

蕭邦前奏曲作品二十八之探究

胡 聖 玲

摘要

蕭邦為浪漫樂派最重要的鋼琴作曲家之一，其創作的鋼琴作品，深受世人喜愛，也是音樂會上演奏家必備的曲目。24首《前奏曲》，作品二十八，為蕭邦小型曲式的經典代表作。但其重要性，若與蕭邦其它大型作品相較，如奏鳴曲、敘事曲或詼諧曲等，似乎有被低估，較不受彈奏者青睞。

本研究擬就鋼琴演奏及教學角度，探討24首《前奏曲》之作品風格及彈奏技巧。首先，對《前奏曲》之創作背景作簡略概述，再探討其作品風格之形成及特色，例如：旋律、和聲、曲式、結構、曲趣、踏瓣等；接著，就《前奏曲》之音樂與彈奏技巧，作個別分析及詮釋；最後，依彈奏技巧之難易度分類，並提供蕭邦其它相關作品為參考。

本文期盼能使鋼琴演奏及教學者，更進一步了解蕭邦《前奏曲》，以提供其演奏及教學上的參考，並盼藉此研究提昇24首《前奏曲》在鋼琴演奏及教學上應佔有的一席之地。

關鍵詞：蕭邦、鋼琴教學、鋼琴、前奏曲

胡聖玲：國立屏東教育大學音樂學系副教授

投稿日期：2006年9月21日，接受日期：2006年11月29日

The Study of Chopin Preludes Op. 28

Sheng-Ling Hwu

Abstract

Frédéric Chopin is one of the most important composers of Romantic period whose piano pieces are well loved by the world and are popular repertoires of concert performers. However, 24 Preludes Op. 28, seems to be underestimated of its importance if compared to Chopin's other works. Thus, the purpose of this study is to offer a better understanding of 24 Preludes through detail discussing of style characteristics and musical interpretation from the standpoint of performer and pedagogue. After a short introduction of preludes' background, the author investigates the musical style characteristics, including formative influences, melody, harmony, form, structure, mood and pedal; then, a brief analysis and interpretation of each prelude; finally, categorizing 24 Preludes into 4 levels according to their difficulties of technique. It is hoped that this paper may serve as a reference for performers and pedagogues and bring up their interest to this wonderful composition.

Keywords: Chopin, prelude, piano pedagogy, piano

前言

世人稱蕭邦為小型曲式的創作大師，24 首《前奏曲》，作品二十八，正是其代表的經典作。前奏曲通常是指一首簡短且具有即興意味的作品，它也經常是另一首大型作品的導奏。演奏家常藉著適合的前奏曲，來準備聽眾的心情，或藉以適應鋼琴的狀況。根據新哈佛音樂辭典(Randel, 1986)，前奏曲的歷史，最早可溯及十五世紀，是第一種完全為鍵盤樂器量身訂做的作品類型。大部分的曲子都很短，約 10 至 20 小節，由過渡樂節(*passage*)與和絃組成，曲風自由，完全不似當時流行的對位式聲樂曲，如 1448 年德國艾勒堡(Adam Ileborgh)為管風琴所寫的古譜(*tablature*)。

十七世紀巴洛克時期，前奏曲經常是組曲裡的第一樂章，為導奏性質；或是後面接著復格，如巴赫《平均律》。古典時期莫札特曾為鋼琴寫一些幻想曲，其風格就有如典型的前奏曲，琶音及和絃快速替換。而貝多芬在 1789 年寫了兩首即興的前奏曲，但直到 1803 年才出版(Dale, 1972)。

十九世紀，前奏曲成為流行的抒情小品(*character piece*)之一，本身可獨立存在，不一定要與其它作品相接。蕭邦《前奏曲》，作品二十八，以巴赫《平均律》為藍本，同樣以大小調為一組，有系統的使用 24 個大小調，但二者在調性的編排上卻有所不同。巴赫《平均律》，是以平行調為一組，再以半音關係往上編排；而蕭邦作品二十八，卻是以關係調為一組，再以五度循環往上，完成 24 個大小調，並且不似《平均律》接有復格在後。《前奏曲》，在蕭邦的手中，不僅承傳了過去，更賦予創新的認知。作品二十八不僅是史上第一次每首前奏曲可完整的獨立存在，也可視為由不同曲趣組成的大型聯篇作品(Michalowski & Samson, 2006)。它對拉赫瑪尼諾夫、斯克里亞賓及德布西的《前奏曲》，更有莫大的影響。

壹、創作背景

蕭邦自 1836 年起，已陸續創作一些前奏曲，但如第二首及第二十四首的草稿，卻可溯及至 1831 年，之後可能是第七首與第十七首 (Hanson, 1973)。1838 年，當蕭邦要出發至馬霍卡 (Majorca) 與喬治桑會合時，將手邊一些已創作好的前奏曲給普雷耶 (Camille Pleyel) 看。蕭邦本人的意圖是創作 24 首，並按順序編排，集結成冊，他將其意願告知了普雷耶。普雷耶看了這些曲子的手稿之後，大為欣賞，並以兩千法郎買下 24 首《前奏曲》的版權，更預先支付五百法郎給蕭邦，當作旅費 (Cortot, 1930)。

1838 年 11 月，當蕭邦與喬治桑抵達馬霍卡之後，發現情況並不如預期中的順利。原先以為這裡的氣候暖和，有如巴黎的夏天，適合養病；無奈居住環境過於潮濕，加上天候不佳，蕭邦的病情，更為惡化，以致於創作的進度耽擱了。蕭邦曾寫信給其友人馮大拿 (Julian Fontana)，敘述其病情：「我請了島上最著名的三位醫生來看診，…第一位醫生說，我將會死；第二位醫生說，我快死了；第三位醫生說，我已經死了。……我的病情使我難以創作前奏曲，天知道你何時才能收到他們」 (Cortot, 1930)。

直至 1839 年，24 首《前奏曲》才先後在法國及德國出版，一年之後亦在英國出版。法國及英國版均是獻給普雷耶，但是德國版，卻是獻給德國鋼琴家凱斯勒 (Joseph C. Kessler)。因為凱斯勒將其本人創作的作品三十一《前奏曲》獻給蕭邦，也因此蕭邦善意的表達謝意，回獻作品二十八 (Cortot, 1930)。

德國鋼琴家莫歇勒斯 (Ignaz Moscheles) 因為聽了蕭邦演奏《前奏曲》，而第一次了解到蕭邦及其彈奏法。他曾描述蕭邦「以纖細的手指，巧妙地輕輕滑過鍵盤」 (Hunker, 1966)。而舒曼對於《前奏曲》的評論是「我必須承認，這與我原先所期待的，大不相同。原本以為它們會像《練習曲》般的華麗，事實不然。這些曲子有如片斷，似《練習曲》的開端，或者有如老鷹的羽毛，損壞了，奇奇怪怪的混合在一起」 (Hunker)。李斯特則認為：「就像蕭邦其它的作品，展現其傲人

的詩意天份。……有著他年少時的氣勢，……高度的感性，病態的興奮，痛苦的暗示著他本身的掙扎與疲憊」(Hunker)。

貳、風格探討

一、影響蕭邦風格的形成

24 首《前奏曲》可稱為是蕭邦創作力的最高傑作，其風格的形成，受到多層面的影響。蕭邦早期的作品，特別是波蘭舞曲、變奏曲及輪旋曲，深受當代後古典時期鋼琴作曲家的亮麗演奏風格(brilliant style)影響，如韋伯(Carl Maria Von Weber)、莫歇勒斯、卡克布蘭納(Frederic Kalkbrenner)等。典型的曲風包括了炫技式的音型、右手有豐富的裝飾音、雙手交叉彈奏、大跳的音程、震音和雙震音、及琶音為主的樂段。這些亮麗演奏風格的特色，正代表蕭邦早期的樂思(Michalowski & Samson, 2006)。

蕭邦對於義大利歌劇的熱愛，深深的影響到其創作風格，例如：裝飾音在蕭邦的作品中，本質就如同聲樂曲一般；平行三度及六度的旋律，好比歌劇的二重唱；而蕭邦音樂中的抒情性也與當時聲樂的美聲唱法(bel canto)大有關聯。波蘭的民俗音樂，亦為形成蕭邦曲風的重要因素之一，其影響力主要在於舞蹈節奏及調式的運用，例如：馬祖卡舞曲特有的附點節奏。巴洛克和古典時期大師，如巴赫和莫札特，其影響力亦不容忽視，例如：不間斷的音型，是蕭邦《前奏曲》的特色，更是巴洛克時期典型的曲風；而歌唱性及對句型的樂句結構，更是源自莫札特曲風的變形(Michalowski & Samson, 2006)。

二、旋律

24 首《前奏曲》除了第十三首，升 F 大調；第十五首，降 D 大調；第十七首，降 A 大調及第二十一首，降 B 大調之外，其餘均由單一樂思發展而成。旋律可分為下列二種不同類型，而裝飾音更是其特色之一：

(1)音型式動機旋律

深受巴洛克風格的影響，旋律隱藏在音型中(line within a line)，

藉著和聲改變，一小節動機發展成旋律，為全曲的主要架構(譜例 1)。例如：第一首，C 大調；第五首，D 大調；第八首，升 F 小調；第十二首，升 G 小調；第十四首，降 E 小調及第十九首，降 E 大調。

【譜例 1】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第十九首，第 1-8 小節。

The image shows the musical score for Chopin's Prelude Op. 28 No. 19, measures 1-8. The score is in 3/4 time, marked 'Vivace', and is in the key of E-flat major. It features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The right hand part is marked with a '3' above the first measure of each system, indicating a triplet. The left hand part has various rhythmic markings, including 'xoo' and '*' symbols, which likely represent specific performance techniques or accents.

(2) 四小節或八小節的旋律

蕭邦的鋼琴音樂，較少受到其它類型音樂的影響，但他特別喜歡聲樂曲，而四小節或八小節的旋律，有如柔聲曲調(cantilena style)，是其旋律的另一特性。蕭邦經常會在句尾作些微變化，以避免一模一樣的反覆。例如：第六首，B 小調；第七首，A 大調；第十三首，升 F 大調；第十五首，降 D 大調；第十七首，降 A 大調；第二十首，C 小調。

(3) 裝飾音

裝飾音是蕭邦旋律中的靈魂，彈奏時，通常是在拍點上，而非彈在拍點前，但仍有例外情形。根據帕德瑞夫斯基(Paderewski, 1979)主編的蕭邦《前奏曲》，對於裝飾音彈奏有幾項建議：

- ①當倚音(appoggiatura)與後面的主要音符相同時，則彈在拍點前，如第五首，D 大調，最後一小節(譜例 2)及第十五首，降 D 大調，第四小節(譜例 3)。

【譜例 2】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第五首，第 39 小節。



【譜例 3】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第十五首，第 4 小節。



②當震音(trill)前有裝飾音(grace note)時，震音仍需從上二度彈奏，避免同音反覆，如第二十三首，F大調，第二小節(譜例 4)。

【譜例 4】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第二十三首，第 2 小節。



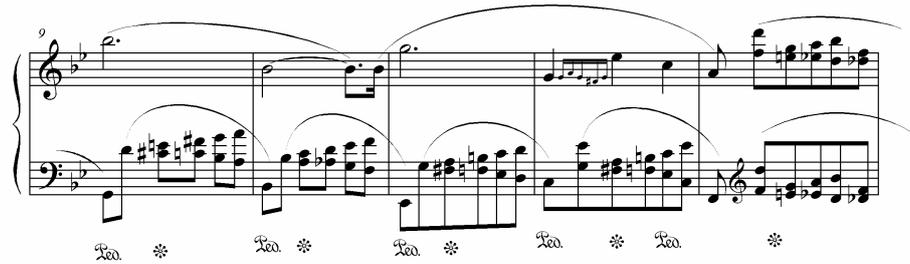
③當震音前的倚音與主音相同或震音前無助音時，則震音由本音往上二度彈奏，如第二十四首，D小調，第十二小節(譜例 5)。

【譜例 5】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第二十四首，第 12 小節。



- ④若有一群小音符時，則第一個小音符就要彈在拍點上。如第二十一首，降 B 大調，第十二小節的小音符要彈在第一拍的後半拍上(譜例 6)。

【譜例 6】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第二十一首，第 9-13 小節。



- ⑤第十三首，升 F 大調，第三十三至三十六小節的右手和絃旋律，由蕭邦的寫譜法，可看出它並非彈成琶音(roll chord)，而是先彈中聲部的和絃，再彈最高聲部的單音(譜例 7)。

【譜例 7】蕭邦《前奏曲》作品二十八第十三首，第 33-36 小節。



三、和聲

蕭邦複雜的和聲語言，可謂超越同輩，在當時，甚至連舒曼都會產生疑惑(Gillespie, 1972)。《前奏曲》中，可看到下列幾項獨特的和聲運用手法：

(1)同音異名轉調

蕭邦使用同音異名的觀念，將調性轉至遠系調，絲毫不影響音樂的進行。例如第十五首，降 D 大調。此首為三段式，蕭邦巧妙地運用等音觀念，將 A 段的反覆音降 A，由降 D 大調，轉變為 B 段升 C 小調的升 G(譜例 8)。利用同音異名，將調性由降調性轉至遠系調升調性，大調改變為小調。

【譜例 11】蕭邦《前奏曲》作品二十八第二十三首，第 21-22 小節。



(5)和聲進行產生旋律

《前奏曲》中，有多首曲子的旋律，是由和聲進行產生。唯有考慮和聲架構的重要性，才能突顯出旋律線。例如：第一首，C 大調；第五首，D 大調；第八首，升 F 小調；第十二首，升 G 小調；第十四首，降 E 小調及第十九首，降 E 大調。

四、曲式

蕭邦的作品中，《前奏曲》是最令人爭議，不瞭解應該如何彈奏才算是符合蕭邦的原意。若將每首前奏曲，視為獨立完整的曲子，則規模並不大，曲式多為單純的二段式或三段式。其中第十三首，升 F 大調；第十五首，降 D 大調及第十七首，降 A 大調為發展較完整的三段式樂曲。而樂句結構有典型的對稱樂句，如第七首，A 大調，為兩個八小節樂句；或不對稱樂句，如著名的第二首，A 小調，其主題呈現三次，但每次不僅音高不同，且拍長亦不相同。

學者歐哥登(Ogdon, 1972)的研究指出，若將《前奏曲》視為一大型作品，如同古典奏鳴曲中的第一樂章，則可清楚感受到其間不同調性的對比。前七首是簡單的升調性(C、G、D、A 及關係小調)及單純的曲式，猶如奏鳴曲式的呈式部；中間的曲子(第八首至十八首)是較疏遠的調性(如升 F 大調、降 E 小調等)及規模較複雜的曲式，如同奏鳴曲式的發展部；最後六首再回到簡單的降調性(降 E、降 B、F 及關係小調)，猶如奏鳴曲式的再現部，音樂由緊張、複雜的發展部，回歸簡單、自然的再現部。

波蘭學者柯明斯基(Chomiński, 1978)亦將《前奏曲》視為一首大型的三段式作品，猶如夜曲，有對比性的中段，只不過此中段以慢板為主(第十三首，升 F 大調至第十七首，降 A 大調)，穿插有對比性

的快版。其中核心為第十三首，升 F 大調至第十五首，降 D 大調，本身亦是三段式(慢—快—慢)。第十四首，降 E 小調為升 D 小調的同音異名，《前奏曲》由此開始轉為降調性。他認為前半段(第一首，C 大調至第十二首，升 G 小調)重在對比性，曲子彼此之間不僅調性變化呈現對比，甚至速度、曲趣都是。而後半段(第十八首，F 小調至第二十四首，D 小調)曲子彼此之間最沒有對比性，但是每首樂曲本身卻最具有對比性，特別是力度方面，例如：第二十首，C 小調，力度在前 9 小節由 *ff* 降為 *pp*。柯明斯基認為《前奏曲》有如一首聯篇曲，演出時，應該完整彈奏。沃夫(Wolff, 1990)亦持相同看法，認為作品二十八是一套組曲，不應單獨分開演出。而這也正是今日音樂會的趨勢，曲目常常是如此安排。

但持相反意見者也不少。如羅森(Charles Rosen)說：「在蕭邦的時代，若要完整彈奏作品二十八是完全無法想像，不管是在沙龍或是音樂廳，而且也從沒有證據顯示蕭邦曾經完整的彈給朋友或學生聽」(Jones, 1998)。卡爾柏格(Kallberg, 2004)則提出若將《前奏曲》視為一大型作品時，則是對十九世紀抒情小品的個性，完全不瞭解。更何況蕭邦本人音樂會曲目的安排，常是選擇幾首前奏曲為一組或是與其它作品合為一組。

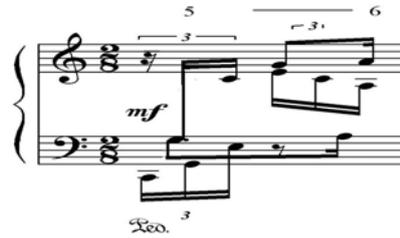
五、結構特色

威克司(Weeks, 1995)認為《前奏曲》在結構上，有下列幾項特點：

(1)5-6 音型

柯明斯基提出 5-6 音型是指旋律音由五度往上升至六度，而此旋律音型亦有節奏的長短關係，但比例不一定。有時此 5-6 音型正好為主音的上五度，亦即由屬音開始，如第一首，C 大調及第四首，A 小調(譜例 12 及譜例 13)。5-6 音型在《前奏曲》裏，隨處可見，無所不在。除了上述二首之外，尚可見於第八首，升 F 小調；第九首，E 大調；第十首，升 C 小調；第十二首，升 G 小調；第十八首，F 小調；第二十首，C 小調；第二十一首，降 B 大調左手等。

【譜例 12】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第一首，第 1 小節。



【譜例 13】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第四首，第 1 小節。



(2) 附點節奏

附點節奏在《前奏曲》中，佔有相當比例。而下列四首，第六首，B 小調；第七首，A 大調；第八首，升 F 小調；第九首，E 大調，不僅使用附點節奏，連旋律音都相同，為升 C-D-B(譜例 14 至譜例 17)。

【譜例 14】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第六首，第 1-2 小節。



【譜例 15】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第七首，第 1-2 小節。



【譜例 16】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第八首，第 1 小節。

Molto agitato

【譜例 17】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第九首，第 1-2 小節。

Largo

另一類似的例子為第二首，A 小調及第三首，G 大調。主題互為逆行(譜例 18 及譜例 19)。

【譜例 18】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第二首，第 3-4 小節。

【譜例 19】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第三首，第 3-4 小節。

(3)反覆音

蕭邦巧妙地使用反覆音，比例之高，令人咋舌，但絲毫無損其優美的音樂。最著名的例子，便是第六首，B 小調及第十五首，降 D 大調。也因二者反覆音之多，世人便懷疑其中之一即是喬治桑筆下的〈雨滴前奏曲〉。

六、曲趣

十九世紀浪漫樂派作曲家，經常給予作品標題，以表達個人的主觀意識及情感，蕭邦則不然。縱使他的鋼琴音樂，把其憂鬱、熱情、悲憤、夢幻等情愫，表露無遺，他也不曾給予作品任何標題。《前奏曲》的曲趣包含各式各樣的性格，將蕭邦的詩意及藝術性推到最高峰。十九世紀鋼琴家畢羅(Hans von Bülow)，不僅賦予蕭邦《前奏曲》的每一首樂曲一個標題，更為每一首前奏曲提供一個完整的故事，堪稱音樂史上的虛構之作。就教學觀點而言，若能因此啓發學生的想像力及音樂性，倒也不失為一個好方法。以下是畢羅所給予的二十四首標題(Schonberg, 1987)：

- (1)重聚(Reunion)
- (2)死亡之預感(Presentiment of Death)
- (3)你像一朵花(Thou Art so Like a Flower)
- (4)窒息(Suffocation)
- (5)變幻無常(Uncertainty)
- (6)喪鐘(Tolling Bells)
- (7)波蘭舞者(The Polish Dancer)
- (8)絕望(Desperation)
- (9)幻象(Vision)
- (10)夜晚的飛蛾(The Night Moth)
- (11)蜻蜓(The Dragon Fly)
- (12)決鬥(The Duel)
- (13)喪失(Loss)
- (14)恐懼(Fear)

- (15)雨滴(Raindrops)
- (16)地獄(Hades)
- (17)巴黎聖母院一景(A Scene On the Place de Nôtre-Dame de Paris)
- (18)自殺(Suicide)
- (19)衷心的喜悅(Heartfelt Happiness)
- (20)送葬曲(Funeral March)
- (21)星期天(Sunday)
- (22)急躁(Impatience)
- (23)遊艇(A Pleasure Boat)
- (24)暴風雨(The Storm)

二十世紀鋼琴家柯爾托(Cortot, 1930)也以詮釋者的立場，將蕭邦《前奏曲》中的每一首樂曲，賦予情境上的說明，以喚起聽眾的共鳴：

- (1)興奮地等待情人(In feverish expectation of the beloved)
- (2)悲傷的沉思，在孤寂海洋的彼岸(A sad meditation; the lonely sea beyond)
- (3)小溪之歌(The song of the brook)
- (4)在墓旁(Beside a grave)
- (5)處處聞歌聲(The free full of songs)
- (6)思鄉病(Homesickness)
- (7)甜美的往事如花香般飄散已成回憶(Sweet recollection float like perfume through the memory)
- (8)大雪紛飛，狂風怒吼，我的心比這風暴更可怕(Falling snow, howling wind, raging tempest; yet in my heart, there is a storm more terrible than this)
- (9)預言之聲(Prophetic voices)
- (10)下墜的火箭(Falling rockets)
- (11)少女的願望(A maiden's wish)
- (12)夜之行(The ride by night)
- (13)在外國的星空下，思念遠方的愛人(In a strange land, beneath

the starlit heavens, thinking of the beloved far away)

(14)海上風暴(Stormy sea)

(15)但死神在那陰影中(But death is there in the shadows)

(16)奔向深淵(The race to the abyss)

(17)她對我說：「我愛你。」(She said to me: I love you)

(18)詛咒(Imprecations)

(19)我若有翅膀，愛人呀！我一定飛到你身旁(Had I but wings, that
I might fly to thee, my love!)

(20)送葬(Funeral)

(21)孤寂地回到立下山盟海誓之地(A lonely return to the scene of
plighted troths)

(22)叛亂(Rebellion)

(23)水仙嬉戲(Naiades at play)

(24)血，熱情與死亡(Blood, Passion and Death)

筆者就蕭邦《前奏曲》的性質及曲風而言，將其分類如下：

(1)練習曲

①結構較小

第一首，C大調；第三首，G大調；第五首，D大調；第十首，
升C小調；第十四首，降E小調；第十八首，F小調；第二十二
首，G小調；第二十三首，F大調

②結構如同作品十及作品二十五《練習曲》

第八首，升F小調；第十二首，升G小調；第十六首，降B小
調；第十九首，降E大調；第二十四首，D小調

(2)夜曲

第十三首，升F大調；第十五首，降D大調；第十七首，降A大
調；第二十一首，降B大調

(3)馬祖卡舞曲

第七首，A大調；第十首，升C小調

(4)無言歌或間奏曲

第五首，D大調；第九首，E大調；第十一首，B大調

(5) 悲歌

第二首，A 小調；第四首，E 小調；第六首，B 小調；第二十首，C 小調

七、踏瓣

1830 年代，鋼琴家使用踏瓣，製造出震動泛音的效果是常事，而沒有踏瓣的音響，反是例外。蕭邦對於踏瓣的使用法，記載得非常詳細，是第一位作曲家明確的在譜上畫有使用與放開踏瓣不同的符號 (Wolff, 1990)。大部分的作品，都可看到蕭邦本人對於踏瓣使用的指示，倘若樂曲無踏瓣之處，是否有其特殊原因呢？彈奏者應當加以思考，可惜今日，並不受人重視。演奏者往往因為彈不出圓滑的音色，而任意添加踏瓣，忽略了蕭邦的原意。若是因為音樂廳的音響，或是鋼琴的音色，或是個人的觸鍵，演奏者得適度的修正踏瓣踏法，但仍應參考蕭邦原有的踏瓣指示，因為它提供了不同層次的樂句、音色及詮釋。

觀察蕭邦在 24 首《前奏曲》踏瓣的使用法，有下列情形，值得彈奏者留意：

- (1) 踏瓣隨著和聲改變而更換，在細微之處，雖然音幾乎完全相同，但是為了凸顯不同之音，亦會更換踏瓣。如譜例 1，第十九首，降 E 大調，第 5 及 7 小節，第二拍左手的 C 音改變為 B 音，為了清楚聽到 B 音，蕭邦使用不同的踩法 (Hinson, 1992)。
- (2) 旋律中碰到和聲外音或經過音，仍然使用單一踏瓣，產生模糊音響 (譜例 20)。

【譜例 20】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第十首，第 1-2 小節。

(3)強調音樂的張力或高點，適時採用踏瓣，如第十三首，升 F 大調，第 2 及 4 小節(譜例 21)。

【譜例 21】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第十三首，第 1-4 小節。

(4)踏瓣不一定與樂句相吻合，如第十五首，降 D 大調，第 8 小節(譜例 22)。

【譜例 22】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第十五首，第 5-9 小節。

(5)音階處使用踏瓣，避免太乾而產生華麗效果，如第二十四首，D 小調，第 14 小節(譜例 23)。

【譜例 23】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第二十四首，第 14 小節。

(6)不同和聲共用一個踏瓣，形成特殊音響，如第二十一首，降 B 大調，第 12 至 13 小節(見譜例 6)。

- (7)蕭邦個人的習性，常在曲子結束前，省略掉踏瓣放開的符號。例如第一首，C大調；第六首，B小調；第七首，A大調；第九首，E大調；第十一首，B大調；第十三首，升F大調；第十六首，降B小調至第二十四首，D小調等，共有十五首是如此。
- (8)長踏瓣的使用，不僅產生模糊音響，更有增強音量效果，如第二十一首降B大調，第19至24小節(譜例24)。

【譜例 24】蕭邦《前奏曲》作品二十八 第二十一首，第 17-24 小節。

- (9)若整首曲子都沒有踏瓣，很顯然的是因為樂曲非得使用踏瓣不可，如第二首，A小調；第三首，G大調及第二十首，C小調(Hinson, 1992)。但若是沒有踏瓣的樂段，應該被視為另一種色彩作對比，而勿任意使用踏瓣，如第十五首，降D大調，中段主旋律在低音部。
- (10)曲子結束時，最後的和絃常有踏瓣，可增加共鳴的音響。

參、音樂與彈奏技巧概述

24首《前奏曲》，有著蕭邦個人的詩意及靈性，其各式各樣的曲趣，有如多變的萬花筒。筆者就音樂及彈奏技巧方面，以 Wiener Urtext 版本為主，並參考 Paderewski 及 Salabert 版本，逐首加以分析及詮釋如下：

一、第一首，C 大調

激動的(Agitato)，2/8 拍。由一小節動機發展而成的旋律，主導著音樂張力，而和聲進行的改變更增添樂曲推進的動力。位於中聲部及高音部的分散琶音，形成重複出現的八度旋律線，且為對稱樂句。由第 16 小節開始，旋律線成為半音上行，製造激昂、緊張度，漸強至第 21 小節達到最高潮。音樂自第 25 小節進入尾奏，最後在琶音中結束，是一首即興曲風的小品。激動、熱情、急促的特性為主要曲趣。

彈奏重點在於運用旋轉(rotation)技巧，圓滑奏出大跳音程的分散琶音，特別是右手要同時彈奏旋律及伴奏，須有相異的音色表現。雙手以指腹觸鍵，右手連續以大拇指及小指圓滑奏出八度旋律線，與內聲部分解和絃的伴奏形成不同層次的音量；而左手手指的極度擴張，在彈奏時，更需要放鬆手腕，才能避免僵硬的音色。

二、第二首，A 小調

緩版(Largo)，2/2 拍。⁽¹⁾左手二小節的伴奏音程為導奏，之後主旋律呈現三次，每次長度不一，且為不對稱樂句。主旋律音域不大，音樂張力是由左手不諧和音程一再反覆，製造怪異特殊的音響，形成絕望、痛苦、省思的氣氛。先由E小調進入G大調(第 5 小節)，再由B小調(第 8 小節)轉入D大調(第 10 小節)，最後進入A小調(第 13 小節)。至第 15 小節，左手低音再回到E，為A小調主和絃，音樂由此開始和緩。

此首實際彈奏技巧，比譜面上呈現的還難。雙手使用低指法，為柔和觸鍵。左手內聲部，分別由 2、3、4 指貼在鍵上，圓滑奏出單調節奏的反覆音型旋律；相對的，大拇指及小指靠著手腕帶動，奏出較小聲的音量。右手亦用指腹圓滑奏出旋律音，以更飽滿溫暖的音色表現，有別於左手伴奏的音色。蕭邦雖未標示任何踏瓣，筆者建議可適度輕踩踏瓣，以保持圓滑的音色。

⁽¹⁾ 拍號在Paderewski及Salabert版本均為 4/4 拍，但是Wiener Urtext版本卻為 2/2 拍。

三、第三首，G 大調

甚快版(Vivace)，2/2 拍。⁽²⁾曲風有如練習曲，左手十六分音符需要十分輕盈流暢，呈現如詩意般的風格，而非過分顯露鋒芒炫技，因為右手淡泊優美的旋律才是主角。旋律出現二次，第二次(第 12-27 小節)加以變形延長。尾奏(第 28 小節起)時，雙手以伴奏音型反覆多次後，如煙霧般消失離去。

左手音階似的上下起伏音型及大拇指轉指，為本樂曲的練習重點。彈奏時，手指迅速移動，運用指力，彈出輕巧平均的音色，以表達纖細愉快的曲趣。右手雙音旋律，以腕力帶入彈奏出較明亮的音色，留意樂句有多處由十六分音符的上拍(upbeat)進入，勿彈成下拍(downbeat)的感覺。如同第二首 A 小調前奏曲，蕭邦亦未標示踏瓣，筆者建議可於每小節的第一個四分音符使用踏瓣，以保持音樂的透明清澈感。

四、第四首，E 小調

最緩版(Largo)，4/4 拍。⁽³⁾學者卡拉索夫斯基(Karasowski)稱此曲「有如貴重的寶石，使蕭邦詩人的名號永垂不朽」(Hunker, 1966)。此首有如悲歌的氣息，與第六首 B 小調前奏曲，均出現於蕭邦的喪禮上。

此首最大的挑戰，在於音樂性的表達。高音旋律以單調的附點二分音符與四分音符構成，彈奏時應由右手腕力及前臂奏出歌唱般的渾圓音色，並適度的強調旋律第四拍，因為其為和聲外音且在節奏上為動拍，促成旋律的前進感。低音部三和絃分別形成不同聲部的下行半音階，左手手腕放鬆，將手指動作降至最少，保持定型的手形接觸琴鍵，按完後，感受到琴鍵的反彈，再次彈奏下一個和絃。小聲圓滑奏出變化的和聲色彩，以表達憂鬱的情感。

⁽²⁾ 拍號在Paderewski版本為 4/4 拍，但是Wiener Urtext及Salabert版本卻是 2/2 拍。

⁽³⁾ 拍號在Paderewski版本為 2/2 拍，而Wiener Urtext及Salabert版本卻是 4/4 拍。

五、第五首，D 大調

很快的快板 (*Allegro molto*)，3/8 拍。曲風有如阿拉貝斯克 (*Arabesque*)，洋溢著蕭邦樂曲少見的明朗愉悅之情。與第一首 C 大調前奏曲相似，全曲僅由一小節動機發展而成。樂句為 4+8+4，彈奏二次並加以變化，再加上尾奏(第 33 小節起)結束。

雙手手指極度擴張的彈奏分散琶音，運用手腕旋轉，觸鍵迅速平均，圓滑奏出每個音，並突顯隱藏式旋律 (*line within a line*)，為此首主要的練習重點。第 1-4 小節的旋律音，不斷重複於 B-A 及降 B-A 之間，須將八分音符的拍長按滿，並適度給予重音於 B 及降 B 音，以突顯其音高之變化；但在第 13-16 小節間，可以類似跳音彈奏升 F-升 G-升 A 之旋律音，以奏出不同之音色，表達活潑的曲趣。蕭邦在此首的踏瓣標示較為複雜，進入的拍點或長度不一，是根據旋律音及音樂張力更換。彈奏者要傾聽音響，勿流於混濁而破壞音樂的流暢性及透明度。

六、第六首，B 小調

很慢的緩板 (*Lento assai*)，3/4 拍。低音部吟唱出大提琴般的優美旋律，不斷推進音樂的張力，至第 12 小節的拿坡里六和絃，轉入 C 大調，為此首最動人之處。之後單一小節的旋律(第 15-22 小節)，多次反覆變化，有如猶豫不決的個性。尾奏(第 23 小節起)回到主音 B，再次奏起低沉的主題，以 *pp* 的音量安靜結束。⁽⁴⁾ 高音部反覆音，其單調的節奏雖為伴奏，但不可低估其重要性，因其音色決定此首樂曲幽靜的氣氛。

彈奏時，右手小指的反覆音，要留意其重音的音色處理，勿成為獨立的重音，需與後半拍形成律動，融入音樂中。左手琶音往上，以大拇指為旋轉點，重量轉移至其它手指，柔聲 (*sotto voce*) 彈出低音旋律。踏瓣須適時更換，避免模糊的音響，以保持低音旋律的清晰度。

⁽⁴⁾ Paderewski 及 Wiener Urtext 版本均以 *pp* 音量結束，而 Salabert 版本以 *ppp* 音量結束。

七、第七首，A 大調

小行板(Andantino)，3/4 拍。馬祖卡曲風，八小節和聲式的旋律，為對稱樂句，反覆彈奏二次，有如問答句。本樂曲的和聲、旋律及節奏，均非常規律。第 12 小節，為全曲織度最厚之處，亦為音樂張力之最高點。此和絃勿彈成琶音，右手應由大拇指彈奏升 C 及升 A，避免破壞節奏感及和聲之厚度。彈奏此曲時，需突顯右手最高聲部的旋律，以圓滑的音色，唱出音樂的歌唱性，以表達舞曲的曲趣。

八、第八首，升 F 小調

非常激動地(Molto agitato)，4/4 拍。曲風有如練習曲，是由一小節的動機發展而成。與第一首 C 大調前奏曲相仿，右手大拇指彈奏主旋律，而單調的附點節奏卻是音樂推進的動力。裝飾旋律的三十二分音符群在高八度上重複主題，及多變的和聲變化，淡化了一成不變的節奏。樂曲結構為三大段，中段(第 9 小節起)和聲變化豐富，形成多處半音階旋律。末段(第 19 小節起)是由第一段加以變化，漸強至 *ff*，達到音樂最高峰(第 23 小節)。尾奏(第 27 小節起)中的升 F 大調和絃(第 29-31 小節)，由 *pp* 的音量演奏，產生特殊的明朗色彩。

本曲需要高度的彈奏技巧及節奏感，主旋律雖在右手大拇指，但裝飾的三十二分音符群亦不可忽略。右手同時彈奏旋律及伴奏，須運用旋轉技巧，放鬆手腕，以指力將此三十二分音符群彈成類似跳音，與主旋律的圓滑音形成不同層次的音色。左手大拇指由高處落下，強調三連音的重音，手指間極度擴張，如同右手般，運用旋轉技巧彈奏。

九、第九首，E 大調

最緩板(Largo)，4/4 拍。⁽⁵⁾四小節樂句彈奏三次，共十二小節，為《前奏曲》中小節數最少的樂曲。和聲式的旋律，有如奏鳴曲的第二樂章。全曲和聲變化豐富，由第 5 小節開始，一連串的 I-V 和絃，轉調至降 A 大調(第 8 小節)，為音樂的最高點，利用同音異名升 G，隨即轉回 E 大調。

⁽⁵⁾ Salabert 版本在第 8 小節有印刷錯誤，右手第二拍升 G 音應該還原為 G，而第四拍才是升 G 音。

本樂曲的練習重點，在於右手使用最弱的四指或小指，圓滑奏出高音部的旋律。當雙手以手臂重量法彈奏時，右手重心置於四指或小指上，以奏出高音旋律，而其它手指輕輕垂放於鍵上，彈奏中聲部三連音的伴奏；左手低音旋律，也要以渾圓的音色奏出。厚重和絃，酷似貝多芬或布拉姆斯曲風，音色雖強而有力，但勿流於粗暴或過重；同時，亦要留意附點節奏與附附點節奏之不同。⁽⁶⁾

十、第十首，升 C 小調

很快的快板 (*Allegro molto*)，3/4 拍，即興曲風的樂曲。右手快速下行音階與左手琶音有如問句，答以和絃式的旋律，構成四小節樂句。彈奏四次，並在最後一句(第 13-18 小節)擴充為六小節。此首為蕭邦《前奏曲》中，演奏時間最短的樂曲。

右手彈奏下行音階時，以指力彈奏。為了強調雙音中的高音，可使用不同觸鍵，以跳音彈奏來突顯此高音。左手琶音由小指向大拇指方向，運用腕力彈奏。和絃式答句為較渾圓的音色，與輕巧的十六分音符形成強烈對比。

十一、第十一首，B 大調

甚快板 (*Vivace*)，6/8 拍。二小節的導奏後，旋律以四小節樂句為主。至第 11 小節，進入音樂高潮並轉入升 G 小調。主旋律以 B 大調再現(第 15 小節起)，反覆變化後進入尾奏(第 23 小節起)結束。

樂曲中較特別的是節奏上出現 *hemiola*(第 5、9-10、17 小節)，⁽⁷⁾應將其節奏的旋律音表現出來。彈奏時，若是雙音，需將手重心偏於高音部，以彈出其旋律。雙手運用放鬆的手腕旋轉，避免手掌及手腕的緊張，快速圓滑奏出此曲，以表達生動活潑的曲趣。

⁽⁶⁾ Salabert 版本第 10 小節右手最後一個音 D，拍長誤植為三十二分音符，Paderewski 及 Wiener Urtext 版本均為十六分音符。

⁽⁷⁾ 原來 6/8 拍的節奏感為二拍子，此時卻臨時改變為三拍子，有如 3/4 拍。

十二、第十二首，升 G 小調

急板(Presto)，3/4 拍。以半音階為主題旋律，急促熱情的曲風有如暴風雨，需要高度的演奏技巧。樂曲由最初的八小節樂句發展，以規律的節奏進行。中段時(第 21-40 小節)有複雜的轉調，由 B 小調(第 21 小節)、A 小調(第 24 小節)、G 大調(第 28 小節)、C 大調(第 29 小節)、E 小調(第 31 小節)，推至音樂高潮升 D 小調(第 37 小節)。主題再次反覆(第 41 小節起)，並加以變化由單音進行，音樂逐漸和緩，連接至尾奏(第 65 小節起)，最後卻出人意外的 *ff* 結束。

右手需要同時彈奏旋律及伴奏，不同聲部間的音量控制非常重要。彈奏時，先練習右手高音部 3、4、5 指的靈活度，再以放鬆的腕力帶入中聲部和聲。旋律多在高音部，但中段時亦有進入中聲部，以放鬆的手指迅速移動單音、雙音或是八度旋律音，並依力度之不同以腕力或臂力彈奏。左手和絃及八度大跳，須以前臂或上臂之力彈奏，以求明亮、寬廣及渾圓的音色。最後加入蕭邦標示的踏瓣，突顯強而有力的節奏感。終曲以 *ff* 結束，但柯爾托(Cortot, 1930)卻建議以 *pianissimo* 彈奏最後二個和絃，類似 *pizzicato*，神秘般的消失離去，詮釋出與原曲完全不同的效果。

十三、第十三首，升 F 大調

緩板(Lento)，6/4 拍。純淨、祥和的夜曲風，為《前奏曲》中，少數三段式的作品之一。中段(第 21 小節起)速度轉慢，右手唱出新的旋律，而左手的對旋律以連續平行五度或其它音程呼應著。再現部(第 29 小節起)，使用主旋律的後半段，並以不同型態處理原和聲，形成不同的音響效果。

此首樂曲的練習重點，在於以歌唱般的音色，表達和聲式的旋律。彈奏時，可使用低指法，雙手貼鍵，將手重心偏向旋律音，以突顯其聲部，並表現出不同的和聲張力。低音部琶音以大拇指為旋轉點，將力度由小指轉移至其它手指，以奏出圓滑的音色。中段除了高音旋律之外，左手對旋律遊走於內聲部及低音部之間，要特別留意奏出。彈奏再現部時，除了強調新增的高音旋律，亦要保有中聲部原有

的旋律線。如第 33-36 小節的右手多聲部和絃，根據蕭邦的寫譜法，並不適宜彈成琶音，應先彈奏中聲部和絃，突顯原有的旋律音；再彈最高音，強調新的旋律音，使二條旋律線同時進行，奏出有如泛音般的特殊效果。踏瓣標示在蕭邦原稿並不多，彈奏者可參考柯爾托的 Salabert 版本。

十四、第十四首，降 E 小調

快板 (Allegro)，2/2 拍。⁽⁸⁾一小節動機發展而成，曲趣有如狂怒的暴風雨。三連音快速齊奏風格，似降 B 小調奏鳴曲的終樂章。音樂張力在第 11 小節主題再現時達到頂點，速度與力度變化為彈好此樂曲的首要條件。

蕭邦在此首的音量變化，標示的非常細膩，由其漸強漸弱的符號，可看出音樂的和聲張力及樂句變化，應忠實的彈奏出來。除此之外，為了彈出隱藏式旋律，節奏重音改變為每兩個八分音符的後半拍，而非原來的三連音。在蕭邦原稿中，本樂曲並無任何踏瓣標示，可參考 Salabert 版本。柯爾托 (Cortot, 1930) 運用踏瓣，將音樂張力及音量變化表達的維妙維肖。根據其建議，在第 1-10 小節，輕踩第三拍；第 11-14 小節，每四分音符更換踏瓣；第 15-16 小節，按旋律音踩；至第 17 小節，加上弱音踏瓣，音樂消逝離去。

十五、第十五首，降 D 大調

如歌的 (Sostenuto)，4/4 拍。完整的三段式，有如夜曲。因反覆音之多，與第六首 B 小調，同被世人稱為〈雨滴前奏曲〉。第一段 (第 1-27 小節) 本身亦是三段式，其中段 (第 9-19 小節) 較長，彈奏技巧並不難，手指保持在鍵上以奏出圓滑音色。第二段 (第 28-75 小節) 為二段式，後半段 (第 44-75 小節) 有延長。升 C 小調的調性為降 D 大調的平行調，左手旋律製造緊張氣氛，特別是二次高潮 *ff* (第 40-43 小節及第 56-59 小節)，更是此首的音樂張力高點，須以手臂重量法奏出宏亮的音色。終段 (第 76 小節起) 最短，回到原降 D 大調，曲趣

⁽⁸⁾拍號在 Paderewski 及 Salabert 版本為 4/4 拍，而 Wiener Urtext 版本為 2/2 拍。

則為音樂高潮後的舒緩，音樂表現與第一段不盡然相同，有如嘆息般。

十六、第十六首，降 B 小調

熱情如火的急板(*Presto con fuoco*)，2/2 拍。六個強而有力的和絃為導奏，接著高音主題以音階來回上下鍵盤急速奔馳。至第 18 小節主題反覆並加以變化，左手節奏改由平行八度強調，推進音樂張力至最高潮 *stretto* (第 30 小節)。主題再現於第 34 小節，接著雙手齊奏進入尾奏(第 42 小節起)結束。

彈奏時，右手快速音群如波浪般洶湧，但更重要的推進力卻是左手大跳，需要非常精準有力。二者觸鍵完全不同，右手手指抬高以指力平均彈奏；左手卻是由臂力落下以求飽滿的音色，是首需要高度演奏技巧的樂曲。

十七、第十七首，降 A 大調

稍快板(*Allegretto*)，6/8 拍。此首為和聲式旋律，曲風類似夜曲或是孟德爾頌的《無言歌》。曲式為輪旋曲式(ABA_1CA_2)，由二小節的導奏進入 A 段(第 3 小節起)主題。B 段(第 19 小節起)藉著降 A 的同音異名升 G 轉入 E 大調； A_1 段(第 35 小節起)主題再次以降 A 大調出現，和聲織度變厚，音量改變為 *ff*。C 段(第 43 小節起)亦為 E 大調，其中一連串的 V-I 轉調(第 51-53 小節)，將音樂再次轉回降 A 大調。終段(第 65 小節起)主題以 *pp* 再現，最大特色即為低音部有規律的出現主音降 A，猶如鐘聲，餘音繞樑。尾奏(第 84 小節起)右手旋律轉為內聲部，漸慢而消逝離去。

甜美流暢的如歌旋律為此首的意境，但單手同時彈奏旋律與伴奏，其間的音量平衡與音色變化更是彈奏技巧的重點。彈奏時採用低指法，手不離鍵，重心置於旋律音加以強調。左手伴奏偶有對旋律呼應(如第 20、22、44、48、50 小節等)，需將其奏出。重複和絃之彈法，運用放鬆的手腕，將手指動作降至最少，保持定型的手形接觸琴鍵，按完後，感受到琴鍵的反彈，再次彈奏下一個和絃，以求較圓潤的音色。

十八、第十八首，F小調

很快的快板(Allegro molto)，2/2拍。⁽⁹⁾由單音或同音齊奏的音階樂句與和絃相互呼應，其戲劇性張力有如歌劇中的宣敘調(recitative)，是首情緒激昂的樂曲。樂句中，除了最後一句(第17小節起)為五小節，其餘均為四小節一句。

彈奏音階旋律時，可採高指法，手指迅速抬高以求音點平均清楚。隨著漸強或漸弱，不同層次的力道由上而下傳遞至手指。自第9小節起之和絃或八度，彈奏時力道由肩膀或上臂落下，以奏出宏亮之音色。曲中雖無彈性速度，但彈奏者須依音樂張力適時給予彈性速度，加上力度的爆發力，才能成功的表達其戲劇張力。

十九、第十九首，降E大調

甚快板(Vivace)，3/4拍。一小節動機發展而成的三段式，隱藏式的琶音旋律不停的旋轉，有如練習曲。三段的發展手法雷同，每段各有兩個八小節樂句，第二句為第一句的重複及變化。尾奏(第49小節起)因第二句(第57-71小節)的擴張延長而較長。

此首樂曲需要高度的演奏技巧，彈奏時，雙手手腕需非常放鬆，運用旋轉技巧，彈奏大跳的分散琶音。右手旋律音(即4或小指)，以跳音彈奏而非以重音強調，以保持旋律的輕巧流暢性。左手琶音，需控制好大拇指力度，使之與其它手指保持一致的音色，勿強調任一音。蕭邦在原譜裏，附有清楚的漸強漸弱記號，將音量變化及音樂張力細膩的表達出來。使用踏瓣時，留意音響勿過於渾濁，不僅考慮和聲變化，亦要考量旋律的歌唱性，以保有輕快優美的曲趣。

二十、第二十首，C小調

最緩板(Largo)，4/4拍。由一小節動機發展而成，如聖詠曲風的小品。每四小節為一句，共有三大句，均為C小調。⁽¹⁰⁾此首樂曲旋

⁽⁹⁾ 拍號在Paderewski及Salabert版本為4/4拍，而Wiener Urtext版本為2/2拍。

⁽¹⁰⁾ 此曲的第三小節最後一個和絃音E，Salabert版本指出蕭邦在Jane Sterling手抄本中親筆訂正為降E，Paderewski及Wiener Urtext(以括號表示)版本亦為降E。

律起伏不大，全曲並無極度的曲線改變，音樂張力在於和聲變化。

彈奏時，第 1-4 小節為 *ff*，以上半身力量，藉由手臂傳遞至手指彈奏，以求飽滿明亮之音色，但勿淪為粗暴之聲。第 5-8 小節為 *p*，可強調最高及最低聲部之旋律音。第 9-12 小節為 *pp*，與前四小節相同，為避免重複感，可強調右手第二部之旋律音，並加弱音踏瓣以求音色變化。整首樂曲的節奏非常規律，以一小節為單位，應保持其特色，勿任意使用彈性速度。蕭邦原稿僅有一個踏瓣，建議可參考 Paderewski 版本或是 Salabert 版本，使用切分踏瓣 (Syncopated pedal)，即先彈後踩，依和絃更換。

二十一、第二十一首，降 B 大調

如歌的 (Cantabile)，3/4 拍。三段式，夜曲般的風格。第一段(第 1-16 小節)以八小節樂句而發展，右手圓滑奏出抒情的旋律，左手雙音藉著音程改變而變化和聲色彩。中段(第 17 小節起)轉入降 G 大調，為八小節樂句反復。⁽¹¹⁾ 第三段(第 33 小節起)以伴奏音型發展，回到降 B 大調，進入全曲高潮(第 39 小節)，之後音樂趨於和緩。⁽¹²⁾ 尾奏(第 45 小節起)一再重覆伴奏音型的音樂，結束全曲。

雙音的圓滑奏為此首的練習重點，雙手須有柔和觸鍵且層次分明，千萬不可有尖銳突出的音色。左手除了需常以連續大拇指，圓滑奏出內聲部之旋律；更有外聲部的低音旋律，運用到 3、4 指或 4、5 指之間的跨指，亦要圓滑奏出。右手高音旋律，除了使用到小指連續圓滑彈奏之外，中段的八度和絃，須以臂力奏出 *f*；而 *pp* 時改以腕力輕輕彈奏，亦可考慮使用弱音踏瓣，以變化音色。

二十二、第二十二首，G 小調

非常激動的 (Molto agitato)，6/8 拍。三段式，技巧如同左手八度的練習曲。全曲有如充滿著憤怒的氣息，十分激情。第一段(第 1-16 小節)左手奏出八小節的主題後，再次反復，並提高八度加以變化。

⁽¹¹⁾ 第 23 小節之倚音，在 Paderewski 及 Wiener Urtext 版本均為降 C 音，而 Salabert 版本為降 D 音。

⁽¹²⁾ Salabert 版本在第 41 小節左手及第 44 小節右手第一拍之 G 音，應為印刷錯誤，正確音高為降 G 音。

中段(第 17-34 小節)是降 A 大調，為全曲的高潮，其音樂張力是藉由主題不斷重複、模進而達成。特別是降 D 音多次反復，有如咆哮般，形成特殊音響。自第 34 小節起，主題僅作局部再現便以 *ff* 結束。

樂曲的戲劇性及音樂張力為彈好此曲的要件，彈奏時勿因過快的速度而犧牲。左手音量依 *f* 與 *ff* 之不同，而調整以前臂或上臂之力彈奏旋律；右手以腕力或前臂之力帶入切分重音，須留意兩手間的音量平衡，切勿過分強調旋律而忽略伴奏。因為右手的切分節奏動機與左手旋律，形成節奏上的拉距，而產生音樂前進的動力，使得整首樂曲自始至終保有激昂亢奮的情緒。

二十三、第二十三首，F 大調

中板 (*Moderato*)，4/4 拍。曲風如印象樂派，與第三首 C 大調前奏曲相近。右手十六分音符，以輕快的速度裝飾左手旋律，樂曲由四小節主題，多次反復與轉調構成。主題第二次(第 5 小節起)出現於 C 大調；第三次(第 9 小節起)回歸原 F 大調且提高八度；之後，進入降 B 大調(第 13 小節)；最後，再次以 F 大調(第 17 小節起)，再提高八度反復，並在第 21 小節出現未解決的導音降 E。

彈奏時，運用旋轉技巧，放鬆手腕，右手大拇指有如樞紐轉指，以指力彈奏出輕巧柔順的音色，觸鍵需要十分平均。左手以腕力及指力，不同於右手觸鍵，彈奏出較明亮的音色，宛如不同的樂器奏出旋律，與右手伴奏形成不同的層次感。整首樂曲的音量，保持在 *p* 範圍之內，有如內心洋溢著喜悅之情。

二十四、第二十四首，D 小調

熱情的快板 (*Allegro appassionato*)，6/8 拍。曲風雄壯，樂曲結構並不規則。高音旋律即興式的流動，與低音伴奏之規律節奏，形成強烈對比。左手二小節導奏之後，主題(第 3-19 小節)先以 D 小調完整呈現，再以 A 小調(第 19-37 小節)隨即反復一次。自第 39 小節起，主題以片段呈現，大膽轉調，由 C 小調(第 39 小節)轉至降 D 大調(第 43 小節)，並經由同音異名降 D 轉為升 C(第 48-50 小節)，再轉回原 D 小調(第 51 小節)。自第 55 小節起，有平行三度下型半音階，如同天外飛

來一筆，插入原有結構，音樂張力持續緊繃，漸強至 *fff* 達到最高潮 *stretto* (第 61 小節)。⁽¹³⁾ 接著有如回音般的裝飾樂句 (第 66-69 小節) 彈奏二次，再次將音樂推向 *fff* (第 73 小節)，之後主音 D 在低音部強而有力的彈奏三次，結束全曲。

本樂曲含有多項彈奏技巧，右手須有感情的奏出旋律，技巧包含音階、琶音、震音、平行八度及平行三度下行半音階。彈奏主題時，可將旋律想像成每一個音都有重量，但仍為一個相連的圓滑樂句。柯爾托 (Cortot, 1930) 甚至建議以 1、2、3 指同時彈奏單旋律音，以增加音色厚度。左手大跳琶音極度伸展手掌，須以放鬆的手腕，運用旋轉技巧，以 2 或 3 指為旋轉點彈奏；其一成不變的頑固節奏，維持全曲速度的統一感。彈奏者須有高度的演奏技巧，才能自在的彈奏出澎湃豪放之情。

肆、教學應用

一、彈奏技巧難易度分類

筆者根據每首曲子的彈奏技巧，將《前奏曲》依難易度分為四級。第一級是最簡單，由淺而深，第四級為難度最高。

(1) 第一級

- ① 和絃圓滑奏：第四首，E 小調；第六首，B 小調；第七首，A 大調；第九首，E 大調；第二十首，C 小調。

(2) 第二級

- ① 雙音 / 和絃圓滑奏：第二首，A 小調；第十三首，升 F 大調；第十五首，降 D 大調；第十七首，降 A 大調；第二十一首，降 B 大調。
- ② 快速音階：第三首，G 大調；第十首，升 C 小調；第十八首，F 小調；第二十三首，F 大調。
- ③ 快速琶音與雙音：第十一首，B 大調。
- ④ 八度音程：第二十二首，G 小調。

⁽¹³⁾ 第 61 小節的力度在 Wiener Urtext 及 Paderewski 版本均為 *fff*，但 Salabert 版本卻標示為 *ff*。

(3)第三級

- ①快速大跳琶音:第一首，C大調。
- ②快速大跳音程:第五首，D大調。
- ③快速齊奏:第十四首，降E小調。

(4)第四級

- ①快速分散音程/琶音:第八首，升F小調；第十九首，降E大調。
- ②快速雙音、和絃半音階與八度和絃大跳:第十二首，升G小調。
- ③快速音階與分散和絃大跳:第十六首，降B小調。
- ④快速分散和絃、音階、震音、平行八度與平行三度半音階:第二十四首，D小調。

二、為其它作品的縮影

有些《前奏曲》的曲子，在彈奏技巧、音型或是情境上，與蕭邦其它作品相似度非常的高。這些關聯，或許可當作參考，以《前奏曲》先練習，再進入相關作品，相信必能事半功倍。例如：

- (1)第一首，C大調與《練習曲》作品十，第一首，C大調:調性相同，速度均為快板，使用琶音技巧，且具有即興與導奏的個性，曲趣相近。
- (2)第三首，G大調與 Andante Spianato，G大調:同調性，左手為快速音群，右手為歌唱性旋律，曲趣有如詩意般的風格，極為相似。
- (3)第十三首，升F大調與《夜曲》作品十五，第二首，升F大調:調性相同，夜曲的意境、曲趣極為相似。
- (4)第十四首，降E小調與《奏鳴曲》作品三十五，第四樂章，降B小調:調性為五度關係，二者同為齊奏，曲趣完全相似，是所有作品中相似度最高的。
- (5)第十五首，降D大調與《幻想即興曲》，作品六十六，中段:調性相同，旋律相似，曲趣相近。
- (6)第十六首，降B小調與《奏鳴曲》，作品三十五，第一樂章，降B小調:同調性，左手八度大跳技巧雷同。
- (7)第二十二首，G小調與《敘事曲》作品二十三，G小調，末段:調

性相同，右手由弱拍進入，曲趣相近。

(8)第二十三首，F大調與《練習曲》作品十，第八首，F大調：調性相同，技巧相近，右手為琶音，左手為旋律。

伍、結論

想要成功的彈好蕭邦作品，歌唱性與圓滑的音色是不可或缺的必備條件。莫歇勒斯對於蕭邦的彈奏曾說：「你一點也不會懷念德國鋼琴家創造出來的樂團效果，他表現的有如聲樂家，不受伴奏限制，讓情感自由的奔馳」(Eigeldinger, 2005)。而彈性速度，常被人誤用為釋放情感的工具，也是彈奏蕭邦作品的特色之一。但是筆者認為在彈奏《前奏曲》時，應該謹慎思考，因為許多曲子都是由巴洛克式的動機旋律構成，本質上並不適宜彈性速度的使用。

《前奏曲》是否要視為一套組曲來演奏，應該有另類思考的空間(Kallberg, 2004)。雖然現今音樂會的趨勢，常以同類別型態組合，例如整場奏鳴曲、夜曲或是前奏曲等；但筆者認為，倘若曲子彼此之間，並非真正的有關聯，僅限於名詞相同，卻要成為同一場曲目，實在大可不必。應有更自由的空間，挑選適宜且不同風貌的曲目，呈現多樣的音樂，展現演奏者的技巧與內涵。

沒有任何一件作品，能像《前奏曲》這般，把蕭邦的內心世界，完全且忠實的表達出來(Hunker, 1966)。《前奏曲》呈現了各種風貌，如高雅的馬祖卡、抒情的夜曲、超技的練習曲、詼諧的間奏曲或是悲傷的送葬曲。若欲瞭解蕭邦作品的曲風，《前奏曲》無疑是最佳的選擇，是踏進蕭邦音樂世界的試金石。

參考文獻

- Chomiński, J. (1978). *Chopin*. Kraków: PWM.
- Chopin, F. *24 Preludes Op. 28*. (1973). Ed. by B. Hanson. Wien: Wiener Urtext.
- Chopin, F. *24 Preludes Op. 28*. (1930). Ed. by A. Cortot. Paris: Salabert.
- Chopin, F. *24 Preludes Op. 28*. (1979). Ed. by I. J. Paderewski. Cracow: Polish Music Publications.

- Dale, K. (1972). *Nineteenth century piano music*. New York: Da Capo Press.
- Eigeldinger, J. J. (2005). *Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils*. Ed. by R. Howat. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gillespie, J. (1972). *Five centuries of keyboard music*. New York: Dover Publications.
- Hinson, M. (1992). Pedaling the piano works of Chopin. In J. Banowetz (Ed.), *The pianist's guide to pedaling* (pp. 179-198). Bloomington: Indiana University Press.
- Hunker, J. (1966). *Chopin: The man and his music*. New York: Dover Publication.
- Jones, J. B. (1998). Piano music for concert hall and salon c. 1830-1990. In D. Rowland (Ed.), *The Cambridge companion to the piano* (pp. 151-175). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kallberg, J. (2004). Small forms: In defense of the prelude. In J. Samson (Ed.), *The Cambridge companion to Chopin* (pp. 124-144). Cambridge: Cambridge University Press.
- Michalowski, K., & Samson, J. (2006). Fryderyk Franciszek Chopin. In *The new Grove dictionary of music and musicians online* (S. Sadie & J. Tyrell, Eds.). Retrieved May 15, 2006, from [http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)
- Ogdon, J. (1972). The romantic tradition. In D. Matthews (Ed.), *Keyboard music* (pp. 209-258). New York: Praeger Publishers.
- Pogorelich, I. (1990). *On Frederic Chopin: Preludes Op. 28*. (Compact disc Deutsch Grammophon 125266). New York: PolyGram.
- Randel, D. M. (1986). *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schonberg, H. C. (1987). *The great pianist*. New York: Simon & Schuster.
- Weeks, D. (1995). The unity within Chopin's prelude. *Clavier*. **34**(7), 23-29.
- Wolff, K. (1990). *Masters of the keyboard*. Bloomington: Indiana University Press.