

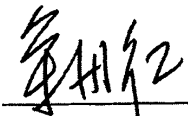
李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》演奏研究

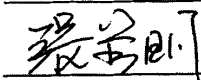
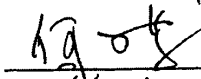
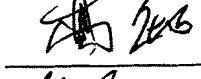
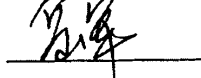
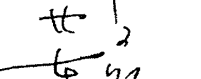
专业名称：音乐与舞蹈学

申请人：廖婧

指导教师：蔡韧

论文答辩委员会

主席： 

委员： 





李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》演奏研究

研究生姓名：廖 婧 导师姓名：蔡韧教授 年级：2013 级

学科专业：音乐与舞蹈学 研究方向：钢琴艺术表演与理论研究

中文摘要



在浪漫主义时期（1810---1900 年）由于作曲家们不仅高度关注器乐，而且对于诗歌和文学也更加热爱，因此创作了钢琴音乐会练习曲这种带有“标题性”的新题材出现，浪漫主义时期的很多作曲家都创作了钢琴音乐会练习曲这种题材，比如：柏辽兹、瓦格纳、柴可夫斯基、门德尔松等，其中以弗朗茨·李斯特的尤为突出，在技术和音乐方面，李斯特的《两首钢琴音乐会练习曲》在音乐会练习曲中是占有重要地位的，本文以李斯特创作的《两首钢琴音乐会练习曲》“森林的呼啸”和“侏儒轮舞”为研究对象，着重对其音乐特征和演奏特征进行分析。

全文主要分为绪论、三个章节和结语：

绪论阐述了课题的来源，研究的目的和意义，并对国内外到目前为止关于本课题的研究成果进行综述。

第一章，简述李斯特的音乐生涯和他的钢琴作品，并对钢琴练习曲、钢琴音乐会练习曲的历史发展脉络进行梳理，肯定李斯特钢琴练习曲在整个钢琴艺术发展史上的重要地位。

第二章，简述李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》的创作背景，并重点对两首练习曲的曲式结构、旋律、调式调性、织体、节奏、音色等等进行具体的音乐分析。

第三章，结合笔者在演奏时的感受，对两首练习曲的演奏技术难点分别进行分析，希望对今后的学习者在理论研究和演奏作品时更好的掌握演奏技术难点，起到帮助、借鉴和提高学习效率的价值。

关键词：李斯特；钢琴音乐会练习曲；森林的呼啸；侏儒轮舞

Liszt the two piano concert etudes play research

Postgraduate: Jing Liao

Mentor: Ren Cai

Grade: 2013

Major: Music and Dance Specialty

Research: Piano art performance and theory research

ABSTRACT

In the period of Romanticism (1810---1900 years) composers ,who not only paid great attention to the music but also paid more attention to poetry and literature, created a new theme of the piano concert etudes. Many composers of the romantic period ,such as Berlioz, Wagner, Tchaikovsky and Mendelssohn, created Piano Concert Etudes. Franz liszt was especially outstanding. In terms of technology and music, liszt's piano concert etudes occupy an important position in the concert etudes. This paper, based on liszt's two piano concert etudes *the Waldesrauschen* and *Gnomenreigen*, emphatically analyzes the music features and performance features of them.

This paper is made up of introduction, three chapters and conclusion.

The introduction elaborates the source of the topic, purpose and significance of the study. And research achievements on this topic both at home and abroad so far are summarized.

The first chapter is a brief introduction of liszt's music career and his piano works. And the historical development of piano etude and piano concert etude are sorted out, affirming that liszt's piano etudes play an important role in the whole piano art history.

The second chapter is a brief introduction of the creation background of liszt's two piano concert etudes, emphasizing the music analysis of the musical

structure ,melody, tonality, rhythm, timbre and texture of the two piano concert etudes.

The third chapter, combined with personal playing experience, technical difficulties of playing the two etudes are analyzed.

Key Words :Liszt ;Piano concert etude ;walderauschen ;Gnomenreigen

目录

中文摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
目录.....	IV
引言.....	1
一、李斯特及其钢琴练习曲.....	4
（一）李斯特及其音乐创作.....	4
（二）李斯特的钢琴音乐创作.....	4
（三）李斯特的钢琴练习曲创作.....	5
二、李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》的音乐分析.....	13
（一）《两首音乐会练习曲》的创作背景.....	13
（二）李斯特《两首音乐会练习曲》的音乐分析.....	14
1、《森林的呼啸》.....	14
（1）曲式结构.....	14
（2）优美的旋律.....	16
（3）多变的调式调性.....	17
（4）丰满的和声织体.....	18
（5）变幻的节奏.....	19
（6）清透的音色.....	20
2、《侏儒舞》.....	21
（1）曲式结构.....	21
（2）优美的旋律.....	24
（3）多变的调式调性.....	25
（4）丰满的和声织体.....	27
（5）变幻的节奏.....	28
（6）清透的音色.....	29
三、李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》的演奏分析.....	30
（一）《森林的呼啸》.....	30
1、双音.....	30
2、八度.....	31
3、和弦及远距离大跳.....	32
4、倚音.....	32
5、快速跑动.....	33

(二)《侏儒轮舞》	33
1、倚音	33
2、双手交叉	34
3、快速跑动	35
4、顿音	35
5、轮指	36
结语	37
参考文献	38
攻读学位期间承担的科研任务与主要成果	40
致谢	41
声明	42

引言

一、课题来源

在研究生学习期间，我学习了弗朗兹·李斯特（Franz Liszt 1811.10~1886.7）《两首钢琴音乐会练习曲》“森林的呼啸”（Waldesrauschen）和“侏儒轮舞”（Gnomon-Reigen）。这两首曲子无论是在技术上还是音乐表现上都很具有研究价值。通过学习、研究这两首音乐会练习曲对于我今后的学习有很大的帮助，即可以更深入的了解伟大的作曲家李斯特，也提高了对技术性练习的掌握，对具有标题性的音乐内涵理解更加深入、透彻。

二、目的和意义

纵观西方钢琴音乐史，我们可以知道很多大钢琴家都创作过钢琴音乐会练习曲，但在技术和音乐方面，李斯特的《两首钢琴音乐会练习曲》在音乐会练习曲发展历史中是占有举足轻重的地位。我们学习、研究李斯特钢琴音乐会练习曲对于学习其他钢琴音乐会练习曲具有很大的帮助，同时也可以对作品的理解有进一步的认识。

在中外各种钢琴比赛中，都会运用到炫技派大师们的作品，其中李斯特的音乐会练习曲运用频率很多，许多钢琴家作为演奏保留曲目，钢琴专业的学生也能够演奏作为衡量水平的标准。笔者通过收集前人研究的资料并结合自己在演奏中的体会，对《两首钢琴音乐会练习曲》演奏技术进行研究，对两首练习曲的演奏技术难点分别进行分析，希望对今后的学习者在理论研究和演奏作品时更好的掌握演奏技术难点，起到帮助、借鉴和提高学习效率的价值。

三、国内外研究现状

目前国内外对于浪漫主义的标题音乐和李斯特音乐会练习曲的研究比较丰富，就研究内容来划分，大致可以归纳为三个方面：

（一）有关李斯特的研究成果

1、著作类

这类研究对李斯特个人的生平、时代背景、音乐作品等进行介绍，比如：江苏人民出版社1999年1月出版的（英）布鲁斯·莫里森著；赖慈芸译的《李斯特》。上海译文出版社1985年10月出版的（匈）加尔·久尔吉·山道尔著；朱安康，李孝风译的《李斯特传记小说》。

李斯特同时期的其他著名艺术家、文学家、音乐家之间的交流或者书信交往，比如：人民音乐出版社1996年3月出书的（匈）弗朗茨·李斯特著；俞人豪译的书籍《李斯特音乐文选》。中国人民大学出版社2004年出版的（德）理查德·瓦格纳，（匈）弗朗兹·李斯特著；吕旭英，徐龙军译的《两个伟大男人的神话 瓦格纳和李斯特的书信集》。

2、期刊论文类

从描写人物及其音乐介绍为着手点,比如:周小静在《钢琴艺术》杂志1997年3月发表的《李斯特其人其乐》。

作者对李斯特的一首钢琴音乐作品在演奏手法和曲式结构上进行分析。比如:王健,沈茜在《黄钟》(武汉音乐学院学报)2007年第3期发表《李斯特钢琴曲〈弄臣〉的改编手法和艺术特色》。杨小龙在《钢琴艺术》2011年第7期发表《论李斯特钢琴曲集〈旅行岁月〉之〈奥伯曼山谷〉的演奏与分析》。景鹏在大众文艺2009年第23期发表《李斯特b小调钢琴奏鸣曲之研究》。

(二) 有关李斯特创作钢琴练习曲的研究成果

1、期刊论文类

宋梦书在《艺术研究》2009年第1期发表了《如何表现李斯特钢琴练习曲中交响乐的效果》从李斯特的革新中音型得到改造、音乐色调变得丰富多彩以及踏板被灵活的使用等方面,来说明李斯特的练习曲中交响乐的效果。

以李斯特的钢琴练习曲为例对曲式和演奏手法进行分析。比如:周玲、潘文娜在《艺术教育》2007年第1期发表了《“聆听大自然美妙的声音”——浅析李斯特音乐会练习曲〈森林的呼啸〉》。管芳芳在佳木斯《教育学院学报》2013年第9期发表了《李斯特音乐会练习曲:〈侏儒舞〉演奏技巧分析》。龙颖在《音乐创作》2008年第4期发表《李斯特的钢琴超级练习曲〈英雄〉》。

2、硕博论文类

研究李斯特钢琴练习曲最早的硕士论文是2006年青岛大学宋梦书的硕士学位论文《关于李斯特“超练”和“帕格尼尼”两套练习曲演奏风格与技术把握的分析与研究》是对这两套练习曲进行全面的分析和研究。

研究此类硕士论文最近的是2014年天津音乐学院李倩颖的硕士学位论文《李斯特六首〈帕格尼尼练习曲〉的形态解析与演奏问题》。

有关的硕士论文还有:西南大学杨华的硕士学位论文《李斯特〈帕格尼尼练习曲〉研究》。河南大学李璟的硕士学位论文《〈森林的呼啸〉与〈侏儒舞〉——李斯特两首音乐会练习曲研究》等。这些都是对李斯特的一首音乐会练习曲进行分析。

(三) 有关浪漫主义时期其他钢琴练习曲的研究成果

1、期刊论文类

熊梅梅在《艺术研究》2014年第4期发表了《探究肖邦钢琴练习曲〈东风〉的审美内涵》。李婧在《大众文艺》2010年第8期发表《肖邦钢琴练习曲“冬风”演奏技巧初探》。凌芷在《交响》(西安音乐学院学报)2013年第2期发表《普罗科菲耶夫〈四首钢琴练习曲〉解析》。陈学元,翁顺砚在《钢琴艺术》2014年第6期发表《卡米尔·圣桑和他的〈18首音乐会钢琴练习曲全集〉》。黄伊娜在《西安音乐学院学报》2014年第2期发表《前期浪漫乐派钢琴曲的典范之作——舒曼〈交响练习曲〉的创作背景与演奏分析》。陈勤在《江汉大学学报》2004年第1期发表《门德尔松三首练习曲(作品104b)

之研究》。徐军在《南京艺术学院》2012年第3期发表《阿尔贝尼兹钢琴练习曲解析》。

以上都是以浪漫主义时期作曲家创作的钢琴练习曲为研究对象，从曲式、音乐风格、演奏手法等方面进行研究。

2、硕博类论文

研究浪漫主义时期其他钢琴练习曲最早的硕士论文是2004年湖南师范大学李莹的硕士学位论文《艺术·技术·人生——肖邦钢琴练习曲解读》。

研究此类论文最近的硕士论文是2014年湖南师范大学赵珍的硕士学位论文《圣桑〈六首为左手而作的钢琴练习曲〉op. 135的研究》。

有关的其他论文：陕西师范大学石葛蕾依的硕士学位论文《圣桑〈六首音乐会钢琴练习曲〉op. 111的创作与演奏探究》。贵州师范大学马遥的硕士学位论文《肖邦钢琴练习曲（作品10）之研究——创作手法和技术训练》，都是对浪漫主义时期一位作曲家的一首作品在创造和技术上进行研究。

从钢琴艺术史、音乐学等方面扩大、延伸进行研究。比如：上海师范大学方怀群的硕士学位论文《试论肖邦练习曲在钢琴艺术史中的开创性》。河南师范大学宋丽娜的硕士学位论文《肖邦〈练习曲〉的音乐学研究》。

一、李斯特及其钢琴练习曲

（一）李斯特及其音乐创作

弗朗茨·李斯特 1811 年 10 月出生于匈牙利西部的一个叫雷汀的小村庄，六岁起跟随父亲学习钢琴，九岁便开始登台演奏并受到匈牙利贵族们的关注，匈牙利贵族们出于对音乐的喜爱和对李斯特才能的欣赏，资助李斯特前往维也纳学习音乐。由于社会动荡，如果没有受到贵族们的资助，那么李斯特就不能向更多的大师学习，到达维也纳后，李斯特跟随卡尔·车尔尼以及萨利耶里学习钢琴演奏，十六岁定居巴黎。当时的巴黎是欧洲的政治和文化中心，同时也是一个动荡不安的地方，1787 年法国大革命后，自由民权的思想洪流弥漫了整个欧洲，使当时的人们打破旧有社会刻板划一的体制，转而迎向个性发展及民族结合的思潮，吸引了各种艺术流派、文学精英聚集于此，包括文学、绘画、音乐等各艺术领域，他们也冲破了传统藩篱，要求展现自我、抒发各自的情感。

钢琴音乐的发展首先是由于技术的精进，同时期的管乐器增加了键与活塞，甚至连铜管乐器也因此克服了以往的许多障碍而增强了表现力，而钢琴由于科技的进步也得到提升，莫扎特时代纤弱的维也纳乐器，在这时都被庞大的钢骨机器所取代，于是音乐家们各取所需，大展其才，其中不乏有心人士，欲借钢琴练成像帕格尼尼的小提琴般出神入化的技巧，而李斯特正是其中的佼佼者，他将钢琴音响交响化，把钢琴的演奏技巧从古典时期比较单一的形式发展的更加丰富多样，并大力推进、创作“标题音乐”，因此李斯特被称为“钢琴之王”。

（二）李斯特的钢琴音乐创作

被称为“钢琴之王”的李斯特诞生在一个超越民族的国度里，母语是德语，接受的是法国式教育，思想则是全世界的。综观他的音乐生涯大约可分成三个时期：1848 年定居魏玛任宫廷乐长之前；1848—1861 年的魏玛时代；1861 年以后晚年与宗教密切结合时期。

李斯特在第一时期的音乐生涯里，由于音乐的天赋甚高及父亲有计划的引领，在法国各地及英国、瑞士进行演奏，并为他赢得不少赞赏，不久便成为一位钢琴名手及作曲家。作品主要包括：歌剧《城堡的爱情》、里昂工人起义的钢琴曲《里昂》，但早期的创作绝大多数都是卖弄技巧的空泛之作，主要改编各种题材的作品，例如柏辽兹的管弦乐作品、贝多芬的交响曲等，他也从事歌剧的改写，此刻的李斯特已开始步入正轨，因此传世之作多为 1835 年以后的作品。1835—1839 年之间，李斯特完成《超级练习曲》、《帕格尼尼超技练习曲》、《旅行岁月》的前二集，并改编舒伯特的歌曲，也将巴赫的风琴演奏曲改写为钢琴曲。1840 年以后则完成了大型歌剧的改编曲《匈牙利狂想曲》。这个时期的爱国主义作品有《匈牙利英雄进行曲》、《匈牙利风景进行曲》以及合唱曲《铁匠》、《士兵》、《农夫》、

《水手》等，钢琴改编曲以《魔王》和《拉科奇进行曲》最著名，并且创立了钢琴“独奏音乐会”，在钢琴演奏时以侧脸面对观众，钢琴琴盖以90度的直角打开使声音反射，还首创背谱演奏的演出形式，奠定了现代钢琴独奏音乐会的表演形式。

李斯特第二阶段的音乐生涯，即1848年定居魏玛至1859年辞任宫廷乐长一职的“魏玛时代”，这也是他在音乐活动及创作上最为活跃的时刻。这段期间，受到维特根斯坦王妃的影响，把精力转向管弦乐曲，因此有很多大交响曲及合唱曲产生，例如《浮士德交响曲》、六首《匈牙利狂想曲》管弦乐编曲、A大调《第二号钢琴协奏曲》、降E大调《第一号钢琴协奏曲》、《但丁交响曲》、钢琴与管弦乐合奏的《死之舞》、《B小调钢琴奏鸣曲》、十三首交响诗以《前奏曲》、《塔索》、《玛捷帕》和《匈奴之战》最著名，以及为数众多的风琴曲、宗教性音乐、长篇钢琴独奏曲和交响诗等。他还有卓越的作家写作风格，以丰赡的文采撰写《肖邦》，成为后世重要的参考资料。

李斯特第三阶段的音乐生涯，自1859年李斯特辞去了宫廷乐长职位后，与魏玛的关系并未中断，晚年往返于罗马、布达佩斯、魏玛三地之间。1862年创作清唱剧《圣伊丽莎白传奇》，1867年创作《加冕弥撒曲》等。1865年接受神职，开始致力于宗教音乐的创作，这些宗教性音乐大都带有枯寂的味道，但和声用法却影响后世极深。他还发明了“进修班”的授课方式，在祖国创设匈牙利音乐学院，晚年生活平静，桃李满天下。

（三）李斯特的钢琴练习曲创作

李斯特作为浪漫主义时期的杰出代表，除了改编管弦乐、交响乐、歌剧和钢琴曲以外，他自己创作的钢琴音乐也是极其丰富的，如：《帕格尼尼超级练习曲》、《旅行岁月》三集、《B小调钢琴奏鸣曲》、降E大调《第一钢琴协奏曲》和A大调《第二钢琴协奏曲》，以及《十二首高级音乐会练习曲》、《三首音乐会练习曲》和《两首音乐会练习曲》。

1、李斯特的钢琴练习曲

在李斯特钢琴音乐中他的钢琴练习曲就占有一半的数量，可见李斯特对于钢琴练习曲的重视程度，有力的推动了钢琴练习曲的发展。在钢琴艺术发展的这三百多年里，由克莱门第开始至今钢琴练习曲已成为庞大的体系，这个体系不仅使钢琴教学体系得到发展而且带动钢琴演奏技术的进步，练习曲体系已经成为钢琴艺术日益繁荣的基础，同时也因为各个历史时期作曲家们受到的社会环境影响不同，使得钢琴练习曲在情感表达和技巧展示上不尽相同，对于评判他们到底是孰轻孰重还是相辅相成都不尽相同，也许只有不断在质疑、反对声中才能得以提高和发展，这才使得钢琴练习曲能够从诞生到繁衍并且有继续发展下去的可能。

2、钢琴练习曲的发展

练习曲：“以提高演奏者技巧水平为目的之作品。这个术语用在钢琴音乐方面尤指只限改进一种技术细节的短曲。肖邦和德彪西写的练习曲是这类乐曲中的珍品，既适合公开

演出，又适合私下练习之用。”^①它为某种乐器学习者提供了帮助，通过某种特别的技巧训练来提高其演奏技能，如八度、轮指、琶音、音阶、双音、颤音等技术内容。一开始只是针对乐曲的某一个技术难点而特别创作的，这样的创作都是老师们为自己的学生而创作，但是由于社会历史的脚步在不断的前进，人们的思想受到不同文化思潮和各艺术流派的冲击，钢琴练习曲也不仅仅是为乐曲服务的一种附属体裁，渐渐形成练习曲这种独立体裁，特别发展到浪漫主义时期，练习曲经常以 12 首或者 24 首练习曲为一整套来出版发行，一整套的每一首练习曲之间都有密切的联系，通常是以关系大小调或者同主音大小调来排列，在音乐会中将 12 首或 24 首一起演奏的钢琴家很多，足以说明钢琴练习曲的地位得到逐步提高。

（1）巴洛克时期的练习曲

巴洛克时期（1600～1750 年）的建筑与绘画风格通常都是豪华、绚丽并且装饰性很强的，因此在音乐上既区别于文艺复兴时期又不同于古典乐派，如：在调式上出现大小调式、旋律上多是远距离的跳跃和重复主题乐句、节奏上突出重音并且采用大量的装饰音、织体上运用和声复调风格等。

这个时期羽管键琴作为最具有代表性的器乐，尤其是十五世纪后半叶作曲家们为键盘乐器量身定做了许多优秀的器乐曲，其中也不乏“练习曲”这类体裁的作品。

以拉莫、F·库普兰^②为代表，他们是最早开始创作练习曲萌芽的作曲家。库普兰在巴黎出版了四部羽管键琴曲集，还出版了一本《演奏羽管键琴的艺术》对羽管键琴的演奏技巧做了全面论述；三部《羽管键琴曲集》是由拉莫创作的。

巴赫的《创意曲》是早年为了他的学生和儿子们创作的教材，共三十首，按照调性平分为相同的十五首二声部和十五首三声部乐曲。巴赫对这部作品加上详细的说明，以指导演奏者如何清楚地弹奏出二声部或三声部，建议通过学习能够达成良好的歌唱般的演奏。虽然巴赫只是命名为《创意曲》没有在标题上说明这是练习曲，但是对于演奏者手指练习的独立性、灵活性和颗粒性等都达到了练习曲要求的做法。巴赫的另一大作是《十二平均律》，它被誉为音乐上的“旧约全书”，里面每一首前奏曲和赋格都包含了各自的训练要点，如：分解和弦以及手指平稳的跑动、震音练习、装饰音练习、切分音练习、复杂节奏练习、歌唱性练习、综合练习等。“它包含了无限的音乐知识、丰富的想象力、深刻的思想内涵、全面的演奏技巧、发掘出音乐的一切本质，而对后来的音乐发展具有深远的影响”。^③

斯卡拉蒂^④创作了 596 首“奏鸣曲”（也叫大键琴练习曲“Esrcizi”），这些奏鸣曲来源于南欧和西欧的各种民间乐器和西班牙民间舞蹈，虽然每一首都非常短小，不过四、五页之多，但在斯卡拉蒂的音乐中让人即感受到了丰富多彩的音响效果，有欢快的、抒情的、严肃的、平稳的各种情绪表达，同时也不能轻视里面各种炫技技巧，如：快速跑动、

^① 牛津简明词典，第四版.人民音乐出版社，2002.9

^② 弗朗索瓦·库普兰（1668—1733）法国作曲家、键盘乐器演奏家

^③ 张式谷，潘一飞.西方音乐概论.人民音乐出版社，2006.2,P140

^④ 多梅尼科·斯卡拉蒂（1685—1757）意大利作曲家

分解和弦、两手交叉、颤音、波音、回音、重复音、远距离大跳等，斯卡拉蒂还吸取巴赫的创作手法，也在这些“奏鸣曲”中运用了二声部和三声部的创作手法。虽然只是短小的奏鸣曲，但“技术手段几乎涵盖了羽管键琴演奏技术的全部可能，完全可与李斯特媲美。”^①

可见在巴洛克时期作曲家们并没有以“练习曲”来命名键盘作品，因为在这个时期音乐家们更侧重于强调作品的艺术性，着重表达不同的思想感情，这样的技术训练只是为了作曲家们可以更好的表达思想感情，虽然《羽管键曲集》、《创意曲》、《十二平均律》、《奏鸣曲》都有训练技术的内容，涉及到的手指技术训练也比较多样，但训练的技术内容不算难，并不能称为真正的“练习曲”，只能说这时的练习曲还处于萌芽时期。

（2）古典主义时期的练习曲

古典主义时期（1750~1820年）正是处在启蒙运动、法国大革命的爆发以及欧洲各国工业革命的兴起这种历史环境下，在这个大环境的影响下这个时期的美学观念也发生改变，主要是以平衡、自然、匀称为主，古典主义时期的音乐作品也与巴洛克时期的音乐特征不同，不再追求豪华、绚丽、远距离和装饰音的频繁使用，而开始以平衡、清晰、严谨、有节制为主要特征，在音乐结构上也有大小调的使用转变为采用奏鸣曲式。在欧洲各国的工业革命带动下，钢琴制造业也在不断进步，最主要的是钢琴的音域扩宽，共鸣加强，使钢琴的声音更加洪亮了，钢琴制造业的这一进步带给作曲家们音乐创作风格上的改变，作曲家们开始摒弃保守音乐创作风格，进行英雄性、宏伟性的音乐创作风格，音乐风格的改变其实也使音乐内容丰富，丰富的音乐内容自然需要多种变化的技术手段组成，为了克服技术问题，达到更好的音乐效果，这个时期的钢琴学习者为了提高手指技术就需要练习专门克服技术问题的练习曲来提高，为了训练手指机能，因此大量的练习曲在古典主义时期产生。古典主义时期的练习曲目的性非常明确，就是为了使演奏者能够演奏奏鸣曲风格的乐曲就要有专门的练习曲来铺垫基础。

克莱门蒂^②常被称作“钢琴技术之父”，他不但弹琴、作曲，还制造钢琴，出版音乐书籍。他所著作的《艺术津梁》（也被称作《名手之道》）100首是一本把技术训练和艺术表现相结合的系统的钢琴练习曲集，融合了各种技术训练还包含了为掌握各种演奏风格所必需的专门训练。他是第一本真正意义上的练习曲，自从克莱门蒂开创练习曲以来，练习曲这种作曲体裁便一直影响着后来的许多作曲家。

受影响最深的是克莱门蒂的弟子，克拉莫受到老师克莱门蒂的影响，写下了100首很有价值的钢琴练习曲，后编成现有的《克拉莫钢琴练习曲六十首》^③，这个编写是由德国人汉斯·冯·比洛从中精选出60首，他是著名指挥家兼音乐教育家。这些钢琴练习曲篇幅短小、要求明确、训练内容丰富多变等都是为了训练演奏者手指的独立性和颗粒性，因

^① 赵晓生.钢琴演奏之道.世界图书出版公司, 1999.7, P168

^② 穆齐奥·克莱门蒂（1752---1832）意大利作曲家、钢琴家、指挥家

^③ 百度百科

此一直流传至今，影响深远。

克莱门蒂还有一批影响较大的学生，这些学生都为古典主义音乐奠定了基础，是承上启下的重要人物，如：约翰·费尔德（爱尔兰钢琴家、作曲家）、伊格纳兹·莫舍莱斯（德国籍波西米亚钢琴家、作曲家、教师）、费德里克·卡克布莱纳（法国钢琴家、作曲家）等，莫舍莱斯著有二十四首练习曲（OP. 70）；卡克布莱纳是近代八度奏法之父，并著有《学习演奏钢琴的方法》一书；费尔德的歌唱性演奏对于肖邦和整个俄罗斯学派都具有深远的影响，可见一位好的老师对于学生来说非常重要，他的教育影响深远并将永远流传下去。

车尔尼^①可以堪称为“练习曲大师”，他的一生创作了 78 本练习曲集，并且出版三册《理论与实践的钢琴教学法》（Theoretical and Practical Pianoforte School），这是钢琴教学史上的里程碑。车尔尼是贝多芬的弟子，而贝多芬又继承了克莱门蒂的动力性演奏风格，因此这种师徒传承的方式不仅相互吸收而且在老师的基础上再发展自己的新观点，又得到进一步的提高。这种动力性演奏风格需要在英式钢琴上演奏，而英式钢琴的琴键却非常的重和深，演奏者就必须着重训练手指的独立性并且使手指有力量，特别是第一关节要触键深，站的稳，为了达到这些要求这一门派的大师就开始更多的创作适合这种演奏风格的练习曲，车尔尼就是这一门派重要的一位练习曲作曲家，《车尔尼练习曲》既包含了古典技法，又奠定了浪漫主义时期的演奏风格，可谓是承上启下的作用。这些练习曲即包含了初学者使用的简易练习曲，对于手小或者年幼的也有专门的训练教程，而专业演奏家也能使用车尔尼的高级练习曲，里面涉及到的演奏技术内容包括快速音阶跑动、琶音、颤音、双音、倚音、装饰音、和弦、远距离大跳等等。

适合初级阶段的练习曲：op. 277 初级练习曲 10 首；op. 420 60 首初级练习曲；op. 584 钢琴初级练习曲；op. 599 钢琴初步教程；op. 453 110 首钢琴初步教程；op. 748 25 首小手练习曲（非常适合年幼的学琴者）；op. 139 100 首渐进练习曲（分三个阶段循序渐进的熟悉音乐要素再到更进一步的熟悉技术进行的综合训练）

适合中级阶段的练习曲：op. 636 适合初步练习手指的灵活性；op. 299 钢琴快速练习曲；op. 821 160 首八小节钢琴练习曲

适合高级阶段的练习曲：op. 740 手指技巧的艺术；op. 365 专家练习曲；op. 834 高级练习曲等，

针对专门的技术或风格创作的练习曲：op. 239 50 首二重奏练习曲；op. 553 钢琴八度练习；op. 151 颤音大练习曲；op. 400 “赋格学习”献给门德尔松；op. 779 速度与耐力的练习；op. 838 和声与数字低音的练习等等。

这些练习曲只是车尔尼 78 首中列举的一小部分，如今国内普遍采用的也就少数几部作品。在国内主要采用的是 op. 599, op. 299, op. 740，这三套得到采用的同时也可以考虑车尔尼其他的练习曲，多学习使用也许对于更多的技术难点会得到更好的解决，对于幼儿的学习还是采用小汤普森，其实对于手小的幼儿也可以采用车尔尼的 op. 748，国内对于车

^① 卡尔·车尔尼（1791---1857）奥地利作曲家、钢琴家、音乐教育家

尔尼教材的使用还应当多增加引进。

车尔尼的练习曲是非常具有实用性的教学方式，首先他的每一套练习曲都有明确的针对性，每一套都有专门的训练要求，学琴者可以根据自己手的大小、手指的机能，对于处理不同时期作品风格的要求，根据自己的学习进度等来判断自己每个阶段需要使用的车尔尼练习曲。其次车尔尼练习曲的排版非常规整、短小，这是最大限度考虑到训练的实用性，这样的排版有利于学习者看谱和背谱。这也就是车尔尼练习曲到今日还一直被大师、教师、学生使用的一本终身受益的教科书。

有了这三位手指训练大师的教材，面对海顿、莫扎特、贝多芬三位古典时期巨匠的作品时也能更好的诠释他们的作品，莫扎特作品中要求手指的灵活性，贝多芬作品中要求的手指独立性、力量性，在克莱门蒂、克拉莫和车尔尼的练习曲教材中都得到大量训练，这时的练习曲体裁得到一大步的进展。

（3）浪漫主义时期的练习曲

浪漫主义时期（1820～1900年）首先出现在浪漫主义文学的“狂飙（Sturm und Drang）运动”中，产生了大批的文豪，如：雨果、歌德、大仲马和乔治·桑，这时的他们在自己的文学作品中表达内心的感受、抒发自己的情感。浪漫主义音乐也因此受到很大的影响，作曲家开始注重表现自己的主观理想和抒发个人情感，或是描写大自然的风光，歌颂大自然，旋律中总是带有淡淡的忧伤、愁闷、厌世等情绪。

浪漫主义时期的练习曲作为这个时期作曲家们创作的一个重要体裁，首先受到钢琴制造业的影响，机械变成复式杠杆装置，支架由木质变为铁铸，键盘音域扩宽到七个半音域，琴弦不仅被加长而且被交叉排列，踏板能够延长、减弱、消失。^①使钢琴的音色、音响都得到很大的改变，增强了它的表现力。因此练习曲的创作不仅仅使技术上得到提高，而且在练习曲中增强了音乐表现力，使得它更加情感化、个性化，旋律也不同于古典主义时期那么规整、短小，而是悠长、自由，和声曲式丰富多变。

其次钢琴演奏技术的飞速发展，为了更好的表达个人情感，创作者和演奏者都对手指技能提出新的要求，在肖邦、李斯特等人的练习曲中出现大量超难度技术，带有炫技色彩，如：双音音阶和八度音阶快速跑动、双手交叉、大小七和弦、轮指等等。正因为钢琴技术的飞速发展才能体现他们的练习曲绚烂多彩、炉火纯青。

肖邦的一生都在创作钢琴作品，他是浪漫主义时期的重要代表人物。他创作了二十四首练习曲，肖邦的练习曲都创作于他的青年时代，op. 10 的十二首练习曲是肖邦于1830-1835年期间创作的，他另外十二首练习曲（op. 25）也是在这个时期创作完成的。肖邦练习曲不同于克莱门蒂、克拉默、车尔尼、贝多芬等人只是重在解决技术问题，而是让人们从中学习如何表现音乐，将技术与音乐完美结合，他的练习曲的音乐如同他的夜曲一样抒情，如同他的谐谑曲一样充满戏剧性，又如同他的舞曲一样带有波兰的民间音乐元素。

^① 周薇.西方钢琴艺术史.上海：上海音乐出版社，2003：108

李斯特^①被称为“钢琴之王”，他在钢琴上已经达到登峰造极的技艺，在十九世纪他的音乐受到很多人的嘲笑与不屑，认为他的作品只是炫技、肤浅，同时也有很多人追捧他，认为他是一个音乐天才。但不可否认的是他的音乐对 19 世纪后期和 20 世纪的作曲家产生了重大的意义。李斯特的练习曲最出名的是《超级练习曲》，这是由十二首练习曲组成的，它们具有民族性、英雄性和标题性，具有高度完美的演奏技术和诗意化的音乐内容。还有六首《帕格尼尼练习曲》是根据小提琴家帕格尼尼的《二十四首小提琴随想曲》中的主题改编的，以及三首音乐会练习曲《悲歌》、《轻盈》、《叹息》和两首音乐会练习曲《森林的呼啸》和《侏儒轮舞》都具有很高的技术和音乐价值，李斯特的练习曲没有肖邦练习曲的长线条、抒情歌唱性，更多的是炫技色彩，手指的快速跑动、双手交叉、轮指、双音、和弦等需要手指更多的独立性和灵活性，但李斯特短小的练习曲中多是描绘大自然的景物来抒发情感，从设定的标题就可以看出来。

浪漫主义时期其他作曲家的练习曲还包括：勃拉姆斯的《帕格尼尼练习曲》（也被称为《帕格尼尼主题变奏曲》op. 35）；圣桑的两部《练习曲集》op. 52 和 op. 111；舒曼的《交响练习曲》；门德尔松六首练习曲（op. 104a, op. 104b）；斯美塔那“TROIS . ETUDES”三首练习曲；阿尔坎练习曲 op. 39 分为两册。

这些练习曲并不再是传统形式上的练习曲，他们在传统以手指训练为目的，练习曲仅是乐曲的附属品的基础上增强了它的音乐表现力，以追求美的艺术作品，可以将练习曲看成一首首独立的乐曲，在音乐会上经常被用来独奏，浪漫主义时期的练习曲已经是一首令人享受的具有描绘性和美感的经典之作。

3、钢琴音乐会练习曲的发展

音乐会练习曲顾名思义是在音乐会上演奏的练习曲，在《牛津简明音乐词典》中音乐会解释为：由相当数量真正合适的表演者进行公开音乐表演（但并非剧场表演或作为宗教仪式的一部分）谓之音乐会。而“音乐会练习曲”是 1820 年初形成的另外一种音乐形式，为了在音乐会中吸引眼球而以炫技为目的的演出就传送了专门的音乐会练习曲。“音乐会练习曲”不同于纯技术的练习曲，练习曲只是为了解决某个技术问题而创作的机械手指练习，而音乐会练习曲是技术与艺术完美结合后升华的音乐形式，他的演奏效果比普通练习曲更具渲染效果，极大的发挥了改良后的钢琴音色，由于复杂多变的炫技演出也吸引了很多听众，因此使更多的作曲家来创作音乐会练习曲，为了能够赚取更多的钱。

在当时炫技中最有名的例子属小提琴家帕格尼尼，他生前出版的作品极少，其中《二十四首小提琴随想曲》是最有名的，他的音乐具有非常丰富和高难度的指法和弓法以取悦听众，音乐会作品中运用拨弦、连顿弓、和声和丰富的音程，通过他的努力才使得小提琴作品丰富多彩起来。他的这一做法影响了一大批钢琴作曲家和演奏家，如：勃拉姆斯、李斯特、席玛诺夫斯基和拉赫玛尼诺夫等作曲家都是根据这个作品的旋律进行改编创作。同

^① 弗朗兹·李斯特（1811---1886）匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家、作家

样肖邦在练习曲 op. 10 和 op. 25 中贯穿了帕格尼尼的技术特点，深受影响。

钢琴音乐会练习曲出现在浪漫主义时期，例举几位对音乐会练习曲起到推进作用的钢琴家。

首先是肖邦。《肖邦练习曲》虽然没有标明为音乐会练习曲，但从肖邦在几场音乐会上演奏这些作品可知，他有意将练习曲作为公开演奏所用。^①肖邦的练习曲共有 27 首，主要创作于 1833~1840 年：作品 10 号十二首、作品 25 号十二首和三首无编号练习曲（1840 年由费迪思和莫舍列斯发表于《方法中的方法》，后于 1841 年单独发行）。这些练习曲是成功的将技术与艺术相结合的典型代表之一，每一首都有明确的技术训练目的，从写作织体上也可以他对于技术性的肯定，即符合传统练习曲的要求，但又与传统练习曲有着根本的区别，既尊重传统练习曲风格的技术性和训练目的明确性，又不缺乏肖邦个人对于艺术的见解，将练习曲中融入更多的内心情感和艺术创作风格。如：《革命练习曲》（又称《c 小调练习曲》），将肖邦内心的悲愤之情和对祖国哀痛之情表达的淋漓尽致，但在技术要求上也需要演奏者手指的独立性、颗粒性、动力性，因此肖邦的练习曲是技术与艺术的完美结合。

舒曼是德国著名的作曲家，他一生主要以创作艺术歌曲与短小的钢琴曲为主，他将这些短小钢琴曲按一定顺序排列，就形成了钢琴套曲，这些套曲都有一个诗意又浪漫且富有描绘性的标题。但这些文字说明也会对演奏者产生误会，舒曼曾坦言：“在我完成这些作品之前，这些题目名字从没有出现在我的脑海中。”^②他一共创作了四部钢琴练习曲作品，其中一部被命名为音乐会练习曲，分别是：《帕格尼尼随想曲主题练习曲》Op. 3（创作于 1832 年）、《帕格尼尼随想曲主题音乐会练习曲》op. 10（创作于 1833 年）、《交响练习曲》和很少为人知的《贝多芬主题变奏练习曲》（创作于 1833 年）。《帕格尼尼随想曲主题音乐会练习曲》Op. 10 是真正有自己风格的一套练习曲，舒曼曾提到过：在这组作品的创作中，仍以不伤害原作为原则，仅作和声上的改变，但尽可能避免近似模仿的翻译，而给人是一首原有的钢琴乐曲的印象。^③这套练习曲共有六首，因为试图保存小提琴的原貌，对于钢琴演奏技巧来说还是很具有挑战性的。《交响练习曲》是舒曼根据音乐爱好者弗立肯男爵所作变奏曲的主题经过改编后创作的一套变奏曲。1837 年创作出来后命名为《交响练习曲》后来舒曼于 1852 年将第 3 和 9 首删除后改名为《变奏曲形式练习曲》。1862 年最终勃拉姆斯将其定名为《交响练习曲》op. 13 并重新收入第 3 和 9 首，后来又重新整理 5 段变奏加入其中，成为后来音乐会中经常使用的曲目之一。这套练习曲为何会成为他最为优秀的钢琴曲之一呢，就是在传统练习曲这一体裁的规模上扩大，将主题通过变奏展开，音乐织体多采用复调手法，是传统技巧与音乐语言艺术完美结合的典范。

阿尔坎（夏尔—瓦朗坦·阿尔坎（Charles-Valentin Alkan, 1813~1888）法国钢琴家、作曲家、教师）被称为“钢琴上的柏辽兹”，在音乐创作上有着吸引人的声音色彩感

^① 阿尔贝特·格鲁津斯基.作为钢琴家的肖邦.李琰亮译.钢琴艺术, 2002.3

^② 舒曼于 1839 年 3 月 15 日写给西莫尼德·西德的信, 载《音乐与音乐家》(1964, 纽约) P.259

^③ J·Chisell.舒曼: 钢琴音乐[M].苦僧译.石家庄: 花山文艺出版社, 1999.25

和天才的形象描绘能力，情绪偏向悲伤抑郁。^①阿尔坎的练习曲主要有：《三首技巧精湛的练习曲》op. 12、op. 16（创作于 1837 年）；《三首华丽的练习曲》op. 76（创作于 1838 至 1840 年）；《音乐会练习曲“勇士”》op. 17（创作于 1844 年）；《铁路》练习曲 op. 27（创作于 1845 年）；《无穷动》练习曲 op. 30b（创作于 1846 年）；《十二首大调练习曲》op. 35（创作于 1847 年）；《十二首小调练习曲》op. 39（创作于 1857 年）。这些练习曲更多注重于音乐表现上而不再像传统练习曲单纯注重技巧方面。

李斯特作为 19 世纪浪漫主义时期最重要的钢琴家之一，在很多方面都勇于创新，第一位举办独奏音乐会的钢琴家，第一位在音乐会上背谱演奏的钢琴家，第一位将钢琴家的侧脸面向观众，并且打开琴盖把声音反射给观众的钢琴家，首创“标题音乐”。李斯特主要的钢琴音乐会练习曲：《十二首高级音乐会练习曲》、《六首帕格尼尼练习曲》、《三首音乐会练习曲》和《两首音乐会练习曲》。这些练习曲除了《帕格尼尼练习曲》和《高级练习曲》的第 2 和 10 首外，每一首都有标题，每一首的技术性和描绘性、艺术性得到完美结合。

这四位钢琴家都对浪漫主义时期钢琴音乐会练习曲的创作起到重要作用，发展到浪漫主义时期，受到自由、民主思想潮流的影响，更注重表达自我的内心情感和抒发个人感情，因此创作的练习曲也不同于传统纯技术训练的练习曲，而是在练习曲中增加作曲家的情感，但技术也没有减弱，反而在情感的宣泄中更加的强调手指的独立和灵活性。浪漫主义时期的音乐会受到贵族们的追捧，贵族们愿意资助音乐家们，举办独奏音乐会或者沙龙，因此作曲家们也就有足够的金钱和时间去创作，钢琴音乐会练习曲就是在各种因素的推动下得到很大发展，浪漫主义时期的音乐会练习曲将练习曲的发展又提升到一个新的水平。

^① H·贝拉曼《阿尔坎的钢琴作品》.载 Music Quarterly, April, 1924

二、李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》的音乐分析

（一）《两首音乐会练习曲》的创作背景

19 世纪前半叶，巴黎群星云集，哲学家、作家、作曲家、画家济济一堂，聚集在艺术沙龙，这对形成浪漫主义艺术大发展也有很大关系。^①这个时期主流思潮就是张扬个性、崇尚自由、强调诗意。文学、艺术同时发展，各种文化沙龙的展开，思想的交流碰撞，使得个性、自由、诗意的思潮也在浪漫主义时期的音乐创作的作品中得到极大体现。19 世纪钢琴乐器得到极大发展，毫无疑问，19 世纪是钢琴音乐发展史上最灿烂辉煌的年代。

李斯特从 1848 年至 1861 年都生活在魏玛，他不再到各地指挥和演出，而是专心的从事创作，在这段时间是他作品的多产期，同时他又开始了新的爱情，新恋人是比他小八岁的维特根斯特公爵夫人，为了能和维特根斯特公爵夫人结婚，1861 年 8 月李斯特决定离开魏玛前往罗马征求罗马教皇的同意，然而教皇并没有同意，在 1862 年他的长女又去世了，同时他对于音乐的革新遭到保守派的嘲笑和反对，然而这些挫折并没有使李斯特过于沉陷在悲伤难过中，而是继续保持一颗热爱音乐的心和把实现音乐的革新作为自己的目标。这《两首音乐会练习曲》（Zwei Konzerteüden）——《森林的呼啸》（又名《林中细语》〈Walderauschen〉）和《侏儒轮舞》（又名《侏儒舞》〈Gnomensreigen〉）就是在这个时期完成的，这两首音乐会练习曲创作于 1862-1863 年，作为送给勒贝特和斯达克的《钢琴的理论与实践》的礼物，但最后面世是于 1869 年由巴恩斯（Bahns）出版。这两首音乐会练习曲与其他练习曲有两个不同点：首先这两首音乐会练习曲是李斯特在罗马完成的，其他练习曲都是在魏玛时期就完成了；其次就是这两首练习曲是在创作之前就想好了标题，而其他的练习曲都是出版后加上去的，标题音乐虽在柏辽兹就有，但李斯特是大力发展标题音乐的推进者。因此他的这《两首音乐会练习曲》具有较大的描绘性，给听众更强的听觉感官。“标题音乐”是与纯音乐相对的，李斯特将标题音乐定义为：一部器乐作品前附上的一份明白易懂的前言，作曲家通过前言力图避免听众对音乐作品产生误解，并指引听众关注整部作品或者是作品的某一特定部分的精髓。李斯特在《柏辽兹和他的〈哈罗德〉交响曲》一文中也写道：“标题是作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易懂的话，作曲家这样是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子，事前提出全曲的诗意。”从李斯特的话语中可以知道“标题音乐”是用器乐作品来描绘和叙述与音乐相关的主题，这些主题可以代表人物、情节、事物或者动物，从中推导出逻辑规律来。

^① 赵晓生.钢琴演奏之道.世界图书出版公司, 1999.7,P256

(二) 李斯特《两首音乐会练习曲》的音乐分析

1、《森林的呼啸》

(1) 曲式结构

内容	引子	A	A′	B	C	连接部	A″	D	Corda
小节	1	2-14	15-29	30-46	47-60	61-62	63-72	73-88	89-99
调式	bD	bD-#f	bD-E	F-A	D	#f	bD	E	bD

图 2-1

这首练习曲比一般练习曲的篇幅更大，是带有再现的多段体曲式结构。虽然它以练习曲的体裁出现，但李斯特为了表现他的戏剧性和富于感情的情调，表现音乐的冲突和矛盾，因此这首练习曲又体现出了奏鸣曲式的结构，包括：呈示部、展开部、连接部、再现部。

整首曲子以降 D 大调为主调，4/4 拍。引子是由弱起开始，保持 12 小节的 PP 音量，营造了在森林里郁郁葱葱大片的树木、草丛的意境。

主题 A（2-14 小节）见谱例 2-1，共 13 个小节，左手低声部为主旋律，右手是带双音的六连音弱奏进行，代表森林的细语。2-5 小节可以分成两个乐句，2-3 小节是第一乐句，4-5 小节是第二乐句，6-9 小节是对 2-5 小节的模仿动机，第 9 小节开始由 bD 大调转到 #f 小调，10-11 小节是对主题的模进，音乐逐渐上升，接着从 12-14 小节音乐走向逐渐下降，最后以渐弱稍慢的半终止结束主题 A。

Vivace

pp dolcissimo

una corda

dolce con grazia

谱例 2-1

音乐进行到 A′ 乐段，见谱例 2-2，调性回到 bD 大调，旋律声部从低声部转换到右手

高声部，八度进行并且每一拍换一次踏板，左手是大跳的六连音快速进行，烘托高声部的旋律进行，使这段旋律在主题 A 的基础上得到更大的发展，音乐开朗活泼起来。主题 A 和 A' 乐思、和声、织体比较简单，具有呈示性。



谱例 2-2

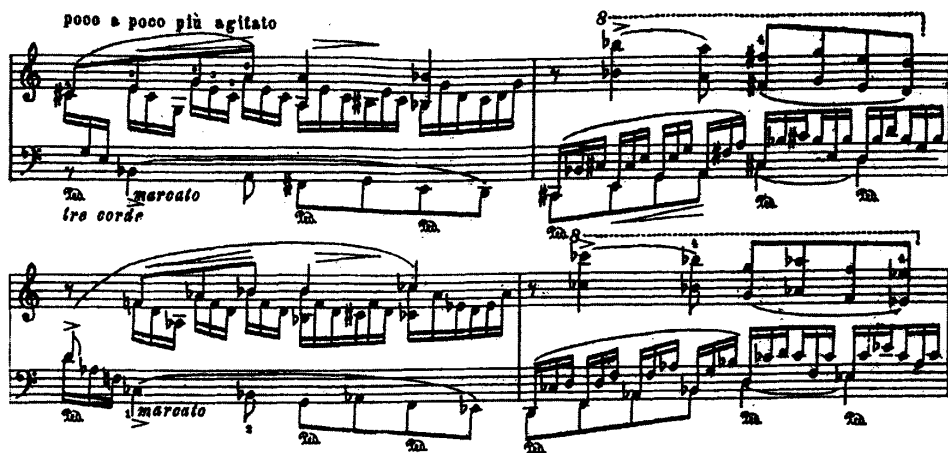
当主题进行到发展部，主题 B 和 C 使音乐内容扩充，调性和旋律声部的不断更换增加了戏剧性。

B 乐段是在前面 A 和 A' 的音乐素材上引申变化而来的，见谱例 2-3，在 F 大调的基础上以 PP 的音量演奏，旋律回到低声部，37-44 小节转到 A 大调与前面的 F 大调旋律形成对比，使音乐递进，推向高潮。

谱例 2-3

C 乐段，见谱例 2-4，由 A 大调转入到 D 大调，左右手旋律不断交替，以半音递进，

给人不安的、激动的心情，53-54 小节左手八度下行，右手分解和弦上行，给音乐向前推动的动力，冲到最高点。



谱例 2-4

音乐再现回到主题 A，A'' 乐段要求音乐旋律更加生动、多情。

D 乐段转到 E 大调上，见谱例 2-5，出现新的主题，string molto e sempre fortissimo ed appassionato 要求这一段旋律节奏更加紧凑，左手快速的远距离大跳，右手奏出主旋律，左右手旋律互相呼应，将音乐推向第二个高潮，旋律、节奏的密集使音乐如疾风骤雨一般，86 小节 ritenuto 渐慢使音乐旋律回到原速。



谱例 2-5

尾声 87-97 小节再次出现主题的旋律，形成首尾呼应，音乐以主调 bD 大调的琶音结束全曲。

(2) 优美的旋律

李斯特在创作上一方面吸取肖邦的和声创作手法，另一方面又朝色彩化方向发展，因此旋律在李斯特的手中得到极大的丰富，不仅具有炫技性而且音乐具有交响性，在他创作的《帕格尼尼练习曲》中，在钢琴上模仿小提琴的演奏手法，如：跳弓、音程大跳、双音、旋律声部的歌唱性等。《森林的呼啸》就是一首歌颂大自然的赞歌。

作品开头经过一个小节的引子后引出主题，主题旋律出现在低声部，舒缓的吟唱着，犹如大提琴般的醇厚，高声部为了营造神秘朦胧的氛围，不断的以六连音涌动着，好像树叶的沙沙声和人的喃喃而语声，见谱例 2-1。

音乐发展到 A' 乐段时, 旋律声部换到右手高声部, 旋律八度连接, 左手伴奏声部采用大跳跃式的快速分解音型来衬托, 每一拍的根音可以组成一条旋律线, 就是内声部旋律, 在演奏时也要认真对待内声部旋律, 它们也是一段优美的旋律, 高声部的主旋律使整体的音乐更加的明朗, 就好像雨天过后太阳穿过树林照耀在森林的露珠上, 熠熠发光, 晶莹剔透, 见谱例 2-2。

在《森林的呼啸》中 C 乐段是乐曲的第一个高潮, 每两个小节为一组, 第一组首先左手弹奏主旋律, 右手隐伏旋律, 然后右手八度主旋律, 左手隐伏旋律, 到第二组时音乐变得激动起来, 第三组时更加激动, 最后在左手八度下行, 右手分解和弦上行中将音乐推向最高点。李斯特这样安排旋律的出现就像一锅热油在火上烧, 先沸腾一点, 然后更多, 最后炸开了锅, 运用在森林里就像暴风雨要来临前乌云先来, 接着开始下小雨, 然后大雨, 最后暴雨夹扎着闪电而来, 嘈杂而响亮。

D 乐段的旋律和节奏感与前面完全不同, 突然加快的节奏使旋律也变得活泼、轻快, 每两小节为一组旋律, 重复三遍以后旋律发生改变, 三遍一样的旋律作曲家将其表现出递进感, 一遍比一遍强烈, 最后在双手快速交替中到达乐曲最高点, 当音乐旋律发展到无法再用任何语言表达时作曲家就运用快速跑动或者快速托卡塔式双手交替将音乐推向高潮, 就像此时无声胜有声, 此时无旋律胜有旋律一样。

A 乐段、C 乐段和 D 乐段都出现了隐藏旋律, 隐藏旋律通常出现在主题旋律之外, 与主题旋律声部交相辉映, 起到烘托气氛, 推进音乐的发展之作用, 见谱例 2-2、2-4、2-5。

(3) 多变的调式调性

李斯特创作这两首音乐会练习曲已经属于他的晚期作品, 李斯特的晚期创作风格大大的影响了印象主义音乐, 晚期的创作主要运用五声音阶和全音阶、四度叠置和弦、调式不断的转换等等音乐风格特征。

《森林的呼啸》是一首 bD 大调的乐曲, 但李斯特可谓钢琴炫技之父, 为了更好的表现音乐描绘的形象性, 用音乐来树立不同的形象, 就要在音乐的调式调性中运用各种远近关系转调以及离调来不断转换各种音乐形象, 这种多变的调式调性可以更好的表现音乐的对比, 增加戏剧色彩。

1-8 小节是 bD 大调, 到第 9 小节时转到#f 小调上, 经过两小节后转到#c 小调上, 到第 13 小节时转调进入 E 大调, 这里几乎每两小节转一次调, 音乐情绪在不断的一次高过一次, 最后在渐弱、E 大调的属九和弦半终止结束, 见谱例 2-1。

安静的进入到 A', 15-21 小节回到 bD 大调上, 23 小节转到 E 大调上, 经过两小节, 25 小节进入#c 小调, 到 27 小节又转到 G 小调, 是属和弦到主和弦的进行, 28-29 小节谱面上是四个升号变为一个降号, 是 A' 乐段的结束预示着进入发展部 B 乐段, 29 小节开始转入 F 大调, 使感情色彩发生戏剧性的转变, 谱面标上 *rinforzando* 就是为了加强突出每一个音, 与 B 乐段的 PP 形成强烈的对比, 这种音量、调式上的突变似乎预示着新的音乐主题出现。



谱例 2-6

B 乐段以 PP 的音量进入，回到前面 A 乐段的感觉，给人神秘朦胧感，这一乐段可以细分为两小乐句，30-37 小节是第一乐句，F 大调；38-46 小节是第二乐句，转入到 A 大调，整个乐段是对 A 乐段主题的变体重复，双手六连音下行后，左手再次出现主题旋律，35-37 小节左手主旋律，右手隐伏旋律和伴奏，44-46 小节是转入 A 大调后与 35-37 小节的音型是一样的，调式的变化和调性的不稳定使这段音乐律动感和戏剧性加强，见谱例 2-3。

C 乐段调式调性在不断的发展、变化、前进，给人不安的情绪，像是暴风骤雨前的涌动，47-54 小节以每两小节转调一次，并以半音阶上行模进，47-48 小节是 D 和声大调，49-50 小节是 bE 和声大调，51-52 小节是 E 和声大调，53-54 小节进入到 bB 和声大调。55-61 小节进入到本乐曲的第一个高潮，55-56 小节左手八度下行，bB 和声大调，56-59 小节是最高潮，转入到#f 小调，60-62 小节是左手连续八度上行进入到尾声。63-70 小节是再现 A" 回到 bD 大调，71 小节是对 A" 乐段的补充乐段，72-80 小节转入到激动、不安的 E 大调上，81 小节是 bD 大调的属和弦，是为进入乐曲尾声做准备，尾声是在一段喧闹过后渐渐的慢下来回到原速并用主调结束整曲，见谱例 2-7。



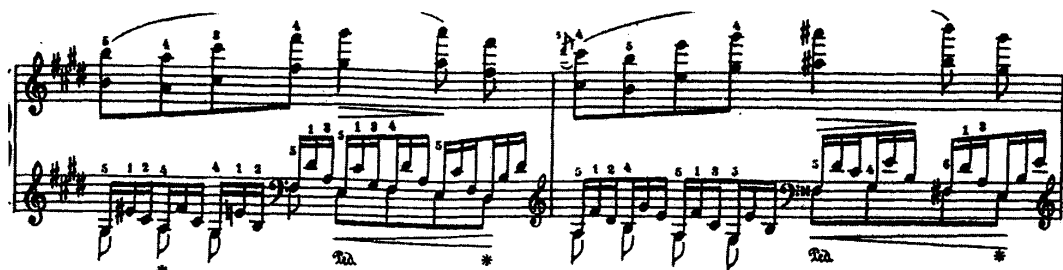
谱例 2-7

(4) 丰满的和声织体

和声织体有一个主旋律和一组和声，和声织体是为这条主旋律做伴奏，在一首乐曲中主旋律居于主导地位，而织体从属于旋律，但二者相辅相成，缺一不可，和声织体也占重要的地位，如果只有旋律没有和声织体，旋律就非常的淡薄，在歌曲中主唱的身后也会有各种乐器的配乐或者人声的伴唱，和声织体是旋律的灵魂；如果没有优美旋律只有和声织体，再丰富、庞大的织体语言也不能完美的体现它的价值，旋律是和声织体的领

导者。在李斯特的大量作品中，运用的和声织体都很丰富，一小节内可以根据旋律音的变化而不断的变换和声织体。

在《森林的呼啸》中出现了两次大的音乐主题旋律和织体的变换，在乐曲开头低声部是主旋律，高声部是六连音的分解和弦作为固定伴奏音型，为了呼应主题进行快速的波浪式前进，营造森林里淅淅沥沥的雨声效果。乐曲发展到 A' 和 A'' 时转换成高声部为主旋律，用八度奏出，低声部是分解和弦的快速进行。分解和弦作为固定伴奏音型在全曲的左右手交替出现，即丰富了乐曲的和声织体又使乐曲增加了律动感和活力。C 乐段的和声织体变换的更加频繁，55-56 小节由之前的分解和弦式的织体变成右手高声部的双音上行，左手主旋律保持八度下行，这种音的反向进行拉宽就像称腔式复调，是呼应、填充的作用，将音乐推向全曲第一个高潮。



谱例 2-8

(5) 变幻的节奏

李斯特作为浪漫主义时期重要的作曲家之一，吸取了肖邦浪漫主义气质又结合自身的特点，给乐曲增加动力性、多变性，因此他的作品在速度上是灵活多变的。在《森林的呼啸》中，全曲是 *vivace* 活泼的、充满生命力的，在主题 A 的结尾出现了第一次 *poco rallent smorsando*（稍微渐慢），同样在第 28 小节、37 小节、62 小节、70 小节和 88 小节都出现了渐慢渐弱的表情术语，作曲家设定这么多的渐慢表情术语是因为在渐慢渐弱的之前都有渐强或是音乐内容已经发展到高潮，这时需要渐慢下来，即是给演奏者休息的空隙也是考虑到音乐美学中讲究的乐句的呼吸，乐段的高低、停顿，音乐的强弱、快慢等美学思想。音乐发展到 D 乐段的 73 小节速度突然加快（*stringendo molto e sempre fortissimo ed appassionato*），这一段速度的突然加快是作曲家常用的一种手法，通过这种手法使音乐形象由之前的朦胧的感觉突然变成急促的，好像原本下着淅淅沥沥的小雨的森林中突然跑来了一群动物，而这群动物像是被更大型的动物在身后追赶一样，吓得惊慌的乱窜，非常急促不安。到第 89 小节时音乐又回到原速（*a tempo*）结束全曲，森林的一天结束了，在静谧的夜空中月亮朦胧的挂在上面，知了安静的唱着主旋律结束了一天。

全曲就是在速度上的不断变幻时而给人喃喃细语时而呼啸而过的感觉，时而安静的歌唱时而不安的躁动，时而不断涌动冲向高点时而从高点慢慢回到起点。这首曲子的节奏处理特别符合音乐美学思想，有高有低、有强有弱、有大有小、有快有慢，在所有的事物中都是这样的，有对比才有美感。同时这首曲子突出了浪漫主义时期音乐速度的处理自由，而古典主义时期的节奏、速度均等，没有很强的对比，因此戏剧性在古典主义时期并不存在，发展到浪漫主义时期才出现，自由节奏也是浪漫主义时期的主要音乐特征之一。



谱例 2-9

(6) 清透的音色

浪漫主义时期欧洲工业革命的发展，钢琴制造业也在不断提高，制作钢琴的工艺越来越精湛，钢琴这件几百年历史的乐器在浪漫主义时期得到最大发展，无论是在外观上还是音色、音响、踏板的使用上都与巴洛克时期、古典主义时期不一样，钢琴的音响变得更洪亮，音色变得更清脆，这些优越的条件使作曲家对于钢琴音乐的创作也发生改变，特别是李斯特开始追求钢琴音响“交响乐”的效果，整个乐队的音响效果是非常宏伟、庞大的，具有震撼力，客观上是钢琴制造业的进步，主观上是浪漫主义的思潮对李斯特的影响，对钢琴音响的革新在他的乐曲中得到体现，李斯特力求发挥各个音区的各种音色作用，以达到音色的对比效果，让音色树立人物形象，可以更生动形象的刻画乐曲中主题特点。

在《森林的呼啸》中音色对比鲜明，一开始是左踏板（una corda）演奏整个A乐段，进入到A'乐段时音量加大，踩延音踏板（tre corda），这两段的音色就形成鲜明的对比，一个朦胧一个明亮，一个是森林安静的情景，一个是大风吹过森林的情景，这种强弱对比使主题材料得到发展；到发展部音色变得柔和，回到A乐段的神秘柔美感；再现之后的高潮乐段要求激动、加紧、强力、大量的保持演奏跳动的和弦，音色变得铿锵有力，有势如破竹之势，也表现了不安躁动的情绪；在乐曲最后却回到原速，音色渐渐柔和，如歌般的消失在森林中，暴风雨过去了，森林恢复平静的场景。

这些场景的不断发展、变化都是依靠音色的不同来转换的，可见李斯特将钢琴音响交响化是有先见之明的，这一革新对于后来的印象主义和现代音乐都有深远重要的影响。



谱例 2-10

2、《侏儒舞》

(1) 曲式结构

内容	引子	A	B	连接部	引子再现	A 再现	B ´
小节	1-4	5-20	21-32	33-35	36-40	41-55	56-67
调式	#f	#f	A	#f			bB

连接部	C	D	B´´	Corda
68-75	76-101	102-119	120-142	143-167
g		#f	#F	

图 2-2

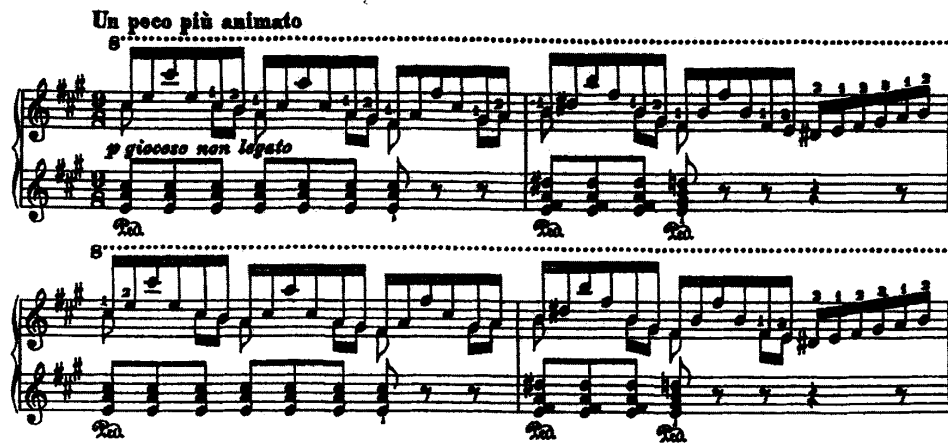
从上面的曲式结构中能够看出《侏儒舞》是一首带有再现的多段体结构，引子和 A 乐段再现一次，B 乐段经过调式调性的变化出现两次再现，新出现的主题 C 乐段和 D 乐段用顿音来演奏，使乐曲更加的活泼生动。这首曲子是由 6/8、9/8、2/4 拍的混合拍子组成，节奏的自由和灵活多变给音乐增添了趣味性和灵动性。

引子由四个小节组成，见谱例 2-11，在这四小节中音乐走向一直向上发展，由弱到强再渐弱，短短四小节由跳音、倚音和顿音组成，给这首曲子的音乐形象奠定了发展基础，这是一首活泼、欢快的舞曲，因为三拍子给人舞蹈的感觉，就好像侏儒们用小脚丫踩着动感的舞步一样。从第 5 小节开始进入主题 A 乐段，音型和节奏型与引子部分是一样的，可以分为规整的四乐句，每乐句由四小节构成，每乐句都有音乐起伏，渐强渐弱，将音乐推向高潮。

Presto scherzando

谱例 2-11

接着进入 B 乐段，B 乐段是一个全新的体裁，见谱例 2-12，节奏由 6/8 拍变成 9/8 拍，不仅拍子加快，而且音符也增多，一拍有六个音，增加了一倍的速度，使音乐的节奏感加强，像翻滚的海水一样，一句高过一句，激动的涌动着。左手是每小节或者一个小节内的和弦变化，给右手歌唱性的旋律增加动力性，犹如侏儒一边哼唱着歌曲一边脚下踩着有节奏的舞步一般。33-35 小节以快速的半音下行之后连接引子部分的完全再现、A 乐段的完全再现以及 B 乐段调式调性的变化再现。



谱例 2-12

C 乐段回到 6/8 拍子，还是 g 小调，音乐一直保持断音，左手是以每小节两个三连音组成，持续 25 个小节，顿音演奏持续低音，好像侏儒们狂欢的打着节拍舞蹈，右手是一拍的休止加上一个八分音符，给人断断续续的感觉，音乐发展到后面高声部不断增加和弦音，与前面较少的音符在听觉上产生不同的感觉，忽少忽多的音符是作曲家的特意安排，非常具有趣味性，见谱例 2-13。



谱例 2-13

D 乐段调式转到 $\sharp f$ 小调，左手一直保持持续低音，右手是快速的三连音顿音的进行，由弱到强，将本曲推向第一个高潮，116-119 小节是 D 乐段的最后四小节，双手同向进行，前两小节有弱滚的感觉，每两个音为一拍，最后两小节和声以半音上行不断变化，一鼓作气之势冲向最高点，给 B 乐段的再现奠定了基础。见谱例 2-14。



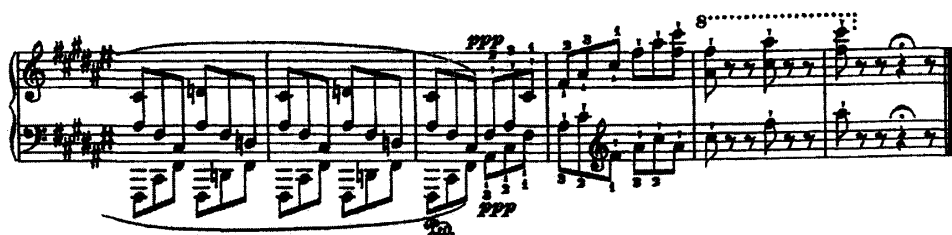
谱例 2-14

进入 B' 乐段后，调式调性变成 $\sharp F$ 大调，由 $\sharp f$ 小调转到 $\sharp F$ 大调属于同主音大小调的转换，可以使音乐有更加明朗的感觉，同时乐思也得到进一步的发展，在 B 乐段的基础上体裁内容得到扩充，本段最后 5 小节是 $\sharp F$ 大调音阶反向进行将本曲推向第二个高潮，见谱例 2-15。



谱例 2-15

Corda 乐段，仍然保持#F 大调的调性，左手持续低音右手时而跟随着跳跃，与 C 乐段的音乐内容一样，但一个是 g 小调一个是#F 大调，因此在尾声的模仿要比 C 乐段更明亮，最后慢慢渐弱，ppp 的音量并且最后以三个跳动的和弦结束全曲，预示着侏儒们的舞蹈结束了，回归安静，见谱例 2-16。



谱例 2-16

(2) 优美的旋律

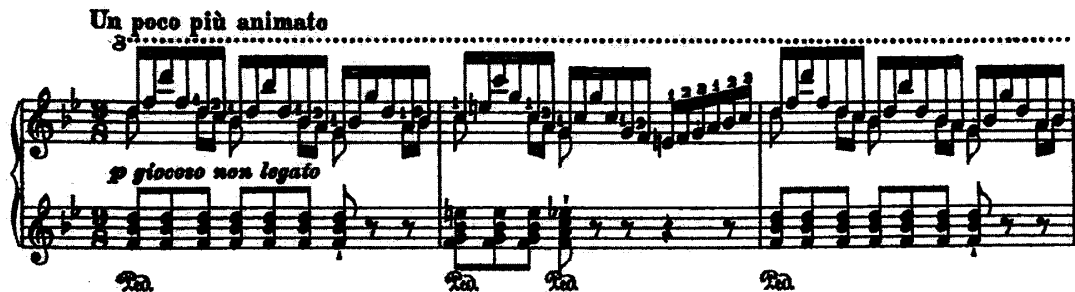
《侏儒轮舞》这首乐曲非常形象的体现出侏儒这类人物的特点，如：身材娇小，腿脚短，步伐小等，但是非常善于跳跃、动作敏捷。这些特点都在李斯特的这首练习曲中得到形象生动的描绘，旋律音型很简单，大致可以分为三种音型：引子和 A 乐段重复两次，B 乐段重复三次，比较新颖的体裁是 C 乐段和 D 乐段。虽然运用的旋律音型简单，却非常形象的表现了侏儒们欢快舞蹈的场景，引子一进来就让人明白这是一个舞曲，旋律线较短，四小节为一句，跳跃的节奏增强律动感。

乐曲是一首谐谑急板，在 6/8、9/8、2/4 三种拍子里相互转换，都是舞曲的拍子，更能展现侏儒们舞蹈的节奏性，每次拍子数量在增加，音符的密集性也会增加，这样才能平衡整首曲子的速度，节奏的自由转换使乐曲的强弱、快慢对比更加强烈，增加戏剧性。音符随着拍子的变化在时值上也会改变，越大的时值音符的密集越大，在 A 乐段中是三个八分音符或者是两个十六分音符和一个八分音符组成的旋律音，到 B 乐段变成 9/8 拍时右手旋律线变成每拍六个音符组成，音符数量上的增多也使音乐形象由侏儒们跳跃的舞步变成像华尔兹一样优雅、欢快的舞步。

A 乐段、C 乐段和 D 乐段具有弹性的跳音正是表现侏儒们愉快的跳舞情景。

B 乐段旋律具有歌唱性，旋律声部隐藏在上声部的快速进行中，流畅、清晰，犹如一

支优美动听的舞蹈旋律。B 乐段共再现两次，出现三次，每一次的出现由于调式调性上的不一样带来的感觉和情绪也不同，前两次的 B 乐段调性上只相差半音，因此旋律的音乐内容是完全再现，但是 B 乐段的第二次再现，标有术语活泼的，并且调性是 bB 大调的属音，前面连接 C 乐段和 D 乐段，因此旋律变得更加激动，音乐内容得到改变、扩充，是全曲的第二次高潮，就像侏儒们因为能欢聚在一起变得更兴奋和激动，尽情欢快的舞蹈。



谱例 2-17

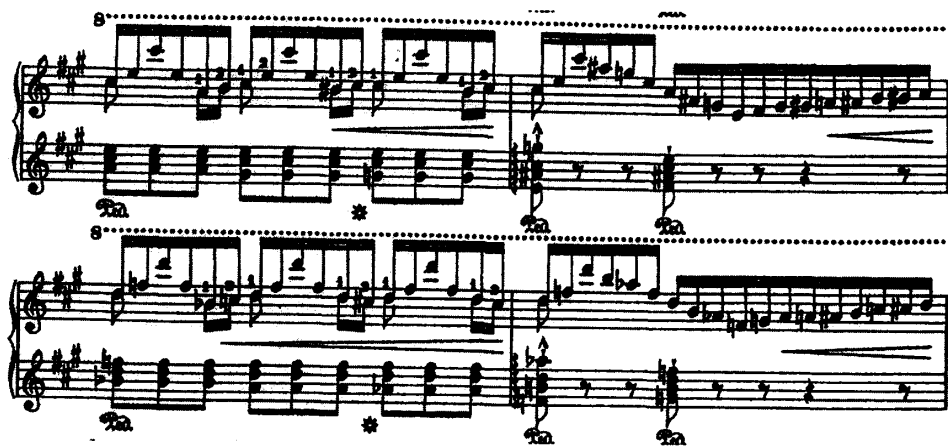
(3) 多变的调式调性

这首乐曲共经历了六次转调，引子部分到 A 乐段都是 #f 小调，在 A 乐段的中间部分为了增加戏剧性也出现了两次转调：14-15 小节转为 B 大调，14 小节第三拍出现升 la，可以认为是 B 大调的五级属和弦，并在后面一个小节里解决到 B 大调的主和弦上，16-20 小节是 #C 大调，出现的升 xi 可以认为是 #C 大调的五级属和弦，并在后面的一个小节里解决到 #C 大调的主和弦上。主→属是为了使音乐得到进一步发展，但最终属要回到主和弦上得到解决，才能使调性得到稳定，见谱例 2-18。



谱例 2-18

B 乐段使用全新的音乐素材，调式调性也由 #f 小调转入 A 大调，使音乐更加的明朗、活泼，侏儒们的舞步也变得轻快起来，左手三连音跳动有活力的节奏加上右手清晰优美的旋律。在第 25 小节出现了 A 大调的 II 级七和弦，在 26 小节中就要解决到主和弦 A 大调上，同样的在 27 小节也出现了 II 级七和弦，但是在 28 小节中并没有得到解决，继续发展，并第 29-32 小节调式调性又转到 E 大调，见谱例 2-19。



谱例 2-19

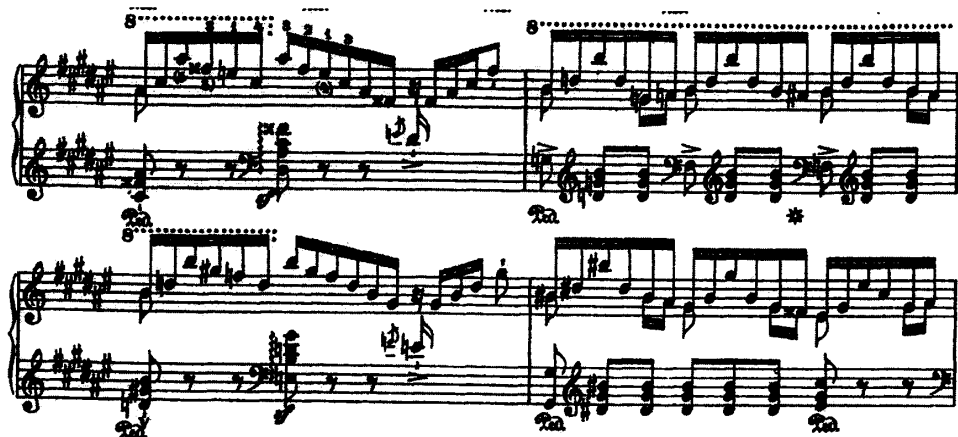
36-55 小节是引子和 A 乐段的再现部分，调式调性不变，为 $\sharp f$ 小调。B' 乐段是 56-67 小节，调式调性为 bB 大调，但是为了增加主题的戏剧性，调式调性在中间稍微发生变化，为了推动音乐的发展。56-63 小节是 bB 大调，但第 64-65 小节出现还原降 mi ，变成 F 大调，66-67 小节调式调性又变成 f 小调。同主音大小调之间的转换在李斯特的作品中经常运用，有利于促进音乐的发展和前进，见谱例 2-20。



谱例 2-20

从连接部（68-75 小节）到 C 乐段（76-101 小节）调式调性属于 g 小调，C 乐段与 A 乐段的主题出现形式相似，都是顿音三连音，但 A 乐段是 f 小调，C 乐段是 g 小调，由于在调式调性上的不同，因此音乐表现形式有区别，A 乐段双手都在高音区演奏，C 乐段主要以低声部的持续顿音三连音演奏。第 102 小节进入 D 乐段，变成 $\sharp f$ 小调，在旋律中出现升 ru 和升 mi ，因此这是一条 $\sharp f$ 旋律小调，本乐段的最后三小节以半音阶快速和弦上行，调性多变，给人不稳定的感觉，但最后一个和弦还是解决在主和弦 A 大调上，使音乐回归稳定。

B 乐段的第二次再现变得更加有活力、更激动，达到高潮的乐曲调式调性变成 $\sharp F$ 大调，在第 125 小节出现了 $\sharp F$ 大调的 II 级七和弦，与 B 乐段出现的 II 级七和弦一样的处理，在第 126 小节解决到 $\sharp F$ 大调的主和弦上，第 127 小节同样也出现了 II 级七和弦，但是和 B 乐段的第 28 小节一样没有得到解决还在发展，II 级七和弦使音乐一直处于不稳定的状态，说明音乐还在继续发展没有结束，一直经过 7 小节的不稳定调性，在第 134 小节调式调性转回 $\sharp F$ 大调，在主和弦上得到解决， $\sharp F$ 大调一直保持到乐曲最后结束，见谱例 2-21。



谱例 2-21

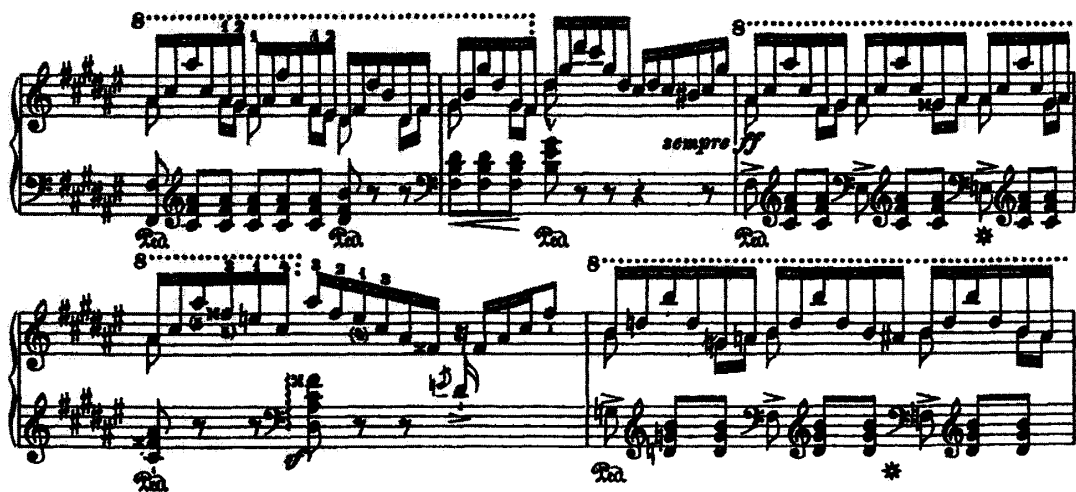
这首乐曲主要是在同主音大小调 $\#f$ 和近关系大小调A大调和 $\#f$ 小调、 bB 大调和 g 小调之间的相互变化，在每次对B乐段的重复中都会出现小的转调，主到属或者主到II级七和弦，作曲家特别设定在第二遍时暂时不回到主和弦上，在经过数小节的音乐发展后再解决到主和弦上，这是作曲家常用的手法，用调式调性的多变使音乐增加流动性和趣味性，这符合浪漫主义时期的调式调性特征，体现乐曲戏剧性的风格。

(4) 丰满的和声织体

《侏儒轮舞》的织体语言更加鲜明、形象、生动，运用到了左右手交替、快速轮指、分解和弦的快速音阶式跑动，引子和A乐段运用到了跳音、倚音、顿音，但和声织体比较单一，就是三连音的顿音快速进行，旋律在左右手交替的音符里，织体就是具有装饰性的倚音。

进入B乐段后一种清晰、灵巧的旋律出现在高声部，分解和弦六个音为一组，但最主要的音是第一个音和最后两个音，这三个音组成三连音，是主旋律，其余三个音属于和声织体，但主要的和声织体在左手低声部，三个和弦为一组，分为规整的四个乐句，以两小节为一个乐句，伴奏织体通常是：两个三连音加一个八分音符和两个八分休止符或者是一拍的三连音加上一个八分音符和两个八分休止符。

C乐段的和声织体是左手不断变化的单音重复轮指，这一段的旋律声部很少，并且隐藏在高声部的和弦高音上，应特别强调转位三和弦的根音，三和弦的三音和五音可以看作是和声织体，当三和弦是原位三和弦时就应当强调五音，而根音和三音是和声织体，处于伴奏地位。



谱例 2-22

(5) 变幻的节奏

乐曲整体是一首谐谑曲的快板 (Presto Scherando), 因此节奏比较快速, 表现侏儒们愉快玩耍、狂欢跳舞时的场景, 第一小节第一拍是弱起, 也就是第一拍的强拍是八分休止符, 这就需要演奏者在内心先默唱两小节三连音的节奏, 然后开始弹奏时一直就会保持一个速度, 不至于忽快忽慢的进行调整。A 乐段的最后一小节标有术语 *rinforzando* (强调的、突强), 说明音乐上行的同时稍微渐慢速度来强调最后四个音, 似乎预示着后面有新音乐的开始。

到了 B 乐段和 B' 乐段都标有术语 *un poco piu animato* 用更加活跃激动的速度来演奏, 这一段新的音乐素材带来不一样的新鲜感, 与 A 乐段截然不同。右手十六分音符的快速跑动, 六个音为一组, 但重拍在第一个音和最后两个音上, 是为了突出主旋律音, 而左手一直保持稳定三连音的节奏, 好像上楼梯一样的律动感, 两小节为一组, 很规整, 低声部强烈的节奏使 B 乐段的高声部更加流动、轻盈, 像一支优美的华尔兹舞蹈。

B'' 乐段标有术语表情 *Vivacissimo* (最急板; 十分活跃的; 非常爽快的) 比 *Presto* 的节奏还要快, 说明已经到达本曲的高潮乐段, 在 B'' 乐段之前是 C 乐段和 D 乐段, D 乐段是全曲的第一个高潮, 在这个高潮之后连接最急板、最活泼的 B'' 乐段, 是符合浪漫主义时期的音乐美学思想的, 抒发个人情感, 最大限度的宣泄作曲家内心的想法, 因此在音乐的最高点后再连接第二次高潮有一浪高过一浪的感觉, 节奏的加快也给高潮乐段增加了动力性演奏。

在本曲中间的节奏也时而标有渐强渐弱的标识, 时而标有 *ppp*、*pp*、*p*、*cresc.*、*sf*、*ff*、*tempo*、*rinforzando* 等强弱、速度标记, 音乐中间这种小小的快慢、强弱的变化使音乐变得更加生动有趣, 也使侏儒们的舞蹈更加鲜活、灵动。



谱例 2-23

(6) 清透的音色

由于这首乐曲无论是调式调性还是节奏速度都变化多样、丰富多彩，因此在触键上对音色的思考也要不断的变化。引子和A乐段要求用顿音断奏，演奏时虽是弱奏但也要声音集中，在强弱中音色先由弱渐强再渐弱，不断的加强或者减弱使音量发生明显改变，但是音色应始终保持集中的，像珍珠落在盘子上清脆的声音，音与音之间不要粘连，保持快速、果断的音色。

B乐段右手高声部旋律优美，因此音色也要由之前果断的音色变成柔和的音色，有连起来的感觉，像舞步一样强弱的分明。而左手标有术语 *p giocoso non legato* (弱的嬉戏非连奏)，要求音量稍小声，但是音与音之间是断奏，因为是嬉戏的所以音乐的走向应当渐强之后又渐弱，好像玩游戏一样，变化多样，才有新颖。

C乐段的轮指一直在低音区，所以音色有种阴森、恐怖的感觉，好像暴风雨来临前的雷声，要求指尖集中，平均的音量和音色来演奏，犹如受过训练的机器人整齐划一的动作一样。当D乐段的高声部一进入，音色变得明亮起来，低声部发展到最后十个小节时变成快速的远距离大跳，音色变得紧张，右手的和弦快速上行并渐强，冲到最高点。和声、织体、旋律、音型、强弱、快慢的变化使音色也发生变化，音色的变化带来情绪上的改变，音乐形象明确的跃然眼前，仿佛有一群侏儒在眼前欢快的舞蹈。



谱例 2-24

李斯特的这《两首音乐会练习曲》首先在标题上给人了然于目的作用，一个在表达森林大自然的景象，一个是侏儒们狂欢跳舞的场景；其次在乐曲进行中调式调性、织体语言、节奏、音色的多次不同的变化增加了音乐的戏剧性、趣味性和形象性；第三是这两首练习曲都是以渐弱的弱音来结束全曲，很多乐曲都是在几个 *fff* 的强奏和弦中结束全曲，而李斯特却是在渐弱渐慢的最后用几个和弦非常弱的结束，这种处理也对印象派有很大的影响，在慢慢的消失中有一种朦胧、缥缈的意境，这种意境正是印象派一直引用的，可见李斯特这位伟大的作曲家对于钢琴音乐的运用和创作娴熟于心，也提出了自己对于创作钢琴音乐的新体会，进行革新，对于“标题音乐”的创作也能非常形象的刻画场景和人物，充分表达浪漫主义时期作曲家对宣泄个人内心想法的重要体现。

三、李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》的演奏分析

李斯特一生共创作了四套音乐会练习曲，大多都有标题，拥有很高的艺术价值，每一首都具有技术难点，最难的应该是《十二首高级音乐会练习曲》，里面涵盖最多的技术难点。《两首钢琴音乐会练习曲》“森林的呼啸”和“侏儒轮舞”虽然在他创作的众多练习曲中并不是最难的，但这《两首音乐会练习曲》里面也同样包含了很多技术难点，并且是音乐性与技术的完美结合，李斯特被称为“钢琴之王”，但我们认为他也是“炫技之王”，开始创作时总有人抨击他的音乐肤浅，只有炫技，但他毕生都在坚持自己的创作理念，虽然遭到保守派的反对，他仍坚持将钢琴音乐交响化，仍然坚持自己的创作风格，在单调的钢琴音色上变幻出炫丽的色彩和多变的人物形象，音乐会原本就需要有安静的和热闹的场面，因此这些炫技音乐的产生也符合当时的社会文化背景，在当时这两首练习曲是李斯特创作之前就已经命名好的，标题性使演奏者在演奏时能更好的理解里面的人物形象，不会歪曲音乐内容，听众也能在聆听时有更好的想象空间。

要把拥有炫技技巧的《两首音乐会练习曲》演奏的好听、流畅，能够很好的表达作曲家想要表达的情感和描绘的景物，就需要我们先解决技术难点，音乐与技术是相辅相成的，离开技术弹音乐是很困难的，会因为手指技术能力的有限就无法完整的表达音乐情感，但是只学习技术离开音乐就会使乐曲变得生硬，因此音乐和技术都要学习。因为两首练习曲的技术难点各有不同，所以我们需要分开进行研究，下面我们把《两首音乐会练习曲》的演奏技术难点分别进行深入分析。

（一）《森林的呼啸》

1、双音

双音练习本来对于人体机能的五根手指来说是很困难的，因为人的五根手指头长短、大小、力量都不同，在演奏中却要求它们其中两根手指同时触键并且音色、力度一样，不能有先后错位的出现，达到整齐和均匀是双音的难点。

在《森林的呼啸》中有多处使用双音演奏法，见谱例 2-1。A 乐段中持续了 13 个小节的右手六连音第二拍重音是用双音弹奏，这两个音用四、五指弹奏，四、五指在五个手指里是较弱的手指，在这首曲子中还要做到同时下键，并且 fa 和降 la 中间隔了一个 sol，使原本比较弱的两根手指还要再夸大指间距，增加了难度。对于 pp 音量的六连音要求手指指腹贴键弹奏，以 2 指为旋转轴，小臂和手腕跟着音的走向前进、后退，第 11-14 小节是对 A 乐段的扩展，见谱例 2-11，双音也要求大指从底部绕过来弹奏，这一段需要手指相当的独立性，大指在第一拍弹完后迅速穿过 3 指到达 la 的位置与升 re 同时弹奏，并稍微突出上声部，这一段既要考虑到连贯性又要考虑到清晰度，演奏时手指贴键内心跟着音乐起伏走。

B 乐段出现时就像一阵风轻轻的吹过去，轻巧而灵动，三连音的重拍使用的双音演奏方法与 A 乐段的要求一样，六个音为一组，先是右手弹三个音，然后左手弹三个音，每拍弹完之后下一拍移高八度，左右手要迅速跟上，眼睛也要看准键盘位置，一小节过后连接 A 乐段的主旋律，之后再弹一遍，再连接 A 乐段的主旋律，当调式调性转到 A 大调时，与 F 大调的双音音乐进行完全再现，左右手要灵活，根据键盘位置的变化迅速移动手指。

C 乐段的第 55 小节和 56 小节，为了将音乐推向高潮，右手使用分解和弦，高声部是六度的双音和弦，六度的双音跨度如果用大指和小指就比较简单，但是在这里要用二指和小指，因此对于手指跨度小于八度的演奏者来说这种指法比较困难，手小的人在弹奏时容

易先二指下键再小指下键，造成音响效果的“瘸拐音”，这里应该同时下键，因此我们在平时训练中先慢练，用重复音后附点练习是比较快速的方法：将大指的音用后附点弹两遍，再将二、五指的和弦用后附点弹两遍，这种训练方法是为了把和弦手位固定，以便在快速弹奏中迅速找到和弦位置。除了手指的基本训练方法，还可以用手腕带动手指，主动去找和弦音，主动的找音会更加准确。

我们在很多练习曲中都会遇到双音，比如肖邦的练习曲 op. 25no. 6 就是著名的三度双音练习曲，全曲都是靠五个手指快速弹奏双音，既要快又要清晰，需要练习好几年才能很好的弹奏其中的片段。因此我们可以先从最基础的哈农学起，哈农里有关于双音的专门练习，能将哈农的双音练习弹奏好对于我们今后要演奏的曲目是有很大帮助的。



谱例 2-25

2、八度

八度音型在李斯特的作品中经常使用，有连续的长篇的八度段落，有八度半音阶、八度大跳和八度连奏等等有关八度的使用。在《森林的呼啸》中，乐曲到 A' 乐段时变成左手伴奏，右手高声部是主旋律的发展，高声部都是由八度音型连接而成的旋律声部，为了表现旋律线的绵长，旋律的悠扬，我们在演奏时要求手臂放松，大指和小指用力站稳，其他部位放松，大指小指触键后手臂和腰背部用力将音推送出去，之后放松下来，靠手指的变化指法和手腕的带动弹奏下一个音，每一个音弹奏时都要有将音推送出去的感觉，谱子中标有指法，就是为了能够更好的使每一乐句连接完美，八度连接应该要更加突出上声部。

《森林的呼啸》全曲八度大都是以歌唱的、连贯的、流畅的旋律线条发展，因此手部的动作要尽量平稳，每个音的连接靠小臂和手腕的轻轻带动使演奏连贯，这样的音色也比较柔和、甜美，犹如一位女高音在森林里哼唱着旋律。

当乐曲发展到 C 乐段时，第 55 小节和 56 小节出现左手顿音八度，音乐逐渐增强，八度分成三段，音域越来越低，好似翻滚的波涛一浪盖过一浪，很阴森、恐怖。演奏顿音八度时，和演奏八度连奏有相似之处，大指和小指都要保持对手掌的支撑，其他手指、手腕和前臂保持放松的状态，顿音八度就要在八度触键的一瞬间借助键盘，用自身的力量反弹起来，然后手臂带动弹奏下一个音，音乐在不断的上行、下行中进行，为了保证每一次弹跳时音的准确性，我们在平时训练中要在保持手臂放松的状态下慢练，每次弹下去就要找到反弹力的这种感觉，接着要做好弹奏下一个八度的准备，手指主动去找音，这样才能在快速八度音阶时做到精准无误。在第 60-62 小节标有表情术语 *strepitoso*（如歌般的）以 *fff*（最强）的音量来演奏，这种快速的八度三连音为了降低难度可以使用左右手同时弹奏，但最好的演奏却是左手单独完成，左手的手指灵活性没有右手强，因此弹奏起来更费力，如果演奏者的手较小，就要在平时训练中多练习大于八度的和弦，扩宽指间距，弹奏时手指第一关节比平时更加坚硬，力量集中于指尖，整个手臂、肩膀放松，用后附点重复音的方法训练，每天至少五十遍慢练，才能在快速中不那么累和造成不必要的肌肉紧张。作曲家在此设计八度音阶下行是为了表现森林中树木林立、密密麻麻的场景，演奏时想象这种场景也会对弹奏有帮助。



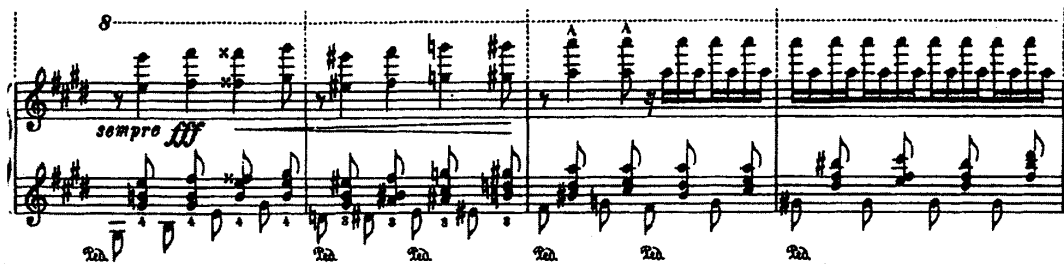
谱例 2-26

3、和弦及远距离大跳

在《森林的呼啸》中 D 乐段左手是一个单音远距离的跳到一个和弦上，每小节有四拍，每小节重复这个动作四次，连续保持四小节，着重强调低声部的单音，假如忽略中间声部的和弦，可以将低声部单音看成是一条旋律线。这一乐段的速度突然加快（string），使远距离大跳增加了难度，从单音到和弦，需要手指对键盘位置非常敏感，转位的六和弦、四六和弦在平时的和弦手位练习中都要专门训练，远距离大跳要利用手腕、手臂的放松加上自身的反弹力跳到下一个音，从左手低的音向高的音跳还是比较简单的，但是左手从高的音回到低音上就比较困难，首先人的视线由于手腕带起手指后手掌会挡住部分键盘位置，正确弹奏一个音是先需要人的眼睛看见键盘位置然后传送给大脑，大脑再指挥手指应该弹奏的位置，所以视线的遮挡会有一点影响，这就要求在平时训练中眼睛不看键盘也能找到正确的音，这叫“盲音”练习，“盲音”练习时眼睛不能看键盘，手指还要保持坚硬，靠平时慢练触键的感觉来弹，“盲音”练习是因为左右手都在忙碌弹奏时，眼睛只有一双，肯定有一只手人是看不见的，只有靠练习时熟悉后的键盘方向感来弹。

弹奏和弦及远距离大跳时要求指尖保持力度统一，手掌微弓，像拍皮球一样，利用瞬间爆发力触键，音色即饱满又能准确完成远距离大跳。

在第 81-84 小节处，以十六分音符为一拍，每小节四拍，左手单音，右手大小七和弦的半音上升，使音乐越来越激动，促使音乐思想的前进。和弦的演奏使音乐更加饱满，为钢琴音响交响化提供了可能，因此李斯特在钢琴音乐中经常使用转位和弦、大小七和弦、增减和弦。为了使和弦演奏起来更加坚强有力，要训练我们手指的爆发力，演奏过程中应当运用腰背部的力量，并在对指尖发力后迅速放松手臂和肩膀，但是手指第一关节应该保持坚实，和弦的每个音同时下键并且发音要均匀，让和弦以最大的钢琴琴弦振动频率散发开来。

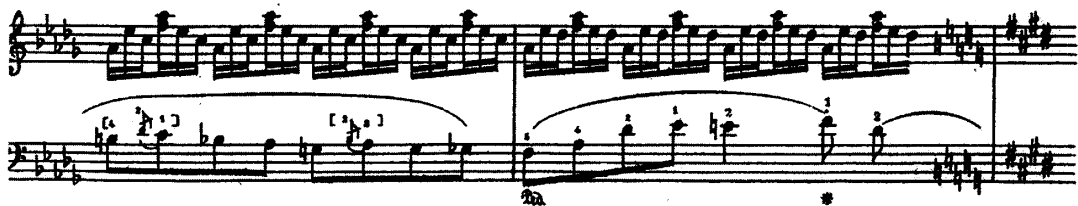


谱例 2-27

4、倚音

倚音就是作曲家为了丰富音乐性对某些音进行加花处理，仅仅是装饰效果。《森林的呼啸》开头第二小节进入乐曲的主旋律，在第六小节开始是对主旋律进行小的变体，在每一乐句的最高点加花，加上一个二度的倚音，使森林的音乐突然变得稍微有趣一点了。第

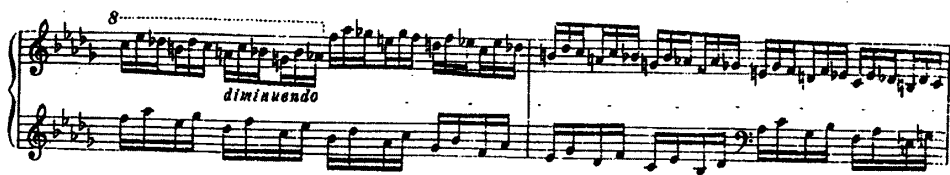
10-13 小节是对主旋律的扩展，在每一乐句的第二拍上加上二度倚音。这些倚音都是三十二分音符的倚音，因此在演奏时倚音要快速弹奏并迅速到达主音上，具有装饰音效果的倚音在弹奏时也不能被忽视，对于相对来说不太灵活的左手，我们平时更要多练习左手手指的独立性和灵活性，才能在八分音符的时值里快速弹奏两个音，并以主音为突出音。



谱例 2-28

5、快速跑动

快速跑动是指至少四个音为一拍的，每小节至少两拍的快速音阶或分解和弦式的进行。在《森林的呼啸》一进来右手伴奏声部就是快速的分解和弦跑动，六连音一直重复直到 A 乐段结束，进入 A' 乐段后伴奏声部变为左手低声部快速跑动进行，B 乐段是左右手一起快速跑动，进入 C 乐段左右手不断交替的快速跑动，D 乐段的最后三小节是左手十六分音符右手六连音的音阶下行快速跑动，见谱例 2-18。



谱例 2-18

快速跑动在李斯特的作品中经常使用，在《森林的呼啸》中这么频繁的使用应该是为了体现风吹过森林时的情景，密密麻麻、呼啸而过。演奏时手臂和肩膀放松，掌关节和手指第一关节保持灵活和独立性，手腕要根据手指的运转方向转动及改变角度。慢练时每个音都要高抬指，第一关节站稳，手腕低于手掌，将琴键触到最底层，然后靠手臂力量推送再高抬指到第二个音，放掉第一个音，音与音之间不要粘连，初学者由于手指独立性较差，会出现漏音、粘连的错误，所以快速跑动是检验每一位演奏者技术的一个重要项目，首先要慢练高抬指，经过慢练高抬指后我们才能在快速跑动中减少高抬指的动作，在贴键跑的同时也达到每根手指的独立性和灵活性，使音色响亮、饱满又清晰。

（二）《侏儒轮舞》

1、倚音

《侏儒舞》比《森林的呼啸》运用到的倚音更多，《侏儒舞》的引子和 A 乐段的 5-12 小节都包含了单倚音及和弦倚音，引子和 A 乐段又在整首乐曲中重复了两次，所以训练好倚音在这首练习曲中有重要作用。倚音作为有装饰音效果的音型，在《侏儒舞》中也更能表现出侏儒们欢快的跳舞动作，倚音就好像侏儒们内心的快乐、愉悦的心情，在舞步上打着一顿一顿的节奏，6/8 拍子也是经常在舞曲中使用的节拍，搭配上倚音就像在特别强调他们非常有节奏感的舞步一样。

在演奏时手腕低于手掌，指尖保持集中的力量，坚硬的站立，并要训练手指的灵活、

独立性，能快速弹奏三十二分音符的倚音，并且迅速到达主音上，相当于一个八分音符时值里演奏两个音符，左右手轮流弹奏，引子的音乐一直向上发展，由弱到强再渐弱，演奏时还需要控制手指触键的力度，使音乐发生有趣的变化，A 乐段的前两个乐句是一样的，因此在演奏时为了形成对比，第二遍的音量要大于第一遍，和弦倚音在弹奏时要找准一、二指的键盘位置，就像弹奏一个三度和弦一样，一、二指下键要达到快、准、稳三个字，才能在音乐流动时不会漏音、错音的进行快速跑动。



谱例 2-29

2、双手交叉

在 A 乐段的 13-20 小节中出现左右手交叉的演奏方式，当右手要穿过左手弹奏的音比左手的音更低时，一般是用手臂快速带动从左手的上方跨过去，当左手要弹比右手更高的音时，一般用手臂带动从右手的下方快速穿过弹奏，这种左右手交叉弹奏不仅需要双手手臂灵活挥动，而且在遇到音域较宽的情况时，演奏者的身体应当稍微侧点才能更容易弹到，演奏双手交叉的音时手指的独立性和灵活性也很重要，手指第一关节保持坚硬，掌关节主动弹奏，手臂和手腕保持平衡稳定，不乱晃动，在交叉过左手时右手的音能快速到位并准确弹奏。

从古典主义到浪漫主义，这种双手交叉弹奏的曲子很多，我在研究生学习期间，弹奏的贝多芬 c 大调奏鸣曲 (op. 2no. 3) 的第二乐章就是左手交叉跨过右手去演奏，当左手去弹高声部时，大多数是在演奏主旋律，但左手的手指灵活性没有右手好，因此在弹奏前先认真把谱子上的每个音用双音、附点、三个音或者四个音一组的进行弹奏，使自己脑子中对谱子上的每个音都了然于胸，才能在弹奏时不单单依靠手指的肌肉记忆，还有更重要的是自己的头脑记忆。



谱例 2-30

3、快速跑动

《侏儒舞》这首曲子是急板的谐谑曲，因此在速度上是非常快的，当发展到B部分时，音乐还要更加的活泼、活跃，B乐段的左手是伴奏，右手高声部是主旋律，六个十六分音符为一拍，要求弹奏的速度很快，演奏时要求掌关节快速运动，指尖贴键，手腕跟着音乐走向走动，因为音在黑白键之间弹奏，手指的触键面积较小，因此第一关节的指尖应往掌内勾着弹，即使音色更集中又能弹奏的更准确。平时训练中应当多练习勾键，勾键时第一关节站稳，其他都放松，这也是我们手指独立性非常有必要的训练。《侏儒舞》的技术难点在于它在快速跑动中的转指，如第21小节出现了两次由1指转到2指的技巧，而且都是黑白键之间的转换，需要2指主动去够音，一般人的2指都容易懒惰，在平时的训练中要特别练习2指的主动性；第26小节在快速跑动中也有转指的出现，4指通过手腕的带动绕过1指弹奏升1a，这个技术难点需要每天弹哈农一样的练习，手指贴键弹完之后快速用手腕带动，松开1指，弹奏在黑键上的4指，又是4指弹奏并且是在黑键上，更需要加强4指的独立性。

同样的快速跑动还出现在B'和B''中，因为调式调性的转变，在第二次再现B乐段时，几乎手指都在黑键上弹奏，黑键的触键面积最小，因此要用指尖勾键弹奏，减少接触面，在演奏中手指勾键、贴键，手臂、手腕轻巧的带动，在换指处要靠掌关节灵活的找音，这一段出现很多四、五指的使用，在平时练习中要特别训练，如：使用双音高抬指、附点音符练习、变节奏练习等等来克服难关，使四、五指如同二、三指一样灵活、独立。

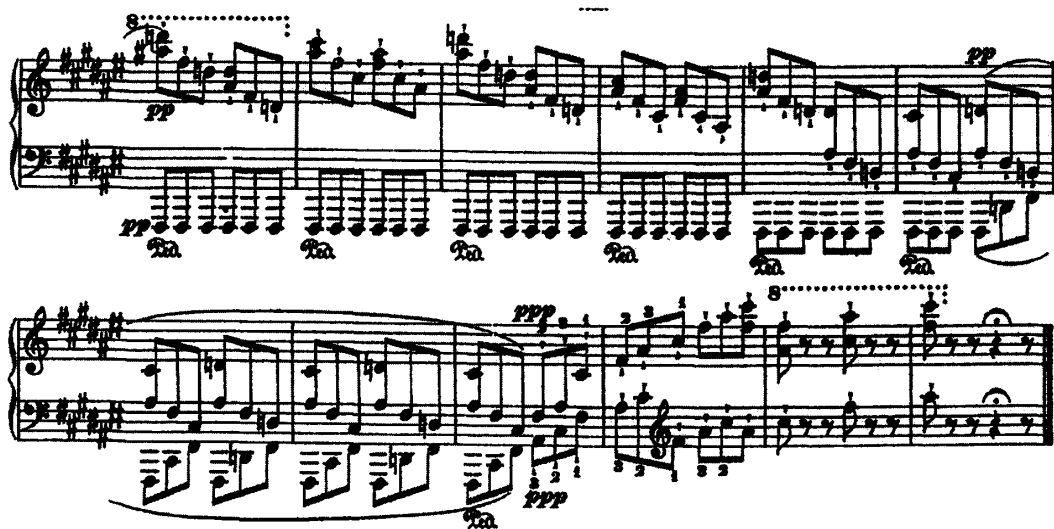


谱例 2-31

4、顿音

《侏儒舞》的音乐基调就是活泼、欢快的，因此全曲除了B乐段及其两次再现乐段外，引子、A乐段、C乐段、D乐段和尾声都运用了顿音，顿音在演奏和表演中要求表现出短促而又轻巧富有弹性。

在演奏顿音时我们应当找到触电的感觉，手指集中力量触键后迅速反弹起来，手腕和手臂保持放松状态，手指像皮球一样坚硬又富有弹性，指尖触键的时候应当将音往里勾着弹，不能指尖触键时直上直下，这样的音色非常生硬，而指尖往里勾着触键会使音色轻巧又富有弹性。



谱例 2-32

5、轮指

轮指是这首乐曲的第二大难点。这首乐曲的轮指是三个音为一组，因此用左手的3指、2指、1指轮流弹奏一个音，要求均匀，力度、音色统一，然而由于三根手指长短、大小不一，假如不经过特别训练，可能弹奏出来的效果会是附点的感觉，因此在慢练时其余两个手指收拢起来，减少过度用力，用三根手指勾键、贴键练习，触键的深度、时值、强弱是一样的，好像同一根手指在弹奏。

这首乐曲C乐段的轮指连续弹奏23个小节，对于演奏者手指肌能的耐受力是一个考验，既要关注右手和弦、顿音的转换，又要控制左手的轮指，演奏时要靠耳朵来听辨音的均匀。



谱例 2-33

结语

李斯特是浪漫主义时期最重要的作曲家、演奏家、作家，他坚持不懈的革新精神，使钢琴音响实现了交响化，使“标题音乐”得以发展，使钢琴“独奏音乐会”的形式至今沿用，李斯特的作品也在今天一直受到钢琴家、老师、学生们的追捧，是我们一直学习的教科书。

本文通过对李斯特《两首钢琴音乐会练习曲》“森林的呼啸”和“侏儒舞”的音乐特征和演奏特征分析，然后结合个人在研究生学习期间的学习心得和体会，才更进一步的了解了李斯特所处的浪漫主义时期的社会背景和音乐特征，以及对钢琴练习曲、钢琴音乐会练习曲的历史发展脉络进行梳理，对于我今后的学习有很大的帮助，即深入的了解了李斯特这位伟大的作曲家，也提高了对技术性练习的掌握和解决，对具有标题性的音乐内涵理解的更加深入、透彻。

这两首音乐会练习曲不仅具有高超的技术，同时也具有丰富的音乐表演性，因此演奏者演奏这两首练习曲需要达到两个基本条件才比较适合弹奏：第一，手指肌能的灵活性、手指的独立性、手指的跨度至少九度以上；第二，演奏者内心的音乐节奏感较强，有表现力。如果以社会业余考级来划分，应当要八级以上的学生可以弹奏，如果是专业学习的学生应当要以能够流畅、较快的弹奏车尔尼 299、740 为标准。标题音乐往往音乐表现力很强，因此老师们为了提高学生的音乐表现力，也可以选择这两首音乐会练习曲。

参考文献

书籍类

- [1]邵义强,许钟荣.浪漫派的旗手[M].石家庄:河北教育出版社,2004.1
- [2][英]肯尼迪,[美]布尔恩编唐其竟等译.牛津简明词典:第4版[M].北京:人民音乐出版社,2002.9
- [3]于润洋.西方音乐通史[M].上海:上海音乐出版社,2003.11
- [4]张式谷,潘一飞.西方钢琴音乐[M].北京:人民音乐出版社,2006.2:1
- [5]赵晓生.钢琴演奏之道[M].世界图书出版公司,1999.7:1
- [6]张洪岛.欧洲音乐史.北京:人民音乐出版社,1983:10
- [7][美]唐纳德·杰·格劳特,克劳德·帕利斯卡著,余志刚译.北京:人民音乐出版社,2014.1
- [8][俄]亚科夫·米尔什坦.李斯特.北京:上下卷人民音乐出版社,2002:8
- [9][德]埃弗雷特·赫尔敏.李斯特.北京:人民音乐出版社,2007:2
- [10][匈]加尔·久尔吉·山道尔.李斯特.上海:上海文艺出版社,1985:10
- [11]周薇.西方钢琴艺术史.上海:上海音乐出版社,2003.2:1
- [12]周小静.钢琴之王——李斯特.上海:上海音乐出版社,1999:1
- [13]蔡良玉.西方音乐文化.北京:人民音乐出版社,1999.12:1
- [14][美]约翰·怀特著张洪模译.音乐分析.上海:上海文艺出版社,1982.8
- [15][苏]勃·阿拉波夫著中央音乐学院编译室译.北京:人民音乐出版社,1985
- [16]何乾三.西方哲学家文学家音乐家论音乐.北京:人民音乐出版社,1983.12:1
- [17]张洪岛,张洪模,张宁译.李斯特论柏辽兹与舒曼.北京:人民音乐出版社,1962.8:1
- [18]杨儒怀.音乐的分析与创作.北京:上册修订版人民音乐出版社,2003.9:2
- [19]张佳林.钢琴演奏与伴奏技巧.北京:中央音乐学院出版社,2004.6:1
- [20]朱晓玲.对李斯特钢琴改编曲的解析.南京师范大学,2005.3
- [21]洛秦.钢琴的故事.上海:上海音乐学院出版社,2004.4:1
- [22]魏廷格.魏廷格音乐文选.北京:人民音乐出版社,2007.4
- [23]代百生.中国钢琴音乐研究.上海:上海音乐学院出版社,2014.1
- [24]四川音乐学院高等教育研究所策划.但昭义钢琴艺术人生.上海:上海音乐出版社,2011.10
- [25]鲍利斯·贝尔曼著;汤蓓华译.钢琴大师教学笔记.上海:上海音乐出版社,2014.1
- [26][法]贝拉米著;谢红华译.童子与魔法:钢琴女王玛塔·阿格里奇传.桂林:广西师范大学出版社,2014.1
- [27][美]格拉夫曼著;陈冷竹译.我为什么要练琴:格拉夫曼自传.桂林:广西师范大学出版社,2013.11
- [28][苏]涅高兹.论钢琴表演艺术.北京:人民音乐出版社,1963.1
- [29]修海林,罗小平.音乐美学通论.上海:上海音乐出版社,1999.4
- [30]洪士(金圭).外国著名钢琴家辞典.北京:人民音乐出版社,1995.6
- [31]郑兴三.钢琴音乐文选.厦门:厦门大学出版社,1999.9
- [32]戴维·杜巴尔著;顾连理译.键盘上的反思.百家出版社,2001.11
- 期刊论文类
- [1]周玲,潘文娜.“聆听大自然美妙的声音”——浅析李斯特音乐会练习曲《森林的呼啸》.艺术教育,2007.01 期

- [2] 栾鸾. 钢琴练习曲发展初探. 艺术时尚, 2014. 09 期
- [3] 舒畅. 钢琴练习曲发展轨迹初探. 云南艺术学院学报, 2007. 03 期
- [4] 刘晔. 钢琴音画——李斯特的“森林之声”. 星海音乐学院学报, 1994. 03, 04 期
- [5] 潘坤. 简述李斯特音乐美学思想. 福建论坛·社科教育版, 2006.
- [6] 王暹. 李斯特的六首《帕格尼尼练习曲》. 钢琴艺术, 2011. 05 期
- [7] 管芳芳. 李斯特音乐会练习曲——《侏儒舞》演奏技巧分析. 佳木斯教育学院学报, 2013. 09 期
- [8] 朱雅芬. 双重性格的浪漫主义音乐家——李斯特（上）. 钢琴艺术, 2004. 01 期
- [9] 朱雅芬. 双重性格的浪漫主义音乐家——李斯特（下）. 钢琴艺术, 2004. 02 期
- [10] 王永振, 陈霖. 外国钢琴练习曲的发展及演变. 交响——西安音乐学院学报, 2001, 01 期
- [11] 李殊妙. 简析李斯特宗教色彩钢琴作品的创作与演奏. 乐府新声, 2008. 01 期
- [12] 龙颖. 李斯特的钢琴超级练习曲（英雄）. 音乐创作, 2008. 04 期
- [13] 周小静. 李斯特其人其乐. 钢琴艺术, 1997. 03

攻读学位期间承担的科研任务与主要成果

论文:

浅析鲍里斯·贝尔曼的《钢琴大师教学笔记》 [J].大学教育, 2015, (06): 182-183

项目:

《桂林市社会音乐教育培训机构现状的调查与研究》、广西创新计划项目、2016年6月结题

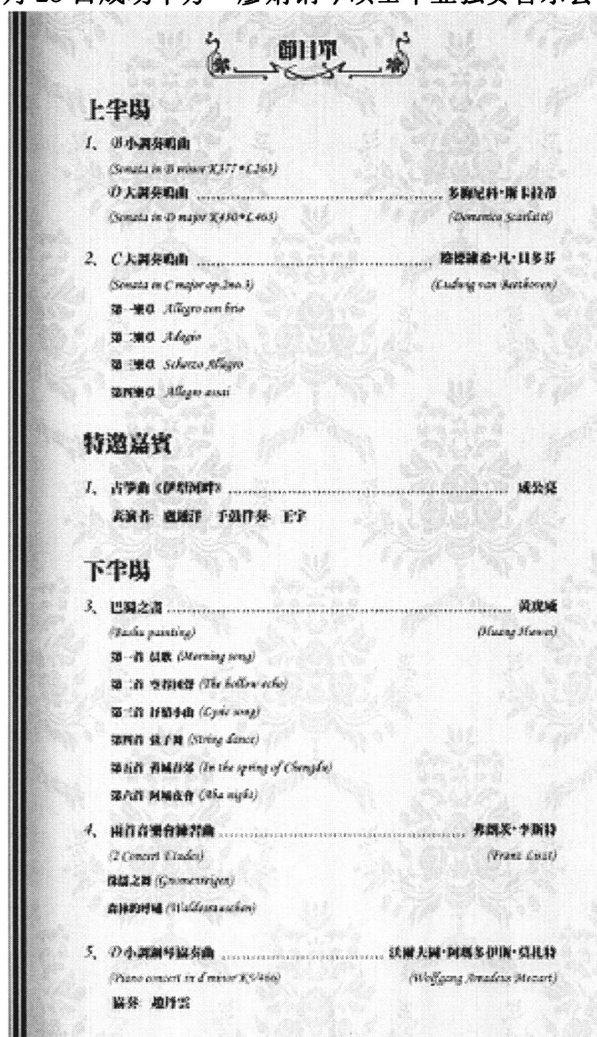
所获奖项:

[1]2015年10月在“海伦钢琴”第五届全国高校音乐教育专业钢琴比赛中荣获研究生独奏组三等奖。

[2]2016年2月在第十九届香港-亚洲钢琴公开赛李斯特练习曲组荣获三等奖, 贝多芬奏鸣曲组荣获二等奖。

成果展示:

2015年12月23日成功举办“廖婧钢琴硕士毕业独奏音乐会”



致谢

光阴似箭，岁月如梭，三年的研究生时光就这样悄然过去了。回顾这三年的求学历程，心中十分感慨。在这里要感谢培养和教育我的广西师范大学音乐学院的各位老师们！

首先感谢我的导师蔡韧教授！这是我四年本科和三年研究生学习生涯的恩师，蔡韧教授严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德对我影响深远。本论文是在蔡韧教授的悉心指导下完成的，从选题、构思、撰写到最后定稿都倾注了他的智慧和辛勤的汗水。在此，谨向导师表示崇高的敬意和衷心的感谢！

感谢陪伴我三年研究生学习生活的同学们，不仅对我的论文提出宝贵的意见和建议，而且在我毕业钢琴音乐会上给予我大力的帮助、关心和支持。

最后，谨向在百忙之中抽出宝贵时间评审我论文的各位专家、教授表示衷心感谢，并致以崇高的敬意！

廖 婧

二零一六年三月

论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：廖 婧 日期：2016.5.31

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。本人授权广西师范大学拥有学位论文的部分使用权，即：学校有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文；学校有权向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

本学位论文属于：

☐ 保密，在 年解密后适用授权。

☐ 不保密。

论文作者签名：廖 婧 日期：2016.5.31
指导教师签名：苏 昌 日期：2016.5.31
作者联系电话：13978333172 电子邮箱：479415350@qq.com