

東海大學音樂系碩士班

畢業製作



法朗克《前奏曲、聖詠與賦格》之研究
“Prélude, Choral et Fugue” by César Franck

指導教授：林得恩 博士

研究生：陳星妤 撰

中華民國 一〇一 年 六 月

摘要

法朗克為十九世紀法國最重要的作曲家之一，其奠基於德奧傳統之上的創作風格，對許多後起的法國作曲家產生了極深遠的影響。《前奏曲、聖詠與賦格》則為法朗克最著名的鋼琴作品之一，這部作品充分展現了法朗克最具代表性的創作特色，例如連章形式的運用、半音風格等等。本論文將藉由歷史資料的整理與作品的分析，探討作曲家的創作意念，進而提出更適切的演奏詮釋。

關鍵字：法朗克、前奏曲聖詠與賦格、連章形式、半音風格。

Abstract

César Franck was one of the most important composers in France during the nineteenth century. His compositional style, founded on the German tradition, was deeply influential on many French composers. The *Prélude, Choral et Fugue* is one of the Franck's most famous piano works, sufficiently presenting distinguished compositional features such as cyclic form and chromaticism. This paper consists of both a study of historical references and an analysis of the *Prélude, Choral et Fugue* so that it can be performed in an original and scholarly context.

Key Words: Franck, *Prélude, Choral et Fugue*, cyclic form, chromaticism.

摘要.....	iii
內容目次.....	iv
附譜目次.....	v
附表目次.....	vi

內容目次

第一章 緒論

第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	2
第三節 研究問題.....	2
第四節 研究範圍.....	3
第五節 研究方法.....	3

第二章 法朗克的生平.....4

第三章 法朗克的鋼琴音樂創作

第一節 鋼琴作品創作的分期與風格.....	8
第二節 《前奏曲、聖詠與賦格》的創作背景.....	14

第四章 《前奏曲、聖詠與賦格》之樂曲分析.....16

第一節 前奏曲之樂曲分析.....	17
第二節 聖詠之樂曲分析.....	23
第三節 賦格之樂曲分析.....	27
第四節 前奏曲、聖詠與賦格之綜合探討.....	36

第五章 《前奏曲、聖詠與賦格》之演奏詮釋與技巧探討

第一節 前奏曲之演奏詮釋與技巧探討.....	41
第二節 聖詠之演奏詮釋與技巧探討.....	43
第三節 賦格之演奏詮釋與技巧探討.....	46

第六章 結論.....50

參考文獻.....52

附譜目次

【譜例 1】.....	9
【譜例 2】.....	11
【譜例 3】.....	11
【譜例 4】.....	12
【譜例 5】.....	12
【譜例 6】.....	13
【譜例 7】.....	18
【譜例 8】.....	18
【譜例 9】.....	19
【譜例 10】.....	19
【譜例 11】.....	19
【譜例 12】.....	20
【譜例 13】.....	20
【譜例 14】.....	21
【譜例 15】.....	22
【譜例 16】.....	24
【譜例 17】.....	24
【譜例 18】.....	25
【譜例 19】.....	25
【譜例 20】.....	26

【譜例 21】	26
【譜例 22】	27
【譜例 23】	27
【譜例 24】	27
【譜例 25】	28
【譜例 26】	28
【譜例 27】	28
【譜例 28】	30
【譜例 29】	30
【譜例 30】	31
【譜例 31】	31
【譜例 32】	32
【譜例 33】	32
【譜例 34】	33
【譜例 35】	33
【譜例 36】	34
【譜例 37】	34
【譜例 38】	35
【譜例 39】	36
【譜例 40】	39
【譜例 41】	39
【譜例 42】	40

附表目次

【表 1】	17
【表 2】	23
【表 3】	29
【表 4】	37

第一章

緒論

第一節 研究動機

筆者第一次接觸到法朗克（César Franck, 1822-1890）的作品，為其著名的《A 大調小提琴奏鳴曲》（Violin Sonata in A Major），當時即被樂曲中優美動人的旋律以及變化豐富的和聲所深深吸引。而此曲中的鋼琴部分不僅十分動聽，在演奏技巧上亦十分困難，因此興起了筆者研究法朗克鋼琴作品的動機。

然而對於鋼琴演奏者來說，法朗克的鋼琴作品相較於其他浪漫時期的鋼琴作曲家，如舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）、蕭邦（Frédéric Chopin, 1810-1849）、李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）等人的作品，不僅數量極為稀少，更非音樂會中的常見曲目，反而更引起了筆者的興趣，因此決定以法朗克最重要的鋼琴作品《前奏曲、聖詠與賦格》作為研究題目。

筆者在蒐集了相關資料後，發現關於法朗克鋼琴作品的中文研究資料並不多；而關於法朗克的西文研究資料亦多為生平、自傳性質方面，較少音樂風格與詮釋上的探討，因此更確定了筆者研究這部作品的動機。

第二節 研究目的

筆者希望藉由對於《前奏曲、聖詠與賦格》之研究，探討法朗克的創作風格與其在鋼琴作品中的表現手法，以提供更多關於法朗克鋼琴作品的中文研究資料。同時筆者亦期望藉由此研究，能提供演奏者在理解、演出這部作品時，另一種詮釋與思考方向，並更為適切地表達作曲家在樂曲中欲呈現的情感與個人風格。

第三節 研究問題

本論文將探討以下問題：

- 一、 法朗克的生平與創作分期。
- 二、 法朗克的鋼琴創作分期與風格。
- 三、 《前奏曲、聖詠與賦格》的創作背景。
- 四、 《前奏曲、聖詠與賦格》的樂曲結構與分析。
- 五、 《前奏曲、聖詠與賦格》的詮釋與技巧。

第四節 研究範圍

本論文以《前奏曲、聖詠與賦格》為研究範圍，藉由研究法朗克的生平、鋼琴作品的風格作為基礎，並透過對此作品在曲式、和聲、創作手法上的分析，探討法朗克的寫作特色在其鋼琴作品中之運用。

第五節 研究方法

本論文之研究方法將著重於文獻探討以及樂曲分析。首先透過對於相關文獻，包括國內外書籍、碩博士論文與期刊的整理與研究，探討法朗克的成長歷程、所處的時代背景以及其音樂風格形成之間的關聯性。其次透過對於樂曲的分析，包括樂曲結構的分析、主要動機與運用、基本和聲、調性關係……等，以及全曲三個樂段之間的綜合探討，更深入地探究法朗克鋼琴作品的寫作風格。

最後，筆者將依據著名演奏家與學者對於此作品的建議與評論，輔以筆者個人的演奏經驗與心得，歸納出符合作曲家原始創作意念的詮釋方法，同時提供演奏技巧難點上一些可能的解決方法，以期演奏時能更為貼近作曲家本意。

第二章

法朗克的生平

西薩·法朗克(César Franck)為19世紀法國重要作曲家之一，他在1822年12月10日出生於比利時的列日(Liège)，從小就展現過人的音樂天分，並在父親望子成龍的期盼下，於1830年進入列日音樂學院(Liège Conservatoire)就讀。法朗克的父親為了讓兒子獲得更好的音樂教育，於1835年舉家遷居至巴黎，法朗克也於1837年順利進入巴黎音樂學院(Paris Conservatoire)就讀。在學期間，法朗克跟隨皮瑞·欽默曼(Pierre Zimmermann)學習鋼琴，隨西蒙·隆柏那(Simon Leborne)、亨利—蒙頓·貝東(Henri-Montan Berton)學習作曲與對位法。法朗克在這些領域都有十分優異的表現，在校期間先後贏得鋼琴演奏與對位比賽的首獎，更曾於視奏比賽中將試題即席移調並完整無誤地演奏，¹展現驚人的視奏能力。法朗克於1840年開始與法蘭斯華·貝諾斯特(François Benoist)學習管風琴，準備挑戰著名的「羅馬大獎」(Prix de Rome)，最後也如願於1841年獲得二獎的殊榮。

法朗克在父親的驅使下，於1842年中斷在巴黎的學業返回比利時，欲以演奏家和作曲家之姿謀求發展。隔年，法朗克便展開了一系列的巡迴演出，同時發表自己的創作，如題獻給比利時國王《三首三重奏》(*Three Trios Concertants*)。此外，法朗克在巡迴演出的途中還遇見當時赫赫有名的李斯特，兩人的會面也對法朗克造成深遠的影響，²法朗克甚至將依據其三重奏中第三首改編成的第四首三重奏獻給李斯特，以表達對他的敬意。

¹ Léon Vallas, trans. Hubert Foss, *César Franck*, (New York: Greenwood Press, 1973), 28.

² 同前註，47。

然而，法朗克的演奏家之路並不順遂，在未能獲得大眾青睞與贊助者支持的情況下，於 1844 年再度搬回巴黎。法朗克於 1846 年發表神劇作品《路德》(Ruth)，卻未獲得好評；加上與父親之間的關係日趨緊張，法朗克最後選擇搬離家庭，獨自生活；1848 年又在雙親的反對之下，堅持與其學生黛絲莫索 (Félicité Saillot Desmousseaux) 結婚。脫離父親後的法朗克為了維持生計，將大部分時間投注於教學上，並於羅瑞德聖母院 (Notre Dame de Lorette) 擔任管風琴手，使得能創作的時間大為減少。1851 年法朗克接受委任，成為聖約翰·聖法蘭索瓦教堂 (St. Jean-St. François du Marais) 管風琴師，並結識了當時著名的管風琴製造家阿里斯提德·卡發耶-柯爾 (Aristide Cavillé-Coll)，兩人不僅相交甚篤，卡發耶-柯爾製造的管風琴也影響法朗克其後的創作甚深。此時期為法朗克音樂創作的第一時期，作品以迎合觀眾喜好的炫技型作品為主，包括多首鋼琴獨奏曲、室內樂、歌曲等。風格主要受到當代其他作曲家如李斯特、舒伯特 (Franz Schubert)、梅裕爾 (Etienne-Nicolas Méhul)、麥爾貝爾 (Giacomo Meyerbeer) 等人的影響。

法朗克於 1858 年接受了聖克羅替德 (Sainte-Clotilde) 教堂管風琴師一職，旋即以出色的即興技巧聞名，成為當時著名的管風琴演奏家，並為該教堂寫作儀式音樂。隔年，卡發耶-柯爾為此教堂製造的管風琴完工，此樂器號稱是當時最新式、功能最為優秀的管風琴，³也提供了法朗克在創作上全新的靈感，於 1862 年完成作品《六首大管風琴曲》(Six pièce pour grand organ)，並被李斯特讚譽為「可媲美巴赫 (Johann Sebastian Bach) 作品的傑作」。⁴

然而 1870 至 1871 年間普法戰爭爆發，激起了法國人民的愛國情懷，促使法國多位作曲家，包括法朗克、聖桑 (Camille Saint-Saëns)、佛瑞 (Gabriel Fauré) 以及杜帕克 (Henri Duparc) 等人於 1871 年創立「國家音樂協會」(Société Nationale de Musique)，此協會的創立宗旨在於鼓勵當代法國作

³ 劉怡君。《西薩·法朗克重要鋼琴作品之探討》。高雄：國立中山大學、碩士論文。2002。頁 12。

⁴ John Trevitt and Joël-Marie Fauquet. "Franck, César." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 11 Feb 2012.

曲家創作任何形式的嚴肅作品，並盡力提供其作品演出機會。⁵由於當時法國樂壇以聲樂與歌劇作品為主流，此協會的成立對於振興法國器樂曲與交響曲的創作有極大幫助。法朗克其後的許多重要作品，也多於該協會的音樂會上演出，並逐漸打開法朗克在法國樂壇的知名度。

法朗克於 1872 年接任其恩師貝諾斯特的職位，成為巴黎音樂院的管風琴教授，這一職務不僅代表法國樂壇對法朗克的肯定，更是其事業上的重要轉捩點。法朗克的管風琴課程不久後發展為一個非正式的作曲研究組織，主要研究巴哈、貝多芬（Ludwig van Beethoven）等德奧作曲家的作品並積極創作，也藉此培育出許多法國近代重要的作曲家，包括杜帕克、文生·丹第（Vincent D'Indy）、恩涅斯特·蕭頌（Ernest Chausson）、加布里·皮爾涅（Gabriel Pierné）及路易·維爾奈（Louis Vierne）等人，其中如杜帕克、丹第等人後來甚至形成所謂的「法朗克幫」（bande à Franck or Franckist），對於推崇法朗克的作品不遺餘力。1858 年開始進入法朗克創作的第二時期，因法朗克對於信仰的虔誠，加上擔任教堂管風琴師、負責提供儀式音樂，作品多為管風琴曲、清唱劇（cantata）、經文歌（motet）、神劇等宗教音樂，重要作品包括《六首大管風琴曲》、神劇《救贖》（*Rédemption*）。

法朗克在 1874 年聆聽了理查·華格納（Richard Wagner）作品《崔斯坦與伊索德》（*Tristan und Isolde*）中的前奏曲之後，大為感動並深受華格納變化半音（chromaticism）的和聲語彙啟發。⁶1875 年至 1890 年法朗克辭世的這段期間為法朗克音樂創作的晚期，此時的法朗克在法國樂壇的地位已逐漸鞏固，除了在巴黎音樂院擔任教職之外，1886 年更被推選為「國家音樂協會」主席，與以聖桑為首的保守派勢力相互抗衡。而此時期的法朗克在創作風格上也趨於成熟，展現強烈的個人特色，除了受到華格納變化半音的影響之外，法朗克也受到德奧作曲傳統的影響甚深，因此在作品種類上較之前兩個時期多元，包括管弦樂作品、室內樂作品、歌劇、神劇、器樂獨奏曲等，多數代表作皆完成於此時期，可說是法朗克一生最為輝煌的時期。

⁵ 同註 1，135。

⁶ 同註 4。

法朗克此時期的重要作品包括交響詩《精靈》(*Les Éolides*)、《靈魔》(*Les Djinns*)、神劇《八福》(*Les Béatitudes*)、唯一的一首交響曲《D 小調交響曲》(*Symphony in D Minor*)，以及其室內樂代表作《F 小調鋼琴五重奏》(*Piano Quintet in F Minor*)、《D 大調弦樂四重奏》(*String Quartet in D Major*)，與最著名的作品之一，《A 大調小提琴奏鳴曲》(*Violin Sonata in A Major*)。歷經了將近 40 年的空白後，法朗克終於在 1884 年再度創作鋼琴作品；然而在創作了為鋼琴及管絃樂團所作的《交響變奏曲》(*Variations Symphoniques*)、鋼琴獨奏曲《前奏曲、聖詠與賦格》(*Prélude, Chorale et Fugue*) 與《前奏曲、抒情曲與終曲》(*Prélude, Aria et Finale*) 三首作品之後，法朗克的鋼琴作品創作又再度嘎然而止。法朗克的最後一部作品為《管風琴家》(*L'Organiste*)，僅完成了其中 59 首，法朗克即因車禍意外於 1890 年 11 月 8 日逝世，享壽 68 歲。

第三章

法朗克的鋼琴音樂創作

第一節 法朗克的鋼琴創作分期與風格

法朗克的鋼琴創作主要集中於兩個時期：⁷第一個時期為1832年至1846年，屬於其創作生涯的早期。第二個時期為1884年至1890年法朗克辭世，屬於其創作生涯的晚期。此時的法朗克已建立自己獨特的創作風格，多首鋼琴代表作品如《前奏曲、聖詠與賦格》、《前奏曲、抒情曲與終曲》以及為鋼琴及管絃樂團所作的《交響變奏曲》皆完成於第二時期，為法朗克鋼琴創作的黃金時期。

法朗克第一時期的鋼琴作品，作於其求學時期以及在父親逼迫下作為鋼琴家巡迴演出的期間。此時期的作品大多屬於為增加演出曲目而作的作品，結構上較簡單且大多相同，如其學生丹第所述總是由一段簡短的導奏帶入，接續以兩段主題相同的呈示部，中間加入快板樂段所形成的三段曲式。風格上為了迎合當時觀眾的口味，多帶有炫技的色彩；標題的選擇上則常使用「幻想曲」、「綺想曲」等時下流行的曲種。⁸

由於歌劇為當時法國最盛行的音樂體裁，法朗克也在其多首作品中以歌劇主題作為創作素材，包括此時期較早的兩首鋼琴作品：《文人相輕主題變奏曲》（*Variations brillantes sur l'air du Pré-aux-Clercs, Souvenirs du jeune âge*）、《依古斯塔夫三世主題所作的華麗變奏曲》（*Variations brillantes sur la ronde favorite de*

⁷ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 37.

⁸ 同前註，45。

Gustave III)⁹，以及較晚的鋼琴作品《葛利斯坦幻想曲》(*Fantaisies sur Gulistan*)等。此外，法朗克也將法蘭茲·舒伯特(Franz Schubert)四首膾炙人口的歌曲：《少女的哀歌》(*Des Mädchens Klage*)、《鱒魚》(*Die Forelle*)、《年輕的修女》(*Die junge Nonne*)及《短暫的鐘聲》(*Das Zugenglöcklein*)，以李斯特式的手法改編為鋼琴曲，¹⁰在在都顯示出法朗克欲取悅觀眾並跟上時代潮流的心態。

此外，此時期法朗克的創作風格，也受到多位當代作曲家，如韋伯(Carl Maria von Weber)、麥爾貝爾等人的影響，¹¹其中最明顯的即為李斯特。在法朗克此時期的鋼琴作品，例如附有德文標題 *Hirten-Gedicht* 的《田園曲》(*Eglogue*)，以及《大綺想曲》(*Grand Caprice*)中，常可見李斯特炫技式的表達手法，如雙手八度交替(譜例1)、由兩手交替彈奏的單一旋律線等等，亦為當時代的風潮之一。¹²

【譜例1】法朗克：《大綺想曲》，243-245小節。



其他第一時期的主要鋼琴作品，包括《第一號大幻想曲》(*Première Grande fantaisie*)、依據「上帝赦免君王」(*God Save the King*)主題所作成的四手聯彈作品(Duo)、《艾克斯拉夏培的回憶》(*Souvenir d'Aix-la-Chapelle*)、《敘事曲》(*Ballade*)等。此時期法朗克的鋼琴作品數量不少，然而因其主要創作風格仍未確立，作品又多為練習之作或為演出而寫的創作，故尚未有代表性作品出現。

⁹ Laurence Davies, *César Franck And His Circle*, (New York: Da Capo Press, 1977), 46.

¹⁰ 同註7，39。

¹¹ 同註8。

¹² 同前註。

在沉寂了近 40 年後，法朗克終於在 1883 年以交響詩《靈魔》的鋼琴部份，重回鋼琴創作的懷抱，¹³同時開啟了其鋼琴創作的第二時期。此時期法朗克僅作有鋼琴曲《前奏曲、聖詠與賦格》、《前奏曲、抒情曲與終曲》以及為鋼琴及管絃樂團所作的《交響變奏曲》三首鋼琴作品，然而，正值創作顛峰的法朗克，無論在寫作手法、個人風格上皆已趨於完備，也使得這些作品不僅充分展現了法朗克晚期創作的風格，更在鋼琴曲目史上留下舉足輕重的地位。

法朗克此時期的鋼琴作品，首先在標題與曲種的選擇上就與第一時期有明顯的區別。不同於第一時期多選擇當時較受歡迎的曲種，法朗克此時期的兩首鋼琴獨奏曲皆使用了巴洛克時期常見的曲種—「前奏曲」。其中《前奏曲、聖詠與賦格》這首作品更以「前奏曲與賦格」這種盛行於巴洛克時期的曲種為雛型，加入一段較和緩的聖詠曲所形成的全新曲式，明顯受到巴哈作品的影響。¹⁴此外，巴洛克時期音樂對法朗克的影響也表現在對位手法的使用上。由於早年在巴黎音樂院受到嚴格的訓練，法朗克早已深諳對位式的寫作技法，並表現在其對於卡農以及賦格曲式的喜愛上。¹⁵而法朗克此時期的鋼琴作品不僅使用了賦格的曲式，在樂曲中常可見對位式手法的應用（譜例 2），也成為其創作特色之一。

【譜例 2】法朗克：《前奏曲、聖詠與賦格》，27-31 小節。

女高音與男高音聲部的對位

¹³ 同註 7，59。

¹⁴ Léon Vallas, trans. Hubert Foss, *César Franck*, (New York: Greenwood Press, 1973), 270。

¹⁵ John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, (New York: Dover Publications, 1972), 298.

法朗克此時期鋼琴作品的另一個特色表現在強烈的半音風格上，這不僅為法朗克本身創作的一個主要特徵，更常見於其學生的作品中；¹⁶在和聲上，法朗克將看似調性不相關的和絃加以並置使用，以形成半音效果，明顯受到華格納《崔斯坦與伊索德》的影響，也成為法朗克和聲語彙上的一大特點。¹⁷從法朗克的作品《精靈》（譜例3）中，甚至可發現與《崔斯坦與伊索德》幾乎一致的和聲使用、（譜例4）。此外，這種半音風格也表現在旋律的組成上，從法朗克此時期三首作品的主题中（譜例5），不難發現其半音風格的運用。

【譜例3】法朗克：《精靈》，17-20小節。



【譜例4】華格納：《崔斯坦與伊索德》之前奏曲，4-7小節。



¹⁶ John Trevitt and Joël-Marie Fauquet. "Franck, César." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 11 Feb 2012.

¹⁷ 同前註。

【譜例 5】法朗克：《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，半音風格的賦格主題。

The image shows two systems of musical notation for a fugue by Debussy. The first system is titled 'Fugue' and 'Tempo I'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'sempre ff' (fortissimo) and 'largamente' (ad libitum). The second system is marked 'mf' (mezzo-forte). Red circles are drawn around several notes in both systems, highlighting the chromatic and half-note style of the fugue theme.

而另一個幾乎與法朗克畫上等號的重要創作特色為「連章形式」(cyclic form)¹⁸的運用。音樂上，在後面的樂章中再度引用前面樂章的主題素材，即稱為「連章形式」。¹⁹法朗克連章形式的運用，主要來自貝多芬與李斯特的啟發，表現在類似李斯特「主題變形」(thematic transformation)的運用，以及特殊動機、完整主題，或主題與動機混合的再現上。²⁰

貝多芬對於連章形式的運用，表現在戲劇性回憶起之前曾出現過的主題。²¹例如貝多芬的第八號鋼琴奏鳴曲《悲愴》(Sonata in C Minor, Op. 13, *Pathétique*)中，貝多芬在發展部之前突然插入序奏中所使用過的主題(譜例 6)，製造出令人意想不到的效果。貝多芬另一種連章形式的使用，則是在不同樂章中使用同一素材的變奏或變形，較類似舒伯特在其作品《流浪者幻想曲》(Fantasia in C Major, D. 784, *The Wanderer*)中的手法。²²

¹⁸ 又譯為「循環曲式」、「聯篇曲式」。此翻譯參考國家教育研究院學術名詞網。

¹⁹ Hugh MacDonald. "Cyclic Form". *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 11 Feb 2012.

²⁰ Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 3rd ed., (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988), 205-206.

²¹ 同註 19。

²² 同前註。

【譜例 6】貝多芬：《悲愴奏鳴曲》，132-142 小節。

Tempo I.

Allegro molto e con brio.

而李斯特在連章形式上的成就，則是將以上兩種手法相結合，並使用「主題變形」的技巧，運用在多樂章形式的樂曲中或似奏鳴曲第一樂章的連續形式中，使作品達到整體的一致性，²³最著名的例子即為李斯特的《B 小調鋼琴奏鳴曲》（Piano Sonata in B Minor）。

在法朗克此時期的鋼琴作品中，連章形式的運用扮演著十分重要的角色。例如《前奏曲、聖詠與賦格》中，賦格的主題明顯來自前奏曲主題的變形；而在賦格即將結束之前，法朗克更再度帶入聖詠的主題，並將之與賦格主題同時呈現（詳見第四章之樂曲分析），使樂曲達到一個高潮。在《前奏曲、抒情曲與終曲》中也能見到許多連章形式的運用。

法朗克擔任管風琴師與寫作管風琴曲的經驗，也使得此時期的鋼琴寫作中常可見到管風琴語彙的使用。例如《前奏曲、聖詠與賦格》中，在鋼琴上模擬管風琴寬廣的音域與腳鍵盤音響效果的寫作方式，或似管風琴演奏中較為即興的段落（詳見第四章之樂曲分析），成為法朗克此時期鋼琴作品的另一個特色。

法朗克第二時期的鋼琴作品雖然僅有寥寥數首，然而樂曲獨特的曲式、和聲、寫作手法等專屬於法朗克的創作特色，在當時形成一種獨特的風格且影響了許多後來的作曲家，使得這些作品不僅成為法朗克的經典之作，更是後世鋼琴家們鍾愛的鋼琴曲目之一。

²³ 同註 16。

第二節 《前奏曲、聖詠與賦格》的創作背景

十八世紀至十九世紀初，法國的鋼琴音樂仍屬式微。原因之一在於，儘管鋼琴（pianoforte）這項樂器早在 1711 年即已出現，十八世紀的法國鍵盤音樂，無論是專業或業餘的音樂家，仍多喜愛創作或演奏由大鍵琴（harpsichord）作品改編而成的鋼琴曲。直至約 1770 年後，法國作曲家才逐漸開始探索鋼琴這項樂器的潛在可能性，並形成一股專為鋼琴創作的風潮，儘管其音樂中仍保留了許多大鍵琴音樂的語彙。²⁴原因之二在於，十八世紀晚期至十九世紀約前 40 年，法國音樂仍以歌劇創作為重心，因此在鍵盤音樂的創作上依舊十分匱乏，甚至到了十九世紀中期，仍沒有出現能與舒伯特、孟德爾頌（Felix Mendelssohn）以及舒曼等德奧派相匹敵的鋼琴作曲家。²⁵因此，法朗克在十九世紀晚期所創作的這些鋼琴作品，對於法國鋼琴音樂有十分深遠且重要的影響。

根據丹第的描述，法朗克在 1884 年春天向其學生們提及欲創作一至兩部大型鋼琴曲，並冀望能在充斥著幻想曲、協奏曲的十九世紀前期鋼琴作品中保有一席之地。²⁶因此在同年寫作了《前奏曲、聖詠與賦格》這部作品，由艾諾克（Enoch）出版社出版，題獻給瑪麗·波特芬（Marie Poitevin）小姐，並於 1885 年 1 月 24 日「國家音樂協會」所舉辦的音樂會上由她親自首演。²⁷

《前奏曲、聖詠與賦格》這首作品屬於法朗克晚期的創作，法朗克在寫作之初，原屬意創作一首能與巴赫《十二平均律》有同地位的「前奏曲與賦格」；然而在創作過程中，法朗克認為全曲缺少了一些「如歌似的（cantabile）」的元素，以緩解前奏曲中的緊張感，因此加入了「聖詠」段落，甚至聖詠的主題在其後的賦格中也不斷出現。²⁸這種將不同曲種加以混合的創作概念，令人聯想到巴赫的管風琴作品《C 大調觸技曲與賦格》（Toccatina and Fugue in C Major）中，以一段遼闊的慢板來區分觸技曲與賦格之手法，²⁹足見巴赫對法朗克影響之深。

²⁴ John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, (New York: Dover Publications, 1972), 292.

²⁵ 同前註。

²⁶ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 55.

²⁷ Léon Vallas, trans. Hubert Foss, *César Franck*, (New York: Greenwood Press, 1973), 185.

²⁸ Norman Demuth, *César Franck*, (New York: Philosophical Library, 1949), 145.

²⁹ 同註 24, 299。

這首作品在首演後獲得大眾極高的評價，其學生丹第稱讚說：「在這一作品裡，充滿了聖詠的旋律精神，而在此情形下所產生的作品，才是純粹的，屬於富有個性的作品」³⁰。而法國著名鋼琴家柯爾托（Alfred Cortot）亦認為此曲「其原有的嚴格形式得到軟化及人性化，並在無損其固有的莊嚴下，使之充滿了感性的力量與震撼性的內在情感。」³¹儘管當時仍有一些批評的聲音，如聖桑就認為此曲「聖詠不像聖詠，賦格也不像賦格，且演奏起來既生硬又令人疲倦」³²，依舊無損這部作品在當時的成功，以及對後起法國作曲家的影響力。

法朗克屬於大器晚成型的音樂家，其音樂風格直至晚年才趨於成熟，代表性作品也集中於晚期，音樂價值更在晚年才獲得較高的重視與評價。然而，在法朗克的教導與帶領下所形成的「法朗克幫」，不僅培育出許多著名法國作曲家，法朗克受到德奧傳統影響的音樂風格及對於管絃作品、器樂曲的重視，也與當時以聖桑為首，遵循法國傳統的保守派，以及受印象主義與象徵主義影響的德布西（Claude Debussy）獨樹一幟的創作風格分庭抗禮，形成當時法國樂壇的三大主流，影響其後法國的音樂走向甚深。

³⁰ 李哲洋編，《名曲解說全集：獨奏曲 3》（台北市：全音樂譜出版社，1983），62。

³¹ 同註 26，72。

³² 同前註，73-74。

第四章

《前奏曲、聖詠與賦格》之樂曲分析

法朗克在《前奏曲、聖詠與賦格》這部作品中，使用了三種截然不同的巴洛克曲種，卻藉由「主題與動機發展」、「連章形式」等手法，將三個部分串聯起來，使全曲具有統一性。在記譜上，此曲三個部分僅使用前奏曲、聖詠與賦格三個標題，以及不同的速度術語表示樂段的改變，樂段之間並沒有終止線做出明顯區隔，足見作曲家仍將全曲視為一個整體。然而，曲中三個部分除了各自為不同的曲種之外，在結構、素材運用、和聲語彙、風格上亦大相逕庭，使得這首作品變的更加令人玩味。

因此筆者在這一章樂曲分析上，將先探討前奏曲、聖詠以及賦格三個部分各自的曲式結構、主題與動機的發展、和聲、調性等，並在最後一節中將此三個樂段作一綜合性的討論，以期能兼顧樂曲細部的分析與整體性，提供較全面的探討。

第一節 前奏曲之樂曲分析

根據柯爾托的引述，丹第認為：「這首前奏曲是依照舊時組曲中前奏曲的模式寫作而成。它的一個主題先是建立在主調上，接著在屬調上呈現，最後依循貝多芬式的手法，以一個樂句完整地結束整個主題。」³³前奏曲的曲式結構為 ABA'B'A''，主要建立在 A 與 B 兩個對比段落上，前奏曲的曲式結構如下表所示。

【表 1】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲曲式結構

段落	小節數	拍號	調性
A	1-7	4/4	B 小調
B	8-15 (B1:8-13 B2:14-15)	2/4→4/4	B 小調→ F# 小調
A''	16-23	4/4	F# 小調
B'	24-41 (B'1:24-29 B'2:30-41)	2/4→4/4	F# 小調→ B 小調
A''	42-57	4/4	B 小調

整個 A 段是由三個短小的樂句組成，各樂句的長度分別兩小節、兩小節與三小節。第一個樂句完整呈現了 A 段的主題，由下行二度與上行三度音程組合而成（譜例 7，圓圈處即為主題）。這個主題的前四個音在外觀上，與巴赫常使用的動機「B-A-C-H」（譜例 8），這個以他自己姓氏為素材的動機極為相似。³⁴儘管在音程度數的使用上，兩者還是有些許的差異（巴赫的主題為下行小二度+上行小三度+下行小二度；法朗克的主題則為下行大二度+上行小三度+下行小二

³³ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 73.

³⁴ 李哲洋編，《名曲解說全集：獨奏曲 3》（台北市：全音樂譜出版社，1983），63。
巴赫將「B-A-C-H」此四音動機運用在自己的許多作品中，其中最廣為人知的即為《賦格的藝術》。而其後許多作曲家也常運用此動機進行創作，例如 J. C. Bach、舒曼、李斯特或荀白克等人。

【譜例 9】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲，3-4 小節。



【譜例 10】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲，5 小節。



B 段依素材的不同可分為兩個主題。第一主題以直立式和絃為主要動機，同時預告了賦格的主題（譜例 11），使整首樂曲前後更有連貫性。此主題更使用了大量的和聲外音（譜例 12），使得音樂產生一種迂迴難行的感覺。

【譜例 11】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲 B 段第一主題，7-11 小節。



【譜例 12】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲，7-11 小節和聲外音。

第二主題則以對位式旋律為主要動機，在女低音與男低音聲部四分音符的和聲音基礎上，女高音與男高音聲部齊奏出由二度與三度音程組合成的旋律(譜例 13)。

【譜例 13】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲 B 段第二主題，12-15 小節。

A'段將 A 段主題移至屬調再次呈現，整體結構大致相同，僅增加一小節做為擴充。B'段的第一主題也是將 B 段主題移至屬調上，然而在進入第二主題前卻增加了兩個小短句，將調性從 F# 小調導入 E 小調。B'段的第二主題則從 B 段的兩小節擴充成 12 小節，原本兩聲部齊奏的旋律也轉變成由女高音聲部先進入，男高音聲部晚一拍進入的對唱形式，之後又發展成各自不同的旋律線條交織出現，充分展現法朗克精湛的對位手法(譜例 14)。

此外，B'第二主題這個段落無論在旋律線條或和聲上，都充滿了法朗克常用的半音式手法。例如在第 35-38 小節，左手低音線條皆為半音進行；而 36 小節的最後一個和絃—E^b 大調一級和絃第一轉位，也藉由低音聲部的 G 音下行半

音級進到 37 小節的 F[#] 音，進入 B 大調一級和絃第二轉位（見譜例 14）。法朗克在此使用了和弦並置（chord pair）的手法，利用半音進行將兩個調性上不相關的和弦加以連接，為法朗克典型的和聲語彙之一。

【譜例 14】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲，27-38 小節

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is G major (one sharp). The score includes various performance markings such as *pp*, *p molto espress.*, *cresc.*, *dim.*, *p*, *molto espress.*, *non troppo dolce*, and *più dolce*. Two red boxes with arrows highlight specific harmonic changes: one pointing to a chord in the bass staff labeled '降E大調一級和絃第一轉位' (First inversion of the I chord in E-flat major), and another pointing to a chord in the bass staff labeled 'B大調一級和絃第二轉位' (Second inversion of the I chord in B major).

結束前的 A' 段雖然在織度上與 A 段相同，但由上、下行二度所構成的主旋律與 A 段已大不相同（譜例 15，圓圈處），反而較像是發展自 B 段的第二主題（見譜例 13）。此外，A' 段共有 16 小節，整體架構比先前的 A 段、A' 段落擴張許多，因此整個前奏曲也可被視為一個三段體，由 AB、A'B' 與 A'' 三個段落組成。

【譜例 15】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲，41-43 小節。

A"段

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the right-hand part (R.H.) with a 2pp dynamic and a left-hand part with an a tempo marking. The right-hand part includes markings for 'R.H.' and 'sempre espress. e dolce'. Red circles highlight specific notes in the right-hand part. The second system continues the right-hand part with a melodic line and the left-hand part with a rhythmic accompaniment.

綜觀整個前奏曲在曲式結構上並不複雜，主題與動機的使用上也較為簡單，皆以二度與三度為主要構成元素。然而，這些動機不僅在前奏曲的三個主題中被充分發展，更在整首樂曲的發展上扮演十分重要的角色。

第二節 聖詠之樂曲分析

丹第認為：「此聖詠可分為三個段落，調性在 E^b 大調與 C 小調間徘徊。全曲由兩個不同的元素構成：一個是極有表情的動機，預告了即將到來的賦格主題並為其作準備；另一個則專屬於聖詠本身，其三個預示的樂句在宏偉莊嚴的氣氛中，以滾奏刻劃出宏亮的弧線。」³⁶整首聖詠主要由一個具轉調功能的樂段與一個呈現聖詠主題的樂段交互出現組成，也就是丹第以上所說的兩個動機。聖詠的曲式結構如下表。

【表 2】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠曲式結構

段落	小節數	拍號	調性
A(導奏)	58-68	4/4	E ^b 大調→ C 小調
B	69-76	4/4	C 小調
A'(插入句 1)	77-81	4/4	C 小調→ F 小調
B'	82-89	4/4	F 小調
A''(插入句 2)	90-103	4/4	F 小調→ E ^b 小調
B''	104-115	4/4	E ^b 小調

由上表可發現，每次聖詠主題出現的 B 段之前，法朗克皆安插了一個導奏或插入句的 A 段。若將 A、B 兩個段落每次出現視為一個大段落，則全曲為一個三段體，與前奏曲的結構十分相似。

整個 A 段可分為前後兩個樂句，第一個樂句為 58 小節至 61 小節，第二個樂句為 62 小節至 68 小節。A 段的主題出現在第一個樂句，由下行四度音階（動

³⁶ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 73.

機 a) 組成，這個下行四度動機不但在 A' 段中被加以發展，更是 B 段聖詠主題發展的主要動機。亦有學者認為，若將下行四度拆解成下行三度加上下行二度的型態，下行三度動機明顯來自前奏曲，而有一重複音的下行二度動機，則預告了之後賦格的主題（譜例 16），³⁷ 這樣的看法也符合本節一開始所引述丹第對於此曲的描述，無形中也增加了樂曲的統一性。

【譜例 16】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，58-59 小節。

在 A 段的第二個樂句中，一方面出現了前奏曲中 B 段的第二主題（譜例 17）並加以發展；另一方面則呈現了新的節奏動機：(♩♩♩，動機 b) 與 (♩♩，動機 c)，這兩個節奏動機也是其後 A' 與 A'' 段落的主要發展動機。A' 段雖然只有短短五小節，但其中充分運用了 A 段中的動機 a、動機 b 與動機 c，並將三個動機融合（譜例 18）。A'' 段落乍看之下雖與 A 段較不相關，但其前半部仍是以動機 a 與動機 c 進行發展，後半部則為 A 段第二樂句後四小節的模進，只是移高三度。A 段、A' 段與 A'' 段三個段落，屬於導奏或插入句的性質，其主要功能是作為前後段落調性上的連接，因此在創作手法上較偏向即興的風格，結構上也較不嚴謹；不過經過分析，仍可發現法朗克在動機運用上的精心安排。

【譜例 17】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，62-63 小節。

³⁷ Jo-Chi Lin. "From Virtuoso to Master: César Franck as a Composer of Solo Piano Music." (Ph.D. diss., U of Texas at Austin, 2000), 102.

【譜例 18】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，76-81 小節。

B 段主題則為整個聖詠的主要主題，有學者認為這個主題與華格納的樂劇《帕西法爾》(Parsifal) 中的「鐘聲主題」十分相似；³⁸亦有學者認為這個聖詠主題是貝多芬第 31 號鋼琴奏鳴曲作品 110 (Sonata in A^b Major, Op. 110)，第三樂章中賦格主題的倒影 (譜例 19)。³⁹雖然這些聯想都沒有直接的證據可證明，但華格納與貝多芬對於法朗克的影響卻是無庸置疑的。

【譜例 19】貝多芬：第 31 號鋼琴奏鳴曲作品 110，第三樂章，26-34 小節。

B 段的調性為 C 小調，可分為前後兩個樂句：第一樂句為 69 小節至 72 小節的聖詠主題；第二個樂句為 74 小節至 76 小節。第一樂句的聖詠主題主要由下行四度與上行二度所組成 (譜例 20)，下行四度動機明顯來自導奏的 A 段。第二樂句則主要由下行三度與下行二度動機所構成 (見譜例 20)，與前奏曲中的主要動機相似。整個 B 段以撥奏式的琶音為基礎，左手跨越右手帶出高聲部的聖詠主題，呈現如同管風琴般廣闊的音響效果。

³⁸ Léon Vallas, trans. Hubert Foss, *César Franck*, (New York: Greenwood Press, 1973), 184.

³⁹ 同註 37。

【譜例 20】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，66-76 小節。

B'段則移至 F 小調，亦分為前後兩個樂句：第一樂句仍是聖詠主題；第二樂句則改以上行三度與下行二度發展（譜例 21）。B''段再次轉調，移至 E^b 小調並分為三個樂句：第一樂句依舊為聖詠主題的呈現；第二樂句為 B 段第二樂句的模進；第三樂句則為 B'段第二樂句的模進，等於將前面兩次 B 段的素材作了總結，並結束整個聖詠部分。

【譜例 21】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，81-89 小節。

整個聖詠部分在織度上，法朗克採用低音聲部的和聲進行加上高聲部的旋律線條，符合「聖詠」這個曲種的風格。在和聲上，聖詠主題出現的三個 B 段因調性上較穩定，使用的和聲多為自然音階（diatonic）的和聲也較少出現和聲外音；三個 A 段則因具有轉調的功能，使用了較多的和聲外音以及附屬和弦、增六和弦、減七和弦等變化和聲，例如 A 段的主題就使用了大量的強經過音、

掛留音（譜例 22）；65 小節也出現了德國增六和弦（譜例 23）。相較於 B 段，A 段較具有半音風格，表現出法朗克最具特色的創作手法之一。

【譜例 22】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，58-59 小節。

【譜例 23】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，62-65 小節。

第三節 賦格之樂曲分析

在聖詠與賦格之間，法朗克安排了一個長 42 小節的過渡樂段（transition）。這個過渡樂段共分為兩個段落，第一個段落為 116-128 小節；第二個段落為 129-158 小節。第一段標示著三個降的調號，一開始沿用了聖詠四部和聲的織度，在最高聲部帶出了賦格主題（譜例 24），並在第二次陳述後直接進入第二段。第二段則立即改為兩個升的調號，以三連音式的琶音為伴奏音型，上聲部則不斷出現賦格主題的倒影（譜例 25）。這個過渡樂段不但預示了賦格主題，此三連音型也在賦格中扮演重要的角色，因此可將過渡樂段視為賦格的導奏部分。

【譜例 24】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠與賦格間過渡樂段，116-120 小節。

【譜例 25】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠與賦格間過渡樂段，129-134 小節。

整個過渡樂段擔任了將調性從聖詠結束時的 E^b 小調導入賦格的 B 小調之角色，因此在調性上十分模糊，僅在 120-121 小節出現了一個終止式，其餘部分則在許多調性間游移。這是因為法朗克在和聲上使用了許多屬七、減七和弦，並將這些七和弦連續使用而不予以解決，產生調性不斷轉換的效果。例如第二段前半部主要是建立在 E 小調的屬七和弦上，經過了 134-136 小節兩次的半音和聲後，沒有解決地直接進入 B 小調的屬七和弦（譜例 26、27）；後半部就建立在 B 小調的屬七和弦上，最後就以這個屬七和弦的琶音進入賦格部分。

【譜例 26】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠與賦格間過渡樂段，132-137 小節。

【譜例 27】《前奏曲、聖詠與賦格》，133-137 小節之和聲分析。

E小調 F#小調 B小調

V7 ii的vii V第一 iv的vii vii第一轉位 V7
 第三轉位 轉位 第三轉位

賦格部分在創作手法上較為自由，也因此被聖桑批評：「在賦格中，第一呈示部一結束就失去了原有的活力，僅靠著無限制的越軌...賦格已完全不像賦格，就靠這一越軌，我們才聽到精彩絕倫的再現部，這是非常有價值的...」⁴⁰。此賦格為四聲部賦格，其曲式結構如下表。

【表 3】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格曲式結構

段落	小節數	拍號	調性
第一呈示部	158-178	4/4	B 小調
插入句	179-192	4/4	B 小調→ D 大調
第二呈示部	193-209	4/4	D 大調
小尾奏	210-217	4/4	D 大調
插入句	218-231	4/4	D 大調→ F# 小調
第三呈示部	232-255	4/4	F# 小調
插入句	256-286	4/4	F# 小調→ B 小調
裝飾奏	287-368	4/4	B 小調
尾奏	369-379	4/4	B 大調

賦格主題以下行小二度為主要發展動機，這個具有強烈半音風格的主題，與巴赫《第六號 E 小調組曲》(Partita No.6 in E Minor, BWV 830) 中的觸技曲 (Toccatà)，以及李斯特依巴赫清唱劇主題所作的管風琴作品《「哭泣、怨訴、

⁴⁰ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 73.

憂慮、畏懼」前奏曲》(Prelude “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”, S.179) 中的主題極為相似。⁴¹一開始，主題在男高音聲部上出現，隨後女低音聲部帶出了在屬調上的真答句 (real answer)，而男低音聲部則以對題 (countersubject) 相互呼應 (譜例 28)。接著在四小節的插入句 (episode) 後，女高音聲部再次帶出主調上的主題，並在其後的男低音聲部唱出答句後，結束了第一呈示部。第一呈示部中，主題與答句分別在主調與屬調上出現。此外，除了第一次主題之外，其餘三次主題出現時皆有對題相伴，十分符合傳統賦格的寫作方式。

【譜例 28】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，156-166 小節。

第一呈示部之後，緊接著出現了一個長 14 小節的插入句。在這個插入句中，法朗克再次使用了連續屬九和弦、減七和弦不解決的寫作手法 (譜例 29)，使調性不斷轉換，並從第一呈示部的 B 小調帶入第二呈示部的 D 大調。

【譜例 29】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，177-185 小節。

⁴¹ Jo-Chi Lin. “From Virtuoso to Master: César Franck as a Composer of Solo Piano Music.” (Ph.D. diss., U of Texas at Austin, 2000), 104.

在第二呈示部中，主題共出現了三次，分別在 D 大調，以及其屬調 A 大調上，順序則為屬調、主調、屬調。此外，在第二呈示部中也出現了類似第一呈示部中的對題，只是在結構上略有不同（譜例 30）。第三次主題的出現停留在 D 大調的屬七和弦上，並在進入小尾奏時解決至主和弦。小尾奏則以主題最後兩拍的節奏與音程結構進行發展，最後將調性穩定在 D 大調上。

【譜例 30】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，190-197 小節。

第二呈示部結束後，接著進入一段同樣為 14 小節的插入句。在這個插入句中，法朗克使用了完整主題的倒影作為發展（譜例 31），並在呈現兩次主題倒影後，又將主題前三拍的原形與倒影形式交錯出現（譜例 32），最後將調性從第二呈示部的 D 大調，帶入第三呈示部的 F[#] 小調。

【譜例 31】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，214-222 小節。

【譜例 32】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，215-219 小節。

第三呈示部一開始主題並未立即出現，而是以一段 12 小節的插入句作為開端，具有導奏的功能。在這個插入句中，首先出現的是之前已在賦格前過渡樂段出現過的三連音型，此音型持續不斷地出現，為第三呈示部重要的發展動機。在 12 小節的插入句後，主題終於在第 244 小節出現。

而在第三呈示部中，主題總共出現了四次，第一次是在主調 F[#] 小調上出現，伴隨著三連音型的對位聲部（譜例 33）。其後主題又出現了兩次，調性卻轉到了 D 小調與 B^b 小調。在第三次 B^b 小調上的主題結束後，緊接著又出現一段 23 個小節的插入句。

【譜例 33】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，242-247 小節。

在此插入句中，依舊以三連音型為主要發展動機，賦格主題前三拍的動機則交錯出現（譜例 34）。此插入句就在這樣的織度上不斷變換調性並累積音量，直至第 279 小節以 *fff* 的音量，回到與整個賦格第一次主題出現時，相同的主調 B 小調主題上（譜例 35），並製造出賦格的高潮。最後，法朗克將和聲停留在 B 小調的屬七和弦上，並以一個延長記號作為區隔，進入裝飾奏樂段。

【譜例 34】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，254-259 小節。

三連音動機

sempre ff

pp

espress.

主題前三拍動機

【譜例 35】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，278-284 小節。

B小調上的主題

fff

7

裝飾奏以持續低音加上十六分音符的分解和弦展開，這樣的織度令人回想起前奏曲中 A 段主題的織度。和聲上，法朗克使用了低音建立在下行二度與上行二度上的連續七和弦（譜例 36），同樣沒有解決地連續使用，最後停留在 B 小調的屬七和弦上，並以此和聲帶出 B 小調上的聖詠主題（譜例 37，圓圈處為聖詠主題）。

【譜例 36】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，285-290 小節。

← 低音為下行二度的連續七和弦

【譜例 37】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，309-315 小節。

不同於聖詠部分主題的呈現方式，此次聖詠主題採用與前奏曲 A 段主題相同的形式一切分節奏的四分音符主題融合於十六分音符的分解和弦中一來呈現，結合了前奏曲與聖詠中的元素，並運用「連章形式」使之在賦格中再現，屬於法朗克經典的創作手法。聖詠主題以這樣的織度分別在 B 小調、G 小調以及 E^b 小調上出現三次。第四次在 331 小節再度回到 B 小調上呈現時，除了女高音聲部帶出聖詠主題之外，男高音聲部也以晚兩拍出現的卡農帶出八度的聖詠主題；而就在女高音聲部的聖詠主題結束後，低音聲部又帶入了主調上的完整賦格主

題，以八度的方式呈現(譜例 38)，整首樂曲也在三個樂章的元素彼此交融之間，達到最大的高潮。隨後的插入句中，像是在回顧一般，賦格裡的一些動機再度出現，並將調性轉入 B 大調，以 *fff* 的音量帶出樂曲的尾奏部分。最後尾奏就在結合了聖詠主題，與前奏曲切分節奏十六分音符分解和弦的形式中(譜例 39，圓圈處為聖詠主題)，以平行調 B 大調絢爛輝煌地結束全曲。

【譜例 38】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，330-339 小節。

女高音部
聖詠主題

男高音部
聖詠主題

賦格主題

con molto fuoco

【譜例 39】《前奏曲、聖詠與賦格》之賦格，367-371 小節。

The image shows a musical score for the fugue section of Chopin's 'Prelude, Chorale and Fugue'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'molto rit.' and the second system is marked 'a tempo vivo'. The second system also includes the instruction 'fff sempre'. Red circles highlight specific notes in the upper voice of both systems.

第四節 《前奏曲、聖詠與賦格》之綜合探討

在前三節中，筆者已將此作品中三個不同曲種的樂段加以分析，探討其各自的結構、發展方式等。在本節中則將藉由比較三個樂段在動機發展、調性關係、和聲使用等方面的異同，以較綜觀的方式探討此作品。

一、主題與動機發展

在這首《前奏曲、聖詠與賦格》的三個樂段中，每個樂段各有其不同的主題。然而這些看似不同的主題，其實在結構上又有許多相似之處。根據葛洛夫線上音樂辭典，法朗克經常使用「馬賽克式」(mosaic)的手法，將一至兩種原始動機的變化形式拼貼在一起，形成較為複雜的樂句結構，明顯受到李斯特的影響。而在法朗克晚期的兩首鋼琴作品—《前奏曲、聖詠與賦格》以及《前奏曲、

抒情調與終曲》一中，能見到這種手法最為精煉的呈現。⁴²以下就以【表4】作為說明。

【表4】《前奏曲、聖詠與賦格》各樂段之主題結構

樂段	段落	主題	主題之音程結構
前奏曲	A 段		下行二度+上行三度
	B 段第一主題		下行二度
	B 段第二主題		級進的上行三度+下行三度
聖詠	A 段		級進的下行四度
	B 段		下行四度+上行二度
賦格	第一呈示部		下行二度

由上表可以發現，各樂章的主題皆以二度、三度與四度作為主要的構成音程，其中二度音程，特別是下行二度，更是貫穿全曲的一個重要動機，在各樂段中都有出現。以上表所述的主題為例，賦格主題與前奏曲 B 段第一主題在外型上極為相似；且在前奏曲中，這個 B 段第一主題的第一個音（F[#]音）為前一小節和聲的掛留音，因此若將此音去除，其餘三個音在結構上幾乎與賦格主題的前三個音完全相同。法朗克這種「馬賽克式」手法的動機發展方式，不僅能將最少的動機作最大的利用，更因為主題間的關聯性使整首樂曲變得更統一。

⁴² John Trevitt and Joël-Marie Fauquet. "Franck, César." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 11 Feb 2012.

二、 調性關係

此曲的調性為 B 小調，然而在各樂段及其段落中，調性卻經常不斷改變。這樣看似複雜的調性轉換，其實仍建立在傳統的三度與五度音程轉調上。

以這首作品三個樂段的調性為例，前奏曲為 B 小調，聖詠則始於 E^b 大調，來到賦格時又回到 B 小調。若將 E^b 音以同音異名的方式轉換為 D[#] 音，則三個樂段的調性關係呈現出 B→D[#]→B 的三度關係。

此外，各樂段中段落之間調性轉換的關係，亦呈現出三度與五度關係。在前奏曲中調性的轉換為 B 小調→F[#] 小調→B 小調；聖詠中各段落的調性關係則為 E^b 大調→C 小調→F 小調→E^b 小調；賦格中的三個呈示部之間的調性關係為 B 小調→D 大調→F[#] 小調，裝飾奏與尾奏的調性則為 B 小調與 B 大調。由以上敘述可發現，全曲段落間的調性轉換，除了聖詠中的 F 小調→E^b 小調之外，其他段落皆以三度與五度關係進行轉調。從法朗克在此曲中使用的轉調手法，不難看出德奧作曲傳統對於法朗克的影響

三、 和聲語彙

法朗克在和聲上的一大特色為變化半音的呈現。雷伊·隆雅(Rey Longyear)認為，法朗克的變化半音經常用於旋律的半音進行上，較具有修飾整個旋律線的效果，而在和聲的功能性或色彩變化上則較不強烈。⁴³在這首作品中，法朗克的變化半音主要以下列三種方式呈現：

⁴³ Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 3rd ed., (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988), 205.

1. 修飾旋律線條的半音進行，為和聲外音的功能。
2. 低音建立於半音進行上的和聲，和弦之間彼此具關聯性。
3. 結合減七和弦、增六和弦等變化和聲的使用，和弦之間多不解決地連續使用，有時前後和聲在調性上甚至不相關。

這三種變化半音的使用手法在本曲的三個樂段中皆有出現。例如在前奏曲的第 11-12 小節中，可以發現第一種手法的使用（譜例 40）。如譜例所示，兩個圓圈處的半音，分別為經過音與駢枝音（cambiata），主要功能為修飾最高聲部的旋律線條，屬於和聲外音。

【譜例 40】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲，11-12 小節。

在聖詠部分，第 89 小節最後一拍至第 91 小節，則為第二種半音的使用方式（譜例 41）。從譜例上來看，若將 89 小節最後一拍開始的 6 拍半音進行，以兩拍為一單位分成三組，則三組半音進行的和聲可視為 G^b 大調的 $V_6 \rightarrow I_7$ 、 A^b 大調的 $vii^0_7 \rightarrow I_7$ ，以及 G 小調的 vii^0_7 第一轉位 $\rightarrow i_6$ 。每組半音進行的兩個和弦之間，都有屬和弦解決到主和弦的關係。雖然在調性上，這三個調彼此之間相去甚遠；然而因為低音的半音進行，讓這樣看似複雜的調性轉換，在聽覺上卻變得很合理。

【譜例 41】《前奏曲、聖詠與賦格》之聖詠，87-91 小節。

最後一種半音使用手法，也是此曲中最廣泛被運用的一種。例如筆者在前一節，賦格之前過渡樂段的樂曲分析中提到（見譜例 27），第 134-136 小節的和聲就是在低音的半音進行之上，結合連續減七和弦、屬七和弦的使用且不解決，將和聲從第一段的 E 小調屬七和弦帶入第二段 B 小調的屬七和弦。雖然 134-136 小節的七和弦仍屬於 F[#] 小調裡的屬七和弦或附屬的減七和弦，但法朗克將之連續使用且不解決的手法，已使調性變得十分模糊。

在賦格的裝飾奏部分，可以發現第三種半音手法的另一例子。同樣如筆者前一節的樂曲分析所述，在裝飾奏第 286-288 小節中（見譜例 36），法朗克使用了低音為半音進行的兩個連續七和弦。不同於前一個例子，此處的兩個連續七和弦在調性上完全不相關，是靠著低音的半音進行使之合理化。

而全曲最特殊的一個半音進行，為前奏曲進入到聖詠樂段的 F[#] 到 G 音（譜例 42）。前奏曲的最後一個和聲延續了 B 小調 I 和弦的低音，轉化成 B 音上的屬七和弦，令人預期將解決到 E 大調或 E 小調。然而法朗克卻將此屬七和弦中的 F[#] 音掛留到下一小節，並向上小二度解決到 G 音，進而進入 E^b 大調的 I 和弦。筆者認為，此處法朗克利用了類似和聲中，導音向上小二度解決至主音的和聲效果，將 F[#] 「解決」到 G 音。雖然在和聲上，這個屬七和弦的解決方式完全不正確；但因為 F[#] 到 G 音這種向上小二度的進行，提供了聽覺上的解決感，成功以兩個音之間的連接，將 B 小調轉至遠系調 E^b 大調。

【譜例 42】《前奏曲、聖詠與賦格》之前奏曲至聖詠，55-61 小節。

The image displays two systems of musical notation. The top system is the Prelude, marked with *p*, *dim.*, *pp*, and *cresc.*. The bottom system is the Choral section, marked with *Poco più lento* and *molto cantabile, non troppo dolce*. A red circle in the Choral section highlights the F[#] note in the bass line, which resolves to a G note in the following measure. The Choral section is in E^b major.

第五章

《前奏曲、聖詠與賦格》之演奏詮釋與演奏技巧探討

法朗克在這首作品中，使用了前奏曲、聖詠以及賦格三種不同的曲種，每個樂段及樂段中的段落亦有其各自的性格。因此作曲家利用了許多速度與表情術語、音量記號等，標明各部分的情緒、氛圍，並將各個段落彼此銜接。本章將藉由作曲家在譜上所標註的指示，輔以演奏家、學者們對於此曲演奏詮釋上的敘述，歸納出較符合作曲家本身欲傳達的樂曲情感與詮釋方法。此外，筆者也將就此曲中常見的一些技巧難點，提出較個人的練習方式，並期望自身之淺見能提供其他演奏者，在詮釋這部作品時實質上的助益。

第一節 前奏曲的演奏詮釋與技巧探討

前奏曲一開始的 A 段標示著「Moderato」的術語。「Moderato」的意思為「中板」；而根據葛洛夫線上音樂辭典中的敘述，可將「Moderato」定義為穩健謹慎的，速度上應不急不徐，也勿過於大聲或過於柔和。⁴⁴就整個 A 段來看，除了「Moderato」這個術語之外，法朗克僅使用了 *p* 與 *pp* 兩種音量記號，因此 A 段

⁴⁴ David Fallows, "Moderato". *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

應以較輕柔的音量、中庸的速度來演奏較為合適。

而對於前奏曲 A 段的主題，鋼琴家柯爾托這樣說：

「在這首作品的許多段落，特別是前奏曲，以及連接聖詠與賦格的插入句中，被標示著可演奏地較為自由。然而，卻不能加入過多個人的詮釋或情感上的放縱。……若這憂傷、簡單的抒情旋律，這在前奏曲中被反覆兩次的重要主題，是在傳達對未知的希望如顫抖般的渴望，……則節奏上的自由就會如作曲家所希冀一般地被表達出來……。」⁴⁵

學者戴維斯也曾對於前奏曲部分這樣論述：

「每個人第一次遇到這首法朗克所有鋼琴作品中，最令人印象深刻的曲子時，必定會被其豐厚且稠密的輪廓所擊敗；特別是開頭融合了 B 小調主題的琶音部分。此處的切分節奏，將重音放置在八個音為一組音群的第二音上，猶如脈搏或鐘聲般的展開。」⁴⁶

由以上兩位學者的論述，可推論出前奏曲的這個 A 段主題，在演奏時仍能保有部分的自由；然而卻不應過分濫情，要如同在表達內心的悲嘆與渴望一般。而依據戴維斯的敘述，這個主題包含了一個技巧上的難點：三十二分音符的琶音結合大拇指的主旋律。在演奏大拇指的主旋律時，應以大的質量與較慢的觸鍵速度相配合，避免出現過於敲擊的音色，同時能清楚地帶出主旋律來。三十二分音符的琶音則應以較小的質量搭配快速的觸鍵，且手指應盡量靠近鍵盤，使三十二分音符的音型能演奏地乾淨不含糊，又不會過於大聲而蓋過主旋律。

前奏曲的 B 段第一主題標示著 *a capriccio* 的術語，以及 *mf* 的音量，明顯與 A 段有很大區別。*a capriccio* 為「任意速度」的意思；葛洛夫線上音樂辭典將之定義為「一個演奏上的指示，允許自由、狂想式的速度，甚至是形式」。⁴⁷ 搭配 *mf* 的音量指示，筆者認為此 B 段第一主題應演奏的較為激動且速度上較自由，十分類似歌劇中詠嘆調的表現方式，且不同於 A 段較內斂的表達方法。

在這個主題中，法朗克使用了橫跨十度，甚至十二度的和弦。對於手不夠

⁴⁵ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 75.

⁴⁶ Laurence Davies, *César Franck And His Circle*, (New York: Da Capo Press, 1977), 219.

⁴⁷ 同註 44。

大的演奏者來說，只能改以撥奏或分解和弦式的彈法。筆者認為，法朗克本身擁有一雙大手，在演奏這些跨幅較廣的和弦時也許可以直接彈奏。因此在音響效果上，法朗克應該是期待得到同時發出的和弦效果。所以筆者建議在演奏時，若無法直接彈出整個和弦，也應以分解和弦式的彈法取代，避免使用撥奏式的彈法，才能較為貼近作曲家的本意。

B 段行至第二主題時，法朗克再次使用了不同的力度與表情記號：*p* 和 *molto espress.*。第一主題的結尾時，音量標示著 *ff* 且沒有漸弱的指示，因此進入第二主題時應視為情緒上的突然轉換，由高昂激動瞬間轉為極有表情的低聲吟唱，這樣的變換呈現了法朗克極為戲劇化的一面。

最後，在前奏曲與聖詠的銜接處，演奏者須十分注意法朗克的記譜。在 57 小節（見譜例 42）的節奏上，第一拍與第三拍皆使用了八分音符與八分休止符的組合。而第二拍為一個四分音符的和弦，到了第四拍同一和弦的轉位時，只有 F^\sharp 音為四分音符，其餘和聲音則為八分音符與八分休止符。筆者認為，法朗克在此處是欲利用筆者前一章中提到的半音手法進行轉調，因此只保留和聲中的一個音，並藉由此音的半音進行引導至下一和弦。故演奏者在彈奏此處時，應確實遵照譜上所記的音符長度演奏，以達到半音轉調的效果；反之則可能造成調性轉換上的不順暢感。

第二節 聖詠的演奏詮釋與技巧探討

關於聖詠部分，柯爾托認為：

「第一個樂句採用了進行曲的節奏，以悲哀的半音風格、強調切分節奏的八分音符旋律為特徵，如同不停祈禱般地低聲吟唱著，像是對人性的公平正義與慰藉提出永恆的質疑。而與之相呼應的第二樂句共出現了三次，從一開始的隱晦，逐漸浮現，最後成為清楚的確信。在幾乎固定的四分音符節奏中，大多

為自然音階的和聲……。」⁴⁸

聖詠一開始標示著「Poco più lento」，加上柯爾托以上的敘述，筆者認為聖詠的 A 段應以一種似行走般的速度來呈現，勿過快也不應過慢。因此，左手的八度低音應具有方向感，可用手臂的橫向移動來帶領低音進行的方向，而減少使用手臂上下的動作，以避免音樂停滯不前。聖詠的 A 段同時也標示了 *molto cantabile, non troppo dolce*，意為「十分具有歌唱性，但勿過於柔和」。「十分具有歌唱性」這一指示，既說明了此段落應有的表達方式，也符合筆者在第二章中提到，法朗克之所以加入此聖詠樂段的原因。然而在彈奏 A 段的主旋律時，要使用 3、4、5 指彈出極具歌唱性的旋律並不容易。因此筆者依據宋如音教授的指導，建議在演奏時應多注意和聲的改變，遇到變化半音的和聲時可特別強調；此外，也應注意旋律中的切分節奏與和聲外音，並將以上三種元素與樂句的強弱起伏相結合，給予適當的彈性速度，則較能演奏出具歌唱性的旋律。

另一點要注意的則是 *non troppo dolce* 的指示。在 A 段與 A' 段中，法朗克皆使用了此術語，然而在相同性質的 A'' 段落卻只有 *sempre cantabile* 的指示。因此筆者認為，法朗克這樣的標示是為了使 A 段、A' 段在音色上，能與緊接其後的 B 段、B' 段有所不同，使段落之間的個性有明顯區隔；因此在彈奏 A 段與 A' 段時，演奏者應注意該指示，音色不能過於柔和。

B 段以平均跨幅為五個八度的和弦撥奏與最高音的聖詠主題所構成。第一次聖詠主題出現時，譜上的音量記號為 *pp*。筆者認為此記號不僅指示演奏極弱的音量，音色上也應變得更為柔和，因此若之前的 A 段在音色上確實遵照指示，則進入 B 段後的音色對比將較容易達成。而在演奏雙手交叉的琶音撥奏與頂端的主旋律時，首先要注意的是琶音撥奏與主旋律之間音色與音量的區別。在第一次 *pp* 的聖詠主題時，筆者建議可使用弱音踏板 (*una corda*)；且無論是撥奏或主旋律在音色上都應較柔和，因此在演奏琶音撥奏時手指應非常貼近琴鍵，以較小的質量搭配較慢的觸鍵速度彈奏，兩手之間觸鍵的速度與力量要練習得十分平均，以免在聽覺上仍有換手的感覺；而主旋律也應以較為貼鍵的方式，配合較大的質量與較慢的觸鍵速度，以彈奏出清楚的旋律線條，同時在音色上

⁴⁸ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 76.

也不會過亮。

關於聖詠主題另一點要注意的，則是主旋律的線條與方向感。由於音型的關係，主旋律只能以單一手指演奏，故容易失去樂句的線條與方向感。對此筆者建議，在音與音之間的音量安排上應仔細設計，同時將小節中的強拍與弱拍加入音量的考量中，且在腦中也應將此旋律自動延續，這樣才能使樂句較有方向感。此外，依據筆者與宋如音教授的討論，認為在更換踏板時，也可考慮只放掉一半的踏板，使之前的旋律音能保留到下一拍，減少在聽覺上的空隙感，使旋律線條能真正連貫。然而這樣的踏板用法也容易使得琶音撥奏的和聲彼此重疊，造成和聲上的混濁感，因此在使用時需十分小心，並視每台琴不同的狀況做適當調整。

而三次 B 段在音量指示上分別為 *pp*、*meno p* 與 *ff*，不斷累積能量至最後一次的呈現，正如柯爾托所述，象徵由隱藏走向光明，因此三個段落在演奏方式上也應有所不同。筆者認為 B' 段與 B 段在音量與氣氛上較為相似，因此可採用類似的演奏方式，惟 B' 段可考慮去掉弱音踏板的使用，與 B 段做出音色上的區別。B'' 段則為整個聖詠部分的最高潮，在演奏 *ff* 的音量時，可改以較大的質量與較快的觸鍵來彈奏琶音撥奏的部分，以達到較激烈的氣氛。而主旋律在此也可由離鍵較高的位子落下，輔以較大的質量與較快的觸鍵速度，以彈奏出明亮清楚的旋律線條。此外，此處也可使用較多的手臂力量，使得整體的音響效果更寬廣遼闊。

第三節 賦格的演奏詮釋與技巧探討

賦格前的過渡樂段，扮演著銜接聖詠與賦格兩個完全不同個性樂段的重要角色。過渡樂段的第一段標示著「Poco allegro」與 *mf* 的音量，一開始即預告了之後的賦格主題。筆者認為這個速度指示也是之後賦格樂段的速度，因此一進入過渡樂段時的速度，應以賦格的速度為考量。過渡樂段的第二段一開始則標示著 *pp*，與第一段在音量有明顯區隔，且帶有一種神秘飄渺的氣氛。此外，第二段在力度範圍(*pp*→*f*→*pp*→*f*→*ff*)、和聲進行，以及速度轉變上有極大的起伏，因此筆者認為此段落在演奏時可有較多的彈性。但如同筆者在本章第一節中引用柯爾托的敘述，此樂段雖然能有較多的自由，卻不應加入過多的個人情感與詮釋，以免流於矯情。

關於賦格，柯爾托認為：

「一開始的呈示部，四聲部的主題接連出現，在寫作手法上非常地嚴謹，這是毫無疑問的。接下來的發展部，在動機發展的手法上也十分符合該曲式應有的樣貌。……八分音符的三連音型出現增加了音樂的不安定感，並在瀰漫著極大痛苦與無盡乞求、不斷漸強的高潮樂段之後，聖詠的主題再度出現，彷彿來自天堂的豎琴聲溫柔撫慰了那股不安的顫抖。在經歷了無法忍受的痛苦後，終於恢復平靜，並在勝利之聲的宣告之下結束全曲。」⁴⁹

在第一呈示部的開頭，標示著 *largamente* 的術語。根據葛洛夫線上音樂辭典的解釋，*largamente* 為一種表情記號，意思是以較為莊嚴高貴的方式演奏；亦可作為速度上須減慢的指示。⁵⁰因此在演奏一開始的賦格主題時，速度上應比之前放慢，以莊嚴的表情來表達。此處要注意主題前三拍為前一小節的弱拍進入到下一小節的正拍，因此重拍勿落在主題的第一個音，而應落在第二音上；且整個主題應以較寬廣的想法來演奏，避免因樂句中的休止符造成停滯感。整個第一呈示部要注意聲部之間的線條與音色的分別，特別是在第三次的主題在

⁴⁹ Alfred Cortot, trans. Hilda Andrews, *French Piano Music*, (New York: Da Capo Press, 1977), 77.

⁵⁰ David Fallows, "largamente". *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

女高音聲部出現時，譜上標示了 *ma espress.* 的術語，筆者認為此處可加入適度的自由速度，音色上也可變得更柔和，使主題更有表現力。

整個賦格部分在力度、情緒的轉變上，為全曲起伏最大也最具張力的樂段，其中又以第三呈示部與裝飾奏段落最為明顯，不僅挑戰著演奏者對於音量、音色的控制能力，也考驗了演奏者對於樂曲情緒整體上的安排。第三呈示部一開始的三連音型貫穿了整個段落，為十分重要的動機。以筆者自身的經驗，在演奏這個音型時，對於速度的選擇需十分謹慎。因三連音的音型本身就有一種往前驅動的力量，加上此音型在第三呈示部中扮演著音樂線條起伏的角色，因此經常容易演奏得過快，而在許多需大跳的地方產生漏音或碰錯音的狀況。然而，若此音型的速度過慢或過於規律時，又會使音樂的線條有不流暢之感，因此如何選擇三連音型的適當速度並給予些許彈性，為演奏此段落時須仔細考量的一個地方。

此外，第三呈示部的力度範圍從 *pp* 到 *fff*，且許多地方的力度轉變十分迅速，例如第 242 小節，音量從 *f* 開始漸強，然而到了第 243 小節的第二拍，卻要在兩拍之內馬上漸弱到 *pp* 的音量（見譜例 33），在執行上有相當大的難度。筆者建議此處在演奏上須確實遵守漸弱的指示，在進入 *pp* 之前給予一些時間上的彈性作為緩衝，並搭配弱音踏板的使用；觸鍵方面，除了速度可由快變慢，觸鍵方式也可由靠近指尖的觸鍵改為以指腹觸鍵的方式，以達成音色與音量上的轉變。此處另一點須注意的，為音量轉入 *pp* 後，三連音型與主題之間音色與音量的平衡。筆者認為，除了三連音型可用以上所述之方式演奏外，主題仍應以靠近指尖的觸鍵點，加上較快的觸鍵速度與較大的質量來演奏，使主題與三連音型之間有明顯區隔。而演奏至第 278 小節時，出現了全曲第一次 *fff* 的音量標示。筆者認為此處為賦格部分的第一個高潮，然而在演奏此處時除了要注意聲部之間音量的平衡，以凸顯主題的線條之外，也不應一直維持在 *fff* 的音量而要有適當的起伏，使音樂更有方向感。

裝飾奏則為賦格部分另一個極為戲劇性的段落。一開始在 *ff* 的音量上奏出了十六分音符的分解和弦，之後音量慢慢遞減，直至全曲最弱處—第 309 小節的 *ppp*—並在這樣的氛圍中迎來如從天堂降臨、救贖般的聖詠主題。此處，要如何在極弱的音量中演奏出清晰的旋律，且不被十六分音符的分解和弦干擾，為一

大難題。對此，筆者建議可採用與前奏曲 A 段主題相同的演奏方式；若在 *ppp* 處有使用弱音踏板，則於此處可考慮放掉部分或全部的弱音踏板，可使主題旋律較清楚地呈現。

隨著聖詠主題出現後，音量又開始逐漸增強，從第 331 小節開始，先是兩個聲部間聖詠主題的卡農對位，接著又加入了賦格主題相互唱和，氣氛也更為熱烈，達到另一個高潮。此處不同聲部的主題交相出現，皆以八度的形式呈現，內聲部又有十六分音符的線條，演奏上並不容易。筆者建議在演奏此處時，十六分音符或其他屬於伴奏性質的聲部在音量上應降低，讓主題更有空間發揮。演奏八度形式的主題時，在觸鍵方面應以手臂的力量配合較慢的觸鍵速度來演奏，如此可使主題較清晰地呈現，避免過於撞擊或過硬的音色。而主題要如何演奏得有方向感，也是一大難題，除了配合手臂的橫向移動之外，可參考音與音之間強弱拍的區別，腦中也要一直保有該旋律的線條形狀，並仔細規劃每個音的力度大小，勿因整體為強的音量，就將每個音都彈成強音。此外，在第 338 小節法朗克標示著 *con molto fuoco* 的術語，意為「更加地火熱」。牛津音樂辭典中解釋，*fuoco* 一詞為火之意，為一個結合了力度與速度上的指示。⁵¹因此作者認為此處應演奏得更為激烈，速度上也可稍微加快，才能將整個樂段推上高點。

隨後的音樂又漸漸趨緩，並在慢慢醞釀之後來到光輝燦爛的 B 大調尾奏（見譜例 39）。尾奏部分標示著 *a tempo vivo* 的速度以及 *fff* 的音量，在演奏時應十分具有活力，可使用較快一點的速度。然而尾奏的右手音型為一個八度內的分解和弦，對於手不大的演奏者來說，要在 *a tempo vivo* 的速度中以此音型演奏出 *fff* 的音量，同時還要帶出右手小指最高音的聖詠旋律，相當不容易。因此柯爾托曾建議可改以左手大拇指演奏此分解和弦音型的第一個音，左右手各彈兩個十六分音符。⁵²此方法雖能較清楚彈奏出最高音，也避免演奏者的手過度伸展造成不適。不過以筆者自身經驗，使用這個方法因左手和弦之間的形狀改變較不規律，容易造成碰錯音的情形；且演奏某些和弦時的手型，也會造成不舒適感。因此使用這個方法與否，仍應視個人狀況調整。而整個尾奏都維持在 *fff* 的音量，

⁵¹ "fuoco". *Oxford Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

⁵² 林勝儀 譯(狄約芙莉(Jeanne Thieffry)著)，《柯爾托鋼琴演奏解說(Alfred Cortot Cours d'Interprétation)》，(台北：全音樂譜出版社)，32。

因此在延音踏板的使用上，筆者建議可不用依和聲的改變更換，而是將和聲累積至一個程度再行更換。例如在第 369 小節踩下後一直持續到第 370 小節的最後一拍再換掉，並在第 371 小節第一拍換掉之後，再次延續至第 372 小節最後一拍再換。這樣的作法有點類似管風琴的音響效果，不僅可以維持尾奏的音量，尤其是在結束前音域較高的樂段，能量還能持續不斷地累積，最後達到頂點並炫爛地結束全曲。

第六章

結論

十九世紀的前半段，法國樂壇仍以歌劇創作為主流，從作曲家、樂評乃至於聽眾對於法國本土作曲家的管絃樂曲、器樂作品皆不甚重視。雖然白遼士(Hector Berlioz)的《幻想交響曲》(*Symphonie Fantastique*, Op. 14)為法國的交響曲帶來全新的風貌，仍難敵法國社會對於歌劇音樂的偏愛。

直至 1870 年普法戰爭的爆發，在民族主義的號召下喚醒了法國人民對於本國作曲家作品的重視，同時促使「國家音樂協會」的成立，刺激法國作曲家開始創作管絃樂曲以及器樂作品，形成所謂「法國音樂的復興」(French Musical Renaissance)，⁵³其中代表性的人物即為聖桑與法朗克。

相較於聖桑與其生佛瑞、拉威爾所遵循的法國傳統路線，表現較細緻、優雅的風格；法朗克的音樂風格則奠基於德奧傳統之上，受到巴赫、貝多芬、舒伯特、舒曼、李斯特、華格納等作曲家的影響。除了在作品曲種與曲式的選擇上，多為德奧傳統的曲種，如器樂曲、室內樂曲、交響曲等，從其音樂特色如半音風格、連章形式的運用、對位手法中，也不難看出德奧作曲家對法朗克的深厚影響。

而從法朗克最著名的鋼琴作品《前奏曲、聖詠與賦格》中的音樂語彙，例如半音和聲、對位式的旋律線條、賦格中具強烈半音風格的主題，以及賦格最後，聖詠主題與前奏曲動機的再現所形成的連章形式，皆能明顯看到法朗克音樂風格與創作語法最精煉的呈現。除此之外，此曲中也使用了許多浪漫時期常

⁵³ Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 3rd ed., (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988), 204.

見的鋼琴技巧，例如連續八度、在伴奏音型中以單手指演奏主旋律的「第三隻手技巧」、快速琶音音群等等；其中聖詠主題所使用的雙手交叉和弦撥奏搭配最高音的主旋律，不僅不容易演奏，其營造出如管風琴般廣闊的音響效果，更是法朗克特有的音樂語彙之一。因此法朗克的這首《前奏曲、聖詠與賦格》，無論在音樂風格或鋼琴技巧上，皆為十九世紀法國鋼琴音樂的代表作品之一。

透過本論文之研究，筆者期望能藉由文獻探討、樂曲分析，以及詮釋與技巧之探討，提供演奏者在詮釋上有更多的思考空間與方向，並在演奏時能更為貼近法朗克的創作意念。筆者同時也希望本論文能起拋磚引玉之效，引發更多演奏者對於法朗克作品的興趣與喜愛。

參考文獻

中文書目

李哲洋編。《名曲解說全集：獨奏曲 3》。台北市：全音樂譜出版社，民 84，
三版。

林勝儀 譯(狄約芙莉(Jeanne Thieffry)著)。《柯爾托鋼琴演奏解說(Alfred Cortot
Cours d'Interprétation)》。台北：全音樂譜出版社，民 76，初版。

中文論文

范幸宜。《法國音樂的傳承與創新：以法朗克〈前奏曲、聖詠與賦格〉為例》。
國立高雄師範大學碩士論文，民 97。

劉怡君。《西薩·法朗克重要鋼琴作品之探討》。國立中山大學碩士論文，民 91。

蔡雅琪。《法朗克鋼琴作品〈前奏、聖詠與賦格〉》(César Franck: Prélude, Choral
et Fugue)之演奏探討。東吳大學碩士論文，民 90。

中文期刊

吳姵潔。「Mendelssohn、Liszt 與 Franck『前奏曲與賦格』之時代風格表現初探」
《關渡學刊》第 4 期(民 95)：117-140。

西文書目

Cortot, Alfred. Hilda Andrews, trans. *French Piano Music*. New York: Da Capo Press, 1977.

Davies, Laurence. *César Franck And His Circle*. New York: Da Capo Press, 1977.

Demuth, Norman. *César Franck*. New York: Philosophical Library, 1949.

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications Inc., 1972.

Longyear, Rey M.. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988.

Vallas, Léon. Hubert Foss, trans. *César Franck*. New York: Greenwood Press, 1973.

西文論文

Lin, Jo Chi. “From Virtuoso to Master: César Franck as a Composer of Solo Piano Music.” Doctoral Essay: University of Texas at Austin, 2000.

Liang, Paul. “An Analysis of the Major Solo Piano Works of César Franck.” Doctoral Essay: University of Boston, 2002.

樂譜

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier*. Edited by Peter Hauschild. Vienna: Universal Edition, 1977.

Franck, César. *Prélude, Choral et Fugue*. Edited by Ernst-Günter Heinemann. Munchen: G. Henle Verlag, 1995.

Franck, César. *Selected piano Compositions*. Edited by Vincent d’Indy. New York: Dover Publications Inc., 1976.

網路資料

Fallows, David. “Moderato.” *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

Fallows, David. "a capriccio." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

Fallows, David. "largamente." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

John Trevitt and Joël-Marie Fauquet. "Franck, César." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 11 Feb 2012.

MacDonald, Hugh. "Cyclic Form." *Grove Music Online*. 2007-2012. Web. 11 Feb 2012.

"fuoco." *Oxford Music Online*. 2007-2012. Web. 20 Feb 2012.

Tunghai University
Department of Music

Presents

Hsing-yu Chen
陳星妤

In

Graduate Piano Recital

May 5, 2012

Recital Hall

7: 00 p.m.

Program

Sonata in C Minor, Op. 13, "*Pathétique*"

L. v . Beethoven

Grave, Allegro Di Molto E Con Brio

Adagio Cantabile

Rondo: Allegro

Prélude, Choral et Fugue

C. Franck

Intermission

Piano Concerto No. 1 in C Minor, Op. 35

D. Shostakovich

Allegro Moderato

Lento

Moderato

Allegro Con Brio

姚政龍，小號

陳怡頻，鋼琴

Galop-Marche

A. Lavignac

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Dr. Thomas Linde.