

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

江如韻鋼琴獨奏會

含輔助文件

彈性速度與蕭邦第四號敘事曲作品五二之演奏詮釋

JU-YUN CHIANG PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

TEMPO RUBATO IN CHOPIN'S BALLADE NO. 4,
OP. 52: A STUDY IN PERFORMANCE PRACTICE

研究生：江如韻

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

中華民國一百零一年七月

江如韻鋼琴演奏會

含輔助文件

彈性速度與蕭邦第四號敘事曲作品五二之演奏詮釋

JU-YUN CHIANG PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

TEMPO RUBATO IN CHOPIN'S BALLADE NO. 4,
OP. 52: A STUDY IN PERFORMANCE PRACTICE

研究生：江如韻 STUDENT: JU-YUN CHIANG

演奏指導教授：辛幸純 PERFORMANCE ADVISER: HSING-CHWEN HSIN

輔助文件指導教授：辛幸純 SUPPORTING PAPER ADVISER: HSING-CHWEN HSIN

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO
THE INSTITUTE OF MUSIC
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF MUSIC
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JULY, 2012

中華民國九十八年七月

江如韻鋼琴獨奏會

研究生：江如韻

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

演奏會曲目

巴赫：F 大調前奏與賦格，作品 852 選自鋼琴平均律第一冊

貝多芬：E 大調鋼琴奏鳴曲，作品 109

蕭邦：第四號 f 小調敘事曲，作品 52

李斯特：第二號 b 小調敘事曲

普羅高菲夫：選自作品 72 四首小品的第二、三首

普羅高菲夫：練習曲第一首，作品 2

辛納斯特拉：第 2 號鋼琴奏鳴曲，作品 53

輔助文件：彈性速度與蕭邦第四號敘事曲作品五二之演奏詮釋

輔助文件摘要

本文由彈性速度的歷史追溯早期（十九世紀前）的彈性速度，並涉獵於十九世紀時期發展，更為自由與誇張的晚期彈性速度。蕭邦的彈性速度風格經常被曲解為任意、自由與浪漫的，然而，透過有關於蕭邦演奏的歷史文獻研讀，對其作品和風格更深入的了解，筆者在本文中指出蕭邦彈性速度的淵源多為早期的彈性速度，爾後又藉由三位大師的錄音比較，解析自己對彈性速度用於蕭邦第四號敘事曲的看法。

關鍵詞：蕭邦，彈性速度，第四號敘事曲，演奏詮釋

JU-YUN CHIANG PIANO RECITAL

Student: Ju-Yun Chiang

Performance Adviser: Hsing-Chwen Hsin

Supporting Adviser: Hsing-Chwen Hsin

Recital Program

J. S. Bach: Prelude and Fugue BWV 852 in F Major from The Well-Tempered Clavier Book I

L. v. Beethoven: Piano Sonata in E Major, Op. 109

F. Chopin: Ballade No. 4 in F Minor, Op. 52

F. Liszt: Ballade No. 2 in B Minor

S. Prokofiev: Selections from Four Pieces, Op. 72 No. 2, 3

S. Prokofiev: Etude Op. 2, No. 1

A. Ginastera: Piano Sonata No. 2, Op. 53

Supporting Paper: TEMPO RUBATO IN CHOPIN'S BALLADE NO. 4, OP. 52: A STUDY IN PERFORMANCE PRACTICE

Paper Abstract

This paper starts by tracing the history of tempo rubato from the earlier rubato (prior to the 19th Century), to the later rubato prevalent in the 19th Century, a freer and extravagant type. Chopin's rubato style has often been misinterpreted as arbitrary, extremely free and romantic. However, through a survey of historical documentation on Chopin's performance style and a thorough understanding of the music, the author points out that the origin of Chopin's rubato goes back to the earlier rubato. By also comparing three renowned masters' recordings, the author presents her views on the use of rubato in Chopin's Ballade No. 4.

Keywords: Chopin, rubato, Ballade No. 4, performance interpretation

江如韻鋼琴演奏會

JU-YUN CHIANG PIANO RECITAL

2009/6/25, 19:30

國立交通大學演奏廳 / Recital Hall, National Chiao Tung University

錄音光碟附於封底內頁 / Recording appended inside the rear cover

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

**Prelude and Fugue BWV 852 in F Major from The Well-Tempered Clavier
Book I**

1 巴赫：F 大調前奏與賦格，作品 852 選自鋼琴平均律第一冊

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Piano Sonata in E Major, Op. 109

貝多芬：E 大調鋼琴奏鳴曲，作品 109

2 1. Vivace, ma non troppo- Prestissimo

3 2. Andante molto contabile ed espressivo

Frédéric Chopin (1810-1849)

Ballade No. 4 in F Minor, Op. 52

4 蕭邦：第四號 f 小調敘事曲，作品 52

Franz Liszt (1811-1886)

Ballade No. 2 in B Minor

5 李斯特：第二號 b 小調敘事曲

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Selections from Four Pieces, Op. 72 No. 2, 3

普羅高菲夫：選自作品 72 四首小品的第二、三首

6 1. Minuet

7 2. Gavotte

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Etude Op. 2, No. 1

8 普羅高菲夫：練習曲第一首，作品 2

Alberto Ginastera (1916-1983)

Piano Sonata No. 2, Op. 53

辛納斯特拉：第 2 號鋼琴奏鳴曲，作品 53

- 9 1. Allegramente
- 10 2. Adagio sereno- Scorrevole- Ripresa dell' Adagio
- 11 3. Ostinato aymara



目錄

頁次

演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
江如韻鋼琴演奏會錄音 CD.....	iii
目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
前言.....	1
第一章、綜觀彈性速度於演奏上的使用.....	3
1-1 早期與晚期的種類.....	4
1-2 蕭邦的彈性速度.....	8
第二章、主要樂段與彈性速度.....	12
第三章、錄音版本與個人詮釋之比較.....	22
結論.....	36
參考文獻.....	38
附錄一.....	40
附錄二.....	42
附錄三.....	43

譜例目錄

【譜例 1-1.1】	原始的旋律音、延遲音的手法.....	4
【譜例 1-1.2】	原始的主旋律、七連音的主旋律.....	5
【譜例 2.1】	Chopin Ballade No. 4, mm. 1-2, 6-12.....	13
【譜例 2.2】	Chopin Ballade No. 4, mm. 23-32.....	14
【譜例 2.3】	Chopin Ballade No. 4, mm. 37-40: Episode I	15
【譜例 2.4】	Chopin Ballade No. 4, mm. 46-49: Episode II	15
【譜例 2.5】	Chopin Ballade No. 4, mm. 58-60.....	16
【譜例 2.6】	Chopin Ballade No. 4, mm. 72-80: transition、Theme II	16
【譜例 2.7】	Chopin Ballade No. 4, mm.100-102.....	17
【譜例 2.8】	Chopin Ballade No. 4, mm. 107-109.....	18
【譜例 2.9】	Chopin Ballade No. 4, mm. 129-132: Introduction.....	18
【譜例 2.10】	Chopin Ballade No. 4, mm.135-143: Variation III	19
【譜例 2.11】	Chopin Ballade No. 4, mm.152-155: Variation IV.....	19
【譜例 2.12】	Chopin Ballade No. 4, mm. 169-174.....	20
【譜例 2.13】	Chopin Ballade No. 4, mm. 175-176.....	20
【譜例 2.14】	Chopin Ballade No. 4, mm. 211-218.....	21
【譜例 3.1】	Chopin Ballade No. 4, mm. 1-7.....	24
【譜例 3.2】	Chopin Ballade No. 4, mm. 7-19.....	26
【譜例 3.3】	Chopin Ballade No. 4, mm. 23-32.....	27
【譜例 3.4】	Chopin Ballade No. 4, mm. 37-43.....	28
【譜例 3.5】	Chopin Ballade No. 4, mm. 46-57.....	31
【譜例 3.6】	Chopin Ballade No. 4, mm. 152-155: 前樂句	34
【譜例 3.6】	Chopin Ballade No. 4, mm. 156-162: 後樂句	34

前言

此篇關於彈性速度的探討原為「演奏探討」課程中的專題報告，由徐如媛教授指導，爾後經延伸修訂，成為畢業音樂會的輔助文件。

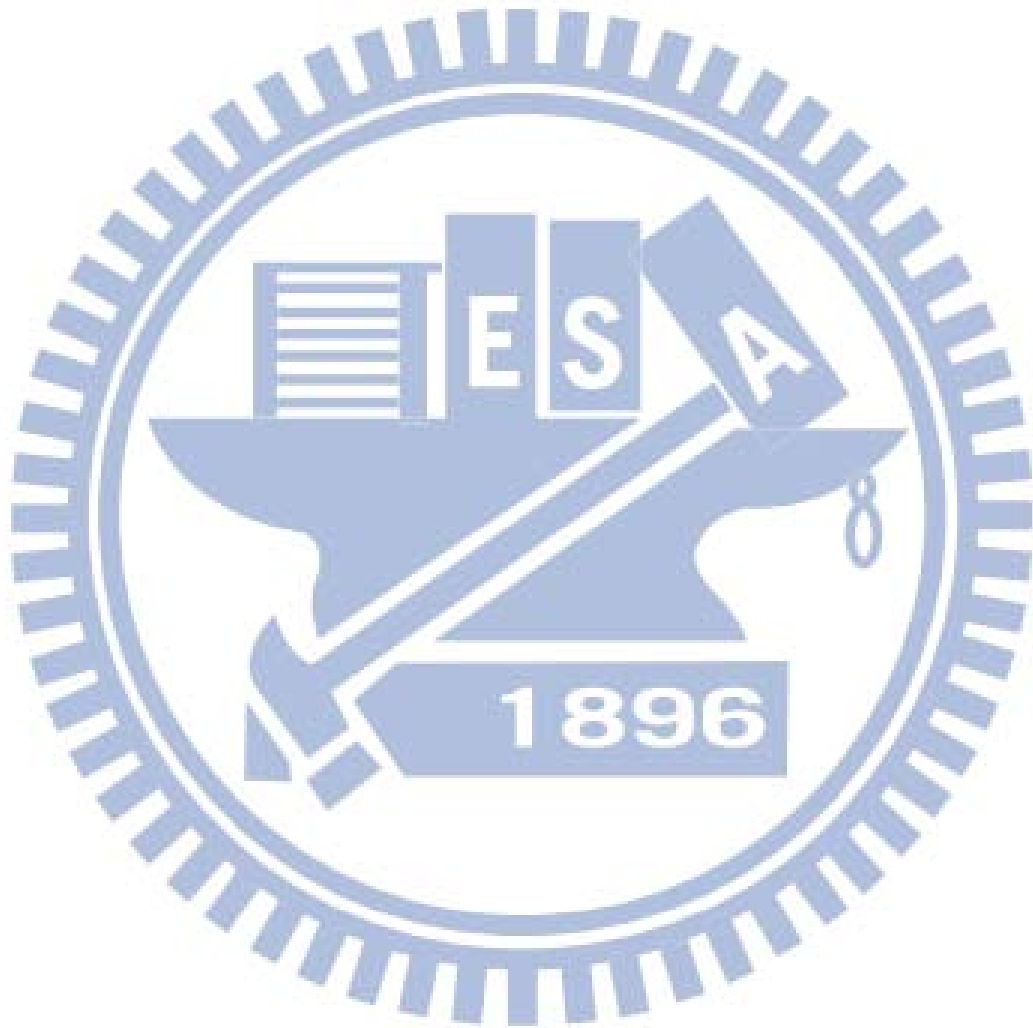
音樂本身內含著律動，穩定的速度又為音樂律動的基礎，因此適切的速度處理，將會使音樂具有生命力；反之，就好像人類失去了規律的心跳一般，無法生存。

蕭邦被譽為鋼琴詩人，其作品擁有一種特殊的律動，使人在聆聽到他的音樂時，總是被樂音牽動著，因而深受感動。浪漫樂派中，著名的作曲大師不計其數，但蕭邦的音樂吸引大眾喜愛的原因其一為：他的音樂有著一種特殊的律動，在速度的變化上非常細緻，無時無刻與樂念牽動著；其二，旋律線條的優美性，使他的作品不流於通俗，但卻於一般大眾所容易接受，並進而欣賞之。

蕭邦作品中所擁有的上述這種特殊律動，隱藏於正規拍之下，也就是所謂的「彈性速度」，其原文“*Rubato*”於義大利文中的含意為偷取，在時間上的使用亦是竊取時間之意。在蕭邦的鋼琴作品中，雖有“*Rubato*”的字眼出現，但比例上不多，而演奏者該如何在蕭邦記譜中有限的線索下，作出適切的判斷與運用，顯然成為演奏時的一大課題。

在本研究中，筆者將採取以下三個面向來探討彈性速度的議題：第一，彈性速度在歷史上的運用；第二，曲式的架構與彈性速度運用上之關聯性；第三，採樣並剖析著名蕭邦作品詮釋者所彈奏的第四號敘事曲，且做深入的比較。筆者也希望透過樂譜中的演

奏標示與其他相關文獻的資料來學習蕭邦的風格，並融合彈奏經驗作出適當的判斷與處理，以尋求貼近於蕭邦樂念的演奏詮釋。



第一章 綜觀彈性速度於演奏上的使用

彈性速度在巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）的作品裡，以裝飾音改變原音節奏的姿態出現，達到聽覺上某些主要音符的延遲，但不破壞整體音樂的律動（參考巴赫第二號英國組曲薩拉邦德舞曲之第二頁，為反覆時，由巴赫親自加上的裝飾，見附錄一）。在莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）的慢板作品中，更不難發現眾多裝飾性的小音符存在，例如在他的歌劇作品中的花腔女高音，為了充分表現出華麗的音群，會採較自由的詮釋方式表達裝飾樂段或樂句。上述的例子，都是巴洛克與古典時期常用的彈性速度手法，使音樂在規矩的框架下，產生一點彈性在其中，所表現的張力更為豐富。

在巴洛克時期，尙未有明確的“彈性速度”一詞被使用，而古典時期則有文獻提出關於彈性速度的描述。莫札特曾提到過：“*What...people cannot grasp is that in tempo rubato in an Adagio, the left hand should go on playing in strict time. With them the left hand always follows suit.*¹” 這段文字裡，便清楚的表達出莫札特的想法。彈性速度是一種有依據的表現，對於速度的掌握，做為伴奏的左手佔有維護拍子的重要地位。以鍵盤樂器的演奏者來說，彈性速度的訓練，一直是必須的，其目的則是為了達到更美好的音樂表達。蕭邦作品中的彈性速度，為他的風格增色不少，而他的作品中包含了彈性速度多樣

¹ Richard Hudson, *Stolen Time: the history of tempo rubato* (New York: Oxford University Press, 1994), 113.

性的運用。

1-1 早期與晚期的種類

筆者將藉由近代學者理查·哈森 (Richard Hudson, 1924-) 所提出「早期」(earlier) 與「晚期」(later) 的名詞論述彈性速度的變化²。之所以使用早、晚期做為名稱，與不同時期的彈性速度特質相關，但不排除此兩種彈性速度同時並存於一首作品中。筆者認為文化的演變，是不會使一個時代下的文化產物直接消失，反而是有更深層的影響於其後的藝術風格中。

早期 (十七、八世紀) 的彈性速度發生在旋律與伴奏間的位移。當時的彈性速度是先現音或延遲音的手法來改變節奏，使原旋律音產生錯置的現象，最重要的是曲子原本的速度一直維持相同。十八世紀理論家馬爾布格 (Friedrich Wilhelm Marburg, 1718-1795) 與圖爾克 (Daniel Gottlob Türk, 1756-1813) 都認為，運用切分音的方式既能清楚的表達出彈性速度，更能呈現出豐富情感的旋律³。在譜例 1-1.1 中，透過切分音的方式表達情感時，對於旋律在時間上細緻變化與拿捏，將完全仰賴演奏者。

譜例 1-1.1 原始的旋律音



² Richard Hudson, *Stolen Time: the history of tempo rubato* (New York: Oxford University Press, 1994), 1.

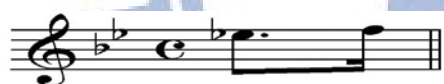
³ *Ibid.*, 117.

延遲音的手法



除了上述的切分節奏外，仍有其他種類的手法造成彈性速度。在巴洛克與古典時期的作曲家，經常在慢板作品中將主旋律加入裝飾音；尤其在巴洛克時期，聲樂作品中更是常見。因此，作曲家會在適當的旋律中，加上數個音，使得旋律出現不規則數量的音。為何是不規則數量的音呢？二個音、六個音與八個音一組，產生的聲音，容易被均勻的彈奏，而五連音與七連音，甚至九連音以上，無法被對稱分配，因此每個音之間有彼此相互拉扯的感受，較能展現出不一樣張力，速度的彈性也就融入其中。請詳見譜例 1-1.2。

譜例 1-1.2 原始的主旋律



七連音的主旋律



再者，由以上例子在原有旋律中加入其他音的裝飾方式，讓原來的旋律音改變了它原有的位置，也造就出一種彈性速度，並使旋律更加華麗。此種使用彈性速度的過程中，旋律音的增減，需倚賴演奏者的即興能力與演出技巧，在既有的和聲架構與律動下，高音的主旋律可自由的表現富有張力與歌唱性的線條，低聲部掌握的則是穩定規律的速度。綜合以上，即可完成彈性速度與裝飾音群融為一體的表現手法。

爾後，關於晚期（十九世紀）的彈性速度，圖爾克再度表達了他對彈性速度的兩個想法：第一，自由化的彈性速度彈奏；第二，有目的的加快和放慢的彈奏⁴。以他的第一個觀點來看，此表現方式適合運用在聲樂中的朗誦調（*recitative*），或是器樂中的裝飾樂段（*cadenza*）。因沒有伴奏聲部的牽制，相對旋律聲部在速度表現上，就具有較高的自由度；像是在一些幻想曲（*fantasies*）的作品中、朗誦調（*recitative*）、或裝飾樂句等部分，使用更多自由的速度變化，使得演奏者在演奏上刻意的摒除速度的規範。圖爾克的第二個觀點，是利用速度的加快或放慢，藉以表達曲中重要的部分，目的在增加樂曲的豐富性及情感張力。演奏者必須了解曲子的哪些樂句較為重要，或是需要較多的情感，進而將速度的快慢調整，用以表現情緒張力。筆者認為此方式為演奏詮釋上最重要的考量之一。此時徹爾尼（*Carl Czerny, 1791-1857*）就提出一些看法：

*We have almost entirely forgotten the strict keeping of time, as the tempo rubato (that is, the arbitrary retardation or quickening of the degree of movement) is now often employed even to caricature....In this way a solid composition is often disfigured as not to be recognizable, and, although in the present day, a higher degree of expression is certainly required and can be introduced, we must nevertheless make a distinction between a fantasia and a regularly constructed work of art...*⁵

徹爾尼的觀點顯示出，當代浪漫與較自由的十九世紀風格逐漸成爲主流，音樂中的彈性

⁴ Richard Hudson, *Stolen time: the history of tempo rubato* (New York: Oxford University Press, 1994), 142.

⁵ *Ibid*, 147.

速度也經常遭受到錯誤的濫用。

在珊卓·羅森布姆 (Sandra P. Rosenblum, 1928-) 有關於彈性速度的研究文章中，提到十九世紀中發展最為普遍的，即是這種所謂影響到時間本質的彈性速度 “agogic rubato”。它是為了延長某一個音符，或是和絃，亦是為了情感的表達⁶。到了李斯特時 (Franz Liszt, 1811-1886)，在他的表演中，“agogic rubato” 儼然成為十九世紀最富有情感表達的媒介。其後，華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 更是個崇尚使用自由速度的作曲家，他深信自由速度隨著音樂而存在；相較之下，布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 使用的彈性速度則較為保守。為此，華格納曾對布拉姆斯的音樂表現做了以下的評論：“painfully dry, inflexible, and wooden”⁷。由此可知，華格納對布拉姆斯速度的使用，認為是太克制的，甚至是呆板且枯燥乏味的。

由以上論述可見，在浪漫時期，豐富的情感一直被強調、重視，然而，筆者認為速度的表現是要使聽眾更容易了解曲子本身，就如同在十八世紀，小步舞曲的速度是在一個大致上的範圍內，所以聽眾容易直接感受到該曲的舞曲風格。反觀十九世紀，在樂曲發展的戲劇性與情感的鋪陳下，了解樂曲本身的含意，更能考量速度變化本身是否適合作品的詮釋與表達。

⁶ Sandra P. Rosenblum, “The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries,” *Performance Practice Review* 7, no. 1 (1994): 47.

⁷ *Ibid.*, 49.

綜合早期，以及圖爾克、徹爾尼、羅森布姆的觀點，筆者認為演奏者如果深入考慮譜面上的所有細節，就會在詮釋上產生關於速度變化的想法與計畫。大部分演奏者對於彈性速度的運用，大約與以上的觀點有相關性，但不難發現過度的使用，造成速度失控，而容易使樂曲被曲解。筆者認為將適當的彈性速度融入在合適的樂句中，才能將樂曲中的情感表現得淋漓盡致。所謂適切的使用，需要考慮到樂曲的結構，以及譜面上所有的記號，唯有尊重及理解作曲家的意念，才能更貼近音樂的涵義。

1-2 蕭邦的彈性速度

蕭邦的音樂一向以豐富的和聲色彩與優美的旋律著稱。在詮釋其作品時，除了彈性速度的運用外，還須多方考量其他因素，包括音樂語法、踏板的運用、力度記號，以及清亮優美的音色等。在演奏他的作品時，演奏者無法像彈奏古典時期的作品一樣，在精準的拍子裡找到音樂的生命，因為蕭邦的作品中，總是存在著一種線條上的自由與彈性，如歌唱中的漂浮性，也如肢體律動中的伸展。少了那點自由，就好像音樂缺了“生命”般，因此，演奏者的自由度，但不過度的放任，能將蕭邦作品的詮釋帶來音樂律動的隨機感與生命力。

在蕭邦的樂譜上，彈性速度的記號是不多的，因此給演奏家的指示並不明確。假設演奏者使用過多，或是將彈性速度放錯位置，將造成蕭邦的音樂失衡。換言之，蕭邦音

樂的精隨在於速度的拿捏，律動決定音樂的成敗，而美的旋律線會因不恰當的律動，而遭破壞。史特萊夏（Friederike Streicher, 1816-1895），蕭邦的學生之一，曾說：「他（蕭邦）堅持清楚的節奏，討厭拖延和拖拖拉拉的彈奏，錯誤的彈性速度就像是被扭曲的漸慢。」⁸由此可知，蕭邦的彈性速度並非是無限的拖慢。過分的使用，使之過於拖延，曲子將會漫無目的、失去方向。可是該如何彈奏出好的彈性速度呢？一位波蘭的音樂評論家及蕭邦第一本傳記的作家-卡拉索斯基（Maurycy Karasowski, 1823-1892）在一八七七年曾提到：

*The tempo rubato was a special characteristic of Chopin's playing. He would keep the bass quiet and steady, while the right hand moved in free tempo, sometimes with the left hand, and sometimes quiet independently, as, for example, when it plays quavers, trills or those magic, rhythmical runs and fioritures peculiar to Chopin. "The left hand", he used to say, "should be like a bandmaster, and never for a moment become unsteady or falter." By this means his playing was free from the trammels of measure and acquired its peculiar charm.*⁹

由此，我們可以清楚理解到，恰如莫札特，蕭邦認為低音是安靜和穩定的，不管右手的技巧再繁複，左手就像樂團指揮般的穩固，不能稍微有一絲的不穩定。尤其在蕭邦的部分作品中，左手大多彈奏明顯的伴奏音型（詳見下一章，譜例 3.1）。很多時候，演奏者以為蕭邦彈性速度的運用是自由，並且無規範，進而不穩定的，但蕭邦帶給左手的

⁸ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils* (New York: University of Cambridge Press, 1986), 49.

⁹ Richard Hudson, *Stolen Time: the history of tempo rubato* (New York: Oxford University Press, 1994), 192.

限制，使富歌唱性的旋律多一些依據。在關於蕭邦演奏風格的眾多記錄當中，不斷地提及右手在自由表達情感的同時，左手需要維持精確的時間，因此雙手在某些地方是可以稍微錯開的。此種詮釋方式亦是蕭邦的彈性速度特色之一，藉此，主題音可顯著的表達出來，更吸引聽眾專注在旋律線條上的表現。

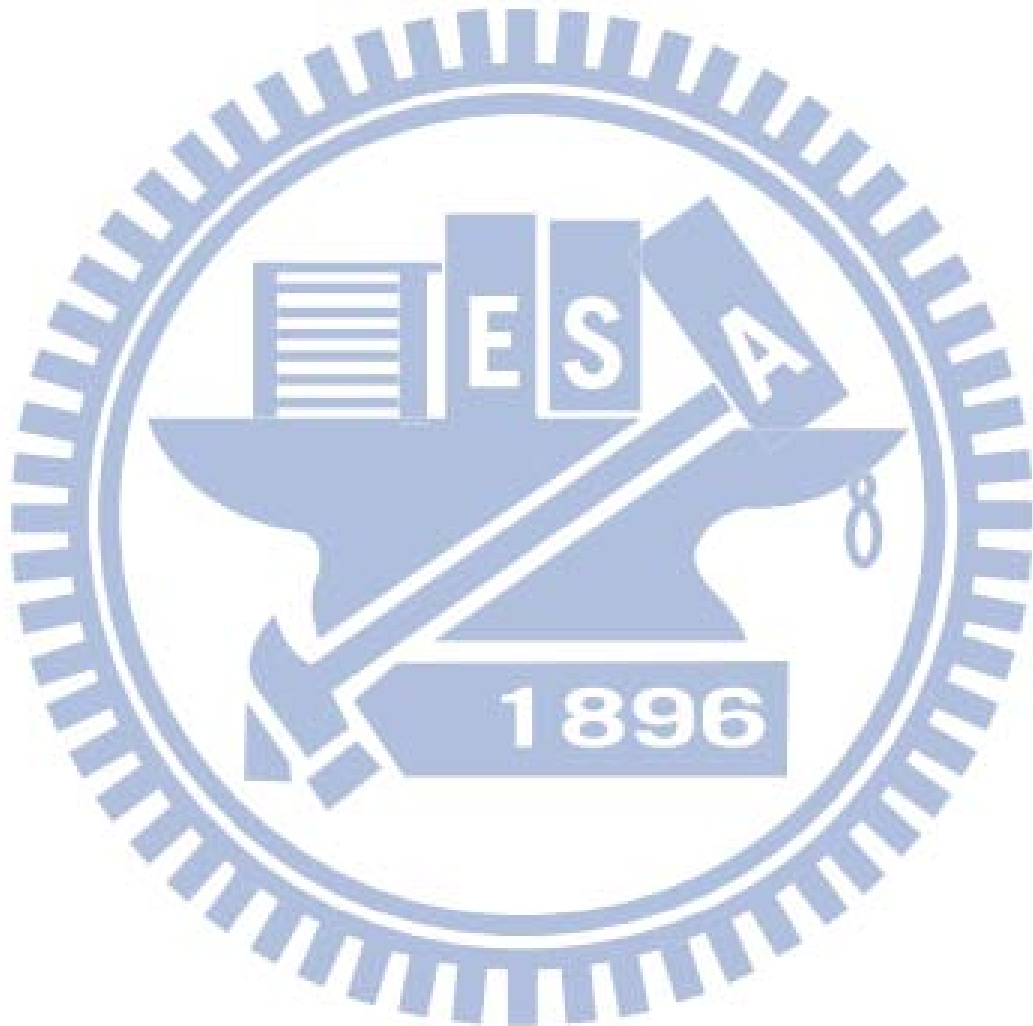
以上這些記錄已很清楚的指出蕭邦對於他作品中的彈性速度，有一定的要求，而且有一定的準則，不會因個人喜好而毫無根據的演奏。李斯特也曾說：“*Look at these trees! The wind plays in the leaves, stirs up life among them, the tree remains the same, that is Chopinesque rubato.*¹⁰”。蕭邦的彈性速度，就如同樹葉會隨風搖擺，唯獨大樹的樹幹屹立不搖。也就是說，不管細部的速度如何變化，樂曲的整體速度依然是穩定的，這才是蕭邦的音樂風格。每一首樂曲的速度、拍子，就像是整曲的心跳，穩定地在維持所有樂曲的機能。當心率的穩定度失序時，會造成所有依附在其上的元素搖擺不定，甚至連旋律線、樂曲內容…等，都會讓人無法判斷其原貌，更遑論作曲者原始創作的初衷。由此可見，蕭邦的彈性速度大致受到巴洛克與古典時期的影響最大，使用裝飾音、節奏的改變，和時間上的「偷與還」（近似布拉姆斯較不誇張的自然彈性“push and pull,”一種十九世紀音樂中少不了的張力起伏），而其中，屬於哈森所定義的「早期」類種居多。

蕭邦作品中大部分的彈性速度又可說是旋律性的彈性速度。旋律的自主性較高，在

¹⁰ Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his pupils* (New York: University of Cambridge Press, 1986), 51.

伴奏部分保有穩定度，因此在整體時間上不做改變。簡言之，讓伴奏很穩定的帶領旋律

如即興似的唱出優美的音樂，才是蕭邦音樂的特色！



第二章 主要樂段與彈性速度

舒曼 (R. Schumann) 曾經說到：「從蕭邦那我聽到一首新的敘事曲 (ballade)，對我來說這是他所有作品中最靈巧，也是我最喜歡的作品。¹¹」雖然舒曼在文中提到的並非第四號敘事曲，卻清楚顯現出當代其他作曲家對於蕭邦敘事曲的評價。此作品於一八四二年創作，為蕭邦晚期作品之一，比起早期的個性小品來說，其結構更為複雜與龐大。如何在複雜的作品裡，找到一個正確的速度平衡點，以達到完整的樂曲詮釋，將是演奏者需多方考慮與設計的。

蕭邦的敘事曲共有四首，在第一號及第三號作品的結構清楚顯現出為奏鳴曲式 (sonata form)；第二號的曲式為兩個主題交換出現所構成的；而第四號的曲式，卻令人感到困惑。在浪漫樂派時期，奏鳴曲的形式已不再像古典樂派那樣的清晰，或者說不那麼的嚴謹，甚至已不再遵循調性的規範。但絕大部分奏鳴曲式的作品，仍保有其粗略的形式以及框架，因此不難以辨認。在第四號敘事曲作品中，蕭邦綜合了變奏曲以及奏鳴曲的形式，筆者將以奏鳴曲式的框架，將此曲每個段落做一簡單速度處理的分析。

第四號敘事曲與第一號相同，曲首有七個小節的導奏 (introduction)，整段是由一個五級的大三和絃 (C E G) 構成的導奏 (譜例 2.1)。這個建立在 C 和絃的大三和絃擁

¹¹ "From Chopin I heard a new Ballade. It seems to me his most ingenious composition; and I told him I like it best of all." From Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his pupils* (New York: University of Cambridge press, 1986), 269.

有一個穩定、明亮的聲音色彩，在曲首以這樣的色彩開場使整曲真正的調性被模糊，但也因大三和絃的特色，讓導奏擁有一個穩定的特質，如同揭開華麗的布幕，因此需要速度上穩定的詮釋方式。雖然有部分演奏者會予彈性速度，但筆者卻認為，爲了表現出導奏與接下來 f 小調主題的對比性，導奏應採用穩定的詮釋方式，後續的主題段落，反之則較採彈性速度的處理。另一方面來看，導奏的大三和絃與主題的小三和絃，本身已營造出明亮與黯淡的樂曲氛圍，加上導奏與主題之間速度的調節，可更明確表達段落的個性。因此，唯有穩固的速度，才可以表達出大三和絃以及導奏的意涵。

譜例 2.1 mm. 1-2

Andante con moto Op. 52

譜例 2.1 mm. 6-12

ritenuto a tempo mezza voce

第一樂段 mm. 7-37 主要調性爲 F 小調，其中 mm. 7-22 是第一主題 (Theme I)，及

mm. 23-36 是主題再次重複的樂句。在 m. 8 (譜例 2.1) 的和聲明顯的劃分了與導奏之間的區別。而節奏形式的改變，旋律清楚明確，更容易分辨出其差別。第一主題的出現，除了確定調性，也建立主題的基本織度；右手旋律線條與左手三和絃伴奏音型的搭配，宛如一首慢板的華爾滋，而旋律中經常出現的掛留音與休止符，讓哀傷的小調更添一股哀愁。

在第一主題重複的段落 (mm. 23-36) 中，演奏時可在原旋律線條所增添的裝飾音上，做些情緒的強調，例如給裝飾音多一點時間表現等，以凸顯出與原主題的相異處。蕭邦在這段落中，使用加音的方式作為變奏，可說是將主旋律的節奏改變。透過加入鄰音及經過音 (譜例 2.2) 的方式，使音程之間的情緒張力更強。在此狀況下，演奏者的右手可稍以彈性速度強調情緒的鋪陳，但左手不宜喪失穩定速度。

譜例 2.2 mm. 23-32

插入句一為 G b 調 (Episode I, mm. 37-45) (譜例 2.3)。第三十七至四十小節低聲部的 B b A b G b，是蕭邦為了改變主題一進入插入句一的氛圍而設計的，因此，在這

三個音符上將會使用一點漸慢，做為變化情緒的媒介。e b 調的插入句二 (Episode II, mm. 46-57) (譜例 2.4, mm. 46-49) 使用主題一的部分旋律動機做為素材，採用模進、模仿等手法，並伴隨不穩定的調性以表達不安的情緒，所以在此使用較多「偷與還」(“push and pull”) 的彈性速度，但在第五十五至五十六小節 (附錄三) 則運用晚期最自由的彈性速度，以表現情緒張力的最高峰。



譜例 2.3 mm. 37-40 Episode I

譜例 2.4 mm. 46-49 Episode II

在經過插入句段落後，回到 F 小調，主題變奏一 (Variation I) 的開始，mm. 58-71 (譜例 2.5)。旋律音無太大改變 (譜例中圈出的音)，和聲架構與主題相同，而節奏的素材取自於導奏，將其變化並與主題結合。在此，因為多了一個內聲部的線條，主題的色彩更為豐富，情緒也更澎湃，而為了營造一個整體最後的高潮，此段落須保持前進的穩定脈動，不宜使用彈性速度。

譜例 2.5 mm. 58-60

Example 2.5 shows a piano accompaniment with a 'cresc.' marking and a melodic line with various ornaments and fingerings. The bass line includes 'Ped.' and '*' markings.

進入第二主題之前出現一過門樂段（Transition, mm. 72-80），使主題變奏二可銜接至建立於 B b 大調的第二主題（Theme II, mm. 80-99）。從譜例 2.6 可見第二段之節奏形式從前一段的複雜性，同時在上下聲部轉變成六八拍中  的節奏；將原激動的情緒，轉換為和緩、平靜的，並以表現聖詠式的織度與和聲進行。在此不但不宜加入彈性速度，還須平順的表現出  延綿不斷的特質。在過門樂段與主題二的銜接過程中，蕭邦標明速度處理的方式，希望可以藉由速度的變化，作為兩樂段情境的轉換。

譜例 2.6 mm. 72-80

Transition

Example 2.6 shows a piano accompaniment with a 'sf' marking and a melodic line with a 'dim.' marking. The bass line includes 'Ped.' and '*' markings. The score ends with 'leggermente'.

Theme II

在進入再現部前，mm. 100-107（譜例 2. 7, mm.100-102）中使用主題一的半音元素作動機發展；mm. 108-120（譜例 2. 8 mm. 107-109）的旋律片段運用切分音，表現改變主題節奏的彈性速度，並在 mm. 112-118 時以詼諧的（scherzando）伴奏氛圍，使音與音間細微的延遲與搶拍，造成彈性速度；mm. 121-128 的素材沿用第一主題的動機，由於織度複雜，建議以穩定的速度呈現，但在第一二八小節（見附錄二）蕭邦標示了漸慢（ritardando）的術語。以上三大句結合為發展部，並不斷使用模進（sequence）的手法作為變化。

譜例 2. 7 mm.100-102

譜例 2.8 mm. 107-115

發展部結束後，回到樂首的導奏，但調性在A大調上（mm. 129-134，譜例 2.9）。

接著為第一主題的變奏二（譜例 2.10），過程中逐漸游移至F小調（mm. 135-51）。此變奏有賦格對位的形式，共三次的模進進行作為張力延續的手法。變奏二保留主題一的主要音型與素材，採用賦格的技法對話將織度複雜化，因而不再只有旋律與伴奏的存在。當三個聲部同為主題時，聲部彼此間的對話，特別需要利用穩定的速度來呈現；反之，聲部間之差異性，則需要透過音色的不同處理來辨別。在結構上，原先第一主題重複段與第一變奏之間存在一段插入句，但現在變奏二與變奏三之間並無此插入句。

譜例 2.9 Introduction mm. 129-132

譜例 2.10 Variation II mm.135-143



mm. 152-68 為變奏三（譜例 2.11），此處伴奏型態明顯不同於之前所顯現過的和絃型態，此次採用分解和絃音型，旋律的經過音則用得更甚，讓音樂變得更流動。在譜例中，旋律線條裡可發現七連音、八連音與十連音的音群組合，這些不規則連音在演奏上，即產升如即興似的彈性速度；也因音程、音高等因素，影響彈性速度的運用。例如較大音程的跳進需要較多時間強調，而半音進行多為經過音，可稍微輕巧流動，才不至於使整段過於厚重或匆忙，進而喪失旋律性的重要。不對稱的連音充分表達出旋律與伴奏聲部間的拉扯張力，因此低聲部需要穩固的彈奏，才能顯現出兩聲部之間的特殊關係。

譜例 2.11 Variation III mm.152-155



mm. 169-210（譜例 2.12），以 D \flat 大調呈現主題二，使這段落成爲主題二的變奏。伴奏音型多爲快速的級進音型或分解和絃，旋律則沿用主題二的原有音型。觀之左右手

的音型對比，左手流動的音符較多，若此處如再加入晚期自由的彈性速度，將會造成速度失控，因而無法對應主題二如聖詠般的詮釋方式。在此，演奏者必須以平順的速度進行為主，而作曲家其實也已將些微的彈性寫入右手的琶音裝飾中（圈起的音）。在第一七五至一七六小節（譜例 2.13），左右手組合成三對二的節奏，再加上右手上聲部（圈起的音）的旋律線條，每小節只使用五個音並分散在兩小節中，所造成的律動，模糊了這二小節的主要拍子。這是作曲家在記譜中，利用節奏改變的方式，做為一種彈性速度的好例子。整體而言，蕭邦讓左右手不斷地將聲響豐富化，力度與音域也比之前的更向外擴張，目的在於將整個樂段帶入高潮，進一步為隨之而來的結束樂段做準備。

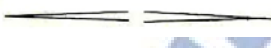
譜例 2.12 mm. 169-174

Example 2.12 shows a piano score in 6/8 time, measures 169-174. The right hand features a melody with circled notes, and the left hand has a flowing accompaniment. Performance markings include 'a tempo', 'p' (piano), 'leggiero', and 'dolce'.

譜例 2.13 mm. 175-176

Example 2.13 shows a piano score in 6/8 time, measures 175-176. The right hand features a melody with circled notes, and the left hand has a flowing accompaniment. Performance markings include 'p' (piano) and 'leg.' (leggiero).

結束樂段（譜例 2. 14）利用大量的級進音、半音（譜例中圈出的音），以及三度雙音的半音上行，持續地在 F 小調一級和絃上做擴充與半音色彩的發展，以營造不穩定的情緒，並將張力持續擴張至樂曲最後。雖然蕭邦並無在此標示使用較快的速度彈奏此段，但是幾乎每個演奏家都會在此段給予一個新的且快的速度。筆者認為不需要在結束樂段過分譁眾取寵，由於大量的音群已經將情緒帶入高潮，除了迎合蕭邦所標示的

 及 *sf* — 意味著在時間上少許的 “push and pull” （以協助表達音量上所製造的張力）— 整個樂段幾乎都不使用彈性速度。

譜例 2. 14 mm. 211-218



The musical score for Example 2.14, measures 211-218, is presented in two systems. The first system covers measures 211-214, and the second system covers measures 215-218. The music is in F minor, 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand has a more melodic line with some sixteenth notes. The piece is marked 'f' (forte) and includes a 'marcato' marking at the end. The score is annotated with fingering numbers and dynamic markings.

第三章 錄音版本與個人之詮釋比較

此章節中，筆者將採樣篩選，並剖析著名蕭邦作品詮釋者所彈奏的第四號敘事曲，加以比較，討論他們如何在這首敘事曲中使用彈性速度。以下將有三個版本的錄音比較，演出者分別為莫拉維克(Ivan Moravec, 1930-)、李希特(Svjatoslav Richter, 1915-1997)與魯賓斯坦(Artur Rubinstein, 1887-1982)。筆者選擇以上三位二十世紀大師的錄音，主要因素是因為他們各自所使用的彈性速度特點不一，詮釋上的表現張力卻都能夠清楚地呈現給聆聽者。他們各有屬於自己對此作品的不同見解，但是每一位卻也都能在無失蕭邦音樂本質的前提下追尋自己的詮釋(例如：蕭邦敏感的個性在音符中所呈現的輕透音色)。我們可以觀察到他們忠於樂譜的詮釋，對於譜上的句法、記號及結構等，並不擅自更動。大師們運用各自在音樂及情感經驗上的體悟，創造出不同於其他人的感動。換言之，他們將彈性速度拿捏地自然得宜。如同普來亞(Murry Perahia, 1947-)說：“*There are many other approaches that can be taken in trying to discover the music’s essence, including ones focused in emotion and character.*¹²”。也就是說，即便同樣的樂曲，在不同演奏家的觀察中和詮釋的方式不同，將會呈現出不同的詮釋與樂念，並會附與樂曲特殊的情感與特色。

另外，筆者也聆聽過哈拉賽維契(Adam Harasiewicz, 1932-)、莫賽維契(Benno

¹² Rink, John, “Chopin in performance: Perahia’s musical dialogue,” *The Musical Times*, Vol. 142, No. 1877 (winter, 2001), 9.

Moiseiwitsch, 1890-1963)、瓦薩里 (Tamas Vasary, 1933-)、霍洛維茲 (Vladimir Horowitz, 1903-1989) 等的演奏。他們的詮釋是較具有個人風格的，在速度的使用上過於自由，讓樂句或段落間的速度差異變大，以致影響整曲在聽覺上有不連貫的感覺。筆者認為那是過多地投入自由的個人情感所造成的，也因此方式，使得詮釋背離譜面上的指示。

筆者所挑選的三位大師們的錄音裡擁有音樂的美感，不但有可以感動人心的旋律處理，更掌握了此曲的情緒及特色，但在彈性速度方面的使用可能各有其優缺點，這些就是筆者接下來所要討論的。以下將挑出幾個段落做探討。

上一章所提到的曲子的導奏 (introduction)，屬於明亮且溫暖的大三和絃。八度音就像鐘聲般緩緩地將序幕拉開，筆者為表達出此種畫面，前三大拍的彈奏就以漸慢的方式表現，直至第二小節第二大拍才確立速度；第四小節第一大拍速度緩下，其目的為強調左手的旋律線與大跳音程，也藉此使聽眾了解第二樂句再次唱起與第一樂句相同的旋律。Moravec、Richter 和 Rubinstein 都利用漸慢的方式強調本曲左手最開始的五個音—EEDDC，隨後即回到原來的速度。Richter 在第三小節第二大拍與第五小節第二大拍將速度往前推，筆者試想應該是為了快速進入下一樂句為目的。但此方式，筆者認為，在樂句上的處理過於草率；反之，筆者在此演奏的方法為維持原本速度，畢竟“序幕”是不間斷且穩定的開啓，只有如此，才會有其延續性，也更能凸顯爾後隨即出現的主題。

譜例 3.1 mm. 1-7

Andante con moto

I. Moravec ← ← ←

S. Richter ← →

A. Rubinstein ← →

筆者 ←

I. Moravec → ←

S. Richter ← →

A. Rubinstein ←

筆者 ←

從第七小節至第三十六小節共分為兩個部分，第七至二十二小節為主題一（譜例 3.2, Theme I），第二十三至三十六小節為主題一重複樂段（譜例 3.3），都在同一調性為 f 小調，但是在主題一重複樂段出現了一些裝飾音，因此彈性速度就運用在有裝飾音的部

分，來強調那些裝飾音的線條。三位大師在此段落做了些細微的“push and pull”在其中，筆者分別用了箭頭指出。在莫拉維克（Ivan Moravec）演奏上，第十小節他雙手都是按照著拍子在流動，但在第二十四小節，因為掛留音存在的關係，使得需要用彈性速度來顯現此地方的特殊之處。旋律處理的手法是由慢漸快，就整體速度上而言，第二十三小節速度比原先的慢，直到第二十五小節將速度往前推，以維持前後時間的平衡。李希特（Svjatoslav Richter）與魯賓斯坦（Artur Rubinstein）的部分狀況是雷同的，都是在第二十五與第二十六小節的銜接處上作彈性速度，在同音重複的部分選擇多一點延遲；而魯賓斯坦（Artur Rubinstein）的演奏則是這兩個版本當中，改變較少的，幾乎維持在一樣的速度上。

第十小節與第二十四小節的和聲結構是相同的，唯一不同的是旋律多了裝飾音的改變。在演奏上，大致類似的段落或樂句，避免在聽覺上不斷給聽眾雷同的感受，因此除了旋律的改變，演奏者就使用速度的些微變化，藉以強調樂句或段落的不同點，或是更加強化情感的張力。在第七小節的C音上，蕭邦在此標上重音，但此記號對筆者而言，並非是加重音量，而是為了強調主旋律的開始，因此筆者在此音上做了些聲音的延遲。就上一章分析中提到的樂曲結構，及情緒張力等的影響，筆者為了維持音樂的單純性，不做過多地速度彈性。因此，選擇在被加入裝飾音之前的長音做彈性速度，利用掛留音的時間長短，做出旋律的張力。從第十二小節的第六拍至第十三小節第一拍，為了準備

左手的低音 A b，加入些微延遲的彈性速度，並可增加共鳴，更是顯示第二個樂句的開始。

譜例 3.2 mm. 7-19



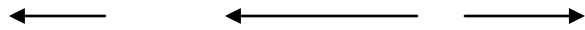
A diagram of a piano keyboard with annotations for four different interpretations: I. Moravec, S. Richter, A. Rubinstein, and the author (筆者). The diagram shows the keyboard with various notes and chords. Arrows indicate the placement of the hands and the specific notes being played. The letters 'E', 'S', and 'A' are visible on the keyboard, likely representing specific notes or chords.



A diagram of a piano keyboard with annotations for four different interpretations: I. Moravec, S. Richter, A. Rubinstein, and the author (筆者). The diagram shows the keyboard with various notes and chords. Arrows indicate the placement of the hands and the specific notes being played.



I. Moravec



S. Richter



A. Rubinstein



筆者

譜例 3. 3 mm. 23-32



I. Moravec



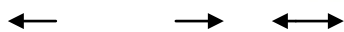
S. Richter



A. Rubinstein



筆者





I. Moravec → ← ← →

S. Richter → ←

A. Rubinstein →

筆者 ← →

依據第一章內文寫到蕭邦學生的記錄，蕭邦希望左手不受影響的也維持固定速度，讓曲子持續一定的律動在進行著。根據這樣觀點下處理的主題一，將會是比較簡單的。就莫拉維克來說，由於彈性速度的處理方式，已經喪失音樂的主要節奏，其實對聽眾而言，已經不是容易聆聽到整個樂曲的走向。因為過多的速度變化，複雜的調性及和聲變化，造成聽覺上更加的混淆，所以此方式較不恰當。經過前一章的分析，我認為彈性速度在這樣的條件下，只需強調那些裝飾音的出現即可。蕭邦的學生之一，史特萊夏（F. Streicher）曾提到蕭邦說：

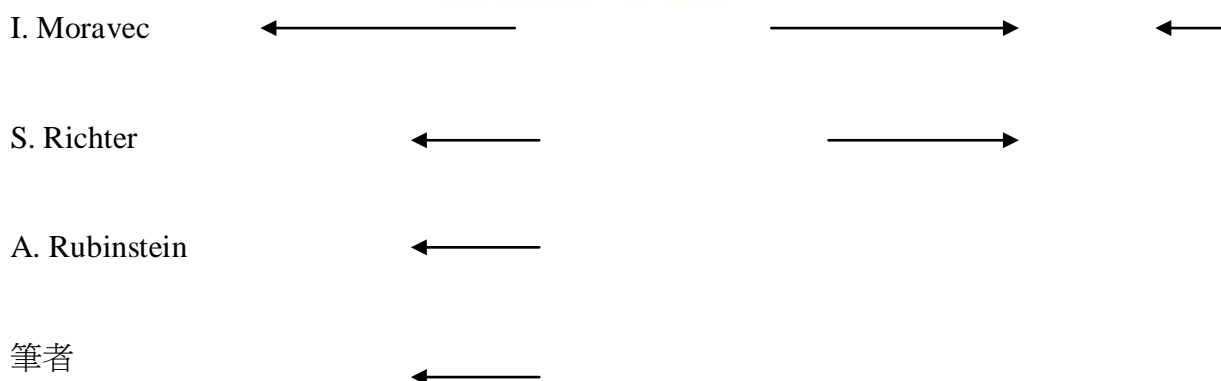
*Simplicity is everything. After having exhausted all the difficulties, after having played immense quantities of notes, and more notes, then simplicity emerges with all its charm, like art's final seal. Whoever wants to obtain this immediately will never achieve it: you can't begin with the end. One has to have studied a lot, tremendously, to reach this goal; it's no easy matter.*¹³

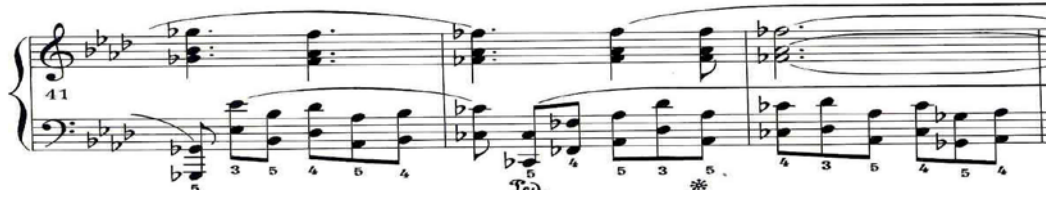
¹³ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his pupils* (New York: University of Cambridge Press, 1986), 54.

據史特萊夏所記錄蕭邦說的論述，以簡樸的訴求詮釋譜上大量的音符，是一件非常不容易的事，但絕對值的最努力的追求。

第三十七小節至四十三小節（譜例 3. 4, mm. 37-43）是一段經過句樂段的起始，在看似簡單的節奏與音符下，處理此小段落的方式，每位演奏者各有見解在內。在上段內容中所提到的讓音樂維持一定的律動下進行著，也是筆者在這段所選擇的方式；唯有在第三十七小節銜接至第三十八小節時，採用了漸慢的速度，以表達樂曲即將進入到另一個新的色彩與段落，此一舉並清楚刻化出此低音域在這時所用之寬廣度。筆者認為此處如果使用過度的自由速度，將會使右手所表達的長音音值與樂句遭受破壞，並且得不到暴風雨前般的寧靜感。雖莫拉維克與李希特所想要表現的是音樂的流動感，但對於筆者來說，在聽覺的處理上過於搖擺，缺乏穩定性。

譜例 3. 4 mm. 37-43





I. Moravec



S. Richter



A. Rubinstein



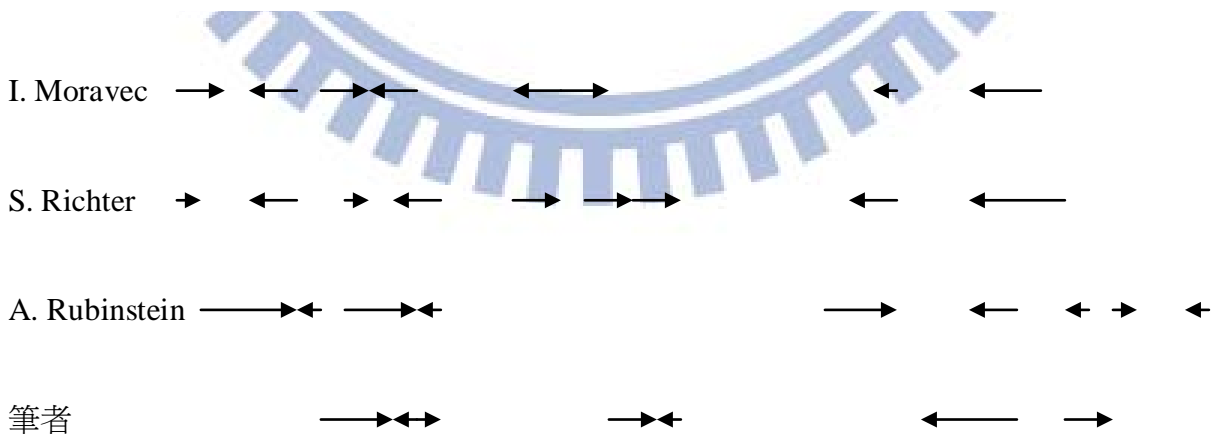
筆者

第四十六小節至第五十七小節（譜例 3.5），是一個經過句樂段（episode），調性由降 e 小調開始。筆者認為，除了應該如第一主題繼續使用早期的彈性速度，還可使用些微的“push and pull”，而到了第五十五至五十六小節時，更加地以誇張的彈性營造重複降 G 的戲劇張力。假設四十六至五十四小節，極盡的強調每個音，使用了過多的晚期彈性速度時，我想，這樣之後第五十五至五十六小節的最高情緒張力點，將不容易被建立。在此處莫拉維克的詮釋演奏，會讓人覺得情緒的張力發生過早，導致令人有點疲乏。李希特則是很清楚的表現出整個情緒張力的高點，而速度上的控制，依然是在一個令人清楚易懂的狀態下。魯賓斯坦前兩句都慢在樂句結束時的低音和絃上，對音樂的整體性有些微地影響，不過大至上還不算過於誇張，但是他在第五十四至五十五小節時卻往前走太多了一點，以至於音樂上聽起來有點突兀。雖然樂句的走向是要轉回到 F 小調，但譜面上沒有透露出應該要加快速度的記號，因此還是以穩定的速度，將張力維持住。

在上一章曾提到此段，素材上的使用與轉調等特性，張力是一種情緒的堆疊，模進也是一種堆疊的表現方式。在這樣的創作手法之下，速度的推收則是要理性化，過於失序的狀態，反而會使已經存在相互堆疊的樂句，無法完整呈現張力的效果。

筆者在每一次模進的開始藉穩定的速度，表達出清楚的旋律線，隨後的轉調則給予彈性速度，希望造成差異性，區別出前後的不穩定調性。第五十五至五十六小節是插入句的句尾，右手單獨的線條，可發揮的空間很大。因為重複音降G的時間性，透過延遲的彈性速度，更可以強調出脫離模進不穩定後的穩定氛圍。但之後，為了銜接下個樂段，筆者則在左手伴奏出現時，再逐漸的將速度拉回原速。

譜例 3.5 mm. 46-57



主題一的變奏三 (bar 152~168, Variation III of Theme I) (譜例 3.6)，如同上一章寫

到的，因節奏音型的關係，每一樂句的張力與雙手間搭配間，自然而然產生出相互拉扯的對應。左手依然需要維持正常的速度進行，而旋律線自然就會出現自由感。因此在這裡是由音型的設計導致聽覺上的彈性速度。蕭邦的朋友之一，蘭茲（Wilhelm von Lenz, 1809-1883）曾提到：

*It look likes so simple! Chopin used to say of these ornaments that 'they should sound as though improvised, the result not of studying exercises but of your sheer mastery of the instrument'. He himself provided the perfect example of this: like Field playing in Paradise!*¹⁴

裝飾音必須像即興一般的演奏，達到控制自如的境界，如此一來，旋律線會自然而然的產生彈性速度在其中，就如同在天堂中自由自在的演奏，不受拘束。雖左手得維持穩定的速度，也因為如此，在這段落裡更能凸顯連音的即興式的演奏。

李希特一彈到這個段落時，就整個段落加快不少，左手的節奏沒有適當的保持住原先的拍子，還不停得跟隨著旋律線，不斷的加快。根據譜面上的標示，到第一六三小節才開始有漸快（*accelerando*）的記號，因此速度的改變應在此才開始。李希特的表現方式，導致上述由拉扯的音樂張力，在他的音樂中消失，取而代之的卻是過於華麗，且過於快速的音群，使人感覺不到每一樂句的表情；反之，莫拉維克與魯賓斯坦的處理方式，讓旋律線有彈性速度，而左手持續原來的速度，層次上的堆疊，絕對比李希特的演奏方式還要來的清楚。魯賓斯坦在旋律的呈現方式，大部分是將每句小音符的後幾個音加速

¹⁴ Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his pupils* (New York: University of Cambridge Press, 1986), 52.

並且收掉；另外在第一五九小節，他強調大跳音程的方法為將兩個音之間的時間拉長一點。這樣整體的感覺上，就像蕭邦自己所講的，如即興的音樂，也維持之前我所提到的：簡單的表達方式，更容易感動人心。這樣的詮釋方式，更可以接近蕭邦創作時的初衷。

就之前分析中探討此段的特性來看，不停歇的或是失控的演出，造成音樂無法呼吸。筆者利用半音以及大跳音程之後的級進，將音樂稍微往前推進，而為了強調出大跳音程的距離，則稍將速度拖住。此外，在大跳音程之後所接續的幾乎是一連串下行的音群，譜上也註明漸弱的記號，似乎是要音樂消失的感受，所以筆者更加確定在大跳音程後的進行，會稍稍將速度加快。另外，在第一六一與一六二小節中的大跳，筆者沒有做任何速度上的變化，其原因在於：第一、在第一六三小節（見附錄三）已有明確標示出要漸快的術語，因此得先保留穩定的速度以維持安定與平靜；第二、在前後樂句音域範圍的不同、旋律一樣的狀況下，第一句用穩定的速度表達，之後的漸快也才符合作曲者本身的想法。

譜例 3.6 mm. 152-155 前樂句

I. Moravec



S. Richter



A. Rubinstein



筆者



譜例 3.6 mm. 156-162 後樂句

I. Moravec



S. Richter



A. Rubinstein



筆者



第一六九至二一零小節為主題二之變奏一，至第二一一至二三九為結束樂段。莫拉維克與李希特在主題二之變奏一所彈奏的速度已經較樂曲一開始時快些，甚至到了結束樂段，更比原始速度加快一倍，導致在結束樂段的旋律線條明顯不易於聆聽；而魯賓斯

坦在此大段落中，速度的處理是合宜的，無過分且不合理的加快，在幾個重要的旋律音
上有放入第一章所提到的“agogic rubato”，亦即加入少許的時間擴張，因此旋律線條
的歌唱性亦較前兩位演奏者優美。筆者認為莫拉維克與李希特在此段落的處理方式極不
妥當，而魯賓斯坦則可能較接近此作品的原意，也呼應筆者的演奏詮釋。



結 論

彈性速度其實是很不容易被規範的，很難有“絕對”的狀況發生，因此可說是自由的，卻非沒有限度，沒有界線的。每位作曲家都有屬於自己的個性在作品中，所以我們可以藉由文獻或是錄音來得到求證。然而蕭邦的時代，無法有錄音可以查證，只能透過文獻洞悉蕭邦對於彈性速度的看法，或是當代的音樂家所留下的口述或筆錄等文獻資料來作為我們後代的參考。作品的龐大與複雜，常讓演奏者在練習時，或是聽眾在聆聽時難以理解，因此如何清楚理解和表達音樂的含意，是需要多方面考慮的，例如和聲的進行：當和聲尚未走到終止式，所有的游移都會造成不一樣的處理方式；踏板的使用，決定於和聲的架構與變化，用以達成作曲家色彩設計的理想狀況，如此才能顯現出蕭邦細緻與優美的鋼琴語法。綜合以上這些因素，將使演奏者決定賦予音樂什麼樣的精神與特色。然而速度卻是這一切的基礎，不穩的速度將會把複雜的狀況，更加複雜化；太慢或太快的速度，也會破壞環環相扣的結構，導致無法完整表現出音樂最簡單的一面。這其中的拿捏，需要演奏者本身的經驗累積及不斷地嘗試，才能完善的表達作品。

蕭邦第四號敘事曲是蕭邦晚期的作品之一，也是在蕭邦生病時所寫下的，淡淡的憂愁總是在這個作品中存在著，過於制式化的速度，無法表現出那股憂愁，也表現不出屬於蕭邦的優雅，只會讓人感受到制式化的音樂在行走著。當適度的彈性速度放入其中，好像使音樂得到一種生命力，有如人的思維及話語，在一定的脈絡中流動著，偶有衝動，

偶而遇到阻力。筆者體會到已經生病的蕭邦，並不是過著灰暗的人生；在他的音樂裡，還能感受到溫暖。經由過往關於彈性速度的文獻研究及蕭邦彈性速度的風格，其音樂中的意涵，可以更透徹的被了解與表達，帶領聽者回到最初的音樂本質。畢竟，各方面的技巧研究，目的只是爲了可以使音樂更能感動人心。



參考文獻

- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. New York: University of Cambridge Press, 1986.
- Hogwood, Christopher. *C. P. E. Bach Studies*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Hudson, Richard. *Stolen time: the history of tempo rubato*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Huneker, James. *Chopin: the Man and His Music*. New York: Dover Publications, 1996.
- Martin, Sarah. "The Case of Compensating Rubato." *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 127, No. 1 (2002): 95-129.
- Rink, John. "Authentic Chopin: history, analysis and intuition in performance." *Chopin studies 2*, edited by John Rink and Jim Samson, 214-244. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Rink, John. "Chopin in performance: Perahia's musical dialogue." *The Musical Times*, Vol. 142, No. 1877 (winter, 2001): 9-15.
- Rosenblum, Sandra P.. "The uses of rubato in music, eighteenth to twentieth centuries." *Performance practice review*, v. 7, number 1 (1994): 33-53
- Rowland, David. "Chopin's tempo rubato in context." *Chopin studies 2*, edited by John Rink and Jim Samson, 199-213. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Samson, Jim. *Chopin: the four ballades*. New York: Cambridge University Press, 1992.

譜例

Bach, Johann Sebastian. “English Suite II BWV 807, Sarabande” In *J. S. Bach*

English Suites 1-3 BWV 806-808, edited by Rudolf Steglich. Germany: Urtext, 2007.

Chopin, Frédéric. “Ballade No. 4.” In *Complete works III*, edited by Ignacy Jan

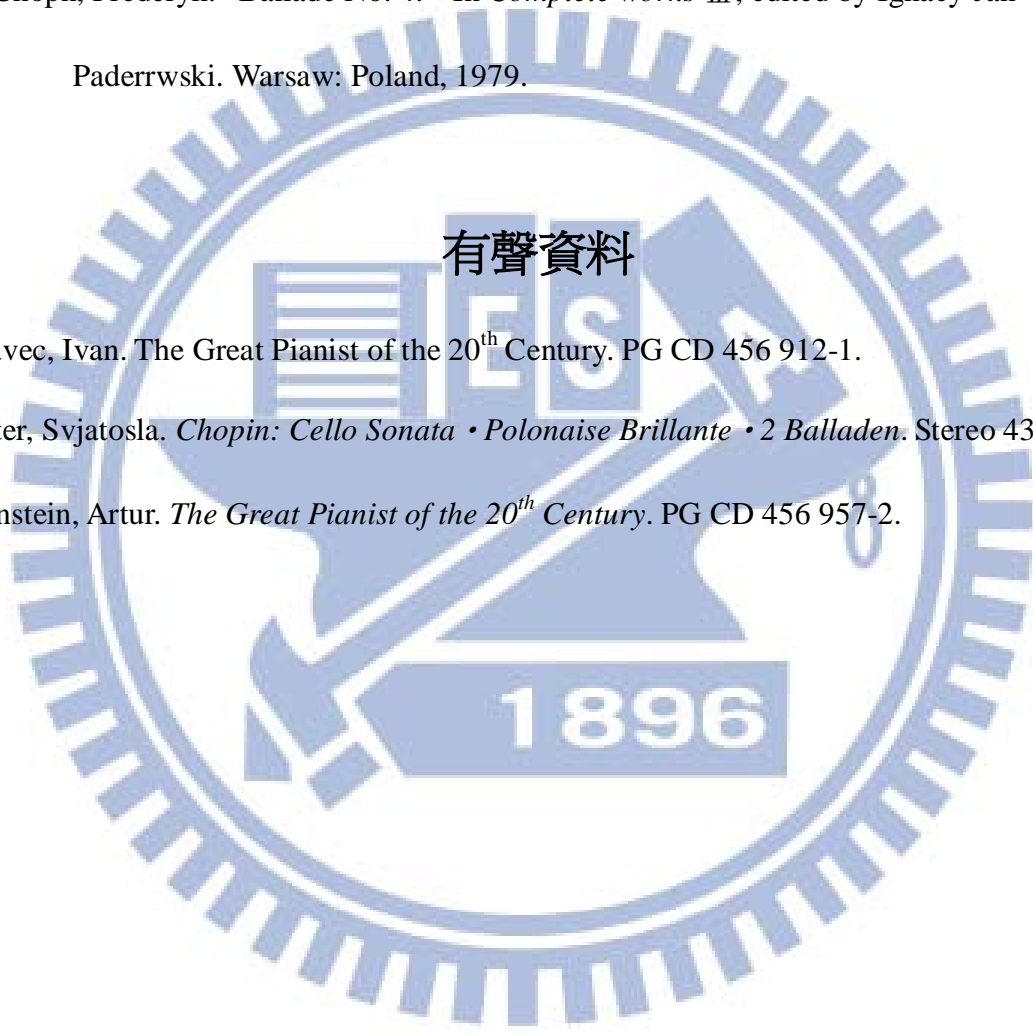
Paderrwski. Warsaw: Poland, 1979.

有聲資料

Moravec, Ivan. *The Great Pianist of the 20th Century*. PG CD 456 912-1.

Richter, Svjatosla. *Chopin: Cello Sonata • Polonaise Brillante • 2 Balladen*. Stereo 431 583-2.

Rubinstein, Artur. *The Great Pianist of the 20th Century*. PG CD 456 957-2.



附 錄 一

Sarabande

The image displays a musical score for a piece titled "Sarabande". The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. Measure numbers (4, 6, 12, 18, 23) are circled at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The page number 40 is centered at the bottom.

Les agréments de la même Sarabande

The musical score is written in 3/4 time and consists of six systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) features a treble staff with ornaments (wavy lines) and fingerings (4, 5, 3, 5, 4, 1) and a bass staff with a fingering of 5. The second system (measures 6-9) has a treble staff with fingerings (2, 1, 2, 3, 2, 1, 2) and a bass staff with fingerings (1, 2). The third system (measures 10-14) includes a treble staff with fingerings (1, 2, 1, 1, 3, 4, 5, 2, 3) and a bass staff with fingerings (2, 1, 2). The fourth system (measures 15-18) has a treble staff with fingerings (2, 2, 1, 3, 1, 4, 2) and a bass staff with fingerings (4, 2, 5, 4). The fifth system (measures 19-23) features a treble staff with fingerings (1, 5, 2, 5, 2, 5, 2, 5) and a bass staff with fingerings (2, 1, 1, 1, 2). The sixth system (measures 24-28) includes a treble staff with fingerings (5, 3, 3, 1, 3, 1, 5, 3, 4, 5, 3, 5, 5, 5, 3, 5) and a bass staff with fingerings (1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 2). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

附錄二

分析表

小節數	功能		素材	調性
1~7	Introduction			V to F
7~37	第一樂段		7-22 第一主題；23-36 第一主題重複	F minor
37~57	Episode		接續第一主題的發展	
58~71	第二樂段	Exposition	第一主題之變奏一 (Variation I)	
72~80	link		Transition	
80~99	第三樂段		第二主題：80~87 為前樂句，88~99 為後樂句	B ♭ major
99~107		Development	100~103 為前樂句，104~107 為後樂句	
108~120	第四樂段		108~111 為前樂句，112~120 為後樂句	
121~128			第一樂段主題變奏	A ♭ major
129~134	Introduction			A
135~151	第五樂段	Recapitulation	第一主題變奏二，模進 135-138、139-141、142-145	F minor
152~168	第六樂段		第一樂段主題變奏三 (Variation III)	
169~210	第七樂段		主題二之變奏一	D ♭ major
211~239	第八樂段	Closing Section	Coda	F minor

附 錄 三

A Madame Nathaniel de Rothschild

BALLADE

FR CHOPIN

Op. 52

Andante con moto

4

1 *p*

3

6 *ritenuto* *a tempo* *mezza voce*

9

13

ped. simile

FWM-232

17

Musical score for measures 17-20. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with melodic development, including a triplet. The left hand maintains a steady accompaniment pattern.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand shows a change in melodic texture with more slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand features a series of slurs and a triplet. The left hand accompaniment includes some chromatic movement.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand continues with melodic lines and slurs. The left hand accompaniment concludes the section.

37 *dimin. pp*

Ped. * *Ped. legato* *

41

Ped. *

45 *mezza voce*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

49 *tr*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

53

Ped. * *Ped.*

Musical score for measures 56-58. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 56 starts with a *ten.* (tension) marking. Measure 58 features a *cresc.* (crescendo) marking. The bass line contains several chords marked with *ped.* (pedal) and asterisks (*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for measures 59-61. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line contains several chords marked with *ped.* and asterisks (*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for measures 62-63. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 62 starts with a *f* (forte) marking. Measure 63 features a *cresc.* (crescendo) marking. The bass line contains several chords marked with *ped.* and asterisks (*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for measures 64-65. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line contains several chords marked with *ped.* and asterisks (*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for measures 66-68. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line contains several chords marked with *ped.* and asterisks (*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

68

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

70

ritenuto **ff**

Ped. * Ped. *

72

a tempo **sf**

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

74

dim. *accel.*

Ped. * Ped.

76

leggiermente

*

78 *ritenuto* *a tempo* *p*

81 *dolce*

86

91

96 *ritard.* - - *a tempo* *cresc.*

101

103

Musical score for measures 103-104. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingering numbers (1-5). The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *ped.* and *cresc.* with a dashed line.

105

Musical score for measures 105-106. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include *ped.* and asterisks.

107

Musical score for measures 107-108. The right hand has a dense texture of notes. The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include *riten.*, *a tempo*, and *ped.*.

110

Musical score for measures 110-111. The right hand has a dense texture of notes. The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include *ten.*, *leggiere*, and *tr.*.

113

Musical score for measures 113-114. The right hand has a dense texture of notes. The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include *ten.*, *tr.*, and *ped.*.

116

Musical score for measures 116-117. The right hand has a dense texture of notes. The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include *f* and *ped.*.

119

35 *tr*

3 1

*

122

5 5 4 5 3 2

5 4 4 1 3 5 2

cresc.

125

f

ten.

ten. *

ten. *

128

5 4 2

dim.

pp

ritardando

ten. * *ten.* * *ten.* * *ten.* * *ten.* *

131

3 2

smorz.

ten. * *ten.* * *ten.* * *ten.* * *ten.* *

rall.

134 *dolciss.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Vr 3 *a tempo*
135 *p legato*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

140

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

144 *Vr 4*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

148

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

152

Vs

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

154

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

156

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

159

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

161

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

163 *accel.* *e* *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. *

165 *dim.*

Ped. * 5 2 1 2 4 3 2 1 3

167

Ped. *

a tempo *V.*
169 *p* *leggiero*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

172 *dolce*

* Ped. * Ped. * Ped. *

175

Handwritten numbers 4, 5, 5, 4, 4 are above the first staff. The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The bass staff has a series of notes with slurs and accents, and asterisks are placed below it.

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

177

Handwritten markings *Tv Vv* are above the first staff. The score consists of two staves. The first staff has chords and a melodic line. The second staff has a rhythmic accompaniment. The bass staff has a series of notes with slurs and accents, and asterisks are placed below it.

f *f*

Leg. * *Leg.* *

179

The score consists of two staves. The first staff has chords and a melodic line. The second staff has a rhythmic accompaniment. The bass staff has a series of notes with slurs and accents, and asterisks are placed below it.

Leg. * *Leg.* * *Leg.* *

181

The score consists of two staves. The first staff has chords and a melodic line. The second staff has a rhythmic accompaniment. The bass staff has a series of notes with slurs and accents, and asterisks are placed below it.

Leg. * *Leg.* * *Leg.* *

183

The score consists of two staves. The first staff has chords and a melodic line. The second staff has a rhythmic accompaniment. The bass staff has a series of notes with slurs and accents, and asterisks are placed below it.

Leg. * *Leg.* * *Leg.* *

185

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

187

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

189

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

191

sf

Ped. * Ped. *

193

Ped. * Ped. *

Musical score for measures 195-197. The system includes a treble and bass clef. Measure 195 starts with a forte (*sf*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns with slurs and ties. The bass line includes a 'Led.' marking with a '5' below it. A '*' symbol is placed between measures 196 and 197.

Musical score for measures 198-200. The system includes a treble and bass clef. Measure 198 is marked with a '*' symbol. The tempo is indicated as 'stretto' with a dashed line. The music consists of dense chords and rhythmic patterns.

Musical score for measures 201-203. The system includes a treble and bass clef. Measure 201 is marked with a fortissimo (*fff*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features sustained chords and rhythmic patterns. The bass line includes a 'Led.' marking. A '*' symbol is placed at the end of the system.

Musical score for measures 211-212. The system includes a treble and bass clef. Measure 211 is marked with a forte (*f*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns with slurs and ties. The bass line includes a 'Led.' marking with a '5' below it. A '*' symbol is placed between measures 211 and 212.

Musical score for measures 213-215. The system includes a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns with slurs and ties. The bass line includes a 'Led.' marking. A '*' symbol is placed between measures 213 and 214.

215 *sf* *sf* *sf*

Leol. * Leol. * Leol. * Leol. * Leol. * Leol. * Leol. *

217

Leol. * Leol. * Leol. * Leol. * Leol. * Leol. * *marcato*

219 *cresc.*

1 3 1 3 1 3 1 3 2 3 1 3 2 1 2 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2 1

221

3 4 3 3 5 2 3 3 3 1 3 1 3 4 3 5 2

223 *ff*

Leol. *

225 *f*

ped. accel. sin' al fine *

227 *f* *p* *cresc.*

*ped. * ped. * ped. * ped. **

229

*ped. * ped. * ped. * ped. **

231 *ff*

*ped. * ped. * ped. **

233

*ped. **

235

*ped. * ped. * ped. * ped. **