

A watercolor illustration of a city with various domes and spires, including a prominent red and white striped dome. A blue and red dove is flying in the center, holding an olive branch. The background is a mix of blue, purple, and green washes, with musical notes scattered throughout. The overall style is artistic and expressive.

# 革命

Music amidst time  
of perils

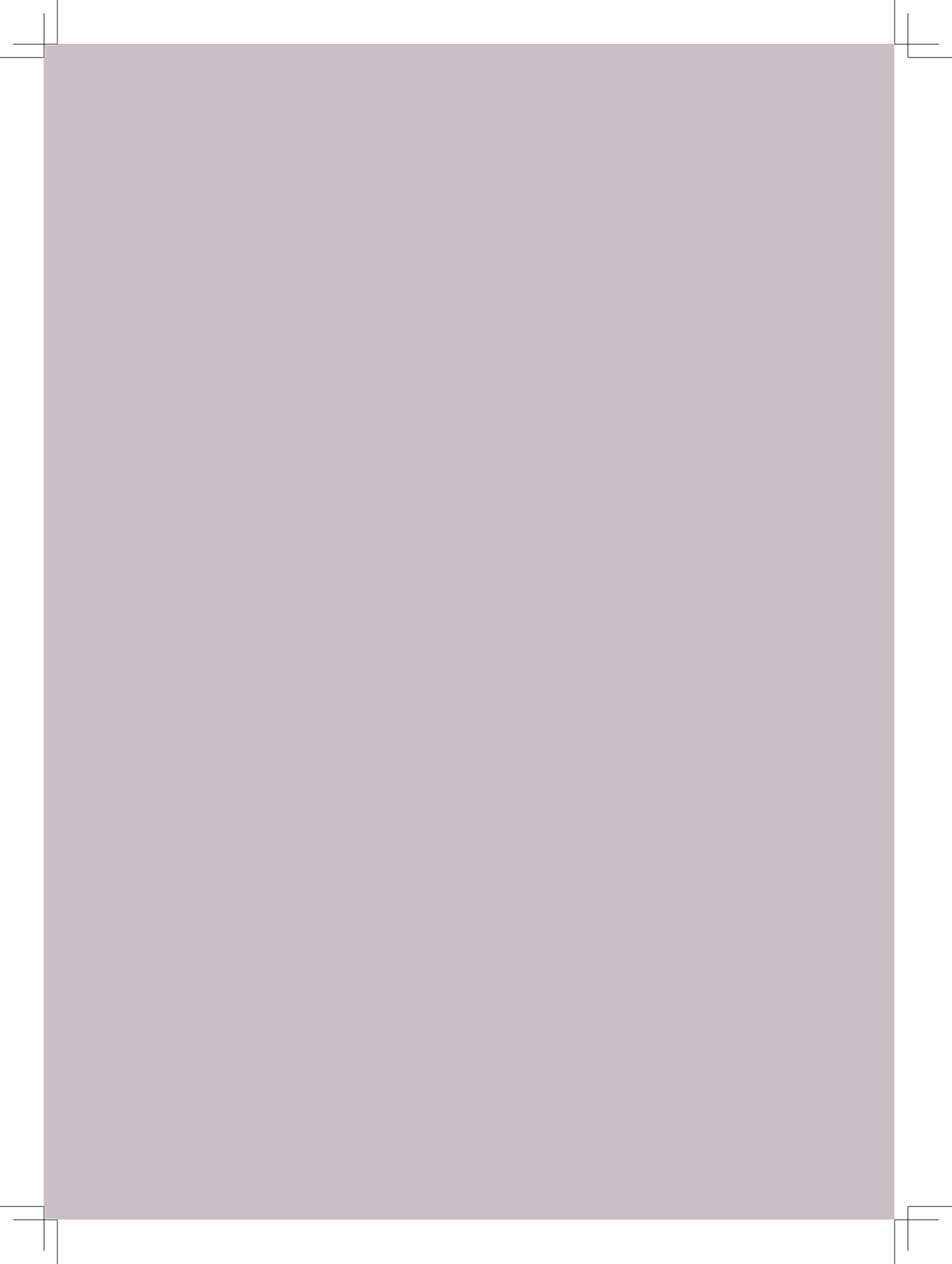
拉赫瑪尼諾夫  
150週年

# 當下

顏華容

2023鋼琴獨奏會II

Artemis Yen Piano Recital 2023-II



# 革命

Music amidst time  
of perils

拉赫瑪尼諾夫  
150週年

# 當下

## 顏華容

### 2023鋼琴獨奏會II

Artemis Yen Piano Recital 2023-II

台中場

10/06 fri. 19:30

臺中國家歌劇院  
小劇場

台北場

10/15 sun. 14:30

國家演奏廳

高雄場

10/27 fri. 19:30

衛武營國家藝術  
文化中心表演廳

主辦單位 | 樂享室內樂團

協辦單位 |



Asia Music & Arts  
亞藝藝術

承辦單位 | 台灣室內樂藝術推廣協會



媒體協力 | bravo.91.3

贊助單位 |



台北市文化局



國藝會

NCAAF



## 鋼琴家 顏華容



1997年12月顏華容以多項最優異成績獲俄羅斯國立莫斯科柴可夫斯基紀念音樂學院（Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky）鋼琴演奏最高文憑——鋼琴演奏博士（Исполнительская Аспирантура），是莫斯科音樂院成立一百五十年來第一位獲頒獲此學位的台灣人，也見證台灣音樂班教育多項成果之一。

顏華容自幼由葉秀勤老師啟蒙，先後師事林芳瑾、卓甫見、郭長揚、彭聖錦等教授，自福星國小音樂班畢業後通過音樂資優測驗進入南門國中音樂班、成為鋼琴家宋允鵬教授之弟子，以優異成績通過資優甄試保送國立師大附中音樂班、國立藝術學院（國立台北藝術大學）音樂系。歷年獲台灣省音樂比賽各組鋼琴、作曲、大提琴獎項。1993年以第一名由國立藝術學院畢業，旋即進入莫斯科音樂學院、並入俄羅斯最重要之鋼琴學派建立者—諾豪斯教授（H. G. Neuhaus）之兩位嫡傳弟子—馬里寧（E. V. Malinin）及撓莫夫（L. N. Naumov）教授之門，濡慕於俄羅斯鋼琴傳統，受其薰陶，頗有心得。留學期間參加各國際鋼琴大賽、應邀於俄國境內及美、歐音樂節演出，皆獲好評。

顏華容的獨奏、室內樂、協奏曲演出愛樂者深切期待，每年受邀演出多場不同曲目獨奏會，尤以春、秋樂季定期於國家音樂廳暨演奏廳舉行之兼容學術與藝術特質的獨奏會總是一票難求，顏華容也經常受邀參與國內重要當代作品演出；2003年9月應兩廳院之邀於首屆「獨奏家」系列演出，與聖彼得堡愛樂管絃樂團首席克利屈柯夫（L. Klychkov）、中提琴之后-今井信子於、柴科夫斯基大賽金獎大提琴家哈克納札恩（Narek Hakhnazaryan）、鋼琴家葛拉瓦茨基（Sergei Glavatskih）合作演出；合作過的國內外樂團包括：俄羅斯聖彼得堡 Klassika 樂團、北歐謝提共和國（N. Ossetia）愛樂交響樂團、聖彼得堡愛樂協會交響樂團、

台北世紀交響樂團、台北市交響樂團…等；2005年應邀與俄羅斯國立新西伯利亞愛樂室內樂團合作演出樂季開季音樂會、灌錄蕭邦與蕭斯塔可維契鋼琴協奏曲於俄羅斯發行；2012年再度赴俄灌錄獨奏專輯「天才機鋒」於2013年於台灣發行；規劃「2013拉赫瑪尼諾夫音樂節」，策畫音樂會、演講，並演出所有拉赫瑪尼諾夫鋼琴作品；2015年五月於國家演奏廳現場演出獲邀成為全球首張以奈米技術研製黑膠唱片，柴科夫斯基《四季》於2016年春天正式發行。2017年春天受邀於俄羅斯聖彼得堡愛樂廳演出，是聖彼得堡愛樂成立135來首位邀演的台灣音樂家。

演奏與教學之餘，顏華容亦活躍於音樂寫作，是國內頂尖鋼琴家中，極少數兼有廣闊曲目、紮實演奏能力、以及學術與寫作聲望者；身為活躍演奏家，顏華容的教學熱誠更受學生高度仰慕與信賴，現任實踐大學音樂系專任副教授、並於國立師大附中、中正高中、及國立新北高中音樂班兼任指導，兼顧演奏、寫作、教學與研究之高素質。著有《心有靈犀》與《蕭泰然—浪漫台灣味》等書，受邀為國內報章、《表演藝術》、《MUZIK》、《樂覽》等專業期刊撰寫樂評及評介文章，擔任兩廳院評議暨評鑑委員、第四屆台新藝術獎觀察委員，並為兩廳院與 NSO, TSO, NTSO 等國內各大樂團撰寫樂曲解說、擔任導聆；擔任2011國立台灣交響樂團國際青少年鋼琴營策畫暨召集人、第一屆至第五屆文建會音樂人才庫評審委員。

## Artemis Hua Rong Yen, pianist, writer

---

One of the most sought-after pianists in Taiwan, Artemis H. R. Yen has attained to a unique place among the performers of her generation. With her performances being highly anticipated, program notes becoming collectors' items, books and essays having won critical acclaims from professionals and music-lovers alike, Artemis Yen readily brings ideas and compassion to her native soil, Taiwan.

Granted the Post-Graduate Diploma ( "Aspirantura" ) in Piano Performance ( an equivalent to a doctorate in music performing, or an Assistant Professor Certificate ) from the famed Moscow State Conservatory, Russia in December 1997, Artemis Yen is the first Taiwanese citizen to be awarded such a degree from the famous conservatory. Yen studied with two of the most prominent professors, the late legendary flamboyant Prof. Evgeny V. Malinin, and the world-renown educator, Prof. Lev N. Naumov, successors to one of the finest Russian piano traditions - the faculty of the late Heinrich. G. Neuhaus. Yen also studied briefly with the outstanding pianists, Natalia Troull, C. Keene, Abbey Simon, Oxana



Yablonskaya, Diane Andersen, John Perry, Robert Roux, Andrei Diev, and the beloved late T. Nikolayeva.

Born in Taiwan, Yen was nurtured in the Special Program for The Musically Gifted under the auspices of the government from elementary through high school, winning prizes in various local and national piano, composing, cello and writing competitions. Prof. Alexander Sung – a winner of International Johann-Sebastian-Bach Competition - was her mentor of 11 years. Yen graduated Summa Cum Laude from the National Institute of the Arts ( Now Taipei National University of the Arts ) , Taiwan in 1993.

Yen frequently performs in Russia and other countries; her concerts have so far brought her to St. Petersburg, Moscow, Ryazan, Russia; Kiev, Ukraine, Vladikavkaz, N. Ossetian Republic, Russian Federation; Prague, Czech Republic; Paris, France; New York, Gainesville, U.S.A.

Active in research projects on music-related issues, Yen is also an author of two books and a reviewer-contributor to Performing Arts Review and MUZIK. Yen joined the faculty of Department of Music, Shih-Chien University, Taiwan in August 2004.

Yen founded, directed, and performed solo and chamber concerts at the Rachmaninoff Festival 2013 in Taiwan celebrating the composer' s 140 jubilee. Yen' s latest recording with accompanying book of Mozart and Prokofiev sonatas has been released in 2013; her first vinyl record "Seasons," recorded live in Taipei National concert hall, will be released in April, 2016.



曲目	Programme
<b>梅特納 Nikolai Karlovich Medtner (1879-1951)</b>	
《夜風》奏鳴曲， 作品 25 第二首，E 小調	<b>Piano Sonata in E minor,</b> <b>Op. 25 Nr. 2 “Night Wind”</b>
<b>中場休息 Intermission</b>	
<b>拉赫瑪尼諾夫 Sergei. Vasilievich Rachmaninoff (1873-1943)</b>	
<b>九首《音畫練習曲》：</b> <b>作品 33：</b> 第五首 D 小調 第六首降 E 小調 第七首降 E 大調 <b>作品 39：</b> 第一首 C 小調 第二首 A 小調 第四首 B 小調 第六首 A 小調 第七首 C 小調 第八首 D 小調	<b>9 Etudes-Tableaux：</b> <b>Op. 33:</b> Nr. 5 in D minor, Nr. 6 in E-flat minor Nr. 7 in E-flat major <b>Op. 39:</b> Nr. 1 in C minor Nr. 2 in A minor Nr. 4 in B minor Nr. 6 in A minor Nr. 7 in C minor Nr. 8 in D minor
<b>晚安 Goodnight</b>	

## 亂世 故人 遺風

若拉赫瑪尼諾夫鋼琴作品的織度（texture）對我們而言已是密密麻麻，那麼梅特納就是密不透風、且難以捉摸了。

雖然是二十世紀初期的作品，我們卻可清楚聽到那種被稱為「國民樂派」的俄羅斯民族風，舉凡節奏、旋律動機、甚至暗暗藏於舉目皆半音的華格納式豪華調性寫法中的質樸古調式，都再再指出我們所觀賞的是歐俄交融的二十世紀初年即景。

梅特納一點也不嚮往「望向未來」，就如同摯友拉赫瑪尼諾夫一般，他們看顧著身邊的友朋親族、憑弔並以他們的「當下」珍惜點點滴滴的過往。

著手練習、演奏梅特納的作品，立刻感到自鍵盤傳來的、真實的憂傷。

這種憂傷不是空穴來風、顧影自憐，而是那種見世間風起雲湧、人生起落，一種既全知又微觀的通透所生的憂憐。

這是老靈魂。

梅特納的旋律美感不下於拉赫瑪尼諾夫，創意甚至有過之而無不及。

並非拉赫瑪尼諾夫媚俗或名過其實，而是藝術的高深鑽研、與其能「及於」普羅大眾的影響，往往成反比。拉赫瑪尼諾夫的作品寓簡於繁，一個小小的、簡單的二度進行幻化出緊扣人心的龐大作品、一段小小的旋律可以幻化為炫麗交響樂般的織錦。

梅特納好像是那種邊看書邊拿紅筆畫重點，結果每一行都是紅線的人。

並不是他不會找重點，而是「過程」對他重要無比，

而「單線條」對他根本不夠；不僅如此，他還覺得光寫音是不夠的，梅特納的樂譜上充滿了各式各樣的術語、敘述式的指示，這位作曲家通透了解樂譜不僅僅是傳達音樂動機的排列組合、抽象的樂想哲思，而更應該「主動」；積極地擔任「指導」演奏者「如何」詮釋的角色。

於是，梅特納的樂譜乘載了作曲家滿滿的意念，甚至連指法幾乎全數像是隨著這些複雜的藤蔓一同長出來一般，那往往就是最適合的、也幾乎是唯一的指法。

這一點其實很有趣，除了少數的布拉姆斯、李斯特與蕭邦的各色練習曲之外，甚至包括最受本地習琴者喜歡的拉赫瑪尼諾夫練習曲都有不少「不至於影響演奏效果與作曲初衷的『替代』」指法。

然而，練習梅特納的作品卻像是必須穿上一雙依循作曲家本人的指法與手型量身訂作的手套一般，指法與手型上幾乎「沒得商量」。

除了轉來轉去像是繞不出來的迷宮似的動機與動機發展，梅特納對於複音（polyphonic）織度（texture）的酷愛或者也造成他的音樂走向小眾——甚至是演奏者之中的小眾。

## 來自於細心純真的真實情緒 中的邏輯——梅特納的心

一向以批判性強烈自許的米亞科夫斯基在前面所提過的《梅特納紀念文集》寫了一篇〈我看梅特納的創作〉（Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика），開宗明義就不客氣地說：「非常少人喜歡梅特納的作品」（Творчество Н. Метнера любят очень немногие）。米亞科夫斯基也同意——我想，聽完《夜風奏鳴曲》，大家必然會感覺到米亞科夫斯基





所謂「一種真實的情緒中的邏輯，雖然聽來有點吊詭（у него есть то, что можно назвать логикой чувства, как это ни странно звучит）」

不過，前前後後分析與闡述音樂上梅特納有多麼重要、卻多麼未受重視、梅特納的作曲手法有多麼嚴密……或者不及聽聽梅特納的姪女塔拉索娃（В. К. Тарасова）憶述：

「細心的柯利亞叔叔總會想出許多點子來，將說故事和音樂結合在一起，他將梅特納家族每個人的名字首字變幻出字謎，選用這些名字的首字串出一個虛構的怪物 Кумля（Kumliya），到最後，我們都叫尼可萊·卡爾洛維契叔叔為『庫謎利亞叔叔』（“дядя Кумля”）了！

叔叔不只是寫曲子時喜歡結合文學，他最喜歡做的事之一，就是糾合我們一群小毛頭在他身邊，又編又講許多他自己想出來的引人入勝的幻想故事。在眾多以動物為主題的故事中，我發現叔叔最喜歡鴨子、狗、和牛；叔叔甚至隨手拿起紙筆，就畫起來了！例如，記得我七歲時，我問他“радикал”（英文的 radical）是什麼意思。現在想想，要怎麼對一個七歲小孩解說『激進』的意涵呢？

叔叔拿起紙筆，邊畫邊說：『就像這個恐怖的怪物』，不久就從這隻叫作『激進』的怪物編出一個故事，還給這隻怪物編了一個朋友『佩特羅』（Pedro）。

我把柯利亞叔叔的隨筆畫留下來了，看起來還真像所謂的未來派呢！

在這張畫了兩隻怪物的五線譜紙上，叔叔寫著：  
Немотичей и немичей зовет взыскующий  
сущел,  
на них глядит сам будущел

筆者註：這兩句是摘錄自未來派象徵詩人禾列布尼柯夫（В. Хлебников）的《戰爭—死亡》«Война — смерть»）



Радикал?

然後叔叔又利用剩餘的空白部分畫了從人體和動物化石拼湊成的更怪誕、卻更好笑的怪物。

是的，1911年的俄羅斯早就歷經了許多次對於「激進」的論戰。

當所有的人都蜂擁向前時，你要追隨群眾迎向未來，或是面向過去呢？

## 被時代碾壓的天才——梅特納



拉赫瑪尼諾夫與梅特納夫婦倆。

在大多數音樂史、鋼琴作品研究書籍，梅特納這個姓往往只是個粗體字、在數百頁中僅以寥寥數句帶過。雖然拉赫瑪尼諾夫的運氣也不見得好到哪裡，至少普羅大眾的喜好使得拉赫瑪尼諾夫在世界各地的音樂考試、比賽中不但不至於缺席，還占有熱門的地位，而不但舒曼相對冷門，梅特納則幾乎絕跡。

但這位「拉赫瑪尼諾夫和斯克里亞賓的同學」梅特納過人的幻想與創意，卻令二十世紀鋼琴巨人自嘆弗如一拉赫瑪尼諾夫特地為他安排美加巡迴演奏、還經常整場演出他的作品；演奏、創作遭遇瓶頸時，他寫信對梅特納吐露不能說的苦惱。

拉赫瑪尼諾夫由瑞士去信向梅特納坦承《柯瑞里主題變奏曲》演出時的窘境：

「……只要觀眾席間有點咳嗽聲，我就會跳過去、彈下一個變奏……這次音樂會中老是有大大小小的咳嗽，結果，我只彈了十個變奏而已……我的最佳紀錄是在紐約那次，我彈了十八個變奏……」

其實這闕《柯瑞里主題變奏曲》根本是許多鋼琴家躍躍欲試的華麗作品，真不知道拉赫瑪尼諾夫你到底在緊張什麼啊？

梅特納可是寫了更多曲子，卻乏人問津啊！

拉赫瑪尼諾夫對梅特納的推崇與無比重視，說明的不僅僅是這兩人的情誼，而是所謂的「俄羅斯藝文界最重的是標準與品質」到底是什麼。

無論是拉赫瑪尼諾夫、或是將梅特納稱為「捍衛藝術最高原則」的葛拉祖諾夫都是最具指標性的俄羅斯藝文人物，他們為什麼對一位逝世至今一甲子卻無法得到大眾重視的作曲家推崇至極？

或者是我們真的太貪方便、太隨便、太無知。

## 比拉赫瑪尼諾夫更堅強

1887年，十四歲的拉赫瑪尼諾夫離開聖彼得堡音樂院進入莫斯科音樂院就讀，這三年後，梅特納以十歲稚齡神童之姿進入莫斯科音樂院。



學生時代的梅特納

梅特納的妻子安娜 (A. M. Метнер) 在梅特納的紀念文集中，詳細憶述了梅特納的一生，尤其兒時情景：

「十歲的時候，卡爾進入中學就讀，同時也正式開始在學校裡面上鋼琴課，老師就是我們的舅舅，當時擔任莫斯科音樂院的戈帝克 (Ф. К. Гедике)」他自小並不太聽『小孩音樂』，而是很早就開始『採食』很多例如巴赫、貝多芬、莫札特、斯卡拉第……等等『成人口味』的音樂。」





1900~1910年左右的梅特納留影。梅特納無論年輕或年長的照片裡總有一種安靜的狂狷之氣。這張創作《夜風奏鳴曲》時期的照片尤然。

1892年，卡爾進入音樂院就讀，1894年成為院長兼鋼琴系主任帕布斯特（P. A. Pabst）的學生，非常幸運的，卡爾的天分使得他在各種理論科目上都以最高分通過。在這期間，他兒時對創作的熱愛益發地燃燒起來，1897到1898年，卡爾上了塔涅耶夫的對位法，這堂對位課對梅特納而言簡直是醍醐灌頂，熱愛複雜織度的他自此之後，經常將新作呈給塔涅耶夫—這位酷愛複雜厚重織度不在話下的對位老師，只要能聽到塔涅耶夫老師一點稱讚，梅特納就能高興好幾天。有一天，塔涅耶夫讓人轉來短箋，寫道：『梅特納簡直就是一出世就會寫奏鳴曲式』（«Метнер родился уже с сонатной формой»），這句話簡直就是卡爾一生的賴以支持下去的信心來源。」

1909年起，梅特納受聘為莫斯科音樂院教授，但熱愛埋首創作的梅特納無法適應必須面對學生種種問題的教學工作，於一年後離職，但1915年又返回母校執教，一直到1921年離開俄國為止。

莫斯科音樂院的鋼琴系甚為重視理論與創作訓練，這種規畫與傳統也使得十九世紀末，受到俄羅斯文化氛圍薰陶的演奏家幾乎都能譜曲—且以其堅實的演奏與理論訓練，譜出演奏效果極佳的鋼琴曲與鋼琴協奏曲。許多人知道梅特納是由於他與拉赫瑪尼諾夫的深厚情誼，人前拘謹矜持的拉赫瑪尼諾夫常常在信中對梅特納吐露肺腑真言，這不僅僅說明兩人的私交，更暗示我們，梅特納在音樂上的能力多麼深厚；否則交友謹慎的拉赫瑪尼諾夫怎會以「知我者梅特納也」的態度來看待這位朋友、而專業生涯較為順遂的拉赫瑪尼諾夫亦常常巧妙地為梅特納安排各種機會想幫忙推展老友的专业生涯，在梅特納不得不離開俄國移民歐洲前，拉赫瑪尼諾夫就經常在自己的演出中安排梅特納的作品，而拉赫瑪尼諾夫對梅特納的敬重更使他將自己費盡千辛萬苦譜出的第四號鋼琴協奏曲提贈予老友。

有鋼琴雄獅之稱的大鋼琴家尤金·伊斯托敏（Eugene Istomin）在Dover版的梅特納鋼琴奏鳴曲全集扉頁序言中，引述霍洛維茲的話說：

「怎麼都沒有人演奏梅特納的作品？他是非常優秀的作曲家，一位『鋼琴』作曲家—一位就鋼琴作品而言可能比拉赫瑪尼諾夫更加深刻的作曲家！……他的作品中充滿了特殊的顏色—甚至是香氣—到處是錯綜複雜的對位節奏。我現在很想再彈（練）他的曲子，但是這是一個大工程呢！你（指伊斯托敏）應該要彈彈，來！我彈幾段給你聽……」

梅特納是德裔俄國人，嚴格說來他的家庭是移民至波羅的海多年的德國移民，這大概就說明了他的姓氏的拼法。

梅特納在莫斯科音樂院期間受兩位音樂家影響最深，一位是鋼琴教授，權傾一時的撒佛諾夫（Vasily Safonov），另一位就是受學生們愛戴的好脾氣先生，作曲家坦聶耶夫（Sergei Tancayev）。1900年畢業的梅特納受到驕傲的撒佛諾夫如此的好評—他認為，若說要頒給梅特納代表畢業榮耀的金牌獎，最好還是頒給

他鑽石獎才算實至名歸，我們要知道，拉赫瑪尼諾夫和史克里亞賓雖以金牌獎畢業，卻沒有能得到這個音樂院的太上老君這樣的評價；這段插曲雖顯示當時音樂院中鋼琴系教授的鬥爭，但也告訴我們梅特納的真才實學。

雖然梅特納晚年移居英國，但關於他的研究仍舊少之又少。他在英國的好友是一位曾經留學聖彼得堡音樂院的指揮家、作曲家克林伍德（Lawrence Collingwood），然而，每當有人聯絡梅特納、希望能演奏並進一步研究他的作品時，梅特納總是禮貌婉拒，請這些人們去找他的好友；或許也因為如此，能夠深入研究梅特納的音樂創作理念、文學與哲學觀的學者，少之又少。

在 1981 年出版的《蘇聯作曲家群相》中，終於匯集了包括梅特納的家人、親朋、音樂界名人—作曲家米亞斯科夫斯基（Н. Я. Мясковский）、莫斯科鋼琴界的山頭人物：郭登懷瑟（А. Б. Гольденвейзер）、我的師公涅高思（Г. Г. Нейгауз）、梅特納的英國友人們……等等，寫成《梅特納紀念文集：散文、資料、憶述》（"Н. К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания", Составитель-редактор З. А. Апетян, «Советский композитор», М., 1981。（筆者註：這是相當普遍的紀念文集書名，幾乎每位俄羅斯藝文人士身後都或多或少會有人蒐集親朋好友——甚至生前互相攻訐過的敵人——論人品、作品、生活點滴的文章、與受立傳者的書信合為一本紀念文集。）但其中仍多是「客氣之語」，包括同年的郭登懷瑟在內，幾乎所有樂界人士都只提到「其實與梅特納沒有特別深刻的私交」、「梅特納及家人待人非常和氣慷慨」、「梅特納的音樂不是未來的音樂、而是望向過去、懷舊的」（涅高思之語）。

## 奏鳴曲式與俄羅斯鋼琴音樂

綜觀梅特納一生的創作與其創作頻率，可以大略歸納出兩個創作核心主軸：奏鳴曲、文學與幻想性，這使得他的創作內涵與舒曼有種奇異的遙遙呼應：兩人在奏鳴曲上多所冒險挑戰，又將奇思逸想保留在幻想小品，文學之於他們等同於以文字闡述的哲思樂想，而鋼琴音樂則是未受文字定義束縛的哲思心語。

舒曼在一口氣譜下三首奏鳴曲與編號作品十七的《幻想曲》之後，為文聲明：「我看來，這個曲式已經差不多到了盡頭了，這並不奇怪，因為每個世紀都搞奏鳴曲這玩意兒還真的蠻無趣的；我們實在不能一直玩舊花樣，該向前看。寫奏鳴曲也好、幻想曲也好，音樂一定得擺在第一位。」當然舒曼的意思並不是為「破舊」而反奏鳴曲式，他所反對的是那種「依循舊有的公式」創作的習慣。舒曼踩著貝多芬巨人足跡，以「幻想曲」對置「奏鳴曲」，繼承貝多芬一手營造成功的《幻想奏鳴曲》，而梅特納則更進一步，以十四首奏鳴曲，將舒曼未竟之志、李斯特未跨越的界線，推向更遠的未來。

十九世紀中期，蕭邦、舒曼、李斯特等巨匠集中火力，從貝多芬的巨人身影下掙脫、從沙龍音樂、歌劇勢力的夾擊縫隙間迸發出「單人演奏的獨奏樂器奏鳴曲」的最大能量；他們將創作的菁華—無論是架構的思考、或內蘊情感的表達，留存於這個他們極力想要改變的隆重曲式，並留下為數遠較古典時期奏鳴曲作品數量少的鋼琴大作。

在後起之秀俄羅斯作曲家的心中，奏鳴曲式則不一定帶有如此沉重的負擔，他們如飢似渴地鑽研、演奏這些將近一百年來的豐富作品，目的倒不在於掙脫歐洲的藝術活動長期受王權與神權兩股勢力左右，以形式美、崇高美為美感最終依歸；偏廢平實平凡之美、在森冷的宗教教條下忽視人的情感需求；浪漫主義興起，藝術表現訴諸己身私密情感，貼近、歌頌人性成為顯學，浪漫情懷與政治運動結合，落實為自由主義，社





會階級流動如同音樂形式般，漸漸沒有嚴格的界線，藝術界不再規避「凡人」的真實情感、生活百態。

試想，作曲家堅持使用同一個形式來創作，到底是為了什麼？純粹使用這個形式？進一步想，作曲家堅持使用同一個形式在一個樂器上創作，又是為了什麼？

在鋼琴的領域中，蕭邦選擇承繼傳統，踩著清晰劃分樂章的路線，舒曼則以鋼琴奏鳴曲研讀交響樂聲響，以《C大調幻想曲》回顧奏鳴曲形式；李斯特B小調奏鳴曲則看似單樂章，卻採取尋常正規的奏鳴曲式，並在這種規格中，提出循著「主題性格對比」核心精神發展脈絡，以主題群各自表述變形或發展的方式展延，而布拉姆斯第三號鋼琴奏鳴曲雖「分樂章」以核心樂章樂響離析發軔；這是上述這四位十九世紀鋼琴作品大師在形式語彙上的努力，在「分」中求「合」、「統」中有「獨」。

上述所有鋼琴奏鳴曲，都是拉赫瑪尼諾夫、斯克里亞賓、梅特納等人，在莫斯科音樂院的學生時期奮發研究鑽研的，十九世紀晚期的俄羅斯兩大音樂院，幸運地承襲來自李斯特、蕭邦等鋼琴家兼作曲家的演奏與作曲養分；來自德、法、波蘭、義大利…的教授穿梭於莫斯科與聖彼得堡兩大音樂院，留下對鋼琴系學生的理論基礎與創作能力近乎嚴苛的要求，在世紀交替之際，拉赫瑪尼諾夫、斯克里亞賓、甚至普羅柯菲夫，在和聲課、對位法課上模擬著巴赫、貝多芬的藍圖格式，他們弱冠之年的作曲功課就是仿效蕭邦的演奏、和聲語法、曲種特色所譜的前奏曲、練習曲、協奏曲、舞曲。我們也在這些俄羅斯鋼琴家兼作曲家的創作歷程上，讀到、聽到十九世紀鋼琴作品黃金傳統的延續。後貝多芬時代，作曲家鋼琴家們似乎不再掀起連綿不斷的奏鳴曲大浪，蕭邦、李斯特、舒曼、布拉姆斯都只有寥寥數首奏鳴曲；直到二十世紀初，俄羅斯作曲家才又在音樂院的嚴格理論、創作、與演奏教育中，重新燃起譜寫鋼琴奏鳴曲的熊熊興致；斯克里亞賓與普羅柯菲夫都留下十首、九首之數，而梅特納更寫下十四首形式、體例更具創意的奏鳴曲。

## 在奏鳴曲中「默默」成長的寧靜大膽

梅特納在奏鳴曲形式與內涵上的試驗較之拉赫瑪尼諾夫、斯克里亞賓、甚至更晚期的普羅柯菲夫、蕭斯塔柯維契都更大膽。

或許梅特納的「故事」、「童話」等等結合數首可人小曲而成的套曲讓他不致於完全消失在演奏市場，不過，梅特納各式各樣—或單樂章、或多樂章、或單獨成曲、或列於套曲中的奏鳴曲、冠有各種文學、哲思、幻想的奏鳴曲，才能令我們汲取梅特納創作理念的精髓。

雖說梅特納的鋼琴技巧與織度語彙的確更接近布拉姆斯，但愈是捧讀梅特納的作品、愈是多花時間與之「相處」，則舒曼的創作精神愈是顯現。

舒曼的音樂譜夢幻、說現實，道天上、話人間，他以音符、聲響、文字不斷地表達所謂「更高層、高尚、高明」的「形式」的重要性與此一傳統延續的必要性，此點正是梅特納這些繁雜音序與複音織錦的真正靈顯（apparition）。

## 糾葛如藤蔓一般的織度

造成梅特納的作品至今—在鋼琴絕技名家充斥全世界的二十一世紀—仍屬於乏人問津鮮少演出的作品，可能還是因為梅特納作品的陳意太高，不但難以視奏—演奏梅特納的作品，即便只是短短幾頁的作品，都是「處處地雷」，若非音型像「隨時會有各種難以預測的變化」的繞口令，就是有著令人眼花的複音織度、不然就是節奏與複音織度糾纏得像藤蔓一般，不是放棄不彈、就是得拿出拆彈專家一般的耐心與細心，「死心蹋地」地練。

大家會聽到揉合蕭邦、舒曼、布拉姆斯的鋼琴語彙，但梅特納的和聲與轉調手法相當前衛大膽，他不怕使用非常突兀的轉調，非常複雜的內聲部寫作來營造複雜的聲響痕跡，影射故事的內容；這首作品與作品的傳說奏鳴曲相比複雜許多，表現尖刻苦澀與衝突的成分在此相當明顯，尤其是雙手齊奏的和絃斷奏雖然蕭邦已經用於其作品中，但僅僅用在曲終高潮段落前堆疊情緒之處；梅特納卻引之為樂曲重要的元素，不但將之作為角色之一，更加以變形運用，做法非常大膽，完完全全不以悅耳的和聲或旋律滿足聽眾一時的聽覺享受，潛伏各處的「重要動機」—無論是正常型態或變形—都必須要「被辨識」出來，不只是因為那是主題，而是因為這些動機、主題都不是片段出現，而是各具纖長線條，必須好好支撐、好好扶持、好好「養著」這些主題與動機。

這些高潮迭起的對位與轉調、令人眼花撩亂、說實在連聽都來不及聽的複雜節奏，雖然也出現在布拉姆斯的小品，但布拉姆斯勝之於更加精練，也勝之於稍為容易為人所接受。

我們都知道，在貝多芬帶著奏鳴曲式一路行經自己崎嶇多舛的生命途徑之間，最早被內化的是貝多芬一眼看穿、早早予以拆毀重組的形式美（奏鳴曲式）、接著是在十八世紀末、十九世紀初隨著工業材料、造琴技術而突飛猛進的鋼琴技巧與樂器表現力；不過這些外在之「器」，最後被統合於貝多芬形容枯槁、卻精神豐燦之年譜下的眾多複音材質。不過，貝多芬、蕭邦、李斯特的鋼琴曲複音寫作，在體質上還是傾向於「合理」的理智思考。

在舒曼的腦中、筆下，複音材質不僅僅是理性的、理想的聲音，早在他的《C大調幻想曲》，作品 17 中，就可嗅出那將人生愛怨嗔癡、現實與理想的種種「真實」衝突轉化為種種主題、動機、線條；舒曼大膽地將這些抽象的聲響予以「擬人化」，使之互相對話、交談，筆者以為，舒曼的勇氣與洞見遠遠地走在所有被稱為「浪漫派大將」者之前、甚至遠遠超越一世紀

後的大部分鋼琴作曲家；除了布拉姆斯以更加複雜的節奏韻律語彙、更加高超艱深的手指技巧稍稍掙脫舒曼的「妙想」國度之外，十九世紀晚期所有鋼琴作品幾乎都被上述鋼琴家兼作曲家諸聖先賢給制約了。

沒錯，拉赫瑪尼諾夫也不例外，他選擇走一條極簡的路，而且走得非常成功。

拉赫瑪尼諾夫並非為博取大眾歡心而選擇這樣一條路—就像梅特納並不是為了寫「人家聽不懂也練不起來的曲子」而譜曲；只消稍稍仔細體會，那種「我就是覺得曲子非得這樣寫不可」的「直覺」就會浮現於聲音中。

## 「直覺」的邏輯

我總覺得梅特納是那種「不能不鋪陳邏輯、不能不引申思考」的人。我們身邊都有這樣的人吧？水平思考、垂直思考通通一起來，沒有一件事情對他們而言是「簡單」、「就是這樣」——除了「就應該這樣去多多思考啊！」這碼事。梅特納吸引我之處在於是他豐富的織度、「懷舊式的」表現，我感到他所有的複雜度都是為了把話說得徹底。梅特納的音樂具有一種特殊的自發性（непосредственна）、溫暖、有活力，這不僅是「音樂的感覺」，也反映在他的形式手法上，或許也因此使得「奏鳴曲」和具有藝術文學或民間文學內涵的各式音樂在梅特納的作品中佔有絕對比重。

而「夜風」奏鳴曲就是這些特色的總和，是梅特納結合了文學、哲學觀、與音樂理想的巔峰巨作，也是俄羅斯音樂史上又另一闕與文學的靈感或意象息息相關的作品。

今晚演出的第七號《夜風奏鳴曲》，與第六號奏鳴曲雖同屬作品 25，事實上，譜於 1910 年的第六號奏鳴曲叫作《故事奏鳴曲》（或《童話奏鳴曲》），分為





三個樂章，第二到第三樂章連接演奏不中斷，而完成於 1911 年的第七號奏鳴曲卻大相逕庭。

《夜風奏鳴曲》獻給好友拉赫瑪尼諾夫，以邱切夫的詩《夜風你為何怒吼》譜成。這首巨作成為梅特納最具分量與代表性的作品，處處受到好評，卻鮮有人願意現場演奏這首繁難之作。

## 詩與曲的關係

名詩轉化為音樂並不罕見，詩轉為聲樂曲的歌詞比比皆是，而詩、歌曲、器樂曲，也不乏佳作名曲，李斯特三首著名的《佩脫拉克十四行詩》就是由作曲家親自將聲樂曲自行改編為鋼琴曲，而因此與詩的押韻、節奏息息相關；作曲家取用詩作為樂曲「精神標的」也從不罕見，拉威爾的《夜之加斯巴》就是非常著名的例子；然而梅特納的《夜風》奏鳴曲卻採取兼顧卻不依循的態度，梅特納如李斯特以三首歌曲／鋼琴曲與十四行詩呼應，在樂曲的主題素材、樂曲格式都與此詩的「本質」相映成趣——特納體現了此引言分為兩段體的「密切相關卻體質殊異」的形式、以及邱切夫刻意設計以便能如低語般誦詩的韻節。

Твердишь о непонятной муке -	無法言說的折磨 鐫刻在心底
И роешь и взрываешь в нем	齜牙裂嘴的咆哮
Порой неистовые звуки!..	那種淒厲！
О, страшных песен сих не пой	啊！ 現在請不要唱那恐怖的歌
Про древний хаос, про родимый!	那述說著、就在我們親愛祖國土地上發生的過去的動亂
Как жадно мир души ночной	暗夜裡，幽魂渴切地
Внимает повести любимой!	注意著眷戀不捨的一切
Из смертной рвется он груди,	它渴望自死復生
Он с беспредельным жаждет слиться!..	重生於無窮無盡無拘無束
О, бурь заснувших не буди -	啊！ 千萬可別驚動那沉睡暴風
Под ними хаос шевелится!..	禍事深藏其下啊！

О чем ты воешь, ветер ночной? (1836, or 1832)	《夜風何以呼嘯？》 (筆者譯)
О чем ты воешь, ветер ночной?	夜風你呼嘯為何？
О чем так сетуешь безумно?..	你失心哀慟為何？
Что значит странный голос твой,	你那怪誕的聲音是什麼意思？
То глухо жалобный, то шумно?	時而嗚咽低鳴、時而怒吼控訴？
Понятым сердцу языком	聲聲痛徹心扉，雖聽不清何言何語，

## 「夜風」奏鳴曲的「那首詩」與詩人邱切夫

邱切夫與普希金和萊蒙托夫並稱俄羅斯三大詩人，也由於他在二十世紀現代主義運動中又受到另一種重視，於是成為最著名和被引用最多的俄羅斯詩人之一。他的作品最大宗是大約 200 多首的抒情詩，他經常使用兩極化的意象來比喻表達，他常用的題材有黑夜與白天、北方與南方、夢境與現實、宇宙與混沌、冬日靜謐的世界和生機盎然的春天。這些圖像中的每一個都充滿了特定的意義。例如，邱切夫的「夜晚」被評論

家定義為「涵蓋簡潔明晰的時間和空間的巨大概念，因為它們影響著人們生活中的掙扎」，在「夜晚」、「冬天」或「北方」混亂而深不可測的世界中，人們感到自己被遺棄和孤獨的悲慘，也因此他的詩中瀰漫著一種現代主義的令人恐懼的焦慮感。

換言之，夜風講的不是夜風，而是一種由夜風引申的心理狀態，或是心理狀態投射出的對環境或自身的認知。

這首《夜風奏鳴曲》的第一大段可能是現今已知音樂作品中，長度最長的 15/8 拍作品；兩個主題接踵而來，將傳統奏鳴曲式的鋪陳發展步伐整隊排在驚天破題之後，卻無損我們認知其為「奏鳴曲式」。

第二大段則以先前大約二十多分鐘已經有如疲勞轟炸般、一次又一次重現、變形、變奏、轉調…的重複音與半音階動機進行更令人咋舌、更形匪夷所思、卻也更顯邏輯推理的發展。

而將自己嘔心瀝血的龐大傑作獻給好友拉赫瑪尼諾夫，梅特納也在樂曲中暗暗藏入在此曲兩年半前發表的、超過四十分鐘的拉赫瑪尼諾夫第一號 D 小調鋼琴奏鳴曲的重要動機，例如《夜風奏鳴曲》第二段的重複音動機與拉赫瑪尼諾夫 D 小調奏鳴曲第一樂章第二主題、而這兩個重複音主題動機各在此二曲中是非常重要的樂曲發展動力。嫻熟此兩曲，更能體會這種拍案叫絕！

## 俄羅斯文學—— 詩與藝術創作

讓我們稍稍花一點時間看看孕育俄羅斯藝文資源的「黃金時期」。

十九世紀初至 1830 年代短短的二、三十年間，各種文

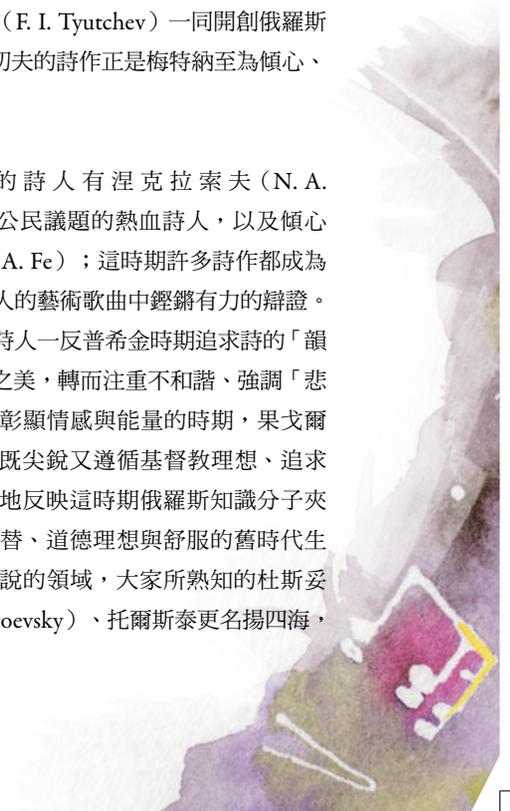
藝潮流相繼盛行，創造俄羅斯文學的黃金時代。大家耳熟能詳的普希金 (A. S. Pushkin) 的早期作品就是這所謂俄羅斯文學史浪漫時期的代表作。

提倡以俄語書寫的普希金，很快自彼得大帝對他的尊崇寵愛與政治的腥風血雨中跳脫，轉向描述俄羅斯民族性格、祖國風光，以及社會問題，創作詩體小說《奧涅金》(Eugene Onegin)、敘事長詩《青銅騎士》(The Bronze Horseman) 等作品，證明俄語作為一個可以表達深刻意義的語言的可能；普希金與他的文友們不僅奠定「以俄語(母語)寫作」的信念，更定調長期以來存在於俄羅斯藝文界的一種「尋求自由、靈感、和諧和生存意義」的核心意念。

普希金提出了關於詩人在國家、教育、文化層面所扮演的重要角色，把文學家的地位提升到先知的高度。從此以後，俄羅斯詩人不滿足於吟詩寫作，更願意以人民的導師、民族精神領袖而自居。也因此普希金對於佔據十九世紀俄羅斯文學與藝術創作最大比重的寫實主義傳統居功厥偉。

接著，雷蒙托夫 (M. Lermontov) 繼承了普希金的散文傳統，並與邱切夫 (F. I. Tyutchev) 一同開創俄羅斯的哲理詩歌。這位邱切夫的詩作正是梅特納至為傾心、為之譜曲寫歌者。

十九世紀下半葉的詩人有涅克拉索夫 (N. A. Nekrasov) 這位重視公民議題的熱血詩人，以及傾心於抒情詩的費特 (A. A. Fet)；這時期許多詩作都成為後來拉赫瑪尼諾夫迷人的藝術歌曲中鏗鏘有力的辯證。十九世紀晚期的俄國詩人一反普希金時期追求詩的「韻律、聲音」上的和諧之美，轉而注重不和諧、強調「悲劇」的張力，在這個彰顯情感與能量的時期，果戈爾 (N. V. Gogol) 那些既尖銳又遵循基督教理想、追求個人自我完善，真實地反映這時期俄羅斯知識分子夾在新舊秩序不能不交替、道德理想與舒服的舊時代生活衝突的苦悶。在小說的領域，大家所熟知的杜斯妥也夫斯基 (F. M. Dostoevsky)、托爾斯泰更名揚四海，





他們的作品揭示了充滿矛盾的俄羅斯靈魂之謎，對上帝、革命、個人主義，乃至生死、愛情、家庭、世代關係等問題進行深刻的探索。

十九世紀末二十世紀初，短篇小說與劇作大師契訶夫（A. P. Chekhov）和布寧（I. Bunin）用各種細致的觀察、文字，而這正是拉赫瑪尼諾夫、梅特納的時代。換言之，站在普希金、邱切夫直視人性苦痛悲劇的詩作的，這個時代的俄羅斯寫實主義更加熱切地關心個人的存在與人民的命運，深入思考俄羅斯及全人類艱難曲折的發展道路。這個國家內部制度長期以來的禁錮與不公平、氣候的極端與惡劣，或許使得生活其中的人更加關注人文主義精神、以鑽研哲理與心理主義分析、以各種領域的藝文創作，昇華現實生活面臨的真實痛苦。

## 不妥協的堅持

葛拉祖諾夫說，梅特納「拼命捍衛不可褻玩之藝術定理」

這句話真的很貼切。

梅特納對於某種藝術定理的在乎與堅守，簡直到了頑強的地步：他在俄國時就不為鋪陳名聲、專業生涯而求職求位，移居英國之後仍以寫作為重心，鮮少參與藝文界的社交活動，與強勢控制自己的英國出版商、穿梭於政商名流間過著光鮮亮麗名流生活的斯特拉汶斯基完全相反。梅特納甚至—就像布拉姆斯一樣，面對甚囂塵上的當下「最流行」毫不心動，布拉姆斯舊衣一穿幾年，梅特納也只獨鍾風衣領。

我想這不只是純粹的固執、怪癖，要能這樣任由時代風潮逆鱗而走，得要有多大安貧樂道的決心、與我寫故我在的信心。

或者就是這樣，一首將近四十分鐘長的單樂章奏鳴曲，才會真的如同一縷輕煙消散於暗夜，彷彿所有磨難掙扎、崎嶇難行都可視之若無物—倘若為了一種絕對的美的堅持。

## 練習曲？徹爾尼？ 蕭邦、李斯特？

十九世紀初，鋼琴早已成為中產以上的閨秀不能不「會」的素養技能，於是女性雜誌、書刊中帶有各種程度練習曲甚為風行。由於工業革命與社會風氣使然，被視為菁英教育素養不可或缺的一環的音樂，在十九世紀益發蓬勃，在超技演奏家兼作曲家如過江之鯽的十八世紀晚期開始，鋼琴作品創作中各式各樣的手指練習、音樂會練習曲簡直是琳瑯滿目。

其實「練習曲」並不等於「機械式練習」，所有為我們留下經典練習曲曲目的鍵盤音樂大師—從斯卡拉第（D. Scarlatti）的《三十首古鍵琴練習曲》（30 Essercizi per gravicembalo, 1738）到巴赫（J. S. Bach）那囊括簡單的管風琴曲、舞曲、組曲、乃至於眾人聞之敬畏的《郭德堡變奏曲》的四套《鍵盤練習曲》（Clavier-Übung）皆說明了，真正的鍵盤演奏所需的訓練是全面的：包括曲式知能、風格體現，而手指技巧與此密不可分。

1833年，已經在巴黎聲名卓著的蕭邦出版了第一套練習曲，並將這套大約從十九歲就開始著手、最終影響十九世紀晚期全世界鋼琴教育與演奏曲目甚巨的作品，贈與十五歲就雄心勃勃地著手創作《超技練習曲》（Études d'Execution Transcendante）的李斯特（F. Liszt）。

蕭邦與李斯特練習曲之所以能夠成為現代鋼琴家不能不具備的曲目，原因正在於此，他們都站在十八、十九世紀交替已有的眾多超技鍵盤家已然發展出來的手指與指法練習之上，不但以自己的演奏技巧為例，

更寫出將人類運用手指、手腕、手臂，與鋼琴鍵盤「配置」、鋼琴音色與音響特性之間的複雜互動關係，寫出具有極高音樂表現空間與實用練習效益的練習曲。如果比較他們兩人這兩套 1830 年代的鋼琴練習曲所透露的概念，蕭邦較注重手指內在的控制力、追求一種較為幽微的內在熱情，而李斯特則添加更多雙手大肌肉運動機能與協調度的要求、亦有更高的戲劇效果表現。

## 從十九到二十世紀—— 新音色、新和聲、新聲響、 新技巧

或許由於蕭邦與李斯特的練習曲太過於成功，十九世紀晚期幾乎沒有「夠分量」的原創音樂會練習曲，更不要說套曲的存在；就連布拉姆斯也只寫下《五十一首手指練習》，而將音樂會練習曲似的創作秘藏於兩套《帕格尼尼主題變奏曲》中，一方面宣示自己獨特的演奏技巧觀，一方面也闡述自己重內涵勝於技術的藝術觀。其後，在十九世紀末、二十世紀初，在技巧與和聲語彙上較具代表性的成套鋼琴練習曲，除了拉赫瑪尼諾夫兩套《音畫練習曲》之外，還有斯克里亞賓作品 8、42、65，以及德布西的十二首練習曲。

德布西的十二首練習曲累積了作曲家的對和聲、曲式、曲種內涵、以及鋼琴演奏技巧與聲響的革新態度，作曲時間與拉赫瑪尼諾夫這兩套練習曲同樣都在二十世紀的第一個十年，但身在花都的德布西透露了完全背離傳統路線，不但從第一首就諷仿（parody）徹爾尼，之後每一首的指法、踏板使用方法通通要求鋼琴家要用新耳朵、新頭腦來聽、讀曲子，幾乎就是透過樂譜告訴鋼琴家，「只會動手指、不會讀曲子你就落伍了！」

結果，保留十九世紀晚期調性音樂、浪漫主義豐富和聲與表現力、延續蕭邦與李斯特演奏技巧本質的拉赫瑪尼諾夫《音畫練習曲》在演奏市場上，仍顯實用，即便已經是一百年的老曲，仍舊熱門。

## 音畫練習曲—— 既精簡又複雜的儲思益

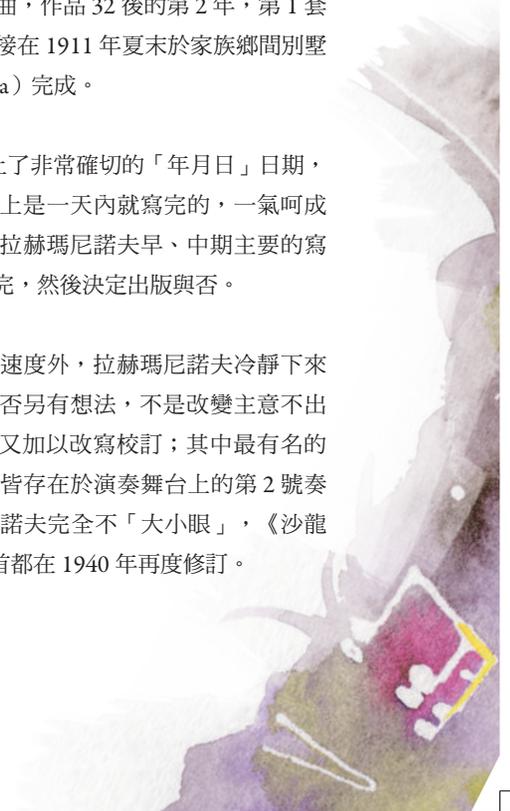
拉赫瑪尼諾夫的作品 33 與 39 兩套《音畫練習曲》在國際比賽中經常被歸類為「超技練習曲」（virtuosic etudes）類，是有別於純粹手指練習的「音樂會練習曲」。

不過拉赫瑪尼諾夫——就如同他的《帕格尼尼主題狂想曲》、《蕭邦主題變奏曲》、《柯賴里主題變奏曲》、以及《悲慘的騎士》、《岩石》、《交響舞曲》……等作品，還是顯露了他對體例、曲種、曲式的看法——在最明顯的「練習曲」定義之外。

就在完成第 2 套前奏曲，作品 32 後的第 2 年，第 1 套《音畫練習曲》也緊接在 1911 年夏末於家族鄉間別墅伊凡諾夫卡（Ivanovka）完成。

作品 33 每一首都標上了非常確切的「年月日」日期，表示，這些作品基本上是一天內就寫完的，一氣呵成的作品。這似乎也是拉赫瑪尼諾夫早、中期主要的寫作習慣：靜下來，寫完，然後決定出版與否。

除了令人驚嘆的譜曲速度外，拉赫瑪尼諾夫冷靜下來後，往往又對出版與否另有想法，不是改變主意不出版，就是多年之後，又加以改寫校訂；其中最著名的例子當然就是新舊版皆存在於演奏舞台上的第 2 號奏鳴曲，不過拉赫瑪尼諾夫完全不「大小眼」，《沙龍小品》的第 3、第 5 首都在 1940 年再度修訂。





「年輕作曲家們經常比較瞧不起小體例…然而小體例能夠和大部頭同樣雋永。其實，在我的經驗中，鋼琴小品往往讓我吃足苦頭，也較寫作交響曲或協奏曲產生更多問題。創作樂團作品時，來自不同樂器音色的資源能讓我創意多多；不過要寫鋼琴小品時，我必然要更努力開發最好的主題素材，而且精簡不離題。」

——拉赫瑪尼諾夫 1940 年訪談

作品 33 於夏末完成後，由拉赫瑪尼諾夫於同年 12 月 13 日於莫斯科首演。全套原有九首練習曲，屆臨出版時，拉赫瑪尼諾夫撤回原第 4 首 A 小調、修改後成為作品 39 第 6 首，而第 3 首與第 5 首則於死後出版，於是拉赫瑪尼諾夫的兩套《音畫練習曲》共有作曲家親自出版的 6+9 首，以及死後重新出版的兩首。

第二套練習曲作品 39 則譜於紅軍革命風起雲湧之際。在為人處世上採取溫良恭儉讓作風的拉赫瑪尼諾夫一直沒有清楚的政治表態—至少相對於從學生時代立場就極為鮮明的普羅柯菲夫而言；或許若是當時紅軍政府沒有沒收拉赫瑪尼諾夫及親族們的財產，逼得他們不得不選擇拎一只僅能裝下一家老小細軟的皮箱倉皇逃往瑞士，拉赫瑪尼諾夫或許還會留在祖國。

或許也由於時節動盪，不像作品 33 在不到一個月間迅速創作；從 1916 年九月到 1917 年二月這段俄國最寒冷的時節，拉赫瑪尼諾夫寫下第 2 套練習曲，完整出版。作品 39 也是公認為在音樂內涵之外更有「極端困難」技巧者；其中最令演奏者煩惱的，莫過於某些需要超大掌幅、迅速而頻繁的音域大跳、以極具有過人體力才能支撐的強大音量要求。上述特色都不是拉赫瑪尼諾夫的專利或首開先例，然而使得拉赫瑪尼諾夫練習曲「既難又令人愛不釋手」、成為二十世紀以來許多重要國際鋼琴大賽指定的「超技型練習曲」之一，就在於作曲家極明智的設計：在藝象內涵—包括氣氛、意象的想像，以及外部的手指技巧展現與演奏效果完美融合。

作品 33	作品 39
第 1 首 F 小調	第 1 C 小調
第 2 首 C 大調	第 2 A 小調
第 3 首 C 小調	第 3 升 F 小調
(刪減) 第 4 首 A 小調 (成為作品 39 第 6 首)	第 4 B 小調
(刪減) 第 5 首 D 小調	第 5 降 E 小調
(刪減) 第 6 首降 E 小調	第 6 A 小調
第 7(4) 首降 E 大調	第 7 C 小調
第 8(5) 首 G 小調	第 8 D 小調
第 9(6) 首升 C 小調	第 9 D 大調

音畫練習曲作曲時與出版的順序而產生「眾說紛紜」的排序。

## 所謂「音畫」

無論從字義或可能的影射意義，“études-tableaux”都令人玩味。很多人解譯執著於 tableau 這個字，tableau 到底是畫面、插畫、心影、還是場景呢？Julian Haylock 認為李斯特的《超技練習曲》是拉赫瑪尼諾夫的榜樣，不過，李斯特與拉赫瑪尼諾夫的譜曲動機仍然不太相同，首先拉赫瑪尼諾夫對哲學、神學、自然的看法與李斯特、斯克里亞賓或梅特納恰恰相反，他在交談中很少刻意使用過於艱難的詞彙，甚至暗暗抱怨在梅特納家裡總是會聽到有些愛現的人高談闊論「使用那些令人發昏的哲學名詞」，但在拉赫瑪尼諾夫的書信與訪談中卻常常讀到他對收信者、訪問者、聽講者確認對方是否真確了解的「您懂吧？」「如果您還覺得我說得不夠明白的話」這樣的插句。

拉赫瑪尼諾夫當然不是對哲學文學宗教……無感，但對他而言，這些思維並非引經據典、口出 X X 主義、X X 學說，而是實際的體現。



拉赫瑪尼諾夫開著新車到伊凡諾夫卡，1912年。

我想拉赫瑪尼諾夫的意念表達完全不是字面上的「天真」（女兒之語），法文對十九世紀的俄國上流社會而言，根本是謀生須具備的基本能力，而拉赫瑪尼諾夫是一位喜歡讀詩、能寫出美妙的歌曲、與文學家們—包括契訶夫—合作愉快、能自在地運用法、德、英三種外語的作曲家，對他而言，“Etude”這個字絕對不僅僅是音樂上的「練習曲」而已，就像他在作品3、作品10兩套小品集、以及上承前輩之風但加以更正舒伯特爛法文的作品16《樂興之時》（Moments Musicaux），不輕易使用敘述性標題名稱的拉赫瑪尼諾夫對字義的講究，或許遠遠超過旁人所知；法文對於李斯特、拉赫瑪尼諾夫而言都不僅是「非母語的外文」，而是社交與專業上必然使用的語言；亦即，練習曲不盡然是「練習用的曲子」，而「畫面」不盡然只是畫面。就像德布西為每一首《前奏曲》的曲尾加上「說明」而非標題，似乎有意讓演奏者先讀譜、再讀字。

而拉赫瑪尼諾夫說：

「我覺得藝術家不應該透露太多心象 (images)。 (至於演奏者或聆聽者) 就讓他們自己盡量想像吧！」

“I do not believe in the artist disclosing too much of his images. Let them paint for themselves what it most suggests”

無論是音樂或是文字，都不可能只有單面的意義；會尋求以聲音表現創作意念的人，哪裡能接受作品被「扁平化」解譯的可能呢？

我們就張開耳朵仔細聽、打開眼睛來用心讀，拉赫瑪尼諾夫的「藝象」吧！

## 一生一世的音樂核心： 「末日經」、俄羅斯鐘聲、 節奏

雖說拉赫瑪尼諾夫的音樂應有多層意義或面貌，但「精簡不離題」的確是進入拉赫瑪尼諾夫音樂世界之鑰。

拉赫瑪尼諾夫對於「末日經」（Dies irae）的重視程度，實在已經不需再多花文字解釋，細數拉赫瑪尼諾夫總共四十八個作品編號之中，大約就有一半使用了與「神怒之日」旋律有關的動機，在先前的《音畫練習曲》作品39第2首，左手演奏的低音旋律亦如是！甚且，拉赫瑪尼諾夫所寫的三個有名的變奏曲：《蕭邦主題變奏曲》、《科賴理主題變奏曲》、以及《帕格尼尼主題狂想曲》亦然，在不同的主題中，拉赫瑪尼諾夫都能將這個來回進行的二度旋律／Dies Irae動機巧妙地「入」各自不同的主題與變奏中，可說到了「物盡其用」的極致！在音畫練習曲中，包括作品33第一、四、五首；作品39第一、二、四、五、六、七、八，都找得到「末日經」的蹤影。而鐘聲元素則以極高與極低音域的聲響，以及與實際鐘聲幾無二致的節奏樣式表現，例如：作品33第一、四、五、六、八，以及作品39第二、四、五、七、八、九首。

在曲式方面，拉赫瑪尼諾夫的音畫練習曲實則較接近他自己的前奏曲、或蕭邦練習曲，採用大量的A-B-A三段式曲式這種可達到精簡材料並兼顧對比與多樣性的樂曲結構，而非李斯特超技練習曲那種不斷地以翻



新的技巧變化重複同一主題、或將幾個主題交替變化，形成幾乎是輪旋曲（rondo）的樣式；拉赫瑪尼諾夫有名的「一曲中只有唯一最高點（climax）」顯然不僅是他的演奏詮釋理念，也反映於創作思考中。

與蕭邦和李斯特不同，拉赫瑪尼諾夫並未刻意安排調性、樂曲數量，而是明顯以調性塑造一或暗示一樂曲的「藝境」，這次我以調性與音樂素材為主（另外也為了避開音樂節其他鋼琴家的曲目）挑選了九首：

作品 33	作品 39
第 5 首 D 小調	第 1 C 小調
第 6 首降 E 小調	第 2 A 小調
第 7 首降 E 大調	第 4 B 小調
	第 6 A 小調
	第 7 C 小調
	第 8 D 小調

### 作品 33 第 5 首 D 小調（死後印行） 作曲時間：1911 年 8 月 18 日



譜例 1：拉赫瑪尼諾夫 第 1 號鋼琴奏鳴曲，作品 28 第 1 樂章，1-13 小節



譜例 2：拉赫瑪尼諾夫《音畫練習曲》作品 33 第 5 首，1-4 小節



譜例 3：拉赫瑪尼諾夫藝術歌曲集，作品 38 第 4 首〈捕鼠人〉，1-5 小節

這首在現今的譜上經常被加回作品 33 成為第 4 首。這首 D 小調練習曲的材料來頭不小，也被多次引用，最明顯的例子是作品 28 第 1 號鋼琴奏鳴曲的第 1 主題動機，不久之後則又出現於 1916 年九月譜寫的藝術歌曲集作品 38 第 4 首〈捕鼠人／彩衣吹笛人〉。從上述歌曲的主題呈現與這首 D 小調音畫練習曲，不難窺視拉赫瑪尼諾夫如何將作曲材料細分為線性旋律、具有強烈節奏個性的線性旋律、藏有強烈節奏動機的和聲、具有強烈節奏個性的低音旋律，複雜的聲響其實建構於一兩個細小的節奏動機或音程關係上。

### 作品 33 第 6 首降 E 小調 作曲日期：1911 年 8 月 18 日

在某些俄文資料、以及老師的口中，我們曾經聽過這首被稱為大風雪（Метель），不過這並不是拉赫瑪尼諾夫定調的描述，不過這樣的場景想像置於此曲並不為過。拉赫瑪尼諾夫在兩套練習曲中各寫一首降 E 小調練習曲，一首猶如大雪暴，一首猶如大煉獄，總體來說，拉赫瑪尼諾夫將降 E 小調定調為黑暗詭譎。雖然最後被刪滅而在拉赫瑪尼諾夫過世後才印行，這首據說應該在一分鐘之內彈完才叫做超技、由鑽天遁地的快速半音階、極高音鐘聲動機建構，具有強烈黑暗特質的練習曲，卻是鋼琴家們非常喜愛的、效果極佳的返場曲（安可曲）。

作品 33 第 4 首（原第 7 首）  
降 E 大調（死後印行）  
作曲日期：1911 年 8 月 17 日

現今可取得的拉赫瑪尼諾夫親自演奏的練習曲錄音共有三首；作品 39 第 6 首、作品 33 第 2 首、以及這首降 E 大調練習曲。這也是雷史碧基五首《音畫練習曲》管弦樂版中，唯一一首出自作品 33 者，再加上拉赫瑪尼諾夫與致勃勃地提供雷史碧基「題目」：露天市集（La foire）；這首大概是除了作品 39 的降 E 小調練習曲之外最有名的一首，它的節奏神采奕奕，是拉赫瑪尼諾夫的「正字標記」短短長與長短短節奏、及短長—三種節奏型，短短長與長短短交互出現、營造進行曲的意象，而在樂曲最後這個節奏縮減為兩個十六分音符不停重複，在高音處像高音編鐘在節慶上燦響一般，與低音域的短長節奏應答呼應，簡直是拉赫瑪尼諾夫最喜愛的節奏型態的典範展現。

作品 39 與作品 33 最大的差別在於材料的精簡與集中度，甚至無須對照樂譜，就算是一般的愛樂者，也能聽到樂曲的強烈感染力；這種由素材的強度以及發展手法營造的個人特質，顯然比調性排列、或樂曲標題體例的象徵意義，更受作曲家重視。若再能讀、練完作品 39，並比較 1907 到 1917 年間的交響曲與鋼琴曲，就更能確定拉赫瑪尼諾夫作曲力量的成熟。

作品 39 不但是拉赫瑪尼諾夫告別祖國的最後大作，也象徵告別十九世紀晚期浪漫風格鋼琴作品語彙。若由拉赫瑪尼諾夫最早期以及最晚期的作品中吸收許多他所中意的時下流行新音樂語彙—例如《帕格尼尼主題狂想曲》以及《柯瑞里主題變奏曲》中相當明顯的爵士藍調、搖擺的片段，以及他的宗教音樂巨作《徹夜禱》作品 37 中巧妙揉合中古古老聖歌與各時代的對位與和聲寫作技巧來看，1907~1917 年間的拉赫瑪尼諾夫從同儕音樂理念中得到靈感，只是多寡早晚之事，有些音樂學者大張旗鼓地證明拉赫瑪尼諾夫「也吸收了斯克里亞賓的和聲語彙」，多少有些「拉赫瑪尼諾夫也跟不上時代」這樣的意味。

## 亂世琴聲

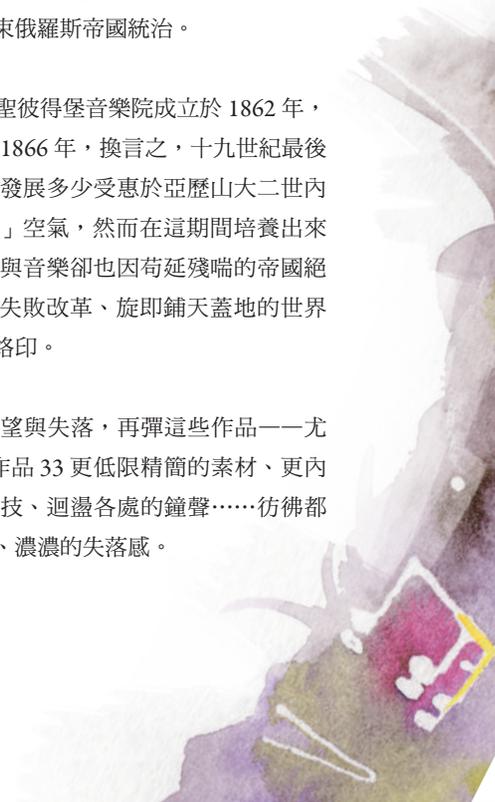
其實無論是梅特納的奏鳴曲們，或是拉赫瑪尼諾夫的《音畫練習曲》，都是在俄羅斯已經籠罩在革命與大規模戰爭的烏雲密佈下的作品。

俄羅斯革命的導火遠因可以追溯亞歷山大二世——也就是末代沙皇尼古拉二世的祖父在克里米亞戰後（被迫）進行改革起。1861 年解放農奴、設立地方自治議會，修訂司法制度，加強初等教育，改革軍制，聽起來都是我們這個時代價值會給予正面評價的措施。

然而，不夠「徹底」也不夠「快速見效」的改革在激進派、反王室黨人眼中什麼都不是，1904~1905 年日俄戰爭的慘敗直接導致 1905 年一月、六月、十月喧天價響的流血革命、席捲全國的罷工，1911 年九月，致力於土地改革的首相史大黎平（Pyotr Arkadyevich Stolypin/ Пётр Аркадьевич Столыпин）（註：這是比較接近實際發音的音譯，但台灣的中文資料受中國影響很深，多直接採用中國的「斯托雷平」）在基輔歌劇院遇刺身亡；1914 年第一次世界大戰，俄羅斯對外敗退、國內政爭暴動硝煙四起，1917 年革命終於使羅曼諾夫王室退位，結束俄羅斯帝國統治。

俄羅斯兩大音樂院：聖彼得堡音樂院成立於 1862 年，莫斯科音樂院成立於 1866 年，換言之，十九世紀最後三十年的俄羅斯音樂發展多少受惠於亞歷山大二世內政改革初期的「開放」空氣，然而在這期間培養出來的優秀人才們的人生與音樂卻也因苟延殘喘的帝國絕境求生、舉步維艱的失敗改革、旋即鋪天蓋地的世界巨變留下無法抹滅的烙印。

想著那無法想像的絕望與失落，再彈這些作品——尤其是作品 39 中，較作品 33 更低限精簡的素材、更內斂卻更渲染聲響的炫技、迴盪各處的鐘聲……彷彿都是種種徘徊、解不開、濃濃的失落感。



### 作品 39 第 1 首 C 小調 作曲時間：1916 年 10 月日

其實曲子從 F 小調「感覺」開始，第一主題無論怎麼彈，都是 F 小調，不過樂曲卻結束在 C 小調上。這首算是作品 39 之中在技巧上較為接近蕭邦、李斯特的技巧者，唯獨以迴音踏板定義和聲語彙這一點，已經銜接蕭邦與李斯特最晚期的作品對於「跨不同和聲運用同一長踏板」的和聲與音響詮釋概念，而朝向二十世紀新和聲態度前去，尖銳的不和諧的聲響在尾奏以半音進行的轟隆聲響中接踵而來。

### 作品 39 第 2 首 A 小調 作曲時間：佚失

這首的「意象」由拉赫瑪尼諾夫給雷史碧基的信件以及拉赫瑪尼諾夫太太的私人信件中都證實為「汪洋一沙鷗」，海洋與沙鷗都是十九世紀晚期影響立即廣而深的象徵詩沁入許多藝文創作媒材的常用意象。

此曲雖看似音不多，但卻是直述拉赫瑪尼諾夫諸多核心創作理念的一首樂曲—全曲在音程表情上只有五度與四度音程、與「末日經」主題，但節奏表情則無比刁鑽（對，就是各位聽起來很有詩意那種「fu」）演奏者若不能一面保持平穩的節奏感與速度、一面吟唱寬廣有彈性的綿長旋律，曲子就會陷入鬼打牆的黑洞中。這首慢速練習曲另外的「麻煩」，也在於表現微妙音色層次與音響韻致的敏感觸鍵與踏板技巧。

譜例 1：作品 39 第 2 首 A 小調，可以看到「末日經」動機，以及與之形成對位的低限素材——四度與五度音程

### 作品 39 第 4 首 B 小調 作曲時間：1916 年 9 月 24 日

這首在許多資料中都被草草帶過，有的人頂多告訴你這是個「有點像詠諧曲的間奏曲」，其實不然。節奏表情在此仍然掌握樂曲的主軸，在此，有象徵意義的節奏型才是樂曲主題，音高旋律或和聲是為此增色的顏料。這個有象徵意義的節奏就是層出不窮的重複音節奏，與來自民歌與東正教鐘樂中，高音小中負責的「短短長—」節奏。

### 作品 39 第 6 首 A 小調 作曲時間：原作於 1911 年 9 月 8 日， 1916 年 9 月 27 日改寫於莫斯科。

這是拉赫瑪尼諾夫親自演奏留有錄音的三首練習曲之一，可想而知作曲家有多麼喜歡這個靈感。這首就是別名「小紅帽與大野狼」，並於 1930 年由雷史碧基改寫管絃樂版的五首之一。雖然這首的氣氛似有故事性，然而拉赫瑪尼諾夫的招牌音樂素材仍舊沒有缺席——快速的重複音雖是一種高超的技巧，但在一定的速度中、加上合宜的和聲與伴奏音型設計，重複音自然產生了鐘聲的效果，這也不難理解這首練習曲的尾奏有實實在在的鐘聲出現了。

### 作品 39 第 7 首 C 小調

作曲時間：1916 年

「我個人從來沒有想過永生。一個人會疲倦，會變老；在年老時，他會厭倦自己。我甚至在年老之前就已經厭倦了自己。但如果有超越的東西，那就太可怕了，」1915 年 11 月，拉赫瑪尼諾夫致詩人瑪麗埃塔·沙吉妮安 (Marietta Shaginian) 信。

到這首練習曲為止，我們聽到了一次又一次的 1. 鐘聲 2. Dies irae（末日經）主題，彷彿拉赫瑪尼諾夫愈來愈

「自然」地悼念著這場在掌權者與不知所衷的意識形態與憎恨中成為祭品的無辜者的亡靈。這其中當然包括原可以為世界帶來許多美的人們。1915年，發生在柴科夫斯基與安東魯賓斯坦接連在幾個月間去世的情況又發生了：拉赫曼尼諾夫和他的老師塔聶耶夫一起參加了因小外傷導致敗血症而猝逝的同學斯克里亞賓的葬禮後，坦聶耶夫夫人不久後也因參加葬禮感染感冒而去世；第二年，疼愛拉赫瑪尼諾夫卻相對「無能」的父親去世，拉赫瑪尼諾夫的悲痛難以言喻。

他給有意將音畫練習曲改編為管絃樂的雷史碧基的信中說明：

「第5首C小調則是送葬進行曲，關於這首我要跟你更進一步討論。你聽了以後就不會嘲笑這首的奇想。第一主題是進行曲，第二個主題是合唱，整個曲子以十六分音符開始，先在C小調上、稍後轉到降E小調，我心裡想像的是雨勢雖小、卻無盡無期的雨。最高潮處在C小調，就是教堂鐘聲之處；結束時又回到起始的進行曲動機。」

所謂「合唱」這個字，指的不僅是合唱隊伍而已，而是真正的東正教聖歌合唱。

譜例 2：拉赫瑪尼諾夫《徹夜禱》第一首（注意，速度標示為「相當快」）

譜例 3：作品 39 第 7 首 C 小調的合唱素材段落

這首可說是兩套《音畫練習曲》中最具畫面感的一首。以前彈的時候總是覺得那在合唱段落後被拉赫瑪尼諾夫形容為送葬隊伍的重複短音不僅是冰冷的雨水，更像是無法抵擋的戰雲襲來——對於還是沒辦法想像那種可怕恐怖的人，這一幕就是《哈利波特》最後一集中，麥教授以“Piertotum Locomotor”請出鎮守霍格華茲的石像武士們那一刻，就是那種感覺！

### 作品 39 第 8 首 D 小調 作曲時間：佚失

雖然沒有確切的資料指出這首練習曲的「圖像」指涉，但從其明顯的頑固節奏、頑固的二度下行（紅色）、二度上型（綠色）、三度（藍色）音型來看，這又是另一個{「末日經」動機 + 《死之島》頑固低音 + 二度三度五度四度音程 + 鐘聲尾奏}的綜合體。另外，這首曲子也是兩套《音畫練習曲》中少數完全沒有交錯節拍，卻能令人聽來感到「換了」節拍的曲子，足見拉赫瑪尼諾夫用及小動機堆砌可長可短樂句的功力。不僅如此，在這首乍看之下很「抒情」，似乎「非激烈型」的練習曲中，鐘聲、末日經（哪怕只是以概念存在），單調的重複音型令人意想不到地，在發展時



以多重的半音階拓展為詭譎和聲，可說完完全全是《死之島》發展段的鋼琴演奏版！而最終結束時，小鐘聲清冷地在高音域孤零零地迴盪，預告了《交響舞曲》——《音畫練習曲》果然是拉赫瑪尼諾夫的速寫簿、儲思盆！

這就是我選擇這九首練習曲的原因：

以含有拉赫瑪尼諾夫在創作最豐的德勒斯登時期的嘔心瀝血之作，第一號鋼琴奏鳴曲同樣的動機、亦充滿鐘聲與正字標記短短長節奏的作品 33 的 D 小調練習曲開始，經過富含出現在《死之島》、《交響舞曲》……等管弦樂作品的詭譎半音的降 E 小調、對照呼應多次出現於拉赫瑪尼諾夫各種作品、脫胎自宗教節日與民間慶典的行進 (procession) 音樂、短短長的節奏、交響化的聲線與音域配置的降 E 大調練習曲，再到展現寬大音域、發揚上下聲部各自有獨立旋律、節奏與音型素材的複音音樂互動的 C 小調，完全以 *Dies irae* 末日經為主題、展現低限素材變化技巧的 A 小調，饒富教節日與民間慶典行進與高音鐘聲、短短長節奏的 B 小調，在「大野狼與小紅帽」中仍有鐘聲，最後以充滿行進音樂、沈重的鐘聲、宗教合唱曲、低沉的銅管配器、與《鮑里斯·葛督諾夫》加冕的怪異鐘聲與沈重步伐呼應，充滿各種拉赫瑪尼諾夫的核心創作語彙以及俄羅斯音樂特色的 C 小調以及囊括低限的素材（重複的二度上、下行音程）、鐘聲、和聲、音域特色；已經成為「片語」一般的短長、長短，短短長、長短短這類的節奏，並頻繁交替的 D 小調做為結語，希望這九首音畫練習曲不但令人感覺到演奏技巧的艱難，更能讓作曲家念茲在茲的音樂語言深深地印刻在聽者心中耳中。

## Be an conductor! (at the piano)

另外，在音畫練習曲中，也浮現很有趣的拉赫瑪尼諾夫對於對於速度掌控樂曲性格、變換節拍、韻律、節奏的表情的實驗的熱情，他的作品中很少不換拍號，但卻總是在美麗旋律與繁複的和聲下，受人忽略，有時連演奏者都不察其用意，說來真是令人汗顏！拉赫瑪尼諾夫早在 1897 年就受邀於莫斯科一私人劇院指揮，爾後又獲聘擔任大劇院指揮，有嚴格專制、聽覺及其敏感著稱；這樣一位音樂家當然非常在乎某一段音樂「打幾拍」！

1906, 1907, 1908 年，拉赫瑪尼諾夫都到德勒斯登過冬，埋首譜寫他的第 2 號交響曲，在德勒斯登的時日中，拉赫瑪尼諾夫顯然很欽慕德國政經與生活「上軌道」。拉赫瑪尼諾夫認真地吸收德國音樂養分，他聽了理查德·斯特勞斯 (Richard Strauss) 的《莎樂美》 (*Salome*) 並「馬上受到震撼」；他也特地搭火車到萊比錫聽音樂會、且到音樂院去旁聽指揮家尼契胥 (Arthur Nikisch) 的指揮課，「課蠻無聊的，但上課的人很有趣……可憐尼契胥！他班上竟有個傻子敢噙他，當尼契胥說 (柴科夫斯基第 5 號交響曲某處) 應該要打六拍，尼契胥一面示範，這個打六拍到某處就會以打兩拍結束時，這個傻子竟然直接開始打兩拍，當然最後真的就是一團糟……」 (1907 年 2 月，致莫洛佐夫信)



拉赫瑪尼諾夫的指揮神情



第一號交響曲第一樂章的結尾。此譜例以接續的音型動機，於此段的 1-4 小節擷取木管部分、5-15 小節擷取絃樂部分，以對照切換節拍與音型運用的關係。



拉赫瑪尼諾夫，沙龍小品作品 10 第 1 首，夜曲

透過拉赫瑪尼諾夫旁聽指揮課的這段感言，無怪乎拉赫瑪尼諾夫不但早就寫在第 1 號交響曲中的節拍設計，在兩套《音畫練習曲》中，也處處可樣的交錯節拍。

說實在，只對演奏者具有「真正」作用，而這種讀譜、領略樂譜記號的實際功能及象徵意義並實際操作演奏出來以後的「聲音」，才是真正總合起來呈現給聽者的音樂。例如，沙龍小品第一首尾奏此處標示 9/8 拍的三小節的確表示這個樂段的再現，但是最後四小節這樣的獨白旋律真的需要再重新回到 4/4 拍嗎？

其實聽眾不一定聽得出來，尤其這種獨白樂句經常容許演奏者發揮相當自由度，但我們在譜例中可看到，雖然三連音的確「就這麼從 9/8 拍流下來」，但作曲家顯然希望流回夜曲第一主題 4/4 拍的「2+2」韻律—並且在最後兩小節將每小節的第一、第三這種傳統上的重拍抽離，彷彿希望樂曲結束在悵然若失中。

的確，照著這樣的讀譜思考，我們看到最後一小節聲音漸次減少「且」結束於 A 小調的屬音「並」提早結束於第三拍的前半拍，而不是一般人通常會感覺結束得剛剛好的正拍或弱拍的拍尾上。

光是這首經常被人忽視的小品就透露著作曲家年少的自信滿滿，何以許多人演奏諸如第二號鋼琴協奏曲第二樂章時，卻完全忽略作曲家強勢寫下、與節拍指示看似有扞格的內聲部節奏規畫呢？鋼琴獨奏的三連音音型不只是為樂團的獨奏聲部伴奏、而成了頑固音型；並且在鋼琴與樂團互相應答、伴奏的這個段落，根本不是一般人聽到的柔情似海，在譜面上卻有極具邏輯思考的「3/2 一小節、4/4 兩小節」的樂句設計；如果我們用二分音符來「讀」這個節拍的話，就會出現 | 3 拍 | 2 拍 | 2 拍 | 一大句這樣的節奏感，這不僅是指揮在這裡打幾拍的問題而已了，我個人認為，我們應該要看到作曲家經由樂譜所透露的強烈訊息，不應用「優美就好」的態度來姑息自己的懶惰。



II 4+1+1

Adagio sostenuto (Ass)

第 2 號鋼琴協奏曲第 2 樂章，1-8 小節  
那麼為何要這樣費事換拍子、操弄樂句的長短呢？

將等值的時間予以不同的規畫、切割，得到的是在同樣的速度中不同的「速度感」；因此作曲家不需要改變足以影響全曲或整個樂章的速度個性，就可以讓音樂在不同的速度感之間游移，增加許多時間分割與聚合的表情。這樣的記譜與設計透露出作曲家對節拍律動強烈的主觀控制態度，明顯上承貝多芬、布拉姆斯的節拍語彙。

樂句之所以可辨認，在於樂句與樂句的邏輯性，而這種邏輯性本來建構在相似的、甚至是一模一樣的樂句長度與動機上；這種例子在莫札特、海頓的作品中相當多見。然而蕭邦總是不將樂句完全結束，每每在下行之後馬上上行、上行之後又立刻回流，造成綿延不斷的旋律，也徹底結束了整齊樂句的時代。這種做法，是深深受到將鋼琴作品向聲樂作品拉近的理想的努力的結果。拉赫瑪尼諾夫的作品亦可見這種因聲韻旋律來的句型。

以文體來比喻，拉赫瑪尼諾夫的句法較似「句句不等長」的「詞」，而非句句等長、韻節整齊的「詩」；他也喜歡用連綴型的句子，即便是視覺上「看來」（visually）整齊的樂句，亦可以因和聲或是重拍的調整而「聽來」完全不整齊。由於這種不規則的連綴型語法，加重了敘事性。



或許拉赫瑪尼諾夫對二十世紀的形式或和聲一無貢獻，但是他確實像柴可夫斯基一樣，以其高度個人傾向的音樂，使舊有形式更顯得多彩多姿；另外他也是當代優秀旋律家之一。他的旋律並不像《葛羅夫音樂辭典》所言如此「悲悵傷懷」——比之柴可夫斯基或馬勒，拉氏的傷懷特質簡直就是小巫見大巫——他之所以被推許為傷懷作曲家，或者是他的旋律與音樂的感染力之強足以說服普羅大眾以及譜寫商業音樂的作曲者；但這並不影響拉赫瑪尼諾夫在音樂上的嚴肅定位，只說明了藝術音樂具有其突破專業訓練限制隔閡的穿透力。的確，拉赫瑪尼諾夫的樂念未有偉大作曲家放諸四海皆准的共通性；他在情緒與技巧寫作上雖不打算一鳴驚人，不過他卻能在重覆中創造新意，拉赫瑪尼諾夫的強大威力毋寧是他徹底消化並發揮來自於蕭邦、李斯特、舒曼、柴可夫斯基、布拉姆斯的豐富遺產，在限制中游刃有餘，運行無阻並且——就像蕭邦一樣——也做到「絕不會被錯認」的個人風格啊！



