过渡段的结尾，这个乐句的特点在于最后 6 小节（即第 401—406 小节）是一个类似于模进又略有过度与连接成分在里面的部分。马克·汉伯格与米沙·迪希特对此乐句的处理方式一样，他们在前 8 小节都是用均匀的速度、稳定的力度来演奏的，直到最后两小节（即转调）处才做了渐慢的收尾。格奥尔基·齐夫拉在第 397—398 小节（即四个柱式和弦）处做了类似于整个乐曲结尾式的拉宽（加重延长、弹成保持音的效果、以示强调）处理，接着在第 401—404 小节做了渐快，在最后两小节渐慢且渐强，真是一个不同于他往常的收句。莱斯利·霍华德把第 401—406 小节每两个小节为一组，将这 6 小节均匀地划分成了三个小分句，其中对第一小分句（第 401—402 小节）做了极其微弱的渐强且渐快而后又渐慢且渐弱的一个过程，在第二小分句（第 403—404 小节）做了同样的处理，但是幅度稍微大了一些，类似于前两个小分句的处理被夸张地运用到最后一个小分句（第 405—406 小节），以此作为整个乐句的收句。

对于一个乐句的处理可概括为 6 个字，即起句、走句和收句。起句，顾名思义，就是一个乐句的开始；走句，即为一个乐句的发展部分，而这一部分同时又是最富于钢琴家们创造空间的，他们可以根据自己的理解和体会，进行个性的发挥与演绎，也是最代表钢琴家演奏风格的一部分；收句，即为一个乐句的结尾。马克·汉伯格在对乐句的处理上没有一个特定的模式，充满了戏剧性的变化莫测；而格奥尔基·齐夫拉处理乐句的方式则可概括为：平和的起句、夸张而富有弹性的走句、最后从容的收句。米沙·迪希特在处理乐句时没有太大的弹性，只在收句处稍作处理。莱斯利·霍华德在此方面处理的非常细腻，除了理性地演奏出起句、走句、收句以外，乐句当中还暗含乐句，真是名

副其实的“李斯特专家”。

钢琴演奏与诗歌朗诵一样，也是存在“抑扬顿挫”的，钢琴家通过钢琴演奏出这些“语句”，表达出这些“语境”，将作曲家的作品进行二度创作，赋予这些乐谱以更丰富的生命，是对音乐这一特殊语言的精彩诠释与演绎。

第三节 键盘语言的比较

键盘语言是代表音乐风格不可或缺的一个因素，在李斯特《匈牙利狂想曲第九号》中有着千姿百态的键盘语言，例如：八度、快速华彩经过句、各类双音、远距离大跳、颤音、倚音等等。这些华丽多彩的键盘语言为这部雄伟壮阔、恢弘磅礴的“狂欢节”增添了一抹绚丽的颜色，更奠定了李斯特“炫技大师”的地位。

下面对一些经过大师们个性化处理的键盘语言进行比较研究。

一、八度

在《匈牙利狂想曲第九号》中出现的八度有很多种，例如：双八度、分解八度、加入三度音程或六度音程所形式的八度和弦等，但是最别具一格的要数“李斯特八度”（快速双手交替弹奏的八度）了。在这部作品中，“李斯特八度”共出现过 3 次，分别为第 431—435 小节、第 464—466 小节以及第 473—484 小节，下面我们选取最后一次出现的“李斯特八度”来进行比较。



图 2-15 谱例 15. 第 473-484 小节

这是一段出现在乐曲结尾处的“李斯特八度”。马克·汉伯格在演奏第 473—479 小节时，左手的力度比右手更强，而且猛然加速，到了第 480—482 小节，又换做强调右手的和弦，左手偏弱，而且突然减速，第 483—484 小节，左右声部力度平均并加重，且速度也感觉明显拉宽。格奥尔基·齐夫拉对第 473—479 小节进行了“疯狂”的加速，而到了第 480 小节右手弹完第一个八度时，突然停顿了一下，然后重新起了一个稍微慢些的速度，均匀而且非常坚定有力地演奏完毕。而米沙·迪希特则几乎是以一个恒定的速度与力度（左右手力度均衡）演奏了这段“李斯特八度”。莱斯利·霍华德在速度上几乎是一个定值，而在第 473—479 小节，霍华德与汉伯格相同，强调的是左手的八度，而且左手触键力度非常强，但不同的是，霍华德在这几小节右手是极其弱的，右手的力度甚至可以用 *P* 来形容，与左手的 *fff* 形成了鲜明的对比，而到了第 480—484 小节，霍华德左手依然保持着 *fff* 的力度，右手逐渐加力，最后两手力度持平（均为 *fff*），形成强有力的结尾，充分表现了狂欢节的浩大声势。

二、快速华彩经过句

快速华彩经过句是李斯特《匈牙利狂想曲》的一大特色，在这部作品中出现过 3 次，分别为第 70 小节、第 169 小节以及第 213 小节。虽然这些快速华彩经过句在整部作品中出现的次数并不多，每次又仅以一小节的短小结构出现，但它们的精炼与新奇使整个作品熠熠生辉。下面，我们来比较四位大师是如何处理这犹如精灵一般跳动的音符。

图 2-16 谱例 16. 第 70 小节

这是本曲 3 个华彩经过句中结构最长、音符最密集的一处，这个华彩经过句的旋律线条先是以 4 个音为一组从最高点（小字四组 g）逐音向下滑落到次低点（小字一组升 c）之后，变为 3 个音一组逐渐向上盘旋到次高点（小字四组 d）后，依然以 3 个音为一组向下降直到最低点（小字组 a）。马克·汉伯格先是从最高点以每秒 18 个音的较为恒定的速度“倾泻而下”，到了次低点升 c 处做了一个微小的停顿，然后逐渐加速到次高点 d 后又慢慢减速，直到此片段演奏完毕。格奥尔基·齐夫拉先是以 4 个音为一组并强调音头匀速地演奏，到了次低点升 c 时猛然加速，以每秒 20 个音的神速演奏完后面的部分。米沙·迪希特是以每秒 18 个音几乎恒定的速度来完成此句的，但他先是以 4 个音为一组并夸张地强调音头这样的方式来演奏的，到了次低音升 c 之后，又用同样的方式以 3 个音为一组演奏完后面的部分的，他的触键方式比较独特，采用的是 *non legato* 的奏法，听上去既干净又清脆，颇具颗粒感。莱斯利·霍华德在演奏这个片段时，不但强调了以 4 个音和 3 个音为一组的音头，而且从最高点 g 到次低点升 c 做了一个与旋律线条走向相反的渐快且渐强的处理，之后以每秒 18 个音的速度演奏到次高点 d 后，稍许有些渐弱及渐慢，知道最低点 a。

三、各类双音

李斯特在《匈牙利狂想曲第九号》中运用的双音是一项难度极其艰深的钢琴演奏技巧，不但有三度、六度的组合形式，还有其它各种音程关系的组合，双音在这部作品中出现的次数极其频繁，几乎遍及了每一个乐段，下面选取几种典型的双音组合来进行比较研究。



图 2-17 谱例 17. 第 9-10 小节

这是一组以四度和五度音程相结合的双音。马克·汉伯格均匀而有力地演奏完毕了这组双音，虽然谱例上标记的是跳音，但汉伯格坚实的触键听起来更像是顿音。格奥尔基·齐夫拉与米沙·迪希特对此句的处理比较类似，都是逐渐加快且略微渐强地完成了此句，只是齐夫拉的速度更快些，而迪希特弹奏的跳音更加短促些。莱斯利·霍华德则

是以较为均匀的速度按照谱例上标记的渐强而不加主观处理的演奏完毕此句的。



图 2-18 谱例 18. 第 46-48 小节



图 2-19 谱例 19. 第 56 小节

以上这两个谱例的双音都属于略带主题材料成分的而又稍微有些类似于装饰音性质的双音。其中，谱例 18.是“单纯”的三度双音，而谱例 19.则为三度、四度、五度、六度都存在的混合双音。马克·汉伯格在演奏谱例 18.时，在第 47 小节第五个双音处做了一个小小的停顿，之后加速演奏完毕，而且强调的是三度音程的三音声部；对谱例 19.的双音则是以匀速演奏，而且反而加强了根音声部的力度，由于上声部本来就因为音色明亮而更易被听到，这样的处理能使双音的两个声部更加均衡，使听众听到更加丰满的和声。格奥尔基·齐夫拉在演奏这两个部分时，都有意强调了上声部的音，而且都做了加速处理，在谱例 18.的第 47 小节的 1/8 休止符上做了很长的停顿，仿佛深吸了一口气，最后轻柔地完成了后面的双音演奏。米沙·迪希特则非常连贯、非常轻柔地演奏了这两类双音，但谱例 18.的第 47 小节的 1/8 休止符前的跳音被迪希特处理得异常刚劲，这种柔中带刚的奏法很有风格。而莱斯利·霍华德与齐夫拉的处理很像，不同的是霍华德加速的幅度很小，1/8 休止符也控制的极其精准。



图 2-20 谱例 20. 第 119—127 小节

这段长时间的以各种度数组成的双音连续跑动的织体在 d 材料中出现过很多次。马克·汉伯格开始以较为均匀的速率来演奏，到了第 125 小节倒数第二个音处略有停顿，之后做了渐慢且渐强的处理，而且在演奏这两小节时还特别加重了变化音，并且一个全踏板踩到底，充斥着各种音程的音响饶有戏剧效果。格奥尔基·齐夫拉开始又慢又轻，之后每两小节加一个速度和力度等级，最后达到一种“鼎盛”，而且他开始以较为连贯的方式弹奏，逐渐转为跳音，最后变成了坚实短促的顿音。而米沙·迪希特则轻快而均匀地完成了这个片段的演奏。莱斯利·霍华德在演奏这个片段时速度并不快，听起来也并不炫技，但他在细节方面做得却很完美，在第 119—120 小节，他用 p 的力度且突出上声部的方式来演奏，第 121—122 小节力度变为 pp，且突出根音声部，这是很难处理的，需要极其精湛的技术才能完成，到了第 123—124 小节，力度变为 mp，而且根音声部与上声部均能清晰地听得到，之后力度慢慢放开，到了最后两小节有一个猛然的渐强和稍许加快。



图 2-21 谱例 21. 第 172-175 小节

这是一组两手交替弹奏双音的片段。马克·汉伯格演奏此片段时将每小节的第一个音弹成重音，其它各音顺势而过。格奥尔基·齐夫拉除了奏出了每小节的节拍重音以外，小节与小节之间还稍作了停顿处理。米沙·迪希特则将谱例中标记渐强记号处的音弹得很重，巧妙的改变了节拍重音。莱斯利·霍华德在每小节弹奏出了三个重音点，分别为：第一、每小节的第一个音，即节拍重音；第二、每小节渐强记号上方的音；第三、每小节第五个音；这样的处理很是独特。

四、远距离大跳

在钢琴演奏中，远距离大跳（超过一个八度的音程关系）对演奏者的技术要求极高，既要以超快的速度进行演奏，又要保持良好的精准性，因此对演奏者来说是一个巨大的挑战。远距离大跳这一拥有超高技术难度的键盘语言在《匈牙利狂想曲第九号》中的运用还是比较广泛的，例如：第 55—69 小节，第 253—237 小节，第 426—431 小节等等，下面选取两处进行比较。

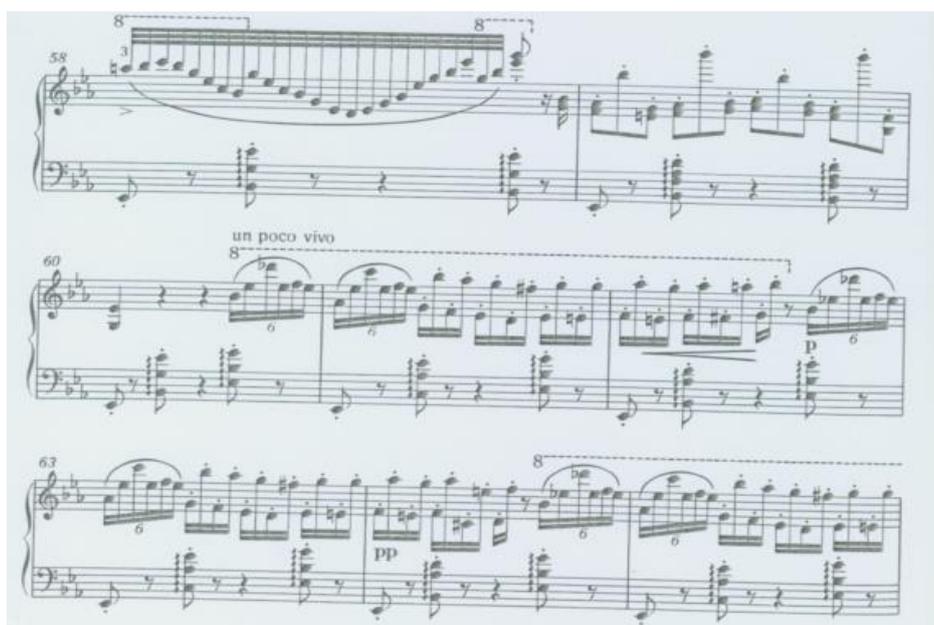


图 2-22 谱例 22. 第 59-64 小节

谱例 22.为右手声部且略带主题材料旋律的远距离大跳。第 59 小节，马克·汉伯格强调的是 4 个高位置的单音，且速度很慢，第 61—64 小节是分解十度音程大跳，汉伯格在此强调的是根音，而且速度很快。格奥尔基·齐夫拉则以超快的速度演奏完毕，这么远的距离还能用以如此快的速度，感觉很是炫技。米沙·迪希特在演奏这个片段时依旧如同他的曲风一样轻盈而灵动。莱斯利·霍华德整体感觉跟迪希特有些类似，只是在第 61—64 小节的十度大跳处强调的是上声部。



图 2-23 谱例 23. 第 253-257 小节

谱例 23.是左手的十度远距离大跳。而这一次，四位大师对此片段的处理表现出惊人的一致性，都是按照谱例上标记的重音来演奏的，只是马克·汉伯格较其他三位大师而言弹奏得较为铿锵有力。

五、装饰音

装饰音又叫花音，其表现形式多种多样，其中最常见有：倚音、颤音、回音、波音、滑音等。装饰音通过在一定程度上对旋律线条的改变，来增强乐曲的表现力，以突出作品的风格特征。在《匈牙利狂想曲第九号》中，倚音与颤音最为多见，下面列举几处较为有特点的谱例来比较四位大师对装饰音的演绎。



图 2-24 谱例 24. 第 31 小节

这是一个三度倚音在不同音高位置连续呈现的一小节。马克·汉伯格在弹奏此三度

倚音时，将倚音弹在了拍子前。而其他三位大师均将三度倚音弹在了拍子内。



图 2-25 谱例 25. 第 46 小节

这是一个由两个前倚音中间夹有一个颤音的一小节。四位大师都将此小节的前倚音与颤音连成了一个整体，中间的衔接极其完美，丝毫听不出一点儿间隙，不同的只是格奥尔基·齐夫拉所颤动的颤音次数较多，大约颤了十几次。



图 2-26 谱例 26. 第 168-169 小节

这两个小节都出现了装饰音，其中第 168 小节的装饰音单独以颤音的形式呈现，而第 169 小节则是前倚音与颤音的结合。马克·汉伯格对这两处的颤音都颤动的极其短暂，第 168 小节颤动了 3 次，而第 169 小节仅颤动了 2 次。而格奥尔基·齐夫拉则与之形成巨大的反差，他第一次颤音颤动了十几次，第二次则颤动了 20 多次。米沙·迪希特就颤音颤动的次数而言则是汉伯格与齐夫拉二人的折中版。莱斯利·霍华德在第 169 小节处将前倚音与颤音拆分开来，中间稍作了小小的停顿。

这一小节节奏比较复杂，既存在三对二的音型又伴随着前倚音。四位大师都将这四个前倚音当做“正常”时值



图 2-27 谱例 27. 第 305 小节

的音符来演奏，所以在形式上形成了一个四对三的音型，成功地将复杂的节奏简单化了。

由于在本曲中出现的装饰音实在是太繁多了，所以，在这里不作一一介绍。总之，概括说来，马克·汉伯格很少将倚音弹在拍子内；格奥尔基·齐夫拉经常将颤音颤动得很长；米沙·迪希特一般不把倚音弹在拍子外；莱斯利·霍华德当前倚音与颤音接连在一起出现时，若谱例中不标任何类似于渐慢之类的术语时则不将二者拆分，反之则将这两种装饰音拆分成两个部分。

第三章 不同演奏版本的总结与启发

第一节 演奏风格概述

一、马克·汉伯格的恢宏与前卫

马克·汉伯格对《匈牙利狂想曲第九号》的演奏如同山洪暴发一般倾泻而下，浩浩荡荡，一发而不可收；他“钢铁式”的触键营造出金属般的音色，既辉煌、明亮又不失厚重。他极其主观地对本曲的速度与力度进行了处理，有时甚至相悖于原谱中的提示，但这丝毫不影响整曲的演奏效果，反而给听众塑造了一个不一样的音乐形象。汉伯格在演奏这部作品时，对踏板的使用比较“粗线条”，但也并没有给听众嘈杂混乱轰响的感觉，多种和声交融的别样音响效果恰巧烘托和渲染了佩斯城狂欢节的盛大景象；虽然对乐句的处理也很“不拘小节”，但汉伯格追求的是一种整体效果和宏观结构，而对“一字一句”的细节不做刻意勾勒。汉伯格对于整曲所有附点音符的演奏都短于标准时值，附点音符后面的那个短音因为提早弹奏而时值增加，原本固有的节拍重音也随之落在了这些短音上，这些对节奏颇具创造性的处理改变了整曲的节奏特征，给听众呈现了一首略带现代钢琴作品风格的《匈牙利狂想曲第九号》。汉伯格的演奏既有“黄金时代”的华丽色彩与炫技风格，又蕴含着苏俄学派的感性与热情，同时又不失前卫而创意的思想，音乐中体现着历史性与时代性的特点，是一位当之无愧的大师。虽然汉伯格的辉煌成就已然被二战的动荡所埋没，但他的音乐遗产却是一笔不朽的财富，值得每一位后人去拜读。

二、格奥尔基·齐夫拉的个性与浪漫

格奥尔基·齐夫拉风驰电掣般的超速堪比霍洛维茨，排山倒海般的气力比肩吉列尔斯。齐夫拉对这首作品的演奏可谓是激情四射、动感十足；较为自由的速度、对比明显的力度以及富有弹性的节奏，充分展现了他的个性与热情，特别是对乐句夸张而戏剧性的处理，更彰显出他的浪漫主义气质。齐夫拉一生悲喜交错，但他并没有将自己坎坷的命运与痛苦的经历表现在演奏中，而是以乐观的心态、昂扬的情绪诠释了狂欢节的欢愉场面。齐夫拉生长于匈牙利这片热情澎湃而活力四射的土地，所以，在演奏这首作品时，

除了展示自己傲人的超技以外，更多了一份对故土炽热而深沉的爱。《匈牙利狂想曲第九号》这首难度极大的钢琴作品将齐夫拉的过人才华展示到极致，虽然他对这部作品融入了很多主观而自由的发挥，但音乐的整体结构性还是较为严谨的，对不同的乐段所要表现的音乐内容把握还是很到位的，音乐情绪的转换也很自然。齐夫拉是这四位大师中将李斯特的“魔鬼气质”表现的最为传神的一位，他丰富而创意的想象力使整首作品的音乐意境熠熠生辉，而又极具浪漫情调。

三、米沙·迪希特的抒情与诗意

米沙·迪希特在演奏这首作品时，对整曲速度与力度的把握与控制都恰到好处，对乐句的处理也松弛有度；他对于音色所追求的是一种纯净而原始的“本色”，所以在演奏中很少使用踏板。迪希特善于用 *non legato* 的奏法演奏，使音符听起来颇具清脆的颗粒感；同时，他的连奏技术也是“天衣无缝”的，犹如丝绸一般柔软顺滑。迪希特对演奏技术与情感表达都具有很好的控制力，因此，很多人都会认为他的曲风偏于理性而缺乏浪漫主义的气质与个性，但这恰巧正是由于迪希特对这首作品游刃有余的驾驭，才能把内心的主观情感经过理性的处理展现给听众。迪希特对这部作品的演奏所追求的是一种抒情性与诗意的融合，因此，在他的演奏中，很少出现对音乐夸张而戏剧性的处理。这也正是他清新、温和曲风的体现，为我们塑造出一个平和淑静的李斯特以及祥和清雅的狂欢场面。

四、莱斯利·霍华德的细腻与从容

莱斯利·霍华德整体曲风既有遵照了李斯特本意的严谨但又不失浪漫主义的个性与创造性。他对这首作品的处理极为细腻，速度与节奏稳健又不失弹性，音色圆润而富有珍珠般的光芒，和弦响亮而坚实有力，旋律线条清晰而明朗，音乐结构严谨而平衡；踏板运用的恰到好处，不但使音色多变，和声层次分明，而又营造出气势磅礴的狂欢盛景；对乐句的处理极为精致，既收放自如，又表现出作品应有的张力。霍华德对这部作品的演奏风格集多个学派于一体，既有德、奥学派的从容严谨与含蓄细腻，又有苏、俄学派的热情感性与优雅浪漫；既有意大利学派的华丽明亮与优美宏伟，又伴随着波兰学派的高雅气度与自然流畅；同时又不失自身的主观思考与深刻感悟。

四位大师精湛的技术是毋庸置疑的，他们在演奏同一首作品时之所以会显现出迥异的风格，是因为所处的时代与自身经历不同，看待问题的角度、艺术审美观念和对作品

的理解与感悟也会有所不同，因而，所要表达的内容与演绎出来的风格也会随之不同。

第二节 对钢琴表演的启发

一、克服技术障碍

良好的演奏技术是弹好一个作品最基本的要素，是一切音乐表现的基础，是演绎与诠释作品的必要前提。四位大师之所以能将这部难度极其艰深的作品演绎的如此完美，正是因为他们拥有精湛的技术作为强大的支撑。

作为一名学生，要演奏如此超高难度的曲目，首先就要克服技术障碍，不能将此问题变成前进道路上的绊脚石。《匈牙利狂想曲第九号》全曲充满了高难度技巧，例如：各类双音、远距离大跳、快速华彩经过句、各类八度等，这就需要我们花费大量的时间进行艰苦的练习，力求对每一个音符、每一条旋律、每一个和声以及每一次踏板的运用等都要经过仔细的思考与耐心地“打磨”，这样才能去探究作品更高一个层次的内涵。

二、正确借鉴与模仿

“学生怎样才能对一个整体的作品有正确的认识？显然最好的办法是听听音乐会上声望不容置疑的权威钢琴家是怎样演奏的”——拉赫玛尼诺夫^①。

钢琴大师对于一个作品的理解与演绎是很完美的，不管是演奏技巧的处理还是音乐表现的把握，都是我们借鉴与模仿的榜样。作为一名学生，想要演奏好一部作品，首先要多倾听大师们的录音，根据自身条件，找到适合自己演奏方法的版本，也可对多种演奏版本进行归纳与总结，从中挖掘出对自己有利的因素，要时刻保持一种沈思的态度去正确的借鉴与模仿。在借鉴与模仿的过程中，千万不要过分地去追求大师们的演奏速度与力度，特别是大师们的炫技成分，更不要盲目地去模仿大师们在演奏中对作品夸张而戏剧化的处理。作为学生还是应该在解决演奏技术问题的前提下踏踏实实地将作品本身的音乐风格有一个正确的把握，切勿虚荣的去追求个性。

对于一个学生而言，在学习钢琴的道路上，模仿学习是一个需要经历的相当漫长的阶段，在这个过程当中，一定要保持清醒的意识，充分了解自身的优缺点，并意识到自己真正需要的是什么，不可盲目的机械模仿。

^① 拉赫玛尼诺夫著、刁蓓华译《优秀钢琴演奏的十大特点》，钢琴艺术，1996年第04期

三、想象力的重要性

“音乐作品中的许多文学性、绘画性的内容都需要借助联想与想象才能体会和领悟到”。^①李斯特这首《匈牙利狂想曲第九号》是一部极具乐队效果的钢琴作品，表现的是佩斯城狂欢节的盛世景象，大量的音乐织体是对吉普赛民间乐器音响的模仿，这就需要将谱例上的音符与和声想象成不同乐器的音色以及音乐层次，凭借对音色的记忆与想象，从而把握作品的音乐风格、音乐形象、音响效果以及音乐意境。

丰富的想象力成就了风格独具特色的钢琴大师，格奥尔基·齐夫拉就是一个很好的范例。我们可以努力培养这种能力，在尊重原谱的前提下充分发挥想象力，演奏出华美的旋律，塑造出多样的音乐形象，表现出丰富的音乐语言，使自己的表演更加成熟。

^① 齐易、张文川《音乐艺术教育》，北京人民出版社，2002年2月

结 语

《匈牙利狂想曲》与李斯特的名字是分不开的，是世界钢琴曲的艺术瑰宝。这些作品凝聚了匈牙利民族民间音乐的所有经典，向世界展示了吉普赛的民俗风情与音乐文化，并推动了匈牙利民族民间音乐的整体发展。此作品创作于匈牙利民族解放运动时期，在那时，不但激发了全国人民的爱国赤诚，鼓舞着匈牙利人民团结奋进，向全世界展示了匈牙利人民的自强与尊严，而且饱含了李斯特本人对祖国的深厚感情与炽烈的爱。《匈牙利狂想曲》不但充分展示了李斯特的炫技风采，而且将钢琴的音乐表现力发挥到极致，为“狂想曲”体裁树立了典范。

通过对四位大师所演奏的《匈牙利狂想曲第九号》不同版本进行比较与研究，从中可以真切地感受到了身处不同时代、不同民族与国籍、有着不同艺术审美视角的四位大师对这首作品宏观与微观的不同诠释以及所表现出的不同风格，希望对这首曲目的教学与演奏提供一些参考与借鉴。

将大师们的演奏用详细的语言精确的表达出来着实很有难度，有些细节是需要身临其境用心感知的，因此，很难用“苍白”语言来完全形容演奏的逸韵。由于资料与本人水平有限，所以文中难免有研究不深入、叙述不全面、表达不严谨的不当之处，还肯请专家、学者与老师多多批评和指教。

参考文献

- [1]孙精诚.感悟大师——黄金时代钢琴巨匠的琴风乐韵[M].北京.蓝天出版社,2009.
- [2]【奥地利】曼弗雷德·瓦格纳.现代视野下的李斯特:生平及作品[M].北京.中央音乐学院出版社,2009.
- [3]【瑞士】布塔莱斯.李斯特传——世界音乐大师传记译丛[M].北京.中国广播电视出版社,2000.
- [4]赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海.上海音乐出版社,2007.
- [5]桑桐.和声学教程[M].上海.上海音乐出版社,2001.
- [6]于润洋.西方音乐通史[M].北京.人民音乐出版社,2005.
- [7]钱仁康,钱亦平.音乐作品分析教程[M].上海.上海音乐出版社,2001.
- [8]【匈牙利】约瑟夫·迦特.钢琴演奏技巧[M].北京.人民音乐出版社,2001.
- [9]周薇.西方钢琴艺术史[M].上海.上海音乐出版社,2003.
- [10]【前苏联】涅高兹.论钢琴表演艺术[M].北京.人民音乐出版社,2002.
- [11]【德国】埃弗雷特·赫尔姆.李斯特[M].北京.人民音乐出版社,2007.
- [12]【匈牙利】李斯特.李斯特匈牙利狂想曲集[M].长沙.湖南文艺出版社,2001.
- [13]齐易,张文川.音乐艺术教育[M].北京.北京人民出版社,2002.
- [14]胡珀.论李斯特《匈牙利狂想曲第九号》的织体音响特征[J].大众文艺,2012,(14):31-36.
- [15]张鲜华.独特而光芒四射的人生——李斯特《匈牙利狂想曲》初探[J].音乐生活,2009,(5):24-26.
- [16]黄芳.饱含爱国热情的梦幻史诗——赏析李斯特的《匈牙利狂想曲》[J].美与时代(下半月),2009,(7):31-33.
- [17]胡健.李斯特《第二匈牙利狂想曲》音乐分析及演奏[J].艺术探索,2007,(6):12-16
- [18]童师柳,黄钟.李斯特《匈牙利狂想曲》的结构研究[J].武汉音乐学院学报,2008,(1):164-173.
- [19]柯晓东.李斯特《梅菲斯托圆舞曲》两种演奏版本之比较研究[J].大众文艺,2010,(10):23-24.
- [20]单宏哲.自由曲式——李斯特《第九匈牙利狂想曲》的结构研究[J].神州,2012,(8):21-22.
- [21]拉赫玛尼诺夫著,刁蓓华译.优秀钢琴演奏的十大特点[J].钢琴艺术,1996,(4):21-23.
- [22]孙雪.李斯特《匈牙利狂想曲》第十一首演奏版本的比较研究[D].石家庄.河北师范大学,2011.
- [23]李佳.李斯特《匈牙利狂想曲》中民族性与艺术性的探求[D].南京.南京师范大学,2005.
- [24]童师柳.李斯特《匈牙利狂想曲》研究[D].上海.上海音乐学院,2007.
- [26]周林华.《德彪西钢琴前奏曲集》第一集演奏版本研究[D].开封.河南大学,2010.
- [27]郑甜.贝多芬《C大调第一钢琴协奏曲》演奏版本比较[D].保定.河北大学,2011.
- [28]张楠.格里格《a小调钢琴协奏曲》的作品研究与演奏版本比较[D].天津.天津音乐学院,

2010.

[29]李雅楠.拉赫玛尼诺夫《d小调第三钢琴协奏曲》研究——演奏版本之比较[D].济南.山东师范大学,2008.

[30]朱瑞雪.指尖下的吉普赛音乐[D].西安.西安音乐学院,2011.

[31]冯珊.民族技术·创新——李斯特匈牙利狂想曲解读[D].长沙.湖南师范大学,2007.

[32]马娇.从李斯特《匈牙利狂想曲》音乐语言中看其民族元素的运用[D].新乡.河南师范大学,2011.

后 记

在河南大学我完成了本科和硕士研究生的学业，七年的学习生活转瞬即逝，许多生活、学习“画面”在我眼前闪现，使我久久不能忘怀。通过撰写论文，使我颇有收获，不仅查阅、整理了大量的文献资料，理论知识水平有了跨越式的提高，而且，逐渐掌握了有关音像资料研究的基本方法，也学到不少钢琴演奏技巧，对我今后学习和演奏李斯特作品乃至其他音乐作品打下厚厚根基。

论文写作的过程既艰苦又漫长，一分耕耘、十分收获。在此，我要特别感谢教导我七年的导师孙精诚老师，是他改变了我对钢琴学习与演奏的错误认识和错误理解，使我在练习的过程中找到了适合自己的方法，演奏技术有了明显的提高。在这七年中，我在孙老师这里学到的不仅仅是知识和技术，更多的是做人和为人处事的道理；孙老师严谨的教学理念和负责的教学态度，都透露出教师这一职业的神圣与崇高，是我人生道路上的指路灯塔！

我要感谢母校，感谢学院领导和老师们，是母校、是老师们的辛勤培育，才使我们茁壮成长。我还要感谢七年的同窗好友，谢谢她们在生活和学习中对我的关心、爱护和帮助，特别是在论文写作期间给予的大力支持和无私援助。

同时，我还要向所有对我的论文提出宝贵意见与建议的老师和同学们表达最诚挚的谢意！