

中央音乐学院图书馆藏书

书号

Z1.5C/tABC21

登记号

149585

蕭邦詠諧曲研究

李妮妮著

蕭邦詠諧曲研究

李 媿 媿 著

全音樂譜出版社



蕭邦詠諧曲研究

中華民國七十二年二月廿日初版發行

著者 李妮妮

發行所 全音樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

登記證 行政院新聞局局版台業字第〇九三四號

總經銷 大陸書店 台北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號

電話 三一—三九一四・三三一〇七二三號

版權所有・翻印必究

定價新臺幣100元

前 言

蕭邦作品中所特有的氣質，一直深深吸引著我，彈他的作品愈多，使我愈想更進一步研究其中奧秘，尤其是自和弦連續行進間，所產生的樂音，何以如此迷人，令人激氣迴腸？彈他的作品，所產生的情感，是一種心靈主觀的表現，而若對其作品想進一步的有所瞭解與客觀的認識，則須訴諸於理智的分析了。

蕭邦作品以鋼琴音樂為主體，包括圓舞曲、夜曲、馬厝卡舞曲、奏鳴曲、協奏曲、波蘭舞曲、敘事曲、詠諧曲等等。而在着手研究之初，考慮到下列幾點因素：其一，圓舞曲與馬厝卡舞曲均限於小規模形式，實際上無法發展為大形式作品，節奏上亦受三拍子的限制，且若要研究圓舞曲形式的發展，可由約翰·史特勞斯的作品着手。其二，奏鳴曲與協奏曲在曲式上均受限於奏鳴曲式。其三，敘事曲與文學有關。其四，波蘭舞曲亦限於舞曲的節奏。其五，詠諧曲雖有節奏的限制，但至蕭邦時，已超越其範圍，在形式上有極大之突破，與其他之詠諧曲作品比較起來，不論形式與內容均無出其右者。考慮至此，使我決定以「詠諧曲」作曲式和聲上的分析與研究。

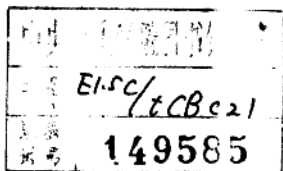
曲式的分析，學派繁多，就「樂句」的觀點來說，一般以四小節為原則，但由於詠諧曲之速度比一般樂曲的速度快很多，此處非以此觀點作根據。樂曲之分析，大略如下：部—部份—樂段—樂句—動和—音形。

本書為作者第一次著作的嘗試，承蒙張大勝、陳茂萱兩位老師的指導及林增亮先生之協助，在此深致謝忱。本人才疏學淺，加以文字表達不易，疏陋之處，在所難免，尚祈方家先進不吝賜教，增益於我。

李 嫻 嫻

謹識於國立臺灣師範大學

中華民國七十二年三月



目 錄

第一章 緒 論.....	1
第二章 b 小調談諧曲 作品二十號.....	3
第三章 降 b 小調談諧曲 作品三十一號.....	23
第四章 升 c 小調談諧曲 作品三十九號.....	43
第五章 E 大調談諧曲 作品五十四號.....	69
本書使用文獻.....	101

第一章 緒 論

一、概 說

本來，該諧曲是貝多芬承繼了海頓及莫札特的小步舞曲，予以完全發展而成的形式，主要用在奏鳴曲及交響曲的第三樂章。一般是以快速的三拍子構成，具有相當活潑的節奏與諧謔的性格。不過，蕭邦所譜寫的四首該諧曲，卻不同於此種形態，而以新的手法與獨特的表現方式，使之呈現一種新的面貌。

蕭邦的四首該諧曲，整個說來，規模已較從前大得多，結構堅實、細密，蘊涵的感情亦兼具恬美、流暢的抒情，與燃熾激烈的熱情，可以說已脫離單純的詼諧、諷刺意味，而成為盡情發抒情感、曲式完整、內涵豐富的獨立作品。

通常一種形式的創新，也意味著不受拘束的自由。蕭邦在寫作這些該諧曲的時候，正把握住了這個機會，將內心深處的情感，完全赤裸裸地表現出來。著名的蕭邦研究者哈內卡曾說：「這是蕭邦心靈的記錄，是蕭邦以音符吐露出靈魂的告白，由這些作品中，我們可以接觸到真正的蕭邦，內心深處的蕭邦。」鋼琴之王李斯特，對蕭邦的該諧曲也有精闢之語：

「他多數的練習曲與該諧曲中，明白表露了極端的憤怒與絕望的情緒。表現出來的是，時而尖刻的諷刺，時而頑固的自尊，但不可忽略的是，他的音樂，在陰鬱的側面，仍帶有優美的詩篇氣質。」這四首該諧曲，是堪與敘事曲比肩的傑出作品，並且同樣的是，在一般性的形態上，完成了最深刻的音樂。

二、該諧曲創作年代與其他作品的比較

在蕭邦三十九年的生涯中，所完成的作品相當多，包括敘事曲（Ballade）、波蘭舞曲（Polonaise）、圓舞曲（Waltz）、夜曲（Nocturne）

、馬厝卡舞曲 (Mazurka)、奏鳴曲 (Sonata)、幻想曲 (Fantasie)、即興曲 (Impromptu)、前奏曲 (Prelude)、輪旋曲 (Rondo)、鋼琴協奏曲 (Piano Concerto) 等等,以及少數的室內樂曲、聲樂曲和無數的小練習曲。

若將其所有作品列表來看,可以看出在華沙時期,也就是 1810 年至 1830 年間,是蕭邦創作的培養期。在這段時期的作品,以祖國民風為主的波蘭舞曲、馬厝卡舞曲及輕巧的輪旋曲、圓舞曲為主體,值得一提的是,二首鋼琴協奏曲及第一號鋼琴奏鳴曲也在此時期完成。

蕭邦在西元 1830 年 11 月 2 日離開華沙,前往維也納,開始了他重要的創作時期。茲將其一生重要作品以表列出,並與四首談諧曲的創作年代作一比較。

第二章 b小調談諧曲 作品二十號

概 說

蕭邦共寫了四首談諧曲，其中三首為小調，一首為大調，以一般談諧曲式的拍子來說，多半為四三拍子，此四首談諧曲正是如此，以四三拍子構成。速度上均為急板（Presto）。

古典樂派時期的談諧曲都以三部形式構成，即 Scherzo-Trio-Scherzo，通常樂曲由 Scherzo 寫到 Trio 後，以 Da Capo 註明反覆情形，但在蕭邦的作品裡，Scherzo 的形式相當膨脹；中間 Trio 部份，也脫離古典樂派時的 Trio 性質，而與 Scherzo 成對比性質。此首談諧曲是蕭邦早期的作品，已具規模，全曲共有 625 小節，除引奏之外，另分十個部分，現列表如下：

部 份	小 節 數	內 容
引 奏	1 - 8 (8小節)	
第一部份	9 - 68 (60小節)	Scherzo 的主要部份
第二部份	69 - 124 (56小節)	Scherzo 主要動機的發展部份
第三部份	125 - 184 (60小節)	Scherzo 的主要部份 (反覆)
第四部份	185 - 240 (56小節)	Scherzo 主要動機的發展部份 (反覆)
第五部份	241 - 304 (64小節)	Scherzo 的主要部份 (反覆)
第六部份	305 - 388 (83小節)	代替 Trio (83 小節)
第七部份	389 - 448 (60小節)	Scherzo 的主要部份
第八部份	449 - 504 (55小節)	Scherzo 主要動機的發展部份
第九部份	505 - 569 (65小節)	Scherzo 的主要部份
第十部份	570 - 625 (56小節)	終止 (56 小節)

由上表可看出，若以古典樂派的 Scherzo 形式來分析：前部的 Scherzo 有 304 小節，而中間 Trio 部份只有 83 小節，顯然地，Trio 部份已經縮小；古典時期的 Scherzo，在 Da Capo 時，通常不奏反覆，於此曲中也只有全部 Scherzo 的一半，而與後半 Scherzo 部份的 180 小節比較，在比例上並無不平衡的感覺；以如此龐大的曲子，用 56 小節作為終止部，亦不算過份。

在調性的結構上，Scherzo 部份用 b 小調，中間部份用 B 大調，相當有對比性。

以速度上看，Scherzo 部份是 $\text{♩} = 120$ ，中間部份是 $\text{♩} = 108$ ，在速度上的對比也相當大。

以力度來說，前段 Scherzo 部份強度至「ff」，而中間部份除收束時，出現兩個強音外，其餘均保持在一個「f」之內，在表現上的差距也相當大。

一、引奏的分析

此曲由一強而有力的二級七和弦第二轉位開始，進行至屬七和弦第一轉位，以兩和弦長音，揭開全曲之序幕。（譜例 2-1）

譜例 2-1

以上八小節可視為全曲之引奏，此種以二級七和弦開始之作品並不多，但在貝多芬（L. V. Beethoven）的鋼琴奏鳴曲 Op. 31 No. 3 之第一樂章，可尋此先例。（譜例 2-2）

譜例 2 - 2



此曲引奏部份的兩和弦，低音部是減七度的曲調音程。(譜例 2-3)

譜例 2 - 3



此種減七度音程，也可由貝多芬鋼琴奏鳴曲 Op. 111 第一樂章開始處見之。(譜例 2-4)

譜例 2 - 4



二、第一部份

第 9 至第 10 小節，為全曲的「主要動機」，由表面上看，和弦好像很複雜，但如將和聲外音取出，則是單純的 $\flat$ 小調主和弦。(譜例 2-5)

譜例 2 - 5

譜例 2 - 7



第二動機反覆了第一動機，但在最後一音時，將第一動機之最高點，再提高三度。第三動機則以第一動機內的一個音型略作擴張，並以模進將整個樂句，提昇至高潮點。第一動機與第二動機均由二小節構成，而第三動機則發展為四小節。（譜例 2-8）

譜例 2 - 8



貝多芬「高潮點」之處理，在古典樂派中，算是相當有設計的，而以蕭邦浪漫樂派之立場來看，貝多芬的處理相當涵蓄。以上譜例 2-8 的樂句構造（註一），在貝多芬「奏鳴曲式」第一主題中，處處可尋，如作品二之一，二之二，二之三，……等等，現在我們將貝多芬的鋼琴奏鳴曲 Op. 2 No. 1 第一樂章的第一主題，與此首談諧曲的第一樂句作一比較（譜例 2-9，2-10）

譜例 2 - 9



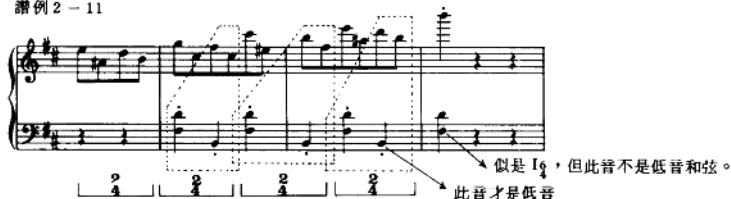
譜例 2 - 10



註一：一般樂句構造為四小節，而蕭邦該譜曲在 *Presto con Fuoco* = 120 速度下，應以八小節為一樂句。

貝多芬作品之所以涵蓄，主要在其高潮點之後均作了收縮，而蕭邦則一鼓作氣，並在第三動機的節奏上，作了變化，現將第 13 小節至第 16 小節加以分析，即可看出其在四三拍子樂曲中，用了四二拍子的節奏。（譜例 2-11）

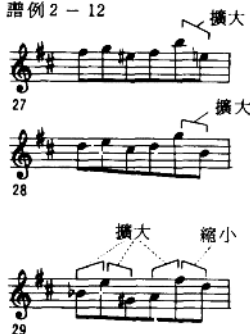
譜例 2 - 11



接下去第 17 小節至第 24 小節的樂曲結構，與第 9 小節至第 16 小節的樂曲結構完全相同，以和聲來看，均建立在下屬和弦上，而整個樂句的高潮點則又提高完全四度。

第 25 小節至第 32 小節為一樂句，第 33 小節至第 44 小節為另一樂句，兩樂句呈平行構造。第 25 小節由高頂點逐漸往下移動，做為高潮的收縮，第 33 小節之起音，又較第 25 小節之起音，低了兩個八度，並往下推移，直到第 37 小節，作為兩個樂句之最低點。這兩個樂句，以下列譜例 2-12 的音型作移位模進，有時並把兩音之間的音程擴大，但始終保留了兩音進行之方向，使樂句的統一性增強。（譜例 2-12）

譜例 2-12



第 37 小節起，以 b 小調減七和弦之第一轉位，再往上推進，使整個樂句的終止，停留在第 44 小節的減七和弦上。第 44 小節起，為第六樂句的開始，第二拍起之兩音，雖是簡單的減七度，但在曲式上卻相當重要，因為這兩音來自引奏。（譜例 2-13）

譜例 2-13



第 48 小節開始的結構與此相同，第 52 小節第二、三拍的兩音，則將減七度縮小為小二度，表面看來似無關聯，實際上，由下中音下行至導音，與以主音至導音，就和弦根音來說，同樣是主屬關係 (Tonic-Dominant)，此時樂句已漸漸收束，於第 57 小節停留在二級六五和弦上，進入此樂段之最後一個樂句。

第 58 小節至第 68 小節，整個樂句屬於下屬系（二級七和弦），最後至屬七和弦作半終止，為此曲之第一部份作一駐腳。

現在列表簡單說明此曲第一部份之曲式結構。

樂句	小節數	說明
第一樂句	1—4, 5—8	引奏
第二樂句	9—11, 11—13, 13—16	樂曲主要動機
第三樂句	17—19, 19—21, 21—24	主要動機在下屬和弦上
第四樂句	25—33	由高潮點往下推移
第五樂句	33—44	第四樂句之平行構造，但後半再往上提昇至另一高點。
第六樂句	44—52	引奏之縮小
第七樂句	52—57	收束之準備
第八樂句	58—68	樂曲之收束

全段反覆後，於第 67 小節，在 b 小調主和弦上做完全終止。

三、第二部份

此部份是一個發展部，它把第一樂句的主要動機，做充分的發展，我們可以把它分為三群：

第一群：第 69 小節至第 93 小節。

第二群：第 94 小節至第 109 小節。

第三群：第 110 小節至第 124 小節。

現在，再詳細分析各群的發展。

第一群之發展方式，由第 9 小節音型進行之方向做基礎，擴大為四小節，並以此四小節擴大成整個樂段，現以譜例 2-14 作一比較：

譜例 2-14

此樂句的主要動機

由上譜例 2-14，可以清楚了解發展的方法，是根據主要動機音型進行的方向形成的，而我們必須特別注意的是：第 71 小節向上進行之音型，提

早了半拍，使第三拍構成升F音的同音反覆。同音反覆的情形在第一部份中似乎不易找到，但若以理性的分析，則可見最主要的樂句裡（即第14、15小節），左手伴奏部份，雖然音型結構方式不同，但卻暗示了同音反覆。（譜例 2-15）

譜例 2-15



接下來為這一群的和聲結構分析：

小節數	69	70	71	73	74	75	77
和聲結構	$\boxed{D} : iVb$ (借用a小調iv)	$V_7 +$	I	Vi	$\boxed{f\sharp} : V_7 +$	i	$\boxed{A} : iV_6$ (借用d小調iv)

小節數	78	79	80	81	82	83	84	85	86
和聲結構	$V_7 +$	I	$\boxed{C\sharp} : ii_6^{+6}$ (法國增六和弦) $+4$ $+3$	V	$\boxed{C} : ii_6^{+6}$ $+4$ $+3$	V	$\boxed{b} : ii_6^{+6}$ $+4$ $+3$	V	V_6

小節數	87	88	89	90	91	92	⁸ 93
和聲結構	$\boxed{f\sharp} : ii_7$	$V_7 +$	$\boxed{g\sharp} : ii_4^3$	V	i	$\boxed{F\sharp} V_7$	I