

# 第壹章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

筆者對於英國藝術歌曲的接觸，始於東海大學音樂系碩士班所開設之「藝術歌曲研究」課程；在該課程中，曾經進行多位英國歌曲作曲家之研討。其中，由於筆者曾在個人音樂會中學習演唱《旅人之歌 ( *Songs of Travel* )》當中的選曲，對於作曲家馮威廉斯 ( *Ralph Vaughan Williams, 1872-1958* ) 的生平與作品並不陌生。但是，當筆者欲針對英國藝術歌曲進行更深入的研究時，卻發現相關的中文資料總是一筆帶過、甚或隻字未提。這顯示國內對於英國藝術歌曲所作的研究以及相關著作極為短少，自然地一般學生對於英國藝術歌曲也就欠缺應有的認識與研究熱忱。

因此，本研究的目的，除了希望更瞭解英國藝術歌曲的源頭、以及其發展脈絡之外，更針對其中馮威廉斯的四首藝術歌曲作品《四首蕭芙的詩 ( *Four Poems by Fredegond Shove* )》，進行寫作背景、曲式、風格、詮釋等項目之分析與探討。不僅希望能藉此提供英國藝術歌曲研究資料的蒐集成果，更期望能藉此研究充份地理解這四首曲目。祈願本研究對於演唱風格的認知與詮釋、以及作品的意境表達方面能有所幫助。

## 第二節 研究範圍與方法

本研究是以馮威廉斯《四首蕭芙的詩》中之四首藝術歌曲作品：《動與靜 ( *Motion and Stillness* )》、《四個夜晚 ( *Four Nights* )》、《新靈魂 ( *The New Ghost* )》與《水車磨坊 ( *The Water Mill* )》為研究主題。其研究範圍則包括英國藝術歌曲之發展源流、作曲家馮威廉斯生平與其音樂風格、樂曲創作背景、樂

曲分析等項目。最後則是綜合上述研究，提出在演唱與詮釋方面的建議。另外，本研究報告所使用的音樂樂譜，由英國牛津大學出版社出版（書目資料詳見附錄一），樂曲分析時均以該版本之樂譜所載為根據。

本研究在提出演唱風格與詮釋方面的具體建議之前，筆者將以文獻探討及樂曲分析等研究方法進行全面性的理解。步驟如下：

- 1.探討英國藝術歌曲之發展脈絡及與馮威廉斯藝術歌曲作品的關聯性。
- 2.探討馮威廉斯之生平與其音樂風格。
- 3.探討馮威廉斯這四首歌曲作品的樂曲創作背景，並對樂曲加以分析。
- 4.演唱方式及詮釋風格之探討與建議。

## 第貳章 英國藝術歌曲之發展

### 第一節 廿世紀之前的英國歌曲發展

十五世紀之前：英國複音樂曲（English discant）

複音音樂時代的英國歌曲，似乎並不在意當時調式作曲理論所設下的種種限制，反而極為鍾愛三度或六度和聲所製造出的「甜美音響（sweet sound）」（Stolba 126）。早在十二世紀，英國複音音樂就曾出現使用連續平行三度的例子<sup>註</sup>；到了十三世紀，作品中使用三度或六度和聲音程的情形，就更為普遍。

十四世紀的英國音樂史料，主要源自一份名為《烏切斯特殘卷（*Worcester fragments*）》的手抄譜，其中包括了多種複音樂曲（Grout 131）。這些曲子中呈現一種共同的風格：就是三度與六度和聲在樂曲中的連續使用。從此以後，為定旋律加上平行三度或六度的和聲，似乎變得理所當然；而原本被認定為和諧音程的五度與八度，在使用上反而因此受到抑制。如此一來，使得英國複音樂曲聽起來更加豐富、和諧；因此，這兩個音程，也成為這段時期英國音樂中最重要的角色。

十五世紀的歐陸作曲家們，在欣賞過英國複音樂曲的作品後，對於三度與六度的連續使用感到既新鮮又好奇。於是大約在 1420 到 1450 年間，著名的「假低音（fauxbourdon）」作曲法便風靡了全歐洲。假低音與原本英國複音樂曲的作曲方式類似，都是使用連續的第一轉位和弦，將定旋律作和聲式的處理，最後以空心五度或八度終止；不同的是，英國複音樂曲的主旋律在最下聲部，而假低音則到了最上聲部。還有另外一種英國的「假低音（faburden）」寫法，就是定旋律在連續第一轉位和弦的中間聲部（Grout 132）。

---

<sup>註</sup> 十二世紀的《聖·馬格努斯讚美歌（*Hymn to St. Magnus*）》已出現平行三度。聖·馬格努斯曾是蘇格蘭北方的歐克尼群島（Orkney Islands）領主（Grout 130）。

## 十六世紀：從英國牧歌（English madrigal）到魯特曲（Lute song）

英國女皇伊莉莎白一世（Queen Elizabeth I, 1533-1603）長達四十五年的執政時期（1558-1603），大英帝國民生富裕、國力強盛；如此優渥的環境使得人們重視休閒，並產生培育藝術的使命感。因此十六世紀後期的英國，在「音樂」與「詩」這兩門藝術上可以說是出類拔萃；例如英國文學中的巨擘 - 莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）就是這個時期著名的代表人物之一，他寫的詩更是伊莉莎白抒情詩的經典之作。另一方面，由於音樂的現場演奏能給人一種即時的滿足，所以在這段時期，不僅皇宮貴族出錢支持音樂，在經商致富的中產階級所新建的大宅院中也充滿了音樂，甚至業餘者也經常在自己家中寫作詩詞，並且在晚餐後參與演唱或合奏（Hall 224）。十六世紀的英國牧歌也因而奠定了穩定的發展基礎。

英國牧歌受到義大利牧歌的影響相當明顯。約在 1588 年，英國出版商楊奇（Nicholas Yonge, d. 1619）首次編輯出版牧歌選輯《阿爾卑斯山外的音樂（*Musica transalpina*）》，其中收錄了五十餘首義大利牧歌音樂的樂譜，並將歌詞翻譯成英文。之後，牧歌便在英國境內廣為流傳，而莫利（Thomas Morley, 1557-1603）正是當時英國牧歌的代表作曲家之一（Stolba 196; Grout 214）。

英國藝術歌曲可說是發源自牧歌。例如在形式最簡單的四聲部牧歌中，主旋律在最高聲部，其他的聲部則用來支持最高聲部；偶爾在自己家裡進行非正式的演出時，則以器樂來代替人聲，例如古提琴（viol）、直笛（recorder）等。當時的作曲家，甚至會在作品上註記著本曲「適用於人聲或古提琴（apt for voices or viols）」（Grout 216）。而魯特琴（Lute）演奏者則佔有更大的優勢，因為他可以彈奏出所有的下聲部，又同時演唱最高聲部。如此一來，原先的分部歌曲，便可搖身一變，成為「以器樂伴奏的獨唱曲」（Hall 225），這樣的作品便稱為「魯特曲（lute song）」或稱為「歌調（ayre）」，這同時也是最早的英國藝術歌曲形式。魯特曲的重要代表作曲家有杜蘭（John Dowland, 1562-1626）、坎皮恩（Thomas Campion, 1567-1620）等。

由於在十六世紀中期，英國盛行以古提琴進行合奏（consort）的演出；所以，除了魯特曲之外，當時英國還有另一種本土的獨唱曲形式，就是以古提琴合奏作

為伴奏的獨唱曲，稱為「合奏曲（consort song）」。合奏曲代表作曲家有柏德（William Byrd, 1543-1623）等。

### 十七世紀：「假面劇（Masque）」作曲家

英王查爾斯二世（Charles II, 1630-1685 在位時期 1660-1685）曾旅居法國宮廷；回國之後，立刻要求英國作曲家們模仿法國音樂風格。於是，法國風格或其他外來風格便大量地移植在十七世紀的英國音樂作品上。其中，「假面劇」便是模仿法國宮廷芭蕾舞而來的產品之一。作曲家如羅斯（Henry Lawes, 1596-1662）與米爾頓（John Milton, c.1563-1647）合作的假面劇《柯慕斯（*Comus*）》是其中最著名的代表作。但是，同樣是假面劇的重要作曲家，在這段時期最能堅守英國本土風格的，就是人稱「英國最偉大的音樂奇才」（Hall 230）的普賽爾（Henry Purcell, 1659-1695）；以及他的老師，也就是同時期英國的代表作曲家布勞（John Blow, 1649-1708）。

十七世紀的英國歌曲，一直與來自義大利的影響相互對抗。雖然當時英國正時興模仿最新的「單旋律朗誦調（monodic recitatives）」以及著名義大利作曲家卡里西密（Giacomo Carissimi, 1605-1674）、斯特拉德拉（Alessandro Stradella, 1644-1682）等人的作品；然而，最好的英國歌曲，例如普賽爾與布勞的作品，卻極少受到外來風格的影響。在 36 歲短暫的年歲中，普賽爾曾寫出大量的音樂作品，並擅長當代已知的各類曲種。他多樣化的歌曲作品，包括獨唱曲、二重唱、三重唱或劇場歌曲等，大多蒐集在《英國的奧菲斯（*Orpheus Britannicus*, Vol. 1, 1698）》的作品選輯中（洪萬隆 1628）；布勞的歌曲集則名為《英國歌曲（*Amphion Anglicus*, 1700）》。

很不幸地，對英國音樂而言，接下來的兩個世紀，並沒有其他的作曲家承繼並發展英國本土的音樂傳統。在義大利歌劇的風潮之下，英國的愛樂聽眾們將自己的熱情放在義大利與德、法的作曲家們身上（Grout 336）。在這樣的大環境下，奠定了作曲家韓德爾（George Frideric Handel, 1685-1759）在英國音樂中的地位。

### 十八世紀：世界主義（Cosmopolitanism）

出生在德國哈勒（Halle）、求學在德國漢堡（Hamburg）、旅居義大利、最後在英國倫敦成就自己的音樂事業，這般複雜的背景，使得韓德爾成為一位具有國際化風格的作曲家。相較於巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）嚴格的對位風格，韓德爾以旋律與和聲為主的音樂，使他自己成為十八世紀的音樂主流。而在他吸收了英國合唱音樂的精華之後，更使韓德爾居於當時歌劇、神劇、合唱曲、獨唱曲等之領導地位（Grout 435）。

在韓德爾之後的英國本土作曲家，雖然也寫作獨唱曲，但幾乎都是以寫作喜歌劇為主；如陶瑪斯·阿恩（Thomas Augustine Arne, 1710-1778），他是英國歌曲和英國敘事歌劇（ballad opera）的代表作曲家（Grout 463）。其他的英國歌曲作曲家尚有迪布登（Charles Dibdin, 1745-1814）與胡克（James Hook, 1746-1827）等（Hall 238）。

### 十九世紀的英國音樂

迪布登與胡克二位作曲家，是英國音樂進入十九世紀維多利亞時期的橋樑。但其實與他們同時期或之後的作曲家，多為歌劇作曲家。他們的歌曲風格普遍地呈現流暢簡單的旋律，並應用反復歌（strophic song）表現出近似民謠一般的簡易結構。例如作曲家畢夏普（Henry Rowley Bishop, 1786-1855）的歌劇《米蘭小姐克拉莉（*Clari, the Maid of Milan*）》中，有名的歌曲《甜蜜的家庭（*Home, Sweet Home*, 1823）》就是一個明顯的例子（Hall 241）。其他同期的代表作曲家尚有郝恩（Charles Edward Horn, 1786-1849）以及威廉·班乃特（William Sterndale Bennett, 1816-1875）等人。

接下來，英國音樂的獨立過程中，相當重要的一股力量，並預先影響近代英國音樂復興最重要的人物，則是沙利文爵士（Sir Arthur Seymour Sullivan, 1842-1900）。他曾與劇作家吉伯特（Sir William Schwenck Gilbert, 1836-1911）合作一系列成功的英國喜歌劇。沙利文的成功令他在 1863 年之後開始譜寫一些莎士比亞的歌曲如《奧菲斯與他的魯特琴（*Orpheus with his Lute*）》、以及其他如《失去的和弦（*The Lost Chord*）》等當時很受歡迎的英國歌曲（Hall 242）。其他同時期的歌曲作曲家如柯萊（Frederick (Emes) Clay, 1838-1889）、索莫威爾

( Arthur Somervell, 1863-1937 ) 等，對於文字感受敏銳，也曾寫出優美的歌曲旋律 ( Hall 243 )。但是，這樣的成果，卻仍不足以使得英國獨唱歌曲在西方音樂中佔有一席之地。

回溯外來的音樂風潮，韓德爾的影響，在十九世紀時轉移到另一位外來的作曲家 - 孟德爾頌 ( Felix Mendelssohn, 1809-1847 ) 身上。自 1829 年後，孟德爾頌的音樂事業便轉移到英國，這使得英國自普賽爾於 1695 年去世之後，幾近二個世紀的時間，英國本土沒有再出現任何一位具有國際聲譽的作曲家。這個情形一直到廿世紀的來臨，經過許多作曲家的齊心努力才有所轉變。

## 第二節 廿世紀英國藝術歌曲的轉變

在藝術歌曲中，廿世紀的英國藝術歌曲是個相當特殊的角色。一方面，若與德法藝術歌曲相比，它缺少自十八或十九世紀以來對藝術歌曲持續耕耘的歷史背景；但是另一方面，在第一次世界大戰前後的英國作曲家們承繼並發展出相當多樣化的音樂風格，使得他們的藝術歌曲作品反映出他們複雜的音樂背景，其中包括德國浪漫樂派、法國印象樂派、新古典主義、及英國本土傳統等；而前述之「英國本土傳統」中，包括了伊莉莎白時期的魯特曲、以及歷史悠久的英國合唱音樂風格等。我們所知的「英國風格」，便是由前述種種音樂風格揉合而成。

英國現代音樂的興起，肇因於一連串的事件及幾位重要人物的努力。其中最重要的兩人分別是培利（Hubert Parry, 1848-1918）與斯坦福（Charles Villiers Stanford, 1852-1924）。他們曾受德國方面的音樂訓練；而因為身兼作曲家與學者的雙重身份，使得他們具有更廣泛的世界觀，並且密切注意當代的歐洲音樂發展。斯坦福以自身教育學者的影響力，設法使音樂進入大學教育，賦予音樂更新的學術層次；加上培利帶來的社會文化衝擊，刺激英國嚴肅音樂產生新的動力。除了前述的貢獻之外，培利提高了藝術歌曲中所用詩詞的選擇標準。他的藝術歌曲不僅使用近代詩人柯爾瑞基（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）和羅塞提（Christina Rossetti, 1830-1894）等人的詩，也曾經取用莎士比亞及杜蘭的歌詞。這項新標準直接反映出他對於英國都德（Tudor）及伊莉莎白時期音樂與文學的興趣（Hansen 5）。

在培利與斯坦福的努力之下，出現一群奠定英國音樂基礎的重要作曲家。他們的跟隨者中，艾爾噶（Edward Elgar, 1857-1934）及戴流士（Frederick Delius, 1862-1934）的作品與歐洲的作曲趨勢並駕齊驅，不僅為英國設立了嶄新的標竿，也為英國音樂立下穩固的國際基礎。音樂界將這個現象稱為「英國的文藝復興（English Renaissance）」（Morgan 129），可說是為廿世紀的音樂歷史寫下重要而精彩的一頁。這群前輩作曲家同時也造就了下一代的英國重要作曲家，如馮威廉斯、霍爾斯特（Gustav Theodore Holst, 1874-1934）、沃頓（William Walton, 1902-1983）、布瑞頓（Benjamin Britten, 1913-1976）等人；如此代代相傳，廿



世紀的英國再一次享有燦爛輝煌的音樂藝術成果。

廿世紀的英國音樂，雖然曾受德國浪漫樂派以及法國印象樂派的影響，但在民族主義（nationalism）思潮的鼓勵之下，英國作曲家也開始建立對本土音樂和語言的自信；而第一次世界大戰所造成英國與歐洲的隔閡，也迫使英國作曲家們必須轉向自己的土地尋找靈感。所以，在廿世紀初期，英國出現一群致力於蒐集本土民謠的作曲家，其中代表人物有夏普（Cecil Sharp, 1859-1924）、馮威廉斯、霍爾斯特等人（Grout 676）。他們所作的努力不僅止於重新發掘出英國本土民謠的曲目，更進一步對於藝術歌曲的作曲手法進行全面更新。而馮威廉斯以及霍爾斯特兩人更因此成為當代英國音樂的重要領導者。

因著前述的種種努力，在作曲家馮威廉斯、布瑞基（Frank Bridge, 1879-1941）、艾爾蘭（John Ireland, 1879-1962）、沃洛克（Peter Warlock, 1894-1930）等人的辛勤耕耘之下，廿世紀的英國藝術歌曲，儼然成為對於過去傳統的宣言，以及英國文學詩的高雅品質表現。這樣的努力到了布瑞頓與狄佩特（Michael Tippett, 1905- ）時更達到了最高峰（Chew 520），同時也使英國藝術歌曲作品得以重新立足世界舞台，成為廿世紀的重要曲目之一。

# 第參章 馮威廉斯生平與音樂風格

## 第一節 馮威廉斯的生平

馮威廉斯，1872年10月12日生於英國格洛斯特郡（Gloucestershire）的唐安普尼城（Down Ampney），1958年8月26日逝於倫敦。他身兼作曲家、教師、作家與指揮家等多種身份，可說是近代英國作曲家中最重要的人物之一；而他在廿世紀英國音樂復興中，同時也扮演著關鍵性的角色（Ottaway 569）。

馮威廉斯的家世顯赫，祖父為知名的英國法官；父親亞瑟·馮威廉斯（Arthur Vaughan Williams, 1834-1875）則為英國國教牧師。教養他的母親維吉伍德（Margaret Wedgwood）則是一位嚴謹、篤信福音的基督徒，但她同時也是著名生物學者達爾文（Charles Darwin）<sup>註</sup>的外甥女，家族之間彼此交往甚密。因此，馮威廉斯的家庭背景，交織著傳統忠貞的宗教信仰與創新先進的科學思想；如此深植內心的環境與家庭傳承，成為影響他作曲風格的重要因素（Adams 101）。

馮威廉斯六歲時，受阿姨蘇菲·維吉伍德（Sophy Wedgwood）啟蒙音樂（Foss 18）。1887年進入倫敦的查特豪斯（Charterhouse）學校，並在學校的管弦樂團中演奏小提琴和中提琴。1890-92年進入倫敦皇家音樂學院，師事作曲家培利與史坦福等人，管風琴師事派拉特（Walter Parratt, 1841-1924）。1892-95年進入劍橋大學三一學院，師事作曲家查理·伍德（Charles Wood, 1866-1926）與艾倫·葛瑞（Alan Gray, 1855-1935）等人，並於1894年獲得音樂學士，1895年獲得文學學士，1901年劍橋大學音樂博士學位（Foss 13）。馮威廉斯除了在倫敦皇家音樂學院跟隨培利與史坦福二人學習之外，他也受過歐陸方面的訓練。1897年間，他曾遠赴柏林，師事著名作曲家布魯赫（Max Bruch, 1838-1920）；1908年更前往巴黎，求教於作曲家拉威爾（Maurice Ravel, 1875-1937），以求獲得更注

---

<sup>註</sup> 達爾文曾於1859年首度出版他的重要論著《物種論（*The Origin of Species*）》，提出物競天擇的演化論學說（Adams 101）。

重色彩的管弦樂法技巧（洪萬隆 2339）。

馮威廉斯對英國民族音樂的蒐集不遺餘力。自 1904 年起，馮威廉斯成為「英國民謠歌曲協會（English Folk-song Society）」的一員，致力於英國民謠蒐集（Foss 14）；這也使他的音樂具有強烈的民族主義（nationalism）色彩。

1914 年第一次世界大戰開始，馮威廉斯隨即加入英國陸軍，曾任砲兵軍官，並駐守法國等地。1919 年退役後，便進入皇家音樂學院擔任作曲教授。並自 1921 至 1928 年，接任倫敦巴赫合唱團（Bach Choir）的指揮一職。在這段時間，他完成了《田園交響曲（A Pastoral Symphony）》等重要音樂作品。他於 1922 年首度拜訪美國；其後，除了曾在 1932 年到美國賓州布萊恩馬爾學院（Bryn Mawr College）授課，並於 1954 年在紐約的康乃爾大學（Cornell University）與全美各地講學，而此時的他已是 81 歲高齡。接下來，他在 1956、1958 年分別完成第八與第九交響曲。最後在 1958 年，因冠狀動脈栓塞逝世於倫敦，享年 85 歲。

## 第二節 馮威廉斯的音樂風格

馮威廉斯的音樂風格，最主要是擷取自英國民謠與合唱音樂的傳統，並受德國浪漫音樂及法國印象樂派等的影響。他與作曲家好友霍爾斯特將英國的民謠音樂化作自己的藝術基礎，並且終身致力於此。這股對於本土民謠音樂作品的興趣，深深地影響他音樂作品的樣貌，就如同他曾於 1906 年出版的《英國讚美詩（*English Hymnal*）》，代表他對英國傳統教會音樂的研究一般。對於英國音樂風格的傳承，他曾說：

「我們身為培利的傳人，如果還算聰明的話，應該已經從培利處繼承了英國的合唱曲遺緒。這個龐大的合唱曲傳統由首發軔者塔利斯傳至柏德，由柏德傳至紀本斯，由紀本斯傳至普賽爾，由普賽爾傳至巴提斯希爾及格林，此二人又克盡厥責地傳遞給衛斯雷士與培利。而後者已經把薪火交到了我們手上，我們的切身責任就是要讓薪火再傳，如此綿延不絕。[sic]」（陳琳琳譯 188）

受他的老師拉威爾的影響，馮威廉斯的音樂帶有法國印象樂派細密的風格。雖然他也曾經師事德國作曲家布魯赫，且對於德國浪漫樂派的風格與作曲技巧極為熟稔，但對馮威廉斯而言，他卻選擇掙脫來自十九世紀的德國浪漫音樂傳統的重重限制與羈絆。他的最重要代表作品是合唱音樂與九大交響曲，其他尚包括為數可觀的藝術歌曲、三部歌劇、假面劇（*masque*）與道德劇（*morality opera*）、以及舞台、電影使用的配樂（*incidental music*）等等。

馮威廉斯在音樂上的成長相當緩慢，這點在作曲家中並不常見；他直到卅幾歲之後才寫出完全屬於他自己風格的作品。但他自十九歲起就有作品出版，作曲時期長達六十五年，以至作品等身，創作生涯之長在音樂史上實屬少見。正因馮威廉斯的創作生涯相當長，《新葛羅甫音樂辭典（*The New Grove Dictionary of Music and Musician*）》便將他的音樂分為五個創作時期（Ottaway 571-7）。分

別敘述如下：

### 第一時期（1908 年之前）

自 1892 年起，一直到 1908 年負笈法國之前的求學時期，馮威廉斯主要受到英國民謠與伊莉莎白時期的傳統英國音樂影響，並以浪漫樂派的音樂風格為基礎。這段時期他的重心放在鋼琴伴奏的藝術歌曲創作上，最明顯的例子應屬《旅人之歌（*Songs of Travel*, ca 1904）》之中的九首歌曲、《菩提草原（*Linden Lea*, ca 1901）》、以及《生命之屋（*The House of Life*, ca 1903-1904）》的六首歌曲等等。同時，他在這段時期創作的獨唱曲多達 54 首，幾乎接近他獨唱曲總數（112 首）的一半。

### 第二時期（1909-14）

受教於拉威爾之後，馮威廉斯開始著手創作一系列交響曲作品，如《海洋交響曲（1910）》、《倫敦交響曲（1914）》等，以及完成兩組弦樂團合奏的著名樂曲《塔利斯主題幻想曲（*Fantasia on the Theme by Thomas Tallis*, 1910）》。除此之外，他在這段時期值得一提的英國藝術歌曲作品是《在溫洛克山脊上（*On Wenlock Edge*, 1908-9）》，供男高音、弦樂四重奏和鋼琴一同演出，是一組由六首歌曲組成的聯篇歌曲。

本時期的藝術歌曲創作轉少，共約有 16 首作品。基本上，音樂風格為上個時期的延續，仍以英國民謠為骨幹；但在音樂技巧上更具深度。除了《塔利斯主題幻想曲》使用調式與連續的平行和弦之外，新的半音用法也出現在《在溫洛克山脊上》的第一首同名歌《在溫洛克山脊上》。

### 第三時期（1919-34）

在第一次世界大戰期間（1914-8），馮威廉斯曾入伍擔任砲隊軍官，接收許

多關於戰爭的訊息，同時在這四年左右的時間，他幾乎沒有任何作品問世。直到大戰結束，馮威廉斯離開部隊，他便立刻埋首於作曲。這段時期可說是馮威廉斯作品風格變化最大的時期，從《田園交響曲（1922）》開始，除了受到大戰影響，慢板樂章中出現像軍號似的小號樂段之外，調式、五聲音階、塊狀和弦的使用愈見頻繁（Ottaway 573-4）。本時期共完成約 24 首的藝術歌曲，本研究報告所討論的《四首蕭芙的詩》，與同一年完成的《三首惠特曼的詩（*Three Poems by Walt Whitman*, 1925）》都是在本時期完成的重要作品。

#### 第四時期（1935-44）

由於這段時期正值第二次世界大戰，而同時馮威廉斯的摯友 - 英國作曲家霍爾斯特剛剛去世，使他的藝術歌曲創作幾近停滯的狀態。他在這段時期僅有一首藝術歌曲作品《柳之哨音（*The Willow Whistle*, 1938-9）》問世。在其他領域的音樂上則回歸更傳統的風格，音色顯得溫暖而抒情，本時期的代表作應屬他的《第五交響曲（1943）》，重拾英國民謠傳統、調式與調性間的轉換，是這部作品最大的特色（Ottaway 575）。

#### 第五時期（1945-58）

自第二次世界大戰結束起，一直到去世前，共計 13 年的時間，馮威廉斯完成了另外四首交響曲、道德劇、與其他配樂等不同形式的大小作品。同時，他也重新表現出對於獨唱曲的喜愛，共完成約 17 首的歌曲作品；除了熱心地為他的新任妻子烏蘇拉（Ursula Vaughan Williams）<sup>註</sup> 所寫的詩譜曲，如《四首最後的歌（*Four Last Songs*, 1960）》之外，他還為電影《威廉·布萊克（*The Vision of William Blake*）》寫配樂，其中的歌曲集結成為《十首布萊克之歌（*Ten Blake Songs*, 1957）》，是為獨唱與雙簧管而作的歌曲。

---

<sup>註</sup> 烏蘇拉尚未與馮威廉斯結婚之前的原名為 Ursula Wood。

最後，我們綜觀馮威廉斯的音樂風格，可知他相當強調「英國傳統」。但在音樂上，他並不濫用民族主義或具民族風的音樂，意即並非僅做到以民謠為架子、外飾以甜美的管弦外殼而已。他勇於表達自己的思想，不論是以音樂或是訴諸文字；這使得他的音樂以「富有個人色彩（individuality）」來形容或許要比民族主義來得更為貼切。至於他音樂中的「幻想（visionary）」特質（Ottaway 577），更為他的歌曲作品帶來無限的藝術空間。

# 第肆章 《四首蕭芙的詩》樂曲研究

## 第一節 詩人蕭芙與其詩作風格

### 蕭芙生平簡介

蕭芙 (Fredegond Shove, 1889-1949) 是英國詩人。她的母親原名佛羅倫斯·費雪 (Florence Fisher)，是費雪家族的長女。蕭芙原本是弗雷德·梅德蘭 (Fred Maitland) 與佛羅倫斯的女兒，後來佛羅倫斯改嫁劍橋大學的經濟學家傑洛·蕭芙 (Gerald Shove)，便改從了夫姓 (Vaughan Williams, Ursula 35&158)。費雪家族與馮威廉斯家族原為世交；其後，佛羅倫斯的妹妹 - 阿德琳 (Adeline)，更與作曲家馮威廉斯結為夫妻。所以詩人蕭芙是馮威廉斯的外甥女；因著這層親戚關係，使得蕭芙與馮威廉斯彼此之間並不陌生。

### 詩集《喬治王風格詩 (Georgian Poetry)》與蕭芙

馬希爵士 (Sir Edward Marsh, 1872-1953) 曾任邱吉爾首相之私人祕書，他非常愛好文學，並且捐出自己的財產用於鼓勵文學詩的創作。他在 1911 到 1922 年間，共編纂了五冊當代詩人的作品選輯，並命名為《喬治王風格詩》(Banfield 208)。而在蕭芙出版了她的第一本詩選《夢境與旅程 (*Dreams and Journeys*, Oxford: 1918)》之後，馬希爵士立即將蕭芙與她的詩作收錄在選輯的第四冊“*Georgian Poetry 1918-1919*”之中。如此一來，使得原本並非主流詩人的蕭芙，藉此選輯得以為世人所認識。然而，自此之後，蕭芙除了出版過一本有關文學評論的書，名為《克里斯蒂娜·羅塞提 (*Christina Rossetti*, Cambridge: 1931)》以外，卻再也沒有任何文學作品出版問世 (Seymour 489)。



## 「喬治王風格」與蕭芙作品之特色簡介

在現代文學中，習慣性地將馬希所收錄的詩以及詩人，甚至同時期（約 1900 至 1922 年）的作品，統一稱為「喬治王風格( Georgian)」( Perkins 203 ) “Georgian” 一詞，在《大陸簡明英漢辭典》中譯為：「【英史】喬治王時代 的；該時代的藝術風格的；喬治五（六）世時代的 」（吳炳鍾 549）。英國國王喬治五世在位期間自 1910 年到 1936 年；所以這段時期，英國各類型的藝術風格，因而統稱為「喬治王風格」。又因為這段時間恰好是第一次與第二次世界大戰時期，不僅在文學作品的產量上銳減，同時也使得文學內容普遍呈現出退化的現象。

「喬治王風格」這個名詞本身所代表的風格與涵意，其實並不明確。但當時的評論卻認為喬治王風格詩存在一種「田園風味，結合了質樸、情感的流暢表達，與時下流行的、精研而得的、明朗清澈」的風格。簡而言之，這個時期一般反應在文學詩上的特色，就是詩詞內容多集中於大自然、或是寫景方面的描述，並且退縮到童真時期的幻想世界之中（Banfield 208~209）。而論及蕭芙的詩，現代詩評曾有如下敘述：

「她對大自然的描述相當敏銳用心，遠超過當代喬治王風格的其他詩人，詩作常以格律複雜的形式完成。她常常措詞強烈地表達個人的罪行，或在詩中描繪出謙卑的基督教義情懷。她並不認為能與讀者透過詩作進行溝通，但事實並非如此。」（Seymour-Smith 489）。

作曲家馮威廉斯本人，也曾稱許這些詩人作家已經「重新發掘出能與英國以及英語二者相互匹配的沈靜之美」（Banfield 210）。我們若仔細地研讀這四首詩，相信並不難找到上述的特色。

## 第二節 《四首蕭芙的詩》樂曲解析

### 創作背景

馮威廉斯於 1922 年完成蕭芙《動與靜 (*Motion and Stillness*)》這首詩的譜曲，而這首歌曲也是四首歌之中最早完成的曲子。但是馮威廉斯並沒有立刻將它公開發表，直到 1925 年才將其餘三首陸續完成，並將這四首歌曲全部交付倫敦著名的牛津大學出版社 (Oxford University Press) 印行發表。而這組歌曲的首演，則是在 1925 年的 5 月 27 日，於倫敦的伊奧利亞廳 (Aeolian Hall) 舉行。  
(Day 300)

音樂學者詹姆斯·戴 (James Day, 1927-) 曾經指出：

「即使是麥克·甘迺迪 (Michael Kennedy) 這般敏銳與富同情心的評論家，也覺得這位作曲家 (指馮威廉斯) 認為這些詩有點兒棘手、難以處理。這似乎意味者他譜寫這四首曲子是出於責任感，而非真正受到興趣的驅使。」  
(Day 114)

或許正是因為詩人蕭芙是他妻子的外甥女，所以馮威廉斯自認有這樣的義務，要將這四首詩譜寫完成。但是詹姆斯·戴也同時認為在音樂部份有馮威廉斯的用心之處：

「這四首歌在鋼琴伴奏的部份，比起馮威廉斯之前的歌曲作品要更加地精細複雜，因為這四首歌曲的音樂部份並非以追求冗長的大規模形式為目的，長度上可以說極為精簡。」 (Day 114)

無論如何，甫自法國向拉威爾學成歸國，滿載最新作曲思潮的馮威廉斯，已盡其所能地將所學的成果，並結合英國音樂的精神，表現在這四首歌之中。

## (一)、《動與靜 ( *Motion and Stillness* ) 》

### 一、詩詞解析

#### MOTION AND STILLNESS

The sea shells lie as cold as death  
Under the sea;  
The clouds move in a wasted wreath  
Eternally;  
The cows sleep on the tranquil slopes  
Above the bay;  
The ships like evanescent hopes  
Vanish away.

#### 動與靜

海貝冷冷地躺著 像是死了一般  
在海底  
浮雲飄動著 像廢棄的花環  
永恆不息  
母牛 在靜謐的山坡上沈睡  
就在海灣之上  
船舶 就像易逝的希望一般  
消逝在遠方

這首詩分為四個段落，每個段落均由一行八音節詩與另一行四音節的對句詩所組成，詩句簡短而有規律。押韻形式更迭，為 AB-AB-CD-CD 的形式。

乍讀本詩，可能會覺得詩句的內容晦澀難解。例如，本詩中曾提及海中的貝殼「像死一般的冷 ( as cold as death ) 」，蕭芙以「死」來形容冷冽的感覺，同時也藉此對於「動」、「靜」兩個抽象概念進行辯證。其中，在海底冷冷地躺著的貝殼，看起來像是屬於「靜」的一方；但是躲藏在貝殼裡的生命 - - 海貝本身，卻是蘊含「動」的能量。其他如雲「像廢棄的花環 ( like a wasted wreath ) 」、「睡著的母牛 ( The cows sleep ) 」、還有船隻「像易逝的希望 ( like evanescent hopes ) 」 等等，都可依循同樣的邏輯進行辯證。如此一來，便可得到「靜中有動、動中有靜」的結論，而這似乎與中國易經的「陰」「陽」之說有異曲同工之妙。

音樂學者詹姆斯·戴曾說：「《動與靜》以其中的詩句，向馮威廉斯提出想像力的挑戰」 ( Day 114 ) 。確實，當閱讀這首詩時，會發現這四段詩中所陳述的事物似乎彼此毫無關聯，背後隱喻的意義也相當隱晦不明；這些我們習以為常的自然景物，還是需要一些想像力纔能「理解」它的內容。

## 二、樂曲分析

本曲雖僅有 21 小節，但沒有使用任何反覆的樂段，所以是屬於「應詞歌（through-composed）」的自由曲式，全曲隨著這四段詩分為四個小段落，第一段為 1~7 小節，第二段為 7~11 小節，第三段為 11~15 小節，第四段則為 15~21 小節。

基本上這首歌是以四四拍子為主，除了 17~18 小節改變為三二拍子之外，在節奏的韻律上並沒有太大的變化。而馮威廉斯在曲中並沒有使用任何的調號，調性的感覺非常不穩定，並使用相當多的複調性作曲技巧，企圖製造出和弦與音響上的新色彩。

譜例 1-1 馮威廉斯歌曲作品《動與靜》，1~3 小節鋼琴部份

Piano

1 *pp* 2° 下行之平行四度 2 3

F minor: i simile

自始至終，馮威廉斯在全曲中廣泛地利用二度、四度與五度這三個音程。整首曲子由二小節最弱音（pianissimo）的前奏揭開序幕。鋼琴的左手部份是空心五度的頑固音程（ostinato），右手則是以二度級進下行之平行四度音程，並在第三小節下方標示了「以下相同（simile）」的術語（譜例 1-1），這樣的形式不斷重覆了近 11 小節。在這個以 F 小調調性開始的部份，作曲者似乎想在此藉由音樂形式表達出曲名「動與靜」的概念：鋼琴左手部份的頑固音程與重覆的音樂形式，代表了「靜」中永恆不變的思想；而鋼琴右手部份級進下行的平行四度音程、以及流動的聲樂旋律線，則象徵「動」。

譜例 1-2 馮威廉斯歌曲作品《動與靜》，2~3 小節與 7~8 小節

The sea - shells

3

級進下行之平行四度

The clouds move in a

7

級進下行之空心五度

simile

在第七小節，曲中出現了細微的改變。相對於第一段詩描述海底的貝殼，作曲者在第二段詩將聲樂部份的起音提高了五度，以表達飄在天空中的雲彩（譜例 1-2）。在譜例中，我們可以看見鋼琴部份也對此作了類似的描繪。在第二段的鋼琴音域開始擴展，音程也增大， $2^\circ$  下行的空心五度音程似乎用來象徵雲彩空蕩蕩、蓬鬆的感覺。第二段詩的調性開始模糊不清，因為缺乏決定調性該有的三音；但若依第 7~11 小節所出現的四個臨時記號（ $B^b$ 、 $E^b$ 、 $A^b$ 、 $D^b$ ）來看，又有點像進入  $A^b$  大調的 IV 級。

譜例 1-3 馮威廉斯歌曲作品《動與靜》，10~15 小節

箭號處表示  $2^\circ$  下行音

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 10 to 12. The vocal line is in  $A^b$  major, with lyrics: "E - ter - nal - ly, The cows sleep". The piano accompaniment features a descending second interval in the right hand, indicated by an arrow. Chord symbols below the piano part are:  $A^b$  major: IV ( $D^b$ ), E major: IV (A triad), and  $^b$ III (G triad). The second system covers measures 13 to 15. The vocal line continues with lyrics: "on the tran - quil slopes A - bove the bay,". The piano accompaniment continues with descending second intervals. Chord symbols below the piano part are:  $III^b$  (G triad),  $II^b$  (F triad), and  $III^b$  (G triad). Arrows in the piano part indicate descending second intervals.

到了第 11 小節進入詩的第三段；在這個段落中，整個調性與和聲的色彩突然改變。不僅從開離的空心四度、五度音程變為密集的三和弦結構，平均音域也提高了。從第 11 小節之後所出現的臨時記號（ $F^\sharp$ 、 $C^\sharp$ 、 $G^\sharp$ 、 $D^\sharp$ ）來看，似乎已從之前  $A^b$  大調的 IV 級進入 E 大調的 IV 級。相對地，聲樂旋律部份則以 E 大調之 I 級和弦上行音階開始（譜例 1-3）。

本段共出現四條同時進行、互相對抗的旋律線。除了聲樂旋律之外，之前一直出現的二度下行動機仍然存在，在本段中成為鋼琴部份的重要元素。在鋼琴右手的高音聲部，是第二條重要的旋律線，這個  $D^\sharp-C^\sharp$  的動機在本段一共出現了五次；再者，馮威廉斯在此標示「歌唱似的（cantabile）」的術語，使得這個動機

顯得特別突出。鋼琴右手的中聲部與左手部份的第二轉位和弦則是另外二條線。二者都是級進下行的音階，此處似乎運用了「歌詞描繪（word-painting）」的效果，描繪著歌詞中所提到的山坡。而唱到「above（在 之上）」時，也出現了聲樂部份的最高音 d”。

最後是第四段詩，從 15 小節開始，連續出現的三連音使得節奏感覺上加快了起來。三連音部份是一連串的降 F 大調 I 級的增減三和弦，與前段的 E 大調為同音異名。這樣的形式像極了海浪波動搖擺的效果，而同樣也是二度下行的動機所構成（譜例 1-4）。

譜例 1-4 馮威廉斯歌曲作品《動與靜》，16~17 小節

最後，三連音逐漸趨於和緩，音樂以極弱的力度（pianississimo, *ppp*）來表達歌詞的最後一句「消逝在遠方」。同時，作曲家於第 21 小節（也是全曲最後一小節）中標示了「消逝（niente）」，使鋼琴的殘響最後停留在 C 和弦與 F<sup>b</sup> 減和弦組成的複調（bitonality）音響上，而後使之逐漸消失（譜例 1-5）。以音樂形式描繪出歌詞意境的企圖，可說極為明顯。

譜例 1-5 馮威廉斯歌曲作品《動與靜》，18~21 小節

### 三、演唱風格與詮釋

基本上，本曲的力度記號分布在相當弱的範圍內（從 pp 到 ppp），意即整首曲子必須營造出相當寧靜的氛圍。在第 11 與 15 小節的前半出現漸強的記號，但在相同小節的後半隨即出現漸弱。這兩處力度的變化應由鋼琴伴奏來完成，製造出詩意中場景更換的效果；但不宜太過誇張，以貫徹整首歌曲表達「靜」的概念。

在聲樂的部份，從 c 到 d' 的最大音域來看，音域相當集中在中音的部份。作曲者除了使用「歌詞描繪」的技巧之外，同時已將詩詞的重音節特意放在強拍、旋律的最高音位置，或以較長時值的音符表示，相當具有詩歌朗誦的風格。特別是在第四段詩的部份，使用了同音反覆的形式，最為明顯（譜例 1-6）。所以，演唱者除了配合作曲家所標示的緩板速度（Lento），遵照音符時值確實演唱之外，最好能使用平靜的音色，避免激情或過度的振動音（vibrato），如此可忠實表達詩中靜謐與超然的意境。

譜例 1-6 馮威廉斯歌曲作品《動與靜》，16~21 小節聲樂部份

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics "The ships like e - van-es - cent". The bottom staff is in bass clef and contains the lyrics "hopes Van - ish a - way." The music features a 3/4 time signature. The melody is characterized by long, sustained notes, particularly in the first staff. There is a triplet of eighth notes in the second staff. The overall mood is calm and reflective, consistent with the text's description of a quiet and serene atmosphere.

## (二)、《四個夜晚 ( *Four Nights* ) 》

### 一、詩詞解析

#### FOUR NIGHTS

O when I shut my eyes in spring  
A choir of heaven's swans I see,  
They sail on lakes of blue, and sing  
Or shelter in a willow tree:  
They sing of peace in heart and mind  
Such as on earth you may not find.

When I lie down in summer-time  
I still can hear the scythes that smite  
The ripened flowers in their prime,  
And still can see the meadows white.  
In summer-time my rest is small,  
If any rest I find at all.

In autumn when my eyes I closed  
I see the yellow stars ablaze  
Among the tangled winds that rose  
At sunset in a circled maze;  
Like armoured knights, they ride the skies  
And prick the closed lids of my eyes.

But when in winter-time I sleep  
I nothing see, nor nothing hear;  
The angels in my spirit keep  
A silent watch and, being there,  
They cause my soul to lie as dead -  
A stream enchanted in her bed.

#### 四個夜晚

哦！在春天 當我閉上雙眼  
我看見一群從天而降的天鵝  
牠們在湛藍的湖面上滑行著 唱著歌  
或是在柳樹下憩息：  
牠們全心全意地唱著平安之歌  
此情此景在這世上可不多見

在夏天 當我躺臥時  
我聽得到  
鐮刀割下盛開花朵的聲音  
也看得見白色的草坪  
在夏天時 我幾乎不休息  
除非我能找得到休息的時間

在秋天 當我閉起眼睛  
我看見黃色的星星在風中燃燒  
它們在日落時升起  
變成了圓形的迷宮  
像是全副武裝的騎士 它們奔馳在天際  
並戳刺著我閉上的眼瞼

但是在冬天 當我入睡時  
我什麼都看不見 什麼也聽不到  
天使默默地守護著  
我的靈魂，並且他們  
令我的靈魂躺下如同死去一般 -  
一道迷人的清泉在她的墓裡（流動著）


本詩分為四段，均為八音節的六行詩所組成，各段押韻形式為 A BABCC，格律相當規則。這四段詩分別敘述一年之中四個季節的情景，依序分為春、夏、秋、冬。這首詩的特點在於詩文中以第一人稱貫穿全詩，所有的景物皆是詩人「閉上雙眼」所見。所以，蕭芙以極富想像力的筆觸記下四季在她心中呈現的景致，並表達出季節變化更迭的概念，讀來別具一格。



## 二、樂曲分析

《四個夜晚》的調性主要是 B<sup>b</sup> 大調。伴隨著詩的結構，音樂分成四個段落。各段的旋律一開始均為四度上行音程，除了第三段的旋律變化較大之外，其餘的段落彼此極為相似，曲式 A-A'-A'' (in G major / E minor) -A'''，應為「變化反復多段式 (modified-strophic)」。這四個段落分別為歌曲中的 1~18 小節、19~34 小節、35~50 小節、以及 51~69 小節。而《四個夜晚》中各段鋼琴伴奏基本形式之比較，詳見下表：

表 2-1 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》鋼琴伴奏基本形式之比較

	拍 號	力 度	鋼琴伴奏基本形式
第一段 (春天) mm1~18	4/4 - 2/4 - 4/4	<i>pp</i>	
第二段 (夏天) mm19~34	4/4 - 3/2 - 4/4	<i>pp</i>	
第三段 (秋天) mm35~50	3/2	<i>pp</i>	
第四段 (冬天) mm51~69	4/4 - 3/2 4/4	<i>pp-ppp</i>	

由表 2-1 的比較，我們可以相當明顯地看出這四段音樂，全部標以「最弱音

（pianissimo）」，力度變化的範圍極小；然而馮威廉斯似乎有意以不同形式的鋼琴伴奏來表達四季之間的差異。我們首先看到對於春天的描述是在歌曲的第一段，鋼琴部份連續使用的平行和弦（參見表 2-1「春天」伴奏型式），在他 1922 年完成的《田園交響曲》中也可見到類似的手法（譜例 2-1）（老耀譯 48），音樂學者歐塔威（Hugh Ottaway, 1925-1979）稱之為「塊狀和弦（block chord）」（Ottaway 574）。

譜例 2-1 馮威廉斯作品《田園交響曲》第一樂章



譜例 2-2 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，1~4 小節

在和聲的進行上，鋼琴的左右手部份分別進行著 B<sup>b</sup> 大調中不同級數的和弦（譜例 2-2），而右手的部份又見到與第一首《動與靜》相類似的二度下行音程。這樣的進行到了第 11 小節之後開始出現部份變化。第 13 小節起突然使用 VI<sup>b</sup> 級與其他特殊級數的和弦，並使用了許多的大七和弦，或是九、十一和弦等，其中多省略三音及使用增音程，不僅使調性模糊，也製造出夢幻似的音響效果（譜例 2-3），與本曲一開始所使用之三和弦色彩相當不同。這樣的作曲手法在德布西（Claude Debussy, 1862-1918）與拉威爾等法國印象樂派的作品中經常出現，足見馮威廉斯對於法國音樂之技法相當嫻熟。

譜例 2-3 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，10~17 小節

shel-ter in a wil - low tree: ——— They sing of peace in

10

B<sup>b</sup> major: I vi VII<sup>b</sup> VII<sup>b</sup> v VI<sup>b</sup> iv v<sub>7</sub>

heart and mind Such as on earth you may not

15

B<sup>b</sup> major: VI<sup>b(7)</sup> IV VII<sup>b(7)</sup> v<sup>(9+)</sup> VI<sup>b(11)</sup> I<sub>7</sub> III<sup>b(11+)</sup>

接下來，第二段詩的前半部旋律與第一段頗為相似，只是在鋼琴部份作了形式與和聲的變化。由表 2-1 的比較可知，在第二段時，鋼琴部份左手的塊狀和弦比起第一段低了三度，右手則變為分解和弦的形式（譜例 2-4）。雖然並無法就此斷言音樂形式的改變與詩詞內容有關，但由春天的寧靜走進夏日的活躍，卻相當明顯。

譜例 2-4 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，19~23 小節

When I lie down in - sum-mer-time I - still can hear the scythes

19

B<sup>b</sup> major: vi IV VII<sup>b</sup>

在譜例 2-5 可看見，到了第 27 小節出現拍號的變化；而與第一段第 13 小節一樣，也在這裡進入 B<sup>b</sup> 大調的 VI<sup>b</sup> 和弦（參考譜例 2-3）。接下來在鋼琴左手部份是一連串下行的平行空心五度，最低音部份依序分別是 A<sup>b</sup>、G<sup>b</sup>、F<sup>b</sup>、D<sup>b</sup> 與 C<sup>b</sup>，恰好是一組無半音的五聲音階（anhemitonic pentatonic scale）。在這個段落，聲樂旋律部份出現的五聲音階則與鋼琴部份的音高不同，分別是 E<sup>b</sup>、F、G、B<sup>b</sup> 與 C。形成像是複調性的作曲風格。

譜例 2-5 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，25~33 小節

flowers\_ in their prime, And still can see the mea-dows white.

25

B<sup>b</sup> major: vi IV VII<sup>b</sup> VI<sup>b</sup>

In summer-time my rest is small, If a - ny rest I find at

29

五聲音階

第三段是本曲變化最大的部份。自 34 小節起，拍號改變為 3/2 拍子；馮威廉斯在此標示 *Poco animato*（稍微活潑）的術語，暗示本段的速度要比前面稍為加快些。同時，藉著第 33 小節鋼琴右手部份掛留的 *g* 音，整個調性未經任何轉調程序便突然地進入沒有任何升降記號的狀況，看起來像是變成 C 大調。而在鋼琴部份出現如阿拉貝斯克（arabesque）曲線一般、由 C、D、G 三個音組成的琶音音階，由於缺乏三音，並無法立即判定調性。直到第 36 小節加入鋼琴低音部份的 E 小調 *i* 級三和弦，調性才稍為明朗化（譜例 2-6）。

譜例 2-6 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，34~37 小節

*Poco animato*  $\text{♩} = \text{♩}$

34 all. In au - tumn, when my eyes I close I

*pp*

una corda

E minor: I<sub>(13)</sub>

G 小調上行旋律小音階

如譜例 2-6 所見，自 35 小節開始的聲樂旋律，一直到 41 小節，使用了 G 小調上行的旋律小音階，在自然音階中包括了還原 E、F<sup>#</sup>與 B<sup>b</sup> 三個變化半音為其特色。而第 36 小節形成的 E 小調 *i* 級十三和弦則是受法國音樂的影響。至於在

第 39 小節之後的模進部份，馮威廉斯使用了變化和弦來改變和聲的色彩，同時也使調性變得模糊。鋼琴的琶音部份在第 34~42 小節之間不斷反覆，延續了九小節，所形成的線條就像是在詩中描繪的秋風：

「 我看見黃色的星星在風中燃燒  
它們在日落時升起  
變成了圓形的迷宮  
像是全副武裝的騎士 它們奔馳在天際 」

黃昏之際，枯黃的芒草、收割後的穀糠，全部被秋風無情地捲起，在空中形成一圈圈、如迷宮般的圓形圖案。而這段琶音就如同使用了「歌詞描繪」的技巧，將前述的場景描繪在音樂中。自 43 小節之後，音樂形式轉變，鋼琴左手部份出現類似附點音符的急促節奏，右手的琶音音域縮減，反覆的形式也變得更密集，就像是描繪詩中所述「奔馳天際的騎士」一般，騎著馬兒急馳的情景。同時，在此加上了 E<sup>b</sup> 與 B<sup>b</sup>，為下一段出現的調號預作準備（譜例 2-7）。

譜例 2-7 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，42~45 小節

The image shows a musical score for Example 2-7, measures 42-45. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and includes the lyrics: "sun - set in a cir - cled maze: Like armoured knights they ride the". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as *pp* and *f*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

本曲進入第四段的手法相當特別，奔馳的音型結束在第 50 小節的 f 音，並且令此單音延續三個小節，像是用來象徵冬天的蕭條景致。此外，作曲家在這個音下方標示了一個謎般的術語「tre corde（三和弦）」，這個情形似乎有點自相矛盾，馮威廉斯在此並未多作解釋，我們也許只能推想，作曲者希望這個單音在演奏者的手中，能彈出三和弦的音響效果，或者祇是一道能令聽者感受到三和弦的隱喻（譜例 2-8）。

譜例 2-8 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，49~53 小節

Tempo I

49 eyes

51 *pp* But when in winter-time I sleep

tre corde

在聲樂旋律的部份，第四段基本上反覆了第一、二段的旋律，和聲的進行也與第一段類似。在本段後半出現與第一段不同用法的變化和弦，如第 58 小節的  $C^b$  三和弦及同音異名的 A 大七和弦第一轉位等等，像是暫時地進入  $C^b$  大調，但在 60 小節之後又回到  $B^b$  大調。第 64 小節開始的尾奏則又回到與前奏相似的塊狀和弦與和聲進行，作曲者似乎再一次地使用「歌詞描繪」技巧，藉由音樂上的形式來描繪周而復始、生生不息的四季特性（譜例 2-9）。

譜例 2-9 馮威廉斯歌曲作品《四個夜晚》，58~69 小節

58 silent watch, and being there They cause my soul to lie as dead. A stream en-

63 chanted in her bed.

$C^b A^b B^{bb}(A)_6$   $C^b_{(7)} A^b D^b_{(7)}$   $B^b Gm_7 A^b_{(7)6}$   $B^b Gm_7 A^b m_7$

### 三、演唱風格與詮釋

四段音樂中有一項彼此相同的特色是力度的變化，全部標以「最弱音（pianissimo）」，力度起伏的範圍極小，而且完全沒有使用任何重音記號，整首歌呈現出極為輕柔的表情。這樣的寫作像是客觀地敘述著詩中描繪的大自然景色；其中不包含任何激情的成份，反倒以相當纖細的音樂元素，如細微的變化和弦、輕巧的琶音音階等，來表達像是夢境一般、「閉起雙眼」所見的事物。所以對於聲樂演唱及鋼琴伴奏兩者來說，必須以一種極為平靜的心境與表情來表達全曲，避免任何的激動情緒或重音的演奏，以免破壞曲中纖細的織度及和聲色彩。

在鋼琴的部份，由於馮威廉斯使用了法國音樂纖細、透明、富變化的和聲風格，所以對於鋼琴的延音都已使用圓滑線標示出適當的長度，鋼琴伴奏者應遵循作曲者的標示換踩延音踏瓣，以免和聲變得污濁、沈重。

另外，基於詩詞與音樂的設計，作曲者已將歌詞的重音安排在節拍的重拍之上，所以聲樂演唱者應注意自然地演唱出歌詞的重音，不宜太過強調。除了應以平靜的音調進行演唱之外，對於曲中幾次聲樂部份出現的漸強、漸弱記號，如第32~33小節、41~42小節、46~47小節、61~63小節等處，由於聲樂旋律正在上行，在演唱時音量會隨著氣息的需要而自然地增強；反之，演唱下行旋律則音量逐漸減弱。因此在這些地方，並不需要特別誇張地演唱出漸強、漸弱的力度，一切只需準確、自然地進行，在平穩的氣息控制之下，自然會有這樣的效果。

### (三)、《新靈魂 ( *The New Ghost* ) 》

#### 一、詩詞解析

##### THE NEW GHOST

And he cast it down, down, on the green grass,  
Over the young crocuses, where the dew was,  
He cast the garment of his flesh that was full of death,  
And like a sword his spirit showed out of the cold sheath.

He went a pace or two, he went to meet his Lord,  
And, as I said, his spirit looked like a clean sword,  
And seeing him the naked trees began shivering,  
And all the birds cried out aloud as it were late spring.

And the Lord came on, He came down, and saw  
That a soul was waiting there for Him, one without flaw,  
And they embraced in the churchyard where the robins play,  
And the daffodils hang down their heads, as they burn away.

The Lord held his head fast, and you could see  
That He kissed the unsheathed ghost that was gone free –  
As a hot sun, on a March day, kisses the cold ground;  
And the spirit answered, for he knew well that his peace was  
found.

The spirit trembled, and sprang up at the Lord's word,  
As on a wild, April day, springs a small bird,  
So the ghost's feet lifting him up, he kissed the Lord's cheek,  
And for the greatness of their love neither of them could speak.

But the Lord went then, to show him the way,  
Over the young crocuses, under the green may  
That was not quite in flower yet – to a far-distant land;  
And the ghost followed, like a naked cloud holding the sun's  
hand.

##### 新靈魂

他被扔在綠色的草地上  
就在一片初生的 沾著露水的番紅花上  
他拋下肉體的外衣 充滿死亡的氣息  
就像一把劍 他的靈魂離開了冰冷的劍鞘

他向前走了一兩步 他前去迎見他的上帝  
然而，正如我所說，他的靈魂就像一把純潔的劍  
於是 看著他 枯樹開始顫動  
所有的鳥兒大聲叫著 彷彿此時已是晚春一般

接著 上帝來臨 祂降下 並且看見  
有位毫無瑕疵的靈魂正在那兒等著祂  
他們在教堂邊相擁，那兒有正在嬉戲的知更鳥  
以及凋萎的水仙花 垂下了它們的頭

上帝很快地扶住他的頭 你可以看見  
祂親吻著那已離鞘的、自由的靈魂 –  
就像三月天熾熱的陽光 親吻著冰冷的大地  
靈魂回應著，因他深知他已找到屬於他的安息

這顫抖的靈魂 因上帝的話而成長  
正如雛鳥生長在狂暴的四月天一般  
於是這靈魂以雙腳將自己挺起 親吻上帝的面頰  
他們的愛如此崇高 以致雙方都默然不語

但此時 上帝動身離去 為他指引道路  
就在尚未開花的山楂樹下 那片初生的番紅花上  
前往一處遙遠的國度  
而這靈魂跟隨著祂，就像一片赤裸的雲，握著陽光的手

《新靈魂》在四首詩中為最有名，描述死後靈魂出竅飛昇、以及靈魂與上帝的邂逅，充份顯示詩人蕭芙的宗教情懷。本詩共六大段，每段四行，詩句兩兩押韻 (AABB)；格律自由，類似敘事詩 (ballad) 體裁。



德國著名詩人海涅(Heinrich Heine, 1797~1856)曾經同樣寫過一首類似靈魂出竅體驗的詩 - - 《生魂( *Der Doppelgänger* ) 》, 詩人的元神出竅, 看見飽受相思之苦的自己, 忍不住傷心。舒伯特( Franz Schubert, 1797-1828 ) 曾為此詩譜曲, 收錄在《天鵝之歌( *Schwanengesang*, D.957 ) 》之中, 編號第 13 首。兩詩相較之下, 海涅的作品簡短有力, 情緒澎湃洶湧, 真愛摯情表露無遺; 而蕭芙的詩則呈現英國內斂、含蓄的個性與表達方式, 借景抒情、心思綿密, 並且基督教義自然流露, 兩者可說是各具特色。

## 二、樂曲分析

相對於本詩敘事詩體裁的特色, 馮威廉斯使用自由曲式, 也就是藝術歌曲的「應詞歌( through-composed song )」形式, 曲中沒有任何反覆的樂段。全曲共計 71 小節, 隨著詩的段落, 歌曲也分為六大段, 分別是第 1~6 小節、第 7~19 小節、第 20~30 小節、第 31~45 小節、第 46~57 小節、以及第 58~71 小節。

整首歌曲由鋼琴的單音 d 揭開序幕, 它似乎象徵了靈魂與肉體分開的那一剎那。為了處理這首充滿基督教色彩的詩, 馮威廉斯在樂曲一開始, 便借用了宗教音樂中「格雷果聖歌( Gregorian chant )」的形式。前三小節除了分別使用 *tempo rubato* (彈性速度)、*senza misura* (自由節奏)、*colla voce* (跟隨聲樂) 等記號來模擬聖歌吟誦的形式之外, 並且使用主音為 d 的多里亞調式( Dorian mode )來譜寫本曲一開始的旋律( 譜例 3-1 )。

譜例 3-1 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》, 1~3 小節

Tempo rubato (*senza misura*)

Voice

And he cast it down, down, on the green grass, O-ver the young

Piano

cro-cus-es, where the dew was, He cast the gar-ment of his flesh that was

colla voce

在本曲中，馮威廉斯試圖以音樂形式本身來表達詩的含義。例如在第一段的最後一句詩，形容詩中主角靈魂離開軀體「就像一把劍 離開了冰冷的劍鞘」；而到了第二段，詩人再次強調，正如他所說「他的靈魂就像一把純潔的劍」。對這二句同是形容靈魂為劍的詩，馮威廉斯使用了幾近相同的旋律；而這兩個部份的不同之處，在於他將第二次出現的旋律整個提高半音，同時鋼琴伴奏所下的和弦位置作了改變（譜例 3-2）。不僅藉由音樂形式，反映出詩人對文字的運用，同時也主觀地表達了文字中的重點。

譜例 3-2 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，4~6 小節與 10~12 小節

And like a sword his spir-it showed out of the cold sheath.

And, as I said, his spir-it looked like a clean sword,

Bm Dm<sup>(13)</sup> 虛線框表示使用和弦強調的關鍵字

9th

10 Dm→Eim→Cm(平行小三和弦)→E<sup>b</sup> minor

在和聲上，由於塊狀和弦以及大量和聲外音的使用（例如譜例 3-2 第 10~11 小節），使得和聲之間的關係模糊，難以確定調性。從譜例 3-2 可見，在 11 小節之後進入以 E<sup>b</sup> 小調為主的調性；而在 16 小節卻像是以聲樂部份的降 d' 音（birds）當作支柱一般，突然進入 D<sup>b</sup> 小調。自 12 小節起，使用三對四或二對三的節奏型式，鋼琴左手的分解和弦及右手流暢的旋律線，製造出詩句中（樹枝沙沙顫動、以及早春的鳥兒爭鳴喧鬧）的音響效果（譜例 3-3）。其中偶可見到鋼琴高音聲部的部份旋律重疊聲樂的旋律線，有助於強調旋律。

譜例 3-3 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，14~17 小節

na-ked trees be-gan shiv-er-ing, And all the

birds, cried out

*(N.B. There need be no exact corresponde...*

E<sup>b</sup> minor: i<sub>(13)</sub>                      D<sup>b</sup> minor: i<sub>(13)</sub>

這種琶音的形式，到了第三段又被平行的塊狀和弦所取代。在平靜的氣氛之下，詩人緩緩地說出這位新靈魂與上帝相遇的經過。譜例 3-4 的虛線框內標出本段聲樂與鋼琴之間的模仿，造成一種類似應答、回音或是空間感的特殊效果，恰可應用於詩句中所描述另一空間的相遇情景（譜例 3-4），我們可由此了解作曲家馮威廉斯的巧思。

譜例 3-4 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，22~27 小節

saw That a soul was wait-ing there for Him, one with-out

flaw, And they em-braced in the church-yard where the

Bm      Dm      Bm      Cm      Cm<sub>(13)</sub>

Bm      C      Bm

接下來第 30 小節開始，第四段的伴奏在標示「trquillo（寧靜的）」之下以相當寧靜的音響演奏，進入以 D 小調為主的調性中，馮威廉斯在此使用了十一和弦的琶音，而非前三段一直使用的十三和弦音響（譜例 3-5）。三對二節奏型（hemiola）為該段落節奏之基礎型態，特別是第 33 小節之後，3/4 拍子的部份延續前面二拍子節奏，形成跨小節的三對二（譜例 3-6）。筆者以為這種節奏上的對比，似乎象徵了兩種不同的角色，一是上帝，一是靈魂。從我們對中古時期教會音樂的了解，可以推論出在節奏方面，上帝為完全的「三」，象徵三位一

體；反之，人的靈魂為不完全的「二」。而這兩種拍子的結合，彷彿將詩中提及上帝攙扶著、吻著靈魂的情景形成一幅「音畫」，饒富趣味。

譜例 3-5 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，30~31 小節

30 tranquillo  
burn a-way. The Lord held

D minor: i<sub>11</sub>

譜例 3-6 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，34~37 小節

34 hemiola  
see That He kissed the unsheathed ghost that was gone free As a hot

D minor: i<sub>11</sub> III(F) II<sup>b</sup> vi iv v (=B<sup>b</sup>m → Gm → Am)

到了第 36 小節開始，回到馮威廉斯偏好使用的塊狀和弦形式；對應右手的琶音音型及高音旋律線，鋼琴左手部份使用連續的平行小三和弦。除了第 38 小節第一拍的 a 音，形成一組增和弦或是同音異名 A 和弦第一轉位的特異和聲，可能是因歌詞中的「太陽 (sun)」所作的改變 (譜例 3-7)。

譜例 3-7 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，38~40 小節

38  
sun, on a March day, kisses the cold ground;

A<sub>6</sub> (D<sup>b</sup>m<sup>+5</sup>) B<sup>b</sup>m D<sup>b</sup>m B<sup>b</sup>m D<sup>b</sup>m B<sup>b</sup>m D<sup>b</sup>m B<sup>b</sup>m .....

馮威廉斯熟稔「歌詞描繪」的作曲技巧，由前述的例子中可略窺一二。而在第 41~42 小節間，對應詩句中「靈魂回應著」描述的景象，鋼琴在低音旋律線模

仿聲樂部份，模擬回應、應答的效果（譜例 3-8），再一次藉由音樂形式表達了詩中的意境。

譜例 3-8 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，41~42 小節

第五段詩的內容充滿動能，敘述靈魂「顫抖（trembled）」、「成長（sprang up / spring）」，並且如同雛鳥生長在「狂暴的四月天（wild, April day）」。這些充滿動感的關鍵字，使得馮威廉斯在第 46~50 小節中，使用重音記號或是切分音的音樂形式來強化它們。在聲樂旋律的部份，則重新使用曲首曾用過的多里亞調式，以表現詩句中的基督教內涵（譜例 3-9）。

譜例 3-9 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，44~49 小節

第五段後半部則是全曲的最高潮。連續使用的小三和弦作為和聲色彩變化的基礎，而和聲的最高音則用來重疊聲樂的旋律。基本上，本段落在形式上的變化很少；最特殊的部份是在第 56 小節出現曲中最強的力度 *f*、表情記號「寬廣地

(Largamente)」, 以及第 57 小節的「自由節奏」, 用以表達上帝與靈魂之間「愛」的偉大力量。這樣的形式製造出相當強的戲劇張力 ( 譜例 3-10 )。

譜例 3-10 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》, 55~57 小節

Musical score for Example 3-10, measures 55-57. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The tempo/mood is "Largamente, senza misura". The lyrics are "And for the great-ness of their love nei-ther of them could speak." The piano accompaniment includes chords Cm, Dm, Fm, and Dm<sub>(13)</sub>.

本曲最後一段自第 58 小節起, 使用了第四段 ( 第 31 小節起 ) 的鋼琴伴奏型與部份的聲樂旋律進行, 只是調性從第四段的 D 小調改變成 B 小調, 整個鋼琴音域向上移了大六度, 使音色變得更輕盈明亮。其他如三對二的節奏對比、最弱音 (pp) 的寧靜音響等等, 皆與第四段相似。只是在前半段結束時, 利用下行的全音音階作了和聲進行的變化 ( 譜例 3-11 )。

譜例 3-11 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》, 61~63 小節

Musical score for Example 3-11, measures 61-63. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "cro-cus-es, un-der the green may That was not quite in flower yet-". The piano accompaniment includes chords B minor: i(Bm) and iv(Em), and a whole-tone scale (全音音階) leading to B<sup>b</sup> and Dm.

在詩句中, 最後提到上帝引領靈魂「前往一處遙遠的國度」, 而這靈魂也「跟著祂」; 馮威廉斯再次以音樂形式及延音踏瓣作出「遙遠」的空間感。音樂以模仿的方式, 由鋼琴模仿聲樂旋律, 就像是大空間中模糊的回音效果。鋼琴模仿的旋律重覆兩次, 像是以音樂勾勒出上帝引領靈魂前進的一幅畫作。最後四小節 ( 第 68~71 小節 ) 回到以多里亞調式為主的聲樂旋律中, 鋼琴的 D 小三和弦與之配合; 在流暢的鋼琴琶音、以及由數組五聲音階組成的高音旋律之中, 持續使用延音踏瓣作出模糊的鋼琴音色, 以增大空間感, 同時描繪出上帝與靈魂遠去的

情景（譜例 3-12）。

譜例 3-12 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，64~71 小節

64 to a far-distant land  
Dm Bm

(N.B. There need not be exact correspondence between the time of voice and pianoforte here)

68 And the ghost followed like a naked cloud holding the sun's hand.  
五聲音階

due al fine  
Dm

綜觀本曲在和聲上最基本的進行方式，是以小三和弦的連續平行使用為主，並加上和聲外音、或是使用擴張後的九、十一、十三和弦等，改變和弦的色彩。調性以 D 小調為主，以此配合聲樂旋律使用的多里亞調式（主音為 D）。i 級小三和弦（D、F、A）加上第十三音的還原 B，是主要的和聲組成形式；而這樣的和聲雖然也可解釋為減七和弦加以轉位變化而得，但其屬性並不明顯。

### 三、演唱風格與詮釋

本曲的音域適中，少有過份激情的片段，所以高音與中音演唱皆合宜。在演唱錄音版本中，男高音帕奇駒（Ian Partridge, 1938-）與男中音盧克森（Benjamin Luxon, 1937-）皆以原調演唱。

在演唱這首歌曲之前，我們對於這首借景抒情、同時又充滿宗教意味的敘事詩，是否真能理解其中的種種隱喻以及重要的精神內涵，是很重要的。因為作曲家在這首歌曲中，有一半以上的部份僅僅寫上簡單的伴奏和弦，有些地方甚至沒有任何伴奏。聲樂演唱者及鋼琴伴奏者這時必須深明其義，才能有所表現；否則

將失之單調枯燥，乏味至極。例如本樂曲的開頭，調式音樂及聖歌風格相當明顯，屬於「音節式 (syllabic)」的作法；若能參考中古時期基督教會聖歌音樂的風格進行演唱，例如將顫音降到最少、以較柔和的音色演唱、同時注意換氣與字詞重音 等，形成一種富含宗教氣質的表達方式，也能產生足夠的音樂魅力。

譜例 3-13 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，1~3 小節聲樂部份

1 *Tempo rubato (senza misura)*  
And he cast it down, down, on the green grass, O-ver the young  
cro-cus-es, where the dew was, He cast the gar-ment of his flesh that was

本曲自始至終，多以極為寧靜的音響進行。僅僅在第 50~57 小節進行有層次的漸強。特別是第 56 小節的“greatness”這個字的重音到達強音( forte )的力度，作曲家在此標示表情術語「寬廣地」，同時也出現了本曲的最高音 f（參見譜例 3-10 與 3-14）。此處應屬於全曲的最高潮，歌者與鋼琴伴奏可在此放聲演唱或演奏，儘情地謳歌上帝與靈魂之間「崇高的愛」。

譜例 3-14 馮威廉斯歌曲作品《新靈魂》，55~57 小節聲樂部份

55 *Largamente, senza misura*  
And for the great-ness of their love nei-ther of them could speak.

作曲家馮威廉斯在本曲中，充份表現了他以音樂形式處理詩句意涵及關鍵字詞的優秀技巧。歌曲中一開始便明白地標示了自由的演唱速度，甚至在第 16~18 小節、以及第 68~71 小節更在譜上進一步指示「在此聲樂與鋼琴之間的相對時值並不需要完全精確」。由此可見，作曲家在演出上已給予演唱者與鋼琴伴奏相當大的彈性，並且有意模仿格雷果聖歌的音樂風格。雖然如此，若以聲樂與鋼琴之間的合作為考量，實在應該依照節拍進行練習；待兩者之間形成默契之後，再以較流暢的方式進行演唱。為達此目的，歌者可先拋卻音高的限制，事前先依照歌曲的節拍與速度作朗誦詩句的練習，將詩句的重音和語氣先行熟練，再加入音高進行演唱，如此或可對演唱本曲有所幫助。實際上，經過之前的樂曲分析可知，作曲者早已將詩句的重音、關鍵字詞及抑揚頓挫以音樂節拍的方式安排妥當，所



以如能遵從作曲家的指示進行熟練而流暢的演出，相信演唱本曲必能成為一種形  
上哲學與靈性美感的體驗。

## (四)、《水車磨坊 (The Water Mill)》

### 一、詩詞解析

#### THE WATER MILL

There is a mill, an ancient one,  
Brown with rain, and dry with sun,  
The miller's house is joined with it  
And in July the swallows flit  
To and fro, in and out,  
Round the windows, all about;  
The mill wheel whirrs and the waters roar  
Out of the dark arch by the door,  
The willows toss their silver heads,  
and the phloxes in the garden beds  
    Turn red, turn gray,  
    With the time of day,  
And smell sweet in the rain, then die away.  
The miller's cat is a tabby, she  
Is as lean as a healthy cat can be,  
She plays in the loft, where the sunbeams stroke  
The sacks fat backs, and beetles choke  
In the floury dust. The wheel goes round  
And the miller's wife sleeps fast and sound.

There is a clock inside the house,  
Very tall, and very bright,  
It strikes the hour when shadows drowse,  
Or showers make the windows white;  
Loud and sweet, in rain and sun,  
The clock strikes, and the work is done.  
The miller's wife and his eldest girl  
Clean and cook, while the mill wheels whirl.  
The children take their meat to school,  
And at dusk they play by the twilit pool;  
    Bare-foot, bare-head,  
    Till the day is dead,  
And their mother calls them in to bed.  
The supper stands on the clean-scrubbed board,  
And the miller drinks like a thirsty lord;

#### 水車磨坊

有一座古老的磨坊  
承受著日曬雨淋  
與磨坊主人的房子相連接  
每當七月天時 燕子在此飛翔  
來來回回 進進出出地  
繞著窗戶不停地飛  
磨坊的輪子轉動著 溪水淙淙  
從房門旁的深色拱橋流下  
柳樹擺盪著它們銀白色的枝頭  
而在花園中的夾竹桃花  
    一會兒變紅、一會兒變灰  
    隨著一天中時間的流動而變化  
在雨中散發香氣 最後枯萎消逝  
磨坊主人的貓是隻母的虎斑貓  
她長得精瘦且健康  
她在閣樓玩耍 那兒有耀眼的陽光、  
飽滿的麻袋、還有甲蟲卡在厚厚的灰塵之中  
水車輪不停地轉動  
磨坊主人的太太睡得又快又甜

屋裡有一座時鐘  
高高聳立著 且閃閃發亮  
不論是黑夜入睡 或大雨來臨  
將窗戶刷洗得乾乾淨淨時 它都敲著時辰  
它的聲音既響亮又甜美 無論晴雨  
這座鐘敲著時辰 一天的工作也告一段落  
磨坊主人的太太和他的大女兒  
在水車轉動時 做著打掃與煮飯的工作  
孩子們帶著餐點去學校上課  
到了黃昏 他們便去池塘邊玩耍  
    赤著腳 光著頭  
    玩到白晝將盡  
他們的母親喊他們回家睡覺為止  
晚餐放在刷洗乾淨的桌板上  
磨坊主人喝著酒 就像口渴的地主一般

The young men come for his daughter's sake,	許多年輕人為了他的女兒前來拜訪
But she never knows which one to take:	但她卻不知道該選擇哪一位才好
She drives her needle, and pins her stuff,	手拈著針，她縫補著手中的衣物
While the moon shines gold, and the lamp shines buff.	此時 映照著金色的月亮與昏黃的燈光

「水車磨坊」共分為兩大段，每段十九行，除了第 11 到第 13 行同韻之外，皆兩兩押韻，即 AABB 的形式。

與前三首詩不同，這首詩沒有任何哲學、宗教的色彩。「故事自一座古老的水車磨坊開始」在蕭芙的筆下，這首敘事詩刻劃出生動自然、鮮明的農村生活，整首詩就彷彿是一部與水車磨坊有關的記錄影片。這與本研究報告第四章第一節中所討論的內容，包括喬治王風格詩的特色「回歸大自然寫景的描述」，以及西摩 - 史密斯先生對於蕭芙的詩評「她對大自然的描述相當敏銳用心」相當貼近。

## 二、樂曲分析

馮威廉斯處理全曲時，將歌曲由每六行詩組成一個音樂段落。作曲家將第 11、12 行算作同一行；故此，全詩變為 36 行，形成六個音樂段落，分別為第 1~15 小節、第 16~33 小節、第 34~46 小節、第 47~59 小節、第 60~73 小節、以及第 74~93 小節。因此，曲式形成 A-A' -B-B' -A''-B'' 的形式，為「變化反復多段式」。

本曲一開始的鋼琴部份，即呈現出模仿水車運轉、並以相同的音型不斷反覆所形成的動機；其中由 C 大調 I 級和弦、以及含括一個變化音程 B<sup>b</sup> 的 v 級七和弦組成（譜例 4-1）。這種形式不禁令我們聯想起另一首相當著名的德國藝術歌曲 - - 《紡車旁的葛麗卿（*Gretchen am Spinnrade*）》（譜例 4-2），這是德國作曲家舒伯特的重要代表作之一；其中，鋼琴右手部份不斷反覆的十六分音符，正是象徵不停轉動著的紡車輪。所以，馮威廉斯雖然極力想掙脫十九世紀德國浪漫音樂的限制與束縛，但是他似乎仍有意在藝術歌曲的寫作上師法德國前輩作曲家的創意與巧思。



表 4-1 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》各段聲樂旋律使用之調式

註：Dorian=多里亞調式

Aeolian=伊奧利亞調式

Mixolydian=米索利地亞調式

Phrygian=弗里吉亞調式

	小節位置	使用調式	聲樂中心音	備註(鋼琴調性中心)
第一段	1~10	Dorian	F	鋼琴 C
	10~15	Aeolian	G (=E minor)	鋼琴 A
第二段	16~24	Dorian	F	鋼琴 C
	24~33	Aeolian	G (=E minor)	鋼琴 A
第三段	34~40	Aeolian	G (=E minor)	鋼琴 A minor
	40~42	Phrygian	D (=B minor)	同左
	42~45	Dorian	G	=鋼琴 Lydian 音階
第四段	47~54	Mixolydian	C	鋼琴 D
	54~59	Dorian	F	鋼琴 D
第五段	60~67	Dorian	F	鋼琴 C
	67~73	Aeolian 五聲音階	G (=E minor) C (=A minor)	鋼琴 D minor
第六段	74~82	Phrygian	C	鋼琴 A
	83~86	Dorian	F	同左
	86~93	Phrygian	E <sup>b</sup>	鋼琴 C

為了避免反覆的水車動機因重複性太高，以致歌曲產生一成不變的情形，馮威廉斯在《水車磨坊》中使用許多變化和弦與和聲進行時的細微轉變來豐富和聲的色彩；有時如譜例 4-4 則利用節拍的改變(如三對二等)突破既有的反覆動機，產生各種令人意外的變化。為達相同的目的，作曲家有時也會利用突然轉換的主音，暫時地改變調性，如譜例 4-5 所示，音樂由原先的 C 大調突然在第 11 小節進入 A 大調。

譜例 4-4 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》4~6 小節與 18~20 小節

hemiola (三對二節奏)

an-cient one, Brown with rain, and dry with sun, The mil-ler's

C major: I III<sup>b</sup>(E<sup>b</sup>) VII<sup>b</sup>(B<sup>b</sup>) I v<sub>7</sub>(Gm7) III<sup>b</sup>(7) I v<sub>7</sub>

wa - ters roar Out of the dark arch by the door, The wil - lows

C major: I III<sup>b</sup> ii I v<sub>7</sub> III<sup>b</sup> I v<sub>7</sub>

譜例 4-5 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，7~17 小節

house is joined with it And in Ju - ly the swal - lows

C major: I v<sub>7</sub> I VII<sup>b</sup> I ii<sub>7</sub> III<sup>b</sup> VII<sup>b</sup>(<sub>7</sub>) I V(<sub>7</sub>)

flit To and fro, in and out, Round the win-dows, all a -

A major: I v<sub>7</sub>(E<sub>7</sub>) I v<sub>7</sub> I VII<sup>b</sup><sub>6</sub> I<sub>6</sub> III<sup>b</sup><sub>6</sub> ii<sub>6</sub> VII<sup>b</sup><sub>6</sub>

-bout; The millwheel whirrs and the

C major: I v<sub>7</sub> I v<sub>7</sub> IV v<sub>7</sub> I VII<sup>b</sup> v<sub>7</sub>

分析至此，並參照表 4-1 所見，我們會發現聲樂旋律的調性中心與鋼琴的調性並不永遠一致，有時會有複調的現象，但在音樂進行中並不易查覺。另一件值得我們注意的事，是在譜例 4-5 的虛線框內（第 13 小節），鋼琴部份出現了一行連續進行的第一轉位六和弦，最高音同時重疊了聲樂旋律。這個音樂形式令我們回想起中古時期的英國複音樂曲，也是連續的第一轉位和弦（參閱本研究報告第二章第一節）。

曲中除了水車動機明顯地反覆出現之外，有時也會出現描繪詩中其他事物的「歌詞描繪」片段。例如在第三段（第 34~36 小節）描述磨坊主人的貓時，水車動機暫時停用，並以 A 為持續音（pedal note）的新音樂形式取代；其中，鋼琴右手部份以三和弦為主，伴以多變的三對二節奏（第 33~35、38~39 小節），來表現詩中描述的這隻精壯、靈巧的貓（譜例 4-6）。

譜例 4-6 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，32~39 小節

The musical score for 'The Miller's Cat' by William Walton, measures 32-39. The score is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a prominent pedal point on A in the bass register. The lyrics are: 'way. The mil-ler's cat is a tabby, she is as lean as a health-y cat can be, She plays in the loft, where the sun-beams stroke The sacks' fat backs, and bee-tles'. The chord symbols below the piano part are: A: I, v<sub>7</sub>(E<sub>7</sub>), I, v<sub>7</sub>, I, v<sub>7</sub>, | i(Am)v<sub>7</sub>, i, III<sup>b</sup>(C)ii<sub>7</sub>(Bm<sub>7</sub>) (持續音 A 在低音部份), i, v<sub>7</sub>, i, v(E<sub>7</sub>), IV<sub>4</sub><sup>6</sup>(D), V<sub>4</sub><sup>6</sup>, G: vi, V<sub>4</sub><sup>6</sup>, vi, V<sub>4</sub><sup>6</sup>, vi, V<sub>4</sub><sup>6</sup>.

接下來的「歌詞描繪」片段，出現在第三段後半部提到「水車輪不停地轉動」，這時水車動機轉變成鋼琴右手連續的十六分音符，並由兩組音階組合而成，而這就像以音階畫出水車轉動的圓形軌跡一般。在第 41~42 小節使用了上行之 B 小調曲調小音階；而第 43~44 小節由唯一的升降音 F<sup>#</sup>來看，若中心音在 G，則形成利地亞調式（Lydian mode）音階。此外，接下來的第四段「屋裡有一座時鐘」，鋼琴部份以「稍強音（poco marcato）」的演奏法模仿老時鐘發出的滴答聲，相當真實而有趣（譜例 4-7）。

譜例 4-7 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，40~50 小節

choke In the flour-y dust. The wheel goes round And the

40 *pp* B 小調上行曲調小音階

G: vi V vi B minor: iv V iv V// A minor: v<sub>7</sub> (iv<sub>7</sub>)

mil-ler's wife sleeps fast and sound.

43 利地亞調式音階(中心音 G) *p poco marcato*

47 D major: I v<sub>7</sub>(Am7) I v<sub>7</sub>

There is a clock in - side the house, Ve - ry tall and ve - ry bright, It strikes the

I v<sub>7</sub> I v<sub>7</sub> E minor: i v<sub>7</sub>(Bm7)

水車動機到了第 54 小節時又重新出現，不同的是十六分音符群到了鋼琴的左手部份，而且與原來的十六分音符以 A 音為中心、形成鏡射 (mirror) 的形式。如此持續了五個小節 (第 54~58 小節)、完成了對「老時鐘」的敘述之後，進入第五個段落 (第 59 小節) 才又回到一開始的水車動機形式 (譜例 4-8)。

譜例 4-8 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，51~61 小節

hour when sha-dows drowse Or show-ers make the win-dows white; Loud and

51

E: i (Em) v<sub>7</sub>(Bm7) i G: vi v(Dm) ii<sub>7</sub> v<sub>7</sub>(Dm7) 持續音 G → i (Gm) v<sub>7</sub>



55 持續音 G

59 *pp* *mf*

C: I v<sub>7</sub>(Gm7) I v<sub>7</sub> I v<sub>7</sub> I VII<sup>b</sup>(B<sup>b</sup>)v<sub>7</sub>

第五段的音樂形式與第一段大致相似，最大的不同是在後半段的部份。特別是第 66 小節之後，水車動機再次消失，變為四四拍子。在此，鋼琴部份出現之前未曾使用的三連音，其中還仿照第三段，在右手的高音聲部旋律裡插入了兩段特殊的音階，一是 D 小調上行曲調小音階，另一則是 C-D-E-G-A 五音組成的五聲音階（譜例 4-9）。

譜例 4-9 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，65~74 小節

65 C major: I v<sub>7</sub>(Gm7) I III<sup>b</sup>(E<sup>b</sup>) VII<sup>b</sup>(B<sup>b</sup>) I V<sub>7</sub> //

68 *pp* D 小調上行曲調小音階

VI(A)

D minor: V v<sub>7</sub>/V(Em7) V v<sub>7</sub>/V V //

71 五聲音階

A minor: i I(A) v<sub>7</sub>(Em7) I v<sub>7</sub> I v<sub>7</sub>

譜例 4-10 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，75~77 小節

75  
*mf marcato*  
 A: I v<sub>7</sub>(Em7) I<sub>6</sub> VI<sub>6</sub><sup>b</sup>(F) v<sub>6</sub> iv<sub>6</sub>(Dm) v

最後結尾的第六段,音樂上的變化非常豐富。首先在詩句中提到「晚餐放在桌板上,磨坊主人喝著酒,像個口渴的地主」為了描繪出這位大口喝酒、大口吃肉的磨坊主人,鋼琴的音樂形式立刻由之前的三連音變為和弦的強音奏(marcato),其中也使用片段的連續第一轉位六和弦(譜例 4-10)。但是,接下來的詩句立刻將焦點轉移到磨坊主人的女兒、以及她眾多的追求者之上。所以自第 78 小節後半到第 84 小節,鋼琴變為八分音符的和弦琶音,並以術語「稍熱切地(poco animando)」、「稍慢且稍強(poco allargando)」來區分追求者的熱情及少女羞怯矜持的神態(譜例 4-11)。

譜例 4-11 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，78~85 小節

78  
*poco animando*  
 A: VI<sup>b</sup>(F) v(Em) i(Am) IV(D) i V<sub>6</sub>/III<sub>(C)</sub>  
*poco allarg.*  
 82  
*colla voce*  
 F: iii ii ii<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V I ii V IV

在歌曲進入尾聲之前,在第 86~89 小節鋼琴左手最低音聲部,馮威廉斯使用

了一組完成的下行全音音階，展現他對法國音樂作曲技巧的學習成果。這四小節的形式非常特別，因為在第 86 及 89 小節的聲樂旋律（g）與鋼琴最低音（C）均相差五度，而鋼琴在第 86~88 小節最高音旋律與最低音則以平行大三度進行，而且第 87~89 小節的鋼琴最高音恰好重疊聲樂旋律線，可以稱得上「工整對稱」。直到最後五小節（第 89~93 小節）水車動機再次出現，並以逐漸消逝的琴音（漸弱至 ppp）回到 C 大調 I 級和弦上，為這首《水車磨坊》畫下一個完美的句點（譜例 4-12）。

譜例 4-12 馮威廉斯歌曲作品《水車磨坊》，86~93 小節

全音音階

F major: V //

C major: I VII<sup>b</sup>(B<sup>b</sup>) VI<sup>b</sup><sub>(7)</sub>(A<sup>b</sup>) V<sup>b</sup>(G<sup>b</sup>) III<sub>(7)</sub>(E) I v<sub>7</sub>(Gm7)

I v<sub>7</sub> I

### 三、演唱風格與詮釋

《水車磨坊》是這四首歌曲之中最長、但是演唱速度也最快的一首。請注意歌曲開始之處，註記的術語為「平靜的稍快板（allegretto tranquillo）」，同時，鋼琴也以最弱音（pp）的力度開始演奏水車動機；故此，聲樂在第 2 小節末進入時，也應以相同的力度與表情演唱。由於這首詩是以第三人稱的角度敘述水車磨坊、以及它的主人全家的生活點滴，像是扮演一位說故事者（narrator）的角色。如何能將如此長篇大論、卻平凡無比的生活故事說得精彩、引人入勝，卻又不失之浮誇，是演唱者必須用心研究的重點，同時也是對於歌曲詮釋上的一大挑戰。

基於馮威廉斯對於母語語文的熟悉，詩詞中的關鍵字與重音之抑揚頓挫，他已經明顯地巧妙安排在聲樂旋律的重拍、長拍、或旋律中的高音之上。所以如能將全詩依寫好的節拍熟練地朗誦出來，流暢的表達基本上並不困難。練習朗誦的過程，除了應確實按照本曲的節拍及速度進行之外，可利用某一個自己唱起來最輕鬆的固定音高進行練習；如此，除了可專心練習詩句及語韻的流暢表達、並能體會演唱歌詞時氣息運用的實際情形之外，尚可避免練習過程因語韻本身之抑揚頓挫，所造成音高改變的干擾。這個練習方式同樣也可應用於之前的《新靈魂》等其他歌曲上。

鋼琴伴奏者在本曲中的角色也極為重要。作曲家將歌曲中的「歌詞描繪」技巧全部交託給鋼琴伴奏表現，所以鋼琴在曲中必須要模仿水車運轉、水流淙淙的形態、貓兒靈巧流暢的步伐、以及老時鐘鐘擺的滴答聲等等，如何精確而毫無滯礙地掌握主題的轉換與表達，並依作曲家事先寫好的演奏表情記號與術語進行伴奏，也是鋼琴伴奏者事前應研究妥當的功課。

本曲的音樂表情及速度改變幅度最大的段落，應屬最後的第六段部份。對於演唱者而言，最重要的就是必須深入理解歌詞的內容、語氣轉折與音樂形式轉變之間的微妙關係；在演唱時，將表情的變化確實地表達出來。例如本段一開始（第 74 小節後）即說起磨坊主人喝酒用餐的情景，鋼琴的音樂形式立刻由之前的三連音變為和弦的強音奏（*marcato*）；所以演唱第 74~78 小節時，也必須與之前平靜的敘述風格不同，以中強（*mf*）而帶有男性氣概的音調表現。

但是，接下來的詩句立刻將注意力轉移到眾多的年輕追求者、以及磨坊主人的女兒身上。為了定義追求者的熱情，前者在第 79~82 小節以「稍熱切地（*poco animando*）」加快歌曲的速度；後者則在第 83 小節以「稍慢且稍強（*poco allarg.*）」的術語來忖度少女羞怯矜持的神態。演唱者必須充份地練習其中的表情與速度轉換，以避免其中可能因語句生澀或表錯情導致的尷尬。鋼琴伴奏者在第 82 小節後半，也必須注意遵照馮威廉斯註記的「跟隨聲樂（*colla voce*）」，與聲樂協調出適當的演奏速度變化。

大體而言，本曲的最大音域從最低音 *c* 以上到 *d'* 為九度音程，對中高音歌者的演唱而言並不算太困難。若高音歌者欲演唱此曲，卻感到音域太低、難以表

現時，可建議參考男高音帕奇駒的版本，移高小三度至 E<sup>b</sup> 大調進行演唱，前述情形或許可以獲得改善。

## 第五章 結論

民族主義的抬頭與英國作曲家們的自我覺醒，對於十九世紀末至廿世紀初的英國音樂，特別是英國藝術歌曲而言，是一個極為重要的轉捩點。當代的英國作曲家們，無不企圖擺脫來自歐陸的音樂風格與其中的重重限制，並藉由大量發表的作品，致力於表現自己心目中所認定的「英國風味（Englishness）」。其中，或許成功與失敗的例子比比皆是；然而，正因為這群作曲家的努力，使得廿世紀的英國音樂再次站上世界舞台，這項成果不容置疑。

廿世紀的英國藝術歌曲，由兼具作曲家、教師等身份的培利與史坦福奠立發展的基礎，並持續地開花結果。雖然他們與他們的後繼者所努力的成果，與英國音樂一同受到肯定，然而，面對發展時間更久、曲目更豐富的德法藝術歌曲，卻使得研究英國藝術歌曲的學者及其相關著作相對地極為短少。

上述情形實在令人感到相當遺憾。因為英國藝術歌曲所使用的詩詞，常常是英國重要的詩人所寫；例如莎士比亞，其文學詩的地位並不亞於歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）或海涅等其他地區的詩人。再者，英文藝術歌曲的演唱未必就比德、法、義文來得簡單。凡是熟習英語韻者，除了深知英文的發音規則常出現例外，必須勤查字典方能確定發音之音標以外，應能體會英文發音與其他歐洲語文有很大的差別；其中包括雙母音、介於基本母音之間的過渡性母音（例如[ ]、[ ]）、位於音節尾的 L 等等。對於非母語演唱者，欲發出純正、不帶任何腔調的英語韻，難度上來說並不比其他語文低，更需大聲朗誦加以練習。國內聲樂界的學者與聲樂演唱家，實在應該正視此一情形，更積極地拓展英國藝術歌曲的曲目與相關研究之論著發表，以求增進對於西方藝術歌曲領域之全面性認知與音樂藝術方面的成長。

由於《四首蕭芙的詩》並非聯篇歌曲，所以演唱者可自行決定全部演唱或是選擇演唱其中適合自己的歌曲。就平均音域而言，相當適合中音演唱者。若高音歌者對這四首歌曲的音域感到困難，不妨參考表 5-1 所列之建議調性，對歌曲進

行轉調。

表 5-1 馮威廉斯作品《四首蕭芙的詩》使用調性之比較與建議<sup>註</sup>

歌曲名稱	原譜調性（或起音）	對高音歌者之建議調性
1. 《動與靜》	F minor	G <sup>#</sup> (A <sup>b</sup> ) minor
2. 《四個夜晚》	B <sup>b</sup> major	D major
3. 《新靈魂》	D	同左
4. 《水車磨坊》	C major	E <sup>b</sup> major

《四首蕭芙的詩》的作曲者馮威廉斯，是廿世紀英國音樂最重要的人物之一。他所承繼內斂、溫和的英國風格，加上自拉威爾處習得的法國音樂語彙，如全音音階、調式音階、以及各種特殊的和聲、音程等，充份地展現在這四首歌曲之中。經過細心地研究學習之後，不僅對馮威廉斯的藝術歌曲更加了解，也更為喜愛。其實除了本研究報告中所討論的四首歌曲之外，馮威廉斯另有許多藝術歌曲作品值得我們深入探討，例如其中取自英國重要詩人豪斯曼（Alfred Edward Housman, 1859-1936）為男高音、鋼琴及弦樂四重奏所作之聯篇歌曲《在溫洛克山脊上》，就是馮威廉斯建立新風格的重要代表作品之一，曾有音樂學者為文稱許該曲是「以民族性色彩所創作的英國嚴肅音樂作品，居主導地位的聲樂旋律，充份地展示他自己（指馮威廉斯）簡明而直接的成熟作曲風格」（Morgan 131~132），極具研究價值。除此之外，廿世紀英國藝術歌曲也尚有許多其他重要的作曲家與各類作品題材值得深入研究，如沃頓、布瑞頓等人的作品等等。祈願藉此研究報告拋磚引玉，能有更多人投入廿世紀英國藝術歌曲的領域進行研究，並早日獲致豐碩的成果。

<sup>註</sup> 參考英國男高音帕奇駒的演唱錄音而得（錄音資料詳見附錄一）