

東海大學音樂系碩士班
畢業製作



蕭邦四首即興曲之研究
An Exploration of Chopin's Four Impromptus

研究生：胡惠婷 撰

指導教授：李奉書

中華民國一〇七年五月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：胡惠婷

蕭邦四首即興曲之研究

An Exploration of Chopin's *Four Impromptus*

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：



，指導教授

林得恩

謝采芝

羅芳華

中華民國一〇七年五月

摘要

弗雷德里克·弗朗索瓦·蕭邦 (Frédéric François Chopin, 1810-1849) 的音樂作品中，具有變化多端的音色，其音色變化來自於彈奏方式的改變。有別於古典時期以手腕到手指為範圍的彈奏方式，蕭邦則聚焦在手腕與手臂的運用上，充分利用手臂重量彈琴。有鑑於此，本論文將以《四首鋼琴即興曲》為例探討之。藉由蕭邦的生平與文獻回顧，進行學者們對蕭邦在作曲、指法與速度上的探討，另一方面則進行樂曲分析，四首即興曲擁有相同的曲式結構，在素材展現上卻有不同風格，最後將重點放在蕭邦作品中所訴求的音色，藉由手腕與手臂的運用，展現音色與觸鍵的重要性。

關鍵字：蕭邦，《四首鋼琴即興曲》，鋼琴觸鍵，蕭邦的音色

內容目次

摘要.....	iii
內容目次.....	iv
附譜目次.....	v
附表目次.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究主題與問題.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	2
第二章 生平與文獻回顧.....	3
第一節 蕭邦的生平.....	3
第二節 文獻回顧.....	4
第三章 曲式分析.....	7
第一節 即興曲第一首，作品二十九.....	8
第二節 即興曲第二首，作品三十六.....	12
第三節 即興曲第三首，作品五十一.....	19
第四節 即興曲第四首，作品六十六.....	23
第四章 樂曲詮釋與演奏技巧.....	28
第五章 結論與未來發展方向.....	32
參考書目.....	33
附錄 音樂會節目單.....	36

附譜目次

【譜例 3-1-1】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 121-127 小節.....	9
【譜例 3-1-2】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 1-2 小節.....	10
【譜例 3-1-3】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 16-18 小節.....	11
【譜例 3-1-4】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 34-37 小節.....	12
【譜例 3-1-5】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 51-55 小節.....	12
【譜例 3-2-1】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 7-10 小節。.....	14
【譜例 3-2-2】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 30-32 小節。.....	14
【譜例 3-2-3】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 47-50 小節。.....	14
【譜例 3-2-4】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 58-60 小節.....	15
【譜例 3-2-5】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 61-63 小節.....	16
【譜例 3-2-6】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 73-75 小節.....	17
【譜例 3-2-7】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 82 小節.....	17
【譜例 3-2-8】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 14-17 小節.....	17
【譜例 3-2-9】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 25-29 小節.....	17
【譜例 3-2-10】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 82 小節.....	18
【譜例 3-2-11】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 99-101 小節.....	18
【譜例 3-2-12】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 7-8 小節.....	18
【譜例 3-2-13】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 95-96 小節.....	19
【譜例 3-3-1】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 1-4 小節.....	21
【譜例 3-3-2】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 31-35 小節.....	21
【譜例 3-3-3】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 55-60 小節.....	22

【譜例 3-3-4】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 70-75 小節.....	23
【譜例 3-4-1】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 12-14 小節.....	25
【譜例 3-4-2】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 39-41 小節.....	25
【譜例 3-4-3】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 41-43 小節.....	26
【譜例 3-4-4】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 51-53 小節.....	27
【譜例 4-1】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 1-3 小節.....	30
【譜例 4-2】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 1-6 小節.....	30
【譜例 4-3】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 34-37 小節.....	31

附表目次

【表 3-1-1】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九之曲式結構	8
【表 3-1-2】段落 A 與 A' 樂句之特色	10
【表 3-1-3】樂段 c 與 d 之樂句比較	11
【表 3-2】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六之曲式結構	13
【表 3-3】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一之曲式結構	20
【表 3-4】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六之曲式結構	24

第一章

緒論

第一節 研究主題與問題

古典結構與浪漫風格的結合，出現在本論文研究的蕭邦四首即興曲 (Four Impromptus) 中。¹ 蕭邦對即興曲這種看似自由、注重彈性的樂類上，使用規律的曲式結構與穩定的調性發展。筆者於樂曲分析時，認為四首曲子結構框架傾向古典時期的邏輯，例如以三段式、簡單的動機發展而成。另一方面，樂曲有著線條平滑且多具裝飾性質的旋律，加上對於特殊的音色的訴求，又屬於浪漫的範疇。

本論文所要研究議題有以下兩點，一、蕭邦如何在這四首即興曲中，使用類似的結構與節奏素材，發展出不同的風格。二、彈奏蕭邦的作品時，大量使用手腕與前臂的力量（不同於古典時期）的演奏法，會產生何種在音色以及觸鍵上的特殊效果，並且會帶出哪些技巧方面的挑戰。

¹ 興起於十九世紀，一種專為獨奏樂器（通常是鋼琴）所做的曲種，曲式常為三段體或變奏曲式。根據學者 Jim Samson 在《蕭邦》(The Master Musicians: Chopin) 一書中提出，當代作曲家對於即興曲的音樂風格與形式並沒有共同認知。

第二節 研究範圍與方法

本文將就由兩方面來討論蕭邦的《四首即興曲》：一、透過分析樂曲中的旋律處理、節奏用法及和聲，理解蕭邦的音樂語言與創作特色。二、藉由演奏技巧與詮釋風格，包含音色、觸鍵及彈法的運用等方面，歸結《四首即興曲》中之特色。

本論文共分為五章，第一章「緒論」包含研究主題、研究問題及研究方法。第二章簡述蕭邦的生平，並以文獻回顧方式整合學者們對於蕭邦在作曲特色的看法。第三章則將每首即興曲獨立出來，筆者將統整學者們的見解，並根據每首曲子作曲手法的展現，將重要樂段做深度探討，如裝飾奏樂段的加入。第四章「樂曲詮釋與演奏技巧」，通過分析與整合，筆者針對每首即興曲音樂素材，包含旋律走向、節奏密度與和聲轉換的異同來討論，最後提出一個對「樂曲詮釋與演奏技巧」的總結。第五章則為結論與未來發展方向，本章節除了總結前面的內容外，在研究展望方面，筆者認為蕭邦四首即興曲是有很多議題可以加以深入研究。

第二章

生平與文獻回顧

第一節 蕭邦的生平

蕭邦生於波蘭華沙，幼年受鋼琴家齊維尼 (Adalbert Zywny, 1756-1842) 啟蒙，為蕭邦在古典理論及鍵盤作品扎下了深厚的基礎，齊氏雖作為蕭邦學習的啟蒙者，但未來的蕭邦而言，齊氏並未影響蕭邦對於作曲及鍵盤的獨特見解。1822 年跟隨艾爾斯納 (Josepf Elsner, 1769-1854) 學習理論作曲。1826 年蕭邦進入華沙音樂學院 (Warsaw Music Conservatory)，主修作曲，並修習對位等理論課程。1830 年法國國王查理十世因反對法國大革命以及破崙戰爭以來的自由主義對貴族權利的傷害，主張要壓制人民權利，並擴大貴族勢力，遂掀起歐洲革命 (European Revolution)，致使許多包涵蕭邦在內的音樂家被迫離開祖國。1830 年蕭邦離開波蘭後前往維也納，但因奧俄友好，身為波蘭人的蕭邦在此地並無發展性，隔年即前往巴黎。1832 年首度於巴黎舉辦音樂會，立即受到廣大迴響，作品曝光後大大的提升民眾對蕭邦的認識。蕭邦於 1849 年病逝，享年三十九歲。

2

蕭邦一生專注在鋼琴領域寫作，相當程度的掌握鋼琴性能與聲學性質，並在鋼琴曲樂創作上模仿管弦配器，開創了和聲寫作，取代以旋律思考為主的寫

² Jim Samson. *Chopin* (New York: Oxford University Press, 1996), 63.

作方式。³ 除此之外，蕭邦更大膽嘗試不同樂種，如敘事曲、詼諧曲、馬厝卡舞曲和波蘭舞曲等原創曲種。古典與浪漫主義並存，是蕭邦最大的特色。蕭邦在波蘭的求學時期深受巴赫、莫札特與胡梅爾 (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837) 等音樂家影響，在曲中貫徹對位與裝飾音技巧。到巴黎後，除了結識李斯特、孟德爾頌等音樂家，更結識許多詩人與文學家，如海涅 (Heinrich Heine, 1797-1856)、雨果 (Victor Marie Hugo, 1802-1885) 等，並將文學融入於其作品之中。

蕭邦在巴黎寫作的作品，包括即將探討的四首即興曲。蕭邦並非此樂種的創始者，蕭邦的《四首鋼琴即興曲》為 1834-1842 年間的作品，《幻想即興曲》於 1834 年完成，題獻給男爵夫人 (Baroness d'Este)。《第一首鋼琴即興曲》於 1837 年完成，題獻給卡洛琳·羅鮑伯爵千金 (Countess Caroline de Lobau)。《第二首鋼琴即興曲》於 1839 年完成，最後創作的《第三首鋼琴即興曲》於 1842 年完成，題獻給艾斯特哈吉伯爵夫人 (Countess Esterhazy)。根據學生威爾海姆·馮·冷次 (Wilhelm von Lenz, 1809-83) 的說法，四首曲子關聯密切，曲式和旋律相似度也高，這點在第三章將會有更多相關討論。⁴

第二節 文獻回顧

本論文即將探討的《四首即興曲》，學者們常會討論到以下三種議題：一為蕭邦獨特的寫作方式，蕭邦採用的是垂直和聲寫作方式，先把整首曲子的輪廓描繪清楚，以和聲為主、旋律為輔；二為指法，蕭邦於 19 世紀的當代所獨創的

³ Stewart Gordon. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners* (New York: G. Schirmer, 1996), 277.

⁴ Arnold Whittall. *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius* (New York: Thames and Hudson, 1987), 238.

指法規則，打破古典時期以來徹爾尼與胡梅爾共同創立的傳統演奏法規則。三為速度在曲中的運用，而在速度方面，即學者們最常提到的為彈性速度 (Tempo Rubato)。

蕭邦在作曲方面，優先考慮和聲，之後才是旋律的鋪陳。英國管風琴家史都華·戈登(Stewart Gordon, 1930-) 於《鍵盤文學的歷史》 (*A History of Keyboard Literature*) 中提及，蕭邦擅長以鋼琴模仿管弦配器，以此製造出樂團的織度及延展性；⁵ 英國學者吉姆·薩姆森 (Jim Samson, 1946-) 在 1996 年寫作的《蕭邦》 (*Chopin*) 則指出，蕭邦曲中所用和聲進行與旋律形狀簡單，段落間對比明顯。⁶ 在本論文即將討論到的蕭邦《四首即興曲》，即可見其明顯的段落對比。

焦元溥在《聽見蕭邦》曾提到，徹爾尼與胡梅爾提出三大演奏規則：四隻長手指不可交叉、禁用同指彈相連兩音以上及演奏音階時，不用拇指和小指彈黑鍵。但蕭邦卻打破傳統規律：用拇指彈黑鍵、運指時拇指可經過小指、同手指彈相連音符及長手指可交叉；⁷ 美國鋼琴家查爾斯·羅森 (Charles Rosen, 1927-2012) 更舉出蕭邦最特殊的兩種指法運用：半音下行使用小指與無名指交替及連續大拇指彈旋律。⁸ 傳統規律使指法與音樂無法有較多的彈性，蕭邦則是以指法輔助音樂本身，故在指法的運用上有許多突破，也使演奏者獲得更多自由及延展性。此書在指法講解上詳盡，但與演奏實務之連結並無具體說明，筆者在之後的章節將針對此做深入討論。

談論影響曲子最大的因素，便是關於速度的運用，尤其是彈性速度。以蕭邦的《馬厝卡舞曲》為例，此曲種原為三拍子，但第二拍較長，易被誤認為四拍子。因此大多數學者們皆公認蕭邦的彈性速度為《馬厝卡舞曲》 (Mazurka) 的

⁵ Stewart Gordon. *A History of Keyboard Literature* (New York: G. Schirmer, 1996), 277-280.

⁶ Jim Samson, *Chopin* (New York: Oxford University Press, 1996), 35.

⁷ 焦元溥。《聽見蕭邦》。(臺北：聯經出版，2010)，38-40。

⁸ Charles Rosen. *The Romantic Generation* (London: Harper Collins, 1996), 365.

彈性速度。⁹ 冉·賈克 (Jean-Jacques Eigeldinger, 1940-) 又將蕭邦的彈性速度細分成三種類型：一是非同步類型的彈性速度，適用於有旋律線和伴奏的段落；二是在原本速度上瞬間變化的速度，減慢或加速皆取決於音樂的方向；三則為《馬厝卡舞曲》間的移動節奏，又稱為蕭邦式的彈性速度。¹⁰ 其中第一、二種只能用於某些段落，而第三種是最為廣泛使用的。

筆者認為，藉由上述討論議題，可更清楚瞭解蕭邦作品的主要概念。蕭邦的概念貫徹在大部分作品中，以四首為單位組成的創作，除本文討論的《四首即興曲》之外，還有《四首敘事曲》及《四首詼諧曲》。薩姆森也指出，在此三種樂類作品中，各曲中的連結關係，並無明顯證據顯示其關連性；¹¹ 因此，每曲皆可獨立演奏。蕭邦的《四首即興曲》中皆為三段式 (Ternary form) A-B-A 結構，雖無明顯證據證明彼此連結的關係，但不可否認的是，在《四首即興曲》中，有強大的內在聯繫。如《降 A 大調第一號即興曲》是以《幻想即興曲》為文本而寫（二曲的主題與段落編排皆相似），《升 F 大調的二號即興曲》與《降 G 大調第三號即興曲》則以同音異名的調性來寫作。筆者有鑑於以往學術論文中，少有將蕭邦《四首即興曲》一同探討比較，故本論文將以此為題作深入討論。

⁹ 同前註，414。

¹⁰ Jim Samson, and John Rink ed. *Chopin Studies 2* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 212.

¹¹ Jim Samson. *Chopin: The Four Ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 72.

第三章

曲式分析

本論文探討的樂類《即興曲》，是在十九世紀才開始發展的新曲種，蕭邦是在當代發展即興曲的作曲家。¹² 本文所討論的四首即興曲中，無論是曲式、調性發展或速度上，皆具有古典時期的規律性。¹³ 評論家亨內克 (James Huneker, 1857-1921) 也提出，蕭邦對於即興創作的自由具有明確的形式。¹⁴ 蕭邦的學生冷次曾討論這四首即興曲之間密切的關係，尤其是其曲式和旋律的相似處。¹⁵ 筆者也發現這四首即興曲的結構，都屬於三段式，且皆以三連音來發展各自的素材。由此可見，蕭邦的即興曲並不真正具有即興性質。

¹² Maurice J. E. Brown. "Impromptu." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 28 Apr. 2018.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043023>>

1822 年沃日謝克 (Jan Vaclav Hugo Vorisek, 1791-1825) 的《六首即興曲》，為首次公開亮相的即興曲。

¹³ Gerald Abraham. *Chopin's Musical Style* (London: Oxford University Press, 1939), 68.

¹⁴ G. C. Ashton Jonson. *A Handbook to Chopin's Work* (London: Cambridge University Press, 1908), 184.

¹⁵ Konrad Wolff. *Masters of the Keyboard* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 238.

第一節 即興曲第一首，作品二十九

本曲在傳統的三段體曲式中，以穩定的調性關係為框架，呈現樂句結構 (phrase structure) 上的差異，如筆者以下所述，蕭邦在段落間之樂句結構規律與否，造成本曲段落 A (A') 與段落 B 的差異性與戲劇性。

此曲主要調性為降 A 大調，屬於傳統的三段體曲式。¹⁶ 此曲由三大段落所構成，以下以 A、B 代稱，曲式為 A-B-A'，每段落各包含不同樂段（以下以 a、b、c、d 稱之，樂段 X 則為具尾奏功能的結尾樂段【見表 3-1-1】）。

【表 3-1-1】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九之曲式結構

段落	樂段	小節	調性
A	a	1-18	降 A 大調
	b	19-30	
	小結尾	31-34	
B	c	35-50	f 小調
	d	51-82	
A'	a	83-100	降 A 大調
	b	101-112	
	X	113-127	

全曲調性在結構上極為穩定，主體調性為降 A 大調，段落 B 轉入其降 A 大調的關係調 (f 小調)。段落 A' 在旋律與音型發展上與段落 A 相似，如第 83-115 小節與第 1-34 小節完全相同。兩個段落間最大的不同點，在於段落 A' 中有樂段 X 的加入（第 116-127 小節），其功能類似奏鳴曲式的尾奏【見譜例 3-1-1】。

¹⁶ 四首即興曲中的曲式結構表格，皆出自 Douglass Marshall Green. *Form in Tonal Music* (Austin: University of Texas, 1979), 93.

在奏鳴曲式中，尾奏的功能是為全曲延伸、加以變化，但不會出現新的素材。此曲的樂段 X 為段落 A' 的延伸，此處以段落 B 的四音上行（G、降 A、降 B 和 C）為主要素材（在樂段 X 中出現五次）延伸。本曲在調性上沒有太複雜的變化。段落 A 中出現模糊調性的半音旋律線條，但在調性上始終不脫主調（降 A 大調）的範圍，段落 A' 與主調相同。

【譜例 3-1-1】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 121-127 小節



本曲最引人注目之處，即蕭邦在樂句上的安排。英國學者傑拉德·亞伯拉罕 (Gerald Abraham, 1904-1988) 提到，蕭邦在作曲時，經常以四或八小節的樂曲長度作為旋律的基礎。¹⁷ 在段落 A 中，樂句並非以工整的四或八小節為基本單位。若以開頭第 1 小節的旋律動機作為樂句的劃分依據，段落 A 從第 1-34 小節可分為三個大樂句，分別為 4 小節、14 小節和 12 小節【見表 3-1-2】。

¹⁷ Gerald Abraham. *Chopin's Musical Style*, 62.

【表 3-1-2】段落 A 與 A' 樂句之特色

段落 A	段落 A'	特色
4 小節 (第 1-4 小節)	4 小節 (第 83-86 小節)	右手音域兩個八度內，從二聲部開始發展旋律。
14 小節 (第 5-18 小節)	14 小 (第 87-100 小節)	右手音域超過兩個八度，雙手連續三連音中，三連音的正拍獨立為一聲部，以四分音符的狀態出現(第 14-16 小節)
12 小節 (第 19-30 小節)	12 小節 (第 101-112 小節)	右手音域趨近三個八度，雙手強調的音不同時(左手在每小節的一、三拍，右手在弱拍)

除了不規律的樂句安排之外，段落 A 的特色還包含雙手不斷流動的三連音。此處的三連音音型，大量運用鄰音及下行級進，和弦音加大量和聲外音迴繞，充分展現蕭邦在旋律裝飾上的特色【見譜例 3-1-2】。¹⁸ 蕭邦更透過雙手反向的旋律線條，來達到樂句延展的效果【見譜例 3-1-3】，如第 15-17 小節中，雙手外聲部在三連音的正拍上，旋律線條產生六度模進，但在連接正拍的三連音音型中，右手與左手的旋律音型完全反向。

【譜例 3-1-2】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 1-2 小節

¹⁸ 同前註，70。

【譜例 3-1-3】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 16-18 小節



相較於段落 A 不規律的樂句安排，段落 B 的樂句時值安排以兩倍為單位規律擴展。此段落以八小節為一樂句，共可分為六個樂句【見表 3-1-3】。因主題呈現的方式不同，分為樂段 c 與 d。樂段 c（第 35-50 小節，共 16 小節）包含兩個樂句，樂段 d（第 51-82 小節，共 32 小節）則為四個樂句所組成。此段落中樂句的分法，筆者以音域與節奏為單位依據。樂段 c 音域位在中央 C 以上的中音域，以二分音符為主要節奏單位；樂段 d 音域比樂段 c 高出一個八度，以四分音符為主要節奏單位。在整個段落 B 中，主題間的動機 C、F、G 和降 A 會不斷重複出現，樂段 c 主要功能為發展動機，以旋律、節奏及和弦來做延伸【見譜例 3-1-4】，樂段 d 則以此動機為基礎，以此四音作為節奏與旋律的變形【見譜例 3-1-5】。四音動機在每個樂句的開頭中出現，目的為強化段落 B 的調性結構與樂句的規律性。

【表 3-1-3】樂段 c 與 d 之樂句比較

	樂段 c	樂段 d
小節數	35-50	51-82
樂句數	2	4
音域	中央 C 以上的中音域	比中央 C 高八度的音域
主要節奏單位	二分音符	四分音符

【譜例 3-1-4】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 34-37 小節

B

sostenuto

【譜例 3-1-5】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 51-55 小節

b

第二節 即興曲第二首，作品三十六

此曲由三大段落所構成，如以下【表 3-2】所示，屬於傳統的三段體曲式，三段式的曲式結構為四首即興曲的共同特色。每段落各包含不同樂段（以下以 a、b 稱之），此外，段落 A 與 A' 各包含一個 X 樂段，段落 A 的樂段 X 被視為連接段落 A 與 B 的過渡段，而段落 A' 的樂段 X 則與前一樂段（第 82-100 小節）呈現強烈對比性。

【表 3-2】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六之曲式結構

段落	樂段		小節	調性	級數
A	Introduction		1-6	升 F 大調	I
	a		7-29	升 F 大調	
	X		30-38	升 F 大調	
B	b		39-58	D 大調	降 VI
A'	Transition		59-60	D 大調	
	a	a'	61-81	F 大調	VII (導音)
		Cadenza-like	82-100	升 F 大調	I
	X		101-110	升 F 大調	

此曲在調性結構上，穩定停在升 F 大調，始終沒有真正離開，暫時性轉調的調性是由升 F 大調所擴充而來。如上表所示，主調和弦為升 F 大調，樂段 b 的 D 大調是升 F 大調的降 VI，段落 A' 的樂段 a (F 大調)，建立在升 F 大調的導音。

簡單的節奏型與豐富的和聲線條，音符由四分音符與八分音符構成，正是段落 A 的主要特色。旋律移動多以平穩的四分音符為主【見譜例 3-2-1】，樂段 X 基本節奏則以八分音符為主，同時，樂段 X 已出現附點音符，提示了段落 B 的附點節奏型【見譜例 3-2-2】。段落 B 與前段風格產生對比性，主要由附點節奏所構成，此節奏型在段落 B 中由左手貫穿，並加入連續八度的大跳位移【見譜例 3-2-3】，將音域與織度大幅拉寬（第 47-58 小節為高潮樂段），第 58 小節的左手即提示了過門樂段的到來。

【譜例 3-2-1】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 7-10 小節。



【譜例 3-2-2】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 30-32 小節。



【譜例 3-2-3】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 47-50 小節。



段落 B 結束後的過門樂段 (Transition) 為第 59-60 小節【見譜例 3-2-4】，筆者認為這兩小節預告了即將到來的主旋律與節奏型，原因可由兩個面向討論。第 58 小節左手出現連續半音 G—A—降 B—B，第 59-60 小節維持 B 音，第 61 小節直接進入 F 大調的五音 C，二為第 59-60 小節的右手外聲部 F、G 二音與其節奏音型，預告了第 61 小節的主旋律，此外，第 60 小節右手內聲部已出現三連音，提示了第 61 小節的三連音節奏型。

這兩小節的素材構成，在學者們的文章中出現不少爭議。亞伯拉罕提到，第 59-60 小節的過門樂段薄弱，和聲進行過於簡單，無法成為樂段間之橋梁。¹⁹ 對於承接樂段 b（第 39-58 小節）的連續八度附點節奏，此處的節奏不夠緊密，在和聲中缺乏豐富的和絃支持，過門樂段確實較為空洞。康拉德·沃爾夫 (Konrad Wolff, 1907-1989) 則從另一角度切入，認為第 59-61 小節中，第二、三拍的半音下行，E-D、降 E-降 D、D-C，使第 61 小節成功進入 F 大調，而非直接回到升 F 大調（第 73 小節回到升 F 大調），使第 61-81 小節中具豐富的和聲轉換。²⁰

對於上述兩位學者所提出的見解，沃爾夫的角度較令筆者信服，因為筆者提出的是第 58 小節連續半音上行的線條，沃提出的是第 59-60 小節內聲部半音下行的線條，即使線條的出現聲部不同，但目的都是為了證明第 59-60 小節存在的必要性。

【譜例 3-2-4】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 58-60 小節

The image shows a musical score for Chopin's Impromptu Op. 36, measures 58-60. The left hand part features a rhythmic pattern of quarter notes with eighth notes, which is highlighted with blue circles and a blue arrow labeled '延續前面素材' (Continuing previous material). The right hand part features a melodic line. The score includes markings such as '(dim.) rall.', 'i n t e m p o', and 'pp'.

蕭邦在此曲藉由節奏素材的運用，在各段落中層層加密，並將此作為堆疊樂曲高潮的手法之一。段落 A' 中的樂段 a（以下所示為段落 A'），在左手的伴奏音型上，轉換為三連音音型【見譜例 3-2-5】。第 72 小節藉由德國增六和弦轉回升 F 大調，第 73-81 小節完全回歸升 F 大調，第 75 小節之後，雙手同時演奏三連音，音符時值越來越小，藉此達到節奏與聲響織度上的高潮【見譜例 3-2-6】。

¹⁹ Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*, 54.

²⁰ Konrad Wolff, *Masters of the Keyboard*, 239.

第 82-100 小節將全曲帶入高潮，類似裝飾奏樂段。第 82-100 小節是類似裝飾奏 (Cadenza-like) 的樂段，裝飾奏 (Cadenza) 盛行於十八世紀後期，通常出現在協奏曲樂章結束前，伴隨半終止後出現。²¹ 此段右手節奏音型緊湊，來到連續三十二分音符【見譜例 3-2-7】。而筆者認為將此樂段稱為裝飾奏的原因，可歸納為以下三點。

第一點，在段落 A 樂段 a 中的第 17 和 29 小節，右手皆出現了一小節的裝飾奏【見譜例 3-2-8、譜例 3-2-9】。第 82-100 小節在全曲的位置，正如同第 29 小節在段落 A 的位置，兩者皆位於樂段 a (a') 與樂段 X 之間，第 82-100 小節是一個擴大的版本（從一小節擴大到一個樂段）。第二點，第 82-100 小節與第 17 和 29 小節引用相同的主題素材【見譜例 3-2-10】，第 17 小節右手開始的前五音，與第 82 小節右手開始的前五音，幾乎完全相同；由此，可確定第 82 小節是由第 17 和 29 小節擴充而來。

【譜例 3-2-5】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 61-63 小節



²¹ Badura-Skoda, Eva, Andrew V. Jones, and William Drabkin. "Cadenza." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 14 Jun. 2018.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000043023>>

【譜例 3-2-6】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 73-75 小節

Musical score for Chopin's No. 2 Piano Impromptu, measures 73-75. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3). There are some markings like 'tr' and asterisks in the bass staff.

【譜例 3-2-7】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 82 小節

Musical score for Chopin's No. 2 Piano Impromptu, measure 82. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The word 'leggiero' is written above the treble staff, and 'f' is written below the bass staff.

【譜例 3-2-8】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 14-17 小節

Musical score for Chopin's No. 2 Piano Impromptu, measures 14-17. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A blue circle highlights a specific passage in the treble staff.

【譜例 3-2-9】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 25-29 小節

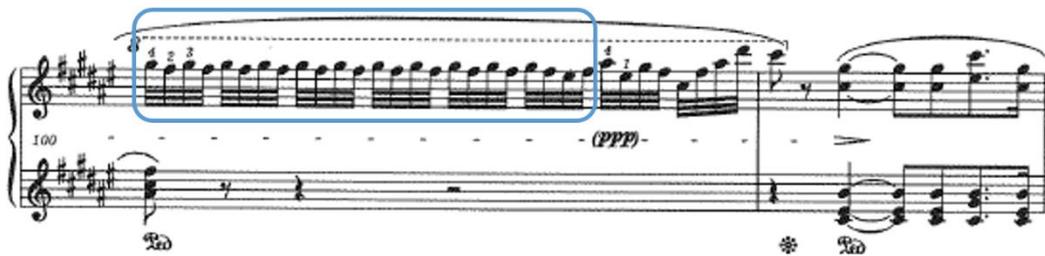
Musical score for Chopin's No. 2 Piano Impromptu, measures 25-29. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A blue box highlights a specific passage in the treble staff.

【譜例 3-2-10】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 82 小節



第三點，裝飾奏為置於屬和弦之後，結尾段落前出現，並在屬和弦上以延長的震音作結束的樂段，第 82-100 小節也符合此特徵【見譜例 3-2-11】。第四點，裝飾奏的內容多取自主題素材。第 7-8 小節的右手旋律上行，也出現在第 95 小節的右手旋律下行【見譜例 3-2-12、譜例 3-2-13】，利用前面樂段中的素材加以變化，綜合以上四點，可將樂段 82-100 小節視之為裝飾奏樂段。

【譜例 3-2-11】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 99-101 小節



【譜例 3-2-12】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 7-8 小節



【譜例 3-2-13】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 95-96 小節

第三節 即興曲第三首，作品五十一

全曲以三連音為主要發展素材，二度線條作為旋律發展基礎，三連音貫穿全曲各段落時，皆具有不同功能。段落 A 與 A' 所進行的三連音，為豐富和聲色彩，雙手各自進行方向與線條有所不同；段落 B 的三連音，為突顯四度下行的旋律動機，則由雙手共同完成三連音。此舉亦有助於區分出旋律與伴奏間的主客關係，如以下【表 3-3】所示，此曲內容由三大段落所構成，以下以 A、B 代稱，屬於傳統的三段體曲式，曲式為 ABA'。每段落各包含不同樂段（以下以 a、b、c、d 稱之），段落 A 與 A' 的區別在於，段落 A' 沒有樂段 b，目的是為穩定調性結構以進入樂曲尾聲，段落 A' 的 X 樂段，則是具有尾奏功能之結尾樂段。

【表 3-3】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一之曲式結構

拍號	段落	樂段	小節	調性
12/8	A	Introduction	1-2	降 G 大調
		a	3-18	
		b	19-20	降 a 小調
			21-25	升 f 小調
		a'	26-40	降 G 大調
		小結尾	41-48	
2/2	B	c	49-56	降 e 小調
		d	57-64	降 e 小調
		c	65-71	降 e 小調
		Transition	72-75	降 e 小調
12/8	A'	a	76-83	降 G 大調
		a'	84-97	降 G 大調
		X	98-105	降 G 大調

各段落間的調性結構單純，在轉換調性與段落上呈現一致性。蕭邦在段落 A 與 A' 所使用之調性為降 G 大調，段落 B 則為其關係小調。除了調性間的緊密連結，段落間也利用相似的素材發展，短暫離開原本調性。由以上【表 3-3】得知，蕭邦不僅善用二度旋律線條，段落 A 中的調性轉換，仍以二度為主（降 G 大調—降 a 小調—升 f 小調—降 G 大調）。此外，蕭邦使用許多半音階作為旋律的素材發展，更帶出許多二度下行之旋律線條【見譜例 3-3-1】。

【譜例 3-3-1】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 1-4 小節

調性間的緊密結合，與旋律結構的設計有很大的關聯性。如段落 A 中的樂段 a'【見譜例 3-3-2】，多次在旋律中強調降 A（共出現九次），有兩個主要目的。一是為了擴充段落 A 的小結尾樂段，以降 A 作為旋律的發展開端，二是為了段落 B 的降 e 小調（降 A 為降 e 小調的下屬音）做預備。

【譜例 3-3-2】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 31-35 小節

段落 B 分為樂段 c、d，各佔此段落的 16 小節（第 49-56 小節）和 8 小節（第 57-64 小節）。樂段 c 的旋律結構以發展四音下行動機為主，樂段 d 則改變原本旋律結構和延伸旋律素材，除了在左手旋律中加入半音線條的五連音（第 57 和 59 小節）【見譜例 3-3-3】，也出現了四音下行動機的模進（第 61 小節：降 B—降 A—降 G—F）。

【譜例 3-3-3】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 55-60 小節

為充分發展二度旋律線條，連接段落 B 與段落 A' 過門樂段的第 72-75 小節【見譜例 3-3-4】，此處以模仿進行做為銜接段落的方式。第 72-74 小節中，右手分別以 F、降 G 和降 A 作三次模仿進行，以二度上行方式帶入段落 A' 的起音降 B，並成為過門樂段中二度上行的長線條；左手則穩定停在降 e 小調的屬音降 B，隨後帶出段落 A' 的旋律起始音。

【譜例 3-3-4】蕭邦第三號鋼琴《即興曲》作品五十一，第 70-75 小節

三次模進

第四節 即興曲第四首，作品六十六

此曲內容屬於傳統的三段體曲式 ABA'，以下段落以 A、B 代稱，曲末的結尾樂段則以 X 稱之。全曲以左手的六連音為基底，右手十六分音符的旋律音型作為發展動機。左手為穩固和聲進行及右手的旋律音型，在節奏型上除了結尾的樂段 X 外，從未改變，藉以襯托出右手在不同段落的旋律風格。如段落 A 右手的十六分音符，在左手六連音的輔助下，製造出強烈的幻想風格，段落 B 右手以抒情的歌唱式旋律為主，素材發展單純，左手六連音在此段成為旋律的重要和聲架構。

在調性上，蕭邦以升 c 小調開始本曲，中段為其同音異名的平行調降 D 大調，結尾樂段為主調的平行調升 C 大調【見表 3-4】。這種同音異名的關係，在蕭邦的作品中是很常見的。例如段落 A、B 之間的調性轉換，利用兩者同音異名的屬和弦（升 c 小調的升 G、升 B 和升 D，等於降 D 大調的降 A、C 和降 E），

以此作為轉調至降 D 大調的橋樑【見譜例 3-4-1】。²² 此類同音異名的關係，除了在調性轉換上呈現之外，也出現在同樣旋律的對應上。如第 129-135 小節的升 C 大調旋律與第 43-46 小節的降 D 大調旋律相同，不同之處在於此處為低音域，在不更動節奏間距的狀況下，將音符增值為原本的兩倍時值。

【表 3-4】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六之曲式結構

速度	段落	樂段	小節	調性	級數
Allegro agitato	A	Introduction	1-4	升 c 小調	I
		a	5-12		
		b	13-24	E 大調	III
		a'	25-34	升 c 小調	I
		小結尾	35-40		
Largo	B	Interlude	41-42	降 D 大調	I
Moderato cantabile		c	43-58		
		d	59-62	降 A 大調	V
			63-70	降 D 大調	I
			71-74	降 A 大調	V
			75-82	降 D 大調	I
Allegro agitato	A'	a	83-90	升 c 小調	I
		b	91-102	E 大調	III
		a'	103-112	升 c 小調	I
		X	113-128	升 c 小調	I
			129-138	升 C 大調	I

²² Konrad Wolff, *Masters of the Keyboard*, 240.

在聲響織度上，蕭邦以織度的對比性區分不同的旋律，此曲的每個段落(A、B)中包含小樂段(a、b、c、d稱之)。有別於以二度迴繞音型居多的樂段a，樂段b擴張音域以拉寬音樂的織度，並從二聲部增加到三聲部，第三聲部與主旋律的正拍重疊，以加入重音記號的四分音符呈現，並成為樂段b的主要旋律【見譜例3-4-2】。蕭邦將這種聲響織度上的特色，對應調性的轉換：樂段b織度比樂段a更加豐富，調性從升c小調轉為E大調，為與調性的展開相互配合，聲部與音程距離也隨之擴展，其目的是使雙手各自單一的節奏素材，能在調性變換中不斷推展旋律的行進，並達到緊湊的效果。

【譜例 3-4-1】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 12-14 小節

b

【譜例 3-4-2】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 39-41 小節

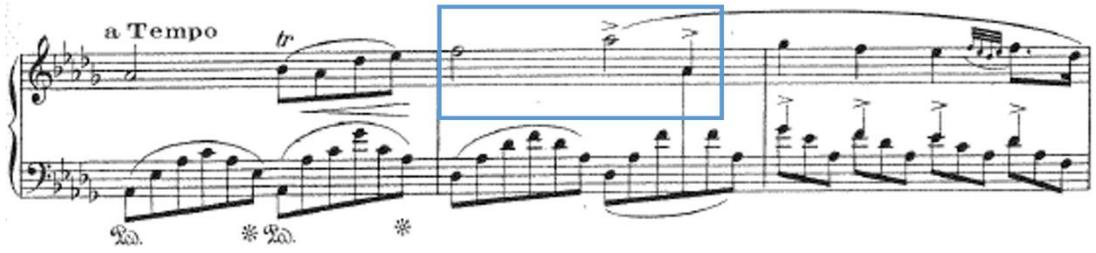
段落 B 在全曲中的比例偏重，比起段落 A 與 A' 的 30 小節，段落 B 則為 40 小節，故學者亨內克曾提出中段過長的疑慮，認為將第 43-82 小節減為第 43-70 小節，可達到更好的段落平衡（因第 71-82 小節與第 59-70 小節完全相同）。²³ 對於此看法，筆者則與亨內克持相反意見，認為第 71-82 小節有其存在必要。原因在於第 43-50 小節的旋律發展主題，第 51-58 小節則立即重現，而身為旋律變奏型的第 59-70 小節，也需要將第 71-82 小節再演奏一次，才能達到段落間樂句均衡的目的。

在段落 B 中，因右手旋律在節奏與音型呈現上較為單純，左手六連音所展現的音色與力度變化，能減少右手音與音之間的空隙，因鋼琴的聲學性質為擊鍵後立即漸弱，在慢速樂段更易顯現，因此左手在此段落的地位也隨之提升。其中，運音法（如圓滑線與重音記號）的不同，更導致樂句的開始與結束音產生改變，進而呈現段落 B 中不同的風格轉變。如第 44 小節的降 A 為樂句的結束音與力度的高點，在第 52 小節則為加入重音記號的開始音【見譜例 3-4-3、譜例 3-4-4】，這項特色成為此段落有別於段落 A 的旋律發展方式。段落 A 主要以織度與音程的擴展為素材的發展方向，如第 6-8 小節即為和聲音與和聲外音（包含經過音、鄰音及倚音）所構成，主要以分解和弦作為旋律素材。

【譜例 3-4-3】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 41-43 小節

²³ G. C. Ashton Jonson, *A Handbook to Chopin's Works*, 269.

【譜例 3-4-4】蕭邦第四號鋼琴《即興曲》作品六十六，第 51-53 小節



此曲與其他三首即興曲的不同處，在於結尾樂段 X 中，結合不同段落中的素材。在第 129 小節之前，段落 A 與 B 皆有各自的發展素材，蕭邦從第 129 小節起，將兩段的部分發展素材加以結合，並改變旋律的音域。此處左手為了與開頭調性（升 c 小調）前後呼應，故以升 C 大調的記譜方式，取代段落 B 的降 D 大調旋律線條，右手則維持段落 A 與 A' 中的十六分音符。

第四章

樂曲詮釋與演奏技巧

近代學者們認為，蕭邦的獨特音色來自其不同的彈奏方法。古典時期的徹爾尼與胡梅爾共同創立的彈奏法規則，旨在力求每個手指都有乾淨且清脆的音色。在此前提下，特別著重於手指與手的運用，手腕的運用則較少。蕭邦的作品中所訴求的音色，有別於古典時期。學者羅森提到，蕭邦除了大量運用手腕，同時也是第一個使用手臂彈琴的人。²⁴ 蕭邦利用手臂自然落下的重量彈琴，將其力量送進琴鍵內，輸送力量的快慢成為影響力度變化的關鍵。

筆者認為此種彈法主要是為輔助連續和弦或連續八度的樂段，使每個音符呈現更直接且力度飽滿的音色。這個原則在第二首即興曲（作品三十六）中，似乎能得到適當的印證。在本曲段落 B 的連續八度及和弦中，音域持續延展，大量的手臂彈奏，是增加力度變化的最大助力，如第 47-57 小節中左手的連續八度及右手的連續和弦推展。這種新式的彈法，造成較為平滑的旋律線條，並結合踏瓣的運用來使音色柔和。如即興曲第一首（作品二十九）第 51-80 小節的抒情樂段，加入手臂力量的使用後，使旋律線條產生更多力度上的對比及更具連貫性。

蕭邦在指法與手型的運用上，已不同於之前的技巧系統，主要原因在於活

²⁴ Charles Rosen. *The Romantic Generation* (London: Hammersmith, 1996), 364.

動樞紐的不同。活動樞紐意即五根手指的平衡支點，以不同手指作為平衡支點，則須使用不同的彈法。徹爾尼在其技巧系統中，以拇指為活動樞紐。²⁵ 以拇指為活動樞紐的優點在於較易使手型、手腕、手肘及手臂在彈奏過程中保持極高的穩定性（此時手腕的功能是給予手部足夠的支撐，不可有多餘動作），目的為使音色與力度呈現一致性。但也因為著重手部的穩定性，藉此確立學生良好的彈奏手型，而喪失手指延展的可能性。在蕭邦的作品中，音程間距常超過八度【見譜例 4-1】，伸張手掌的同時，使手指有更多延展，手腕也因此而被大量應用。

蕭邦認為手指為彈琴時的主導，但手臂是手指的後援。²⁶ 因為力是走直線的，在彈奏的每個瞬間動作，手指、手、手腕、手肘和手臂都須呈一直線，每個手指的後方都會有手臂作為觸鍵基礎。如樂段 b 第 39-58 小節為擴大音域與力度變化的發展，樂段 c 的第 47-58 小節出現八度大跳位移【見第三章譜例 3-2-4】，送進琴鍵的速度越快，力度與張力表現就越大，因此在彈奏上，須以更快速的觸鍵作為考量。

根據學者冉·賈克 (Eigeldinger Jean-Jacques, 1940-) 的說法，即興曲第一首（作品二十九）左手的六連音音型，應以中指為活動樞紐，當手掌伸張時，中指將手掌分成兩半，使手腕得以穩定的狀態靈活運作，並創造出柔和的音色與流暢的旋律線條，以符合連續不斷的三連音節奏素材【見譜例 4-1】。²⁷ 以上手掌伸張的情況，在第三首與第四首的左手伴奏音型也會重複出現。

²⁵ 焦元溥提到，在徹爾尼之前，並沒有一套完整的鋼琴技巧系統歸類，徹爾尼寫作《鋼琴學派之理論與實際大全》後，作曲家在寫作上紛紛以此為依歸，直到蕭邦的鋼琴技巧系統問世。見焦元溥，39。

²⁶ Jim Samson. *The Master Musicians: Chopin* (London: Oxford University Press, 1996), 203.

²⁷ Jean-Jacque Eigeldinger. *Chopin: Pianist and Teacher As Seen By His Pupils* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 66.

【譜例 4-1】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 1-3 小節

用箭頭所指的音皆用中指彈

蕭邦在踏瓣方面有諸多研究，除了腳踏瓣外，更重視手指間的連貫。俄國鋼琴家鮑里斯·柏曼 (Boris Bermann, 1948-) 提到，手指觸鍵和踏瓣間存在反向的相互關係，重觸鍵時，踏瓣運用要更輕巧；觸鍵輕巧時，踏瓣可自由使用。²⁸ 上述的觀點皆適用於蕭邦的四首即興曲，筆者認為，手指連貫的重要性，在於給予旋律不加潤飾的乾淨音色，正如即興曲第二首（作品三十六）開頭六小節引導樂段之踏瓣使用【見譜例 4-2】，除了前兩拍使用踏瓣來延長聲響，開頭的第 1-6 小節完全可使用手指連貫。此處第 1-6 小節由左手帶出的音型，重要性在於引導出第 7-12 小節的相同左手音型，並貫穿樂段 a 的左手音型。

【譜例 4-2】蕭邦第二號鋼琴《即興曲》作品三十六，第 1-6 小節

用箭頭所指的音皆用中指彈

蕭邦在踏瓣上的巧思，在即興曲第一首的段落 B 中，有巧妙的呈現方式。有別於段落 A 傳統的踏瓣使用時機，意即改變和聲之時，就是換踏瓣的時機。此處段落 B 為此曲的抒情樂段，在節奏音型上以二分音符和四分音符為主。此

²⁸ 鮑里斯·柏曼 (Boris Bermann) 著，廖皎含譯。《鋼琴演奏法：鋼琴大師演出備忘錄》。臺北：五南出版社，2009，110。

處的踏瓣以輔助左手的和聲樂句為主，譜上明確標示踏瓣記號踩下與釋放的時間點【見譜例 4-3】。冉·賈克認為蕭邦在此處設計的踏瓣踩法，也使右手二分音符的長音出現了「增強」效果，鋼琴在敲擊琴槌後，聲音便會逐漸消散，但蕭邦卻運用踏瓣打破鋼琴琴鍵彈奏後聲音即漸弱的規律。²⁹ 筆者認為，保持音與音之間的力度，有助於增加樂句的發展性，如第 35-50 小節常出現的音符時值為連續的二分音符，如前所述，鋼琴在敲擊琴鍵後會自動漸弱。因此，在連續長音中易造成樂句的停滯，在音符構成極為單純的樂句中，更能突顯踏瓣在使用時機的重要性。

【譜例 4-3】蕭邦第一號鋼琴《即興曲》作品二十九，第 34-37 小節



²⁹ 同前註，61。

第五章

結論與未來發展方向

蕭邦的四首即興曲皆具有傳統及緊密的素材發展性，運用簡單的節奏音型及和聲，搭配眾多裝飾音的旋律線條，在各曲段落中變換素材，藉此營造不同氛圍。在詮釋風格與演奏章節中，筆者提到蕭邦使用手腕、手臂重量的演奏方式，因為蕭邦所創作的裝飾性旋律中，大量和聲外音的使用及頻繁的二度半音線條，造成手指與手部演奏上的困難度增加。因此，在彈奏時，需藉由手臂重量與手腕來加以輔助，使這類半音線條能平穩發展，並藉由手指施與琴鍵重量的不同，在風格各異的段落中，展現出不同的音色。

除了本文中所探討的議題外，筆者在統整史料文獻的過程中，發現曾有學者在書中提過，但未深入探討的議題，如蕭邦將聲樂風格與鋼琴技巧相結合。蕭邦受夜曲 (Nocturne) 創始者約翰·費爾德 (John Field, 1782-1837) 影響，作品中除了有華麗炫技的旋律，也同時加入美聲唱法 (Bel canto)，蕭邦將此二者互相結合，使聲樂鋼琴化。³⁰ 美聲唱法由朱利歐·卡契尼 (Giulio Caccini) 所開創，成為 1820-30 間盛行於義大利的聲樂風格。³¹ 此風格在蕭邦作品中的常常運用，具有一定的重要性，因此，筆者期許未來能繼續探討此議題。

³⁰ 焦元溥，〈聽見蕭邦〉，77。

³¹ Rodolfo Celletti. *A History of Bel Canto* (New York: Oxford University Press, 1991), 9.

參考書目

中文書目

- 哈羅德·荀貝格 (Harold C. Schonberg) 著，顧連理·吳珮華譯。《不朽的鋼琴家》。
臺北：世界文物出版社，1988。
- 焦元溥。《聽見蕭邦》。臺北：聯經出版，2010。
- 鮑里斯·柏曼 (Boris Bermann) 著，廖皎含譯。《鋼琴彈奏法：鋼琴大師演出備忘錄》。臺北：五南出版社，2009。

外文書目

- Abraham, Gerald. *Chopin's Musical Style*. London: Oxford University Press, 1939.
- Celletti, Rodolfo. *A History of Bel Canto*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and Teacher As Seen By His Pupils*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: G. Schirmer, 1996.
- Green, Douglass Marshall. *Form in Tonal Music*. Austin: Texas University Press, 1979.
- Holcman, Jan. *The Legacy of Chopin*. New York: Philosophical Library, 1954.
- Jonson, G. C. Ashton. *A Handbook to Chopin's Works*. London: William Heinemann, 1905.
- Kallberg, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*.
Cambridge: Harvard University Press, 1996.

- Kelley, Edgar Stillman. *Chopin The Composer*. New York: G. Schirmer, 1913.
- Last, Joan. *Freedom in Piano Technique*. London: Oxford University Press, 1980.
- Matthay, Tobias. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. London: Oxford University Press, 1932.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. London: Harper Collins, 1996.
- Samson, Jim. *The Master Musicians: Chopin*. London: Oxford University Press, 1996.
- Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Samson, Jim, and John Rink. *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Whiteside, Abby. *Indispensables of Piano Playing*. New York: Charles Scribner's Sons, 1961.
- Whittall, Arnold. *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- Wolff, Konrad. *Masters of the Keyboard*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

外文期刊

- Eigeldinger, Jean-Jacques. "Chopin and Pleyel." *Early Music* 29.3 (2001) : 388-96.
- Hedley, Arthur. "Some Notes on Chopin Biography." *Music & Letters* 18.1 (1937) : 42-9.
- Higgins, Thomas. "Tempo and Character in Chopin." *The Musical Quarterly* 59.1 (1973) : 106-20.
- Huneker, James. "The Classic Chopin." *The Musical Quarterly* 1.4 (1915) : 519-25.

Kallberg, Jeffrey. "Chopin's March, Chopin's Death." *19th-Century Music* 25.1 (2001) : 3-26.

Rink, John. "Guest Editorial: Chopin as Early Music." *Early Music* 29.3 (2001) : 339-40.

中文論文

唐采堯。〈蕭邦四首鋼琴即興曲，作品二十九、作品三十六、作品五十一及作品六十六之探究〉。國立台南大學音樂研究所，碩士論文，民國 2011 年。

網路資料

Badura-Skoda, Eva, Andrew V. Jones, and William Drabkin. "Cadenza." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 14 Jun. 2018.

Brown, Maurice J. E. "Impromptu." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 28 Apr. 2018.

Tunghai University
Department of Music

Presents

Hui-Ting Hu
胡惠婷

In

Graduate Piano Recital

May 19, 2018

Recital Hall

7:30 p.m.

Program

Fantasia in C Minor, K. 475

W. A. Mozart

Piano Sonata No. 14 in C Minor, K. 457

W. A. Mozart

Molto Allegro

Adagio

Allegro Assai

Intermission

Impromptu No. 1 in A-flat Major, Op. 29

F. Chopin

Impromptu No. 2 in F-sharp Major, Op. 36

Impromptu No. 3 in G-flat Major, Op. 51

Fantasy-Impromptu in C-sharp Minor, Op. 66

Excursions, Op. 20

S. Barber

Un Poco Allegro

In Slow Blues Tempo

Allegretto

Allegro Molto

This recital is in partial fulfillment for degree of Master of Arts in Music.

Student of Assistant Professor Tsai-Chih Hsieh