

蔡侑臻鋼琴演奏會

研究生：蔡侑臻

論文指導教授：辛幸純
輔助文件指導教授：辛幸純

演奏會曲目

巴哈：降 B 大調第一號組曲，作品 BWV 825

舒曼：幽默曲，作品 20

蕭邦：第三號敘事曲，作品 47

朱嘉寶：五首鋼琴小品

拉威爾：高雅而感傷的圓舞曲

上列曲目已於民國一〇一年十一月十八日（星期日）下午四點於國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會錄音 CD 將附錄於本文。

輔助文件：拉威爾《高雅而感傷的圓舞曲》結合管弦樂版本探討之演奏詮釋

輔助文件摘要

拉威爾的鋼琴作品《高雅而感傷的圓舞曲》，於 1912 年由作曲家本人改編為管弦樂版本之芭蕾舞音樂。在管弦樂的色彩特點上，拉威爾充分的發揮每個樂器特質的表現。筆者將探討不同樂器的特性，推敲出在鋼琴上所欲呈現的音色與技巧，並藉由這些比較，輔助彈奏時對音色、觸鍵、踏板方面的考量及運用。

本文分為四個部分：首先，概述拉威爾的音樂風格特色；第二，介紹拉《高雅而感傷的圓舞曲》之寫作背景；第三，透過分析，探討本曲之創作手法；最後，比較鋼琴與管弦樂版本，加以詮釋並探討其素材、配器的運用，以及兩個版本間音樂語法上的差異，進而發展出完整的個人演奏詮釋。

關鍵字：拉威爾，高雅而感傷的圓舞曲，鋼琴，管弦樂

YU-CHEN TSAI PIANO RECITAL

STUDENT: YU-CHEN TSAI

PERFORMANCE ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN
SUPPORTING PAPER ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN

Recital Program

J. S. Bach: Partita No. 1 in B flat major, BWV 825

R. Schumann: Humoreske, Op. 20

F. Chopin: Ballade No. 3, Op. 47

Cho Kah Poh: Five Little Pieces for Piano

M. Ravel: Valses nobles et sentimentales

The program above was performed on Sunday, November 18, 2012, 4:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The CD recording of the recital is appended on this paper.

Supporting Paper: Performing Ravel's *Valses Nobles et Sentimentales* with His Orchestration in Mind.

Paper Abstract

In 1912, Ravel rearranged his *Valses nobles et sentimentales* from piano to orchestra. He brilliantly utilized the different characteristics of each instrument in his orchestration. The author will discuss the characteristics of the different instruments, and the rendering of timbres and techniques on the piano, in order to assist us in the consideration of color, touch and pedal in the piano version.

There are four main parts in the thesis: first of all, an overview on Ravel's musical style; Secondly, an introduction on the background of *Valses nobles et sentimentales*; thirdly, an analysis and discussion on this piece; finally, through comparing the different applications, such as the compositional elements, orchestration and musical syntax between the piano and the orchestral versions, the author develops her own interpretation and discusses her thoughts.

Keyword: Ravel, Valses nobles et sentimentales, Piano, Orchestra.

謝誌

寫著謝誌的同時，回想起這段研究所求學的日子，是孤獨但也是美好的，尤其是作論文的這些學期，曾覺得完成這一切是很困難的一件事，還好有大家的幫助與鼓勵，讓我能順利完成。

首先，我要感謝在交大研究所期間，我的主修老師及論文指導老師—辛幸純教授。這三年半來，雖然學習的曲目不多，但是老師細心的教導我音樂的處理技巧、演奏時的姿態，並想辦法填補我不足的地方，使我從小貓叫的音量日益增強；論文寫作期間，老師很尊重我的想法，讓我有自由發揮的空間，不時的再給予我方向；也謝謝老師時常鼓勵我要對自己有信心，且帶領我去思考音樂的內容，不知不覺讓我成長了許多，音樂方面也成熟了許多，這些對我而言都是研究生涯的寶貴學習。

感謝兩位評審老師—蔣茉莉教授、李欣蓓教授，撥空來擔任我的音樂會評審，並在音樂及論文方面給予我指導與講評，您們的肯定是給我最大的鼓勵。

感謝我的爸爸媽媽讓我學習音樂，從小時候開始對我無私的付出與支持，使我安穩的念完研究所，真的是辛苦您們了！

感謝我的同學及朋友們！謝謝立珺這三年來的相伴與照顧，一同搭車及開圖書館音樂會，並且互相打氣與努力，讓我孤單的研究生生活多了許多色彩；謝謝公主與英樺幫忙我擔任音樂會的工作人員，使我放心的將音樂會順利完成，特別謝謝英樺，在法國音樂營的期間互相分享了許多音樂的想法，一起努力及交流，這會是一輩子最美好的回憶；謝謝蔣蔣，在我半夜寫論文時陪伴我聊天放鬆心情，不時的給予我建議；謝謝阿罵，國圖的一切資訊都是從妳那裡了解的，很開心可以在國圖巧遇一起寫論文；最後謝謝毓真、聖華、毓珊、怡如、思吟、阿萬、乙先等...大家互相勉勵，一起在學校學習的這段過程很開心很充實，希望未來大家都有很好的發展。

侑臻 謹誌 2013.1.

蔡侑臻鋼琴演奏會錄音 CDs

時間：民國一〇一年十一月十八日(日)下午 4:00

地點：國立交通大學學生活動中心二樓 演藝廳

Partita No. 1 in B flat Major, BWV 825

J. S. Bach

降 B 大調第一號組曲，作品 BWV 825

巴哈(1685-1750)

- 1 I. Praelidium 前奏曲
- 2 II. Allemande 阿勒曼舞曲
- 3 III. Corrente 庫朗舞曲
- 4 IV. Sarabande 薩拉邦德舞曲
- 5 V. Menuett I-II 小步舞曲
- 6 VI. Gigue 吉格舞曲

Humoreske, Op. 20

R. Schumann

7 幽默曲，作品 20

舒曼(1810-1856)

Ballade No. 3, Op. 47

F. Chopin

8 第三號敘事曲，作品 47

蕭邦(1810-1849)

Five Little Pieces for Piano

Cho Kah Poh

9 五首鋼琴小品

朱嘉寶(1987-)

Valses nobles et sentimentales

M. Ravel

10 高雅而感傷的圓舞曲

拉威爾(1875-1937)

目錄

演奏會曲目與輔助文件摘要	i
Recital Program and Paper Abstract	ii
謝誌	iii
蔡侑臻鋼琴演奏會錄音 CD	iv
目錄	v
表目錄	v
譜例目錄	v

輔助文件：拉威爾《高雅而感傷的圓舞曲》結合管弦樂版本探討之演奏詮釋

一、拉威爾的音樂風格特色	1
二、拉威爾《高雅而感傷的圓舞曲》之創作背景	5
三、淺談《高雅而感傷的圓舞曲》之創作手法	11
3.1 調性	14
3.2 和聲	19
3.3 節奏	23
四、結合鋼琴與管弦樂版本之演奏詮釋探討	25
4.1 兩種版本中素材之些微差異	31
4.2 拍號的改變	40
4.3 不同樂器使用之音色變化	43
五、結語	63
參考文獻	65

表目錄

【表 1】《阿德萊德，或花之語》故事劇情	8
【表 2】《高雅而感傷的圓舞曲》樂曲結構	11
【表 3】第八首圓舞曲小節與主題	14
【表 4】調性分析	14
【表 5】布蘭德爾對於管弦樂器之鋼琴彈奏建議	26

譜例目錄

【譜例 1】舒伯特《12 首高貴圓舞曲》，拉威爾《高雅而感傷的圓舞曲》	6
【譜例 2】第一首圓舞曲 1-4 小節	15

【譜例 3】	第一首圓舞曲 15-20 小節	15
【譜例 4】	第一首圓舞曲 76-80 小節	15
【譜例 5】	第二首圓舞曲 1-9 小節	16
【譜例 6】	第三首圓舞曲 1-4 小節	16
【譜例 7】	第四首圓舞曲 1-8 小節	17
【譜例 8】	第五首圓舞曲 1-4 小節	17
【譜例 9】	第六首圓舞曲 1-3 小節	17
【譜例 10】	第七首圓舞曲 1-18 小節	18
【譜例 11】	第八首圓舞曲 1-5 小節	18
【譜例 12】	第一首圓舞曲 1-4 小節	19
【譜例 13】	第一首圓舞曲 25-36 小節	20
【譜例 14】	第四首圓舞曲 1-4 小節	20
【譜例 15】	第二首圓舞曲 1-5 小節	21
【譜例 16】	第三首圓舞曲 33-37 小節	21
【譜例 17】	第五首圓舞曲 13-16 小節	21
【譜例 18】	第七首圓舞曲 67-71 小節	22
【譜例 19】	第七首圓舞曲 81-84 小節	22
【譜例 20】	第七首圓舞曲 90-93 小節	22
【譜例 21】	第六首圓舞曲 1-3 小節	23
【譜例 22】	第六首圓舞曲 17-20 小節	23
【譜例 23】	第三首圓舞曲 1-8 小節	23
【譜例 24】	第四首圓舞曲 1-8 小節	24
【譜例 25】	第一首鋼琴版 39-42 小節，49-50 小節	31
【譜例 26】	第一首管弦樂版 39-42 小節，管弦樂版第一首 49-50 小節	32
【譜例 27】	第二首鋼琴版 13-16 小節	33
【譜例 28】	第二首管弦樂版 13-16 小節	33
【譜例 29】	第二首鋼琴版 25-28 小節	34
【譜例 30】	第二首管弦樂版 25-28 小節	34
【譜例 31】	第三首鋼琴版 17-20 小節	35
【譜例 32】	第三首管弦樂版 17-20 小節	36
【譜例 33】	第七首管鋼琴版 67-71 小節	37
【譜例 34】	第七首管弦樂版 67-72 小節	37
【譜例 35】	第二首鋼琴版 33-40 小節	38
【譜例 36】	第二首管弦樂版 33-49 小節	38
【譜例 37】	第三首鋼琴版 1-8 小節	39
【譜例 38】	第三首管弦樂版 1-7 小節	39
【譜例 39】	第三首鋼琴版 1-8 小節	40
【譜例 40】	第三首管弦樂版 1-5 小節	41

【譜例 41】	第八首鋼琴版 41-42 小節	42
【譜例 42】	第八首管弦樂版 41-42 小節	42
【譜例 43】	第一首圓鋼琴版 1-4 小節	43
【譜例 44】	第一首管弦樂版 1-4 小節	44
【譜例 45】	第一首鋼琴版 9-10 小節	44
【譜例 46】	第一首管弦樂版 9-10 小節	45
【譜例 47】	第七首鋼琴版 47-50 小節，59-60 小節	46
【譜例 48】	第七首管弦樂版 47-50 小節，59-60 小節	46
【譜例 49】	第八首鋼琴版 43-44 小節	47
【譜例 50】	第八首管弦樂版 41-44 小節	47
【譜例 51】	第一首鋼琴版 33-34, 39-40 小節	48
【譜例 52】	第一首管弦樂版 33-34, 39-40 小節	48
【譜例 53】	第二首鋼琴版 9-16 小節	49
【譜例 54】	第二首管弦樂版 9-16 小節	49
【譜例 55】	第二首鋼琴版 41-48 小節	50
【譜例 56】	第二首管弦樂版 41-49 小節	50
【譜例 57】	第三首鋼琴版 1-4 小節	51
【譜例 58】	第三首管弦樂版 9-12 小節	51
【譜例 59】	第三首鋼琴版 33-47 小節	52
【譜例 61】	第四首管弦樂版 1-6 小節	54
【譜例 62】	第四首鋼琴版 1-6 小節	54
【譜例 63】	第五首管弦樂版 1-2, 9-10, 13-14 小節	55
【譜例 64】	第五首鋼琴版 1-4 小節	55
【譜例 65】	第二首鋼琴版 1-4 小節	56
【譜例 66】	第二首管弦樂版 1-4 小節	57
【譜例 67】	第五首鋼琴版 1-4 小節	57
【譜例 68】	第五首管弦樂版 1-4 小節	58
【譜例 69】	第三首管弦樂版 1-4 小節	59
【譜例 70】	第三首鋼琴版 1-4 小節	59
【譜例 71】	第三首鋼琴版 25, 32 小節	60
【譜例 72】	第四首鋼琴版 5-8 小節	60
【譜例 73】	第七首鋼琴版 55-58 小節	60
【譜例 74】	第七首鋼琴版 90-101 小節	61
【譜例 75】	第二首鋼琴版 9-12 小節	61
【譜例 76】	第七首管弦樂版 9-12 小節	62

一、拉威爾的音樂風格特色

拉威爾 (Maurice Ravel) 出生於十九世紀末，為歷史上具有重要地位之法國作曲家。十九世紀末至二十世紀之交，是法國音樂產生轉變的新時代，各種文藝流派興起，音樂方面則受到當代學術思潮與文化所影響，是為多元化之過渡時期。作曲家往往不只維持相同的創作風格，而是呈現初多元與多變的創作方式，拉威爾便是其一明顯之代表。西元 1889 年於巴黎所舉辦之第一屆世界博覽會 (The World Exhibition)，為法國的藝術留下了重要而深遠的影響。世界博覽會帶來的異國民族色彩之音樂素材，逐漸被當代的作曲家運用於創作中，並影響拉威爾的創作風格，使拉威爾的作品中經常流露出異國民族的風味特質¹。

拉威爾的音樂創作，早期已快速發展出成熟獨特之個人風格，並受到夏布里耶 (Chabrier) 與薩堤 (Satie)，這些透過古老希臘音樂調式所產生的異國風格作曲家所影響，再以創新的手法加以運用寫作²。夏布里耶的作品帶有迷人的西班牙風味，並且富有詩意，拉威爾曾在自傳裡提到：「我最早幾首尚未加工的作品完成於 1893 年左右，從鋼琴曲《滑稽小夜曲》(Sérénade grotesque)³中，即可看出夏布理耶對我的作品之影響。」

⁴但在整體而言，拉威爾的音樂風格有著德布西風格的印象主義以及法國六人組的新古典主義。印象主義作曲家在音樂素材的處理上具有某些偏好及傾向，如德布西其音樂理

¹ 大衛·伯內特·詹姆斯 (David Burnett-James) 著/楊敦惠譯。《偉大作曲家群像：拉威爾》(台北市：智庫文化，民 84)。

² Kelly L. Barbara, "Ravel". *Grove Music Online*.

³ 《滑稽小夜曲》中出現的重複音為模仿吉他的撥奏，這種手法在《鏡》組曲中第四首《小丑的晨歌》中被擴大發展。

⁴ David Burnett James, *Ravel: His life and times* (New York: Gree Press, 1983), 19.

念乃致力追求音響色彩的變化。在這種目的之下，音樂的調性、和聲、織度、節奏、力度等都處於一種不斷急速變化的狀態，音樂家同時也不斷開發並尋求更多能創造新音色的方式，如五聲音階、全音階、調式音階等，並大量使用高數目和弦，如九和弦、十一和弦、十三和弦、或自行開發新的和弦等，透過和聲與音色創造出不斷閃爍的強烈色彩來提升音樂意境。這些為了音響效果而存在的和聲與音階，不再具有傳統的功能，因此模糊了音樂調式及終止式，連帶著曲式也被模糊化⁵。

相較於德布西，拉威爾對於「傳統」形式有著一種眷戀不忘的情感，可以從作品當中的曲式及和聲調式看出他對傳統形式的掌握。歐倫斯坦（A. Orenstein）曾說：「拉威爾宣稱，他要與遵守愛倫·坡（Edgar Allan Poe）影響的德布西之象徵主義持不同的方向，決定放棄早期法國印象派所留下來模糊而無曲式的形式，走向至古典的標準。」⁶因此拉威爾的作曲手法在某些部分與印象主義符合，但某些方面卻又偏離，展現了個人化的作風。在印象主義方面，拉威爾以獨特的和聲語彙及音響，時常以自然景物⁷或詩與繪畫的標題為題材，表現出印象派音樂朦朧的氣氛與美感之特性，並使用了教會調式、複調式、全音階、五聲音階等素材。這類型之作品如：《西班牙時光》（*L'heure Espagnole*）、《孩童與魔法》（*L'enfant et les Sortilèges*）、《鵝媽媽》（*Ma mère l'Oye*）、《鏡》（*Miroirs*）、《水之嬉戲》（*Jeux d'eau*）《加斯巴之夜》（*Gaspard de la nuit*）。

除此之外，拉威爾也受到新古典主義的影響，將其創作回歸至法國之傳統精神。音

⁵ William Christ, *Materials and Structure of Music*, 2nd ed. (N. J.: Prentice-Hall, 1972), 402-442.

⁶ 李美文，〈拉威爾鋼琴曲〈鏡〉之研究：以歷史觀點探討演奏詮釋〉（*中山人文學報*，1999年），314。

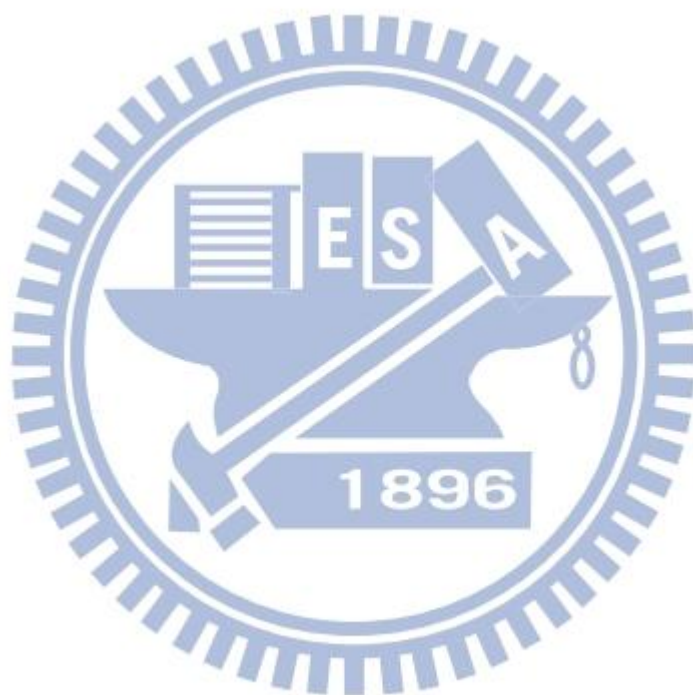
⁷ Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, trans. Margaret Crosland. (Conn Westport : Greenwood Press, 1976), 116-122.

樂結構以簡單為原則，有著清晰的旋律線，強調橫向的線條流動；明確的形式與調式，注重樂句平衡之架構，甚至採用古典曲式，換句話說，即是將音樂的表現提倡十八世紀的美學觀；但在表現方法上，則是採用現代創作的風格，有著大膽的性格追求，將古典主義與現代主義兩者互相融合，從中探究出自己獨特的世界。這種具有古典主義的傾向，但內容手法卻非常現代的風格之作品類型有：鋼琴獨奏《古風小步舞曲》（*Menuet Antique*）、《小奏鳴曲》（*Sonatine*）與《高雅而感傷的圓舞曲》（*Valses nobles et sentimentales*）。

在和聲的用法上，拉威爾擅於使用三和弦及高數目和弦，反對德國傳統派的厚重並拋棄功能的和聲；和弦的使用上，拉威爾經常使用不解決的七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦、增減三和弦等。另外，受到了薩梯與夏布里耶的影響，平行的音程與平行的和弦進行也時常出現在他的音樂之中。即便如此，在拉威爾作品的曲中仍可見到調性和聲的應用，尤其是在曲子段落結束的和聲上，必定使用調性和弦。另一方面，拉威爾相當重視旋律，他曾經對他的學生拉爾夫·沃漢·威廉（*Ralph Vaughan Williams*）說：「在一切有生命的音樂中，含蓄的旋律線條是維持所有音樂的重要因素。」⁸此外，他經常將半音線條隱藏於多聲部織度之間，使樂曲呈現不穩定感，並將調性及調式混合使用進而產生出獨特的手法，而多里安（*Dorian*）與弗里吉安（*Phrygian*）為拉威爾最常使用之調式。在《古風格小布舞曲》（*Menuet antique*）、《達夫妮與克羅埃》（*Daphnis et Chloe*）、《安妮彈大鍵琴》（*D'Anne jouant de l'espinette*）、《G 大調鋼琴協奏曲》（*Piano Concerto in*

⁸ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York: Dover Publications, Inc., 1991), 131.

G major)、《西班牙時刻》(L'heure espagnole)、《西班牙狂想曲》(Rapsodie espagnole) 等作品中，皆出現了上述所描述的創作方式。邁爾斯·羅洛 (Rollo Myers) 曾提到：「拉威爾不是一位音樂創新者，在他的創作中，並非找尋可以打破音樂結構的革新，而是在古典形式中發揮其最大的變化與可能性。」⁹由此我們可以理解，拉威爾是以傳統和聲為基礎，延伸發展出新穎別緻的調式及和聲，但是不會在無調性領域裡走的極端。¹⁰



⁹ Rollo H. Myers *Ravel: Life & Works* (Westport: Greenwood Press, 1973), 95.

¹⁰ 沈旋，〈拉威爾：傑出的管弦樂色彩大師〉(台北市：世界文物出版社，2001)，15。

二、拉威爾《高雅而感傷的圓舞曲》之創作背景

1909年1月9日，在巴黎舉行了《加斯巴之夜》的首演，這次的演出奠定了拉威爾作為主流作曲家的地位；但是他的下一部鋼琴作品《鵝媽媽》，於1910年4月10日獨立音樂協會開幕音樂會¹¹上的演出，並沒有給他帶來進一步的聲譽。也因為如此，人們對於拉威爾的下一部鋼琴作品《高雅而感傷的圓舞曲》抱有著強烈的興趣，期望他會帶來些新的變化。

1911年5月9日，《高雅而感傷的圓舞曲》在獨立音樂協會(Societe Musicale Independente)所舉辦的音樂會中首演，由路易·奧伯特擔任鋼琴獨奏演奏，這場音樂會中所有作品皆被匿名演奏，讓聽眾依據自己的判斷來猜測樂曲的作曲家，並將答案寫至紙上後交出。由於此首圓舞曲中運用了大量的不協和音，當時的觀眾便猜測是泰奧多爾·杜布瓦¹²、薩梯¹³或高大宜¹⁴等人，主要是因為薩梯在創作手法上顯得新穎怪誕；高大宜有著新穎豐富的和聲，只有少數人猜出作曲家為拉威爾。更使拉威爾驚扭的是，這首曲子還遭到噓聲¹⁵，他不得不做在起鬨和抗議聲中聽著朋友對於此曲的負面評價，他們認為此曲不僅不悅耳，甚至是刺耳的，由此可見，當時的聽眾還無法接受拉威爾新穎

¹¹ 獨立音樂協會，1910年在巴黎成立，拉威爾為推動者之一。這個新團體是為了和法國的「國民音樂協會」對抗而組成的。

¹² 泰奧多爾·杜布瓦(Theodore Dubois, 1837-1924)。法國作曲家，音樂教育家。杜布瓦的一些宗教音樂和歌劇在當時曾經一度流行，主要作為音樂教育家而出名。

¹³ 薩梯(Erik Satie, 1866-1925)法國作曲家兼鋼琴家，他的音樂有別於印象派，融合著古典與現代的氣質，也帶著點沙龍音樂的風格。

¹⁴ 高大宜(Kodály Zoltán, 1882-1967)匈牙利作曲家、民族音樂學家、教育家、語言家和哲學家，許多作品表現出對匈牙利傳統民謠的親合力。

¹⁵ 大衛·伯內特·詹姆斯(David Burnett James)著/楊敦惠譯，《偉大作曲家羣像：拉威爾》(台北市：智庫文化，民84)，71。

的和聲手法¹⁶。

在拉威爾的自傳描述中提到，《高雅而感傷的圓舞曲》是在《加斯巴之夜》等炫技技巧作品之後，風格更簡單、清晰，和聲更堅硬且旋律線條突出，並以舒伯特的《12首高貴圓舞曲》（*Valses nobles*, Op.77, D.969）與《34首感傷圓舞曲》（*Valses sentimentales*, Op.50, D.779）為靈感來源。此曲是由八首圓舞曲而組成，在每一首圓舞曲的開頭，拉威爾借用了舒伯特《12首高貴圓舞曲》第一首的節奏，只不過他將舒伯特的弱拍（第三拍）變成了強拍（第一拍）。除此之外，兩位作曲家在作曲手法上是截然不同的【譜例1】。

【譜例1】舒伯特《12首高貴圓舞曲》，拉威爾《高雅而感傷的圓舞曲》



The image shows a side-by-side comparison of musical notation. On the left is the beginning of Schubert's 'Valse noble' (Op. 77, No. 1), marked 'ff' and in 3/4 time. On the right is the beginning of Ravel's 'Valse noble et sentimentale', marked 'f' and in 3/4 time. A large, semi-transparent watermark of the National Central University logo is overlaid on the score.

拉威爾在寫作時，通常會分析自己作品中的和聲。在寫給芮尼·雷諾曼（René Lenormand）分析《高雅而感傷的圓舞曲》的信中提到：「請留意樂曲中未解決的倚音¹⁷。」拉威爾不符傳統規則的和聲，已經成為他獨特的風格了。

在樂譜開頭，拉威爾特別引用了法國詩人亨利·德·雷尼耶¹⁸的小說《與布雷奧的相識經歷》（*Les Rencontres de Monsieur Bréort*）中的一句話，寫上：

¹⁶ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*. (New York: Dover Publications, 1991), 64.

¹⁷ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*. (New York: Dover Publications, 1991), 132.

¹⁸ 亨利·德·雷尼耶 Henry de Régnier (1864-1936) 法國詩人。除了拉威爾曾使用其詩譜成歌曲，佛瑞及盧賽爾等人也都加以採用。

“雖然這是件無益的工作，但我總是感到新鮮而樂在其中。”¹⁹

這似乎闡述表明了在那時，寫這首樂曲本身原屬無意義的事情，卻令拉威爾喜愛並且覺得新鮮而有樂趣。這本《與布雷奧的相識經歷》²⁰小說主要的內容是描述有關情感教育的故事。特別的是，在故事的結尾，年輕的布雷奧回顧了他從前在巴黎生活發生的各種事情，就如同拉威爾在最後一首的圓舞曲中出現先前七首的主題一般，帶有回憶跟夢幻的性質，也有前後呼應的效果。

即使此曲的風格更簡單清晰，但是在演奏上還是有許多困難的課題。培列姆特²¹回憶在第一首圓舞曲，3/2 拍的樂句和 3/4 拍的樂句同時出現時，拉威爾堅持兩種節奏都必須要聽見，要求他分手練習這四個小節重複十次，且敘述了那時的情形：「我還記得當時的那個情景，拉威爾坐在靠近鋼琴的書桌邊，手中拿著樂譜，並帶著我一起研究這些圓舞曲。我從未見過他的眼神是如此的明亮，不論是在記譜或是演奏方面，他堅信著會被理解，堅持不讓任何細節被忽略。而演奏者透過對譜中的了解，會發現實際上已自動的與作品融為一體。」²²因此不論譜上有多細微的一個記號，都是拉威爾深藏在樂曲中非常重要而不可忽視的。值得一提的是，1911 年鋼琴首演完畢之後，1912 年拉威爾將此曲改編為管弦樂版本之芭蕾舞音樂。實際上作曲家未曾想將它當做芭蕾舞曲，但是在受到特盧阿諾娃(Trouhanova)舞蹈團的邀約及勸說後，拉威爾才將此曲改編為芭蕾舞音

¹⁹ “...le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile”

²⁰ Henry de Régnier, *Les Rencontre de Monsieur Bréort* (Paris: Mercuree de France, 1904), 168.

²¹ 培列姆特 (Vlado Perlemuter 1904-2002) 法國鋼琴家，受莫茲柯夫斯基啟蒙。移民法國後，進入巴黎音樂院跟隨大師柯爾托學琴，也獲得拉威爾親自教導，在其面前演奏所有的作品。也與佛瑞討論過作品，因此成為法國鋼琴音樂詮釋的權威和活字典，深受法國鋼琴界敬重。

²² Vlado Perlemuter and Jourdan-Morhange Helene, *Ravel according to Ravel*, trans. Frances Tanner, ed. Harold Taylor (London : Kahn & Averill ; White Plains, NY : Pro/Am Music Resources, c1988), 43.

樂，僅僅用了兩個多星期的時間就完成，並於 1912 年 4 月在「夏雷特劇院」舉辦的四場慶典中首演，由 Pierre Monteux 指揮²³。1916 年，這首圓舞曲雖然又在歌劇院重新演出，但從此之後人們全忘了它原有的劇場形式，甚至在拉威爾生前從未再上演，僅留下了演奏會形式。

《高貴而感傷的圓舞曲》的芭蕾舞劇名為《阿德萊德，或花之語》(Adelaide, ou le langage des fleurs)，描述了男女間的挑逗戲謔，劇中有許多情偶節是以「花」來表示意思與感情之象徵。故事發生於 19 世紀初的法國，在巴黎上流社會的交際花阿德萊德家中，正在舉行一場華麗熱鬧的舞會，女主角輪流送花給他的追求者，他們也藉由花的傳送來表達情意，以下將介紹各曲的故事劇情：

【表 1】《阿德萊德，或花之語》故事劇情

第一首	阿德萊德在家中客廳舉辦熱鬧華麗的舞會。舞會中，許多男女正愉快地起舞，阿德萊德配戴著夜來香 ²⁴ 穿梭於舞會中。
第二首	舞會中，阿德萊德遇見愛慕他的憂鬱青年—羅雷丹。羅雷丹獻上金鳳花 ²⁵ 給阿德萊德，以花的語言傾訴愛情。

²³ Deborah Mawer, *The ballets of Maurice Ravel: Creation and interpretation* (United Kingdom: Ashgate Aldershot, 2006).

²⁴ 象徵愉悅。

²⁵ 象徵讚美充滿魅力的女性。

第三首	收到花的阿德萊德明白了羅雷丹的心意，便摘下菊花 ²⁶ 回送給他，羅雷丹明白阿德萊德拒絕的意思。他要求阿德萊德再考慮看看，不過她不肯答應，因此羅雷丹意志消沈難過不已。
第四首	愧咎的阿德萊德與羅雷丹和解後開始共舞，富豪公爵此時出現，阿德萊德看見他後立刻停止跳舞，離開羅雷丹的身旁，羅雷丹對眼前這位情敵的出現很不高興。
第五首	公爵試圖用財富贏得阿德萊德的芳心，他送上向日葵 ²⁷ 與鑽石項鍊給阿德萊德。
第六首	絕望的羅雷丹也不放棄，一心要追求阿德萊德。可是阿德萊德則每次都婀娜而巧妙的閃躲。
第七首	接著，公爵邀請阿德萊德與他跳最後一曲，不過，阿德萊德婉拒了公爵的邀請，反而去尋找羅雷丹並與他共舞，好躲避公爵的追求。
終曲	舞會結束之時，公爵收到阿德萊德送的一束刺槐 ²⁸ 後便離開了。雷羅丹也收到阿德萊德送的一束罌粟花 ²⁹ ，傷心的拒絕阿德萊德的安慰一度走了出去。阿德萊德則疲倦地靠著窗戶休息。不久，羅雷丹緒激激動的走回阿德萊德的身邊，手上拿著金盞花 ³⁰ ，同

²⁶ 象徵不吉祥。

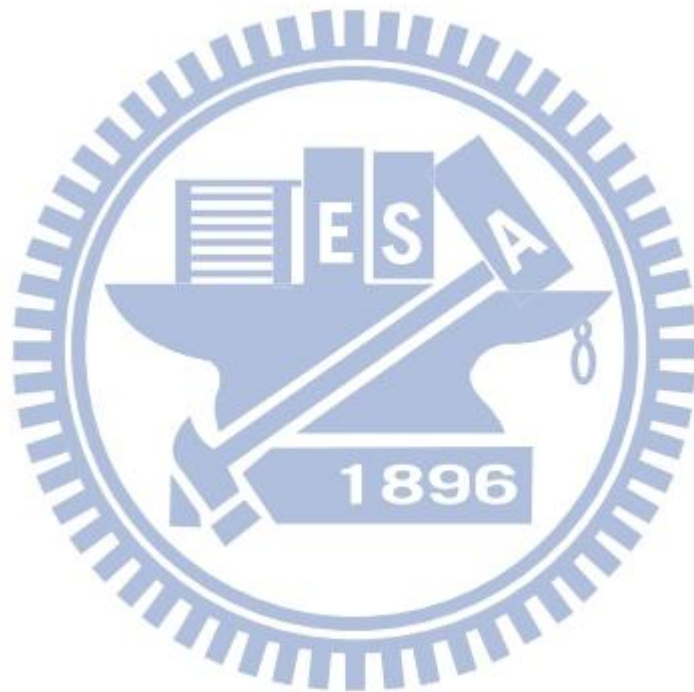
²⁷ 象徵短暫的財富。

²⁸ 象徵隱密的愛，精神上的戀愛。

²⁹ 代表安慰之意。

³⁰ 表示失望。

時拿出手槍指著自己的太陽穴想要結束自己的生命，因為阿德蕾德始終沒有答應他的追求。就在這個時候，阿德萊德睜開眼睛醒來露出了微笑，她把插在胸前的紅玫瑰³¹丟在地上，奔向羅雷丹的懷抱，整部舞劇也宣告結束。



³¹ 代表火熱的愛情。

三、淺談《高雅而感傷的圓舞曲》之創作手法

本章節先介紹此套的曲式架構，並歸納出八首圓舞曲之調性、和聲、節奏方面，將拉威爾創作此曲之音樂作品特色作整理說明。

【表 2】《高雅而感傷的圓舞曲》樂曲結構

結構 樂曲	速度	曲式	調性與調式
第一首	中板—坦率、爽直的 (Modéré-très franc)	三段式— A 段：1-20 小節 B 段：21-60 小節 A'段：61-68 小節	G 大調
第二首	適度的慢— 表達了強烈的情感 (Assez lent-avec une expression intense)	含有序奏的複二段式— 序奏 1：1-8 小節 A 段：9-16 小節 序奏 2：17-24 小節 B 段：25-32 小節 序奏 3：33-40 小節 A'段：41-48 小節 序奏 4：49-56 小節 B'段：57-64 小節	G 小調 Dorian 教會調式

第三首	中板 (Modéré)	三段式+coda— A 段：1-16 小節 B 段：17-56 小節 A 段：57-64 小節 Coda：65-72 小節	E 小調 (結束在 G 大調上) Aeolian 教會調式
第四首	相當活潑，生氣蓬勃 (Assez animé)	三段式— A 段：1-16 小節 B 段：17-30 小節 A'段：31-46 小節	降 A 大調
第五首	近乎緩板—表達內心 情感 (Presque lent-dans un sentiment intime)	三段式— A 段：1-16 小節 B 段：17-24 小節 A'段：25-32 小節	E 大調
第六首	活潑的 (Vif)	三段式— A 段：1-16 小節 B 段：17-44 小節 A 段：45-60 小節	C 大調
第七首	較為不活潑的速度 (Moins vif)	序奏+三段式— 序奏：1-18 小節 A 段：19-66 小節 B 段：66-110 小節 A 段：111-158 小節	A 大調 (B 段為複調性)

第八首	緩板 (Lent)	三段式+coda— A 段：01-20 小節 A'段：21-40 小節 B 段：41-61 小節 Coda：62-74 小節	G 大調 Aeolian 教會調式
-----	------------------	--	--------------------------

由以上表格來看，這八首圓舞曲大多是以三段體式為主要架構，儘管第二首圓舞曲為二段體式，但在每個段落的編制上皆為固定的八個小節；調性與調式方面，拉威爾在創作此作品之時，以大小調為基礎所架構出來的調性音樂，穿插了五聲音階與教會調式等音階素材的運用，讓他的作品常帶給人們在音響上有新鮮的感受，但在每一首圓舞曲皆有確定的調性，因此我們了解拉威爾在創作此曲之曲式方面仍然是非常的傳統。特別的是，在第八首圓舞曲中，拉威爾將第一首圓舞曲至第七首圓舞曲的主題片段一一再現【表 3】，帶有回憶及夢幻般的性質，並強調這些回憶性之旋律，即使在較慢的速度中仍然要表現出原有的特性³²。另外，拉威爾在第一、二、五首圓舞曲的速度中增加了表情術語，如第五首出現“dans un sentiment intime”；但在改編後的管弦樂版本中並沒有出現。筆者認為在管弦樂中，由於配器的特殊運用，較容易將音樂的表情演奏出來，因此拉威爾便省略標示術語；如第一首圓舞曲，以華麗豐富的打擊及銅管，將坦率、爽直的氣氛表現出來；第二首圓舞曲，靠著管樂和長笛音色表達出強烈的情感；第五首圓舞曲，以豎笛聲音深沈的特質，細膩的表達出內心的情感。

³² Vlado Perlemuter and Jourdan-Morhange Helene, *Ravel according to Ravel*, trans. Frances Tanner, ed. Harold Taylor (London : Kahn & Averill ; White Plains, NY : Pro/Am Music Resources, c1988), 55.

【表 3】第八首圓舞曲小節與主題

段落	小節與主題			
A	1-6 第八首	7-8 第四首	9-16 第八首	17-20 第四首
A'	21-24 第八首	25-28 第六首	29-36 第八首	37-40 第四首
B	41-42 第四首	43-44 第一首	45-49 第八首	50 第六首
	51-52 第七首	52-54 第六首	55-59 第三首	59 第四首
	60-61 第一首			
Coda	62-67 第八首	67-74 第二首		

3.1 調性

【表 4】調性分析

第一、二、三首圓舞曲	以該調式之主和弦作為開始，但並非是 I 級，而是 I_7 、 I_{11} 或增五度的主和弦。
第四、五、六、七、八首圓舞曲	於樂曲開始的幾小節後才會出現該調式的主和弦。

拉威爾在複雜的和聲中，仍非常注重樂句與段落的安定性，將曲子的段落或句子的結束於安定的和弦上。第一、二、三首圓舞曲是由穩定的主和弦作為開始，這些主和弦的目的在於建立穩固調性中心的感知與概念。

如第一首圓舞曲，儘管樂曲開頭便使用了許多不協和和弦【譜例 2】，A 段和 A'段結束的地方皆使用了與 G 大調相關的和弦；A 段在 D 音上以 G 大調 V 級的大三和弦作為結束【譜例 3】，A'段結束於 G 大調主和弦；在經歷複雜的和弦後出現了簡單的大三和弦，從一個緊繃的狀態中突然放鬆下來，彷彿懸在心中的大石放下來一般輕鬆，因此筆者清楚的判定此曲調性為 G 大調。【譜例 4】

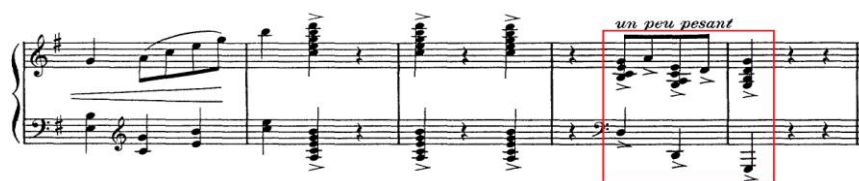
【譜例 2】第一首圓舞曲 1-4 小節



【譜例 3】第一首圓舞曲 15-20 小節



【譜例 4】第一首圓舞曲 76-80 小節



第二首圓舞曲，樂曲開頭的小序奏雖以 G 小調主和弦開始，右手卻使用增三和弦，並且以平行和弦手法作為進行，直到第 8 小節出現 G 小調 V 和弦，因而確立了 G 小調之調性，以完全終止進入 A 段。【譜例 5】

【譜例 5】第二首圓舞曲 1-9 小節

Assez lent - avec une expression intense $\text{♩} = 104$
en dehors

p

Rit. a Tempo
pp *doux et expressif*

第三首圓舞曲，樂曲開頭以 E 音建立在 Aeolian 教會調式上，並以 E 小調主和弦之七和弦為主。【譜例 6】

【譜例 6】第三首圓舞曲 1-4 小節

Modéré

pp léger

第四首圓舞曲，調性以降 A 大調為主，但在樂譜開頭並沒有將調號標示出來；而樂曲開頭之左手以升 C 大調、右手以 E 大調來唱出旋律，直到第 7 小節至第 8 小節第一次樂句結束，明確的使用了降 A 大調和弦，確立了調式。整曲轉調非常頻繁，其調性變化之迅速，給予樂曲意想不到的風味。【譜例 7】

【譜例 7】第四首圓舞曲 1-8 小節

Assez animé $\text{♩} = 80$

pp p

pp mf

第五首圓舞曲，開頭延續了第四首圓舞曲結束之降 A 音，以升 G 音作為開頭，並使用不協和和弦作為進行；A 段旋律直到第 3 小節和第 4 小節出現 E 大調 V^7 解決至 I，而確立了調性。【譜例 8】

【譜例 8】第五首圓舞曲 1-4 小節

Presque lent - dans un sentiment intime $\text{♩} = 96$

le chant très en dehors

pp

第六首圓舞曲，左手以升 C 音作為開始，調性建立在 C 大調的 I 與 V。【譜例 9】

【譜例 9】第六首圓舞曲 1-3 小節

Vif $\text{♩} = 100$

pp

第七首圓舞曲，序奏建立於 C 大調上，右手以增三和弦作為進行，因此在調性上帶有些許模糊的性質，直到 A 段左手以 A 大調主音 A 及屬音 E 組成，才確立了調性。【譜例 10】

【譜例 10】 第七首圓舞曲 1-18 小節

第八首圓舞曲，左手開端延續了前一首結束音 A 作為持續音，以 G 大調的 ii⁹ 作為開始，進行至第 5 小節第一拍出現才確立了調性為 G 大調。【譜例 11】

【譜例 11】 第八首圓舞曲 1-5 小節

3.2 和聲

和弦這概念在拉威爾的作品中已擴展開來，不再是以三度為主的音程做規律的組合，他用自己獨特的方法，擴大了和弦組合之可能性，將多種不同的音程同時組合在一起，以製造出更加尖銳或含糊之音響效果。

1. 高疊和弦

強調和聲，使用了許多高疊和弦，使和聲充滿了色彩性的變化。例如：七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦。以第一首圓舞曲為例【譜例 12】，第 1 小節至第 4 小節的和弦是由不協和十一和弦所組成的，和弦級數以 I^{11} 與 VI^{11} 交替出現，企圖製造調性不明確感。

【譜例 12】第一首圓舞曲 1-4 小節

The musical score for the first four measures of the first waltz is presented in a grand staff format. The tempo is marked 'Modéré - très franc' with a metronome marking of 176. The music is in 3/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The chords are highly dissonant, featuring complex voicings that create a sense of tonal ambiguity. The score shows a sequence of chords that alternate between I^{11} and VI^{11} structures, as mentioned in the text.

2. 二度、三度、四度和聲音程

利用不協和之和聲音程，使和弦中不協和程度與色彩濃度大為增加。如第一首圓舞曲 B 段中【譜例 13】，拉威爾使用了許多四度音程，不斷的重複表現，如此可以感受到拉威爾對四度音程的喜愛。

【譜例 13】第一首圓舞曲 25-36 小節

第四首圓舞曲在樂曲的開頭，就以二度、三度、四度之和聲音音程交錯使用【譜例 14】。

【譜例 14】第四首圓舞曲 1-4 小節

3. 大量使用平行和弦的進行

拉威爾打破了傳統和聲的規則，巧妙地採用平行和絃。由於頻繁使用平行進行方式，製造出一種印象派的朦朧美感，如第二首圓舞曲第 1 小節至 5 小節，右手使用平行增三和弦作為進行【譜例 15】；和聲上所營造出來的特殊氣氛，透漏著幽幽地神秘感。

【譜例 15】第二首圓舞曲 1-5 小節

Assez lent. avec une expression intense $\text{♩} = 104$
en dehors



第三首圓舞曲第 33 小節開始，右手以連續的平行七和弦作為進行【譜例 16】，最高聲部為主要之旋律，需清楚的表現出來並彼此連貫。

【譜例 16】第三首圓舞曲 33-37 小節



第五首圓舞曲第 13 小節至 15 小節【譜例 17】，中間聲部出現平行三度音程；第 15 小節低音聲部出現平行四度音程，並以半音階方式與三度音程重疊進行，而產生奇特的音響效果。

【譜例 17】第五首圓舞曲 13-16 小節



4. 複調式

同時使用了兩個或兩個以上不同之調性在樂曲中出現，此曲只有第七首圓舞曲出現了類似所謂的複調手法。在 B 段中，左手為 F 大調右手則使用 E 大調【譜例 18】，接著第 81 小節左手轉為 G 大調，右手為升 F 大調【譜例 19】，直到第 90 小節雙手回歸至同調性【譜例 20】；在調性交錯之中產生出奇妙的聲響，有如魔法般的幻想世界。

【譜例 18】第七首圓舞曲 67-71 小節

The musical score for Example 18 consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a series of eighth notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature changes from one flat (F major) to no flats (E major) during the passage.

【譜例 19】第七首圓舞曲 81-84 小節

The musical score for Example 19 consists of two staves. The right hand (treble clef) continues the melodic development with eighth-note patterns, and the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp (G major) to two sharps (F# major).

【譜例 20】第七首圓舞曲 90-93 小節

The musical score for Example 20 consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The key signature remains consistent throughout this passage.

5. 未解決之倚音。

拉威爾經常使用無解決的不協和音以及許多倚音來代替傳統的解決，增強和聲的色

彩與緊張度的變化。如第六首圓舞曲第 1 小節左手的升 C 音應解決至 D 音，卻跑到了 C 音【譜例 21】；第 17 小節左手升 G 音未解決至 A 音，而跑到 G 音。【譜例 22】

【譜例 21】 第六首圓舞曲 1-3 小節



【譜例 22】 第六首圓舞曲 17-20 小節



3.3 節奏

大量使用「Hemiola」三對二節奏或三拍子中改用二拍子來製造不安定感，使音樂產生緊湊感；張力上，二拍變三拍有鬆弛感，三拍變兩拍有緊湊感。在第三首圓舞曲中，許多地方打破了三拍子的規律而改為兩拍子的節奏，如第 5 小節至第 6 小節三拍節奏變為兩拍【譜例 23】，使得律動更加緊湊。

【譜例 23】 第三首圓舞曲 1-8 小節



Hemiola 也可加長動機音型的時值而拉長樂句；如第四首圓舞曲開頭使用了 Hemiola 節奏【譜例 24】，使得旋律不間斷的串連在一起，像是華爾茲重複著同樣的舞步，一圈、兩圈、三圈，卻不願停下。

【譜例 24】 第四首圓舞曲 1-8 小節

Assez animé ♩ = 80

拉威爾以傳統古典為架構，但在調性、和聲、節奏方面卻又突破傳統，善於運用大膽而富有色彩的和聲。他使用許多不協和音程、增減和絃、二度三度四度音程，並層層堆疊；調性的脈絡也因這些不協和音製造出朦朧模糊的效果；節奏方面使用的 Hemiola，點綴出圓舞曲中不同的舞步，這些創新的手法使拉威爾的音樂顯得新穎別致，且音響效果雅致而精妙。

四、結合鋼琴與管弦樂版本之演奏詮釋探討

《高雅而感傷的圓舞曲》的鋼琴版與管弦樂版事實上是效果截然不同的兩首樂曲，鋼琴版的創作手法受限於單一樂器鋼琴的影響，因此樂曲具有十足鋼琴化的表徵。管弦樂編制是由兩支長笛、兩支雙簧管、一支英國管、兩支單簧管、兩支低音管、四支法國號、兩支小號、三支長號、一支低音號、定音鼓、大鼓、三角鐵、鈸、小鼓、鈴鼓、銅片琴、鐵琴、兩台豎琴，以及弦樂合奏所組成，整個音樂織度清晰拘謹，因此每一樂句都是用管弦樂特有的音色來描寫，例如主旋律頻繁以木管獨奏與弦樂演奏，表達出完全不同於鋼琴上單一音色樂器的表現。

此首樂曲的整體架構，在鋼琴與管弦樂兩種版本中基本上是完全相同的，小節數也完全相同，除了第六首有不同的拍號改變之外，其餘沒有為了擴張樂段而重複或調整樂句。值得注意的是，在樂曲中的改編主要出現於素材的改變、拍號上的改變以及與樂器的使用；在樂器的編制上也可以發現每首不同的風格，像是第一首圓舞曲與第七首圓舞曲為大的編制，加入豐富的銅管及打擊樂器，表現非常華麗且色彩繽紛；第二首與第五首主要以木管來演奏旋律，因此音樂較細膩柔美。

然而，要在鋼琴上要模仿表現出樂團中其他樂器不同的音色，實際上有相當的難度，同時也是較為抽象的概念，但其必要性不容忽視的是彈奏拉威爾的鋼琴曲需要音色的多樣化。十九世紀末至二十世紀初的法國派音樂家，由於受到當代的藝術環境及思潮影響，在演奏鋼琴音樂時通常會有以下之特色：觸技方法是將手指貼近琴鍵，利用手指

前端，不靠近指甲的腹部來觸鍵；彈奏時，觸鍵不必到鍵底，才能產生較柔和的音色。此種觸鍵法是很敏捷、流暢的，能彈出富於淡雅、優美、豐富透明的音色，猶如一幅完美的圖畫，毫無瑕疵。³³在鋼琴家布蘭德爾(Alfred Brendel)的著作—《音樂想法及回想》(*Musical Thoughts and Afterthoughts*)³⁴，其中針對了關於此概念提出了較為具體的彈奏建議，筆者歸納出重點於下表中【表5】【表6】。

【表5】布蘭德爾對於管弦樂器之鋼琴彈奏建議

弦樂	聲音的特點是寬廣，很容易改變力度範圍。在鋼琴彈奏上，圓滑奏可以利用踏板的震動來輔助；撥奏以輕巧的手指，想像類似將鍵盤扯下的感覺；音量降低的時候，應配合弱音踏板的使用。
管樂	利用“氣”作為發聲的樂器。聲音獨立，每個樂器都有清晰的語法。在鋼琴彈奏上，要特別謹慎的運用踏板，為避免聲音混濁，盡量將音量的張力保持在較窄的範圍內。

弦樂具有很好的整體性、融合性與歌唱性，並且有許多特殊演奏技巧，如分弓、連弓、跳弓、斷弓、撥弦與自然泛音等，使音色完全改變而獲得新的音響效果，非常具有表現力。布蘭德爾描述圓滑奏的部份，實際上在彈奏時，需由許多因素所決定：是否有和聲的基礎、經過句的速度、樂句的長短或段落等，因此利用踏板的震動來輔助，不適用在每一個圓滑奏的地方。除了利用踏板輔助，手腕的運用也很重要；撥奏部份，筆者

³³ 陳堯，《名鋼琴家與其彈奏技巧》(台北：全音樂譜出版社，1992年)，23-24。

³⁴ Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts* (New York: Farrar Straus Giroux, 1991), 95-97.

則運用了布蘭德爾所提的彈奏建議於第三首圓舞曲之左手。

管樂是利用“氣”作為發聲的樂器，因此鋼琴家應該要了解各種樂器換氣呼吸的技巧。由於樂句的長短是以換氣點來決定，若是無視於這個換氣點，從樂曲之開頭至結尾就會如同一條光滑的線，一直平平的無任何高低起伏，使人感到非常的枯燥乏味。當吹奏音量越強，不同樂器的音量差別和音色差別就會越明顯；吹奏音量越弱，差別就會較小³⁵，因此在鋼琴彈奏上要了解每種樂器的屬性，才能清晰表現出不同樂器的語法。在踏板方面，筆者認為踏板是為連接的作用，不能出現模糊不清的情況，因此要謹慎的運用踏板。

【表 6】布蘭德爾對於管弦樂器之鋼琴彈奏建議

樂器	彈奏方式
雙簧管 (Oboe)	力度範圍— <i>p</i> 至 <i>mp</i> 。彈奏時以較圓的手型來彈奏稍微的圓滑奏，用一些些的踏板來輔助顫音，但是不能模糊音跟音之間的清晰度；跳音則是用些微的力量輕推鍵盤。
單簧管 (Clarinet)	擁有最寬廣的力度範圍— <i>pp</i> 至 <i>poco f</i> 。聲音很直接，帶有一種循序漸進的持續感。降 B 調和 A 調的單簧管，在 <i>mf</i> 的音量上，有著高貴且灰暗的特質，音色略為模糊；彈奏時以柔軟的手腕配合著弱音踏板的使用。

³⁵ 高鴻祥。《配器法基礎教程》。北京：人民音樂出版社。2002 年。

長笛 (Flute)	音量需要比較多的力氣才容易突顯出來。音色圓潤、溫和，低音域的色彩較為暗淡；不論何時，彈奏時用分開的手臂運動來幫助彈奏每一個音。
低音管 (Bassoon)	通常維持在沒有顫音的情況下演奏，幾乎可說是最具歌唱性的樂器；彈奏時手指以斷奏的方式觸鍵，並稍加運用弱音踏板即可，不要持續的運用。
法國號 (Horn)	高貴、圓滿、卻有點朦朧且浪漫的聲音，需要一個放鬆的手臂與自如的手腕。儘管音量是由 <i>pp</i> 至 <i>f</i> ，弱音踏板要永遠踩著。圓滑奏時讓每個音稍微的分離，再藉由踏板來連接音和音；跳音要避免聲音過度的銳利。
豎琴 (Harp)	豎琴是一個撥弦樂器，在彈奏上要用圓且有緊張度的手指彈奏，稍微跳奏且加上持續踏板，在快速且尖銳撥開的琶音時，手指的彈奏要有手腕動作的幫助。

不同的樂器在音質、音色和力度等方面都有較大的不同，而木管在管弦樂中最重要
的特徵為富有多樣的音色變化，因此時常被人比喻為“音色的調色板”。³⁶

雙簧管的音色具有人聲美，在低音區非常甜美、圓潤，是一個富有歌唱性的旋律性
音區；中高音區非常明亮、清脆，聲音具有一定的穿透力。因此在不同的音域需有不同
的彈奏方式。布蘭德爾在描述弱奏彈奏的部份，筆者使用於第三首圓舞曲之右手，以較

³⁶ 高鴻祥。《配器法基礎教程》。北京：人民音樂出版社。2002年。

圓的手型，運用手腕來彈奏稍微的圓滑奏。

單簧管的音量幅度變化很大，且音色明亮、優美，表現力豐富，適合演奏各種抒情、寬廣之旋律。在鋼琴演奏上要注意音量上的不同，尤其在弱奏的部份可以運用弱音踏板來輔助。如同布蘭德爾所講的，彈奏時需配合著柔軟的手腕，筆者將這方法使用至第四首圓舞曲中。

長笛的音色優美華麗而技巧靈活，能吹奏緩慢、寬廣、抒情的旋律或技巧性較高的華彩樂段。中高音區的聲音穿透力強；低音區則柔軟而深沈，不適宜用於強奏。鋼琴彈奏上需要讓每個音的音色圓潤，因此在觸鍵時必須使用至手指、手腕及手臂的關節。這個方法筆者將運用於第二首圓舞曲之主題部分。

低音管在木管中屬於較硬音質的音色，但是非常具有歌唱性。低音區的音色豐滿、渾厚，但稍顯粗糙沙啞；中音區圓潤、厚實而感傷；高音區明亮、柔軟。布蘭德爾提到在彈奏時，手指要以斷奏的方式觸鍵，筆者認為即使以斷奏的方式彈奏，也要非常的圓滑且具歌唱性。

銅管樂器可以吹奏出三種不同的音色：自然音色、弱音器音色與強奏時的金屬音色³⁷。法國號在管弦樂中具有銅管與木管的雙重性質，音質較軟。弱奏的音色柔和且圓滑，有時顯得莊重嚴肅。低音區的聲音較粗糙，不夠圓潤，顯得較黯淡；中音區為最響亮的音區，力度變化的範圍較大。由於法國號在音色上有許多不同的變化是在鋼琴上較無法

³⁷ 梁廣程、潘永璋。《樂器法手冊》（台北市：世界文物出版社。1994年），228。

達到的，尤其是在阻塞音使用的部分，因此在鋼琴彈奏時弱音踏板的使用非常的重要。

不同於布蘭德爾，筆者認為在強奏的部份還是需有響亮的音響效果，不用持續將弱音踏板的踩著。

豎琴具有無與倫比的美妙音色，富流動感，低音區聲音低沈、幽暗而帶有餘音；中音區聲音圓潤、透明；高音區明亮且基本上沒有什麼餘音，但在弱奏時音質仍然很好。可作為裝飾性樂器，也可作為節奏樂器或伴奏樂器來使用，演奏旋律、和絃、滑奏式的裝飾句，有時可以演奏和聲。由於豎琴為撥弦樂器，筆者認為在彈奏滑奏式樂句時，除了表現出流水般的細膩優美，也要注意突出手指指尖的力量，並藉由手腕的幫助，猶如琴弦撥響音色。相同於布蘭德爾所述，要利用有緊張度的手指彈奏，並稍微的跳奏以連續的踏板來輔助圓滑。筆者將此方式運用至第三首、第四首及第七首圓舞曲中。

本章節主要的重點著重於鋼琴版本與管弦樂版本的比較，分析兩個版本之間所呈現不同語法的表現以及配器的討論；從素材的改變與拍號的改變，來探究管弦樂與鋼琴間音樂語彙的差異，進一步探討演奏詮釋的不同面向；另一方面，改編的管弦樂版本，在音色方面帶來了豐富多彩的變化，鋼琴的角色也必須隨時發生變化，筆者於第三節「不同樂器使用之音色變化」中，探討出不同樂器的使用，將如何使鋼琴彈奏出不同的音色變化，希望藉由這些比較，借此輔助彈奏時對音色、觸鍵、踏板方面的運用。

4.1 兩種版本中素材之微幅差異

拉威爾於鋼琴及管弦樂版本中表達了不同的音樂語法與意義，並在音樂素材上展現出不同的思維模式，因此兩個版本環環相扣。以下筆者將藉由兩種版本中素材之差異加以介紹改編的手法與運用：

1. 半音的進行

第一首圓舞曲在管弦樂版本中，素材的改變在於半音的進行。從第 39 小節開始出現的半音進行是使用弦樂器以震音的方式拉奏；第 49 小節的半音進行以三連音方式拉奏【譜例 25】【譜例 26】，長時值的音符不斷的細分、節奏的密度更為緊湊，織度的改變使得半音進行更添加幾絲緊張感。如此緊湊的節奏表現手法，是在鋼琴演奏上較無法達到的；因此筆者認為在鋼琴演奏時音量強弱的變化需更為細緻，並注意中間聲部之清晰與連貫；踏板的使用上，為避免和弦的混濁，要在每一拍換和弦時切換，如此明確的將這些強弱記號彈奏出來，才能將半音進行的緊張感表現出來，讓整段音樂更具戲劇性。

【譜例 25】 第一首鋼琴版 39-42 小節，49-50 小節



The image displays a musical score for Example 25, consisting of two systems of music. The first system shows the piano part (left) and the string part (right). The piano part is marked *pp* and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The string part is marked *p* and consists of a series of chords. The second system continues the piano part with similar rhythmic complexity and the string part with further chordal development. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

【譜例 26】第一首管弦樂版 39-42 小節，管弦樂版第一首 49-50 小節

The image displays two pages of a musical score for a string orchestra. The left page covers measures 39-42, and the right page covers measures 49-50. The score includes parts for various instruments: Flutes (Fl.), Horns (Hrb.), Cor Anglais (Cor A.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bons.), Trumpets (Tromp.), Trombones and Tubas (Tromb. et Tuba), Trigon (Trg.), Harps (1re Harpe and 2de Harpe), and Percussion (T. de B., Tamb., Cymb., Gr. C.). A red box highlights the string parts in both pages, showing a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The string parts are marked with dynamics like *pp* and *p*.

2. 裝飾音的彈奏

在鋼琴版本中的第二首圓舞曲中出現了裝飾音。第 13 至 15 小節出現了 D 的裝飾音

【譜例 27】，巧妙的是這些裝飾音放置的位置是以拉威爾喜愛的 3/4 對 2/4 (Hemiola)

的方式出現；而管弦樂本版中，拉威爾卻是將 D 音以持續音的方式使用長笛來吹奏【譜

例 28】；因此在鋼琴彈奏上，筆者認為在裝飾音的部份，可以以稍柔和的觸鍵彈奏，製

造出溫暖圓潤的音色，並在音色與音量上盡可能融入旋律，使 D 音在音響中有持續音的效果。

【譜例 27】第二首鋼琴版 13-16 小節



【譜例 28】第二首管弦樂版 13-16 小節

Musical score for orchestra, measures 13-16. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, with a prominent D note in the second measure of each measure. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hr.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsns), Trumpet (3e et 4e Cors), and Harp (1re Harpe). The Flute part has a *pp* marking. The Harp part has a *pp* marking. The Bassoon part has a *p* marking. The Trumpet part has a *p* marking. The Harp part has a *pp* marking. The score is marked with a *pp* dynamic.

另一個地方為第 25 小節至 28 小節，鋼琴版本中出現了 C 的裝飾音【譜例 29】，而管弦樂版本中沒有出現【譜例 30】；不僅如此，還在鋼琴譜上還標示了彈性速度（Rubato）。在這個部分，拉威爾特別要求演奏者將此曲略帶些微的彈性速度來演奏³⁸，筆者認為拉威爾即使想要彈性速度，也會在譜上清楚的寫出如何演奏，因此鋼琴版本中放入了裝飾

³⁸ Davies L.，《拉威爾管弦樂曲》，林勝儀譯（台北市：大陸，民 80），32。

音。在鋼琴彈奏上，這個地方的彈性速度不能太過於誇張，必須要更加謹慎細緻的表現，左手不能因為右手的自由而停下來等，節奏還是要在拍子上。

【譜例 29】第二首鋼琴版 25-28 小節

【譜例 30】第二首管弦樂版 25-28 小節

3. 語法之改變

在第三首圓舞曲的第 17 小節至 23 小節，管弦樂版本中弦樂的語法依舊與樂曲開頭的節奏相同【譜例 31】；但是在鋼琴版本中，拉威爾將圓滑線連至第三拍，使得這一個樂句應唱出一個長的樂句來彈奏【譜例 32】。培列姆特曾說：「在這一段必須彈奏的非常

有旋律性，拉威爾特別要求在每個小的樂句之中要有小的漸弱³⁹。」我們可以了解在這個段落，拉威爾於鋼琴版本與管弦樂版本所要求的語法是不同的。因此在鋼琴彈奏上，筆者建議想像有無止盡的旋律線將每個小節串連起來，注意右手每一個和弦的銜接要非常連貫不能斷掉，但仍注意第三拍輕盈的表現。由此筆者認為在這個段落，拉威爾於鋼琴版本與管弦樂版本所要求的語法是不同的，因此在鋼琴彈奏上，筆者建議想像有無止盡的旋律線將每個小節串連起來，注意右手每一個和弦的銜接要非常連貫不能斷掉；踏板方面，由於左手第三拍為休止符，因此在一二拍踩一個踏板，第三拍要再重新換一個踏板，不能為了彈奏出長的樂句而將踏板踩滿三個小節，會模糊了音與音之間的清晰度；此種踏板踩法，除了避免聲音的混濁外，同時也可以減少音響上的過於厚重，使得每個小樂句的漸弱可以靠著踏板而出現了變化。

【譜例 31】第三首鋼琴版 17-20 小節



³⁹ Vlado Perlemuter and Jourdan-Morhange Helene, *Ravel according to Ravel*, trans. Frances Tanner, ed. Harold Taylor (London : Kahn & Averill ; White Plains, NY : Pro/Am Music Resources, c1988), 47.

【譜例 32】第三首管弦樂版 17-20 小節

20

G des Fl
Hrb
Cor A.
Cl.
Bons
1^{er} et 2^e
Cor A.

arco Div.
arco Div.
arco pizz. arco pizz. arco
pizz. arco pizz. arco pizz.

4. 琶音音型

第七首圓舞曲的 B 段第 66 小節開始右手以分散和弦及琶音音型進行，左右手以二分法與三分法同時進行【譜例 33】，非常具流暢感，如同水流源源而來波動的情緒感。但是在管弦樂版本中明顯缺乏分解琶音音型這個素材，除了豎琴之外，拉威爾以和聲及和弦的語法來替換鋼琴版本中的分解和弦及琶音音型【譜例 34】，突顯出此種在鋼琴上的音型表現是無可取代的，也是管弦樂演奏中無法達到的音響效果。另外，隱藏於上聲部中最高音的旋律線，在管弦樂版本中則以長笛快速的吐音與巴松管帶出，直到第 78 小節再加入弦樂同時進行。在鋼琴彈奏上需注意聲部的交織重疊中，還是要使這個樂段有一條清晰的主題，卻又帶有朦朧霧氣的音響色彩。

【譜例 33】第七首管鋼琴版 67-71 小節

【譜例 34】第七首管弦樂版 67-72 小節

5. 持續音的使用

在管弦樂版本中，時常使用持續音來做和聲上的支持。如第二首圓舞曲第 32 小節開始，管弦樂版以法國號吹奏長音來維持著持續低音，在鋼琴版本中彈奏時要想像左手

低音為持續音，將樂句拉長。【譜例 35】【譜例 36】

【譜例 35】第二首鋼琴版 33-40 小節



【譜例 36】第二首管弦樂版 33-49 小節



第三首圓舞曲第 5 小節至第 6 小節，旋律為 Hemiola 的節奏【譜例 37】【譜例 38】，在管弦樂版中加入法國號與大提琴演奏長音，可以使我們了解到原本三拍子的節奏，在這

兩個小節要轉換成一個長的樂句來彈奏，以持續每兩拍就出現的低音作貫穿。

【譜例 37】 第三首鋼琴版 1-8 小節

Modéré
pp léger

【譜例 38】 第三首管弦樂版 1-7 小節

Modéré
Solo pp léger

2 GRANDES FLÛTES
2 HAUTOIS
1 COR ANGLAIS
2 CLARINETTES en SI b
2 BASSONS
1er et 2e CORNS en FA
3e et 4e CORNS en FA
TRIANGLE
CÉLESTA
2 HARPES

Modéré
pizz. pp

1ers VIOLONS
2ds VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

4.2 拍號的改變

第六首圓舞曲在鋼琴版本中的拍號為 3/4 拍【譜例 39】，而管弦樂版本為 3/2 拍與 6/4 拍【譜例 40】。這首在節奏上是以 Hemiola 與正常的 3/4 拍在交替，管弦樂版本中，只要有三對二節奏的地方使用 3/2 拍，其餘的地方皆為 6/4 拍，這個部分筆者認為拍號的改變與速度有所關連。由於指揮家在指揮樂團時不可能指揮的太快，若此首以 3/4 拍 *vif* 的速度來指揮，會令人感到很急促，樂團也像是動物在四散奔逃一般，氣喘吁吁；因此管弦樂版本中，拉威爾將速度改為 *Assez vif* 且改變拍號，讓樂團以適當活潑的速度來進行。實際上，改變拍號不會影響整體音樂上的行進，而是幫助指揮在換拍號當中穩定住樂團，使樂團維持良好的律動，並在演奏時表現出曲子的流動感，Hemiola 節奏的律動也要很明確；因此鋼琴彈奏的時候，不能在每個小節的第一拍加重而彈的太像三拍子，這樣會使音樂聽起來像是哀怨且笨重的華爾茲；要將樂句拉長，很敏感的將 Hemiola 的律動表達出來，給予音樂輕鬆的跳動。培列姆特也特別強調左手節奏的重要性，且說著：「這是使樂句連接在一起唯一的方法，並把它作為拉威爾的要求。」⁴⁰

【譜例 39】第三首鋼琴版 1-8 小節

The image shows a musical score for the first 8 measures of the third waltz in piano version. The score is in 3/4 time, marked 'Vif' with a tempo of quarter note = 100. The music features a Hemiola rhythm. The first four measures are marked 'pp' and the last four measures are marked 'très doux et un peu languissant'. Red circles highlight the first and fifth measures, which are Hemiola measures. A large blue watermark of a university seal is visible in the background.

⁴⁰ Vlado Perlemuter and Jourdan-Morhange Helene, *Ravel according to Ravel*, trans. Frances Tanner, ed. Harold Taylor (London : Kahn & Averill ; White Plains, NY : Pro/Am Music Resources, c1988), 52.

【譜例 40】第三首管弦樂版 1-5 小節

37 Assez vif $\text{♩} = 100$ ($\text{♩} = \text{♩}$)

2 GRANDES FLÛTES *pp*

2 HAUTOIS *pp*

1 COR ANGLAIS *pp*

2 CLARINETTES en LA *pp*

2 BASSONS *pp*

1^{er} et 2^e CORS sans Sourdines *p*

3^e et 4^e CORS *p*

2 TROMPETTES en UT

1^{er} et 2^e TROMBONES

3^e TROMBONE et TUBA

TIMBALES

TRIANGLE

TAMBOUR de BASQUE

TAMBOUR

GROSSE CAISSE

HARPE *p*

1^{ers} VIOLONS *pp* *pizz.* *Div.* *sur la touche*

2^{ds} VIOLONS *pp* *pizz.* *Div.* *arco* *sur la touche*

ALTOS *pp* *pizz.* *arco* *sur la touche*

VIOLONCELLES *pp* *pizz.* *arco* *sur la touche*

CONTREBASSES *pp* *pizz.* *arco*

Cédez à peine

第八首圓舞曲裡使用了許多前面七首圓舞曲的動機，從 B 段第 41 小節開始以第四首圓舞曲的動機來呈現，主題動機迅速變換，十分的緊湊，鋼琴版本將每一拍使用三連音來表達【譜例 41】；而管弦樂版本原為 3/4 拍子的拍號在此處也突然轉為 9/8 拍子，並使用二分法的方式以長笛和豎笛來輪流吹奏旋律【譜例 42】。複拍子的音樂應該要保持正確的節拍感，因此在鋼琴彈奏上，不但要保持正確的複拍子節奏，還要顧及 Hemiola 的律動，讓音樂優雅地進行。

【譜例 41】 第八首鋼琴版 41-42 小節

au Mouvt!

ppp très lointain

sourdine

【譜例 42】 第八首管弦樂版 41-42 小節

71 Au mouvt

1^o Solo pp

Cl. 1^o Solo pp

Cors

Tromp. Sourdines

Timb. ppp

T. de B.

Tamb.

Cymb.

Gr. C. pp

Harpe

Au mouvt

1^{ers} vons Div en 4 ppp sur la touche

2^{ds} vons Div en 4 ppp sur la touche

Alt. Div en 4 ppp sur la touche

velles Div en 3 ppp sur la touche arco

C. B. Div en 3 ppp sur la touche

4.3 不同樂器使用之音色變化

1. 打擊樂器

管弦樂版本中，拉威爾在第一首圓舞曲與第七首圓舞曲加入了許多的打擊樂器，有著強烈的節奏感，使得整個音響效果非常的熱鬧並且華麗燦爛，因此演奏時必須掌握這個重點，藉此營造出充滿活力的感覺。第一首圓舞曲整首以 ♩♪♪ 為主要節奏，因此在彈奏上節拍一定要很穩定，音樂的進行需一直保持著緊湊且源源不絕的動力。樂曲的一開始，我們發現它重拍的位置與傳統的圓舞曲重拍位置不同（強-弱-弱），在第三拍上使用了重音記號【譜例 43】，像是要強調不協和音一樣（左手 D 和右手升 D）；管弦樂版本中，拉威爾於第三拍上使用了多種打擊樂器來突顯重音【譜例 44】；因此鋼琴彈奏時要將第三拍彈奏出響亮的音色，利用手臂從高處自然落下的力量，彈奏出像是敲擊樂般明亮的聲響效果，並注意每小節的前面三個和弦不要彈的一樣重，應該要保持三拍子的律動。踏板方面，由於重拍是落在第三拍，因此筆者將踏板踩在第一拍與第三拍；第一拍淺踩，使它不會顯得太重，第三拍再深踩來突顯重拍及增強共鳴。旋律方面，右手為主要旋律線條所在，要彈奏和弦時要將最高音小指的部份以較亮的音色強調出來，小指在觸鍵上需集中及加強力度來彈奏。

【譜例 43】第一首圓鋼琴版 1-4 小節

Modéré - très franc ♩ = 176

f

【譜例 44】第一首管弦樂版 1-4 小節

Modéré ♩ = 176

Modéré ♩ = 176

第 19 小節拉威爾在鋼琴版本標示了不要漸慢（*Sans ralentir*），並在每個和弦上面都加了重音【譜例 45】。在管弦樂版本中也加入了小鼓【譜例 46】，表示要以非常有力、精準的節奏及速度來彈奏。

【譜例 45】第一首鋼琴版 9-10 小節

Sans ralentir

【譜例 46】第一首管弦樂版 9-10 小節

The image shows a page of a musical score for Example 46, measures 9-10. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: gdes Fl, Hrb, Cor A., Cl., Bons, Cors, Tromp., Tromb. et Tuba, Timb., Trg., T. de B., Tamb., Gr. C., Cymb., j. de T., 1re Harpe, and gde Harpe. The Tamb. part is highlighted with a red box. The score also includes parts for Unis arco and arco. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is in a major key and 3/4 time.



同樣的，第七首圓舞曲從第 47 小節開始加入越來越多的銅管與打擊樂，使音響上更加豐富並且節奏清晰明確；第 59 小節的第二拍於鋼琴版本中標示了重音記號【譜例 47】，管弦樂版本加入了鈸和小鼓，並且在第一拍以弦樂拉奏琶音將音量漸強帶入至第二拍【譜例 48】。因此在鋼琴彈奏上，第 59 小節第二拍與先前的彈奏方式需有所不同，不能以敲擊樂般的方式彈奏，要靠手臂及手腕以推上去的方式，彈奏出明亮的聲響效果，使

這整段音樂更顯華麗。

【譜例 47】第七首鋼琴版 47-50 小節，59-60 小節

【譜例 48】第七首管弦樂版 47-50 小節，59-60 小節

第八首終曲在第 43 小節回顧了第一首的動機【譜例 49】，而管弦樂版本於這個地方加入了小鼓【譜例 50】。筆者認為雖然譜上標記著 *pp*，在彈奏上還是要保有節奏感，利用有緊張度的手指來彈奏。

【譜例 49】第八首鋼琴版 43-44 小節



【譜例 50】第八首管弦樂版 41-44 小節

2. 木管與兩種以上不同樂器

拉威爾時常使用木管來帶出旋律主題，且喜愛在同一個樂句安排不同的樂器互相銜接其主題旋律；或是以兩種以上不同的樂器同時演奏，使音色充滿了豐富的色彩變化。

如第一首圓舞曲第 33 小節開始為第二主要旋律【譜例 51】，管弦樂版本使用了巴松管吹奏【譜例 52】，因此在鋼琴彈奏上在此音域的音色要顯得比較厚實；接著第 39 小節旋律轉為高音區由長笛吹奏，在鋼琴彈奏上要立即將音色轉換較明亮一些，清楚的表現出兩種不同樂器的屬性。

【譜例 51】 第一首鋼琴版 33-34, 39-40 小節

【譜例 52】 第一首管弦樂版 33-34, 39-40 小節

第二首圓舞曲在 A 段第 9 小節先以長笛來吹奏，接著第 13 小節加入英國管同時吹奏；因長笛在低音區音色較柔軟且深沈，在彈奏時可用指腹觸鍵，彈奏出溫暖的音色；而第 13 小節雙管同時吹奏部分，要彈奏較厚實且飽滿，並維持柔和的感覺。【譜例 53】

【譜例 54】

【譜例 53】 第二首鋼琴版 9-16 小節

a Tempo
doux et expressif

【譜例 54】 第二首管弦樂版 9-16 小節

12
1^o Solo
p expressif
pp
p
pp

特別的是第 41 小節先以長笛演奏，接著第 45 小節加入鋼片琴一起演奏【譜例 55】【譜例 56】；在鋼琴彈奏的音色上要有晶瑩剔透的聲音，並清脆透亮而又圓潤，有如夢幻般的感覺。

【譜例 55】第二首鋼琴版 41-48 小節

mystérieux

pp un peu en dehors

【譜例 56】第二首管弦樂版 41-49 小節

16 Solo

17

Sourdines

Unis sur la touche

Div. en 3 sur la touche

Jeu ord.

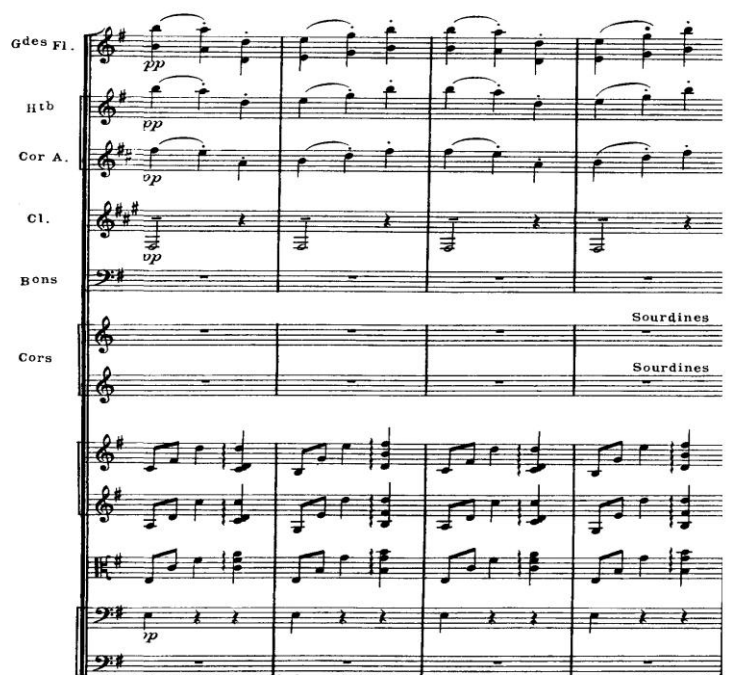
第三首圓舞曲以雙簧管吹奏出主要動機旋律的開端，並在譜上標記了 *pp*，因此在鋼琴彈奏上觸鍵方式要為輕巧地 (*léger*)【譜例 57】。而後，第 9 小節旋律再次出現，以雙簧管、長笛及英國管同時演奏【譜例 58】，長笛的加入也使得音色會稍加柔和；在和弦上也增添更多和弦音，比原有的更加豐富。

【譜例 57】 第三首鋼琴版 1-4 小節



Modéré
pp léger

【譜例 58】 第三首管弦樂版 9-12 小節



Gdes Fl. *pp*
Hrb *pp*
Cor A. *pp*
Cl. *pp*
Bons
Cors Sourdines
Sourdines
pp

第 33 小節開始旋律由弦樂和管樂互相對唱，彷彿兩個角色間在問答一般；第 40 小節管樂和弦樂合併堆疊出豐厚的音色【譜例 59】【譜例 60】，使音響更具張力與戲劇性，接

著持續以弦樂和管樂對唱。拉威爾在此處使用了不同樂器，因此在鋼琴彈奏上要塑造出另一種不同的層次感，弦樂的部分要彈奏出綿延不絕的感覺，管樂的部分像是在輕聲的回應著。

【譜例 59】第三首鋼琴版 33-47 小節

【譜例 60】第三首管弦樂版 33-39，40-45 小節

au Mouvt 23

The musical score is for a woodwind ensemble and piano. It consists of two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bons), Horns (Corns), and Harp. The second system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The tempo is marked 'au Mouvt' and the measure number is 23. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *f*, *mf*, and *Unis.*. Performance markings include *à 2*, *Div. en 3*, *arco*, and *pizz.*

第四首圓舞曲本身為一首木管圓舞曲，由長笛開始帶領旋律並與單簧管銜接交替【譜例 61】，因此在彈奏三次旋律的音色上要有所不同，長笛散發出活力且明亮、優美；單簧管較深沈卻又清澈的音色。在鋼琴彈奏時，右手的附點四分音符要將上聲部獨立出，半音下行的八分音符則要清楚聽到聲部進行方向，且避免在附點節奏的長拍上做不必要的重音，影響了音樂的前進感【譜例 62】；在音量上也要清楚表現出短促的漸強與漸弱。筆者認為管弦樂版本在伴奏音型和聲上，以弦樂合奏為主的設計，在微弱的音量中更能突顯出木管樂器為主的旋律線條。

【譜例 61】第四首管弦樂版 1-6 小節

27 Assez animé ♩ = 80

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en Si_b

2 BASSONS

1^{er} et 2^e CORNS en FA

3^e et 4^e CORNS en FA

2 TROMPETTES en UT

CYMBALES

1^{re} HARPE

2^{de} HARPE

Assez animé ♩ = 80

1^{ers} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

gdes Fl.

Hob.

Cor A.

Cl.

Bass.

Corn.

Tromp.

Cymb.

1^{re} Harpe

2^{de} Harpe

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind and string ensemble. It covers measures 1 through 6 of the fourth piece. The tempo is marked 'Assez animé' with a metronome marking of ♩ = 80. The score includes parts for two flutes, two oboes, one English horn, two clarinets in B-flat, two bassoons, two horns in F (first and second), three and four horns in F, two trumpets in C, cymbals, two harps, and a string section consisting of first and second violins, violas, violoncelles, and double basses. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns and dynamics like pp and p. The string parts include triplets and various articulations like pizzicato and arco. The harp parts are relatively simple, providing harmonic support. The score is written in 3/4 time and includes various performance instructions such as 'Sourdine' and 'Div. en 3'.

【譜例 62】第四首鋼琴版 1-6 小節

Assez animé ♩ = 80

Detailed description: This is the piano score for the first six measures of the fourth piece. The tempo is marked 'Assez animé' with a metronome marking of ♩ = 80. The score is written in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics range from pp to p. The piece is characterized by its intricate harmonic structure and rhythmic patterns, including triplets and various rests. The overall mood is energetic and somewhat somber due to the key signature.

第五首圓舞曲以雙簧管及英國管共同吹奏帶出旋律素材，並且以單簧管、英國管及雙簧管輪流吹奏主要旋律【譜例 63】，完全不帶有第四首的活力，而是帶有夢境般淡淡

的色彩；因此在鋼琴彈奏上每重複一次旋律，要有不同音色的轉換，且保持音樂的流動感，右手因聲部間的音域十分相近，需避免因為音域相近而使聲部間的音響太容易融合在一起，反而讓色彩變得單調缺乏層次感。【譜例 64】

【譜例 63】 第五首管弦樂版 1-2, 9-10, 13-14 小節

1 **33** Presque lent ♩=96

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTOIS

1 COR ANGLAIS

CLARINETTES en LA

2 BASSONS

1^{er} et 2^e CORNS en FA

3^e et 4^e CORNS en FA

TRIANGLE

HARPE

Presque lent ♩=96

1^{ers} VIOLONS

2^{ds} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

9 **34**

13 ^oSolo

【譜例 64】 第五首鋼琴版 1-4 小節

Presque lent dans un sentiment intime ♩=96

le chant très en dehors

pp

3. 撥奏

管弦樂版本中，弦樂的撥奏也出現於樂曲中的許多地方，像是第二首圓舞曲的第 1 小節，左手的長音 G 以法國號使用弱音器吹奏，卻又在第一拍上以中提琴撥奏來強調第一個音【譜例 65】【譜例 66】；同樣的，第五首圓舞曲的開頭也是以豎笛吹奏低音長音，而每小節的第一拍使用中提琴撥奏來演奏【譜例 67】【譜例 68】。筆者認為在這些地方主要是要強調低音，並且使低音在音響上有共鳴。在鋼琴彈奏上不能將左手的長音彈得太過於沉重，可以以手指輕輕勾起的方式使觸鍵速度較快，讓音響產生出如同弦樂撥弦時的共鳴。

【譜例 65】第二首鋼琴版 1-4 小節

Assez lent avec une expression intense ♩ = 104
en dehors



【譜例 66】第二首管弦樂版 1-4 小節

11
Assez lent ♩ = 104

2 GRANDES FLÛTES
2 HAUTOIS
1 COR ANGLAIS
2 CLARINETTES en Sib
2 BASSONS
1^{er} et 2^e CORS en FA
3^e et 4^e CORS en FA
2 TROMPETTES en UT
CÉLESTA
1^{re} HARPE
2^{de} HARPE

Assez lent ♩ = 104

1^{ers} VIOLONS
2^{ds} VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

【譜例 67】第五首鋼琴版 1-4 小節

Presque lent-dans un sentiment intime ♩ = 96

le chant très en dehors

pp

【譜例 68】第五首管弦樂版 1-4 小節

33 Presque lent ♩=96

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en LA

2 BASSONS

1^{er} et 2^e CORS en FA

3^e et 4^e CORS en FA

TRIANGLE

HARPE

Presque lent ♩=96

1^{ers} VIOLONS

2^{ds} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

第三首圓舞曲的 A 段中，左手節奏在管弦樂版本中是以弦樂撥奏來演奏【譜例 69】，因此這首圓舞曲在鋼琴彈奏上不適宜讓左手伴奏太過圓滑，需以輕巧的手指，想像類似將鍵盤扯下的感覺，如同在跳華爾滋時輕盈的腳步，並運用踏板將八分音符連起來。【譜例 70】

【譜例 69】第三首管弦樂版 1-4 小節

Modéré

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en SI b

2 BASSONS

1^{er} et 2^e CORS en FA

3^e et 4^e CORS en FA

TRIANGLE

CÉLESTA

2 HARPES

1^{ers} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

【譜例 70】第三首鋼琴版 1-4 小節

Modéré

4. 豎琴

豎琴演奏的樂段部分，也是筆者認為較為特殊的地方，豎琴為此樂曲帶來音響上點綴的效果，主要是琶音音型或滑奏式的裝飾句。如第三首圓舞曲第 25 小節與第 32 小節

【譜例 71】；第四首的第 7 小節至 8 小節【譜例 72】與第 15 小節至 16 小節；第七首圓

舞曲第 55 小節和 57 小節【譜例 73】、第 93 小節至 101 小節【譜例 74】，皆出現許多的滑奏樂句。在鋼琴的彈奏上，要留意將這些部分想像並營造出以豎琴滑奏方式演奏且一氣呵成的感覺，如流水般的音色，手指的彈奏要有手腕動作的幫助，利用有緊張度的手指彈奏，猶如琴弦撥響音色，並配合著連續的踏板來維持聲音的殘響。

【譜例 71】 第三首鋼琴版 25, 32 小節



【譜例 72】 第四首鋼琴版 5-8 小節



【譜例 73】 第七首鋼琴版 55-58 小節



【譜例 74】第七首鋼琴版 90-101 小節

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a *mf* dynamic and ends with a *ff* dynamic. The second system also starts with *mf* and ends with *ff*. The third system starts with *mp* and ends with *f*. Red rectangular boxes are drawn around specific melodic lines in the right hand of each system, highlighting key passages.

另外，豎琴也有擔任和弦伴奏的部份。如第二首圓舞曲中，每個主題的左手伴奏【譜例 75】在管弦樂版本主要皆以豎琴來演奏【譜例 76】。因此在彈奏上需多加留意觸鍵及音色，要如同豎琴般的音響，有著清脆純淨的音色，使聲音充滿彈性與迴響。

【譜例 75】第二首鋼琴版 9-12 小節

The image shows a musical score for piano accompaniment. At the top, the tempo is marked "a Tempo" and the style is "doux et expressif". The score consists of four measures of music, written in a grand staff with treble and bass clefs. The bass line features a steady accompaniment pattern.

【譜例 76】第七首管弦樂版 9-12 小節

12
1st Solo
Gdes Fl. *p expressif*
Hrb
Cor A.
Cl.
Bons
3^e et 4^e Cors
1^{re} Harpe *p*

《高雅而感傷圓舞曲》的管弦樂版本，相較於鋼琴版本更充滿了豐富的戲劇張力，從不同樂器的語法及樂器的轉換中，筆者發現在彈奏上必須清晰地表達出音色的層次感與和聲音響上細緻的變化，並於不同配器輪流對唱的主題旋律上表現一時而為悠揚明亮的長笛、時而為低沉渾厚的法國號、抑或是甜美沉穩的雙簧管、再或是整個樂隊同時演奏的氣勢滂薄。鋼琴雖然無法真正彈奏出如管弦樂那般豐富的色彩效果，筆者卻深深體驗到，了解管弦樂總譜能激發演奏者無限的想像力，藉由比照不同樂器的色彩與演奏特質，使拉威爾筆下的音符多采多姿，並融合為一個美麗畫布。

第五章 結語

拉威爾不同於其他的作曲家，經常將自己的作品在完成鋼琴的版本後，再將其改編為管弦樂版本，顯示出拉威爾對於相同的作品，在不同的時間下仍不時有新的想法出現。筆者認為在彈奏上兩個版本的互相比較，即是在演奏詮釋尚可多加思考的地方；在管弦樂版本的對照下，音色的變化上，有著許多不同的可能性，筆者在研究的過程中更加確定音色的重要性，如以弦樂配器為主的樂段，可考慮加入些許踏板的輔助，使整體的音響更為圓潤；但在管樂配器為主的樂段，則嘗試表現出不同於弦樂的處理方式，想像與模仿管樂獨立且清晰的語法，如此一來在音色上便可呈現出對比的色彩。

在和聲的使用上，拉威爾企圖在調性音樂中尋求不同的音響色彩，除了加入了教會調式音階、高疊和弦、二度三度四度、平行和弦、不協和音等素材，同時也利用功能性和聲來穩固樂曲的安定性。整曲結構大多採用三段體的曲式，表現出清晰明確的曲式與樂曲輪廓。由此可看出拉威爾在創新求變之下，依然能看見古典傳統的影子與脈絡。

另外，拉威爾在創作中總是試圖的展現出作品內部的每一個細節，從作品譜面上的詳細記載，即可看出他對於每個音符的仔細推敲，在術語記號、音量變化、句法的安排上，拉威爾盡可能的在樂譜中標示出每一個細節，清楚的將欲傳達出的效果及感覺，以較具體的方式告訴了演奏者。學者馬歇斯（Henri Gil-Marchex）曾提到：「拉威爾的手稿非常乾淨，每一個記號都有他特定的重要性。從來沒有其他的樂譜需要如此注意譜上所標示的內容來詮釋，因此必須以毫無瑕疵的態度來讀譜，才能達到詮釋上沒有任何之錯

誤。另一方面，豐富的想像力對於傳達拉威爾的想法也是非常重要的。⁴¹」

對演奏者而言，在彈奏拉威爾的作品時，要嚴謹的遵守譜上所標示的任何術語及記號，在詮釋時才能準確的將音樂清楚的揭示出來；另一方面，變化多端的音響色彩也是演奏者不可忽視的追求要點。鋼琴家華特·季雪金（Walter Gieseking）⁴²曾說：「在演奏德布西與拉威爾的音樂時，要有完美的技巧，精確的表達，永遠以音色為主，並將歌唱性的旋律自然的表現出來。⁴³」演奏者需手腦並用，以精準與細膩的觸鍵技巧來彈奏，並仔細聆聽和聲色彩與力度變化所帶來的音色變化；另外透過管弦樂版本與鋼琴版本的比較過程，啟發更多不同的想像空間。整體來說，彈奏者多以不同的面相與角度去了解作品，便能夠更深刻感受出作曲家企圖在音樂中所要呈現的內容。



⁴¹ Madeleine Goss. *The life of Maurice Ravel*. New York : Tudor Pub. Co., c1940, 139.

⁴² 華特·季雪金 Walter Gieseking(1895-1956)，演奏德布西與拉威爾鋼琴作品極具權威性的鋼琴家。

⁴³ Banowetz, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington : Indiana University Press, c1985, 230.

參考文獻

一、中文書目

- 陳郁秀。《拉威爾鋼琴作品之研究》。台北：全音樂譜出版社。1982。
- 林勝儀。《拉威爾：管弦樂曲》。台北市：全音樂譜出版社。1984。
- Davies L.，《拉威爾管弦樂曲》，林勝儀譯。台北市：大陸，民 80。
- 大衛·伯內特·詹姆斯（David Burnett-James）著/楊敦惠譯。《偉大作曲家羣像：拉威爾》。台北市：智庫文化，民 84。
- 陳堯。《名鋼琴家與其彈奏技巧》。台北：全音樂譜出版社。1992。
- 梁廣程、潘永璋。《樂器法手冊》。台北市：世界文物出版社。1994。
- 林春暉。《經典音樂家列傳 18 拉威爾》。台北：光復書局。1997。
- 沈旋。《拉威爾：傑出的管弦樂色彩大師》。台北市：世界文物出版社。2001。
- 目黑 淳。《作曲家別名曲解說珍藏版列 11 拉威爾》。台北：美樂出版社。2000 年。
- 高鴻祥。《配器法基礎教程》。北京：人民音樂出版社。2002。

二、外文書目

- Banowetz, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington : Indiana University Press, c1985.
- Brendel, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New York: Farrar Straus Giroux, 1991.
- Burnett James, David. *Ravel: His life and times*. New York: Gree Press, 1983.
- Christ, William. *Materials and Structure of Music, 2nd ed*. N. J.: Prentice- Hall, 1972.
- Goss, Madeleine. *The life of Maurice Ravel*. New York : Tudor Pub. Co., c1940.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ravel*. translated Margaret Crosland. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1976.
- Larner, Gerald. *Maurice Ravel*. London : Phaidon, 1996.

L. Barbara, Kelly. “Ravel”. *Grove Music Online*.

Mawer, Deborah. *The ballets of Maurice Ravel: Creation and interpretation*. United Kingdom: Ashgate Aldershot, 2006.

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

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, Inc., 1991.

Perlemuter, Vlado and Jourdan-Morhange, Helene. *Ravel according to Ravel*. translated Frances Tanner, edited Harold Taylor. London : Kahn & Averill ; White Plains, NY : Pro/Am Music Resources, c1988.

Régnier, Henry de. *Les Rencontre de Monsieur Bréort*. Paris: Mercuree de France, 1904.

三、樂譜

Ravel, Maurice. “Valses Nobles Et Sentimentales.” pour piano. Paris : Durand Editions Musicales.

Ravel, Maurice. “Valses Nobles Et Sentimentales.” pour orchestra. Mineola: Dover Publications.

