

# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

西方音樂進入二十世紀後，流派眾多，創作種類豐富，數量更是極為龐大，甚至同一位作曲家，往往也不是終身保持一定的創作風格，而是呈現出多元性與多變性的創作方式。拉威爾 (Maurice Ravel) 便是典型的一個範例，單就其鋼琴作品，就可分成像古典風格的《為早夭的公主而寫的帕望舞曲》(Pavane pour une infante defunte, 1899)，《小奏鳴曲》(Sonatine, 1903-05)，或是結構龐大、技巧艱深的《加斯巴之夜》(Gaspard de la nuit, 1908) 與《鏡》(Mirrors, 1905)，或是具有印象派風格的《噴泉》(Jeux d'eau, 1901)，以及晚期又復而回顧古典特色的《高貴而傷感的圓舞曲》(Valses nobles et sentimentales, 1911) 與《庫普蘭之墓》(Le tombeau de Couperin, 1914-17) 等，均為各具特色之作品。

研究二十世紀作曲家的專書原就不多，而個別曲目的探討又更是稀少，因此特選拉威爾之作品《庫普蘭之墓》為題，以演奏者的角度加以分析，並作演奏詮釋的探討，期能拋磚引玉，對二十世紀的鋼琴曲目之研究有所增益。

## 第二節 研究範圍與方法

本論文的主題是拉威爾的鋼琴作品《庫普蘭之墓》。研究範圍包括創作背景、樂曲分析，演奏問題之討論。

二十世紀初期，印象樂派的作曲家，在一定的程度上突破了傳統，創造了新的音樂語言，拉威爾與德布西並列為印象樂派的主要作曲家，其作曲法亦符合了印象樂派的部分特徵，但本文的研究主題《庫普蘭之墓》是具有濃厚古典特質的作品，所以在某些方面，又保持了傳統的特色。因此，本文研究方法兼具傳統西洋和聲學以及二十世紀和聲分析法，分別就《庫普蘭之墓》中傳統與創新的部分加以探討。本文第三章第一、二節的研究內容重點放在曲式結構、樂曲風格及動機發展三方面；第三章第三節則根據克里斯特 (W. Christ) 的著作《音樂素材及結構》(Materials and Structure of Music) 之內容將印象樂派的慣用音樂語彙與《庫普蘭之墓》作一印證比較，以深入了解拉威爾在音階、和聲、音響效果各項音樂要素的用法。

在演奏探討方面，一是將樂曲分析的結果與音樂詮釋作一結合，另一部分則是筆者練習此曲所獲之心得。

論文中，單小節的敘述以英文 "m." 表示，複小節則以 "mm." 表示；文中所提的馬來西亞韻文詩「Pantun」，根據東華音漢大辭典的翻譯名稱是：「隔行同韻之四行詩」<sup>1</sup>，因名稱過長，又無適當的音譯，便以原文稱之。

---

<sup>1</sup> 陸谷孫 主編，《英漢大辭典》(台北：東華書局，1977)，1311。

## 第二章 創作背景

### 第一節 拉威爾生平簡介

拉威爾生於 1875 年，逝世於 1937 年。是法國近代音樂史上最重要的作曲家之一。

他出生在法國邊境的小城錫布爾 (Ciboure)，父親是法國工程師，母親是西班牙人，自幼便培養拉威爾對音樂的興趣。

十四歲時他進入巴黎音樂院就讀，先後師事於安替歐姆 (E. Amthiome)、貝理奧 (Charles de Bériot)、佩沙爾 (E. Pessard)、傑達爾吉 (A. Gédalge)、佛瑞 (G. Faure) 等人，並於 1905 年畢業<sup>2</sup>。

早在畢業之前，他便發表了《古風小步舞曲》、《為早么的公主而寫的帕望舞曲》、《噴泉》、《F 大調弦樂四重奏》、《小奏鳴曲》等作品，已被公認是傑出有為青年作曲家之一。在校期間，他曾多次競逐學院所舉辦的羅馬大獎，卻屢受挫折，因而引發一場輿論的風波，最後還導致音樂院長的下臺。音樂院畢業後，便以獨立作曲家的身分從事創作，直至終老<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> 林勝儀 譯，(音樂之友社 編)，《拉威爾》(台北：美樂，2000)，6-7。

<sup>3</sup> 沈旋 著，《拉威爾 傑出的管絃樂大師》(北京：人民音樂出版社，1998)，5。

## 第二節 《庫普蘭之墓》的創作背景

《庫普蘭之墓》創作於 1914-1917 年間，是一首輪廓古典、組織精美而風味獨特的典型的拉威爾的作品。十六世紀以來，法國的文學家和音樂家們將他們的作品題獻給自己所尊敬、所哀悼的故人時，常採用《\*\*\*之墓》的標題。拉威爾稱這部作品為《庫普蘭之墓》，以表示對弗朗索瓦·庫普蘭 (François Couperin, 1668-1733) 以及整個十八世紀法國音樂的頌揚<sup>4</sup>。

弗朗索瓦·庫普蘭是法國作曲家、風琴家和大鍵琴家。在對位法上，他比不上巴哈或韓德爾，不過這也不是他追求的目標，其藝術成就乃在於構築優美自然的旋律線條<sup>5</sup>。德布西與拉威爾都對庫普蘭懷有特別的喜愛，認為其作品堪稱法國藝術的精神指標。德布西曾考慮將作品《Etudes》題獻給庫普蘭<sup>6</sup>，拉威爾則是將庫普蘭音樂中透明、均衡、精細之美，在《庫普蘭之墓》這部作品中表現出來。

在 1713-1730 年間，庫普蘭出版了四冊大鍵琴曲集，其內容包括了 27 首組曲 (ordre)。這種組曲的內容乃是由同調性的不同舞曲所組成，舞曲的順序不定，選用的舞曲也和傳統的標準舞曲——阿勒曼舞曲 (allemande)、庫朗舞曲 (courante)、薩拉邦德舞曲 (sarabande)、基格舞曲 (gigue) 大不相同<sup>7</sup>，庫普蘭在選擇舞曲時，著重的是其反應個性、是否具備表現空間的能力，而不在乎是否合乎「傳統」。若是將拉威爾這首《庫普蘭之墓》，與庫普蘭所寫的 ordre 作一並列，不難看出異曲同工之處。《庫普蘭之墓》所包含的六首樂曲：前奏曲 (prélude)、復格 (fugue)、佛來那舞曲 (forlane)、黎高東舞曲 (rigaudon)、小步

---

<sup>4</sup> 同註 3，29。

<sup>5</sup> Stanley Sadie, editor, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6<sup>th</sup> ed. s. v. "F. Couperin", by E. Higginbottom (New York: Macmillan, 1980).

<sup>6</sup> E. R. Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover, 1950), 192.

<sup>7</sup> 同註 5

舞曲 (menuet)、觸技曲 (toccata)，顯然與一般熟悉的傳統舞曲相去甚遠，拉威爾的著眼點，如庫普蘭一般，乃在於如何讓每一首樂曲都能傳達出鮮明的個性，因此他選用了一些較為罕見的舞曲作為組曲的內容，亦就不足為奇。以上六曲亦分別題獻給在第一次世界大戰中犧牲的友人<sup>8</sup>。

---

<sup>8</sup> 林勝儀 譯，(音樂之友社 編)，《拉威爾》(台北：美樂，2000)，119。

# 第三章

## 樂曲分析

### 第一節 《庫普蘭之墓》的曲式分析與風格探討

本節研究之重點在於樂曲段落及主題的劃分，並就節奏、織度、音型等因素對樂曲風格加以討論。組曲中的第一首前奏曲、第二首賦格及第六首觸技曲，曲風較為自由，因此討論的重點是動機的發展與素材的安排，以之作為曲式劃分的基礎；而第三首佛來那舞曲、第四首黎高東舞曲及第五首小步舞曲屬於傳統舞曲，具有固定的背景及曲式，因此除探討曲式設計的特殊細節之外，同時也討論其風格。

在調性方面，拉威爾融合了自然音階、調式音階、五聲音階等不同創作手法，同時又刻意模糊調性，實不宜再以傳統之大小調將樂曲劃分歸類，因此本節便不在調性上多加著墨。

## 壹、 前奏曲

此曲為一首二段式樂曲，12 / 16 拍，曲式結構見【表 1】

【表 1】前奏曲曲式結構表

樂段	分段	樂句	小節
A	主題 A	a	1-4
		a'	4-13
	過渡	1	14-17
		2	18-21
	主題 B	b	22-30
	尾聲 主題 A	a''	30-33
B	樂句 1 取自主題 A		34-37
	樂句 2 取自主題 B		38-44
	樂句 3 取自主題 A		45-49
	樂句 4 取自主題 B		50-57
	過渡再現	1	58-62
		2	63-67
	主題 B 再現	b'	68-82
	尾聲 主題 A	a'''	83-94

此曲具有下列特點：(1) 以連續不斷的 16 分音符貫穿全曲。(2) 以二度音程及五度音程為主要的創作動機。二度音程主要是用在主題的創作，五度音程則通常出現在旋律的模進。而此曲的主要節奏 16 分音符群，也利用二度、五度音程來作變化發展。以下將就主題的發展與 16 分音符的發展分別討論。

# 一、主題之發展

## 1. 樂段 A

樂段 A 具有呈示主題之功能，其內容包括 A、B 兩主題，這兩個主題都是用二度音程為動機寫成的。主題 A 的 2 度音程表現在快速音群中，m.2 的左手以下方五度的距離模仿 m.1 的右手部分 譜例 3-1，主題 B (mm.22-29) 的二度音程則是以附點四分音符的型態表現在小節的重拍上，mm.24-25 以上方五度的距離模仿 mm.22-23 譜例 3-2。

譜例 3-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：主題 A (mm.1-2)



譜例 3-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：主題 B (mm.22-25)

cre - - - - - seen  
m.24 do - - - - -



主題 A B 之間的過渡段 (mm.14-21),其右手的旋律素材取自主題 A 的 m.2, 左右手皆有小二度的下行音階 譜例 3-3 。

譜例 3-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：主題 A、B 之間的過渡樂段 (mm.14-17)



## 2. 樂段 B

樂段 B 則是以不同的角度作主題的再處理。其中第一至第四樂句各取材自主題 A 與 B，但是都只取用各主題的第一樂句，然後安排在不同的調性上；同時四個樂句兩兩一組，彼此模進，模進的距離是下行四度（五度的轉位）。其後則是較為完整的再現過渡樂段與主題 B，不過調性卻完全不同，同時長度也增加許多。其目的—為將調性逐漸轉移至原調，二為營造此曲之高潮。樂段 B 之尾聲取材自主題 A，其功能乃是承接全曲之最高潮，逐漸將氣氛加以穩定並結束樂曲。

## 二、16 分音符群之發展

此曲的核心動機之一、連續的 16 分音符群，一開始大部分是二度或三度的音階（主題 A），漸漸地有四度或五度的音程混列其中（過門與主題 B），進行到樂段 B 時，四、五度的音程開始增加，之前音階式的音群逐漸轉化成開離的

琶音音群，直到樂段 B 的過渡再現與尾聲時，琶音的色彩才逐漸淡化，回歸到最初的 2、3 度的音階。詳述如下：

## 1. 樂段 A

(1) 主題 A (mm.1-13) 中：以二、三度為主要音程 譜例 3-4 。

譜例 3-4 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 A 之主題 A (mm.1-2)



(2) 過渡 (mm.14-21) 譜例 3-5 與主題 B (mm.22-30) 譜例 3-6：逐漸有四、五度音程混列其中。

譜例 3-5 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 A 之過門 (mm.14-17)



譜例 3-6 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 A 之主題 B (mm.22-23)



## 2. 樂段 B

- (1) 第一樂句至第四樂句 (mm.34-57)：五度音程的使用更為明顯 譜例 3-7。

譜例 3-7 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 B 之主題再現 (mm.34-52)

The image displays six systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and G major. The first system begins with a *pp* dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the score. The sixth system starts with a *ff* dynamic marking. The overall texture is intricate, with both hands playing active parts.

(2) 過渡的再現 (mm.58-67) 16 分音符的音程回復到與樂段 A 相同的情形，但左手的附點八分音符持續使用五度音程。 譜例 3-8

譜例 3-8 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 B (mm.58-61)



(3) 主題 B 再現與尾聲：逐漸回復至以二、三度為主。

此曲雖然可用傳統曲式加以分段分析，實際上是一個綿延不絕的發展過程。作者每每在呈現新的變化的同時，亦保留了之前的舊元素。這樣的回歸過程是逐漸而不是突然的，除了上述的例子之外，還出現在調性的轉移上，例如過渡樂段再現時 (m.58)，右手部份已使用與之前 (mm.14-17) 相同的音型，左手部分的音樂卻仍延續著 5 度開離式的分解和絃 譜例 3-8，這樣新舊並存的做法使音樂的段落被掩飾得不著痕跡，同時使得全曲一氣呵成。

## 貳、賦格

此曲為二段式三聲部的賦格曲，4/4拍，曲式結構見【表2】

【表2】賦格曲式結構表

樂段	分段	樂句	小節
A	一	主題	1-2
		答題	3-4
		主題	5-6
	二	主題	9-10
		答題	11-12
	三	主題	15-16
		答題	17-18
		過門	21
	四	主題倒影	22-23
		主題倒影	24-25
		對題原型與倒影	26-29
		尾聲	30-34
	B	一	主題在第一聲部與第二聲部 密集接應 (stretto)
主題倒影在第一聲部與第三 聲部密集接應			39-42
過門			43
二		主題與主題倒影在第一聲部 與第二聲部密集接應	44-46
		主題與主題倒影在第一聲部 與第二聲部密集接應	48-49
		主題與主題倒影的發展句	50-54
尾聲		對題倒影的發展句	54-58
		主題在三部中密集接應	58-61

此曲由二個個性呈對比的基本要素所構成：主題與對題

主題長度為二小節，構成音與前奏曲之主題 A 大致相符<sup>9</sup>，其特色乃在於以休止符所造成的不同重拍，以及分解和絃式的旋律。

對題長度亦是二小節，其節奏和旋律之特點與主題相反，以級進音的線條為主 譜例 3-9。

譜例 3-9 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：主題與對題 (mm.1-4)



全曲發展分二種方式，一是主題與對題的呈現，二是主題與對題的互動。

## 一、主題與對題的呈現

### 1. 樂段 A

樂段 A 中呈現主題與對題的方式有以下各種變化：(1) 不同的調性、(2) 不同的聲部、(3) 原型與倒影。

---

<sup>9</sup> 前奏曲主題 A 之構成音是 D、E、G、A、B，賦格主題之構成音是 E、G、A、B。

## 2. 樂段 B

樂段 B 呈現主題的重點在於密度的加強，主題與對題在此以幾近完全重疊的方式同時出現在二個聲部或三個聲部，主題本身亦繼續保持原型或倒影的變化。這種緊湊的主對題的密集呈現方式，不斷提昇音樂的張力，當三個聲部的主對題同時出現時，便使音樂張力達到高峰。最後的尾聲樂段 (mm.54-61) 仍延續著主題密集的做法，但是利用速度的漸慢，使張力消退直至結束 譜例 3-10。

譜例 3-10 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：段落 B 之尾聲樂段的後半句 (mm.58-61)



## 二、主題與對題的互動

### 1. 樂段 A

在樂段 A (mm.1-34)中，對題是主題出現時與之對應之固定樂句，在這樣的情況下，主題的重要性要大於對題 譜例 3-11。



譜例 3-11 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：樂段 A 之主題與對題 (mm.1-4)



## 2. 樂段 B

樂段 B (mm.35-61) 中，主題彼此之間不再是以二小節的間隔先後出現，而是幾乎完全重疊，這樣的情況之下，也形成了對題與對題的重疊，如此一來，對題已不再是「主題出現時與之相對應的旋律」，而是與主題互為前後句；主題與對題的重要性漸趨平等，其個性之差異亦愈發鮮明 譜例 3-12。

譜例 3-12 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：樂段 B 之主題與對題 (mm.35-39)

此曲如同《前奏曲》般，曲式輪廓與傳統相符，但內部的發展手法卻是獨一無二，樂曲中的各要素，因不斷推陳出新的發展方式結合為一整體，環節相扣，實乃此曲最大特色。

## 參、佛來那舞曲

6 8 拍，曲式結構見【表 3】

【表 3】佛來那舞曲曲式結構表

段落	分段	小節
A	a	1-8
	a'	9-29
B	b	29-37
	b'	37-52
A'	a''	53-61
C	c	61-69
	c'	69-93
A	a''	93-100
	a'	101-121
尾聲	d	121-137
	e	137-145
	f	145-153
	a'''	153-159

### 一、曲式的設計與「Pantun」的關聯

佛來那舞曲在曲式的創作上顯然與一種源自馬來西亞的韻文詩「Pantun」有密切關聯<sup>10</sup>。「Pantun」詩之格式以四句為一詩節，每詩節的第二、四句會被重複使用成為下一詩節的第一、三句。以此方式不斷繼續，最後一組詩節的最

---

<sup>10</sup> Deborah Mawer, editor, *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 88-92.

末句，又復而重複第一詩節的第一句<sup>11</sup>。以上內容如【表 4】所示：

【表 4】「Pantun」詩體格式表

詩節 (stanza)	詩句					
一	A	B	C	D		
二		B	E	D	F	
三			E	G	F	H
四				G	I	H A

此詩體格式的特點有二：(1) 素材刻意被保留，同時被賦予新的結構意義（由【表 4】中可看出第一詩節的詩句 B、D，在第二詩節中被反覆使用，但第一詩節的詩句 B、D，其內容乃是承接詩句 A、C，結構意義是「承」；而第二詩節中的詩句 B、D，是為了引出其後的詩句 E、F，結構意義是「起」）。(2) 頭尾相互呼應。

佛來那舞曲乍看之下是一首輪旋曲，但若是將 mm.1-121 的音樂依照反覆記號加以展開可發現分段 a 及其類似分段 (a'、a'') 之分布極為不均，見【表 5】所示：

<sup>11</sup> Stanley Sadie, editor, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6<sup>th</sup> ed., s. v. "Pantoun", by M. Tilmouth (New York: Macmillan, 1980).

【表 5】佛來那舞曲曲式結構表

樂段	分段	小節
A	a	1-8
	a'	9-29
	a'	9-29
B	b	29-37
	b	29-37
	b'	37-52
	b'	37-52
A'	a''	53-61
C	c	61-69
	c	61-69
	c'	69-93
A''	a''	93-100
	a'	101-121

但若以另一種方式加以重組，並跳過第 4 樂段 C，將第 5 樂段 A' 的分段 a''、a' 與樂段 A、B、A' 的分段內容一併考量的話，可得下【表 6】(順序由上往下、由左往右)：

【表 6】佛來那舞曲曲式結構表

a	a'				
	a'	b			
		b	b'		
			b'	a''	
				a''	a'

經由比較，不難發現其與「Pantun」詩體格式有異曲同工的疊句設計，同時亦具有頭尾呼應的效果 (樂段 A 的第 1 分段 a 的開頭 5 小節 mm.1-5 與樂段 A' 的第 2 分段的最後 5 小節 mm.117-121 內容完全一樣)。

## 二、不同風格的樂段表現

佛來那舞曲原為義大利北部的民族舞蹈，性格優雅活潑，十八世紀時特別盛行於威尼斯的船夫與平民之間，之後傳至法國，亦成為宮廷流行的舞蹈之一<sup>12</sup>，多為 6/4 拍或 6/8 拍。此曲統一在「 」及「 」的節奏之下，但因使用的素材不同，使樂曲中的各樂段呈現出不同的風格。樂句由正拍開始的樂段 A，象徵舞曲中舞蹈的部分，其餘的 B、C 及尾聲樂段的樂句皆由弱起拍開始，分別依其內容風格象徵歌唱與景緻，以下予以個別討論。

### 1. 樂段 A

樂段 A (mm.1-29) 的素材由一明顯的高音主旋律及其伴奏所構成，為此舞曲中代表舞蹈的音樂 譜例 3-13。

---

<sup>12</sup> Stanley Sadie, editor, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6<sup>th</sup> ed., s. v. "Forlana", by M. E. Little (New York: Macmillan, 1980).

譜例 3-13 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：樂段 A (mm.1-29)

The image displays a musical score for the piece 'Les Tombeaux de Couperin' by Maurice Ravel, specifically the section 'Les Follies' (佛來那舞曲). The score is presented in a grand staff format, consisting of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system begins at measure 1 with a dynamic marking of *p*. The second system includes measures 5, 8, and 9, with a dynamic marking of *mf* and an *acc* (accents) marking. The third system starts at measure 10 with a dynamic marking of *mf*. The fourth system begins at measure 15 and includes measure 19, marked with *pp* and the instruction 'une corde' (one string). The fifth system starts at measure 20. The sixth system begins at measure 25. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout the piece.

## 2. 樂段 B

樂段 B (mm.29-52) 的音樂線條多呈規律性的上下晃動，令人聯想起水波上下律動的型態，例如 mm.29-35、45-51 的左手，mm.37-39 的雙手，mm.41-43 的右手；而佛來那舞曲的盛行地威尼斯，便是個與水脫不了關係的地方，因此不論是音型或節拍（此曲與船歌皆同樣是 6/8 拍），皆賦予聽者描寫水景的感受 譜例 3-14。

譜例 3-14 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：樂段 B (mm.29-52)

The image displays a musical score for the 'Folies de Venise' section of Maurice Ravel's 'Mouvement pour le piano' from 'Le tombeau pour Couperin'. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The music is characterized by a rhythmic, oscillating pattern in the left hand, often moving in eighth-note pairs. The right hand features more complex, flowing lines with frequent grace notes and slurs. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes first and second endings for measures 37-38 and 49-50. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: m. 29, m. 35, m. 39, m. 45, and m. 49.

### 3. 樂段 C

樂段 C (mm.61-93) 的素材與樂段 A B 大異其趣,其特點是各聲部節奏整齊,音域靠近,旋律線條起伏平緩,近似於合唱風格,亦可視之為此曲中象徵歌唱的樂段 譜例 3-15。

譜例 3-15 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞：樂段 C (mm.61-69)



The image displays a musical score for Example 3-15, consisting of two systems of piano music. The first system shows measures 61 through 69, with a piano (pp) dynamic marking. The second system shows measures 70 through 79, including a first ending bracket and a measure number '69' at the end. The music is in G major and features a steady, rhythmic accompaniment with a melodic line in the right hand.

### 4. 尾聲樂段

尾聲樂段 (mm.121-159) 則綜合了合唱風格與寫景風格兩種音樂素材。分段 d (mm.121-137) 各聲部節奏整齊,類似合唱風格,但與樂段 C 相較之下,織度更厚,音域也更寬,音響更為豐富飽滿,為全曲之高潮 譜例 3-16。



譜例 3-16 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：尾聲樂段之分段 d(mm.121-137)

mm.137-153 音樂素材，又出現了上下規律晃動的音型，可算是對水波景緻的最後回顧，如 mm.137-139 譜例 3-17、141-143、145-147、149-151 等處。

譜例 3-17 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：尾聲樂段之分段 e(mm.137-139)

拉威爾在舞曲的創作上，跳脫了舞曲即為舞蹈伴奏的狹窄意義，提供了更

大的想像空間。這個特點也在此組曲中的另外二首傳統舞曲 黎高東舞曲與小步舞曲中加以運用。

## 肆、黎高東舞曲

此曲為三段式樂曲，2/4拍，曲式結構見【表7】

【表7】黎高東舞曲曲式結構表

段落	分句	小節
A	a	1-8
	a'	9-24
	a''	24-36
B	b	37-53
	b'	53-68
	b''	69-76
	b'''	77-84
	過渡	85-92
A'	a	93-100
	a'	101-116
	a''	116-128

黎高東舞曲為法國南部的民族舞蹈，十七、十八世紀時流行於英、法等國，通常為弱起拍的二拍子舞曲<sup>13</sup>。此曲為一首傳統的三段式舞曲，但在內容的安排上，拉威爾用了許多非舞蹈配樂的音樂素材，以造成某些特殊效果。詳述如

<sup>13</sup> Stanley Sadie, editor, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6<sup>th</sup> ed., s. v. "Rigaudon", by M. E. Little (New York: Macmillan, 1980).

下。

## 一、強起拍與弱起拍素材的交錯組合

段落 A 的素材可分 y、z 二種。素材 y 是分別在 mm.1-2、8-9、16、23-24、35-36 等地方出現的固定節奏的音型。素材 z 則是其餘 mm.3-7、10-15、17-22、25-34 的弱起拍的音型部分。經由觀察可發現素材 z 的動機音型皆來自素材 y，亦可說素材 y 是素材 z 的前導，同時具有暗示素材 z 的功能。

而這其中最為特別的即是素材 y 的運用。以樂句的構造來看，素材 z 之樂句乃是符合傳統黎高東舞步之弱起拍的樂句，但素材 y 並不符合上述弱起拍之特徵，短小而獨立的句法更與素材 z 形成強烈對比。若將素材 z 解釋為舞蹈的伴奏，則素材 y 所描述的則可說是舞蹈以外的情節；觀察其位置所在，可發現素材 y 乃負有音樂起始、轉折、結束之功能，這些功能就好比舞蹈進行期間舞者的致意、舞伴的交換等動作，或說是這些動作的配樂。而經由這些動作，引發出了一段又一段的舞蹈。素材 y 與 z 交織而成的結果，便呈現出一場頗為真實的舞蹈演出 譜例 3-18。

譜例 3-18 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 A (mm.1-36)

The image displays a piano score for the piece 'Coup de Sabre' (黎高東舞曲) from Maurice Ravel's 'Mouvement pour le piano' (庫普蘭之墓). The score is in 2/4 time and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Assez vite' and the initial dynamic is 'ff'. The score includes various dynamic markings such as 'mp', 'ff', 'mf', 'p', and 'pp', along with articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 1, 6, 11, 16, 21, 26, and 31 are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature changes from one flat to two flats during the piece. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and chordal textures characteristic of Ravel's style.

## 二、田園風格的中間樂段

中間的 B 樂段 (mm.37-92), 其主題動機與樂段 A 中的  $y$   $z$  素材關係密切, 樂段 A 之素材  $y$  中 (m.1) 的 A-G-A 的音型動機順序調動後成為樂段 B 主題 (m.37) 的 G-A<sup>b</sup>-G 音型動機; 素材  $y$  的上行小七度音程 (A-G) 則轉成樂段 B 中的下行大二度音程 (G-F) 譜例 3-19。

譜例 3-19 拉威爾《庫普蘭之墓》, 黎高東舞曲: 樂段 A 之素材  $y$ 、 $z$  (mm.1-4) 與樂段 B 主題 (mm.37-43) 之關聯



樂段 A B 運用相似的動機, 卻形成風格完全不同的音樂。樂段 A (mm.1-36) 速度快, 織度厚而密集, 主旋律與和絃音群結合在一起 譜例 3-20。樂段 B (mm.37-92) 速度慢, 織度疏離, 由單旋律所構成的主題極為清晰的浮現在伴奏之上。顯然不再是舞蹈表演, 而比較像是一首田園風格的牧歌 譜例 3-21。

譜例 3-20 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 A (mm.1-13)

The musical score for Example 3-20 consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-5) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 6-10) includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, and *mf*, and a repeat sign. The third system (measures 11-13) continues the rhythmic complexity. The score is written in treble and bass clefs.

譜例 3-21 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 B (mm.37-50)

The musical score for Example 3-21 consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 37-43) features a more melodic and harmonic structure with dynamic markings such as *pp*. The second system (measures 44-50) continues the melodic and harmonic development. The score is written in treble and bass clefs.

上述一些非舞蹈配樂性質的音樂，構成此曲多變而新鮮的風格，這樣的設計所引發的想像空間是一般傳統舞曲所沒有的。

## 伍、小步舞曲

此曲為三段式樂曲，最後是尾聲樂段。3/4拍，曲式結構見【表8】

【表8】小步舞曲曲式結構表

樂段	分段	小節
A	a	1-8
	a'	9-32
B (Trio)	b	33-48
	b'	49-72
A'	a	73-80
	a'	81-104
尾聲		104-128

此曲特殊之處在於音樂素材的安排設計與樂段 B 的特殊風格。詳述如下。

### 一、音樂素材的特殊安排

#### 1. 各段所使用之素材刻意達成頭尾呼應的效果

樂段 A 與 B 本身皆為獨立之二段式，其二段式的構造皆屬前短後長，這是因為二段式中的第二段兼具音樂發展與結束之功能，所以比第一段來得長<sup>14</sup>。而且作者在此段結束時也採用與佛來那舞曲相同的做法，以開頭句的素

<sup>14</sup> 康謳 主編，《大陸音樂辭典》，(台北：大陸書局，1980)，131。

材作為結束，使其頭尾呼應。

## 2. 段落的銜接具有特殊的設計

此曲另一特殊之處，在於段落的銜接。其中 B 樂段接至 A' 樂段，以及 A' 樂段接至尾聲樂段，都有特殊的設計。首先，B 樂段之結束句與 A' 樂段之開始句完全重疊在一起，究竟再現的 A' 樂段從何時開始，端看聽者的理解 譜例 3-22 。

譜例 3-22 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 A' 開始 8 小節 (mm.73-80)



The image displays a musical score for the 'Funeral March' from Chopin's 'Mozartiana' (Op. 10, No. 3). It shows the transition from the end of section B to the beginning of section A'. The score is written for piano and includes a dynamic marking of *pp*. The notation features a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The transition is marked by a long, sweeping line that connects the end of the previous section to the start of the new section.

其次，A' 樂段的結尾 (mm.101-104) 與尾聲樂段的開始 (mm.104-106) 若與 mm.1-8 相比，亦十分有趣。mm.1-8 是 A 樂段的主題，可分為前後二句 譜例 3-23 ；在 mm.101-106 之處，此二樂句之前後關係不變，但 mm.101-104 的前句卻是 A' 樂段結束，而 104-106 的後句是尾聲樂段的開始 譜例 3-24 。



譜例 3-23 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 A (mm.1-8)



譜例 3-24 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 A'的結束與尾聲樂段的開始 (mm.101-106)



這種使同樣的素材產生不同結構功能的做法，使單純的三段式更增加了曲式架構上的彈性及趣味。

## 二、田園風格的樂段 B

此曲中段 (mm.33-72) 標有彌賽特 (musette) 的標題，彌賽特是一種法國風笛，流行於 17、18 世紀的法國宮廷，彌賽特樂曲具有田園式的風格，特色為持

續低音。庫普蘭 (Francois Couperin) 亦曾寫過此類的作品<sup>15</sup>，而拉威爾所寫的這段彌賽特音樂，其內容即是模仿風笛演奏的聲音，同時也有持續低音的特色。

譜例 3-25

譜例 3-25 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 B (mm.33-40)

The image shows a musical score for the piece 'Musette' by Maurice Ravel. The score is written for piano and includes a 'Sourdine' (muffling) effect. The title 'Musette' is written above the staff. The music is in 3/4 time and features a continuous bass line in the left hand and a melody in the right hand. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score is presented on a single page with a vertical line on the right side.

## 陸、觸技曲

此曲為三段式樂曲，2/4拍，曲式結構見【表9】

<sup>15</sup> Stanley Sadie, editor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6<sup>th</sup> ed., s. v. "Musette", by A. C. Baines. (New York: Macmillan, 1980).

【表 9】觸技曲曲式結構表

樂段	素材		小節
A	主題 A	副題 a	1-10
		副題 a'	11-22
		副題 a	23-34
		副題 a''	35-42
	過渡		42-56
主題 B		57-85	
B	素材 a (取自主題 A 之副題 a)		86-93
	素材 b		94-121
	素材 a' (取自主題 A 之副題 a)		122-130
	素材 b'		130-144
A'	主題 A'		145-180
	主題 A''		181-216
	過渡		217-220
	主題 B'		221-251

此曲是整首組曲之中結構最為龐大之曲，連續不斷的 16 分音符從頭至尾貫穿全曲，將所有的動機與主題串聯起來。雖然大致可分為 ABA' 三段式，但實際為一不斷發展而成之整體。其中，樂段 B 使用的動機素材與 A 段相同，其實可說是樂段 A 素材另一風格之發展。而第 3 段樂段 A' 除了再現樂段 A 的素材之外，亦融入樂段 B 的內容，同時再現之樂段 A' 素材本身亦做了不同的變化處理。這種新舊素材融合的做法使段落的分界極難界定。

本曲 A 段共包括 A、B 二主題，二者個性迥異，主題 A 之旋律由連續的和絃所構成，主題 B 的織度較為疏離，由單獨的高音聲部構成主旋律。

主題 A (mm.1-42) 中包括了三個不同的副題：a (mm.1-10 及 mm.23-34)、a' (mm.11-22)、a'' (mm.35-42) 譜例 3-26。

譜例 3-26 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A 之主題 A (mm.1-42)

pp staccato

m. 5

m. 6

ff

m. 11

p

m. 16

p

m. 21

pp

m. 23

m. 26

pp

p

m. 31

p

mp m. 35



主題 B 除了發展其本身所獨有的素材之外，後半段所營造出的高潮 (mm.68-81) 亦同時融合了主題 A 中的副題 a”。

樂段 B 一開始利用樂段 A 中的副題 a 為素材 (mm.86-93), 以之為前提引導出此段的新素材 b (mm.94-121), 其中 mm.101-109 由下行 2 度所構成的旋律 (左手的長音) 與樂段 A 中的主題 B 有相似之處 譜例 3-27。

譜例 3-27 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 B 之素材 b(mm.100-103) 與樂段 A 之主題 B (mm. 57-59) 的關聯

(樂段 B 之素材 b)



(樂段 A 之主題 B)



樂段 B 中以這種「副題 a + 素材 b」為一組的做法進行二次之後，便進入再現的 A' 樂段。

樂段 A' 之特點，在於漸進式的主題回歸及再處理。樂段 A' 一開始以副題 a 暗示了素材與調性的回歸，(右手在重拍上強調 E 音，左手為 F 減三和絃)，但緊接著又穿插樂段 B 的素材 b，如此一來，新舊素材交替，使再現的感覺十分模糊，甚至若更進一步觀察可發現這種「副題 a + 素材 b」之做法，即是承襲自樂段 B。若將樂段 A' 一開始的 mm.145-172 視為樂段 B 的再模進也未嘗不可。

而樂段 A' 中對再現的素材亦加了許多變化，其目的為二：(1) 逐漸穩定調性。(2) 營造高潮。

繼 m.173 之後再現的動機素材順序不變，但長度變得比之前更長，織度也不斷加厚，這都是為了營造全曲之最高潮。而在調性的安排上，再現主題 A 中的副題 a (mm.181-189)、a' (mm.173-180)，都只在右手旋律的強拍上點出 E 音，左手和聲的調性卻還十分模糊多變 譜例 3-28，直到主題 B' (mm.221-251) 再現時，左右手皆強調 E 大三和絃，E 大調才得以更進一步確定 譜例 3-29。

譜例 3-28 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A' 之副題 a、a'(mm.173-190)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 173, marked 'p staccato'. The second system includes a handwritten 'A'' above the staff and 'pp m. 181' below it. The third system is marked 'pp'. The notation consists of two staves per system, with various rhythmic values and articulations.

譜例 3-29 拉威爾《庫普蘭之墓》觸技曲：樂段 A'之主題 B'再現 (mm.221-228)

但是調性要完全穩定不動，則已經是樂曲結束之時 倒數 8 小節。

這種從頭至尾變化不斷之做法，使得樂曲張力持續加溫、毫不間斷，直至最高峰，為此曲以及整首組曲劃下完美的句點。

## 第二節 《庫普蘭之墓》創作手法之特徵

### 壹、音程特徵

此組曲的每一首樂曲的主題都是建立在相同的動機、二度音程上。二度音程本身亦推展出上下行的二度、大小二度、大小七度等相關音程。上述各種動機或用於相鄰的音上，或用於結構音，使各曲主題既有各自的獨特性，聽覺上又能有所統一。在 譜例 3-30 將說明各曲主題中 2 度音程的使用情形。

譜例 3-30-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：主題 A (mm.1-2) 之 2 度音程



譜例 3-30-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：主題 B (mm.22-23) 之 2 度音程





譜例 3-30-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：主題與對題 (mm.1-4) 之 2 度音程



譜例 3-30-4 拉威爾《庫普蘭之墓》佛來那舞曲：段落 A 的主題 (mm.1-4) 之 2 度音程



譜例 3-30-5 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：段落 B 的主題 (mm.29-32) 之 2 度音程



譜例 3-30-6 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：段落 C 的主題 (mm.61-65) 之 2  
度音程



譜例 3-30-7 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：段落 A 的素材 y 與 z (mm.1-4) 之  
2 度音程



譜例 3-30-8 拉威爾《庫普蘭之墓》黎高東舞曲：段落 B 的主題 (mm.37-42) 之 2 度  
音程



譜例 3-30-9 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：段落 A 的主題 (mm.1-8) 之 2 度音程

musical score for Example 3-30-9, showing the first two measures of the minuet's theme in G major, 3/4 time. The score is in piano (pp) and features a second-degree interval in the right hand melody.

譜例 3-30-10 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：段落 B 的主題 (mm.33-40) 之 2 度音程

musical score for Example 3-30-10, showing the second theme of the minuet in G major, 3/4 time. The score is in piano (pp) and features a second-degree interval in the right hand melody.

譜例 3-30-11 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A 的主題 A (mm.1-10) 之 2 度音程

musical score for Example 3-30-11, showing the first ten measures of the toccata's theme A in G major, 3/4 time. The score is in piano (pp) and staccato, featuring a second-degree interval in the right hand melody.

譜例 3-30-12 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A 的主題 B (mm.57-59 之 2 度音程



譜例 3-30-13 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 B 的主題 (mm.101-104) 之 2 度音程



## 貳、馬來西亞韻文詩「Pantun」與《庫普蘭之墓》各曲關聯之特徵

在佛來那舞曲中，拉威爾採用了類似「Pantun」詩體的格式作為樂曲的曲式。而在其他樂曲中，拉威爾亦利用「Pantun」的特色，作為樂曲細部的設計，最為常見的手法有：樂曲段落頭尾呼應、音樂素材在結構意義上的改變。下面就各樂曲加以說明。

## 一、前奏曲

主題 A 中的 mm.10-13,源自於 mm.1-4,陳列方式卻前後相反 譜例 3-31。

譜例 3-31 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：主題 A (mm.1-13)

The image displays a musical score for the prelude 'Theme A' from Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The music is marked 'pp' (pianissimo) and starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 4-6) continues the melodic development, with a dynamic marking of 'pp' and a measure number 'm. 5' indicated. The third system (measures 7-9) shows further melodic and harmonic progression, with a dynamic marking of 'pp' and a measure number 'm. 10' indicated. The fourth system (measures 10-13) concludes the theme, with a dynamic marking of 'pp' and a measure number 'm. 13' indicated. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## 二、賦格

樂段 B 以主題的發展句 (mm.50-53) 作為結束，其後的尾聲樂段卻以對題的發展句 (mm.54-57) 起始，主題 (先行) 對題 (後至) 的順序不變，但是卻帶有不同的結構意義 譜例 3-32。

譜例 3-32 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：樂段 B 的結束與尾聲段的開始 (mm.50-57)

The image displays a musical score for Example 3-32, which is the fugue section of Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. The score is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The second system also consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the lower staff of the second system. A *Rit.* (ritardando) marking is placed above the final measure of the second system. The key signature is one sharp (F#).

### 三、佛來那舞曲

除了本章第一節所討論的曲式設計與「Pantun」有關之外，佛來那舞曲的各樂段（除了尾聲樂段之外），都有前後呼應的情況：樂段 A 的 mm.1-5 與 mm.25-29 前後呼應 譜例 3-33-1。樂段 B 的 mm.29-37 與 mm.45-52 前後呼應 譜例 3-33-2。樂段 C 的 mm.61-69 與 mm.85-93 前後呼應 譜例 3-33-3。

譜例 3-33-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：樂段 A(mm.1-29) 中 mm.1-5 與  
mm.25-29 前後呼應

The image displays a musical score for the first system of the 'Les Tombeaux de Couperin' by Maurice Ravel. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a blue handwritten 'm. 1' at the beginning. The second system (measures 6-9) includes blue handwritten markings 'm. 5', 'm. 8', and 'm. 9'. The third system (measures 25-29) is also marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

中略

譜例 3-33-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：樂段 B (mm.25-52) 中 mm.29-37  
與 mm.45-52 前後呼應

The image displays a musical score for the 'Folies' section of Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system covers measures 29 to 37, featuring a first ending (1<sup>a</sup>) and a second ending (2<sup>a</sup>) starting at measure 37. The second system covers measures 45 to 52, with a first ending (1<sup>a</sup>) and a second ending (2<sup>a</sup>) starting at measure 52. The music is in 3/4 time and D major. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.



譜例 3-33-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：樂段 C (mm.61-93) 中 mm.61-69

與 mm.85-93 前後呼應



中略



## 四、黎高東舞曲

舞曲中的樂段 A (mm.1-36) 與再現 A'段 (mm.93-128), 都有前後呼應的情況。其中樂段 A 的 mm.1-2 與 mm.35-36 呼應, 樂段 A'的 mm.93-94 與 mm.127-128 呼應, 二段音樂內容相同, 故只舉樂段 A 為例 譜例 3-34。

譜例 3-34 拉威爾《庫普蘭之墓》, 黎高東舞曲: 樂段 A(mm.1-36) 中 mm.1-2 與 mm.35-36 前後呼應



中略



## 伍、小步舞曲

除了尾聲樂段之外, 其餘 ABA'各樂段皆是頭尾呼應。樂段 A 的 mm.1-4 與 mm.29-32 呼應 譜例 3-35-1, 樂段 B 的 mm.32-40 與 mm.65-72 呼應 譜例 3-35-2, 樂段 A'與樂段 A 相同, 故不舉例。

譜例 3-35-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 A(mm.1-32) 中 mm.1-4 與 mm.29-32 前後呼應



中略



譜例 3-35-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 B(mm.1-32) 中 mm.1-4 與 mm.29-32 前後呼應



中略



### 第三節 印象樂派音樂語法在《庫普蘭之墓》中的體現

印象樂派的作曲家在音樂素材的處理上具有某些傾向及偏好，在研究拉威爾音樂語言的同時，也應對印象樂派有所認識，如此對拉威爾的音樂特色定能有更完整而全面的了解。

印象樂派作曲家，特別是德布西，其音樂理念乃在致力追求音響色彩的變化。在這種目的之下，音樂的調性、織體、力度、節奏、和聲等都處於一種不斷急遽變化的狀態；同時音樂家們亦不斷開發及尋求更多能創造新音色的工具，諸如全音階、五聲音階、調式音階等，以及大量使用九、十一、十三和絃，或自行開發新和絃，如加入其它音的傳統三和絃，以及四度和絃等。而以上種種為了音響效果而存在的和聲與音階，不再具有傳統的功能，因此一定程度的模糊了音樂調性及終止式，連帶曲式亦被模糊化<sup>16</sup>。

拉威爾的作曲法在某些部分與上述現象符合，但某些方面卻又與之偏離，展現個人化的作風。例如《庫普蘭之墓》中，因復古的傾向，所以樂曲曲式相當明確；節奏的使用在各曲中通常是一貫的，沒有過於劇烈或突如其來的轉變，音樂的織度通常也是在音樂告一段之後，才有所更動。但是印象派常用的音樂材料如各種音階、色彩性的和聲等，在《庫普蘭之墓》中仍舊是極為明顯的。

本節文章將以克里斯特其著作《音樂素材及結構》<sup>17</sup>一書中所歸納出的印象樂派所特有的音樂語法為基準，與《庫普蘭之墓》相互印證比較，以更為深入認識此曲的各項特點。內容分成音階、和聲及音響效果三項主題。

---

<sup>16</sup> W. Christ, *Materials and Structure of Music*, 2<sup>nd</sup> ed. (N. J. : Prentice- Hall, 1972), 402-442.

<sup>17</sup> 同前註。

# 壹、音階

五聲音階、全音音階、調式音階皆為拉威爾所採用，通常是在自然音階的基礎下被選擇使用。以上音階在《庫普蘭之墓》中的應用如下：

## 一、全音音階

《庫普蘭之墓》中對全音音階並無太多著墨，可見的例子是佛來那舞曲中主題 A 左手的增三和絃 譜例 3-36-1 及尾聲樂段中 (m.154) 的和絃 譜例 3-36-2 。

譜例 3-36-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：主題 A 之增三和絃 (m.1)



譜例 3-36-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：尾聲樂段之全音和絃 (mm.154)



## 二、五聲音階

五聲音階在《庫普蘭之墓》中可見的例子是前奏曲樂段 A 的主題 A

(D-E-G-A-B) 譜例 3-37-1 及樂段 B 的尾聲 (E-G-A-B-D) 譜例 3-37-2 。

譜例 3-37-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 A 之主題 A 的五聲音階 (mm.1-2)



譜例 3-37-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 B 的尾聲的五聲音階 (mm.90-94)



## 三、調式音階

《庫普蘭之墓》中的賦格，其主題與對題是使用多里安 (Dorian) 調式 (E-F<sup>#</sup>-G-A-B-C<sup>#</sup>-D-E) 譜例 3-38-1。黎高東舞曲中樂段 B 的主旋律是使用艾奧里安 (Aeolian) 調式 (G<sup>#</sup>-A<sup>#</sup>-B-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>-E-F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>) 譜例 3-38-2。觸技曲中，樂段 A 的主題 B 也是使用弗里吉安 (Phrygian) 調式 (F<sup>#</sup>-G-A-B-C<sup>#</sup>D-E-F<sup>#</sup>) 譜例 3-38-3 。

譜例 3-38-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：樂段 A 之主題與對題 (mm.1-4) 所使用的多里安調式



譜例 3-38-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 B (mm.69-76) 所使用的奧里安調式



譜例 3-38-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A 之主題 B (mm.57-59) 所使用的弗里吉安調式



## 貳、和聲

### 一、和聲材料

#### 1. 三度堆起「高疊和絃」<sup>18</sup>

在和聲材料的選擇上，印象樂派經常使用由三度音重複疊起的「高疊和絃」(九、十一、十三和絃等)，《庫普蘭之墓》中亦可見範例如黎高東舞曲樂段 A 的 mm.1-2 譜例 3-39。

譜例 3-39 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 A (mm.1-4)



#### 2. 加音和絃

以三度音為基礎的和絃中加入二、四、六度音，以增添和絃中的不諧和的性質，也是印象樂派的常用手法。如佛來那舞曲的樂段 A 中，m.19 的第二大拍便是由 E 小三和絃加上 F 音所構成加音和絃 譜例 3-40。

<sup>18</sup> 鄭中，「拉威爾創作中的泛印象主義風格」，《武漢音樂學報》第一期 (1997)，77-82。



譜例 3-40 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲之加音和絃 (m.19)



## 二、和聲進行

### 1. 平行和絃

平行和絃並不是印象樂派的新發明，但卻為其大量使用，蔚為特色。這種做法撇開了和聲的功能性，拓展了和聲進行的可用音色，而受到法國作曲家夏布里耶 (E. Chabrier) 與薩第 (E. Satie) 的影響，拉威爾亦大量在作品中使用。使用時，拉威爾會改變和絃的細部結構，使和聲色彩更為豐富而多樣化<sup>19</sup>。組曲中小步舞曲的 B 樂段 (mm.35-72) 的右手部分，即為一典型範例 譜例 3-41-1。黎高東舞曲的 B 樂段中的左手也有這種做法 譜例 3-42-2。觸技曲主題 A 中的副題 a'亦如是 譜例 3-42-3。

---

<sup>19</sup> Stanley Sadie, editor, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6<sup>th</sup> ed. s. v. "M. Ravel", by G.W. Hopkins (New York: Macmillan, 1980), 867-870.

譜例 3-41-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 B 之平行和絃 (mm.32-40)



譜例 3-41-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 B 之平行和絃 (mm.37-43)



譜例 3-41-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A 之副題 a' 之平行和絃 (mm.11-14)



## 2. 色彩性的不協和音

拉威爾對不協和音的處理相當自由，不諧和的和聲通常是因為音色的需求而存在，彼此之間是音色需求而自由轉換，並無傳統和聲功能中必須解決的限制。但在某些情形之下，又正好相反，一連串的不協和和絃，

卻突然以傳統三和絃作結束<sup>20</sup>，如佛來那舞曲樂段 A 中的 mm.25-29 便是以 E 小三和絃作收 譜例 3-42。

譜例 3-42 拉威爾《庫》，佛來那舞曲：樂段 A (mm.26-30)



## 參、音響效果

### 一、頑固低音〔ostinato〕與持續音〔pedal point〕的使用

頑固低音和持續音在印象樂派的作品中亦被大量使用，其功能是建立音響效果的焦點，即使其他聲部進行新的發展，調性還是能維持統一。《庫普蘭之墓》中第五首小步舞曲的樂段 B 的左手便是以二小節為一組的頑固低音 譜例 3-43-1；第四首黎高東舞曲樂段 B 的左手也有由 C、G 二音所構成的持續音 譜例 3-43-2；第三首佛來那舞曲的樂段 C 中 mm.81-85 的左手也有升 F 音的持續音 譜例 3-43-3。

---

<sup>20</sup> 同註 11。

譜例 3-43-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 B (mm.33-40)



譜例 3-43-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 B (mm.37-43)



譜例 3-43-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲：樂段 C (mm.81-85)



## 二、力度

印象樂派在力度的使用上的特點是氣氛的追求，通常要求音樂在力度等級差異範圍不大的情況下，表現出精緻的音色變化。《庫普蘭之墓》中的第 1、2、3、5 首大致符合上述特色。但是在第 4、6 首，拉威爾卻使用強烈而富戲劇性的變化，在短時間內作極端的力度對比 譜例 3-44-1 與 3-44-2。而第 6 首的力度最強甚至到達「*ff*」，實為其個人化的風格 譜例 3-44-3。

譜例 3-44-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 A (mm.1-10)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *♩ = 120*. The bass staff has a dynamic marking of *mp*. The second system also has a treble and bass clef staff. The treble staff has a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *♩ = 120*. The bass staff has a dynamic marking of *mf*. There are handwritten annotations in blue ink, including 'a' and 'b' above the treble staff in the second system, and 'ff' and 'mf' below the bass staff.

譜例 3-44-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A' (mm.217-221)

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *♩ = 120*. The bass staff has a dynamic marking of *ff*. There are handwritten annotations in blue ink, including 'p' and 'ff' above the treble staff, and 'ff' and 'mf' below the bass staff.

譜例 3-44-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，觸技曲：樂段 A' (mm.240-247)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *♩ = 120*. The bass staff has a dynamic marking of *mf*. The second system also has a treble and bass clef staff. The treble staff has a dynamic marking of *fff* and a tempo marking of *♩ = 120*. The bass staff has a dynamic marking of *mf*.

# 第四章

## 《庫普蘭之墓》的演奏探討

以下將就筆者演奏本曲時所遭遇的問題，逐首分別討論。各曲問題不盡相同，大致分為音色的處理、樂句的表現方式、踏板的使用、特殊技巧、以及該曲所應特別注意之處。

### 壹、前奏曲

#### 一、風格

16 分音符及裝飾音的彈奏，需以平均、輕巧而清晰的方式表現出來，彈奏時輕觸鍵底即可，而局部的彈性速度的使用以及力度強弱的表現，也必須在平均的前提之下完成。彈奏裝飾音時，第一個音可稍強，其餘音稍弱。

## 二、樂句的表現

彈奏連續的 16 分音符群時，需找出音樂的方向，避免在小節的重拍加上強音，而其餘音值較長且節奏固定的音，如連續的附點八分音符，也要避免流於「打拍子」的下場，而是要唱出旋律。

## 三、踏板

在踏板的使用上，是依和聲來進行，但此曲的旋律多由和聲音與和聲外音混雜而成，宜使用稍淺的踏板，以避免音響混濁。

## 四、應特別注意之處

彈奏時需特別留意聲部之間的層次感，特別是在聲部線條增多的時候，如 m.35 小節的左手的 F 音與 C 音分屬不同聲部，F 音是低音現線條的一部份，而 C 音是主題的一部份，因此力度上不能混在一起，C 音及其他的主題音應給予較大的力度。 譜例 4-1

譜例 4-1 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 B (mm.34-35)



m.58 的左手音亦分屬二個聲部，其中升 D 音是附點四分音符，因此與前後形成了「」的切分節奏，彈奏時可加強升 D 音的力度 譜例 4-2。

譜例 4-2 拉威爾《庫普蘭之墓》，前奏曲：樂段 B (m.58)



## 貳、賦格

### 一、風格

此曲主題與對題的個性極為不同，主題旋律音程多為跳進，用八分休止符造成節奏的變化，又加上了強音符號及短圓滑線，個性屬於活潑有精神的類型。對題的旋律線條起伏和緩，音程多為級進，抒情的性質較為濃厚。以上二種素材個性之差異，在全曲中始終不變。

### 二、樂句的表現

由於主題本身音域狹小，音型又重複，不易表現，彈奏時需特別留意其



橫向線條之張力起伏，勿被分解和絃式的音型及休止符所打斷。此外，不同音域、調性甚至原型及倒影之主題皆應視其前後關係，賦予不同的色彩與力度，並將之組合成大的樂句，才不會流於只是瑣碎而重複的彈奏主題音型。如 mm.1-8 便是由三個主題所成的長樂句，每一次的主題加入，都使織度加厚，張力加強，因此三次的主題應用愈來愈強之力度彈奏。而 mm.22-24 的主題倒影，音型由下行轉為上行，而且將音樂帶向樂曲前半段之高峰，應大膽的以更為明亮的力度色彩處理之。

### 三、應特別注意之處



樂曲前半段，主題與對題多屬重疊狀態，此時對題的音量應稍弱於主題，以達到聲部層次的清晰。但 m.35 以後，由於聲部間主題呈密集接應的狀態，只差一拍前後出現，因此其後之對題也同樣形成彼此密集接應，此時則需充分唱出對題，盡情表達其旋律特色。譜例 4-3。

譜例 4-3 拉威爾《庫普蘭之墓》，賦格：樂段 B (mm.35-38)



## 參、佛來那舞曲

### 一、風格

本曲之主要節奏音型是「」，彈奏時需表現出其附點的特色，傳達出活潑輕盈的感覺。但是在樂段 C (mm.61-93) 之處，節奏音型變成以「」為主，各聲部節奏整齊，且旋律線條一之前上下躍動的跳進音程，而以起伏和緩的旋律為主，可視之為一齊唱風格的段落。彈奏時可以用較為柔和的觸鍵，唱出擬人聲的長樂句線條。

### 二、樂句的表現

此曲為 6/8 拍，即是一小節有二個重拍，這與舞蹈的舞步相輔而成。但在重拍的表現上，需配合線條的走向及作者加上的表情記號，如作者在 m.1 的第二大拍上加上「>」記號，m.3 的第一大拍上有「—」，造成重音的不定變化，這都必須確實的彈奏，才能彈出此曲獨特的風味。譜例 4-4 一般說來，「>」記號多半用在線條上升、或是張力加強之處，因此可用較強的力度彈奏；而「—」記號則多半是音樂線條下降或張力消退之處，觸鍵速度可稍慢，以較柔和的方式彈出。

譜例 4-4 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲 (mm.1-4)



此外，譜上的圓滑線的變化也是分句的重要參考。如 mm.1-9 便是由長短不一的句子所組成 譜例 4-5 。而 mm.37-40 則特別強調一小節二大拍的感覺 譜例 4-6 。

譜例 4-5 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲 (mm.1-9)

Musical score for Example 4-5, measures 1-9 of 'Folies de France' by Maurice Ravel. This score is a continuation of the previous one, showing measures 1 through 9. It includes blue handwritten annotations: 'm. 1' at the start of the first measure, 'm. 5' at the start of the fifth measure, 'm. 8' at the start of the eighth measure, and 'm. 9' at the start of the ninth measure. A blue 'a' with a prime symbol is written above the final measure. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

譜例 4-6 拉威爾《庫普蘭之墓》，佛來那舞曲 (mm.37-40)



### 三、應特別注意之處

彈奏分句時，不讓樂句之間有過長時間的間斷。而圓滑線並不是樂句線，彈奏時仍需以長樂句為主加以考量，否則此曲音型重複性極大，沒有方向的彈奏很容易流於枯燥。

## 肆、黎高東舞曲

### 一、風格

中間的 B 樂段 (mm.37-92) 是類似田園風格的牧歌，其中和絃式的伴奏，需以極輕的觸鍵彈之，俾使主旋律能如同牧笛般飄盪其上。 譜例 4-7

譜例 4-7 拉威爾《庫普蘭之墓》，黎高東舞曲：樂段 B (mm.37-50)



## 二、樂句的表現

黎高東舞曲原為弱起拍之舞曲，但作者在樂段 A (mm.1-36)及其再現段 A' 中，又特別安插了正拍開始的素材，與其餘符合傳統弱起拍的樂句形成強烈對比；彈奏時需注意強起或弱起不同韻律感之表達，以及力度對比的表現。

## 三、應特別注意之處

此曲在力度上的極端變化亦是一大挑戰，如 1-3 小節由「ff」轉至「mp」，24-25 小節由「ff」轉至「pp」等，都是要在極短時間內作出強烈對比。當彈奏極強音至極弱音時，彈完強音的最後一音，先使音響達到完全「淨空」的狀態，再彈奏弱音，這樣強弱音效的對比便能乾淨俐落的切換，順利達成戲劇性的效果。

## 伍、小步舞曲

### 一、風格

此首小步舞曲曲風典雅，旋律起伏不大，富有細節上的變化。樂段 B (mm.33-72) 的音樂節奏單純，多為二分音符與四分音符，樂句長，主旋律為連續塊狀和絃所構成的圓滑奏，實為一種不利於鋼琴表現的語法。在彈奏和絃時，需十分注意力度的平均分配，使長線條能完整唱出；持續音型不宜過弱，並跟隨主旋律的線條而有所起伏。

### 二、樂句的表現

其樂句長度經常有不規則的變化，如樂段 A 中的 9-24 小節，其內容便極難分句。筆者建議可先將之分成數個樂句單位，觀察前後相關之處，作為判斷音樂張力起伏的依據。首先，可因左手伴奏的重複性將單位一 (mm.9-11) 與單位二 (mm.12-14) 列為第一組。mm.15-16 為銜接單位。而單位三 (mm.17-18)、單位四 (mm.19-20) 與單位五 (mm.21-24) 列為第二組。彈奏第一組時，單位二的旋律高峰高於單位一，彈奏時應給與稍強的力度。而觀察單位三、四的尾部可發現階梯式的上昇傾向 (A-B-C<sup>#</sup>)，由此傾向帶出了單位五的旋律高峰，之後穩定的停在 D 音上；彈奏實應注意音樂的張力不因分句而中斷，而是不斷的醞釀而成 譜例 4-8。

譜例 4-8 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 A (mm.7-24)

### 三、應特別注意之處：

mm.73-80 為二種主題合併之處，左手為 B 樂段主題之延續，右手是 A 樂段的再現，彈奏此樂句一開始可先強調左手部分，其後再慢慢增強右手，使樂段 A 的再現由隱而顯，以漸進式的效果完成。 譜例 4-9

譜例 4-9 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 B 的結束與樂段 A' 的再現  
(mm.73-80)



m.104 雖然是尾聲樂段的開始，但 mm.101-106 若比照 mm.1-8 可發現其構造原互為前後句，所以 m.104 的終止不應有停頓的感覺，而是直接進入尾聲樂段較佳。 譜例 4-10

譜例 4-10 拉威爾《庫普蘭之墓》，小步舞曲：樂段 A' 的結束與尾聲的開始  
(mm.101-106)





## 陸、觸技曲

### 一、風格

觸技曲曲式複雜龐大，練習前必須先分段，並找出樂句的組織及方向，才不至為連篇的 16 分音符給混淆，如主題 A (mm.1-42)便可從 m.23 分成前後二段，又各自包括不同的動機，素材極為豐富，應找出其各樂句張力的高點，再予以組織，才能彈出層次分明又有連貫性的效果。而此曲之最大挑戰也就是要在從頭至尾雷同的音型中，做出不同的力度與表情。而在緊湊的節奏中，也不是死板的一成不變，旋律的彈奏仍要帶有歌唱性質的彈性，如主題 B (mm.57-69)，便應用稍慢的速度清楚的唱出旋律，其後再逐漸加快，恢復到原有的速度。這樣不僅好彈而且更有音樂性。

### 二、特殊技巧

本曲用了許多左右手快速輪奏之技巧，練習時，可先在其他地方練習雙手輪流拍擊的平均度，再移至鋼琴上練習，會十分有效。而彈奏較寬的音程或和絃，務必確定手指不能緊抓，而妨礙了手臂力量的推送。

### 三、應特別注意之處

其節奏皆為連續的 16 分音符的固定音，一不小心便會流於練習曲的彈法，可先將主旋律單獨彈出，找出音樂的強弱起伏，加深印象以後，再加上其他的音，可避免音長久的技巧練習而忽略了音樂性。此曲旋律音亦多由連續和絃所構成，手小之人不易彈奏，練習時需特別注意高音旋律的清楚表達。

## 第五章

### 結論

就如史特拉文斯基的名言：「瑞士的鐘錶匠」所描述的一般，拉威爾的音樂藝術具有一種設計得極為精密的感覺。

拉威爾之作品，不管曲風為何，對音樂素材之處理，就如同上述一般，向來以精緻細膩著稱，而《庫普蘭之墓》這種具有古典特質的作品更是如此。此組曲以巴洛克的舞曲及其他樂曲為各曲之輪廓，多為二段式或三段式樂曲，但單純的曲式外型僅為表象，音樂素材之處理卻是別具設計，構成各曲獨一無二的特色。

佛來那舞曲、黎高東舞曲、小步舞曲等傳統舞曲，不僅在音樂中傳達了新的意向內容，跳脫了舞曲僅為舞蹈伴奏的格局，利用不同的音樂素材的組合，為舞曲提供更大的想像空間之外，曲式上也在傳統中求突破，另有獨到的設計。如佛來那舞曲原為單純的輪旋曲，但拉威爾將之與馬來西亞韻文詩「Pantun」相結合，使音樂素材有另一層次的組織與關聯；而「Pantun」詩體的特點：素材結構意義的改變與頭尾呼應，也在其餘各曲中作了不定程度的使用。

前奏曲、賦格、觸技曲在動機發展與主題的安排上，也都各自具有不同的計劃，即使同為二段式或三段式樂曲，也因發展方式的不同，在細節上呈現各自的特色。前奏曲除了一般主題的呈示與發展之外，其主要的節奏音型 16 分音符群，內部音程亦有由二、三度轉移至四、五度最後又回歸至二、三度的設計。賦格曲中的主題與對題，其之間亦具有巧妙的互動，樂曲前半段時，主題與對

題呈重疊狀態，對題的角色較不明顯，但在樂曲後半段，因為主題的密集接應，亦造成了對題的密集接應，使對題成為了音樂的焦點而被突顯了出來，主題對題的重要性也由不平等而趨於平等。觸技曲為 ABA' 三段式，但樂段 B 刻意使用樂段 A 中的素材（副題 a），樂段 A' 亦使用樂段 B 的主題，新舊素材交融的結果，更增添了曲式結構上的彈性及趣味。

最後這六首風格看似截然不同的樂曲，在刻意使用相同的動機 2 度音程與印象樂派的和聲色彩之下，保持了聽覺上的統一。

拉威爾並於 1919 年將《庫普蘭之墓》中的前奏曲及三首傳統舞曲改編成管絃樂曲，筆者認為若是將鋼琴版本與管絃樂版本作一比較，必能對演奏時音色的處理、分句、聲部的平衡等問題有所增益。就此點而言，此組曲仍有極大研究空間。

# 參考資料

## 中文資料

庄曜。《探索與狂熱——現代西方音樂藝術》。上海：東方出版中心，2000，初版。

沈旋 著。《拉威爾——傑出的管絃樂大師》。北京：人民音樂出版社，1998。

汪啟鋒 等 譯 (Grout, D. J. 著)。《西洋音樂史》。北京：人民出版社，1996，初版。

林勝儀 譯 (音樂之友社 編)。《拉威爾》。台北：美樂，2000。

陸谷孫 主編。《英漢大辭典》。台北：東華書局，1977。

張洪島 編。《歐洲音樂史》。北京：人民出版社，1983，初版。

陳琳琳 譯 (Schonberg, Harold C. 著)。《國民樂派》。台北：萬象，1993，初版。

康謳 主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書局，1980，初版。

鄭中。「拉威爾創作中的泛印象主義風格。」《武漢音樂學報》第一期 (1997)：77-82。

## 外文資料

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

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music For the Piano and its Forerunners*. New York: Schirmer, 1996.

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

Mawer, Deborah editor. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Sadie, Stanley, editor. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 6<sup>th</sup> ed.*. New York: Macmillan, 1980.

Schmitz, E. R. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover, 1950.

## 樂譜

Ravel, Maurice. *Le Tombeau de Couperin: Suite pour Piano*. Paris: Durand, 1918.