

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

何欣蓮 鋼琴演奏會

含輔助文件

李斯特《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》

之演奏詮釋探討及互文性研究

Hsin-Lien Ho Piano Recital

with a supporting paper

Inter-textuality in Romantic Music

An Interpretation of Franz Liszt's *Après une Lecture de Dante*

研究生：何欣蓮

演奏暨輔助文件指導教授：蔣茉莉

中華民國 九十七 年 七 月

何欣蓮鋼琴演奏會

含輔助文件

李斯特《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》

之演奏詮釋探討及互文性研究

Hsin-Lien Ho Piano Recital

with a supporting paper

Inter-textureality in Romantic Music

An Interpretation of Franz Liszt's *Après une Lecture du Dante*

研究生：何欣蓮 Student: Hsin-Lien Ho

演奏暨輔助文件指導教授：蔣茉莉 Performance & Supporting Paper Advisor: Mo-Li Chiang



國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A Thesis Submitted to
the Institute of Music
College of Humanities and Social Sciences
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of
the Requirements for the Degree of
Master of Art
(Piano Performance)

Hsinchu, Taiwan

July 2008

中華民國九十七年七月

何欣蓮鋼琴演奏會

研究生:何欣蓮

演奏指導教授：蔣茉莉博士

輔助文件指導教授:蔣茉莉

國立交通大學音樂研究所

演奏會曲目

1. 平均律第二冊 a 小調前奏與賦格, 作品 889 巴哈(1685-1750)
2. 降 B 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 22 貝多芬(1770-1827)
3. 組曲, 作品 14 巴爾托克(1881-1945)
4. 降 A 大調幻想波蘭舞曲 蕭邦(1810-1849)
5. 但丁讀後-奏鳴曲風幻想曲 李斯特(1811-1886)



以上曲目已在九十六年六月二十四日於國立交通大學演藝廳演出，這場演奏會的實況錄音都收錄在所提出的DVD上。

輔助文件: 李斯特《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》

之演奏詮釋探討及互文性研究

本篇文章主要以李斯特《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》為對象，作深入的詮釋探討，並沿用後結構主義的互文性理論剖析音樂文本，豐富當代演奏詮釋的可能性。

Hsin-Lien Ho Piano Recital

Student : Hsin-Lien Ho

Advisor : Dr. Moli Chiang

Institute of Music
National Chiao Tung University

Recital Program

The Well-Tempered Clavier II Prelude & Fugue in a minor BWV889 **J. S. Bach**

Piano Sonata in B flat major, op. 22 **L. v. Beethoven**

Suite, op.14 **B. Bartok**

Polonaise-Fantasia in A-flat major, op.61 **F. Chopin**

Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata **F. Liszt**



The program above was performed in the Recital Hall of The National Chiao Tung University on June 24, 2008. The recording of the performance can be watched and heard on the submitted DVD.

Supporting Paper :

An Essay on Liszt's "Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata", : Context and Performance Practice)

This essay will have its main focus on the performance and interpretation of Liszt's "Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata". A research on its musical context is also included to support the performer with a better understanding of the composer's writing style.

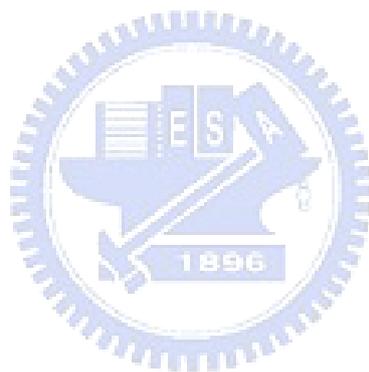
〈致謝〉

謹以此獻給

我最敬愛及感謝的蔣茉莉教授
以及

我的父母和家人、好友文娟、世揚、劉怡蘋老師。
在交大給予我豐富多元音樂知識的辛幸純教授、黃志方教授、李子聲教授及楊建章教授等所有師長及大師班的客座教授、同學及學弟妹們，特別是佳芸及助教瑞紋在論文完稿期間給予我的關心和協助。

及所有對默默給予我幫助的人



《目錄》

中文摘要 i

英文摘要 ii

致謝 iii

目錄 iv

圖表目錄 vi

引論.....	1
第一章 背景及研究動機.....	2
1.1 浪漫主義風潮.....	2
1.2 標題音樂及其跨文本的互文性.....	3
1.2.1 浪漫時期標題音樂的正名.....	4
1.2.2 互文性.....	4
1.2.3 《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》標題的互文性.....	5
第二章 但丁《神曲》引用詮釋史.....	6
2.1 但丁生平.....	7
2.2 《神曲》及其基本架構.....	7
2.3 神曲引發的思潮及創作—以浪漫時期為例.....	9
2.3.1 文學界對但丁的推崇.....	9
2.3.2 15,18,19 世紀的但丁相關代表畫作.....	10
2.3.3 關於神曲的音樂作品(16-19 世紀).....	15
第三章 李斯特與他的時代—作品的成形.....	17
3.1 李斯特生平.....	17
3.2 聽眾及社會階級—演出條件對作品的形塑.....	17

3.3 旅遊與愛情—創作誘因及背景.....	19
3.4 音樂中的理想—作曲家傳承及精神偶像的思潮楷模.....	21
第四章 互文性探討—借雨果想像之鏡：複合情境.....	22
4.1 演繹雨果.....	23
4.2 釜之煉金術：但丁《神曲》與李斯特《但丁讀後》以及 雨果《心聲集》互文之意涵.....	25
第五章 演奏探討與實踐.....	26
5.1 彈性速度的使用對曲式結構的影響.....	26
5.2 李斯特對十九世紀鋼琴技巧之革新與《但丁讀後》之演奏實踐探討.....	34
曲式簡表.....	50
第六章 「作者已死」，音樂文本互文性當代釋意及發展.....	51
6.1 現代的但丁—在數量龐大的引用之後.....	51
結語—讀不完的作品.....	54
附錄：當代作品提案—我創作的互文性文本執行方法.....	55
參考文獻.....	56

《圖表目錄》

附圖:

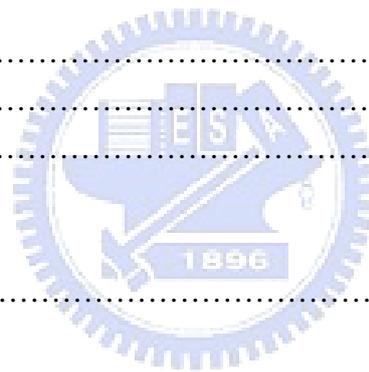
1.1.....	6
2.1.....	8
2.2.....	11
2.3.....	12
2.4.....	13
2.5.....	14
2.6.....	14
2.7.....	16
3.1.....	18
3.2.....	21
6.1.....	52
6.2.....	53

附表

2.1.....	15
3.1.....	19
5.1.....	34

曲式簡表

.....	50
-------	----



引論：

19世紀是浪漫主義的盛行時期，也是鋼琴演奏技巧臻至完備的階段。在此一時期的開端約1810年起，作曲家們在作品中加入了更多的表情術語、力度記號、觸鍵標記及速度變化等的指示，以標立浪漫樂派作者獨特的個人風格。李斯特(Franz Liszt, 1811~1886)，除了作為19世紀最重要的鋼琴家之外，還兼具有作曲家、指揮家、評論家、教育家等等的多重身分。他所扮演的這種種角色，均對後世的鋼琴演奏及樂曲詮釋方式產生了重要且具決定性的影響。除了經常被提及的鋼琴演奏技巧及鋼琴音響疆界的拓展之外，李斯特在其作品中，常明確的以結合他領域文學藝術素材、宗教哲學思想等的方式作為作品靈感，甚而確立了「標題音樂」(program music)一詞的使用。

本文探討的作品為《李斯特巡禮之年第二年義大利》(*Années de pèlerinage Deuxième année: Italie*)的卷末壓軸之作《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》(*Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata*，以下簡稱但丁讀後)。《但丁讀後》此一闕「標題音樂」鋼琴作品，不單只是形式上的純鋼琴音樂作品(只用鋼琴演奏)，除了曲式在幻想曲(Fantasia)和單樂章奏鳴曲式(Through-compose Sonata form)間的模糊性及跨越性外，實質內容上更是一首媒合了多元藝術的作品。本文將嚐試以一種二十世紀中期以降風行的後結構主義中的文本閱讀方法，對樂曲做不同觀點的剖析。

最顯而易見的表面呈現而言，《但丁讀後》的在二十一世紀今天每一次的被演出，確實都綜合了開放性的三個歷史進程：中古時期的文學作品、浪漫時期的音樂風格和當代蒞臨演出現場的聽眾及演出者。本文將作品放在它所誕生的時代下檢視外，試圖以加深文化視點的理解詮釋為之，排除單一歷史背景脈絡的僵固研究方式。研究方法除了以音樂及文學藝術的角度分析，更試著以後結構主義精神分析學派的立論基礎，及網際網路時代驟變的跨領域藝術創作思路，進行《但丁讀後》的當代演奏詮釋。

《但丁讀後》曲名所「指涉」(refer to)^(註一)的文學作品《神曲》(*Divina Commedia*)，是一部在十九世紀被認可為經典巨著的中世紀義大利文學，至今在文學界仍維持不墜的重要地位。《神曲》此部文學巨作本身啓發了從古至今為數眾多的相關音樂、戲劇等藝術作品的創作。筆者認為，作為改編/引用《神曲》眾多作者中的佼佼者，李斯特將《神曲》轉譯成為音樂符碼，自《神曲》創作的十三世紀至李斯特創作《但丁讀後》的十九世紀，多層的傳譯過程，需要演奏者的區分及統合，在音樂本身之外尋求更多的文化意涵，以上在練習過程中即需整理完妥以確立演奏者自身的詮釋觀點。筆者的詮釋觀點認為，李斯特的創作過程應是一段頗不易還原本貌的，錯綜眾多思想及作品的「互文」(inter-textuality)歷程。^(註二)

(註一)「指涉」這個字眼對應到英文，是「reference」(名詞)或是「refer to」(動詞)，哲學家用這個概念來說明語言與世界的關係，亦即，我們的語言或思想與世界的事物對象之間有一個指涉的關係在。<http://www.phil.nthu.edu.tw/blog/cp/1914>

(註二)詳見第一章第二節。

我們所聽到的《但丁讀後》，是《神曲》文學作品本身建構的天堂地獄觀的相互交感，與李斯特的藉由樂曲創作表達的宗教哲學及人生觀理念的藝術想像混合體？抑或是浪漫時期演奏家聽眾兩者互動對話產生出的英雄神話歷程？當代的欣賞者及演出者又帶入了什麼樣的文化背景脈絡來做為「樂曲認知基模」(註三)？互文系統的龐雜可深化此曲被一再演奏的意涵，並帶領我們由此首作品延伸出更多的欣賞及思考可能。以《但丁讀後》做為媒介，引領我們進入藝術的豐富層次及想像，衍伸出新的當代性演奏詮釋的立論基礎(再創作) 及新作品的原始創作，作為「互文性引用文體」的傳承。

第一章 背景及研究動機

本章提要

浪漫主義音樂背景下，誕生了「標題音樂」一詞。李斯特即是確立此名詞的人，而「標題音樂」在當代學術思想的進展下，又可以再被進一步剖析其意義，進而讓演奏者能對「標題音樂」作品做更多元的詮釋。「互文性」理論則是後結構主義用以分析文本的工具，已被使用於分析 Victor Hartmann 的繪畫與穆索斯基的《展覽會之畫》的關係以及拉威爾的《Bolero》、《La Valse》和 Maurice Béjart 的芭蕾《Bolero》以及 George Balanchine 的《La Valse》等音樂以及數量更龐大的其他類文學及藝術作品的關聯性(註四)。本章將簡述標題音樂誕生的時代背景脈絡，並解釋「標題音樂」及「互文性」的關連性。

1.1 浪漫主義風潮

歷史上，人類在 1785 年發現太陽系第七顆行星天王星，在占星學的意義中，天王星的發現顯示此段時期在過去土星時期封建體制的桎梏下掙脫，實踐更高層的精神自由及個人意志可能性。實際發生的歷史事件為 1789 年法國大革命及此段時間的工業革命等等，此為歐陸社會思潮迅速變革的時期。浪漫主義觀念的起源則可追溯到十七世紀的巴斯卡 (Blaise Pascal, 1623-1662, 法國)，這不僅因為他比公認的浪漫主義前驅盧梭 (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) 更早看到：「人不能從理智方面找到安身立命之所，要找到安身立命之所，就要靠情感、靠愛。」(註五)

浪漫一詞本是日常生活用語，但在廣泛的被引用後，已經進入學術討論的領域，其複雜及多樣性是非常難以定義的。波特萊爾曾說：「浪漫主義既不是隨興的取材，也不是強調完全的精確，而是位於兩者的中間點，隨著感覺而走。」(註六)。首度使用「romantick」這一形容詞的人是 1650 年英國人貝利(Thomas Baily)，用來表示「彷彿小說般」的意思

(註三) Jean Piaget 皮亞傑(1896~1980)提出的認知發展論核心概念之一；基模：個體運用與生俱來的基本行為模式，瞭解周圍世界的認知結構。基模有時也稱為認知基模。皮亞傑將其視為為人類吸收知識的基本架構。

(註四) The Opera Quarterly 22.1 (2007) 90-116

(註五) 劉小楓：《浪漫·哲學·詩》，緒論：第一節，風雲時代出版公司，1990,8。

(註六) 維基百科浪漫主義詞條。

(註七)。浪漫主義除了受到了啓蒙運動及法國大革命背後的思想理念影響，主要的思潮即是復興中世紀文藝及騎士精神，注重以強烈的情感作為美學經驗的來源。浪漫主義所強調的是直覺、想像力和感覺，對比於古典時期強調的邏輯、理性和結構性是為一種反動和革新。

1815 年至 1850 年的這段期間被視為是浪漫主義的全盛時期，德國浪漫派的理論立基於 18 世紀末左右。音樂史上則以貝多芬中期以後的作品如英雄、田園、及命運交響曲段落中，作為浪漫主義音樂的里程碑(註八)。歌劇方面則有韋伯的《魔彈射手》與超自然的連結等等。一直到 20 世紀初的部分音樂作品仍帶有強烈浪漫主義色彩，21 世紀的今天也不乏浪漫主義的復興，證實任何一種音樂風格都只有興衰消長，而沒有開端和結束。

除了音樂上的風格不變外，作曲家在浪漫時期的社會地位也有根本的改變，他們已不再僅是一個城市、宮廷或教堂的僱員身分，作曲完全照表操課聽命於人。例如貝多芬以他堅毅的性格及意志，贏得了某種程度上的藝術創作思考及風格上的獨立。而李斯特及蕭邦等人則在法國的音樂沙龍樹立起了一種上流社會的社交風潮。但不管那些貴族或雇主們多麼慷慨地讓他們以自己的方式進行創作，經濟上作曲家的大部分生計仍維繫於貴族的庇護，而若欲取得貴族的庇護，作曲者及演奏者的魅力更得先獲得聽眾的首肯。而這樣的情況到現在依舊存在，自古至今不曾改變，作曲家或演奏者並不可能完全是他自己的主人，實際上是以音樂服務大眾或特定對象的服務者。

浪漫時期音樂於是有了非常多樣的個人風格，並以一種浪漫主義特有的為藝術而藝術的崇高情操和理想，突破了自古典時期以來的音樂形式及內容上的藩籬與限制，留下屬於那個時代的不朽之作。

1.2 標題音樂及其跨文本的互文性

「標題音樂」及「絕對音樂」的爭論一直是音樂史上的難題，孰優孰劣已經不是爭論的重點，較佳的說法為這是音樂創作裡所可能區分出來的兩種文類。「絕對音樂」(absolute music)指的是不受非音樂因素影響的音樂，認為音樂能以純粹的形式自成一體，以抽象意識獨立的精神性和神聖性與世俗做了切割，但內容上未嘗又不是多位作者承先啓後的傳承及影響？「標題音樂」(program music)則是已一足跨入其他文化互涉的泥沼大染缸，為唇齒相依的文化存在做了背書。

(註七) 葛哈特·舒爾茲 (Gerhard Schulz) / 李中文：《浪漫主義》，p.16，晨星出版社，2007，3。

(註八) 浪漫文學代表作家 E. T. A. 霍夫曼視田園交響曲中的段落為浪漫主義的確立。

李斯特為第一個勇於踏入染缸的作者，其作品大多數有著附有豐富指涉的標題。本章以法國後結構主義學者克莉絲蒂娃 Julia Kristeva(1941-)所創立的名詞：「互文性」(Inter-textuality)作為主要的理論基礎，試著在以音樂文本出發的多重文本(Context)下檢視《但丁讀後》這個作品的當代意義，「互文性」一詞的意義也將在接下來的章節詳加闡釋。

1.2.1 浪漫時期標題音樂的正名

在浪漫主義的影響下標題音樂創作蔚為風潮，這是一種以標題的文字來暗喻樂曲涵義，包含描述性與敘事性的作曲方式。也就是發展至今的標題音樂。其中特色小品(character pieces)由數首形式自由、長短不拘的作品組成為一套作品，內容更是包羅萬象。有著標題音樂內容的音樂特色小品通常會明喻或暗喻出和其關聯的文學藝術作品或是人、事、時、地、物。例如本文探討的曲集《巡禮之年》及創作於 1834~1835 年間的舒曼狂歡節(包含 22 個短篇的特色小品)、穆索斯基的《展覽會之畫》等皆為此類作品的代表作。

浪漫思潮下個人意識抬頭，標題音樂的要旨其實就在宣示更清楚的作者主體性，將抽象意識和生活的其他領域作出連結和結合，以表彰「主體」的身分。標題音樂一詞是李斯特所創，但一般來說雖是通過浪漫樂派，特別是白遼士、李斯特等人確立走向，其實只能說是一個趨勢的復返，在 14 世紀以至文藝復興時期早有 Couprein 庫普蘭及 Byrd 等人的作品，巴洛克時期韋瓦弟的四季（每一季節前面都加了一首敘事詩）及古典時期海頓的創世紀等等作品，標題音樂的前身處處有跡可循。(註九)

標題音樂通過體質上的健全與發展後，更有發展分枝走向了華格納(1813-1883)提出的『總體藝術』(Gesamtkunstwerk)一詞，包含舞台設計、劇作、音響設計、音樂、美術設計等在內的藝術樣種交相共鳴的巨型龐然大物。也正是現代跨領域藝術的濫觴。華格納認為藝術應該是一切音樂、詩歌、繪畫、建築的整體表現，才能表現整個人生。

1.2.2 互文性

「互文性也有人譯作“文本間性”，是法國後結構主義批評家克莉思蒂娃提出的，意在強調任何一個單獨的文本都是不自足的，其意義是在與其他文本交互參照、交互指涉的過程中產生的，由此，任何文本都是一種互文，在一個文本中，不同程度地以各種能夠辨認的形式存在著其他的文本，諸如先前的文本和周圍文化的文本。在極端的意義上，甚至可以說，任何文本都是過去的引文的重新組織。」(註十)

(註九) 見 The New Grove 線上音樂字典 Program music 詞條。

(註十) <http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/culturestudy/theory/03.htm>

後結構主義由結構主義而來，其理論源於語言學，往後被大量的使用於分析文藝作品文本的理論工具。「互文性」的精義在於闡釋相較於傳統單一作者對單一演奏者甚或是單一聽眾此種封閉的迴路更為複雜精密的因果網絡。是為「主體的離心性」。

克莉思蒂娃 (Julia Kristeva) 在 1969 年出版的《符號學》(*Semeiotike*)一書中首先提出了互文性這一術語，其後並引起了相當廣泛的討論。她指出，正如意指作用 (signification) 由“無限組合的意義” (signifiante) 不確定地反映出來，主體則被投射入一個巨大的互文性空間，在那裏他或她變成碎片或粉末，進入他或她自己的文本與他人的文本之間無限交流的過程中。(註十一)

對於“互文性”，另一位法國批評家熱奈(Gérard Genette)則採用了一個不同的術語：“跨文本性” (transtextuality)。他認為提出了跨文本性的五個主要類型，本文在後續章節將會引用到其所提出的超文本性 (hypertextuality)。(註十二)

1.2.3 《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》標題的互文性

我們首先可以觀察《但丁讀後》的標題「*Après une lecture de Dante- Fantasia quasi Sonata*」的標題，首先「*Après une lecture de Dante*」是指閱讀了「Dante」這位作者的作品讀後感；而其實這個標題的用法是取用雨果(Victor Hugo)1836年出版的詩集《心聲》(*Les voix intérieures*)中的一闕詩作名；而副題《...—奏鳴曲風幻想曲》(*Fantasia quasi Sonata*)則是源於貝多芬 Opus.27 的兩首鋼琴奏鳴曲即第十三、十四號《月光》的標題：《幻想曲風奏鳴曲》(*Sonata quasi Fantasia*)。

我們由此可發現，李斯特「刻意」的將作品標題的「指涉意義」分散出去，造成了多重的引用以及可能性，所以這裡的 Dante 是否就等於中世紀文藝復興那位義大利詩人？或李斯特較想要表達的是：他與雨果等同時代詩人戴上了同一副眼鏡來看待這位詩人「Dante」的作品，並賦予李斯特本人所處的時代的文化意義。

李斯特原本將曲名命名為「Dante Fragments」《但丁殘篇》，在出版前夕恰好閱讀了雨果的詩作，於是將標題改為「*Après une lecture de Dante*」(註十三)。因殘篇(Fragments)給聽者及演出者有著較為片段的印象，在訂下題目後，李斯特更加入了《幻想曲風奏鳴曲》(*Sonata quasi Fantasia*)的副標，使得全曲被以一個奏鳴曲的框架想像，但卻又似

(註十一) Kristeva 1969 : Kristeva, J., *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, (2 éd.1978).

(註十二) Genette, Gérard. *Mimologiques*. Paris: Seuil, 1976.

(註十三) Sharon Winkhofer, "Liszt, Marie d'Agoult, and the 'Dante' Sonata." *19th Century Music* 1 (1977):30

是而非，成爲一種介於奏鳴曲和幻想曲之間的特殊曲體。而藉由對貝多芬標題的逆行引用，(Fantasia quasi Sonata)變成 (Sonata quasi Fantasia)，李斯特也宣示了他的作品是古典血脈的正統傳承。標題上作者給予了我們相當多重的互文訊息。

下圖即爲《但丁讀後》標題的互文性指涉關係圖：

附圖 1.1



第二章 但丁《神曲》引用詮釋史

本章提要

「生不逢時，困且多憂，年衰老極，中心悲愁。」(註十四)，可謂但丁寫作《神曲》時生平的寫照。不僅因其政治理念於政黨鬥爭下被放逐，亦無能與心中真正傾心的初戀對象相戀結合，但其苦難也造就了偉大的精神結晶—結構驚人的長篇詩作《神曲》。但丁在世時及逝世後的一段期間內，尚未被認可成一位重要的作者，評論家們對他的作品持有各類不同的看法與批評，使得他在文學史上的地位不甚穩定。但在浪漫時期復古風潮興起時，但丁其作品理念與爲其理念不惜犧牲自我的精神，恰與浪漫時期推崇的理想典型不謀而合，其作品尤其是《神曲》被極其廣泛的閱讀和討論。浪漫時期的文學家及藝術家們重新賦予但丁極高的評價，並奠定他在文學史上的不朽地位。本章將簡述此段過程的演變。

《神曲》內容富含嚴謹的空間性與時間性結構，並描繪出了介於善惡兩個極端中間的精細層梯，將人性的豐富多樣的面向盡其所能的包納進去。故也成爲了後世創作者汲取靈感的重要來源，自古以降，不勝枚舉。多重的作者和作品，在浪漫時期造就了一個《神曲》的大觀園，這更是作曲者李斯特所處的文化環境與時代。在這般的文化風潮下，究竟有那些作品可能影響、引發並進而塑造了李斯特的思想？也就是他創作作品時的互文可能性，本章將試例舉並討論之。

(註十四) 漢焦贛《易林中孚之渙》：《焦氏易林注》

2.1 但丁生平

但丁·亞利基利 (Dante Alighieri 1265 年—1321 年)，義大利詩人，現代義大利語的奠基者，歐洲文藝復興時代的開拓人物，以長詩《神曲》留名後世。恩格斯(Friedrich Engels) 評價說：“封建的中世紀的終結和現代資本主義紀元的開端，是以一位大人物為標誌的，這位人物就是義大利人但丁，他是中世紀的最後一位詩人，同時又是新時代的最初一位詩人”(〈共產黨宣言〉意大利文版序言)。但丁 1265 年出生在義大利的佛羅倫斯(Firenze)一個沒落的貴族家庭，出生日期不清，按他自己在詩中的說法“生在雙子座下”，應該是 5 月下旬或 6 月上旬。5 歲時生母去世，父親續弦，後母為他生了兩個弟弟、一個妹妹。

13 世紀的意大利，在政治上處於分裂狀態。北部域邦林立，雖名義上隸屬神聖羅馬帝國，但神聖羅馬皇帝在實質上統治不到這個地方，真正擁有實權的是義大利的教皇。圭爾夫派(Guelphs)和吉柏林派(Ghibellines，當時的政治宿敵)是中世紀義大利托斯卡尼兩大政治派系，奪權之爭延續了 10 多年。最後圭爾夫派取得政權，卻又隨即分裂為黑白兩黨。兩派重新爭鬥，但丁的家族原來屬於圭爾夫派，但丁熱烈主張獨立自由，因此成為白黨的中堅，並被選為最高權利機關執行委員會的六位委員之一。但是在 1302 年黑黨掌權屠殺反對派，控制佛羅倫斯，並宣布放逐但丁，一但他回城，任何佛羅倫斯士兵都可以處決燒死他，從此但丁再也沒有能回到家鄉。

在流亡過程中，但丁周遊了許多城市，廣泛接觸到義大利動亂的現實和平民階層的困苦生活，加深了對義大利的認識，堅定了自己的政治理想，不向掌權者屈服。掌權者答應他，只要宣誓懺悔，繳納稅款，就可以赦免。但他拒絕，最後在流放中死去。

2.2 《神曲》及其基本架構

在我讀過的文藝名著裏，給我最多的好處的是但丁的《神曲》。沒有讀原文的能力，我讀的是幾種英譯本。譯本當然不是本來面目，可是我已經受益不淺了。

羅馬的史詩裏有神有人，可是缺乏一個有組織的地獄。《神曲》裏卻天地人都有詳盡的描寫，但丁會把你帶到光明的天堂，再引入火花如雪的地獄，告訴你神道與人道的微妙關係，指給你善與惡，智與愚，邪與正的分別與果報。他筆下的世界是一首完美的詩，每一色彩，每一響聲，都有它的適當的地方。歌德的《浮士德》仿佛缺乏緊煉，托爾斯泰的《戰爭與和平》似乎只有人間的趣味。《神曲》裏什麼都有，而且什麼都有組織，有理由，有因果。中古世紀的宗教，倫理，政治，哲學，美術，科學，都在這裏。世界上只有一本無可摹仿的大書，就是《神曲》。它的氣魄之大，結構之精，永遠使文藝學徒自慚自勵。(註十五)

(註十五) 老舍，中國現代著名作家《老舍文藝評論集》，載一九四二年四月二十七日《新民報》晚刊。

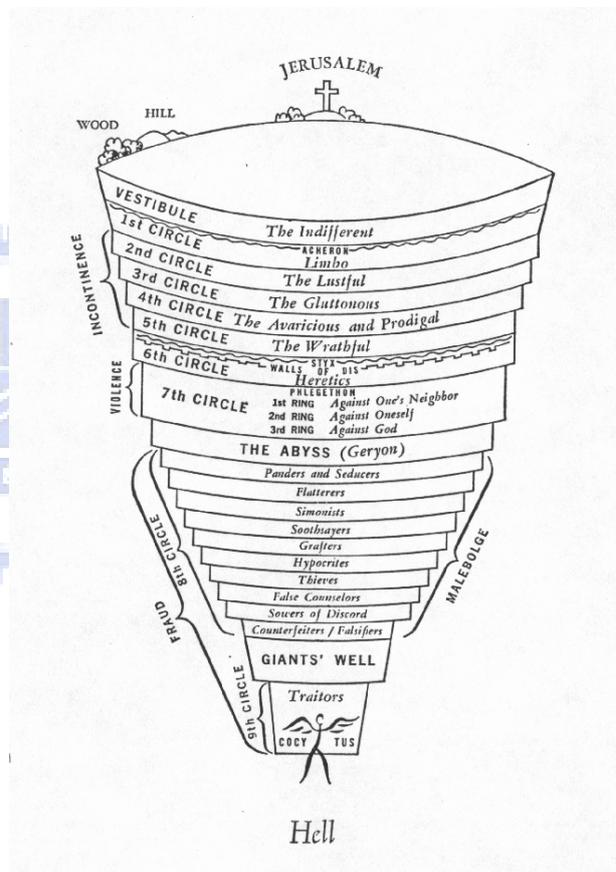
《神曲》(Divina Commedia) 為但丁最著名的代表作，寫作始於遭流放初年(約 1307)，完成於逝世以前不久。《神曲》的詩體為特殊的三韻句法(terza rima)，三行一組，唯每篇的最終行落單；其全文共分為三個部分，依序名為地獄(Inferno)、淨界(Purgatorio)、天堂篇(Paradiso) 每一篇又分別由三十三章組成。「三」正代表著神聖的三位一體；加上序章，共組成象徵完滿的一百章，計 14233 行。內文起始於但丁的迷途：「當人生的中途，我迷失在一個黑暗的森林中...」幸而危急之際，詩人維吉爾(Publius Vergilius Maro, 70-19 B.C.E.) 及時出現，並向但丁說明是受天堂的貝緹麗彩(Beatrice)所托，而欲引領其走出迷途。

但丁也因其《神曲》，被喻為繼荷馬之後，與維吉爾同為義大利最偉大的國民詩人；

《神曲》三部曲大意簡述如下：

地獄(Inferno)

兩人的旅程必須穿越地獄，地獄有九圈，如倒立的漏斗，從地獄前界至永凍之境，入口的大門上有「你走進來，要放棄所有的希望」(LASCIA TE OGNI SPERANZA VOI CH'ENTRATE!)的銘文。愈往深層裡的魂魄，其所受的苦痛也益發劇烈；在其中，但丁遇見荷馬、蘇格拉底等希臘羅馬聖哲，他們因未受基督洗禮而無法出地獄之門，也目睹許多罪人在地獄中因生前不同的罪行而遭受各式各樣的懲罰。



附圖 2.1 地獄結構圖

淨界(Purgatorio)

最後兩人越過地球的中心，始得通往下一階段的遊歷— 淨界之山；淨界有七層，為矗立在廣闊水面上的一座山，從煉獄前界至地上樂園，凡觸犯七大死罪者將在此淨化靈魂。七大死罪為驕傲 (pride)、貪婪 (covetousness)、淫慾 (lust)、忿怒 (anger)、貪食 (gluttony)、嫉妒 (envy)、懶惰 (sloth)，人人皆有，只是輕重迥異。相對地有七美德 (seven chief [cardinal, principal] virtues)：信義、正義、勇氣、希望、賢明、慈善、

節制。這是讓天主的信徒在通往天國之前，滌淨生前罪惡的所在，其中又分為七個環道，分別淨化不同的罪行。

天堂(Paradiso)

天堂有十重天，如巨大圓形劇場從月輪天至光明天，充滿耀眼的光芒，令人無法逼視，見到全宇宙四散的書頁完全被收集在光明的深處，由仁愛裝訂成一本完整的書卷。當兩人登上淨界的最後一環，天堂已在不遠處，此時碧翠絲出現，接替維吉爾原先的引導地位，親自帶領但丁遊歷天國，聆聽信仰的真諦，並在最後得見上帝一面，繼而重返人世。

2.3 神曲引發的思潮及創作－以浪漫時期為例

十九世紀的浪漫文學見證了對於但丁及其著作《神曲》的熱愛與著迷，這卻是經歷了三百年來一個戲劇性的轉變。大致說來，浪漫主義時期對於但丁的理解並非來自於實際歷史的考察，而是由對其文學作品的閱讀中認識這位中世紀的文豪。特別是以《神曲》這部巨著所展現的人格特質如熱誠信仰、騎士精神的愛情觀等，都恰恰符合浪漫主義的信念。藉由但丁自我陳述的語句作為判定的標準，但丁被認定為一個憂鬱、專情而信仰堅貞、品格高尚的人，再加上其優雅的文學造詣，成為浪漫時期的完人典範。

從《神曲》英譯本數來看，1814年以前，只有四部不甚重要的英譯本出版，而反觀浪漫時期的1814~1901年短短八十年間，英譯本數量就達到四十多部之譜。相關的繪畫創作、詩與樂曲的譜寫也在此時遽增。在此將探討相關思潮的範圍限定在李斯特開始譜寫《但丁讀後》的前二十年及出版後的十年，共半世紀期間的討論為例(Period:1819-1869)；畫作及其他創作則以《神曲》作品完成之後至1869年以前的作品為例。

2.3.1 文學界對但丁的推崇

浪漫主義全盛時期約1830年左右，李斯特恰好於此時舉家遷移巴黎，在這裡度過了自青年成長為成年的時期。1824年他在巴黎的義大利歌劇院舉行了首演，獲得了空前的成功。在這個浪漫主義文化綻放的城市裡，李斯特勤加補足自己的文化涵養，大量閱讀風行於巴黎的文學和哲學作品，也構築成了往後創作的�主要靈感來源。長袖善舞的他並打入與巴黎的文化圈，他也接觸了包含雨果(Victor Hugo, 1802-1885)、拉馬丁(Alphonse de Lamartine, 1790-1869)、喬治·桑(George Sand, 1804-1867)、海涅(Heinrich Heine, 1797-1856)和畫家德拉克洛瓦(Ferdinand Delacroix, 1798-1863)等人，深受他們的影響。在音樂界，他先後認識白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)(註十六)。

(註十六) 吳雅婷著。「李斯特鋼琴作品特色之研究」，《台南女院學報》24期，p. 357。

視但丁為精神偶像的巴黎浪漫文學界，創作了為數眾多的關於但丁的詩篇。李斯特在後來的創作中常引用當時重要文學家的作品標題，除了《但丁讀後》的標題取自雨果在 1836 年所寫的詩集「心聲集」中的同名詩之外，另一重要作品《詩與宗教的和諧》(*Harmonies poétiques et religieuses*)，則是取自拉馬丁於 1830 年創作的同名標題。

和但丁相關的浪漫文學作品不勝枚舉。以李斯特熟識的文化圈為例，如詩人海涅在此時期因政治觀點受攻擊而流亡巴黎，他的詩體遊記《德國，一個冬天的童話》(*Deutschland. Ein Wintermarchen*) 直言反映德國的問題，流傳千古。全詩共二十七章，以冬天象徵死氣沉沉的德國，通過童話般的幻想.....27 章的最末，詩人指出：“偽善的老一代在消逝”，而“新的一代正在成長”。詩人還警告：“死去的詩人，要尊敬，可活著的，也要愛惜”，如果膽敢得罪詩人，不但要被詩人詛咒，而且還要被關進“但丁的地獄”。

原文摘錄如下

Kennst du die Hölle des Dante nicht,

Die schrecklichen Terzetten?

Wen da der Dichter hineingesperret,

Den kann kein Gott mehr retten –(註十七)

由此可見文學家們將但丁的作品視為思想的依歸，喬治桑在他的自傳作品“*Story of My Life*”中也多處提到但丁對他的影響，也可見如下的例句... “*and I thought I was listening to old Dante on his return from hell. ...*”和海涅一般提及但丁以及他所描述的地獄(註十八)。透過這類資料的搜尋，演奏者可描摹出李斯特所吸收的文學養料中，更精細確實的部份，也就是第一手資料的文學家本人創作。而不只是單方面接受後來者對這些詩人生活圈的描述，及對當時文化思潮的間接評論。

2.3.2 15,18,19 世紀的但丁相關代表畫作

《神曲》自第一版於 14 世紀問世以來，即有相當多的插畫及繪畫依其創作，一直到 21 世紀的今天仍有更多的作者為《神曲》前仆後繼，創作不綴。以下列舉五個畫家的創作，均完成於浪漫時期前或浪漫時期，這些畫作都有可能是李斯特接觸、聽聞、或欣賞過的作品。

(註十七) 《德國，一個冬天的童話》(*Deutschland. Ein Wintermarchen*) 第二十七章。

(註十八) George Sand, Thelma Jurgrau. *Story of My Life: The Autobiography of George Sand : a Group Translation*. SUNY Press, 1991.

1.波提且利 Sandro Botticelli (約 1445-1510)



附圖 2.2 地獄草圖

波提且利是義大利文藝復興初期的畫家。約 1465 年從菲力浦·李彼(Filippo Lippi)學畫，並受維羅丘〔Verrocchio〕、波拉烏羅畫風的啓示。他所作的宗教畫及以神話、歷史為題材的寓意畫，富有詩意和世俗氣息。他運用十五世紀新的繪畫方法，發展了中世紀的裝飾風格，創造出富於線條節奏，精緻明淨的獨特畫風。最著名的作品有《春》(Allegory of Spring)、《維納斯的誕生》(The Birth of Venus)及但丁的《神曲》插圖等。

他一生都為佛羅倫斯的豪門貴族服務，尤其是麥迪奇家族。《神曲》插圖畫作起始於 1480 年，波提且利即應麥第奇大公(Lorenzo di Piero de Francesco de' Medici)的委託，開始從事一系列《神曲》插畫的創作；原本因應文本章節所構置的一百幅插畫，現今包含一幅描繪地獄的草圖(附圖 2.2)，共只殘存 92 幅作品。這些插畫皆被描繪於羊皮紙(parchment)較為光滑的上方，而其下方則是與圖繪相應的文字描述，這樣的配置使圖文間有一種緊密的關連性^(註十九)。

(註十九) 陳佳琦，〈羅賽蒂的《新生》畫作研究〉國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2002 年。

2. 布雷克 William Blake (28 November 1757 — 12 August 1827)



附圖 2.3 The Circle Of the Lustful, Paolo and Francesca 1826-27

1824~1827 年間威廉·布雷克創作了一系列神曲的插圖，有別於傳統插畫只是以圖解的型態存在，布雷克的插畫與文本皆有其獨立性，因此圖文形成一種既互補又相抗衡的關係^(註二十)。此插畫系列中共含地獄篇共 72 幅，淨界篇 20 幅，天堂篇 10 幅。他曾說道：

“Dante's Commedia shews That for Tyrannical Purposes he has made This World the Foundation of All, & the Goddess Nature is his Inspirer & not Imagination...”

布雷克為英國最強調浪漫及神秘主義的詩人和畫家，他主張建構自己特有的一套創作風格，以免會被其他人的思想所奴役。布雷克的多數作品均受到許多中世紀書籍的影響，他的神秘主義思想及超現實畫風均源自於此。據說布雷克在開始《神曲》的插畫構思前，從未讀過神曲的內容，而是受到當時年輕贊助者 John Linnell 的委託才會從事此插畫的創作^(註二十一)。在這一系列的神曲插畫中，作品展現的已不完全是但丁所建構的《神曲》世界，增添了的是布雷克想像的發揮，其加乘效果造就了此一系列傳世的傑作。如同《但丁讀後》的創作，更多是以李斯特的讀後感及想像來做為依據，而非《神曲》的原始文本^(註二十二)。同樣的，李斯特的創作也使得不管是原作或續作，成為更有文化涵義的作品。

(註二十) Ibid

(註二十一) 參見 David Bindman, *La Divine Comédie : William Blake*, Paris : Bibliothèque del'Image, 2000。

(註二十二) Roglieri, Maria Ann. *Dante and Music* Burlington USA: Ashgate Publishing Limited, 2001. p.167

3.德拉克洛瓦 Ferdinand Victor Eugène Delacroix (26 April 1798 – 13 August 1863)



附圖 2.4 但丁與維吉爾的小船 (The Barque of Dante) 1822 年

說到浪漫主義畫派，無法不提起德拉克洛瓦這位浪漫主義的代表性畫家。他為蕭邦繪製的肖像捕捉到浪漫派作曲家真正的靈魂。他的作品充滿浪漫主義風格，畫風特點是構圖重氣勢，強調對比關係，重視人物情感和動勢的描繪。1822 年創作的《但丁與維吉爾的小船》是德拉克洛瓦的成名之作。畫家善於把抽象的冥想和寓意以藝術形象表達，極富情感的深度與氣勢。這幅取材于但丁《神曲》表現善與惡矛盾的作品，德拉克洛瓦以浪漫主義手法描繪了但丁在維吉爾的引導下，從黑森林渡過阿克倫河（冥河），進入地獄第一圈－林勃（Limbo，乃在基督降生前死亡的好人和未受洗而早夭嬰兒的靈魂居住之處），是地獄開頭所描述的情景在地獄裡的斯諦吉河中浸透著一群曾經在人世犯下罪行之人的靈魂，他們被罰在污泥濁水中無休止地互相咆哮、鬥毆，當看到但丁的小舟，競相爭取求生^(註二十三)。

4.羅塞提 Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

羅賽蒂自幼在家庭環境的影響下便通曉《神曲》文本的內容，也曾閱覽無數畫壇前輩所描繪的《神曲》插畫，一生有極多繪畫創作與但丁有關，他甚至在公眾場合使用了 Dante Gabriel Rossetti 的名字，以示對但丁的尊敬。本圖是取自《神曲》地獄篇第五章，描繪中世紀帕歐羅與法蘭契斯卡(Paolo and Francesca da Rimini)間的愛情故事是神曲中最受各界藝術家所推崇愛好的段落，也有一說即《但丁讀後》是根據此章節的故事而來。但筆者在文本間互文性的觀點下，並無法認同此畫地自限的觀點^(註二十四)。

(註二十三) 地獄篇第三章。

(註二十四) 同註十九。



附圖 2.5 Dante Gabriel Rossetti, Paolo and Francesca, 1849-1862.

5. 杜雷 Gustave Doré(1832-83)

此幅圖為但丁通過九層地獄、煉獄的重山峻嶺和天國的領域，面對最高天的光輝景像。此處被賜福者，住在不可思議的玫瑰花上，在神的面前呈前無比的喜悅。古斯塔夫·多雷（Gustave Dore），十九世紀的法國插畫家，一百三十六幅木刻作品完成於 1861-1865



年間，將但丁原作的神韻完整的展現，大大擴闊了讀者的想像空間，是到現代為止最多人引用的但丁插圖。

“在多雷的木刻中，看似簡單不過的黑白線條，竟然神乎其技，變化無窮，勾畫地獄、煉獄、天堂的神韻；要光就有光，要暗就有暗，要光暗之間的微明，微明就應筆而至；而且能隨時喚起驚怖、震恐、欣悅、崇敬之情和難以言宣的非凡之念、神秘之感，溫馨、細密、雄偉、壯麗，兼而有之；把觀者從凡間經驗的邊陲帶到另一度空間，叫他們魂搖魄蕩，嘖嘖稱奇。（註二十五）”

附圖 2.6 Gustave Doré, Doré's White Rose - Illustration to Dante's Divine Comedy.

（註二十五）但丁著，《神曲》，黃國彬譯註，台北：九歌出版社，75 頁。

2.2.4 關於神曲的音樂作品(16~19 世紀)

李斯特在浩瀚的但丁音樂作品創作之海中，有著承先啓後的地位。在他之前，大多數關於神曲的作品都是義大利本國作曲家的作品居多。前文曾提到《神曲》在19世紀之後才被大量的翻譯和閱讀，而在但丁過世的半世紀間此作品曾受到推崇，但其後沉寂了約三世紀之久，此間則有一些義大利文的歌曲及歌劇形式的創作推出。直至十九世紀才開始受到音樂家們的嚴肅重視和改編，二十世紀以降則被廣泛的以各種語言形式表現(註二十六)。

Table 1 Musical settings of the *Commedia* arranged by year of composition

Year	Composer	Nationality	Title of work	Type of work
1562	Montanari, Giovanni Battista	Italian	(title unknown)	madrigal
1570	Galilei, Vincenzo	Italian	Lamento del Conte Ugolino	song
1576	Luzzaschi, Luzzasco	Italian	Quivi sospiri	madrigal
1576	Renaldi, Giulio	Italian	Quivi sospiri	madrigal
1578	Mosto, Giovanni Battista	Italian	Quivi sospiri	madrigal
1580	Courtoys, Lambert		Quivi sospiri	madrigal
1581	Soriano, Francesco	Italian	Quivi sospiri	madrigal
1581	Micheli, Domenico	Italian	Quivi sospiri	madrigal
1584	Vinci, Pietro	Italian	Quivi sospiri	madrigal
1586	Balbi, Lodovico	Italian	Stavvi Minos orribilmente e ringhia	madrigal
1604	Merulo, Claudio	Italian	Vergine Madre, figlia del tuo figlio	madrigal
1796	Dittersdorf, Carl Ditters von	Austrian	Ugolino	opera
1805	Zingarelli, Nicola	Italian	Canto XXXIII di Dante	song
1806	Morlacchi, Francesco	Italian	Inferno XXXIII	cantata
1818	Rossini, Giacchino	Italian	Otello	opera
1820	Confidati, Luigi	Italian	Iscrizione su la porta dell'Inferno	song
1820	Confidati, Luigi	Italian	Episodio di Francesca da Rimini	song
1820	Confidati, Luigi	Italian	La morte del Conte Ugolino	song
1821	Seyfried, Ignaz Xever	Austrian	Ugolino, oder Der Hungerturm	opera
1825	Carlini, Luigi	Italian	Francesca da Rimini	opera
1828	Donizetti, Gaetano	Italian	Canto XXXIII della Divina Commedia	song
1828	Mercadante, Saverio	Italian	Francesca da Rimini	opera
1829	Quilici, Massimiliano	Italian	Francesca da Rimini	opera
1829	Generali, Pietro	Italian	Francesca da Rimini	opera

表 2.1

而李斯特除了《但丁讀後》外更又接續創作了更完整的關於整部神曲的作品「但丁交響曲」Dante Symphony (1857)，於此之後，但丁的相關音樂創作就在歐陸各個角落接連不絕。例如 Enrique Granados (西班牙 1867-1916)，音詩 *Dante* (1907-8)、Bohuslav Martinu (捷克 1890-1959)，*Frescoes of Piero della Francesca for Orchestra* (1955)、Giuseppe Verdi (義大利 1813-1901)，*The Laudi alla Vergine Maria*，收於 *Quattro pezzi sacri (Four Sacred Pieces)* (1898)、柴可夫斯基 Peter Tschaikowsky (俄國 1840-1893)，交響狂想曲 *Francesca da Rimini* (1876)...等等，族繁不及備載(註二十七)。

浪漫樂派作曲家之所以大量改編引用《神曲》為題材，源自於創作靈感與浪漫文學連結，也就是對非理性及無意識，甚至超自然的世界，以及浪漫派最大宗的愛情等共同命題感到極大的興趣。而神曲則提供了所有浪漫文學相關聯的素材，以及戲劇的苦難，特別是地獄的第五章和三十三章(*Ugolino*)為最多作曲家取材的章節。

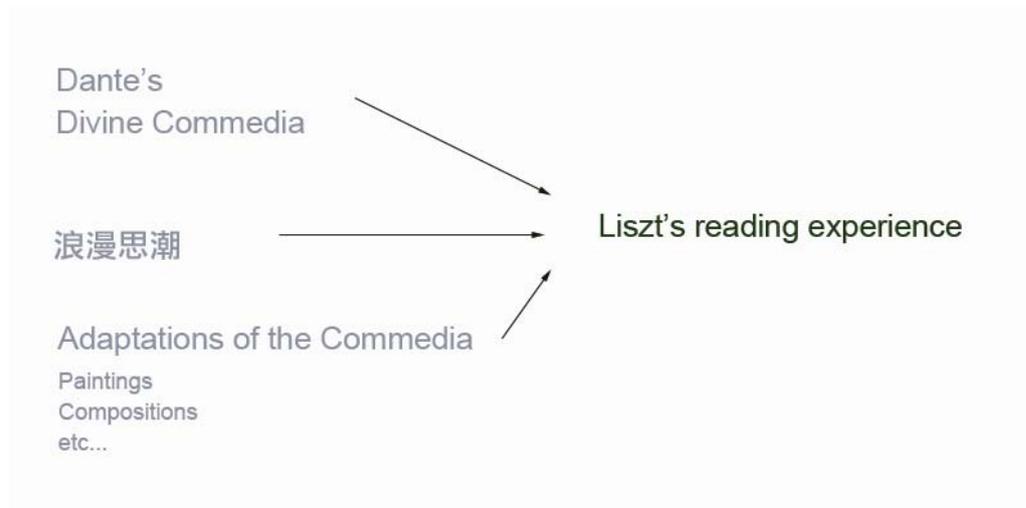
(註二十六) 同註二十二，p.267。

(註二十七) 參閱詹康教授但丁研究網站。

小結：

第二章的討論可總結為以下圖示，以但丁的原作、浪漫主義復古思潮中以但丁為師法對象，以眾多自中世紀以降對神曲的再創作及引用，都可視為李斯特的閱讀經驗，以及當時的文化背景對他的直接影響。李斯特先是一位讀者，在時機及創作技巧成熟後更成為了一個加入神曲互文性脈絡的作者，下一章將討論李斯特創作此曲時的背景。

附圖 2.7 〈李斯特閱讀經驗之素材〉



第三章 李斯特與他的時代：巡禮之年第二年—《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》作品的成形

3.1 李斯特生平

1811年10月22日，李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)誕生於匈牙利的雷丁市(Rading)。父親亞當·李斯特(Adam Liszt, 1776-1827)是艾斯特哈齊(Estaharzy)公爵的管家和業餘大提琴家，常參加宮廷樂隊演出。母親安娜·拉格爾(Anna Laager, 1788-1866)是木匠之女，喜愛音樂，一生都保持樸素的天主教信仰。李斯特承接了父親對「音樂」的職業及愛好，也從母親身上習得信仰，宗教與音樂自然而然成爲他生命中不可或缺的部份。在此僅簡述李斯特創作生涯的前兩個時期：

第一時期（1823年到1839年）：巴黎時期。

前文提到，李斯特十二歲時舉家遷居巴黎。1824年3月8日，李斯特在巴黎的義大利歌劇院初次登場，就造成了轟動。除了文學界的佼佼者外，在音樂界，他先後認識白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)、帕格尼尼(Niccolo Paganini, 1782-1840)和蕭邦(Federic Chopin, 1810-1849)三位影響他創作即深遠的人。1835年至1839年間，是李斯特寫作的第一個時期^(註二十八)。

第二時期（1839年到1847年）：旅行表演時期。

在這十二年當中，李斯特足跡踏遍全歐，演奏聲譽盛及一時。李斯特是第一位將鋼琴演奏帶離開沙龍(Salon)而進駐音樂廳的人^(註二十九)，他是現代獨奏會形式及背譜演奏方式的先驅者。從1835年起，李斯特和當時的熱戀對象瑪麗·達古伯爵夫人在瑞士與義大利等地長期旅行。在旅行中李斯特還結識了許多音樂家，從萊比錫的舒曼夫婦(Robert Schumann, 1810-1856/Clara Schumann, 1819-1896)到莫斯科的葛令卡(Mikhail Glink, 1804-1857)，以至魏瑪的瓦格納(Richard Wagner, 1813-1883)。本時期重要的鋼琴作品主要除了前兩冊的《巡禮之年》曲集之外，另有眾多華麗炫技的改編曲。

3.2 聽眾及社會階級—演出條件對作品的形塑

李斯特的早年生活(九歲之前)史料十分疲乏，我們並無法確切得知一開始他所學的曲目爲何，他自己曾說到早年的音樂學習經驗部分來自吉普賽(Gypsy)音樂家們。^(註三十)我們可得知的部份爲自1820年起，李斯特在父親有心的引導下獲得了艾斯特哈齊家族的贊助，短短的22個月間他就已學會了幾乎所有必備的鋼琴曲目，此後李斯特的演出蹤跡便遍及歐洲各大城市。在接下來的公開演出場合中，他除了常表演當

^(註二十八) 顏綠芬著，音樂評論，台北：美樂出版社，2003年，142-143頁。

^(註二十九) Walker, Alan. Franz Liszt. The virtuoso years 1811-1847. Cornell University Press, 1987. p. 285.

^(註三十) Jung, Rudolf (ed.): Franz Liszt in seinen Briefen, Frankfurt am Main 1988. p. 42

時超級炫技的作品如：胡麥爾(Hummel)的鋼琴協奏曲。及幾乎每一場音樂會都會加入的現場即興表演如：依據羅西尼歌劇主題或是貝多芬交響曲主題即興等等。

歷史上，19 世紀的歐陸是現代資本主義及中產階級興起的發源地，在當時的環境下，演奏家的身分，可以類比為現在演唱會超級巨星，受到許多樂迷們瘋狂的熱愛。少年李斯特除了容貌英俊突出外，炫技的表演更是令許多樂迷們為之絕倒，尤其是女性聽眾。造神運動運用在他身上實不費吹灰之力。在此主題下，1975 年以音樂家傳記電影著名的英國藝術電影導演肯羅素(Ken Russell)，曾以《Lisztomania》為名，以超現實及普普藝術風格執導了一部將李斯特化身做搖滾巨星的電影。內容極盡既諷刺和揶揄之能事，也提供我們一個資本主義社會下演奏家身分的社會階級反思(註三十一)。



附圖 3.1 《Lisztomania》電影海報 (1975)

這也是為什麼李斯特的作品中有這麼多炫技片段的來由，除了帕格尼尼的影響外，不可諱言的，要引起大多數聽眾的喝采的，總是飛舞的手指和響亮的音效(以及帥氣的姿勢)。《但丁讀後》為李斯特作品中技巧難度頗高的一曲，結尾的華彩片段，到今天的演奏現場，只要不致於是太嫌失色的演奏，觀眾喝采或猛力鼓掌的機率仍相當高，也因此本曲更是鋼琴比賽場上的常勝曲目。李斯特成功的創造出由鋼琴家一人演奏，能引起全場情緒共鳴喝采的真正燦爛及絢麗的音樂效果，自古演出重複千萬次，至今亦然不曾失色，也是音樂上的一大奇蹟。許多人將炫技的橋段認定為缺乏音樂內涵，但其實這也是音樂的一個面向，而李斯特將此面向發揮至最大的可能極致。能以音樂喚起人們下意識的共鳴絕非易事，以他特有的演奏技巧及作曲技法將音樂達到效果化的一個顛峰。

(註三十一) Ken Russell 尚執導過馬勒、艾爾加、柴可夫斯基、巴爾托克等音樂家的相關電影或電視劇。

很大一部份來說，李斯特的音樂是被公眾所形塑的，如今天市場上需求的巨星—郎朗一般。而神秘化及看似不可能及的表演，如魔術秀或慶典儀式一般，仍是聽眾們最深刻期望的橋段之一。

3.3 旅遊與愛情—創作誘因及背景

《但丁讀後》選自「巡禮之年第二年：義大利」*Années de pèlerinage Deuxième année: Italie*，起草從自 1839 年，完成於 1849 年，在 1858 年出版。七首樂曲主要由李斯特在此地接觸到文藝復興時期的繪畫，佩脫拉克、但丁的文學作品等偉大的藝術作品獲得的創作靈感。此時正與和其私奔的瑪麗·達古住在義大利科摩(Como)湖畔等待次女的誕生，「第二年」的七首樂曲就是此趟旅行的成果。與「第一年」主要描寫自然風物相較之下，此部作品則多為與義大利藝術及文學大師作品關聯的靈感產物。

《巡禮之年第二年：義大利》與其相關藝術素材來源 表3.1

曲名	素材來源
婚禮 (Sposalizio)	拉斐爾的畫
沈思的人 (Il Penseroso)	米開蘭基里的雕刻
薩爾瓦多·羅莎的短歌 (Canzonetta del Salvatore Rosa)	詩人羅莎的歌曲
佩脫拉克的十四行詩第四十七號 (Sonetto 47 del Petrarca)	佩脫拉克的詩
佩脫拉克的十四行詩第一〇四號 (Sonetto 104 del Petrarca)	佩脫拉克的詩
佩脫拉克的十四行詩第一二三號 (Sonetto 123 del Petrarca)	佩脫拉克的詩
但丁詩篇讀後感 (Après une Lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata)	雨果的詩

這些都是在旅行中李斯特與之產生互文連結的背景素材，由這些圖像及創作的的第一手認識及閱讀，演奏者更能共進入李斯特的所處的真實文化環境及創作氛圍中。

李斯特在旅行當時常常與瑪麗一起閱讀但丁的作品。一般提及李斯特在《但丁讀後》中描寫的是《神曲》中第一部〈地獄篇〉第五章的感想與印象，以第五章的愛情悲劇為主(註三十二)。但其實李斯特本人從未指明這點，但在他對學生的上課對話紀錄中，曾提到神曲的其他章節，有〈地獄篇〉的第三章及三十四章(註三十三)。因此演奏者並無法限定特定的描述範圍，而只能以流動的意識暗流捕捉《神曲》全文一萬多行的神韻。

(註三十二) 格羅夫音樂字典。

(註三十三) 鄭皓心，〈李斯特“但丁詩篇讀後感—幻想奏鳴曲”之研究〉私立東海大學音樂研究所碩士論文，2001年，第5頁。

浪漫主義視愛情為崇高理想，當時的作曲家，時常以愛情作為創作的動機。〈地獄篇〉第五章是描述「保羅與法蘭采絲卡」(Paola und Francesca)之間的故事，這對叔嫂之戀，是不被宗教道德所允許的。但丁在作品中將他們放置於地獄的第二層，此層用以懲戒沈浸色慾享樂的人，使其永遠在伸手不見五指的黑暗中讓狂風不斷的襲捲、拍打，在無盡的折磨苦楚中，回憶昔日的甜蜜幸福。諷刺的是，這的確可以對照在當時李斯特與瑪麗也正沈浸的不倫之戀中，無視道德與世俗的眼光，私奔至鄉間並產下幼子。李斯特自身為道德感及宗教觀兼具者，愛慾與公眾道德形象在這之中必造成其矛盾與痛苦。地獄的此段落引起李斯特及其他音樂家的關注及共鳴，愛慾與道德的抗衡，是自古以來創作者或凡人必須深切面對的課題。就如同為此章創作了 *Francesca da Rimini* (1876)的柴可夫斯基，身為同性戀者，在當時社會及文化下的自我身分認同危機。

身為藝術家及創作者，作品正是的他們紀錄及轉化生命的最佳方式，這也是藝術家比一般人幸運之處。而李斯特和瑪麗達古的此段戀曲大約維持九年，大約恰好是《但丁讀後》起草到完成的期間。音樂家可以藉者音樂這項崇高的工具來道出人性細微的七情六慾，體察生命真實的況味，甚至引起聽者的共鳴。其內心的動機，似乎是種補償移情作用。在此引用此重要章節於文中：

「地獄篇」第五章的愛情悲劇，描述「保羅與法蘭采絲卡」(Paola und Francesca)



他們把這些話語講給我們聽。
聽罷這雙受害幽魂的訴說，
我不由得把頭低低垂落，
這時，詩人對我說：“你在想什麼？”
我答道：“唉！多麼纏綿的情思，
多麼熾烈的欲火，
這使他們犯下慘痛的罪過！”
接著我又轉向他們，開言道：
“佛蘭切絲卡，你的不幸遭遇
令我傷心憐惜，淚流如注。
但是，請告訴我：當初發出甜蜜的嘆息時，
愛是用什麼辦法，又是以怎樣的方式，
使你們洞悉那難以捉摸的情欲？”
她於是對我說：“沒有比在淒慘的境遇之中
回憶幸福的時光更大的痛苦；
你的老師對此是一清二楚。
但是，既然你如此熱切地想知道
我們相愛的最初根苗，
我就說出來，那個正在哭泣的人兒也會直言奉告。
有一天，我們一道閱讀朗斯洛消遣，
我們看到他如何被愛所糾纏；

前文已提及《但丁讀後》的標題取自雨果在 1836 年所寫的詩集「心聲集」中的同名詩，為其直接指向的素材。雨果的詩作將在第四章列出全文，並做互文性的詮釋分析。

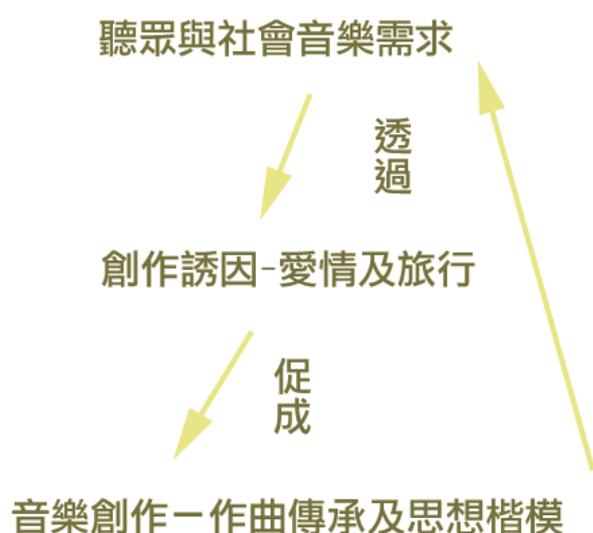
3.4 音樂中的理想—作曲家傳承及精神偶像的思潮楷模

李斯特的一生，主要的創作來源有三個：「帕噶尼尼華麗眩目的技巧」，「蕭邦的詩情」和「白遼士的標題幻想」。此外，宗教和匈牙利的民間音樂、各類文學、視覺藝術作品也同李斯特的創作有密切的關係。李斯特的個性複雜，內心交織著多變化的感情。他的一生扮演太多的角色，既是鋼琴家、鋼琴教師，又是指揮家、評論家、作曲家、神職人員，無一不專精，無不盡力以赴^(註三十四)。

這三位音樂家的重大影響外，李斯特在鋼琴作品、練習曲、奏鳴曲式、交響詩、標題音樂及前衛和聲種種領域都做了等量齊觀的貢獻，我們相信他所考慮的古典音樂傳承是極其全面性的，自古以來的所有重要作品都是他參照研讀的範圍，並以他的天份及思考體系來處理他的音樂素材，而他的音樂風格則始終偏向於較絢麗的。他有著匈牙利的血脈，德國音樂的思想形式以及歐陸文化圈的養分，這些造就了李斯特。

小結：

透過第三章的對李斯特創作《但丁讀後》背景的簡述，在義大利的旅行中、表演的需要下，愛情給予了他靈感，總總因果關係使得此作品在他累積的閱讀經驗(包含音樂在內的全類文化)下誕生，由此演奏者可以更全面的理解李斯特當時的創作情形。



附圖 3.2 需求與音樂創作的關係

(註三十四) 同註十六。

第四章 互文性探討－借但丁想像之鏡：複合情境

綜合了以上章節的資料閱讀，我們可以理解到，在李斯特 1837 年創作初稿時，正在閱讀《神曲》〈地獄篇〉，後人的揣測為第五章的段落，但這其實無法獲得證實，李斯特從未特別指明此部作品是依據《神曲》的任何一個部份，也就是說自由聯想的靈感創作。在出版前夕李斯特閱讀了雨果的詩，雨果為浪漫派最重要文學作家，作品是李斯特每每必讀的。但這之中，改編的基礎仍在於自由聯想，而非依照雨果或但丁的作品的文字內容推敲，不同於相同曲集中〈佩托拉卡十四行詩〉，逐字句的改編法，〈佩托拉卡十四行詩〉也有李斯特自行改編的藝術歌曲的版本，是故在演出時我們可以逐句翻譯並依照其描摹的景象做詮釋^(註三十五)。

李斯特借用但丁、貝多芬和雨果三人的題材，作為《但丁讀後》的改編和引用根據及素材，是以一種整體的靈感形象來做揉合作為自由聯想的創作，也就是這首曲子會以幻想曲來命名的原因。呼應神曲的長達一百章的長篇，李斯特也借用了奏鳴曲架構來完成此曲，對形式和內容的比重上做出呼應。證明了李斯特的創作理念「用音樂和詩的內在聯繫來更新音樂」。因此的我們演出詮釋時無法以特定的章節套用至特定的段落來解釋樂曲，例如將第五章套用至某個旋律性段落（例如 158 小節，或發展部的任一段落），或甚至於整個樂曲。因為但丁讀後的感想，已然完全經過李斯特音樂造詣、靈感及自身涵養的轉化而成為一闕綜合濃縮的新詩篇。此過程也就是創作靈感的發生過程，對非創作者來說是神祕的，但其實在現代的精神分析領域及後結構主義的理論中，我們都可以找出靈感的依據。靈感的依據來自大量的閱讀和累積，感受和消化，最重要是和自己的創作經驗及生命歷程的交感，才能使偉大的藝術家們譜寫出偉大的藝術作品。當然還有所謂的天時、地利、人和。也就是作曲家具備先天的天資及環境條件的優越性。

一個非敘事性的作品，讀後感，恰好跨越了標題音樂的彷彿具體和絕對音樂的彷彿抽象，介於兩者的模糊地帶，卻也說明了，標題音樂並非真的具象，絕對音樂並非真的抽象，兩者端視其音樂整體形象而揉合，演奏者須慎之。演出者可以抽象的方式詮釋標題音樂，同樣也能以具象的方式詮釋絕對音樂。

正如英國浪漫派詩人馬哥雷(Macaulay 1800-1859)所說的：“當我們閱讀但丁時，這個詩人即消失了”。但丁不再只是“但丁”，轉化而為他自己所創造的世界。然而，當時對於但丁的描述卻大多結合了作者個人主觀的詮釋與想像，彈奏李斯特時更是如此。我們的文化累積了太多的經驗和扭曲的文化殘渣和垃圾，所以需要經過互文性的探討，了解一項被忽視的，更深廣細微的音樂理解過程。

(註三十五) 李旼，〈李斯特《巡禮之年——義大利》“佩脫拉克十四行詩 第 47, 104, 123 號” 之分析與演奏實務探討〉
國立交通大學應用藝術研究所碩士論文，2000 年。

浪漫時期的改編作者們經由他們的雙手也創造出一個新的但丁；事實上，他們已將但丁帶離了原本他所身處的中世紀氛圍，而置於一個十九世紀所認同的世界中；於是，但丁除了滿足人們對於中古懷舊的想像，也為重新撰述他的作者明言了當代意識的實際景況。由此，但丁不再只是一位中世紀的學者，在更巨大的意義下，成為“現代(浪漫主義時期)”及一個已消失的理想世界間聯繫的橋樑。

互文的精義在於闡釋相較於傳統單一作者對單一演奏者甚或是單一聽眾此種封閉的迴路更為複雜精密的因果網絡。是為「主體的離心性」。

4.1 演繹雨果

· 詩 *Après une lecture du Dante Les voix interieures xxvii (1837)*

Victor Hugo/劉怡蘋譯

當詩人描繪地獄，他同時刻畫了自己的生命：

他的生命是從幽靈糾纏中逃脫的陰影；

他驚懼的步伐迷失在神祕森林裡

在未開闢的道路上反覆摸索；

壅塞著崎遇的黑色旅途；

螺旋梯的輪廓曖昧不明，深處無法測度，

它醜陋的環圈總是旋向前方

迷茫逼真的地獄在黯影裡移行！

階梯的扶欄在難辨的輕霧中隱翳；

每一階下都坐著一個如泣如訴的呻吟，

而人們看見細碎走過

黑夜裡白牙磨軋的吱嘎聲響。

幻象、夢境、怪物在那裡；

被痛苦變換成苦澀之泉的眼睛，

交纏的情侶象徵愛情，悲傷且永恆熾熱，

在漩渦裡露出了腹側的創傷；

在一角，身負瀆神之罪的復仇與飢餓兩姊妹，

並排蹲在腐蝕的骷髏上；

然後是蒼白的苦難帶著困窘的微笑；

野心和驕傲從自食其身中獲得滋養，

還有邪惡不潔的淫慾，還有污穢卑劣的貪婪，

靈魂可以承載所有過重的軀殼！

更遠處，懦弱、恐懼、背叛

獻出待價而沽的罪孽之鑰並品嚐毒藥；

然後在更低處的深淵底部，
仇恨戴著鬼臉面具正在受苦！

是的，這就是生命，噢神啟的詩人，
和他佈滿險阻的迷霧之路。
然而為歷經一切，在這條狹小的正道上，
您總是為我們指明端立在您右方
神情沉著，雙眼映滿輝華的天才
從容自若的維吉爾說：讓我們繼續前進！

雖然我們自參考資料得知李斯特是在完稿後才閱讀到雨果的詩作，但筆者發現《但丁讀後》的曲式其實更接近這首雨果的詩作，三段體，也就是奏鳴曲的形式。雨果在這裡僅就《神曲》的幾個重點做了交代，在一百章的《神曲》濃縮成三段的感想小品後，時間變得濃縮且迅速，在第一段的十二行中我們已經看到詩人自黑森林開始往地獄的下層走，且一次可以看見了「螺旋梯的輪廓曖昧不明，深處無法測度，它醜陋的環圈總是旋向前方」又「每一階下都坐著一個如泣如訴的呻吟，」等於是地獄立體的圖像。此處的「詩人」所指應是雨果想像自我為但丁的化身。

第二段則濃縮描寫了地獄的景象，而在開頭便特別明點了第五章的愛侶受到的責罰：「交纏的情侶象徵愛情，悲傷且永恆熾熱，在漩渦裡露出了腹側的創傷；」，強調其為浪漫主義的最重要命題。而最後一段，我們才看到詩人維吉爾的現身，「從容自若的維吉爾說：讓我們繼續前進！」。可見全詩的時空尚停留在〈地獄篇〉中，也還未提及 Beatrice 的現身。全詩的重點則在於：「是的，這就是生命，噢神啟的詩人，和他佈滿險阻的迷霧之路。」，也就是讚頌詩人們的指路，此處除了維吉爾外，更是帶著向但丁致敬意味的一篇文章，更是未雨果這樣一位具社會思潮引導身分的作家背書。

而李斯特在《但丁讀後》作品結尾的氣氛，則是仿若已經擺脫苦難，尋回坦途。而雨果的詩作結尾則是一個前進的起點。但李斯特引用此詩的標題確實能將其作品的意義便得更豐厚，彈奏者可藉著閱讀雨果的詩增添詮釋的可能性及對當時文藝圈思潮的理解。

4.2 釜之煉金術：但丁《神曲》與李斯特《但丁讀後》以及雨果《心聲集》互文之意涵

綜合了但丁《神曲》、李斯特《但丁讀後》以及雨果《心聲集》三個作品，我們可以理解自十四世紀傳承到十九世紀的文人理想全貌，以及其對社會及人性的批判重點。透過這些思潮的理解，我們才有機會取得置身於那個時代，演出此作品的入門票。

但身在當代的我們，又經歷了近兩百年的文化洗禮及社會思潮演變，不應也該有新的作品詮釋方法？對往常的經典作品做出感嘆的評註嗎？例如神曲潛藏著的非常多的亙古不變的真理，而浪漫思潮在當代是否站的住腳？當代的科技和理性化其實不乏浪漫主義的感性存在，但在科技和理性之前，音樂的感性面是難以被量化和解釋的。就如同精神分析和大腦分析的不同^(註三十六)。前者是無法被證明但相信人類是有自由意志的唯心論，後者則是一切為證據是論的唯物主義。自古兩者皆存，但浪漫主義音樂顯然是站在唯心的一端，演奏此時作品(鋼琴演奏重要作品很大一部分是創作於十九世紀)最重要的便是認同當時的意識，唯有認同當時文化或至少持有理解的態度才有辦法真正的做出正確的樂曲詮釋，音樂的精髓在於思想而非表象。

下一章第五章為對《但丁讀後》實際彈奏及分析的演奏實踐探討，也是演奏學習此曲最實際的經驗。末章節，筆者將延續本章的論述，試著舉出當代性與李斯特及但丁互文的作品例子。筆者自己也將試著融入中世紀、浪漫時期以及當代的思潮及媒介來創作筆者的但丁讀後感。

小結：轉譯樂曲靈感的四層步驟－演奏實踐之探討：

- 具備歷史文化意義知識與圖像性想像
- 以互文性為理論基礎分析
- 作者轉譯靈感的時空背景
- 習樂者的**自身專業技術面**翻譯過後的演出

(註三十六) 斯拉沃熱·齊澤克，《快感大轉移——婦女和因果性六論》，南京：江蘇人民，2004，第四頁。

第五章 演奏探討與實踐

5.1 彈性速度的使用對曲式結構的影響

除了演奏聲響及技巧無窮盡的探討外，李斯特在作品中對速度給予的許多自由空間調度，對臨場演奏時對觀眾的反應更常不依照正常拍子的演奏，對許多地方加以即興調整更改。但其身為一個作曲家，對音樂速度的精準要求，卻可以在他對彈性速度的細緻處理上，清楚的呈現其對「Tempo Rubato—彈性速度」此種有限制的伸展性速度的處理。

在這首連篇創作的《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》(*Après une lecture du Dante—Fantasia quasi Sonata*)中，李斯特共標記了十餘處的速度術語記號來改換段落速度，此曲創作的年代也適逢李斯特的使用彈性速度標示的成熟期。透過速度的標示，李斯特也成功加強了整曲的結構。

本文的目的在於，透過深入了解這些速度標示營造的張力，演奏者將更有能力將此一約 19 分鐘的連篇創作，詮釋演奏為一具曲式自由鬆散具奏鳴曲風幻想曲曲式特徵的完整作品，以表現李斯特此闕凝聚力強的炫技性鋼琴作品的音樂張力及魅力。因此在李斯特有意識的彈性速度標示下，速度術語和曲式是密不可分的，也形成了本作品分段的重要線索與關鍵詮釋提示。

前文提到過《但丁讀後》(*Après une lecture du Dante*)的標題是取用雨果(Victor Hugo)1836年出版的詩集《心聲》(*Les voix interieures*)中的一闕詩作名；而副題《...—奏鳴曲風幻想曲》(*Fantasia quasi Sonata*)則是源於貝多芬 Opus.27 的兩首鋼琴奏鳴曲即第十三、十四號《月光》的標題：《幻想曲風奏鳴曲》(*Sonata quasi Fantasia*)，在十三號奏鳴曲中，三個樂章都是非奏鳴曲式的三段體，而十四號《月光》更打破古典樂派的慣例，由慢板、稍快板、急板做速度的推進。

「請注意兩者文字的倒裝關係，李斯特要說的，是這首奏鳴曲不再只是像貝多芬一般，僅將幻想的素材加入古典的奏鳴曲式中，而要以自由、即興的寫作手法及循環體系，創作出嶄新而不同流俗的作品。」(註三十七)

由此可知這部作品是幻想曲建構在鬆散的奏鳴曲上，雖然李斯特在後來的B小調奏鳴曲的作品上對曲式多有著墨，但在此處他的目的在於「自由的形式」，或許也可說這個作品是將幻想曲及奏鳴曲式融合的最好的作品之一，但在決定性的標題上應以幻想曲來稱之。

(註三十七) 莊裕安著。「李斯特的浮士德與梅菲斯特情結」《古典音樂》35期(1995.1):106-113。

再來要提到文獻上記載的李斯特自己對彈性速度 (rubato)，在演奏上和作曲上的看法：

On this occasion we received an important insight into the Lisztian rubato—that is, the subtle variations of tempo and expression within a free declamation, which are entirely different from Chopin’s rubato of hastening and lingering. The Lisztian rubato is more like a sudden, light suspension of the rhythm on this or that significant note, so that by this means the phrasing is clearly and convincingly brought out. In his playing Liszt seemed to pay little attention to a steady beat, and yet neither the aesthetic symmetry nor the rhythm was disturbed. (註三十八)

R. Hudson 對李斯特使用彈性速度所做的分期如下：

1832~1836 此時期大部份影響來自蕭邦及帕格妮妮對彈性速度的使用

(譜例一)

譜例一為李斯特早期作品 1832 年的 Grande fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini 中加上的記號 poco animato rubato。此處為此曲第三次出現這個主題，用意在於對 poco animato 的緊張敢作出回應，使得演奏者能加強升 G 音，也使得者這一小節的最後三個音有可能被彈奏成三連音，而下一小節的 B 則會加重並延遲。

1837~1849：李斯特在這段期間將大多時間以「鋼琴大師」的身分旅行演奏

1850~1853：修定自己早期作品，及再度受到蕭邦新的影響

1853~1870：將鋼琴作品使用的彈性速度應用於管弦樂中

(註三十八) Hudson, Richard. Stolen time: the history of tempo rubato. Oxford/Clarendon Press, 1994. p.263.

Ex. 8.21 Liszt, Étude No. 9

a Étude en 12 exercices, 1826

Allegro grazioso

b Grandes études, 1837

Tempo rubato

c Études d'exécution transcendante, 'Ricordanza', 1851

(譜例二)

在譜例二中我們可以很明顯的看到李斯特在使用 rubato 上的演進，在 1826 年的版本上 Allegro grazioso 此處並無加上 rubato 的記號。而在 1837 年的版本上除加上了 Tempo rubato 的記號外，伴奏音型也變得複雜許多，兩個附點四分音符更加上了 tenuto 和重音記號。在最後一個 1851 年的修訂上，tempo rubato 的記號不見了，但李斯特代之以更詳細的記譜，在五連音之後的兩個八分音符做了連線及斷奏的 articulation，之後每一個長音前加了八分休止符，左手的琶音伴奏更是助長了此處的表情，可見 1837 年的 tempo rubato 是指示這樣的演奏方式。

詮釋及運用：

1. 基本曲式架構及其和巡禮之年他曲的調性關係

此曲一般被稱為「但丁奏鳴曲」(Dante Sonata) (曲式的部份請參見本章附表一)，前文提到，筆者認為此曲應被簡稱為「但丁幻想曲」(Dante Fantasia) 稱之更妥當，因為既然 *Sonata quasi Fantasia* 是奏鳴曲那 *Fantasia quasi Sonata* 理所當然該被稱為幻想曲，且曲式也應是以幻想曲式來做判斷。

From the 16th century to the 19th the fantasia tended to retain this subjective licence, and its formal and stylistic characteristics may consequently vary widely from free, improvisatory types to strictly contrapuntal and more or less standard sectional forms. (註三十九)

(註三十九) 格羅夫線上音樂字典 fantasia 詞條。

第二部份（發展部）共標有Tempo I (Andante)、**Andante (quasi improvisato)**、Andante、**Recitativo**、Adagio、**Più tosto ritenuto e rubato quasi improvisato**六處速度術語。可以發現前三者都是Andante，但若李斯特想指示同樣的速度則不需標示三次，明顯可見 115 小節的Tempo I (Andante)是爲了回想序奏的速度，李斯特在此的用意在於呼應開頭的主題，而且給予清楚的分段，而此處下行三全音的魔鬼音型(註四十)則是每次銜接各大段落的重要過門時必用的元素。

114

riten.

Tempo I (Andante)

ff

sf

119

(譜例五)

而 124 小節的**Andante (quasi improvisato)**才是此一部份的新速度，也以新的音型來寫作，並應以即興式的方式演奏，按照演奏者的意思改變速度的伸縮。而在 136 小節的第三次Andante前則又有一處加了延長記號的雙縱線，此處的Andante按演奏慣例通常會以較前段慢的速度處理。：

136

Andante

ben marcato il canto

sempre legato

tre corde

(譜例六)

而接下來僅長達 2 小節的 **Recitativo** 則是 The later tempo Rubato 的前身緊接著是只有 1 小節的 Adagio，

153

Recitativo

Adagio

6/4

C

(譜例七)

(註四十)三全音在(增四度)中世紀被視爲魔鬼的音程，李斯特在此以下行八度開啓但丁旅途中可怖的地獄之門。

緊接的這一段落 **più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato** (很快的慢下來且以似即興的彈性速度)，在一些 CD 側標的速度段落標示未被標示出來，但這確實是一個重要分段及有明確速度指示的地方。

(譜例八)

依此曲寫作年代《但丁讀後—奏鳴曲風幻想曲》大約開始寫作於 1839 年九月底(註四十一)，可被劃分在李斯特開始使用 **rubato** 彈性速度的第二時期，可發現此處還有 **dolcissimo con amore** 的表情術語，李斯特總是使用彈性速度在偏柔的樂段中，依照李斯特對彈性速度的看法，筆者認為我們應該依演奏的臨場狀況突出特別顯著的音。另外，此第二時期李斯特看法不同蕭邦的地方在於李氏並不著重左手伴奏需要以穩定的 **steady beat** 來演奏，而應是以配合右手的 **inxosting** 的 **rubato** 來做靈活的速度改換。

第三部份 (再現部) 三全音主題再次再現後來又來到再現部，依次出現的速度術語為 **Allegro moderato**、**Più mosso**、**Tempo rubato e molto ritenuto** (彈性速度且緩很多)、**Andante**。

再論術語 **Tempo rubato e molto ritenuto** (彈性速度且緩很多)，同樣出現於色調偏暗的樂段 273 小節，此處再現的**第一主題**經過了另一種表達方式的包裝，也同樣是以左右手錯開的節奏型態寫作。證實了 **rubato** 一詞會被李斯特的用於緩慢昏暗意義較曖昧不明的樂段，仿若蒙上浪漫神秘色彩的紗。

(譜例九)

尾奏 **Più mosso**、**Allegro**、**Allegro vivace**、**Presto**、**Andante (Tempo I)**

此部分的速度用與較前段為一般性，故本文不做探討。

(註四十一) Walker, Alan. Franz Liszt. The virtuoso years 1811-1847. Cornell University Press, 1987. p. 275.

3.特定非分段速度術語標示運用，及表情術語對速度的影響探討

ritenuto 及 **rallentando** 突慢及漸慢

在李斯特樂曲中，前者是用來指突然慢下來的速度，後者則是指逐漸的漸慢，見 m.250,273。

Lamentoso 悲歌；哀樂

在標示此術語的樂段通常會影響到速度，演奏者常以「慢起」來詮釋，見 m.35,273。

Pesante 沉重而有力的觸鍵的

用於第三小節，在內心沉痛的感覺反映在演奏上，應以較 **tenuto** 更誇示長觸鍵的彈奏，是李斯特喜歡使用的心理形象性質的記號。

Con impeto marcatissimo 激烈的、明顯的

用於 m.52~53，在兩小節內要到這麼豐富的表情，通常演奏者會以快起漸慢來作強調處理。

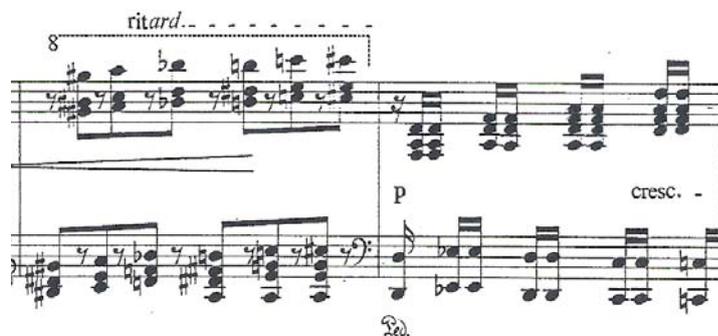
Accelerando & stringendo 漸快

比較 m.167 及 m.208 發現李斯特通常用前者作長段落的漸快，而後者則是短短幾小節的突快。



4.演奏者的自由空間

浪漫派音樂崇尚個人主義，強調主觀的感情表達方式與真誠的幻想，音樂自由奔放，形式上無拘無束，強烈地表達出演奏者主觀的樂感及個性。李斯特更是此派宗師。以譜例十 coda 最末段為例 352 小節在 rit...的記號後，353 小節各演奏版本皆有不同的速度處理：



(譜例十)

李斯特自己曾指出:

With regard to the deceptive [verfangliche] Tempo rubato, I have settled the matter provisionally in a brief note (in the finale of Weber's A flat major Sonata); other occurrences of the rubato may be left to the taste and momentary felling of gifted players. A metronomical performance is certainly tiresome and nonsensical; time and rhythm must be [adapted to and] identified with the melody, the harmony, the accent and the poetry....But how indicate all this? I shudder at the thought of it. (註四十二)

李斯特留給演奏者的空間想必是很大的，但他對演奏者的要求想必也是非常嚴苛(註四十三)，真正的自由必定是建立在穩固又深入的樂曲研究上。這也就指出一個演奏者的知識厚度的重要性，好的演出應是理由充足但又充滿個人魅力。

本段小結：

李斯特在彈性速度及自由速度的指示上耗費很多苦心，且每一個術語的使用皆有它的演進時期，演奏者需要小心的察明其意義。浪漫派諸家都有自己一套使用的速度術語，李斯特給予了演奏者很大的空間，但其實卻又含有嚴苛的標準，像《但丁讀後》這樣的作品，只要一個錯誤的速度就會造成結構鬆脫，喪失音樂形象，對譜面意義的再思考及歷史背景的佐證是必要的。

(註四十二) Hudson, Richard. *Stolen time: the history of tempo rubato*. Oxford/Clarendon Press.c.1994. p.264.

(註四十三) edited by Wilhelm Jerger, translated, edited, and enlarged by Richard Louis Zimdars. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886 :diary notes of August Gollerich*. Bloomington :Indiana University Press,c1996. p.53

5.2 李斯特對十九世紀鋼琴技巧之革新與《但丁讀後》之演奏實踐探討

「用音樂和詩的內在聯繫來更新音樂」

「他對作品首先是進行綜合處理，把作品當作是一個**統一的、有生命的機體**。他既不滿意演奏時將作品，分成若干個別的表演因素，也不滿意演奏時脫離情感而以思辯方式考慮作品的主旨。他的演奏形象始終是某種完整的東西；他主要依靠的是想像，創造性的揣度和直覺地掌握所演奏的作品。」（註四十四）

做為一代宗師徹爾尼的得意門生，繼承了貝多芬的血脈，在當時李斯特算是獲得了一個十分完善的管道來學習完整十八世紀以降的鋼琴技巧發展。十九世紀鋼琴技巧的發展，在李斯特的身上獲得了確立和改良。他率先將在 18 世紀被獨立訓練的手指做出了和手臂的延伸連結運用，**強調音樂家內在節奏的表達和與情感的聯繫**。他是公認現代鋼琴演奏的始祖，並在鋼琴上發展管絃樂般的音響效果。

作為一個演奏教育家，他在訓練學生時是非常傲慢的，且通常喜歡以公開大班的授課方式上課，對曲目的接受範圍十分廣，特別可能還延伸到一些還沒出版的當代作品。這部分和同一個時代的鋼琴技巧大師蕭邦是十分不同的，蕭邦通常是以私人個別課的方式建立起一套需要常年練習累積的傳統曲目。

經過改良後，李斯特的鋼琴技巧和 18 世紀的胡麥爾及徹爾尼的差別如下：

运指法原则	
胡梅尔、车尔尼	李斯特
[1]运指法——掌握技巧的主要决定性因素。	[1]运指法——由作品的音乐要素（分句、力度、音响色彩等）决定的从属性因素。
[2]最舒适的运指法就是最佳运指法。“适当”就是最高原则。	[2]最符合音乐作品构思的运指法就是最佳运指法。
[3]正确和合理的运指法基础在于“运用三个手指”。	[3]良好运指法的基础在于运用所有五指并考虑每个手指的特点。
[4]避免食指、中指、无名指、小指交叉和移位。添用拇指是克服“手指欠缺”的主要手段。	[4]除拇指添用外，可广泛运用食指、中指、无名指、小指交叉和移位。
[5]经常变换手部位置。	[5]在同一手部位置上尽可能触更多的键。
[6]作为一种例外情况（在特殊需要下），容许运用拇指和小指触黑键。	[6]容许无限制地运用拇指和小指触黑键。
[7]禁止用同一手指弹奏一连串音符。	[7]容许用同一手指弹奏一连串音符以取得某种音响效果。

表 5.1

（註四十四）米爾什坦，《李斯特》，北京：人民音樂出版社，2002。

這些技巧可以說解放了很多手指運用上的限制，一切肌肉的運用都變的更自由，運用的部位自單單手指的部份運用延伸至手臂以上，在當時具實驗性質的肌肉運用都成了今日彈奏浪漫樂派作品的常態，以不受拘束，全然放鬆的肌肉，尋求對產生最佳音色的著力點的，更重要的是配合樂曲的整體構思來取決彈奏方式的**最佳演奏狀態**。鋼琴家布蘭德爾(Alfred Brendel, 1931-) 稱李斯特是音樂史上最不可思議的革命者，有大膽的和聲、清新的抒情性、無法仿效的鍵盤音色，以及不可超越的技巧(註四十五)，當代匈牙利音樂學家薩波奇指出李斯特推開了「二十世紀的大門」。

技巧上的改良當然和樂器的演進也有大大的關係。前面說到李斯特以詩意的激情及創造性來架構自我的演奏，此部份是**甚難言說論述**的，是潛意識運作的部份。關於創造性的部份是抽象及自由的，激情與詩意更是浪漫主義的精髓，情感的產物。以文字困難清晰描摹，文字敘述的字裡行間，終究是經過思考的訊息，運用的是大腦前額葉皮質區(Prefrontal Cortex)的前意識認知(註四十六)。**音樂則是翻譯情感的，文字外的另一層符號。**

本章節希望以一些實例來說明，在演奏上，要如何使用**技巧**來配合實踐《但丁讀後》中的**真實情感形象**，用經過妥善安排的音符來替詩意服務。演奏家的義務在於，能夠成功的翻譯音樂家的符碼，運用理性、策略性的揣摩，傳達出曲中清晰又深刻的情感，讓聽者能感受到清楚的音樂走向，以及藝術形象和情感，而非單純只是演奏者的機械演奏／膚淺感受。

李斯特曾在教授學生本曲時念了一段神曲《天堂篇》的內容以啓發學生的靈感，他費盡心思要讓學生彈奏時聚焦於一個完整的「作品表演形象上」。想必此位學生必是缺乏想像力，但有時彈奏者缺乏的是技巧能落實想法的實踐力。彈奏者無法清楚認知腦中想的和手上彈的落差是多少，當認清了曲子的脈絡後，演奏的重點即是在於處理這個落差，並使其架構鮮明又一氣呵成。

李斯特最早在巡禮之年的作品中就採用變化和聲，後來他的作品也常常使用三全音、增減和弦、全音階、匈牙利民間音樂的增二度等等特殊音響(Samson, 1993, p. 16)。關於調性的使用，李斯特喜歡用 d 小調來代表「死亡和魔鬼」的意象，我們可以發現 d 小調被用在《但丁交響曲》和《但丁讀後》中。而升 F 大調對李斯特而言，是一個相當神祕而具有神性的調性。它除了被用在《但丁讀後》的代表光明意向的第二主題外，《b 小調奏鳴曲》的中間樂段、〈對烏佈教的聖方濟〉和〈得士泰別墅的噴泉中〉也用以表達神性。

(註四十五) Brendel, A. (1994). *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New Jersey: Princeton p.97

(註四十六) 麗塔·卡特/著，洪蘭/譯，《大腦的祕密檔案》，台北：遠流出版社，2002。

在此章的演奏探討中將列舉曲中幾個部份來說明並提及一些相關要素，重要的是除了依照譜上提示來演奏詮釋此曲外，筆者如何吸收前文所討論的廣大的「互文性」範圍知識揣摩李斯特的樂念並揉合當代演奏者的詮釋及想法來彈奏此曲：

序奏

mm.1~12 (譜例十一)

但丁《神曲·地獄篇》第三章，行 1-3、9(註四十七)。當但丁與維吉爾到達地獄之門時，門口寫著：

「由我這裡，直通悲慘之城。
 由我這裡，直通無盡之苦。
 由我這裡，直通墮落眾生。

 來者呀，快把一切棄揚。」

此處大膽的運用三全音（魔鬼的音程）下行爲主題此曲揭開序幕，八度及重音的使用則有不僅在譜面圖像上具喚起的效果，罔若千斤重槌敲響通往地獄的警鐘。彈奏者不能帶著悲憫之心，鋼琴發出的堅定聲響，左手大拇指的肌肉需要非常穩固，首個八度上標示的Λ記號，需要發出突然但不刺耳的音色，故彈奏時手型雖穩固但要放鬆整隻手臂。在連續下行的七個八度音裡，音色需要平均以及連貫，節奏嚴謹，第二小節最末的八度需要同樣的方向，但長達十拍的準備。

用於第三小節，*Pesante* 沉重而有力的觸鍵的，在內心沉痛的感覺反映在演奏上，應以較 *tenuto* 誇示較長觸鍵的彈奏，此爲李斯特喜歡使用的心理形象性質的記號。此處的 *poco rit.* 只需要非常少的，在最末兩個音之間產生，最末的琶音不延長是以踏板做跨小節間的空隙長，走到延長記號處，1-6 小節需是一個句子。

(註四十七) 但丁著，《神曲》·〈地獄篇〉，黃國彬譯註，台北：九歌出版社，133 頁。

第七小節起是在上三度作第二次的延伸。

序奏

mm. 13~28(譜例十二)

The image shows a musical score for three systems of piano music. The first system is marked 'Più moto' with a tempo of quarter note = 112. It features complex textures with many beamed notes and rests. The second system includes a 'crescendo' marking and a 'riten. molto' marking. The third system continues the 'riten. molto' marking. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. There are various performance markings like 'riten.' and 'crescendo' throughout.

此處不僅速度上做改變，音色上也要較前段明亮，手上的肌肉需要反應較快，尤其是重複音的緊湊度。另外，音域的高低需要重要區分，踏板在高音時輔助因傳的更遠，低音則是制止的、短促的。18 及 19 小節處則為同一和聲的單一踏板，19 小節的最後一個 16 分音符開始的樂句則需要把兩個遙遠的音域想在共鳴內，彈出交響式的音響。23~24 小節的六和絃奏法則類似第三小節的 *pesante* (此處李斯特在 *ff* 的音量中再加上重音記號)，將踏板放掉所製造出來的效果要若瘖啞般的話語聲，*riten. molto* 最後三拍才強調。

mm.25~28

The image shows a musical score for two systems of piano music. The first system is marked '丙動機' in red. It features a complex texture with many beamed notes and rests. The second system continues the '丙動機' marking. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. There are various performance markings like 'riten.' and 'crescendo' throughout.

(譜例十三)

此處需要互鎖的彈法需要再清楚的休止符後，以平均的音色做出小弧度的漸強並在若李斯特標示的樂句的末尾突然回到 *p* 的音量。此處需把握令聽者感到窒息的寂靜空隙。

序奏第一主題(丁動機)音型

欽巴隆 Cimbalom

匈牙利「欽巴隆揚琴」(Cimbalom)是吉普賽音樂常用的傳統樂器，揚琴起源於中東，大約十二世紀的時候傳入歐洲，音色清脆而急促，但較中國揚琴柔和。其演奏方式是用兩根「木」製的棒子夾在食指和中指間演奏，琴槌前端包裹著絨布，不同於中國揚琴用的「琴竹」，演奏時兩臂平行於琴面，用極小、快速擺動琴槌演奏。彈奏者可以模仿此種施力方式。

李斯特在序奏預告處第一主題用到的音型及技巧即是以此種樂器為仿效對象，速度標語寫上 *stringendo* 到 *rit.*，令人聯想到民俗音樂的自由速度及奏法。29 小節處需以嚴謹的速度開始彈奏，約莫 30 小節才開始漸快，*un poco rit.*大約要在第 33 小節第三拍處才開始，此處在 *pp* 的音量中要小心觸鍵的控制與集中以及休止符處踏板乾淨。

mm.29~34

丁動機

The image shows a musical score for two staves. The first staff (bass clef) has a red box around measures 29-34, labeled 'stringendo'. The second staff (bass clef) has 'un poco rit.' above it and 'pp' below it. There are also 'dim.' and '[con 8 va bassa.....]' markings. The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

(譜例十四)

呈式部第一主題

mm.35~39 小節 (譜例十五)

The image shows a musical score for two staves. The first staff (treble clef) has 'Presto agitato assai (♩ = 126)' above it and 'p lamentoso' below it. The second staff (bass clef) has 'sempre legato' above it and 'diminuendo' below it. The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

在此處李斯特標示了長達五小節的踏板，達成其對色彩的要求，如此運用踏板幾乎已經完全將和聲的織度破壞成為模糊的音響效果。

「但丁在描繪地獄的喧鬧時不用音響一詞，而用轟響一詞以強調地獄的一片混亂；李斯特像但丁一樣，也描繪來自地獄深處的轟響，他求取的是不協和，而不是悅耳。持續五小節的踏板—不是出於偶然…隨李斯特學習過此曲的史特拉達爾曾述過：」李斯特認為，五小節的踏板運用必然有助於模仿來自遠方的罪人們的一片矇矓的喧嘩聲」（註四十八）

Lamentoso 悲歌；哀樂，在標示此術語的樂段通常會影響到速度，演奏者常以「慢起」來詮釋，但筆者認為不需要，可以(將此術語)在很狹幅的觸鍵裡，將譜面上的極長的圓滑線做非常好的聯接，在此處的半音音程裡即豐富的聲響當中及 *presto* 的速度中，一切以音量 *p* 進行便能有此種效果。

mm.44~45



(譜例十六)

此處要小心兩種重音記號都要包含在 *p* 的音量及踏板之中，隨即弱下來，如突然掠過的鬼影般迅捷。

mm. 50~55



(譜例十七)

延續 34 小節的織度在 51 小節漸強至高點處轉入兩小節插入句，的在 52 小節過門處音量和術語上都給出了明確的指示，*con impeto* 激烈的，和左手 *marcatissimo* 非常明顯的。銜接時需要完全避免節奏的鬆散，對於音域的轉換即位置務必熟悉。此處詮釋需要將右手手腕全部放鬆，並以甩的方式將小指的高音點出，在遇到右手和弦重音時則要準備好手型及手指，在準確的拍點上點出重音。並要完全將左右手分開考慮，右手是效果左手為旋律線條，左手的樂句方向要十分明確且

(註四十八) 同註四十四。

也不能被重音切斷。緊接著的 54 小節 *disperato* 絕望的段落，左手改以大音程大幅跳躍，彈音量回縮至 *mf*，在音符很滿有八個音的狀態下要以較放鬆的身體及觸鍵，維持重心的平衡並營造更長篇幅的樂句。此處至 72 小節要非常專心在樂句的完整性及旋律的清晰上，此段落複雜及豐富的和聲上需避免音量上的過度。

mm.71~73(譜例十八)

73 小節處再現開頭三全音甲動機，並要求演奏者再強調，此處需將原來平衡在兩手交替彈奏的重心轉為由高音的下行方向，仍要避免因技巧造成的任何速度改變。

mm.74~78(譜例十九)

76 小節雙縱線後，速度未更改但音符密集為 6 連音，此處為 52~53 插入句的發展的連結段落一（77~102 小節），技巧的重點也同前處。

mm.81~92(譜例二十)

80 小節左右手音型互換後，此處右手的音域較高，身體重心並不是很好拿捏，所以更要注意指尖的穩固及樂句的方向性。82 小節處節奏開始減值，左手的音程間距要好好掌握，尤其是 83 小節重音的改變，左手更不能因為音程來回而減慢，83 小節末的升 d 音，李斯特寫了幾種重音來強調，需要非常迅速及尖銳又有厚度的觸鍵，在剎那間將全部力氣放掉，但又立即為下一群音型的過門樂段作準備。彷彿懸崖勒馬，但又誤入下一波的勢不可擋風之中。

84~90 小節用到的技巧為上行琶音和下行八度互鎖，琶音上行時需留意，最後音群帶到頂點音之前的三四個音務必清晰強調，此處演奏時切忌在樂句中喘息，手的動作必須緊密靠鍵並注重大拇指方向，以及和左手食指的連接。每一次 *sf* 的跳躍都是預備動作。

più animato 處必定要先給出穩定的拍子，音量突然來到 *p*，觸鍵需要維持在同一個深淺同一個手型，重複音很容易會鬆散或慢下來，切勿壓鍵。*animato* 在此處的指示，比較多是精神上的保持清醒的意思，因為之前經歷了混亂。每一個音均須向上揚起卻又迅速接續，保持節奏上的警醒，給予清楚的秩序和拍點。

呈式部第二主題

mm. 101~108(譜例二十一)

103 小節第二主題的呈現，對比於第一主題，以相對來說非常長的音值，寬的音域。演奏者的聽覺一定要緊緊跟住全音符的主題，後起的八度下行音群前的八分休止符必須不能有誤差，左手須立即給出重音的拍點。此處的八度下行必趨勢清亮的音響，且又立體，不能有突兀於整片音響外的音。

呈式部慢板即興樂段

mm. 114~118(譜例二十二)

進入發展部慢板即興樂段以序奏的三全音甲動機再現做銜接，此處要小心 118 小節較開頭甲動機音值不同的節奏減值。在此處筆者將呈式部作了快板及慢板即興兩部分的劃分，實則由於此兩部分約略等長，且李斯特在標題即已說明此曲不全是標準奏鳴曲式而是 *fantasia quasi sonata*，故在曲式上筆者依照演奏經驗做稍微合理的段落劃分，加入形式較自由的幻想風慢板即興樂段，相信有助於演奏者做更好的詮釋。

連結段落二

mm.124~127(譜例二十三)

The musical score for mm. 124-127 is in G major and 4/4 time. The tempo is 'Andante quasi improvvisato'. The first staff (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. Performance markings include 'dolcissimo con intimo sentimento' and 'una corda' (indicated by a foot symbol). There are asterisks under the bass staff at measures 124, 126, and 127.

接著進入連結段落二，調性轉入具神性的#F大調。在段落的開頭李斯特以行板的時速將樂曲的節奏及時空拖長，他在很多大三段體的作品中段使用這種方式，例如魔鬼圓舞曲的中段。筆者於前文有提及此處應以即興的方式來演奏，在此次要特別注意與演出空間的聽眾及音響的互動，作為即興的參考條件。此處 *dolcissimo con intimo sentimento* 非常甜美且易感的，與呈式部地獄的狂暴做一對照，筆者認為《神曲》的篇章裡其實沒有如此輕鬆甜美的段落，此發展部第一群比較類似李斯特在他其他作品中慣用的沙龍慢板風格，通常用來比喻愛情的虛幻，例如安慰曲中的一些片段。《神曲》中的愛情總是充斥著嚴肅意義，在此李斯特加入自己的想像，允許愛情進入忘我，離開道德教條的想像。

第二主題轉化

mm.136~138(譜例二十四)

The musical score for mm. 136-138 is in G major and 4/4 time. The tempo is 'Andante [♩ = 96]'. The first staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and slurs. Performance markings include 'ben marcato il canto' and 'sempre legato'. There are asterisks under the bass staff at measures 136, 137, and 138.

第二主題轉化樂段具有宗教意涵，並類似「巡禮之年第二年」裡的佩托拉卡十四行詩的慢板歌唱段落織度，有主要的歌唱聲部。李斯特在此也有強調 *ben marcato il canto* 強調歌唱。

mm.145~148(譜例二十五)

The musical score for mm. 145-148 is in G major and 4/4 time. The tempo is 'un poco rallentando'. The first staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and slurs. Performance markings include 'p' (piano) and 'lgrimoso'. There are asterisks under the bass staff at measures 145, 146, 147, and 148.

147 小節回到了動機，在情緒上出現了轉折並以 *Larimoso* 哀悼的作為表現。

連結段落三

見前一節

mm. 178(譜例二十六)

The image shows a musical score for measures 178. It consists of three staves: a top staff for the violin and two lower staves for the piano. The tempo is marked 'ad libitum' and the dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'ff appassionato assai'. There are two vertical red boxes highlighting specific measures in the violin part, and two vertical dashed lines in the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

在 178 小節當中，李斯特標明了 *ad libitum* 並且增加了兩處虛線的小節線，此處演出者應該收去即興段落抒情鬆散的氣氛，以果斷的態度演奏並注意踏板的標記，在 178 小節之中將緊湊的氣氛拉回，如同地獄層層過道的超時空跳接。

動機片段 c

mm. 179~181(譜例二十七)

The image shows a musical score for measures 179-181. It consists of two staves: a top staff for the violin and a bottom staff for the piano. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'sotto voce'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

發展部由甲動機組成的動機片段 c，的地獄之門警示再度響起，在遠處隱翳的茫霧中 (*sotto voce*) 又飄現了惡魔的暗影 (甲動機)。剛剛度過南柯一夢的主角們再度接緊進入發展部的重重考驗，在此李斯特設下了三道關卡。

發展部第一群

mm. 189~190(譜例二十八)

The image shows a musical score for measures 189-190. It consists of two staves: a top staff for the violin and a bottom staff for the piano. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'tremolando'. The tempo is marked 'un poco marcato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

由右手顫音音型及低音聲部丙動機及甲動機片段組成的第一群。

接續丁動機的八度及六和絃互鎖，由 *agitato* 的 *p* 音量漸強至八度音程大跳。此段技術難度頗高，演出者應漸強延遲並必須以寬闊的視角或觸鍵的直覺來達到技術上的準確性。

mm. 199~208(譜例二十九)

The image shows a piano score for measures 199 to 208. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with the tempo marking 'agitato' and dynamic 'p'. The second system has the marking 'poco a poco crescendo'. The third system has 'più crescendo'. The music features complex rhythmic patterns and large intervals, particularly in the bass line.

發展部第二群

經過 *stringendo* 後，速度由 *Allegro moderato* 再推進了一層，混亂的局面被打破並控制住。第二群的甲動機一改之前三全音面貌以完全音程四度及五度的形式在降 A 大調上出現，暗示神曲旅程中人性光明面終將勝利的曙光，萎靡之後重振的勇氣。由此可見但丁讀後絕不僅止於神曲地獄篇的描述應是概括性的濃縮整部史詩的情節，是自地獄像天堂邁進的路程。

mm.209~212(譜例三十)

The image shows a piano score for measures 209 to 212. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'stringendo'. The second system is marked 'Più mosso' with a tempo change to quarter note = 132. A red box highlights the beginning of the second system, showing a change in the melodic motif.

發展部第三群

最終的勝利並不會如此輕易的降臨，第三群中，再度透過甲動機和丙動機的變形，在音響和織度都很滿的狀況(*fff con strepito*, *m.234*)下，雖音量上李斯特不曾標明減弱但在音色及音域上則透過三次下行的模進，透露出大張旗鼓的攻勢開始節節敗退。李斯特在 243 小節標示 *sempre marcatisimo* 顯示頑強的抵抗，第三群最末四小節才標示出漸弱，音量自 *fff* 遞減至 *P*。

mm.232~239(譜例三十一)

發展部第四群

第四群中使用了轉化為第二主題的丁動機，此時音程範圍一反往常的劇烈波動，而呈現在一平面約 3-5 度的範圍之中，但術語標示 *senza rallentare* 不可以速度來鬆懈樂曲張力，李斯特指導大師課程時適逢一位學生將速度慢下來演奏，怒斥為：terrible music! (註四十九)在速度不慢下來仍然將焦點集中在左手主題的旋律連結上，才能夠承接方才篇幅相當長的發展部戲劇性張力的舒緩，如同潮汐的漲落，或心情的安撫，讓一切喧囂滑行至原點、

mm.250~252(譜例三十二)

第一主題再現

同時再現了快板的音型主題及即興段落的氣氛，將兩者揉合在一起做為一回顧。

(註四十九) 同註四十三。

第二主題轉化

此段落是最容易令人聯想到《神曲》的〈天堂篇〉及 Beatrice 救贖的段落。右手的 tremolo 必須細密而平均，彈奏出水晶般的透明折射感。而左手三度琶音的主題需要以一種初生般的純潔感彈奏，注意控制透明但具穿透力的觸鍵。整體而言，演奏者務必要掌握此段起死回生的天啓般的氣氛，救世的 Beatrice(或其象徵的愛情或天堂或其他)奇蹟般的到來。

聽者由此可知神曲的故事也被李斯特完全重組了。在李斯特的版本中 Beatrice 出現後，緊接著的就是光明面的勝利。

mm.289~293(譜例三十三)

Andante

pp tremolando

過門六 — 第二主題再現

在短暫的連續八度上行模進四次的過門六後，第二主題正式再現，而較之前呈式部的第二主題以更從容穩定的步伐姿態呈現。在此要注意用心在左右手八度全音符在不同音域中營造出的共鳴範圍，更重要的是發自內心的神聖及勝利感。

mm.300~306(譜例三十四)

Più mosso

cresc.

sf

stringendo

ff

Allegro (♩ = 116)

過門七 — 連結段落四

在結合了右手顫音和所首三全音下行八度煙火般燦爛的過門七後，緊接著建立在 D 大調上的華彩片段連結段落四。327 小節處演出者的注意力很容易鬆懈，要注意以放鬆的身體維持歡快熱情的氣氛，並將身體重心確實右移，而左手的重音僅是節奏性的點綴，扎實演奏的同時切勿顯露出下拖的力感。

mm.327~328(譜例三十五)

Allegro vivace [♩ = 126]

ff molto appassionato

sempre marcatissimo

This musical score shows two staves of music. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, marked with accents and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes, marked with accents and slurs. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome marking of 126. The dynamics are 'ff molto appassionato' and 'sempre marcatissimo'.

尾奏

最後到達了全曲中最愉悅的尾奏段落，音樂行文至此已不再有衝突及矛盾，尾奏的第一群建立在 D 大調上，轉換為一種義大利慶典式的解放感，拍號轉為 2/2 拍子並使用三連音音型。此段須熟悉 D 大調的位置否則很容易出現雜音，並要小心兩手交替旋律音線條的连接。mm.339~341(譜例三十六)

Presto [♩ = 84]

This musical score shows two staves of music. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, marked with accents and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes, marked with accents and slurs. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 84. The time signature is 2/2.

第二群為第一主題欽巴隆音型回顧，注意 357 小節處需同時顧及左手線條以即右手的八度和弦下行的跳進。

mm.356~358(譜例三十七)

rinforzando

This musical score shows two staves of music. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, marked with accents and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes, marked with accents and slurs. The dynamics are marked 'rinforzando'.

第三群為第二主題音型，全音下行轉調 D-C-bB- bA-#F。m.361~365(譜例三十八)

This musical score shows two staves of music. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, marked with accents and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes, marked with accents and slurs. The modulation is indicated by the text '全音下行轉調 D-C-bB- bA-#F'.

Codetta

小尾奏處再度出現了 Tempo I 的記號呼應開頭，完全五度的號角取代了三連音，象徵光明的完全勝利，要注意左手顫音和絃的連續及氣勢，右手完全五度的裝飾音部分則應與開頭序奏的個性一般果斷而篤定，在音量絲毫不減少下堂皇的結束全曲，為長達 19 分鐘的篇章畫下句點。

Andante (Tempo I)



mm.366~373

(譜例三十九)



第五章附表一，曲式簡表：

結構	樂段	小節數	速度術語	調性	動機
序奏		1-34	Andante Maestoso		
	動機片段 a	1-12		d	甲乙
	過門 1	13-24	Piu moto		甲
	過門 2	25-28			丙
	動機片段 b	29-34			丁
呈式部	快板樂段	35-114			
	第一主題呈式	35-51	Presto	d	丁
	過門三	52-53			丙
	第一主題轉化	54-72			丁-甲
	過門四	73-76			
	連結段落一	77-102		#c-#f	丙-甲
	第二主題呈式	103-114		#F	乙
	慢板即興樂段	115-180			
	序奏再現	115-123	Tempo I /Andante		甲
	連結段落二	124-135	Andante quasi improvisato	#F-bB-D-g	丁
第二主題轉化	136-156	Andante	#F	乙	
連結段落三	157-180			丁	
發展部		181-272	Allegro moderato		
	動機片段 c	181-188		#F-c	甲
	第一群	189-210		c-bB	丙-丁
	第二群	211-232		bA-B-D-G	甲-丙
	第三群	233-249		bA -B	甲-丙
第四群	250-272		B-G-d	乙-丙	
再現部		273-338	Tempo rubato e molto ritenuto		
	第一主題再現	273-289		D	丁-甲
	第二主題轉化	290-299	Andante	D	乙
	過門六	300-305	Piu mosso		
	第二主題再現	306-317	Allegro		乙
	過門七	318-326			甲
連結段落四	327-338	Allegro vivace		丁	
尾奏		339-373	Presto		
	第一群	339-352			丁-甲
	第二群	352-360	Andante		
	第三群	361-365			
	Codetta	366-373			

第六章 「作者已死」，音樂文本互文性當代釋意及發展

6.1 現代的但丁——在數量龐大的引用之後

「一首樂曲被數以千計的經驗背景不同的人演奏，就等於是數千首不同的樂曲。」

「作者以死」在 20 世紀後半葉已是豐富立論驗證下確立的思潮主題，是後結構主義理論立基的基本觀點。被歸為後現代及後結構理論者之一的羅蘭·巴特 (Roland Barthes 1915 – 1980)，在 1976 年向世人宣布：「作者之死」(The Death of the Author)，他也是提出過許多重要的關於互文性的討論，並且替 Kristeva 背書 (註五十)。

巴特表示不管作者的意圖為何，文本只有在**原作者身上**才具有某種程度的「一義性」，但只要文本一旦被發表或呈現，讀者在與文本的相遇 (encounter) 中，讀者會以其文化脈絡及思考，創造讀者自己的意義：讀者的那些文本，會因此一直變動、不穩定，而且容許質疑。解釋的任務也不在於去尋找作品的終極意義，不在於關注它的普遍結構，而是在於閱讀的創造性，將**作者權威**從文學研究和批評思想中去除，把文本和意義與詮釋權轉到讀者身上，**以讀者為中心**，賦予讀者創造性、開放性的文學空間，給予任何讀者皆有越過作者而直接詮釋「文本」的權利與可能性(註五十一)。

同樣的情況我們可以拿來做為音樂文本的分析，在後現代的討論中，已有大量這樣的先例。(註五十二)筆者在本論文中則是以作者(李斯特，創作前閱讀互文網系)、演出者(閱讀主要為樂曲本身以及互文網系)、聽眾(閱讀互文網系)三方中，大家都曾身為「讀者身分」這個客觀上的同等地位，沒有主從之分。於是你讀他，我讀你，而我完成這篇文章的同時正在讀這篇文章的你成為了詮釋文本的主角。

在這個理想的文本裡面，網系眾多而且彼此互動，誰也不凌駕於誰；這樣的文本，是意符[符徵]的燦爛匯集，而非意指[符旨]的組織結合；它沒有起點，它可以逆轉，可以由好幾個不同的門徑登堂入室，卻沒有一處能以權威口吻，宣稱它是唯一門徑；它動員的符碼[符號]無限延伸，直到眼目所能及處，它們的意義沒有確定。（羅蘭巴特）

本文透過了互文性，建立起了一系列和但丁神曲相關的符號，試圖使符號的意義更為燦爛，也讓演出者的演出更具意義，成為一個豐富性的讀不盡的象徵。《神曲》可說是歷史上屬一屬二富含最高度象徵源頭的作品，而李斯特則是善用此資源令自己的作品除了達到高度藝術性外，更實際連結進了歷來龐大傳承的神曲符號體系。

(註五十) 楊大春，《後結構主義》，台北：揚智文化，1996，77 頁。

(註五十一) <http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/29/29-26.htm>

(註五十二) 見本文第一章提要。

屬於當代的藝術—多媒體科技藝術，運用其媒材最擅長的，創造虛擬想像空間的可能性，產生了許多和《神曲》相關連的作品及著作，在二十世紀中末的後結構主義提出的互文性之後，至 www 網際網路在 1990 年代迄今不過 18 年間對社會及文化的巨大影響，以及思潮的改變非常巨大。在後現代「多文本」之後，現下的討論議題更轉移到了無窮連結的「超文本」(hypertextuality)，與榮格提出的「集體潛意識」(Collective unconscious)交相輝映(註五十三)，也顯示了當代脫離社會的脈絡，較以往更可能被大眾的意識排拒在外的現況，顯示了個人意志在這社會下的窘迫性。藝術家的嗅覺總是最為靈敏，創作總是反映了當代的渴望以及問題。

以下例舉當代但丁相關創作來檢視我們這個時代的思潮及觀點

《神曲》比科幻小說早了七、八百年，跨越了地球範疇之外的月亮、太陽、行星和太空。它以教化性的訴求為那個抽象的精神界結構出了一個令人遐思的混沌神漾世界，以游離的故事情節來訴說人類集體潛意識裡的慾望與恐懼，並提供視覺藝術家在想像的世界裡的描繪資料。

……中世紀人們的遁世命運軌跡又再度滑入了我們的生活，這次的替身是「網路的世界」(cyberspace)。…誰說「上帝已死？」「『我』就是上帝」。…與中世紀的人們逃遁到宗教的形而上思維空間一般，現代人再次從現世出走至虛擬的網路空間，電腦有如教堂一般，提供網路信徒們無限的能量與希望。(註五十四)

1. Todd King 於 2001 年創作的 Dante's Inferno—A Virtual Tour of Hell

<http://web.eku.edu/flash/inferno/>



附圖 6.1

(註五十三)同註十。

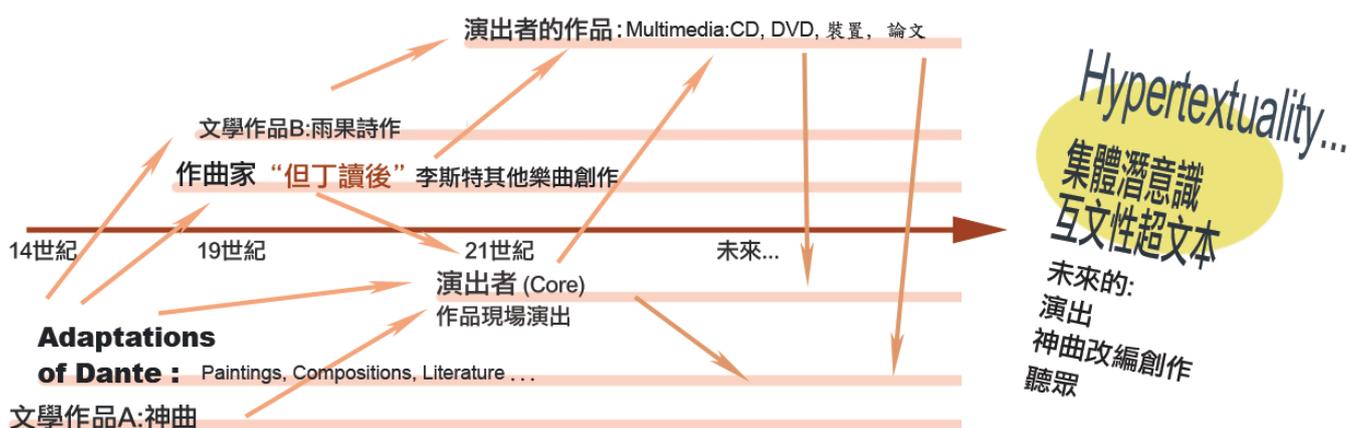
(註五十四) 謝鴻均，〈撥游於「陰性空間」的妊娠紀錄〉，國立新竹師院美教系/所教授，2003 年，4-5 頁。

此為一以 Flash 動畫軟體創作的線上數位藝術作品，作者將其以一個類似遊戲的地獄解說形式呈現。以向量圖形會至九層地獄，以滑鼠點擊不同圖像將會有不同的解說，地獄九層以向量圖的紅圈來標示，擊點進入會有各層的解說以及杜雷 (Dore)的地圖插畫，以及但丁、維吉爾等人物在當時的狀態。D 代表 Dante，V 代表維吉爾，B 代表地獄的怪物們，S 代表人們的罪等等。是非常清楚且平易近人的地域結構圖，可以使讀者很快的進入《神曲》這部文學巨著的情境之中。

2. 「數位淨界」數位音樂戲劇互動創作。Kristi Allik & Robert Mulder : *Electronic Purgatory: A digital music-theatre composition for performers, interactive theatre, and electroacoustic music* 於 1989 年在法國 *Festival Synthèse de Bourges* 首演，以預置電腦代替道具和舞台人員，表演者舞台上即時和電腦做互動演出。引發自形而上學及量子力學理論，引用但丁的淨界結構。

3. 捷克當代多產作曲家的 Jan Hanus 的芭蕾舞劇音樂作品: 「迷宮」 *Labyrinth. Dance meditations on the motifs of Dante's Divine Comedy, op. 98 (1980-82), DILIA*。在此劇中，作者在第二幕同時呈現了古代、中世紀和現代的背景，象徵但丁對 Beatrice 自古到今無止盡的找尋。

互文性網系示意圖:



附圖 6.2

結語：

學習古典音樂迄今，以將屆滿二十年。

身爲一主修演奏者，時常需要詮釋各種不同風格、不同時期的作品，通常詮釋的根基在於客觀的樂曲本身的實質內容，主觀的前人的詮釋、教授的詮釋和自己的詮釋。樂曲的實質內容是理性的是可被歸納分析的，但**風格**的部份則需要更多想像，情意的譬喻和描摹，這一部分是極爲個人化的，也可能是藝術精髓所在。

而在試圖進入一個作品的內在之前，需要一段逐漸滲入的過程(就像認識一位陌生人)，最擔心的莫過於誤解、誤讀而偏離了方向，自此和作品漸行漸遠甚或繳了一個不僅無法讓自己心悅誠服更可能偏離作者原意的演出。創作的過程不外乎是**外在事件**和作曲家**內部心靈**產生了反應，事出必有因。在這種作品風格可能被歪曲的主觀詮釋高風險下，總不禁想找個依憑，困難點在於作曲家已然逝去，一切只能經由推測和想像。

當我窺見了後結構主義的**互文性**理論時，設想此理論可做爲音樂分析外，補足抽象風格詮釋部分的論述根據。在以「**互文性**」參照的過程中，詮釋的思考謎團可以在多重文本的參照下漸漸清晰，至於在歷史上的這些刻痕和共鳴，看法與角度，竟又能化身符應到曲子的結構裡去，當一切對應起來，作曲家體驗到的**互文性事件屬性**，於是被確定下來。這樣的樂曲探討過程是充滿趣味與生命的。

演奏者無法排斥外在環境的影響，只以天啓般的創意詮釋或創作，社會文化藝術的思潮其實不只標示了我們此生的活動範圍，發展的方向，天賦的基模。更可能本來就是一闕闕獨特的，個人私有供作識別的天籟。

附錄：當代作品提案—我創作的交互文性文本

藉由提出一由《神曲》引發的聲音藝術的作品提案，以期呈現作為一個「古典」鋼琴演奏者，能否也嘗試將自己的意識形態置放於當代藝術思潮的脈絡中。

作品提案：

名稱：但丁搖籃曲

地點：烏山頭水庫停機坪

時間：2011/02/28/清晨一點，為期 3.5 小時。

素材：木製搖籃、鐵鑄雙手模型、比手掌小的音樂家稻草玩偶若干個、投影裝置、影音撥放作品、一個拖曳齒輪、電腦互動程式、感應裝置、5 個以上喇叭、停機坪大小的圓形白色亞麻布、一台自動鋼琴、演奏者若干名、一個麥克風、大量蠟燭(300 個以上，高約 30~50 公分不等)、滅火器、觀眾席。

執行方式：

首先佈置蠟燭，停機坪形狀為Ⓜ，試著排出破壞的路徑。將搖籃中放入手的模型和玩偶，裝入 3 分滿的水。搖籃四周也點上蠟燭，搖籃不固定。將鋼琴擺放在堤防邊緣約 2 公尺處，接上齒輪往水庫方向緩慢拖曳。

清晨 1 點舉行音樂會，演奏經過變形的傳統地獄意象曲目(Liszt: 《但丁讀後》、Mephisto Waltz, Prokofiev: 魔鬼的暗示 Op. 4...etc.)，以音樂會形式邀請聽眾但聽眾可自由走動或碰觸作品內任何物品，觀眾的互動將會製造出許多新的音響。背景撥放預錄影音---主題為搖籃曲的作品(投影至烏山頭水庫水面上)、曲目間鋼琴仍將自動演奏，音樂不間斷、古典曲目和預錄聲音並行。自鋼琴掉落堤防起，琴弦將開始被切斷。演奏至鋼琴被沉落水庫為止。

約 1.5 小時起觀眾戴上眼罩。約 2.5 小時起點燃麻布及搖籃中的稻草人。

作品理念：

一次時光的復返儀式，主要被邀請的聽眾將會是在烏山頭畔伴我渡過 2001 年和平紀念日的朋友們。稀小的火光並無法在偌大的水庫瀰漫的水氣間抵抗發聲，就如時空不可逆、復返的不可能，也就如同古典的演奏一樣，是在召喚一個在無意識中漂流的發光場景。這個場景除了演奏外，加入了現成物與現實連結的強調以及多媒體的感官渲染，並且無主從之分，每一個人都既是聽眾又是演奏者。最終的共同期待是搖籃中的魂靈能安祥歸來。

註一：現成物的觀念是由杜象(Marcel Duchamp)提出：一個既存的物件，通常是現實世俗的產物，被藝術家再拾取，賦予新的意義，成為一件藝術品或藝術品的一部份。(參見 Tomkins: Duchamp: A Biography, page 158)

參考文獻：

一、中文部分

書籍

但丁著，《神曲》，台北：遠景出版社，1978年。

陳黎、張芬齡譯著，《但丁：神聖的詠嘆》，台北：書林出版社，1994。

但丁著，黃國彬譯註，《神曲》，台北：九歌出版社，2003。

但丁原著，《神曲》，郭素芳編著，台中：好讀出版有限公司，2002。

顏綠芬著，音樂評論，台北：美樂出版社，2003年。

紀傑克著，朱立群譯，《幻見的瘟疫》，台北縣新店市：桂冠出版社，2004。

斯拉沃熱·齊澤克，《快感大轉移——婦女和因果性六論》，南京：江蘇人民，2004。米爾什坦，《李斯特》，北京：人民音樂出版社，2002。

麗塔·卡特/著，洪蘭/譯，《大腦的祕密檔案》，台北：遠流出版社，2002。

楊大春，《後結構主義》，台北：揚智文化，1996。

論文

鄭皓心，〈李斯特“但丁詩篇讀後感—幻想奏鳴曲”之研究〉私立東海大學音樂研究所碩士論文，2001年。

顧育嘉，〈李斯特“但丁詩篇讀後感—幻想奏鳴曲”之研究〉國立台灣師範大學研究所碩士論文，1995年。

陳佳琦，〈羅賽蒂的《新生》畫作研究〉國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2002年。

謝鴻均，〈撥游於「陰性空間」的妊娠紀錄〉，國立新竹師院美教系/所教授，生活在科技年代—第一屆台灣國際女性藝術節論文，2003年。

李旻，〈李斯特《巡禮之年——義大利》“佩脫拉克十四行詩 第 47, 104, 123 號”之分析與演奏實務探討〉國立交通大學應用藝術研究所碩士論文，2000年。

期刊

張漢良譯，T. S. Eliot 著。「但丁的神曲」《中外文學》1:9 (1973.2) : 178-192。

莊裕安著。「李斯特的浮士德與梅菲斯特情結」《古典音樂》35期 (1995.1) : 106-113。

焦元溥著。「李斯特《但丁奏鳴曲》」《古典音樂》59期 (1997.1) : 112-121。

蔡芳著。「但丁的生平及其思想的形成」《史學研究》7期 (1987.8): 1-31。

鍾育恆著。「鋼琴魔術師—李斯特」《古典音樂》39期 (1995.5): 35-39。

莊裕安，李斯特[Franz Liszt]。「但丁奏鳴曲」、「但丁交響曲」。《古典音樂》1994年第34期，頁126-133。

吳雅婷著，「李斯特鋼琴作品特色之研究」，《台南女院學報》24期。

二、西文部份

Books

George Sand, Thelma Jurgrau. *Story of My Life: The Autobiography of George Sand : a Group Translation*. SUNY Press, 1991.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London ; New York : Routledge, 2000.

Walker, Alan. *Franz Liszt. The virtuoso years 1811-1847*. Cornell University Press, 1987.

Brendel, A.. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Bernstein, Susan. *Virtuosity of the nineteenth century : performing music and language in Heine, Liszt, and Baudelaire*. Stanford University Press, 1998.

Hudson, Richard. *Stolen time: the history of tempo rubato*. Oxford/Clarendon Press/c, 1994.

edited by Wilhelm Jerger, translated, edited, and enlarged by Richard Louis Zimdars. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886 : diary notes of August Gollerich*. Bloomington : Indiana University Press, c1996.

Bertrand Ott. translated from the French by Donald H. Windham ; with a preface by Norbert Dufourcq. *Liszt et la pedagogie du piano. Lisztian keyboard energy : an essay on the pianism of Franz Liszt*. Lewiston, N.Y. : E. Mellen Press, c1992.

Roglieri, Maria Ann. *Dante and Music: Musical Adaptations of the Commedia from Sixteenth Century to the Present*. Burlington USA: Ashgate Publishing Limited, 2001.

期刊

Sharon Winklhofer. "Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata." *19th-Century Music*, Vol. 1, No. 1 (Jul., 1977), pp. 15-32

樂譜

Franz Liszt ; herausgegeben von Imre Sulyok [und] Imre Mezo ; Fingerastz revidiert von Kornel Zemleni. *Annees de pelerinage, deuxieme annee - Italy*. Budapest : Editio Musica, c1976.

畫作

The Circle Of the Lustful, Paolo and Francesca 1826-27

engraving with drypoint (unfinished) (NGV 50a II)Restrike, printed in 1968

Gift of Lessing J. Rosenwald, 1968 1835-5National Gallery of Victoria

Paolo and Francesca da Rimini (1855)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Watercolor, 17.5" x 9.75" x (44.5 cm x 24.8 cm), Tate Gallery, London

Doré's White Rose - Illustration to Dante's Divine Comedy, Paradiso by Gustave Doré.

Plate 34. Dante and Beatrice and the Heavenly Host of Angels (Canto 31: The Saintly Throng in the Form of a Rose)

The Barque of Dante(1822)

油彩・畫布・189 x 246 公分羅浮宮・巴黎〔Paris〕・法國

電影:



Lisztomania ([1975](#))

Director: [Ken Russell](#)

Writer: [Ken Russell](#) (writer)

Release Date:29 January 1976 (Netherlands) [more](#)

Genre: [Biography](#) | [Comedy](#) | [Fantasy](#) | [Musical](#)

Tagline: The erotic, exotic electrifying rock fantasy... It out-Tommy's TOMMY.

Plot: A send-up of the bawdy life of Romantic composer/piano virtuoso Franz Liszt, with ubiquitous phallic...