

東海大學音樂系碩士班  
畢業製作

拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》  
研究

*A Study of Rachmaninoff Variations on a Theme of  
Chopin, Op. 22*

研究生：張竹君

指導教授：張嘉琪博士

中華民國一〇七年一月

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》  
研究

*A Study of Rachmaninoff Variations on a Theme of  
Chopin, Op. 22*

研究生：張竹君

指導教授：張嘉琪博士

中華民國一〇七年一月

# 東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：張竹君

拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》研究

*A Study of Rachmaninoff Variations on a Theme of*

*Chopin, Op. 22*

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：張嘉琪，指導教授

郭宗愷

陳敏華

中華民國一〇七年一月

# 摘要

《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》(Variations on a Theme of Chopin, Op. 22) 為拉赫曼尼諾夫 (Sergei Vasilievich Rachmaninoff, 1873-1943) 於一九〇二年創作的鋼琴改編獨奏作品。依據蕭邦 (Frédéric François Chopin, 1810-1849) 於一八三九年完成的《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》(Prelude in C Minor Op. 28, No.2) 當作主題，以變奏曲的創作手法發展二十二個變奏。曲目總長約為三十分鐘，是拉赫曼尼諾夫第一部大型的鋼琴改編獨奏作品。

本論文共分五章節來探討：第一章為緒論；第二章為拉赫曼尼諾夫之生平簡介與音樂創作風格概述；第三章為《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之創作背景與創作手法；第四章為結論。筆者將以研究文獻書籍，以及筆者學習演奏此樂曲的歷程，客觀理性的陳述此研究論文，提供筆者在演奏詮釋上的參考。

# 目錄

摘要.....	iii
目錄.....	iv
附譜目錄.....	vi
<b>第一章 緒論</b> .....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究問題.....	3
第三節 研究方法與範圍.....	4
<b>第二章 拉赫曼尼諾夫之生平簡介與音樂創作風格概述</b> .....	5
第一節 拉赫曼尼諾夫生平簡介.....	5
第二節 拉赫曼尼諾夫鋼琴音樂創作風格概述.....	9
第三節 蕭邦與拉赫曼尼諾夫音樂創作風格之異同與連結性.....	14
<b>第三章 《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之創作背景與創作手法</b> .....	16
第一節 鋼琴變奏曲之起源與發展概述.....	16
第二節 《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之創作背景.....	17
第三節 《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之創作手法.....	19
第四節 《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之演奏詮釋及彈奏技巧問題..	35
<b>第四章 結論</b> .....	44
<b>參考文獻</b> .....	50

# 附表目錄

【表一】拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》曲式分析表.....	20
-------------------------------------	----

# 附譜目錄

【譜例 1】蕭邦《革命練習曲》，第 1-7 小節 .....	14
【譜例 2】拉赫曼尼諾夫《第三號鋼琴協奏曲》主題旋律.....	15
【譜例 3】古老的俄羅斯修道院歌曲.....	15
【譜例 4】蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》，第 1-13 小節.....	22
【譜例 5】拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》主題，第 1-9 小節 .....	22
【譜例 6】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏一，第 10-17 小節 .....	23
【譜例 7】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二，第 18-22 小節 .....	23
【譜例 8】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏三，第 26-30 小節 .....	24
【譜例 9】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏四，第 34-39 小節 .....	24
【譜例 10】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏五，第 58-61 小節 .....	25
【譜例 11】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏六，第 66-71 小節.....	25
【譜例 12】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏七，第 78-81 小節 .....	26
【譜例 13】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏八，第 86-89 小節 .....	26
【譜例 14】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏九，第 94-98 小節 .....	27
【譜例 15】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十，第 102-108 小節 .....	27
【譜例 16】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十一，第 116-121 小節....	28
【譜例 17】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十二，第 131-138 小節 ...	28
【譜例 18】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十三，第 163-169 小節 ...	29
【譜例 19】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十四，第 179-186 小節 ...	29

【譜例 20】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十五，第 204-209 小節 ...	30
【譜例 21】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十六，第 247-250 小節 ...	30
【譜例 22】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十七，第 261-267 小節 ...	31
【譜例 23】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十八，第 279-283 小節 ...	31
【譜例 24】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十九，第 291-297 小節 ...	32
【譜例 25】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十，第 326-337 小節 ...	33
【譜例 26】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十一，第 433-436 小節	33
【譜例 27】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十二，第 486-493 小節	34
【譜例 28】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》主題，第 1-9 小節 .....	36
【譜例 29】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十九，第 311-317 小節....	37
【譜例 30】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十九，第 291-297 小節 ...	37
【譜例 31】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十二，第 486-493 小節	38
【譜例 32】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏五，第 58-61 小節 .....	38
【譜例 33】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十四，第 179-186 小節 ...	39
【譜例 34】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十六，第 247-250 小節 ...	40
【譜例 35】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十一，第 433-436 小節	40
【譜例 36】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十二，第 587-595 小節	41
【譜例 37】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏九，第 94-98 小節 .....	42
【譜例 38】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十五，第 204-209 小節 ...	42



# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

筆者在學習音樂的過程中，彈奏了些有關鋼琴改編曲的曲目，而在現代社會忠於「原創」的觀念來說，「改編」一詞像是較次等的階級。但筆者透過在早些年接觸了布梭尼（Ferruccio Dante Michelangiolo Benvenuto Busoni, 1866~1924）改編自巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）《D 小調夏康舞曲》（Chaconne in D Minor）、此次學習了拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》及李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）改編自舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）《獻詞》（Dedication），瞭解到一首創作曲會因不同的創作者、時代背景的遷移、文化的演進、樂器的不同等等因素，會給予詮釋者不同的靈感，呈現出來的音樂效果及音響也會不一樣。

根據《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》（*New Grove Dictionary of Music and Musician*）將改編曲（Transcription）定義為：「音樂作品之改編，是對於原創之外的另一種表演媒介，或是使用相同的媒介但創作風格更為精緻。」；文中也提到「從某一種至另一種記譜法上音樂創作的轉變」。

筆者認為，鋼琴改編曲開拓了器樂在音樂上發展的可能性，融入更多後來演進文化與音樂藝術思想，更淋漓盡致地發揮原創的音樂，也是另外一種創作的提升。

拉赫曼尼諾夫創作《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》，是他以蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》的樂曲為主題，發展出二十二個變奏曲。筆者好奇原本十三小節的短小曲子，拉赫曼尼諾夫是如何擴張發展使其成為三十分鐘的大曲子？以蕭邦主題開頭，融合拉赫曼尼諾夫獨有的創作手法與音樂語法，充滿俄國式的音樂。其和聲進行、音樂織度、創作手法，都是極具共鳴及潛在的能量，加上音樂技巧的艱難與音域的寬廣，呈現此鋼琴改編曲的樣貌。筆者認為這樣的音樂非常有吸引力，因此，探究此樂曲的音樂特質、詮釋方式以及改編手法為筆者想要研究的動機。

本文以此首拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》為研究。筆者將以研究文獻書籍，以及筆者學習演奏此作品的歷程，客觀理性的陳述此研究論文。目的是希望幫助演奏者在演奏此作品時能有參考的依據，提供如何解決技巧上的困難、練習方法以及演奏詮釋的參考。此研究精神更是幫助筆者自身在未來教學上的精進，能更好地引導學生思考。

## 第二節 研究問題

十九世紀是改編曲發展最為淋漓盡致、大放異彩的時代，許多作曲家創作改編曲，尤以鋼琴改編曲數量最多，鋼琴技巧及詮釋都有非常大的突破。其中有舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)、布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)、李斯特、布梭尼等，對鋼琴改編曲都有許多貢獻。

本論文所要研究的鋼琴改編曲為拉赫曼尼諾夫所創作的《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》。筆者列出以下本文要研究的問題：

- 一、為何拉赫曼尼諾夫的音樂能影響全歐美樂壇？當時的時代背景是什麼而造成了此結果？他如何體現愛國情操？
- 二、拉赫曼尼諾夫改編蕭邦的鋼琴作品對其有何意義？蕭邦對他的影響為何？兩人是否有任何相同點與連結性的可能？
- 三、《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》對拉赫曼尼諾夫在鋼琴改編曲創作生涯上有何意義？此作品是否有開創性？他用何創作手法來擴張曲目的規模？此創作對其未來的創作有何影響性？在哪些作品體現？他是否在實驗鋼琴改編曲上的極致？
- 四、對於演奏時間長達三十分鐘的巨作，背譜和體力應是演奏者要面對的大問題，如何背譜？以及是否建議做體能上的鍛鍊？

以上四點為筆者在此論文中所提出的研究問題，內文將會以研究方法進行研究與驗證，最後在結論中得到以上研究結果。

### 第三節 研究方法與範圍

研究方法主要是以本論文所提出的研究問題去蒐集國內外相關文獻資料，例如期刊、論文、工具書、樂譜等，進行整理、歸納、比較與分析，加上筆者學習彈奏此曲的經歷，與指導教授討論、印證。再經過反覆研究與驗證，最後以筆者所統整出來的結論來幫助筆者在演奏上的問題。

研究範圍主要針對《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》此首鋼琴改編作品。

以下列點舉出研究方向的範圍：

- 一、概述十九世紀鋼琴改編曲之發展背景。
- 二、拉赫曼尼諾夫改編自蕭邦主題變奏曲之背景概況，以及其互相關聯影響之意義。
- 三、以曲式分析來更深入研究拉赫曼尼諾夫的創作手法、音樂理念以及樂曲詮釋，提供筆者作為演奏之用途。

## 第二章

### 拉赫曼尼諾夫之生平簡介與音樂創作風格概述

#### 第一節 拉赫曼尼諾夫生平簡介

拉赫曼尼諾夫生於一八七三年四月一日，卒於一九四三年三月二十八日，享年七十歲，俄國人。他有一雙巨大的雙手，能演奏出絕美的旋律，是二十世紀作曲家中頂尖的鋼琴家，同時也是指揮家。

拉赫曼尼諾夫原出生於俄羅斯的貴族世家，但因父親揮霍無度，加上農奴解放後，家道逐漸沒落。一八八二年，拉赫曼尼諾夫一家因經濟困頓，被迫遷居於聖彼得堡（St. Petersburg）。拉赫曼尼諾夫的父親無法接受原本富裕的家庭淪為家徒四壁，憤而離開了家裡。因此，一家的生計重擔落到了拉赫曼尼諾夫的母親身上，獨力撫養三個兒子、一個女兒，而當時的拉赫曼尼諾夫正值九歲。

1

拉赫曼尼諾夫四歲開始學琴。其母親發掘了拉赫曼尼諾夫在音樂上的才能，是他的第一位鋼琴啟蒙老師。一八八五年，拉赫曼尼諾夫進入聖彼得堡音樂院（St. Petersburg Conservatory）學習，並通過了層層音樂術科考試，就此展開了他的音樂生涯。

---

<sup>1</sup> Robert Walker, 《偉大作曲家羣像—拉赫曼尼諾夫》，何貴鳳譯（台北市：智庫，1995），13-15。

當時因為他的學科成績不足，差點被退學，因此，拉赫曼尼諾夫被引薦到莫斯科（Moscow）向尼古拉·茲韋列夫（Nikolay Zverev, 1832-1893）拜師學習。與其他學生一起住宿在茲韋列夫的家裡接受嚴格的指導，每天早上六點就開始學習的行程。<sup>2</sup>

在與茲韋列夫學習期間，拉赫曼尼諾夫見了很多有名的音樂家，包含阿爾圖·魯賓斯坦（Arthur Rubinstein, 1887-1982）、安東·阿倫斯基（Anton Arensky, 1861-1906）、亞歷山大·塔納耶夫（Alexander Taneyev, 1850-1918）、瓦希里·薩弗諾夫（Vasily Safonov, 1852-1918）、柴可夫斯基…等等音樂家，而這些音樂家影響了拉赫曼尼諾夫之後的音樂創作。<sup>3</sup>

在茲韋列夫悉心調教下，拉赫曼尼諾夫的音樂日益精進。一八八八年，十五歲的拉赫曼尼諾夫進入莫斯科音樂院就讀，跟隨亞歷山大·西洛第（Alexander Siloti, 1863-1945）學習鋼琴，與塔納耶夫、阿倫斯基學習理論作曲。

4

一八九一年，十八歲的拉赫曼尼諾夫完成鋼琴的學業。一八九二年，完成理論作曲的學業。同年創作歌劇《阿列可》（Aleko），以第一名成績光榮畢業於莫斯科音樂院，成為職業音樂家的身份。<sup>5</sup>

一八九七年，二十四歲的拉赫曼尼諾夫完成人生第一首交響曲《第一號交響曲》（Symphony No.1）。當時演出後未受到好評，拉赫曼尼諾夫受到很大的

---

<sup>2</sup> 同註 1，18-19。

<sup>3</sup> 同註 1，19-20。

<sup>4</sup> 同註 1，23-24。

<sup>5</sup> 同註 1，33。

打擊，於此之後的三年期間都陷入低潮。<sup>6</sup>

一八九九年，拉赫曼尼諾夫開始接受心理醫師尼可萊·達爾（Nikolai Dahl, 1860-1939）的治療，才開始慢慢重拾自己對音樂創作的信心。一九〇〇年，拉赫曼尼諾夫完成《第二號 C 小調鋼琴協奏曲》（Piano Concerto No. 2 in C Minor）。此曲為拉赫曼尼諾夫獻給心理醫生達爾之作品，特別得到大眾的喜愛。<sup>7</sup>

一九〇二年，拉赫曼尼諾夫與表妹娜塔妮爾·薩汀（Natalya Satina, 1877-1951）結婚。兩位都是莫斯科音樂院的高材生。同年，拉赫曼尼諾夫完成《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》。<sup>8</sup>

一九〇四年，三十一歲的拉赫曼尼諾夫擔任莫斯科大劇院的指揮，在俄國被喻為最傑出的歌劇指揮家。<sup>9</sup>

一九〇五年，俄國革命後政治動盪不安，歌劇院的音樂家及芭蕾舞團團員們被迫罷工，音樂院逐漸面臨關閉的情景，使當時的許多藝術家不得不面對現實。於是拉赫曼尼諾夫舉家於一九〇六年十一月遷移至德國的德勒斯登，繼續在德勒斯登開始從事音樂創作。《第二號 E 小調交響曲》（Symphony No. 2 in E Minor）就是在此時期的創作，並在歐洲多國巡迴指揮演出此作。<sup>10</sup>

一九〇九年，三十六歲的拉赫曼尼諾夫完成《第三號 D 小調鋼琴協奏曲》

---

<sup>6</sup> 同註 1，47-49。

<sup>7</sup> 同註 1，56-31。

<sup>8</sup> 同註 1，62-64。

<sup>9</sup> 同註 1，67-68。

<sup>10</sup> 同註 1，74-75。

(Piano Concerto No. 3 in D Minor)，並獲邀至美國紐約演出三次。演出曲目包含《死之島》(Island of the Dead)、《第二號交響曲》、《第二號鋼琴協奏曲》、《第三號鋼琴協奏曲》等。在此之後，他便以指揮家的身份在美國地區進行旅行演出，大受美國聽眾的歡迎。<sup>11</sup>拉赫曼尼諾夫回到俄國後，受邀擔任莫斯科愛樂交響樂團的指揮，成為當地樂界舉足輕重的人物。

一九一四年，第一次世界大戰爆發，俄國政治動盪不安，儘管整個國際情勢與生活環境影響著他的創作，但他的樂思還是源源不斷的湧現在他的心裡。在此期間完成的鋼琴作品有兩套《音畫練習曲，作品三十三》(Etudes Tableaux Op. 33)與《音畫練習曲，作品三十九》(Etudes Tableaux Op. 39)，其中作品三十三由八首樂曲組成，作品三十九由九首樂曲組成。<sup>12</sup>

一九一七年俄國大革命，殘酷的戰爭大量奪走了俄國人的生命財產，許多俄國音樂家和作曲家紛紛離開俄國。此時拉赫曼尼諾夫剛好接到瑞典斯德哥爾摩演出的邀請函，於是他決定帶著妻子和兩個女兒舉家離開俄國。<sup>13</sup>這次離開俄國就是長達二十五年，拉赫曼尼諾夫再也沒有回到過祖國。

一九一八年，美國寄出了三份演出邀請函給拉赫曼尼諾夫，當時他因無法勝任這麼多任務為由婉拒。但拉赫曼尼諾夫後來一轉念，認為美國可以解決他的經濟問題，於是決定全家遷移到美國。而此時的美國，因停戰協定已簽訂，城裡都在舉行慶祝會，拉赫曼尼諾夫開始在美國定居下來，並接受美國各地的演出邀請。<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> 同註 1，83-86。

<sup>12</sup> 同註 1，102。

<sup>13</sup> 同註 1，105-106。

<sup>14</sup> 同註 1，108-109。



一九二一年，拉赫曼尼諾夫得知俄國發生大飢荒的消息，感到非常憂慮。他舉行多場音樂會的收入捐贈給俄國，此舉受到祖國人民的高度讚揚。<sup>15</sup>

在此之後，拉赫曼尼諾夫帶著家人到歐洲旅行。一九二六年，五十三歲的拉赫曼尼諾夫於德國德勒斯登完成《第四號 G 小調鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No. 4 in G Minor)。此作品為拉赫曼尼諾夫後期的作品，其長度與規模的氣勢與渾厚的威力，通過現代演奏會的平台鋼琴可以淋漓盡致地表現出來，其配器手法更是揮灑自如。<sup>16</sup>從中亦可看出拉赫曼尼諾夫到此為止並無終止創作的跡象。

拉赫曼尼諾夫一九三九年舉家遷移至美國。一九四五年拉赫曼尼諾夫於美國的加州比利時山莊去世，享年七十歲。其一生七十年的生涯中，經歷了兩次世界大戰。戰爭對當時的文化、藝術、經濟、政治…等，都有很大的影響。當然，這些對拉赫曼尼諾夫影響很深，尤其在他晚期的作品皆能看見。

## 第二節 拉赫曼尼諾夫鋼琴音樂創作風格概述

美國音樂評論家哈羅德·查爾斯·勛伯格(Harold C. Schonberg, 1915-2003)認為，若說恩斯特·特奧多爾·威廉·霍夫曼<sup>17</sup>(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)是偉大的色彩畫家，那麼拉赫曼尼諾夫就是那個時代鋼

---

<sup>15</sup> 同註 1，121。

<sup>16</sup> 同註 1，127-128。

<sup>17</sup> 德國浪漫主義作家、法學家、作曲家、畫家、音樂評論人。作品多神秘怪誕，以誇張手法對現實進行諷刺和揭露，所描寫的人際關係的異化和採用的自由聯想、內心獨白、誇張荒誕、多層次結構等手法與後來的現代主義文學有很深的淵源。

琴藝術的偉大建築家。在拉赫曼尼諾夫的創作中，音樂是組織巧妙有序，有著不可動搖的邏輯性呈現，表達是無可挑剔的。音樂上常表現出急遽的節奏衝刺、陽剛之氣、對響亮度的意識，及以精緻完美的手法呈現樂句的典雅音樂氛圍。<sup>18</sup>

勛伯格也認為拉赫曼尼諾夫從不憑直覺來進行音樂的詮釋，他不僅從鋼琴家角度，也從作曲家的角度解讀每一首作品。拉赫曼尼諾夫的手非常巨大，左手能跨越十二度的琴鍵，他的演奏在鋼琴史上可以說是最恢弘的技巧，在每首作品中他都瞄準一個頂峰時刻——他稱之為「那個點」。<sup>19</sup>

據他的朋友瑪莉埃塔·沙吉尼揚<sup>20</sup> (Marietta Shaginyan, 1888-1982) 說，有一次音樂會後他曾對自己大發雷霆：「你沒注意到我錯過了那個點？你難道不理解——我讓那個點溜掉了！」<sup>21</sup>

而後沙吉尼揚曾寫道：

他彈奏的每首樂曲都是圍繞其頂峰點來塑造的：整片音響必須這樣調節，各個音的深度和力度必須以這樣的純正和層次變化來表現，使頂峰點的到達看來好像是勢所必然，儘管實際上能做到這一點需要最高的藝術造詣。這一刻的來臨必須具有賽跑到達終點時扯斷絲帶的那種聲音和閃光——它必須讓人感到好像是擺脫了介乎真理與其表達之間的最後一個物質上的障礙，最後一道屏障。頂峰是由作品本身決定的，但如何接近它，音樂家必須總是成竹在胸，因為一旦它滑掉了，整個架構便土崩瓦解，作品變得疲軟和模糊，不能再向聽眾傳達

---

<sup>18</sup> Harold C. Schonberg, 《不朽的鋼琴家》，顧連理、吳佩華譯（台北：世界文物，1998），393。

<sup>19</sup> 同註 18，394。

<sup>20</sup> 俄羅斯劇作家和文學評論家，是俄羅斯文學史上最多產的女作家之一。

<sup>21</sup> 同註 18，394。

它應該傳達的東西。<sup>22</sup>

在運用踏板方面，拉赫曼尼諾夫從不用模糊的線條或含糊的色彩，他運用踏板極其得體，主張用手指而不是用腳來工作，故能非常清晰地把每一個音符展現出來。他曾說：「你必須仔細審察每個角落，把每一個螺絲拆開，以便你能接著輕而易舉地把那整體重新裝配起來。」<sup>23</sup>

在技巧方面，拉赫曼尼諾夫是一位技巧高超的浪漫主義鋼琴家，但不會過份誇張地追求音樂的炫耀技巧。勛伯格認為他是一位經過鍛鍊的藝術家，具有天然的恢宏風格及強勁卻賦詩情意識。<sup>24</sup>拉赫曼尼諾夫在莫斯科的老師茲韋列夫曾說道：

I stored up wonderful memories, with which no others in my experience can compare. It was not so much his magnificent technique that held one spellbound as the profound, spiritually refined musicianship which spoke from every note and every bar he played, and singled him out as the most original and unequalled pianist in the world....<sup>25</sup>

意即「我儲存了美好的回憶，沒有其他人在我的經驗裡可以比較。不是那麼壯觀的技巧卻能讓人入迷的深刻，精神上精煉的音樂才能，發揮在每一個音符和每個小節裡，這讓他成為世界上最原始和無與倫比的鋼琴家。」

---

<sup>22</sup> 同前註。

<sup>23</sup> 同前註。

<sup>24</sup> 同註 18，395。

<sup>25</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings* ( New York: Continuum, 2005 ), 16.

即便如此，對於拉赫曼尼諾夫來說，除了鋼琴演奏，其實他認為指揮和作曲更為有趣的多。一九一七年俄國大革命，拉赫曼尼諾夫離開俄國後，就從此沒有再回到俄國過，成了流亡者。此時，他才開始累積音樂會曲目，而為了家庭和生計，他明白單靠作曲是不行的，於是，他轉向鋼琴演奏。

據說拉赫曼尼諾夫聽過的東西過耳不忘，更是個絕妙視譜的演奏者，並能吸取保留每種聽覺印象。勛伯格在《不朽的鋼琴家》提出，拉赫曼尼諾夫在練習布拉姆斯《韓德爾主題變奏曲與賦格作品二十四》(Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24) 只需兩天便可記熟，並完美的演奏出來。而他在練史克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1872-1915) 《升 C 小調練習曲，作品四十二第五首》(Etude in C Sharp Minor, Op. 42, No. 5) 時說：「這是一首很難的練習曲！我為它花了一小時。」<sup>26</sup>由此看出拉赫曼尼諾夫過人的音樂才能與天份。

俄羅斯音樂起源於民間，早在基輔羅斯時代，音樂就已經是俄羅斯人文化與生活中的一個重要部份。俄羅斯人受基督教（東正教）影響，也因合唱聖詩是宗教儀式的重要程序，所以宗教音樂得以發展了起來。俄羅斯的宗教音樂不僅吸取了拜占庭宗教音樂的成分，且繼承了俄羅斯民間音樂的養分，進而形成了一套具有鮮明的民族特色的歌詠曲調體系。其主要特點是用音樂來體現史詩，因而使氣勢恢弘成為俄羅斯音樂的一大特色。

俄國鋼琴家尼古拉·盧剛斯基 (Nikolai Lugansky, 1972-) 曾在焦元溥著作的《遊藝黑白》中提到他的想法，若要了解拉赫曼尼諾夫，先去聽俄羅斯東正教的聖歌，那是俄國根本的音樂。<sup>27</sup>存在於鄉野的俄羅斯民間音樂一直保持著旺盛的生命力與感人的表現力，其重要形式為無伴奏混合合唱，首先由一個人

---

<sup>26</sup> 同註 18，395-396。

<sup>27</sup> 焦元溥，《遊藝黑白（上）》（台北：聯經，2007），332。

領頭先唱，隨之，男女合唱為其伴奏。領唱者的歌聲高亢悅耳，伴唱者的合聲悠揚婉轉，兩者相得益彰，俄羅斯民族粗曠豪放的性格盡顯其中。

拉赫曼尼諾夫的音樂創作與其祖國俄羅斯有密切的關係，影響著他的生命與音樂的創作。一九四一年，拉赫曼尼諾夫曾在美國接受《研究雜誌》採訪時，提到自己的作品所發表的見解：

在我自己的一些作品中，不知不覺地形成了一種獨特風格，或浪漫色彩、或民族特色、或其他別的情趣。從我的內心裡能聽到我寫在譜紙上的音樂，它是那樣自然、清晰。我是俄國的作曲家，生長我的土地影響著我的氣質和觀點。我的作品就是這種氣質的產物，因而它是俄羅斯的音樂，…當我寫下我的音樂時，它是按照我的構思落筆，我要求它簡樸、直接，因此，我譜寫下的音樂是出自我心靈…<sup>28</sup>

依此觀點，俄國文化對拉赫曼尼諾夫生命的影響根深蒂固，也反應在他的音樂作品中。他演奏出的俄國式音樂，即是他骨子裡的音樂。筆者認為，俄國創造了偉大的拉赫曼尼諾夫，而拉赫曼尼諾夫亦回饋了俄國所有自己全部的生命才能。

拉赫曼尼諾夫一生共七十年的生涯中，經歷了兩次世界大戰。他於一九一七年的俄國大革命中離開了祖國，長達二十五年沒有再回到俄國。在動盪不安的世紀、充滿貪婪與仇恨的戰爭中，對當時的文化、藝術、經濟、政治…等都有很大的影響。當然，這些對拉赫曼尼諾夫影響很深，尤其在他晚期的作品能看見。

---

<sup>28</sup> 尹子，《拉赫瑪尼諾夫：不朽的旋律》（台北：世界文物，2001），74。

### 第三節 蕭邦與拉赫曼尼諾夫音樂創作風格之異同 與連結性

蕭邦是十九世紀浪漫樂派的重要鋼琴家之一，其逝世將近五十年後，後起之輩拉赫曼尼諾夫承續著十九世紀浪漫樂派創作風格，走向二十世紀現代音樂的開端。兩位皆是超群的鋼琴演奏家，在他們各自的世代裡皆塑造出鋼琴獨奏作品的創新地位。拉赫曼尼諾夫一生前後加起來，共創作二十四首前奏曲，好似在為蕭邦的《二十四首前奏曲》致敬。筆者認為，拉赫曼尼諾夫創作《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》，或許就是這樣的心態下驅使的結果，並在作品中融入他獨有的創作手法，擴大作品的規模，就此完成一部以變奏曲形式的鋼琴改編作品。

蕭邦與拉赫曼尼諾夫同為流亡者，皆因祖國戰亂而離開祖國，在剩餘的歲月中沒有機會再回到故土，於異地以鋼琴演奏為生。一八三〇年，蕭邦離開波蘭；一九一七年，拉赫曼尼諾夫離開俄國。在他們的音樂裡，同時都表現了愛國濃烈情懷，與其祖國所孕育之古老文化所發展創作的音樂。例如蕭邦被名為《革命練習曲，作品十第十二首》(Etude Op. 10, No. 12) (譜例 1)，是在一八三一年華沙起義淪陷失敗時，蕭邦在悲憤的情緒下所創作的。

#### 【譜例 1】蕭邦《革命練習曲》，第 1-7 小節

The image shows the musical score for Chopin's Etude Op. 10, No. 12, measures 1-7. The score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-7. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system is marked 'legatissimo' and the second system is marked 'con fuoco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

由此可見，蕭邦對祖國濃烈的愛，與祖國淪陷的悲憤，化為音樂靈感創作。

另外，音樂學家約瑟夫·亞瑟（Joseph Yasser, 1893-1981）在研究中提出，拉赫曼尼諾夫創作的《第三號 D 小調鋼琴協奏曲》，它的主題（譜例 2），與一首古老的俄羅斯修道院歌曲（譜例 3），之間明顯相似。由此推測，拉赫曼尼諾夫童年時代常與祖母去修道院<sup>29</sup>，自那聽到的歌曲下意識儲存於腦袋記憶中，深植於拉赫曼尼諾夫內心深處。

【譜例 2】拉赫曼尼諾夫《第三號鋼琴協奏曲》主題旋律



【譜例 3】古老的俄羅斯修道院歌曲



拉赫曼尼諾夫在旋律中運用俄羅斯音樂的古老民謠，濃烈愛國的情感，有著很強的俄羅斯音樂特性。正因為有了這種特性，拉赫曼尼諾夫的音樂對整個世界都有著很強的吸引力，此音樂是拉赫曼尼諾夫骨子裡的音樂，也是俄國的音樂。

---

<sup>29</sup> 同註 1，16。

# 第三章

## 《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之創作背景與 創作手法

### 第一節 鋼琴變奏曲之起源與發展概述

根據《新訂標準音樂辭典》變奏曲（Variation）一詞定義為：「在特定的主題或音樂素材上，以各種作曲寫法加以變化進行，稱為變奏；由主題與若干變奏構成的樂曲形式，稱為變奏曲。」<sup>30</sup>

變奏的方式通常有以下幾種類型，在旋律與和聲不變的架構下加入裝飾的變奏；定旋律大致照原型反覆但加入不同對位聲部的變奏；將素材轉位、反向、擴大或縮小的變奏，主題的音程；將主題音程、和聲與節奏擴大或發展，在各個變奏上賦予特性的變奏。<sup>31</sup>而此論文所要探討的《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》皆有採用上述所敘述之變奏形式。

在西洋音樂史鋼琴變奏曲的發展中，除了拉赫曼尼諾夫創作精彩的變奏曲，早在十六世紀就已有出現過變奏曲的作品。以下大概列舉一些各時代作曲家所創作的鋼琴變奏曲。巴洛克時期，巴哈《郭德堡變奏曲》（Goldberg Variations，

---

<sup>30</sup> 音樂之友社編撰，《新訂標準音樂辭典》，林勝儀譯（台北：美樂，1999），1935。

<sup>31</sup> 同前註。



BWV988)、《D小調夏康舞曲》、《C小調帕薩克里亞舞曲》(Passacaglia in C Minor, BWV582); 古典樂派時期, 莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 《鋼琴變奏曲》(Piano Variations)、貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 《鋼琴變奏曲》(Piano Variations); 浪漫樂派時期, 布拉姆斯《海頓主題變奏曲》、《韓德爾主題變奏曲與賦格》; 二十世紀, 柴可夫斯基《羅可可主題變奏曲》(Variations on a Rococo Theme, Op. 33)、理查·史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-1949) 《唐吉訶德》(Don Quixote, Op. 35) 等。

一直到現今, 變奏曲仍是作曲家很常使用的創作曲類和創作手法。變奏曲大部份會由一個主題旋律開始, 後續用技巧、節奏、詮釋風格等來裝飾或擴大主題的旋律, 來達到曲子的一種趣味性。

而本論文要探討的《蕭邦主題變奏曲, 作品二十二》即是拉赫曼尼諾夫創作變奏曲下的產物, 每一個變奏都非常精彩, 筆者將在本章第三節繼續探討此變奏曲的創作手法。

## 第二節 《蕭邦主題變奏曲, 作品二十二》之創作背景

一九〇二年, 二十九歲的拉赫曼尼諾夫與他的表妹娜塔妮爾·薩汀 (Natalya Satina, 1877-1951) 結婚。他們克服了家人與社會輿論等種種障礙, 幸福的結為連理。當時夫妻倆渡完蜜月後決定返回伊瓦諾夫卡<sup>32</sup> (Ivanovka) 準備度過夏天, 而《蕭邦主題變奏曲, 作品二十二》即是拉赫曼尼諾夫在此時期

---

<sup>32</sup> 伊瓦尼夫卡是烏克蘭的城鎮, 位於該國北部切爾尼戈夫州, 由謝苗諾夫卡區負責管轄。

完成的鋼琴作品。<sup>33</sup>而他另外的鋼琴作品集《前奏曲，作品二十三》(Preludes, Op. 23)，也是同一時期創作的鋼琴獨奏作品。

婚後幸福的拉赫曼尼諾夫大量創作鋼琴獨奏作品，為鋼琴獨奏曲開拓了新領域。這首新曲《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》，是他第一首大型的鋼琴獨奏作品。主題來自蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》，原創僅有十三個小節，而拉赫曼尼諾夫使用前八小節發展出二十二個變奏，使整首曲子長達約三十分鐘，是非常大型的鋼琴獨奏作品。在一九〇三年二月十日，拉赫曼尼諾夫於莫斯科首次公演了《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》，並將此作品題獻給聖彼得堡的恩師萊謝蒂茨基 (Theodore Leschetizky, 1830-1915)。

筆者在研究蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》並沒有查到為何蕭邦要創作此首的原因，而拉赫曼尼諾夫改編蕭邦此首前奏曲的原因也不詳。但有人認為蕭邦的前奏曲是具有意義的反映出蕭邦最深處的感受和心情，它是蕭邦最哀傷的陳述，是他的絕望所凝聚的結晶。<sup>34</sup>

作曲家巴爾布德 (Hippolyte Barbedette, 1827-1901) 曾說蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》：「那是一首莊嚴神聖的聖詠曲，如果用管風琴演奏可能會獲得更大的效果。」<sup>35</sup>

蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》是聖詠風格 (chorale style)。第一個和絃是音量 *ff* 的 C 小調和絃，不斷地堆積絕望的氣氛，筆者認為像是貝多芬《C 小調第五號命運交響曲》般對命運的悲憤與不安。此首和絃的張力與

---

<sup>33</sup> 同註 1，64。

<sup>34</sup> Ates Orga，《偉大作曲家羣像—蕭邦》，江靜玲譯（台北：智庫，1995），110-111。

<sup>35</sup> 王穎，《蕭邦二十四首前奏曲之研究：作品第二十八號》（台北：全音樂譜，民 72），124。

莊嚴，好似在訴說蕭邦沉重的心情。

值得一提且有趣的是，蕭邦於一八三九年創作的《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》與拉赫曼尼諾夫於一九〇二年創作的《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》，兩者創作時間分別同是在他們二十九歲時所創作的。而蕭邦從一八三九年到之後四年的這段時期裡，與比他大六歲的女友喬治·桑（George Sand, 1804-1876）在諾昂（Nohant）的莊園裡度過幸福寧靜的日子，他們排除社會的輿論勇敢相愛。<sup>36</sup>在那段時期的蕭邦創作了大量的鋼琴作品，其中包括著名的波蘭舞曲《英雄》（Heroic, Op. 53）。

以此看來，筆者認為，蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》與拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》的創作背景時期，反映出兩人活出社會框架，勇於追求自己所愛，而後與愛人共度美好時光中所創作出許多美好的鋼琴作品。兩位偉大的鋼琴家在不同年代但同樣的年紀、相似的遭遇背景裡，為鋼琴獨奏作品不斷創新，此生命歷程更添加了相似與契合。

### 第三節《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之創作手法

音樂學家羅伯·華克（Robert Walker, 1939-）認為拉赫曼尼諾夫在《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》裡巧妙地混合了奏鳴曲的原則與變奏曲的技巧，將變奏曲排比成連續的結構，使它具有三樂章奏鳴曲的特色。<sup>37</sup>但筆者認為此曲沒有奏鳴曲應有的曲式，呈示部、發展部、再現部的架構在此亦無明顯地呈現，故筆者把此曲架構簡單分為四個部份。第一部份是變奏一到變奏十，第二部份

---

<sup>36</sup> 同註 34，115-124。

<sup>37</sup> 同註 1，64。

是變奏十一到變奏十四，第三部份是變奏十五到變奏十八，第四部份是變奏十九到變奏二十二。

表一為筆者歸納整理之曲式分析表，呈現二十二個變奏曲，區分為四個部份來探討：

【表一】拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》曲式分析表

部份	變奏	樂章速度	小節數	調性
I	Theme	Largo	1-9	C 小調
	1	Moderato	10-17	
	2	Allegro	18-25	
	3	(L'istesso tempo)	26-33	
	4	(L'istesso tempo)	34-57	
	5	Meno mosso	58-65	
	6	Meno mosso	66-77	
	7	Allegro	78-85	
	8	(L'istesso tempo)	86-93	
	9	(L'istesso tempo)	94-101	
	10	Piu vivo	102-115	
II	11	Lento	116-130	E <sup>b</sup> 大調
	12	Moderato	131-162	C 小調
	13	Largo	163-178	
	14	Moderato	179-203	
III	15	Allegro scherzando	204-246	F 小調
	16	Lento	247-260	

	17	Grave	261-278	B <sup>b</sup> 小調
	18	Piu mosso	279-290	
IV	19	Allegro vivace	291-325	A 大調
	20	Presto	326-432	C <sup>#</sup> 小調
	21	Andante	433-485	D <sup>b</sup> 大調
	22	Maestoso—Meno mosso—Presto	486-605	C 大調

筆者先從蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》的主題來探討（譜例 4），此首為最緩板（Largo），4/4 拍，共十三個小節，由一小節動機發展而成，是聖詠曲風。

此曲每四小節為一樂句，共有三個樂句，而第二與第三樂句旋律相同。第一小節由 C 小調一級和絃以 *ff* 音量開頭，和聲進行為 *i-iv-V-i*，第四小節最後停在 V 級半終止；從第五小節 I 級開始，音量相較第一小節減弱到 *p*；而第九到第十二小節是重複第五到八小節的旋律，但在第九小節加上了 *pp*，音量更為減弱；第十一小節增加 *cresc.*，第十二小節最後一拍加上了踏板記號。此曲音樂的張力在於和聲進行與音量的變化。

拉赫曼尼諾夫使用蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》當作主題，他去掉蕭邦原創的最後面的四小節，使主題上的呈現更顯得精簡（譜例 5）。並以前九小節當作發展的主題，運用變奏曲的創作手法，發展二十二個變奏。

蕭邦在第四小節的音量是持續漸強的狀態，而在第五小節突然弱下來，形成音量上的反差；而拉赫曼尼諾夫改編過後，音量在此已經漸弱，再接到第五

小節緩和的 *p*。左手和絃不斷下行，加上音量保持在 *p*，顯得氣氛越來越絕望，最後以 C 小調和絃結束此主題。

【譜例 4】蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》，第 1-13 小節

【譜例 5】拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》主題，第 1-9 小節

第一部份是變奏一到變奏十，此十個變奏的創作手法相似，皆為 C 小調。每一首變奏的長度相較於第二、三部份都來得短，除了變奏四、六、十超過八個小節之外，大部分的變奏皆只有八小節。在每個變奏之間，主題旋律與快速音群的伴奏不斷輪替，即主題旋律在左右手間不斷交替演奏，或是兩手皆是快

速音群。

變奏一（譜例 6），中板的的速度，右手十六分音符貫穿此變奏，直到十四小節才加入左手低低音 C。

【譜例 6】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏一，第 10-17 小節

變奏二（譜例 7），原變奏一右手十六分音符部份，在此變奏移至左手，右手則是主題旋律。

【譜例 7】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二，第 18-22 小節

變奏三（譜例 8），兩手皆是快速的十六分音符。從主題至此，音樂織度越來越濃厚。

【譜例 8】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏三，第 26-30 小節

Var. III  
(♩ = 122)

變奏四（譜例 9），主題旋律出現在左手的內聲部八分音符，快速地十六分音符繼續跑動，搭配右手跳進三度與四度的和絃。

【譜例 9】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏四，第 34-39 小節

Var. IV.  
(♩ = 132)

變奏五（譜例 10），主題旋律出現在左手四分音符，搭配右手快速的十六分音符伴奏音型，而每一快速音群的第一個是十六分休止符。



【譜例 10】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏五，第 58-61 小節

變奏六（譜例 11），旋律出現在右手六連音，搭配左手九連音，拍子較複雜。

【譜例 11】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏六，第 66-71 小節

變奏七（譜例 12），此變奏風格輕巧快速，主題動機出現在第 80 小節二度半音下行的四分音符，整體左右手和聲不斷交替。

【譜例 12】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏七，第 78-81 小節

變奏八（譜例 13），主題動機出現在右手上聲部的八分音符，搭配左手十六分音符與內聲部的六連音，整體輕巧快速，為下一個變奏做鋪陳。

【譜例 13】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏八，第 86-89 小節

變奏九（譜例 14），是兩個動機群組之間的對話。譜例 14 標註方形動機是八度三和絃，標註圓形動機是單音八度，兩個動機群組極度擴張，距離越來越遠，音響飽滿，形成技巧上的挑戰，就像兩個動機群組在對話，也在對抗。

【譜例 14】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏九，第 94-98 小節



變奏十（譜例 15），此變奏速度非常快，主題旋律隱藏在快速的十六分音符裡，最後以 ff 音量的 C 小調和絃磅礮地結束此變奏。

【譜例 15】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十，第 102-108 小節



第二部份是變奏十一到變奏十四，由降 E 大調到 C 小調。

變奏十一（譜例 16），從之前的 C 小調轉到其關係大調降 E 大調上，速度和氣氛皆轉換到緩版 *Lento*，開始另外一個樂段的氛圍。整曲動機由三連音組成，主題旋律並無明顯呈現，隱埋在三連音的內聲部裡。

【譜例 16】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十一，第 116-121 小節

Var. XI.  
Lento. (♩ = 60)

mf

dim.

dim.

a tempo

pp

crest.

rit.

ppp

變奏十二（譜例 17），調性轉回 C 小調。拉赫曼尼諾夫運用巴哈的賦格創作手法，共有四聲部，主題動機貫穿在每一個聲部。足見拉赫曼尼諾夫在試驗鋼琴變奏曲的創作手法。

【譜例 17】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十二，第 131-138 小節

Var. XII.  
Moderato. (♩ = 80)

mf sempre legato

dim.

m.g.

m.d.

p

mf

主題動機

第2聲部

第1聲部

第4聲部

第3聲部

變奏十三（譜例 18），以緩版 mf 音量的 C 小調和絃揭開了神祕的氣氛，運用三十二分音符且 pp 音量來彈奏裝飾音，有層次的堆疊音量。

【譜例 18】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十三，第 163-169 小節

Var. XIII.  
Largo. (♩ = 52)

mf

pp

cresc.

變奏十四（譜例 19），主題旋律出現在內聲部的全音符，音值長，像鐘聲敲響般，埋在所有聲部中，極具共鳴音響。每聲部音程大概都是級進或跳進，主旋律簡單綿長。尾段雙手出現厚重的連續八分音符大和絃，和諧飽滿的和聲進行，具有氣勢恢弘地音響共鳴。

【譜例 19】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十四，第 179-186 小節

Var. XIV.  
Moderato. (♩ = 72)

mf

pp

pp

la melodia ben marcato

第二部份是變奏十五至十八，由 F 小調轉至降 B 小調。

變奏十五（譜例 20），轉調至 F 小調上。主題動機出現在最上聲部，內聲部是輕快的附點節奏，好似精靈跳舞般。整曲以輕快且富趣味性的四聲部呈現此樂段特色，為第三部份製造詼諧的開頭氣氛。

【譜例 20】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十五，第 204-209 小節

Var. XV.  
Allegro scherzando. (♩ = 122)

變奏十六（譜例 21），此變奏是緩版，旋律優美的風格。右手是非常抒情的旋律，搭配左手十六分音符的伴奏音型。左右手在輪替跨手技巧時，依然保持旋律的流暢性，足見拉赫曼尼諾夫注重旋律性的發展。而在此變奏的最後一小節，緊接著 F 小調附點節奏的八度音型，揭開了後續送葬進行曲風格般的序幕。

【譜例 21】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十六，第 247-250 小節

Var. XVI.  
Lento. (♩ = 44)

變奏十七（譜例 22），調性轉至降 B 小調。主題動機出現在右手上聲部，級進上行二度的八分音符；左手出現級進與跳進下行的八分音符，左右手呈現反向音型。而兩手在每第一個八分音符上皆有重音記號，此嘆息音型的動機充滿整個變奏，氣氛就像是葬禮的鐘聲般，聲聲敲響，整個變奏風格是緩慢且沉重的。

【譜例 22】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十七，第 261-267 小節

Var. XVII.  
Grave. (♩ = 46.)

變奏十八（譜例 23），上聲部以和絃式地三連音組成，下聲部為八分音符的伴奏音型，主題旋律出現在第 280、282 小節的內聲部。

【譜例 23】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十八，第 279-283 小節

Var. XVIII.  
Più mosso.

第四部份是變奏十九到變奏二十二，最後四個變奏每一首調性都不同。從 A 大調、升 C 小調、降 D 大調，到最後一個變奏轉為 C 大調結束。相比前三個部份變奏的創作手法，第四部份在和聲及主題旋律上的織度更為磅礴和複雜，曲子長度也更長。在曲式、變奏手法上也有許多的擴充與變化。

變奏十九（譜例 24），A 大調，開頭是非常厚重磅礴的和聲，像鐘聲般敲響整曲每一處，是歡喜的慶祝，很像蕭邦波瀾舞曲。

【譜例 24】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十九，第 291-297 小節

Var. XIX.  
Allegro vivace.  
*ff sempre marcato*

變奏二十（譜例 25），升 C 小調，右手是柔軟的八分音符旋律，左手是音值較長的音符，敲出主題旋律，是右手旋律的支撐。此曲是變奏十九和變奏二十一過渡樂段，連接到第二十一變奏。



【譜例 25】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十，第 326-337 小節



變奏二十一（譜例 26），降 D 大調，是為了鋪陳最後一個變奏而裝飾插入較平靜與曲長較長的插曲。而在此曲中段 *piu vivo* 速度變快，右手出現快速的雙十六分音符，技巧越來越難，再現第十九變奏蕭邦波瀾式的音樂曲風。

【譜例 26】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十一，第 433-436 小節



變奏二十二（譜例 27），最終變奏，以 C 大調磅礴和絃開場，與主題旋律相呼應，整曲結束在 C 大調上。《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》以 C 小調開頭，風格悲愴沉重，最終變奏卻以 C 大調結束，風格充滿光明與希望。此調性

之安排，筆者認為，拉赫曼尼諾夫在心境上對生命有更高追求圓滿的渴望。

【譜例 27】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十二，第 486-493 小節

Var. XXII.  
Maestoso. (♩ = 100)

*ff sempre marcato*

拉赫曼尼諾夫在本曲大規模的佈局，創作技巧及在曲式和聲上的擴充，使原本只有八個小節的主題，呈現為曲長為三十分鐘的變奏曲，比《帕格尼尼主題狂想曲》規模還大，是無可比擬的。

音樂學家貝瑞·馬丁（Barrie Martyn, 1941-）認為，許多作曲家不是全部地滿意支持拉赫曼尼諾夫這樣的作品，而拉赫曼尼諾夫也曾為他所創作的曲長而煩惱。他事後曾想將曲子修短，但不足夠解決此曲在音樂上的弱點。除此之外，此作品的問題在於，儘管它是傑出的作品，可以讓鋼琴家的技巧完全發揮，但對於演奏家來說，它的演奏時間太長，在一般鋼琴演奏會當中，很少會有鋼琴家演奏。<sup>38</sup>也因此，筆者認為此作品對於鋼琴獨奏作品有很大的藝術價值存在，更是筆者想要演奏及研究的動力及原因之一。

<sup>38</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* ( England: Scolar Press, 1990 ), 147-148.

綜合以上拉赫曼尼諾夫本曲的創作手法來看，筆者認為此作品反映出他在精神意念上，有著內心渴望圓滿與光明的心理投射。主題開頭是 C 小調，最終變奏為 C 大調。象徵由絕望的 C 小調，在經過變奏間不斷轉調與不同風格的詮釋，以及磅礴地和聲進行與獨特地創作手法，象徵生命的曲折。不向命運低頭，再經過不斷努力與不妥協的過程當中，最終戰勝了一切苦難。直到最終變奏以磅礴明亮地和聲 C 大調慶祝般的結束，象徵最後達到生命圓滿的結局。筆者認為，這是拉赫曼尼諾夫內心深層所渴望表達的精神意念，寄託在作品創作中反映。

#### 第四節 《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之演奏詮釋及彈奏技巧問題

在十九世紀末至二十世紀初的鋼琴改編曲的發展中，通常呈現的是鋼琴技巧與樂曲詮釋的再提升，此時期的演奏家大量提升自己的技巧能力與即興創作能力。筆者在本節大致上分為幾類來探討《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》之演奏詮釋與彈奏技巧的問題，幫助筆者自己在演奏上的精進，也提供演奏者在演奏上參考。以下以觸鍵來探討拉赫曼尼諾夫的演奏詮釋與彈奏技巧，探討觸鍵分為三類，分別為和聲式的、旋律式的、節奏式的。

先從主題開始講起（譜例 28），第 1-4 小節的音量是 *ff*，彈奏時以上半身力量，藉由手臂傳遞至手指彈奏。手臂自然下垂的重量，以求飽滿明亮之音色，但勿淪為粗暴之聲。第 5-8 小節的音量是 *p*，可強調最高及最低聲部之旋律音。筆者認為中間內聲部的級進音程也是次等重要的，要把它彈出來，讓整個架構更為有層次。

因音量小，觸鍵的速度要慢，要貼鍵彈奏，用耳朵仔細聽自己彈出來的聲音是否平均。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。

【譜例 28】拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》主題，第 1-9 小節

Thème. (F. Chopin, Op. 25, N° 20.) C. РАХМАНИНОВ, соч. 22 (1873-1943)

Largo.

Piano

*ff*

*p*

*rit.*

*rit.*

一、和聲式的

在每首作品中，拉赫曼尼諾夫都瞄準一個頂峰時刻——他稱之為「那個點」，常利用織度豐富的和聲及龐大的和絃來鋪陳旋律或樂段到達頂峰點。在本論文第三章第二節，有提到關於拉赫曼尼諾夫的朋友沙吉尼揚曾提到他是用何創作手法來到達樂曲的頂峰。

以變奏十九第 311-317 小節為例（譜例 29），拉赫曼尼諾夫利用和弦的連續上行，音值不斷縮短，不用特別再標記漸強記號，就能營造緊湊的局勢，造成勢必在第 24 小節最大音量 *ff* 達到頂峰，接下來是一片厚重的和絃揮灑下去，是拉赫曼尼諾夫創作慣用的手法。

筆者在彈奏此樂段時，主要使用手臂重量傳達到指尖，但音與音之間有相

連性，聲音觸鍵不能彈得太垂直的音色造成聲音散掉。音量的鋪陳要控制好，一氣呵成的帶上樂段的頂峰。

【譜例 29】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十九，第 311-317 小節

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. A red arrow points from the beginning of the first system to the end of the second system, indicating a continuous flow. The second system also has two staves. A red box highlights the first few measures, with a red arrow pointing to the start of the piece. The marking *ff marcato* is circled in red within this box.

其他方面如變奏十九第 291-297 小節（譜例 30），變奏二十二第 486-493 小節（譜例 31），皆是用和聲式的創作手法。需要使用整個手臂的力量來彈奏，而當中有旋律的層次在內。

【譜例 30】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十九，第 291-297 小節

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Var. XIX. Allegro vivace.' and 'ff sempre marcato'. It features two staves with dense chordal textures. A red arrow points from the beginning of the first system to the end of the second system. The second system also has two staves with similar textures. Red arrows point to specific measures in both systems, highlighting the harmonic structure.

【譜例 31】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十二，第 486-493 小節

Var. XXII.  
Maestoso. (♩ = 100.)  
*ff sempre marcato*  
I IV V I  
m.d. m.d.

二、旋律式的

拉赫曼尼諾夫慣用長旋律線的進行來唱出主題，搭配伴奏型式，例如變奏五第 58-61 小節（譜例 32），左手是長線條旋律，搭配右手音值短的十六分音符，推動旋律的前進。此時左手的觸鍵，要貼鍵彈奏，觸鍵速度要慢，力量要集中發出聲音的共鳴。而右手要彈奏輕巧圓滑，兩手從一開始的 *p* 一直鋪陳漸強到最後。

【譜例 32】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏五，第 58-61 小節

Var. V.  
Meno mosso. (♩ = 92.)  
*p*  
*cresc.*

另外，拉赫曼尼諾夫也喜歡把旋律藏在所有聲部裡，在多聲部進行中，彈出主旋律的聲響。例如變奏十四第 179-186 小節（譜例 33），主題旋律在第二聲部的長音值裡，而四聲部音域間隔非常廣。

如此，這條主題旋律在彈奏時，除了要掌握練習手指間大跳的距離，還必須要把旋律彈奏敲響出共鳴。觸鍵要使用手臂的重量加上手指指間的力量，觸鍵速度不能太快，才能讓旋律聽起來是延續不間斷的。

【譜例 33】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十四，第 179-186 小節

The image shows a musical score for Var. XIV, Moderato (♩ = 72). It consists of two systems of piano music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. A red box highlights the main melody in the second voice part (the bass clef staff) across four measures. The second system also has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. A red box highlights the main melody in the second voice part (the bass clef staff) across four measures. The score includes dynamic markings like *pp* and *mf*, and the instruction *la melodia ben marcato*.

拉赫曼尼諾夫著重唱出主題旋律的特性，自然就跨越了左右手的侷限，常看見一條旋律跨手彈奏，但必須要保持旋律線的進行不被其他聲部打擾。例如變奏十六第 247-250 小節（譜例 34），右手的主題旋律，搭配上左手的十六分音符伴奏，在主題長音值的間斷中，是左手伴奏填滿了音樂的豐富度，但跨手的技巧不能打擾原本在進行的主題旋律線。

【譜例 34】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十六，第 247-250 小節

Var. XVI.  
Lento. (♩=66)

sempre espressivo

左手彈

左手彈

左手彈

另外，拉赫曼尼諾夫常讓主題旋律同時穿梭在兩手之間的對唱，以及兩手融合不同的拍值。例如變奏二十一第 433-436 小節（譜例 35），左手與右手各有差三度的長音值主題旋律交錯進行。左手的伴奏音型是六連音，右手的伴奏音型是五連音，左手主題先出現，右手在第二小節才出現。如此兩個聲部旋律線像卡農般出現，常常是拉赫曼尼諾夫的創作手法。

演奏時要小心伴奏音型五連音與六連音要彈得輕巧，但要彈得清楚，觸鍵要平均，節奏要對好。旋律部分，左右手的旋律 *mf* 音量要比右手的旋律 *p* 音量來得大聲。整首彈奏時要設計一下音量的聲部處理，以及觸鍵的速度要慢，要貼鍵彈奏。

【譜例 35】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十一，第 433-436 小節

Var. XXI.  
Andante. (♩=80)

*mf* cantabile



### 三、節奏式的

拉赫曼尼諾夫的技巧非常好，他在創作中常使用急劇的節奏式衝刺，充滿陽剛之氣以及對聲音響亮度的要求，來達到曲子的頂端。例如變奏二十二第 587-595 小節（譜例 36），後段急版 Presto 的樂段，利用和弦不斷堆疊往上的手法，讓人有緊湊的感覺，自然彈奏速度就會達成漸快的呈現，推到樂曲的最高點，這是拉赫曼尼諾夫慣用的手法。

彈奏這樣快速且較厚重的和絃，要運用手臂的力量，因為速度快，所以適用小幅度手臂的快速震動。肩膀要放鬆不能緊，從手臂的力量傳達到指尖，再運用一點手腕關節快速的上下彈奏。但要注意一點，手指彈下去之後手就要放鬆，即不要使用多餘的肌肉。如此，彈奏此樂段時，手才不會因過度緊張而受傷。

【譜例 36】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏二十二，第 587-595 小節

The image shows a musical score for Variation 22, measures 587-595, in Presto tempo. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The second system features a crescendo (cresc.) marking. The third system ends with a fortissimo (ff) dynamic marking. Red arrows are drawn across the staves, pointing from left to right and slightly upwards, indicating the overall upward trajectory of the chords and the increasing intensity of the music.

拉赫曼尼諾夫慣用一種節奏型式在同一首曲子裡，達到呈現節奏性的統一，並在其簡單的和聲進行中達到鋪陳的效果，例如變奏九第 94-98 小節（譜例 37）。

開頭的八分休止符非常重要，它是整首的開端，演奏者必須要先「呼吸」，再彈奏第一個音，否則原本是後半拍的第一個音會聽起來像正拍，這就錯了。第一聲部的和絃是往上的音型，第二聲部的和絃是往下的音型，運用統一的節奏型式，造成和絃反向，音域更廣闊的效果。

【譜例 37】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏九，第 94-98 小節

Var. IX.  
(♩ = 120)  
*sempre arco*  
*ff*

變奏十五第 204-209 小節（譜例 38），也是用同樣節奏型式貫穿整首，用節奏及和聲的堆疊不斷鋪陳的手法。

【譜例 38】拉號曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲》變奏十五，第 204-209 小節

Var. XV.  
Allegro scherzando. (♩ = 132)  
*pp*  
*cresc.*

綜合以上觀點，可看出拉赫曼尼諾夫運用寬廣的和絃、旋律充滿在和聲裡，必須聽到內部彈出的共鳴主題旋律，同時穿插在左右手旋律裡的伴奏音型，可謂絢麗技巧與音樂內涵同時俱備，是傑出的作曲家及鋼琴家。

# 第四章

## 結論

拉赫曼尼諾夫身處在戰爭和政治動盪不安的世代，中晚年流落他鄉，因此，其俄國式的音樂影響了全歐美樂壇。他的生命橫跨整個十九世紀末到二十世紀中，在他有生之年經歷了兩次世界大戰。一九一七年俄國大革命，他被迫離開俄國後，當時他四十四歲，一直到一九四五年他在美國逝世為止，這長達二十五年中他都沒有再回到祖國過，過著顛沛流離的生活。

因此，技藝出眾超群的他開始受到世界各地的歡迎，他常常獲邀至各地演出，足跡遍佈美國與歐洲，讓歐美地區的人民都聽到了他的音樂。他不斷演出，除了維持生計，更多的是他用音樂來表達深愛、懷念自己祖國的情懷。

拉赫曼尼諾夫是愛國的偉大鋼琴家、作曲家兼指揮家。他曾把演出的酬勞捐贈給祖國，這是他在當時時局唯一能為俄國做的，也是他心裡的責任和使命。雖當時的他外在名氣很大，但對於他來說，心理的矛盾與痛苦非遭遇過的人所能了解。

也正因俄國政治動盪不安以及種種外境因素等影響，拉赫曼尼諾夫持續不間斷地創作，一九二六年，在他五十三歲時完成著名的《第四號 G 小調鋼琴協

奏曲》，接著在五十八歲時完成《柯賴里變奏曲》，可看出他並沒有終止創作的狀態。他對祖國的濃濃愛意與懷念，更成為他骨子裡的音樂，是本能的、單純的、直接的，沒有外來的添加物，這就是拉赫曼尼諾夫。

綜觀以上，筆者認為，時勢造英雄，若拉赫曼尼諾夫當初沒有離開祖國，那麼世界就少了一位偉大鋼琴家，就因為他離開祖國，他的音樂演奏及創作才得以延續，不致埋沒。

拉赫曼尼諾夫承續十九世紀浪漫樂派的創作風格，也受到蕭邦作品的靈感與啟發。《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》是拉赫曼尼諾夫於一九〇二年創作的鋼琴變奏曲，其主題來自蕭邦的《C小調前奏曲，作品二十八第二十首》，共二十二個變奏。筆者從研究文獻資料中，發現拉赫曼尼諾夫與蕭邦有些共同點：

一、他們皆是因為祖國戰亂而離開了祖國，之後都沒有機會再回到故土。一八三〇年，二十歲的蕭邦離開波蘭，陸續在奧地利與法國等地演出；一九一七年，四十四歲的拉赫曼尼諾夫離開俄國，陸續在歐美等地演出。他們在剩餘的歲月中都沒有再回到祖國過，在異地以鋼琴演奏為生。

二、他們非常愛國，在作品中常見濃濃地愛國情懷。蕭邦《革命練習曲作品十第二首》即是在一八三一年華沙起義失敗時，在悲憤的情緒下所創作的；拉赫曼尼諾夫兩套《音畫練習曲》是在第一次世界大戰期間內完成的，足見兩位都不曾因戰亂而停止創作，反而激發創作的動機與靈感。

三、他們超群的鋼琴演奏才能，在他們各自的世代裡都塑造出鋼琴獨奏作品的創新地位。拉赫曼尼諾夫一生前後加起來，總共創作二十四首前奏曲，好似在為蕭邦的《二十四首前奏曲》致敬。

筆者認為，拉赫曼尼諾夫創作《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》或許就是這樣的心態下驅使，並在作品中融入他獨有的創作手法，擴大作品的規模，就此完成一部以變奏曲型式的鋼琴改編作品。

四、蕭邦《C 小調前奏曲，作品二十八第二十首》與拉赫曼尼諾夫《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》，剛好都各是在他們二十九歲時所創作的鋼琴作品。當時，他們都同樣排除社會輿論與自己心愛的人勇敢相愛。蕭邦當時與大他六歲的女友喬治桑·桑熱戀；拉赫曼尼諾夫當時與他的表妹娜塔妮爾·薩汀結婚，反映出兩人活出社會框架，勇於追求自己所愛，而後在與愛人共度美好時光中所創作的鋼琴作品。

拉赫曼尼諾夫將鋼琴獨奏作品規模不斷擴大，創作手法也不斷創新，對他之後的鋼琴作品都有深遠的影響。此篇論文所探討的《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》即是他第一首創作的大型鋼琴獨奏作品，演出總長約三十分鐘，也是最大型的鋼琴變奏曲（他一生共創作兩首鋼琴變奏曲，第二首為一九三一年創作的《柯賴里變奏曲》，演出總長約二十多分鐘）。在這之前，拉赫曼尼諾夫從沒創作過這麼長的鋼琴獨奏作品。以下歸納舉例拉赫曼尼諾夫在此作品中常使用的創作手法：

一、在此作品常會頻繁地聽到和聲外音的不諧和到諧和的音響。特別的是，不諧和音程到諧和音程的過程很短，很常在聽到不諧和的和絃而為之感到特別時，它馬上又轉到諧和的和絃音響。此創作手法在整首作品裡幾乎每一變奏都可見到。繼承十九世紀末的浪漫樂派，走向二十世紀現代音樂的開端。

二、拉赫曼尼諾夫常利用豐富織度的和聲及厚重的和絃來鋪陳旋律或樂段到達頂峰點，他稱之為「那個點」。

三、俄羅斯東正教聖歌是俄國根本的音樂，在此作品中常聽見氣勢恢弘的和聲聲響，是拉赫曼尼諾夫創作音樂的來源。

四、拉赫曼尼諾夫的創作注重旋律性，長的旋律線配上伴奏音型。

以上歸納拉赫曼尼諾夫的創作手法，在此之後的作品皆可看見，例如兩套《音畫練習曲，作品三十三》、《音畫練習曲，作品三十九》，以及《第二號鋼琴奏鳴曲，作品三十六》。

《蕭邦主題變奏曲，作品二十二》是拉赫曼尼諾夫最大的一首鋼琴獨奏作品，其偉大及迷人之處，即是筆者從一知半解的狀態，經過在琴房的苦練、指導教授的指導、遇到技巧及心境上的難關、不斷力求突破，到最後完成音樂會的過程。在學習此作品中所經歷的種種歷程，就是筆者得到最大的禮物。最後，筆者想提出自身在練習上遇到最大的難處，歸納為三：

一、背譜。

此作品演出總長時間為三十分鐘，過程中不能休息，因此，如何規劃有效率地背譜，就顯得極為重要。當筆者熟背每一個變奏後，卻發現自己不能順暢的連續彈完每一個變奏，中間一定會斷掉或停下來，故筆者把此作品分成四個部分背譜。第一部份為變奏一到變奏十，第二部份為變奏十一到變奏十四，第三部份為變奏十五到變奏十八，第四部份為變奏十九到變奏二十二。

每天練習時，筆者都會找一段時間分別將此四部份個別練習連續背譜彈奏。例如，今天背譜彈奏第一部份的變奏一到變奏十，隔天背譜彈奏第二部份的變奏十一到變奏十四，再從變奏一到變奏十四連續不停地背譜彈奏一次，往後以此類推。

值得一提的是，若在這練習過程中有任何不順暢，就應馬上停下來去找解決的方法。筆者經由研究每個變奏之間的調性及氛圍的轉換，更好的詮釋和串聯每一個變奏之間的關聯性。唯有把譜紮實背好，在台上演奏的心態才能進入到音樂裡面，享受音樂。

## 二、堅持到最後的體力與毅力。

曲子長，技巧難，除了平時練琴和背譜要紮實之外，在台上演出的每一個起心動念都很重要。假若在台上演出時，不能彈奏地如自己所預期的樣子，要能趕快讓自己的心靜下來，讓思緒繼續進到下一個樂段裡。也因曲子長，彈奏要能鋪陳樂曲的架構，體力尤為重要。筆者記得有一次在連續彈奏到大概變奏十九時，體力已經不堪負荷，變奏二十之後已經是虛弱的體力在彈奏，沒有力量往上鋪陳瀕臨曲終的高潮點。

筆者與指導教授討論後想出一個辦法，在演出前一個月每天練跑步，一次持續三十分鐘。在跑步的三十分鐘裡，當體力無法支撐下去時，筆者都會用意志力撐住，測試自己的極限在哪裡。原本筆者不愛運動，但目的為了鍛鍊自己在台上如果遭遇任何狀況時，要記得持續讓音樂往下走，絕對不能停止，故平日以跑步訓練自己的心志。如此，音樂會當天，身體除了面對緊張的情緒之外，才有多餘的體力去應付彈奏。另外，演出的前一個月，每天練琴時至少從頭到尾彈兩次，保持體力的習慣性。



三、演出當天，聲音無論如何都要彈奏投射到最後一排觀眾席。

因琴房與演奏廳的場地不同，耳朵所聽到的聲音也會不同，故音樂會前的練習方式很重要。筆者經由與指導教授的討論，找到一個很好的方法。在平時練習時，把琴蓋掀開，如果能力許可，把眼睛閉起來彈奏，耳朵去細聽手指所彈出的每一顆音。把樂句想長一點，每個音的觸鍵彈到滿再離開，即觸鍵慢一點，即便是音量弱的樂段也是如此。此方法在樂段較具旋律性的緩版尤為適合。

另外，在演出前，找時間去演出場地彩排，耳朵要記憶聲音是如何從琴弦敲擊中傳出來的，腦袋要想像有個聲音的拋物線，拋到觀眾席的最後一排。請人幫忙坐在演奏廳的最後方，聽自己所彈出來的聲音是否傳得夠遠、共鳴，再依此據來做調整，把彩排經驗應用在平時的練習中。

以上統整歸納的結論，目的為希望幫助演奏者在演奏此作品時能有參考的依據。本論文經由研究此樂曲的時代背景、作曲家以何創作手法改編樂曲、作曲家與主題原創者的關聯性，以及筆者在練習過程中的經歷，例如如何解決技巧與背譜的困難、練習方法及演奏詮釋，提供演奏者有相關參考的依據。此研究精神更是幫助筆者自身在未來教學上的精進，能更好地引導學生思考。

# 參考文獻

## 一、中文書目

王穎。《蕭邦廿四首前奏曲之研究》。台北：大陸書店，1983。

尹子。《拉赫曼尼諾夫—不朽的旋律》。台北：世界文物，2001。

音樂之友社編撰。《新訂標準音樂辭典》。台北：美樂，1999。

焦元溥。《遊藝黑白（上）》。台北：聯經，2007。

楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北：美樂，2001。

廖乃雄。《蕭邦—鋼琴詩人》。台北：世界文物，2001。

Ates Orga。《偉大作曲家羣像—蕭邦》。江靜玲譯。台北：智庫，1995。

Harold C. Schonberg。《不朽的鋼琴家》。顧連理、吳佩華譯。台北：世界文物，  
1998。

Patrick Piggott。《拉赫曼尼諾夫管弦樂》。王次炤、常罡譯。台北：世界文物，  
1995。

Robert Walker。《偉大作曲家羣像—拉赫曼尼諾夫》。何貴鳳譯。台北：智庫，  
1995。

## 二、英文書目

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer, 1996.

Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: Norton, 2006.

Harrison, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. New York: Continuum, 2005.

Kirby, F. E.. *Music for Piano: A Short History*. Cambridge: Amadeus Press, 1995.

Kresky, Jeffrey. *A Reader's Guide to the Chopin Preludes*. London: Greenwood Press, 1994.

Martyn, Barrie. *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. England: Scolar Press, 1990.

Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. America: President and Fellows of Harvard College Press, 2003.

## 三、樂譜資料

Rachmaninoff, Sergie. *The Piano Works of Rachmaninoff, Volume VI: Variations on a Theme of Chopin, Op. 22*. U.S.A.: Alfred Publishing Co., Inc., 2006.

Tunghai University  
Department of Music

Presents

Cho-Chun Chang  
張竹君

In

Graduate Piano Recital

January 13, 2018

Recital Hall

7:00. p.m.

Program

Chromatic Fantasy and Fugue in D Minor, BWV 903

J. S. Bach

Transcription for Piano Songs

G. Gershwin

Somebody Loves Me

Nobody But You

I'll Build a Stairway to Paradise

Clap Yo' Hands

Swanee

Dedication

R. Schumann-F. Liszt

Intermission

Variations on a Theme of Chopin, Op. 22

S. Rachmaninoff

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.  
Student of Dr. Chia-Chi Chang.