

一、概述

(一)、李斯特钢琴改编曲的历史由来

19 世纪上半叶，正值欧洲浪漫主义音乐兴盛发展之时，也适逢钢琴及钢琴艺术进入鼎盛时期。大音乐家李斯特凭借其超凡绝伦的钢琴演奏技巧和丰富多样的钢琴作品登上了历史舞台，他以独特的凭记忆背谱演奏方式以及独奏音乐会的形式，开创了钢琴音乐史的新纪元。李斯特的钢琴演奏技巧无懈可击，钢琴家鲁宾斯坦对此评价说：“他（李斯特）简直不知‘难度’为何物，一切高难技巧在他手下不过儿戏一桩。”李斯特的传记作者查尔斯·哈雷爵士写道：“……我简直无法想象他（李斯特）怎会有如此不可思议的技巧和力量，他是位巨人。”

技术上的成熟与高超，使李斯特对当时有限的钢琴音乐感到极大地不满足：巴洛克时期、古典主义时期的音乐束缚了自己如泉喷涌、汹涌澎湃的感情抒发；早期浪漫主义音乐又无法尽情地表现自己夸张、狂野不羁的个性。他在个人独奏音乐会上演奏的巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂、贝多芬、舒伯特、罗西尼、舒曼、门德尔松、肖邦、威伯、洪梅尔等众多作曲家的钢琴作品，都已无法极至地体现出他高人一等的技巧。在这种情况下，李斯特不可避免地投入到钢琴音乐创作领域中去，他志在挖掘钢琴本身的巨大潜力，寻找全新的钢琴语汇。在此过程中，李斯特虽然将钢琴技术发展到了物理上可能的极限，但他并未将技巧本身作为自己的终极目标，他旨在探索外向性的、富于戏剧性的、多情的、富有浪漫主义精神的钢琴音乐。

在李斯特的早期钢琴作品中，受到社会欢迎与认可的作品绝大多数是根据他人或自己的作品创作的钢琴改编曲，这些改编曲代表着当时音乐创作的一种类型。其实，早在巴赫晚年（新格罗夫相关记载为 1748—49 年），就有一位曾经从巴赫学习过音乐、职业为乐谱印刷的 J.G 舒普勒根据巴赫在莱比锡时期的康塔塔作品的某乐章改编成一套管风琴曲集，俗称“舒普勒众赞曲集”（Schubler Chorale fur Orgel, BWV 645-650）；海顿曾在 1787 年将自己的管弦乐作品《耶稣的最后七言》改编成弦乐四重奏，日后又先后将原作改编成钢琴独奏版和包括了独唱、合

一、概述

(一)、李斯特钢琴改编曲的历史由来

19 世纪上半叶，正值欧洲浪漫主义音乐兴盛发展之时，也适逢钢琴及钢琴艺术进入鼎盛时期。大音乐家李斯特凭借其超凡绝伦的钢琴演奏技巧和丰富多样的钢琴作品登上了历史舞台，他以独特的凭记忆背谱演奏方式以及独奏音乐会的形式，开创了钢琴音乐史的新纪元。李斯特的钢琴演奏技巧无懈可击，钢琴家鲁宾斯坦对此评价说：“他（李斯特）简直不知‘难度’为何物，一切高难技巧在他手下不过儿戏一桩。”李斯特的传记作者查尔斯·哈雷爵士写道：“……我简直无法想象他（李斯特）怎会有如此不可思议的技巧和力量，他是位巨人。”

技术上的成熟与高超，使李斯特对当时有限的钢琴音乐感到极大地不满足：巴洛克时期、古典主义时期的音乐束缚了自己如泉喷涌、汹涌澎湃的感情抒发；早期浪漫主义音乐又无法尽情地表现自己夸张、狂野不羁的个性。他在个人独奏音乐会上演奏的巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂、贝多芬、舒伯特、罗西尼、舒曼、门德尔松、肖邦、威伯、洪梅尔等众多作曲家的钢琴作品，都已无法极至地体现出他高人一等的技巧。在这种情况下，李斯特不可避免地投入到钢琴音乐创作领域中去，他志在挖掘钢琴本身的巨大潜力，寻找全新的钢琴语汇。在此过程中，李斯特虽然将钢琴技术发展到了物理上可能的极限，但他并未将技巧本身作为自己的终极目标，他旨在探索外向性的、富于戏剧性的、多情的、富有浪漫主义精神的钢琴音乐。

在李斯特的早期钢琴作品中，受到社会欢迎与认可的作品绝大多数是根据他人或自己的作品创作的钢琴改编曲，这些改编曲代表着当时音乐创作的一种类型。其实，早在巴赫晚年（新格罗夫相关记载为 1748—49 年），就有一位曾经从巴赫学习过音乐、职业为乐谱印刷的 J.G 舒普勒根据巴赫在莱比锡时期的康塔塔作品的某乐章改编成一套管风琴曲集，俗称“舒普勒众赞曲集”（Schubler Chorale fur Orgel, BWV 645-650）；海顿曾在 1787 年将自己的管弦乐作品《耶稣的最后七言》改编成弦乐四重奏，日后又先后将原作改编成钢琴独奏版和包括了独唱、合

肖邦这位只为钢琴而作的“诗人”，都写下了许多旋律优美、意境深邃的艺术歌曲。潜心挖掘钢琴新语言的李斯特当然不能错过让钢琴“唱歌”的机会，优秀的艺术歌曲便又一次唱响在琴键上。这类作品有：根据舒伯特《冬之旅》、《天鹅之歌》、《美丽的磨房女》三大歌集中的数首以及《魔王》、《水上吟》、《听、听、云雀》、《纺车旁的葛丽卿》、《鱒鱼》、《流浪者幻想曲》等改编的 19 首抒情歌曲改编曲；根据肖邦仅有的四首艺术歌曲改编的钢琴曲；根据舒曼的《奉献》、《春之夜》等改编的钢琴作品；还有门德尔松、罗西尼、拉森（E.lassen）等多人的歌曲也被改编成钢琴曲。

4、歌剧主题的改编。这类作品可以说是李斯特所有改编作品中最具代表性的作品，也是他钢琴改编作品中所占数目最多的一类。它们既保持了原作的音乐精髓，也用更为丰富的音乐语言，更为多变的织体形式为原作精神的表达锦上添花。这类曲目常常是钢琴家们独奏音乐会节目单上的最佳选择之一。这类作品有：威尔第歌剧《弄臣》、《游吟诗人》改编曲；莫扎特歌剧《唐·璜》、《费加罗的婚礼》改编曲；《回忆》（根据贝利尼歌剧《诺尔玛》片断改编）；《塔兰泰拉舞曲》（根据奥伯歌剧《波尔蒂契的哑女》改编）；《圆舞曲》（根据古诺歌剧《浮士德》中的圆舞曲改编）；《婚礼进行曲和艾尔维斯之舞》（根据门德尔松《仲夏夜之梦》改编）等等。

二、李斯特钢琴改编曲产生与发展的原因

(一)、社会历史发展的必然结果

李斯特虽然出身在匈牙利，但他的大半生却在外国度过，尤其是他在青年时代就移居法国巴黎，积极投身于社会生活并由此踏上了伟大艺术家的征途。

青年李斯特所处的巴黎，即 19 世纪 20—40 年代的巴黎，是一个集各种政治、宗教派别及艺术流派于一体的欧洲中心城市。形形色色的思潮在此交汇，政坛、画坛、乐坛的各界头面人物在此相聚，这些都为李斯特追求新事物、形成新思想创造了极佳的条件。李斯特一生的音乐创作主要有三个时期，而其中第一个时期正是 1840 年以前在巴黎的创作阶段。这一时期李斯特的音乐创作主要包括钢琴曲和改编曲。

1、同时代其他音乐家的影响

积极投身于钢琴音乐创作的李斯特“有意识地力求创造一种新的语言”^①，著名的意大利小提琴家帕格尼尼的出现为李斯特这一理想的实现安插上了翅膀。帕格尼尼那富于魔性的、出神入化般的演奏让无数人着迷，也让李斯特受到了极大的启发，他决心在钢琴上再现小提琴上那种出奇的演奏效果。根据帕格尼尼 24 首小提琴独奏随想曲（24 Capricci per il Violino solo composite dedicati agli artisti da N.Paganini）中的 6 首及其协奏曲改编的《帕格尼尼钢琴练习曲》便应运而生。

帕格尼尼在他的题词中用“agli artisti”（献给艺术家）表示出只有技艺高超的艺术家才能演奏他的曲子。同样，李斯特把他改编的练习曲称为壮丽的练习曲，“连最微小的细节都是一丝不苟地忠实反映出原作的精神”。^②

但是在改编的过程中，李斯特也清楚地意识到，人们对帕格尼尼的赞赏，并不是针对他的音乐，而只是停留在他超乎寻常的演奏技巧上。帕格尼尼的演奏是

^① 引自保罗·亨利·朗，《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001年3月，第534页。

^② 引自古·扬森，《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，2001年3月，第128页。

自由即兴式的，“这种在他们的眼睛和耳朵前面展开的积极的创作过程，正是使一切浪漫主义者为之神魂颠倒的东西”。^①但是帕格尼尼却“缺少某种主要的东西：忘却自我、献身他人的能力”。^②李斯特把“自我”看作一个“孤独而忧伤的神灵”，他认为，如果一部伟大的音乐作品不能超越自我，不能展现音乐家的灵魂，那么再漂亮的形式也只是虚有其表。他要把艺术作为“拥抱人类的一种神圣的力量，在人们的心灵中点燃和培养对与善相近的美的热情”。^③

在这套《帕格尼尼练习曲》中，作曲家不只是停留在反映演奏技术的高度完美这一点上，他还较之以往更多地顾及到如何将音乐的诗意和内涵通过钢琴演奏技巧体现出来。舒伯特说：“在帕格尼尼的柔板乐章中，我听到了天使的歌声。”一向憎恶追求低劣的外在效果和玩弄手法的舒曼也评价到：“舍肖邦而外，无一人可与之（李斯特）等量齐观。”^④

除了帕格尼尼，还有一位作曲家对李斯特改编曲的创作有着重要的影响，他就是柏辽兹。柏辽兹创作的《幻想交响曲》，被他自己称为“器乐剧”，即综合的艺术作品，他要在交响乐中创造音乐戏剧。1833年，李斯特听完这部作品后，即跃跃欲试，将它改编成钢琴曲，并传播开来。他觉得音乐和其他艺术手段一样，都可以如实地反映生活。而万能乐器钢琴，更应该具有“无穷的声音变化的可能性”，^⑤他试图用钢琴音乐来表现生活，抒发感情。因此，李斯特又致力于挖掘钢琴表现领域的巨大潜能，开辟出了钢琴演奏的新道路——将管弦乐语汇移植到键盘上来。将钢琴与管弦乐队相匹配，大大扩充了钢琴的应用范围和技术表现的可能性。法国克洛德·罗斯曾说：“李斯特的钢琴就是一部戏剧艺术的钢琴。”^⑥

除此之外，应该说同时代的肖邦也对李斯特的创作产生了巨大影响。

“钢琴诗人”肖邦在表现音乐的抒情性方面，显示出了无穷无尽的独创性，他运用巧妙的手法使钢琴这件本不善于唱歌的乐器发出了迷人的歌声，这些演奏和创作技巧对李斯特也颇有启发。李斯特汲取了肖邦钢琴音乐中的种种诗意般的效果，例如如歌且抒情的旋律、自由又富于弹性的节奏和精彩却不喧宾夺主的装

^① 引自古·扬森，《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，2001年3月，第128页。

^② 引自吉·德·布塔莱斯，《李斯特传》，中国广播电视出版社，2000年1月，第33-34页。

^③ 引自《李斯特音乐文选》，人民音乐出版社，1996年3月，第87页。

^④ 引自廖小雄，《十九世纪炫技派大师——帕格尼尼和李斯特》，《音响技术》，1996年第2期，第51页。

^⑤ 引自保罗·亨利·朗，《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001年3月，第534页。

^⑥ 引自叶松荣，《欧洲音乐文化史论稿——中国人视野中的欧洲音乐》，福建人民出版社，2001年8月，第274页。

饰音等等。可以说李斯特钢琴音乐创作中的某些高超演奏技法部分是沿着肖邦的技术路线进行的，但与此同时，李斯特也清楚地看到，肖邦虽然创作、挖掘出了钢琴本身美妙的音质，但他那以优美动人的旋律著称的富于个性的音乐创作风格并不能作为 19 世纪一种新的普遍风格的基础，柔美的音乐不适合在音乐厅、歌剧院等大型场合演奏，很难被其他作曲家采用。于是，李斯特大胆地将肖邦钢琴音乐中具有更多私人特征的风格转化为音乐厅中的公众性音乐创作风格，向着更富戏剧性、暴风雨式的钢琴音乐前进。

受到种种启发、沉浸在“新的语言”中的李斯特在当时创作了大量钢琴改编曲。根据梅耶贝尔的歌剧《魔鬼罗伯》中的“地狱圆舞曲”而改编的钢琴曲，是 19 世纪 40 年代李斯特音乐会上最为人们叫好的作品。威尔第和瓦格纳的歌剧也成了李斯特改编的来源，例如：根据威尔第《弄臣》中的“四重唱”和瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》中的“伊索尔德的‘爱之死’”改编的钢琴曲，都具有很高的艺术价值。李斯特还将莫扎特的《唐·璜》、格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》、贝利尼的《诺尔玛》、多尼采蒂的《唐·赛巴斯蒂安》、奥伯的《波尔蒂契的哑女》等等进行了改编。

2、上层社会与社会大众的需要

在李斯特眼里，19 世纪上半叶的巴黎，既是一个文化艺术中心，但同时也是“充满了高雅和庸俗的娱乐以及诱饵的世界首都”。^①李斯特清楚地认识到，自己作为一名艺术家，虽已然获得了一定的社会地位，成为上流社会中的宠儿，平民百姓中的骄子，但始终逃脱不了资本主义社会中艺术家的悲惨命运：“音乐和音乐家的生存都取决于他们最先遇到的是怜悯还是冷漠”。^②

李斯特曾在给乔治·桑的信中写到：“我……怀着十分厌恶的心情忍受人们掩盖着的视演员为奴仆的鄙视态度。”^③当眼见艺术降低为以赢利为目的的手艺，成为上层社会娱乐源泉的标志时，李斯特对艺术感到痛苦地厌恶：“难道艺术只能是拿在大人们手里的揩桌布吗？”他在旅行书札中呐喊：“我生活中的唯一格言

^① 引自亚科夫·米尔斯坦，《李斯特青年时代艺术观点形成的探索》，《音乐译文》1980 年第 3 期，第 42 页。

^② 引自《李斯特音乐文选》，人民音乐出版社，1996 年 3 月，第 30 页。

^③ 同上，第 58-59 页。

就是弃绝尘世上的一切。”^①

但是，生活现状的残酷又使李斯特不得不舍弃如此绝对的决定。为了养家糊口，李斯特无奈地将自己置于公众面前，应要求进行音乐创作及演奏。巴托克曾说：“从李斯特的部分钢琴和音乐作品来看，好象他有意满足公众的兴趣。”^②

在吉·德·布塔莱斯撰写的《李斯特传》中，记载了这样一件事，或许能为李斯特进行改编创作提供佐证：李斯特在意大利米兰的斯卡拉歌剧院举办的首场音乐会，引起了意大利观众的极大兴趣。但在音乐会进行过程中，李斯特的音乐并没能阻止包厢中的交头接耳声。李斯特觉得借助于一些江湖艺人的把戏势在必行。他让观众把他们点的曲目写好后放入剧院门口的杯子中，然后他来进行即兴演奏。结果发现，这些曲目大多选自贝里尼或多尼采蒂的歌剧。即兴演奏这些歌剧的主题，让李斯特受到了更大的欢迎。

李斯特也经常将巴赫、贝多芬的作品作为自己音乐会上的保留曲目，但是演奏这些作品不一定都能获得理想的效果，因为听众中具有深刻领悟力的人毕竟占少数，大多数人希望看到的是热闹的场面，华丽的技巧。为了挤出心不在焉的观众们的一点点掌声，李斯特不得不出卖自己的灵魂，在演奏中改编原作，加入大量的炫技性成分，以迎合当时听众的需要。

在1837年1月写给乔治·桑的信中，李斯特曾这样说道：“我常常不仅公开地，而且也在沙龙中演出贝多芬、韦伯和胡默尔的作品，在那里不乏这样的评论，我的乐曲‘选得很糟’。我十分惭愧，为了博得那些总是很慢才能理解美好崇高的东西的观众喝彩，我毫无顾忌地改动了作品的节拍和思想，我甚至轻率地加上了一些段落和华彩段，这当然能保证我获得无知者的掌声……”^③

因此，顺应公众需要成为李斯特创作钢琴改编曲的原因之一。

李斯特的钢琴作品可以分为两类：一类是改编曲，另一类是他自己创作的。前者的产生比较容易，但却倍受听众的青睐；后者饱含着他的心血，反倒难以引起人们的反响。李斯特的同胞、钢琴家伊斯万·托曼在回忆录中写道：“李斯特一生的悲剧在于：他的创作未能在观众和报纸上引起应有的反响。倒是他的改编曲和炫技性钢琴曲，知道的人还多些。”^④李斯特曾无奈地把自己比作是德国哲学家叔本华《批评、成功与声誉》一文中那个给一群瞎子放焰火看的焰火匠，不过，

^① 引自《李斯特音乐文选》，人民音乐出版社，1996年3月，第59页。

^② 引自萨姆·摩根斯坦，《作曲家论音乐》，人民音乐出版社，1986年10月，第220页。

^③ 引自《李斯特音乐文选》，人民音乐出版社，1996年3月，第60页。

^④ 引自周小静，《李斯特的宗教音乐创作》，《中国音乐学》，1998年第1期，第91页。

他在内心期待着那些盲人有朝一日能够恢复视力。

（二）、美学特性思想的审视

肖邦曾说过这样一句话：“没有比无内在含意的音乐更令人作呕的了。”^①王次召老师在他的《音乐美学》中也提到：“音乐的内容问题，就变成一个音乐音响是以怎样的方式与它表现的世界发生联系的问题。”

在此，出现了音乐美学中的一个重要问题：音乐内容与音乐形式的关系问题。

19世纪的欧洲音乐界在音乐美学问题上分为自律论和他律论两大阵营。自律论者认为：音乐本质只能在音响结构自身中去理解，否认音乐中内容和形式的二元性，认为二者是同一的，音响结构就是一切。而他律论者恰恰相反，认为：制约着音乐的法则和规律是来自音乐之外的，内容的性质决定着音乐作品的音响结构、整体发展，决定着音乐的形式。这两大阵营的主要代表人物曾提出过两种截然相反的定义：汉斯立克（Eduard Hanslick）的“音乐是音的运动形式”（Music as Form in Tonal Motion）和霍塞格（Friedrich von Hausegger）的“音乐是表情的艺术”（Music as Expression）。这两种理论一向被认为是敌对的两个极端，但德国作曲家理查德·施特劳斯却把它们看成是音乐的两个相互补充的方面。他曾说过：“只有当内容和形式结合得天衣无缝时——象我们真正伟大的艺术家所创造的那样——才是一件完美无缺的作品。”^②

李斯特所处的巴黎正是浪漫主义思潮空前活跃的社会。19世纪20年代，受进步浪漫主义思潮的影响，浪漫主义音乐具有了自己的独特风格。有一位著名的音乐评论家曾说：“音乐浪漫主义的特性，可以表示为一种强调音乐的主观及情感可能性的艺术。”^③从这不难发现，音乐作品中的内容是这时期艺术家们孜孜不倦追求的首要因素，音乐内容中包含的情感、思想自然也就成了最值得关注的部分。音乐家们要求发展个性，肯定自身的价值，把音乐作为一种表达感情的媒介。美国现代派作曲家格什温曾说：“我愿意将音乐看作是一门情感的科学。”^④瓦格纳说：“心灵的器官是乐音，心灵的艺术意识的语言是音乐。”^⑤

一心想挖掘音乐新语言、将钢琴音乐打造成综合艺术体的的李斯特对此持他

^① 引自萨姆·摩根斯坦，《作曲家论音乐》，人民音乐出版社，1986年10月，第208页。

^② 引自萨姆·摩根斯坦，《作曲家论音乐》，人民音乐出版社，1986年10月，第185页。

^③ 引自朱雅芬，《浪漫主义和浪漫主义作曲家》，《钢琴艺术》，2003年第2期，第49页。

^④ 引自萨姆·摩根斯坦，《作曲家论音乐》，人民音乐出版社，1986年10月，第277页。

^⑤ 引自爱杜阿德·汉斯立克，《论音乐的美》，人民音乐出版社，1978年2月，第13页。

律论的观点。他认为音乐无时不是在表现情感，音乐本身简直就是情感的化身。他放弃了形式至上的原则，取而代之的是“在创作设想的当下立刻抓住的富于动力的、响亮的音乐图画”。^①他甚至将情感强调至极端，将它同思想理性对立起来：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。”^②但是，李斯特并不是一味地只强调内容，他也不排斥形式的重要性。他认为：“情感和形式的统一程度要彼此不能分开，互为表里，这一个就是另一个发出来的光。”^③他提倡写有内容的音乐作品，反对形式主义，并要求形式为内容服务：“艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳，灵魂的躯体，因此形式应该细加琢磨以适应它所表现的内容，内容应当透过它使大家都能看清楚。”^④

前面已提到，针对帕格尼尼贫乏空洞的音乐内容，李斯特在改编其作品时，更好地将音乐的诗意和内涵体现出来，舒曼评价说：“呈现在我们面前的乃是一个在各方面都出类拔萃的心灵，它有多种多样的感受，同时又以多种多样的方式感染别人。”他改编的其他作品，不仅没有破坏原作风格，更对原作进行再次领悟及创造性的发挥，被称作“真正的钢琴音乐”。在《Revolution and Religion in the Music of Liszt》一书的前言中，有这样一句话，大致能概括李斯特音乐创作中重情感的思想特性：“……and if his actions have any deeper meaning, then this must be sought in his music.”（“……假如说他的表现有任何更深层次意义的话，那么这些都必将在他的音乐中得到深刻体现。”）

（三）、李斯特自身性格及艺术思想的促使

与同时代音乐家肖邦内敛含蓄的性格相比，李斯特天生具有一种外向的、渴望征服的个性，他追求的是一呼百应的效果。他在音乐会上首创侧对观众演奏，也是为了使观众能看到他那潇洒、夸张的演奏动作，令自己的情感与听众更好地沟通。舒曼说过：听李斯特演奏，必须看见他的姿态动作，他绝对不能藏在幕后演奏，否则就有很大一部分诗意失掉了。格林卡在谈到李斯特的钢琴演奏时也曾评价说：“李斯特是完全从追求外表的细致这个观点来操纵钢琴的。”在演奏中，李斯特经常会变换原作的演奏样式，或是改变速度，或是将简单的经过句复杂化，

^① 引自保罗·亨利·朗，《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001年3月，第534页。

^② 引自李斯特，《论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社，1979年版，第26—27页。

^③ 引自李斯特，《李斯特论肖邦》，人民音乐出版社，2003年7月，第7页。

^④ 同本页注释②，第29页。

或是加入华丽的炫技片段，令整个音乐会现场沉浸在“音响和感觉的洪流”中。观众们从李斯特的改编中获得了听觉与视觉上的最佳享受，李斯特也从观众们疯狂热烈的回应中得到了心理上的极大满足。

钢琴演奏会现场的轰动，使李斯特越来越迷恋于音响快速而富于表现力的效能，于是，他在演奏卓越的技巧方面就更加刻苦钻研了。当时在报纸上曾有一首描写李斯特的四行诗，流传甚广：“在所有的战士中，李斯特是惟一无可指摘的人，众人皆知，尽管他手执军刀，这位英雄，征服的只是十六分音符，杀死的只是钢琴。”^①这位钢琴大师用他卓绝不凡、不可超越的演奏技巧征服了那个社会，垄断了那个时代，叱咤风云，不可一世。

对钢琴演奏技巧如痴如醉的追求，使李斯特日渐对纸上谈兵的枯燥工作心生厌倦，这就必然导致李斯特在音乐创作方面的懈怠。比利时音乐学家费蒂斯（F.Fetis, 1784~1871）感叹到：“天赋高超的李斯特先生，竟然把音乐变成如同杂耍或魔术一样，实在可惜。”^②舒曼曾一针见血地指出：“他作为一个钢琴家已攀登登上惊人的高峰了，他的作曲才能却是落在后面。因此就经常产生两者不相适合的现象。”这种现象产生的直接后果便是：“也许是由于对自己的作品不满意吧，他（李斯特）仅仅运用别人的作品，用自己的技巧加以修饰，……或者拿自己旧作品以改编，用最新颖的卓越演奏技巧把它们装点得更加华丽。”^③

相对于他与生俱来的性格，李斯特艺术思想的形成则经历了较为复杂的过程。

青年时代的李斯特在巴黎受到了许多思想流派的影响。

其中早期受浪漫主义作家拉马丁的影响最大，李斯特在他身上发现了“用形象感染人”的思想，接受了拉马丁“艺术本身只有在感情和逻辑的情况下才会达到特殊的‘和谐’”的观点，也就是通常所提的内容和形式的统一问题。

之后，李斯特又受到拜伦的浪漫主义诗歌和法国浪漫主义派的民主主义思潮的影响，在思想中注入了激情澎湃的革命斗志，甚至伏案谱写了革命交响曲。后来还将这部交响曲的全部基本主题改编成了钢琴曲。（斯拉夫民歌胡斯歌曲改编成为两架钢琴所写的钢琴曲和四手联弹的钢琴曲；德国民歌路德圣歌改写成风琴

^① 引自吉·德·布塔莱斯，姜德山、岳红译，《李斯特传》，中国广播电视出版社，2000年1月，第92页。

^② 引自布鲁斯·莫里森，《李斯特》，江苏人民出版社，1999年1月，第19页。

^③ 引自古·扬森，《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年4月，第113—114页。

曲（在《教堂节日序曲》中）和钢琴曲（以梅亚贝尔的歌剧《新教徒》主题写成的幻想曲）；法国民歌《马赛曲》写成钢琴曲。）

同时，1830年的法国七月革命，使李斯特更多地接触到了空想社会主义，特别是圣西门学说。对学说中关于“艺术具有伟大的社会意义和艺术家具有崇高的‘祭司’使命”的思想坚信不疑。随着对这一学说的逐步深入了解，李斯特渐渐远离了带有鲜明保守倾向且矫揉造作的反动浪漫主义，向往自由民主，坚决同所有维护旧世界的思潮决裂。同时也形成了和圣西门主义者相近的艺术美学观点。

李斯特认为：艺术是联系人们的巨大力量，艺术家是新社会理想的传播者、是人民的“祭司”和勤务员。激发出自内心并保持在内心的对真、善、美的亲切的赞叹——这就是摆在艺术家面前的职责。他深切地认识到，艺术家应该走在时代的前列，创建新的“人道主义”音乐，充分发挥音乐积极的、正面的社会功能，“激励人类向着未来不停地前进”。

李斯特对各种思潮的广泛接触，避免不了同各类杰出人物打交道。雨果、巴尔扎克、海涅、德拉克鲁阿、乔治·桑、大仲马、肖邦、柏辽兹、缪塞等等，都是李斯特家中的座上客。他们的思想对李斯特也产生了巨大的影响。其中雨果和李斯特可谓是一对“精神上的孪生兄弟”。他们都主张创立新的艺术原则和表达手段，坚决反对艺术手法的程式化，反对在艺术中搞规范化。他们试图寻找出路，将艺术从刻板的公式中解放出来，建立面向人民、面向世界的新的艺术。在相互激励中，李斯特终于从“通行文风盲从规则的藩篱中解脱出来，对音乐语言进行了‘浪漫主义改革’”，^①向“大人们”手中的“揩桌布”发起了挑战。

艺术思想日渐成熟的李斯特将自己的革新理念编织进他新创作的钢琴改编曲中。他将全新的钢琴语言——管弦乐语汇移植到键盘上来，在钢琴上奏出了声势浩大、织体复杂、和声丰富的音响，极大地扩展了钢琴的表现领域与技术领域，创造出立意明确、表达直白、情感外露的显示性音乐。同时，李斯特还在音响中倾诉自己命运的秘密，在音乐中诠释内心的感悟。他开始在改编中倾向于其首创的“标题音乐”思想，将原作主题作为核心，然后赋予其全新的面貌。如此，众多优秀的歌剧主题、艺术歌曲以及交响乐主题都成了李斯特创作钢琴改编曲的来

^① 引自亚科夫·米尔斯坦，《李斯特青年时代艺术观点形成的探索》，《音乐译文》，1980年第3期，第63页。

源。李斯特在改编中将原作的音乐思想与崭新的音乐形式有机地结合起来，并在原作中注入了自己的深刻体会，创作出完整的、合乎逻辑的、有组织的音乐，将全新的音乐作品展现给世人。

（四）、受众群体与创作群体心理的推动

1、受众群体心理因素

从音乐美学角度来看，音乐欣赏不止是一种认识过程、认识活动，更是一种感知过程、体验活动。在欣赏过程中，欣赏者总是将自己个人的情感和想象同音乐作品融合在一起，形成一种心理体验，当欣赏者对音乐的心理体验与以往贮存在大脑中的某一对象的刺激引起的心理体验产生“共鸣”，也就是美学上称的“同构联觉”（由不同的事物引起相同心理运动体验从而产生的二者之间的联觉）^①时，欣赏者便会受到这一音乐的感染，对这一音乐作品的意义内涵有了一定的理解。正如兴德米特说的那样：“唯一‘获得’——占有——音乐的途径是把它和真正情感的映像、阴影加以梦幻般地结合”。^②

在西方社会中，虽然早在中世纪，音乐就被推为“七大文艺”之冠，但由于受上层经济的制约，到了18—19世纪，音乐沦落为“大人们手中的揩桌布”，绝大多数社会成员无法接受到最基本的音乐教育和音乐训练，因此，他们的欣赏水平无法与音乐大师们作品的发展水平并驾齐驱，以致于出现了如下尴尬的场面：19世纪30年代的法国，在某音乐学院一场音乐会上，在没有告知观众的情况下，作曲家弗兰西拉·皮克西斯的三重奏取代了贝多芬的三重奏，掌声比以前更为激动和热烈了，但当贝多芬的三重奏在原先排定给皮克西斯的位置演奏时，人们则只看到冷淡、无所谓和厌倦的表情。这一事实证实，高雅音乐受限于受众的欣赏水平，无法得到真正的普及。

而改编曲，特别是钢琴改编曲的出现为欣赏者更容易地在音乐中找到“共鸣”架起了桥梁，为高雅音乐的普及起到了推波助澜的作用。大文豪萧伯纳曾在一篇乐评中这样说过：“没有印刷术，光靠舞台，莎剧无从普及；没有钢琴，光靠音乐厅，严肃音乐也难以普及。”^③很难想象，如果没有改编的钢琴谱本，当年托尔

^① 引自王次召主编，《音乐美学》，高等教育出版社，2001年1月，第70页。

^② 引自萨姆·摩根斯坦，《作曲家论音乐》，人民音乐出版社，1986年10月，第268—269页。

^③ 引自辛丰年，《如是我闻》，辽宁教育出版社，1996年4月，第76—77页。

斯泰一家人就不可能在他们远离京城的庄园里弹弄贝多芬的七重奏和韦伯的《自由射手》了。

一般来说，作曲家用来改编的题材通常都是受众熟悉的、能接受的内容。这里的“熟悉”主要是指对作品旋律的熟悉。旋律是音乐的灵魂、音乐意义的核心。一般非专业的音乐欣赏者在欣赏音乐时，最敏感的恐怕就是旋律了。当他/她接触到熟悉的旋律时，便会以此为突破口，顺利进入体验音乐的状态，徜徉在想象的海洋中，穿越时空，与作曲家心心相犀，产生共鸣。例如上文提到的李斯特在意大利演出时，因即兴改编演奏了观众们熟悉的意大利歌剧主题，赢得了观众更多的掌声。

2、创作群体心理因素

法国作曲家奥涅格说过：“作曲是一种作曲家头脑里的精神活动。”^①也就是作曲家将自身及他人内心对所处时代的精神和思想的真切感受，通过音乐这种特殊的语言表达出来。从美学意义上看，音乐创作是一种“受审美经验支配的创造性劳动，而这种创造性劳动的具体方式是把内心的体验改造成音响的形式。”^②

音乐语言之所以特殊，是因为它最大限度地转向人的心理世界的挖掘，倾注全力于内在感情的表现，这便使得音乐语言具有文字语言无法比拟的优越性。门德尔松在 1842 年写给马克-安德烈·索凯的信中曾提到：“语言文字代替不了音乐，也说明不了音乐。……那些我所喜爱的音乐向我表述的思想，不是因为太含糊而不能诉诸语言，相反，是因为太明确而不能化为语言。……同样的词语对于不同的人来说意义是不同的。只有歌曲才能说出同样的东西，才能在这个人或另一个人心中唤起同样的情感，而这一情感，对于不同的人，是不能用同样的语言文字来表述的。”^③

在李斯特所处的浪漫主义时期，一些作曲家出于对大师的崇敬或对大师某些作品的酷爱，或为了丰富自己的演奏曲目，或为了炫耀自己的高超技艺，通常会将大家都比较熟悉的曲目进行改编，以唤起他人内心“同样的情感”。这种改编的过程其实是一种再创作的过程，也是与原作创作者进行心灵交流的过程。在忠

^① 引自萨姆·摩根斯坦，《作曲家论音乐》，人民音乐出版社，1986年10月，第251页。

^② 引自王次召，《音乐创作的本质及其过程》，《中央音乐学院学报》，1991年第3期，第13页。

^③ 同本页注释②，第77—78页。

于原作思想精神的基础上，用不一样的音乐语言来进行“翻译”。我国古代有位名人说过：“观人画不如自画。人画之妙从外入，自画之妙由心出。”通过对经典作品改编的积极参与，更直接地接触了作品，更深入地洞悉作曲家的内心，从而更好地诠释作品。被称为“改编大师”的李斯特借助于钢琴这个乐器，将对原作音乐的内心体验经过极富创造性的想象，转化成“欣赏者能够听懂的客观貌似物”，^①并直接诉诸于听者的感性世界。

另一方面，李斯特及当时许多作曲家之所以选择钢琴作为“翻译”的工具，也有一定的原因。

可以说，用来演奏钢琴改编曲的载体——钢琴，在西方社会中具有其他乐器所无可匹敌的优越性。从钢琴这件乐器问世以来，经过无数次的改良与发展，已经具有了丰富的艺术表现力，特别是到了浪漫主义时期，钢琴语言甚至被怀疑是否等同于浪漫主义音乐语言。像舒伯特、肖邦和青年时期的李斯特，都醉心于在七个八度的键盘上描画世界，抒发情感。同时，钢琴的多功能性——能担任独奏、协奏、伴奏及重奏等多种演奏形式，也为作曲家们极富挑战的“翻译”添加了胜利的砝码。另外，钢琴在西方社会中多层面、大范围的普及程度也为钢琴改编曲的传播及发展创造了有利的物质条件。

^① 引自王次昭，《音乐创作的本质及其过程》，《中央音乐学院学报》，1991年第3期，第17页。

三、李斯特钢琴改编曲的创作特色

李斯特一生共创作了 700 多首钢琴改编曲，占钢琴作品总量的一大半。早在他 21 岁时，就改编了帕格尼尼随想曲，22 岁时又将柏辽兹的交响曲移植到钢琴上。曾有人称李斯特的钢琴音乐“使全世界整个音乐语汇复苏起来”，大量具有李斯特风格特色的音乐语汇充溢在他的钢琴音乐中。当然，在他倾心创作的钢琴改编曲中更是延续了这一特色。李斯特对周围一切有价值的艺术形式进行了反复认知，并最终升华为属于自己的钢琴音乐风格。他将这些特色音乐语汇深植于作品的每个细节，尽情展示它们的无穷魅力。大量古今音乐名篇凭借李斯特的这种诠释，在钢琴上再次散发出生命的气息，获得了重生。

（一）、具有鲜明特色的钢琴语汇

从音乐本体角度看，李斯特在对原作进行改编时，除了最基本的要求——保留原作的音乐精神外，最重要的是能够使原作的音乐本体在新的演奏载体上，转换成新的音乐语汇——既能接近原作演奏载体的音响特色，描摹出原作的体系结构，又能适应新的演奏载体表达的可能性，构建出理想的框架，更好地为音乐精神服务。李斯特倾心于钢琴改编曲，自然，他所要用的“新的音乐语汇”便是钢琴语汇——突破传统、独树一帜、富于创新的钢琴语汇。

1、轮指技法的应用

钢琴弹奏中的轮指技法是钢琴音乐语汇中的一种，是一种模仿拨弦乐器（例如曼陀铃、吉他）发声特色的特殊演奏技法。其特点就是反复弹奏一个音，这样就能“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均匀地控制，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。”^①

轮指技法的雏形早在巴洛克时期作曲家多梅尼科·斯卡拉蒂的古钢琴奏鸣曲中就出现了，后被钢琴教育家车尔尼开发成技术训练的一个项目，到了李斯特时

^① 引自侯康为，《李斯特钢琴语汇风格中的轮指技法研究》，《音乐研究》，2002 年 6 月第 2 期，第 87 页。

代，更是翻开了新的历史篇章，成为一项高难度的、对钢琴演奏极具挑战性的技巧，当然也是一种极富音乐美感、能让钢琴歌唱起来的特性语汇。在李斯特的多部钢琴作品中都能觅得其踪。现以《梅菲斯特圆舞曲》和《钟》为例来加以说明。

《梅菲斯特圆舞曲》是李斯特为奥地利作家兰诺的《浮士德》所作的两首插曲中的第一首，最初是为交响乐队创作的，后由他自己改编为钢琴独奏曲。在这部宏大的单乐章作品的中部，有一段较长的抒情段落，李斯特在此运用了一连串的轮指技法，将梅菲斯特内心的癫狂刻画得淋漓尽致，同时也给演奏者提出了魔鬼般的技术挑战。（谱例一）

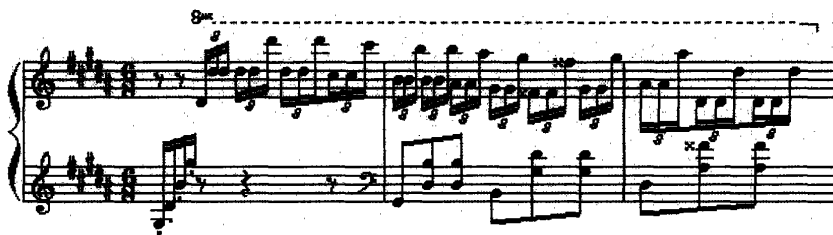
谱例一

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The notation is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand of the grand staff features a continuous, rapid roll of notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The first system is marked with a '3rd' above the staff, indicating the third movement of the piece. The second system includes a fermata over the final note of the right hand. The third system concludes the excerpt with a final chord in the right hand.

《钟》是李斯特根据帕格尼尼《B小调小提琴协奏曲》第三乐章《钟声回旋

曲》改编的一首钢琴练习曲。在此曲的主题变奏部分，多次运用快速而敏捷的轮指技法，特别是单手轮指演奏复调织体，其高难度的演奏技巧令众多钢琴演奏者望而生畏。（谱例二）

谱例二



2、双手交替敲击式技法的应用

双手交替敲击式技法，可以说是李斯特最具个性化的键盘语汇。这种语汇的特点就是左右手交替敲击键盘，就如同打击乐器一样，音响短促而热烈，仿佛是快速而奔放的鼓点，或是像西班牙踢踏舞中的响板节奏。

演奏这种特性技法，就类似于弹奏托卡塔。在《新格罗夫音乐词典》中对“托卡塔”（Toccatà）这一条目是这样解释的：“触击（to touch），作为显示手部灵巧的一种形式。”（A piece intended primarily as a display of manual dexterity.）演奏托卡塔时要求“一手快速利落地与另一手竞跑。”（Either hand may perform brilliant runs against chords in the other.）^①

李斯特在他的众多钢琴作品中将这一特性语汇独特的表达效能发挥到了极至。在《超技练习曲》第二首、《旅游岁月》中的《塔兰台拉》等作品中都能见到双手交替敲击段落为营造欢快热烈、热情奔放的气氛而增光添彩。同样，李斯特在创作钢琴改编曲时，也经常运用这种语汇。

李斯特对这种语汇的偏爱也是由其演员般气质的性格所决定的。他的演奏哲学是，“比起追求每一细节的正确性，更重视在舞台上的演奏……利用响亮的、

^① 引自 Stanley Sadie, 《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》, Macmillan Publishers, 1980年, 第536页。

最大的瞬间力量，从钢琴上追求管弦乐式的音彩效果。”^①也就是说，外表的效果是李斯特演奏的重心，而双手交替敲击式的演奏正好为这一效果提供了绝佳的表现舞台。

从李斯特《帕格尼尼练习曲》第六首中我们可以了解到这种语汇的独特效能。

这首练习曲是根据帕格尼尼 24 首小提琴独奏随想曲中的最后一首，也是最著名的那首改编的。和原作一样，全曲在呈示主题之后就进行了 11 次变奏。在第八次变奏中，李斯特就运用了双手交替敲击式的演奏技法。他将左右两手错位，在 *Animato*（生气勃勃的，活跃的）的情绪下，在由低到高的音区里，在由强到更强的力度中，在由单薄到浓厚的和声里，将原本比较单一的形象改编成充满一往无前气概的音效，对受众的听觉形成了强烈的冲击。（谱例三 a、b、c）

谱例三

The image displays three staves of musical notation, labeled 'a', 'b', and 'c', illustrating the 'alternating hand' technique. Each staff consists of a treble and bass clef system. Staff 'a' shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Staff 'b' shows a similar pattern but with more complex chordal structures. Staff 'c' shows a more intricate texture with dense chords and a prominent 'A' marking above the right-hand staff.

^① 引自邵义强译，《钢琴技巧指导法》，全音乐谱出版社，1983年版，第275页。

3、连续八度、柱式和弦的应用

19 世纪浪漫主义音乐，被认为是宣泄情感的音乐。浪漫主义音乐家们毫不吝啬地用音符构造起多变绚烂的和声与大胆创新的织体。他们在直抒胸臆的同时，也在无形中推动钢琴演奏技术发展到了它的鼎盛时期。“魔鬼化身”李斯特更是在他的钢琴音乐中酣畅淋漓地“炫”了一把。连续的八度和柱式和弦就是其中的一大特色。

在李斯特的钢琴音乐中，经常能见到较大篇幅的连续八度的运用，其效果便是振聋发聩的音响夹裹着李斯特勇往直前的英雄气概连绵不绝地倾泻进受众的大脑，刺激着受众的神经。这些连续八度分以下几种特殊技术：“音阶或半音阶式快速八度、分解和弦式八度跳跃、八度旋律、双八度、八度中夹和弦式琶音等”。

①下面以《帕格尼尼练习曲》第 2 首为例进行说明：

这首练习曲的中段，是八度旋律的集中体现。左、右手以一呼一应的方式、*f* 的力度先后进行了互为倒影的八度陈述，旋律走向以级进和小跳为主，然后又不同的音区进行了再现，接着在 *ff* 的力度下，双手先进行了分解和弦式的双八度演奏，之后又将前面的八度主题在更为饱满的和声中齐奏，最后，一句由八度主题衍生而来、双手反向进行的尾声，将全曲推向高潮。（谱例四）

谱例四

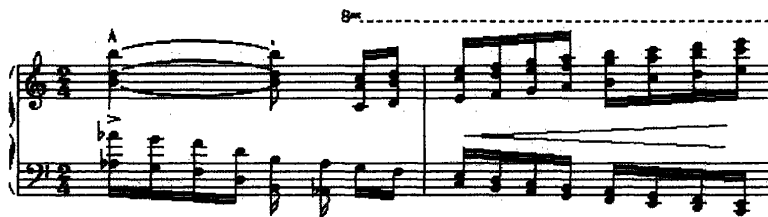
The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows two staves (treble and bass clef) with a series of eighth-note chords, each spanning an octave. The second system continues this pattern with more complex chordal structures, including some chords with multiple notes in each hand, still maintaining the octavated texture. The notation includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

李斯特钢琴作品中的柱式和弦也是他追求夸张的外在音效的一种表现形式。

① 引自赵晓生，《钢琴演奏之道》，世界图书出版公司，2000 年 12 月，第 239 页。

弹奏这些饱满的大跨度和弦需要动用全部的臂力，甚至是全身的力量，这也在一定程度上推进了钢琴演奏法的革新。这些和弦可以分为以下几种：“尖锐短促的和弦、深厚宏亮的和弦和弱奏连贯的歌唱性和弦等”。^①下面以《帕格尼尼练习曲》第6首为例加以说明。

谱例五



这首练习曲是首典型的变奏曲。在第六次变奏中，李斯特充分运用了双手反向进行、连续短促的八度和弦，在风驰电掣般的演奏速度中始终保持着坚定辉煌的强力度。

（二）、音乐本体改编前后的比较

李斯特创作钢琴改编曲的目的，一方面是为了迎合当时受众的欣赏口味，另一方面，旨在推广重要的音乐文献，让受众接触、了解到更多更好的音乐作品，提高受众的音乐审美水平。因此李斯特在改编过程中很注重对原作音乐意蕴的保留及展现。

例一：威尔第歌剧《弄臣》改编曲

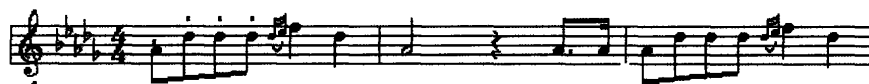
这首改编曲是根据《弄臣》第四幕中的四重唱《赞美你，美丽的爱神》改编的。改编曲结构和原作基本一致，只是在开头和结尾分别加上了一段引子与尾声，这两段的音乐素材分别来自于原作中的第一、第二主题。改编曲第一部分取材于第一主题（谱例六 a、b），原作中不同人物、人声演唱这一主题到了改编曲中就成了此主题在不同声部的变奏，在主旋律不变的情况下，其他声部或以和弦，或以旋律音阶加以衬托。在不同的变奏段之间，李斯特还加入他惯用的精细华丽的装饰性经过句或片断，以增加改编曲的演奏难度（谱例七）。第二部分取材于第二主题（谱例八），主要也是运用了变奏手法，并将原作中伴奏部分的主旋律也编入改编曲的旋律中，使和声、织体更加丰富（谱例九）。整首作品细腻地创造

^① 引自赵晓生，《钢琴演奏之道》，世界图书出版公司，2000年12月，第239页。

出演员交替呈现的传神的戏剧化效果。

谱例六 a

威尔第歌剧《弄臣》原谱

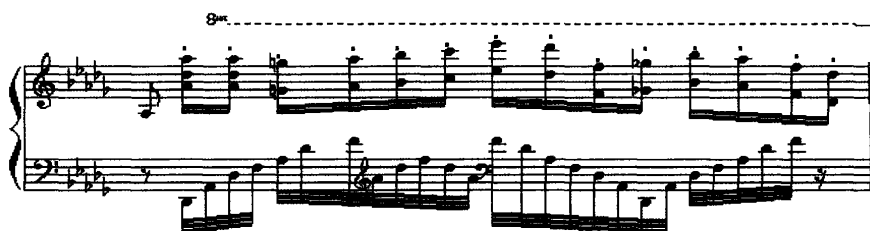
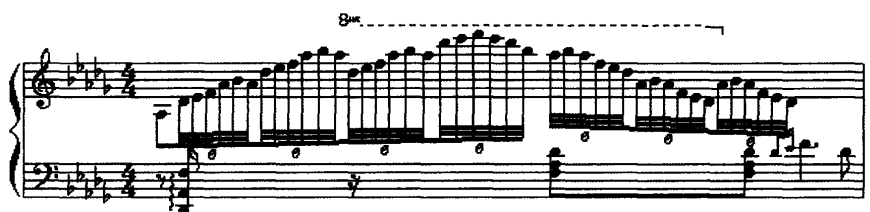


谱例六 b



谱例七

李斯特改编谱



谱例八

威尔第歌剧《弄臣》原谱



谱例九

李斯特改编谱





例二：《帕格尼尼练习曲》第5首

这首练习曲是根据第9首随想曲改编的，俗称“狩猎”。在这首练习曲中李斯特充分运用各种各样的手法，使全曲洋溢着跃动的生命力，将原作的主题形象刻画得栩栩如生。在技术上，全曲以训练双手快速交替弹奏双音、轻快的指触及远距离和弦断奏为主。改编中，李斯特对原谱做了一些改动。例如：他将16小节的主题在高八度的音区上重复一遍，并在低声部配上了节奏活跃、音程跳动的伴奏音型，比原作单一的旋律（谱例十）更生动地刻画出了热闹的狩猎场面（谱例十一）。

谱例十

帕格尼尼第9随想曲原谱



谱例十一

李斯特改编谱



例三：舒曼艺术歌曲《献词》改编曲

舒曼在艺术歌曲上的成就是令人惊叹的。他将文学与音乐紧密结合，把诗作为每一首乐曲发展的中心，展现出了高度的生命力，缔造了歌乐史上的新高点。

同时,他还大大地提升了钢琴部分的地位,通过钢琴音乐与歌唱声部的共同诠释,来描绘出诗中所要表达的意境。根据吕凯尔(Ruckert)的诗谱写的《献词》Op.25 No.1就是舒曼艺术歌曲的优秀代表作之一。(谱例十二)李斯特将其改编成了钢琴独奏曲《奉献》。(谱例十三)

在改编音乐中,李斯特除了将原作中的钢琴伴奏部分与歌唱声部有机地结合起来外,还传承了舒曼的精神,将钢琴音乐作为整个音乐的一部分来进行展现,在前奏、间奏和尾声这些连接段非但没有降低钢琴部分的分量,反而将它们谱成了“无言歌”。在改编曲中段和尾声处,李斯特对钢琴音乐部分做了进一步的发展:原作主题在改编曲中段、在左手低声部进行了一番“浅吟低唱”,原作中钢琴伴奏部分则轻盈飘逸地出现在改编曲的右手部分,与左手的主题“遥遥相望”;(谱例十三 a)在改编曲尾声辉煌、热烈地再现了主题身影,原作中轻柔曼妙的歌声在这里发展为饱满的八度和弦,原先舒缓、短琶音式的伴奏声部则成为激动、热情的八度三连音。(谱例十三 b)

谱例十二

舒曼《献词》原谱

谱例十三

李斯特改编谱

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is highly complex, featuring dense chords and arpeggiated textures. The left hand (bass clef) plays a series of chords, often with a 'p' (piano) dynamic marking. The right hand (treble clef) plays a series of chords, often with a 'fff' (fortissimo) dynamic marking. There are also some articulation marks, such as 'b' and 'A', and some slurs. The overall texture is very dense and intricate.

四、结 语

李斯特的钢琴音乐在其音乐创作总量中占据了主要地位，而钢琴改编曲又在他的钢琴音乐中处于主体地位，具有十分重要的艺术价值和社会影响力。

李斯特的钢琴作品可以分为侧重发挥钢琴本身音色和技巧的纯钢琴音乐和注重交响性、充分发挥钢琴模仿力的交响性钢琴音乐两大类。他创作的钢琴改编曲可以说是这两者的绝妙结合体：既有酣畅淋漓的炫技成分，也有气势恢弘的乐队化部分；既体现了李斯特作为杰出钢琴演奏家的高超技巧，也展现了他身兼优秀指挥家、作曲家对各类音乐卓越的驾驭能力。另外，从数量上来看，李斯特创作了近 700 首钢琴改编曲，占其钢琴作品总量的一大半；从创作年代来看，在李斯特早期创作中就出现了钢琴改编曲（《钟声幻想曲》1831 年），并一直持续到他晚年（《伊索尔的爱之死》1867 年）；从社会影响来看，这些作品的知名度甚至超过了李斯特其他的钢琴作品。

对于理解李斯特钢琴改编曲的艺术价值这个问题，可以运用德国哲学家伽达默尔（H.G.Gadamer）的释义学观点——“历史上的视界同理解者当今的视界相互融合”^①来进行分析。伽达默尔认为，一部作品的意义在不同的时代会具有不同的效应，这效应是在历史中发生变化的。理解者不必去追求作品中的那个历史的视界，而应拓宽自己的视界，使之与艺术作品意义中所体现的过去的视界相融合。由于音乐这门艺术自身所具有的“非概念语义性、非具象性”，这就为不同视界的产生和融合提供了较其他艺术更为广阔的天地和可能性。

李斯特的钢琴改编曲就其当时产生的意义而言，有其积极的一面，即他既继承了同时代其他作曲家在演奏、创作方面的风格特色，又开拓出具有“李斯特式”的演奏、创作模式，大大拓展了钢琴的表现力和应用范围，使钢琴作曲家们可以涉及几乎所有类型的音乐，为浪漫主义时期钢琴音乐文化的盛行、钢琴制造业的进步、钢琴演奏技术的发展、钢琴音乐的兴盛以及大量优秀音乐作品的普及创造了极其有利的条件和环境；但与此同时，这些作品也不可避免地打下了当时时代环境的烙印，即为了迎合当时大众的欣赏口味，过多地追求炫

^① 引自于润洋，《释义学与现代音乐美学》，《中央音乐学院学报》，1991 年第 1 期，第 29 页。

技性效果，制造华丽、热闹的夸张气氛，导致音乐思想上的肤浅与浮躁。

以当今美学观来看李斯特的这些钢琴改编曲，更多的应该是肯定。通过他的改编曲，我们了解到了音乐宝库中的大量珍贵曲目；对众多晦涩难懂、意义深奥、可望不可及的作品有了接触、细品的可能；为我们对浪漫主义时期钢琴音乐风格的熟悉、演奏技巧的掌握提供了一个较为直观、感性的平台。同时，我们应该看到，李斯特在创作改编曲时，并不只是机械地把别人的作品加以改编，使之成为钢琴曲而已，而是抓住原作中的核心，把不同作曲家、不同体裁的作品创造性的加以改编，也就是贯穿了他的“标题音乐”的器乐创作原则。

纵观李斯特钢琴改编曲，它们不仅展示了李斯特辉煌的钢琴技巧和创作才华，也体现了他对其他作曲家及其作品的艺术评价和美学判断，对钢琴演奏和音乐创作做出了巨大的贡献。

李斯特的演奏风格既强调结构、织体的清晰和声音的颗粒性，又力求音响的乐队化效果。在他的演奏中，既有清晰透明的旋律和快速行进乐句，又有饱满宏亮的和弦和连续八度；既有充满魔力的、如歌的娓娓倾诉，又具有攻击性的、慷慨热烈的激情宣泄。同时，李斯特非常擅长在演奏中即兴改编，在他人的作品中呼吸出自己的气息。门德尔松曾说：“我没见过任何一位音乐家能像李斯特那样，将音乐的感觉传达到每一个指尖，并立即就使之从那里流露出来。”^①李斯特天性中“梅菲斯特”般的气质在他的演奏中一览无余。李斯特的演奏风格，极大地影响了当时整个欧洲钢琴界，涌现出了像“琶音大师”泰尔伯格、“八度大王”弗雷肖克的等一大批炫技性的钢琴大师，甚至是20世纪被公认为最接近李斯特的钢琴演奏大师霍洛维兹，他也经常会在自己的钢琴音乐会上随意地改动经典作品，加入华丽的炫技性片断。

与李斯特的钢琴演奏风格密不可分的便是他钢琴作品的创作风格。李斯特的钢琴作品重在弘扬钢琴艺术的外在表现力，大都是外向性的。音乐饱含着炽热的感情，宣扬着激昂的热情，旋律多具有朗诵调性质。有些李斯特钢琴改编曲的影响力甚至超过了原作，比原作更受到社会的欢迎与关注。受其影响，当时众多演奏家、作曲家们纷纷投身于改编之潮，并相互竞艺。在音乐会上应观众要求，根据某一音乐主题现场即兴演奏或改编也成为当时一种时髦的惯例。

^① 引自周小静，《钢琴圣手李斯特》，《钢琴艺术》，1996年第2期，第20页。

李斯特的钢琴音乐除了对钢琴演奏和音乐创作两方面有重大影响外,对整个钢琴制造业的发展也起到了不可磨灭的历史性的影响作用。

李斯特所处的时代正值钢琴及钢琴音乐的极盛时代。当时的钢琴虽然在机械结构上已经发展成现在的样子,但它却不足以坚固到可以抵挡李斯特这位钢琴大师狂风暴雨般的袭击,钢琴家克拉拉曾称李斯特为“钢琴粉碎机”。其结果便是在音乐会进行过程中,李斯特必须接二连三地换钢琴。除了李斯特,当时大批浪漫主义钢琴家、作曲家也纷纷对钢琴提出了新的要求。这就促使当时的钢琴制造家们不断推陈出新,积极改造钢琴的制作工艺。也就是在这种情况下,钢琴制造业迅速地发展起来,并逐步适应钢琴家们在演奏中对力度、触键敏感度的要求,满足作曲家们在创作中对音色、音质及声响的需要。可以说,钢琴的变革与进步促进了钢琴音乐的发展,钢琴音乐的兴盛又反过来推动了钢琴制造业的革新,两者相辅相成,互相促进与发展。

综上所述,李斯特钢琴改编曲这颗音乐史上的明珠并没有因为时光的流逝、历史的变迁而隐入历史长河中,变得黯淡无光,相反,这些作品越来越为人们所推崇,它们极高的艺术价值直至今日依然散发着迷人的魅力,令无数音乐欣赏者心驰神往,它们的存在与流行为当代社会中众多音乐家、音乐人、音乐机构、音乐团体的改编风潮摆出了有力的历史证明,为这些创作演奏群体的改编铸造了绝佳的模板,呈献了宝贵的经验,也在受众吸纳音乐的过程中指明了正确的思维维度,为受众对良莠音乐的辨别提供了可靠的依据,从而对优秀音乐保持旺盛的生命力作出了巨大的贡献。