

中文摘要

近些年来，李斯特《B 小调奏鸣曲》越来越受到人们的关注和喜爱，它是一部钢琴巨谱，是 19 世纪最为经典的曲目之一。《B 小调奏鸣曲》创作于 1853 年，这是李斯特从事创作和音乐活动最丰富最多产的魏玛时期。《B 小调奏鸣曲》是一部包含了戏剧性与抒情性的庞大的单乐章乐曲，作者摒弃了传统奏鸣曲式的写作方法，采用“主题变形”的原则，大胆尝试了主题发展变化的结构布局，将几个乐章的奏鸣曲的特征融为一体，以有限的音乐材料，非凡节俭的方式写出了如此规模宏大的作品，高度体现了作曲家的独特思维和艺术探索。

《B 小调奏鸣曲》是李斯特一生自传式的表达和刻画。整部作品充满着极其激烈的矛盾冲突和以天主教受难者的英雄主义来忍受苦难的情感。向人们展示了李斯特式的宏大的叙事性。正是由于这部作品的深邃、激情的创意开辟了 19 世纪钢琴音乐的新路向。

《B 小调奏鸣曲》这部内容深邃的作品不仅开辟了单乐章的形式，为以后曲式结构的创新开辟了方向，而且大胆尝试使用了新鲜的和声语汇及写作手法，初具印象主义的风格，更重要的该作品对提示李斯特真正的内心世界以及美学思想有着重要的意义。因此，本文将从这部作品入手，对它的创作背景、写作内容、结构框架、音乐形态、艺术特征以及美学思想进行较全面详尽的分析和总结，以求为更深层次的挖掘李斯特作品的艺术价值，更好的理解并演奏该曲。

关键词：B 小调奏鸣曲；结构分析；艺术特色；内容创作

序 言

李斯特的《B 小调钢琴奏鸣曲》是 19 世纪最为经典的杰作。它是一部钢琴巨著，是李斯特艺术创造力的典范作品之一。这些年来，越来越受到人们的关注和喜爱。《B 小调钢琴奏鸣曲》创作于 1853 年，是一部包容了戏剧性与抒情性的庞大的单乐章乐曲。

《B 小调奏鸣曲》的作者弗朗茨·李斯特（Franz Liszt, 1811-1886 年）是天才的匈牙利钢琴家、作曲家、评论家、指挥家和音乐活动家，在音乐史上一直保有既神秘而又不可思议的名声。他是有史以来最伟大的作曲家，同时也是最擅长表演，最为出色的钢琴家。他一生创作了约八百部作品，其中包括了大量的钢琴独奏曲、管弦乐作品，室内乐作品以及涉猎广泛的各类声乐，器乐改编曲。在创作方面，他开创了“交响诗”的形式，具有探索性的奠定了标题音乐的基础，在钢琴创作的和声与曲式方面堪称近现代写作的开路先锋；在演奏方面，他的演奏风格集中体现了 19 世纪两大主导钢琴流派的精华及优点，创造了钢琴演奏的现代技巧，既强调了旋律线条的流畅及织体结构的清晰，声音音色的颗粒性，又努力发掘了钢琴这种乐器的所有潜力，以求达到如管弦乐队奏出的宏大、饱满、结实的音响效果；他树立了与学院风气、民众习气相对立的新的浪漫主义原则，并支持斯美塔那、柏辽兹、瓦格纳等作曲家的创作。由于李斯特孜孜不倦的探索和杰出的贡献，使得他对 19 世纪后期和 20 世纪的多位作曲家、钢琴演奏家产生了极其重要而深远的影响。著名的科学家爱因斯坦（Alfred Einstein, 1880-1952 年）曾给予李斯特如下评价：“李斯特的历史重要性，无论任何夸大也不为过”。

正因为李斯特创作上的大胆创新，技术上的开放尝试，才使得在贝多芬中后期的奏鸣曲到后来的勃拉姆斯《F 小调奏鸣曲》（op. 5）出现之前，很长的时间内没有出现像《B 小调钢琴奏鸣曲》这样的作品。这是作者在前人的基础上，把传统的奏鸣曲式与多乐章的器乐套曲结合起来，创造了这部具有单乐章结构、内容庞大的作品。《B 小调钢琴奏鸣曲》采用了“单一主题”的写作原则，其主题变

化发展与结构布局将多乐章的奏鸣曲融为一体，以非凡节俭的方式，有限的音乐材料构成了宏大且严谨的作品，高度体现了作曲家独特的思维结构和艺术探索。

《B 小调钢琴奏鸣曲》是李斯特一生自传式的刻画和表达。整部作品充满着极其激烈的矛盾冲突和以天主教受难者的英雄主义来忍受苦难的情感。

然而，这部呕心沥血之作，诞生之初却被各种怀疑和争论所包围，很多人对其“感觉混沌，不知所云”。在经历了几乎一个半世纪之后，这部作品成为了音乐界热切关注的论题，受到人们的喜爱，愈来愈多的演奏者把其用于音乐会或钢琴大赛上，大量形色各异的理论分析、文章评论比比皆是。

尽管，有关《B 小调钢琴奏鸣曲》的相关文献评论及论文简介有很多，有的分析作品结构，有的分析创作手法，有的试析作品内容及表现演奏方法等等。但由于李斯特的这部作品，无论内容或形式，无论写作手法或思想内涵都包含着诸多的模糊性或可能性，就连任何相关文献中也没有作者本人对其的内容分析和讲解。那么，我们就可以大胆且合理的通过研究及探索，以“自己”的观点结合充分、详尽的资料，对这部作品进行分析和解剖，让更多的人以实践者的身份，亲身走入这部伟大的作品，了解这部作品。

本文将从以下几个方面进行较为深入的探讨：1、内容的解释有多种。但这部作品与歌德的《浮士德》有着千丝万缕的联系。文章将从《浮士德》的分析入手，解释作者的创作内涵。2、在这部作品中，作者尝运用了新鲜且奇特的和声语汇及写作手法，不仅初具印象主义的风格，甚至也显现现代派的风格，具有划时代意义上的前瞻性。3、李斯特深受黑格尔哲学体系的影响，所以在这部作品中渗透了作者的美学思想，让人值得挖掘。4、乐曲的结构特征。5、结合内容，从而全面合理的进行处理和演奏。

在绪论中已经提出了几个有所创新的研究方面，在后文中，笔者将分别对以下四个章节进行阐述。第一章：着重分析《B 小调钢琴奏鸣曲》的内容及音乐思想。第二章：分析该作品的结构特征。第三章：阐述其创作技法以及艺术特色，其中着重分析和声运用。第四章：以尝试和学习的态度，来试析如何弹奏该作品

以及演奏所应具备的基本要素。

因此。本文将对这部作品的创作背景，写作内容，音乐形态，结构特征以及美学思想进行较全面、详尽的总结和分析，以求为更深层次的挖掘李斯特作品的艺术价值和更好的理解并演奏该曲。

第一章 《B 小调钢琴奏鸣曲》的内容创作及音乐思想分析

这首曾被瓦格纳称作是“超越了所有的要领，至美、至大、至善、深刻而又高贵”的作品，创作于 1852-1853 年。这是李斯特创造力最为丰富的魏玛时期（1848-1861 年）。在这期间，作者不再奔波来往于各地指挥和演出，而是在与世隔绝、充满宗教热忱的气氛中专心的从事创作活动。因而，这也是他创作作品最为多产和正式进行交响音乐创作的阶段。在这期间产生的作品有，12 首交响诗：包括交响诗《塔索》（Tasso）、《马捷帕》（Mazeppa）等；两部交响曲《但丁交响曲》和《浮士德交响曲》；6 首抒情小曲《安慰》；技巧艰深，但形象特征鲜明，代表其发展钢琴艺术达到了顶峰的 12 首《高级技巧练习曲》；《旅游岁月》前两集；19 首富于匈牙利民族民间特色的《匈牙利狂想曲》……都写于这一时期。

《B 小调钢琴奏鸣曲》是李斯特创作的唯一一部钢琴奏鸣曲。虽然，它写于魏玛时期，在这一时期中李斯特的交响音乐创作，达到了最为耀眼和辉煌的阶段——写了 12 首交响诗及两部脍炙人口的交响曲，但这部作品应属于纯钢琴的作品。这一创作时期处于浪漫主义中期，资本主义所崇尚的“民主”广为传播，艺术已不在是贵族阶层的专利，音乐的演唱及演奏也不再仅限于在贵族圈子的沙龙中欣赏和娱乐，而是被推广到广大人民群众中间，使其更普及、更大众。相对于环境空间狭小、欣赏人数有限的音乐沙龙不同，在各大中城市建立的音乐厅空间很大，可容纳众多的听众，如果作曲家只创作声部线条柔和简单、情绪平缓安静的乐曲，且演奏家只用于在小范围中的弹奏力度，处理技巧，乃至表现激情，是无法适应大的音乐舞台，满足听者的要求。在这种情况下，作为钢琴家、作曲家的李斯特创作了一系列具有管弦乐队般宏亮，辉煌的交响音乐。而在演奏上他力求开发和探索钢琴这种乐器的所有可能性，弹奏出明亮，巨大的音响效果及运用夸张狂妄的肢体语言，受到当时人们的热烈响应及追捧。而《B 小调钢琴奏鸣曲》也正向人们展示了李斯特式的宏大叙事，它充斥着无与伦比的雄浑、深邃、激情和创意。

《B 小调钢琴奏鸣曲》无疑是一部伟大的作品，它是以柏辽兹与李斯特为代表的“激进浪漫派”艺术的典型代表。它的产生不仅具有音乐发展和革新的必然性，也具有一定的人文与社会背景。

李斯特从事创作的魏玛时期，是他的生活最光荣，收获最丰富的时代。他使一个名不见经传的小城，凭借自己的努力变成一个欧洲音乐文化的中心。在这期间，他举办了数场音乐会，并对有才能的学生进行慷慨的教授指导，同时还担任指挥工作，在音乐厅里，他指挥上演了许多如亨德尔、贝多芬、舒曼、柏辽兹、莫扎特、格鲁克等作曲家的杰作。他对有才华的作曲家提供帮助和鼓励。在当时，李斯特在音乐界的威望与名声如日中天，无人能及。尽管看似生活多姿多彩，光鲜无比，但实际上他的人生充满着矛盾，承受着巨大的压力和难以实现心中理想的苦恼。他逐渐发现自己的日夜奔波、不计代价，只换回众人的嫉妒、排斥；再加上他儿子丹尼弱冠遽逝，使他陷入生命中最黑暗的时刻；而他与瓦格纳之间又因后者对金钱需索无度而恶言相向……^①这种种的残酷事实更加深了李斯特内心的痛苦，于是他在愤恨不平的心情下挂冠求去，为能在宗教中得到救赎和净化。因此，在此中后期的作品中，弥漫着浓郁的宗教主义色彩。而从《b 小调钢琴奏鸣曲》中，也不难看出作者的宗教皈依的意图。

关于《B 小调钢琴奏鸣曲》的内容，存在着诸多的猜测与臆想。这一方面是由于李斯特本人以及在对其学生传授过程中，对本曲的内涵和创作背景并无给出任何线索和解释，另一方面也是由于该曲的写作方法独特、织体新颖、内容艰深，深得人们喜爱和关注。目前，关于写作内容的观点大概包括：

- 1) 浮士德说：以歌德的长诗《浮士德》中为蓝本，借用其中的三个主要人物“浮士德”，“梅菲斯特”，“葛蕾卿”（玛格丽特）来塑造主要音乐形象；
- 2) 自传说：《B 小调钢琴奏鸣曲》是作曲家的自传，音乐中的种种矛盾对立，其实是反映作曲家自己的多重性格的冲突；
- 3) 圣经与弥尔顿的《失乐园》说：《B 小调钢琴奏鸣曲》是讲述神魔故事的，

^①（英）布鲁斯·莫里森 《李斯特》，江苏人民出版社，1990年1月

内容主要来源于圣经和弥尔顿的长诗《失乐园》；

4) 伊甸园寓言传说：这部奏鸣曲表现了古老的寓言“伊甸园”，讲述了人的堕落，主要包括“上帝”，“撒旦”，“巨蛇”，“亚当”和“夏娃”等主题。

5) 没有具体寓意，纯粹感情流露的音乐。^①

6) “但丁《神曲》”说：主要围绕了“人间”——“炼狱”——“天堂”

当今乐坛对其内容解释众说纷纭，但任何观点和见解都围绕一个主题：那就是所有这些内容猜想，都反映了作者本人对人生及自我的矛盾看法——想忠于“善良”，却又忍受不了诱惑；想沉溺于“邪恶”，却不忍如此的堕落。一般来讲，大家普遍认可和接受的是“浮士德说”，其次是“自传体说”。这是由于作者本人对乐曲无任何解释和分析所造成的。也许，这会对很权威的进行研究和演绎造成一定的困扰，但从另一方面也可使弹奏者通过自我理解和诠释，经过合理的“二度创作”，给听众带去不同内涵、不同处理的听觉享受，以更好达到引人入胜的境地。我想，这也许正是很多钢琴演奏家热衷于尝试它，走进它的原因吧！

“浮士德说”的解释在很多文献资料以及诸多钢琴家看来都是相对合理可信的，但笔者认为与“自传体说”结合起来试析该曲内容，则会更加全面。

李斯特第一次走进《浮士德》是在1830年结识法国著名的作曲家柏辽兹的时候。当时的李斯特与柏辽兹无论在音乐写作上还是文学观点上都可谓不谋而合，所以当柏辽兹把歌德的这部长诗热情的介绍给年轻的李斯特时，初次阅读的李斯特在冷眼旁观着受到种种不平遭遇的浮士德时，他在心里嘲笑这个可怜可悲的人在精神思想的樊笼中苦苦拼命徘徊、挣扎。

浮士德是西方文学和民间传说中影响力最大最持久的形象之一。他不惜向魔鬼出卖了自己宝贵的灵魂，为了换取所谓的知识和权力。在德国剧作家、批评家莱辛之前的文学作品中，浮士德臭名昭著，他和乱糟糟的占星术、妖术、炼星术混淆在一起。到了莱辛的剧本中才塑造了浮士德正面的形象，认为他对知识的追求是高尚的。而歌德则进一步的认为“他在一般人世间的限制中感到焦躁和不适，

^① 孙颖迪 《李斯特文本与演绎》，上海音乐学院，2006年

认为据有最高的知识，享受最美的财产，哪怕是最低限度地满足他的渴望，都是难以达到的……他向各方面追求，却越来越不幸地退转回来。歌德最后以净化和赎罪结束了浮士德的一生。^①

从歌德的长诗中，我们不难看出，“浮士德”本身也是一个矛盾体。他兼具着人之本性中“善”的浮士德和“恶”的一面的魔鬼梅菲斯特的两个性格，交替存在，时而生命陷入黑暗的低谷，时而又迎来了崭新的朝阳。他一直在善恶中斗争、徘徊、犹豫、挣扎，他必胜的勇气和无限的绝望几乎同时存在，直到得益于“永恒的”女性的救赎，在神圣的宗教境界中，正义才战胜了邪恶，得到了“飞升”。

李斯特读着歌德的长诗，在惊惧之中，他洞悉了自己的内心，他的一生充满着矛盾和反差；创造的喜悦和无法摆脱的失望，热切的赞扬和冷酷的讥讽；享受世间的情爱与面对爱情的恐惧；成功的冲动和孤独的彷徨……，这些正是李斯特在生活中深切感悟到的。

因此，这部《B小调钢琴奏鸣曲》绝对不是一部感情单一、内容浅显的作品。它运用了戏剧性的写作手法，新颖奇特的和声织体，对比强烈的音色音响以及材料丰富的音乐语汇，恰恰说明了一个问题：这部作品存在着无处不在的矛盾。李斯特对矛盾的处理，正是他内心斗争、挣扎的写照。

内容汲取“浮士德说”的一个有力的证明，还在于作者于1854年，也就是与完成《B小调钢琴奏鸣曲》第二年所作的《浮士德交响曲》之间存在的千丝万缕的联系。对比之后，我们不难看出以下几点相似之处：第一，两部作品无一例外的采用了主题发展变化的写作技巧；第二，《B小调钢琴奏鸣曲》中的主部主题（也就是“浮士德主题”）与之后的《浮士德交响曲》的疑惑主题动机十分相似，仿佛是浮士德在思索：我究竟是谁？而后者几乎就是照搬前者；第三，两首曲子的开头引子部分，均使用调性色彩灰暗混沌的音乐材料，仿佛表明命运的无奈；第四，这两部作品的结尾也同样进入了辉煌明亮的高潮，象征了浮士德的解放，救赎。由此不难看出，《B小调钢琴奏鸣曲》创作时，在一定程度上涉及到了《浮士德》

^① 周小静 《钢琴之王——李斯特》，上海人民出版社，1999年1月

的内容。

在当代的大钢琴家，如阿劳（Claudio Arrau），柯托（Alfred Cortot）等在处理演绎该曲时，就直接把“浮士德”、“葛丽卿”、“梅菲斯特”三大人物形象运用其中，力求更完美、入神且贴切的表达。

《浮士德》创作于1808年至1832年之间，作者德国最伟大的作家歌德，用一生中大部分时间来重述关于约翰·浮士德博士那神秘、诱人的传说——不惜将灵魂出卖给魔鬼来换取宝贵的力量、知识和青春。自此之后，这一虚构的形象也成为了不懈努力的追寻人生，从一生的事业中谋求最充分完善发展的象征。诚然，这种“浮士德”式的人物在勇往直前、不屈不挠的追求扩大人生意义时是浪漫的，但他追求力量和知识的意愿却总是不可避免地要失败。而浮士德的得救最终在于他英勇的新生和接受自己必死的命运。^①

乐曲发展一直处在动荡不安的情感矛盾斗争中，李斯特把自己的感情寓于形象鲜明的人物之中：他那进步的、对革命解放的乐观与政治上的怀疑悲观失望，对自己人生辉煌的肯定和同时又悲观消沉的感情紧紧纠缠在一起，内心被重重复杂的感情羁绊，无法解脱。而到最后，李斯特的心灵似乎是得到了解脱，终于在上帝的神圣之光中，得到救赎。

任何一部伟大的作品诞生无不受到社会环境的影响，而这部作品也无疑被深深的打上了时代烙印。1848年，李斯特积极投身于在匈牙利掀起的反对殖民压迫和封建统治的革命中。之后，1849年革命失败，李斯特便长期在国外魏玛等地，为匈牙利的民族解放事业奔走，写下了他一生中最奋发有力的篇章。

而伟大的《B小调钢琴奏鸣曲》的创作，正实地反映了他曾经走过的斗争道路，创造过的光辉业绩，同时又体现了他悔不该参加斗争，未敢于冲破命运，宁愿到宗教中去寻求归宿的思想倾向。在这里，我们不难看出，作者内心的反复或者说可称之为“怀疑主义”的世界观，他不甘心向命运低头，但却未能与宿命论决裂，他相信炽热的感情，却又不能摆脱“自由、平等、博爱、和平”的理性

^① 罗伯特·C·拉姆 《西方人文史》，百花文艺出版社，2005年1月

缠绕……正是这种种交错的思想，才有力的体现了这部作品的矛盾之美。

然而这部优秀的作品，起初却遭到了音乐批评家汉斯立克极为刻薄的嘲讽。这主要源于19世纪50年代，在西方乐坛上围绕音乐本质问题展开的一场理性争论。按照传统的意义而言，李斯特的这部作品无疑是以高度形式美著称的古典主义的破坏者。以汉斯立克的观点来看，形式是音乐艺术的本质，音乐的美是形式的美，而这种美只存在于音乐的艺术排列和组合之中，与任何思想感情都没有太多联系。而终身都在为音乐改革和创新，并努力打破形式束缚创作的李斯特则认为音乐本身的内容与逻辑往往是第一位的。也许正是为了证明音乐有着完美的逻辑，他创作写作了这部在形式上将古典多乐章融为一体，既有融会贯通的情感又兼具性格鲜明的对比与冲突的、具有纯音乐性质的奏鸣曲。

从这部作品中不难发现，作者的创作意图、音乐写作都遵循着自己特有的美学思想。比如，他坚持内容打破形式的原则，强调个人感情，喜爱自传体的描述手法；在题材上又倾向于极富历史性、幻想性的诗歌，文学及神话传说；在音乐中常常揭示深刻的哲理性，展现自我的主观性；虽具有浪漫主义的乐曲风格，但时刻闪现古典主义的理性与严谨等等。但笔者认为，真正引导作者大胆的进行革新与尝试的核心原因，是在于其本人具有独特的指导性的美学观点。

李斯特的音乐评论乃至作品写作的理论思想支柱来源于黑格尔的美学。黑格尔哲学——美学思想体系渗透到李斯特的思想及认识的方方面面。

一、关于形式与内容的关系

黑格尔认为，艺术的特质为将“绝对精神”的本质以感性直觉的形式表现出来。（其中：绝对精神指人类文化中发展出来的对宇宙存有的本质探索，即“真理”）。与具有纯粹通透性、表述语言在意蕴结构中不占任何地位的哲学不同，艺术的表达形式与内容、意义是密不可分的，形式是内容的外在显现，由内容决定；而艺术作品的内容如没有感性形式将其外化，这内容就无从谈起；但另一方面，“只有

内容与形式都表明是彻底统一的，才是真正的艺术品”^①。因此，黑格尔对艺术作品中形式内容的二元理解是建立在两者之间辩证统一的基础上的。李斯特关于音乐形式的看法与之不谋而合，他认为：“……形式具有丰富的情感内容。只有在这个容器中充满情感时，它对于艺术来说才是有意义的”。“艺术形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳，灵魂的躯体。因此形式应当细加琢磨和适应它所包含的内容，内容应当透过它使大家都能看清楚。”^②

黑格尔又认为：“音乐形式正是人类抽象的内心生活的感性外化……情感永远只是内容的包衣，这正是音乐所要据为己有的最主要因素……，情感永远只是内容的外在，这正是音乐所要据为己有的领域”。在这个领域里，“音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中的一切深浅不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。”^③

这种美学观点也渗透到了李斯特对《B 小调钢琴奏鸣曲》的感情表白上。作者把内心多层次的体验，立体展现于流动的旋律之中：把永不气馁的生命动力，忧虑不安的猜疑，对纯洁美好的赞美，对上帝虔诚无比的心融汇其中，把自己的内心感受通过音乐流泻出来。

二、对音乐语言的认识

在李斯特看来，音乐只能“默然满足于那些只可意会，而不可言传的启示和形象中”^④。“音乐可以称做是人类的万能语言”^⑤。诚然，他确实夸大了音乐的表现作用。然而，他却能够抓住音乐的“运动性”，认为音乐“能够不求助于任何推理的形式而复制出任何内心运动”，从这一点看出，李斯特所强调的音乐并不只是一个完全声音世界的表相问题，而是反映一个完整的现实世界。在聆听这首作品时，我们不难从中听到那富有对比斗争的声音形象，或是群魔乱舞的狂欢式舞蹈，

^① 黑格尔 《美学》

^② 于润洋 《西方音乐与美学问题的文化阐释》，上海音乐出版社，2003年

^③ 同上

^④ 李斯特 《柏辽兹和他的〈哈罗德〉交响乐》

^⑤ 李斯特 《罗伯特·舒曼》

或是英勇雄壮的进行曲，或是如圣母般的合唱，或是甜美爱恋的吟诵，到处充斥着奇妙音乐构思。而这和黑格尔把“感叹”、惊恐的叫声、哀伤的呻吟或狂喜极乐的欢呼“当作音乐的出发点”，“只有成为有节制的感叹，才能成为艺术”的看法相吻合。^①

三、宗教观念在音乐中的体现

在天主教宗教气氛中成长起来的李斯特自然而然地建立起一种不可动摇的、虔诚的宗教信仰。他的一生中，创作了许多宗教体裁的作品，特别是1865年他毅然遁入空门之后，更是写出了诸多深刻内敛，与之前华丽、激情，甚至有些狂妄夸张的风格迥然不同的、极富内省与思考的宗教音乐。和大多数把艺术视为宗教，视为灵魂的归宿，甚至视为是心灵救赎的道路的艺术家不同，李斯特认为对自己真正的救赎是艺术所不能及的，尽管他多年的青春荡漾来自于音乐，尽管他几乎一生都迷醉于其中。因为在他的心目中，艺术对他灵魂的拯救只是一部分，能彻底并真正解放他灵魂的只能是宗教。

1、浪漫艺术

这种艺术源于中世纪至黑格尔的时代，那是十八世纪末叶，存在于基督教文化的欧洲。上帝被欧洲人做为无限精神主体的唯一，而这个无限主体具有神圣、完全属灵、深不可测，但却又存在于人心之中的特质。黑格尔意图清晰的诠释了对浪漫艺术看法之一：浪漫艺术所表述的绝对精神，即基督教的上帝所具备的独特性质。故此，假若象征艺术是崇高艺术，古典艺术是优美的形式艺术，则浪漫艺术，在黑格尔心中，则被视为深刻、神圣、精神性与心灵性艺术。^②

而李斯特心中万能的上帝形象，在《B小调钢琴奏鸣曲》中有多次体现。与他的“善”与“恶”进行激烈斗争而无法解脱时，英雄颂歌似的主题庄严、深沉

^① 黑格尔 《宗教哲学讲座·导论》，长河译，山东大学出版社，1988年

^② 蔡美丽 《黑格尔》，广西师范大学出版社，2004年10月

的出现，击退了恶魔那不可一世的嚣张气焰。直到最后，善良终于战胜邪恶，作者的心灵仿佛笼罩在天国祥和、安宁的神光之中。可见，李斯特把自己最终的心灵归宿寄托在他所虔诚信仰的宗教上。

2、精神性艺术品

与作者神似的“浮士德”在一般人世间的束缚中感到焦躁和不安，他追求知识，金钱、权力，然而越来越不幸地退回原地。虽然他最后得到了上帝的拯救和宽恕，然而就其一生来看，他的人生富有悲剧主义色彩。

在黑格尔的哲学体系中，对精神性艺术品中悲剧英雄有着清晰的解释。他指出，悲剧英雄是一个具有自我意识，知道自己的权利、目标以及自己特有的力量、意志并且能够自我肯定的人。^①然而，悲剧英雄自己所了解的命运，却往往与本身的命运截然相反。强调个人的意志，却与普遍意志对立，愈要做出正确的抉择，愈会发生严重的错误。这其中的理由是“悲剧英雄乃是物质化之绝对精神，个别化之普遍意志，有限化之无限精神”。这不禁可以使人联想到，在《B小调钢琴奏鸣曲》的旋律上和调式调性上都体现着无处不在矛盾：恶魔般的阴险狡诈与天使般的纯洁善良共存于李斯特一身。正因为如此，才使这部作品产生了极其诱人的魅力：性格对比鲜明却又不失彼此间的密切联系。

四、通过美达到真和善思想

在李斯特的诸多作品中，我们不难看出作者常抱着悲天悯人的态度和深沉激荡的感情，力求创作出至善至美的作品。也许是出于虔诚天主教徒善良、博爱的内心，李斯特常常认为“通过美的形式表达出善”^②，“‘多样统一’是宇宙的法则，艺术也离不开这一法则”^③。他把美理解为形式的美，但同时又使美具有善的内

^① Hegel.G.W.F. Phenomenology of spirit, sect. 678

^② 李斯特 《李斯特论肖邦》

^③ 李斯特 《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响乐》

容，美的内涵常常转换，而真善寓于美之中。这部作品具有高度的形式之美，作者打破传统，将各种主题、动机、发展融于一个乐章之中，构成了这个被汉斯立克称之为由“支离破碎的要素”组成的结构庞大的奏鸣曲。

这种高度凝聚完整的奏鸣曲为作者情感的体验、内心的斗争及感悟起到了极好的“容器”作用。而在此形式下的音乐，则真实的、完全的描述了作曲家自身，无论是面对生活的勇敢或是对自我人生态度的疑惑，都流畅连贯的跃然纸上。其中，对玛格丽特旋律悉心、唯美的刻画，更是体现了李斯特真正的本质——纯洁、善良，这正是其内心美好品质的真实写照。所以，这首曲子堪称作曲家毕生追求真善美统一的杰作。

纵观李斯特极富传奇色彩的创作一生，他的个人感悟，内心体验以及美学观点在作品中均有极其明确的体现。也许他走过许多弯路，但他的诸多美学见解，如镜子般供我们借鉴与学习，吸纳和思考……

第二章 《B 小调钢琴奏鸣曲》结构分析

倘若我们将浪漫主义时期视为独奏家纵横的年代，那么，李斯特无疑就是那个时代的英雄——解放了的普罗米修斯。他的《B 小调钢琴奏鸣曲》堪称 19 世纪最伟大杰出的代表。然而，这首天才的、富有特色的大型作品，一方面受到许多人的关注和欢迎，另一方面却由于“怪异”的曲式结构、极其艰难的演奏技巧而受到一些人的非议与排斥。有些评论家曾有失公允地指出：“李斯特的这部奏鸣曲的旋律是乏味的，许多经过性乐段也没有什么意思，写作也不够严谨。”很明显，这些评论家并没有发现李斯特在创作这首奏鸣曲中，运用了单乐章和多乐章并存的写作手法。

《B 小调钢琴奏鸣曲》是一首结构庞大，包含了戏剧性与抒情性的大型作品。本曲采用了“主题变化”的原则，作曲家巧妙的将主题发展和结构布局与多乐章奏鸣曲的特征融为一体，连贯成为单乐章结构。所以，这部作品就有了“双重功能”或“奏鸣曲中的奏鸣曲”的写作理论，其顾名思义就是指作品在曲式结构上呈单乐章奏鸣曲式，乐曲具备奏鸣曲式所包含的呈示部、展开部、再现部的各要素，同时又兼具多乐章套曲的特征。李斯特的这种大胆的锐进，正表明了他对乐曲形式突破、创新改革的决心。

众所周知，奏鸣曲式是以表现矛盾冲突或相互配合的对比、发展和统一的原则为基础所形成的一种大型曲式。^①它通常由三个基本部分组成，即所谓的三部曲式结构：第一部为陈述主题、表达乐思的“呈示部”；第二部分为“展开部”，其基本任务是把基本乐思进行充分的发挥，丰富与完善其音乐形象；而第三部分则是再现重复呈示部主题部分的“再现部”。因此，在音乐写作中，特别是器乐曲的创作，做为一种长于表达深刻哲学思想内涵及内心情感体验，善于体现矛盾冲突和复杂戏剧斗争的曲式，奏鸣曲式得到了广泛的发展及应用，也可以说奏鸣曲式真正巩固了奏鸣曲这一体裁的地位。

^① 吴祖强 《曲式与作品分析》，人民音乐出版社，2006 年 6 月

李斯特在 1853 年创作这首作品时，就打算以颠覆传统的方式来进行写作。因为他认为“音乐是不假任何外力，直接沁人心脾的最纯的感情火焰，它是从口吸入的空气，它是生命的血管中流通的血液”。^①正是为了完整的表现内容，体验内心矛盾感情，作品的每部分都是紧密相连、高度凝聚统一的。

笔者认为，以单乐章钢琴奏鸣曲为立足点来进行分析，则有利于对形式和内容给予明朗的解析，以求达到理性与感性的平衡，更有助于透彻、清晰的进行演奏。

从作品的音乐材料上看，出现了五个主要动机。这五个动机分别表现了作者多变的情感体验。有的充满神秘意境，有的富有生命动力，有的表达紧张不安，有的体现了满腹深情，有的则表现出平静祈福。正是由于这五个动机的扩展变化，引领全曲不断进行戏剧性的发展壮大。主题，则分为一个主部主题和两个副部主题

该曲的曲式结构如下：

- 1、引子（mm. 1---mm. 7）充满哲理性和高度的不确定性。
- 2、呈示部（mm. 8---mm. 276）依次呈示主部及副部主题。
- 3、展开部（mm. 277---mm. 530）规模庞大，结构复杂，为呈示部的再现做了充分准备。
- 4、再现部（mm. 531---mm. 672）该部分体现了李斯特的巨大创作，在准备再现的呈示部前引入一个具有谐谑曲风格的赋格段。
- 5、尾部（mm. 673---mm. 760）以引子主题引入，并以具有浓郁宗教性格的咏唱结束全曲。

一、引子

李斯特运用了极缓板(Lento assai)和持续的 G 音反复，强化了引子那深不可测的思考性内含，先是出现了由 G 音引领的弗里吉安调式 (Phrygian mode)，后

^① 李斯特 《李斯特论柏辽兹与舒曼》

出现巧妙的两个增二度变化，使之吉普赛调式呈现。这昭示着地狱之声的引子动机 a 是乐曲各主要乐段的开创者与终止者。

二、呈示部

大多数的音乐资料和文献，对呈示部都没有统一的划分标准，在有些分析中，往往把从第 8 小节到第 14 小节只单纯作为动机 b 和动机 c 的初次呈现，将此后的第 32 小节到 44 小节作为第一主题（由动机 b 和 c 融合而成）。〈谱例 1〉其实，纵观全曲我们不难发现，开头部分持续富有奋斗与不安的八度进行和如同扣响命运之门的低声部三连音引导乐句，正是最清晰明朗的刻画了第一主题的形象，象征着梅菲斯特的初次登场，而此后的诸多变化与扩展，都是依据这个主题进行的。然后，在一般的结构划分及传统意义上的主题形象来看，为了能清楚的寻找出第一主题的完整呈示及再现，便于乐曲的分析，可将其视为第一主题。〈谱例 2〉

谱例 1:

谱例 2:

主部中，包含着作者独具匠心的设计。魔鬼梅菲斯特气势磅礴、凶恶剽悍和浮士德不安紧张，被描写得栩栩如生。在这其中，大量的减七和弦及左右手交替琶音得到运用，大大丰富和扩展了主题。伴随着双手八度模进，激动地进入连接部。在这里沉重的地狱之声再次响起，伴随着逐渐加重而厚实的密集和弦，音乐从 \flat 小调转入 D 大调。

在进入第一副主题前，在〈谱例 3〉中依然是魔鬼召唤的四个小节，与之前动机 b 不同的是，它却带着上帝的面具。终于，建立在 D 大调上象征着光明与正义的上帝第一副主题辉煌亮相，它被作者冠以具有明亮色彩的大三和弦。这个主题取材自《素歌》(Plain chant) 中的《十字架颂》(Crux fidelis)，在李斯特的很多作品中都有所应用。它通常是象征善良与邪恶、上帝与魔鬼之间的斗争，也可称为“十字架”动机旋律。^①这一主题，象征了作者内心的对上帝的崇敬与向往。

〈谱例 4〉

谱例 3:

^① Alan Walker, Volume 2: Franz Liszt: the Weimar Years 1848-1861

谱例 4:

李斯特灵活的运用动机 b 在四小节转入 F 大调，并结合片段第一副主题及动机 b 柔和幽雅地推进音乐，李斯特内在的女性特质“玛格丽特”在此深刻的陈述着，^①这代表了人性的单纯与善良。

然而，代表着猜疑与不安的动机 C 再次撞入，引领着第二副主题的呈示，仿佛向我们展现了浮士德与玛格丽特的爱情。李斯特借用小调的六级和弦，巧妙的将和弦根音做出三全音的连结，显现出了妩媚诱人的奇特气质。其实，这一主题正是代表了内心充满斗争和矛盾的“人”，一方面他想要受到上帝的感召，但另一

^① Robert H.Hopcko.《导诗荣格》(A Guided Tour of The Collected Work of C.G.Jung) 蒋韬译，台北：立春文化事业有限公司，2002 年

方面又不能抵挡魔鬼的诱惑，特别是迂迴进行的三连音音型，正是那惴惴不安、反复情绪的生动描写。〈谱例 5〉

谱例 5:

在第 179 至第 190 小节中，象征魔鬼的动机 b 以左手四小节为一句的形式出现，只是他的气息轻柔，柔美如昔，在〈谱例 6〉中，它的形象以颤音及装饰音伴随出现，这是以人的形象出现的梅菲斯特，如此宁静、安祥；紧接其后，就是主部主题的三部性再现。和以往的阴暗气质不同，魔鬼的主题在 C 大调上进行了变形，配合着反向进行的地狱之声，以八度音阶气势磅礴地发展着。此时的魔鬼仿佛形象更加高大，他带上了上帝的伪装，诱惑人们走向“善良”。

谱例 6:

小结尾 (mm. 255--mm. 276) 采用进行曲的风格, 它是运用增值的动机 c 使音乐渐渐紧张急促。左手的快速 16 分音符跑动, 被缀以 non legato 的演奏方式, 这样安排则更能体现浮士德难以抵挡诱惑的罪恶而忐忑不安的内心。终于, 在 B 音上以多里安调式 (Dorian) 音阶呈现的地狱之声再次逼进, 它轰轰烈烈的迎接魔鬼的再次到来。

三、展开部

在颤音式三连音节奏声伴随下, 地狱之门再次打开。魔鬼梅菲斯特以减七和弦八度平行肯定且雄赳赳地登场。〈谱例 7〉这是李斯特成功写作的一段, 作者大胆地运用动机 d 与宣叙调结合, 展示着浮士德 (人) 和上帝, 同时与魔鬼之间的对话, 交错叠加, 贴切地吐露了人两面性的极其矛盾的心声。和以往庄重、慈爱的情绪不同, 这次在 C 小调的上帝动机出现是以沉重, 且不协和的顿音加入, 这实际是魔鬼以上帝的口吻来威胁恐吓, 而人却以热情洋溢的宣叙调来表达着对上帝的虔诚。之后, 再以等和弦转调在 f 小调上重复一次。

谱例 7:

在〈谱例 8〉中, 心绪动荡不安的浮士德与上帝展开了对话, 左手出现反复的动机 c, 以减七和弦的回答来表达对上帝的虔诚。

谱例 8:

第一插部是以三部曲式呈现，因为它的嵌入使全曲呈现复合式奏鸣曲的特点，正因为运用长于表达、记叙及抒情的奏鸣曲式，使得音乐中所有的材料在此中进行了完美的综合。

(1) 呈示段 (mm. 331-mm. 362) <谱例 9>

音乐以 *Andante Sostenuto* 的姿态静谧的出现，神秘的动机 a 默默引导着具有祈福和欢乐的颂诵主题。在经过两小节慈爱的诗歌吟唱之后，富有迷人色彩的 A 大调第二副主题以更为华丽诱人的形式出现了，洋溢着爱的光芒。

谱例 9:

(2)带展开性质的发展段 (mm. 363- mm. 384) <谱例 10>

乐曲进入 g 小调，材料以动机 d 为主题进行发展，此时依旧是上帝那光辉的形象，然而在这其中却出现了呈半音下行的根音和有着迂回犹豫特点的八度三连音。这是以“人”的形象出现的上帝，他试图来挽救浮士德的灵魂。

谱例 10:

(3)连接 (mm. 385-mm. 392)

魔鬼动机和爱情欢乐动机交织于上帝动机之中，代表浮士德（人）挣扎于 e 小调与 $^b e$ 小调之间，痛苦而激烈。终于以愈发肯定的强劲上升半音和弦进入以 g 小调减七和弦引领的再现段。

(4)再现段 (mm. 393- mm. 452) <谱例 11>

人真诚的祈求与上帝的辉煌荣耀合为一，在 $\#F$ 大调上以柔和流畅的方式演绎。在 4/4 拍的 Espress 乐段，第二副主题仍以 $\#F$ 大调轻轻唱出，在逐渐沉寂的喃喃的低语声中结束了再现段。

谱例 11:

(5)结束 (mm. 453-mm. 459) <谱例 12>

谱例 12:

这段六小节构成的结束部可谓作者苦心构思的神来之笔，它虽然短小，但兼具着多方面的作用。

引子再现

这是对乐曲开头的再现，两者形成了前后的呼应，极强的增强了乐曲的紧凑性与完整性。地狱之声从极 ppp 的音量在#f 小调响起，它是引子低小二度的再次回响，所不同的是，前三小节依旧使用弗里吉安调式，而后三小节却变为升高二度的大调。

★可直接连接 mm531 小节

这是李斯特安排最为有趣的地方，从 (mm. 453-mm. 459) 小节在^bF 音上低半音“再现”第 1-7 小节引子之后，出现了长达 71 小节的赋格段插部，然后又回到^bF 音上，继续“再现”呈示部各部分的材料。倘若把中间的 71 小节插部

(mm. 460-mm. 530) 删去，音乐仍可前后连接，完整进行。^①

第二插部是一部赋格段插部。李斯特继承了贝多芬后期钢琴奏鸣曲中运用赋格写作发展部的手法，写出了这段具有谐谑曲风格的快板乐段。乐曲的主题呈现首先由左手奏出，在 10 小节右手进入，以模仿的进行呈现，在第 480 小节，右手又再次出现 b 和 c 的主题动机，左手则伴随以 c 的变化音乐片段。值得注意的是，在 Allegro energico 乐段的以 b 小调为主演奏出的部分中，音乐的材料展开和发展，都是围绕动机 b 和 c 展开和发展的，似乎象征了魔鬼的力量不断续接，昭示了作者内心反叛情绪不断提升。

在紧接着的乐段中，右手出现了主部主题的片段，与左手的动机 b 交织在一起，情绪不断的热烈，气氛逐渐高涨。终于在 ff 的力度上，迎来了主部主题完整再现。

从第 523 小节开始，呈示部前的过门 (mm. 25- mm. 31) 被再度扩展进行运用，这是再现部前的连接，为即将登场的魔鬼积聚着能量。

四、再现部

主部再现 (mm. 533-mm. 599)

首先，呈示部中的主要主题在 (mm. 533-mm. 555) 中，进行了主部再现。

在连接部 (mm. 546- mm. 554) 中，不同的音乐形象也得到了再次呈示。第二段 (mm. 555- mm. 568) 是第 81 至第 92 小节的再现，结构虽然简洁但气势强劲，动机 a 在 $\flat E$ 大调及 e 小调上以沉着冷静的形式变化出现；而 (mm. 569- mm. 599)，也分别是第 55, 59, 93 小节的变化再现。

副部再现 (mm. 600- mm. 650)

副部再现中两个副主题都得到再次的展示：

(1) 第一副主题再现 (mm. 600-mm. 615) <谱例 13>

谱例 13:

^① 赵晓生 《钢琴演奏之道》，上海音乐出版社，2007 年 8 月

由低音声部分解四分音符伴随着主题，以中强—强—最强的音量在 B 大调上再现。这时的浮士德的内心以由狂妄到动荡逐渐变得平和内敛，上帝的光芒已经沐浴到了他的身上，给他以安慰。这时引出第二副主题的推移段给予省略，而是以长而柔和的富有导音效果的重#C 和弦，引领进入 B 大调。

(2)第二主题再现 (mm. 616-mm. 650)

此时的玛格丽特的形象已不再厚重，而是变得更加清新可人，极富亲和力。其中，在第 642 小节开始的左手以动机 b 片段，在右手快速的由高音区模进至低音区的伴随下，自然的进入了连接段 (Stretta quasipress)，这段材料也是由之前的 (mm. 255-mm. 276) 的变化再现，这里就不再赘述。

五、结束部

尾奏一开始以 Presto 的下行八度音阶拉开了序幕，紧接着以 Prestissimo

的速度，让魔鬼动机以相同的音型分别在高低音区各运行一次，之后再以八度半音阶将音乐带进强劲的以三连音进行的属七和弦上。〈谱例 14〉

谱例 14:

终于，光明的第一副主题〈谱例 15〉以极其雄伟宏大的音色将乐曲带上了最后的高潮。这象征李斯特心中的上帝是万能无上的，而此时的浮士德仿佛浴火重生般的向往上帝的指导，他的祷告是以大三和弦出现的。而在这里我们可以听到 B (mm. 700–mm. 703), A (mm. 704), C (mm. 705) 和 b B (mm. 706–mm. 707) 的大三和弦，李斯特的独特构思使乐曲奇妙的投射出 BACH 的动机。^①

谱例 15:

^① 赵晓生 《钢琴演奏之道》，上海音乐出版社，2007年8月

在最后的 *Allegro moderato* 中，可谓融入了作者诸多的思考。在 (mm. 729–mm. 745) 中，右手的上帝主题与左手的魔鬼主题同时进行，似乎是把浮士德（人）一个向光明的天上指引，一个却向黑暗的地狱拉拽，而此时的魔鬼却以上帝的面目出现，使音乐回溯到带增二度的弗里吉亚调式。而在第 756 小节从 F 大三和弦进入 B 大三和弦时形成了最后一次的三全音进行。之后，仿佛是天堂降临。浮士德终于得以解脱飞升，音乐停留在三次极弱的和弦上，呈现着缥缈超俗的美感。最后音乐却结束于沉重叹息的主音上，浮士德（人）最终还是被魔鬼拉了下去。

李斯特原本是想要辉煌而完满的结束该曲，但此时的他，身心都得到了岁月的考验与锤炼，便写出了这极其深沉的结尾。以无声的休止来缅怀自己开始时所经历的所有折磨和痛苦，令人深思。

第三章 《B 小调钢琴奏鸣曲》的音乐艺术特色

纵观李斯特一生的创作，我们不难发现，他毕生都在努力开拓、大胆革新，与那些庸俗保守的落后风气进行着不懈的斗争。他的创作兼具浪漫主义风格和现实主义倾向，音乐形象鲜明，极好的将生活性、民族性与思想内涵深刻的结合在一起，具有很强的艺术感染力。他那极具先锋性、创意性的写作理念，不仅在浪漫主义的众多风格中独树一帜，也开辟了 19 世纪钢琴音乐的新路向。

一、出色、新奇的和声调式

作为 19 世纪欧洲音乐艺术创作中最伟大、最重要的作曲家之一，李斯特堪称是现代音乐创立与形成的先驱者。他充分显示出自己是个敢于丢弃古老的束缚音乐发展的陈规旧例、充分主张标新立异、建立新的现代调性的改革者，他一生都在孜孜不倦地探索新的和声语言调式表现方法。特别是到了他的晚年，创作不再注重花俏的技巧，更专于简洁凝炼。在和声写作上则初具“印象主义”风格，有意识的忽略了调性，并带有浓郁的神秘色彩，很多晚期作品都含有先进得惊人的调性转换和变音和弦，这充分向世人预示了 20 世纪的和声发展方向和无调性风格音乐的诞生。他的和声运用方法新颖独特，大量使用音响效果不和协的增减和弦，以求把音乐创作引上无调性；不再使和声过多的用以支持、发展旋律，而是更多的释放自己的情感，甚至应用了极其先进的 12 音列体系等等。李斯特认为：“只有把形式当做表达手段、当做语言，使形式符合于思想要求的人，才有能力丰富形式、发展形式、赋予形式以更大的灵活性，创造出更好、更合理的形式。”^①他赞同比利时和声理论家费蒂斯（F. T. Fétis, 1784—1871 年）提出的关于：“不应该希望能找到一种建立在极端理性基础上的永恒不变的和声法则，和声学的法则

^① Robert H. Hopcko. 《导诗荣格》（A Guided Tour of The Collected Work of C.G.Jung）蒋韬译，台北：立春文化事业有限公司，2002 年

必须应该跟随时间的变化而变化”的新理论，李斯特则进一步主张“重新建立现代的调性，废弃那些严重束缚旋律和一切发展的古代传统的转调法则”。^①同时，他也指出和声语言的创新“更需要时间的协助。”可见，李斯特正是在积极进行新的音乐开拓，同时又在深刻思考接受可能性的理性思维中，开始着大胆的、独特的创作探索。匈牙利学者萨波奇称其在音乐创作上“推开了二十世纪的大门”。

A、和声

在《B 小调钢琴奏鸣曲》中新的音乐手法得到了大量使用，许多与传统规范不符的和声语汇出现其中，并运用和声渲染音乐气氛。一大串不协和的音流、大小三和弦或九和弦，自然和弦和变化音和弦的自由结合，都弥漫着奇妙而迷人的色彩。

（一）半音化和声织体

李斯特常常使用大量半音阶化的和声织体来丰富乐曲的音乐色彩。半音化和声除了可以描绘相关情景，烘托乐曲气氛外，还能表达特定的情绪和感情，从而使作品富有叙事性、戏剧性，增添了乐曲的魅力。从这首作品中可见一斑。

在乐曲的 *Vivamente* 中，作者大胆使用了大量的半音阶和声进行，左手则配以富含旋律声部的伴奏织体，给人一种不稳定却又神秘的感觉。〈谱例 16〉

谱例 16:

^① 李斯特 《李斯特论柏辽兹与舒曼》

（二）不协和音程

1.增二度关系

特别是在作者后期的创作中，不协和音程成为作者的喜爱，被大量的使用，如在〈谱例 17〉中，我们不难发现，在一系列大三分解和弦和减三分解和弦的运动中，还包含着大二度和增二度的旋律关系进行，这无形中营造了忽明忽暗、闪烁不定的音响效果。

谱例 17：

如在〈谱例 18〉中，作者为了塑造梅菲斯特诡异、阴森的气氛形象，在快速下行琶音中，将音程关系为小三度与增二度的音符穿插排列，极其生动。

谱例 18:

2.九度音程

九度关系的音程及和弦作为特殊色彩来增加色调被广泛使用。它似乎比七度音程多了几分夸张与外放，又比十度音程变了几分不稳定与诧异。特别是在〈谱例 19〉中，作者别具匠心的将六度音程、八度音程与九度音程结合使用，配以左手极富推动性的八度关系大跳，使原本“文弱”的浮士德愈发形象鲜明，性格刚强。

谱例 19:

3.减三和弦

减三和弦一般不易被使用，主要源于它本身是由两个小三度的音程关系构成的，不具备稳定性也易模糊色彩调性，即使被作曲家使用，也大多用于经过和弦或弱拍上使用，起到非主和弦装饰的作用。而在李斯特的写作中，却能发现用于强拍位置并给予强奏的减三和弦使用，看似令人匪夷所思，其实却乃作者的神来之笔，为转调及新主调的出现起到牵线搭桥的作用。如〈谱例 20〉。

谱例 20:

4.减七和弦的运用

在李斯特的这部作品中，大量使用了变化的减七和弦，就如〈谱例 21〉这个被作者精心设计的具有典型累积能量和韵律气势的乐段，呈现着独特的音乐运行方式，同时高度运用了富有和声流动性的减七和弦。

谱例 21：

5.三全音的运用

作为和声音乐的先锋，李斯特在原有的和声基础上可谓进行了诸多先进且大胆的创新，就拿具有现代音乐中的结构支撑力量之称的三全音来说，在这部作品中有很多的体现。

如在〈同谱例 4〉中，三全音暗影和弦的使用，从而预示着李斯特内心世界的烦恼与矛盾。而在〈谱例 22〉中，作者借用了小调的六级和弦，使和弦根音连续出现三全音的连结，不仅为音乐增添了奇特的色彩，也抒发了令人柔肠寸断的凄美气质。

谱例 22:

B、调式

与 18 世纪音乐家的和声语言相比，作为“钢琴诗人”的肖邦，其创作和声语汇明显加强了和声声部的横向线条之间的联系，特别是半音化的线条进行，则为和声的抒情性增添了更多意味。但他的创作仍处于传统古典调性功能的范围之中。然而，处于同一时期的李斯特在和声风格上与肖邦有着明显的不同。那就是李斯特的和声语汇中出现了完全不符合传统规范的，且也无法根据传统古典和声学理论来解释和分析的和声安排及和声进行。就其调式调性而言，作者进行了独特的、创造性的探索。

（一）间接联系法

间接联系法又称为“省略法”，即将原来调性功能关系较远，需要通过同名与平行大小调交替逐渐过渡的和弦，省略其过渡音程而加以间接联系。这种方法显然和语言中的“省略句”很相似，实质是将古典和声中的功能联系用“省略法”加以淡化，以求得和弦连接上更大的自由。^①然而，这种方法仅是改变了间接意义上的功能联系，易于被人接受。

^① 孙维权 《先驱者之路——李斯特和声思维与和声方法初探》，中央音乐学院学报，1992 年第 2 期

在该曲的第 25 至第 26 小节中，就是一个间接功能的联系〈谱例 23〉，乐谱省略了平行大小调交替的“繁复”过程，直接将 D 大调拿波里六和弦（ \flat II6）与 b 小调七和弦连接起来。

谱例 23:

（二）调式交替法

在该作品中，作者将 \flat b 和声小调先与 d 和声小调进行调式交替，再将 d 和声小调与 F 大调进行交替，虽然中间有出现 d 和声小调的和弦，但出现的时间很短，听起来像是由 \flat b 和声小调直接过度到 F 大调上。作者在处理这些乐句时可谓煞费苦心：力求将相连接的本调与交替和弦在色彩上达到一致。这样，即使是看起来距离很远的远关系调，通过做为本调变和弦将其组织起来，听觉便能较为自然地接受，而不显唐突。从而使和声语汇大大突破了传统意义的调性功能范围，变得丰富多变。如〈同谱例 17〉。

在 Andante Sostenuto 中，就进行系列严密而又极其贴切的调式转换。首先，音乐先在 \sharp c 小调中奏出，后进入 \sharp f 小调中，之后在 g 小调中奏出上帝主题，而后又紧密的连接到了 \flat E 大调。在一系列渐强的音乐发展后，音乐进入 e 小调，其后是 \flat e 小调和 \sharp F 大调的连接，最终在增六和弦极富神秘色彩的连接下，音乐进入优美舒情的 \sharp F 大调。

又如，乐曲的开头阶段，由四分休止符无声带领着由顿音及持续出现八度下中音 G，在位于 b 小调的六级和弦上，先以 G 音上的弗里吉安调式(Phrygian mode)出现，再出现于 G 音上的匈牙利小调 (Hungarian minor)，从而体现出严肃与浪

漫两种对比性的意义。

纵观李斯特的调式调性观念，它比和声语汇组织上更明显地淡化了功能联系而强调非功能的调式发展，当然，这种“淡化”并不意味着放任调性无序化的发展，而是强调了调式的不稳定性以至达到调性来回游移的程度。李斯特一系列对传统和声思维深层次的变革，开辟了 20 世纪崭新的现代调性观念。

二、钢琴演奏技巧技法和织体类型的综合运用

作为拥有精湛绝伦的钢琴演奏技术的超级大师，他的作品中也常常富含着种类繁多的织体类型和技巧技法。演奏李斯特的作品，往往需要兼具多方面的才能：无与伦比的技巧，精力充沛的身体，富于想象的头脑和擅于表现的发挥。

在这部《B 小调钢琴奏鸣曲》中，我们不难发现，其中包含了众多的织体类型和技巧手法，作者成功的使炫技般的风格与作品的精神内涵高度统一起来，使之散发着震撼人心的迷人气息。

（一）半音阶织体

在李斯特的音乐创作中，半音阶织体给予了特殊的偏爱。不仅是因为它能营造或神秘、或空灵、或漂渺、或美妙的气氛，而且能为塑造人物性格起到极好的辅助作用。特别是在这首乐曲中，八度半音阶，双音半音阶以及级进旋律半音阶的使用屡见不鲜。如在〈同谱例 5〉中，作者向我们娓娓道来浮士德与玛格丽特之间朦胧的爱情乐段。优美的旋律意味深长，配合半音阶做出的好似水滴般温柔的断奏，惹人聆听，感觉甜蜜宁静且温存迷人。

（二）八度音程

在李斯特的作品中，八度音程、八度加柱式和弦以及八度距离的大跳往往表现了恢弘刚劲、热情奔放的艺术风格。这种写作手法的使用，不仅可以体现作者

对技巧超人的运用和驾驭的能力，而且也为乐曲本身的音响效果、气质、风格增添英雄般富有张力、阳刚的色彩。在《B 小调钢琴奏鸣曲》中，作者对八度音程的运用可谓变化自如，将其特点发挥的淋漓尽致。在〈谱例 24〉中，使用了篇幅较大的左、右手双八度旋律进行，配合最急板（Prestissimo），如旋风般的富有爆发力的速度，以挺拔、紧迫的音响配以明快奔放的弹奏，似乎使人看到了高尚圣洁与魔鬼之间正在进行殊死搏斗。这段八度写作可谓充分体现了作者所要发挥的庄严、宏大、灿烂且雄壮的最高魅力，极贴切的表达了作者的内心感受。

谱例 24:

（三）固定伴奏音型的使用

在李斯特的作品中，固定伴奏音型被予以最大程度的广泛使用。这种手法的运用，往往能起到良好的烘托作用。在〈同谱例 8〉中，特殊的左手音型反复重复，音色魔力般的低沉，衬托右手由 *f* 到 *ppp* 极富力度对比的旋律走动，预示魔鬼梅菲斯特渐渐退缩的形象，栩栩如生。

（四）持续音式伴奏织体

大量持续音式伴奏织体的使用，也是本曲的一大特色。在〔谱例 25〕中，八分

音符三连音的连续进行，一层比一层更为推进，情绪渲染也更为紧张有力，持续双音织体呈半音化上行进行，为梅菲斯特的再次登场进行了有力的铺垫。

谱例 25：

（五）分解和弦和琶音层出不穷

从李斯特的诸多作品中，我们不难看出分解和弦及琶音常常与旋律乐句互相交融、密不可分。不仅有音符的高低变化，而且塑造了内涵丰富的和声音色。正是这些极富律动感的旋律为作品创造了如呼吸般不竭的动力。

在〈谱例 26〉中，左手运用了流利舒畅的伴奏音型，极富轻柔的摇曳，营造出了甜美、温柔的气氛，充分体会了李斯特创作所特有的优美旋律乐汇——意味深长，温柔动人。

谱例 26:

三、交响化的音色音响

1820 年前后，机械制造业技术的革新由于欧洲工业革命的发展，也波及到了乐器制造行业，从而钢琴结构也发生了巨大的变化：钢铁框架取代了传统木制结构，增强了弦框抗压强度，质地更粗、更长也更为细致的金属弦运用其上，而用毛毡取代鹿皮包制的琴槌，并创造了具有复式杠杆装置和涡形弹簧的击弦机，这不仅使弹琴变得更加轻巧灵活，也有利于控制音色及音量的变化。这时的钢琴不仅具有宏大的音量，也能发出更加丰美、圆润、明亮、清晰的音色。正由于钢琴本身的革新，有力推动了钢琴演奏技巧的发展，这就使李斯特的音乐创作具有了客观的条件。

众所周知，李斯特音乐作品的一大重要特色是拥有气势宏大、交响化的音响效果。作为 19 世纪最伟大的钢琴家和现代钢琴音乐的开拓者，他无论在钢琴技术上还是表现上都进行了大胆且极富创造性的改革。让钢琴也能拥有如管弦乐队般辉煌灿烂的音响能量，是李斯特毕生的追求。之所以激发了作者想在钢琴音乐上营造出与交响乐具有相同气质及丰富音乐性动机的是法国作曲家柏辽兹 (Berlioz)。因为，以当时的时代背景来说，大部分的普通市民百姓几乎没有机

会能够聆听到拥有宏大规模编制的管弦乐队的演奏，这就使得一向鄙视权贵且一心追求法国革命中“自由、平等、博爱”的李斯特，希望通过改编交响乐作品，让他所最擅长的钢琴，也能在演奏厅里显示出与管弦乐团一样气势蓬勃的音乐。他认为钢琴本身的音域范围包含了整个乐队，足以重现交响乐队中许多演奏者结合在一起所产生的音响效果。

因此，他常常偏重于运用交响乐的构思方法来创作钢琴作品，在钢琴上运用了许多陈述手法，非凡的丰富了钢琴音乐表现。在他的作品中无论是色彩饱满的和弦，还是极富歌唱性、音色柔美的乐句，或是音符紧密、如飞泻瀑布般的经过句，都极富音乐表现力和感染力；在他的复调作品中，和声的排列与配器息息相关，不仅具有了“交响化”的钢琴音色，又拥有管弦乐队多层次的交响效果。可以说，在李斯特的钢琴作品中，“管弦乐”和“钢琴性”是高度和谐统一的。

同样，这部《B 小调钢琴奏鸣曲》无疑凝聚了作者超群的艺术想象能力和无尽的音乐创造能力。常用的音区进行了极大的拓展，从惯用的中音区跨越到整整六个八度，大大拓宽了音域及演奏音色；作者为了使作品拥有如管弦乐队般能充分表现强烈冲突的对比音响，大胆的扩大了力度表现，使之从 ppp 到 fff，让人的情绪与思想时刻伴随，音乐处于时而静谧优美时而激动紧张的情境之中，这在他之前的作品中是被较少用到的。而这部作品中力度变化记号频繁更替，音乐从 p 到 fff，或是（Presto）伴随音域急速的拉宽拉长与力度悬殊的对比变化，成功营造出管弦乐队具有的丰富音响和宽广的表现力。

正如评价所言，李斯特的音乐“音响上既有雷鸣般的辉煌响亮，又有喷泉般的玲珑剔透；既有完全属于‘钢琴化’的音响展示，又有管弦乐队多层次的交响效果；既有彻底不加修饰的炫技，又有情感深厚的咏唱”。^①

四、灵活多变的旋律写作方法

在这部作品中，作者运用极为丰富的想象，力求塑造灵活鲜明的形象，刻画

^① 陈玉芸 《李斯特读后感与 B 小调钢琴奏鸣曲研究》，全音乐谱出版社，1995 年

人物迥异的性格，从而对旋律进行大胆的且极富生命力的变化发展。

1.小指运指法和和弦式旋律

此段，李斯特采用旋律音保持与八分音符相结合的创作手法，极其深沉稳固的将主旋律勾画而出。配以右手同样八分音符的和弦伴奏，更能营造出安祥、肃穆且万能的上帝形象。在这四小节中，李斯特成功运用了旋律和伴奏双合一的写作法，充分表现出李斯特创作手法的独到之处。紧接着又出现了右手极其辉煌的和弦式旋律，仿佛使上帝万能的形象更加强大有力起来，右手旋律为八度和弦与左手伴奏中的根音形成巨大的音响对比效果，情绪高昂，富有激情。〈同谱例 4〉

2.旋律与伴奏同在一个音区

在这首作品中，经常采用旋律与伴奏在同一音区的伴奏创作手法。左右手交叉弹奏旋律音，音响效果宽广，与半音阶的旋律结合，优美且不失灵巧。

3.旋律分别在高音区和低音区出现〈谱例 27〉

谱例 27:

4. 旋律以双八度形式出现

作者为了塑造邪恶阴暗且形象鲜明、气势强大的魔鬼梅菲斯特，同时又充分发挥巨大饱满犹如管弦乐队般的音响音色，大胆使用极需技术和力量支持演奏的双八度旋律乐段，令人感觉毛骨悚然，极具威慑力。

五、华彩乐段的大量使用

纵观全曲，我们不难看出，作品中运用了大量的华彩乐段。华彩乐句或句段一般是为了连接两个段落之间，起到桥梁的作用。也可以是在两种情绪或两种矛盾冲突之间形成过渡，或是起到渲染和声色彩，勾勒描绘图景，反映塑造人物内心的作用。在〈同谱例 16〉中，作者将华彩乐句与旋律乐句结合使用，缠绵的颤音仿佛是心灵的颤动，极其柔和的花奏显示柔美的流泻，如珍珠般的透亮炫耀。而这一系列音符似乎是一种飞腾的闪现，把美妙的沉思与幻想拉回到严酷的现实面前，为即将到来的高潮做好充分的铺垫。

第四章 如何演绎《B小调钢琴奏鸣曲》

作为与有“魔鬼”之称的世界著名小提琴演奏大师帕格尼尼齐名的演奏家，李斯特把钢琴演奏的技巧发展到了一个全新的高度，并把钢琴这一乐器的性能表现拓展到一个更为广阔的空间。有着“钢琴圣手”，“披着圣袍的梅菲斯特”，“其他所有钢琴家的丧门星”之称的李斯特，对钢琴键盘有着极强的控制力。他认为钢琴有着独特的富于戏剧性的气质，而他终生的奋斗任务就是去无限大力的挖掘钢琴的所有潜力并予以释放。正如他自己所言：“钢琴对我来说，就像航海者的船与阿拉伯人的马一样。到现在，它就是我自己，我的语言，我的生命，它真是一个宝库……我的愿望，理想，欢乐与忧虑都与它分不开”。^①

因此，这部说服力、范围力及想象力方面均达登峰造极之境的作品，要求演奏者的音乐感悟性及技巧表演性均要掌握的贴切而完美。关于如何演奏演绎该曲，似乎有些难下定论。同一部作品，不同的人对其有不同的见解及观点，切入点各不相同，再加上演奏者本身所具有的气质及个性，可谓仁者见仁，智者见智；同时，关于这部作品，尚无任何较详细的弹奏处理要求或文字说明，很多相关问题无法得到确凿的解决。因为，笔者认为：乐曲的演奏，应更多的从音乐的本质，作品的风格入手，以还原作品的原貌为准则，再赋予音乐更多鲜活的灵性。

我们在演奏该曲时，不妨尝试将《浮士德》的内容成分移植其中，把具体的不同段落想象似的分配给个性鲜明的“浮士德”、“玛格丽特”和“梅菲斯特”，以此来构思全曲，则能更好的体现紧张度与对比度，营造美妙而神秘的气氛，从而激发作品更内在的共鸣。

乐曲开头是上帝创造宇宙之后，紧接着的是一种永恒与荒芜的召唤并存，而在那样的景观中，我们可以看到的是人类诞生之前的宇宙。^②有力果断的八度主题动机（a）和左手动机的（b）显示着梅菲斯特不同的两面，而紧接着的（C），可

^① 唐纳德·杰·格劳特、支劳德·帕里斯卡《西方音乐史》，北京：人民音乐出版社，1996年

^② Paul Merrick, *Revolution and Religion in the music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987:292893

以把它想象是恐怖的地狱形象。中间时常出现的是梅菲斯特的形象，要突出弹出让人感觉沉重，窒息的感觉。而不时出现的快速无穷动的，却坚定无比的旋律，则象征着玛格丽特那光明的、无法抗拒的巨大力量。因此，此处的弹奏要注重和声变化的推动力。在经过昂扬激荡的准备后，进入了一大段双八度的段落〈同谱例 25〉。这昭示了魔鬼梅菲斯特得意洋洋，获得了胜利。之后，音乐的性质发生了变化，出现了宏大的、雄伟的第二主题（Grandioso）〈同谱例 4〉，这代表了万能的上帝，整个和声音乐庄严平稳，音调宽阔果断，要演奏出庄严肃穆的情绪。

在紧接着的（Dolce con grazia）中，隐约向我们勾画了一个单纯、美好的对爱情充满渴望的少女形象。但它却是在梅菲斯特的主题中，分化出的玛格丽特，这仿佛表明玛格丽特在恳求宽恕和希望得到拯救，但同时也表明两人之间展开了冲突。（Cantando espressivo）声部向我们展现出浮士德同玛格丽特之间火热的爱情和对美好未来生活的向往。在这段的演奏中，要努力做到使音乐织体流畅、柔美，使其浓情蜜意，极富幻想。特别是〈同谱例 6〉的颤音及其后的一长句华彩，感觉像是心灵的颤动，这几小节充满生机的快板，预示着高潮的开始，它塑造了坚强自信、鄙视反抗的性格特点，其后的音乐要突出高昂、奋斗、充满斗志的音乐特征。而进入到〈同谱例 17〉中，则似乎可以体会到李斯特企图创造出感人深切的圣洁形象。在（Incalzando）中，是第一次清楚的出现浮士德的形象，他代表了阳刚正义的一面，然而他和再次获得胜利的魔鬼一直进行着激烈的斗争。在这之间出现了两个宣叙调，象征着两个尘世的生灵在向上帝恳求宽恕，而同时梅菲斯特却深深惧怕这伟大的力量，节节退缩，这里的〈谱例 28〉要弹奏得强劲、沉稳而高尚，它表明了李斯特回到了上帝的怀抱，充盈着静溢崇高的心情。在这一部分中，作者对玛格丽特的刻画，丝毫不亚于歌德长诗中动人的诗句，他贴切入微的向我们展示了女性的柔弱娇美，同时又很合理的把第一乐章中几个旋律片断融入其中，深深表达了自己内心深处对女性的热爱与赞美。

谱例 28:

再现部的快板乐章，则在情绪和内容发展上进一步激烈与紧张。这可以使我们联想为代表高尚圣洁的玛格丽特与邪恶魔鬼之间的殊死搏斗。高潮起伏，低音线条与高音线条不断转化升腾，戏剧对比因素尤为明显。在这一乐章的演奏中，应该努力处理好人物情绪的转换，协调好强弱层次，手指弹奏主题音型时要有强调、突出的感觉。特别是到了〈谱例 29〉，应通过美丽的三连音，传达出美好的、亲切的、温暖而且富有爱心的声音形象。

谱例 29:

在 (Stretta quasi presto) 的急板中，可以大胆地想象，富于幻想的玛格丽特突然变得威风凛凛，特别到了最急板，演奏者一定要调动周身的热情细胞，弹奏得火热、奔放、潇洒、无畏，仿佛自己已化身圣洁投入到这场“正义”与“邪恶”的较量之中。笔者认为，在这一段演奏中，应精力十足，极富激情，依靠内心的体验与感悟，营造出雄浑、严肃、宏大、有力的音响效果，努力把全曲的情绪推上高潮。

最后一部分则充分体现了李斯特心灵的信仰。这首作品已开始显现作者的宗教意图。也许在李斯特心中，女性是唯一不被玷污、沾染的净土，而只有在天神的面前，李斯特才能抚平焦躁不安的心，获得永恒的救赎与解放。从最后的 (Lento assai) 音乐中清晰体现。该段的情绪应更加平稳，显示出内心的安宁、谐和。

以上不仅是为了更好的体会该曲的内容，更充分完美的演奏而做的大胆有趣的处理推测。这诚然也是在借鉴了钢琴家阿劳、布伦德尔的资料分析而得出的。我想，这大概为更好的弹奏该曲提供一些小小的帮助吧！

然而，要想真正的掌握一首乐曲，并能较好的展示演绎出来，则需要多方面的要素：

一、对作品形成正确的认识

“要想规定真正杰出的钢琴演奏有多少属性是一件看来不可能的事情。可是，钢琴学生若先选择十个重要的特点并一次仔细的考虑其中一个，他就可能学到许多供他思考的东西。毕竟，任何人都永远不能用文字来表达活生生的教师所能讲述的事情。在对一个新的音乐作品进行研究的时候，对作品的整体获得一个概念是非常重要的。他必须理解作曲家的主要构思。当然，其中有一些是必须按小节逐个解决的技术困难，但是除非学生能对作品的整体形成某种概念，他的演奏就很可能象一种拼拼凑凑的东西。在每个音乐作品背后，是作曲家的建筑计划。钢

琴学生们首先应该努力发现这个计划，然后用作曲家希望的那种方式去建筑”。^①

对于一部音乐作品来说，应首先了解该曲的创作与时代背景，从而明白其所属的音乐时期、创作手法以及在该时代内所常用的写作曲式结构，音符旋律构架和技巧技术使用，这样能从整体上大致弄清乐曲的“身世”；第二，应进一步深入了解乐曲的作者，“任何一部作品都有它的出处”，作者本人的创作内容，擅长的写作手法，思想倾向等都应有所了解，这样好“有的放矢”，能最合理、最贴近的弹奏该曲；第三，也就是需要演奏者本人充分发挥自己的才能，运用自己能洞察一切乐曲艺术奥秘，并揭露真相的心灵，去体会、去“看懂”作品，然后，就仿佛能凭借自己的知觉，并充分了解和掌握作家的创作意图，力求“神会”，并且象忠实的诠释者那样，用恰当合理的方式把这些思想传达给听众。

就《b 小调钢琴奏鸣曲》这部作品而言，在学习读谱之前，应该了解该曲的大致写作状况，如：时间，背景，结构，曲式等等，建立起对其正确的认识。它虽创作于一个擅长表达情感和想像，一个崇尚自由与自然的浪漫主义时期，但作者并没有一味的追求华丽、炫目，而是更多的渗透了古典主义的理性、严谨与缜密，将二者很好的调和、运用，可以说这是一部典型的浪漫主义与古典主义结合的完美产物。另外，李斯特真正的写作目的并不是期望人们把它定位在擅于玩弄技巧的钢琴巨匠上，而是想要“得到大自然启示的灵感”，常要“在音响中倾诉出自己命运的秘密”。

二、具备熟练的技巧

无疑，具备娴熟的技巧是能否完整演奏乐曲的首要条件之一，没有干净利落，清晰流畅，灵活有力的技术为支持的演奏是让人不堪设想的。

素有“钢琴之王”美誉的李斯特，拥有着精湛绝伦的钢琴演奏技术和炉火纯青的艺术造诣。正是由于他的尝试与贡献，才把钢琴演奏的技巧发展到一个极为繁难艰深的高峰。他手指并不很长，但却拥有高度的灵敏度和惊人的速度。当他

^① 拉赫玛尼诺夫 《音乐艺术》，上海音乐学院学报，1985年第4期

弹奏那些优美如歌的旋律或是复杂多变的音群时音色清晰透亮，有金属质感；而当他弹奏大和弦以及连续性跑动的八度音程时，钢琴便会发出管弦乐队般宏大饱满的音响，连克拉拉·舒曼听完其演奏后被深深震撼了，她这样写道：“我哭出声来，它竟使我如此激动。与李斯特相比，其他的大师们显得无比渺小，甚至连泰尔伯格也不例外。”^①

有如此谙于炫技的李斯特写出的这部伟大的作品，正是融合了复杂多变且艰深的多种技术、技巧。因此，要想弹奏此曲，就要具备过硬且娴熟的钢琴技巧。首先，应掌握在乐曲中广泛使用的大量八度大跳，双音震音，平行三六度的旋律进行。其中，八度、八度加柱式和弦以及八度以上距离的大跳是钢琴弹奏中最为困难的技术课题之一，但同时是乐曲中基本旋律与和声织体的呈现形式，也是体现热情狂野，恢弘刚劲的艺术特色的重要原因，必须要进行刻苦且科学有效的八度技术攻关练习，否则将会力不从心，寸步难行，使原本富有戏剧性、对比性的旋律大打折扣；其次，作品中还使用了多处音符繁杂的华彩乐句和宣叙乐段，这是作者别具匠心所在，如何把这些稠密的音符在特定的力度要求下处理的缥缈神秘，而不失清晰、透明，也往往需要演奏者进行大量且多次的训练；再次，该作品中也出现了诸如大段的分解和弦跑动，半音阶快速进行，左手不同节奏的变奏手法等等，面对这些技巧问题，则要求有极其灵敏的反应力，高度的手指灵活性、精准的触键技巧……另外，要想将该曲不失单薄的一气呵成，则需要有良好的体力及力量分配。演奏时，肩部需要放松，把整个力量积聚至指尖，且指尖要尽量贴键弹奏。到力度 *Sf* 或 *fff* 时，则应更加合理的配合呼吸，将全身的力量转换到手指尖，以求达到具有攻击性的、狂热的音响效果，同时，这也要求弹奏者的肌肉不仅要具有持久的耐力，也要具备高度的韧性及灵敏性。所以，有透彻、全面的技术知识是一件至关重要的事情，是完美弹奏的最有力保证。

^① 爱德华·唐斯（美）《管弦乐名曲解说》，人民音乐出版社，1992年

三、注重语气的表达

如同说话需要呼吸换气一样，任何一部作品都有它的语气，它的呼吸。因为，作品中的旋律同歌曲中的歌唱线条一样，高低起伏，轻重缓急，具有或悠扬或凝重或高昂或紧张的声音，它更像是有些不同的歌者共同歌唱，此起彼伏、融汇交织，形成一部完美的作品。作曲家心中的作品是会呼吸，活生生的乐曲。因此，具备合理的语气，是将所演奏的作品推向成熟的最重要环节。然而，许多优秀的音乐版本恰恰缺少适当的语气表达记号，那么，演奏者心里必须具有正确的语气表达，必须拥有真正的音乐感。

就以这首《b 小调钢琴奏鸣曲》为例，在演奏魔鬼梅菲斯特的主题动机时，需要间断的、有停顿的，有时甚至是有些神经质的语气处理，这样是为了突出魔鬼阴森狡诈的“恶”的形象，而演奏圣洁的少女玛格丽特的主题旋律时，则需要呼吸往往是从容的、均匀的，语气多是连贯的，平滑的，极富有歌唱性和抒情性，表达了女主人公单纯、圣洁、美好的形象性格特征。因此，演奏者在演奏时，要做到心中有数，不同的音乐形象塑造要及时给予正确的语气表达。只有这样，才能如同身临其境一般，传神地表达出作品的丰富内涵。

四、合理且重视踏板的使用

踏板曾被喻为钢琴的灵魂，任何一个从事钢琴学习和弹奏的人都应重视它的使用，因为在任何一部乐曲的演奏中，踏板都扮演着举足轻重、不可或缺的作用，尤其是在篇幅较长，技巧艰深且立意深刻的作品中，更是将延音踏板、弱音踏板及持续音踏板结合起来使用。一般来说，关于踏板的运用都具有一定的规则，但是，有时为了产生某些迷人、动听的音响效果，往往可以巧妙地打破它们，赋予新的内涵。

在弹奏这首奏鸣曲时，往往需要将多种踏板方法灵活使用。在弹奏富有力度对比的音符时，要打开制音器，使琴弦得到充分振动，产生更多的共振和泛音，

产生强“f”；反之，则削弱共振表现弱“p”。在弹奏包含快速音群及繁密音符节奏的快板乐章中，可以不使用踏板，或使用“颤音踏板”，要么运用脚腕轻轻抖动踏板，要么只在节拍重音上轻点踏板，以保持音乐线条的清晰；而在富于表情的歌唱性浓郁的慢板乐章中，为了加强旋律乐句的流畅连贯、和声织体的丰富，可使用延音踏板，但不能踩得过深，也不能影响乐句连线的划分。

在该乐曲曲谱上，有许多踏板并未明显的标注出来，这需要演奏者认真分析乐谱，合理的加入踏板、停用踏板。例如：将同一和弦音结合在一起的时候，在弹奏长琶音的时候，在和弦转位且双手交叉的时候，在需要从不同声部中强调主旋律线的时候……这些都需要进行仔细琢磨、反复的推敲，力求对踏板的控制达到非凡出众，更圆满、更有力的演奏表现该曲。

五、对音乐的理解和灵感的表达

当这部杰出的作品被写出来的时候，李斯特无疑是满怀着激情与灵感的，而当一个称职的演奏者体会到了作曲家写作时的快乐与兴奋时，这时他的演奏中就被无形之中注入了某种新的东西，这就好比有很多人，都在弹奏这首《b小调钢琴奏鸣曲》，可绝大多数只看到了乐谱上单一的音符，只有机械的完成高难度的技巧，看起来似乎是弹成了这部作品，其实那也只是空洞乏味，毫无生气的“死”的音乐，而只有极少数的人才能把每次演释都赋予活的生命，真正表达出这部作品神奇的魅力。

所以，要想使这部作品的演奏能激发听众的兴趣，打动听众的内心，激起听众的共鸣，最重要的是演奏者应具备强烈的艺术——灵感。只有充满了人性的冲动，饱富满腔的激情，即使你的演奏并不完全精准，但那绝对是无与伦比的。在演奏时，应忘我的投入其中，在具备熟练掌握乐谱及技巧的基础上，放开身心，靠音乐的感觉、灵魂的直觉感觉体味渐强渐弱的需要，也只有灵魂才是音乐中表现的源泉所在。“如果求助于机械的规则并死死地依靠它的，他的演奏就将是没有灵魂的”，“优美的演奏要求在键盘之外的许多深思。任何人不应觉得，当那些音

符已经弹完了，他的任务就完成了。事实上，这仅仅是开始。他必须使作品成为他自己的一部分。每个音必须在他身上唤起一种真正充满艺术使命感的音乐意识。”^①

演奏李斯特的这部作品，还是应遵循作者的创作意图和时代特征。它是一部浪漫主义大型钢琴独奏作品的开山之作。虽然会受到浪漫主义时期的时代感染，但是基于作曲家的品位及作品本身的内涵，也融入了古典主义时期特有的气质和美感。所以，应张弛有度、平衡客观但不失激情的演奏该曲，力求使个人的风格与作品风格相符合，很好的贴合在一起，在合理的幅度内，赋予作品崭新的含义。

笔者认为：同一个作品，弹奏出的效果也是千人千面，这也正说明了《B 小调钢琴奏鸣曲》具有很强的可读性，多解性，受到人们的喜爱和关注。尽管如此，演奏者还是应从奏鸣曲本身出发，避免过度严谨或过度情绪化，以求贴切、平衡、公允的表现其应有的艺术魅力。

^① 拉赫玛尼诺夫 《音乐艺术》，上海音乐学院学报，1985 年第 4 期

结 语

李斯特是天才的匈牙利钢琴家、作曲家、指挥家和音乐活动家。在音乐史上一直保有神秘的、不可思议的名声。他是十九世纪真正的儿子，是浪漫派的一个典型代表。他是有史以来最伟大的音乐家，同时也是最出色、最擅长表演的钢琴家。无论是作曲方面，还是演奏方面，他都做出了极其重要的贡献，为 19 世纪后期和 20 世纪的作曲家产生了极其重要而深远的影响。他一生写作了大约八百部作品，诚然大多数作品或改编曲都是思想深刻、意味深长的佳作，但也不乏一些枯燥乏味或盲目炫技的哗众取宠之作。而这部《B 小调钢琴奏鸣曲》堪称是内容与结构、思想与感情、技巧与艺术完美结合的产物。

特别是近些年来，《B 小调钢琴奏鸣曲》越来越受到人们的关注和喜爱。它是一部钢琴巨著，堪称 19 世纪最为经典的作品之一。在这部作品中，不仅展现了李斯特大胆的创造力、艰深技巧的运用力，更向我们深刻揭示了作者的精神风貌，传神的描画了其充满着紧张激烈、彷徨犹豫的矛盾内心，表达了作者真实的以天主教徒的虔诚和善良来隐忍的情感。

因此，这部作品更像是作者的“自画像”，让我们可以通过结构、内容、音乐旋律、和声语汇等“外化之物”，深切地洞悉到作者的“内在世界”。所以，这是一部规模宏大、立意深刻、极富思想性和艺术探索性的作品，引人入胜、回味无穷！

由于资料搜集有限，再加之李斯特作品庞大艰深，故文中还有诸多相关知识没能做深入研究，存在的一些问题也没能涉及解决。如有疏忽和欠缺之处，还望专家、导师及同学提出并指正。