

## 目次

第一章 緒論	2
第二章 關於船歌	5
第一節「個性小品」	5
第二節 船歌起源與定義	9
第三節 蕭邦之後的船歌	14
第三章 蕭邦升 F 大調《船歌》，作品 60	17
第一節 蕭邦的鋼琴作品特色	17
第二節 創作背景	22
第三節 樂曲分析	24
第四節 演奏詮釋	39
第四章 二首佛瑞《船歌》：第一號 A 小調《船歌》，作品 26、第十二號降 E 大調 《船歌》，作品 106 <i>bis</i>	51
第一節 佛瑞船歌風格演變	51
第二節 第一號 A 小調《船歌》，作品 26 之樂曲分析	56
第三節 第十二號降 E 大調《船歌》，作品 106 <i>bis</i> 之樂曲分析	65
第四節 二首佛瑞「船歌」作品之演奏詮釋	73
第五章 拉赫曼尼諾夫《沙龍小品》，作品 10，第三首 G 小調〈船歌〉	80
第一節 拉赫曼尼諾夫的鋼琴作品特色	80
第二節 樂曲分析	85
第三節 演奏詮釋	95
第六章 巴爾托克《戶外》，作品 89，〈船歌〉	103
第一節 創作背景與風格特色	103
第二節 樂曲分析	106
第三節 演奏詮釋	112
第七章 結論	118
參考書目	124

## 第一章 緒論

在一次機會中接觸了蕭邦之《船歌》，作品 60 之後，發現此曲除了蕭邦原有細膩、歌唱性旋律，還多了一獨特的韻律感，非常抒情與迷人。吸引筆者想進一步了解，「船歌」的源由，及如何發展、運用至鋼琴音樂。在探索的過程中，發現雖同為描述船歌的鋼琴作品中，卻具有許多不同的標題表示，又以蕭邦為第一人採用「**Barcarolle**」為題，是船歌作品中相當重要的指標性作法。因此，筆者決定以蕭邦《船歌》，作品 60 做為本論文之研究開端，並挑選數首直接、或間接受到蕭邦影響，也以「**barcarolle**」為題創作的作品。觀察各作曲家、作品之特點，所展現的不同船歌風貌。

「船歌」(Boat Song、Gondellied、Barcarolle)，源自於義大利威尼斯，為船伕在划船時隨性哼唱的曲調，是結合大自然與生活的體驗，且用最自然的歌唱方式表現。自 19 世紀始，開始被運用作為歌劇與藝術歌曲的素材，經常以最貼近其形式的詠嘆調呈現。由於它具備極高的抒情性，也有明確的描繪概念，屬於 19 世紀盛行的「個性小品」之一員。而蕭邦為第一位開啟使用「**Barcarolle**」為「船歌」標題的作曲家，對於「船歌」音樂的發展是很大的突破，也啟發後輩開始以

「**Barcarolle**」為題創作船歌。蕭邦對於「船歌」曲種的發展功不可沒，因此先以蕭邦《船歌》，作品 60 做為開端，至於數首直接、或間接受到蕭邦影響，也以

「**Barcarolle**」為題創作的作品，筆者分別選用了佛瑞早期作品之第一號 A 小調《船歌》，作品 26 與晚期作品第十二號降 E 大調《船歌》，作品 106 *bis*。以及拉赫曼

尼諾夫作品 10，第三首 G 小調〈船歌〉、巴爾托克《戶外》組曲，作品 89，第二首〈船歌〉。除此本論文所探究的作品之外，仍有相當多作曲家也選用「Barcarolle」作曲。因此筆者除了於第二章中介紹「個性小品」的特性及「船歌」的起源與定義，也將簡單地列舉介紹蕭邦之後的船歌作品。

接著在第三、四、五、六章中，將分別探討在不同時代的作曲家之描繪手法有何變化，而各國作曲家對於營造水波、船隻、歌聲於一體的景致又有何不同思維。因此，筆者挑選四位不同民族的作曲家之「船歌」作品，依序為素有「波蘭詩人」之稱的蕭邦、法國音樂代表之佛瑞、一生忠於民族與內心的拉赫曼尼諾夫、熱衷民間音樂採集的巴爾托克，他們的作品皆表達強烈的民族色彩。其中，佛瑞一生作有十三首船歌，是「船歌」曲種中非常重要的一套作品。由於創作時間歷時長達四十年、涵蓋了其創作生涯之早、中、晚期，因此從其早、晚期各選一曲進行探討。

筆者將藉由觀察其鋼琴作品特色、曲式、節奏、和聲、織度、發展手法...等方面探討各作曲家的作品特色，又是分別從哪些具體的音樂方向、節奏特質營造各式水感？在相異的年代、文化、民族性之背景基礎上，又能否產生音樂間的傳承、交互影響？或是各自坐擁獨特性，呈現出「船歌」的多樣風情呢？

「歌唱性」是唱歌時最突出的特色，卻是鋼琴這個以敲擊為發聲原理的樂器最困難詮釋的特色。幾乎所有的歌曲都以表現「歌唱性」為中心思維，因此當要求鋼琴詮釋圓滑、連貫的樂句，要它如同唱歌般綿延地展露「歌唱性」真是一大

挑戰。而「船歌」作品中，貫徹全曲的水流律動佔有舉足輕重的地位，演奏時，我們又該如何詮釋出似水、歌唱般地的抒情感，為彈奏「船歌」之首要任務。水波也包含許多不同地律動感，不論是涓涓細流、平靜微波、遇陡的急水、不斷環繞的漩渦...都傳達出律動上的差異。

因此，希望能藉由這次撰寫詮釋報告的過程，能透過分析作曲家的創作手法、音樂思維，在鋼琴演奏上學習自然地揣摩似水般地律動、與彈性，詮釋出「船歌」歌唱般地獨特風味。

## 第二章 關於船歌

### 第一節 個性小品

個性小品(Character piece)是盛行於 19 世紀浪漫樂派的器樂獨奏曲，且大多為鋼琴獨奏曲。它沒有固定的曲式限定，但經常以三段體(ABA)呈現，作品會有一個特定闡述的概念、景物、或作曲家接觸文學、美術、建築...等其他領域藝術所得到的啟發。另外，也會給予作品具有簡潔、清楚的標題以表示欲呈現的概念。如前奏曲(Prelude)、夜曲(Nocturne)、即興曲(Improptu)、敘事曲(Ballade)、狂想曲(Rhapsody)、幻想曲(Fantasy)、馬祖卡舞曲(Mazurka)、波蘭舞曲(Polonaise)、華爾滋(Waltz)、練習曲(Etude)、詼諧曲(Scherzo)、及本論文所探討的船歌(Barcarolle)...等曲種都屬之。

個性小品於浪漫時期的鋼琴作品中形成風潮的主要因素有二：一為浪漫樂派的作曲家愈來愈重視個人情感的主觀表達，希望能於作品中投注大量的個人情緒心情，且比起古典時期十分注重樂曲形式的規定，浪漫樂派則逐漸擺脫束縛，作曲家擁有較多曲式的自由空間，因此造就了個性小品的出現。二為當時鋼琴這樣樂器已經過大幅改良，擁有更強地表現力，這應歸功於當時的鋼琴演奏家及作曲家致力推廣。自 19 世紀初開始，鋼琴因人們的需求，逐漸改良為表現力廣大的樂器，改進以鐵作為琴弦框架的材料，使鋼琴能承受更大、更強的作用力；改以毛氈包裹音槌，使敲擊的音色更為飽滿且柔和；雙擒縱結構的發明使得鋼琴的琴鍵反應增快，這項發明使音槌能在彈奏完後馬上歸位，不必等到下次彈奏此音時才

被推回原位，提昇了鋼琴同音反覆的能力；鋼琴的音域也由五個八度擴展到七個八度，廣闊的音域更能彈奏出渾厚的低音及明亮的高音。改良後的鋼琴，無論在音域、音色、強度之承受力、觸鍵反應都更有表現空間，自然成為當時作曲家熱愛創作的樂器了。不論在室內沙龍音樂或於大型表演廳，鋼琴總最能適當地傳達作曲家內心所欲吐露。透過鋼琴生動、具戲劇效果的強大表現力，無數短小、富特色的個性小品為它譜寫誕生。

將個性小品特性發揮極致的鋼琴作曲家中，屬蕭邦最為淋漓盡致了。蕭邦不僅獨愛創作鋼琴獨奏曲，且幾乎皆為個性小品，可堪稱是發揚個性小品的代表性作曲家。蕭邦不但將既定的曲種深度化、引領至更高層次，例如：練習曲、前奏曲...；並創作新的曲種，開發全新的內容帶入個性小品的領域中，例如：敘事曲...。以前奏曲(Prelude)為例，蕭邦共作 24 首前奏曲，與巴哈相同用 24 個大小調各一首創作，並以一個概念或一個動機構成。在蕭邦之前的前奏曲，通常都伴隨著賦格或作為組曲的開場，但蕭邦賦予前奏曲新的意義，使前奏曲能單獨演奏、表達情緒，成為獨立的樂曲。蕭邦也將練習曲由單純的技巧練習提升至具有音樂能量的新境界。擺脫克萊曼第(Muzio Clementi, 1752-1832)與徹爾尼(Carl Czerny, 1791-1857)的練習曲創作理念，<sup>1</sup> 蕭邦獨創地加入音樂性的概念與表現。蕭邦共作二組各 12 首練習曲(Etudes op. 10, op. 25)，每首作品除了有一項特定技巧練習目標外，也設有音樂表現的要素、張力，提昇了練習曲不僅是克服機械性的技術，

---

<sup>1</sup> 自 1817 年克萊曼第創立了練習曲之後，經徹爾尼也寫大量較機械性的練習曲，增進學琴者磨練技巧的方式，但練習曲始終以克服技巧上的障礙為訴求，

也要同時保有最重要的音樂能量，及藝術性。

除了提升前人的曲種至個性小品，蕭邦也創立新曲種，最著名的即為敘事曲。起源為 14、15 世紀法國的敘事詩，是由三節八行詩組成，有著特定的押韻、節奏。敘事曲為單一樂章、形式自由的較大型作品。靈感來自於波蘭詩人密契維茲(Adam Mickiewicz, 1798-1855)描述傳說、故事情節的敘事詩。蕭邦共作 4 首敘事曲，都流露出強烈的情感、敘述成份濃厚，作品中可見蕭邦豐富的想像力及主觀的概念。另外，如夜曲、波蘭舞曲、即興曲、馬祖卡舞曲、華爾滋、詼諧曲、船歌...等個性小品的發展，蕭邦也都於作品中展現獨特性，有著傑出的貢獻。

而引發作曲家創作個性小品的原因不勝枚舉，擅長以藝術歌曲表達情感的舒伯特隨筆提寫的《樂興之時》(*Moments musicaux, 1828*)具即興風格、且結構短小，共包含了六首小曲，皆有動人的旋律；有遊歷各國後，對各地風俗節慶、流行民謠等所聞幻化成音符，如孟德爾頌《無言歌》(*Lieder ohne Worte, 1830*)；針對真實或假想人物角色的模仿、構思，如舒曼《狂歡節》(*Carnaval, 1833-35*)；因閱讀文學鉅作而受啟發創作，如舒曼《克萊斯勒魂》(*Kreisleriana, 1838*)；純粹描述作曲家本身的生活歷練，如舒曼《兒時情景》(*Kinderszenen, 1838*)；或對自然環境、地理景色的啟發，特殊文化的抒發，如蕭邦的波蘭舞曲、船歌、馬祖卡舞曲；拉赫曼尼諾夫也曾創作由六首小曲組成的《瞬間音樂》(*Moments musicaux, op. 16, 1896*)，每曲簡短且都有其特定的性質或中心概念。直到印象樂派也可見個性小品的蹤跡，如德布西之前奏曲(*Prelude, 1910-1913*)也是描繪他所見聞的人物、風景、

傳說、藝術作品與詩。

這些個性小品陳述內心情感的細膩，表露出如語言述說、音樂雋詠的特色，不論曲子架構、長短，作曲家能隨心所欲地盡情於音樂中揮灑情緒、天馬行空地想像，能聽從內心自由的創作促使個性小品格外受 19 世紀鋼琴作曲家寵愛。



## 第二節 船歌起源與定義

欲探究「船歌」的起源，應追溯回 11 世紀時義大利，了解其風土人情。賦有水都之稱的義大利威尼斯，為世界上唯一不通行汽車的城市，而是以名為「貢多拉」(Gondola)的傳統划船作為其境內最主要的水上交通工具，穿梭於各主要水道運送貨品與人力。貢多拉為全手工製作，約長 12 米、寬約 1.7 米的黑色平底船。每條船由一位貢多拉船夫(Gondolier)負責划行，船夫將站在船尾，面向船頭，用單只划槳推水前進。11 世紀為貢多拉的全盛時期，船夫於划行時，經常隨著船槳擊水及推進水波的聲響，悠遊地歌唱以取悅船上隨行的人們。配合著貢多拉於水中划行的速度，歌曲通常為較自在悠閒的中板速度，營造出慵懶、無拘束的氛圍，這也是「船歌」最主要的特色之一。但由於「船歌」的流傳僅止於當時旅客親耳所聞，親身經歷船夫使勁划槳、逐波飄蕩於威尼斯湖畔的情境。隨著威尼斯經濟發展，規劃出更具經濟效益的水上巴士取代傳統貢多拉後，除了觀光用途外，已許少在日常生活中看見貢多拉運載貨物了。由於沒有線索直接證明船歌起源於民俗音樂，似乎只是當時候所流行的一種歌曲類型，因此我們較不易考證船歌最初始的曲式架構，但仍能參考「船歌」作品習慣呈現的模式，進而探究「船歌」的獨特韻味才是其精隨所在。

「船歌」經常呈現六八拍子，較輕快地中板速度，最主要的表現特徵為回憶並模仿貢多拉船夫的划槳節奏，試著揣摩其韻律。雖然「船歌」歷史難以考究，但其風味、個性十分明確，它具有歌唱性的抒情旋律和搖曳蕩漾的伴奏音型，常

給人一種河水流動、小船輕搖的感覺，是一種十分浪漫的抒情體裁。此類型深受許多浪漫時期作曲家的喜愛，經典的「船歌」曲目也就此產生。甚至 18 世紀著名的音樂評論家布爾尼(Charles Burney, 1726-1814)也在其著作論及「『船歌』為非常馳名的曲種，深受歐洲具有極高品味的音樂採集家所珍愛。」<sup>2</sup> (“*They were so celebrated that every musical collector of taste in Europe is well furnished with them*”)。

「船歌」在 19 世紀廣受歡迎，但從流傳至今的許多船歌作品來看，作曲家們未必都使用同一字為標題，現今我們可以找到被引用的標題包括” Boat Song”、” Gondellied” 與” Barcarolle”，三者都有作曲家選擇採用，又以後二者最頻繁。「Gondellied」是取自義大利貢多拉船隻名稱，直接引用為作品標題；「Barcarolle」一詞為法文，這個字是源自義大利語「barca」，意為「船」。由於「船歌」起源即為歌曲、是當時流行歌曲之一，自然而然地以歌劇或藝術歌曲首先吸收為素材，發展成最貼近其形式的詠嘆調呈現。

18 世紀歌劇中經常可見以「船歌」為標題的選曲，因為在十分自然的韻律中，有如民歌似的細膩、深情性格，甚至略帶絲絲憂鬱，非常適用於歌劇中人物個性的描寫。最經典的例子為奧芬巴哈(Jacques Offenbach 1819-1880)於霍夫曼的故事(Les contes d’Hoffmann, 1881)中取景於威尼斯河畔，使用女聲二重唱表現「船歌」《美麗的夜、愛情的夜》(*Belle nuit, ô nuit d’amour*)。而英國作曲家索拉布吉

---

<sup>2</sup> 為著名英國音樂學者，出生於英格蘭西部之舒茲伯利(Shrewsbury)。1770 年布爾尼為鑽研音樂學之研究，離開倫敦遊走法國、日內瓦、義大利杜林、米蘭、義大利巴杜亞、威尼斯、佛羅倫斯、羅馬、那不勒斯...等地，將他於這期間所觀察、收集資料彙集整理於 1771 年出版成”*The Present State of Music in France and Italy*”一書。

(Kaikhosru Shapurji Sorabji, 1892-1988)受到《美麗的夜、愛情的夜》的啟發，以此「船歌」之主題為基礎，創作了一組共六首的鋼琴獨奏曲，其中第二首標題為《船歌》(Passeggiata Veneziana, KSS77, *Bacarola*, 1955)。董尼才悌(Gaetano Donizetti, 1797-1848)於 1832 年所作喜歌劇《愛情靈藥》(*Marino Faliero*, 1832)中「我是富翁，你是美人兒」(*Io son ricco e tu sei bella*)也將「船歌」作為詠嘆調素材。威爾第(Giuseppe Verdi, 1813-1901)之歌劇《假面舞會》(*Un Ballo in Maschera*, 1859)第一幕中由男主角唱出了「船歌」的曲調。另外帕伊謝洛(Giovanni Paisiello, 1740-1816)、韋伯(Freiherr von Weber, 1786-1826)、羅西尼(Gioacchino Antonio Rossini, 1792-1868)皆曾在歌劇中以「船歌」的背景、型態譜曲。

而擅於寫作藝術歌曲的舒伯特(Franze Peter Schubert, 1797-1828)，雖不直接於曲名標示「船歌」，內容也不與威尼斯之景有所聯結，卻是從鋼琴伴奏之節奏型態呈現出「船歌」的風格，運用至其許多歌曲中。特別是其知名歌曲《水上之歌》(*"Auf dem Wasser zu singen"*, D. 774)，描寫黃昏時遊船的情景，舒伯特運用鋼琴伴奏不停止的流動音符襯托出全曲水流波動、陽光照耀水面晶透的意境(譜例 2-2-1)。除了藝術歌曲之外，也作相當出色的無伴奏男聲合唱作品《船夫》(*Der Gondelfahrer*, D. 809)，皆流露出極為詩意抒情的美感。

譜例 2-2-1：舒伯特《水上之歌》

Mit - ten im Schim - mer der spie - geln den Wel - len  
 Ü - ber den Wip - feln des west - li - chen Hai - nes  
 Ach, es ent - schwin - det mit thau - i - gem Flü - gel

表現出水波流動感

而器樂作曲家漸漸受到啟發後，也著手嘗試，便有以此為標題的鋼琴作品問世。在鋼琴作品中，最初的船歌作品皆採 *Gondellied* 為標題，最知名的如孟德爾頌無言歌中的三首《船歌》 (*Venetianisches Gondellied: op. 19 no. 6 in G minor, op. 30 no. 6 in F-sharp minor and op. 62 no. 5 in A minor, 1829-1844*)，及另外一首單獨的作品《船歌》 (*Gondellied in A major, 1837*)。

直到蕭邦為第一位將 *Barcarolle* 一詞用至鋼琴作品標題，開啟先例，以他唯一一首《船歌，作品 60》引領了 *Barcarolle* 作為船歌標題的風潮。如魯賓斯坦 (*Anton Rubinstein, 1829-1894*) 之《二首小品》作品 30，第二首 F 小調〈船歌〉 (*Two Pieces, op. 30, Barcarolle, 1852*)、佛瑞之十三首船歌 (*13 Barcarolles, 1881-1921*)、柴可夫斯基 (*Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893*) 之《四季》作品 37a，六月：〈船歌〉 (*The Seasons, op. 37a, Barcarolle, 1876*)、葛拉祖諾夫 (*Alexander Glazunov, 1865-1963*) 之二首小品，作品 22，第一首〈船歌〉 (*Two morceaux, op. 22, Barcarolle, 1889*)、拉赫曼尼諾夫《沙龍小品》作品 10，第三首 G 小調〈船歌〉 (*Morceaux de salon, op. 10, Barcarolle,*

1893-94)、李亞普諾夫(Sergey Mikhailovich Lyapunov, 1859-1924)之作品 46〈船歌〉(*Barcarolle*, op. 46, 1911)、巴爾托克(*Béla Bartok, 1881-1945*)之《戶外》組曲作品 81, 第三首〈船歌〉(*Out of Doors*, Sz. 81, *Barcarolla*, 1926)……等人皆受蕭邦影響, 採以「*Barcarolle*」為標題創作。

雖然蕭邦開啟了以「*Barcarolle*」為標題作船歌, 並不代表他種船歌標題便消失殆盡, 仍有作曲家選擇以「*Gondellied*」創作。如李斯特作有二首《悲傷的船歌》(*La lugubre gondola*, 1882), 並有改編給鋼琴與小提琴或大提琴的版本。巴拉基雷夫(*Mily Balakirev, 1837-1910*)也曾作 A 小調〈船歌〉(*Gondellied in A minor*, 1901)。

而「船歌」在西洋古典音樂作品中逐漸發展, 我們所見以「船歌」為標題的樂曲, 多半是作曲家為模仿貢多拉船夫所哼唱的曲調所作, 抑或是建議演奏者揣摩船隻於水中行進之感。雖然浪漫樂派、早期民族樂派之「船歌」多遵循著六八拍子或複拍子創作, 但隨著作曲家更多元地使用節奏型態、大膽的運用和聲, 使風貌也與貢多拉船夫的哼唱截然不同, 由此可見, 「船歌」之發展與不斷演變的文化思想有著相互牽引的微妙關係。

### 第三節 蕭邦之後的船歌

「船歌」，並非蕭邦所創立的曲種，但他卻為使用船歌法文名字”Barcarolle”的第一人。他的唯一一首船歌作於 1846 年，為船歌曲種中非常重要的指標性作品，成功的作品也燃起許多後進作曲家跟進嘗試寫作《船歌》。佛瑞受蕭邦啟發，於 1880-1921 年間相繼創作了多達 13 首船歌。其早期的船歌承襲了蕭邦之創作概念，也多有分解和弦為伴奏的特點，加上一個優美的旋律主題。但佛瑞的 13 首船歌歷經四十年的創作時間，於和聲、音樂織度、整體上的意境等方面有其獨特風格，在船歌的創作佔有重要的地位。

而船歌誕生於俄國，是由於受到西方音樂傳入的影響所致。俄國音樂文化的接觸皆來自於駐俄國之西方人，一切音樂訊息也須倚靠著西方演奏家、作曲家不定期所舉辦的音樂等展演。俄國音樂家致力於發掘其民間音樂，卻受困於貧乏的音樂文化，當他們苦無效摩對象時，被迫轉向從西方作曲家尋覓優質音樂元素、學習創作技巧，進一步與俄國民間音樂融合，發展出屬於俄國音樂的全新風貌。因此，貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)、蕭邦、李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)……等具代表性作曲家之作品便成為其臨摹對象，而 19 世紀時所盛行之個性小品曲風，也在潛移默化之中進入了俄國音樂。<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> 總觀俄國五人組之作品，每位皆有相當數量之沙龍音樂、個性小品。如庫宜(Cesar Cui, 1835-1918) 作有數首輕鬆簡短沙龍音樂、林姆斯基高沙可夫(Nicolas Rimsky-Korsakov, 1844-1908) 則有一首搖籃曲與狂想曲，雖稱不上高水準之作，卻也可見嘗試學習西方音樂之念。巴拉基雷夫十分賣力匯集資料，希望能將更多美好珍材容納入作品中。著名鋼琴幻想曲《伊斯拉美》(Islamey, 1869) 即為他於 1870 年至高加索地區採風之作品，描述著當地的特殊舞蹈。曲中運用極高難度的演奏技巧為學習自李斯特。另外，安置於其《第二號鋼琴奏鳴曲》(Sonata No. 2 in B-flat Minor, op. 35, 1839) 中的馬祖卡舞曲、前奏曲，都再再顯示受蕭邦、李斯特等西方音樂影響。

當西方音樂深植於俄國五人組之中，<sup>4</sup> 再經由俄國音樂學院之師徒授業制度，俄國音樂可堪稱匯入一股新能量，我們也不難理解為何有相當數量的船歌誕生於俄國了。魯賓斯坦(Anton Rubinstein, 1829-1894)作多首船歌，皆安插於組曲作品之中。<sup>5</sup> 柴可夫斯基鋼琴組曲《四季》(*The Seasons*, 1876)六月即為以船歌為標題、拉赫曼尼諾夫《沙龍小曲，作品 10》由七首小品組成，其中第三首以「船歌」表現；這兩首作品皆為本論文探討的主題。葛拉祖諾夫(Alexander Glazunov, 1865-1936)則作有《二首小品，作品 22》(*Two Morceaux*, op. 22, 1889)，也是以一首船歌做為樂曲開端。里亞普諾夫(Sergei Lyapunov, 1859-1924)的船歌為單獨作品，《船歌，作品 46》(*Barcarolle*, op. 46, 1911)已為俄國最近代譜寫船歌的作曲家。雖同為《船歌》標題，但融合俄國民歌傳說、愛、生死、生活為內省精神，於和聲、音樂織度、音樂語言上的表現仍與西方音樂頗具差異。

儘管 20 世紀音樂普遍科學化，但在民歌採集、對於民間素材的研究規模遠比 19 世紀更加周延，採集方式也從紙筆抄寫轉為錄音紀錄。匈牙利作曲家巴爾托克畢生熱愛收集民歌，經年累月的民歌採集工作對於其音樂創作產生很大影響。他

---

<sup>4</sup> 又稱“*The Five*”，此名稱是西元 1867 年由俄國的樂評家史塔索夫(Vladimir Stasov, 1824-1906)首先使用 *mugochaya kuchka* (“*The Mighty Handful*”)一詞而來。俄國國民樂派五人組為強烈民族主義推崇者。19 世紀四〇年代的俄國，在接受西方思潮的衝擊後，思想界產生了二種不同流派。一為西化派，另一為斯拉夫主義派。音樂界也受到當時社會分化影響，西化派代表為柴可夫斯基的恩師魯賓斯坦兄弟，而以巴拉基雷夫為首的俄國五人組視魯賓斯坦及他們的保守餘黨為樂團的公敵，代表西方的「學究」傳統。這五位作曲家致力於發揚俄國的民族音樂，並在聖彼得堡建立自由音樂學校(*Free School of Music*)，與由安東·魯賓斯坦所創立沿襲德奧學院派傳統的聖彼得堡音樂院(*St. Petersburg Conservatory*)呈現明顯的對立狀態。此種衝突後來則是由柴科夫斯基將二派之優點融合於他的音樂創作之後，才使俄國的音樂發展日趨統一。

<sup>5</sup> 《二首小品，作品 30，〈船歌〉》(*Two Pieces*, op. 30, “*Barcarolle*”, 1852)；《第二號船歌》(*Barcarolle No.2*, 1857)；《第四號船歌》(*Barcarolle No.4*, 1871)，此曲並改編給管絃樂；《六首小品，作品 104，〈船歌〉》(*Six Pieces*, op. 104, “*Barcarolle*”, 1882-85)。

於 1926 年所作鋼琴獨奏組曲《戶外》(*Out of Doors, 1926*)中，第二首《船歌》，可稍探究身處於 20 世紀音樂變遷的世代，巴爾托克如何內化民歌精神與當代新音樂思潮結合，並取得平衡點。而美國近代作曲家羅倫(Ned Rorem, 1923- )，也於 1949 年完成一首獨立的船歌作品(*Barcarolles, 1949*)。



### 第三章 蕭邦升 F 大調《船歌》，作品 60

#### 第一節 蕭邦的鋼琴作品特色

波蘭作曲家蕭邦生於 1810 年，因政治因素流亡至當時歐洲音樂中心--巴黎，蕭邦便長年定居於當地創作，並與喬治桑(George Sand, 1804-1876)相遇、<sup>6</sup> 相戀、終至決裂，最後在 1849 年於巴黎孤獨地逝世。

蕭邦一生中幾乎只為鋼琴獨奏創作，其作品種類豐富，因為他深知自己能在鋼琴上如魚得水地自由表現，再加上當時鋼琴這樣樂器已改良許多，能承受較強而有力的演奏，音色也變得飽滿且柔和，對於蕭邦在鋼琴上的創作有相當大的幫助。其鋼琴作品中包含了奏鳴曲、變奏曲、協奏曲、搖籃曲、馬祖卡舞曲、夜曲、波蘭舞曲、華爾滋、練習曲、敘事曲、幻想曲、詼諧曲、前奏曲、即興曲...等曲種，由此可見「個性小品」佔據了非常大的比例。他賦予這些作品更多音樂思維，始能獨立被演奏，甚至能安排至音樂會曲目中。也因為蕭邦開創了鋼琴樂器的無限可能，間接提昇了此樂器的地位，竟促使職業鋼琴演奏家的出現，也激勵了後輩作曲家努力於鋼琴音樂領域創作，由此可見蕭邦之於鋼琴音樂的重要性！

他也大幅度地提升了鋼琴的演奏技巧，如 24 首練習曲中，每一首都有特定的訓練目標，如對於半音、各度雙音、寬音域的連續跑動、完全於黑鍵跑動的等練習，也賦予練習曲高度音樂性的內涵。蕭邦擁有一雙纖長的手指使他輕易地便能彈奏寬音域，也因此創作許多高難度的技巧。當我們演奏時，應注意該如何彈出

---

<sup>6</sup> 為法國貴族、小說作家，本名為奧羅·杜邦(Aurore Dupin)，她的打扮十分男性化，也取了男性化的筆名喬治桑。

流利的半音階、裝飾音群，準確地大幅度跳動，或是快速地跑動於廣大音域之間，並訓練手臂的耐力度並符合蕭邦所期望的音樂涵養彈奏全曲，都是彈奏其作品時要克服的問題。

蕭邦獨鍾於鋼琴，也在此領域發展出一套自己獨特的風格。其特有的作品特色，不但完美地詮釋 19 世紀的浪漫派精神，並具強烈個人風格，或許是體弱多病的體質及多愁善感的個性，使他的音樂不但表露出細膩的心思，也帶著淡淡的憂鬱。

### **1.波蘭民族風格：**

雖然自 1830 年離開波蘭後，蕭邦一生再也沒有回去，但我們仍能從他許多作品中參雜有波蘭民族舞蹈的節奏中，體會到其受波蘭文化的影響及熱愛祖國的心情。如一系列的波蘭舞曲及馬祖卡舞曲中特有的附點節奏，皆是採用波蘭民間舞蹈為基礎。而他強烈的民族自尊並沒有因在海外流亡而消滅，如《革命練習曲》(Etudes, op. 10- 2)是蕭邦在得知祖國發生政治叛亂後，有感而發所譜寫的一首熱血奔騰之作品。

### **2.優美的旋律：**

優美旋律十分貼近自然的歌唱習性，以致於讓人聯想他深受舒伯特(Franz Peter Schubert, 1797-1828)藝術歌曲啟發良多。他擅於使用豐富地和聲、調性色彩、多變的節奏、華麗的裝飾音美化其「旋律」。

也因蕭邦熱愛旋律多於動機發展的創作手法，更符合聲樂曲歌唱的天性。若

論是誰將聲樂中所謂的「美聲唱法」(bel canto)對應至鋼琴，一定非蕭邦莫屬了。

因為蕭邦在巴黎居住的時日裡熱愛義大利歌劇，也自然地將從巴黎歌劇廳中所學習到的美聲唱法帶入曲中。使他的音樂擁有最優美、具生命力的旋律，他的作品鮮少出現複雜的對位技巧，都是以動人的旋律線條牽動人心。每個音符都賦予神聖的意義，必須非常敏感、細膩的詮釋，這又是蕭邦是位多愁善感、心思細膩的作曲家，對於周遭環境持有非常敏銳的觀察力，使其作品又隱約透露出淡淡地惆悵。

### **3.樸實的伴奏：**

蕭邦音樂的最大特點為，右手歌唱著優美的旋律，搭配著左手樸實地彈奏固定伴奏型態。因此當右手華麗地變化、裝飾時，左手始終堅守著樸實的伴奏音型。最常見的伴奏是以琶音方式彈奏分解和弦，或維持相同的節奏型態，偶爾改變重音位置或略作變化成另一個固定伴奏音型，有著穩定全曲速度並增加作品整體連慣性的功能。另外，他也以填入音符的方式變化伴奏，如在分解和弦中加入和聲外音或半音的填充，都能美化伴奏，使其更具旋律性。如本論文所探討的蕭邦《升F大調〈船歌〉，作品 60》中，左手伴奏皆為固定的節奏，儘管在各段落間作有微調變化，始終建立在最初始的節奏型態上。

### **4.連續平行三度、六度的使用：**

蕭邦猶愛使用平行三度或六度表現旋律，這個創作手法也是啟發於義大利歌劇中的二重唱形式。除了主題以連續平行三度呈現之外，擴大發展時，也會將其

這二種音程併用，即為在六度音程上堆疊一個三度音程，連續地使用，使音樂產生更加龐大、燦爛的感覺。另外，蕭邦也用這二種音程於裝飾、炫技樂段，豐富音樂織度。《船歌》的第一主題即使用連續平行三度，另一重要主題為六度音程堆疊三度音程組成，許多連續平行六度也作為其裝飾句的素材。

### 5.多變且大膽的和聲色彩：

蕭邦作品的和聲色彩十分多變，其作品較少出現複雜的對位，卻常有豐富的和聲彩繪。他熟悉各和聲所產生的不同色調，演奏者須細心體會其中變化，與旋律與情緒融合。

另外，大膽地使用和聲外音、運用同音異名、同音轉調、半音轉調都能模糊調性，使音樂順利且自然地轉往遠系調，為當代相當突破性的手法。這種和聲概念，影響許多後進作曲家重新發掘和聲效果，也打破轉調時須遵守的既定規範，開展了遠系調更自由的創作空間。如其《第十五首前奏曲》即使用同音異名轉調法，以降 A 音作為降 D 大調及升 C 小調的橋樑。《船歌》則強調二調之共同音升 C，搭配單音的跑動模糊調性，以同音轉調方式自升 F 大調轉至 A 大調。

蕭邦的和聲並不屬特別複雜，但他巧妙的運用經過音、倚音...等和聲外音填入豐富和聲色彩。因此儘管建立在極為單純的級數上，卻也能製造出渲染般地模糊感。如其《夜曲，作品 9，第三號》(Nocturne op. 9, No. 3)便有著輕微不和諧的摩擦感受。而蕭邦顯示和聲的樂句，透過手法的運用也同時具備主旋律的角色。最明顯的例子即為其《練習曲，作品 25，第一號》(Etude op. 25, No. 1)。

## 6.豐富的裝飾音與具即興風格的樂段：

蕭邦擅於即興演奏的能力，在當時便已相當聞名。即便他演奏同一首作品，也時常改變其中的力度、速度、添加不同的裝飾音符、甚至連旋律本身都會自由地隨機變化。因蕭邦曾熱愛義大利歌劇，不禁讓人聯想其豐富的裝飾音是否也受到歌劇中花腔(Coloratura)運用的影響？由於他時常在譜曲時隨性添加花腔式地裝飾音豐富音樂，這一連串具即興風味快速音群連接段落，不僅作為裝飾旋律之用、也作為過門段落、甚至自成一章篇幅。不單只是為樂曲添增華麗感，快速音群也能使音樂更為流動。如《船歌》作品中多處可見裝飾作用的音群，尾奏段落也有許多即興風味樂句。

## 7.彈性速度：

彈性速度(Tempo Rubato)於蕭邦音樂中佔有靈魂性的地位。為了符合歌唱般的習性，不免需要在整體框架中加入適度的彈性。當演奏者完全正確地演奏節奏時，不但無法呈現細膩的情感，甚至會淪為呆板；但超之表現時，經常導致過於甜膩而矯情，皆失去蕭邦詩人般的雅致。

因此左手必須維持在穩定的韻律中，將富歌唱性的右手旋律建立於此基礎上，適度地推進與把持，就如體驗蕭邦內斂、含蓄的外表下濃溢的情感，一切都不宜過於浮誇。因此，演奏者必須拿捏得宜，如何具備恰如其分的情感，並使音樂流動不停滯、富有生命力，僅有盡力體現蕭邦本質，成為演奏蕭邦音樂時最應謹慎思考的挑戰。

## 第二節 創作背景

蕭邦一生僅作一首船歌，創作於 1845-1846 年間，屬於蕭邦晚期作品，並於同年出版，呈獻給史托克豪森男爵(Baron de Stockhausen)夫人。<sup>7</sup> 此曲完成於蕭邦逝世前二年，這時的蕭邦肺癆逐漸惡化，並與愛人喬治桑感情破裂，身心感到孤獨痛苦的蕭邦，也藉由作品隱約流露出悲淒憂愁。1845 年起，蕭邦的兒子愈來愈不喜歡蕭邦與母親喬治桑的關係，一心想拆散他們，加上蕭邦的女兒也經常挑撥雙親間的關係，蟄伏許多的兒女問題終成為他們爭執決裂的因素。而喬治桑 1846 年出版的小說，情節似乎在影射自己與蕭邦之間的關係。書中女主角愛上了一位憂鬱、身體虛弱的男子，二人度過了短暫的幸福時光後，男主角露出自私、易妒、心胸狹窄的個性，終於，女主角不再愛戀男主角，難過的死去。1847 年，喬治桑與蕭邦的最後一次激烈爭吵後，斷然決定離開，結束了他們長達九年的感情。

而自 1845 年起直到離世，蕭邦曾短暫的造訪倫敦、蘇格蘭，舉辦數場公演，鮮少再寫作如此大型的作品，幾乎都創作馬祖卡舞曲、圓舞曲、夜曲此類小品。創作船歌的這一年間，蕭邦待在巴黎，同時也著手於《幻想波蘭舞曲，作品 61》(Polonaise Fantasy in A-flat, op. 61)、《大提琴 G 小調奏鳴曲，作品 65》(Cello Sonata in G minor, op. 65)。以《幻想波蘭舞曲，作品 61》為例，整體而言已不與早期所作之波蘭與曲般的高昂、豪邁，但其中對祖國所唱出的激昂樂段仍十分具有感染力。而蕭邦生前的最後一首作品，《G 小調馬祖卡舞曲，作品 67，第二首》(Mazurka in G

---

<sup>7</sup> 蕭邦也曾將其《沉著的行板與光輝的大波蘭舞曲，作品 22》題獻給史托克豪森男爵夫人；《第一號 G 小調敘述曲，作品 23》題獻給史托克豪森男爵。

minor, op. 67- 2) , 給人溫柔、親切，淡淡的哀愁中表達對生活的最後一些眷戀。因船歌屬於蕭邦晚年較大型作品，反映出蕭邦當時生活、心理狀況，因此世人將其視為蕭邦晚期極重要代表作。

### 第三節 樂曲分析

#### 曲式與各段介紹：

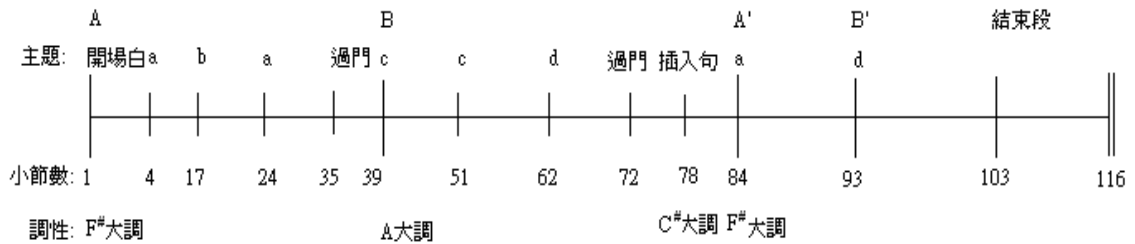
基本上，船歌作品多以複拍子為其節奏型態，其中六八拍子又佔有相當大的比例。為利用一小節切割為二大拍，同時擁有流動及平衡的特質，表現出水波與船隻的搖晃律動。但蕭邦卻在其唯一的船歌作品中選用了十二八拍，是此曲種中相當罕見的作法。此手法延展了樂句的長度，旋律也擺脫小節線的侷限、更加地綿延，是本曲的一大特色。數個貫串全曲的頑固節奏音型，經常由左手伴奏擔任，如同水波流動般，是驅動著船歌行駛的原動力（表 3-1）。在曲式部份，蕭邦則建立於個性小品常見的 ABA 三段體架構上，僅在 A 段再現(A')稍作些微的變形。（表 3-2）

表 3-1：水流節奏表格


編號	節奏型態	使用樂段
1		A 段主題 a
2		A 段主題 b、B 段主題 c、B 段主題 d、 A 段之過門、結束段
3		A 段(第 16-17 小節、第 34 小節)
4		B 段主題 c、B 段之過門、結束段
5		A 段、B 段之過門



表 3-2：曲式長條圖



### A 段：

開場白位於全曲開頭（譜例 3-3-1，第 1-3 小節），建立在升 F 大調五級上，隱藏於其間的升 F 大調下行音階，加上等待解決的五級和聲，讓樂句強烈地導向一級，因而進入貫串全曲、象徵水波流動的頑固節奏音型 .

這個由左手彈奏本曲非常重要的第一個頑固節奏音型，為象徵著水流的波動感，這個節奏將會貫串全曲，或以變形、擷取片段的方式出現。而目前以二大拍為一單位、四大拍為一循環，產生水波推進與環繞的感覺，循環的時值較長、水流感也較平緩。

當水波穩定的流動時，A 段主題 a 突然在弱拍切入（譜例 3-3-1，第 6 小節），打亂了拍子的律動，造成水流搖晃的感覺，下一個正拍時，再度以掛留音製造出第二次不穩定感。但此搖擺並沒有持續很久，隨即利用較高音置於正拍、長音置於正拍導正了水流的韻律（譜例 3-3-1，第 7 小節）。且此主題始終建立在升 F 大調一級和聲上，以及頑固節奏之根音不斷以主音出現，和聲也穩定了韻律所造成的一些微搖擺。主題 a（譜例 3-3-1，第 6-7 小節）是由平行三度音程組成，使旋律

如同二重唱般，不致於單薄。平行三度及六度是蕭邦非常喜愛用來建構主題的音程，在這首船歌當中，無論主題或裝飾功能的樂句，都經常可見以此二種音程為基礎。

譜例 3-3-1

**開場白**

似流水的頑固節奏音型

#F: V ————— I


弱拍切入主題      韻律回歸正拍      A段主題a

接著蕭邦提高音域再次呈現主題（譜例 3-3-2），提升音高重申主題也是蕭邦常用以擴大音域的手法之一，漸漸地拉寬音域是為了增加音樂的厚度。


譜例 3-3-2

**提高音域重申主題a**

值得注意的是，當主題持續發展時，在第 11 小節出現了二個簡短、不顯眼，

卻都成為曲中經常使用的素材。一為 ，是本曲出現第一個由附點所組成的節奏音型（譜例 3-3-3，第 11 小節），這個節奏之後鮮少再出現，直到結束段才廣為引用。另一個為十分即興、類似裝飾功能的幾個小音符，將其設定為音型 a（譜例 3-3-3，第 11 小節），此音型除了豐富旋律之外，之後也有代表著此段的功能。

當裝飾功能的小音符出現時，音樂趨於豐富，意味著流動幅度也將增大。和聲也不再停留在一級上，運用附屬和絃，展開和聲的推移至五級停留（譜例 3-3-3，第 11-12 小節）。而為了調和音樂織度，當右手開始發展、變得豐富之時，一直維持相同節奏型態的伴奏，自此擷取前半段變形成單純的八分音符，使整體在織度上不會馬上過於複雜，與前後有良好的銜接感。但就韻律而言，此變形使得律動更緊湊，水流得更為急促，有推進情緒的效果。

當右手於音量、音符的密度都漸漸趨大，左手的伴奏音長也將繼續增值，目的為調和織度，也為不混淆和聲的音響（譜例 3-3-3）。當音值大至出現四分音符，並加上重音標示時，固有的節奏型態改變了！引導出第二個頑固節奏---連續切分節奏 。以此節奏為橋樑，順利的連接至 A 段主題 b，並成為其頑固節奏音型。

譜例 3-3-3

11

附點音型

音型a

音型a

*cresc.*

#F:  $V_{3/4}^4/V_6$

14

最高音

*f*

*leggero dim.*

變形的節奏型，使律動更緊湊

四分音符且加重音

切分節奏

以平行六度音程所組成的 A 段主題 b (譜例 3-3-4)，整段都以加強音樂的張力濃度為主要訴求，運用了幾方面達成：第一，與前主題相比，主題 b 節奏稍作變化、加入顫音，更富節奏性及華麗感。和弦式的呈現，增加了音樂的織度與和聲的厚度。第二、其伴以連續切分節奏，及首次出現休止符，突顯節奏性。此段右手的裝飾小音符增多，其以六度組成，加上雙顫音、漸強記號的搭配，緊湊地推進音樂，製造更大的張力。結尾時伴奏出現的節奏  $\text{♪♪♪♪}$ ，彷彿預告著 B 段相當重要的頑固節奏型。

譜例 3-3-4

A段主題b 六度音程

全新的頑固音型

再次回到 A 段主題 a（譜例 3-3-5）後，旋律與伴奏基本上相似，左手回復到主題 a 的節奏型態，和聲也回到主和絃之上，最大的不同為加強了音樂織度。由主題加上三度雙顫音、三度音程與和弦式構成的流動裝飾音，作更澎湃、豐富的呈現；左手的根音偶爾在更低的音域或改以八度雙音，拓展音域，增加厚度。如此的節奏型態，搭配右手豐富的裝飾音，使這段音樂織度更加密集。

蕭邦也運用反向的大跳音程增加戲劇效果，當主題一次次穩定地級進上行，藉由三次音高的爬升蘊釀、推進的情緒，營造層層堆疊的氣勢。突然間，出現反向的大跳音程，如同跌入谷底般，無預警的反差製造出極大的戲劇張力（譜例 3-3-6）。而這樣的緊繃感，會讓人期待接續著強而有的力的樂段。但蕭邦卻接連了

一串建立在五級的上升音型，左右手均以垂直和弦的方式進行，取代了之前的分解和弦與旋律，並且刻意標示漸弱、延長的休止記號。這些運用和聲、音高、力度變化的手法，成功地到達了此段情緒張力的頂點。雖然蕭邦使用了與渴望背道而馳的作法，卻同樣製造出張力的懸掛、強烈期待返回一級的效果是過之而無不及。

譜例 3-3-5

全部以三度音程組成

八度

豐富的裝飾音

低八度

譜例 3-3-6

第一層      上行級進      第二層      第三層

第一層

上行級進

第二層

第三層

反向大跳

連接 A、B 段的過門樂段（譜例 3-3-7），是運用持續音或同音轉調的方式將調性由升 F 大調轉至 A 大調。先借用其平行調升 f 小調的主和弦，突然由大三和弦轉為小三和弦，馬上顯露出不同的和聲色彩。接著為單音的跑動，並且一直圍繞在升 C 音打轉。升 C 音為升 F 大調的屬音、A 大調的上中音，屬音於調性中的重要性僅次於主音，而上中音也稱為調示音，有顯示調性的功能。因此對於升 F 大調及 A 大調而言，強調升 C 音並以單音跑動模糊調性為轉調的最佳方式。

譜例 3-3-7：連接 A、B 段的過門樂段

小三和弦

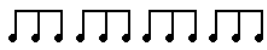
使用單旋律，與大量升C音以模糊調性

35 *poco più mosso* *pp* *#f. i*

38 *ten.* *A: I*

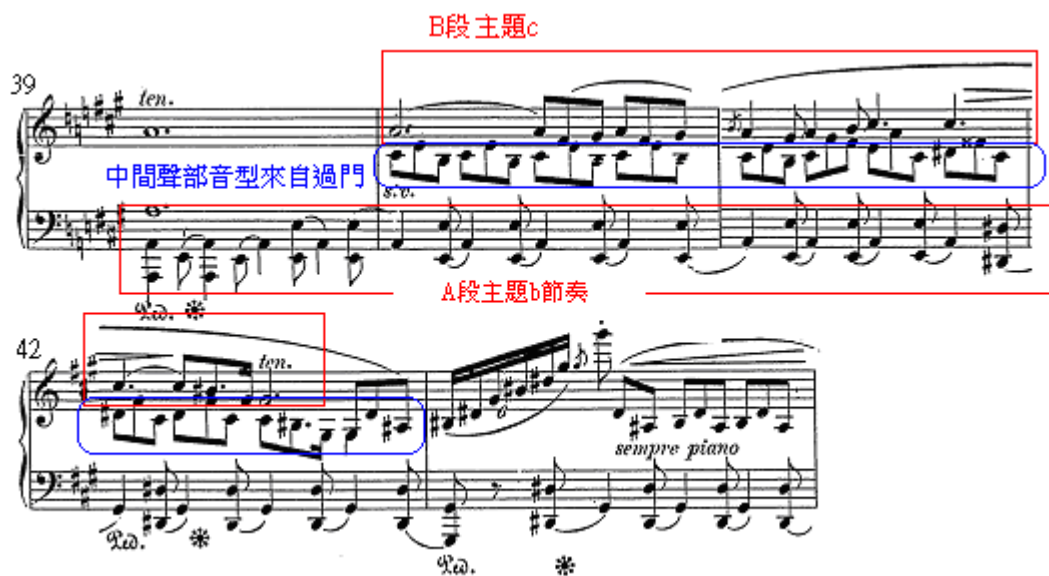
## B 段

B 段進入了 A 大調，和聲穩定停留在一級原上位上，不斷以持續低音 A 音穩定調性（譜例 3-3-8）。同時出現了二組頑固節奏音型，一為 A 段主題 b 所出現的節奏型態  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ ，置於最低聲部，雙音至單音的二音一組，產生雙向的音型走向，加上節奏於後半拍出現，也有切分節奏的律動感。另一為中間聲部取材於過門橋

段的音型 ，二個頑固節奏並存著相互制衡、拉扯。而 B 段的主題 c 掛留的節奏源自 A 段主題 a，而每大拍之正拍都回到 A 的主音，環繞在其周圍。在句末出現的琶音式六連音（譜例 3-3-8，第 43 小節），增添了絢麗地水花濺起之景象。此段三個聲部於每個正拍就會回到相同的音，產生一大拍為一單位的韻律感，又音符圍繞不去的感覺好似小而急的漩渦。

第二次呈現主題時（譜例 3-3-9），持續低音改為 E 音，和聲轉到一級第二轉位。主題用相同的樂句重複，只是提高音域、擴大為八度和弦，增強織度與和聲的飽滿度，音量上也增強為 *f*。伴奏節奏也出現改變，將過門橋段的音型，運用至這段的節奏型態，填充的小音符使韻律更加地流動。

譜例 3-3-8



B段主題c

中間聲部音型來自過門

A段主題b節奏

ten.

s.v.

fz.

ten.

sempre piano



譜例 3-3-9

主題擴張以八度呈現

類似過門的音型

A : I

B 段的主題 d (譜例 3-3-10) 出現，這是一個全新未見的旋律，符合蕭邦的偏好，這個主題是以三度加六度音程組合成和弦，其節奏是沿用第一主題之伴奏型態，標示加快速度(*poco più mosso*)、多掛留音、連續的上升跳進音型都使此段顯得特別活耀、燦爛。經過了一段發展後，結尾時出現了在 A 段曾提及的音型 a (譜例 3-3-11)，似乎暗示著不久後即將再現，回到 A 段。曲中出現大量的顫音，蕭邦除了利用顫音裝飾、豐富音樂外，也經常作為段落銜接的素材，此處便是運用顫音銜接進入 B 段之過門樂段。

譜例 3-3-10

B段主題d

poco più mosso

譜例 3-3-11

The image shows a musical score for piano, starting at measure 70. The score is in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'meno mosso'. A trill (tr) is circled in red and labeled '音型a' in red text. The score includes dynamic markings 'dim.' and 'mf.' (indicated by asterisks). The bass line features a series of chords marked with 'mf.' and asterisks.

B 段之過門樂段開始於 A 大調（譜例 3-3-12），但其調性非常混亂、不明確，特色為利用持續強調的根音作為轉調的基礎。先由 E 音至 D 音，最後到達升 C 音（為二調的共同音），正式進入升 C 大調樂段。此樂段為一插入句，蕭邦也標示長踏板，目的為使持續根音，強調升 C 音的音響（譜例 3-3-13）。不管右手的和弦如何轉變，根音成為讓聽覺習慣二調之間銜接的過渡橋樑，蕭邦再度使用持續音轉調手法使樂曲回到升 F 大調。此段的右手則是類似一華彩樂段，自由華麗的音群、連音，加上雙手拉寬的音域，傳達另一種奔放的水流感受。也多次穿雜之前的音型 a，非常頻繁地使用，使欲回到 A 段的意味更濃了。

譜例 3-3-12

72 *meno mosso*

不斷重複根音E

75

重複根音D 到達根音升C

譜例 3-3-13

78 *dolce sfogato*

音型a 華麗的裝飾音 持續根音升C 音型a 根音級進上行至升F大調主音 #F: I

## A' 段：

經過持續根音與音型 a 不斷地暗示，終於不出期望地回到升 F 大調及 A' 段再現。但蕭邦僅再現 A 段主題 a，符合蕭邦的作曲習性，再現時和聲、織度、音域、力度都更加濃烈。

## B' 段：

再現 B' 段時的情緒更濃厚了，為本曲第一次出現 *ff* 的力度強度( 譜例 3-3-14)。  
。但依然沒有完整的呈現整個段落，只再現了 B 段的主題 d，便直接進入結束段。

譜例 3-3-14

首次出現 *ff* 強度的樂段

93

*poco mosso*

*ff*

八度增強厚度

## 結束段：

結束段有著回顧全曲的意味並偶爾參雜著華麗裝飾樂段，全段非常穩定地建立於一級和聲，曾於 A 段提及由附點所組成的節奏音型（譜例 3-3-15，第 11 小節），在此擷取部份進行發展，並有二個聲部接唱（譜例 3-3-15，第 103-104 小節）。頑固節奏也回顧著 A 段所使用的伴奏型態，而右手是本曲最為絢麗的華彩樂段，

橫跨相當大的音域，發揚光大了蕭邦作品特有的即興風格（譜例 3-3-16）。曲終的力度變化起伏非常大，建立在切分節奏基礎之上的即興樂句，於簡短的四小節內由 *pp* 增強至 *ff*，帶領至極為流利且燦爛的高潮。最後以本曲中很重要的二音升 C、升 F，並加強重音於主音，在 *ff* 的音量中，壯麗地結束全曲。

譜例 3-3-15

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '11', shows a treble and bass staff. A circled melodic phrase in the treble staff is marked with a trill (*tr*). Below the bass staff are rhythmic markings: ♯, ♯♭, ♯♭, ♯♭, ♯. The second system, labeled '103', also shows two staves. The instruction *sempre* is written above the treble staff. Several melodic phrases in the treble staff are circled, with two in red and two in blue. Below the bass staff are rhythmic markings: ♯♭, ♯♭, ♯♭, ♯♭, ♯♭, ♯♭, ♯♭, ♯♭.

譜例 3-3-16

110 **華彩樂段** *cantando* *pp* 沿用A段的節奏型

112 *dim.* *teggiero* *pp* **華彩樂段** 沿用A段的節奏型

114 **華彩樂段**

115 *cresc.* *ff* **華彩樂段**

## 第四節 演奏詮釋

### 一、速度

#### (1)全曲速度

由於曲子開頭僅為一個和聲功能的開場白（譜例 3-4-1，第 1-3 小節），不足以成立為一段落，因此在速度方面也應與其後的一致。而主題 a 之左手象徵的水流節奏型態即具有穩定速度、及帶動韻律的作用，彈奏時，應想二小節為一單位、並以持續出現的根音帶動節奏的流動性與延展性，速度約為  $\downarrow = 56$ ，亦使主題 a 表現出流動但如水流潺潺而流的從容感。（譜例 3-4-1，第 4-7 小節）

譜例 3-4-1：開場白、主題 a

♩ = 56 開場白: Allegretto. 主題a之水流節奏:

1

5

主題a: cantabile

連接至 B 段的四小節過門樂段標有加快速度(*poco piu mosso*)的速度術語，要用自然的幅度表現，作出些微的情緒起伏即可，以便自然地銜接入 B 段。（譜例 3-4-2）

譜例 3-4-2 : A 段之過門樂段

進入 B 段時，改變的節奏韻律給人較緊湊的感覺，應以韻律帶動驅進感，速度可稍約增快至  $\text{♩} = 72$ 。(譜例 3-4-3)

譜例 3-4-3 : B 段

至於 B 段主題 d 雖為燦爛、華麗的樂段，但僅為第一次出現，筆者認為可將激情留至再現時呈現。因此，此段著重在表現音型走向本身就具備的上揚、前進感，速度上則不做太大改變，約  $\text{♩} = 76$ (譜例 3-4-4，第一個)。第二次呈現主題 d 時，左手和弦式的伴奏、及許多八度音的使用，使織度更濃厚、音域也寬廣許多，



便可明顯地加快速度至♩=88，表現出燦爛、壯麗的氣勢。(譜例 3-4-4，第二個)

譜例 3-4-4：

主題d 第一次出現: ♩=76

62 *poco più mosso*

主題d 再現: ♩=88

93 *più mosso*

## (2)彈性速度(Tempo rubato)

蕭邦鋼琴作品之最大特色即為彈性速度的運用，適宜的彈性速度能使音樂情感更豐富。但彈奏時要非常謹慎拿捏，過於誇張的彈性速度容易流於濫情而失去了蕭邦內斂、細膩的特色；不足則無法表現出蕭邦多熟善感的迷人特質。因此，筆者認為應將全曲建立在一穩定的速度上，伴以自然的韻律變化，所有的彈性幾乎皆完成於此大框架之中，極少數時候才有大幅度的速度變化。

如再現 A'段之前於升 C 大調上的樂段 (譜例 3-4-5)，左右手出現許多不規則多連音音群，展現強烈的即興風格。筆者認為是較為自由的部分，可在大拍子的

框架內作彈性速度，但要小心不可過於拖拍，緩衝與前進之間的拉扯張力必須保持平衡。若與左手有線條上的交接時，也要視其為一個完整連貫的旋律，相互交織、做出完美的銜接。

譜例 3-4-5：升 C 大調樂段

The image displays a musical score for piano in G major, consisting of three systems of music. The first system, measures 78-79, is marked 'dolce sfogato'. The second system, measures 80-81, continues the melodic development. The third system, measures 82-83, is marked 'cresc.' and 'ritenuto', and concludes with a first ending sign '#F. I.'. The score features complex melodic lines in both hands with various articulations and dynamics.

當音樂達到高潮時，可以明顯的彈性速度輔助表現，如前後共出現二次的一串建立在五級之上升音型（譜例 3-4-6，第 32、92 小節），為利用與渴望背道而馳的作法，達到此段音樂頂點。筆者認為為了加強情緒張力，可大幅度地漸慢、漸弱製造出拉扯的感受（譜例 3-4-6，第 32 小節）。第二次出現時（譜例 3-4-6，第 92 小節），其後為直接進入燦爛、速度較快的主題 d 再現，此時可改為漸強及更大幅

度的漸慢，利用強而有力的和弦、速度上的極大反差，增強力度與戲劇效果。

譜例 3-4-6：和弦式之上升音型

漸慢與漸弱

更大幅度的漸慢與漸強

## 二、旋律

蕭邦的旋律本身即非常迷人，具歌唱特質。但也由於他加了許多裝飾音、即興的樂句，使彈奏時要避免侷限於雕琢裝飾音，而分割了旋律線條、也忽略的整體的流動性。因此練習時，可先拿掉裝飾音符，將主要旋律挑出彈奏、歌唱，直到整體都能如歌似地流暢演奏後，再加入裝飾音。進而以不影響整體流動性為前提，斟酌裝飾音的彈法。這樣的練習，是幫助先體會完整的音樂，才不會讓裝飾音困擾了音樂的呈現。

在音樂的想法上，也應該要盡量地延長旋律，至少以二小節為一樂句，並以

情緒發展帶領下一樂句的呈現，讓音樂一直持續往前進、形成一波波推進的感覺。

### 三、層次

此曲無論旋律或裝飾句，是由許多三度、六度音程構成，也發展出似二重唱的二聲部線條，筆者認為應採不同音色區分之，最高聲部則應稍明亮、突顯，讓人清楚的聽見；較低聲部可以包覆著溫暖的音色，支持著高音聲部，增強主旋律的厚度；左手彈奏的固定節奏型，呈現溫和、平實的音色，作為全曲的背景素材。

而聲部間音色區別的程度，即層次感，應照其結構組織加以調整，如 A 段主題 a（譜例 3-4-7）為三度的重唱，三度的上方音要稍明亮、清楚聽見外，下方音也應相附和，不能過於微弱，左手則溫和、從容地支撐著旋律線條。

譜例 3-4-7：主題 a 之音色分配

三度音之上方音應明亮

*cantabile*

伴奏溫和地支撐

\* Q.W. \* Q.W. \* Q.W. \*

B 段主題 c（譜例 3-4-8，第 40 小節）的主旋律位於右手的最高聲部，右手的低聲部與左手都是擔任背景、支撐的角色，因此，伴奏的音色應具有彈性、厚度，但是不可突出。練習時，可先拆開彈奏，單獨彈出上聲部較明亮的音色，並做出漸強、漸弱、重音等表情記號，再彈下聲部溫和、平均的音色。接著一起彈奏二

聲部，必須非常小心聆聽音色的區別是否與單獨彈奏時一樣鮮明？層次是否清晰？並能使右手的二聲部分別與左手單獨練習，感受不同節奏型搭配出來的律動以及和聲感，將左、右手以這二種元素密切結合。

譜例 3-4-8 : B 段主題 c 之音色分配

主題c音色明亮

伴奏音色溫和、不突出

#### 四、裝飾音

曲中的裝飾音，有常見的短小音符與琶音式滑奏二種，基本上應於正拍彈奏、不搶在拍前出現，並想以重要音符為主，是為了不影響韻律感及全曲的流動性。(譜例 3-4-9)

譜例 3-4-9 : 裝飾音的區別

短小裝飾音

琶音

裝飾音的彈法，也可隨著和聲、織度的需求而調整。如主題 a 的結尾樂句中（譜例 3-4-10），和弦中的升 C、升 G 音可與裝飾音升 F 一同於正拍彈奏，其後再接 E 音。如此重音記號才能準確的表現，不會因為裝飾音而影響了韻律感、而給人頭重腳輕的感受。

譜例 3-4-10



## 五、踏板

此曲貫串著持續低音，因此如何留住根音的聲響以維持和聲為踏板的首要考量。其次，也須避免過長的踏板導致混濁的音響，拿捏更換踏板的時機、踏板使用的深淺，應多方衡量。

開場白為一句建立在五級和聲上的和弦，延續第一組八度音後，Dover 版本(譜例 3-4-11，第一個)與 Jan Ekier 版本(譜例 3-4-11，第二個)皆建議於第一小節第三拍結束時即放開踏板；二版本的相異處為，Dover 版於第二小節第一拍左手升 G 音即踩了下一個踏板，而 Jan Ekier 版則等待至第二小節第一拍之根音升 C 出現時，才加踏板，以留住根音升 C。但筆者認為此法將無法完整地延續根音升 C，為延續根音、鞏固和聲，應保留第一組八度音至第二小節第一拍之根音升 C 出現時，再

作更換（譜例 3-4-11，第三個）。第一組八度音之音域十分低沉，與接下來的線條音域差距甚遠，使用長踏板不會有過混濁的顧慮。至於為何不在第一小節第三拍之根音升 C 更換呢？乃因此升 C 音域較高，持續此音略嫌單薄，效果不及前者般地厚實。因此改用長踏板，以強調五級的和聲音響。

譜例 3-4-11：開場白之踏板比較

Dover 版本：


Jan Ekier 版本：

筆者：


左手的頑固節奏音型須表現出流暢且圓滑的特性，巴德勒斯基版本提供了踏板的選擇空間（譜例 3-4-12，第一個），因此筆者依圓滑與乾淨度二方面考量，作了選擇（譜例 3-4-12，第二個）。原因為此音型內含許多相鄰音，因此於每個句首採用短踏板，除了避免混濁的音響、也強調根音、營造韻律。為了增加圓滑性，小節內的二樂句間採用一個連貫的踏板，使樂句更有綿延的感受。

譜例 3-4-12：主題 a 伴奏之踏板比較

巴德勒斯基版本：



筆者：



此處踩淺踏板，作銜接作用

## 六、技巧

升 C 大調樂段（譜例 3-4-13）之右手即興風格的樂段多為快速音群的跑動，不斷地來回穿梭於黑、白鍵之間，不穩定的位置非常容易彈錯音。因此彈奏時，可先拆解樂句為數個組群的方式練習，使手指能在完全放鬆的情況下，快速且清楚地彈奏所有音符後，再進行下一組群的練習。必須留意的是，為了有良好的銜



接，每組都須練習至下一組的第一音。最後，再彈奏完整的樂句，盡量維持手型，不做大動作的移動，並嘗試以一個力量彈奏全樂句。至於組群的劃分方式，基本上以一個不動或舒適的手型所能包含的音符為歸類的方向。

譜例 3-4-13：升 C 大調樂段之右手技巧練習方法

The image shows a musical score for piano, specifically the right-hand part. It is divided into two systems. The first system starts at measure 81 and ends at measure 82. The second system starts at measure 83 and ends at measure 84. The score is in the key of C major (one sharp) and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with various intervals and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are eleven numbered boxes (1-11) overlaid on the right-hand part, indicating specific groups of notes for practice. Boxes 1, 3, 5, 7, and 9 are red, while boxes 2, 4, 6, 8, and 10 are blue. Box 11 is red and covers the final notes of the piece. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ritenuto' (ritardando). There are also asterisks and 'p' markings in the left hand part.

再現 A' 段時（譜例 3-4-14），左手的頑固音型以圓滑、流暢的八度再現，技巧上卻更難表現圓滑與流暢感了，因此連續八度的指法考量便相當重要。以踏板增加圓滑奏是最基本的彈奏方式，但當相鄰音密集出現，踏板必須提起時，就得靠適當的指法確實地連繫音符了。

可先以慢速練習，小心連結每一個音，使用手臂幫忙帶動大幅度的位移，連續相同的音型走向視為一組合，並試著以同一股力量彈完整個組合。施放力量先以三小拍為一單位，隨著手臂的於寬音域的跑動練習，配合旋律線條的需要逐漸

加長至六小拍一組。音樂想法上則應更加綿延以帶動左手的橫向線條，使連續八度達到增加織度、力度、音響的效果而非切斷旋律的流動性。

譜例 3-4-14 : A' 段左手維持圓滑奏之八度指法

The image shows a musical score for piano, measures 84 through 89. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It is marked 'Tempo I.' and 'f' (forte). The left hand plays a continuous eighth-note octave pattern. The right hand plays a melodic line with chords. The score includes fingering numbers (5, 4, 3, 4) and dynamic markings like 'cresc.' (crescendo). There are also some symbols like 'Qw.' and '\*' below the left hand notes.

律動與歌唱性為〈船歌〉非常重要的精神，因此，面對任何困難的技巧練習時，最後都應配合上韻律的搖擺、拉長音樂線條，做出綿延、歌唱般的音樂特色。速度的銜接也是以自然的歌唱感受為訴求，儘管速度變化較大的樂段，也應建立在韻律規範之上。若有穩定的韻律貫徹全曲，那麼音樂便自然隨著歌唱了。

## 第四章 二首佛瑞《船歌》：

第一號 A 小調，作品 26、第十二號降 E 大調，作品 106 *bis*

### 第一節 佛瑞船歌風格演變

佛瑞於 1845 年出生在法國南部帕米爾斯(Pamiers)，九歲時移居巴黎，進入涅德梅耶音樂院(Ecole Niedermeyer)就讀，<sup>8</sup> 並成為該院創辦人路易·涅德梅耶(Louis Niedermeyer)學生。由於此學院著重於宗教音樂教育，因此佛瑞除了學習了風琴、鋼琴、基礎課程外，也接觸了葛雷果聖歌、教堂音樂及調式、巴哈音樂...等古典時期的曲式。佛瑞也研讀了許多文學作品。直到 1861 年創辦人去世後，新教授聖桑(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)的到來，教導佛瑞鋼琴課程，也廣泛地介紹李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)、白遼士(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)、華格納(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)等當代作曲家的作品，開啟了佛瑞的音樂視野。聖桑讓他了解真正法國音樂應以純淨、清澈的樣貌為基石，再以與天俱來的浪漫性格豐富整體內容。更加認識浪漫樂派音樂後，佛瑞十分熱衷於蕭邦音樂，使往後所作鋼琴作品受其影響良多。<sup>9</sup>

1870 年普法戰爭爆發，促使了佛瑞參與成立「國民音樂協會」(Société Nationale de Musique)，宗旨為對抗當時充斥著巴黎的義式舞台音樂，希望振興法國音樂、提倡器樂的發展、爭取法國青年作曲家公開發表作品的機會，因此滋長了法國國

---

<sup>8</sup> 成立於 1853 年，最初學院取名為「古典與宗教學校」(Ecole de Musique Classique et Religieuse)。

<sup>9</sup> 1883 年，佛瑞與其妻佛瑞美耶(Marie Fremie)結婚後，大量模仿創作蕭邦式的標題作品如夜曲、船歌、即興曲。

民樂派的形成。佛瑞也藉由協會的演出多次發表作品，逐漸開展名氣、奠定其地位。

佛瑞的鋼琴作品中，大膽的和聲色彩是其最大的特色之一，曲中於伴奏經常出現和聲外音與變化和弦，使得調性相當模糊，讓音樂不確定走向，似乎行走於雲霧之中。而轉調時，也多半運用同音異名轉調、半音轉調，或找尋二調之間的共通和弦，與以銜接。因此，其音樂一直流露出易變、捉摸不定的個性。節奏方面，佛瑞除了愛用 hemiola 轉換於二分法與三分法之間，主題的節奏型態也是貫串其作品的重要角色，不斷重複且發展的節奏型態既能統整全曲，也能作足音樂張力。於其著名的夜曲、船歌、即興曲...皆能發現這些特點，綜合呈現出佛瑞獨特的法國善感卻深刻的音樂風格。他可稱是最具法國音樂風格的代表作曲家，其介於後浪漫樂派及印象樂派之間，雖然當時作品不受法國之外地區歡迎，但也由此可見佛瑞獨樹的風格，發展出專屬個人特色的曲風。

佛瑞共作十三首船歌，於 1881-1921 年間陸續完成，耗費約四十年歲月，可視為相當重要的作品集。佛瑞的船歌作品並不完全是標題性音樂，只是透過節奏及韻律表現出水波盪漾、船隻搖晃的感覺。創作的四十年間佛瑞隨著人生不同歷練，其作品風格也有所演變，英國音樂學者歐雷至(Robert Orledge, 1948-)將佛瑞之創作生涯分為三個時期，<sup>10</sup> 並探討船歌於各期之重要特色。

---

<sup>10</sup> 為研究二十世紀法國音樂之權威學者，對於德布西、佛瑞、薩堤、柯克蘭、泰葉菲皆有深入的研究。擅長探討作曲家們創作手法，透過各種文稿、譯本了解並評估作曲家之歷史定位，加以批判。

### 早期（1860-1885）：

此時期之鋼琴作品，幾乎完成於 1880-1886 年間，為佛瑞自詡成為一位器樂作曲家之際，第一號至第四號為本時期所完成的船歌，且佛瑞在創作時尚未造訪過威尼斯美景。這段期間內，佛瑞吸收蕭邦即興曲、夜曲、船歌曲式、曲風等相關音樂處理，因此佛瑞早期作品沒有複雜的音樂織度，多半是由一個旋律搭配分解和弦伴奏完成，藉由旋律與伴奏的相對地位可得悉蕭邦對其影響之甚遠。

最初的四首船歌皆表現出細膩敏感、隨風波逐的風格，基本上傳承著古典主義的架構，曲式相當單純，以 ABA+Coda 的結構為主。第一段為旋律抒情、緩慢地歌唱，搭配分解和弦為伴奏是這時期的特色。第二段則轉變為節奏性較強的另一主題，節奏中常常強調弱拍、多連結線以製造出韻律模糊感，甚至演變成切分節奏。音樂織度上，已可見佛瑞喜愛多聲部的寫作，主題交由左、右手共同完成的手法。不僅是主題，伴奏也會橫跨廣大的音域，使旋律、伴奏於鍵盤上呈現相互交融的情形。和聲上，許多和聲外音、特殊和弦、半音轉調、拿坡里六和弦、調性與調式的混合使用，都導致溫和、模糊、不穩地的音樂色彩。風格上佛瑞呈現受拘束、克制的音樂特性，潛藏式地音樂細膩、動人魅力也可略見受蕭邦音樂的影響。

### 中期（1885-1906）：

此時期堪稱為佛瑞創作風格臻於成熟期，第五號至第七號船歌屬於本時期，皆是於 1890 年他終於遊訪了威尼斯之後所作。這一時期佛瑞作品的和聲趨於豐

富、仍可見他特愛以節奏動機為發展重心的手法，並有著巧妙的段落連結、調式音樂的使用增加，更具詩意情境且情感更為深刻。與早期音樂相較之下，此時期大跳、音域皆擴展了許多，也連帶使音樂織度、音響效果更加地厚實飽滿，從這些作品中佛瑞漸漸展露其個人風格及作曲深度。

如第五號船歌於開頭第一小節即展現了十分精細的節奏感，富精神的、剛健激動之感，曲中也不斷出現該節奏及運用其發展。另一項特色即為 hemiola 的使用，於第五號船歌中，韻律的轉變是藉由改變拍號而非調整速度。且本曲是佛瑞第一個沒有明顯區分段落的作品，由巧妙的段落連結使全曲十分統合連貫。第六號的個性則更為直率、了當，也運用音型的上下跑動展現主題、同音異名的轉調方式皆存在此曲中。調式音樂依然持續出現在其作品當中，如其第六號夜曲也於開頭先後使用了利第安(Lydian)、米索利地安(Mixolydian)、弗里利吉安(Phrygian)教會調式。

#### 晚期（1906-1924）：

第八號至第十三號船歌列入最後一時期作品，晚期時佛瑞進入心靈提升、較達觀的思考境界，作品也透露著深惻、清高的氣質。此時佛瑞年邁已高，並飽受耳朵聽力退化之苦，似乎回過頭來反求平靜、內心、脫俗之美。此時期的佛瑞喜愛在安寧平靜的氛圍中結束全曲，如第十一號、第十二號船歌，皆給人綿密、延展的感受，並有平靜、淡然的結尾，流露出佛瑞於創作生涯中，不趨炎於當代音樂文化流行，堅持法國音樂之潔淨、透澈的「純音樂」優雅氣質。

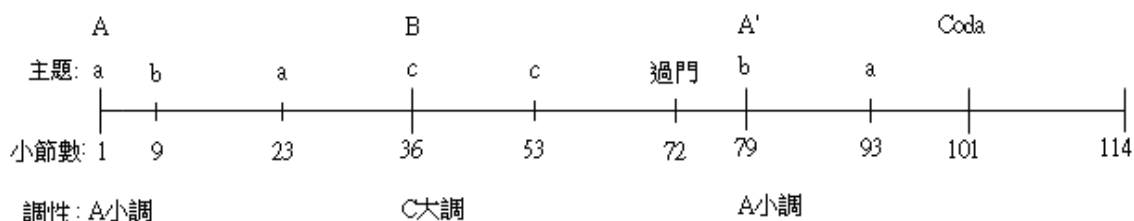
尤其以第十二號船歌呈現典型的晚期作品風格，曲式為簡單的 ABA'，清晰明瞭。主題是採用一個有 hemiola 效果、多連結線、切分的特質的節奏動機，不斷地重複並加以發展，達成鋪陳與高潮，卻也完成全曲的統一性。音樂織度上也是由多聲部組成，且幾乎皆為四聲部的組合。但各聲部的音值會隨著音樂張力所需而調整，整體而言依然維持精簡、不鋪張的音樂風格。大量的二度音程跑動，使用半音轉調皆為其特色。而第十三號夜曲也是由四個聲部組成，並出現調式音樂結合調性的樂句，藉由此手法模糊調性，半音與二度音程也擔任轉調的素材。

## 第二節 第一號 A 小調《船歌》，作品 26 之樂曲分析


### 曲式與各段介紹：

第一號 A 小調《船歌》，作品 26 作於 1881 年，為佛瑞第一首創作的船歌，屬於其早期之鋼琴作品。早期作品之曲式較單純，與個性小品之基本曲式架構相同，此曲結構為 ABA'+Coda (表 4-1)，節奏韻律也符合多數船歌作品之六八拍子，主題具有抒情、歌唱的特性、顯而易懂，透過伴奏的各樣節奏形態，表現出音樂的韻律感。從音樂中一個歌唱性優美的旋律主題，配有分解和弦為伴奏的特點，細膩的織度可見受蕭邦之影響。不僅如此，也可以見佛瑞獨愛將旋律至於內聲部，由左右手共同完成的手法。和聲運用也很簡單，雖有許多臨時升降記號，但都作於裝飾及經過音使用，偶用於轉調的媒介，佛瑞也將半音轉調運用在本曲之過門樂段。而佛瑞在此曲終了時所用的皮卡第三度(Picardy third)，可解讀於其求學時紮實的宗教音樂訓練。整體而言，早期佛瑞的船歌展現出較單純的音樂織度。

表 4-1：曲式長條圖



### A 段：

A 段完全建立在 A 小調上，包含了二個主題。主題 a 為一個四小節的樂句，以  的節奏動機構成，有著規律的律動感，音型完全由級進表現，如



船隻於平靜的湖畔悠悠地划行。而此段伴奏分為二部份，皆建立在樸實的節奏基礎上，一為全由八分音符組成的分解和弦，上升的音型呈現流水般的輕盈。佛瑞巧妙地設計第二音為雙音，為此節奏增添了搖晃感。而根音聲部的節奏，則似划進時，船槳碰觸船身所發出的規律撞擊聲。主題 a 出現於內聲部，上下夾以不同節奏型態的二部伴奏，而位居中間的主題必須用左右手共同完成，佛瑞經常如此詮釋主題。主題與伴奏間的關係十分緊密，二著的每大拍之第一音皆互相重疊，伴奏音型的走向完全緊密地跟隨著主題。

調式音樂對於佛瑞而言，是另一種舒緩色彩的手法，因此其作品時常結合調性與調式音樂，A 段主題 a 是以佛里吉安調式(Phrygian)組成，免除升高導音 G，呈現較調和的音色。直到主題最後一音才出現升 G 音，確定此曲的調性。

和聲色彩則是佛瑞鋼琴音樂中的靈魂，利用特殊的和聲、經過音表現出異國風味。如本曲主題 a 便使用了拿坡里六和弦(Neapolitan Sixth)，緩和了二級減和弦的不諧和感。無論是調式或拿坡里六和弦都是以柔和和聲色彩為目的。(譜例 4-2-1)

譜例 4-2-1

1  
向上的伴奏音型  
重疊音  
主題 a  
*e cantabile*  
p  
1 2 1  
N<sub>6</sub>

A 段主題 b 位於最高聲部，樂句較短小，是以另一個節奏型態 ♪♪♪♪ 為基礎，不同於前一主題，此節奏更具流動的動力，給人一波未平、一波又起的感覺。在連續四次的主題模進中，逐次爬升的音高、重音及漸強標示皆有推進一把的功能，使音樂最後到達頂點 *f*。伴奏的節奏也有些許變化，填入許多十六分音符，滿滿的小音符使節奏感不再那麼強烈，反而連結成一片較抒情的樂感。而主題與伴奏之間音域相互交織，節奏也互相填補，展露出似後浪推前浪的綿密效果，與譜上所標示的術語歌唱地(*cantando*)相輔相成。因此整體而言，主題 b 較主題 a 來得流動、且更有。(譜例 4-2-2)

譜例 4-2-2

The image shows a musical score for piano, Example 4-2-2. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 16. The score is annotated with red boxes and labels. The first iteration of Theme B (measures 9-12) is labeled '主題b (第1次)' and '(第2次)'. The second iteration (measures 13-16) is labeled '(第3次)' and '(第4次)'. A blue label '以十六分音符組成的伴奏' points to the accompaniment in the first iteration. Red circles with arrows point to specific notes in the first and second iterations. The score includes markings for 'cantando', 'cresc.', and 'f'.

接著為延續主題 b 尾聲的段落，最高及最低聲部皆為長音符，中間保持著十六分音符組成的伴奏，維持著相同的韻律感。此段一方面緩衝之前較大起伏的情緒變化、及力度的舒緩，一方面作為再現 a 段的預備、銜接。由 E、F 二音交替，

音型和聽覺感受就如同伏度已趨緩，僅剩一些波動的水面。於第 17、19 小節也有微小的點綴音符、及漸強漸弱記號，猶如陽光照射水面閃耀出光芒。到了第 20 小節僅剩下 E 音延續，加上二次漸弱的標示，象徵完全平靜無痕的水面。(譜例 4-2-3)

譜例 4-2-3

剩E、F二音，趨緩效果

點綴

16

僅剩E一音，更為平靜

點綴

19

22

A 段中，再現主題 a 時，主題仍被安置在內聲部，伴奏保有原段的音型也延續主題 b 的節奏，使織度更為豐富了。(譜例 4-2-4)。最後以一串建立在一級原位七和弦的上行分解和弦，音域橫跨三個八度，於上揚的語氣中漸漸消失。(譜例 4-2-5)

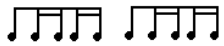
譜例 4-2-4

向上音型、  
十六分音符組成的伴奏

譜例 4-2-5

A小調: I<sub>7</sub>

B 段：

B 段最大的特色為其伴奏型態不論於節奏或音型之律動皆與之前大不相同，給人耳目一新的感受。節奏  為結合 A 段中主題 b、主題 a 的伴奏節奏，具變化的節奏使律動感更加強烈。音型也一改之前上揚的音型走向，是二次連續下行的音型，並與主題 c 背道而馳成立另一種織度的風貌。另外，於每小節末鑲有裝飾功能的上揚音符，就如陽光照射水面波光粼粼的景象。

此段調性轉至關係大調 C 大調，和聲色彩明亮許多，且於每小節第一拍不斷重複根音 C 音以穩定調性，此根音也如同船槳撞擊聲般，短而穩定。B 段主題 c

是取材自主題 b 節奏型態之變形，惟添加的掛留音使切分的感覺更加濃烈，進而出現 hemiola 節奏。主題突然改變的律動傳神地表現船隻行駛於波動的水面，那樣地搖擺不定，而每小節穩定出現的根音則將整體維持在一水平面之上，二者間產生節奏、韻律上微妙的張力。(譜例 4-2-6)

譜例 4-2-6

The image displays two staves of piano music. The top staff, starting at measure 35, features a melodic line with a 'p' dynamic marking. Annotations include blue circles around the first two measures labeled '結合a.b的伴奏音型', a pink box around a measure labeled 'p.c. accento', and red boxes around the final two measures labeled '主題c Hemiola'. The bottom staff, starting at measure 39, has a red oval around a measure labeled '少許裝飾小音符'. The key signature is indicated as 'C大調' (C major).

主題 c' 為此曲高潮，佛瑞在主題再現時，於和聲、織度、力度等方面都趨濃烈，而與蕭邦擴張織度的手法相同，視其程度將主題與根音改為八度呈現，增強織度與音響，也以和弦式豐富和聲。伴奏部分也填充了更多小音符，加速了流動感，並以重音加強語氣，再次強調切分節奏、更加突顯 hemiola 節奏。

此處佛瑞不僅在譜上標示圓滑線，也寫上”一直持續圓滑奏”( *sempre legato* )，強調圓滑奏的重要。(譜例 4-2-7)

譜例 4-2-7

以八度再次呈現主題c

53

伴奏增加小音符及重音

B 段之過門樂段除了引導樂曲進入再現段，也將調性由 C 大調導回主調 E 小調。此處也可見與蕭邦船歌相同的轉調手法，以單旋律的跑動，摻雜許多半音、臨時升降音符模糊調性，為半音轉調手法。(譜例 4-2-8)

譜例 4-2-8 : B 段之過門樂段

過門

73

poco accelerando

C:

76

rit.

E小調

A' 段：

再現段並未完整呈現，只依序再現主題 b-a，並於最後加上一段尾奏。再現的

主題 b 無論句型、力度、伴奏型態皆與之前完全相同。進入主題 a 再現時，主題依然位於內聲部，改以高八度出現。伴奏的型態也區分為二部份，最高聲部是來自主題 c 的單音切分節奏、最低聲部的音型則改以混合方向出現。(譜例 4-2-9)

譜例 4-2-9

The image shows a musical score for piano, labeled '93' in the top left. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with several notes circled in blue. Above this staff, there are two annotations: '高聲部伴奏為切分節奏型態' (High voice accompaniment is a syncopated rhythm pattern) in blue text, and '主題a高八度出現' (Theme a appears an octave higher) in red text. A red bracket spans across the treble staff, indicating the high-octave theme. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with notes grouped in pairs. Below this staff, there is a red annotation: '由上、下音型組成的低聲部' (Low voice part composed of upper and lower melodic patterns). The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#).

尾奏：

尾奏是擷取再現時主題 a 的節奏，與其伴奏的切分節奏，組合而成。持續根音 (pedal tone) A 音，加上不斷出現的升 C 音，使聽覺游移在 A 大調與 A 小調之間。

左手以圓滑的十六分音符構成(譜例 4-2-10)。最後於皮卡第三度的和弦結束全曲。

(譜例 4-2-11)

譜例 4-2-10

101

擷取主題a的節奏

切分節奏

不斷出現升C音

104

持續根音A音

譜例 4-2-11

110

建立於同一和聲之上

*pp*

*dim.*

*Ped. at Fine.*

皮卡第三度



### 第三節 第十二號降 E 大調《船歌》，作品 106 *bis* 之樂曲分析

#### 曲式與各段介紹：

第十二號降 E 大調《船歌》，作品 106 *bis* 創作於 1915 年，為佛瑞晚期的船歌作品，此曲是降 E 大調，曲式為單純的 ABA' 三段體（表 4-2）。它以優美的主題為主軸，聲部織度由二聲部漸發展至四聲部，並大膽地利用和聲與調性增加色彩，調性十分不穩定，經常僅作短暫的停留又隨即游移離開，且幾乎每次都運用了半音轉調之手法達到調性轉換。除了於轉調所需，二度音的跑動也一直出現在伴奏或銜接功能的樂句之中，是為非常重要的素材。調性模糊、二度音程的大量出現都表現出捉摸不定及不確定感。

另外，佛瑞以「交錯」概念貫串全曲，運用他愛用的 hemiola 作曲手法、聲部間的緊密接應(stretto)完成。當 hemiola 出現於此曲的其中一主題當中，且不斷地強化聲部、力度以擴張其效果，及聲部間的如卡農般的緊密交錯時，再度給人捉摸不定、不安穩的樂感。在曲子接近尾聲時，又相當穩定地返回原調，並且不斷地重申該調主要和弦，於安定、平靜的氛圍中結束全曲，符合其晚期作品經常在曲終時歸於恬淡平靜的風格。

表 4-2

	A			B		A'		
主題：	a	b	a'	c	c'	a''	b'	
小節數：	1	17	27	44	52	62	87	98
調性：	E <sup>b</sup>	E	調性模糊	E <sup>b</sup>	c	調性模糊	E <sup>b</sup>	

## A 段：

主題 a 建立在降 E 大調，由左手二小節彈奏此曲重要的節奏音型，接著在右手出現本段主題。此主題是一個非常樸直的下行單音旋律，其節奏才是其最顯明的特色。二度音程大量出現，除了右手主題幾乎為二度級進，左手的根音也是二度音輪流重複或二度級進（譜例 4-3-1）。和聲產生的些微二度不協和音響，模糊了調性，也給人不安定的感覺，此處左手根音持續的半音下行，運用半音轉入 E 大調（譜例 4-3-2）。再次呈現主題 a 時，除了調性改變，右手也改以八度加強音響強度，音樂織度成為更豐富的四個聲部，伴奏則繼續維持相同的形態。未待完整的呈現，就再次以簡短的半音進行完成轉調，進入主題 b。

### 譜例 4-3-1

1 Allegretto giocoso.  $\text{♩} = 69$

主題 a: 二度音程下行

固定的伴奏節奏型態

bE: 根音由二度音程輪流

4

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'Allegretto giocoso' with a tempo of 69 beats per minute. The score is in the key of B-flat major. The first system (measures 1-3) features a bass line with a consistent rhythmic pattern of eighth notes, highlighted by a blue box and the annotation '固定的伴奏節奏型態'. The bass line starts on B-flat and descends by half steps (B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat), with each note circled in red and the annotation 'bE: 根音由二度音程輪流' (root notes by half-step rotation) below. The right hand plays a descending melodic line starting on G, with the first two measures circled in red and labeled '主題 a: 二度音程下行' (Theme a: descending second intervals). The second system (measures 4-6) continues the bass line and the right hand melody, with the right hand melody again circled in red.

譜例 4-3-2

7

利用半音轉調

10

E:

主題 b 也同樣以八度呈現，其節奏、伴奏的節奏型態都延續著前段。不同的是，此段調性十分模糊，主題 b 的音程浮動也較大。主題一共重複了二次，發展的模式與 a 段有著雷同之處，即當主題重複時，皆為前句相同、後句變化與發展，有時甚至再擷取後句的片段作為延伸的題材。至於伴奏則自始至終都維持相同型態。

這種發展手法使音樂建立在相同的伴奏背景、一致地開頭、關係緊密的素材，在此基礎之上，既能達到樂段內的統一性，也成功地推進音樂張力。使此段發展新旋律時，儘管音程跳動較大，仍然給人熟悉、自然銜接的感覺。(譜例 4-3-3)

譜例 4-3-3

The image displays three systems of musical notation for piano, with various annotations in Chinese. The first system starts at measure 16 and includes a red box labeled '主題b前句(節奏延續前段)' and a blue box labeled '主題b後句(音程浮動較大)'. The second system starts at measure 20 and includes a red box labeled '重複主題b前句' and a blue box labeled '後句發展'. The third system starts at measure 24 and includes a blue box labeled '擷取後句再做延伸句'. The annotations highlight specific melodic and rhythmic features within the score.

再次回到主題 a'時，調性明確地回到降 E 大調，左手的伴奏稍微變化，多加入的十六分音符使韻律更為流動（譜例 4-3-4）。主題也是由相同的前句、發展的後句、延伸句所組成。延伸句呈現不斷游移的調性，是為了漸漸轉至 C 小調之過渡。而佛瑞共使用了二種概念達成轉調，先以平行調的來回轉移模糊調性，在此段除了運用許多半音跑動模糊調性外，利用中音是最能顯現平行大小調之差異，不斷降低 G 音（為降 E 小調中音）、還原 G 音（為降 E 大調中音），使調性非常不穩定、擺動於二平行調之間。再以半音轉調進入 C 小調，左手以半音的推移，不斷出現

還原 A、C、B 音，是為醞釀著進入 C 小調。(譜例 4-3-5)

譜例 4-3-4

回到主題a

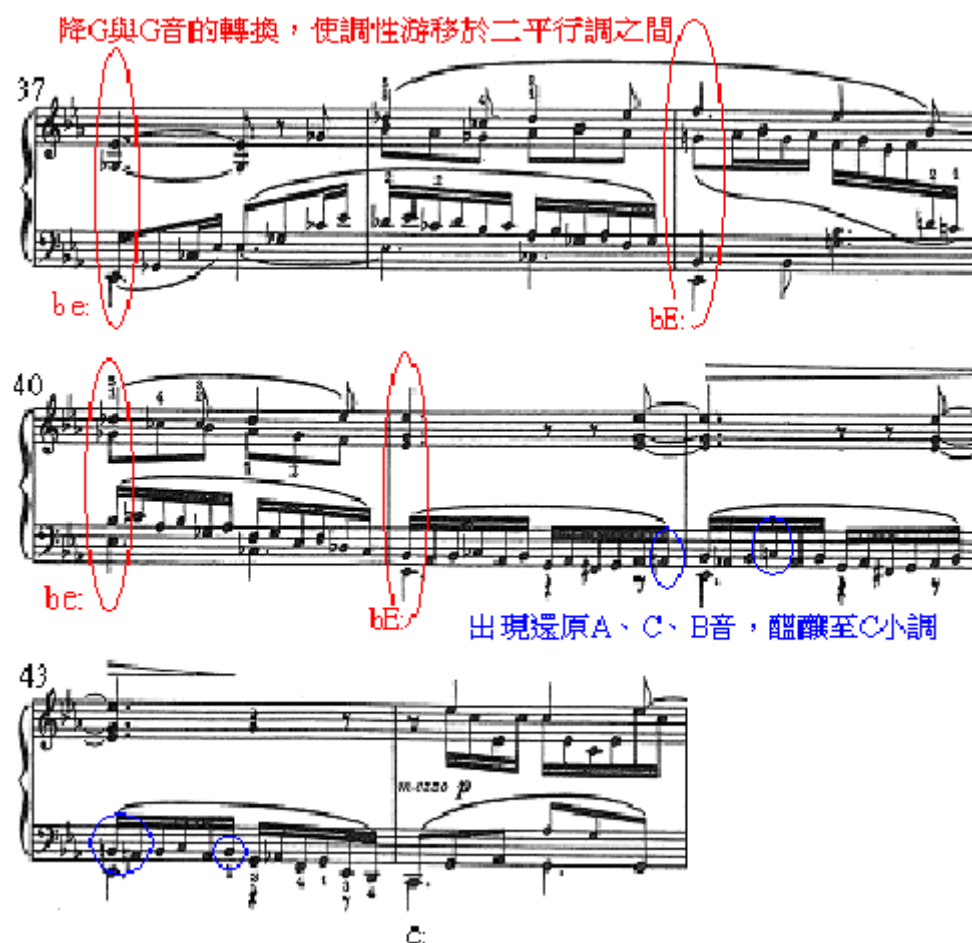


28

bE: 伴奏之節奏改變

譜例 4-3-5

降G與G音的轉換，使調性游移於二平行調之間



37

bE: bE:

40

bE: bE: 出現還原A、C、B音，醞釀至C小調

43

meso p

C:

B 段：

B 段也是由四個聲部構成，並出現了由二小節所組成的簡短主題 c。此主題最

大的特點為 hemiola 的使用，佛瑞於節奏做了特別的安排，旋律刻意避開正拍及選用掛留音使其呈現猶如 3/4 拍子的韻律感，與 6/8 拍子不相吻合。加上伴奏聲部依然規律地數著基本拍子，所造成的韻律不穩定更添了二者間的「交錯」感。而此「交錯」的概念將以不同的型態一直存在本曲中，直到全曲結束，這個作法藉由表現出二者間互相競爭、拉扯的關係，自然地拓展了張力。

主題 c 經過一次模進之後，再繼續發展成具有推進情緒功能的型態，形成一個 8 小節的樂句，皆建立在 C 小調上、主題由最高聲部唱出（譜例 4-3-6）。緊接著，主題 c 在不同聲部、不同調性上又呈現了第二次，依然循著一貫由保守至擴大發展的作曲手法。這次主題同時由中間二個聲部作三度重唱，加強旋律的同時，也強化了 hemiola 在韻律上的交錯感，而此次的調性也顯得十分混亂、樂句發展更為開放（譜例 4-3-7）。最後再次運用半音及二度的跑動回到降 E 大調。

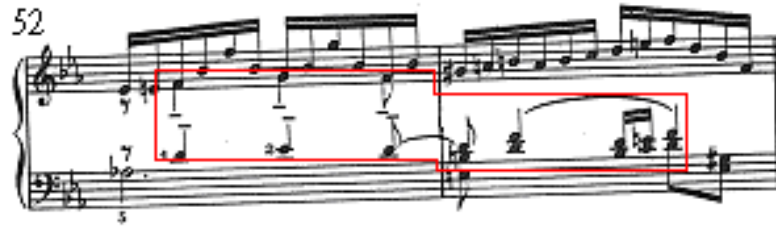
譜例 4-3-6

主 題 c (於最高聲部)      主題與 6/8 拍子之韻律產生交錯感      主題 c 模進

運用主題 c 的節奏發展與漸強記號，推進情緒

譜例 4-3-7

主題c 第二次呈現(位於內聲部，且為三度重奏)



A'段：

此段再現了主題 a 與主題 b，於型態上皆略有改變。再現的主題 a，延續了四聲部及交錯的概念，這次於第一及第三聲部相隔三拍如卡農般地唱出主題，不同於前段主題與拍子韻律的交錯關係，此次明顯地在聲部間作主題上的交錯（譜例 4-3-8）。二聲部一同重申了五次主題，也運用許多手法增強語氣，如提高音域、高聲部擴張為八度、雙聲部皆擴大為八度，且聲部間的音程也從八度轉為六度的關係、力度的提升，這些方式也使交錯的概念更為突出。於第五次達到此段的頂點後，主題持續著相同的節奏，改變為一連串的二度下行，在力度及音高的走向作舒緩，漸漸地進入主題 b 的再現段落。（譜例 4-3-9）

譜例 4-3-8

主題a以交錯的概念再現 (二聲部相隔三拍)



譜例 4-3-9

為此段頂點(保留主題a的節奏、交錯概念，以二度下行舒緩情緒)




79

再現的主題 b 是由和弦的方式表現 (譜例 4-3-10)。由於出現時全曲已接近尾聲，因此調性已穩定，整段都建立在降 E 大調主和弦之上，儘管有和聲外音或經過音出現，很快地便會回到主和弦。最後在降 E 大調的主和弦上平靜地結束全曲。

譜例 4-3-10

主題b以和弦的方式再現

降E大調之主和弦(穩定調性)



89



#### 第四節 二首佛瑞「船歌」作品之演奏詮釋

##### 一、層次

佛瑞的音樂特色為純淨卻帶有深刻的情感。因此彈奏佛瑞作品時，應表現出有彈性、柔軟，且深沉、厚實的音色。避免了過於直接或快速的觸鍵，以溫和的方式詮釋作品。但並非所有聲部皆以相同音色詮釋，當伴奏跨越至主題之音域、二者交織時，須以不同音色作為最直接的區分。如何將主題清晰地呈現，又支持以溫厚的多聲部伴奏，表現出多層次、立體的音響，便是詮釋佛瑞音樂最困難之處。

在第一號 A 小調《船歌》，延續主題 b 尾聲的段落中（譜例 4-4-1），旋律在外聲部，內聲部為象徵流水的伴奏。因此演奏時，外聲部應該清晰、明亮的音色彈出，內聲部則以溫和、包覆的音色提供和聲上的色彩變化。第十二號降 E 大調《船歌》中，A'段再現時（譜例 4-4-2），是由二個主題、一個水流節奏、一個根音所組成的四聲部，主題位於第一與第三聲部，因此演奏時必須層次分明，否則容易與其他聲部混為一體。尤其當主題與伴奏音域交織時，更應以音色區別之。

譜例 4-4-1：第一號《船歌》，延續主題 b 尾聲的段落

The image shows a musical score for Example 4-4-1, which is the continuation of the theme b in the first No. 'Song of the Boat' by Debussy. The score is in A minor and features a melody in the outer voice and accompaniment in the inner voice. Red annotations highlight these parts:

- Top left: 外聲部為旋律 (Outer voice is melody)
- Bottom left: 外聲部為旋律 (Outer voice is melody)
- Right side: 內聲部為伴奏 (Inner voice is accompaniment)

譜例 4-4-2：第十二號《船歌》，A' 段再現

主題位於第一、第三聲部

出現主題與伴奏交織

## 二、速度

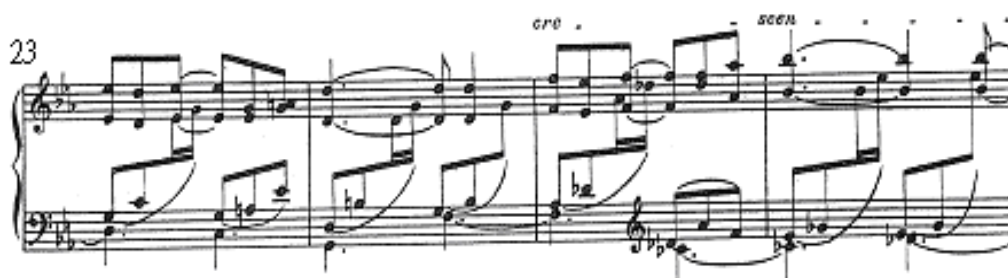
在速度標示上，第一號為  $\text{♩} = 46$ 、第十二號為  $\text{♩} = 69$ ，演奏速度之不同也造成韻律感上的差異。第一號演奏速度較慢，可呈現出較為深沉的意境，但須避免過於投入而導致音樂拖延、停滯。因此，嘗試拉長橫向的線條，擴大樂句的範圍，也善用切分音造成的律動感，作為流向下一小節的動力，全曲皆持續推動音樂的流動性與綿延的感覺。

第十二號演奏速度較快，加上許多十六分音符跑動，較容易表現出廣闊無際的景象，即音樂流動性較佳。但相對地不可忽略〈船歌〉的特有的節奏韻律感，彈奏時心中須一直維持根音規律的聲響，也須體會 *hemiola* 表現出的交錯、不穩定之搖擺感。使此曲在流動的速度上，藉由節奏所造成的不同律動張力，表現出水與船的不同風情。



十二號降 E 大調《船歌》（譜例 4-4-4）。練習時先依照手型、旋律的連貫性確定指法，再單獨彈奏旋律，切記要以正確的指法練習，盡量使其歌唱、符合樂句的音樂性。最後加入伴奏練習，區分二者的明暗度與音色，也不忘保有旋律線條的音樂表現。

譜例 4-4-4：第十二號《船歌》



當主題發展時，佛瑞經常使用八度加強語氣，例如第一號《船歌》主題 c 第二次即以八度出現（譜例 4-4-5），並偶以和弦、琶音式滑奏加強語氣。第十二號《船歌》之主題 a 第二次呈現時也以八度加強語調（譜例 4-4-6）。筆者認為在演奏時，應將其視為二聲部歌唱，最高音可稍突出、賦予較明亮的音色，增加旋律的立體感。通常處於中音域的低聲部也相當重要，當心不可虛弱空洞，要以實在、溫厚的音色支撐，以豐富整體音響。連續八度彈奏時，指法的設計也是使旋律連貫的重要因素。

譜例 4-4-5：第一號《船歌》主題 c 第二次呈現

第二次重申主題c時，以八度呈現

和弦

琶音滑奏

53

譜例 4-4-6：第十二號《船歌》主題 a 第二次呈現

第二次重申主題a時，以八度呈現

#### 四、踏板

佛瑞作品中的踏板多作為延續持續低音、穩固和聲的功用，踏板使用的長短、深淺應視樂曲做調整。有時較多的和聲外音會使得和聲混濁，因此可採用短踏板或手指留住根音，二者互相搭配運用以維持根音的延續。(譜例 4-4-7)、(譜例 4-4-8)

譜例 4-4-7：第一號《船歌》，延續主題 b 尾聲的段落

附點四分音符須以手指彈滿長度

採用短、淺踏板

16

譜例 4-4-8：第十二號《船歌》，B 段前之半音轉調樂段

41

根音降E 必須以手指彈滿長度

譜中出現休止符時應予以乾淨、乾燥的空間，因此用短踏板圓潤音色後，要提起踏板表現出單純的織度，也可隨著韻律的搖擺、輕重，彈性地微調踏板使用之長短。至於每大拍之間的大跳音程，為避免斷層，可使用短、淺踏板輔助銜接。

(譜例 4-4-9)

譜例 4-4-9：第一號《船歌》，主題 a 第二次呈現

23

*p marcato*

*cresc.*

推進、增強韻律時採長踏板

基本上以短踏板，保有休止符乾燥的空間

25

為了配合〈船歌〉搖擺的韻律感，利用踏板改變和聲的厚重與輕盈感，更加深製造搖擺的感覺。(譜例 4-4-10)，(譜例 4-4-11)

譜例 4-4-10：第一號《船歌》，主題 c 之水流節奏

**短踏板使第一拍稍沉重，突顯韻律感**

35

ped. ped.

譜例 4-4-11：第十二號《船歌》，主題 a 之水流節奏

**短踏板使第一拍稍沉重，突顯韻律感**

1

mf mf mf mf

ped. \* ped. \*

## 第五章 拉赫曼尼諾夫《沙龍小曲》，作品 10，第三首 G 小調〈船歌〉

### 第一節 創作背景與作品特色

拉赫曼尼諾夫 1873 年出生於俄國謝苗諾沃(Semyonovo)，短暫地就讀當地音樂院後，1885 年正式進入莫斯科音樂學院(Moscow Conservatory)，先後向名師茲維列夫(Nikolai Zverev, 1832-1893)<sup>11</sup> 與西洛蒂(Alexander Silot, 1863-1945)<sup>12</sup> 學習鋼琴。拉赫曼尼諾夫在學表現優異，領得多項獎學金，雖然他驚人的天份備受讚揚，但與當代音樂主流相比，拉赫曼尼諾夫於作曲創造力上顯得過於守舊、無新穎感。使他在作曲生涯中，經常感到無力、缺乏自信。

1892 年，拉赫曼尼諾夫甫畢業於音樂院，並於樂壇享有小名氣，在柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)的鼓勵下，他與出版社簽約成為專職的作曲家。但早期除了幾首較大型作品之外，鋼琴作品幾乎都是實驗性質的練習小曲，甚至連拉赫曼尼諾夫也不甚滿意，只願意出版部分作品。而這時期的作品特色幾乎為流暢旋律卻較粗淺表面、不蘊含深切情感的鋼琴小品，如本文將探討的作品 10；誇張地善感情緒，如作品 10 之〈羅曼史〉。由於拉赫曼尼諾夫創作時，自始至終都堅持誠實反映內心，因此每首作品都能真誠地呈現其音樂本質。

《船歌》為《沙龍小曲》，作品 10 的第三首曲子，屬於拉赫曼尼諾夫的早期

---

<sup>11</sup> 俄國知名鋼琴家，並於莫斯科音樂學院任教，也曾教授巴拉基雷夫、史克里亞賓。茲維列夫主導學生們全面的教育，經常帶學生聆賞音樂會。但由於他希望拉赫曼尼諾夫成為演奏家而非作曲家，因此當拉赫曼尼諾夫對作曲富興趣，要求一獨立房間作曲時，師生關係漸漸破裂。

<sup>12</sup> 俄國鋼琴家、作曲家與指揮家，畢業於莫斯科音樂學院，曾拜於茲維列夫、柴可夫斯基... 等人門下。在 1887 年回莫斯科音樂院任教之前，西洛蒂曾與李斯特共事於威瑪長達三年的時間。在辭去莫斯科音樂院的職位後，西洛蒂 1892-1900 年間起程旅遊至歐洲、甚至部份美洲，也在此時將拉赫曼尼諾夫著名的升 C 小調前奏曲傳播至西方世界，也同時為拉赫曼尼諾夫第二號鋼琴協奏曲 1901 年首演時擔任指揮。



作品。此組作品分二階段完成於 1893 至 1894 年間，前三首〈夜曲〉(Nocturne)、〈華爾滋〉(Waltz)、〈船歌〉(Barcarolle)作於 1893 年十二月、後四首〈旋律〉(Melodie)、〈幽默曲〉(Humoresque)、〈羅曼史〉(Romance)、〈馬祖卡舞曲〉(Mazurka)於 1894 年初完成，並於同年出版。為獻給帕布斯特(Pavel Pabst, 1854-1897)<sup>13</sup> 以感謝他襄助《音畫幻想曲》(Fantasie-Tableaux, op. 5, 1893)能順利首演，<sup>14</sup> 並於 1894 年 2 月 13 日一場全為拉赫曼尼諾夫作品的音樂會上親自舉行首演。值得一提的是，為了追憶柴可夫斯基而作的《悲歌三重奏》(Trio élégiaque, 1892)，也是於同一場音樂會首次演出。<sup>15</sup> 柴可夫斯基與拉赫曼尼諾夫交情深篤，二人亦師亦友，因此 1893 年柴可夫斯基的驟逝帶給他萬分的悲慟。

《沙龍小曲》，作品 10，是由七首風味各不相同的小品組成。第一首為 A 小調〈夜曲〉，主題明顯透露出蕭邦與柴可夫斯基風格中淡淡的憂鬱感，隨後搭配具搖擺風味的段落。第二首 A 大調〈華爾滋〉，整曲呈現舒適、宜人的曲風卻略顯得平凡。特別的是，此曲的手稿與已改編的《幻想小品集》(Morceaux de fantaisie, op. 3, 1940)中第五首〈小夜曲〉(Sérénade)，一同被發現於鋼琴旁的架子上，不禁令人猜測拉赫曼尼諾夫是否曾考慮重編此曲呢？但如今也不可考了。而本文所探討的第三首 G 小調〈船歌〉，營造了不穩定、動盪的氣氛。從拉赫曼尼諾夫於 1919

---

<sup>13</sup> 為鋼琴家、作曲家及莫斯科音樂學院教授。

<sup>14</sup> 《繪畫幻想曲》為雙鋼琴曲，又稱《第一號組曲》。共有四個部份，依序為〈船歌〉(Barcarolle)、〈愛之夜〉(A Night for Love)、〈淚〉(Tears)、〈俄羅斯復活節〉(Russian Easter)，題獻給柴可夫斯基。拉赫曼尼諾夫從俄國詩篇中尋找素材，整曲情感連貫、尤其〈俄羅斯復活節〉取材自復活節盛事，富有繽紛、喧鬧的色彩。

<sup>15</sup> 於 1893 年柴可夫斯基逝世當晚著手創作，為悼念他所尊敬的音樂大師，於曲中表達了沉痛深刻的追憶之情。1894 年由拉赫曼尼諾夫、康諾斯、布蘭度可夫合作首演。

年的錄音資料顯示，他在作品出版 25 年後仍稍作潤飾修改，前後段的速度差距相差甚多，且愈來愈快速，急速至幾乎算不清拍子、猶如水花四濺的情景。也將許多左手的和弦彈以琶音式滑奏，賦予彈性速度的自由。樂曲一口氣奔至結尾，於曲末終止式前，加入了數小節的顫音(tremolando)，更添神秘、不安定感，直到最後二音才緩和、解放般地結束全曲。第四首 E 小調〈旋律〉，利用華麗的分解和弦於主旋律之上、下伴奏，繽紛的裝飾美化了旋律。第五首 G 大調〈幽默曲〉，帶有和聲、節奏上善變、任性的一面，也展現了幽默的特性。此曲於 1940 年時也經過拉赫曼尼諾夫的些微修改，並一直被列入他的音樂會演奏曲目之中。第六首 F 小調〈羅曼史〉，標題即指示「傷心地行板」(Andante doloroso)，全曲似乎訴說著悲切的愛情。第七首降 D 大調〈馬祖卡舞曲〉則洗清之前所有的鬱悶，引導本組曲至絢麗的結尾。儘管馬祖卡舞曲為向蕭邦學習的曲種，但拉赫曼尼諾夫豐富的鋼琴表現力，竟使馬祖卡舞曲頗具俄國舞蹈的風味，也保持了他獨有特色。加上具戲劇效果的微妙花式樂段，也可窺見拉赫曼尼諾夫風趣、幽默的一面。

拉赫曼尼諾夫的音樂深具俄國民族風格，他以極為簡單的道理解釋：「我是一位俄國作曲家，祖國影響了我的外貌、性格。而我的音樂即為表現性格的成果，因此它們屬於俄國音樂。」<sup>16</sup> 儘管他不常使用俄國民謠作為素材，但俄國作曲家梅特納(Nikolai Medtner, 1880-1951)也曾對此表示：「拉赫曼尼諾夫的俄國民族性已深刻地烙印在他本質中，無須再使用民謠。」他較常於抒情性樂段，明顯地表現

---

<sup>16</sup> “I’m a Russian composer, and the land of my birth has influenced my temperament and outlook. My music is the product of my temperament, and so it is Russian music.” *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, 27.

出濃厚的民族特性，有時以延長的旋律線條、似乎無止盡的延展釋出。可從大型作品如 1895 年早期作品《第一號交響曲》(Symphony No. 1 in D minor, op. 13, 1895) 直到 1940 年《交響舞詩》(Symphonic Dance, op. 45, 1940)中都可見類似例子。由此可知俄國民族風格深植於拉赫曼尼諾夫一輩子創作生涯。

宗教音樂色彩也是拉赫曼尼諾夫音樂中顯著特點之一。由於年幼時經常與外婆上教堂做禮拜，結束後，外婆也十分鼓勵他將剛才所聽見的音樂彈奏出來，因此於腦海留下深刻印象。調式音樂緩衝了相鄰音之間音程的銳利感，也在他許多緩和、微幅波動般地旋律中可見。如《第三號D小調鋼琴協奏曲》(Piano concerto No. 3 in D minor, op. 30, 1909)樂曲開頭的主題便是源自俄國宗教儀式音樂、<sup>17</sup> 合唱曲「徹夜晚禱」(Vsenoshchnoye bdeniye, op. 37, 1915)也是重視俄羅斯東正教合唱傳統的作品。

拉赫曼尼諾夫經常以西方前輩作曲家作品為模範、延續柴可夫斯基所留下的浪漫傳統，從中學習風格及作曲手法，並設法融會成個人獨特個性的語法。他不盲目地追求潮流而創作流行曲種，永遠將內心最真誠的感受透過音樂傳達，就如同透過言辭表達想法一般單純。他認為音樂作品，應該是傳遞作曲家對祖國、所愛的事物、信仰、見過的美景、閱讀的書目的各種想法，這才是音樂的本質、職責所在。如拉赫曼尼諾夫所說：「時間能改變做音樂的技巧，卻不會改變它的本質

---

<sup>17</sup> 此主題源自於俄國宗教儀式音樂，有著斯拉夫的抒情，飽受壓抑的悲愴旋律，也成為此協奏曲主要衍生的旋律。

與天職。」<sup>18</sup> 拉赫曼尼諾夫能在多變的 20 世紀初仍秉持著直接反映完整的內心創作，無論在曲子體裁、創作手法、語法表達上皆不為潮流所動，被譽為 19 世紀晚期浪漫樂派的偉大作曲家也稱得上實至名歸。

---

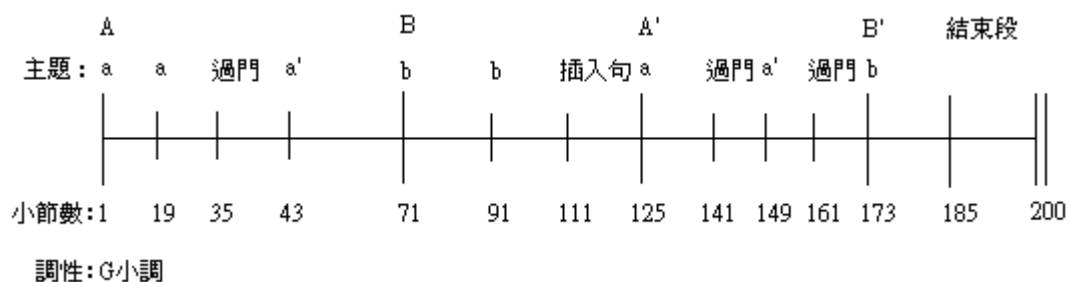
<sup>18</sup> “Time may change the technique of music but it can never alter its mission.” *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, 32.

## 第二節、樂曲分析

### 曲式與各段介紹：

《沙龍小品》，作品 10，第三首 G 小調〈船歌〉全曲幾乎圍繞在 G 小調上，僅有極為短暫地到降 B 大調、及片段地調性推移樂段，且都立即回到原調打轉，顯露出一種深度憂鬱、陰雨濛濛的感受。特別的是，此曲以單拍子，三四拍子創作，跳脫了船歌作品多為六八拍子的習性，呈現出特別的韻律感，加上拉赫曼尼諾夫使用大量地掛留音模糊小節線，增加節拍的不穩定與似切分節奏的錯置感。曲式方面則符合個性小品之三段體式，與蕭邦相同，僅在再現部稍作變形(表 5-1)。除了於曲中製造許多增四音程產生不協和音響外，也利用吉普賽小音階所導致的增四度音程，運用於和弦間，賦予和聲不同的色彩。全曲營造的主要特色為利用寧靜的伴奏節奏、平穩級進的主題、與掛留音韻律的模糊感、切分節奏的搖擺，作出於平靜之中的交織、搖擺張力。

表 5-1



### A 段：

以右手彈出象徵水流動的節奏  展開樂曲，這個節奏貫串 A

段，其持續不停歇的帶動著音樂往前流動。而此節奏的特色為二拍一組，是由三連音和一個四分音符組成，會造成聽覺上拍號不明確的原因為：於三四拍子中，當以二拍為一組時，會產生跨越小節的情形，使得聽者容易隨著搖擺的韻律，而與三拍子相互矛盾混亂。若要體會三拍子的節奏感，應放大樂句，改以二小節為一單位劃分時，反倒較明顯感受，韻律也更流動。因此，拉赫曼尼諾夫即應用連音本身的流利特性，加上組群跨越小節的作法，製造出似水的背景基礎。

主題 a 是由左手在中音聲部展現，相同地，也使用了許多掛留音模糊小節線、達到延長樂句的效果，跨多小節的長掛留音是更加地綿延，使主題 a 無限延伸的張力，長達 16 小節，一氣呵成！而旋律每次未必在正拍出現，於弱拍發聲且標有強調記號(*tenuto*)時，使樂句產生切分節奏感。另外，主題是以單音、級進完成，僅在樂句結尾時加以少許的小音程跳進，描繪出平靜無痕的意境。和聲色彩上，使用五級之附屬半減七和弦接至五級，五級導音升高產生明亮、期待感的大三和弦，但隨後緊接的減三和弦，又彷彿墜入詭譎、憂鬱之中，經一番折騰好不容易回到主和弦，使舒坦中淡淡地流露著憂愁。雙手交織出的增二、增四度等變化音程，也是利用和聲造成搖擺不安的感受。至於偶爾出現在低聲部的雙音敲響，就如同是船槳撞擊船身的聲響，穩定韻律與調性。主題韻律隨著切入點及掛留音相當富變化，與右手的節奏型態時而融合、時而牴觸，作出於平靜之中的交織、搖擺張力。(譜例 5-2-1)

譜例 5-2-1

Moderato

1 *pp* 主題a *mf*

6

11 A4

16 大三和弦 減七和弦 *mf*

$ii_7^{\circ}/V$  V  $vii_2$   $i_6^{\flat}_4$

進入主題 a'前的過門樂段，更應該以二小節為一單位看待，不論從節奏或和聲的角度，此 8 小節的過門即為切分節奏為主體。結尾一直轉換於二級七和弦與五級之間，依和聲功能，二級-五級-一級即構成調性的中心，因此這個過門也有著穩定調性的作用。但最後一次二級卻省略了解決至五級，直接掉入一級和聲，可說於平凡中添加了些微玩味。(譜例 5-2-2)

譜例 5-2-2

35 *mf*

40 *pp*

V ii7 V ii7 i

再次出現的主題a'，與原段相似，只是部份加以五度雙音，低聲部的船槳也改以五度碰撞，織度與音響都稍厚實些。利用增長主題的八分音符音值作延伸，也運用了吉普賽小音階(Gypsy Scale)添增風味，<sup>19</sup> 因而出現的升C音，產生增二、增四等變化音程，表現與前次不同的和聲色彩。(譜例 5-2-3)

譜例 5-2-3

55 *pp*

擷取自主題a

使用吉普賽小音階

<sup>19</sup> 吉普賽音階即為和聲小音階升高四音，上下行皆同。吉普賽的音樂分布十分廣泛，幾乎涵蓋了整個歐洲，因此在阿拉伯或斯拉夫民族的音樂也有濃厚的吉普賽風格。例如布拉姆斯之匈牙利舞曲，也是使用吉普賽音階及旋律所作、柴可夫斯基的《斯拉夫進行曲》有著強烈吉普賽風味的作品。



## B 段：

A、B 段間的最大區別就是伴奏的節奏型態了，此段伴奏以十六分音符組成，比前段更細碎、快速流動的感覺。以微細的小音符填充，使三拍子的韻律感恢復，不再混亂不清。但這以六拍為一組合樂句，以弱拍開始、結束於正拍，成功地利用強拍、弱拍的不同特性創造輕盈感。

而此節奏也同時擔負了主題的角色，值得注意的是，主題音是分開由位於每拍的第一個十六分音符連線組成，主題呈現下行級進的半音，最後由上行的四度跳進音程做出提起、輕盈的結尾。（譜例 5-2-4）

譜例 5-2-4

The image shows a musical score for Example 5-2-4, starting at measure 71. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melody of sixteenth notes. The tempo is marked 'Con moto' and the dynamics are 'ppp' and 'leggiero'. The melody is annotated with red boxes and arrows. A red box labeled '半音下行' (Half-tone descent) covers the first five measures, where the melody descends by half steps. A red box labeled '四度上行' (Fourth interval ascent) covers the last two measures, where the melody ascends by a fourth. A red arrow labeled '弱拍起' (Weak beat start) points to the first measure, and another red arrow labeled '正拍結尾' (Strong beat end) points to the end of the phrase. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment.

而主題的發展則藉由擴大主題音與其後的相鄰音之音程關係，達到張力的延展。由二度、三度、減四度、完全四度、增四度、五度逐漸擴張的音程，製造出水流不同的幅度波動，當然也時而穿插著逆向的縮減音程，使水波更活潑、自然。（譜例 5-2-5）

譜例 5-2-5

79

擴大的音程

*p*

拉赫曼尼諾夫繼續發展主題的手法，除了其與相鄰音之音程增大，接著反向進行主題，改以上行表現。突然相反的音型走向，就如同水花濺起般的絢麗。而主題音之間的音程不再侷限於半音級進，甚至有跳進的五度音程出現，主題與相鄰音之間也突增至六度差距。此處的和聲也使用許多變化和弦，許多的和聲外音產生大調般明亮的色彩，左手也以和弦式伴奏，強化了音響與和聲感。這些手法，都豐富了 B 段主題 b 的生命力，卻只持續了約 4 小節就逐漸消退。（譜例 5-2-6）

譜例 5-2-6

83

主題音改由上行走向



跳進五度音程

*p*

*dim.*

和弦式伴奏

延續著已相當流動的律動，在 B 段結尾加入一長達 14 小節的插入句，標示急板(Presto)與情緒的營造，成為此曲的高潮點。以五度為基礎填入十六分音符，不

斷地交替上下音型走向，作非常快速的音群跑動。十六分音群也分為二種組合型態，共通點為各自重覆四次，二者輪流呈現，且都是由一上行音群與一下行音群組成。一為來自前段的伴奏音型，是 4+4 的組合，，皆為單音，象徵平緩的水流。二為整合過後的伴奏音型，為 2+2 的組合，，週期縮短，激進感便增強了，象徵激進的水流，且雙音的加入使節奏感更明確。拉赫曼尼諾夫先以二者輪流出現鋪陳，呈現水流急緩不一的變化（譜例 5-2-7），隨著急流愈來愈湍急，素材也完全由後者取代，音型的高低走向與激動情緒的高低程度成正比。（譜例 5-2-8）

譜例 5-2-7



譜例 5-2-8




### A'段：

再次聽見主題 a 時，是已結合了 B 段的伴奏節奏型，作為與澎湃的情緒、豐富的音樂織度之銜接。(譜例 5-2-9)

### 譜例 5-2-9

The image shows a musical score for piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are 'ppp' and 'mf'. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the right hand, labeled 'B段節奏型'. The score is numbered 128 in the top right corner.

### B'段：

為樂曲結束前的最後一個高潮，依然沿用相同的伴奏型態，半音級進下行的主題音帶領著樂曲的進行。而音域愈爬愈高，戲劇張力也愈來愈強烈，使用半音轉調，先後到達升 F 大調、A 大調、降 A 大調、降 B 大調，卻都短暫停留二小節即離開。強調該調的主和弦及其相鄰半音的變化和弦，不斷地來回變換、圍繞不去，似乎在描述船受困於急湍之中，動彈不得。這也放大了此曲的最大特色---深度陰鬱與不斷地徘徊圍繞。在此，雖然數度轉至大調，但卻凝聚了強烈的不安焦躁，似乎臨界的張力瀕臨爆發！終於，在到達 G 小調時，釋放了壓力，進入最後的結束段。(譜例 5-2-10)

譜例 5-2-10

半音來回移動

177 #F: A:

180 mf  $\flat$ A:

183 *f* *ppp*  $\flat$ B: g:

結束段：

結束段穩定地建立在 G 小調上，再次利用半音作為牽引情緒的素材，此處的連續下行舒緩張力。左手也以長音符緩和織度、穩定調性。也出現本曲中最小的音值六連音，在一串由其組成的上行音階中，跨越三個八度，漸漸地消失。最後，經過五級的七級屬九和絃，與屬十三和絃中，憂鬱地解決，結束全曲。(譜例 5-2-11)

譜例 5-2-11

Musical score for Example 5-2-11, measures 195-200. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment.

**Measure 195:** The right hand features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a *6* and *m. d.* The left hand provides a harmonic accompaniment, marked with *m. s.* and *pppp*.

**Measure 196:** Continuation of the melodic and harmonic patterns from measure 195.

**Measure 197:** Continuation of the melodic and harmonic patterns from measure 195.

**Measure 198:** Continuation of the melodic and harmonic patterns from measure 195.

**Measure 199:** Continuation of the melodic and harmonic patterns from measure 195.

**Measure 200:** The final measure of the system, featuring a *ppp* dynamic in the right hand and a *pp* dynamic in the left hand. The left hand includes a chord marked *vii<sup>9</sup> / v* and a chord marked *v<sub>13</sub> i*.

### 第三節 演奏詮釋

拉赫曼尼諾夫運用許多作曲手法營造出 G 小調〈船歌〉綿延、深度憂鬱的氣質。因此在彈奏上，要非常注意樂句的延展，盡量拉長句子，並體會伴奏的節奏製造出來的韻律感。整曲的韻律，應以一小節為一拍擺動，但心中存在輕微的三小拍，表現持續節奏音型的驅動感。

第一種伴奏型特色為三連音素材的組合，先有二小節的單獨呈現，體會和聲非常穩定、單純地建立在一級原位，加上連音本身流動的特色，勾勒出平靜的水面，蘊含著水波微微流動，不停歇（譜例 5-3-1，第 1-6 小節）。但要特別注意的是，整體應以和聲穩定感為主，不應有過大的連音波動，盡量地延長樂句，想像在廣闊無邊的空間中。主題 a 發聲的第一音 D 音很重要，音色必須層次分明，與伴奏有所區別，如同宣佈啟航。接著稍強調第二音 C 音為切分節奏，而倚音升 F 促使增四度產生，也要彈出不諧和的和聲感、製造些微的張力。聆聽導音欲解決的特質，馬上回到位於正拍的一級。而低音的雙音跳音，則要彈出有厚度、彈性，像船槳碰撞河底，從河底傳出來的聲響。

第二次重申主題 a 時，出現連續二個切分音 D 及 C 音，應更加強調，但也要注意音色的選擇，不宜過於直接（譜例 5-3-1，第 7 小節）。要有船隻於水上划行前進，平穩也帶有流動感。當伴奏的和聲趨於變化時，要將和聲感表現出來，支撐著主題。主題 a 結束前出現四度跳進、節奏密集、連續上行、並到達主題之最高音升 F，必須一步步將音樂推進最高點，在強調連續四分音符時，也要注意圓滑、

橫向的線條（譜例 5-3-1，第 15-16 小節）。也不宜做太誇張的彈性速度，情緒的起伏也要保持在一個穩定的水平，感受都需建立在悠閒、平穩的律動之中，加以推進、收回。總而言之，「划行於水面」是思維的主軸。

譜例 5-3-1：主題 a

**Moderato** 由三連音組成的水流節奏，需平靜、綿延

*pp* *mf* 增四度

主題與伴奏之音色，需層次分明 切分音

第二次主題呈現

富彈性、厚實的音色 以溫厚的音色強調(切分音)

四度跳進

強調每音，也必須具備橫向線條

A 段的過門樂段短暫到 C 小調也提高音域，純淨的和聲與右手最高音使音樂散發出透亮的色彩，因此表現穠纖合度的和聲感外，也要記得點出最高音，好像陽光照耀波光粼粼的景象（譜例 5-3-2）。節奏組合較不穩定，搖擺幅度的更大，彈



奏時能加入一些自然的韻律，但仍要清楚的呈現拉赫曼尼諾夫已設計好的不穩定感。且於和弦交替時，音色與速度都不要過於猛撞，太強烈的表現節奏性會破壞蕩漾的感覺，應小心銜接時的彈性、柔軟度。最後，銜接到主題 a 時，要小心翼翼地處理右手的四度跳進，給予一點微小的空間，但程度必須拿捏得宜，或許與「藕斷絲連」有異曲同工之處！聆聽左手根音的級進也是作為輔助的方法。

譜例 5-3-2 : A 段之過門樂段

和弦交替時，具彈性、不猛撞

些微的空間感

要以非常細膩的音色、*pp* 的音量回到主題 a，尤其音樂織度已加強的情況下，更要小心（譜例 5-3-3）。筆者認為，需留心體會左手完全五度的空心感，調配出織度與和聲之間的比例。也要再度留意旋律線條的延伸，不可被頻繁出現的根音跳奏打斷，要持續地生長。雖然根音音值很短，但也不能忽略其半音級進上行的方向感，多留意根音於休止符時的方向、張力。音量的起伏方面，除了小樂句的自然波動外，應將整段視為一體，畫出輪廓走向以幫助音樂前進的流暢。

譜例 5-3-3

留意橫向線條的發展

43 *pp* 空心五度

48 儘管是休止符，仍有前進的方向感

53 *pp*

B 段十六分音符跑動流利的特性，使此段自然流動力十足（譜例 5-3-4）。彈奏十六分音符群時，清楚且平均最為重要。遵照譜上 *leggiero*（輕快地）的標示，手指須彈出輕巧顆粒，並可加入手腕的運用幫助音符圓潤的连接。顆粒分明的音符，搭配橫向線條，串聯出主題半音級進的關係，即能表現另種律動感。而每個樂句的最後一四分音符不可過重、也不可過短，要具彈性、提起的意味。利用此四分音符的彈性與韻律，盪至下一組樂句。

而筆者認為，不同於 A 段，此段可以二小節做為一單位，即六小拍才數一大拍，使樂句更加流動。因此，左手四個雙音長音，都將以切分音的感受切入，演奏時要用推進的音色呈現，不如正拍般的強勢、果決（譜例 5-3-4）。但之後第二次

呈現此主題時，左手每三拍即出現一個琶音式的和弦或雙音（譜例 5-3-5，第 91、93 小節），稍微消礙了右手的橫向線條。因此彈奏時，必須避免笨重的聲音，要如弦樂撥弦般地彈奏琶音，以同一個動作完成，手臂也可稍移動幫忙。

譜例 5-3-4：主題 b 第一次出現

譜例 5-3-5：主題 b 第二次出現

當旋律線條出現在左手時（譜例 5-3-6），此六拍為一單位的韻律更濃了。如同繞了一個圈般，以根音向上的彈性作為出發，往第四拍推進，到達後於第五拍收回，第六拍休止、僅剩右手，符合音樂織度的安排，也幫助呈現水流感。

譜例 5-3-6

The image shows a musical score for Example 5-3-6, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 79. The right-hand part (treble clef) features a continuous eighth-note pattern. The left-hand part (bass clef) has a more complex texture with chords and a prominent bass line. Annotations include a blue bracket above the first two measures of the right hand labeled '將二小節視為一單位'. A red arrow points from the first measure of the left hand to the second measure, with the text '富彈性、向上的音色' below it. Another red arrow points to the second measure of the left hand, with the text '往此音推進 收回' below it. Dynamic markings 'mf' and 'f' are present in both systems.

隨著情緒發展，雙手織度變得複雜，分句的起始也錯開了（譜例 5-3-7）。筆者認為，一定要清楚地分別左手二拍一組，右手為一長樂句（第 83-91 小節）的不同。左手要加強和弦的強度、飽滿的和聲。在第 86 小節第二拍，左手的切分音 D 音非常重要，其力度張力必須能延續至第 89 小節下一次同音再出現（譜例 5-3-7）。但之後第二次重現此段時，右手須於每拍作出重音，強調縱向的樂感。而之後的切分 D 音也出現於第三拍，不再強調，順勢地漸弱。整體來說，B 段第一次呈現時，音樂起伏平緩、多為橫向線條，第二次節奏的激進感較大、縱向線條較多、力度的張力幅度也較戲劇化。（譜例 5-3-8）

譜例 5-3-7

右手應視為一長樂句

和弦音色飽滿

強調此音

83

86

89

*dim.*

*pp*

譜例 5-3-8

右手重音，表現縱向樂感

不刻意強調

103

107

*ppp*

結束段左手出現琶音式的和弦（譜例 5-3-9），應要小心滑奏的速度勿太慢，且須準確地在正拍上滑奏，避免影響到整體流暢的感受。當雙手皆有旋律音時，要共同唱出二個聲部，感受之間的音程感。最後，六連音群的彈奏，要注意每組之間的力度銜接，音符不必顯現出過清楚的顆粒，盡量製造出一片朦朧的景象。

譜例 5-3-9：結束段

譜例 5-3-9 展示了鋼琴演奏的結束段，包含以下樂句：

- 189 小節：左手出現琶音式的和弦。紅色標註指出：「體會雙手間的音程、和聲」。紅色圈出左手的和弦，並標註：「琶音於正拍滑奏，且流利」。
- 193 小節：右手演奏六連音。紅色標註指出：「六連音樂段，雙手間需有良好的力度銜接」。此處標有 *m. s.* 和 *pppp* 力度記號。
- 195 小節：右手繼續演奏六連音。

## 第六章 巴爾托克《戶外》，Sz. 81，〈船歌〉

### 第一節 創作背景與風格特色

巴爾托克出生於 1881 年，為 20 世紀匈牙利代表性作曲家及鋼琴家。他自幼即展現強烈的民族意識，17 歲時憑著一股民族自尊心，放棄維也納音樂學院而進入布達佩斯音樂院就讀，隨托曼(István Thomán, 1862-1940)學習鋼琴、寇斯勒(Hans von Koessler, 1853-1926)學習作曲。也因此遇見了同在音樂院就讀的高大宜(Zoltán Kodály, 1882-1967)，<sup>20</sup> 二人一同投入匈牙利、斯拉夫、羅馬尼亞、馬札爾、保加利亞、阿拉伯...等民歌的採集，豐富了巴爾托克的民謠研究工作。

巴爾托克從民間音樂所學習的經驗對於其作品特色影響甚大。他發現民歌旋律經常出現古老的教會音樂調式，甚至使用更早之前的五聲音階；而這些民歌旋律也經常出現二度、四度、七度等音程。因此巴爾托克試圖在作品中再度應用這些調式，並與不協和音程的使用，組合成新的和聲音響。而這些旋律也同時具備準確速度(Tempo giusto)與彈性速度(Tempo rubato)，能表現自由野性、變化多端的節奏型態，也是突顯活力的要素之一。在採集的日子中體驗純樸的農村生活，使巴爾托克學會以簡潔、精鍊的手法表達音樂，去除不必要的華飾。但巴爾托克不僅是模仿民歌旋律，而是吸取其菁華，成就自身音樂。在他的作品中，他不直接採用民歌，而是消融、轉換以自己特有的創作語法呈現。

鋼琴作品為巴爾托克相當重視的曲種。《戶外》，是由五首小品做組成的鋼琴

---

<sup>20</sup> 為匈牙利作曲家、音樂教育家。1906 年與巴爾托克齊至匈牙利、羅馬尼亞採集民謠，並共同著有《匈牙利民歌集》。並於他所創立之高大宜音樂教學法中，強調相對音高、手語、節奏語言、匈牙利五聲音階等教材所具意義。

組曲，作於 1926 年。巴爾托克自 1920 年完成《即興曲》(Improvisations, 1920)後，便長達六年時間未創作鋼琴作品，直到 1926 年夏天巴爾托克再次提筆一口氣完成著名鋼琴作品《鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata, BB88, 1926)、《九首鋼琴小品》(Nine Pieces, BB90, 1926)、《第一號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No. 1, BB91, 1926)及《戶外》，是為鋼琴作品豐收之年。

此時期的鋼琴作品富含幾種特色：由於第一次世界大戰，阻止了巴爾托克積極的民間採集工作，卻也促使他在這段期間開創了他個人風格，將民歌元素內化並昇華運用至藝術層次；他也重新研究巴洛克時期的音樂，認識複音音樂的經驗豐富了他的音樂語言；將擊樂的概念(martellato)投注於鋼琴樂曲，大大地加強了鋼琴的表現力；擅用數個微小動機為創作素材，樂曲的排列、組合皆圍繞著最原始的動機發展；和聲使用更加大膽，巴爾托克強調民謠必須建立於調性基礎上，而他又於曲中將調性擴張，無法以正規的大小調分析，且經常出現圍繞著中心音打轉的情形。速度、拍號、重音的變化，大小調、調式、五聲音階的混合使用、都使得巴爾托克音樂表現出匈牙利民謠風格，也使他穿梭於複雜與單純的臨界間。

《戶外》組曲具備巴爾托克之鋼琴作品特色，可視為其代表作之一。此組曲依序為〈鼓與笛子〉(*With Drums and Pipes*)、〈船歌〉(*Barcarolla*)、〈彌賽特曲〉(*Musettes*)、〈夜樂〉(*The Night's Music*)、〈追逐〉(*The Chase*)，是少數巴爾托克附有標題創作的曲目。他調和聲音色彩的明暗以比擬實質外在的景色情況。雖然此作品被視為一組曲，但巴爾托克卻鮮少在音樂會上做完整的演出。全組於調性方



面也可見巴爾托克慣用的拱橋形式(arch form)，<sup>21</sup> 為E-G-A-G-E。〈鼓與笛子〉為引用匈牙利民謠”*Gólya, gólya, gilice*”中僅以三個音(E、升F、G)所構成的片段，全曲運用了巴爾托克擅長的動機發展，圍繞著中心音E精巧地擴張。〈船歌〉曲中不斷地變換拍號，並於弱拍加重，造成了聽覺上的錯置。巴爾托克樂句經常複奏的特色為其左手作出象徵水流綿延的句型。儘管使用許多增四音程、半音階，樂曲仍表現出純淨自然的美感，詮釋了巴爾托克既創新又忠於原味的理念。〈彌賽特曲〉大量的穿插半音流動、各段速度變換十分頻繁及和聲撞擊似音堆效果都顯示出特有風格。〈夜樂〉描述夜晚樹葉擺動、蟲鳴鳥叫的大自然聲響，也是以動機發展的手法完成，充分感受巴爾托克將民謠採集的心得與作品融為一體。最後一首〈追逐〉為第一首〈鼓與笛子〉的變奏，全曲使用踏板持續導音，造成和聲上的衝突感為一重要的指標。另外，將鋼琴視為擊樂所作的錘音彈法也大量出現於此曲中。

巴爾托克以精鍊的言語、創新的和聲使用與彈法、多變的節奏型態、清晰的音樂織度、營造匈牙利風味的自然美感。他堅守了固有的大小調性、教會、五聲調式，盡力開發新的可能性，是引領匈牙利 20 世紀作曲風格的最佳代表。

---

<sup>21</sup> 一種樂曲結構，為巴爾托克自建築中獲得靈感，以建築的架構原理創作。以對稱的形式創作，不單向的思考，而以某一樂章為中心思量，目的為保有曲子的張力效果與平衡。最常見的形式為 ABCBA。

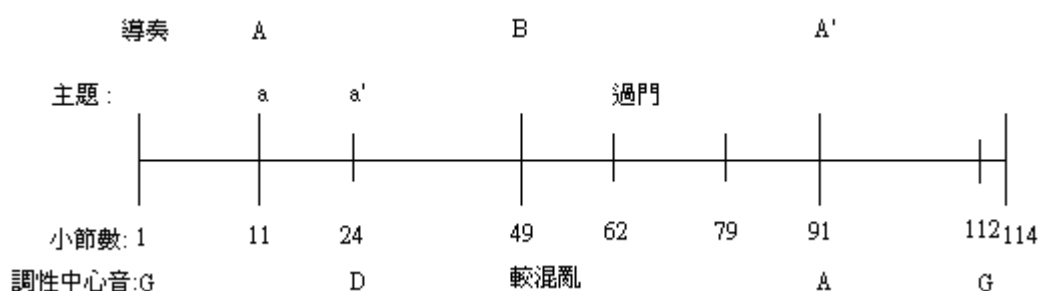
## 第二節 樂曲分析

### 曲式與各段介紹：

此曲創作於 1926 年，為巴爾托克偏晚期的作品，內含許多巴爾托克喜愛使用的素材，如五聲音階、教會調式、各式的四度音程、二度與七度音程...，也以其典型的手法創作，如調性中心音為主、變化拍子、反覆、模進...。全曲沒有明確的調性，是以中心音 G 為主軸。民間音樂元素融合於曲中，如五聲音階、教會調式、大量的四度音程、二度與七度音程...等。大量的四度音程與不斷轉變的拍號為本曲最大特色。曲式可劃分為三段體（表 6-1），且幾乎是使用單一素材貫徹全曲。也運用民歌主題經常反覆、模進，與節奏感強烈的特色。全曲以不間斷的圓滑奏與從一而終的節奏，於性格上製造出統一、整體感。

全曲拍號不斷地變換，共計出現八種不同的拍號！以三八拍子、四八拍子、五八拍子、六八拍子、三四拍子為主，附有少許的二八拍子、七八拍子與九八拍子，且幾乎每一小節即變換拍號，變化地相當頻繁。由於每種拍號的韻律、組合皆不同，使本曲建立在非常動盪、完全無法捉摸的律動上，表現出強烈不穩定的流水節奏。

表 6-1：曲式長條圖



## 導奏：

完全四度於導奏時已大量使用（譜例 6-2-1），強調以四度堆疊與單旋律的跑動，使調性、和聲非常不明確。也數次使中心音 G 以根音形式出現，而根音與右手刻意突顯的 F 音之間，巴爾托克也以熱愛的七度音程遙相呼應。並著重以不斷轉換的拍號及上下行音型行作出旋轉、不規律的律動感。

### 譜例 6-2-1：導奏

The image shows a musical score for the introduction of Example 6-2-1. It consists of two staves: a piano (p) staff on top and a bass (b) staff on the bottom. The piano staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), while the bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score is annotated with blue and red markings. Blue brackets and lines connect notes in the piano staff, with the label "皆為完全四度堆疊而成" (All are formed by perfect fourth stacking) above them. Another blue bracket connects notes in the piano staff, labeled "減四度" (Diminished fourth). Red circles highlight specific notes in the piano staff, with the label "突顯音F" (Prominent note F) above them. A red line connects a note in the piano staff to a note in the bass staff, labeled "七度" (Seventh). The score includes dynamic markings like *pp* and *p*, and various rhythmic values.

## A 段：

A 段主題（譜例 6-2-2）率先用八度闡明了中心音 G，伴奏的每一次迴旋也都以根音 G 音作為開頭（譜例 6-2-2，第 11、13、15、17、19 小節）。隨處可見四度、二度、七度音程，如右手長音 G 音與跳躍的升 F 音不斷產生二度碰撞，而左手迴旋的最低、最高音也都以增四度或大七度構成。其後，在第 18 小節處，右手出現一歌唱性的旋律，為艾奧里安(Aeolian)調式所組成。為節奏性十足的樂段添加抒情

韻味，也藉由教會調式的特性，舒緩不諧和音程所造成的刺激。拍號不斷轉換讓人無法準確地捉摸其韻律，造成不穩定的感受。

譜例 6-2-2 : A 段主題

主題 a' 中(譜例 6-2-3)暫時改為以 D 音為中心，但旋律續以艾奧里安(Aeolian)調式出現，二段使用相同的素材發展，是為前段之模進。

譜例 6-2-3 : a' 段

中心音改為D

Musical score for measures 32-41. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is annotated with blue lines and red circles. The annotations include: '增四度' (Augmented fourth) between measures 32 and 33; '大七度' (Major seventh) between measures 33 and 34; '艾奧里安調式' (Aeolian mode) for measures 34-36; and '艾奧里安調式' (Aeolian mode) for measures 37-39. Red circles highlight specific notes in measures 32, 33, 34, 37, 38, and 41.

B 段:

此段主題與伴奏互調，改由右手彈象徵水流的伴奏、左手以長音符穿雜跳音。左手之所有的相鄰音符皆為不協和音程的交疊，如小九度、小二度...，使調性中心音較混亂。且長音符的時值縮短、出現頻率也更加頻繁、加上重音的標示，使情緒張力增強，推進至過門樂段。(譜例 6-2-4)

譜例 6-2-4 : B 段

Musical score for measures 49-58. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is annotated with red lines and circles. The annotations include: '左、右手角色交換' (Left and right hand role exchange) for measures 49-50; '小九度' (Minor ninth) between measures 49 and 50; '小九度' (Minor ninth) between measures 51 and 52; and '小二與小九度' (Minor second and minor ninth) between measures 53 and 54. Red circles highlight specific notes in measures 49, 51, and 53. The score also includes dynamic markings like 'p', 'mp', and 'cresc.'.

過門是全曲最激動、情緒高昂的樂段（譜例 6-2-5），二首皆以伴奏流動的音型表現，許多反向的音型擴大了音域的展現，並有雙手皆加予重音的雙音，更加突出其不協和感。特別的是，右手在此運用了五聲音階徵調式，產生了不同的異國風貌（第 66-70 小節）。最後藉由拉攏雙手間的音域、掛留音、相同音型的不斷反覆以緩和情緒，接著進入似導奏的片段。

譜例 6-2-5：過門樂段

5聲徵調式

A' 段:

再現時先以 A 音為中心（譜例 6-2-6），右手再度出現艾奧里安(Aeolian)組成的

旋律，結尾時，雙手皆回到本曲最重要的組合型態，左手也漸漸減緩音型波動的幅度，逐漸地引導回到中心音 G，最後仍以增四度音程結束全曲。(譜例 6-2-7)

譜例 6-2-6: A' 段

91 中心音為A

*poco marc. il canto*

譜例 6-2-7: 結尾

108

*dim.*

左手水波幅度減緩

111 *poco rallentando*

*pp*

增四度 回到中心音G

### 第三節 演奏詮釋

#### 一、節奏

筆者認為，彈奏此曲時，首要最需克服的是節奏，即變化拍子所造成的不穩定流水節奏。其中，六八拍子能平均分為二大拍，其韻律是較為平衡、熟悉的，其餘如五八拍子、七八拍子、四八拍子、九八拍子...都表現出不平衡的律動，因此，彈奏前應先依照音型的結構，劃分出不同的組合方式。

如三八拍子與四八拍子之長度較短，因此經常以全小節為一單位看待；五八拍子有 2+3、3+2 的可能，導奏時（譜例 6-3-1，第 6、8-9 小節），根據右手 F 音出現的時間劃分為 2+3。A 段結尾一長達四小節的五八拍子樂句（譜例 6-3-2），也是以右手十六分音符跳音的節奏作為劃分依據，以 3+2 劃分時，第四拍的跳音即能於正拍出現，彈奏時較易反應；七八拍子出現於導奏（譜例 6-3-1，第 4-5、7 小節），根據其音型的走向劃分，將上行音符、下行音符各自歸納為一組，因此成為 3+4 或 4+3 的形態；而三四拍子的韻律為三拍子、較具節奏感，不同於六八拍子的二分法、較為流暢，也藉此特性造成相異的律動。因此彈奏三四拍子的樂句時，應特別突顯強烈的三拍節奏（譜例 6-3-3）；六八拍子樂句則是均分為 3+3，呈現流動、穩定的水流（譜例 6-3-1，第 1-3 小節）。

這些變化拍子間的轉換，是必須經由多次反覆的練習，熟悉其突然改變的韻律感，內化成旋律的一部份，才能自然的表現出韻律而不顯突兀。加上此曲為行版(Andante)，速度約為  $\downarrow = 96-88$ ，在體會變化拍子所製造的特殊韻律感之外，應



保持平穩的速度輔助，營造出此曲最主要的水波動盪景象。

譜例 6-3-1：各拍號的劃分

譜例 6-3-2

譜例 6-3-3

強調打三拍，製造出跳音於後半拍的節奏感

## 二、音色

跨越多小節的雙音長音夾雜著短跳音的主題，節奏感必須非常精確、跳躍，並以較明亮、立體的音色奏出。旋律出現時，體驗細微的韻律與盡情的歌唱，呈現抒情性強但具個性的音色。當節奏性與歌唱的主題銜接時，要能立即轉變情緒，表現出二者截然不同的風貌。

貫串全曲的伴奏，為全曲綿延、流動的來源。彈奏時思考音符之間的關聯，以較慢的觸鍵應給予溫和、溫暖的音色特質，使其能營造連成一片、無隙、緊密的線條。另外，雖然音型的走向呈現高低起伏，但應保守的蘊釀音樂張力，勿於每一樂句做過多的力度變化，應保留至全曲的高潮時，才釋放能量衝刺。除了練習時應分段落細琢，最後也可衡量將全曲看作一個大段落，採一個整體的概念，能幫助於音色、表情上的構思。

## 三、指法

全曲中左手全部以圓滑線標記，右手僅有極少數加強語氣的音符是以持續記號(*tenuto*)標示，因此演奏時一定要留意圓滑的線條呈現。彈奏圓滑奏時，首先注意指法的設計，為了不因換指時而打斷韻律與圓滑、或導致音符間的不平均，須以適當、舒服彈奏的手型為考量中心。在設計指法時，筆者盡量以維持手型、避免過於頻繁的大動作、配合韻律為考量前提，希望能彈奏平均的觸鍵與音色。如 A 段開頭的左手指法（譜例 6-3-4），為避免大跳動作影響平穩的流動感、也不易維持小聲，因此選擇以轉指的方式彈奏（譜例 6-3-4，指法 a）。或視每個人的手指長短、

大小都不盡相同，適合的指法也將有差異，也可考慮以 1 指彈奏升 C 音並直接滑向 C 音，使樂句更為圓滑（譜例 6-3-4，指法 b）。另外，為避免拇指彈奏黑鍵時容易造成不平均的觸鍵，因此於 B 音轉 4 指，使升 F 音得以使用 2 指彈奏。（譜例 6-3-5）

譜例 6-3-4: A 段開頭的指法設計

11 *cantando*  
*mp*

指法 a:

利用轉指，避免大跳動作，並維持小聲的音量

11 *cantando*  
*mp*

指法 b:

譜例 6-3-5

17

為配合韻律與維持手型，盡量以最小的動作完成音符跑動。因此設計指法時，應以手指本身能圓滑連接的指法為主，相同音於鄰近重複彈奏時，也盡量以相同

手指彈奏。(譜例 6-3-6)

譜例 6-3-6

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 41 and ends at measure 44. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The second system starts at measure 45 and ends at measure 48. It includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, and *pv*. Fingerings are also present, including a sequence of 2 1 2 in the bass clef and 5 2 1 3 2 in the treble clef.

當雙手同時彈奏相同韻律、節奏，或音型走向雷同時，若能使指法也統一或互相對應，尤其轉指的時間為對稱時，即能使力量施放一致、加深韻律感，對背譜也有幫助。(譜例 6-3-7)

譜例 6-3-7

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 66 and ends at measure 69. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The second system starts at measure 70 and ends at measure 73. It includes dynamic markings such as *f*. Fingerings are also present, including a sequence of 4 3 2 in the bass clef and 1 3 3-2 1 in the treble clef.

#### 四、踏板

為了表現出音程間互相交疊的衝突感，如二度、七度。卻不能過於模糊、混雜的音響，因此在踏板上應視音程的變化、及雙手音域的遠近做調整。如導奏時（譜例 6-3-8），一開始為二個完全四度的堆疊，尚稱協和，但當左手加入時，若持續踩長踏板將使音響過於混濁，因此筆者認為，僅踩前三音維持朦朧的音響，也保持在 *pp* 的力度。此後隨著中心音的出現，在控制音響的清澈度之虞，須適度地留住此音與其上所建構的音程。此外，於音域較近的長踏板樂句，也可斟酌於末尾稍提起踏板，以減輕厚重、混濁感。

譜例 6-3-8：導奏的踏板運用

1 **Andante**, ♩ = 96-88

*pp*

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. ♩. ♩. \* ♩.

6 *p*

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩.

踏板稍提起

## 第七章 結論

在 11 世紀的義大利「水都」威尼斯，人們仰賴水上交通工具來往疏通，隨處可見許多貢多拉船隻穿梭於水道之間，由潺湲、平緩、急險、洶湧…各式水流載往前進，而伴隨著水流的是船夫規律地划槳聲、及隨性哼唱的小曲。這就是「船歌」的由來---一種兼具極高流動性與抒情性的歌曲小品。

揣摩貢多拉於水面上平順無阻地悠遊划行，隨水波搖擺、晃盪，再搭配著船槳有力且規律的撞擊聲響、及船夫輕和的歌聲，使「船歌」經常呈現六八拍子，較輕快的中板速度。此浪漫的抒情體裁，於 18 世紀時深受歌劇、藝術歌曲作曲家的喜愛，紛紛採用作為詠嘆調、情歌的素材。此後，作曲家也逐漸將其運用至鋼琴作品中，以「個性小品」之屬性呈現，並於 19 世紀大受作曲家歡迎，造就了許多優秀的船歌作品。

探究所有「船歌」之鋼琴作品，存在多種名稱上的區別，其中以 "Gondellied" 與 "Barcarolle" 採用最為頻繁。「Gondellied」是取自義大利貢多拉船隻名稱，直接引用為作品標題，著名的作品有孟德爾頌《無言歌》中之三首〈船歌〉、李斯特之二首《悲傷的船歌》；而「Barcarolle」一詞為法文，為源自義大利語「barca」，意指「船」。是由波蘭作曲家蕭邦第一位引用作為標題，《船歌》，作品 60，此創舉使得許多後進作曲家受到影響，陸續出現以此為題的「船歌」作品。其中，最著名的為佛瑞之十三首船歌，這一整套船歌共花費四十年間創作，展現出佛瑞早、中、晚三期不同的創作風格，早期的音樂織度與手法明顯受蕭邦創作特色影響，

並於中、後期逐漸摸索出獨特船歌風格，是於船歌發展中相當重要的作品。

而當西方文化逐漸傳入具濃厚民族性的俄國，「船歌」這股新能量便藉由師徒制度而廣為流傳，融合了俄國民族文化與特色的「船歌」作品，於和聲、音樂織度、音樂語言上的表現與西方音樂頗具差異。柴可夫斯基鋼琴組曲《四季》中六月〈船歌〉、拉赫曼尼諾夫《沙龍小曲，作品 10》中第三首〈船歌〉…皆為著名代表作。經過時代轉移，直到 20 世紀音樂普遍科學化，作曲家對於船歌也有另種風貌的詮釋，如匈牙利作曲家巴爾托克，於 1926 年作鋼琴獨奏組曲《戶外》中，第二首《船歌》即為內化民歌精神與結合當代新音樂思潮。美國近代作曲家羅倫，也於 1949 年完成一首獨立的船歌作品。藉由各國、各世代的「船歌」作品，可探究出作曲家相異的創作思維與手法。

詮釋各曲時，首應把握住船歌最重要的背景基礎---水流節奏，表現出節奏的韻律感，並隨著不同水流韻律變化之。歌唱的旋律也是「船歌」作品中之重要角色，盡量延長線條、歌唱般地彈奏。背景與旋律的音色必須層次分明，旋律以明亮、突顯，水流節奏則以溫和、平實的音色，支持驅動全曲。

演奏時也須留意各作曲家的獨特風格。如蕭邦《船歌》，作品 60 之最大特色即為彈性速度的運用，適當的彈性速度表現出蕭邦內斂、細膩又多熟善感的迷人特質，能使音樂情感更加豐富。不拘泥於小節線中，盡量拉長樂句，表現出十二八拍子更為綿延的流動感。每個主題所搭配的流所節奏也有所差異，藉此表現出不同的韻律感，有長而綿延的水流、規律穩定的節奏、或以掛留音製造切分節奏...

各式的水流節奏，促進全曲的流動性。平行三度及六度是蕭邦非常喜愛用來建構主題的音程，在這首船歌當中，無論主題或裝飾功能的樂句，都經常可見以此二種音程為基礎。這使旋律如同二重唱般，不致於單薄，而織度較為豐富，也增添了和聲感。詮釋時，應採不同音色區分之，最高聲部則應稍明亮、突顯，讓人清楚的聽見；較低聲部可以包覆著溫暖的音色，支持著高音聲部，增強主旋律的厚度；左手彈奏的固定節奏型，呈現溫和、平實的音色，作為全曲的背景素材。

大膽的運用和聲替曲子增加色彩與驚奇，大量的半音也具有模糊調性的作用，再以持續音或同音轉調的方式完成遠系轉調。詮釋時，因此如何留住根音的聲響以維持和聲為踏板的首要考量。其次，也須避免過長的踏板導致混濁的音響，拿捏更換踏板的時機、踏板使用的深淺，應多方衡量。

佛瑞之第一號 A 小調《船歌》，作品 26，早期作品之曲式較單純，與個性小品之基本三段體曲式架構相同。節奏韻律也符合多數船歌作品之六八拍子，主題具有抒情、歌唱的特性、顯而易懂，透過伴奏的各樣節奏形態，表現出音樂的韻律感。從音樂中一個歌唱性優美的旋律主題，配有分解和弦為伴奏的特點，細膩的織度可見受蕭邦之影響。和聲運用也很簡單，雖有許多臨時升降記號，但都作於裝飾及經過音使用，偶用於轉調的媒介，佛瑞也將半音轉調運用在本曲之過門樂段。而佛瑞應用教會調式於旋律中，於終了時所用的皮卡第三度，可解讀於其求學時紮實的宗教音樂訓練。

佛瑞第十二號降 E 大調《船歌》以優美的主題為主軸，聲部織度由二聲部漸



發展至四聲部，並大膽地利用和聲與調性增加色彩，調性十分不穩定，經常僅作短暫的停留又隨即游移離開，且幾乎每次都運用了半音轉調之手法達到調性轉換。除了於轉調所需，二度音的跑動也一直出現在伴奏或銜接功能的樂句之中，是為非常重要的素材。調性模糊、二度音程的大量出現都表現出捉摸不定及不確定感。也用他愛的 hemiola 作曲手法、聲部間的緊密接應(stretto)完成。當 hemiola 出現於此曲的其中一主題當中，且不斷地強化聲部、力度以擴張其效果，及聲部間的如卡農般的緊密交錯時，再度給人捉摸不定、不安穩的樂感。

佛瑞之第一號 A 小調《船歌》，作品 26 與第十二號降 E 大調《船歌》，作品 106 bis 為早、晚其之代表作，二者於詮釋上需共同注意主題自由穿梭於雙手間的音色控制，清澈、純淨的音色。以及佛瑞強調持續低音，加上豐富和聲色彩所伴之的大量和聲外音，演奏時於踏板的取捨須相當留意，在保留持續低音之餘仍要呈現透淨的音響。而二者最大不同於，演奏早期作品第一號 A 小調《船歌》，作品 26 時，可突顯出優美旋律，陪襯著純淨、單純的和聲織度，呈現優雅的態度。而晚期第十二號降 E 大調《船歌》，作品 106 bis 的雖也以優美主題為主軸，但大膽地利用和聲與調性變化增加色彩，調性模糊、半音轉調、二度音程的大量出現都表現出捉摸不定及不確定感。如此具有豐富的交織色彩，曲終時又歸於恬淡平靜的風格，為彈奏晚期作品時風格應拿捏得宜的部份。

拉赫曼尼諾夫作品 10，第三首 G 小調〈船歌〉，顯露出一種深度憂鬱、陰雨濛濛的感受。特別的是，此曲以單拍子，使用三四拍子創作與大量地掛留音模糊

小節線，增加節拍的不穩定與似切分節奏的錯置感。曲式方面則符合個性小品之三段體式，與蕭邦相同，僅在再現部稍作變形。詮釋時，要留意維持三連音水流節奏的流動、寧靜感，利用寧靜的伴奏節奏、平穩級進的主題、與掛留音韻律的模糊感、切分節奏的搖擺，呈現平靜水面上交織、搖擺的張力。調性與和聲上，雙手交織出的增二、增四度等變化音程，是利用和聲造成搖擺不安的感受。而片段地調性推移樂段，都立即回到原調打轉，不斷地來回變換、圍繞不去，似乎在描述船受困於急湍之中，動彈不得。這是此曲的最大特色---深度陰鬱與不斷地徘徊圍繞。

因此在彈奏上，要非常注意樂句的延展，盡量拉長句子，並體會伴奏的節奏製造出來的韻律感。整曲的韻律，應以一小節為一拍擺動，但心中存在輕微的三小拍，表現持續節奏音型的驅動感。當遇純淨、透徹的和聲時，右手最高音使音樂散發出透亮的色彩，因此表現穠纖合度的和聲感外，也要記得點出最高音，好像陽光照耀波光粼粼的景象。水流節奏組合較不穩定時，搖擺幅度加大，彈奏時能加入一些自然的韻律，但仍要清楚的呈現拉赫曼尼諾夫已設計好的不穩定感。且於和弦交替時，音色與速度都不要過於猛撞，太強烈的表現節奏性會破壞蕩漾的感覺，應小心銜接時的彈性、柔軟度。

巴爾托克《戶外》組曲中，第二首〈船歌〉最大特色即變化拍子所造成的不穩定流水節奏。全曲拍號不斷地變換，共計出現八種不同的拍號！且幾乎每一小節即變換拍號，變化地相當頻繁。由於每種拍號的韻律、組合皆不同，使本曲建

立在非常動盪、完全無法捉摸的律動上，表現出強烈不穩定的流水節奏。全曲沒有明確的調性，是以中心音 G 為主軸。內含許多巴爾托克喜愛使用的素材，如五聲音階、教會調式、各式的四度音程、二度與七度音程...等。既柔和音響又製造不協和音程相互衝突；既存有節奏性強烈的聲部，又貫串以無隙、緊密的流水線條。

詮釋時，這些變化拍子間的轉換，必須經由多次反覆的練習，熟悉其突然改變的韻律感，內化成旋律的一部份，進而自然的表現出豐富變化的韻律感。因此演奏時節奏感必須非常精確、跳躍，並以較明亮、立體的音色奏出。旋律出現時，體驗細微的韻律與盡情的歌唱，呈現抒情性強但具個性的音色。

貫串全曲的伴奏，為全曲綿延、流動的來源。彈奏時思考音符之間的關聯，以較慢的觸鍵應給予溫和、溫暖的音色特質，使其能營造連成一片、無隙、緊密的線條。另外，雖然音型的走向呈現高低起伏，但應保守的蘊釀音樂張力，勿於每一樂句做過多的力度變化，應保留至全曲的高潮時，才釋放能量衝刺。除了練習時應分段落細琢，最後也可衡量將全曲看作一個大段落，採一個整體的概念，能幫助於音色、表情上的構思。

透過「船歌」作品發掘各作曲家的迷人特質，不同的人時地利造就「船歌」的多樣風情。相同題材隨著不同的手法、理念而創造無界的發展可能，卻都把握住抒情及優美的旋律、與水流節奏的律動感，皆別具韻味、勾勒出平靜深遠的意境。全曲以不間斷的圓滑奏與從一而終的節奏，於性格上製造出統一、整體感。

## 參考書目

### 一、 中文書目

- 王潤婷。《鋼琴演奏的藝術》。台北：全音樂譜出版社，1993，二版。
- 李哲洋。《最新名曲解說全集 16：獨奏曲》。台北：大陸書店。民國七十二年。
- 楊沛仁。《鋼琴演奏名家》。台北：萬象圖書，1996，初版。
- 彭聖錦。《鋼琴演奏與風格》。台北：雙木林出版社，1998，二版。
- 江靜玲譯(艾提斯·奧加著)。(1995)。《偉大作曲家群像-蕭邦》。
- 張美惠。《巴爾托克鋼琴作品研究》。台北：全音樂譜出版社，1994，初版。

### 二、 英文書目

- Abraham, Gerald. Chopin's Musical Style. London: Oxford University Press, 1939.
- Brown, Howard Mayer and Stanley Sadie. The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice: Music After 1600. New York: The Macmillan Press, 1989.
- Cone, Edward T. Musical Form and Musical Performance. New York: Norton, 1968.
- Cortot, Alfred. French Piano Music. trans. Hilda Andrews. New York: Da Capo Press, 1977.
- Dahlhaus, Carl. Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. Trans. Mary Whittall. London: University of California Press, 1980.
- Gillespie, John. Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano. New York: Dover Publications, 1965.
- Gordon, Stewart. A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners. New York: An Imprint of Simon & Schuster Macmillan, 1996.
- Gordon, Stewart. A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its

Forerunners. New York: Schirmer Books, 1996.

Laki, Peter. Bartok and his world. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1995.

Nectoux, Jean-Michel. Gabriel Faure: A Musical Life. Trans. Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Orledge, Robert. Gabriel Faure. London: Eulenberg Books, 1979.

Salzman, Eric. Twentieth-Century Music-An Introduction. 3<sup>rd</sup> ed. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1998.

Samson, Jim. Chopin Studies. New York: Cambridge University Press, 1988.

Tempo (London). Bela Bartok : a memorial review. New York : Boosey & Hawkes, 1950.

Todd, R. Larry. Nineteenth-Century Piano Music. New York: Schirmer Books, 1990.

### 三、 中文期刊

吳雅婷。「鋼琴詩人-蕭邦(中)《古典音樂》第 52 期(民國 85 年 6 月) : 94-103。

吳雅婷。「鋼琴詩人-蕭邦(下)」《古典音樂》第 54 期(民國 85 年 8 月) : 70-81。

樊慰慈。「蕭邦鋼琴作品演奏研究(三) : 論蕭邦彈蕭邦(上)」《古典音樂》第 36 期(民國 84 年 2 月) : 116-125。

### 四、 英文期刊

Copland, Aaron. "Gabriel Fauré, a Neglected Master." *Musical Quarterly* 35:4 (Winter 1991):48-50.

Landormy, Paul. "Gabriel Fauré;" *The Musical Quarterly* 17:3 (July 1931): 293-301.

Lawrence Kramer, "The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony." *19th Century Music* 4:3 (Spring 1981): 191-208.

Smith, Joseph. "Rubinstein's Barcarolle in F Minor." *Piano Today* 16:5 (Fall 1996): 9-14.