

國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班演奏唱組學位論文

拉威爾鋼琴作品《鏡》詮釋報告

An interpretation of

Maurice Ravel's piano work

Miroirs

指導教授：林淑真教授

研究生：李明姿 撰

2014年3月

摘要

隨著民族意識的抬頭，復興民族文化的呼聲於十九世紀末逐漸高漲，此時正是影響法國音樂的發展的歷史關鍵時刻，摩里斯·拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)在音樂創作中流露出獨特性與藝術性，成為樂界矚目的焦點。曲集《鏡》(*Miroirs*, 1905)於拉威爾眾多作品中具有相當的重要性，其和聲的多彩繽紛、與樂句之間的層次變化，真切地將樂曲標題欲傳達的意象呈現出來，每首樂曲猶如一幅幅精緻的畫作將景色嶄露於音樂中。這五首作品標題分別為〈夜蛾〉(*Noctuelles*)、〈悲傷的小鳥〉(*Oiseaux tristes*)、〈海上孤舟〉(*Une barque sur l'océan*)、〈小丑的晨歌〉(*Alborada del gracioso*)、〈鐘谷〉(*La vallée des cloches*)，曲集中的音樂就像鏡子一樣，將各首標題敘述的景象或意念反映出來。

在研究此作品時，筆者先就拉威爾身處之背景環境、其音樂風格做資料整理，爾後探究其樂曲素材運用，接著進行演奏詮釋之討論，最後就有聲資料的參考比對，作為對於一樂曲有最精確、細膩演繹的參考。

關鍵字：拉威爾、法國音樂、鋼琴作品、鏡、夜蛾、悲傷的小鳥、海上孤舟、小丑的晨歌、鐘谷

Abstract

With the consensus of reviving national culture, the end of 19th Century is a crucial moment bridging the past and the future in the development of French music. With unique artistic quality, Ravel's compositions receive focus among all contemporary musicians. His piano work *Miroirs* keeps significant importance in Ravel's repertoire. Just like refined paintings, each piece in *Miroirs* reflects the image in the music, with the colorful chords and the gradation of phrases, vividly displaying different scene. Among these collection, music is just like a mirror, reflecting what the title indicated. The five titles are: "*Noctuelles*", "*Oiseaux Tristes*", "*Une Barque sur l'Océan*", "*Alborada del Gracioso*", "*La Vallée des Cloches*".

To pursue much more accuracy and better performance, when doing research of this work. At first, I started from investigating Ravel's background and his musical style. Then, I analyzed the materials used in this work. At last, besides the comparison of recordings from different pianists, the interpretation of this work are discussed in this interpretation paper.

Key words: Ravel, French music, Piano works, *Miroirs*, *Noctuelles*, *Oiseaux Tristes*, *Une Barque sur l'Océan*, *Alborada del Gracioso*, *La Vallée des Cloches*

謝誌

關於這篇詮釋報告的完成，首先要感謝我的指導教授林淑真老師。從題目的訂定、研究方向、到語句的琢磨潤飾，老師一步步陪著我來達到這項不可能的任務，從一開始混亂無比的文字堆，變成有條有理的文章。在碩班生涯中我選擇進入了不一樣的環境，然而接踵而來的挫折時常令我沮喪，而詮釋報告的撰寫更是一項浩大的工程，面對這樣的挑戰與困境，甚至萌生了放棄的念頭，幸好有老師的耐心指導與提點，才讓我逐漸地在新環境中找到自己的步伐，這樣一篇詮釋報告也才能如期完成。

再來要感謝的是我的家人，他們是我最好的避風港，總是能給我在不順心、難過的時候，給我最大的力量與支持，帶給我歡樂與信心，讓我充電重新出發。謝謝父母願意栽培我學習音樂這項最貼近靈魂的學科，我很開心能夠以音樂為伍，用藝術的美麗視野去體會這個世界的變化。

還要感謝我的評審教授林明慧教授以及王穎教授，謝謝他們願意撥空看完我的詮釋報告以及擔任評審，並提供了許多意見，讓我受益良多。

還有以前的舊朋友，見面時互相為對方的目標打氣與鼓勵；以及在碩班認識的新朋友，一起為了報告、鑑定考、論文相互扶持，讓我在一個陌生的環境得到鼓舞。

謝謝所有幫助過我的你們！

李明姿 敬謝

謹誌於 國立臺灣師範大學

2014. 03. 12

目錄

摘要	i
Abstract	ii
表目錄	v
譜例目錄	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究目的.....	1
第二節 研究方法.....	2
第二章 社會背景.....	4
第一節 歷史變革.....	4
第二節 音樂發展.....	8
第三章 拉威爾與《鏡》	12
第一節 生平.....	12
第二節 淺談拉威爾的音樂.....	17
第三節 《鏡》樂曲概述.....	21
第四章 樂曲分析.....	25
第一節 〈夜蛾〉	25
第二節 〈悲傷的小鳥〉	35
第三節 〈海上孤舟〉	41
第四節 〈小丑的晨歌〉	51
第五節 〈鐘谷〉	60
第五章 演奏詮釋.....	67
第一節 演奏法.....	67
第二節 有聲資料版本比較.....	110
第六章 結語.....	123
參考書目	126

表目錄

【表 3-1】拉威爾之鋼琴作品曲目表.....	20
【表 4-1】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈夜蛾〉曲式結構與調性.....	35
【表 4-2】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈悲傷的小鳥〉曲式結構與調性.....	40
【表 4-3】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉曲式結構與調性.....	49
【表 4-4】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉曲式結構與調性.....	59
【表 4-5】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈鐘谷〉曲式結構與調性.....	66
【表 5-1】〈夜蛾〉錄音版本比較.....	112
【表 5-2】〈悲傷的小鳥〉錄音版本比較.....	114
【表 5-3】〈海上孤舟〉錄音版本比較.....	117
【表 5-4】〈小丑的晨歌〉錄音版本比較.....	120
【表 5-5】〈鐘谷〉錄音版本比較.....	122

譜例目錄

【譜例 4-1-1-a】〈夜蛾〉主題 I 節奏	25
【譜例 4-1-1-b】〈夜蛾〉主題 I 主旋律（以第 1 小節為例）	25
【譜例 4-1-1-c】〈夜蛾〉主題 I 附加和聲(以第 1 小節為例)	26
【譜例 4-1-1-d】〈夜蛾〉主題 I 小二度音程(以第 1 小節為例).....	26
【譜例 4-1-2】〈夜蛾〉動機 II.....	26
【譜例 4-1-3-a】〈夜蛾〉第 1 小節動機 I 與其對旋律之四對三節奏型	27
【譜例 4-1-3-b】〈夜蛾〉第 3 小節動機 II 與其對旋律之減八度音程形成	27
【譜例 4-1-4】〈夜蛾〉第 4、5 小節變化處	27
【譜例 4-1-5】〈夜蛾〉第 7 至 9 小節休止符處	28
【譜例 4-1-6】〈夜蛾〉第 14、15 小節之樂句延長	28
【譜例 4-1-7】〈夜蛾〉第 18 至 19 小節之和聲	29
【譜例 4-1-8】〈夜蛾〉第 21 至 23 小節之半音行進	29
【譜例 4-1-9】〈夜蛾〉第 27 至 29 小節之樂句	30
【譜例 4-1-10】〈夜蛾〉第 33 小節二對三節奏	30
【譜例 4-1-11】〈夜蛾〉B 段旋律性部分（以第 37 至 40 小節為例）	31
【譜例 4-1-12】〈夜蛾〉第 46、47 小節與第 55 至 57 小節之對照	31
【譜例 4-1-13】〈夜蛾〉第 76 至 78 小節之中心和弦	32
【譜例 4-1-14】〈夜蛾〉第 84、85 小節左手和聲進行	33

【譜例 4-1-15】〈夜蛾〉第 88 小節主題 I 的出現.....	33
【譜例 4-1-16】〈夜蛾〉不同段落之裝飾音型比較.....	34
【譜例 4-2-1-a】〈悲傷的小鳥〉鳥鳴動機一.....	36
【譜例 4-2-1-b】〈悲傷的小鳥〉鳥鳴動機二.....	36
【譜例 4-2-1-c】〈悲傷的小鳥〉下行三度動機.....	36
【譜例 4-2-1-d】〈悲傷的小鳥〉級進與切分音型.....	36
【譜例 4-2-2】〈悲傷的小鳥〉第 7 小節聲部變化.....	37
【譜例 4-2-3】〈悲傷的小鳥〉第 10 至 13 小節動機 III、IV 的運用與 C [#] 、D [#] 音.....	37
【譜例 4-2-3】〈悲傷的小鳥〉第 15 小節和聲外音.....	38
【譜例 4-2-4】〈悲傷的小鳥〉第 17 小節動機 IV 的展現.....	38
【譜例 4-2-5-a】〈悲傷的小鳥〉第 25 小節對第 24 小節的素材承襲.....	39
【譜例 4-2-5-b】〈悲傷的小鳥〉第 25 小節的動機運用.....	39
【譜例 4-2-6】〈悲傷的小鳥〉第 26 至 32 小節.....	40
【譜例 4-3-1-a】〈海上孤舟〉第 4 小節.....	41
【譜例 4-3-1-b】〈海上孤舟〉第 8 至 10 小節.....	41
【譜例 4-3-2】〈海上孤舟〉第 11、21 小節和聲比較.....	42
【譜例 4-3-3】〈海上孤舟〉第 28 至 31 小節左右手之旋律.....	43
【譜例 4-3-4】〈海上孤舟〉第 39、43 小節和絃比較.....	44
【譜例 4-3-5】〈海上孤舟〉第 49 小節和聲變化.....	45

【譜例 4-3-6】〈海上孤舟〉第 79 小節流水音群.....	45
【譜例 4-3-7】〈海上孤舟〉第 83 小節增八度.....	46
【譜例 4-3-8】〈海上孤舟〉第 85 與 86 小節、第 91 與 92 小節左手和絃、旋律比較.....	46
【譜例 4-3-9】〈海上孤舟〉第 98 至 102 小節和聲與織度變化(此處以第 98 小節與第 100 小節為例做比較).....	47
【譜例 4-3-10】〈海上孤舟〉第 107 小節與第 109 小節右手音型變化.....	48
【譜例 4-3-11】〈海上孤舟〉第 125 小節至的 131 小節左手音型變化(以第 125、126、129 至 131 小節為例).....	49
【譜例 4-4-1-a】〈小丑的晨歌〉節奏動機 I.....	51
【譜例 4-4-1-b】〈小丑的晨歌〉節奏動機 II.....	51
【譜例 4-4-2-a】〈小丑的晨歌〉開頭處使用的弗里吉安調式(Phrygian Mode).....	51
【譜例 4-4-2-b】〈小丑的晨歌〉第 1、2 小節和聲外音 F [#] 音的加入.....	52
【譜例 4-4-2-c】〈小丑的晨歌〉第 1、2 小節雙手節奏互補.....	52
【譜例 4-4-3】〈小丑的晨歌〉第 23 小節三度音程以半音級進.....	52
【譜例 4-4-4-a】〈小丑的晨歌〉第 31、37 小節以半音級進之和弦.....	53
【譜例 4-4-4-b】〈小丑的晨歌〉第 31 至 37 小節增四、減五音程運用(以第 33 小節為例).....	53
【譜例 4-4-5】〈小丑的晨歌〉第 41 至 43 小節平行五度運用.....	54

【譜例 4-4-6】〈小丑的晨歌〉第 44 小節利地安調式音階	54
【譜例 4-4-7】〈小丑的晨歌〉第 63 小節利三度音程半音下行	55
【譜例 4-4-8-a】〈小丑的晨歌〉B 段開頭使用的伊奧利安調式.....	55
【譜例 4-4-8-b】〈小丑的晨歌〉第 71 至 96 小節旋律走向.....	56
【譜例 4-4-9】〈小丑的晨歌〉第 105 至 132 小節持續低音變化(以第 126、157 小節為例).....	57
【譜例 4-5-1-a】〈鐘谷〉鐘聲動機 I.....	60
【譜例 4-5-1-b】〈鐘谷〉鐘聲動機 II 細碎鐘聲動機	60
【譜例 4-5-1-c】〈鐘谷〉鐘聲動機 III 四度音型動機	60
【譜例 4-5-1-d】〈鐘谷〉鐘聲動機 IV 連續三音動機.....	60
【譜例 4-5-1-e】〈鐘谷〉鐘聲動機 V 長低音動機	61
【譜例 4-5-2】〈鐘谷〉第 6 小節和聲變化	61
【譜例 4-5-3】〈鐘谷〉第 14 小節和聲進行	62
【譜例 4-5-4-a】〈鐘谷〉第 16 至 23 小節鐘聲動機變化(以第 16 與 19 小節為例).....	62
【譜例 4-5-4-b】〈鐘谷〉第 16 至 23 小節旋律所用之利地安調式	63
【譜例 4-5-5-a】〈鐘谷〉第 24 至 26 小節旋律所用之伊奧利安調式	63
【譜例 4-5-5-c】〈鐘谷〉第 24 至 33 小節鐘聲動機 IV 的變化(以第 24 與 28 小節為例).....	64
【譜例 4-5-6】〈鐘谷〉第 34 小節鐘聲動機變化	65

【譜例 5-5-7】〈鐘谷〉第 41 至 43 小節鐘聲動機 IV 的同音異名使用.....	65
【譜例 4-5-7】〈鐘谷〉第 50 小節出現的新鐘聲音型.....	66
【譜例 5-1-1】〈夜蛾〉第 1 小節主題 I.....	67
【譜例 5-1-2】〈夜蛾〉第 6 小節.....	68
【譜例 5-1-3】〈夜蛾〉第 6 至 9 小節.....	69
【譜例 5-1-4】〈夜蛾〉第 12、13 小節.....	69
【譜例 5-1-5】〈夜蛾〉第 14、15 小節制音踏板運用.....	70
【譜例 5-1-6】〈夜蛾〉第 27 至 30 小節句型劃分.....	71
【譜例 5-1-7】〈夜蛾〉第 35、36 小節.....	72
【譜例 5-1-8】〈夜蛾〉第 51 至 53 小節弱音踏板使用.....	72
【譜例 5-1-9】〈夜蛾〉第 63 至 75 小節樂句劃分(以第 63 至 69 小節為例).....	73
【譜例 5-1-10】〈夜蛾〉第 120 小節裝飾音音型，方框處為迂迴飛行的音形。..	74
【譜例 5-1-11】〈夜蛾〉第 129 至 131 小節制音踏板運用.....	75
【譜例 5-2-1】〈悲傷的小鳥〉動機 II 運指.....	76
【譜例 5-2-2】〈悲傷的小鳥〉第 4 小節(方格處為動機 IV).....	76
【譜例 5-2-3】〈悲傷的小鳥〉第 8、9 小節.....	77
【譜例 5-2-4】〈悲傷的小鳥〉第 10 至 13 小節 C [#] 、D [#] 兩音之呈現.....	78
【譜例 5-2-5】〈悲傷的小鳥〉第 23 後半至 24 小節層次變化.....	79
【譜例 5-3-1】〈海上孤舟〉第 3 至 10 小節之句型層次.....	81

【譜例 5-3-2】〈海上孤舟〉第 1 小節左手運指	82
【譜例 5-3-3】〈海上孤舟〉第 4 小節	82
【譜例 5-3-4】〈海上孤舟〉第 11 至 13 小節之句型層次.....	83
【譜例 5-3-6】〈海上孤舟〉第 43、45 小節之旋律音	84
【譜例 5-3-7】〈海上孤舟〉第 49、50 小節之雙音彈奏指法	86
【譜例 5-3-7】〈海上孤舟〉第 79 至 81 小節之樂句	87
【譜例 5-3-8】〈海上孤舟〉第 82 小節之運指	88
【譜例 5-3-9】〈海上孤舟〉第 99 小節之右手運指與左手樂句	88
【譜例 5-3-10】〈海上孤舟〉第 107、108 小節之小船旋律	89
【譜例 5-4-1】〈小丑的晨歌〉第 14 小節重音	91
【譜例 5-4-2】〈小丑的晨歌〉第 6 小節三連音運指	92
【譜例 5-4-3】〈小丑的晨歌〉第 12 小節三連音運指	92
【譜例 5-4-4】〈小丑的晨歌〉第 12 小節三連音運指	93
【譜例 5-4-5】〈小丑的晨歌〉第 1、2 小節快速琶音和弦	93
【譜例 5-4-6】〈小丑的晨歌〉第 14 至 18 小節六連音群與如木管樂般的旋律	94
【譜例 5-4-7】〈小丑的晨歌〉第 28、29 小節	94
【譜例 5-4-8】〈小丑的晨歌〉第 30 至 37 小節對比樂句	95
【譜例 5-4-9】〈小丑的晨歌〉第 44 小節拇指演奏雙音樂句	96
【譜例 5-4-10】〈小丑的晨歌〉第 58 至 62 小節層次變化	96

【譜例 5-4-11】〈小丑的晨歌〉第 71 至 74 小節重音位置	97
【譜例 5-4-12】〈小丑的晨歌〉第 75 至 79 小節踏板運用	97
【譜例 5-4-13】〈小丑的晨歌〉第 107 至 110 小節重音	98
【譜例 5-4-14】〈小丑的晨歌〉第 116 至 119 小節旋律走向	98
【譜例 5-4-15】〈小丑的晨歌〉第 124 至 131 小節樂句層次	99
【譜例 5-4-16】〈小丑的晨歌〉第 137 至 140 小節 C# 節奏變化	100
【譜例 5-4-17】〈小丑的晨歌〉第 145 至 149 小節	100
【譜例 5-4-18】〈小丑的晨歌〉第 166 至 167 小節	101
【譜例 5-4-19】〈小丑的晨歌〉第 180 小節	101
【譜例 5-4-20】〈小丑的晨歌〉第 200、201 小節	102
【譜例 5-4-21】〈小丑的晨歌〉第 204、205 小節	103
【譜例 5-4-22】〈小丑的晨歌〉第 208 至 212 小節樂句劃分	103
【譜例 5-4-23】〈小丑的晨歌〉第 216 至 218 小節樂句劃分	104
【譜例 5-5-1】〈鐘谷〉鐘聲動機 II 的預備練習	105
【譜例 5-5-2】〈鐘谷〉第 12、13 小節右手高聲部	106
【譜例 5-5-3】〈鐘谷〉第 17 至 23 小節	107
【譜例 5-5-4】〈鐘谷〉第 21 至 28 小節樂句進行	108
【譜例 5-5-5】〈鐘谷〉第 41 至 43 小節	109
【譜例 5-5-6】〈鐘谷〉第 45、46 小節	109

第一章 緒論

第一節 研究目的

在筆者對於此作品《鏡》進行研究前，坊間已有以此為題的詮釋報告，在樂曲的分析與詮釋方面提供了相當多的見解，做為此曲在彈奏上的參考；然而，筆者認為除了分析樂曲與探索拉威爾的音樂語彙外，若能再對於下列諸點進行探討，應有助於詮釋出更貼近作曲者原意的音樂：其一，了解催化音樂發展的元素，如當代歷史、藝術思維等面向，用來增加對十九世紀末法國音樂演變歷程的認知，提升對詮釋此時期法國音樂的素養；其二，此套作品坊間之有聲資料也相當豐富，各個演奏家在風格、速度變化及音量詮釋等面向皆有不同的見解。筆者擬嘗試將各家詮釋手法整理出來，俾使能提供在演奏上的參考與學習。因此，再次以此作品為題進行研究。

十九世紀末的法國音樂界興起了復興法國文化的口號，出生於此時的拉威爾在法國音樂的發展上扮演著不可或缺的角色，他的作品以細緻、附有獨特氣質著稱，成為法國樂壇的巨擘之一。一位帶領樂壇邁向前進的藝術家，支撐其成就的元素必定與其所生長的環境脫不了關係，拉威爾在何種背景環境受到洗禮、又受到那些文化潮流而滋養自己的藝術，將於本文作討論。

拉威爾作品種類繁多，而期許多鋼琴作品也是於樂壇中歷久不衰的經典之作如《鏡》、《加斯巴之夜》(*Gaspard de la nuit*, 1908)、《庫普蘭之墓》(*Le Tombeau de Couperin*, 1914-17)。本文所討論的《鏡》，是為拉威爾鋼琴音樂創作歷程的里程碑，在和聲¹、鋼琴技巧等寫作上皆有所突破革新，具承先啟後之地位。在由五首附有不同標題之樂曲所構成的曲集《鏡》之中，拉威爾如何使用音樂表達每首標題所

¹ 拉威爾自述此套作品之和聲為其創作上的突破，之後於第三章第二節有更進一步討論。

呈現的意象，為演奏之前必須探討的課題，方能將音樂之內涵真實地呈現出來；另一方面，如何將技巧磨練以達更精確地表達音樂氛圍，將於本文有更進一步的探討。

除了自己的彈奏心得領悟，筆者認為前人詮釋的經驗可豐富自己在演奏上的思維，因此，亦加入不同版本之有聲資料的比較，方便於研究時參考。

第二節 研究方法

在探討拉威爾的此套作品時，首先就其身處的環境背景做探討，包含當時之歷史背景、文化趨勢、音樂演變等面向：歷史演繹方面，論述政經環境對於十九世紀末的法國文藝之衝擊，著重普法戰爭與於 1889 年在法國開幕的世界博覽會；而另一不可或缺的環節為文化潮流方面，以繪畫的印象主義與文學的象徵主義為主要脈絡，並延伸至與當時音樂發展的互動。

在參考資料方面，以羅梵、馮棠、孟華合著之《法國文化史》、高階秀爾之《法國繪畫史》與莫渝之《塞納河畔—法國文學掠影》等書籍為主；而對於法國音樂於十九世紀發展的研究，擇由美國音樂學者 Barbara Russano Hanning (1940-)所編纂之《西洋音樂簡史》(*Concise History of Western Music*, 4th ed, 2010)書目為主要參考書目。

對於拉威爾生平的研究，參考美國音樂學者歐瑞斯坦(Arbie Orenstein, 1937-)之《拉威爾：人與音樂家》(*Ravel :Man and Musician*, 1991)、麥爾斯(Rollo H. Myers, 1892-1935)之《拉威爾：生平與作品》(*Ravel : Life and Works*, 1991)、法國音樂學者楊克拉維奇(Vladimir Jankélévitch, 1903-85)之《拉威爾》(*Ravel*, 1959)等書目，探究拉威爾的生平、音樂語彙、且延伸至其鋼琴作品《鏡》的創作。

再者，透過分析各首樂曲的音樂素材，以了解拉威爾是如何在作品中使用和聲、節奏、旋律等手法，進而闡明各標題中所需呈現之意象；而在詮釋方面，除了探討曲中之鋼琴技巧，諸如運指、技法運用外，樂句劃分、踏板掌控等有關音樂的詮釋，更是不可忽略；在有聲資料版本比較方面，針對四位著名鋼琴家如何詮釋上作評論，提供日後演奏的參考。

第二章 社會背景

第一節 歷史變革

一、社會整體

1852 年，由拿破崙三世(Napoléon III, 1808-73)帶領法國進入第二帝國時期(1852-70)，在經濟、政治上趨於穩定後，也不斷地向外發動戰爭以爭奪霸權，在亞洲、非洲等地區建立了自己的殖民勢力，法國在國際上的聲望也因而日漸提高。然而，1870 年，在與普魯士發動的戰爭中，卻節節敗退，在色當(Sedan)²一役中，拿破崙三世被俘，巴黎市隨後也被攻陷。淪為失敗者的法國含著屈辱簽下了法蘭克福條約³。此次敵軍的入侵，刺激了法國人對於民族的感情，並且也反映於當時的藝文中，最為著名的為法國寫實派文學家都德(Alphonse Daudet, 1840-1897)的短篇小說《最後一課》(*La Dernière Classe*, 1873)⁴；這股愛國風潮也蔓延到了音樂界，幾位法國音樂家於 1871 年成立國家音樂協會(Société Nationale de Musique)，為法國音樂文化的振興開啟了新氣象。

再者，外來文化的傳入促使法國文化邁向更多元的面向。十九世紀的法國人對外來事物的抗拒日趨減少，對於異國珍品的收藏逐漸形成一股時尚風潮。1889 年的巴黎世博會，300 餘公尺高的艾菲爾鐵塔佇立在戰神廣場上，表現出法國工業命後的成果。展覽會內 50 多個國家參展，許多陌生卻新奇的事物在此呈現在巴黎人面前，令市民們大開眼界，藝術家在此找尋拓展他們創作視野的文物；當然，在音樂文化的交流方面，這場博覽會也帶來很大的影響：例如爪哇的甘美朗音樂

² 位於法國東北阿東省(Ardennes)的一個市鎮，是普法戰爭中色當戰役的發源地。

³ 內容為賠款五十億法郎與割讓法國土地給德國等等苛刻條件，為一次大戰埋下導火線。

⁴ 該篇小說以普法戰爭的次年為背景，內容描述德軍佔領法國後，實行禁說法語、改說德語之政策下，法國學校師生珍惜最後一堂法文課的景象。

(Gamelan)、安南舞蹈、匈牙利吉普賽樂團、蘇俄的音樂...等，這些新奇文化為當時的法國音樂家如德布西(Claude Debussy, 1862-1918)等人帶來新的刺激。年僅十四歲的拉威爾，透過了這次的世博會，接觸了這些異國風情文物，尤其是甘美朗音樂與俄國五人組(The Five)⁵等作品。

二、印象主義(Impressionism)

1874年，克勞德·莫內(Claude Monet, 1840-1926)、保羅·塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)、奧古斯特·雷諾瓦(Pierre Auduste Renoir, 1841-1919)、阿佛列德·西斯萊(Afred Sisley, 1839-99)等當代藝術家之畫風受到傳統保守勢力⁶的排斥，一直無法在當時的畫派中得到一席之地，於是合作舉辦一場作品展覽會。這次的展覽受到諸多反對聲浪，而當時反對最甚的法國藝評家路易·勒羅伊(Louis Leroy, 1812-85)更在當時讀物《喧鬧》(Le Charivari)⁷雜誌上駁斥莫內的《印象·日出》為模糊不清、未完成的畫作，因而將此展覽冠上「印象派畫家的展覽會」，「印象派」一詞就此誕生，並且成為一派在法國藝術上開展出新的局面。

異於傳統沙龍以歷史、宗教、古典等等為題材，印象派的藝術家從大自然汲取創作靈感。在歷經了都市化與工業化之後，促使許多藝術家迷戀於對自然景色的創作。在法國印象畫派萌芽之前，諸多畫派如英國風景畫派⁸、巴比松畫派(École

⁵ 又稱「強力集團」，成員為巴拉基列夫(Balakirev, Mily Alexeyevich, 1837-1910)、居伊(César Antonowich Cui, 1835-1918)、穆梭斯基(Modest Mussorgsky, 1839-81)、玻羅定(Alexander Porfir'yevich Borodin, 1833-1887)、李姆斯基－柯薩科夫(Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908)。其作品以鮮明的俄羅斯音樂風情為特色，推進俄羅斯音樂的發展。

⁶ 此處所指地為偏好官方藝術的沙龍文化。

⁷ 此為法國巴黎於1832至1937年間出版的附插圖刊物，內容包含諷刺漫畫、政治漫畫與評論，之後因政府禁令而轉為對平凡世俗的諷刺評論。

⁸ 代表人物為康斯坦伯(John Constable, 1776-1837)，影響著十九世紀的法國繪畫。

de Barbizon)⁹與現實主義派(Réalisme)¹⁰之崛起，引領畫家們紛紛走出畫室，觀賞自然景物，企圖在畫面上留下自然界中最真實、客觀的一面；另一方面，自然科學也扮演著重要的角色，十九世紀時的自然科學領域在光學原理上有較深入的研究，人們對於色彩的呈現有了進一步的見解，這些研究成果啟發了畫家們描繪物體的新技法，進而影響了藝術家對於色彩變化的描摹，在光與影的描繪上，有了許多革新。

比起重視描繪出物體真實性，印象派畫作更強調於光線、色彩、色調與氛圍，企圖捕捉光和色在環境中的瞬間變化，偏向於感官的感受。新的繪畫方式由然而生，其中在「陰影」的描摹中跳脫傳統黑色、棕色的基調，融合更多的顏色，更加展現出物體在光線下表現出的色澤；在「物體」的描繪上，打破以往較重視輪廓與線條描繪的畫法，而讓畫作中充滿各種色彩，此時色彩不再只是填充輪廓的工具，而是躍升為畫布上的主角。

這樣創新的藝術風格移植到了音樂的創作上，印象派音樂中，自然景緻是題材來源，和聲有明顯的獨立性，如同畫家利用顏料來描摹物體，作曲家則利用具各種色彩的和聲來塑造欲呈現的主題。而作曲者對於音色的追求猶如畫家在顏色上的考究；此外，模糊、帶有暈染風格的和聲也可與印象派畫作的模糊色調相呼應。

⁹ 以盧梭(Théodore Rousseau, 1812-1867)為首，在畫作上，對於空氣、光線的變化呈現十分講究，其作品預示了印象派。高階秀爾，《法國繪畫史》(台北，藝術家出版社，1998)，184-185。

¹⁰ 由庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)、迪朗帝(Louis Edmond Duranty, 1838-80)等人主導，強調「正確地、完全地、忠實地描寫出當下活生生的社會環境」，且針對在當時不太被重視的卑微事務，例如工人生活等等。高階秀爾 1998，181。

三、象徵主義(Symbolism)

象徵主義的發展可追溯至十九世紀中期，此時期的法國文壇由浪漫主義主導，然而，受到了寫實主義與自然主義運動的影響，部分人士對浪漫派不切實際、濫情的風氣產生了反感，帕納斯詩派(Le Parnasse)興起，以唯物、科學性為取向；然而，對於這樣有點冰冷、無情的詩詞，促使一些文人們開始主張追求內在、深處思維的文學，由波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-61)為先鋒，之後由馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-98)、魏爾倫(Paul Verlaine, 1844-96)等人擴大發展。1886年，「象徵派」這個名詞確立於文壇上，之後因為理念相異而多有分支發展，但在本文不逐一敘述，僅就象徵派之核心理念論述。

神祕主義哲學中的「感應論(Correspondance)」，由波特萊爾帶入之後成為象徵派文學之基石，¹¹此與帕納斯詩派較科學性、冷冰冰的呈現有很大的不同，主張表現出詩人之自我世界，但也與過去浪漫派的濫情相異，象徵派不喜愛將想法赤裸裸地在詩作中呈現出，如同馬拉美所言：「直陳其事，這就等於取消了詩歌四分之三的乐趣。這種樂趣原是要一點一滴去領會它的。暗示，才是我們的理想。」¹²因而，象徵派詩人利用間接、含蓄的語句表明心志，但有時用字顯得艱澀難懂，這樣的狀況在之後的發展越趨明顯。

象徵主義的代表作品為波特萊爾的《惡之華》(*les Fleurs du mal*, 1857)，意謂「病態的華麗」¹³，異於過去只欣賞「美好」的思維，波特萊爾在此企圖化醜為美，從最平凡的現實中找到至高無上的美，帶出了新的美學思想。

¹¹ 神祕主義哲學為瑞典神學家斯威登堡(Emanuel Swedenborg, 1688-1772)所創，自波特萊爾之詩篇《感應》中可看出受其影響。羅梵、馮棠、孟華，《法國文化史》(台北：亞太圖書，1998)，378。

¹² 羅梵、馮棠、孟華，379。

¹³ 羅梵、馮棠、孟華，378

在格律與用韻方面，象徵派也有了新的見解，以貼近詩中所要表現的意境為主要宗旨：格律方面，象徵派反對詩詞的格律，認為這會使得詩詞意境無法張揚，因此每句的長短不等，因此其詩作稱為「自由詩」(le vers libre)。在用韻上，主要是因為詩人注重詩詞方面的音律，打破過去詩詞用韻規則，用韻以能否支撐詩詞內容為考量，使詩中的字詞、音律和暗示的意義皆互相呼應，企圖在詩歌中注入律動與音樂性，呈現出內心的波動情緒。

而這些象徵派的詩作也成為當代音樂家們筆下的題材來源，如佛瑞與拉威爾經常利用象徵派詩作譜曲，拉威爾的《三首史蒂芬·馬拉美的詩》(*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, 1913)；而德布西也熱愛象徵主義風格，這個特點可從其作品觀察出，例如其管弦樂前奏曲《牧神的午後》(*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1895)即是受到馬拉美的同名作品影響而創作、而歌劇《佩利亞與梅莉桑》(*Pelléas et Mélisande*, 1902)則是受到了比利時作家梅特林克(Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, 1862-1949)的話劇作品而改編。另外，受到象徵派文學跳脫了格律框架，作曲家在音樂曲式上的創作也自由了許多。

第二節 音樂發展

法國音樂早在中世紀即有相當發展，十二、十三世紀的聖母院樂派(Notre Dame)與吟遊詩人(Troubadour、Trouvere)的流行、十四世紀新藝術(Arts Nova)的音樂革新、至十五、十六世紀文藝復興(Renaissance)等等，皆顯示出法國於歐洲音樂發展佔有一席之地；在十七世紀，巴洛克時期(Baroque)，法國作曲家舉凡拉摩(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)、盧利(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)、庫普蘭(François Couperin, 1668-1733)等等，更是將法國音樂發展至巔峰，歌劇、聲

樂曲、或是器樂曲等曲種皆有豐碩的成果，之後的洛可可風格(Rococo)更展現出法國的宮廷藝術，這股風潮持續至十八世紀中；然而，在十八世紀維也納古典樂派時期(Viennese Classical)，歐洲音樂的創作重心移至德奧地區，法國音樂發展已不若先前，境內以喜歌劇(Opéra Comique)¹⁴的創作為主，器樂音樂逐步式微；到了十九世紀浪漫時期，音樂發展仍以德奧為重心，此時的法國音樂文化仍受到德奧兩區的籠罩，法國音樂還是較著重於歌劇上的創作，其他方面的發展還是處於相對停滯狀態。

1871年，普法戰爭的慘敗，法國音樂家們對於他國音樂佔領自家藝術舞台的情況開始不滿，點醒了法國人對於國族文化維繫的意識，復甦自身文化與過去光榮的呼聲水漲船高，企圖在德奧音樂的洪流中開展出自己的一條路。戰爭後的1871年，樂界人士諸如聖桑(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)打著「高盧藝術」(Ars Gallica)的旗幟成立了「國家音樂協會」，這個組織為復興法國音樂與提供了平台，也是支持當代法國音樂家創作的後盾。

振興器樂音樂種類亦是國家音樂協會對法國音樂助長的另一個成就。在之前，流行於巴黎民間的音樂節目多以歌劇為重，且來自國外歌劇作品為當時法國民眾音樂的主流，器樂音樂受重視的程度很低。即便在音樂院的教育中也是偏重於歌唱的講授，對於器樂音樂的課程也相對輕忽。雖然白遼士(Hector Louis Berlioz, 1803-1869)在交響曲上已經有所突破，卻也是在他逝世一陣子才後受到巴黎人的重視。然而後繼音樂家對於器樂音樂的復興並不氣餒，經過聖桑、拉羅(Édouard Lalo, 1823-92)、法朗克(César Frank, 1822-90)等人的努力之下，從交響樂到室內樂，帶領巴黎市民逐步培養出品味這些曲種的能力與涵養，器樂樂種又重新在法

¹⁴ 受到義大利喜歌劇(Opera Buffa)的傳入而開始發展，特色為使用說白來代替宣敘調，音樂則取自於民間所熟悉的曲調，屬於較為平民大眾的藝術形式。

國社會中蓬勃發展。

此時期法國音樂開始起飛，進而衍生出新潮流：¹⁵

一、法國傳統學派(The French Tradition)

此派音樂帶有簡約、單純、含蓄的特質。傳承了早由庫普蘭、晚至古諾(Charles Gounod, 1818-93)等法國作曲家的作品特點，如抒情、精煉、含蓄、不張揚情緒等特質。此派重視音響層面，音樂非個人情感的表現、也不是對於標題的描述，而是細膩的音符、節奏與音響色彩的排列組合；沒有浮誇、高潮迭起的戲劇性，取而代之的是抒情風格。聖桑、馬斯內(Jules Massenet, 1842-1912)、佛瑞(Gabriel Fauré, 1845-1924)等為代表人物，他們的作品即是將上述特質與十九世紀浪漫音樂的元素融合。

二、國際派(Cosmopolitan Tradition in France)

此派以法朗克為首，以及其門下的子弟丹第(Vincent d'Indy, 1851-1931)等人為代表，作品中表現出受到外國作曲家的影響，例如法朗克融合了傳統對位、李斯特(Franz Liszt, 1811-86)的主題變形(thematic transformation)曲式、華格納(Richard Wagner, 1813-83)的和聲、浪漫時期的循環曲式(cyclic form)等等手法，成為其獨特的創作風格，上述的特點可於其鋼琴作品《前奏曲、聖詠與復格》(*Prelude Chorale and Fuge*, 1884)中窺見。

三、由德布西開展的新氣象

德布西對二十世紀音樂的發展開起了新的里程碑，儘管他不喜歡「印象派大

¹⁵ 此處引用美國音樂學者 Barbara Russano Hanning (1940-)所編纂之《西洋音樂簡史》(*Concise History of Western Music*, 4th ed, 2010), 509。

師」這個稱呼，其曲風與印象派繪畫風呼應，以景物與氛圍的描繪為主，與過去浪漫派以人的內心世界為題材很不一樣。除了繪畫了感染外，德布西也受到象徵文學的刺激，此特點可在其作品中的取材方面看出。

由於德布西師承蕭邦(Frederic Chopin, 1810-49)的得意門生—馬提夫人(Marie Mauté de Fleurville，生卒年不詳)，因此在其鋼琴音樂的創作上，利用鋼琴技巧表現出細膩的音樂、裝飾音的使用等等特質，和蕭邦作品略同。¹⁶此外，透過萬國博覽會而接觸到甘美朗音樂、中國旋律、日本浮世繪等遠東的音樂元素，對其日後創作有重大之影響，例如五聲音階與全音音階的使用。除此之外，德布西對於法國音樂的復古也著墨極深。在法國音樂上，承接法國傳統、加上其他文化的感染如東方音樂等元素的融合，在音樂上開展出一片新氣象。

除了德布西外，另有拉威爾、薩悌(Erik Satie, 1866-1925)等作曲家的出現更加推動了法國音樂的發展。薩悌在其作品中展現他的前衛風格，反對過去浪漫派的矯揉造作，其前期作品中的調式與非功能和聲的手法，略有印象主義的影子在內；後期作品之創作元素趨於精簡單純，略帶有嘲弄諷諭的意涵。而拉威爾獨特的音樂風格，將於第三章中作探討。

¹⁶ 林淑真，《德布西二十四首鋼琴前奏曲研究》（高雄：頌音出版社，1997），23。

第三章 拉威爾與《鏡》

第一節 生平

一、幼年與音樂

1875 年的三月，莫里斯·拉威爾出生於法國與西班牙邊界山—庇里牛斯山腳下的西布爾港(Ciboure)，父親是瑞士人皮耶爾—約瑟夫·拉威爾(Pierre-Joseph Ravel)，母親是生長於西班牙的巴斯克人(Basque)¹⁷瑪麗·德魯阿特(Marie Delouart)。受到工程師與業餘音樂家的父親的鼓勵下，拉威爾開始接觸音樂，而其音樂才華開始被發掘，開啟了他的音樂人生；自母親那裏得到巴斯克與西班牙的文化陶冶，對於西班牙文化的熱愛展現於日後的作品中。

1882 年拉威爾在亨利·吉斯(Henry Ghys, 1839-1908)開始他的第一堂鋼琴課程，之後開始學習和聲，且學習將前輩的作品改寫為變奏曲。1889 年在巴黎高等音樂院(Conservatoire de Paris)的教授埃米爾·德孔布(Émile Decombes, 1829-1912)門下學習，同年 11 月通過考試進入了學院的鋼琴先修班。1891 年贏得了學院內鋼琴比賽的第一獎，繼續學習鋼琴與和聲，在班上結識了畢生的摯友維內士(Ricardo Viñes, 1875-1943)，也接觸了對其日後影響深遠的老師們。1893 年，拉威爾被介紹給艾曼紐·夏布里耶(Emmanuel Alexis Chabrier, 1841-94)；同年又因父親的關係認識了性情古怪、卻在拉威爾的音樂創作上有極大影響的埃里克·薩梯。年僅二十歲的他決心踏上作曲之路，此時已經創作出《古風格小步舞曲》(*Menuet Antique*, 1893)、《哈巴奈拉舞曲》(*Habanera*, 1895)等作品，而這些作品都表現出超齡的成熟度，對拉威爾之後的創作具有相當的重要性，他自述：「我認為這個作品(哈巴奈拉舞曲)蘊含了一些元素，將成為我後來作品最突出的

¹⁷ 巴斯克族群主要分佈於位於西班牙與法國邊界庇里牛斯山，至今此處有巴斯克自治區。

特點」。¹⁸1897年他開始跟隨蓋布里爾·佛瑞以及安德烈·傑達吉爾(André Gédalge, 1856-1926)學習作曲與對位，這兩位老師在拉威爾的音樂創作上有相當的影響。這段期間他大量創作，作品有《天方夜譚》(*Schéhérazaïde*, 1899)以及在樂壇上嶄露頭角的《故公主巴望舞曲》(*Pavane pour une infante défunte*, 1903)。

除了學院內的知識吸收外，拉威爾也積極拓展自己的文藝視野，累積日後創作音樂的養分。1889年的巴黎世博對於拉威爾影響甚遠，爪哇的甘美朗音樂與俄國作曲家李姆斯基－柯薩科夫等異國風情令拉威爾著迷，如同他在1931年的訪問中所提到的：「我認為爪哇音樂是遠東音樂中最複雜的音樂，我時常從中獲取創作元素。」¹⁹這些特殊風貌的素材，被運用於作品《天方夜譚》以及《鵝媽媽組曲》(*Ma Mère l'Oye*, 1908-10)中的創作。

文學的影響也是拉威爾藝術創作中不可或缺的養料，拉威爾熱愛馬拉美的詩作，也受到波特萊爾與愛倫坡(Edgar Allan Poe, 1809-1849)等詩人的影響，逐漸培養了他的美學思維。此外，與好友維內士的互相切磋，帶動拉威爾提升自身的藝術涵養，兩人積極的涉獵音樂與文學知識，藝術、文學等皆是他們的談話內容。1902年，兩人加入了名為「暴徒聯盟(Club des Apaches)」的藝術團體，裡面成員皆為藝術家、作曲家、作家、指揮家等等，團員定期聚會，對於當時的文學、音樂與美術等時事藝文提出討論。透過這些交流，世紀末的法國文化，逐漸滲透至拉威爾的思維內。

¹⁸ David Burnett James.《偉大作曲家群像：拉威爾》，楊敦惠 譯(台北：智庫文化出版，1995)，17。

¹⁹ Mawer, Deborah, ed., *The Cambridge Companion to Ravel*.(New York: Cambridge University Press, 2000), 29

二、境遇與轉折

於 1900 年開始，拉威爾接連幾年地嘗試角逐羅馬大獎(Prix de Rome)，卻意外引來了一次「拉威爾事件(Affair Ravel)」：1905 年，拉威爾第四度參加競賽，此時，其作品《水之嬉戲》(*Jeux d'Eau*, 1901)、《弦樂歌曲集》(*Quatuor*, 1902-03)、和《天方夜譚》(*Shéhérazade*, 1903)等已在樂界受到讚賞，卻又於此次的競賽中遭到淘汰。事發之後，在巴黎學術界引起一陣譁然，大眾都替拉威爾感到不平，音樂界不論樂評、甚至連身為保守派代表的作家羅曼·羅蘭(Romain Rollan, 1866-1944)都為這位在音樂界已經佔有一席之地的作曲家在無法角逐羅馬大獎。在各方壓力之下，院長迪伯瓦(François Clément Théodore Dubois, 1837-1924)辭去了他在音樂院院長的工作，而由拉威爾的恩師、也較有改革意圖與包容心的佛瑞來接任，此事才宣告落幕。

雖然角逐大獎失敗，拉威爾表現出的不是受到重挫的消極面，反而在此時進入了他創作的黃金時期，許多此時期作品成為日後大家耳熟能詳的代表作，例如：鋼琴作品《小奏鳴曲》(*Sonatine*, 1903-05)、《鏡》、《加斯巴之夜》等作品，而《加斯巴之夜》更是承接《鏡》在所開展的步伐，邁向鋼琴作品的巔峰。

1907 年，拉威爾進入西班牙創作時期。自幼耳濡目染於母親，作品中表現出對於西班牙文化的熱愛。繼 1905 年於《鏡》中的〈小丑的晨歌〉外，此期間的作品包括《西班牙時光》(*L'heure espagnole*, 1907-09)、《西班牙狂想曲》(*Rhapsodie espagnole*, 1907-08)。

另一個重要的創作機緣來自於芭蕾舞音樂，1909 年俄羅斯芭蕾舞團的領導者狄亞格烈夫(Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872—1929)委託創作俄國芭蕾舞劇達夫尼與克羅埃(*Daphnis et Chloé*, 1909-10)。這次的創作除了接觸芭蕾舞音樂，意外

地透過狄亞格烈夫結識斯特拉溫斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)。兩人在之後交情甚好，也因為斯特拉溫斯基的鼓勵，拉威爾開始接觸荀貝格(Arnold Schönberg, 1874-1951)作品，並研究無調性音樂。

為了對抗當權保守派音樂勢力—以歌唱學校(Schola Cantorum)所把持的國家音樂協會，1909年的一月，他寫信給查爾斯·柯屈林(Charles Koechlin, 1867-1950)表明其欲開闢一新的組織以對抗保守勢力，之後獨立音樂協會(Société Musicale Indépendente)的成立，拉威爾在其中扮演重要的角色。獨立音樂協會的成立替拉威爾與他的好友、學生們提供了一個演出舞台，為法國當時樂壇的新勢力。

三、大戰爆發

拉威爾在大戰中仍然有音樂的創作，這段期間他創作的作品種類很多，包含了鋼琴協奏曲、歌劇、交響詩等等。然而，之中只有鋼琴組曲《庫普蘭之墓》、以及交響詩《圓舞曲》(*La valse*, 1920)有完成。如同德布西，拉威爾也關注於法國傳統音樂，傳統曲式及法國古代風格的沿用與革新，可從其大戰中的作品中觀察到，如《庫普蘭之墓》。

與多數的藝術家雷同，拉威爾極欲在大戰中為他的國家效勞，也投身軍中。戰場上的危險與被迫中斷創作令他感到沮喪，更令他憂心的是遠在他鄉的母親。1916年的9月，除了病痛的折磨，關係是最為親密的母親也於此時逝世，心中的支柱沒了，拉威爾過得孤單悲傷。這些負面壓力的存在，使得拉威爾的創作不若之前的精采，在他的在戰後所創作的鋼琴小品《詩的樂序》(*Frontispice*, 1918)中不完整的曲式與調性架構，即可顯現出他不論在情緒或創作上皆為不穩定的狀態。

四、戰後的國內與國外

1918年，德布西逝世，法國首席作曲家的頭銜由拉威爾頂替，然而，卻與年輕一輩的法國音樂家們例如法國六人組(Les Six)²⁰等人理念不合，甚至連薩梯也排斥他，他們視拉威爾為過氣、江郎才盡之流。大戰後的衝擊，加上備受孤立、排擠，拉威爾身心俱疲。1920年，他拒絕了祖國法國政府授予他的榮譽軍團勳章，遠離他原本的工作團隊，與國內的任何團體不相往來，隨後移居到距離巴黎西邊50公里外蒙特佛爾—拉莫里(Montfort-l'Amaury)處，一棟被命名為望遠樓(Le Belvédère)的住屋。

相較於在法國的孤寂，拉威爾在國際上受到了相當的認同，得到了許多外國頭銜例如1928年的牛津大學榮譽博士、以及許多來自於歐洲其他各國的文憑。在國外發展較活躍的時期是在1920至30年間，例如1928年在美國與加拿大的四個月的旅程，拉威爾指揮、演奏、接受許多採訪，且在德州的萊斯學院(Rice Institute)進行以當代音樂為題的講演，另外，對於藍調與爵士樂的熱情在美國媒體界引起了相當大的關注。

1928年受到俄國舞蹈家伊達·魯賓斯汀(Ida Lvovna Rubinstein, 1885-1960)的邀請譜寫一首芭蕾舞音樂，因而創作了《波雷洛》(Bolero, 1928)，一個被他無情地描述為「沒有音樂」²¹的作品，但在當時備受矚目，直至今日還被稱作是拉威爾的代表作品。另外一個委託案是受了在戰爭中失去右手的獨臂鋼琴家保羅·維特根斯坦(Paul Wittgenstein)的要求，拉威爾於1929開始創作了《左手鋼琴協奏曲》

²⁰ 成員包括路易士·杜瑞(Louis Durey, 1888-1979)、阿瑟·歐內格(Arthur Honegger, 1892-1955)、達流士·米堯(Darius Milhaud, 1892-1974)、熱爾梅娜·戴耶費爾(Germaine Tailleferre, 1892-1983)、法蘭西斯·浦朗克(Francis Poulenc, 1899-1963)、喬治·歐立克(Georges Auric, 1899-1983年)。他們以薩梯為師，在法國樂壇掀起一股風潮。

²¹ “il est vide de musique ” David Burnett James, 1995, 138.

(*Concerto pour la main gauche*, 1929-30)。1932 年拉威爾前往下個旅程，和瑪格麗特·隆(Marguerite Long, 1874-1966)前往歐洲，目的是於巴黎首演他的新作《G 大調鋼琴協奏曲》(*Concerto pour piano et orchestre*, 1929-31)，拉威爾親自指揮，由隆女士來擔任鋼琴的部分。另一方面，在電影於世界掀起的旋風下，拉威爾也被受邀寫作電影音樂，例如作品《唐吉軻德的杜希妮》(*Don Quichotte à Dulcinée*, 1932-33)。

戰後的拉威爾患有失眠，生理狀況的惡化令他不堪其擾。1932 年在車禍中更令他的身體每況愈下，而後也被診斷出患有失語症。雖然在 1935 年，拉威爾已經在西班牙與摩洛哥進行休憩調養，他的手足與好友不斷地拜訪他，還帶他去參加音樂會讓他繼續參與音樂活動，然而，拉威爾的健康狀況卻不漸好轉。漸漸地，他已經不能順暢地手寫自己的名字，健康的惡化讓他無法將腦海中的靈感下筆譜曲，這也是最令他沮喪的事情，最終在 1937 年的 12 月 28 日與世長辭。

第二節 淺談拉威爾的音樂

拉威爾在創作上既承接了前輩的手法、也融合了與生俱來的思維、更吸收了外來的新觀點，成為了他日後創作的基石。

在《自傳素描》(*Autobiographical Sketch*)中，拉威爾聲稱薩梯、夏布里耶與德布西對他有深遠的影響，此外還有恩師佛瑞與傑達爾吉：佛瑞帶給拉威爾的是豐富卻含蓄、不過度氾濫的歌唱性與情感性；在影響他最深的夏布里耶²²身上汲取其作品中的西班牙風情、舞曲曲式、歌唱性等特質，為其日後創作元素；透過薩梯的引導，拉威爾進行對古老的希臘調式的研究，並得到新穎的創作方式、以

²² “influenced above all by a musician: Chabrier” from Deborah Mawer 2000, 12.

及令人耳目一新的和聲進行²³；自傑達爾吉的教導中學習到旋律線條的重要性²⁴，成就了拉威爾富日後旋律思路清晰的作品。

從拉威爾作品中，可窺見其在和聲上有突破性的手法：在調性的基礎上加入了調式音響，與複調性與非調性的延伸運用，也將許多外來、新潮的元素融合於傳統調性中，成就了極富豐富色彩的音樂語言。調性與調式的融合在拉威爾的音樂中扮演著重要的角色、也是其作品中最顯眼的特點，突破了只在調性上作曲的限制，為過去侷限於大調與小調系統的創作手法帶來新的風貌，繼十九世紀後期的作曲家諸如夏布里耶、薩梯在作品中的使用，拉威爾又加以承襲運用：多里安調式(Dorian)是最常用的，例如聲樂作品《殉情公主的敘事曲》(*Ballade de la Reine morte d'aimer*, 1893)，以及富有西班牙音樂風格的弗里吉安調式(Phrygian)，在作品《西班牙狂想曲》與《西班牙時光》中皆有運用。另一方面，在1889年世博會上，來自東方的五聲音階、全音音階等運用，為拉威爾在創作上建立新的視野，顯現於其作品《天方夜譚》、《吉普賽人》(*Tzigane*)等。

特定音程的使用為其特殊和聲語彙的基石：大七與小七(或是減八度)音程可以說是時常顯現於拉威爾的作品中，從《水之嬉戲》(E、G[#]、B、D[#])、《天方夜譚》(E^b、G^b、B^b、D^b)、以及《鏡》(G[#]、B、D、G)等皆可看見²⁵；同樣也是不諧和音程的二度音程，也是拉威爾愛用的素材，這樣的音程在不同的作品中，時而產生尖銳、粗暴效果，時而表現出流動、滑順聲響；為了營造出古式風味、或是模仿東方韻味，平行五度與四度的運用也常見於其作品中；此外，三全音的使用營造出更炫麗和聲色彩，例如在《天方夜譚》中全音音階的使用。

²³ 胡金山，《音樂大師 10，西貝流士、葛利格、拉威爾、奧芬巴哈》(台北，巨英國際，1995)，63。

²⁴ “What is important is the melodic line, and this doesn't vary” from Orenstein 1991, 131.

²⁵ Arbie Orenstein 1991, 132

拉威爾善於使用和弦創作，七和弦、九和弦、甚至十一和弦皆為其創作素材。然而，為了追求更富變化、更多層次的音響，拉威爾在原來的和弦進行中加入了倚音、經過音等裝飾音，更加模糊調性，甚至形成了複調性音響，例如《水之嬉戲》的尾奏；另一個手法利用延續音(Padel note)將和聲複雜化。

承上可知，除了調式的融和，複調性的運用也使得拉威爾的和聲色彩更多元化，早在《水之嬉戲》中就開始有複調性的使用。在複調性的音響處理上，利用半音經過音、未解決的倚音等手法讓曲子呈現複調性的音響。而複調性的創作在戰後的拉威爾筆下更加延伸，如作品《兒童與魔法》(*L' Enfant et les sorti*, 1925)、《鋼琴協奏曲》中。

此外，無調性音樂也滲入拉威爾的創作。受到了荀貝格與斯特拉溫斯基的影響，拉威爾在較晚期的作品中如《馬拉美的詩》中，出現了破壞調性與功能和聲的手法，但相較於上述非調性作曲家所呈現的尖銳、刺耳，拉威爾的音樂避開了這樣類似噪音的音響，顯得特別細膩。²⁶除上述外界元素之外，拉威爾在接觸了美國的爵士樂後，也將其融合於《鋼琴協奏曲》等作品的創作中。

除了特殊的和聲，獨特的節奏運用也是拉威爾作品的另一特色：喜愛以舞蹈為題材的他，將巴望舞曲(Pavane)、黎高冬舞曲(Rigaudon)、阿巴奈拉(Habanera)、波雷洛(Boléro)等的節奏技法成為創作素材，例如《兒童與魔法》。此外，拉威爾使用交錯拍子(Polyrhythm)、特殊拍號、樂句不整齊、切分音、不正規重音、及不同節奏的堆疊等等手法，強化其特別的節奏型態。

運用交錯拍子使得拉威爾的節奏語言複雜中帶有趣味性，聲部之間的對位形成了節奏的堆砌，不同節奏型態的聲部，垂直堆疊成複雜的節奏音型；節奏上的

²⁶ Barbara L. Kelly. "Ravel, Maurice." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed November 19, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52145>.

自由與複雜使得規律的節奏型態消失，在二對三、切分音、不正規重音和不規則的樂句等鋪陳下，聲部間的節奏因而產生互補，形成了特殊的趣味。

在樂曲結構上，樂曲架構較小者，拉威爾使用動機重複的手法創作，如《達芙妮與克羅埃》、《西班牙時光》；另外在規模較大的作品，受到李斯特主題變形技法的影響來創作，如《圓舞曲》、《小奏鳴曲》。拉威爾在曲式的運用，擇以 A-B-A 曲式、奏鳴曲式、巴望舞曲、阿巴奈拉、傳統舞蹈如小步舞曲等，在傳統的架構之下注入新的元素。

拉威爾的創作種類繁多，其中，又以鋼琴作品居最多比例，茲將其鋼琴作品整理如下表：

【表 3-1】拉威爾之鋼琴作品曲目表²⁷

作品名稱	年代	附註
《滑稽小夜曲》 (<i>Sérénade grotesque</i>)	1893	1975 年首演
《古風格小步舞曲》 (<i>Menuet antique</i>)	1895	1898 年首演 1929 年拉威爾將此作改編為管弦樂曲
《聽的風景》(<i>Sites auricalaires</i>) 〈哈巴奈拉〉(<i>Habanera</i>) 〈鐘聲〉(<i>Entre clothes</i>)	1895-97	雙鋼琴曲目，1898 年首演 1907 年將〈哈巴奈拉〉改編為管弦樂曲，為《西班牙狂想曲》第三樂章
《故公主巴望舞曲》 (<i>Pavane pour une Infante défunte</i>)	1899	1902 年首演 1910 年拉威爾將此作改編為管弦樂曲
《水之嬉戲》(<i>Jeux d'eau</i>)	1901	1902 年首演
《小奏鳴曲》(<i>Sonatine</i>)	1903-05	1906 年首演
《鏡》(<i>Miroirs</i>)	1904-05	1906 年首演 拉威爾將此作改編為管弦樂版版之曲目：1906 年〈海上孤舟〉；1918 年〈小丑的晨歌〉
《夜之加斯巴》(<i>Gaspard de la nuit</i>)	1908	1909 年首演
《鵝媽媽組曲》(<i>Ma Mère l'Oye</i>)	1908-10	四手聯彈曲目，1910 年首演

²⁷ 此表之中文譯名參照陳郁秀之《拉威爾鋼琴作品之研究》(台北：全音出版社，1982)譯名。

		1911 年拉威爾將此作改編為管弦樂版本、芭蕾舞音樂
《海頓小步舞曲》 (<i>Menuet sur le nom d'Haydn</i>)	1909	1911 年首演
《高貴而感傷的圓舞曲》 (<i>Valses nobles et sentimentales</i>)	1911	1920 年首演 1912 年拉威爾將此作改編為管弦樂版本、芭蕾舞音樂
《模仿作品兩首》 (<i>A la manière de...</i>) 〈鮑羅定式的...〉(<i>Borodine</i>) 〈夏布里耶式的...〉(<i>Chabrier</i>)	1913	1913 年首演
《前奏曲》(<i>Prélude</i>)	1913	
《庫普蘭之墓》 (<i>Le Tombeau de Couperin</i>)	1914-17	1919 年首演 1919 年拉威爾依序將此作第一、三、五、四首改編為管弦樂版本；且後三者也被用於芭蕾舞音樂。
《詩的樂序》(<i>Frontispice</i>)	1918	雙鋼琴五手聯彈。
《圓舞曲》(<i>La valse</i>)	1920	1920 年首演 自管弦樂版本改編為鋼琴獨奏與雙鋼琴版本，後來也被改寫為芭蕾舞曲。
《波麗露》(<i>Bolero</i>)	1929	1928 年首演 自管弦樂版本改編自四手聯彈
《左手鋼琴協奏曲》 (<i>Concerto pour la main gauche</i>)	1929-30	1932 年首演
《鋼琴協奏曲》 (<i>Concerto pour piano et orchestre</i>)	1929-31	1932 年首演

第三節 《鏡》樂曲概述

對拉威爾的音樂歷程而言，這套作品是其創作上的轉捩點，在《自傳素描》中他說：「...在我的和聲發展歷程上，劃下一次相當重要的變化；令那些熟悉我以前風格的音樂家們震驚...」。²⁸關於「鏡」的涵義，拉威爾引用了莎士比亞作品中的一句：「眼睛無法看見自己本身，除非利用映象、或是其他的事物」²⁹，且此特

²⁸ Arbie Orenstein ed, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*(New York, Dover Publications, Inc., 2003), 30.

²⁹ Deborah Mawer 2000, 50.

殊的題名也有暗示象徵主義的「感應」精神，以及視覺與聽覺的聯覺作用。³⁰ ³¹《鏡》中的每個樂曲可被視為獨立的作品，因此拉威爾稱此為曲集(Collection)而非組曲(Suite)³²，每一首樂曲皆各有特別的標題，透露著當時印象繪畫偏於捕捉自然情韻的精神在內，分別為〈夜蛾〉(*Noctuelles*)、〈悲傷的小鳥〉(*Oiseaux tristes*)、〈海上孤舟〉(*Une barque sur l'océan*)、〈小丑的晨歌〉(*Alborada del gracioso*)、〈鐘谷〉(*La Vallée des cloches*)，各獻給拉威爾在「暴徒聯盟(Apaches)」所結識的友人。暴徒聯盟，或另譯為「阿帕序協會」，為拉威爾所參與的藝術組織，組成分子包括各界藝術家。

這套作品的創作理念來自於德布西的作品《來自草稿簿》(*D'un cahier d'esquisses*, 1903)。在一次聚會中，維內士轉達德布西自述希望創作出自由形式、如同即興般的音樂。³³拉威爾對此想法熱切贊同，不久即完成了〈悲傷的小鳥〉一曲並於另一次聚會中演奏。

全套樂曲在 1906 年一月在國家音樂協會舉行的演奏會上首演，由維內士擔任鋼琴，演出廣受好評，特別是〈小丑的晨歌〉在最後被要求加演。在一次重要的訪談中，法國藝評家卡弗柯瑞西(Michel Dimitri Calvocoressi, 1877-1944)對於《鏡》讚譽有加，根據奧瑞斯坦的說法，這次的訪談反映出拉威爾自己的想法：

〈悲傷的小鳥〉為一個新穎、經拓展的練習曲(對畫家的練習曲)、〈鐘谷〉亦是；另一方面，〈海上孤舟〉為一交響詩；〈小丑的晨歌〉為一個如同蕭邦與巴拉基雷夫的作品那樣大型式的談諧曲；而〈夜蛾〉，係由另類手法呈現出

³⁰ "...its very title suggests Symbolist *correspondances*"from Deborah Mawer 2000, 50.

³¹ 聯覺作用為不同感官間的相互勾連作用，如香味引起視覺、視覺引發聽覺等等。林志明，〈波特萊爾的感應論(*Correspondances*)〉。
<http://www.ntnu.edu.tw/fna/arhistory/text/news/france/news-corre-lin.htm> (摘錄於 November 20, 2013)。

³² Maurice Hinson, ed. *At the Piano with Ravel*(Van Nuys ,Ca, Alfred Publishing Co., Inc.),7.

³³ David Burnett James, 1995, 44.

來的練習曲(對鋼琴家的練習曲)……在這些多樣化的作品中，最讓我認為最卓越的特點，是各個曲子內在的氣質：在〈悲傷的小鳥〉與〈鐘谷〉內，有著深遠、貼近的感覺，毫無誇示；〈海上孤舟〉又是個美麗、熱烈的詩篇；「幽默」、真誠與活潑的丑角幻想曲為最傑出的作品。³⁴

第一首〈夜蛾〉，題獻給作家里昂－保羅·法爾格(Léon-Paul Fargue, 1876-1947)，而此曲的標題則是來自於這位「大都會夜間流浪者」³⁵的語句：「夜蛾笨拙地自舊糧倉飛出，隨後依附在光源附近」³⁶。在樂曲中多變的和聲、複雜的節奏疊置等元素使音響有猶如「印象派」畫作一般呈現出模糊、迷濛、不安定的效果。

第二首〈悲傷的小鳥〉為拉威爾在全曲集中最早完成的作品，也是他認為在此曲集中最具代表性的一首，題獻給維內士。在《自傳素描》內，他敘述曲中「企圖營造出在炎熱夏日裡，鳥兒迷失於一片黑暗、無生機森林深處之景象。」³⁷靈感來自於楓丹白露的鳥叫聲，這種婉轉、華麗的鳥叫聲吸引著拉威爾。此曲利用鳥叫聲作為題材，可與之後梅湘(Olivier Messiaen, 1908-1992)的鳥歌作品連結。³⁸

第三首〈海上孤舟〉為全套中最長的曲目，且與後面的〈小丑的晨歌〉並列為全套中最具技巧性的樂曲，獻給畫家保羅·蘇德(Paul Sordes, 生卒年不詳)。此曲為延續先前的作品《水之嬉戲》的創作，貫徹全曲的琶音音型呈現出海浪一波波湧上的景象，其涉及的音域範圍相較於《水之嬉戲》又更為廣泛，特別是在低音域有更加頻繁的使用；而之後作品《加斯巴之夜》中〈水妖〉(Ondine)與《為左手的協奏曲》中所使用的鍵盤琶音技巧，也可視為對此曲的承接。之後，拉威

³⁴ Arbie Orestein 1991, 49.

³⁵ 陳郁秀，1982，69。

³⁶ Rollo H. Myers, *Ravel: Life and Works* (New York, Greenwood Press, Inc., 1973), 157.

³⁷ David Burnett James，1995，44.

³⁸ 同注 33。

爾將此改編成管絃樂曲版本，但對此並不滿意，因而顯得默默無聞。根據英國音樂學者郝瓦特(Roy Howat)的說法，原來利用鋼琴琶音所呈現的水流音型，在管絃樂版本以震音呈現，無法將水流本質特性完整地呈現出來；另一方面，只在一兩個小內讓音量橫跨弱與極強的範圍間，對管絃樂來說是不夠充裕的。³⁹

〈小丑的晨歌〉所提獻的人物為希臘裔法國作家、藝術評論家卡弗柯瑞西，其著作包涵英文與法文，涉獵豐富的希臘與俄國文化素養在拉威爾的創作上很有助益，⁴⁰也許拉威爾企圖將這首以異國風格著稱的歌曲獻給內涵豐富異國文化知識的作家。這首在全套作品中最廣為人知，突出的不協和程令人聯想到在西班牙吉他音樂的和弦以及在十八世紀中被多梅尼科·斯卡拉梯(Domenico Scarlatti, 1685-1797)運用於大鍵琴作品內的裝飾奏。此曲在十二年後被改為管絃樂版本，相較於〈海上孤舟〉，這首的管絃樂版本就成功的多了，不僅不失原來鋼琴版的風貌，更因多方樂器的使用而更彰顯曲子的韻味；拉威爾有鑑於〈海上孤舟〉在管絃樂版本中力度變化的呈現不易，因此在管絃樂作品的漸強處，拉威爾使用將樂句延長的手法，充實管絃樂的音量變化，提供有更多發揮的空間。

最末曲〈鐘谷〉也是屬於描摹自然聲音的作品，題獻給法國作曲家德拉惹(Maurice Delage, 1879-1961)。德拉惹與拉威爾在 1900 年結識，並與拉威爾學習，之後兩人成為亦師亦友的關係，德拉惹除了自己的創作外也完成了許多拉威爾作品的改編曲。〈鐘谷〉在樂曲的開始拉威爾將各類鐘聲的交錯呈現。此作品特別的地方是曲中大量平行四度的進行，與德布西慣用平行和弦作曲的手法頗為相似，因此，在此《鏡》作品中為最具「德布西風格」的作品。

³⁹ Roy Howat, *The Art of French Piano Music, Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier* (New Heaven and London :Yale University Press, 2009) ,224.

⁴⁰ Arbie Orestain 2003, 76

第四章 樂曲分析

第一節 〈夜蛾〉

論和聲或是節奏，於本曲皆有相當的複雜性。此曲以降 D 大調為基礎調性，但於曲中利用大量半音，使和聲不斷游移，調性音響趨於模糊；而在節奏上亦透過多種節奏元素的結合，製造出特殊且複雜的音響效果。

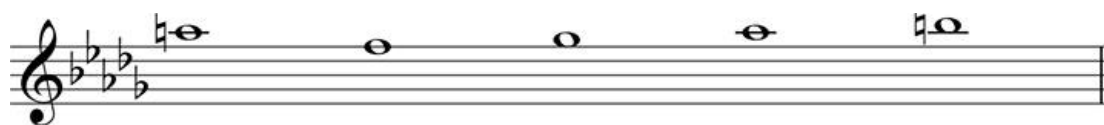
本曲為三段式，由兩個主題支撐全曲，現就兩個主題的組成元素說明如下：

最為縱貫全曲的主題 I 於即於第 1 小節呈現，就其音型觀之，除了其上行特色猶如夜蛾向上飛舞外，也表現出夜蛾蜿蜒、曲線狀的飛行路徑。此主題之素材剖析如下：節奏方面，十六分音符為主，而連結線的加入，表現出夜蛾快速飛行之中忽然遲疑、停滯之舉動；在和聲上，因集結了多種和聲元素而顯得不甚單純。此處以第 1 小節為例說明，右手的部分可拆解為主旋律與附加和聲兩部分，兩者交錯出現：主旋律為全音音階，附加和聲則分別由小三和弦與五聲音階構成，而主旋律又與附加和聲形成二度。除了此處的組合外，主題 I 的在曲子其他地方也結合了不同的合聲元素，為全曲製造更多樣的變化【譜例 4-1-1】。

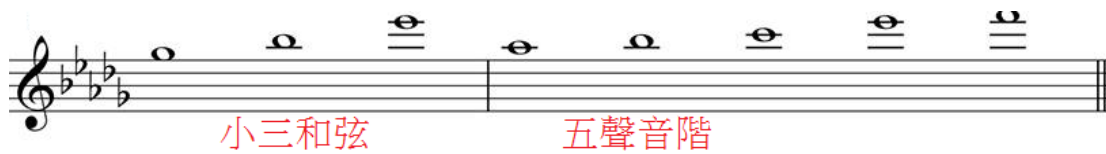
【譜例 4-1-1-a】〈夜蛾〉主題 I 節奏



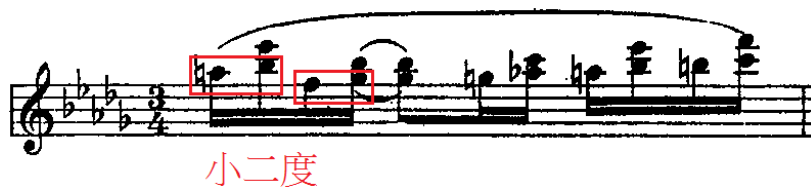
【譜例 4-1-1-b】〈夜蛾〉主題 I 主旋律（以第 1 小節為例）



【譜例 4-1-1-c】〈夜蛾〉主題 I 附加和聲(以第 1 小節為例)



【譜例 4-1-1-d】〈夜蛾〉主題 I 小二度音程(以第 1 小節為例)



主題 II 在第 3 小節初次呈現，表現出的是夜蛾平順下行的飛行；節奏方面，以快速三連音為主導，並利用斷句與重音改變原來的拍子型態。【譜例 4-1-2】。

【譜例 4-1-2】〈夜蛾〉動機 II



除了這兩個主題本身在素材運用上所呈現的特殊性，左手對旋律的加入更增加音樂的複雜度：第 1 小節左手聲部為七和弦的和聲，三連音節奏型與右手的主題 I 呈現四對三的節奏堆疊；第 3 小節處，除了同樣也使用節奏堆疊外，減八度的出現也為原來的穩定和聲添加了些許的不諧和感【譜例 4-1-3】。

【譜例 4-1-3-a】〈夜蛾〉第 1 小節動機 I 與其對旋律之四對三節奏型

The image shows a musical score for the first measure of a piece. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature and a key signature of three flats. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first four notes. The bass staff contains a corresponding line with a slur over the first three notes. A red box highlights the first four notes of the treble staff and the first three notes of the bass staff, with the label "四對三節奏" (4:3 rhythm) written below it. The dynamic marking *pp* is present.

【譜例 4-1-3-b】〈夜蛾〉第 3 小節動機 II 與其對旋律之減八度音程形成

The image shows a musical score for the third measure. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature and a key signature of three flats. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first three notes. The bass staff contains a corresponding line with a slur over the first three notes. Red circles highlight the first notes of both staves, and a red line connects them, with the label "減八度" (augmented octave) written below it. The dynamic marking *mf* is present.

第 4、5 小節以主題 I 作發展，音域較低，異於第 1、2 小節將同樂句複製，第 5 小節又較第 4 小節略為開展，且右手的和聲較為豐厚、左手所涉及之音域也較廣【譜例 4-1-4】。

【譜例 4-1-4】〈夜蛾〉第 4、5 小節變化處

The image shows a musical score for measures 4 and 5. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature and a key signature of three flats. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first four notes of measure 4 and the first four notes of measure 5. The bass staff contains a corresponding line with a slur over the first four notes of measure 4 and the first four notes of measure 5. Red boxes highlight the first four notes of the treble staff in both measures, and red circles highlight the first notes of the bass staff in both measures. The dynamic marking *pp* is present.

第 6、7 小節為快速上行的音群，唯在第 6 小節第一拍之後半拍為較慢速之三連音下行，表現出飛蛾飛行途中略有躊躇的姿態；而至第 9 小節之間，音群與休止符交錯出現，塑造出夜蛾的飄忽不定【譜例 4-1-5】。

【譜例 4-1-5】〈夜蛾〉第 7 至 9 小節休止符處

第 10 小節起承接了前段的素材，並又加入新的素材，將音樂導入不一樣的方向，較為特別的是，拉威爾為了樂句的劃分或延展，開始有較多次的拍號變換。一開始複製前段，但到第 12 小節時開始有了轉折，在第二拍和聲由原來的降 D 大調逐漸偏移，第 13 小節係延長前一小節的句子，在 3/8 拍號上於低八度音域重複第 12 小節後半【譜例 4-1-6】。

【譜例 4-1-6】〈夜蛾〉第 14、15 小節之樂句延長

第 14 小節開始進入 6/8 拍，由二度下行音型主導旋律，並且透過拍子的變化表現出越來越緊湊的節奏韻律；和聲也不斷的轉變，直至第 18 小節第四拍，暫且停留於 G-B-D，第 19 小節拉威爾將半音用和聲方式進行，快速音群是建立在 F[#]-A[#]-C[#]-E 與 G-B-D 之間【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-7】〈夜蛾〉第 18 至 19 小節之和聲

F[#]-A[#]-C[#]-E與G-B-D之間的和聲進行

第 21 至 26 小節為兩個相同的樂句，此處以第 21 至 23 小節作說明：此三小節內，拍號 2/4 與 3/8 兩個拍號之間交錯，主題 II 於此被運用於右手聲部，第 23 小節則是另外一個新音型的呈現。和聲進行採用半音級進的方式，右手為 G-F[#]-F、C-C^b-B^b；左手為 G[#]-A、D-D[#]-E^b、F-F[#]-G【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8】〈夜蛾〉第 21 至 23 小節之半音行進

第 27 至 30 小節，樂句進行為 B^b-G-F-F、B^b-G-F-F、B^b-G-F-F-E^b-F-E^b-F-E^b，為了做樂句延續，此處於也將拍號做變換【譜例 4-1-9】。第 31 小節仿製第 27 小

節之句型，但並非直接複製前者，而是將整體音高上移、並加入二對三節奏的裝飾音，在音的走向、排列上也添了一點變化。

【譜例 4-1-9】〈夜蛾〉第 27 至 29 小節之樂句

The image displays a musical score for measures 27 to 29. The top system shows measures 27 and 28, with a piano (p) dynamic marking. The bottom system shows measure 29, which is highlighted with a red bracket and the label '樂句延長' (Melodic Extension). The score is in 5/8 time and features a key signature of three flats.

第 33 小節開始，節奏以二對三節奏為主導，旋律以 C 音、E^b 音、G^b 音、B^b 音為骨幹，外加若干和聲外音，音域行進由中至高，經兩和弦快速交錯後，瞬間再由以動機 II 為素材的裝飾奏從高處急流而下，主題 I 在最後又呈現一次，整個 A 段結束，進入 B 段【譜例 4-1-10】。

【譜例 4-1-10】〈夜蛾〉第 33 小節二對三節奏

The image displays a musical score for measure 33. It is marked with 'poco rubato' and a piano (p) dynamic. The score is in 5/8 time and features a key signature of three flats. The melody in the right hand is characterized by a 2:3 rhythm.

B 段因素材運用可分為兩部分。B₁ 樂段由第 37 至 62 小節，切分音節奏、持續低音等遍布於此段，和聲方面雖仍有七度音程、半音等元素，卻顯得較為和緩，

特別在第 46 小節前，和聲進行以 F-A-C 為中心和弦，相較於前段，織度上較不綿密，卻有較為清晰的旋律線條【譜例 4-1-11】。

【譜例 4-1-11】〈夜蛾〉B 段旋律性部分（以第 37 至 40 小節為例）

A musical score for piano in 3/4 time, measures 37 to 40. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. A red bracket highlights the melodic line in the right hand from measure 37 to 40.

第 46 小節開始，除了織度型態略改變，右手上聲部持主旋律、下聲部為落在拍點上並以半音級進，左手則是持續低音；另外，和聲也變得較為游離不定，自第 51 小節開始，以 $G^b-B^b-D^b$ 為中心和弦，而後在第 51 至 54 小節插入行進緩慢的旋律與快速裝飾奏交錯出現的樂句。第 56 小節開始，再次呈現第 46 至 50 小節之句型，音高上移至其下五度處【譜例 4-1-12】。

【譜例 4-1-12】〈夜蛾〉第 46、47 小節與第 55 至 57 小節之對照

A musical score for piano in 3/4 time, measures 46-47 and 55-57. The key signature has three flats. The score is divided into two systems. The first system shows measures 46 and 47, with the right hand (treble clef) playing a melodic line and the left hand (bass clef) playing a bass line. The second system shows measures 55 and 57, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. A red box highlights the melodic line in the right hand of measures 55 and 57. The dynamic marking *pp* is present in both systems. The text *p très expressif* and *模進* is written above the second system.

第 61 小節接續前一小節之最後一拍右手的 D^b-F 音程，繼續半音下行至 C-E，伴隨著左手的持續低音 B^b，樂曲停滯於這三個音上達兩小節之久，等待著下一樂段的進入。

B₂ 樂段以主題 I 為主導，但將主題 I 於各處片段化，以營造出緊張懸疑的氣氛。在第 63 小節至第 75 小節時，新的歌唱性旋律與主題 I 交錯出現。第 76 小節起以主題 I 做三次推展，這三次的和聲分別為 F-A-C、D^b-F-A^b、E^b-G-B^b 等大三和弦，音域由低至高，推展到第一次的高峰【譜例 4-1-13】。

【譜例 4-1-13】〈夜蛾〉第 76 至 78 小節之中心和弦

The image shows a musical score for Example 4-1-13, covering measures 76 to 78. The score is written for piano (pp) and features a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is marked with a *pp* dynamic. Three specific chords are highlighted with red boxes and labeled above them: F-A-C in measure 76, D^b-F-A^b in measure 77, and E^b-G-B^b in measure 78. The lyrics "cre" and "scen" are visible under the notes in measures 77 and 78 respectively.

第 80 小節開始，擷取主題 I 之後半進行多次重複，左手在特定拍點的落下形成了左右手二對三的不對等節奏，第 84 小節時，配合左手的走向與重音，將音量瞬間增強，全曲被推至高潮，此處的和聲以降 D 調之五級和弦、F 音可視為後面和弦的倚音，後面接續以降 D 大調一級和聲為基礎的第 85 小節，使調性在發展樂段游移之後暫且回到了原調【譜例 4-1-14】。

【譜例 4-1-14】〈夜蛾〉第 84、85 小節左手和聲進行

84

fen dehors

D^b : V₇ I

第 85、86 小節伴隨著二對三節奏呈現主題 II，主題 I 又在第 88 小節的中聲部若隱若現。第 90 至第 93 小節，重複了 A 段的第 6 到 9 小節，將發展樂段劃下句點，於第 94 小節進入再現樂段。

【譜例 4-1-15】〈夜蛾〉第 88 小節主題 I 的出現

88

主題I節奏型

再現樂段複製了 A 樂段的句型結構，但在第 96 小節以五度之差轉換了調性，改以降 b 小調之調性系統為中心，之後亦仿照 A₂ 樂段之和聲走向進行。第 120 小節也是以動機 II 為素材的裝飾奏樂，並加以擴充，相較於前段多了些迂迴的線條【譜例 4-1-16】。

【譜例 4-1-16】〈夜蛾〉不同段落之裝飾音型比較

The image displays two musical staves from a piano score. The top staff, starting at measure 36, shows a melodic line with a trill-like texture, marked with dynamics *ff* and *ppp*. The bottom staff, starting at measure 120, shows a similar texture, marked with *ff* and *pp très léger*. A red box highlights a specific passage in the bottom staff, likely illustrating the decorative motif mentioned in the text.

自第 121 小節進入尾奏，B 段的素材在此被零碎的運用，如三度下行、切分節奏、樂曲織度分布等等。第 126 小節開始以和弦行進的方式— D^b - $F-A^b$ 、 $F-A-C$ 、 $A-C^\sharp-E$ 三者一輪之進行為基底作變化，由低音至高音，而於第 128 小節落於原調 D^b 大調一級和弦，至第 131 小節由主題 II 作最後一次呈現，結束此曲。

茲將上述特徵彙整為下列表格：

【表 4-1】 拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈夜蛾〉曲式結構與調性

段落		小節數	特色
主樂段	次樂段		
A 段	A ₁	1-9	和聲：以降 D 大調中心，但諸多和聲外音的加入使得調性模糊不明。 節奏：3/4 拍、四對三節奏。 主題運用：兩個主題呈現。
	A ₂	10-37	和聲：自降 D 大調出發，諸多和聲外音造成和聲系統不斷地轉變。 拍號變換：3/4、3/8、6/8、5/8。 主題運用：主題 II 居多。
B 段	B ₁	37-62	和聲：開始以 F-A-C 為中心和弦，但在第 51 小節改以 G ^b -B ^b -D ^b 為中心，另有許多和聲外音。 節奏：切分音。
	B ₂	63-93	加入新素材做變化，和聲著樂句不斷轉變，之後透過主題模進而將曲子帶入高潮。 素材運用：主題 I 居多。
A'段	A' ₂	94-120	和聲：從原調降 D 大調出發，諸多和聲外音造成和聲系統不斷地轉變。 節奏：同 A 段。 素材運用：同 A 段
尾奏		121-131	和聲：調性不明；自第 126 小節開始以連續和弦上行直至降 D 調一級和弦。 素材運用：第 121 至 125 小節模仿 B 段。

第二節 〈悲傷的小鳥〉

與前一曲不大相同，本曲拍號穩定，除了幾處由於句型延伸需要而更改拍號外，其餘皆為 4/4 拍子。由四個主要動機構成，這些動機在隨著本曲轉調在不同的調性游移，而有不同的樣貌，在這四個動機中，動機 I 與 II 為鳥鳴動機，而動機 III 與 IV 則時常結合。四個動機整理如下【譜例 4-2-1】：

動機 I 【譜例 4-2-1-a】鳥鳴動機一



動機 II 【譜例 4-2-1-b】鳥鳴動機二



動機 III 【譜例 4-2-1-c】下行三度動機



動機 IV 【譜例 4-2-1-d】級進與切分音型



曲式為三段式，A 段由原調降 e 小調出發，初始為單聲部的進行，展現鳥鳴動機，接著聲部增至四部，調性偏移至 b 小調。第 7 小節起，複製了開頭兩小節的句型，但將音符時值略做更動，延長了 A^b 尾音的長度，此外，織度也增厚許多，動機 III 與 IV 的結合呈現於中間聲部；在調性變化方面，右手乍看回到主調，但左手 A^b 音的加入製造出九和弦，將調性色彩趨向模糊【譜例 4-2-2】。

【譜例 4-2-2】〈悲傷的小鳥〉第 7 小節聲部變化

動機III與
動機IV的結合

pp m.g.
m.d.

令調性模糊的A^b音

第 10 小節進入 B 段，此處的和聲以 F[#]-A[#]-C[#]-E-G 所組成的九和弦為基礎，且沿用動機 I、III、IV 繼續發展，而動機 III 與 IV 又結合再一起並加以變化；此外，節奏密度的變化也是此樂段的特色：自第 10 小節的動機 IV 改為反向進行，拉威爾在第 12 小節更動了節奏使其更為緊湊；同樣的手法也出現在左手聲部，第 11 小節拉威爾在左手的 C[#]、D[#]音加入了重音，預示了之後音樂的發展，這兩個音在第 12 小節形成動機 IV 的輪廓，且以更密集的節奏呈現於第 13 小節【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3】〈悲傷的小鳥〉第 10 至 13 小節動機 III、IV 的運用與 C[#]、D[#]音

expressif
p
pp

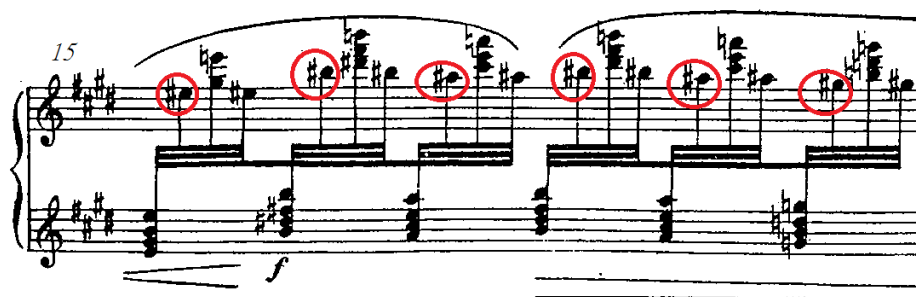
動機III與反向
進行的動機IV結合

pp
C[#]、D[#]兩音的發展

10
12

第 13 小節起，加入了快速音群，開始呈現較流動的音響，左手由 C[#]、D[#]音形成的動機 IV 加上三連音節奏組成，右手呈現類似琶音的裝飾音，此處兩個相同的樂句在音量上是一大一小的變化，如同鳥啼與回音。⁴¹第 15、16 小節捨棄原來四個動機的運用，插入以分解和弦為中心的新素材，這些和弦分別為 E-G[#]-B、G-B-D、A-C[#]-E、B-D[#]-F[#]等大三和弦。然而，拉威爾於此單純的三和弦之中又注入和聲外音，製造大二度與減八度等不諧和音程，而形成獨特音響【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3】〈悲傷的小鳥〉第 15 小節和聲外音



經過了一長串下降的音群，來到了第 17 小節，音群的密度減小，情緒逐漸和緩，右手 G 與 G[#]音的交錯出現也讓動機 IV 慢慢浮現出來【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】〈悲傷的小鳥〉第 17 小節動機 IV 的展現



第 21 小節開始進入再現樂段，仿製第 1 至 3 小節的句型並加入變化，和聲上先以 G-B^b-D-F-A 構成的九和弦為基礎，待第 23 小節回歸主調 e^b 小調。第 25

⁴¹ 陳郁秀 1982，74。

小節接續前一小節的素材擴展成一段裝飾奏，右手再 A-B^b-D-E^b 四音徘徊之後回歸 A-B^b 兩音，且以動機 IV 的形態呈現。動機 II 銜接於後，帶出一連串快速音群，利用半音順勢進入尾奏【譜例 4-2-5】。

【譜例 4-2-5-a】〈悲傷的小鳥〉第 25 小節對第 24 小節的素材承襲

【譜例 4-2-5-b】〈悲傷的小鳥〉第 25 小節的動機運用

尾奏的六個小節都有動機 I 的出現，與曲子一開頭做呼應。此處的動機 I 建立在 D[#]音與 E^b音上，如此同音異名的使用得以在第 29 小節將調性導入原調 e^b小調而不突兀。具光明色彩的 E 大調音響的第 26 至 28 小節利用和弦的變化與低音走向帶出層次感，三個小節的低音走向分別為 E-C[#]-A。第 29 小節匯集動機 I、III、IV 組成一小樂句，在三次重複的過程中隨著音量削弱而逐漸消失【譜例 4-2-6】。

【譜例 4-2-6】〈悲傷的小鳥〉第 26 至 32 小節

26 *au mouvement*

p *mf* *p*

低音走向

同音異名

Encore plus lent.

29 *pp* *sombre et lointain* *ppp* *perdendo* *ppp*

茲將上述特徵彙整為下列表格：

【表 4-2】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈悲傷的小鳥〉曲式結構與調性

段落		小節數	特色
主樂段	次樂段		
A 段		1-9	素材運用：四個動機皆被呈現。 和聲：自降 e 小調出發，和聲外音的加入令調性開始模糊。
B 段	B ₁	10-14	素材運用：使用動機 I、III、IV 做變化； 而 13-14 小節起，節奏開始越來越流動。 和聲：以九和弦 F [#] -A [#] -C [#] -E-G 為中心和弦。
	B ₂	15-20	素材運用：在第 15、16 小節利用分解和絃作為素材，至第 17 小節動機 IV 開始浮現，節奏趨緩，並且銜接至再現樂段。 和聲：大三和弦、不諧和音程。
A'段		21-25	素材運用：動機 I、III、IV。 和聲：在第 23 小節回歸原調。
尾奏		26-32	第 26 至 28 小節起有 E 大調的音響；之後於第 29 小節轉至原調降 e 小調。

第三節 〈海上孤舟〉

全曲由三個大樂段構成，由表現流水動態的快速音群貫穿全曲。前十個小節由左手展現流水音型於 F[#]-A-C[#]-E 的七和弦音上、配合著右手旋律重複數次，在使透過織度的略為增厚表現出自然景色的細微變化：在第 4 小節中聲部加入新旋律 G[#]-C[#]，第 8 小節又將此聲部旋律延長為 G[#]-C[#]-E-G[#]-F[#]，在原本重複多次的素材上增添了層次感【譜例 4-3-1】。

【譜例 4-3-1-a】〈海上孤舟〉第 4 小節

【譜例 4-3-1-b】〈海上孤舟〉第 8 至 10 小節

在綿長的樂句後面，插入語句上略帶變化的第 11 至 13 小節。此處右手以二度、三度下行音程帶出較為短小的樂句，左手保持流水音型持續進行著，而和聲主要建立在 E-G-B-D-F[#]與 D-F-A-C-E 等九和弦之間。第 14 至 27 小節仿照先前十三個小節的結構，但略有變化：第 14 至 20 小節將第 1 到 10 小節的內容縮減至七

小節；在第 21 小節開始處模擬第 11 小節的句型，主要和聲為七和弦 A-C[#]-E-G[#] 與 G-B-D-F[#]，相較於前處，此處的和聲色彩顯得較清晰透亮，之後於第 23 小節由 G-B-D 三音為主的流水音型漸行漸遠，將 A₁ 樂段結束【譜例 4-3-2】。

【譜例 4-3-2】〈海上孤舟〉第 11、21 小節和聲比較

The image displays two musical staves for piano accompaniment. The top staff is labeled '11' and the bottom staff is labeled '21'. Both staves are in 3/4 time and G major. The top staff (measure 11) features a piano (*pp*) dynamic. The bottom staff (measure 21) features a piano (*p*) dynamic. Red text labels the chords: 'E-G-B-D-F#' and 'D-F-A-C-E' for measure 11, and 'A-C#-E-G#' and 'G-B-D-F#' for measure 21.

突強、如雷聲般的 B^b 音開啟了 A₂ 樂段，此樂段由 B^b 音作為開頭，上下聲部各有主旋律，以 B^b 音為起頭發展，分別為 B^b、A^b、F[#]、E、D、C、B 與 B^b、C、C[#]、D、E、F、A^b 等音，兩旋律以對位的方式呈現三次，在第三次的句末稍做更動並在第 37 小節結束於 B^b 大調。在兩條旋律線的中間輔以頑固低音 B^b 音與流水動機的琶音音型豐富其織度，而流水動機音群的和聲元素多元，除了三和弦、七和弦與九和弦並用以外，有些地方還加入了減八度的不協和音程，呈現更為複雜的和聲音響【譜例 4-3-3】。

【譜例 4-3-3】〈海上孤舟〉第 28 至 31 小節左右手之旋律

第 38 小節進入 A₃ 樂段，左手以 G[#]-B-D[#] 小三和弦為基礎，利用琶音型逐漸衝向高音域、待至最高音時再下降至原處，如此句型重複三次，但在第三次的進行時有了微妙的變化，除了在第 42 小節的左手琶音加入些微的轉折外，下行的琶音音群也由 G[#]-B-D-F[#] 之減七和弦於第 43 小節改變為 C[#]-D[#]-F[#]-G[#]-A 的五聲音階⁴²，帶出由緊張至開闊舒展的感覺【譜例 4-3-4】。

⁴² 此處缺少 G[#]音，故也可解讀為 D[#]-F[#]A-C[#]七和弦，但為了些續後面的音樂發展，筆者將此處歸為省略 G[#]音的五聲音階。

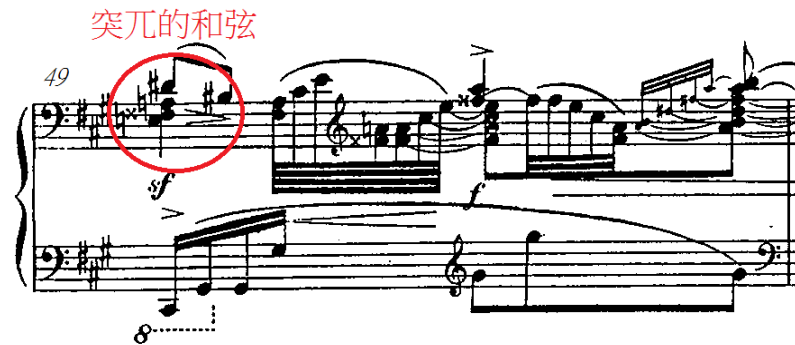
【譜例 4-3-4】〈海上孤舟〉第 39、43 小節和絃比較

在第 44 小節，左手以 G^\sharp 音為持續低音鋪陳，右手的素材由五聲音階、平行和弦，使用較鬆散的節奏，音樂因此有了平靜、緩和、甚至有點停滯的跡象；但在第 49 小節流水音型又再度出現，和聲以七和弦 $A-C^\sharp-E-G$ (G 音與原來的 F^x 音為同音異名)⁴³ 為主，但右手突兀的和絃(第 49 小節第一拍)與小二度(指 F^x 與左手的 G^\sharp 音)音程，配合著音量變化為原來平靜的音樂添加了張力【譜例 4-3-5】，直至最後停滯於減三和弦 $E^\sharp-G^\sharp-B$ 上，等待下一小節的解決。自第 55 小節起為過門，右手為五聲音階($C^\sharp-D^\sharp-E^\sharp-G^\sharp-A^\sharp$)，流水音型較為緩速，情緒趨向平緩，而隨著左手低音在逐漸攀升，進入下一樂段。

⁴³ 為了能更明確地解釋和弦性質與音樂的關聯，此處以同音異名解讀。

【譜例 4-3-5】〈海上孤舟〉第 49 小節和聲變化

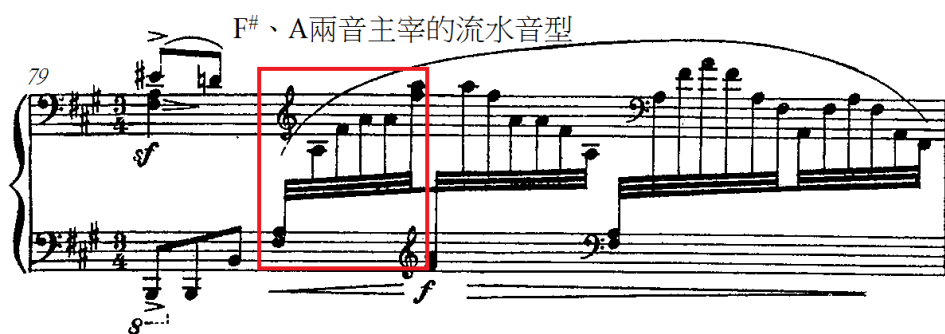
突兀的和弦



B 樂段可以說是 A 樂段的重述，此段擷取了 A 段的幾個部分，但配合著不同的和聲配置。B 樂段開頭複製了第 1 到 10 小節的句型，以 $C^\sharp-E-G^\sharp-B$ 七和弦為基礎；第 68 小節則是複製 A₃ 樂段的句型，上行琶音群建立於 B^b-D-F 大三和弦，而下行音群在第 69、71、73 小節的變化分別為： $F-A^b-C^b-E^b$ 、 $B^b-D^b-F^b-A^b$ 、 $F-A^b-C-E^b$ ；與前處一樣，第 74 小節也有一持續低音 B^b 音鋪陳於下聲部；第 79 小節進入到以 $B-D-F^\sharp-A$ 七和弦為主的和聲系統，右手不協和的 $E^\sharp-D$ 呈現出突兀的音響；此外，代表流水的音群以 F^\sharp 、 A 兩音主宰，預示了 C 樂段的發展【譜例 4-3-6】。

【譜例 4-3-6】〈海上孤舟〉第 79 小節流水音群

F^\sharp 、 A 兩音主宰的流水音型



在第 82 小節進入到了 C₁ 樂段，右手為建立在 F^\sharp 、 A 兩音的流水音型，而主旋律在左手，旋律素材為三度與八度音程。第 83 小節右手加入 F 音，製造增八度，使得和聲趨向不明【譜例 4-3-7】。

【譜例 4-3-7】〈海上孤舟〉第 83 小節增八度

此處也運用了重複句型結構的手法，分別為第 84 至 89 小節與第 90 至 96 小節兩組，當然也有變化在內，第 85 與第 91 小節的左手和聲分別為 D-F[#]-A 與 D[#]-F[#]-A；另外，在旋律上也有三度之差：一為 B、C、D、F、D、C、B，另一為 G[#]、A、B、D、A[#]、A、B【譜例 4-3-8】。

【譜例 4-3-8】〈海上孤舟〉第 85 與 86 小節、第 91 與 92 小節左手和絃、旋律比較

自第 98 小節起進入 C₂ 樂段，同樣音型的樂句呈現了五次，這五次利用和聲、織度逐漸帶出變化。織度方面，自第 100 小節開始左手在低聲部多加一音、且於第 102 小節許多和絃的增加，產生更為厚重的音響。和聲方面，可以第 100 小節為界，並由下列幾點來觀察變化：右手部分，為 D-G-A 變為 D^b-E^b-A，從組成音

程來看，即由完全四度與完全五度的組合轉變為減四度與減五度的組合，音響由自然變為緊張；左手分為兩部分，一為長音音程、另一為帶出旋律線條的和聲進行，長音音程由完全五度 G-D 變為減五度 G-D^b，而另一部分的和聲變化則在第 100 小節後有較多二度音程加入。如此變化促成了該段由平靜轉為激動的趨勢【譜例 4-3-9】。

【譜例 4-3-9】〈海上孤舟〉第 98 至 102 小節和聲與織度變化(此處以第 98 小節與第 100 小節為例做比較)

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '98', shows a treble clef staff with a complex, rapid melodic line and a bass clef staff with a long, sustained interval. The second system, labeled '100', shows a similar but more active texture. A red circle highlights a note in the bass clef of measure 100, with the text '低聲部增加的音' (added note in the bass part) next to it.

第 103 小節順勢將全曲推至最高潮，兩手以快速音群，由高至低音域傾瀉而下，此處中心和聲在左手處，接續前一小節末處 E^b-G-B^b-D^b 的七和弦，而右手音群則將旋律 A-G-F-E^b 帶出。至第 107 小節起，情緒開始和緩，可從右手音群看出，第 107 與 108 小節右手音群範圍橫越八度、而第 109 至 110 小節則縮至二度震音【譜例 4-3-10】。

【譜例 4-3-10】〈海上孤舟〉第 107 小節與第 109 小節右手音型變化

第 111 小節使用了 A₃ 樂段的句型素材，上行和聲為七和弦 A-C-E-G，下行和聲為 A-C-E^b-G、而後轉為 C[#]-E-G-B；與前面 A₃、B₂ 兩樂段逐步增強張力趨勢有很大不同，此處在左手琶音的音域逐句縮減，使得音樂趨向平靜；在第 117 小節，有 A 音持續低音鋪陳，在上方的和聲爬音，猶如水流略為波動般的裝飾性音群與製造情緒起伏。

尾奏始於第 124 小節，旋律以三度下行音型 E-C[#]做串聯，此處水流音由 E、G[#]、B 等音結合成群呈現；左手呈現較緩慢節奏，其旋律起伏範圍由增四度、小二度、最後至較為舒展的大二度，暗示逐趨平復的海面動向【譜例 4-3-11】。

【譜例 4-3-11】海上孤舟 第 125 小節至的 131 小節左手音型變化(以第 125、126、129 至 131 小節為例)

第 132 小節起再次呈示最初的樂句，句尾的 $G^{\#}-F^{\#}$ 音型與由 $C^{\#}$ 、 E 兩音組構成的流水動機交錯出現，音群逐漸減少，辦隨著音量漸弱，直至消失。

茲將上述特徵彙整為下列表格：

【表 4-3】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉曲式結構與調性

段落		小節數	特色
主樂段	次樂段		
A 段	A ₁	1-27	和聲：七、九和弦的行進為主 節奏：左手為水流音型的快速琶音群、右手素材單純、偶有切分音。
	A ₂	28-37	和聲：包含三、七、九和弦、另有減八度的加入，增加和聲的複雜度，但待 37 小節時暫時停留於降 B 大調一級。 節奏：28 小節為單純的三連音；29 小節開始除了快速琶音群外、其他聲部節奏素材單純。
	A ₃	38-48	和聲：上行以 $G^{\#}-B-D^{\#}$ 小三和弦為基礎； 下行為 $G^{\#}-B-D-F^{\#}$ 之減七和弦與 $C^{\#}-D^{\#}-F^{\#}-G^{\#}-A$ 的五聲音階；第 44 小節持

			<p>續低音 G[#]音加入。</p> <p>節奏：快速音群，但於第 44 小節開始有節奏較趨緩。</p>
		49-54	<p>和聲：持續低音 G[#]貫穿；右手有待有刺激性的不諧和音程。</p> <p>節奏：仍有快速音群，但也有較緩節奏的聲部。</p>
過門		55-60	<p>和聲：C[#]-D[#]-E[#]-G[#]-A[#]五聲音階。</p> <p>節奏：將較之下較緩速的音群。</p>
B 段	B ₁	61-67	<p>和聲：以 C[#]-E-G[#]-B 七和弦為基礎。</p> <p>節奏：同 A₁。</p>
	B ₂	68-78	<p>和聲：上行音群為 B^b-D-F 大三和弦，而下行音群分別為：F-A^b-C^b-E^b、B^b-D^b-F^b-A^b、F-A^b-C-E^b。</p> <p>節奏：同 A₃。</p>
		79-81	<p>和聲：B-D-F[#]-A 七和弦為主，F[#]-A 的運用可視為 C₁ 的準備。</p> <p>節奏：快速音群為主。</p>
C 段	C ₁	82-97	<p>和聲：流水音型建立在 F[#]、A 兩音，另有減八度音程。</p> <p>節奏：快速音群、旋律聲部節奏素材單純。</p>
	C ₂	98-110	<p>和聲：以第 100 小節為分界，和聲個性由自然轉為緊張。</p> <p>節奏：98-102 小節右手為快速音群、左手節奏單純，有使用切分音，節奏自第 100 小節起漸趨複雜；103-110 小節時以快速音群為主。</p>
	C ₃	111-123	<p>和聲：上行和聲為七和弦 A-C-E-G，下行和聲為 A-C-E^b-G、而後轉為 C[#]-E-G-B；第 117 小節有持續低音 A 加入。</p> <p>節奏：同 A₃。</p>
尾奏		124-139	<p>和聲：第 124 至 131 小節以 E、G[#]、B 等音組合流水音群，左手音程變化為增四、小二、大二；第 135 小節起複製開頭的和聲。</p> <p>節奏：第 124 至 131 小節趨於緩慢，偶有快速音群穿插其中；第 135 小節流水音型斷續出現，並有越來越少量的趨勢。</p>

第四節 〈小丑的晨歌〉

此曲為大型的三段式，宣敘調般的旋律置入中段，濃厚的歌唱性與前後具節奏感的樂段形成對比。整個 A 段按素材的安排手法，又可被視為一個小型的三段式，分別為 A₁、A₂、A₁'。A₁ 樂段在開頭就呈現出貫穿全曲的節奏動機，分別如下【譜例 4-4-1】：

【譜例 4-4-1-a】〈小丑的晨歌〉節奏動機 I

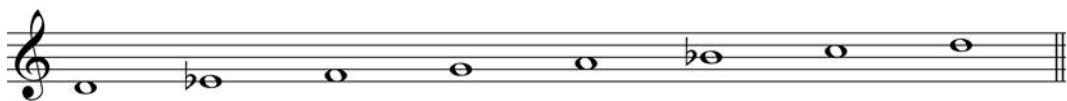


【譜例 4-4-1-b】〈小丑的晨歌〉節奏動機 II



一開始的節奏以動機 I 主導，但此處也有兩手節奏互補的特性在內，這種聲部間節奏互補的作曲手法為拉威爾的節奏特色之一，⁴⁴在本曲運用得很多；和聲方面，拉威爾在穩定的調性、調式、和聲中，加入了和聲外音增加音響的變化，如此運用許多半音來彰顯音樂風格的手法遍布於全曲。以第 1 小節為例，除了加入弗里吉安調式(Phrygian Mode)，又加入 F[#]音，除了與 F 音形成減八度外，與 D 音呈現小三音程，促使樂句中有大三、小三兩音程交錯之複雜音響。【譜例 4-4-2】。

【譜例 4-4-2-a】〈小丑的晨歌〉開頭處使用的弗里吉安調式(Phrygian Mode)



⁴⁴ 可參考本論文第三章第二節。

【譜例 4-4-2-b】〈小丑的晨歌〉第 1、2 小節和聲外音 F[#]音的加入



mf sec les arpèges très serrés

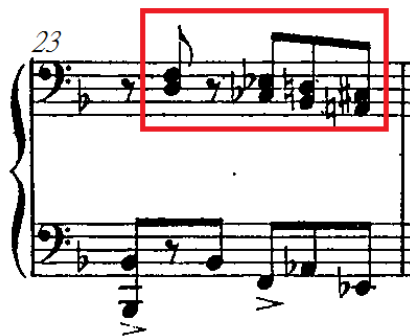
【譜例 4-4-2-c】〈小丑的晨歌〉第 1、2 小節雙手節奏互補



mf sec les arpèges très serrés

第 12 小節，在節奏運用上，以動機 II 居多，和聲上以 E^b-G-B^b-D 與 B^b-D-F-A 等七和弦主導，而在第 18 小節時，開始有持續低音 B^b 音的出現，為後面的和聲進行留伏筆；至第 22 小節回歸以動機 I 的節奏型為主，和聲上以 B^b 大調為中心，半音的份量也不輕，例如第 23 小節即利用三度音程以半音級進，製造較為曖昧的色彩【譜例 4-4-3】。

【譜例 4-4-3】〈小丑的晨歌〉第 23 小節三度音程以半音級進



第 31 小節進入 A₂ 樂段，又可將此樂段分為兩部分。第一部分為第 31 至 42 小節，以節奏動機 II 主導，拍號在 9/8 與 6/8 之間交錯；和聲變化上，也使用半音級進的手法：第 31、32 小節為 F-B^b-D、F[#]-B-E^b、G-C-E^b；第 37、38 小節則為 A^b-D^b-F、A-D-F[#]、B^b-E^bG^b。此外，也附加許多增四度、減五度的使用【譜例 4-4-4】。

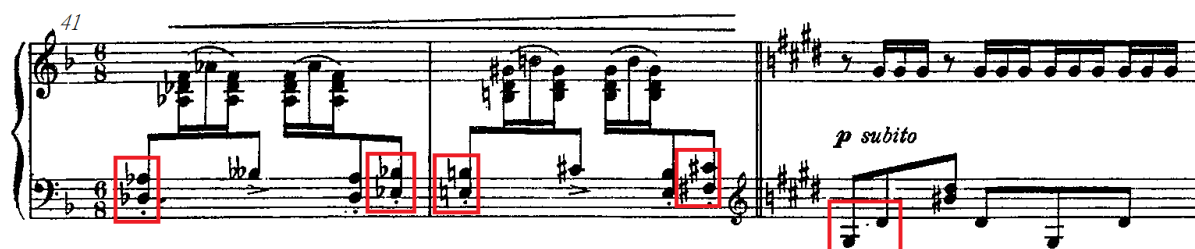
【譜例 4-4-4-a】〈小丑的晨歌〉第 31、37 小節以半音級進之和弦

【譜例 4-4-4-b】〈小丑的晨歌〉第 31 至 37 小節增四、減五音程運用(以第 33 小節為例)

此外，第 41 至 43 小節中平行五度的運用，順勢轉變為 G[#]-B-D[#]小三和弦，開啟

了下一段落的發展【譜例 4-4-5】。

【譜例 4-4-5】〈小丑的晨歌〉第 41 至 43 小節平行五度運用



A₂樂段的第二部分為第 43 至 57 小節，節奏以快速的三連音群為主要素材來支撐樂段；和聲變化上，第 43 至 49 小節以 G[#]-B[#]-D[#]為基礎，但左手在 G[#]-D[#]與 C[#]-G[#]兩個五度音程間交錯，並輔以右手建立於利地安調式(Lydian Mode)的滑奏；而七和弦 C[#]-E[#]-G[#]-B、G-B-D-F[#]分別於第 52 與第 56 小節起為中心和弦，當然，也有半音元素的注入【譜例 4-4-6】。

【譜例 4-4-6】〈小丑的晨歌〉第 44 小節利地安調式音階



自第 58 小節開始 A 段進入尾聲，兩個節奏動機皆被運用於此，第 62 小節調性穩定於 D 大調上，此處的三度音程為半音級進下型，可從第 63 小節的右手聲部觀察，為 E[#]-G[#]、E-G、D[#]-F[#]【譜例 4-4-7】。

【譜例 4-4-7】〈小丑的晨歌〉第 63 小節利三度音程半音下行



B 樂段依照素材運用可分為 B₁ 與 B₂，以第 103 小節為分水嶺。B₁ 樂段開始由歌唱性旋律與和弦組合的樂句交錯，旋律音建立在 B 音為開頭的伊奧利安調式(Aeolian Mode)，並且以三度之差逐漸下行至低音部⁴⁵，最後停滯於 F[#] 音，準備承接後面的 B₂ 樂段；和弦部分的變化除了左手以二度逐次下降，右手的和聲也有不同的變化，前三個的和弦分別為大七和弦(D-F[#]-A-C[#])、小七和弦(A-C-E-G)、五聲音階(G-A-B-D-E)，第四個較特殊，減八度的加入使得減七與屬七和弦並置(A、A[#]-C[#]-E-G)，形成最緊張的音響，將音樂帶入較為迷幻的氣質【譜例 4-4-8】。

【譜例 4-4-8-a】〈小丑的晨歌〉B 段開頭使用的伊奧利安調式



⁴⁵ 筆者於此以旋律的開頭音與結尾音為定奪，詳見譜例。

【譜例 4-4-8-b】〈小丑的晨歌〉第 71 至 96 小節旋律走向

67 *Plus lent*
pp *ff* *mf expressif en récit.*

72 *1er Mouvement très mesuré*
pp 2 Ped.

78 *Plus lent mf*
m. 5: enlevez la sourdine *pp* 2 Ped.

85 *Plus lent mf*
m. 5: *pp* *1er Mouvement*

91 *Plus lent mf*
m. 5:

B₂ 樂段之調性以 b 小調為中心，且可分為兩個部分，分別為第 105 至 132 小節與第 133 至 160 小節，這兩部分實為同樣的句型、架構，主要的變化在於和聲

的進行。第一部分在第 120 小節開始以 F[#]音為持續低音；第二部分卻在第 150 小節處改變和聲，以 A 音為持續低音【譜例 4-4-9】。

【譜例 4-4-9】〈小丑的晨歌〉第 105 至 132 小節持續低音變化(以第 126、157 小節為例)

The image displays two excerpts from a musical score for 'The Clown's Morning Song'. The top excerpt, starting at measure 126, is marked 'Même mouvement' and 'ff très expressif'. A red box highlights the bass line, which consists of a sustained F# note. The bottom excerpt, starting at measure 157, is also marked 'ff très expressif'. A red box highlights the bass line, which consists of a sustained A note. The word 'simile' is written above the second excerpt. Both excerpts show a piano accompaniment with various chords and melodic lines.

第 166 小節起進入 A'樂段。和聲進行以兩個大三和弦為主軸並加上半音做變化，分別是 E^b-G-B^b 與 F[#]-A[#]-C[#]，在第 172 至 174 小節，同第 41 至 43 小節使用平行五度做和聲轉移。第 174 小節進入到了以快速三連音為主的樂段，但在和聲、織度上，較 A 段豐富：和聲方面，此處以大三和弦 C[#]-E[#]-G[#]為主，但中間穿插 D-F-A、C-E-G、B-D-F 等和弦；論織度，滑音出現的頻率不僅由兩次提高至四次，厚度也增加至兩層，更顯其華麗裝飾之音效。第 191 小節貌似 A 段即將進入終止式，卻在第 193 小節做轉折，將旋律其移高三度，並於第 195 小節於七和弦 G-B-D-F[#]嘎然而止，將樂曲帶進尾奏樂段。

尾奏再現兩個節奏動機，調性以 D 大調為基礎，當然也有大量半音的置入，而讓和聲呈現曖昧不明的狀態，且調性自第 200 小節起不斷游移，直至第 219 小節才較穩定於 D 大調上，利用音量的逐漸壯大與裝飾性的音響，此曲於光彩絢麗中結束。

茲將上述特徵彙整為下列表格：

【表 4-4】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉曲式結構與調性

段落		小節數	段落特色
主樂段	次樂段		
A 段	A ₁	1-30	和聲：d 小調為基礎的弗利吉安調式，輔以許多半音。 素材運用：兩個節奏動機。
	A ₂	31-42	和聲：和弦進行使用半音級進手法。 節奏：節奏動機 II。
		43-57	和聲：第 43-51 小節以 G [#] -B [#] -D [#] 為基礎，加上兩個五度音程交錯；第 52 小節以後以七和弦為主。 素材運用：快速三連音群。
	A ₁ '	58-70	和聲：建立在 D 大調。 素材運用：同 A ₁ 運用兩個節奏動機。
B 段	B ₁	71-104	歌唱性旋律與和絃交錯。 和聲：類似吟誦調的旋律建立在 b 音開頭的伊奧利安調式；中間的和絃色彩豐富，包含七和弦、五聲音階、半音元素等。
	B ₂	105-165	和聲：b 小調為中心，又可依持續低音分為第 105 至 132 小節與第 133 至 160 小節兩部分。 節奏：切分音節奏。
A'段	A ₁ '	166-173	和聲：以兩個大三和弦 E ^b -G-B ^b 、F [#] -A [#] -C [#] 為中心。 素材運用：節奏動機 II。
		174-190	和聲：以 C [#] -E [#] -G [#] 為中心，且由若干和弦穿插其中；第 195 小節停於七和弦。 素材運用：快速三連音群。
	A ₂ '	191-195	仿造前面 A ₁ '樂段，但在後面略作更動，最後停留於七和弦。
尾奏		196-229	和聲：D 大調為基礎，但仍不斷地游移，直至第 219 穩定於 D 大調。 節奏：兩個主要的節奏動機。

第五節 〈鐘谷〉

繼《聽的風景》中的作品〈鐘聲〉後，拉威爾描摹鐘聲音響的作品。此曲為三段式，而 B 段發展部又可再細分為三段式；也有人把這首樂曲視為較特別的 A-B-C-B'-A' 五段式，但筆者喜好將此曲分為三段式，曲式結構為 A-B₁-B₂-B₁'-A'。

A 段開始呈示若干鐘聲動機，諸動機如下：

鐘聲動機 I 【譜例 4-5-1-a】



鐘聲動機 II 【譜例 4-5-1-b】細碎鐘聲動機



鐘聲動機 III 【譜例 4-5-1-c】四度音型動機



鐘聲動機 IV 【譜例 4-5-1-d】連續三音動機



鐘聲動機 V 【譜例 4-5-1-e】長低音動機



在和聲演變上，以五聲音階為基礎，可從右手觀察到，但在第 6 小節後半省略 F[#]音，又加上左手有 E[#]音與 G 音在樂句中加入了不協和音程，將音響帶入不同的音響，持續至第 11 小節【譜例 4-5-2】。

【譜例 4-5-2】〈鐘谷〉第 6 小節和聲變化

右手和聲於此開始變化

不協和音程

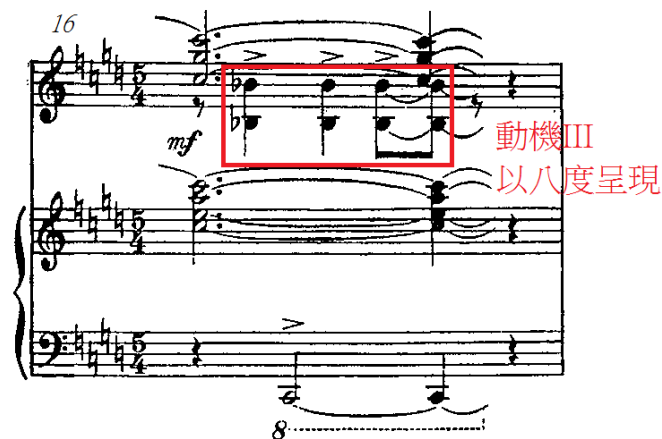
B₁ 樂段中有許多和弦排列著，間接插入鐘聲動機 IV，和聲近似 F[#]大調，若把第 14 小節的最後兩個和弦視為 F[#]大調的六級大三和弦與五級九和弦，可視為 F[#]大調的終止式，這樣的組合於第 15 小節再次重複，卻意外地轉到另一個和聲系統上【譜例 4-5-3】。

【譜例 4-5-3】〈鐘谷〉第 14 小節和聲進行



自第 16 小節進入旋律較為綿長的 B₂ 樂段。在第 16 至 23 小節處，由動機 III 與動機 V 主導，和聲進行以七和弦為主：第 16 至 18 小節，和聲為屬七和弦 C-E-G-B^b，動機 III 增厚為八度音程，C 音於此被重複著，預備後面旋律的承接。第 19 小節旋律線條開始發展，使用利地安調式，動機 III 以二度音程呈現於旋律的上、下兩個音域，而動機 V 此處由單音轉為雙音形式增加音響，和聲為七和弦 B^b-D^b-F-A^b、至第 23 小節滯於大三音程 A^b-C 【譜例 4-5-4】。

【譜例 4-5-4-a】〈鐘谷〉第 16 至 23 小節鐘聲動機變化(以第 16 與 19 小節為例)



19

largement chanté

m.d.

mf

m.g.

m.d.

動機III以二度呈現於兩聲部上

動機V以雙音呈現

【譜例 4-5-4-b】〈鐘谷〉第 16 至 23 小節旋律所用之利地安調式⁴⁶

在第 24 小節至 33 小節，和聲進行為七和弦居多，依次分別為 $E^b-G^b-B^b-D^b$ 、 $F-A^b-C$ 、 $B^b-D-F-A^b$ 、 $C-E-D-B^b$ 、 $D-F-A-C$ ；而旋律線條建立在伊奧利安調式上，呈現聖詠的風格；大量利用動機 IV 與動機 V，特別在動機 IV 的運用做變化，除了將此動機改為反向外，也透過疊置、音程變化、節奏改變等手法貫穿其中：第 24 小節中聲部為兩個四度音程堆疊進行，而第 28 小節中聲部處為三度音程、且第一音在節奏上由半拍增值至一拍。【譜例 4-5-5】

【譜例 4-5-5-a】〈鐘谷〉第 24 至 26 小節旋律所用之伊奧利安調式

⁴⁶ 在中聲部旋律音為 C 、 D^b 、 E^b 、 F 、 A^b 、 B^b ，看似缺少了 G^b 音，但筆者觀察其所配合的和聲後，將 G^b 音納入旋律中，故為以 C 音開頭的利第安調式。

【譜例 4-5-5-b】〈鐘谷〉第 27 至 36 小節所運用之教會調式



【譜例 4-5-5-c】〈鐘谷〉第 24 至 33 小節鐘聲動機 IV 的變化(以第 24 與 28 小節為例)

24
p calme
3
由兩個四度重疊的動機IV

28
mp
維持原型的動機IV
m.g.
變型的動機IV

第 34 小節起為動機 III、IV、V 並置，動機的運用也加入了變化，動機 III 以八度呈現、而動機 IV 為三度音程；和聲進行為七和弦 F-A-C-E、E^b-G^b-B^b-D^b、C-E^b-G^b-B^b；最後以 C 音為首的利第安調式上唱出最後殘留的一點旋律。【譜例 4-5-6】。

【譜例 4-5-6】〈鐘谷〉第 34 小節鐘聲動機變化

B₁與 B₁ 雷同，但在和聲上下移了四度，和聲近似 C[#]大調，但在第 45 小節複製了第 11 小節的和聲，引導樂曲回歸至 A 段，另外在句型上也做了微調。值得注意的是，第 42 小節的鐘聲動機 IV 在 D[#]-G[#]、E[#]-A[#]等音的呈現，恰為前一小節 E^b-A^b、F-B^b的同音異名【譜例 5-5-7】。

【譜例 5-5-7】〈鐘谷〉第 41 至 43 小節鐘聲動機 IV 的同音異名使用

A'樂段素材同 A 段，唯在最後加入了新的鐘聲動機，拉威爾道此處為描摹位於蒙馬特教堂(Basilique de Montmartie)中名為薩沃伊(La Savoyarde)的鐘聲【譜例 4-5-7】。⁴⁷

⁴⁷ Robert Casafesus, ed., *Ravel: Miroirs*. (New York, G.Schirmer), 49.

【譜例 4-5-7】〈鐘谷〉第 50 小節出現的新鐘聲音型



茲將上述特徵彙整為下列表格：

【表 4-5】拉威爾鋼琴組曲《鏡》〈鐘谷〉曲式結構與調性

段落		小節數	調性與特色
主樂段	次樂段		
A 段		1-11	和聲：五聲音階為主、第 6 小節開始有半音加入製造調性模糊。 素材運用：五個鐘聲動機呈現。
B 段	B ₁	12-15	和聲：似 F [#] 大調。 素材運用：鐘聲動機 IV。
	B ₂	16-41	和聲：以七和弦居多。 旋律：使用弗里吉安、伊奧利安、利第安等教會調式。 素材運用：鐘聲動機 III、IV、V。
	B ₁ '	42-48	和聲：似 C [#] 大調為基。 素材運用：同 B ₁ 。
A' 段		49-54	和聲素材運用同 A 段，並加入新鐘聲動機。

第五章 演奏詮釋

第一節 演奏法

在演奏此作品時，彈奏者必須謹慎思考音樂要表達的意象，並探討如何與曲中的音樂素材相呼應。而關於演奏時指法、踏板運用、樂句層次構思等的安排，筆者就自己在練習時所採用的各項詮釋與演繹整理如下。

一、〈夜蛾〉

就觀察夜蛾的飛行百態，有時快、有時慢，亦飛舞、也有停滯，而又以其因趨光性而造成的螺旋狀飛行路徑為最顯著之特性，拉威爾將飛蛾追逐光源、輕盈飛翔的狀態呈現於作品中。開頭即標示著「Très léger(很輕)」，如何在繁雜的音堆中表現出輕盈薄透的音色是本曲最精要之處，對於力度之掌控須非常注意，表現出有層次又不突兀音量變化，故在演奏中，除了手部控制外，踏板的拿捏掌控更為另一關鍵因素。此外，拉威爾為了更能精確地描繪夜蛾的行蹤，利用節奏與拍號的大量變換，使樂句長度參差不一，以示夜蛾飛行的飄忽不定，因此在詮釋這首作品時，還須注意樂句的發展走向。

首先，就兩個貫徹全曲的動機彈奏討論。主題 I 表現出飛蛾蜿蜒飛行的路徑，因此在演奏時，要將線條的流暢度與完整性表現出來。筆者建議在練習此句時，以第 1 小節為例，可思考以旋律線 A-F-G-A-B 為引導，以利於將樂句連貫。而連結線在此雖有停滯的效果，但不可令樂句中斷，手腕於此時必須穩住，等待下一個音的來到【譜例 5-1-1】。

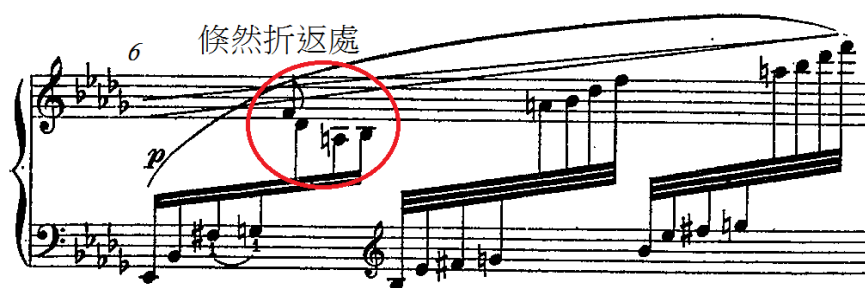
【譜例 5-1-1】〈夜蛾〉第 1 小節主題 I



主題 II 似描寫飛蛾乍出於黑夜之中，忽遠忽近之景。此處改變了原來的節拍規律，彈奏時必須將這種樂句形式表現出來。重音的部分需靠小指支持，第一個重音使用「輕點」的方式，表現出飛蛾於夜間倏然出現，而第二重音猶如飛蛾飛至眼前，音量可稍微提升。

全曲為三段式，A 段開頭處，主題 I、II 相繼呈現，描繪飛蛾於寂靜夜空中漫舞。為營造出夜間寧靜之環境，除了觸鍵時以輕薄音色為主外，在制音踏板的應用上須格外謹慎，將複雜音響利用踏板渲染開的同時卻不能產生太厚實的音響，筆者在此擇以淺踩踏板的方式，並適時收放，以免因殘響影響原來的音量變化。第 4、5 小節將主題 I 置於較低音處，筆者將此想像為飛蛾於低處盤旋的景象。第 6 小節起一串類似琶音的樂句，由低至高，在左右手交替之時，須注意兩手的連接、音量的平均，必須呈現出如圓弧般的線條。別緻的是，拉威爾於第 6 小節第一拍後半指用相對慢速之三連音作下行，筆者認為在彈奏時，可表現出飛蛾欲上行又倏然折返、而又直撲高空的情境【譜例 5-1-2】。

【譜例 5-1-2】〈夜蛾〉第 6 小節



在此段末處，休止符的運用更表現出飛蛾的忽隱忽現。此處的休止符在音響上雖呈現無聲狀態，但樂句不應被休止符切斷，換句話說，休止符應是屬樂句的一部分，故此處之樂句劃分如下：第 6、7 小節為一句、而第 8、9 小節的四組跳音為一句。跳音的彈奏上，以輕盈的觸鍵為主，且為更襯托出飛揚的感覺，可加

入制音踏板的輔助，但須注意音響不可過長與過厚【譜例 5-1-3】。

【譜例 5-1-3】〈夜蛾〉第 6 至 9 小節

The image shows a piano score for measures 6 to 9. Measures 6 and 7 are marked with a piano (*p*) dynamic and feature a long, sweeping melodic line in the right hand. Measures 8 and 9 are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic, with the right hand continuing the melodic line and the left hand providing harmonic support. The score is in a key with three flats and a 3/8 time signature.

A₂樂段將前段的素材加以延伸發展。建議將第 13 小節視為第 12 小節的延伸，將第 12 小節第二句的張力表現延續到第 13 小節【譜例 5-1-4】。

【譜例 5-1-4】〈夜蛾〉第 12、13 小節

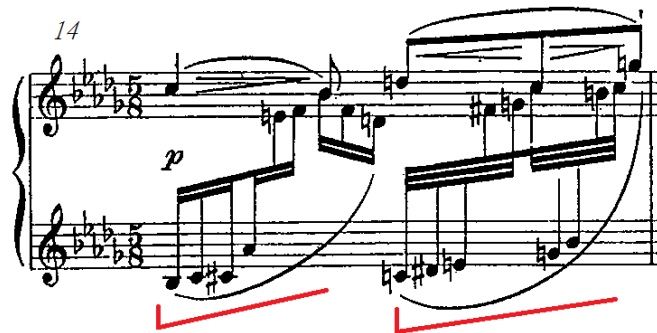
樂句延續

The image shows a piano score for measures 12 and 13. A red box highlights the melodic line in the right hand of measure 12, which is labeled '樂句延續' (Melodic Continuation). The dynamic is marked as forte (*f*) in measure 12 and mezzo-piano (*mp*) in measure 13. The score is in a key with three flats and a 3/8 time signature.

第 14 至 18 小節類以雙聲部的形式進行，此處之技巧困難在於上聲部的旋律需清晰呈現，為了顧及另外一聲部，二度下行處須以第五指與第四指支持彈奏。

特在第 14、15 小節時，C 音到 B^b 音的演奏成為一大挑戰，彈奏者須注意第四指的掌控，音量不可超過第五指，筆者建議於此，五指稍微用指腹按壓，讓音量略為增強，並將第四指稍微抬高、音量盡量放輕；而在 D-C-G 的演奏上，C 音至 G 音間可利用手腕順著旋律做不太大幅度的推移，使得 G 音能呈現輕盈的音響。制音踏板須配合音量變化，如同上述為了避免產生太厚重的音響，踏板以踩踏二分之一深度為佳，同時為了製造漸弱的效果，可提早於樂句結束前收放【譜例 5-1-5】。第 18 小節處音量趨於漸弱，弱音踏板可於第 19 小節處加入，輔助音量上的變化。

【譜例 5-1-5】〈夜蛾〉第 14、15 小節制音踏板運用



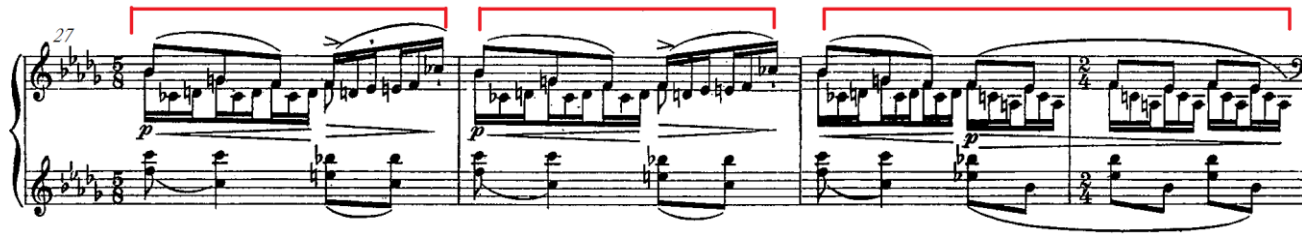
第 21 至 26 小節，為兩組半音旋律交錯出現，雖說皆為半音進行，但兩者因擇用的素材不同，在氣氛的表現上也有差異：第 21 至 22 小節雖說有一重音，但整體仍以輕薄為主；第 23 小節在音量上有快速的變化，必須將 *pp* 至 *f*、再倏然收回音量的張力呈現出來。

第 27 至 32 小節，如同前述⁴⁸，使用相同素材在兩個不同的和聲系統上發展，第一組為第 27 至 30 小節，第二組為第 31 至 32 小節，在音樂上有兩層變化。第一層次在兩次樂句的重複後，於第三次將尾部拉長，由原來的 B^b-G-F、F 延伸至 B^b-G-F、F-E^b-F-E^b-F-E^b，讓對比的空間更加擴大，演奏此處時，須用音量變化來

⁴⁸ 參見本文第四章第一節。

表現出夜蛾飛行趨於緩慢的型態【譜例 5-1-6】；

【譜例 5-1-6】〈夜蛾〉第 27 至 30 小節句型劃分



拉威爾在第 31 小節要求了 *pp* 音量，相較於第 27 小節更顯出神秘幽靜的氛圍。然而在彈奏時，在此加入的裝飾音不可破壞原來的靜謐氣氛，手必須貼近鍵盤，手腕在轉為時盡量避免上下晃動，再輔以踏板，除了柔音踏板外，制音踏板在此可輕踩約四分之一。

第 33 至 36 小節的表現出夜蛾的活躍，此處表現出夜蛾逐步逼近光源的姿態，卻又頓時消失，隨後又圍繞在光線旁、而後自高處俯衝之動態景象。因此在演奏上，第 33 小節至第 36 小節須一氣呵成：第 33 小節至起隨著音域升高與音量堆疊，二對三的節奏型須配合重音表現出來，力度上由 *p* 至 *ff*，屬較大幅度的變化，建議在此第 33 小節第一拍，兩手重音皆以輕點的方式彈奏，用柔音踏板為輔助，至第二拍提起，兩手的力度可開始逐漸加重，直至第 36 小節，此時兩和弦作類似敲擊般彈奏，在大力彈奏的還須準備接續後面的漸弱效果，建議可於第 36 小節的第二拍處加入弱音踏板。緊接在後頭的是一串由琶音構成的裝飾奏，彈奏此處時，為了將音量壓至最低，身體的重心往下、並隨著音的行進而漸往左移，手指的運行以指腹貼琴鍵面，以產生較溫婉的聲音，同時，也須快速踩換制音踏板以消除過多的泛音。此處的休止符為一轉折之處，結束了整個 A 段，也開啟了下一樂段的發展。演奏此休止符時，建議保持平靜的肢體動作，使音樂靜止，直至後頭的

裝飾奏出現【譜例 5-1-7】。

【譜例 5-1-7】〈夜蛾〉第 35、36 小節

The image shows a musical score for measures 35 and 36 of 'The Moth' (夜蛾). The score is in 5/4 time and features a piano accompaniment. A red box highlights measures 35 and 36, with the annotation '逐步逼近光源' (gradually approaching the light source) written above it. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'ppp'.

B 段的開始節奏較為緩慢，沒有先前那樣活潑的生氣，切分音節奏表現出較為躊躇的感覺，猶如飛蛾誤入一片漆黑的舊穀倉內、不知何去何從的處境。此處的旋律由和聲進行帶出，因此須留意右手之和弦連接，不論是在第 38 至 45 小節的和弦或是第 46 至 50 小節的雙聲部連接上，特別是上聲部的連接與表情。此段另一技巧為左手持續低音的平均性，手指盡量貼近鍵盤演奏，在八度的地方，筆者認為須將手型固定，以保持每個持續低音被平均的彈奏出。

第 51 至 54 小節，和弦行進為主的歌唱性旋律與裝飾音交替，拉威爾在兩處分別標示「*expressif*」與「*léger*」，此處氣氛有戲劇性的對比。在第 52 與 54 小節處，音量隨著旋律線條不斷提升，為了表現出拉威爾筆下的輕盈寂靜，於第四拍時將制音踏板瞬間放乾淨後再踩踏，並加上柔音踏板的使用【譜例 5-1-8】。

【譜例 5-1-8】〈夜蛾〉第 51 至 53 小節弱音踏板使用

The image shows a musical score for measures 51, 52, and 53 of 'The Moth' (夜蛾). The score is in 5/4 time and features a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p expressif' and 'pp léger'. Red annotations 'u.c' and '3.c' are present below the score.

第 63 小節開始進入全曲最緊張的樂段。此處演奏思考旋律之間的樂句之間的關聯：第 63 至 75 小節之間，有以動機 I 為主與較具旋律之兩種個性的樂句，在彈奏上較需要清楚地被劃分開來：動機 I 的樂句猶如光源乍現，令飛蛾追逐，表現出較動態的风格；後句表現出光源的忽然消逝，使得飛蛾再度陷於迷惘中，帶有點哀傷的味道【譜例 5-1-9】。

【譜例 5-1-9】〈夜蛾〉第 63 至 75 小節樂句劃分(以第 63 至 69 小節為例)

第 76 小節之後，樂句逐次堆疊，將音樂推向高潮處。第 80 小節起，利用同一樂句素材多次反覆，描述夜蛾不斷努力地做嘗試找尋方向，而後成功飛出糧倉的動態：為表現出音量上由強制弱的走向，右手臂與手腕於此需暫且固定，僅交給手指移動；待第 84 小節漸強處，擇以將手臂與手腕並用向右推移，使音量增大；而左手部分，第 84 小節處最大聲為第三拍的和弦，必須有紮實與飽和的音響，四個音須被俐落地用指尖處演奏【譜例 4-1-14】⁴⁹。

⁴⁹ 此處譜例與第四章樂曲分析之譜例相同，故不再重複，在此僅標示譜例編號。

銜接在後的為流暢的主題 II，此處須將旋律線條表現出來，營造較舒緩的氣氛。第 88 小節將主題 I 以單聲部的型態隱藏在內聲部，似乎為飛蛾於黑暗中解脫恢復原來閒逸、輕巧的姿態【譜例 4-1-15】，演奏時可特別將此聲部略突出；至第 90 小節快速音群的再次出現，飛蛾又如先前再度展翅。

第 94 小節回到了再現部，音型雖相同，然而大部分⁵⁰的音高卻相較於 A 段低了五度，似乎為飛蛾飛行間不斷追憶先前所發生的一切，表現出較為含蓄、不張揚的氣氛。

在演奏第 120 小節處的裝飾音時，須將全部的裝飾音⁵¹視為一整句，而此樂句的準備也需提早自第 117 小節開始；此外，演奏時也要配合音型想像飛蛾迂迴的飛行【譜例 5-1-10】。

【譜例 5-1-10】〈夜蛾〉第 120 小節裝飾音音型，方框處為迂迴飛行的音形。

The image displays a musical score for 'Night Moth' (夜蛾). It shows two systems of music. The first system covers measures 119 and 120. Measure 119 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 120 has a dynamic marking of 'pp très léger'. A red box highlights a melodic phrase in measure 119, and another red box highlights a similar phrase in measure 120. The second system continues the music, with a red box highlighting a phrase in measure 121. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

於第 121 至 125 小節插入的慢速樂句，似乎為夜蛾回想到先前迷失方向、而

⁵⁰ 第 111 至 114 小節相較第 27 至 30 小節高四度。

⁵¹ 此處指第 120 小節休止符前的裝飾音。

心有餘悸的狀態。整句的音響也是偏弱，特別留意第 125 小節的制音踏板需要慢慢地提起，讓所有的音在這一小節的時間內瀰漫在空氣中。第 126 小節有眾多的和弦，但必須注意弱音量的保持，演奏時手的重心部須放低，制音踏板隨著各組和弦快速替換，在第 128 小節時雖已停在同一和弦上，但必須控制音量在弱音的範圍內，或許可使用一長踏板；然而，為了避免過多的堆疊音破壞原來拉威爾創作的輕盈音響，建議在第 130 小節第一拍處換踏板，至第 131 小節時同第一拍 A^b 音提起，讓休止符將音樂凝於空氣中，再由兩手落下將剩下部分結束。最後一小節表現出飛蛾瞬間消失的情境，留意最後的休止符，在彈奏完最後一組音時，讓音樂在空間作出留白的表現，有如飛蛾不再，獨空留夜色的場景【譜例 5-1-11】。

【譜例 5-1-11】〈夜蛾〉第 129 至 131 小節制音踏板運用

The image shows a musical score for measures 129 to 131 of the piece 'The Moth' (夜蛾). The score is written for piano and consists of two staves. Measure 129 starts with a piano (p) dynamic and a fermata over the first measure. A red bracket is drawn under the first two measures of measure 129. Measure 130 continues with piano dynamics. Measure 131 begins with a piano (pp) dynamic and a fermata over the first measure. A red bracket is drawn under the first two measures of measure 131. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests.

二、〈悲傷的小鳥〉

如第四章所述，拉威爾在此曲描繪出小鳥迷失於於森林深處徬徨地悲啼。演奏時，可將音樂中的情境想像為小鳥與森林兩部分，彈奏時必須把這樣的空間層次表現出來。本曲屬三段式，採慢速進行(Telent)，彈奏時必須配合樂句調和呼吸，將林中悠遠、略為朦朧的氣氛表現出來。

A 段開頭三小節以即弱的音量呈現鳥啼動機 I 與 II，拉威爾在此標記「Très doux(很柔)」，因此筆者在此想像為自遠處聽聞的鳥叫聲。在彈奏此處時，須注意

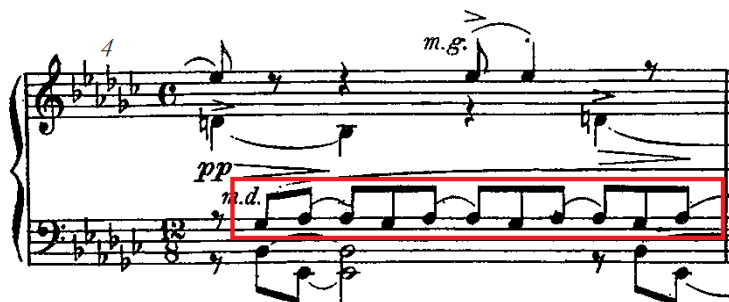
音量的控制，可將手掌重心放低，令指尖近觸鍵面，以利於音量與音色的拿捏。建議在演奏動機 I 時，使用指腹部位彈奏，重音處略施力輕按，後一音以輕點的方式；而動機 II 須保有圓滑的音效，注意每顆音的連貫性，可將手貼近琴面，此外要留意第四、五指的穩定性以支持音色表現，並藉由手腕微轉以輔助彈奏，但須避免因慣性而於 B^b 音放入過重的音量。在踏板的運用上，可輕踩制音踏板，利用較為暈染的音色製造出鳥叫迴盪於林間的效果；而為了表現出鳥啼在空氣中透徹清晰以凸顯小鳥孤寂的心態，此處並不建議使用柔音踏板【譜例 5-2-1】。

【譜例 5-2-1】〈悲傷的小鳥〉動機 II 運指



第 4 小節處，織度增厚，此處仍然須將手指貼近琴鍵，低音聲部須呈現出此處須表現出「森林裡重濁、模糊的空氣」⁵²。其中，在左手越過右手彈奏最高聲部的鳥叫動機時，必須把握清晰、透徹的音響，須留心身體的重心，不要因為身體的移動而打斷樂句的連貫，尤其是動機 IV，須被平穩、一致地彈奏出【譜例 5-2-2】。

【譜例 5-2-2】〈悲傷的小鳥〉第 4 小節(方格處為動機 IV)



⁵² 陳郁秀，73。

第 5 小節的第三拍在和聲上起有了變異，隨著下聲部更往低處去、音量更減弱，氣氛上也更趨陰沉黯淡。因之後音量上有較大幅度的變化，故於此可酌量使用踏板來輔助張力的表現。在第 5 小節之第三拍可加入弱音踏板的使用，再隨著漸強提起，即可表現出音量的層次；在制音踏板的使用上，須注意第 6 小節第四拍的漸弱效果，建議不要瞬間放開踏板，試著在拍子內慢慢提起，產生逐漸稀薄的音響。

第 7 小節的低長音，必須在小聲之下要求較深的觸鍵，特別注意的是用右手交叉演奏的音程，如同第 4 小節，需要依靠身體的保持平衡，使手部穩定地落下飽滿、深沉的低音。第 7 至 9 小節的表現上，筆者特別思考此處的兩個漸弱記號，為何在已經在弱範圍的音量上還須做短暫的漸弱。筆者猜測，比起音量，拉威爾更想表達的是氣氛上的掌控，因此筆者將此想像為森林景象的輪廓雖越來越模糊，而鳥鳴動機呈現，仍須清晰地演奏出【譜例 5-2-3】。

【譜例 5-2-3】〈悲傷的小鳥〉第 8、9 小節

B 段自第 10 小節開始，較顯著的特色在於節奏密度的變化，猶如小鳥在林中越來越不安的情緒。此處的分解和弦演奏主要以弱音量為主，除了動機 I 的 D[#]音可以略為突出。第 11、12 小節須注意音量的保持，避免踏板長踩留下泛音而增厚

了音響，但左手的 C[#]、D[#]兩音可略為突出，為後面的發展作伏筆【譜例 5-2-4】。

【譜例 5-2-4】〈悲傷的小鳥〉第 10 至 13 小節 C[#]、D[#]兩音之呈現

第 13 與 14 小節，高音聲部的兩次裝飾音猶如小鳥悲鳴與回音，更呈現出小鳥的孤寂無助；第 15 小節的節奏更趨於快速(*pressez*)，音量表現上也激動許多，直至第 17 小節時回歸至原來的平靜，且漸慢至原速，先後表現出小鳥驚慌之後躊躇的步伐。此處使用左右手互補的技巧，因此彈奏時除了敏捷迅速的手部運作外，音量與速度的收放也需考量分配程度。第 18 至 20 小節為回到再現樂段的過門，建議可略用制音踏板，將旋律輪廓做出暈染的效果。

於再現樂段的彈奏上，於特別注意配合第 23 至 24 小節處，低音與音量的變化，製造出情景逐漸迷濛、模糊的效果。

【譜例 5-2-5】〈悲傷的小鳥〉第 23 後半至 24 小節層次變化

第 25 小節的有繁多的裝飾音群，以輕的觸鍵為主，配合制音踏板的加入製造模糊的音色。鳥鳴動機 II 於這段裝飾音後出現，彈奏時可稍加明顯些。踏板的使用上需特別注意制音踏板，此處宜輕踩，並且時常注意不要讓泛音加厚音響，使音響維持在較為薄透的範圍內。

在樂曲末處，仍有細膩的層次變化。第 26 至 28 小節，同樣的句型反覆了三次，變化處在左手，低音由 E、C[#]、A 漸往下增厚左手和弦【譜例 4-2-6】。彈奏時，可讓第 28 小節表現出較為綿長的感覺。值得思考的是，此處運用了具有明亮色彩的大三和弦，似乎是陽光透進森林中，帶給小鳥重生希望的喜悅感，音量上的變化也可視為陽光的忽明忽暗的現象。

第 29 小節起，標記著「更慢(Encore plus lent)」與「暗且遠(sombre et lointain)」，低音處須奏出悠長的 E^b 音，同樣的音型在重複了三次後終止此首曲子，在此可配合制音踏板的使用，塑造出陽光消逝、林中又逐漸恢復幽暗的畫面；在第 31 小傑鳥啼動機 I 的演奏上，筆者採用停住呼吸並將手掌重心放低、並以指腹輕撫的彈奏方式，表現出鳥啼聲於林中逐漸消失(perdendosi)的場景，讓若有似無的音樂靜置於空中。

三、〈海上孤舟〉

全曲由各式的快速音群串連而成流水的音型，呈現出海面的多樣面貌，有平靜、有狂放，盡貫穿全曲。除了海面氣象的描繪外，曲中對於小舟隻身在茫茫大海的各種境遇也被拉威爾利用旋律線條勾勒展現。本曲有三大段落，每個段落內所陳述的場景不盡相同，故於彈奏時，思考該樂段欲陳述的景象如何反應於樂曲上。

此曲考驗著彈奏者的琶音技巧，多重琶音表現出海浪一波波前進的畫面，而全曲在琶音的演奏上，須表現出連貫性與穩定性。此外，還須在各段落配合音量、樂句等等而在彈奏方法有所斟酌調適。筆者將於下文在各段細論詮釋與技巧部分。

開頭前十個小節的音樂描繪出了陽光下寧靜的海平面上，小船倚著港邊，伴隨著流水柔順而船隻隨著水流搖曳的樣態(D'un rythme souple)。這十個小節的演奏上，筆者想像為從較遠處的角度觀賞船隻，真切地表現出水天一色的景象，拉威爾指示利用踏板製造出朦朧的音響(Très enveloppé de pédales)，如印象畫派重視色調、模糊輪廓的效果，但要注意不可讓音響呈現混雜髒亂，因此在制音踏板的運用上，建議踩一半深度，而後隨著音響適度踩換，盡量使音響厚度不要有太大的起伏。

同樣的素材在這十個小節重複了多次，樂句之間的推展便是詮釋的關鍵。第 1 到 3 小節，一模一樣的樂句複製了三次，在這三小節的演奏中，可以想像為海面上浪潮的反覆活動。從第 4 小節起，G[#]-C[#]兩音於音樂中凸顯，筆者將此設定為海面上的小波浪。關於此聲部的表現，可以分為三層，分別為 G[#]-C[#]、G[#]-C[#]、G[#]-C[#]-E-G[#]-F[#]，似為畫面中的小浪於海中時有時無之貌。特別注意第三句的音量

變化，可將強弱差距稍加拉大，以凸顯層次上的變化【譜例 5-3-1】。

【譜例 5-3-1】〈海上孤舟〉第 3 至 10 小節之句型層次

技巧方面，注意左手的琶音在轉指處的連接與整體的穩定性，要將流水的圓滑呈現出來，這個技巧於全曲中使用得最頻繁，後面類似的句子也同此法演奏。轉指的部分，採用 A 大調琶音的指法，而快速中姆指轉指至三指較不易，因此彈奏 A 音的同時，可利用整隻手臂，向右移動掌握手部的重心，來輔助轉指的流暢程度；而右手的音程進行中要避免音生硬的觸鍵。雙手在運指時，可將手掌放低、手指貼近琴面【譜例 5-3-2】。

【譜例 5-3-2】 〈海上孤舟〉第 1 小節左手運指

而第 4 小節起中聲部 G[#]、C[#]音的演奏，須注意音量上的掌握，除了各別的重音表現外，還有兩音之間的連結。兩音的重音要凸顯但非突兀，彈奏 G[#]音時，建議可以使用左手腕略為推進，可幫助在音群進行中彈奏；而 C[#]音，須以是否達到漸弱效果來思考、拿捏力度【譜例 5-3-3】。

【譜例 5-3-3】 〈海上孤舟〉第 4 小節

第 11 小節起的三個小節利用音型變化，呈現小船受到水流造成的晃動，忽大忽小的水流狀態反映在音樂上細微的變化，此處可想像為以近距離觀察船的動態。在第 11 小節中有三次推進，兩次的 F[#]-E 由於右手音高與左手音域範圍的差異，而產生較寬闊與收斂的性格，待第三拍時利用裝飾音與重音將推力置入音樂中。彈奏時，此處技巧上除了左手的琶音外，留意右手上聲部的觸鍵，以及整體之音量語句。制音踏板運用方面，試著稀釋第二拍的音響，表現出水波的平緩【譜例

5-3-4】。第 12 小節的樂句可延伸至後一小節，表現出水波流動逐漸趨於緩慢但仍不靜止的狀態。

【譜例 5-3-4】〈海上孤舟〉第 11 至 13 小節之句型層次

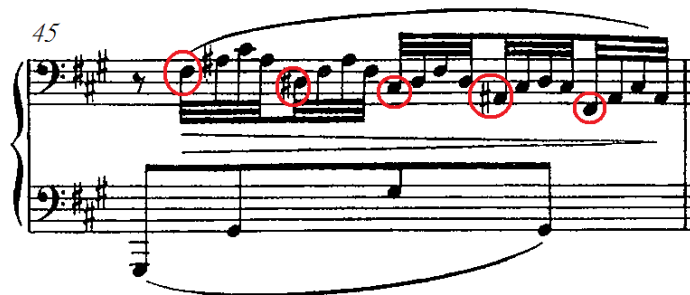
第 14 至 27 小節，將前面的樂句結構再度運用且稍作變化。特別於第 21 小節起，雖沿用了第 11 小節的素材，但將右手上移三度、左手的和絃由小七和弦變為大七和弦，相較前處，這裡呈現出來的是色調較明亮的音樂，故將柔音踏板放開，不再以朦朧的音響呈現。第 24 至 27 小節，音域逐漸移低、音量收回，暗示海潮活動逐漸趨於平緩。對於音量減弱的演奏，除了如同上述在彈奏時將手的重心放低、手指貼近鍵面外，柔音踏板於第 27 小節加入，壓低音量，讓氣氛趨向平靜。

第 28 小節的突強似晴空中突如其來的閃電，劃破了原來的一片閒適安逸，音樂開始有了更多變的發展。第 29 小節至第 37 小節描繪海浪在不同高度、廣度、深度的型態，流水動機自高音開始向低音發展，上面的重音表示為旋律音符，演奏時須將這些音符連結成旋律線條，手指要稍微加壓以較凸顯的音量彈奏出【譜例 5-3-5】。這幾個小節在音量的變化要有循序漸進的感覺，對於每處音量的掌控為演奏重點。除了手部外，可利用踏板做輔助，制音踏板根據每組和聲而做替換；在弱音踏板可擇於此段之首尾處踩踏，依環境斟酌踩踏的長度。

【譜例 5-3-5】〈海上孤舟〉第 29 小節之旋律音

第 38 小節起，三次的琶音上下行呈現出滾滾浪濤襲來之景，快速的震音、強烈的音量起伏等元素表露出海面上的險峻。此處的層次表現可根據和聲來佈局：前兩次使用多個帶有刺激性的和絃，製造較緊張不安的情緒；在第三次時，和聲進行變為由減七和弦至小七和弦、五聲音階，鬆開了原本緊繃的氣氛，而此處音量達最大，描繪出海浪的壯闊、浩瀚。在彈奏上，在左右手交錯連接的琶音，注意力度、速度、接合處等方面的拿捏，要有連貫性、一氣呵成的感覺。第 43 小節的後半部，要將旋律線條 F[#]-D[#]-C[#]-A[#]-G[#]-F[#]彈得明顯，可仿效第 29 小節右手彈奏重音的方法，同樣的彈奏法也適用於第 45 小節的右手【譜例 5-3-6】。

【譜例 5-3-6】〈海上孤舟〉第 43、45 小節之旋律音



第 44 小節開始左手有持續音 G[#]音，筆者將此想像為描繪船隻於海平面上左右搖晃的情形。第 46 起的三個小節，右手為三個和弦構成的樂句，在管絃樂版本中，這些和弦是由音色圓潤的法國號來吹奏，彈奏時手部放鬆，在音樂上做出恬靜、平和的感覺。

第 49 至 54 小節之間，音量起落、許多二度音程、重音等元素的運用，反映著海面環境不穩定的氛圍。特別的是第 49 小節第一拍同第 28 小節的重音，有模仿雷聲的效果，代表小船的左手在這時以較快速的十六分音符的節奏呈現，像是受到了驚嚇而快速晃動。第 54 小節時停留於減三和弦，表現出徬徨恐懼，似乎詢問著：風暴真的停止了嗎？這幾的小節的演奏上，除了音量的起伏與重音外，留意於右手快速音群的地方，中有雙音彈奏技巧，有用大拇指控制兩個琴鍵的、也有使用較弱的第四、第五指的，在彈奏時，建議將手掌放低，可讓手部對於此處的施力發揮至最大【譜例 5-3-7】。

【譜例 5-3-7】〈海上孤舟〉第 49、50 小節之雙音彈奏指法

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 49 starts with a forte (sf) dynamic marking. A red box highlights the double-note passages in measures 49 and 50. Fingerings are indicated: 1, 5, 4, 1 for the first measure and 5, 4 for the second. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第 55 至 60 小節，除了低音的旋律線稍突出外，整體音響趨於平靜，幾乎沒有什麼起伏。柔音踏板於此處運用，呈現出弱音響，而此處右手在音群彈奏上要表現出海浪近乎平順的感覺，讓手指貼近鍵面、轉指時將手腕晃動的範圍減至最小，使每一音重量平均。

第 61 小節進入曲子第二樂段，此處沿用了許多前一樂段的素材在呈現於不同的調性系統上，海上時而靜謐、時而浪濤洶湧的景象又展現於此。第 79 小節起預告將出現在第三樂段的素材，特別注意此處的流水音型，筆者將此音型想像為海面上清晰透徹的水波由高而低、在由低迴盪至高處的景象，之中又以第 81 小節最後一拍處最具張力。其技巧關鍵為右手拇指與小指、左手與右手的銜接；音樂詮釋上，要按譜上圓滑線記號呼吸，讓整句有一口氣到底、一體成形的感覺，猶如畫出一大條漂亮的弧線【譜例 5-3-7】。

【譜例 5-3-7】〈海上孤舟〉第 79 至 81 小節之樂句

The image shows a musical score for piano, measures 79 to 81. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 79-80) features a right hand with a flowing sixteenth-note pattern and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 81-82) continues the right hand's pattern while the left hand introduces a more complex, syncopated accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, and *mf*. A fermata is placed over the final measure of the second system.

在第 82 小節起進入第三大段，這裡將流水音型維持至於高音處，高音的音響、輕巧的觸鍵展現出的音色表現出海面上波光粼粼；而低音域短暫穿插其中，描摹出海的深沉可畏，在第 82 至 95 小節的詮釋上，留意左手於低音處的音符改變，增三和弦、小二度等元素使自於第 92 小節前一拍起，音樂瀰漫著較懸疑不安的氣氛。右手水流音的型技巧亦屬本曲中為較困難者，可將手腕維持於同一高度，維持手部平衡。運指部分，建議以每組第四個音的 $\#f^3$ 音為中心，⁵³可掌握住此時拇指與中指的連接；此外，要避免彈奏 $a^2-\#f^2$ 音時重心偏移至手掌左側而不利於後面音群的彈奏【譜例 5-3-8】。

⁵³ 此處音型涉及三個八度之 A 音與 $F^\#$ 音，筆者為了避免混淆，僅於此段落使用絕對音名以做說明。

【譜例 5-3-8】〈海上孤舟〉第 82 小節之運指

第 98 小節開始，音響維持在高音域，和弦的加入為音樂增加了色彩，描繪暴雨前，天色由絢麗彩霞轉變為灰暗陰沉的過程。整體詮釋上，音量的掌控為要點，柔音踏板可從第 98 小節使用至第 99 小節第一拍，在將音量加大時要仔細斟酌每一處變化的份量，特別是第 99 至 101 小節之間，要表現出漸層感，展現自然環境隨時間的遷移而逐漸轉變的樣貌。此段的右手運指須掌握住拇指與小指的連接；左手部分，彈奏和弦時要將樂句與上聲部旋律表現出來【譜例 5-3-9】。

【譜例 5-3-9】〈海上孤舟〉第 99 小節之右手運指與左手樂句

第 103 小節開頭的裝飾音，猶如令人措手不及的暴雨瞬間落下，音響壯大的氣勢表現處浪濤滾滾襲來、令人畏懼的大自然力量。彈奏時，筆者傾向將第 103 至 106 小節視為一大樂句，此句之浩大聲勢需要倚賴全身肌肉做施力，因此須特別留意下半身的穩定，如此可使背脊肌肉得以支撐手臂運動。而必要時，如有加

重音處，可將全身重心稍向前傾，加強音量。第 107 小節，除了右手上聲部旋律需被突出演奏外，於左手處有 B^b-E^b 兩音的出現，筆者將這兩音想像為被埋沒在海浪中的船隻在險惡的海面上若隱若現，無力抵抗強大的風暴、只得聽命於自然的狀態【譜例 5-3-10】。第 109 小節，反映出風雨逐漸減弱的情形。

【譜例 5-3-10】〈海上孤舟〉第 107、108 小節之小船旋律

The image displays two staves of musical notation for measures 107 and 108. The top staff is for measure 107, and the bottom staff is for measure 108. Both staves feature a right-hand melody and a left-hand bass line. In measure 107, the left hand has a dynamic marking of *f* (forte) and a red box highlights a transition to *p* (piano) on the notes B^b and E^b. In measure 108, the left hand has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a red box highlights a transition to *p* (piano) on the notes B^b and E^b.

第 111 小節起再度展現出了浪濤一波波的面貌，但不同於前兩段，這裡的浪潮沒有先前的激進與侵略性，而是逐漸削弱退去，展現出暴雨後逐漸光明的天際景象。為製造音響層次，可運用弱音踏板作為輔助，但須隨著音量變化而改變踩踏之深淺程度。

第 119 至 131 小節為陳述風雨過後的海面仍然不穩、略有波動的情形，除了第 124 的小二度與重音表現出雷聲，之後的左手音型，讓曲子仍然保持在懸疑的氣氛中，但第 129 小節的左手行進由小二度轉為大二度，鬆弛了原本緊張的氣氛，就像天空中雲層散去、陽光又從中露出一樣。

脫離暴風圈後，曲子在第 132 小節回到與開頭處一樣的靜謐。這裡須格外注意觸鍵、呼吸、音色與氣氛，表現出海面的安詳。之後音量越來越弱，小船逐漸航向遠處，隨著裝飾音，消失於海平面上，在踏板的運用上，筆者建議不要過多，讓音樂愈來愈淡化。

四、〈小丑的晨歌〉

如同〈海上孤舟〉，拉威爾也將此首樂曲改編為管弦樂版本，豐富多重的音色使得音樂表現上更彰顯出戲劇感，如此表現啟發筆者在鋼琴版本上的演奏，因此於下文中也依續加入管絃樂配器與音響植於鋼琴詮釋的探討。本曲為 A-B-A 三段式，段落之間個性分明，前後兩段以俐落的節奏為主、而中間為較具歌唱性的樂段，演奏時須注意兩種個性上的分明呈現。除此之外，節奏感、重音落點、艱澀技巧等也是在演奏該首樂曲時首要克服之處，現就幾個主要音型技巧的彈奏法作說明。

如本文之第四章第四節所述，曲中有不少西班牙音樂風格的節奏加入，這些節奏為樂曲的靈魂，有些節奏甚至輔以重音以加強節奏的律動，因此在彈奏時留意注意重音的落點，確實彈奏。而較特殊的重音演奏在第 14 小節右手的 F 音上，在手指落下的瞬間，把手的重心放在指頭上，讓手指撐起整個手掌，讓重音順勢彈奏出來【譜例 5-4-1】。

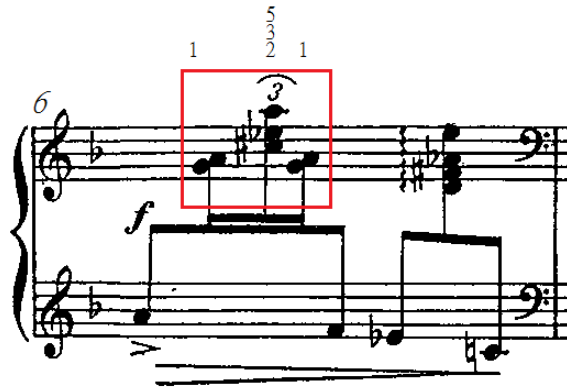
【譜例 5-4-1】〈小丑的晨歌〉第 14 小節重音



快速三連音的節奏也在曲中被大量使用，在這些音群的表現上，訴求於快速中仍保有清晰感，切忌含糊不清。整隻手須處於放鬆的狀態，使手掌的延展性達到最高，也便於利用手腕的移動來演奏。曲中的三連音節奏因與各式音型的結合而有了不同的面貌，彈奏上也各有需掌握的技巧，有的為超過八度的音型、或是著力於第四與第五指的支撐，由於都是快速節奏的彈法，其訴求的準確性與清晰度的確是彈奏上一大挑戰，細部說明如下：

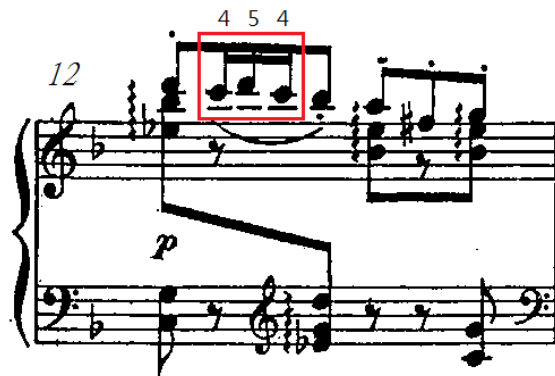
超過八度的三連音需將每組音程和弦彈奏清楚。以第 6 小節為例，G-A 音以拇指彈出，這兩個音的彈奏關鍵在於拇指於兩白鍵上施力的穩定性，可使用拇指第一指節的側邊增加與鍵面接觸的面積；而彈奏 C[#]-E^b-A 時，由於第五指較為短小瘦弱，手腕處可稍微配合著音型讓手掌偏右，讓重心的暫時偏移幫助演奏這個和弦【譜例 5-4-2】。同樣的方法也可用於第 31 小節。

【譜例 5-4-2】〈小丑的晨歌〉第 6 小節三連音運指



需突顯於第四、第五指的三連音可見於第 12 小節、第 33 小節等處，需注意第四指的穩定性。建議可以第四指為中心點，且用手腕將第四指，並多用指尖彈奏【譜例 5-4-3】。

【譜例 5-4-3】〈小丑的晨歌〉第 12 小節三連音運指



另外一個三連音節奏的運用，係曲子中最困難、也最特別的重複音技巧【譜例 5-4-4】。彈奏時除了要克服手指靈活度外，還要顧慮音量上的變化。建議彈奏時以手指向內輪奏的方式，手掌的重心不宜過高或過低，要方便手指與手掌連接之關節處活動，以不要壓迫手指、不要離鍵面太遠為原則，使手指至琴面間有最彈性的活動空間。此外，手腕與手肘須被視為一體，盡量少有晃動的情形，當然

也得視樂器的狀況而定，若是琴品狀況佳者，則非常容易彈出；反之，彈奏時的清晰度就更須由指尖來掌控。

【譜例 5-4-4】〈小丑的晨歌〉第 12 小節三連音運指



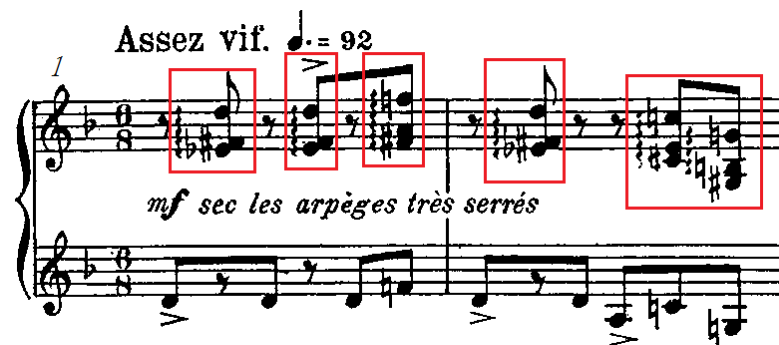
43

3 2 1

p subito

在音樂的詮釋上，開始處很有生氣有如舞步般，且以清脆、乾淨的音色並用，不拖泥帶水。這裡有諸多模仿吉他撥弦音響的和弦，關於這些和弦的彈奏法，拉威爾表示以快速、較乾而俐落(*sec*、*les arpèges très serrés*)的音色呈現。因此，在彈奏上，三個音由下至上，盡量快速、幾乎是同時落指【譜例 5-4-5】。

【譜例 5-4-5】〈小丑的晨歌〉第 1、2 小節快速琶音和弦



1

Assez vif. ♩ = 92

mf sec les arpèges très serrés

自第 10 小節開始音量逐漸變小，之後一組六連音加入，銜接第 11 小節。六連音在管絃樂版中以豎琴呈現，演奏中可想像豎琴柔美且具連貫性的特質，可淺採制音踏板輔助六個音的連結。第 11 小節起，原來活潑生氣的氣氛植入了一點較

為曖昧的元素，在上聲部的表現上，筆者喜好模仿在管絃樂版中的木管樂器唱出的那樣多情、延綿的感覺【譜例 5-4-6】。但這樣多情的音樂沒有持續很久，在 22 小節又回到原來的樣貌。

【譜例 5-4-6】〈小丑的晨歌〉第 14 至 18 小節六連音群與如木管樂般的旋律



第 28 至 30 小節處有音量張力的表現，兩隻手以越來越弱的音量交替彈出不同八度的單音 B^b，利用音量製造緊張的氣氛，這裡的斷音要的是乾脆(sec)的音響，在運指上，可讓手腕固定，多用指尖處彈奏，要避免太鬆散的音色，越到小聲處，手的重心越偏下。一個戲劇性的強低音緊接在後，帶領樂曲走向另一個樂段。

【譜例 5-4-7】〈小丑的晨歌〉第 28、29 小節



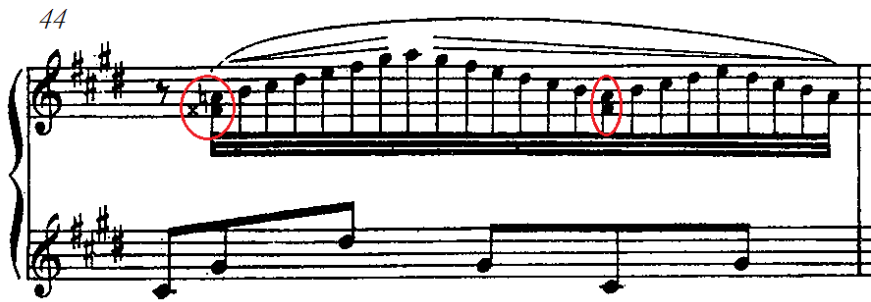
第 30 小節起，有兩組風格不一的樂句交替出現作對比，一組為第 30 至 32 小節與第 37 至 38 小節，另一組為第 33 小節至 36 小節與第 39 至 40 小節，兩者之間最大的差異在於音量。在管絃樂的版本中，擁有較大音量的樂句加入了銅管，音響層次上較為厚實豐厚；小音量的樂句較為趨向節奏感的表現，特別是在三連音處加上了敲擊樂。在鋼琴的演奏上，除了手部運用作出音量外，可以在大音量的樂句上加上制音踏板，呈現出較富麗的感覺；在小音量樂句上，除了在漸強處也是用制音踏板稍微輔助外，主要還是以乾淨俐落的觸鍵為主【譜例 5-4-8】。

【譜例 5-4-8】〈小丑的晨歌〉第 30 至 37 小節對比樂句

The image displays a piano score for measures 30 through 37 of 'The Clown's Morning Song'. The score is divided into three sections, each with a red bracket above it and a label in Chinese. The first section, labeled '大音量樂句' (Loud volume phrase), covers measures 30-32 and features a forte (*ff*) dynamic. The second section, labeled '小音量樂句' (Soft volume phrase), covers measures 33-35 and features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third section, labeled '大音量樂句' (Loud volume phrase), covers measures 36-37 and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes both treble and bass clefs, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

在第 43 至 57 小節中，有許多較難的技巧，除了右手有上述的重複音技巧外，著類似滑音的音階，這個音階的彈奏上，須注意拇指的運用【譜例 5-4-9】。此外，此處有部分涉及左手越過右手交叉演奏，若移動身體則會影響到右手的運指，因此需保持身體重心的穩定，彈奏時可以試著讓身體重心略偏右側，穩定右手臂，使右手運指平順。

【譜例 5-4-9】〈小丑的晨歌〉第 44 小節拇指演奏雙音樂句



第 58 至 70 小節再現前面的節奏動機，前四個小節由同樣的音型重複四次，而後推向一個色彩光明的大三和弦，在這四個小節內，利用音量的推展來表現層次變化，第 57 小節處拉威爾表示要制音與弱音踏板並用，而筆者建議弱音踏板以一小節的使用為佳；至於制音踏板的運用上，隨著音量變化而在踩踏上由淺至深。接著要留意的是後面幾處戲劇性的音量變化，在第 62 小節，兩個和弦的音量變化要明顯地對比【譜例 5-4-10】；第 68 小節開始預備後面的結束，這裡的彈奏類似第 28 小節的方法，一樣是用弱音踏板製造較為神秘的氣氛，而後一個大三和弦，以光亮的色彩結束 A 樂段。

【譜例 5-4-10】〈小丑的晨歌〉第 58 至 62 小節層次變化

自第 70 小節進入 B 段，風格上暫且脫離了前面的活躍而轉為抒情，開頭處以兩個對比素材的樂句交替出現，一為線條的歌唱性旋律，另一為由和弦組合成的樂句，這樣的組合一共重複了四次。這裡的單聲部線條旋律，在速度上較先前

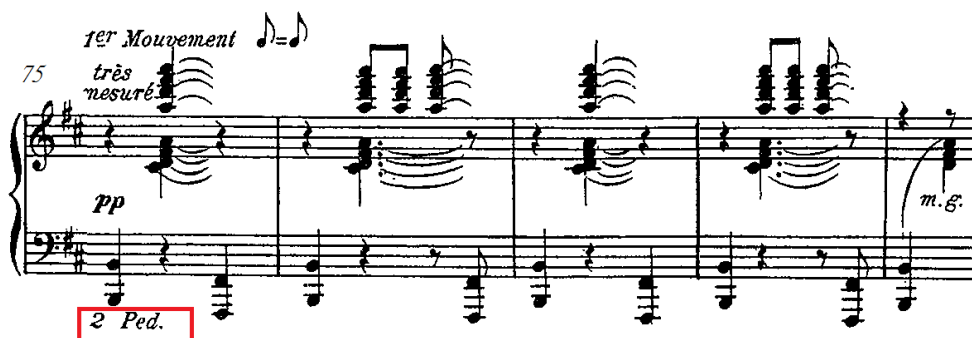
慢些，拉威爾指示要如宣敘調般被演奏著(*expressif en récit*)，猶如追求者對著心儀姑娘唱出的情歌。注意這些句子中的重音，特別是在音量的控制上，建議僅讓音量稍微突出即可，不要過於突兀【譜例 5-4-11】。

【譜例 5-4-11】〈小丑的晨歌〉第 71 至 74 小節重音位置



而在和弦的表現上，速度上回復為原速，使用指尖觸鍵發出較輕的音響，彈奏時可略為想像舞步的感覺，但筆者認為此處不若 A 段那樣活潑，而是富情感、甚至有點哀傷味道的舞步。拉威爾標示出兩踏板須共同使用，特別留意制音踏板的踩法，建議可參照管弦樂版的詮釋：節奏下有持續音的鋪陳，但整體音響並不強大，仍在弱的範圍內。因此在利用制音踏板做出這樣的效果時，建議不宜全踩，至多一半【譜例 5-4-12】。

【譜例 5-4-12】〈小丑的晨歌〉第 75 至 79 小節踏板運用



這四組在音樂表現上，要有層層遞進的感覺，推展到最具張力的第四組。第

四組有最長的旋律線與最不諧和的和聲，旋律的演唱在起伏上可略多些，而後面和弦部分在音量越來越小的同時，注意氣氛的掌握。

第 107 小節起，同樣也是由旋律性與節奏性的樂句交錯呈現，兩者之間在速度、語句的對比又較前面更具張力，在彈奏上需劃分清楚以呈現戲劇性變化。而之中較需留意的是旋律樂句演奏上的揣摩，第 107 至 110 小節須很有表情地歌唱 (*le chant très expressif*)，唱出小丑心靈上的苦痛。整句只有一個 C[#]音，卻都附有重音記號，筆者認為這裡的重音不若一般重音僅有將音量增大的功用，而是推展此同音旋律的媒介，因此在彈奏上須特別注意音與音之間的連接【譜例 5-4-13】。

【譜例 5-4-13】〈小丑的晨歌〉第 107 至 110 小節重音

Plus lent
pp
107
le chant *mf* très expressif

而第 115 小節的旋律線較多變化，注意後面速度放慢，似丑角蹣跚、越來越沉重的步伐，直到第 119 小節，速度瞬間回復，兩聲部的三連音須清楚整齊【譜例 5-4-14】。

【譜例 5-4-14】〈小丑的晨歌〉第 116 至 119 小節旋律走向

放慢的樂句
116
ra - - len - - tir
1er Mouvement

自第 123 小節，音量越來越擴大，而第 124 小節的在類似敲擊樂奏法的 F[#]音的帶領下讓音域逐漸升高，旋律也被推至了高處，色調由暗至亮。自第 126 小節起，音響華麗，使用了四次模進，旋律走向為 G-B-A、D-F[#]-E、A-C[#]-B、D-F[#]，彈奏時可思考此高聲部的旋律來表現層次感【譜例 5-4-15】。

【譜例 5-4-15】〈小丑的晨歌〉第 124 至 131 小節樂句層次

The musical score for 'The Clown's Morning Song' (小丑的晨歌) measures 124-131. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. Measure 124 starts with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Measure 126 is marked 'ff très expressif' and 'Même mouvement'. Measure 129 is marked 'cédez légèrement' and 'p'. Measure 130 is marked 'a tempo'. Measure 131 is marked 'Gardez la Ped. jusqu' à *'. The vocal line includes the lyrics 'di - mi - nuen - do' and 'cédez légèrement'.

第 130 小節，以 F[#]音將音樂轉回暗處，這裡是取前面素材作運用，有幾處做了變化，在第 139 小節，利用節奏讓速度加快以製造緊張氣氛，更呈現出丑角過度掙扎的心理狀態【譜例 5-4-16】。

【譜例 5-4-16】〈小丑的晨歌〉第 137 至 140 小節 C# 節奏變化

另外一個變化是在第 148 小節處，相較於第 118 小節，這裡的 B 音多了三拍，在此情況下，影響最大的應屬速度上的變化，拍數增加，速度在後面會被拉的更慢，使得在之後在回復到第 150 小節時，張力更甚於前【譜例 5-4-17】。

【譜例 5-4-17】〈小丑的晨歌〉第 145 至 149 小節

之後仿造前處，利用 A 音帶領到更高的音域，一樣可照前段以高聲部旋律的走向來表現，旋律分別為 B-D-C#、F#-B-A、B-F#-C#、B-F#-C#，而第 157 小節的和弦音色卻較第 126 小節為開闊。最後自第 161 小節開始在和弦中，以 A 音作為媒介，帶領音樂進入再現樂段，此處和聲要如歌唱般表現之外，也要注意從第 162 小節開始的 A 音群在速度與音量的掌握，對於每個 A 音的重量需表現平均。

第 166 小節進入再現部樂段，這裡必須表現出乾脆、有節奏(*très sec et bien rythmé*)的風格，極弱的音響可由弱音踏板輔助，須留意後面的漸強，筆者認為這

裡的漸強並非以音量擴大為圖，而是對於音樂走向的思維，凸顯其音域變高、織度變厚的一個手段，甚至有將輔助樂句推展的用意在，後面的漸強應不宜過大【譜例 5-4-18】。而之後音量上的變化，在第 169 小節放開弱音踏板，使音量達 p 即可。

【譜例 5-4-18】〈小丑的晨歌〉第 166 至 167 小節

166 *très sec et bien rythmé*

The image shows a musical score for measures 166 and 167. It is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo/mood is indicated as 'très sec et bien rythmé'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 3/4 time signature. In measure 166, the piano starts with a very soft dynamic (ppp). In measure 167, the dynamic remains ppp. Two red rectangular boxes are drawn around specific passages in the bass clef staff: one in measure 166 and one in measure 167. The first box is around a sequence of notes, and the second box is around a similar sequence. The notes in the bass clef are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together.

前面音量微弱，但在第 170 小節起，音量開始放大。除了第 170、171 小節的漸強被指示要做大幅度的變化，後面兩小節也將音量擴展，以接續下面展技的樂句。

第 174 小節起的樂句，除了上述的重複音外，雙滑音的加入成為本曲另一個獨特的技巧。而雙音程展現其華麗音效，除了要克服技巧上的難處外，還需留意每句的強弱變化，表現出樂句間的層次。可用踏板輔助，特別是變化較劇烈的第 180 小節，可在最後兩拍加入弱音踏板幫助音量削弱【譜例 5-4-19】。

【譜例 5-4-19】〈小丑的晨歌〉第 180 小節

180

The image shows a musical score for measure 180. It is written for piano in a key with two sharps (D major or B minor). The measure is marked with a forte dynamic (f). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 3/4 time signature. The treble clef staff features a complex, ascending melodic line with many notes, some of which are beamed together. The bass clef staff has a simpler accompaniment. A red 'u.c.' is written below the bass clef staff. The measure ends with a double bar line.

後面的樂曲架構仿照 A 段，至第 190 小節。第 191 小節時，取自 A 段的旋律讓聽者以為曲子已經進入尾聲了，但在第 193 小節時卻將旋律上移三度，破壞了安定的感覺，因此這四個小節的表現，要比 A 段更具刺激與張力。在音量的控制上，柔音踏板運用僅在第 191 小節，制音踏板的使用隨著四小節的音量發展而加深踩踏程度。關於第 194 小節的最後一個和弦的彈奏，在為了加強音量而使用制音踏板的同時，要注意不要讓踏板破壞原來要求的俐落(sec)撥弦音響。

第 196 小節進入尾奏，這是個戲劇性強烈的尾奏，除了留心於對音量時大時小的拿捏外，音樂個性上的掌握也是詮釋的關鍵。一開始充斥著節奏感，然而冷不防地插入一抒情樂句，可想像為丑角於舞蹈中，對於仰慕的女子做最後的歌誦，這段旋律柔美、卻又有哀愁的味道在內。在第 200 小節，可將速度略放慢些，充分的歌唱右手的旋律，而第 201 小節的速度分配，建議可以將前一小節的感覺帶入，讓 E 音多延遲一點，至 B 音開此才回復原速，此外也要注意音量的收回【譜例 5-4-20】。

【譜例 5-4-20】〈小丑的晨歌〉第 200、201 小節

The image shows a musical score for two measures, 200 and 201. Measure 200 is marked 'expressif' and 'cédez très peu' (indicated by a red box). Measure 201 is marked 'revenez au mouvement' and 'p subito' (indicated by a red circle). The score includes piano and bass staves with dynamic markings and performance instructions.

在第 202 至 205 小節中，注意左手特別明顯的聲部，要很有力地(Très marqué)將此旋律彈奏出來，但不要因為重音而切斷，第 205 小節且要利用圓滑奏帶出音量，製造與下一小節音量對比而形成的張力【譜例 5-4-21】。

【譜例 5-4-21】〈小丑的晨歌〉第 204、205 小節

第 209 為兩句模進的樂句，技巧方面，由於右手繁雜的音群，很容易讓左手的節奏感含糊不清，左手的節奏感必須清晰，特別是重音的部分。在音樂的表現上，可令兩小節為一組，利用音量的表現做出兩次遞進的感覺【譜例 5-4-22】。

【譜例 5-4-22】〈小丑的晨歌〉第 208 至 212 小節樂句劃分

第 213 小節又瞬間轉為弱音，而之後的發展利用音量、語句縮短帶出層次與緊張氣氛，關於第 218 的音量表現，為了更能在氣氛上製造瞬間的爆發力，筆者偏好在彈完前面的樂句後，與下一樂句完全切開，短暫停滯讓前面的殘響完全消

除後，再演奏該小節【譜例 5-4-23】。

【譜例 5-4-23】〈小丑的晨歌〉第 216 至 218 小節樂句劃分



進入尾聲時，個節奏元素於曲中以大音量(*ff*)再度呈現，彷彿是丑角的亂舞般接近瘋狂在飛舞的感覺，在管弦樂版本中，此處有大量的打擊樂器加入，因此，彈奏時可想像是百人樂團所呈現出來渾厚、多彩的音響氣勢，利用背部力量推動與長制音踏板的使用，然而，節奏感仍須被清晰地呈現。

五、〈鐘谷〉

山谷的寧靜與教堂鐘聲的莊嚴氛圍充滿全曲。彈奏時除了利用鋼琴描繪出鐘聲音響外，更要營造出鐘聲在山谷中飄盪、「使人塵濾盡滌」⁵⁴的氛圍，猶如置身於山中教堂，四面八方的鐘聲夾雜著回音，繚繞於空氣中。特別留意全曲中有多處是左右手相疊、或是交叉彈奏，演奏時必須思考手與身體的位置，不讓手的移動破壞樂句的連貫性。全曲為 A-B-A 三段式，每段因不同素材的組合而有不同的意境。

曲中利用各式音型模擬不同的鐘聲，每個鐘聲有各自的音色特質，彈法自然

⁵⁴ 陳郁秀，90。

也有所差異。以空心八度為素材的動機 I⁵⁵，在手部運用上，兩手重心向下、貼近琴面，稍用指尖處瞬間按壓，在音量上雖為 *pp*，但建議於此不用柔音踏板，以免讓聲音太薄弱，藉此表現出鐘聲迴盪於山間的音響。鐘聲動機 II 的演奏上，可以思考如何表現出類似鐘琴(carillon)音響，以輕巧、透明、不厚重的音色為主，在手指的運用上，宜將手掌放低以保持平衡，可加一點手腕微作旋轉狀推移，略將手重心偏向右輔助演奏。最困難處在於第四指的掌控，對於此處的技巧練習，筆者先將第二指去除，刻意練習單由第四指至第三與第五指的進行。【譜例 5-5-1】。

【譜例 5-5-1】 〈鐘谷〉鐘聲動機 II 的預備練習



動機 III 屬於為兩個中鐘聲的行進，彈法也是將手掌重心向下，但在音色的要求上較為深沉，不同於前者，筆者建議此處左膀子可略為向左下，而第二組的四度演奏，則須將手部中心略挪偏左，將較為厚實的音響表現出來；動機 IV，重音的加入更顯其聲響穩固，彈奏時使用指腹，有力且快速的下壓，做出相當的共鳴；而主要出現於最低音域的動機 V，彈奏時，使用指腹，將長音的穩定、厚實表現出來。

在開頭的演奏中，除了須將上述之各鐘聲特性差異表現出來，還需特別注意第 3 小節左右手交疊的地方，筆者採左上、右下的方式，左手須注意八度音程的演奏不可浮躁，擇以利用拇指與小指的延伸，表現出上述的音色。

第 12 小節進入 B 段，在此處的演奏可想像自己漫步於通往山中教堂的步道，

⁵⁵ 關於各鐘聲動機的譜例詳見於第四章第五節。

鐘聲環繞於身旁。對於此處和弦的彈法，一樣使掌心向下，並著力於上聲部使旋律於和聲中透出來。另外低聲部的演奏上，左手很容易因為演奏第二拍的和絃而使第一拍的八度草草了之，於此可借助左臂膀的推移，使這個八度被穩定地彈出【譜例 5-5-2】。

【譜例 5-5-2】〈鐘谷〉第 12、13 小節右手高聲部

須留意的
左手音程

如聖歌般的主旋律始於第 20 小節處，彈奏時要著重於樂句的歌唱性、延展性，表現出音樂寬大、廣闊的性格(*largement chanté*)。第 21 小節的樂句較前者加長，在樂句的表現上可做出更多推展。其他聲部猶如教堂外敲響的鐘聲，注意第 20 小節動機 III 的表現需穩定，不因運指上由八度與二度的轉換而有所改變；而低音為音程呈現的動機 V，演奏時手部重心須平放於兩音之間，方可使每個音展現安定的音響【譜例 5-5-3】。

【譜例 5-5-3】 〈鐘谷〉第 17 至 23 小節

隨後主旋律出現於更高的音域，為全曲高點所在，可將第 23 至 26 小節的旋律線分劃為三部分來思考，取前三音分別為 C-D^b-E^b、C-D^b-F^b、A^b-B^b-C，故在此將樂句分為三層，分別以直敘、推高、收回的手法表現其層次【譜例 5-5-4】。之後第 27 至 41 小節間，旋律轉向中低音域，在與鐘聲音響交織的同時，需要留意聲部上的分明。

【譜例 5-5-4】 〈鐘谷〉第 21 至 28 小節樂句進行

21

24

26

直敘

推高

收回

p express.

m.g.

m.d.

p

m.g.

p calme

m.g.

m.d.

mf

mp

m.g.

第 42 小節起再現前處之素材，像是即將離開教堂，循原路回去的場景。與前面不同的是，於此須注意四度音程的演奏。在第 42 小節處，如同筆者於前一章所述，⁵⁶這兩組音程可視為前面鐘聲的回音，在演奏上，配合上面標註 *ppp* 的音量，揣摩回音模糊不清、卻又回盪在四周的音響效果【譜例 5-5-5】。

⁵⁶ 參見本文第四章第五節。

【譜例 5-5-5】 〈鐘谷〉第 41 至 43 小節

41

très calma

pp

pp

ppp

pizz.

第 45 小節的動機 II，雖與第 12 小節一樣，但技法異於前面的圓滑奏，還加上了重音。筆者在思考這組音程的演奏時，猜測拉威爾想表現頭尾呼應的感覺，前面是在山中聽聞中聲，現在這鐘聲是真實的佇立於面前。在彈奏上，可將手腕固定，以利表現出較紮實的音響【譜例 5-5-6】。

【譜例 5-5-6】 〈鐘谷〉第 45、46 小節

45

mf

p

pizz.

第 49 小節為 A 段重現，但有新的鐘聲音響於第 50 小節加入，左手須於低音處稍加著力，將其低沉的特性表現出來外。整體音量維持在弱的範圍內，柔音踏板於全段踩踏，除了第五十小節處一個 *mf* 突兀地出現需要放開。之後的音量變化描摹鐘聲在山間迴盪的聲音越來越小，最後消逝於整個山谷中，對於制音踏板的

控制，須塑造出趨於淡、薄的狀態。



第二節 有聲資料版本比較

在音樂的詮釋上，除了自己對於作品的體會與領悟，諸多前輩的見解也是相當寶貴的參考資料。拜科技之賜，「音樂」可以如文字般被保存於後世，拉威爾自己也相當讚許這樣的技術，欣喜於留聲機的發明，他認為「這東西可以為後世的研究者留下真正的文獻，如果我們有蕭邦本人錄製的唱片該多好，就連德布西也失去了這樣的大好機會」⁵⁷。坊間有關《鏡》的錄音資料不勝枚舉，筆者於眾多版本中，就演奏風格、音量詮釋、速度處理等詮釋上的差異，挑選下列四位二十世紀鋼琴家來做比較，分別為法國鋼琴家薩姆索·富蘭梭瓦(Samson françois, 1924-70)、美國鋼琴家阿貝·賽門(Abbey Simon, 1922-)、法裔加拿大鋼琴家羅依·洛提(Louis Lortie, 1959-)、智利裔德國鋼琴家阿佛列多·珀爾(Alfredo Perl, 1965-)。下面分別以各五首曲子為題，依序將筆者之比較結果紀錄如下：

一、〈夜蛾〉

這首曲子表現著夜蛾飛行，每位演奏家指下有的飛蛾有著不同的個性型態：富蘭索瓦的詮釋出的飛蛾較屬含蓄、輕盈的，除了在觸鍵上較為輕，且其在曲中的制音踏板使用較少，因而有乾與脆的音響，在音量上的表現也較為平淡、沒有太大的起伏，偏向弱的範圍內，速度上較慢，為 $\text{♩} = 104$ ，較拉威爾訂定的 $\text{♩} = 128$ 慢些；而賽門的演奏上，從其較富共鳴的音響上可得知有較多制音踏板的使用，速度較其他三人的詮釋略快些，為 $\text{♩} = 136$ ，樂句連接也較為緊密；洛提也是大

⁵⁷ 胡金山，《音樂大師 10，西貝流士、葛利格、拉威爾、奧芬巴哈》(台北，巨英國際，1995)，69。

量使用制音踏板者，在速度上較賽門緩些，表現出較為悠閒的風格，為  = 128，吻合拉威爾訂定的速度；珀爾也是多用制音踏板者，但在休止符或樂句連接處的殘響較少，甚至是幾乎沒有聲音，展現出夜蛾行蹤較飄忽不定，此外，句子之間劃分較清楚，在句子銜接上留有保留一些空間，速度為  = 120。

由於筆者認為休止符的詮釋不容忽視，因此在做版本比較時特別觀察各家的處理方法，以第 7 至 9 小節為例，休止符與跳音兩元素交錯出現，在這短短的三小節中，四人在音響處理與跳音觸鍵皆各有不同的演奏手法，有的讓休止符完全沒有任何聲響、有的則是將前者的殘響延續：賽門與珀爾的演奏類似，放開了制音踏板，音響最為乾淨，休止符中完全無殘響，跳音以輕薄的音色為主；洛提將跳音表現上呈現出略慢的節奏、並且淺踩制音踏板做輔助，有點朦朧的音響；富蘭索瓦在沒有制音踏板的運用下，以不太具有跳躍性的觸鍵呈現遲緩的跳音。

彈性速度以賽門運用得最多，在一些句子末處可聽出略為漸慢以表現出音樂延綿的感覺，例如第 30 小節處；一些較富旋律性的地方，也運用速度微調將線條拉長，珀爾、富蘭索瓦也有這方面的呈現，但程度不及賽門的多量。而第 84 小節處，賽門配合左手的表現，節拍於此也是顯得較為自由，以呈現音樂張力。最後在第 121 至 125 小節，賽門略作漸慢，將飛蛾越來越遲緩、猶疑的飛行狀態表現出來。洛提的速度最為規矩，鮮少有自由速度的處理。

另外，筆者也感興趣於各演奏家對於最後一小句的表現，富蘭索瓦與賽門在六連音與八分音符之間略有空隙，洛提的處理手法為使用制音踏板將中間的停頓做連結也，而珀爾與則是一氣呵成。

【表 5-1】〈夜蛾〉錄音版本比較

	富蘭索瓦	賽門	洛提	珀爾
整體風格	表現出含蓄、輕盈的風格，有乾與脆的音響，音量上的表現較為平淡。	速度較快，樂句連接也較為緊密，明顯使用踏板產生較有共鳴之音響。	表現出較為悠閒的風格大量使用制音踏板者，殘響明顯	句子劃分清楚，殘響很少。展現出飄忽不定，的風格；句子間有一些空間
速度變化	略有彈性速度的運用	彈性速度運用得最多	速度規矩，較少彈性速度	略有彈性速度的運用
音量處理	起伏較平淡，全曲音量大多保持在弱的範圍	起伏為較明顯者	起伏為較明顯者	起伏為較明顯者
休止符的詮釋	由於全曲踏板運用不多，因此休止符的音響乾淨。	踏板有採換，音響乾淨，休止符無殘響	讓休止符中因制音踏板的淺踩而略有殘響	踏板有採換，音響乾淨，休止符無殘響

二、〈悲傷的小鳥〉

較為不同的面相在開頭處鳥啼動機的詮釋上，首先就 A 段第 2 小節處觀察，賽門與洛提將重複兩次的動機 II 做了音量上的對比，一大一小製造出回音效果；而其他兩者在音量上則差不多。在賽門的詮釋中，有幾處因鳥啼動機 I 而呈現略為遲緩的速度，例如第 4、第 26 小節處。

B 段為靜謐轉為激動的樂段，變化較為豐富，因此此處特別列出四位演奏者於此處之呈現：賽門最早做速度變化，約第 11 小節第三拍處，且在第 13 小節又更加快，最快速度為 $\bullet = 64$ ；珀爾在第 11 小節略為加快，但分量不多，只略微讓音樂向前推移，在第 15 小節第二拍處速度有較明顯轉快，最快速度為 $\bullet = 64$ ；洛提的速度手法與珀爾類似，先在第 12 小節有略為漸快，而後於第 15 小節第四

拍劇烈加速，最快速度為 $\bullet = 64$ ；富蘭索瓦的拍子變化處比較晚，到了第 15 小節約第三拍處才開始加快，最快速度為 $\bullet = 60$ 。而富蘭索瓦、賽門、珀爾皆在第 17 小節第一拍即開始漸慢，洛提稍晚，在第二拍才開始進行速度恢復。第 19 小節，洛提的制音踏板運用得最明顯，殘響製造出了將原來輪廓模糊的效果。

除了上述的 B 樂段，四位演奏者於第 25 小節的裝飾音群表現也各有見解，珀爾在速度上較富彈性，但音量保持在差不多的範圍內；洛提的表現較戲劇性，節奏、音量起伏都很明顯；賽門除了開始略慢一些，其他的速度都保持一致，較為特別的是在末處踏板更換頻繁不留殘響，呈現出較為乾淨的音響；而富蘭索瓦的表現較為平緩，沒有太劇烈的變化。

曲子末處的變化，富蘭索瓦、賽門、珀爾皆在第 26 小節起由初始速度開始漸慢，但也略有差異：富蘭索瓦的速度較有彈性，有點忽快忽慢，賽門則是持續變慢直至曲終，最慢處為 $\bullet = 30$ ；珀爾在第 27 小節的音量表現較突出、速度在 29 小節速度趨於穩定；而洛提的變化主要在於音量的表現，速度則保持一致。

【表 5-2】〈悲傷的小鳥〉錄音版本比較

	富蘭索瓦	賽門	洛提	珀爾
鳥啼動機處理	動機 II 兩次差不多音量。	動機 II 一大一小製造出回音效果；另外有幾處因鳥啼動機 I 而速度略緩，	動機 II 一大一小製造出回音效果	動機 II 兩次差不多音量
部分樂段詮釋	<p>B 段詮釋： 第 15 小節約第三拍處才開始加快；第 17 小節第一拍即開始漸慢。</p> <p>第 25 小節的裝飾奏詮釋： 較為平緩，在音量與速度上沒有太劇烈的變化</p> <p>末處變化： 速度有點忽快忽慢</p>	<p>B 段詮釋： 最早，約第 11 小節第三拍處加快；第 17 小節第一拍即開始漸慢。</p> <p>第 25 小節的裝飾奏詮釋： 速度幾乎保持一致；在末處踏板更換頻繁不留殘響，呈現較為乾淨的音響</p> <p>末處變化： 速度持續變慢直至曲終</p>	<p>B 段詮釋： 先在第 12 小節有略為漸快，而後於第 15 小節第四拍劇烈加速；第 17 小節第二拍才開始進行速度恢復。 第 19 小節制音踏板運用得最明顯</p> <p>第 25 小節的裝飾奏詮釋： 較戲劇性，節奏、音量起伏都很明顯</p> <p>末處變化： 第 27 小節的 mf 音量表現明顯；速度於第 29 小節趨於穩定</p>	<p>B 段詮釋： 至第 15 小節第二拍處速度有較明顯轉快；第 17 小節第一拍即開始漸慢。</p> <p>第 25 小節的裝飾奏詮釋： 速度上較富彈性，但音量保持在一定的範圍內</p> <p>末處變化： 音量的變化較明顯，速度則較為穩定。</p>

三、〈海上孤舟〉

全曲以快速音群表現出水流的狀態，在流水音型的處理上，大都會選擇讓每顆音之間平均、順暢地彈奏出來，不過筆者在聆聽賽門的演奏版本中，發現有一特別之處：第 39 小節處琶音下型樂段，賽門卻將最高音做停頓並且加重，引領聽者想像海浪高漲、瞬間停置於空中的景象。

很多的演奏者在這首作品會安排制音踏板的運用，企圖以殘響製造出特別的效果，即使在音量弱的地方也是一樣。然而富蘭索瓦的詮釋上卻不然，有些地方他將放棄制音踏板的使用，呈現較「乾」的音響，例如第 43 小節後半與第 45 小節，筆者猜測，者是為了更表現出浪潮已退、水流逝去的手法。

曲中於每段落呈現出海浪在不同性格時的面貌，平和與激烈交錯呈現，四位演奏家在這些的表現皆不盡相同，甚至還有不太按樂譜標示演奏的。例如在第 28 小節的音量呈現上，珀爾與洛提僅以稍加重音的手法表現，賽門卻以非常激烈的音量呈現雷聲效果，富蘭索瓦則表現較為特殊，反而表現出非常小的音量，且將速度拉慢，且當其他的演奏者於第 35 小節逐漸將音量收回時，富蘭索瓦卻仍然持續的進行漸強，直至第 38 小節才瞬間轉弱。

除了在段與段之間性格分明，各家對樂句之間較為細微的變化也是各有不同之處，有的較為平淡、有些則在短時間內即有較劇烈的變化，例如第一樂段的第 11 小節三個小句的音量，賽門的表現為中強、中弱、中強；珀爾的表現與賽門雷同，但音量強弱對比較小；洛提的音量變化有較戲劇性的呈現，在有加重音的地方更將音量提至更大的份量，但在第 12 小節的重音卻是以弱音量表現；富蘭索瓦較異於眾人，將音量保持在平和、穩定的狀態，鮮少起伏，還帶有一點拖延的感覺。

最富激烈變化為的地方為第三樂段的第 98 至 103 小節處，此段為海浪由平靜變為狂瀾的描摹，也為全曲最高潮處，四位演奏者的於此處的詮釋紀錄如下：珀爾最早做音量變化，在第 99 小節開始漸強，於第 100 小節音量已達強(*f*)，速度也在此開始加快，第 103 小節的音量張力最為顯著，裝飾音群由中弱音量開始，瞬間衝向最強的音量(*fff*)，速度上的變化由 $\text{♩} = 50$ 逐漸轉至 $\text{♩} = 60$ ；洛提在第 100 小節才開始有音量上的變化，第 101 小節速度開始加快，第 102 小節又更加大聲、快速，第 103 小節又更快速呈現，速度上的變化由 $\text{♩} = 66$ 逐漸轉至 $\text{♩} = 76$ ；賽門的速度較沒變化，以音量的轉變較明顯，於第 101 小節明顯做漸強；富蘭索瓦的變化最晚開始，在第 101 小節的第三拍才開始漸強與加快，第 102 小節音量、速度變化又更多，至第 103 小節又將速度加快，這樣的速度維持至第 110 小節，至第 111 小節時才回到最初速度，速度差距並不算太大，由 $\text{♩} = 60$ 逐漸轉至 $\text{♩} = 66$ 。對於如何詮釋高潮趨於平靜的過程，各家也呈現不同的風格，有的在風暴後很快進行音量與速度的收回，例如珀爾與洛提，兩位皆在第 106 小節開始將速度緩和，而洛提在第 109 小節又將拍子拉得更慢些；有的則略為延遲才進行這些動作，例如賽門至第 108 小節才開始漸弱，富蘭索瓦更是待至第 109 小節才將音量減下，而在第 111 小節將拍子帶回最初速度。

【表 5-3】〈海上孤舟〉錄音版本比較

	富蘭索瓦	賽門	洛提	珀爾
流水音型處理	以較流暢、平順地彈奏，沒有特別加重音的地方	有些琶音下行第一音加重、且略為延遲，例如第 39 小節處。	以較流暢、平順地彈奏	以較流暢、平順地彈奏
音量處理	第 28 小節雷聲： 非常小的音量，且拍速緩慢 第 35 小節： 繼續漸強，直至第 38 小節。	第 28 小節雷聲： 非常激烈的音量 第 35 小節： 按照樂譜漸弱	第 28 小節雷聲： 稍加重音 第 35 小節： 按照樂譜漸弱	第 28 小節雷聲： 稍加重音 第 35 小節： 按照樂譜漸弱
制音踏板運用	有些地方他將放棄制音踏板的使用，表現出較「乾」的音響	幾乎平均運用	幾乎平均運用	幾乎平均運用
部分樂段詮釋	第 11 小節： 音量鮮少起伏。 第 98 至 108 小節： 第 101 小節的第三拍才開始漸強與加快；至第 109 小節音量減弱、第 111 小節時回最初速度。	第 11 小節： 音量表現為中強、中弱、中強 第 98 至 108 小節： 以音量變化較明顯，第 101 小節開始明顯漸強；至第 108 小節才開始漸弱。	第 11 小節： 較戲劇性的呈現，重音明顯；但在第 12 小節的重音較弱。 第 98 至 108 小節： 第 100 小節開始漸強、第 101 小節開始加快； 第 106 小節速度逐漸緩和，於第 109 小節又更慢些。	第 11 小節： 音量表現為中強、中弱、中強，對比較小。 第 98 至 108 小節： 第 99 小節開始漸強，速度上於第 100 小節開始加快，第 103 小節的音量張力最甚；第 106 小節開始將速度緩和。

四、〈小丑的晨歌〉

這首樂曲敘述主人翁小丑的喜怒哀樂，之中最為特殊的詮釋屬富蘭索瓦，他呈現出來的小丑形象似乎有著較為多愁善感的本性。例如在曲子開頭處，大部分的演奏者於節奏感強烈的樂句上呈現俐落、乾脆的風格，然而富蘭索瓦於一些重音或是和弦處將觸鍵時間延長、並加上了制音踏板，使得原來的節奏多了點迂迴，乍聽之下原來的節奏感被模糊了，但卻也增加些微曖昧，甚至有點憂傷的感覺在內；另一方面，有些被標註斷奏的和絃，觸鍵上少了一般期待的跳躍感，取而代之的是有點黏膩的音色。

在速度處理上，拉威爾在開頭標示的速度為 ♩. = 92，而四人之中，屬富蘭索瓦的速度處理較特殊，約為 ♩. = 70；而賽門、洛提與珀爾的風格皆較為快速，與拉威爾所要求的速度差不多，但以賽門與洛提的表現風格較為相近，快速的演奏、連接相當緊湊地連接句子等特質，呈現出開朗、積極的性格，音樂上的起伏很多，富有戲劇性格。然而，兩者在音量與速度轉換過程的支配上各有見解。

洛提的音量表現大多做得較為強烈，但在強弱對比上有些較不明顯，例如在第 208 至 209 小節之間的變化甚為顯著、反觀第 217 與 218 小節的變化起伏就較為少；在速度上，常有漸快的表現，讓曲子有強烈的流動感，例如 B 段第 124 小節處、第 191 小節處，變化程度最大的應屬曲子結尾處，自第 224 小節開始漸快，直至結束。

賽門最不按照樂譜演奏，特別是在音量上，時常捨棄譜上的標示而按照自己的想法進行變化，例如開頭的第 1 到 5 小節，有些重音的表現較為平淡，卻在第 5 小節做出激烈的漸強。除了音量，速度的變化也富有戲劇性，例如 B 段一開始處，第 71 小節宣敘調旋律與之後第 75 小節的和弦樂句之間的速度對比以為四人

之中最甚，分別為 $\text{♩} = 80$ 與 $\text{♩} = 154$ ，差距甚大。此外第 97 到 104 小節之間，突然在第 100 小節劇烈加快，至第 103 小節在隨著左手四分音符之音量加重而將速度延緩。而在樂句間的詮釋上，也有幾處有留白、較不緊湊，例如第 42 小節與第 43 小節之間，作為樂段與樂段間銜接的緩衝。

珀爾的詮釋也是屬於較快速的，但較常在樂句之間置入短暫的留白、或是略為加長符值做為緩衝，使得音樂感覺較不若上述兩位演奏者所詮釋出的那樣緊湊，在速度變化上較為穩定，但也有彈性速度的加入，多為將樂句末處延遲、以製造張力用，例如第 33 小節最後一拍、與同句型的第 166、167 小節等處。

雖然此曲主要以俐落、乾脆的音響為主，但制音踏板的在本曲的演奏上也是佔有一定的比例，除了上述富蘭索瓦的特殊詮釋外，有些演奏者也藉由制音踏板製造出堆疊的音響，例如洛提在第 9 小節的表現；也有利用踏板來加強樂句的圓滑性質，例如第 11 小節後半的六連音，除了珀爾以外，其他三人於此皆有踏板的運用；也有利用制音踏板製造音響共鳴的，在第 12 小節處，可明顯地聽出洛提與珀爾利用踏板帶出些許殘響，而在 B 段宣敘調處，珀爾也加上踏板的運用，令原本較為單薄的一聲部樂句較略帶共鳴，而在音響上略增一點厚度。在第 161 小節處，也可聽出珀爾很明顯地運用了踏板製造出豐富的殘響，而賽門於此卻選擇保持較為乾淨的音響，踏板運用較少。

【表 5-4】〈小丑的晨歌〉錄音版本比較

	富蘭索瓦	賽門	洛提	珀爾
整體風格	觸鍵上較不俐落，有點黏膩的音色帶有點曖昧、憂傷的感覺。	快速、俐落，在音量、速度表現上最為自由，因此戲劇性為四人之中最強者	快速、俐落、富有戲劇性	快速、俐落
速度變化	整體速度較慢；在特定幾處有的速度處理上較為自由。	很多自由速度的運用製造出相當的戲劇性。	常有漸快的表現，製造流動感	快速度，常常在樂句末處延遲、以製造張力用
音量處理	雖然也有音量的變化，但在全曲中沒有很多的落點處。有幾處不按樂譜標示演奏。	部分幾處不按樂譜演奏、起伏甚大。	大多表現得較為強烈，有幾處不按樂譜演奏。	較規矩、按照樂譜的記號演奏
樂句銜接	樂句間沒有太明顯的留白，但由於速度較慢，因此較無強烈的緊湊感。	大部分的樂句銜接緊湊，略有幾處有呼吸留白。	樂句之間的銜接為四人中最緊湊者。	大部分的樂句之間有置入短暫的留白為緩衝。
制音踏板運用	運用得多，使跳音之跳躍性降低。	利用踏板輔助音量起伏，但也有幾處較為特殊、採用較少踏板製造較乾淨的音響	運用得多，輔助音量堆疊效果產生。	運用得多，利用殘響製造共鳴使音響增厚。

五、〈鐘谷〉

有的演奏者將這首曲子演奏表現得較為靜謐、平穩，有的則帶點戲劇性的發展。在彈性速度的運用方面，較顯著者為富蘭索瓦與洛提：富蘭索瓦在 B 段內幾處以較流動的速度演奏，處理方式較為自由；洛提在第 16 至 41 小節以較快的速度演奏，約為 $\bullet = 58$ 。而另外兩外演奏者在速度上較為平順、無太多變化。

A 段鐘聲動機 I 的彈奏上，部分演奏者左右手的八度 G[#]音音量差不多，而洛提與賽門將左右手的音量做對比，壓低右手音量製造如回音般的效果。第 6 小節開始出現的鐘聲動機 III，同樣皆為此段較為顯著的音量，富蘭索爾、賽門與洛提演奏出較為溫和的音色、而珀爾卻擇以紮實的觸鍵，將此處的重音、力道表現得最顯著。在第 10 小節處的鐘聲動機 III，富蘭索瓦與賽門在音量上表現漸弱。

在沒有任何力度記號的第 14 小節上，四位演奏者在音量上的表現亦有不同的看法：富蘭索瓦表現平淡；珀爾與洛提皆將此視為句末收尾，因此有漸弱的表現；但賽門將此以漸強方式呈現，試圖表現出由此樂句推展至後一樂段的想法，並在第 16、17 小節利用 B^b 音群做漸弱。第 20 小節開始有長旋律出現，富蘭索瓦開始有些微的音量起伏，但整體音量仍然偏弱，第 27 小節的 C-F-C 處漸強反而表現較搶眼；賽門在第 20 小節時將音樂保持在較為平順、柔和的範圍內，到了第 29 小節才有較大的起伏，部分大小聲變化不按譜上標記，將第 33 小節處的漸弱延後一小節再表現；珀爾在的音量變化依照樂譜，且也表現得較突出，特別是在第 24 小節的漸強處表現出音樂的發展，並在之後漸弱收尾。第 44 小節，其他三位演奏者在音量上表現得較為平淡，唯獨賽門沿用第 14 小節的詮釋法，在此將音量漸強，但第 45 小節的鐘聲動機 IV 卻顯得平淡，關於這兩個重音的演奏，珀爾的音量明顯突出，富蘭索瓦的音量雖不大，但多了點遲疑感。

最後較重要的為第 50 小節大鐘聲的演奏法，珀爾表現出的為較為莊嚴、帶點厚重的音響，但賽門和富蘭索瓦卻趨向較柔和且略帶朦朧的音色，而洛提則是將主要的 F[#]音凸顯出來。

【表 5-5】〈鐘谷〉錄音版本比較

	富蘭索瓦	賽門	洛提	珀爾
速度變化	B 段幾處有較為流動的速度	全曲速度穩定	在第 16 至 41 小節採較為流動的速度。	全曲速度穩定
動機處理	動機 I： 左右手的八度 G [#] 音的音量相當 動機 III： 為溫和的音色 第 45 小節的鐘聲動機 IV： 重音不多，但多了點遲疑感 第 50 小節大鐘聲： 柔和的音色	動機 I： 左右手的八度 G [#] 音以一強一弱製造如回音般的效果 動機 III： 為溫和的音色 第 45 小節的鐘聲動機 IV： 顯得平淡 第 50 小節大鐘聲： 柔和的音色	動機 I： 左右手的八度 G [#] 音以一強一弱製造如回音般的效果 動機 III： 為溫和的音色 第 45 小節的鐘聲動機 IV： 第 50 小節大鐘聲： 凸顯 F [#] 音	動機 I： 左右手的八度 G [#] 音的音量相當 動機 III： 以紮實的觸鍵，將此處的重音表現得明顯 第 45 小節的鐘聲動機 IV： 音量明顯突出 第 50 小節大鐘聲： 較為莊嚴、帶點厚重的音響
音量處理	第 14 小節： 平淡 自第 20 小節起的長旋律詮釋： 有些微的音量起伏，但整體音量仍然偏弱。 第 44 小節： 平穩	第 14 小節： 呈現漸強 自第 20 小節起的長旋律詮釋： 由平順、柔和，至第 29 小節才有較大的起伏，且有些不按譜上標記。 第 44 小節： 音量漸強	第 14 小節： 表現漸弱 自第 20 小節起的長旋律詮釋： 音量較平淡，速度略快 第 44 小節： 平穩	第 14 小節： 表現漸弱 自第 20 小節起的長旋律詮釋： 依照樂譜，且也表現得較突出 第 44 小節： 平穩

第六章 結語

普法戰爭的慘敗以及德奧音樂的強勢現象，喚醒了當時法國人維繫民族文化的情操，而致力於復甦法國音樂。隨著「國家音樂協會」的成立，不僅推動了法國器樂曲種的創作，同時促成法國傳統學派、國際派等諸多新潮流的誕生，而自法朗克、聖桑至德布西、薩梯等音樂家在樂壇上開創的新時代，皆展示出法國音樂逐漸在德奧勢力籠罩下撥雲見日、萌芽盛開。

生於此時的拉威爾除了承襲夏布里耶、佛瑞等前輩音樂家的精隨，也熱衷吸取音樂院外的事物，象徵派文學作品、世博會的遠東文化等皆成為他日後創作的養分，成就了音樂中的異國風情與突破性的和聲色彩，以及複雜節奏的運用等。

《鏡》是拉威爾作品中具有高度技巧的鋼琴作品之一，並且在精神層面與音樂色彩上與當時主流的象徵文學與印象畫派做呼應。此作品是拉威爾獻給在暴徒聯盟中結識的好友，至於為何分別題獻給好友，雖然筆者曾透過文獻蒐集，由於相關史料之記載稍嫌不足，有待筆者後續探討。五首作品表現出不同情境，而其音樂素材的運用也不盡相同：第一首〈夜蛾〉，全曲由兩個主題描述飛蛾的舞動，用帶有模糊色調的和聲表現出夜色朦朧，不單純的節奏營造出飛蛾的飄忽不定的動態感，全曲呈現夜蛾從一開始閒逸的飛行，中途不慎誤入黑暗的環境而迷失方向，之後終獲得解脫的狀態；〈悲傷的小鳥〉是描述小鳥在幽深的森林中不安的鳴叫聲，音樂上除了鳥鳴的模仿，迷離的和聲呈現出森林中的幽暗與詭譎的氛圍，也透過節奏的轉換將小鳥從開始的不安、而後慌亂、之後疲憊又憂傷的心態顯現出來；〈海上孤舟〉利用音樂刻劃出海面上瞬息萬變的景象，主要以各式快速音群表現海浪起伏，並將不同性質的音程、和絃作結合，來鋪陳海面上的多樣的面貌。三大樂段所呈現出的海浪皆有不同，從水天一色的寧靜、到描摹狂風暴雨的變化；

〈小丑的晨歌〉展現出西班牙音樂的風格，從曲中舞曲的節奏與模仿吉他撥弦音效素材，表現出拉威爾對於西班牙文化的愛戀，舞蹈節奏與抒情宣敘調的交錯刻畫出小丑的殷切熱情、卻也略帶感傷的人物角色；〈鐘谷〉則表現出了鐘聲在山中迴盪的悠遠氣息，教會調式的運用帶出了教堂寧靜、莊嚴的氛圍，表現出有超凡脫俗的氣質。

演奏詮釋部分，舉凡身體重心的平衡、呼吸的調節等等都是筆者認為演奏此套作品時必須重視的課題。此外，樂曲中須藉助於踏板來增加音色變化，因此，在踏板的運用上就作曲家要求的音響效果所使用的方式也不可混為一談，須根據不同的需求而思慮在踩踏時的深淺與替換的頻率；另外，利用音量堆疊以表現層次的地方，必須綜合手部力度與踏板的踩踏做出最合適的音量與音色。在各曲的演奏，〈夜蛾〉為了表現出夜蛾在夜間追逐光、有急有徐的飛行狀態，將大部分音量保持在較微弱的狀態，因而需特別留意手指的觸鍵與制音踏板的拿捏；〈悲傷的小鳥〉，音樂可分為鳥啼動機與森林兩部分，鳥啼動機需要具有獨立性的手指表現出明顯、卻又不厚重的音色，而在森林部分，可用運用制音踏板製造較重、暗沉的景物色彩；在演奏〈海上孤舟〉時，除了琶音技巧外，曲中有多處利用力度及音群的疏密，達到樂句間的層次感，筆者建議可由此來思考詮釋的方向，表現出海面的多樣面貌；〈小丑的晨歌〉裡有重複音、雙滑奏等困難的技巧，考驗著演奏者的手指技巧，另一方面，樂曲中有多處做音量上的強烈對比，在音量的分配上也是詮釋的關鍵；〈鐘谷〉中各種鐘聲的處理，為了在甚弱音量中呈現出清亮、透明的音質，因此觸鍵頗為關鍵，彈奏者注意手指肌肉的控制，固定手腕，以指尖輕觸彈出。

筆者認為《鏡》在拉威爾的眾多鋼琴作品中，扮演著承先啟後之角色，集其

前期作品《聽的風景》、《水之嬉戲》之技法，而為後續極致的鋼琴作品鋪路；正如拉威爾所言，《鏡》在和聲上的革新，⁵⁸帶領法國音樂在二十世紀做更突破性的嘗試，也扮演著推動法國現代音樂發展的角色。透過本文的研究，筆者對於拉威爾的音樂有更深刻的了解，也增廣了法國音樂方面的知識，而有助於演奏上的詮釋。

⁵⁸ 同註 25。

參考書目

一、譜例樂譜

Ravel, Maurice. *Miroirs pour piano*. Paris, Max Eschig. 1906.

二、其他參考樂譜

Casafesus, Robert ed. *Ravel: Miroirs*. New York, G.Schirmer.

Hinson, Maurice ed. *At the Piano with Ravel*. Van Nuys, Ca, Alfred Publishing Co., Inc.

Nichols, Roger ed. *Maurice Ravel for Solo Piano*. London, Edition Peters, 1995.

三、中文書籍：

Burnett James, David. 《偉大作曲家群像：拉威爾》。楊敦惠 譯。台北：智庫文化出版，1995。

C. De Ligny, M. Rousselot. 王娉 譯。《法國文學》。台北：中央圖書，1992。

林淑真。《德布西二十四首鋼琴前奏曲研究》。高雄：頌音出版社，1997。

阮若缺。《法國文學家及其作品》。台北：華泰文化，2000。

胡金山 主編。《音樂大師 10：西貝流士、葛利格、拉威爾、奧芬巴哈》。台北：巨英國際，1995。

莫渝 編。《塞納河畔：法國文學掠影》。台北，華成出版社，2003。

高階秀爾。潘幡 譯。《法國繪畫史：從文藝復興到世紀末》。台北，藝術家出版社，1998。

劉金源。《法國史：自由與浪漫的激情演繹》。台北：三民書局，2004。

陳郁秀。《拉威爾鋼琴作品之研究》。台北：全音出版社，1982。

羅梵、馮棠、孟華。《法國文化史》。台北：亞太圖書，1998。

蕭慶瑜。《法國近代鋼琴音樂—從德布西到杜悌尤》。台北：國立編譯館，2009。

四、論文

陳孝怡。〈拉威爾鋼琴作品《鏡》的研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，2000。

陳丹怡。〈拉威爾《鏡》之探究與演奏詮釋〉。國立台北藝術大學碩士論文，2005。

五、西文書籍

Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2004.

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York, Dover Publications, Inc., 1972.

Hanning, Barbara Russano. *Concise History of Western Music*, 4th ed. New York: W.W.Norton & Company, 2010.

Hill, Edward Burlingame. *Modern French Music*. New York, Greenwood Press, Inc., 1970.

Howat, Roy. *The art of french piano music, Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Heaven and London :Yale University Press, 2009.

Mawer, Deborah. ed. *The Cambridge Companion to Ravel*. New York: Cambridge University Press, 2000.

Myers, Rollo H. *Ravel: Life and Works*. New York, Greenwood Press, Inc., 1973.

Jankélévitch, Vladimir. Translated by Magaret Crosland. *Ravel*. New York, Greenwood Press, Inc., 1976.

Orenstein , Arbie. ed. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York, Dover Publications, Inc., 2003.

_____. *Ravel: Man and Musician*. New York, Dover Publications, Inc., 1991.

Taruskin, Eichard. *The Oxford History of Western Music, vol.4, The Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.

六、有聲資料

François, Samson. *L'Oeuvre Pour Piano*. Warner Classics - Parlophone 0724357543750. CD. 2002.

Lortie, Louis. *RAVEL: Works for Solo Siano (Complete)*. Chandos CHAN10142-43X. CD. 2003.

Perl, Alfredo. *RAVEL, M.: Piano Works (complete)*. Celestial Harmonies 14306-2.
CD. 2011.

Simon, Abbey. *RAVEL: Music for Solo Piano (complete)*. Vox CDX-5012. C.D. 1992.