

目次表

緒論.....	3
第一章、歷史背景與其音樂特色.....	6
第一節、蕭邦與浪漫主義的時空.....	6
一、時代背景對蕭邦的影響.....	7
二、波蘭音樂對蕭邦的影響.....	10
三、歌劇對蕭邦的影響.....	11
四、其他作曲家對蕭邦的影響.....	11
五、鋼琴的發展對蕭邦的影響.....	13
六、蕭邦不同時期的作品.....	14
第二節、蕭邦的音樂風格.....	17
一、曲式.....	18
二、旋律與伴奏.....	19
三、節奏.....	24
四、和聲.....	26
五、轉調.....	27
第三節、《第二號奏鳴曲》的創作.....	31
一、創作經過.....	31
二、《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》的傳承與創新.....	34
第二章、樂曲分析.....	39
第一節、第一樂章.....	39
一、呈示部.....	40
二、發展部.....	51
三、再現部.....	56
第二節、第二樂章.....	60
一、詠諧曲.....	61
二、中段.....	67
三、詠諧曲再現.....	70
第三節、第三樂章.....	72
一、A 段.....	72
二、B 段.....	77

三、A 段.....	79
第四節、第四樂章.....	81
第三章、《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》詮釋.....	89
第一節、結構上的探討.....	89
一、樂章之間的連結.....	89
二、各樂章動機使用與音樂表現.....	95
第二節、表情與詮釋.....	110
一、由術語的使用探討演奏詮釋.....	110
二、由力度探討演奏詮釋.....	113
第三節、由踏板與運音法探討詮釋.....	119
一、踏板.....	119
二、運音法.....	126
第四節、困難技巧.....	141
結論.....	148
參考書目.....	154

緒論

浪漫時代如同中國的春秋戰國時代，是一個百家爭鳴的時代，這時代的作曲家具有強烈的個人特色，他們的作品也具有非常大的差異性，此論文所要探討的對象蕭邦（Fryderyk Franciszek Chopin, 1810–1849）也是如此，他的作品有其特殊的詩意、和聲色彩、節奏與作曲手法，辨識度非常高，同時他也是我最喜歡的作曲家之一。雖然筆者從小便接觸了許多蕭邦的曲子，但是總是依照老師的要求而沒有自己的意思來演奏，之後隨著學習與年紀的成長也希望能了解如何貼近蕭邦的心意來演奏他的作品，因此在選擇研究對象時，筆者毫不猶豫地選擇了蕭邦作為我要研究的對象。

這首《降 b 小調第二號鋼琴奏鳴曲，作品 35》（Piano Sonata No.2 in b-flat minor, op. 35）是筆者在眾多蕭邦曲目中相當喜愛的一首，它的表現力強、情感豐富。記得第一次聆聽這首曲子時，序奏的一開始就讓筆者心中激動不已，然而在開始接觸這首曲子之後卻發現這首曲子實在不容易演奏，第一是曲中有大量的八度甚至大量八度音的反覆，就筆者本身而言，由於手較小的關係，所以演奏時也倍感吃力；再來就是曲中許多地方需要較大的音量，這也是筆者需要加以突破的地方，此外此曲相當快速，如何在快速音樂的進行中並把音樂牽引到高潮並掌握每一個音色氣氛的變化是筆者覺得最困難的地方，而在情感的收放之中如何透過音樂真實的表現個人最真誠的情感，並能忠於蕭邦原意且不濫情，也是一個演奏者要面對的挑戰，因此筆者希望能藉由對蕭邦各個面向的研究與思考來突破演奏時的困

難，這也是筆者會選擇這個作品為筆者的論文题目的主要原因。在蕭邦的作品當中可以發現大多數是特性小品類，其中較大型的曲子只有七部，以鋼琴獨奏曲來說，也只有三首，那就是他唯一的三首〈鋼琴奏鳴曲〉（Piano Sonata），《C小調第一號奏鳴曲，作品4》（Piano Sonata No. 1 in c minor, op. 4）是他年輕時候所作，手法技巧都還不成熟，因此今天很少被拿來演奏，而第二號第三號都是演奏會上的常客，其中第二號送葬進行曲是最常被拿來演奏的，這也是三首之中我最喜歡的，因此我憑著極大的喜好希望能對此曲作深入的了解。

另外關於蕭邦的論文無論在國內外數量皆很多，但是包含《降b小調第二號鋼琴奏鳴曲》的研究論文國內外都不多，筆者在國家圖書館中找到了三份相關論文，一份是對於蕭邦三首奏鳴曲作分析，一份是對於第二號奏鳴曲第一樂章作分析，單獨對於此曲作探討的只有一份，前兩份中，前者偏重對四首奏鳴曲作大體上的了解，也是偏重於分析的部分，或者雖包含詮釋但只包含一個樂章，而在國內中文書籍中對於此曲著墨不深，多著重在音樂歷史上或是背景上的介紹，有關分析的資料相當稀少，幾乎只有在樂曲賞析方面簡單地提及，因此筆者也盼望能更完整並深入的對蕭邦的個人生活背景與音樂風格作一探討與歸納，並對第二號奏鳴曲作更深入的分析並提出個人詮釋上的建議，希望一方面使筆者在演奏時更有理論的依據也提出個人的想法，並提供對蕭邦有興趣者、或演奏者們關於蕭邦的生平、演奏風格和分析、詮釋上的幫助。

在本論文中，使用音樂辭典、音樂史書籍、樂曲分析相關書籍、期刊、碩士

論文、並搭配樂譜，以深入了解蕭邦生平、音樂風格、作曲手法、並仔細分析第二號鋼琴奏曲各樂章之曲式、旋律、和聲、節奏等作曲手法。透過各種角度的切入、觀察、分析、交叉比較，以提出更貼近蕭邦原意的演奏建議。

首先整理各資料並將其作分類，並且歸納出關於蕭邦生平背景，包括 19 世紀時代發展狀況、波蘭社會背景、音樂發展情況及蕭邦的音樂學習歷程，來看時代背景對蕭邦的影響，再以文獻來配合樂譜來探討蕭邦的音樂風格。之後透過文獻資料並仔細分析第二號奏鳴曲，並檢視蕭邦在此曲創作手法上的傳承與創新，最後依照各面向的分析做更深入在詮釋上的探討並提出詮釋上的建議。

希望此論文能對國內音樂學者、演奏者、與教學者在研究、教學與演奏者有所幫助或作為參考之用，特別是希望對演奏者更多幫助，表現出蕭邦音樂中的浪漫與詩意，並能表達出最接近蕭邦的原意與精神。

第一章、歷史背景與其音樂特色

筆者在第一章之中將以歷史背景切入來分析環境對蕭邦的影響，並從作品中歸納其音樂特色，其中共分成三節作探討：第一節是探討蕭邦與浪漫主義的時空，其中分成時代背景、波蘭音樂、歌劇、作曲家、鋼琴的發展等不同層面對蕭邦的影響，以及也介紹蕭邦不同時期的作品；第二節為探討蕭邦的音樂風格部分，其中針對曲式、結構發展、旋律伴奏、節奏、和聲與曲調作深入的探討；最後第三節是針對《第二號奏鳴曲》的創作再作探討，其中將針對創作經過來探討並比較奏鳴曲的發展與《第二號奏鳴曲》之間的關係。

第一節、蕭邦與浪漫主義的時空

當我們談論蕭邦與其作品就不能忽略生平背景對他創作的影響，他一生中的創作幾乎都與年輕時的經歷有關，從國土（波蘭）、家庭、朋友、老師甚至到整個音樂大環境都影響蕭邦甚大，李斯特曾評論蕭邦的作品觀點沒有變化，總是反映他早期的藝術偏好與自己的本性，一方面這是一個負面的批評，然而卻也證明了要研究蕭邦的音樂與作品便不得不了解環境對他的影響¹。

首先從蕭邦出生的十九世紀談起，蕭邦出生於 19 世紀，這個時代是一個動盪不安、充滿革命戰爭的時代，在音樂上此時正處於浪漫時期，音樂脫離了古典時期的理性均衡而充滿了各樣的革新與變化。蕭邦的父親因著戰爭來到波蘭進而

¹ Jean Jacques Elgelder. "Playing Chopin: Reflections on a Compositional aesthetic" in *Chopin Studies 2*, ed. Jim Samson and John Rink. London: Cambridge University Press, 1994, p. 102.

落地生根，但此時的波蘭境內也陸續的壟罩在戰爭的陰影之中，二十年後蕭邦乃因著戰爭離開波蘭而前往父親的故鄉法國，可以說蕭邦的少年時期都在波蘭渡過，也因此他的音樂受到波蘭的影響相當深厚，蕭邦一生中時常惦念著祖國，他的許多作品也都與波蘭有關。另外在音樂的學習部分：蕭邦在早年時期與兩位老師學習過，受他們的影響相當深，日後蕭邦喜愛歌劇與巴赫都和早年這兩位老師有著很大的關係，除了這兩位老師，蕭邦總能在生活中透過觀察、感受或是向同時代的其他音樂家學習並加以吸取作為音樂創作的養分，進而發展出一首首完全屬於蕭邦個人性的音樂作品。

一、時代背景對蕭邦的影響

蕭邦 1810 年生於波蘭，1849 年死於法國，他的父親尼可拉斯·蕭邦(Nicolas Chopin, 1771-1844)是法國籍，在十七歲時因著法國境內的革命而來到波蘭謀生，他的母親潔斯迪娜·克拉奇維斯卡(Justyna Krzyzanowska, 1782-1861)是波蘭沒落的貴族²。這樣一個血統淵源也使蕭邦對波蘭及波蘭的音樂一生都有一種極深的情感，後來波蘭淪陷後蕭邦會選擇到法國發展，和其父親是法國人有關的。此背景也深深影響了他的音樂創作及人格發展。

接著來看蕭邦所處的時代，筆者把時間的鏡頭拉長一些，推回到蕭邦出生的前 20 年，也就是 18 世紀末的時候，那時歐洲的社會與政治上顯得非常的動盪不安，1789 年爆發法國大革命，革命的火焰燃燒到全法國，燃起了人們的自由意識，

² Gerald Abraham. *Chopin's Music Style*. London: Oxford University Press, 1939, pp. 1-41.

而隨著無數的暴動不斷的發生，貴族們相繼逃離法國，在路易十六被拖上斷頭台的那一刻似乎宣告著：歐洲貴族階級沒落而中產階級興起。中產階級和中下階級的平民結合成一股強大的力量，推翻了法國，成立共和政府，也象徵了人民的理想戰勝了傳統³，蕭邦就是在這一個紛亂的環境中出生的，而此時也正值音樂史上的浪漫樂派時期。

所謂浪漫主義（Romanticism）始於 1820 年代末期的德國文學，後來這股浪潮不但影響了音樂、美術等藝術各層面，更主導著十九世紀歐洲的藝術流派。浪漫主義這個名詞源自西歐洲描寫英雄事蹟或是和美女之間的故事，創作者在作品中塑造他們想像中的人物形象，這或許是由於當時的社會和他們的理想差異太大，因此藝術家、文學家轉而在作品中追求他們的理想中的桃花源並藉其釋放其苦悶的情緒。此外藝術家們喜愛的題材還包括對大自然的描寫，這大概是出自當時重要思想家盧梭的影響（對自然的一種新的熱愛），更值得一提的是革命運動所帶來的民族意識覺醒，這也使得民族精神與素材被納入藝術作品之中。

浪漫主義不同於古典主義追求完整、規律情感、對稱、節制與客觀的表現；它的明顯標誌是：本能超越理智，想像超越形式，感情超越理性。追求的是個人主義、情感、主觀的精神⁴。因此在音樂上也更注重旋律性，進而透過音樂把人類經驗表達出來，此外由於浪漫樂派音樂家喜歡在音樂中反應民族的特點，因此可

³ 方銘健，《西洋音樂史－理念與建構》，台北：方銘健，2004，頁 197。

⁴ 修海林、李吉提，《西方音樂歷史與審美》，北京：中國人民大學出版社，1999，頁 97。

以發現許多音樂家喜愛在民間音樂中尋找創作的素材⁵。浪漫主義者認為藝術就是哲學，藝術就像哲學一樣能夠給予人們思想和影響，而在不同的藝術之間有著很大的共通性、一致性與目的性，因此，此時期相當重視音樂和其他藝術作品的結合。隨著當時大量中產階級興起，觀眾由貴族轉移到普羅大眾，作曲家為了作品能更直接被聽眾了解，於是創造了標題音樂，並以文學、詩歌、戲劇、繪畫、雕刻等作為音樂標題的基礎，不同於古典時期喜歡寫作大型的奏鳴曲等曲種，浪漫時期作曲家開始寫作許多標題性的特性小品。而浪漫時期的音樂的創作手法上也有許多的革新，例如：主題旋律上加強了抒情的元素、器樂作品的主題中貫穿歌曲性的音調、音調上顯示出與民族音樂之間的聯繫、加強和聲和調性之間色彩變化（三度調性關係或同主音的大小調轉換等）、並對古典奏鳴曲式做了自由的處理（出現混合曲式及單樂章奏鳴曲的形式）。

接著把鏡頭轉向蕭邦的祖國波蘭（Poland），波蘭在十八世紀後半期處在民族危機當中，長期的封建統治、落後的經濟，使得波蘭這個一度強盛的國家成為外國干涉和瓜分的對象。在 1772 年到 1795 年，波蘭先後遭到俄國、奧地利、普魯士三國的三次瓜分，在十九世紀的前三十年，波蘭的民族解放運動發展至一個非常高漲的時代，到了 1830 年更爆發了反對沙皇俄國奴役的起義，後來遭到悲慘的失敗，或許正因為這樣悲傷的歷史，這也使得浪漫主義可以很輕易的在波蘭興旺。蕭邦的密友密茨凱維茲（Adam Mickiewicz, 1798-1855）的創作為當時波蘭的文學

⁵ 張洪島，《歐洲音樂》，北京：人民音樂出版社，1983，頁 193。

的代表，之後浪漫主義的思潮更深深滲入至音樂之中。十九世紀的波蘭（特別是華沙）的音樂風氣非常活躍，廣大市民對於音樂的興趣濃厚以致音樂演出事業豐富，歌劇院不但演出本國作曲家的作品同時也上演羅西尼(Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868)的義大利歌劇、韋伯(Carl Maria von Weber, 1786-1826)的德國浪漫主義歌劇，音樂院的建立也使音樂教育得到了一定的保證，甚至在華沙的某一條街上就聚集了四、五家的音樂出版社。蕭邦就是出生這樣一個不斷被瓜分佔領、但音樂風氣極繁盛的國度，這樣的國度塑造出蕭邦強烈的民族性，他的許多作品都與波蘭有關，而他的音樂底子也是在波蘭時被建立起來的。

二、波蘭音樂對蕭邦的影響

前文中提及蕭邦的創作受到波蘭的文化、精神、民俗音樂極深的影響，蕭邦不僅直接使用波蘭民族音樂的主題，更多是使用了波蘭音樂的概念創造了許多作品，在他的創作中最具有波蘭色彩的是「馬厝卡舞曲」（Mazurka）及「波蘭舞曲」（Polonaises）⁶，「馬厝卡舞曲」為波蘭農民在野外跳的一種舞蹈的通稱，「波蘭舞曲」是貴族在室內跳的舞蹈，兩者最顯著的特色乃是重音多落在第二或第三拍。蕭邦藉著寫作「馬厝卡舞曲」及「波蘭舞曲」來表達對祖國的熱愛⁷，而波蘭音樂的元素也深深影響蕭邦的旋律及樂句，在蕭邦作品的旋律上可以看見許多半音

⁶ 朱梅勳，《蕭邦馬厝卡舞曲探討》，台北：東吳大學音樂系碩士論文，2004，頁 6-8。

⁷ 王美珠，〈蕭邦的音樂語言〉，《歷史月刊》10 月號，1989，頁 69。

階、利地安調式、增二度的使用。另外在蕭邦許多創作中有些曲子雖不是以舞曲命名，但在精神、節奏上、和聲旋律上，都是受到了波蘭音樂的影響展現出充滿民俗的色彩，可以說他把由波蘭音樂得來的養分，透過他的天才般的藝術性將波蘭音樂推向世界各地並且把波蘭音樂帶向更輝煌的境地⁸。

三、歌劇對蕭邦的影響

由於十九世紀波蘭音樂風氣活躍，歌劇院中除了演出本國作曲家的作品也上演義大利羅西尼的歌劇及韋伯的德國浪漫主義歌劇，因此蕭邦在波蘭期間就聽過羅西尼及韋伯的歌劇了，並且他的老師艾司納（Josef Elsner, 1769-1854）在教導學生時，希望學生創作歌劇類型的作品。有資料提到蕭邦非常喜歡貝里尼(Vincenzo Bellini, 1801-1835)的歌劇⁹，他的美聲唱法對蕭邦的旋律創作有很大的影響，雖然蕭邦一生都沒有創作過任何歌劇，但他作品中的旋律卻含有非常濃厚的歌唱性、許多手法都和義大利歌劇中的彈性速度與花腔非常相似，可見歌劇極深的影響蕭邦的創作。

四、其他作曲家對蕭邦的影響

蕭邦總是能從生活上其他音樂家的作品當中不斷學習，這些所見所聞也成為他創作養分，並在他的筆下成為獨具個人特色、專屬蕭邦特色的作品，這也是其

⁸ 張己任，〈蕭邦的音樂人生及其在音樂史上的地位〉，《歷史月刊》10月號，1999，頁46。

⁹ Op. cit., Jean Jacques Elgelder, p. 106.

天才之處。首先要提到蕭邦的兩位老師：第一位老師是捷克的季夫尼（Wojciech Zywny, 1756–1842），他是一位小提琴家，由於他非常推崇巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685–1750）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791）和維也納古典樂派的音樂家的作品，可以說是他建立了蕭邦對音樂的品味。許多資料都提及蕭邦一生中最喜歡的兩位作曲家為巴赫和莫札特，而蕭邦的前奏曲，便是受到巴赫影響而作¹⁰，這或許都是季夫尼給他的影響。他的第二位老師是德國的作曲家艾司納（Josef Elsner, 1769–1854），艾司納是名優秀的教師，蕭邦向他學習作曲有八年之久，也從他身上學到許多不同樂種的寫作方法¹¹。

除了這兩位老師，蕭邦更常透過音樂會向其他作曲家的作品間接學習，1828年起，蕭邦開始聽到波蘭以外其他國家的音樂家演奏，包括了胡麥爾（Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837）、帕格尼尼（Niccolo Paganini, 1782–1840）等。胡麥爾是莫札特的學生，他是莫札特風格的繼承者，是十九世紀兩大鋼琴演奏學派中，不同於貝多芬一派注重音色飽滿和厚重的力度效果，而是比較精緻細膩、流利順暢。蕭邦作品中的如歌的旋律線條及織度都是和莫札特較相近的。

而在蕭邦作品中許多的炫技手法可以看出帕格尼尼的炫技對他有極深的影響。蕭邦的練習曲便是受到他的影響，但蕭邦把傳統訓練手指的練習曲層次大幅提高，使之呈現極高的藝術性，成為技術、音樂兼備的作品。德奧作曲家舒伯特

¹⁰ 竇紹婷，《蕭邦第三號奏鳴曲之研究》，台北：台北教育大學研究論文，2006，頁 10。

¹¹ 柯良綦，《蕭邦鋼琴作品 47 第三號敘事曲之研究分析與演奏詮釋》，台北：東吳大學碩士論文，2006，頁 12。

(Franz Peter Schubert, 1797–1828) 寫作的即興曲也給了蕭邦極大的影響，蕭邦一生寫了許多特性小品，乃是採用舒伯特創作中的浪漫小品形式加以革新使其成爲獨立的樂曲，如蕭邦即興曲便是。另外在蕭邦夜曲中可看見是受到愛爾蘭作曲家費爾德 (John Field, 1782–1837) 的影響，費爾德透過低音和聲的伴奏和如歌似的旋律呈現出夢幻詩意意境的夜曲，但蕭邦在形式內容上都以超越費爾德，使之有深刻多變的呈現¹²。

五、鋼琴的發展對蕭邦的影響

在鋼琴的音樂史上，樂器的進展與音樂的創作息息相關，樂器的進步會刺激音樂家的創作，而音樂家的需求亦會使樂器製造商尋求樂器製造的突破。因此在音域上，從十八世紀末的五個八度或五又二分之一個八度，到了一八二四年，艾拉爾德 (Sébastien Erard) 爲李斯特製造了一架含有七個八度音域的鋼琴，鋼琴音域的寬廣度是鋼琴製造者不斷揣摩研究的事項，在1820至1830年間，鋼琴乃以六又二分之一音域爲主體。另外制音器控制的發展上，1770年樂器製造商製造出用腳踩的踏板，這項裝置到了十九世紀也成爲最爲普遍的制音器，被稱爲制音踏板 (Damper pedal) 和持音踏板 (Sustaining pedal)。另外由於反覆支撐桿 (Repetition lever) 的發明，大幅提升鋼琴連續擊弦的能力，也更能夠滿足演奏者在音樂技術上驚人的要求¹³，除此之外，鋼琴還在體積上擴大了，因著鐵框與琴身

¹² 楊宗憲，《費爾德與蕭邦夜曲的比較》，台北：東吳大學碩士論文，1999，頁16。

¹³ Op. cit., 張己任，頁44。

的堅實度更加堅固，使得音色更加飽滿。

由上可得知，鋼琴工業在十八世紀末蓬勃的發展，在這個時期中，鋼琴的類型分為兩種，一為「英國式鋼琴」的產生，這種鋼琴有別於「維也納式鋼琴」，維也納式鋼琴的敲擊系統裝置較為敏感，觸鍵較輕、快速，且音量較小，為莫札特所喜用的鍵盤樂器；而英國式鋼琴結構較堅固，音量較大，音色較明亮，為蕭邦、李斯特（Franz Liszt 1811–1886）喜歡用的樂器，之後英國式鋼琴也普遍被使用於浪漫時代。在蕭邦、李斯特等鋼琴作品中可以看見其寫作大量艱深的技巧與更為纖細的情感及大幅度的音量使用，種種都是反映鋼琴已經具有相當高水平的驗證¹⁴。

六、蕭邦不同時期的作品

亞伯拉罕（Gerald Abraham, 1904–1988）在牛津音樂辭典中，將蕭邦一生音樂風格分為三期¹⁵：一、青年時期（1810–1831）二、成熟時期（1831–1840）三、晚年時期（1840–1849），另外許多音樂史叢書的分期有兩期、三期或四期的分類，筆者在綜合蕭邦生平和音樂風格後¹⁶，發現多數音樂史叢書是同於牛津音樂辭典中的分類，因此筆者認為可以依據牛津音樂辭典為主，但可以再從晚期中另外分出

¹⁴ 梅明慧，〈從作曲家觀點看-鋼琴的踏板的改變與應用〉，《鋼琴音樂三百年國際學術論文集》，台北：師範大學音樂系，2005，頁 30 – 53。

¹⁵ Op. cit., Gerald Abraham, p. 73.

¹⁶ 賴仕芳，《蕭邦第三號鋼琴奏鳴曲之演奏詮釋探討》，東吳大學音樂系碩士論文，2006，頁 9。

一個衰弱時期，因為蕭邦在此時期作品數量大幅減少，因此筆者認為應該再另分一時期來探討。

蕭邦青年時期的作品（1810–1831）樂曲與輪廓經常是傳統的，作曲手法受到古典作曲家的影響，但他作品中的詩意和即興自由的手法早在早期的作品中已經流貫期間，此外蕭邦還受到波蘭民俗風格及歌劇的影響，蕭邦早期的作品間經常充滿熱情明朗、富浪漫主義的幻想、對生活抱持著肯定的態度、是朝氣蓬勃且精力充沛的¹⁷。青年時期是蕭邦吸收各種手法，建立屬於他個人風格的時期，但並不生澀，以可見到趨向成熟的影子¹⁸，大概是作品編號 1–5,以及作品編號 68–73。

在蕭邦的成熟時期（1831–1840），作品達到了思想上和藝術上真正的成熟，此一時期也是蕭邦創作的高峰。有許多大型作品及獨創曲式，如：「夜曲」、「詠諧曲」及「敘事曲」的誕生，並在樂曲的結構、主題的一貫性上表現的更純熟了，而在傳統的曲式上，如：「變奏曲」、「前奏曲」、「練習曲」，常以創新手法將傳統曲式加以改變或創大，作品編號約是6–41¹⁹。

在蕭邦的晚年時期（1840–1844）的作品，幾乎全是他獨特的曲種，在此時期的曲子中，也可以看見蕭邦在這時期的作品更加自由且具幻想性，他由過去特性小曲中解放出來，譜寫充滿戲劇性和悲劇性衝突的內容，並要求更廣大的音樂形式及更複雜的表現手段，此一時期作品充滿了前一時期少見的狂風暴雨般的動力

¹⁷ Op. cit., 張洪島, 頁 228。

¹⁸ Op. cit., 楊宗憲, 頁 11。

¹⁹ Ibid., 頁 13。

與緊張的發展，而且是深刻、豐富、感情奔放的，在許多作品中，展現了英雄性與史詩性的激情和對祖國的懷念，作品編號約是 35–58。

最後一個時期衰弱時期（1845–1849）蕭邦作品由於各方面的因素，創作力大為衰退，是以這一時期作品的數量非常少²⁰，此時期作品編號約是 59–68。以下整理第一章蕭邦與浪漫主義的時空以表 1-1 作為歸納：

（表 1-1）蕭邦與浪漫主義的時空

時代背景	19 世紀歐洲政局動盪，音樂上為浪漫主義時期
波蘭音樂對蕭邦的影響	馬厝卡舞曲與波蘭舞曲中重音的位置、複點的節奏、民俗調式的使用
歌劇對蕭邦的影響	聲樂式的旋律線條、歌劇中花腔和宣敘調與器樂的結合
其他作曲家對蕭邦的影響	古典時期：巴赫、莫札特 浪漫時期：胡邁爾、艾司納、季夫尼、舒伯特、費爾德、帕格尼尼、孟德爾頌
鋼琴的發展對蕭邦的影響	體積的擴大造成音色的飽滿、踏板產生的音量和新的色彩、反覆支撐桿所造成的連續擊弦的能力
不同時期的作品	青年時期（1810-1831）：傳統的樂曲與輪廓、古典作作曲家的影響、詩意和即興自由的手法
	成熟時期（1831-1840）：思想上和藝術上的成熟、創作的高峰、許多大型作品及獨創曲式的誕生
	晚年時期（1840-1844）：獨特的曲種，自由具幻想性。
	衰弱時期（1845-1849）：創作力衰退、作品數量少

²⁰ Op. cit., 張洪島, 頁 10–13。

第二節、蕭邦的音樂風格

很少音樂家和蕭邦一樣如此鍾愛鋼琴，蕭邦一生中創作總數近兩百首，鋼琴作品就佔絕大部分，在鋼琴作品中可以發現：「波蘭舞曲」（Polonaises）中具有光輝華麗的風格；在「前奏曲」（Preludes）中可見蕭邦深受巴赫「前奏曲」之影響，他也照著調性，創造出 24 首的「前奏曲」，可謂巴羅克（Baroque）精神的延續²¹；在「波蘭舞曲」（Polonaises）、「馬厝卡舞曲」（Mazurkas）中可見波蘭音樂對蕭邦在節奏和聲與精神上都有深厚的影響；在他的「圓舞曲」（Waltzes）作品中，則可見到當時所流行的沙龍的音樂風格；在「奏鳴曲」（Sonatas）、「詼諧曲」（Scherzos）中可以見到他受德奧作曲家的影響與啓發，使用古典的曲式創作新穎的音樂²²；在「夜曲」（Nocturnes）中可以見到他受到美聲唱法（Bel Canto）的影響；四首「敘事曲」（Ballades）中可見蕭邦把文學和音樂結合在一起，為史上“第一個”以鋼琴寫作敘事曲的音樂家²³；在「即興曲」（Impromptus）可以看見他在作曲手法上無限想像、自由的精神；在「練習曲」（Etudes）中除了有演奏技術上的訓練並且每一首都具有蕭邦對音樂美感的要求，在技術上或音樂上都不缺乏²⁴；其餘的曲子也都是經典，如：「迴旋曲」（Rondos）、「變奏曲」（Variations）、

²¹ 吳雅婷，〈鋼琴詩人蕭邦—上〉，《古典音樂雜誌》第 50 期 4 月號，1996，頁 109。

²² 金小嵐，《蕭邦 E 大調第四號詼諧曲作品五十四之研究》，台南：台南女子技術學院碩士論文，2006，頁 12。

²³ 李韋翰，《從塔拉斯提的蕭邦第一號 g 小調敘事曲之敘事性分析探討音樂創作中的敘事原則》，台北：台北藝術大學碩士論文，2003，頁 53。

²⁴ Op. cit., 王美珠，頁 70。

「幻想曲」(Fantasies)、「搖籃曲」(Berceuse)、「船歌」(Barcarolle)等²⁵。

以下將蕭邦的作曲手法分成幾點來討論²⁶：

一、曲式

蕭邦作品的曲式多為三段體但並不是嚴格的三段體，常常會有變化加入其中，例如：擴張縮減或加入新的樂段等等。再現的旋律常常被濃縮，而音樂的目標常常是在尾端的²⁷，例如蕭邦的四首敘事曲就是很好的例子。

在奏鳴曲上，到了浪漫樂派時期，中產階級興起，音樂不再是屬於貴族的專利，許多中下階層的民眾接觸音樂的機會甚多，因此音樂走向通俗化，器樂中許多小品大受歡迎，作曲家追求自由的表現內容，而形式成為表現內容的手段，作曲家不願受形式的束縛，奏鳴曲不再是主要的曲種。音樂家追求抒情短小的形式，蕭邦的奏鳴曲更是突破一般傳統的結構，我們可以說蕭邦在音樂形式上是走在時代前端、大膽而創新的。

在結構發展上：蕭邦喜歡把為小的動機材料發展變化，甚至擴張至每一個主題，進而到整個曲子，每一主題的相像也使得曲子含有變奏的精神，在他的《第

²⁵ Op. cit., 楊宗憲, 頁 15–19。

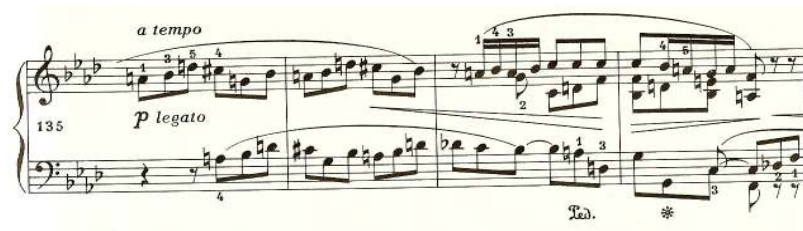
²⁶ 許鐘榮,《古典音樂 400 年—浪漫樂派的旗手》,台北:錦繡出版社,1999。頁 35–47。

²⁷ Alan Walker, *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York: W.W. Norton, 1973, pp. 145–146.

二號奏鳴曲》和《第三號奏鳴曲》中及可見到其主題多由一個特定音型動機而來²⁸。

而對位的手法（譜例 1-1）也是蕭邦晚期喜愛使用的手法之一，這樣的手法使蕭邦的結構更為緊密。

（譜例 1-1）對位手法。《第四號敘事曲》，第 135 到 138 小節



二、旋律與伴奏

蕭邦作品中的旋律常富有抒情感、歌唱性甚至充滿困難的炫技手法，他喜愛利用經過音、半音、裝飾音（譜例 1-2）或節奏變化（譜例 1-3a,b）等的手法來發展並使旋律更加豐富，這和當時義大利流行的歌劇有很大的關係²⁹，例如：在歌劇中的美聲唱法（Bel Canto）與詠嘆調（Aria）使得蕭邦旋律中含有非常濃厚的歌唱性（譜例 1-4），而宣敘調（Recitative）的說白式的講話口吻（譜例 1-5）與花腔（Coloratura）般的華麗式裝飾音群（譜例 1-6），使音樂充滿了歌劇般的色彩³⁰。並且蕭邦也常在旋律中加入連續的三度或是六度的音程³¹（譜例 1-7a, b），使音樂

²⁸ Anatole Leikin. "The Sonatas" in *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. Jim Samson, pp. 184-185.

²⁹ 劉雅雯，《蕭邦波蘭舞曲作品 22 與 61 之輪旋曲與幻想曲》，台北：台北藝術大學碩士論文，2005，頁 10。

³⁰ 張家純，《蕭邦鋼琴奏鳴曲》，台北：國立台北藝術大學碩士論文，2005，頁 7-17。

³¹ Op. cit., Alan Walker, p. 15.

更加的豐富與甜美，這也是受到歌劇中重唱的影響。

(譜例 1-2) 經過音、半音、裝飾音。《搖籃曲，作品 57》，第 43 到 44 小節

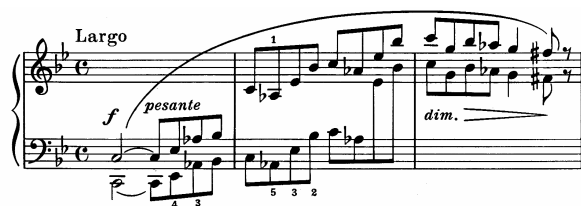
29

(譜例 1-3a) 旋律運用節奏變化。《第四號敘事曲，作品 52》，第 8 到 12 小節

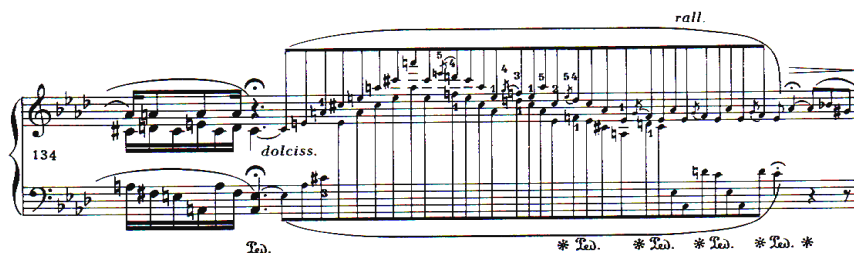
(譜例 1-3b) 旋律運用節奏變化。《第四號敘事曲，作品 52》，第 152 到 153 小節

(譜例 1-4) 歌唱性。《夜曲，作品 9-2》，第 1 到 2 小節

(譜例 1-5) 宣讀調般的講話性。《第一號敘事曲，作品 23》，第 1 到 3 小節



(譜例 1-6) 花腔般的裝飾音群。《第四號敘事曲，作品 52》，第 134 小節



(譜例 1-7a) 旋律中加入連續的六度音程。《第二號敘事曲，作品 38》，第 150 到 152 小節



(譜例 1-7b) 旋律中加入連續三度的音程。《幻想波蘭舞曲，作品 61》，第 53 到 54 小節



在他的作品中還可見他對旋律有幾種不同的處理方式：慢速的旋律常常以抒情的風格為主，有時會利用琶音的方式使音樂帶有幻想的風格（譜例 1-8），而快速的旋律有時會利用開離分解和絃的方式跨越兩至三個八度，使旋律如流水快速

的回響（譜例 1-9），有時或是使用音階造成音樂中的高潮³²。另外，蕭邦也經常把華麗的裝飾樂段放置在各樂段中，使抒情及華麗的裝飾奏交替出現（譜例 1-10）。並且旋律也常受到波蘭民間音樂的元素影響，因而可以看見許多半音階、利地安調式（Lydian Mode）（譜例 1-11）與和絃增二度的使用（譜例 1-12）³³。

（譜例 1-8）琶音方式使音樂有幻想風格。《幻想波蘭舞曲，作品 61》，第 1 小節



（譜例 1-9）利用開離分解和絃跨越兩至三個八度。《詼諧曲，作品 31》，第 759 到 764 小節



（譜例 1-10）抒情及華麗的裝飾奏交替進行。《夜曲，作品 12-2》，第 15 到 18 小節



³² 何俞珊，《蕭邦降 b 小調鋼琴奏鳴曲作品三十五第一樂章之分析》，台南：台南女子技術學院音樂研究所論文，2006，頁 8。

³³ 黃馨儀，《蕭邦第二號鋼琴詼諧曲作品三十一探究》，台南：國立台南大學碩士論文，2006，頁 14-28。

(譜例 1-11) 利地安調式。〈馬厝卡，作品 24-2〉，第 25 到 28 小節

Musical score for Example 1-11, measures 25-28. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with various ornaments and fingerings (4, 2, 5, 2, 5, 4, 5, 3, 5, 1, 5, 1). The left hand plays a bass line with chords and single notes, marked with '3' and '*'.

(譜例 1-12) 和絃增二度的使用。〈馬厝卡，作品 7-1〉，第 43 到 45 小節

Musical score for Example 1-12, measures 43-45. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with ornaments and fingerings (5, 3, 2, 1). The left hand plays a bass line with chords and single notes. A red circle highlights a specific chord in the right hand, and the text 'sotto voce' and 'pp' are written above and below the staff respectively.

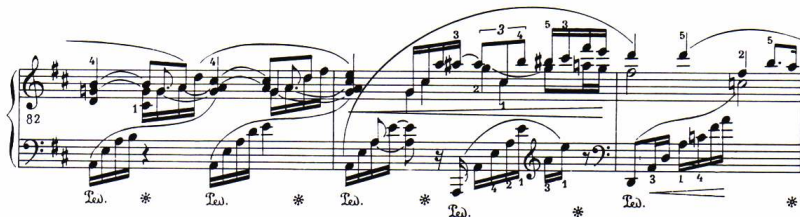
我們也可發現蕭邦喜歡把主旋律放右手，並有許多特別的裝飾音奏法，左手則以分散和絃超過八度的伴奏³⁴ (譜例 1-13)，不只如此，蕭邦更把伴奏融入旋律中成為旋律的一部分 (譜例 1-14)，甚至成為主要的旋律線條。另外，沒有和聲與調性的純半音領域也是蕭邦常用的旋律線條 (譜例 1-15)，或是利用聖詠式的塊狀和絃，使和絃與旋律彼此共鳴激盪出神聖的音響效果 (譜例 1-16)。

(譜例 1-13) 裝飾音與左手超八的伴奏。〈夜曲，作品 9-3〉，第 35 到 38 小節

Musical score for Example 1-13, measures 35-38. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with ornaments and fingerings (4, 3, 2, 1). The left hand plays a bass line with chords and single notes.

³⁴ Op. cit., 李韋翰，頁 9。

(譜例1-14) 利用伴奏的語法使融入旋律中。《奏鳴曲，作品58》，第82到84小節



(譜例1-15) 沒有和聲調性的純半音領域。《協奏曲，作品46》，第226小節



(譜例1-16) 聖詠式的塊狀和絃。《敘事曲，作品38》，第83到88小節



三、節奏

蕭邦作品中節奏的使用受到波蘭民間舞曲的影響很大，因而在許多作品中都可以發現其重音放在第二或第三拍上³⁵（譜例 1-17），這樣的重音方式其實就是馬厝卡舞曲的特徵。在馬厝卡舞曲中，最典型的三拍子型態為，第一拍是兩個八分音符，第二第三拍是兩個四分音符，而重音轉移至第二拍或是第三拍，使音樂原本的重音改變而製造出一種相當強烈的切分效果，另外馬厝卡舞曲中附點和彈性速度的特點也在蕭邦作品中經常看見³⁶（譜例 1-18）。

³⁵ Op. cit., Alan Walker, p. 33.

³⁶ Op. cit., 朱梅勳，頁 33。

(譜例 1-17) 重音在第二拍與第三拍。〈馬厝卡，作品 6-4〉，第 1 到 4 小節



(譜例 1-18) mazuka rubato 與附點，〈馬厝卡，作品 33-3〉，第 1 到 4 小節



另外在節奏上還可見到蕭邦常常模仿波蘭節奏中的交叉節奏³⁷（三對四或三對二）（譜例 1-19），不可不提的便是蕭邦的彈性速度（rubato），演奏彈性速度時左手要向指揮一般速度不可動搖而右手則有時鬆時緊如歌般的演奏³⁸（譜例 1-20）。

(譜例 1-19) 交叉節奏的手法。《第二號奏鳴曲，作品 35》，第 138 到 139 小節



(譜例 1-20) rubato。〈夜曲，作品 15-3〉，第 1 到 7 小節



³⁷ Op. cit., Alan Walker, p. 13.

³⁸ Op. cit., 李韋翰，頁 13。

四、和聲

在蕭邦的作品中常常可見到大膽的不協和音加入和絃之中，如半音級進、經過音、助音或先現音等許多和聲外音（譜例 1-21），或是在八度上加上這些和聲外音（譜例 1-22），使得作品發展出許多變化也使得和聲效果變的更為複雜與模糊³⁹。

（譜例 1-21）不協和音。《敘事曲，作品 23》，第 169 到 171 小節



（譜例 1-22）8 度內加和聲外音。《波蘭舞曲，作品 55》，第 268 到 269 小節



在和聲的進行中，五度循環的和聲進行模式在蕭邦作中也是非常常見的。另外他還經常把拿波里六和絃擴張成爲樂句，並通過減七和絃返回原調（譜例 1-23），也常利用塊狀的和聲純粹以原位和一轉爲主（譜例 1-24），或是一直反覆進行的和聲甚至不流動的靜止和聲，造成如催眠般的音響（譜例 1-25），這是另一項蕭邦的創新：如夢境般的和聲（Harmonic Daydream）。

³⁹楊家慧，《蕭邦幻想曲作品四十九之分析與詮釋》，台南：台南女子技術學院碩士論文，2006，頁 5-6。

(譜例 1-23) 〈前奏曲，作品 28-6〉，第 9 到 17 小節

(譜例 1-24) 塊狀的和聲純粹以原位和一轉為主。〈夜曲，作品 32-2〉，第 39 到 42 小節

(譜例 1-25) 反覆進行的和聲甚至不流動的靜止和聲。《第二號敘事曲》，第 1 到 5 小節

五、轉調

在轉調上，除了傳統的屬調、下屬調、關係調、平行調以及三度關係的調外，也常利用特殊的手法轉到遠係調上，蕭邦常使用一連串半音的轉調（譜例 1-26）與同音異名的轉調（譜例 1-27），也常使用多個不解決的屬七和絃（譜例 1-28）或是連續的減七和絃進行轉調（譜例 1-29），有時蕭邦會利用經過多個調性來進行

轉調（譜例 1-30），或是使用波蘭民間音樂中，利地安調式（Lydian）的增四度來進行轉調。有時更會利用三度配置的交替調是來進行轉調（譜例 1-31）。

（譜例 1-26）半音轉調。〈馬厝卡，作品 63-2〉，第 59 到 64 小節



（譜例 1-27）同音異名轉調。〈前奏曲，作品 28-15〉，第 24 到 29 小節



（譜例 1-28）多個不解決屬七和絃轉調。〈夜曲，作品 15-1〉，第 41 到 44 小節



（譜例 1-29）連續的減七和絃。〈前奏曲，作品 28-16〉，第 10 到 12 小節



(譜例 1-30) 多個調轉調。〈前奏曲，作品 28-17〉，第 24 到 27 小節

The image shows a musical score for a piano introduction, measures 24 to 27. It consists of two systems of music. The first system (measures 24-25) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. A 'dim.' (diminuendo) marking is present. The second system (measures 26-27) continues the piece with similar notation. The key signature changes from B-flat major to C major, then to D major, and finally to E major. The bass line includes figured bass notation (e.g., 7a, 7b, 7c) and asterisks indicating specific harmonic or fingering details.

(譜例 1-31) 利用三度進行轉調。《第二號奏鳴曲》，第一樂章，第 138 到 148 小節

The image displays a complex musical score for a piano sonata movement, measures 138 to 148. It is arranged in three systems, each with a treble and bass clef. The music is characterized by frequent modulation, achieved through tritone progressions (third-degree movement). The key signature changes from B-flat major to C major, then to D major, and finally to E major. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The bass line features extensive figured bass notation, including numbers like 7, 9, 11, and 13, along with asterisks and other symbols indicating specific harmonic or fingering details.

(表 1-2) 蕭邦的作曲手法及風格

曲式與架構	曲式	多為三段體但並不是嚴格的三段體，常會有變化加入其中
		突破一般傳統，結構顯得大膽而創新
曲式與架構	結構	把微小的動機材料發展變化，擴張至每一個主題，到整個曲子
		受巴赫影響，有豐富對位的手法的使用
創作的特殊元素	旋律與伴奏	蕭邦旋律富有抒情感、歌唱性充滿了歌劇般的色彩
		常有炫技手法的樂段
		連續的三度或是六度的音程。
		旋律大量使用經過音、半音、裝飾音
		琶音和音階的使用使音樂充滿想性，也因此製造旋律的高潮
		蕭邦利用開離分解和絃的方式伴奏，為一創新
		作品中有抒情及華麗的裝飾奏樂段交替進行
		蕭邦的旋律也常常受到波蘭民間音樂的元素影響，許多半音階、利地安調式與增二度和絃的使用
	節奏	受到波蘭民間音樂的元素影響，重音常在第二拍或在第三拍
		許多模仿波蘭節奏中的交叉節奏（三對四或三對二）的手法
		彈性速度的使用
	和聲	大膽的不協和音加入和絃之中：半音級進、經過音、助音或先現音等許多和聲外音
		五度循環的和聲進行模式也時常見到
		經常把拿波里六和絃擴張成為樂句
	轉調	半音轉調
		同音異名轉調
		多個不解決屬七和絃轉調
		連續的減七和絃
		多個調轉調
		Lydian 的增 4 度轉調
		利用三度配置的交替來進行轉調

第三節、《第二號奏鳴曲》的創作

在第三節之中筆者分爲兩大部分來探討第二號奏鳴曲的創作，第一部分是創作經過，著重於第二號奏鳴曲一曲的創作背景與創作歷程，而第二部分筆者擴大觀察的角度探討第二號奏鳴曲的傳承與創新，在此部分將針對奏鳴曲的變化並對第二號奏鳴曲作的傳承與創新做一深入的探討。

一、創作經過

在1839年八月蕭邦寫給好友兼謄譜人馮大拿（Julian Fontana, 1810-1869）的信中談到：

「...我目前正在寫作一首降 b 小調的鋼琴奏鳴曲，裡頭包含了你曉得的進行曲，有一段快板，然後是降 e 小調的詼諧曲、進行曲和一首短的終曲；終曲在進行曲之後，大約有三頁左右，左右手如絮語般的同音齊奏...」⁴⁰。

在這封信中所指的進行曲也就是《降 b 小調第二號鋼琴奏鳴曲，作品 35》的第三樂章，又稱〈送葬進行曲〉（Marche Funèbre）。此樂章是較早完成的作品，完成於 1837 年，據說有可能是蕭邦與沃金斯基家族的長女馬利亞沃金斯卡（Maria Wodynska, 1819—1896）婚事告吹之後所寫的，而第二號奏鳴曲其他樂章則是創作於 1839 年，並於 1840 年時出版，爲蕭邦成熟時期的作品⁴¹。在此時期，蕭邦與

⁴⁰ Henryk Opieski, 潘保基譯,《蕭邦書信集-上》,台北:世界文物出版社,1995,頁305-306。

⁴¹ 第二號奏鳴曲距離他的第一號奏鳴曲完成已有十一年之久。

喬治桑正在喬治桑故鄉諾安的住宅居住，喬治桑非常細心的照顧蕭邦，使得蕭邦不但身心能得到很好的休養，還可以專心創作，因此在此時期也寫出不少經典的作品，例如⁴²：《F 大調第三號敘事曲，作品 38》(1836–1839)、《G 大調夜曲，作品 37》(1838–1839)、〈前奏曲，作品 28〉(1836–1839)、《波蘭舞曲，作品 40》(1838–1839)、《馬厝卡舞曲，作品 41》(1838–1840)、《馬厝卡舞曲，作品 67》(1835–1849)、《華爾茲，作品 34》(1838)、《升 C 小調第三號詠諧曲，作品 39》(1839)、《降 B 小調第二號奏鳴曲，作品 35》(1839)、《A 大調音樂會快板，作品 46》(1832–1841)。以下將《第二號奏鳴曲》的創作歸納如表 1-3：

(表 1-3) 《第二號奏鳴曲》的創作

創作年代	1839，為蕭邦成熟時期的作品
出版年代	1840
樂章	共 4 樂章，第一樂章為奏鳴曲式、第二樂章為詠諧曲、第三樂章為送葬曲、第四樂章為急板
特殊之處	第三樂章為一送葬曲，是四樂章中最早創作的，據說是蕭邦與沃金斯基家族的長女馬利亞沃金斯卡(Maria Wodynska, 1819–1896)婚事告吹之後所寫的
同年創作曲目	《F 大調第三號敘事曲，作品 38》(1836–1839) 《G 大調夜曲，作品 37》(1838–1839) 《前奏曲，作品 28》(1836–1839) 《波蘭舞曲，作品 40》(1838–1839) 《馬厝卡舞曲，作品 41》(1838–1840) 《馬厝卡舞曲，作品 67》(1835–1849) 《華爾茲，作品 34》(1838) 《升 C 小調第三號詠諧曲，作品 39》(1839) 《降 B 小調第二號奏鳴曲，作品 35》(1839) 《音樂會快板，作品 46》(1832–1841)

⁴² Op. cit., 楊家慧, 頁 10。

另外有資料顯示蕭邦十分喜愛貝多芬的《降 A 大調第 12 號鋼琴奏鳴曲，作品 26》，甚至貝多芬的這首作品刺激了蕭邦的《降 B 小調第二號奏鳴曲》的誕生⁴³，經過比較觀察後發現（表 1-4）：貝多芬《降 A 大調第 12 號鋼琴奏鳴曲，作品 26》第一樂章為慢速的變奏曲、第二樂章為詼諧曲、第三樂章為送葬進行曲、第四樂章終曲。第三樂章的慢板和第二及第四的快板形成對比；而蕭邦的第二號奏鳴曲第一樂章不同於貝多芬《降 A 大調第 12 號鋼琴奏鳴曲，作品 26》，為一奏鳴曲式且速度上是快的、第二樂章為詼諧曲、第三樂章為送葬曲、第四樂章為由三連音八度齊奏方式所寫成的急板，兩者之間的關聯性並不大，除了第二樂章兩者同為詼諧曲、第三樂章同為送葬曲外，其他部分例如：手法、色彩、與內容上是截然不同的，如此也可以證明此蕭邦《降 B 小調第二號奏鳴曲，作品 35》並非模仿貝多芬《降 A 大調第 12 號鋼琴奏鳴曲，作品 26》所作了。

（表 1-4）《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》與《貝多芬第 12 號鋼琴奏鳴曲》的比較

作品 \ 樂章	第一樂章		第二樂章		第三樂章		第四樂章	
	曲式	速度	曲式	速度	曲式	速度	曲式	速度
貝多芬 《降 A 大調第 12 號 鋼琴奏鳴曲》	變奏曲	慢	詼諧曲	快	送葬進 行曲	慢	終曲輪 旋曲	快
	奏鳴曲 (含變奏精神)	快	詼諧曲	快	送葬進 行曲	慢	終曲	快

⁴³ Y. A. Kremlyov, 《論析貝多芬32 首鋼琴奏鳴曲》，丁逢辰譯，台北：大呂出版社，2000，頁95。

在今天蕭邦的第二號奏鳴曲以成爲蕭邦最受喜愛的曲子之一，但在當時這首曲子在結構上的處理卻被嚴厲的批評，認爲此曲各樂章根本是毫無關係各自獨立的⁴⁴，但以另一角度來思考也正代表著蕭邦在此曲的內容、創作手法上是創新、獨特的、充滿著創意與深刻動人的情感，也因此此曲直到今天仍然不斷的感動世人的心，成爲一首不朽之傑作⁴⁵。

二、《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》的傳承與創新

奏鳴曲發展到了貝多芬晚期，在曲式結構、調性、和聲上都已經和古典時期的奏鳴曲有相當大的區別，透過對貝多芬晚期的最後五首奏鳴曲的觀察我們可以發現有以下共同的特點：樂句的長度有相當大彈性，不同於古典奏鳴曲規律樂句模式；旋律上，常可以見到如同宣敘調（*Recitative*）的使用，使音樂由先前的「器樂」型式，轉爲「聲樂」式之思維導向，特別在慢板樂章中，音樂跳脫舊有的形式框架，以表達情感爲主要的目的，在拍號、小節線，甚至樂章之區隔都被模糊了，轉變爲更具自主性與想像力的音樂；另外，大量運用綿延的長震音作爲整體旋律的一部份來營造氣氛，同時也有淡化小節的效果，例如《E 大調第三十號奏鳴曲，作品 109》的第三樂章、與《C 小調第三十二號奏鳴曲，作品 111》的第二樂章，皆運用此手法於樂曲中。在節奏上，較早期作品或古典時期奏鳴曲而言是多樣且複雜的，甚至在新的樂段出現時，有重新標示速度的做法；在和聲方面，貝

⁴⁴ Op. cit., Anatole Leikin, p. 161.

⁴⁵ Op. cit., 李韋翰，頁 16。

多芬經常使用突然的轉調或不斷的轉調而淡化了調性感，到浪漫時期更加是如此，結構上來看，貝多芬晚期的奏鳴曲的曲式多已脫離了原有奏鳴曲的結構，在音樂上，無論是形式、技巧、內容都越趨向自由，也推動了浪漫主義音樂家對新領域的探索與擴展。

我們可以說奏鳴曲在貝多芬的手中可謂已經發展至高峰，也因此到了浪漫樂派時期，奏鳴曲不再是主要的創作曲種，然而浪漫樂派的作曲家並未放棄寫作此曲種，並朝著貝多芬革新思維的道路繼續向前進，也創造許多多出嶄新的可能性，最後走出新的道路，例如：舒伯特、舒曼、蕭邦和布拉姆斯等人對浪漫時期奏鳴曲有很大的貢獻⁴⁶。

浪漫時期的奏鳴曲架構上仍以奏鳴曲形式來發展，但較自由且複雜，在調性和聲上常使用模糊調性的手法，這些皆是從貝多芬甚至更早的作曲家就開始做此改變，然而此時期使用的更加頻繁與複雜。調性上，許多浪漫時期的作曲家在奏鳴曲呈示部的部分，主題之間常常藉由半音及不協和音來模糊調性感，由古典樂派重視調性的對比轉為重視對比性格，因此浪漫主義的調性上常出現遠係調的安排，也由於浪漫樂派調性較遠、和聲變化較大，因此聽起來比古典主義時期的奏鳴曲張力更大、戲劇性效果也更強。在樂句及動機發展上可以發現古典時期多為四小節八小節的樂句並以動機所構成，到了浪漫主義時期，主題動機以長樂句取代短樂句，主題時常被擴充成一完整的樂段，而不是一個樂句動機，而呈示部與

⁴⁶ Op. cit., 賴仕芳，頁 14。

再現部結尾的反覆記號也常被刪除，對主題的反覆不如古典樂派那樣重視。另外在貝多芬晚期的奏鳴曲中可以看見 *attaca* 的使用，此用法使樂章之間不間斷地連續演奏，這種不間斷的精神至浪漫樂派還是繼續發展甚至浪漫樂派作曲家將全部樂章全連在一起演奏，並且在貝多芬晚期的奏鳴曲中有把目標置於結尾的現象，這種做法在浪漫樂派時達到高峰。

在蕭邦《第二號奏鳴曲》中，可見他有承襲傳統的部分亦有創新的手法，而在此曲中，樂章上和古典許多奏鳴曲一樣是 4 個樂章，並不和當時許多作曲家們喜愛寫作連章式奏鳴曲一樣，蕭邦第二號奏鳴曲樂章數上仍是非常古典的，而其他的奏鳴曲也都是使用四個樂章寫成。調性上：第一樂章是降 b 小調，第二樂章在下屬調降 e 小調上，第三樂章又回到降 b 小調，第四樂章仍然維持降 b 小調，可以發現調性上，樂章之間仍在近系調之內，並且在此奏鳴曲之中各調性的走向也都在主屬之內，可見調性上亦是傳統的；在主題的使用上：第一樂章部分仍多是傳統的 4+4 的樂句，並且在第一主題、第二主題間仍是有古典奏鳴曲所講究的對比精神在內。在結構上：另外在呈示部結尾前，不同於浪漫樂派許多作曲家喜歡將呈式部與再現部結尾的反覆記號刪除，不重視對主題的反覆，蕭邦仍然保留了反覆記號，再一次把呈示部作一個強調。在動機上：在這首奏鳴曲中蕭邦和古典時期作家一樣，以一短而精練的主題作核心不斷發展。以上都是蕭邦承襲古典時期的手法，並無太大改變的部分，另外以下討論此曲的創新的部分。

在曲式上來看：此奏鳴曲第二樂章的部分，在曲式上為一個詼諧曲，不同於

傳統奏鳴曲中第二樂章為慢板，蕭邦使用了一個快板，並且把在第三樂章才使用的詼諧曲，調到第二樂章，而第三樂章改為一個慢板的送葬曲。最特別的是第四樂章，此樂章全部使用八度齊奏手法寫成，不同於浪漫時代作曲家使用八度是為加強鋼琴的聲響、厚度與亮度，蕭邦在此曲中並不是為了展現華麗風格的樣式，反而全首幾乎都是在極小聲狀況下進行，這些對於古典奏鳴曲式來說都是一大創新。旋律與伴奏上：在第一、第三樂章中蕭邦多處使用其首創的超過八度開離分解和絃作為伴奏，也為一創新。在節奏上，在第一樂章發展部中可以看見，此曲有大篇幅 3 對 4 節奏的使用，乃是蕭邦模仿波蘭民俗節奏中的交叉節奏的手法，並且蕭邦在第二樂章部分大量在第二及第三拍使用了重音記號，也是受波蘭民族音樂節奏的影響，似乎是對於古典精確的反動。和聲的部分來說，大量的使用了許多的不協和音、半音和聲、經過音及和聲外音、複雜快速不尋常的轉調出現，例如：使用經過多個調的方式來進行轉調，或使用一連串半音來轉調。結構方面，蕭邦在第一樂章再現部省略第一主題，只重現第二主題，但以另一方面來說他在發展部中大量使用第一主題的動機，也使發展部中充滿了第一主題的影子，另一方面似乎可以這麼思考，蕭邦把第一主題融合在發展部中了，這也是一個很有趣的想法。最後筆者歸納《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》的傳承與創新於表 1-5：

(表 1-5)《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》的傳承與創新

<p>古典奏鳴曲</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 三到四樂章組成 ➤ 在調性、主題、動機上都有一定的關聯 ➤ 第一樂章通常為奏鳴曲式 ➤ 伴奏單純 ➤ 樂句上多以 4 或 8 小節樂句 ➤ 多以短而精練的主題作核心不斷發展 ➤ 重視主題的反覆
<p>貝多芬晚期</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 樂章之間使用 <i>attaca</i> ➤ 樂章間隔趨於模糊 ➤ 常以新主題所構成的插入部來代替發展部 ➤ 有些沒有發展部 ➤ 突然的轉調或不斷的轉調
<p>浪漫時期的奏鳴曲</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 承接貝多芬晚期革新的概念繼續發展 ➤ 樂章數呈現多變的狀態 ➤ 樂句比古典時期長 ➤ 樂句不像古典時期奏鳴曲般規律對稱 ➤ 主題時常被擴充成一完整的樂段 ➤ 呈式部與再現部結尾的反覆記號刪除 ➤ 調性模糊，沒有一定要回到任何一個調性，常出現遠係調
<p>蕭邦第二號奏鳴曲</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 如同古典時期奏鳴曲為四個樂章 ➤ 把在第三樂章才使用的詼諧曲，調到第二樂章 ➤ 第三樂章改為一個慢板的送葬曲 ➤ 第一、三樂章中使用超八度開離分解和絃作伴奏 ➤ 大量的使用不協和音、半音和聲、和聲外音 ➤ 大量使用半音轉調、同音異名轉調、過多個調的方式轉調、一連串半音來轉調
<p>結 論</p>	<p>透過表 1-5 更可清楚看見：蕭邦這首作品中有繼承奏鳴曲及前人手法傳統的部分，也有許多大膽創新的個性的獨特手法，可以說蕭邦不是為傳承而傳承亦不是為創新而創新，他乃是依照心中所希望的內容隨著心意，任意使用最適合的手法。</p>

第二章、樂曲分析

第一節、第一樂章

第一樂章為降 b 小調的奏鳴曲式，2/2 拍，整體分為四個部份－呈示部、發展部、再現部與尾奏（見表 2-1）。

（表 2-1）第一樂章曲式段落分析簡表

曲式	段落		小節
奏 鳴 曲 式	呈示部	序奏	1-4
		第一主題	5-36
		過門	37-40
		第二主題	41-80
		結束樂段	81-105
	發展部	發展	106-161
		過門	162-169
	再現部	第二主題	170-205
		過門	206-209
		結束樂段	210-229
	尾奏	尾句	230-242

在一開始的速度記號上，蕭邦並沒有明確的標示出來，只有在一開頭的序奏 (Introduction) 表示出「嚴肅莊重的」(Grave); 以及第五小節的「雙倍速度」(Doppio movimento)。但這在記譜法上已經清楚的表示出這個樂章想要進行的情感速度⁴⁷。

⁴⁷ Op. cit., Anatole Leikin, pp. 184-185.

一、呈示部

1、序奏

在這個樂章一開始就呈現一段 4 個小節的序奏，特別的是在這序奏（Introduction）的樂段，蕭邦故意不使用降 b 小調的主和弦音在第一個出現的音上，而是用降 b 小調 $vii^{\circ} \text{ } / \text{V}$ 的七音（降 D 音），緊接著馬上用複附點的節奏下行到這個和弦的主音（E 音），這兩個音形成一個強烈的減七度音程，而這個下行的減七度音程在第三小節上行級進得到解決（譜例 2-1）。在第二小節的弱拍上，蕭邦特別加上重音突顯他使用的升 c 和弦，這個升 C 音正好與前面的 E 音形成了一個大六度音程（減七度的等音音程，“Enharmonic interval”），而 C 音在第三小節以同音異名的方式回到降 D 音，最後在第四小節才下行解決到 C 音。在這個下行解決的動作和左手減七度音程解決的上行半音之間形成了倒影。而此上行級進的二度音程是組成這首奏鳴曲的重要材料，另外大六度上行與開頭減七度所呈現的等音音程（大六度下行）也是個很重要的音程動機⁴⁸。

回到剛剛的升 c 和弦（譜例 2-1），在這裡可以看的出來顯然不是蕭邦常使用的同音異名轉調，只是用同音異名的方式把它呈現出來，因為它馬上又回到了降 D 音。筆者想把這個升 c 和弦解釋為突然出現假扮升 c 小調的倚音群，給聽者一個在升 c 小調的錯覺，但樂曲不可能在一開始就轉調，這樣是沒有意義的，所以在這裡仍然是個不確定的調性，而升 c 和弦只是蕭邦想加強這個段落的不確定感而使用的方式。

⁴⁸ Op. cit., Alan Walker, p. 240.

(譜例 2-1) 第一樂章，第 1 到 4 小節

大六度
同音異名
下行級進解決
為第四小節 F 和弦的倚音
減七度
上行級進解決
 $b^b m : vii^o 7/$

2、第一主題

第一主題 (Theme I) 為第 5-36 小節。從第 5 小節開始，蕭邦在術語上標示了「雙倍速度」，音樂上也可以確定為降 b 小調了，因為從第 4-5 小節的 $b^b : V_7 - I$ 正式的確立了調性，音樂也從調性模糊的短暫序奏進入了第一主題。

一開始 (第 5 到 8 小節) 音樂在低音域以左右手交換的音型來做開場，在此的上行六度與下行三度為很重要的音程，這兩個音程是從序奏的大六度變為小六度與其轉位的大三度而改變而成 (譜例 2-2)。而此左右交換的音型到了第九小節蕭邦使用改變伴奏的語法與織度而不改變其基本的材料的方式，使之全都交給左手來彈奏。在第一主題裡，蕭邦也常使用到這樣的方式來編寫伴奏，如：左右手交替的音型 (第 5 到 6 小節)、開離分解和弦上行，第 4 音反行與第 2 音相同而第 3 音為和弦或音程 (第 9 到 10 小節)、開離分解和弦上行，4 音反型與第 1 音相同 (第 17 到 18 小節) 及開離分解和弦上行，第二音為第三音的下倚音 (第 21 到 22 小節) (譜例 2-3)，還有其他許多型態，都是蕭邦慣用改變伴奏的手法。

(譜例 2-2) 第一樂章，第 1 到 6 小節

大六度

Grave

Doppio movimento

小六度

大三度

$b^b : V_7 \quad I$

(譜例 2-3) 第一樂章，(a) 第 5 到 6 小節 (b) 第 9 到 10 小節 (c) 第 17 到 18 小節 (d) 第 21 到 22 小節

(a) Doppio movimento

(b) *agitato*

(c)

(d)

左右手交替音型

同音

和絃音

上行開離分解和弦

同音

前者為後者的倚音

第一主題的主要動機 (譜例 2-4) 在第九小節以一個非常重要的節奏出現 (譜例 2-5)，這個節奏動機將會在之後頻繁的出現。沃克認為三度是這個奏鳴曲的重要音程，而第一主題的主要動機就是由序奏一開始的下行七度作轉位倒影後得到的「三度之後反行級進」的音型⁴⁹，而沃克將此音型標示為「X」(譜例 2-6)。在主題動機的五個音中，前三個音形成 X 音型而後三個音正好就是 X 音型的倒影逆

⁴⁹ Ibid. p.241

行（譜例 2-5）。在之後「X」音型雖然會有一些結構上的變化，但重要的節奏動機卻會頑固而不改變的大量出現，如第 11 小節的三度轉位成爲六度（D^b-B^b），使音樂更層層推高（譜例 2-4）

（譜例 2-4）蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章，第 9 到 11 小節

（譜例 2-5）第一主題節奏動機

（譜例 2-6）X 音型的產生（a）序奏之低音變化成（b）第一主題動機⁵⁰

之前曾提到二度在這首奏鳴曲是很重要的素材，從第 11 到 13 小節就是連續的二度下行（譜例 2-7），第 16 小節不只上聲部有下行二度的出現，低音的內聲部

⁵⁰ Op. cit., 張佳純，頁 38。

也出現了倒影似的上行二度，第 17 小節開始，上聲部不止前兩個八分音符形成下行二度，第一和第五個八分音符也形成一個下行二度的音程，而低音聲部，除了倒影似的上行二度也隱藏著回音般的下行二度。除了二度音外，17 小節開始的高聲部後三個音群也出現 X 音型的逆行（譜例 2-8）。到了第 21-24 小節，旋律從最高音的 F 下行進行到降 E，此為一個音階下行九度，也可看為一個來自於序奏的下行大二度，而第 23-24 小節中，低聲部的 C→降 B→A 與高聲部的 G→降 G→F 形成一個模仿般的進行（譜例 2-9）。

（譜例 2-7）第一樂章，第 11 到 13 小節

（譜例 2-8）第一樂章，第 16 到 20 小節

b^b : $vii^\circ_7 - I$ $vii^\circ_7 - i$ $vii^\circ_7 - I$ $vii^\circ_7 - i$
 (V 擴充) (V 擴充)

(譜例 2-9) 第一樂章，第 21 到 24 小節

音階下行九度

21 *f* *p* cre - sce - do

Teo. * *Teo.* * *Teo.* * *Teo.* * *Teo.* * *Teo.* * *Teo.* *

而從第 25 小節開始，就是第一主題的反覆加以變奏，蕭邦在高聲部的第二和第五個八分音符加上了重音記號以及和弦，使音樂出現了切分手法（譜例 2-10），這樣的手法在之前也出現過，如序奏第二小節第二拍的升 c 和弦（譜例 2-1）以及第 17 小節弱拍上的漸強記號也有著切分的感覺⁵¹（譜例 2-8）。

(譜例 2-10) 第一樂章，第 25 到 28 小節

切分效果

25 *f* *p* cre - sce - do

Teo. * *Teo.*

和聲上，蕭邦大量的使用七和弦，從 12-15 小節是一個 vii°_7 的擴充到第 16 小節才做 $\text{V}-\text{i}$ 的結束，緊接著 17-20 小節每個小節都是 $\text{vii}^\circ_7-\text{i}(\text{I})$ ，而第 17、19 小節為一個 V 的擴充（譜例 2-8）。第 21 小節開始，蕭邦以一連串的減七和弦（ vii°_7 ）進行到 25 小節的反覆樂段⁵²。

⁵¹ Op. cit., 何俞珊，頁 28-30。

⁵² Op. cit., 張嘉純，頁 41。

3、過門

從第 37–40 小節為一個簡單的過門，此過門（Transition）為之前第一主題的樂句擴充，其節奏由八分音符變為四分音符，節奏明顯增值了一倍，這也可解釋成為第二主題做預備，而第 37–40 小節低音聲部的正拍為一個上行二度半音的進行，直到第 41 小節正好形成一個七度的音程（E^b–D^b），猶如序奏減七度的變形。第 39–40 小節的高音聲部是下行二度半音的進行，有如低音聲部的倒影（譜例 2–11）。在和聲上，用半音轉調，再由降 D 大調的屬七和弦 V₇ 進入到 41 小節的主和弦 I⁵³。

（譜例 2–11）蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章，第 37 到 40 小節

下行二度半音如低音聲部的倒影

上行二度半音造成減七度

4、第二主題

第二主題（Theme II）為第 41–80 小節，蕭邦於第二主題出現時，標示了「持續的」（sostenuto），是以聖詠式的塊狀和聲出現，相對於第一主題動機式的旋律，第二主題在情緒上也較於緩和。此主題（第 41 到 56 小節）共有四個樂句，第一樂句（第 41 到 44 小節）同樣使用了 X 音型和二度下行的音型（譜例 2–12），第

⁵³ Op. cit., 何俞珊, 頁 32–33。

二樂句（第 45 到 48 小節）則是第一樂句的反覆加變形，第三樂句（第 49 到 51 小節）為一個上行大六度的級進旋律（ A^b-F ），這個上行大六度是從序奏而來的（譜例 2-13；譜例 2-1），第四樂句（第 51 到 56 小節）為第三樂句的擴充，在第 53-56 小節的級進下行九度（ $F-E^b$ ）則是來自於第 21-24 小節（譜例 2-13；譜例 2-9），同樣可視為來自序奏的下行二度⁵⁴。

（譜例 2-12）第一樂章，第 41 到 44 小節

（譜例 2-13）第一樂章，第 49 到 56 小節

從 57 到 80 小節為一個反覆樂段，高聲部移高了八度，但還是維持在和絃方式的結構上，音量從弱 p 改為強 f ，而伴奏上的織度，從與高聲部作垂直式的伴奏，改為橫向式的伴奏方式，以四個小節為一組的伴奏模式，每次都做節奏上的減值，加上線條的變化，共有五種不同的伴奏模式（譜例 2-14），使音樂的腳步越來越急

⁵⁴ Op. cit., Anatole Leikin, pp. 168-169.

促，把張力層層推高。在一開始三連音的伴奏模式中（第 57 到 60 小節），暗示著接下來結束樂段的主要節奏動機（譜例 2-14 a）；第 62、64 小節則開始出現了三對四的節奏交錯，這也是蕭邦很愛使用的語法之一（譜例 2-14 b）；在第 67 小節的反覆樂段中，蕭邦巧妙的把開頭的降 A 音隱藏在前一句結尾的和絃內聲部中（譜例 2-14 c），使音樂的層次比開頭的第二主題更為豐富；到了第 69 到 72 小節，伴奏跨越了兩個八度之多，而低音聲部的隱藏著上行音階級進的旋律（A-D），正好與高聲部的上行旋律作呼應（譜例 2-14 d）；而第 73 到 80 小節為之前樂段的擴充變形，把音樂帶入結束樂段（譜例 2-14 e）。在整個第二主題中，蕭邦在和聲上也使用了許多的七和絃和附屬和絃，使這個樂段充滿豐富的感情。

（譜例 2-14）第一樂章，第 57 到 74 小節（分五段不同伴奏型態）

三連音的伴奏模式中（Bars 57-60），暗示著接下來結束樂段的主要節奏動機

第一段

第二段

第三段

第四段

第五段

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '第四段' (Fourth Section), spans measures 67 to 70. The second system, labeled '第五段' (Fifth Section), spans measures 71 to 74. Both systems consist of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), dynamics (e.g., *Teo.*), and articulation marks (e.g., asterisks). Red rectangular boxes highlight specific passages in the bass clef of both systems: measures 69-70 in the first system and measures 73-74 in the second system.

5、結束樂段

結束樂段（Clothing Section）為第 81 到 105 小節，共分為五個樂句，主要的節奏為三連音，此三連音的動機來自於第二主題的伴奏樂段（譜例 2-14 a），基本音型為前兩音同音並為第三音的倚音，此三連音排列於拍子上的方式（每一組三連音的起頭都落於弱拍上，而重音卻在三連音的第二個音中），使其節奏的感覺令人感到搖擺不定，而形成了切分音的效果，這正可呼應第一主題再現的後半拍重音（譜例 2-15；譜例 2-10），此樂段延續了第二主題的降 D 大調，在第 88 到 89 小節中，利用同音異名的方式將降 D 大調的屬七和絃（ V_7 ）變為德國增六和絃（Gre.⁶）再轉入 C 大調（譜例 2-16），直到 97 小節才回到降 D 大調，而第 91 到 92 小節為一個三連音以兩音為一組拍子（Hemiola），之後又回到以三個音為一組的三連音（譜例 2-17）⁵⁵。

⁵⁵ Op. cit., 張嘉純，頁 44。

(譜例 2-15) 第一樂章，第 81 到 84 小節

(譜例 2-16) 第一樂章，第 88 到 89 小節

同音異名的方式將降 D 大調的屬七和絃變為德國增六和絃 (Gre. $\overset{6}{5}$)

(譜例 2-17) 第一樂章，第 91 到 93 小節

C 大調

在第 97 到 100 小節中，又出現了沃克 X 音型（第一主題）的倒影⁵⁶，蕭邦以他慣用的作曲手法，使音樂不一次講完，而重複了四次才終於把接下來的音樂呈現出來，而在第 98 到 100 小節中，高低音的內聲部可發現級進三度的上下行（倒影），彼此之間的音程關係也是三度（譜例 2-18）。最後在 101 小節開始，原本 V 的附屬和絃應該解決到 V 級，使呈示部停在一個半終止上，但蕭邦改變了和聲的

⁵⁶ Op. cit., Alan Walker, p. 241.

色彩，使和絃好似解決到一個 iii 的第一轉位，在浪漫樂派中，這樣的和絃也可視為一個半終止。但如果把第 103 小節的 F 看成經過音（Passinote），而第 105 小節的升 F 視為降 D 大調的屬七和絃（ V_7 ）第七音的同音異名（ $F^\#-G^b$ ），那此和絃也可解釋為降 D 大調的屬七和絃（譜例 2-18）。

（譜例 2-18）第一樂章，第 98 到 100 小節

內聲部級進三度的上下行（倒影），彼此之間的音程關係也是三度

（譜例 2-19）第一樂章，第 101 到 105 小節

降 D 大調：解決到 iii 的第一轉位

二、發展部

發展部為第 106 到 161 小節，在發展部中，蕭邦把呈示部所有動機都放在其中，把序奏、第一主題、第二主題與結束樂段的素材一起交錯的運用，不過蕭邦似乎以第一主題為架構，因為蕭邦讓第一主題的動機圍繞在整個發展部，讓此動機在各個聲部遊走，彷彿就像以第一主題節奏為頑固低音般的在整個發展部嬉戲。

發展部一開始以對話式的姿態出現，在第 106 到 108 小節第一主題動機在低音聲部以 *f* 小調出現，緊接著在第 109 到 110 小節以第二主題的塊狀和絃以及序奏的複附點下行減七度的線條作變化結合（譜例 2-20），在第 111 小節又以序奏的動機帶出下一個小節的第一主題動機，第 112 到 116 小節又回到低音聲部的第一主題動機，從第 117 到 121 小節第二主題與序奏所結合的旋律又出現了，但蕭邦用了很頑皮的手法讓第一主題動機在 119 小節中忽然以低音聲部的姿態出現又消失。

（譜例 2-20）第一樂章，第 106 到 110 小節

第二主題動機 + 序奏附點動機

為 F 小調第一主題動機在低音聲部出現

從第 122 到 137 小節分為兩個八小節的大樂句，在第 122 到 125 小節與第 130 到 133 小節中，高音聲部的下行六度的旋律是來自於第二主題第 49 到 51 小節上行六度的倒影變形（譜例 2-21；譜例 2-13），低音聲部則維持在第一主題的動機之上，使第一主題與第二主題在抗衡中卻又能彼此融入；而在第 126 到 129 小節與第 134 到 137 小節中，第一主題的動機跑到了高音聲部結束樂段，而低音聲部則是來自於第二主題的三連音⁵⁷，使上下聲部正以三對四的交叉節奏互相牽扯，也使音樂更為熱鬧複雜，而低音聲部更以二度上行半音的姿態把音樂的色彩與張力

⁵⁷ Op. cit., Anatole Leikin, p. 169.

推向高潮（譜例 2-22）。

（譜例 2-21）第一樂章，第 122 到 125 小節

來自於第二主題第 49-51 小節上行六度的倒影變形

來自於第一主題動機

（譜例 2-22）第一樂章，第 126 到 129，134-137

mm. 126-129

來自於第一主題動機和低音聲部形成三對四的交叉節奏

來自於結束樂段三連音動機

mm. 134-137

自 138 小節開始到 153 小節，蕭邦使用了複雜的手法將序奏的附點動機（低音聲部）、第一主題動機與結束樂段的三連音結合在一起作變形（譜例 2-23），而低音聲部以五度級進下行（ B^b-E^b ）做推進，而和聲上更以三度的調性關係、關係調、大小調互換和上行五度模進等方式互相做兩小節一組的頻繁轉調搭配再轉回到原調（ $g^m-b^b m-fm-A^b M-em-GM-DM-dm-FM-B^b m$ ），使和聲與織度都更為飽滿與厚實（譜例 2-23）。而在第 154 小節開始，蕭邦不只利用重音改變的手法使音樂

再度有切分的效果，更利用拿坡里和絃作為旋律的使用，再以減七和絃的方式轉回原調（譜例 2-24），使和聲的色彩發揮到淋漓盡致。

（譜例 2-23）第一樂章，第 138 到 155 小節

來自於第一主題動機

來自於第二主題動機

來自於序奏動機

b♭m :

gm :

fm :

em :

GM :

五度級下行 (B♭ - E♭)*

DM :

dm :

cresc.

FM

B♭m :

（譜例 2-24）第一樂章，第 152 到 163 小節

利用重音改變的手法使音樂再度有切分的效果

cresc.

拿坡里和絃作為旋律的使用

從第 162 到 169 小節為一個過門樂段，此樂段再次以結束樂段的三連音為主體，高音聲部的重音改為每組的第一個音，但其每一組都是由弱拍開始，使音樂又呈現了搖擺不定的切分效果（譜例 2-25），而第 166 到 169 小節中，高音聲部以半音下行級進的方式作粼波似的轉折，和聲上，在第 166 到 167 小節為降 B 小調的七級和絃（ vii°_7 ），第 168-189 小節為降 B 大調的屬和絃（ V_7 ，與降 b 小調的屬和絃相同），但低音聲部在第 167 開始就出現了降 B 大調屬和絃的 F 音，使第 167 小節呈現出兩個和絃重疊融合的使用，而低音聲部持續出現的 F 音就有如暗示著再現部降 B 大調的調性（譜例 2-26）。

(譜例 2-25) 第一樂章，第 162 到 163 小節

以結束樂段的三連音為主體音樂又呈現了搖擺不定的切分效果

stretto
ff
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(譜例 2-26) 第一樂章，第 166 到 169 小節

半音下行級進的方式作蠟波似的轉折

(rit.)
Ped. *

降 B 大調屬和絃的 F 音暗示著再現部降 B 大調的調性

三、再現部

再現部為第 170 到 229 小節，蕭邦在這裡直接從第二主題 (Theme II) 切入而省略了第一主題的再現⁵⁸，但在 154 小節中蕭邦放入一大段的第一主題動機與第一主題伴奏型態的搭配 (譜例 2-27)，所以，也可以解釋為第一主題的再現已經悄悄的在發展部中呈現過了。從第 206 到 209 小節為一個過門樂段，把音樂帶入結束樂段之中，在第 217 到 218 小節中，蕭邦還是以同音異名的方式把降 B 大調的屬七和絃改為德國增六和絃，而把調性轉為 A 大調 (譜例 2-28)，直到第 226 小節才轉回降 B 大調。

⁵⁸ Ibid., p. 170.

(譜例 2-27) 第一樂章，第 154 到 157 小節

第一主題動機與第一主題伴奏型態的搭配



(譜例 2-28) 第一樂章，第 217 到 218 小節



以同音異名的方式把降 B 大調的屬七和絃改為德國增六和絃，而把調性轉為 A 直到 226 小節才轉回降 B 大調。

四、尾奏

尾奏 (Coda) 為第 230 到 242 小節，高音聲部以第二主題塊狀式的和絃姿態出現，以半音和同音異名的方式帶入和絃中的助音與先現音使和絃節節高升、氣氛持續高漲，低音聲部則是再次使用了第一主題的動機，從一開始頑固的不肯改變，直到陳訴了三次之後才以上行半音方式加強張力的擴張，這兩個主題就在這越來越緊張的情緒中抗衡，而蕭邦不只在音樂與和絃之中表現出緊張感，甚至還加上術語「忽快速度」(Stretto) 及「漸強」(crescendo) 與和絃重音，重複強調激烈的情感，直到 236 小節之後才一同以和絃式的強音 (*fff*) 進行結束全曲。特別值得一提的是在最後五小節的一級擴充之中，蕭邦借用了平行調 (降 b 小調) 的四級 (IV→iv)，使原本的教會終止 (I-IV-I) 更增添奇異色彩 (譜例 2-29)⁵⁹。

⁵⁹ Op. cit., 何俞珊，頁 39。

(譜例 2-29) 第一樂章，第 226 到 242 小節

第二主題和弦式姿態並以半音和同音異名的方式帶入和絃中的助音與先現音

使用了第一主題的動機，從一開始頑固的不肯改變，直到陳訴了三次之後才以上行半音的方式加強張力的擴張

(表 2-1) 第一樂章樂曲分析

段落	旋律、主題與樂句安排	調性	和聲與伴奏	動機與發展
序奏	<p>樂句：4 小節</p>	無明確調性	第一音為降 b 小調 vii ^o 7/V 的七音，有同音異名的和聲外音	複附點的節奏、減七度音程、上行二度音程、大六度上行
第一主題	<p>樂句：4 (前奏) + 4 + 4 + 2 + 2 + 4 + 4 + 4 + 2 + 2</p>	確定調性 (降 b 小調)	大量使用七和弦、使用大量超過八度的分解和絃	X 音型、六度、三度、二度、重音改變造成的切分節奏

過門	 樂句：4	降 b 小調-降 D 大調	用半音轉調再由 V ₇ -I 回到降 D 大調	二度半音、七度的音程、重音改變造成的切分節奏
第二主題	 樂句：4+4+2+6+4+4 +2+6+4+4	降 D 大調	七和絃、附屬和絃、伴奏上的織度改為橫向式	聖詠式的塊狀和聲、下行二度、上行大六度、X 音型、三連音
結束樂段	 樂句：4+4+4+4+8	降 D 大調-C-降 D 大調	德國增六和絃、段落最後和絃為 iii 的第一轉位	三連音、重音錯置而造成切分音的效果、Hemiola、X 音型、三度音程
發展	 樂句：3+3+5+3+2+4 +4+4+4+2+2+2+2+ 2+2+2+2+4+4	不斷轉調：三度關係、關係調、大小調互換和上行五度模進	拿坡里和絃作旋律至減七和絃回原調	呈示部所有動機都在其中
段落	旋律、主題與樂句安排	調性	和聲與伴奏	動機與發展
發展部過門	 樂句：4+4	降 B 大調	降 B 小調 (vii ^o 7) 與降 B 大調 (V ₇) 和絃重疊與融合	三連音、重音錯置而造成切分音的效果、半音下行級進
再現部	 樂句：4+4+8+4+4+8 +4+4+4+4+4+4+4	降 B 大調-A 大調-降 B 大調	德國增六和絃轉調	省略了第一主題只再現第二主題
尾奏	 樂句：6+7	降 B 大調	借用了平行調 (IV→iv)	第一主題與第二主題的抗衡、上行半音加強張力的擴張

第二節、第二樂章

第二樂章為詠諧曲，調性為降 e 小調，3/4 拍，複三段體（Compound Ternary Form），分為三大部分：詠諧曲、中段與詠諧曲再現。或者又可看為：沒有發展部的奏鳴曲式及早期二段體⁶⁰，但如果分開來看的話，也可看為輪旋二段體（Rounded Binary Form）。以奏鳴曲式的角度來說，沒有發展部的奏鳴曲並不特別，而且浪漫時期的奏鳴曲也不如古典時期而常沒有回到原調，因此此樂章也可稱奏鳴曲式；另外所謂的早期二段體是常在巴洛克的二段體舞曲樂章中出現，其有重要的終止音型，以兩段最後一個音來說，第一段（I）為其調的三音，第二段（II）為其主音，在此樂章也可以發現這樣的方式，但筆者還是趨向以複三段體的角度來分析（見表 2-2）。

（表 2-2）第二樂章曲式段落分析簡表

曲式	段落		小節	單獨樂段曲式		曲式	
複三段體	詠諧曲	A	1-36	早期二段體（I）	輪旋二段體	呈示部	奏鳴曲式
		B	37-64				
		A'	65-80	早期二段體（II）			
	中段	C	81-144		輪旋二段體		
		D	144-160				
		C'	161-184				
		Transition	185-189				
	詠諧曲	A	190-225	早期二段體（I）	輪旋二段體	再現部	
		B	226-253				
		A'	254-273	早期二段體（II）			
		Coda	274-288			尾奏	

⁶⁰ Op. cit., Anatole Leikin, pp. 173-174.

在這個樂章中，爆炸性的節奏、七度的力量以及猛烈的重複八度音與和絃，這些正是貝多芬中期詼諧曲的特色⁶¹，但貝多芬的詼諧曲是由小步舞曲（Minuet）演變而來的，但蕭邦在此樂章的詼諧曲中把重音放在第三拍上，使這首曲子呈現出馬厝卡（Mazurka）的風格⁶²，另外，萊金（Anatole Leikin, 1946）認為一開始不完全小節是第一樂章結束句的三連音，因此，也可以把這個樂章看成是第一樂章的自然延伸⁶³。

一、詼諧曲

1、A 段

A 段為第 1 到 36 小節，一開始是個一個加上重音的弱起拍，而整個 A 段的重音也幾乎都在第三拍上，同時蕭邦還在重音前加上漸強記號，強烈強調馬厝卡舞曲的風格（譜例 2-30）。在動機上，蕭邦使用重複音與半音來組織這個樂章的架構，所以第一小節高音聲部跳躍的八度重複音搭配低音聲部八度半音的上行，是此曲的主要素材（譜例 2-30）。而這重複音可以追溯到第一樂章結束樂段（譜例 2-31）。

⁶¹ Ibid., pp. 170–171

⁶² Op. cit., 張嘉純，頁 50。

⁶³ Op. cit., Anatole Leikin, pp. 173–174.

(譜例 2-30) 第二樂章，第 1 到 4 小節

加上重音的弱起
SCHERZO
跳躍的八度重複音
低音聲部八度半音的上行
Ped.*

(譜例 2-31) 第一樂章第 212 到 213 小節

重複音

在第 2 小節中，緊接著高音聲部的上行大跳有如天外飛來一筆般的突然插入，注入了新的生命層次，而低音聲部兩個和絃琶音的高音，呈現出增二度的關係，是波蘭民間音樂的元素之一（譜例 2-32）。第 1 到 6 小節的拍頭中，呈現上行音階的線條（譜例 2-32），這個線條來自於第一樂章的第二主題（譜例 2-13），以沃克的「X」音型理論來看，第 1、3、5 小節的拍頭正好是一個小三度加上二度的上行，此進行可解釋為 X 音型的變形（三度的逆行以及二度的順行）⁶⁴（譜例 2-32；2-33）。

⁶⁴ Op. cit., Alan Walker, p. 244.

(譜例 2-32) 第二樂章，第 1 到 6 小節 X 音型變形

SCHERZO

來自第一樂章的第二主題

琶音的高音，呈現出增二度的關係

(譜例 2-33) Alan Walker 的 X 音型理論



在第 8 到 10 小節中，蕭邦利用圓滑線使音樂韻律的重音改變為每一拍的後半拍，使節奏有錯綜的複雜感（譜例 2-34），而第 11 到 13 小節的音型正是第一樂章的結束樂段，高音聲部是其音型的倒影變形，而低音聲部則是相同的音型，有趣的是在第 8 與 11 小節的倚音，已有此音型的影子了（譜例 2-34；2-15）。

(譜例 2-34) 第二樂章，第 8 到 14 小節

利用圓滑線使音樂韻律的重音改變為每一拍的後半拍

音型正是第一樂章的結束樂段，高音聲部是其音型的倒影變形，而低音聲部則是相同的音型

在第 14 小節最後一拍開始的 6 小節連接句（Bridge）中，蕭邦巧妙的利用了三度下行的關係在其中（譜例 2-35；2-36），而在 17-20 小節的低音聲部以「極弱」

(*pp*) 及圓滑連續下行方式和一開始的動機對比進行，這四個小節中也可以看到有 X 音型的影子 (譜例 2-33; 2-35)，到了第 21 小節又回到一開始的主題。

(譜例 2-35) 第二樂章，第 14 到 20 小節 三度下行的關係

低音聲部呈現 X 音型變形的圓滑連續下行

(譜例 2-36) 蕭邦巧妙的利用了三度下行的關係



在和聲與調性上，從一開始的降 e 小調到第 8 小節轉到降 G 大調直到第 12 小節才確定了降 G 大調的調性，但馬上在第 21 小節主題重複時，調性又回到了降 e 小調。相同的旋律進行到第 28 小節時，不同於之前 8 到 20 小節的降 G 大調，調性進行到降 G 大調的同音異名小調：升 f 小調上，到了第 32 小節也確立了調性，使得此 A 段也在升 f 小調上結束。另外值得一提的是，第 34 小節的最後一拍開始到 A 段結束為詼諧曲段特殊的終止音型 (譜例 2-37)，而這五個音不只在詼諧曲段出現，也將會出現在中段 (Trio) 以及第三樂章中⁶⁵。

⁶⁵ Ibid., p. 245.

(譜例 2-37) 第二樂章，第 34 到 36 小節

詠諧曲的終止音

2、B 段

B 段為第 37 到 64 小節，整段以級進半音、八度重複音和跳躍式的和弦進行構成(譜例 2-38)，而級進的半音造成了調性的不穩定感，並使調性快速頻繁的轉調。調性上，蕭邦從第 37 小節的 d 小調到 41 小節的降 E 大調之後又在 45 小節轉到了 E 大調、50 小節轉到降 G 大調以及 52 小節轉到 E 大調，最後在 55 到 56 小節中，以同音異名的方式轉回到降 E 小調，為 65 小節的 A' 樂段作準備，整個 B 段在這精采又迅速的轉調之中，把音樂的情感張力在短時間內提升到高潮之中。

(譜例 2-38) 第二樂章，第 40 到 46 小節

跳躍式的和弦進行 級進半音 八度重複音

降 E 大調 E 大調

在第 45 到 49 小節中，蕭邦以半音和重複八度音的方式，將音樂緊接著推向第 50 小節的旋律中，而這裡的音樂節奏重耶也轉向第二拍，可以看出這裡也具備了馬厝卡舞曲的風格(譜例 2-39)。

(譜例 2-39) 第二樂章，第 45 到 55 小節

3、A'段

A'段是第 65 到 80 小節，在第 73 到 76 小節與 A 段第 9 到 10 小節高音聲部相同的利用節奏的錯綜來改變音樂的感覺，但不同的是在 73 到 76 小節是利用兩手反向跳躍和三對二的節奏模式 (Hemiola) 加上重音的方式呈現出來 (譜例 2-40)。而在此段也利用和 A 段相同的終止音型，不同於 A 段的是此終止音型結束在降 e 小調的主音上 (譜例 2-40)。

(譜例 2-40) 第二樂章，第 73 到 80 小節

兩手反向跳躍和在弱拍加上重音形成 (Hemiola) 節奏模式

二、中段

此中段 (Trio) 自第 81 小節開始到 190 小節才回到詠諧曲樂段，此段與詠諧曲樂段相同，也分為三個部份。在術語上，速度轉慢 (piu lento)，類似夜曲或搖籃曲的風格，調性也轉到了降 e 小調的關係調降 G 大調上面。

1、C 段

C 段為第 81 到 144 小節，一開始為四個小節的導奏，重音在第三拍，表示著馬厝卡風格的節奏仍然還在，也呼應著詠諧曲 A 樂段的重音形式 (譜例 2-41)，在第 85 小節開始出現高音聲部的旋律線條，其實來自於詠諧曲樂段的終止音型 (譜例 2-40ab)，中間聲部的副旋律在第 88 小節像主題回音般接續下去，但其實在中段一開始的 81 小節就一直反覆出現下行二度，有如一句話的頭一直反覆的訴說一般 (譜例 2-40)。

(譜例 2-41) 第二樂章，第 81 到 92 小節

mm.81-92

Piu lento

81

p

2 3 2 3

And. * *And.* * *And.* * *And.* * *And.* *

重音在第三拍，表示著馬厝卡風格的節奏

高音聲部的旋律線條，其實來自於詠諧曲樂段的終止音型

在第 137 到 139 小節中，高音聲部的旋律連續出現兩次不同型態的 X 音型，低音聲部則是以經過音、倚音加上震音來呈現半音的進行（譜例 2-42），到了 141 到 144 小節，高音聲部也出現了半音上行，似乎在回應之前低音聲部的半音進行，最後再以一個上行二度的倚音結束這個樂段（譜例 2-42），而這些動機也是一直出現在詠諧曲樂段的動機。

（譜例 2-42）第二樂章，第 137 到 144 小節

兩次不同型態的 X 音型

經過音、倚音加上震音來呈現半音的進行

高音聲部也出現了半音上行，似乎在回應之前低音聲部的半音進行

而在和聲與調性上，此段的調性較為清晰，和聲也比較穩定，從一開始的降 G 大調（第 81 小節）到降 b 小調（第 93 小節），又回到降 G 大調（第 101 小節），再轉至降 b 小調的平行大調降 B 大調上（第 109 小節），回到降 G 大調（第 115 小節）之後又轉到降 A 大調（第 129 小節），最後又回到了降 G 大調（第 134 小節），整段的調性就在降 G 大調的周圍圍繞著。

2、D 段

D 段為第 144 到 160 小節，調性為 C 段的屬調降 D 大調，一開始低音聲部的

九度下行音階（譜例 2-42）來自於第一樂章的第 21 到 24 小節（譜例 2-9），在高音聲部中，則不同於低音聲部的流暢度而以和聲似的塊狀出現，呈現兩個對比的線條，而在高音聲部的和聲區中，有著兩條旋律彼此對唱著，在此可以發現很多以半音關係組成的線條，再插入六度或三度的音程關係，這些元素都是第一樂章中的重要元素（譜例 2-43）。

（譜例 2-43）第二樂章，第 144 到 152 小節

有著兩條旋律彼此對唱著，而在此可以發現很多以半音關係組成的線條，再插入六度或三度的音程

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats. The score is marked with a piano 'p' dynamic. A red box highlights a melodic line in the upper staff, and another red box highlights a bass line in the lower staff. An upward-pointing red arrow is positioned above the first staff, and a downward-pointing red arrow is positioned below the second staff, indicating a relationship between the two parts.

低音聲部的九度下行音階來自於第一樂章的第 21 - 24 小

3、C'段

C'段為第 161 到 184 小節，如同前面詼諧曲樂段的手法，此 C'樂段比 C 段簡短，省略了 C 段第 81 到 120 小節，為 C 段的濃縮樂段。

4、過門

過門為第 185 到 189 小節，為連接中段與詼諧曲的樂段，此樂段使用了連續八度半音下行的方式，加上利用複點節奏和漸強、漸快的術語，讓音樂從抒情的情緒很迅速的轉換回到強烈爆發力的詼諧曲樂段中（譜例 2-44）。另外在此樂段圓

滑線所呈現出的三個音正好是第一樂章結束樂段的三連音動機的節奏變形，以同音重複再加上一個下行二度的方式跨小節的呈現（譜例 2-44；2-15）。

（譜例 2-44）第二樂章，第 185 到 189 小節

圓滑線所呈現出的三個音正好是第一樂章結束樂段的三連音動機的節奏變形

accelerando

cresc.

三、詠諧曲再現

此詠諧曲再現為第 190 到 273 小節，而從 274 到 288 小節為一個尾奏，此再現樂段中，蕭邦做了小小的改變，使這個樂章不同於以往傳統的詠諧曲，因為蕭邦在此樂段中，並沒有完全再現詠諧曲的部分，而是在第 260 小節時，和第 26 小節相同的手法，繼續接續 258 小節上行半音的方式將音樂帶到降 G 大調同音異名的升 f 小調中，也因此捨棄了詠諧曲的終止音型，緊接著又用同音異名的手法在第 267 小節將音樂從升 f 小調轉回到降 G 大調（譜例 2-45），並加入中段的旋律為尾奏，有如回憶般的平靜的結束這個樂章。

（譜例 2-45）第二樂章，第 266 到 269 小節

dim.

p

同音異名的手法在第 267 小節
音樂從升 f 小調轉回到降 G 大調

(表 2-3) 第二樂章樂曲分析

段落	旋律、主題與樂句安排	調性	和聲與伴奏	動機與發展
詼諧曲部 A 段	 樂句：2+2+4+8+4 +2+2+4+8	$e^b m - G^b M -$ $e^b m - f^b m$	使用同音異名轉調、終止音型	重複音、半音、增二度、X 音型的變形
詼諧曲部 B 段	 樂句：4+4+5+2+2+2+5+4	頻繁的轉調	使用同音異名轉調	級進半音、八度重複音、跳躍式和弦進行
詼諧曲部 A' 段	 樂句：2+2+4+8	降 e 小調	終止音型結束在 e^b 小調的主音	節奏的錯綜、Hemiola
中段 C 段	 樂句：4+8+8+8+ 4+8+8+8+8+8	降 G 大調	平行調轉調、重複音延續不斷	下行二度、X 音型、半音、馬厝卡節奏、終止音型旋律
中段 D 段	 樂句：8+8	降 D 大調	多聲部絃律	半音、六度、三度
中段 C' 段	 樂句：8+8+8	降 G 大調	平行調轉調、重複音延續不斷	濃縮樂段
過門	 樂句：4	調性不明確	半音式進行和聲	連續八度半音下行、複點
詼諧曲再現	 樂句：2+2+4+8+4+2+2+4 +8+4+4+5+2+2+2+5+4 +2+2+3+6+7	降 e 小調— 升 f 小調— 降 G 大調	同音異名和弦作為轉調之用	沒有完全再現、捨棄終止音型
尾奏	 樂句：10+5	降 G 大調	同中段部分的和聲使用	為中段旋律再現。

第三節、第三樂章

第三樂章為降 b 小調的送葬進行曲，4/4 拍，三段體（Three-Part Form），整體與第二樂章相同，也是分爲三大部分：A 段、B 段與 A 段（見表 2-4）。

（表 2-4）第三樂章曲式段落分析簡表

曲式	段落		小節
三段體	A	a	1-14
		b	14-22
		b	22-30
	B	c	31-38
		d	39-46
		c	47-55
	A	a	56-69
		b	69-77
		b	77-85

本樂章除了與第一、二樂章一樣標示了描述性的術語「送葬進行曲」（Marche Funèbre）以外，還不同以往的出現了速度術語：緩板（Lento），使之更加強調著送葬進行曲沉重的氣氛。

一、A 段

1、Aa 段

此 Aa 段爲第 1-14 小節，此樂段一開始就呈現出沉痛悲傷的意境，低音聲部的伴奏以兩個三和絃反覆進行的固定音型來貫穿整個樂段（譜例 2-46）。哈尼克認

為蕭邦很少如這個樂章般的逼真寫實出如鐘聲的低音與病態的色彩；又指出卡拉索尼斯基（Maurycy Karasowski, 1823–1892）認為蕭邦在此樂章能使音樂擁有高度的悲劇成分全要歸功於低音聲部的兩個三和絃的完美進行，而萊金也認為：「左手是喪禮的鐘聲」⁶⁶。

（譜例 2-46）第三樂章，第 1 到 4 小節

低音聲部的伴奏以兩個三和絃反覆進行的固定音型來貫穿整個樂段

The image shows a musical score for the first four measures of the 'Marche Funèbre' by Frédéric Chopin. The score is in G minor, 3/4 time, and marked 'Lento'. The bass line features a repeating pattern of two triads: G-B-D and F-A-C. The treble line has a melody with repeated notes and dotted rhythms. A red box highlights the first two measures of the bass line, and a red arrow points from the first measure to the second. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

此樂章一開始，蕭邦以兩層的八度音以上下二度和三度的兩條線做平行反覆的進行，高音聲部的旋律則以重複音和附點節奏的搭配結合，使音樂更強調無奈與低迷的氣氛。在和聲上，以 I 級和 VI 級為主體反覆進行，形成「如夢境般的和聲」，這樣的多層的方式使此樂段呈現出送葬隊伍哀傷沉重的腳步（譜例 2-47）。而旋律上，第 3 到 4 小節使用了 X 音型的反向，有趣的是也可說成倒影（譜例 2-47），由譜例 2-48 可以更清楚看見此樂章的旋律與第一樂章第一主題動機的關係（譜例 2-48）⁶⁷。而由於蕭邦是先完成此首送葬進行曲，因此，也可以說此奏鳴曲的動機及旋律音程關係（X 音型、重複音、三度與二度的使用）是由此樂章而

⁶⁶ Op. cit., Anatole Leikin, p. 174.

⁶⁷ Ibid., p. 246.

來的，這樣的關聯性也可瞬間擊垮當時「送葬進行曲不屬於此奏鳴曲」的批評。

(譜例 2-47) 第三樂章，第 1 到 5 小節

(譜例 2-48) 第三樂章主旋律和第一樂章第一主題動機關聯

以樂句來說，蕭邦通常使用以四為單位的句法，但在此的一開始卻是使用了浪漫樂派常用的手法，以六個小節為一個樂句，在此六個小節中蕭邦利用貫穿整個奏鳴曲的重複手法（第一樂章的結束樂段、第二樂章的主題、第三樂章的重複音以及第四樂章的上下聲部的齊奏），在樂句上也使用此手法，使第 2 小節重複第 1 小節，第 5 到 6 小節重複第 3 到 4 小節，此外蕭邦在此樂章之後的樂句都是四單位的句法。另外第 3 到 4 小節為此 A 段重要的樂句，整個 A 段重複此樂句有六次之多。第 7 到 8 小節的以二度和三度形成的下行六度在第一樂章發展部也可以看到（譜例 2-49；2-21），而在 11-12 小節蕭邦更以突強（*sf*）、加上八度音以及增加

裝飾音的方式加強語氣，使音樂表達更為深處的情感（譜例 2-49）。到了 14 小節，蕭邦以共同和絃的方式，從降 b 小調轉至降 D 大調進入下一個樂段（譜例 2-50）。

（譜例 2-49）第三樂章（a）第 7 到 8 小節（b）第 11 到 12 小節

(a) 以二度和三度形成的下行六度

(b) 8 度 裝飾音 突強 *sf* *sf* T_{ed} *

Detailed description: This block contains two musical excerpts. Excerpt (a) shows a piano accompaniment with a treble clef staff containing a melodic line with fingerings (5, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 2, 5, 3, 1) and a bass clef staff with chords. A red circle highlights a descending sixteenth-note figure in the treble staff, with an arrow pointing to it and the text '以二度和三度形成的下行六度'. Excerpt (b) shows a piano accompaniment with a treble clef staff containing a melodic line with an '8 度' (octave) and '裝飾音' (ornament) annotation, and a bass clef staff with chords. A red circle highlights a chord in the bass staff, with an arrow pointing to it and the text '突強 *sf*'. Below the bass staff, there are markings 'T_{ed}' and '*'.

（譜例 2-50）第三樂章，第 14 到 15 小節

以共同和絃的方式，從降 b 小調轉至降 D 大調

T_{ed} *

Detailed description: This block shows a musical excerpt with a treble clef staff and a bass clef staff. A red circle highlights a chord in the bass staff, with an arrow pointing to it and the text '以共同和絃的方式，從降 b 小調轉至降 D 大調'. Below the bass staff, there are markings 'T_{ed}' and '*'.

2、Ab 段

此段為第 15 到 22 小節，和聲上也因 14 小節最後一個和絃為降 D 大調的屬級（V₇）帶入此樂段的 I 級和絃，使調性出現了明確的方向，但調性還是不斷的在降 D 大調與降 b 小調中徘徊。不同於前一個樂段的慢速流動感（多重複音），這個

樂段以附點的節奏加上級進上行或下行的線條上下交替著，另外在第 16 到 18 小節的倚音也是重要的二度動機（譜例 2-51），此音型在 14 到 15 小節以前先出現過了（譜例 2-50）。到了 19 到 20 小節，旋律以下行級進三度的方式出現在內聲部，在低音聲部中，也出現三度下行與內聲部呼應著，另一方面還可以找出隱藏在低音旋律中的 X 音型（譜例 2-51），而低音聲部中的裝飾音加震音的結構在第二樂章的中段也出現過（譜例 2-42），最後在 21 到 22 小節又回到了開頭的旋律以此收尾。

（譜例 2-51）第三樂章，第 15 到 21 小節 附點的節奏加上級進上行或下行的線條上下交替

重要的二度動機

旋律以下行級進三度的方式出現在內聲部，低音聲部也呈現三度下行的關係

在第 22 小節的第四拍，以前一個和絃下行半音成為經過音的方式形成了德國增六和絃（Ger.⁶），在緊接著降 D 大調的屬七和絃（V₇）解決回主和絃（I），音樂進行再次回到 Ab 樂段的反覆（譜例 2-52），而調性最後也結束在降 b 小調上，

但在第 30 小節的三、四拍，蕭邦以低音聲部級進下行的手法使音停在降 D 大調的屬音 (A^b) 上，好準備進入 B 段的降 D 大調 (譜例 2-53)。

(譜例 2-52) 第三樂章，第 22 到 23 小節

(譜例 2-53) 第三樂章，第 26 到 30 小節

德國增六和絃 - 緊接著降 D 大調的屬七和絃 - 主和絃 (I)，再次回到 Ab 樂段的反覆。

以低音聲部級進下行的手法使音停在降 D 大調的屬音 (A^b) 上準備進入 B 段的降 D 大調

二、B 段

1、Bc 段

此 Bc 段為第 31-38 小節，B 段在降 D 大調上一改 A 段沉重哀痛的氣氛，音樂進入天籟般透明的旋律之中，和絃從 A 段的塊狀展開為 B 段的開離分解和絃，有如從送葬進入回憶過往雲煙的美好，音樂一開始也以極弱 (*pp*) 的音量悄悄進入展開。在第 31 到 32 小節的高音聲部旋律，是由第二樂章的終止樂段變形而來的 (譜例 2-54a)，而第 32 小節的七度上行大跳後下行級進二度解決，則是來自於第一樂章序奏低音聲部旋律的倒影 (譜例 2-54b)。

(譜例 2-54) 第三樂章，第 31 到 32 小節 (b) 第一樂章，第 1 到 4 小節

由第二樂章的終止樂段變形而來的

(a)

(b) Grave

pp

f

上行級進解決

七度上行大跳後下行級進二度解決，*則是來自於第一樂章序奏低音聲部旋律的倒影

2、Bd 段

此 Bd 段為第 39 到 46 小節，此樂段延續之前 Ba 段的音型與旋律，但調性和聲上，從之前的降 D 大調到了 39 小節時調性短暫的停在降 A 大調中，直到 41 小節調性又轉變為降 b 小調，整個 Bd 樂段的和聲比起 Bc 樂段來的複雜，情感上也較為曲折，色彩較為黯淡，使兩個樂段有著相似的旋律線條卻擁有著不同的情感，而在第 45 小節，蕭邦更是使用了增六和絃來突顯情感上的複雜與內心的衝擊（譜例 2-55），不過短暫剎那的衝擊之後，又在第 47 小節回到了 Bc 樂段較為平靜美好的回憶旋律。

(譜例 2-55) 第三樂章，第 43 到 48 小節

增六和絃

mm.43-48

pp





三、A 段

在回憶般的 B 段之後，又回到了 A 段的送葬進行曲中，值得一提的是在曲子最末端因著頑固低音的緣故，而以 vi 級- I 級的進行中結束此樂章，而這樣的終止進行是比較少見的（譜例 2-56）。

（譜例 2-56）第 82 到 85 小節

The image shows a musical score for measures 82 to 85. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with a trill in measure 82, followed by a series of chords and a final cadence. The left hand (bass clef) features a bass line with a trill in measure 82, followed by a series of chords and a final cadence. The score includes dynamic markings such as *tr* (trill), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a final cadence in measure 85.

(表 2-5) 第三樂章樂曲分析

段落	旋律、主題 與樂句安排	調性	和聲與伴奏	動機與發展
Aa 段	 樂句：2+2+2+2 +2+2+2	降 b 小調— 降 D 大調	I-VI ⁶ 為主體 反覆進行貫穿 整個樂段	兩層的八度音以上下二度 和三度的兩條線做平行反 覆，重複音和附點、X 音 型、下行六度
Ab 段	 樂句：4+2+2 +4+2+2	降 D 大調	共同和弦方式 轉調、德國增 六和絃	附點節奏、級進上行或下 行的線條倚音（重要的二 度機）、三度下行、X 音型
Ab 段	（旋律同上） 樂句：4+2+2			
Ba 段	 樂句：2+2+4	降 D 大調	塊狀和聲轉為 開離分解和絃	終止樂段變形為旋律、七 度上行、級進二度
Bb 段	 樂句：2+2+4	降 D 大調— 降 A 大調— 降 b 小調	複雜的和聲、 增六和絃的使 用、開離分解 和絃	終止樂段變形為旋律、七 度上行、級進二度
Ba 段	（同 mm.31-38） 樂句：2+2+4	降 D 大調	塊狀和聲轉為 開離分解和絃	終止樂段變形為旋律、七 度上行、級進二度
A 段	（同於 mm.1-30） 樂句：2+2+2+2 +2+2+2 +4+2+2+4+2 +2+4+2+2	降 b 小調— 降 D 大調— 降 b 小調	以 vi-I 結束 此樂章	兩層的八度音以上下二度 和三度的兩條線做平行反 覆，重複音和附點、X 音 型、下行六度、三度下行

第四節、第四樂章

第四樂章為降 b 小調，2/2 拍，全曲由快速三連音群組成，整體可視為一首練習曲（Etude）⁶⁸，但在音樂學家萊金（Anatole Leikin, 1946）認為此樂章為奏鳴曲式（分段如表 2-6）⁶⁹，他的觀點乃奠基於調性以及動機的變化，雖然不無道理然而筆者並不認同此論點，而偏向以一段體的練習曲作為解釋。

（表 2-6）萊金的觀點：把第四樂章視為奏鳴曲式的分段

曲式	段落	小節	
奏 鳴 曲 式	呈示部	序奏	1-4
		第一主題	5-22
		第二主題	23-30
	發展部		31-38
	再現部	序奏	39-42
		第一主題	43-46
		第二主題	47-50
	尾奏		51-75

首先全曲由快速的齊奏三連音，利用半音與模進組成一長串不間斷的線條，可以說此樂章為一個單旋律線條、較無旋律或伴奏之分的樂章，並且和聲進行不易被發現，所以，要確切的分析出此樂章之和聲與段落，可以說是相當勉強的，因此可說此樂章為一個一段體。而練習曲是指為了磨鍊技巧而做的曲子，此技巧可以是旋律、和聲、節奏以及音樂表現，在此樂章中，筆者因著樂曲的結構認為

⁶⁸ F. E. Kirby, *A Short History of Keyboard Music*, New York: Schirmer Book, 1966, p. 289.

⁶⁹ Op. cit., Anatole Leikin, p.175.

此曲可視為三連音、半音與模進進行的練習曲。因此，在分析此樂章時，筆者會著重在速度與表情術語、調性、樂句的結構、創作的元素以及動機變化五大部分來解釋。

在術語上，蕭邦只有少數的幾個指示，一開始指示速度為急板（Presto），表情上是柔音及圓滑的（*sotto voce e legato*），而力度上從頭到尾只有一個漸強（第 13 到 14 小節）、一個甚強與重音（第 75 小節），因此，此樂章可說是在術語表示上極為少的一個樂章。

在調性上，還是可以看出此首作品的調性：一開始的四小節和聲在一連串的減七和絃（ vii°_7 ）上，從第 5 小節開始，降 b 小調的調性就較為明朗，且調性也被確立了，從第 24 小節開始調性進入了降 D 大調，從 38 小節開始，又再度出現第四樂章一開始的旋律，調性也轉回了降 b 小調，就是如此調性的變化（降 b 小調 - 降 D 大調 - 降 b 小調）以及旋律的再現，使得有奏鳴曲式一說，然而此樂章綜觀各調性變化之處的旋律皆無對比的特性在其中，而奏鳴曲是最重要的精神就是對比，筆者認為並不能以此調性與旋律的再現來判定此為奏鳴曲式，以此來說，又更確立了筆者一段體之論點。

以樂句結構來看，此樂章有三個地方是以六個小節為一句，有兩個為 3+3 的樂句（第 17 到 22 小節以及第 51 到 56 小節），一個為 2+2+2 的樂句（第 65 到 70 小節），其他的地方還是維持傳統的四小節為一句的樂句（譜例 2-57）。

(譜例 2-57) a. 第四樂章，第 17 到 22 小節

3+3 樂句

b. 第四樂章，第 51 到 56 小節

(4)3+3 樂句

c. 第四樂章，第 65 到 70 小節

2+2+2 樂句

而以創作元素來說，除了半音和模進以外，六度在此樂章也佔了很重要的角色，如：上行或下行的六度音階、六度大跳或圍繞在六度的小線條，而這種上下

行的六度音階在前面三個樂章也可以發現。另外，二度以及跨小節進行也是此樂章的重要元素之一。

在動機的變化上一開始的四小節的部分上就可以看到六度的線條以及七度進行到二度關係（譜例 2-58），此關係可以追溯到第一樂章序奏的動機。

（譜例 2-58）第四樂章，第 1 到 5 小節

六度的線條以及七度進行到二度關係

第 5 小節開始音型還是不斷的以模進的方式進行著（譜例 2-59），在第 9 到 12 小節中，可以發現沃克的 X 音型潛藏在裡面，也可以看到很多二度與六度大跳的進行（譜例 2-60），在 15-17 小節，除了 2 度音程的進行也可看到一個大的六度線條在其中（譜例 2-61），而 17-18 小節則是半音與上行六度的結合。

（譜例 2-59）第四樂章，第 5 到 8 小節

(譜例 2-60) 第四樂章，第 9 到 12 小節

隱藏的 x 音型

(譜例 2-61) 第四樂章，第 15 到 18 小節

六度

從第 24 小節開始，動機以六度和 X 音型為主，在第 24、28 小節有上行大跳六度的出現，第 27 小節則是出現音階上行六度，而在 24-26 小節與 28-30 小節，隱藏著音階下行六度以及 X 音型的變形 (譜例 2-62)。

(譜例 2-62) 第四樂章，第 22 到 30 小節

6 度線條以及六度音程

第 31 到 38 小節之間的樂段音樂以不斷的模式進行著，素材主要以二度
的使用、上行六度級進的反行以及上行六度大跳、隱藏的 X 音型為主 (譜例 2-63)。

(譜例 2-63) 第四樂章，第 31 到 36 小節

上行六度級進的反行

上行六度大跳

隱藏的 X 音型

不斷的模進方式進行

之後從 39 小節開始，又再度出現了第四樂章一開始的旋律，調性也轉回了降

b 小調。(譜例 2-64)

(譜例 2-64) 第四樂章，第 37-39 小節

最後從第 51 到 75 間主要以半音下行與模進的素材為主 (譜例 2-65)，最後以此樂章開頭的音型動機，在長達五個小節的 i 級擴充中結束全曲 (譜例 2-66)。

(譜例 2-65) 第四樂章，第 51 到 54 小節

尾奏主要以半音下行與模進的素材為主

(譜例 2-66) 第四樂章，第 71 到 75 小節

71





ff

rit. *

整個樂章以充滿了急促、詭譎與壓抑的情感，魯賓斯坦（Anton Rubinstein, 1829–1894）評論這個樂章為「像夜晚的涼風吹過教堂墓地裡的墓碑⁷⁰」真是非常適切的說明了此樂章的情感，而蕭邦在此樂章移除了以前傳統調性的規範，是一首在細節與技巧都很傑出的作品。

⁷⁰ Ibid., p. 175.

(表 2-7) 第四樂章樂曲分析

一段式	小節	旋律、主題與樂句安排	調性	和聲與伴奏	動機與發展
	1 到 4	 <p>樂句：4</p>	不明確	一連串的減七和絃	六度七度進行到二度
	5 到 22	 <p>樂句：4+4+4+4+3+3</p>	降 b 小調	模進、反覆、齊奏	不斷模進、X 音型、二度與六度
	23-38	 <p>樂句：4+4+4+4</p>	降 D 大調	模進、反覆、齊奏	二度、上行六度級進、大跳、X 音型
	39-75	 <p>樂句：4+4+4+3+3+4+4+2+2+2+2+2+1</p>	降 b 小調	模進、反覆、齊奏，最後以此長達五個小節的 i 級擴充中結束全曲	半音下行與模進的素材為主

第三章、《蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲》詮釋

在第三章的部分筆者分爲結構上的探討、速度與表情、踏板與運音、以及困難技巧等四大部分作詮釋上的探討。

第一節、結構上的探討

此曲在各樂章的音樂情感上呈現相當大的差異，因此演奏時精確把握各樂章不同的風格情感是相當重要的。概括性的來看，第一樂章無論是節奏性強的第一主題或是旋律性的第二主題都帶有悲劇性色彩，第二樂章的詼諧曲具有舞蹈的性質，在音樂上三段間呈現激烈—平靜—激烈的變化，然而不變的是那一抹悲劇的色彩瀰漫其中、第三樂章音樂是全曲最哀傷的，音樂亦呈現三段變化，沉重—遙想—沉重，而第四樂章延續第三樂章的色彩，不同的是多了陰森蕭瑟之感，所以演奏時第一樂章與第二樂章給人的感覺是外放的，第三樂章是內斂的，第四樂章是陰森詭譎的。

一、樂章之間的連結

《第二號奏鳴曲》共分四個樂章，在演奏時首先要注意的是各樂章的曲式，四個樂章的曲式分別爲：奏鳴曲式—三段體—三段體—奏鳴曲式。所以在演奏時要特別注意各樂章曲式中主題或樂段的連接以及對比。例如：第一樂章要注意主題之間的對比，第二樂章、第三樂章時要把段落之間不同的情感及色彩演奏出來，第

四樂章要一氣喝成。接著筆者要探討樂章的連接，並以樂章的結束音、音量、音樂風格來探討樂章之間的連結：

1、第一樂章連接第二樂章

由結束音來看：第一樂章結束的降 B 和絃的根音（譜例 3-1）剛好是第二樂章開頭的降 B（譜例 3-2），由分析中筆者也提到可以把第二樂章看成是第一樂章的自然延伸，因此在演奏上，筆者認為第一樂章和第二樂章之間無須停滯太久，而是要將之思考為一個延續的樂章。

在音量的連接上：由譜上的觀察可以發現，第一樂章尾奏的部分，蕭邦藉由左手的半音不斷上行加上一串和絃的堆積，將音樂帶致高潮，並以 *fff* 音量的降 B 和絃結束第一樂章，第二樂章繼續延續第一樂章結束段落的強大音量繼續以強音作為開頭，在開頭弱起拍部分的降 B 到到降 E，和聲上呈現 V-I 的感覺，不但如此蕭邦還將之加上重音記號，這個重音記號使音樂有極其強烈的前進感，因此演奏時要彈出向前的聲音。

在音樂風格的轉變上：第一樂章結尾處蕭邦使用的音樂是激烈並充滿勝利感的，到了第二樂章音樂充滿了驚恐與強烈的爆炸性，而節奏上則充滿了舞蹈的風味，兩樂章之間在情緒上呈現出一種極大的轉變，但若以整個樂章來看，第一樂章和第二樂章由於使用的節奏與調性的關係使得全曲都瀰漫著焦慮與緊張的氣氛是一致的。

(譜例 3-1) 第一樂章尾奏，第.226 到 242 小節

Musical score for Example 3-1, measures 226 to 242. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 226-230) features a piano part with triplets and a forte (*ff*) dynamic. The second system (measures 231-234) includes a *stretto* marking and a crescendo (*cresc.*). The third system (measures 235-242) ends with a fortissimo (*fff*) dynamic. A red circle highlights the final chord in measure 242, which is a G major triad.

(譜例 3-2) 第二樂章開頭，第 1 到 15 小節

Musical score for Example 3-2, measures 1 to 15. The score is in G minor and 3/4 time, titled "SCHERZO". It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a red circle around the first measure. The second system (measures 6-11) features a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 12-15) ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. A red circle highlights the first measure of the first system.

2、第二樂章連接第三樂章

由結束音來看：我們可以發現第二樂章結束和絃的最高音（譜例 3-3）與第三樂章開頭（譜例 3-4）最高音都是降 B，此二個降 B 音都是想要表達凝滯的感覺，因此在情感上是一致的，但第二樂章的降 B 音，為一個長音，而接續到第三樂章是低一個八度的降 B 音，因此有懸在空中的張力感被解決之感，所以筆者認為兩樂章之間可以做適時的停留，使音樂凝滯的張力把情感帶到最高點。

在音量的連接上：第二樂章尾奏的部分乃是使用中段的旋律，聲音是以慢慢消失的方式結束這個樂章，到了第三樂章，音量由 p 拉開音樂的序幕，在音量上兩樂章是連續的。

在音樂風格的轉變上：第二樂章由於是使用中段的旋律，音樂是平靜的沒有太大的情緒起伏，彷彿一種回憶、一抹聲音的殘響，到了第三樂章音樂的步調更慢了，轉變為非常悲淒的感覺，因此兩者在情感上呈現出一種對比性。

（譜例 3-3）第二樂章，第 272 到 288 小節

The image shows a musical score for the second movement, measures 272 to 288. The score is in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'lento'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'smorz.'. A red circle highlights the final chord of the second movement, which is a B-flat major chord.

(譜例 3-4) 第三樂章，第 1 到 10 小節

3、第三樂章連接第四樂章

由結束音來看：我們可以發現前三個樂章蕭邦在每個樂章之間都使用相同的音在結尾與開頭之處，使樂章之間的連續性更好，在第四樂章中，不同前三個樂章而使用 F 音，因此在演奏第三樂章的結尾和絃時（譜例 3-5），筆者認為可以將右手的 F 音強調，並使用踏板將之稍稍延長，使第三樂章 F 的餘音，如同是第四樂章開頭 F 的先現音一般的效果（譜例 3-6）。

在音量上：第三樂章結束時音量是弱的，而第四樂章亦是從小聲開始，處理方式和第二、第三樂章的連接使用相同的手法。

在音樂風格的轉變上：第三樂章又稱送葬進行曲，在分析中提到：左手的頑固低音部分，如同鐘聲亦如同送葬隊伍的沉重步伐。而第四樂章，分析中提及：第四樂章乃如同墓地的陰風。因此筆者認為這兩個樂章在音樂上是連貫的，但第四樂章更多一股詭譎的氣氛，因此演奏時亦可以把此兩樂章以一體來思考，樂章之間不要使人有停留的感覺使三、四樂章成爲一體，把原來的四個樂章作三個樂章的思考，一方面使三個樂章份量一致，一方面也使三四樂章有更好的連接。

(譜例 3-5) 第三樂章，第 82 到 85 小節



(譜例 3-6) 第四樂章，第 1 到 6 小節



(表 3-1) 曲式、速度、情感、力度、音量的連接比較

樂章	曲式	段落	樂章開頭與結束的速度	樂章開頭與結束的情感	樂章開頭與結束的力度
第一樂章	奏鳴曲式	開頭	慢	沉重、悲痛	強
		結束	快	勝利的	強
第二樂章	複三段體	開頭	快	爆炸性的情感 舞蹈的風味	強
		結束	慢	安靜的	弱
第三樂章	三段體	開頭	慢	內斂哀傷	弱
		結束	慢	內斂哀傷	弱
第四樂章	一段體	開頭	快	詭譎的	以弱開始
		結束	快	果決的	強
結論	前後為奏鳴曲式中間為三段體	可以看出每一樂章的結尾與開頭速度上是一致的	全曲接瀾漫著 哀傷的氣氛	在每一樂章連結上 力度亦為一致的	

二、各樂章動機使用與音樂表現

綜觀蕭邦第二號奏鳴曲主要是由以下重要的動機所組成，特別的是，蕭邦在其中使用了變型的概念，雖然是使用相同的動機但不同主題或段落之上卻形成完全不同的風格，以下筆者將各樂章所使用同一動機部分舉例並歸納之：

1、X 音型

由分析中可的知本樂章相當重要的動機型是為 X 音型（譜例 3-7），在演奏時可以順著音型方向作漸強漸弱，降 D-降 B 音要做漸弱，並且手腕隨著音的結束輕輕提起，曲中相同的動機幾乎都是以相同手法演奏，除非蕭邦在譜上特別有其他的漸強漸弱的表示，不然大致是以此手法演奏。本樂章的第一主題、以及第二主題的部分都是由此音型所構成，之後第一主題、第二主題不斷的在曲中作變化，尤其是第一主題部分幾乎貫穿全曲，但有趣的是第一主題與第二主題所呈現的風格是完全迥然不同的，之後這兩個主題又以許多不同的表現型態出現。

（譜例 3-7）第一樂章 X 音型，第 7 到 11 小節

The image shows a musical score for Chopin's No. 2 Sonata, Op. 21, in G minor, 3/4 time. The score is for piano. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The score consists of five measures, numbered 7 to 11. A red circle highlights the X-pattern in measure 8, which consists of a descending eighth-note sequence: G4, F4, E4, D4. The word "agitato" is written above the notes in measure 8. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Asterisks are placed below the bass line in measures 8 and 11.

第一樂章呈示部的第一主題：主要動機也就是快速的節奏所呈現出的機動性 X 音型，此處主題的節奏動機使音樂充滿緊張感、具有急迫性與壓力感，在第 25 小節時（譜例 3-8），則要彈出音樂的節奏感，使其具有切分的感覺而將音樂帶入更高一層的感受中。

（譜例 3-8）第一樂章，第 25 到 28 小節

第一樂章呈示部的第二主題：亦是 X 音型組成的（譜例 3-9），但音樂上卻脫離之前的急迫感而以充滿歌唱性的和絃奏出。第二主題的性格在此曲中是較為一致的。

（譜例 3-9）第一樂章，第 37 到 49 小節

第一樂章發展部的部分：蕭邦在全段使用了第一主題及第二主題作素材，使用到第一主題部份，例如在 106 到 121 小節（譜例 3-10）的低音部分，要彈出充滿神秘感的音樂，但仍然要在極小的音量上彈出機動的原味，之後 122 到 137 小節（譜例 3-11）則要表現出低音與高音作對話式的變換。138 到 157 小節（譜例 3-12）音樂上要脫離之前的神秘感而是充滿最深刻的痛心之感覺。而第二主題的部分，例如在 109 小節要把第二主題第一主題動機對比表現出追逐與融合之感，另外在此樂段的 117 小節、122 到 125 小節、130 到 133 小節（譜例 3-13）都出現第二主題動機，都是要表現出優美並充滿旋律性的感覺。

（譜例 3-10）第一樂章，106 到 121 小節

The image shows a musical score for Chopin's No. 1, measures 106 to 121. The score is in G minor, 3/4 time. It features a bass line with a circled section from measure 106 to 110, marked 'sotto voce'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'cresc.', and performance instructions like '(a tempo)' and 'Tad. * Tad.'.

(譜例 3-11) 第一樂章，122 到 137 小節

Musical score for Example 3-11, measures 122 to 137. The score is in G minor, 3/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. Red circles highlight specific passages: the first system (measures 122-125), the second system (measures 126-129), the third system (measures 130-133), and the fourth system (measures 134-137). The second and fourth systems include the instruction "cresc.".

(譜例 3-12) 第一樂章，138 到 157 小節

Musical score for Example 3-12, measures 138 to 157. The score is in G minor, 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. Red circles highlight specific passages: the first system (measures 138-141) and the second system (measures 142-145). The first system includes the instruction "ff".

149

152

156

130

134

(譜例 3-13) 第一樂章，116 到 137 小節

116

122

126

第二樂章：在此樂章之中的第 137 到 139 小節中（譜例 3-14），高音聲部的旋律連續出現兩次不同型態的 X 音型的變形，降 A-降 B-降 G-降 E-降 D，彈奏時可以把張力推到降 G 音之後再放鬆，而這由兩個不同 X 音型所產生的樂句前後接連出現兩次，筆者建議第二次可以比第一次多一點使音樂的漸層更為豐富。

（譜例 3-14）第二樂章，第 136 到 144 小節

第三樂章：第一次出現在第 3 小節之處第 3、4 拍的高音聲部（譜例 3-15），在演奏時 1-3 小節的降 B 音都要保持小聲不做任何的漸強漸弱但卻要有前進的感覺，到了 X 音型時音樂才有些微的波動，馬上接續下行的重複音使音樂回覆到沉重的降 B 反覆音。

(譜例 3-17) 第一樂章呈示部，第 81 到 84 小節

Musical score for Example 3-17, measures 81 to 84. The score is in G major, 3/4 time. The first measure (81) is circled in red, showing a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a forte (f) dynamic marking. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

(譜例 3-18) 第一樂章發展部，第 126 到 129 小節

Musical score for Example 3-18, measures 126 to 129. The score is in G major, 3/4 time. The first measure (126) is circled in red, showing a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a crescendo (cresc.) dynamic marking. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

(譜例 3-19) 第一樂章發展部，第 138 到 148 小節

Musical score for Example 3-19, measures 138 to 148. The score is in G major, 3/4 time. The first measure (138) is circled in red, showing a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fortissimo (ff) dynamic marking. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

在第二樂章詠諧曲樂段中，重複音的可以追溯到第一樂章的結束樂段（譜例 3-20），不同的是在第一樂章中蕭邦在結束樂段式採用三連音的節奏，而在此樂章中的節奏改為二分法（譜例 3-21），並且此樂章中蕭邦還加上八度音的使用使音樂

更具有力量和爆發性，在演奏第二樂章的詼諧曲樂段時，右手可以隨者左手的半音上行做漸強，但不要蓋過左手的音量。

(譜例 3-20) 第一樂章的結束樂段，第 81 小節

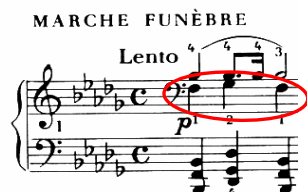


(譜例 3-21) 第二樂章，第 1 小節



到了第二樂章中段部分重複音的概念與手法呈現出一種搖籃曲的風格，但演奏時還是要注意不要使音樂過於緩慢而走不動，也盡量不要做太多的彈性速度，影響到音樂的行進。而此重複的概念到了第三樂章繼續使用，例如第一小節一開始最高音的降 B 音（譜例 3-22），此重複音也使第三樂章音樂流動緩慢及沉重。

(譜例 3-22) 第三樂章，第 1 小節



到了第四樂章三連音為最主要的動機形式（譜例 3-23），其中快速不間斷三連

音演奏時要注意保持音色、音量與音質上的平均，並且盡量輕巧的彈奏。

(譜例 3-23) 第四樂章三連音，第 1 到 6 小節

The image shows a musical score for a piece titled "FINALE" in Presto tempo. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows measures 1 through 6, with a red circle highlighting a triplet of eighth notes in the right hand of the first measure. The notes are G4, A4, and B4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

3、半音（小二度）

在第一樂章之中小二度亦是相當重要的動機形式，例如：序奏部份第 2-3 小節（譜例 3-24）左手之處的 E 到 F，演奏時要注意音量的接續與減七度到小二度的解決感，另外發展部中亦大量使用此動機音型。

(譜例 3-24) 序奏部份，第 2 到 3 小節

The image shows a musical score for a piece titled "Grave" in a slow tempo. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows measures 2 and 3, with a red circle highlighting a half-step interval (E4 to F4) in the left hand. The right hand has a sustained chord. The left hand has a half-note accompaniment.

這個動機亦是第二樂章另一重要動機，由於級進半音上型的使用，使音樂帶著強烈的前進感與調性的不穩定感。此音型從 17 到 20 小節（譜例 3-25）都用漸弱方式來呈現，演奏時也可以嘆息音型的方向來思考。

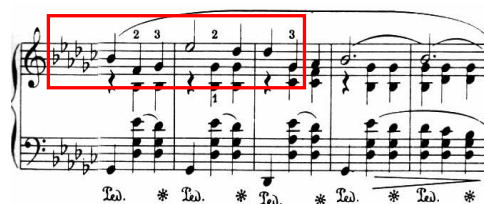
4、詠諧曲樂段的終止音型

在音樂表現上，在詠諧曲終止樂段中（譜例 3-28）同樣這幾個音所呈現出來的是激烈的情感，但同樣的五個音到了詠諧曲中段（譜例 3-29）、以及第三樂章中段部分時（譜例 3-30），卻轉化為優美安祥的旋律線條了。在演奏時務必使每個音彈的圓滑、具歌唱性，並且由於此兩段和它們的前一段落所表現的的沉重強烈的情感皆形成一種極大的對比，因此在演奏上可以儘量安靜，不需要做太多的起伏並或彈性速度。

（譜例 3-28）第二樂章詠諧曲樂段的終止音型，第 34 到 36 小節



（譜例 3-29）第二樂章詠諧曲中段，第 85 到 89 小節



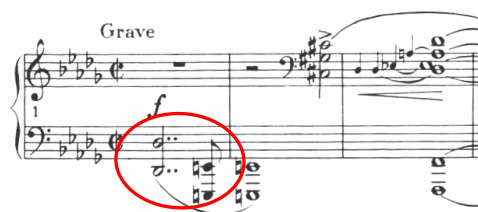
（譜例 3-30）第三樂章中段，第 31 到 32 小節



5、和絃的反覆與複點的使用

在第一樂章的序奏部份（譜例 3-31）複點動機所造成的音樂表現是沉重的，到了第三樂章（譜例 3-32），蕭邦利用灰暗的和聲及不斷的反覆音使音樂無奈、低迷，而複點則使音樂有了行進的感覺，演奏時特別要注意複點的長度要一致等長，而後面的短音符要與後面的音符想在一起，例如：序奏部分第一個小節最後一個 E 音要與第二個小節的 E 做一個思考，才可使音樂更有前進感，第三樂章一開頭的複點也是同樣的演奏法。

（譜例 3-31）第一樂章序奏部份的複點動機，第 1 到 3 小節



（譜例 3-32）第三樂章，第 1 到 5 小節

6、六度

第一樂章中第 49 小節的六度上行（譜例 3-33）與第二主題重拍上的六度上行（譜例 3-34），在這個部份演奏時可以做漸強，並且要有六個音為一羣的概念與想法，演奏時才會更有方向性。第二樂章中亦使用六度的大跳（第 148 小節），到了

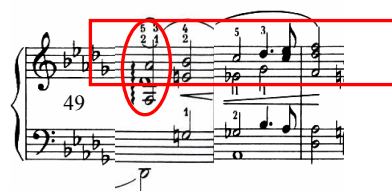
第四樂章之中凡六度出現的地方都可以稍加強調，可以更多增加音樂的趣味，例

如：在 1 到 3 小節（譜例 3-35）。最後歸納各樂章動機使用與音樂表現如下表 3-2：

（譜例 3-33）第一樂章中，第 49 到 50 小節




（譜例 3-34）第一樂章，第 49 到 51 小節



（譜例 3-35）第四樂章，第 1 到 3 小節



(表 3-2) 各樂章動機使用與音樂表現

樂章	段落	音樂表現	音樂表現的重要動機	
第一樂章	呈示部	序奏	沉重莊嚴緩板	D7、複點、模糊調性的和弦
		第一主題	急促的壓力感	節奏動機  、重音的切分節奏
		過門	強烈的前進感	弱拍上使用重音
		第二主題	抒情優美	塊狀和聲
		尾奏	果決激情	三連音、重複音
	發展部	神秘、對話式的音樂並越趨激昂	弱音、三對四節奏、一、二主題交替使用、	
	過門	激情的	弱拍上使用重音	
	再現部	抒情優美	塊狀和聲	
	尾奏	音樂趨於激情	不斷漸強、半音上行、三連音加上重音之使用、第一與第二主題的互相抗衡	
第二樂章	詠諧曲部	激烈	八度、反覆音、半音、重音二、三拍	
	中段	平靜優美	重複音、長的旋律線條	
	詠諧曲	激烈	八度、反覆音、半音、重音在二、三拍	
第三樂章	A	沉重	重複音、複點、2度、3度	
	B	如回憶般優美	如歌的旋律、弱音、超八度的分解和絃	
	A	沉重	重複音、複點、2度、3度	
第四樂章	奏鳴曲式	陰森	7、2、6、度、X音型、模進	

第二節、表情與詮釋

第一樂章的術語在四個樂章中是最多的大致可以分為三類：速度術語、表情記號、及情感術語，而第二樂章所使用的術語明顯的比第一樂章少許多，其中大部分都是速度上的標記，在第三樂章中所使用的術語與有以下兩類，一是速度術語，一是描述性的術語，其中全樂章加起來蕭邦只用了兩個術語，和前面兩個樂章比較可以發現蕭邦的術語使用數量越來越少，到了此樂章蕭邦只有以兩個術語的表達樂曲的速度及情感，或許也與音樂結構上變化上此樂章都比較單純有關，第四樂章中所使用的術語和第三樂章一樣只有兩個，分為兩類，一是速度術語，一是表情術語，但與第三章數量一樣少。

一、由術語的使用探討演奏詮釋

在樂曲的一開始，蕭邦寫下情感術語 *Grave*，是神聖、莊重的意思。如同第一號敘事曲的開頭，把人帶入到一種故事情境當中，演奏上，一開始為了呈現厚重且大聲的音響，柯爾托建議可使用兩手彈奏，可得到較好的音色及音量，在第 5 小節之處，蕭邦寫上 *Doppio movement*，意思是兩倍速度的意思，此小節開始在左右手的交替和改變重音之下，音樂顯的不穩定且急促，而第一主題出現的地方蕭邦寫上 *Agitato*，為激動的意思，演奏時要注意左手的線條，音型的移動也要在聽覺當中呈現出來，演奏時可以利用腕關節的抬起動作而自然的形成每一樂句間的呼吸，但左手還是要保持的穩定、平靜可以與右手的激動興奮作一種對照也加強

激動興奮的感覺。第二主題上出現 *Sostenuto* 的記號，為把聲音延續甚至超過正常的音長的意思，此記號意思是可以放慢速度演奏，但筆者建議演奏時速度上不要放慢太多，以免音樂走不動。在呈式部結尾（m.93）蕭邦都標示了 *stretto* 的記號，是忽快速度的意思，為一種加快速度的終結手段。這個記號還出現在：發展部的過門（m.162）、及尾奏（m.231），蕭邦在這些地方不但使速度加快，音量也隨之漸強而形成高潮。演奏時特別要注意音樂的層次，一開始不需要太強，要層層堆疊進行並加重緊張度。我們可以發現這個記號剛好都出現在各樂段的尾端，蕭邦使音樂發展到最末之處才呈現一種最高張的狀態把先前積蓄的緊張都釋放出來。發展部的部分有一 *sotto voce* 柔音唱出的記號。此處音樂都保持一種神秘的狀態，但此處使用第一主題之動機，因此還是要注意音樂的激動感。

第二樂章中段開頭蕭邦寫上 *Piu lento*，指示演奏者此段落速度可以轉為稍緩，而在中段末端之處的 *accelerando*（漸快，速度逐漸加快）則使音樂可以自然地回到快速的詼諧曲段落，而最後一個 *rallentando*（漸慢速度）則用於樂章最末，表示音樂要漸慢的方式結束，由此可看出在第二樂章速度術語有一個共通性，便是都是使用在樂段的開頭及結尾之處，作為音樂了連接之用，而其他部分蕭邦沒有寫下速度上變化的指示，因此除了蕭邦寫下術語之處可以有漸快漸慢，不然都是要保持穩定的。而除了速度以外蕭邦在第二樂章寫下一個術語 *Scherzo*，在此樂章中蕭邦所呈現出的詼諧曲，和傳統的詼諧曲一樣是 3/4 拍的快速曲子，然而在樂曲的性格上，在 A 段延續著第一樂章緊張、黑暗、嚴肅的性格，B 段則呈現出平靜

的夜曲或搖籃曲的風格，和詼諧的性格有相當大的不同。

第三樂章開頭的術語：緩板（Lento）以及「送葬進行曲」（Marche Funèbre）表達了此樂章的情感是沉重的。第四樂章中，速度術語（Presto），意思是急板，代表這個樂章的速度是相當的快速的，在節拍器上通常是一個四分音符 168–200 之間的速度。表情術語（sotto voce e legato），意思是以柔音及圓滑的音色演奏，而由此兩術語也可以窺見蕭邦所要塑造的樂曲風貌，演奏時以圓滑奏安靜快速地演奏此樂章。

（表 3-3）四樂章的術語整理

	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章
速度術語	Stretto Sostenuto Doppio-movement	Piu lento accelerando rallentando	Lento	Presto
情感術語	Grave Agitato	X	X	X
表情記號	Sotto voce	X	X	sotto voce e legato
描述性的 術語	X	Scherzo	Marche Funèbre	X

二、由力度探討演奏詮釋

第一樂章中力度之表現主要隨著段落變化，在序奏部份音量為 f ；第一主題大部分音量是在 p 中，其中在 17 到 22 小節有一小節強一小節弱的劇烈變化，其他部分都是微幅的變動，然而這裡蕭邦也只寫一個 f 由於之後還有一大段的 f 要表現，綜觀全曲進行考慮下，筆者認為此處的 f 不宜過強，演奏時不單做出強弱的變化更要在情感上做出忽喜忽憂的神經質的表現。

在第一主題 23–24 小節，有一個兩個小節的漸強將音樂帶入第一主題的反覆。在第一小節反覆到第二主題之前的過門，力度上都是 f ，而其中最強是在 37 小節，也就是過門樂段。在如此的音樂進行下，筆者認為倘若全部都以 f 來演奏，在音樂上會顯的彈性疲乏，並也無法感覺到第 40 小節的高潮，是以筆者建議在 25 小節力度到達 f 後可以即刻在 26 小節弱下來，由於在此處在右手主題動機部分，音符轉變為三和絃，音的數量變多，音量自然也會變大，在音樂上本來已有增強的作用了，所以演奏上不需過度強調 f ，而把力量從弱慢慢漸強到 37 小節的 fff 時再釋放出來，使聽眾可以感覺到這樂段的高潮點為佳。

在第二主題部分，力度上變化和曲式結構的分段大致相同，在一開始音樂由 p 開始和之前第一主題結束時的 ff 作對比，音樂上的反差是很大的，因此除了要做到譜上所寫的小聲外，更重要的是要呈現出一種心靈上的安靜，讓聲音在空中凝結，此處音色亦不能單薄而要厚實且溫暖。另外我們也可以在譜上看見 46 到 48 小節皆標上了漸弱的記號，並且漸弱都出現在句尾，筆者建議可把最上及最下聲

部的線條做大幅度的漸弱使樂句更爲清晰。另外第二主題的漸強和漸弱記號是和音樂上的進行一致的，當音樂向上走譜上記著漸強，當音樂向下行或結尾則是漸弱。

在結束樂段出現許多漸弱的記號，此處的漸弱使音樂帶出切分的效果，使三連音的效果更加明顯。最後在第 93 小節開始我們可以看出 *f* 後馬上接著漸強直到 97 小節的 *fff*，由譜上力度記號我們可以知道蕭邦在此處還要演奏者作音量的變化，因此 93 小節的 *f* 筆者建議先不要太大聲，在 97 小節到 101 小節爲此處是整個呈示部的最高潮之處，因此務必將目標放在最後，力量精神在此時才釋放出來。

進入發展部後，音樂以弱音開始，然而此處的音樂卻不可喪失激動感，這裡的 *p* 呈現出神秘的感覺，筆者建議可以加上弱音踏板增加音色變化，當音樂在 111 小節變成更小音量的 *pp* 時，音樂也進入更神秘的情境中。122 到 129 小節和 130 到 137 小節是兩相同的樂句，後者是前者的反覆，筆者建議在 136 到 137 小節的漸強可以比 128 到 129 小節的漸強多一些，如此可使音樂可以更輕鬆進入 138 到 152 小節的 *f*。到了 138 小節，我們可由譜上看出音樂不斷的層層堆積音量也不斷地漸強，因此如何在其中作出音樂的起伏就變的很重要了。在此段中，筆者認爲 154 小節的第 3 拍是的漸強是演奏者最需要注意的地方了，此處應以 *p* 開始作一個小幅度的漸強，第一次不要太多，第二次多一些，並把音樂帶到 162 小節的高潮。最後蕭邦以一個四個小節的漸弱進入再現部，在此處的漸弱所指的是右手，在左手部分筆者認爲是不需漸弱的，是由於左手的每個音符上蕭邦都加上了重音記號，由此可判斷左手要維持音量再右手漸弱的推移中要如同薄霧中所閃耀出來的燈光般閃耀出來。在再現部的架構和呈示部第二主題幾乎相同，力度也幾乎和之

前是一樣的表現，因此在此就不加以細述。在 230 小節起音樂進行到尾奏的部份，雖然在譜面上我們看見蕭邦指在 233 小節寫下一個漸強的記號，然而筆者認為，可以在 230 小節以 *p* 音量進入，之後再作漸強，如此可以使音樂力度有更寬廣的空間作層次變化。

透過力度上的分析，可以發現蕭邦在此奏鳴曲第一樂章中，其中 *pp* 和 *fff* 只出現了一次，*ff* 也只出現三次，主要的力度是在 *p* 和 *f* 之間作變化，並且並未使用 *mp* 或 *mf* 等中間的力度記號。而在第一樂章我們發現到幾個最大聲皆出現在每一個樂段的最末之處，這也是浪漫樂派的一項特色，作曲家喜歡將目標放在樂曲之後，在經過不斷累積之下把高潮點帶出來。另外在詮釋上，筆者建議除了幾個加上 *stretto* 及高潮外的 *ff*，在曲當中所有的 *f* 筆者認為不需要太大聲，而是把 *p* 部分彈的更弱來襯托，當演奏強音時，要注意不可以直接撞擊的力量接觸鋼琴，而要更多的使用手的彈性，以免把曲子演奏的過於剛硬。

第二樂章詼諧曲部分音量由 *f* 開始 *ff* 結束，中段部分由 *p* 開始全段幾乎是在 *p* 的音量中，最後在過門部分有一個漸強將音樂接入詼諧曲再現部分，而詼諧曲再現部中，我們發現和之前的詼諧曲比較，在力度上增加了許多 *p* 的部分，然而主要還是以 *f* 的力度表現為主，最後音樂進入尾奏，非常安靜的結束本曲，段落上力度剛好呈現：強-弱-強+弱的狀態。另外此曲的詼諧曲 A 段部分充滿了許多的漸強的記號，第一處的漸強記號便在第一小節之上，隨著左手的半音上行作漸強，在之前的分析中我們知道這是此曲的主要動機，因此在全曲中許多的漸強記號都是伴隨著半音上行出現的，或是當音符向上進行時亦會有漸強的符號，例外是在 B 段最後的 185 到 189 小節之處，在這裡音樂上是一連串的八度下行，但為連接到

接下來的 A' 段蕭邦寫上了一個漸強。

在曲中漸弱的部分我們發現大多是為樂句的句尾之處，或是當音樂呈現下行狀態時，因此我們可以發現在此曲中的漸強、漸弱符號是非常的合乎音樂的自然律的，多半向上是漸強，而向下或句尾則是漸弱。在詮釋此樂章的力度呈現中，筆者認為在第二樂章力度的變化大致隨著段落的變化而改變，較第一樂章顯得單純許多，因此演奏時，最重要的是要掌握好三段之間力度情感上的劇烈變化，使段落被明顯的呈現出來。

第三樂章音量上的變化不大，大致隨著段落而變化，Aa 段以 *p* 為主，Ab 段以 *f* 開始，以 *p* 結束，B 段全段皆弱，和前後的 A 段作強烈對比，而在第三樂章的力度大致有三的目的：形成對比、隨著音樂的起伏、鋪陳音樂之用。特別在第 57 到 61 小節 A 的反覆段落之處，音樂上和之前有很大的不同，這裡有一個極大的漸強，筆者認為這是為了和第一次出現的音樂作區別使用的，由於加上漸強，也使得音樂更有前進感感情上的起伏以較第一次大，使第三樂章的三個樂段各自都有極大的區別，音樂顯得更加豐富。另外 11 小節的第一拍可以看見蕭邦加上了 *sf* 的記號，若我們往前看，我們會發現 11 及 12 小節和 7、8 小節的旋律是一樣的，可以說 11 小節是第 7 小節的反覆，但是比之高了一個八度，筆者認為在 11 小節的突強的記號是為了使第二次的反覆聽起來更強，並且蕭邦在此加上增加裝飾音的方式加強語氣，使音樂表達著更為深處的情感。相同的狀況也出現在第 40 到 45 小節，有一個六小節長的漸強，從譜上我們可以看見這六個小節是有三組相同的音型組成

的，是一個模進的狀況，因此筆者認為在此處加上漸強可使音樂上有更豐富的層次。

第四樂章樂曲開頭蕭邦指示了柔音及圓滑的音色演奏（*sotto voce e legato*），由 *sotto voce* 我們可以知道蕭邦不要我們大聲而是以柔音來演奏，在力度上我們也可以解釋為 *p*，全曲從頭到尾只有兩個力度的術語：一個是 13 到 14 小節的漸強、一個在曲子結尾之處，也就是最後一個小節 75 小節的甚強 *ff*。可以知道全曲除了最後一小節為強音外其他都在弱中進行。

(表 3-4)：各樂章力度變化整理

段落	Mov.1		段落	Mov.2	
導奏	<i>f</i>	<i>f</i>	詠諧曲	<i>f</i> (mm.1-72) <i>p</i> (mm.12-15) <i>pp</i> (mm.17-20) <i>ff</i> (mm.73-80)	以 <i>f</i> 為主
呈式部 第一主題	<i>p</i> (mm.1-4) <i>f-p-f-p</i> (mm.17-24)	<i>p</i>			
第一主題 反覆變形	<i>f</i> (mm.25-36)	<i>f</i>	中段	<i>p</i> (mm.81-115) <i>f</i> (m.116) <i>p</i> (mm.116-183)	以 <i>p</i> 為主
過門	<i>ff</i> (mm.37-40)	<i>ff</i>			
呈示部 第二主題	<i>p</i> (mm.41-56) <i>f</i> (m.57)	<i>p</i> 到 <i>f</i>	過門	漸強	<i>p</i> 到 <i>f</i>
尾奏	<i>f</i> (mm.81-84) <i>p</i> (mm.85-88) <i>f</i> (m.93) <i>ff</i> (97-101)	<i>f</i> 到 <i>ff</i>	詠諧曲	<i>f</i> (mm.190-200) <i>p</i> (mm.201-205) <i>pp</i> (mm.206-209) <i>ff</i> (mm.261-265) <i>p</i> (mm.267-273)	以 <i>f</i> 為主 尾句為 <i>p</i>
發展部	<i>p</i> (m.106) <i>p</i> (m.111) <i>ff</i> (mm.138-166)	<i>p</i> 到 <i>ff</i>	尾奏	<i>p</i>	全段為 <i>p</i>
再現	<i>p</i>	<i>p</i>			
尾奏	<i>fff</i> (m.240)				
段落	Mov.3		段落	Mov.4	
Aa	<i>p</i> (mm.1-14)	音量變 化大	導奏	全段皆為 <i>p</i> ，除了最後一小節為 <i>ff</i> (m.75)	
Ab	<i>f</i> (mm.15-20) <i>p</i> (mm.21-22)				
Ab	<i>ff</i> (mm.23-28) <i>p</i> (mm.29-30)				
B	<i>pp</i> (mm.31-55)	第二主題			
A	同 A 段	發展			
		再現			
		尾奏			

第三節、由踏板與運音法探討詮釋

蕭邦所標示的踏板與音樂詮釋有非常大的關係，因此演奏蕭邦的作品時，對於踏板一定要詳加思考作出最合宜的搭配。另外在本節中的第二部分為探討運音法，其中分為指法、跳音、重音、圓滑奏、裝飾音與彈性速度等六大部分作演奏詮釋上的探討。

一、踏板

蕭邦的學生孟馬特談到蕭邦使用踏板的狀況：蕭邦常常運用踏板的連結或得柔軟且模糊的聲響，但更常分開使用它們，或著華麗的經過樂句、持續的和聲音響、明確的低音聲部的旋律進行、與大聲響亮的和絃；或者常常單獨使用弱音踏板去營造透明的音色以裝飾旋律，而制音踏板則為半音的旋律或轉調增添色彩⁷¹。

透過孟馬特的敘述我們發現踩踏板時是需要多方考慮的，蕭邦在使用踏板時是有考慮到踏板和各個層面的關係：踏板與和聲的關係、踏板與旋律的關係、踏板與高潮(climax)的關係以及踏板與音色的關係。在第二號奏鳴曲中筆者將踏板分為以下的幾種形式：

1、長踏板

在第一樂章 5–15 小節（譜例 3-36），乃是為著和絃變化而換踏板，每一個踏

⁷¹ Roy Howat. *Chopin: Pianist and Teacher- As Seen by His Pupils*. London: Cambridge University Press, 2000, p. 58.

板都長達一整個樂句，筆者認為在此處的踏板具有多方面的功用，不但使左手的根音及整個的和聲音響不斷持續以獲得累積的共鳴效果，也使左手成爲一種音響的顏色，並對照出右手清晰的旋律線條，同樣的用法也用在在第一樂章的 138 小節到 153 小節處，由於左右手之間距離相當的寬，又呈現分解和絃的狀況，使用長踏板不但擴大了音響也使所有的聲音能夠最佳的融合，並且得以使左手最低音的旋律有很好的連結。另外在第二樂章第 29 及 81 小節，也可見長踏板的使用，在此二處長踏板的使用之處皆在同一個和絃上，一方面有加大音量的效果，另一方面也使其中的和絃顏色更濃厚豐滿。

(譜例 3-36) 第一樂章，第 1 到 16 小節

The musical score for Op. 35, first movement, measures 1-16, is presented in a two-staff format. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The tempo markings are Grave (measures 1-4), Doppio movimento (measures 5-16), and agitato (measures 7-16). The dynamics are marked as *f* (measures 1-4), *p* (measures 5-16), and *sf* (measure 10). The score includes fingering numbers (1-5) and articulation marks (* and Tr.). Three red circles highlight specific instances of the long pedal point in the bass line: one in measure 5, one in measure 10, and one in measure 15.

2、和聲上的需要

在第一樂章第 16 到 19 小節（譜例 3-37）中踏板是跟著和聲的變化改變的，

顯的非常的規律，第 57 到 72 小節和絃呈現分解和絃狀況，踏板亦隨和聲變換，但筆者認為此處的踏板還有其他的功能：一是要使第一個較遠的音與之後的音不至於斷掉並呈現圓滑的狀況，二是透過踏板還可以使左手旋律更具歌唱性。另外在 93 小節之處可以見到音樂以相同的音型（三連音）用和絃方式重複，踏板在每一個和絃變換時也跟著改變，在此種狀況下加上踏板，剛好可以擴大音量，有漸強的作用，也使音樂不會失去緊湊度而達到高潮。

在第二樂章中 85 到 90 小節也有同樣用法（譜例 3-38），在處理此處踏板時筆者建議只要淺踩踏板就足夠了，不然音響會太多回音而失去線條的清晰性。

第三樂章部分此種踏板出現在第 15 小節處（譜例 3-39），此處的踏板剛好落在此段落的主音降 D 音之上使此音延續整個小節，到了下一個小節同樣的方式，使屬音降 G 也被延續，由此踏板更加強調了此段落的主音及屬音，也穩定了調性。

（譜例 3-37）第一樂章，第 16 到 19 小節

（譜例 3-38）第二樂章，第 85 到 89 小節

(譜例 3-39) 第三樂章，第 11 到 15 小節

3、製造特殊音響效果

例如第一樂章第 41 小節，我們可以由譜面上看到，在此小節前後蕭邦都沒有寫上任何的踏板，只有在 41 小節輕輕抹了一下踏板，此處剛好是呈示部第二主題出現的第一個音，力度上也突然轉弱，此處的踏板使音樂擴大了音色的美感及潤澤，在第 45 小節、49 小節也是相同的道理。

另外在 109 到 110 小節的兩個踏板，筆者認為是為使此兩個小節和之前的 106 小節 108 小節作一種音色上的對比而加上的。在 106 到 108 小節未加上踏板記號，因此是一種比較乾燥的音色，然而在 109 到 110 小節（譜例 3-40）音樂的型態發生很大的變化，音樂從一種動機式的變成歌唱式的長線條，由於踏板的使用也使音色上也從乾燥變成濕潤，至於升 A 沒有加上踏板，筆者認為這是由於右手的 A 和升 A 呈現半音所致。

(譜例 3-40) 第一樂章，第 106 到 110 小節

第二樂章的部分，在第 2 小節的第一拍上加上此踏板，筆者認為此踏板可以使此短促的重音出現時音色不會太乾。而第三樂章 19 小節之處的踏板是和裝飾音同步的（譜例 3-41），加上踏板後，不但讓此裝飾音有正好的聯接，同時也更多加重強調了左手的裝飾音旋律，另外在 31 小節到 55 小節，蕭邦在此段落幾乎全部都加上了踏板，筆者認為除了使分散和絃有更好的連接外，加上踏板後的音色更加柔和了並同時加強共鳴的效果，也使此段音樂呈現出一種夢境般回憶的感覺。

（譜例 3-41）第三樂章，18 到 20 小節



最後在第四樂章的第 75 小節，我們發現蕭邦在其中只有寫上一個踏板，位於最後一個小節之中，筆者認為，這個踏板不但增大了音量還使第一拍低音上的八度與第三拍的和絃在音響上融合在一起。

4、沒有加上踏板的地方

至於在其他蕭邦沒有標示的地方，筆者認為還是可以使用踏板的，我們發現若只有在蕭邦寫踏板的地方踩踏板整體音響會顯得太過於乾燥，而踏板的使用本來就是要因應演奏時的情況，因著鋼琴的不同、場地的不同、手型的不同而有不同的處理，使用上是要非常的小心謹慎的。

蕭邦認為正確使用踏板是一生的功課⁷²，他曾對學生說：不要藉由弱音踏板的幫忙去學習漸弱的音色變化，一位蕭邦的學生米庫利也說：「要節約的使用踏板⁷³」要節約的使用踏板，因此我們可以看出蕭邦是非常小心審慎的在使用踏板的，踏板使用是要節約並且不只是爲了使音量改變而使用。筆者採用克萊克林斯基（Kluczynski）的建議，認為若有以下狀況時可以使用踏板：在和絃作分解和絃和經過句時、擴大音的美感及潤澤時、高音域八度音比低音愈八度音更常使用踏板、歌唱性的旋律、和絃的連接、音階式的華彩樂句、強調某音重要性、用踏板渲染和絃、休止符的延長、結尾踏板的延長、相同樂句型變化⁷⁴時使用踏板，舉例來說：在本曲第四樂章的部分，曲中只有最末之處有踏板，然而筆者認為倘若全曲只有踩此踏板音色會顯得過於乾燥，爲了擴大音的美感及潤澤可以在高音域時加上踏板，還有再上行模進的音樂進行時加上踏板，至於低音域部份筆者建議盡量不踩踏板，簡而言之本樂章最重要的踏板控制原則乃是要注意旋律的清晰度但也不能過於乾燥，而要適量加上踏板。

而在柔音踏板或持音踏板部分筆者發現此曲中並未有任何柔音踏板或持音踏板的記號出現，但筆者認為有些地方卻不得不使用，例如第二樂章的 284 小節部份，由於右手和弦有 10 度那樣大，對許多中國人來說幾乎是彈不到的，因此爲了把右手的和弦延長至足拍，並演奏出左手乾淨的跳音，必然會使用到踏板，然而

⁷² Ibid., p. 58.

⁷³ Ibid., p. 57.

⁷⁴ Op. cit., Elena Letnanova, p. 105.

此處不可能使用制音踏板，因為會把右手的和弦及左手的跳音全部混雜在一起，而持音踏板則可以達到譜上的要求，製造出最好的效果。而柔音踏板的部份筆者認為此曲可以在第一樂章發展部之處加上柔音踏板、或是當樂曲有反覆時可以加上以製造音色的變化，以下以表 3-5 歸納此節踏板使用：

(表 3-5) 踏板使用

踏板種類或功能	舉例	特色
長踏板	第一樂章 mm.5-15	和聲音響不斷持續以獲得累積的共鳴效果、對照出右手清晰的旋律線條
	第一樂章 mm.138-153	擴大音響、使低音的旋律有好的連結
	第二樂章 m.29、m.81	加大音量效果、使和絃顏色濃厚豐滿
和聲上的需要	第一樂章 mm.16-24	踏板跟著和聲的變化改變
	第一樂章 mm.57-72	踏板隨和聲變換、使分解和絃更容易呈現圓滑、左手旋律更具歌唱性
	第三樂章 m.15	強調主音及屬音功能，穩定調性之用
製造特殊音響效果	第一樂章 m.41	音樂擴大了音色的美感及潤澤
	第二樂章 m.2	使短促的重音出現時音色不會太乾
	第三樂章 mm.31-55	使分散和絃有更好的連接、改變音色
沒有加上踏板的地方	第二樂章 m.284	音程過大建議可以使用持音踏板
	在以下狀況可使用踏板：在和絃作分解和絃和經過句時、擴大音的美感及潤澤時、高音域八度音比低音域八度音更常使用踏板、歌唱性的旋律、和絃的連接、音階式的華彩樂句、強調某音重要性、用踏板渲染和絃、休止符的延長、結尾踏板的延長、相同樂句型變化	

二、運音法

1、指法

蕭邦喜歡使用自由指法，不受傳統限制，他因應旋律線條的需要來決定需用
的指法，因此蕭邦所寫的指法相當的具有彈性，並且蕭邦認為每隻手指地位相當，
在他作品中不時會看見較長的手指交叉於其他手指之上，或是鄰近兩音用同指彈
奏的情形，但這也不是源自蕭邦，在巴赫樂曲中也都能見到如此指法的使用。

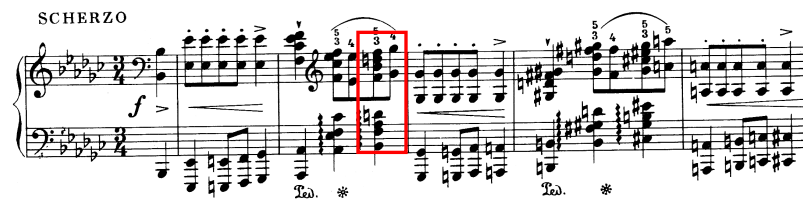
在第二號奏鳴曲中，筆者將蕭邦所使用的特殊指法與使用目的歸納如下：

(1)、特殊指法

A、跨越

在第一樂章第 52 小節，蕭邦在 C-F 音階上使用 4 指去跨越 5 指的指法。另外
第二樂章第 2 小節第三拍之處也可見到此種用法（譜例 3-43）。筆者認為在第二
樂章第二小節中使用這樣的指法，一方面能使這一個小節的四個八分音符和絃的
最高音能有很好的連接，另一方面也由於在第三拍的和絃已經使用了 1-2-3-5 的
四隻手指，4 指是唯一剩下的手指又是最接近 5 指的手指，使用此指法作向右跨越
的動作是最容易的。

(譜例 3-43) 第二樂章，第 1 到 5 小節



另外在第二樂章中第 20 小節之處 (譜例 3-44)，也可見到 3 指跨越 4 指的使用，在此使用此指法的原因應與 19 小節最後一拍的降 B 有關，此降 B 音與 20 小節第一個音降 C 呈現半音的狀況，若使用 3 指手指其實是較不順的，因此在此使用了 4 指，也因此牽動了第二個音必須造成跨越的狀況。在第四樂章中蕭邦還是繼續使用此一手法，例如在在 12 小節上的三指跨越四指的用法。

(譜例 3-44) 第二樂章，第 17 到 21 小節



B、大拇指彈奏黑鍵

在第一樂章 139 小節之處，大拇指彈奏黑鍵，是蕭邦常用的。在第四樂章第 3、5、7 小節之中可以看見蕭邦破除了黑鍵上盡量不使用大拇指的規則，大量在黑鍵上使用大拇指，如此的用法筆者認為可以減少轉指的麻煩，也讓一個手型可以彈完一個樂句。另外也發現在這樂章中，樂句的起頭無論音在黑鍵或是白鍵之上，右手部分多以拇指開始，例如 5 到 8 小節 (譜例 3-45)，這個用法除了使用起來

方便外，還使樂句的第一個音比較容易被強調，樂句之間也更加清晰。

(譜例 3-45) 第四樂章，第 5 到 8 小節

C、同指的使用

在第二樂章 115 小節最後一個音以及 116 小節 (譜例 3-49) 第一個音我們可以看見蕭邦在降 G 與 F 兩個音上都使用了五指，此處使用此指法可使旋律線條不致斷掉，並且又由於此兩音剛好位於鋼琴的黑鍵到白鍵，使用滑奏是相當方便的。

(譜例 3-46) 第二樂章，第 115 到 116 小節

在譜上還又另一處黑鍵到白鍵使用同指的狀況，為第四個小節第三拍的兩個八分音符。另外在第二樂章 109 小節第三拍的降 B 與 110 的第一音上的還原 B 上，蕭邦使用了四指的滑奏，此指法使 110 小節的還原 B 與第三拍的 C 連的更好了。

第三樂章第 20 小節低音聲部第三、四拍之處 (譜例 3-47)，降 G 和 F 之間

是黑鍵到白鍵，蕭邦使用了大拇指的同指滑奏，而使此二音可以完美的連接。同樣在第 31 小節使用了 4 指的滑奏、在 33、35 小節皆使用了三指的同音滑奏，在這幾處筆者亦嘗試用其他指的彈法，但發現其連接效果都沒有蕭邦所寫的指法佳。

(譜例 3-47) 第三樂章，第 18 到 20 小節



第四樂章 35 小節之處的左手部份也可以見到同指滑奏，在此使用同指的滑奏有兩個好處，第一是由黑鍵到白鍵距離很近，由於已經在黑鍵上使用拇指，若在下一個音使用其他手指，無論用哪一隻手指都不是那麼的方便，而使用大拇指是最方便的一個指法。

D、與和聲有關的指法

例如在第一樂章 25 小節處右手部分的指法（譜例 3-48）、第二主題部份 42 到 47 小節與 52 到 56 小節右手之處，蕭邦所寫的指法使和聲連結得以流暢、另外發展部 138 到 139 小節左手部分指法乃是使演奏者可以使和絃維持在一個手型下。

(譜例 3-48) 第一樂章，第 25 到 28 小節



E、與旋律有關

第二樂章第 144 小節左手部分音階是下行的部分(譜例 3-49)，在此處蕭邦並未使用我們習慣的降 D 大調音階下行指法 2-3-4-1-1-2-3-1-2-3 以 2 開始，而是用 1234 的指法，以 1 開始，筆者認為蕭邦的指法使此一個旋律線條更加的平穩，如果使用 2341-1234 的指法，中間的第四及第五音會出現連續大拇指的使用，如此在音色上會顯的較硬，並且很容易製造出突強的音。

(譜例 3-49) 第二樂章，第 144 到 146 小節



F、與樂句有關的指法

在第一樂章 65-67 小節處(譜例 3-50)，所標示的指法是一個相當特別的指法，蕭邦沒有使用 5323-1323 的指法而以 3 並搭配大拇指及 2 指的跨越，筆者在比較兩種指法後認為蕭邦所寫的指法可使音樂的句法更為圓潤並製造音樂的起伏。

(譜例 3-50) 第一樂章，第 65 到 67 小節

G、與音型有關的指法

第二樂章 9 到 10 小節 (譜例 3-51) 可見右手部分呈現相同音型的上型，在相同音型狀況下若情況可以使用相同的指法，一方面在技術上是較容易的，另一方面使用相同的指法還能夠使音色更加的一致，其他和此相同的音型，筆者認為都可使用相同的指法來處理。17 到 19 小節蕭邦與用了連續的 3-4-5 的指法，筆者認為由於此三小節都為相同音型下型的緣故所以蕭邦使用了此種指法。

第三樂章第 1 小節中間聲部的 F-G-F-G 蕭邦使用了 1、2 指的交替 (譜例 3-52)，這使音符有很好的連接，也使反覆音型更加一致平穩。第四樂章中蕭邦在同音型上多用相同的指法，例如第四樂章 1 到 2 小節，由同一個音型模進四次，而皆使用了 124512 指法，另外 17 到 18 小節以及 37 到 38 小節，都是相同的用法。

(譜例 3-51) 第二樂章，第 9 到 10 小節

(譜例 3-52) 第三樂章，第 1 到 2 小節



H、與手的擴張有關

在第二樂章 160 小節左手的最後兩個音到 161 小節的第一音 (譜例 3-53)，可見他們之間的距離是相當的大，在 161 小節的 G 音的我們通常會使用 5 指彈奏，於是此三個音便形成 135 的關係，筆者認為由於 3 指在手指中位於最中央的位置，若使用 3 指，在手大幅擴張的狀況，手還是能呈現平穩的狀況，當然四指也是另一個可能，然而若使用四指，手指在 4、5 間擴張較 3、5 而言是較艱難的。

(譜例 3-53) 第二樂章，第 160 到 161 小節



(2)、跳音

以下筆者將四個樂章中幾處特別的跳音以其音響、功能、彈法分成以下幾種：

A、厚實飽滿的跳音

筆者認為第一樂章第 39 小節的跳音演奏時並非輕巧的向上揚起的聲響而是要演奏出厚實飽滿的音色 (譜例 3-54)，除了要做到乾淨短促並具有彈性外，更是

爲之後第四拍的和絃作準備，由於此處的跳音使手在彈完跳音後手勢是向上的，
可以方便落下之後馬上彈奏下一個和絃。

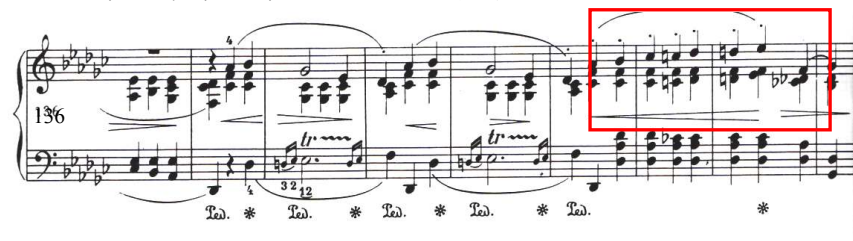
(譜例 3-54) 第一樂章，第 37 到 39 小節



B、輕巧的跳音

在第二樂章第 141 到 143 小節(譜例 3-55)蕭邦在圓滑線之下還加上了跳音，
筆者認爲演奏時不需費力的把每個音跳起來，只需輕壓鍵盤之後立即力量放開即
可，而上面的圓滑線所代表的是一個歌唱性的樂句，因此雖然每個音是斷開的，
但還是要透過漸強把旋律線條做出來。

(譜例 3-55) 第二樂章，第 141 到 144 小節



C、有彈性的跳音

在第二樂章第一小節的前二拍，右手呈現八度同音反覆的狀況，筆者認爲在

此處的跳音所代表的意思是有彈性的，這幾個音不單要斷，還要斷的有彈性、要圓潤，在音量上爲了和同小節第三拍的重音作一區別，在演奏上不可過重。

D、向上揚起的音響

蕭邦在第二樂章第 32 小節加上跳音後（譜例 3-56），除了第一個音爲較爲響亮外，在手勢的方向上也會呈現向上的狀態，在手落下後剛好演奏第二個音，順著手腕外推剛好演奏第三個音，在這一個樂句中也使得音樂更加充滿著音色的變化，可以說蕭邦加上這個跳音真是用意極深的。

（譜例 3-56）第二樂章，第 32 到 34 小節



E、在音樂線條上的作對比

在第一樂章 61 到 68 小節（譜例 3-57），第一個音都是跳音而之後的音都加上圓滑線。筆者認爲，此跳音可以和後面的圓滑線清楚的被分開，在演奏時只要輕輕使用手指輕放之後立刻以手腕帶起，使音樂帶出點和之後線狀的不同即可。

(譜例 3-57) 第一樂章，第 57 到 66 小節

The image shows a musical score for Example 3-57, First Movement, measures 57-66. The score is in G major, 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and includes various ornaments (Tad.) and asterisks (*). A red circle highlights a specific melodic phrase in the right hand of measure 65.

F、為強調拍點之用

在第二樂章第 51 小節之處樂句線條最後一個音上加了一個跳音(譜例 3-58)，此處的跳音剛好在第二拍，音色上是突出的，而蕭邦在這個樂章之中大量使用馬厝卡舞曲節奏，因此，此跳音也有強調拍點使節奏重音轉移的作用。

(譜例 3-58) 第二樂章，第 50 到 55 小節

The image shows a musical score for Example 3-58, Second Movement, measures 50-55. The score is in G major, 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and includes various ornaments (Tad.) and asterisks (*). Two red circles highlight specific notes in the right hand of measures 51 and 52.

(3)、重音

A、作為強調

第一樂章 118 小節第二拍之處(譜例 3-59)，筆者認為蕭邦在此處加上重音記號不但使此音在聲音延續上更久，另外也和第一次有了不同的變化。在 125、133 小節最後一拍，由於剛好是下一個樂句的起頭，是以蕭邦將此處加上重音以強調

之，另外 153 到 157 所出現的和絃也是爲此用法。

(譜例 3-59) 第一樂章，第 118 到 119 小節



第二樂章 34 小節第三拍的降 C 和 36 小節第一拍的升 F，這兩個被加上重音的音剛好是升 f 小調的五級到一級的關係，在此加上重音可以加強樂曲的終止感。

B、改變重音位置

例如在第一樂章 25 小節 38 小節 (譜例 3-60) 所出現的重音記號都是爲了使拍子重音移位，也因此製造出切分音的效果，使音樂不斷往前進。

(譜例 3-60) 第一樂章，第 25 到 28 小節



第二樂章不完全小節上的重音是爲強調第三拍，到了 37 小節重音轉移到了第一拍 (譜例 3-61)，造成第二拍起頭的感覺。在 73 到 76 小節 (譜例 3-62) 重音

造成 Hemiola 的節奏型態，因此我們在演奏這些重音時所要掌握的是要造成不同的節奏變化並使節奏不斷向前進行，如此才不會失去蕭邦加上這些重音的意義，並且由於此處有的大量大跳為使音色不要有粗燥的碰撞聲，每個音之間手指都要有準備的動作預先放置在即將演奏的音上，練習時可以以慢速來練習準備的動作。

(譜例 3-61) 第二樂章，第 37 小節



(譜例 3-62) 第二樂章，第 73 到 76 小節



(4)、圓滑奏

此奏鳴曲中，蕭邦大量畫上圓滑奏的記號，其中蕭邦在第四樂章中要求全曲要以圓滑奏來演奏，對演奏者說乃是的一大挑戰，要注意的是在彈奏圓滑奏時，除了手指控制必須獨立，當手落到琴鍵後，手腕需要帶動每一音之間的圓滑而不宜上下晃動，以樂句方向輕輕平移，另外，由於高音區域音色是較乾的，因此若

演奏到高音區域可以採用淺踏法加上一些踏板，使音色更加圓潤⁷⁵。

(5)、裝飾音

此奏鳴曲中使用裝飾音有以下 4 類，有滑音、震音、漣音、及琶音的使用，杜恩（John Petrie Dunn, 1878–1931）提到蕭邦的裝飾音演奏時都應落在拍點上⁷⁶。

A、倚音

本曲中主要使用三種：短倚音（例如第三樂章的第 4 小節）、後雙倚音（例如第 19 小節的第三拍前）、前雙倚音（例如第三樂章的第 19 小節的第一拍之處）。

B、震音

本音之前附有碎音時由碎音開始，無碎音時由本音開始，此曲中只出現附有碎音的顫音，此種裝飾音只出現在第二及第三樂章。

C、漣音

此種裝飾音乃是上行二度或是下行二度的急速震動後回到主音，下行二度的聯音又稱為逆漣音，此記號出現在第三樂章中段部份，例如：第 36、52 小節兩處，其他部分皆無此用法。

⁷⁵ Op. cit., 黃馨儀，頁 31。

⁷⁶ John Petrie Dunn, *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*. New York: Da Copo Press, 1971, p. 51.

D、琶音

在第一樂章中有許多琶音的使用，此曲演奏時都是由下而上彈奏。相同的第三樂章第 18 小節第一拍的和絃也出現一個琶音的記號，此琶音可以使這個和絃聽起來不至於太重，並由 15 到 16 小節較硬的語氣轉化成柔軟的語氣（譜例 3-64）。

（譜例 3-64）第三樂章，第 15 到 18 小節

The image shows a musical score for Example 3-64, covering measures 15 to 18. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a treble line with chords and arpeggios. A red circle highlights a specific arpeggiated chord in measure 17. Dynamics include *sf* and *f*. Performance markings include "Ped." and "tr.".

(6)、彈性速度

彈性速度是蕭邦鋼琴音樂的重要因素，所謂的彈性速度是左手速度維持穩定的律動，而右手的旋律要隨樂句的起伏做變化⁷⁷，蕭邦許多作品中都可以見到彈性速度的使用，尤其是馬厝卡舞曲，但是特別的是在此曲中蕭邦並未寫上任何彈性速度的記號，筆者認為這透露出此曲盡量勿作過量彈性速度，但在較具歌唱性部分，例如：第一樂章的第二主題部分和發展部一開始的右手部分；第二樂章的中段；第三樂章的中段可以做少許彈性速度，但前提是在不影響到整體的流動的下。

⁷⁷ Op. cit., 楊沛仁，頁 234。

(表 3-6) 運音法整理

指法	蕭邦喜用自由的指法、此曲有：3、4 指或 4、5 指的跨越、大拇指彈奏黑鍵、黑鍵到白鍵同指使用、爲使和聲或旋律的連結與演奏上更容易的指法、與樂句或音型有關
跳音	不一樣的跳音呈現、例如：厚實飽滿的、輕巧的、向上揚起的、爲了強調拍點之用、和圓滑線做對比而使用的
重音	強調某一音或正拍、大量的重音轉移造成切分效果
圓滑奏	第四樂章全曲以圓滑演奏
裝飾音	滑音、震音、漣音、及琶音的使用，整體來說使用的數量不多。
彈性速度	未寫上任何彈性速度的記號

第四節、困難技巧

蕭邦的鋼琴作品具有高度的技巧特質，與其本身的運音法有密切的關連⁷⁸，但在演奏時，困難的樂段應保有柔軟及明亮的音色、不突兀的觸鍵、良好的踏板，筆者針對自身所遭遇的困難，提出以下困難技巧歸類，並提出改善及練習方式。

1、開離位置的和絃音

在第一樂章 9 到 17 小節中（譜例 3-65），左手部分幾乎最小都要張到 10 度，其中還夾著雙音，如何在急促的進行中保持圓滑的彈奏，並在手的持續擴張中保持音樂的彈性，是演奏者必須要克服的困難。筆者建議要注意手指穩健及平穩的保持，重量可以放在雙音之上，如此不但可以使雙音清楚的被彈出，更可以補足因右手休止而呈現的空拍狀態，在節奏上會使聽者感覺更穩定。

（譜例 3-65）第一樂章，第 7 到 20 小節

⁷⁸ Op. cit., 黃馨儀，頁 29。

2、一連串的和絃音

在第一樂章中可以見大量的連續和絃音，例如：89 到 100 小節（譜例 3-66）。在此處筆者建議使用整隻手臂的重量來彈奏，若只使用前手臂的力量拍擊，很容易僵硬且缺乏共鳴，在彈奏連續的和絃音時還要注意彈性與音色的溫潤，因此手腕一定要放鬆，使手掌可以從容的移動，但不可上下大幅度的搖晃，而是左右隨著音符方向移動，使音樂顯的更佳的平滑，並且手指最好預備以避免誇張的舉起。

（譜例 3-66）第一樂章，第 89 到 104 小節

3、八度音的圓滑

例如第一樂章 37、38 小節（譜例 3-67）。在演奏連續的八度時，手肘必須靠近身體、身體放鬆、手臂保持平靜、手指放鬆，且雙音要同時產聲音響，而由於此處旋律音幾乎都是在高音聲部，因此彈奏時，拇指盡量小聲，而把手的重心偏

向小指，四指、五指務必堅定，而姆指要輕巧藉著手臂左右的移動，如此八度音才可以彈的快且圓潤。

(譜例 3-67) 第一樂章，第 37 到 49 小節

4、連續的琶音

第一樂章呈示部第二主題 69 小節起的左手部分 (譜例 3-68)，要注意盡量一個和絃以一個手型演奏，筆者建議練習時可先將琶音型以和絃方式彈奏，熟悉位置後再以琶音彈奏。彈奏時可藉由手腕的平行移動來帶動大拇指的擴張。在音色上每一個音的觸鍵力度要一致，在這裡要造成一片的效果。

(譜例 3-68) 第一樂章，第二主題 69 到 75 小節

5、連續的 6 度

第一樂章的 138 到 153 小節左手部分有許多六度的連接（譜例 3-69），對於需要連續彈奏六度時，手型需以圓拱狀固定為佳，當手水平移動時，手指動作亦要減到最低，在移動時手腕需放鬆且帶動手指的移動，注意手掌肌肉需放鬆，才容易使速度流暢。

（譜例 3-69）第一樂章，138 到 153 小節

The image displays a musical score for Example 3-69, covering measures 138 to 153. The score is written for piano in G major, 3/4 time. The left hand features a continuous sequence of sixths, with red brackets highlighting the sixteenth-note patterns in measures 138 and 152. The right hand plays a melodic line with triplets and slurs. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'cresc.'.

6. 四度半音階上行

第二樂章 37 小節（譜例 3-70）出現困難的四度上型半音階。在演奏四度上型

時，要注意的是要使兩音整齊圓滑的演奏，建議可將手的重心傾向較弱的手指，手腕保持柔軟並低於手掌。上下分開練習，上聲部力求圓滑，手指保持彈性並注意音色的平均，另外可用複點及跳音的練習，使音的連接上與清晰度獲得幫助。

(譜例 3-70) 第二樂章中，第 34 到 39 小節



7、連續八度

在第一、二樂章中皆大量的使用八度音，在演奏連續八度音時手腕與手臂呈現平行，保持彈性與放鬆且維持相同手型，手指上要呈現平穩堅硬，如此在快速進行中才能保持聲音的空間感和圓潤的音色，而上聲部的音通常要大於下方的音，特別要注意的是，彈奏八度時要以音樂的音響去安排每個音音量的大小。

8、超越八度的分散和絃技巧

在第二樂章的 B 段左手上出現超越八度的分散和絃技巧，由於此段落所要求的音量 PP，在演奏時必須保持非常平靜。另外蕭邦在此段左手寫上了大量指法，使用這套指法的確可將左手部分的旋律線條起伏表現優美，但要注意使用到大拇指造成轉指的指法，在演奏中容易在原本平靜的線條中加上突強，因此大拇指之

後的音要輕柔，在演奏時手腕必須保持柔軟和放鬆才可以使音樂線條有彈性，練習時建議先熟悉每個和絃的分解和弦，之後再練習如何圓滑的連成一個大樂句。

9、快速三連音音群

第四樂章全曲由快速音群組成，可說是一首三連音的快速音全練習曲，此快速音全也是第二號奏鳴曲中相當困難的技巧之一。亨利涅高茲認為彈奏快速音群時大部分採取兩種手法，一種是手腕和前臂盡量保持平靜只讓手指活動，另一種應以抬高手指的方式聚集力量以指間去彈奏，兩種方式中，由於全曲音量不大，並有許多半音在其中，筆者認為以貼近琴鍵方式演奏為佳，再者由於曲中包含許多大跳，練習時手只伸展能以靠近鍵盤為佳，手肘在演奏時以靠近身體的方式放鬆，不要有多餘的動作。

(表 3-7) 困難技巧整理

困難技巧	種類	舉例	彈奏方式
	開離位置的和絃音	第一樂章 mm.9-17	手指必須要保持穩健、把重量放在雙音之上
	一連串的和絃音	第一樂章 mm.89-100	使用全手臂重量來彈奏、手腕放鬆、不可上下大幅度的搖晃、手指要預備、避免誇張的舉起
	八度音的圓滑	第一樂章 呈示部 第二主題	雙音要同時發聲、彈奏時拇指盡量小聲、把手的重心偏向小指、姆指輕巧藉著手臂左右的移動
	連續的琶音	呈示部 mm.69-80 左手	一個和絃以一個手型演奏，練習時可先將琶音型以和絃方式彈奏，熟悉位置後再以琶音彈奏，手腕伴隨音型來平行移動
	連續的6度	第一樂章 mm.138-153	手型以圓拱狀為佳、手指動作亦要減到最低、在移動時以手腕帶動手指的移動、手掌肌肉需放鬆
	四度半音階上行	第二樂章 m.37	兩音整齊圓滑、重心傾向較弱的手指、手腕保持柔軟低於手掌、上下分開練習、上聲部圓滑、保持彈性、平移時音色平均、複點及跳音練習
	連續八度	第二樂章 詠諧曲部	手腕與手臂呈現平行保持彈性與放鬆、維持相同手型、手指呈現平穩堅硬
	超越八度分散和絃技巧	第二樂章 B段	演奏時必須非常平靜、大拇指造成轉指的指法彈奏要注意大拇指之後的音還是要輕柔、演奏時手腕必須保持柔軟和放鬆使音樂線條有彈性
	快速三連音音群	第四樂章 全曲	以貼近琴鍵方式演奏為佳、練習時手指以靠近鍵盤為佳、手肘放鬆、不要有多餘的動作

結論

我們談論到蕭邦與其作品就不能忽略生平背景對他創作的影響，他一生中的創作幾乎都與年輕時的經歷有關，從國土、家庭、朋友、老師，甚至到整個音樂大環境都影響蕭邦甚大。蕭邦出生於 1810 年死於 1849 年，此時歐洲正從法國大革命與拿破崙掀起的戰火中逐漸恢復和平，雖然蕭邦大部分的創作都是在沒有戰火的威脅下寫的，但戰爭的影子還是充滿在蕭邦的許多創作之中。

音樂上來看，蕭邦正處於浪漫主義時期，注重的是個人特色與主觀情感，對旋律更為注重，內容重視表達人類經驗、反應民族的特點、加強和聲和調性之間色彩變化...等，透過對蕭邦作品的觀察可以發現蕭邦非常符合這幾項特點，然而不同於浪漫時期音樂家的是，浪漫時期作曲家如舒曼、李斯特等喜歡以文學、詩歌、戲劇、繪畫、雕刻等作為音樂標題的基礎，蕭邦的作品中少看見標題音樂的使用，由此可以看出其古典的一面。浪漫時期奏鳴曲式微，作曲家轉而心儀創作特性小品，但浪漫時期在奏鳴曲上的發展並非停滯而有更嶄新的開拓，此時期音樂家在奏鳴曲上做了自由的處理，出現了混合曲式及單樂章奏鳴曲的形式。在蕭邦的作品中，大部分作品皆為特性小品，但鋼琴奏鳴曲亦有三首，在三首鋼琴奏鳴曲中我們可以發現蕭邦還是維持了古典常用的四個樂章的形式，和內容上卻呈現浪漫主義的精神。

在蕭邦的創作中，可以看見他受到歌劇中的美聲唱法極大的影響，他大部分作品的旋律含有濃厚的歌唱性，許多手法都和義大利歌劇中的彈性速度與花腔非

常相似，然而不同於蕭邦大部分作品含有濃濃的歌唱性，第二號奏鳴曲中，除了第一樂章的第二主題及第三樂章中段部分較歌唱性以外，大部分都是動機式、器樂化的。

蕭邦的音樂除了受到歌劇的影響也受到波蘭民間音樂的元素影響，這是因為蕭邦的少年時期都在波蘭渡過，也因此他的音樂受到波蘭的影響相當深厚，蕭邦一生中時常惦念著祖國，他的許多作品也都與波蘭有關。在這首第二號奏鳴曲的第二樂章就是充滿波蘭民族色彩的一個樂章，如重音多落於 2、3 拍並有四度半音階及和絃增二度的使用，這些都是波蘭音樂色彩的影響，節奏上也可見到蕭邦模仿波蘭節奏中的交叉節奏手法的使用。

再縮小範圍檢視第二號奏鳴曲，可以發現這首奏鳴曲充滿著蕭邦的個人特色與主觀情感，並且四個樂章的安排是相當緊密的。在此奏鳴曲中蕭邦也透過音樂把自身經驗表達出來，例如此奏鳴曲充滿了沉重哀傷的氣息，或許和他經歷過的戰爭有關或和他經歷的失戀有關。此曲在和聲和調性之間色彩充滿著變化，創作的手法上及內容上都非常獨特。從以上論述可以看出或許蕭邦在形式上有古典的一面，但在精神上，筆者認為他完全符合浪漫的特徵，是一位全然浪漫的作曲家，並充滿著個人的色彩。

《降 b 小調第二號鋼琴奏鳴曲，作品 35》的創作年代正是蕭邦創作成熟時期（1831-1840）的最後兩年，此一時期正是蕭邦創作的高峰，作品達到了思想上和藝術上真正的成熟，並且在結構、主題的一貫性上都表現的更純熟，透過對第二

號奏鳴曲的研究可以發現在此曲中，蕭邦把小的動機材料發展、變化、擴張至每一個主題，進而到整個曲子，使曲子含有變奏的精神，這是對蕭邦成熟時期的作品純熟的明証。另外或許蕭邦喜愛貝多芬的程度不如喜歡巴赫、莫札特的程度，但不可否認的蕭邦十分喜愛貝多芬的《降 A 大調第 12 號鋼琴奏鳴曲，作品 26》這一首作品，甚至貝多芬的這首作品刺激了蕭邦的《降 B 小調第二號奏鳴曲》的誕生，兩者在架構上有相似之處，但創作手法卻是大相逕庭的。

此曲在結構上，呈示部結尾前，蕭邦不同於浪漫樂派作曲家不重視對主題的反覆，而將呈示部與再現部結尾的反覆記號刪除，此曲中蕭邦仍然保留了反覆記號，再一次把呈示部作一個強調，是同於古典奏鳴曲的處理的。

動機的使用上，在第一樂章序奏的部分可以看見複附點、減七度、二度和大六度的使用，在第一主題上出現此曲最重要的 x 音型，而其節奏音型為第一主題中很重要的節奏動機，進入到第一樂章的第二主題，可以看見 x 音型的使用，但使用的方式從原本第一主題的機動式，改為聖詠式的塊狀和聲作為呈現，最後結束樂段的部分，可以看到重複音、三連音及重音錯置的使用，在此蕭邦使用圓滑線，把重音移到弱拍上，造成切分音的效果。進入第二樂章，還是持續使用第一樂章的 X 音型、重複音、半音、增二度、重音放在第二或第三拍，特別的是其中增二度、重音放在二、三拍是受波蘭音樂的影響。第三樂章，仍延續使用 X 音型、附點、重複音、三度與二度等動機的使用，特別在 x 音型上由於蕭邦是先完成此首送葬進行曲，所以，也可以說 X 音型是從此樂章的旋律而來。最後第四樂章繼

續使用 X 音型、附點、重複音、三度與二度等動機並以不斷模進的手法貫穿全曲。

由上可看出此曲各樂章所使用的動機都非常相似，例如：X 音型在四個樂章都有使用，另外，複點、2 度、6 度、7 度、重複音及重音錯置皆大量的使用。

在樂句使用上，蕭邦還是以 4+4 或是 2+2 樂句為主，但少部分還是有不規則的樂句，例如：5、6、7 小節為一樂句單位的情況，這些不規則的樂句，都可看為浪漫樂派的產物。

在調性上，第一樂章為降 b 小調，第二樂章為降 b 小調的下屬調降 e 小調，第三及第四樂章皆為降 b 小調而其中各主題或各段落都圍繞在近系調上，甚至可說是圍繞在其小調之關係大調上。

在和聲上，可以發現第二號奏鳴曲中如同蕭邦其他作品有著許多大膽的不協和音加入和絃的使用，也可以見到他將拿波里六和絃擴張成為樂句，再通過減七和絃返回原調的使用。

不可不提的是在第二號奏鳴曲的左手有大量超過八度的分散和絃伴奏，這是蕭邦非常個人化的特色手法，在第二號奏鳴曲中主旋律幾乎是在右手上，左手則多有分散和絃超過八度的伴奏，其中可見許多不同的手法，例如：左右手交替的音型、第 4 音反行與第 2 音相同或第 3 音為和弦或音程、第 4 音反型與第 1 音相同、第二音為第三音的下倚音...等，這些都是蕭邦在此樂章中使用超過八度的分解和絃，以不同面貌出現，這樣的伴奏型態也可以說是蕭邦的特色之一，更特別的是蕭邦甚至使其融入旋律中成為旋律的一部分。

在演奏速度上，由背景及分析中談到蕭邦是一位全然浪漫的音樂家，浪漫樂派有一個很重要的特色就是注重個人的色彩，筆者根據文獻發現有一個敘述談到蕭邦的演奏每一次都不一樣，總是充滿著變化，並談到蕭邦練琴時都合著節拍器練習，由這兩個敘述筆者大膽推論，在演奏蕭邦的作品時，整體的拍子與節奏要非常精確保持穩定的流動，但在內容上是可以在想要強調的地方做彈性和個人化的處理，但整體的速度流動感是不變的。

在指法上，蕭邦喜用特殊的指法、如 3、4 指或 4、5 指的跨越、大拇指彈奏黑鍵、黑鍵到白鍵同指使用。

在裝飾音和彈性速度上，因受歌劇的影響，蕭邦其他曲子都使用大量的裝飾音和彈性速度，但在此曲中，並非如此，甚至是彈性速度，更是未寫上有關的任何記號。

在踏板上，因著蕭邦是非常小心審慎的使用踏板，因此筆者認為踏板使用的原則乃是要把和聲旋律節奏特殊音響都要考慮在內，時深時淺表現出個人的品味與詮釋，在蕭邦沒有寫踏板的地方，如音響的需要還是可以加上踏板。簡而言之，最重要的踏板控制原則乃是要注意旋律的清晰度但也不能過於乾燥，而要適量加上踏板。

在音響上，蕭邦的作品是偏向莫札特的風格，因此在演奏時筆者認為聲音的透澈是很重要的概念，蕭邦的曲子應該是厚或是薄、應該小聲演奏與否都是見仁見智的問題，唯一可以簡單掌握的乃是曲子的透澈，也唯有掌握此原則才可以把

每一個旋律表達出來。前文中也提及蕭邦的作品中充滿著的歌唱性，所謂的歌唱性筆者認為除了具有美麗的旋律之外，更重要的是歌唱出內心的情感，筆者認為這是蕭邦音樂中相當重要的一個概念與特徵，他的音樂似乎不斷的在傾訴，在譜中筆者發現他的作品常常都加上大量的圓滑線，無論是聲樂式或器樂式、高音聲部或低音聲部，因此在演奏時把圓滑線加上的地方美麗的唱出來是很重要的。

另外透過分析也發現蕭邦的音樂總是不斷的鋪陳，音樂變化常常是緩慢的並許多重複的現象，因此演奏者要非常清楚了解音樂進行的方向，才不會過於平淡，或者迷失在詩意的音樂之海中。最後筆者要和諸位分享的是，這次寫作論文當中最大的認識與收穫，全包含在蕭邦對學生說過的一段話中：

「簡樸是所有的一切，在克服所有的困難、彈了很多音符後發現，簡單出現了他的魅力，就像藝術最後的印記，無論是誰希望立刻得到這個發現是不可能的，你不可能在結局中開始，一個人需要學習非常多才能發現這個目標。⁷⁹」

或許我們總是在追求趨近蕭邦原意的詮釋，然而我們不是蕭邦也無法真正了解他的心思或完全的像他，但是從這段話中，筆者看見了詮釋蕭邦的兩個未來努力的方向，一是廣泛的學習，再來更重要的就是讓生命和音樂本身自由的歌唱，唱出簡單的美感、動人的音樂。

⁷⁹ Op. cit., Jean Jacques Elgeldinger, p. 105.

參考書目

樂譜

Chopin, Fryderyk. *Piano Sonatas*. ed. Paderewski. Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute Polish Music Publications, 1979.

西文專書

Elgeldinger, Jean Jacques. *Chopin Studies 2*, ed. Jim Samson and John Rink. London: Cambridge University Press, 1994.

Abraham, Gerald. *Chopin's Music Style*. London: Oxford University Press, 1939.

Dunn, John Petrie. *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*. New York: Da Capo Press, 1971.

Howat, Roy. *Chopin: Pianist and Teacher- As Seen by His Pupils*. London: Cambridge University Press, 2000.

Kirby, F. E.. *A Short History of Keyboard Music*. New York: Schirmer Book, 1966.

Leikin, Anatole. "The Sonatas" in *The Cambridge Companion to Chopin*. ed. Jim Samson. London: Cambridge University Press, 1992.

Letnanova, Elena. *Piano Interpretation in the Seventeenth, Eighteenth, Nineteenth Centuries: A Study of Theory and Practice Using Original Documents*. London: Mcfarland Company, 1991.

Walker, Alan. *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York: W.W. Norton, 1973.

中文專書

方銘健。《西洋音樂史－理念與建構》。台北：方銘健，2004。

許鐘榮。《古典音樂 400 年－浪漫樂派的旗手》。台北：錦繡出版社，1999。

修海林、李吉提。《西方音樂歷史與審美》。北京：中國人民大學出版社，1999。

張洪島。《歐洲音樂》。北京：人民音樂出版社，1983。

楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北：美樂出版社，2001。

研究論文

- 朱梅勳。《蕭邦馬厝卡舞曲探討》。台北：東吳大學音樂系碩士論文，2004。
- 李韋翰。《從塔拉斯提的蕭邦第一號 g 小調敘事曲之敘事性分析探討音樂創作中的敘事原則》。台北：台北藝術大學碩士論文，2003。
- 何俞珊。《蕭邦降 b 小調鋼琴奏鳴曲作品三十五第一樂章之分析》。台南：台南女子技術學院碩士論文，2006。
- 金小嵐。《蕭邦 E 大調第四號詠諧曲作品五十四之研究》。台南：台南女子技術學院碩士論文，2006。
- 柯良蓁。《蕭邦鋼琴作品 47 第三號敘事曲之研究分析與演奏詮釋》。台北：東吳大學碩士論文，2006。
- 梅明慧，〈從作曲家觀點看-鋼琴的踏板的改變與應用〉，《鋼琴音樂三百年國際學術論文集》。台北：師範大學音樂系，2005。
- 黃馨儀。《蕭邦第二號鋼琴詠諧曲作品三十一探究》。台南：國立台南大學碩士論文，2006。
- 張家純，《蕭邦鋼琴奏鳴曲》，台北：國立台北藝術大學碩士論文，2005。
- 楊宗憲。《費爾德與蕭邦夜曲的比較》。台北：東吳大學碩士論文，1999。
- 楊家慧，《蕭邦幻想曲作品四十九之分析與詮釋》，台南：台南女子技術學院碩士論文，2006。
- 劉雅雯。《蕭邦波蘭舞曲作品 22 與 61 之輪旋曲以幻想曲》。台北：台北藝術大學碩士論文，2005。
- 賴仕芳。《蕭邦第三號鋼琴奏名曲之演奏詮釋探討》。東吳大學音樂系碩士論文，2006。
- 竇紹婷。《蕭邦第三號奏鳴曲之研究》。台北：台北教育大學研究論文，2006。

翻譯書籍

- Henryk Opieski。《蕭邦書信集-上》。潘保基譯。台北：世界文物出版社，1995。
- Y. A. Kremlyov。《論析貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲》。丁逢辰譯。台北：大呂出版社，2000。

期刊

王美珠。〈蕭邦的音樂語言〉。《歷史月刊》。1989年10月號。頁69。

吳雅婷。〈鋼琴詩人蕭邦-上〉。《古典音樂雜誌》，第五十期，1996年4月號。頁109。

張己任。〈蕭邦的音樂人生及其在音樂史上的地位〉。《歷史月刊》，1999年10月號。頁46。