第三章 《展覽會之畫》的創作背景

第一節 穆索斯基與畫家哈特曼

哈特曼 (Victor Hartman, 1834-1873) 是一位身兼建築、繪畫與設計天賦的藝術家，當代的俄國藝術評論家史塔索夫曾如此讚譽他：

“在我眼中，他是我們俄國建築家當中最具天份、最富原創性、最有探險精神、並且最為果敢的，即使是與那些出自較新學派的年輕一輩相較…當然我看待他仍略遜於穆索斯基、列賓和安東科斯基，然而，他確實有強烈的天賦！”

哈特曼的雙親早逝，由有名氣的建築師叔叔撫養長大，就業於聖彼得堡的 Academy of Fine Arts。開始是從事繪製插畫的工作。除了插畫以外，他也創作建築設計稿以及素描等平面繪畫，他曾經在 1864 至 1868 年間於旅行各國途中，創作數甚多的水彩畫與鉛筆素描畫，並與羅佩 (Ivan Ropet, 1845-1908) 堪稱是最早將傳統的俄羅斯元素融入作品中的一批藝術家。

哈特曼最具代表性的作品為慶祝俄國建國一千年的紀念碑 (Millennium of Russia)，這座紀念碑聳立於俄國的大諾夫哥羅德市 (Veliky Novgorod) 中的克里姆林宮 (Kremlin) 之前。這項紀念碑設計比賽舉行於 1859 年，由哈特曼與另外一位藝術家麥克錫 (Mikhail Mikeshin) 共同奪冠，隨後於 1862 年興建了此座紀念碑。該紀念碑的設計圖樣為一座巨大的鐘，其上矗立著十字架形成冠冕，象徵沙皇的尊貴權勢，而在巨鐘周圍則圍繞了數具俄羅斯歷代重要人物的雕像。

---


1870年間，透過史塔索夫的引薦，哈特曼與俄國五人組結識，並因此與穆索斯基成爲莫逆之交。由於兩人對於藝術抱有共同的觀感與思想，彼此擁有特別惺惺相惜的情誼。他們都相信：俄國需要走出一條屬於自己的藝術道路。意即在藝術當中，應融入自身民族特有的文化資產及思想，而非一味追隨與盲從當時盛行的西歐主流；此外，藝術應當能夠反映出當下社會的現實面，以寫實的手法呈現藝術家對於身處時代的關懷。

如此志同道合的兩位朋友，卻因1873年七月廿三日哈特曼的逝世，而天人永隔，同年八月二日，穆索斯基寫信給正於國外旅遊的史塔索夫：

我親愛的朋友：

這是多麼駭人的消息！為什麼像狗、馬、老鼠那樣輕賤的畜生都能活蹦亂跳，為什麼像哈特曼那樣的天才，卻死神不饒！當威堤舒卡（哈特曼的小名）生前與我在聖彼得堡一同散步回家，路經面對聖安妮教堂的街角，可憐的他竟然臉色蒼白，身軀軟弱的靠在牆邊。我關心的問他：「究竟怎麼回事呀！」他回答：「我難過得簡直不能呼吸了！」我知道藝術家總有那麼神經緊張的傾向，於是只好安慰他：「老小子，等你舒服一點兒，我們再走吧！」然而事後不久，當我知道醫生已簽署了他的死亡證明書之後，我才突然發現，我是多麼的愚昧和遲鈍啊…」

由這封信的口吻，不難看出穆索斯基對於好友之死，充滿了自責與悔恨，以

---


17 崔光宙 1989, 117-118。
及深切的遺憾與不捨。

史塔索夫於次年二月替哈特曼辦理紀念畫展，這場展覽共展出其超過四百件的作品，包括水彩畫、鉛筆素描、建築與其他物件的設計圖稿等。這些作品充分展現出俄羅斯的寫實主義美學觀，使得穆索斯基十分感動。到了六月中旬，他再度寫信給史塔索夫表示：

哈特曼的紀念畫展，就像我讀到包利斯（其歌劇創作《包利斯·古德諾夫》之劇本）一樣，簡直是內心沸騰。創作的創作，靈感，旋律如潮涌來。這些繪畫中的生動內涵，就像烤鴿子一樣鮮美，使我迫不及待的狼吞虎嚥，想一下子嚐盡這些繪畫的美味。創作靈感的豐富，讓我幾乎來不及將它寫在五線譜上。18

懷著對老友天賦的激賞與深切的追念，穆索斯基在三週之內，以哈特曼紀念畫展中的數幅畫作為素材，完成了《展覽會之畫》鋼琴組曲這部不朽的傑作。儘管哈特曼在俄國五人組與史塔索夫眼中，是一位相當傑出、具原創性的藝術家，但由於他在自身藝術觀感與手法皆未臻全然成熟的階段，便因病早逝，因此，若非穆索斯基在參觀其紀念展後，心有所感而創作出這部《展覽會之畫》，替他在十九世紀的俄國藝術史上留下一筆，哈特曼與他的作品，至今可能早已為世人所淡忘了。

第二節《展覽會之畫》之創作歷程與出版

關於穆索斯基創作《展覽會之畫》的經過，可以從以下幾封書信當中窺得一二，首先是穆索斯基於 1874 年六月間寫給史塔索夫的信：

我正在寫作第四段–這些連結段落相當好（指〈漫步〉）。我希望能盡我所

18 Ibid., 118.
能地早日完成這組曲目。我的身影能夠在問奏曲中得見。我認為這部份是成功的...這些樂曲標題相當稀奇古怪：〈漫步〉。第一號〈俠儒〉-間奏曲-第二號〈古堡〉-間奏曲；第三號〈杜樂麗花園〉；緊接著是第四號〈牛車〉。這些作品多好哪！我還想再加入哈特曼的〈猶太人〉畫作...\textsuperscript{19}

從這封信裡，我們可以感受到穆索斯基對於創作這組作品的意念之強烈，他相當努力要嘗試以理性自制的方式（不依賴當時已嚴重成癮的酒精）來完成這首樂曲。儘管他並未提及自己是否對於全首樂曲的架構已有大致方向，但信中給予我們的線索是他已完成前五首樂曲，並且正要加上第六首，可推測這部作品的前半段已進入底定階段。

有關《展覽會之畫》的第二部份，史塔索夫曾在信中向林姆斯基·高沙可夫提及：

第二部份是你未曾聽過的，而我認為相當傑出。〈里蒙市場的喧囂〉—一首迷人的詼諧曲並且十分具有鋼琴語法的特性。之後是〈巴巴葉卡〉—令人驚嘆並充滿魄力，以及最後結尾—〈基輔城門〉...當然，樂曲中有無數糟糕與不足的地方，但全都是迷人、強大且充滿原創性的音樂。\textsuperscript{20}

穆索斯基在完成這部作品後，曾在手稿頁首註明“26 July/ 7 August 1874 for press,” 但在他生前，並沒有任何出版商表達出對《展覽會之畫》的興趣。穆索斯基逝世後，其音樂擁護者 Bessel 獲得所有穆索斯基未出版之作品的持有權，便委託林姆斯基·高沙可夫針對這些作品進行整理與修訂，直到 1886 年，才將《展覽會之畫》付梓出版。\textsuperscript{21}

由於林姆斯基·高沙可夫與穆索斯基在音樂上的處理方式與創作手法大不相同，他甚至在修訂過程中，如此描述其友的作品：

\textsuperscript{19} Michael Russ 1992, 17.

\textsuperscript{20} Ibid., 18.

\textsuperscript{21} Ibid., 22.
我答應著手整理並完成穆索斯基所有的作品…穆索斯基的作品手稿皆處於極不完美的狀況；充斥著荒謬而不合理的和聲進行、糟糕的聲部配置…不合邏輯的轉調…貧乏的配器…

雖然林姆斯基·高沙可夫所提及的缺失，多數是針對穆索斯基的歌劇與樂聲作品而言，但在處理鋼琴組曲《展覽會之畫》的過程中，他也同樣將自身的音樂美學與作曲概念投射其中，因此，《展覽會之畫》之原稿在林姆斯基·高沙可夫的修改下，造成相當程度的異動；此外，值得注意的是，在初版的《展覽會之畫》樂譜中，由史塔索夫所加入的音樂詮釋（包括對於各樂曲標題的附加描述）以及節拍器速度標示，亦多出自史塔索夫個人的主觀意見，無法確定其是否全然代表穆索斯基的原意。1931 年，在歷經《展覽會之畫》完成超過半個世紀之後，第一份根據穆索斯基之原稿所修訂而成，並得到學者認可的樂譜版本終於出版；隨後，義大利作曲家達拉皮可拉（Luigi Dallapiccola，1904-1975）於 1940 年為穆索斯基的作品整理出版了一套重要而具指標性的編訂版本，此後的其他版本如原典版(Urtext)，Schirmer，皆是根據 1940 年此版本內容而修訂出版。而筆者於本篇論文中所使用之譜例與英譯曲名，則全數出自 Schirmer 樂譜版本：Moussorgsky: Pictures at an Exhibition。

---

22 Ibid., 22.
23 ‘Pictures at an Exhibition,’
24 Schirmer 爲美國規模最大且最為重要的音樂出版社之一。其原本隸屬於 1848 年成立於紐約的 Kerksiege & Bruesing 公司，1854 年 Gustav Schirmer 成為此公司之經營者，並在 1861 年與 Bernard Beer 共同取得經營權，自此開啓音樂出版之事業。
25 ‘Pictures at an Exhibition,’
第四章 《展覽會之畫》之特色與原創性

第一節 樂曲架構

在穆索斯基追隨巴拉基列夫學習作曲的過程中，這位專擅寫作鋼琴作品的指導老師經常鼓勵穆索斯基創作鋼琴作品。在 1858 年，巴拉基列夫曾指導穆索斯基寫作兩首分別為 Eb 大調與 F# 小調的鋼琴奏鳴曲，但兩首作品皆未完成；而同年 11 月，穆索斯基雖在巴拉基列夫的協助下完成了兩首分別為 C# 小調與 B♭ 大調的鋼琴詠謠曲，此兩部作品卻並不出色，時至今日，亦甚少被鋼琴家們擇入演奏曲目。

穆索斯基終其一生都對於歌劇的創作顯現出至濃厚的興趣與執著，然而他卻選擇以較少碰觸的器樂獨奏曲領域之鋼琴組曲的形式，來處理這套紀念好友哈特曼的作品《展覽會之畫》，此一抉擇頗為耐人尋味。對穆索斯基而言，當時於西歐所盛行之嚴謹的奏鳴曲式，限制了作曲家恣意揮灑其原創樂念的空間，因此，即使他藉由此曲《展覽會之畫》證實了自己亦擁有寫作大型鋼琴樂曲的能力，但在樂曲架構上，我們依然可窺見其對於短小精簡之樂曲體裁的癖好。

在《展覽會之畫》當中，穆索斯基根據哈特曼的各式畫作與設計稿，包括了七幅旅行期間的水彩或素描畫作、一幅舞台服裝設計稿、兩幅手工藝設計圖，以及一幅建築物設計圖，寫下十首佔全曲主要地位的鋼琴小品。而其匠心獨具的創新，在於〈漫步〉此一獨奏曲之存在。由於以畫作爲題的十首小品，各自有描繪的主題，在音樂氣氛上差距極大，本來並沒有同屬爲一套組曲的共通性，但因爲穆索斯基另外創作了一段簡單的旋律動機〈漫步〉，並將之發展成性格迥異的數段間奏，安插在這十首樂曲之間，此舉於是成功統合了整組樂曲的邏輯性與連貫性，
而這樣的安排，亦彰顯了穆索斯基個人戲劇化的音樂風格與原創性。

在〈漫步〉以外，穆索斯基還設計了各曲間的調性關聯，藉此達到這部組曲的第二層統合性。我們可由下表當中分析出穆索斯基的調性安排之重心：

<table>
<thead>
<tr>
<th>各曲標題</th>
<th>調性</th>
<th>與主調 Eb大調之從屬關係</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>漫步</td>
<td>Bb大調</td>
<td>屬調</td>
</tr>
<tr>
<td>侏儒</td>
<td>Eb小調</td>
<td>主調之平行小調</td>
</tr>
<tr>
<td>漫步</td>
<td>Ab大調</td>
<td>下屬調</td>
</tr>
<tr>
<td>古堡</td>
<td>G♯小調</td>
<td>下屬調之同音異名的平行小調</td>
</tr>
<tr>
<td>漫步</td>
<td>B大調</td>
<td>B = Cb = 平行小調之下中音大調</td>
</tr>
<tr>
<td>杜樂麗花園</td>
<td>B大調</td>
<td>同上</td>
</tr>
<tr>
<td>牛車</td>
<td>G♯小調</td>
<td>下屬調之同音異名的平行小調</td>
</tr>
<tr>
<td>漫步</td>
<td>D小調-F大調</td>
<td>導音之小調轉至上主音之大調</td>
</tr>
<tr>
<td>雛雞之舞</td>
<td>F大調</td>
<td>上主音調</td>
</tr>
<tr>
<td>猶太人</td>
<td>Eb小調</td>
<td>屬調之平行小調</td>
</tr>
<tr>
<td>漫步</td>
<td>Bb大調</td>
<td>屬調</td>
</tr>
<tr>
<td>里蒙市場</td>
<td>Eb大調</td>
<td>主調</td>
</tr>
<tr>
<td>墓穴 – 以死亡的語言與死者對話</td>
<td>B小調</td>
<td>B = Cb = 平行小調之下中音小調</td>
</tr>
<tr>
<td>女巫的小屋</td>
<td>C大調</td>
<td>下中音調</td>
</tr>
<tr>
<td>基輔城門</td>
<td>Eb大調</td>
<td>主調</td>
</tr>
</tbody>
</table>

表 1 《展覽會之畫》各曲調性與主調 Eb大調之從屬關聯。

由上表當中，可觀察出穆索斯基主要使用的兩個調性移轉手法：其一為相距五度之調性轉換，其二為同音異名之平行大小調轉換。首先，全曲的軸心調性為 Eb大調，不僅因爲此調為整首組曲的最終曲〈基輔城門〉所使用之調性，也由於
此調之身份最適宜作主調，能夠將整部組曲所採用的其他調性皆納入其關係調之範圍；26 在五度調性移轉的部份，包括了第一段〈漫步〉－〈侏儒〉－第二段〈漫步〉(B♭ - E♭ - A♭)，以及〈雛鶴之舞〉－〈猶太人〉－第五段〈漫步〉－〈里蒙市場〉(F - B♭ - E♭) 這兩組；而採用同音異名之平行調轉換的段落則為第二段〈漫步〉－〈古堡〉(A♭ - G#)。除此之外，穆索斯基也採用傳統的關係大小調之關聯，如〈古堡〉－第三段〈漫步〉與〈杜樂麗花園〉－〈牛車〉(B 大調 - G#小調)，和第四段〈漫步〉－〈雛鶴之舞〉(D 小調 - F 大調)，整部《展覽會之畫》即是藉由這三種手法達到調性轉換上的邏輯性與統合性。

最後，與浪漫時期其他作曲家的鋼琴組曲作品比較，穆索斯基的《展覽會之畫》有一個相當明確的軸心，也就是「哈特曼的畫作」，並且，每一首以畫作題的樂曲，都擁有獨立的性格與富故事性的戲劇張力，穆索斯基本人曾用「以天才建築家哈特曼為題的冊葉集」(Album Series on the genius architect Hartman) 的標題來定義這部作品，27 “Album” 一辭的使用，揭示了這部組曲意圖令音樂圖像化的創作概念，也給予作曲家在創作上更為自由鬆散的空間。

然而，《展覽會之畫》這部作品所呈現出來的整體性與連貫性，較穆索斯基所定義的「冊葉集」要更為強烈得多。除了上述提及的〈漫步〉旋律之貫串作用，以及調性上的縝密安排，全曲在音樂氣氛上，亦明顯透露出「逐步蓄積與醞釀能量，至終曲〈基輔城門〉以迸發出最高潮」的意圖。

經由歸納與整理這些特色，可發現《展覽會之畫》的樂曲型態，其實更偏向

26 Ibid., 32-33.
27 Ibid., 4.
類似舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）所寫作的《蝴蝶》(Papillons, 1829-1831) 與《狂歡節》(Carnaval, 1833) 之“piano cycle”的形式。在此類型之鋼琴套曲裡，作曲家賦予所有短曲共同的音樂動機，相互關聯的調性，以及具統合性的主題描述，並且在最終曲當中呼應並統整前幾首曲子所用過的音樂素材，使整部作品無論在形式或內涵方面，皆形成一緊密的共同體。然而，即使是“piano cycle”來定義《展覽會之畫》，仍可觀察到穆索斯基所展現的原創新意：包括以反覆出現的〈漫步〉旋律來替代共同之音樂動機；音樂情緒各異但皆充滿畫面性的統合主題「哈特曼之畫作」；以及凌駕於一切之上的音樂精神：國民樂派與寫實主義的體現...在在都宣示了《展覽會之畫》這部作品與眾不同的原創風格。

第二節 「漫步」主題之重要性與功能

穆索斯基在《展覽會之畫》當中，利用命名為〈漫步〉的旋律動機，令整部組曲具備了時空變化感（作曲家自一幅畫前挪移到另一幅畫）與劇情連貫性（作曲家欣賞畫作的過程與情緒變化）這兩大特色，可說是前所未見的神來之筆；而深入分析〈漫步〉這段旋律的特徵，更可以發掘出穆索斯基如何運用巧思將標題與音樂內容密切的結合。

首先，觀察〈漫步〉的起始兩小節[譜例 1]：

[譜例 1] 《展覽會之畫》，〈漫步〉，第 1-2 小節。

---

28 Ibid., 4.
由上譜例可看出穆索斯基是利用第一小節的五個音：G – F – B♭– C – D（他特別在這五個音上註明了持續音（tenuto）的術語以加重強調）作爲延伸發展出整個〈漫步〉樂段的素材，觀察譜面可發現第二小節有如第一小節的鏡像倒影，將旋律自尾至頭覆述一次。

這五個音包含了五種可能的調性與調式：

（1）從 G 音開始的多里安調式 (Dorian): GA B♭CDEFG

（2）B♭大調

（3）F 大調

（4）五聲音階：FG B♭CD

（5）從 G 音開始的伊奧利安調式 (Aeolian): GA B♭CD EbFG

而穆索斯基也充分運用這些可能性，並不給予肯定的選擇，使得整首〈漫步〉之旋律與和聲結構皆流於調式與調性之間的模糊地帶。

假如從 B♭大調來看，這五個音可用數字 6-5-1-2-3 來表示，在第二小節中，這組音符則形成 2-3-1-2-6-5 的順序排列，這來回反覆的旋律特徵，似乎暗示著作曲家本人在展場內來回逡巡的步伐，以及內心為思念摯友之情緒所纏繞糾結的境況；而穆索斯基設計〈漫步〉樂段的巧思，另外還彰顯在拍號的選擇以及樂句的處理方式當中，首先是拍號：他大量使用了在十九世紀的鋼琴音樂來說相當罕見的 5/4 拍子，並且再加上 6/4 拍子，讓兩種拍號交替出現，如此，便打破了一般樂曲以規模的 3/4 拍子或 4/4 拍子寫作，所相對形成的制式性格。由於〈漫步〉本身

29 多里安調式與伊奧利安調式皆爲文藝復興時期所盛行的教會調式，多里安調式為自 D 音開始的一個八度音階，而伊奧利安調式則為自 A 音開始的一個八度音階。
所代表的就成為「漫無目的的閒逛」的舉動，因此散步的步伐或快或慢、或沉重或輕盈，如果使用傳統的「強、弱、次強、弱」的拍號語法來寫作，其效果便遠不如穆索斯基這般靈活變換拍號所模做出的真實情景了。

由於拍號的頻繁轉換，造就了〈漫步〉的另一項特色：也就是樂句分界的模糊化，在全組樂曲當中，雖然大部分的〈漫步〉樂段我們都可以大致劃分出兩小節為一樂句的安排，但一方面這裡的兩小節並不像傳統規律節拍的兩小節有著穩定的拍數（以4/4拍子而言，兩小節代表的是一組均衡的八拍，但穆索斯基的〈漫步〉開頭兩小節卻形成十一拍的奇數性質），另一方面，亦有許多例外，有些樂句可能只延續了一個小節；也可能連綿跨越超過三個小節而無明顯的分野；或是樂句的起始並非從一個小節的第一拍開始，也並不結束在小節的末拍...等，這種手法不免令人聯想到穆索斯基在音樂創作上的強項：歌劇。他的歌劇作品強調「口語式」的歌唱方式，旋律多配合歌詞的抑揚頓挫，以達到有如口說的效果，是以，他對於樂句長短的處理方式便顯得自由不受拘束，而將此一做法應用在時而踏著不前，時而大步邁進的〈漫步〉樂段中，的確是相當有特色的妙筆。

穆索斯基在整組《展覽會之畫》中，一共使用了七次的〈漫步〉主題，有五次是獨立的樂段（穆索斯基本人將開頭以外的〈漫步〉都用「間奏曲」(interlude)代稱，後來才由史塔索夫統一附上“promenade”的標題），首次第六次接續於第八曲〈墓穴〉("The Catacombs")之後，穆索斯基另起名為〈以死亡的語言與死者對話〉("Con mortuis in lingua mortua")，最後一次的〈漫步〉則出現在第十曲〈基輔城門〉當中，成為該曲的第三主題。

針對整部《展覽會之畫》所出現的這七段〈漫步〉，筆者將個別討論每個〈漫

步）樂段之調性及結構，與其連結前後曲的功能所在：

〈漫步一〉：為 B♭大調。穆索斯基於此段落使用了輪替唱法與合唱歌詠般的和聲式旋律寫作。音樂風格明亮而開闊，為整首龐大的《展覽會之畫》提供了恢弘且充滿氣勢的開場序言。而在調性方面，它與之後的〈侏儒〉（Eb小調）形成了完全五度的關連性。

〈漫步二〉：為 Ab大調。共 12 小節，僅使用了〈漫步一〉的前 8 小節之旋律素材，最後 4 小節重複了開頭 4 小節之旋律。在寫作手法上，是以單一聲部旋律，及單聲部旋律結合假低音（fauxbourdon）作為和聲伴奏，此兩種手法為主。在銜接樂曲的功能上：〈漫步二〉與其後的〈古堡〉（G♯小調）互為同音異名之大小調，而〈漫步二〉樂段擔任主旋律聲部的結尾音為 Eb（為 Ab大調的屬音），亦和〈古堡〉一曲的起始音 D♯（為 G♯小調的屬音）互為同音異名之關係。此外，在音樂情境的轉折上，〈漫步二〉從容和諧的步調舒緩了前一曲〈侏儒〉緊繃詭異的氣氛；其帶有田園牧歌風格的中低音域旋律，也與之後悠遠神秘的〈古堡〉一曲，做了巧妙的連結。

〈漫步三〉：為 B 大調。本樂段共有 8 小節，亦是採用〈漫步一〉的前 8 小節為主題旋律，但在最後 2 小節以減值的方式將原旋律逐步縮減，音樂織體上，以八度音呈現主題旋律，另一聲部則以八度音程或和絃與之對位，在最後 2 小節，除了主題上的減值，也以兩手之單音合為八度音，到右手單音，來呈現音量上的減值。〈漫步三〉的起始音延續了前一曲〈古堡〉的結尾音 G♯，並且利用 G♯為 B
大調之第六音的身分，將調性轉移到〈古堡〉的關係大調B大調之上，再藉此與下一曲〈杜樂麗花園〉（B大調）形成同調性之關連。

〈漫步四〉：為D小調，這是本曲當中首次以小調寫作的〈漫步〉樂段，但在結尾處隱約透現轉往F大調的傾向。共有10小節，雖採用〈漫步一〉前8小節之素材，但主題旋律的開頭卻以二分休止符的型態被省略了，在第末2小節當中，出現其後〈雛雞之舞〉的片段動機。此樂段綜合了〈漫步二〉的假低音以及〈漫步三〉的八度音程對位兩種寫法。〈漫步四〉在音樂風格上承接了前一曲〈牛車〉的小調憂傷性格，但它移轉較高的音域及採用較弱的音量，使這份憂傷性格趨向細膩柔美，隨後再藉由最後2小節彷彿靈光乍現的〈雛雞之舞〉之動機先現，導引至活潑輕快的下一首樂曲。

〈漫步五〉：為B♭大調。〈漫步五〉擺放在整部《展覽會之畫》的中心位置，整體架構及風格皆與〈漫步一〉相互呼應。其調性與前一曲〈猶太人〉（B♭小調）互為平行大小調，而結尾音B♭則銜接至下一曲〈里蒙市場〉的起始音，調性上則為完全五度關係（〈里蒙市場〉為E♭大調）。

〈以死亡的語言與死者對話〉：B小調至B大調。這是本組曲的第六段〈漫步〉，但另取〈以死亡的語言與死者對話〉為標題。這是唯一使用固定拍號6/4拍子的〈漫步〉樂段。共有21小節，在前8小節的主題旋律進行過後，有長達10小節的尾奏，手法上，穆索斯基在高音聲部使用八度音程的震音，主題旋律則輪流在中音域與低音域出現。在銜接樂曲的功能方面：調性上，〈以死亡的語言與死者對話〉
所屬之 B 小調與前一曲〈墓穴〉為同調性，樂段起始之 F#八度音，是〈墓穴〉最後的減七和絃的解決；而曲末右手亦停留在 F#音的八度震音上，以銜接至下一首樂曲〈女巫的小屋〉開頭的 F#音八度音程。風格上，此樂段尾隨於陰鬱厚重的〈墓穴〉之後，在音響方面將音域拉高，並以八度震音製造出空靈玄秘的效果，在最後 10 小節的尾奏裡，音樂氣氛變得靜謐而神聖，彷彿是將面對死亡的恐懼昇華至迎接永生的喜悅。

第七個〈漫步〉：其作用為〈基輔城門〉當中的第三主題，調性上與〈基輔城門〉同屬 Fb 大調。僅採用〈漫步一〉的前 2 小節之主題，並且以分解和弦所營造出的鐘響效果來處理。此〈漫步〉主題於最後一首樂曲內再次出現，不僅於序言之〈漫步一〉前後呼應，更再一次強調與統合了整組樂曲的主軸重心。

關於上述各〈漫步〉樂段詳細的曲式分析與創作手法，筆者將於第五章中再進行更深入的探討，但藉由上述之簡略整理，已可歸結出〈漫步〉存在於各樂曲間的主要功能，並非僅單純運用在音樂情境的轉折銜接上，同時也具備相當有條理的調性關連或同音延續等統整安排；而例如位在〈杜樂麗花園〉之前的〈漫步〉，以及位於〈攣雞之舞〉之前的〈漫步〉，更藉由其結尾處預示了其後樂曲的部份動機，此三項功能的兼顧，反映出穆索斯基在設計每段〈漫步〉時，皆經過了縝密而悉心的考量。
第三節 各樂段標題意涵與哈特曼畫作之關連

在《展覽會之畫》當中，穆索斯基共根據哈特曼的畫作寫出十首樂曲，然而，這十首樂曲卻並非各自以一幅畫面為描繪對象（例如第七曲〈猶太人〉即是根據兩幅人物肖像寫生所創作的）；時至今日，整套組曲當中可供對照的哈特曼畫作，只剩下〈雛雞之舞〉、〈猶太人〉、〈墓穴〉、〈女巫的小屋〉以及〈基輔城門〉這五首，而其他樂曲包括〈侏儒〉、〈古堡〉、〈杜樂麗花園〉、〈牛車〉與〈里蒙市場〉，其原始畫作皆已散佚。\(^{31}\)

比較哈特曼之原作與穆索斯基的《展覽會之畫》，後者豐富的聯想能力不禁令人驚豔！前者原作包括水彩畫、素描、設計圖稿等，往往只是哈特曼對於旅途中某景象之隨筆紀錄，或用以發表自身靈感的實用物品設計，但穆索斯基卻能透過畫作的表面意象，朝內容深處挖掘出充滿人文關懷的全新視野，因此，其音樂所表達的內涵，甚至超越了最初啟發他創作靈感的原始畫作。

例如〈侏儒〉與〈雛雞之舞〉這兩首樂曲，是穆索斯基根據哈特曼的胡桃鉗人偶設計圖，以及替芭蕾舞劇設計的戲服圖稿所創作而成。\(^{32}\)穆索斯基將胡桃鉗人偶轉變為「長相凶惡醜陋的侏儒，拖著一拐一拐的跛腿行走」；另外又將原本僅是著蛋殼衣裝的芭蕾舞者圖像，轉換成鼓動著未豐羽翼、吱吱喳喳的活生生小雞，令音樂氛圍較原作更顯得生動而活潑。

又例如根據哈特曼的時鐘設計稿（小屋造型的時鐘，在兩側屋簷上分別有兩只側面的雞首雕飾）所創作的〈女巫的小屋〉，原本哈特曼僅在解說中提及：這棟小屋是以俄國童話中，會吃小孩的女巫巴巴葉卡的房子為藍圖。在實際的圖稿

---


\(^{32}\) Ibid., 36; 41.
中並未出現任何女巫的象徵，但穆索斯基卻將音樂重心轉移為描繪女巫飛行的景象，因而全曲充滿了女巫在空中疾馳所引發出的陣陣呼嘯風聲，令聽者彷彿身歷其境。

除著眼重心的轉移外，在樂曲標題上也可看出穆索斯基的用心，其在手稿上特別以不同的語言為樂曲命題，前後共使用了拉丁文、義大利文、法文、波蘭文、希伯萊文、俄文六種語言，33 而他所選擇的語言，皆是根據哈特曼的作品背景所定。如以俄國文化為題材的《女巫的小屋》、《基輔城門》便使用俄文命題；而採用哈特曼旅法期間的水彩畫作品所寫作出的《杜樂麗花園》與《里蒙市場》，則以法文命名。在所有樂曲當中，分別有兩首樂曲未配合畫作主題使用當地語言命名，第一首是《侏儒》，穆索斯基採用新拉丁文 (New Latin) Gnomes 作爲此曲標題。34 主要是因爲其描繪對象是由哈特曼原始的胡桃鈴設計圖，脫胎爲活生生的侏儒形象，而「侏儒」（gnome）一字便是源自新拉丁文 gnomes，並可回溯至希臘文 genomos，意指「住在地底的矮人」，因此，穆索斯基才根據此字之根源語言加以命名，而非採用「胡桃鈴」或「侏儒」的俄文。另一首則是《墓穴－以死亡的語言與死者對話》，雖然在哈特曼畫作中所呈現之墓穴是法國巴黎的地下墓穴，但穆索斯基並未使用法文命名，而是採用了更爲貼近神聖與宗教意涵的拉丁文，藉此強調樂曲所要傳達的冥世氣息，在生者死別之中將一切昇華至追隨神之旨意的境界。

33 Ibid., 28.

34 新拉丁文爲拉丁文在中世紀時期以降所呈現的新面貌，盛行於 1600-1900 年。
### 各樂曲之中文/原文標題

<table>
<thead>
<tr>
<th>漫步 / Promenade</th>
<th>使用語言</th>
<th>原因</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>侏儒 / Gnomus</td>
<td>新拉丁文</td>
<td>此字源於新拉丁文</td>
</tr>
<tr>
<td>古堡 / Il vecchio Castello</td>
<td>義大利文</td>
<td>畫作背景於義大利</td>
</tr>
<tr>
<td>杜樂麗花園（孩子們在嬉鬧間的小小爭執）/ Tuileries (Dispute d’enfants après jeux)</td>
<td>法文</td>
<td>畫作背景於法國巴黎</td>
</tr>
<tr>
<td>牛車 / Bydlo</td>
<td>波蘭文</td>
<td>畫作背景於波蘭</td>
</tr>
<tr>
<td>雛雞之舞 / Balet nevylupivshikhsya ptentsov</td>
<td>俄文</td>
<td>俄國芭蕾舞劇之設計稿</td>
</tr>
<tr>
<td>猶太人 / Samuel Goldenberg und Schmuyle</td>
<td>猶太文</td>
<td>畫作主角為猶太人</td>
</tr>
<tr>
<td>里蒙市場 / Limonges. Le marche (La grande nouvelle)</td>
<td>法文</td>
<td>畫作背景於法國里蒙</td>
</tr>
<tr>
<td>墓穴 / Catacombe-Sepulcrum romanuni -以死亡的語言與死者對話 / Con mortuis in lingua mortua</td>
<td>拉丁文</td>
<td>於宗教意義上更貼近樂曲標題</td>
</tr>
<tr>
<td>女巫的小屋 / Izbushka na kurikh nozhkakh 'Baba-Yaga'</td>
<td>俄文</td>
<td>採用俄國傳說為題材</td>
</tr>
<tr>
<td>基輔城門 / Bogatyrskie vorota (vo stol nom gorode vo Kieve)</td>
<td>俄文</td>
<td>畫作背景於俄國基輔</td>
</tr>
</tbody>
</table>

表2《展覽會之畫》各樂曲之中文與原文標題對照

在理解了《展覽會之畫》的多重語言性之緣由後，可再從另一種角度來探討穆索斯基選擇這十個主題作爲內容的用意。Michael Russ 曾指出：「在某些方面而言，《展覽會之畫》儘管缺乏一段貫穿全曲的故事或構思設計，卻呈現出一處完整的生命旅程。」 穆索斯基利用音樂所演繹的人生面貌，包括了以神話傳說性質為核心的〈侏儒〉與〈女巫的小屋〉；以詠唱愛情之遊唱詩人爲主角的〈古堡〉；描繪初生之喜悅與孩提之天真的〈雛雞之舞〉和〈杜樂麗花園〉；深富社會寫實面的〈牛車〉與〈猶太人〉...如此豐富多面向的題材內涵，顯見穆索斯基在定奪這

---

十首樂曲之標題時，實為經過相當詳盡的縝密考量，而這也令整部作品兼具了生動精彩的戲劇性與深刻動人的生命觀。

總體歸納，穆索斯基多半是以哈特曼作品中的小細節為創作動機，另行架構出具有個人獨特風格的音樂世界，在他所關注的細節當中，深刻表達出作曲家對於歷史文化、寓言傳說與生活在各社會階層的人民，抱持相當濃厚的關懷與興趣，此即《展覽會之畫》這部作品能夠擁有豐富面向與生動魅力的主因所在。

第四節 以詠調模仿替代鋼琴語法的創作手法

對穆索斯基而言，表達出音樂當中所要傳遞的訊息，是遠較其外在形式更為重要的原則，36 是以，他並不願意被具規範性的樂曲曲式，或所選擇的樂器特性侷限其音樂特質。歷年來，有不少學者與著名鋼琴演奏家，都曾對《展覽會之畫》給予「缺乏鋼琴特性」的批評，甚至認爲其並非一部優秀的鋼琴作品，37 即是根因於本樂曲中有太多不符合鋼琴語法（pianism）的段落：38 包括厚重和炫式旋的旋律進行，大幅樂段的長音延續，與富含聲樂特色的中音域主題樂句...等，同時，穆索斯基也並不重視如何使鋼琴音響與技巧得到較大發揮，他的寫作目的完全著眼於如何展現該主題的戲劇張力，並且利用各種手法模擬出能傳神表達欲顯現的聲響或畫面之效果，因此，許多音樂家都認為，改編成管弦樂版本的《展覽會之畫》，較原始鋼琴獨奏版本更能表現樂曲的粗獷與宏偉的戲劇性，在音色層次上也更能貼近穆索斯基想達到的模擬真實之效果。

36 Ibid., 3-4.

37 崔光宙 1989, 115-116。

38 「鋼琴語法」意指可表現鋼琴此項樂器之特色的作曲手法，包括音色、音域、踏瓣、技巧、及旋律與和聲的安排等。
最早將《展覽會之畫》改編為管絃樂版本的作曲家是 Mikhail Tushmalov（生卒年不詳），他在 1891 年根據此作品編寫出省略三幅圖畫與四段（漫步）的管絃樂曲；隨後，英國指揮家亨利·伍德（Henry Joseph Wood, 1869-1944）也在 1915 年發表了省略四段（漫步）的管絃樂改編曲。而在無數改編版本中，最成功亦最具膾炙人口的當屬法國作曲家拉威爾於 1922 年所編寫出的管絃樂版本。1908 年，俄國著名的芭蕾舞編劇狄亞基列夫（Sergei Diaghilev, 1872-1929）在巴黎演出了全本的穆索斯基代表作《包利斯·古德諾夫》，令西方樂壇注意到穆索斯基作品的威力，當時，拉威爾也到場欣賞了這場演出，他並且極力推崇這部歌劇具有「野性的高貴和大膽的單純」("barbaric grandeur and bold simplicity")。

1913 年，拉威爾與史塔溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）合作將穆索斯基未完成的歌劇作品《霍凡奇納》的部分場景改編成芭蕾舞樂，這次經驗令拉威爾更深入認識到這位俄國作曲家的作品，並奠定他改編《展覽會之畫》成功的契機。

1922 年，波士頓交響樂團的指揮庫塞維茲基（Sergei Koussevitzky, 1874-1951）商請拉威爾改編管絃樂曲，在同年十月於巴黎歌劇院首演，贏得了全面的讚譽。在拉威爾的管絃樂版本中，筆者歸結出幾種主要的改編手法：

（一）安排不同聲部之樂器來詮釋相似或反覆的樂段：例如〈侏儒〉一曲當中的反覆段落，第一次是木管聲部擔任主旋律，第二次則改由鋼片琴敲奏同樣的旋律，令此樂段呈現截然不同的音樂氣氛；又例如〈古堡〉一曲中，由中低音域的遊唱詩人之吟唱曲調，拉威爾先後用薩克斯風、單簧管等不同木管樂器獨奏，便為此段一再出現的旋律增添了變化。

（二）善用打擊樂器的效果：包括在〈侏儒〉樂曲當中猛然中斷音樂進行的拍板聲響；〈牛車〉裡令聽者彷彿置身於刑場內的轟然小銃輪擊聲；以及〈基輔
（三）採用管樂器擔綱聲樂性旋律線條的主角：例如最具聲樂旋律線條的〈古堡〉與〈牛車〉二曲，前者為薩克斯風等木管樂器吹奏主題，後者則由渾厚的法國號音色來詮釋其哀傷民歌曲調，使這些原本在鋼琴上較難一氣呵成的長音樂句能夠彰顯其特色。

（四）利用弦樂與管樂作音樂氣氛上的對比：例如〈猶太人〉一曲當中，以厚重的弦樂來演繹傲慢的富猶太人，並用小號的快速吐音來詮釋窮猶太人支支吾吾的言行；又例如〈杜榮麗花園〉裡以木管樂器吹奏樂曲開端的孩童嘻笑動機，再以小提琴聲部演奏中段較為抒情溫柔的緒姆語調，此手法幾乎在各曲當中都被巧妙地運用，強烈的音色對比也更增添了音樂的層次效果。

拉威爾原就以善於掌握管絃樂配器效果之能力著稱，而他將此能力發揮於《展覽會之畫》這部作品，亦使整部作品的音樂特性與輪廓更為鮮明。也正由於拉威爾所改編的管絃樂版本大獲成功，才令穆索斯基這部獨特的鋼琴作品，重新受到世人的重視。

儘管《展覽會之畫》在原作發表之後，陸續被改編為各種管絃樂合奏的演出形式，說明了它實在偏向適宜以多種音色演奏的特質，然而，本作品在樂曲性質中所缺乏的「鋼琴語法」，並非是用以否定該作品價值的負面缺失；相對的，演奏家如能在演奏該曲時，細心揣摩作曲家所欲呈現的音響效果，嘗試想像以不同樂器的音色來處理各音階與各聲部之間的配置，勢必也將得到令人驚喜的充實收穫。