

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

王乙先鋼琴演奏會

含輔助文件

蕭斯塔科維奇《二十四首鋼琴前奏曲，作品34，
第2、6、8、9、11、15、17、24首》之詮釋與演奏探討

YI-HSIEN WANG PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

A PERFORMER'S INTERPRETATION ON SHOSTAKOVICH'S
PRELUDES, OP. 34, NO. 2, 6, 8, 9, 11, 15, 17, 24

研究生：王乙先

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

中華民國一百零一年六月

王乙先鋼琴演奏會

含輔助文件

蕭斯塔科維奇《二十四首鋼琴前奏曲，作品34，
第2、6、8、9、11、15、17、24首》之詮釋與演奏探討

YI-HSIEN WANG PIANO RECITAL

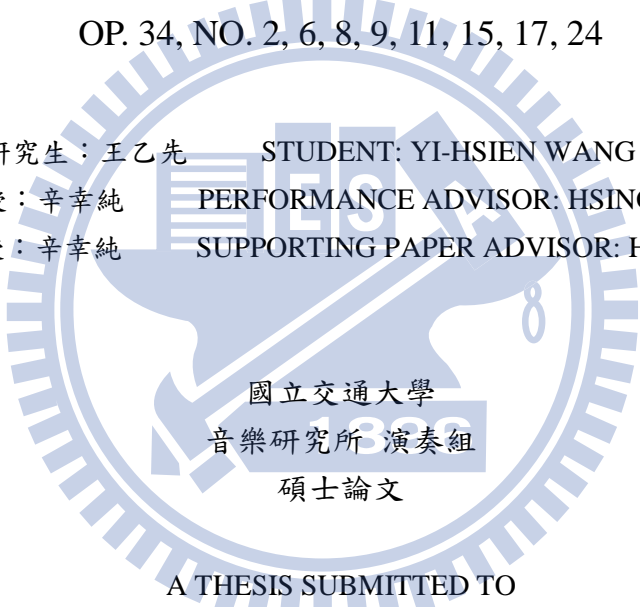
WITH A SUPPORTING PAPER

A PERFORMER'S INTERPRETATION ON SHOSTAKOVICH'S PRELUDES,
OP. 34, NO. 2, 6, 8, 9, 11, 15, 17, 24

研究生：王乙先 STUDENT: YI-HSIEN WANG

演奏指導教授：辛幸純 PERFORMANCE ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN

輔助文件指導教授：辛幸純 SUPPORTING PAPER ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN



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 MUSIC
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JUNE 2012

中華民國一百零一年六月

王乙先鋼琴演奏會

研究生：王乙先

論文指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

演奏會曲目

巴赫：C 小調前奏曲與賦格，BWV871
莫札特：C 小調鋼琴奏鳴曲，K457
李斯特：超技練習曲，F 小調
蕭斯塔高維契：八首前奏曲，選自作品 34
斯克里亞賓：兩手練習曲，選自作品 2、3
蕭邦：第三號鋼琴奏鳴曲，B 小調

上列曲目將於民國一百零一年六月十七日（星期日）下午一點於國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會錄音 CD 將附錄於本文封底。

輔助文件：蕭斯塔科維奇《二十四首鋼琴前奏曲，作品 34，第 2、6、8、9、11、15、17、24 首》之詮釋與演奏探討

輔助文件摘要

蕭斯塔科維奇於 1933 年年底，創作了早期作品《24 首鋼琴前奏曲，作品 34》，僅花費三個月便宣告完成。與同時期蕭氏著手的其他舞台音樂、電影配樂等相同，均具有迅速完成且不作修改的特色，其功能大多為宣傳黨旨所用。也因此，此時期的作品往往予人未經詳細思量、草草了事之感，較不如他的交響曲與弦樂四重奏那般受後世重視及討論。

然而，蕭氏喜愛在作品之間，來回引用自己原創的素材與概念，以及樂曲架構方面的二元設計，這些皆為作曲家往後的音樂創作埋下許多伏筆。本文將從作品 34 中，挑出八首具有當時盛行的舞曲風格之小品進行詮釋研究，分別為〈第 2、6、8、9、11、15、17、24 首〉。研究方式兵分兩路，一方面，從作曲家於同一時期的劇樂作品中取材，並結合樂曲分析，為每一首前奏曲賦予故事性的解釋；另一方面，則以當時所流行的通俗舞曲之不同特徵與本作品對應，由舞步的脈絡延伸至演奏上適切的表現。

本文的寫作目的在於研究蕭斯塔科維奇早期的鋼琴創作語法，以及剖析作曲家旁徵博引，融合舞曲與管弦樂音響的實驗性寫作方式，並讓更多人注意到這首作品。期盼作品 34 能受到更多演奏家的喜愛，進而納入鋼琴教學曲目中。

關鍵字：蕭斯塔科維奇、前奏曲、作品 34

YI-HSIEN WANG PIANO RECITAL

Student: Yi-Hsien Wang

Performance Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Supporting Paper Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Recital Program

J. S. Bach: Prelude and Fugue in C Minor, BWV 871, from The Well-Tempered Clavier Book II

W. A. Mozart: Piano Sonata in C Minor, K. 457

F. Liszt: Transcendental Etude no. 10 in F Minor

D. Shostakovich: Eight Preludes, no. 2, 6, 8, 9, 11, 15, 17, 24, from Twenty-Four Preludes, op. 34

A. Scriabin: Two Etudes, op. 8 no. 2, op. 42 no. 3

F. Chopin: Piano Sonata no. 3 in B Minor, op. 58

Supporting Paper: A PERFORMER'S INTERPRETATION ON SHOSTAKOVICH'S PRELUDES, OP. 34, NO. 2, 6, 8, 9, 11, 15, 17, 24

Paper Abstract

Shostakovich spent merely three months creating this early work *24 Preludes, op. 34* at the end of 1933. His works in that period were written expeditiously, without hardly any correction, just as the stage and movie incidental music that he composed at this time. The function of his works in this period was to propagate the purpose of the Soviet Union. Under this view, some would believe that his early works were without deliberation, therefore less important than his symphonies and string quartets.

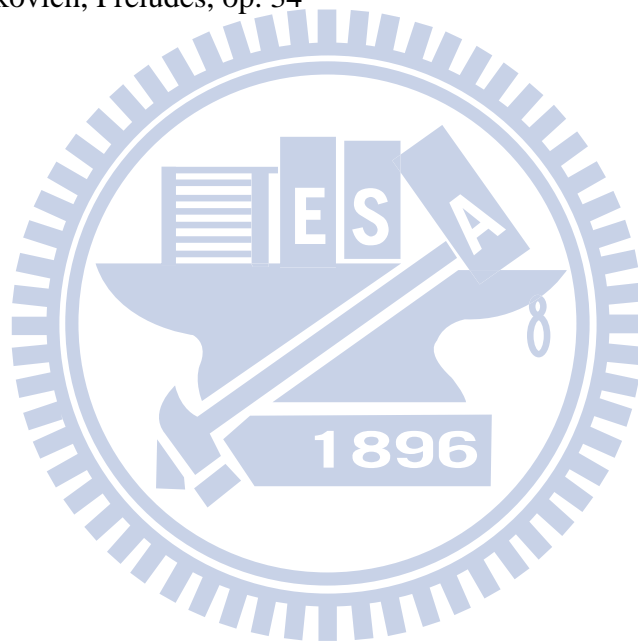
Nevertheless, Shostakovich was inclined to cite from his own works, the materials and concepts, as well as the characteristic duality in the construction of his musical composition; these Preludes therefore foreshadowed that which can be found in his later

works. In this paper, I have chosen eight pieces from op. 34, no. 2, 6, 8, 9, 11, 15, 17, and 24, which share the popular contemporary dance characters in common.

There are two aspects to my studies: 1. by combining an understanding on his contemporaneous works and compositional design, each Prelude is given an imaginary story to better express my interpretation; 2. by relating to the relevant popular dances of the time, each Prelude is given a stylistic approach in order to enhance the dance characteristics of the music.

The purpose of the study is to research into the compositional style of the piano works of Shostakovich's early period, by observing how he integrates multi sources into these early Preludes, which deserve more attention as concert pieces and teaching materials.

Key Word: Shostakovich, Preludes, op. 34



謝誌

這篇論文的完成首先要感謝我的鋼琴與論文指導教授—辛幸純老師，謝謝辛老師在這些日子裡，扎實且細心的指導與帶領，也感謝在學期間各科老師的教導，使我在演奏實務與音樂理論各方面都有顯著的成長與收穫。

感謝評審老師—蔣茉莉教授、黃貞綾教授，撥空擔任音樂會評審並於音樂會及論文中給予指導及鼓勵。感謝音樂所辦公室瑞紋姊的協助，讓我順利處理論文資料繳交的繁複過程。

感謝家人，一路走來無怨無悔的支持及付出。

感謝在交大期間，一起練琴並互相打氣的學長姐與學弟妹們，以及曾經給予幫助及鼓勵的所有朋友們。



王乙先 謹誌
一百零一年六月

王乙先鋼琴演奏會

YI-HSIEN WANG PIANO RECITAL

2012/6/17, 13:00

國立交通大學演奏廳 / Recital Hall, National Chiao Tung University

錄音光碟附於封底內頁 / Recording appended inside the rear cover

J. S. Bach (1685-1750)

Prelude and Fugue in C Minor, BWV 871

1

巴赫：C 小調前奏曲與賦格，作品 BWV 871

W. A. Mozart (1756-1791)

Piano Sonata in C Minor, K. 457

莫札特：C 小調鋼琴奏鳴曲，作品 K. 457

2

I. Molto Allegro 甚快板

3

II. Adagio 慢板

4

III. Allegro assai 極快板

F. Liszt (1811-1886)

Transcendental Etude no. 10 in F Minor

5

李斯特：F 小調第十號超技練習曲

D. Shostakovich (1906-1975)

Eight Preludes from Twenty-Four Preludes, op. 34

蕭斯塔科維奇：八首前奏曲，選自《24首鋼琴前奏曲，作品34》

- 6 Prelude no. 2
- 7 Prelude no. 6
- 8 Prelude no. 8
- 9 Prelude no. 9
- 10 Prelude no. 11
- 11 Prelude no. 15
- 12 Prelude no. 17
- 13 Prelude no. 24

A. Scriabin (1872-1915)

Two Etudes, op. 8 no. 2, op. 42 no. 3

斯克里亞賓：兩首練習曲，作品8第二首及作品42第三首

- 14 Etude in f sharp minor, op. 8 no. 2
- 15 Etude in f sharp major, op. 42 no. 3

F. Chopin (1810-1849)

Piano Sonata no. 3 in B Minor, op. 58

蕭邦：B小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品58

- 16 I. Allegro maestoso 莊嚴的快板
- 17 II. Scherzo: molto vivace 詼諧曲：十分活潑地
- 18 III. Largo 廣板
- 19 IV. Finale: Presto, non tanto 終曲：從容的急板

目錄

頁次

演奏會曲目與輔助文件摘要·····	i
Recital Program and Paper Abstract·····	ii
謝誌·····	iv
王乙先鋼琴演奏會錄音 CD·····	v
目錄·····	vii
譜例目錄·····	ix
表目錄·····	ix
前言·····	1
一、早期的蕭氏·····	3
1.1 在光明戲院打工的時日·····	5
1.2 舞曲的意義之於蕭氏與蘇聯·····	7
二、創作背景·····	11
2.1 蕭邦之形式·····	12
2.2 普羅高菲夫之內容·····	14
2.2.1 普羅高菲夫的《瞬間幻象》·····	16
2.2.2 受普羅高菲夫影響的創作手法·····	17
三、樂曲分析·····	21
3.1 樂句的不重覆性·····	22
3.2 調性設計·····	22
3.2.1 傳統音階 vs. 傳統音階·····	24
3.2.2 傳統音階 vs. 教會調式·····	25
3.2.3 傳統音階 vs. 白鍵·····	27
3.2.4 單音 vs. 單音·····	28
3.3 增四度音程的使用·····	29
3.3.1 〈第二首〉·····	30
3.3.2 〈第六首〉·····	31
3.3.3 〈第八首〉·····	32
3.3.4 〈第九首〉·····	32
3.3.5 〈第十一首〉·····	33
3.3.6 〈第十五首〉·····	34
3.3.7 〈第十七首〉·····	34
3.3.8 〈第二十四首〉·····	34

四、演奏詮釋	36
4.1〈第二首〉(深夜裡的馬車)	38
4.2〈第六首〉(尋找鼻子)	40
4.3〈第八首〉(鼻子捉到了)	42
4.4〈第九首〉(舞動是唯一的解藥)	44
4.5〈第十一首〉(革命街的小男孩)	46
4.6〈第十五首〉(機械玩具兵)	49
4.7〈第十七首〉(嚮往)	51
4.8〈第二十四首〉(終曲)	53
結語	55
參考文獻	56
附錄一、 作品 34 所採用的舞曲之原始樣貌介紹	57
附錄二、 蕭斯塔科維奇作品 34，〈第二、六、八、九、十一、十五、 十七、二十四首〉的樂譜	61



譜例目錄

	頁次
【譜例 1】前奏曲第六首 mm. 57 - 58.....	10
【譜例 2】前奏曲第二十四首 mm. 45 - 46.....	10
【譜例 3】前奏曲第八首 mm. 21 - 24.....	18
【譜例 4】前奏曲第六首 mm. 50 - 53.....	18
【譜例 5】前奏曲第八首 mm. 1 - 4.....	19
【譜例 6】前奏曲第五首 mm. 1 - 2.....	19
【譜例 7】前奏曲第六首 mm. 6 - 8.....	20
【譜例 8】前奏曲第六首 m. 13.....	25
【譜例 9】前奏曲第六首 m. 7.....	25
【譜例 10】前奏曲第十七首 mm. 1 - 7.....	26
【譜例 11】前奏曲第九首 mm. 28 - 32.....	27
【譜例 12】前奏曲第十一首 mm. 7 - 11.....	29
【譜例 13】前奏曲第二首 mm. 1 - 2.....	31
【譜例 14】前奏曲第二首 mm. 17 - 18.....	31
【譜例 15】前奏曲第九首 mm. 16 - 18.....	33
【譜例 16】前奏曲第二十四首 m. 1.....	34
【譜例 17】前奏曲第二十四首 mm. 18 - 19.....	35
【譜例 18】前奏曲第二首 mm. 1 - 2.....	38
【譜例 19】前奏曲第八首 mm. 4 - 5.....	43
【譜例 20】前奏曲第九首 mm. 12 - 14.....	45
【譜例 21】前奏曲第十一首 m. 1.....	46
【譜例 22】前奏曲第十一首 m. 3.....	47
【譜例 23】前奏曲第十一首 mm. 9 - 12.....	48
【譜例 24】前奏曲第十五首 mm. 1 - 2.....	50
【譜例 25】前奏曲第十七首 mm. 3 - 4.....	52
【譜例 26】前奏曲第二十四首 mm. 42 - 46.....	53
【譜例 27】前奏曲第二十四首 mm. 1 - 8.....	54

表目錄

【表 1】採用的調性與舞曲形式一覽表.....	23
【表 2】(增)四度及其隱藏含意之一覽表.....	30

前言

蕭斯塔科維奇六十九年的一生，看似短促，卻十分苦悶又漫長。在政黨的嚴密監控之下，蕭氏終其一生都在學習如何既要取悅史達林，但又不違背自己的良心，不停地在這兩者之間來回擺盪。也正因为嚴苛的外在環境，逼迫著塑造出蕭氏雖然壓抑卻又充滿期待、既忍耐卻又忍不住嘲諷的特殊音樂語彙。

蕭氏的音樂創作包羅萬象，幾乎涵蓋所有作品種類，其中包含 15 首交響曲、6 首協奏曲、15 首弦樂四重奏、1 首鋼琴五重奏、2 首弦樂八重奏、2 首鋼琴三重奏、2 首鋼琴奏鳴曲、《24 首鋼琴前奏曲，作品 34》、《24 首鋼琴前奏曲與賦格，作品 87》、3 部歌劇、5 部芭蕾舞劇、以及超過 30 部的電影與劇場配樂...等。

其中，在 1933 年年底所創作的作品 34，僅花費三個月便宣告完成，與同時期的其他舞台音樂、電影配樂等相同，均具有完成迅速且不作修改的特色，而其功能大多為宣傳黨旨所用。也因此，此時期的作品往往予人未經詳細思量、草草了事之感，較不如他的交響曲與弦樂四重奏那般受後世重視及討論。

然而，蕭氏尤其喜愛在作品之間，來回引用自己原創的素材與概念。因此，這些早期的實驗性作品，便為往後的音樂創作埋下許多伏筆。作曲家於 1950 年另外創作的作品 87，便與作品 34 遙相呼應著。

本文將從作品 34 中，挑出《第 2、6、8、9、11、15、17、24 首》進行詮

釋研究。這八首皆具有當時盛行的舞曲風格，反映出蕭氏響應共產黨（USSR）對作曲家的要求「須以貼近人民生活的題材譜曲」為宗旨¹。作品 34 不僅吸取許多西方現代音樂觀念，也深深瀰漫著蕭氏貫有的諷刺滑稽風格。

腳上套著花俏的舞鞋、在燈光游移的舞池裡翩翩起舞的蕭斯塔科維奇，真正想述說的是什麼故事？促使筆者想進一步探討在舞曲包裝之下的作品 34，一旦被拆解後，那個隱藏在最底層的鬥爭內容是什麼？蕭氏又是透過何種方式，在看似協調的樂曲中，閃爍著永不妥協的不安氛圍？

本文分為四個部份。第一為簡述蕭斯塔科維奇從 1929 年至 1933 年（「大整肅」開始前）的早期境遇及時代背景。第二為介紹作曲家因受黨的政策影響，而創作富有舞曲風格的前奏曲之過程。第三為透過分析樂曲特殊的調性、調式與增四度音程的運用，認識本作品的特質與作曲家欲陳述的內容。第四則將前一章的分析，轉化為合理的詮釋。同時，從蕭氏的回憶錄及同時期所作的劇樂中汲取靈感，為此八首前奏曲賦予描述性的標題，並探討最適切的演奏方式。此外，亦藉由對舞曲原始樣貌的認識（例如：塔朗泰拉舞、嘉禾舞、華爾滋舞...等），比較作品 34 之所以像舞曲，又不像舞曲的原由，試圖為各首小品找出其形式與風格的依據。

¹ 社會寫實主義（Social Realism），1934 年首次在蘇維埃第一屆文學家會議提出，內容為藝術家須真實描寫出革命中的現實，並要包含歷史的具體性。希望以此作為蘇俄藝術評論的基本方針，能改造民眾走向社會主義的精神。1936-1938 年，蘇維埃藝術界徹底執行黨所提出的服務理念，認為藝術就是加強社會服務的東西，在俄國的社會裡，向來認為音樂對人民有龐大的導向能力，此時須加以充分做最大限度的發揮，要求音樂作品必須出自於具體的題材，內容最好符合階級乃至國家的目的，並必須能被大眾所立即瞭解。

一、早期的蕭氏

音樂學家大衛·范寧 (David Fanning, 1968 -) 將德米特里·蕭斯塔科維奇 (Dmitri Shostakovich, 1906 – 1975) 的一生劃分為五個時期，分別為 1926 前、1926 – 1936、1936 – 1953、1953 – 1962、及 1963 – 1975。本文僅鎖定 1926 至 1936 年間，蕭斯塔科維奇的生涯規劃、委託工作、與音樂生活方面，進行綜合性的認識與簡述。

蕭斯塔科維奇 (在後文中簡稱「蕭氏」) 是俄國作曲家及鋼琴家，終其一生都留在祖國蘇聯，但卻是當時少數幾位名氣能遠播至西方世界的作曲家。年輕時在蘇聯紅軍統帥米哈伊爾·圖卡切夫斯基 (Mikhail Tukhachevsky, 1893 – 1937) 的資助下成名，但之後便與政府的關係逐漸惡化而兩度遭蘇共譴責 (1936 年及 1948 年)，他的作品亦一度被禁止演出。為了保護家人及學生免於遭受政治因素的迫害及牽連，從 1947 年起至過世，蕭氏進入蘇聯最高政府任職，直至約瑟夫·史達林 (Joseph Stalin, 1878 – 1953) 逝世後，他才多次獲頒多項國家獎項和榮譽。蕭氏表面上支持共黨的政策，公開發表演說，並將自己的名字置於宣揚社會主義思想的文章中²。但根據家人的描述，以及作曲家寫給好友 Isaak Glikman 的信件，甚至到死前都未公開的反形式主義清唱劇《小天堂》(Rayok, 1948)³，皆可視為蕭氏厭惡史達林政權的證據。到底，蕭氏是否如大家表面上所見，終其一生都忠

² Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (New Jersey: Princeton University Press, 2006), 369-70.

³ Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (New Jersey: Princeton University Press, 2006), 336.

心耿耿地為蘇聯服務？或者，其實正如同前仆後繼的音樂評論家所言，蕭氏在音樂中，大量隱密地埋藏了對共黨異議的暗號？這些無法再被蕭氏本人親口證實的問題，讓後世對於此作曲家的一生因而褒貶不一，也更增添蕭氏音樂中的謎樣風采。

蕭氏的產量豐富，幾乎涵蓋所有作品類型。因受謝爾蓋·普羅高菲夫（Sergei Prokofiev, 1891 - 1953）、依果·斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882 – 1971）、古斯塔夫·馬勒（Gustav Mahler, 1860 – 1911）等前輩作曲家的影響，蕭氏的音樂融合了新古典主義（Neoclassicism）、後浪漫主義（Post-romanticism）、及其它多種的風格，並具有尖銳的對立元素及可笑乖誕的特色，例如：歌劇《馬克白夫人》（*Lady Macbeth of the Mtsensk District*, 1934）。也正由於音樂中有太多前人的影子，因此導致後世對蕭氏的音樂評價分成兩派；一派認為其富有幻想力而具原創性的，另一派則認為蕭氏的音樂是二手的、空洞的、衍生的、甚至無價值的⁴。更甚者如皮耶·布列茲（Pierre Boulez, 1925 - ），則直接露骨的批評蕭氏的音樂是「第二手，甚至第三手的馬勒複製品」⁵。

本章鎖定蕭氏於創作《二十四首前奏曲，作品 34》（*Twenty-Four Preludes*, op. 34, 1933，在後文中簡稱「作品 34」）的前後幾年間的生平，藉由探究作曲家於

⁴ “Whether this composer’s work is a thing of visionary power and originality, as some maintain, or, as others think, trashy, empty and secondhand...” - Gerard McBurney, “Whose Shostakovich?”, in *A Shostakovich Casebook*, ed. Malcolm Hamrick Brown (IN: Indiana University Press, 2004), 283.

⁵ “...I think of Shostakovich as the second, or even third pressing of Mahler...” - Hugh Canning, interview by the author, “A Nice Guy in a World Full of Monsters,” *The Sunday Times* (2000).

此時期所接觸的藝術生活與被委託創作的類型，以及政黨與大眾的口味，來了解蕭氏於創作作品 34 時的心路歷程。本章下分為二節。第一節敘述蕭氏因家庭經濟拮据，而被迫到戲院打工貼補家用，因而有機會沉浸在電影配樂與蒙太奇電影中的過程。第二節則探討此時期蕭氏對舞曲風格的學習，以及舞曲形式與社會主義音樂訴求的因果關聯。

1.1 在光明戲院打工的時日

蕭氏生來便有以音樂來回應人生的才賦，他在音樂生涯起步時，就為這種才賦找到宣洩的地方。他還是學生時，就曾經為默片擔任鋼琴伴奏，以賺取外快，貼補困苦的家境。這個經驗雖不愉快，但是對他日後的創作風格卻不無影響——這種風格既寫實，又充滿暗示與隱喻，博引各個階層的音樂，他的聽眾對這些音樂應該是熟稔在心的。以音樂模仿真實生活裡的聲音，蕭氏受阿班·貝爾格（Alban Berg, 1885 – 1935）的歌劇《伍采克》（*Wozzeck*, 1922）影響⁶，而在自己的歌劇《鼻子》（*The Nose*, 1928）裡使用的擬聲法（*Onomatopoeia*）便是一例⁷。

1924 年起，蕭氏在「光明戲院」（“Bright Reel Theatre”）裡兼差，擔任默片的鋼琴伴奏師。他常常在冷颼颼而且有怪味的戲院裡敲著走音的直立鋼琴，直到

⁶ “... Another category of symbols may be described as onomatopoeia. These are sounds that are composed to imitate or portray an actual emotion, event, feeling, or vision. In Act I, m30, for example, when the Captain uses the word "angst" we hear a trembling tremolo in the cellos and timpani. ...” - Larry J. Solomon, *Wozzeck as Expressionist/Symbolist Opera*, (<<http://solomonsmusic.net/wozzeck.htm>>, 2004)

⁷ 在歌劇《鼻子》第一幕第三景中，蕭氏運用小提琴及長號的滑音來模仿督察熟睡時的打呼聲。在第一幕第七景時，因場景轉換到教堂中，作曲家運用樂器層層堆疊的管弦樂配器方式，營造出聲音在教堂中反射及迴盪的效果。

深夜，然後在凌晨一點左右精疲力盡地回到家中。他對所羅門·佛可夫（Solomon Volkov, 1944 -）說：

「我對『光明戲院』的記憶絕對稱不上快樂...。我的工作為銀幕上的情感伴以音樂。它令我厭煩倦累。工作繁重而薪水微薄。但是我耐著性子期待著領取那微不足道的酬勞。當時我們的生活是如此艱苦。」⁸

1924年，也正是蒙太奇（Montage）拍攝風格在蘇聯盛行之始，影片劇情多以娛樂喜劇片與刺激冒險片兩大類為主。蘇聯重量級導演謝爾蓋·愛森斯坦（Sergei Eisenstein, 1898 – 1948）的第一部劇情片《罷工》（*Strike*）於1925年開始發行，被視為是蒙太奇電影運動的開端。他的第二部影片《波坦金戰艦》（*Battleship Potemkin*）於1925年末上映後，轟動海外，引起許多國家對蒙太奇運動的注意。蕭氏就曾為《波坦金戰艦》配上電影配樂，至今被視為這部默片最佳的配樂版本。蒙太奇風格的特色，是將一系列從不同地點，不同距離和角度，用不同方法拍攝的鏡頭排列組合起來，敘述情節，刻畫人物。憑藉蒙太奇的作用，電影享有了時空上的自由，甚至可以構成與實際生活中的時間與空間不一致的電影時間和電影空間。長期沉浸在蒙太奇電影裡的蕭氏，也在不知不覺中將此手法滲透進自己的創作之中。蕭氏的音樂素材連接常是跳躍式的，彼此之間雖然看似沒有關聯，但是當樂曲整段演奏時，在聽覺上卻能營造出共同的氛圍。另外，作品34的〈第十一首〉中，從多個不同的角度，重複回想並審視在二月革命（The

⁸ “My memories of the Bright Reel ... are not the most pleasant ones. ... My work consisted in providing musical accompaniments for the human passions on the screen. It was disgusting and exhausting. Hard work and low pay. But I put up with it and looked forward to receiving even that partly sum. That’s how hard up we were then.” 引自 Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 67.

February Revolution, 1917) 中所目睹的慘劇⁹的音樂表現方式，也透漏著蒙太奇
的影響。

1929~1932 年間，蕭氏成為列寧格勒青年勞工劇場¹⁰的音樂總監，為宣導社
會主義的電影譜寫配樂¹¹。蕭氏也像蘇維埃詩人兼劇作家弗拉基米爾·馬亞科夫
斯基 (Vladimir Mayakovsky, 1893 - 1930) 一樣，以音樂來表達他對老舊中產階
級價值觀的蔑視，並投入啟迪民智的社會責任中，協助大眾從舊有的錯誤思想中
解放。他的風格中總是多少有一股譏刺與絕妙的幽默。

1. 2 舞曲的意義之於蕭氏與蘇聯

1928~1936 年間，撇開兩部歌劇和劇場音樂《哈姆雷特，作品 32》(*Hamlet*,
1932) 不談，大約有 20 項蕭氏為舞台和銀幕創作的配樂，總使人有倉促、突然
想到就不經細想地寫下來的印象，且其內容多半與應具備之宣傳黨旨的功能無關。
然而，每一部作品中卻皆含有各自的內在趣味。蕭氏終其一生都喜愛交互引用自
己作品中的素材；此時正當年輕的蕭氏大量在作品中進行創作技法實驗的時期，
因此也為許多後期作品中的片段，埋下重要的線索。

八歲時，蕭氏開始跟母親學習鋼琴。如同所有具創作天賦的兒童一樣，年輕

⁹ 參見本文 4. 5

¹⁰ 列寧格勒青年勞工劇場 (Workers' Youth Theater, 簡稱 TRAM)，存在於 1920 年晚期至 1930
年初期，為蘇維埃無產階級之青年劇院。此劇院的運作模式是集體創作式的，目的在於生產具有
教育及說服功能之宣導式劇作。

¹¹ Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press,
1981), 77.

的蕭氏熱愛在鋼琴上即興演奏。蕭家的孩子們顯然很喜愛即興設計自家的娛樂，而小德米特里尤其喜愛舞蹈與舞台劇¹²。

1928～1936 年間也是蕭氏學習創作舞曲的全盛期。在好友伊凡·索雷亭斯基 (Ivan Sollertinsky, 1902 - 1944) 的鼓舞之下，蕭氏大量的從雅各·奧芬巴哈 (Jacques Offenbach, 1819 – 1880)、彼得·柴可夫斯基 (Pyotr Tchaikovsky, 1840 – 1893)、弗朗茲·雷哈爾 (Franz Lehár, 1870 – 1948)、約翰·史特勞斯 (Johann Strauss, 1825 – 1899)、及其他輕歌劇作曲家的作品中，學習華爾滋 (Waltz)、進行曲 (March)、波爾卡 (Polka)、加洛普 (Galop) ... 等舞曲的寫作。針對舞曲創作的練習，也應用在蕭氏此時的作品中；例如，在默片的配樂《新巴比倫》 (*New Babylon*, 1929) 第八幕中，以一首帕薩卡里亞舞曲 (Passacaglia) 描述一個被武力推翻後的村莊，其所導致的悲劇性結局。

蕭氏採用舞曲形式來創作的理由，除了直接受到當時大量在進行的芭蕾舞劇、電影配樂影響之外，有很大一部分的原因也來自列寧、史達林對蘇維埃藝術文化的「社會寫實主義」理念 (註 1)。史達林認為無產階級藝術文化的最終理想是「社會主義的形式與內容」 (Socialism in Form and in Content) ¹³，雖然這篇散文

¹² Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 39.

¹³ “Under the conditions of a dictatorship of the proletariat within a single country, the rise of cultures national in form and socialist in content has to take place, so that when the proletariat wins in the whole world and socialism is a part of ordinary life, these cultures will merge into one culture, socialist both in form and in content with a common language – this is the dialectics of Lenin’s approach to the issue of national culture” 引自 I. V. Stalin, *Marksizm I natsional’no-kolonial’niy vopros* (Moscow, *Pravda*, 1934), 195.

的發表時間為 1934 年，較作品 34 首演之時稍晚，但卻忠實的反映出當時蘇維埃政權對當代音樂的品味與審核要求。史達林主張，創作的主题必須奠基於本國人民的日常生活中，並採用寫實的音樂語言來表達，且往往以美好的結局收尾。在這樣的前提下，就不難理解蕭氏將鄉村舞曲特徵融入作品 34 的動機了。俄羅斯人於每年的固定長假時，都習慣離開都市的繁忙生活，回到郊外的鄉間小屋

(Dacha) 休養生息、栽種果物、自給自足。農務閒暇之餘，一起跳舞奏樂是鄰里間共度的娛樂時光。作品 34 採用的舞曲曲種既涵蓋郊外的鄉村舞曲，例如：波爾卡、塔朗泰拉 (Tarantella) 等；也有都市裡的大廳舞曲，例如：華爾滋、嘉禾舞 (Gavotte) 等，讓全國上下的聽眾皆能有所共鳴，在乍聽之時彼此會心一笑。

「悲觀主義」被認為是「中產階級的頹廢思想」，而快樂的結局對一個激奮人心的社會新形象來說，乃是不可或缺的¹⁴。馬克辛·高爾基 (Maxim Gorky, 1868 – 1936) 在 1934 年寫道：

「在蘇聯勝利的無產階級所提供的各種服務中，我們必須把這個事實也算進去，那就是他們驚人而英勇的努力，已經使世界脫去孳生自悲觀主義的腐蝕和霉氣。」¹⁵

¹⁴ Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 90.

¹⁵ “... one must include the fact that its amazing and heroic labours have purged the world of the rust and mould of pessimism.” 引自 Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 90.

針對當局對悲劇性音樂結局的看法，蕭氏雖然並非完全苟同¹⁶，但在作品 34 中，也能發現以美好的中止和弦收尾的例子。然而，在此處蕭氏的「美好結局」應指純粹的、自然的、符合傳統調性的和聲，相對於不諧和音程、複調的效果、衝突而刺耳的打擊式噪音。本篇論文中研究的作品 34 的〈第二、六、八、九、十一、十五、十七、二十四首〉中，前七首皆以穩定的、原調一級的和弦作結，有時甚至只用五度或八度，更增添空靈而純粹的音響效果（譜例 1）；唯獨曲集最後一首前奏曲〈第二十四首〉，在全曲倒數第二拍還再次強調一個由屬七和弦的變化和弦，彷彿作曲家直到曲子即將結束了還不願放棄最後的搞怪機會，導致最後的一級三和弦以跳音奏出時，缺乏安穩及祥和的氛圍（譜例 2），間接傳達出樂曲雖終了，但依然有許多關於生命及社會的問題未獲根本解決，需留待聽眾持續思考。

【譜例 1】前奏曲第六首 mm. 57 - 58



【譜例 2】前奏曲第二十四首 mm. 45 - 46



¹⁶ "...Shostakovich felt obliged to write as follows: ...I think that Soviet Tragedy should be permeated with a 'positive' idea – like Shakespeare's ever-living pathos." - Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 90.

二、創作背景

1927 年，為測試自己是否具備足夠的實力成為鋼琴家，蕭氏參加了第一屆國際蕭邦鋼琴大賽（International Chopin Piano Competition）。雖然他順利進入最後僅八人的決賽，但並未奪冠¹⁵。在失望的情緒引導之下，蕭氏將個人失敗怪罪於全由波蘭籍鋼琴家所組成的大賽評審團。這場比賽象徵著蕭氏演奏生涯的告終，並逐漸將重心轉移到室內樂演出上，且往後只以演奏自己的創作為主。

然而，蕭氏幼年所接受之紮實的鋼琴演奏訓練並未枉費，反而使他對於這項樂器的寬廣音域、多重音色、與演奏方式有更深層的了解，並對它產生特殊的情感。如果交響曲是蕭氏在政府高層要求之下，為取悅共產黨領導及祖國所作的外顯式作品，那麼在某些程度上，鋼琴作品則反映了作曲家的內心世界，使蕭氏得以用自己最熟悉的樂器，隨心所欲的奏出最私密的心情小品。

本章根據蕭氏於 1927~1934 年的人生經驗，下分為二節來討論諸多外在人生歷練對於蕭氏創作作品 34 的影響。第一節係針對作品 34 在形式上，受蕭邦的《二十四首前奏曲，作品 28》（*24 Préludes, op. 28, 1839*）影響，概述作品 34 中二十四曲的調性安排與五度關係，及當代「鋼琴前奏曲曲式」的主要特徵。第二節則針對作品 34 在風格上，受普羅高菲夫的《瞬間幻象，作品 22》（*Visions Fugitives, op. 22, 1917*）及印象派詩人康斯坦丁·巴爾蒙特（Konstantin Balmont,

¹⁵ 該年由蕭氏在莫斯科的朋友列夫·奧柏林（Lev Oborin, 1907 - 1974）奪得冠軍，革呂高里·金茲伯格（Grigoriy Ginzburg, 1904 - 1961）奪得第四。

1867 - 1942) 的影響，討論蕭氏與普羅高菲夫在可能的暗諷對象與作曲手法方面的雷同之處。

2.1 蕭邦之形式

在二十世紀初，鋼琴前奏曲¹⁶的創作主要分為兩類：其一是以巴洛克式前奏曲為出發點，搭配一首賦格譜寫；例如，費力克斯·孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809 - 1847)、弗朗茲·李斯特 (Franz Liszt, 1811 - 1886)、約翰內斯·布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833 - 1897) 等人；其二是以蕭邦式前奏曲為出發點，為二十四個大小調各創作一首前奏曲。蕭氏的作品 34 在調性安排上，按照蕭邦為作品 28 所作的設計，從 C 大調開始，每一大調之後皆伴隨一關係小調，並以五度向上的關係排列下去 (例如：C 大調→a 小調→G 大調→e 小調...依此類推)。少見的是，蕭氏為上述二種不同的出發點皆創作了作品，分別是本文研究的早期作品作品 34，及晚年創作的《二十四首前奏曲與賦格，作品 87》(24 Preludes and Fugues, op. 87, 1951)。

蕭邦的《二十四首前奏曲，作品 28》在 1839 年出版。在蕭邦之後，以二十四調為基礎創作的鋼琴前奏曲，有逐漸成為一種新「曲式」的趨勢，大量被後世的作曲家沿用及學習。查爾斯—瓦倫丹·阿爾堪 (Charles-Valentin Alkan, 1813 -

¹⁶ 「前奏曲」的曲式通常具有曲子長度很短的特徵，因此作曲家必須在短小的篇幅內，扼要的交代該曲的特色及主旨。然而，因為前奏曲並非標題音樂，因此每一曲並沒有明確而限定的主要情緒，再加上可能所暗示的舞曲元素也十分隱晦，給予演奏者及聽眾很寬廣的詮釋空間。在功能上，前奏曲適用於小型沙龍音樂會的演出，亦可作為大型演奏會後的安可曲。

1888) 在 1847 年創作的《二十五首前奏曲，作品 31》，被視為繼蕭邦之後，第一部以此曲種創作的曲集。俄羅斯作曲家們也對此曲種貢獻良多，諸如費力克斯·布魯門菲爾德 (Felix Blumenfeld, 1863 - 1931) 的《二十四首前奏曲，作品 17》(1895)、亞歷山大·斯克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1871 - 1915) 的《二十四首前奏曲，作品 11》(1888 - 96)、策札爾·居伊 (César Cui, 1835 - 1918) 的《二十五首前奏曲，作品 64》(1903)、萊茵霍爾德·格里埃爾 (Reinhold Glière, 1875 - 1956) 的《二十五首前奏曲，作品 30》(1907)、謝爾蓋·拉赫曼尼諾夫 (Sergei Rachmaninov, 1873 - 1943) 的《二十四首前奏曲，作品 3、23、32》(1892 - 1910)。1934 年前後，三位來自聖彼得堡的作曲家皆創作了《二十四首前奏曲》，分別為蕭斯塔科維奇的作品 34、鮑里斯·戈爾茲 (Boris Goltz, 1913 - 1942) 的作品 2、及瓦列里·契洛賓斯基 (Valery Zhelobinsky, 1913 - 1946) 的作品 20。之後，德米特里·卡巴列夫斯基 (Dmitry Kabalevsky, 1904 - 1987) 也在 1944 年創作《二十四首前奏曲，作品 38》。

蕭氏的作品 34 除了調性安排奠基於蕭邦的基礎上之外，在樂曲風格上，跟其晚年所作的作品 87 相比¹⁷，的確是比較浪漫的。儘管諷刺又揶揄式的不諧和聲響，讓人難以忽視普羅高菲夫對此作品集的影響；但作品 34 的〈第二首〉中，帶著淡淡憂鬱的氛圍，及〈第十七首〉中，抒情且如歌似的夜曲式線條，卻也微

¹⁷ 蕭氏晚期創作的更龐大且復古的《二十四首前奏曲與賦格，作品 87》(24 Preludes and Fugues, op. 87, 1951)，是在 1950 年擔任了國際巴赫鋼琴大賽 (International Johann Sebastian Bach Competition) 的評審一職後，有感於巴赫的四十八首前奏曲與賦格，而創作了這部巨作，向約翰·賽巴斯蒂安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750) 致敬。

微透露著蕭邦的詩意。

2.2 普羅高菲夫之內容

1927年，蕭氏與年長自己十五歲的普羅高菲夫相見了。已移居美國的普羅高菲夫正巧受邀回祖國俄羅斯，進行為期兩個月的造訪，在莫斯科及彼得格勒¹⁸舉辦多場音樂會，曲目包含第三號鋼琴協奏曲、《三顆橘子之戀》（*The Love for Three Oranges, op. 33, 1919*）等。巡演的同時，普羅高菲夫也聆賞了多位年輕蘇維埃作曲家所演奏的自己的創作，並對蕭氏的第一號鋼琴奏鳴曲留下深刻的印象¹⁹。

在普羅高菲夫的造訪之後，受到其激烈的管弦樂配器與狂野的鋼琴技巧的啟發，振奮於鋼琴曲集《諷刺》（*Sarcasms, op. 17, 1912*）的音樂內容，蕭氏譜寫了風格更加極端的鋼琴曲集《格言》（*Aphorisms, op. 13, 1927*）。

另外，同年六月在列寧格勒首演的《伍采克》，其悲劇且諷刺性的語調，及表現主義的風格²⁰，更加深了蕭氏音樂中的前衛傾向。《伍采克》的影響力從蕭氏的第二號交響曲開始延燒，滲透到《鼻子》，一直蔓延到《馬克白夫人》。在交

¹⁸ Petrograd，現更名為聖彼得堡。

¹⁹ “Prokofiev recorded in his diary: ... I like Shostakovich so much because the first movement is so clearly influenced by me.” - Laurel Fay, *Shostakovich: A Life* (New York: Oxford University Press, 2000), 38

²⁰ 表現主義（Expressionism），是以奧地利音樂巨人阿諾德·荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874 - 1951）和他的兩個學生貝爾格與安東·魏本（Anton Webern, 1883 - 1945）為代表，緊隨在印象樂派之後產生，是一種相悖於印象樂派（Impressionism）的美學思想及創作技巧的音樂流派。表現主義以其極大的主觀性著眼於人類精神與體驗的直接表現，在抗衡著印象主義客觀性的同時，打破舊有的傳統觀念的囿限，追求形式上的最大自由。

響曲裡，蕭氏會用銅管齊奏來模仿工廠裡的氣笛聲，用滑音來模仿打呼或打噴嚏的聲音（詳見註 7）。

1932 年，在完成《馬克白夫人》之後，蕭氏仍然持續創作劇場音樂和電影配樂。他嘗試寫作輕歌劇，例如，未完成的《偉大的光明》(*The Big Lightning*, 1932)；卡通配樂《牧師與他的長工巴爾達》(*The Tale of the Priest and of His Workman Balda*, op. 36, 1933)。作品 34 仍然具有普羅高菲夫的影子，但因為模仿的對象是《瞬間幻象》，因此與蕭氏早期尖銳而極端的作品相比，《作品 34》的口味顯得較清淡而溫和。同一時期，蕭氏也創作了第一號鋼琴協奏曲 (op. 35, 1933)、大提琴奏鳴曲 (op. 40, 1934) ... 等器樂曲。

蕭氏在譜曲時，經常有離題的現象，彷彿列車行進中，突然像脫韁野馬般地出軌，之後又再度回歸正軌；此現象亦被稱為「出軌手法」(derailments²¹)。此手法應用於作品 34 中，有時用得大膽而猖狂，例如：〈第四首〉，以舒適而深奧的氣氛起頭，曲中時突然發怒，最後又回到風平浪靜的氛圍，彷彿什麼事都沒發生過。有時用得模糊而隱晦，例如〈第十七首〉，全曲聽上去既和諧又幸福洋溢，但仔細分析後才發現教會調式與傳統音階的併置，竟使左右手之間有根本上的差異。無論如何，蕭氏的作品 34 絕非只是純粹對美學的實踐，而是對美與破壞的探索。

²¹ Jeroen Riemsdijk, 24 preludes opus 34 by Dmitri Shostakovich, (<<http://www.thegoldenfingerstechnique.com/>>, 2011)

以下根據此時期普羅高菲夫對蕭氏的深遠影響，再下分為兩部份進行闡述。

第一部份簡介普羅高菲夫的《瞬間幻象》的創作背景、理念、及風格。第二部份則比較《瞬間幻象》與蕭氏作品 34 在篇幅長短、取材、諷刺對象、寫作風格上的雷同之處，並嘗試尋找蕭氏模仿普氏的作曲手法，將五項特質—「古典的」(Classical)、「創新的」(Modern)、「觸技的」(Toccatà)、「抒情的」(Lyrical)、與「乖誕的」(Grotesque)²²—應用於作品 34 中的蛛絲馬跡。

2.2.1 普羅高菲夫的《瞬間幻象》

在創作《瞬間幻象》時，俄羅斯正經歷二月革命。普羅高菲夫曾經如此寫道：

「二月革命在彼得格勒找到我。我和同伴們敞開手臂歡迎它。抗爭進行時我正在彼得格勒的街上，槍戰逼近的時候就躲在房屋牆角後。這期間譜寫的《瞬間幻象》的第十九首就反映了我的印象—群眾的感受，而非革命的內在本質。」²³

普羅高菲夫的《瞬間幻象》是由二十首短曲所組成的鋼琴曲集，完成於 1915 ~ 1917 年，與二月革命同一年。整組作品的靈感來自於一首俄國詩人巴爾蒙特於 1903 年的詩作《我不知智慧之至 (*I do not know Wisdom*)》。標題

「*Fleeting/Fugitives Visions*」原為法文，源自於這首詩中的詩句：

²² 普羅高菲夫曾在自傳中提及自己的五項創作特徵，後來這些特徵被視為分析其早期作品的重要依據。

²³ “The February Revolution found me in the Petrograd. I had those I associated with welcomed it with open arms. I was in the streets of Petrograd while the fighting was going on, hiding behind house corners when the shooting came too close. Number 19 of the *Fugitive Visions* written at this time partly reflected my impressions – the feeling of the crowd rather than the inner essence of the Revolution.” 引自 Sergei Prokofiev, *Autobiography, Articles, Reminiscences*, comp. S. Shlifstein, trans. Rose Prokofieva (Honolulu: University Press of the Pacific, 2000), 46.

*“ I do not know wisdom - leave that to others -
I only turn fugitive visions into verse.
In each fugitive vision I see world,
Full of the changing play of rainbows.
Don't curse me, you wise ones. What are you to me?
The fact is I'm only a cloudlet, full of fire.
The fact is I'm only a cloudlet. Look: I'm Floating.
And I summon dreamers... You I summon not. ”*

《瞬間幻象》具有原創性的鋼琴音響和節奏特色，雖然不是無調性音樂，但卻與同時期的作曲家們一樣（例如：荀貝格、斯特拉溫斯基等人），充滿不諧和的和聲。在音樂內容的取材方面，大量使用民歌為創作素材。此外，有感於巴爾蒙特的詩所傳達的印象派概念，作曲家將隨時隨地對某個光影片段或倏忽即逝的畫面所留下的印象或領略的感受，化作音樂，因此每一曲的本意必須在短促的篇幅裡迅速呈現，各曲長度從三十秒至二分鐘不等。

2.2.2 受普羅高菲夫影響的創作手法

作品 34 受《瞬間幻象》影響，有四方面，分別為篇幅長度、取材、諷刺對象、以及寫作風格方面。在篇幅長短方面，也同樣精簡短巧，皆在二分鐘以內；就像《我不知智慧之至》一詩中的彩虹一般，千變萬化卻又倏忽即逝。在取材方面，作品 34 也融入當時盛行的鄉村舞曲的節奏特色，實現史達林「社會寫實主義」(註 1) 的音樂文化理念。在諷刺對象方面，兩套曲集相似度高。《瞬間幻象》中，曲風激烈的樂段，好似普羅高菲夫對戰亂、殺戮的感受；曲風飄渺的樂段，則彷彿作曲家所憧憬的夢想，與對生命的感知與體會。作品 34 中，曲風尖銳的

樂段，好似蕭氏對獨裁的帝制、腐敗的中產階級的嘲諷；曲風浪漫抒情的樂段，則彷彿作曲家所流露的柔情（1932 年剛與第一任妻子 Nina Varzar 成婚），以及對未來的想像。在寫作風格方面，普羅高菲夫音樂的五項基本要素，也可於蕭氏的作品 34 中發現其中的一些蛛絲馬跡。

（一）針對「古典的」特質，作品 34 不僅以蕭邦的作品 28 為調性基礎，在風格上也有很多復古的浪漫傾向，彷彿對蕭邦致敬²⁴。此外，在斯特拉溫斯基的變態拍號（Mixed Meters）風行的時代，作品 34 卻使用固定的拍號，也更顯其復古。

【譜例 3】前奏曲第八首 mm. 21 - 24



【譜例 4】前奏曲第六首 mm. 50 - 53



（二）針對「創新的」特質，蕭氏在鋼琴曲作品 34 中，有兩樣特點——管絃樂配器及拍點錯置。在①管絃樂配器方面，蕭氏掙脫樂器的限制，注入許多管絃樂配器的思維，常以顫音模仿鈴鼓（譜例 3）、連續不諧和且打擊式的聲響模仿銅管

²⁴ 不同於蕭氏晚期向巴赫致敬的《二十四首前奏曲與賦格，作品 87》。無論是針對蕭邦抑或巴赫，皆是在形式上的模仿，因而筆者稱之為「致敬」。

合奏（譜例 4）...等。在②拍點錯置方面，在作品 34 的〈第八首〉中尤其明顯；弱起拍的開頭，彷彿將整個左手伴奏往後挪了半拍一般，原來的 F# 小調主音「F#」從強的正拍被挪到了弱的後半拍（譜例 5），像是給初次拿到譜的演奏者開了個小玩笑，讓他們手忙腳亂，一時之間抓不到舞曲律動。而這時，看著台上驚慌失措的鋼琴家手忙腳亂地出糗，蕭氏可能正坐在觀眾席的某個角落裡咯咯偷笑呢！

【譜例 5】前奏曲第八首 mm. 1 - 4



（三）針對「觸技的」特質，作品 34 所需的演奏技巧雖不高，但其中〈第五首〉以音階貫串全曲的方式（譜例 6），會很輕易讓人聯想到徹爾尼（Carl Czerny, 1791 - 1857）的練習曲。

【譜例 6】前奏曲第五首 mm. 1 - 2



（四）針對「抒情的」特質，在作品 34 中，每當出現「*espress.*」的術語時，就會伴隨以長條圓滑線標示的柔和旋律。蕭氏營造對立與衝突的方式，常常是

「*espress.*」與「*staccato/marcato*」同時間發生，「*espress.*」表現出冷漠而事不關己的時候，「*staccato*」卻激動而躁進的不安於室（譜例 5）。

（五）針對「乖誕的」特質，作品 34 儘管保有蕭邦的調性架構與浪漫風格，卻不失蕭氏的個人特色。作曲家從小便喜開玩笑（可能遺傳自父親），愛好猜謎的個性，反映在作品 34 既詼諧又尖銳的聲響效果裡。作品 34〈第六首〉中，作曲家安排許多 C 與#C 二音的對決，聽起來既接近八度，卻又透露出怪異的氛圍；彷彿是鋼琴家原本計畫彈奏八度，但卻不慎按錯音的效果（譜例 7）。

【譜例 7】前奏曲第六首 mm. 6-8



三、樂曲分析

第三章下分為三節，係針對作品 34 的〈第二、六、八、九、十一、十五、十七、二十四首〉的「外在表徵」進行分析，以作為第四章探討各曲的「內在含意」時的參考依據。

第一節，針對「樂句的不重複性」，說明普羅高菲夫的《瞬間幻象》對蕭氏的作品 34 的影響。其精簡短小的篇幅，導致在動機樂句的安排上，少有重複的特徵。此特徵進一步引發兩個現象發生：一是縱然此八曲具有舞曲的風味，但仍不宜聞樂起舞；二則是因為主題動機大多只出現一次，儘管偶有大段落的再現，聽眾依然不易對素材留下深刻印象；這可能也是蕭氏為呼應《我不知智慧之至》的印象派文學理念，所做的特別安排吧²⁴。

第二節，針對「調性設計」，以蕭氏的二元對抗概念，分析八首前奏曲中調性對立的種類及含意。蕭氏是將舊資源再回收利用的高手，藉由將兩種截然不同的舊風格²⁵、情緒個性²⁶、調性等，同時併置，來營造樂曲中的衝突感和張力。

第三節，針對「增四度音程的使用」，找尋作曲家的存在的具體證據，將「增四度」視為蕭氏的化身，在各曲間解密。蕭氏幼年，時常與父親及他的兩個姐妹——鋼琴家 Mariya（1903 - 73）及獸醫科學家 Zoya（1908 - 90）——一起投入機械

²⁴ 參見本文 2.2.1

²⁵ 參見本文 2.2.2

²⁶ 參見本文第四章前言

小玩意兒、線圈解謎遊戲、單人紙牌遊戲、及充滿音樂的生活中。可能正因如此，才使作曲家一直喜歡利用他音樂中的主題，與演奏家和聽眾玩躲迷藏遊戲來鬥智吧。

3.1 樂句的不重覆性

不像芭蕾舞劇中的音樂篇幅較長²⁷，同樣的旋律可以不斷重複，讓舞者能在每次動機重複出現時舞出不同的動作，蕭氏的作品 34 中，每一首曲長大多僅有一分鐘左右。為了在短時間內營造出每一曲的迥異風格，並且把想說的都傳達完畢，作品 34 採取精簡的陳述方式，所有重點只出現一次就倏忽即逝；即便樂句在曲終再現時，也不會一模一樣的反覆。雖然音樂中的舞曲節奏持續存在，但旋律卻每一刻都在大幅變化；如果硬要在這種音樂中起舞，舞者會因為來不及抓到音樂的氛圍、尚在摸索且嘗試著能夠最適切地表達這個段落的舞步時，音樂早已改變，「一波未平，一波又起」，最終導致舞者筋疲力竭並充滿困惑。

3.2 調性設計

蕭氏生長於二十世紀初，儘管當時俄羅斯飽受戰亂及政權更迭的影響，與外部的音樂文化交流屢次中斷，但蕭氏仍繼承了斯特拉溫斯基、普羅柯菲夫的調性改革傳統，並吸取了荀貝格對調性解放的看法。因為有這樣的背景，蕭氏的音樂不僅包含對過去巴洛克以降的偉大作曲家的學習，也吸取當代的創作精華於其中，

²⁷ 例如：《大溪地狐步舞》（*Tahiti Trot*, op. 16, 1928）。

因此往往不能單用傳統的西方大小調去分析之；他在創作時，融合了各種調性使用的可能性，從作品 34 便能窺知一二。蕭氏在此八曲中，雖然受國民樂派的精神影響，各曲在節奏上皆有影射某種鄉村舞曲的傾向²⁸，然而因採用了太多有別於通俗舞曲中主屬和弦的調性關係，模糊了原始調性的平衡之感，使作品 34 聽起來也不太像舞曲。

另外，在此八曲的調性設計中，各曲皆有兩個主要調性，或共存共容、或彼此抗衡，也反映出蕭氏喜好二元對抗的概念。以下究各首所採用的調性對抗種類，分四類討論之，分別為：傳統音階與傳統音階的對抗、傳統音階與教會調式的對抗、傳統音階與白鍵的對抗、音與音的對抗。

【表 1】採用的調性與舞曲形式一覽表

二元調性的對抗種類	曲名（調性/調性）
傳統音階 vs. 傳統音階	第二首（A 小/C 大）
	第八首（F# 小/G 小）
	第十五首（D ^b 大/G 大）
	第二十四首（D 小/B 大）
傳統音階 vs. 教會調式	第六首（B 小/弗里吉安調式）
	第十七首（A ^b 大/利第安調式）
傳統音階 vs. 白鍵	第九首（E 大/白鍵）
單音 vs. 單音	第十一首（B 音/ F# 音）

²⁸ 參見本文第四章

3.2.1 傳統音階 vs. 傳統音階：〈第二、八、十五、二十四首〉

此類屬於較復古種類，是將兩個不同的傳統大小調併置，或者有移動和轉調的現象。在調性移動時，會不斷暗示新調的根音及五音，而三音則徘徊在平行調之間。例如，〈第十五首〉於第 19 小節轉至新調 G 大調，但第 52 小節 G 調再現時，卻是在小調上。針對古典樂派的影響，可以在〈第二首〉中找到實例（A 小調和 C 大調互為關係調）。針對浪漫樂派的影響，在〈第八、十五、二十四首〉中，有遠系轉調的現象，且各曲中的兩調之間也常有半音的關係。

另外，筆者於分析時發現兩項有趣的特點。其一，在調號為「#」（升記號）的段落中，臨時記號以 # 居多，反之在調號為「b」（降記號）的段落中亦然；所以一旦在調號為 # 的段落中出現了 b，十之八九意味著調性即將轉變至某一調號為 b 的調性中。其二，在〈第二首〉，樂曲中段轉至 C 大調，不僅僅說明蕭氏特別喜愛 C 大調，而是 C 大調還有另一層含意，即「白鍵」。在某種程度上，暗示著蕭氏喜愛「白鍵」與「非白鍵」的對抗，而不僅僅侷限於狹隘的 C 大調中。此處從傳統「C 大調」解放成中性的「白鍵」的概念，也透漏著現代樂派荀白克的調性解放影響。「白鍵」與「非白鍵」的對抗現象，在〈第九首〉時更趨顯著，於「傳統音階 vs. 白鍵」一類中將加以詳述之²⁹。

²⁹ 參見本文 3.2.3

3.2.2 傳統音階 vs. 教會調式：〈第六、十七首〉

此類屬於教會與世俗的對抗，將西方教會調式與傳統大小調併置。〈第六首〉的 B 小調調性明確，低音部分也經常使用主、屬和弦，但聽覺上總是會有怪異的音響出現；因為不諧和的情況既稱不上太過嚴重，但又好像是演奏者按錯音，抑或更似乎鋼琴走音？

【譜例 8】前奏曲第六首 m. 13



【譜例 9】前奏曲第六首 m. 7



這是因為此曲在調性設計上受印象樂派（Impressionism）影響，使用了教會調式的弗里吉安音階（Phrygian），音名依序為「B - C - D - E - F# - G - A - B」（第 13 小節出現完整音階，譜例 8）。由於與 B 小調自然音階「B - C# - D - E - F# - G - A - B」只差在 C 是否升高，因此開頭第 2 小節第一拍的後半拍便開門見山的點出了此曲主角「C \natural 」。然而，第 2 小節只是一碟小菜罷了；第 7 小節正拍（譜例 9），蕭氏讓 C \natural 和 C# 王對王式的正面衝突，兩人不遑多讓，不拚

個你死我活絕不善罷甘休！第 7 小節之後， $C\flat$ 和 $C\sharp$ 也在第 11 小節及第 12 小節持續交手；但到了第 23 小節第二拍時，只剩下 $C\flat$ ；第 25 小節，雖然兩人有幾乎同時出現，但拍點已錯開。第 36 小節兩人再度交手時，則是換了衣服，變身為 $E\flat$ 和 $E\flat$ ；第 42 小節，再次變裝為 $G\flat$ 和 $G\sharp$ ，進行最後的決鬥！第 43 小節以後，彷彿大勢已定， $C\flat$ 現出原形，接受勝利的歡呼，而 $C\sharp$ 則從此絕跡。

【譜例 10】前奏曲第十七首 mm. 1-7

〈第十七首〉則使用了教會調式的利第安音階 (Lydian)，音名依序為「 $A\flat - B\flat - C - D - E\flat - F - G - A\flat$ 」，與 $A\flat$ 大調自然音階「 $A\flat - B\flat - C - D\flat - E\flat - F - G - A\flat$ 」只差在 D 音是否降半音。「 $D\flat$ 」在右手旋律進入後的第三拍時第一次出現（第 3 小節），更在第 6 小節時被置於第一拍，道出 $D\flat$ 絕不可被視為倚音，而是具有不容忽視的地位（譜例 10）。與〈第六首〉不同的是，教會調式與自然音階並沒有在〈第十七首〉中正面對決，而是屢次巧妙的與彼此擦身而過。如果教會調式代表英國霸權，而自然音階代表美國獨立運動，則兩派儘管本是同根生，都源自於盎格魯撒克遜 (Anglo-Saxon) 人種（因乍聽之下皆屬於 $A\flat$ 大調自然音

階)，最終卻因為些微但不容忽視的思想歧異，追尋各自的理想去了³⁰。〈第十七首〉也讓人聯想到蕭氏對猶太音樂的高度興趣，使用哀傷的語調來吟唱快樂的旋律³¹。

3.2.3 傳統音階 vs. 白鍵：〈第九首〉

此類屬於黑白鍵的對抗，將傳統大小調（常是有黑鍵的）與白鍵併置。與第一類不同的是，此曲並沒有明顯的調性移動傾向，從一而終都在 E 大調上。另一方面，白鍵的性質大部分時候是偏向中性的，僅在中段時出現輕微的 C 大調暗示（第 28~33 小節，右手多次出現 C 及 G，譜例 11）；正如第一類 3.2.1 時所提及的，白鍵在調性上的中性特徵，是現代樂派對調性解放的產物。

【譜例 11】前奏曲第九首 mm. 28 - 32



在這裡，沒有主、配角的問題，白鍵和 E 大調一樣重要；就像兩條並行的鐵軌，儘管偶有交越，但互相井水不犯河水、相安無事。曲首，代表 E 大調的左手開始瘋狂旋轉後，象徵白鍵的右手隨後於第二小節加入；白鍵進入時的姿態

³⁰ 參見本文 4.7

³¹ “Shostakovich explained: ‘The distinguishing feature of Jewish music is the ability to build a jolly melody on sad intonations. Why does a man strike up a jolly song? Because he feels sad at heart.’” - Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (New Jersey: Princeton University Press, 1994), 235.

是那麼理所當然，既沒有較勁的意味，也沒有絲毫格格不入之感，彷彿 E 大調原來就該搭配白鍵，儼然是最佳拍檔！

如果左手（E 大調）不停歇的旋轉³²象徵著蕭氏的死亡之舞，那麼右手（白鍵）便意味著無法改變的命運。無論左手繞得再快、跳得再高，右手都一如往常的如影隨形。如果人終究得一死，那麼什麼才是重要的，我到底該為何而努力？我現在從事的工作，到底是因為我熱愛它，還是只是為了不餓死所以才不得不做？

3.2.4 單音 vs. 單音：〈第十一首〉

此類屬於音與音的對抗和移動，蕭氏從傳統的調性觀念中解放，在〈第十一首〉中回歸到音樂的最小單位（一顆音），以此作為創作的基點，在屬音與主音之間來回移動。由點出發（以單音為基礎），而後組成線（將單音連成旋律線），最終發展成面（曲）。

此曲捨棄傳統中以和弦進行來建構曲子的寫作方式，而是以 F# 及 B 兩音為基礎，運用半音階的小二度關係將音與音連結，並以對位手法將旋律線互相交織，構成此曲。半音階的使用，使的 F# 及 B 的調性更加模糊而難以判別，呼應了以單音為創作基點的傾向。傳統巴洛克式的對位手法，強調在嚴謹的和聲進行框架中，發展出的各自獨立的多聲部；到了調性解放的二十世紀後，作曲家大

³² 參見本文 4.4

多只保留聲部之間地位相等、彼此獨立的概念。第 7~11 小節，「四個十六分符加上一個八分音符」的節奏，從每六拍出現一次，到後來縮減為每三拍出現一次，正是蕭氏運用傳統對位式手法（模仿、密集進入）醞釀音樂張力的例子（譜例 12）。

〈第十一首〉中，反覆出現的從 F# 進行到 B 的「屬→主」的終止式關係，述說著在彼得格勒的涅夫斯基大道上的小男孩之死³³。在小二度的顫音和飛快的半音階烘托下，赤裸的道出小男孩的恐懼感，及蕭氏目睹整起殘殺事件後，帶著驚嚇飛奔回家找母親的忐忑心情。

【譜例 12】前奏曲第十一首 mm. 7 - 11

The image displays a musical score for Example 12, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with dynamics *p*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. The second system is marked with *cresc.*, *f*, and *marcato*. Red boxes highlight specific musical phrases in both systems, including a sixteenth-note figure in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

3.3 增四度音程的使用

蕭斯塔科維奇尤其喜愛「四度」音程，在作品 34 的八首選曲中，不僅在調

³³ 參見本文 4.5

性安排上，在素材設計上也大量使用了「增四度」³⁴。「增四度（等同於減五度）」

以各種方式在樂曲中高頻率而陰魂不散的出現，就像蕭氏的簽名一般，在音符的

各個陰暗轉角處咯咯冷笑著。以下究其在各曲中出現的點，簡要列舉之。

【表 2】（增）四度及其隱藏含意之一覽表

曲名	四度的樣式	隱藏的故事含意 ³⁵
第二首	P4→A4	旅途中因對前方路程及外界情況的無知，情緒從安穩到焦躁的過程 ³⁶ 。
第六首	D5	被找回來的鼻子，已裝不回督察的臉上，從此不再受督察控制 ³⁷ 。
第八首	A4	在督察與鼻子的心中，皆不懷好意的各自打著如意算盤 ³⁸ 。
第九首	P4	蜘蛛的毒性在患者的身體裡快速蔓延，使患者只能依賴不停跺腳及踏步，來減緩痛不欲生之感 ³⁹
第十一首	A4 (→M3)	增四度直到最後才解決的手法，說明情緒驚恐的小蕭斯塔科維奇，終於在母親的懷抱裡得到安慰 ⁴⁰ 。
第十五首	A4	儘管童年回憶甜美，但卻無法改變父親去世的事實 ⁴¹ 。
第十七首	A4	美國獨立運動成功前，反抗態度雖然謙和，但渴望自由的心卻堅定不移 ⁴²
第二十四首	A4、D5	增四度普遍獲得解決，道出此曲作為最終曲的角色。

3.3.1 〈第二首〉

首先，第 1 小節第一拍「A 音」及第 2 小節第一拍「D 音」，分別為 A 小調

³⁴ 從中世紀（Middle Ages）至文藝復興時期（Renaissance）為止，「增四度」被視為「音樂中的魔鬼（diabolus in musica）」般，自桂多·達賴左（Guido of Arezzo, 991 - 1050）所創的六音音階系統（Hexachordal System）開始，被明確地禁止使用。「增四度」的不穩定及不諧和的聲響，在和聲理論中被要求必須解決到和諧的和弦上。

³⁵ 參見本文第四章

³⁶ 參見本文 4.1

³⁷ 參見本文 4.2

³⁸ 參考本文 4.3

³⁹ 參見本文 4.4

⁴⁰ 參見本文 4.5

⁴¹ 參見本文 4.6

⁴² 參見本文 4.7

一級和四級（譜例 13），合併構成「完全四度音程」的基礎伴奏音型。再來，轉到 C 大調後，第 17 小節第一拍 C 及第 18 小節第一拍 F \sharp ，分別為 C 小調一級和四級變化 chords（譜例 14），呼應曲首，但擴張為「增四度音程」。隨著音樂逐漸進行，從一開始時安穩和諧的「完全四度」過渡到焦慮刺耳的「增四度」，象徵旅人在漆黑的漫漫長路上，因對外界情況及所剩距離的無知，而引發的焦躁之感⁴³。

【譜例 13】前奏曲第二首 mm. 1-2

【譜例 14】前奏曲第二首 mm. 17-18

3.3.2 〈第六首〉

第 4 小節第一拍後半拍 E \sharp 及第 5 小節第一拍 B，合併構成「減五度音程」；與尾奏時，第 50 小節第三拍後半拍 E \sharp 及第 51 小節第一拍 B，遙相呼應。然而，後來 E \sharp 被 F 取代，第 20 小節第一拍 F 及第 22 小節第一拍 B，所構成

⁴³ 參見本文 4.1

的「減五度音程」，呼應曲終時，第 56 小節第一拍後半拍 F 及第 58 小節第一拍 B；隱約暗示著再度被找回來的鼻子，已跟昔日大不相同，具備自主能力，不再受督察控制⁴⁴。

除了增四度所營造出來的嘲諷意味，E# 及 F 也常常會使聽眾猜測究竟是不是鋼琴家按錯音了呢？彷彿在描繪大學督察在追捕離家出走的鼻子時，鼻子卻一再從督察的手裡溜掉⁴⁵；呼應著鋼琴家一心想彈 E 卻老是差一丁點兒的碰錯成 E#，透露出蕭氏愛開玩笑的詼諧風格。

3.3.3 〈第八首〉

此曲的增四度由 G 小調主音及 F# 小調屬音（即 C#）所構成。首先，第 8 小節第一拍後半拍 G 及第二拍 C#，合併構成「增四度音程」。再來，G 和 C# 的關係，濃張成第 22~24 小節的左右手反向「增四度」進行。右手從第 22 小節第二拍 G 往上到第 24 小節第一拍 C#；左手從第 22 小節第一拍 G 往下到第 24 小節第一拍後半拍 C#。第 32 小節右手第二拍，更是直接將兩音重疊。左右手各自皆有增四度的採納與擴展，象徵在督察與鼻子的心中，皆不懷好意的各自打著如意算盤⁴⁶。

3.3.4 〈第九首〉

⁴⁴ 參見本文 4.2

⁴⁵ 參見本文 4.2

⁴⁶ 參見本文 4.3

【譜例 15】前奏曲第九首 mm. 16 - 18



在音型方面，多用「完全四度音程」(例如：第 10 小節右手有連續「四度音程」的模進下行；第 16 小節右手第四拍 D 往第 17 小節第一拍 G；第 17 小節右手第一拍 G 往第 18 小節第四拍 C (譜例 15)；第 26 小節左手第三拍 A 至第 27 小節第一拍 F，有兩個「四度音程」；第 40~41 小節，右手有連續六個「四度音程」)。彷彿蜘蛛的毒性在患者的身體裡快速蔓延，使患者只能依賴不停跺腳及踏步，來減緩痛不欲生之感⁴⁷。

3.3.5 〈第十一首〉

除了兩顆中心音 F# 及 B 為完全四度關係之外，在音型方面也時常出現增四度音程 (在第 2、8、11、20、26、28 小節)，但皆未曾解決增四度的不諧和感；直到第 30 小節第四拍至第 31 小節第一拍，才第一次從增四度解決到大三度。彷彿目睹殘殺畫面後情緒驚恐的小蕭斯塔科維奇，一路飛奔回家躲進母親溫暖的懷抱裡後，鬆的那一口氣⁴⁸。

⁴⁷ 參見本文 4.4

⁴⁸ 參見本文 4.5

3.3.6 〈第十五首〉

雖然全曲多以三度建構而成，但兩個主要調性「D \flat 大調」（第 1~11 小節，第 42~51 小節）及「G 大調」（第 19~24 小節），互為「增四度音程」關係。明亮奔放的樂曲氛圍，象徵著儘管童年回憶是如此甜美而充滿驚喜，但卻無法改變父親早已去世，而往日時光無法重現的事實⁴⁹。

3.3.7 〈第十七首〉

此曲的調性由傳統音階和教會調式建構而成，在聽覺上，音樂在「A \flat 大調」及利第安調式特有的 D \sharp 上徘徊；此時，A \flat 與 D \sharp 互為增四度音程（在第 3、6、8、11、25、29、33、35、37 小節都有強調 D \sharp ）。說明美國欲脫離英國的獨裁統治，反抗態度儘管謙和，但渴望獨立和自由的心卻堅定不移，絕不妥協⁵⁰。

3.3.8 〈第二十四首〉

【譜例 16】前奏曲第二十四首 m. 1



開頭的主題動機，第 1 小節便出現了減五度（譜例 16）。此外，第 7 小節右

⁴⁹ 參見本文 4.6

⁵⁰ 參見本文 4.7

手，和第 18~19 小節左手（譜例 17），都有減五度。此曲中出現的增四度，在音響上皆有音程解決的效果（減五度解決到大三度，譜例 17）；道出〈第二十四首〉作為作品 34 的最終曲的功能與角色。

【譜例 17】前奏曲第二十四首 mm. 18 - 19

The image displays a musical score for the left hand of the Prelude No. 24, measures 18 and 19. The bass clef staff shows a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A red bracket highlights the interval between G4 and F4, labeled '減五度' (diminished fifth). Another red bracket highlights the interval between G3 and B3, labeled '大三度' (major third). The score is overlaid on a large, light blue circular watermark of the National Central University (NCU) logo, which includes the year '1896' and the letters 'A' and 'S'.

四、演奏詮釋

作品 34 雖然為鋼琴獨奏曲，卻擁有管絃樂的音色構想。正如同蕭氏在同一時期大量創作的電影配樂，作品 34 像是劇樂的延伸，具有各式各樣性格鮮明的角色於其中；有些出自於天馬行空的想像，有些則源自於蕭氏的人生經驗。

蕭氏喜愛將迥然不同的個性加以並列，營造出樂曲的張力。如同在第三章分析時，可發現蕭氏在每曲的調性設計中，有二元對立的傾向；儘管作品 34 的角色個性各異其趣，但大略也可分為兩大類：一是由「*marcato*」領軍，充滿憤恨、不滿、激烈、諷刺、嘲笑、進行曲意味；一是標示著「*espressivo*」，既抒情、溫暖、內斂，又帶點壓抑、冷漠、麻木的情感。

在 *marcato* 的樂段裡，又包含各種不同的個性，例如：「諷刺的」和「進行曲式的」就應以不同演奏方式呈現。為了表現不同個性間的細微差異，觸鍵和施力時，可運用手的不同部位。表現「不安」或「蠢蠢欲動」的神祕樂段時（例如：作品 34 的〈第八首〉中，左手的跳音），指尖接觸琴鍵時宜愈少愈好，手指應成鉤狀站立於琴鍵上；施力時動作宜愈小愈好，應固定手的大臂、小臂、手腕，只依靠抬高手指來彈奏。表現「嘲笑」或「進行曲式」的打擊式音響時（例如：作品 34 的〈第六首〉中，多處雙音），指腹接觸琴鍵的面積宜愈多愈好，手指幾乎伸直，使聲音更厚更飽滿；施力時動作宜愈大愈好，應固定手的小臂、手腕、手指，用大手臂帶動，運用整隻手的重量彈奏，但注意頭部勿跟著點頭。

在 *espressivo* 的樂段裡，也包含各種不同的個性（例如：「抒情的」和「冷漠的」就應以不同演奏方式呈現）。為了表現不同個性間的細微差異，可搭配踏板的深淺和彈性速度的使用來呈現；有別於 *marcato* 的樂段中，在踏板的使用上份量及變化相對較少，在速度上也近乎一致且精準的。在《作品 34》的 *espressivo* 樂段中，蕭氏的踏板幾乎不曾踩到底，且隱約參雜著蕭邦式的踏板概念。在作品 34 的〈第十七首〉中，蕭氏大量標示了橫跨數小節的長踏板，為了讓右手的旋律依然清晰的飄浮在上層，此處應參考蕭邦夜曲式的踏板，最多不踩超過二分之一，且應適時更換（即便有些地方蕭氏並未要求換踏板）。在作品 34 的〈第八首〉中，右手的 *espressivo* 個性，必須藉由少許但適時的踏板使用，來豐富其色彩，好讓右手的 *espressivo* 與左手的 *marcato* 個性，能更顯其衝突與水火不容。

十九世紀的德國指揮家兼鋼琴家畢羅（Hans von Bülow, 1830 – 1894），不僅為蕭邦作品 28 中的二十四首前奏曲皆賦予描述性標題，更為每一首前奏曲提供一個完整的故事⁵¹。到了二十世紀的鋼琴家柯爾托（Alfred Cortot, 1877 – 1962）也以權勢者的立場，將蕭邦前奏曲中的每一首樂曲，賦予情境上的說明，以喚起聽眾的共鳴⁵²。筆者藉由對蕭氏成長背景的了解，揣摩作曲家於創作作品 34 時的心路歷程，也嘗試給予〈第二、六、八、九、十一、十五、十七、二十四首〉描述性的標題及切合樂曲的故事，更結合當時盛行的舞曲的樣貌，分別探討八首前奏曲的演奏詮釋方式。

⁵¹ Harold C. Schonberg, *The Great Pianist* (New York: Simon & Schuster, 1987), 137.

⁵² 邵義強著，《古典音樂 400 年：浪漫派樂曲賞析（二）》（台北：錦繡出版，1999），73。

4.1 〈第二首〉(深夜裡的馬車)

「我有明確的目標！也知道終點在何處！」穿越冰天凍地的路途上，馬兒是這麼想的。同樣的起點與同樣的終點，坐在馬車裡的旅人卻不像馬兒一樣，知道自己身在何處、距離剩多少、路上還會遇到什麼荊棘，因而產生了無形的心理壓力。當馬兒先行，而車裡的人被馬兒載著走，這正是弔詭的地方，到底是人御馬抑或是馬御人？「應該已經到了吧？」在長途的奔波中，馬兒終於停了下來；以為已抵目的地的旅人，心情頓感雀躍。只可惜這樣的停滯是短暫的，馬兒又繼續往終點持續的前進，而愈來愈茫然又焦躁的旅人依然不知身在何處、所剩多少距離...⁵³

此前奏曲所影射的舞曲形式是「波士頓華爾滋」，從拍號、速度、左手的伴奏、及多愁善感的風格能夠窺知。

【譜例 18】前奏曲第二首 mm. 1-2

第 1~2 小節的左手部分，將六拍從原本兩等份「3+3」，重新劃分成三等份「2+2+2」，為典型的「波士頓華爾滋」特徵⁵⁴（譜例 18），導致新的拍點會落在第 1 小節第一、三拍，及第 2 小節第二拍。當三拍子的律動從傳統的一小節，擴張至兩小節為一單位後，速度也隨之拖慢了。

⁵³ 27 歲，正當蕭斯塔科維奇的才華與名氣迅速在國內外音樂界擴張之際，以為自己終於能一展長才的作曲家，殊不知厄運的緩緩將至。滿懷抱負與理想的蕭氏，因未能適時掌握外在環境的變遷，才招來共黨用歌劇《馬克白夫人》借題發揮，對作曲家進行殘酷的譴責與恐嚇。參考自艾瑞克·羅斯伯利，《偉大作曲家群像—蕭士塔高維契》，楊敦惠譯（台北市：智庫，1996）。

⁵⁴ 參見附錄一「波士頓華爾滋」

將華爾滋的舞步⁵⁵對應到此曲，第1小節第一拍左手的 A 必須深沉的彈奏，手腕放鬆且施力方向向下，因為此時舞者的身體蹲低。第1小節第二拍的上行三連音，象徵舞者的身體逐漸挺直，因此 E 切勿加重音，且須做一個小漸強。第1小節第三拍的 E 有身體向上騰飛之感，但因舞者只是墊腳但腳尖並未離地，因此不宜彈成跳音抑或符值過短。第2小節第二拍的雙音，音量需比第1小節第三拍的 E 略小，因為此時舞者已不墊腳，高度略低。

當左手每次彈奏此六拍的伴奏動機時，皆須聆聽「A — E — D#」的線條，切勿不經思考的一律加重每小節第一拍。此動機就如同馬車在飄雪的寒冷漆黑夜裡搖搖晃晃，木製的車輪滾動，在林間烙印下白色軌跡。

第19小節第二拍至第22小節第一拍，右手的雙音模仿鈴鼓的清脆音色，彷彿繫在馬兒頸上的鈴鐺，在奔跑時來回擺盪。右手應以指腹觸鍵，方始音色不乾；彈奏時，固定手腕後，以小臂帶動；觸鍵後，手應馬上離鍵，製造清亮的音色。

第26小節第一拍至第27小節第一拍，左手呼應著倒數兩小節的「F — E — A」，因此推論出第26小節第一拍的三和弦，應強調低音 F，而非 D^b。此處的「F — E — A」動機，彷彿是馬兒暫停時，旅人誤以為馬車已抵達終點，但事實上卻希望落空的心情。曲終時「F — E — A」動機再次出現，但這次音域更低沉、更悠遠，彷彿說明這次的休止依然是暫時的，而後等待他的是沒有終點

⁵⁵ 參見附錄一「華爾滋」

的旅程。

4.2 〈第六首〉(尋找鼻子)

「人的地位是注定好的！是上天的恩惠！」許多中產階級的官僚靠著血緣或是門路，站上名不符實的地位，即便如此，官僚仍然是人生勝利族！身旁有個大學督察（Collegiate Assessor）就是如此。有一天，他的鼻子跑掉了！督察耶！這是何等的屈辱啊！想當然，他一定是急急忙忙的去找回他的鼻子了。讓人覺得可笑的是，當他靠近自己的鼻子時，鼻子卻像是活見鬼似的避而遠之。看著那個督察一副貓捉老鼠捉不到的醜態，正是我最開心的時候了。不過對我來說，鼻子離家出走的笑話卻在一個樂章的時間就要宣告結束了，因為警察先生因為怕得罪了督察大人，也加入了抓鼻子的行列了！喔！真是可笑啊！為了自己的鼻子動用了龐大的人力與物力，要不是中產階級的身分，能有這樣的本領嗎？果不其然，鼻子還是落到督察的手裡了，不過說也奇怪，鼻子竟然裝不回去了？我相信這個鼻子已經不適合他了吧。⁵⁶

此前奏曲所影射的舞曲形式是「波爾卡」⁵⁷，從拍號、速度、附點節奏、及左手的伴奏能夠窺知。

在速度方面，波爾卡舞者有跳躍的動作，因此整體速度不宜太拖，筆者建議不可慢於蕭斯塔科維奇指定的 $\text{♩} = 116$ 。第 50 小節，蕭氏將速度放慢至「行板（*Moderato*）」，筆者建議使用 $\text{♩} = 120$ 開始，直到第 53 小節後可些微加快；整段（第 50 小節至最後）有些近似於俄羅斯鄉村舞曲《卡琳卡》（*Kalinka*⁵⁸）的曲速特色，通常曲頭速度甚慢，之後逐漸加快。

⁵⁶ 參考自蕭斯塔科維奇歌劇《鼻子》第一幕

⁵⁷ 參見附錄一「波爾卡」

⁵⁸ 卡琳卡（*Калинка*）原為一首歌曲，於 1860 年由民俗學家伊凡·拉里諾夫（*Ivan Larionov*, 1830 – 1889）所做。於薩拉托夫（*Saratov*，位於俄羅斯南方的小城）首演後，迅速成為民俗合唱團的必備曲目。

左手在第 2~3 小節，及第 5 小節…等的「彭、恰」波爾卡舞之伴奏音型，蕭氏在管絃樂版的波爾卡作品中，會使用不同配器處理「彭」和「恰」。以第二號爵士舞曲第一首（*Suite for Variety Orchestra*, 1956）為例，固定音型的伴奏，正拍的低音「彭」，由低音域的管弦樂器擔任；後半拍的「恰」，則交由木管樂器（有些曲子更會加入效果十足的擊樂）。對應到鋼琴，筆者建議「彭」以 *tenuto* 的彈法處理，「恰」則彈成跳音，且「彭」和「恰」的音量不應落差過大，而是在音色上做變化。

第 51 小節，右手出現的「短—短—長」節奏（譜例 4），在音韻學中稱之為「抑抑揚格」（*anapest*）⁵⁹。其十足的銅管音響效果，及大刺刺、且極具侵略性的觸鍵方式，彷彿聽見歌劇《鼻子》⁶⁰第三幕中，路人手指著沒有鼻子的督察，嘲諷的大笑「哈！哈！哈！」。

倒數第 2 小節第二拍至最後，三個 B 先後奏出。右手，左手，然後呢？雙手都用盡了，看來最後一個 B 只能用鼻子了！鼻子從虛構的劇本裡一躍而出，活生生的加入鋼琴家的現場演出，彷彿是蕭氏暗示著，《鼻子》的故事並非全然不存在，而是天天在每個坐在台下的蘇維埃人民生活中上演呢。最後一個 B 也有定音鼓的效果；羅斯托波維契（*Mstislav Rostropovich*, 1927 – 2007）曾提及蕭

⁵⁹ “The two shorts and a long (or anapest) on a repeated note is here a motif of aspiration or striving ... Beethoven’s fifth symphony makes use of a similar rhythmic device (‘thus Fate knocks at the door’)...” - Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 88.

⁶⁰ 《鼻子》是蕭氏於 1928 年創作的歌劇，劇本是根據俄國小說家戈果（*Nikolai Gogol*, 1809 – 1852）的同名小說《鼻子》。

氏對定音鼓情有獨鍾⁶¹，認為定音鼓能使音樂嘎然而止，彷彿可以用一聲巨響結束一切。

4.3 〈第八首〉（鼻子捉到了）

「這就是現實！」找回鼻子的督察仍然是一副不可一世的模樣。不！應該是最變本加厲了！找回鼻子的他，又彷彿對著我們說，他就是有勢力可以影響警界動用所有的資源去做他想做的、去拿他想得到的。雖然我們很不齒這樣的行徑，但還是敢怒不敢言，尤其當他找回鼻子之後，嘲諷他的聲音卻愈來愈小聲。只不過鼻子好像還是很不安分呢！不知道以後還有沒有好戲可看。⁶²

筆者從速度、及素材動機與舞步的對應觀察中，認為此前奏曲並非如同 Sophia Gorlin 在音樂評論⁶³中所提到的，奠基於烏克蘭鄉村舞蹈「巴勒娘舞」（Barinya）、「特雷巴克舞」（Trepak）、「戈巴克舞」（Gopak）、或「特羅波特央卡舞」（Tropotyanka）等形式。筆者認為此前奏曲所影射的舞曲形式是「波爾卡⁶⁴」。

在速度方面，無論是作曲家所標示的速度，抑或動機音型所透露的速度，都不適合過快；然而，巴勒娘舞、特雷巴克舞、戈巴克舞、及特羅波特央卡舞」皆為極快速的舞曲，因此在風格上便產生極大差異，與蕭氏所欲的完全不符。

⁶¹ 蕭斯塔科維奇喜歡交響協奏曲的程度，除了把唱片聽到嘶嘶作響外，只要在莫斯科有現場演出他便一定到場聆聽，當時擔任莫斯科愛樂交響樂團的定音鼓手是位老練且只有一條腿的樂手，樂曲結束前獨奏大提琴隨著音域升高，最後定音鼓發出巨大的一聲讓音樂嘎然而止，音樂會後蕭斯塔科維奇說：「太好了！真是太好了！那位只有一條腿的人，用最後一擊把一切都打碎，然後宣示全部都結束了。」整個交響協奏曲的演出畫面在他腦海中留下深刻印象。

⁶² 參考自蕭斯塔科維奇歌劇《鼻子》第三幕

⁶³ Sophia Gorlin, review of *The 24 Preludes for piano, Opus. 34: the ABCs of Shostakovich's Compositional Style*, DSCH Journal, vol. 28 (2008).

⁶⁴ 參見附錄一「波爾卡」

由於作品 34 的〈第八首〉從第一拍後半拍開始，導致全曲有拍點錯置之感。第 4 小節第二拍後半拍(譜例 19)，左手的 C# 便開始有波爾卡舞曲的「彭、恰」節奏出現，持續至第 5 小節結束(C# 與 Db 同音異名)；然而，直到第 9 小節，左手的「彭、恰」節奏才真正落到正拍上。

【譜例 19】前奏曲第八首 mm. 4 - 5



整段樂曲將拍點挪後半拍的現象，好似說明鼻子儘管重回主人身邊，但卻早已不再是以往的模樣，因為不管督察怎麼裝、怎麼擺，鼻子就是不回去自己的臉上。如果「大學督察」一角代表「中產階級」，那麼「鼻子」象徵其「臉面(身分地位、財富權勢)」，「警察」隱喻「法律(制度)」。二十世紀初，中產階級的地位隨著帝俄的崩解，跟著一落千丈，驟失權勢的中產階級，天真的以為只要像以前一樣，靠政府施壓、世襲制度的伸張正義，自己就能重拾往日的威風歲月；萬萬想不到千辛萬苦掙回的鼻子，因局勢改變，再也裝不回自己的臉上了。

曲子一開始時，左手的「*marcato*」個性與右手的「*espressivo*」個性並列，製造出蕭氏最愛的反差效果；隨後亦有雙手的個性交換者，但 *marcato* 和 *espressivo* 兩個性幾乎保持同時存在。彈奏 *marcato* 個性時，應觸鍵短促，並想

像銅管加裝弱音器時的尖銳音色；彈奏 *espressivo* 個性時，應斟酌使用踏板（但切勿影響 *marcato* 個性的跳音效果），並想像小提琴滑音的輕蔑音色。

marcato 與 *espressivo* 兩個性的並列，就像困在布袋裡的鼻子，被丟放在督察的床底下依舊不甘願的掙扎扭動著；同時間，安心又滿足的督察，正若無其事的躺在被窩裡，帶著得意的微笑進入夢鄉。

4.4 〈第九首〉（舞動是唯一的解藥）

我被毒蜘蛛咬了！唯一救命的方法就是不停的跳舞，因此我一直不停的跳。在跳的同時，我持續的心慌，因為我不想死啊！所以我只有跳！拼命的跳！可是我跳了好久，不知道可不可以停下來喘口氣？不行！跳舞是唯一的解藥，那我現在所做的不就只是延後我的死亡嗎？這只是治標不治本，我到底應該怎麼做！⁶⁵

此前奏曲所影射的舞曲形式是「賽特瑞洛⁶⁶」，從拍號、速度、富跳躍感的節奏、充滿奔馳感的音型、及左手的伴奏能夠窺知。

在速度方面，賽特瑞洛舞曲，比輕快的塔朗泰拉舞曲⁶⁷更快；且前者的舞步及音樂自始至終都不停歇，但塔朗泰拉舞在樂句與段落之間會有停頓。賽特瑞洛舞者在場中激動、瘋狂的跳躍和奔馳，所以此曲的整體速度絕不可慢於蕭氏指定的 $\text{♩} = 108$ 。

在第 4、6、9…等小節，右手的  節奏是賽特瑞洛及塔朗泰拉舞曲的共

⁶⁵ 參考自塔朗泰拉舞的起源與傳說

⁶⁶ 參見附錄一「賽特瑞洛」

⁶⁷ 參見附錄一「塔朗泰拉」

同特徵。以右手於第 12 小節第六拍至十四小節第四拍為例，舞者會在第 12 小節第六拍的八分音符上「左腳向前踏一步」，在第 13 小節第一拍的四分音符上「右腳在左腳旁邊原地跳躍」，之後重複此二動作再反覆三次至第 14 小節第四拍（譜例 20）。同樣的音型，在第 28 小節至 31 小節時，右手的八分音符因音域較低，應注意音量不宜過小。此外，雙手皆頻繁出現的上、下行音階，象徵不同舞者在場中穿梭奔馳，必須無重音、一氣呵成的彈奏。

【譜例 20】前奏曲第九首 mm. 12 - 14

The image shows a musical score for measures 12-14 of the 9th Prelude. The right hand part features a melodic line with eighth and quarter notes. Four red boxes labeled '踏跳' (step-jump) are placed above the right hand's notes at measures 12:6, 13:1, 13:6, and 14:4. The left hand part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics 'dim.' and 'p' are indicated in the left hand part.

從第 1 小節開始，左手便持續循環的「三音為一單位的伴奏音型」，象徵舞者的快速旋轉動作。筆者建議於第 1 小節第三、四拍的 C#、E 些微加重，其餘音符則放鬆的輕聲彈奏；象徵舞者每小節轉兩圈，但每轉下一圈時腳會點地幫忙帶動，而此時身體難免會有些搖晃，也就是第三、四拍加小重音的效果。

音樂的律動從左手彈出的第一顆音符，便持續到最後，途中既無漸慢，亦無換氣，甚至連喘氣的機會都沒有！倒數八小節，右手在極高的音域上聲嘶力竭的尖聲呼救著，彷彿被毒蜘蛛咬傷的主角在身心上的痛苦都已達到最高點；左手由地底快速攀升的跳躍動作，就這樣一路跳進了天堂！最後三個和弦的齊奏，好像

看見舞者腳一蹬，頭一栽，就死了！

4.5 〈第十一首〉（革命街的小男孩）

在以前時局混亂的俄國二月革命，街上看到路人被槍殺可以稱得上是家常便飯了。一天早上，我親眼看到一個跟我同年級的小男孩被一名高大的阿兵哥殺死。我嚇傻了！震驚害怕之餘，我先是呆站在原地無法動彈，之後便沒命似的飛奔回家；一路上，儘管鞋子掉了，跨過水溝時還被絆了一跤，都減緩不了我奔跑的速度。一進家門，母親在廚房裡忙碌著，我二話不說地衝進她的懷抱中。在母親柔聲的安慰下，我才終於從緊繃的情緒中解放，彷彿鬆了好大一口氣得在母親懷裡流下無聲的淚水…⁶⁸

此前奏曲所影射的舞曲形式是「塔朗泰拉」即「碰特祖」⁶⁹，從拍號、速度、裝飾音式的動機音型、及重複雙音的節奏能夠窺知。

【譜例 21】前奏曲第十一首 m. 1



在拍號方面，作品 34 的〈第十一首〉採用了塔朗泰拉的六拍子，但許多樂段卻不具有六拍子（3+3）的律動感；有時為 2+3+1（例如：第 1、5 小節等的右手部分，譜例 21），有時為 2+4（例如：第 3~4 小節等的左手伴奏音型），有時雙手的節奏劃分不同（例如：第 14~15 小節，右手為 3+3，左手為 2+2+2）；無

⁶⁸ "...the composer recalled to Solomon Volkov, 'And a Cossack killed a boy with his sabre. It was terrifying. I ran home to tell my parents about it.'" - Eric Roseberry, *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* (Omnibus Press, 1981), 2.

⁶⁹ 參見附錄一「碰特祖」

論如何，演奏者絕不可被拍號誤導，自始至終都不經思考的在每小節第一、四拍上加重音。何況，蕭氏在此曲的速度標示是以四分音符為單位，更說明此曲不只是單純的 3+3 (♩. + ♩.)。

在速度方面，「塔朗泰拉」即「碰特祖」皆為不太快的舞曲，筆者建議速度不可超過蕭氏所標示的 ♩ = 120 的速度。但終究仍是快舞，在這般的速度前提下，演奏時依舊很難去細分每小節的「2+3+1」或「2+4」的拍子組成。筆者建議應從素材對位的角度去詮釋，因為此曲運用許多「緊密接應」(stretto)、「模進堆疊」(sequence)、「主題倒影」(inversion)的手法。在緊密接應方面，第 3 小節第四拍開始，左手「F#→B」還未彈完，馬上就在右手重複(譜例 22)；彷彿太過久遠的記憶，重新被蕭氏憶起時，聲音和畫面之間無法完美搭配而有了間隙。在模進堆疊方面，最典型的例子是第 9~11 小節，雙手超反方向擴張的音型模進。在主題倒影方面，第 2 小節右手的下行八分音符，隨後在第 7 小節及第 11~13 小節的左手，都有主題倒影式的上行八分音符；儘管主題及倒影的音程並非完全相同，但聽覺上卻是不容置喙的。

【譜例 22】前奏曲第十一首 m. 3



在音型方面，雖然作曲家並未以裝飾音記號譜寫，但動機音型卻處處瀰漫著裝飾音的意味，呼應碰特祖舞曲的裝飾性即興演奏特徵。第 1、2、5 小節等，左手小二度的快速音型，象徵「顫音」；第 3、4 小節的第一拍，彷彿為裝飾第二拍 D# 的「複倚音」⁷⁰；第 14~15 小節的右手，類似「加上上鄰音的顫音」或「迴音」。

在重複雙音的節奏方面，♩♩ 的塔朗泰拉式跳躍步伐，在碰特祖中多用拍手代替。第 9 小節開始，左手的塔朗泰拉節奏從第二、三拍，移動到第 11 小節以後的第三、四拍（譜例 23）。彈奏時，需注意兩個雙音應音量一致，甚至後者可略強，因為塔朗泰拉舞者在後拍的落地力道較重。

【譜例 23】前奏曲第十一首 mm. 9 - 12

嚴格來說，塔朗泰拉節奏從第 1 小節第三拍的右手便出現了。這兩顆 F#，就像是劃破天際的槍響，打進男孩的懵懂腦袋，也打進小蕭氏的幼小心靈。此後，這兩棵音符便像漣漪一樣，在蕭氏的腦中迴盪、擴散、被重複詮釋，變成揮之不去的陰影；如同第 9~15 小節、第 20 小節、第 22 小節中，出現的一度或三度重

⁷⁰ 「單倚音」為僅由一顆音符組成的裝飾音；「複倚音」為由兩顆音符組成的裝飾音。

複音。

4.6 〈第十五首〉(機械玩具兵)

小的時候，父親會帶我去玩具店裡玩，那是我所能記得的最愉快的時光。我每次去，總是看著櫥窗裡我最中意的機械玩具兵，年復一年、日復一日…。但是有一天，櫥窗裡那個我最喜愛的玩具竟然不見了！我的人生頓時陷入了黑白，回家的路上，我在心理暗自發誓以後不要在去這家玩具店了！正當我下定決心，回到家的時候，赫然看到父親慈祥的臉，手裡捧著我最愛的玩具兵說：「這是送給你的。」原來，這是要買給我的禮物啊！我的心情在此時也雀躍到最高點。我心愛的玩具，有這麼大的魔力，左右著我的心情。之後的日子，玩具便形影不離的伴著我的身邊守護著我。直到有一天，那個玩具兵突然不動了，我的父親也剛好離開了人世。頓時，我發現我真正心愛的其實不是櫥窗裡的玩具，而是牽著我的手，帶我去玩具店的父親。但是當我有此深刻體會時，父親卻跟玩具兵一樣，不會回來了…⁷¹

此前奏曲所影射的舞曲形式是「華爾滋」，從拍號、速度、及右手的伴奏能夠窺知。事實上，蕭氏經常在創作時自我引用，在《第二號爵士組曲，〈第二號華爾滋〉⁷²》、及《洋娃娃舞曲，〈詼諧華爾滋〉⁷³》中，其低聲部的伴奏都使用了「俄羅斯手風琴(Bayan)」式的和弦進行，包括作品 34 的〈第十五首〉在內，三者僅僅在節奏上有些微差異。〈第十五首〉第 1 小節(主和弦)為四分音符，第 2 小節(屬和弦)的後兩拍出現八分音符(譜例 24)；但〈第二號華爾滋〉和〈詼諧華爾滋〉的伴奏音型，則皆為四分音符。

⁷¹ 「蕭氏的父親是個奉獻心力的愛家男人。他的工作似乎從不會妨礙到他與家人共享他對機械小玩意、線圈解謎遊戲、單人紙牌遊戲與熱愛音樂的生活。蕭斯塔科維奇的最後一首交響曲以「玩具店」樂章起始，由此可以追溯到他與兩個姐妹(鋼琴家 Mariya (1903-73)及獸醫科學家 Zoya (1908-90))、父親一起投入機械樂趣的日子；至於解謎遊戲，我們越是了解他弦樂四重奏的「私人」音樂，就越能感受到這位作曲家一直喜歡利用他的主題與聽眾玩躲迷藏遊戲來鬥智。或許這位作曲家俏皮的一面正是來自他的父親。」—摘自艾瑞克·羅斯伯利著，《偉大作曲家群像》，楊敦惠譯(台北市：智庫，1995)，63。

⁷² Jazz Suite no. 2, "Waltz no. 2", 1938

⁷³ Dances of the Dolls, "Waltz-Scherzo", 1953

作品 34 的〈第十五首〉的調性「D \flat 大調」洋溢著俄羅斯鄉村舞曲的風格，瀰漫著活潑且充滿生機的氣息，有別於宴會中華麗的交際舞（「維也納華爾滋」⁷⁴）。

第 1~2 小節，右手跳音模仿俄羅斯傳統撥弦樂器「三角琴（Balalaika）」，富有彈性且溫潤的音色，可踩淺而短的踏板，但慎勿影響二、三拍的跳音效果；以兩小節為單位，不變的伴奏音型，像是蕭氏最喜愛的機械玩具兵，在櫥窗裡扭動脖子、轉動身體。第 42 小節之後，主角從父親手裡接下最喜愛的玩具後興奮不已，樂曲頓時充滿喜慶、英雄凱旋、心曠神怡之感，此時踏板的使用可加深加量。

【譜例 24】前奏曲第十五首 mm. 1 - 2



此曲的管弦樂色彩濃厚，充滿豐富的可能性。在手搖風琴式（Barrel organ）的固定伴奏音型襯托下，旋律在各音域間自由穿梭。第 4 小節開始，左手由木管類樂器吹出斷奏；第 43 小節以後，旋律過渡到右手，改由短笛擔綱。

第 52 小節之後進入小尾奏，音樂突然情緒驟變，流露出一種「追憶似水年華」，但美麗時光有如一縷嵐煙，再也不能復返之惆悵感。右手上聲部宜模仿鋼片琴的透明音色，營造出蕭瑟、空靈的效果，儼然有生命昇華之感。

⁷⁴ 參見附錄一「維也納華爾滋」

4.7 〈第十七首〉(嚮往)

聽，那爵士樂中瀟灑的自由意志！想像那音樂所發源的自由國度！我們能跟美國一般追求屬於自己的自由意志嗎？正當我們想要追求的時候，才猛然發現自己已經白了頭。正當我們快要失敗的時候，新一代總是能傳承我們的精神，帝俄被推翻、時局的混亂，彷彿就是訴說著中產階級的凋零、無產階級的抬頭。可是，並不是每個國家都像英國的光榮革命一樣不流血，取而代之的，應該會和美國獨立運動或者法國大革命一樣吧！那我的祖國呢？到底是守舊的中產階級將成功，抑或是無產階級能趕上時代的洪流？就讓我拭目以待吧！⁷⁵

此前奏曲所影射的舞曲形式是「躊躇華爾滋⁷⁶」，從速度轉換、及左手的伴奏能夠窺知。在速度方面，蕭氏將華爾滋在美國改良後的「彈性速度」特徵加以誇張化，打破三拍子的規律，讓「情緒的變換」主導拍子，導致音樂忽快忽慢、忽而躍上雲端、忽而跌落谷底…。就像蘇聯老電影《納斯倩卡·烏斯提諾娃》(Настенька Устинова, 1934) 中，女舞者(由瑪琳娜·謝玫諾娃飾演⁷⁷) 在酒吧裡獨舞的心碎華爾滋。

在速度轉換方面，蕭氏有清楚的標示，但仍應避免每一次加、減速時採用同一種速率，或者停頓一樣久。在拍號擴張的樂段(例如：第 3~4 小節，譜例 25；第 7~8 小節)，後面的小節(第 4、8 小節) 會產生一種一直吸不到氧氣的窒息感，而這種窒息感往往會被最後一顆音符解救(第 4 小節的 Ab、第 8 小節的 F)，

⁷⁵ 二十世紀初的俄羅斯，民眾對於來自歐美的音樂文化並不陌生，爵士樂早已深入人民的生活中。甚至連仇視資本主義國家的蘇聯政府，也在 1936 年成立蘇聯國家爵士樂團 (State Jazz Orchestra of the USSR)，演出爵士樂曲目。在這樣的環境影響之下，蕭氏也先後創作了兩部爵士樂曲集，分別為僅次於作品 34 一年寫成的《第一號爵士舞曲》(Suite for Jazz Orchestra No. 1, 1934) 及《第二號爵士舞曲》(Suite for Jazz Orchestra No. 2, 1938)。

⁷⁶ 參見附錄一「躊躇華爾滋」

⁷⁷ 瑪琳娜·謝玫諾娃 (Marina Semyonova, 1908 – 2010) 曾為蘇聯的首席芭蕾舞者。於 1975 年成為蘇聯國家藝術家 (People's Artist of the USSR)。

在渴望與放棄之間徘徊。筆者建議在彈奏拍號擴張的樂句時，亦可配合音樂調整演奏者身體的氣息。

【譜例 25】前奏曲第十七首 mm. 3 - 4



在踏板方面，雖然蕭氏已經仔細的標記，但長踏板（例如：第 29~33 小節第一拍）在不同的鋼琴、場地裡，皆會產生不同效果，因此仍需視情況調整。作曲家於 1946 年的個人錄音，也並未忠實的照譜上的記號踩，反而在第 31 小節第二拍便放開踏板，可見一斑。

曲首，左手的典型華爾滋伴奏音型「彭—恰—恰」，象徵成形中的美國正踏著堅定的步伐，不卑不亢、不屈不撓的朝理想邁進；因此左手的節奏應盡可能穩定而準確，不隨著右手的彈性速度而聞雞起舞。右手優雅而如歌似的旋律，則象徵英國軟硬兼施的阻撓，頻頻打斷美國的獨立計畫進行。第 1~13 小節有五次的打斷，英國採取的措施尚稱具有紳士風度；第 14~19 小節，英國被逼急了，開始採取較具威嚇性的阻撓行動；經過武力鎮壓後，美國的獨立意志開始縮減，第 29~35 小節美國甚至銷聲匿跡長達七小節；正當英國自鳴得意的以為已成功讓美國屈服時，第 36 小節再度響起了美國的「彭—恰—恰」動機，就像打不死的

蟑螂，連日不落國的英國都不得不成全其最終的勝利！

4.8 〈第二十四首〉（終曲）

整部曲集裡的最後一首前奏曲，像是置於作品最後的參考文獻（reference），具有交代資料出處的功能，因此筆者不給予描述性的故事情節。〈第二十四首〉全曲以「A—B—coda」的曲式寫作而成。A 段（第 1~28 小節）代表普羅高菲夫，從尖酸刻薄又暗自竊笑的動機中可知。B 段（第 28~42 小節）代表蕭邦，因為左手排山倒海的伴奏音型，輕易讓人聯想到蕭邦的《二十四首前奏曲，作品 28，第二十四首》，同樣作為整部作品中最後一首前奏曲，且同樣是 D 小調。coda 則是 A、B 兩段的融合，在 A 段的動機中，加入只有 B 段才有的「拿坡里六和弦」（譜例 26）。

【譜例 26】前奏曲第二十四首 mm. 42 - 46



此前奏曲所影射的舞曲形式是「嘉禾舞⁷⁸」，從弱起拍、速度、及樂句能夠窺知。在速度方面，嘉禾舞起源於巴洛克時期（Baroque, 1600 - 1750）的宮廷舞蹈，當時仕女們穿著的蓬蓬裙既華麗且厚重，頭頂還需配戴佈滿羽毛裝飾的帽子，

⁷⁸ 參見附錄一「嘉禾舞」

因此舞速只能介於行板 (*Moderato*) 和小快板 (*Allegretto*) 之間，不可超過作曲家標示的 $\text{♩} = 76$ 。

在樂句方面，長度規律（從第 1~8 小節，樂句劃分為 2+2+4，譜例 27），且都有明確的停頓即終止，與嘉禾舞舞者走走停停的步調相符合。B 段的右手樂句劃分，應為三句。第一句，從第 28 小節第二拍後半拍至第 32 小節；第二句，從第 33 小節第三拍至第 36 小節第一拍；第三句，從第 36 小節第四拍至第 39 小節第一拍。

曲終時，倒數第 2 小節第三拍開始，速度可作些微漸慢。沒有澎湃的收場，也沒有華麗的結局，而選擇讓音樂小聲地消失在黃昏的街道盡頭，如同巴爾蒙特的首小詩中，那個充滿懸疑且找不到答案的問號。

【譜例 27】前奏曲第二十四首 mm. 1 - 8

The image shows a musical score for Example 27, measures 1-8. The score is in 4/4 time and features a piano (f) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Red brackets indicate phrasing: the first bracket covers measures 1-4, and the second covers measures 5-8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

結語

蕭斯塔科維奇的二元對抗觀，可能正反映著作曲家心中的兩個自己；為了保護自身及家人不受共黨迫害，而早已學會以面無表情的語調在公開場合中應對的蕭氏，依舊在內心深處保有對自由的渴望，以及對同胞的持續關懷和眷愛。作品 34 中，從各個角度皆可發現二元併置的現象；包含兩種舊風格的併置、兩種調性的併置、兩種音樂個性的併置…等。此外，透過對作曲家於同一時期的配樂作品的了解，也讓作品 34 的樂曲分析，不流於僵化而缺乏生命力的形式撰寫，而能與音樂的情境相互結合，更凸顯樂曲的風格與內涵。

本文的寫作目的在於研究蕭斯塔科維奇早期的鋼琴創作語法，以及剖析作曲家旁徵博引、融合舞曲與管弦樂音響的實驗性寫作方式，期盼作品 34 能受到更多演奏家的喜愛，進而納入鋼琴教學曲目中。

參考文獻

一、中文書目

楊敦惠譯，艾瑞克·羅斯伯利著，洪崇焜編，《偉大作曲家群像—蕭士塔高維契》，台北市：智庫出版，1995。

二、外文書目

Austin, William W. Interview by the author, *Music in the 20th Century*. New York: W. W. Norton & Company, 1966.

Canning, Hugh. Interview by the author, "A Nice Guy in a World Full of Monsters." London: *The Sunday Times*, 2000.

Fay, Laurel. *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press, 2000.

Gorlin, Sophia. review of "The 24 Preludes for piano, Opus. 34: the ABCs of Shostakovich's Compositional Style". *DSCH Journal*, vol. 28, 2008.

McBurney, Gerard. "Whose Shostakovich?", in *A Shostakovich Casebook*, ed. Malcolm Hamrick Brown. IN: Indiana University Press, 2004.

Roseberry, Eric. *Shostakovich (The Illustrated Lives of the Great Composers.)* UK: Omnibus Press, 1981.

Stalin, V. "Marksizm I natsional'no-kolonial'niy vopros". Moscow: *Pravda*, 1950.

Wilson, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

三、網路資源

Fanning, David: 'Shostakovich, Dmitry', *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Solomon, Larry J.: 'Wozzeck as Expressionist/Symbolist Opera', *Solomon's Music Resources*, <<http://solomonsmusic.net/wozzeck.htm>>

四、樂譜

Chostakovitch, Dimitri. *24 Préludes, Op. 34 pour piano*. France: Les Editions du Chant du Monde, 2010.

Shostakovich, Dmitrii Dmitrievich. *24 Praludien, Op. 34: Violine und Klavier*. Hamburg: Sikorski; New York: Schirmer, 2005.

附錄


附錄一、作品 34 所採用的舞曲之原始樣貌介紹

華爾滋 (Waltz)	
起 源 與 演 變	<p>華爾滋於十六世紀起源於德國巴伐利亞 (Bavaria, German) 的鄉村舞蹈；於十八世紀傳入奧地利維也納 (Vienna, Austria) 後，被納入交際舞的曲目中，成為「維也納華爾滋 (Viennese Waltz)」。</p> <p>十九世紀末時，華爾滋被引進美國，並衍伸出兩個改良種—「波士頓華爾滋 (Boston)」及「躊躇華爾滋 (Hesitation)」。</p>
音 樂 特 徵	<p>華爾滋為三拍子的對舞，腳步在每一拍都踏一下。傳統華爾滋特別強調第一拍；到了「維也納華爾滋」時，在約翰·史特勞斯父子 (Johann Strauss I, 1804 – 49; Johann Strauss II, 1825 – 99) 的開創下，將第二至第三拍の間隔拉長，且速度較早期更快。華爾茲傳入美國後，有速度驟減的趨勢，且充滿彈性速度 (Rubato)。「波士頓華爾滋」除了速度緩慢，且時常將兩小節 (3+3，共六拍) 重新劃分為三等份 (2+2+2)，腳步從每一拍踏，拉長為每兩拍踏；也就是說，舞者會在第一小節第一、三拍，及第二小節第二拍，踏出步伐。一次戰後，「波士頓華爾滋」再度傳回德國時，融入了多愁善感的憂鬱風格，且拍子的律動感被更加壓抑。「躊躇華爾滋」的速度比波士頓更慢，舞者一小節 (每三拍) 才踏出一步。</p>
舞 步 特 徵	<p>兩位舞者所站立的距離非常靠近。在傳入美國以前，華爾滋的步伐都遵守「踏、踏、併」的規則，踏步時並不將腳部膝蓋高舉，而是用滑的。在移動時，身體不斷旋轉，且配合膝蓋彎曲，有高低起伏的姿態。</p> <p>華爾滋的基本步伐為「第一拍：左腳向前踏一步後，左膝彎曲」、「第二拍：右腳往前滑經左腳旁邊再往右滑一步，停住 (此時身體瞬間從低到高向上挺直</p>

	並墊腳尖)」、「第三拍：左腳向右併攏（不墊腳）」，之後便三拍子重複循環，左右即前後可互換，兩名舞者的腳步彼此相反。
--	---

波爾卡 (Polka)	
起 源 與 演 變	波爾卡為起源於十九世紀波希米亞 (Bohemia，現位於捷克西部) 的鄉村舞蹈。快的波爾卡，有另外一種名稱—「加洛普舞曲 (Galop)」。
音 樂 特 徵	波爾卡為二拍子的對舞。♩♩ 為其特色。
舞 步 特 徵	為配合附點節奏，波爾卡的步伐需遵守「跳、併、踏、併」的規則。和華爾滋類似，兩位舞者所站立的距離非常靠近，且都有繞圈的動作。在跳群舞時，兩人一組繞著舞池排列成一大圈，後者追趕前者的步伐。

賽特瑞洛 (Saltarello)	
起 源 與	賽特瑞洛為起源於十三世紀義大利南部那不勒斯 (Naples) 的鄉村舞蹈。其命名是根據此舞的跳躍步特徵，義大利「saltare」即「跳」的意思。傳統中，此舞常被安排在結婚慶典裡，當新婚的佳偶離開教堂後開始跳。在諸多特徵

演 變	中，賽特瑞洛與塔朗泰拉近似，但前者的速度更快。
音 樂 特 徵	與塔朗泰拉相同之處，在於賽特瑞洛也是六拍子、弱起拍的快速對舞，而且都有  的節奏特色。與塔朗泰拉不同之處，除了賽特瑞洛的速度更快，還有其每一小拍都被音符填滿，永不停歇的持續向前跑的律動，不給人任何一絲喘息的空間；相反的，塔朗泰拉會在每一樂句結束時，有明顯的停頓。有時會用義大利風笛（Zampognari Bagpipe）、西西里島手風琴（Organetto）、或西西里島鈴鼓（Tamborello）等傳統樂器伴奏。
舞 步 特 徵	與塔朗泰拉相同，也遵守「踏、（原地）跳、踏、（原地）跳」的規則，但速度更快，且舞者必須精力旺盛的持續跳動（即便是在原地），全曲無片刻休息。

塔朗泰拉（Tarantella）

起 源 與 演 變	塔朗泰拉起源於古希臘（Greece），是歌頌音樂兼太陽神「阿波羅（Apollo）」和酒神「迪奧尼索斯（Dionysus）」的儀式音樂。相傳，十六、七世紀時在義大利塔蘭托（Taranto, Italy）有一種含有劇毒的狼蛛（Wolf Spider），被咬傷的患者為了避免死亡，必須跳一種非常快速、充滿節奏性、情緒激動的舞蹈；這種舞後來便稱為「塔朗泰拉」。現今為義大利最普遍的舞蹈，常在求愛的場合出現。
音 樂 特 徵	塔朗泰拉為六拍子、弱起拍的快速對舞，有鈴鼓（Tambourines）伴奏。樂句結束時常有停頓，且大多停留在協合的和聲上。華麗的旋律常由自然音階（Diatonic Scales）、半音階（Chromatic Scales）、琶音、大跳音程、重複音，共

徵	同組成。♩ ♪ 節奏為塔朗泰拉的特色。
舞步特徵	為配合 ♩ ♪ 節奏，塔朗泰拉的步伐需遵守「踏、(原地)跳、踏、(原地)跳」的規則。隊形上，因為塔朗泰拉有求愛的功能，所以往往一對舞者在場中，外面被一圈旁觀的舞者圍繞。

碰特祖 (Pontozó, 又名 Ponturi)	
起源與演變	碰特祖為起源於匈牙利 (Hungary) 及羅馬尼亞 (Romania) 的鄉村舞蹈，由 Transylvania 人發明。
音樂特徵	碰特祖為四拍子的獨舞。舞者常會在第一、四拍踏步；有時只在第四拍踏步，產生聽覺上的切分音效果。因為舞者的腳步動作複雜、頻頻變換、且幾乎不重複，導致其配樂的即興自由度亦高。伴奏樂器以弦樂為主，由倍低音提琴拉奏沉穩且節奏固定的低音；由小提琴即興的拉奏快速且高潮迭起的旋律，節奏自由而狂放，頻繁出現的裝飾音即重複音為其旋律特色。
舞步特徵	碰特祖是一種由年輕男性獨舞，自由度極高的舞蹈，表演時舞者會獨自站在樂團前面。舞者雖有跳躍動作，但幅度不高。碰特祖舞步的主要特徵為，一隻腳屈膝抬高後，用手來回拍打腳踝右側、左側（有時亦拍打腳底），拍打完畢後腳放下；換另一隻腳屈膝抬高，並重複用手拍打的動作。除了拍腳，也常有純粹拍手的動作；有時一次拍一下，有時一次兩下。

嘉禾舞 (Gavotte)	
起 源 與 演 變	嘉禾舞為起源於十六世紀法國多芬納 (Dauphiné, 現位於法國南部) 的鄉村舞蹈。十七世紀中, 在盧利 (Jean-Baptiste de Lully, 1632 – 1687) 的領導下, 嘉禾舞成為法王路易十四 (Louis XIV, 1638 – 1715) 宮廷中的必備舞項。
音 樂 特 徵	嘉禾舞為四拍子的不太快的舞曲。雖然早期 (十六世紀) 是從正拍開始, 但十八世紀以後的嘉禾舞音樂, 都具有弱起拍的特色, 舞曲多從第三拍開始。
舞 步 特 徵	嘉禾的舞步十分多變, 但大多具有「左右腳互相交叉跨越」的步伐。無論是搭配正拍開始或弱拍開始的音樂, 舞步都統一從音樂的正拍開始循環。在隊形上, 舞者會手牽手繞著圓形排成一圈 (最頭的舞者不一定要和最尾的舞者牽在一起), 整個隊伍往順時針方向隨音樂起舞。嘉禾舞的步伐大致遵守「左踏、後踏、後踏、前踏、前踏、左踏」的基本規則。也就是說, 舞者每向左移動到新的定位點時, 都必須停留在原地往後走二或三步, 再往前走二或三步 (亦會加入交叉跨越步、眺步等), 之後才能繼續往左踏至新的定位點。因此隊伍常有圓形狀向外放射、向內收縮, 且走走停停的效果。

附錄二、蕭斯塔科維奇作品 34, 〈第二、六、八、九、十一、十五、十七、二十四首〉的樂譜

Allegretto $\text{♩} = 63$

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 63 quarter notes per minute. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the bass. The melody in the treble is characterized by slurs and accents. A first ending of seven notes is indicated in the second system. The dynamics progress from piano to mezzo-forte (*mf*) and then to forte (*f*) and fortissimo (*ff*). Crescendo markings (*cresc.*) are used to indicate the gradual increase in volume. The score includes various performance instructions such as 'ped.' for pedaling and asterisks for specific articulation points. A large circular watermark is centered over the middle of the page.

DSCH

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a bass line with some triplets. A dynamic marking *crsc.* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with a dense melodic texture. The left hand has a bass line with a triplet. A dynamic marking *dim.* is present in the second measure.

Third system of musical notation. The right hand has a continuous melodic line. The left hand has a bass line with a triplet. A dynamic marking *p* is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand has a continuous melodic line. The left hand has a bass line with a triplet. A dynamic marking *p* is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The right hand has a complex melodic line with a slur and a triplet. The left hand has a bass line with a triplet. A dynamic marking *p* is present in the second measure.

DSCH

Allegretto $\text{♩} = 116$

mf marcatisssimo *ff dim.*
3

p mf

f

ff *f* *ff*

cresc. *ff*

DSCH

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various ornaments and a slur. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation. The treble clef part shows a sequence of chords and melodic fragments with dynamic markings of *f*, *mf*, *f*, and *ff*. The bass clef part continues the accompaniment with a long slur.

Third system of musical notation. The treble clef part features a more active melodic line with many ornaments. The bass clef part has a steady accompaniment. A large circular watermark is visible in the background.

Moderato

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking *Moderato*. The treble clef part has a melodic line with a *fff* dynamic marking. The bass clef part features a complex accompaniment with triplets and slurs.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef part has a complex accompaniment with triplets and slurs.

DSCH

Allegretto $\text{♩} = 96$

p *espress.*

espress. cresc. *dim.*

rit.

a tempo *cresc.*

♯ *La.* * ♯ *La.* * ♯ *La.* *

♯ *La.* * ♯ *La.* *

♯ *La.* * ♯ *La.* *

DSCH

f
La. * La. * La. * La. * La. * La. * La. *

dim. *espress.* *p*
La. * La. * La. *

espress.
La. * La. *

rit.
La. * La. * La. *

mf dim. *p* *pp*
La. * La. * La. *

Presto $\text{♩} = 108$

The musical score is written for piano in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system includes a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. The bass line includes several notes marked with 'La' and an asterisk, and the final system includes a section marked '8' with a dashed line above it.

DSCH

8

p *cresc.*

8

ff *p*

8

dim. *p*

8

cresc. *ff*

8

cresc. *fff*

DSCH

Allegretto $\text{♩} = 120$

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes various dynamics and performance markings: *f dim.*, *f dim.*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *f*, and *marcato*. There are also performance markings such as *Tr.* and asterisks (*) below the staves. A large circular watermark with the letters 'ES' and the year '1896' is overlaid on the center of the page.

dim. p espr.

Pa. * Pa. *

cresc.

Pa. * Pa. * Pa. *

f dim.

Pa. * Pa. *

p espr. pp

amoroso

Pa. *

rit. pp

Pa. *

DSCH

Allegretto $\text{♩} = 76$

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand and *dim.* (diminuendo) in the left hand. The second system features *espr.* (espressivo) in the left hand and *dim.* in the right hand. The third system includes *cresc.* (crescendo) in the right hand and *dim.* in the left hand, with fingerings 3, 5, 1, 5, 2 indicated. The fourth system is marked *p* (piano) in the right hand. The fifth system shows *cresc.* in the right hand and *f* in the left hand. A large, faint watermark of the University of South Alabama is visible in the background of the score.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several accidentals (flats and naturals) and dynamic markings like *v* and *b*. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. It features dynamic markings: *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The notation includes chords and melodic fragments in both staves.

The third system of music shows a large, semi-transparent watermark in the center of the page. The watermark is circular with a gear-like border and contains the text "1896" and some illegible characters. The musical notation is partially obscured by this watermark.

The fourth system contains complex chordal structures and melodic lines. The upper staff has a series of chords with some grace notes, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment.

The fifth system concludes the page. It features a *pp* (pianissimo) dynamic marking and ends with a double bar line. There are some handwritten-style markings below the staff, possibly indicating fingerings or performance instructions.

Largo $\text{♩} = 80$ *poco accel. a tempo*

p dolce *pp espr. amoroso* *cresc.*

rit. *a tempo* *accel.*

cresc. *mf* *cresc.*

a tempo accel. *rit.* *a tempo largo*

f *dim.* *mf* *dim.* *pp*

cresc.

rit. *dim.* *p* *pp*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *p dolce*, *pp espr. amoroso*, *cresc.*, *mf*, *f*, *dim.*, *p*, and *pp*. Tempo markings include *Largo* with a metronome marking of 80, *poco accel. a tempo*, *rit.*, *a tempo*, *a tempo accel.*, *rit.*, *a tempo largo*, and *accel.*. There are also several instances of *rit.* and *accel.* over specific phrases. The score is marked with asterisks and *rit.* or *accel.* symbols at the bottom of the staves to indicate these changes. A large, faint watermark of a university seal is visible in the center of the page.

DSCH

Allegretto $\text{♩} = 70$

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a dynamic marking of *f*. The second system features a series of *Re* notes marked with an asterisk in the bass line. The third system includes dynamic markings of *ff*, *mf*, and *espr.*, with *Re* notes marked with an asterisk in the bass line. The fourth system has dynamic markings of *p cresc.* and *p*, with *Re* notes marked with an asterisk in the bass line. The fifth system also features a *p cresc.* marking and *Re* notes marked with an asterisk in the bass line. A large, semi-transparent watermark is visible in the center of the page.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure contains a quarter note chord. The second measure is marked *dim.* and contains a half note chord. The third measure is marked *f* and contains a quarter note chord. The bass line features a continuous eighth-note accompaniment. A large brace spans the bottom of the system, with a double bar line and an asterisk (*) at the end.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *f* and contains a half note chord. The third measure is marked *p*. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A large brace spans the bottom of the system, with a double bar line and an asterisk (*) at the end.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *p*. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A large brace spans the bottom of the system, with a double bar line and an asterisk (*) at the end.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *p*. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A large brace spans the bottom of the system, with a double bar line and an asterisk (*) at the end. Below the first measure of the bass line, the fingering $(4\ 2\ 3\ 1\ 1\ 2\ 3\ 1)$ is written.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A large brace spans the bottom of the system, with a double bar line and an asterisk (*) at the end.

DSCH