

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

蕭邦的踏板應用－以第二號敘事曲與夜曲作品 9-1 為例
Chopin's Pedaling--Two Examples on His Second Ballade and
Nocturne Op.9-1

蔡欣樺

Hsin-Hua Tsai

指導教授：張誦芬 博士

Advisor: Sung-Fen Chang, DMA

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學

民族音樂學系

碩士學位論文

蕭邦的踏板應用一

以第二號敘事曲與夜曲作品 9 為例

Chopin' s pedaling ~~two~~ examples on his 2nd Ballade and Nocturnes Op.9-1

學生：蔡欣璿

經考試合格特此證明

口試委員：楊燕詒

馬銘輝

張韻冰

評審委員：陳子寧

藍克恩

張韻冰

指導教授：張韻冰

系主任(所長)：馬銘輝

口試日期：中華民國 107 年 6 月 4 日

致謝

感謝撰寫論文的這段期間，我的指導教授張誦芬教授對我的細心教導，給我一些方向讓我蒐集資料的更有效率，在老師身上學到很多，不論是對於音樂上的理解與觀念。想感謝老師這段時間除了論文指導，也在我的鋼琴演奏技巧上給我很大的鼓勵與建議，陪伴我度過對我來說最困難的音樂會，老師的演奏與對音樂上的認知是我一直以來的榜樣，感謝有您，才有今天的我。

感謝這段時間所有家人朋友的鼓勵與支持，謝謝我的家人從不放棄的讓我能安心的學習音樂，有你們的關懷使我更能勇於克服各種挑戰與困難。最後也想感謝所有前來音樂會的教授、家人、與朋友們，各位的支持是我最大的動力來源。感謝所有民音的同學與老師的指教，有同學之間的相互扶持與交流，能讓我更順利的完成這項人生中的大事之一。

此篇論文獻給我的家人、教授與朋友們，並致上我誠摯的謝意。

摘要

蕭邦是浪漫時期最有影響力的作曲家之一，他創造出各類型的鋼琴作品。19世紀開始，敘事曲不只是文學作品或者民間歌曲，它變成一個樂曲的名稱，當時主要為聲樂曲，後來器樂也出現了敘事曲。

而鋼琴的敘事曲為蕭邦首創的，他創作的敘事曲融合文學藝術，蕭邦從小受到父親以及父親身邊的朋友們的薰陶之下，將文學的故事與敘事曲相互結合，創造出新的樂曲類型。

敘事曲的曲式沒有框架，蕭邦是藉由文學故事的發想所創作的，讓大眾對於敘事曲的曲式與故事上有更多的想像與推論。

此篇論文分為四章節，探討蕭邦第二號敘事曲以及夜曲作品 9-1 的踏板技巧與應用：第一章為緒論，藉由緒論來引導筆者的研究動機與方向。第二章介紹蕭邦的敘事曲創作背景，並了解當時作曲家的創作特色。第三章介紹第二號敘事曲的樂曲分析，理解此曲的結構與分析。第四章為本文的重心，第二號敘事曲的踏板技巧與應用，最後歸納出心得與結論。第五章為蕭邦夜曲作品 9-1 的踏板技巧與應用。

希望藉由此研究，能幫助筆者對於蕭邦的第二號敘事曲，在詮釋與理解上能有更多的體驗與新的認知。

關鍵字：蕭邦、敘事曲、夜曲、踏板

Abstract

F. Chopin was one of the most influential composers in the Romantic Period. He wrote a great amount of piano music. The beginning of the 19th Century, ballade was not only a kind of literature or folk tune, but also became to be a type of musical form. At that time, it was mainly for vocal composition. Later, Ballade soon appeared within instrumental works.

F. Chopin was the first composer to write piano works with a sense of balletic interlude which comprises masses of literature and artistic connotation. One could say that Chopin had created a new type of musical form- Ballade.

The form of a ballade doesn't have a certain rule. Chopin created this type of form with literary stories or poetry. He expected the performer to have great imagination and inference for interpreting his ballade.

This thesis has four chapters and investigates the use of pedaling of Chopin's second Ballade Nocturne Op.9-1. The first chapter is the introduction, explaining author's research motivation and direction. The second chapter states the historical background of the ballade. The third chapter sets out the analysis of the second Ballade. The fourth chapter reveals the author's application of pedaling to the second Ballade. In the last chapter is the author's application of pedaling to Chopin's Nocturne Op. 9-1.

I would hope this research could help me and other performers to understand more about the ideas and interpreting.

Keyword: F. Chopin, Ballade, Nocturne, pedaling

目錄

致謝.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	V
圖目錄.....	VI
譜目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	2
第三節 研究範圍與限制.....	4
第四節 研究方法與步驟.....	5
第五節 章節架構.....	6
第二章 蕭邦第二號敘事曲作曲背景.....	8
第一節 蕭邦生平介紹.....	8
第二節 敘事曲的起源與發展.....	10
第三節 蕭邦敘事曲的創作背景.....	12
第三章 第二號敘事曲的基本樂曲分析.....	13
第四章 第二號敘事曲的踏板與應用.....	15
第一節 第二號敘事曲的版本比較.....	15
第五章 蕭邦夜曲作品 9-1 的踏板比較.....	25
第一節 蕭邦夜曲的背景與介紹.....	25
第二節 蕭邦夜曲的踏板比較.....	25
第六章 結論.....	33
參考文獻.....	34

表目錄

表一：簡易樂曲段落分析.....	6
表二：樂曲分析表.....	13



圖目錄

圖一：第 1 小節.....	15
圖二：第 48 小節.....	16
圖三：第 64 小節.....	17
圖四：第 90 小節.....	18
圖五：第 116 小節.....	19
圖六：第 156 小節.....	20
圖七：第 170 小節.....	21
圖八：第 185 小節.....	22
圖九：第 190 小節.....	23
圖十：第 202 小節.....	24



譜目錄

譜例 1 : Op.9 No.1 第 1 小節至第 2 小節.....	25
譜例 2 : Op.9 No.1 第 3 小節至第 5 小節.....	26
譜例 3 : Op.9 No.1 第 6 小節至第 9 小節.....	26
譜例 4 : Op.9 No.1 第 10 小節至第 12 小節.....	27
譜例 5 : Op.9 No.1 第 13 小節至第 15 小節.....	27
譜例 6 : Op.9 No.1 第 16 小節至第 18 小節.....	28
譜例 7 : Op.9 No.1 第 19 小節至第 21 小節.....	28
譜例 8 : Op.9 No.1 第 22 小節至第 24 小節.....	28
譜例 9 : Op.9 No.1 第 25 小節至第 27 小節.....	28
譜例 10 : Op.9 No.1 第 49 小節至第 51 小節.....	29
譜例 11 : Op.9 No.1 第 52 小節至第 54 小節.....	29
譜例 12 : Op.9 No.1 第 55 小節至第 57 小節.....	30
譜例 13 : Op.9 No.1 第 58 小節至第 61 小節.....	30
譜例 14 : Op.9 No.1 第 62 小節至第 65 小節.....	30
譜例 15 : Op.9 No.1 第 72 小節至第 74 小節.....	31
譜例 16 : Op.9 No.1 第 75 小節至第 78 小節.....	31
譜例 17 : Op.9 No.1 第 79 小節至第 82 小節.....	31

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

為了能更順利完成畢業音樂會的緣故，故將筆者其中一首曲目：蕭邦第二號敘事曲作為此論文的主要研究方向。

經過參考相關資料後，對於蕭邦的踏板技巧與演奏技巧特別有興趣，除此之外也能將此研究應用於演奏技巧上。踏板對於蕭邦來說，不只是單純的強弱或者大小聲而已，踏板分為很多種踩放的方式，全踩、半踩、四分之一，恰當的踏板採法不僅能成為銜接音與音之間的橋梁、延續固定音、強調特殊音等，更能增添樂曲豐富性。

許多曲子除了演奏技巧上的問題之外也都需要良好的先天條件，例如：手的大小、手指的長度、琴的聲響與環境設備等。

對於像筆者一樣手略小的人來說，無論是在詮釋曲子的張力或音量的厚實度以及連貫度上都與手較大的人差距很多，在演奏上也會較為吃力。筆者在搜尋相關論文與蒐集資料的時候發現，目前關於蕭邦第二號敘事曲的踏板技巧這部分還尚未有人去研究與探討。筆者也發現在蕭邦的曲子中，蕭邦較少自己在譜上標示踏板記號，因為絕大部分的浪漫樂派作曲家都認為，當時候的環境與條件不相同，鋼琴家的演奏環境、觸鍵方式、以及使用之鋼琴的效果都各有不同，所以踏板的使用方式應該由演奏者自行決定，而不同樂譜版本中的踏板記號，幾乎都是後來由具有權威性或代表性的鋼琴家所編寫或註記的。

因此，筆者希望藉由此篇論文，了解不同版本的踏板演奏方式，也將自身手小的條件放入演奏踏板的技巧當中研究其差異。希望自己能更將蕭邦鋼琴作品的

踏板運用技巧與想法，做更細緻的處理。最後希望能透過本論文，幫助筆者在演奏技巧上做更嚴謹的理解與詮釋。

第二節 文獻回顧

在《蕭邦鋼琴敘事曲的浪漫性特徵初探》(陳春蘭 1971)這篇文章中，主要在探討於蕭邦的作曲風格與創新，他是首位將敘事曲這體裁運用到鋼琴作品上的作曲家，蕭邦充滿著憂鬱且多愁善感的性格，也造成蕭邦在作曲風格上有著悲情的色彩。例如：祖國的災難、愛情的逝去。

根據《蕭邦鋼琴敘事曲的浪漫性特徵初探》來說，愛情是讓蕭邦的內心情感最為痛苦的部分，也是他創作的巔峰，敘事曲的作曲手法既有傳統的曲式結構，也增添了創新的風格，他將奏鳴曲的原則與變奏的架構共同結合起來，打破原本的格式，又不失原始的樣貌。以第二號敘事曲的曲式來說明，蕭邦採用了 ABAB 的形式，有兩段的強烈對比，雖然與迴旋曲的結構相似，但這兩者又有相互競爭的感覺。蕭邦將奏鳴曲式濃縮為單樂章樂曲，對於此曲不熟悉的人就會認為第一主題的行板是第一樂章，因為第二主題的節奏與風格完全轉變。自由速度也是蕭邦的風格之一，在樂曲的轉變過程中，會加上自由的速度當作過門帶領曲子往下一個主題前進。

雖然此幾篇文章能讓筆者了解蕭邦的作曲風格，但蕭邦踏板的藝術卻沒有在此探討中出現，因此，在本論文中筆者會以踏板的技巧為主軸加以深入探究，以助於筆者演奏技巧上的理解與詮釋，也希望能透過踏板的研究來了解蕭邦想利用踏板所傳達的技術詮釋。

接著文章《內容與體材的完美統一》(何畔 1985)主要在探討了三個部分，第一部分為蕭邦與浪漫主義文學之間的關係、第二部分為蕭邦的敘事曲與密氏的敘事詩、第三部分為蕭邦第一敘事曲簡要作品分析。因為第三部分的第一敘事曲與本論文的關係較遠，所以暫時不討論此部分。

第一部分描寫了蕭邦與浪漫時期的文學家、詩人之間的密切來往，許多文學家認為很多內心的情感無法用筆與文字記錄下來，因此將此情感寄託在音樂家身上，他們認為只有音樂能傳遞當時的時代背景。1836年，蕭邦在巴黎與喬治桑相識，心靈獲得足夠的安全感，蕭邦許多重要的作品是在與喬治桑來往的那幾年中誕生的。也因為當時期的文學與音樂開始相互結合，引發了蕭邦對作曲創新的想法，就成為敘事曲這個新曲種。

第二部分，文中提到許多人認為蕭邦開始寫敘事曲受到密氏的敘事詩所影響的，但此篇文章作者認為，蕭邦的孤傲性格不容易受到一位詩人而影響他本身的作曲思維，但蕭邦也許是受到密氏的啟發而創作敘事曲的。

然而此篇文章以蕭邦的作曲手法的背景為主，對於踏板的部分沒有特別說明，因此筆者能將此文章作為延伸與參考，以另一種不同的面向去研究蕭邦的踏板技巧應用。

接著的文章《蕭邦夜曲踏板技巧探究》(吳曼羽 2012)，主要在探討踏板的應用與踏板的基本功能介紹。本文分為五個章節，筆者在此探討的為第四章的蕭邦《夜曲》踏板技法之探究。在此章節中描述到，雖然踏板產生的年代很早，但在蕭邦之前的作曲家比較沒有太多的踏板技法，蕭邦在演奏上算使用較大量的踏板，因此他推論蕭邦為後代的踏板奠定了基礎。

根據《蕭邦夜曲踏板技巧探究》中的描述，有一位學者欽森，觀察蕭邦有十項獨立的特色，有六項經常使用在踏板上的技法，包括結束性和絃、音階樂段、不同屬性和絃、和聲外音、不和諧旋律、休止符。在蕭邦的音樂中，踏板是為了提升音樂表現力而存在著。

此篇文章描寫了很多詳細的踏板結構與使用方法，希望能以此研究當作借鏡，來探討蕭邦第二號敘事曲的踏板技巧在展演方面是否會有相似或不同的部分。

由於筆者在網路上尋找相關資料的同時發現，大多人寫的內容都是有關於敘事曲的樂曲分析、作品研究以及演奏詮釋，例如以下：

《蕭邦敘事曲之研究-敘事曲第一號與第二號實際演奏探討》(姜慕秋 2008)

《蕭邦 F 大調敘事曲，作品 38 號之作品與詮釋探討》(黃士哲 2015)

《蕭邦敘事曲第二號與第四號之詮釋與分析》(楊家熏 2014)

以上搜尋的第二號敘事曲的相關文獻，幾乎都是關於演奏方面的技巧或者音樂詮釋與分析，並沒有蒐尋到有關踏板的技巧與使用的部分，特別是第二號敘事曲，所以筆者將從蕭邦的踏板技巧與應用這方面著手，希望能透過此踏板技巧的研究，幫助自己以及手小的條件與筆者相似的人能夠使用更適合自己的踏板應用。

第三節 研究範圍與限制

(一) 研究範圍：

此篇論文的研究範圍為，蕭邦第二號敘事曲的踏板技巧與應用。主要內容為筆者自身的踏板使用與參考的樂譜的踏板記號相互對照，發現 Salabert 與 Schirmer 兩者較有差異，最後將 Salabert 與 Schirmer 這兩個版本相互比較，再與筆者自己的演奏踏板技巧做比較。

(二) 研究限制：

筆者在研究踏板技巧的過程中，較為限制的部分為找尋踏板的版本。除了蕭邦自己很少畫上踏板記號之外，市面上的樂譜版本也較難尋找，除此之外，各個出版社的踏板記號也都大同小異，所以能比較的版本較不多。

第四節 研究方法與步驟

研究方法：

本論文主要探討蕭邦的第二號敘事曲的踏板應用，除了使用兩種不同版本的詮釋踏板比較之外，還需要配合筆者本身的應用。所以會使用以下幾種研究方法來協助此研究：

- 1.文獻資料：尋找相關文獻資料可以幫助筆者了解不同學家的看法與見解。
- 2.樂曲分析：能幫助筆者了解曲式架構。
- 3.版本比較：可以透過比較，來找出不同版本與筆者演奏的差異處。
- 4.實際操作：將研究放入音樂會。

研究步驟：

1.蒐集資料：

從圖書館找相關文獻與書籍、上網聆聽演奏家的影音檔進行比較以及上網搜尋相關資訊，蒐集八種樂譜的踏板版本。

八種版本分別是：Bote & Bock、Breitkopf & Härtel、Institut Fryderyka Chopina、Peters、Salabert、Schirmer、Troupenas & Cie、Wessel & Co。

最後會選擇 Salabert 版本與 Schirmer 版本是因為這兩個版本有些微差異性，而其他版本都大同小異。

蕭邦夜曲作品九第一首的版本比較，是選擇 Peters 版本與筆者自己演奏作比較。

2.樂曲分析：

透過樂曲分析，了解作曲家的基本和聲架構與聲部的進行與段落分析，探討作曲家的作曲思維與創作手法。

以下圖表為簡單的樂曲段落分析

表一：簡易樂曲段落分析

小節	段落	調性
1-46	第一主題	a minor
47-82	第二主題	a minor/d minor
83-140	發展部	F Major 開始頻繁轉調
141-166	第一主題	d minor/a minor
169-204	尾奏	a minor

3. 版本書籍參考：

尋找八個相異的踏板版本與筆者本身演奏的踏板做比較，最後比較出兩個版本的差異，再與筆者自身演奏技巧做比較。

4. 實際應用：

最後將以上的研究實踐置入筆者的音樂會中，幫助筆者進行更完整的詮釋演奏。

第五節 章節架構

此篇論文分為四個章節：

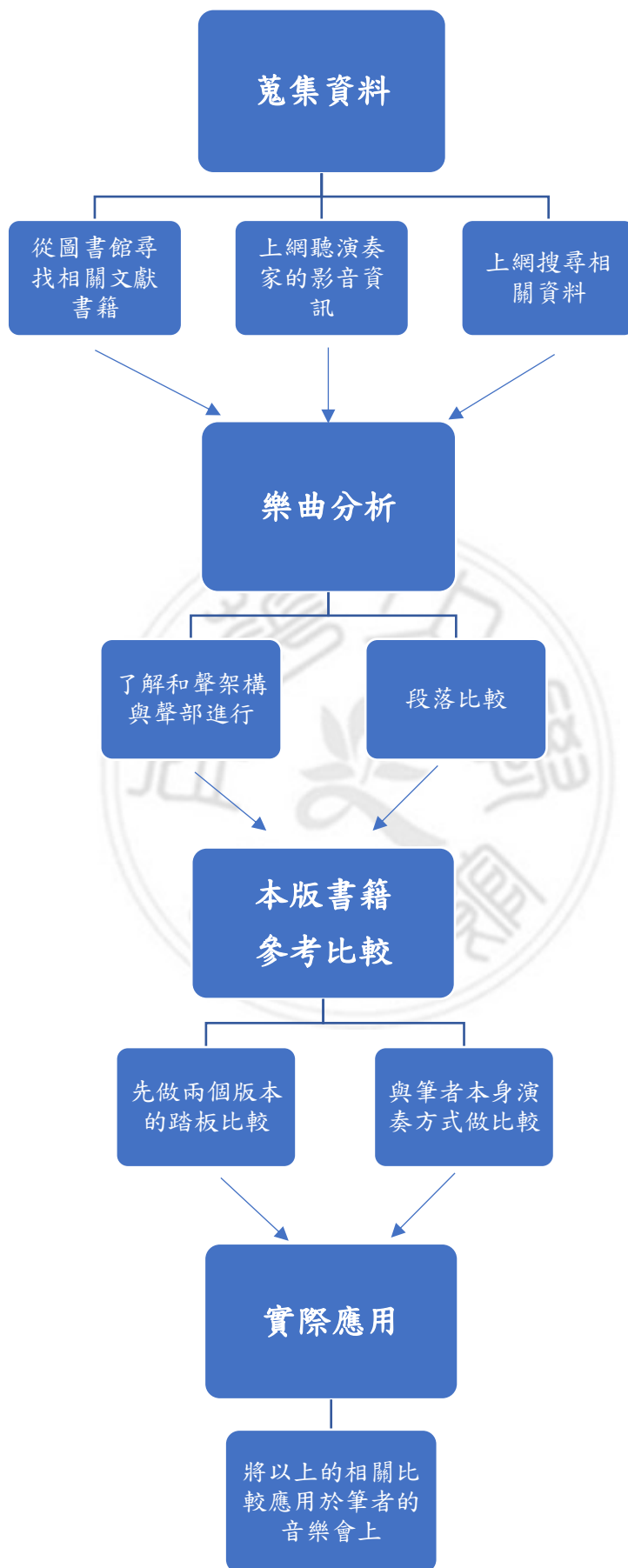
第一章為研究動機與目的、文獻回顧、研究範圍與限制、研究方法與步驟。

第二章為蕭邦第二敘事曲的創作背景與生平，能更加了解創作原因與手法

第三章為蕭邦第二敘事曲的樂曲分析，透過分析了解整首曲子的架構，也能因此更了解踏板的使用方式。

第四章為本文主要核心，第二號敘事曲的踏板技巧與應用，包括樂譜版本的踏板記號比較以及與筆者本身的踏板使用記號相互比較。

第五章為蕭邦夜曲作品 9 的第一號的踏板應用與比較。



第二章 蕭邦第二號敘事曲作曲背景

第一節 蕭邦生平介紹

蕭邦 (Frederic Chopin 1810-1849) 在 1810 年出生於波蘭華沙的小村莊，他的父親，尼可拉·蕭邦是名法國人，在波蘭當一名教師。母親尤斯蒂那是一名波蘭人，他們養育了三女一男，而蕭邦就是唯一一位男生。蕭邦的母親從小就受過良好的音樂教育，所以蕭邦從小就在這種充滿藝術的環境中成長。

以下介紹的為蕭邦的三個時期：華沙時期、維也納時期、巴黎時期。

華沙時期

蕭邦的音樂知識是透過母親與大姊所教授的，在 1817 年，他寫出第一首 G 小調《波蘭舞曲》。在 8 歲時，演奏吉羅維茲的協奏曲，大受觀眾歡迎。1822 年蕭邦開始向約瑟夫·艾斯納學習作曲。因為受到大師的指導，這年他獲得亞歷山大皇帝賜予鑽石戒指的最高榮譽。1828 年，蕭邦受到了白遼士的影響，對音樂充滿更深的領悟。這一年他認識了來華沙舉辦音樂會的亨麥爾。隔年也認識了帕格尼尼，帕格尼尼還特別在自己的筆記本上記錄到「青年鋼琴家蕭邦」這一句話。

維也納時期

在蕭邦 16 歲的時候，進入華沙音樂學院學習。

在 1829 年，蕭邦決定前往維也納旅行，他在當地開了音樂會也發表改編至莫札特歌劇的《唐·喬望尼變奏曲》，受到舒曼的讚賞。之後蕭邦回國了，但因為 1830 年波蘭的政治局勢不安定，所以蕭邦又回到了維也納，同時他得到了華沙淪落的消息，讓他非常悲憤而寫下 C 小調《第十二號練習曲》，這首曲子也被稱

為華沙淪陷。

巴黎時期

在 1831 年，蕭邦來到了父親的祖國法國，之後藉由李斯特的關係，認識了法國女作家喬治桑。蕭邦的身體日漸削弱，喬治桑也因此成為了照顧他的角色。1838 年，蕭邦的病情更加惡化，喬治桑帶她到馬約卡島養病，這期間內的蕭邦的作品是最為優雅的。1846 年，蕭邦與喬治桑的感情破裂，而蕭邦的身體並沒有好轉。之後戰爭在巴黎燃起，蕭邦的學生逃離了巴黎，他的財源也因此壟斷了。蕭邦只能抱著病痛到英國旅行表演。

1849 年，蕭邦重回巴黎，享年 39 歲。¹



¹ 《蕭邦在巴黎》作者：Tad Szulc 著，譯者：馬永坡，出版社：高談文化事業有限公司
《為了藝術為了愛》作者：Adam Zamoyski，譯者：楊惠君，出版社：博雅書屋有限公司
《浪漫派樂曲賞析二》作者：邵義強，出版社：錦繡出版事業股份有限公司

第二節 敘事曲的起源與發展

敘事曲源自於中世紀的法國民謠，原本為配合音樂語跳舞的舞曲，特別是在中世紀晚期不列顛群島的流行詩歌，它廣泛的通過歐洲、美洲、澳洲與北非，Ballade 是 13 行詩與 ABABBCBC 形式所組成。早期 Ballade 的詞起源於普羅旺斯語的 Balar，也就是舞蹈的意思。

接著到了十三世紀，敘事曲成為文學的體材之一，也就是所謂的敘事詩。在格式上，有規定詩的行數、一行幾個字以及押韻。敘事詩是以朗誦的方式呈現的。

在十八世紀後至十九世紀前，敘事詩為文學與音樂的起源，敘事詩主題通常運用來自民間與通俗的歷史故事。敘事歌為一種音樂的形式，是以鋼琴來伴奏的獨唱曲，而敘事歌的結構則採用反覆的模式。

蕭邦是首位在鋼琴上使用敘事曲這種行式創作的作曲家，他將敘事曲轉化為新的型態，結合奏鳴曲的創作手法以及加上變化，使用兩種不同的主題交錯演奏。據說蕭邦是受到了波蘭詩人米凱維契的敘事詩的啟發而寫下這四首敘事曲。之後李斯特也對這種新手法創作的感到興趣而創作了敘事曲。

筆者閱讀《蕭邦敘事曲解讀》²來了解杜馬與蕭邦敘事曲之間的關聯。

在 16 世紀末，有位名聞的無名作曲家做了一首悼念愛國英雄的敘事詩《杜馬》，這首敘事詩生動的描述愛國英雄在戰場上的情景。而米凱維契的敘事詩與蕭邦的敘事曲中的愛國精神和這首杜馬的情感表達是相同的。杜馬是由慢與快兩種部分互相交替而成，在蕭邦的第二號敘事曲中也能看到這個特點。以下為杜馬的歌詞：

升旗在飄，

鼓角在響，

一次次浴血前進，

² 《蕭邦敘事曲解讀》作者：錢仁康，出版地：北京市，出版年 2006

青年們角鬥在戰場上；
他們把染紅的寶劍插入鞘中，
袖子裡血還淌著。
一枝亮贈贈的箭
已經射進別人流血的胸膛。
第三人又倒下了，沒有受傷，
馬蹄踐踏在他的身上。
當一邊被突破，他就逃走，
勢不兩立的勝利者，
背上受了重傷。³

從這個例子能明顯觀察出發現，蕭邦受到文學的影響不小，據說第二號敘事曲的創作靈感來源來自文學家米凱維契。從小蕭邦就受到周圍家人朋友的文學素養給影響，也是因為結識了不同的文學家，讓他對浪漫主義文學有更多的認識，內心的情感與思想更為豐富。因此蕭邦將文學與作曲的手法融合，製造出與以往不同的創作風格，也就是第二號敘事曲的創作手法。。

³ 《蕭邦敘事曲解讀》作者：錢仁康，出版地：北京市，出版年 2006

第三節 蕭邦敘事曲的創作背景

蕭邦共寫了四首敘事曲，創作年代為 1831-1842 年。他會開始創作新手法
的敘事曲，據說是因為受到文學家米凱維契的詩所影響的，還有當時的文學家
所創作的敘事詩所影響，也或許是因為蕭邦小時候的老師，卡西米爾·勃羅津
斯基就是浪漫主義的捍衛者與米凱維契的先行者的緣故，促使他很早就接觸到
浪漫主義與文學中的敘事詩體裁。蕭邦在巴黎時，結識了米凱維契與海涅等人，
也使他在浪漫文學上的造詣提升，所以他將文學結合音樂的敘事曲，製造出新
的鋼琴曲體裁。敘事曲就是蕭邦對於新的曲式手法的創作，他賦予敘事曲新的
生命，結合新的情感內容與文學，呈現出新的形象。

在《蕭邦敘事曲解讀》⁴中，作者曾提到，蕭邦親自向舒曼承認他的第二敘
事曲是受到米凱維契的詩《魔湖》的直接影響所寫的。

在蕭邦之前創作的《B 小調詠諧曲》這首的色彩對比，與主題對比，都和蕭
邦第二號敘事曲的色彩有些許相似。在這首詠諧曲中，能看到之後的敘事曲的寫
作手法。蕭邦的傳記的作者莫里茲·卡拉索夫斯基、《音樂與音樂辭典》的編者
格羅夫都發現到，敘事曲都是使用 6 拍子的主要原因有可能是因為蕭邦將舞曲的
風格融合到敘事曲中，而舞曲都是 3 拍子的節奏，波蘭民間的歌曲與舞蹈也都是
3 拍子的節奏型式，所以從這邊能看到，也許是因為波蘭民歌與舞曲的節奏型態，
促使蕭邦使用 6 拍子作為創作敘事曲的主要節奏型態。從小蕭邦就在充滿文學的
生活中長大，耳濡目染下，也喜歡上了文學，所以據說蕭邦的敘事曲幾乎是受到
文學故事的影響下所創作的。

在第二號敘事曲的第一主題，蕭邦先刻畫出牧歌般的歌唱主題，平緩和諧的
音樂聲響帶領著我們進入接下來激昂的第二主題。似乎在告訴著我們立陶宛當時
的故事轉變。

⁴ 《蕭邦敘事曲解讀》作者：錢仁康，出版地：北京市，出版年 2006

第三章 第二號敘事曲的基本樂曲分析

表二：樂曲分析表

主題	小節	調性	速度與表情術語
第一主題	1-18	F Major	Andantino
	18-33		
	34-46		
第二主題	47-54	a minor	Presto con fuoco
	55-62		
過門	63-79	F Major	Stretto piu mosso
	79-83		
發展部	83-97	F Major/ a minor	Tempo primo
	98-108	D ♭ Major	
	108-115		
	116-133	E Major	
	133-140		
第一主題再現	141-148	d minor	Presto con fuoco
	149-156	a minor	
過門	157-168	a minor	
尾奏	169-176	a minor	agitato
	177-185		
	185-197		
	197-204		

這首敘事曲有兩大主題，第一主題為寧靜祥和的主題，第二主題則像暴風雨颳來的情境，兩種截然不同的主題呈現強烈的對比。

1. 第一主題 (1-46 小節)
2. 第二主題 (47-62 小節)
3. 過門 (63-83 小節)
4. 第一主題 (83-97 小節)
5. 發展部 (98-140 小節)
6. 第二主題再現 (141-156 小節)
7. 過門 (157-168 小節)
8. 尾奏 (169-204 小節)



第四章 第二號敘事曲的踏板與應用

第一節 第二號敘事曲的版本比較

以下為各主題段落的版本比較，以 Salabert 與 Schirmer 這兩個版本和筆者自己的踏板做比較

圖一：第1小節

Salabert P P P P P P P P P P

Schirmer P *

筆者 P P P P P P P P P P P P P

Salabert 與 Schirmer 在開頭的部分，因為皆為同音 C 所以踏板直接延續下去，筆者的踏板與兩個版本的相同，在第 2 小節的最後一個音時換踏板，才接著彈奏下個音，能使第 1、2 小節的段落接續到第 3 小節有明顯的完整句子。

Salabert 的版本在第 2 小節第 1 個音與第 3 個音換踏板，為了讓聲部銜接得更順暢之外也能將第二聲部的 A 到 B 經過音做的明顯一點。依照 Salabert 的踏板記號來看，從第 3 小節第三拍開始，一組音換一次踏板，是為了讓所有的音與音之間的聲音保持清楚。

但 Salabert 第 3 小節第二拍的踏板與筆者的不同，筆者認為第一拍與第二拍的合聲有變化，不太應該將這兩拍連接過去。第 1 小節的最後一個音 C 開始到第 5 小節的第二拍為一個樂句，所以筆者依照第二聲部與第一聲部交錯的旋律音

踩放踏板，也是將同音的旋律踩同一個踏板，能延續本來的和絃音，也能在聲部進行的過程中呈現得更順暢。

Schirmer 版從第 2 小節的後幾小節都沒有使用踏板，筆者認為最有可能的是要讓演奏者選擇最適合自己的踏板，所以譜上沒有特別畫上踏板記號。

圖二：第48小節

The image shows a musical score for measure 48, marked with a forte dynamic (ff) and an accent (>). The score consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano staff has a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff has a harmonic accompaniment with slurs and fingering numbers (1, 2). Below the staves, there are three rows of performance markings. The first row has blue 'P' and '*' symbols. The second row has orange 'P' and '*' symbols. The third row has black 'P' symbols. The markings are aligned with the beats of the measure.

Salabert 版本與 Schirmer 版本的踏板記號在此主題的不同在於，Schirmer 版第 48 小節在第 1 拍結束後就放踏板了，則 Salabert 是延續到最後一拍才放掉踏板。筆者認為 Schirmer 版的踏板適合手較大的人使用，因為在第 2 拍就放掉踏板的話，如果彈奏的延續力不夠的話，會無法做出旋律線條的效果。Salabert 的踏板在最後 1 拍放掉，筆者認為會使整個小節的音混濁，上聲部是由強漸弱，下聲部則從弱漸強，如果踏板一直延續到最後 1 拍的話，會無法做出清楚的強弱對比。

而筆者自己演奏的版本則是在第 1 與第 4 拍換踏板，因為筆者的手略小，無法使用 Schirmer 的踏板，較無法做出強烈的張力對比，也會無法延續旋律線條。所以在第 1 拍與第 4 拍換踏板較能使音的乾淨度提升也能保持演奏的張力。

第 49 小節，Salabert 與 Schirmer 版本的記號一樣，都是在最後 1 拍放掉踏板，筆者親自實驗過後發現，對於筆者本身來說，這踏板的踩放會使這 1 小節的

音變混濁，所以筆者使用的踏板仍然是第 1 拍與第 4 拍換踏板，這能使筆者在演奏上音與音之間的連接較為順利也能更清楚的表現聲響。

第 50 小節與第 48 小節、第 51 小節與第 49 小節都採用一樣的踏板記號。

圖三：第64小節

The image shows a musical score for measure 64. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano staff starts with a dynamic marking of *meno f* and a *cresc.* marking. The bass staff has a *meno f* marking. Below the staves, there are three pairs of blue asterisks (*) and three pairs of orange asterisks (*). Below these, there are three pairs of 'P' markings, indicating the pedal changes for each measure.

在第 64 小節的 Salabert 與 Schirmer 兩個版本的踏板記號是一樣的，都在第 3 拍放掉踏板，筆者認為這樣使用踏板是因為要將左手的旋律線表現的更清楚。但對筆者來說，如果就在第 3 拍將踏板放掉會造成右手的和絃音較單薄也會使得接下來的小節較難有漸強情緒遞增的感覺。所以筆者還是在第 1 拍與第 4 拍換踏板，能讓右手的高音聲部的旋律線條表現得更明顯，也能減緩筆者的手小問題，可以讓手的負擔減少。如果踏板依照 Salabert 與 Schirmer 版本使用的話，筆者的左手圓滑線就無法做到，會較有顆粒狀，也會無法連貫。

所以為了使左手的圓滑能做到，也要兼顧右手的高音聲部往上進行，所以使用筆者第 1 拍與第 3 拍的踏板是最適合筆者的，也是最能將這兩個聲部都做到的。

Salabert 與 Schirmer 的第 65 小節與第 64 小節的記號相同。

筆者第 65 小節的踏板演奏方法也與第 64 小節相同，主要是右手的部分需要強調上聲部的旋律 A 到 A、B 再接到 C，而左手的部分，因為是伴奏，為了怕混濁所以踏板一樣在第 1 拍與第 4 拍各換一次。

第 66 小節的踏板記號也都相同。

圖四：第90小節



P P P P P P P P P P P P P P P P

第 90 小節開始，是發展部的開頭，Salabert 與 Schirmer 版本都沒有畫上踏板記號，筆者認為是與第一主題一樣，這兩種版本都使演奏者自己自由採放踏板，因為

這幾個小節與第一主題相似，拍子型態也一樣。所以筆者的踏板也與第一主題的一樣，每換一組音就換一組踏板，保持音與音之間的乾淨度，也能使音銜接的更順暢，旋律的部分也能表現得更明顯。

這段的主旋律放在上聲部，為了能讓旋律線條更清楚，每個踏板跟隨著主旋律音的變化，在第 93 小節的第 2 拍放掉踏板是因為，從第 90 小節到 93 小節是一個樂句，而第 93 小節的第 2 拍剛好也沒有旋律音，所以在這一拍換踏板，也能透過換踏板重啟新的樂句，就是第 93 小節第 3 拍開始的新樂句。

第 93 小節的第 3 拍開始是新樂句，踏板也是一拍換一次，因為這邊的拍子屬於較規律的 6/8 拍，如果沒有一拍換一次踏板的話會造成音之間的不乾淨。所以筆者認為，為了要營造祥和寧靜感，也要將音與音的圓滑做好，使用這樣的踏板技巧是最適合筆者的。

圖五：第116小節

The musical score for Figure 5 shows measures 116, 117, and 118. Measure 116 is marked *molto tenuto* and *p*. Measure 117 is marked *riten.* and *p*. Measure 118 is marked *sempre sostenuto* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Below the score, there are two rows of asterisks (*) and 'P' symbols, and a row of 'P' symbols, indicating the placement of the sustain pedal.

第 116 小節開始的踏板筆者與 Salabert 以及 Schirmer 版本完全不一樣，筆者認為這兩個版本的踏板是給手較大的人所使用的，在第 116 小節 Salabert 與 Schirmer 皆為延續第 115 小節前的踏板，在第 117 小節第 1 拍放掉踏板後在第 118 小節第 1 拍接著踩踏板，在第 6 拍放開踏板。在這個段落有很多連結線也能確實的將音連接好。

但對於筆者來說，就需要使用踏板來輔助這些音層較大也需要延續較長的音，在第 117 小節的第三拍還原 B 才踩踏板，接續著後面每拍都換一次踏板，為了將第三聲部的旋律音連接好，也能將低音聲部的連結線做得更完整，因為 117 小節的低音聲部 A #G 到第 118 小節的 #F 直到 119 小節的 E，是一個完整的旋律線條，然而右手的高音聲部又是同音的連結，所以踏板在此能幫助筆者更輕鬆的完成這些圓滑線與第三聲部的旋律音。

圖六：第156小節

The image shows a musical score for measure 156, divided into two systems. The first system is marked 'meno f' and the second 'cresc.'. Below the score, there are two rows of dynamic markings and asterisks. The first row has blue 'p' and '*' markings, and the second row has orange 'p' and '*' markings. Below these are lowercase 'p' markings for each of the eight notes in the measure.

p	*			p	*			p	*	
p		*		p		*		p		*
p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	

第 156 小節的 Salabert 版本與 Schirmer 版本的差異在於，Salabert 放踏板的位置在第 4 拍，而 Schirmer 版本在第 6 拍。依照 Salabert 的版本來看，筆者認為在第 4 拍放踏板是因為想讓第 4 拍的八度 E 與接下來的八度音能夠保持不使用踏板且聲音乾淨的情況下，用手的力量去做到這個旋律線條，但這部分對於筆者來說是較有困難的。Schirmer 版本的踏板在最後一拍放掉，筆者認為會使八度音 E 之後的旋律音造成中斷，因為剛好斷在圓滑線的中間，對於筆者來說會無法達到圓滑的效果，而且在 157 小節的第 1、2 拍都沒有使用踏板，除了 156 小節會造成中斷之外，筆者也會因為左手的張力不足而使八度音的連貫不佳。

而右手的部分雖然只是為了襯托主旋律而存在，但如果使用 Salabert 與 Schirmer 版本的踏板的話，筆者的右手也會相對吃力，因為手較小，所以在速度快與音很密集的情況下，右手會較為辛苦。

因此，筆者使用的踏板在 156 小節的第 1 與第 4 拍，因為這樣能使筆者的左手較輕鬆的彈奏，也能將旋律音與圓滑的記號做到最佳，也能將右手的音做到延續的效果，始右手能相對輕鬆。

第 158、159 小節與第 156、157 小節的詮釋方式一樣。

圖七：第170小節

The image shows a musical score for measures 170-172. The tempo is marked 'Agitato.' and the dynamics are '170 sempre f'. The score is written for piano with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Below the score, there are three rows of dynamic markings: blue 'p' and '*' symbols, orange 'p' and '*' symbols, and black 'p' symbols, indicating specific performance instructions for the left hand.

第 170 小節開始，Salabert 在第 2 拍與第 3 拍之間放掉踏板，筆者認為是因為，左手聲部的詮釋方式是以第一個音演奏為跳音，第二與第三個音演奏為圓滑的緣故，且第 2 與第三個音的 F 到 E 是一個小句子，第 5、6 拍的 G 到 F 也是一個小句子，所以筆者認為這個是 Salabert 會使用這種採放踏板的原因，而會在第 2 與第 3 拍放掉踏板是希望可以單純使用到手的演奏，達到圓滑的效果，而不需要用到踏板。

而 Schirmer 的踏板其實與筆者的相似，缺點是會使左手第 1 拍的 A 的跳音無法做的那麼明顯，因為踏板踩著所以會造成音無法斷的那麼清楚。但因為筆者的手的條件較小，因此還是需要使用這種採放踏板的方式，來使第 1 拍至第 2 拍之間能更輕鬆順利的演奏，也能幫助撐住主旋律，使上聲部更圓滑。

右手的上聲部的旋律音在譜上也有畫上圓滑記號，所以對於筆者來說，使用這種方式的踏板，能更容易做到旋律音之間的連結。

第 171 小節的踏板記號 Salabert 與 Schirmer 版本都是採用第一拍踩踏板，筆者認為使用這樣的方式會造成右手上聲部移動的旋律較為混濁，而左手的第一拍為跳音，第二拍開始有畫上圓滑線，為一個樂句，所以筆者為了避免踏板延續造成音之間的髒亂，選擇在第 1 拍與第 4 拍踩放踏板，能減少雜亂的音響效果，能使圓滑記號做的清楚，也能將右手的上聲部旋律音有更強的鋪陳效果。

圖八：第185小節

The image shows a musical score for measure 185, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there are three rows of markings indicating piano dynamics and pedal usage:

- Row 1: Blue 'P' and '*' symbols. The sequence is P, *, P, *, P, *, P, *, P, *.
- Row 2: Orange 'P' and '*' symbols. The sequence is P, *, P, *, P, *, P, *, P, *.
- Row 3: Black 'P' symbols. The sequence is P, P, P, P, P, P, P, P, P, P, P, P.

第 185 小節的第 2 拍開始為一個句子，Salabert 與 Schirmer 版本的踏板皆在第 2 拍踩踏板，在第 5 拍後放踏板。筆者認為，這兩個版本會使用這樣的踏板是因為左手的句子的節奏第 2 拍與第 3 拍雖然都是 8 分音符，但譜上將這兩拍連結起來，第 4 拍與第 5 拍也是如此，所以踏板記號在第 5 拍後放掉踏板是希望將第 6 拍的八度 E 演奏的更清楚。

在第 185 小節，筆者使用的踏板與這兩個版本些微有差異，在第 4 拍多踩了一個踏板，因為筆者的手較小，無法撐住音量，所以使用踏板來輔助，右手的音在第 2 拍後半與第 3 拍有畫上強調音符的記號，加上踏板能更強調這幾個音符。

在第 186 小節，Salabert 與 Schirmer 版本都在第 1 拍踩踏板，在第 2 與第 3 拍之間放開，在第 4 拍再次踩踏板，筆者認為，會在第一拍踩踏板是為了銜接左手第 1 拍到第 2 拍的音，也幫助右手撐住的音群。會在第 2 與第 3 拍之間放開踏板是為了要讓左手自己銜接好八度 F#到 G，再次在第 4 拍踩踏板是因為希望第 5 與第 6 拍更厚實，因為都是八度 G。

第 187 小節的踏板使用與第 186 小節相同。

圖九：第190小節

The image shows a musical score for measure 190, starting with a forte (ff) dynamic. The score is written for piano and includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The right hand plays a complex chordal texture with many accidentals, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are three rows of pedal markings: blue 'P' and '*' symbols, orange 'P' and '*' symbols, and plain black 'P' symbols, indicating different pedal techniques used in the score.

在第 190 小節開始，Salabert 與 Schirmer 版本使用的踏板相同，所以在此會統一描述。第 1 拍踩踏板後在第 2、3 拍之間放開踏板，筆者認為這兩個版本希望能詮釋出的是乾淨俐落，也會在右手使用較大的力量去撐住，也要強調右手旋律音。第 191 小節與 190 小節相同。

在第 192 小節，兩個版本皆在第 1 拍踩踏板，第 3 拍放掉踏板，筆者認為會在第 3 拍放掉踏板是為了將譜上的休止記號做的更明顯，第 4 拍踩踏板，在第 6 拍放掉踏板，也是為了將休止記號做的更清楚。

筆者使用的踏板較為密集，第 190 小節，筆者在第 1 拍與第 4 拍都踩踏板，放踏板皆在踩踏板前放掉，緊接著踩踏板。因為筆者手的條件，無法演奏像以上兩種版本一樣，會無法將左手的八度音撐住，右手也需要大量的力氣，所以只能使用較密集的踏板補強筆者的缺失。第 191 小節與第 192 小節相同。

在第 192 小節，筆者如果使用 Salabert 與 Schirmer 版本的踏板使用方式的話，演奏起來會較為困難，也無法把張力做出來，所以筆者第 3 拍與第 6 拍的休止符會沒辦法做的像以上兩個版本一樣那麼清楚，但為了將音樂的厚度做到，只能在第 4 拍踩踏板前立刻放掉踏板，因為第 1 拍到第 3 拍為一個句子，第 4 拍到第 6 拍為一個句子，所以筆者只可以捨棄休止符的乾淨度來保持音的厚實度。

圖十：第202小節

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the 202nd measure. The score is written on a grand staff with two staves. The music is in a minor key, indicated by a single sharp (F#). The tempo is marked 'pp' (pianissimo). The score includes various notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are three rows of dynamic markings and asterisks: 'p' under the first measure, 'p' and '*' under the second measure, and 'p' and '*' under the third measure. A large bracket spans across the top of the staff, and a smaller bracket is under the bottom staff.

最後一個譜例，Salabert 與 Schirmer 的踏板畫法差別在於，Salabert 的踏板在第 202 小節就踩了，直到最後一拍才放開。但如果依照 Salabert 版本的話，筆者演奏上會造成音混濁，202 小節的和弦會與 203 小節的和弦變得混亂。

Schirmer 版本的踏板在 203 小節才踩踏板，最後一拍放踏板，但筆者如果依照這樣踩放踏板的話，筆者的 202 小節會無法接連到 203 小節。所以筆者在 202 小節與 203 小節各踩一次踏板，這樣對筆者而言這兩個和弦能更容易連在一起，也不會造成混濁不清楚，在最後一小節，停留一拍後放掉踏板。

第五章 蕭邦夜曲作品 9-1 的踏板比較

第一節 蕭邦夜曲的背景與介紹

「夜曲」這名字源於英文的「Nocturn」，法文的「Nocturne」、義大利文「Notturmo」所演繹而來的，「夜曲」是曲式自由而浪漫的曲子，由愛爾蘭的作曲家費爾德首創，據說他是受到天主教的晚禱之歌所影響而創作的，而後來則是由蕭邦將「夜曲」發揚光大。

蕭邦的作品九號夜曲創作於 1830 至 1831 年間，蕭邦「夜曲」第一首為蕭邦最早出版的夜曲，出版於 1832 年。此夜曲題獻給瑪莉·普雷耶夫人，夜曲中也屬作品 9 的第一首與第二首受到費爾德的影響最深。

在第一首夜曲中，能充分感受到蕭邦的浪漫情懷，抒情般歌唱著旋律，曲子中出現很多的彈性速度來展示出他豐富的情感。

第二首夜曲為降 E 大調。此夜曲是在 21 首夜曲中最為代表也是最受歡迎的。整首曲子表現出抒情卻稍感悲傷，感情豐富且細膩。

在演奏技巧方面，左手呈現塊狀音形，右手旋律帶有彈性速度來表現蕭邦豐沛的情感。

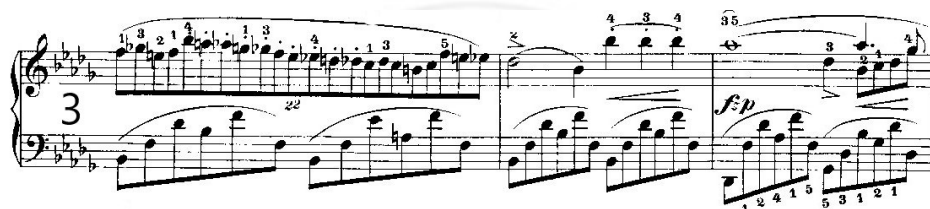
第二節 蕭邦夜曲的踏板比較

譜例 1：Op.9 No.1 第 1 小節至第 2 小節

The musical score for Chopin's Nocturne Op. 9 No. 1, measures 1-2, is presented in a two-staff format. The right-hand staff (treble clef) contains the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and an *espress.* marking. The left-hand staff (bass clef) contains the accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and a *simile* marking. The score includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (e.g., asterisks) to guide the performer. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4.

在不完整小節開始，未使用踏板是為了靠手的力量將這六個音的圓滑線做的像是有使用踏板一樣。接下來的第 1 小節，第 1 拍與第 4 拍各換一次踏板，因為第 1 拍至第 3 拍為和弦 B b m，第 4 拍至第 6 拍為和弦 F M7，為了避免這兩個和弦重疊聲響，所以各自換一次踏板，保持聲音的乾淨以及較能輕鬆的做漸強漸弱的表情。譜上未畫上踏板，筆者在此演奏方式依然與第 1 小節一樣，皆在第 1 拍與第 4 拍換踏板，第 2 小節的第 1 拍為 B b m，第 4 拍的踩放踏板位置也是一樣的。而 Peters 版本所使用的踏板也是與筆者的方式一樣。

譜例2：Op.9 No.1 第3小節至第5小節



第 3 小節至第 5 小節未畫上踏板記號，筆者踏板演奏方式為，第 3 小節的第 1 拍與第 4 拍踩踏板，因為左手的和弦音有變化，如果沒有換踏板的話會造成聲音上的混濁。第 4 小節也是在第 1 拍與第 4 拍換踏板，雖然這兩組和弦音一樣，但第 3 拍是樂句的結束，換踏板表示可以重新開始一個新樂句，也是呼吸的表現。第 5 小節的踏板演奏也是在第 1 拍與第 4 拍各換一次，為了使和弦聲音清楚之外，右手的旋律音也需要踏板的輔助，將旋律線條以及漸強漸弱做的更明顯。

譜例3：Op.9 No.1 第6小節至第9小節



接下來第 6 小節的踏板也沒有畫上記號，所以筆者演奏的是第 1 拍為樂句結束，所以也需要換踏板。第 4 拍是新樂句的開頭，所以也換一次踏板。第 7 小節

的第 1 拍也是樂句結束，也換踏板。第 4 拍也需要換踏板，因為變換和弦也是樂句的開始。第 8 小節的第 1 拍也是樂句結束，所以在第 1 拍也換一次踏板，第 4 拍又是一個重新開始，換踏板後，右手旋律進入主題。回到本來的主題，在第 9 小節也是在第 1 拍與第 4 拍各換踏板一次。

譜例4：Op.9 No.1 第10小節至第12小節



在第 10 小節的第 1 拍仍然需要換一次踏板，右手旋律也是樂句結束，接著第 4 拍又重啟新樂句，所以也在第 4 拍換一次踏板。第 11 小節的第 1 拍與第 4 拍一樣個換一次踏板，右手的旋律雖然是彈性自由，但是左手的分解和弦是不同的。再來的第 12 小節第 1 拍是樂句結束，需要換踏板。第 4 拍又是新樂句開始，也換一次踏板。

譜例5：Op.9 No.1 第13小節至第15小節



第 13 小節的第 1 拍換踏板，第 4 拍也換一次踏板，因為和聲變化，避免聲音不清楚。第 14 小節的第 1 拍是樂句的結束，也是新的開始，接過去第 4 拍再換一次踏板，此樂句需要凝聚更濃厚的情感，換踏板有助於把音樂往前推進。第 15 小節第 1 拍也換一次踏板，第 4 拍和聲變化也需要換踏板。

譜例6：Op.9 No.1第16小節至第18小節

第 16 小節第 1 拍再次推到更高的情感，所以也換一次踏板，第 4 拍因為分解和弦的變化，換一次踏板保持乾淨。第 17 小節第 1 拍換踏板，因為這是比第 16 小節的更激昂熱烈的往更高的音層推進，第 4 拍和弦變化也換踏板。最後第 18 小節第 1 拍換踏板。

譜例7：Op.9 No.1第19小節至第21小節

進入新主題，Peters 版本的踏板記號與筆者的踏板記號一樣。

第 19 小節第 1 拍與第 4 拍各換一次踏板，為了讓音層變化的聲響乾淨。第 20 小節第 1 拍與第 4 拍都換一次踏板，右手旋律線往前推，左手的分解和弦變化。第 21 小節第 1 拍換一次踏板，第 4 拍的分解和弦是一樣的，也漸強所以不換踏板直接延續著這個情緒演奏下去。

譜例8：Op.9 No.1第22小節至第24小節

第 22 小節的第 1 拍與第 4 拍皆各換踏板一次，因為左手的和弦音有變化。第 23 小節的第 1 拍與第 4 拍都需要換踏板，也是因為分解和弦有變化。第 24

小節的踏板一樣都在第 1 拍與第 4 拍各換一次。

譜例 9：Op.9 No.1 第 25 小節至第 27 小節

在第 25 小節的第 1 拍換踏板，左手和弦音變化，避免混濁。第 4 拍也如此。接著到第 26 小節，一樣都在第 1 拍與第 4 拍變換踏板，右手的雙音也持續漸強。第 27 小節，又回到原本的主題，也在第 1 拍與第 4 拍換踏板。

譜例10：Op.9 No.1第49小節至第51小節

第 49 小節的第 1 拍換踏板，第 4 拍左手和弦音一樣，所以不需要變換。第 50 小節第 1 拍換踏板，但因為第 4 拍一樣的和弦音所以不做變換，右手也是在一樣的旋律線上，可以直接連貫下去。第 51 小節也在第 1 拍換踏板。

譜例11：Op.9 No.1第52小節至第54小節

第 52 小節的第 1 拍踩踏板，一直到第 53 小節結束再放開踏板。右手的旋律音也在和弦範圍內，第 52 小節的第 4 拍右手旋律持續往上推進，直到第 53 小節的第 6 拍放踏板。第 54 小節又重啟新樂句，在第 1 拍換踏板。

譜例12：Op.9 No.1第55小節至第57小節

第 55 小節的第 1 拍與第 4 拍換踏板，因為和弦音改變。第 56 小節與第 57 小節每一小節換一次踏板，讓分解和弦的聲音不要那麼混濁。

譜例 13：Op.9 No.1 第 58 小節至第 61 小節

第 58 小節的第 1 拍與第 4 拍的左手分解和弦都一樣，所以從第 58 小節至 61 小節都是每小節換一次踏板，讓右手的旋律音清楚。

譜例14：Op.9 No.1第62小節至第65小節

第 62 小節的第 1 拍到第 63 小節結束都是一小節換一次踏板。第 64 小節到第 65 小節的左手和弦都有變化，所以一大拍換一次。右手雖然維持著同音但左手分解和弦有移動。

譜例 15：Op.9 No.1 第 72 小節至第 74 小節

第 72 小節的第 1 拍與第 4 拍皆換一次踏板，無論左手還是右手都移動了和聲與旋律音。第 73 小節一樣在第 1 拍與第 4 拍換踏板。接著到第 74 小節，情緒激昂的一小節，也是在第 1 拍與第 4 拍各換一次踏板。

譜例16：Op.9 No.1第75小節至第78小節

第 75 小節比前一小節的情緒更激動，音也變換的更高，踏板依然是第 1 拍與第 4 拍踩，第 76 小節跟 75 小節一樣。Peters 第 77 小節與第 78 小節，踏板記號跟筆者一樣記號一樣。所以筆者演奏的 77 小節至第 78 小節都是第 1 拍與第 4 拍換踏板，為了讓一大拍之間的和弦音成為一組，也在一大拍與一大拍音群之間獨立出不同色彩。

譜例17：Op.9 No.1第79小節至第82小節

Peters 版本在第 79 小節的第 1 拍與第 4 拍換踏板之後，筆者演奏的也是使

用一樣的踏板，但筆者第 80 小節的踏板是延續 79 小節的踏板到最後一拍放踏板，這邊筆者第 80 小節的第 1 拍記號畫錯。第 81 小節 Peters 版本在第 1 拍踩踏板之後第 4 拍與第 5 拍之間放掉踏板。筆者使用的踏板是第 1 拍踩踏板就延續下去，同音所以不換踏板，直到最後一小節換踏板。第 82 小節的踏板兩個版本使用的是一樣的，筆者會停留 4 拍，第 5 拍再將踏板放掉



第六章 結論

完成這篇論文的過程很艱辛，事前準備音樂會的曲目的同時有找相關資料，找資料的過程中也幫助了筆者音樂會的演奏詮釋，將理解的文字轉換成音樂表達，將歷史背景融入曲子當中，雖然幫助很大，但對筆者來說也是一個不小的挑戰。

本論文以蕭邦為主，分別是《第二號敘事曲》與《夜曲作品九的第一首》，本論文在探討踏板的演奏技巧，因為蕭邦本人較少畫上踏板記號，因此後來的演奏者與編者，會自行加上覺得適合自己的演奏踏板，根據環境與條件不同，有些微差異。

第一章主要在描寫筆者的研究動機，因為自身條件不同，手較小，所以特別需要借助踏板的功能來彌補筆者的不足。第二章在敘述蕭邦的敘事曲作曲背景，透過歷史來理解當時期的狀態與作曲家的心情，能幫助筆者更容易的理解演奏的情感。第三章是樂曲分析，因為本論文著重在踏板技巧上，所以樂曲分析的部分佔的較少數，簡易分析大段落。第四章是本文重點，蕭邦敘事曲的踏板演奏技巧，根據不同出版商的踏板記號，與筆者自己的演奏記號下去做比較。第五章是夜曲的踏板演奏詮釋，描述筆者自身的踏板演奏方式。

最後的結論是，踏板的踩放方式有很多種，筆者後來能理解蕭邦當時不畫上記號的想法，在當時期的鋼琴正處於發展階段，以及演奏的地點不盡相同，所以由自己演奏時加上適合自己與環境的踏板才是最重要的。

透過此研究，筆者了解到，不只是音樂本身重要，踏板的使用技巧也是非常重要的，踏板可以說是演奏技巧中的靈魂。

參考文獻

論文資料：

《蕭邦敘事曲之研究-敘事曲第一號與第二號實際演奏探討》(姜慕秋 2008 出版)

The Study and Performing Interpretation of Chopin Ballade Op.23 & Op.38

國立台灣藝術大學 音樂學系碩士班

《蕭邦 F 大調敘事曲，作品 38 號之作品與詮釋探討》(黃士哲 2015 出版)

Analysis and Performance Interpretation of Ballade in F Major, Op. 38 by Frédéric Chopin

國立台南藝術大學 音樂學系碩士班

《蕭邦敘事曲第二號與第四號之詮釋與分析》(楊家熏 2014 出版)

An Interpretation and Analysis of Chopin Ballades NO. 2 and NO. 4

台南應用科技大學 音樂系碩士班

《蕭邦夜曲踏板技法探究》(吳曼羽 2013 出版)

A Study of Frédéric Chopin's Pedal Technique of "Nocturnes"

台南大學 音樂學系碩士班

書籍資料：

作者：錢仁康(2006)。《蕭邦敘事曲解讀》。出版地：北京市

作者：Tad Szulc。《蕭邦在巴黎》。譯者：馬永坡。出版社：高談文化事業有限公司

作者：Adam Zamoyski。為了藝術為了愛。譯者：楊惠君。出版社：博雅書屋有限公司

作者：邵義強。浪漫派樂曲賞析二。出版社：錦繡出版事業股份有限公司

Jim Samson：Chopin: The Four Ballades，Cambridge University Press

期刊：

作者：何畔(2010)。《內容與題材的完美統一—簡論蕭邦的敘事曲》

作者：陳春蘭(2010)。《蕭邦鋼琴敘事曲的浪漫性特徵初探》

