

第二章 練習技巧之探究

第一節 樂譜版本之比較

樂譜的版本一如書籍的版本，會因時代不同而有相異的版本出現，而版本不同，在彈奏上就會有明顯的差異。因此，版本的選擇，對於彈奏者而言，就顯得格外的重要。筆奏者研究的這首 b 小調奏鳴曲，大都是採用此曲的手稿或者第一個出版譜為依據。在手稿中可以看到很多被修改的痕跡，最明顯的，是在最後結束的部分，李斯特原本採用三個 f 作為此曲結尾的音量，最後出版則改成三個 p 作為最後的強弱標示。由於李斯特寫譜的時候並沒有全部仔細的標示清楚對於音符的實質音高或是彈奏上的要求，所以導致在第一個出版譜的附錄中，有很多臨時記號以及跳音上的提示，也因如此，發展至今的樂曲版本琳瑯滿目，有的標榜李斯特嫡傳弟子詮釋的版本；有的依據一些權威演奏家之研究結果；也有的強調以李斯特的手稿為主，幾乎每種版本都有其特色。筆者從中選擇了具有代表性的四個版本：Henle 版、彼德版、布達佩斯版以及 Belwin Mills 版，作為這次主題所依據之版本。以下分別就選擇的版本分析比較其優缺點。

【布達佩斯版】

此版本是由 Antal Boronkay 所編寫，他倡導遵循李斯特的手稿，沒有任何出版者的見解，完整呈現作品原貌，是一些李斯特權威演奏家所推崇之版本，如雷斯利·霍華(Howard, Leslie)。¹此版本特色與其他三個版本相較，其踏板的標示較

¹ 雷斯利·霍華曾於 2004 年 12 月在台灣師範大學禮堂舉行大師班上，推薦此版本為彈奏李斯特樂曲上的參考

少，僅有些許李斯特標示的踏板記號。另外，在第 221 小節左手部分音的升 F 音在升降記號及音高上，與其他三個版本也有極大的出入(譜例 1-1-1)。在其他版本裡此音應為 F 還原，而布達佩斯版並沒有標示還原記號於此音旁。筆者參考了坊間的 CD 唱片，這些 CD 唱片裡的演奏家，並沒有依照布達佩斯版的記法演奏，另外，在和聲效果上，此 221 小節從升種調遽然進入降種調，更突顯心情的轉變，如果左手維持 F# 八度和絃，會失去解決的效果，前四小節的漸強記號(cresc.)加上左右手反向所造成的聲響擴張，更顯示在此處和聲解決是必要的。以音樂來說，此寫法將減少個性上明確的轉變。所以筆者在彈奏此曲時，選擇 F 還原，而不是譜上的 F#。

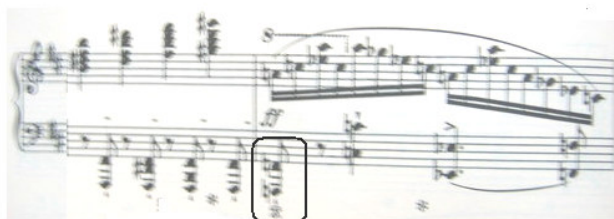
譜例 1-1-1(a)
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第220至221小節



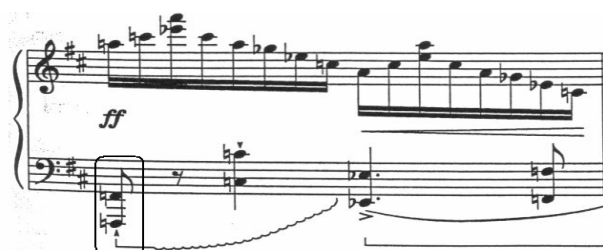
譜例 1-1-1(b)
李斯特b小調奏鳴曲，Henle版，第220至221小節



譜例1-1-1(c)
李斯特b小調奏鳴曲，彼得版，第220至221小節



譜例1-1-1(d)
李斯特b小調奏鳴曲，Belwin Mills版，第220至221小節



【彼德版】

彼德版為 Emil von sauer 所編輯，在一開始的標題上，寫了 1854 年出版的字樣，這點與 Henle 版 1853 年標示不同。此版本的特色是加上了一些弱音踏板的標示，而這些踏板上，有的註明為根據李斯特的字樣，以增加踏板上的可信度(譜例 1-1-2)，在沒有標明根據李斯特字樣的地方則是編輯者的詮釋建議。

譜例1-1-2(a)
李斯特b小調奏鳴曲，彼得版，第161至162小節



*), „una corda“ according to Liszt

譜例 1-1-2(b)
李斯特b小調奏鳴曲，Henle 版，第161至162小節

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, Henle edition, measures 161-162. The score is in B minor (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 161 and 162. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with triplets. The word "dolce" is written in the left hand. There are fingering numbers: 5, 13, 53, 1, 3 in the right hand and 3, 3 in the left hand.

譜例 1-1-2(c)
李斯特b小調奏鳴曲，Belwin Mills版，第161至162小節

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, Belwin Mills edition, measures 161-162. The score is in B minor (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 161 and 162. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with triplets. The word "dolce" is written in the left hand. There are fingering numbers: 3, 3 in the left hand.

譜例 1-1-2(d)
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第161至162小節

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, Budapest edition, measures 161-162. The score is in B minor (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 161 and 162. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with triplets. The word "dolce" is written in the left hand. There are fingering numbers: 3, 3 in the left hand.

另外，彼德版在賦格樂段(譜例 1-1-3)，會標示著與李斯特手稿相同的字眼，但是彼德版卻不採取手稿上的建議反而選用了與他版相同的音，筆者認為可能是考慮到音樂上的進行，因為在後面的小節，左手是三度半音下行，所以如果 G 音維持降記號，則違反其模進音行規則，所以彼得版才捨棄手稿上的 G 降而改

用 G 還原。

譜例 1-1-3 (a)
李斯特 b 小調奏鳴曲，彼德版，第 497 至 498 小節

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, Peter edition, measures 497-498. The score is in B minor (three flats) and 4/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 497 and 498. The left hand has a rhythmic accompaniment. A circled note in the left hand of measure 498 is marked with a flat (b) above it. Below the score, the text reads: "In the manuscript it says a flat."

譜例 1-1-3(b)
李斯特 b 小調奏鳴曲，Henle 版，第 497 至 498 小節

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, Henle edition, measures 497-498. The score is in B minor (three flats) and 4/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 497 and 498. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 2, 4, 1 indicated. A circled note in the left hand of measure 498 is marked with a flat (b) above it.

譜例 1-1-3(c)
李斯特 b 小調奏鳴曲，布達佩斯版，第 497 至 498 小節

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, Budapest edition, measures 497-498. The score is in B minor (three flats) and 4/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 497 and 498. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 2, 4 indicated. A circled note in the left hand of measure 498 is marked with a flat (b) above it.

譜例 1-1-3(d)
李斯特b小調奏鳴曲，Belwin Mills版，第497至498小節



另外，筆者所選擇的四個版本中，發現版本間對於 \cdot 、 \blacktriangle 的使用有所出入。就此點而言，筆者比較過四個版本的差異，大致來說，Henle 版、布達佩斯版以及波雷版的雷同性較高，可以說幾乎是相同的，但是彼得版則較為不同，對於 \cdot 、 \blacktriangle 的標示常常是呈現相反的現象。

【Henle 版】

Henle 版於一開始的前言就標明他是根據此曲的手稿出版，可信度應極高，因此也納入筆者彈奏參考。Henle 版的特色，與布達佩斯版一樣，都是秉持著作曲家手稿的風貌出版，卻因較嚴謹校稿及考據過程，使得音符上的爭議減低許多，並沒有出現類似布達佩斯版第 221 小節的爭議。爲了增加此版本的可信度，於開頭附上詳細的完成日期：1853 年 2 月 2 日。

在弱音踏板部分，如譜例 1-1-2 所標示，彼得版於底下增加了根據李斯特的踏板建議，而四個版本中，只有此版有這項標示，筆者猜測可能版本依據的來源不一，也有可能是李斯特與其他作曲家一樣，在不同的時間內修改曲子造成，李

斯特其他曲子中也常有類似的狀況出現。

【Belwin Mills 版】

此版本為鋼琴演奏家波雷所編寫，樂譜上最大的特色是，波雷標明了很多踏板的運用標示，是筆者彈奏此曲在踏板方面的主要參考資料。踏板記號很多是波雷自己詮釋，每個音的踏板使用方法都不盡相同，最特別的是一開始的踏板使用(譜例 1-1-4)，波雷建議於彈奏前先把踏板踩下，於彈奏後隨即放開，此種方法可以提供彈奏者不一樣的選擇。

譜例 1-1-4 (a)
李斯特b小調奏鳴曲，Belwin Mills版，第1小節



譜例 1-1-4(b)
李斯特b小調奏鳴曲，Henle版，第1小節



譜例 1-1-4(c)
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第1小節



譜例 1-1-4(d)
李斯特b小調奏鳴曲，彼得版，第1小節



除了踏板的標示外，對於彈性速度的處理也可清楚發現，波雷於彈性速度上都有其個人的解釋，尤其是詠嘆樂段(譜例 1-1-5)，圈起來部分的詮釋方式為先慢

後快的處理方法。

譜例1-1-5(a)
李斯特b小調奏鳴曲，Belwin Mills版，第301小節

譜例1-1-5(b)
李斯特b小調奏鳴曲，Henle版，第301小節

譜例1-1-5(c)
李斯特b小調奏鳴曲，彼得版，第301小節

譜例1-1-5(d)
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第301小節

此外波雷也在樂譜上加入了自己對於聲響的見解：有些地方建議左手將原本的單音擴充為一個八度，以突顯低音聲部的厚度（譜例 1-1-6）。

譜例 1-1-6(a)
李斯特b小調奏鳴曲，Belwin Mills版，第729至730小節

Allegro moderato
p sotto voce
b) Bolet added the lower B octave. *simile*

譜例 1-1-6(b)
李斯特b小調奏鳴曲，Henle版，第729至730小節

Allegro moderato
p sotto voce

譜例 1-1-6(c)
李斯特b小調奏鳴曲，彼得版，第729至730小節

Allegro moderato
p sotto voce

譜例 1-1-6(d)
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第729至730小節

Allegro moderato
p sotto voce

除了踏板、速度外，波雷對於音符的彈奏方法、強弱的見解也有他個人的風格。最明顯的是賦格樂段，李斯特於譜上標明小聲音量開始，波雷卻認為不需要每次都以小聲音量起頭。據筆者觀察，波雷版所欠缺的是指法上的標示，他刪除了李斯特標示的建議指法而由彈奏者自行決定，留給彈奏者發揮的空間。

四個版本中，筆者選用布達佩斯版作為彈奏主要依據，原因是此版本較能呈現李斯特原始的作品風貌，但因此版本某些地方與其他版本稍有出入，如跳音的標示、音量的大小、術語、指法...等的不同，除了筆者個人的見解外，跳音部分參考其他版本標示的方式，而音樂詮釋上則是選擇波雷版作為依據。

第二節 指法的分析與比較

李斯特的鋼琴作品，最令人印象深刻的，除了動人的音樂以及獨特的個人色彩外，當屬鋼琴炫技的充分展現。也因此，李斯特的許多作品，對於彈奏者而言，充滿挑戰性，不僅是耐力的考驗，指法的運用更是特別重要。本曲融合複雜而迥異的各類技巧，尤值得後人作更進一步的剖析研究。在探討本曲的指法之前，筆者擬先從本曲相關的鋼琴技巧論起。

李斯特彈琴很有自己的風格，除了動作誇張外，觸鍵以及姿勢都非常特殊，李斯特的學生 Fay 曾說：²

當李斯特彈音階或者是一段快速音群的時候，他的手指似乎是攤在琴鍵上，手掌的姿勢呈現傾斜的角度，並且彈奏重複的快速音群時乎沒有任何的肢體動作。

關於 Fay 敘述內容中的手掌姿勢，筆者看過許多當代有名的演奏家彈琴的姿勢也多是屬於這種傾斜的方式，如：浦雷特涅夫、波哥雷李奇…等，只不過傾斜的角度因個人的不同罷了。筆者非常認同這種手掌姿勢，並且認為這種手掌姿勢也可以運用在半音階或者是快速音群上，因為手掌接觸面積較大、重心較低，對於控制力以及準確性確實可以提高許多。

本曲除了在下一節所敘述的連續八度音片段外，在其他的技巧方面，大致可分為快速音群、和絃音群兩大類。由於在某些宣敘樂段，李斯特已標示了明確的指法(譜例 1-2-1)，且此部分的的速度本就為彈性，彈奏者得以較隨意地控制速

² Walker, Alan. *New light on Liszt and His Music*. New York: Pendragon Press, 1997.
Amy Fay，美國人，曾經與李斯特學習十年的琴藝經驗。

度，筆者認為不致於構成技巧上的問題，因此保留宣敘樂段，將不列入本節的論述中。同樣的，快速音群及和絃音群雖不必然會產生指法上的疑慮，然以筆者的自身學習經驗，仍願就兩大類技巧與選用的四個版本加以分析比較，以供往後學習者之參考。

譜例1-2-1
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第203小節

【快速音群】

快速音群在 19 世紀炫技風格中極為重要，不僅吸引觀眾的目光，還進而牽引其聽覺感受，演奏者高超的技巧更是得以充分展現。因此，甚受當時的演奏者喜愛，李斯特就是其中的愛用者之一。

快速音群的運用，除了一般音階式的表現方式，尚有琶音及半音階等方式，這幾種表現方式在本曲中皆被廣泛的使用。茲就前述三種表現方式分別敘述之。

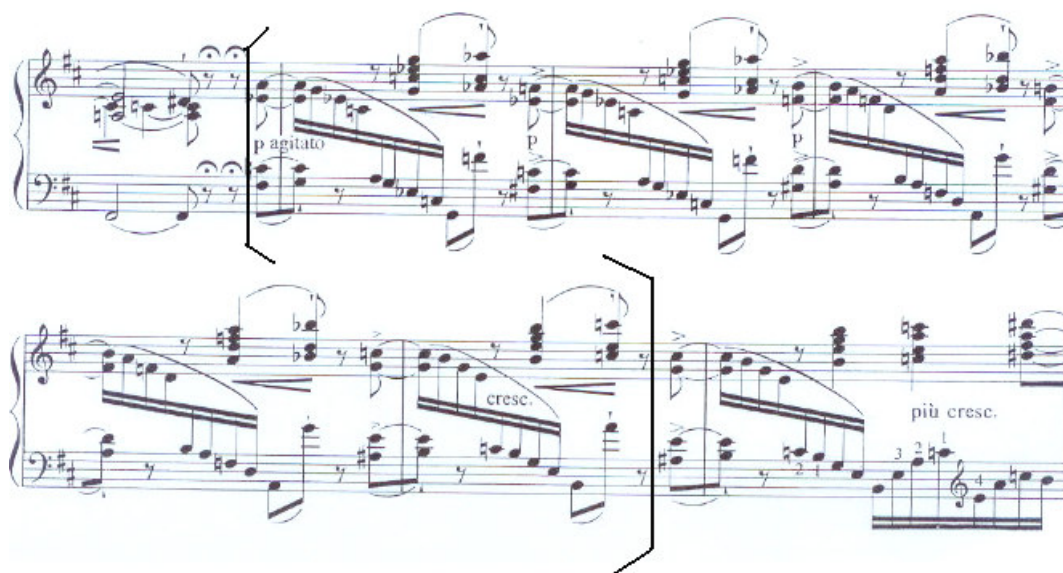
1. 琶音式：首先在曲子一開始的第 23 至 24 小節(譜例 1-2-2)，原典版、彼德版、布達佩斯版三種版本都有統一的指法標示，而波雷版則無任何的指法建議。

譜例1-2-2
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第23至24小節



筆者演奏練習時，並沒有採用樂譜上的指法，而是沿用先前 5 小節相同音型的指法(譜例 1-2-3)，因為在第 18 至 24 小節，16 分音符部分都是採用模進方式延展，因此，筆者乃採用相同指法，以方便彈奏。

譜例1-2-3
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第18至22小節



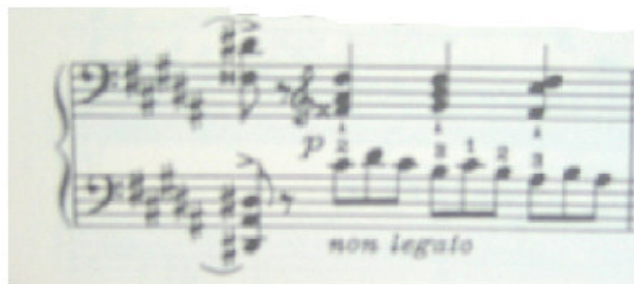
2.音階式：此外，第 255 至 261 小節(譜例 1-2-4)與第 650-656 小節(譜例 1-2-5)，

這兩樂段的左手音型很類似，差別在於前者為 16 分音符，後者為三連音，筆者分別採用此兩部分的第一小節作為譜例代表。前者的指法除了波雷版之外，其餘都有相同的詳細記載，而筆者也是採用相同的指法彈奏此段；後者的指法，四個版本中只有彼德版在一開頭有標示幾個指法的建議，分別為 2、3、1、2、3，實際上這前後兩部分的指法運用非常的相近，第 255 至 261 小節都是使用 3、4、1、2 輪指彈奏，而第 650 至 656 小節則是使用 3、1、2 輪指彈奏方式。這兩部分每一組音都是以模進手法連接，如果特意去變換指法，反而會增加彈奏上的困難。

譜例 1-2-4
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第225小節



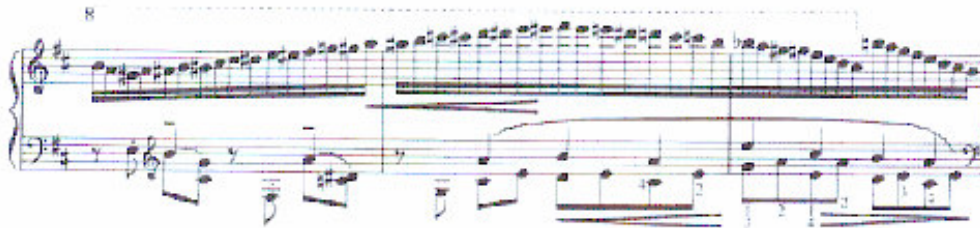
譜例 1-2-5
李斯特b小調奏鳴曲，彼得版，第650小節



3.半音階式：半音階也是此曲中常見的寫作手法，雖然並不是主要的旋律，卻有持續張力的作用，所以彈奏者必須要準確的掌握其指法，才能使快速半音階音群發揮其配合旋律線的效用。在這方面，四個版本並未完全把指法標示於樂譜上，

因此筆者在參考有標示的部分後，發現一連串的半音階皆使用固定的一系列指法，因此在第 244 至 246 小節(譜例 1-2-6)，筆者顧及手指的控制力以及靈活度等方面，選擇使用較強控制力的 1、2、3 指，而盡可能避免較弱的 4、5 指使用，雖然克爾托(Alfred Cortot)在蕭邦練習曲作品十第二首裡把第 3 指與 4、5 指規劃為較弱的指頭，但是筆者認為要第 3 指不要與第四指同時間使用，其靈活度及穩定度並不會受到影響。所以，在此連續半音階樂段，依然將 1、2、3 指列為優先選擇的指法。

譜例 1-2-6
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第244至246小節



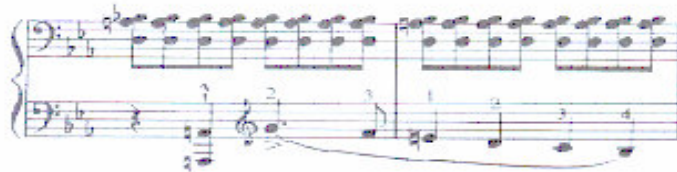
彈奏快速音群，或許使用的指法因人而異，但是盡可能避免使用較為遲鈍的手指卻是不變的原則，這也是選擇快速音群指法時必須考慮的要素。

【和絃音群】

和絃音群常見於許多作曲家的鋼琴練習曲中；如德布西的練習曲為 3、4、6、8 度分別寫作樂曲、蕭邦練習曲也有同樣的設計。而李斯特超技練習曲雖然沒有特別的為特定和絃寫作樂曲，但是在練習曲裡，不難發現大量的和絃運用。本曲中也時常出現和絃音群，但是很多都是相同和絃的重複伴奏類型(譜例 1-2-7)，譜

例 1-2-7 的右手部分就是典型的伴奏和絃音群，主要的功用是藉由彈奏者控制和絃聲音的大小聲而增加樂曲的緊張度。

譜例 1-2-7
李斯特 b 小調奏鳴曲，布達佩斯版，第 93 至 94 小節



比較會造成彈奏上困擾的，則是賦格樂段以及抒情樂段中的和絃音群。賦格樂段部分容後續章節再仔細的探討，在此先論述抒情樂段中的和絃音群：抒情樂段的和絃音群可分為二部分，第一部分為第 308 至 310 小節(譜例 1-2-8)及第 312 至 313 小節(譜例 1-2-9)，第二樂段則是第 407 至 409 小節(譜例 1-2-10)以及第 721 至 723 小節(譜例 1-2-11)。第一部分都是上行的和絃音型，大部分只差了半音，波雷版無任何指法建議，但 Henle 版與布達佩斯版的指法相同，而彼德版與 Henle 版和布達佩斯版的指法相去甚遠，筆者兩手選擇全部使用 $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$ 的指法連續彈奏，筆者以為，在技巧較難的部分，應該以相同的指法作為優先考量，當然不是全部都必須要這樣使用，然第一部分主要都是級進 5 度音程，而且大部分是半音上行音行，所以固定的指法可以減少彈奏上的難度，更能減少用錯手指的情形發生。至於右手的指法彈奏，第 309 小節只有彼得版有標示指法，分別為 $\begin{matrix} 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 5 & 3 & 5 \\ 1 & 1 & 2 & 1 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$ 。筆者也認為彼得版的指法很適合彈奏，因為左手拇指除了第一個音外，其餘都是在白鍵上，手掌橫移彈奏並不會有拇指上的顧慮，所以選擇此種

彈奏指法。第 312 小節也是相同的方法，而筆者選擇布達佩斯版的建議，右手上聲部旋律部分，採用其指法(3、4、3、4、5、4、5)，右手下聲部使用拇指於白鍵，如遇黑鍵部分，則使用第 2 指彈奏。

譜例1-2-8
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第308至310小節



譜例1-2-9
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第312至313小節



至於第二部分的第 407 至 409 小節以及第 721 至 723 小節，由於選用的四個版本上都沒有指法的建議，所以筆者比照第一部分的模式，左手部分全部以 $\begin{matrix} 2 & 3 \\ 4 & 1 \end{matrix}$ 指法輪流彈奏，而右手上聲部全部選用第 5 指，下聲部則選用 1、2 指依序輪流彈奏。右手上聲部全部選用第 5 指彈奏，主要是考量音色平均的效果，以減少因為換指而造成不平均感；而右手下聲部選擇 1、2 指法，主要也是為了避免因不同指法而產生混亂、困擾。

譜例1-2-10
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第207至209小節



譜例1-2-11
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第721至723小節



因此，筆者在這首曲子的指法部分，採用的原則是如下：

1. 盡可能在同音型的樂段中使用一套固定指法。
2. 採用相同的指法彈奏，.避免經常性換指法。

由於每位彈奏者的手的條件不盡相同，樂譜上的指法僅可作為彈奏上的參考，最主要的還是要找出適合自己的指法，所謂無指法的指法，也是一種彈奏方式，誠如德布西所言：³

每個人的手的構造都不一樣，如果強制使用固定的指法是不合理的。我曾在想，如果寫出幾種指法，或許就可以把問題解決，但這麼做會徒增混亂與困擾…不指示指法也可以說是一種訓練…

³德布希於練習曲的前言所標示寫作練習曲的意念

德布西的練習曲上並沒有標註指法，然而其不標示的考量，從上述的引文中，已清楚的表達：「強制使用固定的指法是不合理的」。筆者以為，不僅不合理，還易導致反效果。因此，對於彈奏者而言，最重要的是必須先了解自己的手，選擇最適合自己也最易駕馭的指法，方是上上之策。

第三節 連續八度音型之探究

李斯特的鋼琴技巧超群，不僅開啓了鋼琴上炫技的風格，而且將此風格大量運用在自己的作品中，影響所及，風靡了整個 19 世紀，使得炫技風格成爲當世紀鋼琴作品寫作及表演上非常普遍的表現手法；爲此，當時的演奏家在音樂會上開始有了競技的場面出現，鋼琴這項樂器在李斯特蓄意的炫技表現下，發揮的淋漓盡致。

不諱言，李斯特從小就有非常好的技巧訓練，但是真正開啓他炫技靈感的啓蒙師，則是當時的小提琴家－帕格尼尼(*Nicolo Paganini* , 1782-1840)。帕格尼尼素有「魔鬼小提琴家」之稱，其小提琴技藝高超，在當時廣受眾人的贊賞與肯定。據聞李斯特在 1832 年聽到他高水準的演出後，對於帕格尼尼無懈可擊的技巧，大爲震撼，久久不能自已，他曾說：⁴

自從聽了帕格尼尼的音樂會，我沒辦法停止反覆的思索…，這樣的一個人，這樣的小提琴，這樣的藝術家…

此後，李斯特開始了每天瘋狂的練習，在技巧上不斷的鑽研，期盼能成爲一個出色的鋼琴家，他將此經歷毫不保留的告訴友人：⁵

我每天練習四到五個小時，三度、六度、十度、顫音、重複音、裝飾奏…等，我沒有瘋，你將會看到一個鋼琴家出現在你的眼前。

李斯特勤奮的練習，不僅把小提琴的技巧盡可能的運用在鋼琴上，更把小提琴常見的連續八度技巧大量的運用在自己的鋼琴作品上，這是第一次最成功的把小提琴技巧特色使用在不同的樂器上，是極爲難能可貴的。相對於小提琴而言，早在

⁴ Watson, Derek. *Liszt*. New York: Schirmer Books, 1989

⁵ Watson, Derek. *Liszt*. New York: Schirmer Books, 1989

巴羅克時期，不僅是連續八度，一連串的和絃拉奏的曲子就屢見不鮮，如：巴哈的無伴奏小提琴曲。而反觀李斯特的作品，連續八度的運用處處可見，以這首 b 小調奏鳴曲為例，連續八度音型幾乎是整首曲子的重心，所佔的篇幅也是相當可觀。可知李斯特此手法運用的普及度。以難易度而言，此種手法在絃樂器上，只需要控制好每個音的位置，在弦上滑行，即可達到譜上所要求的聲音；甚至，小提琴學習者經常可以在編列了八度、三度、六度的音階教本上作基本的學習，譬如：卡爾·弗列其、小野安納...等教本。反觀在鋼琴的學習上，這種專為訓練連續三、六、八度的技巧練習教本，並沒有弦樂器來的普及；彈奏者唯有藉由各式的練習曲中，選擇所欠缺的某種技巧訓練，或者可以仿照提琴教本上把各式大小調音階以八度、六度或者是三度加以練習。

而連續八度的正確彈奏方式，對學習者或演奏家而言，皆非常重要。畢竟手之於鋼琴家，猶如靈魂之於身體，密不可分。我們發現，許多人在彈奏李斯特的曲子上時，因為不正確練習而導致手受傷的例子屢見不鮮，所以尋找正確的彈奏方法是必要的。尤其，十九世紀掀起的炫技風格，對當代以及之後的作曲家產生了深遠的影響，不僅對於鋼琴上的演奏要求比十九世紀之前的作曲家高出許多，技巧上更是盡可能的挑戰人體的極限，這樣的技巧發展可以說已到達巔峰狀態。因此，為了利於彈奏，也為了保護表演者的雙手，彈奏者有必要去找尋最適合自己的彈奏方式。

對於八度的彈奏方式，基本上使用 1、4 指或者是 1、5 指這兩種方法，但是也有人主張盡可能的以 1、5 彈奏，如當代著名的鋼琴家 Earl Wild 曾在一次大師

班的講座上表示他 1、5 指指距離可達 12 度，⁶但彈奏八度時偏好選擇 1、5 的指法，而盡可能避開 1、4 的指法。他認為 1、5 指和 1、4 指的觸鍵方式不同，使用 1、5 指彈奏，會讓手指及手掌得以適度放鬆；使用 1、4 指和 1、5 指交替彈奏，比較適合手大的人。除了考慮到放鬆的問題，也顧及觸見後音色的平均，因為這兩種指法的肌肉鬆緊度大不相同，兩種不同的肌肉張力連帶的也會影響到音色。鋼琴名家阿佛列·克爾托為蕭邦練習曲寫了一系列詳盡的彈奏技巧以及練習的方法，其中的作品 25 第 10 首是八度音練習曲，可以參照克爾托的方法來彈奏奏鳴曲的八度部份，在這首練習曲裡克爾托說：⁷

八度最主要是練習手腕的動作使能圓滑彈奏，再來是練習手指的獨立性。

雖然此首奏鳴曲八度部份李斯特並沒有特別畫上圓滑弧線，但是克爾托強調的手腕與手指獨立性還是能幫助彈奏者駕馭這一連串的八度樂段，克爾托認為手指的變換會影響到手腕的動作，所以如果要使用變換手指的方法，就必須要特別的練習八度上的移動。曲子上的八度部分雖然技巧會比較困難，彈奏者還是必須盡可能的尋求音色上的平均。

本曲中，出現許多的跳進八度，對於控制力是項極大的挑戰。筆者認為，在練習的過程中，可以參考克爾托的練習方式，一方面練習左右手 4、5 指的靈活性(譜例 1-3-1)，也讓 4、5 指交替彈奏，使上聲部音樂更為流暢。另一方面還需要求音色的平均，排除換指的感覺。此外，拇指的練習也極為重要，尤其是下聲部的第一指，必須要單獨挑出來練習。這些同樣可以參考克爾托的建議(譜例 1-3-2)。最後，練習八度音群，手須維持八度的姿勢，但是只彈奏拇指部分。克

⁶ Earl Wild 美國人，是當今李斯特演奏權威的代表

⁷ Chopin 12 studies op.25, no.10 練習方法之解說

八度音型中得到最好的放鬆，即使彈完全曲也不會因此而感到手上的疲累，因此，依個人的切身經驗，建議可多選擇 1、5 的指法。

另外，彈奏八度音群須盡可能靠近琴鍵，縮短手在空中停留的時間，以利速度進行。此外，彈奏此首奏鳴曲必須要找尋音組，如第 72-80 小節，筆者採用其中幾小節作為譜例代表(譜例 1-3-3)，是由四個音一組及兩個音一組所構成，以四個音一組為例，動作應以第一個音為跳板，想像其後三個音為第一個音的反彈。換句話說，就是要減少手上下移動的力氣，類似拍皮球反彈的原理，使彈奏者有機會在八度音群中釋放肌肉過多的張力，使其更有餘裕掌控此樂段。

譜例 1-3-3
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第72至75小節



第四節 賦格樂段演奏技法探討

巴赫的音樂對於後代的作曲家影響非常大，尤其是多聲部的音樂，與李斯特同期的蕭邦即深受其影響，但是，賦格曲式在李斯特的曲子中並不常見，而且李斯特賦格曲式的作品也大都集中在威瑪時期及其晚年。

引起李斯特對賦格的興趣，是在 1842 年。當時，他正在改編巴赫六首管風琴前奏曲與賦格。總計李斯特與賦格有關的作品共有 14 首，包括交響詩、彌撒、神劇、器樂曲...等，而這首鋼琴奏鳴曲正是其中之一。通觀李斯特的賦格樂段，大都充滿了情緒上的表達，而這些情緒上的表達有時候則是表達掙扎、奮鬥的涵義，大部分都是與李斯特的宗教信仰有關。⁸

這首奏鳴曲的賦格樂段可以說是李斯特鋼琴作品中最成功的例子，以宗教角度來詮釋，根據 *Revolution And Religion in the Music of Liszt* 這本書可以把整首賦格部分分別解釋為四個階段—悲嘆、祈禱、掙扎、勝利，在這賦格樂段中也可以清楚的感受到李斯特強烈的宗教意識。整體來說，本段由兩大主題所構成，這兩大主題在先前的樂段就已經出現過；第一主題於一開頭的第 8 至 11 小節(譜例 1-4-1)，第二主題於第 13 至 15 小節(譜例 1-4-2)便可清楚的看見，李斯特沿用前面的素材靈感而創作出這段精采的賦格。

⁸ Merrick, Paul. *Revolution And Religion in the Music of Liszt*. London:Cambridge, 1987.

譜例 1-4-1
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第8至11小節



譜例 1-4-2
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第13至15小節



在第一主題、第二主題兩大主題分別出現後(譜例 1-4-3)，接下去的樂段都是由這兩種要素構成，並且相互出現，猶如一場爭鬥，一直持續到賦格整個結束。

譜例 1-4-3
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第460至469小節

第一主題



第二主題

倘若把第一主題解釋為人類，第二主題解釋為撒旦，此樂段仿如人類與撒旦

的對抗。由於此一賦格樂段在此曲裡獨樹一格，因此筆者將其分開並特別另立一章節單獨討論。以下謹從四種不同版本中有關技巧與指法、版本的比較兩方面分別敘述：

【技巧與指法】

在技巧方面，最主要是雙音以及跳音的彈奏。雙音的指法運用在之前的指法章節中已討論過，而本曲的賦格樂段，其雙音指法的運用亦如前述，只是此一樂段的八分音符上都有跳音記號，觸鍵上必須要更短促，聲響必須要更紮實。由於每位彈奏者的條件都不盡相同，所以對於指法上的選擇更需要以手指間的控制力為基準。賦格樂段總共出現四次和絃音群，分別為第 482(譜例 1-4-4)、484(譜例 1-4-5)、499(譜例 1-4-6)以及 501 小節(譜例 1-4-7)，這些小節除了波雷版外，三度部份都有標示建議的指法，筆者以布達佩斯版的建議為基礎，在某些地方稍作修改，如第 482 小節，筆者認為 1、4 指在使用上沒有 1、3 指方便，而且彈奏起來也沒有後者紮實，所以在此地方稍作改變。而六度部份，如：第 484 小節，版本上沒有註明六度音的指法，筆者仍舊比照之前的慣例，上聲部使用 1 指，下聲部使用 3 或 4 指。

譜例 1-4-4
李斯特 b 小調奏鳴曲，布達佩斯版，第 482 小節



譜例 1-4-5
李斯特 b 小調奏鳴曲，布達佩斯版，第 484 小節



譜例1-4-6
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第499小節



譜例1-4-7
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第501小節



整個賦格樂段除了第一主題外，其餘都是以跳音進行，不僅增加了曲子的困難度，在彈奏這些跳音上，還必須要非常的準確。彈奏時離琴鍵越近越好，由於很多都是分解和絃，所以在彈奏之前，手形必須要先準備好，以利於音色上的控制。除了音色之外，這些跳音也主宰著整段賦格的張力，跳音的部分和歌唱性的旋律互相抗衡，也是代表兩大主題間的爭鬥—撒旦與人類的對抗，因此性格間的對比必須要非常鮮明，才能顯示出主題間的特色。

【版本的比較】

除了技巧方面，樂譜上的原滑線的記載也有些出入，圓滑線上的標示，彼德版與其他三種版本不同，彼德版為(譜例 1-4-8)，而他版則是以(譜例 1-4-9)代表，從(譜例 1-4-8)中很清楚的可以看到，只有彼德版的圓滑線會跨越到另一小節的第一個音，而這代表彈奏上的不同，樂句的唱法也不一樣，如果彼德版的圓滑線如同其他三個版本的標示，那麼下一小節第一個音彈奏時，必須與圓滑線分開，重新彈奏此音，將導致此音更為突出。如果按照彼德版標示的圓滑線，當作是一個小樂句，則第二小節的第一個音不需要拿起來重新彈奏，類此情形，圓滑線上不同的標示在這段賦格中時常出現，而筆者在這兩種不同標示上選擇彼德版的詮

釋，主要是爲了要讓兩主題的性格區分，所以選擇樂句較長的方式，把第一主題的特色表現出來。

譜例1-4-8
李斯特b小調奏鳴曲，彼德版，第482至484



譜例1-4-9
李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第482至484小節



在音樂詮釋上，通常賦格都是屬於嚴謹的樂段，速度不能有明顯的快慢差別，必須從頭到尾維持相同的速度及緊張度，雖然可以把這樂段解釋爲撒旦與人類的對抗，但不是以誇張的浪漫派音樂表現手法呈現，而是要運用巴哈的賦格彈奏手法來詮釋主題的對唱型態，並且展現角色間的抗衡。彼德版一開始寫上了半柔音的術語，此一手法可以銜接先前的 ppp(譜例 1-4-10)，使全曲有連串的感覺，半柔音的音量也可以使音樂更有恐怖、陰森的氣氛，配合節奏效果更能彰顯持續不斷的緊湊度；波雷版在賦格的開頭標示著強音記號，波雷表示他認爲一個新開始的樂段必須要大聲表示，並且建議其速度不應太快。這兩種說法正好相反，筆者選用前者彼德版的模式，以小聲開始，但是不加上弱音踏板。筆者認爲加上弱音踏板對於兩大主題之氣勢會有削減作用，並且認爲延音踏板也必須少用，若真

要使用，可以選擇較長的音符輔助，以增加音響效果；而跳音部分則會省略踏板，

選擇以乾淨、樸質的手法表現。

譜例1-4-10

李斯特b小調奏鳴曲，布達佩斯版，第454至455小節

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass clef. The key signature is B-flat minor (three sharps: F#, C#, G#). The top staff features a melodic line with a long, sweeping slur over several notes, indicating a sustained or legato passage. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment with repeated notes and rests. A dynamic marking of *ppp* (pianissimo) is visible at the bottom right of the score.