

## 第五章 樂譜與有聲資料之版本比較

### 第一節 中提琴樂譜版本

舒伯特的音樂隨著時代的推移，愈來愈受到高度的重視，而由於別具精緻優美的質地，「琶音琴奏鳴曲」打從首度出版之前，早已被改編成小提琴與大提琴的演奏版本，<sup>1</sup>後來也產生了中提琴與低音大提琴的版本，甚至連管樂器如雙簧管、長笛、豎笛、長號、低音管都有改編版本，<sup>2</sup>著名的西班牙大提琴家卡薩多(Gaspar Cassado, 1897-1966)還加入管弦樂團，改寫成大提琴協奏曲的形式。<sup>3</sup>這首作品在室內樂曲目中的經典與重要性，由此可見一斑。

既然這首原作給「琶音琴」的奏鳴曲迄今已難以用當初的樂器來演奏，而不論用何種現代樂器，也都無法奏出與「琶音琴」完全相同的音域，每種版本的編輯者對於不可能演奏、或是太困難之處，有各自的改編方式，因此「版本」便順理成章地成為這首作品在演奏時所選取的重要考量。

比較匯整舒伯特所有作品的 Old Schubert Edition 與 New Schubert Edition，其中就可發現三十多處的相異記譜，如漏音、錯音、多出來的音、節奏的不同和音量變化的差異。

<sup>4</sup>今日有些版本採用 Old Schubert Edition 為藍本，也因此包括了一些同樣的錯誤。

---

<sup>1</sup> 請見第四章第 41 頁。

<sup>2</sup>大提琴有 Henle 與 Breitkopf & Hartel 的出版，低音大提琴有 David Walter 改編、由網路 <http://www.liben.com/Chamber.shtml#133> 下載之樂譜，長笛有 James Galway 改編、G. Schirmer 的出版，豎笛有 Woodfull-Harris 改編、Bärenreiter(BA 5682)及 International 的出版。其它改編亦都有錄音資料。

<sup>3</sup> 由 Schott's 出版。

<sup>4</sup> 參見註腳 37。舒伯特的記譜筆跡經常顯得不規律、缺乏一致性而造成辨識的困難，例如重音與漸弱紀號的混淆，因此在各版本中有時會出現誤差。以《琶音琴》而言，Old Schubert Edition 是採用 Gotthard 的首版為編輯基礎，但其中的錯誤也見於 Old Schubert Edition 中，因此 New Schubert Edition 重新並直接地採用舒伯特的手稿作編輯。

本章將把 Old Schubert Edition 與 New Schubert Edition 之間的幾項重要誤差列舉，並提出目前中提琴演奏時所採用的幾個重要版本，加以比較說明，再針對各項編者的建議，提出個人對於演奏上選擇之淺見。

在 Old Schubert Edition 與 New Schubert Edition 之間的不相符，僅舉出七例為代表，<sup>5</sup>亦表示 New Schubert Edition 重新整理舒伯特手稿之必要與可靠性。

第一個比較譜例中，手稿中應該有的重音(>)記號，前者是漏掉了，<sup>6</sup>漸強(cresc.)的標示位置也不相同；鋼琴第二十六小節的右手和弦遺漏了 e 音，第二十八小節則是左手漏了 e 音。

#### 【比較譜例一】第一樂章，25-28 小節

The image displays two musical score excerpts for comparison. The top excerpt is labeled "Old Schubert Edition" and the bottom is "New Schubert Edition". Both excerpts cover measures 25 to 28. Each excerpt consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). In the "Old Schubert Edition", the first staff has a "cresc." marking in the middle and a "dim." marking at the end. In the "New Schubert Edition", the first staff has a "cresc." marking in the middle and a "dim." marking at the end. The second staff in the "New Schubert Edition" also has a "cresc." marking in the middle and a "dim." marking at the end. The "New Schubert Edition" also shows a "cresc." marking in the second staff and a "dim." marking at the end of the second staff.

<sup>5</sup> Felipe Avellar de Aquino, "Six-stringed Virtuoso," *The Strad* 109 (May 1998): 503-5.

<sup>6</sup> 在《比較譜例》一至七的敘述中，皆以「前者」代表 Old Collected Schubert Edition，「後者」代表 New Schubert Edition。

琶音琴在第七十二小節的撥弦，前者寫了六個音（多了 g<sup>''</sup>），這是無法用琶音琴彈出來的，因為不可能在 b 音空弦上同時彈 c<sup>''</sup>和 g<sup>''</sup>兩音（比較譜例二）。

【比較譜例二】第一樂章，71-73 小節

<p><b>Old Schubert Edition</b></p>	<p><b>New Schubert Edition</b></p>
------------------------------------	------------------------------------

前者把第一八三小節琶音琴的第四拍寫成附點音符，但實際上應該是與呈示部（第六十六小節）相同的八分音符（比較譜例三）。

【比較譜例三】第一樂章，183-184 小節

<p><b>Old Schubert Edition</b></p>	<p><b>New Schubert Edition</b></p>
------------------------------------	------------------------------------

除了以上這些範例之外，第一樂章仍有幾許其它諸如此類的小錯誤。

然而，其中一個比較嚴重的錯誤發生在第二樂章的一開始，第一小節鋼琴的和弦應該是後者改正過的 B-#D-#F 屬和弦（比較譜例四）。

#### 【比較譜例四】第二樂章，1-3 小節

Old Schubert Edition

Adagio

New Schubert Edition

Adagio

E大調                      V

第二樂章的另一個地方—琶音琴的第二十八小節，前者的版本可能是演奏者的建議，因為後者對於印刷者來說，顯然是更方便的方式。演奏上也許會在#C音上多唱一些，而後面三個音變成三連音，減短音值並加快速度，以維持整體仍在拍子之內（比較譜例五）。

#### 【比較譜例五】第二樂章，27-28 小節

Old Schubert Edition



27

New Schubert Edition

27

第三樂章中依然有類似的情形；第一〇一小節的鋼琴左手錯音應改成後者的  
#D 音。主題 A 段落出現三次(A, A', A'')，此情形只有最後一次是對的（比較譜例六）。

**【比較譜例六】 第三樂章，100-104 小節**

<b>Old Schubert Edition</b>	<b>New Schubert Edition</b>
	

而第 105-108 小節的鋼琴左手，前者遺缺了低八度的重疊音（比較譜例七）。

**【比較譜例七】 第三樂章，104-111 小節**

<b>Old Schubert Edition</b>

<b>New Schubert Edition</b>


目前《琶音琴》奏鳴曲改編給中提琴的版本有 Bärenreiter-Verlag、G. Henle Verlag、B. Schott's Söhne、Doblinger、Edition Peters、G. Schirmer 與 International 等選擇，大部分都是以 Old Schubert Edition 為來源根據，因此有些錯誤也原封不動地被複製到其中。而以上版本的 Bärenreiter-Verlag 和 G. Henle Verlag 兩份較接近原作，因為前者是根據 New Schubert Edition 來改編為中提琴版本，後者則是回溯到舒伯特的親筆手稿，以原作為基礎再作改編；因此相較之下，其它版本呈現出差異較為明顯的修改。筆者認為在選擇詮釋方法時，可以採用最接近原作的版本為主要參考，再比較其它版本之不同建議，依照個人的喜好來作決定，所以在此提出目前常用的中提琴版本資料，並且把可供選擇的不同詮釋進行分析比較，再說明個人建議。採用之版本如下表：

〔表五〕中提琴樂譜版本

出版社	中提琴部分之編者	出版地	出版時間與編號
Bärenreiter-Verlag	Ulrich von Wrochem	Kassel	1996, BA 5683
G. Henle Verlag	Jürgen Weber	München	1995
B. Schott's Söhne	Max Rostal	Mainz	1970
Doblinger	Kurt Platz	Wien	1927, D. 6556
Edition Peters	Hans Drechsel	Leipzig	1968, Nr. 9114
G. Schirmer	Paul Doktor	New York	1968, 45916cx
International	Milton Katims	New York	1944, No. 320

本曲第一樂章中提琴最開頭的弓法，各家都有不同的看法；Bärenreiter 和 G. Henle 版相同，以上弓開始，在下一個小節換弓；而其它版本都以下弓開始，兩拍換一弓。音量差異頗大，是 *p* 和 *mf*（比較譜例八）。

【比較譜例八】第一樂章，10-13 小節

Bärenreiter, Henle 版



Schott's, Doblinger, Peters, Schirmer, International 版

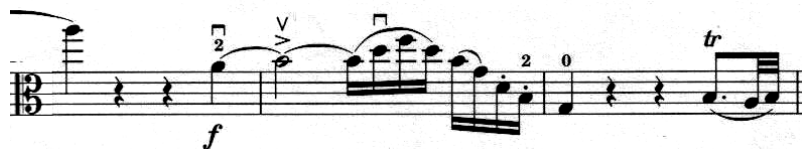


以上兩種弓法都有其道理，音量小配合較長的弓，而音量大則予以換弓。但根據鋼琴開頭的音量 *p*，筆者認為中提琴亦由 *p* 的音量進入較佳，且配合第一種弓法，確保樂句的平靜與持續感，並可減少因換弓造成的銜接瑕疵與風險。

第三十小節接入第三十一小節的弓法，有兩種可能性（比較譜例九）：

【比較譜例九】第一樂章，30-32 小節

Bärenreiter, Henle 版



Schott's, Doblinger, Peters, Schirmer, International 版



第一種弓法有魄力地擊破第一主題深思而憂傷的氣氛，轉變為明亮的大調，而重音用上弓來做，也並不困難。第二種弓法則是較為一般常態的做法。

第五十一小節是本曲首度出現八度音域之差異，大部分版本採用低的八度（比較譜例十）。

【比較譜例十】第一樂章，51-56 小節

Peters, International 版



Bärenreiter, Henle, Schott's, Doblinger, Schirmer 版



此處僅 International 版使用高八度的音域。Peters 提供了兩種音域，雖然高八度的音對中提琴不至於太困難，但低八度的效果與音色都夠清楚，在拉奏十六分音符時也能很乾淨，而且鋼琴低音的音域偏低，中提琴以低八度配合，顯得比較不突兀；此外，因為第五十七小節將突然出現對比的音量 *f*，因此筆者建議採用低八度演奏，也較能保持 *pp* 音量的氣氛，突顯出驟變的效果。

接續其後的第五十九小節，由於琶音琴的下行音形超過中提琴音域，因此各版本有不同的處理（比較譜例十一）：

【比較譜例十一】第一樂章，59-60 小節

Bärenreiter 版



Henle, Schott's, Peters, International 版



Doblinger 版



Schirmer 版



其中第四種 Schirmer 版的差別較大，但是筆者個人較傾向使用前三種作法，因為從第五十八小節延伸過來的下行音階，若使用前三者的低八度，可以將整串十六分音符的線條連接起來，成為兩個完整的八度音階，亦使得進行更為順暢。

緊接著到呈示部結束前的五個中提琴的撥奏和弦，只有 Henle 與 Schott's 兩個版本完全相同（比較譜例十二）：

【比較譜例十二】第一樂章，71-73 小節

Bärenreiter 版

Musical score for Bärenreiter edition, measures 71-73. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pizz.) marking at the beginning, followed by a forte (f) dynamic. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated. The dynamics include f and fz.

Henle, Schott's 版

Musical score for Henle, Schott's edition, measures 71-73. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pizz.) marking at the beginning, followed by a forte (f) dynamic. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated. The dynamics include f and fz.

Peters 版

Musical score for Peters edition, measures 71-73. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pizz.) marking at the beginning, followed by a forte (f) dynamic. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated. The dynamics include f and fz.

Doblinger 版

Musical score for Doblinger edition, measures 71-73. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pizz.) marking at the beginning, followed by a forte (f) dynamic. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated. The dynamics include f and fz.

Schirmer 版

Musical score for Schirmer edition, measures 71-73. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pizz.) marking at the beginning, followed by a forte (f) dynamic. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated. The dynamics include f and fz.

International 版

Musical score for International edition, measures 71-73. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pizz.) marking at the beginning, followed by a forte (f) dynamic. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated. The dynamics include f and fz.

以上版本大致分爲高音域與低音域，而各版之間亦有和弦音的不同組合。以撥奏而言，低音域的共鳴要優於高音域，抖音所產生的振動幅度在低音域亦較爲清楚。但是因爲從前面接過來的音量爲 *p*，而突然出現 *f* 的撥奏，如宣告般爲呈示部作結尾，同時是銜接

至從頭反覆、以及進入發展部的橋樑，因此筆者認為可以採用音色明亮的高音域，並配合適度的抖音，如 Henle 版所示。

發展部開始的鋼琴主奏部分，中提琴的撥奏也有音域的選擇（比較譜例十三）：

### 【比較譜例十三】第一樂章，74-80 小節

#### Bärenreiter, Henle 版



#### Schott's 版



#### Schirmer 版



#### Doblinger 版



#### International 版



#### Peters 版



由於此處由鋼琴擔任主旋律，所以中提琴撥奏的音域選擇，對於音響的影響不大， Peters 版提供了兩種方式；第七十九小節的琶音打破了先前美好的 F 大調五個小節，因此筆者在此選用 Schirmer 版的演奏法，運用高音域來強化突如其來的轉調效果。

接著第八十七小節再度出現音域的問題，持續的十小節除了 International 版完全採用高八度以外，Peters 具有高低兩種音域，其它版本則均保持在低八度進行（比較譜例十四）。筆者選用第二種的低八度來拉奏，原因是高的八度對中提琴而言確實有點太高，要拉在 *pp* 的音量、又要求音準與乾淨的音色，技術上是較難克服的；但用低八度拉奏，亦可清晰地表現出第八十七與第八十九小節的不同音色與趣味性。另外，Bärenreiter 版自第七十九至八十九小節的第一音，寫有“*ossia: 8va*”，提供了高八度的選擇。

### 【比較譜例十四】第一樂章，87-97 小節

#### International 版

#### Bärenreiter, Henle, Schott's, Doblinger, Schirmer, Peters (亦提供高八度) 版

發展部的尾段、再現部之前的第 114-123 小節，每種版本略有不同，但都值得採行；除了 International 版的音域實在太高，筆者不建議中提琴拉奏，以及 Peters 版在第一二三小節維持高八度，再直接跳下九度回到再現部，銜接不很順暢。第一二一小節只有 Bärenreiter 版用低八度，但筆者將使用別種版本的高八度拉奏，更能表現高潮的音響（比較譜例十五）。

【比較譜例十五】第一樂章，114-123 小節

International 版



Peters 版



Bärenreiter 版



Schott's 版



Henle, Doblinger, Schirmer 版



再現部出現不久，第一四四至一四八小節也有音域上的差異：Schott's 和 International 是以高八度記譜，Peters 和 Schirmer 提供了高低兩種，其它版本則用低八度的奏法；而和弦音的組合，僅有 Bärenreiter 不同於其它的版本（比較譜例十六）。

【比較譜例十六】第一樂章，144-148 小節

Schott's, International 版



Peters, Schirmer 版



Henle, Doblinger 版



Bärenreiter 版



在【比較譜例十六】中，筆者是採用 Bärenreiter 版的寫法，如此一來這五個小節每拍的主要音就形成連貫的上行方向，同時也配合漸強(*cresc.*)提高音域。關於和弦的奏法，雖然所有版本都未註明「撥奏」，但日本中提琴家今井信子 1971 年在東芝 EMI 的錄音中卻如是使用，營造出極佳的效果；<sup>7</sup>此種方式一方面較拉奏更為柔和不過於直接，易於銜接且形成對比的音色，另一方面也讓鋼琴此時的主要音更為明顯。

<sup>7</sup> 楊瑞瑟，《三首經典中提琴奏鳴曲詮釋：舒伯特、布拉姆斯、克拉克》(台北市：師大書苑，2002)，46。

呈示部第二主題二度出現的第一七〇至一八〇小節，也有音域的差異（比較譜例十七）。前七小節，Bärenreiter 與 Peters 版寫出高低兩種參考，Henle, Doblinger 和 Schirmer 等版保持在低八度音域，Schott's 和 International 則在高音域進行。第一七九小節多數版本是選擇高音域，亦為本曲最高音之處。筆者認為，第 170-3 小節可以採用高八度，而第 174-6 小節回到低八度，製造出音量與音色的對比；第一七九小節建議在高八度上拉奏，一是順應前面上行琶音的堆疊，二則是全曲累積到此處為最高潮，不妨也以最高音來充分表現。

### 【比較譜例十七】第一樂章，170-180 小節

#### Bärenreiter, Peters 版

ossia: 8va

*p*

*f*

*cresc.*

*f*

ossia: 8va

#### Henle 版

*p*

*f*

*cresc.*

*f*

### Doblinger, Schirmer 版

The image shows a musical score for the Doblinger, Schirmer edition. It consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with various dynamics including *p* and *f*. The middle staff is in bass clef and contains a more complex melodic line with dynamics *f* and *p*. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a *cresc.* marking and a *p* dynamic at the end.

### Schott's, International 版

The image shows a musical score for the Schott's, International edition. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *f* and *p*. The middle staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *f* and *p*. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*.

第一樂章的最後，第一九二至結尾第二〇五小節亦出現一些音域的不同情況。

本段可分為三處：第 192-194 小節為第一處，第 198-204 小節為第二處，結尾兩個和弦為第三處。第一處以 Bärenreiter, Doblinger 和 Schirmer 版為低八度，而其它版本在高八度位置（比較譜例十八）；筆者選擇演奏高八度，讓這個小樂句呈現下行狀態，相當於前一句（第 188-192 小節）的回聲呼應。第二處只有 Schott's 和 International 版使用高八度的音域（Schott's 版亦提供低八度奏法），其它所有版本都是低八度（比較譜例十九）；筆者在此處是採取低八度，因為中提琴從渾厚的低音上行兩個半八度的琶音，已能表現出不同音域之音色變化，況且高八度的奏法也稍嫌過高。最後一處的和弦音基本上有三

種組合（比較譜例二十），筆者喜好 Bärenreiter 和 Henle 的方式，兩個和弦都是音程最廣的組合，可在中提琴上得到最寬厚的共鳴。

【比較譜例十八】第一樂章，192-196 小節

Bärenreiter, Doblinger, Schirmer 版

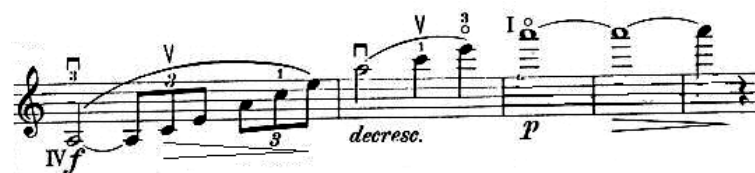


Henle, Schott's, Peters, International 版



【比較譜例十九】第一樂章，200-204 小節

Schott's, International 版



Bärenreiter, Henle, Peters, Doblinger, Schirmer 版



【比較譜例二十】第一樂章，204-205 小節

Bärenreiter, Henle 版



Schott's, Peters, Doblinger, International 版



Schirmer 版



第二樂章只有兩個地方有些微之差別：第一在第二十八小節，有兩種寫法（比較譜例二十一）；<sup>8</sup>

【比較譜例二十一】第二樂章，27-28 小節

Bärenreiter, Henle, Schott's, Schirmer, International 版



Peters, Doblinger 版



第二處則出現在類似裝飾奏的最後一句，第七十八小節有四種選擇（比較譜例二十二）。

各種奏法都很適宜，能夠讓中提琴自由地表現出旋律線條；筆者所演奏的是根據

<sup>8</sup> 請參考《比較譜例五》之說明。

Bärenreiter 與 Doblinger 版之寫法。

【比較譜例二十二】第二樂章，67-71 小節

Bärenreiter, Doblinger 版



Peters 版（除了以上奏法，另提供此種：）



Henle, Schott's 版



Schirmer 版



第三樂章有幾處存在音域的選擇。第一處在於主題 B 的出現，有高八度與低八度的版本（比較譜例二十三），亦有較多的差異。筆者採用低八度的原因是，在第二次出現主題 B 時（第三四七小節）將會比此處高五度，<sup>9</sup>可使氣氛顯得更高昂。第一處亦有弓法上的取決，每種版本均有使用連弓，然而筆者在此提出另一種弓法，即全部分弓並採跳弓(spiccato)之奏法，更易於清楚地演奏出每個十六分音符（尤其在低音域），也能加強快速音符的節奏感。

<sup>9</sup> 第三樂章所述之小節數以 Bärenreiter 版為基準。

【比較譜例二十三】第三樂章，123-131 小節（以 Bärenreiter 版之小節數為準）

Bärenreiter, Henle, Doblinger, Schirmer, Peter（亦提供高八度奏法）版



Schott's, International 版



在整段主題 B 段落中，Schott's 在第八十八小節（以 Schott's 版小節數為準）再度出現以上譜例時，依然維持高八度，直到第九十八小節第一音；第一二八小節至一三二小節也是高八度；主題 B 結束前第二〇四至二一一小節只有 Schott's 版為高八度（譜例二十四）。

【比較譜例二十四】第三樂章

Schott's 版 88-98 小節



### Schott's 版 128-132 小節



### Schott's 版 204-211 小節



另外，Henle 版在第一一七至一二二小節（以 Henle 版為準）與其它版本不同，是以低八度記譜（比較譜例二十五）。

### 【比較譜例二十五】第三樂章，Henle 版 117-122 小節



另一處差異在於 International 第一〇二至一一三小節，是唯一將此處提高了八度的版本（比較譜例二十六），但筆者認為在低八度上演奏亦能得到很好的效果，也能顯出音色的對比。

### 【比較譜例二十六】第三樂章

### International 版 98-114 小節



### Bärenreiter 版 145-157 小節與其它版本對應處



接下來，各版差異出現在主題 B' 的段落，如【比較譜例二十七、二十八】所示。筆者在此處遵照 Bärenreiter 版的演奏方式，原因是其音域的分配能使銜接順暢，也能形成音色與音形的有趣變化。

### 【比較譜例二十七】第三樂章

#### Bärenreiter 版 365-368 小節，Henle, Schott's 版 338-341 小節



#### Peters 版 365-368 小節



#### Doblinger, Schirmer 版對應處



#### International 版 338-341 小節



### 【比較譜例二十八】第三樂章

Bärenreiter 版 381-385 小節，Henle, International 版 354-358 小節



Schott's 版 354-358 小節



Peters 版 381-385 小節



Doblinger, Schirmer 版對應處



最後的差異在曲終的兩個和弦(比較譜例二十九)，筆者採用 Bärenreiter 之和弦音，而採取 Doblinger 所提供“oder pizz.”的撥奏方式，奏出最後一個和弦；如此可製造意外的驚奇，在音響、音質與音色上都和之前形成極大的相異之趣，同時在動作的視覺上亦有畫龍點睛之效，撥奏的美感亦令人產生意猶未盡之感。

【比較譜例二十九】第三樂章，最末兩小節

Bärenreiter, Peters, Doblinger, Schirmer 版



Henle 版



Schott's 版



International 版



多份版本之間的差異是本曲的一大特點，提供了演奏者從多方面的演奏觀點來作考量，選擇出最適合自己、又能發揮演出效果的方式。

## 第二節 有聲資料版本

《琶音琴》奏鳴曲已被改編給多種的管弦樂器來演奏，這種獨一無二的情形實在相當難得，幾乎沒有其它任何的經典作品能相提並論。筆者針對此點，特地收集了一些 CD 資料，其中有中提琴、大提琴、低音大提琴、以及長笛、雙簧管、單簧管、長號等豐富的錄音版本，每種樂器的演奏效果都大異其趣，令筆者第一次聽到都覺得耳目一新，非常地有趣，而基於某些原因，也使得各種樂器的詮釋方法都稍有不同。

弦樂器與管樂器除了在形體上的全然不同，發聲的方式更是決定了相異的音質特性。弦樂器是用右手的運弓使弓與弦磨擦，透過壓力與磨擦力使弦產生振動，並由琴身的幫助來擴大共鳴效果；管樂器則是完全靠著運氣來掌握空氣的流動，在管內製造振動而發聲。運弓可以無限地換弓，而運氣就需要換氣；不亂加重音的換弓可以讓樂句繼續延長且不會斷掉，而一換氣就會讓聲音停頓、樂句暫停，即使是循環換氣也無法持續太長的時間，耗費體力的速度快於弦樂器，也無法像弦樂器那樣維持長時間的吹奏；弓可以在音頭發出「ㄅ」的重音，運弓的位置和壓力的使用能夠輕易而明顯地變化音色，但對管樂器來說並沒有這麼容易。弦樂器靠著左手手指的移動來控制音高，管樂器則是依賴兩手手指的按鍵，在不同音域所需要的運氣量與速度也有所不同，因此在快速音、高音、和大音程跳躍的技巧表現上，弦樂器是要比管樂器易於發揮的，而且音色也可以靠著運弓使其清楚。管樂器最大的優勢之一就是作出樂句的形狀，因為自然的吐氣總是由強至弱，恰好能輕鬆地把樂句收尾，而且運氣的過程是較連貫的，處理漸強漸弱的幅度進行也能夠比較順暢。

管弦樂器之間天生特性的不同，使它們在詮釋同一首音樂時，仍然會散發出各自獨特的韻味。整體說來，管樂器在慢板樂章所取決的速度比弦樂器稍快，音樂也較流暢平順，而弦樂器則有充分的時間把每個細節和張力隨心所欲地發揮，深刻地用樂器來歌唱。筆者收集了各種樂器較具代表性的錄音，從這些演奏中獲得許多不同角度的詮釋方法，增加了個人的視野與選擇。以下將概略介紹各份版本之演奏者，並針對各版詮釋之速度與其它重點作比較。

〔表六〕CD 錄音資料

樂器	演出者	出版者，年代
Viola	Nobuko Imai	EASTWORLD, 1971
Viola	Nobuko Imai	Chandos, 1989
Viola	Yuri Bashmet	BMG, 1999
Viola	Gérard Caussé	EMI, 1994
Cello	Gaspar Cassado	VOX LEGENDS, 1992
Cello	Mischa Maisky	PHILIPS, 1985
Cello	Mstislav Rostropovich	DECCA, 1999
Bass	Edwin Barker	Boston Records, 1997
Flute	Emmanuel Pahud	AUVIDIS VALOIS, 1994
Oboe	Alex Klein	Boston Records, 2000
Clarinet	Gervase de Peyer	Chandos, 1987
Trombone	Christian Lindberg	BIS, 1986

〔表七〕各版演奏速度（以四分音符為單位，每分鐘的速率）

樂章 演奏者	第一樂章		第二樂章	第三樂章		
	第一主題	第二主題	整體	主題 A	主題 B	主題 C
Imai (1971)	102	118	52	108	132	92
Imai (1989)	108	116	56	110	116	86
Bashmet	88	104	44	120	132	84
Caussé	100	110	52	114	120	88
Cassado	82	104	48	88	120	86

Maisky	92	120	52	102	112	102
Rostropovich	86	108	54	96	104	78
Barker	96	112	56	96	112	78
Pahud	104	114	62	120	120	108
Klein	86	112	50	108	118	78
Peyer	108	114	54	112	112	92
Lindberg	112	116				

在這首《琶音琴》奏鳴曲的演奏中，每位演出者都有各自不同的詮釋，速度僅是其中一項變因，而且實際演奏時，多位演奏者都加上了較大的彈性，依照樂句的表情起伏與張力變化作音樂的擴張，尤其在慢板與富歌唱性的樂句裡，速度上幾乎沒有一個是呆板地按照節拍器－前提是要維持在基本的大拍子邏輯之下；另外，像在樂段轉換的地方，也經常先由較緩的速度切入，再逐漸增加流動性，因此以上列出的速度是以平均值為紀錄。接下來僅分別介紹演出者以及筆者對其詮釋《琶音琴》之看法。

## 演出者介紹與詮釋特色：

### 1. Nobuko Imai (今井信子)

今井信子是當今最傑出的中提琴家之一。曾在耶魯大學及茱麗亞音樂院等地求學，並榮獲慕尼黑國際大賽首獎，及日內瓦國際中提琴大賽第二名（第一名從缺）。合作過的樂團有柏林愛樂、阿姆斯特丹皇家大會堂管弦樂團、維也納交響樂團、BBC 管弦樂團等。身為東京卡薩爾斯音樂廳的藝術指導，今井每年固定回日本與當地幾個重要樂團合作演出。曾獲獎項包括日本文部省音樂藝術獎與日本 Mobile 獎，1996 年更在評審團全數通過下獲得日本音樂界最高榮譽「山多利廳獎」。今井亦投身教育事業，為青年音樂家成立了「東西巴洛克學會合奏團」，由一群巴洛克音樂專家指導古代樂器的演奏法。

今井的演奏充滿了人性的溫暖，音色飽滿柔潤，各種風格的音樂都詮釋地細緻精彩，筆者相當喜愛她的音樂。她分別在 1971 年與 1989 年共錄過兩次《琶音琴奏鳴曲》，在速度上沒有太多改變，但後來的錄音在樂曲開頭呈現了比之前流動的氣息，而第三樂章的主題 B 與 C 有更深刻的歌唱，也作了更多的細節處理，因此速度上較緩和。音色仍然是相當地甜美細膩，而且今井大部分是選用高把位的演奏，但高音絲毫不令人感到尖銳或困難，而是完美地呈現出優雅的音色對比。

## 2. Yuri Bashmet (巴許米特, 1953-)

堪稱現代第一把交椅的俄國中提琴家，曾在莫斯科音樂院向俄羅斯中提琴之父鮑里索夫斯基(Vadim Borisovsky)與大師杜金寧(Feodor Druzhinin)學習。1976 獲得慕尼黑國際大賽首獎，被稱為普利姆羅斯之後最偉大的中提琴家。接觸獨奏音樂會、協奏曲與室內樂的曲目極為廣泛，自己還成立了兩個樂團並擔任指揮，經常受邀至音樂營指導。音樂風格強烈富有張力，技巧精湛，特別擅長於二十世紀音樂。現任教於莫斯科音樂院。

巴許米特的第一樂章算是中提琴裡速度較慢的，但是並沒有太拖拉的感覺，因為他幾乎對每一個樂句都作了彈性的處理，又可以把前後銜接得連貫且合理，使聽眾有時間欣賞並接收到他的樂思。筆者非常佩服他的戲劇張力，總能將看似平常的音符理出更深的脈絡關係，用他高明的技術強化對比的元素，賦予音樂特別的生命力。巴許米特的第二樂章也屬於偏慢的速度，不過他讓音樂延展擴張的功力展露無遺，完美銜接的運弓增長了音樂線條，恰到好處的抖音把婉約的情感充分發揮出來。第三樂章在快速音符的部

分則更爲快活，形成他在樂章速度之間的明顯對比性。豐潤且變化自如的音色與節奏感巧妙地吸引住觀眾，完全展現了音樂的能量。

### 3. Gérard Caussé (高斯，1948-)

高斯是法國第一個揚名國際的中提琴演奏家，也是國際樂壇寥寥可數的傑出中提琴家中，現仍活躍於世界各地演出，是當代最受矚目的中提琴大師之一。曾參與許多室內樂，合作伙伴包括克萊曼(Gidon Kremer)、麥斯基(Mischa Maisky)等演奏大師，並多次獲得法國大賽之獎項，1987年起曾於巴黎音樂院任教。

若與前面兩位相較，筆者覺得高斯的音色與樂感有著順暢的美感，但是內容的豐富性或許需要更多，像是音色的轉變與樂段銜接的明確性，會影響音樂格局的寬廣度。有幾個地方高斯是拉奏八度雙音，但筆者不甚建議這種作法，因為沒有強烈的必要性，而且若是爲了炫技，那麼其實聽起來反而有些彘扭和困難。

### 4. Gaspar Cassado (卡薩多，1897-1966)

西班牙人卡薩多是著名大提琴家卡薩爾斯(Pablo Casals)的徒弟，他五歲就進入音樂學校，學了兩年大提琴便成功地發表第一場個人獨奏會；後來巴塞隆納政府提供獎學金讓他赴巴黎留學進修，卡薩多在那兒認識了拉威爾(Ravel)和法雅(Falla)等作曲家，也建立起自己的聲望。一次世界大戰後，卡薩多開始了他在歐洲與南美的輝煌巡演，與福特萬格勒(Furtwaengler)等指揮大師和許多一流樂團合作。身兼大提琴家和作曲家，卡薩多

一生最大的貢獻是他創作的曲目。

這張《琶音琴》奏鳴曲的 CD，是卡薩多親自改編的演奏版本，除了加上管弦樂團的協奏，全體有幾個段落的修改，連和聲都聽不出來跟原版的關聯，大提琴還加上許多處的裝飾音和裝飾奏(cadenza)，或者改編並延伸了大幅度的樂句，使音樂的進行更為花俏，而樂團的伴奏音型有時與原版差異甚遠，使整段音樂的風格也搖身一變形成不同的效果。第一樂章中就有華麗的效果，稱得上協奏曲的形態；第二樂章的音色極為甜美；第三樂章的附點節奏處理地相當特殊，刻意強調出較重的長音。錄音年代稍久遠，反而更能聽見演奏者的細微拉奏；《琶音琴》被改編成這樣的協奏曲，當然非常有趣，在聽覺上不斷有新鮮的刺激，不過轉變為炫技路線的曲風，給詮釋者的參考角度就是「自由」的音樂處理，以及珍貴的藝術價值。

#### 5. Mischa Maisky (麥斯基, 1948-)

17 歲贏得全蘇聯大提琴大賽，一年後奪得國際柴可夫斯基大賽大提琴組首獎，並保送到莫斯科音樂院師事羅斯托波維奇。1972 年移居以色列，1973 年獲得佛羅倫斯國際卡薩多大提琴大賽首獎，不久就在紐約卡內基音樂廳首度演出。音樂會後，一位匿名仰慕者當下贈送麥斯基一把十八世紀「蒙塔格那那」名琴，麥斯基至今仍使用這把大提琴。麥斯基在 1974 年跟隨皮亞提果爾斯基(Gregor Piatigorsky)學習，成為大師的關門弟子。

麥斯基的音樂層次豐富且音色細膩，在不逾越的範圍內有深刻的熱烈情感，既發揮的充份也詮釋得貼切合理。筆者很欣賞他的演奏，特別是慢板中持續的情感和優美含蓄

的音色。麥斯基在第一樂章的旋律表現，沒有其它演奏者那麼大的速度彈性，但他用音色把音樂的層次感表達得依然足夠豐富。第三樂章裡的節奏感，則充滿了可愛的情調，與第二樂章後半段愁悵抑鬱的音色形成絕佳對比。

## 6. Mstislav Rostropovich (羅斯托波維奇，1927-)

羅斯托波維奇在莫斯科音樂學院學習大提琴與鋼琴，也學習指揮。十五歲時首次以大提琴家的身份公開演出，立即被認為是最有潛力的偉大藝術家。二次大戰後的一些錄音，使他成為世界聞名的大提琴家，甚至有人認為他是大提琴家卡薩爾斯的繼承人。他精練的琴韻、豐厚的音質與演奏的親和力，對於任何時期、樂派的音樂都能以最適宜的方式表達出來，許多作曲家都曾專門為他量身創作樂曲，如布瑞頓(Britten)、布利斯(Bliss)、普羅高菲夫(Prokofiev)等。

聽到羅斯托波維奇的聲音，不禁使筆者感謝音樂的美好，可以有這種聲音來感動人心。他的樂想透過每一個音符的處理傳達出來，蘊含著無限的熱愛和生命，就如同他的個性那般扣人心弦，用飽滿且精準的音色、熱情不浮誇的方式詮釋舒伯特，在舒伯特的音樂中融入了他自己。

## 7. Edwin Barker (巴克)

現代最優秀的低音大提琴家之一，1976年畢業於新英格蘭音樂院，二十二歲便擔任

為美國波士頓交響樂團之首席低音大提琴家直到現在。在獨奏與室內樂方面都有極高的造詣，持續到世界各地舉辦音樂會，曾於譚格塢音樂節(Tanglewood)中指導，並曾任教於波士頓大學和新英格蘭音樂院。波士頓媒體曾稱譽：「他的音色、技巧、氣質、反應、敏銳的節奏感與極佳的概念，成就了偉大的藝術性。」

巴克的錄音讓筆者相當敬佩，因為由相形龐大的低音大提琴來演奏，卻聽不到一點困難的痕跡，而且他還是把音符的表情清楚完整地表現出來，優美的抖音更增添了厚重但柔美且富有韻味的音色，線條在流暢中又能充分強調情感，提供《琶音琴》在音響上別具意義的詮釋。

#### 8. Emmanuel Pahud (帕胡德, 1970-)

帕胡德於 1990 年自巴黎音樂學院畢業，之後繼續師事 Aurele Nicolet。他在許多重要競賽中奪得首獎，如日內瓦、Kobe 及 Dunio 的國際音樂競賽中，在十二個獎項中就拿下了八項，並得到瑞士法語社區電台獎的獨奏獎，以及歐洲會議的 Juvnetus 獎。此外，他也榮獲曼紐因基金會 (Yehudi Menuhin Foundation) 及聯合國科教文組織國際音樂家論壇的桂冠。二十二歲時即被任命為柏林愛樂交響樂團的首席長笛家，而在這之前他已於 Basle 電台交響樂及慕尼黑愛樂樂團享有同等的地位。帕胡德經常在世界各地舉辦音樂會，並定期在歐洲、美國及遠東地區重要的國際音樂節及室內音樂會中演出。

這是他二十四歲時的演奏，音樂已經相當成熟，技術更是駕輕就熟。第二樂章的速

度顯然是較快的，這與樂器特性有關，無法奏出跟大提琴一樣的延展性，或是弦樂那種層次極為豐富的音色處理，但擅於表現平順而流暢的旋律形狀。其中第三樂章的主題 A 接到 B 並沒有作速度的改變。

#### 9. Alex Klein (克藍)

巴西人，後至美國奧柏林大學(Oberlin College)修習，歷經多項榮譽如 Louis Sudler Prize in the Arts 和 Artistry in Oboe Performance Award，更於東京、日內瓦、巴西等國際比賽中獲得首獎，其中日內瓦的國際大賽，已有二十九年未曾把首獎頒發給雙簧管演奏家了。1995 年受到巴倫波因(Barenboim)之邀，前往芝加哥交響樂團擔任首席雙簧管一職，目前亦在美國幾所院校指導，並常與知名樂團合作演出。

由雙簧管來演奏《琶音琴》，有一種單純秀雅的氣氛，尤其在許多雙簧管不及的低音域，必須提升到更高的八度音域來吹奏，而聲響也更為細緻，這應該是由於雙簧管音色的集中特質所致。速度上與弦樂器沒有很大差異，但戲劇表現力不似弦樂器，不過持續集中的音質卻是極為優美。

#### 10. Gervase de Peyer (裴耶)

出生於倫敦的音樂世家，獲得獎學金進入皇家音樂院就讀，曾贏得許多比賽獎項。1956 年擔任倫敦交響樂團之首席單簧管，並以獨奏家的身分在英國與歐洲內地享有聲望，有三十份以上的錄音，為全世界灌錄最多的單簧管演奏家，在室內樂方面也廣泛涉

獵。近年開始投入指揮事業，與許多樂團合作，並舉辦音樂會與大師班。

由於移調樂器的關係，這份錄音是以 g 小調演奏的版本；單簧管算是管樂器中較接近弦樂音色的，詮釋上也確實與弦樂的處理比較相似。與帕胡德的版本一樣，在第三樂章的主題 A 與 B 是維持等速而沒有變快。單簧管的音域廣，演奏時高低音特性的對比豐富了音樂的色彩。

## 11. Christian Lindberg（林伯格）

當代最受矚目的音樂家之一。他開啓長號獨奏的先例，以炫爛的技巧令人折服，成爲舉世聞名的長號手，同時也是最傑出的作曲家之一，至今創作出超過八十首協奏曲。他被視爲二十世紀最著名的長號名家，也是瑞典一流的國際音樂人。一家國際銅管雜誌曾就「二十世紀最重要的銅樂家」這個獎項進行投票，林伯格入圍前五名，其它一起入圍的音樂家包括路易·阿姆斯壯、邁爾斯·戴維斯，以及爵士樂先驅吉萊斯皮等人。

這張 CD 裡林伯格只收錄了《琶音琴》的第一樂章，而且是用 d 小調吹奏的。聽到這份錄音著實讓筆者驚嘆不已，在難吹奏的長號上，林伯格竟然能把十六分音符和高音域表現的如此乾淨俐落，而且不減作品中的音樂性；銅管樂器音色中的祥和與憂鬱，適當地爲《琶音琴》添上色彩。段落的轉折和樂句的轉換，林伯格都表達得相當清楚明確，提供《琶音琴》音樂的另一種享受。

構造與發音方式的不同，讓弦樂器和管樂器具備了音色本質上的差別；而身為弦樂演奏者，不妨聽聽管樂的自然呼吸與換氣，因為那就是樂句的基本形狀。雖然換弓可以不著痕跡，但也因此更要注意到，音樂是需要換氣的，在演奏的同時，應該要跟著音樂一起行進、一起呼吸，清楚地表現出來，如此會使得演奏更有條理也更容易被瞭解。透過《琶音琴》奏鳴曲，讓筆者體悟到不少演奏的道理，以及從更多元的角度來看待本曲，也因此獲得了更多詮釋的處理方法。