

第一章 史特拉汶斯基的生平與創作風格

第一節 史特拉汶斯基生平背景

伊果·史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky) 1882 年出生於俄國聖彼得堡附近的小城—奧拉寧邦 (Oranienbaum)。父親費奧多 (Feodor Ignatevich Stravinsky, 1843-1902) 是聖彼得堡皇家歌劇院的首席男低音，母親安娜 (Anna Kholodovskij) 是一位鋼琴家。九歲開始學習鋼琴及樂理的史特拉汶斯基，最喜歡在鋼琴上即興彈奏自己創作的作品，而不是按部就班的照譜彈奏，這樣的即興演奏奠定了他日後在音樂創作上的基礎，也因為父親的關係，經常進出皇家歌劇院 (Imperial Opera) 欣賞音樂會，而有機會觀賞到多位俄國音樂大師¹的作品，這些經驗對他往後的創作都有很大的影響。

史特拉汶斯基遵照父母親的建議，1901 年進入聖彼得大學主修法律，但他仍堅持對音樂的學習，於 1903 年向俄國名作曲家林姆斯基—高沙可夫 (Nikolai Rimsky-Korsakow, 1844-1908)²學習作曲。林氏傾力傳授，經常指派他為管弦樂編曲，並告訴史氏，最上乘的作品，是要能全盤表現出管弦樂的複雜性，這成為他創造音樂的核心理論³。

1909 年史特拉汶斯基的管弦樂作品《煙火》(Fireworks, 1909) 在聖彼得堡

¹ 如葛令卡 (Mikhail Glinka, 1804-1857) 穆索斯基 (Modest Mussorgsky, 1839-1881) 柴可夫斯基 (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1960) 等人的作品。

² 俄國鋼琴家和作曲家，俄國國民樂派的創始人之一，也是「俄國五人組」成員之一。其作品多取材於俄羅斯民間音樂。著名的作品有《雪娘》(Snegurochka)、《天方夜譚》(Scheherazade)。

³ Igor Stravinsky 著，《史特拉汶斯基—春天加冕》，施寄青譯，北辰文化股份有限公司，台北，民國七十七年，27。

首演，受到俄國芭蕾舞團經紀人戴雅吉烈夫（Sergei Diaghilev, 1872-1929）⁴的欣賞，邀請史氏為其芭蕾舞團創作，兩人因此展開了輝煌的合作生涯。史氏的三大芭蕾舞劇，《火鳥》（The Firebird, 1910）、《彼得羅希卡》（Petrushka, 1911）、《春之祭》（The Rite of Spring, 1913），皆是受戴雅吉烈夫的委託而創作，這讓史特拉汶斯基的音樂才華逐漸在西歐備受矚目。

1914 年第一次世界大戰爆發，史特拉汶斯基離開俄國移居瑞士，緊接著 1917 年俄國又發生十月革命，家鄉的財產和土地全被沒收，也暫停了他與戴雅吉烈夫的合作關係，開始他的流亡生涯，他因此將對家鄉的思念轉化在音樂創作中，寫了有關俄羅斯歌曲及一系列的作品，包括以俄羅斯民間傳說為藍本寫成的《士兵的故事》（The Soldier's Tale, 1918）⁵。此階段生活的轉變，讓史特拉汶斯基在絕望與悲痛中創作出的作品，添加了獨具個人特色的元素⁶。

史特拉汶斯基 1920 年從瑞士搬回到法國，此時的巴黎，正孕育著來自世界各國的藝術精華，不論在文學、哲學、繪畫、舞蹈、甚至電影藝術等方面，都帶給他很大的動力，不斷地創新他的音樂語言。接觸了爵士樂，創作了為十一種樂

⁴ 俄國人，與史特拉汶斯基有親戚關係。創辦《藝術的世界》刊物，探討世界藝術的趨勢，致力於俄國本土藝術的發展；創立《俄國芭蕾舞團》，邀請史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）、普羅高菲夫（Sergri Prokofiev, 1891-1953）、德布西（Claude Debussy, 1862-1918）等作曲家為他寫曲，畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）、米羅（Joan Miro, 1893-1983）、馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）等世界級繪畫大師為他設計舞台佈景與服裝，風靡歐陸四十年之久。

⁵ 史特拉汶斯基在第一次大戰末期所完成的小型舞劇音樂，故事靈感源於俄羅斯民間傳說，在戰爭期間為了演出，選擇有限的樂器化解經濟上的困難，以七人的小型樂隊加上舞者與演員，並未限制樂器本身的特質，反而使音樂展現出獨奏的風格。

⁶ Igor Stravinsky 著，《音樂七講》，許常惠譯，樂韻出版社，台北，民國八十四年，8。

器共同演奏的《繁音拍子》(Rag-time, 1918)⁷，和用敲擊的手法在鋼琴上作出打擊樂器效果的《繁音音樂－鋼琴曲》(Piano-rag-music, 1919)。史特拉汶斯基脫離了早期俄羅斯風格的芭蕾舞音樂，轉而走入新古典主義⁸的路線，本論文的《嬉遊曲》(Divertimento, 1932)即為其中一例。

1939年第二次世界大戰爆發，史特拉汶斯基逃到美國，來到一個新的世界，為迎合大眾的趣味，他寫了不少通俗的樂曲，從此便定居在美國，於一九四五年成為美國公民，並與布西和霍克斯(Boosey & Hawkes)公司簽訂獨家出版的權利，讓他可以重編早期的作品，校正錯誤之處，並確定這些改版的作品受到保護，如由《仙子之吻》(Le Baiser de la Fée, 1928)中擷取的組曲，定名為《嬉遊曲》(Divertimento)。

從1950年開始，史特拉汶斯基的身體越來越差，但他的音樂生命力仍依舊旺盛，在聽了荀白克(Arnold Schoenberg, 1874-1951)的《期待》(Erwartung, 1909)⁹和貝爾格(Alben Berg, 1885-1935)的《伍采克》(Wozzeck, 1922)¹⁰後，他再一

⁷ 所謂 Rag-time 是指「繁音音樂」，一種「前爵士」的音樂形式，源起於美國黑人的流行音樂，從十九世紀開始流行，它的作曲方式主要是使用循環的主題、變形樂句及切分音法，且通常是由鋼琴演奏者作獨奏演出，曲譜是寫定的，與爵士樂由小組樂隊採用即興演奏的方式不同。

⁸ 關於新古典主義的定義，將詳述於第一章第二節。

⁹ 奧地利作曲家荀白克(Arnold Schoenberg, 1874-1951)，是最早宣揚「無調性音樂」(Atonal Music)的作曲家，顛覆傳統和聲學定律，放棄大小調主音音樂的概念，大幅改變音樂創作的手法。期待(Erwartung)是為女高音和管弦樂團所譜寫的歌劇，為早期無調性代表作品之一。

¹⁰ 貝爾格(Alben Berg, 1885-1935)出生於維也納，和荀白克、魏本同為第二維也納樂派的代表人物。《伍采克》(Wozzeck)是貝爾格的第一部也是最出名的一部歌劇，根據德國劇作家畢希納(Georg Buchner, 1813-1837)的《伍采克》所改編，劇中反映出普通人的苦難心境、社會的混亂病態，被公認為二十世紀歌劇的經典之作。

次地轉變方向，採用十二音列¹¹的方法作曲。在 1952 年到 1955 年間，他更潛心於研究魏本（Anton von Webern, 1883-1945）¹²的作品及相關理論，《威廉·莎士比亞的三首歌》（Three songs from Willian Shakespeare）便是這一時期的代表作品¹³。但他只採用音列音樂的技巧，並非全面移植，其所創作的序列主義樂曲仍然是有調性的。

1962 年，史特拉汶斯基回到了離開將近半個世紀的俄國，隨即在莫斯科和列寧格勒舉行一連串的音樂會，受到熱烈的歡迎，也找回了尊嚴。1967 年，他的健康開始惡化，做了最後一場演出，指揮《普欽奈拉》（Pulcinella, 1919-20），在 1971 年因心臟病發作，逝世於紐約。



¹¹ 「十二音列」是由荀白克所發展出來的一種全新作曲體系，將一個八度內的十二個半音不分主要、次要，任意排列自成一個音列，中間不加入其它的音，音列中的任何一個音，必須等其它十一個音出現後，才能覆現，形成排序性的作曲手法。

¹² 魏本（Anton Webern, 1883-1945）為德國作曲家，作品不多，一生只有 31 部，主要為小型室內樂組合或為人聲而作，是二十世紀表現音樂主義的代表人物。

¹³ 許鐘榮主編，《現代樂派的大師》，錦繡出版社，台北，民國八十九年，215。

第二節 新古典時期重要作品與音樂特色

史特拉汶斯基在音樂的創作生涯大致可分為三個時期，第一個時期為西元 1920 年之前的「俄羅斯時期」(Russian period)，即是後期浪漫樂派與俄國國民樂派的混合時期，此時期最具代表性的作品，就是他的三部芭蕾舞劇－《火鳥》(The Firebird, 1910)、《彼得羅希卡》(Petrouchka, 1911) 和《春之祭》(The Rite of Spring, 1913)。在此之後，因為經歷了時代與環境的變動，影響他創作的風格，而展現出第二時期「新古典主義」(neo-classicism) 的風格，也就是本論文嬉遊曲

(Divertimento) 的創作階段。第三時期為 1951 年之後的「音列主義」(serial period)，史特拉汶斯基對十二音列音樂產生興趣，一種在音高上的新實驗手法，從芭蕾舞劇《阿貢》(Agon, 1956-57) 與《特瑞尼》(Threni, 1958) 中都能發現¹⁴。

史特拉汶斯基創作上的「新古典主義時期」約從 1920 到 1950 年之間，他放棄了十九世紀管弦樂嘹亮的音響，走向十八世紀複協奏曲 (Symphonie concertante) 的風格，強調各項樂器個別的音色，不再混合各種樂器來增強或重覆旋律。芭蕾舞劇《普欽奈拉》(Pulcinella)，使用十八世紀義大利作曲家斐高雷西 (Giovanni Battista Pergolesi)¹⁵ 的作品將之再詮釋，史特拉汶斯基省略音符以縮短樂句，重複音符以擴展樂句，從而創造出特殊的不對稱新樂句結構，用自己的語言重新來思考斐高雷西 (Giovanni Battista Pergolesi) 的音樂，使兩種不同的

¹⁴ 許麗雯總編輯，《你不可不知道的音樂大師及其名作》，高談文化出版，台北市，民國 93 年，160-168。

¹⁵ 斐高雷西 (Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736) 崛起的時刻正是巴洛克時期式微，而轉向羅可可的時期，他過世的時候，巴哈和韓德爾兩位巴洛克時期的偉人仍然活耀著。

性質混合成一個整體。

然而，在史特拉汶斯基放棄浪漫時期的精神時，卻對某些十九世紀的作曲家表示推崇，1929 年的鋼琴協奏曲《隨想曲》(Capriccio, 1928-29)，即是向韋伯(Carl Maria Von Weber)和孟德爾頌(Felix Mendelssohn)表示敬意，而 1928 年所作的芭蕾舞劇《仙女之吻》(The Fairy's Kiss)，將柴可夫斯基(Peter Ilyich Tchaikovsky 1840-1893)一系列的鋼琴曲與歌曲再詮釋，以既有的音樂、紛雜的素材加以整合而成。本論文嬉遊曲(Divertimento)即是從此芭蕾舞劇《仙女之吻》(The Fairy's Kiss)所改編的版本。

另外，史特拉汶斯基著手譜寫的希臘悲劇《伊底帕斯王》(Oedipus Rex, 1926-27)，採用容·考克圖(Jean Cocteau)¹⁶的劇本，把原著的法文翻為拉丁文，高昂壯烈的音樂風格則是受到 19 世紀氣息和威爾第(Verdi)的影響。他的最後一部新古典主義作品—歌劇《浪子的歷程》(The Rake's Progress, 1947-51)，則是根據十八世紀英國畫家賀加斯(William Hogarth)的繪畫所寫的劇本，作品中根據莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart)和葛路克(Christoph Willibald Gluck)的音樂形式，賦予詠嘆調、朗誦和合唱的古典歌劇一種新的現代感。

在新古典主義時期，史特拉汶斯基以巴洛克與古典主義的形式去表現他的現代語言，並不只是模仿過去的風格，而是在傳統的形式中使用那些在二十世紀之前不被認同的和聲、節奏、旋律與音色，不論他音樂取材自何人，都不失他獨有

¹⁶ 法國詩人，身兼小說家、評論家、劇作家、畫家、設計家和電影導演等多重身份，主要作品有劇本《奧菲斯》和電影《美女與野獸》。

的音樂特性¹⁷。

就和聲上來說，二十世紀在和弦的處理上有很大的改變。在 1900 年之前，和弦一向被歸為兩大類：和諧與不和諧，而史特拉汶斯基將不和諧音解放，他認為不和諧音的出現不需要預備，也不是在預期任何事物的來臨，不諧和音不再是不協調性的代表者，因此在二十世紀的作品中常有新的和聲結構產生，如多重和弦（polychord）¹⁸、四度和弦（fourth chord）¹⁹、音堆（tone cluster）²⁰的使用。

史特拉汶斯基在節奏上的想像，可說是二十世紀音樂中最豐饒的一個部分，他的音樂充滿著變化與不規則的節拍，包含爵士音樂中的切分效果與複雜的節奏組合，使他的音樂增添了一種異國情調的運用；快速的節拍變換，也讓拍子以不規則的方式分群，甚至重音經常在不預期處出現，或是對一群音作節奏上的反覆，也經常被廣泛地運用²¹。

史特拉汶斯基在音樂形式上的處理也極為獨特，他不用過渡性的樂句來連結主題，而是很突兀地將一個段落切換到下一個段落，若某一段旋律呈現出反覆與變化，就等著被新的旋律來切斷它²²，縱使他的音樂中存在許多驟變，但聽起來還是統一而連貫的。

¹⁷ 黃寤蘭主編，《西洋音樂百科全書 8：二十世紀音樂》，台北市，民國 85 年，27-34。約瑟夫·馬吉利著，《當代音樂介紹》，蘇同右譯，譯者自行出版，台灣彰化，民國 79 年。

¹⁸ 將兩個相斥的傳統和弦擺在一起來製造新的和聲，如 AC#E+EG#B，此兩個和弦同時響出的組合即被稱為多重和弦（polychord）。

¹⁹ 使用非建立於三和弦基礎上的和弦結構，即音高上以四度音為間隔而非以三度，如 C 到 F，或 D 到 G，則稱為四度和弦（fourth chord）。

²⁰ 音堆（tone cluster）亦即以間隔半音或全音的音群所組成的和弦，在鋼琴上，可用拳頭或前臂來按壓一群鄰近的琴鍵而產生。

²¹ 如頑固音型（ostinato）亦即一個動機或短句在音高上一成不變地在整個段落中做反覆。

²² 在吳佩俞的論文中提到此手法為斷裂手法（discontinuity），最大的特色就在於某一音樂素材進行當中尚未有完整的段落終止感前便被截斷，並立刻以對比的音樂素材取而代之。

音色在他的作品中更是極為重要，他在節奏、和聲與旋律上的變化，多半還是得仰賴音色上的運用，因此他將藉由高度對比性的樂器結合，彰顯出旋律的個別性，或是挑戰有些樂器不常用的音域上演奏，因此音色在他的音樂中，扮演著製造變化、延續性與情緒的重要角色，如士兵的故事（1918），即是由一些擁有強烈對比音色的樂器所組成的室內樂，強調每個聲音不同的音色。

對史特拉汶斯基來說，新古典主義不只是舊有形式與風格的復興而已，而是使用過去的技法來組織二十世紀的和聲與節奏。



第二章 《嬉遊曲》創作背景

第一節 小提琴與鋼琴版本《嬉遊曲》創作背景

1931 年史特拉汶斯基將芭蕾舞劇《仙子之吻》(Le Baiser de la fée, 1928)，改編成管絃樂版本的演奏會組曲，命名為《嬉遊曲》(Divertimento)，直到 1934 年才完成。而本論文小提琴與鋼琴版本的《嬉遊曲》則是在 1932 年由史特拉汶斯基和杜希金 (Samuel Dushkin, 1891-1976) 兩人改編而成，同年由俄國音樂出版公司 (Edition Russe de Musique) 發行，之後由布希·霍克出版公司 (Boosey & Hawkes) 發行。

小提琴家—杜希金²³是在 1930 年史特拉汶斯基的發行人推薦下，結識了史氏，幫助史氏解決在編寫小提琴曲上的技術問題。在史特拉汶斯基的《回憶錄》中曾提到：「在寫作《小提琴協奏曲》的過程中，並未使我精疲力盡，反而讓我想寫作更多有關小提琴的作品，以前對於鋼琴與絃樂器的結合並沒有太大的興趣，但自從與杜希金合作更認識小提琴後，使我更渴望去探索它²⁴。」此後陸續產生《雙重協奏曲》(Duo Concertant, 1931-32)、《義大利組曲》(Suite Italienne, 1932) 等小提琴作品。

在音樂長度上，芭蕾舞劇《仙子之吻》原本全長有 45 分鐘，小提琴與鋼琴版本的《嬉遊曲》省略了一些樂段，全長四個樂章只有 25 分鐘。兩年後，史氏

²³杜希金 1891 年生於波蘭蘇瓦爾基 (Suwalki)，幼年僑居美國，是波蘭裔美國小提琴家，師從奧爾 (Leopold Auer, 1845-1930)、克萊斯勒 (Fritz Kreisler, 1875-1962)。

²⁴以上敘述根據 Igor Stravinsky 著，《史特拉汶斯基—春天加冕》，施寄青譯，北辰文化股份有限公司，台北，民國七十七年，160。White, Eric Walter. *Stravinsky: The composer and his works*. Berkeley: University of California Press, 1979, 368。

和杜希金又將第一幕擷取一段樂段，增加為《嬉遊曲》的最後一個樂章，但卻從未出版。而 1947 年史氏和另一位法國小提琴家戈蒂耶 (Jeanne Gautier) 合作改編，將新增的改編樂段命名為敘事曲 (Ballad)，在 1951 年由布希·霍克出版公司出版。



第二節 芭蕾舞劇《仙子之吻》

1927 年舞蹈家魯賓斯坦 (Ida Rubinstein, 1885-1960)²⁵曾有意於歐洲演出芭蕾舞劇《阿波羅》(Apollo Musagetes, 1928)²⁶，但此時歐洲演出權由戴雅吉烈夫 (Sergei Diaghilev, 1872-1929) 主掌，在無法演出《阿波羅》的情況下，魯賓斯坦請史特拉汶斯基創作一首新的作品，即芭蕾舞劇《仙子之吻》(Le Baiser de la fée, 1928)。演出的時間正逢柴可夫斯基 (Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)²⁷ 逝世三十五週年紀念，柴可夫斯基又是史氏最鍾愛的音樂家之一，因此史氏爲了向這位偉大的作曲家致意，決定不僅用自己的創作來紀念柴可夫斯基，更應該從柴可夫斯基的音樂中尋求靈感，最終他選取柴可夫斯基的鋼琴與聲樂作品²⁸做爲基礎。

由於柴可夫斯基生於十九世紀的文學年代，史氏研究了同時期寓言家—安徒生 (Hans Christian Anderson, 1805-1875)²⁹的童話故事集，並從童話故事集中挑選《雪后》(The Ice Maiden) 作爲舞劇的題材，他認爲《雪后》故事中的男主角就像柴可夫斯基，被音樂之神烙下了吻，使他擁有驚人的音樂天份³⁰。

舞劇《仙子之吻》在 1928 年十月完成，十一月在巴黎歌劇院舉行首演，由

²⁵ 伊達·魯賓斯坦 (Ida Rubinstein, 1885-1960) 生於聖彼得堡，家境富有，是著名的舞者、演員、導演，1909 年曾加入戴亞吉列夫的舞蹈團，1911 年成立了自己的芭蕾舞團。

²⁶ 史特拉汶斯基的新古典時期重要的芭蕾舞劇作品，完成於 1928 年，同年 6 月於法國巴黎首演，本舞劇主要描述阿波羅神的故事。

²⁷ 俄國人，浪漫樂派作曲家，著名的芭蕾舞劇有《天鵝湖》、《睡美人》、《胡桃鉗》。

²⁸ 詳見第二章第三節。

²⁹ 丹麥作家詩人，因童話故事而世界聞名，著名的童話故事有《拇指姑娘》、《醜小鴨》、《紅鞋》、《冰雪女王》等。他的童話故事激發了大量電影、舞台劇、芭蕾舞劇及動畫的製作。

³⁰ Igor Stravinsky 著，《史特拉汶斯基—春天加冕》，施寄青譯，北辰文化股份有限公司，台北，民國七十七年，142。

史特拉汶斯基親自指揮，舞蹈家魯賓斯坦 (Ida Rubinstein, 1885-1960) 演出仙女，整部舞劇分為四幕，史特拉汶斯基簡化《雪后》的故事，改編而成以下的劇本，其內容大意³¹為：

第一幕：暴風雪

一位少婦背著剛出生的嬰孩，在大雪紛飛的深山裡緩緩而行。無情的暴風雪不停地向那無依無靠的母子肆虐，仙女的出現，奪走了嬰孩，並在嬰孩的額頭印上一吻，便刻下了嬰孩命運的痕跡。隔天村民發現了母親的屍體，慶幸的是，身旁的嬰孩卻平安無事。《嬉遊曲》的第一樂章 (Sinfonia) 就是來自於此幕。

第二幕：農村的節慶

十八年後，當初的嬰孩已長大成人，他與他的未婚妻參加農村裡的慶典。村民們盡情地跳著瑞士的民俗舞蹈，此即為《嬉遊曲》的第二樂章—瑞士舞曲 (Danses Suisses)。當他的未婚妻與村民們回家後，仙女假扮成吉普賽預言家靠近年輕人，並預知他的未來會有極大的幸福，年輕人被仙女擺佈著，似乎墜入了霧裡夢中，此為《嬉遊曲》的第三樂章—詼諧曲 (Scherzo)。

第三幕：在新房裡

結婚的日子快到了，年輕人的未婚妻與朋友們正熱烈地討論著結婚的準備事宜，未婚妻高興地起舞，歡迎著朋友們的來到，大家也隨著她的動作起舞。未婚

³¹以下有關劇情大意敘述根據 White, Eric Walter. *Stravinsky: The composer and his works*. Berkeley: University of California Press, 1979, 347-349。米勒·亞格尼斯著，《芭蕾舞劇欣賞》，何恭上譯，大江出版社，台北，民國五十八年，104-106。

妻在屋內繞著，不時地望向窗戶，等待新郎回來，在未婚妻的期盼下，年輕人終於回來，於是他和未婚妻開心地跳雙人舞，此為《嬉遊曲》第四樂章—雙人舞（Pas de deux）的慢舞（Adagio）、未婚妻的獨舞（Variation），最後是結尾舞（Coda）。但當年輕人的未婚妻正準備換上婚紗時，仙女再次出現，假扮成他的新娘，將他帶走。

第四幕：尋找丈夫

仙女現出原形，此次在年輕人的腳上印下一吻，使他忘卻現實生活的一切，永遠拘留在仙女的國度裡。可憐的新娘在屋內轉了數圈，卻再也找不回他的丈夫。此幕的劇情完全沒有應用到《嬉遊曲》中。



第三節 《嬉遊曲》與柴可夫斯基

《嬉遊曲》第一樂章（Sinfonia）使用了柴可夫斯基兒童歌曲集中的聲樂曲《暴風雨中的搖籃曲》（Lullaby in a Storm op.54, no.10, 1883）（譜例 1）以及《冬日黃昏》（Winter Evening op.54, no.7, 1883）（譜例 2）。在柴可夫斯基《暴風雨中的搖籃曲》中，歌詞描述在暴風雪的夜晚，母親保護懷抱中熟睡的孩子，斥責暴風雪破壞夜晚的寧靜，祈禱孩子們不受干擾。這與《仙子之吻》劇情相呼應，同樣在表達母親守護孩子那種無微不至的心情。《冬日黃昏》則是以它的切分音音型節奏為主要動機，多次出現在第一樂章中，延續《暴風雨中的搖籃曲》，歌詞敘述有母親守護家的溫暖，不是每一個小孩都可以得到的幸福，有一些小孩是孤獨或貧窮的，他們也是渴望得到溫暖的關懷³²。請見譜例 1、2：

【譜例 1】《暴風雨中的搖籃曲》，第 1-8 小節



【譜例 2】《冬日黃昏》，第 1-5 小節



第二樂章（Danses suisses）則以鋼琴曲《幽默曲》（Humoresque op.10, no.2,

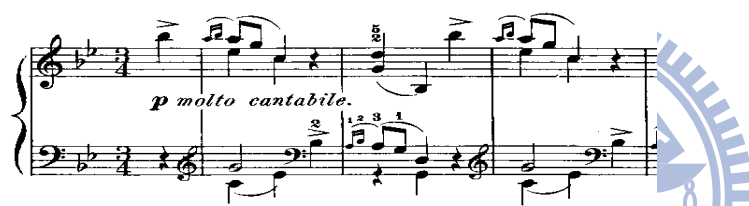
³²原文歌詞請見附錄 1、2。

1871) (譜例 3) 和《黃昏之舞》(Evening Reverie op.19, no.1, 1873) (譜例 4) 兩首曲子的旋律為主，利用拍號的改變，將兩首截然不同的旋律穿插在一起，使其形成很大的反差。請見譜例 3、4：

【譜例 3】《幽默曲》，第 101-106 小節



【譜例 4】《黃昏之舞》，第 1-4 小節



第三樂章 (Scherzo) 使用柴可夫斯基的鋼琴曲《幽默詼諧曲》(Scherzo Humoristique op.19, no.2, 1873) (譜例 5) 和《紀念冊之頁》(Feuillet d'album op.19, no.3, 1873) (譜例 6)，史氏巧妙運用兩首鋼琴曲的動機，穿插在小提琴與鋼琴聲部中，第四樂章 (Pas de deux) 則完全沒有使用柴氏的作品，皆為史氏的創作。請見譜例 5、6：

【譜例 5】《幽默詼諧曲》，第 1-6 小節



【譜例 6】《紀念冊之頁》，第 1-5 小節



史氏在使用柴可夫斯基的作品時，多將是把作品中的動機挑出後，利用音高、節奏等的改變，形成不同的動機面貌，再加入史氏自己創作的旋律，更將聲樂作品的歌詞涵義融入曲子中，使其整首樂曲不失其紀念柴可夫斯基的因子，也展現出史氏的寫作風格。



第三章《嬉遊曲》的演奏詮釋探討

第一節 第一樂章 交響曲風 (Sinfonia)

本曲共有四個樂章，第一樂章交響曲風的曲式可視為較大型的三段體，共分

為三個段落，筆者依其調性、動機、旋律的使用和拍號轉變，分析如下表一：

段落	小節數	調性	主題動機使用	拍號轉變	譜例
I Andante	1-12	f 小調	導奏 a'	3/4- 2/4 (mm.12)	7
	13-20	降 A 大調	b	4/4	8
	20-25	B 大調	a' (Piano 部分)	3/4	9
	26-51	f 小調	主題 A (a+a)	3/4	10.11
	52-53		c		11
	54		a		11
	55-57		c	3/4-2/4	11.12
過門	58-65			2/4-3/4-3/8-2/4	
II Allegro sostenuto	65-71	d 小調	b'	2/4-6/8	12
	71-73		插入 d	6/8-2/4	
	73-76		b'	2/4-3/4-2/4	
	77-78		插入 d	2/4	
	79-85		b''	3/4-2/4	13
	86-107	g 小調	b'' (Piano 部分)	2/4-3/4 (mm.106)	
	107-108	轉調	插入 e	2/4 (mm.107)	15
	109-114		d'		
	115-116		插入 e		
	117-120		d'	2/4-5/8 (mm.120)	
	121		插入 f	3/4	
	122-123		d'	3/4-2/4	
	124		插入 f	3/4	
	125-126		插入 e	2/4	
	127-131		小過門	2/4-3/4 (mm.131)	
	132-135		重覆二度音型 和大跳音型	2/4	
136-140					
141-145					
146-151		小過門	2/4-3/4 (mm.151)		
152-155		b	2/4		

	156-163		f'	3/4	17
	164-168	d 小調	b'	3/4-2/4-3/4	17
	168-170		d	3/4-6/8-2/4	
	170-177			2/4	
	178		G.P.	3/4	
III Andante- Vivace (mm.191)	179-190	a 小調	a' (再現主題 A)	3/4-2/4 (mm.190)	18
	191-198		f	2/4	
	198-208	轉調		2/4-3/4-2/4	
	209-211		半音級進	2/4	19
	212-216		e		
	217-218		半音級進		
219-228	d 小調	e			
229-242					
	243-256		結束句		

根據舞劇《仙子之吻》的劇情，段落 I 主要鋪陳暴風雪來臨的景象，1 小節到 12 小節，可視為為曲子的導奏（動機 a'），利用主題 A 的 F-E-F-C-B^b 旋律中的二度與四度音程，在導奏中隱藏此動機，暗示主題 A 的到來，動機 a' 鋪陳深山冰冷的雪景，因此筆者認為在導奏中，不需要太華麗的音色，反而追求小提琴與鋼琴在八度音程上音色緊密的處理，左手可以先不要抖音，呈現較乾淨的聲音，之後再加入幅度小的抖音，右手運用較多的弓與較快的弓速，來呈現淒冷的氣氛。樂句到第 3 小節第一拍，出現了半減七和絃，聽覺上如同一個問號在句子中浮現，因此在這裡樂句稍作緩和，再引導出第 3 小節的雙音旋律。請見譜例 7：

【譜例 7】第一樂章，第 1-4 小節

1 動機 a'

VIOLON *p legato*
Andante (♩ = 60)

PIANO *p dolce*

進入第 13 小節，立即轉換成四四拍子，以降 A 大調出現新的動機 b，立即切換拉法，有別於開頭的音響效果，小提琴演奏中加入大幅度的抖音，弓速慢且較貼絃以呈現較飽滿的音色，如同劇中母親在暴風雪中背著嬰孩沉重的步伐，鋼琴則以三十二分音符在背後襯托，似乎在暗示不安的氣氛。請見譜例 8：

【譜例 8】第一樂章，第 13-14 小節

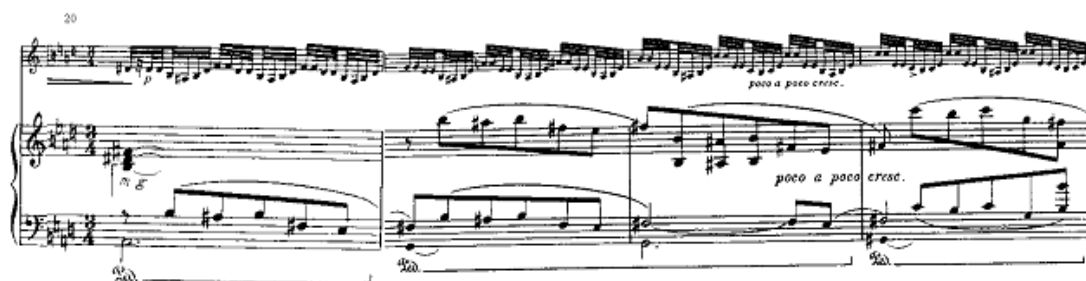
13 動機 b



第 20 小節開始，又立即轉回三四拍子，三十二分音符的音型轉換成在小提琴聲部上，筆者建議此段將弓移至上半弓，音量雖小聲但清楚呈現不斷半音上行的音群，延續第 13 小節鋼琴的不安氣氛，從 20 小節開始，鋼琴不斷重複動機 a' 的片斷，不斷堆疊至進入第 26 小節的主題 A。請見譜例 9：

【譜例 9】第一樂章，第 20-23 小節

20



暴風雪並沒有左右了母親的行動，但無情的暴風雪使她擔心嬰孩的健康，筆者認為真正的主題 A 在第 26 小節才出現，因為這裡所使用的旋律即是柴可夫斯

基的聲樂作品《暴風雨中的搖籃曲》（譜例 1-第 14 頁），歌詞描述有如劇中母親內心的呼喊，希望無情的暴風雪趕快停止吧！史特拉汶斯基在這標示了小聲但有共鳴的（*p ma sonoro*），意思是主題雖然小聲但必須是明顯呈現的，因此筆者建議演奏中，使用較多的弓，讓音量即使是在小聲中也能傳出來；在第 30 小節到 37 小節，出現兩次相同旋律的重複，如同母親內心一種自問自答的心境，在重複旋律出現時，筆者演奏音量更為小聲。見譜例 10：

【譜例 10】第一樂章，第 26-40 小節

51 小節小提琴主題 A 旋律接到 52 小節的鋼琴聲部，而小提琴在 52-53 小節則插入了動機 c—減七和絃音所組成的一連串三十二分音符，如同劇中暴風雪，突然刮起了一陣強風吹向母親與嬰孩，在演奏時，利用短弓以集中發聲，面對大

幅度的漸強，除了增加弓的重量外，也將弓的位置移至下半弓，來表現譜上的漸強與漸弱，使音樂能立即轉換成緊張的氛圍。54 小節主題 A 接回小提琴聲部後，55 小節又回到鋼琴聲部，而小提琴聲部穿插了動機 a 與動機 c，在面對動機之間的轉換，演奏時要非常清楚兩個動機的拉法，才能立即切換不同的音樂氣氛。請見譜例 11：

【譜例 11】第一樂章，第 49-55 小節

The musical score for Example 11 consists of two systems of staves. The first system (measures 49-53) shows the piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part enters at measure 54 with a melodic line. Motifs 'a' and 'c' are highlighted in blue boxes. Dynamics include piano (p), legato, and dim. (diminuendo).

第 II 段是母親與仙女之間的爭奪，速度從第 I 段的行板（Andante）變為快板（Allegro sostenuto）且標示了 sostenuto（譜例 12），因此筆者建議在這段快板的演奏時，不要因為速度快而忽略了音符的長度，在片段中所有的音符長度都必須拉滿。

65-78 小節呈現斷裂手法（discontinuity），由動機 b' 和動機 d 穿插而成，分飾著母親與仙女的角色，65 小節的切分音型動機 b'，如同母親護子的堅持，筆

者建議在演奏時右手給予每個音相同力度，弓貼緊絃，保持大聲的音量，特別在 66、68 小節標示圓滑線的音，要將力度帶過去，72 小節立即切換成 6/8 拍子，此為新的動機 d，如同一陣疾風吹來，仙女現身，筆者認為最困難的便在於兩個動機間的轉換，由厚重的音色轉換成輕巧的聲音，右手必須保持靈活，才能清楚將母親與仙女的角色分飾出來，在演奏 71 小節的 D 音時，可以控制上弓不要回到弓根位置，為動機 d 的中弓位置做準備。請見譜例 12：

【譜例 12】第一樂章，第 65-73 小節

The image shows a musical score for measures 65-73. Measure 65 is marked with '動機 b' and 'All? sostenuto (♩ = 100)'. The score includes piano and violin parts. A box highlights measures 70-73, labeled '動機 d'. Dynamic markings include 'f', 'mp', and 'mf'. The time signature is 2/4.

79 小節的第一拍小提琴與鋼琴同時休息一拍，將母親與仙女的對峙畫下句點，出現爵士樂風格的切分節奏，若將 80、82 小節的 2/4 拍子節奏在腦中想成 1/8 和 3/8 拍子的組合，更能將重音的效果演奏出來。請見譜例 13：

【譜例 13】第一樂章，第 79-85 小節



86 小節的動機 b''，鋼琴聲部沿用動機 b 的切分節奏，如同母親的堅持，想盡辦法逃出仙女的追趕，這時小提琴聲部的十六分音符，筆者建議應保持力度，同音也持續大聲的音量，表現出母親一次又一次的抵抗。請見譜例 14：

【譜例 14】第一樂章，第 86-95 小節



動機 d' – 保留動機 d 的節奏部份，從 107-126 小節以動機 d' 為主，表現仙女的舞姿，中間分別插入動機 e 和 f，107 小節的動機 e – 小提琴十六分音符旋律連結到鋼琴第二拍的同音重複，演奏時應呈現清楚的節奏，因此右手需注意控制弓

與力量的拿捏，呈現較乾的音色，如同顆粒般的清楚節奏，第二拍的四分音符則避免使用過多的弓而鬆散，應呈現精簡且集中的音色。121 小節的動機 f，為《冬日黃昏》的節奏（譜例 2-第 14 頁），打破原有的仙女舞動的動機 d'，如同柴氏《冬日黃昏》中的歌詞，祈禱能有一個溫暖的家，反應出劇中母親心理的期望，動機 f 筆者建議以連續的下弓拉奏雙音，右手需增加弓量拉出飽滿的聲音，並迅速地回弓。此段在動機穿插下，多次重音位置的轉換與拍號變換，應隨時保持右手的靈活，以維持樂曲的律動。請見譜例 15：



【譜例 15】第一樂章，第 106-123 小節

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 106-108) features a box labeled '動機 e' covering measures 107-108 and '動機 d'' above measure 108. Dynamics include *mp* and *mf*. The second system (measures 110-114) includes the instruction *stacc.*. The third system (measures 115-119) includes '動機 e' above measure 115, '動機 d'' above measure 116, and the instruction *leggero*. The fourth system (measures 120-123) includes '動機 f' above measure 120 and '動機 d'' above measure 121. Dynamics include *f* and *mp*. Fingerings and slurs are clearly marked throughout the score.

146 小節開始音量 *f* 不斷累積，在 150 小節鋼琴更是每半拍就一個重音，在 151 小節卻突然變為 3/4 拍子並大幅度的漸弱，緊接著 152 小節的音量 *p* 且馬上轉回 2/4 拍子，如此的戲劇張力，特別在 151 小節時右手可將弓的位置一組一組往上移，做出漸弱，並同時貼緊絃做出重音與二度的音響效果，152 小節右手輕

輕從弓尖推回多些弓，以大幅度的弓奏出較柔和的音色，保持音樂流動的感覺。

請見譜例 16：

【譜例 16】第一樂章，第 144-153 小節



156 小節動機 f' ，改變動機 f 的節奏，使用更密集的十六分音符，再次訴說母親的渴望，很輕巧地使用跳弓，並將音量維持在 p ，直到 163 小節小提琴與鋼琴的齊奏才做大幅度的漸強，爲了能奏出清楚的斷奏，筆者將弓法改爲分弓，直到最後三個音才使用連續的三個上弓，將弓推至弓根處，奏出較爲撕裂的音色，與動機 f' 做出強烈對比。164 小節第一拍小提琴與鋼琴同時休息一拍，又回到前面動機 b' ，173 小節將音程 $F-B^b$ 、 $E-G^\sharp$ 作反覆出現增加其張力，此時右手貼緊絃，力量凝聚在一個點，如同鋼琴的每拍的重音，反覆將音量持續到最後，直到 178 小節小提琴與鋼琴一小節的休息，才切斷這股力量並進入第 III 段。請見譜例 17：

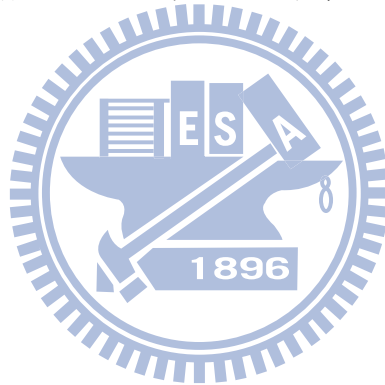
【譜例 17】第一樂章，第 154-178 小節

The musical score for Example 17, measures 154-178, is presented in three systems. The first system (measures 154-161) is marked 'moto f' and 'spiccato leggero', with 'poco' markings above the staff. The second system (measures 162-168) also features 'poco' markings and a 'mf' dynamic. The third system (measures 173-178) shows a return to a slower tempo. Fingerings and articulation marks are present throughout.

經過母親的掙扎，第 III 段從 179 小節開始，回到行板（Andante），一切恢復了平靜，只留下獨自存活的嬰孩，又再現第 I 段的主題 A，氣氛更顯的孤寂，與 173 小節開始累積的力量形成強大的對比，筆者建議此段左手先不加入抖音，以最乾淨的聲音呈現，讓整個聲音空間呈現空寂的氛圍，右手手臂放鬆輕輕推弓，發出輕柔的音色，但幾乎拉滿每個弓，將小聲的音量傳送出去，直到 187 小節動機 a' 再現時，跟著音域的往上，左手加入小幅度的抖音，190 小節轉換為 2/4 拍子。

在 191 小節突然將速度轉換成甚快板（Vivace），191-198 小節使用動機 f，再次使用柴氏《冬日黃昏》的動機節奏（譜例 2-第 14 頁），引申出聲樂曲中的歌詞意境，描述上帝並沒有將家庭的溫暖給予每一個人，有些人的母親比較早過世，有些人在寒冷的冬天卻沒有一個溫暖的角落可待，呼應了劇中母親帶著憂慮悲傷地死去，只剩獨活的嬰孩。198-208 小節的撥奏，表現仙女跳至嬰孩的面前，在嬰孩身旁來回舞動，筆者建議將音量調整為 *mf*，實際演奏時，因為在 G 絃聲音較低，加入鋼琴後，小提琴的音量 *p* 會不足，所以加快左手抖音的頻率，並配合右手指頭撥奏位置稍往指尖，可將聲音音色集中，顯現出仙女輕巧地身影。請

見譜例 18：



【譜例 18】第一樂章，第 179-203 小節

179 **Andante** (♩ = 60)
p ma sonore
Andante (♩ = 60)
p

185

191 **Vivace** (♩ = 138) 動機 *sf*
Vivace (♩ = 138)
f
etc. stacc.

198 *pizz.*
sf *mp (stacc.)*
una corda

228 小節開始的 *mf* 音量，漸強到 239 小節的 *f*，再到結束句 243 小節的 *ff*，持續力度直到第一樂章結束，這麼長的一段漸強樂句，在 246 小節還標示 *marcatissimo*，意思要極其強調這些音，表現出仙女的一吻，刻下嬰孩命運的痕跡，因此筆者建議演奏時，注意音量層次的分配，在 249 小節開始的八小節 *ff*，

右手弓抓緊絃，弓速不要過快，讓每個音聽起來有如敲打管鐘般鏗鏘有力，維持張力到最後一個音。請見譜例 19：

【譜例 19】第一樂章，第 229-256 小節

229

236

242

249

al fine Enchuínez

第二節 第二樂章 瑞士之舞 (Danses Suisses)

第二樂章瑞士之舞，在《仙子之吻》舞劇中，主要在描述年輕人與未婚妻參加農村的慶典，與村民們開心跳著瑞士民族舞蹈，曲式分為三個部份，有如迴旋曲般循環，筆者將其調性、動機、旋律的使用和拍號轉變，分析如表二：

表二

段落	小節數	調性	主題動機使用	拍號轉變	譜例		
I Tempo giusto	1-2	D 大調	a	2/4	21		
	3-4		b				
	5-7		a-b-a				
	8-10		c				
	10-12		插入 d			2/2	
	13-17		a			2/4-3/4 (m.17)	22
	18-20		插入 d			3/2-2/2	22
	20-21		b			2/2-2/4 (m.21)	22
	22-25	插入 d	2/2	22			
	25-31	g 小調	d'經過句	2/2-3/2 (m.31)	22		
	32-38	D 大調	b-a-b-a	2/4			
39-66	b-c-b-c						
bridge	67-82	b 小調	e (piano 部分)	2/4	24		
II	83-94	C 大調	f×2	3/4-4/4-3/4-4/4-3/4	25		
	95-102	G 大調	b—插入 g	2/4	26		
	102-116		b—插入 g				
	117-124	C 大調	b	2/4-3/4 (m.124)			
	124-135		f×2	3/4-4/4-3/4-4/4-3/4			
	136-139		經過句	3/4-3/8-2/4	27		
	139-153	c [#] 小調	插入 h×2	2/4	27		
III	154-169	G 大調	i	2/4	28		
	170-173	D 大調	a-b		29		
	174-176		a-b-a				
	177-180		b-a				
	181-188		c				
	188-208		b				

第一樂章結尾如同故事情節還未結束，在持續擴大張力的同時，標示不間斷地（*Enchainez*）進入第二樂章，開頭 1-10 小節由動機 a 的四度音程和引用柴可夫斯基鋼琴作品《幽默曲》的動機 b、c 所組成，而這三個動機也是整首舞曲的精神所在，在 32-66 小節、95-123 小節、170-208 小節皆有出現，貫串整個樂章。

請見譜例 20、21：

【譜例 20】《幽默曲》，第 1-14 小節

Musical score for Example 20, measures 1-14 of 'Humoresque'. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is characterized by a four-note motif (motif a) and a rhythmic pattern. The score includes a *poco rit.* marking at measure 8, a *p* dynamic marking at measure 9, and a *cresc.* marking at measure 14. A blue decorative graphic is positioned below the score.

【譜例 21】第二樂章，第 1-10 小節

Musical score for Example 21, measures 1-10 of the second movement. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked *Tempo giusto* (♩ = 104). The score includes a *p* dynamic marking at measure 1 and a *stacc.* marking at measure 10. Three motifs are identified: Motif a (measures 1-2), Motif b (measures 3-4), and Motif c (measures 6-7).

從第一樂章轉換到第二樂章這種歡愉的跳舞場景，爲了呈現鄉村民族舞曲的感覺，動機 a 就如同前奏般，引導著舞者預備跳舞，每個音都將弓輕咬絃後立刻放鬆，在咬弓的同時左手加入頻率較快的抖音，讓音符清楚地發聲，聲音配合鋼琴左手的 D-A 五度頑固低音，將整首舞曲的律動帶出來。動機 b 如同本樂章的速度標語 – *Tempo giusto*，意思是要以穩定適當的速度來展現這首舞曲的律動，呈現顆粒清楚、音色較乾的聲音，因此筆者建議在右手弓在相同的位置上輕碰觸到絃即可，呈現較乾的音色。進入第 4 小節，將弓的位置移至弓根 1/4 處，弓不離絃拉奏，將十六分音符與左手按壓的雙音能清楚奏出。(譜例 21)

8-10 小節的動機 c 在柴可夫斯基的《幽默曲》(譜例 20) 中，運用後半拍開始，很幽默地搶了正拍的旋律，而史氏以八度裝飾音來強調正拍的旋律，呈現出較具性格的舞蹈節奏，也因八度換絃音色的不同，更表現出動機 c 的趣味，筆者建議高音的裝飾音用較少的弓快速帶過，重音放在低音，讓低音的主要旋律線展現出來，並加入左手快速的抖音。動機 c 在第 8、181、43、59 小節皆有出現，但在音量上分別標示爲 *p*、*mp*、*mf*、*f*，因此在拉奏動機 c 時，需注意每段音量的掌控，才能顯現出音樂所要的張力，如在音量 *f* 時，弓更緊貼住絃，並增加左手幅度大且快速的抖音，讓音色更緊實。請參考譜例 20、21。

動機 d 切斷了原先舞蹈的精神，將拍號轉變爲 2/2 拍子，在 10–12 小節、18-20 小節、22-25 小節出現了三次，第三次使用了《黃昏之舞》的旋律(譜例 4-第 15 頁)，三次在樂句的長度或旋律上雖有些不同，但都切斷了原先舞曲精神

的動機，有如劇中年輕人在跳舞歡樂之餘，回憶起母親的憂愁感，將音色立即轉為暗沉，調性也由原先的 D 大調轉為 c 小調，筆者建議在拉奏動機 d 時，使用較少的弓毛，右手力量減少，使用大幅度的弓，讓整體有緩和下來的感覺。經過句動機 d' 小提琴使用增四度與減五度的雙音，如同年輕人內心深處情感的糾結，為了突顯隱藏在內聲部半音的色彩，筆者內聲部使用第一把位 A 絃的音色詮釋，較能使內聲部的音顯現出來，並利用弓速的快慢做漸強與漸弱的效果。請見譜例 22：

【譜例 22】第二樂章，第 15-33 小節

經過動機 d' 後，又回到動機 a、b、c 的跳舞場景，到了 67 小節小提琴使用動機 e—十六分音符的同音重複，是第一樂章 86 小節的反向動機（譜例 23），筆者認為這又是劇中年輕人回憶起母親的景象，利用第一樂章的動機來表現憶母的心情，而小提琴拉奏動機 e 時，鋼琴聲部持續使用動機 c，鋼琴重音與小提琴的重音剛好在前後拍出現，再次表現出年輕人在跳舞的同時，心中情感的拉扯，筆者拉奏的重點在於是否能清楚地將重音呈現，於是建議選擇弓根的位置拉奏，遇到後拍重音的弓緊咬絃，持續張力到 83 小節進入第二段為止。請見譜例 23、24：

【譜例 23】第一樂章，第 86-100 小節

Musical score for Example 23, measures 86-100. The score is written for two staves. The first staff (treble clef) starts at measure 86 and ends at measure 100. The second staff (bass clef) starts at measure 96 and ends at measure 100. Both staves feature a continuous eighth-note melody. A box highlights the first four measures of the first staff (measures 86-89).

【譜例 24】第二樂章，第 67-76 小節

Musical score for Example 24, measures 67-76. The score is written for two staves. The first staff (treble clef) starts at measure 67 and ends at measure 76. The second staff (bass clef) starts at measure 72 and ends at measure 76. The first staff features a continuous eighth-note melody with accents and slurs. The second staff features a bass line with chords and slurs. A box highlights the first four measures of the first staff (measures 67-70). The label "動機 c" is placed above the first staff at measure 67. The label "動機 c" is placed below the first staff at measure 72. The label "f marc." is placed below the first staff at measure 72. The label "2/3" is placed below the first staff at measure 76. The label "4/5" is placed below the first staff at measure 76.

進入 83 小節開始轉為 3/4 拍子，出現新的動機 f，由一連串的六四和弦組合而成，此處標示沉重有力的 (*pesante*)，筆者認為此處是要表現農村慶典中，所有舞者圍成一個大圈圈跳著地方舞，表現出有力的舞步，筆者建議使用連續下弓來演奏，但音符的長度不過短，必須拉滿半拍，以較穩定的速度進行，呈現較具份量的音響效果。請見譜例 25：

【譜例 25】第二樂章，第 82-86 小節



95-123 小節轉回 2/4 拍子再現動機 b 段落，如同年輕人在慶典上與他的未婚妻共舞，兩人的互動在小提琴與鋼琴聲部中互相呼應奏出，當鋼琴聲部出現動機 b 時，小提琴則拉奏新的泛音動機 g，隱藏著年輕人內心雀躍的心情，因此筆者認為在拉奏泛音時，雖然小聲但應顯現出明亮的音色，配合小提琴的泛音音響，鋼琴彈奏此段的音色要更為輕巧。請見譜例 26：

【譜例 26】第二樂章，第 104-110 小節



124 小節回到動機 f，在眾人在慶典中繼續地狂歡跳舞，139-153 小節插入新的動機 h，兩個動機的銜接，138 小節第三拍至 139 小節第一拍，筆者建議使用 G 絃指法，讓前段十分強調的斷奏張力可以持續到 138 小節最後一拍，連接到 139 小節漸弱在速度上做些彈性進入小聲 *p*，動機 h 與前段具舞蹈節奏性的樂段不同，似乎描寫著仙女也藏身慶典中，悄悄地尋找著當年的嬰孩，整段以較輕巧

的音色來表現仙女的身影。請見譜例 27：

【譜例 27】第二樂章，第 138-148 小節

The image shows a musical score for Example 27, measures 138-148. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with the label '動機 h' and a piano (p) dynamic. The bass clef staff has a 'p staccato' marking. The second system continues the piece with various musical notations including slurs and accents.

進入第三段 154 小節開始又是非常有節奏感的和弦—動機 i，爲了鄉村的慶典再次全體跳舞慶祝，筆者建議在 154 小節第一拍的八分音符，連續兩個下弓速度稍微拉回，強調動機 i 的節奏感，十六分音符的和弦則以弓根拉扯出力度，不減弱音量，維持清楚的節奏，到了 161 小節筆者在第一拍的八分音符加入重音，強調整個樂章力度與音量的最高點。請見譜例 28：

【譜例 28】第二樂章，第 154-166 小節

170 小節之後音量立即小聲，回到開頭的動機 a、b、c，意味著慶典的結束，眾人慢慢地離去，到了 188 小節只剩下動機 b，史氏一次又一次地縮減動機 b 樂句，使整個樂曲有趨緩的效果，並在結尾 198 小節插入第一段動機 d 的 B^b 音，與動機 b 的 F[#]-A，產生增五度的衝突之感，似乎訴說著劇中年輕人在慶典歡樂之餘不忘母親憂愁之感。請見譜例 29：

【譜例 29】第二樂章，第 193-208 小節

第三節 第三樂章 詼諧曲 (Scherzo)

第三樂章詼諧曲，優雅的快板 (Allegretto grazioso)，曲式是工整的三段體，在舞劇《仙子之吻》中第三幕開頭稍為短的樂段，筆者將其調性、動機、旋律的使用和拍號轉變，分析下表三：

表三

段落	小節數	調性	主題動機使用	拍號轉變	譜例
導奏	1-7	a 小調	a	3/4	
I. Allegretto grazioso	7-15	a 小調-	主題 A	2/4	30
	16-23	g 小調	主題 A (高八度)		
	24	轉調	插入 b		32
	25-28	f [#] 小調	c		32
	29	B 大調	插入 b		32
	30-33	A 大調	c		32
	34	a 小調	插入 b		32
	35-53		d-c'		33.34.35
	54-61		b-a	2/4-3/4 (m.61)	36
	62-68	a 小調-	主題 A (高八度)	2/4	
		g 小調			
Bridge	69-74		過門	2/4-3/4 (m.74)	
II. Doppio movimento	75-85	D 大調	主題 B	2/4	37
	86-92		主題 B (鋼琴部)		37
	93-94		分)a'	2/4-3/4 (m.94)	37
III. Tempo I	95-99	a 小調-	主題 A	2/4	
	100-107	g 小調	主題 A (高八度)		
	108-112	轉調	插入 b -c		
	113-117	f [#] -B-A	插入 b-c		
	118	a	插入 b		
	119-137		d-c'		
	138-145		b-a	2/4-3/4(m.145)	
	146-152	a 小調-	主題 A (高八度)	2/4	
		g 小調			
小尾奏	153-161	D 大調	結束句		38

1-7 小節，以動機 a—附點節奏的顫音爲導奏樂段，7-23 小節的主題 A（譜例 30），引用柴可夫斯基鋼琴作品《幽默詼諧曲》（譜例 5-第 15 頁），史氏改變柴可夫斯基的拍號與節奏，使用 2/4 拍子，節奏延續導奏的附點音符，筆者建議拉奏時，使用上半弓的位置，右手手臂微提以保持小聲的音量，弓速加快輕推至弓尖，顯現出輕盈的音色。11-13 小節十六分音符加上八分音符的動機（譜例 30），就如同第二樂章仙女現身慶典的動機 h（譜例 31），而這次仙女的現身，假扮成吉普賽預言家，動機中重複 G-B^b 的十六分音符，如同仙女掩人耳目的妝扮，隨著旋律線的往上，其實目的是想要接近年輕人。請見譜例 30、31：

【譜例 30】第三樂章，第 5-14 小節

【譜例 31】第二樂章，第 143-146 小節

主題 A 後插入動機 b 和 c，分飾著仙女與年輕人之間的互動，動機 b 一下行琶音的音型，從前面的低把位直接跳到高把位下行，需注意左手指頭靈巧的按壓並迅速的換把位，右手必須放鬆不受左手的快速琶音的影響，用較少的弓毛貼絃，留意快速換絃時角度的轉換，至 A 絃音時弓仍輕巧的保持小聲的音量，如同仙女來去自如的身影。動機 c 搖擺的切分節奏，顯現出年輕人已被仙女所迷惑，拉奏時必須將弱拍的重音清楚呈現，筆者建議可使用快的弓速來做出重音的效果，並加上左手頻率較快的抖音。請見譜例 32：

【譜例 32】第三樂章，第 22-36 小節

35 小節開始出現長旋律線的動機 d—譜上標示著輕快地跳弓 (*spiccato leggero*)，呈現輕鬆的氣氛，如同被誘惑的年輕人與仙女愉悅地跳起舞來，筆者建議在十六分音符處可將弓輕拋擊絃，呈現半離絃的狀態，將簡單的音階旋律線完整表現，37、40 小節的八分音符連弓，必須保持音樂的輕巧，不刻意拖長連弓的尾音，並可在上頭加上點演奏。請見譜例 33：

【譜例 33】第三樂章，第 35-39 小節

44 小節開始又出現切分音型—動機 c'，以休止符代替連結線，使用了柴可夫斯基的《紀念冊之頁》（譜例 34）的動機，沿用柴氏的音高、調性，將急促的十六分音符的音群改變節奏成為動機 c'。請見譜例 34、35：

【譜例 34】《紀念冊之頁》，第 31-40 小節

【譜例 35】第三樂章，第 40-54 小節

54 小節的動機 b，不同於先前的下行琶音，在最高音加上 *sf* 的記號，顯示出仙女將年輕人帶走的決心，因此小提琴右手必須更肯定地拉奏最高音，接著隨著動機 a 與 b 的穿插之下，筆者建議左手必須利用前拍休止符或空絃音的時間，迅速到達換把位高音的位置，可讓右手更有自信地拉奏。62-68 小節為整個第一段的再現主題 A，但只出現一次高八度的主題 A 後進入第二段。請見譜例 36：

【譜例 36】第三樂章，第 54-62 小節

第二段 D 大調，跳脫整個第一段的氣氛，速度上標明 *Doppio movimento*，要求比前段的速度慢一倍，年輕人任憑仙女擺佈著，似乎墜入了霧裡夢中，從前段輕巧活潑的氣氛轉變為和緩優雅的畫面，主題 B 在 75-82 小節小提琴分兩聲部，下聲部持續 D 音空絃，上聲部旋律引用柴可夫斯基的鋼琴作品《紀念冊之頁》(譜例 6-第 16 頁)，到 86-93 小節主題 B 由鋼琴聲部唱出，筆者建議此段在拉奏時，弓較前段貼絃，讓整個氣氛緩和下來，控制音量在小聲，分清楚與鋼琴的主屬關係，讓主題 B 的旋律能顯現出來。到 93-94 小節史氏利用動機 a 的音高變化節奏為動機 a'，轉換為三四拍子，作為連接第三段的引子，筆者建議在 94 小節鋼琴第三拍的十六分音符，跳音可以清楚的強調出來，讓小提琴可以明確地接進第三段的速度。請見譜例 37：

【譜例 37】第三樂章，第 75-94 小節

第三段回到主題 A，整段 95-152 小節與第一段音樂相同，有如這個樂章的標題一詼諧曲，幽默地表現仙女與年輕人的互動，進入霧裡夢中後，又是一段與仙女的追逐舞動，有如一場夢般在不知不覺中結束。結尾 156 小節，小提琴以顫音來表現動機 c，最後以俏皮的雙音泛音作結尾，筆者建議將弓放在近橋的位置，右手運弓迅速，並順勢將弓拿起，製造聲音的殘響與視覺效果來結束此樂章。請見譜例 38：

【譜例 38】第三樂章，第 156-161 小節

Musical score for Example 38, measures 156-161. The score is written for a single melodic line (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The melodic line starts at measure 156 with a dynamic marking of *poco* and a tempo marking of *tr*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



第四節 第四樂章 雙人舞 (Pas des Deux)

第四樂章雙人舞，是由慢舞 (Adagio)、炫耀舞 (Variation) 和結尾舞 (Coda) 三個樂段所組成，皆為三段體。為舞劇《仙子之吻》第三幕的劇情，年輕人與未婚妻開心跳舞，其中炫耀舞 (Variation)，並非變奏曲之意，而是劇中的未婚妻所跳之舞曲。三個樂段各自獨立，但演奏中間有標示演奏不間斷 (*Enchainez*)，筆者將其調性、動機、旋律的使用和拍號轉變，分析如表四：

表四

段落	小節數	調性	主題動機使用	拍號轉變	譜例
A) Adagio					
I. Adagio	1-5	Eb 大調	導奏	4/4	39
	5-6		主題 A-a		39
	6-11	b			
	12-16	f 小調	裝飾奏樂段		40
	17-18 18-23	Eb 大調	主題 A-a		
	b				
II. Poco piu mosso	24-34		主題 B-b		42
III. Tempo I	35-39	Eb 大調	主題 A-b		43
	40-44		結束句		
B) Variation					
Allegretto grazioso	45-46	g 小調	導奏	4/8	44
	47-54		主題 A: a-b-a-b		
			主題 B		
	54-62	d 小調	c	4/8-3/4-2/4-3/4-2/4	45
	63-73				
	74-79	g 小調	主題 A- a-b	2/4	46
80-84	結束句		3/8-4/8	47	
C) Coda					
I. Presto	85-87	G 大調	導奏	2/4	48

	88-110 110-121	G 大調 a 小調	主題 A-a-b-c 主題 A-a-b +d(鋼琴)	2/4-3/4-2/4 3/4-2/4-3/4	49
II.	122-137	G 大調	d	2/4	
	137-140	e 小調	插入 a'	2/4-3/4 (m.140)	
	141-159		d	3/4-2/4	50
	160-179		c+a	2/4	
	180-183	G 大調	插入 a'		51
III.	184-206	G 大調 a 小調	主題 A-a-b-c		
	206-227		a-e-a-e-a-e	2/4	52
	228-232	G 大調	插入 d'		
	233		G.P.		
尾奏	234-241		f		53
	242-244		插入 d'		
	245-251		b'		
	252-256		d'		

在未婚妻的期盼下，終於與年輕人重逢，開始跳起雙人舞，在緩慢與優雅的慢舞中，第一段 1-5 小節的導奏，小提琴如同引子般，以二分音符長音開始，鋼琴則是四分音符的跳音，顯現出兩人內心的雀躍，筆者建議從第 1 小節的小聲 *p*，左手先不抖音，到 3 小節鋼琴使用柔音踏板，出現了不同的音色，此時小提琴再加入幅度小的抖音，依循級進的音型方向，稍微作漸強到第五小節的主題 A。

主題 A 由動機 a—三十二分音符的音群與動機 b—八分音符的旋律線所組成，分飾著未婚妻與年輕人一同跳舞的姿態，動機 a 由導奏的二分音符突然轉成三十二分音符，必須顯現出舞者的優雅，如同未婚妻在年輕人的手臂上倒下，筆者建議在樂句的銜接上，不因音符長短而減少用弓的長度，演奏三十二分音符的樂句時，將手腕放鬆，以較快的弓速，使用上大半弓奏出旋律線條，但注意不讓

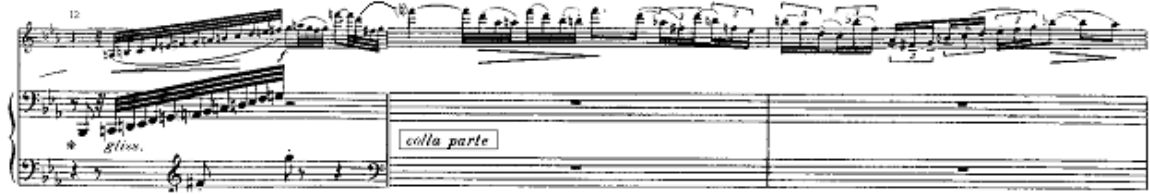
換弓打斷了樂句的行進。請見譜例 39：

【譜例 39】第四樂章，第 1-9 小節

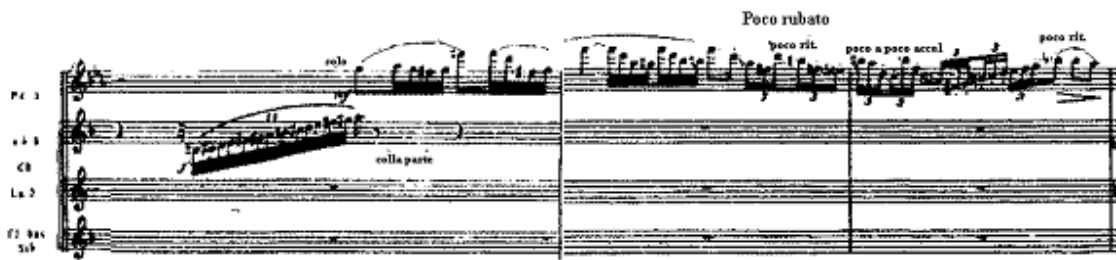
The image shows a musical score for Example 39, measures 1-9. It consists of a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 58. The piano part includes markings such as 'una corda fino al segno * (b)', 'sempre simile', and 'sonoro'. The violin part includes markings for '主題 A 動機 a' and '動機 b'.

12-16 小節看似裝飾奏樂段，小提琴譜上卻未標示任何速度記號，但在總譜（譜例 40）上有標示鋼琴速度的快慢需配合主奏（*colla parte*），以此斷定為裝飾奏樂段，且查看管絃樂版本的《嬉遊曲》樂譜（譜例 41），發現譜上有詳細標示此裝飾奏樂段的速度變化，筆者則參考管絃樂版本的速度標示，從 12-13 小節開始有三次的高音 F，如同舞者肢體的延展動作，一次比一次更多，展現自我的舞姿，整個樂句方向是往前的，到 13 小節的第三拍高音 F 時到達最高點，14 小節開始速度漸漸加快，讓音樂有往前的感覺，直到最後一拍作漸慢，接到 15 小節回原來的速度，17 小節開始又回到主題 A。請見譜例 40、41：

【譜例 40】第四樂章，第 12-14 小節



【譜例 41】管絃樂版《嬉遊曲》，第四樂章，第 12-14 小節



24 小節開始進入第二段主題 B，整個速度轉快 (*Poco piu mosso*)，未婚妻有如仙女下凡，動作迅速而柔和，配合鋼琴出現十六分音符的伴奏音型，整個氣氛也轉為愉悅輕鬆的感覺，筆者建議使用較少的弓毛貼絃與快速的弓速，呈現較輕巧纖細的音色，28 小節開始漸強，整個音域變高，左手加入更多抖音，右手增加弓毛貼在絃上的面積，接進第三段回到原來的速度，右手才弓速放慢、弓毛緊貼絃，維持力量到 39 小節。40 小節開始結束句，整個有釋放掉力量的感覺，平靜地結束。請見譜例 42、43：

【譜例 42】第四樂章，第 24-29 小節

24 主題 B

Poco più mosso (♩ = 63)

stacc. - leggero

etc. stacc.

【譜例 43】第四樂章，第 35-44 小節

35 Tempo I! 主題 A

f

Tempo I!

mf

38 *sempre stacc.*

結束句

41 *p stacc.*

Enchaînez

緊接著進入第二段未婚妻的炫耀舞，年輕人站在一旁，注視著未婚妻的優美舞蹈，利用大量十六分音符與十六分休止符所組成，節奏精細，速度又相當快，且運用多項技巧變化音色，此樂段優雅的稍快板（*Allegretto grazioso*），如何不慌不忙地將音樂表現出來，正是這個樂段最主要也最困難的地方。

開頭為四八拍子，因拍子的單位縮小，必須很精準地將節奏奏出，筆者建議第 47 小節動機 a，在第二拍下弓加上重音，讓第一拍的三個上弓有方向感地前進，第 48 小節也用下弓，加入重音，讓雙音的發聲較清楚，但避免連過去的音過長，右手弓在咬絃後立刻抽離。動機 b 的短音符有不同的音色出現，49-50 小節使用撥奏（*pizz.*），每個短音就如同跳舞時瞬間的踢與縮，筆者建議右手指頭靠近指尖撥奏，讓聲音可以更立體；53-54 小節使用泛音，筆者建議左手指頭迅速移動按壓，配合右手連續的下弓，靠近弓根，迅速將弓抽離絃，很積極地換弓，以達到音樂的流動感。請見譜例 44：

【譜例 44】第四樂章，第 45-53 小節

The image shows a musical score for Example 44, measures 45-53. The score is in 3/4 time, marked 'Allegretto grazioso (♩=120)'. It features a piano (p) dynamic and includes motifs 'a' and 'b'. Motif 'a' is marked with 'arco' and 'pizz.'.

55 小節開始出現長旋律線的主題 B，在 62-63 小節音符上皆標上橫線，且使用了切分節奏，意思是要強調這些音的節奏，因此筆者認為在拉奏時應給予弓施加壓力，強調不在正拍出現的音，製造一種爵士音樂的感覺。從 64 小節開始出現動機 c，加入裝飾音的十六分音符，如同劇中舞者更多炫技的小跳躍與小步伐，更加精彩。請見譜例 45：

【譜例 45】第四樂章，第 54-73 小節

54 主題 B

61

66 動機 c

pizz.

74 小節再現主題 A，此時的拍號仍在二四拍子，與開頭的四八拍子不同，拍號的不同讓演奏者更注意音樂的變化，筆者認為這是由於主題 A 前面所接的旋律不同，而讓演奏者內在的感受有所變化，所以開頭主題 A 由鋼琴的導奏接進來，在第 2 小節鋼琴使用和弦的上行（譜例 44），讓音樂有種積極前進的感覺，筆者若以四拍子來演奏，更能將節奏穩定下來，而再現的主題 A，經過主題 B 的一段高潮後，第 73 小節鋼琴反而以和絃下行，接回主題 A，筆者拉奏起來已有穩定輕鬆的感覺，此時以二拍子來演奏，更是得心應手。請見譜例 46：

【譜例 46】第四樂章，第 72-74 小節

72 pizz.

動機 a

p

80 小節結束句，小提琴與鋼琴互相銜接快速音群，筆者在 80 小節選擇拋弓，營造輕巧的音色，82 小節的跳弓，左手不受換把位影響，手腕放鬆，讓上把位

的音迅速到位，右手要非常敏捷，尤其上行的音型容易拉奏漸強，建議腦中可以先想成漸弱的音量，以維持小聲輕巧的氛圍，最後以泛音作結尾。請見譜例 47：

【譜例 47】第四樂章，第 80-84 小節

The image shows a musical score for measures 80-84. It consists of two staves: a violin staff and a piano accompaniment staff. The violin staff begins with a '結束句' (ending phrase) and contains markings for 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'p sub.' (piano subito). The piano accompaniment staff includes markings for 'poco f' and 'leggeriss.' (leggierissimo). The score concludes with the word 'Enchaînez'.

未婚妻展現完舞姿後，緊接著小提琴的撥奏，暗示著舞蹈的來臨，結尾舞開頭標示了戲劇化的術語，85-87 小節撥奏 (*pizz.*) 非常明顯的漸強 (*molto cresc.*)，到第 87 小節拉奏 (*arco*) 又立即小聲 (*p sub.*)，如此強烈的音色與音量的對比，筆者認為在左手撥奏上必須更鏗鏘有力，指頭向下挑絃並快速上勾琴絃，使音色呈現有穿透力、力度強的撥奏。年輕人與未婚妻不斷變換舞姿，開心跳著舞，洋溢著愉悅的氣氛，由主題 A—87 小節的後半拍音型動機 a、96 小節的跳進音型動機 b 與 98 小節的附點音符動機 c 所組成，筆者建議動機 a 右手以少量的弓毛觸絃，並瞬間抽離，與鋼琴右手和絃的音響同時收掉，呈現乾淨俐落的節奏，同時鋼琴的左手必須如同節拍器般穩定。請見譜例 48：

【譜例 48】第四樂章，第 85-110 小節

85 Presto (♩ = 160) 主題 A (arco) 動機 a
(pizz.) *p* *cresc. molto* *p sub.*

91 動機 b

98 動機 c

122 小節小提琴動機 d—以穩定的四分音符奏出和弦旋律，農村眾人們又再度進來跳舞，氣氛更加熱鬧，和弦以連續的下弓拉奏，筆者建議將弓快速拿回弓根，必須讓每個音是堅定穩固，如同眾人跳舞的步伐，137 小節插入動機 a'，小提琴的弱拍重音與鋼琴的切分音同時進行，讓舞蹈的進行更是緊湊。譜例 49：

【譜例 49】第四樂章，第 122-139 小節

160 小節小提琴突強後立即地小聲 (*sfz p sub.*)，讓鋼琴的動機 a 旋律顯現出來，筆者建議在突強的裝飾音在下半弓拉奏，立即的小聲將弓帶到上半弓，維持音量到 176 小節再做漸強，累積力度至最高音弓立即收掉，180 小節休止符後插入動機 a'，弓拿至下半弓開始以上弓拉奏，保持前面力度的張力，持續擴張，直到 184 小節瞬間小聲 (*p sub.*)，進入第三段再現主題 A (譜例 50)，但只有鋼琴的左手在正拍出現，整個音樂好像失去方向，在尋找什麼似的，似乎隱藏著年輕人的離去又回頭，讓人遍尋不著，雖然維持在小聲，但右手必須迅速抽離絃，使音符有力度地在拍點上發聲，節奏力求乾淨俐落。請見譜例 50、51：

【譜例 50】第四樂章，第 158-165 小節

158 動機 c
sfz p sub.
8...
動機 a marc. ma meno f
stac-ca-to

【譜例 51】第四樂章，第 180-192 小節

180 插入 a' 動機 a
p sub.
f
p sub.
186
8...
stacc. stacc.

206 小節開始以動機 a 為主，三次加入音階型的動機 e，和鋼琴的滑奏 (*glissando*)，十六分音符的加入讓整個音樂更緊湊、更急迫，但這裡的音量仍然維持小聲 *p*，筆者建議此段的精神在於節奏的準確性，不需太大的音量，右手只需將節奏拍點清楚地發聲，即可達到音樂的動力，直到 211 小節八度的上行漸強，搭配鋼琴三次的滑奏，累積音量到 223 小節的強 (*f*)，再漸強到 228 小節的甚強 (*ff*)，228 小節以動機 d'—重複 G 音的和絃來強調整曲 G 大調 G 音的重要性。譜例 52：

【譜例 52】第四樂章，第 207-232 小節

207 動機 a 動機 e

213 動機 a 動機 e 動機 a

219 動機 e

225 插入動機 d'

一小節的休息（G.P.）後，結尾又從小聲 *p* 開始，以同音的十六分音符—動機 *f* 鋪陳，隨著漸強的音域，好像未婚妻快要找到年輕人了，242 小節再次插入動機 *d'*，245 小節小提琴以近橋奏（*ponticell*）音色來展現音樂緊張的氣氛，252 小節又插入動機 *d'*，筆者認為整段必須小心地控制右手的力度變化，讓具音樂充

滿戲劇張力，三次的動機 d' 都讓音樂力度達到高點，既強調 G 音的調性，也凸

顯弱拍的重要性，最終未婚妻有找到年輕人嗎？似乎暗示著劇中年輕人仍逃不過

仙女魔咒的劇情，最終還是拘留在仙女的國度裡。請見譜例 53：

【譜例 53】第四樂章，第 233-256 小節

233 動機 f
poco p cresc.

241 插入動機 d' 動機 b'
ss p mf ordinario

248 插入動機 d'
p ponticello ss ordinario
un poco più marcato

結論

史特拉汶斯基的生長背景與創作環境，影響了他的音樂創作生涯，在 1920 年的巴黎，蘊含著世界各國藝術，使得史氏不斷創新他的音樂語言，發展出他音樂創作生涯的新古典時期，走向巴洛克與古典時期的形式風格，更為推崇再詮釋十九世紀作曲家的作品，以他的音樂創作特色將柴可夫斯基一系列聲樂與鋼琴的作品再詮釋，而創作出芭蕾舞劇《仙子之吻》，進而改編成爲小提琴與鋼琴版本的《嬉遊曲》。

史特拉汶斯基的《嬉遊曲》運用柴可夫斯基作品中的旋律，將多種短小或片段的音樂動機安排在不同聲部間。此研究探討《仙子之吻》的故事背景，揣摩不同動機間的音響趣味與目的，進而了解整個樂曲的架構與風格特色，使筆者在詮釋不同動機音樂時，將其中的關連性找出，能有更多的畫面與更豐富的想像力應用到小提琴上，增加不同音色的變化、豐富音樂的張力，使結構更具凝聚力。此研究幫助筆者在演奏樂曲時，對樂曲的詮釋上有更明確的方向，在音樂的層次與面貌上更具表現力。

附錄 1

本附錄為柴可夫斯基兒童歌曲集中的聲樂曲《暴風雨中的搖籃曲》(Lullaby in a Storm op.54, no.10, 1883) 之歌詞。

曲名：Lullaby in a Storm

歌詞：

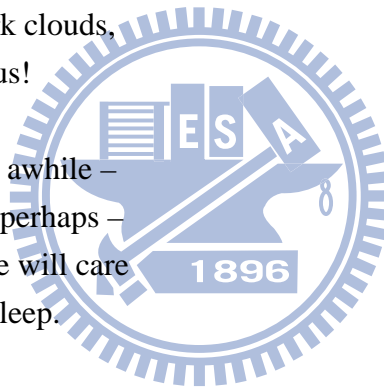
"Ah! be still, you storm!
Make no noise, fir-trees
My babe is slumbering
Sweetly in his cradle

You, Mistress Storm,
Don't wake the child!
Rush on, dark clouds,
Away from us!

Rage not yet awhile –
A little later perhaps –
And not once will care
Disturb his sleep.

Sleep peacefully on, my child...
See! The storm abates
A mother's prayer
Protects your dreams.

Tomorrow, as you awake
And open your little eyes,
Once more you'll meet with the sun,
And love, and caresses



附錄 2

本附錄為柴可夫斯基兒童歌曲集中的聲樂曲《冬日黃昏》(Winter Evening op.54, no.7, 1883) 之歌詞。

曲名： Winter Evening

歌詞：

It is pleasant for you, children,
Of a winter's evening:
In a cosy room
You sit side by side,

The flame from the chimney-corner
Illuminates you...
You listen avidly
To mamma's stories.

Joy and curiosity
On all your faces,
Your ringing laughter
Often interrupts mamma.

Then, the story ended,
You all rush into the parlour...
"Play for us, mamma,"
Somebody squeals.
"Though it's already struck nine,
It would be a shame to refuse."
And, dutifully, mamma
Sits down at the piano

And the merriment begins!
The bustle starts –
Dancing, singing, laughing,
Squealing and running about.

Let the blizzard at the window

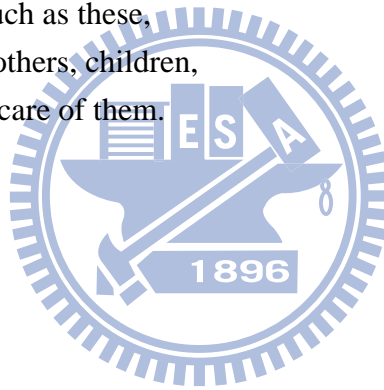


Angrily shriek.
You are fine, children,
In your cosy home!

But God does not grant
Such good fortune to everyone.
There are many in the world
Poor and orphaned.

The grave claims early
Some people's mothers;
Others, in winter, do not have
A warm corner.

Should you, perchance,
Meet with such as these,
You, like brothers, children,
Take tender care of them.



參考文獻

中文書目

Carl Flesch 著，《小提琴演奏之藝術》，馮明譯，黎明文化，台北，民國七十四年。

Igor Stravinsky 著，《音樂七講》，許常惠譯，樂韻出版社，台北，民國八十四年。

Igor Stravinsky 著，《史特拉汶斯基—春天加冕》，施寄青譯，北辰文化股份有限公司，台北，民國七十七年。

Roger Kamien 著，《音樂-認識與欣賞》，陳美鸞等人譯，美商麥格羅·希爾國際出版公司，西元 2002 年。

米勒·亞格尼斯著，《芭蕾舞劇欣賞》，何恭上譯，大江出版社，台北，民國五十八年。

許鐘榮主編，《現代樂派的大師》，錦繡出版社，台北，民國八十九年。

西文書目

Austin, William W. *Music in the 20th century, from Debussy through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966.

Cross, Jonathan. *The Stravinsky legacy*. New York: Cambridge University Press, 1998.

Cross, Jonathan. ed. *The Cambridge companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Pieter C. van den Toorn. *The music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.

White, Eric Walter. *Stravinsky: The composer and his works*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Whitehead, Yukiko Nakane. "Aspects of Igor Stravinsky's Divertimento: Suite from the Ballet "The Fairy's Kiss" transcribed for violin and piano by the composer and

Samuel Dushkin,” The University of Memphis, D.M.A. thesis, 2004.

樂譜

Igor Stravinsky. *Divertimento*. New York: Boosey & Hawkes, 1934.

