

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

拉威爾《鏡》之〈悲鳥〉、〈海上孤舟〉與  
〈小丑的晨歌〉研究與詮釋

The Interpretation of Ravel's 〈Oiseaux tristes〉、  
〈Une Barque sur l'océan〉、〈Alborada del  
gracioso〉from 《Miroirs》

研究生：陳家葳 撰

指導教授：艾嘉蕙博士

中華民國一〇六年六月

# 東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生： 陳家蕙

拉威爾《鏡》〈悲鳥〉、〈海上孤舟〉與〈小丑的晨歌〉  
之研究

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員： 艾嘉慧，指導教授

林得恩

謝采芝

中華民國一〇六年六月

## 摘要

《鏡》(Miroirs, 1904-05) 為作曲家摩里斯·拉威爾 (Joseph-Maurice Ravel, 1875-1937) 最重要鋼琴作品之一，這部作品突破了拉威爾以往的風格，更加自由且富有想像力，是一部充滿印象主義色彩的鋼琴作品。

本論文共分為五個章節：第一章為緒論；第二章為拉威爾的生平、風格及鋼琴作品；第三章為《鏡》的創作背景及〈悲鳥〉(Oiseaux tristes)、〈海上孤舟〉(Une barque sur l'océan)、〈小丑的晨歌〉(Alborada del gracioso) 之樂曲分析；第四章為〈悲鳥〉、〈海上孤舟〉、〈小丑的晨歌〉之演奏詮釋與有聲資料比較；第五章為結語。筆者希望藉此研究能夠從各方面去理解作品之意涵，以提供演奏者全面性的詮釋與想法。

# 內容目次

摘要.....	iii
內容目次.....	iv
附譜目次.....	v
附表目次.....	viii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	2
第二章 拉威爾.....	3
第一節 拉威爾之生平簡介.....	3
第二節 拉威爾之風格與鋼琴作品.....	9
第三章 《鏡》創作背景及樂曲分析.....	16
第一節 《鏡》的創作背景.....	16
第二節 〈悲鳥〉.....	19
第三節 〈海上孤舟〉.....	25
第四節 〈小丑的晨歌〉.....	38
第四章 《鏡》演奏詮釋.....	47
第一節 演奏技巧探討.....	47
第二節 有聲資料版本比較.....	75
第五章 結語.....	83
參考文獻.....	85

## 附譜目次

【譜例3-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，1-5小節.....	20
【譜例3-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，7-9小節.....	21
【譜例3-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，10-12小節.....	21
【譜例3-4】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，13-17小節.....	22
【譜例3-5】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，18-24小節.....	23
【譜例3-6】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，25小節.....	24
【譜例3-7】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，26-32小節.....	25
【譜例3-8】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，1-10小節.....	27
【譜例3-9】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，11-14小節.....	28
【譜例3-10】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，27-37小節.....	29
【譜例3-11】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，38-43小節.....	30
【譜例3-12】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，44-48小節.....	31
【譜例3-13】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，49-50小節.....	32
【譜例3-14】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，79-82小節.....	32
【譜例3-15】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，81-88小節.....	33
【譜例3-16】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，97-102小節.....	34
【譜例3-17】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，103-110小節.....	35
【譜例3-18】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，122-131小節.....	37
【譜例3-19】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，132-136小節.....	37
【譜例3-20】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉開頭處的弗里吉安調式.....	39

【譜例 3-21】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 1-9 小節.....	39
【譜例 3-22】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 10-27 小節.....	40
【譜例 3-23】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 28-37 小節.....	41
【譜例 3-24】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 41-46 小節.....	41
【譜例 3-25】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 56-67 小節.....	42
【譜例 3-26】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 68-78 小節.....	43
【譜例 3-27】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 103-129 小節.....	43
【譜例 3-28】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 165-168 小節.....	44
【譜例 3-29】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 171-176 小節.....	45
【譜例 3-30】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 193-195 小節.....	45
【譜例 3-31】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 196-207 小節.....	46
【譜例 3-32】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 226-229 小節.....	46
【譜例 4-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉, 1-3 小節.....	49
【譜例 4-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉, 6-7 小節.....	50
【譜例 4-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉, 10-11 小節.....	50
【譜例 4-4】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉, 23-24 小節.....	51
【譜例 4-5】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉, 25 小節.....	51
【譜例 4-6】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉, 26-32 小節.....	52
【譜例 4-7】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 1-2 小節.....	53
【譜例 4-8】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 3-10 小節.....	54
【譜例 4-9】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 1-2 小節.....	55
【譜例 4-10】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 11-12 小節.....	55
【譜例 4-11】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 27-35 小節.....	56
【譜例 4-12】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 38-39 小節.....	57
【譜例 4-13】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 42-44 小節.....	58
【譜例 4-14】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 49-52 小節.....	59

【譜例 4-15】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 52-57 小節.....	59
【譜例 4-16】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 79-82 小節.....	60
【譜例 4-17】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 87-89 小節.....	61
【譜例 4-18】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 99 小節.....	61
【譜例 4-19】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 105-107 小節.....	62
【譜例 4-20】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉, 128-131 小節.....	63
【譜例 4-21】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 5-13 小節.....	64
【譜例 4-22】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 14-22 小節.....	65
【譜例 4-23】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 28-31 小節.....	65
【譜例 4-24】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 35-43 小節.....	66
【譜例 4-25】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 47-49 小節.....	67
【譜例 4-26】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 53-55 小節.....	67
【譜例 4-27】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 44-46 小節.....	68
【譜例 4-28】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 56-62 小節.....	68
【譜例 4-29】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 68-72 小節.....	69
【譜例 4-30】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 68-78 小節.....	69
【譜例 4-31】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 103-112 小節.....	70
【譜例 4-32】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 123-129 小節.....	71
【譜例 4-33】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 179-180 小節.....	71
【譜例 4-34】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 190-195 小節.....	72
【譜例 4-35】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 200-207 小節.....	73
【譜例 4-36】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉, 214-229 小節.....	74

## 附表目次

【表格 2-1】拉威爾之鋼琴作品曲目表.....	14
【表格 3-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉曲式結構表.....	19
【表格 3-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉曲式結構表.....	25
【表格 3-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉曲式結構表.....	39
【表格 4-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉有聲版本比較.....	76
【表格 4-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉有聲版本比較.....	78
【表格 4-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉有聲版本比較.....	81



# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

引發筆者研究拉威爾《鏡》之〈悲鳥〉、〈海上孤舟〉及〈小丑的晨歌〉的動機為鋼琴家巴佛傑（Jean-Efflam Bavouzet, 1962-）的一場音樂會。筆者聆聽完巴佛傑西元二〇一五年五月十日於台中中山堂舉辦的音樂會後，被他精湛的技巧及絕佳的音樂性所吸引。其中《鏡》的演出最令筆者難忘，他層次多變且富有新意的詮釋使筆者仿如置身於曲中之鏡像，引發筆者想更進一步探索，因此挑選了其中最喜歡的三首樂曲〈悲鳥〉、〈海上孤舟〉及〈小丑的晨歌〉加以分析及研究。

筆者希望藉由探究《鏡》的創作背景與分析其和聲語彙，了解拉威爾的創作動機與構思，進而在詮釋上，能夠充分地掌握曲中的精隨及技巧，並提供有效的練習方式及貼近作曲家的詮釋。

## 第二節 研究方法

筆者將透過拉威爾的生平與鋼琴作品，去了解作曲家的成長背景與音樂風格，並探究《鏡》組曲之相關文獻與有聲資料，分析其和聲語彙及曲式架構，藉由對作品的全面了解，進而完整的詮釋拉威爾《鏡》中的〈悲鳥〉、〈海上孤舟〉及〈小丑的晨歌〉，以達到本研究之目的。



## 第二章

### 拉威爾

#### 第一節 拉威爾生平

##### 壹、幼年

拉威爾於一八七五年三月七日在法國西南部的西布爾（Ciboure）出生，那是鄰近西班牙邊境的一個小漁村。拉威爾的父親是有瑞士血統的皮耶-約瑟夫·拉威爾（Pierre -Joseph Ravel, 1832-1908），他是一位工程師兼發明家，因前往西班牙擔任一項鐵路計畫的顧問而與巴斯克<sup>1</sup>（Basque）人瑪莉·德律亞（Marie Delouart, 1840-1917）相識，兩人於一八七四年在巴黎結婚。他們婚後移居西布爾，並在拉威爾出生三個月後，全家移民定居於巴黎的蒙馬特區（Montmartre），一八七八年拉威爾的弟弟愛德華（Edouard Ravel, 1878-1960）出生，並畢生與拉威爾保持著親密友好的關係。從襁褓開始到終老，拉威爾一生可以說都是在巴黎或巴黎的附近度過的。<sup>2</sup>拉威爾的父親曾在日內瓦音樂院取得文憑，受到業餘音樂家父親的影響，拉威爾開始接觸音樂，七歲的他隨亨利·吉斯（Henry Ghys, 1839-1908）學習鋼琴，之後隨查爾斯-賀內（Charles-René, 1863-1940）學習和聲，根據查爾斯-賀內的說法，拉威爾與生俱來擁有作曲的天份，在他的作品當

<sup>1</sup> 巴斯克地區位於西歐庇里牛斯山西端的法國、西班牙的邊境一帶。

<sup>2</sup> 陳郁秀，《拉威爾鋼琴作品之研究》，（台北：全音出版社，1982），1。

中可以看出他在構思上的創意，拉威爾從此踏上專業音樂家的道路。<sup>3</sup>

## 貳、巴黎音樂院時期

一八八九年拉威爾正式進入巴黎音樂學院（Conservatoire supérieur national de Paris）攻讀鋼琴與作曲，他在音樂院的學習前後長達十六年，先後隨尤金·安提恩（Eugène Anthiome, 1836-1916）及查爾斯·德·貝里歐（Charles de Bériot, 1802-1870）學習鋼琴，並師從愛彌爾·佩撒爾（Emile Pessard, 1843-1917）、布里爾·佛瑞（Gabriel Fauré, 184-1924）以及安德烈·傑達爾吉（André Gédalge, 1856-1926）學習作曲。拉威爾就讀音樂院期間和西班牙鋼琴家瑞卡多·維內士（Ricardo Viñes, 1875-1943）成為終生不渝的摯友；而這位好友同時也是拉威爾早期鋼琴作品的最佳詮釋者。<sup>4</sup>兩人不僅在音樂創作上相互切磋，也共同接觸了許多巴黎當代藝術家與文學家的作品，例如波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）、馬拉梅（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）和魏倫（Paul-Marie Verlaine, 1844-1896）等詩人的作品，他們熱愛閱讀當代法國象徵派（Symbolism）和頹廢派（Décadentisme）文學作品。<sup>5</sup>

一八九三年，拉威爾發表了他的第一首鋼琴曲《滑稽小夜曲》（La sérénade grotesque, 1893），開啟了他的作曲之門。同年，他結識艾里克·薩替（Erik Satie, 1866-1925）及艾曼紐·夏布里耶（Emmanuel Alexis Chabrier, 1841-94），兩位音樂家皆對拉威爾產生深遠的影響；尤其是薩替對拉威爾有決定性的影響，他為拉威爾指出一條道路：即透過研究古老的希臘調式，以求得新穎、異國風格的創作方式。薩替並建議拉威爾使用令人耳目一新的和聲進行。<sup>6</sup>因此，在音樂院

<sup>3</sup> 楊敦惠 譯（David Burnett James），《偉大作曲家群像：拉威爾》，（台北：智庫文化，1995），7。

<sup>4</sup> 楊敦惠 譯（Burnett James, David），8。

<sup>5</sup> 湖金山 主編，《音樂大師 10：西貝流士、葛利格、拉威爾、奧芬巴哈》，（台北：巨嬰國際，1995），63。

<sup>6</sup> 湖金山 主編，63。

學習的期間，拉威爾不僅跟隨學校老師學習，也不斷地探索夏布里耶、薩替等特立獨行的音樂家風格。但是，這使得他時常在課堂上缺席，而多次遭到校方退學。一八九五年，拉威爾發表了《古風格小步舞曲》(Menuet Antique, 1895)、《聽的風景》(Sites Auriculaires, 1895-97)，包括一首哈巴奈拉舞曲(La Habanera, 1895)，這些早期作品對於拉威爾後來的發展深具重要性；拉威爾承認說「一八九五年所寫的初期鋼琴作品，已經出版的有《古風格小步舞曲》及〈哈巴奈拉舞曲〉。我認為這些作品中，含有許多『胚芽性質的要素』(en germe plusieurs éléments)，對於我以後的作品具有莫大的影響作用。」<sup>7</sup>一八九七年他開始在音樂院跟隨佛瑞以及傑達吉爾學習作曲與對位，這段正式學習作曲的時期，為他將來的音樂創作打下了深厚的基礎，他並於這段期間開始大量創作。一八九八年底，拉威爾完成管弦樂曲《天方夜譚》(Schéhérazade, 1898)，此曲標示出拉威爾對異國風格的喜好。一九〇三年創作的《故公主巴望舞曲》(Pavane pour une Infante défunte, 1903)使他聲名遠播，開始在樂壇上佔有一席之地。

一九〇〇年開始，拉威爾曾多次角逐象徵作曲家最高榮譽的「羅馬大獎」，卻始終無功而返。一九〇一年他以清唱劇《米爾哈》(Myrrha, 1901)獲得第二獎，但翌年卻名落孫山，一九〇三年拉威爾甚至沒有通過學校預賽，兩年後他再度提出參加比賽的申請，卻遭受學校的拒絕，以致引起軒然大波，成為著名的「拉威爾事件」(L'affaire Ravel)。<sup>8</sup>當時的拉威爾已完成《水之嬉戲》(Jeux d'eau, 1901)、《天方夜譚》、《F大調絃樂四重奏》(Quatuor á cordes, 1902-1903)等出色的作品，在樂壇上已小有名氣、備受肯定。因此，他多次未入選「羅馬大獎」的事件引起巴黎藝術家與愛樂人士的不滿，進而為拉威爾發聲、抗議。在各界壓力下，巴黎音樂院院長迪伯瓦(François Clément Théodore Dubois, 1837-1924)辭去了院長的職務，改由拉威爾的恩師佛瑞擔任院長，才平息了這場風波。未獲得羅馬大獎，並沒有影響拉威爾成為傑出的作曲家。此時的他進入創作的黃金時期，許多大家所熟知的作品都是在此時完成的，包括《小奏鳴曲》(Sonatine, 1903-05)、《鏡》、《加斯巴之夜》(Gaspard de la Nuit, 1908)等鋼琴作品。一九〇三年參加羅馬大獎失敗後，拉威爾與一群意氣相投的朋友定期在畫家保羅·

---

<sup>7</sup> 陳郁秀，2。

<sup>8</sup> 陳郁秀，5。

蘇德（Paul Sordes, 1877-1937）的畫室聚會，討論音樂、文學與藝術等問題。有一天晚上，當拉威爾和鋼琴家維內士通過一條窄街正要前往蘇德的畫室時，正好撞到一位面容粗獷的人，此人大叫「小心這些暴徒！」，然後粗魯地把他們推開。聚會時這群朋友頗喜歡暴徒這個稱呼，因此就把集會稱為「暴徒盟會」（Les Apaches）。<sup>9</sup>一九〇五年在拉威爾剛踏出巴黎音樂院時，他已經贏得了年輕一代中最傑出作曲家的名聲，而且被公認為唯一能與音樂家德布西（Claude Debussy, 1862-1918）相庭抗禮的人。<sup>10</sup>

### 參、大戰前與大戰

拉威爾受到母親血統的影響，對巴斯克鄉村和西班牙音樂相當的熱愛，除了〈小丑的晨歌〉外，拉威爾於一九〇七年後開始大量創作西班牙風格的樂曲。他先後發表了管弦樂曲《西班牙狂想曲》（Rhapsodie espagnole, 1907-1908），以及獨幕歌劇《西班牙時刻》（L'Heure espagnole, 1907-1909）。這些作品中所表現的西班牙特徵，甚至使西班牙作曲家法雅（Manuel de Falla, 1876-1946）也感到驚訝與讚嘆。拉威爾採用了西班牙的音樂，尤其把具有豐富的西班牙民族色彩和魅力的音樂做為素材，然後加以消化而締造出具有他獨特個性的作品。<sup>11</sup>一九〇九年，拉威爾參與創立「獨立音樂協會」（Société musicale indépendante），其成員大致上由佛瑞的學生們所組成，成立的目的是在於打破傳統勢力的把持局面，讓年輕的作曲家能有開展活動及發表作品的機會。<sup>12</sup>獨立音樂社的成立使拉威爾與年輕音樂家有了演出的舞台，成為法國樂壇上的新潮流。同年，拉威爾接受了俄羅斯芭蕾舞團的領導者謝爾蓋·狄亞格列夫（Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872-1929）的建議，創作了一部以俄國芭蕾舞劇《達夫尼與克羅埃》（Daphnis et Chloé, 1909-10）為藍本的芭蕾舞音樂。拉威爾也透過狄亞格列夫結識了斯特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1883-1971），受到斯特拉文斯基的影響，他開始接觸

<sup>9</sup> 艾嘉蕙，《鋼琴水曲之研究》，（台北：捷太出版社，1993），113。

<sup>10</sup> 康謳 主編，《大陸音樂辭典》，（台北：大陸書店，1997），1031。

<sup>11</sup> 陳郁秀，7。

<sup>12</sup> 陳郁秀，12。

荀貝格（Arnold Schönberg, 1874-1951）及無調性的作品。

一九一四年至一九一八年第一次世界大戰爆發，拉威爾想為國效勞，因此報名參軍，他被錄用為救護車駕駛員，但因患痢疾於一九一七年退伍。他相信譜寫音樂就是他能為法國提供最好的貢獻，因而開始專心從事作曲。一九一七年他完成了鋼琴曲《庫普蘭之墓》（Le tombeau de Couperin, 1914-17），獻給為國捐軀的同袍，後來拉威爾也將之改編為管弦樂曲。在此作品，可以發現拉威爾從法國鍵盤音樂大師弗朗索瓦·庫普蘭（François Couperin, 1668-1733）的作品中尋求靈感，以十七世紀末法國傳統組曲為形式，他對拉威爾來說代表了一種理想，是他企圖以現代語言仿效的目的。<sup>13</sup>在戰爭期間，拉威爾所經歷最大的悲痛是他母親在他離開軍隊前病逝了，從此他感到鬱鬱寡歡且開始失眠。

## 肆、大戰後

一九一八年德布西逝世，四十多歲的拉威爾所面對的是戰後活躍於樂壇的年輕作曲家法國六人組（Les Six），他們與拉威爾的理念不同，此時甚至連薩替也排擠他，使得拉威爾在法國樂壇備感孤寂。<sup>14</sup>一九一九年底拉威爾再度受到狄亞吉烈夫芭蕾舞團的委託，以維也納音樂為題材譜寫的管絃樂曲《圓舞曲》（La Valse, 1919-20）大獲成功。緊接著，應波士頓交響樂團指揮庫塞維斯基（Serge Alexandrovich Koussevitzky, 1874-1951）之邀請，將穆梭斯基（Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881）的鋼琴曲《展覽會之畫》（Picture et an Exhibition, 1874）改編成管弦樂曲，此管弦樂改編曲被譽為近代管弦樂史上最突出的作品之一。一九二〇年他拒絕了法國政府授予他的榮譽軍團勳章，開始過著遺世獨立的日子，並移居到法國小鎮蒙佛特拉莫瑞（Montfort L'Amaury），一棟名為「望亭」

<sup>13</sup> 楊敦惠 譯（Burnett James, David），90。

<sup>14</sup> 由奧里克（Georges Auric, 1899-1983）、路易·杜雷（Louis Durey, 1888-1979）、奧乃格（Arthur Honegger, 1892-1955）、米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）、浦浪克（Francis Poulenc, 1899-1963）潔曼妮·泰葉菲（Germaine Tailleferre, 1892-1983）所組成。

(Le Belvédère) 的房子，拉威爾將望亭布置的溫馨可愛，他親自設計、油漆房間及裝飾，在屋子裡到處擺放精緻的工藝品，安排了大量的日本版畫和機械鳥模型，展現他對異國情調有很好的鑑賞力。<sup>15</sup>

對比法國的不順遂，拉威爾在國際上受到了相當熱烈的歡迎。一九二二年至一九二八年間，拉威爾開始在世界各地旅行及演出，並於這段期間受到爵士樂 (Jazz) 所吸引，且落實於後來的作品中。自此之後，爵士樂的旋律、和聲及節奏，開始出現在他的作品中，例如一九二四年創作的小提琴作品《吉普賽》(Tzigane, 1924) 及一九二五年的幻想劇《小孩與巫術》(L'Enfant et les sortilèges, 1920-1925)，這兩首曲子都採用當時流行的爵士樂手法。<sup>16</sup>一九二八年他接受了英國牛津大學頒授給他的榮譽博士學位。同年，他受到俄國舞蹈家伊達·魯賓斯汀 (Ida Lvovna Rubinstein, 1885-1960) 的邀請，完成了他最有負盛名的芭蕾舞曲《波麗露》(Bolero, 1928)。《波麗露》是以西班牙的舞曲節奏為基礎而創作的作品，樂曲中以相同的旋律節奏一再反覆，並用逐漸增強的方式來炫耀管弦樂技巧，直至今日仍被視為拉威爾的代表作品。

## 伍、晚年

拉威爾的晚年因患有失眠症，導致健康及神經狀況日漸衰弱，因此作品並不多，僅創作了兩部重要的鋼琴協奏曲：《左手鋼琴協奏曲》(Concerto pour la main gauche, 1929-30) 和《G大調鋼琴協奏曲》(Concerto pour piano et orchestre, 1929-31)。其中，《左手鋼琴協奏曲》是為了一位在大戰中失去右手的鋼琴家維根斯坦 (Paul Wittgenstein, 1887-1961) 所創作的。《左手鋼琴協奏曲》是首陰鬱、強而有力的作品，具有明顯刻劃的悲劇涵義，而《G大調鋼琴協奏曲》則明亮、輕快、光芒四射。<sup>17</sup>一九三二年的車禍令拉威爾的健康狀況惡化。而在電影開始

---

<sup>15</sup> 湖金山 主編，67。

<sup>16</sup> 陳郁秀，8。

<sup>17</sup> 楊敦惠 譯 (Burnett James, David)，143。

盛行之下，一九三三年拉威爾也受邀為一部電影譜寫三首管弦樂伴奏曲《唐吉軻德的情人》(Don Quichotte á Dulcinée, 1932-33)，是他生平最後的一部作品，然而這部電影卻未曾使用拉威爾所譜寫的作品。一九三四年，拉威爾出任巴黎西南方楓丹白露音樂學院院長(Conservatoire américain de Fontainebleau)，此時的他因神經虛弱已經無力作曲。一九三五年拉威開始在西班牙與摩洛哥進行休憩調養，然而健康狀況仍不見好轉。一九三六年病況惡化，最終於一九三七的十二月二十八日與世長辭，享壽六十二歲。

## 第二節拉威爾之風格與鋼琴作品

拉威爾的音樂創作上不僅受到生長環境的影響與許多藝術家的啟發，更吸收了異國風格等新元素，使他的創作既傳統又創新，充滿著多變的風格。

### 壹、性格

拉威爾的父親是一位工程師，在西班牙築鐵路，祖父是一位錶匠，所以常有人說拉威爾作曲就像修錶一樣仔細，<sup>18</sup>拉威爾對發條玩具的迷戀也很有名，史特拉汶斯基甚至認為就是這些玩具啟發了他的音樂靈感，並稱拉威爾是一個「瑞士鐘錶匠」。不過，在這樣一絲不苟的個性外，拉威爾有一種惡作劇式的幽默感，在藝術創作中會刻意加進一些炫耀技巧的模仿。<sup>19</sup>探究拉威爾的創作過程，值得一提的是他非常專注，他要求自己作品中的完美程度，被認為近似潔癖，他的作品態度往往有著傳統音樂形式的洗鍊旋律。<sup>20</sup>在表情術語、力度術語與樂句的處理上，拉威爾都竭盡所能地在譜上標出每一個細節，從他作品上的詳細記譜，

<sup>18</sup> 艾嘉蕙，95。

<sup>19</sup> 湖金山 主編，68。

<sup>20</sup> 李哲洋，《名曲解說全集 17—獨奏曲 4》，(台北市：全音出版社，1993)，102。

即可看得出他的細膩，因此彈奏時必須以無疵可指的態度來讀譜，才能達到詮釋上不出一點錯。但另一方面來說，如詩般的詮釋又那麼巧妙，所以彈奏拉威爾的作品必須以心來彈，同時又必須以清晰的智慧來詮釋。<sup>21</sup>

## 貳、受其他作曲家之影響

拉威爾確信，作曲家應當像畫家一般，透過模仿優秀的作品學習技藝，因此他畢生都孜孜不倦地研究其他音樂家的作品。<sup>22</sup>在他於一九二八年口述完成的「自傳素描」中，也曾提到他的創作不僅受到老師傑達爾吉和佛瑞的影響，也受到了薩替、舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）、夏布里耶、德布西、荀白克、庫普蘭、沃夫岡·莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91）、聖桑（Saint-Saëns, 1835-1921）、李斯特（Franz Liszt, 1811-86）與俄國作曲家等啟發。<sup>23</sup>拉威爾自傑達爾吉的教導中學習到旋律線的重要性；<sup>24</sup>在音樂方面所遵循的嚴謹則是來自於佛瑞的影響，拉威爾曾經將《以佛瑞之名的搖籃曲》（*Berceuse sur le nom de Gabriel Faure*, 1922）、《水之嬉戲》和《F大調四重奏》獻給了佛瑞；<sup>25</sup>薩替的天真浪漫、大膽創新和幽默滑稽影響了拉威爾，並為拉威爾指出一條道路，即透過研究古老的希臘調式以求得新穎的創作方式；<sup>26</sup>拉威爾自夏布里耶的音樂裡領略出迷人的西班牙風格，拉威爾的《古風格小步舞曲》、《故公主巴望舞曲》有夏布里耶的影子，並且夏布里耶的第二首《浪漫的圓舞曲》（*Valses romantiques No. 2*, 1883）影響了拉威爾的《高貴而感傷的圓舞曲》（*Valses nobles et sentimentales*, 1911），拉威爾的哈巴奈拉舞曲更是受到夏布里耶的西班牙風格所影響；<sup>27</sup>拉威爾在教學時則強調理查史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）的作品可作為模

<sup>21</sup> 艾嘉蕙，97。

<sup>22</sup> 李蘇眉 譯（Arbie Orenstein），〈拉威爾的音樂美學〉，《音樂藝術》第二期（1986），55。

<sup>23</sup> 音樂之友社編，《名曲解說珍藏版 11—拉威爾》，（台北：美樂出版社，2000），6-10。

<sup>24</sup> Orenstein Arbie, *Ravel: Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1975), 131.

<sup>25</sup> 具春艷 馮壽農 譯（Vladimir Jankelevitch），《拉威爾畫傳》，（北京：中國人民大學出版社，2005），6-7。

<sup>26</sup> 湖金山 主編，63。

<sup>27</sup> 具春艷 馮壽農 譯（Vladimir Jankelevitch），11。

仿與研究配器的傑出典範。<sup>28</sup>他欽佩舒伯特雅緻的抒情風格及精巧的和聲；並讚揚聖桑配器的明晰以及古典結構範圍內的創造性；<sup>29</sup>至於俄羅斯學派，拉威爾特別對穆梭斯基和李姆斯基-柯薩可夫（Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908）感到欽佩，雖然拉威爾意識到在他們的作品中有技術上的缺失，但豐富的管弦樂聲響與異國情調的色彩，都被拉威爾視為值得效仿的趨向；<sup>30</sup>拉威爾亦受到同時代德布西之影響，他們擁有相同的品味與直覺，兩位作曲家都在調性結構的範圍內大膽地擴展和聲的實踐，並且同樣喜歡在作品中加入東方音樂與古代音樂之元素。但拉威爾自稱他遵循著一個與德布西象徵體系相反的方向，德布西的旋律經常是省略的，而拉威爾的旋律純粹且頻頻出現則是他的藝術特色。德布西的藝術中找到的是那種顯著的開放結構，拉威爾則偏好於古典的輪廓，因此他雖深深的欽佩德布西，但對德布西的曲式處理是有異議的。<sup>31</sup>

至於拉威爾的鋼琴樂曲又以精確地注意細節，清楚的輪廓及清晰的曲式為特色。而這些清晰及精緻大部分來自於多梅尼科·斯卡拉第（Domenico Scarlatti, 1685-1757）、庫普蘭（François Couperin, 1668-1733）、莫札特、蕭邦（Frédéric François Chopin, 1810-1849）和李斯特等音樂家影響。<sup>32</sup>拉威爾對莫札特的尊敬是超乎其他作曲家之上的，他深受莫札特的清晰、無比精確、古典對稱、聲部平衡與純正的抒情風格所影響，拉威爾認為他的音樂是十分樸素的，除了莫札特之外，甚麼都沒有；拉威爾的鍵盤技巧與西班牙風格的節奏是受到斯卡拉第的影響；他也被庫普蘭的纖細與裝飾音型所吸引；他讚賞蕭邦的新穎與詩意；<sup>33</sup>至於影響拉威爾鋼琴樂曲最深的則是李斯特，他極為喜愛李斯特高超技巧的鋼琴寫作與對音樂的整體態度，拉威爾對於鍵盤和聲的艱深使用、技巧要素與札實音樂內容之間的整合皆來自於李斯特，這些特點不僅啟發了拉威爾，更由拉威爾向前推進了一步。如同李斯特最好的鋼琴作品一樣，拉威爾的作品如果剝去表面裝飾的華美與超技的表現，就能顯露出穩固的音樂結構。<sup>34</sup>〈鬼火〉（Feux

<sup>28</sup> 李蘇眉 譯（Arbie Orenstein），55。

<sup>29</sup> 李蘇眉 譯（Arbie Orenstein），57。

<sup>30</sup> 李蘇眉 譯（Arbie Orenstein），57。

<sup>31</sup> 李蘇眉 譯（Arbie Orenstein），58。

<sup>32</sup> 艾嘉蕙，97。

<sup>33</sup> 李蘇眉 譯（Arbie Orenstein），57。

<sup>34</sup> 楊敦惠（David Burnett James），10。

follets, 1851) 中輕微的爆裂聲重現在〈史卡波〉(Scarbo, 1908) 中；〈森林絮語〉(Waldesrauschen, 1862) 重現在〈夜蛾〉(Noctuelles, 1904-05) 的輕舞飛揚中；《水之嬉戲》對凡爾賽宮竊竊私語就像對〈艾斯特山莊的噴泉〉(Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este) 竊竊私語一樣。拉威爾自己也承認就算他沒有完全接受浪漫主義影響，但他至少接受了李斯特音樂的啟發。<sup>35</sup>

## 參、受其他文學與藝術之影響

除了音樂，拉威爾也對其他藝術相當感興趣，他接觸許多巴黎當代藝術家、文學家的作品，例如波特萊爾、馬拉梅和魏倫的作品，並透過閱讀當代的法國象徵派和頹廢派文學作品，<sup>36</sup>逐漸發展出他的美學思想。拉威爾致力於建立新風格的音樂，可說是不遺餘力的，一九〇三年角逐羅馬大獎失敗後，拉威爾與一批志同道合的年輕朋友成立「暴徒聯盟」藝術團體，裡面的成員皆為藝術家，團員會定期聚會，對於當時的藝文時事提出討論，一九〇九年又參與創立「獨立音樂社」(Société musicale indépendante)，以便與樂壇上的保守勢力相抗衡。

## 肆、異國風格

一八八九年首屆世界博覽會展開，慶賀法國革命一百週年，博覽會在音樂方面收穫頗豐，包含印尼的甘美朗(gamelan)樂團、安南舞蹈、匈牙利吉普賽樂團、俄國音樂等，讓十四歲的拉威爾大開眼界，並受到啟發。<sup>37</sup>他將這些異國素材運用於作品《天方夜譚》以及《鵝媽媽組曲》(Ma mère l'Oye) 等創作中。除了受到世界博覽會的影響以外，拉威爾確信藝術作品是作曲家獨特意識的產

<sup>35</sup> 具春艷 馮壽農 譯 (Vladimir Jankelevitch)，22。

<sup>36</sup> 湖金山 主編，63。

<sup>37</sup> 楊敦惠 (David Burnett James)，10。

物，它是無法擺脫他的民族傳統的約束的。<sup>38</sup>拉威爾自巴斯克血統的母親那裏繼承了對西班牙音樂的熱愛及感情內斂的抑制能力，同時夏布里耶充滿西班牙風味的音樂創作也影響了拉威爾，形成他成年之後的性格特徵。<sup>39</sup> 進入一九〇七年後，拉威爾開始熱衷於譜寫西班牙風格的樂曲，先後發表了《西班牙狂想曲》以及《西班牙時刻》。這些作品中所表現的西班牙特徵，甚至於使西班牙作曲家法雅也感到驚訝與讚嘆。<sup>40</sup>而第一次世界大戰後，拉威爾又受到爵士樂的影響。在戰後所譜寫的《左手鋼琴協奏曲》、《G大調鋼琴協奏曲》便含有許多爵士樂的效果。

## 伍、和聲與節奏

探究拉威爾的作品，可以發現他喜歡使用堆疊和弦，他常用不解決的七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦、增三及減三和弦等，他也經常在和弦中加入經過音等裝飾音以模糊調性，有時甚至使用兩個相同根音但不同性質的和弦堆疊，形成複合和弦。大七、小七度（或是減八度）則是拉威爾作品中最常使用的和聲語言，出現在《水之嬉戲》（E、升G、B、升D）、《天方夜譚》（降E、降G、降B、降D）以及《鏡》（升G、B、D、G）等。<sup>41</sup>二度音程、平行四度、五度及三全音等音程也常出現在他的作品中。雖然拉威爾喜歡使用不和諧的和聲以製造出特殊音響，但在他的樂曲中仍然可見到他使用傳統的調性和聲，尤其在段落結束處，他會十分頻繁地使用調性和弦做終止。

拉威爾相當的重視旋律，他在曲中融合調性與調式旋律，並使用教會調式、複調性、非調性、五聲音階、全音音階與異國的元素等，製造出極豐富的和聲色彩。他最頻繁使用的調式音階是多里安調式（Dorian），出現在《殉情公主的敘事曲》，而富有西班牙特質的弗里吉安調式（Phrygian Mode），則出現在《西

<sup>38</sup> 李蘇眉譯（Arbie Orenstein），55。

<sup>39</sup> 湖金山 主編，62。

<sup>40</sup> 陳郁秀，7。

<sup>41</sup> Orestin, 132.

班牙時光》及《西班牙狂想曲》中。<sup>42</sup>另外，他的旋律有時會因展現印象主義風格的瞬息萬變及光影，而以短小的動機旋律線呈現。

拉威爾在節奏的使用上，常以舞蹈為創作的根基，如充滿西班牙舞蹈節奏的〈小丑的晨歌〉、巴望舞曲（Pavane）、黎高東舞曲（Rigaudon）、哈巴奈拉、波麗露等。<sup>43</sup>節拍上他喜歡使用複合節奏、特殊拍號、切分音、不正規重音與不規則樂句等，這些特殊節奏的使用使得拉威爾的曲子充滿趣味性。

## 陸、風格總結

拉威爾為了讓演奏者能夠理解他作品中的意涵，絕大部分的鋼琴作品都有標題。拉威爾的音樂風格是多方面的，他的和聲色彩大膽且創新，但卻常採用古典與民間的形式與素材，他十分重視旋律線，且善用舞蹈節奏的元素在創作中。他的作品形式嚴謹、注重結構且講究有節制的情感表達，情緒感傷的成分所佔的比例較少，音樂理性而略帶幽默，然而在機智詼諧之中，不乏優雅與精緻，始終予人色彩富麗清新明亮的感覺，有著拉威爾獨特的個人風格。<sup>44</sup>

【表2-1】 拉威爾之鋼琴作品曲目表<sup>45</sup>

作品	年代	備註
《滑稽小夜曲》 (La Sérénade Grotesque)	1893	
《古風格小步舞曲》(Menuet Antique)	1895	改編為管弦樂曲
《聽的風景》 (Sites Auriculaires)	1895-1897	兩架鋼琴，共兩首，〈哈巴奈拉舞曲〉(La Habanera, 1895) 改編為管弦樂曲
《故公主巴望舞曲》 (Pavane pour une Infante défunte)	1899	改編為管弦樂曲
《水之嬉戲》(Jeux d'eau)	1901	題獻給佛瑞，由維內士首

<sup>42</sup> Orestrin, 131.

<sup>43</sup> Orestrin, 134.

<sup>44</sup> 陳郁秀，12。

<sup>45</sup> 此表譯名參照自陳郁秀，《拉威爾鋼琴作品之研究》，（台北：全音出版社，1982），203-214。

		演
《小奏鳴曲》 Sonatine )	1903-1905	
《鏡》 (Miroirs )	1904-1905	〈汪洋一孤舟〉和〈小丑的晨歌〉改編為管絃樂
《西班牙狂想曲》 ( Rhapsodie espagnole )	1907-1908	兩架鋼琴，四手聯彈，改編為管絃樂
《夜之加斯巴》 (Gaspard de la Nuit )	1908	三首
《鵝媽媽組曲》 (Ma mère l'Oye )	1908-1910	五首，四手聯彈，改編為管絃樂
《海頓小步舞曲》 ( Menuet sur le nom d'Haydn )	1909	
《三首夜曲》 (Trois Nocturnes )	1909	兩架鋼琴，改編自德布西
《牧神午後前奏曲》 ( L'Après-midi d'un faune )	1910	兩架鋼琴，改編自德布西
《高貴而感傷的圓舞曲》 ( Valse noble et sentimentale )	1911	改編為管絃樂曲
《模仿包羅定、夏布里耶》 ( À la manière de Borodine/Chabrier )	1913	
《前奏曲》 (Prélude )	1913	
《庫普蘭之墓》 ( Le tombeau de Couperin )	1914-1917	部分改編為管絃樂
《詩的樂敘》	1918	兩架鋼琴，五手聯彈
《圓舞曲》 ( La Valse )	1919-1920	有單架鋼琴和兩架鋼琴的版本，改編為管絃樂曲
《波麗露》 ( Bolero )	1929	四手聯彈，原作為管絃樂曲
《左手鋼琴協奏曲》 ( Concerto pour la main gauche )	1929-1930	
《鋼琴協奏曲》 ( Concerto pour piano et orchestre )	1929-1931	

# 第三章

## 《鏡》創作背景與樂曲分析

### 第一節 《鏡》之創作背景

《鏡》譜寫於一九〇四至一九〇五年間，正值「拉威爾事件」(L'affaire Ravel)引起軒然大波之時。在當時，拉威爾因五度角逐羅馬大獎皆失意而獲得許多反傳統、非學院派的藝術家所支持。拉威爾在這樣的氛圍下完成了這部傑出的鋼琴作品《鏡》。《鏡》的結構比拉威爾其他先前的鋼琴作品都還要自由，和聲也比以往豐富，顯示當時的拉威爾正受到新環境、新刺激所影響。<sup>46</sup>對此，拉威爾也曾表示：「《鏡》在我的和聲演化歷程中代表了一次相當劇烈的變化，甚至震驚了一些到目前為止很能習慣我風格的音樂家們。」而拉威爾的好友瑪格麗特·隆 (Marguerite Long, 1874-1966) 也解釋了《鏡》的涵義：「《鏡》一字在此地的用法代表現實在音樂上產生的一個倒影或投射，這些作品極度具有敘述性與描繪性，它們在表達手法上排拒所有的情感因素，但是為聽者提供一些精緻的感官元素，讓聽者能夠根據自己的想像力來吸收並了解其涵義。」<sup>47</sup>由此可知，《鏡》在本質上是客觀的投射，而非情感的表達，拉威爾在作品中不抒發、不表達自我，而是試圖以音樂描繪與投射出他所見、所聞的一切。

《鏡》由五首具描述性標題的曲目所構成，依序為〈夜蛾〉、〈悲鳥〉、〈海

<sup>46</sup> 艾嘉蕙，113。

<sup>47</sup> 楊敦惠 譯 (David Burnett James)，43-44。

上孤舟〉、〈小丑的晨歌〉和〈鐘谷〉(La vallée des cloches)，拉威爾將五首樂曲分別題獻給五位「暴徒盟會」的成員，並且依據其人格特質或工作性質個別設計了傳神的樂曲標題。這組樂曲不僅展現了拉威爾超群的音樂手法，也讓人認識到拉威爾細膩的觀察力與幽默感，這五位好友的身分有記者、作曲家、畫家、音樂家等。

〈夜蛾〉題獻給作家及記者法格 (Léon-Paul Fargue, 1876-1947)，其標題暗喻法格的工作常需晝伏夜出的特殊形態。拉威爾也曾以「大都會的夜晚流浪者」(Vagabond nocturne de la grand-ville) 一詞來形容法格，而〈夜蛾〉標題之取材也是源自於法格所寫的詩：「飛蛾笨拙地飛離破舊的穀倉，停駐在其他樑柱上。」在此曲中拉威爾試圖以流動的和聲及變換的重音來描繪飛蛾撲火的情景。<sup>48</sup>音樂中三度半音持續不斷，代表的是閃爍不定的火花，而斷斷續續的旋律則是表現飛蛾忽然出現，卻又在彈指之間消失之景。

〈悲鳥〉是作品中最先完成的，但出版時列為第二首，題獻給鋼琴家維內士，暗示了維內士才華洋溢卻孤芳自賞的性格。〈悲鳥〉是拉威爾的創作中第一次以動物為題材的作品，這類作品以後還有不少，充分表現出拉威爾對於動物的喜愛。在此曲中，拉威爾說他希望能描繪出一種「鳥兒在炎熱的夏日裡迷失於一片黑森林深處」的景象。<sup>49</sup>據說這詩意的想法來自於有一次他在巴黎南邊郊區楓丹白露 (Fontainebleau) 的森林散步，聽到一種山鳥「鶉」(merle) 在鳴唱，他便將鶉鳥的歌聲譜寫下來而成為本曲的旋律。<sup>50</sup>拉威爾曾表示此曲為《鏡》中最具代表性的一首。整曲以悲傷的鳥鳴為根基，他不嘗試精確地重視那些真實的鳥類鳴聲，而是引發一種類似聆聽鳥鳴的印象，此曲也影響了法國作曲家梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 對鳥歌的著迷與運用。<sup>51</sup>

〈海上孤舟〉是《鏡》這套作品中最長的一首，題獻給畫家蘇德，用音樂描繪出蘇德畫筆下茫茫大海中的一葉扁舟。〈海上孤舟〉是一首色彩絢爛的樂

---

<sup>48</sup> 艾嘉蕙，114。

<sup>49</sup> 楊敦惠譯 (David Burnett James)，44。

<sup>50</sup> 陳郁秀，72-3。

<sup>51</sup> 楊敦惠 譯 (David Burnett James)，44-5。

曲，描繪在一望無際的大海洋中，小船隨著波浪起伏的情景。<sup>52</sup>拉威爾藉由琶音的音型與和聲變化之手法，使聽者真實的感受到小船在時而平靜，時而狂風暴雨的大海中漂盪之情景，在音響上他超越純粹鋼琴的領域，而像管絃樂般做出豎琴和木管樂的音響。<sup>53</sup>此曲於一九〇六年一月六日由鋼琴家維內士初演。同年，由拉威爾親自改編為管弦樂版本，但因不滿意而要求出版商撤回這份樂譜。

〈小丑的晨歌〉是《鏡》中最著名、也最常被演出的一首，題獻給作家卡弗柯瑞西（Michel-Dimitri Calvocoressi, 1877-1944），描寫清晨時分，一個卑微的小丑在他所愛慕的美麗女子窗口下，一邊彈吉他一邊唱著哀傷的情歌，但女子卻對他的情歌毫無反應且冷眼以對。<sup>54</sup>曲子的標題為西班牙文，alborada即晨歌，gracioso意指西班牙古典戲劇中非常聰明的丑角，拉威爾在此曲中以大量的西班牙音樂作為素材，他以鋼琴表現出吉他與響板的音響效果，同時也仿作了西班牙傳統歌謠《深歌》（cante hondo）<sup>55</sup>作為小丑在窗前對心上人唱出不成調情歌的滑稽與諷刺。由〈小丑的晨歌〉開始，拉威爾曾短期迷戀西班牙題材，<sup>56</sup>拉威爾於1918年將此曲改編為管弦樂版本。

〈鐘谷〉題獻給文學家兼作曲家德拉惹（Maurice Delage, 1879-1961），拉威爾與之分享閱讀德國劇作家郝普特曼（Gerhart Hauptmann, 1862-1946）所寫的劇本之感想。〈鐘谷〉是一首樂曲描寫在幽靜的山谷中，悠然迴盪的教堂鐘聲。<sup>57</sup>拉威爾巧妙的利用四度音程及聲部交錯之音響模仿自遠方各個方向傳來的鐘響，讓人彷彿置身於充滿鐘聲迴盪的山谷之中。

根據語文學家卡弗柯瑞西的評論，這五首樂曲都有它們獨特的情緒特質：

〈悲鳥〉和〈鐘谷〉有深度及親密的感情。〈小丑的晨歌〉有幽默的表現，坦誠及活潑的幻想，值得最高的評價。〈海上孤舟〉是一首富有美感而又熱情的詩，

---

<sup>52</sup> 陳郁秀，76。

<sup>53</sup> 艾嘉蕙，115。

<sup>54</sup> 紹義強，《古典音樂四百年—現代樂派樂曲賞析》，（台北：錦繡出版社，2000），165。

<sup>55</sup> 歌曲名。指西班牙南方的一種民歌，傳統上其主題為愛情、失戀及死亡，以安達魯西亞（Andalusia）為其歌曲中心，現代對於此詞的認識，認為是與著名的《佛拉門哥》舞曲（Flamenco）及其舞蹈風格相近。

<sup>56</sup> 湖金山 主編，72。

<sup>57</sup> 艾嘉蕙，115。

這些評論也多少反映拉威爾自己的想法。<sup>58</sup>

《鏡》的樂譜於1906年由艾斯辛根出版社（Editions Max Eschig）發行，同年由維內士在巴黎首演，首演後評價不一。《鏡》強化並拓展了《噴泉》和《小奏鳴曲》中獨有的音樂風格，並且建立了拉威爾獨一無二的印象主義語言，《鏡》有著豐富的聲響及完整的結構。<sup>59</sup>拉威爾在《鏡》中使用的技巧與創新，更在日後的作品《加斯巴之夜》中發展到極致，並達到他作曲生涯的巔峰。

## 第二節〈悲鳥〉

【表格3-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉曲式結構表

段落		小節數	速度
A	a1	1-6	Trés lent (非常慢) $\text{♩}=60$
	a2	7-12	
B	13-19		
A'	20-25		
Coda	26-32		

〈悲鳥〉的曲式為A-B-A'-Coda自由的三段式，調中心音為降E，4/4拍子，全曲主要由四個動機構成，這些動機貫穿全曲，並在不同調中轉移。由於《鏡》採音畫創作，以音樂來呈現畫面，因此較強調色彩，而使得旋律較短且片段，但卻生動的以這些短小的動機描繪出小鳥的鳴叫聲及樣貌。

A段一開始猶如宣敘調般的出現了鵝鳥鳴叫的兩個動機，首先是重複降B音的鳥鳴動機a，緊接著出現的是的自由快速的裝飾奏鳥鳴動機b。第3小節動機a移低五度回到主音降E，在開始的3小節單聲部的旋律後，第4小節聲部擴充至四

<sup>58</sup> 艾嘉蕙，113-115。

<sup>59</sup> Gordon, 392.

部，並確立了降E小調為調性中心，此時出現了下行三度的動機c和上行二度動機d。(譜例3-1)

【譜例3-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第1-5小節

The musical score for the first five measures of 'The Swan' by Maurice Ravel is shown. The tempo is 'Très lent' with a metronome marking of 60. The first two measures are marked 'Très doux' and 'pp'. Motif 'a' is a descending triad (F4, E4, D4) in the right hand. Motif 'b' is an ascending diad (D4, E4) in the right hand, appearing as a triplet. Motif 'c' is a descending triad (F4, E4, D4) in the right hand. Motif 'd' is an ascending diad (D4, E4) in the left hand, appearing as a triplet. The score includes dynamic markings 'pp', 'm.g.', and 'ppp'.

第7小節開始，上聲部重複了1-2小節的弦律，但符值略有不同，延長了尾音降A的長度，聲部也較為豐富，動機c的變形和動機d則相結合出現於中聲部，左手加入了降A的低音，形成了拉威爾喜歡使用的九和弦音響（降A-C-降E-降G-降B）。(譜例3-2)

【譜例3-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第7-9小節

第10小節開始降E與降B同音異名轉為升D與升A，此處使用九和絃（升F-升A-升C-E-G）作為和聲基礎，並且動機a、c、d持續出現，動機d變為下行二度，第11、12小節動機d在左手以升C、升D出現，預示B段的開頭，第12小節加入切分節奏，使得音樂更加緊湊。（譜例3-3）

【譜例3-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第10-12小節

第13小節進入B段，一開始出現的是升C、升D音構成的變形動機d，動機d在左手以分解和弦呈現，快速音群聽起來較為流動，右手則呈現兩組空心五度音型，第二組的音量較小且遙遠的(*lointain*)，兩組空心五度音型猶如鳥鳴與回音，其上行三度的音型為動機c的反向進行。第15小節右手出現快速重複音，緊接著出現的是一連串的和弦，這些和弦皆為大三和弦，但卻在右手的分解和弦加入了小二度的不諧和音，而聽來格外刺耳。第17小節開始，音符的密度及音量開始遞減，速度開始減慢，動機d再度於右手出現。(譜例3-4)

【譜例3-4】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第12-17小節

The image shows a musical score for Rachmaninoff's 'The Swan' (Op. 10, No. 6), measures 12-17. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with various dynamics and articulations. Annotations highlight specific musical features:

- Measure 13:** A red box highlights a sonority in the right hand, annotated as "空心五度音型 動機c的反向" (Empty fifth sonority, reverse of motive c).
- Measure 15:** A red arrow points to a dissonance in the right hand, annotated as "小二度不諧和音" (Minor second dissonance).
- Measure 17:** A red box highlights a sonority in the right hand, annotated as "動機d" (Motive d).

The score includes dynamic markings like *pp*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *lointain* and *Pressez*. A blue box labeled "B" marks the beginning of the second system.



第25小節是由分解和弦構成的裝飾奏，速度為慢且彈性自由的(*lent, presque ad lib*)，這華麗的裝飾奏是以降A為根音的大九度和弦所構成，右手隨後以動機d的型態呈現A與降B二音，動機b隨後出現，並帶入尾奏。(譜例3-6)

【譜例3-6】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第25小節

The image displays a musical score for the 25th measure of the 'The Swan' movement from Maurice Ravel's 'Miroirs'. The score is written for piano and includes the following elements:

- Tempo and Performance Instructions:** *Lent*<sup>1)</sup> *presque ad lib.* and *Rit.* (Ritardando).
- Dynamic Markings:** *ppp* (pianississimo) and *[mp]* (mezzo-piano).
- Motives:** Motive 'd' is highlighted in a red box in the first system, and Motive 'b' is highlighted in a red box in the second system. Motive 'b' is also associated with the instruction *Pressez légèrement* (press slightly).
- Structural Elements:** The score shows a sequence of chords and arpeggiated patterns. The first system includes a 3-measure phrase, followed by a 5-measure phrase, and then a 3-measure phrase. The second system includes a 3-measure phrase, followed by a 6-measure phrase, and then a 3-measure phrase. The third system includes a 3-measure phrase, followed by a 6-measure phrase, and then a 3-measure phrase.

第26小節進入尾奏，尾奏的前六小節由動機a貫穿。前三小節回到原來的速度，分別由三和弦、七和弦、九和弦為基底，動機a建立在升D音上，第29小節開始，升D同音異名到降E上，使調性導回降E小調，第29-32小節來到更慢的速度，由動機a、c、d組成小樂句，在三次重複中音量隨之遞減、消逝。(譜例3-7)

【譜例3-7】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第26-32小節

尾奏 Au mouvement

動機a

Encore plus lent

動機c

pp

sombre et lointain

動機d

perendosi ppp

同音異名

第三節 〈海上孤舟〉

【表格3-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉曲式結構表

段落		小節	踏瓣音
A	a1	1-10	F <sup>#</sup>
	t	11-13	
	a1'	14-20	
	t'	21-27	
B	b1	28-37	B <sup>b</sup>
	b2	38-43	G <sup>#</sup>
	b3	44-48	
Transition 1		49-60	C <sup>#</sup>
A'	a1''	61-67	C <sup>#</sup>
B'	b2'	68-73	B <sup>b</sup>
	b3'	74-78	

Transition 2		79-81	B
C	c1	82-97	A
	c2	98-110	G
B"	b2"	111-116	A
	b3"	117-123	
Transition 3		124-131	G
A"	a1"	132-139	F <sup>#</sup>

〈海上孤舟〉為A-B-A'-B'-C-B"-A"的輪旋曲式，調性中心為升F，全曲採6/8或2/4拍子，曲式上非常自由，段落之間有裝飾奏般的經過樂段，曲中以華麗且精心安排的樂段模仿海浪，使聽者猶如身歷其境。<sup>60</sup>全曲幾乎由琶音音型貫穿，而和聲上以七、九、十一、十三和絃構成，他們並非功能和聲，而像是聲音的顏料，將全曲串成一幅聲音的圖畫。<sup>61</sup>

A段為第1-27小節，調中心音為升F，由 a1、a1'和兩個插入段構成。a1為第1-10小節，第一小節的右手出現主題x，主題x由四個音構成（E-升C-升G-升F），其中E-升C下行小三度的音程動機貫穿全曲。主題x總共在右手出現了十次，左手為琶音，和聲則圍繞在升F小九和弦。從第4小節開始，中聲部加入完全四度升G-升C的新旋律線，呼應主題x中的升C-升G，第8小節開始，中聲部又加入一條新的旋律線（升G-升C- E-升G-升F），此旋律線為主題x之變形重組。（譜例3-8）

<sup>60</sup> Kirby, 392.

<sup>61</sup> 艾嘉蕙，116。

【譜例3-8】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第1-10小節

D'un rythme souple  
[♩ = 58 environ]  
Très enveloppé de pédales 主題x

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-2) includes the tempo and performance instructions. A red box highlights the first measure. The second system (measures 3-4) has a red circle around the first note of the first staff in measure 3 and the first note of the second staff in measure 4. The third system (measures 5-6) has a red circle around the first note of the first staff in measure 5 and the first note of the second staff in measure 6. The fourth system (measures 7-8) has a red circle around the first note of the first staff in measure 7 and the first note of the second staff in measure 8. The fifth system (measures 9-10) has red circles around the first notes of the first staff in measures 9 and 10. The score includes dynamic markings like *pp* and *ten de hors*, and performance instructions like *Très enveloppé de pédales*. A large watermark for 'NINGBO UNIVERSITY' is visible in the background.

第11-13小節為一個小的插入段，右手以下行二度與下行三度帶出較短的樂句，左手的琶音則持續進行，但和聲變為以E小九和弦和D小九和弦交替出現。  
(譜例3-9)

【譜例3-9】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第11-14小節

a1'為第14-20小節，基本上與a1的架構相同，但主題x由十次所縮減為七次。第21小節開始的小插入樂段模仿了第11小節的樂句，和聲上則做了改變，由A大七和弦和G大七和弦交替出現，最後以G大三和弦的琶音結束A段。

B段為第28-48小節，由b1、b2和b3三個小段落構成。b1為28-37小節，調中心音為降B，此段由和弦、琶音及低音降B的跳進八度所構成。其中，第29-31小節和第35-38小節右手最高聲部的旋律分別為降B-降A-升F-E-D-C與C-D-E-升F-升G-降B-C，為拉威爾常用的全音音階。(譜例3-10)

【譜例3-10】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第27-37小節

27 B *ff* *pp* *en dehors* cre - - - scen -

30 do - - - a - - - a - - -

32 *poco*

34 *ff*

36 *Vocal* *Vocal*

b2為第38-43小節，調中心音為升G。第38小節的和聲為升G小三和弦加上大六度，由右手的高音快速震音與左手的琶音音型構成，右手的震音升D-升E延續自上個段落的全音音階音響，左手的琶音音型則上行至最高音後，從第39小節開始慢慢下行，此處和聲為升G半減七和弦，這樣的句型總共出現三次，在第三次出現時有些微的變化，除了第42小節的左手琶音有些微的轉折外，在第43小節的和聲也由升G半減七和弦轉為升F大三和絃加大六度，預示了第44小節的五聲音階音響。(譜例3-11)

【譜例3-11】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第38-43小節

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system starts at measure 38, marked with a 'b2' in a box. The right hand plays a tremolo on G4 and A4, while the left hand plays an ascending arpeggiated pattern. The second system continues the tremolo and arpeggio. The third system begins at measure 40, showing a change in the right hand's tremolo pattern. The fourth system concludes the passage at measure 43. Dynamics include *pp* and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 8, 9, and 13. A large watermark of Tsinghua University is overlaid on the score.

b3為第44-48小節，調中心音持續為升G，左手為升G音的跳進八度，右手為五聲音階的滑音與分解和弦，第46-48小節，右手依序為升F大三和弦、升E小三和弦、升B大三和弦的平行和弦。(譜例3-12)

【譜例3-12】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第44-48小節

過門一為第49-60小節，過門一可分為兩小段。第一小段為49-54小節，一開始右手的升D-升B為貫穿整曲的下行小三度音程，左手則延續前段落的升G八度跳進音型，並加入了升C音，和聲上由A屬七和弦與B屬七和弦交替出現(譜例

3-13)，最後停在升E減三和弦，等待下一小節的解決。第55-60小節開始，右手為五聲音階（升C-升D-升E-升G-升A）的琶音音型，左手則由升C、升G、升A三個音構成。

【譜例3-13】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第49-50小節

A'為第61-67小節，為第1-10小節的再現，和聲為開頭移低四度來到升C九和弦。B'段為第68-78小節，有b2'和b3'兩個段落，除了調中心變為降B外，其他大致與b2和b3相同。b2'為第68-73小節，和聲上不同於b2，第68、70、72小節的和聲為降B大三和絃加大六度，第69、71、73小節的和聲分別為升F半減七和絃、降B半減七和絃、升F小七和絃。b3'為第74-78小節，除了調中心音比b3的升G高了大二度來到降B，第74小節右手的五聲音階也由滑音變為快速琶音音群。過門二為第79-81小節，調中心音為B，開頭高音部的下行小二度，暗示主題x即將再現，之後加入了升F、A二音構成的琶音音型，預示C段。（譜例3-14）

【譜例3-14】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第79-82小節

C段為第82-110小節，分為c1、c2兩段，調中心音為A，c1為第82-97小節，右手延續前面的三度雙音琶音音型，左手在第83-85小節吟唱出單聲部旋律，此旋律為主題x的變形。第86-88小節右手維持同樣的音型，左手是以八分音符為主的八度跳進旋律線。第89-94小節基本上是第83-88小節的重複，僅在音高及符值上做些微的變化。(譜例3-15)

【譜例3-15】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第81-88小節

C

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 81-82) shows the right hand playing a dense texture of sixteenth-note chords, with the left hand providing a melodic accompaniment. The second system (measures 83-84) features a change in dynamics to *pp* and includes the instruction *sans nuances* and *expressif*. The third system (measures 84-85) continues the right-hand texture while the left hand plays a more active melodic line. The fourth system (measures 85-86) shows a dynamic shift to *pp* and includes a *rit.* marking. The fifth system (measures 87-88) concludes the passage with a dynamic of *f* in the right hand and *p* in the left hand.

c2為第98-110小節，第98-102小節，相似音型的樂句呈現了五次，並利用五次的和聲變化將樂曲帶入高潮，右手的音型為三個音和單音交錯出現的琶音，左手則由持續低音加上和弦組成，第98-99小節左手的持續低音為完全五度，和聲為G十一和弦，第100-102小節的持續低音則變為減五度，並在低音聲部增加音與和弦，和聲為降E十一和弦（譜例3-16）。

【譜例3-16】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第97-102小節

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The right hand plays a continuous eighth-note arpeggiated figure. The left hand provides a bass line with chords. Key annotations include:

- Measure 97:** Rehearsal mark 'c2' in a blue box.
- Measure 98:** Bass line chord is a perfect fifth (G-D), labeled '完全五度' (Perfect Fifth) in blue. The overall dynamic is *pp*.
- Measure 99:** Bass line chord is a perfect fifth (G-D), labeled '持續低音' (Sustained Bass) in blue. The dynamic is *pp*.
- Measure 100:** Bass line chord is a diminished fifth (G-F), labeled '減五度' (Diminished Fifth) in blue. The dynamic is *pp*.
- Measure 101:** Bass line chord is a diminished fifth (G-F), labeled '減五度' (Diminished Fifth) in blue. The dynamic is *pp*.
- Measure 102:** Bass line chord is a diminished fifth (G-F), labeled '減五度' (Diminished Fifth) in blue. The dynamic is *f*.

第103小節為全曲的高潮，延續前面的和聲，第103-106小節由降E十一和弦的分解和弦構成，右手的最高音部為重複四次的A-G-F-降E下行全音音階。第107小節開始，左手變成由降B與降E二個音組成，右手的高音部為高潮段落的旋律增值，氣氛開始緩和，第109-110小節右手的全音音階旋律變為八度，中聲部為二度震音。（譜例3-17）

【譜例3-17】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第103-110小節

The image shows a musical score for Rachmaninoff's 'The Ship on the Sea' (Op. 39, No. 10), measures 103-110. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a right hand with a descending whole-tone scale (A-G-F-E-flat) and a left hand with a bass line of B-flat and E-flat. Red circles highlight specific notes in the right hand across measures 103, 104, 105, and 107. Dynamics include ff, fff, and f.

B"段為第111-123小節，由b2"及b3"二個段落構成，調中心音為A，句型大致與b2和b3相同，僅左手的琶音的音域變為逐句縮減。和聲上，b2"為第111-116小節，第111、113、115小節為A小七和弦加大六度，第112、114小節為A半減七和弦，第116小節為升C半減七和弦。b3"為第117-123小節，前二小節的持續低音為A，右手為升C半減七和弦的琶音音型，第119小節開始，左手A音變為跳進八度，右手依序為升C半減七和弦、升C減七和弦、F增三和絃、升C減七和弦。

過門三為第124到131小節，調中心音為G，第124小節開頭右手為小三度下行的八度旋律，暗示主題x即將再現，左手為G音的跳進八度，接著的琶音音型由E、升G與B三音交錯組合出現，第125小節開始左手低音域的八度旋律，暗示寬廣大海中的波濤漸趨平靜。<sup>62</sup>（譜例3-18）

<sup>62</sup> 艾嘉蕙，127。

【譜例3-18】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第122-131小節

過門三

下行小三度

122

125

128

A"為第132-139小節，調中心音回到升F，主題x在此段減少為出現三次，第134小節開始由小三度升C與E二音構成的琶音音型，與主題x的片段旋律升G-升F交錯出現構成。(譜例3-19)

【譜例3-19】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第132-136小節

A"

132

#### 第四節 〈小丑的晨歌〉

【表格3-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉曲式結構表

段落	小節	速度
A	1-70	Assez vif
B	71-165	(很活潑的)
A'	166-199	
Coda	200-299	

〈小丑的晨歌〉為A-B-A'-Coda的大型三段曲式，調性中心為D，6/8拍子。前後段為展現西班牙舞曲和吉他技巧的節奏性段落，與中段宣敘調般的西班牙傳統《深歌》段落形成強烈的對比。<sup>63</sup>嚴正的節奏，自始至終不屈不撓使整首曲子產生一種特別吸引人的力量。在調性處理上，拉威爾忽而清楚忽而模糊，半音階的和絃佔有很重要的地位。<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Kirby, 392.

<sup>64</sup> 陳郁秀，82。

A段為第1到70小節，主要由節奏素材a與b，以及出現在第43到第57小節的炫技段落構成。節奏素材a首先出現在第1到第2小節，由八分音符構成。樂曲開頭由左右手交錯彈奏與重音呈現在不同位置形成不規則的節奏感。在和聲處理上，拉威爾使用調式音階，並加入複合和弦，使用相同根音但不同性質的兩個大小和弦相互堆疊而成，使半音在本曲中佔有重要的地位，例如曲子一開頭，拉威爾就使用了極富西班牙音樂風格的弗里吉安調式（譜例3-20），並在第1和第3小節的後半部，D音上同時譜出了F和升F，形成以D為根音的大小三和弦複合；第2和第4小節的後半部，同時出現C和升C，形成以A為根音的大小三和弦複合，使音樂不只具有西班牙風情，且和聲富有變化。節奏素材b則首先出現在第6小節，節奏音型則為八分音符穿插十六分音符的三連音。（譜例3-21）

【譜例3-20】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉開頭處的弗里吉安調式



【譜例3-21】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第1-9小節

Assez vif ♩ = 92  
sec  
les arpèges très serrés

**A**

*mf* 節奏素材a

節奏素材b

*f*

The image shows the first nine measures of the piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The tempo is 'Assez vif' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The performance instruction is 'sec' and 'les arpèges très serrés'. A red box labeled 'A' highlights the first two measures. A blue box labeled '節奏素材a' highlights the first two measures in the right hand. A blue box labeled '節奏素材b' highlights measures 5-9 in the right hand. A red box highlights measures 5-9 in the left hand. The dynamic marking 'mf' is present in the first measure, and 'f' is present in measure 5.

第13小節節奏運用上以節奏動機b為主，和聲則以C-降E-G-降B-D與G-降B-D-F-A等拉威爾愛用的九和弦為和聲基礎。第22小節回歸以節奏動機a為主，降B為調中心，第23小節出現印象樂派常用的平行半音下行，製造出模糊、曖昧和聲效果。（譜例3-22）

【譜例3-22】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第10-27小節

mf subito

九和弦

九和弦

三度平行半音下行

第31小節採用動機b的節奏，將和聲加厚，樂句拉長，音量為最強（ff），形成A段的高潮。<sup>65</sup>在和聲變化上，第31、32及37、38小節的和弦使用印象樂派常用的半音級進手法，增四度、減五度等印象樂派常見的三全音也在第31至37小節間出現（譜例3-23）。

<sup>65</sup> 陳郁秀，84。

【譜例3-23】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第28-37小節

節奏動機b

半音級進手法

增四度

減五度

增四度

半音級進手法

第41到43小節中平行五度的運用，將調性帶入第43小節。第43小節開始出現G<sup>#</sup>的連續重複音，快速重複音連續出現了13小節，中間穿插了2小節利地安調式（Lydian mode）音階，左手則為八分音符的斷奏反覆出現（譜例3-24）。

【譜例3-24】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第41-46小節

平行五度

利地安調式音階

p subito

第58小節開始進入A段的尾聲，節奏動機a與b短暫出現後，在第70小節以D大調的大三和絃結束了A段（譜例3-25）。

【譜例3-25】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第56-67小節

The image displays a musical score for Example 3-25, consisting of three systems of piano music. The first system (measures 56-58) features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. A red box highlights measure 56, labeled '節奏動機b' (Rhythmic Motif b) with a 'pp' dynamic and '2 Ped.' marking. The second system (measures 59-62) continues the melody with triplets. A red box highlights measure 67, labeled '節奏動機a' (Rhythmic Motif a) with 'f p' dynamics. The third system (measures 63-67) shows a descending chromatic line in the bass clef, highlighted by a red box and labeled '半音級進下行' (Semi-tone descending scale). A large watermark for 'SHANGHAI UNIVERSITY OF MUSIC' is visible in the background.

B段為第71到165小節，變為3/4拍子。西班牙的民歌通常與舞蹈有關，大多為三拍子，慢板以三四拍標示，快板以六八拍或九八拍標示。<sup>66</sup>此段含有三段歌唱性旋律x、y、z和絃段落交叉呈現。第71小節開始，由慢板旋律x及快板和弦音型的樂句交錯出現，弦律x建立在B音為開頭的伊奧利安調式（Aeolian Mode）（譜例3-26）。

<sup>66</sup> Nettl, Bruno, *Folk and Traditional Music of Western Continents*(Englewood Cliff: Prentice-Hall, Inc., 1965)113.



A'段為166到195小節，素材大致與A段相同，此時節奏素材b再度出現（譜例3-28）。

【譜例3-28】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第165-168小節

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小節出現的是升C連續重複音炫技的段落。（譜例3-29）





# 第四章

## 演奏詮釋

### 第一節 演奏技巧探討

拉威爾自己曾經說：「我並不要求我的音樂得到詮釋，而只希望得到演奏。」他毫不妥協的堅持演奏者必須嚴格地遵守他譜上所有的標示。<sup>67</sup>馬歇斯（Henry Gil-Marchex, 1894-1970）曾提到拉威爾的手稿總是令人欽佩地乾淨，而且每一個記號都有它特定的重要性。他說他從來沒有其他的樂譜需要這麼小心地跟隨著譜上所記錄的內容來詮釋，所以演奏者必須以嚴謹的態度來讀譜，才能達到在詮釋上不出一點錯。<sup>68</sup>演奏家華特·紀瑟金（Walter Gieseking, 1895-1956）表示彈奏拉威爾的音樂，技巧上必須完美無瑕，在一個精緻而不侷限的框中，隨時以音色主導著聲部進行，同時將內心的旋律，毫無約束地且自然流露地唱出來。假使主要的詮釋是從曲式、樂句、和聲結構、技巧、太過浪漫式或太過打擊音樂等觀點上來處理曲子，通常都會造成不協調的狀態。這就是印象樂派在鋼琴上所建立的神奇與美之處。只有當音樂創造者自身能聽到這些聲音時，這些聲音才能被呈現出來，因此鋼琴家必須思考的是曲子給予的整體印象，並且追尋聽到這些音效。<sup>69</sup>所以彈奏拉威爾的作品必須以心來彈，同時又必須以清晰的智慧來詮釋。<sup>70</sup>而在此章節，筆者將探討如何處理樂曲中所要表達之意念，並

<sup>67</sup> 楊敦惠 譯（David Burnett James），146。

<sup>68</sup> 艾嘉蕙，96-97。

<sup>69</sup> 符慧如 譯（Joseph Banowetz），《鋼琴家指導手冊-踏板法》，（台北，高粱音樂文教，2006），299。

<sup>70</sup> 艾嘉蕙，96-97。

依據練習時所遇到的困難，透過個人的研究與分析後，依序整理出演奏的指法、踏瓣的運用、重複音的彈法、琶音的練習、樂句層次的構思等練習方法與詮釋探討。

## 壹、〈悲鳥〉

〈悲鳥〉的速度為非常慢（*très lent*），拉威爾說他希望此曲能描繪出鳥兒在炎熱的夏日中，迷失於一片森林深處的景象，整曲幾乎籠罩在一個哀傷的氛圍下，因此彈奏時需表現出鳥兒的哀傷、無助及森林朦朧、深不可測的氛圍。拉威爾特別提醒，在彈奏此曲時必須想像一棵臨風而立的大樹，雖然枝葉搖動，但樹幹卻屹立不搖。換言之，彈奏時以基本節奏為主而加以變化，但不能脫離基本節奏。詮釋上，最重要的是必須將森林的氣氛及小鳥的哀傷表現出來，紀瑟金認為音色的掌握為演奏拉威爾的鋼琴作品最重要之處，〈悲鳥〉一曲中常在極弱音量的段落中，追求更細膩且微妙的音色和層次變化，因此演奏者須具備敏銳的聽力及感受力，以手指撫鍵，營造出柔和且細膩的音色。

紀瑟金建議在演奏開始前即同時採下制音器和弱音踏瓣。A段開頭的前三小節有鳥鳴動機a及鳥鳴動機b，拉威爾在此處標記了非常輕柔（*très doux*），觸鍵時為了要有輕柔的聲音，筆者認為可將指覆貼鍵，輕輕按壓，以製造出猶如森林深處傳來的鳥鳴聲。彈奏動機a時，第一音可將指腹貼鍵，以手臂略施力彈奏，第二音則為重音的反彈，彈完後手腕可微微向上提起；而動機b則須注意快速音群的處理，為達到七個音皆能夠圓滑且有好的音色，手腕及手臂可以依照音型的方向動作加以輔助彈奏。彈奏動機a及b時，筆者將重複的動機音量些微減少，以呈現森林深處鳥鳴與回音迴盪的朦朧感（譜例4-1）。<sup>71</sup>

<sup>71</sup> 符慧如 譯（Joseph Banowetz），353。

【譜例4-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第1-3小節

由於受到印象畫派的立體感所啟發，拉威爾經常在樂曲呈現多條旋律的縱向層次，因此第4小節開始，聲部增加為四聲部，動機a、b、c與d交錯出現且縱向堆疊出立體的音樂色彩，為了表現不同旋律的層次色彩，筆者建議可將每個聲部單獨練習，以掌握音色，此處的低音聲部以三連音呈現，猶如森林裡混濁、模糊且綿延的空氣，因此仍須貼鍵演出，動機a的鳥鳴則由左手越過右手在最高聲部彈奏，需以清晰、立體卻遙遠地音色呈現出鳥鳴聲，與低音聲部的背景音色形成對比。<sup>72</sup>第5小節的第三拍和聲出現變化，力度記號也由原先的pp減弱至ppp，筆者認為此處應表達出更悠遠的森林深處，在第6小節小幅的音量變化後，帶入第7小節。a2段鳥鳴動機的詮釋與開頭相同，第7小節降A長低音，筆者認為應呈現較深沉的音響，但又要以pp的音量彈奏出，因此須將手指貼鍵以手臂的力量傳入指尖，彈出飽滿且深沉卻不敲擊的聲響，依據紀瑟金提到的低音和聲踏瓣處理法，他認為拉威爾作品中的踏瓣記號是在低音音符上，而踏瓣持續的長度是隨著低音和聲而定。因此，只要和聲相同，持續踏瓣的時間是可以長達數小節或整個樂段的。所以筆者認為此一小節應該將制音器持續踩住，不僅保留長低音，也始中聲部聽來更加模糊，如同森林中迷茫的霧一般（譜例4-2）。

<sup>72</sup> 陳郁秀，74。

【譜例4-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第6-7小節

第11小節需強調升C、升D兩音，預示B的發展，此處筆者會做些微的加速，銜接第12小節的節奏改變，使聽覺上的感受更加緊湊，如同小鳥迷失後的不安感增強（譜例4-3）。

【譜例4-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第10-11小節

第13小節進入B段，筆者建議由此處將弱音踏瓣逐漸放開，以做出音量上的大幅變化。第13與14小節，右手兩個空心五度的音型，須以音量的變化呈現猶如小鳥鳴叫與遠方的回音。第15小節速度加快（*pressez*），音量的變化及音樂的廣度皆變得較大，如同小鳥驚慌失措且不知何去何從之景，此處採左右手交替的快音，彈奏時除了注意交換手時音要平均外，音量與速度的控制也要加以計畫。直到第17小節速度漸慢回到原速，音的密度也開始拉大，音響漸趨平靜，顯示鳥兒漸漸冷靜下來。

第20小節進入A'段，此處拉威爾標示兩個踏瓣要同時踩下。演奏方法大致上與A段相同，但可較A段的音響變化更加強烈，其中可特別注意第23小節的後二拍與第24小節的低音和聲及音量的變化，由降E小三和弦加大七度帶入降A屬七和弦，音量也由mp驟減至pp，帶入第25小節即興的樂段（譜例4-4）。

【譜例4-4】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第23-24小節

第25小節的裝飾奏須以極弱的音量渲染出極為朦朧的音響效果，右手的分解和弦應以指腹貼鍵演奏，更換和弦時手部的動作都要盡量小，並且小心地控制每個音，避免不必要的重音。另外，還需要保留每個和弦的第一音，並且將之帶出，呈現旋律線條，但必須注意到，音量仍需維持在極弱。左手低音和弦降A-降E則要彈得十分飽滿，拉威爾也指示此處必須配合踏瓣，但是他並未標明應持續多久，紀瑟金則建議可將踏瓣保持直至第二次的ppp，而為了避免長踏瓣而造成的混濁音響，音色的層次就尤為重要，應盡量用手指去細膩的呈現微妙的層次感。<sup>73</sup>動機b出現在這段裝飾奏後，速度須略快一些，踏瓣的使用也須嚴加注意，應輕踩且持續更換，呈現出清亮且空靈的鳥鳴聲（譜例4-5）。

【譜例4-5】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第25小節

<sup>73</sup> 符慧如 譯（Joseph Banowetz），325。

第26小節進入尾奏，一開始同樣的句型出現了三次，分別以三和弦、七和弦及九和弦呈現，使織度越來越厚，彈奏時可注意第27及28小節高音升D的延長記號，須有綿延的聲響。另外，很特別的是此處使用了大三和弦，和整首曲子哀傷的氛圍不同，而力度記號與音色也隨著和弦的轉變忽明忽暗，因此筆者認為此處猶如小鳥們在一片黑森林中看到一道曙光般。第29小節開始，標示「更加慢」(encore plus lent)與「暗且遙遠」(sombre et lointain)，當低音降E譜出時，速度減慢，音量減弱，同樣的音型一樣出現三次，最後停在高音降E的單音上，降E音的延長記號是要使降E音自然消失 (perdendo)，產生預期的音響效果。筆者建議三次動機a的高音降E的彈奏，可將指覆貼鍵輕撫琴鍵，手掌心重心逐次降低，令人感覺到悲哀的鳥鳴聲愈來愈遠，森林裡的氣氛愈變愈凝重，終於一切都歸於沉寂、平靜 (譜例4-6)！<sup>74</sup>

【譜例4-6】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉，第26-32小節

## 貳、〈海上孤舟〉

〈海上孤舟〉一曲呈現出汪洋中千變萬化的樣貌，曲中由各種音型代表了寧靜的流水、浩瀚無垠的大海、波濤洶湧的浪花以及汪洋中的孤舟在海上所遭

<sup>74</sup> 陳郁秀，76。

遇的各種情境。其中，最常出現的音型為快速琶音音型，技巧上的難處除了須平均且穩定的彈奏出琶音外，一波波推進的音群連貫度與音量的控制也是極為困難的部分。詮釋上，筆者認為最重要的是演奏家需透過豐富的想像力，思索如何生動地描繪出各個樂段之情景。在這個章節，筆者將仔細探討〈海上孤舟〉的技巧難處與詮釋。

拉威爾在開頭標示了柔和的節奏（*d'un rythme souple*）及使用踏瓣（*très enveloppé de pedales*），描繪孤舟在既平靜又朦朧的海面上隨風搖曳之景象。第1-10小節為a1，由主題x加琶音伴奏音型構成，前三小節為完全一樣的樂句呈現三次，筆者想像此時的小舟孤獨地在遠方的大海中隨著海浪反覆漂泊，因此以較暗的音色來呈現，並且左手的琶音音群可隨著上行與下行的漸強漸弱，製造出在海面上飄盪之感，透過音色的明與暗，描繪出海面上波光粼粼之景。踏瓣可同時踩下制音踏瓣與弱音踏瓣，在制音踏瓣的使用上，可微微換踩，避免過於厚重的音響（譜例4-7）。

【譜例4-7】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第1-2小節

*D'un rythme souple*  
[♩ = 58 environ]  
*Très enveloppé de pédales*

*pp*

damper pedal  
una corda

第4小節開始，中聲部加入完全四度（升G- 升C）的新旋律線，第8小節開始，中聲部又出現另一條新的旋律線（升G- 升C- E- 升G- 升F），筆者將之視為海面上一波波的小浪花，須以指腹的力量將此二旋律帶出。在音響層次上的表現，前二次的升G-升C可略為帶出，第三次的升G-升C- E-升G-升F音量變化可更加劇烈，帶出音響上的層次，並可透過些微的速度變化使浪花的呈現更加有畫面（譜例4-8）。

【譜例4-8】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第3-10小節

The image displays a musical score for Rachmaninoff's 'The Lonely Boat' (The Lonely Boat) from the Piano Album, measures 3-10. The score is in G major and 3/4 time. It features a continuous sixteenth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Red circles highlight specific notes in both hands across the measures. A watermark for '上海音樂學院' (Shanghai Conservatory of Music College) is visible in the background.

在技巧上，左手琶音的平均度與連貫度尤為困難，這個技巧也貫穿全曲，因此後面類似的樂句也須注意相同的部分。彈奏此類型琶音時需要製造出朦朧且綿延的效果，因此筆者建議彈奏時身體可隨著音群的走向微傾，手掌盡量壓低且指腹貼鍵的輕撫彈奏，並用整個手臂帶出流暢的且平順的聲響。筆者在此使用A大調琶音的指法來演奏。其中可注意下行時，第3指轉第1指容易在拇指音加重，練習時應該嚴加注意，避免出現突兀的重音而破壞了水天一色之美景。右手的部分可用指腹的力量帶出最高音聲部，勾勒出立體且透明的音響，呈現小舟飄盪於彷彿一面明鏡的大海中。（譜例4-9）而第4小節開始的三句中聲部旋

律線，除了需凸顯旋律線及樂句間的變化外，旋律線本身的呈現也極為重要，筆者在練習時會將中聲部的旋律線挑出來加上聲部或下聲部單獨練習，以明確地掌握旋律線的走向。

【譜例4-9】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第1-2小節

D'un rythme souple  
[♩ = 58 environ]  
Très enveloppé de pédales

pp

第11小節開始為小插入段，出現較短卻不斷細微變化的樂句，令人感受小舟因波浪忽強忽弱而搖晃之景。其中第11和第12小節的第三拍透過裝飾音推向重音，筆者會將之演奏的稍加緊湊，以呈現較大的擺盪感。在踏瓣上，可以一拍換一次以輔助力度的變化（譜例4-10）。

【譜例4-10】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第11-12小節

pp

第14-20為a'，此段詮釋方法與演奏技巧大致與開頭相同，不過筆者在此段的演奏會較開頭更流動些。第21小節的小插入段則改變了和聲，從第11小節的小九和弦變為大七和弦，因此在音色與音量上都可表現的較為明亮且強烈，猶如海陽光映照在海面上。第24小節開始，音量與音域開始降低，筆者在此會隨著音樂降低而稍加漸慢，表現出猶如暴風雨前，漸趨寧靜的海平面之景色。

第28小節開始的三個音猶如一陣風呼嘯而來，筆者在彈奏此小節時會稍微彈性速度，預示接下來的多變的景象。第29到第37小節為海浪千變萬化的姿態，流水從遠方急流飛濺而來，激起一波又一波的海浪，呈現風起浪湧且波瀾壯闊之海景。全音階為特別的音響色彩，在起伏的音群中加入全音階的旋律，使音色富有廣闊的變化，因此第29小節開始的右手須將高音部的全音音階帶出，並將此音階連貫，彈奏時指腹必須微施加壓力以凸顯旋律線之音量，並且連接至第33小節左手的全音音階。另外，為呈現海浪急速推進之景，音量的分配的十分重要，需嚴加計畫將音量一波波推向第35小節的高潮，筆者也會在此段加速，以生動描繪出海浪奔騰咆嘯之景。在踏瓣上，筆者建議從第28小節開始，可將弱音踏瓣放掉，制音踏瓣則是隨著和聲的交替來做更換（譜例4-11）。

【譜例4-11】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第27-35小節



第38小節開始為三句的琶音上下行，描繪的是海浪一波推著一波，俯衝而來的景象，演奏者必須透過右手的震音與左手上下行的琶音呈現出波濤洶湧之景。三次的琶音音型都必須展現出戲劇化的音量變化（*pp*→*ff*），筆者建議除了音量變化外，上行時也可以透過加速度來達到高點，並且強調第39、41與43小節左手與右手碰撞的高點音程（譜例4-12）。

【譜例4-12】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第38-39小節

踏瓣上，則可適時的於琶音的低點處加入弱音踏瓣，使音量的對比拉寬。在第三次的左右手交替琶音，和聲由原本緊繃的升G半減七和弦變為第43小節的升F大三和弦加大六度，音量也來到最高點，猶如浪花終於衝向浩瀚無垠的大海。第43小節的後半段可將五聲音階的旋律線升F-升D-升C-升A-升G-升F的帶出來，同樣的處理也可用於第45小節。此三句琶音的難處在琶音的速度、力度、音量及連貫性的掌握，如何使琶音音型有一氣呵成且有張力的演奏為最主要的課題（譜例4-13）。

【譜例4-13】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第42-44小節

The image shows a musical score for Rachmaninoff's 'The Ship on the Sea' from the Piano Album, measures 42-44. The score is in G major, 2/4 time. Measure 42 starts with a piano (pp) dynamic. Measure 43 features a fortissimo (fff) dynamic. Measure 44 begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a glissando. Red circles highlight specific notes in measures 42, 43, and 44. Fingerings 8, 9, 12, 13, 18, and 17 are indicated throughout the piece.

第44小節開始左手為持續低音升G，筆者將此段落想像為小舟經過一陣濤天巨浪後，重返平靜的海面上，並隨著風吹微微擺動之景象。第49小節開始為過門一，筆者會強調第49的第一音，如同一陣強風吹來，右手為由許多二度音程所構成的快速音群，象徵因風吹而躁動的海平面，第51和第52小節為第49和第50小節的回音，第54小節最後停在升E減三和絃，讓不安的感覺更加劇烈。在技巧上，第49小節右手的減三度音程，筆者建議使用第1指與第4和5指彈奏二度音重升F和A。使用第4與第5指彈重音時可將將手臂的力量向下，並用手指支撐，以彈出飽滿的聲響（譜例4-14）。

【譜例4-14】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第49-52小節

第55至60小節，為過門一的後半段，筆者想像此段為陽光灑在如明鏡般清澈且平靜的海面上，波光粼粼，海面上因微風輕拂而起了數個小漣漪。因此彈奏時左手的升C、升G、升A必須遵照拉威爾標示的略為突出 (*un peu en dehors*)，以描繪漣漪從中間化開之景象。技巧上，筆者會以指腹快速輕點左手的音，右手的音群則需手指盡量貼鍵，手臂依循音的方向微微動作。

【譜例4-15】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第52-57小節

第61小節進入了A'，此段與開頭的詮釋方式大致相同，呈現在平靜海面上飄盪的孤舟。第68小節進入B'，此段詮釋方式與B段大致相同，呈現一波推著一波的浪花。可注意到第74小節，拉威爾標記出要同時踩下制音踏瓣及弱音踏瓣，此處的力度記號為中弱，並非極弱，因此筆者認為此處是需要弱音踏瓣帶來的溫暖音色變化。第79小節開始為過門二，與第49小節相同，可於第一音加重音，此段由升F與A二音的雙音琶音所構成，呈現出如同晶瑩剔透的海面上，因陽光照射而倒影出波光粼粼的水波紋，時而閃爍，時而黯淡。技巧難處在於如何將左手與右手的音銜接流暢（譜例4-16）。

【譜例4-16】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第79-82小節

第82小節進入C段，右手延續前一段的琶音，需表現出晶瑩剔透的音色，左手在第83小節加入了小三度的旋律，手指須貼鍵以手臂的力量彈出深沉的吟唱旋律。第86小節左手變為八度的跳進旋律線，此處筆者會加強低音聲部旋律線，並且隨著旋律線的行進方向做速度的變化，讓人感受到海浪的滾動與大海的深不可測。技巧上，最難的莫過於右手的琶音，筆者建議彈奏此琶音時手腕必須保持同一高度，以維持音量及符值的平均，觸鍵則以輕撫的方式彈奏，但又要避免漏音及大拇指的重音，因此善用耳朵聆聽練習尤為重要。第89至第97小節的演奏方法亦是如此。踏瓣上，紀瑟金建議保持踏瓣並貫穿休止符，以獲得整

體的共鳴，<sup>75</sup>因此第88小節開始用一個踏瓣持續兩小節之久，而後第94小節開始用一個踏瓣持續四小節之久，此處低音結構是用來維持上聲部的絢麗波動，似印象畫派色彩的進行（譜例4-17）。<sup>76</sup>

【譜例4-17】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第87-89小節

第98小節開始，連續五次相似的句型，經由和聲變化，產生海面由清澈平靜，漸漸地因天色的轉變而迎來狂風暴雨。在詮釋上，樂句間音量變化的掌握為最重要的部分，第98和99小節可以使用弱音踏瓣，第100小節左手的持續低音變成減五度，可將弱音踏瓣放掉，音量慢慢推進。除了依照持續低音的和聲做音量的改變外，左手的和弦可強調最高音，使聲響立體，創造出波光粼粼的海面景象。右手的技巧與前段相同，仍須注意手腕保持同一高度，使觸鍵平順，避免不必要的重音（譜例4-18）。

【譜例4-18】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第99小節

<sup>75</sup> 符慧如 譯 (Joseph Banowetz), 327。

<sup>76</sup> 符慧如 譯 (Joseph Banowetz), 330。

第103小節進入全曲的高潮，一開始的裝飾音猶如龍捲風般，迅雷不及掩耳地襲來，緊接著而來的是被狂風所帶動的狂風怒潮，一波接著一波滾滾而來。第103到第110小節需要一氣呵成的演奏以呈現滔天巨浪的咆嘯。演奏上，需用到全身的肌肉作支撐，以上手臂及背部的力量將音量釋放出來，速度上可些微加速以製造出狂風暴雨的緊湊感。筆者建議除了可將右手的全音音階旋律帶出來之外，第106小節左手的旋律也須以較亮的音色強調出來，第107與第108小節同樣也可強調出來降B與降E二音，如同載浮載沉的小舟在大海中奮力掙搏，第109小節速度開始減慢且漸弱，象徵風雨逐漸消逝之景（譜例4-19）。

【譜例4-19】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第105-107小節

第111小節再次出現了三次海浪的樂句，與前兩段不同，此處的浪花非向前推進漲潮，而是逐漸消逝的退潮，如同暴風雨後僅存的浪花慢慢消退，音量一次比一次弱，此處可使用弱音踏瓣作為音量變化的輔助。

第124小節開始為過門三，一開始不和協和弦的重音，如同暴風雨剛退去，仍舊不穩定的海面上出現波動，第125小節左手八度的小二度旋律仍有不安定的感覺，直到第130小節左手的旋律變為大二度，天空才露出曙光，寬廣的大海也終於趨於平靜（譜例4-20）。

【譜例4-20】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉，第128-131小節

The image shows a musical score for Liszt's 'The Lonely Boat' from 'The Mirror' piano cycle, measures 128-131. The score is in G major and 3/4 time. It features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment of chords. A red box highlights a specific interval in the left hand at measure 132, labeled '大二度' (Major Second). Dynamics include p and mf.

第132小節回到了曲子開頭的平靜，此段的處理需十分細緻，包含觸鍵、踏瓣及呼吸都須謹慎以對，描繪出小舟漸漸飄向遠方，消失於無際的大海，制音踏瓣及弱音踏瓣可同時踩下，並且依演奏環境微微換踩制音踏瓣，營造出朦朧卻不厚重的音響。

### 參、〈小丑的晨歌〉

〈小丑的晨歌〉為A-B-A'-Coda的大型三段曲式，A段的節奏性強烈，B段為帶有歌唱性的宣敘調。詮釋上，表現出兩段對比分明的風格為本曲最重要之處。除了風格的掌握外，曲中艱澀的技巧也是眾所皆知的，這些技巧多來自於史卡拉蒂，必須精確地以鍵盤模仿出吉他的音色及演奏方式，其中包含大跳、右手上下行的雙音滑奏和快速重複音等，<sup>77</sup>筆者將會在以下段落一一詳細探討。

曲子一開頭就以西班牙民間舞蹈的節奏呈現，俐落的斷奏和快速的三連音展現出十足的活力。右手的快速琶音模仿吉他的撥奏及弗里吉安調式的運用，使樂曲充滿了西班牙的異國風情。音色上，需極為清楚且乾淨，在管弦樂版本中弦樂一開始是以撥弦呈現，因此筆者只加入少量的踏瓣，而踏瓣的運用多用於和聲與重音的支持，使音色的變化性更為豐富。例如第6小節的第一音與第7小節的五度和弦，皆可適量加入制音踏瓣輔助。彈奏時，身體及手臂的動作盡量少，以手指觸鍵的快速瞬間加速度，彈出俐落且清晰的音色，並注意不規則

<sup>77</sup> Kirby, 392.

的重音需銳利卻有彈性的演奏，整體展現神采奕奕、活潑卻又帶有戲謔氛圍的律動感。

開頭處拉威爾即標示了乾燥並非常緊湊的演奏琶音（*sec、 les arpèges très serrés*），因此須注意右手模仿吉他撥弦的琶音需緊湊的彈奏。技巧難處上，除了乾燥的音色與韻律的掌握外，快速且清晰的三連音彈奏，也是一大挑戰，第6小節的快速三連音，筆者會使用第1指來彈奏G、A二音，並以旋轉手臂的作用力來轉移重心，達到清晰且平均的演奏快速三連音。第11小節的第五及第六拍為漸弱的六連音，此處的管弦樂版本使用的是豎琴，筆者會將手臂由低而高，順著手指的走向位移，並加入適量的踏瓣，以達到有如豎琴般柔和流暢音響。第12小節的快速三連音使用第4與第5指彈奏，此處需小心音的清晰度，因第四與第五指的指力稍弱，因此可將重心放在第四指，以指尖快速拍打琴鍵的方式彈奏，使聲音既清楚又平均（譜例4-21）。

【譜例4-21】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第5-13小節

The image displays a musical score for Example 4-21, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system covers measures 5 through 9, and the second system covers measures 10 through 13. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A red box highlights a triplet in measure 12 of the piano staff, with the Chinese characters '豎琴' (Harp) written below it. Another red box highlights a triplet in measure 11 of the piano staff. The score also features dynamic markings like 'mf subito', 'p', and 'm.g.', and fingering numbers like '1', '3', '4 5 4', and '3'. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background.

詮釋上，第12到第21小節的管弦樂版本由雙簧管、英國管及豎笛依序演奏出弦律，因此除了需清晰的演奏外，筆者也盡量演奏出如同木管般溫潤且綿延的音色（譜例4-22）。第28至第30小節有戲劇性的音量變化，管弦樂版從巴松管乾燥的短音來到了由木管、弦樂、短號及定音鼓演奏的第30小節，一瞬間將音

量推到了最高點（*ff*）。演奏上，第28及29小節，筆者固定手腕，以雙手第三指的指尖謹慎地奏出漸弱且乾燥（*sec*）的聲響，第30小節的第一音降B使用第三指，以整個手臂的力量模仿出定音鼓的音響效果，隨後的琶音接續前一音的音量，一氣呵成的演奏，並連接A段的最高潮。踏瓣的使用上，筆者會踩住一小節，以支撐猶如定音鼓的聲響（譜例4-23）。

【譜例4-22】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第14-22小節

雙簧管

英國管

豎笛

【譜例4-23】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第28-31小節

*sec*

*ff*

*p*

第31、32及37、38小節，除了短號外加入了大量的銅管，呈現澎湃熱鬧的氣氛，如同小丑粉墨登場，彈奏仍須注意重音的位置可以整個手臂的力量向下彈出，並適時的加入制音踏瓣支持；第33至36與第40至42小節為對比的句子，音量較小，並且在管絃樂版中的三連音處，加入了明顯的響板聲部，因此筆者認為在表現上需更加的俐落且有節奏感。踏瓣上，除了在第36小節的第三大拍為了輔助漸強使用，其餘皆不需要。另外，可將第41至42小節左手的平行五度音程強調，漸強帶入下個段落（譜例4-24）。

【譜例4-24】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第35-43小節

The image shows a piano score for measures 35-43. It consists of three systems of music. The first system (measures 35-37) features a piano (p) dynamic and includes a triplet in the bass line. The second system (measures 38-40) shows a fortissimo (ff) dynamic in measure 38, followed by piano (p) and forte (f) dynamics. The third system (measures 41-43) begins with mezzo-forte (mf) and includes a 'p subito' (piano subito) marking. Red boxes highlight a triplet in measure 35, a triplet in measure 38, and a parallel fifth interval in measure 41.

第43小節開始有許多技巧的難處，首先是右手的同音重複技巧，筆者認為此技巧為全曲最困難之處，為了彈出清晰且快速的音群，筆者嘗試了許多的指法，最後決定在第43、45小節與第47至第51小節使用第1與第3指相互交替彈奏。筆者選擇此組指法是由於實驗時發現，此組指法彈奏起來動作較小，因此較省力，兩指交替的速度也較三指輪替來得快。在筆者研究此指法時，發現鋼琴家巴佛傑於第49至第51小節及183至第184小節使用雙手交錯，此種彈法可更有效

的控制音量變化，不過雙手交錯的協調性也更加的困難，因此筆者選擇了右手第1與第3指交替彈奏，並透過手臂與指尖的控制來表現音量的變化。彈奏時，手臂應放鬆，手腕固定，並且注意手掌的重心不宜過低而造成肌肉緊繃，手指的動作則盡量少，在琴鍵上同一位置以指尖彈出一連串輕巧且乾淨的快速三連音（譜例4-25）。

【譜例4-25】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第47-49小節

第52至58小節，因右手需彈奏和弦音，因此筆者使用第3、第2和第1指交替彈奏（譜例4-26）。另個技巧為第44及46小節的快速音階，管弦樂版本是使用長笛及豎琴來演奏，演奏的難處除了需輕巧的彈出快速音群外，瞬間音量的變化與左右手的交叉彈奏也是極為困難的部分，筆者使用第1指彈重升F、A兩音，並以手指快速輕拍的方式彈奏音階，因左手須跨越右手彈奏，因此右手的前臂須些微放低，並於漸強處微微抬起以帶出音量，身體則可依照音群的走向微傾。在練習時須注意左手八分音符的穩定性（譜例4-27）。

【譜例4-26】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第53-55小節

【譜例4-27】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第44-46小節

第58小節進入了A段的尾聲，一開始拉威爾標示了同時踩下制音與弱音踏瓣，此處為同樣的動機重複四次，並且音量逐漸增強，因此筆者建議在第二次的動機即可將弱音踏瓣放開以幫助展現音量層次。第62小節的前二個音的音量變化須嚴加注意，第一音需以整個手臂的力量彈奏，第二音則立即將力量收回來，以指尖輕點，製造出顯著的對比（譜例4-28）。第69小節與第70小節的音量對比也須謹慎以對。A段在第70小節以絢麗的D大三和絃結束，此處雖然管弦樂版是以乾淨且獨立分開的手法演奏最後二個和弦，但筆者為了得到更加明亮且絢爛的音響，因此整小節不換踏瓣的呈現出兩個D大三和絃（譜例4-29）。

【譜例4-28】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第56-62小節

【譜例4-29】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第68-72小節

第71小節開始進入B段，此段為較抒情的段落，與A段的舞蹈性格形成強烈的對比，彷彿小丑對著心儀的對象含情脈脈地唱出情歌。第71至107小節由四句慢板歌唱性旋律與快板節奏性和弦交錯組成，一開始拉威爾標示了如宣敘調般的表現（*expressif en récit*）。彈奏時，筆者會將指腹貼鍵，以手臂的重量帶出如同巴松管溫潤且深情的音色，並用手臂帶出音型的走向，可注意到第72小節同音重複升F，筆者會將手臂微微抬起，以製造出推進的感覺。節奏性的和絃段落，拉威爾標示了節奏很明確的（*très mesuré*），速度與A段相同，並且加上弱音踏瓣。此處筆者認為是小丑在心儀對象的窗前躊躇不安之樣貌，筆者彈奏右手的和弦時，將之想像為弦樂撥弦，以指尖快速的輕輕觸鍵，並非常規律且有分寸的彈奏，與歌唱性樂段形成強烈的對比（譜例4-30）。

【譜例4-30】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第68-78小節

第107小節開始，同樣也是由慢板歌唱性旋律與快板節奏性和弦交錯呈現，並加入了切分和弦，使聲部層次更加豐富，情感也更加濃烈、有張力。詮釋上，須將歌唱性旋律很有表情的（*le chant très expressif*）帶出來，可以注意到第107至110小節的旋律線為同音重複升C，除了音與音之間要黏稠的連接外，在彈奏上則需有層層推進之感覺，筆者會使用手臂的力量以及速度微微的往前來詮釋（譜例4-31）。

【譜例4-31】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第103-112小節

The image shows a musical score for Rachmaninoff's 'The Clown's Morning Song' from 'The Mirror'. It consists of two systems of piano and vocal staves. The first system starts at measure 103 and includes markings for 'Rall.', 'Plus lent', and 'le chant mf très expressif'. A red box highlights a specific passage in the vocal line, with a red arrow pointing to it from the text '往前推進' (move forward). The second system starts at measure 108 and includes markings for '1er Mouvt' and 'pp très rythmé'. Red boxes highlight several measures in the piano accompaniment, with a red arrow pointing to the right, indicating a rhythmic or dynamic progression.

第117至118小節拉威爾標示了速度放慢（*ralentir*），如同小丑的求愛得不到回應，而漸漸失去信心而步履蹣跚之貌。第122小節開始，音量逐漸變大，到了第124及125小節同音重複升F，將音量推至B段最高點，筆者彈奏同音重複升F的方式有如敲擊樂，以左右兩手交替，手指快速拍打鍵盤彈奏。第126至第129小節，四個樂句音量逐漸減弱，層次感需展現分明，尤其第四句要變得稍微柔和（*cédez légèrement*），右手的重音和弦在管絃樂版則加入了鈸的演奏，因此需非常強烈的表現出來（譜例4-32）。第130小節開始的架構大致上與先前相同，除了少部分的改變，如第139小節的重複音升C的符值較109及110小節緊湊，氛圍也較為緊張，如同小丑被心儀的對象所忽視的焦躁不安。第148節B音較第118小節的B音多了三拍，可視為小丑的步伐更加沉重了。

【譜例4-32】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第123-129小節

第166小節開始來到再現段落A'，開頭拉威爾標示了非常乾燥且有節奏感（très sec et bien rythmé），此處筆者會加入弱音踏瓣以輔助演奏極弱（pp）的音量，並在第169小節放掉弱音踏瓣，以做出音色的轉變，其他詮釋大致與A段相同。第174小節開始，除了重複音技巧外，出現了雙音滑奏（glissando），此技巧也相當的艱難，筆者使用的指法皆為第1指與第5指。練習時，筆者會先在鍵盤上做無聲的練習，以抓到平順且正確地滑奏角度。此技巧除了需平順且華麗的奏出之外，拍子的掌握及音量的控制也是極為困難的部分，因此筆者建議善用節拍器，並且可在第180小節的結尾處加入弱音踏瓣（譜例4-33）。

【譜例4-33】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第179-180小節

第191小節進入A'段的尾聲，與第58小節同樣的是四句逐漸漸強的音型，但不同的是A'段落的句型左手更加豐富，並且在後兩小節右手往上移三度呈現動

機，因此張力跟織度較A段更加廣闊。踏瓣的使用上，紀雪金建議第191至192小節用一個踏瓣，第193至194小節用一個踏瓣，因連續每二小節的頑固低音是相同的，並且都處於漸強當中。<sup>78</sup>第195小節筆者仍會使用制音踏瓣來輔助音量，但僅在第一拍及第六拍的和弦上，與和弦音同時踩下並且同時放開，以達到拉威爾所要求的乾燥（sec）音響（譜例4-34）。

【譜例4-34】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第190-195小節

第196小節進入尾奏，此段綜合運用了A段與B段的素材，非常具有戲劇性。筆者將之想像為小丑時而呈現詼諧的舞蹈，時而深情的對愛慕者歌頌求愛，但終究得不到回應，最終精神分裂，亂舞至死，結束了諷刺且荒誕的一生。詮釋上，最重要的就是確切地掌握音量與風格的瞬間轉變。可注意到是第202至第205小節的左手中聲部需有力地（très marqué）彈奏出來，筆者想項為用巴松管的音色彈出詼諧而有力的聲響（譜例4-35）。

<sup>78</sup> 符慧如 譯（Joseph Banowetz），323。

【譜例4-35】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第200-207小節

從第213小節開始，音量從極弱（pp）開始層層堆疊，但第217接第218小節，音量從高點要突弱，因此筆者會第217小節結束時，同時將制音踏瓣放掉，以利音量的控制，並且在第219小節的第一個和弦，將手臂拿起重新彈奏出極強的音量。第219小節開始，小丑彷彿發瘋似的狂舞，管弦樂版加入大量的銅管與打擊樂，因此彈奏時需用盡全身的力量，一氣呵成的來到燦爛的D大三和絃結尾。技巧上，第221至223小節的重複音型，需要快速且洪亮的聲響，筆者在彈奏時發現容易肌肉疲勞及酸痛，因此將之分句，以四拍為一句，用手臂帶句子，避免因肌肉疲勞而造成音量不足或速度慢下來之問題。踏瓣上，紀雪金認為當具有暗示性的持續低音出現時，通常會用一個踏瓣來連貫他，因此從第224小節升F低音開始，用一個踏瓣貫穿後三小節所有音（譜例4-36）。

【譜例4-36】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈小丑的晨歌〉，第214-229小節

214 *p* *mf* *f*

217 *p* *ff*

221

223 *ff* 3 2 1

226 *ff* Sans ralentir 8

## 第二節 有聲資料版本比較

筆者除了從樂曲分析與個人對作品的體悟來詮釋樂曲外，透過不同版本的有聲資料比較，也得到許多具有參考價值且有趣的想法。此節筆者特別挑選三位鋼琴家的錄音版本，就整體詮釋、動機處理、速度變化、音量處理與踏瓣使用等詮釋上的異同來做比較，三位鋼琴家分別為拉普蘭特（André Laplante, 1949-）、紀瑟金、艾馬爾（Pierre-Laurent Aimard, 1957-）。以下為筆者依序比較三位演奏家詮釋〈悲鳥〉、〈汪洋一孤舟〉、〈小丑的晨歌〉三首作品之紀錄。

### 壹、〈悲鳥〉

【表格4-1】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈悲鳥〉有聲版本比較

	拉普蘭特	紀瑟金	艾馬爾
動機a處理	兩次音量相近	由弱漸強	由強漸弱
速度變化	A段與B段間速度差異大。通常在漸強處伴隨加速；漸弱處伴隨減速。	完整呈現譜上指示。通常在樂句中的第一拍會加速，第二拍則減速。	整體速度變化少，通常在句尾會伴隨著漸慢。
踏瓣處理	細膩的處理尾音迴響。	回音極少，踏瓣使用多變。	踏瓣較為厚重。
整體詮釋	極有意境、悠遠且空靈。	有條理的完整呈現譜上的所有記號。	重視回音的效果，音響立體且透明。

開頭動機a的處理上，拉普蘭特兩次演奏的音量相近；紀瑟金則以漸強的方式呈現由遠而近之距離感；艾馬爾利用第一次的殘響，製造深遠的回音效果，由強而弱。在彈性速度上，拉普蘭特通常會在譜上標示的漸強處伴隨加速，減速則伴隨漸弱；紀瑟金在樂句中第一拍通常會加速，第二拍則會減速，聽起來

節奏有來回擺盪之效果；艾馬爾通常在句尾會伴隨著漸慢。踏瓣的處理上，拉普蘭特細膩處理尾音的迴響，使聽覺上具有空間感；紀瑟金是三個版本中殘響回音最少的，且踏瓣的使用是最多變的；艾馬爾的踏瓣較為厚重，明顯的延續前方和聲。

在段落的處理上，拉普蘭特開頭的速度大約為  $\text{♩}=50$ ，是三位演奏家中速度最慢的，他利用和緩的速度使聲響聽起來具有空間感，從第11小節他便開始加速漸強，到了B段加速至大約  $\text{♩}=186$ ，使樂句變得非常緊湊，A段與B段明顯的速度差異，使段落之間的對比鮮明，結構也更加完整；紀瑟金開頭的速度大約為  $\text{♩}=60$ ，與譜上標示相同，第4小節增加到四聲部時，速度也加速至大約  $\text{♩}=80$ ，動機d加速的呈現使A段整體上聽起來較為流動，B段的加速出現在第15小節，完全符合譜上的指示，速度大約為  $\text{♩}=196$ ，音量也完整的表達出譜上所標記的 *mf*，而第25小節中呈現譜上的 *ppp*，也是三個版本中最明確的；艾馬爾開頭的速度大約為  $\text{♩}=56$ ，整體速度的變化幅度較小，音樂層次多展現於重音處理與音色明暗的對比，B段的速度加速至大約  $\text{♩}=164$ ，第15-17小節左右交替快速和弦的處理較為塊狀，音量變化也是三個版本中最強烈的。第29小節 *encore plus lent* 的處理，拉普蘭特演奏的速度大約為  $\text{♩}=40$ ，極慢的速度使音樂聽起來更加得遙遠與黑暗；紀瑟金演奏的速度大約為  $\text{♩}=90$ ，鳥鳴動機a與動機c、d速度不同，形成對比呼應之效果，動機c、d速度略快，使音樂有搖擺與走動的感覺；艾馬爾演奏的速度大約為  $\text{♩}=63$ ，是三位演奏家當中，全曲速度反差最小的，他處理的特別之處在於它的鳥鳴動機a更加小聲，且重音被更加強調。

三位演奏家在比較特別的處理上，拉普蘭特於第10、11、24小節中，琶音都會特別放慢，刻意凸顯和聲中特殊的音或是改變的音響；紀瑟金則是重視低音的支撐與延續，例如第7小節的A音、第10小節的左手五度音程、第25小節的左手五度音程等；艾馬爾則是著重於重音的強調處理。

整體詮釋上，拉普蘭特的詮釋極有意境、悠遠且空靈；紀瑟金的處理較冷靜，他有條理且自制的完整呈現譜上的所有記號；艾馬爾重視回音的效果及樂句間的呼吸，他的音響立體且透明。

## 貳、〈海上孤舟〉

【表格4-2】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉有聲版本比較

	拉普蘭特	紀瑟金	艾馬爾
左手波浪音型處理	上行時，速度與音量會向前推進。	整體速度快，音色隨著上下行而變化。	速度徐緩，不太有彈性速度的變化。
a1段的處理	通常在終止處漸慢，再現的a1'大量使用彈性速度。強調內聲部旋律。	在波浪的高點會略為搶拍。強調內聲部旋律。	最強調高音部旋律，中聲部次之，低音部最弱。
B段	大量使用彈性速度在轉折處，音量變化也較為戲劇性。	段落間的連接極為緊湊，踏瓣的使用較為節制，重視完整還原譜上之記號。	速度變化的幅度為三位演奏家中最小的。
C段	非重複音型的樂句中，漸強伴隨漸快，漸弱伴隨漸慢。	與拉普蘭特的詮釋相似，但加速度變化較小。	速度較為自律，重視聲部音色變化的層次。

左手波浪琶音音型的表現上，拉普蘭特演奏上行時，速度和音量會有往前推進的感覺；紀瑟金的整體速度較快，左手的上下行音群以明與暗的音色控制，描繪出波光粼粼之景象，波浪推向高點時同樣會有些微的加速與漸強；艾馬爾的速度徐緩，幾乎不大有彈性速度的變化，整體氣氛平靜和緩。

a1段的處理，拉普蘭特強調內聲部的旋律，而再現的a1'比開頭更加流動，大量使用彈性速度，通常在段落終止處都會漸慢；紀瑟金同樣強調內聲部的旋律音，並且隨著樂句的擴展拉長，他在波浪的高點會些微搶拍，使後方下行音聽來更加和緩與平靜；艾馬爾的音色層次為高聲部最強調，中聲部次之，低音

部最微弱，因此他不同於另外兩位演奏家，他將中聲部的聲音製造出較遙遠的音響，並隨著樂句的延展，漸漸加強音量。

小插入段t的處理，拉普蘭特的第二拍比第一拍強，下行漸強猶如漩渦般，向深處流動，第三拍的句尾則先些微漸慢，但至t時波動趨於平緩，以上作法並無再現，音色與左手波浪音型開始漸慢漸弱；紀瑟金的插入段速度明顯快於A段，第21-27小節不同於另外兩位演奏家有做些微的漸慢，紀瑟金沒有實質的漸慢，僅靠著三度動機的增值，而有漸慢的錯覺；艾馬爾在A段銜接小插入段時速度都會轉慢，他在第一拍和第三拍處加強，在第二個小插入段t時，從第25小節處開始漸慢。

B段三位演奏家皆有將全音音階及半音音階的旋律帶出，以下僅說明演奏方式及詮釋不同之處。拉普蘭特在b1段依然使用大量的彈性速度於轉折處，從第29小節漸強加速到第35小節，隨之漸慢漸弱，在第37小節最後一拍帶出C音，連接至b2段，是非常特別的處理，b2段的fff至pp的處理是三位當中最戲劇性的，他在pp的尾處會漸慢強調，第43與45小節的五聲音階會強調加強分解和弦的第一音；紀瑟金B段的詮釋重視風浪的描繪，整個段落樂句連接非常緊湊，在第31小節處有明顯的加速，但踏瓣的使用非常節制，貼近譜上所標示的音值。b2、b3因速度快，因此音響聽起來較華麗，但內聲部的五聲音階的音響卻較模糊。第49-第50小節的強弱呼應不明顯，第54-第60小節的低聲部的八分休止符以巧妙的踏瓣與指尖控制奏出輕巧的音色，不過分強調八分休止符；艾馬爾的B段不同於A段的平靜，速度終於有了變化，在第35小節加速至大約♩=66，但幅度仍是三位演奏家中最小的，連接b2時有些許的漸慢，b2強調右手震音後的第一音與左手高點處撞擊的完全四度與完全五度音程，第43和第45小節有將五聲音階帶出，但較不明顯，第54-60小節裡，以乾淨踏瓣強調出八分休止符，使左手音響顯得乾淨。

C段的詮釋，拉普蘭特速度變化可明顯聽出是在非重複音型的樂句中，漸強伴隨漸快，漸弱伴隨漸慢。例如第86至87小節。在c2段左手旋律中，最高音被強調，而整個c2的變化是隨著樂句，漸漸堆疊音量及加速至第103小節，到了第

108小節開始漸慢漸弱，特別之處在第105小節，拉普蘭特在左手做出樂曲上沒有標示的漸強詮釋；紀瑟金的第82至第85小節與86至第87小節如同問答句般，音色與速度詮釋各有姿態，第82至第85小節的節奏及處理較規律，第86至第87小節則有明顯的彈性速度與音色變化，前句強調高音F，後句強調低音的旋律。紀瑟金c2的詮釋相似於拉普蘭特，但加速的幅度變化較小，而不同於兩位演奏家的是，紀瑟金在第106小節左手的處理是與右手一起漸弱，而非漸強；艾馬爾在C段恢復自律的速度，整個C段的變化在聲部與音色的層次，第83小節的三度主題與第86小節的左手低音聲部呈現明與暗的對比。c2的第103小節裝飾音處，艾馬爾強調雙手的減五度重音，另外在第105小節處，艾馬爾同拉普蘭特做出漸強的詮釋，在第107與108小節的拍頭左右手大七度，至第109小節的一拍解決到完全八度，是艾馬爾特別強調的小巧思。

拉普蘭特在b3"的第119至第132小節採取較快的速度，顯得較為躁動，直至第128小節左手出現小二度的音型才逐漸平靜；紀瑟金在b3"處理的特別之處在於第125至第131小節的踏瓣清楚的表現出第125、第127與第128小節的休止符，不同於他以往強調保持踏瓣並貫穿休止符，此處的左手音型乾燥且陰暗的呈現，與之後出現A"段流動與綿延的音色形成對比；艾瑪爾重視樂曲的相異處，如第120小節的最低音及第125至第131小節的低音，皆被強調，以厚重的音色對比於後A"段流動且細密的音型。

## 參、〈小丑的晨歌〉

【表格4-3】拉威爾：鋼琴組曲《鏡》〈海上孤舟〉有聲版本比較

	拉普蘭特	紀瑟金	艾馬爾
A段詮釋	重視重音的呈現，音色層次差異明顯；踏瓣厚重，多用於和聲與重音的支持。	音色圓潤細緻，會在第二與第三拍或第五與第六拍些微推進。	音色較乾燥，速度較慢且規律。
重複音彈奏	使用許多踏瓣，句尾會漸慢。	會用淺踏瓣輔助，聲音較含糊，速度極快。	不使用踏瓣，音非常清楚。
B段詮釋	段落間的速度對比為三位演奏家中最大的。	段落間速度對比適度。僅在歌唱性樂段使用踏瓣，使對比明確。	段落間速度對比不大，僅有歌唱性樂段較為自由。
尾奏	尾奏加速後仍保持乾淨的音色。	尾奏十分緊湊，聽來有點凌亂，但卻真實呈現出小丑瘋狂之樣貌。	速度沒有太大的變化，呈現笨拙且沉重的感覺。

拉普蘭特速度的選擇與拉威爾標示相同，為  $\text{♩} = 92$ 。開頭主題中的重音音色有彈性，且對比非重音的次要音符，音色層次差異明顯，表現出主題中的舞蹈節奏律動。踏瓣的使用多用於和聲與重音的支持，使其音色變化性更豐富。樂句以八分音符的節奏素材a與三連音的節奏素材b做區分，以節奏素材a的樂句多表現出節奏的彈性與韻律，而節奏素材b的音型更為澎湃，且踏瓣較厚重；紀瑟金主題速度的選擇約  $\text{♩} = 90$ ，他的音色圓潤細緻，重音的處理並無刻意壓縮其他非重拍聲音，而是將重音以較銳利的音色表現出如同惡意的嘲弄感，在節

奏韻律的處理上，紀瑟金常在六八拍子當中的第二與第三拍或第五與第六拍會採取前進的動向處理，例如第2和第4小節中的第五和第六拍，以及第12到第14小節中的第二拍與第三拍，但這也使三連音的聽起來較為含糊不清。第33小節和第34小節的第五拍和第六拍，漸強非常明顯，帶有侵略性；艾馬爾開頭的速度約 $J.=88$ ，艾瑪爾的詮釋較重視音色的乾燥，在六八拍子的韻律控制上顯得極為自制，少了些動感。音樂表現出對於小丑的諷刺與笨拙感。在踏瓣的運用上，是三個版本中最少的，幾乎在整個A段中，只於第30到第32小節、第37到第38小節、第52到第62小節與第70小節使用，特別的是在整個A段，除了第58小節到第62小節外，左手的八分音符幾乎以乾燥的音色呈現，因此音色變化較少。

重複音上，拉普蘭特使用許多踏瓣，多用於音型中的前三拍，在第52小節到第57小節中，以兩小節為一句，句尾皆會漸慢，使第52到第57小節的速度呈現整體的漸慢，第58小節第一拍的和弦，以乾燥的音色呈現，而後加上踏瓣直到第62小節的第一拍；紀瑟金的重複音比較綿密，第52小節與第54小節中，前三拍使用淺的踏瓣輔助，使得聲音較為含糊，速度是三個版本中最快的；艾馬爾在重複音段落，因左手的八分音符以斷奏呈現，加上不使用踏瓣，是三個版本中音色最乾淨，且最有顆粒感的。

A段的結尾，拉普蘭特以一個踏瓣，統一表現出第70小節的D大三和弦；紀瑟金在第70小節以一個踏瓣呈現D大三和弦，但最後一拍以乾燥的方式呈現；艾瑪爾則以獨立分開的手法演奏最後兩個和弦。

B段的部分，拉普蘭特在71到第107小節間，採取自由的即興演奏，前後句的速度變化最大，而慢板處的句尾皆以漸慢的方式呈現，第107到第165小節中，吟唱素材的後半拍刻意不向前帶動，製造出空茫的氛圍，與節奏素材速度對比為三個版本中最大的；紀瑟金在第71到第107小節中，採適度的速度變化，而踏瓣用於歌唱式段落，節奏性段落較為乾燥，使對比明確。第107到第165小節的吟唱旋律為三個版本中最自由的，詮釋出粗獷之感，在句尾皆以漸弱呈現，節奏素材隱藏在弱音的後半拍，短促的音響有種不懷好意之意圖；艾馬爾在第71至第107小節，僅有慢板的樂句速度較為自由，其他都準時進拍，音樂的層次

較統一，快與慢的樂句呈現皆為規律與自由之對比、明確與矇矓之對比以及音量上強與弱之對比。第107到第165小節，吟唱的素材與節奏素材有如對話一般，但速度差距不大，聽起來從容不迫。

尾奏的呈現，拉普蘭特的詮釋有如小丑的生命回顧般，以從容的速度刻畫出小丑的舞蹈與憂傷的情歌，在第216小節後開始加速，雖然激昂但卻又維持著乾淨與優雅的音色；紀瑟金的詮釋有如小丑的生命進入尾聲，將素材如人生跑馬燈般一一清晰的呈現，特別是第206小節以弱音慢慢醞釀至第219小節，巨大的能量在此爆發，紀瑟金的詮釋十分緊湊，各式素材的呈現令人眼花撩亂，但在如此快的速度下，即便技巧有些凌亂不淨但仍瑕不掩瑜，曲終淋漓盡致的呈現出瘋狂小丑之貌；艾馬爾的音樂有種行於上的堅持，是三個版本中將快速音符彈奏的最清楚的，音樂進入尾奏的速度沒有變化太大，使小丑營造出一種笨拙且沉重的感覺，在這樣的速度下，詮釋不如另外兩個版本來的鮮明靈動，在第216小節遵照拉威爾的指示，並未加速。

整體而言，拉普蘭特的音色變化與彈性速度多，踏瓣的使用也是三位演奏家中最多的；紀瑟金做出做出細膩的音色以及戲劇性的表現；艾馬爾則是變化最少，踏瓣也使用最少的。

# 第五章

## 結語

拉威爾在音樂創作的道路上，不僅受到正統音樂學院的指導，更積極吸取學院外的音樂家、藝術家、文學作品及世界博覽會的異國文化等精華，使他的音樂既有嚴謹的形式和完美的結構，又有創新的素材及和聲在其中，他善用短而優美的旋律線與舞蹈節奏元素，理性卻略帶幽默性格，使他的鋼琴作品有著獨樹一幟的風格。

《鏡》在和聲的使用上，拉威爾於明確的調性中心，加入了調式音階、全音音階、五聲音階、高堆疊和弦、平行和弦、複合和弦、不諧和音與持續低音等，使和聲色彩更加豐富。旋律上，有生動展現〈悲鳥〉的描繪性旋律與〈小丑的晨歌〉的舞蹈性旋律。節奏上，則使用複合節拍、切分音、不正規重音、不規則樂句且常變換拍號等，這些特殊的節奏使樂曲能夠更加自由的表達出曲中之意境。

詮釋上，除了精確地呈現譜上之標記外，完美的技巧、豐富的想像力與細膩且多變的音色都是不可或缺的。《鏡》的技巧十分具有挑戰性，特別是〈汪洋孤舟〉與〈小丑的晨歌〉的技巧尤為艱澀，包含快速音階、琶音、快速重複音、震音、雙音滑奏、瞬間的力度變化、音色層次、樂句構思與踏瓣的運用等，筆

者都已在本論文中提出並探討其解決方法。而除了對拉威爾的風格探討與《鏡》的樂曲分析有助於詮釋外，筆者也發現，不同演奏家在詮釋上也有不同的想法，包含速度的變化、踏瓣使用與音色層次等。因此，聆聽不同的錄音版本使筆者能夠透過不同的角度去欣賞且瞭解這部作品，並試圖呈現出作曲家所構思之原貌。

拉威爾最喜愛的樂器為鋼琴，不僅因為他是位鋼琴家，更因為他許多的創新都是源自於鋼琴作品。<sup>79</sup>《鏡》為拉威爾的鋼琴代表作之一，譜寫於「拉威爾事件」發生之時，拉威爾曾表示這部作品為他的轉捩點，包含結構與和聲都比以往的作品更加自由，且具有濃厚的印象主義色彩。《鏡》具有承先啟後之重要性，這部作品帶拉威爾跨過《水之嬉戲》的標竿，開創了鋼琴音樂的新紀元，具有永恆而崇高的地位，並在《加斯巴之夜》將之創新與技巧發揮至極限，來到了拉威爾鋼琴樂曲之巔峰。<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Orenstein, 135.

<sup>80</sup> 楊敦惠譯 (Burnett James, David), 64。

## 參考文獻

### 一、中文書目

- 艾嘉蕙。《鋼琴水曲之研究》。台北：捷太出版社，1993。
- 李哲洋。《名曲解說全集17—獨奏曲4》。台北市：全音出版社，1993。
- 沈旋。《拉威爾-傑出的管弦樂色彩大師》。台北：世界文物出版社，2001。
- 林道生校訂（Heinrich Neuhaus）。《論鋼琴表演藝術》。台北：樂韻出版社，1985
- 具春艷、馮壽農譯（Vladimir Jankelevitch）。《拉威爾畫傳》。北京：中國人民大學出版社，2005。
- 音樂之友社編。《名曲解說珍藏版11—拉威爾》。台北：美樂出版社，2000。
- 符慧如譯（Joseph Banowetz）。《鋼琴家指導手冊-踏瓣法》。台北，高粱音樂文教，2006。
- 紹義強。《古典音樂四百年—現代樂派樂曲賞析》。台北：錦繡出版社，2000。
- 陳郁秀。《拉威爾鋼琴作品之研究》。台北：全音出版社，1982。
- 康謳主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，1997。
- 彭聖錦。《彈鋼琴的藝術》。台北：全音出版社，1999。
- 湖金山主編。《音樂大師10：西貝流士、葛利格、拉威爾、奧芬巴哈》。台北：巨嬰國際，1995。
- 楊敦惠譯（David Burnett James）。《偉大作曲家群像：拉威爾》。台北：智庫文化，1995。

楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北：美樂出版社，2001。

盧昭洋譯(K. U. Schnabel)。《現代鋼琴踏瓣技巧》。台北：全音樂譜出版社，1980。

## 二、英文書目

Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.

Christ, William. *Materials and Structure of Music*. 2nd ed. N. J.: Prentice- Hall, 1972.

Demuth, Norman. *Ravel*. New York: Collier Book, 1962.

Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. Tran. Margaret Crosland. New York: Grove Press, Inc., 1959.

Kirby, Frank Eugene. *Music for Piano: A Short History*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, LLC, 1995.

Myers, Rollo. *Ravel: Life and Works*. Westport: Greenwood Press, 1973.

Nettl, Bruno. *Folk and Traditional Music of Western Continents*. Englewood Cliff: Prentice-Hall, Inc., 1965.

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press, 1975.

Perlemuter, Vlado and Helene Jourdan-Morhange. *Ravel According to Ravel*. Translated by Frances Tanner. London: Kahn& Averill, 1988.

## 三、期刊

李美文。〈拉威爾鋼琴曲〈鏡〉之研究：以歷史觀點探討演奏詮釋〉《海洋與文藝國際會議論文集-中山人文學報叢書3》，1999。

李蘇眉譯 (Arbie Orenstein)。〈拉威爾的音樂美學〉《音樂藝術》第二期，1986。

#### 四、論文

陳孝怡。〈拉威爾鋼琴作品「鏡」的研究〉(國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2000)。

李明姿。〈拉威爾鋼琴作品《鏡》詮釋報告〉(國立台灣師範大學音樂系碩士班演奏唱組學位論文，2014)。

#### 四、樂譜資料

Ravel, Maurice. *Miroirs*. London: Peters Urtext Edition, 1995.

#### 五、有聲資料

Laplante, André. Ravel: *Miroirs, Jeux d'eau ; Sérénade grotesque~ Analekta*. AN 29271.

Aimard, Pierre-Laurent. Ravel: *Piano Concertos and Miroirs*. DG 4778770.

Gieseking, Walter. Ravel: *The Complete Works for Piano*. EMI 7243-5-74793-2-5.