

第一部分 浪漫主义音乐风格与李斯特的成长

一、浪漫主义音乐风格

1、浪漫主义

浪漫主义最先觉醒于文学界，一批剧作家、诗人构建了鲜明的创作纲领和理论化了的美学主张，并形成了一个有统一艺术思想纲领的创作集团。1830年，维克多·雨果的戏剧《欧尔那尼》的上演，标志着浪漫主义的狂飙真正来到。浪漫主义时期的艺术家强调自我发现、自我表现甚至自我崇拜，与古典主义动则讴歌王权、人类等伟大的主题相比较，浪漫主义时期的艺术家更倾向于个人的情绪和感觉。19世纪的欧洲是一个动荡不安的地方，1789年的法国大革命，使得贵族在几经挣扎后终于退出了历史的舞台。在艺术史上，19世纪被定义为“浪漫主义的世纪”。浪漫主义的思潮象倾泻而下的尼亚加拉大瀑布一样，以摧枯拉朽般的气势，迅速占领了“迷茫”的欧洲。在摆脱了对贵族的依赖之后，艺术家的眼中，“英雄”、“理性”的主题，从神坛上被纷纷拉了下来。新的艺术主旨是表现个人的感情和幻想，尤其是强调个人主观的体验。浪漫主义的风起云涌不是一个偶然的現象，在其背后有复杂的社会背景和文化背景。

首先我们应该看到，当时的欧洲在意识形态方面非常复杂，以黑格尔为首的一批唯心主义者占领了欧洲哲学的制高点。他们鼓吹天才、灵感和主观能动。应该说此时的社会意识形态推崇自我价值的发现和实现。正如德国哲学家、音乐理论家赫尔德所说：“我们生活在一个我们自己创造的世界里”。此后欧洲和全世界民族意识的加强和觉醒都受到此时的哲学理论的影响。而这样的社会意识形态自然也会推动音乐的创作。浪漫主义时期音乐家的自省和自我世界的表达，民族乐派的

逐步兴起，与当时的意识形态是密不可分的。“唯美主义”来源于德国哲学家康德的哲学理论。康德强调一种不受约束，自由的纯粹的美。在浪漫主义时期，各个艺术门类基本上都受到“唯美主义”的深刻影响，其中以爱尔兰文学家王尔德为“唯美主义”的领袖。他的“为艺术而艺术”颇受当时艺术家的拥护和赞同。在音乐中，“唯美主义”主要表现为对形式美学的普遍追求。帕格尼尼是浪漫主义时期最著名的技巧派演奏家，他的《二十四首随想曲》带有强烈的炫技色彩。在钢琴创作领域的音乐家受到了他的巨大影响，纷纷推出自己的炫技作品。首当其冲的是舒曼，他创作的《二十四首练习曲》对帕格尼尼表达敬意。被称为新古典主义的勃拉姆斯向来保守，他同样创作了两套帕格尼尼随想曲，表达对炫技的认可。众所周知，肖邦是极不赞成炫技作品的，但即便是他依然在 1827 年创作了炫技色彩浓厚的第一部钢琴协奏曲。后期浪漫派的代表音乐家拉赫马尼诺夫，则根据帕格尼尼第二十四首随想曲的主题创作了《帕格尼尼主题狂想曲》。在这些伟大的音乐家中，李斯特是其中更为重视技巧的一位。他对帕格尼尼心驰神往，根据帕格尼尼的作品写了 6 首练习曲，并不断试图将帕格尼尼小提琴的技巧移植到钢琴上。后来的事实证明，李斯特无疑是“炫技派”大师，他和帕格尼尼都是音乐的魔鬼天才。李斯特让钢琴这种乐器具有了超凡的魔力，在他的手中，钢琴技巧被大大延伸，表现力被大大扩展，浪漫主义时期的钢琴成了管弦乐队的浓缩，具有了不可替代的作用。

其次，浪漫主义时期的音乐家与古典主义时期的音乐家在地位和生存状态也发生了翻天覆地的变化。众所周知，古典主义时期的音乐家基本上由贵族供养，表达贵族的喜好和娱乐贵族是当时音乐家的头等大事。浪漫主义时期，中产阶级成了音乐家的最强有力的支持者，作曲家可以比原来获得更多的创作自由。这时的作曲家一般不接受委

约创作，他们有了更伟大的目标和理想，而这些目标和理想的母体是他们自己，因此艺术作品呈现出更多的个人色彩和更高追求。而观众群的扩大也为浪漫主义时期音乐家，特别是演奏家的成名创造了良好的条件。历史上许多音乐家都曾经为其自身和同行的地位进行过大声疾呼，而在浪漫主义时期最强烈的声音无疑来自于李斯特。

当然，另一个影响浪漫主义时期钢琴发展的重要客观原因是钢琴制造工艺的高速发展。钢琴到19世纪不仅形状改变了，而且在机械方面，于1800—1820年间，从原来的五个半八度扩展为六个半八度。同时使用了不同的踏板，以后又改用钢铸板和更粗的琴弦，形成更灿烂、更明亮的音色。这样它可以在任何力度上发出丰富充实的音色，既有丰富的表现力，又可演奏炫技性很强的作品。钢琴成了浪漫主义时期一件至高无上的乐器^①。

2、浪漫主义时期的音乐美学追求

（一）观念更新与以“我”为主

浪漫主义时期，各门类艺术在艺术创作观念上，表现出与古典主义时期截然不同的创作观念。从对宗教题材的倾注，转为对世俗题材和创作者个人内心世界表达的趋势。浪漫主义文学创作带有强烈的主观性，音乐创作在这一时期也开始注重个人的情感表达。其中的作品很多带有作曲家个人性格、个人经历和内心世界的烙印。从肖邦、柏辽兹、瓦格纳到李斯特、格里格和门德尔松……都体现出自我内省的创作理念。其次，与古典时期的创作理性原则不同的是，浪漫主义时期的音乐家更加注重个人感性的喷薄。人们对个人主义和个性充满了压抑已久的向往，启蒙运动代表人卢梭曾说：“我和我见过的人都不相同，如果不是最好，起码是不相同。”而贝多芬的那句名言则更加耳熟能详——“公爵之所以成为公爵是因为偶然的出身，而贝多芬成为贝

^① 蔡良玉著：《世界艺术史—音乐卷》P151.

多芬是因为贝多芬自己。公爵现在有的是，将来也有的是，贝多芬现在只有一个，将来也只有一个”。帕格尼尼也曾经骄傲地宣称：“帕格尼尼避免一切庸俗”。像这样的言论，在众多作曲家、音乐家的书信、日记等材料中屡见不鲜。音乐中出现了大量以“我”为中心的题材。作曲家个人的经历、爱情、传记和各种体验在音乐创作中占据了相当的比重。甚至怪癖的性格和行为也与创作建立起直接的联系。^①

与浪漫主义时期抒情诗人的迅速发展相像，音乐家个人的感情因素被提到了重要的地位。雪莱、波德莱尔、拜伦、缪赛、诺瓦利斯等抒情诗人的巨作，强烈刺激并促进了浪漫主义时期音乐的抒情性。结果，浪漫主义在客观上扩大和加深了音乐心理刻画的能力，丰富了对心理刻画的表现手段和技巧。我们可以看到在音乐作品中前所未有的各种表情术语和记号，不仅反映了当时音乐作品的特性，也体现了创作上对表现情感的巨大要求^②。

正因为如此，导致浪漫主义时期，大量的炫技性的作品不断涌现。是个人崇拜、是英雄主义，更是长时间个性压抑的猛烈迸发！与此同时，大量的公众音乐会和音乐节出现，音乐家面对比以往更多的音乐爱好者和观众，演奏家成为乐迷的新宠，成为他们心中的英雄。而且浪漫主义时期的演奏家非比寻常地青睐音乐会上的即兴发挥，可以想象：李斯特和帕格尼尼作品中的高难度技巧并不是真正难以逾越的峻岭，没有出现在乐谱中的现场即兴表演才是难以企及的高峰。

（二）博采众长与兼收并蓄

浪漫主义时期是各门类艺术空前交汇和借鉴的时期。文学、音乐、美术、戏剧、舞蹈，彼此都象是久未重逢的好友，亲切地借鉴和吸收各自的创作观点和美学理念。在这一时期，音乐首先是受到了文学的影响，许多浪漫主义时期的音乐家都是知识渊博，特别是文学修养较

① 蔡良玉：《欧洲浪漫主义的音乐观念》，《音乐研究》季刊，1995年9月第3期。

② 蔡良玉著：《世界艺术史—音乐卷》P151。

好的大师。他们不仅是音乐家，同时兼任剧作家、诗人和文学家。标题音乐（该词为李斯特首创）得到了长足的发展。标题音乐的概念与“纯音乐”相对，是为器乐音乐加一个标题，以使听众沿着作者的意图理解乐曲，而不误解作品的内容，它可能写一个故事，或代表某个人物，或描写某一景色、现象等。重要的是，它从主题中衍生音乐的运动或逻辑，并非凡有标题的音乐均可称作“标题音乐”，也不是所有的标题音乐都有标题。这是浪漫主义时期产生的一种音乐体裁，反映了浪漫主义音乐家对富有诗意的，描绘性的，甚至是叙述性的器乐音乐的一种音乐体裁，并强调对音乐与其他事物的联想力^①。

浪漫主义时期的其他门类艺术对音乐创作的作用也不可小视。他们不但重视诗歌与音乐的关系，同时也注重音乐与舞蹈以及表演之间的关系。1832年，首部浪漫主义芭蕾《仙女》上演，拉开了浪漫舞蹈的大幕。此后《葛佩丽亚》、《吉赛尔》等舞剧将浪漫派舞蹈推上了高潮。欧洲的音乐家纷纷把舞蹈音乐作为创作的一个重要领域。肖邦的波兰舞曲、李斯特的匈牙利舞曲都是这一时期的代表作品。戏剧的历史和重要性在欧洲艺术的发展过程中是举足轻重的，戏剧作品也经常被音乐“改编”，在浪漫主义时期，由于对神秘主义和个人英雄主义的向往，戏剧与音乐的关系越走越近，这一点在李斯特和瓦格纳的作品中尤其明显。

（三）回归自然与民族意识

对自然环境的音乐再现，是浪漫主义音乐家的另一个创作层面。古典时期的音乐家显然不像浪漫时期的音乐家那样对自然景色如此关注。如李斯特的《旅行岁月》中，森林、风景、阿尔卑斯山、大海都成了他创作的素材。异曲同工的是，此时的美术界也把更多的激情投向了自然界，其中的佼佼者是法国画家德拉克洛瓦。德拉克洛瓦称自

^① 蔡良玉著：《世界艺术史—音乐卷》P152.

己“激情荡漾地爱上了激情”。他对自然界各种景物投入了无比的热情，而音乐家也如艺术家一样，大量对自然描绘的作品应运而生。作为德拉克洛瓦的好友和艺术上志同道合的伙伴，李斯特对自然景物也倾注了大量的激情，《旅行岁月》是这一表现领域的最好诠释。如同贝多芬在形容自己的《田园交响曲》时一样，“感觉的模仿”已经取代了“物理的模仿”（详见柏辽兹《论音乐中的模仿》），成为了当时音乐美学中的一个重要特征。

欧洲浪漫主义音乐兴起之时，正是各国民族意识觉醒的时候。欧洲许多民族长期处在被侵略和压迫的境地，随着民族的崛起，民族解放运动的深入，民族音乐进入了一个罕有的高速发展阶段。音乐家不约而同的把欧洲本民族音乐看作是非常重要的创作领地。匈牙利的查尔达什、波兰的马祖卡、挪威的山区小调、波西米亚的民谣俚曲都成为作曲家创作的源泉。民族音乐的兴起主要是与欧洲各国的民族意识的加强密不可分的。由于贵族政权的轰然坍塌，贵族的艺术喜好已经不再成为音乐等门类艺术的创作主流，原本处于中层和底层阶级的人民开始成为社会的有力声音。因此民族音乐的兴起有其必然的原因，而民族音乐在浪漫主义时期的兴起也的确留下了众多不朽的音乐作品。如肖邦的波兰舞曲、马祖卡舞曲，李斯特的匈牙利舞曲等等。

（四）神秘主义与浪漫爱情

一旦代表秩序、等级的古典主义被打破，人们仿佛一下子找到了无穷的自由，那么神秘主义自然就会伴随而来。坦率的说，神秘主义并不是浪漫主义时期特有的产物，只不过到了浪漫主义时期，神秘主义更多与浪漫的爱情和“死亡情结”结合在一起。首先是诗人，在他们的诗歌中越来越出现这样一种倾向，寻找爱情、拥抱爱情、最后死在爱情的怀里成为无上的光荣。正如德国诗人诺瓦利斯所说：“通过赋予粗俗之物以某种高尚感，赋予平庸之物以某种神秘感，赋予熟悉之

物以某种未知物的尊严，赋予有限之物以某种无限的广度，我把它们都给神秘化了。”当然最后这已经不再是仅仅出现在诗歌中的情景了，他和普希金都是为了神秘而伟大的爱情，死在利刃之下。除诗歌之外，当时兴盛一时的芭蕾舞也充满了浪漫的“仙凡之恋”，虽然这些恋情最终还是要以悲剧收场，但是却赢得了民众的喜爱。无论是《仙女》中的塔利奥妮，还是《吉赛尔》中的埃尔斯勒，都成为贵族和平民追求的目标。

3、浪漫主义时期音乐特点

浪漫主义的音乐风格始于 18 世纪末至 19 世纪初。首先，音乐似乎更加注重对个人内心世界的依恋，个人的命运和情感体验是音乐创作的最主要源泉；其次，大自然的景色成了作曲家青睐的表现对象，同时本民族的或是其他民族的古老民间传说、质朴单纯的民间音乐素材，在他们的音乐创作中占据重要位置；最后，在音乐的体裁样式和表现手段方面，浪漫主义时期的音乐家也表现出了独特的特色。诸如即兴曲、谐谑曲、夜曲、叙事曲、幻想曲等等，还有表现民族民间特色的各种舞曲、无词歌都在这一时期得到了充分的发展，为音乐家的创作提供了大量的可能性。浪漫主义时期的音乐总体呈现出这样一些特点：

（一）强调作品的旋律性。

从古典主义盛期，即贝多芬时代开始，旋律性的重要已经凸现出来。浪漫主义的音乐家则愈发推崇旋律的重要，在这一时期涌现了许多举足轻重的旋律大师。进一步说，浪漫主义时期更注重旋律的抒情性和歌唱性。比如在贝多芬时代，器乐曲和声乐曲还是在旋律的抒情性上有着明显的区别。而到紧接其后的舒伯特的身上，我们会忽然发现许多器乐曲是那样的琅琅上口，甚至许多器乐曲是可以用人声来吟唱的。在舒伯特的影响下，其后大量的器乐作品都呈现出旋律性强的特

点，器乐主题已经象声乐作品的主题一样将旋律的美好看作头等大事。

浪漫时期的旋律结构与古典时期也发生了很大的变化。古典时期的旋律走向一般比较平稳，多采用级进。如果出现大跳，则必然反向出现级进以达到平衡。而浪漫时期的旋律走向经常出现大跳和增减音程，到后期的李斯特、瓦格纳、布鲁克纳开始，旋律的主体动机呈现出复杂的多重动机发展可能性。

（二）复杂的节奏

虽然“二对三”这样的节奏在莫扎特的作品中也有所出现，但是到浪漫时期，李斯特、瓦格纳、肖邦等人开始频繁使用不对称节奏和其他更为复杂的节奏。左手是规则的节拍，而右手出现不规则节拍的情况屡屡发生。此外其他不规则节拍、不规则强音和各种各样复杂的切分音也受到作曲家的青睐。后浪漫时期更是出现了复合节拍（9/8拍）等。

（三）丰富的音色

浪漫时期的音乐家对音乐的音色和音响方面的追求是执著而强烈的。作品中充满了丰富而多彩的音色，无论是器乐还是人声，比起古典时期的音乐作品的音色都更为饱满和充实。随着乐队人数的不断增加，音乐的音响和音色层次缤纷、色彩艳丽。到瓦格纳的时代，音乐的色彩发展到了无以复加的地步。铜管、木管、打击乐都得到了长足的进步，增加了长号、大号、低音巴松、英国管等乐器，钢琴增加了延音踏板等。由此也就带来了和声配器手法的种种变化。原本不太适用的不协和和弦在浪漫时期被大量运用。在三和弦的基础上，用三度叠置构成了九和弦、十一和弦、十三和弦，后期浪漫主义的李斯特、瓦格纳等人采用多种方式写出持续和弦、如假终止、同音转调、非和声音转调、不间断的转调、大串连续的不协和和声的运用等，以避免终止感、造成乐曲更强烈的效果^①。

^① 蔡良玉著：《世界艺术史—音乐卷》P155.

二、浪漫主义音乐风格中的李斯特

李斯特·弗朗兹于 1811 年 10 月 22 日出生在匈牙利西部肖普朗的雷丁村。他的父亲李斯特·亚当在埃斯泰尔哈济亲王的牧场任职。亚当喜爱音乐，会演奏多种乐器，也会作曲。而埃斯泰尔哈济亲王喜爱音乐，拥有自己的乐队。李斯特从小就生活在良好的音乐环境中。很小的时候，小李斯特的音乐才能便被其父亲发现，对他进行了精心培育。小李斯特 9 岁的时候，便能够登台演奏钢琴，在当地引起了轰动。

三个贵族决定集资送他到维也纳进行深造。在维也纳，他师从著名的钢琴教育家车尔尼学习钢琴演奏，后又拜萨列里为师学习作曲理论。

经过一段时间的学习，小李斯特的音乐理论和演奏水平得到了长足的进步。在他的第二次演奏会上，他的偶像贝多芬出

席并亲吻了当时年仅十二岁的小李斯特，这次经历使李斯特终生难忘。

1823 年，李斯特在车尔尼的鼓励下，报考巴黎音乐学院。但当时巴黎音乐学院的院长凯鲁比尼以不招收外国学生为由拒绝了这位才华横溢的音乐家。李斯特在这次拒绝之后很长的时间内都感到心灰意冷。此时的李斯特只好以业余学生的身份向捷克著名音乐理论家雷哈和作曲家帕埃尔学习。1824 年 3 月 8 日，李斯特在巴黎进行首演，并一举成名。1825 年，李斯特在英国皇帝乔治四世面前演奏，使其声名鹊起。同时由于创作了一些钢琴曲和歌剧《城堡的爱情》，使得他的创作才能也崭露头角。不久他的父亲因病去世，16 岁的李斯特挑起了家庭的重担。父亲的辞世使得李斯特的性格中多了一份阴郁和伤感，这也预示着他晚年的思想和行为。

从此之后，长大成人的李斯特开始自由接触他向往的人和思想。他深受法国著名哲学家圣西门的空想社会主义思想的影响，他向往革命；同时他又对宗教有着一种一生挥之不去的依恋，其中的部分原因是他终生的朋友拉莫内神父一致伴随着他的成长。1830年7月，革命终于爆发，李斯特受到莫大的鼓舞，创作了《革命交响曲》大纲，他迅速向着积极浪漫主义靠近。在他的朋友中，我们经常可以看到这样一些浪漫主义大师的名字：文学家乔治·桑、文学家缪赛、诗人海涅、剧作家雨果、画家德拉克洛瓦，而在音乐方面，他深受法国作曲家柏辽兹和波兰作曲家肖邦的影响，但在早期对他影响最大的应该算是小提琴演奏家帕格尼尼。

1831年3月，他观看了帕格尼尼的演出之后，激动不已。发誓要成为像帕格尼尼那样的演奏家。他对帕格尼尼的技巧如醉如痴，从此潜心将小提琴上的超凡技巧移植到钢琴上面。不久他创作出了《帕格尼尼练习曲》。除了帕格尼尼之外，对他一生的艺术生命影响最大的两位音乐家也是在这个时候出现的。1830年底，他认识了柏辽兹，并欣赏了他的《幻想交响曲》首演，从此他不仅与柏辽兹建立了终生的友谊，而且在艺术观上惺惺相惜。他继承了柏辽兹娴熟的浪漫派配器手法和他后来一直保留的那种魔鬼般的特性^①。1833年，柏辽兹的《幻想交响曲》被李斯特改编为钢琴曲。另一位音乐家便是肖邦。李斯特与肖邦是浪漫主义时期无与伦比的大师。两位音乐家在创作的风格上差异甚大，但是李斯特一直对肖邦的作品青睐有加，他欣赏甚至推崇肖邦作品特有的旋律线条，以及隐藏在音乐后面的真挚情感。同时，他自己的钢琴表演技巧也已经逐渐成熟。1837年，两位当时被誉为最优秀的钢琴演奏家——李斯特和塔尔贝格举行了钢琴演奏的巅峰对决。最终李斯特取得了胜利，奠定了“钢琴之王”的历史地位。

①（美）《大美百科全书》，北京外文出版社，第126页。

李斯特的感情生活一直是众人瞩目的焦点。在一段真挚的初恋结束之后，李斯特于 1834 年与当时的有夫之妇达古尔伯爵夫人恋爱并同居，这一事件在当时引发了社会舆论的狂潮。几年后为了逃避众人的议论，李斯特和达古尔夫人开始了长达十年的旅行演出。

李斯特的旅行演奏遍布欧洲的许多国家，其中包括匈牙利、奥地利、德国、法国、罗马尼亚、英国、俄罗斯等。其中在自己的祖国匈牙利演出时，他受到了隆重而热情的接待，也激发了他创作的激情。他创作了许多爱国主义的作品，在这其中如著名的《匈牙利狂想曲》第一和第二首，还有一些钢琴改编曲，如《魔王》和《拉科奇进行曲》等，此时的李斯特宛如匈牙利的民族英雄。

除了创作和演出之外，李斯特还热情地支持了音乐和文化事业的发展。他出资在波恩建造了贝多芬纪念碑，在莱比锡建造了巴赫纪念碑。他还多次为穷人和养老院进行无偿的义演。

音乐家李斯特

1848 年之后，李斯特结束了长期的旅行演出生涯。同时他与达古尔伯爵夫人的关系也走到了尽头，俄国的维特根斯坦公主却走进了他的生活。在相当长的一段时间里，李斯特定居在德国的魏玛公国，担任魏玛宫廷乐长和指挥。此时欧洲资产阶级革命在欧洲各国相继爆发，为了支持这场席卷欧洲的大革命，他创作了大量音乐作品。1849 年，匈牙利革命失败，悲痛的李斯特创作了钢琴曲《送葬的行列》。在魏玛的时间，音乐会经常举办，每季都要演出一部新歌剧，而且经常有古典作品和青年作曲家的作品上演。李斯特的创作黄金季节也是在魏玛度过的，他首创的“标题交响诗”体裁作品，在魏玛逐步发展并成熟，他一生中的十三首“标题交响诗”中的十二首在这里完成。在钢琴方面，第 1 和第 2 首钢琴协奏曲，13 首《匈牙利狂想曲》都是在魏玛的

这段时光完成的。此时的李斯特已经真正成长为优秀的作曲家。除了音乐创作之外，李斯特在这段时间还撰写了大量的音乐评论，在他的音乐评论中，既有对音乐和年轻作曲家地位的呼吁，也有音乐发展趋势的预测；既有对古典大师和作品的评价，又有对当时理论和作品的分析。扎实的理论根基、精确的评论、优美的文笔和一针见血的个性，使钢琴演奏大师李斯特称为当时著名的音乐评论家。宽松的创作环境，加上大量的演出机会，使得魏玛很快成为欧洲的音乐家向往的圣土，大量的青年音乐家聚集在李斯特的周围，李斯特还为各国前来求教的钢琴爱好者免费授课。可是由于李斯特的名声过于隆盛，而他又不愿意在音乐观点上妥协，使得各种对他持不同观点和意见的人非难增多，再加上幼子夭折和与维特根斯坦公主的婚期取消等一系列打击，李斯特终于选择离开了魏玛。

1861年，李斯特得到了罗马教皇的接见，自此李斯特皈依了基督教，并取得了神职职位。在这期间，他创作了一些宗教音乐。但1869年他又毅然返回了魏玛，自由音乐的臂膀重新向他张开。

此后他把自己的时间平均分配到了罗马、魏玛和布达佩斯。他在罗马出席各种音乐活动；在魏玛重组全德国音协，并免费教授钢琴；在匈牙利筹资建成了第一座音乐学院，并担任校委会主席，还亲自上课。此时的李斯特把更多的热情投向了提携青年音乐家，受过李斯特恩泽的音乐家为数众多，其中著名的有瓦格纳、俄罗斯强力集团、格里格、斯美塔纳、德彪西等等。

晚年的李斯特孤独凄凉，作品出现了年轻时期不常有的深邃思想，技法上也越来越展现出其后的作曲发展方向。他晚期的作品更具试验性，预示着德彪西的风格，其中一首《无调性小品曲》的作品已经呈现出巴托克甚至是勋伯格的手法。1886年，他去参加瓦格纳的音乐节过程中，不幸患上肺炎，逝于拜罗伊特。

从他的生平历史中，我们不难发现李斯特在平时的生活中就是浪漫主义的化身。他的绯闻，他对理想的追求，他藐视世俗眼光的态度，都直接体现在音乐作品之中。此外，他一生对宗教的追求，难道只是简单的信仰崇拜吗？与其说是这样的原因，不如归结为他自己心灵的一种纯化和超脱。而回首望合般的超脱正是浪漫主义肇始阶段即表现出的独特气质。

第二部分 李斯特的钢琴音乐创作与教学

一、李斯特的钢琴练习曲创作

随着浪漫主义思潮的发展，作曲家对个人主观体验的强调，对瞬间内心情感的迷恋，对大自然、生命的热爱，对社会现状的不满，都促使他们在音乐创作中不断地探索丰富的音响效果，细腻的和声色彩，新颖的体裁形式，抒情的旋律线条。钢琴在他们手中成为了最具浪漫主义特色的器乐，无论是钢琴的表现能力、表现手法，还是他的创作形式与演奏技巧都发展到了一个鼎盛时期。

李斯特在钢琴音乐史上是最伟大的作曲家之一，在他的眼中，钢琴不亚于任何管弦乐队，在他的手中，钢琴宛如征服世界的利器。钢琴赋予他无上的荣光和声誉，他赋予钢琴鲜活的生命力和“乐器之王”的骄傲。

最能反映李斯特的钢琴炫技特点的是他创作的练习曲。练习曲的创作使李斯特在音乐史上的地位变成了一座丰碑。他的练习曲中包括《12 首超级练习曲》（1826-1852 年创作）、《6 首帕格尼尼练习曲》（1826-1852 年创作）、《3 首音乐会练习曲》（1848 年创作）、《2 首音乐会练习曲》（1861 年创作）。李斯特在观看小提琴演奏家帕格尼尼的演奏之后，非常受震动。当时他曾经这样感叹：“这是什么样的人，
李斯特音乐手稿
这是什么样的小提琴家，什么样的艺术家啊！”李斯特本就一心想在钢琴技巧方面做出非凡的成就，帕格尼尼的小提琴演奏给了李斯特莫大的启迪，他决定将帕格尼尼在小提琴上的超人技艺移植到钢琴上来。

但是创作的过程并不短暂，从 1826 年开始，直到 1851 年，这六首练习曲才宣告完成，李斯特随即将它题献给舒曼的妻子——著名钢琴演奏家克拉拉。这中间《12 首超级练习曲》曾经三易其稿，1926 年的版本显然是最简单的；1939 年，在受到帕格尼尼影响之后，李斯特将《超级练习曲》的技巧改编到令人咂舌的地步；1852 年，李斯特又将其改编回较为容易的版本，也就是现在通用的版本。而且在我们看到现在的版本中充斥着各种标题，诸如《鬼火》、《狩猎》、《夜晚的和谐》、《幻影》、《英雄》、《玛捷塔》，都是在第三个版本中加入的。

《6 首帕格尼尼练习曲》既是对小提琴家帕格尼尼的尊敬，同时也是李斯特对帕格尼尼的一种“宣言”。6 首中的 5 首都为帕格尼尼的随想曲的钢琴改编曲，只有第三首“钟”是来源于帕格尼尼的小提琴协奏曲。在这组练习曲中，充满了宛如小提琴的跳弓、断奏、滑奏等，这些原本不属于钢琴的声音被李斯特在钢琴上演绎得出神入化。

《3 首音乐会练习曲》的诞生时间是李斯特的中年，这三首练习曲少了年轻气盛时的炫技，却大大增强了乐曲的抒情性，与肖邦的练习曲有了异曲同工之妙。这三首练习曲在出版前被李斯特拟上了标题，分别是“悲伤”、“轻盈”和“叹息”。

《2 首音乐会练习曲》的标题分别是“森林的呼啸”和“侏儒之舞”。这两个标题是作曲家在构思的时候就加上的标题。

李斯特的钢琴练习曲不仅难度极大，而且在技术上与古典主义时期的练习曲相比较，在几方面都有重大的突破。首先是八度的大量运用。李斯特的练习曲中充斥了大量的八度练习（第 2、4、6、7、8、9、

10、11 等首), 尤其是第 7 首《英雄》, 是著名的双手平行八度远距离的跳跃练习^①。其中在八度练习中又包含了分解和弦练习、夹杂琶音练习、双八度练习和八度旋律练习等等。这些练习曲表现出的第二个特点是连续的大和弦。在《超级练习曲》的第 1、2、3、4、8、9、11 首和《帕格尼尼练习曲》的 2、3 首中都有突出的和弦部分^②。李斯特练习曲的第三个特点是快速华彩经过句, 其中还包含有各种音阶、半音阶等组合方式。其他的练习重点还包括有各类双音(《鬼火》中的双音)、包括三度、六度及其他组合的双音; 托卡塔式的双手交叉(第 10 首)、震音与颤音(《超级练习曲》第 12 首, 《帕格尼尼练习曲》第 1、3 首)、远距离的跳跃(《帕格尼尼练习曲》第 3 首)、跳音和断音(《帕格尼尼练习曲》第 4、6 首)、刮键(《帕格尼尼练习曲》第 5 首)、重复音(《梅菲斯托圆舞曲》、《塔兰泰拉舞曲》、《帕格尼尼练习曲》第 3 首)等。

二、李斯特的钢琴改编曲创作

1、李斯特钢琴改编曲的缘起

李斯特的一生创作了数百首钢琴改编曲, 大量前人和当时著名作曲家的作品被他改编成了钢琴曲。李斯特之所以创作数量如此众多的改编曲, 原因有以下几点。

首先, 钢琴的制造工艺在浪漫主义时期已

① 赵晓生:《钢琴演奏之道》, 世界图书出版公司, 1999 年 7 月第一版, 第 238 页。

② 赵晓生:《钢琴演奏之道》, 世界图书出版公司, 1999 年 7 月第一版, 第 238 页。

经达到了相当的高度，无论是音色的丰富，还是音量的对比度，都与今天的钢琴相差无几。钢琴家可以有更大的空间和自由度去进行创作和表演。而钢琴工艺的迅速进步带动了许多作曲家的创作激情，钢琴曲在这一时期得到长足的发展，他们将钢琴创作作为音乐创作中不可或缺的部分。其次，由于李斯特对钢琴的热爱，他立意将诸多优秀的音乐作品改编为钢琴曲。第三，正是出于李斯特本人的钢琴技巧及其高超，他完全具备将自己改编的钢琴曲演绎出来。被称为“钢琴之王”的李斯特被当时和后代的钢琴演誉为不可超越的高峰，他对钢琴自然有不可比拟的偏爱和优势。第四，李斯特本人所具有的浪漫主义气质，使得钢琴——这件浪漫主义代表的乐器在他的手中得到了充分的发挥。

2、李斯特钢琴改编曲的分类

李斯特的钢琴改编曲分为几个大类。一是对其他器乐曲的改编：在这个类别中首推他根据帕格尼尼 24 首小提琴独奏随想曲中的 6 首改编的钢琴随想曲，其次是帕格尼尼《b 小调第二号小提琴协奏曲》第三乐章《钟声回旋曲》改编的《帕格尼尼钢琴练习曲》；根据巴赫《6 首管风琴序曲及赋格》、《g 小调管风琴赋格幻想曲》改编的同名钢琴曲；根据德国作曲家费迪南·大卫的 24 首为钢琴和小提琴创作的“风格小品”（characters pieces）中的 6 首改编的同名钢琴曲等^①。第二大类是对交响乐和管弦乐曲的钢琴改编曲。管弦乐曲的宏大气势在他的钢琴改编曲中，不仅保持了原有的特色，而且突出了钢琴的表现能力，这其中的代表作品是柏辽兹的《幻想交响曲》和贝多芬的 9 部交响乐。第三大类是对艺术歌曲的改编。在浪漫主义时期，出现了像舒伯特、舒曼等创作艺术歌曲的优秀作曲家。钢琴的表现力在李斯特的手中，再次表现出优美的人声般的旋律质感。这其中的作品有根据舒伯特的《美

^① 朱晓玲著：《对李斯特钢琴改编曲的解析》，南京师范大学，2005 年 3 月。

丽的磨房女》、《冬之旅》、《天鹅之歌》三大歌集中的多首以及《魔王》、《水上吟》《听、听、云雀》、《鱒鱼》、《纺车旁的葛丽卿》、《流浪者之歌》等 19 首歌曲改编的钢琴曲，根据肖邦仅有的四首艺术歌曲改编的钢琴曲，根据舒曼《奉献》、《春之夜》改编的钢琴曲和门德尔松、罗西尼、拉森的艺术歌曲改编的钢琴曲等^①。第四大类是在李斯特的钢琴改编曲中最有代表性、也是最受人欢迎的歌剧主题改编曲。浪漫主义时期是歌剧甚嚣尘上的年代，歌剧在欧洲各个大城市都受到了热烈的欢迎，而李斯特的歌剧主题钢琴改编曲，既保持了歌剧的原汁原味，又在此基础上拓宽了乐曲的表现力。这类作品有威尔第《弄臣》、《游吟诗人》歌剧改编曲；莫扎特《唐璜》、《费加罗的婚礼》钢琴改编曲；根据门德尔松的歌剧《仲夏夜之梦》中的片断改编的《婚礼进行曲和艾尔维斯之舞》；根据古诺歌剧《浮士德》中的《圆舞曲》改编的钢琴曲《圆舞曲》；根据奥伯歌剧《波尔蒂亚的哑女》改编的钢琴曲《塔兰泰拉舞曲》；根据贝利尼歌剧《诺尔玛》片断改编的钢琴曲《回忆》等^②。

在李斯特的这些钢琴改编曲中，我们发现，它并不是单纯的机械性的改编，这些改编曲中大多被赋予了李斯特自身的情感和对音乐的独特理解。

三、李斯特的其他钢琴作品创作

1、匈牙利狂想曲

民族性在任何时代的作曲家中都有所体现，但民族主义的鼎盛时期是在 19 世纪，它是浪漫主义时期音乐发展的重要力量。无论什么时候，都不会有人怀疑李斯特对祖国的眷恋与热爱，因为这一点在他的音乐中表露无疑。在李斯特的钢琴作品中，20 首《匈牙利狂想曲》（出

^① 朱晓玲著：《对李斯特钢琴改编曲的解析》，南京师范大学，2005 年 3 月。

^② 朱晓玲著：《对李斯特钢琴改编曲的解析》，南京师范大学，2005 年 3 月，第 15 页。

版了 19 首) 占据着举足轻重的地位, 他自由的运用匈牙利民族民间的曲调, 把舞蹈和歌唱相结合, 即兴而随意性的弹奏与完美的叙述相结合, 最终使这一体裁达到成熟, 成为后来民族乐派创作的先声。

《匈牙利狂想曲》是李斯特的作品中知名度较大的作品, 他在 1854 年之前创作了 15 首, 晚年又写了 4 首。它的前身是李斯特在 1840—1847 年间创作的 21 首匈牙利吉普赛音乐为基础的钢琴小品。这 19 首《匈牙利狂想曲》

是以匈牙利的民间舞蹈曲调——恰尔达什和维尔本科什舞曲的上基础创作完成的。“恰尔达什”舞曲中包括匈牙利音乐特有的切分节奏以及随处插入的即兴式的华彩音型^①。它充分展示了李斯特在处理吉普赛音乐方面的卓越才能, 其狂想曲中著名的“茨冈音阶”便是典型的例子。乐曲中的匈牙利音乐素材俯拾皆是, 更有不断模仿匈牙利和吉普赛民间乐器的曲调, 甚至把特殊的匈牙利音乐术语运用到乐曲中。每首《匈牙利狂想曲》基本上分为两个对比性的段落: 第一段慢速度, 叫“Lassu”(拉苏), 第二段快速度叫“Friszka”(弗莱什卡)。因此李斯特的狂想曲基本上是在力度和速度上进行变化, 先是慢速庄严的主题, 而后是快速的舞蹈性主题, 随着力度的加大和速度的加快, 最后结束于热烈欢腾的高潮中^②。李斯特善于利用钢琴模仿整个管弦乐队的音响效果,

① 周薇著:《西方钢琴艺术史》, 上海音乐出版社, 2003 年 2 月第一版, 第 135 页。

② 何平、邱晓枫著:《外国作曲家及其名作》, 华乐出版社, 1999 年 10 月第一版, 第 246 页。

因此听他的狂想曲觉得栩栩如生，活泼热情的匈牙利人的形象历历在目。在《匈牙利狂想曲》中，最著名的是第二首和第六首。《匈牙利狂想曲》中经常出现吉普赛人演奏的乐器——扬琴（洋琴）。扬琴一般的演奏方法，归类为使用颤音、琶音和弦、经过乐句和类似颤音的震奏^①。在大家熟悉的第二首《匈牙利狂想曲》中，进入第二段快板时，李斯特用同音反复模仿扬琴的音响，音乐的织体层次增多，仿佛跳舞的人越来越多，逐渐引出后面强劲有力的音乐主题^②。

曾经有人认为李斯特的《匈牙利狂想曲》并不是真正的匈牙利音乐。但是李斯特最先接触的匈牙利音乐便是茨冈人（吉普赛人）演奏的音乐，而相当数量的茨冈人居住在匈牙利。应该说李斯特的《匈牙利狂想曲》，即便不是匈牙利音乐的全部缩影，至少也是匈牙利音乐的重要代表。特别是从李斯特本人角度来看，《匈牙利狂想曲》是他个人的爱国主义曲集，传递了他对祖国的热爱，同时在客观上也广为传播了匈牙利的民族特色和风情。

2、钢琴套曲《旅行岁月》

钢琴套曲《旅行岁月》是李斯特在各国旅行演奏的年代里写下的26首钢琴音乐的总集，其中又分为三集。《旅行岁月》中包含了李斯特许多优秀的钢琴作品，里面的主题包括有赞美大自然的迤逦风光，面对历史遗迹的感触和对文学艺术的理解。第一集《在瑞士》，第二集续篇《威尼斯与那波里》都是以自然风光为选择的对象，而第二集中的《在意大利》则由作曲家从这一国家的艺术瑰宝中得到的灵感缀合而成^③。

第一集《在瑞士》包括9首钢琴曲，经修改后于1855年出版。当时李斯特居住在瑞士，除第一首《里昂》描写的法国的景色，其他11

① 唐馨：《浪漫派音乐中德民族魂——肖邦与李斯特钢琴音乐民族风格探析》，第19页。

② 唐馨：《浪漫派音乐中德民族魂——肖邦与李斯特钢琴音乐民族风格探析》，第20页。

③ 周薇著：《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年2月第一版，第136页。

首都是在瑞士完成的。在繁忙的演出间隙，秀美的景色给了李斯特难得的慰藉。一种纯净清新的感觉跃然于乐谱之上。每首乐曲的前面不仅附有标题，而且还被加上了如拜伦、歌德等人的诗句，李斯特的目的不仅在于描绘湖光山色，更在于表达自己的种种情绪。具有浪漫主义情结的李斯特，自然不会满足于象古典主义时期作曲家那样只是停留在简单的借景抒情。在形式上，李斯特要将文学与音乐紧密结合在一起；在思想上，李斯特认为音乐只是一种表达方式，重要的是作品背后的哲理，而这恐怕是李斯特音乐创作的真正目的。比如《在瓦伦斯坦湖上》这首乐曲，李斯特附上了拜伦的诗句：在纷繁骚乱的世界里，我找到了这里的世外桃源。宁静的湖水向我启示，离开肮脏浑浊的尘世，这里有纯洁的清泉。《在泉水旁》引用了德国文学家席勒的诗句：年轻的自然之神，在清凉的潺潺细语中，开始了它的戏耍。又如《奥伯曼山谷》是法国19世纪瑟南克尔的书信体文学作品《奥伯曼》的音乐版本，在乐曲开头，李斯特也加上了文学作品中主人公的疑问：我企望什么？我是何许人？在这里能找到什么？^① 由于李斯特很喜爱文学，他的文学修养也较一般的作曲家更高，将文学与音乐结合起来，是李斯特一贯的追求。在浪漫主义时期，各门类艺术交融是该时期艺术创作的一个总体特点，而作为典型浪漫主义者的李斯特在当时的作曲家中是佼佼者之一。

第二集《在意大利》中少数是描绘意大利风光的作品，如《船歌》、《塔兰泰拉》，但是大部分都是对意大利文学巨著和历史古迹等人文成就的理解和感受。其中包括有拉斐尔的油画《圣母的婚礼》而写的《婚约》，根据米开朗基罗德雕塑杰作《思索者》而创作的钢琴曲《沉思》，三首抒情曲《裴特拉练克十四行诗》和《但丁读后—奏鸣曲型的幻想曲》^②。

① 周薇著：《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年2月第一版，第136页。

② 周薇著：《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年2月第一版，第136页。

《在罗马》是李斯特《旅行岁月》的第三集，作于1870年代，是李斯特晚期作品的代表作。虽然在第三集中的描写对象依旧是风景和历史名胜古迹，但由于李斯特的世界观和人生观发生了重大的变化（皈依宗教），因此作品中弥漫着神秘主义。作曲风格越来越朴实淡泊，乐曲《爱斯特别墅的松林》、《爱斯特别墅的喷泉》、《人生的痛苦》等，在创作手法上多用大段的单音或者大量的全音阶，避免运用肯定的终止式，调性模糊，在和声语汇上影响了印象派作曲家，人们从李斯特的《喷泉》与拉威尔的《水的嬉戏》看到两者之间有密切的关系^①。

3、钢琴协奏曲和奏鸣曲

由于钢琴在乐曲中与管弦乐队的地位基本相等，因此李斯特单乐章形式的两首协奏曲《降E大调第一钢琴协奏曲》、《A大调第二钢琴协奏曲》，接近于交响诗的体裁。在两首钢琴协奏曲中，又以第一首更为出色。因为在配器中使用了当时只用于流行音乐的乐器——三角铁，因此又名“三角铁协奏曲”。首乐章有个曲调，最初由弦乐奏出，继而由管乐的曲调覆盖，对此李斯特本人非常满意，他常用来哼唱自己编的一句歌儿：“对于你们大家，这是个神秘的谜！”^②这首钢琴协奏曲集中体现了李斯特的炫技性。虽然不同于传统古典音乐的四乐章协奏曲的样式，但这首钢琴协奏曲属所有协奏曲中最光辉灿烂之列^③。

李斯特的《b小调奏鸣曲》是当时备受争议的一部作品。它于1882年的维也纳首演，演奏的钢琴家是毕罗。首演后立刻引起了批评如潮，反方代表是音乐美学家汉斯立克。他评论说：“有史以来，就从未听过如此支离破碎的要素狡猾而又大胆地连接在一起的乐曲……”^④在《b小调奏鸣曲》中，第一部分中的第一主题是全曲的基础，在此基础上发展出了第二主题，第一主题和第二主题的变化又发展出了全曲的第

① 周薇著：《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年2月第一版，第137页。
② 张立国：《李斯特〈第一钢琴协奏曲〉》，《音乐空间》，2007年7月7日，B4版。
③ 赵晓生：《钢琴演奏之道》，世界图书出版公司，1999年7月第一版，第335页。
④ 凌瑞兰：《李斯特的钢琴音乐》。

二和第三部分。关键点在于：主题的程式和再现打破了传统的调性转换规则，而是以大小二度或小三度的关系来进行转换^①。这在当时是极为创新的手法。当然锐意改革的李斯特经历了太多的非议和责难，因此人们才会对他晚年的创作产生那么多的疑问。这首奏鸣曲在思想上反映出李斯特十分矛盾而迷茫的心态，人们容易将该曲与他的交响诗《浮士德》相提并论。因为同样是李斯特对天堂和地狱、罪恶与圣洁之间的对话。在情感表现方面，既有虔诚的信仰和对光明幸福的向往，也有对生活的否定和宿命论的情绪；在乐曲逻辑发展方面，作曲家成功运用了主题变奏的方式，各个主题虽然短小，但却在速度、节拍、音区、调性和织体各方面进行了灵活的变化，既达到了细节上的丰富表现，又体现了整体上的层次分明；在结构上，李斯特也打破了传统的多乐章奏鸣曲形式，采用单乐章形式结合套曲性的原则来创作，这一大胆的举动成为后世效仿的典范！《b 小调奏鸣曲》不仅是李斯特钢琴作品之最，也可列为贝多芬奏鸣曲以后最伟大的奏鸣曲^②。

4、钢琴小曲

1881 年到 1886 年，是李斯特生命中的最后六年，这六年也是李斯特钢琴创作的最后一个阶段。在这段时间里，李斯特创作了近四十首钢琴曲。与当时的钢琴曲创作的潮流相比较，曾经在“时尚”浪尖弄潮的李斯特却“躲进小楼成一统”，潜心研究简洁、素朴的钢琴小曲。这段时间的创作与李斯特前面大段时间的创作几乎可以用大相径庭来形容。从题材上看，李斯特避开了史诗般的宏大题材，转向描写生活中的琐事来直抒胸臆。

正在演奏的李斯特

在创作技法上，李斯特打破了以往的传统，

① 凌瑞兰：《李斯特的钢琴音乐》。

② 周薇著：《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003 年 2 月第一版，第 138 页。

进行了大胆的尝试。如五度音程、增三和弦、七和弦、九和弦等成组的平行进行，运用五声音阶、全音阶来营造效果，在曲式上淡化了结构性的因素和强烈对比的结构原则，强调了乐曲的统一性和随意发展性。这与他前期追求宏大戏剧性乐思和炫技性的特点背道而驰^①。这段时间的作品包括有《乌云》、《灾难》、《死神恰尔达什》、《梅菲斯特波尔卡》、《第三梅菲斯特圆舞曲》、《葬礼前奏曲与进行曲》、《匈牙利历史画卷》、《第四梅菲斯特圆舞曲》、《无调性小品》等。仔细看一下，我们可以发现在这些作品中，有许多都涉及到了“死亡”的主题。我们不难理解，此时的李斯特一定是已经预感到了死神的临近，而一些好友的相继辞世，使李斯特更加对死亡充满了复杂的情绪。李斯特晚期作品在主题虽然比较低调和阴暗，但是在创作技法方面，李斯特并没有选择不思进取，相反我们从他晚期的作品会经常发现不断创新的技法。在《乌云》、《灾难》等作品中，我们听到了增三和弦的连续平行进行；在《死神恰尔达什》中，空五度的平行进行展开了全曲；《灾难》中更是出现了全音阶的运用……这些在当时看似荒唐的手法预示着印象派音乐的来临，这位大师还在《乌云》和《第三梅菲斯特圆舞曲》中展示了如何用四度音程构成和弦，这与斯科里亚宾的“神秘和弦”似乎不无联系^②。1885年，在李斯特逝世前一年，他创作了最后一部作品——《无调性小品》。21年后，勋伯格的无调性作品《第二弦乐四重奏》面世，这是公认的第一部无调性作品，但是谁又能够说清楚两部作品中间千丝万缕的关系呢？

四、李斯特的钢琴教学

在李斯特的一生中，钢琴教学贯穿了他整个的艺术生涯。即便是担当教师的李斯特，也充满了浪漫主义色彩。首先是他的初恋便是自

① 郑艳：《通向死亡与启示之旅—李斯特最后六年的钢琴创作》，《音缘》杂志，第40页。

② 郑艳：《通向死亡与启示之旅—李斯特最后六年的钢琴创作》，《音缘》杂志，第42页。

己的学生；其次他后来的钢琴课基本上不收取费用，完全是义务上课；此外，李斯特还独创了“钢琴大师班”（Master Class）的教学机制。李斯特从不拒绝任何一个向他求教的学生。他的钢琴学生包括：A·鲁宾斯坦、莫斯科夫斯基、陶西等大家，作曲学生包括：斯美塔纳、德沃夏克、格里格、德彪西、柴科夫斯基等名宿。毫不夸张地说，第一次世界大战前的钢琴名家几乎都曾经向他求教，另外据统计，自称为李斯特钢琴学生的人超过500人^①。

他的教学总体上体现出几个方面的特点：首先是要求钢琴的技巧学习。由于李斯特本人钢琴技巧高超，因此他对钢琴学习中的技巧学习也要求甚高。他的《超级练习曲》和《帕格尼尼练习曲》表明了他对钢琴技术的追求，至今为止都是钢琴练习曲中的佼佼之作。同时他也是一名因材施教的教师，这一点可以从他为学生设计的个别教材中得到体现。以下是1832年一名学生的母亲所作的钢琴笔记。

李斯特对学生学习钢琴的重点如下：①指导学生学习新的钢琴曲时，要求学生思考审视曲谱4-5次，他认为毫无目的的视奏只会增加困难度。重要的步骤是：第一次，按照乐谱的要求认识每一个音，第二次，观察每个音的实际长度，第三次，注意强弱的变化，考察渐强减弱的乐句以及作曲家所忽视的音量变化，第四次，区分各声部的旋律和伴奏，第五次，考虑整首乐曲的律动，哪些部分可以渐快或渐慢。②要求学生用指肚触键，手指的姿势因而较为扁平而自由。③运用手腕使琴音变得饱满和完整，并小心聆听每个音是否完全平均。④须由慢练开始，不可太急切想早弹或快弹一个曲子。⑤加强音量变化的练习，他要求分别以单指独立、正三和弦和连续八度作下面的练习。⑥每天很有规律的练习两小时基本训练，诸如在二十四调上的连续八度、同音反复（颤音）、和弦转位、音阶、琶音、震音等，并注意强弱

^① 谢宗良：《桃李满天下的李斯特》，《音乐轶事》，第19页。

的变化和对比，更需加入真正的情感表达，将双手练得像握住调色板一样，随时根据乐曲的要求进行表达^①。

在李斯特的后期，他的教学活动主要集中在钢琴大师班的方面，大师班通常每周三、四次，每次两小时。他的大师班吸引了来自世界各地有志于钢琴演奏的年轻音乐家。他出色的教学能力和严谨的教学风格得到了许多学生的赞扬。在一名学生当时的笔记中曾经这样记载李斯特的教学情况：①首先重视音乐情境的表达，他极为厌恶机械的、无感觉的弹奏，他总是希望学生具备作曲者的眼光，并以声乐的方式边弹边唱。②诠释作品时，应寻求合乎自然的表达，并以说话般的语气来弹奏。③激发学生自我学习的能力，善于培养学生个性。④注重学生的成熟度与选择曲目的关联性。⑤强调节奏和速度要顺着音乐走，就像诗篇里的韵律一样，不应用一定的框架来阻碍音乐的流动。⑥非常注重踏板的灵活运用，常要求学生使用各种不同的踏板，来赋予相同的主题以不同的表情，他坚持重复的主题不应以相同的风格来表达^②。

与钢琴创作和表演相比较，李斯特的钢琴教学可能是微不足道的一项，但是对后世钢琴的发展来看，李斯特的钢琴教学却是恩泽最为广泛的。李斯特在魏玛的教学博得举世皆知的美誉^③。在李斯特的钢琴教学中，我们可以看到这样一些特点。首先是“大师班”制度的设立，“大师班”一方面是李斯特个人浪漫主义理想的追求，“大师班”多多少少具有李斯特式的个人英雄主义色彩；其次是李斯特将钢琴教学看作是音乐理想和音乐技巧的传播，而不是赖以谋生的手段和方式，李斯特从未拒绝因贫穷而无法负担学费的学生，这与他的浪漫主义理想——充当音乐的使者是无法分开的；再次，在他进行钢琴音乐教学时，

① 朱力：《李斯特钢琴风格教学初探》，《大学时代·论坛》2006年2月刊。

② 朱力：《李斯特钢琴风格教学初探》，《大学时代·论坛》2006年2月刊。

③ （英）布鲁斯·莫里森著、赖慈芸译：《李斯特》，江苏人民出版社，1999年8月第一版，第129页。

尽管也强调技巧和技術的重要性，但是乐曲的表现力被他推崇备至，表达个人的主观情绪和理解力是李斯特教学的重要目的。浪漫主义时期的艺术家及其注重“我”——本体的情感理想追求，追求“骑士般”的英雄主义，发挥个人的能力去发散自己的能量，这些都是浪漫主义时期的艺术家共有的特点，而这些在李斯特的钢琴教学表现的淋漓尽致。

第三部分 浪漫主义与李斯特的钢琴表演和美学思想

一、浪漫主义与李斯特的钢琴表演

1、李斯特钢琴演奏的总体评价

浪漫主义时期，因为工业革命带来的钢琴乐器本身的发展，为浪漫主义作曲家提供了物质基础，同时也由于浪漫主义思潮主旨的影响，作曲家们为追求更新颖、大胆和绚丽的表现手法，使得钢琴技术空前地发展。在李斯特、肖邦、舒曼、勃拉姆斯等人的不断努力探索下，钢琴的艺术表现力被层出不穷地发掘出来，各种技术手段得到增强与扩展，千姿百态的钢琴音响使我们耳目一新。集中反映这一时期的钢琴演奏技巧的是李斯特的 12 首《高级演技练习曲》、6 首《帕格尼尼练习曲》和肖邦的 24 首练习曲（Op.10, Op.25）。这就为浪漫主义钢琴演奏的炫技性奠定了基础。

李斯特的创作和他的钢琴演奏艺术是密不可分的，作为现代钢琴演奏技术的创造者，他把钢琴的表现能力发展到了一个高峰，多种钢琴技巧被首次使用，如双手八度错半音快速上下行，三、六度滑音，频繁快速的大跳等。但最为重要的是，李斯特是钢琴独奏音乐会的始作俑者，无论是表演技巧还是独奏的举动都是浪漫主义的最好诠释。

与同时代的钢琴演奏家肖邦相比较，肖邦具有含蓄内敛的性格，这也使得肖邦的钢琴表演细致、精巧；而李斯特则正相反，李斯特的性格大气、外向，他的钢琴表演充满了征服性和一泻千里的独特气质。为了更好的展现李斯特演奏钢琴时的潇洒的姿态，更好的征服现场的观众，李斯特首创背谱演奏和侧对观众演出。作曲家和音乐评论家舒曼曾经这样评论李斯特的钢琴表演：“听李斯特弹琴，必须看到他的姿态动作，他绝对不能藏在幕后演出，否则有很大一部分诗意就失掉

了”^①。格林卡在谈到李斯特演奏的时候，也曾经这样评价：李斯特是完全从追求外表的细致这个观点来操纵钢琴的^②。根据当时对李斯特现场演奏的描述，他的钢琴演奏具有无与伦比的魅力。整个剧院的观众都会被他的声音所吸引和征服，无数女观众在欣赏完他的演出后情绪激动，纷纷将自己最贵重的首饰或其他定情之物抛洒给他，甚至有现场女观众当时就昏倒的情况出现。有人称他为“天使”，有人称他为“魔鬼”。不管是天使还是魔鬼，最终都会被征服。而李斯特显然也对这样的情景非常受用，每每他也喜欢在自己的演出现场出现如此狂热的观众和欢呼。当这样的时刻多次出现，李斯特似乎完全超越了钢琴演奏家存在，他仿佛是一名英雄，一名万人敬仰的英雄。浪漫主义时代的人们无疑需要这样的英雄，而他也非常幸运生在这样一个只属于他的时代。李斯特满足了那个时代的所有人对于浪漫主义化身的期盼，个人主义的英雄、神秘主义、痛苦而欢乐的死亡……

浪漫主义时代的钢琴表演有许多时候是即兴的表演，并不是完全按照谱子演奏。李斯特在这方面尤其擅长。他经常在自己的演出中改变曲子的速度、时值和力度，有时他又会改变曲子的弹奏样式，有时他还会将其中的简单句复杂化，随意加上几个令人惊叹的装饰音，或是直接在原曲基础上即兴创作出一段华丽炫技的片断。

李斯特从小便受到了严格的钢琴演奏训练，其后又经过大量演出实践的锻炼。他善于吸收前人的经验，并在此基础上不断创新，最终形成了自己独特的技巧。如准确的大跳、“李斯特八度”（双手八度交错半音进

老年李斯特的演奏

① 朱晓玲著：《对李斯特钢琴改编曲的解析》，南京师范大学，2005年3月，第16页。

② 朱晓玲著：《对李斯特钢琴改编曲的解析》，南京师范大学，2005年3月，第16页。

行)、快速轮指、高音区快速装饰奏法、踏板的巧妙运用等等^①。除了背谱演出、侧对观众之外，钢琴独奏会也是李斯特的独创。在他的手中，钢琴宛如一个管弦乐队一样，能够迸发出热情、辉煌、奔放，而这些也正是李斯特的性格写照。除了晚年的一些作品之外，李斯特大部分的音乐作品如同他的钢琴演奏一样，释放出了这些激情澎湃的特点。当然我们不能不提的是，李斯特钢琴作品的演奏的另外一个特点是技巧的艰深。由于李斯特具有常人难以企及的一双大手，因此在和弦弹奏上他具有得天独厚的优势，而且经过苦练之后，李斯特的弹奏速度也远远胜过常人。他创作和演奏过的《高级技巧练习曲》，至今是钢琴演奏家公认为最难的练习曲之一。我们现在已经见不到李斯特表演的出神入化，但是李斯特留下的大量曲谱依然可以从另一个方面了解李斯特的钢琴技巧。

2、李斯特演奏中的指法技巧

轮指技法早在巴洛克时期的 D·斯卡拉蒂的古钢琴奏鸣曲中就已经出现过，后经车尔尼的开发成为钢琴训练科目中的一个部分，但频繁而成熟的使用则是在李斯特的身上实现的。轮指技法是钢琴模仿如曼陀铃、吉他等拨弦乐器技法的一种钢琴技巧。它的特点便是反复弹奏同一个音，已造成一种独特的音响效果。它“在相同的时间内增加音的密度，在相同的节拍中以相同多次击键代替一次击键，以使手指能够在旋律的各个点上均匀控制，造成长音旋律发出后，又可根据心理美感的要求进行渐强减弱、或明或暗的对比变化”^②。使用轮指技巧还可以使钢琴具有难以比拟的歌唱性。在李斯特将这一技巧逐步发展成熟之后，轮指技巧成为高难度的演奏技巧之一。

另一种体现李斯特演奏难度的钢琴技法是“双手交替敲击式技

^① 《中国大百科全书—音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社，1989年4月第一版。

^② 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月第二期，第87页。

法”。为了表现热烈活泼的氛围，这种技法在李斯特的钢琴谱例中也经常可见。如在《超级练习曲》的第二首、《旅行岁月》中的塔兰泰拉和《帕格尼尼练习曲》中的第6首，我们都可以看到这种技法的使用。

连续八度和柱状和弦的运用是李斯特在演奏时另一个制胜的技巧法宝。连续八度是李斯特体现勇敢无畏精神的最好工具，在一阵阵激动人心的八度中，李斯特将乐曲的高潮越推越高，最终达到灿烂的最强音。在这些连续八度中包括以下几种特殊技术：“音阶或半音阶快速八度、分解和弦式八度跳跃、八度旋律、双八度、八度中夹分解和弦琶音”^①。

在上面的这段谱例中，我们可以清楚看到李斯特八度技巧的运用——左右手以呼应的方式，以 *f* 的力度互为倒影的八度陈述，旋律走向以级进和小跳为主，然后在不同的音区重现。接着在 *ff* 的力度上，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^②。

浪漫主义时期的音乐家注重和弦的运用，与古典主义时期相比较，和弦变得越来越丰富和绚烂，织体越来越复杂和璀璨。在李斯特的音乐中的和弦可以分为：尖锐短促的和弦、深厚洪亮的和弦和弱奏连贯的歌唱性的和弦。

① 赵晓声：《钢琴演奏之道》，世界图书出版公司，2002年10月，第239页。

② 朱晓玲著：《对李斯特钢琴改编曲的解析》，南京师范大学，2005年3月，第23页。

二、浪漫主义与李斯特钢琴美学思想

1、钢琴音乐中的情感美学

李斯特是浪漫主义时期的作曲家，他的艺术观点和美学主张不脱离浪漫主义时期艺术界的一般美学宗旨。诸如：崇尚感情、坚持内容突破形式的原则，重视揭示内心世界，强调个人抒情性，喜爱自传体创作；题材方面倾向于神话性、传说性和幻想性；富有借古喻今的特点；追求音乐创作的哲理性、抽象性、象征性和主观性；强调民族性，音乐创作与民族解放运动相结合；继承和发展了古典乐派的基础，比较古典乐派，更为重视音乐的社会教育功能，更为重视综合艺术的创新，是“交响诗”的创始人^①。李斯特在音乐史上并不是以音乐理论著称的，但他的音乐美学思想确实在很大程度上影响了当时和现在的音乐表演、音乐创作和各种音乐理论的发展。他在一生中撰写了大量文章和数百封信件来表达自己对于音乐美学，特别是钢琴美学的看法。如《艺术家的地位及其在社会中的生活条件》、《论将来的教堂音乐》、《音乐学士信札》、《柏辽兹和他的〈哈罗德〉交响曲》、《罗伯特·舒曼》、《肖邦》、《匈牙利的吉普赛音乐》等都广为流传。他的钢琴美学内容广博、无论是对钢琴音乐的表演、创作、情感表现力、技法都提出了自己独到的见解。

李斯特是一名注重钢琴表现形式的音乐家，但他更为重视钢琴音乐中的内在情感和表现力。他认为音乐的表现力胜过许多其它的艺术门类，而在音乐门类中，他最熟悉、擅长的钢琴又是极具表现力的乐器。他的《送葬曲》（钢琴曲）是在惊闻自己的祖国革命失败之后创作的，他在创作该曲时候，满怀激愤，非常有感染力。与音乐美学家汉斯立克关于音乐自律论的观点相反，李斯特始终相信音乐具有他律性的特点。音乐中一定要有真实的情感，而且伟大的作品都是炽热和不

^① 茅原：《李斯特的审美观点——纪念李斯特诞辰一百周年》，《音乐研究》，第36页。

朽的情感所组成。李斯特的观点来自于著名哲学家黑格尔。黑格尔在谈到音乐的情感问题时，认为音乐有“内容”，而这个“内容”就是音乐的情感。音乐的情感既是音乐的内容，又是音乐的形式。

19世纪40-50年代，李斯特发表了大量文章评价当时著名音乐家和他的作品。这里面包括肖邦、舒曼、门德尔松等。汉斯立克发表“音乐自律论”的文章几乎也在这一时期，李斯特旗帜鲜明的表达了自己的意见，汉斯立克曾经与李斯特发生过笔战，但是最后双方谁也无法说服谁，只好不了了之。当然我们这里并不是要评价谁的理论更正确。事实上，关于这个论题已经讨论了许多年，但是作为钢琴演奏家和作曲家的李斯特，能够在音乐理论方面与理论家进行势均力敌的较量，不能不钦佩李斯特的勇气和敏锐的思考。

2、标题性的音乐作品

李斯特不是标题音乐的始作俑者，但却是浪漫主义时期最坚定的支持者。从柏辽兹的《幻想交响曲》诞生以后，关于标题音乐的论战日趋白热化。人们对这种具体标题的音乐感到无所适从。因为它与海顿以来传统无标题的音乐大相径庭。李斯特极为推崇标题性的音乐（钢琴）作品。在李斯特看来，直接通过标题来表达自己的钢琴作品，可以更好、更明确表达作曲家的想法。李斯特专门撰写了论文《柏辽兹和他的〈哈罗德交响曲〉》来表明支持。音乐美学家汉斯立克这次又站在了李斯特的对立面。他发表《论音乐的美》来表达自己相反的意见。李斯特在自己的论文提出了几个观点。

一是李斯特认为标题音乐自古代就有。十七世纪末的库劳和十八世纪的巴赫，他们分别创作了圣经故事奏鸣曲和钢琴随想曲《送别亲爱的弟弟》。此后亨德尔的管弦乐组曲《水上音乐》也是标题音乐的例子。贝多芬的交响曲中出现了《英雄》、《田园》，随之而来的舒曼的标题钢琴曲和门德尔松一连串的标题音乐。其次，李斯特认为标题音乐

的好处是可以使观众不再在迷糊的声响中到处“乱跑”，清楚的标题可以帮助他们了解作曲家的想法。第三，他认为事物发展的规律使然。音乐与文学的结合古已有之。第四，追求浪漫的李斯特认为标题音乐可以使作曲家追求诗意，也使观众能够从繁复的织体转移到音乐的意境。但是李斯特同样指出“滥用标题”是得不偿失的。

标题音乐（钢琴曲）在李斯特的创作中占了很大的比重，这其中有着浪漫主义思潮的影响。众所周知，浪漫主义思潮推崇个人的直抒胸臆，鼓励作曲家通过音乐表达自己真实的想法。在此之前，文学和诗歌已经在不断的改革中，树立正确的标杆。而李斯特身边的好友包括许多当时著名的文学家和诗人，他们对李斯特的影响是潜移默化而巨大的。标题性的音乐从某种程度上说，不仅是作曲家的音乐观点的表达，同时是作曲家社会、政治、伦理等观点的表达，音乐除了具有艺术属性之外，还应该具有社会属性。这也是为什么李斯特推崇标题音乐（钢琴曲）的原因之一。当然作为一直推崇创新，锐意改革的李斯特来说，有意义的改变是必要也必须的。李斯特终生都在为标题音乐而奋斗，直至逝世前，他仍然在努力创作。巴托克的音轴的纵横两个坐标的两端是以增四度和减五度为特征的，李斯特逝世的时候，巴托克才刚刚五岁，相距增四、减五和弦的运用已非偶然，而增三和弦的较多运用和协和和弦的不解决，从老年的李斯特某种程度上说也影响了瓦格纳和德彪西的音乐创作^①。李斯特也没有一味反对非标题音乐。因为他也曾经说过：“……纯交响乐的作者往往把人引入一个理想的境界，并让人发挥自己的想象，使整个境界变得更

^① 茅原：《李斯特的美学观点——纪念李斯特诞辰一百周年》，《音乐研究》，第37页。

加美妙。”^①

事实证明，李斯特的观点是正确的。因为自他的论文发表以后，标题音乐开始大行其道。事实上，李斯特极其强调音乐对人类社会的净化作用，即强调音乐的社会属性。当然关于音乐的社会属性问题，早至柏拉图时代和中国的孔子时代，就有过激烈的讨论。李斯特不仅坚信音乐的教化作用，而且身体力行创作出了大量优美的钢琴音乐。在人们欣赏优美动听的旋律的同时，还从中得到了某种教益，如爱国热忱、对生命和爱情的看法等等。正如他评价肖邦时说的那样：“通过美的形式表达出善。”

3、李斯特的表演美学

浪漫主义时期的表演美学不同古典主义时期，感性和主观相比较理性和客观，更居于主要地位。个人主观体验成为表演中的核心内容，不论是演奏者本人还是观众都是如此，当时的很多演奏家习惯于在表演现场即兴演奏，对原来的作品进行随意的改动，而观众也对这种表演方式赞不绝口。由于作曲家与演奏家的统一，引起了对即兴演奏以及表现技巧性的欲望。这两种因素的确密不可分，正因为如此，作曲家的演奏能力在那时得到了空前的发展，浪漫主义信赖即兴演奏，因为它最接近他们的即兴创作理想^②。此外，注重抒情性与戏剧性的心理刻画，在表现方式上对自由、幻想、与夸张地强调，成为一切浪漫主义艺术，也包括表演艺术的基本特征。而浪漫主义时期钢琴表演的代表人物非李斯特莫属。因此他也形成了自己的钢琴表演美学。

首先，李斯特将钢琴表演置于艺术表演活动的中心地位。也就是说，在钢琴表演的时候，表演者是整个活动的关键，而不是作曲家。李斯特会最大限度的发挥他自身的表演能力和创造个性，他不会拘泥

^① 《论柏辽兹和他的〈哈罗德〉交响曲》，第46页。

^② （英）布鲁斯·莫里森著、赖慈芸译：《李斯特》，江苏人民出版社，1999年8月第一版，第161页。

于原作，甚至根据当时的形势和表演状态，随意增加或改变原曲的样式。其次是强调表演者—李斯特的个人技艺，认为只有技艺超群的演奏才是成功的表演。不仅是李斯特，浪漫主义时期的许多演奏家都具有相当高水平的演奏本领，甚至被认为是天才，正因为如此，演出中体现出来的技艺性是观众最津津乐道的，也是演奏家所追求的。第三，强调个人的主观情绪的抒发，同时使用极其夸张的手法来展示激动人心的效果，李斯特侧对观众的做法，就是为了让观众能够清楚看到自己的表演，为自己夸张的举止和沉醉的姿态所着迷。李斯特给钢琴演奏带来了鲜明的个性，这是浪漫主义风格的具体体现，而这种风格一直持续至今^①。

^①（英）布鲁斯·莫里森著、赖慈芸译：《李斯特》，江苏人民出版社，1999年8月第一版，第156页。

结 语

出现在 18 世纪的浪漫主义洪流，影响了包括音乐在内的诸多门类艺术的发展。这种文艺思潮的怒放，贯穿了李斯特的一生，浪漫主义对李斯特的创作、甚至是人生都起到了至关重要的作用。雨果、大仲马、海涅、巴尔扎克、德拉克洛瓦、库尔贝、杜梅、肖邦、帕格尼尼、柏辽兹、瓦格纳……这些伟大的艺术大师终生陪伴在李斯特的生命中。正是在这些大师和自己的努力下，李斯特成为浪漫主义时期音乐的代表人之一，孕育出他的音乐，他结合了哲学、美术、戏剧、舞蹈、雕刻等综合艺术理念的音乐，直至生命的最后一刻，李斯特都未曾改变。李斯特的钢琴作品不仅沐浴在这种浪漫主义思潮的和煦中，同时他用自己的才能和决心极大推动了浪漫主义音乐的发展，极大丰富了浪漫主义时期钢琴音乐的表现。

李斯特的一生富有极大的传奇性，人们在他生前、死后一直争论不休。李斯特的人生如同别人对他的评论一样充满了矛盾。既有年少轻狂，又有神秘内敛；既有“奔放的心”，又有“悲苦的情”；既有慷慨仁慈，又有孤独凄凉。但是他始终没有改变过对音乐的喜爱和执著，没有改变过锐意改革的进取雄心，没有改变过对朋友的提携和艺术的关注。

在他第一次欣赏完帕格尼尼的演出之后，他曾经这样说：“他是被招来让情感说话、悲泣、歌唱、叹息、它们带给情感丰富的生命。他创造了热情，用热情来照亮一切。他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转过来。他把这尘世的乐器形体变成活的，用普罗米修斯从宙斯那里偷来的火种吹出熊熊火焰。他会把创造的形体高翔在透明的高空中，用一千种有翅膀的武器

来捍卫，还招来香气与花朵，领受着生命的气息”^①。每每看到这些激动人心、热情澎湃的话语，一名年轻又充满抱负的钢琴家的面容仿佛出现在我们的面前。

作为一名浪漫主义者，他的两次著名的爱情和数不胜数风流韵事，他的神甫身份，成为他生命中不可或缺的组成部分。他几乎是同时代所有伟大作曲家的友人和支持者，李斯特被后世看作是浪漫主义理想的化身^②。

他的音乐作品极具戏剧性，前半生充满了尘世的浮华，后半生却又写尽了未来的前景；他既是浪漫主义的集大成者，又是启迪思考的睿智先知；他是带来鲜花、掌声的天使，又是神秘、矛盾的魔鬼；他的音乐既是浪漫主义的里程碑，又是投向未来的长矛。

① （英）布鲁斯·莫里森著、赖慈芸译：《李斯特》，江苏人民出版社，1999年8月第一版，第31页。

② （英）布鲁斯·莫里森著、赖慈芸译：《李斯特》，江苏人民出版社，1999年8月第一版，第155页。