

绪 论

匈牙利著名的作曲家、钢琴演奏家弗朗兹·李斯特（Franz Liszt 1811-1886）是浪漫时期音乐的主要代表人物之一，曾被人们誉为“钢琴之王”。李斯特充分挖掘了钢琴的音响功能，创造了交响诗这一非凡的音乐形式，我们可以发现如今被钢琴艺术家普遍采用的和声语言，最早出现在李斯特的后期作品中。李斯特对键盘音乐在其之后的发展作出了卓越的贡献。

李斯特生活的19世纪是浪漫主义音乐鼎盛时期，是歌剧呈现出高度的繁荣和发展，并继续不断寻求变革的时代。无论是在歌剧艺术形式方面还是表现内容方面都在不断寻求创新，以满足新的社会情感要求，并展示了新的时代精神。作为在钢琴创作和演奏上具有非凡创造力和杰出贡献的音乐家，此时也深受歌剧对他的影响，抱着对歌剧的炙热兴趣，在传媒并不发达的19世纪，为了让人们充分认识到钢琴改编曲的无穷魅力，李斯特通过钢琴对歌剧音乐作了大量的改编、创作，并利用钢琴作为传媒工具传播了歌剧艺术。

李斯特改编自歌剧的钢琴曲，是在歌剧原作的基础上，抓住剧中每位人物角色的内心变化和性格特征，运用钢琴独特的语汇方式、音色、不同层次以及音乐上的处理，来重现剧中的一些场景及人物的内心变化、性格特征。在其创作的歌剧改编的钢琴曲中他既保持了歌剧作曲家原作的音乐精髓，又创造性地将每位人物的角色进行了重新组合和对比。同时，也使人们在歌剧改编后的钢琴音乐中，既感受到了人物间性格、内心变化中的相互对比，也看到了歌剧中人物相互之间的冲突。从另外一方面来看，歌剧改编的钢琴曲无论从音色、技巧、构思、和精神上，李斯特都充分体现了其独特的艺术魅力，这既显示出李斯特超凡的钢琴技巧和卓越的艺术创作才华，又让钢琴独奏曲实现全新创意、完整统一。李斯特用钢琴键盘将自己独有的创新理念和对原作歌剧音乐的充分理解在钢琴上演奏出歌剧中的管弦乐语汇，并在钢琴上奏出了气势宏伟、和声丰富、织体复杂的音响效果，对钢琴在技术领域和表现领域中的拓展带来了非凡的影响，由此创造出情感显露、立意清晰、表达直接的显示性音乐。

李斯特改编自歌剧的钢琴曲以原作的音乐精髓作为核心，之后融入其靓丽的

炫技和丰富的感情，并用他广博的音乐素养和丰富的知识积累，大胆地进行了卓有成效的改革和创新，在他改编后的钢琴音乐中加入了变化无穷的音乐织体形式、超高难度的弹奏技巧，为歌剧原作在内容和情感方面都锦上添花，这也透析出李斯特自身丰富的个性以及人格魅力。他成功地使歌剧改编成的钢琴曲完成了从歌剧艺术到钢琴艺术的形象转化，使钢琴音乐既有出神入化的非凡技巧、深刻寓意的情感体验。总之，李斯特既传承了原作歌剧音乐的经典，又创造了新的钢琴语汇，极大地发挥了钢琴在舞台表现中的尽善尽美效果，完美地体现了钢琴的特色。

李斯特一生创作了大量的钢琴改编曲，数量之多使得其他作曲家无法与其相比，然而最具有代表性的改编曲作品是他根据歌剧改编而成的钢琴曲。根据歌剧改编而成的钢琴曲既保持了原歌剧作品主体音乐的精华所在，也用更为多变的织体形式，更为丰富的个性化音乐语言为歌剧原作精神的完美体现增添了不少新的色彩，从而充分折射出李斯特其充满个性的人格魅力。

本文通过对李斯特较具代表性的，分别改编自意大利作曲家威尔第的歌剧《弄臣》第四幕的四重唱《赞美你，爱情的女神》、法国作曲家古诺的歌剧《浮士德》第二幕结尾群舞场面的舞曲音乐《浮士德圆舞曲》，以及德国作曲家瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第三幕终曲《爱之死》这三首改编自歌剧的钢琴曲中，作曲家对钢琴织体的独特使用、高难度的技巧对乐曲的作用及对歌剧原作的器乐化、华彩性处理等方面的分析；并对歌剧改编的钢琴曲中所体现的李斯特个性化的创作风格、钢琴改编曲的艺术特色进行归纳、总结；另外通过对歌剧改变曲的演奏技巧的分析、探讨以帮助人们在演奏这三部作品时，能更好地理解这位浪漫主义大师的创作风格、个性化语言和把握其作品中所隐含的深刻内涵。

第一章 李斯特与歌剧艺术的渊源

弗朗兹·李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）在音乐史上人们除了对他的非凡炫丽的钢琴技巧所知外，他一生还创作了大量的钢琴改编曲，其中根据歌剧改编的钢琴曲占据了他改编曲作品中数量较多的一类，李斯特将 14 位作曲家的 42

首歌剧作品改编成钢琴曲，其中 13 首改编自瓦格纳的歌剧，不得不说这是李斯特的钢琴作品中最引人注目的一类。

李斯特根据歌剧改编的钢琴曲是其非凡钢琴技巧与创作才能的重要体现，李斯特根据歌剧改编的钢琴曲超越了在他之前的任何一位钢琴音乐作曲家，虽然许多后人也曾以他作为榜样，使得钢琴改编曲兴盛一番，然直到如今还未出现能超越他的人。李斯特之所以这么热衷于把别人的作品改编成钢琴曲，其中既有历史的因素，又有李斯特自身特点的因素，自身特点因素既包括歌剧艺术对李斯特产生的影响也包括当时他与歌剧音乐家的密切联系和交往。

一、 李斯特所处的时代特征

19 世纪上半叶，欧洲浪漫主义音乐正处在蓬勃发展之时，作为歌剧，它必须适应新的社会情感对歌剧艺术的要求，无论是艺术形式或表现的内容上都需要有所创新和改变，以适应新时代人们对情感和精神上的需求。浪漫主义空前活跃时期的欧洲，歌剧极度繁荣并不断在寻求变革，李斯特就生活在这样一个时代，此时的欧洲不断涌现伟大歌剧作曲家的优秀的歌剧作品。如在德国韦伯的《自由射手》，瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》；在意大利，有威尔第的《弄臣》《茶花女》《阿依达》，罗西尼的《塞尔维亚的理发师》等。这些优秀的歌剧作曲家和歌剧作品，使浪漫时期的欧洲歌剧艺术呈现空前的繁荣景象。

19 世纪上半叶，欧洲的一些小镇由于没有收音机和留声机来给他们提供和传播歌剧音乐，那些大城市能供得起的交响乐队和歌剧团，也不可能去乡镇演出和传播歌剧音乐。当时，一般的乡镇也只有钢琴，因此那些小镇几乎没有机会欣赏到一些歌剧音乐家的优秀作品。在当时有许多钢琴旅行家在旅行途中会走过这些小城镇并停下来休息，休息期间他们会在这些小镇作些演奏然后继续他们的旅程。李斯特自己曾经也像这些钢琴旅行家那样在旅行途中一边旅行一边来演奏。为了向那些乡镇的人们介绍原本他们或许永远无法去欣赏到的一些歌剧音乐家的作品，同时也是为了让那些钢琴旅行家在演奏时有歌剧音乐的钢琴曲谱本，为此李斯特对不同体裁的歌剧音乐进行了改编，以供那些钢琴旅行家在旅行途中，

为那些在乡镇无法欣赏到歌剧音乐的人们通过钢琴演奏来欣赏歌剧音乐。

根据歌剧改编的钢琴曲的出现,为歌剧音乐的普及和传播在当时起到了一定的推动作用。大文豪萧伯纳在一篇乐评文章中曾这样评说过:“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。”¹很难想象,如果没有根据歌剧改编的钢琴谱本,那些在乡镇的人们可以在他们远离京城的小乡镇上可以通过钢琴演奏来欣赏到歌剧音乐。

一般而言,作曲家将歌剧题材用来改编成钢琴曲,都是拿人们相对比较熟悉的歌剧音乐中的旋律和能接受的内容来改编,歌剧中的音乐旋律既是歌剧音乐中的核心,也是歌剧音乐的灵魂所在。一般而言,非专业的歌剧音乐欣赏者在欣赏歌剧音乐时,可谓对歌剧音乐的旋律最具敏感,当他们感受到他们所熟悉的旋律时,他们就会渐入到体验歌剧音乐的状态中去,在充满遐想的海洋中,穿越时间的隧道,与作曲家创作灵魂逐渐产生共鸣。

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。”²也就是作曲家通过音乐这种特殊的语言,来表达自己及他人内心对所处时代的精神和思想的真实感受。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。”³音乐语言是一种特殊语言,它之所以特殊,是因为它具有最大限度地挖掘人的心理世界,可以尽一切努力地去表现人的内心感受,由此可见,音乐语言比起文字语言来更具优越性。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。”⁴

¹ 辛丰年,《如是我闻》,辽宁教育出版社,1996年4月,第76-77页

² 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

³ 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

⁴ 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77-78页

二、早期音乐学习中歌剧对李斯特产生的影响

1831年，李斯特随父亲亚当来到了维也纳，在维也纳，父亲亚当带着李斯特拜见了车尔尼，并拜车尔尼为师，车尔尼对李斯特进行了严格系统的钢琴技术训练，在车尔尼等音乐显贵们的推荐下，小李斯特成了居住在维也纳的意大利著名作曲家萨利埃里的入室弟子。从他那里，李斯特学到了大量的作曲、和声及其演奏方面的知识，这给他的即兴演奏和成为一名伟大的作曲家打下了极为坚实的基础，同时还深受萨利埃里发自内心的歌剧情结的影响。1822年12月1日，李斯特刚过11岁生日不久，就在维也纳的国会音乐厅举行了他的首次公开演出。值得注意的是，贝多芬委派他的私人秘书和朋友辛德勒出席了这次音乐会。一家名叫《阿格梅农音乐》的杂志登载了全部曲目：克列门蒂《序曲》 洪梅尔《b小调钢琴协奏曲》 演奏者：李斯特，罗德《变奏曲》 演奏者：沙因特·鲁滨。首次登台，在演奏了难度极大的克列门蒂《序曲》、洪梅尔《b小调钢琴协奏曲》。

在巴黎，李斯特父子走进了巴黎音乐学院这座艺术的圣殿。父子俩都抱着莫大的希望，能进入这所有名的音乐学院，使李斯特接受系统的学习，让教授们进一步雕琢他的艺术。然而，当父子俩提出他们的要求时，院长凯鲁比尼这位定居巴黎的意大利著名作曲家、歌剧大师，既不看那些推荐信，更对那些报纸评论不屑一顾，并以音乐学院不接受任何非法国公民为由，断然拒绝了李斯特父子的请求。他一方面安慰年幼的李斯特不要气馁，另一方面，他说服了意大利歌剧院的指挥帕埃尔先生来承担小李斯特的作曲指导任务。显然，这位终日忙忙碌碌的指挥先生喜欢上了这个“魔鬼般的孩子”，竭尽全力去教会小李斯特自己所掌握的全部的作曲技巧，李斯特也不负众望，在1824年1月经过一场特殊的考试后，获得了能证明其才能的儿童科学协会的文凭。更为重要的是，小李斯特还从帕埃尔那里学会了法语，这成为他能更快地进入巴黎的敲门砖。老师帕埃尔不满足自己学生的即兴作曲才能，希望他能用乐谱留下他的才华，向巴黎歌剧院推荐了年仅13岁的孩子担任独幕歌剧《唐·桑科》的谱曲任务。这年冬天，李斯特以极大的创作热情完成了歌剧《唐·桑科》，这也成为李斯特一生中创作的唯一一部歌剧，并顺利地通过了歌剧审稿委员会的严格审查。之后这部歌剧于1825年10月17日正式公演，并引起了强烈的反响。演出获得了很大的成功并连续上演了四天，尽管人们在以后的评论中认为李斯特的处女作还不够成熟，但对于当时年仅13岁的一

个少年来说已经足够显示出他在歌剧方面的超凡天赋了。

1836年3月，他离开瑞士重返巴黎，决心与人称“三只手”的泰尔伯格一决雌雄。可惜这时泰尔伯格已离开了巴黎，这次比赛未能举行。1837年3月30日举行的一场援助意大利难民的义演音乐会成了他们俩最后一次的胜负之争，这场音乐会共有六位大师同台共演：泰尔伯格、李斯特、埃尔茨、皮格西斯、肖邦和卡尔·车尔尼，而且还演奏同一首曲子——贝利尼的《清教徒进行曲》，李斯特最后一个登台，他不仅把自己多年研究的演奏艺术以辉煌的技巧，热情的风格表现出来，而且还巧妙地引用了泰尔伯格的那些被评论界宣扬为“新的”实际却是过时的方法，在演奏中他甚至还自然地融合了同台演奏的其他大家们的所有优点，车尔尼的严谨风格，肖邦的幻想色彩，埃尔茨和皮格西斯的自然娴熟。最后在观众狂热的掌声和欢呼声中结束了全曲，从而树立了李斯特“钢琴之王”的美誉。

三、李斯特与歌剧作曲家的密切交往

李斯特经常与当时的歌剧作曲家有着密切交往。1843年李斯特在俄罗斯与伟大的民族主义音乐的开拓者格林卡进行了会面，他非常赞赏格林卡的创作风格和艺术才华。为了表示对格林卡的支持，每当他在俄罗斯举行钢琴演奏音乐会，几乎都要演奏格林卡的作品，格林卡的歌剧作品《鲁斯兰与柳德米拉》《伊万·苏萨宁》曾在他的演奏曲目中出现。

李斯特非常赏识瓦格纳的歌剧作品，为了帮助人们理解并接受瓦格纳及其作品，李斯特不仅发表了《汤豪舍与瓦尔特堡歌手比赛》、《莱茵的黄金》、《漂泊的荷兰人》、《罗恩格林》、等多篇文章进行推介，告诉人们如何欣赏和理解作品，还根据歌剧音乐中的主题创作了《汤豪舍》序曲《朝圣者合唱》、《瓦尔哈拉宫》、《黎恩济主题幻想曲》、《爱尔莎的婚礼进行曲》、《纺织大合唱》、《爱之死》等多首歌剧改编曲，通过演奏传播普及，在提高作品知晓度的同时，也带给大众最为直观的音乐体验。瓦格纳的歌剧在受到保守派的排斥时，李斯特不断给予瓦格纳以鼓励，为了赢得人们对瓦格纳的理解，他还把瓦格纳《罗恩格林》片断改编成钢琴作品。1850年8月28日李斯特在魏玛成功指挥首演了被誉为德国浪漫主义歌剧的顶峰之作的瓦格纳歌剧作品《罗恩格林》，瓦格纳在瑞士流亡期

间，他的许多歌剧作品是靠李斯特在魏玛的努力才得以上演，可见李斯特非常赏识瓦格纳的歌剧作品并为了帮助世人了解并接受瓦格纳及其作品竭尽其所能。

四、社会与听众的需求对李斯特钢琴改编曲的影响

从 19 世纪上半叶巴黎的社会背景角度看，那里曾经是一个集高雅和通俗娱乐为一体的文化艺术中心。由于一部分社会阶层对歌剧有着不同的需求，李斯特在把歌剧改编成钢琴曲的创作、改编中也因此受到一些因素的影响，这其中也包括他对其他歌剧音乐家作品的理解以及对钢琴作为一门乐器的审美情趣和技巧运用方式等。他自己曾写道：“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的态度。”⁵这充分说明在极力推广歌剧音乐艺术的同时，李斯特始终也逃脱不了和其他钢琴艺术家同样的悲惨命运和痛苦、无奈。为了满足听众的需求和民众的潮流，同时也因生活所迫，在他的歌剧改编的钢琴曲中，他通过大量地加入炫技成分来迎合听众的需要。巴托克曾说：“从李斯特的部分钢琴和音乐作品看，好像他有意满足公众的兴趣。”⁶从李斯特个人对歌剧影响及其他钢琴音乐家对他的歌剧改编曲来看，他不仅吸收了歌剧原作中的精华部分，也总结了原有作品中的不足之处，并将自己的个人特色植入改编曲中。如他根据帕格尼尼 24 首小提琴随想曲改编的《帕格尼尼钢琴练习曲》，就可清楚地看到人们除了欣赏帕格尼尼音乐的同时，似乎更多地是关注在帕格尼尼独特的演技上。因此，李斯特在他的钢琴改编曲《帕格尼尼钢琴练习曲》中，除了通过演奏将此音乐的内涵和诗意充分得到展示外，更多地是演奏技术可以得到充分的发挥。

李斯特对钢琴诗人肖邦独创性的抒情音乐有着深刻的理解，他对原本不善于歌唱性的钢琴键盘通过演奏却奏出了异常迷人的歌声效果，这对李斯特在钢琴改编曲的创作技巧和演奏上受到了很大的启发。他喜欢肖邦音乐诗意般的那种意境，并在他根据歌剧改编而成的钢琴曲中，尽可能地表现出那种抒情如歌的旋律、节奏自由且又富弹性的音乐。李斯特大胆地将肖邦钢琴音乐中具有更多个人特征的风格转化成为音乐厅中的公众性风格，弥补了肖邦轻柔的音乐不太适合在音乐厅、歌剧院等大型场合演奏的缺陷。还有根据意大利作曲家威尔第的歌剧《弄臣》

⁵ 叶松荣. 欧洲音乐文化史论稿——中国人视野中的欧洲音乐[M]. 福建人民出版社, 2001 年版.

⁶ 【意】恩里科福比尼, 西方音乐美学史[M], 修子建译, 长沙: 湖南文艺出版社, 2005, 8, 第一版.

第四幕的四重唱《赞美你，爱情的女神》、法国作曲家古诺的歌剧《浮士德》第二幕结尾群舞场面的舞曲音乐《浮士德圆舞曲》，以及德国作曲家瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第三幕终曲《爱之死》改编自歌剧的钢琴曲，这些颇具艺术价值的佳作都是在新的音乐语言的启发下所创作出的作品。

从审美学角度对歌剧改编的钢琴曲的影响看，李斯特所处的巴黎正是 19 世纪浪漫主义空前活跃和发展时期，由于受浪漫主义思潮影响，众多音乐家对音乐的情感、思想表现和个性音乐的发展高度重视，其中大多数人认同当时音乐美学界自律论的观点。而此时李斯特却认为音乐本身就是情感的体现，倡导创作的作品需有音乐内容，反对形式主义，将创作重心放在音乐内容上。因而，他将自己的审美观和创新的思路融入进他新创作的根据歌剧改编的钢琴曲中，将管弦乐语汇移植到钢琴键盘上来，在钢琴上奏出了声势宏伟、织体复杂、和声丰富的交响乐音响，充分拓展了技术和钢琴的表现领域。此外，李斯特还将不善于歌唱性的钢琴运用得游刃有余，大大发展了歌剧改编的钢琴曲的新特色。同时，钢琴独奏、伴奏、协奏以及重奏等多功能的演奏形式，也为李斯特对歌剧原作那极富挑战的改编增添了成功的条件。

五、李斯特歌剧钢琴改编曲综述

李斯特一生共将 14 位作曲家的 42 首歌剧作品改编成钢琴曲，其中 13 首改编自瓦格纳的歌剧。毫无疑问这类钢琴作品是李斯特作品中引起人们较为关注的一类作品。如果说一开始李斯特创作歌剧改编曲的目的，只是作品推广、音乐传播，那么之后许多作品的创作动机就未必这么“单纯”了。浏览这些作品，仅就类别而言就涉及“幻想曲”（如根据贝利尼《梦游女》改编的《音乐会幻想曲》“同感反响曲”（如《拉美摩尔露契亚的回忆》《唐璜的回忆》）、“配乐”（如《非洲女郎场景》）“改编曲”（如《弄臣幻想曲》）、“钢琴总谱”（如《汤豪舍》序曲、《威廉·退尔》序曲）除了改编自瓦格纳歌剧的曲目基本保持原貌、遵循原作音乐主题及结构发展外，其他改编曲创作中都会或舍弃、或夸张、或展现原作中的某些内容，甚而可能摆脱原作音符的桎梏，但只是反映歌剧原作抽象的、诗意化的形象和精神实质，在不同程度上反映出李斯特对歌剧原作的理解、艺术

趣味和精神个性。毫不夸张地说，歌剧改编曲也是李斯特超凡钢琴造诣与创作才能的重要体现。

此后，他成功地把帕格尼尼第二小提琴协奏曲的终曲主题改编成了钢琴曲《钟》，经过几年的积累，他根据帕格尼尼的小提琴随想曲，又改编了一本钢琴的《帕格尼尼练习曲》，人们充分肯定和赞扬了这两部由李斯特将小提琴协奏曲和随想曲成功改编而成的钢琴曲作品。后来，他在保留歌剧艺术的基础上不断地用钢琴依据自己的音乐审美及艺术评价来诠释这些歌剧作品。李斯特根据歌剧改编而成的钢琴曲目，不仅保留了原作的音乐精华部分，还使钢琴获得了前所未有的丰富音响，创造了新的音乐语汇，“钢琴变成了一支管弦乐队、一个包罗万象的小宇宙，人们在其中可以获得从未有过的满足感。”⁷李斯特改编的作品可谓数量众多，其中涉及交响乐、管弦乐、歌剧主题、艺术歌曲等的改编，然而根据歌剧主题改编而成的钢琴曲是他钢琴改编作品中所占比例为最多的改编曲。李斯特改编曲的成功创作，使钢琴创建任何类型的音乐成为了可能。除此以外，被人们誉为钢琴演奏技巧大师的李斯特，为了在音乐会演奏中制造轰动性的效果，他经常会作即兴演奏。由于李斯特受浪漫时期歌剧的影响，人们提供给他作即兴演奏的旋律也多为歌剧旋律。他通过对人们所熟知的歌剧旋律进行钢琴改编或创作，使欣赏着对改编曲作品呈现更为强烈的亲切感，人们会自然而然地进入到音乐的意境，并与演奏者、作曲家心灵产生碰撞和强烈共鸣。由于这些原因，直到晚年李斯特还在继续他根据歌剧主题进行改编的工作，由此可见李斯特的钢琴其实就是一部戏剧艺术的钢琴。

以下是李斯特根据歌剧改编的几首钢琴曲：

- 1、《大幻想曲》S. 385；
- 2、S. 421a；
- 3、《回忆》S. 397；
- 4、《回忆》S. 409a；
- 5、《嬉游曲》S. 419；
- 6、《大幻想曲》S. 412；
- 7、《回忆》S. 390；
- 8、《变奏曲——六天》S. 392；
- 9、《幻想曲》S. 393；
- 10、《回忆》S. 400；
- 11、《幻想曲》S. 451；
- 12、《引子与波洛涅兹》S. 391；
- 13、《回忆》S. 413；
- 14、《修道士》S. 416；
- 15、《回忆》S. 418；
- 16、《华尔兹—随想曲》S. 401；
- 17、《勇士进行曲》S. 406；
- 18、《回忆》S. 394；
- 19、《葬礼进行曲》S. 402；
- 20、《塔兰泰拉舞曲》S. 386；
- 21、《汤豪舍》S. 442；
- 22、《晚星之歌》S. 444；
- 23、《先知》S. 414；
- 24、《降福经

⁷周小静：《钢琴之王李斯特》，上海人民出版社，1999年版

与誓言》S. 396; 25、《两首小曲》S. 445; 26、《两首小曲》S. 446; 27、《泰罗利安旋律》S. 385a; 28、《幻想曲》S. 439; 29、《上帝怜悯我》S. 433; 30、《纺织合唱》S. 440; 31、《圆舞曲》S. 407; 32、《朝圣者的合唱》S. 443; 33、《摇篮曲》S. 408; 34、《非洲女郎》S. 415;

35、《幻想曲》S. 417; 36、《再见, 梦乡》S. 409; 37、《在静静的炉火旁》S. 448; 38、《叙事曲》S. 441; 39、《瓦尔哈拉城堡》S. 449; 40、S. 352 (未出版); 41、《波洛涅兹》S. 429; 42、《圣杯骑士进行曲》S. 450; 43、《回忆》S. 438; 44、S. 387。

本文将在以下章节中列举李斯特根据歌剧改编的具有代表性的三部作品为重点来讨论李斯特的歌剧改编曲的钢琴特色及演奏技巧, 这三部作品分别改编自意大利作曲家威尔第的歌剧《弄臣》第四幕的四重唱《赞美你, 爱情的女神》、法国作曲家古诺的歌剧《浮士德》第二幕结尾群舞音乐《浮士德圆舞曲》, 以及德国作曲家瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第三幕终曲《爱之死》。

这三部歌剧原作出自于三位不同国籍的作曲家, 因此有着不同的创作手法及作品风格, 而李斯特根据歌剧改编的钢琴曲却能够在这些“差异”之下, 在作品中充分发挥他创作改编的才能。本文将论述这三首不同的改编曲作品的艺术特色及演奏技巧, 以帮助人们在演奏这些作品时, 对这位浪漫主义大师其风格和精神实质的把握上, 及其个性语言及其内涵的理解上, 能有更进一步的的提升和提高。

第二章 李斯特歌剧改编曲的音乐特色

李斯特一生创作的大量钢琴改编曲中, 以歌剧为主题的改编曲最受人们的普遍欢迎。为什么人们喜欢这些作品, 主要是因为李斯特在创作歌剧改编的钢琴曲时, 并不只是简单地从考虑如何去适应原作的角度对原作加以改编, 简单地将歌剧音乐变为钢琴音乐而已, 而是抓住不同歌剧作曲家不同体裁的创作风格, 加以创造性的改变, 以适应歌剧原作原有的核心, 这充分体现他“标题音乐”器乐的创作原则。这样既推广了其他作曲家的优秀作品, 使他们更加地深入人心, 又体现了他辉煌的钢琴技巧和高超的艺术才华, 使他所创作的乐曲都具有非凡的钢琴

特色。

一、运用钢琴不同织体演绎歌剧中人物的不同形象

李斯特根据歌剧《弄臣》中四重唱的片段改编的唱段《赞美你，爱情的女神》，正是代表了无论是何种流派或哪个作曲家的钢琴作品，都建立在具有一定逻辑性和结构紧密的曲式结构的基础上。该作品在四个相类似的复二段曲式的连接下，在各个部分长度也相似的情况下，形成了曲式上平均分配的结构。在这种改编曲中，李斯特选取了几个具有典型人物性格的声乐艺术形象，在变化多端的复调、交错纵横的伴奏织体、张弛有度的和声结构和跌宕起伏的情绪的结合下，使“形象”从声乐艺术转化成钢琴艺术的过程。

在这首改编曲中，李斯特为了展现人物的不同性格，运用钢琴不同织体，在主题部分运用优美流畅的中声部旋律，富于歌唱性地将花花公子向女子大唱情歌的形象表现出来。这一段流动的、如歌的旋律中，李斯特除了对个别音进行装饰以外，基本将歌剧原作中的主题旋律按部就班，伴奏部分再用左手类似弦乐拨弦的单音、双音和波音和弦的织体，写成了曼图亚公爵的主题：

在威尔第歌剧《弄臣》的四重唱《赞美你，爱情的女神》的原作中，曼图亚公爵主题乐段演唱暂告一段落后，出现了其余三人的对话部分，在乐队弦乐的跳弓伴奏下，玛达莱娜、吉尔达和利戈莱托的三个声部在不同的起始点分别被唱出：

先是玛达莱娜的主题（李斯特将它作为改编后引子部分的开头部分，并以八度织体展现）：

谱例 3

李斯特的改编与歌剧原作旋律上相似，而织体上却有所不同。伴奏织体富有节奏感，旋律以八度的跳音模仿玛达莱娜的嘲笑声，描写出对曼图亚公爵轻蔑的态度：

在原作的同一小节，紧接着出现的是女高音角色吉尔达的声部在高音区痛苦的抽泣和强烈的愤怒：

而李斯特改编过程中，不仅将女主角吉尔达的旋律保留了下来，并且在该旋律中每个音的下方添加了六度音，形成平行移动的音程，而不再是原作中单一的旋律，李斯特通过这种平行六度织体，来加强和声效果，使旋律听起来更为丰满、色彩性更加的丰富。原歌剧重唱片段中的人声演绎，被李斯特运用不同的钢琴织体所代替，不仅奏出了主人公的旋律，而且还把人物的个性通过加强和声效果体现了出来。这里的平行六度音程，主要表现了主人公内心的波动，因为六度音程在听觉上给人产生了一种距离感：

以上对于相同旋律在乐队原作和李斯特改编曲中的两个小节对剧中的两个女性角色的不同性格塑造所作的处理，在强弱对比以及伴奏上，行成了鲜明的对比。强弱上，玛达莱娜的旋律是在 pp 的强度下进行，表现了一种轻蔑的语气，而女主角吉尔达的情感较为强烈，因此在音量上更强，并且伴随着左手波音和弦的同时进行，使以波音形式演奏和弦的冠音，与女高音声部重合，更添加了强音效果，与玛达莱娜嘲笑音的音量形成了鲜明的对比。

接下来，李斯特继续在旋律声部奏出吉尔达的旋律，并在上方添加了八度音程，并且赋予伴奏声部以时值为十六分音符的和弦连接，来作为女主角吉尔达声部的和声基础。这些和弦连接中，每一个和弦的变化体现在每个和弦的高音上，李斯特在这些和弦里添加了向上推进的旋律线条，力度不断蓄积上升，与里戈莱托复仇的心情也是十分吻合的：

跳音的方式表现出玛达莱娜的嘲笑。除了这两个主要的作用以外，伴奏和弦中的最高音的变化，也连接成了一条线，与右手中吉尔达的旋律遥相呼应，使这个段落整体上更加具有多样性：

由此可见，用不同钢琴织体来表现不同人物的不同性格、不同姿态，体现了李斯特在钢琴改编曲方面的突破传统，独树一帜。同时，乐曲在横向上，也就是乐句过程及相互对比上，有鲜明的变化，在纵向上，也就是同时发声的若干不同层面上，都要各自运用不同的手指的触键，弹出不同的声音，表现不同的含义，这样既可描摹出原作的体系结构和人物形象，接近原作演奏载体的音响特色，又能适应新的演奏载体所能表达的可能性，构筑出理想的框架，这也充分体现出李斯特高明的改编手法。

二、手指的高难度技巧对乐曲的装饰和润色

在李斯特改编威尔第歌剧《弄臣》的四重唱《赞美你，爱情的女神》中，前文所提及过的曼图亚公爵的主题旋律出现第二次时，李斯特将主旋律转移到左手，而将之前的伴奏部分删除，继而在右手部分加入高难度快速音群的跑动。与

歌剧相似之处是，公爵的唱段自始至终贯穿于全曲的主线，然而在听到吉尔达充满悲伤的哭泣、玛达莱娜不屑一顾的嘲笑和里戈莱托满怀仇恨的声音后，这一段几近善美的情歌被赋予了相对次要的角色。李斯特在对其进行改编时，对公爵唱段并没有增加其他内容，只有歌唱的旋律和管弦乐部分的伴奏。在重复这个唱段时舍弃了管弦乐的伴奏部分，加入了大量的分解和弦。炫技成份的装饰性华彩与主旋律部分有机地结合在一起，拉宽了旋律的空间，这里的分解和弦的快速跑动给左手的主旋律赋予了一层光彩夺目的装饰：

在李斯特改编瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中终曲咏叹调《爱之死》中，接近高潮的地方，使用了反复并激烈快速的双手和弦式重音重复。其中夹杂着主线旋律，但在和声织体为重复的和弦使用的同时，并没有缺失对主题的把握和高潮的继续进行。在此，李斯特使用了双手快速重复的和弦，为一架钢琴赋予了犹如整个乐队的音响效果。

与上一个《弄臣》改编曲中用高难度技巧给主旋律润色、装饰不同的是，在《爱之死》歌剧原作的这个片段中所呈现的主体旋律，并不是主唱声部（女高音伊索尔德）的旋律，而是乐队的。乐队以震音的演奏方式，奏出主体旋律。而女高音在此时只是把歌词的内涵表达出来，在这里瓦格纳更加强调的是交响性而非女高音声部的歌唱性：

在李斯特对它的改编曲中，充分体会到了这样的效果，也将改编后的主体放在了乐队的主旋律上，与原作不同的是，他在内部加入了和声，并以快速和弦反复演奏，来渲染死亡来临之前伊索尔德最后呐喊时的气氛：

在这一大段乐句里面，除了右手的连续和弦式的重音奏出了主旋律之外，左手也同样以丰富的和声加上主题旋律来帮助右手共同达到充分渲染气氛的作用。在原曲中，表现了伊索尔德生命最后时刻的呐喊和内心非常强烈的绝望而又感叹的心情。左手甚至在右手和弦部分的反复演奏中，利用波音和弦的形式来为感情升温，调节可能因为和弦多次反复而造成的听觉疲劳，同时也拉宽了主旋律每个音连接之间的空间，平衡了整体的音响，并带来更好的交响性效果。

类似的乐段还出现在李斯特根据法国作曲家古诺的歌剧《浮士德》第二幕结尾群舞场面的舞曲音乐改编的《浮士德圆舞曲》中，当第二部分主题呈示和展开后，出现了一段表现“在溪水边，阳光撒在水面上泛起点点星光”景象的段落：

这个段落中,右手部分每一个拍点上的音符被作为主旋律来演奏,虽然看似断开,其实在左手的柱式和弦的伴奏织体下,被连成了一条似断非断的旋律线,刻画出水面上波光粼粼的景象。重点的高难技术在于右手的颤音部分,由于这一乐段描写的是阳光照射在水面上泛出的景象,因此在所有音的处理上,既要每个音都表达清晰,又必须在音量上有所控制,这就要求演奏者在处理这些乐句的时候,对音量的把握必须非常细致,音量上必须控制在ppp(见以上谱例的开头部分)。

三、对歌剧原作的华彩性处理

在《弄臣》改编曲的整个作品中,利用公爵的唱段为全曲的主线,在和声、材料、音乐结构等方面进行了空间上的重新组合。既忠实于原作的基本意图,又增添新材料、新乐思,通过钢琴的特色,将乐曲在改编中进行了如下处理:左手以柱式和弦的形式,将公爵的唱段在低音区歌唱般地表现了出来,而在高音区,

李斯特将大量的分解和弦以十六分音符的华彩形式加入了进来,并且这个分解和弦以6个音为一组,非常具有华彩性的特点。

在改编曲《浮士德圆舞曲》的主题再现部,李斯特在重复了与曲子开头呈示部相同的主题后,继而将主题从D大调转到了F大调,使音区稍作提高,并使旋律色彩更加明亮,在主题进行中又加入了 *glissando*. (“刮奏”),由于这种演奏技巧在演奏过程中本身就具有渐强的效果,在主题再现过渡到尾声段的关键段落起到了推进作用,利用钢琴特殊的音效,使衔接过渡更加自然,音响效果更加强烈:

此处体现地更加明显的“钢琴化”段落出现在改编曲《弄臣》中,当曼图亚公爵的主题在左手以柱式和弦的方式被奏出时,右手先后出现了六个音一组的分解和弦、大三度音程快速下行、音阶式上下行、分解属七和弦下行等技法,同样具有很强的华彩性特点。

谱例 18:

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

- System 1:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has chords and a few notes.
- System 2:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has chords. Includes the instruction *ritardando*.
- System 3:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has chords. Includes the instruction *pp* and *dolcissimo*. At the bottom, it says *sempre una corda*.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has chords. Includes the instruction *pp*.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has chords. Includes the instruction *pp*.
- System 6:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has chords. Includes the instruction *pp* and *oresso.*

李斯特把上述这些带炫技成分的华彩与旋律部分有机地结合在一起,在拉宽

旋律空间的同时，也在我们所能想象的范围内填充了丰富的音乐。这既是音乐情感的宣泄，也是李斯特将自己的革新理念编织进他创作的钢琴改编曲的鲜明体现。通过钢琴中的华彩性，将音乐的形式结构趋于统一，达到了完美的境界。这种处理方式也顺应了浪漫主义时期的艺术审美标准，具有幻想性，张扬又不过分。

四、音乐表情的独特运用

李斯特对歌剧改编保持了原作的音乐精髓，又藉由他丰富的阅历和多变的音乐织体形式，为原作锦上添花，透露出他自身丰富的个性魅力。李斯特曾在中青年时期周游列国，举行音乐会，有着丰富的人生经历。同时，他广交朋友，挚友之中不乏当代文学家、哲学家，在思想交流中颇受影响。他的中期作品中，就开始出现在精神上的思索和追求，本文所列举的三首改编曲中的《弄臣》，就是这一时期的作品。他不仅在一定程度上反映了李斯特对这部歌剧的理解能力，更重要的是反映了李斯特在创作过程中的创作能力和精神诉求。比如，他对表情术语的运用上，就下了大功夫。以《弄臣》改编曲开头随想段落为例：

谱例 19：

PRELUDIO
Allegro

[f] a capriccio

agitato

rinforzando

rinforz.

poco rall.

a tempo

[poco f]

ten. veloce

ten.

8

16

12

10

12

2da

* 2da

* 2da

* 2da

*

在这一段引子中，从一开始的 *a capriccio*（“随想”），带领听众一起享受整个音乐过程的随意情趣，有明显的浪漫主义个性和风格。第二小节是歌剧中吉尔达角色的主旋律动机，此处李斯特运用了 *rinforzando*（“突然增强”），来体现并暗示歌剧中的矛盾冲突，个性化较为明显。接下来的两小节与开头的两小节大同小异，个别音稍有变化，但总体的表情与前两小节相同。

到第六小节末尾，左手出现八度上行半音阶，此时的表情术语是 *poco rall*（“渐慢”），用意在于自然地过渡到接下来的炫技段落，为长达 4 小节的快速减七分解和弦上、下行的跑动作准备。在这 4 小节的最后，加入了 *accel.*（渐快），同样也自然过渡到了后面的小节：减七和弦的短琶音，速度、更加集中地推向 *velocissimo*（“非常快速地”），这样的表情记号一直持续到引子段落的结尾处，以 *ppp* 结束并引出主题段落的呈示。

纵观李斯特作品艺术特色，可以分析出他具有强烈征服欲望的个性，在音响中倾诉自己命运的秘密，在音乐中诠释内心的感悟。李斯特不仅能娴熟演奏如此难度的技巧，又能游刃有余地诠释自己内心的音乐，这足以显现他独特的才华。因此，高难度的音乐技巧、丰满的音乐语汇、华彩段落的运用以及表情术语细节的注重，是李斯特的丰富个性魅力的鲜明体现。

第三章 李斯特歌剧改编曲中的钢琴演奏技巧

在 19 世纪兴起的这段浪漫主义时期的音乐，一直都被公认为是情感宣泄的音乐，这段时期的作曲家们往往都用变幻多端的幻想性创新型织体来描绘他们心中的情感。自从李斯特结识了著名小提琴炫技名家帕格尼尼以来，他一直致力于用超凡脱俗的钢琴演奏技巧来表现乐曲内在的精神境界。帕格尼尼对李斯特的影响，无论是从演奏或是感情表达，都能够促使李斯特在钢琴这种键盘乐器上实现与弦乐相类似的炫技方式。大篇幅的连续八度上行、下行，或以不同性质的分解和弦形式，或以半音阶上下行形式，又或八度跳跃，八度中间夹上不同音程，然后连续上行或下行，又或八度自由旋律等类别的炫技技巧，成为了把钢琴曲带向高潮或者推动主题的进一步发展的有力手法。这些炫技将乐曲的内涵烘托，将乐曲的基调一波又一波地推向了高潮，也对乐曲进行了润色和装饰，是乐曲富有令人震撼的音响效果。

一、 八度技巧：

在李斯特钢琴改编曲中，有些需要演奏者深入了解和熟练掌握的是共性的演

奏技术,它是演奏者必须解决的问题,也是实现音乐表现的前提。在李斯特的钢琴改编曲中经常出现的是八度的运用。当然,在本文研究的几首不同的钢琴改编曲当中,这些技巧出现的位置和频率也不相同。

(一) 双手八度向上或向下移动推进

首先,是在李斯特改编古诺的歌剧《浮士德》中《浮士德圆舞曲》开头的引子部分,在几个属七和弦的反复弹奏以及左手的连续快速分解八度烘托气氛之后,出现了长达 18 小节的迂回式八度推进。从引子开头处重复不同形态的属七和弦,直到用双手八度的形式所弹奏的属七分解和弦琶音在向上推动的趋势下下行移动,将本曲推至第一个主题,也是最具圆舞曲气息的第一段主题旋律。

技巧。

同样的例子在《弄臣》改编曲中同样有显现。在该曲进行到最后的时候，李斯特在这里也运用了双手向下的平行八度移动进行。但与《浮士德圆舞曲》中稍有区别的是，这里的平行八度虽然下行，但需要演奏者有非常高超的钢琴演奏技术，因为在整曲结束之际，需要以极其快速的双手八度平移跑动技巧来完成，因为只有快速的情况下，才能将整曲推向最高点，最后以相同八度和降 D 大调的主和弦圆满结束整曲。

这里的八度移动相对于《浮士德圆舞曲》引子部分的八度移动有一些区别，这里需要以非常快的速度弹得准确、有力。而且每小节的第一个八度中，增添了一个具有和声效果的音，并且在左手增加了波音和弦，在每小节的强拍上着重强调拍点。在快速下行的过程中，要求以手腕为支点运动，双手架子要尽量保持，但不能随速度的上升而逐渐僵硬。肩膀也要适当地放松，将力量均衡地传向指尖：

在这里，我们看到了大量快速八度、双手轮流快速交叉弹奏、远距离音程的快速跳跃的音乐表现，将歌剧中简单的旋律，以如此丰富的“音块”和复杂的高难度技巧完美地展现了出来，并将音乐的情绪推向高潮，利用响亮的、最大的瞬间力量，从钢琴上追求管弦乐式的音响效果。

（二）八度快速重复

钢琴演奏技巧中，八度抖动技巧在李斯特的钢琴改编曲中经常出现。首先需要演奏者的身体处在非常松弛和自然的状态中，双臂必须完全放松并且有一种下坠感，在练习这项技巧时应尽量多做手臂和手腕的敏锐性训练，灵活地运用手腕的上下活动和自然落下的动作，尽可能将肩膀、腕部、肘部的力量输送到指尖上。其中，八度的反复抖动或连奏时，手指必须尽可能地去贴键弹奏，在弹奏的过程中，尽量减少手指尖和键盘之间的距离，依靠手腕的支撑点和上下运动转移重量，动作尽可能的要小。

如果需要体现出连贯的效果，那么必须运用踏板和手指的张开收起或横向移动。当演奏连贯的八度时，手掌和手指必须向上抬起，弹奏出来的音色也会更加具有弹性，利用从琴键得到的反弹力来触键，用手指的第一关节在下键的瞬间给指尖施加压力，同时，手腕不能有任何的放松，幅度很小地做轻微的抖动，这样所弹奏出来的音量虽然不会很强，但会使声色听上去既轻柔又清楚，而且又具有弹性。比如，在本文所列举的李斯特的三首钢琴根据歌曲而改编的曲目中的《弄臣》中，接近乐曲的后半段，也就是吉尔达的旋律重复中所运用的八度抖动，可以被分成两部分。第一部分，是上文所说的“断奏八度抖动”技巧，紧接着的一部分，是略微带有和弦式的八度抖动。第一部分的单独八度断奏：

谱例 22：

最后是跳跃,这种技巧可以看作是和弦技巧的变体,需突出主题旋律,因此手要靠近键盘,放松整个手臂,在手移动的同时要迅速调节好手指的动作,这样才能表现出音乐的轻巧性和灵活性。第二部分的和弦式八度连奏:

谱例 23:

这一段落的炫技，需要演奏者具备极其高超的演奏技巧，才能够胜任，并且要能够在充分发挥炫技的同时，增添情感上的推动力和整曲效果的把握和推进。如果手臂或者手腕在演奏过程中出现任何紧张的成分，那么将无法从开始的八度抖动一直坚持到最后一个八度重复的完满结束。手腕需要持续保持放松的状态，可以以正拍的第一组音作为发力点，这时只是一个点，剩下的同音转换的移动过程，只是在第一个发力点所产生的惯性下完成，而不需要在每一个八度抖动时都发力。在这个过程中，手臂、肘关节和肩膀都必须是非常松弛的，大拇指和小指也都必须在完全松弛的状态下完成这些动作。

在演奏谱例23这一段时，同样要注意八度内所添加的上方旋律三度音程，在手紧张时，这些音往往容易被忽略。然而它们却是旋律音中非常关键的地方，由此可见，手放松与否直接影响到音乐旋律的表达和感情接连不断的传送。在弹奏这样力度较强的和弦式八度时，需要用臂部、肩部甚至胸部背腹的力量做驱动，心理感觉上要有类似往前冲击的准备，使得声音具有非常饱满的震撼力和充满活力，小指要突出最上面的旋律音，其声音要盖住其他手指的发音，由于小指的力量天生较弱，所以必须单独加强练习。在力度上，要注意逐渐上升的渐进性，

不能在音响上超越限度, 导致产生无谓的喧闹声。

在本文列举的三首李斯特的根据歌剧改编的钢琴曲中, 最难的技巧便是《弄臣》改编曲中, 吉尔达主题中所设计的八度抖动技巧, 这对演奏者来讲是一个巨大的挑战。这个技巧需要在非常快的速度下, 连续进行右手的八度抖动, 并作渐强处理。

由此可见, 李斯特不仅在自己的超技练习曲和其他一些高难度作品当中擅用炫技, 同样, 在以歌剧改编的钢琴曲中也将炫技作为了乐曲发展到关键段落的点睛之笔。如果在第一遍吉尔达的旋律和歌剧原谱上相同的情况下出现以后, 仍然再一次完全一样地重复一遍, 就显得失去了重复的意义, 或者说在情感表达上就显得太过于单调, 没有层次感可言。所以, 在紧接着吉尔达主题旋律之后的相同旋律出现时, 李斯特加入了高难度技巧: 八度快速抖动, 在炫技的同时, 保留了该旋律的主流部分, 起到了推动歌剧情节发展、强调女主人公在见到曼图亚公爵与玛达莱娜偷情以后, 纯洁的心灵受到屈辱和伤害的发自内心的颤抖和呐喊, 从某种程度上来说, 更加胜过在原歌剧中吉尔达的唱段乐句的感情基调。

从这一点上来看, 李斯特在钢琴改编曲中的八度炫技也不是毫无目的地自由发挥, 或者显得唐突, 而是完全根据剧情的需要, 配合人物的心理状态变化, 使感情越发强烈和深刻, 然后配合以高难度的、并且能够充分展现人物心理活动的与其相配合的钢琴技术融合于其中, 李斯特用这种只能够在钢琴上完成的技巧, 制造出非凡的音响效果, 甚至超越了歌剧原曲作者所要表达的思想感情。

二、 轮指技巧

钢琴弹奏中的轮指技法是钢琴音乐语汇中的一种，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。”⁸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轮指技法的雏形，之后钢琴教育家车尔尼把它开发成技术训练的一个项目，然而到了李斯特时期便成为一项高难度的、对钢琴演奏极具挑战性的技巧，由此翻开了历史新的篇章，轮指技法也是一种极富音乐美感、能让钢琴歌唱起来的特性语汇。

在众多钢琴演奏技术中，轮指技巧对于挑战演奏者的技巧来说是很好的一个典范，最初它是模仿拨弦乐器，而非来源于键盘乐器演奏技巧本身。为了达到在一个音上的反复弹奏而使用的钢琴技术。而该技术需要演奏者能够在相似的节拍中配合连续不断的多次敲击键盘来达到增加单位节拍中音的密度的效果。在轮指技巧中，对演奏者的技术要求也是相当高，特别是在快速弹奏的时候，需要建立在手腕作支点、手指尖作支撑着力点的情况下，反复轻巧地敲击同一个键盘。轮指技巧最早起源于斯卡拉蒂的奏鸣曲中，后来又渐渐被著名钢琴教育家、李斯特的老师车尔尼所运用并开发成为正式的一个钢琴技巧。后来到了李斯特创作期间，也渐渐地加大难度，或者在速度上、单位节拍上，和频率上提高，使轮指技术在李斯特创作的作品中经常可以看到，在难度上也是逐渐递增，渐渐就成为了李斯特“炫技”的其中一部分。

李斯特在轮指技巧本身完成的基础上，还在速度、频率或者音量上加以控制，使得演奏者在演奏该钢琴作品轮指技巧处时增加了更加大的难度。这在李斯特根据帕格尼尼小提琴炫技曲改编的练习曲《钟》中体现的较为充分。在李斯特的钢琴改编曲中，这种技术也是可以经常看到。如本文所分析研究的根据古诺的歌剧《浮士德》中的片段改编的《浮士德圆舞曲》中再现部的引出段落中有所体现：

⁸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。

在该片段里，先后出现了升 G、升 C、升 D 和升 F 的轮指技巧。由于这一个段落，是过渡段和再现部出现的前一部分，因此需要在音量上和情感上有所增加，来推动乐曲的发展，和进一步向主题靠拢的趋势。如果单靠一个四分音符，不能完全体现内心的这种冲动和向再现部发展变化的感觉，因此李斯特在这里巧妙地运用了轮指技术，并在音符上表明了渐强和稍减弱的起伏状态，代表了在这个乐句的处理上，不能单纯地只把轮指的这些音重复地弹清楚，还必须在如此快速的节奏下作出渐强和渐弱，这对于演奏者来说是一大挑战。

三、双手交替敲击式技巧

最能体现李斯特个性化的一项钢琴技术是双手交替敲击式技巧，这种技术的特点如同打击乐器，在于左右手交替敲击键盘，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，与弹奏托卡塔相类似。在《新格罗夫音乐词典》中对“托卡塔” (Toccata) 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。”演奏托卡塔时要求“一手快速利落地与另一手竞跑”。李斯特这一特性技术独特的表达效果在其众多钢琴作品中发挥到了极至。

在本文列举的三首李斯特根据歌剧改编的钢琴曲中，也存在着这种钢琴技术，如《弄臣》改编曲中的华彩乐段：

该乐段特别之处在于，李斯特通过双手的小六度音程来实现双手交替式敲击技术，这时的乐曲在踏板的作用下更富有和声性，营造出一种华丽的音响效果。再加上术语 *rinforzando*（“突然增强地”）的作用，使音响效果倍增，接着引出公爵的主旋律。

在李斯特根据古诺的歌剧《浮士德》中的群舞场面舞曲所改编的《浮士德圆舞曲》的华彩部分，同样运用了双手交替式敲击技术：位于乐曲中间展开部 *Andantino* 段落出现以前，快速跑动的小型炫技华彩段落，将大二度音程相互隔开，间隔一个半音而快速向下移动，随后又以分解的减七和弦以琶音形式，先上行后下行，自然由速度减慢的半音阶过渡到 *Andantino* 段落：

谱例 27：

该段落的前半段在演奏时，采用左右手交替演奏相距大二度的半音阶快速下行跑动。即使是双手共同来完成，也同样需要两个手的每一个手指在下键时都要有所控制，并且该段的开头部分应从弱音开始，渐强到最后的非常强，中间要经历两次渐强和渐弱，这对于演奏者的手指尖的控制能力是非常有要求的。最后以几个半音向上慢慢地奏出，而引出 *Andantino* 的抒情乐段。

结 语

通过对李斯特改编自歌剧的钢琴曲研究和分析,使我们有机会进一步了解这位音乐大师创作的改编曲宝库中的珍贵曲目,使得对那些深奥难以理解、可望又不可及的改编曲有了接触、仔细品味的可能,也为我们对李斯特在浪漫主义时期所创作的钢琴改编曲的音乐风格的熟悉、演奏技巧和掌握方面提供了一个更为直观、情感的平台。在研究和分析中我们同时也发现,李斯特在创作歌剧改编的钢琴曲时,并不只是简单地考虑如何去适应原作的角度对原作加以改编,使歌剧音乐简单变为钢琴音乐,而是抓住不同歌剧作曲家不同体裁风格创作的作品加以创造性的改变,以适应歌剧原作所具有的核心,也充分体现他“标题音乐”的创作原则。我们从李斯特整个根据歌剧改编的钢琴音乐中不仅可以看到李斯特辉煌的钢琴技巧和创作才能,也能领略到他对歌剧作曲家和他们的作品的艺术评价和美学判断,李斯特对钢琴演奏和音乐创作做出了巨大贡献。李斯特在演奏风格上不仅强调结构、织体和清晰的声音颗粒,也寻求音响化的乐队效果。在他的演奏中,既有清晰透明和快速动人的旋律,又有充分铿锵的和弦和连续八度的技巧;既具神奇的魔力、又如诗意般的歌声,同时极具进攻性的、亢奋热烈的激情宣泄。

现在人们可以不需要通过钢琴来了解歌剧,可轻松享受到多渠道的原始歌剧,完全通过钢琴来了解歌剧的作用已不具可能,李斯特根据歌剧改编的钢琴曲中,大部分曲目需要演奏者具有较强的演奏技艺,因此,人们对这些并非原作的钢琴改编曲不太希望花费很大精力去学习。然而,像《弄臣》、《浮士德》、《特里斯坦与伊索尔德》和其他歌剧改编曲依然极具较高的艺术价值,通过这些作品,我们可以深刻理解李斯特的创作才能和改编手段,和他独具创意的钢琴技术、挖掘钢琴潜力的巨大贡献。

总之,李斯特钢琴改编曲的艺术作品用独具匠心的钢琴语言将歌剧艺术作品改编成为钢琴艺术作品,不只是把歌剧作品中单一声乐旋律变化为声势巨大、织体复杂、和声丰富的音响,也大大挖掘了钢琴的表现及技术潜力,以创造一个概念清晰、直白表达、情感外露的显示性音乐;他既传承了原作歌剧的经典,又创造了新的钢琴语汇,极大地发挥了钢琴在舞台中的表现效果,完美地体现了钢琴的特色。