

友之樂音

(刊 月)
期三十第



部動活會社所究研樂音立國

版出日五十月二年八十四國民華中

本期目錄

論著

難解的蕭邦裝飾音……………鄧 昌 國

李抱忱博士給屏東的冬天帶

來了春意……………張 效 良

誨人不倦的李博士……………鄭 鐵 梅

李抱忱博士樂教工作在台中……………李 明 訓

圖 片

李抱忱聯合合唱音樂會(六幀)……………本社資料室

音樂動態……………本社資料室

音樂信箱……………計大偉解答

音樂之友月刊

MUSIC LOVERS MONTHLY

(第十三期)

四十八年二月十五日出版

發行人：鄧 昌 國

主 編：計 大 偉

社 址：臺北市南海路二十九號

電 話：二 九 一 二 五 號

零售新臺幣二元

訂閱全年二十元 半年十一元

內政部雜誌登記證內警台誌第一〇四三號

中華郵政台字一一〇〇號

執照登記認為第一類新聞號

臺灣郵政劃撥帳戶六四八紙

承印者：中 興 書 局

音樂之友徵稿簡約

一、本刊園地公開歡迎來稿。

二、稿酬暫定每千字三十元至五十元

三、來稿一經刊登版權即歸本刊所有

四、本刊有刪改權來稿如不願刪改者

請註明。

五、來稿不論刊載與否概不退還如希

望退還者請附寄郵資。

李抱忱博士給屏東的冬天帶來了春意

屏東師範
校長 張效良

四十八年一月的下旬，儘管寒流把溫度表降

到攝氏十度以下，但是在音樂方面却湧來一股熱

浪。全縣十八所中等學校和一百一十二所國民學

校的音樂教師每天在熱烈的參加講習，六所中等

學校的合唱團員，每天在熱烈的參加聯合合唱團

的練習，學校的音樂團體活躍起來了，社會的音

樂團體——幼獅合唱團，中興國樂社，有忠管絃

樂團，也活躍起來了。從十九日至二十三日，幾

乎夜夜笙歌，五天中舉行了四次音樂會，這在屏

東還是創舉。雖然學校的學期考試就在眼前，可

是人們都好像忘了，整個的氣氛沉浸在音樂裡面

，李抱忱博士給屏東的冬天帶來了春意。

李博士在屏東雖然祇有五天，但是參觀中等

學校五所，小學三所，示範指揮合唱練習四次，

演講三次，參加音樂會四次，主持中小學音樂教

師研習會四次參加音樂會報一次，如果說屏東給

他留下最深刻的印象，我想那一定是匆忙，緊張

的輔導方式。

，熱情。下面便是李博士在屏五天的輔導日程：

一月十九日

晨七時五十五分夜快車抵高雄站，就乘屏東

縣府特備的專車直開省立屏東中學。八時卅分抵

屏中，未及休息就參加該校週會並演講。演講內

容除報告在美主持陸軍語言學校中文系概況以外

，並勉勵該校同學注意康樂生活，以促進身心健

康。詞畢，在場師生均報以熱烈掌聲。緊接着參

觀屏中的合唱練習，並予指導。九時五十分離校

，會與該校教師數人攝影留念。

十時參觀省立屏東女子中學的音樂教學及設

備，十一時參觀仁愛國校，對該校張由貴老師音

樂科教學備加讚賞。

下午二時參觀省立屏東農業職學校音樂教學

及設備，三時卅分至仁愛國校指揮由六所中等學

校合唱團員二百人所混合組成的聯合合唱團第一

次練習，中小學音樂教師旁聽參觀，這是極有效

的輔導方式。

晚七時卅分假縣府大禮堂作第一次公開演講

，並有錄音機及電影等視聽教育資料輔佐，演

講後由屏東業餘國樂團體中興國樂社演奏國樂助

興。

一月二十日

晨八時半重蒞屏東中學，利用朝會時間補播

美國陸軍語言學校中文系學生以中文唱「滿江紅

」及中文演講比賽時的錄音。李博士說：「美國

陸軍語言學校中文系合唱團是美國千千萬萬合唱

團中之一，其特點是一般合唱團係美國人指揮美

國人用英文唱英文歌，該合唱團則係中國人指揮

美國人用中文唱中國歌。」又說：「陸軍語言學

校中文系學生，都是未曾到過中國的美國青年，

該系主要任務除教給學生於短期內學會說中國話

和認寫中國字以外，並介紹中國文化，讓他們

對中國有更深切的瞭解，以促進中美兩國國民的

情感。

上午九時起在縣府大禮堂主持全縣中小學音

樂教師第一次研習會，曾講述「合唱八要」，參加研習會的教師計中等學校音樂教員二十五人，小學音樂教員一百一十五人。

救國團屏東縣支隊在這天下午一點二十分起舉行首次音樂會報，由省立屏東師範學校主辦，李博士也應邀參加指導。會場完全用李博士的詞曲作品佈置四壁，會場後面展覽了幾十份李博士二十多年前的論著，詞曲，講義，和修改過的筆記，有幾件作品，頗引起李博士的驚異，一時都想不起來他曾經寫過這樣一篇文章。

會報的內容是①參觀劉天林先生有計劃的一節完整的音樂教學，②參觀屏師課外音樂活動——合唱團練習，國樂團練習，管樂隊練習，口琴隊練習。③觀摩檢討及問題討論。最後李博士即席講評，並且對於出席音樂教師所提問題，解答頗詳。

下午七時參加省立屏東師範學校音樂演奏會，該會的特色是幾乎全部演奏李博士作品。

一月二十一日

上午主持全縣中小學音樂教師第二次研習會，下午參觀省立屏東師範學校附屬小學音樂比賽，並參觀該校音樂教學及設備，李博士對該校音樂設備之充實，中低年級每班能有風琴一架，深加讚許。三時午繼續指揮聯合合唱團作第二次練習。晚七時半應省立屏東師範學校之邀請，對全體學生演講，李博士對樂教之重要，闡釋甚詳，對

師範生之宣揚樂教，希望甚殷。並對會於前二十年在他們門下受教現任屏師的張校長獎譽備至，他說：「昨晚音樂會中，有校長的作品演奏，而且親自參加國樂團演出，不但是在我國很少看到，就是其他各國也很少看到。」

一月廿二日

上午主持全縣中小學音樂教員第三次研習會，下午參觀縣立明正中學，音樂設備及教學。並予指導。三點半起指揮聯合合唱團作第三次練習，晚七時半假屏東師範大禮堂作第二次公開演講，各界慕名而來聽講的人非常踴躍。——有自鄉間騎單車來回跑三小時來聽講的。屏師禮堂雖大，可是座無虛席，盛況真是空前。演講畢有屏東業餘音樂團體有忠管絃樂團演奏助興。

一月二十三日

上午主持全縣中小學音樂教師第四次研習會，下午參觀中正國校音樂教學，三時半指揮聯合合唱團作最後一次練習。晚七時由救國團屏東支隊及縣政府教育科聯合主辦音樂觀摩會，李博士親任聯合合唱團指揮，並向聽眾作簡短致詞。李博士對救國團屏東支隊所主辦之音樂業餘團體幼獅合唱團之演出效果深加讚許，最後與該團團員合攝一影，以留永念。

一月廿四日

李博士輔導工作告一段落，在多少人的依依不捨中揮手離屏。下面願意把李博士在屏所主持

的全縣中小學音樂教師研習會和對聯合合唱團的示範指揮兩項具有極深刻而極新穎輔導方式，特別提出介紹如次：

一、中小學音樂教師研習會

音樂教育工作者本身學問的充實與否，對音樂教學有着極密切的關係，李博士在屏東縣中小學音樂教員研習會中，對音樂教學有關問題，作了很詳盡的闡釋，及肯切的指導。

研習會分四次，每次約三小時，李博士講解的題目，計有：「如何教學合唱」，「歌詞與歌曲」，「唱名法教學問題」及「美國音樂概況」。李博士不但是一位指揮家，同時他還是一位音樂師資訓練專家。在「如何教學合唱」一講中，他詳細分出「音高」、「音質」、「音色」、「音量」、「吐字」、「節奏」、「讀譜」、「表情」等八項，每項都有生動的講解，恰當的舉例。他更強調說：「音高要在準確中求自然，節奏要在準確中求生動，至於表情更是要進入化境，要適當地傳達作曲者的靈感。」這正說出了我們目前一般學校練習合唱時所忽異的問題。

講到「歌詞與歌曲」時，他慨嘆地說：「目前我們缺乏歌曲，作曲的人，也應負責一半。言語中似頗有一些自咎，其實李博士作的詞曲真不少呢，就以此次屏東師範學校期終音樂演奏會中的合唱曲與獨唱曲而論，差不多全是李博士作的

。提到作曲，他主張作曲應注意語言的旋律。他說：「我們中國的語言是音樂的語言，並以唐朝賀知章先生的回鄉偶書及「大道之行也……」句爲例，也舉出抗戰時流亡曲中的「九一八」唱成「揪尾巴」等不注意語言旋律的笑話。最後他呼籲着說：「希望一流的詞人，把我們民族意識編成詩篇，讓作曲的人，引起靈感，譜成偉大的歌曲。」

研習會中大家發言最踴躍的要算「唱名法的教學問題」了。李博士把三種唱名法（首調、固定、和廢除唱名法）的利弊都解釋得很清楚。他說：「首調唱名法適於教大眾，便於移調；固定唱名法適於深造，及他種調性音階，最大好處在於他強學者深明樂理。」又說：「一般人由首調唱名改固定唱名感到困難的原因，乃是學者腦中的大音階印象（三——四、七——八半音）太深的緣故。」他說：第三種廢除唱名法（即無調唱名法）比較其他兩種方便，且有效果。而最使我們感到興奮的，是李博士告訴我們，以上三種唱名法在我國很早就已經應用了：如帶譜的詩經，是用固定唱名法；五音「宮商角徵羽」旋相爲宮）是首調唱名法；其他京戲中的琴、鑼鼓譜和號譜，均爲廢除唱名法。李博士充實了我們音樂的學問，同時也喚回了我們這一方面的自信。

「他山之石，可以攻錯。」李博士在講授了各種樂教問題之後，接着介紹美國音樂教育的歷

史，以他們開發新大陸時代的音樂教育及現在音樂教育的發達情況作一系統介紹與比較，深深地給予我們一個啓示：一個國家一個民族的生存，必然要有與之共同生存發展的因素，這因素就是「民族精神」，也就是「民族文化」。音樂教育正是發揚民族精神民族文化的不二法門，樂教的重要可以想見。

二、示範指揮聯合合唱團

李博士真是一位神奇的合唱教學家，他能把一群嘈雜粗糙的聲音，頓時整理成非常美妙動聽的音樂。起先把一些短句的和音教各部習唱，然後用無唱名的「 \times 」教大家唱，略一整理就有一股奇妙的柔美的音響出現。尤其在第一天的教學中，乍一看來，他似乎很零碎的教；事實上他在每一個有問題的地方從事整理，以後他再來有系統地教學，第二天他就分段分部給人一種新奇的步驟。一般在合唱教學上，發現某音不準時，就反覆地在那一個音上磨來磨去，弄得頭昏腦漲。如「常常在靜夜裏」第二句第四音原來是降 f ，而學生唱成比原音高半音的還原的 f 音，他却以下行句的唱法，來改正上升的錯誤。這雖是一個小的例子，然而關鍵却在此。因爲李博士說：「在教學中不要放過任何一個音」，意思是說我們要以忠實的態度，來學習或教學任何一位作曲者的樂曲。

李博士在屏東的示範指揮，給予屏東人們的印象，正如研習會一樣，是那麼使人驚奇與崇敬。由屏師，屏中，屏女，屏農，屏商，明正等六所中等學校學生所組成的聯合合唱團，在李博士的雙手指揮下，真是發出了不同凡響的歌聲。「常常在靜夜裏」一曲，是那麼妮婉、寧靜、舒暢、安詳，一絲纏綿的情懷，一縷飄渺的幽思，沁人肺腑，滌人凡思，第二個曲子是「唱啊同胞」，他的雙手揮動，不是單純的節奏，而是一種濃密的民族感情。歌詞是李博士親自撰寫，其中「誓與同胞齊相約：共同奮鬥，無盡無休，爲民族爭光榮，爲國爭自由」的詞句，給人無比親切，無比的力量。尤其最後兩句的指揮，在他的手慢慢地高拾的時候，真不知是一股什麼力量在掀動，在舒展，在集結，在壯大，演唱者，聽賞者，在他熱忱的雙手召喚下，振起了共鳴。

「這是祖國之聲！」他說：「我要將它帶到國外去，讓友邦的人士聽聽自由中國的心聲。」他又說：「人類總是這樣的，多一層的瞭解，就會少一層誤會」。

這位音樂教育的導師，却正好作了我們的音樂大使。在屏東雖然短短祇有五天，然而給屏東的人們却留下了永遠不會磨滅的印象。我們感謝他，同時更祝福他：永遠年青永遠堅實，正如他所寫的「旅人的心」裏的詞句：「走啊，走啊，堅實的脚步，是不怕泥塘和亂石的！」

誨人不倦的李博士

高雄施教團
主 任 鄭鐵梅

我國名音樂家李抱忱博士，現任美國陸軍語言學校中文系系主任，最近應教育部之邀請，回國講學，于四十八年元月十一日下午六時抵達高雄市，十三日晨返臺北將再轉赴屏東繼續工作，記得十一日下午六時，當李

博士抵達高市時，高雄市政府派社教股股長朱鍾翰及流動施教團主任鄭鐵梅迎候，當晚並陪同下場華僑之家旅社，以李博士在臺南市連日辛勞，加之當時寒流襲境一時感冒相當嚴重，故次日所排之日程高市府本擬略加調整，但李博士以恐各學校師生失望，仍予當日下午三時，以痛重之身，勉力支持，由社教股股長及施教團鄭主任陪同至省立高雄中學作音樂示範教學，當時除各校音樂教師數十人在場參觀外，並有臨時由各校學生組成之合唱團二百餘人，濟濟一堂李博士于熱烈掌聲中，精神感奮，一小時半之示範教學效果異常良好。

總計李博士在高市講學共五天，除每天下午在高雄省立中學訓練合唱團外，並每日上午在市立圖書館召集全市音樂教師座談，就音樂教學及合唱指揮，作廣泛，深入之研討及指導，每日到場之教師極為踴躍，並在省立高雄中學及大同國校參觀教學，李博士態度親切，指導有方，深獲各校教師之欽仰。

高雄市在李博士蒞高之前，早已成立一個高雄市合唱團，由陳武璋市長兼任團長，李博士此次蒞高，曾親自訓練該合唱團數次，並對該合唱團倍加稱讚，並讚譽陳市長為音樂市長，一時傳為美談。

李博士在高五天中，前後公開演講共四次，題目大致均為語言與民族國家之關係，內容深入淺出，李博士說話技術輕鬆，講詞風趣，且有李博士在美時教學實況錄音播放陪襯，以是聽眾尤感親切，李博士對國民外交

貢獻良多。

最後在李博士指導下，臨時籌備了一個高雄市音樂演奏觀摩會，這個觀摩會，最主要的節目就是李博士親自訓練的大合唱團表演，該團團員計三百餘人，為高雄市空前的大合唱團，臨時借高雄中學禮堂為會場，當時到場聽眾，除高雄市陳市長外，尚有各界首長及各學校師生數千人，其場面熱烈，可謂極一時之盛。

李博士此次蒞高，為時雖僅五天，但每天自上午九時起，至下午九時止，除中午略事休息外，可說一以在工作中，因此五天的時間為高雄市音樂教育賜予了甚大啓示，李博士個人也給高市音樂界，教育界人士帶來極深的印象，特別是青年學生對他的歡迎是少有的，五天的接觸，彼此間竟建立了很深的感情，李博士暫時離開了高市，但李博士的精神，仍留在高雄市，我們迎李博士再來時，當李博士來時，我們以更大的場歡來再將面，更多的熱情來歡迎李博士，最後敬祝李博士健康。



李抱忱博士樂教工作在臺中

臺中省立中
音樂委員 李明訓

李抱忱博士在中美交換教授項目下，歸返祖國推行樂教，正式工作之展開，係自文化城臺中開始，在此區三週間李博士不眠不休，日以繼夜，甚至連星期假日，工作亦不停息，李博士爲人熱情誠懇，學識淵深，精神旺盛而又謙虛負責，三週間的工作，給予了中部音樂界莫大的興奮和完美的收穫，更使雄壯悠揚的歌聲，震撼了整個的文化城。

自省府遷臺中後，市面日趨繁榮，大中小學林立，各校音樂教師相互合作極爲密切而融洽，此間音樂研究會在李博士蒞臨之前一週即集合音樂界人士，預商接應及推展李博士之樂教工作計劃，因此李博士到中後即時順利展開工作。

十月十九日在全體音樂界同仁歡迎聲中抵達中市後，李博士欣然地接受了音樂界代爲擬訂的工作日程表，隨即展開了樂教指導工作，首先分赴各中小學參觀音樂教學及課外音樂活動，繼之於每日上午在省立臺中女中舉行音樂教育座談會，及講習會每週一、三、五全市中等學校音樂教師參加，每週二、四、六全市國民學校音樂教師參加，講談內容爲音樂教學上之各項有關理論與實際問題，以及各國樂教狀況，課外音樂活動指導方法與技巧之進修等，使參加之中小學音樂教師獲得充分之收穫。

其次爲音樂專題講演，在省立臺中圖書館及

大、中學校紀念週上多次的講演中詳盡地講述我國的樂教，並指示了今日反共樂教之途徑，並以當場播放錄音放映電影等介紹各國及今日美國的樂教狀況，使聽衆自視與聽兩方面獲得了廣大的音樂概念與知識。

李博士非僅學識廣博淵深，講述詳盡，口才流利，而其在音樂上多方面的技巧才能，亦至爲優越而熟練，本來爲了準備各項指導資料，時間尙感不足，而更有許多學校煩請其爲校歌作曲，因此李博士只好澈夜作曲，如東海大學之四部合唱校歌，即在數夜之間作成。

音樂界同仁歡迎李博士的聯合音樂演奏會，青年音樂社臺中分社的音樂演奏會，以及各校聯合音樂觀摩會，都煩請了李博士親自登台伴奏或指揮。

最吃力的工作，是李博士每天下午和晚間親自分赴各大中學校以及社會合唱團去指導合唱，這在事前先要分別準備歌譜，指導時又親面教練，遇到艱深的曲譜，一連就兩三個小時，遇到臨時邀請者過多時，一天則往返趕赴五、六個單位，連晚餐都常常犧牲了，真是「發奮忘食，樂以忘憂。」

李博士指導的方法獨到，效果之快使人驚佩，他常使一個基礎甚淺或素質不齊的合唱團，轉瞬間即表現出優越的成績和完滿的效果，他不僅

很快地控制了正確的技巧和充分的表情，甚至連音色及音域都似乎在李博士的「十支魔指」下，亦充分地運用自如起來。

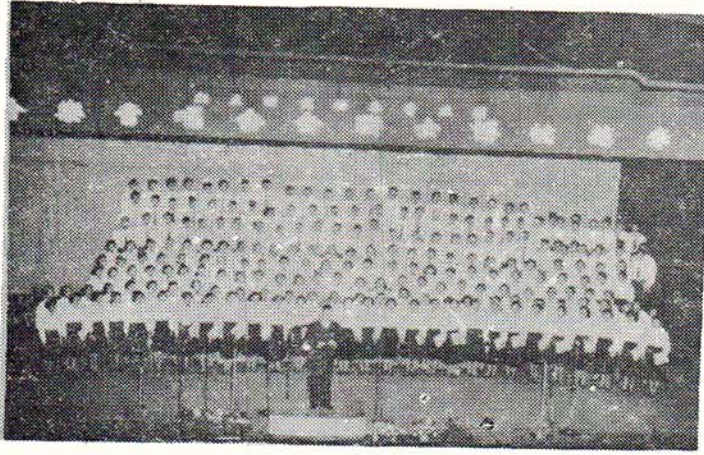
三週的時光，就這樣興奮而緊張又冗長，又短暫地過去了，最後一天的壓軸節目是各校的聯合音樂觀摩會，由東海大學，農學院、測量學校、省女中、省二中、市一中、護理學校及青年合唱團等八個單位分別又聯合表演合唱，並由女高音蔣孝明等，小提琴封金城等分別獨唱及獨奏，當李博士指揮四百餘人合唱「常常在靜夜裡」時，全場聽衆均爲之感動而神傷，再唱「唱啊同胞」時又燃起全場無比的愛國熱情，李博士不但嚴格地控制了表演者的技巧，更深刻地感動了聽衆的熱情。

雄壯悠揚的歌聲，在各學校中蓬勃起來，震撼了音樂會場，又震撼了臺中車站，次日李博士結束臺中區工作，返北轉赴臺東時，一片知音排滿車站送別，驪歌之聲彼此起，唱至「想當年多少良朋」「憶從前快樂光陰」時，送行的人們不由得黯然淚下，在互道珍重聲中，李博士又繼續其東部的另一行程。

我們深深地感到，祖國的樂教需要振作、倡導、我們深盼李博士和其他音樂家常有機會返國協助我們的樂教復興。

國立音樂研究所主辦
李抱忱博士聯合合唱音樂會

四十八年一月卅一日
臺中北山堂



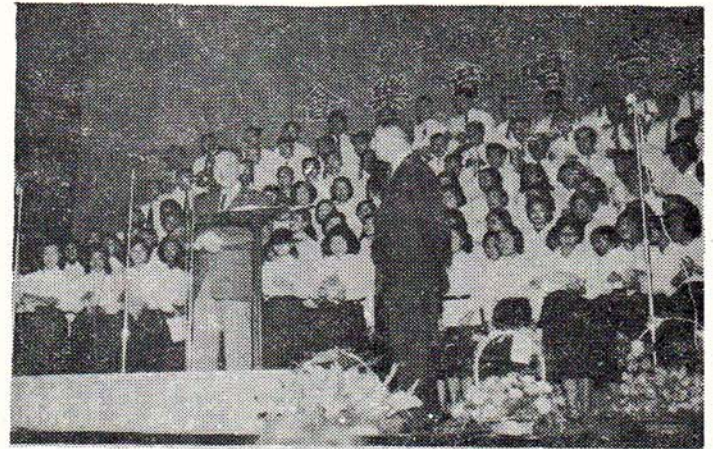
聯合合唱團盛大陣容



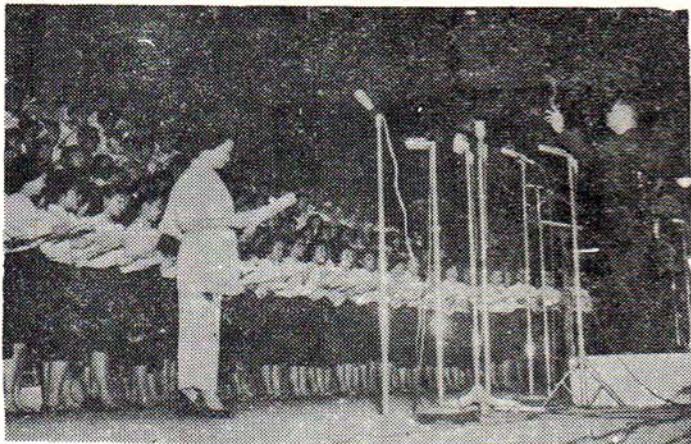
所長鄧昌國致詞



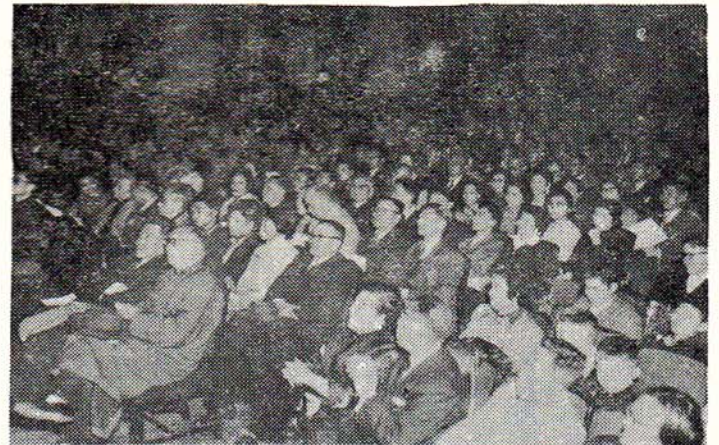
胡適博士致詞



趙元任博士致詞



李抱忱博士指揮一瞥



聽眾一角

③ 將 **Mordent** 彈得與鄰近其他音量相等，在許多情形這種辦法也極困難。同時會減低裝飾音的光彩，只有將 **Mardent** 奏得較其他主要音符為輕，是一辦法。

當然這些問題在 **Chopin** 的時間，都不很嚴重，那時的鋼琴較輕容易奏出較輕快，不加重的 **Mordent**。既然我們的鋼琴沒有那種方便，拍前的奏法當是可以的。保留小的停頓總是不壞的，這樣使 **Mordent** 顯得更美的。要比奏成三連音來得好，至於二種 **Mordent** 的相反對照是 **Chopin** 最愛的，這兩個 **Mordent** 可以用不同速度奏出；而不要改變它們的節奏，寫出的 **Mordent** 要奏得較慢。這種解決辦法可以適用於 **Waltz op. 18; Waltz op. 34 No.2. Chopin** 偶爾在拍子上用 **Mordent** 加一停頓；看來像 **tr.** 這個 **tr.** 又有一小停頓這樣自動的變成傳統的 **Mozdent**。如在 **Mazurka op. 67 No.1** 第 38 小節，及 **Mazurka op. 67. No.3** 第 4 小節及其他等。

總結：將各大家的演奏兩種 **Mordent** 法歸納一下如下：

De Pachmann 只在覺得適當的地方才用拍子上的方式，但不太常見，有時靠着他音樂的本能。**Paderewski** 差不多將兩種 **Mordent** 都彈在拍子上。**Bachhaus** 及 **Novaes** 也是在許多情況下；將兩種 **Mordent** 彈在拍子上。但三位大家有時在快而難的樂段時將 **Mordent** 的第一音處的低音彈得響。**Rachmaninoff** 將兩種 **Mordent** 彈在拍子外；**Hofmann** 喜歡拍前方式；**Godowsky** 及 **Friedman** 將兩種 **mordent** 均彈在拍子前，**Cortot** 亦然。**Moiseivitch** 彈兩種 **mordent** 均在拍外。**Brailowski** 及 **Rubinstein** 也彈兩種 **mordent** 在拍子外，**Rubinstein** 是唯一的鋼琴家他在 **Polonaise op. 53** 第 124 小節將 **mordent** 記號彈在拍子前。**Casadesus. Anrau, Horowitz** 鮮有將 **mordent** 彈在拍子上的、**Lipatti** 將 **mordent** 彈在拍子外如 **Hofmann** 的辦法。

所以我們知道很少鋼琴家將 **mordent** 彈在拍前；沒有一個大家永遠正確的彈在拍子上。

(Jan Holcman 原作)



美國小交響樂團將於三月二十九日、三十日在臺北市中山堂演奏兩場。

下圖為小交響樂團全體團員練習時合影

左圖為該團指揮托馬斯·謝爾曼(Thomas Scher-man)近照。



及第三小節，無重音的 **mordent** 記號，如果用在拍子上的奏法並加停頓便會顯得太多加重音，因此沒有人在此用拍子上的彈法，此外在 **Mazurka op. 33 No.4** 第 10, 11, 12 小節，無加重音的 **mordent** 記號應當在拍前演奏，不然就會產生太多加重音而破壞樂句。不必要的加重會影響很大的惡果如在 **Waltz op. 34 No.3** 第 50: 52 小節，**mordent** 開始在第二拍並在一個休止符之後，如果我們用在拍子上彈將會使重音由第一音移到第二音，這是作曲者絕沒有希望如此的。就是將 **Mordent** 彈成三連音以來減少加重音，這樣會影響節奏的構造，將要改變主題旋律的本質。

我們要記住在 **Chopin** 的裝飾音中沒有任意的加重音。一般人的想法以為遇到 **mordent** 音應當加重是不對的。在 **Waltz op. 34 No.1** 第 32 小節 **Chopin** 加一加重記號在最後四分音符降 A 音上裝飾一個 **mordent** 記號，但在第 34 小節他却省略了加重記號在上聲部降 E 音，那裏也是有 **mordent** 記號。在第 40, 42 小節類似前段處 **Chopin** 更換了重音記號位置，降 A 音無重音，但在上部降 E 却加上重音記號！

最不平常的例子證明拍前的奏法，也是基於鋼琴技巧的及音樂的原則，那是在降 A 調的 **Impromptu**。開始右手就遇到複雜的加重音的 **mordent** 記號，這支曲子的性格需要一個快板的速度，作者註明 **Allegro assai, quasi Presto**。 **mordent** 在拍子上演奏連一小停頓簡直是不可能，但 **Hans von Bülow** 在他對 **Impromptus** 解說的譜中特別說明 **Mordent** 應當在拍子上演奏，他的速度是 **MM 132=** 四分音符。附註上他並註明 **Mordent** 要奏成三連音，（而 **Kreutzer** 的附註却說要在拍前彈奏）**Bülow** 解說拍前的方式演奏 **mordent** 將使和聲不正確（在第 21 小節處）在 **Chopin** 後期作品有很多大胆破和聲慣例的地方，除此之外 **mordent** 在拍外彈奏快速的不全與前音不協和混在一起，**Chopin** 恐怕是願意顧到實際音的效果而不是死板的遵守和聲法則。如果我們同意 **Bülow** 的說法，我們否認所有近代的踏板記號的按置，就連 **Chopin** 自己寫的 **Polonaise Fantasie** 開始的小節，踏板所給的和聲混亂效果遠超過 **Impromptu** 中拍外的 **mordent** 演奏所生的不諧和。**Bülow** 並不是單獨認為如此，**Mathias** 及 **Halle** 也是這樣以為，這三位都把 **mordent** 彈在拍子上同時變成三連音來彈，這是在準確的速度下唯一可能演奏的方式。

我們如果同意三連音的奏法，則產生另一種麻煩的選擇：(1)造成一平均的五連音將 **mordent** 與後面的兩個音連在一起。(2)彈完三連音後再彈出兩個分開的音，以上兩種都會改變了原來旋律的樣子，將 **mordent** 改成三連音自動的使原有旋律主調增加了音符，就會變成另一種旋律的構成，在 **Chopin** 的曲子中從未用 **mordent** 來擴展一個旋律的構造在這個地方當不會有一個例外吧！

鋼琴家仍然堅持演奏 **mordent** 在拍子上並有小停頓，他們的速度差不多 **MM 120=** 四分音符。也許 **Chopin** 的 **Allegro quasi Presto** 接近於我們的 **Allegro** 而不是 **Presto**。再有 **Chopin** 的鋼琴比我們今日的鋼琴鍵輕得多，我所知道尚無任何鋼琴家演奏 **Impromptu** 在 120 的速度，已有的錄音可分兩種奏 **Mordent**。

① 在拍子上，奏出如三連音——只有 **De Pachmann**，速度 148。

② 在拍子外，如 **Kreutzer**、**Hofmann**、**Godowsky** 所建議的，他們的方法，也被其他人所採用如 **Cortot** (180)、**Moiseivitch** (192!) **Orloff** (140)、**Horowitz** (166)、**Kentner** (約 132) **Arrru** (166) 他奏出一種例外的方法，在 **mordent** 前加上 F 音連在整個裝飾上。

關於 **Impromptu** 的 **Mordent**。僅有合理的奏法是拍前的方式，但與 **Mazurka** 的情形不同，那裏 **Mordent** 在拍子上奏同時有小停頓，偶爾會生出不必要的加重音，理論上分析有三種方法避免這加重音：

① 減少第二第三（主要）音的音量——極難。

② 減少第一第二音的音量第三音又恢復原來音量，我已說過這辦法會顯得老派。

MOISEVITCH
♩. = 120

RUBINSTEIN
♩. = 92
down to 84

NOVAES
♩. = 110

GIESEKING
♩. = 108

BRAILLOWSKI
♩. = 104

LIPATTI
♩. = 108

* Mathias (或 Beyschlag) 建議彈三連音。

* * * 「104 down to 76」意思是指出演奏者在此段的速度 104 是說 Waltz 原來平均速度；76 是只在第 10, 12, 20, 93, 小節的速度。

* * * De Fächmann 的錄音在 1925 年被 1903 年差，不夠清楚，但是兩種錄音仍然有同樣節奏性格。

如圖例所示，沒有一位鋼琴家將三種 mordent 如原版的奏出，但也找不出任何兩位演奏家用同樣方法演奏。

WALTZ, OP. 64, NO. 1

ORIGINAL

BAR 10 ~*)

BAR 12 ~

BAR 20 ~

BAR 95 ~
F

DE PACHMANN
♩. = 104
down to 76 (**)

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

additional time given

same as bar 20 ***)

MICHALOWSKI
♩. = 136

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

A.T. 5

DE GREEF
♩. = 112
down to 88

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

same as bar 20

RACHMANNINOFF
♩. = 112
down to 80-92

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

ornament omitted

HOFMANN
♩. = 116
(a private recording)

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

ornament omitted,
also in his edition

CORTOT
♩. = 102

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

same as bar 20

BACKHAUS
♩. = 126
down to 88-92

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

undeterminable

same as bar 20

另外一有力的例子，不包括拍前的演奏法，在 *Polonaise op. 53* 第27小節記號的 *mordent*。這個用第四及第五指極端不順手的 *mordent*，每個鋼琴家都在拍子上彈奏，通常他們將它與前面主要音連接在一起，形成一個四個均等的三十二分音符。有的演奏成三連音，只有在中庸 (*moderate*) 的速度才可能奏出拍前的方式（同時要在前個 G 音處將手指抬起）原來的拍節機的速度不幸無法找到，Chopin 把 *Polonaise* 註出 *maestoso*。大半鋼琴家彈的速度由 MM 84-92 = 附點二分音符而 Paderewski 單獨選 MM 69 的速度，使我們驚訝的在 Halle 的書中「*Life and Letters (1896)*」作者記得 Chopin 不喜歡技巧專家特別願意在這支曲子上演得太快。類似的意見在 D. Lamond 與 Liszt 上課的情形，奏到 *Polonaise* 八度的段落 Liszt 將 Lamond 的手停住說，他並不在乎他的學生可以彈奏多快這段八度，但是他却希望找出波蘭騎兵隊前進的聲音。

很奇怪矛盾的一種現象在 *Nocturne op. 27 No. 3. (Lento Sostenuto)* 第 16 及第 18 小節有 *mordent* 的記號在一短三度上，前面又有一三十二分音符的三度。在註明的速度 MM 50 = 附點四分音符，拍子前的奏法簡直不可能，在技術或美學的原因來看這首 *Nocturne* 曲從來未奏過如此快的速度，但是誰加的速度（蕭邦自己？）當然是寫錯了。也許原來意思 MM 50 = 四分（無附點）音符，也就等於 33/1-3 附點四分音符。拍節機沒有比 40 更低的數字。較慢的速度用四分音符來計算比較容易，所以寫 50。還有另一種可能是印刷的錯誤，將附點八分音符印成附點四分音符。

唱片錄下的這首 *Nocturne* 完全證實以上的理論。最老一輩的鋼琴家之中 De. Pachmann 奏 *mordent* 在拍子上，將低聲部音彈得稍稍在 *mordent* 之前，他的速度 MM 32 = 附點四分音符 (!) 或 48 = 四分音符，在這種速度，當然拍前的演奏的並不太難。Rosenthal 也將度 *Mordent* 彈在拍子上，36 = 附點四分音符，或 56 1/2 = 四分音符，他將複雜的節奏彈成一個平均的三連音。Godowsky 彈拍前奏法的 *Mordent*。同時將前部短三度由三十二分音符改到十六分，為的是剩出時間來奏拍子前的奏法，他的速度是 34 = 附點四分音符或 51 = 四分音符 Hofmann 也用拍前奏法，他的速度與 Godowsky 相同。

我們不能假設這些鋼琴家都是錯的，到底這註明的 50 = 附點四分音符是使第 52 小節無法演奏的，就是到今日我們在這麼多的大演奏家中也找不出一個願意嘗試的。Rubinstein 用 40, Novacek 31 = 附點四分音符。他們都用拍前的奏法奏 *mordent*。

末後，這最狠的情況反對拍前奏法，在 *Waltz op. 64 No. 1.* 第 10 小節及第 20 有 *Mordent* 記號。在拍子上準確的不變成三連音的奏出已非常難。如把他們以拍前奏法，減低速度事實上是不可能的。第十小節發生了大問題，降 E 在右手必需反覆。Chopin 原來的速度我們不知，他只寫出 *Molto Vivace*。既然在另一首 *Waltz op. 70 No. 1.* 寫了 *Molto Vivace* 並註明 MM 88 = 附點二分音符，我們可以把它當作適用於 *op. 64 No. 1.* 的 *Waltz*。自然在 88 的速度之下 *op. 64 No. 1.* 中的 *Mordent* 變成三連音，更沒有什麼小停頓，為什麼 Chopin 不用 *tr.* 的記號，事實上也同樣省時間來寫，使我們更混亂的是第 93 小節是第 20 小節的反映。寫上了 *tr.* 而不寫 *mordent*。我們不知 Chopin 自己是否會彈過 88 的速度，面臨着這個困難 Chopin 遺留給他的「忠實的鋼琴家」在第 10, 12, 20 小節上各自處理，這些大家如何的處理呢，請參閱後頁的譜表圖解。

Chopin 的作品中也有對 *mordent* 記號用拍前奏法的例子，既然這種例子也是基於藝術的，及鋼琴技巧的，所以值得我們從長討論，這裏主要反對 *mordent* 在拍子上演奏的原因是如果在拍子上彈奏將使樂句分成兩半，在下列中可以看到。

在 *Mazurka op. 63 No. 3* 第 16 小節不加重音的 *mordent* 記號發現在樂句中間，在拍子上演奏將破壞樂句，因為傳統下來習慣在 *mordent* 第一音加重。就是 Paderewski 經常在拍子上彈 *mordent* 而對這個 *mordent* 他也是彈拍前的。同樣的一個例子是在 *Mazurka op. 67 No. 4* 第一

上，但是有許多原因可以想到 Chopin 演奏寫出的 mordent 在拍子之前，以 Chopin 的記譜習慣看來，Chopin 的 mordent 記號及寫出的 mordent 應當以不同方法去處理。此外 Chopin 從不在一段快速而難的樂段中用寫出的 mordent。但他却用 mordent 記號的（例如：Waltz op. 64 No.1. 第十小節；Sonata op. 4. Final 第 104 小節）

一些具體的例子，以鋼琴技術來講是在拍前的，在 Mazurka op. 17 No.1. 第 17 小節，在和絃 A-D-F 之先有一寫出的 mordent. F-G. 速度註明是 *Vivoe risoluto* (MM 160 = 四分音符)。就是技巧最高的演奏家也同意在註明 *Vivo* 和 *forte* 的速度表情下，這個 mordent 除非是拍前彈出是無法準確的奏出的。注意在同樣的第 21 小節 Chopin 加入一 mordent 記號，但他同時也減少他的和絃到 C-F 的音程，這樣就可能在拍子上彈出 mordent。我們也可以把第五小節看作拍前演奏的一個例子，在 mordent 之後，主要音符加重，如果 Chopin 原來希望 mordent 在拍子上的話他決不會在主要音符上加重的。

最後的一例是 mazurka op. 67 No.1. Chopin 在第 30-32 小節放一寫出的 mordent，同樣的樂句在 38-40 小節他放一 tr. (而非 mordent 記號) 以分別兩相似樂句之區別。這個可以看出 Chopin 時常把重音 (accent) 更換以對同樣樂句加以變化。因此無重音的 tr 在 38-40 小節意即三連音，永遠不自覺的在第一音上加重。在第 30-32 小節無重音的寫出 mordent 是拍前的不自覺的重音則落在最後的音符上，在此則為主要音，如此的例子非常之多。

Mordent 記號

比方說寫出的 mordent 算是承認在拍子前演奏，但是記號的 mordent 仍不瞭解如何處置，我們差不多可以斷定 Chopin 的意思是把這種 mordent 放在拍子上，在音樂美感及鋼琴技巧理論上之分析都會同意這種在拍子上的原理。首先 Chopin 特別喜歡有變化的裝飾，他自然會保持傳統演奏記號的 mordent 在拍子上，這樣可以與寫出 mordent 作一個對照，這種傳統的方式加上小停頓有時給一種特殊藝術的效果，——特別用在加強舞曲的節奏性。另外因樂曲的速度使小停頓消失而成為三連音。在一些 Chopin 的筆稿中，Chopin 自己將 mordent 記號改為 tr. 無疑這個 mordent 是準備放在拍子上的，（例如 Chopin 手稿 Waltz op. 34 No.1. 第 68 小節及第 72 小節有 Trill 但在第二次時則寫 mordent 記號）

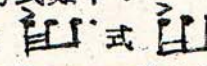
在 Rondo alla mazur (Vivace MM 132 = 四分音符) 第十一小節有一個記號在四分音符上，在先有一十六分音符沒有夠的時間允許作拍前的奏法。在 Waltz op. 34 No.1. 的例子是比較繁雜的，第 42 小節加重 mordent 的記號四寫在分音符上，但注意在前小節最後十六音符後有一十六分休止符，目的在給演奏者有時間抬起手。因為加重的 mordent 需要有力的敲擊，此外拍前的演奏在節奏的觀點上看是極其困難的，在拍子外的 mordent 應當在最後一個音符加重的，同樣的樂句在第 34 小節 Chopin 並未加重在 mordent 的音，同時前小節的休止符也因而取消變成 Legato 的連演奏法。

唱片演奏的記錄如下：**Schwarwenka**——在拍子上如三連音 (MM92 = 附點二分音符)。Padrewski——拍子外 (88) 無休息亦無加重音。**Hofmann**——在拍子上如三連音 (84)。Rubinstein——在拍子外 (100) 重音自然落在最後一音，他速度奏得甚快，使人不注意他減短了第三個八分音符。降 D 音在右手這樣使其他的音顯得早一些出現而利於 mordent。**Noraes**——在拍子上 (86) 最後一音加重。**Lipatti**——在拍子上如三連音 (96) 在 34 小節及以後其他段，在 mordent 前無休止符號，他是在拍前奏的。

過，他們都假設 *tr.* 的記號在 Chopin 是用來作 *Mordent* 的，既然一個 *tr.* 在一段快速的短音符上全變成三連音的話，我們就可以將四種裝飾音劃為一等。這種簡化方式是不對的，複雜的情形指出 Chopin 一定對這些花彩裝飾有一個很清楚的認識，這些裝飾音原本是相似的但是他們代表的性格是不同的。

在 *Waltz op. 70 No.1*，的開端作曲家用了註出的 *mordent*，一個 *tr.*，及一個三連音來區別節奏的構造之不同。如果 Chopin 把 *tr.* 及註明的 *Mordent* 看為一樣的話他一定將 *Mordent* 寫成 *tr.* 因為那樣要省事得多，再有在 *Mazurka op. 67. No.1*，Chopin 在第 42-45 小節上用一個 *tr.* 在類似的第 30 及 32 小節則用一個寫出的 *Mordent*。又在 48 小節處用出一個八分音符的三連音。如果一個 *Mordent* 的記號可以替代寫出的 *Mordent* 他何必費力去寫出每個 *Mordent* 的音符，在 Chopin 的記譜的技術上他從不作不必要的費力，在他的書信筆記中我們發現經常的使用簡字來避免不必要的書寫。看看他的 *Nocturne, op. 32 No.2*，Chopin 交換着用兩種 *mordent*。粗看來他選用的裝飾音似乎是無意的，但仔細觀察以後知道他有一定的計劃來分配使用這些裝飾音。在第 27 及 28 小節裝飾音由寫出的 *mordent* 領出，在略有出入的第 29 小節及 30 小節則用 *mordent* 記號來裝飾，那麼 32 小節與 28 小節又有一個寫出的 *mordent* 而 38 及 34 小節與 29 及 30 小節則用 *mordent* 的記號。

我根據以上簡短的證據歸納起來，Chopin 的 *mordent* 是不一樣的，但是這仍不能解決基本而準確應如何演奏它們的問題，為了希望找到一種答案，我們要分析它們不同方式的演奏法，總計起來可以分成十種不同的方法來彈奏 *Mordent*。差不多每一種方式在藝術的立場可以成立的，但沒有一種方式可以應用到每一種場合，這十種的方式如下：

- ① 在拍子上並有一小停頓，第一個音加重：。當然其速度因樂曲的速度而更改，蕭邦的琴師 Kalkbrenner 定的演奏法但這種方法被 Dannreuther 認為錯路。
- ② 在拍子上並有一小停頓，第末個音加重，同時也減低音量因此產生出 *mordent* 比它附近主要的音弱，此法被 Hummel 所用。但一般很少用，這種方式顯得老派，在後的加重音使人感覺手的反應不靈。
- ③ 在拍子上，並有一小停頓，但沒有加重音 (accent)。
- ④ 在拍子上，像三連音，在第一個音上加重。
- ⑤ 在拍子上，像三連音，但無加重音。
- ⑥ 如上第⑤，但三連音的第二第三音奏得較弱，以後的主要音又恢復原音量，這種方法可以給很精巧的效果。De Pachmann 偶而用之。
- ⑦ 在拍子外，在最後一音符加重。
- ⑧ 在拍子外，在第一音符加重。
- ⑨ 在拍子外，無加重音。
- ⑩ 在拍子外，無加重音。但如第⑥法，*mordent* 中的二三音較弱，這類較難而精巧的方法偶而被 Paganini, Rachmaninoff, Friedheim Hohmann 所演奏。

除去這些例外的方式，我們剩下四種基本方式來研究 Chopin 的選擇。

- ① 所有 *mordent* 在拍子上——有疑問
 - ② 所有 *mordent* 在拍子外——有疑問
 - ③ 寫出的 *mordent* 在拍子上，記號的 *mordent* 在拍子外——甚有疑問
 - ④ 寫出的 *mordent* 在拍子外，記號的 *mordent* 在拍子上——極有可能
- 根據以上的研究使我們相信第四種便是 Chopin 的原意。

寫出的 *Mordent*

在 Dunn 寫的關於 Chopin 裝飾音的書中，他直截了當的說各種 *mordent* 都應當開始在拍子

的蕭邦唱片，他曾與 Mikuli 學過鋼琴。又找到一些 Michalowski 的唱片，這位鋼琴家也會與 Mikuli 學過琴。包括 Liszt 的學生的一些唱片，由這些古老的錄音中分析，五十年前與我們今日一樣對於裝飾音有不同的解釋及演奏法，把這些演奏者分析一下可成下列四組。

- ① Liszt 的學生：Friedheim, Sauer, De Greef, Rosentnal, D'Albert da Motta.
- ② Chopin 編輯人：Michalowski, Pugno, Paderewski, Cortot, Friedman, Kreutzer.
- ③ 生在 1848 年到 1884 年間的鍵盤大師：De Pachmann, Busoni, Rachmaninoff, Lhevinne, Hofmann, Petri, Backhaus.
- ④ 選擇由 1885 年以後生的鋼琴家：Rufinstein, Moiseivitch, Orloff, Novaes, Giesecking, Brailowski, Casadesus, Arrau, Horowitz, Kentner, Gilels, Lipatti.

Haydn 曾寫給他的刻版商，抗議將他的作品中 Mordent 誤為 tr. Chopin 也可能寫出同樣的一封信，抗議將他的 tr. 誤為 Mordent. 這兩種記號是極容易混亂的，當 Mordent 在一段快板的短音符之上是全變成三連音 (Triplet) 那也相等一個短的 tr.

早期 Chopin 的作品，自 1826-1829 間，很少用 Mordent 的記號，却多用 tr. 這可以解釋 Chopin 因某些原因以 tr 替代了，而避免用 Mordent. 另外一個實例證明：Chopin 很少將 Mordent 飾音的音符寫出，但是 tr 及 Mordent 二者之合却時常遇到，在 Chopin 的作品中，他想充分的利用 tr 及 Mordent 不同的性格，我們都知道 Chopin 很少反覆一個長的樂句而不加變換，爲了在反覆的樂段加彩，Chopin 用上所有的花樣，那就是各種美化的裝飾音及樂句，他那精巧的技術，不僅使反覆有變化更豐富了原來的旋律趣味。不知是無知還是故意的，Chopin 使用他的裝飾音在某一種組合的型式，譬如說同一種主題用上兩次，Chopin 總是第一次不加任何裝飾的，在反覆的時候他將主題中的一個音加上一個短的裝飾音，有時用一個 Mordent 或一個加花的音，但絕少 tr. 音。這種使用技術可見於 Mazurka op. 63 No.2 在第一小節無裝飾音但同樣的在第九小節有一 Appoggiatura. 起先說過 Chopin 有時用 Trill 音，在 Nocturne op. 15 No2 便是一例第 55 小節（一個短 Trill）第 56 小節（在 Trill 前有一雙 appoggiatura）同樣的用法在 Nocturne. op. 55. No1 第 6 段第 14 小節可以看到。

現在舉出許多實例證明 Chopin 用 tr. 作爲 mordent 之開展：在 Impromptu (降 A 大調) 第 67 小節有一 mordent 記號，在同樣的樂句第 75 小節就用 tr. 來替換了 mordent 此外 Mazurka op. 7. No.1, 第 46 及第 50 小節；Mazurka op. 7, No.3, 第 29 及第 31 小節，Mazurka op. 67. No.1, 第 30 及 32 小節又第 38-40 小節；Nocturne op. 9. No.1, 第 14-76 小節；Nocturne op. 9. No.2 第 5 及第 21 小節等……。

既然 Mordent 是 trill 最短的型式，因此任何 tr. 甚至一個三連音都可以認爲是 Mordent 的擴展，這種記號在 Chopin 的作品中如此之多以表示漸次的發展，所以沒有任何合理的理由不照所寫的彈奏。

兩種 Mordent

Chopin 愛用的兩 Mordent 是相當混亂的，是用一種 Mordent 記號 (M) 另一種他又用小裝飾音的音符寫出。

一些 Chopin 的出版家及傳記作家認爲這些 Mordent 在任何情形下講是同義意的，我們曾說

無疑 Chopin 的學生知道的比較多。Mikuli's 的指法中有時寫出了他對蕭邦裝飾的觀念，譬如在 *Bolero* 中 Mikuli 的指法在 130 小節處註明那些 *Appoggiatura* 應當省略掉，但在第 148 小節處却又寫出兩種不同的指法，明白的告訴應當演奏這些音。

比較更大的證據可以在 *Beyschlag* 的書中 (*Die Ornamentik der Musik*) 找出，他舉出許多有趣的例子，引證 Chopin 的朋友 *Charles Halle*，及 Chopin 的學生 *George Mathias*。這些證人似乎彼此同意，但是他們都沒有固定的一種演奏法規則，他們的意見大半都是隨各個人對於樂曲的理解而決定。不幸 *Beyschlag* 並未說得夠清楚在何種情況下他獲得的資料。他的「隨每個人的理解」泛泛之談，也是可有可無的說法。

Mathias 關於 *Appoggiatura* 的說法是相當混亂的。他把 *Appoggiatura* 完全看成下面主要 *Trill* 的音之一，在 *Magurka op. 7 No. 1* 第 50 小節，他省略了 *appoggiatura*。但是在 *Polonaise op. 53* 第 33 小節表演時他却又添上這個 *appoggiatura* (註二)

自然這些出版家也是意見紛歧的，*Klindnorth* 的指法說明省略 *Appoggiatura*，而 *Scholtz* 的指法却又指出重複。

Halle 的建議也發生疑惑了，在 *Berceuse* 中的第 15 小節他以為應該用樂題的 *Appoggiatura* 為拍前的音。但是 *Paderewski*，*Sauer*，*Rosenthal*，*D'Albert*，*Godowsky*，*Backhaus*，*Moiseivitch*，*Friedman* 沒有一位在他們的演奏中照那樣作的。僅有的鋼琴家同意拍前的奏法是 *Michalowski* 同 *Hofmann*。

再追尋更多的證據，在 *Ganche* 「紀念蕭邦」的書中，作者舉出許多 Chopin 的學生 *Mme Dubois* 存留的 Chopin 筆跡，是用鉛筆記在樂譜上的，分別一系列的裝飾音如何分配在左右手上，這些註解與 *Mathias* (曾與 Chopin 學過五年) 的記載却大不同了。Chopin 將第一音連接在一組裝飾音的低音音符上。但 *Mathias* 却說這音符是在先出來的。

簡單說來，可靠的根據都是互相矛盾的，這些專書也沒有給一個具體的參考，同時也不能給一個可證實的理由來作結論，基於這種情況所以決定用一種特殊的方法來考察這個問題。首先考慮到 Chopin 的筆跡，要看到它未被出版商印刷過最真的筆跡，由這些筆跡中可以找出 Chopin 裝飾音所隱藏的東西，對 Chopin 筆跡的推究，可以說是比較客觀的研究了，再有就是研究至今尚未被注意到的證明，選擇有歷史性的老唱片，觀察那些裝飾音被一些知名的大鋼琴家如何演奏出來，雖然這種樣的研究並不能作任何最後的定論，但是也是我們不可忽略的。蕭邦自己是個出色的鋼琴家，因此他的作品都是適合鋼琴演奏者的手指，他作品的裝飾音也不難想到是可能彈出的，根據這種理解，當我們遇到一段裝飾音非常難彈或不順手，有的甚至不可能時，這只是我們技巧不充足的原因。

在此我希望提醒注意就是介紹不同鋼琴家的演奏，我不評價他們的藝術，我們只科學式的去分析，美學的質地之表現是次要的。為了避免不夠準確，我曾經分析所有唱片用一種特製的「顯微音鏡」，它可以在不同的速度 (由 100 rpm 到 12 rpm) 下察驗。

先考慮到一些音樂家，他們的表演可能接近蕭邦的傳統，最早的錄音 Chopin 的作品要算 *De Pachmann* (生於 1848)，以生的年代來算他一定聽見到 *Mikuli* 及 *Mathias* 的演奏，(照理講這兩位大家應當也可以有錄音，因為他們在筒狀錄音應用後數年仍然活着)，有許多 *Rosenthal* 錄下

(註二) 在存留的鋼琴家錄音中 *Polonais* 舞曲的 *Appoggiatura* 是被下列各大家所省略掉 *Paderewski* (MM 69=四分音符)。

D'albert (88) ; *Godowsky* (90) ; *Lhevinne* (92) *Friedmann* (88) 另外一部份鋼琴家却加上這 *Appoggiatura* 的有：

Sirota (88) ; *Da Motta* (88) ; *Hoffman* (83) ; *Petri* (84) ; *Giesecking* (88) *Horowitz* (83)。

難解的蕭邦裝飾音

鄧昌國擇譯

在所有使人迷惑的發明中，再沒有比那些作曲家使人頭痛的了，他們留下一些不清楚的東西叫我們自己去猜測判斷他們所想的美境，對那些裝飾音的瞭解，我們就是作無窮的研究工作，到底還得不一個可信靠的結論。一個裝飾音有它特殊的獨立性，依着國度，時代，每個作家，演奏家而改變它表情。換言之，一個作曲家可以用同樣一種裝飾音，但以不同的方式演奏，依照着他作品的性格、樂句、樂段而變，當然適合鋼琴的演奏也是應當考慮到的事。

R. Hughes 把這些裝飾音叫作『音樂的寄生蟲』。裝飾音在副音或主要之音以外，有兩種演奏法：在拍子之前或在拍子之上。主要的問題是到底應該選在拍子前或在拍子上來演奏，作曲家時常加以說明。譬如說我們知道 Schubert 及以後的 Loewe 時常應用拍子前的裝飾小音符。按着這種方式的演進，似乎 Chopin 不能全然不注意拍子前裝飾音的用法。但是 Chopin 沒有留下任何指示屬於他裝飾音的法則。

Chopin 的記譜，有時很含糊的，在那個時代就是一直到今天我們還是感覺到記譜法的不完備，在鋼琴上我們可以演奏比在紙上寫出更多的節奏。Chopin 自己在當時一定也感到記譜的不完全，偶爾將他的小音符寫在小節之前來表示在拍子之前的意思。在他的手稿中可以找到此種例子如：Waltz op. 34 No. 1. 第 26 小節；Etude op. 25 No. 2. 第 67 小節，等……然而，假如 Chopin 想將這種拍子前的小音符用在小節之中的話，則沒有辦法施用他的記譜法了，同樣其他各種裝飾音也遇到了同樣的困難。

蕭邦鋼琴曲中裝飾花樣的演奏，節奏的含混是有無限種的變化。勉強找出一種解決的辦法，就是演奏家憑着他天生音樂的本能去決定如何演奏這些裝飾音。或是模仿他最崇拜的鋼琴大家，其實那些鋼琴大家也是同他自己一樣眩惑不知到底應該如何演奏這些裝飾音，關於這些裝飾音的意義，其重要性，尤其在 Chopin 的作品中是出乎我們意料的，它並不是只作為主要音的一種花彩裝璜它是有節奏的，有生命的，有變化的，可以代表音樂意識的工具，裝飾的變成創造的，在旋律及和聲的結構上這些裝飾音是有決定性的作用，比如在 Berceuse 第 15-18 小節，如果我們把那小音符去掉，整個樂句就沒有意義了，因此在許多場合下一個 Chopin 裝飾音演奏的正確與否可以決定整個演出的效果。

關於 Chopin 的裝飾音，各種解說的來源，也可以說是永遠的誤會，有三本書專門論到 Chopin 的裝飾音，都是不同意其他人的說法（註一）

可能找到最實在的證明也不夠清楚，同時不幸也是互相矛盾的。如 Chopin 的學生 Karl Mikuli，曾編印了全部他先生的作品，同時在每一個作品之前都加有註，有的是非常有價值的註解。但是當他談到裝飾音的時候，他也只能給一個一般性的解說，他的原註段落如下：

「在顫音（Trill）Chopin 時常建議應當贊助式的，他以為應當絕對的平均不應太快，Trill 結尾時要安穩而不急……」他並未說在何種情形下可以例外，他又說：「關於 gruppetto（回音）及 appoggiatura（倚音）Chopin 建議以意大利的聲樂家作標準」。

（註一）Dunn J. P.: Chopin's Ornamentation Novello 1922. Ottich, Dr. Maria: Chopin's Klavierornamentik Germany 1938, Wojcik keuprulan, Bronisława: Melodyka Chopina. Lwow, 1930

音樂動態

△國立音樂研究所主辦聯合合唱音樂會于一月卅一日晚八時假臺北市中山堂盛大舉行，除聯合合唱由李抱忱博士客席指揮外，並有省交響樂團合唱隊，臺灣文化協進會合唱團，中華青年合唱團，臺北師範合唱團分別演出，由隆超、呂泉生、計大偉、康謳、分別擔任指揮，各團表現均甚良好為音樂界一大創舉，鄧昌國所長會于演奏前作簡短致詞，並以「宣揚樂教」錦旗一面贈李抱忱博士，中華青年合唱團指揮計大偉亦當場贈「願勿相忘」錦旗一面。

△中華青年合唱團于本月五日晚九時假臺北市「鄒容堂」舉行茶會歡送李抱忱博士，由該團團員陳文蘅小姐代表全體贈送「良師益友」錦旗一面，李抱忱博士即席致詞對該團參加「聯合合唱音樂會」演出成績倍加讚賞，並對該團指揮計大偉之指揮天才當面嘉許，鄧昌國所長亦親往蒞場參加。

△美國黑人名聲樂家喬琪，辛爾瑪應國立音樂研究所之邀于本月十一日晚七時半，假國立臺灣藝術館舉行「黑人靈歌」專題演講欣賞會，招待音樂界人士。

△李抱忱博士于本月九日上午九時離臺取道歐洲返美，音樂界人士暨各合唱團代表百餘人至機場歡送，由計大偉領導唱「驪歌」與李博士惜別。

△名小提琴家司徒興城于本月十四日晚假臺北市「國際學舍」舉行學生演奏會招待各界人士。

△法國名女小提琴家波鳳定本月廿一日來臺，廿六日晚假臺北市國際學舍舉行演奏會，由東海大學教授劉年瀧小姐伴奏，波氏為法國名小提琴家演奏技巧較去年來臺之法國提琴家傅尼爾更為精彩。

△中華青年合唱團應「青年軍聯誼會」邀于本月廿日晚假臺北中山堂參加演出，除合唱外並將演唱該團指揮計大偉用我國五聲音階所作歌謠「月亮團圓十五六」等六首

音樂信箱

計大偉解答

△問：陳田鶴先生曲「兵農對」先生是否能代找一份

嘉 義何正林敬禮

△答：待查借後寄上。

△問：①關於練習聲樂應如何練習共鳴？

②二重音階練習應如何練習？

臺東師範 普三仁簡澄澄上

△答：台端所問均為初學基礎問題可就近詢貴校音樂科老師即可當面詳答也。

△問：本次聯合合唱音樂會為音樂界創舉、不悉其中四個合唱團何者最佳、何者最差、煩請 貴刊代為批評

臺北 林鳳珠謹上

△答：聯合合唱音樂會，各團表現均甚良好，因均係業餘組織或因練習，不夠不免稍有差別，本刊為主辦單位自不便妄加評語，台端可參閱二月一日至五日各報章「評聯合合唱音樂會」當可一目瞭然矣。

△問：李抱忱博士歌曲集開已由國立音樂研究所出版不悉售價幾何煩祈貴刊代為查詢為禱

鳳山 黃森林謹上

△答：李抱忱博士歌曲集改由臺北「四海出版社」出版中興書局總經銷每冊售價每冊十圓各大樂器店書店均有代售，台端可逕向該書局或樂器店詢問可也。

MUSIC -LOVERS



13

Published By The

SECTION OF SOCIAL ACTIVITIES

OF THE N.M.P.I.