

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

梁嘉珍鋼琴演奏會

含輔助文件

融合波蘭舞曲與抒情即興特質的幻想曲：

蕭邦《幻想波蘭舞曲》之研究與詮釋



Chia-Chen Liang Piano Recital

with a supporting paper

A Fantasy Integrating Qualities of Polonaise and
Improvisation: Studies on Chopin's *Polonaise-Fantasy*, Op.61

研究生：梁嘉珍

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

中華民國九十八年一月

梁嘉珍鋼琴演奏會

含輔助文件

融合波蘭舞曲與抒情即興特質的幻想曲：

蕭邦《幻想波蘭舞曲》之研究與詮釋

Chia-Chen Liang Piano Recital

with a supporting paper

A Fantasy Integrating Qualities of Polonaise and Improvisation:

Studies on Chopin's *Polonaise-Fantasy*, Op.61

研究生：梁嘉珍

Student: Chia-Chen Liang

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 Art

(Piano Performance)

Hsinchu, Taiwan

Jan 2008

中華民國九十八年一月

梁嘉珍鋼琴演奏會

研究生：梁嘉珍

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

演奏會曲目

莫札特：降 B 大調鋼琴奏鳴曲，作品 281

蕭邦：降 A 大調《幻想波蘭舞曲》，作品 61

德布西：《印象》，第一集

舒曼：《克萊斯勒魂》，作品 16

上列曲目已於民國九十五年六月二十四日（星期六）晚上七點半於國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會錄音 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：融合波蘭舞曲與抒情即興特質的幻想曲：蕭邦《幻想波蘭舞曲》之研究與詮釋

輔助文件摘要

蕭邦《幻想波蘭舞曲》完成於 1846 年，是蕭邦首次在標題上明確地將「波蘭舞曲」和「幻想曲」兩個樂種名稱結合的作品。這首樂曲的素材包含有波蘭舞曲的元素、幻想曲的特徵、抒情即興的片段、富含深意的長導奏、夜曲風格的抒情中段，以及類似奏鳴曲式的寫作原則，堪稱蕭邦作品中結構最複雜、內容最多元、幻想即興與歌唱性最濃厚的一首波蘭舞曲，而在彈奏如此龐大又複雜的樂曲時，通常會面臨一個難處：如何將它彈奏得緊湊而完整？基於這個緣故，筆者因此想進一步研究這首樂曲在創作素材上的連貫性，以及音樂內在的戲劇性與即興特質。

本論文的研究方向分為三個部分：第一為波蘭舞曲與幻想曲的起源及風格演變，以及蕭邦賦予它們的創新意義。第二為樂曲分析，主要透過曲式結構、導奏動機與主題之間的關聯、調性安排的脈絡與波蘭舞曲節奏的運用來探討蕭邦如何在幻想即興之餘，仍使《幻想波蘭舞曲》保有整體的一致性。第三為演奏詮釋，主要針對這首樂曲的戲劇性與即興特質來探討合適的演奏詮釋。

關鍵字：蕭邦，《幻想波蘭舞曲》

Chia-Chen Liang Piano Recital

Student: Chia-Chen Liang

Performance Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Supporting Paper Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Recital Program

W. A. Mozart: Piano Sonata in B-flat Major, K.281

F. Chopin: *Polonaise-Fantasy* in A-flat Major, Op.61

C. Debussy: *Images*, Set I

R. Schumann: *Kreisleriana*, Op.16

The program above was performed on Saturday, June 24, 2006, 7:30 pm in the recital hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: A Fantasy Integrating Qualities of Polonaise and Improvisation: Studies on Chopin's *Polonaise-Fantasy*, Op.61

Paper Abstract

Chopin completed his *Polonaise-Fantasy* in 1846, a work in which he combined the title *polonaise* and *fantasy* specifically for the first time. This work contains multiple materials, including the polonaise rhythms, the fantasy characteristics, many improvisatory segments, a profound and long introduction, a nocturne-like lyrical middle section, as well as some principles resembling those found in the sonata form. It can be therefore defined as the most complicated in structure, the most abundant in contents, and the richest in fantastic improvisation and singing qualities of Chopin's polonaises. One faces a difficulty when performing such a huge and complicated piece: how to present a tight-knit and cohesive performance? I am thus interested in the study on the coherence between the composition materials, and also in the exploration of the internal drama dispersed with the improvisatory qualities in this work.

This paper investigates three aspects: firstly, the origin and development in the styles of the polonaise and the fantasy, as well as their innovative meanings presented by Chopin; secondly, the coherence of the *Polonaise-Fantasy* through musical analysis of the formal structure, the connections between the introduction motives and primary themes, the tonal structure, and the applications of the polonaise rhythm; thirdly, the performing practice and interpretation on this dramatic and improvisatory large work.

Key Word: Chopin, *polonaise-fantasy*

致 謝

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，謝謝辛老師的費心指導與勉勵，也謝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很大的成長與收穫。另外要感謝李子聲老師於示範講習會上不吝惜給予指教與建議，使我的論文更加完善。

謝謝音樂所助理—瑞紋，在我畢業前夕細心的提醒與協助。謝謝曾經鼓勵我的師長及朋友們—陳怡茜組長、蘇心湘老師、張素美老師、孝慈、安慧、比齡、博曦、陳昕、晨節。

在寫作論文的這段期間，我深切感受到家人所給予的溫暖與關懷，因此最後我要特別致上最深的感謝給我的家人：謝謝父母多年來的栽培與支持，謝謝哥哥、姊姊和姊夫的鼓勵與幫忙，謝謝一舟陪伴我走過研究所生涯，與我一同分享和體驗音樂的美好。



梁嘉珍
九十八年一月十九日

梁嘉珍鋼琴演奏會錄音 CDs

時間：民國九十五年六月二十四日（星期六）下午 7:30

地點：國立交通大學活動中心二樓演藝廳

Disc 1

- 1 **Sonata in B-flat Major, K. 281** **W. A. Mozart**
降 B 大調奏鳴曲，作品 281 莫札特(1756-1791)
Allegro 快板
Andante Amoroso 柔情的行板
Rondo-Allegro 輪旋曲-快板
- 2 **Polonaise-Fantasy in A-flat Major, Op.61** **F. Chopin**
降 A 大調《幻想波蘭舞曲》，作品 61 蕭邦(1810-1849)
- 3 **Images, Livre 1** **C. Debussy**
《映象》，第一集 德布西(1862-1918)
Reflects dans l'eau 水的反光
Hommage à Rameau 拉摩頌
Mouvement 運動

Disc 2

- 1 **Kriesleriana, Op.16** **R. Schumann**
《克萊斯勒魂》，作品 16 舒曼(1810-1856)
Äußerst bewegt 激動不安的
Sehr innig und nicht zu rasch - Intermezzo I - Sehr lebhaft - Intermezzo
II - Etwas bewegter - Langsamer 非常深情且不太快的 - 間奏曲一 -
非常活躍的 - 間奏曲二 - 稍微激動的 - 緩慢的
Sehr aufgeregt 非常興奮的
Sehr langsam 非常緩慢的
Sehr lebhaft 非常活躍的
Sehr langsam 非常緩慢的
Sehr rasch 非常急促的
Schnell und spielend 快速且如遊戲般的

目 錄

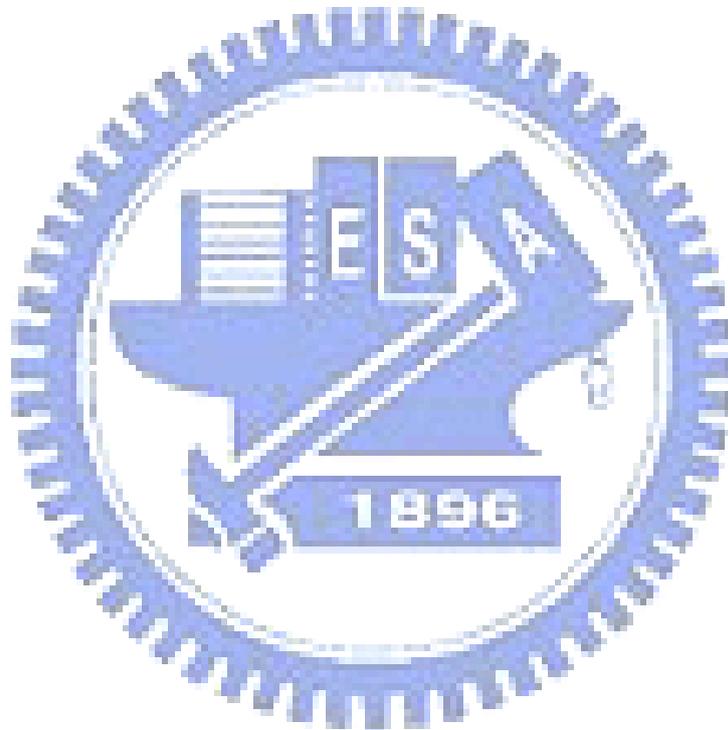
演奏會曲目與輔助文件摘要	i
Recital Program and Paper Abstract	ii
致謝	iii
梁嘉珍鋼琴演奏會錄音 CDs	iv
目錄	v
譜例目錄	vi
表目錄	vii
輔助文件：融合波蘭舞曲與抒情即興特質的幻想曲：蕭邦《幻想波蘭舞曲》 之研究與詮釋	
一、前 言	1
二、波蘭舞曲與幻想曲的起源、發展與蕭邦筆下的創新意義	2
2.1 波蘭舞曲	2
2.1.1 波蘭舞曲的起源	2
2.1.2 波蘭舞曲的音樂特徵	2
2.1.3 蕭邦以前寫作波蘭舞曲的作曲家及其作品	4
2.1.4 蕭邦波蘭舞曲的形式與風格	5
2.1.5 蕭邦波蘭舞曲的情感意義	6
2.2 幻想曲	7
2.2.1 幻想曲的起源、發展與風格演變	7
2.2.2 從蕭邦三首作品來看幻想曲對蕭邦的代表意義	7
三、從基本架構與創作元素來探討蕭邦《幻想波蘭舞曲》的文脈與連貫性	9
3.1 曲式結構	11
3.2 導奏動機與主題之間的關聯	15
3.3 調性安排的脈絡	20
3.4 波蘭舞曲節奏的運用	21
四、從蕭邦《幻想波蘭舞曲》的戲劇性與即興特質來談演奏詮釋	23
4.1 蕭邦《幻想波蘭舞曲》的戲劇性與即興段落的角色安排：	23
4.2 低音聲部於即興段落的主導性	26
4.3 受幻想與即興風格影響的調性轉變及和聲進行	30
4.4 附點節奏的彈性使用	34
五、結語	35
參 考 文 獻	36

譜例目錄

譜例 2-1 (蕭邦 A 大調波蘭舞曲, 作品 40 第一號, 第 7-8 小節)	3
譜例 2-2 (蕭邦 d 小調波蘭舞曲, 作品 71 第一號, 第 36-37 小節)	3
譜例 2-3 (軍隊式波蘭舞曲節奏)	3
譜例 3-1 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 66-71 小節)	14
譜例 3-2 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 1-7 小節)	15
譜例 3-3 (動機 b 的變化與應用)	16
譜例 3-4 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 13-15 小節)	17
譜例 3-5 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 20-27 小節)	17
譜例 3-6 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 114-121 小節) ...	18
譜例 3-7 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 144-159 小節) ...	18
譜例 4-1 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 36-43 小節)	26
譜例 4-2 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 51-56 小節)	27
譜例 4-3 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 187-198 小節)	28
譜例 4-4 (巴赫 c 小調前奏曲, 作品 817, 第 4-12 小節)	29
譜例 4-5 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 87-93 小節)	31
譜例 4-6 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 75-80 小節)	32
譜例 4-7 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 129-131 小節)	32
譜例 4-8 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 132-140 小節)	33
譜例 4-9 (蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》, 作品 61, 第 105-107 小節)	34

表目錄

表 3-1 (漢堡格的結構分析)	9
表 3-2 (曲式結構)	11
表 3-3 (主要樂段的調性中心)	20



一、前言

作為十九世紀浪漫派音樂大師的蕭邦，一生創作的樂曲大約有兩百多首，且大部分均為鋼琴作品，可說是同時期中最執著、也最專情於寫作鋼琴作品的音樂家。蕭邦的鋼琴作品包括：2 首鋼琴協奏曲，3 首奏鳴曲，4 首敘事曲，4 首詠諧曲，4 首即興曲，27 首練習曲，24 首前奏曲，15 首圓舞曲，21 首夜曲，16 首波蘭舞曲，57 首馬厝卡舞曲，3 首輪旋曲，1 首船歌，1 首搖籃曲，1 首幻想曲等等。其中波蘭舞曲與馬厝卡舞曲同屬波蘭民族舞曲的範疇，然而波蘭舞曲高貴華麗，馬厝卡舞曲純樸率直，兩者風格及情感內涵均不相同。

蕭邦十七歲時首次以波蘭民族舞曲風格為創作基礎，寫出他的啼聲之作—g 小調與 B 大調兩首波蘭舞曲，而這也是蕭邦最早的出版作品，一直到四十六歲時寫作最後一首波蘭舞曲—降 A 大調《幻想波蘭舞曲》，作品 61，蕭邦一生共寫作了十六首由鋼琴獨奏的波蘭舞曲，每一首都可感受到他對於祖國的熱情歌頌或深切緬懷。蕭邦早期的波蘭舞曲風格華美絢麗，在在傳遞出英雄式的貴族氣息，彷彿歌頌著祖國的豪氣干雲。然而隨著祖國的政治局勢每況愈下，蕭邦二十歲時輾轉遷居至法國，此後他在巴黎所寫的七首後期波蘭舞曲風格遂不同於以往，形式擴增、氣勢益加磅礴，情感上也被賦予不同的意義：緬懷昔日祖國的榮光之餘，亦夾雜有祖國遭受俄國侵犯之哀嘆；曲風時而華麗尊貴，時而憂愁悲傷。

蕭邦《幻想波蘭舞曲》完成於 1846 年，是蕭邦首次在標題上明確地將「波蘭舞曲」和「幻想曲」兩個樂種名稱結合的作品。這首樂曲的素材包含有波蘭舞曲的元素、幻想曲的特徵、抒情即興的片段、富含深意的長導奏、夜曲風格的抒情中段，以及類似奏鳴曲式的寫作原則，堪稱蕭邦作品中結構最複雜、內容最多元、幻想即興與歌唱性質最濃厚的一首波蘭舞曲，而在彈奏如此龐大又複雜的樂曲時，通常會面臨一個難處：如何將它彈奏得緊湊而完整？基於這個緣故，筆者因此想進一步研究這首樂曲在創作素材上的連貫性，以及音樂內在的戲劇性與即興特質。

本論文的研究方向分為三個部分：第一為波蘭舞曲與幻想曲的起源及風格演變，以及蕭邦賦予它們的創新意義。第二為樂曲分析，主要透過曲式結構、導奏動機與主題之間的關聯、調性安排的脈絡與波蘭舞曲節奏的運用來探討蕭邦如何在幻想即興之餘，仍使《幻想波蘭舞曲》保有整體的一致性。第三為演奏詮釋，主要針對這首樂曲的戲劇性與即興特質來探討合適的演奏詮釋。

二、波蘭舞曲與幻想曲的起源、發展

與蕭邦筆下的創新意義

2.1 波蘭舞曲

2.1.1 波蘭舞曲的起源

波蘭舞曲起源於西元十六世紀後半葉，最初是在宮廷舉行典禮或宴會時，貴族和女士們隨著音樂緩慢列隊行進的一種舞蹈。它的性質與進行曲相仿¹，但呈現出來的是更加高貴而莊嚴的氣勢。

除了作為一種宮廷舞蹈，波蘭舞曲還曾經是戰爭與愛情的象徵。當舞者依循節拍韻律迂迴前行時，不僅生動鮮明地演繹出軍隊式輝煌壯麗的場面，帶給人們無比奢華的感官享受，同時也蘊含戰士們追求女士的愛情意義²。

十八世紀中期，波蘭在政治上開始處於不穩定的狀態，無形中使得波蘭舞曲在曲風上加入一股憂愁的情感，形成高貴壯麗和憂鬱愁思兩種對比性格，並且逐漸成為波蘭民族的精神象徵。

2.1.2 波蘭舞曲的音樂特徵

波蘭舞曲是一種速度中庸、曲風高雅而尊貴的三拍子行進舞曲（walking dance）³。以下繼續就曲式、和聲與節奏三個方面來說明波蘭舞曲在音樂上的特徵。

在曲式方面，傳統的波蘭舞曲是由「小步舞曲與中段」的形式擴展而來⁴，通常是反始二段體或三段體，且每一段各自都是複二段體，例如J. S.巴赫鍵盤作品中的波蘭舞曲。

在和聲方面，主要樂句或終止式的最後和弦經常結束在小節的弱拍或拍子的

¹ James Huneker, *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover Publications, 1966, p.182.

² 同註1。

³ Konrad Wolff, *Masters of the Keyboard: Individual Style Elements In the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp. 224-7.

⁴ Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996, p.299.

後半拍，也就是所謂的「陰性終止」⁵ (feminine cadence)，例如蕭邦A大調波蘭舞曲，作品40第一號，第7-8小節（見譜例2-1），以及蕭邦d小調波蘭舞曲，作品71第一號，第37小節（見譜例2-2）。

譜例 2-1 蕭邦 A 大調波蘭舞曲，作品 40 第一號，第 7-8 小節

譜例 2-2 蕭邦 d 小調波蘭舞曲，作品 71 第一號，第 36-37 小節

在節奏方面，常利用三連音、切分音、連續的八分音符、附點與反附點節奏表現士兵行進般精神充沛或語氣堅定的感覺，當中最特殊的就屬軍隊式波蘭舞曲節奏（見譜例2-3）。就韻律而言，軍隊式波蘭舞曲節奏是將一小節分為兩個等長的部分：第一部份結束在重音第二拍的前半拍，且最後一個八分音符之前有兩個輕的十六分音符；第二部分開始於第二拍後半拍，包含三個不相連的八分音符，力度上較之於第一部份稍輕。

譜例 2-3 軍隊式波蘭舞曲節奏⁶

⁵ James Huneker, *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover Publications, 1966, p.183.

⁶ 克利斯汀·安默 (Christine Ammer), 《音樂辭典》(*The Harper Collins Dictionary of Music*), 頁 410。

2.1.3 蕭邦以前寫作波蘭舞曲的作曲家及其作品

音樂史上譜寫波蘭舞曲的作曲家不在少數，巴洛克時期的庫普蘭(F. Couperin, 1668-1733)、泰勒曼(G. P. Telemann, 1681-1767)與巴赫(J. S. Bach, 1685-1750)都曾寫過一些，大部分都是隸屬於多樂章大型作品的一部份。其中最具代表性的作品是巴赫第一號《布蘭登堡協奏曲》(Brandenburg Concerto, No.1)、第二號管弦樂組曲(Orchestral Suite, No.2)、第六號法國組曲(French Suite, No.6)及《安娜·瑪格達蕾娜的教本》(Anna Magdalena Notebook)當中的波蘭舞曲⁷，它們展現了十八世紀波蘭舞曲的典型特徵(軍隊式波蘭舞曲節奏與陰性終止)，並使之脫離最初「伴舞用音樂」的性質，成為承襲舊有形式、風格與節奏型態的純器樂演奏曲。

進入到古典時期，巴赫的么兒——約翰·克利斯倩·巴赫(J. C. Bach, 1735-1782)於1750年寫了兩首波蘭舞曲，調性分別為降B大調與降E大調。巴赫的大兒子——威廉·弗利德曼·巴赫(W. F. Bach, 1710-1784)於1765年寫了一組共十二首的波蘭舞曲(調性分別為C、c、D、d、E^b、e^b、E、e、F、f、G)，將波蘭舞曲提升為獨立的單一作品，並凸顯修辭上(rhetorical)的激情(passionate)風格。

莫札特(W. A. Mozart, 1756-1791)於1775年創作的第六號D大調鋼琴奏鳴曲，其中行板第二樂章(Piano Sonata in D Major, K. 284/205b, “Polonaise en rondeau”)是一首輪旋曲與波蘭舞曲相結合的作品，但卻沒有運用軍隊式波蘭舞曲節奏和陰性終止，唯有附點、反附點節奏，以及連續八分音符的節奏型態會讓人聯想到波蘭舞曲的韻律。同樣的形式也曾經在貝多芬(L. V. Beethoven, 1770-1827)的作品裡被採用過——為鋼琴、小提琴與大提琴的三重協奏曲，作品56的終樂章(Triple Concerto for piano, violin and cello, Op.56, “a la polacca”)。1814年，貝多芬還寫了一首為鋼琴獨奏的C大調波蘭舞曲，作品89(Polonaise, Op.89)。

除了上述四位德奧派作曲家，古典時期還有兩位以寫作波蘭舞曲聞名的波蘭作曲家：寇茲洛夫斯基⁸和歐金斯基⁹。前者寇茲洛夫斯基寫了超過兩百首的波蘭舞曲(包含管弦樂、聲樂和鋼琴作品)，使之作為一種舞曲形式在俄國間廣泛流行，並成為十九世紀俄國作曲家創作波蘭舞曲的典範。後者歐金斯基為鋼琴(包含四手聯彈)寫了大約二十首附有標題的波蘭舞曲，其憂鬱和抒情的氣質不但符應當代品味，還表達了波蘭人的愛國情操。

⁷ Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996, p.298.

⁸ 寇茲洛夫斯基(Josef Kozłowski, 1757-1831)，波蘭作曲家，曾服役於俄羅斯軍隊。Stewart Gordon在其著作《*A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*》中第298頁，將寇茲洛夫斯基的卒逝年份誤植為1821年。

⁹ 歐金斯基(Michał Kleofas Ogiński, 1765-1833)，波蘭作曲家，寇茲洛夫斯基的作曲學生。主要以鋼琴作品聞名於世，尤其是波蘭舞曲。

進入到浪漫時期，舒伯特（F. P. Schubert, 1797-1828）寫了十首四手聯彈的波蘭舞曲，作品編號 599 和 824。韋伯（C. M. V. Weber, 1786-1826）於 1808 年創作降 E 大調《大波蘭舞曲》，作品 21（Grand Polonaise, Op.21）、1819 年創作《華麗的波蘭舞曲》，作品 72（Polacca brillante, Op.72），兩部作品均呈現出華麗的樂思，影響蕭邦早期的波蘭舞曲風格。舒曼（R. Schumann, 1810-1856）於 1828 年寫了八首四手聯彈的波蘭舞曲；另外，作品 2 的《蝴蝶》，當中第十一首也是波蘭舞曲。

2.1.4 蕭邦波蘭舞曲的形式與風格

以下就蕭邦十六首鋼琴波蘭舞曲的形式與風格提出概略性說明，不針對每一首作個別詳細的探討。

波蘭舞曲和馬祖卡舞曲可說是蕭邦鋼琴音樂中最能顯現波蘭民族性格的兩種舞曲。相較於馬祖卡舞曲小巧質樸的鄉村風味，波蘭舞曲展露出的則是雄偉壯麗、高貴華美的貴族氣息。

在形式上，蕭邦波蘭舞曲的結構通常分為三個大段落：波蘭舞曲—中段—波蘭舞曲，與小步舞曲或詼諧曲相似，同樣具有對比性的中段。在音樂素材上，除了典型的波蘭舞曲節奏及蕭邦特有的抒情旋律，同樣隨處可見新穎的和聲進行、巧妙的不協和音、驚奇的轉調方式與華麗的裝飾性旋律。

在音樂風格上，大多時候蕭邦的波蘭舞曲均呈現輝煌亮麗的風貌¹⁰，並夾雜有炫麗的技巧表現，因此特別適合於音樂廳裡演出¹¹。在彈奏速度方面，誠如蕭邦在樂譜上經常使用的速度指示—莊嚴的（Maestoso）或莊嚴的快板（Allegro Maestoso）一樣，波蘭舞曲的速度不應太快。

在蕭邦寫作的成熟期（約 1840-1847 年），他不斷尋求新的寫作手法，開始傾向於將傳統波蘭舞曲與不同樂種的曲風或形式特徵融合，並在樂曲中段持續增加音樂的張力¹²，例如升 f 小調波蘭舞曲，作品 44，當中的馬祖卡風中段（Doppio movimento / Tempo di Mazurka），另外像本文所探討的降 A 大調《幻想波蘭舞曲》，作品 61 也是一例。《幻想波蘭舞曲》是蕭邦所有波蘭舞曲中幻想抒情成分最濃厚、舞曲成分相對較少的一首。蕭邦在這首樂曲中融入幻想曲的特徵—慢板導奏、對比性中段、即興插入句、調性突然改變與旋律、織度的不連貫，使得《幻想波蘭舞曲》雖然保有波蘭舞曲的傳統形式與節奏元素，但本質上卻更接近於幻想曲，

¹⁰ Konrad Wolff, *Masters of the Keyboard: Individual Style Elements In the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p.227.

¹¹ F. E. Kirby, *Music for Piano: A Short History*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995, p.200.

¹² Jeffrey Kallberg, "Chopin's Last Style." In *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996, p.95.

可以說是一首近乎幻想曲、又充滿戲劇性變化的波蘭舞曲。

2.1.5 蕭邦波蘭舞曲的情感意義

蕭邦早期的九首波蘭舞曲風格絢麗輝煌，在在傳遞出英雄式的貴族氣息，彷彿歌頌著祖國的豪氣干雲。然而隨著祖國的政治局勢惡化，1830年11月蕭邦離開故鄉—波蘭華沙，轉而移居法國巴黎，此後他在巴黎所寫的七首波蘭舞曲風格遂與以往大不相同，不僅形式及氣勢均更加龐大，情感上也被賦予不同的意義：緬懷昔日祖國榮光之餘，亦夾雜有祖國遭受俄國侵犯的哀嘆。

李斯特曾對蕭邦的波蘭舞曲做出以下的評論：「古代波蘭民族最高貴的傳統情感在這個形式裡被呈現出來，波蘭舞曲是波蘭民族性格最真實和純粹的典範。」¹³蕭邦賦予波蘭舞曲更加深遠的情感意義，如同學者基勒斯比（John Gillespie）所說：「蕭邦保留波蘭舞曲的標題和基本意念使之作為基礎，將鋼琴音樂化為詩作來頌揚他的家鄉—它的掙扎、永恆的希望與悲傷。」¹⁴



¹³ Quoted in John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York: Dover Publications, 1972, p.228.

¹⁴ 同註 14。

2.2 幻想曲

2.2.1 幻想曲的起源、發展與風格演變

幻想曲 (Fantasy) 是一種根據作曲家的幻想、不拘泥於傳統曲式而寫作的器樂曲，著重於表達作曲家的自由想像，往往帶有強烈的即興和炫技風格。曾寫作過幻想曲的作曲家包括有：J.S.巴赫、莫札特、貝多芬、舒伯特、舒曼、布拉姆斯 (J. Brahms, 1833-1897) 等等。

十六世紀時幻想曲等同於利切卡爾 (Ricercar, 又稱古幻想曲)，作曲家在寫作幻想曲時經常以自由對位及模仿的手法來處理主題，使主題在不同聲部被輪流奏出。J.S.巴赫的幻想曲，作品 572 與 906，即是依此種風格寫成的幻想曲。

到了巴洛克時期，幻想曲一詞逐漸和前奏曲 (Prelude)、觸技曲 (Toccat) 等字同義，形式上與嚴謹的賦格 (Fugue) 形成對比。同時期德國北方作曲家也開始流行在幻想曲中加入即興的風格，例如對比強烈的情緒、突然出現的假終止、器樂式的朗誦調、大膽的轉調手法等等，這些風格上的轉變主要是得助於聲樂朗誦調及魯特琴與大鍵琴的音樂風格——平淡的和聲與多變的節奏。此時期著名的例子如 J.S.巴赫的《半音階幻想曲與賦格》，作品 903、C.P.E.巴赫的幻想曲、貝多芬的幻想曲，作品 77。

在古典時期，幻想曲開始被用作為奏鳴曲的一種自由變體，造就出形式自由或性質特殊的奏鳴曲，例如貝多芬的鋼琴奏鳴曲，作品 27。這兩首奏鳴曲的標題均為「近似幻想曲的奏鳴曲」(Sonate quasi una Fantasia)，尤其俗稱《月光》(“Moonlight”) 奏鳴曲的第二首，更是一改傳統，不以奏鳴曲式快板樂章起頭，反而是以慢板樂章開始。

在浪漫時期，作曲家延續古典時期的作曲手法，喜歡將幻想曲與不同的曲式相結合，然而無論最終演變的風貌為何，幻想曲特有的長導奏、抒情中段、尾奏與即興式過門素材始終扮演不可或缺的角色。著名的例子如舒曼的幻想曲，作品 17，這首樂曲實際上是以奏鳴曲式寫成、兼具幻想曲風格的作品。另一方面，作曲家也習慣將擁有特定情緒的小型作品 (Character Piece, 又稱個性小品) 命名為幻想曲，這一類的幻想曲大多與夢幻般的曲風脫離不了關係，例如布拉姆斯的幻想曲，作品 116。

2.2.2 從蕭邦三首作品來看幻想曲對蕭邦的代表意義

蕭邦是首位在鋼琴樂曲標題上將幻想曲與其他樂種作結合的作曲家。以下將

就蕭邦的三首作品：升 f 小調波蘭舞曲，作品 44、f 小調幻想曲，作品 49 與升 c 小調《幻想即興曲》，作品 66，來看在蕭邦的認知中，幻想曲具備了哪些特質，以及蕭邦如何創新地將幻想曲與其他樂種結合。

升 f 小調波蘭舞曲是蕭邦寫作成熟期的作品之一，其特別之處在於馬祖卡風格的中間樂段，而這也是蕭邦在為曲子命名時，第一次將波蘭舞曲與幻想曲兩個標題同時納入考量。1841 年，蕭邦把這首曲子的手稿交給一位出版商，並在附上的信中提到：「這是一首波蘭舞曲形式的幻想曲，而我將會稱它為波蘭舞曲。」¹⁵雖然最後蕭邦摒除了幻想曲名稱，但由此可臆測在蕭邦的認知當中，僅僅融合不同曲風的樂曲尚不能與幻想曲劃上等號。

f 小調幻想曲是蕭邦唯一一首標題為幻想曲的作品，雖然僅此一首不能代表傳統，但或許可藉由 f 小調幻想曲與《幻想波蘭舞曲》兩者的共通性，推敲出幻想曲對蕭邦所代表的意義。

f 小調幻想曲在形式上的明顯特徵為樂曲一開始的長導奏（目的為引介稍後樂曲中會使用到的旋律動機），以及大約在樂曲中段，有一個緩慢的 B 大調對比性主題。《幻想波蘭舞曲》正好也具備上述兩個特徵，甚至連對比性中段的調性也同樣是 B 大調。因此，蕭邦為這首降 A 大調波蘭舞曲命名時，首次將波蘭舞曲與幻想曲兩種名稱並置，這當中與主題有著巧妙關聯的長導奏，以及調性、速度和風格皆具明顯差異的中間樂段是兩個相當重要的因素。

升 c 小調《幻想即興曲》的結構簡單明確，體裁為 ABA 三段式，曲中最著名的段落莫過於抒情的中間樂段。樂曲一開始（A 段）速度急促，曲風熱情激動，素材多為快速上下流轉的模進音型或半音階，宛如思緒正自由馳騁於高低音群之間。進入到 B 段後，調性轉為等音調降 D 大調，曲風轉為舒緩，旋律抒情浪漫，且包含許多曲折的華采樂句。蕭邦在這首樂曲中不但採用許多即興風格的特質：強烈對比的情緒、器樂式的朗誦調（華采樂句）及大膽的轉調手法，同時也融入了幻想曲的重要特質：抒情中段，而上述這些特質也正好都被運用在《幻想波蘭舞曲》之中。

從以上三首蕭邦的作品來看，幻想曲最初對蕭邦而言可能只是一種「獨立的單一樂種」，音樂上必須具備以下特徵：多段式結構（包括長導奏及抒情中段）、自由的形式與即興風格。然而到了蕭邦寫作的成熟期，他對於幻想曲的概念或許已經擴增成為一種「具備多段式結構與即興特質，且形式自由的音樂風格」，只要具備這些特質，任何樂種都可以與幻想曲作搭配，例如《幻想波蘭舞曲》與《幻想即興曲》。

¹⁵ Jeffrey Kallberg, "Chopin's Last Style." In *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996, pp.92-3.

三、從基本架構與創作元素來探討

蕭邦《幻想波蘭舞曲》的文脈與連貫性

蕭邦的學生米庫里 (Carl Mikuli, 1819-1897) 曾說：「蕭邦認為每首選彈的作品都應該從曲式結構、內含的感情和心理進程諸方面進行認真分析。」¹⁶音樂雖然屬於藝術的範疇，但卻是理性思維與感性經驗的共同產物。有些樂曲的理性成分勝過於感性成分，有些則相反；前者樂曲的連貫性（或一致性）使其可以被合理地分析與理解，後者卻無法完全以特定的形式來規範它。蕭邦《幻想波蘭舞曲》就是一首理性與感性兼備的作品，這首樂曲的動機和主題具有高度的同質性（詳如本文第三章第二節），但曲中散落各處的過渡樂段（或即興插入句）、旋律與織度的經常不連貫，以及複雜又令人意想不到的調性變化，使得這首曲子很難被一眼認定屬於哪一種特定的曲式，也導致許多學者對這首樂曲的段落劃分意見分歧。

鋼琴家漢堡格 (Paul Hamburger) 借用學者亞伯拉罕 (Gerald Abraham) 的分析，將《幻想波蘭舞曲》劃分成十個樂段（見表 3-1）。

表 3-1 漢堡格的結構分析¹⁷

小節數	樂段與調性中心	
1	導奏：23 個小節，主要為 A 段素材；不同的調性	
24	A：42 個小節；降 A 大調	
66	B：26 個小節；降 A 大調，但有轉調	
92	A：24 個小節；降 A 大調	
116	C：32 個小節；降 B 大調，但有轉調	
148	Poco	D：33 個小節；B 大調等等
181	piu lento	E：33 個小節；升 g 小調和 B 大調—2 個小節的導奏樂句—最後 10 個小節與 E 相關
226	過渡樂段：16 個小節	
242	A：12 個小節；降 A 大調	
254	D：35 個小節；降 A 大調	

¹⁶ 梁全炳譯，安東尼·格魯津斯基著，〈作為鋼琴教育家的蕭邦—從蕭邦的提示和他的學生的談話看作曲家作品的詮釋和演奏方法〉，《人民音樂》441（2003），第 33 頁。

¹⁷ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p.339.

而學者參孫（Jim Samson）將此曲劃分成三大部分，他認為舞曲元素與調性結構是段落劃分的主要依據與支持¹⁸。學者康恩（Edward T. Cone）則認為《幻想波蘭舞曲》運用了奏鳴曲式的原則：「蕭邦早期的作品顯示出他在結構上缺乏對奏鳴曲式原則的理解，或是故意對它的嘲弄；但卻也是同時期作曲家中，為了自己的目的而將曲式變形為最個人化和最成功（就某些方面來講）的一位。我不只是指幻想曲和最後兩首敘事曲而已，這幾首的結構是根基於變化的奏鳴曲式；另外像《幻想波蘭舞曲》和船歌，它們甚至將奏鳴曲式的原則運用到別種曲式中。」¹⁹

上述康恩的說法並沒有指明蕭邦是以奏鳴曲式的結構來寫作《幻想波蘭舞曲》，他只是提到蕭邦在波蘭舞曲的形式裡創新運用了奏鳴曲式的原則。康恩所謂的奏鳴曲式原則可能是指主題動機的發展及調性結構，因為從這兩個角度來看，《幻想波蘭舞曲》的寫作手法的確與奏鳴曲發展部和再現部的處理方式略有關聯。

筆者根據調性安排、波蘭舞曲節奏的運用，以及抒情中段在調性、織度與風格上均呈現強烈對比這些特徵，決定以變化的 ABA' 三段體來歸納這首樂曲的形式結構。然而僅僅將樂曲分段並標上記號對於實際演奏並無助益，筆者將會在第四章從戲劇性的角度來探討每個樂段的角色功能以及與先後樂段的關係。以下將先針對《幻想波蘭舞曲》的曲式結構、導奏動機與主題之間的關聯、調性安排的脈絡與波蘭舞曲節奏的運用四個方向來探討蕭邦如何利用幻想曲的特性於波蘭舞曲中，並且在旋律、調性與織度的經常變化中使樂曲保有一氣呵成的完整性與流暢度。

¹⁸ Jim Samson, *The Music of Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p.202

¹⁹ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton, 1968, p.83.

3.1 曲式結構

蕭邦降 A 大調《幻想波蘭舞曲》，作品 61 為莊嚴的快板 (Allegro maestoso)，3/4 拍子。全曲以三段體為基本結構，再加上導奏、兩個過渡樂段與尾奏成為七個樂段 (見表 3-2)。

表 3-2 曲式結構

樂段	小樂段	調性 ²⁰	主要素材
導奏 (23 小節)	mm.1-6	(a ^b m)	動機 a、a'、b、c
	mm.7-11	(e ^b m)	mm.1-6 的迴聲
	mm.12-23	E M → g [#] m → A ^b M	以模仿技巧呈現四次第一主題的預示：動機 d
A (43 小節)	mm.24-31	A ^b M → b ^b m	第一主題的呈現及再述 (高二度模進)，中間聲部為軍隊式波蘭舞曲節奏。
	mm.32-44	A ^b M → c m → A ^b M → f m → A ^b M	運用動機 c 與 d 的即興段落
	mm.44-55	A ^b M → b ^b m	第一主題及其高二度模進。mm.52-55 為以減七和弦為基本元素的即興段落。
	mm.56-66	A ^b M	即興段落，功能為 V 級張力的延伸。
過渡樂段 (一) (25 小節)	mm.66-80	A ^b M → f m	此樂段為全曲舞曲性格最明顯之處，多處出現有軍隊式波蘭舞曲節奏。
	mm.80-91	E M → f [#] m → g [#] m → a m	以不同的調性將 mm.66-80 加以變化
B (122 小節)	mm.92-104	E ^b M → D ^b M → e ^b m	第一主題在不同調性及聲部上呈現三次
	mm.105-107	a ^b m	以模仿技巧反覆呈現動機 d，並逐次濃縮。
	mm.108-115	a ^b m → b ^b m	第一主題及其高二度模進
	mm.116-123	B ^b M	第二主題的呈現，運用動機 c 的倒影。

²⁰ 在此僅以大寫字母 M 代表大調 (Major)，小寫字母 m 代表小調 (minor)。

	mm.123-127	$B^b M \rightarrow g m$	第二主題的再述(停在半終止)
	mm.128-147	$g m \rightarrow b m$	突如其來的即興段落
	mm.148-167	$B M \rightarrow A^{\#} M$	以聖詠風格前奏導入寧靜的第三主題，旋律以動機 e 開展，低音聲部包含動機 b 與 f。
	mm.168-180	$B M$	第三主題的變化
	mm.180-189	$g^{\#} m \rightarrow B M$	以動機 b 導入第二主題的副題(呈現、再述及擴充)，和聲結束在半終止。
	mm.189-195		第二主題副題的延伸發展，這次和聲有被解決。
	mm.196-205	$B M$	以下行二度震音堆積 V_7 的張力。
	mm.205-213		第三主題(動機 e 音符逐次增加時值)
過渡樂段 (二) (28 小節)	mm.214-215	$(B M)$	導奏樂句(動機 a、b)
	mm.216-225	$f m \rightarrow A^b M$	第二主題副題的呈現、再述及擴充，和聲停在 A^b 大調 IV 級。
	mm.226-241	$A^b M \rightarrow C^b M \rightarrow B M \rightarrow$ $cm \rightarrow dm \rightarrow em \rightarrow$ $g^b m \rightarrow e^b m \rightarrow gm$	該即興段落以 A^b 大調 $IV_{(7b)}$ 開始，展開一連串的模進與轉調，素材運用第三主題的伴奏動機 f 與軍隊式波蘭舞曲節奏。和聲進行的目標為 m.242 小節的 A^b 大調 V_7 。
A' (27 小節)	mm.242-248	$A^b M \rightarrow b^b m$	再現第一主題及其高二度模進。
	mm.249-253	$B M \rightarrow A^b M$	該即興段落透過等音變換而暫時的離調，以凸顯第三主題回到原調再現的感覺。
	mm.254-268	$A^b M$	第三主題再現，但調性、織度、力度、速度、風格與低音聲部節奏均已改變。
尾奏 (20 小節)	mm.268-281		第三主題的低音聲部旋律
	mm.282-288	$A^b M$	內聲部為導奏前四句的第一音($A^b-G^b-F^b-E^b$)。

在分析《幻想波蘭舞曲》時，第 181-213 小節與第 226-241 小節兩個段落在曲中的角色定位最常令人感到困惑。究竟第 181 小節之後仍舊是B段的一部分，還是屬於A'段？首先，第 182 小節開始雖然容易讓人以為是第二主題的再現，但它只是與第二主題的節奏一樣，旋律上並無太大的相關（筆者將它稱為第二主題的副題）。第二，從調性安排來看，第 148-213 小節明顯地是由B大調開始，其間雖短暫停留於g[#]小調，但之後又回歸到B大調，包括第 206 小節的第三主題動機也還是B大調，並非以原調A^b大調再現。第三，從和聲結構來觀察，學者庫克（Nicholas Cook）以「賢克分析法」（H. Schenker）將樂曲簡化成前景與中景兩個層次的線性及和聲結構²¹，他認為第 152-213 小節仍然隸屬於B大調的和聲結構裡，因此第 148-213 小節應該被視為一個整體、同屬於B段，而第 214 小節則屬於下一個樂段。

另一個使人產生疑惑的地方在於：第 214-241 小節究竟是過渡樂段（二），還是已經進入A'段？首先從調性結構來看，第 214-241 小節一直頻繁地轉調（見表 3-2），符合過渡樂段的特性。第二，從寫作素材來看，第 226-241 小節不斷地以相同的素材來作模進（第 230-233 小節是第 226-229 小節的模進，第 236-237 小節是第 234-235 小節的模進，第 240-241 小節是第 238-239 小節的模進），同樣也是過渡樂段常見的特徵。第三，根據庫克的線性及和聲結構分析，第 220-241 小節的功能為使音樂完整走向A^b大調的過渡：

	m.220	m.226	m.242 第一拍	m.242 第三拍
A ^b M:	I	IV _(7b)	V ₇	I
主要音:	C	B (=C ^b)	B ^b	A ^b

基於以上三個觀察，筆者因此將第 214-241 小節劃分為過渡樂段（二）。

另外，根據學者康恩的論點，筆者觀察《幻想波蘭舞曲》在調性安排與主題對比上的確應用了部分奏鳴曲式的寫作原則：第一，A段第一主題在原調（A^b大調）出現，屬於比較男性化的性格。第二，第 66-71 小節再三反覆終止式進行（V₇→I）與軍隊式波蘭舞曲節奏，如同學者紐康（Anthony Newcomb）所說，聽起來就像是奏鳴曲呈示部的小尾奏²²（見譜例 3-1）。第三，B段第一主題發展始於屬調（E^b大調），之後才轉調。第四，B段第二及第三主題的風格與第一主題大不相同：第二主題為類似獨白的裝飾性抒情旋律，調性為原調屬調的屬調（B^b大調）；第三

²¹ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p.340.

²² Anthony Newcomb, "The Polonaise-Fantasy and Issues of Musical Narrative." In *Chopin Studies 2*, edited by Jim Samson, and John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p.93

主題為夜曲風格的旋律與船歌風格的韻律²³，旋律平靜甜美又帶有女性氣質，調性為升調系統的B大調。第五，A'段開始第一與第三主題陸續回到原調再現。

然而上述五種關聯還不足以論定《幻想波蘭舞曲》的結構就是奏鳴曲式，畢竟《幻想波蘭舞曲》的本質是一首講究形式自由的幻想曲，因此不適合把它放在奏鳴曲式這種比較嚴謹的形式框架裡，而且蕭邦在《幻想波蘭舞曲》裡也採用許多不同於古典奏鳴曲式的寫作手法：第一，樂曲一開始先是一段即興風格的慢板導奏，且調性的建立尚不穩定。第二，A段只有呈現單一主題。第三，B段呈現兩個新的主題—第二主題（及其副題）和第三主題。第四，全曲調性經常改變，不只限於發展部。第五，全曲旋律、風格及織度時常因為即興段落而自由地穿梭於主體與迂迴的路徑間。

軍隊式波蘭舞曲節奏

軍隊式波蘭舞曲節奏

$A^bM : V^7$ I V^7 I V^7 I

譜例 3-1 第 66-71 小節

²³ 學者 Jeffrey Kallberg 與 Jim Samson 都曾將第三主題形容為夜曲風格，參見 Anthony Newcomb, “The Polonaise-Fantasy and Issues of Musical Narrative.” In *Chopin Studies 2*, edited by Jim Samson, and John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p.91 與 Jim Samson, *The Music of Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p.207。筆者認為這個主題旋律雖然具有夜曲的抒情風格，但低音聲部的韻律卻帶有船歌的搖曳感：實際演奏時如果按著三四拍子兩個八分音符為一組的韻律來彈奏，低音聲部會顯得沉重呆滯；如果按著六八拍子三個八分音符為一組的韻律來彈奏，低音聲部聽起來會比較流動，類似船歌的韻律。

3.2 導奏動機與主題之間的關聯

動機發展向來是作曲家展現寫作功力的重要指標之一，而《幻想波蘭舞曲》正好完美地展現蕭邦將有限的材料創造出豐富變化的寫作實力。

這首樂曲的第一個動機—動機 a (見譜例 3-2) 是在第 1 小節的高音聲部，它是一個包含下行四度音程 (反附點節奏) 的三音音型。

Allegro maestoso

op. 61

動機 a

動機 b

動機 a'

動機 c

動機 b'

譜例 3-2 第 1-7 小節

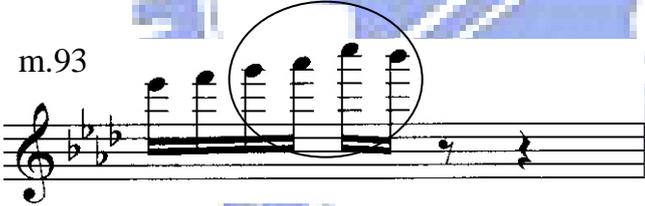
同樣在第 1 小節，琶音式分解和弦當中隱含有動機 b 音型 (見譜例 3-2)。動機 b 為旋律上的上行大二度、上行小三度與下行小二度相連的四音音型，此音型後來出現許多變化應用 (見譜例 3-3)，也在第 14 小節衍生出動機 d (見譜例 3-4)，並成為第一主題的基本音型 (見譜例 3-5)，可以說是全曲運用最廣泛的一個動機。

m.1  動機 b

m.4  動機 b1

mm.12-13  動機 b2

mm.64-65  動機 b3

m.93  動機 b2

mm.138-139  動機 b 動機 b2

mm.180-181  動機 b4

譜例 3-3 動機 b 的變化與應用

譜例 3-4 第 13-15 小節

譜例 3-5 第 20-27 小節 (第一主題)

動機 a 出現兩次之後，在第三小節開始出現變化，原本與第二音相同音高的二分音符延長音變成四分音符下行二度音，形成動機 a'（見譜例 3-2）動機 a' 後來在第 13 小節以逆行的型態引導出動機 d（見譜例 3-4）。此外，第三主題的低音聲部也運用了動機 a' 的逆行（見譜例 3-7）。

動機 a' 之後，緊接著出現的是橫跨第 3-4 小節的動機 c（見譜例 3-2）。動機 c 是由旋律上的半音下行、減四度上行與半音下行所組成的四音音型，這個動機後來在 B 段第 116-117 小節以倒影的型態發展出第二主題旋律（見譜例 3-6）。此外，第 32、33 和 36 小節的高音聲部旋律也是出自動機 c 的變化應用（見譜例 4-1）。

動機 c 的倒影

114 *dolce*

$b^b m:$ * * * * * $B^b M:$ *

118

* * * * *

譜例 3-6 第 114-121 小節 (第二主題)



Poco più lento

144 *pp* 112

$bm:$ * * * * * $BM:$ * * * * *

動機 e

152 *sempre piano e legato* *sostenuto*

動機 a' 的逆行

動機 f

譜例 3-7 第 144-159 小節 (第三主題)

到目前為止，可發現一項有趣的設計：第一主題是由導奏動機 b 與 d 演變而來，而第二主題是來自於導奏動機 c 的發展，第三主題的低音聲部則運用了動機 a'，亦即三個主題都與導奏動機互有關聯。

最後唯一還沒提到的是第三主題的動機 e 和動機 f（見譜例 3-7）。動機 e 的特色為結尾的下行二度音型，動機 f 則是由三個八分音符為一個單位所組成的六音音型。第三主題在樂曲後段（第 254-279 小節）獨挑大樑，只不過調性、織度、速度、力度及風格皆與第一次呈現時不同，動機 f 也改以連續的附點節奏呈現。

在分析完這首樂曲的基本動機後，筆者得到以下的結論：第一，這首樂曲雖然充分運用了幻想曲的特性，但卻不是由毫無關聯的素材所組成的大雜燴，反而曲中的基本動機都具有高度的同質性²⁴，所有的主題也都與導奏動機互有關聯，而這正是蕭邦建構全曲連貫性的其中一項重要因素。就像鋼琴家漢堡格的分析，他認為《幻想波蘭舞曲》到處可見下行二度的音型，而「這些關係使樂曲的統一性達到一種令人驚奇的程度。」²⁵。第二，相當令人稱奇的是，蕭邦早在導奏（第 1-23 小節）就已經將動機 a、b、c 和 d 陸續呈現，之後的素材幾乎都是由這四個動機演變而來，而這樣的設計也顯現出這段導奏的特殊性與重要性²⁶。



²⁴ 二度音程是《幻想波蘭舞曲》基本動機最顯著的特徵：動機 b 與動機 e 在聽覺上是一組反向的二度曲調音程，而動機 c 在聽覺上是一組平行的二度曲調音程。另外，動機 a'、b、c、e 和 f 都是以下行二度作結尾。

²⁵ Quoted in Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p.338.

²⁶ 許多樂曲的導奏都只是少數幾個小節，而且素材往往就是之後主題的伴奏音型（例如：孟德爾頌第二號〈威尼斯船歌〉，作品 30 之 6，選自《無言歌》，又如：蕭邦搖籃曲，作品 57 和蕭邦《幻想即興曲》，作品 66），或是一段即興式的分解和弦琶音（例如：莫札特 d 小調幻想曲，作品 397）。相較之下，蕭邦《幻想波蘭舞曲》的導奏卻是一個相當長的樂段，儘管樂句不連貫、調性不穩定，但裡面的素材可謂處處暗藏玄機、富含深意。

3.3 調性安排的脈絡

如同其他幻想曲，蕭邦《幻想波蘭舞曲》的調性也是經常轉變，但我們依然可從主要樂段的調性安排發現到它的邏輯性，甚至是奏鳴曲式的寫作原則（見表 3-3）。

這首樂曲的導奏沒有明確的調性，直到 A 段第一主題才出現穩定的調性中心—A^b 大調。隨後，過渡樂段（一）開始出現一連串的轉調，正好符合過渡樂段的角色功能—使調性從 A^b 大調轉入 B 段的 E^b 大調；但是從 A^b 大調轉到屬調 E^b 大調並不困難，蕭邦卻刻意繞了一大圈，輾轉經過五個調才終於來到 E^b 大調。

B 段一開始為第一主題的連續多次模仿，調性也從 E^b 大調逐次改變，後來在第二主題呈現時轉為 B^b 大調，至此我們可看出蕭邦安排 B 段調性的脈絡可能是依循著五度關係：A^b 大調→E^b 大調→B^b 大調。然而到了第三主題，調性居然轉到 B 大調，這是這首樂曲的一個重要里程碑。在此之前，包括第一和第二主題的調性均是降調系統，蕭邦將第 148-213 小節的調性中心安排為升調系統的 B 大調，這是一種反差很大的調性對比，再加上素材、織度及風格也都與先前不同，更加凸顯出這個樂段的特殊性。從另一個角度來想，如果我們把 B 大調視為 C^b 大調的等音調，那麼 A^b 大調與 C^b 大調這兩個調的關係早在導奏第一小節的低音就已經被預先提示了；又或者把導奏第一小節 a^b 小調視為 g[#] 小調的等音調，而 B 大調就是 g[#] 小調的關係大調。無論如何，第三主題的調性安排似乎都與導奏脫離不了關係。接著在 B 段之後，過渡樂段（二）又開始一連串的轉調，直到 A' 段主題再現，調性才回復到 A^b 大調。

因此，從主要樂段的調性關係來看，這首樂曲的調性安排不僅是結構劃分成三大樂段的考量因素之一，也正好與奏鳴曲式的寫作原則不謀而合，呼應了學者康恩所提的論點²⁷。

表 3-3 主要樂段的調性中心

樂段	主要素材	調性中心
A (mm.24-66)	第一主題	A ^b 大調
B (mm.92-213)	第一主題	E ^b 大調
	第二主題	B ^b 大調
	第三主題	B 大調
A' (mm.242-268)	第一主題與第三主題	A ^b 大調

²⁷ 同註 20。

3.4 波蘭舞曲節奏的運用

蕭邦《幻想波蘭舞曲》雖然充滿幻想曲的抒情即興特質，但依舊保有波蘭舞曲節奏的特徵，儘管為數不多，但正因為如此，波蘭舞曲元素不僅幫助樂曲建立起前後連貫的統一性，更是全曲段落劃分的考量因素之一。以下四種節奏是《幻想波蘭舞曲》最常使用的節奏型態：

(1) 節奏 a：連續的附點節奏



單一的附點節奏是許多行進風格樂曲常用的節奏，尤其在慢板樂曲裡，它往往營造出莊嚴而隆重的氣氛，例如巴洛克時期法國序曲的慢板樂段或是華格納《結婚進行曲》的第一主題。在《幻想波蘭舞曲》裡，附點節奏經常被連續反覆地使用，例如第 13 小節(見譜例 3-5)、第 226-237 小節與第 254-277 小節。

(2) 節奏 b：三連音與附點節奏的結合應用



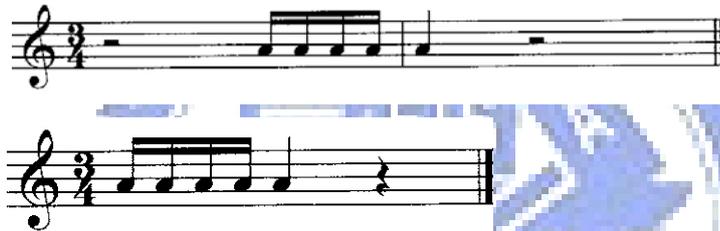
除了附點節奏，三連音節奏也是波蘭舞曲的特徵之一，在《幻想波蘭舞曲》裡經常可見到這兩種節奏的結合應用，有時候是三連音接附點節奏，例如第 4 小節，有時候是附點接三連音節奏，例如第 14 小節、第 26 小節(見譜例 3-6)、第 38 小節與第 55 小節等等。

(3) 節奏 c：軍隊式波蘭舞曲節奏



節奏 c 是波蘭舞曲最具代表性的節奏型態，它加強了波蘭舞曲的行進風格。音樂上很多進行曲或是模仿號角聲的片段也都會使用類似的節奏，例如羅西尼《威廉泰爾》序曲的第四段（終曲）的前奏與進行曲主題。在《幻想波蘭舞曲》裡，第 22-23 小節、第 25 小節（見譜例 3-6）、第 57-58 小節、第 68-69 小節（見譜例 3-1）、第 228-229 小節與第 232-233 小節被運用了此種節奏型態。

(4) 節奏 d：十六音符節奏



節奏 d 是十六分音符與四分音符節奏的組合。在波蘭舞曲裡，節奏 d 經常被用在樂句結尾，而《幻想波蘭舞曲》也不例外，例如第 66-76 小節、第 80-88 小節、第 116 小節、第 118 小節與第 183 小節。另外，在《幻想波蘭舞曲》裡，大部分的即興段落都是以連續的十六分音符節奏來表達流暢的樂思，例如第 52-55 小節、第 76-79 小節、第 88-91 小節、第 128-143 小節、第 186-204 小節與第 238-241 小節。

《幻想波蘭舞曲》一開始，節奏 a—c 分別在慢板導奏相繼出現，其中節奏 c 是最具代表性的波蘭舞曲節奏。第一主題於 A 段呈現時，總是以節奏 c 為背景，使得第一主題原本抒情的旋律反而帶有進行曲般的堅定語氣。當 A 段進行到情緒張力的最高點時（第 56-61 小節），伴奏聲部的節奏 c 加倍襯托出勝利、尊貴的英雄氣息。緊接著過渡樂段（一）為全曲舞曲性格最鮮明之處，不僅旋律音型流暢、節拍韻律規律，節奏 d 與 c 也多次接續出現。此後，波蘭舞曲元素削減許多，作為樂曲中心的 B 段不曾出現過節奏 c（第一主題改以三連音作為伴奏音型），只有在幾個零星的地方出現附點、三連音與節奏 d，但語氣都是比較委婉的，這些改變因而加深了 B 段與其他段落的對比性。後來節奏 c 在第 228-229 小節與第 232-233 小節最後一次出現，同時象徵調性與主題動機的再現。由此可見，波蘭舞曲節奏的運用也可作為《幻想波蘭舞曲》劃分成三大部分的考量因素。

四、從蕭邦《幻想波蘭舞曲》的戲劇性

與即興特質來談演奏詮釋

蕭邦《幻想波蘭舞曲》承接幻想曲即興成分濃厚與段落繁多的特質，全曲演奏時間長達將近十四分鐘，因此掌握樂曲的連貫性極為重要，不能使樂曲淪為鬆散的連篇樂段。本文第二章曾提及蕭邦建構全曲連貫性的幾個要素，分別為：導奏動機與主題的關聯、調性安排，以及貫穿全曲的波蘭舞曲節奏。除了上述三點，即興段落也是一個重要的因素，這首樂曲的「起、承、轉、合」每個環節都少不了即興段落的輔助與銜接。因此，本章將就第三章的樂曲解析與《幻想波蘭舞曲》的戲劇性和即興特質提出演奏上的詮釋觀點。

4.1 蕭邦《幻想波蘭舞曲》的戲劇性與即興段落的角色安排：

一首樂曲的戲劇性或敘事性特質不一定要來自明確的故事情節發展，有時候音樂內在的本質便已足夠呈現。《幻想波蘭舞曲》以創新的調性轉變與即興風格表現出豐富的色彩與情緒變化，在在引發演奏者或聽者戲劇性的感受與想像。尤其蕭邦的抒情音樂風格受到貝里尼的歌劇相當多的影響，他在教學時，經常推薦學生聆聽義大利歌唱家的美聲唱法風格，也曾對一位學生表示：「如果您想要彈鋼琴，您就應該要歌唱。」²⁸因此本章節將就《幻想波蘭舞曲》各個即興段落的角色安排與義大利歌劇相互作比擬，希望透過理解這首樂曲的戲劇性而使實際演奏更加完整緊湊。

《幻想波蘭舞曲》不僅導奏和兩個過渡樂段屬於即興樂段，甚至還有許多短小的即興樂句散置於樂曲各段落之間，而這些即興段落不單單只是扮演串場連接的角色，甚至可說是引領樂曲情緒起伏轉折的樞紐。

首先，樂曲一開始的導奏（第 1-23 小節）扮演著帶領聽者進入幻想的境界、引導聽者情緒的角色，一如歌劇當中的序曲—確立整齣歌劇情節的基調，也類似一篇文章「起、承、轉、合」當中「起」的功能。該即興段落由動機 a 加上分解和弦琶音插入句開始，這樣的形式重複了四次，每一次都欲言又止地停留在延長的休止符上，沒有發展出旋律，調性也不停地轉換，樂曲持續散發出神秘、疑惑又期待的氛圍；雖然這一切看似隨意安排，但卻暗地裡將樂曲最重要的動機素材一一展露，就像是序曲先將歌劇裡的重要主題奏出一樣。彈奏這段導奏時，必須

²⁸ 梁全炳譯，安東尼·格魯津斯基著，〈作為鋼琴教育家的蕭邦—從蕭邦的提示和他的學生的談話看作曲家作品的詮釋和演奏方法〉，《人民音樂》441（2003），第 29 頁。

把這一串分解和弦琶音彈得像是動機 a 和弦的延伸與想像，而且每一次的分解和弦琶音要盡量以不同的音量與彈性速度來處理，總之所有的一切都必須不著痕跡地讓人以為是當下的即興演奏，引發聽者神秘、疑惑又好奇的情緒。音樂自第 12 小節進入 E 大調後，終於出現了比較明確的旋律樂句—第一主題的預示，並且在不同的音域或調性上出現四次，接著突然在第 22 小節插入兩小節類似信號樂的波蘭舞曲節奏，彷彿一語驚醒夢中人，歌劇的舞台布幕正式揭起，音樂進入到 A 段。

第 24 小節開始為第一主題的完整呈現，象徵歌劇男主角的首次登場，旋律及節奏都洋溢著波蘭人高貴的民族性格。第 32-43 小節的即興段落就像是男主角的詠歎調，而十六分音符弱起拍開始的樂句使得情緒愈發激動，尤其第 40-41 小節就像是男主角一句句的吶喊，急切之中帶一點憤怒，彷彿蕭邦想起祖國被無情的侵略。之後第 44 小節音樂突然回復平靜，但這次第一主題的發展比前一次更具表現力，在第 52-55 小節時突然插入一段男主角的炫技華采，隨後第 56 小節音樂與劇情張力同時累積到本曲的第一個高點，彷彿蕭邦心中充滿了希望，高聲呼喊著勝利一般。因此第 52-65 小節這個即興段落扮演著將戲劇張力推上頂點的角色。

在男主角引吭高歌之後是連接 A 段與 B 段的過渡樂段(一)：第 66-93 小節，這個即興段落就像是歌劇當中的間奏曲，扮演承先啟後的角色，也類似一篇文章「起、承、轉、合」當中「承」的功能，使樂曲準備展開新的調性與新的樂段。該樂段藉由上下流動的十六分音符節奏營造出輕快的韻律感，另一方面又不時出現軍隊式波蘭舞曲節奏。彈奏這個樂段時，十六分音符音群要盡量保持 2+1 的拍子韻律，彈出愉快但不急促的舞曲感，音量則保持弱聲，目的要突顯出軍隊式波蘭舞曲節奏，製造不同的層次感。

第 92 小節開始音樂進入到 B 段，直到第 115 小節都是第一主題的發展。第 116-127 小節為第二主題的呈現與發展，這是一個帶有女性氣質的旋律主題，不時穿插有即興的小樂句，如同歌劇女主角的詠歎調，心境上猶如蕭邦細細緬懷家鄉的昔日時光。然而優美抒情的氛圍突然被第 128 小節的即興段落打斷，就像是歌劇樂團突然插入一段間奏，將調性轉往 b 小調，準備進入本曲的中心樂段 (B 大調)。因此第 128-147 小節的功能就像是一篇文章「起、承、轉、合」當中「轉」的功能，把音樂轉往調性、織度與風格都截然不同的國度裡。

第 148-181 小節為第三主題的呈現，這個兼具夜曲和船歌風格的段落就像是男女主角的二重唱，後來這個段落突然在第 181 小節第二拍暫停，也沒有明確的結束感，如同未完的故事，留予人錯愕與疑惑的感覺。接著第 180-198 小節女主角若有所思地唱出第二主題的副題，這個詠歎調風格的段落同樣充滿了即興樂句，尤其第 199-205 小節的震音就像是女主角的華采片段，將戲劇張力持續累積到第 206 小節才逐漸釋放。

緊接著第 214-241 小節為此曲的過渡樂段（二），這個即興段落同樣是文章「起、承、轉、合」當中「承」的功能，類似於歌劇裡的間奏曲，它負責與 A' 段調性及結構性和聲的銜接，並且將聽者的情緒與幻想逐漸帶回到現實。起初第 214-215 小節的導奏動機仍然調性不明，之後第二主題副題以 *pp* 的音量再次呈現，一切都還是在夢裡或沈思的感覺。自第 226 小節起，連續的模進與漸強逐漸蓄積張力，而低音聲部的軍隊式波蘭舞曲節奏必須彈得像是振奮人心的號角聲。第 238-241 小節為四個小節的即興插入句，其角色是為了使第 237 小節的減七和弦延遲解決以延展張力，加上往上的音型更是成功地將全曲情緒推到最熱烈的時刻。彈奏時必須把第 238 小節的第一個十六分音符（D 音）視為持續低音，其餘的分解和弦經過音要以明顯的漸強彈出一氣呵成、一飛沖天的激情。

第 242-268 小節為此曲的 A' 段，其中第 242-248 小節為第一主題再現，也是第一主題音量最大的一次呈現 (*forte assai*)，而第 248-253 小節這個突如其來的即興插入句，扮演連接第一與第三主題再現的角色，同時使樂曲音量由 *piu f* 增強到 *ff*。第 249-268 小節為第三主題的再現與發展，似乎把 B 段第三主題未完的部分發展完整，但低音聲部的伴奏動機 *f* 改以連續的附點節奏呈現。至此音樂與戲劇張力都達到全曲最高點，猶如歌劇最後的大合唱，蕭邦似乎在預祝祖國未來的勝利。

之後第 268-281 小節為此曲的尾奏，也是這首樂曲的最後一個即興段落，主要功能就是藉由低音上的持續主音與持續屬音來做最後一次的調性鞏固，使調性明確。但第 277 小節開始力度逐漸漸弱，使得第 282-286 小節的情緒突然與前面形成強烈的對比，宛如樂曲結束前對於過去的遙想與回顧，因為中間聲部包含了導奏前四句的第一音（A^b-G^b-F^b-E^b），又像是戲劇或電影結束後交代主角人物後續發展的旁白或字幕。然而這首樂曲並不是以弱聲結束，第 288 小節突然以 *ff* 彈出降 A 大調 I 級三和弦，鋼琴家傅聰曾表示這個和弦就像是日本人切腹自盡²⁹——極為悲壯、英雄式又震撼的結尾。

跟隨《幻想波蘭舞曲》的情緒轉折，我們似乎可以感受到蕭邦憶及祖國時心境上的矛盾與掙扎：時而懷抱著勝利的希望，時而又悲傷痛苦。

²⁹ 民國八十八年十一月二十九日，鋼琴家傅聰於國立交通大學演藝廳進行鋼琴大師班教學，在課堂上給予學生的引導。

4.2 低音聲部於即興段落的主導性

在《幻想波蘭舞曲》裡，抒情旋律經常夾帶有類似華采或獨白的即興片段，而這些即興段落通常是以持續低音或相同的和聲作為支持並主導音樂的方向，例如第 39-42 小節與第 52-55 小節。

第 39-42 小節是第 32-43 小節這個即興段落的其中一部份（見譜例 4-1）從和聲結構來看，第 38-42 小節可以被視為降 A 大調屬七和弦的擴充；從動機發展來看，第 39 小節是第 38 小節的高三度模進，之後音樂便在持續低音（D^b）的基礎上發展出細碎短小的音型，音樂的前進感因而變得更加急迫（*stringendo*），直到第 43 小節第二拍才獲得舒緩。

動機 c 的變化應用

V₇

譜例 4-1 第 36-43 小節

第 52-55 小節這個即興段落（見譜例 4-2）則是以持續低音（E^b）及第 51 小節的旋律與和聲作為發展基礎，音樂的方向主要是朝著第 56 小節的 A^b 大調 V 級和弦來進行。同樣類似的情形還可見於第 1-8 小節、第 76-79 小節、第 88-91 小節、第 128-130 小節、第 138-144 小節、第 199-205 小節、第 226-233 小節、第 238-241 小節、第 249-251 小節與第 268-271 小節，彈奏這些即興段落時必須將之視為一個整體，並留意和聲進行的方向性。

動機 d

A^bM: V

譜例 4-2 第 51-56 小節

另外，有時候即興段落在連接結構性和聲時會在低音聲部形成下行級進的線條，例如第 189-198 小節（見譜例 4-3）。蕭邦在這個即興段落當中的第 190-194 小節使用一連串的平行六和弦作為 B 大調 V_6 與 V_2 和弦之間的擴充，並且在低音形成下行級進的線條，彈奏這個即興段落時必須留意低音聲部線條的方向性。此種平行經過六和弦的用法同樣可見於巴赫 c 小調前奏曲，作品八一七（選自鋼琴平均律第一冊第二首），該曲第 5-11 小節的低音同樣也是因為平行六和弦而形成下行級進的線條，和聲功能為 c 小調 VI_6 和弦的延伸（見譜例 4-4）。

187

189 *dim.*

191 平行經過六和弦

192 BM: V_3 I_3 V_6

195 I V_7/V V_2/V V_7

譜例 4-3 第 187-198 小節

④

cm: VI₆ V₂/V

⑦ 平行經過六和弦 平行經過六和弦

⑩ V₆ V₂/iv iv₆ 平行經過六和弦

V₂/III III₆ VI₆

譜例 4-4 巴赫 c 小調前奏曲，作品八一七，第 4-12 小節



4.3 受幻想與即興風格影響的調性轉變及和聲進行

幻想與即興風格是《幻想波蘭舞曲》相當重要的特質，影響所及包括曲中隨處可見的即興段落、不停變換的調性與不預期的和聲。本章第一節與第二節已經探討過即興段落的角色安排及低音聲部的主導性，此章節將繼續探討調性及和聲上的驚奇與對比。

(1) 大、小調的調感對比

在這首樂曲裡，蕭邦總是以強烈對比的調感來介紹新的主題。例如第 22 小節（見譜例 3-5），蕭邦利用等音變換使調性從 $g^{\#}$ 小調（可視為 A^b 大調平行調的等音調）轉到 A^b 大調，引導出軍隊式波蘭舞曲節奏及第一主題；而第二主題及第三主題（第 116 小節與第 148 小節）也是以前面樂段的平行調來呈現，聽覺上都有煥然一新的感覺（見譜例 3-6 與 3-7）。

(2) 利用等音變換進行轉調

減七和弦在音樂上就像是個旋轉門，它可以有八種不同的解決方式，因而經常被用作為轉調的媒介。在《幻想波蘭舞曲》裡蕭邦經常將減七和弦作等音變換後轉調，例如第 91-92 小節（見譜例 4-5）。第 91 小節為 a 小調 vii_7 和弦，聽覺上原本以為它會解決到 a 小調主和弦，但蕭邦刻意不遵循一般的作法，反而藉由等音變換（ $G^{\#}=A^b$ ， $B=C^b$ ），使調性轉往 E^b 大調。類似的情形還可見於第 79-80 小節與第 128-131 小節（見譜例 4-6 與 4-7）。

(3) 以拿波里六和弦改變和聲色彩

蕭邦在《幻想波蘭舞曲》裡曾經以拿波里六和弦來製造和聲色彩變化，例如第 136 小節（見譜例 4-8）。從樂句結構來看，第 132-133 小節為半音下行的即興式樂句，而第 136-138 小節為第 132-133 小節的上行二度模進。從力度設計來看，第 132 小節先是以 f 開始漸弱，兩小節後改為漸強，第 135 小節蕭邦還特地標上兩種漸強指示，到了第 136 小節力度增強到 ff ，加上拿波里六和弦的色彩變化，於是蕭邦利用上行模進、力度變化與和聲色彩變化將張力累積到最高點，與緊接在後的第三主題形成強烈對比。曲中使用拿坡里六和弦來改變和聲色彩的情形還可見於第 3 小節與第 21 小節第 2-3 拍。

87 *fz p* *cresc.*

am:V₂

90 *dim.* *poco ritenuto*

V₉ vii₇ (G[#] = A^b, B = C^b)

92 *in tempo* *(p)*

E^bM: V₇

譜例 4-5 第 87-93 小節

75 *sempre piano*

持續低音

fm: V vii₇

77

79 *p*

(B^b=A[#], D^b=C[#])

EM: I⁶₄

80

譜例 4-6 第 75-80 小節

129 *cresc.*

(B^b=A[#])

gm: vii₂/V

bm: vii₂

131 *cresc.*

譜例 4-7 第 129-131 小節

132 *f*

bm: i_6 iv V_{4-3}

135 *p* *cresc.* *ff* *dim.*

V_{7/N_6} N_6 vii_7/V

138 *p*

V_6_4



谱例 4-8 第 132-140 小节

4.4 附點節奏的彈性使用

附點節奏是蕭邦波蘭舞曲的節奏特徵之一，但在某些情況下，實際演奏時附點音符的長度會受到彈性速度的影響而產生變化。第一種情況是當它不和三連音一起演奏時：附點音符要盡量彈成複附點音符的長度，使附點節奏變得更加銳利、更有精神，例如第 26 小節（見譜例 3-6），此種彈法的傳統可追溯到巴洛克時期的法國序曲。法國序曲主要分為三個大段落（第三段為第一段的反覆），速度依序為慢—快—慢，第一大段經常以長附點的節奏開始（因為實際演奏時附點音符往往會被演奏成複附點音符的長度），營造出緩慢、莊嚴和隆重的氣氛。

第二種情況是當它和三連音在不同聲部一起演奏時：附點節奏則被應用成三連音節奏的一部份，例如第 105-107 小節（見譜例 4-9），該樂段附點節奏中十六分音符的彈奏時間點必須考慮到樂句的分法，作為樂句起音的十六分音符（譜例中圈起的部分）必須彈在三連音第三個音符之後，其餘畫線的十六分音符則必須與三連音第三個音符同時彈奏，如此方能表現出該樂段所應呈現的戲劇性張力。此外，該樂段附點節奏的運用手法及卡農風格是蕭邦受到巴洛克音樂風格影響的證明，也是蕭邦寫作風格後期的特色。

譜例 4-9 第 105-107 小節

五、結語

在蕭邦創作晚期的風格裡，他經常創新地跨越樂種與曲式的藩籬，賦予作品嶄新的面貌，例如搖籃曲，作品 57，這首樂曲結合了變奏曲手法與抒情即興風格，又如本論文所探究的《幻想波蘭舞曲》，作品 61，蕭邦將波蘭舞曲的基本元素融合抒情即興特質，使這首樂曲呈現出幻想曲般的風格。

蕭邦《幻想波蘭舞曲》固然具有幻想與即興的本質，但我們依然可透過樂曲分析觀察到作曲家的精心設計與巧妙安排：第一，蕭邦藉由主題與導奏動機的關聯建立起樂曲的一致性，而中間插入的許多即興樂段更是扮演樂曲起承轉合的重要媒介。第二，曲中主要樂段的調性安排隱含有奏鳴曲式的基本原則。第三，從波蘭舞曲節奏的運用手法來看，蕭邦以軍隊式波蘭舞曲節奏強化樂曲前後兩段與抒情中段的對比。第四，蕭邦靈活運用調性與和聲變化來加強樂曲的即興風格與戲劇性。

在演奏這首樂曲時，必須留意音樂內在的戲劇性與各樂段的角色安排，把握曲中每一個細微的驚奇與對比，才能避免使演奏淪為平淡又冗長的連篇樂段。



參考文獻

一、外文書目

- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton, 1968.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Ferguson, Howard. *Keyboard Interpretation: From the 14th to the 19th Century: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music; An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York: Dover Publications, 1972.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Eigledinger, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and Teacher—As Seen by His Pupils*, translated by Naomi Shohet, edited by Roy Howat, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover Publications, 1966.
- Kallberg, Jeffrey. “Chopin’s Last Style.” In *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Kirby, F. E. *Music for Piano: A Short History*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.
- Letnanova, Elena. *Piano Interpretation in the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries: A Study of Theory and Practice Using Original Documents*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1991.
- Newcomb, Anthony. “The Polonaise-Fantasy and Issues of Musical Narrative.” In *Chopin Studies 2*, edited by Jim Samson, and John Rink, 84-101. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Randel, Don Michael ed. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.
- Samson, Jim. *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Samson, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Samson, Jim. *The Music of Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Smialek, William. *Frederic Chopin: A Guide to Research*. New York: Garland Pub., 2000.

Todd, R. Larry. *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.

Wolff, Konrad. *Masters of the Keyboard: Individual Style Elements In the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

二、中文書目

王美珠，〈蕭邦的音樂語言〉，《歷史月刊》141（1999），頁 67-71。

余濟倫，〈蕭邦鋼琴作品與十九世紀歐洲浪漫主義〉，《歷史月刊》141（1999），頁 62-66。

克利斯汀·安默（Christine Ammer），《音樂辭典》（*The Harper Collins Dictionary of Music*），貓頭鷹翻譯組譯，香港：貓頭鷹，2005。

梁全炳譯，安東尼·格魯津斯基著，〈作為鋼琴教育家的蕭邦—從蕭邦的提示和他的學生的談話看作曲家作品的詮釋和演奏方法〉，《人民音樂》441（2003），頁 28-33。

三、網路資源

Stephen Downes: 'Polonaise', *Grove Music Online*, edited by L. Macy (Accessed 19 Jan 2009), <<http://www.grovemusic.com>>

四、樂譜

Chopin, Fryderyk. *Polonaises Opp.26-61*, edited by Jan Ekier and Paweł Kamiński, National Edition, 2001.