

# 東海大學音樂系碩士班 畢業製作

The seal of Donghai University is a circular emblem with a scalloped outer edge. It features the university's name in Chinese characters '東海大學' at the top and 'DONGHAI UNIVERSITY' in English at the bottom. The year '1955' is inscribed at the very bottom. In the center, there is a stylized design consisting of three interlocking rings and a cross-like symbol.

李斯特《三首佩脫拉克十四行詩》研究  
**A Study of *Tre Sonetti del Petrarca* by Franz Liszt**

研究生：池孟娟 撰

指導教授：蔡永凱

中華民國一〇五年五月

# 東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：池孟娟

論文名稱

李斯特《三首佩脫拉克十四行詩》研究

A Study of *Tre Sonetti del Petrarca* by Franz Liszt

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員： 蔡永凱，指導教授

蔡 永 凱

李 秀 芬

李 秀 芬

鄭 海 芳

鄭 海 芳

黃 淑 芳

黃 淑 芳

中華民國一〇五年五月

# 摘要

浪漫時期藝術歌曲以德、法為主要語言，對李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 而言，使用義大利文創作藝術歌曲，是相當大膽的嘗試，也開啟與人文主義之父佩脫拉克 (Francesco Petrarca, 1304-1374) 之間的關係。

本論文以《三首佩脫拉克十四行詩》(*Tre Sonetti del Petrarca*) 為主要研究範圍，共分為五章。第一章為緒論，包含研究動機及目的、研究範圍與方法。第二章討論李斯特與藝術歌曲，包含藝術歌曲的發展，另有李斯特生平介紹以及李斯特與文學之間的關聯，最後提出李斯特的作曲特色，並延伸至藝術歌曲創作中。第三章概述詩人佩脫拉克與人文主義和文藝復興運動之間的關聯，接續介紹生平及作品特色，在此章最後一個章節則介紹十四行詩的源起及對後世的影響。第四章則為三首歌曲的分析，以詩文內涵、格律表、樂曲分析、詩文分析為主，再深入討論其動機、音樂素材及主題的使用。第五章為結論，綜合前四章發現，來詮釋其音樂與文學間的互動。

關鍵字：藝術歌曲，李斯特，佩脫拉克，巡禮之年，三首佩脫拉克十四行詩

# 目錄

## 第一章、緒論

第一節	研究動機及目的.....	1
第二節	研究範圍與方法.....	2

## 第二章、李斯特與藝術歌曲

第一節	十九世紀藝術歌曲.....	3
一、	藝術歌曲之名詞定義.....	3
二、	藝術歌曲發展.....	4
三、	藝術歌曲的形式.....	5
第二節	李斯特的文學觀.....	7
一、	生平.....	7
二、	李斯特與文學的關聯.....	9
	(一)文學與音樂.....	9
	(二)音樂中的文學.....	10
	(三)文學中的音樂.....	10

第三節	李斯特音樂風格.....	11
一、	作曲與作品特色.....	11
	（一）「主題動機」的發展.....	11
	（二）追求更豐富的和聲色彩.....	11
	（三）歌唱性的創作技巧及鋼琴音響樂團化.....	12
	（四）創作大量的改編曲.....	12
二、	藝術歌曲的特色.....	12
	（一）語言多樣性及詩文選用.....	13
	（二）承襲詩文的架構來譜曲.....	13
	（三）短小動機及豐富變化的和聲之使用.....	13
	（四）富有戲劇性朗誦的旋律.....	13
	（五）鋼琴重要性.....	14
三、	藝術歌曲總覽.....	15

### 第三章、佩脫拉克與他的十四行詩

第一節	從人文主義到文藝復興運動.....	22
第二節	佩脫拉克的一生.....	24
一、	生平.....	24
二、	作品風格及特色.....	25
三、	代表作品.....	26

第三節	佩脫拉克的十四行詩.....	27
一、	十四行詩的源起.....	27
二、	佩脫拉克的十四行詩.....	27
三、	佩脫拉克十四行詩之其影響.....	28
第四章、	《三首佩脫拉克十四行詩》分析	
第一節	創作背景.....	30
第二節	第一首《第一百三十四號十四行詩》(Sonnet 134).....	31
一、	詩文內容與翻譯.....	30
二、	詩文格律表.....	33
三、	樂曲分析.....	34
(一)	段落.....	35
(二)	動機及和弦分析.....	35
(三)	速度記號及術語.....	37
(四)	終止式的安排.....	38
(五)	音樂素材的使用.....	38
四、	詩文與音樂之關聯.....	39
(一)	重心與詩文內容.....	39
(二)	音樂主題手法.....	40

第三節	第二首《第六十一號十四行詩》(Sonnet 61).....	41
一、	詩文內容與翻譯.....	41
二、	詩文格律表.....	42
三、	樂曲分析.....	43
	(一) 段落.....	44
	(二) 動機及和弦分析.....	44
	(三) 速度記號及術語.....	48
	(四) 調性.....	49
	(五) 音樂素材的使用.....	49
四、	詩文與音樂之關聯.....	50
	(一) 段落.....	50
	(二) 音樂主題手法.....	50
第四節	第三首《第一百二十三號十四行詩》(Sonnet 123).....	54
一、	詩文內容與翻譯.....	54
二、	詩文格律表.....	55
三、	樂曲分析.....	56
	(一) 段落.....	56
	(二) 動機及和弦分析.....	57
	(三) 音樂素材的使用.....	61
四、	詩文與音樂之關聯.....	61
	(一) 段落.....	61
	(二) 音畫手法.....	62

第五章、結論：關於李斯特與佩脫拉克共通性之思索.....64

參考書目.....66

附錄.....70

## 附表目次

〔表 2-3-1〕李斯特藝術歌曲－義大利文，共五首.....	15
〔表 2-3-2〕李斯特藝術歌曲－德文，共五十七首.....	16
〔表 2-3-3〕李斯特藝術歌曲－法文，共十四首.....	20
〔表 2-3-4〕李斯特藝術歌曲－匈牙利文三首、英文一首、俄文一首.....	21
〔表 4-1-1〕《第一百〇四號十四行詩》詩文與翻譯.....	32
〔表 4-1-2〕《第一百〇四號十四行詩》詩文格律表.....	33
〔表 4-1-3〕《第一百〇四號十四行詩》樂曲曲式架構表.....	34
〔表 4-2-1〕《第四十七號十四行詩》詩文與翻譯.....	41
〔表 4-2-2〕《第四十七號十四行詩》詩文格律表.....	42
〔表 4-2-3〕《第四十七號十四行詩》樂曲曲式架構表.....	43
〔表 4-3-1〕《第一百二十三號十四行詩》詩文與翻譯.....	54
〔表 4-3-2〕《第一百二十三號十四行詩》詩文格律表.....	55
〔表 4-3-3〕《第一百二十三號十四行詩》樂曲曲式架構表.....	56

## 附圖目次

〔譜例 4-1-1〕《第一百〇四號十四行詩》第一到四小節.....	35
〔譜例 4-1-2〕《第一百〇四號十四行詩》第一到四小節.....	35
〔譜例 4-1-3〕《第一百〇四號十四行詩》第五小節.....	36
〔譜例 4-1-4〕《第一百〇四號十四行詩》第十二至二十小節.....	36
〔譜例 4-1-5〕《第一百〇四號十四行詩》第三十七至四十小節.....	37
〔譜例 4-1-6〕《第一百〇四號十四行詩》第二十一至二十六小節.....	38
〔譜例 4-1-7〕《第一百〇四號十四行詩》第二十一至二十六小節.....	39
〔譜例 4-2-1〕《第四十七號十四行詩》第五到六小節.....	44
〔譜例 4-2-1〕《第四十七號十四行詩》第五到八小節.....	45
〔譜例 4-2-3〕《第四十七號十四行詩》第十一到十二小節.....	45
〔譜例 4-2-4〕《第四十七號十四行詩》第十一到十二小節.....	46
〔譜例 4-2-5〕《第四十七號十四行詩》第四十四到五十小節.....	46
〔譜例 4-2-6〕《第四十七號十四行詩》第六十三到六十六小節.....	47
〔譜例 4-2-7〕《第四十七號十四行詩》第八十六到九十一小節.....	48
〔譜例 4-2-8〕《第四十七號十四行詩》第一到二小節.....	49
〔譜例 4-2-9〕《第四十七號十四行詩》第十到十一小節.....	50
〔譜例 4-2-10〕《第四十七號十四行詩》第二十一到二十五小節.....	51
〔譜例 4-2-11〕《第四十七號十四行詩》第二十九到三十一小節.....	52

〔譜例 4-2-12〕《第四十七號十四行詩》第三十七到四十一小節.....	52
〔譜例 4-3-1〕《第一百二十三號十四行詩》第一到九小節.....	57
〔譜例 4-3-2〕《第一百二十三號十四行詩》第十三到十八小節.....	58
〔譜例 4-3-3〕《第一百二十三號十四行詩》第二十八到三十三小節.....	59
〔譜例 4-3-4〕《第一百二十三號十四行詩》第四十到四十七小節.....	60
〔譜例 4-3-5〕《第一百二十三號十四行詩》第五十四到六十一小節.....	60
〔譜例 4-3-6〕《第一百二十三號十四行詩》第五十四到六十一小節.....	61
〔譜例 4-3-7〕《第一百二十三號十四行詩》第四十到四十七小節.....	62
〔譜例 4-3-8〕《第一百二十三號十四行詩》第五十四到六十一小節.....	63

# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機及目的

李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 是浪漫盛期的關鍵人物之一，不僅僅將浪漫樂派技法重新詮釋，李斯特也深受文學作品感染，將經典文學詩詞表現於音樂作品當中，使其更富有感情，呈現出獨特的音樂風格。

一八三三年與瑪麗·達古伯爵夫人 (Countess Marie d'Agoult, 1805-1826) 的相遇及相戀，兩人旅行中接觸到美麗的山水風情以及當地風俗民情，並將這些經歷注入其作品中，讓李斯特開啟不同的美學觀。

李斯特所創作的歌曲集，寫給男高音與鋼琴，作品編號二七〇《三首佩脫拉克十四行詩》(*Tre Sonetti del Petrarca*)，創作於一八四四年至一八四五年間，除了不斷修改聲樂版本，也誕生了大家熟知的鋼琴曲《巡禮之年—第二年：義大利朝聖年》(*Années de pèlerinage-Deuxième année, Italie*)。

就現有關於《三首佩脫拉克十四行詩》的文獻，大多數人對於李斯特的鋼琴作品較為熟悉，相對的研究資料也豐富，因此筆者希望透過首次創作的聲樂版本，一探李斯特創作的原貌，期待能對這一系列作品提供新的思維。

## 第二節 研究範圍與方法

### 一、範圍

本研究範圍包含藝術歌曲的定義、發展及形式，詩人佩脫拉克 (Francesco Petrarca, 1304-1374) 的生平及當時文藝復興運動的啟蒙，並介紹十四行詩的源起及發展，及作曲家生平、音樂風格、《三首佩脫拉克十四行詩》各曲的作曲手法及特色。

在蒐集李斯特此《三首佩脫拉克十四行詩》的相關文獻資料後，發現國內無論是台灣碩博士論文系統或是期刊，大多數人都以鋼琴作品《巡禮之年－第二年：義大利朝聖年》為主要研究，且研究數量龐大，但就本研究所要探討的聲樂作品也就少了許多，目前有發現以聲樂作品為主的論文不超過四篇，這也是筆者最想要以聲樂的角度，藉由李斯特此《三首佩脫拉克十四行詩》最初的聲樂版本原貌去發掘李斯特在藝術歌曲上的創作風格，並且討論詩文與音樂之間的關係。

### 二、方法

就此歌曲集分析的部分，筆者關注以下幾個面向：

#### (一) 詩文方面

內涵與翻譯、格律表、重心與詩文內容、音樂主題手法。

#### (二) 音樂方面

以樂曲分析主，內容包含、段落、動機及和絃分析、速度記號及術語、終止式的安排、調性、音樂素材的使用。

## 第二章

### 李斯特與藝術歌曲

#### 第一節 十九世紀藝術歌曲

##### 一、藝術歌曲之名詞定義

藝術歌曲 (Lied) 的字義為「歌曲」，基本表演型式多由一位歌者與鋼琴共同演出。藝術歌曲的歌詞皆為詩人的作品，作曲家從詩文當中獲得靈感，再透過不同的作曲手法與鋼琴的合作，表達其歌詞意境。

在《歷史與當代的音樂》(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*，通常簡稱為MGG) 中，‘Lied’ 詞條為尤斯特 (Peter Jost) 所著，他歸納出 ‘Lied’ 一字在音樂史和文學史中，至少有以下五種不同的意義範疇：<sup>1</sup>

- (一) 一種非藝術化的、具有常民性質的歌唱形式，即一般所謂的民謠。
- (二) 以韻文構成，用以吟唱的長篇敘事，如《尼貝龍根之歌》(*Nibelungenlied*) 一類的史詩。

---

<sup>1</sup> 蔡永凱。〈理查·史特勞斯樂團歌曲研究〉。(國立臺灣師範大學音樂系博士班音樂學組，2013)，5。

(三) 一種以詩節分割的詩歌形式，具有規律的音韻結構，通常具有特殊的押韻模式。許多詩歌作品，如讚歌 (Ode)、頌歌 (Hymne) 或敘事詩 (Ballade) 皆為這一類的代表。

(四) 以詩文為基礎加以譜寫成的歌曲，從流行歌曲到藝術音樂皆可見到這個情形。這些詩文，大部份為韻文，但也有少數為散文。

(五) 用以描述由動物所發出的，如歌唱一般的聲音。如「夜鷹之歌」(*Lied der Nachtigall*)。

## 二、藝術歌曲發展

德語 'Lied' 一詞在十四世紀前指單聲部歌曲，十四至十六世紀發展出多聲部歌曲，以定旋律聲部再加上對位手法呈現；十七世紀後，數字低音改變聲部的比重，直到十八世紀末期與十九世紀，即音樂史上的古典及浪漫時期，隨著浪漫文學運動興起，德語歌曲也應著歌詞與音樂的品質提升，歌曲才被確立了藝術價值，成為「藝術歌曲」。

藝術歌曲初期，莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1797) 與貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 皆曾創作過此類型作品，但被明確定義為藝術歌曲的人是舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828)。舒伯特將音樂與文學兩種不同藝術相互結合並找到絕妙的平衡，同時也顛覆鋼琴傳統僅作為「伴奏」之地位，使鋼琴與人聲緊密結合，呈現歌詞的浪漫詩意。舒伯特畢生創作多達六百餘首，如《野玫瑰》(*Heidenröslein*)、《鱒魚》(*Die Forelle*)、《魔王》(*Erlkönig*) 等，都充分表現出音樂與詩詞緊密的結合。

以歌德的敘事詩《魔王》為例，舒伯特作曲手法細膩而清晰，對於每一個詩節、每一句詩文，甚至每一個單字都有著細心安排；像是鋼琴一開頭所演奏的低音三連音旋律，就像是緊跟著孩子的魔鬼，不斷的糾纏著他。人聲的部分

也深具挑戰性，必須能表現四種不同的音色，說書人高亢的音調、父親低沉的嗓音、兒子的高聲尖叫與魔王帶脅迫的甜言蜜語，此曲是舒伯特將音樂與文學相互結合的成功作品之一。

藝術歌曲發展直到舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856)，舒曼讓詩詞和音樂完美融合，更將鋼琴地位提升，例如：聯篇歌曲《詩人之戀》(*Dichterliebe*)，鋼琴不再只是陪襯人聲，而是直接參與其中，並且更具獨立性，在此聯篇歌曲中，舒曼使用鋼琴的前奏、間奏、尾奏來表達歌詞意境，並加強鋼琴部份在樂曲中與人聲之前的關係。

藝術歌曲早期使用的詩文，除了大家熟知的文豪歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)、席勒 (Friedrich Schiller, 1759- 1805)、海涅 (Heinrich Heine, 1797-1856) 的作品外，另也有文學價值不那麼高的作品，例如米勒 (Wilhelm Müller, 1794-1827)。藝術歌曲所採用的題材更加廣泛，甚至還有作曲家使用非德語體系的作品，但均屬於藝術歌曲範圍。

藝術歌曲發展從十九世紀開始，成為當時主流樂種之一，陸續出現多位成功的作曲家，除了舒曼、孟德爾頌 (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)、布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 外，當然本論文所討論的李斯特也屬其中，因不同的文學品味與音樂風格的影響，而讓藝術歌曲的發展更為多元，因此形成百家爭鳴的局面。關於李斯特的相關論述請見本文第二章第二節。

### 三、藝術歌曲的形式

藝術歌曲的形式基本上分為以下型式，共分為三大類型：

第一類型為單一詩節式 (英 Strophic Form；德 Strophenlied)。此類型詩文分為好幾段詩節，每段詩節之節奏和韻律完全相同，但字句不同，將此不同的數段歌詞用相同的曲調譜曲。

第二類為變化詩節式 (英 Modified Strophic Form；德 Variiertes Strophenlied)。由單一詩節式做變化，會改變第一段詩節的節奏、音樂、調性等。

第三類為全譜寫式 (英 Through-composed Form；德 Durchkomponiert)。針對每個詩節之節奏、韻律、字句，作曲家均不採用相同的曲調處理。但隨著時間的演進，全譜寫式也有著多樣的展現方式，例如上述所提到的舒伯特《魔王》，每段詩節的音樂雖為不同，但有清楚的樂段結構來區分樂段，之後的全譜寫式則受到器樂曲的影響，不再按照詩句的結構來分段，甚至重要性凌駕了歌詞，對於擅長寫作鋼琴作品的李斯特來說，是否也有這樣的情形，成為本論文第四章所要分析的重點。

以上三類型為藝術歌曲形式上的演進，原民歌時期大多為單一詩節式，到了舒伯特時常會使用變化詩節式，隨著時間的演進，藝術歌曲漸漸走向全譜寫式，本文中所要探討的李斯特《三首佩脫拉克十四行詩》，都屬第三類全譜寫式，但李斯特更大膽創新，在詩文取材方面，採用當時較少使用的義大利的詩文作品；在作曲手法方面，更使用單一動機貫穿全曲，並提升鋼琴的地位，主題旋律不在只有在聲樂線條上，更以鋼琴來串連，使得不僅僅只是聲樂作品，乃為日後被李斯特改編的鋼琴作品，獨奏版本得以大放異彩，甚至超越了聲樂作品的風采。

## 第二節 李斯特的文學觀

### 一、生平

李斯特除了是一位演奏家、作曲家、指揮家，也是位批評家、文學家、作家、神父、教師。一八一一年十月二十二日出生於匈牙利西部的一個城鎮，在第一次世界大戰前此地原屬奧地利 (Austria)，故以德語為主要母語，李斯特的父親亞當·李斯特 (Adam Liszt, 1776-1827) 任職於匈牙利艾斯特哈吉 (Esterházy) 宮廷內，為業餘歌手、鋼琴家和大提琴家。李斯特從小就展露出音樂方面的天分，自開始接受規律的音樂課程，在短時間內，精通作曲家莫札特、巴赫 (Johann Sabastian Bach, 1685-1750)、克萊曼悌 (Muzio Clementi, 1752-1832)、胡梅爾 (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837) 等音樂家的作品。

李斯特在八歲時，即有寫作簡易的小型作品。九歲就於匈牙利貴族聚會中，演奏貝多芬的作品。從小接觸音樂的環境，也讓李斯特開拓了廣闊的音樂世界，離開居住的城鎮後決定前往維也納繼續學習音樂。李斯特在徹爾尼 (Carl Czerny, 1791-1857) 嚴格的教導下，由基本的鋼琴技巧訓練開始，並建立了基本音階及琶音練習等技巧。在理論方面，則受到薩里埃利 (Antonio Salieri, 1750-1825) 指導，包括對位法以及總譜閱讀訓練。

李斯特於一八二四年開始於英、法等國公開演奏，結交多位文藝界與音樂界的好友，對他的音樂生涯有極大影響，並在創作及演奏技巧上帶來相當大的突破。一八二七年，父親因陪伴李斯特奔波演出而染上風寒去世，李斯特中斷演奏生涯，依靠教授鋼琴維持家計。李斯特在擔任聖克里克伯爵 (Pierre de Saint-Cricq, 1772-1854) 女兒的家庭鋼琴教師期間與他的女兒卡洛琳 (Caroline de Saint-Cricq, 1812-1872) 相戀；因身份懸殊使得這段戀情無疾而終。在喪父及情傷的雙重打擊下使李斯特心力交瘁，這段時間李斯特開始閱讀當代文人的作品。也就是在此時開始接觸詩人雨果 (Victor Hugo, 1802-1885) 及拉馬丁 (Alphonse Lamartine, 1790-1869) 等作品，對於日後藝術歌曲的創作有很大的影響。

一八三三年，李斯特在當時藝術家與文學家聚集的巴黎沙龍聚會，結識不少文人及藝術家，如劇作家兼詩人的雨果、小說家巴爾札克 (Honoré de Balzac, 1799-1850)、詩人米基維茲 (Adam Mickiewicz, 1798-1855)、音樂家蕭邦 (Frédéric François Chopin, 1810-1849) 都是在此時所認識，藉由大量閱讀文學作品，李斯特充實自我內涵的想法，在音樂理念也受到啟發。

除了結識不少文人及藝術家，李斯特也在沙龍聚會中也遇見瑪麗·達古伯爵夫人 (Countess Marie d'Agoult, 1805-1826)，其作曲方向開始有極大的轉變。瑪麗·達古伯爵夫人是位富有想像和創造力的人，不僅會彈鋼琴，對文學和藝術的造詣也很高，帶領著李斯特廣泛地接觸文學和藝術。李斯特與瑪麗·達古伯爵夫人戀情從此展開，並開始為時數年的瑞士及義大利旅行。這些經歷也讓李斯特創作相當著名的鋼琴曲《巡禮之年》(*Années de pèlerinage*) 的第一年—瑞士 (*Première années - Suisse*) 及《巡禮之年》的第二年—義大利 (*Deuxième années - Italie*)。<sup>2</sup>

一八四七年，李斯特與瑪麗·達古伯爵夫人分開後，在俄國演出的旅途中與波蘭公主卡洛琳·賽恩·維根斯坦 (Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, 1819-1887) 陷入熱戀，並為了卡洛琳公主定居威瑪，擔任宮廷樂長一職，主要從事創作、指揮與教學。在李斯特的努力耕耘之下，使得威瑪成為歐洲文化的藝文中心。李斯特除了演奏、作曲外，並從事寫作工作，撰寫為數不少的音樂評論文章。

一八六一年李斯特原本計畫與卡洛琳公主結婚，但因公主家人極力反對之下，兩人戀情無疾而終，在當時他的兒子與女兒也相繼驟逝，這對李斯特的打擊相當大。一八六五年李斯特回到羅馬，繼續創作寫作，並隱身於教會中，所創作的作品也以宗教作品為主。在各音樂界人士不斷請求下，一八六九年，李斯特再次回到威瑪，繼續從事音樂教育工作。一八七五年，李斯特在匈牙利布

---

<sup>2</sup> 《巡禮之年》(*Années de pèlerinage*) 的第一年—瑞士 (*Première années - Suisse*)，即是當時遊歷瑞士時所見到的美麗風景誘發而寫作的作品，內容描寫出瑞士當地的傳說、阿爾卑斯山的溪流、暴風雨及日內瓦的鐘聲等；另在旅行義大利時受到義大利畫家與作家的啟發，也譜寫《巡禮之年》的第二年—義大利 (*Deuxième années - Italie*)。義大利為文藝復興藝術發源地及藝術重心之所在，年輕時的李斯特特別喜歡巴黎盛行的義大利歌劇，羅西尼 (Gioachino Rossini, 1792-1868)、貝里尼 (Vincenzo Bellini, 1801-1835) 的美聲 (*Bel canto*)及花腔 (*Coloratura*)，開始著迷於義大利的藝術及建築。

達佩斯創辦了李斯特學院，作育英才的行為也成就多位成功的音樂家。此後於羅馬、威瑪和布達佩斯三地，來回奔波不顧疲憊已有疾病的身體，又將所有精力投身於教育工作及藝術活動，在連夜趕赴出席華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的歌劇《崔斯坦與伊索德》(*Tristan und Isolde*) 演出時，感染風寒，身體最終不堪負荷，於一八八六年七月三十一日病逝。

李斯特在藝術上從不藏私，支持白遼士 (Hector Berlioz, 1803-1869) 及華格納的創作，並設立李斯特學院、免費授課並幫助世界各地作曲家及演奏家。年輕作曲家常夾著自己的創作求他的指導，對於有潛力的作曲家會盡量安排演出或協助出版相關作品，布拉姆斯、麥克道爾 (Edward Macdowell, 1860-1908) 和葛利格 (Edvard Grieg, 1843-1907)，就是其中受惠者。<sup>3</sup>

## 二、李斯特與文學的關聯

從上述生平背景可得知，李斯特的創作中，音樂與文學有著多元關係，可以分為以下三類<sup>4</sup>：

### (一) 文學與音樂

使用文學作品及相關題材，譜寫為聲樂作品，這類作品有藝術歌曲、歌劇及神劇皆屬於這一類。藝術歌曲將在本章第三節有較詳細的說明。李斯特的唯一一部歌劇《城堡》(*Don Sanche*) 是在十三歲時在旁人協助之下創作的，此後就再也沒有寫過任何歌劇作品。

神劇以《基督》(*Christus*) 為最具代表的作品之一，這是李斯特晚年的作品，當時已進入修道院，成為天主教神職人員，可視為李斯特晚年敬虔心境的代表作。一八六六年開始為期七年的創作，共分為三個部份，敘述著耶穌的出生、

---

<sup>3</sup> 張頌婷。〈法蘭茲·李斯特四首雨果藝術歌曲之分析與詮釋〉(臺北市立教育大學, 2015), 13。

在世的工作以及他的死與復活，其中「基督論」的核心議題，「由神成為人」的人性、行神蹟的「神性」，以及之中最大的奧秘「神人二性」，都看到李斯特巧妙地以音樂手法，精心地鋪陳於樂曲中。雖然李斯特成為修士的真正原因頗多人議論，但在神劇《基督》的音樂中，可看出他對信仰的認知與宣言。

## （二）音樂中的文學

李斯特開創了新類型的管弦樂曲形式，那就是「交響詩」(Symphonic poem)，此為音樂中的文學最具代表的作品。「交響詩」為單樂章作品，樂章中有幾個對比的長大樂段，並用相關調性和主題動機把每一樂段流暢地連接起來。音樂內容常附上文學的成份，例如使用音樂來描寫詩、風景或圖書之內容，聽眾可先看標題的解說，然後再欣賞音樂，標題可以來自於一首詩，一本小說，一幅畫或其他。「交響詩」也為標題音樂具代表性的一種音樂形式。

## （三）文學中的音樂

李斯特不僅只是位作曲家，更是樂評家，時常發表文章及寫作。「論蕭邦」(Friedrich Chopin, 1852) 是李斯特在從事音樂活動的初期，與蕭邦有著密切的來往，此書中論述了蕭邦的創作特色、演奏風格、個性和生平，也為後來的研究學者提供不少的資料。「論白遼士」及「論舒曼」兩篇論文，是李斯特在威瑪時所寫的，收入於一八五五年連載於萊比錫《新音樂報》(Aus den Annalen des Fortschritts Aus den Annalen des Fortschritts (1855–1859) [essays on Berlioz, Robert and Clara Schumann, Franz, Sobolewski and Field]) 中，對當時代表歐洲音樂興盛的兩位傑出音樂家及其作品作了細緻而深入的分析。

---

<sup>4</sup> 關於音樂與文學參閱羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文化之文化場域》。台北：高談文化，1999。

## 第三節 李斯特音樂風格

### 一、作曲與作品特色

在作曲與作品特色方面，李斯特受到白遼士、帕格尼尼 (Niccolò Paganini, 1782-1840) 及蕭邦的影響，筆者整理出以下四類作曲手法：

#### (一) 「主題動機」的發展

指一個貫穿整部音樂作品的動機。動機是音樂語彙的短小構成，通常的長度在一到兩個小節。李斯特經常使用單一動機發展出各種不同的變化，每個不同樂段仍使用相同動機來呈現，藉由調性的轉換、拍號的改變、節奏的變化交替使用，本文所要研究的《三首佩脫拉克十四行詩》皆使用「主題動機」來譜曲。

#### (二) 追求更豐富的和聲色彩

在李斯特的音樂語言中，每個調性皆有代表的情境，例如：D小調代表著死亡與魔鬼；升F大調代表神祕色彩；宗教作品則以E大調為主；C大調或C小調代表勝利；降A大調、E大調及降D大調代表愛，本文所要研究的《三首佩脫拉克十四行詩》皆使用降A大調來譜曲。此外，對於和聲使用突破傳統框架，使用增減和弦、三全音、全音階、民間音樂的增二度及使用四度或五度所構成的和弦等。<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> 呂佩玲。〈李斯特《三首佩脫拉克商籟詩歌曲集》〉（東吳大學音樂系碩士班演奏組，2004），24。

### （三）歌唱性的創作技巧及鋼琴音響樂團化

蕭邦歌唱性的創作技巧展現了裝飾音的多樣性，藉此表達出細膩的音樂，深深影響李斯特，除了蕭邦外，他則從帕格尼尼的音樂，得到無數的靈感，並激發了其在表演或創作上的潛能。李斯特也從白遼士身上，看到器樂技巧突破性的發展，利用鋼琴所能呈現的力度變化及華麗技巧（如：八度、各種雙音、重複音、震音等）創造出如同管絃樂團般的音響。李斯特在一八三六年的一場音樂會中，改編白遼士的《幻想交響曲》，將此曲改編成為兩個樂章的鋼琴曲，這是李斯特將鋼琴音色交響化的一大嘗試。本文所要分析的《三首佩脫拉克十四行詩》也有這樣的特色，有時鋼琴所展現的不只有鋼琴的音響，更使用多樣的演奏技法將鋼琴樂團化。

### （四）創作大量的改編曲

李斯特喜歡將當時流行的歌劇詠嘆調、他人的藝術歌曲、交響曲，甚至自己的作品再重新改編，《三首佩脫拉克十四行詩》就是最典型的代表。此作品共有五種不同的版本，第一版是一八三九年為男高音的聲樂曲，也就是本論文主要研究對象；第二版為一八四六年出版的鋼琴改編版；第三版為同樣也是一八四六年出版的為男高音和鋼琴所創作的歌曲版；第四版為重新改編的鋼琴版，收入於《巡禮之年第二年》；最後一個版本即第五版為一八六一年為男高音和鋼琴而作的歌曲版。<sup>6</sup>

## 二、藝術歌曲的特色

李斯特在巴黎的聚會中遇見了影響他很深的瑪麗·達古伯爵夫人，自此便開始學習哲學、文學，藉由接觸到藝術文化、各地區的風俗民情，大量閱讀文學名著，充實自我內涵的想法。於一八四〇年又與舒曼認識後，受到舒曼很大

---

<sup>6</sup> 吳雅婷。〈李斯特鋼琴作品特色之研究〉。《台南女院學報》第二十四期，2005，385。

的影響，加上對於文學的喜愛，自此開始正式創作藝術歌曲。將他的藝術歌曲歸納分為以下幾類特色：<sup>7</sup>

### （一）語言多樣性及詩文選用

李斯特的藝術歌曲共有八十一首，其中有義大利文五首、德文五十七首、法文十四首、匈牙利文三首、英文一首、俄文一首，語言相當多樣性，在詩文的選用上也多採用同期詩人為主，例如：歌德、海涅、雨果等人。

### （二）承襲詩文的架構來譜曲

李斯特幾乎使用全譜寫曲式進行藝術歌曲的創作，早期創作比較不那樣注重詩節與音樂的關係，但中晚期的作品開始要求文字與音樂之間的結合，並符合說話的語氣、詩文的輕重，甚至會不斷修改及潤飾早期作品，以達到完美境界。

### （三）短小動機及豐富變化的和聲之使用

李斯特譜寫藝術歌曲時的手法與他創作其他音樂作品相當類似，例如「主題動機」的發展，利用短小動機，藉由調性的轉換、拍號的改變、節奏的變化不斷出現於曲子中，讓每個段落有連結；另一方面在和弦的選用上，喜愛增減和弦、同音異名轉調，並跳脫傳統和聲架構，使得音樂的張力更加強烈。

### （四）富有戲劇性朗誦的旋律

因受到義大利美聲時期羅西尼、貝里尼的歌劇影響，李斯特會在藝術歌曲中加入類似朗誦調 (Ritativo) 的手法，使得音樂更能充分表達詩文的意境，緊接著朗誦調之後會接著類似詠嘆調 (Aria) 的樂段，強調其對比，本文所要研究

---

<sup>7</sup> 張頌婷。〈法蘭茲·李斯特四首雨果藝術歌曲之分析與詮釋〉（臺北市立教育大學，2015），18。

的《三首佩脫拉克十四行詩》中的第一曲〈我雖尋不著和平，但卻厭棄戰爭〉(*Pace non trovo, e non ho da far Guerra*) 就使用此手法來呈現戲劇張力。

### (五) 鋼琴重要性

李斯特為呈現詩文意境，除了大膽在動機、和聲使用更為多變外，鋼琴是李斯特以音樂描寫詩意的重要角色之一，和聲織度的厚薄全得透過鋼琴來詮釋，有時樂曲主題會隱含在鋼琴伴奏中，大大提升鋼琴的地位，這也影響到後人為追求更多的變化。在十九世紀中後期開始，藝術歌曲也添加另一個獨奏樂器，更甚至使用管絃樂團來伴奏。

### 三、藝術歌曲總覽

李斯特的藝術歌曲共有八十一首，筆者依照作曲年先後排序，以語言區分共分為義大利文、德文、法文及其他語言（匈牙利文、英文、俄文）。

〔表2-3-1〕李斯特藝術歌曲－義大利文，共五首

	曲目	作品編號	作曲年
1	Angiolin dal biondo crin (Marchese C. Bocella)	S. 269	1839?
2	Tre Sonetti del Petrarca (Francesco Petrarca)	S. 270	1844–1845
3			2 <sup>nd</sup> version 1846
4			3 <sup>th</sup> version 1846 4 <sup>th</sup> version 5 <sup>th</sup> version 1861
5	La perla (Princess Therese von Hohenlohe)	S. 326	1872

表上第二到四首曲子為《三首佩脫拉克十四行詩》，分別為第一百三十四號十四行詩 (Sonnet 134) 的〈我雖尋不著和平，但卻厭棄戰爭〉(*Pace non trovo, e non ho da far Guerra*)，第六十一號十四行詩 (Sonnet 61) 的〈祝福這日，這月，這年〉(*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*)，第一百二十三號十四行詩 (Sonnet 123) 的〈我看見塵世的天使〉(*I' vidi in terra angelici costume*)。

〔表2-3-2〕李斯特藝術歌曲－德文，共五十七首

	曲目	作品編號	作曲年
1.	Am Rhein im schönen Strome (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 272,	1840?
2.	Die Lorelie (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 273	1841
3.	Die Zelle in Nonnenwerth (Felix von Lichnowsky)	S. 274	1841 2 <sup>nd</sup> version 1862
4.	Mignons Lied (Johann Wolfgang von Goethe)	S. 275	1842 2 <sup>nd</sup> version 1854 3 <sup>th</sup> version 1860
5.	Bist du (Prince E. Metschersky)	S. 277	1843 version 1878–1879
6.	Es war ein König in Thule (Johann Wolfgang von Goethe)	S. 278	1842
7.	Der du von dem Himmel bist (Johann Wolfgang von Goethe)	S. 279	1842 version 1860
8.	Freudvoll und leidvoll (Johann Wolfgang von Goethe)	S. 280	1844 version 1848?
9.	Die Vätergruft (Ludwig Uhland)	S. 281	1844
10.	Du bist wie eine Blume (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 287	1843
11.	Was Liebe sei (Charlotte von Hagn)	S. 288	1843 2 <sup>nd</sup> version 1855 3 <sup>th</sup> version 1878-1879
12.	Vergiftet sind meine Lieder (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 289	1842
13.	Morgens steh ich auf und frage (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 290	1843 version 1855
14.	Die tote Nachtigall (Philipp Kaufmann)	S. 291	1843 version 1878

15.	3 Songs from Schiller's Wilhelm Tell (Friedrich von Schiller)	S. 292	1845
16.	Es rauschen die Winde (Ludwig Rellstab)	S. 294	1845 version 1856
17.	Wo weilt er? (Ludwig Rellstab)	S. 295	1844
18.	Ich möchte hingehn (Georg Herwegh)	S. 296	1845
19.	Wer nie sein Brot mit Tränen ass (Johann Wolfgang von Goethe)	S. 297	1845
20.	O lieb so lang du lieben kannst (Ferdinand Freiligrath)	S. 298	1846–1847
21.	Kling leise, mein Lied (Johann Rumpelmeyer)	S. 301	1848
22.	Die Macht der Musik (Duchess Helen of Orleans)	S. 302	1848–1849
23.	Weimars Toten. Dithyrambe (Franz von Schober)	S. 303	b. 1848
24.	Schwebe, schwebe, blaues Auge (Franz von Dingelstedt)	S. 305	1845
25.	Über allen Gipfeln ist Ruh (Johann Wolfgang von Goethe)	S. 306	1847?
26.	Hohe Liebe (Ludwig Uhland)	S. 307	1850
27.	Gestorben war ich (Ludwig Uhland)	S. 308	1850?
28.	Ein Fichtenbaum steht einsam (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 309	ca. 1845 version 1854
29.	Nimm einen Strahl der Sonne (Ludwig Rellstab)	S. 310	1849
30.	Anfangs wollt' ich fast verzagen (Christian Johann Heinrich Heine)	S. 311	1849

31.	Wie singt die Lerche schön (Hoffmann von Fallersleben)	S. 312	1856?
32.	Weimars Volkslied (Peter Cornelius)	S. 313	1857
33.	Es muss ein wunderbares sein (Oskar von Redwitz)	S. 314	1852
34.	Ich liebe dich (Friedrich Rückert)	S. 315	1857
35.	Muttergottes – Sträusslein zum	S. 316	1857
36.	Mai-Monate (Joseph Müller)		
37.	Laßt mich ruhen (Hoffmann von Fallersleben)	S. 317	1858?
38.	In Liebeslust (Hoffmann von Fallersleben)	S. 318	1858?
39.	Ich scheid (Hoffmann von Fallersleben)	S. 319	1860
40.	Die drei Zigeuner (Nikolaus Lenau)	S. 320	1860
41.	Die stille Wasserrose (Emanuel Geibel)	S. 321	1860?
42.	Wieder möcht ich dir begegnen (Peter Cornelius)	S. 322	1860
43.	Jugendglück (Richard Pohl)	S. 323	1860?
44.	Blume und Duft (Friedrich Hebbel)	S. 324	1854
45.	Die Fischertochter (Count C. Coronini)	S. 325	1871
46.	Ihr Glocken von Marling (Emil Kuh)	S. 328	1874
47.	Und sprich (Rüdiger von Biegeleben)	S. 329	1874 revised 1878

48.	Sei Still (Henriette von Schorn)	S. 330	1877
49.	Gebet (Friedrich Bodenstedt)	S. 331	1878?
50.	Einst (Friedrich Bodenstedt)	S. 332	1878?
51.	An Edlitam (Friedrich Bodenstedt)	S. 333	1878?
52.	Der Glückliche (Friedrich Bodenstedt)	S. 334	1878?
53.	Verlassen (Gustav Michell)	S. 336	1880
54.	Des tages laute stimmen schweigen (Ferdinand Ludwig Adam von Saar)	S. 337	1880
55.	Und wir dachten der Toten (Ferdinand Freiligrath)	S. 338	1880?

德文藝術歌曲有大量著名詩人的著作，例如海涅、歌德、烏蘭 (Ludwig Uhland, 1787-1862)，也使用了一些比較不知名的詩人作品，例如米勒。上表第十五至十七首為《三首席勒的威廉泰爾》(3 Songs from Schiller's *Wilhelm Tell*)，分別為第一首〈漁夫〉(*Der Fischerknabe*)，第二首〈牧羊人〉(*Der Hirt*)，第三首〈高山的獵人〉(*Der Alpenjäger*)；另外在第三十七首至三十八首為《上帝的母親－五月的花束》(*Muttergottes – Sträußlein zum Mai-Monate*)，共有二首，分別為第一首〈紫羅蘭〉(*Das Veilchen*)，第二首〈金花〉(*Die Schlüsselblumen*)。

〔表 2-3-3〕李斯特藝術歌曲—法文，共十四首

	曲目	作品編號	作曲年
1	Il m'aimait tant (Delphine Gay)	S. 271	1840?
2	Comment, disaient-ils (Victor Hugo)	S. 276	1842
3	Oh! quand je dors (Victor Hugo)	S. 282	1842
4	Enfant, si j'étais roi (Victor Hugo)	S. 283	1844
5	S'il est un charmant gazon (Victor Hugo)	S. 284	1844
6	La tombe et la rose (Victor Hugo)	S. 285	1844
7	Gastibelza, Bolero (Victor Hugo)	S. 286	1844
8	Jeanne d'Arc au bûcher (Alexandre Dumas)	S. 293	1845 version 1874
9	Le juif errant (Pierre Jean de Béranger)	S. 300	1847
10	Oh pourquoi donc (Mme Pavloff)	S. 301a	1843
11	En ces lieux. (Etienne Monnier)	S. 301b	1844
12	Le vieux vagabond (Pierre Jean de Béranger)	S. 304	b. 1848
13	Quand tu chantes bercée (Victor Hugo)	S. 306a	1843
14	J'ai perdu ma force et ma vie. 'Tristesse' (Alfred de Musset)	S. 327	1872

一八二七年那年經過了喪父之痛及失戀之苦，李斯特開始閱讀大量的文學作品，其中以雨果的作品為主，因此在他的法文藝術歌曲中，大多使用雨果的作品譜曲。

〔表 2-3-4〕李斯特藝術歌曲－匈牙利文三首、英文一首、俄文一首

	曲目	作品編號	作曲年
1	Isten veled (Farewell) (Horvath)	S. 299	1846–1847
2	Ungarns Gott. A magyarok Istene (Sándor Petőfi)	S. 339	1881
3	Ungarisches Königslied Magyar Király-dal (Kornél Abrányi)	S. 340	1883
4	Go not, happy day (Alfred Tennyson)	S. 335	1879
5	Ne brani menya, moy drug (Aleksi K. Tolstoy)	S. 340a	1886

除了義、德、法三種語言之外，李斯特還創作匈牙利文、英文及俄文的作品，李斯特在詩文選材方面使用當時各國著名的詩人作品，顯示李斯特有極高的文學品味，這也是本文所討論的《三首佩脫拉克十四行詩》，它為何能在藝術歌曲歷史上具有相當重要的地位的原因之一。筆者將於第三章中，對此歌曲集的詩文作家佩脫拉克有更深入的探討。

## 第三章

### 佩脫拉克與他的十四行詩

#### 第一節 從人文主義到文藝復興運動

「人文主義」拉丁原文為‘Humanitas’，指以「人」為中心、從人性的觀點去觀看整個世界的一種思想運動，強調維護人性尊嚴，提倡寬容，反對暴力，主張自由平等和自我價值體現的一種哲學思潮與世界觀，相對於中古世紀將人視為神性的思想兩者間有相當大的不同。

人文主義與義大利的政治與經濟的發展有很大的關聯。當時歐洲各國陸續建立君主專政體制，唯獨義大利仍處於城邦結構，其中五個主要的城邦分別為米蘭、威尼斯、佛羅倫斯、熱那亞及那不勒斯，而義大利早在羅馬時期便掌握地中海之間的貿易活動，在生活富庶及城邦的貴族支持下，義大利的文學與藝術漸漸蓬勃發展，人文主義的思想也隨之展開。

在人文主義的影響下，文藝復興在文學、藝術、政治思想、自然科學等方面都有顯著的成就。在文學方面，對於人生的歌頌配合著民族意識的萌芽，促成方言文學的興起，包括了詩、散文、民謠、小說和戲劇等文學作品的普及；在藝術方面，藝術家承襲了古典的風格也開創了新手法，以自然手法描畫人物形象、透視法描畫自然景物，並展現出力與美的寫實風格；在政治思想方面，主張政治與倫理分離；在自然科學方面，天文學上證實了地球以橢圓形軌道運行，發現了數學的三、四次方程式的解法，並且也發現落體、拋物體、振擺三大定律以及氣體壓力定律等。

文藝復興是近代西方文明的開端，首先是宗教走向俗世化，個人主義和自由主義漸漸成為主流，人文主義以通才教育為理想的教育模式，直到二十世紀初，才被以專才的教育理念所取代；人文主義也促進對自然科學的研究，造成科技文明的進步，對於西方社會的演進有極大的貢獻。

「文藝復興」一詞源自義大利文‘Rinascimento’，十七世紀後法文轉寫成‘Renaissance’，其後為歐洲各國所通用，其本義為「再生」(rebirth)，一八八五年由法國歷史學家朱爾·米什萊 (Jules Michelet, 1798-1874) 首先使用。意這個詞反映出十五、十六世紀的歐洲人對中世紀，所謂「黑暗時代」的否定，和對古代文化的崇尚，力圖復興古希臘羅馬當時光榮的學術文化與藝術價值。文藝復興最早於義大利佛羅倫斯發跡，此城市的商貿發達、自立自治，中產階級人士掌握政權，再加上統治者的大力贊助，文藝復興才得以蓬勃發展。因此，多數的學者認為文藝復興運動始於佛羅倫斯，後再傳播至歐洲各地，並於十五世紀晚期達到全盛時期。義大利最具代表人物包括：文學家但丁 (Dante Alighieri, 1265-1321)、佩脫拉克 (Francesco Petrarca, 1304-1374)、薄伽丘 (Giovanni Boccaccio, 1313-1375)、卡斯蒂利奧內 (Baldassare Castiglione, 1478-1529) 和馬基維利 (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli, 1469-1527)，及藝術家達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519)、米開朗基羅 (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564) 和拉斐爾 (Raffaello Sanzio, 1483-1520)。

十四世紀到十五世紀中葉為文藝復興初期，這一時期發起了啟蒙運動並提出人文主義 (Humanism) 的新思想。文藝復興運動的開始，藉由透過古希臘羅馬文獻的研究，重新發現古代的人文精神，主張自我意識的抬頭，自身價值的提升，並且歌頌人生及探索大自然的奧妙，進而以復興整個古典文化為職志。佩脫拉克是第一位倡導大量閱讀、收集古典文獻與歷史典籍的人文學者，因此被譽為「人文主義之父」。<sup>8</sup>

接下來筆者將深入探討佩脫拉克的生平、作品風格及代表作品，並介紹佩脫拉克十四行詩源起及對後世的影響。

---

<sup>8</sup> 朱孝遠。〈義大利文藝復興時期的人文主義〉。《歷史教學》第二十三期，2015，3。

## 第二節 佩脫拉克的一生

### 一、生平

弗朗切斯科·佩脫拉克，義大利人文主義文學家、神學家、哲學家及詩人，是西方文學史上最重要的人物之一。佩脫拉克以他為名的「佩脫拉克體十四行詩」聞名，並對歐洲和英國詩歌的歷史發展有巨大深遠的影響。

佩脫拉克的父親瑟·佩脫拉克 (Ser Petracco, 1267-1326) 原為義大利佛羅倫斯的一名律師，於一三〇二年時，被黑黨政權從佛羅倫斯放逐至阿雷佐 (Arezzo)，佩脫拉克一三〇四年出生後又多次搬遷，於 1309 年遷居至法國南部的小鎮亞維農 (Avignon) 之後，他的早年生活就在這度過。佩脫拉克從小就非常喜愛文學，對古典作家的作品也相當熱愛，但身為律師的父親，希望他放棄文學、詩歌，去做一名法學家。一三一六年至一三二〇年，被父親送到法國的蒙特波利 (Montelimar) 學習法律；一三二〇年至一三二六年，則轉往義大利的波倫亞 (Bologna) 學習。儘管他的父親希望佩脫拉克學習法律和宗教，但是他的主要興趣卻在寫作和拉丁文學，直到一三二六年，父親過世回到阿維農，佩脫拉克才能放棄法學，自由地發展自己的愛好並成為有名的文學家。

回到家鄉後的隔一年，在當地的教堂一次演出中，被一位女子名為蘿拉 (Laure de Noves, 1308-1348) 深深吸引，她的出現使他體會到不可言傳的愉悅，並產生真摯熱烈的愛慕之情。佩脫拉克的大部分抒情詩皆為蘿拉所寫，真情流露的詩文使得他的作品也獲得極大的成功，於一三四〇年時前往羅馬接受「桂冠詩人」的封號。

於一三五一年時，佩脫拉克拒絕了地位尊貴、收入豐厚的教皇秘書職務，為的是能為羅馬人民進行一些有意義的改革。約一三六七年左右，也就是佩脫拉克晚年時，於義大利北部的一個小鎮帕度亞 (Padua) 定居。小鎮中的居民時

常在深夜還看到佩脫拉克的房間的燈火，可見他致力於研究的偉大決心。一三七四年夏天，佩脫拉克被發現趴倒於桌前並已去世，享年七十歲。<sup>9</sup>

## 二、作品風格及特色

作為人文主義代表之一的佩脫拉克，在他的作品中不難看到以「人」為本的風格，無論是透過對大自然的體悟、探索歷史的心情、對於愛情的強烈情緒及道德美好，都是表達思想的舉動，筆者試圖將風格整理如下：

第一是描繪大自然景色的讚美：佩脫拉克相當熱愛美麗的大自然，藉由透過與自然美景的交會，激發內心的讚嘆用詩文表達出來。

第二是尋訪歷史遺跡：常與友人四處旅行，長期遊歷歐洲各地，蒐集並研究古希臘和古羅馬的稿本、碑刻、錢幣、雕像等物。將探索歷史古蹟與文化的過程，用詩文創作來紀念。

第三是對於塵世之愛的追求：與蘿拉之間美麗的邂逅後，他以詩句抒發對於蘿拉的強烈感情，這樣內心情感的波動不安也被佩脫拉克寫進他的作品當中。

第四是對於道德哲學的期待：佩脫拉克多次於書信中談到人生真理，看似平和的基督教神學觀念，其實與現實社會中民心中的不安形成了對立，這與政治經濟息息相關，唯有高貴的人性才是人類獲得精神自由與道德昇華的唯一保障。<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> 張世華。《義大利文學史》。上海：上海外語教育出版社，1986，31。

<sup>10</sup> 張春杰。〈彼特拉克作品的世俗性〉。《大連大學學報》第三十三卷第五期，2012，24。

### 三、代表作品

其成名著作為愛情詩《歌集》(*Canzoniere*)。《歌集》是使用義大利文寫成的三百六十六首抒情詩。在此系列作品中，佩脫拉克繼承了傳統的十四行詩形式，使其達到完整，對歐洲之後詩歌的發展，產生了相當大的影響。

此詩集內容大多敘述詩人對一位名叫蘿拉的女子萌生熱烈的愛情，同時又對精神價值與世俗價值之間產生矛盾衝突；肉體的愉悅、性靈的愛以及宗教的精神，這三種不同的主題不斷地交替出現在這本詩集中。因此這部作品也就成了一個人既能爬上最高處又能沉至最低處，處於困境中的最佳寫照。

佩脫拉克的愛情詩對世界文學造成了空前的影響，也領導人們發掘古典作品的偉大，並大力推展「人文主義」的運動。由於佩脫拉克對於古典文化深刻的了解，相信在古典文化與基督思想之間並無衝突，這種信念也預示了文藝復興精神的誕生。

### 第三節 佩脫拉克的十四行詩

#### 一、十四行詩的源起

「十四行詩」(Sonnet)，一詞源於普羅旺斯語中‘Sonet’一字，也可以翻譯成「商籟體」，在義大利文裡也有「短歌」(Sonnetto) 的意思。

法國普羅旺斯詩派是中世紀法國南部騎士抒情詩的代表，其內容大多是歌頌對貴族女孩的愛慕與崇拜。普羅旺斯抒情詩為民間傳統詩歌，在詩律、曲調及表達有著固定的格式，十二世紀這種源自民間的抒情詩傳入義大利，並深受皇宮貴族喜愛，也漸漸形成了西西里詩派，它承襲了法國普羅旺斯抒情詩在形式和格律上的特點，創造了抒情短歌和十四行詩這兩種詩歌形式。早期十四行詩代表詩人為賈科莫·達·倫蒂尼 (Jacopo da Lentini, 1210-1260)，他的作品描寫愛情帶來的悲傷與歡笑，也成為往後十四行詩的主要路線。<sup>11</sup>

#### 二、佩脫拉克的十四行詩

「佩脫拉克的十四行詩」主要分成兩個部分，前八行 (Octave) 為一部分，韻律為 abba abba，後六行 (Sestet) 為一部分，韻律為 cde cde 或 cde dce 或 cdc dcd，最重要的是最後兩行不能押韻，每行詩文有十一個音節，詩文共有五個韻腳，詩文內容也分為兩個部分，前八行多用來呈現主題、提出疑問、需發情感，後六行則分為前三行一組及後三行一組以討論問題、反駁、引出結論或澄清事實為主，兩個主題形成對比。

---

<sup>11</sup> 高黎。〈十四行詩的起源、興起與流變〉。《陝西廣播電視大學學報》第九卷第二期，2007，70。

佩脫拉克的愛情觀也影響整個文藝復興，從原本以騎士與貴族夫人間愛情題材轉變為以對世俗之愛及上帝之愛的題材。其最成功的愛情抒情詩作品《歌集》正是為理想情人蘿拉所創作，詩中常常描述蘿拉的美貌笑容，更針對蘿拉的足部及足跡這個題材有了不少的創作，足部的動態輕盈多姿的描寫，強化了對於情人的愛戀，也如同天上的仙女一般美麗無暇，透露出對於蘿拉的愛更有如同神的崇拜之情。<sup>12</sup>

### 三、佩脫拉克十四行詩之其影響

佩脫拉克的十四行詩影響到整個歐洲大陸，其中對英國十四行詩影響最深。一五二七年，英國詩人湯瑪斯·華埃特 (Thomas Wyatt, 1503-1542) 前往義大利旅行時，被佩脫拉克的十四行詩所深深吸引，率先將佩脫拉克的十四行詩翻譯及使用英文創作，大多採用佩脫拉克的押韻方式，但在後期作品中大膽使用以 abba abba cddc ee 的格律寫作，這也是英國十四行詩最開始的形式。

在英國同期的詩人薩里伯爵 (Henry Howard, Conte di Surrey, 1517-1547) 更是模糊了佩脫拉克十四行詩兩個部分的界線，並把最後兩行詩文分離成為偶句結尾，奠定英國十四行詩體的形式。薩里伯爵將十四行詩分成四個部分，前三的部分是由三個「四行詩節」(Quatrain) 所組成，第四個部分則以偶句結束，其押韻為 abab cdcd efef gg，這個變化有兩個不同點，第一點是韻腳由原本五個變成七個，這樣也使得自由發揮得空間變大了；第二點是佩脫拉克十四行詩轉變成為新的形式，以三組四行及一組二行的分段來呈現。

英國十四行詩的運用直到愛德蒙·史賓賽 (Edmund Spenser, 1552-1599) 更加入創新，發明了九行詩 (Nonet) 又稱為「史賓賽九行詩」(Spenserian Nonet)，其押韻為 ababbcbcc，並且用自己發明的九行詩改造成十四行詩，將前八行擴展為十二行，押韻為 abab bcbc cdcd，再加上英國十四行詩的偶句結尾，有別於一

---

<sup>12</sup> 杜寒鳳。〈彼特拉克《歌集》對勞拉足部、足跡的描寫〉。《南陽師範學院學報》第十三卷第一期，2014，52。

般傳統英國十四行詩。可發現三個四行詩在韻腳結尾處與下一個四行詩開頭，使用同一韻腳，這種作法便構成一種全新的十四行詩格律。

最後英國十四行詩則由威廉·莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616) 發揚光大，他選擇以薩里伯爵所使用的十四行詩形式大量創作，最大貢獻第一是他擴展了十四行詩的主題，不局限於傳統的歌頌愛情，而把朋友之情、社會現象、人心揣測寫入詩文中，有層次地營造一種氛圍，並使用句子的重音安排增加詩文的戲劇張力。也因如此，英國十四行詩又稱為「莎士比亞十四行詩」(Shakespeare Sonnet)。<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> 田俊武、張磊。〈十四行詩音韻的演變－從彼特拉克到莎士比亞〉。《北京第二外國語學院學報》第一百五十五期，2007，46。

## 第四章

### 《三首佩脫拉克十四行詩》樂曲分析

#### 第一節 創作背景

目前對這部歌曲集之詳細創作背景所知甚少，就創作時間來推測，本論文所要探討的是李斯特於一八三八年至一八三九年為男高音及鋼琴所作的第一個版本。創作期間，李斯特正與瑪麗·達古伯爵夫人相戀，因這段不被社會所認同的愛情，使得李斯特在創作時，既對愛情投入熱切的渴望，同時又飽受輿論之苦，在此掙扎矛盾的心境之下，兩人前往瑞士及義大利，接觸許多當地藝文及風俗習慣，從而建構了一種獨具一格的美學觀點，其作《三首佩脫拉克十四行詩》便是在此經歷中完成。

## 第二節 第一首《第一百〇四號十四行詩》

### 一、詩文內容與翻譯

這篇十四行詩的心情寫照引起李斯特個人情感的共鳴，內容描述為了愛情內心充滿不安、矛盾而又訴諸情感。筆者認為可從以下兩個作曲手法，看出李斯特有較多的設計及編排，例如前四行詩文採用宣敘調手法呈現，樂曲間安排了八小節鋼琴的獨奏，。

此原詩為佩脫拉克十四行詩集中的第一百三十四首，分為二段四行詩及二段三行詩，筆者也使用表格的方式將其分成四個段落（請見表4-1-1）。原詩前八行詩文呈現強烈的對比，如第一行的「和平」及「戰爭」，第二行的「恐懼」及「希望」、「火」及「冰」，第三行的「飛翔」及「躺臥」，第四行的「兩手空空」及「擁有世界」，但對於對比的歌詞，詩文並未清楚點出其原因。

直到第十一行詩文中的「我愛一個人」(amo altrui)，才明瞭內心糾葛的原因，原來是對於某個人的愛戀，一路到最後第十四行詩文中所提起的「因妳而啟」(per Voi)，才浮現這個對象。這種反向的鋪陳方式，不僅提高詩文的層次，更加重佩脫拉克對於愛人深切的情感。這首詩描繪對愛情矛盾不安正好是李斯特的對於愛情的寫照，可從第二章第二節李斯特的生平中得知，李斯特對於愛情有著渴望及嚮往，但現實環境下並不盡然，當時社會追求的是「門當戶對」的婚姻，李斯特總是愛上不該愛的人，內心矛盾的情緒與此詩文相當符合。

〔表4-1-1〕 《第一百〇四號十四行詩》詩文與翻譯

行	詩文	中文翻譯
1	Pace non trovo, e non ho da far guerra,	我雖尋不著和平，但卻厭棄戰爭，
2	E temo, e spero, ed ardo, e son un ghiaccio:	我恐懼又充滿希望，燃燒如火又似冰
3	E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;	我飛翔至天堂，亦復躺臥在大地；
4	E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.	我雖兩手空空，卻擁有全世界，
5	Tal m'ha in prigion, che non m'apre, né serra,	我沒有繩索及枷鎖纏身，
6	Né per suo mi ritien, né scioglie il laccio,	卻是個無法逃脫的囚犯，
7	E non m'uccide Amor, e non mi sferra;	我既無生之路，也無死之途；
8	Né mi vuol vivo, né mi trahe d'impaccio.	縱使我自殺，卻也求死不能。
9	Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido;	我不必用眼睛看，也不用舌頭泣訴；
10	E bramo di perir, e cheggio aita;	我希望滅亡，但仍想苟且求生；
11	Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui:	我愛一個人，卻又自己悔恨：
12	Pascomi di dolor; piangendo rido;	我在悲痛中食，也在悲哀中笑；
13	Eguamente mi spiace morte e vita:	不論生或死都使我煩惱：
14	In questo stato son, Donna, per Voi.	在我心中的歡樂與痛苦，都是因妳而啟。

## 二、詩文格律表

本詩為標準的十四行詩，皆有固定的押韻及音節。特別對於每行詩文標出其韻腳，下表於行與行之間使用虛線隔開，段落之間使用實線作為區隔（請見表4-1-2）。

〔表4-1-2〕 《第一百〇四號十四行詩》詩文格律表

詩文	韻腳	韻腳押韻格式	音節
Pace non trovo, e non ho da far guerra,	erra	A	11
E temo, e spero, ed ardo, e son un ghiaccio:	accio	B	11
E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;	erra	A	11
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.	accio	B	11
Tal m'ha in prigion, che non m'apre, né serra,	erra	A	11
Né per suo mi ritien, né scioglie il laccio,	accio	B	11
E non m'uccide Amor, e non mi sferra;	erra	A	11
Né mi vuol vivo, né mi trahe d'impaccio.	accio	B	11
Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido;	ido	C	11
E bramo di perir, e cheggio aita;	ita	D	11
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui:	rui	E	11
Pascomi di dolor; piangendo rido;	ido	C	11
Eguamente mi spiace morte e vita:	ita	D	11
In questo stato son, Donna, per Voi.	voi	F	11

### 三、樂曲分析

針對此曲整體架構，以下為筆者整理之曲式分析表，包含樂曲段落、所對應之小節、速度及表情記號、調性及所對應的詩文段落。

〔表4-1-3〕 《第一百〇四號十四行詩》樂曲曲式架構表

段落	小節		速度記號 (表情記號)	調性	詩文段落
序奏	1-5	1-4	Agitato assai	降A大調	
		5	Lento		
宣敘調	6-32	6-13	Tempo ad lib.	降A大調	1-2
		14-20	Allegro con strepito		3
		21-32	Più agitato		4
詠嘆調 I	33-90	33-61	Lento	降 A 大調	5-8
詠嘆調 II		62-79		降 A 大調- 降 D 大調-	9-11
詠嘆調 III		80-90		降 A 小調 B 大調- 降 A 小調	12-13
尾奏	91-110		Tempo I	降 A 大調	14  (重複且變化)

## (一) 段落

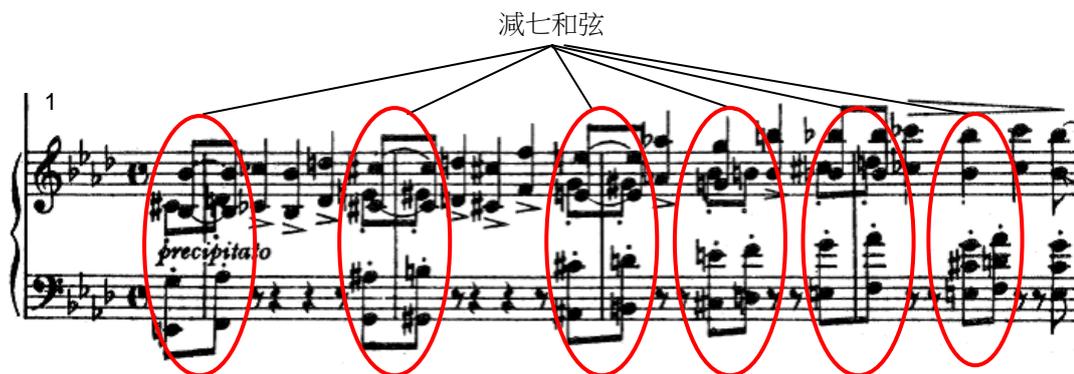
此曲調性以降 A 大調為中心，在李斯特的作曲特色中，降 A 大調象徵代表「愛」，共分成六個段落，分別是序奏第 1 至 5 小節、宣敘調第 6 至 32 小節、詠嘆調第一段第 33 至 61 小節、詠嘆調第二段第 62 至 79 小節、詠嘆調第三段第 80 至 90 小節及尾奏第 91 至 110 小節。

## (二) 動機及和弦分析

在此作品中，一開始序奏使用一連串的減七和弦（請見譜例 4-1-1），並配合切分音型不斷向上攀升（請見譜例 4-1-2），製造出緊張不安的氛圍。

〔譜例 4-1-1〕《第一百〇四號十四行詩》第一到四小節

減七和弦



〔譜例4-1-2〕《第一百〇四號十四行詩》第一到四小節

1 **Agitato assai.**

一連串切分音型，並不斷上行



突然以緩板 (Lento) 的速度由鋼琴的右手奏出動機 A 音型 (請見譜例 4-1-3)，此時解決了不安的減七和弦，停留在降 A 大調的五級，象徵詩文中的第一個字「和平」(Pace)。此時，第 6 小節開始，歌者使用類似歌劇宣敘調手法重複了動機 A。

〔譜例4-1-3〕《第一百〇四號十四行詩》第五小節

5 **Lento.** **Tempo ad lib. declamato**  
 動機 A Pa.ce non tro.vo,  
 重複動機 A

此段落第 14 小節，於鋼琴的部分，以快速交替的音型來模仿管弦樂中弦樂器的顫音 (Tremolo)，企圖將整體音響帶往此段的高潮 (請見譜例 4-1-4)。

〔譜例4-1-4〕：《第一百〇四號十四行詩》第十二至二十小節

12 **Allegro con strepito.**  
 ghiac.cio: 快速交替的音型來模仿管弦樂團中弦樂器的顫音  
 string.  
 e vo.lo so.pra'l cie.lo,e giac.cio in ter.ra;  
 trem.  
 marc.

接著於第33小節又回到緩板速度 (Lento)，同樣使用動機A音型做一前奏，第37小節詠嘆調開始，第一段以鋼琴演奏，這也是貫穿全曲的主題動機 B (請見譜例4-1-5)，左手則以三連音音形為主的分散和弦，歌者一開始也使用此動機開始，一直到第90小節都使用此動機來發展，這也呼應了前面章節中所提到的風格，李斯特常使用「主題動機」的發展。

〔譜例4-1-5〕《第一百〇四號十四行詩》第至三十七至四十小節

The image shows a musical score for Liszt's 'Sonnet 104', measures 37-40. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. A red box highlights the vocal line in measures 37-40, labeled 'cantabile 動機 B'. The piano part is marked 'quasi f sempre appassionato' and '(sempre legato)'. The piano part features a triplet pattern in the left hand.

尾奏的第91至97小節再次回到動機B，鋼琴的部分以縱向和聲來呈現，與第一次出現時相同；最後的尾奏回到以分散和弦為主的主題動機，一直不斷的反覆並增值音長達到絢麗的結束。

### (三) 速度記號及術語

序奏及宣敘段落所標示的速度及術語記號分別為：「非常激動」(Agitato assai)、「緩板」(Lento.)、「速度任意的」(Tempo ad lib.)、「喧鬧的快板」(Allegro con strepito)、「更加激動」(Piu agitato)，譜上另標註多個表情記號，其中第六小節譜上所標示的術語為「朗誦」(declamato)，與常看到的「朗誦調」(Recitative)是同樣意思，更能彰顯音樂張力，藉以表達自由奔放的詩意。

詠嘆調之後，以緩板 (Lento) 為主，但中間卻使用相當多的術語，時而出現於鋼琴，時而出現於人聲，這樣如此多的變化也更顯示李斯特對音樂表現的細心。

#### (四) 終止式的安排

作品中心調性為降 A 大調，於第二段才有明顯的轉調，在短暫的轉調後即轉回原調，較為特別的是李斯特於尾奏的第 104 小節使用了變格終止式 (Plagal Cadence)，變格終止式也被稱為「阿門終止」(Amen Cadence)，經常出現於聖詩中最後要結束的「阿們」歌詞上。但在此曲所對應的歌詞為詩人所愛慕的對象「蘿拉」(Laura)，這也暗示在李斯特眼中，詩人對蘿拉的愛情保有聖潔的情操。

#### (五) 音樂素材的使用

此首作品大量使用以下兩種音樂素材，這兩種音樂素材同樣被用於此歌曲集中第二及第三首，顯示李斯對特定素材的喜愛。

1. 切分音：此曲切分音使用大部分以鋼琴為主，如第一至第四小節（請見譜例4-1-2），第21至24小節（請見譜例4-1-6）及與第1至4小節類似的第28至32小節。

〔譜例4-1-6〕《第一百〇四號十四行詩》第二十一至二十六小節

21 *Più agitato.*

切分音型

e nul-la strin - - go,

*con stancio ff*

e tut-to'l mon - - do ab.

*ff*

2. 三連音及分散和弦：動機B使用以三連音為主的分散和弦，人聲的部分也時常使用三連音，並且會將三連音音值加長，藉此拉長旋律線條（請見譜例4-1-7）。

〔譜例4-1-7〕《第一百〇四號十四行詩》第二十一至二十六小節

espressivo accentuato assai

Tal m'ha in prig -

三連音的分散和弦

音值長的三連音

音值短的三連音

gion, che non m'a - pre, ne ser - ra,

## 四、詩文與音樂之關聯

### (一) 重心與詩文內容

在詩文的部分，依原詩十四行詩來看分成兩個部分，前一部分為八行詩，後一部分為六行詩。最大特點就是在四行詩文使用了宣敘調的手法，一開始宣敘調段落為前一部分的前四行詩，使用自由的旋律來呈現這些對比，詩文翻譯如下：

“Pace” non trovo, e non ho da far “guerra”

我雖尋不著「和平」，但卻厭棄「戰爭」

E “temo”, e “spero”, ed “ardo”, e son un “ghiaccio”  
我恐懼又充滿「希望」，燃燒如「火」又似「冰」  
E “volo” sopra ‘l cielo, e “ghiaccio” in terra;  
我「飛翔」至天堂，亦復「躺臥」在大地  
E “nulla stringo”, e tutto ‘l “mondo abbraccio”  
我雖「兩手空空」，卻「擁有全世界」

接下來第五至八行詩文與前四行詩文一樣採用對比手法，但卻是以詠嘆調的方式呈現，更能貼近詩文所要傳達的意境。接下來的六行詩文則分成前三行一句及後三行一句；最後的第十二至十四行詩文，李斯特將其拆成前二行及後一行詩文，再次將第十三行的詩文以花腔的手法表現出來，詩文的翻譯為「不論生或死都使我煩惱」(Egualemente mi spiace morte e vita)，可見李斯特對於生死這個議題與一般人一樣是害怕的。

尾奏再一次重複第十四行詩文，原詩文為「在我心中的歡樂與痛苦，都是因妳而啟」(In questo stato son, Donna, per Voi)，李斯特竟將其中的「女士」(Donna) 一詞改成「蘿拉」，以詩人所心儀的對象蘿拉作結束，將整首曲子獻給蘿拉，並也證明佩脫拉克與蘿拉之間濃郁的愛情。

## (二) 音樂主題手法

前四行詩文運用主題動機A，第五至八行詩文則主題動機B，此後皆使用主題動機B貫穿全曲；接下來的六行詩文則分成前三行及後三行，前三行詩文雖然還是以主題動機B的音樂素材為主，但調號已不再停留於降A大調，有時會轉到下屬調的降D大調，有時為平行小調降A小調，詩文緊張的情緒不斷被調號的不穩定性而升高。

最後的第十二至十四行詩文，李斯特將其拆成前二行及後一行詩文，前二行詩文同樣使用主題動機 B 之音樂素材的變化將音樂向上堆疊，使得詩文文譯推向巔峰，第十四行詩文則回到原點，使用動機A的音型重複唱了兩次，鋼琴的部分則使用了縱向和弦，堅定的表示這些不安的情緒都是因為愛妳而發生。尾奏回到以分散和弦為主的主題動機，再一次重複第十四行詩文直到結束。

### 第三節 第二首《第四十七號十四行詩》

#### 一、詩文內容與翻譯

第二首詩文為佩脫拉克十四行原詩中的第六十一首，主題則為「祝福」，同樣分為二段四行詩及二段三行詩（請見表4-2-1）。詩文所提到與愛人相遇、相知、相惜，都將被祝福，這樣的祝福也有著另外的涵義，詩人感謝上天賜於機會與愛人相愛，無論是有多艱辛及痛苦的愛情，都會真實存在於這世上，無可抹滅。

〔表4-2-1〕《第四十七號十四行詩》詩文與翻譯

行	詩文	中文翻譯
1	Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,	祝福這日，這月，這年，
2	E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,	這季節，這時光，這瞬間，這景色
3	E 'l bel paese e 'l loco, ov'io fui giunto	在這美麗的地方，宜人的村落，
4	Da'duo begli occhi che legato m'anno	當與你目光相遇，我只能束手就擒
5	E benedetto il primo dolce affanno	祝福第一次甜美的痛楚
6	Ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,	當愛神降臨，我體會到這樣的感受，
7	E l'arco e la saette ond' i' fui punto,	愛神的弓箭刺痛了我，
8	E le piaghe, ch'infino al cor mi vanno.	傷痛撕裂了我的心。
9	Benedette le voci tante, ch'io,	祝福的聲音環繞著，
10	Chiamando il nome di Laura ho sparte,	當我呼喊著蘿拉的名字，
11	E i sospiri e le lagrime e 'l desio.	那是嘆息、眼淚和渴望。

12	E benedette sian tutte le carte	祝福所有讚頌的文句
13	Ov'io fama le acquisto, e il pensier mio,	散播著她的名望與我的思維，
14	Ch'è sol di lei, si ch'altra non v'ha parte.	不管是要抵抗她或以她為中心。

## 二、詩文格律表

〔表4-2-2〕《第四十七號十四行詩》詩文格律表

詩文	韻腳	韻腳押韻格式	音節
Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,	anno	A	11
E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,	unto	B	11
E 'l bel paese e 'l loco, ov'io fui giunto	unto	B	11
Da'duo begli occhi che legato m'anno;	anno	A	11
E benedetto il primo dolce affanno	anno	A	11
Ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,	unto	B	11
E l'arco e la saette ond' i' fui punto,	unto	B	11
E le piaghe, ch'infino al cor mi vanno.	anno	A	11
Benedette le voci tante, ch'io,	io	C	11
Chiamando il nome di Laura ho sparte,	te	D	11
E i sospiri e le lagrime e 'l desio.	io	C	11
E benedette sian tutte le carte	te	D	11
Ov'io fama le acquisto, e il pensier mio,	io	C	11
Ch'è sol di lei, si ch'altra non v'ha parte.	te	D	11

### 三、樂曲分析

〔表4-2-3〕《第四十七號十四行詩》樂曲曲式架構表

樂曲段落	小節	速度記號 (表情記號)	調性	詩文段落
序奏	1-9	Leto, ma sempre un poco mosso	降A大調	
詠嘆調 I	10-33	con anima(mm. 11)	降A大調- D大調	1-8
詠嘆調 II	34-62	Sotto voce, religiosamente (mm. 37)	D大調- 降A大調	9-11
詠嘆調 III	63-86	Tempo I	B大調- 降A大調	12-14
尾奏	87-96	piu adagio(mm. 94)	降A大調	13-14

## (一) 段落

調性如同第一首以降 A 大調為中心，也同樣以「愛」為主體，全曲共分成五個段落，分別是序奏第 1 至 9 小節、詠嘆調第一段第 10 至 33 小節、詠嘆調第二段第 34 至 62 小節、詠嘆調第三段第 63 至 86 小節及尾奏第 87 至 96 小節。

## (二) 動機及和弦分析

一開始序奏以連續上行三連音的音型鋪成，結束在 A 大調 V 級的琶音上，動機 A 出現在第五小節（請見譜例 4-2-1）。

〔譜例 4-2-1〕《第四十七號十四行詩》第五到六小節

在和聲方面，動機 A 使用了德國增六和弦解決至 I 級，第七小節雖然一樣使用動機 A，但卻使用減七和弦解決至 I 級，製造緊張不安的感覺，但卻有不同的意涵，前者的增六和弦與屬七和弦結構相同，有完全正格終止穩定的感覺；後者的減七和弦屬不完全正格終止，有糾結不安的意味（請見譜例 4-2-2）。

〔譜例 4-2-2〕《第四十七號十四行詩》第五到八小節



動機 B 從第 11 小節開始，此音型由弱起拍開始，這樣的動機貫穿全曲結束 (請見譜例 4-2-3)。

〔譜例 4-2-3〕《第四十七號十四行詩》第十一到十二小節



詠嘆調第二段第 33 小節由鋼琴開始，調號轉變成 D 大調，此時動機 B 被使用於鋼琴切分和弦音最高音 (請見譜例 4-2-4)，由鋼琴先引導演奏出此動機，人聲於第 37 小節進入。

[ 譜例 4-2-4 ] 《第四十七號十四行詩》第十一到十二小節

33

van. no. 使用動機 B 做發展，由鋼琴先引導出此動機

sotto voce, Be. ne.

dolcissimo religioso

配合著第 44 小節譜上所標示的表情記號「越來越激動」(poco a poco agitato)，鋼琴彈奏的切分音型所呈現的音響變得渾厚，同時音高也較先前的高許多，人聲的部分則使用半音的素材往上直到詩詞中蘿拉這個名字出現（請見譜例 4-2-5），在此時，漸漸轉變成分散和弦，一直延續至詠嘆調整個第三段落，此段落以三連音的分散和弦進行至尾奏前。

[ 譜例 4-2-5 ] 《第四十七號十四行詩》第四十四到五十小節

人聲旋律使用半音素材上行 蘿拉這個字出現

43 *cresc.*

tan - te, ch'io chia-man - do il no - me di Lau - - -

和弦織度變厚，音高也變高，伴奏型態逐漸改變

*poco a poco agitato cresc.*

48 *vibrato*

- - ra, di mia Lau - ra ho spar - te,

分散和弦

詠嘆調第三段從第 63 小節開始，調號改成 B 大調，一開始如同前段落由鋼琴先行奏出主要旋律，人聲順著此線條接續唱出，此旋律也使用了動機 B 的素材（請見譜例 4-2-6）。

〔譜例 4-2-6〕《第四十七號十四行詩》第六十三到六十六小節

使用動機 B 素材由鋼琴與人聲共同完成

The musical score for measures 62-66 is presented in a grand staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature changes to B major (two sharps) at measure 62. The tempo marking is "Tempo I. un poco ritardato" and the dynamic is "dolcissimo". The lyrics are "E be ne det - te sian tutte le". Red circles highlight a melodic motif in the vocal line and a corresponding piano accompaniment line. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the bass line.

三連音式的分散和弦

The musical score for measures 66-67 continues the piece. The key signature remains B major. The lyrics are "car - te ov' io". A red circle highlights a melodic motif in the vocal line. The piano accompaniment continues with the triplet of eighth notes in the bass line.

第 87 小節前兩拍的尾奏，使用了動機 A，同樣由鋼琴開始，人聲唱出一樣的旋律呼應，使用動機 A 素材再發展（請見譜例 4-2-7），最後第 93 小節，鋼琴在動機 B 的素材中結束。

〔譜例 4-2-7〕《第四十七號十四行詩》第八十六到九十一小節

86 動機 A 發展

lei, lei, ch'è sol di lei, ch'al-tro non

呼應鋼琴

動機 A

dolce

90 v'ha parte, il pensier mio, ch'è sol di lei, ch'al-tro non v'ha

ii.

### (三) 速度記號及術語

此曲除了主要的速度記號為「緩板，但不要太慢」(Lento, ma sempre un poco mosso)，中間有非常多的表情術語，讓在詮釋此曲時，能更貼近詩文意境。如第11小節所出現的表情術語「有活力的」(con anima)，是配合第一行歌詞「祝福這日，這月，這年」，讓「祝福」富有真切感恩之意。直到第37小節出現人聲唱出第九行詩文「祝福的聲音環繞著」，同樣也有「祝福」這個字，筆者認為佩脫拉克對於此祝福神格化，同時李斯特也感同身受，並在譜曲時使用術語「很弱的聲音，並虔誠的」(Sotto voce, religiosamento) 來呈現，甚至還重複了一次歌詞「祝福」這個字。

接下來較為特別的地方是在第48小節，出現了另一個術語顫音 (vibrato)，通常出現於器樂上居多，但李斯特特別標註了這字，在對應詩文後，發現李斯特在佩脫拉克的原詩中，自行加入「我的蘿拉」(di mia Laura)，並且需要使用

強調顫音來詮釋，可見李斯特要強調蘿拉對佩脫拉克的重要性，甚至影射李斯特內心中愛人的重要性。

#### (四) 調性

雖然整首以降 A 大調為主，但已有比較明顯的轉調，如第 33 小節直接將調號換成 D 大調，於第 54 小節短暫換回原調降 A 大調後，又在第 63 至 68 小節僅僅六小節換成 B 大調，第 69 小節再轉回降 A 大調直到結束。

#### (五) 音樂素材的使用

此首作品使用以下兩種音樂素材：

1. 半音的使用：如序奏以連續上行三連音的音型鋪成，其中李斯特將半音的素材隱藏於第 1 至 2 小節三連音內聲部中（請見譜例 4-2-8）。

〔譜例 4-2-8〕《第四十七號十四行詩》第一到二小節

1 Lento, ma sempre un poco mosso.

armonioso

dolce 半音上行

2. 切分音的使用：詠嘆調第一段由鋼琴開始，旋律改以切分音型為主的伴奏型態（請見譜例 4-2-9），這種伴奏型態一直到詠嘆調第二段才有改變。

〔譜例 4-2-9〕《第四十七號十四行詩》第十到十二小節

9 *ritard.* *3* *3* *con anima* 切分音型為主的伴奏型態 Be - ne - det - to sia' l giorno, e' l mese, e  
*sempre dolce*

#### 四、詩文與音樂之分析

##### (一) 段落

在詩文的部分，李斯特將詩文的前八句都放於詠嘆調第一段中，後六句則分別於詠嘆調第二段及第三段，尾奏的部分則重複最後兩句詩文，這個安排符合十四行詩的結構，證實李斯特對於原詩結構的遵從。

##### (二) 音畫手法

此曲除了使用主題動機來發展之外，最為特別是李斯特使用許多音畫手法 (word painting) 來強調詩文的意境，例如使用變化和絃 (如減七和弦、增六和弦)、不諧和音程、半音音型、伴奏型態的改變等，若將詩文拿掉，仍感受到音樂的張力。例如第21至25小節的第五至六行詩文 (原詩請參閱表4-2-1)：

E benedetto il primo dolce affanno  
 祝福第一次甜美的痛楚，  
 Ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,  
 當愛神降臨，我體會到這樣的感受，

第24小節中的「愛神」(Amor) 這個字，應該是讓人感到幸福、快樂的，但李斯特卻以減五度的不諧和音程來表達，筆者發現若能對照上一句歌詞，就能知道李斯特為什麼要使用不諧和的減五度代表愛神這個字，在以上第五行詩文發現「甜美的痛楚」這句的矛盾點，既然是痛，但為什麼又是甜美呢？這說明為何在「愛神」處，有如此複雜的情緒（請見譜例4-2-10）。

〔譜例 4-2-10〕《第四十七號十四行詩》第二十一到二十五小節

21

mhan - no; e be - ne - det - to il pri - mo dol - ce af - fan - no ch'i eb - bi ad

24

es - ser con A - mor con - giun - to, e l'ar - co e le sa - et - te

減五度

另外，於第29至31小節的「傷痛」(le piaghe) 除重覆唱了兩次外，也使用半音上行來強調痛苦的感覺 (請見譜例4-2-11)。

〔譜例 4-2-11〕《第四十七號十四行詩》第二十九到三十一小節

半音上行

28

歌詞重複

此外，值得一提是「祝福」(Benedette) 這字於原詩中出現四次，並且都是在每段詩文的第一句裡，可見這字在整首詩文中佔有相當重要的地位，對於與蘿拉的相見、相戀及批判給予祝福，李斯特在某些段落更強調此字，例如第37至41小節，除了連唱兩次外，第二次還用使用八度大跳並掛留多達八拍，可見李斯特更強調原詩所要表達的重要性 (請見譜例4-2-12)。

〔譜例 4-2-12〕《第四十七號十四行詩》第三十七到四十一小節

大跳八度並延長

37

*sotto voce, religiosamente*

歌詞重複

對於佩脫拉克最重視的蘿拉，也被寫進詩文中，對於蘿拉的出現，李斯特給了很不一樣的音響效果，整體的和聲織度變得厚實，並使用半音上行來強調蘿拉的出現，也將原本不變的切分音型伴奏型態漸逐漸轉成以分散和弦為主(請見譜例4-2-7)。

## 第四節 第三首《第一百二十三號十四行詩》

### 一、詩文內容與翻譯

此詩為佩脫拉克十四行原詩第一百五十六首，調性如前兩首相同，以降 A 大調為中心，也同樣以「愛」為主體呈現，描畫愛人蘿拉的美麗無比出眾，太陽妒忌她、高山為她而移動、河流為她而停滯，她的歌聲全世界獨一無二，甚至使得樹枝上的葉子為她搖曳而散發出香氣。

〔表4-3-1〕《第一百二十三號十四行詩》詩文與翻譯

行	詩文	中文翻譯
1	I' vidi in terra angelici costumi,	我看見塵世的天使，
2	E celesti bellezze al mondo sole;	她的美麗無與倫比，
3	Tal che di rimembrar mi giova, e dole:	使我想起過去的喜悅與哀傷，
4	Che quant'io miro, par sogni, ombre, e fumi.	就像看到多少希望的幻夢與光芒，
5	E vidi lagrimar que' duo bei lumi,	你的美麗光芒使我流淚，
6	Ch'han fatto mille volte invidia al sole;	就連太陽都感到忌妒，
7	Ed udì sospirando dir parole	我還聽見因為你的豔麗，
8	Che farian gir i monti, e stare i fiumi.	使得山因你而移動，河因你而停滯，
9	Amor! senno! valor, pietate, e doglia	愛情、智慧、財富、勇氣及傷痛，
10	Facean piangendo un più dolce concerto	淚水、柔和的聲音與共鳴，
11	D'ogni altro, che nel mondo udir si soglia.	是世上其它地方聽不到的美妙聲音。

12	Ed era 'l cielo all'armonia s'intento	天堂伴隨著美妙旋律而至，
13	Che non si vedea in ramo mover foglia.	雖然樹枝上沒有葉子的搖動聲，
14	Tanta dolcezza avea pien l'aer e 'l vento.	但空氣中的微風卻充滿著芬芳。

## 二、詩文格律表

〔表4-3-2〕《第一百二十三號十四行詩》詩文格律表

詩文	韻腳	韻腳押韻格式	音節
I' vidi in terra angelici costumi,	umi	A	11
E celesti bellezze al mondo sole;	le	B	11
Tal che di rimembrar mi giova, e dole:	le	B	11
Che quant'io miro, par sogni, ombre, e fumi.	umi	A	11
E vidi lagrimar que' duo bei lumi,	umi	A	11
Ch'han fatto mille volte invidia al sole;	le	B	11
Ed ud'ì sospirando dir parole	le	B	11
Che farian gir i monti, e stare i fiumi.	umi	A	11
Amor! senno! valor, pietate, e doglia	ia	C	11
Facean piangendo un più dolce contento	to	D	11
D'ogni altro, che nel mondo udir si soglia.	ia	C	11
Ed era 'l cielo all'armonia s'intento	to	D	11
Che non si vedea in ramo mover foglia.	ia	C	11
Tanta dolcezza avea pien l'aer e 'l vento.	to	D	11

### 三、樂曲分析

〔表4-3-3〕《第一百二十三號十四行詩》樂曲曲式架構表

樂曲段落	小節	速度記號 (表情記號)	調性	詩文段落
序奏	1-12	Andante	降A大調	
詠嘆調 I	13-22		降A大調	1-4
詠嘆調 II	23-35		降E小調- E大調	5-8
詠嘆調 III	36-54		C大調- 降A大調	9-11
尾奏	55-77	Lento assai	降A大調	12-14

#### (一) 段落

全曲共分成五個段落，分別是序奏第 1 至 12 小節、詠嘆調第一段第 13 至 22 小節、詠嘆調第二段第 23 至 35 小節、詠嘆調第三段第 36 至 54 小節及尾奏第 55 至 77 小節，共計 77 小節。此曲是三首中小節數最少的，跟第一首差了 33 小節，雖然看起來減少許多，但因為速度上為慢板，甚至到尾奏時變成緩板，所以在演唱時間上不會比第一首的時間短。

## (二) 動機及和弦分析

速度以平緩的行板開始，李斯特在曲間仍有標示表情記號來強調音樂與詩文的意境，但比起前兩首曲子減少許多，此曲曲風也較為平順。

序奏一開始第 1 小節就以減七和弦為開場並使用三連音的音型，顯得緊張情緒仍存在，於第二小節時即解決，但這樣手法重複三次，主旋律也從原本的低音聲部於第 5 小節轉變為高聲部，並使用八度的重複音上行直到第 7 小節才真正停止，李斯特也給了延長記號，來表示這樣不安定的感覺終於結束。此段落大量使用半音音型，如一開始第 1 至 3 小節，最低聲部以及內聲部皆可以看到半音使用，這個半音的交替也有鄰音的音響效果（請見譜例 4-3-1）。

〔譜例 4-3-1〕《第一百二十三號十四行詩》第一到九小節

1

Franz Liszt.  
(Erste Fassung, veröffentlicht 1847.)

Singstimme.  
Tenor.

Andante.

減七和弦 解決 減七和弦

Klavier.

*dolce misterioso* 半音使用 *espressivo*

解決 減七和弦 半音使用 *cresc.*



在接下來的第 8 至 11 小節中，李斯特反覆使用半音的手法擴充 V 級，鋼琴主旋律一路半音往上衝到最高音，一樣李斯特安排了延長記號，跟前一段手法一樣象徵糾結的情緒在最高點時停止並延長。

詠嘆調第一段從第 12 小節由鋼琴奏出以三連音為主的分散和弦，人聲進來後也以大量的三連音為主要旋律，動機 A 出現於的 13 小節，除使用三連音音型作為主要結構外，也會使用和聲外音來強調旋律，例如第 15 至 17 小節就使用了四個鄰音來強調字義（請見譜例 4-3-2）。

〔譜例 4-3-2〕《第一百二十三號十四行詩》第十三到十八小節

A musical score snippet for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 13. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a 'dolce' marking. The left hand has a more rhythmic accompaniment. The vocal line has lyrics: 'I vidi in terra angeli. ci co-stu-mi, ce-le-sti bel-lez-ze al-mon-do so-le; tal che di-ri-mem-brar mi gio-va-e'. The piano accompaniment has a '(sempre legato)' marking. Annotations include '動機 A' (Motif A) pointing to a red box around the first few notes of the vocal line, and '鄰音' (Neighbor tones) pointing to circled notes in the vocal line.

詠嘆調第二段從第 23 小節開始，調性轉變為降 E 大調，鋼琴的分散和弦由一小節兩組漸漸轉以上行琶音為主的型態，人聲的音高也因此走向最高處（請見譜例 4-3-3）。

〔譜例 4-3-3〕《第一百二十三號十四行詩》第二十八到三十三小節

28

u - di 上行琶音音型 spi - ran - do dir pa - ro - le che fa -

ri - an gir i mon - ti e sta - rei fiu -

*cresc.*

*cresc. molto*

*rit.*

詠嘆調第三段從第 36 小節開始，以 C 大調開始，由鋼琴奏出主要旋律，人聲從第 40 小節開始，延續之前已改變的伴奏型態，人聲主旋律開始強調詩文，完全新的素材，不再使用三連音音型，改用其他音型（請見譜例 4-3-4）。

〔譜例 4-3-4〕《第一百二十三號十四行詩》第四十到四十七小節

附點音型                      跳音                      拉長尾音

40

*poco forte, con esaltazione*

A - mor!                      sen - no!                      va - lor,

pie - ta - - - - te, e

*dim.*

緊接著尾奏從第 55 小節開始，速度為非常慢的慢板 (Lento assai)，由鋼琴緩緩奏出重複了詠嘆調第一段的主題，接著聲樂一樣重複唱出，此時鋼琴改由以直立式和聲使用琶音來呈現，像是模仿豎琴的撥弦，讓人彷彿置身於天堂般 (請見譜例 4-3-5)。

〔譜例 4-3-5〕《第一百二十三號十四行詩》第五十四到六十一小節

54

*lento assai*

a.                      Ed e - ra'l cie - lo all' ar - mo - nia s'in -

*lento assai*                      *p* *dolcissimo*                      *una corda*

ten - to che non si ve - dea in ra - - mo mover fo - glia.

*ritenuto assai* *dolcissimo*

直立式和弦                      直立式和弦

最後尾奏的地方鋼琴連續彈了六次的一樣的音型重複了 V 級至 I 級的和弦，並使用了和聲外音，甚至還強調它們，李斯特將這些和聲外音拉長並標註重音，最後一小節更將整個音值四倍，結束在主調 I 級（請見譜例 4-3-6）。

〔譜例 4-3-6〕《第一百二十三號十四行詩》第五十四到六十一小節

74 不斷重複此音型，並強調和聲外音

sempre dolce

*piu ritmato*

*perdendosi*

K. 0276

### (三) 音樂素材的使用

此曲幾乎以三連音的音型貫穿全曲，更顯得曲子平靜與優美。另外所使用的素材仍有半音音型的使用，此外還使用和聲外音來裝飾旋律，如：鄰音 (Neighboring tones)、倚音 (Appoggiatura)、經過音 (Passing tones)、掛留音 (Suspensions)。

## 四、詩文與音樂之分析

### (一) 段落

在詩文的部分，李斯特將詩文的前八句放於詠嘆調第一段級第二段中，詠嘆調第三段則是第九到十一句詩文，尾奏的部分則是最後三句的詩文，李斯特同樣不破壞原詩的格律譜曲，這樣的分法比先前兩首曲子更為工整。另外全曲從人聲開始，所有開頭皆為弱起拍開始，直到第十四行詩文才是從正拍開始，讓整首曲子較為流動，直到最後結束時才安靜慢慢的停下。

## (二) 音畫手法

在詩文與音樂間的關係，可以看到詠嘆調第三段從第 36 小節開始，此段歌詞為「愛情、智慧、財富、勇氣及傷痛」，開始的調性為 C 大調，字義上也反映了調號上的改變，在「勇氣及傷痛」這兩字詩文時，調號也轉變回原本的降 A 大調，且在「愛情」(Amor) 這個詩文使用了上行大六度，象徵充滿著希望，但在最後的「傷痛」這個詩文使用下行小二度，也就是半音下行，充分表達字義傷痛之感 (請見譜例 4-3-7)。

〔譜例 4-3-7〕《第一百二十三號十四行詩》第四十到四十七小節

40 上行大六度

*poco forte, con esaltazione*

mor - sen - no! va - lor,

pie - ta - - - - te, e

*dim.*

下行小二度

*poco a poco più mosso*

do - glia

*poco a poco più mosso*

另外在尾奏一開始又回到詠嘆調第一段的主題，速度也降為慢板，鋼琴不再是流動的三連音，轉變為直立式和弦並使用撥奏方式呈現，此最後三行詩文為：

Ed era 'l cielo all'armonia s'intento  
 天堂伴隨著美妙旋律而至，  
 Che non si vedea in ramo mover foglia.  
 雖然樹枝上沒有葉子的搖動聲，  
 Tanta dolcezza avea pien l'aer e 'l vento.  
 但空氣中的微風卻充滿著芬芳。

這種寧靜、安詳的感覺，如同置身於天堂，特別的是李斯特在形容「樹枝上」(ramo) 及「搖動」(mover) 所使用的方式，與字義剛好相反，他將「樹枝上」使用一字多音的手法呈現且此段最高音，「搖動」卻是音節式呈現，這樣的方式相當特殊 (請見譜例 4-3-8)。

〔譜例 4-3-8〕《第一百二十三號十四行詩》第五十四到六十一小節

54

*lento assai*

a. Ed e - ra' l cie - lo all' ar - mo - nia s' in -

*lento assai*

*p dolcissimo*

una corda

直立式和弦

*ritenuto assai*

*dolcissimo*

ten - to che non si ve - dea in ra - - mo mover fo - glia.

直立式和弦

*ritenuto assai*

## 第五章

### 結論：關於李斯特與佩脫拉克共通性之思索

雖為李斯特早期的作品，《三首佩脫拉克十四行詩》仍展現音樂詮釋詩文的靈活性，不僅使用單一動機貫穿全曲，也融入歌劇手法，更不忘讓最擅長的鋼琴，擔任不可或缺的角色。

佩脫拉克的十四行詩是為文藝復興時期最具代表性的文學作品，李斯特選用佩脫拉克的詩作譜曲，其實相當困難且充滿挑戰。對他來說，儘可能不去破壞嚴謹的十四行詩格式外，也要將詩文本身的內涵表達出來，或許這也是他不斷修改四次的主要原因。近年來，改編成鋼琴曲集的《巡禮之年第二年》大量被演出，而使得《三首佩脫拉克十四行詩》歌曲也受到注目，在許多鋼琴版本的研究中，雖提到歌曲集，但皆只是少部分資料；因此，本論文也希望能夠拋磚引玉彌補長久以來對歌曲版本研究的空白。

除了對作品客觀分析之外，筆者在研究過程，也對李斯特與佩脫拉克有新的一番體悟。透過本論文的研究，讓筆者發現李斯特與佩脫拉克有著雷同的性格。兩人同樣身兼多職，李斯特除了是鋼琴家及作曲家外，更有批評家、文學家、作家、神父、教師等多重身分；而佩脫拉克除了是詩人作家外，也是文學家、神學家、哲學家。

此外，在人生及愛情觀方面，佩脫拉克與李斯特也有諸多相像之處。佩脫拉克一家子被黑黨政權迫害，因此搬離義大利，最後定居於法國。因父親的安

排而放棄所愛的文學創作，直到父親過世後才能夠真正自由發展文學創作；在一次偶然的機會遇到讓他鍾愛一生的女子蘿拉，使得佩脫拉克大部分的作品都是為了蘿拉所創作。詩作內容敘述詩人對一位名叫蘿拉的女子萌生熱烈的愛情，同時又對精神價值與世俗價值之間產生矛盾衝突；肉體的愉悅、性靈的愛以及宗教的精神，這三種不同的主題不斷地交替出現在這本詩集中。佩脫拉克也拒絕了地位尊貴、收入豐厚的教皇秘書職務，為的是能為羅馬人民進行一些有意義的改革。李斯特則非皇宮貴族出生，卻與貴族千金戀愛，但因身分懸殊使得這段戀情無法繼續下去；之後又與伯爵夫人相戀，不被社會看好的戀情最終也走向分離；最後與波蘭公主陷入熱戀，原計畫結婚但也因身分不對等而無疾而終。

悲痛的經驗使得李斯特對於當下社會觀不滿，看不慣皇宮貴族高傲的性格，但內心又渴望能成為貴族。這樣矛盾的個性，如此的心理情結，仿佛在數百年前，就被佩脫拉克預告，或許說明在佩脫拉克大量的十四行詩中，李斯特為什麼單單只挑選了這三首詩文。因此，李斯特與佩脫拉克兩者均透過自己所創作的作品，抒發內心的情感。對李斯特而言，這部作品不只可被視為藝術歌曲中的經典，似乎也唱出了李斯特的心聲。

# 參考書目

## 一、中文書目

王大燕。《藝術歌曲概論》。上海：上海音樂出版社，2009。

布魯斯·莫利森 (Bryce Morrison)，賴慈芸譯。《偉大作曲家羣像-李斯特 (Liszt) 》。台北：智庫出版社，1995。

何欣。《西洋文學史》。台北：五南出版社，1986。

呂建忠。《新編西洋文學概論：上古迄文藝復興》。台北：書林出版社，1997。

威爾·杜蘭 (Will Durant) 著、幼獅文化編譯中心編譯，《世界文明史十四至十七：文藝復興》共四冊（臺北：幼獅文化出版公司，1975）。

張世華。《義大利文學史》。上海：上海外語教育出版社，1986。

羅基敏。《文話／文化音樂:音樂與文化之文化場域》。台北：高談文化，1999。

## 二、西文書目

Kimball, Carol. *Art Song-Linking Poetry and Music*. 3rd ed. U.S.A.: Hal Leonard Corporation, 2013.

Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. U.S.A.: Hal Leonard Corporation, 2006.

Musa, Mark. *Petrarch: The Canzoniere or Rerum Vulgarium Fragments*. Bloomington & Indianapolis, 1996

## 三、期刊

王翠華。〈李斯特藝術歌曲的和聲特色〉。《合肥師範學院學報》第二十七卷第二期，(2009)：121-122。

田俊武、張磊。〈十四行詩音韻的演變—從彼特拉克到莎士比亞〉。《北京第二外國語學院學報》第一百五十期，(2007)：46-51。

朱孝遠。〈義大利文藝復興時期的人文主義〉。《歷史教學》第二十三期，(2015)：3-8。

杜寒鳳。〈彼特拉克《歌集》對勞拉足部、足跡的描寫〉。《南陽師範學院學報》第十三卷第一期，(2014)：52-56。

吳雅婷。〈李斯特鋼琴作品特色之研究〉。《台南女院學報》第二十四期，(2005)：355-390。

高黎。〈十四行詩的起源、興起與流變〉。《陝西廣播電視大學學報》第九卷第二期，(2007)：70-72。

孫傳亮。〈李斯特藝術歌曲中風格化轉調手法的展現〉。《滄州師範專科學校學報》第二十五卷第三期，(2009)：57-58。

張春杰。〈彼特拉克作品的世俗性〉。《大連大學學報》第三十三卷第五期，(2012)：24-26。

黃修齊。〈意英十四行詩發展變化與比較〉。《福建師範大學學報》第一百〇八期，(2000)：77-81。

曾艷。〈三類十四行詩的語言學比較分析〉。《賀州學院學報》第二十八卷第二期，(2012)：53-57。

劉鋒。〈李斯特的藝術歌曲創作特徵〉。《南陽師範學院學報》第六卷第四期，(2007)：71-73。

#### 四、論文資料

呂佩玲。〈李斯特《三首佩脫拉克商籟詩歌曲集》〉（東吳大學音樂系碩士班演奏組，2004）。

李鈺涵。〈李斯特《三首佩特拉卡的短詩》的音樂詮釋與分析〉（國立台北藝術大學音樂系碩士班，2014）。

施品如。〈李斯特鋼琴作品三首《佩脫拉克十四行詩》之文學關聯性探討〉（國立中山大學音樂系研究所，2003）。

張頌婷。〈法蘭茲·李斯特四首雨果藝術歌曲之分析與詮釋〉（臺北市立教育大學，2015）。

蔡永凱。〈理查·史特勞斯樂團歌曲研究〉（國立台灣師範大學音樂學系博士班音樂學組學位論文，2013）。

## 五、網路資料

Alan Walker, et al. "Liszt, Franz." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 28 Dec. 2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>>.

James Haar. "Petrarch." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 19 Feb. 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21456>>.

James Haar. "Humanism." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 20 Mar. 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40601>>.

James O. Duke. "Humanism." *Grove Art Online. Oxford Art Online.* Oxford University Press. Web. 20 Mar. 2016.

<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039396>>.

## 六、樂譜

Liszt, Franz. *Songs: in six volumes Vol.* U.S.A. Melville, N.Y.: Belwin Mills, 1989.

Tunghai University  
Department of Music

Presents

Meng-Chuan Chih, Soprano  
Yu-Ching Liu, Piano

In

Graduate Voice Recital

May 29, 2016

Recital Hall

5:30 P. M.

### Program

- Cantata "Solitudine avvenne, apriche colli'notte" Alessandro Scarlatti  
per soprano con flauto obbligato (1660-1725)  
Ming-Fang Luo, Flute Ping-Chen Wu, Cello
- Nehmt meinen Dank, K. 383 Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)
- Les nuits d'été*, Op. 7 Hector Berlioz  
Villanelle (1803-1869)  
Absence  
L'île inconnue: barcarolle
- E Susanna non vien!...* Wolfgang Amadeus Mozart  
*Dove sono i bei momenti* (1756-1791)  
from Opera "Le Nozze di Figaro"

-Intermission-

<i>Mercè, dilette amiche</i> from Opera "I vespri siciliani"	Giuseppe Verdi (1813-1901)
<i>Tre Sonetti del Petrarca, S. 270</i> Pace non trovo Benedetto sia 'l giorno I vidi in terra	Franz Liszt (1811-1886)
Tonight I have a song	Fu-Yu Lin (1931-2004)
Looking Forward to Spring	Yu-Shian Deng (1906-1944)
Yi-Kai Chen, Clarinet	
Snack Peddler Song	Tyzen Hsiao (1938-2015)

Good-Night

This Recital is partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.  
Student of Associate professor Syou-Fen Lee.

東海大學

音樂系

演出人員

池孟娟，女高音

劉于菁，鋼琴

碩士班畢業聲樂音樂會

2016年5月29日

音樂系演奏廳

下午5:30

### 節目單

清唱劇《孤獨，如向陽的山坡被黑夜籠罩》

史卡拉第  
(1660-1725)

羅敏芳，長笛 吳品臻，大提琴

朋友，請接受我的感謝

莫札特  
(1756-1791)

《夏夜》

村歌

分離

無名島

白遼士  
(1803-1869)

蘇珊娜還沒來！...

那些美好時光在哪裡，選自歌劇《費加洛婚禮》

莫札特  
(1756-1791)

-中場休息-

謝謝，親愛的女友們，選自歌劇《西西里晚禱》

威爾第  
(1813-1901)

《三首佩脫拉克十四行詩》

我雖尋不著和平

祝福這日

我看見塵世的天使

李斯特  
(1811-1886)

今夜阮有一條歌

林福裕  
(1931-2004)

望春風

鄧雨賢  
(1906-1944)

陳羿愷，單簧管

點心擔

蕭泰然  
(1938-2015)

-晚安-