

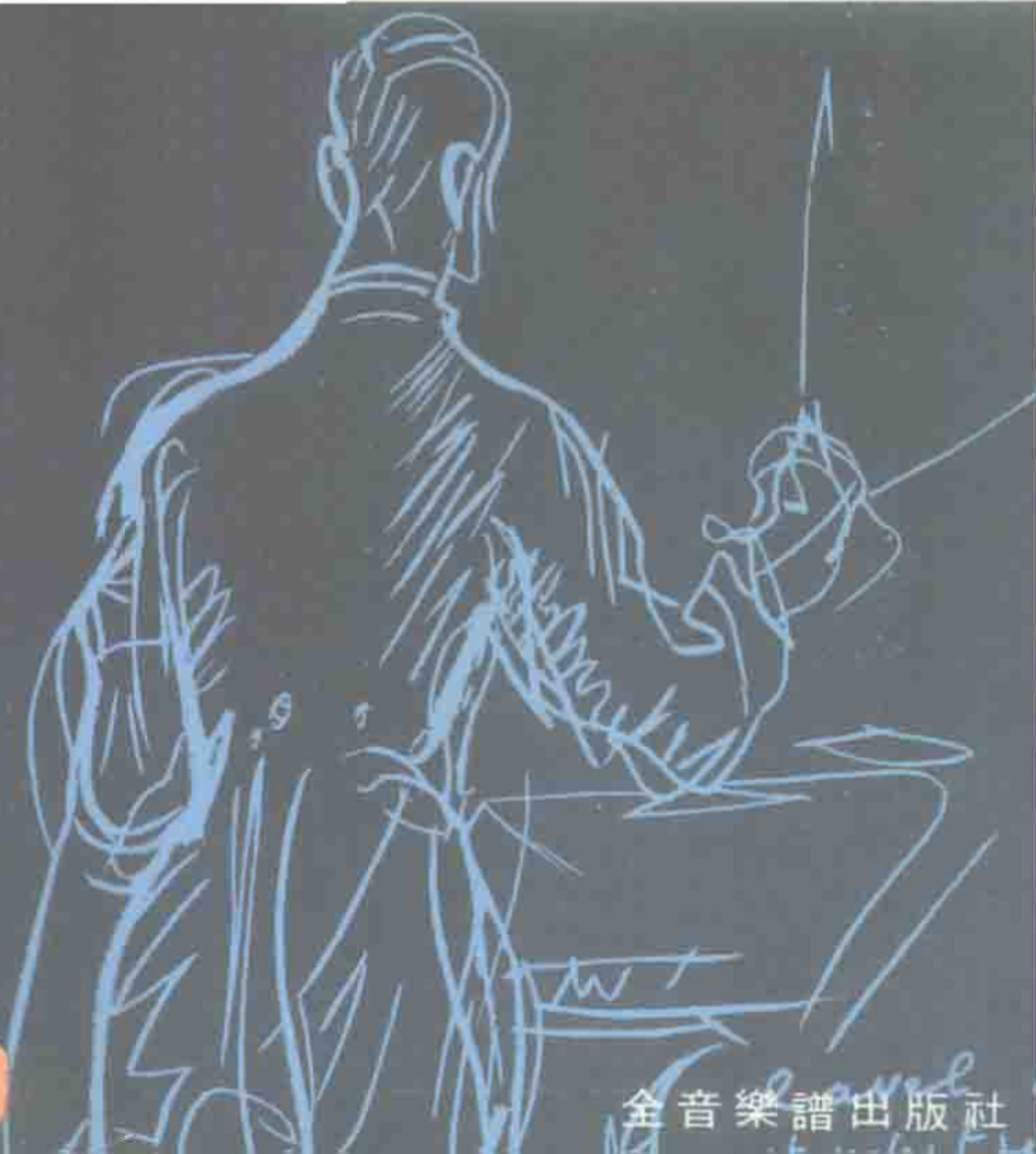
RAVEL

Orchestral Music

L. Davies • 著

拉威爾 / 管絃樂曲

林勝儀 譯



全音樂譜出版社

音樂欣賞叢書 拉威爾／管弦樂曲

中華民國七十三年七月廿日初版發行

著者 L. Davies 譯者 林勝儀

發行所 全音樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

登記證 行政院新聞局局版台業字第〇九三四號

總經銷 大陸書店 台北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號

電話 三一一・三九一四・三三一〇七二三號

版權所有・翻印必究

定價新臺幣80元

RAVEL

Orchestral Music

拉威爾 / 管絃樂曲

L.Davies•著

林勝儀 譯

全音樂譜出版社

目 次

I	前言	5
II	初期的管絃樂曲	11
	古風格的小步舞曲	11
	爲夭折公主的孔雀舞曲	12
	天方夜譚	13
	奧林比亞	14
	西班牙狂想曲	17
	滄海扁舟	21
	小丑的晨歌	22
	西班牙之時	22
III	芭蕾組曲	23
	鵝媽媽組曲	23
	高雅而感傷的圓舞曲—阿笛萊德，或花之語	29
	達孚尼與克羅伊	35
IV	後期的管絃樂曲	45
	庫普蘭之墓	45
	圓舞曲	52
	波烈羅舞曲	57
V	協奏曲	61
	G大調鋼琴協奏曲	62
	爲左手的D大調鋼琴協奏曲	66
	吉普賽	70
VI	其他的編曲作品	73
	華麗的小步舞曲	73

薩拉邦德舞曲.....	74
舞.....	74
展覽會之畫.....	77
譯者後記.....	90

I 前 言

再說拉威爾（1875—1937）最喜歡辯論與善意欺人，恐怕已陳腐不鮮。而他最初不是為管絃樂而寫的作品，反而使他獲得管絃樂作曲家的頭銜，要是拉威爾知此，恐怕也要興奮無比。然，此說千萬不可錯見其真正的意義。拉威爾的管絃樂創作品，固然僅有十餘首的所謂寡作名曲，但在其全作品中卻佔有極重的份量，這即使是偶而才聽聽拉威爾音樂的人，想必也可立即瞭解。況且，其中會讓指揮家們乾脆罷手的，一首也沒有。不過，這些珠玉般的名曲，其原來的演奏形式，卻幾乎是所謂的鋼琴組曲及芭蕾音樂，因此，認為這種事實才是自己心目中所想像的拉威爾之人，或許也是一個打擊。於此，首先從各點來看拉威爾獨特的作曲方法時，即可粗略見其自別一範疇，似乎也算不錯。

在音樂問題上所看到的任何挑戰與冒險，對拉威爾而言，一一皆具有值得爭取的魅力。這是幸或不幸，姑且不提，單是此一魅力已深深影響及拉威爾的製作內容。因為將新的作品嘗試對照性的演奏手段或編曲，由此一思惟出發乃理所當然。何況，拉威爾並不滿足於此，除了這種魔術性策略所成的樂曲以外，他甚至也物色其他作曲家的作品。換言之，無論原曲是自己的作品或他人的作品，拉威爾都能不介意的進行編曲——亦即，拉威爾是位天生的編曲家。結果，雖使他的作品呈現雙重的演奏形態，但卻佔有前例所難見的極大比例。另外，拉威爾對編曲的愛好，到了晚年時亦不得不愈發精進。戰爭，恐怕就是原因之一。還有，瀕臨死亡的恐懼感和身心的不調——多發性失行症（multiple apraxia）及腦實質的萎縮——恐怕也是加速其不能如

願創作的原因所在。再者，也有批評家這樣主張：拉威爾固然具有無與倫比的技量，但在創造上決非得心應手，因此才使他應用了渾身解數欲避開此一艱辛的道路。在這樣的意見中，令人首肯之點亦到處可見。

如今，要撰寫拉威爾的管絃樂作品，這種行為對他而言，簡直是一種造反。因為在他的作曲作品中，從一開始就純粹為管絃樂曲而寫的作品，也僅有：《西班牙狂想曲Rapsodie espagnole》（1907）、《圓舞曲 La Valse》（1919）及《波烈羅Bolero》（1928）等3曲而已。除此之外的作品，全部都擁有器樂劇場上演用的兩種版本（上記3曲也有器樂版）。於此，若欲使重點更加明白，聞名的《哈巴奈拉舞曲 Habanera》或許就是最好的例子。此曲係拉威爾初期作品中活潑的樂曲之一，原來係為兩臺鋼琴的《聽覺的風景Sites auriculaires》（1895）中的第一曲。這在拉威爾的管絃樂版本裏，倘若沒有與此對照的鋼琴版，恐怕也就難見聞於世。此外，從芭蕾舞到管絃樂組曲的製作過程，當然也不能說是暫時應付的將就形態。幸運的是，拉威爾於此卻有兩首能免於變形麻煩的《鋼琴協奏曲》（1930—31）。這兩曲的存在，便使着否定的理由無以寄存。因此，本書的製作立場，不僅是以原曲就為管絃樂而寫的作品，亦包羅所有取型於管絃樂形態的管樂。還有，作品形態上無論是完全或有部分不同的情形，在形態上則不特別觸及。最後一章中，我們將以拉威爾將其他作曲家之音樂進行編曲的作品為主敘述。

拉威爾對管絃樂，以及全盤音樂的態度，乃是從愚弄人而至別開生面的態度產生。他似乎也 and 同一種族的人們一樣，在他的底心裏，音樂的理想形態乃充塞着狂歡、空想以及咒文的世界。拉威爾決不會為既成的美學所毒害。他既不像比才那樣以小業為利，也沒有聖桑那般的保守反動。拉威爾那氣概磅礴的名人藝術，不但確實遙遙凌越他

們，其成果亦復更勝一疇。他們既能應用可怕的才能而感到滿足，相對的，拉威爾卻更進一步，以其過人的名家技術，全力以赴。〈藝匠（artisan）〉這樣一個字眼——曾有位厚臉皮的批評家，如此投向拉威爾——想來正是輕蔑拉威爾的正反比。當然，不久後，拉威爾已在管絃樂的結構上完全掌握了自己的格式。除了返覆研讀魏道爾（C. M. Widor）的《近代管絃樂技法 *Technique de l'Orchestre moderne*》外，私下復不斷向管絃樂團員們討教各個樂器所擁有的潛在性能，總譜上出現極端冒險的部分時，依然不厭其煩慢慢吟味，進一步加倍磨練實力。此一象徵，便是小提琴奏鳴樂的作曲中，拉威爾寄給友人摩蘭傑的一通電報。——「請馬上弄來帕加尼尼的24首小提琴綺想曲」——如此謎般的連絡便是。此外，偶而也會將廢紙上寫成的樂句片段，當做速寫並加上註釋：「這樣可以演奏吧！」，突然郵寄給著名的演奏家。是故，若有人認為拉威爾的才能是毫無條理的，一點也不奇怪。

對於這種幾乎可說是不健康的技巧之興趣，另還有一個跡象留在拉威爾所有譜寫的音樂之中，此一跡象可說是一種驚人的強迫觀念，亦即，音樂的主題必須是在一個時代的透鏡下成立。這或許是由於他那聞名遐邇的樂道心之鼓動所使然。只要參觀過拉威爾位於蒙霍爾·拉摩利的別墅（今日仍完整保留拉威爾生前的原態）（譯註1），相信誰都會被那混亂的樣子給楞住。古老的希臘式掛氈，路易15世風的椅子，執政內閣時代（1795—1799）格調的桌子上，擺着一隻彈簧裝置的夜鶯。另外，約拉爾公司製造的大型鋼琴上，則散亂擺飾一些毫無價值的中國式破爛。這種怪誕的裝飾風，固然會令客人感到困惑不解，但對拉威爾本人而言，這些陳列品卻是他底心的一大快樂。易言之

譯註1：此一別墅命名為〈望樓莊（Le Belvédère）〉。

，拉威爾對於贗品反而要比真正的古董來得着迷。總之，對於這種所謂的「惡趣味」，拉威爾似乎是感到其樂無窮的。

在音樂方面，他所採取的姿態，依然對歷史落下不信任的陰影。若照拉威爾所說，巴羅克和羅可可這樣的語言，在更換的交際都是相同的，亦即，只要添加當時的味道，即可輕易獲得市民的共感。純熟、天衣無縫、且貫穿喧嚷裝飾 (agréments) 的《庫普蘭之墓 Tombeau de Couperin》(1917)，便為此給了佐證。此外，若以稍微輕快的《高雅而感傷的圓舞曲 Valse nobles et sentimentales》(1911) 為例，不但可見荀白克的不協和音到比達麥亞期 (Biedermeier) (譯註 1) 的風雅性，尚可見史特勞士風的感傷 (schmalz)，是故，其夾帶的雜然樣式，委實令我們感到迷失。這種斷然的大膽作風，恐怕連浦浪克都無法辦到。

最後，不得不掛在心上的事實，則是拉威爾的音樂全部都是以舞蹈為其前提條件。這雖然僅可解釋成是和戴亞吉列夫 (Diaghiev) 的協力關係所促成，然，儘管和戴亞吉列夫之間的合作確實成為拉威爾的促進劑，但比此更重要，是與出生地西布雷 (Cibovre) (譯註 2) 切不斷的血緣關係。儘管萬事都具足法國式的拉威爾，其體內所流的法國血，依然僅有少數的一點而已。因為他的父親是瑞士人，母親是巴斯克人 (Basque)。而在音樂愛好上給予拉威爾最大影響的，還是母親這方面。亦即，拉威爾是天生喜歡西班牙、拉丁美洲及北非等舞蹈形式所擁有的緊張節奏感。拉威爾自幼即離開西布雷，並以年輕的〈阿巴舒 (apache)〉(譯註 3) 身份冒充典型的法國流派，儘管如此，拉威爾亦未曾捨去巴斯克的生活方式。即使不說此一特徵，其短小的身材和故意似的遠慮，也已清楚說明了他是巴斯克人母親的兒子。此外，拉威爾熱衷於貝羅達 (Pelota) 以及其他巴斯克地方的遊戲，在其生涯中也始終未變。再者，當他旅行近東之時，也被當地的繆

司神所着迷而寄以關心。同樣的，訪問紐約時，爵士樂的節奏也成為其後備的冷凍食品。不過，儘管有這種形態的着迷，他對於自己的天性，仍然是忠實的。——他曾說：天生也只不過是＜人爲的（artificial）＞罷了。事實上，在他的性格中結合熟練（artifice）這種意義的表現，可說是到處可見。

批評家們一般常犯的錯誤，就是將此當做不好的意境，不然就是把它當做接近不誠實的意境來處理，而忽略了拉威爾是假手者，組立者，且未把主眼放在與這種事實無關係而存在的藝術。若將此當做一種主義來思考，那末，拉威爾的主義不但不遜色於任何其他多數的主義，恐怕也比今日所流行的幾種主義要一直來得優秀。

譯註 1：Biedermeier，1816~46 年前後以德國為中心，一種小市民式安隱生活的音樂風潮，此就稱為比達麥亞期的音樂。語源來自市民層所喜愛的雜誌《Fliegende Blätter》中架空的筆名 Gottlieb Biedermeier。

譯註 2：法國西南部的低比雷內縣。靠近西班牙國境，面臨比斯開灣到海邊村莊。這一帶就被稱為巴斯克地方，與西班牙西北部同講巴斯克語，形成一個獨特的文化圈。人種也被認為是一個獨立的集團。

譯註 3：以畫家保羅·梭德為集合中心的藝術家名稱。apache，原來則以＜地痞＞之意為人使用。

II 初期的管絃樂曲

非急性子或〈野心家〉的拉威爾，在巴黎國立音樂學院耗費15年的歲月裏，不但使他煩膩，且憤懣與日俱增。在這樣的歲月裏，萬沒想到卻在學院的大騷動——院長杜波亞的辭職與其後任所引起的混亂——中，打出了終止符。這一場政變劇——這裏必須聲明決非拉威爾本人所故意挑起——其爆發的主因，無非是拉威爾被取消參加羅馬大獎資格一事。評審團於1902及1903年度的比賽中都未曾把第一名頒給拉威爾，同時又以此爲由輕率拒絕他參加1905年的比賽。就當時而論，拉威爾不僅尚未超齡，同時還留在盧內（Charles René）及佛瑞（Gabriel Fauré）等人門下學習，因此就參加比賽的再挑戰而言，手續並無任何問題。然，爲甚麼拉威爾遭受到如此蠻橫的對待，其原因何在？如今仍然是一個解不開的謎。不過，就此一事件的發展而言，無疑的拉威爾也和德布西一樣，必然在其音樂中盈滿了某種蘇俄音樂或東方音樂的濃厚影子。當然，這樣的音樂文法上並不必須遵循前輩的慣例，同時也必然把拉威爾引導至這樣的一個方向。這在1898年以前的作品中，幾乎還看不到這種無分別的徵兆，但自此以後的作品，便開始留下拉威爾個人獨特嗜好的痕跡。這裏我們必須注意，在所謂權威當局的壓力下，拉威爾並沒有此種忍耐意義的練習作品，這一點是相當重要的。其中，固然也有能無害而揮的學生，但拉威爾在24歲時，便已是位信心十足且不遜色於他人的作曲家。

其最初被出版的作品——1895年的《古風格的小步舞曲 Menuet antique》，好歹都可看出是未成熟的作品，不過，其後的作品便全都是道道地地拉威爾的東西。這裏必得一提的，就是有關此首《小步舞曲》中所謂鋼琴版與管絃樂版兩種最初作品的緣起。首先，鋼琴版

係於作曲當年由埃諾克（Enoch）社出版，1901年由李卡托・維納斯（譯註1）初演，管絃樂版則一直到1929年始告完成。這一事實若不強調出來，恐怕還會引起許多人的猜忌，誤認為那是受巴黎音樂院的影響，致使拉威爾染上了立即給曲子編曲的習慣等等。然，之所以會把這首《古風格的小步舞曲》編成管絃樂曲，原因似乎是當時的拉威爾正缺乏創寫新作時所應有的原動力才是。由於此曲是很早以前所寫的作品，因此實不可能指望用多樣的樂器來修繕曲子原有的缺陷，另外，如曲中貧乏的構造（反復過多，分句上形式過於對稱，音域缺乏必備的震撼要素），以及曲趣，亦都是其影響因素所在。而其中拒絕借助最力的，恐怕就是在此一曲趣的失敗點上。——儘管它不斷威脅着拉威爾。

標示有＜莊嚴的（majestueusement）＞此一小步舞曲，旨趣乃在於表現18世紀的典雅性，這就好像把夏布里耶的《華麗的小步舞曲 Menuet pompeux》放在手邊，而旁敲側擊浮想出此曲一般。1918年，拉威爾也曾偶然將夏布里耶的作品管絃樂化，但結果，還是和此曲一樣半斤八兩（大同小異），每一曲到底總讓人有種落於＜虛飾之外表（Faux semblant）＞的感覺。

但是，若仔細來回顧《小步舞曲》與其次的《為夭折公主的孔雀舞曲 Pavane pour une Infante défunte》（1899）等兩首作品，還是可以發現幾處具足拉威爾個性的地方。後者的起源，實質上還可以追溯到前輩夏布里耶聞名的《10首繪畫小品 Pièces pittoresques》（1880）中的《牧歌 Idylle》。《小步舞曲》方面，在最初的48小節之後＜接續 doux（柔和的）♩=80的指示＞雖然出現將導音下降半

譯註1：李卡托・維納斯（Ricardo Viñes）係巴黎音樂院時代的摯友，拉威爾有許多作品便都是由他首演。

音的獨特用法之經過句，但由於喜歡多里安調式（Dorian Mode）及弗里吉安調式（Phrygian Mode）的使用，還是可以馬上了悟就是拉威爾。此外，由於7和絃與9和絃的組合而促使音樂的基礎層變得過於渾厚，這種情形連作曲家本人也會發現許多其處理過剩的例子。在管絃樂版中所自然消解的問題，就是原曲中那複雜的運指與手法（handing）。常喜歡在一隻手的手指間插入另一隻手的手指來演奏（或許就是為兩段鍵盤的大鍵琴而寫）而惡名昭彰的拉威爾，在《小步舞曲》的108小節便已染上了這種惡癖。——就拉威爾本人而言，無疑的是想把在一點C音兩個8度上顫抖似的一對4度音程，與音域略同而安定的分散和絃音型拿來對立演奏。這種效果的表現，在1905年的《小奏鳴曲》中便已有了實證，而並不是不可能，於此，若應用管絃樂法的常套手段將它各自分配於管樂器和絃樂器，演奏上可說變得一點也不困難。

若依照年代順序，其次出現的應該是1898年寫成草稿而未完的《天方夜譚Shéhérazade》序曲。這首序曲實際上雖然於翌年的5月27日演出，但注意到缺點的拉威爾，遂慌忙的取回此一作品。作曲家拉羅的兒子皮耶·拉羅（Pierre Lalo），這位深具影響力的批評家就曾如下說道：

「如果拉威爾的想法是想在古典的線上添加序曲，那末，拉氏並不能說擁有豐富的想像力。其構成法中，不但可見葛利格的影子，甚至亦可讓人聯想起李姆斯基·高沙可夫以及巴拉基雷夫。特別是全體的計畫與調性關係的點上缺乏歸納的地方。」

拉威爾與權威當局之間的衝突，早在1905年的考驗達到頂點之前已經開始。拉羅或許不知道拉威爾早為卡蘭所翻譯的「一千零一夜故

事」所着迷，且燃起了以此為題材寫作歌劇的熱情。同時劇本亦大致已經完成，其中就包括了蘇丹殺害無辜少女們的情景；辛巴達航海記；以及生性暴虐的蘇丹昏昏入睡等等的場面。只可惜開始着手配樂時，見異思遷的拉威爾（雖然當時只不過是一個學生）馬上又失去興趣，而改以 E. T. A. 霍夫曼的《奧林比亞 Olympia》取代此曲。結果，《奧林比亞》還是不了了之，落空收場。最後留在手邊的，就僅剩下這首如畫一般的序曲。拉羅把它看成是模仿李姆斯基・高沙可夫的《西班牙奇想曲 Spanish Capriccio》之貧弱作品，看來似乎是正確的。未出版的此曲（譯註 1）今日所引起我們注意的恐怕只有一點，那就是本曲是拉威爾採用全音音階的唯一作品。曲中所使用的素材，後來也有一些被使用在比此曲更為優秀的同名聯篇歌曲中。

話再說回來，此一時期的拉威爾，不但還不是位有才能的冒險家，其可能傾力發揮的技量，依然停留在小形式或其相仿組合的範圍內。當然，此時的拉威爾既是模仿者；也是有點不考慮後果的叛逆者。而其受教於巴黎音樂院所換來的，卻是未擁有對其人的音樂下判斷的能力時，便有了幾位崇拜的人物。這樣的拉威爾，固然可以將人家所仔細精巧設施的細部，吸收而製造出不變的優美性，但在描寫力上，卻不是管絃樂的天才型人物。實際上，若從其獲得鍵盤樂器的第一金牌獎；以及明顯有感於鋼琴魅力的各點來看，拉威爾的才能實可以鋼琴演奏家的身份踏出輝煌的生涯。所以他決不會把自己當做是〈馬戲藝人〉或譁眾取寵那樣的人物，然，當他斬釘截鐵的表明自己並不想成為鋼琴演奏家時，許多友人為之震驚。而更令人驚訝的是，在他創寫鋼琴作品的鼎盛時期，他不但自己不演奏，也不在乎被認為是二流的奏者，公開發表作品時，盡可能都委託他人代演（通常都是維納斯

譯註 1：《天方夜譚》序曲，已於1975年出版。

或馬格利特·隆)。若從心理學的觀點來看，這種態度不久後勢必成為他性格上的一大特徵，同時也說明了他很早以前就具有了所謂隱遁者的傾向。

和《古風格的小步舞曲》比較起來，《夭折公主的孔雀舞曲》卻是一開始就相當出名。但把這種古老的樂曲處理成管絃樂曲時，成為問題的，就是連原曲的寫作時都不曾真正去模仿鋼琴以外的樂器。因為此曲的作曲動樣乃在於想喚起文藝復興時代西班牙宮廷的氣息，但曲中無論是對微略用指甲觸絃的魯特琴或比維拉（譯註1）之摸索，乃至分離式的斷奏，卻毫不猶豫的被濫用在次中音域中。是故。和今日管絃樂團中絃樂器撥奏一模一樣的此一音符，實為一種偷工減料的行為。因此現實上在拉威爾的心目中，鋼琴的聲音早已有了撥奏（Pizzicato）的聲音。此外，曲中重疊而行的9度及11度，卻正是絃樂器中使用頻繁而適合的演奏樣式，特別是41小節，更是為此的一個明證。於此，鋼琴那塊狀似的絃則在附有強音的屬13和絃上製造出絢爛的高潮（這就像《達孚尼與克羅伊》中「啞劇」故事所預言的一般）。12—24小節裏，雖然必須充分使用踏瓣——欲充分使用此一踏瓣，實亦有相當麻煩的地方——但這仍然是走向大規模合奏編曲佔於優勢的要素之一。另外，華美而到處出現的上行分散和絃，也適合於不亞於鍵盤樂器的豎琴。再者，主旋律也有在15度（兩個8度）上重疊的，這對一人的獨奏非但困難，其辛苦亦必得不償失。還有，宏大而帶有＜曲調清楚顯示地（marquez le chant）＞此一指示的和絃非常之多，這對手小的奏者亦必成為非常不利的條件。結果，這首《孔雀舞曲》對年輕的演奏者而言，可能只留下一面雜亂無章而猛戰苦鬪的記憶，進而造成一種對音樂大家敬而遠之的心理。因此，拉威爾把它改編成管絃樂曲實是賢明之舉，再進一步說，如果原來就不是為鋼琴曲而