

荀貝格作品第十一號第三首鋼琴曲 之研究

駱淑嫻*

摘 要

荀貝格無疑是二十世紀西方最重要且亦最富爭議性的作曲家之一。在其創作生涯中，自一九〇八年起至第一次世界大戰止，是由調性轉入無調的關鍵時期；本文即以其作品第十一號之第三首鋼琴曲為分析對象。就該作品的語法而言，已經完全擺脫調性之束縛，而進入無調音樂的領域。本文將詳細析論該曲之曲式、旋律、和聲、力度、音域與拍號等各個面向。透過此曲之了解，實有助於進一步窺究荀氏之音樂實驗及創作的演變歷程。

關鍵詞：荀貝格、十二個半音、無調、調性、鋼琴獨奏曲

* 駱淑嫻：國立臺灣藝術大學中國音樂學系兼任講師

投稿收件日：95 年 03 月 31 日；修正日：95 年 06 月 09 日；接受日：95 年 06 月 20 日

荀貝格作品第十一號第三首鋼琴曲 之研究

駱淑嫻*

壹、緒論

荀貝格（Arnold Schoenberg）是二十世紀的西方音樂家中極為特殊的一位著名作曲家。他的特殊之處，至少包括以下三點。首先，就其出身及音樂養成背景而言，他並不像莫札特或李查·史特勞斯等人，係出身於音樂世家，從小即受音樂薰陶。荀氏出生於維也納的一個小商人之家，家庭經濟狀況並不理想，音樂或藝術對其家庭而言是項奢侈的活動。雖然自十二歲起，荀氏也開始透過私人課學習小提琴，但他從未正式進入音樂學校學習音樂理論及作曲。換言之，他的音樂創作生涯完全是自學而來。一直到一八九七年二十三歲的時候，他遇到指揮家兼作曲家秦林斯基（Alexander von Zemlinsky）¹，秦氏十分激賞荀貝格的音樂才華，他請荀氏將其歌劇作品 *Samara* 改編為以鋼琴伴奏的歌曲集，並以免費替荀氏上對位課作為交換。與秦氏上的這幾個月對位課，是荀氏一生中唯一上過的音樂理論課；而他在此時期所完成的 D 大調弦樂四重奏²，也是他創作作品中唯一有其他音樂家給與意見的作品。³

荀氏第二個值得介紹的特殊之處，即是其在西方現代音樂中的定位。荀氏的作品在其在世時即已備受爭議。保守者認為其過於激進，激進者又認為其音樂過於保守。而這些爭議並未因荀氏去世之後而息止，對於荀氏之定位，迄今

* 駱淑嫻：國立臺灣藝術大學中國音樂學系兼任講師

¹ 秦林斯基於 1871 年在維也納出生，於 1942 年卒於美國，是奧地利籍的作曲家及指揮家。他的音樂初期深受布拉姆斯及華格納的影響，爾後則十分偏好馬勒及荀貝格的作品。他與荀氏關係匪淺，除了教過荀氏對位課外，他的妹妹日後亦與荀貝格結婚，二人遂有姻親關係。

² 此曲乃荀氏 1897 年的創作，但並未列入其作品編號。

³ 參見 Leibowitz, R. (1992). *Schoenberg*. Paris: Seuil, collection Solfège (p. 19).

似仍無一個各方皆可接受的歷史評價。由於荀氏特殊的音樂語言，以及其創作中充斥著高難度的演奏技巧，所以其曲子並不常在音樂會中被演出。然而對於一個如此冷門之音樂家的作品，由於極端困難，連作者自己都認為該曲根本不可能被演出的未完成歌劇「摩西與亞倫」⁴，居然也曾數次上演。在另一方面，針對其音樂所作的研究，迄今卻已帙卷盈尺。像這樣一個在演奏會上十分冷門的作品，但在音樂研究中卻是熱門的被研究對象的矛盾情形，在西方音樂史中的確是十分罕見的。

最後，荀氏創作的革命性突破，衝破調性規則的桎梏，使西方音樂進入嶄新的一頁。他所扮演的革命性角色，使其作品在西方音樂史中具有極為關鍵的特殊性地位。荀氏在一八九四年曾寫過一個「三首鋼琴曲」⁵，該曲仍在傳統的音樂架構中，深受布拉姆斯的影響，同時也可看到一些舒伯特及華格納的影子。⁶但是本文所欲分析的「三首鋼琴曲—作品第十一號」，卻是荀氏創作中「無調時期」的重要作品，其中第一首完成於一九〇九年二月十九日，緊接著在三天之後，即二月二十二日第二首鋼琴曲亦定稿出清，而在同年的八月七日第三首也宣告完成。該曲集的重要性正在於它是荀氏創作由「調性時期」轉入「無調時期」的關鍵性作品。⁷而在作品第十一號的三首鋼琴曲中，又以本文所欲分析的第三首鋼琴曲最具革命性；故而特別值得深入分析。

荀氏的作品在我國亦很少被演出，相關的中文論述亦屬罕見。本文嘗試由荀氏作品第十一號中的第三首鋼琴曲出發，希望能透過分析，以揭露荀氏創作生涯中於轉捩點上所使用之音樂語言的蘊涵。當然，更完整的理解，是必須進一步對作品第十一號的三首曲子作完整且全面的分析。

⁴ 「摩西與亞倫」(Moses und Aron)是荀氏未完成的大型創作。荀氏於 1930 至 1932 年間全力投入此歌劇之創作，並先後完成第一及第二幕。是荀氏創作中極為重要的一部作品。惟至荀氏去世止，他雖幾度想繼續該歌劇第三幕之創作，但卻未能實現；僅留下些許草稿而已。

⁵ 該曲未列入其作品編號。

⁶ 參見前揭書(註 3)，頁 19。

⁷ 荀氏創作可概分為三個時期。1908 年以前，稱為「調性時期」；自 1908 年起至第一次世界大戰結束期間，稱為「無調時期」；而自 1920 年起，即進入所謂的「十二音列時期」。

貳、作品分析

以下將分別由該曲之曲式、其構成之基本元素、旋律與和聲、拍子及音域等各個面向逐一分析；最後並會將作品第十一號中的三首鋼琴曲一併作比較，以期能對全曲集之創作手法有較完整的認識。

一、曲式

從曲式的運用上來看，Op.11 三首樂曲中的前二首都是屬於傳統的 ABA'三段式，其 B 段與頭尾兩側的 A 段皆形成典型的「動」與「靜」的對比關係。這樣的佈局，可視為早期在實驗無調音樂創作時，為了方便駕馭樂曲所採用的一種過渡手法。雖然在思考上依舊殘留有調性音樂的模式，但卻也相對的維持了音樂的可聽性及可理解性。反觀在幾個月之後完成的第三首，不論在視覺及聽覺上皆為一全新的呈現。就以傳統樂曲分析的角度而言，一段主題、一小節動機或甚至反覆、開展、再現等手法的運用，皆可提供作為分析的依據。然，當上述各項憑藉無從在樂曲中辨識時，則分析難度便提高了許多。此曲，便是屬於這類型的曲子。而在我們無法循著傳統的模式進行分析時，樂曲中的其他參數，如力度、速度、音區、演奏法、織體或是節奏等，便轉而扮演架構曲式的重要角色。這樣的思考及手法，面對當時正充斥著後浪漫派及印象樂派的音樂環境，不可不謂除舊立新、獨樹一幟。

如前所述，假設以樂曲中的速度參數來作分析，不難發現每逢數小節便出現一次的 rit.最具劃分段落的功能，它將總長 35 小節的全曲切割為九個段落，其中，又以第三段的篇幅最長（圖表 1）。而隨著段落的劃分，其餘影響樂曲架構的各參數亦可進行較系統化的研究。換言之，透過 rit.所形塑的段落切割，是解析全曲的關鍵，而以此為基礎對其餘參數所作的分析，使我們更容易了解全曲梗概。

圖表 1

段落	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
小節	1-5	6-9	10-18	19-20	21-23	24-26	27-29	30-31	32-35
小節總數	5	4	9	2	3	3	3	2	4

以下將分從力度、節奏、音區、織體、演奏方式及詮釋速度⁸等參數著手分析。

(一) 力度

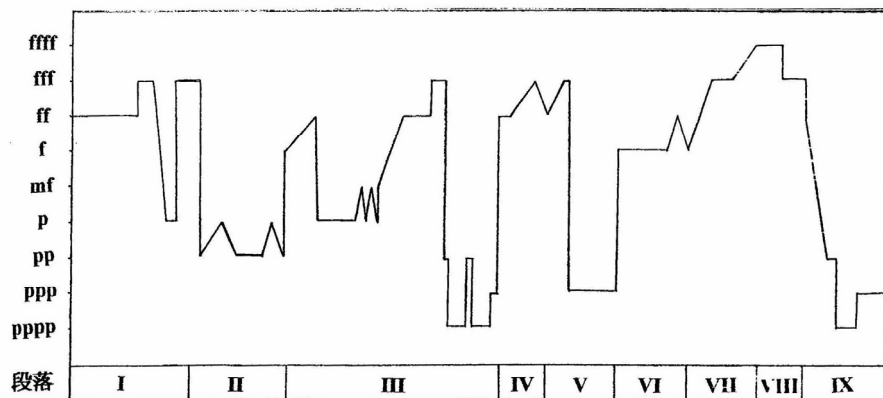
全曲的力度變化十分多元，主要圍繞在 *pppp* - *ppp* - *pp* - *p* - *mf* - *f* - *ff* - *fff* - *ffff* 及 *sf* 的層次結構。首先，就力度的選擇來說，以 *mf* 為中心，不論是屬於增強或減弱的力度，皆各自安排了四個層次的變化。其次，再看看各段落的力度運用（圖表 2），不難發現第三段使用的力度符號最多，強與弱的落差也最大，可說最具戲劇性。但，最具戲劇性的段落卻未必是全曲的力度高峰所在，從力度曲線圖（圖表 3）我們可以很清楚的看到，全曲的強度高峰營造於第六個段落，而在第八個段落達到頂點。

圖表 2

段落	力度運用
I	<i>ff (sf) fff > p fff</i>
II	<i>pp < > pp</i>
III	<i>f < > p mf < ff fff pp pppp (pp pppp) ppp</i>
IV	<i>ff < ></i>
V	<i>ff < fff ppp</i>
VI	<i>f < ></i>
VII	<i>f < fff <</i>
VIII	<i>ffff fff</i>
IX	<i>ff > pp pppp ppp</i>

⁸ 「詮釋速度」（法文為 *agogique*，德文為 *agogik*），此字來自希臘文 *agôgê*，原為「駕馭」之意。西元 1884 年德國音樂學者 Hugo Riemann 於其著作中引借此字，原指詮釋者演奏作品時，在速度上出現些微且可令人接受的變化或波動。該字在爾後的用法上，泛指音樂對話中所蘊藏的音響力度。故標記在曲首或曲中的術語，如 *allegro con brio*（有精神的快版）、*tempo rubato*（彈性速度）及 *accelerando*（漸快）等，皆屬該字所指涉之範疇。參見 Goubault, C. (2000). *Vocabulaire de la musique à l'aube du XX^e siècle*. Paris: Minerve (p. 12).

圖表 3



(二) 節奏

根據樂譜的標明，此曲為 6/8 拍，是以八分音符為基本單位。在整首樂曲的發展進行上，此八分音符除了向更長時值做延伸之外，在更短時值的運用上亦著墨不少。故，我們可以依此萃取出所有基本時值及其增值（圖表 4）。

圖表 4

基本時值							
基本時值增值	附點						
	複附點						

其次，雖然八分音符是基本單位，但若以單拍子的觀點而言，則附點四分音符亦是其另一個隱藏的基本單位。因此，我們再以八分音符及附點四分音符為基準，列舉出時值等同此二基準的幾個原始節奏型態（例 1）。

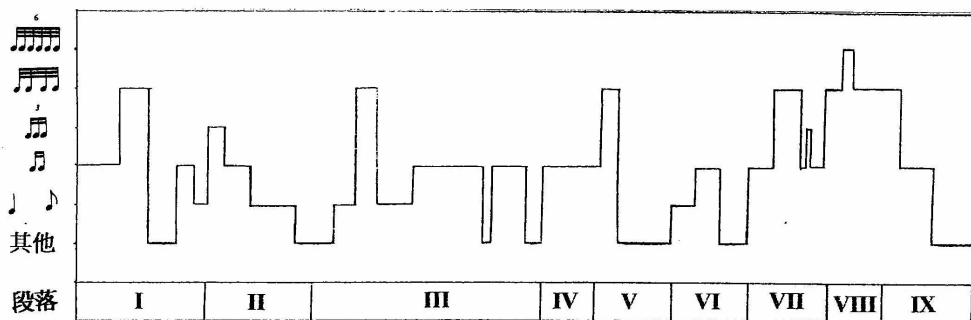
例 1：

$$\text{八分音符} = \text{八分音符} = \overset{3}{\text{三連八分音符}} = \text{四分音符} = \overset{6}{\text{六連八分音符}}$$

$$\text{附點四分音符} = \text{八分音符} + \text{四分音符}$$

根據這些節奏型態，我們觀察到全曲的節奏運用情形（圖表 5）。原本力度表現相當戲劇性的第三段，節奏密度卻不甚緊湊。反觀在第七段及第八段，短小細碎的節奏出現頻繁，其中尤以第三十小節位居全曲高密度節奏之冠。

圖表 5



（三）音區

在這首短短 35 小節的鋼琴曲中，大約有六個小節的記譜方式是採用當時罕見的「三行」大譜表。顯然寬廣且具有管弦樂意圖的音響是其訴求之一。首先，我們大致將鋼琴的音域劃分為低—中—高三個部份（例 2）。

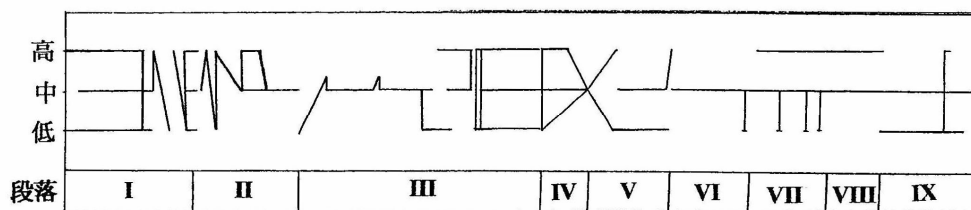
例 2：



其次，在曲線圖上（圖表 6）發現，此三個音區同時或接續發響的區塊約佔全曲的 1/3。就段落的部份而言，第一段、第二段前半部、第三段後半部、第四段及第五段的第一个小節可說是音響變化最多、色彩也最豐富的地方。再者，第三段的前半部雖然有少許的高低起伏，但大致上是屬於中音區的範圍；而第五段亦以中、低音區來接續之前的燦爛響度，因此，這兩個部份恰好與前後形成對比關係。有趣的是，第六、七、八三個段落除了零星的幾個低音之外，其餘皆在中、高音區。而第九個段落除了在第 34 小節出現短暫的寬廣和聲，藉以

呼應曲首外，其餘則選擇在中、低音區以作總結，如此，也恰好與前三個段落形成互補。

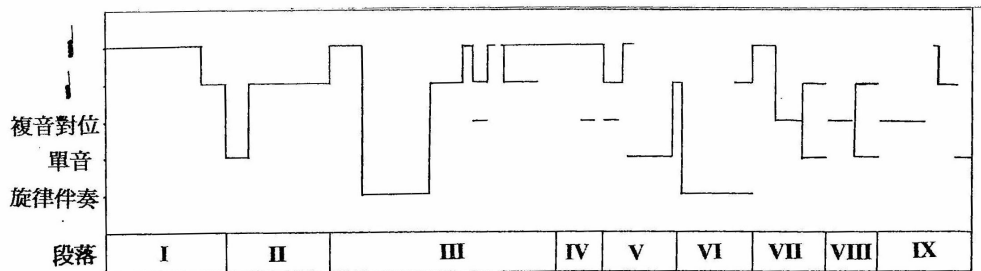
圖表 6



（四）織體

在音樂上，大致可將織體分為三種類型，即單音織體、複音織體以及和弦織體。此三種織體有時單獨出現，有時以各種方式彼此重疊。我們將分從和弦、複音對位、單音群及帶有伴奏的旋律（單音+和弦織體）等四個型態進行解析。其中和弦部份再細分為四個音（含）以上的和弦與三個音（含）以下的和弦。

圖表 7



從圖表 7 上得知和弦織體是此曲的一大特色。其中尤其以前五段的使用頻率最高。至於帶有伴奏的旋律織體，則僅在第三段及第六段各出現一次而已。

（五）演奏方式

我們常可從樂曲中標明的演奏方式看出作曲家的偏好，就好比在荀氏的鋼琴曲中對於強音記號以及斷音記號的細分便相當清晰。此曲大約使用二種強音記號，即「>」與「^」；二種斷音記號，大斷音「▼」與斷音「…」以及二種圓滑記號，「^」為二個不同音高之間的圓滑線，稱短圓滑線；「^」則指二個以上不同音高之間的圓滑線，稱長圓滑線。

綜合上述各參數的分析，我們發現樂曲中似乎隱藏著某種固定模式，例如和弦式帶有八度音程織體、音區為低中高同時發響的部份，不僅力度皆為 *ff*，詮釋速度亦相同。又如，帶有伴奏型態的旋律，其在音區、織體、演奏方式及詮釋速度上都是一樣的模式。諸如此類，我們大約可以列舉出下列幾個部份特徵（圖表 10），以了解其在不同的段落卻有相同參數性質的情形。

圖表 10

段落	部份特徵	力度	節奏	音區	織體	演奏方式	詮釋速度
I, IV	和弦式與八度音程	√		√	√		√
III, IX	帶有伴奏的旋律			√	√	√	√
V, IX	斷奏	√	√	√	√	√	√
V, VII, VIII	複音對位	√	√		√		√

其次，根據力度、節奏、音區及詮釋速度的圖表來看，全曲的高峰就在第八段，但僅維持了一小節，第二個小節起便逐漸減弱，尤其從第九段開始，不論力度、音區皆大幅度改變，高峰頂點彷彿曇花一現，音樂瞬間在微弱低鳴聲中結束。

以各種組成樂曲的成份來進行曲式解析，不僅可以從不同的角度認識樂曲，還可以深刻的體驗到一些原本在傳統樂曲中不甚顯眼的參數，竟然也具有決定性的空間。這種多元又全方位的方式，是了解二十世紀現代曲目的必備概念。

二、元素、旋律與和聲

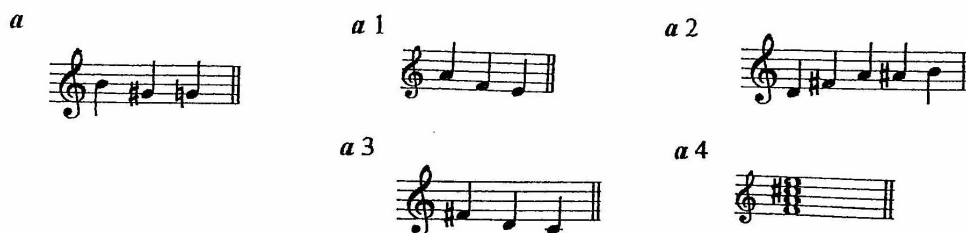
在尋求連接調性與無調概念的關係中，「水平（旋律）與垂直（和聲）」的統一性，一直是荀氏的不二信條。也因此不論我們在分析早期嘗試掙脫調性束縛的作品，或是屬於十二音的創作樂曲，都應該先萃取出構成旋律與和聲的基本元素。由於此曲的基本元素與前二首樂曲完全相同，故僅將列舉出基本元素並略作解說，再分由「全曲元素解析」及「特殊的旋律與和聲進行」等著手探討。

（一）基本元素

1. 元素 a（例 3）：小三度及半音為其基本單位，而由元素 a 可衍生出其他新的元素。

- (1) a1：元素 a 的小三度加上小二度，變成大三度。
- (2) a2：由 a1 與 a 中的大三度、小三度及半音組合而來。
- (3) a3：將元素 a 的二個基本單位各增值半音後，而形成大三度與全音的型態。
- (4) a4：元素 a1 與 a 的大三度與小三度的垂直型態，增五度為其特色。

例 3：



2. 元素 b（例 4）：由 增四度及大七度所構成。

例 4：



3. 元素 c（例 5）：此音型及其變奏在巴爾托克（B.Bartók）的作品中經常出現，大二度及半音是其基本音程。

例 5：



除了上述的基本元素型態外，各個元素尚可做正向、逆向、反向及反逆向的運用；並且也有置換、變形與組合等方式出現。而在音程的運用上，小二度也常呈現其音程轉位（大七度）及複音程（小九度）的型態。

（二）全曲元素解析

我們將分別探究各段落的基本元素運用情形。首先，在第一個段落出現元素 a、a1、a3、a4、b、c 及 a 的變形與 a3 的置換（例 6）。

例 6：

Example 6 is a musical score for piano and organ. The piano part is in the upper staves, and the organ part is in the lower staves. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with notes circled and labeled 'a', 'a3', 'a1', and 'b'. The organ part has a label 'a3 的置換' (Replacement of a3) and 'a 的變形' (Transformation of a). The second system continues the piano part with labels 'a4', 'a1', 'b', and 'c'. The organ part has labels 'a3', 'a1', and 'b'. The third system shows the piano part with a label 'a' and the organ part with a label 'a'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

第二個段落則有 a、a1、a3、a4、b、a 的置換及 c 的置換等方式（例 7）。

例 7：

Example 7 is a musical score for piano and organ. The piano part is in the upper staves, and the organ part is in the lower staves. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with notes circled and labeled 'a1', 'b', and 'c 的置換' (Replacement of c). The organ part has labels 'a1', 'a1', 'b', 'a4', 'a3', and 'a'. The second system continues the piano part with labels 'a1 的置換' (Replacement of a1) and 'a3'. The organ part has labels 'a1' and 'a'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

第三段運用到 a、a1、a4、b、c、a 的置換及 a1 的置換（例 8）。

例 8：

The image displays four systems of musical notation for piano, illustrating pitch class substitutions in Example 8. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Annotations above and below the staves identify specific pitch classes and their substitutions:

- System 1:** Annotations include 'a' (multiple instances), 'b', 'a4', and 'c'. Below the staff, 'a 的置換' (substitution of a) is noted on the left, and 'a1 的置換' (substitution of a1) is noted in the middle.
- System 2:** Annotations include 'c', 'a', 'b', 'a1', and 'b'. Below the staff, 'a4' and 'a3' are noted.
- System 3:** Annotations include 'a' (multiple instances) and 'a4'. Below the staff, 'a4' is noted.
- System 4:** Annotations include 'a', 'b', 'a4', and 'a1'. Below the staff, 'a1' is noted.

至於第四個段落則出現 a、a1、a4 及 b 元素（例 9）。

例 9：



而 a、a1、a3、b、c、a 的置換、a1 的置換、a3 的置換與 a 的變形為第五段的基本元素（例 10）。

例 10：

第六段出現了 a、a1、b、c、a1 的置換與 a 的置換等元素（例 11）。

例 11：

第七段則以元素 a1、b、c 及 a1 的置換為主（例 12）。

例 12：

第八段運用到 a、a3、a4、b、c 及 a 的置換等元素（例 13）。

例 13：

最後，第九段僅出現元素 b 及 c（例 14）。

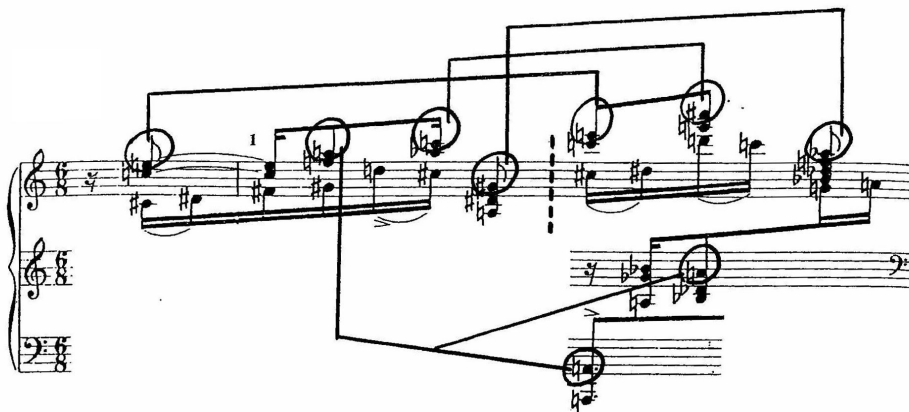
例 14：



（三）特殊的旋律與和聲進行

首先，細觀第 1 小節的最上方高音譜表，若以第三拍完結處為中心劃分為前、後二個部份，則可發現後者的最高聲部幾乎是前者最高聲部的高八度音再現（例 15）。

例 15：



所不同的是，後者不僅少了 la^b ，且還以 $do^\sharp$ 代替了 do^b 。然而，有趣的是我們卻在中、低音區發現了 la^b ，它分別在最高音區的 mi 及 $do^\sharp$ 出現時與之同時發響。這種手法與荀氏所強調的「水平與垂直」的統一性有著相同的概念。接著，第 2、3 小節也出現上述類似的模式，即第 2 小節的高音和弦 $do^\sharp-fa^b-la^b-re^b$ 在第 3 小節以水平的方式呈現；此外，這二個小節亦運用了和弦轉位及和弦高低音倒置的情形（例 16）。

例 16：

The image shows a musical score for Example 16, featuring a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The violin part is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The score is in 2/4 time. Annotations in Chinese are present: '垂直水平關係' (Vertical-Horizontal Relationship) is written above the violin staff, indicating the relationship between the vertical and horizontal axes of the music. '和弦轉位' (Chord Inversion) is written below the piano staff, indicating the inversion of the chord. '和弦高低音倒置' (Chord High-Low Inversion) is written below the piano staff, indicating the inversion of the high and low notes of the chord. The score shows the piano part playing a series of chords, with the violin part playing a series of notes that correspond to the chords. The annotations highlight the relationship between the vertical and horizontal axes of the music, the inversion of the chord, and the inversion of the high and low notes of the chord.

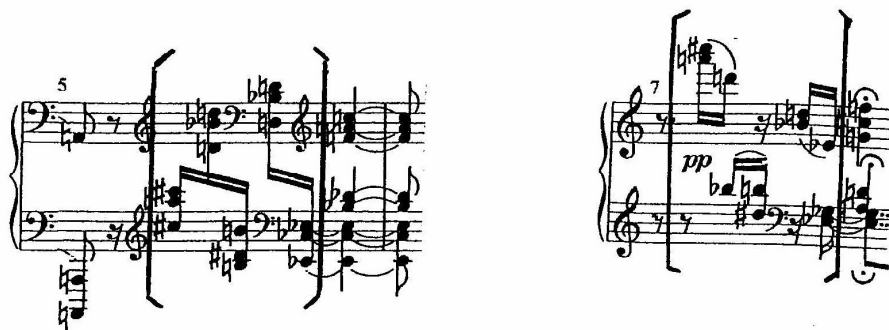
第 4 小節的高音和弦是為前一小節殘留的尾聲，而接續其後的 $re^\sharp-la^b$ 恰是此小節開始 $fa^\sharp-do^b$ 的節奏增值（例 17）。

例 17：

The image shows a musical score for Example 17, featuring a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The violin part is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The score is in 2/4 time. The piano part plays a series of chords, with the violin part playing a series of notes that correspond to the chords. The score shows the piano part playing a series of chords, with the violin part playing a series of notes that correspond to the chords. The annotations highlight the relationship between the vertical and horizontal axes of the music, the inversion of the chord, and the inversion of the high and low notes of the chord.

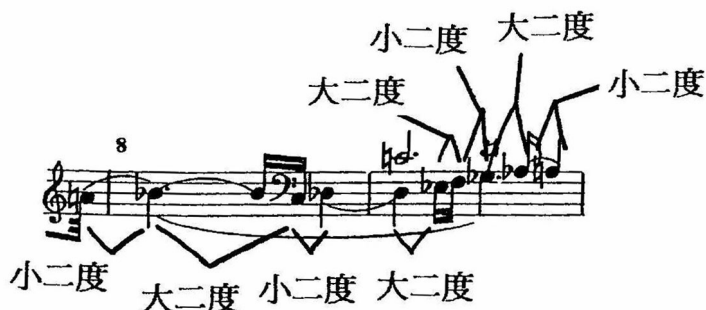
再看看第 5 小節與第 7 小節，除了音高、力度及和弦厚度（第 7 小節少了八度音重疊）不同之外，屬於十六分音符的部份，其所使用的音與出現的拍點是完全相同的（例 18）。

例 18：



在第 7 小節末與第 8 小節的左手部份出現一上行音階，若以此音階的 $mi\flat$ 為中心，則其兩側的音程恰好形成對應關係（例 19）。

例 19：



而音樂走向漸強的第 10 小節，在第三拍最高聲部的 $re\flat-fa\sharp-si\flat$ 正是第 2 小節第二拍最高聲部 $si\flat-sol\flat-re\sharp$ 的逆向進行（例 20）。

例 20：



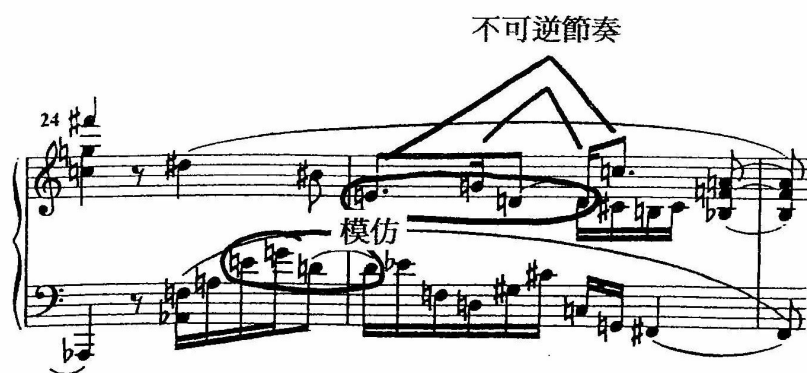
接著，第 21 小節又出現一下行音階，其中 $la\sharp-sol\flat-fa\flat-mi\flat-re\flat-do\flat-si\flat-la\flat$ 是為在 la 音上建立的 si 調式（例 21）。

例 21：



而第 24、25 小節運用了部份模仿與不可逆節奏（例 22）。

例 22：



第 28 小節的高聲部 mi^h-re[#]- la^h在拆解後於小節中扮演支撐骨架的角色（例 23）。

例 23：



最後，第 30 小節的高聲部也出現正逆向音型接續的手法（例 24）。

例 24：



綜合上述，在旋律與和聲的進行上，除了繼續出現「水平與垂直」的概念之外，對於音階的設計也力求邏輯性，尤其在旋律或和弦音型上不乏各種變奏與模仿的手法，更顯露出荀氏縝密的思考和靈活的寫作能力。

三、拍子

或許由於在節奏的運用上較為複雜，因此此曲拍號的變化並不如前二首作品豐富。除了第 34 小節是 3/8 拍之外，其餘皆以 6/8 拍為拍號單位。值得注意的是，此曲曲首是為不完全小節，該小節僅出現一拍半的時值（以八分音符為一拍），而不足的拍子理當在曲末予以補充，但我們發現，曲末並未出現補充的時值，顯然，此曲對於傳統的節拍理論亦有革新之舉。

四、音域

此曲音域介於 A2—d4 之間，其廣度不僅高居三首樂曲之冠，在鋼琴音響上的開發亦十分多元且深具展望。

五、三首鋼琴曲之綜合比較

在全盤解析此曲之後，我們可以再次回顧 Op.11 鋼琴曲集中的前二首曲子；將此三首作品整合以觀，即可對荀氏的架構理念有更深入的了解。

首先，構成三首樂曲旋律與和聲的基本元素完全相同。其次，三首曲子皆以「休止符」或與休止符有異曲同工之妙的「漸慢速度」作為區隔樂曲段落的工具。最值得注意的是，在此三首作品中隱藏著某些極為相似的音樂模式，如第一首的第 1—3 小節與第三首的第 24—25 小節，不僅二者的旋律輪廓極為相似，甚至都是以元素 a 作為旋律開始的基本單位（例 25）。

例 25：

第一首



第三首



又如，第一首第 13 小節的左手節奏與切分音型態亦可在第三首第 29 小節的左手部份發現類似的手法（例 26）。

例 26：

第一首



第三首



此外，第一首的第 34—35 小節的節奏型態與左右手節奏互補的模式，同樣出現在第三首的第 10 小節（例 27）。

例 27：

第一首



第三首



再者，在第一首的第 40 小節與第二首的第 43—44 小節，皆運用了卡農手法（例 28）。

例 28：

第一首



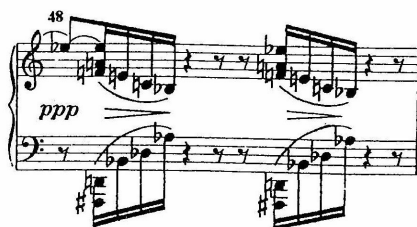
第二首



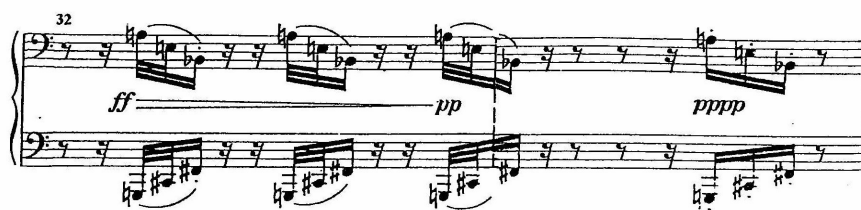
最後，第二首第 48 小節的節奏與力度幾乎可以說完全投射在第三首曲末的第 32—33 小節（例 29）。

例 29：

第二首



第三首



很明顯地，這些存在樂曲之間的共通處或雷同點就是一種統整曲集或套曲的方法。自新藝術時期（Ars Nova）法國作曲家馬肖（G. de Machaut 1300—1377）的聖母彌撒（Mess de Notre Dame）套曲之後，尋求統整大型作品的方法，便一直是作曲家們所關心的問題。而定旋律及其各類變化、調性的呼應、動機、主導動機或循環式主題的運用等，可說是自古以來統整單一樂曲或套曲、曲集的常見模式。面對自調性概念解放的無調音樂，荀氏選擇在傳統思考上少見的統整方式，此舉無異替大型作品的駕馭手法，提供了不少可發揮的空間。

參、結論

在荀氏的創作生涯中，本曲係其創作高峰時期的作品。自一九〇八年起至一九一五年間，荀氏完成多首極為重要的作品；⁹而這些作品都是在非調性的音樂世界中發展。由於凍結調性規則的使用，使其曲子呈現出既豐富卻又無秩序的景況。荀氏此際創作所最關切的事，就是要讓半音關係在曲中佔據最重要的地位。作者透過不斷地變奏，使曲子擺脫嚴格的經院式對位教條的束縛；透過音程角色的強化，使曲子與調式世界背道而馳；最後再逐漸廢棄諸如八度之類的調性元素，而完全和弦亦被全面地禁絕。傳統以和諧音與不和諧音作為緊張與鬆弛的表現手法，亦為荀氏所揚棄；代之而起的是音程的運用：如大七度、小九度、增四度、各類音程的堆積、組合與置換等；它們不僅可以表現緊張，同時也可顯示出荀氏對半音的重視。布列茲¹⁰在評價荀氏作品時，特別強調荀氏在此時期的作品，應是其創作的顛峰。不論就其創作理念，還是創作手法的革新，此階段作品所展現的才華與成就，是比其後十二音列時期的作品更為突出。¹¹換言之，就不同創作階段的作品而言，荀氏此時期的作品極值得深入分析。

除了創作時期的考量外，以鋼琴獨奏曲作為分析的對象，亦非偶然或隨意的選擇。相較於維也納樂派的其他兩名重要作曲家，荀氏鋼琴曲的數量算是相

⁹ 包括作品 *Op. 11, Op. 15, Op. 16, Op. 17, Op. 18, Op. 19, Op. 20, Op. 21, Op. 22* 等。

¹⁰ 布列茲（Pierre Boulez）生於 1925 年，是法國當代極為重要且活躍的作曲家與指揮家，同時他亦出版數本重要的音樂論述；本文受其啟發甚多。

¹¹ 參見 Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil. (p. 352).

當的多。貝爾格¹²及魏本¹³皆僅曾創作過一首鋼琴曲，而荀氏卻有五部鋼琴曲。荀氏本身雖非鋼琴家，卻特別喜歡以鋼琴作為其音樂實驗的工具。作品第十一號及第十九號是其揚棄調性，尋求新語法的力作；作品第二十三號係十二音的嘗試；作品第二十五及第三十三號則已屬十二音的成熟之作。而荀氏鋼琴曲的創作手法，既不像德布西及拉威爾，也不像史特拉文斯基與巴爾托克；而是比較接近從舒曼到布拉姆斯等人之德式“大鋼琴”（grand piano）的傳統（BOULEZ, 1966, p.361）。換言之，荀氏並不費心於鋼琴音響或指法的突破，而是著重在語法的結構與運用。作為荀氏音樂實驗歷程的忠實紀錄，不僅鋼琴曲的地位特殊；而其中又以作品第十一號、第二十三號及第三十三號等三部作品最具革命性。

在作品第十一號的三首鋼琴曲中，又以本文所分析的第三首最為激進。該曲充滿狂想曲式的氣氛，熱烈地行進中又處處對比強烈。在架構上，我們看不到任何預先建立的形式，可稱為「無主題式」（*athématique*）的形式。¹⁴在這種嶄新的創作手法下，變奏持續不斷，但卻沒有任何調性或動機的關聯；處處散落“原子化”或“細碎化”的音與音程。魏本即曾如此描述此特徵：「不僅沒有任何動機被發展，而且在毫無轉折的情形下，音與音的短促接續是不斷地被重覆。」¹⁵最後，在鋼琴的寫作上，本曲亦開啓嶄新的一頁（MALHOMME, 1997, p.95）。布列茲曾說：「在我發現荀貝格的作品第十一號後，它就長期影響我的鋼琴創作，尤其是對這個奏鳴曲（即布列茲 1946 年的第一號鋼琴奏鳴曲）。除了梅湘¹⁶的鋼琴作品外，特別是荀式的作品第十一號的第三首鋼琴曲及作品第二十三號引導我的鋼琴寫作進入全新的領域。對我而言，作品第十一號第三首鋼琴曲是極為成功的。它在鍵盤的處理上於當時是前所未見的：高密度的行進及強烈的表現，使鋼琴的運用，不是像史特拉文斯基一般地將鋼琴視同打擊樂

¹² 貝爾格（Alban Berg）是 1885 年生於維也納的奧籍作曲家，他亦是荀貝格的學生。此處所指的是他的作品第 1 號鋼琴奏鳴曲。

¹³ 魏本（Anton von Webern）是 1883 年生於維也納的奧籍作曲家，他也是荀貝格的學生。此處所指的是他的作品第 27 號鋼琴變奏曲。

¹⁴ 參見 Leibowitz, R. (1992). *Schoenberg*. Paris: Seuil. collection Solfège. (p. 70).

¹⁵ 引自 Leibowitz, R. (1981), *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche. (p. 247).

¹⁶ 梅湘（Olivier Messiaen）是法國二十世紀極為重要的作曲家。除了其音樂理論的中譯本外，對其音樂的中文專著尚可參閱戴維后（1980）。梅湘的音樂—分析「時間的色彩」。台北市：全音樂譜出版社；蕭慶瑜（2003）。梅湘《二十個對聖嬰耶穌的注視》之研究。台北市：四章堂文化事業有限公司。

器；而是使鋼琴既像一種打擊樂器，而且也還是鋼琴。它是如此強烈地令人發狂，所以我說這是一種極為狂熱的樂器。」¹⁷ 換言之，在這第三首鋼琴曲中，我們不僅看得到擺脫調性桎梏的自由與創新，我們也看到鋼琴寫作的解放與狂飆。

參考文獻

- Schoenberg, H. C. (1993)。現代樂派（陳琳琳譯）。台北：萬象圖書。
- Bayer, F. (1981). *De Schoenberg à Cage-Essai sur la notion d'espace sonore dans la Musique contemporain*. Paris: Klincksieck.
- Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti-Textes réunis et présentés par Paule Thévenin*. Paris: Seuil. Collection Tel Quel.
- Boulez, P. (1973). *Par volonté ou par hasard*. Paris: Seuil.
- Boulez, P. (1995). *Points de repère, Tome 1-Imaginer*. Textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Goubault, C. (2000). *Vocabulaire de la musique à l'aube du XX siècle*. Paris: Minerve.
- Leibowitz, R. (1981). *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche.
- Leibowitz, R. (1992). *Schoenberg*. Paris: Seuil. collection Solfèges.
- Malhomme, F. (1997). Les trois pièces pour piano *op. 11* de Schoenberg: principes d'organisation de l'espace musical atonal. *Musurgia - Analyse et Pratique Musicales*, IV(1), 84-95.
- Schoenberg, A. (1983). *Traité d'Harmonie* (G. Gubish. trad.). Paris: J.C. Lattès.
- Schoenberg, A. (1987). *Fondements de la composition musicale* (D. Collins. trad.). Paris: J.C. Lattès.
- Vignal, M. (sous la direction) (1987). *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse.

¹⁷ 參見 Boulez, P. (1973). *Par volonté ou par hasard*. Paris: Seuil. (pp. 34-35).

Study on A. Schoenberg's *Three Pieces for Piano: Op. 11, No. 3*

Shwu-Ing Luoh*

ABSTRACT

Arnold Schoenberg is undoubtedly the most important and also controversial composer in western music. In his musical career, from 1908 to the First World War, his music has changed from tonality to atonality. The main purpose of this article is to provide an analysis of his *Three Pieces for Piano, Op 11, No. 3*. This piece broke away completely from the bind of tonality, and has entered into the sphere of atonality. All the characters of this piece, the form, the melody, the harmony, the dynamics, the range and the time signature, etc., will be analyzed. The comprehension of this piece will help us to study the course of Schoenberg's musical evolution and his musical experiment in the field of atonality.

Key words: Arnold Schoenberg, Twelve Semitone, Atonality, Tonality, Piano Solo

* Shwu-Ing Luoh: Adjunct Lecturer, Chinese Music Department, National Taiwan University of Arts