

浦浪克鋼琴作品及彈奏技巧概述

謝綉莉

國立台東大學音樂教育學系

摘要

浦浪克 (Francis Poulenc, 1899-1963) 為法國現代樂派最重要之鋼琴作曲家之一，作有三十四首鋼琴獨奏曲，於二十世紀佔有一席之地。本研究擬就鋼琴演奏及教學角度，探討浦浪克鋼琴作品及其彈奏技巧。首先，將先對浦浪克生平作簡略概述，再探討浦浪克鋼琴作品之曲調、和聲、調性等特色，最後探討其鋼琴作品之詮釋要領--速度、踏瓣及觸鍵技巧，並以浦浪克重要鋼琴作品為實例，列舉說明具體練習步驟，提供演奏者參考，如《Improvisations》、《Nocturnes》、《Intermezzo in A-flat Major》及《Les Soirées de Nazelles》。

本文期能提供鋼琴演奏及教學上之參考，盼能使演奏、教學者更進一步認識浦浪克及二十世紀法國鋼琴音樂，並藉此研究拋磚引玉，促進研究現代鋼琴音樂之風氣，提昇鋼琴教育之質與量。

關鍵詞：浦浪克、鋼琴、鋼琴教學

壹、前言

浦浪克 (Francis Poulenc, 1899-1963) 為二十世紀初「法國六人組」(Les Six) 之一員，亦為二十世紀前半葉法國最重要之鋼琴作曲家之一。於 1920 年，法國樂評家 Henry Collet 於雜誌 *Comoedia* 之一篇樂評中，首次以「法國六人組」之名號稱呼一群當代年輕音樂家，除了浦浪克外，其他成員為米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)、杜瑞 (Louis Durey, 1888-1979)、奧內格 (Arthur Honegger, 1892-1955)、歐瑞克 (Georges Auric, 1899-1983) 及戴耶費爾 (Germaine Tailleferre, 1892-1983)，其中以浦浪克為最重要之鋼琴作曲家 (Collet, 1920)。「法國六人組」以法國當代音樂家薩悌 (Erik Satie, 1866-1925) 及文藝界領袖柯克托 (Jean Cocteau, 1889-1963) 為

精神領袖，於薩悌反浪漫主義及反印象派信條下，融合當時流行音樂潮流，各自發展出獨特之創作色彩，於二十世紀初之法國造成一股短暫旋風；1921 年後，「法國六人組」之六位作曲家即各奔前程。浦浪克一生作品數量眾多，範疇亦相當廣泛，除了鋼琴作品外，還作有聲樂、合唱、芭蕾、歌劇、室內樂及幾首重要協奏曲。

國內並沒有深入研究浦浪克作品或生平之文獻或專書，遑論浦浪克鋼琴作品之研究；至於國內演奏廳院或各級比賽、考試場合上，浦浪克鋼琴作品也只有極其零星之出現率；可見浦浪克的作品尚未受到該有的重視。國內鋼琴學生對於浦浪克音樂向來相當不熟悉、甚至畏懼，於演奏時也常見難以淋漓詮釋之瓶頸，實

因對於作曲家及其風格過於陌生所致。反觀國外，於近十年有不少研究浦浪克之專書論述相繼出版，如 Benjamin Ivry、Renaud Machart、Wilfrid Howard Mellers 及 Carl Schmidt 分別於 1993 至 2001 年間出版浦浪克生平傳記，這些傳記中對於鋼琴作品僅有零星之描述；Sidney Buckland 及 Myriam Chimènes 編輯之專書 *Francis Poulenc: music, art, and literature* (1999) 收錄十四篇浦浪克研究論文（很可惜，此書並無與鋼琴音樂直接相關之論文）；George Russell Keck 編輯之專書 *Francis Poulenc: A bio-bibliography* (1990) 提供浦浪克研究索引（包括有聲資料），根據該書之引述，鋼琴作品之專門研究論著極其短少；Carl B. Schmidt 於 1995 年出版 *The music of Francis Poulenc (1899-1963) : A catalogue* 一書，首次對浦浪克所有作品加以整理編撰，並加註 FP 編號，自 1914 年之鋼琴作品《Proclamation pour la crémation d'un mandarin》（編號 FP1）至 1962 年之《Sonata for Oboe and Piano》（編號 FP185），總共收錄一百八十五部作品，其中包括三十四個編號之鋼琴獨奏曲。該書如其書名 *catalogue*（目錄）詳列各個作品之基本資料，包括各個版次之出版資料、題獻者、首演紀錄等。以上專書大多為對浦浪克生平或大型作品的通盤探討，如探討芭蕾舞組曲《Les Animaux modèles》、歌劇《Les Mamelles de Tirésias》及《Les Dialogues des Carmelites》等，至於對鋼

琴作品內容、特色之深入剖析，則少有著墨；雖然如此，對於浦浪克之創作理念及特色仍具參考價值。目前唯一探討浦浪克鋼琴作品之論著為 Linda Pruitt Stutzenberger 於 1979 年之博士論文 *The published solo piano works of Francis Poulenc (1899-1963) : A performance tape with commentary*，該學位論文包括現場演奏錄音，實際論文文字部分，除去附錄及參考文獻，僅有三十三頁，並未能深入探討每一鋼琴作品。可喜的是，浦浪克所有鋼琴作品皆已有鋼琴家以有聲資料出版問世，不論是鋼琴作品全集或少數作品選集皆提供鋼琴演奏、教學重要參考。本文擬就鋼琴演奏及教學角度，探討浦浪克鋼琴作品及彈奏技巧。首先，將先對浦浪克生平及鋼琴作品作一簡略概述，再依序探討浦浪克鋼琴詮釋課題：速度、踏瓣及觸鍵技巧，並以浦浪克重要鋼琴作品為實例說明，如《Improvisations》、《Nocturnes》、《Intermezzo in A-flat Major》及《Les Soirées de Nazelles》。期盼此研究能為鋼琴演奏及教學上的參考，促使演奏、教學者更進一步認識浦浪克及二十世紀法國鋼琴音樂。外來文字之譯文採自教育部 82 年公佈之《音樂名詞》一書，於該書中未列之名詞則以原文呈現；所有浦浪克作品於本文將統一直接引述原文，以免譯音造成不必要之混淆。另外，由於浦浪克作品創作年代及出版年代於不同文獻中略有出入，為求統一，本文一律採用前述 Schmidt 於 1995 書中登錄之年代。

貳、浦浪克生平概述

浦浪克自幼就讀 Lycée Condorcet 接受傳統正規教育，並未進入法國音樂學院接受音樂造就，成為法國唯一未曾接受巴黎音樂學院洗禮之著名音樂家。母親 Jenny Royer 為一個極富天賦之業餘鋼琴家，積極鼓勵浦浪克發展個

人音樂天份，且培養浦浪克對藝術之認識與熱愛，奠定浦浪克豐富之人文藝術素養及基礎。浦浪克受母親影響，非常喜愛舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）及蕭邦（Frederic

Chopin, 1810-1849) 之作品, 並且喜愛二十世紀初流行的輕音樂。除此之外, 母親也鼓勵浦浪克接觸當代音樂家, 如拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937)、荀貝格 (Arnold Schoenberg, 1874-1951)、斯特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971)、德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 及薩梯等, 其中斯特拉溫斯基及薩梯兩人對浦浪克影響最為深遠。浦浪克曾自問:「如果沒有斯特拉溫斯基, 自己是否還會成爲作曲家?」(Kayas, 1999)。至於薩梯之影響, 浦浪克常自問:「薩梯對此曲會有何看法?」可見兩位作曲家於浦浪克心目中的重要地位 (Crossley, 1987)。

浦浪克於 1914-1917 三年期間, 師事當代巴黎鋼琴名師韋涅斯 (Ricardo Viñes, 1876-1943)。浦浪克傳承韋涅斯之鋼琴彈奏風格, 音色優美富變化, 尤其鋼琴踏瓣之微妙使用更是浦浪克鋼琴彈奏及其鋼琴作品之一大特色。另外, 藉由韋涅斯引薦, 浦浪克與許多當代音樂家熟識, 如法雅 (Manuel de Falla, 1876-1946)、歐瑞克及薩梯等。韋涅斯除了爲浦浪克鋼琴教師外, 也是浦浪克之精神導師, 更是浦浪克早期鋼琴作品首演鋼琴家, 對浦浪克影響深遠。浦浪克曾說:「我所擁有的一切爲韋涅斯所賜」(Hughes, 1975)。浦浪克本身爲傑出鋼琴家, 年輕時, 時常與朋友於私人聚會場合中彈奏自己的鋼琴作品或聲樂作品, 也曾於 1923 年參與斯特拉溫斯基作品《Les Noces》之巴黎首演, 擔任樂團中的鋼琴彈奏。1930 年代起, 浦浪克與聲樂家貝納克 (Pierre Bernac, 1899-1979) 及杜媧 (Denise Duval, 1921-) 開始巡迴演出, 浦浪克鋼琴彈奏聲名也隨之遠播。Robert de Fragny (1946) 曾形容浦浪克的鋼琴彈奏宛如一個單人樂團, 常常連彈帶唱帶動作; 有時像是劇場導演; 有時又像是在做特別音效, 極其投入。René Kerdyk 則形容浦浪

克之雙手龐大 (可彈至十二度), 單指可彈雙音, 簡直可以一人獨自彈奏四手聯彈曲目, 令人張目瞠舌 (Daniel, 1982)。

浦浪克第一首成功作品爲 1917 年之《Rapsodie nègre》, 編制包括鋼琴、絃樂四重奏、長笛及單簧管, 其中第三樂章並還加入男中音。而浦浪克第一首出版鋼琴曲爲《Trois mouvements perpétuels》, 該曲於 1919 年 2 月 9 日由浦浪克恩師韋涅斯首演後, 即被譽爲難得之清新傑作 (Roy, 1964; Keck, 1990)。於 1919-1920 年間, 韋涅斯幾乎於每一場音樂會中演奏該曲, 大大提高該曲及浦浪克之知名度。此時之浦浪克尚未正式拜師學習作曲, 可說是完全自學而成, 實屬難得。浦浪克只有在 1921-1924 年間正式拜師寇克蘭 (Charles Koechlin, 1867-1950), 斷斷續續地學習作曲。寇克蘭發覺浦浪克擁有難得之和聲天份, 遂鼓勵他朝和聲音樂發展, 同時也鼓勵浦浪克創作合唱曲 (Orledge, 1999)。於 1936 年, 浦浪克於聖地 Rocamadour 附近得知作曲家好友費魯 (Pierre-Octave Ferroud, 1900-1936) 不幸於車禍中喪生之消息, 心情非常沉痛。自聖地返回後, 浦浪克重燃得自父親之天主教信仰, 開始著手一連串重要宗教合唱作品:《Mass in G》、《Sécheresses》及《Motets pour un temps de pénitence》, 宗教合唱作品爲浦浪克於音樂史上另一重要貢獻。除此之外, 浦浪克也作有不少重要器樂作品 (尤其管樂) 及協奏曲, 他的長笛奏鳴曲、豎笛奏鳴曲、雙簧管奏鳴曲、鋼琴三重奏 (與雙簧管及低音管)、鋼琴六重奏 (與木管五重奏)、管風琴協奏曲及大鍵琴協奏曲皆爲二十世紀經典傑作。

另外, 聲樂作品亦爲浦浪克一生重要作品, 也是二十世紀法國最重要藝術歌曲代表, 包括藝術歌曲及合唱曲等。浦浪克的聲樂作曲大多作於與男中音聲樂家貝納克合作共事年

間，許多藝術歌曲之特有技巧甚至是針對貝納克量身而寫。浦浪克並將他藝術歌曲之成就歸功於貝納克，認為貝納克讓他認識聲樂的潛能，深深影響他藝術歌曲創作。浦浪克與貝納克及杜媧除了於歐洲演出外，自 1948-1960 年還經常至美國巡迴演奏，也開始接受美國音樂團體委託作曲，如波士頓交響樂團及紐約林肯中心，聲名擴及美洲。自 1947 年起，浦浪克開

始參與法國國家廣播公司之節目製播，也不斷應邀上廣播節目接受專訪，於節目中，浦浪克闡述自己作品理念及他所喜愛作曲家之作品評論及推廣。浦浪克至晚年仍持續作曲與演奏，於 1963 年 1 月，浦浪克與杜媧於荷蘭最後一次公開演出，返回巴黎不久，因心臟病突發去世，享年六十四歲。

參、浦浪克鋼琴作品概述

一、浦浪克鋼琴作品之分期

浦浪克一生作有鋼琴獨奏曲三十四首（以 Schmidt 之 FP 編號計算），鋼琴創作過程則可分為三個時期：第一期或早期為 1916-1921 年；第二期或中期為 1922-1937 年；第三期或晚期為 1940-1959 年（Daniel, 1982; Chimènes & Nicholas, 2003; Schmidt, 1995）。

浦浪克鋼琴作品受米堯及薩梯影響，多數為簡短之精緻小品，所有鋼琴獨奏作品時間加起來不到四個鐘頭；可能也因此，浦浪克鋼琴作品一直被忽視。浦浪克受薩梯及「法國六人組」影響，致力簡化音樂藝術之複雜性，以簡單、明瞭、清晰、單純為原則，並加入當時社會上流行元素，如流行音樂、馬戲團音樂等，給予人無限親切感，頗受歡迎。然而，浦浪克曾經謙虛地說，他的鋼琴作品是最不具代表性的作品，最成功的鋼琴作品其實是他聲樂曲之鋼琴伴奏部分（Daniel, 1982）。

浦浪克早期鋼琴作品大多受斯特拉溫斯基、「法國六人組」及薩梯影響，鍾愛簡潔之曲調線條、教會調性或雙調性、「錯音」不和諧和聲（“wrong-note” dissonance）及重複低音般伴奏模式。同時，浦浪克也開始尋找、建立屬於

自己之特色。由於浦浪克本身為傑出鋼琴家，早期作品多為鋼琴作品或包含鋼琴之室內樂，重要鋼琴作品有《Trois Mouvements perpétuels》及《Suite》。浦浪克多數鋼琴作品作於中期，此時期之浦浪克脫離早期作風，轉向浪漫時期之作曲手法，尤其受蕭邦及舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）影響最大。中期重要作品有《Napoli》、《Trois pièces》、八首《Nocturnes》、十首《Improvisations》及變奏曲《Les Soirées de Nazelles》，其中以《Nocturnes》及《Improvisations》最受歡迎，此兩組作品也是浦浪克本身最滿意與喜愛之作。浦浪克於晚期似乎失去創作鋼琴獨奏曲之動力，作品偏少，而且不再炫技，而是較鍾愛情意之表現，重要作品有《Mélancolie》、《Intermezzo in A-flat Major》、《Thème varié》及五首《Improvisations》。

二、浦浪克鋼琴作品特色

浦浪克對音樂之看法及態度與德布西相近，即音樂之目的在於取悅觀眾¹（Keck, 1990），不主張故作清高、艱澀難懂。浦浪克於八歲時，首次接觸德布西音樂後，深受感動，從此對德布西之音樂愛不釋手，曾以維持存活

¹ Music should humbly seek to please.

之氧氣來形容德布西的音樂 (Kayas, 1999)。但是，由於「法國六人組」景仰之前輩薩梯及柯克托皆極力主張反印象派，身為晚輩的浦浪克於年輕時，並不敢承認對德布西之喜愛；直至晚年，浦浪克才公開承認，其實德布西為其深愛之作曲家 (Daniel, 1982)。此外，浦浪克並不喜歡別人分析他的作品，他呼籲大家「用心去愛它，但不要去分析它」 (Do not analyze my music, Love it!)。可能基於此信念，浦浪克鋼琴作品並未追尋當時之音樂主流，如巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945)、斯特拉溫斯基及浦羅柯菲夫 (Sergey Prokofiev, 1891-1953) 等作曲家把鋼琴視為打擊樂器，尋求於鋼琴上創造實驗性音響效果；然而，浦浪克也未完全追隨史克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1871-1915) 或德布西之作曲手法，於鋼琴上特意製造朦朧印象色彩。浦浪克鋼琴作品正介於此兩極端之中，而且還融合了許多流行音樂元素，不但不會艱澀難懂，反而如十九世紀下半葉流行之沙

龍音樂 (salon music) 般清新、親切。

(一) 曲式、曲調

於曲式的選擇上，浦浪克偏愛傳統之三段式曲式 ABA (ABA') 或輪旋曲。曲調則是浦浪克作品中最重要之元素，不論在聲樂曲或器樂曲作品中，浦浪克皆留下優美曲調，尤其是中、晚期鋼琴作品，充滿優美旋律，令人印象深刻。浦浪克被譽為法國藝術歌曲作曲家佛瑞 (Gabriel Fauré, 1845-1924) 之傳人，美國樂評家湯森 (Virgil Thomson, 1896-1989) 甚至讚揚浦浪克為「當今最優美曲調之創造者」 (Davies, 1967)。

另一浦浪克特有之作曲特色為，樂曲結束前常出現一段小尾奏 (tail)。此小尾奏常於休止符或長音後出現，而且經常與先前樂段不太相關，有時還伴隨著拍號、速度、甚至調號之改變，如《Intermezzo in A-flat Major》之結尾 (譜例 1)。

譜例 1：《Intermezzo in A-flat Major》，第 85-94 小節

(二) 和聲

在和聲上，浦浪克之鋼琴作品仍屬調性音樂，此點與當時主流之模糊調性、多調性、非

調性音樂或十二音列音樂是背道而馳，可能也因此使得浦浪克作品較具親和力、易近人心。浦浪克認為，自己雖未追隨時代潮流 (如斯特

拉溫斯基、拉威爾或德布西)於實驗性和聲或調性上發展新語法,但是他堅信於傳統和聲調性上仍有無盡之揮灑空間²(Chimènes & Nicholas, 2003)。浦浪克之自由和聲應用獲當代樂評 Clarendon 讚揚為「最優美和聲製造者」及「歷史上最後一位愛好和聲之作曲家」

(Clarendon, n.d.)。然而,浦浪克之調號有時並非為整首曲子的中心調性(如傳統和聲音樂中之調號),常常只是為了方便記譜而已,並常有隨性之自由調性移轉,製造出特有的浦浪克和聲語法(譜例 2)。

譜例 2：《Les Soirées de Nazelles》，〈Le coeur sur la main〉，第 25-35 小節

(三) 踏瓣

浦浪克師承當代鋼琴大師韋涅斯,並自韋涅斯處習得踏瓣之多變應用。浦浪克曾公開表示,無人能媲美韋涅斯之踏瓣技巧,並稱韋涅斯在極長踏瓣中仍然可以清晰地彈奏音樂³,如此聽似矛盾的踏瓣技巧,正是詮釋浦浪克不可或缺的重要技巧。浦浪克認為踏瓣使用為自己鋼琴音樂之一大秘訣⁴,並曾強烈表示,沒有「所謂的太多踏瓣」(One can never use enough pedal, do you hear me! never enough! never enough!),這也成了浦浪克最重要名言之一(Dubal, 1989; Poulenc, 1954)。對於有些鋼琴家彈奏浦浪克作品時吝於使用踏瓣,浦浪克甚至誇張地表示,他實在很想大喊:在醬料裡

加些奶油,不要像是在減肥般(put the butter in the sauce! Why play as though you were on a diet; Dubal, 1989),可見踏瓣使用對浦浪克是多麼重要(針對踏瓣詮釋詳見以下彈奏技巧部分)。除了一般常見之 Ped. 與 * 踏瓣記號外,浦浪克還時常使用不尋常之長音符為踏瓣指令,或使用如下踏瓣術語:

avec les deux pédales

使用兩個踏瓣

Dans un halo de pédale

如雲霧般踏瓣

l'accompagnement très enveloppé de pédales

伴奏以許多踏瓣圍繞著

mettre beaucoup de pédale 大量使用踏瓣

2 I know perfectly well that I'm not one of those composers who have made harmonic innovations like Igor [Stravinsky], Ravel or Debussy, but I think there's room for *new* music which doesn't mind using other people's chords.

3 He could play clearly within a flood of pedal work.

4 ...as to the use of the pedals, it is the great secret of my piano music (and often its real drama!)

肆、浦浪克作品彈奏技巧

浦浪克曾表示，演奏他的鋼琴音樂時最易犯之錯誤為過度使用彈性速度、踏瓣使用過於吝嗇及過於清晰彈奏分解和絃類樂句或段落⁵ (Poulenc, 1954)。因此，演奏浦浪克鋼琴作品時最重要的詮釋課題莫過於速度、踏瓣及觸鍵技巧。以下將針對此三大彈奏技巧逐一探討：

一、速度

浦浪克鋼琴作品大多附有節拍器記號，浦浪克本身並要求演奏者須遵照他的節拍器記號彈奏，不得任意更改速度。除了節拍器記號，浦浪克於譜中也常寫入一些有關速度之詮釋要領提醒演奏者，除了法國作曲家常用之 *Cédez* (漸慢)、*Cédez un peu* (逐漸漸慢)、*Céder beaucoup* (漸慢許多) 及 *sans ralentir* (沒有漸慢) 等術語之外，浦浪克還常以其他法文片語表示速度詮釋要領，如《Nocturne, No. 7》第二頁之兩個段落中，浦浪克分別使用了 *Surtout sans ralentir* (絕對不要漸慢) 及 *Toujours strictement au même mouvement* (嚴格保持相同速度) 等語詞來表示速度必須保持一致，不得有任何改變。

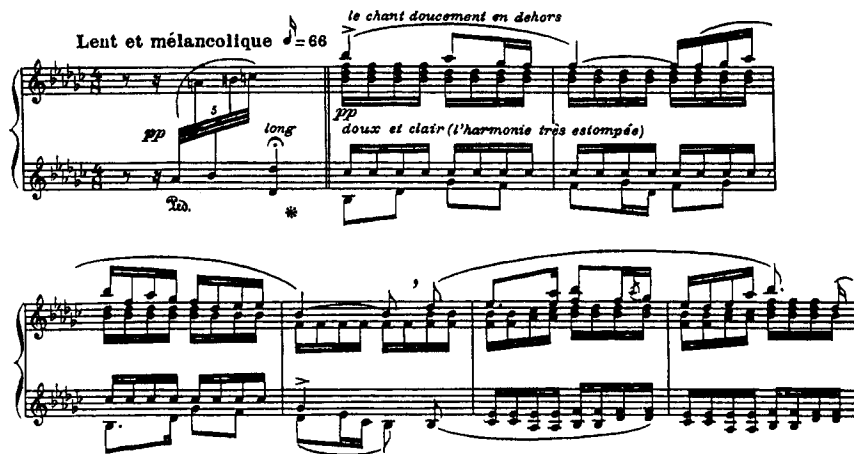
然而，歷史上卻也記載著浦浪克對作品速度有搖擺不定的記錄：有一回，浦浪克之好友及法國知名指揮家 Marcel Couraud (1912-1986) 曾詢問浦浪克有關聖詠經文歌《Hodie Christus natus est》之最佳速度為何，浦浪克答以 $\text{♩} = 72$ ；當浦浪克聽完該劇彩排後，卻認為速度過慢，遂將之改成 $\text{♩} =$

108-112。不料，在此經文歌首演後，浦浪克仍不滿意該速度，再次將速度改成 $\text{♩} = 92$ (Couraud, 1977)。又有一回，當浦浪克於荷蘭參與荷蘭室內合唱團表演其 G 大調彌撒《Mass in G》後，覺得其中歡呼歌〈Sanctus〉的速度過快，不料該合唱團指揮卻表示，他們是完全遵照浦浪克所訂之速度而唱。於是，浦浪克自圓其說地答以：「哦！因為多數合唱團都唱得太慢，所以我才故意把速度訂那麼快」(Nobel, 1963)。另一直接有關鋼琴作品速度之例子為：浦浪克原先為其作品《Intermezzo, No. 2》訂下 $\text{♩} = 144$ 之速度，當他聆聽過魯賓斯坦 (Artur Rubinstein, 1887-1982) 之演奏 ($\text{♩} = 108$) 後，不但沒有斥責魯賓斯坦竄改速度，反而還稱讚道：「魯賓斯坦演奏得真棒」⁶ (Poulenc, 1954)。

實際檢視浦浪克為鋼琴作品所定之速度，有些節拍器速度於實際演奏上的確有些窒礙難行；如《Les Soirées de Nazelles》變奏曲之第七變奏〈Le goût du malheur〉，浦浪克寫下節拍器速度為 $\text{♩} = 66$ ，於此速度，極難詮釋浦浪克優美線條。一般演奏者於實際演奏上，大多採取約 $\text{♩} = 80-88$ 之速度詮釋 (譜例 3)。由以上幾個例子可見，浦浪克自己對作品之速度看法並非一成不變；也因此，演奏浦浪克作品時，於速度上仍有相當彈性，可先嘗試浦浪克之速度，必要時再作些微的調整，以達最佳詮釋效果。

5 The great technical errors which deface my piano music...are tempo rubato, stinginess in the use of pedal, and too much articulation in certain arpeggiated phrases.

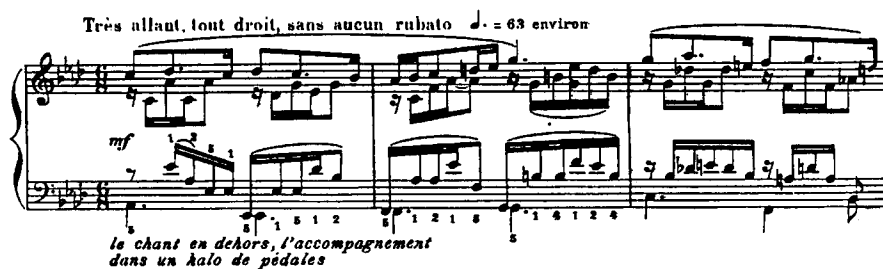
6 How well Rubinstein plays me!



譜例 3：《Les Soirées de Nazelles》，〈Le goût du malheur〉，第 1-7 小節

另一有關速度詮釋問題為彈性速度之使用，彈性速度於十九世紀音樂中運用極廣，浦浪克音樂既然受十九世紀沙龍音樂影響至甚，似乎也需使用大量彈性速度。但是，浦浪克本身厭惡彈性速度，他認為一旦速度決定之後，演奏者應當忠於該速度，除非作曲家有再寫下任何更改速度之記號，否則演奏者不可自作主張，任意使用彈性速度。浦浪克甚至誇張地表示，他寧願演奏者彈錯很多音符，也不願聽到任何彈性速度出現（Poulenc, 1954）。在鋼琴作

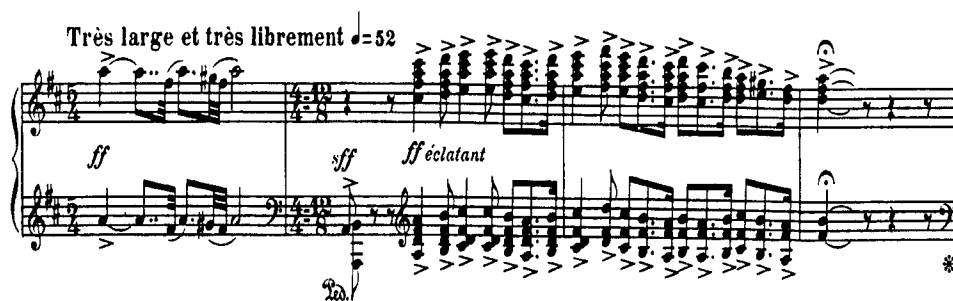
品《Suite》中，浦浪克使用了不同之術語來限制演奏者濫用彈性速度，有 *sans ralentir*（沒有漸慢）、*assez uniforme*（非常平均地）、*très égal*（非常平均地）及 *au même mouvement*（以相同速度）等。在作品《Intermezzo in A-flat Major》左上方速度記號前，浦浪克還特別寫下一行字：*Très allant, tout droit, sans aucun rubato* ♩ = 63 environ，表示應該直接了當、流暢地彈奏該曲，不得有任何彈性速度（譜例 4）。



譜例 4：《Intermezzo in A-flat Major》，第 1-3 小節

雖然如此，有時浦浪克也清楚使用文字指示，給予演奏者於速度上之彈性空間，如在變奏曲《Les Soirées de Nazelles》之〈Cadence〉段落前，有文字 *Très large et très librement* 指示

可自由地彈奏（譜例 5）。另外，浦浪克也常使用文字 *rubato* 或 *très rubato* 於樂譜內，予演奏者使用彈性速度之權限。

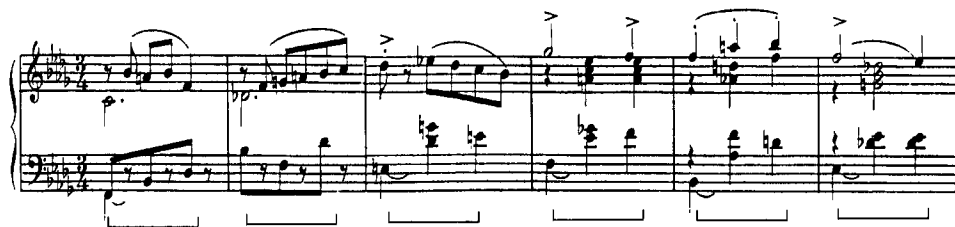


譜例 5：《Les Soirées de Nazelles》，〈Cadence〉，第 1-4 小節

由於浦浪克音樂中，不論在曲調、和聲或調性上常有無數個轉折，如果以機械行進般速度演奏，完全不使用彈性速度，恐怕難以詮釋其中之巧妙轉折。而且，浦浪克本身之鋼琴演奏也使用許多彈性速度 (Crossley, 1987)。一般鋼琴家將浦浪克此等不得使用彈性速度術語解釋為儘可能地少用彈性速度。因此，演奏浦浪克音樂時，應盡量尋求各種方法，如以音色變化或強弱層次變化等來詮釋音樂中之無數轉折；也可適度使用彈性速度，只是要特別留意浦浪克之原則，不可過度使用彈性速度，以免造成濫情效果。

二、踏瓣技巧

如前所述，踏瓣使用為演奏浦浪克不可或缺的重要技巧。在樂譜中，除了一般作曲家常用之踏瓣記號 Ped. 與 * 外，浦浪克還時常使用不尋常之音符為踏瓣指令，如下列譜例中，變奏曲《Les Soirées de Nazelles》之〈Préambule〉第 13-18 小節，左手第一拍之音符還帶有一個類似圓滑線之記號，表示該音須持續延長，因此亦可視為踏瓣記號，演奏者可於第一拍上使用踏瓣，第三拍時放開踏瓣（譜例 6，踏瓣記號為筆者建議）。

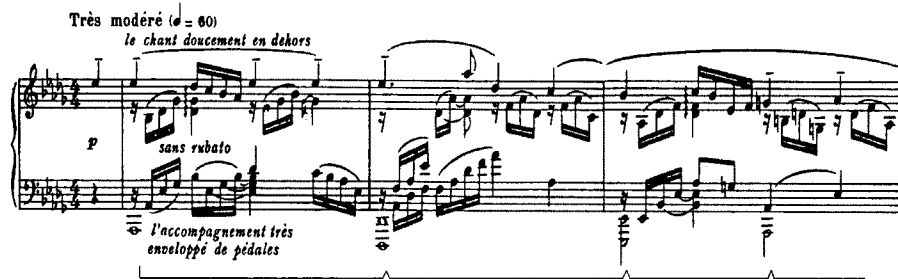


譜例 6：《Les Soirées de Nazelles》，〈Préambule〉，第 13-18 小節

另外，浦浪克譜中常出現不可能靠左手持續之長音符低音，如《Mélancolie》曲中充斥許多全音符低音，由於除了該低音外，左手仍然須彈奏許多中音域之伴奏樂段，這些長音符勢必依賴踏瓣維持，因此，這些長音符亦成為使用踏瓣之指示，如果冒然於每一拍更換踏瓣（如一般學生熟悉之踏瓣使用方式），浦浪克特

有和聲將不復存在。有時，浦浪克會加註文字表示大量使用踏瓣，如《Mélancolie》第 1 小節處之 l'accompagnement très enveloppé de pédales（伴奏以許多踏瓣圍繞著）（譜例 7）。演奏者須隨著左手之低音聲部轉換踏瓣（如譜例中加註之記號），且只能淺踩踏瓣，否則這些長踏瓣將製造過度濃厚音響效果。此外，除了

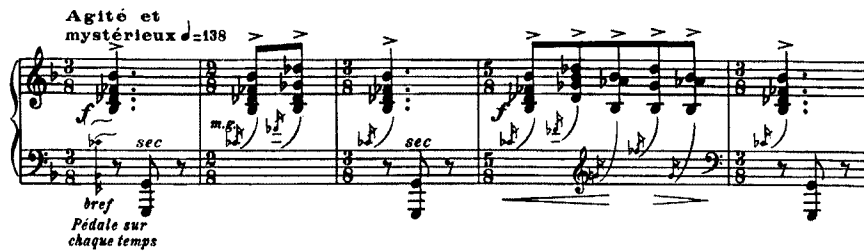
踏瓣需維持數拍外，雙手也需注意，要以極為柔弱音色奏出中聲部之快速音群，才不致於造成過度渾濁之音效。



譜例 7：《Mélancolie》，第 1-3 小節（踏瓣記號為筆者建議）

除了上述特殊之音符表示法，浦浪克並以文字留下許多詳細之踏瓣指令，如《Nocturne, No. 3》中，於 Agité et mystérieux 段落，浦浪克

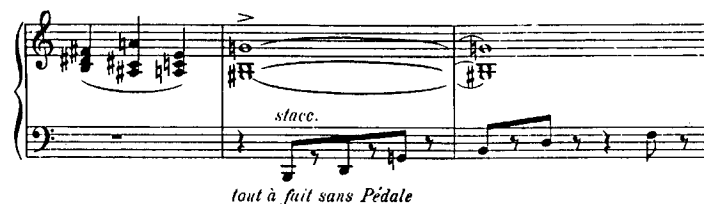
特別加入文字 *Pédale sur chaque temps* 指示在每個拍點上使用踏瓣（譜例 8）。



譜例 8：《Nocturne, No. 3》，第 43-47 小節

相反地，在有些音樂片段，浦浪克很仔細地註明完全不需踏瓣：如《Improvisation, No. 1》近結尾處，浦浪克以文字 *tout à fait sans Pédale*

及 *stacc.* 特別註明以短促觸鍵彈奏及完全不需踏瓣（譜例 9）。



譜例 9：《Improvisation, No. 1》，第 52-54 小節

另外，於《Les Soirées de Nazelles》最後變奏〈L'alerte vieillesse〉結尾處，也有相當仔

細之踏瓣指示。於第 47 小節，浦浪克以符號 *Ped.* 與 *** 指示，將整小節使用一個踏瓣帶

過；第 48 小節則完全不使用踏瓣，浦浪克同時使用 *sans Ped.* 及 *très sec* 記號提醒演奏者注

意；於接下去之兩小節，也是有相似之記號（譜例 10）。

譜例 10：《Les Soirées de Nazelles》，〈L'alerte vieillesse〉，第 46-50 小節

又，在《Intermezzo in A-flat Major》之小尾奏前，當雙手停留在一長音和絃上時，浦浪克特別以文字註明 *laisser vibrer sans pédale*，即

讓兩手之和絃在無踏瓣之狀態下自然振動（譜例 11）。由此可見，浦浪克對踏瓣之要求是近似潔癖般精準。

譜例 11：《Intermezzo in A-flat Major》，第 85-88 小節

由於浦浪克之踏瓣時常須要長時間維持，對於演奏者踏瓣技巧上之要求非常高，尤其是當雙手各有許多流動快速音群伴奏時，踏瓣技巧對整曲詮釋更是具有舉足輕重之決定性關鍵。許多學生認為使用長踏瓣造成混濁音響，因而不敢使用長踏瓣，如此一來，卻完全改變了浦浪克原有之和聲架構，此為浦浪克音樂詮釋上之最大錯誤。其實，要保持原作曲者之和聲效果，除了踏瓣須維持淺踩技巧外，雙手快速音群伴奏之音量及音色更須維持柔弱彈奏，

如此才不至於使長踏瓣之使用顯得過於混濁。

三、觸鍵技巧

浦浪克之鋼琴音樂在觸鍵上之要求，除了近似十九世紀沙龍音樂所要求之圓滑奏為主外，還需加入近似印象派所需之指腹觸鍵法；而且，觸鍵速度應儘可能地放慢，以降低擊鍵音效，製造柔美音色。當單手同時彈奏曲調及伴奏時，需特別注意讓曲調音圓滑唱出，而流暢、快速分解音群則需保持流水般柔和地伴奏

著，兩個聲部並須以不同觸鍵法及音色彈奏，製造出如同兩個平行空間之層次感（譜例 12，a）。由譜例可看出，浦浪克於譜曲時，很仔細地以符桿方向區分不同聲部，演奏者彈奏時需

小心詮釋，於單手彈出不同音色，宛如不同樂器演奏般。如譜例中，第 15-16 小節曲調為符桿向上之右手音符，不可將兩聲部彈成如毫無層次感之單一聲部（譜例 12，b）。

(a) 第 15-18 小節



(b) 錯誤詮釋，第 15-16 小節右手



譜例 12：《Improvisation, No. 10》

有時雙手彈奏著四個聲部，即左右手各有兩個聲部時，對柔和觸鍵之要求更是高，其中聲部須分明、卻又不可有過分突出尖銳之音

色，這也是詮釋浦浪克極至困難處，如《Intermezzo in A-flat Major》曲中，充斥著此種特殊四部和聲（譜例 13）。

Très allant, tout droit, sans aucun rubato ♩. = 63 environ

le chant en dehors, l'accompagnement dans un Aaio de pédales

譜例 13：《Intermezzo in A-flat Major》，第 1-3 小節

學生練習此類織體 (texture) 時，可將各個聲部先分開彈奏，熟悉各聲部進行後再重行組合。如《Improvisation, No. 10》中，右手部分可以如下三個步驟練習：(一) 先熟悉主要曲調 (譜例 14, b)；(二) 以雙手彈奏右手兩個

聲部，並以不同音色處理，讓耳朵熟悉兩個聲部該有之層次感 (譜例 14, c)；(三) 恢復單手彈奏原譜之兩個聲部 (譜例 14, a)。練習以上三步驟時，皆應同時使用踏瓣，以適時調整伴奏音群之音量及音色。

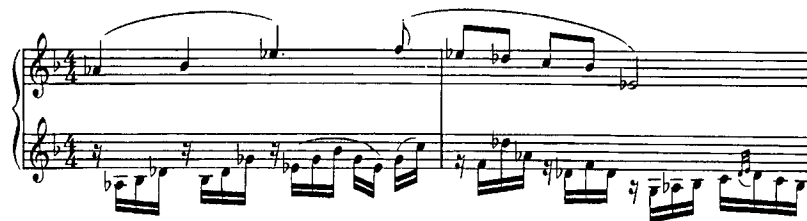
(a) 原譜



(b) 主要曲調



(c) 主要曲調 + 伴奏音群 (以雙手彈奏)



譜例 14：《Improvisation, No. 10》，第 15-16 小節

同理，前譜例《Intermezzo in A-flat Major》左手部分也可先以雙手彈奏，並賦予雙手不同音色以區分不同聲部之層次，同時需使用踏瓣，讓耳朵熟悉低音持續之和聲音響 (譜例

15)，等到耳朵熟悉該左手樂段整體和聲後，再以左手單手同時彈奏兩個聲部，並應製造出先前分手彈奏時之相同層次感。

(a) 第 1-3 小節

Très allant, tout droit, sans aucun rubato ♩ = 63 environ

mf

le chant ex dehors, l'accompagnement dans un halo de pédales

(b) 第 1-3 小節，左手聲部練習（以雙手彈奏）

譜例 15：《Intermezzo in A-flat Major》

又，有時低音部為一個無法靠左手維持之長音，而須以長踏瓣維持該低音，此時對演奏者之觸鍵及踏瓣亦是極大挑戰，如《Intermezzo in A-flat Major》第 41-43 小節（譜例 16，a）。於譜例中，由於浦浪克所譜入之踏瓣須維持近

三小節，為了不使整個音響效果過於混濁，除了淺踩踏瓣之外，雙手（尤其是右手）力度之控制與踏瓣一樣重要，中音域之十六分音符應盡量輕聲彈奏，並注意帶出兩手對唱之優美線條（譜例 16，b）。

(a) 原譜

(b) 雙手主要曲調

譜例 16：《Intermezzo in A-flat Major》，第 41-43 小節

浦浪克除了對圓滑奏觸鍵技巧要求甚高外，也時常特別要求短促觸鍵法，並常以 *sec.* 或 *très sec.* 文字指示。如《Les Soirées de Nazelles》之最後變奏〈L'alerte vieillesse〉之速度記號中，浦浪克寫下 *Très rapide et bien sec*

（非常快速及短促地）。除此之外，於曲中還以短促音符、斷奏記號、強音記號（>）及文字 *très articulé* 不時提醒著演奏者維持短促觸鍵（譜例 17）。

譜例 17：《Les Soirées de Nazelles》，〈L'alerte vieillesse〉，第 1-6 小節

另外，於《Nocturne, No. 5》開頭樂段，浦浪克同時使用圓滑奏及短促斷奏，除了傳統圓滑線及斷奏符號外，右手更以 *très lié* 文字強調圓滑，左手則以 *Sec. et très rythmé* 強調不同

觸鍵法（譜例 18）。演奏此類 *secco* 樂段時，除了強調快速觸鍵速度外，也需注意平衡前後音色，並儘可能不用踏瓣，如需使用踏瓣增加音色變化，也只能以淺短踏瓣為之。

譜例 18：《Nocturne, No. 5》，第 1-2 小節

伍、結 論

浦浪克本身為傑出鋼琴家，他的第一首出版鋼琴作品《Trois mouvements perpétuels》於 1918 年造成轟動後，浦浪克陸續創作鋼琴曲，直至晚年共寫下三十四首獨奏曲，為二十世紀前半葉寫下鋼琴新頁。早期浦浪克受薩梯及「法國六人組」影響所致，曲風以簡單、明瞭、清晰為原則，直至中期，浦浪克才逐漸建立屬於自己之特色，重要作品也多出自中、晚期，如

《Nocturnes》、《Improvisations》、《Les Soirées de Nazelles》、《Mélancolie》及《Intermezzo in A-flat Major》等。由於浦浪克主張音樂之目的在於取悅觀眾，因此決不故作清高、創作艱澀難懂之音樂。浦浪克作品清新、親切，於二十世紀前半葉創出獨特個人風格，於當時即受到極大迴響與愛戴，尤以優美曲調及調性轉折深得人心，值得推介予鋼琴學生，尤其是尚未熟識二

十世紀風格之學生們。

一般鋼琴學生對於現代樂派曲日常覺得難以理解、消化，對於其中和聲、節奏等快速變化亦覺得難以完全掌握、詮釋，主要原因可能是對作曲家及其風格過於陌生。有不少鋼琴學生之現代作品入門曲即為龐大曲目，如拉威爾之《加斯巴之夜》（*Gaspard de la nuit*）或浦羅柯菲夫奏鳴曲等，更增添學生對於現代樂派曲目之畏懼感。因此，現代樂派鋼琴教學當務之急為如何使學生及早涉獵現代鋼琴作品，以增進學生對現代樂派的認識與理解。浦浪克的鋼琴作品多為中小規模，非常適合中、高級鋼琴學生彈奏，也是現代樂派鋼琴教學之極佳教材，值得鋼琴教師們大力推廣。浦浪克鋼琴作品雖然和聲變化多端，但仍屬於調性音樂，曲調之可唱性也比多數現代樂派作家的作品來得高、且易懂。比較起其他現代作曲家之高度不和諧、尖銳和聲、猛烈節奏或極度抽象之怪異作品，一般學生對浦浪克作品的接受度相當高，只要給予適當之詮釋指引，學生必能充分詮釋、欣賞浦浪克作品之美。又，浦浪克鋼琴作品對於鋼琴踏瓣及柔和觸鍵要求相當之高，演奏者須具備靈敏之踏瓣及觸鍵技巧，也只有在此兩種技巧相輔相成狀況下，才能奏出完美之浦浪克作品；此兩種技巧也是彈奏二十世紀音樂不可或缺之技巧。鋼琴學生如能多加練習浦浪克鋼琴作品，對於鋼琴技巧及音樂性之靈敏度將有極大展獲。中學程度鋼琴學生可自浦浪克之《*Trois mouvements perpétuels*》、《*Novelettes*》、或《*Suite*》入門。大學音樂科系學生可自浦浪克之《*Improvisations*》、《*Napoli*》、《*Nocturnes*》、或《*Trois pièces*》著手，熟悉浦浪克特有之曲調與和聲，並熟練浦

浪克特有之彈奏技巧。稍有心得後，可繼續挑戰略長曲目如《*Mélancolie*》或《*Intermezzo in A-flat Major*》，甚至變奏曲《*Thème varié*》或《*Les Soirées de Nazelles*》，必定能有相當豐碩之收穫及成就感。

參考文獻

- Amis, J. (1973-1974, November). In search of Poulenc. *Music and Musicians*, 22, 44-49.
- Buckland, S., & Chimènes, M. (Eds.). (1999). *Francis Poulenc: music, art, and literature*. Brookfield, VT: Ashgate.
- Chimènes, M., & Nicholas, R. (2003). Francis Poulenc. In *The new grove dictionary of music and musicians online* (S. Sadie & J. Tyrell, Eds.). Retrieved May 2, 2003.
- Clarendon. (n.d.). Hommage à Poulenc. *Le Figaro*, 26. As cited in Daniel, K. W. (1982) *Francis Poulenc: His artistic development and musical style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Collet, H. (1920, Jan. 23). Les "six" français. *Comoedia*, 2. As cited in Daniel, K. W. (1982) *Francis Poulenc: His artistic development and musical style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Cooper, M. (1961). *French music, from the death of Berlioz to the death of Fauré*. London: Oxford University Press.
- Crossley, P. (Pianist). (1987). *Francis Poulenc: The complete music for solo piano*. (compact disc CBS M3K 44921). New York: CBS.
- Daniel, K. W. (1982). *Francis Poulenc: His artistic development and musical style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Davies, L. (1967). *The gallic muse*. London: J. M. Dent & Sons.
- Davies, L. (1972). The piano music of Poulenc. *The Music Review*, 33, 194-203.
- Drew, D. (1958, Jan. 16). The simplicity of Poulenc. *The Listener*, 137.
- Dubal, D. (1989). *The art of the piano: Its performers, literature, and recordings*. New York: Summit Books.
- Poulenc, F. *Five impromptus for solo piano*. (n.d.). Boca Raton, FL: Masters Music Publications.
- Fragny, R. de. (1946, Feb. 7). Deux oeuvres nouvelles de Francis Poulenc. Concorde. As cited in Daniel, K. W. (1982) *Francis Poulenc: His artistic development and musical style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Fulcher, J. F. (1995, Fall). Musical style, meaning, and politics in France on the eve of the second World War. *The Journal of Musicology*, 13, 425-453.
- Gillespie, J. (1965). *Five centuries of keyboard music: An historical survey of music for harpsichord and piano*. New York: Dover.
- Gordon, S. (1996). *A history of keyboard literature: Music for the piano and its forerunners*. New York: Schirmer Books.
- Hinson, M. (1987). Francis Poulenc. In *Guide to the pianist's repertoire* (2d, Rev. & Enl. Ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- Hughes, A. (1975). Francis Poulenc. *International cyclopedia of music and musicians* (10th ed.). Edited by O. Thompson. New York: Dodd & Mead.
- Hutcheson, E. (1964). *The literature of the piano: a guide for amateur and student* (3d ed., Revised and brought up to date by R. Ganz). New York: Alfred A. Knopf.
- Poulenc, F. *Intermezzo in A-flat*. (n.d.). Paris: Max Eschig.
- Ivry, B. (1996). *Francis Poulenc*. London: Phaidon.
- Kayas, L. (1999). Francis Poulenc-disc jockey. In S. Buckland & M. Chimènes (Eds.), *Francis Poulenc: Music, art, and literature*. Brookfield, VT: Ashgate.
- Keck, G. R. (Comp.). (1990). *Francis Poulenc: A bio-bibliography*. New York: Greenwood Press.
- Poulenc, F. *Les 15 improvisations pour le piano*. (1990). Paris: Salabert.
- Poulenc, F. *Les Soirees de Nazelles*. (n.d.). Paris: Durand.
- Machart, R. (1995). *Poulenc*. Paris: Seuil.

- Poulenc, F. *Mélancolie*. (n.d.). Paris: Max Eschig.
- Mellers, W. H. (1993). *Francis Poulenc*. New York: Oxford University Press.
- Poulenc, F. *Mouvements perpétuels for piano*. (n.d.). London: Chester.
- Orledge, R. (1999). Poulenc and Koechlin: 58 lessons and a friendship. In S. Buckland & M. Chimènes (Eds.), *Francis Poulenc: Music, art, and literature*. Brookfield, VT: Ashgate.
- Poulenc, F. *Piano album: Francis Poulenc*. (1989). Collection compositeurs du XXeme siecle. Paris: Salabert.
- Poulenc, F. (1954). *Entretiens abec Claude Rostand*. Paris: R. Julliard.
- Poulenc, F. *Promenades for piano*. (1989). London: Chester.
- Rogé, P. (Pianist). (1987). *Poulenc: Piano music*. (compact disc Decca 417-438-2). London: Decca.
- Roy, J. (1964). *Francis Poulenc*. Paris: Seghers.
- Schmidt, C. B. (1995). *The music of Francis Poulenc (1899-1963): A catalogue*. Oxford: Clarendon Press.
- Schmidt, C. B. (2001). *Entrancing muse: A documented biography of Francis Poulenc*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Stutzenberger, L. P. (1979). *The published solo piano works of Francis Poulenc(1899-1963): A performance tape with commentary*. Unpublished D.M.A. dissertation, University of Maryland.
- Stutzenberger, L. P. (1982). Poulenc's tempo indications: To follow or not to follow. *American Music Teacher*, 31(3), 26.
- Poulenc, F. *Suite française pour piano*. (n.d.). Paris: urand.
- Poulenc, F. *Suite pour piano*. (n.d.). London: Chester.
- Poulenc, F. *Thème varié pour piano*. (n.d.). Paris: Max eschig.
- Poulenc, F. *Three novelettes for piano*. (1989). London: Chester.
- Poulenc, F. *Trois pièces pour piano*. (1990). Paris: Heugel.
- Poulenc, F. *Villageoises: Petites pièces enfantines*. (n.d.).Paris: Salabert.
- Werner, W. K. (1970, March). Performer's analysis of Poulenc's *Mouvements perpétuels*. *Clavier*, 9, 17-19.

誌謝

本文為國科會專題研究「浦朗克鋼琴作品系統研究」部分研究成果（NSC-91-2411-H-143-003），特此致謝。

作者簡介

謝綉莉，國立台東大學音樂教育學系，專任副教授

Shiow-Lih Lillian Shieh is an Associate Professor of the Department of Music Education, National Taitung University, Taitung City, Taiwan. E-mail: lshieh@nttu.edu.tw

Interpreting Francis Poulenc's Piano Music

Shiow-Lih Lillian Shieh

Department of Music Education, National Taitung University

Abstract

Francis Poulenc (1899-1963) is one of the most important French composers of the twentieth century. In the last decade, the prolific Poulenc research has resulted in numerous publications (books, articles, and recordings) and Poulenc's music has made its way into concert halls everywhere. However, Poulenc's piano music is still relatively unknown to many piano students in Taiwan. Thus the purpose of this paper is to offer an interpretation of Poulenc's piano music. After providing a brief biography and discussing the characteristics (melody, harmony, tonality, etc.) of Poulenc's compositions, the author will investigate the interpretation of Poulenc's music in terms of tempo, pedal and touch. Musical examples, drawn from important works of Poulenc, are included to illustrate the suggested practicing procedure. It is hoped that this paper may serve as a reference for piano instructors and/or students.

Keywords: piano, piano music, piano pedagogy, Poulenc