

西南大学

---

硕士学位论文

---

李斯特《帕格尼尼练习曲》研究——论6首钢琴改编曲的创作特征和演奏技巧

---

姓名：杨华

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：冯丹

---

20070401

# 李斯特《帕格尼尼练习曲》研究

## ——论6首钢琴改编曲的创作特征和演奏技巧

音乐学专业硕士研究生 杨华

指导教师 冯丹 副教授

### 摘 要

本文通过对中外李斯特文献资料的收集,立足于钢琴练习曲的发展历程,在对演奏与理解李斯特练习曲的基础上,以改编曲为切入点,以6首帕格尼尼钢琴练习曲为研究对象,提炼出每首最具代表性的特点,并分别着重从创作特征和演奏技巧上进行分析,从而使学习者能更好地理解与演奏其钢琴改编曲,并为今后的教学工作提供一点参考。

全文主要分为三大部分:第一部分介绍钢琴练习曲的历史发展,李斯特钢琴练习曲的成就。第二部分介绍钢琴改编曲,李斯特创作帕格尼尼钢琴练习曲的背景,6首帕格尼尼练习曲的创作特征。对作品曲式结构、调性、和声、旋律、标题音乐等方面进行探讨。第三部分从触键方式、力度调控、踏板的使用、轮指技巧等方面进行演奏技巧的归纳。

**关键词:** 李斯特 钢琴改编曲 帕格尼尼练习曲

# The Research on the Paganini's *Etudes of Liszt's Rifacimento*

——the Opus's Characteristics and  
Performance Techniques of Six Piano Rifacimento

## Abstract

This article abstracts the most representative characteristic of every piece of etudes according to the collection of Liszt's literature and data at all times and in all over the world, being establishing in the developing process, on the basis of performance and practice of Liszt's etudes, and with the cut-in point of the recomposes, regarding the six Paganini piano etudes as studying objects. Moreover, This article help learners understand piano recomposes better and supply a little reference for future teaching mostly on the analysis of composing features and performance skills.

All of the article can be mainly divided into three parts. The first part introduces the development of piano etudes and the achievements of Liszt's piano etudes. The second parts give us the background of piano etudes and Liszt's producing Paganini piano etudes, and composing characters of six Paganini etudes. It also discusses the bending structure , tonality, harmony ,rhythm , program music \and so on. The third part is concluded in the aspects of the ways of touching keys, the control of power, the use of petals, and the skills of the round technique etc.

**Key words:** Liszt piano Rifacimento Paganini's etudes

# 独创性声明

学位论文题目：李斯特《帕格尼尼练习曲》研究

——论 6 首钢琴改编曲的创作特征和演奏技巧

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果，文中已加了特别标注。对本研究及学位论文撰写曾做出贡献的老师、朋友、同仁在文中作了明确说明并表示衷心感谢。

学位论文作者：杨华 签字日期：2007 年 5 月 12 日

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权西南大学研究生院（筹）可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书，本论文：不保密，保密期限至 年 月止）。

学位论文作者签名：杨华 导师签名：2007

签字日期：2007 年 5 月 12 日 签字日期：2007 年 5 月 12 日

## 引言

作为浪漫派大师之一的李斯特·弗兰茨（1811-1886）是匈牙利著名的钢琴家、作曲家、评论家和音乐活动家。

浪漫主义时期的文艺有了巨大的发展。雨果、乔治·桑、海涅等作曲家及画家德拉克洛瓦在巴黎形成了一个浪漫主义的艺术流派。李斯特经常出入他们的文艺沙龙，受到了他们的艺术熏陶，从而扩大了自己的艺术视野。

在音乐方面，他敬慕当时的法国作曲家柏辽兹，非常赞赏其《幻想交响曲》；同时他又与波兰音乐家肖邦结交，互相吸取艺术营养；他还和德国作曲家、音乐评论家舒曼通信。他们之间的友谊，对浪漫派音乐的兴起有良好的促进作用。

李斯特在艺术上的成就与国际声誉，使得3个国家都争认他为国民：由于他在巴黎长大，故法国人说他应属于法国；由于他曾在魏玛工作过，故德国人说他应属于德国；而李斯特却并不因为匈牙利当时是个落后的国家而嫌弃它。他说过自己是“从摇篮到坟墓，身心都属于匈牙利”<sup>①</sup>。他还充满自豪感地宣称：“在所有活着的艺术家中，唯有我敢于自豪地以祖国为荣”<sup>②</sup>。李斯特就是这样地把自己的一生事业和祖国不可分割地联系在一起。

作为浪漫派的“钢琴之王”，学者们对李斯特的研究热潮从未间断，有关他的论述和著作不计其数。长期以来，李斯特在音乐史上的重要地位、作用、影响以及他大量的独创曲被世人关注。相比之下，研究他所作的钢琴改编曲并不多见。

促使李斯特在事业上取得突破的是对帕格尼尼的小提琴的借鉴。这位意大利的著名小提琴家1831年在巴黎的演奏会引起轰动。李斯特对其高超的技巧，澎湃的热情，尤其是大胆的革新佩服得五体投地。他如痴如醉地钻研帕格尼尼的艺术。他先是成功地把帕格尼尼第二小提琴协奏曲的终曲主题改编成钢琴曲《钟声》；后又经过几年的积累，根据帕格尼尼的《随想曲》，改编出一本《帕格尼尼练习曲》。这些曲子，都能突破过去钢琴演奏的陈规俗套，引出了新的技巧，并扩大了钢琴艺术的表现力。

本论文立足于钢琴练习曲的发展历程，以6首帕格尼尼钢琴练习曲为研究对象，提炼出每首最具代表性的特点，并分别从创作特征和演奏技巧上进行分析，从而使学习者能更好地理解与演奏其钢琴改编曲，并希望能为以后的教学工作提供一点参考。

①②：《李斯特》，关伯基，人民音乐出版社，1998年版，P.14.

## 第1章 概述

### 1.1 钢琴练习曲的发展历史

在通向钢琴金字塔的道路上,钢琴练习曲的训练是必不可少的,同样也是非常艰辛的。由缪天瑞主编的《音乐百科全书》<sup>①</sup>中对练习曲是这样定义的:“练习曲是为某种乐器演奏技术所作的曲子,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。”<sup>②</sup>由此可见,钢琴练习曲对钢琴演奏技术、教学的发展奠定了坚实的基础。在钢琴艺术发展长达三百多年的历程中,不同历史时期的作曲家们创作了大量的钢琴练习曲。各个时期钢琴家受到不同社会审美要求和美学思潮的影响,因此他们对钢琴练习曲的创作从和声、织体、音色、音域、技巧、内容均不尽相同,每个历史时期呈现出不同的特征。

#### 1.1.1 不称为练习曲的练习曲

早在巴洛克时期(1600-1750),斯卡拉蒂的一些奏鸣曲、巴赫的二部、三部创意曲以及平均律中的前奏曲等,以上作品虽然并没有直接定义为“练习曲”,但是它们具备了大量的技术成分,演奏者可以当作练习曲弹奏。这些技术成分有效的运用到作品中,达到了相应的技术训练目的。例如巴赫的小前奏曲(No.8),这首曲子为小快板,有两种音型组成主题。一种是果断,结实的八分音符,另一种为流畅、欢快的十六分音符。这两种音型的结合练习有明显技术训练的要素。

《斯卡拉蒂钢琴奏鸣曲》No.4、15、52、70 等对演奏者的动力节奏及手指的训练也是非常强调的。另外,巴洛克时期作曲家创作时对装饰音的使用很普遍,几乎每首作品都会碰到,这与当时社会崇尚华丽、庄重的审美观有很大关系。除此之外,多声部的创作手法更是这个时期的特点。认真弹奏以上作品能较好的把握声部的层次、音色的辨别等技术。

总之这些作品中的技术为今后钢琴技术发展奠定了基础,而这些不称为练习曲的作品也具备了练习曲的性质。

#### 1.1.2 典型意义的练习曲

古典派音乐形成与发展的时期(18世纪中叶至19世纪中叶),音乐作品出现了新的钢琴技术特征。如:八度、音阶、琶音的远距离跳奏等,技术的发展要求作曲家能创作出更多的新的练习曲。同时,古典派音乐时代,钢琴制造业也取得了史无前例的进步,具体表现在莫扎特时代的瓦尔特钢琴被英国的布罗德伍德钢琴取代。琴键重量和音域的增加,对技术发展的可能性提供了物质条件,典型意义的练习曲也因此而诞生。这类练习曲的目的就是要获得技术,不以表达艺术

①: 人民音乐出版社,1998年10月版,北京,P.370.

②: 《音乐百科全书》,人民音乐出版社,缪天瑞,1998年版,P.188.

美为终极目标,但是,为了避免练习的枯燥性,设计了有完整的调式、调性、曲式结构、和声织体、优美旋律的作品,既是“练习”又是“曲”。

这一时期的作曲家创作了大量包含各种演奏技术的钢琴练习曲。主要练习曲作曲家有拜厄、克莱门蒂、克拉莫、车尔尼等,他们对钢琴艺术的进一步繁荣做出了卓越的贡献。这些练习曲的每一首有一个针对性地技术练习。使用古典大小调功能和声、和声进行、近关系转调、音域比以前更宽、旋律更华丽多彩、音程关系多为三和弦的转位、强调手指的力度、颗粒性、跑动速度等。一言以蔽之,古典时期对技术的重视多于对情感内容的表达。

其中德国的拜厄(1803-1863)和奥地利的车尔尼(1791-1857)最具代表性。拜厄的作品主要是功能和声配置的主调音乐,没有用巴洛克时代复调音乐的方式写作,在转调方面以近关系为主;在钢琴弹奏技术方面,作品相当大的比重是五个手指在五度范围内的练习。当然,其中有不同的手指组合,不同的节奏等等。如有音程扩展到六度、七度、八度,调号包括四个升号和一个降号。而著名钢琴家车尔尼创作了数以千计的钢琴练习曲,这些都是为解决练习中的技术问题而写。他的作品包括了古典时期全部的钢琴演奏技巧。试分析应用最广泛的 op.599、op.849、op.299、op.740。这四本练习曲中的技术类型是一脉相承的,练习由易到难,技术种类由少到多,练习重点也不尽相同。作品 op.599 包括了音阶、琶音、和弦、不同距离的双音、连奏、断奏、装饰音、保留音、双声部、同音轮指等演奏技术,重点练习手指的独立性,篇幅较短。作品 op.849 侧重训练流畅、均匀、统一。乐句比 op.599 长,音型多为跑动的十六分音符。op.299 在力度、速度、乐句的长度上要求更高,多次使用八度、远距离跳奏、手指伸缩自如等练习。op.740 在以上技术类型的基础上加以发展,篇幅扩大,涉及的音域更广,力度对比更鲜明,和声更复杂。演奏者通过以上众多的练习曲训练强调指法技术的发展,注重应用渐强、渐弱的效果,同时伴有许多华彩音型,使手指、手腕、臂、肩、腰达到协调统一。

从车尔尼练习曲中可看到他吸收了克拉莫、克莱门蒂练习曲的精华,由浅入深,给后人留下了相当丰富的钢琴教材体系。

### 1.1.3 与艺术性相结合的练习曲

#### (1) 浪漫派时期的练习曲

19 世纪初,欧洲文学艺术普遍形成了一种新的潮流和风格,即崇尚自由、体现个性,这就是浪漫主义。不容置疑随着西方音乐史上浪漫主义的形成,钢琴音乐也随之而来进入了鼎盛时代。

浪漫主义时期,钢琴制造业有了新发展,键盘音域扩大到七个半八度,其表现力大大丰富了。钢琴制造家对近代槌击钢琴作了重要改进,张弦支架从木质换

成了铸造的，机体变为复式杠杆装置，琴檀头包裹的兔皮由毡取代，琴弦不仅被加长而且被交叉排列。钢琴从此登上了“乐器之王”的宝座。

这一时期人们的欣赏价值观发生了变化，要求练习曲能使技术练习和艺术创作相统一。这样的练习曲不仅能很好的解决技术难题，而且注入了新的艺术生命。作曲家们注重在作品中结合和声、织体表达思想感情，不同的作曲家越来越多的突出个性特征，形成自己的创作风格。

莫什科夫斯基（1854-1925）的 15 首练习曲 op.72，技术性很强，难度大，技术多样化被称为是为演奏肖邦音乐会练习曲做准备的作品。

自肖邦起，练习曲真正的开始成为能登大雅之堂的音乐会演奏曲目。这大大提高了练习曲的地位，并对练习曲的创作开创了一个崭新的领域。他的练习曲从不同角度不同程度地反映出作曲家的思想感情，渗透了爱国主义热情和对祖国沦亡的悲伤感受。

李斯特则是一位突破常规风格与音响的作曲家。他的练习曲技巧很艰深，融抒情、奔放和辉煌于一体。

### （2）民族乐派的钢琴练习曲

19 世纪，涌现出一批作曲家，他们都力图用音乐唤起本民族的精神，形成了钢琴音乐民族乐派。

拉赫玛尼诺夫（1873-1943）的《音画练习曲》形象生动鲜明，充满着诗意，着重描写景物与抒发内心的感受。

斯克里亚宾创作的《钢琴练习曲 26 首》，每一首均可称为精美的艺术精品，高难度的技巧融于优美的旋律之中，他的音乐中常常可以感觉到一种激动兴奋、惶惶不安的或喜悦欲狂的情绪，有一种追求光明幸福的强烈冲动。

### （3）印象派时期的钢琴练习曲

印象主义认为音乐不再是抒发内心情感的手段，而是用来描写瞬间印象和给人以听觉感受上的享受，因此富有色彩效果的和声比旋律更重要，而钢琴和其它乐器相比，它兼有和声和音色变化的功能。

德彪西创作的《十二首练习曲》中和声、和弦可以脱离调性的联系而独立存在，大量运用了孤立的大、小三和弦、平行和弦、四度叠置，以及全音阶、五声音阶等特有形式，打破了调性上的束缚，自由处理不协和音，发掘了弱音范围内的层次，用许多 p、pp、ppp 甚至 pppp 力度记号等。

总之，从某种意义上讲，这些作曲家作的钢琴练习曲是以追求艺术美为极限，是以艺术性相结合的钢琴练习曲。

## 1.2 李斯特钢琴练习曲的地位

### 1.2.1 李斯特的生平

在 19 世纪欧洲音乐的史册中，弗朗兹·李斯特（1811-1886）的名字与作曲家、钢琴家、指挥家、评论家、教育家以及音乐社会活动家等身份相连，他对人类的音乐贡献不容置疑。

李斯特于 1811 年生于匈牙利西部的小村多勃杨。他自小就显露出特殊的音乐才能，6 岁即在父亲指导下学钢琴，9 岁公开演奏，获得贵族们赠予的 6 年学费。为了培养他成为真正的音乐家，他父亲决定迁往维也纳，并跟着著名的钢琴教育家车尔尼学习钢琴，向萨利埃里学习理论。在 12 岁时便开始到各地公开演奏，曾被贝多芬大为赞赏。1823 年，他随父亲来到巴黎，想到巴黎音乐学院深造，但由于很有威望的作曲家兼院长凯鲁比尼固执地拒收外籍学生，使他未能如愿。李斯特只好私下向当地的学院教授和剧院指挥学习，从当时巴黎五彩斑斓的文艺生活吸取养料。与此同时，他还苦攻文学、哲学和音乐评论，热心政治活动，并同进步艺术家相交往。

李斯特到巴黎后不久，便开始他的旅行演奏生涯：1824-1827 年间，他在法国和英国各地开演奏会均受到了热烈的欢迎，但是他的真正的“游历的岁月”却是在 20 至 40 年代。他的足迹遍及英、法、德、意、俄、瑞士等国，受到的接待盛况空前。也许只有帕格尼尼一人能够与之相比。在此期间，他除了演奏活动获得巨大成就之外，创作方面也硕果累累——他写了不少钢琴作品和大量钢琴改编曲，大大地扩充了钢琴的应用范围和技术表现的可能性。

1848-1861 年，李斯特迁居魏玛，担任魏玛歌剧院指挥。上演了当时很少上演的格鲁克、莫扎特和贝多芬等大师的古典歌剧，以及当代瓦格纳的歌剧，介绍自海顿至柏辽兹等人的作品。这期间，李斯特的创作进入了全盛时期。他最优秀的作品包括《浮士德》交响曲、《但丁》交响曲、十二首交响诗、十五首匈牙利狂想曲、《b 小调奏鸣曲》、标题套曲《游历的岁月》和两首钢琴协奏曲等。

但是，李斯特为了彻底革新歌剧院的意图，以及对“为艺术而艺术”的论调所进行的斗争，却时常碰到预料不到的困难。1861 年，李斯特搬到罗马后生活发生了很大的变化，由于思想和私生活的困境，时常沉溺于悲伤失望的心境之中。1865 年他穿上僧衣，准备献身宗教，过其隐居式生活。这期间，他写过不少宗教音乐作品。例如清唱剧《圣伊丽莎白》、《基督》和《匈牙利加冕弥撒》等，因此他有时也被称为天主教作曲家。1869 年，李斯特又回到魏玛。晚年他积极参与布达佩斯创立音乐学院的建院工作，亲任该院院长和教授，直到去世为止。

### 1.2.2 李斯特的音乐风格

### (1) 李斯特的钢琴表演艺术风格

李斯特的钢琴作品除晚期少数几首外,大多是外向性的。李斯特继承了克莱门蒂和贝多芬的动力风格,并开创了钢琴表演艺术风格上的新学派,不断探索钢琴的表现力,技术辉煌、富有动力,在钢琴上实现宏伟的交响性音响。在演奏中常用三度、六度、八度经过句、双音音阶、八度音阶、大跳八度和弦、快速轮指、滑奏等高难度炫技,并进一步把腕、臂、肩以及整个上身的动作力度,根据音乐内容的力度有机结合,音色变化丰富,速度流畅华丽,做到了“技术为内容服务”。他的表演充满自信,豪放激情,使演奏风格更加丰富多彩。

### (2) 标题性原则与交响思维

音乐的标题性原则是李斯特的创作特征之一,李斯特曾为“标题”下定义:任何加在器乐曲前的以易懂语言写成的前言、序言,以便由作曲家引导听众避免错误的诗化解释,而把他们的注意力指向全曲或乐曲一部分的诗意思想<sup>⑥</sup>。如李斯特的《爱之梦》就引用了弗莱里格拉特的诗,作品采用诗人的有关诗篇作为乐曲的题词,以指示音乐的情感倾向。李斯特首创交响诗这一新体裁,把多乐章的因素合成单乐章的形式。概括的表达主题思想,紧凑连贯,为标题音乐开辟了新路,无论在体裁、和声、织体、曲式等方面,为后世音乐家产生了深远的影响。他力图使音乐和文学、美术相联系,他的创作题材广泛,艺术形象众多,其标题音乐大都具有哲理,不拘于传统的形式。

### (3) 音乐中的民族民间因素

李斯特大量吸收运用了民间曲调素材,具有深厚的民间、民族风格。在李斯特的脑海中深深铭刻着自己美丽、可爱的国家——匈牙利。1839年当李斯特重新回到阔别16年的祖国怀抱中时,充满了热爱之情。于是,他对所钟爱的匈牙利民歌进行了收集、整理,并一直持续了8年。1847年陆续出版了十卷《匈牙利民歌集》,同时还创作共四卷的24首《匈牙利民间旋律》,它们为《匈牙利狂想曲》的创作提供了宝贵的经验和素材。

李斯特常常强调他是一个匈牙利人,匈牙利的主题始终不断地贯穿着他的整个创作过程之中。

#### 1.2.3 李斯特钢琴练习曲的成就

李斯特于1826-1852年间写了《12首超级技巧练习曲》、《6首帕格尼尼练习曲》、1848年写的《3首音乐会练习曲》以及1861年写的《2首音乐会练习曲》最能体现李斯特的钢琴炫技特点。

《12首超级技巧练习曲》构成了19世纪钢琴音乐史上最令人激动的一组乐曲。它们是浪漫主义的不朽著作,是对钢琴机械性能的神奇探索,代表着李斯特钢琴艺术的顶峰。其最初是作为普通练习曲发表于1826年,后来李斯特为了炫

⑥: 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 世界图书出版社, 1999年, P.255.

技, 将其技术难度提高到令人望而生畏的地步, 成为了 1839 年的版本。除了他本人外, 几乎无人能演奏, 于是 1852 年李斯特又将难度系数降低, 为了方便演奏者弹奏, 便成了保留至今的版本。在这第三版发行的时候, 李斯特给大部分练习曲加上了标题, 如《玛捷帕》、《英雄》、《狩猎》、《鬼火》、《幻影》等。

《3 首音乐会练习曲》是在出版时附上标题的。第一首《悲伤》、第二首《轻盈》、第三首《叹息》。这三首练习曲的炫技性较少而抒情性增强, 大有肖邦风格的影子。由此可见李斯特把钢琴技巧发挥到最大极限的同时, 也虚心学习并汲取肖邦的种种钢琴效果, 如旋律的抒情性与弹奏自由节奏的方式并加以自我创造, 在琴上发出温柔、优雅、诗意、歌唱的境界。

《2 首音乐会练习曲》分别是《森林的呼啸》、《侏儒之舞》。这是李斯特创作前事先拟好的标题, 具有较大的描绘性和栩栩如生的音乐个性。

另外李斯特根据帕格尼尼的随想曲及《b 小调第二号小提琴协奏曲》创作了《帕格尼尼练习曲》。《帕格尼尼练习曲》和《12 首超级技巧练习曲》均为超难度技巧, 李斯特的其它练习曲相对来说稍微简单一些。《12 首超级练习曲》代表了李斯特他自己创作作品的钢琴艺术的顶峰, 《帕格尼尼练习曲》代表了李斯特改编其他人作品的巅峰。这两套曲目均为高难度炫技作品, 尤其是李斯特对帕格尼尼在小提琴演奏中的传奇性魔力印象最深, 他非常成功地把帕格尼尼的练习曲移植到钢琴上。这些练习曲很难, 同时它们具有奇妙的音乐品质, 而其它练习曲的炫技性减少、抒情性增强。

李斯特给大部分练习曲加上了标题, 便于演奏者理解。同时, 李斯特钢琴练习曲的艺术性强, 以前的练习曲只针对某个专门的技术性训练, 简单、单一。自从肖邦起, 练习曲开始有了突飞猛进的改变, 练习曲正式作为音乐会的演奏曲目, 地位得到提高。

总之, 李斯特的创造性才最适合于技术性课题。他使钢琴的演奏技巧扩展到前所未有的宏大境地, 而且让钢琴发出宛如管弦乐中各种乐器的不同音色, 所以他也是一位提高音响色彩效果的炫技派大师。李斯特的创作是和他的钢琴演奏艺术密切联系的, 他的钢琴作品的风格和他的钢琴演奏风格密不可分, 从他写的练习曲中可以清楚的看到这一点。李斯特不仅反映出演奏技术上的高度完美, 而且更重要的是他知道如何运用钢琴演奏技巧来表达音乐的诗意和内涵, 力图用各种手法描绘出诗一般的意境。作为一代非同凡响的钢琴作曲家, 李斯特那具有魔力的神奇光环, 在几代人的心中依然闪闪发光。

## 第2章 李斯特《帕格尼尼练习曲》创作的背景及特征

### 2.1 钢琴改编曲简介

#### 2.1.1 改编曲的定义

根据缪天瑞主编的《音乐百科辞典》对改编曲的定义：改编曲是将一首音乐作品由自己或他人从原来的声乐或器乐的演出形式改编为其他演出形式的乐曲<sup>①</sup>。

#### 2.1.2 改编曲的来源

根据改编曲与原作曲家之间的不同关系，可划分出下列5种类型：

##### (1) 作曲家对自己的作品进行改编

一些作曲家喜爱改编自己的作品，将自己过去创作的作品改写为另一种演奏形式，通常他们不会作大的整体性改动。除非是将一种演奏形式改编为另一种乐器演奏版本，那么就必须按照新的乐器特性做相应的变化。

##### (2) 作曲家改编同时代作曲家的作品

作曲家在改编同时代其他作曲家的作品时会作声部添加、结构重组、华彩装饰等重大调整。同时代作曲家相互之间的改编能够爆发出更多的灵感、创新，丰富了原作的內容，使改编曲有着超越原作的独立存在的价值。

##### (3) 后世作曲家对前世作曲家作品的改编

后世作曲家对前世作曲家的作品进行改编时往往会对原作有较大的改动，创造性非常显著。

##### (4) 多个作曲家对同一乐曲的改编

多个作曲家改编同一首乐曲能够体现出不同作曲家对同一乐曲的不同理解。例如，在一百多年时间内有多位作曲家针对帕格尼尼的《a小调第24小提琴随想曲》进行改编。其中，李斯特从演奏技术上的模仿角度出发将帕格尼尼6首技巧高超的小提琴曲移植到钢琴上。他基本上保持了原曲的结构、段落等基本技巧；模仿了帕格尼尼的跳弓、顿弓、泛音、双音等各类小提琴技巧，改编为钢琴练习曲。勃拉姆斯则以发展钢琴技术为目的从钢琴技术的角度出发重新进行了技巧安排，整个改编方向以增加钢琴难度为目标，而不是仅仅模仿小提琴的技巧。1978年，鲁托斯拉夫斯基将本曲改编为钢琴与乐队，由乐队与钢琴对原来双钢琴部分轮番演奏，篇幅扩大了一倍。他保持了原曲的变奏数目，但在和声上进行了大为现代化的改动，双钢琴的效果光怪陆离，节奏更强烈，鲜明的20世纪特征初见端倪。后来，拉赫玛尼诺夫对此曲进行改编时仅仅利用原作的核心主题，另外增

①：《音乐百科辞典》，人民音乐出版社，缪天瑞，1998年版，P.188.

加了对比主题，全曲以三段性、24 个变奏的协奏曲方式重新构思，而且在乐曲高潮的第 18 变奏采用了原作严格倒影形式创作出一段令人赏心悦目的浪漫音乐。拉赫玛尼诺夫使这首作品超越了“改编曲”的范畴，体现出了更大程度上的原创性。当然，他对作品的大部分依然保留着对小提琴技巧和音色的模仿。

#### (5) 对改编曲的再次改编

另外，一部分作曲家由于不满足对某部作品的已存在的改编曲，于是对改编曲进行再改编。

### 2.1.3 改编类别

由上节可见，对原作品不同的处理方式，可以达到以下四个改编类别：

(1) 移植。保留原曲基本面貌，不做结构性变动，只是从一件乐器移植到另一种乐器，仅根据乐器特有的特性略作增减。

(2) 忠实改编。基本忠实于原作，但在和声、音色、线条等方面做一些明显的改写。

(3) 自由改编。即对原作的结构做较大改动，以“幻想曲”、“随想曲”方式更自由地重新组织乐曲的结构。

(4) 利用素材重新创作。当改编的自由空间到了某个程度时，使改编曲基本上脱离了原作的结构和规范，已经显示出重新创作的变奏模式。不过即使对原作的改编发生了巨大变化，新作品也必须与原作品存在紧密的联系才行，依旧可视为由“母体”产生“子体”。

### 2.1.4 历代创作钢琴改编曲的作曲家及其部分作品

在浩如烟海的钢琴经典文献中，改编曲占据着相当重要的比重。改编曲是自古即有的音乐作品艺术形式。追溯到 14 世纪上半叶，已有从罗柏茨布里奇大寺院中发现的苏塞克斯将经文歌改编为管风琴曲的手稿。

在巴洛克时期，改编自己作品或改编他人作品的做法十分盛行。约瑟·巴赫经常将他自己的作品从弦乐器改编为键盘乐器，或把他人的作品进行改编。例如《d 小调奏鸣曲》、《G 大调柔板》均改编自他本人的《a 小调无伴奏小提琴奏鸣曲》和《C 大调无伴奏小提琴奏鸣曲》。巴赫也曾将多首维瓦尔第、泰勒曼、马尔切洛的作品改编为管风琴、羽管键琴协奏曲或独奏曲。

到了古典时期，莫扎特早期的 7 首钢琴协奏曲也改编自他人作品，他在 9 岁起凭着独有的音乐天资把 J.C. 巴赫三首奏鸣曲改编为钢琴与弦乐队的协奏曲。莫扎特曾将自己的小提琴或管风琴作品改编为钢琴曲。例如，他把原为小提琴与钢琴所作的《F 大调奏鸣曲》改编为钢琴曲《c 小调幻想曲》。

说到古典时期，不得不提的另一位钢琴大师就是贝多芬。他不喜欢改编自己

和他人的作品。尽管如此，他改编的室内乐作品仍在所有的改编曲中占有重要的地位，流传至今。其作品有《钢琴及木管五重奏》先被改编为《钢琴弦乐四重奏》，后被继续改编成《弦乐四重奏》；《降 E 大调弦乐五重奏》被改编为《钢琴弦乐三重奏》；《降 E 大调弦乐三重奏》被改变成《钢琴与大提琴二重奏》。这些作品对后面的作曲家起了宝贵的借鉴作用。同时，贝多芬本人的所有原创交响乐、其它室内乐，如七重奏等作品都被李斯特及其他作曲家大量改编为钢琴独奏或钢琴四手联弹曲、双钢琴曲等。

19 世纪是浪漫派时期，同时也是钢琴改编曲蓬勃发展的世纪。

舒伯特很多时候采用自己的歌曲作为主题另写新作品。例如，将《死与少女》作为主题写作《d 小调第 14 弦乐四重奏》；以《鱒鱼》为主题写作《A 大调钢琴五重奏》；将《美丽的磨坊女》中的《干枯的花朵》为主题写作为《引子与变奏》等。不过他本人的作品却常常被其他人大量的改编。

勃拉姆斯则擅长改编自己的或他人的作品。例如，将《f 小调钢琴五重奏》改编为双钢琴作品；将管弦乐队的《海顿主题变奏曲》改编为双钢琴作品。他改编过 6 首他人作品：肖邦《f 小调练习曲》、韦伯《C 大调回旋曲》、巴赫《急板》（两个改编版本）、《d 小调恰空》（为左手而作）等。其余运用他人主题写作的变奏曲有：《帕格尼尼主题练习曲》等。

门德尔松和勃拉姆斯相比，改编自己与他人的作品较少。其作品有：将为木管乐器而作的《C 大调前奏曲》改为军乐曲等。

舒曼和肖邦在创作改编曲上下的功夫并不是很多，这里就不依次例举了。

李斯特创作的钢琴改编曲范围广泛，产生的社会影响非常大，笔者认为有必要单独提出来讲，详细介绍参见第三章。

19 世纪末至 20 世纪前半叶，以改编曲享有盛名的钢琴家、作曲家数不胜数。其中最重要的有：

布佐尼：他以辉煌的技巧、诗意的境界享有盛名，他处于印象主义与现代主义之间，受这一时期音乐风格的影响，他对于音响的追求充满了幻想，喜爱创作不协和和声及不规则的节奏。布佐尼是继李斯特之后最伟大的钢琴改编曲作曲家。他的钢琴改编曲数量极大，范围广泛，影响至深。主要作品有：巴赫《D 大调管风琴前奏曲和赋格》、《降 E 大调管风琴前奏曲和赋格》、《十首管风琴众赞歌前奏曲》、《d 小调恰空》等。

戈多夫斯基：他是一位聪明过人、技术超群的钢琴家。他的钢琴改编曲采用方式十分自由，往往增添许多线条，以多层次复调手法著称，从而使层次更复杂，技术更高超。他的代表作品有改编肖邦的《降 E 大调回旋曲》等。

拉赫玛尼诺夫：他作为杰出钢琴家兼作曲家，同样十分热衷于改编曲的写作。

他的改编曲数量不多,但经常被弹奏,如门德尔松的《仲夏夜之梦谐谑曲》、里姆斯基——柯萨科夫《野蜂飞舞》等。

拉威尔:所作的改编曲主要是将他本人的钢琴作品改为乐队的作品。例如《海的花纹》等。拉威尔改编的钢琴作品会给人带来更广阔丰富的音色想象。

西洛蒂:以改编巴赫与维瓦尔第的作品著名。例如,巴赫的《降 E 大调大提琴无伴奏前奏曲》,以及格鲁克歌剧的《奥尔菲斯与尤丽狄茜》等。

陶西格:是 19 世纪末期伟大的浪漫派钢琴家和作曲家。也是李斯特的得意门生,被公认可与李斯特匹敌的稀世天才。改编曲众多,著名的有舒伯特《军队进行曲》和巴赫《d 小调托卡塔与赋格》等。

霍洛维茨:他喜欢炫技,改编的比才《卡门幻想曲》和《星条旗永不落》等十分著名。

普雷特涅夫:他的钢琴演奏尤其具有乐队色彩。他改编的柴可夫斯基《胡桃夹子组曲》、《灰姑娘》组曲同样在钢琴上再现丰富的乐队音响。

### 2.1.5 钢琴改编曲对钢琴艺术发展所起的积极作用

#### (1) 有利于音乐作品的推广和普及

在电视、广播、录音等声像传播手段广泛使用前,钢琴是与外界文艺交流的重要传播工具之一。许多不易广泛被演奏的音乐作品如歌剧、舞剧、交响乐、管弦乐、室内乐等,一旦被改编为钢琴谱,就较易于演奏,易于了解音乐的全貌。歌曲经过改编为钢琴曲,由于其旋律及和声都被保留,也利于广泛自娱、欣赏、传播。在 19 世纪下半叶到 20 世纪上半叶,钢琴改编曲无疑为普及和传播大批音乐精品起了很大的推动作用,功不可没。

#### (2) 推动钢琴音色向更丰富的层次发展

在钢琴改编曲产生过程中,各种“非钢琴”的音色,如铜管、木管、弦乐、打击乐、人声及民间音乐的音色,都被有意识地引入钢琴“音色”之中,使钢琴的音色变化范围被强有力的拓展,大大丰富了钢琴的表现能力。

#### (3) 强化了钢琴技术向更高层次发展的趋向

由于歌剧、交响乐、管弦乐、室内乐等都比单纯钢琴写作有更多的层次、更宽阔的音域、更密集的织体、更繁复的节奏,这使得钢琴演奏的技术更复杂、更艰难,更需要立体化、更需要各层次间的音色分离。无论在复调、多层次、八度、和弦、织体的快速转换,远距离大跳等方面,钢琴改编曲无疑推动了钢琴演奏技术的高度发展。大部分钢琴改编曲带有炫技特征。有时候故意追求“技术艰难”,也成为钢琴改编曲的副产品。许多钢琴家根据自身“绝技”改编的乐曲,其艰难程度令人瞠目结舌,无异于“杂技”。

20 世纪下半叶,钢琴改编曲亦趋向更令人耳鸣目眩的复杂织体发展。同时,

钢琴改编曲亦走向更时尚的方向，为青少年学习所用的各种交响曲、舞剧、室内乐名曲的简易改编本（包括双钢琴、四手联弹、甚至五架钢琴）蜂拥而起，充斥市场，对普及这些乐曲起推动作用。流行音乐的改编曲也方兴未艾，成为钢琴音乐市场化的一个重要方面。

提起钢琴改编曲，人们常常自然而然想起那些充满艰深技巧、长琶音、大和弦、连续八度进行、震音、远距离跳动等等炫耀技术之光辉的乐队改编曲或歌剧改编曲。于是，不少人从根本上反对演奏钢琴改编曲，认为这些音响光辉、内容肤浅、犹如杂耍的钢琴改编曲亵渎了原创乐曲的精神，因此得出了否定钢琴改编曲的总体结论。

诚然，在部分钢琴改编曲中的确存在上述问题和倾向，但以此为据全盘否定演奏钢琴改编曲的观点是片面的。因为，在数量庞大的钢琴改编曲中有着相当数量的优秀之作。之所以称其为优秀之作是因为改编者在将原作改编为钢琴曲的过程中，倾注了大量精神劳作，在对原作进行改编的过程中增添了自己的创造性思维，使改编曲较之原作更显睿智、更添情趣、更放光彩。这些改编曲无疑是钢琴文献宝库中的精华。对这种体现在改编曲中的创造性思维的研究，有助于梳理、廓清、认识钢琴艺术文献宝库中这具有重要意义的一系，了解其从原创作品到改编曲的发展脉络，从而加深对改编曲这一钢琴艺术形态的起源、状态、发展及意义的认识，这是具有重大实践意义及理论价值的课题。

## 2.2 李斯特的钢琴改编曲

### 2.2.1 促成李斯特创作改编曲的条件

李斯特由于创作了大量优秀的钢琴改编曲，因而赢得了“改编大师”的美誉。这些经典的改编曲是李斯特根据其他作曲家的作品或主题进行改编的，也包括将他自己其它体裁的作品进行改编。李斯特创作的钢琴改编曲占了他创作总量的近一半，约有 350 多首。

李斯特之所以成为钢琴艺术史上改编曲写作领域无可争议的第一位大师，绝不是偶然的。在他身上有以下四个有利的条件，促使他能常年如一日的热心于钢琴改编曲的创作之中。

#### (1) 外向、豪放的性格

李斯特天生具有一种外向的、渴望征服的欲望，他追求一呼百应的效果。他在音乐会上首创了侧对观众演奏，目的是为了观众能看到他那潇洒、夸张的演奏动作，令自己的情感能与听众更好地沟通。在演奏中，为了赢得观众更多的掌声与欢呼声，李斯特经常会变换原作的演奏样式，或是改编速度，或是将简单的经过句复杂化，或是加入华丽的炫技篇章，在钢琴上奏出声势浩大、织体复杂、

和声丰富的音响,极大地扩展了钢琴的表现领域和技术领域。他将管弦乐队的气势移到了钢琴上,令整个音乐会现场沉浸在音响和感觉的洪流之中。观众从李斯特的改编曲中获得了听觉与视觉的最佳享受,李斯特也从观众们疯狂炽热的回应中得到了心理上的极大满足。

### (2) 钢琴创作与演奏功底深厚

李斯特不但能自己创作出大量优秀的音乐作品,而且还大量地改编他人无数的作品,这需要高超的演奏技能以及钢琴创作的理论功底,才能游刃有余的对音乐作品进行有效的选择、处理、过度及再创作。李斯特本人钢琴技术非凡超群,以炫技大师闻名。他的改编曲与他创作的钢琴曲一同,大大推动与发展了19世纪钢琴演奏技术,几乎超越了极限。

### (3) 交际面广

李斯特能掌握这么多前人、当代人的大量作品并对其进行改编,与他在维也纳、巴黎、伦敦乃至俄罗斯的各地巡游、巡演,尤其在1823-1835年期间,他定居巴黎,与当时文学、哲学、音乐、美术等各界名流交流有密切的关系。总之,李斯特的人生经历,使他有足够的阅历接触、熟悉,从而大量地改编作曲家的作品。

### (4) 目光敏锐、视野开阔

李斯特艺术视野开阔,他本人怀有强烈的宗教情结,一生创作了大量的宗教作品。如《诗与宗教的和谐十首》、清唱剧《圣伊丽莎白轶事》、《耶稣基督》等,同时李斯特也热衷于世俗的神话题材、文学题材,如《浮士德》、《梅菲斯托》、《搭索》等。李斯特酷爱从民族、民间歌曲、舞蹈中汲取养料。他对于宗教的、历史的、文学的、民间的,乃至古代传说的一切有意义的作品兼收并蓄。因此他的钢琴改编曲几乎触及到每个角落,从时间上看,跨越了四个世纪。如16世纪的阿卡戴尔特到19世纪他的同代人,最迟至19世纪末的瓦格纳。涉及到的作曲家至少有40余人。而形式体裁上从乐剧、歌剧、交响乐、管弦乐、舞剧、管风琴到其它乐器、歌曲不等。以上这一切均是建立在李斯特广阔的视野基础上的,当然也与他敏锐的目光分不开的,通过历史实践证明,凡是被他改编过的乐曲,大多数为传世名作。

## 2.2.2 李斯特钢琴改编曲对社会的贡献

李斯特是钢琴改编曲的真正意义上的第一位巨星。在他一生的音乐创作活动中,钢琴改编曲占有显著的地位,超过了之前任何一位作曲家。可谓前无古人,后无来者。

李斯特的钢琴改编曲的范围包括歌剧、室内乐、交响乐、管弦乐、管风琴及其它器乐曲等。李斯特改编涉及的作曲家有阿卡戴尔特、巴赫、莫扎特、贝多芬、

柏辽兹、肖邦、门德尔松、帕格尼尼、罗西尼、圣桑、舒伯特、舒曼、贝利尼、迈耶贝尔、柴科夫斯基、威尔第等。李斯特钢琴改编曲对社会的贡献主要有以下几点。

#### (1) 扩大了钢琴演奏曲目的范围

与李斯特同时代的作曲家都为钢琴谱写了很多作品,但是相对于钢琴改编曲来讲,可选择的余地并不多。而李斯特却能脱颖而出,他的钢琴改编曲在思想深度和技巧难度两方面均做出了大胆创新的尝试,丰富了钢琴作品质量及数量,并使钢琴的表现力大大提高了。

#### (2) 起到了桥梁传播的作用

有些作曲家的原作并不十分出名,但经过李斯特改编并在音乐会流传之后地位大增,可见李斯特的改编曲让更多的人了解到更多的作曲家和作品,他确实起到了桥梁和传播的作用。

#### (3) 提高了钢琴的性能

李斯特的钢琴改编曲在当时是规模最为庞大,技巧最为超难的钢琴作品。演奏高难度的作品必然要求钢琴的性能进一步完善、提高。这样才能用钢琴模仿管弦乐队的效果。如扩宽音域,使其力度对比更加鲜明,进一步适应管弦乐的戏剧性变化。

#### (4) 使钢琴音乐向交响乐的方向发展

钢琴音乐在李斯特出现以前,一般是用来演奏沙龙性质的音乐。而李斯特创作的钢琴改编曲使钢琴向戏剧性、交响性的发展迈进了很大一步,既总结了经验又作了许多创新。如首创了交响诗,将多乐章形式结构浓缩在单乐章之内。

### 2.3 李斯特《帕格尼尼练习曲》的创作背景

在欧洲音乐史上,李斯特不仅是一位钢琴演奏大师,创作了许多优秀的钢琴作品,同时也是浪漫派时期的一个具有探索精神的作曲家。尤其是他创作的钢琴改编曲对后世产生了巨大的影响。谈到钢琴改编曲,不得不提到另一位音乐巨匠——帕格尼尼。因为李斯特的《帕格尼尼练习曲》就正是受了帕格尼尼的影响而创作出来的。

帕格尼尼所处的浪漫主义时期是本能超越理智、想象超越形式,按照自己的思想感情、自由创作、自由发挥个性、才能的新时代。

帕格尼尼(Niccolò Paganini)是意大利小提琴大师、作曲家,音乐史上最杰出的演奏家之一。他于1782年10月27日出生于意大利北部的热内亚,1840年5月27日卒于尼斯。曾师从于塞尔威托(Servetto)和斯科特(G.Costa)。9岁就能登台演奏自己编写的《小提琴奏鸣曲》,13岁在音乐会上演奏以法国革命歌

曲《马赛曲》为主题创作的变奏曲，后来经著名小提琴家罗拉介绍，16岁起从师帕尔玛音乐学校校长、小提琴家帕叶（Par Je）学习小提琴演奏和作曲。

1789年法国爆发了大革命。帕格尼尼深受渴望民族解放和统一、传播革命理想的法兰西共和军的影响，激发起他的音乐幻想和创作热情，更加速了他与以前创作的过分理性、优雅、脆弱的古典传统音乐创作风格进行决裂的欲望。19岁的帕格尼尼在1801-1802年间，完成了震动世界的小提琴高难度技巧的《24首随想曲》。

帕格尼尼对意大利小提琴大师们的作品进行了分析和扬弃后，借用《随想曲》形式，把高难度技巧与丰富的音乐内容巧妙地结合在一起。与前辈们相比，帕格尼尼《随想曲》是突兀矗立的巅峰，是前无古人的小提琴技巧的百科全书。这24首《随想曲》表现的不仅是“复兴”时代的英雄主义与叛逆精神，而且在艺术上进行了大胆革命，《随想曲》既是器乐演奏技术上的转折，也为浪漫主义器乐音乐打下了基础。

帕格尼尼创作风格具有“多样化”、“新颖化”、“个性化”等特点。

多样化：表现在小提琴协奏曲、吉他曲、随想曲中的“个性音乐语言”。也包括随想曲中的双泛音、双颤音、抛弓、连续换指八度、十度等多种高难度技巧。

新颖化：是指新旋律技法、突然转调、快速半音阶、尖锐的和声、复杂的节奏等手法。

个性化：指帕格尼尼常常强调应创造出性格鲜明的音乐，而将古典音乐语言的温柔、平静抛弃。

1831年，李斯特在巴黎听了帕格尼尼那富于魔性的、极其出色的演奏后，不由自主地发自内心的敬佩。帕格尼尼卓越的小提琴艺术在李斯特眼前打开了一个新的世界，给潜心开拓钢琴演奏技巧新领域的李斯特以非常大的启迪。帕格尼尼影响李斯特的第一个成果就是1838年创作，修订于1851年，题献给舒曼夫人克拉拉的《6首帕格尼尼练习曲》。6首练习曲中的5首均取材于帕格尼尼为小提琴独奏而创作的随想曲。

《24首随想曲》的出现，无疑对李斯特产生了巨大的影响，开拓了他的视野，他感叹道：帕格尼尼把生命的气息吹进无生命的小提琴内，用火点燃、以魅力和优雅的脉动让它活了起来<sup>②</sup>。由此，他萌生了将其中部分乐曲进行改编的想法，为钢琴寻找更加完美的表达方式。在深入研究了乐谱之后，他选择了其中的第1、5、6、9、17、24首改编成5首钢琴练习曲。另一首用帕格尼尼创作的《b小调第二号小提琴协奏曲》第三乐章《钟声回旋曲》改编而成。

②：《李斯特的六首帕格尼尼练习曲》，王暹，钢琴艺术，2001年第5期，P.17.

## 2.4 李斯特《帕格尼尼练习曲》的创作特征

《帕格尼尼练习曲》中的作品已具有了鲜明个性特征。如曲式结构出现了边缘曲式；调性上有了不同调性同时并存的局面；和声方面大量的运用那不勒斯和弦和平行和弦；旋律当中含有复调性质（节奏的“逆行”、对位性旋律、主旋律的倒影）；以及旋律隐藏于远距离音程之中；声部之间的特殊张力关系等。以上特点使《帕格尼尼练习曲》焕发出新鲜的光彩。

### 2.4.1 调性

#### (1) 调性的“板块性”强

李斯特帕格尼尼 6 首练习曲体现出调性的“板块性”强，总体上看，除了发展展开部分外，调性在每个大的板块内比较稳定。例如《钟》为变奏曲式，变奏的基本部分由无再现的二部曲式组成，在二部曲式的第一部分第 4-20 小节，这一板块为 $^{\#}g$ 小调，非常稳定，无任何变化（见谱例 1）。《狩猎》为介于复三部曲式与回旋曲式的边缘曲式。如果以复三部曲式为标准，那么第 1 部分是一个单二部曲式；而如果以回旋曲式为标准，那么第 1 部分即在插部进入之前均为 E 大调（见谱例 2）。《g 小调练习曲》的前奏部分和声建立在主功能上，始终保持 g 小调（见谱例 3）。

谱例 1:

**鐘**  
LA CAMPANELLA

The image shows a musical score for the piece 'LA CAMPANELLA' (The Bell) by Franz Liszt. It consists of four systems of piano accompaniment. The key signature is G minor (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The first system includes the instruction 'p' and 'ma sempre ben marcato il tema'. The fourth system includes the instruction 'sempre staccato e piano'. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



谱例 2:

狩 猎

Allegretto

LA CHASSE



*p non legato*  
(imitando il Flauto)

*senza Ped.*

(imitando il Coro)

*p non legato*

*marcato*



谱例 3:

### Große Etüden von Paganini.

Erschienen 1851.

I.

F. Liszt.

13. Preludio. Andante.

A musical score for 'Preludio. Andante' by Liszt, numbered 13. It consists of four systems of piano music, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piece is marked 'Andante'. The first system starts with a dynamic marking 'f'. The second system has a dynamic marking 'fz'. The third system has a dynamic marking 'fz'. The fourth system has a dynamic marking 'pizz/orz'. There are various musical notations, including slurs, accents, and asterisks throughout the score.

## (2) 发展部分调性不稳定

李斯特《帕格尼尼练习曲》作品中,在发展或展开部分,调性显示出极不稳定。如《钟》第 21-40 小节(见谱例 4)。其变奏基本部分即无再现二部曲式,这部分引用了新材料与前面形成对比与发展,调性极不稳定,频繁的转调(B 大调—— $\#d$  小调—— $\#F$  大调—— $\#c$  小调——B 大调),由此可见二部曲式的第二部分完全不同于第一部平稳、方整,这里的材料具有巨大的展开性特征,在结构中不断发生变化,调性也不稳定,值得说明的是这里不同于传统二部曲式的第二部分写法,实际上已经具有了展开部的意义(展开部没有固定的结构模式。展开部内部一般没有收拢性的乐段结构,但却可以分为若干阶段,在展开的开始,有一个引入部分,然后是展开的基本部分,最后临近结束时,又有一个准备再现部分)。如《狩猎》的插部 1 从 e 小调转为 G 大调再连续进行离调模进,插部 2 转为 a 小调,依次转到 F 大调——G 大调——d 小调——c 小调——E 大调(见谱例 5)。

谱例 4:

This image displays a page of musical notation for Liszt's 'Paganini Piano Exercises'. The score is written in G major and 2/4 time, spanning measures 122 to 129. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A box labeled 'ff' is present in the first system, and another box labeled 'c' is in the second system. The third system contains a box labeled '9'. The fourth system includes a box labeled '9' and a box labeled '2. ff'. The fifth system features a box labeled '9' and a box labeled '2. ff'. The sixth system is marked with '123' and includes the dynamic marking 'poco.'. The seventh system is marked with '124' and contains a box labeled '9'. The eighth system is marked with '125' and contains a box labeled '9'. The ninth system is marked with '126' and contains a box labeled '9'. The tenth system is marked with '127' and contains a box labeled '9'. The eleventh system is marked with '128' and contains a box labeled '9'. The twelfth system is marked with '129' and contains a box labeled '9'. The score is a complex piece of music, characteristic of Liszt's style, with intricate patterns and dynamic contrasts.

谱例 5:

把和1

marcato

弦调弦

sempre marcato

energico

a

riscando

The image displays five systems of musical notation for Liszt's 'Paganini' piano exercises. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes complex melodic lines with slurs and ornaments, and a bass line with chords and rhythmic patterns. Handwritten annotations include 'Ossia:' above the first two systems, and chord symbols in boxes: [E], [G], [d], [G] = d, [C] = 8<sup>th</sup>, and [E] = D<sup>VI</sup>7. The word 'cresc.' is written above the fifth system. Asterisks are placed below certain notes in the bass line of the fifth system.

### (3) 调性转换以近关系、功能性调为主

李斯特《帕格尼尼练习曲》调性,有较强的古典主义色彩,调性转换以近关系、功能性为主,以谱例 4 为例(二部曲式的第二部分)开始出现了建立在 B 大调上弱起的 2 小节片断材料第 21-23 小节,随后进行一系列的转调模进:首先到了属方向的 $^{\#}d$ 调性上第 24 小节,随后转到了它的平行关系大调 $^{\#}F$ 大调上第 25-29 小节,并进行了稍微的扩展,转为 $^{\#}c$ 小调之后全终止,结束在 B 大调,紧

接的段落再次回到 $^{\sharp}g$ 小调及其平行关系大调。又如《狩猎》(见谱例5), e小调到关系大调G大调上, 然后转为e小调的下属方向a小调, 接着到下属方向d小调的关系大调F大调, 随后到下属方向e小调的关系大调G大调, 紧接着到下属方向d小调, 最后回归到a小调。

#### (4) 不同调性同时并存

李斯特《帕格尼尼练习曲》中出现了不同调性同时并存的局面, 这样可以丰富作品的内容。李斯特将不同调性合理的对位、组合, 使不同调性能有机的统一而不会冲突。例如《a小调练习曲》从第26小节起, 高音声部为a和声小调, 低音声部为a自然小调, 各声部的音符演奏时悦耳动听, 是李斯特将其结合合理的结果。

#### 谱例 6:

### 2.4.2 曲式结构

#### (1) 变奏曲式

李斯特《帕格尼尼练习曲》作品大部分为变奏曲式。变奏曲式是以一个音乐主题为基础, 并对这个主题进行多次各种变化而构成的曲式。也就是说, 变奏曲是由一个音乐形象的多方面变化而形成的。如《a小调练习曲》。

## 谱例 7:

帕格尼尼—练习曲第六首  
 Paganini-Étude VI.  
 Quasi Presto

*Ped. stallo sempre*

*cresc. for.*

a 小调，一首近似于急板的变奏曲。关于帕格尼尼这首小提琴曲曾有多位作曲家为它写过变奏曲。勃拉姆斯曾经用它写出两卷作品，每卷各有十四首技巧非常难的变奏曲；拉赫玛尼诺夫以它为主题创作了一首自由变奏曲式的钢琴协奏曲；以及现代作曲家鲁托斯拉夫斯基也为它创作过变奏曲。

李斯特这首练习曲包含了他对其独特的见解。

全曲是一首对主题作了十一次变奏的自由变奏曲。主题的基本结构为乐段结构(1-16小节),由三个乐句构成。前面两句是由相同的材料构成的两个4小节方整的结构,第三句是一个扩大了8小节的乐句,随后有对它的一次重复17-24小节。

主题创作的动机化特征很明显:第一小节则为全段的基本动机,通过对它在不同的旋律音高、和声功能上的模进、移位构成了整个主题。它首先在a小调的主功能上呈现,随后移到了属功能。这个动机又一次在两个和声功能上交替出现之后构成了第一乐句材料,第2句以相同的材料构成,第3句,由于这个动机材料经历了一系列的离调模进过程,所以乐句被扩展成了8小节。全段的高潮也出现在这里,前面两句所积累的力量在这里被一个以高音区下行的离调片段所释放出来。随后对第3句的重复进行强化了这种效果。

变奏1是一次简单的织体变奏。主旋律移到了下方声部以左手弹奏,而代表和声的音型则以第一次呈现时的琶音变为了高声部以分解和弦的形式作轻快的下行跳音进行,在强拍的装饰音上加强了这种效果。第3句为了加强整体音响效果。分解的单音变为了双音进行,并呈上下行交替状态。全段对于主旋律保持了同第一部分几乎相同的和声功能,只是省略了第3句的重复。

变奏2是对主旋律的一次自由变奏。在保持相同和声功能的情况下,在强拍提取主旋律每小节第一个音以二度颤音的方式装饰起来,并在弱拍上带半音装饰音的十六分音符以级进进行把前后两个旋律联系起来。主题的完整乐段都保持了这种音型。只是在第3句变化重复时,在旋律上方加入了一个琶音式的和弦织体,并有一个主功能持续进行上构成的小结尾。由于对旋律轮廓的改变,使这次变奏获得了较大的对比。

变奏3是一次和声与织体的变奏。在主旋律下方的低声部以比主旋律慢一倍的八分音符节奏加入了一个对位性旋律。这个对位性旋律的骨架是分解和弦,但由于加入了一些辅助经过的和弦外音,特别是第3乐句所加的半音经过音使其具有了对位的性质。

这段在和声上也进行了简单的变奏。第1、2句的和声由主属功能的交替变为了DDVII和弦与D和弦的交替,这使旋律色彩稍稍变得晦暗。第3句在旋律中加入的一些半音变化音取得了同样的效果。

变奏4与变奏3恰好相反。主旋律作为对位性材料以比高声部旋律慢一倍的节奏(被休止符断开的十六分音符节奏)在低声部出现。而这时高声部反复出现了一个以主音开始往下级进的半音阶材料,再加上在高音区以跳跃的八度音型奏出,使这段变奏获得了灵活、轻快的形象。

变奏 5 是一次自由变奏。这里实际上只有象征意义的主题旋律了。织体也进行了较大的变化。唯一保留了的是主题的和声轮廓。这次变奏可称一次固定和声变奏。

变奏 6 基于同样手法。前两句是把相同的和声功能进行放到一个流畅的旋律进行框架之中，第 3 句是在两个模进的片段中构成。

变奏 7 不仅是旋律的自由变奏，同时也获得了结构上的变化。如果在前面 4 小节材料的和声功能中还可以看到主题第 1 句材料的某些引子的话，那么主题的第 2 句已完全被省略掉，而原主题的第 3 句 8 小节材料在这里由于进一步被细碎化，实际上在这里以分为两个 4 小节的短句。由于结构逻辑参与变奏当中，使这一段落成了对比性质最大的一次变奏。

变奏 8 恢复了主题旋律的初始面貌。这次出现在低声部，同上方切分节奏的伴奏织体形成了有机的结合。

变奏 9 是保持在相同和声功能框架下灵活的分解和弦构成的旋律织体。

变奏 10 是和声大部分建立在主持持续功能之上的一个抒情的片段，旋律作了自由的变奏，持续的颤音赋予音乐以异常安静、柔和的情绪，这实际上也是为音乐最后的高潮作铺垫。

变奏 11 是主题旋律及其上方的华彩音型构成，被放宽的旋律节奏以及上方高八度的重复在强奏下显得异常有力。

尾声延续了变奏 11 的华彩音型织体，并在辉煌的强奏中结束。

## (2) 边缘曲式

边缘曲式即不能明确划分，带有争议的曲式。这一特征在李斯特《帕格尼尼练习曲》中常见。如《a 小调练习曲》可称谓是介于变奏曲与回旋曲式之间的边缘曲式。而《狩猎》为介于复三部曲式与回旋曲式之间的边缘曲式。

《a 小调练习曲》由于十一次变奏对于主题材料变奏程度的不同，从而使乐曲结构获得了另外一种机体：变奏 1 只是简单的织体变奏，和声、旋律更多的接近于原始主题，这使它与第一部分有机的结合到了一起；第 2 次变奏由于是旋律的自由变奏，从而获得了与原始主题较大的对比。这使其具有了独立插部的性质，而变奏 3 和变奏 4 都是以加入对位声部的方式对于主题进行的织体变奏，使得这两部分能够很好的融合在一起。而之后的变奏 5、6、7 都是对于主题的自由变奏，具有较大的对比，从而使这几部分具有了插部（中部）结构意义。最后几次变奏由于重新获得了主题轮廓，从而具有了再现部的意义。这样，从音乐材料上看来，这首乐曲已具有了回旋曲式的结构机体（如图 1）：

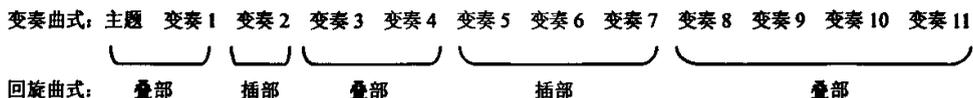


图 1

而练习曲《狩猎》是一首回旋性曲式结构的乐曲，但由于第2插部结构大量的剧烈扩张，使其具有成为独立中部的倾向，导致整体曲式形成一个介于回旋与复三部曲式之间的边缘性曲式（如图2）：

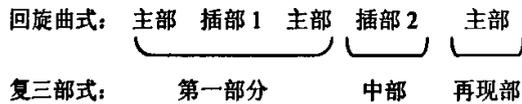


图 2

### 2.4.3 和声分析

总体上说，李斯特的和声运用有古典主义倾向，但是也不乏浪漫主义气息的存在。笔者认为在《帕格尼尼练习曲》中最为特色的和弦非那不勒斯和弦和平行和弦莫属。

#### （1）那不勒斯和弦

那不勒斯和弦据称是由最初用于意大利那不勒斯学派的作品中而得名，后来浪漫派作曲家经常使用的和弦，可以增强色彩性，在李斯特《帕格尼尼练习曲》中更是数不胜数。例如《钟》第93小节（见谱例8）；例如《a小调练习曲》第21小节（见谱例9）；例如《狩猎》（见谱例10）；例如《g小调练习曲》第9小节（见谱例11）。

谱例 8：



谱例 9：



谱例 10：



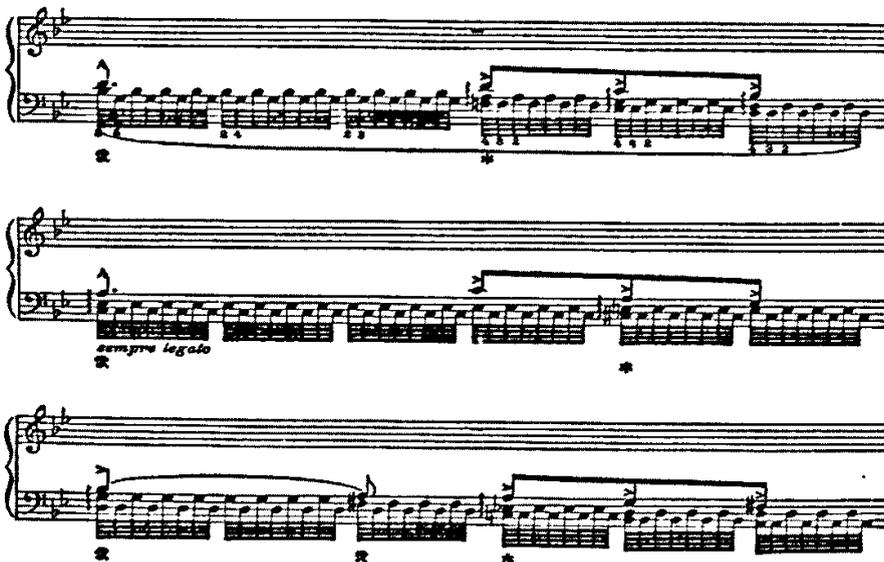
谱例 11:



(2) 平行和弦

在李斯特的《帕格尼尼练习曲》作品中,大量运用了平行和弦。例如《g小调练习曲》第6小节和第8小节(见谱例12);例如《钟》第56小节(见谱例13)。

谱例 12:



谱例 13:



#### 2.4.4 旋律

##### (1) 三和弦、七和弦及分解和弦

李斯特《帕格尼尼练习曲》作品中多用三和弦及分解和弦为旋律的素材和动机。从这些旋律中能看出李斯特在旋律的对称性、收拢性及开放性方面显得较自由、个性突出、旋律线条清晰，具有典型的浪漫派风格。即华丽、潇洒、修饰、大气、亲切、直接、宏伟。

##### (2) 复调性质

在李斯特帕格尼尼作品中还散发着复调的韵味，如倒影、对位、逆行等。

例如，《狩猎》第 17-23 小节低音部分虽然是以简单的和声功能进入的伴奏音型，不过这个音型的节奏很特别，高音声部的旋律与低音声部的对位，似乎正好为低音声部节奏的“逆行”（如图 3），听起来像连续的十六分音符的律动（见谱例 14）。



图 3

谱例 14:

例如，《a 小调练习曲》第 77 小节低音声部加入了半音经过音的对位性旋律。

谱例 15:



例如《a小调练习曲》第85小节高音声部出现主旋律的倒影。

谱例 16:



### (3) 装饰音的修饰

李斯特除了擅长写豪放的旋律外，对旋律的修饰也是独树一帜的，体现了他富于诗意、内省的另一面。例如《a小调练习曲》变奏10。李斯特运用了大段的长装饰音对旋律进行修饰，使得旋律如歌，非常优美、婉约，达到了一种超凡脱俗的境界，这一大段冗长的颤音给此曲增添了浪漫主义气氛。

谱例 17:

*Più moderato*

## (4) 全音阶、半音阶的大量应用

在李斯特的作品中，旋律经常用全音阶、半音阶构成以此产生流畅的语气、华丽的色彩和管弦乐队的音响，以及排山倒海的气势。例如《g小调练习曲》的前奏部分。

谱例 18:

**Große Etüden von Paganini.**  
Erschienen 1851.

I. F. Liszt.

Preludio. Andante.

13.

## (5) 旋律隐藏于远距离音程

李斯特是炫技大师，他的音乐中的旋律往往隐藏于远距离大跳的音程之中，来表现他高难度的技巧。例如《钟》这是一首体现李斯特高超、华丽技巧的一首

乐曲，也是帕格尼尼练习曲里最为人熟知的、经常被演奏的音乐会曲目。

主题旋律在带有“钟声”的 d 持续音下方奏出，4-12 小节，李斯特采用的织体写法体现了乐队思维的渗透。李斯特要求保持纵向的多个声部存在，高声部为持续音，下方为三个声部的伴奏织体，而主旋律隐藏于中声部，这些声部都分布在一个广阔的音区范围之间，这不得不让右手以跳跃的方式演奏两个不同音区，最多相隔两个八度的声部（见谱例 19）。

谱例 19:

#### 2.4.5 声部之间张力关系问题

李斯特《帕格尼尼练习曲》中声部之间张力关系问题是一个焦点。由于李斯特大量运用跳跃的技巧对各声部作了特殊的安排，从而使这种特殊关系即张力关系得以存在。下面以《钟》的主题的第一次呈现为例进行说明。

在主题初次呈示中,远距离跳跃的技巧保持了高音声部持续的 d 音,这使下方的旋律和它始终保持一种斜向进行关系,也就是旋律音高的任何变动都会使其本身与持续音声部之间的音程扩大或缩小。高音持续音声部就像一根稳定的“轴线”始终“拉住”旋律声部,而两个声部就在远离与靠近所带来的张力的“张”与“驰”、“松”与“紧”的不断变化中运动。在 1-3 小节,3-8 小节中,旋律声部与高音持续音声部以相同的方式呈远距离的斜向进行关系,这使张力处于逐步拉大之中(见图 4):

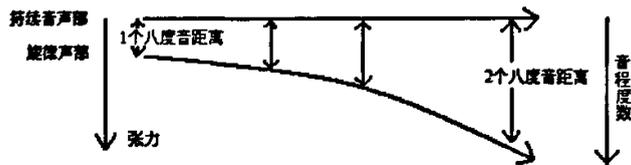


图 4

二部曲式的第一段主题材料声部间关系都处于这种张力的扩展当中。

这种声部关系虽然处于平稳、方整的呈示性结构当中,但确实给音乐带来了发展的巨大动力。而在第二部分中,这种张力关系呈现了相反的变化。也就是旋律声部同持续音声部呈音程缩小的进行关系。如第 22-23 小节及 24-25 小节(见图 5):

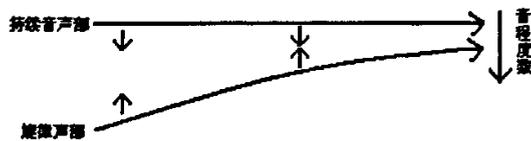


图 5

如第 30-31 小节及 32-33 小节(见图 6):

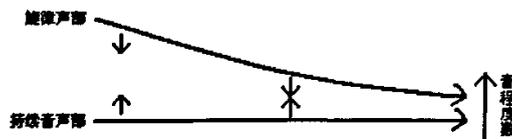


图 6

虽然这样的声部进行出现在一个结构并不稳定展开性材料的部分中,但却与

第一部分取得了一种隐含的、微妙的声部张力平衡关系。

#### 2.4.6 标题音乐

李斯特一向反对奥地利音乐学家汉斯立克所主张的“音乐的内容就是乐音的运动形式”的理论。他积极宣扬标题音乐，他把标题看成是作曲家和听众之间的桥梁，他认为音乐是社会生活的反映，那些毫不反映生活、没有血肉的作品是僵化无意义的。从李斯特《帕格尼尼练习曲》中能看到，李斯特常给作品加上标题，便于弹奏者的理解，他的音乐旋律中常常会描绘音乐以外的景或物，并且形象逼真。在旋律上，运用了各种各样的手法，丰富主题的形象，使全曲充满了跃动的生命力和多姿多彩的音色变化。例如《狩猎》，在我们面前展现出一幅精彩的狩猎场景，仿佛清脆的号角声与狩猎场上动物的跃动形象交织在一起，使人联想到枪声惊得飞鸟一掠而过和马蹄声等等（见谱例 20）；《钟》给人们呈现出一幅四处弥漫、回荡着悦耳钟声的场景（见谱例 21）；《g 小调练习曲》让人们仿佛感到狂风舞动的情景（见谱例 18）。

谱例 20:

The image displays five systems of musical notation for Liszt's 'Hunting' exercise. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as 'pizzicato' and 'con forza' are present. The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic contrast, typical of Liszt's virtuosic style.

谱例 21:

The image displays five systems of musical notation for a piano piece, identified as Example 21. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) visible. The piece appears to be a technical exercise, possibly a study for the left hand, given the complexity of the bass line and the relative simplicity of the treble line in some systems. The systems are arranged vertically, showing a progression of musical ideas.

### 第3章 李斯特《帕格尼尼练习曲》的演奏分析

李斯特新颖、高难度的炫技演奏，给音乐注入了活力，《帕格尼尼练习曲》为李斯特的重要代表作品之一，有很大的研究价值。本论文将在本章中，从触键方式、特殊颤音、力度分析、自由节奏、踏板使用、轮指技法等方面来对其进行演奏分析。

#### 3.1 触键方式

19世纪钢琴音乐的技巧发展突飞猛进，李斯特的弹奏法与他创作的音乐一样，是集浪漫主义音乐之大成，开印象主义之先河的典范。他以自己的智慧在钢琴艺术上创造出了非凡的交响性音响以及高难度的技巧，使观众、听众发狂。自从1850年以后，钢琴各方面的性能已得到了非常大的改进和提高，因此无论是从音色、音量还是音域上均得到了前所未有的完善。在改良后的钢琴上，李斯特的演奏不再局限于手指的运动，而是发出排山倒海的音响，同时肢体语言也丰富起来，弹琴的方法从手指到手腕，从手腕到手臂，再从手臂到上半身等等，他不知满足地追求着华丽、大气、宏伟的风格，豪放地表达内心的情感。

李斯特的作品气势宏大，但也不乏精致。他在表演上要求钢琴能达到扬琴、鼓、圆号、长笛、竖琴等乐器的音色，在演奏方法上要求不同的触键方法。

以下针对李斯特《帕格尼尼练习曲》中所涉及到的四种触键方法进行分析。

##### 3.1.1 持续音触键法

通常当我们演奏持续音时，手应保持够该音符应有的时值才能离开键，不能奏得像跳音那么短，但笔者认为弹李斯特的有些作品时保持到该音符时值的四分之一便可离键了。持续音往往是用于加强乐句的语气，它和重音记号“>”是有区别的。持续音要奏出一种内在的分量，而不一定是力度很强，弹奏时手指应沉到键底，使琴弦发出浓厚的共鸣，特别是在弹奏李斯特作品时更要注意这点。例如李斯特《a小调练习曲》的第57-60小节。

谱例 22:



##### 3.1.2 远距离快速跳音触键法

李斯特《帕格尼尼练习曲》出现了许多远距离快速跳音的触键，弹奏时难度大，要求弹出像珍珠那么明亮、像宝石那么闪烁发光的各种轻盈漂亮的音色。触键时所用的重量要集中，触键的速度也要快，方位要准确，并且要突出每个音的音头，使其有颗粒性。随着音乐感情的逐步发展，力度的变化也就有轻有重。例如《钟》，速度很快，因此手指触键要特别敏捷，同时要注意把力度高度集中在指尖，使其发出金灿灿的声音（见谱例 23）。

谱例 23:

### 3.1.3 锤击性的非连音触键法

演奏《帕格尼尼练习曲》时需要掌握锤击性的非连音触键法。弹奏时，音与音之间务必要分开，不论是弹单音、双音或和弦，手指、手掌和手腕都要架稳。根据力度的需要，用腕部或前臂的上、下起落动作来弹奏。力度多用前臂的动作

来控制触键，例如《钟》（见谱例 24）。

谱例 24:

### 3.1.4 快速连音触键法

李斯特《帕格尼尼练习曲》中常遇到快速音流动时的“连”，这时要做到手指触键均匀，强弱起伏要自然，每一长串音组中要运用一个自然重量，使其力量连贯通畅。平时要加强手指的独立训练，培养控制能力，手臂手腕要放松，如李斯特《g小调练习曲》的第3-4小节（见谱例 25）；《g小调练习曲》片断（见谱例 26）就需要达到以上要求，才能进行完美自如的意境表达。

谱例 25:

Example 25 consists of two systems of musical notation. Each system features a grand staff with a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth notes. The violin part is also highly rhythmic and includes some slurs. There are several asterisks (\*) and a double asterisk (\*\*) marking specific measures in both parts. The word "ritardando" is written in the middle of the second system.

谱例 26:

Example 26 consists of two systems of musical notation. Each system features a grand staff with a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part is highly rhythmic and includes many sixteenth notes. The violin part is also highly rhythmic and includes many sixteenth notes. There are several asterisks (\*) marking specific measures in both parts. The word "sempre ff e marcatisimo" is written in the middle of the second system. The word "Ped. et alio" is written at the bottom of the second system.

### 3.2 特殊颤音（4、5指颤音的弹奏）

弹奏颤音时，一般要求弹得均匀，富有表情。可以这样认为，弹长的颤音要控制音响和音色，是对演奏者手指技术锻炼的考核。通常练习颤音可以加重音，也可以不加重音，或者采用四连音也可采用六连音来练习。练单音颤音时，顺指和隔指指法练习都要进行。如一三、二四、三五或一三二三、二四三四、三五四五等等。

而李斯特帕格尼尼练习曲之《钟》的第81-85小节，虽然没有用颤音符号（tr或tr~）标记，但由于五个小节由右手的4、5指连续以三十二分音符快速弹奏其达到了颤音的效果，因此称为特殊颤音。

谱例 27:

上例可见，这些颤音营造了一种轻巧摇晃小铃铛伴奏的愉悦气氛，肌肉紧张和音色控制为主要问题，加上4、5指和其它指头比较而言本来就处于弱势，因此更不易弹奏好。笔者认为练习时需要注意以下几点：

(1) 腕的微调。弹奏时手腕要稍向4、5指偏转，同时手腕不能过高，以方便较短的5指触键和肌肉放松，尤其是手小的人练习时要特别注意这点。

(2) 力量转移。在弹奏过程中，力量要从一个手指转移到下一个手指，仿佛人走路时重心从一只脚转移到另一只脚一样，每次手臂重量都应完全放在触键

的手指上，并在下次弹奏发生的瞬间完全地转移到下个触键的手指上。

(3) 手型要张弛有度。手较小者在大指跨过去弹完中声部音后就应马上恢复放松到自然的状态。弹下个音时再跨过去，否则持续撑大的手掌会极为紧张和僵硬，影响弹奏的质量。

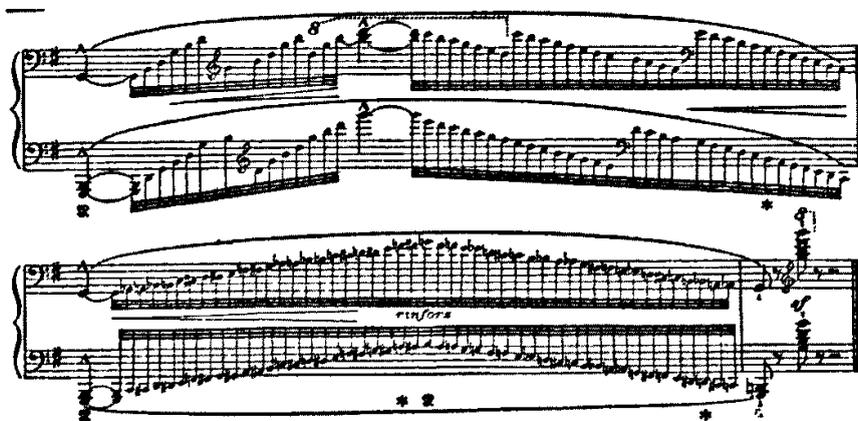
### 3.3 力度分析

通常人们对李斯特音乐的印象为“气势、有力、雄伟”，因此李斯特也被公认为制造强音响 (sf) 的伟大作曲家。实际上，李斯特《帕格尼尼练习曲》中使用的力度标记弱至 pp 强则达到 sf，由此可见他的钢琴作品的强弱变化幅度非常广泛，强弱反差也特别大。以下对李斯特帕格尼尼练习曲作品进行力度分析。

#### 3.3.1 爆发性强奏 (sf)

这种力度最能代表李斯特音乐作品的特点。多用于八度音程、和弦以及其他密集型和弦等。演奏时要求音量十足、刚劲、有力、饱满。腰部是钢琴弹奏的发力之源，弹奏时要准确把握腰部力量对指、腕、臂、肩、背的瞬间传送及力度的控制，腰部力量高度集中，发力十足，加上手臂挥动以及手腕、手指的共同协作，最终达到作品所规定的爆发性音响和汹涌的气魄。例如李斯特《g 小调练习曲》末段 (转为 G 大调) 的末小节最后一个和弦为爆发性强奏，演奏此处时许多钢琴家都会身体离座，用尽全力来达到效果。

谱例 28:



#### 3.3.2 适中强奏

这种力度仅次于爆发性强奏，要求强而不爆。适中强奏在李斯特作品中的运

用也是相当普遍的。例如李斯特《 $\text{E}$  大调练习曲》的第 19-21 小节。值得一提的是通常情况下  $\text{ff}$  记号在其它作品中应处理为很强，而在李斯特作品中最好控制在适中力度弹奏即可。

谱例 29:

The image shows a musical score for Liszt's 'Capriccio for Anna Magdalena', Op. 10, No. 1. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The score is marked 'Cresc.' and 'ff'.

从上例可见，李斯特在八度音程中安排适中强奏的比例很大。因此笔者认为八度音程的正确弹奏及解决方法迫在眉睫。

弹奏八度音程应掌握的要领：

- (1) 手指、手腕、手臂、肩要完全放松自如；
- (2) 八度音程的弹奏主要是靠 1、5 指的第一关节的支撑力和手掌的拱形支撑力共同配合完成的；
- (3) 演奏时如要突出外声部可加强小指的力量，同样如想突出低声部可强调大指的力度。

### 3.3.3 弱奏 (p 或 pp)

除了强奏以外，李斯特也擅长运用弱奏，在他的作品中随处可见。例如李斯特帕格尼尼练习曲之《钟》的第 90-97 小节。

## 谱例 30:

弹奏李斯特作品的弱音时，既要音量弱又要下键到底，声音不能虚，要结实、有分量和内在。

### 3.4 自由节奏

每当谈及自由节奏（*rubato*）时，人们立即会联想到肖邦，肖邦已成为自由节奏的代名词。其实自由节奏并非肖邦专用，李斯特《帕格尼尼练习曲》中的许多地方均隐藏着自由节奏。

自由节奏——*rubato* 也称为弹性节奏。弹奏时可以随着音乐的情绪变化而自行作渐慢、渐快的变化，即“时松时紧”的调整，但是有个前提，那就是不能把

基本速度忘了。无论怎么变化，最后都必须回到原速。

浪漫派乐曲中，自由节奏非常普遍。其中李斯特作品中的表情术语常有 *Andantino*、*capriccioso*（幻想的）、*espressivo*（富有表情的）等，均暗藏着自由节奏的意思，弹奏时根据具体情况对作品做不同程度的自由节奏处理。

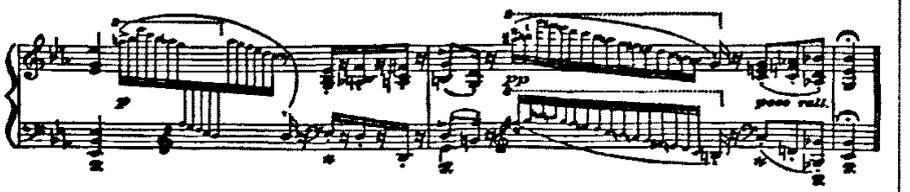
以《a 小调练习曲》为例，第 63-67 小节处，有表情术语 *rit*（渐慢）、*perdendosi*（渐消失的）、 $\wedge$ （自由延长记号）。短短 5 小节内就有三种表情记号，这能强有力的证明李斯特喜欢采用自由节奏。

谱例 31:



再如，李斯特《 $\text{E}^{\flat}$  大调练习曲》第 23-25 小节处，由 *P*（弱）转为 *PP*（很弱），然后（*rall*）渐慢，弹到这里时速度要有快慢伸缩，如果做好了这些微妙的节奏变化，对表达音乐有很好的效果，否则会使节奏变得散乱，让听众摸不着头脑。再次，要是速度一点不变，就会使音乐死板，同时也不符合作者的意图。

谱例 32:



总之，音乐的节奏千变万化，但每个曲子都会有一个基本节奏，抓住这点，就能适应各种变化了。

节奏是音乐的基础，也是音乐的生命。

### 3.5 踏板的使用

在李斯特的钢琴作品中能常见到暗指的踏板效果以及明确的踏板标记，从而证明他当时已经具备了一种远远走在其时代前面的对踏板用法的独特见解。根据自己的要求进行演奏。首先李斯特在使用钢琴踏板时，总是有意识地把钢琴的性能发挥到极点，比如说大量的使用丰满、充足的长踏板使钢琴奏出交响效果，音

乐气势磅礴并将和声的立体感有机的结合起来。其次,通过大量使用踏板使钢琴能模仿其它乐器的声音效果是李斯特擅长的另一特点。可以从某种程度上说,李斯特的这一行为唤起了对印象主义追求的萌动。再次,李斯特对左踏板(弱音踏板)的研究也相当深入。他提出了许多观点,比如说左踏板有可能在某个较强的段落中使用,并非都在极弱的段落中踩左踏板;有时候左踏板用来获得音乐以外的效果。最后需要说明的是切分或连音踏板的运用是李斯特的最重要的特点之一。李斯特时代的钢琴家们缺少对切分踏板技巧的普遍使用。这种踏板法当时被认为是一种先进技术。它不用凭借手指煞费苦心的和弦连奏;它不再为了避免声音模糊而不用踏板的干的演奏了。总之,切分踏板是手腕和手臂从键盘的解放。

李斯特作品中的踏板比较复杂。笔者着重分析了李斯特《帕格尼尼练习曲》中右踏板的运用。下面把它分为七点进行说明。

### 3.5.1 长踏板的使用

李斯特通常要求踏板要丰满、充足,特别是长的旋律音上更需要大量使用踏板,李斯特建议用长踏板来产生大量的洪亮度,同时达到渐强的音响效果。当然,此处为了避免用一个长踏板太含糊,也可用颤动的切分踏板法来处理。笔者认为演奏者可以根据自己不同理解选择不同的踏板法。例如《钟》第 120-122 小节。

谱例 33:

李斯特《 $\text{bE}$ 大调练习曲》第 4-5 小节。

谱例 34:

PAGANINI-ETUDE II. *Cadenza ad lib.*

Andante

*leggero veloce*

### 3.5.2 切分踏板的使用

切分踏板又称为连音踏板。其目的是让右踏板帮助手把音连起来。使用时踏板总是在拍子的后面踩下，也就是踏板必须在手指弹奏当前音符之后踩下，如切分音一般。李斯特对切分踏板的大量使用是钢琴演奏历史中最重要的事件之一。切分踏板不仅作为连接音符本身的一个帮助，而且丰富了音质。在要求特殊音色或气氛性洪亮度的段落里常需要切分音踏板的效果。当正确运用其时，它能够产生几个和谐的和声音响并将其进行有机组合。同时可以尽量避免声音的干涩与间断。例如，李斯特《g小调练习曲》的结尾段落（转为G大调），即全曲第43小节（见谱例35）。

再如，当一个主题的旋律比较长时，为了使乐句的连贯和通畅。李斯特常大量连续使用踏板将其保持，即在旋律进行当中，用切分踏板增强乐句的歌唱性。例如李斯特《a小调练习曲》第177-191小节，可连续8小节使用切分踏板来保持旋律线条的连贯（见谱例36）。

谱例 35:

Come prima.

## 谱例 36:

Var. 10.  
Più moderato

## 3.5.3 用踏板来突出节奏

## (1) 强拍上用踏板

通常在强拍上使用踏板可以更加强调强拍上的音符,从而突出节奏。例如《a小调练习曲》的第一部分,踏板均在每小节的强拍上出来,使2/4拍的节奏非常鲜明,动力感十足,同时强弱交替很有规律,便于演奏者弹奏。

## 谱例 37:

**Quasi Presto**

(2) 强调重音的踏板效果

踏板和强音力度相结合能够强调被标明的重音，同时增加重音的色彩。例如《钟》的第 38-40 小节（见谱例 38）。

谱例 38：

### 3.5.4 根据和声变换踏板

李斯特根据和声变换踏板, 根据具体情况可用直踏板, 也可处理为音后踏板, 这里主要强调的是: 和声变换踏板也要变换, 增强了和弦的效果, 同时避免了声音混浊不清, 并且每个纵横向和弦的音响更具备立体感和空间感。例如《g小调练习曲》第 3-34 小节 (见谱例 39)。

谱例 39:

### 3.5.5 不平常的踏板标记

李斯特偶尔会使用一些不平常的踏板标记。例如李斯特《 $b^b$  大调练习曲》的第 46 小节。左手的八分音符处, 大多数钢琴家会在八分音符奏出的同时放踏板, 而李斯特为了达到新奇的效果却将踏板延续到八分音符之后的四分休止符结束处。

谱例 40:

## 3.5.6 追求特殊音响效果的踏板

## (1) 描绘音乐以外的形象

李斯特在描绘音乐以外的形象时，对踏板的运用是十分讲究的，例如，《g小调练习曲》第5小节起主题在震音衬托之上进行如行云流水一般，加之长踏板的渲染功能，使得场景更加栩栩如生，而当主旋律进来时踏板取消，这样又不至于声音混淆不清。

谱例 41:

*Non troppo lento.*

*il canto sempre marcato ed espresso*

*sempre legato*

Detailed description: This musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Non troppo lento.' and includes the instruction 'il canto sempre marcato ed espresso'. It features a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece. The third system is marked 'sempre legato'. Pedal markings, represented by asterisks, are placed below the bass staff in several places across all three systems, indicating where the sustain pedal should be used.

## (2) 模仿其它乐器

李斯特的作品有时喜爱模仿一些其它的乐器，这时合理的利用踏板可以帮助钢琴奏出音乐以外的效果。例如《狩猎》的第125-130小节，就模仿了音色纯净、柔和、极富歌唱性的长笛，来描述恬静的田园风光。后面紧跟的五度音程模仿了音色饱满、浑厚的圆号，好似号角使大家联想到狩猎场上动物跃动的形象，以及猎枪声、受惊之飞鸟一掠而过的情景。

谱例 42:

Detailed description: This musical score shows a single system of piano music. It features a treble clef and a bass clef. The music is marked 'perdendosi' in the middle of the system. Pedal markings, represented by asterisks, are placed below the bass staff throughout the system, indicating the use of the sustain pedal.

### 3.5.7 偶尔要求不用踏板

李斯特并不是任何时候都要求运用踏板，当音乐需要声音非常干净、清楚、透彻时就不能踩踏板。例如《狩猎》第 1-16 小节明确标明了不用踏板的术语“*senza ped.*”。

谱例 43:

**狩 猎**  
**LA CHASSE**

**Allegretto**

*p non legato*  
(imitando il Flauto)

*senza Ped.*

(imitando il Corco)

*p non legato*

## 3.6 轮指技法

轮指技法，是指手指反复弹奏同一个音的技法，即在相同的时间内增加音的密度，在相同的节拍中以连续多次击键代替一次击键，以使手指相对地能够在旋律的各个点上匀称地控制，造成长音旋律发出后又可根据心理美感的要求产生渐强渐弱、或明或暗的各种变化。轮指技法在演奏中所表现的高难度炫技特征虽然使大多数演奏者望而生畏，但它却意味着钢琴演奏技术的解放和对技巧束缚的摆脱。由于技术的高度发展，使艺术的思想进入了更高的自由境界。这种多次性的击键对一次性触键的代替，在增强音乐歌唱变化密集性的同时，也增强了音乐整体的华丽性质。在复杂的块状音响组合中始终保持清晰不断的线条，使钢琴的概念性音响在抽象的陈述中表现出具体描写的生动。

车尔尼处在古典主义向浪漫主义的转型时期。他科学地从技术训练角度出发，开发了轮指技法，在人们熟悉他的几套综合练习曲集中，都有专门的轮指技巧练习。比如说作品 599、849、299 和 740。

轮指技法方面,李斯特继承了车尔尼,但李斯特并未因循守旧,而是从各方面注入了新的创造性思维,使钢琴能真正“歌唱”起来。他将单线条的主调织体的轮指改为复调织体的轮指,使单手演奏的难度增大了,也就是说在连续不断的点击线条中要同时奏出另一条旋律线。例如李斯特帕格尼尼练习曲之《钟》的第50-66小节,这一段有两个变奏主题均用了上述的轮指技法,特别是第二主题复调织体大量采用了轮指技巧,它描绘了不同音高的各种钟声在空中回荡的悦耳之声。

谱例 44:

从上例可见,轮指技法能称为李斯特钢琴作品的重要演奏特征之一。

## 结 语

18世纪是作曲家的园地,19世纪是演奏家的舞台,20世纪可以说是指挥家的天下。然而早在一百多年前就有一位同时拥有三重身份的音乐家,那就是弗兰茨·李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)。

李斯特本身就是一个传奇,有时虔诚得像一个身披黑色袈裟的白发教士,有时却又可以在键盘上像变魔术般的弹奏出各种不同的音乐,他出神入化的钢琴技巧可在其精湛的弹奏上得到最佳证明。就一位作曲家而言,他的钢琴作品在音乐领域中占有举足轻重的地位,而他精心改编的钢琴曲在音乐界中非凡的地位也是得到公认的。

李斯特天生的长指使他能做到常人无法做的事情,他可以单手轻松地弹奏十度音程,正如同我们弹奏八度音程一般。因此,他常常将这些高难度的技巧运用到他的改编曲上。

笔者基于多年的演奏经验,发现李斯特钢琴曲曲调优美、风格独特、速度变化大、弹奏起来较富弹性,有种被释放、通体舒畅的感觉。

《帕格尼尼练习曲》是李斯特根据帕格尼尼的《24首随想曲》及《b小调第2号小提琴协奏曲》改编而来,高难度的炫技达到了匪夷所思的境界,艺术价值有目共睹,该作品是作曲家继承传统古典精神、融汇创新技术,独树一帜的杰作。

作品的创作手法和演奏上大胆创新。尽管每首曲子各有其特点,但从总体上是具有其共性的。

调性上:“板块性”强,发展部分调性不稳定,调性转换以近关系、功能性调为主,不同调性同时并存;曲式结构:边缘曲式、变奏曲式居多;和声方面:那不勒斯和弦、平行和弦的广泛应用;旋律线条:具有复调性质、装饰音的修饰使乐曲出神入化,全音阶、半音阶的大量使用;声部层次:声部之间张力的特殊平行关系。

通过对李斯特《帕格尼尼练习曲》的初步分析,并结合笔者本人的一些演奏经验和亲身感受,尝试性的提出些弹奏建议:在弹奏时,应充分理解作曲家的意图,演奏者需要自觉地把演绎美妙丰富的音色放在演奏时考虑的首位。头脑里应具有交响乐队音响的想象。在触键时要特别注意:持续音、远距离快速跳音、锤击性非连音、快速连音的触键方式;4、5指特殊颤音的处理;力度分析:爆发性强奏、适中强奏、弱奏的处理要正确运用于《帕格尼尼练习曲》中;轮指技巧方面也要有别于车尔尼的作品。

总之,耳朵要随时区分出音乐中每个层次间的差别并加以控制,随时根据需要调整踏板。需要注意的是,应留心每个细节之处,情绪转换及时,以表现出绝

妙的音色变化。

本文主要是对钢琴练习曲的历史发展、钢琴改编曲的介绍以及李斯特《帕格尼尼练习曲》的创作特征和演奏方面进行分析。目的在于以后能更好地了解李斯特钢琴练习曲的特点，起到抛砖引玉的作用，让更多的学者来研究它，希望能对今后的钢琴教学与演奏有帮助。

## 参考文献

## 专著类:

- [1] 赵晓生, 钢琴演奏之道[M], 上海: 世界图书出版社, 1999年7月版
- [2] 莫斯拉特斯(苏), 帕格尼尼的24首随想曲[M], 北京: 人民音乐出版社, 1986年版
- [3] 张洪岛, 欧洲音乐史[M], 北京: 人民音乐出版社, 1982年10月版
- [4] 李应华, 西方音乐史略[M], 北京: 人民音乐出版社, 1988年10月版
- [5] 杨民望, 世界名曲欣赏[M], 上海: 上海音乐出版社, 1987年12月版
- [6] 于润洋, 西方音乐通史[M], 上海: 上海音乐出版社, 2001年5月版
- [7] 周薇, 西方钢琴艺术史[M], 上海: 上海音乐出版社, 2003年2月版
- [8] 张前, 王次炤, 音乐美学基础[M], 北京: 人民音乐出版社, 1992年版
- [9] 关伯基, 李斯特[M], 北京: 人民音乐出版社, 1998年版
- [10] 周淑斐, 李斯特匈牙利狂想曲研究[M], 台北: 乐韵出版社, 1998年版
- [11] 李嘉禄, 钢琴表演艺术[M], 北京: 人民音乐出版社, 2006年版
- [12] 克·格·汉密尔顿, 钢琴演奏中的触键与表情[M], 北京: 人民音乐出版社, 2003年版
- [13] 索洛甫磋夫, 肖邦的创作[M], 北京: 人民音乐出版社, 2005年版
- [14] 约瑟夫·班诺维茨(美), 钢琴踏板法指导[M], 上海: 上海音乐出版社, 1999年版
- [15] 周铭孙, 钢琴考级与钢琴教学[M], 北京: 山东书报出版社, 1996年版
- [16] 张宁和、罗吉兰, 音乐表情术语字典, 北京: 人民音乐出版社, 2002年版

## 期刊类:

- [1] 王暹, 李斯特的6首帕格尼尼练习曲[J], 钢琴艺术, 2001, 5: 17-19
- [2] 潘龙华, 李斯特钢琴作品浅析[J], 商丘师范学院学报, 2002, 4: 167-168
- [3] 侯颖君, 论钢琴改编曲的音响、和声、材料和结构重组(二)[J], 钢琴艺术, 2007, 1: 32-35
- [4] 廖明, 李斯特及其钢琴改编曲[J], 钢琴艺术, 1997, 3: 30-31
- [5] 朱晓玲, “祭司”的使命——浅析影响李斯特创作钢琴改编曲的自身因素[J], 音乐天地, 2005, 2: 60-62

## 致 谢

论文形成之时，也表示我三年的研究生学习即将结束，回顾这短暂而又艰辛的求学历程，心中十分感慨。在回味收获喜悦的同时，更要感谢培养和教育我多年的西南大学音乐学院的各位领导和老师们。

首先感谢我的导师冯丹副教授！在三年的学习生活中，冯老师给予我悉心的教导与无私的帮助，使我无论在学业还是个人修养方面都受益匪浅。冯老师治学严谨、学识渊博、为人谦和。这一切深深地影响着我，令我终生难忘，这也将是我未来学习与工作追求的目标。

感谢代雄院长、张友刚书记、景宗模老师、薛世民老师、吕德玉老师、江静蓉老师、张性魁老师、郑茂平老师、黄君老师、王乃禾老师、文思隆老师、周学丰老师、瞿茜老师对我学习、工作、生活的指导和帮助。同时也要衷心感谢朱春玲老师、武增文老师在论文开题过程中对我的热情指导！

感谢多年来一直支持我学业的家人、同学和朋友们！

由于资料、时间有限，本人学识所羈，文中必有诸多瑕疵和不成熟之处，希望阅读本文的专家、老师和同学们能不吝赐教，以便自己今后能更好的学习与研究。

最后，谨向在百忙之中抽出宝贵时间评审我论文的各位专家、教授致以真挚的谢意！

感谢我亲爱的母校——西南大学。

杨华

2007年4月

## 发表文章

- [1] 杨华. 钢琴伴奏学科专业体系的构建[J]. 音乐天地. 2006, 7:51-53.
- [2] 杨华. 浅析赵元任艺术歌曲钢琴伴奏的特点[J]. 艺术教育. 2006, 1:78.

## 出版书籍

- [1] 杨华. 《孩子们最喜爱的拜厄》. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007 年 4 月出版。