

## 樂曲解說

組曲第五號，G 大調，作品八二九

巴赫

Partita No.5 in G Major, BWV829

J.S. Bach

巴赫(J.S. Bach)的創作生涯可分為五個時期，分別為少年時期(1685-1703)、青年時期(1703-1708)、威瑪時期(1708-1717)、柯登時期(1717-1723)，以及萊比錫時期(1723-1750)。在每個時期中所創作的作品類型與其職務有所關聯，例如在威瑪時期，巴赫是擔任威瑪宮廷風琴師，因此大多以管風琴曲的創作為主；巴赫於 1717 年柯登時期，接獲就任柯登宮廷樂長的聘書，作品則以室內樂與鍵盤作品為大宗；至萊比錫時期，巴赫到萊比錫的聖湯瑪斯教會附屬學校擔任合唱長，所以埋首於教會音樂，如清唱劇、受難曲等的創作，同時，管風琴及鍵盤作品也更趨成熟，此時期展現出作品的多樣性。<sup>1</sup>

巴赫主要的鍵盤組曲作品有三套，創作於柯登晚期至萊比錫早期，包括法國組曲(French Suites)、英國組曲(English Suites)、及組曲(Partitas)。每套六組，每組都固定包含阿勒曼(Allemande)、庫朗(Courante)、薩拉邦(Sarabande)、吉格(Gigue)等四個舞曲樂章，且在薩拉邦(Sarabande)之後，會再插入一個或一個以上的短樂章。其中的六組組曲(Partitas)收錄於鍵盤作品集(Clavier-Übung)的第一冊中。<sup>2</sup>

此第五號組曲包含了前奏曲(Praeambulum)、阿勒曼(Allemande)、庫朗(Corrente)、薩拉邦(Sarabande)、小步舞曲(Minuetta)、巴瑟比舞曲(Passepied)、吉格(Gigue)等七個樂章。這些舞曲樂章，都是二段式，兩段各自皆做反覆；通常第一段會以屬調結束，到第二段的結尾才又回到主調，而且兩段是以相同的素材做結束。每首舞曲具有各自的風格特色，如阿勒曼(Allemande)舞曲源自於德國，通常使用中庸的速度，開頭為弱起拍，風格較為溫和、莊嚴。庫朗舞曲分為兩種形式，一為法國庫朗(Courante)、另一為義大利庫朗(Corrente)。此曲則為義大利庫朗(Corrente)，速度較法國庫朗為快，風格較為活潑，使用單三拍子，並出現快速跑動的音型。薩拉邦(Sarabande)舞曲源於西班牙，是組曲中的慢板樂章，典型為三拍子中，第二或第三拍上常使用長音值的音符，結構織度上較為和聲式，帶有高貴的風格。小步舞曲(Minuetta)流行於法王路易十四(Louis XIV)時的宮廷，為中庸速度的 3/4 拍子，同樣富有高貴優雅的風格。巴瑟比舞曲(Passepied)舞曲，為快速的 3/8 或 6/8 拍子，據說源自於法國的不列塔尼(Bretagne; Brittany)，風格活潑。組曲的最後為吉格(Gigue)舞曲，源於英國愛爾蘭，也同樣分為法國(Gigue)與義大利(Giga)兩種形式，此曲為法國吉格(Gigue)，以複拍子為主，常出現三連音音型。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> D. J. Grout and C. V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton & Company, 1996) 403.

<sup>2</sup> 同註 1, 411.

<sup>3</sup> Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature* (New York: Schirmer Books, 1996) 59-61.

## Symphonic Etudes, Op.13

R. Schumann

舒曼(R. Schumann, 1810-1856)全部的鋼琴作品多達三十九種，大略可分為三類：一、足以詮釋舒曼思想理念的作品，如作品 2《蝴蝶》、作品 9《狂歡節》、作品 16《克萊斯勒亞那》；二、基於鋼琴教學觀點，以作品的難易程度來分類，例如作品 15《兒時情景》為中等難度，作品 82《森林情景》為中上難度，作品 22《第二號鋼琴奏鳴曲》為高難度，作品 17《幻想曲》則為特殊難度；三、足以代表舒曼作曲技巧特色，如本作品，作品 13《交響練習曲》，以及作品 1《阿貝格變奏曲》。<sup>4</sup>

《交響練習曲》此作品的主題是來自女友(Ernestine von Fricken)的父親----弗烈肯男爵(Baron von Fricken)所作的一套變奏曲中。弗烈肯男爵在 1834 年將這首變奏曲寄給舒曼評論，而舒曼便以此曲的主題寫下自己的變奏曲。經過多次的思考，計畫出一套 12 首練習曲，而且很可能是受到蕭邦(F. Chopin, 1810-1849)在前幾年所出版的練習曲之影響，得到結合炫技與表情表現的靈感。<sup>5</sup>

在最初的版本中，標題為“Zwölf Davidsbündler Etuden”(12 個大衛同盟成員練習曲)。接下來的 3 年，舒曼在手稿中將這些練習曲漸漸演變成變奏曲的形式，而且主題上出現這樣的標記----“Tema quasi Marcia funebre”(主題近似葬禮進行曲)。1837 年，舒曼準備以“Etuden im Orchester Character, von Florestan und Eusebius”(管絃樂特色的練習曲，出自弗洛雷斯坦和約瑟比烏斯)作為標題發行，但最後以『十二首交響練習曲』之名出版，並題獻給一位年輕的英國作曲家----班奈特(William Sterndale Bennet, 1816-1875)，舒曼相當欣賞的作曲家。1852 年舒曼修改此作品，刪掉第三、第九變奏，並修正終曲(Finale)，同時將曲名改為“Etuden in Form von Variationen”(變奏曲式的練習曲)發行第二版。1862 年由布拉姆斯(J. Brahms, 1833-1897)重新整理，並補上第二版所剔除的第三和第九變奏，形成第三種版本，定名為『舒曼十二首交響練習曲，作品 13，第三版』。1873 年布拉姆斯又從舒曼手稿中選出舒曼當年未採用的五段變奏，重新整理，並加入一起出版，成了第四種版本，也是最完整的一個版本。<sup>6</sup>

全曲情緒的轉折，始於悲劇性的絕望，而後結束在勝利的凱歌中。舒曼並以厚重和絃的手法來達到類似管絃樂音響的效果，印證了標題中“Symphonic”此字。曲式方面，每首皆為兩段式，只有練習曲十一(變奏九)為三段式，終曲為擴展的奏鳴迴旋曲式(sonata rondo form)；除了練習曲九為 3/16 拍之外，其他的拍號都是二拍子，如：4/4、2/4、12/8。另外，此曲還結合了練習曲(etude)及變奏曲(variation)兩種類型的重要意義。

<sup>4</sup> 陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》(台北市：全音樂譜出版社，民國八十六年)，2 頁。

<sup>5</sup> 同註 4，125 頁。

<sup>6</sup> 同註 4，127 頁。

## 兩首羅馬尼亞舞曲，作品八 a

巴爾托克

Two Romanian Dances, Op. 8a

B. Bartók

巴爾托克(Béla Viktor Bartók, 1881-1945)於 1881 年誕生於匈牙利東部的一個小鎮，父母親都是從事教育工作，具有相當高的音樂學養。巴爾托克的鋼琴課程在五歲時由母親啓蒙。七歲那年父親過世，便開始跟隨母親四處輾轉遷移，使得巴爾托克自幼年時代就有機會聽到各地方的民謠。巴爾托克超強的記憶力、絕對音感的耳朵和驚人的才華，也逐漸在幼年時期顯現出來。<sup>7</sup>

在音樂院唸書之際，巴爾托克認識了較年長的高大宜(Zoltán Kodály)，對一生的音樂歷程是一大轉變。高大宜對於匈牙利本土的音樂文化與政治生態涉獵很深。由於兩人彼此對匈牙利的民謠都深感興趣，於是開始著手編輯他們蒐集的民歌集《二十首匈牙利民歌》(Twenty Hungarian Folksongs)，於 1906 年出版。<sup>8</sup>

和二十世紀一些重要的作曲家不同，巴爾托克許多的重要作品都寫給鋼琴演奏。或許巴爾托克本身是一位「演奏型鋼琴家」，加上多年的教學，接觸鋼琴的機會較多，所以鋼琴作品才會不斷的出籠。<sup>9</sup>

巴爾托克主要的鋼琴作品可分為四個時期：第一期(1903-1908)、第二期(1908-1926)、第三期(1926-1937)、第四期(1937-1945)。兩首巴爾托克早期的作品《四首小品》(Four Pieces)，和作品 1《狂想曲》，可以說是唯一沒有受到民謠影響的作品。之後自 1905 年到巴爾托克過世的 1945 年之中，有太多作品都展現了民間音樂的素材。巴爾托克將民俗藝術及各國音樂文化加以深厚研究，溶解其精要於自我的音樂藝術中。<sup>10</sup>

《兩首羅馬尼亞舞曲》為屬於第二時期的作品之一。第二時期是以廣泛的科學方法研究民俗音樂，並大量運用於音樂作品中。巴爾托克在本時期相當醉心於民謠的採集，這可以從此時期的作品標題看出。《兩首羅馬尼亞舞曲》雖然依舊承襲第一時期受十九世紀浪漫風格的影響，帶有李斯特的氣息與手法，但是它漸漸除去一些華麗的包裝，改用一種較簡潔直接的方式來表達音樂的意念，節奏十分顯明。這個轉變影響到中晚期一些重要的作品。<sup>11</sup>

巴爾托克在 1908 年 11 月度假期間，大量蒐集羅馬尼亞民謠素材。民謠的三段式架構，及古匈牙利曲調引發他更深入地研究。至 1909 年夏天，巴爾托克已蒐集到數百首的聲樂及器樂旋律，並著手寫作第一首的《兩首羅馬尼亞舞曲》。<sup>12</sup>

<sup>7</sup> 吳雅婷，「永恆的匈牙利音樂家—巴爾托克(上)」，《古典音樂》第三十六期(1995 年 2 月)：126 頁。

<sup>8</sup> 同註 7，127 頁。

<sup>9</sup> 同註 7，128 頁。

<sup>10</sup> 吳雅婷，「淺談巴爾托克對二十世紀鋼琴音樂的貢獻」，《台南女子技術學院學報》第十七期(民國 87 年 6 月)：302 頁。

<sup>11</sup> 同註 10，302-303 頁。

<sup>12</sup> Malcolm Gillies, *The Bartók Companion* (Portland: Amadeus Press, 1994) 134.

第一首羅馬尼亞舞曲在民歌的運用上，並沒有用到真正的旋律，而是巴爾托克以自我的創造力來模仿民歌的旋律；節奏方面，模仿羅馬尼亞舞曲旋律的動機----包含了像鼓聲般的伴奏音型，及一小節中最後一拍的三全音音型。在第二首舞曲中，巴爾托克選用一首聲樂民謠旋律的第一小段來做為動機主題(motto theme)，展現在第二主題的左手中。兩首舞曲中都包含許多裝飾音的運用，巴爾托克愛好以嘗試使用各種裝飾音來增添樂曲生動的色彩。此外，在音階組織方面，最受到民謠音樂的影響，五聲音階、具東方色彩含增二度的音階、古代的教會調式，或將兩個不同的調式組合起來，再配合半音音階，再者用全音音階或一定音程的音型反覆所得特殊的音階，以利用這些音階產生出特殊、且富有民謠風格的和聲聲響。<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> 同註 12, 134-135.

李斯特(F. Liszt, 1811-1886)的《巡禮之年》(*Années de pèlerinage*)系列，共有三部，含二十六首的鋼琴小品集；分別為《巡禮之年第一年：瑞士》、《巡禮之年第二年：義大利》以及《巡禮之年第三年》。這三部充分展現李斯特動人的情感，而其中人事的經驗、景物的描寫、意境的刻畫，在在將李斯特寫景敘情的能力發揮到極致。隨著地點的轉換與歲月的流轉，音樂在情感上也流露繁複撼人的力量，令人懾服。

一般來說，「巡禮」的意義是指到聖地朝聖，另外也有飛翔、思想奔放，或是去尋找新的靈感、新的事物的意思。李斯特的「巡禮」則不同於上，他所包含的是將藝術轉成生活的嘗試，並把文學角色的經驗加諸自己身上，進而把他們扮演在自己的生活中，之後再將生活轉為藝術的形式，以音樂作品表達出來。<sup>14</sup>這些作品深刻地描繪內心的情感，內容涵括大自然的壯麗、音樂的民間傳說、藝術與宗教的崇高、對自由的渴求，其中最重要的是文學與詩學對李斯特的影響。<sup>15</sup>

促成李斯特去完成與文學、藝術和大自然有密切關係的《巡禮之年》，女伯爵瑪麗·達古(Marie d' Agoult)扮演著重要的角色。李斯特在 1834 年結識了瑪麗，他們很快陷入熱戀中，但他們的愛情並不容於當時。1835 年他們兩人終於排除萬難，定居於瑞士日內瓦。擁有豐富的想像力創作力且受過良好教育的瑪麗，帶給李斯特文學、藝術的薰陶，在她的影響之下，李斯特開始鑽研歌德(Göthe)與但丁(Dante)的作品，並開始進行作曲。在 1835 到 1836 年及 1837 至 1839 年這兩段期間，李斯特與瑪麗分別在瑞士與義大利同居。在 1837 至 1839 年間，這三年安逸的生活，提供了李斯特反省自我的機會，進而創作了《巡禮之年第二年》。<sup>16</sup>

《巡禮之年第二年：義大利》(*Deuxième année: Italie*)共有七首特色小品，李斯特離開瑞士寧靜的山谷與湖泊，走入具濃郁藝術與文化氣息的義大利。中世紀豐富多元的文化藝術遺產，在義大利的佛羅倫斯醞釀出西方藝術史上的文藝復興，這裡顯現出高度的美學成就，李斯特在這裡接觸到文藝復興時代的巨匠—拉斐爾(Raphael)、米開朗基羅(Michelangelo)、佩脫拉克(Petrarch)、但丁(Dante)—的「充滿至善至美的藝術性」之作品，並將從這些作品中所得到的印象化為音樂。<sup>17</sup>與《巡禮之年第一年：瑞士》比較起來，《巡禮之年第二年：義大利》的形象性及抽象性較強，並且把詩意連結起來。<sup>18</sup>1861 年，李斯特在威瑪又為「義大利」增

<sup>14</sup> 艾嘉蕙，《鋼琴水曲之研究—美學觀念與創作技巧之探討》(台中市：捷太出版社，1991 年，初版)，13 頁。

<sup>15</sup> Alfred Brendel, *Music Sounded Out* (New York: The Noonday Press, 1990) 166.

<sup>16</sup> 胡金山主編，《鋼琴奇才：李斯特》(台北市：巨英國際股份有限公司，1995，初版)，444 頁。

<sup>17</sup> 李哲洋主編，《最新名曲解說全集 16—獨奏曲 3》(台北市：大陸書店，1982，初版)，38 頁。

<sup>18</sup> 吳雅婷，「鋼琴上的巨人—李斯特(中)」，《古典音樂》第二十八期(1994 年 6 月)：123 頁。

補了三首特色小品，稱為「威尼斯與拿波里」(*Venezia e Napoli*)，這三首作品以當地相關的民謠旋律作為基礎來創作，屬於幻想曲風格的輕快作品。<sup>19</sup>

李斯特自幼體弱多病，加上受到母親的影響，對宗教有股莫名的狂熱，因此「死亡」及「天譴」的概念始終纏繞在李斯特的心裡，並成為主導其創作的樂念之一。李斯特一生依賴至極的三本書分別是他自己的祈禱書、但丁的詩集以及歌德的「浮士德」，這些深具宗教及哲學意味的書籍影響李斯特深遠，其中《但丁奏鳴曲》便是受到但丁詩作《神曲》(*The Divine Comedy*)的啟發而創作。<sup>20</sup>

這首《但丁詩篇讀後感—幻想奏鳴曲》(*Après une Lecture de Dante—Fantasia quasi Sonata*，以下簡稱但丁奏鳴曲)，其創作年代一直備受爭議。多數學者都認為這首作品起源於1837年，當時李斯特與瑪麗居住在科摩(Como)湖畔等待次女柯西瑪(Cosima)的誕生。一直到了1849年李斯特定居威瑪時，才將此曲修訂完成，並在1858年將此曲置於《巡禮之年第二年：義大利》出版。<sup>21</sup>

此首樂曲的曲名是取自雨果(Victor Hugo)在1836年所寫的詩集《心聲》(*Les voix interieures*)中的第二十七首詩《但丁詩篇讀後感》作為此曲標題，而後半段的幻想奏鳴曲「*Fantasia quasi Sonata*」則是取自貝多芬鋼琴奏鳴曲作品二十七的標題「*Sonata quasi una fantasia*」。<sup>22</sup>值得注意的是李斯特的標題與貝多芬的標題是倒裝的關係，李斯特的用意是為了與貝多芬所要表達的「奏鳴曲」作區別，他想作的不只是如貝多芬僅將幻想題材融入古典奏鳴曲的形式，而是將自由、即興的創作理念展現於奏鳴曲的架構之中。<sup>23</sup>

但丁(Alighieri Dante, 1265-1321)，義大利文學最偉大的作家，最著名的作品為長篇詩作《神曲》，以義大利方言完成。《神曲》中大量引用聖經、希臘羅馬的古典文學作品，表達當時人們背離理想的悲慘，與實現理想後，現世以及來世的幸福。<sup>24</sup>《神曲》全詩共長一萬四千兩百三十三行，主要由三個部分組成，分別是地獄(*Inferno*)、天堂(*Paradise*)、淨界(*Purgatory*)。前兩者是兩個相對概念所呈現的層級，而中間的過渡轉化時期便是淨界。<sup>25</sup>

但丁在本書中以第一人稱敘述遊歷地獄、淨界與天堂的過程，縮短了讀者心中真實與虛構的距離。在地獄中，但丁是以一個旁觀者的立場，描述地獄萬象與情景，並反諷當時代他所觀察並指控違反道德律法的人物。到了天堂之後，但丁則由旁觀消極的角色轉而積極參與其中，將自我靈魂作了一番洗滌，並藉由不同

---

<sup>19</sup> 同註17，40頁。

<sup>20</sup> 莊裕安，「李斯特的浮士德與梅菲斯特情結」。《古典音樂》第三十五期(1995年1月)：106頁。

<sup>21</sup> 鄭皓心，《李斯特“但丁詩篇讀後感—幻想奏鳴曲”之研究》(東海大學 音樂系碩士班 碩士論文 民國90年)，3頁。

<sup>22</sup> Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature* (New York: Schirmer Books, 1996) 312.

<sup>23</sup> 焦元溥，「李斯特：《但丁奏鳴曲》」。《古典音樂》(1997年1月)：113-114頁。

<sup>24</sup> 同註21，4-5頁。

<sup>25</sup> 郭素方 編著(作者 Dante Alighieri 著)，《神曲(*The Divine Comedy*)》(台中市：好讀出版有限公司，2002年，出版)，4頁。

天層所出現的人物來標明他所認為的道德與行為價值。<sup>26</sup>

由於但丁的《神曲》卷帙浩繁，李斯特在創作《但丁奏鳴曲》當然也不可能作對應式的描寫，因此此曲主要是以描繪《神曲—地獄篇》中「陰風慘慘，充滿痛苦、絕望和淒厲哭號」的印象。雖然此曲並非為敘述故事的標題音樂，但其創作概念是以但丁《神曲—地獄篇》中的第五篇愛情悲劇為主。此篇章所描述的是「保羅與弗蘭采絲卡」(Paola und Francesca)之間的故事。<sup>27</sup>

由這一首樂曲的曲名「Après une Lecture de Dante—Fantasia quasi Sonata」便可以得知李斯特所想要創作的，是一首以自由、即興的手法，將幻想素材加入古典奏鳴曲式的樂曲，也因此這個作品在結構上顯得鬆散，並在樂曲中以十四種速度術語標出大致的段落。全曲仍可分出呈示部、發展部、再現部以及尾奏，並包含序奏、第一主題及第二主題。

樂曲一開始調性模糊的導奏使用了連續下行的三全音(Tritone)，三全音在中古世紀被稱為「惡魔音程」(譜例一)，是作曲的禁忌。<sup>28</sup>李斯特在此大膽使用這個音程，展現帶領聽者走入刻示「進入者要放棄所有希望」的地獄之門，這也是所謂「地獄之門動機」。<sup>29</sup>這一個連續下行三全音動機，在每一次主題再現時，都會以它作為先導。序奏之後，氣氛恐怖、詭異，代表邪惡與黑暗的第一主題以D小調呈現(譜例二)，並藉著緊湊的半音階音型描寫身入地獄悲慟哭泣的聲音。

〈譜例一〉李斯特《但丁奏鳴曲》魔鬼音程，mm. 1-6。

The image displays a musical score for Liszt's 'Dante Sonata'. The top system is marked 'Andante maestoso' and shows the first six measures. The bass clef part features a descending tritone motif (F-B) marked with an asterisk (\*). The treble clef part has a 'pesante' marking. The bottom system is marked 'poco rit.' and shows the continuation of the motif. The score is in D minor and 3/4 time.

<sup>26</sup> 彭淮棟 譯(作者 George Holmes 著)，《但丁(Dante)》(台北市：聯經出版事業公司，1984年，初版)，53-58頁。

<sup>27</sup> 焦元溥，「李斯特：《但丁奏鳴曲》」。《古典音樂》(1997年1月)：121頁。

<sup>28</sup> 莊裕安，「李斯特：《但丁奏鳴曲》、《但丁交響曲》」。《古典音樂》(1994年12月)：128頁。

<sup>29</sup> 同註21，15頁。

〈譜例二〉李斯特《但丁奏鳴曲》第一主題，mm. 35-37。



第一與第二主題基本上為同一個音型，但第二主題莊嚴、甜美，代表正義、聖潔。李斯特在這裡使用了代表昇平之氣的升 F 大調呈現第二主題〈譜例三〉，兩個主題以明顯差異的色彩描繪，形成強烈的對比之美。<sup>30</sup>

〈譜例三〉李斯特《但丁奏鳴曲》第二主題，mm. 103-107。

之後樂曲便以此兩主題在不同調性不斷作變形，除了調性與節奏改變之外，最大的特色是情緒的轉換，兩主題都呈現了各種不同的意境。其中發展部的行板部分是代表弗蘭采絲卡淒美的泣訴，象徵與保羅的深情。發展部在如同宣敘調的片段後接進再現部，再現部則較呈示部略長。樂曲最後轉到 D 大調，出現平和莊嚴的聲響，象徵在不斷創造與毀滅中，終於轉進另一個較高層次的領域，靈魂淨化昇華，如同上達天堂。最後尾奏以急板呈現，回到樂曲最初第一主題不安的音型，以 D 大調結束全曲。<sup>31</sup>

<sup>30</sup> 同註 21，12 頁。

<sup>31</sup> 同註 21，16 頁。



## 參考書目及文獻

### 一、中文書目

- 艾嘉蕙。《鋼琴水曲之研究—美學觀念與創作技巧之探討》。台中市：捷太出版社，1991年，初版。
- 李哲洋主編。《最新名曲解說全集 16—獨奏曲 3》。台北市：大陸書店，1982，初版。
- 苦 僧譯。《BBC 音樂導讀 32—舒曼：鋼琴音樂》。台北：世界文物出版社，民國八十六年，初版。
- 胡金山主編。《鋼琴奇才：李斯特》。台北市：巨英國際股份有限公司，1995，初版。
- 康 謳主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，民國 91 年，十五版。
- 陳玉芸。《舒曼鋼琴代表作之研究》。台北：全音樂譜出版社，民國八十六年。
- 郭素芳 編著(作者 Dante Alighieri 著)。《神曲(The Divine Comedy)》。台中市：好讀出版有限公司，2002 年，初版。
- 彭淮棟 譯(作者 George Holmes 著)。《但丁(Dante)》。台北市：聯經出版事業公司，1984 年，初版。

### 二、中文期刊

- 吳雅婷。「鋼琴上的巨人—李斯特(中)」。《古典音樂》第二十八期。1994 年 6 月：120-125 頁。
- 吳雅婷。「永恆的匈牙利音樂家—巴爾托克(上)」。《古典音樂》第三十六期。1995 年 2 月：126-133 頁。
- 吳雅婷。「永恆的匈牙利音樂家—巴爾托克(下)」。《古典音樂》第三十七期。1995 年 3 月：94-100 頁。
- 吳雅婷。「淺論巴爾托克對二十世紀鋼琴音樂的貢獻」。《台南女子技術學院學報》第十七期。民國 87 年 6 月：301-334 頁。
- 莊裕安。「李斯特的浮士德與梅菲斯特情結」。《古典音樂》第三十五期。1995 年 1 月：106-113 頁。
- 莊裕安。「李斯特：《但丁奏鳴曲》、《但丁交響曲》」。《古典音樂》第三十四期。1994 年 12 月：126-133 頁。
- 焦元溥。「李斯特：《但丁奏鳴曲》」。《古典音樂》第五十九期。1997 年 1 月：112-121 頁。

### 三、中文論文

鄭皓心。《李斯特“但丁詩篇讀後感—幻想奏鳴曲”之研究》。東海大學 音樂研究所 碩士論文，民 90。

### 四、英文書目

- Brendel, Alfred. *Music Sounded Out*. New York: The Noonday Press, 1990.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Gillies, Malcolm. *The Bartók Companion*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- Grout, D. J., Palisca C.V. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1996.
- Kirby, F. E. *Music for Piano: A Short History*. Portland: Amadeus Press, 2000.
- Maxwell, Carolyn, DeVan, William, ed. *Schumann Solo Piano Literature*. Colorado: Maxwell Music Evaluation Books, 1984.

### 五、樂譜

- 巴哈：六首組曲，魯道夫·斯泰格利 編訂，漢斯—馬丁·特爾伯 指法。台北：全音樂譜出版社。
- 巴爾托克：兩首羅馬尼亞舞曲。台北：全音樂譜出版社。
- 李斯特：巡禮之年第二年—義大利，恩斯特·赫特利熙 編訂，漢斯—馬丁·特爾伯 指法。台北：全音樂譜出版社。
- 舒曼：交響練習曲，作品十三，漢斯·奧圖·希克 編訂，漢斯—馬丁·特爾伯 指法。台北：全音樂譜出版社。