

音乐译丛

1

人民音乐出版社



音 乐 译 丛

第 一 辑

人 民 音 乐 出 版 社

一 九 七 九 年 · 北 京

音乐译丛
第一辑

人民音乐出版社出
(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 150千文字 7印张
1979年3月北京第1版 1979年3月北京第1次印刷
印数: 1—20,000册

书号 8026·3534 定价: 0.88元

目 录

音乐上的浪漫主义运动(章枚译)·····	[德] H. 莱希滕特里特 (1)
管弦乐队和管弦乐法的演进(吴乐译)·····	[苏] A. 罗加列-列维茨基 (16)
二十世纪的音乐(上)(胡其鼎译)·····	[美] D. G. 休斯 (35)
阿拉伯音乐史一瞥(王瑞琴译)·····	[埃及] 欧弗 (63)

【音乐史料】

艺术与革命(陈镇南译)·····	[德] R. 瓦格纳 (81)
美国的奴隶歌曲(章珍芳译)·····	本丛刊编选 (118)
巴托克的曲式与和声(肖淑娴译)·····	[匈] E. 兰德卫 (140)
李斯特作品中的民间音乐因素(王昭仁译)·····	[德] G. 克拉夫特 (186)
附: 李斯特的钢琴曲《里昂》(黄晓和译)·····	(193)
音调表现作用与生理学的关系探讨(张宁译)·····	[苏] M. 勃里诺娃 (195)
编后记·····	(220)

音乐上的浪漫主义运动

〔德〕胡戈·莱希滕特里特

文学和艺术上的浪漫主义运动是十九世纪的典型特色。它在音乐上是这样有力量，产生这样多的、令人难忘的新成果，以致我们如果不熟悉那些形成浪漫主义艺术作品的不同因素，就根本不能恰当地理解那更晚近的音乐。德国和法国，较之其它的国家来说，更是这些浪漫主义思想的故乡。追溯它们的来源将有助于弄清楚它们的性质和它们在音乐上反映以及回响的意义。

要把浪漫主义艺术作品的性质的一切微妙和复杂之处都讲得简单明了是极端困难的，也许是不可能的。但是通过一些反题和对比术语，至少可以指出探索浪漫主义特征的一个方向。举例来说，音乐、绘画、建筑的古典形式有趋于集中的倾向；它是一种关闭的形式；而和集中的古典主义倾向相反，浪漫主义风格中却有一种开放的形式，一种松散的结构，有点“离心”倾向。人们可以使古典主义的鲜明轮廓的特点和浪漫主义对如画的、富于色彩的处理和朦胧的轮廓的偏爱相对比。或者人们可以谈到古典主义风格的理性的、逻辑的特征，和它对谐调的比例的喜爱，来和浪漫主义艺术的实验性的、幻想的和非理性的特色相对照。或者人们可以把那客观的、有秩序的、正面的、明确肯定的古典主义手法和那主观的、不规则的、假说的和不明确的浪漫主义的陈

述相对照。古典主义艺术的世界倾向，至少在浪漫主义的较早阶段，是被民族特征和对艺术家本民族的公开赞颂所代替了。然而，浪漫主义后来回到世界主义的理想上来，用一些巧妙地想出来的方法（如在肖邦、李斯特、柏辽兹和瓦格纳的音乐中可以看出来的那些）来把这些民族主义和世界主义的相反的目标混合在一起。

这些差别悬殊的风格怎样偶然地相遇在一起，可以用巴赫的某些作品来加以论证，在巴赫的同一艺术作品里，幻想曲和赋格曲式代表着艺术表现的两种不同的手法而不致失去联系和统一。这些作品是巴赫的《半音阶幻想曲和赋格曲》、为风琴写的《g小调幻想曲和赋格曲》、《降e小调前奏曲》和《十二平均律古钢琴曲》的第一部分中的赋格曲。在所有这些例子中，我们看到一种浪漫主义性质的幻想曲或前奏曲和一种最严格的古典结构的赋格曲同时并存而互相配合。只要你想象一种忽略这些结构严密的赋格曲式而又由刚才提到的巴赫的幻想曲和前奏曲一类的篇章构成的艺术作品，你就对所谓浪漫主义音乐得到一个相当充分的概念了。任何首先是很强烈地诉诸幻想和情感，并且运用一切手段来强调这些幻想的和情感的特质的东西，都可以公正地被称为浪漫主义的。

现代的浪漫主义运动流到德国和法国这两条不同的河流里。德国的浪漫主义出自一个纯粹理想的来源，而法国的浪漫主义则出自一种革命的和斗争的精神。浪漫主义运动在这两个国家兴起的原因相似，但是对那些新的浪漫主义思想的反应，与德国人和法国人的性格和气质一样，都是不同的。十八世纪的冷静的、理性的思想意念和古典主义的复兴到了世纪的末期已经多少耗尽了

它们的生命力了。逻辑性、数学的准确性、科学的明晰性、长期受压制的想象力，这时又要求重视了。在德国和奥地利，大约从1780到1830之间的岁月标志着那正在兴起的浪漫主义精神和仍然有影响的古典主义精神之间的斗争，这是在贝多芬和歌德死后最终决定浪漫主义占上风的一个斗争。但是甚至在浪漫主义得到胜利以后，那个斗争仍旧继续下去，而正号和负号倒换了；古典主义精神重新回来了，而一种倾向于古典主义的反应和浪漫主义的繁荣肩并肩地存在着。这种对古典主义和浪漫主义特征的不断的混合，总是以不同的比例反复出现，这可以在门德尔松的音乐、在舒曼后期的音乐和勃拉姆斯的作品中清楚地看得出来。

大约在1775年的早期德国浪漫主义首先出现于文学，然后再转到音乐方面来。年轻的歌德、赫尔德（Herder）、席勒和象连斯（Lenz）、克林格尔（Klinger）、勃格尔（Burger）、韩塞（Heinse）和斯托尔伯格（Stolberg）兄弟一类的较小的作家们的“狂飙运动时期”是德国浪漫主义的黎明和早春。它是随着各种英国思想的流入开始的——也就是对在德国被认为是理想的浪漫主义艺术家莎士比亚、对奥西安（Ossian）的诗和对比肖普·帕尔西（Bishop Percy）收集的旧民谣的钦佩开始的。这个文学运动的特征在一个世纪以后反映到音乐上来。其中有一种对学院的条规和传统的反对；一种民族主义的勃兴；一种对自由的渴望；对个性和有独创性的天才价值和力量的意识；一种对遥远的过去，特别是对中世纪、对民间传说、对神秘的事物的热心；对一种与教条的、对上帝忏悔的信仰相对立的泛神论的宗教感情。

假如我们更进一步分析浪漫主义的特征，我们最终会得出一些具体的事实和浪漫主义风格的标准。举例来说，代替古典主义

风格过去的世界主义倾向的、有民族主义的爱国情绪的表现。远溯到十八世纪，德国的、法国的和意大利的音乐是显然各不相同的——请你想想巴赫、拉莫、斯卡拉蒂就明白了——可是这些不同之处只不过是作曲家国籍不同的自然结果，而我们从来没有看到有人贬低其它国家的成就来推崇自己的民族音乐的。相反，例如在德国，虽然他们自然地强调德国的特征，但十八世纪最伟大的音乐家们都是世界主义的（在这名词的最广泛的意义上来说）。巴赫是意大利和法国音乐的周密观察者和学生，我们称为巴赫风格的是一种德、意、法特征的混合物，并且德国的特征是否超过法国的加上意大利的特征，还绝不能予以肯定。就亨德尔的情况来说，要恰如其份地估计在他的音乐中究竟是德、意的还是英国的特征占优势是几乎不可能的。莫扎特也有吸收任何对他有价值的东西的惊人能力，不管它是来自德国和奥地利还是来自意大利和法国。然而，当我们探讨到象威柏和舒曼一类的德国浪漫派时，那国际的面貌几乎还看不出，而专门的德国特色就有意地表现出来了；他们在其中寻求着一种新的魅力、一种强烈的味道。同样的特征可以在俄罗斯音乐中、在肖邦的波兰格调中、在斯美塔那的波希米亚音调中、在格里格的斯坎的那维亚的音调中看得出来。

这种民族面貌包括对民谣和民歌的采用，是一个突出的浪漫主义特征。没有任何古典派音乐大师重视过民歌，但是当我们研究到那些浪漫派作曲家如威柏、门德尔松、舒曼和勃拉姆斯的时候，民歌却显示了自从十六世纪这个德国民歌伟大古典主义时代以来没有得到过的重要地位。在挪威、波希米亚、匈牙利、波兰和俄国，民歌成了新的民族艺术（全欧伟大的浪漫主义运动的成

果)的必要基础。我们只要回忆起象肖邦、格林卡、里姆斯基—科萨科夫、穆索尔斯基、格里格和斯美塔那这些名字,就可以看出在十九世纪民歌的影响是多么强大了。

肖邦的旋律材料是波兰的。虽然肖邦在巴黎这个世界上最世界性的城市住了将近二十年,虽然他在那最高级的巴黎社会里受到欢迎,他的灵魂和他的艺术仍然是波兰的,而所有的那种法、意的特征的少量搀和剂看来就象一种轻微的外国味道,稍微伤害了他的波兰音乐的本来可喜的纯洁性。他受德国音乐影响很深;可是他有一种方法使大多数听众几乎意识不到这种德国风格。他创造旋律的方法兼有海顿和莫扎特的风格,但是参考的不是奥地利音乐而是波兰的民族音乐。海顿的朴实的古风 and 莫扎特的优雅都再现了,但已换成波兰的风格并转到具有十九世纪特点的浪漫派风格。

一切浪漫派艺术的另一个鲜明特色是大自然,特别是风景所赋与艺术的新的意义。这好象在绘画和音乐上一样,在诗歌中也可以看得出来。浪漫派画家感兴趣的不在于风景的细节,不在于实际感受的一种精确的、照片一样的、客观的复制品,而在于使他自己的情感世界体现于他对风景的幻象。非浪漫派和浪漫派在音乐中作风景画的区别可以通过对海顿和威柏作一比较看得出来。在海顿的清唱剧里,如在《创造》,特别是《四季》里,他是一个令人高兴的现实主义者。这些乐谱充满着令人神往的田园风味的片段:暗示着那狮吼、那鸡鸣、那小鸟歌唱、那猎狗在打猎的兴奋气氛中追逐得喘不过气来;鲜花、小山、平原和田野、日出和日落、下雨和暴风雨的美。海顿的仿效对象是亨德尔,而亨德尔作为旧派的风景画家是未被别人超过的,但海顿自己对大自然的

热爱和对大自然之美的喜好使他甚至更善于发明令人神往的描写手法。然而这种对大自然的表现仅仅限于描写而未超过牧歌风的阶段。莫扎特几乎对大自然没有什么兴趣；贝多芬对它的兴趣只限于它的雄伟气势方面，只有很少的例外，例如《田园交响曲》，而这个作品的确有一种明显的浪漫派气质。

这就有待于威柏的天才去为音乐发现大自然的灵魂了。在这方面，他的歌剧《自由射手》是创时代的。这部歌剧的永久性不在于它的戏剧性很弱的情节，而在于它在音响中显示一个风景的灵魂，唤起阴暗森林的意境。不仅是德国森林的基本面貌——有无数阴暗的树木、有它的云和风、它的亲切感和它的神秘性被翻译成为音响；而且它如何影响居住在那里的人也最有特点地暗示出来了。地狱的阴暗夜晚的威势投射到白天的明亮阳光之中，给了《自由射手》一种超自然的和幻想的气氛、一种浪漫主义的色彩；而使用管弦乐音响的奇特色彩来唤起这种风景的印象，是威柏的最伟大的成就之一。《自由射手》中的“狼谷”一场已变成所有后来歌剧的浪漫主义者——马施纳（H. A. Marschner, 1795—1861）、尼古莱（K. Nicolai, 1810—1849）、柏辽兹、李斯特、瓦格纳——为了产生幻想的音响效果而从中领取工具的兵工厂了。没有威柏树立起那生动的有魅力的榜样，不用说别的，只说那些最伟大的成就，不论是柏辽兹那本身是浪漫派风景色彩的伟大杰作之一的《幻想交响曲》，还是瓦格纳的《漂泊的荷兰人》或《西格弗里德》，都不能产生出来。

仙境和空中的幽灵幻象曾经被古代斯坎的那维亚神话和英国民谣、奥西安神话和莎士比亚的某些戏剧介绍到德国文化里来，而不久，音乐就在这些幻想的景象中找到了新的吸引力。舒

柏特偶然在这方面一试身手（例如为歌德的《魔王》所谱的充满形象的配曲中），虽然他未能和威柏与门德尔松的成就相争。

飘忽的、象空气一般的、神仙的音乐是门德尔松永未被超过的专长。在他写的谐谑曲中，有许多有最柔和的乐音的讨人喜欢的幻想的浮动，暗示着一种妖灵的舞蹈象云彩一样浮在空中，在最优雅的起伏中轻盈地翱翔着，她们那轻巧的双脚几乎不着地面，蒙着纱巾，象云或烟一样升向天际。例如，他那八重奏中的奇异的谐谑曲便是。还有他为莎士比亚的《仲夏夜之梦》配的永远气息清新的音乐。在他为歌德的《窝尔普尔济纪念节》配的美妙的音乐中出现了幻想的幽灵世界的一个更为邪恶的面貌。

但门德尔松创造和培养的不仅是那神仙的谐谑曲。他也寻求写风景的音乐印象。在他的《意大利》和《苏格兰》交响曲中，他成功地在听众的头脑里唤起暗示意大利和苏格兰风光的、有地方色彩特点的印象，而他的《芬格尔山洞》前奏曲给了人们波涛汹涌的大海、在岩石山洞里回响着波涛、海鸥的刺耳鸣叫、盐水上空的气味、海草的剧烈香味和这个北方景色的凄凉意境等奇异地生动的印象。这是多么生动的一部浪漫主义想象力和浪漫主义音画的杰作！

这种从日常生活的清醒的苦役逃避到想象的幻想世界的倾向在德国被政治事件所加强了。欧洲各大国反对拿破仑暴政的民主、自由的火焰持续的时间很短。在1814年莱比锡和滑铁卢战役以后，在拿破仑被俘以后，德国和奥国的反动倾向迅速地扑灭了年轻的自由精神，而在德国的所谓解放战争中积蓄起来的民族热情不久除了浪漫主义诗歌和文学之外，就没法为它的易兴奋的热狂找到其它出路了。至少在这里，想象力可以自由地纵情于冒险的飞

行中——越遥远越好。和实际的情况联系得太密切会招来和反动政府的纠纷。这些日子正是当希腊人从土耳其的奴役中争取自由的斗争在西欧造成轰动一时的骚动的时候，而拜伦之积极参加是真正的浪漫主义的唯心主义的一个插曲。1830年波兰革命者在他们反对俄国压迫的不幸的起义中，被人们用一个浪漫主义的辉煌的光圈包围着，特别在巴黎，在那里，肖邦和波兰诗人密兹凯维奇率领着一群由无家可归的波兰逃亡者形成的杰出的侨民。

同样的反动精神也统治着法国。但是法国人民没有德国人那样耐心，而且已经在革命中实习过，所以较迅于反抗，而那1830年的短期革命标志着法国浪漫主义运动第一个有力的浪潮。比德国的浪漫主义开始得晚得多，在巴黎这个运动的兴起就比较猛烈而迅速。有趣的是，使比利时成为一个独立国家的1830年布鲁塞尔革命爆发是随着奥柏(D. Auber, 1782—1871)的歌剧《波蒂契的哑女》(La Muette de Portici)的演出之后而来的。甚至瓦格纳也指出这出歌剧的革命性质。事实上，法国的浪漫主义运动远比那不现实的德国浪漫主义更被革命精神所高度燃烧着，它更猛烈、更急进，而且更极端。如对巴黎在三十年代初期的浪漫主义热狂中所发生的事情作一匆促的回顾，我们就可以看到，在文学上有维克多·雨果的令人激动的戏剧，雨果和阿尔弗莱德·得·缪塞(Alfred de Musset)的过份幻想的抒情主义，拉马丁(A. Lamartine)的美妙的悲歌式的诗歌。在音乐上，也富于激动人心的大事。帕格尼尼是轰动一时的大事。他那天才的奇异的技艺、他那艺术的奇特而迷人的新奇性、他的小提琴演奏和他个人人格的魔鬼般的面貌，结合起来使他成为浪漫主义音乐的一个很有力的因素。李斯特和柏辽兹都从他那非凡的艺术里得到决定性的刺

激。柏辽兹的《幻想交响曲》就是法国浪漫主义所酷爱的怪诞的特征的最强烈的表现。与德国浪漫主义具有一种“天堂”的性质不同，柏辽兹的作品惯常集中在“地狱”方面。梅亚贝尔(G. Meyerbeer, 1791—1864)的歌剧《魔鬼般的罗伯特》(Robert le Diable)、《新教徒》(Les Huguenots)和《先知》(Le Prophete)，也都在某些部分有这种魔鬼的面貌。

象格鲁克、凯鲁比尼(M. Cherubini, 1760—1842)和斯朋蒂尼(G. Spontini, 1774—1851)这样的大音乐家，虽然是外国人，却在巴黎出了名并且成为法国歌剧的领袖。这个法国首都，在德国籍犹太人梅亚贝尔身上也发挥了它的奇怪的同化力量。梅亚贝尔和法国籍犹太人阿列威(J. Halévy, 1799—1862)被他们的同时代人普遍认可，取得了法国歌剧首脑的地位。和门德尔松联合在一起，他们形成了世界闻名的犹太音乐家的三重唱。这不是偶然的，而是那时代一个显著的征兆。浪漫主义精神的那种自由放任的、容忍的、世界主义态度表现在：在欧洲国家的犹太人得到解放以后（这本身就是浪漫主义态度的一个结果），在历史上第一次出现了一些犹太作曲家。梅亚贝尔、门德尔松、阿列威、希勒(Hiller)、奥芬巴赫(Offenbach)，和后来的哥尔德马克(Goldmark)、鲁宾什坦、约阿希姆(Joachim)、马勒(Mahler)和几十名著名的小提琴家、钢琴家、歌唱家和指挥家们，显示出那浪漫主义的十九世纪是多么亲切地欢迎那些具有很高天才的犹太人。但是那荒谬的浪漫主义思想能够和显然格格不入的相反的倾向并存。这样我们就看到，在这个博大的、容忍的、世界主义的精神旁边，存在着一种狭隘的、不容忍的和极端的民族主义。被犹太人包围并且领受过犹太艺术家和犹太知识分子巨大

好处的瓦格纳发动了那个反基姆族的（anti-Semitic）浪潮，而这个浪潮仅在两百年以后，在我们自己的时代才达到了它的全面势头。

浪漫主义的另一个特征是各种艺术的互相亲近和混合。在这以前，音乐界曾经是和诗歌、和绘画相当分离的一个世界，虽然有时各种艺术在其共同的基础上相遇，而每种艺术仍保持它自己的特性。但是浪漫主义的理想在于把各种艺术混合起来，使音乐带有诗情和画意，而使诗歌带有音乐性。由舒伯特、舒曼和勃拉姆斯创造的令人愉快的德国歌曲，只能在一个浪漫主义时期产生，因为诗歌和音乐相结合的这种新的浪漫主义思想是它的美学基础。舒伯特以前的古老歌曲把诗歌和音乐截然分开。给那冷静的朗诵词加上一个曲调，由一种单薄而不加修饰的伴奏把音乐和歌词松散而肤浅地结合在一起。浪漫派的歌曲就很不一样：诗歌、声乐旋律和器乐伴奏不再松散地放在一起，而是这样彻底地组合起来，就这个字的字面意义来说——即混合在一起——以致曲调和歌词不能截然分开。这三种因素在一起创造出一些新的东西，以致那歌词解释音乐的意思正如那音乐揭示歌词的内在意义一样，而那器乐伴奏的节奏与和声则给音乐以有特点的色彩、光和阴影、重音和高潮，这样来描画出那诗歌的景色。

正如音乐和诗歌形成浪漫主义时代的一种亲密的结合一样，音乐和绘画也合并起来了。色彩是浪漫派音乐的一个新的方面。明与暗、较亮和较暗的色彩之间的细致等级的观念，这以前在音乐中只是偶然和例外地出现过。在浪漫派艺术作品中，色彩的概念变成一种不可缺少的因素，而它是通过和声和配器法的一种可钦佩的精心制作来实现的。浪漫派和声是和半音阶和声一致的。

经常使用半音阶进行使得大调和小调调性之间的区别不那么鲜明了，同时大大地增加了变化着的各种结束法和从一个调到另一个调的转调的可能性。这种灵敏的新和声，由于它增加了一些过去没有这样强烈而丰富地存在过的东西，我们甚至可以说它是音乐上浪漫主义运动的主要成就。舒柏特的音乐是充满了那种新的大、小调调性，同时带有一点大调和小调的意味，在二者之间的空中某处翱翔着，由此达到那种既不是白天也不是黑夜而是晨曦或暮色的不同程度的明暗度的、特别的、含含糊糊的浪漫派色彩。但是把这种华丽的浪漫派和声的所有变化着的面貌作出全面发展的真正创造者则是肖邦。

很少人知道瓦格纳和李斯特那轰动一时的半音阶和声是肖邦和声的女儿，肖邦是发光的阴影、从音响自较明到较暗程度的过渡、真正的音乐色度这一新大陆的发现者。对肖邦来说，调性不再象古典音乐那样，是一种结构上的特色，而大体上是一种色彩性的价值。肖邦这个印象派音乐的真正父亲，对于这种如画的价值比调性的任何其它方面更为关心得多。对他来说，转调获得一种新的意义。在古典音乐中，转调是依据空间和时间来设计的一种形式上、结构上的特色；建立一个调，离开这个调，最后回到这个调，是古典派设计的一种不可缺少的进程。肖邦并不忽视或否认调性的这种结构上的作用，但是他热烈的兴趣和欢乐在于如画地把调性蒙上纱巾或面罩，来给音乐以法国浪漫派绘画，特别是肖邦的密友德拉克鲁瓦 (Delacroix) 的绘画也追求的那些数不清的色彩的细微变化。……对格鲁克、海顿、莫扎特和贝多芬来说，旋律设计和轮廓线是头等重要的；和声以调色的意义给予设计以色彩。然而对肖邦来说，色彩的概念，即把色彩当作音乐中

一个独立的主要因素的概念占了优势，只要音乐允许色彩占优势而不致失去一切连贯和旋律的意义。人们可以说肖邦的浪漫派音乐基本的和有特点的特征是用色彩、色彩的经常变化、色彩的流动来表达旋律。

在这样一种艺术中，明与暗、暖与凉的色彩区别必然成为头等重要，因此一切可能的手段，包括节奏和力度，都为此目的而使用。肖邦的自由速度，他那大量的力度符号和兴奋符号、特强音、突然的不规则的戏剧性重音、切分音、他的惊人的渐强和沮丧的渐弱和极弱音、他的快乐而耗尽人力的无限延长音、他的渐快、渐慢、速度的突然变化是表现那明暗色彩间的无穷尽的过渡色彩的浪漫派幻觉的手段。然而，肖邦的天才并不在于仅仅为了给他的艺术一种最新颖的外表，来给音乐带来这些现代的轰动一时的特征。他需要这些手段是为了表现那种心情激荡、渴望、失望、激情的勃发和他那浪漫派灵魂的幻象、他的独特的性格；而一个有力的个性和它的情感世界的艺术表现这种完全一致，给了肖邦的音乐以它的持久价值，超出那些艺术倾向和信念的不可避免的变化之外。作为音乐家，肖邦是和拜伦和雪莱一类的头等浪漫派诗人、浪漫主义运动的最伟大的英国代表们有密切关系的。……

浪漫派音乐的兴起和钢琴(比起任何其它乐器)有更为密切的关系也并非偶然。风琴、弦乐器、管乐器都不能象钢琴那样令人赞叹地适合于这种新的激情音乐。钢琴的那些更古老的形式，是十八世纪钢琴音乐的库泊兰(Couperin)、拉莫、巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂和莫扎特的理想乐器。但是这些娇嫩的、音色单薄的乐器不可能表现新的浪漫派音乐，而经过发明新的技术方法，完全改变了它的性质，那斯频耐特(spinet)就适应了对它的要求。

捶击动作给了钢琴一种更明亮的、金属的和有力的音色，但是甚至更重要的是那踏瓣，它允许音响的延长，这是古老的短音的羽管键琴(cembalo)所不知道的方法。当然风琴比起钢琴甚至更具有随意延长音响的能力。但是在风琴和钢琴的延长音之间是有很大的区别的，而正是这个区别给了钢琴以产生那种浪漫派的魅力的能力，表现色彩、气氛的能力。那延长的风琴音是僵直的；它似乎要增强音量，擅于响亮和穿透，而钢琴的踏瓣音并不僵直，而是最柔和地减弱，变得越来越弱，最后消逝了。这种富于色彩的回响着的音、这种不同和弦的互相融合、这种在空中的音响的迷人幻想的闪动，是浪漫派的音的理想，而这就是为什么浪漫派音乐大体上是钢琴音乐的主要原因。踏瓣曾被称为钢琴的灵魂，而的确靠了它的帮助，那些伟大的浪漫派大师们，肖邦、舒曼和李斯特——在某种程度上，贝多芬和舒伯特——发现了一个幻想的、非物质的新世界。这些踏瓣音是不能用任何其它方法实现的。风琴或管弦乐团都不能代替那现代的钢琴。踏瓣的共鸣起着空气和日光穿透云层对绘画中的色彩所起的同样作用。它使得色彩效果的不同变化成为可能，而肖邦、舒曼和李斯特以可敬佩的发明天才实际地实现了这些迷惑人的可能性，这些飞逝的阴影效果。

在舒曼身上，我们看到了浪漫派精神的化身。他的浪漫派特质大部分是从文学来源引伸和培育出来的。李希特 (Jean Paul Friedrich Lichter)、霍夫曼 (E.T.A. Hoffmann)、吕克尔特 (Ruckert)、爱森多尔夫 (Eichendorff)、海涅是和他气味相投的诗人。在舒曼以前从来没有一个作曲家曾经在某种程度上象他那样，把自己的艺术贡献到使他的音乐成为“诗意的”音乐。