

目錄

中文摘要.....	
因文摘要.....	
誌謝.....	
鍾博曦鋼琴畢業音樂會 CDs.....	
目錄.....	1

輔助文件：蕭邦『升c小調第三號詼諧曲作品三十九』之分析與詮釋探討

一、 導入.....	2
1.1 詼諧曲(Scherzo)的背景.....	2
1.2 作曲背景.....	3
1.3 曲式與結構.....	5
二、 詮釋.....	9
2.1 創作素材.....	9
2.2 音樂的張力.....	15
2.3 『弱起』樂句的特質.....	17
三、 演奏探討.....	19
3.1 演奏實務.....	19
3.2 個人心得.....	22
結語.....	24
參考文獻.....	25
附錄	

一、導入

1.1 詼諧曲的背景 (Scherzo)

為了瞭解此作品，本文將以該作品之創作背景以及曲式的理解做為出發點，並以討論創作素材及張力做為詮釋的依據，進而解決演奏上的疑問。而為了瞭解詼諧曲作為創作形式的緣由，以下將從其前身也就是小步舞曲，作為討論的起始。

1.1.1 從小步舞曲到詼諧曲

小步舞曲 (Minuet) 是西方音樂中非常重要的舞曲曲種。巴洛克時期的器樂曲包含著大量的舞曲曲種例如阿勒曼舞曲，薩拉邦德舞曲，基格舞曲，嘉禾舞曲，小步舞曲等，其中只有小步舞曲存留到古典時期。此曲種的曲式為三拍系統的 A B A 三段體，當中的 B 段雖然標題為 minuet，但習慣上還是以 trio 看待之。

古典時期的小步舞曲，脫離了組曲的束縛，到了 18 世紀後半葉以後成為了各種奏鳴曲式器樂曲如交響曲，鍵盤樂，獨奏以及室內樂作品的樂章之一，且多置於倒數第二樂章。最後到了貝多芬 (L. v. Beethoven)，該作曲家建立了新的傳統，將其以詼諧曲取代之，小步舞曲逐漸式微。

1.1.2 詼諧曲 Scherzo

詼諧曲，由中世紀義大利文 scherzo 衍生出德文 Scherz 以及 scherzen (開玩笑之意【to joke】)，自 17 世紀開始運用在許多不同作品之中。但在該時期，因為器樂地位相較於聲樂為低，因此還沒有一個固定的形式可供依循。而自貝多芬開始，可以使用在任何可取代小步舞曲的樂章，以及具有喜劇或是嘲諷的作品，且多半是快速的樂章或是一個大型作品中的一個樂章。相較於小步舞曲，詼諧曲同樣屬三段體 (scherzo - trio - scherzo)，與三拍的系統¹，但日後也出現兩拍或是四拍系統的安排，例如布拉姆斯第四號交響曲的第三樂章。在性格上，詼諧曲具有較快的速度及音樂上的活力。內容上，小步舞曲以旋律加上伴奏為主，但詼諧曲卻帶有

¹ 雖記譜為三拍系統，但節奏上仍以一大拍為主。

動機發展上的特徵。

Scherzo 這個字，最早出自於 1605 年文藝復興時期作曲家 Gabriello Puliti 的世俗作品中 (secular works)。很快的這字流傳至德國，地位等同於 Aria 這個字。而詼諧曲最早用於曲式上的是指「一或二聲部帶有數字低音且為 strophic²」的作品。這可以在早期的牧歌以及 canzonetta 的聲樂曲中找到印證。最初的出版可在 Monteverdi 的兩個作品 *Scherzi musicali* of 1607 and 1632 中發現。在這個時候 (文藝復興) Scherzo 與牧歌相同，表示具有歌詞且具有兩段式歌詞的性質的曲種³。

到了 18 世紀詼諧曲開始成為大型作品之中的樂章標題。這個現象出現於海頓的弦樂四重奏 op. 33 貝多芬作品之中。到了 19 世紀時，Scherzo 出現在非傳統的順序之中，例如舒曼⁴及李斯特⁵之作品之中。

從蕭邦開始，詼諧曲成為獨立的器樂曲。蕭邦所做的四首詼諧曲，更富有戲劇性以及音樂的爆發力，而 Scherzo 的玩笑、嬉鬧之性格，就像在海頓 op.33 中被嚴肅甚至憂鬱的性格取代。



1.2 作曲背景

一八三八年的冬天，蕭邦因肺結核前往西班牙馬約卡島 (Mallorca) 靜養。在陌生的環境中，離開家鄉流亡數年的蕭邦因不適應氣候變化而更加病重。心情的浮動尤其明顯，加上新環境對陌生的異鄉客不甚友善，居民對於肺病傳染的恐懼，於是將蕭邦與照顧他病情的女友 (法國著名作家喬治桑) 驅趕至馬約卡島瓦爾德摩莎村 (Valldemosa) 的修道院居住。

陌生的環境、不適應的潮濕氣候、加重的病情，都讓蕭邦的心情不甚穩定。在這樣的景況之下，卻造就了蕭邦如泉湧般的靈感，心靈託寄成就了數首流芳後世的名曲。

² Strophic, 歌曲形式，意指同一旋律反覆，搭配上不同的歌詞。

³ "Scherzo" by Tilden A. Russell & Hugh Macdonald. *The new grove music dictionary of music and musicians online*. S.v.

⁴ Overture op.52 詼諧曲於最後一樂章

⁵ 浮士德交響曲之最後一樂章 "梅菲斯特"

蕭邦於馬約卡島 Valdemosa 村的 Carthusian 修道院，精神不安定與肉體受病魔摧殘的生活之中⁶，完成了第三號詠諧曲的初步架構。但是隨著蕭邦過份完美主義的堅持，第三號詠諧曲在他的手中一遍又一遍、一日復一日地修改，好似與琴弦爭鬥一般，直至他滿意為止。蕭邦的女友喬治·桑亦對他這種「無法以語言傳達的固執戰役」感到訝異。她認為第三號詠諧曲的主題，包含著浮躁與優柔寡斷這兩種截然不同卻能兼並的特性，是蕭邦不間斷的努力以求臻達到滿意的境界；但也惋惜因為完美主義的性格作祟，第三號詠諧曲至發表時已與蕭邦當時所構想的初次體裁有所出入⁷。

一八三九年，蕭邦離開西班牙的馬約卡島，回到了巴黎，並於一八三九年到一八四一年間，居住在喬治桑的家鄉諾罕（Nohant）。幽靜的鄉間生活讓蕭邦的身體較在馬約卡島時起色。第三首詠諧曲亦正式完成於這段時間裡。蕭邦對於曲式的大膽創新，在節奏方面，亦是打破了以往的作曲規範，使之有無數的變化。

一八四一年春天，莫雪勒斯（I. Moscheles）⁸突然告知蕭邦，欲前往蕭邦家裡拜訪，並且聆聽蕭邦的樂曲。因為莫雪勒斯在當時的音樂地位卓越，於是蕭邦把握機會，急召弟子 Aldof Gutmann 來替他彈奏升 c 小調第三號詠諧曲給莫雪勒斯聽。也因為第三號詠諧曲需要力道與技巧並行，蕭邦稱自己因病虛弱而無法彈奏這樣強烈的樂曲。

古特曼（Aldof Gutmann⁹），德國人，十五歲起事師蕭邦。他與蕭邦其他弟子所不同的是，彈琴的力道相當強勁，對於蕭邦第三號詠諧曲所注重強烈音節有著相當稱職的詮釋，於是在當時有名的作曲家莫雪勒斯面前，蕭邦點名他首演這首曲子。

根據古特曼的說法，蕭邦是在一大早就快遞通知請求他幫忙蕭邦在莫雪勒斯面前彈奏第三號詠諧曲。蕭邦希望克盡情誼，讓前來造訪他的莫雪

⁶ Opienski, Henryk. *Chopin's Letters*. p.188.

⁷ Szulc, Tad. *Chopin in Paris: the Life and Times of the Romantic Composer*. pp.229~230

⁸ “Ignaz Moscheles” by Jerome Roche & Henry Roche. *The new grove music dictionary of music and musicians online*. S.v.

⁹ 紹義強 譯，*鋼琴家手冊*。（台北市：全音樂譜出版社有限公司，民國八十二年）。

勒斯可以在聽完他所創作的樂曲後，愉快地返回巴黎。

當日一早，古特曼即到蕭邦家中開始練習此首作品，蕭邦指導他以強健的擊鍵力道來演奏這首開頭就很飽滿強勁的曲子，期望他能夠在短時間內努力記住樂曲以求滿足前來造訪的貴客。

升C大調的第三首詼諧曲圍繞在不和諧音為中心，導奏後的八度音主題處理的手法是絕不屈服於潮流的新穎。主旋律之靈感來自於蕭邦的弟子古特曼，此人是一位指力強勁、號稱可以徒手穿桌鑿洞的力量。至於第二段柔和且安定的旋律，如絹絲瀑布一般的流洩，以讚美詩歌為其主體，是蕭邦在馬約卡島的 Valdemosa 村 Carthusian 修道院中，聆聽修士唱經所得到的啟示；而在尾奏的變化與擴張更是蕭邦最大膽的手法。

莫雪勒斯聆聽完樂此曲之後，並沒有發表任何評論¹⁰，但可以肯定的是古特曼在當時那個場合的表現，蕭邦賦予很高的評價，於是將此作品題贈予他。



1.3 曲式與結構

以下筆者僅以和聲及曲式分析為此節之主體，暫不討論詮釋部份。表一為本作品之主要架構示意圖。

表一

	前奏			Scherzo I				trio				Scherzo II			trio發展			Finale	Codetta
次樂段	a	b	a'	c	c'	d	c''	scherzo I反覆			e	f	g						
小節數	25	57	106	155	200	236	287	367			448	494	541			573		637	
和聲架構 (升c小調)	i			I # (^b D)				i			III			V i			I #		

¹⁰ <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67456-N.asp>

一般來說典型詼諧曲的曲式為三段體(Scherzo – Trio – Scherzo)，但此作品並非以三段體作為整體架構，而是於 Scherzo 之後加上 Trio 的發展。蕭邦打破既有的作曲規範與聽眾的期待，以 trio 為素材做發展，是此作品在架構上最特殊之處。以下就每一個單元作簡要的介紹：

前奏：

譜例一為前奏部分之和聲架構，以破碎的音型（譜例二 mm. 1~7）於 iv 級和弦上作全曲開始。和聲色彩以級進下行方式至 m. 25，i 級和弦進入主題部分。

譜例一

譜例二

1.3.1 Scherzo :

Scherzo 為 mm. 25~143。分為三小段（以 a b a' 表示）。a 樂段為 mm. 25~56；b 樂段為 mm. 57~105；a' 樂段為 mm. 106~154。在和聲上，整個 Scherzo 可以視為 i 級主和弦及其擴充。a 段以同音八度的方式呈現全曲的第一主題（譜例三）b 段延續著 之節奏型以相同的和聲進行於低音聲部（m. 57 以及 m. 68）中間聲部（m. 75 以及 m. 83）重複四次向上堆疊。譜例三 部份是唯一在節奏上有變化之處，此部分的運用將於 2.1 做詳細討論。

譜例 三

Theme



a' 段為 a 段的變奏，於 m.143 使用 a 段的主要素材將調性過渡至平行大調升 C 大調¹¹銜接 Trio。

1.3.2 Trio :

Trio 為 mm.155~335。前文作曲背景之中提及，蕭邦聽到修道院之中的修士的歌唱所得之靈感，使用聖詠的寫作方式（譜例四）與另一對比素材：下行音階加上和聲，以分解方式產生類似風鈴聲效之段落

（passage），為整段的素材（譜例四）¹²，譜例四為此作品之第二主題。Trio 可分為四個樂段（以 c c' d c'' 表示）：c 樂段為 mm.155~199、c' 樂段為 mm.200~235、d 樂段為 mm.236~286、c'' 樂段為 mm.287~335。

譜例 四

Theme



c' 樂段為 c 的返復 d 樂段使用降 D 大調 V 級附屬分解和絃呈現於七小節以同音在三個不同八度進行的樂句後（mm.236~242）拉大音距反

¹¹ Trio 為降 D 大調，蕭邦使用同音異名轉調。

¹² 以下以風鈴樂段為簡稱。

向由低音部爬升三個八度，於最高音部將旋律音隱藏於一連串琶音中呈現（譜例五）。接著以此方式（大音域的爬升接著隱藏旋律音的琶音）重複三次後，以譜例五的手法持續十小節（mm.269~278），由鋼琴的最高音 F 快速下行三個八度接 c” 樂段。

譜例 五



c” 樂段，以 c 樂段為主體增加和聲織度，將 Trio 部分的調性，由降 D 大調過渡至升 c 小調銜接 Scherzo 。

1.3.3 Scherzo :

Scherzo 為 mm.367~448。Scherzo 為 Scherzo 的反覆，不同在於 mm.433~448 的和聲安排¹³，將調性由升 c 小調導入 III 級關係大調 E 大調銜接“Trio 的發展”部分。

1.3.4 Trio 的發展：

Trio 的發展部分，分為三樂段（以 e f g 表示），e 樂段為 mm.448~493，f 樂段為 mm.494~540，g 樂段為 mm.541~572。e 樂段可說是 c 樂段（譜例四 Theme）於 E 大調上的重複。f 樂段也使用相同的素材，不同於 e 樂段用 e 小調的為和聲色彩。g 樂段 mm.541~565 部份，為 的素材做擴張，在和聲上停留在 級調區呈現；mm.566~572（譜例六）使用 為素材，與前樂段較為和聲式的作曲方式做對比。

¹³ 比較 mm.433~448 以及 mm.91~98。

譜例 六



1.3.5 Finale

Finale 部分為 mm.573~636。使用連續快速音群以及左手大音域的八度大跳，以譜例七的和聲進行呈現。此部份除了展現高難度的演奏技巧之外，並延遲了和聲上的解決，為終曲之 codetta 作預備。

譜例 七



1.3.6 Codetta

Codetta 部份為 mm.637~649。使用八度單音為主要素材，將主旋律(譜例八) 與主音 (升 c 音) 穿插，最後於平行大調結束全曲。

譜例 八

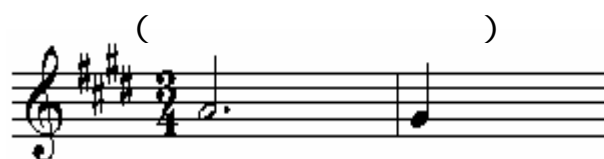


二、詮釋

2.1 創作素材

整曲的創作素材，圍繞著兩大部分。一為 的附點節奏型；另一為升 G 音（或降 A 音），而譜例九（以下以 音型稱之）為其最主要的呈現方式。以下就此兩點於此作品之應用做討論。

譜例 九



2.1.1 主要音型與節奏特色的呈現方式

觀察前奏的部分，於 mm. 5~6（譜例十）以及 mm. 13~14（譜例十一）將 音型的樂念預示。Scherzo 的部分，mm. 25~56 之中，mm. 26~27（譜例十二）以及 mm. 42~43（譜例十三），結合了 Theme 以及 音型的兩大素材。

譜例 十

譜例 十一



mm.57~105，使用持續的四分音符貫穿整段並作為節奏上的基本脈動，但在其他聲部卻仍將兩個中心素材呈現。mm.65~66（譜例十四）mm.73~74 以及 mm.104~105 使用和弦方式上聲部出現 音型的素材。至於譜例三素材使用的部分，於 m.72 之中雖然節奏上的基本脈動一直存在，但在其他聲部的節奏配置中，仍然將 部分附點的樂念表現出來（譜例十五圈處）。mm.106~152，同 mm.25~56 部分，融合了兩種作曲素材，不多做贅述。

譜例 十四



譜例 十五



Trio 樂段，蕭邦使用聖詠的寫作方式（ ）與風鈴樂段（ ）為作曲素材。在和絃的節奏部分，mm.164~166、mm.180~182（譜例十五、十六）以及 m.186（譜例十七），仍然呼應著 的附點節奏型態。

譜例 十五

Musical score for Example 15, measures 164-166. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one sharp and a measure number of 164. The music consists of chords and single notes, with a fermata over the final measure.

譜例 十六

Musical score for Example 16, measures 180-182. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one sharp and a measure number of 180. The music consists of chords and single notes, with a fermata over the final measure. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

譜例 十七

Musical score for Example 17, measures 186-188. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one sharp and a measure number of 186. The music consists of chords and single notes, with a fermata over the final measure. A blue decorative graphic is visible above the treble clef staff.

在一小段過渡樂句後（一個以同音在三個不同八度進行的樂句上下行 mm.236~243），mm.243~286 延續 trio 樂段的「風鈴」織度的色彩，但此次以上下行琶音呈現。譜例十八為高音部的旋律音，仍圍繞著降 A 音作為旋律的中心。mm.287 又再次回到降 A 音，重複 Trio 樂段聖詠及風鈴樂段的形式。

譜例 十八

Musical score for Example 18, measures 287-289. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a single treble clef staff with a key signature of one sharp. The music consists of a single melodic line with a fermata over the final measure.

在 mm.352~366, Trio 銜接 Scherzo 的樂段,即使用 前與 scherzo 之首要 主題樂思交會。

mm.352~359, 上聲部使用和絃, 下聲部使用八度音, 且漸漸加入的節奏型態。mm.360~366 (譜例十九) A 音不斷出現, 並以對比音域呈現音型的樂念。

譜例 十九

Scherzo (mm.367~447) 作曲素材上, mm.367~398 如 Scherzo 所述圍繞在 A + 升 G 音以及使用 的附點節奏型態呈現。mm.399~447 可以參照前文以及譜例十四以及十五之說明, 不同在於 mm.433 使用相同的作曲方式不同的音高轉調銜接 Trio 發展樂段。

Trio 發展樂段 (mm.448~572) 可參照前文 trio 樂段, 使用聖詠和絃以及構成。相較於 trio 樂段, 少了譜例十八的「主要旋律琶音」, 全部以風鈴樂段呈現。mm.541~572 將 主題加以發展, 並於 m.567 開始加入 scherzo 主題八度音的素材銜接至 Finale。

Finale 的部分 (mm.573~637), 除了 mm.598~601 以及 mm.634~637 之外, 整段都以連續的八分音符作為最基本的組成素材。mm.573~576 (譜例二十) 圈處三個下行級進音, 是 finale 樂段重要素材。整個 finale 樂段都圍繞於此。另外, 譜例二十闊弧處, 也明顯看出譜例九於 finale 部分的運用。

譜例 二十

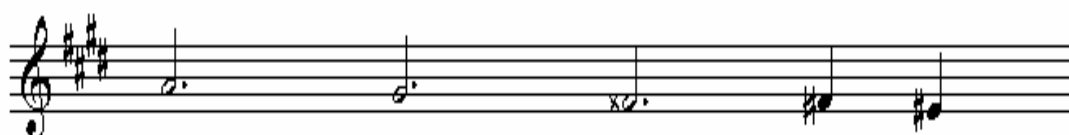
mm.598~601 (譜例二十一) 是 finale 樂段較為不同之處。不使用連續的八分音符，右手以和絃方式呈現 音型的素材。mm.621~632 不斷以重複 譜例二十圈處的下行級進三音為素材做變化。

譜例 二十一



譜例二十二為 Codetta 樂段 (mm.647~649) 主要架構音。全曲的最後，仍可以觀察出 音型素材使用，並將半音做擴充且解決。

譜例 二十二



2.1.2 關於升 G 音 (降 A 音) 在此作品的重要性¹⁴

此作品圍繞在升 G 音 (降 A 音)，可從以下幾點討論：

Theme I 以及 Scherzo I b 樂段的上聲部可以看出圍繞在升 G 音上，且不斷的以半音拉扯，但最後仍然以升 G 音作為樂句的結尾。此種方式，將升 G 音不斷的加強，搭配下文 2.2 以及 2.3 的佈局，不斷製造延續不解決的音樂張力。

Trio 部分升 G 音以同音異名的降 A 音呈現。整體上 Trio 的性格較為舒緩，但 trio 之部份降 A 音仍然隱藏其中。

Finale 部分。mm.573~588 可以觀察出以四小節為一單位，升 G 音不斷的被拉扯，到了 m.598 (譜例二十二) 上聲部升 G 音仍舊處於不穩定的狀態。最後分析 mm.621~633 一連串的快速音群可以看出當升 G 音成為某一小段音群的結尾後，立刻又成為大跳的起始點，加重了升 G 音張力的累積。

2.2 音樂的張力

此部分著重於和聲色彩的使用所產生的音樂張力。此作品的特色在於

¹⁴ Rink, John. "Expressive form in the c# minor Scherzo Op.39", from *Chopin Studies 2*. pp. 217-226.

不斷地打破聽眾的期待用以製造音樂張力，此點運用在和聲上，則以模糊的調性以及延遲或是減弱和聲上的解決方式呈現。

2.2.1 模糊的調性所產生的音樂張力

此點表現於前奏以及 Scherzo 的 a 樂段。前奏部分的四連音以及 m.6、m.14、m.18 三個特意未解決的和絃，於作品的開頭部分，刻意呈現模糊的調性。而 mm.21~25，雖然很強烈的將音樂導向升 c 音，但至此卻仍然沒有任何跡象預示升 c 小調。

Scherzo 的開始 (m.25) 雖然升 c 音很明顯的呈現，但立刻以雙手八度音以連續四分音符的節奏呈現，減弱了升 c 音的聲響，進而達到模糊調性的功能。另外觀察 Scherzo 的 a 樂段也就是 (mm.25~56)，反而以 m.33、49 具有升 c 小調五音以及屬音雙重角色的升 G 音以及 m.56 的關係大調 E 和絃做為各樂句的結尾。

綜合以上，可以歸納出蕭邦不但於開頭處刻意不明示調性之外，Scherzo 的主題在和聲設計上也刻意強調升 G 音，藉此暗示聽者此作品的調性“應該是”升 c 小調但又未明確地點出升 c 小調主和絃的色彩，而 m.36 主和絃又以較不穩定的三音作為外聲部的配置，產生期待主和絃出現的音樂張力。

2.2.2 延遲及減弱和聲上的解決所產生之音樂張力

Scherzo 之 b 樂段 (mm.57~105)。

於之前 Scherzo a 樂段的調性暗示之後，b 樂段前兩樂句以及第四樂句的結尾處 (m.66、m.74、m.90) 雖然以升 c 小調主和絃呈現，但卻以較具不穩定的一轉位置呈現 (前兩樂句之結尾)；加上此樂段以連續四分音符的基本脈動貫穿，減弱了句尾解決的功能。主和絃的出現非但沒有解決的穩定感，反而是期待解決之音樂張力的累積。第五樂句以及第六樂句結尾 (m.98、m.105) 和聲上分別停留在附屬和絃以及屬和絃色彩，此種佈局更將 b 樂段前半部的張力延續，

使聽者強烈的期待音樂的解決。b 樂段音樂張力因為 a' 樂段 scherzo 主題於此處的銜接無法得到舒緩。

Scherzo 整體來說，於承接前奏以及 a 樂段刻意地模糊調性後，使用不穩定的四分音符節奏型態貫穿，不斷的打破聽者的期待製造張力，將音樂高潮置於 b 樂段的結尾之前，並延續其音樂張力持續到 trio 部分才得到舒緩

m.542 至曲終之部分。

mm.542~556 右手部分以聖詠的和絃及其主旋律呈現，左手則以升 c 小調主和絃以及屬和絃的分解和絃為伴奏。mm.542~558 讓聽者誤以為仍停留在 trio 的緩和之中，直到 m.559 開始不斷的向上堆疊累積能量後，才會意到所期待的解決竟然是另外一個張力的發展。而此樂段之結尾處 (m.572)，具有強烈傾向至主音解決。Finale 開始處，的確以主和絃的和聲色彩呈現，但動態的快速音群立刻向外發展的佈局方式，不但大大減弱了解決的效果，甚至將前樂段的音樂張力繼續向後延續。整體來說 Finale 承接著全曲渴望尋求安定解決的期待，並仍然不給予肯定的解決，將氣氛推向此作品最高點。在全曲刻意打破聽者期待解決的佈局之下，finale 部分的最後三個和絃

(mm.364-36)，幾乎將聽者推向瘋狂的邊緣。而 m.637 主音的出現，似乎是最終的救贖，但蕭邦卻仍然不願意妥協。主音的確以雙手八度音呈現了，但此作品中揮之不去的 音型，卻在最後一刻再次出現。譜例八的旋律與主音不斷地交替，而當 音型真正的解決 (m.645 主和絃)，才是全曲最終的完結。

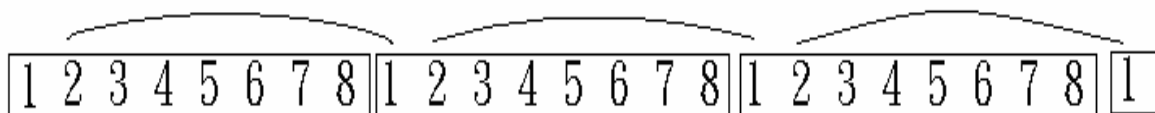
Codetta 大調的結尾

上文提及 m.645 之主和絃為 音型的解決。但蕭邦卻以大調色彩的升 C 大調呈現。此種結尾的佈局方式 (皮卡地和絃 picardy third)，不但將全曲做一個完美的結尾，並且在音樂張力上延續至曲終得到舒緩。

2.3 「弱起」樂句的特質

此部分所討論之樂句劃分方式，純粹以詮釋觀之，故此部分的樂句劃分方式與前文所劃分之樂句會有所出入。

表二



表二所示為不規則八小節樂句的架構。所謂不規則的八小節樂句意指前一樂句的結尾在音樂上停留於次一樂句的第一小節，而次一樂句則始於第二小節。此點影響本作品演奏以及詮釋方面甚巨，以下為實際之說明：

前奏部分前兩樂句為規則的八小節，若以傳統八小節的樂句劃分，第三樂句應該結束於 m.24，但第三樂句可以觀察出樂句的結尾在 m.25 的升 c 音，同時該小節又是下一樂句也就是 scherzo 第一樂句的開始音；而 scherzo 第一樂句結束於 m.33 之 G 音。另外一個例子：m.155 小節屬於前一樂句之句尾，m.156 為另次一樂句之開頭。

再以宏觀的角度以每小節視為一大拍觀之，此種樂句的劃分方式，第一拍因為歸為前一樂句的結尾，無法以強拍的姿態出現，故次樂句的開頭都是以第二拍弱起的方式呈現。

以下討論此種不規則的八小節樂句佈局，於音樂張力上的影響：

Scherzo 的主題部分(適用於 Scherzo ,Scherzo)以 Scherzo 之 a 樂段為例。m.25 具有前奏部分最後一樂句解決之功能，但以前文一大拍觀之的角度，在節奏上卻又屬於 Scherzo a 樂段第一樂句第一拍的雙重身份。音樂張力上對於 scherzo 主題更有持續累積能量的效果。

Trio 以及 trio 發展兩部分。風鈴樂段()的結尾與下一樂句以弱起效果呈現的聖詠和絃()之銜接部分，使得整

個樂段音樂張力得以延續而非被切斷。蕭邦於 m.199 踏板（譜例二十三）的使用，可證明 m.199 雖然屬於前樂句之結尾，但如上文所述，節奏上屬於次樂句之第一拍之位置。

譜例 二十三



Codetta 的部分, m.637 歸屬為 finale 部分最後一樂句的解決, 但同時又是之 codetta 開始, 印證了 2.2.1 所述, 音型樂思的最終解決。

筆者於此對於『弱起樂句的特質』之部分做一個總結：蕭邦打破了傳統規範，刻意綽開樂句與小節數本應相互配合的佈局，為此作品各樂句之間能環環相扣，進而使音樂的流動性能保持延續最重要的因素。

三、演奏探討

本章討論主題在於演奏上的實務以及個人心得。演奏實務部分，針對此作品幾個重要的部份於演奏上做討論；個人心得部分則著重於於實際演奏此作品後，給予其他將要準備演奏此作品的演奏者些許的建議。

3.1 演奏實務

以上於 1.2 作曲背景中已說明，此作品提贈予古特曼，而古特曼以指力強健著稱，故在演奏前，生理上即必須具有一定程度的力量，方可展現此作品之特性。Presto con fuoco (熱情如火的急板)，為此作品的 Tempo and Character marking，即明確地表達其基本的性格。

前奏

前奏部分之第一樂句可以分為三個區塊。演奏上，前兩個區塊因為具有刻意模糊的功能，故必須使用較為暗沈效果的觸鍵，並以各自漸強的方式呈現。第三區塊也就是譜例十圈處為首次呈現此作品中重要的樂念，且使用 accent 而必須凸顯。圈處處理方式，不但在音量上與前兩區塊及該處四連音的部份有所區隔，譜例二十四圈處，可運用彈性速度 (rubato) 給予時間而增加 accent 效果並凸顯的此作品的重要樂念。

譜例 二十四



很重要的一點，樂句並非到此 (m.6.1) 就結束，尚有兩個和絃必須

處理。蕭邦本人曾明確指出，此樂句必須貫穿至和絃部分方可結束¹⁵。故演奏第一樂句必須持續到第八小節為止，特別是第六小節必須以踏板做連接，不可使聽者有結束、間斷或是新樂句開始的感覺。

第二樂句可參考第一樂句的處理方式。到了第三樂句才真正呈現三拍系統的節奏型態。第四樂句中 *risoluto* 意指 “A directive to perform a certain passage of a composition in a resolved, bold, and resolute manner”¹⁶，故此樂句不再製造模糊的效果，而是肯定的顯現。必須以具有重量的觸鍵演奏，甚至因此在速度上便稍慢，且適當地延長 m.24 升 B 音以加強期待主音的效果。

Scherzo

Scherzo 的主題於此部分展現，且於許多部分可以觀察出 X 音型的應用。m.25 主音以上揚的音色做處理，且必須與 m.26 有所間隔。選擇此種處理方式可達到以下兩種效果；第一上揚的音色可以減低解決的強度，延續前樂段最後一樂句的張力。第二與 m.26 特意製造的間隔，用以凸顯 m.26~27.1 X 音型的應用。

許多演奏者會將注意力放在中間聲部的四分音符上，而將 mm.36~39.1 上聲部忽略。除了中間聲部的四分音符外，其他聲部都以長音呈現，故在此快的音符其本身就很容易凸顯，反而是上聲部的長音，X 音型素材的使用的，更需要演奏者將此部分給予注意並凸顯之。

Scherzo b 樂段使用一固定節奏型貫穿，因此演奏上則必須保持某種程度一氣呵成地感覺。演奏實務上，除了表現一個開頭到結尾高達四十九小節的長漸強的效果，以及固定節奏型的貫穿之外，還必需注意每個 X 音型的運用。如同上文所述，上聲部的表達比內聲部固定節奏型的表達重要之外，每個 X 音型的中心樂念經過多次重覆以及 mm.74~89 上聲部刻意以 accent 凸顯，本身所堆疊的音樂張力是很巨大的，演奏者必須衡量自己的極限，方可在 mm.91 以及 mm.99 展現出張力的最高點。

¹⁵ Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin : pianist and teacher as seen by his pupils*. p. 85

¹⁶ Virginia Tech Multimedia Music Dictionary. <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

Trio

此部分最大的問題在於，如何平順地演奏和絃與風鈴樂段之間，大跳所容易產生的頓挫感。若克服此問題之後，僅剩下簡單的和聲進行以及凸顯上聲部的旋律音。

風鈴樂段，僅需要輕巧的觸鍵，加上適當的凸顯上聲部的旋律即可。唯一需要注意的在於，風鈴樂段屬於裝飾聖詠和絃的功用，各方面不可過於凸顯以致於掩蓋 trio 的主體（聖詠的和絃）。

譜例 二十五之一

Musical score for Example 25-1, marked *Meno mosso*. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The left hand starts with a chord marked '155' and a *sostenuto* marking. The right hand begins with a melodic line marked *p* (piano) and includes a large leap. The score is numbered 155.

譜例 二十五之二

Musical score for Example 25-2, identical to Example 25-1, marked *Meno mosso*. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The left hand starts with a chord marked '155' and a *sostenuto* marking. The right hand begins with a melodic line marked *p* (piano) and includes a large leap. The score is numbered 155. A blue circular stamp with the year '1896' is overlaid on the score.

譜例 二十五之三

Musical score for Example 25-3, identical to Example 25-1, marked *Meno mosso*. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The left hand starts with a chord marked '155' and a *sostenuto* marking. The right hand begins with a melodic line marked *p* (piano) and includes a large leap. The score is numbered 155.

至於聖詠和絃以及風鈴樂段銜接處的大跳。若選擇譜例二十五之一的詮釋方式，風鈴素材的開始為一和絃，利用和絃為大跳的起點，對於演奏

較為容易。選擇譜例二十五之二的詮釋方式，樂句之間斷句的時間，可以給予和絃與風鈴樂段銜接處，充分的空間解決大跳的問題。最後，若選擇譜例二十五之三的詮釋方式，兩個樂句之間相互重疊，演奏上較為困難；因為風鈴樂段承續聖詠樂段結尾的情緒，且因樂句劃分的選擇不會因為大跳而給予該處多餘的時間，加上大跳的兩端（聖詠部分的結尾以及風鈴樂段的第一個音）必須以使用柔和的觸鍵，以及毫無接間隔的方式演奏。對於演奏者來說，是非常大的挑戰。而筆者演奏上則選擇譜例二十五之三之詮釋方式原因如下：

- 一、 層次的表現部分。雖然 以及 在創作素材是兩個不同的組成，但在和聲色彩上， 為 最後一和絃的擴充，因此演奏上必須表現出 持續保持於 之低音部。
- 二、 「弱起」樂句的劃分，將 及 視為同一單元；很多演奏者打破了 及 的關連性，進而破壞了銜接處小節的三拍節奏架構，使得 trio 以及 trio 發展部分的呈現較為零碎¹⁷。
- 三、 踏板的使用。蕭邦在每一個 的最後一和絃使用踏板，將 及 視為一個相同的個體。

對於第三種詮釋，本人建議以下幾種方式克服大跳的問題：

- 一、 於重疊的和絃處使用弱音踏板，藉以減低大跳時非常難以避免的頓挫感。
- 二、 將身體重心於譜例二十四之三第四小節即向高音部偏移至演奏風鈴樂段的位置，藉由重心的轉移減低大跳起點的頓挫感。
- 三、 於演奏開始之前座位的選擇都向高音部偏移。

3.2 個人心得

個人對於演奏此作品，給予幾點建議。

在技巧部分：

雙手持續八度音的部分，對於演奏者是一大挑戰。在演奏此作品之前，必須要有一定的技巧基礎，得以應付此作品於八度音部分表現高度音

¹⁷ 陳必先女士於 93 年二月交通大學所舉辦之大師班指導本人，並指出必須保持銜接處該小節之節奏穩定。

樂張力的要求。

Finale 部分到 Coda，於技巧方面是耐力的考驗。該部分不管在力度上，觸鍵上，都要求持續且具有一定強度的呈現，演奏者必須具有高度的韌性方可表現的淋漓盡致。

踏板上常為忽略之處：

很多演奏者在踏板的使用上，都有搭配樂句處理的功用，但此作品因為『「弱起」樂句的特質』，在踏板上的使用有別於其他作品。最明顯之處在於蕭邦在圓滑線的結尾小節卻加上踏板的使用，或並沒有因為是圓滑線的結尾小節而將踏板鬆開例如：m.171、m.179、m.199、m.235、m.296、m.312、m.510、m.526。

對於演奏者精神上的建議：

專注力必須持續。此作品的特性在於打破聽者期待，不斷延續解決，既使音樂上給予解決但隨即又以各種方式減弱解決的強度。而 Trio 部分，雖然較為緩和，但不管選擇何種方式演奏，和絃及風鈴樂段大跳的銜接，在精神上仍然必須保持一定的專注，不可因整體樂段的風格而鬆懈。最後 Finale 至 Coda 部分，不可因為要演奏出龐大的音樂張力，精神上就如脫韁的野馬般失去控制，仍要維持一定的穩定度，進而將音樂保持在可以操控的範圍之內。

結語

演奏者無法百分之百表現作曲家創作當時所欲表達的感受，而透過各種的分析以及實際演奏上反覆不斷地嘗試，或許方能表達出作曲家些許的樂念。每個演奏者皆以其獨一無二的思維，試著瞭解，試著詮釋，並試著表達。

永遠沒有最好，但永遠會更好；音樂為何如此吸引眾人，即在於此。



參考書目

英文書目

- Banowetz, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington Indiana University Press, 1985.
- Caplin, William E.. *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York : Oxford University Press, 1998.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. New York and Cambridge and Port Chester and Melbourne and Sydney: Cambridge University Press, 1988.
- Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music*. New York :Dover Publications, 1966.
- Kallberg, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries : Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996.
- Opienski, Henryk. *Chopin's Letters*. New York :Dover, 1988
- Rink, John. *Chopin Studies 2*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton and Company, 1972.
- Samson, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Stolba, K Marie. *The Development of Western Music: A History*. 3rd ed. Boston, Mass. : McGraw Hill, 1998.
- Szulc, Tad. *Chopin in Paris: the Life and Times of the Romantic Composer*. New York: Scribner, 1998.

網站

<http://www.grovemusic.com/>

<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>