

國立臺灣師範大學音樂學院表演藝術研究所

表演及創作組鋼琴合作專長

書面報告

Graduate Institute of Performing Arts

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

德布西藝術歌曲《優雅慶典 I、II》之樂曲分析與演奏詮釋

The Analysis and Interpretation of “Fêtes Galantes I & II”

by Claude Debussy



陳冠諭

Chen, Guan-Yu

指導教授：張詩欣 博士

Advisor: Dr. Shih-Hsing Chang

中華民國111年1月

January 2022



## 摘要

克勞德·德布西(Claude Debussy, 1862-1918)為法國最為人知的作曲家之一，其生活的十九世紀末，由於整體社會環境的繁榮，進而促使了藝文活動盛行。在與文人雅士們的交流之下，激發了他內容豐富且具高藝術性的創作。其聲樂作品《優雅慶典》(*Fêtes Galantes I & II*, 1891-1904)分為兩集，並且各有三首曲子，第一集創作於 1891 年，第二集則創作於 1904 年，雖然分別相隔十餘年的時間，但在選擇詩詞的意境以及動機的使用上，亦巧妙地將兩集作為一套完整的曲目。

本書面報告總共有四章，第一章為緒論，共有兩節，分別說明研究之動機與目的以及方法與架構；第二章為文獻探討，第一節為十九世紀法國藝術歌曲發展概述，第二節探討德布西生平，第三節為德布西藝術歌曲之創作特色，第四節為象徵主義之概述；第五節為詩人魏崙之生平與重要作品；第三章為《優雅慶典》之樂曲詮釋與分析，共六節，分別為其六首歌曲：〈悄悄地〉(*En Sourdine*)、〈木偶戲〉(*Fantoches*)、〈月光〉(*Clair de Lune*)、〈天真的少女〉(*Les ingénus*)、〈牧神〉(*Le Faune*)、〈感傷的對白〉(*Colloque sentimental*)，各曲先討論詞義以及音韻之間的關係，再研究樂曲架構以及鋼琴和聲樂之間的合作與詮釋；第四章為結語，綜合上述全文以筆者觀點做出總結。

**關鍵字：**法國藝術歌曲、象徵主義、德布西、鋼琴合作、優雅慶典、魏崙

## Abstract

Claude Debussy (1862-1918) was one of the most famous composers in France. At that time, the artistic activities prevailed. The situation helped Debussy's works present with various styles. His *Fêtes Galants* is divided into two volumes with three songs each. The first volume was composed in 1891, and the second in 1904. Although these two were composed several years apart, they still echo each other in the artistic conception and musical settings of poems.

There are four chapters in this report: The First Chapter is the introduction, which consists of two sections, respectively explaining the motivation and purpose of the research as well as the method and the structure. The Second Chapter starts from *mélodie*. The second and third section introduces the life of Debussy and his styles of composing art songs. The fourth and fifth section discusses the Symbolism and introduces Verlaine, who is the representative poet of Symbolism. The Third chapter is the interpretation and the analysis of *Fêtes Galants*, including six songs in six sections: *En Sourdine*, *Fantoches*, *Clair de Lune*, *Les Ingenus*, *Le Faune* and *Colloque Sentimental*. The meaning of each song and the relationship between dictions will be discussed first, then the musical structure and the collaboration between piano and voice will be discussed later. At last, The Fourth Chapter is the conclusion of whole report. It summarizes the whole musical, analysis and interpretive ideas from the author's viewpoints.

**Keywords:** Claude Debussy, Collaborative piano, Fêtes Galants, Mélodie, Paul Verlaine,

Symbolism





# 目錄

摘要 .....	i
Abstract .....	ii
目錄 .....	v
表目錄 .....	vi
譜例目錄 .....	vii
第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究方法與架構 .....	3
第二章 文獻探討 .....	5
第一節 法文藝術歌曲發展概述 .....	5
第二節 作曲家德布西之生平與創作 .....	9
第三節 德布西之藝術歌曲創作特色 .....	16
第四節 象徵主義概述 .....	20
第五節 詩人魏崙生平與重要作品 .....	26
第三章 樂曲分析與演奏詮釋 .....	31
第一節 〈悄悄地〉 ( <i>En Sourdine</i> ) .....	33
第二節 〈木偶戲〉 ( <i>Fantoches</i> ) .....	55
第三節 〈月光〉 ( <i>Clair de Lune</i> ) .....	78
第四節 〈天真的少女〉 ( <i>Les Ingénus</i> ) .....	97
第五節 〈牧神〉 ( <i>Le Faune</i> ) .....	116
第六節 〈感傷的對白〉 ( <i>Colloque Sentimental</i> ) .....	132
第四章 結語 .....	159
參考文獻 .....	163

## 表目錄

【表 3-1-1】〈悄悄地〉詩詞韻尾分析表.....	34
【表 3-1-2】〈悄悄地〉曲式架構表.....	35
【表 3-2-1】《木偶戲》詩詞韻尾分析表.....	55
【表 3-2-2】〈木偶戲〉曲式架構表.....	57
【表 3-3-1】〈月光〉詩詞韻尾分析表.....	78
【表 3-3-2】〈月光〉曲式架構表.....	79
【表 3-4-1】〈天真的少女〉詩詞韻尾分析表.....	97
【表 3-4-2】〈天真的少女〉曲式架構表.....	98
【表 3-5-1】〈牧神〉詩詞韻尾分析表.....	116
【表 3-5-2】〈牧神〉曲式架構表.....	117
【表 3-6-1】〈感傷的對白〉詩詞韻尾分析表.....	133
【表 3-6-2】〈感傷的對白〉曲式架構表.....	134

## 譜例目錄

【譜例 2-1】〈木馬〉第 13 至 16 小節.....	17
【譜例 2-2】〈樹影〉第 18 至 25 小節.....	18
【譜例 2-3】〈悄悄地〉第 14 至 17 小節.....	19
【譜例 3-1-1】〈悄悄地〉第 1 至 4 小節.....	36
【譜例 3-1-2】〈悄悄地〉第 5 至 10 小節.....	37
【譜例 3-1-3】〈悄悄地〉第 11 至 17 小節.....	38
【譜例 3-1-4】〈悄悄地〉第 17 至 24 小節.....	40
【譜例 3-1-5】〈悄悄地〉第 26 至 32 小節.....	41
【譜例 3-1-6】〈悄悄地〉第 32 至 34 小節.....	42
【譜例 3-1-7】〈悄悄地〉第 35 至 43 小節.....	44
【譜例 3-1-8】〈悄悄地〉第 1 至 4 小節.....	46
【譜例 3-1-9】〈悄悄地〉第 5 至 10 小節.....	47
【譜例 3-1-10】〈悄悄地〉第 11 至 16 小節.....	48
【譜例 3-1-11】〈悄悄地〉第 17 至 24 小節.....	49
【譜例 3-1-12】〈悄悄地〉第 23 至 25 小節.....	50
【譜例 3-1-13】〈悄悄地〉第 30 至 35 小節.....	51
【譜例 3-1-14】〈悄悄地〉第 35 至 39 小節.....	52
【譜例 3-1-15】〈悄悄地〉第 40 至 43 小節.....	53
【譜例 3-2-1】〈木偶戲〉第 1 至 4 小節.....	58
【譜例 3-2-2】〈木偶戲〉第 5 至 17 小節.....	60
【譜例 3-2-3】〈木偶戲〉第 17 至 33 小節.....	62
【譜例 3-2-4】〈木偶戲〉第 33 至 48 小節.....	64
【譜例 3-2-5】〈木偶戲〉第 47 至 60 小節.....	66
【譜例 3-2-6】〈木偶戲〉第 60 至 72 小節.....	67

【譜例 3-2-7】〈木偶戲〉第 5 至 16 小節.....	70
【譜例 3-2-8】〈木偶戲〉第 17 至 20 小節.....	71
【譜例 3-2-9】〈木偶戲〉第 25 至 36 小節.....	72
【譜例 3-2-10】〈木偶戲〉第 37 至 44 小節.....	73
【譜例 3-2-11】〈木偶戲〉第 45 至 52 小節.....	74
【譜例 3-2-12】〈木偶戲〉第 53 至 60 小節.....	75
【譜例 3-2-13】〈木偶戲〉第 58 至 72 小節.....	76
【譜例 3-3-1】〈月光〉第 1 至 4 小節.....	80
【譜例 3-3-2】〈月光〉第 5 至 8 小節.....	82
【譜例 3-3-3】〈月光〉第 9 至 12 小節.....	83
【譜例 3-3-4】〈月光〉第 13 至 16 小節.....	84
【譜例 3-3-5】〈月光〉第 17 至 20 小節.....	85
【譜例 3-3-6】〈月光〉第 21 至 26 小節.....	87
【譜例 3-3-7】〈月光〉第 27 至 32 小節.....	89
【譜例 3-3-8】〈月光〉第 1 至 2 小節.....	91
【譜例 3-3-9】〈月光〉第 5 至 8 小節.....	92
【譜例 3-3-10】〈月光〉第 17 至 18 小節.....	93
【譜例 3-3-11】〈月光〉第 23 至 28 小節.....	94
【譜例 3-3-12】〈月光〉第 29 至 32 小節.....	95
【譜例 3-4-1】〈天真的少女〉第 1 至 6 小節.....	99
【譜例 3-4-2】〈天真的少女〉，第 6 至 15 小節。.....	101
【譜例 3-4-3】〈天真的少女〉第 1 小節節奏動機 A.....	102
【譜例 3-4-4】〈天真的少女〉第 16 小節.....	102
【譜例 3-4-5】〈天真的少女〉第 15 至 26 小節.....	103
【譜例 3-4-6】〈天真的少女〉第 27 至 36 小節.....	105
【譜例 3-4-7】〈天真的少女〉第 37 至 47 小節.....	107

【譜例 3-4-8】〈天真的少女〉第 47 至 53 小節.....	108
【譜例 3-4-9】〈天真少女〉第 1 至 3 小節.....	111
【譜例 3-4-10】〈天真少女〉第 15 至 22 小節.....	112
【譜例 3-4-11】〈天真少女〉第 27 至 36 小節.....	113
【譜例 3-4-12】〈天真少女〉第 47 至 53 小節.....	114
【譜例 3-5-1】〈牧神〉第 1 至 3 小節.....	118
【譜例 3-5-2】〈牧神〉第 4 至 13 小節.....	119
【譜例 3-5-3】〈牧神〉第 13 至 19 小節.....	120
【譜例 3-5-4】〈牧神〉第 20 至 23 小節.....	121
【譜例 3-5-5】〈牧神〉第 24 至 28 小節.....	122
【譜例 3-5-6】〈牧神〉第 28 至 33 小節.....	123
【譜例 3-5-7】〈牧神〉第 34 至 39 小節.....	124
【譜例 3-5-8】〈牧神〉第 1 至 3 小節.....	126
【譜例 3-5-9】〈牧神〉第 4 至 12 小節.....	127
【譜例 3-5-10】〈牧神〉第 17 至 19 小節.....	128
【譜例 3-5-11】〈牧神〉第 26 至 27 小節.....	128
【譜例 3-5-12】〈牧神〉第 30 至 33 小節.....	129
【譜例 3-5-13】〈牧神〉第 36 至 39 小節.....	130
【譜例 3-6-1】〈感傷的對白〉第 1 至 5 小節.....	135
【譜例 3-6-2】〈感傷的對白〉第 4 至 8 小節.....	136
【譜例 3-6-3】〈感傷的對白〉第 8 至 18 小節.....	138
【譜例 3-6-4】〈感傷的對白〉，第 19 至 26 小節。.....	140
【譜例 3-6-5】〈感傷的對白〉第 27 至 31 小節.....	141
【譜例 3-6-6】〈感傷的對白〉第 32 至 40 小節.....	143
【譜例 3-6-7】〈感傷的對白〉第 41 至 50 小節.....	145
【譜例 3-6-8】〈感傷的對白〉第 51 至 58 小節.....	147

【譜例 3-6-9】〈感傷的對白〉第 4 至 6 小節.....	149
【譜例 3-6-10】〈感傷的對白〉第 10 至 16 小節.....	150
【譜例 3-6-11】〈感傷的對白〉第 17 至 23 小節.....	151
【譜例 3-6-12】〈感傷的對白〉第 27 至 31 小節.....	152
【譜例 3-6-13】〈感傷的對白〉第 32 至 34 小節.....	153
【譜例 3-6-14】〈感傷的對白〉第 35 至 40 小節.....	154
【譜例 3-6-15】〈感傷的對白〉第 41 至 48 小節.....	155
【譜例 3-6-16】〈感傷的對白〉第 49 至 52 小節.....	156
【譜例 3-6-17】〈感傷的對白〉第 53 至 58 小節.....	157



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

法文藝術歌曲在音樂、語言、文學以及文化之間的交互作用，向來深深吸引著筆者，透過研究所李燕宜教授之「法文藝術歌曲」課程，更是拓展了自己對於此領域之視野。當課堂上提及德布西之《優雅慶典》時，得知詩人魏崙(Paul Verlaine, 1844-1896)之靈感乃是根據洛可可畫家華鐸(Jean Antoine Watteau, 1684-1721)之作，其擅長舞蹈和戲劇之題材作畫，不禁喚起筆者遊歷巴黎羅浮宮的記憶，當時在成千上萬的藝術品中，特別駐足於其作品之前，尤其對於《丑角吉爾》(Gilles, 1718)、《塞瑟島朝聖》(Pilgrimage to Cythera, 1717)等繪畫感到深刻，在斑斕華麗的場景之中，卻散發出憂鬱的氛圍。此外，過往彈奏德布西眾多的鋼琴作品時，如《二首阿拉貝斯克》(Deux Arabesques, 1888-1891)、《小孩的天地》(Children's Corner, 1908)、《為鋼琴的》(Pour le Piano, 1901)等等，獨樹一格的夢幻聲響總激起筆者在音樂裡豐富的畫面想像。

德布西的作品種類豐富，其中包括 4 部芭蕾舞配樂、4 部歌劇、5 首協奏曲、11 首管絃樂曲、12 首合唱曲、19 首室內樂、77 首鋼琴曲以及 92 首聲樂作品等。對於鋼琴嫻熟的德布西，以聲樂作品之數量為最，值得再進一步探究。其早期之聲樂作品受到馬斯奈(Jules Émile Frédéric Massenet, 1842-1912)以及夏布里耶(Alexis-Emmanuel Chabrier, 1841-1894)等學院風格代表人物之影響<sup>1</sup>，以及與女高音瓦尼葉

---

<sup>1</sup> 邵義強，《現代樂派樂曲賞析》(臺北：錦繡文化，2000)，89。

夫人(Marie-Blanche Vasnier)的結識，其作品多獻給女高音，旋律抒情優美，鋼琴為伴奏之角色。而兩套《優雅慶典》為中晚期之聲樂作品，相較於早期，德布西更加確立自身風格，在和聲、強弱變化以及節奏的運用更加顯見。身為一個作曲家，德布西對於所要表達的聲響有更多的想法，並在樂譜上更加明確地標示。故筆者認為，若要對於德布西之音樂風格有所深入了解，在中晚期的作品得以在樂譜上得到更多作曲家給予的第一手資訊。

此套曲之詩詞為象徵主義代表作家魏崙所作。象徵主義為當時之重要詩詞流派之一，基於社會背景的發展，而醞釀出其中所散發的頹廢氣息以及迷幻意境，而作曲家德布西因對於文學的喜愛與音調的敏感，在音樂上有許多音畫的使用以及貼近字詞文意的細膩寫作方式，令筆者感到值得深入探討，因而以此為題。

選定詮釋報告題目後，筆者細究寫作目的在於希望藉著彙整與梳理文獻資料的過程，培養思考及撰寫之邏輯，進一步則對於高度結合音樂與詩文之法文藝術歌曲能更加深入全方位地理解，從而強化自身之鋼琴合作及詮釋能力。此外，基於國內鮮少建立在鋼琴合作上討論《優雅慶典》之論文，更冀望此篇完成後能提供樂界更全面的樂曲分析以及重視鋼琴與歌者之間的合作細節，在演奏上更加深入音樂之內涵。

## 第二節 研究方法與架構

本詮釋報告將以兩個大方向先後進行探討，一為相關文獻資料研究，二為樂曲分析與鋼琴合作之建議。

在文獻資料方面，筆者首先蒐集國內外相關之書目，包含《法文藝術歌曲詮釋》<sup>2</sup>、《現代樂派的大師》<sup>3</sup>、《從浪漫主義到後現代主義》<sup>4</sup>、《塞納河畔—法國文學掠影》<sup>5</sup>、《魏崙抒情詩一百首》<sup>6</sup>、《西洋社會藝術文化史》<sup>7</sup>、《您是說印象派音樂？德布西的室內樂與管弦樂》<sup>8</sup>等。在樂曲分析方面，為利於各方找譜，樂譜參考版本為 *Claude Debussy: Songs, 1880-1904*<sup>9</sup>；而詩詞翻譯，筆者首先參考《德布西藝術歌曲集》<sup>10</sup>、《魏崙抒情詩一百首》以及《法文藝術歌曲詮釋》之英文翻譯，交叉比對之後進行改寫，並由主修張詩欣教授給予中文寫作上之建議，才完成此文之譯詞。另外，筆者亦自行整理了詩詞韻尾分析表以及曲式架構表，以便能夠簡要地了解詩詞的音韻、詩體與曲式安排之間的關係。

本詮釋報告總共分為五個章節：第一章為緒論，說明本書面報告之研究動機與

---

<sup>2</sup> Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song* (NY: Norton, 1978), 177-187.

<sup>3</sup> 許鐘榮，《現代樂派的大師》(臺北：錦繡文化，2000)，12-74。

<sup>4</sup> 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》(臺北：雅典出版社，1994)，31-39。

<sup>5</sup> 莫渝，《塞納河畔—法國文學掠影》(臺北：華成圖書，2003)，218-256。

<sup>6</sup> 魏崙，《魏崙抒情詩一百首》(臺北：桂冠圖書，1995)，i-xiv。

<sup>7</sup> Arnold Hauser，《西洋社會藝術進化史》(臺北：雄獅美術，1987)，173-178。

<sup>8</sup> 陳漢金，《您是說印象派音樂？德布西的室內樂與管弦樂》(臺北：國立中正文化中心，2008)。

<sup>9</sup> Claude Debussy, *Claude Debussy: Songs, 1880-1904* (NY: Dover Publications, 1981).

<sup>10</sup> 蔡宜芳譯詞，《德布西藝術歌曲集》(臺北：全音樂譜出版社，2013)，98-114。

目的，以及研究方法與架構。第二章為文獻探討，共分為五節：第一節為十九世紀法國藝術歌曲發展概述，從其十八世紀的起源浪漫曲開始，直至十九世紀幾位在法國藝術歌曲的重要作曲家簡述；第二節為德布西生平之介紹，理解其創作風格如何因著個人的重要事件以及外在環境所影響；第三節則為德布西聲樂作品之特色；第四節探究《優雅慶典》詩詞所屬之象徵主義，首先簡述當時法國之社會背景，幾位代表性詩人受到諸思潮影響後而發展出象徵主義，再提出其主義之詩詞內涵特性；第五節介紹詩人魏崙之生平背景，與其相對應之重要作品；第四章為《優雅慶典》之六首樂曲分析，每首曲子為一節，共六節，包含第一節〈悄悄地〉(En Sourdine)、第二節〈木偶戲〉(Fantoches)、第三節〈月光〉(Clair de Lune)、第四節〈天真的少女〉(Les ingénus)、第五節〈牧神〉(Le Faune)、第六節〈感傷的對白〉(Colloque sentimental)，在簡介詩詞意境後，以筆者個人對於字韻的聽覺感受描寫，接著以歌詞為出發點，藉由音樂的分析，包含曲式、動機、音程、和聲、調性或調式等，以期理解德布西的音樂與詩詞間的對照關係，並且適時點出演奏時需要留意的技巧，以及在鋼琴合作方面，與歌者之間的呼吸、音色、音量、字韻在演奏上的配合等建議；第五章為結語，筆者將以上章節做綜合性的探討。

透過這五個章節，以探討自身研究動機為始，釐清研究方向之後深究文獻，理解當時的文化背景，深入作曲家與詩人而了解其藝術內涵，接著進一步地樂曲分析並且探究鋼琴合作之詮釋。經過這些面向環環相扣，相信更能對於此套曲有更深層且架構性的理解。

## 第二章 文獻探討

### 第一節 法文藝術歌曲發展概述

#### 一、起源

根據一般西洋音樂史常指出，法國藝術歌曲可溯源於十八世紀中葉所流行的「浪漫曲」(Romance)，因為其旋律動人，常從歌劇或清唱劇中被獨立出來演唱。1767年，盧梭(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)<sup>11</sup>在他的《音樂字典》(*Dictionnaire de Musique*)下了定義：

浪漫曲與浪漫詩為相同的名詞，皆由幾個段落所組成，題材通常是悲劇性的愛情故事。浪漫詩具有簡樸的特質，且風格靈感來自於中世紀，因此浪漫曲也要做出這樣的呈現：不應有裝飾音、不該炫技，而應是甜美、自然且帶點鄉村風格，保持歌曲本身的樣貌而不做過度的詮釋<sup>12</sup>。

在廣受貴族以及中產階級喜愛及演唱的情況下，當代作曲家開始大量創作浪漫曲，內容多為描繪愛情故事或英雄事蹟的詩詞，帶有質樸、自然而簡單的特性。

其旋律優美易唱，以基本的節奏與和聲進行，多以鋼琴、大鍵琴、豎琴或吉他伴奏。但由於曲式多為詩節式，為了將不同段的詩詞放在同樣的旋律中，語韻與音樂之間常有重音錯置，以及語意與音樂不一定能適當搭配的情形。

到了十九世紀，浪漫曲較為簡樸的形式漸漸因時代背景轉換而產生改變。首先，浪漫曲因被大量的寫作與出版，而漸漸流於通俗，藝術性衰微。同時，法國文學興起了新的詩詞流派，給予了作曲家不同的創作素材，從而生成各式各樣的作曲風格

---

<sup>11</sup> 法國的政治理論家、哲學家、文學家以及音樂家，著有《社會契約論》、《愛彌兒》等許多著作，並且為啟蒙時代的代表著作《百科全書》撰寫音樂的部分，對於後世的社會、教育、哲學方面等有重要貢獻。

<sup>12</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (Paris: Chez la Duchesne, 1768), 427.

與技巧，再加上德文藝術歌曲被引進法國並且大量出版傳播，尤其是舒伯特(Franz Seraphicus Peter Schubert, 1797-1828)豐富多彩的作品，細膩而巧妙地結合高度藝術性的文字與音樂，法國人為之耳目一新，進一步影響了該國作曲家的歌曲創作。

接下來，為了更加理解法國藝術歌曲的發展，筆者將提出以幾位代表性的法國藝術歌曲作曲家，簡介其作品風格。

## 二、法文藝術歌曲代表作曲家

白遼士(Hector Louis Berlioz, 1803-1896)早期的聲樂作品形式為浪漫曲，但自1835年起，成了第一位使用「法文藝術歌曲」(Mélodie)來稱呼其歌曲者。在逐漸成熟的聲樂作品當中，他緊密地結合了歌詞與音樂、聲樂和鋼琴之間的相互關係，也轉化交響樂配器的才能到鋼琴上，促使其角色不再只是伴奏，而有更加豐富的音樂色彩及表現力。<sup>13</sup>

古諾(Charles-François Gounod, 1818-1893)被視為由浪漫曲演進至法文藝術歌曲的關鍵人物，共創作了兩百餘首歌曲，雖然其鋼琴的伴奏技巧與和聲依然單純，但旋律強調了美聲線條，以及使用許多浪漫派詩人的作品，提高了藝術性，大大的影響了之後的作曲家。<sup>14</sup>

法朗克(César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck, 1822-1890)雖然只創作大約十五首法文藝術歌曲，但仍影響了許多後輩作曲家，例如師承於他的迪帕克

---

<sup>13</sup> Pierre Bernac, 36.

<sup>14</sup> Pierre Bernac, 42.

(Henri Fouques Duparc, 1848-1933)以及蕭頌(Ernest Chausson, 1855-1899)。迪帕克於1884年後即因精神疾病所苦而無法創作，他的藝術歌曲創作時間只有短短的十六年，雖然僅留給後世十七首藝術歌曲，但對整體法文藝術歌曲的發展仍有其重要性，其作品中能聽見受到華格納影響之交響化、複雜的織度以及豐厚的和聲。蕭頌亦為法朗克的徒弟，但另一方面也受到馬斯奈(Jules Émile Frédéric Massenet, 1842-1912)的影響，作品以浪漫風格為主，經常描寫愛情並且帶有哀傷的情緒，同時重視語韻和音樂的結合，甚至以傳統宣敘調的方式來創作，唱奏者在詮釋其作品時需要深富表情以及表現力。

聖桑(Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921)、比才(Georges Bizet, 1838-1875)與馬斯奈皆為寫作風格較傳統而保守的作曲家，由於當時法國興盛歌劇，他們將較重視聲樂的方式放入歌曲創作當中，故鋼琴往往較為純粹的伴奏角色，為法國藝術歌曲另一種不同的風格。

佛瑞(Gabriel Fauré, 1845-1924)可說是法文藝術歌曲的進程中最重要的作曲家之一，創作了超過一百餘首歌曲，有「法國的舒曼」之稱。<sup>15</sup>早期的作品風格受古諾影響，經常使用詩節曲式，譜寫優美的旋律以及簡樸的鋼琴伴奏<sup>16</sup>；中期的作品在和聲、織度、動機以及調式的運用上更顯複雜而細膩，也確立了自身的創作風格；晚期的聲樂作品佔了歌曲總量的近四分之三，有更多聯篇歌曲的寫作，在他和聲熟

---

<sup>15</sup> Pierre Bernac, 105.

<sup>16</sup> Ibid.

練的轉換下，調性趨於模糊，作品更複雜但內斂，已步入老年的他，對於高低音域的聽力不佳，多為中音域創作。佛瑞在法文藝術歌曲中原創且多變的寫作風格對其他音樂家影響甚深。

與本書面報告所要探討之德布西同時期的拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)，歌曲創作雖只有三十七首，當中不乏豐富的異國情調以及民謠等元素，清晰的旋律走向搭配著豐富且複雜的和聲；較特別的是，他在詩詞上的選擇不時包含了旅行以及冒險的內容。

後輩浦朗克(Francis Poulenc, 1899-1963)總共創作一百四十餘首歌曲，如此大量的創作，可見他對於此曲種的愛好，而其作品性格包羅萬象，如：詼諧滑稽、真摯情感、優雅或是嘲諷的情緒，皆表現了他思緒情感的多元特質。不同於之前的作曲家，他的樂譜上總明確指示著精準的節拍器速度或是強弱力度，並且經常巧妙地使用雙踏板，許多慣性重複出現的和弦更常帶有延續聲響、創造特殊氛圍的效果。

綜合以上所述，可見法國歌曲自質樸的浪漫曲發展到藝術歌曲的過程中，文人們因為當時時代背景的交鋒而琢磨詩詞越加精緻，而作曲家們基於對於詩詞靈敏的感受，進一步使用音樂灌入文字更加豐富多彩的意義。在文字與音樂縝密的交織下，發展出屬於法國藝術歌曲的獨特聲響，不僅呈現了更高品質而純粹的藝術性，更為法國社會文化淬煉出繽紛的音樂結晶。

## 第二節 作曲家德布西之生平與創作

德布西是十九、二十世紀法國重要的代表作曲家之一，他獨樹一格的和聲色彩與音樂語彙，展現了當時印象主義以及象徵主義藝術家們交流所迸發出的燦爛火花，對於當代音樂具有關鍵性的影響力。此節將介紹德布西的生平，筆者參考陳漢金所著《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》解析幾個關鍵事件，再根據德布西之音樂風格轉換，分為三期作討論，即童年與早期(1862-1894 年)、中期(1894-1902 年)，以及晚期(1902-1918 年)。

### 一、童年與早期(1862-1894 年)

德布西生於巴黎近郊的聖傑爾曼鎮(Saint-Germain-en-Laye)。三歲時，父親的陶瓷店因經營不善而倒閉，爾後舉家搬入巴黎市區。當時普法戰爭<sup>17</sup>剛結束，在社會動盪經濟不安的狀態下，父親又因為參與「巴黎公社事件」<sup>18</sup>而入獄，整個家庭的生活經濟陷入困境，母親於是經常將孩子託付給遠在坎城(Cannes)嫁給銀行家的姑媽克蕾蒙蒂娜(Clémentine Debussy)照顧。姑媽家中經濟頗有餘裕且收藏許多藝術作品，特別是印象派的畫；她不僅教導德布西欣賞畫作，也讓他學習鋼琴，如此這般繽紛的童年生活由是開啟了他衷心於藝術的大門。<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> 法國與普魯士為了爭奪歐洲之霸權，於 1870 年爆發為期約十個月的戰爭，最後法國慘敗。

<sup>18</sup> 1871 年，基於普法戰爭戰敗以及工人階級對於資本家所累積的不滿情緒，法國人民藉著投票產生了屬於無產階級的政權，稱之為「巴黎公社」(la Commune de Paris)；3 月 28 日至 5 月 28 日兩個月之間以暴力反抗局統治並且企圖接管政府，經軍隊鎮壓而導致嚴重的流血事件。結束後，支持公社的人被認為是政治犯罪而處刑，流放、進監獄者估計有上萬人。

<sup>19</sup> 陳漢金，12。

在發現德布西擁有靈敏的音樂才能後，父親請託了曾向蕭邦(Frédéric François Chopin, 1810-1849)學琴的莫特夫人(A. Mauté de Fleurvill, 1823-1883)教導他彈鋼琴；經其用心指導，德布西在 1872 年以僅十歲的年紀考入巴黎音樂學院(Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris)。在巴黎音樂學院就讀的期間，德布西主修鋼琴，師事嚴謹教學的安東尼·瑪蒙泰爾教授(Antoine Marmontel, 1816-1898)；但他天性愛好自由，不喜被傳統所束縛，演奏風格常常標新立異，因而考試時往往只拿到第二獎。<sup>20</sup>

1880 至 1882 年之間，在瑪蒙泰爾教授的推薦下，德布西幾度為俄國的梅克夫人(Nadezhda von Meck, 1831-1894)<sup>21</sup>服務，以家庭鋼琴教師、琴師的身分隨著夫人一家在俄國境內以及歐洲其他城市如維也納、威尼斯、羅馬等長途旅行；此期間，他不僅接觸到了「俄國五人組」<sup>22</sup>成員之一的穆索斯基(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881)等音樂家，也吸收了他國多元的音樂與文化，大為擴展眼界，為之後的音樂創作汲取了不少養分。

在校期間，德布西的鋼琴學習並不如意，於是漸漸地將重心轉移到音樂理論和作曲上，1880 年開始向吉洛教授(Ernest Guiraud, 1837-1892)學習作曲；在此門課程

---

<sup>20</sup> 陳漢金，17。

<sup>21</sup> 俄羅斯商人，著名的音樂家贊助者，最為人知的事蹟是在經濟上支持柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky)連續十三年，但從未見面。

<sup>22</sup> 分別指巴拉基列夫(Mily Alekseyevich Balakirev, 1837-1910)、穆索斯基、鮑羅定(Borodin, 1834-1887)、林姆斯基-高沙可夫(Rimsky-Korsakov, 1835-1881)及庫宜(César Antonovich Cui, 1835-1918)；當十九世紀俄國受到西方思潮衝擊時，此五位作曲家堅守蘇俄民族的音樂理念。

上，他依然不是個遵守規矩的學生，常常大膽地使用不符合傳統原則的和聲進行，然而吉洛教授卻欣賞這位總是令人驚喜的學生，耐心地指導他爭取羅馬大獎(Prix de Rome)<sup>23</sup>。同時期，十九歲的德布西愛戀上業餘女高音瓦尼葉夫人(Marie-Blanche Vasnier)，但夫人只是將他當作孩子來照顧，且指引其文學方面的學習。

1883年，為了參加羅馬大獎的角逐，德布西創作清唱劇《鬥士》(*Gladiateur*)，但大多數保守派的評審無法接受其中較多的前衛語法，所以他只得到第二名。1884年，德布西再度創作了清唱劇《浪子》(*L'Enfant Prodigue*)，在當中可以見到他模仿了馬斯奈(Jules Massenet, 1842-1912)較傳統的音樂語法，終於獲得羅馬大獎第一名，隔年得以持公費前往羅馬學習。

依據當時的規定，獲獎者到羅馬學習期間的創作需繳交給附屬於法蘭西學會的美藝學院審查。<sup>24</sup>但縱使到了羅馬，德布西依舊自顧自地發揮其自由風格，所交出的《春天》(*Printemps*)一曲包含了鋼琴、合唱團以及管絃樂的配器，也使用了大膽的創作手法，被評道：

德布西先生的作品顯然不是平淡無奇，他甚至是在標新立異。他的音樂過分強調音色，忽略了形式與輪廓的明晰。我們有意提醒他得特別提防這種不明確的「印象主義」作風，因它是藝術真理的敵人。<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> 法王路易十四在 1666 年於羅馬設立「法蘭西學術院」分部，藝術家可持公費到羅馬三年，受義大利名家指導；原只有建築、雕刻、雕塑、繪畫四個名額，1803 年開始加入音樂項目，限定巴黎音樂學院學生申請，曾得過獎的有白遼士、比才、古諾、馬斯涅、德布西等音樂家。

<sup>24</sup> 法蘭西學會(Institut de France)成立於 1795 年，包含五個機構；其中的美藝學院(Académie des beaux-arts)為法國藝術界的權威，當中分為八組，音樂為其中之一。

<sup>25</sup> 陳漢金，23。

「印象主義」<sup>26</sup>一詞如是第一次套上他的音樂風格。

然而，過慣了巴黎舒適而豐富生活的德布西，對於羅馬相較不堪的生活品質以及傲氣的室友們感到痛苦不堪，甚至幾度請假探訪瓦尼葉夫人，向她訴苦。最終，他只待了兩年就提早回到巴黎。<sup>27</sup>

1887 年返回巴黎後，德布西之創作手法與美藝學院多數人的作風依舊是水火不容，故毫無進入學院任教的可能，只能藉著教學、編曲、創作以及撰寫樂評等工作來維持生活。不穩定的收入迫使他不時需要跟出版商及朋友借貸。但是這種物質匱乏的生活卻反而豐富了心靈；他沉浸在普法戰爭陰影消退的「美好年代」(Belle Époque)<sup>28</sup>，百花齊放的藝術形式與風格也滋養著他的思想與音樂創作。

1880 年代，因應華格納(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)的風格、和聲等之大膽與創新，法國襲起一股「華格納旋風」，德布西也在 1888、1889 年兩度前往德國欣賞其作品演出；他當時的作品即明顯可見受到影響，例如室內樂作品《波特萊爾的五首詩》(*Cinq Poèmes de Charles Baudelaire, 1887-1889*)、《G 大調鋼琴與管弦樂幻想曲》(*Fantaise pour Piano et Orchestra en Sol majeur, 1889-1890*)以及《天堂少女》(*La Damoiselle élue, 1887-1902*)等等。但後來，他再度審慎思考使用華格納音

---

<sup>26</sup> 1860 年代興起於法國的藝術風潮，脫離傳統的歷史與宗教題材，聚焦於純粹的視覺、追求光線與物體之間所呈現的色彩變化，當時不被保守的學院派接受；之後延伸到音樂上，和聲進行與調性如同繪畫中的光線與色彩那般較為模糊。

<sup>27</sup> 陳漢金，23。

<sup>28</sup> 普法戰爭與巴黎公社事件結束後直至第一次世界大戰爆發前，法國的整體政治經濟環境相對和平，為藝術家們提供了一個孕育文化的搖籃，此時期的音樂、文學、戲劇、視覺藝術等蓬勃發展。

樂當中強烈的戲劇張力與否，再加上當時整個社會瀰漫著愛國的風潮，法國音樂家們意識到不宜一直追隨著德奧的音樂走，應該要發展出屬於本國的音樂風格，於是他也在創作上開始努力脫離華格納的影子。<sup>29</sup>1889年巴黎舉辦萬國博覽會，德布西從中接觸到各種東方音樂，特別是爪哇的甘美朗(Gamlean)、日本樂器和越南的民間戲曲，令他印象深刻而激發了許多靈感；相較於德奧，俄國音樂當中強烈的節奏、調式旋律以及華麗的音色變化，也為他往後的創作埋下了重要的種子。

## 二、中期(1894-1902)

1890年開始，德布西參與馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)<sup>30</sup>所舉辦的沙龍聚會，參加者大多為詩人、畫家、音樂家，具象徵色彩的《優雅慶典 I》靈感也是從中而來。1894年，他發表《牧神的午後前奏曲》(*Prélude à L'après-midi D'un Faune*)，和聲使用以及配器聲響上有更大的突破，不僅細膩地表現了馬拉美詩作中的幽靜，也開始確立了清澈飄逸色彩的獨特風格，深受聽眾的喜愛。1902年，德布西耗時八年所作的歌劇《佩列亞斯與梅麗桑德》(*Pelléas et Mélisande*)首演，不僅獲得廣大的迴響，更確立了他在法國樂壇的聲望。在《佩列亞斯與梅麗桑德》漫長的創作期間，為了尋求靈感，他也創作了不少其他重要作品，例如《為鋼琴的》組曲(*Pour le Piano, 1901*)、《三首比莉蒂絲之歌》(*Trois Chansons de Bilitis, 1894*)與《夜曲》(*Nocturnes, 1899*)等等。

---

<sup>29</sup> 陳漢金，27。

<sup>30</sup> 法國詩人及評論家，被視為象徵主義領袖。

### 三、晚期(1902-1918)

1899年，德布西與服裝模特兒羅莎莉(Rosalie Texier)結婚，但在1904年與艾瑪(Emma Bardac, 1862-1934)<sup>31</sup>相遇後，二人即離婚，羅莎莉因此而鬧自殺，幾位好友無法苟同他的道德感而疏遠，德布西於是搬到諾曼第的海邊，卻譜出了管絃樂曲《海》(*La Mer*, 1903-05)，《優雅慶典 II》同為此時期之作品。1905年，女兒克勞德·艾瑪(Cloude Emma, 1905-1919)出生，因為經濟負擔加重，德布西更加將心思放在工作上，努力創作、接受委託作曲、改編樂曲，或是到處指揮、演奏自己的作品等等，此時期他的事業也步上了高峰。

1914年第一次世界大戰爆發，德布西的工作多被迫停止，經濟窘境、四處奔波所累積身心靈的壓力，不幸罹患直腸癌，飽受折磨的他漸漸較少創作產出。<sup>32</sup>幸而，他曾協助杜蘭(Durand)出版社校對「蕭邦作品全集」，激發了創作題獻給蕭邦的《十二首鋼琴練習曲》(*Douze Etudes pour le Piano*, 1915)的靈感。同時，因為法國在戰爭上失利，基於愛國之心，德布西計畫創作六首不同配器的室內樂以彰顯法國音樂文化；不過最後他只完成《給大提琴與鋼琴的D小調奏鳴曲》、《給長笛、中提琴與豎琴的F大調奏鳴曲》、《給小提琴與鋼琴的G小調奏鳴曲》三首作品，即因癌症病情急速惡化，再也無法繼續創作，於1918年不幸逝世於巴黎。

總觀德布西的音樂生涯，他自學生時期即展現了不凡的音樂天份與品味，雖然不

---

<sup>31</sup> 法國知名女歌手，原為銀行家 Sigismond Bardac 之妻並且育有二子。之後和佛瑞(Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924)有過一段風流韻事，但最終離婚，並且於1908年嫁給德布西。

<sup>32</sup> 陳漢金，59。

被學院派所接受，而成為一個自由作曲家，進一步開創了新的音樂語法，無論是和聲、調性或是曲式結構等都被他推至新的作曲境地，為後世的音樂創作展開了更多的可能性。



### 第三節 德布西之藝術歌曲創作特色

德布西之作品在西洋音樂歷史的洪流上獨樹一格，愛好藝術的他，創作上不拘泥於傳統規則與型式，而文學又以象徵主義影響他甚大，其中抽象的哲學認為世界充滿了主觀與虛幻，追求神秘性再加上他自己對於文字音韻的敏感與愛好，都促成了其音樂表達出豐富且不同以往的內涵。當代所盛行之印象派繪畫的多變光影、曖昧色彩，也皆引他反映在和聲以及調性上的模糊；另外，他喜愛異國風情，常常使用調式、五聲音階以及變化節奏，於是綜合多樣元素形成了深具魅力的個人風格。筆者根據過往彈奏德布西鋼琴作品之經驗，以及音樂學者陳漢金教授於講座《法文藝術歌曲的形成與演變(二)：從迪帕克到德布西》<sup>33</sup>之內容，進一步整理出以下德布西之創作特色：

#### 一、非調性的聲響以及調式和聲

德布西經常在三和弦上加疊大量的七音、九音、十三音甚至是十一音，造成複合性和弦，或是大膽應用平行和弦的進行，再加上許多半音音階、全音音階、五聲音階以及調式音階等等，非傳統功能性的和聲進行每每產生曖昧的聲響，不只模糊了調性的定義，更常常導致沒有預備的轉調，促成色彩的變化出乎意料。在鋼琴曲《前奏曲第一冊》的〈棕髮少女〉(*La Fille aux Cheveux de Lin*)、〈帆〉(*Voiles*)，以及聲樂曲〈月光〉(*Clair de Lune*, 1892)及聲樂套曲《被遺忘的短歌》(*Ariettes Oubliées*, 1885-87)中的〈木馬〉(*Chevaux de Bois*)即可以見到此類創作特色之應用。請見【譜

---

<sup>33</sup> 2019年12月31日於台灣師範大學表演藝術研究所主辦。

例 2-1】標示之五聲音階以及半音平行和弦。

【譜例 2-1】〈木馬〉第 13 至 16 小節

五聲音階

半音平行和弦

## 二、細緻的力度變化

德布西的樂譜上總是標示了許多強弱變化，鉅細靡遺地標出每一個變化及不同層次，確實地呈現出他的對於聲響的想法與要求。在鋼琴作品《十二首練習曲》的第五首〈為八度的〉(Pour les Octaves)以及聲樂曲〈樹影〉(L'ombre des arbres)等作品可見。【譜例 2-2】在漸強漸快的樂句當中又標示了兩次漸強，而當第 21 小節鋼琴推至高潮，聲樂立刻接唱  $a^2$  出弱卻又標示重音的音量，呈現插入的語氣，之後鋼琴的下行仍標示了多次漸弱，如次細膩的音量標示足可見到德布西對於音樂聲響的確切地要求。

【譜例 2-2】〈樹影〉第 18 至 25 小節

ascen - do un poco stringendo a Tempo

-ra blê-me toi - mê - - - - me Et que tristes pleu-  
in - most self re - semb. - - - - le Thus lu.ment all thy

-raient dans les hau-tes feuil - lé - es, Tes es - pé - ran - ces noy.é -  
hopes that like dust are now scat - ter'd, thy fond. est vis - ions now shat -

三、多變的時值、節奏，打破小節的傳統韻律感

德布西擅於使用不同的時值來呈現豐富的節奏變化，也常運用跨小節音型改變原本的韻律感。此創作特色在鋼琴曲《前奏曲第一冊》中的〈敏斯特列爾〉(Minstrels)以及聲樂曲〈啞劇〉(Pantomime)、〈悄悄地〉(En Sourdine)等作品可見。

【譜例 2-3】為〈悄悄地〉片段，第 14 小節鋼琴包含了十六分音符之三連音、切分音以及八分音符所形成多變的節奏，第 15 至 16 小節兩拍一組的音型則打破了先前三拍的韻律感；而第 16 至 17 小節改了拍號為二四拍，但甚弱的和絃其實又改回三拍一組，這些節奏與韻律的多變無疑豐富了聽覺的感受。

【譜例 2-3】〈悄悄地〉第 14 至 17 小節

*p Rit.* **1<sup>er</sup> Mouvt.**

...siés Par - mis les va - gues langueurs Des pins et des ar - bou - siers.

The image shows a musical score for the piece '悄悄地' (Whispering), measures 14 to 17. The score is written for voice and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked '1<sup>er</sup> Mouvt.' and the dynamics are 'p Rit.' and 'p'. The lyrics are: '...siés Par - mis les va - gues langueurs Des pins et des ar - bou - siers.' The piano part has several red annotations: a slur over measures 14-15, and boxes around specific chords in measures 15, 16, and 17. Dynamics include 'p', 'pù p', and 'pp'.



## 第四節 象徵主義概述

1870 年代結束普法戰爭後至第一次世界大戰的期間，法國經歷了工業革命以及高度的科學發展，整體而言，經濟繁榮、物產豐富，社會氛圍穩定，人們在時間或是金錢方面，開始有了餘裕去從事精神層面的娛樂活動，促使藝術與文化如繁花般地盛開。尤其是在 1914 年爆發第一次世界大戰之後，戰亂的陰影持續壟罩，人們感受到強烈的不安定，於是回頭懷想起特別平和的戰前時光，遂出現「美好年代」一詞。

但另一層面上，那時期仍有些許政局的不穩定以及社會階級之間的衝突，人們尤其在高度物質化的生活中，反而醞釀出精神上對於虛榮表象的懷疑與厭惡，對人生產生敏感、不安、頹廢、苦惱、空虛、悲觀等情緒<sup>34</sup>，巴黎的文人們開始以暗喻、象徵的方式來表達精神層面的不滿之情。

最早可見於詩人波特萊爾於 1857 年所出版的《惡之花》(*Les Fleurs du Mal*)詩集，<sup>35</sup>對於死亡、墮落、性的沉迷及焦慮等內心的黑暗面有許多精緻的描繪。之後，詩人魏崙(Paul Verlaine, 1844-1896)與馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)經常在巴黎的咖啡廳或自宅舉辦文人聚會，寫作也多以對自然主義以及寫實主義的反動為主，遂於藝文圈興起一陣風潮，並且蔓延至繪畫以及音樂等領域。當時這類作品內容常包含許多曖昧以及晦澀的字眼，創作者經常被戲稱為「頹廢詩人」(Poètes

---

<sup>34</sup> Arnold Hauser, 160。

<sup>35</sup> 莫渝，211。

décadents)<sup>36</sup>。直到 1886 年詩人莫雷亞斯(Jean Moréas, 1856-1910)在費加洛報上發表了《象徵主義宣言》，才確切地給予以下定義：

藝術應給思想可以感覺的形式，讓詩歌給理想披上感覺形式的外衣，詩人的任務是描寫生活內在的奧秘。<sup>37</sup>

自此，社會正視了象徵主義的發展，也開始出現「象徵派」一詞。此派代表詩人除了本文將討論之《優雅慶典》詩詞創作者魏崙之外<sup>38</sup>，另外還有韓波(Arthur Rimbaud, 1854-1891)與馬拉美等知名人士。

韓波在文學史上如一陣旋風，曾為詩壇帶來令人稱奇的作品，但不知為何瞬即在十九歲之後便不再寫作。他的寫作方式不拘泥於格律且自由地拼湊意念與影像，認為詩不應該只為了表達美感，而是去探索「不可知」之境。<sup>39</sup>他追求挖掘出最深刻的自我，且認為己身意識中的我與外界所認知的我不同，必須經由狂熱地感知與幻想才能達到精神上追尋自我的渴望。韓波叛逆的寫作風格，為當時的詩壇投下了震撼彈，其詩作時常令人感受到深受折磨的靈魂、奔放的熱情以及晦暗錯綜的意識，直欲達到逆境與瘋狂的神祕邊界。

另一詩人馬拉美，其理想中的藝術是神聖且非平庸之輩可以理解，也認為平常使用的文字與詩中的文字具有不同的意義，後者為一單純的概念，除去了日常之中有形的意義，而成為一個特殊的隱喻，即以曖昧模糊的象徵手法，力求文字當中的

---

<sup>36</sup> 莫渝，226。

<sup>37</sup> Jean Moréas, *Le Manifeste du Symbolisme*, *Le Figaro*, 1886.

<sup>38</sup> 筆者將於本章第五節深入探討。

<sup>39</sup> 莫渝，234。

純粹性。<sup>40</sup>因此，其詩中常有許多看似片段且毫無邏輯的排列，卻可能是為了營造某種意境或是發音暗示，所以較隱晦而難以理解。

象徵主義的詩人們翻開了十九世紀法國文學史精彩的另一頁至為重要，因此，筆者根據《塞納河畔：法國文學掠影》一書，以下簡要指出其作品之內涵常具有之四個特性：<sup>41</sup>

### 一、主觀性

象徵主義認為客觀世界是變幻無常且不真實的，若要描寫「客觀」可說是無稽之談，唯有透過五官的感觸才能使「真實」存在於人瞬息萬變的感知之中。所以，象徵詩派不寫敘事詩，而是擷取那些處於外在事物之中最能夠觸動靈魂的瞬間氛圍，主觀融匯現實的感受，重視個人內在感知的追求。然而，被激起的氛圍既抽象又主觀，讀者容易覺得此類的詩表達模糊而難以捉摸。

以《優雅慶典》第一曲〈悄悄地〉(*En Sourdine*)歌詞為例：

Calmes dans le demi-jour	半明半暗之間的寧靜
Que les branches hautes font,	是高大的樹枝使然，
Pénétrons bien notre amour	我們的愛深深地滲透
De ce silence profond.	在這深深的寂靜當中。

整體而言，此段為一個描述寧靜的場景，但魏崙把形容光線的「半明半暗」與形容聲響的「寧靜」寫在一起，並且主觀地以動詞「滲透」勾勒出抽象的愛，融合了不

---

<sup>40</sup> 莫渝，234。

<sup>41</sup> 莫渝，218-256。

同的感官反應以表達其對於寧靜的感受。

## 二、暗示性

因為客觀的外在無法確切地言說，象徵派詩人不以平常的慣用言語或單純直接的譬喻，反而常以曖昧、間接且充滿暗示性的手法來表達，例如捕捉一種突如其來的遙遠想像來融合所描寫的意境，或是在詩裡藏些蛛絲馬跡，引人體會其中別有所指。所以，象徵詩感受外在世界的方式常常彷彿隔著薄霧一般飄渺，且蒙上一層淡淡的哀愁。

以《優雅慶典》第四曲〈天真少女〉(*Les ingénus*)歌詞為例：

Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux      有時遭垂涎的昆蟲叮咬  
Inquiétait le col des belles sous les branches,      折磨了樹枝下美麗的脖子，  
Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches,      而白皙的頸部突然閃現出光影，  
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.      這種饗宴滿足我們瘋狂的年輕眼睛。

垂涎的昆蟲叮咬脖子、白皙頸部上映照的光影等等畫面的想像，已深具肉體與感官上的暗示性，再加上作者隱諱地利用未完成過去式的時態表達，更提示少女的天真在此刻不復存在，她已然食了伊甸園的禁果。<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Hallam Walker, 1011.

### 三、音樂性

除了藉文字描繪符合內心情緒與外在意境，象徵詩派認為伴隨著適當的音樂性更能夠營造氛圍。<sup>43</sup>該派詩人常為了追求文字音效而打破原本的文法，且不論傳統詩律作法，只求個人感受的音韻至上，文字之間結合的關係也每每不符邏輯，純依照詩人自我感覺和諧來排列出。此種自由卻帶音樂性的創作方式，反映了詩人對於音樂細膩的感受，創造出作品獨特的價值；但另一方面而言，若讀者對於微妙的音韻變換不夠敏感，卻難以掌握詩人的意境。

以《優雅慶典》第二曲〈木偶戲〉(*Fantoches*)歌詞為例：

Lors sa fille, piquant minois,	而他長相標緻的女兒，
Sous la charmille, en tapinois,	在綠籬下，悄悄地，
Se glisse, demi-nue, en quête	半裸著身子溜進去尋找

此段詩採多短促的音節以及不合乎文法的斷句方式，朗誦起來形成了兼具動感及韻律感的聲響，也順利地表現出女孩淘氣調皮的模樣。

### 四、神秘性

基於上述的主觀性、暗示性以及音樂性，象徵詩往往較難以直接被理解，而且其詩人企圖遠離庸俗平凡，追求現實以外的意涵，常描繪不易表達又難以領悟的精神世界，詩作有如隱蔽到半明半暗的朦朧之中，詩人們甚至以晦澀、難被理解而自豪，因而該派作品總蒙上一層神秘的色彩。

---

<sup>43</sup> 莫渝，222。

以《優雅慶典》第五曲〈牧神〉(*Le Faune*)歌詞為例：

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,	是這寧靜的片刻引我們至此
—Mélancoliques pèlerins,—	— 憂鬱的朝聖者，—
Jusqu'à cette heure dont la fuite	直到這些時間流失
Tournoie au son des tambourins.	鼓聲仍縈繞不已。

「寧靜的片刻」如何能引領著主人翁？令讀者產生不解；而魏崙除了點出朝聖者憂鬱的狀態，最後二句更延伸了時間上的空間感，懸疑而不安的氛圍也相同的滲入讀者的心中，產生了神秘的色彩。

法國詩作自象徵詩派開始，彷彿從原本的明亮衍生出另一隱晦而神祕之色調，形成了一個新哲學觀，認為世界只是一個概念，自身精神所反映出之感受才值得去探究，而當中模糊曖昧的思想、錯綜複雜的情緒則適合以文學的形式表達。雖然這般近乎自由詩的創作方式在文學史上一度被批評為過度放任，許多代表詩人的生活糜爛，吸毒、酗酒、性醜聞等，甚至以頹廢自豪；在詩詞作品裡「為藝術而藝術」<sup>44</sup>所要表達的意涵，筆者不禁要問，對於無法理解的讀者而言，是有意義的嗎？但另一方面就結果而論，象徵主義及其詩人確實有其時代意義，形式技巧以及價值觀都擺脫許多傳統束縛，不以過往的科學、正向、明亮等為框架，反而追求感性、頹廢、晦暗等，藝術的價值不該只有單一面向，而是包含各種不同靈感的創造，從而成就了許多傑出作品。

---

<sup>44</sup> 蔡源煌，37。

## 第五節 詩人魏崙生平與重要作品

### 一、生平

在文學史上，魏崙被譽為最具代表性的法國象徵派詩人之一。他 1884 年生於法國東部的麥慈省(Metz)，父親為陸軍上尉，母親是一位虔誠的天主教徒，從小對兒子百般寵溺，甚至是放任縱容的程度，導致他在青少年時期即染上了一些不良的習慣，過著放蕩的生活。1851 年父親退伍後，帶著全家搬遷到巴黎。求學期間，魏崙對數學不在行，但是在拉丁文、希臘文修辭學以及文學方面成績優越。<sup>45</sup>父母親希望他從事法律方面的工作，於是在課後努力研讀法律，但卻在過程中發現那並不是所喜歡的領域。1864 年中學畢業後，即藉著父親朋友的關係而取得巴黎市政府的工作，卻時常偷閒到鄰近的咖啡廳，與當時的文人雅士們交流，也開始在雜誌上發表詩作。<sup>46</sup>

1866 年，魏崙的處女作《土星人詩集》(*Poèmes Saturniens*)出版，當中許多作品是自學生時期就開始累積，此詩集可以見到他傾心於詩人波特萊爾與黎瑟(Leconte de Lisle, 1818-1894)的風格，也透露了巴拿斯派詩人的影響，即帶著憂鬱、悲傷以及絕望的意念。1870 年他由華鐸的繪畫獲得靈感，出版了第二本詩集《優雅慶典》(*Les Fêtes Galantes*)，隱晦地暗示了上流貴族奢華而放蕩的生活，也似是他自身不羈的人生態度；因為此詩集，魏崙漸漸在法國文壇展露頭角，受到兩果

---

<sup>45</sup> Paul Verlaine, *Paul Verlaine: His Absinthe-tinted Song* (Chicago: The Alderbrink Press, 1916), 15.

<sup>46</sup> 魏崙，iv。

(Victor Hugo, 1802-1885)、聖伯夫(Sainte Beuve, 1804-1869)等當代名家的讚賞，也與當時巴黎最知名的藝術家、作家等密切地交往。<sup>47</sup>

1869年，魏崙愛戀上年僅十七歲的莫岱(Mathilde Mauté, 1853-1914)，儘管因為普法戰爭爆發而延宕了婚期，但反而更堅定此段愛情，他也一掃之前放浪的態度，懷抱著希望與信仰面對與愛人的誓約。1870年結婚，並且出版第三本妻子所寫的詩集《善良之歌》(*La Bonne Chanson*)，文句中充滿幸福的愛意。<sup>48</sup>但婚後不久，因為生活以及工作上的種種壓力，他開始酗酒、晚歸，甚至對妻子動用暴力，漸漸導致兩人婚姻變質。<sup>49</sup>

1871年魏崙被十七歲韓波怪誕的風格所吸引，並影響了創作理念，甚至開始改變了生活型態，他們遂成為詩壇眾所皆知的同性情侶。1872年，魏崙拋家棄子，與韓波周遊比利時與倫敦等地，而以母親的金援和法語教學微薄的薪水維生；這段期間他的精神憂鬱且痛苦，甚至到了錯亂而瘋狂的狀態。<sup>50</sup>在某一回兩人爭吵時，魏崙對韓波開了兩槍，企圖殺死令他一切都失了序的男孩；魏崙因此被判刑入獄兩年，也與莫岱離婚。在1874年服刑期間，朋友為他出版了具有相當文學價值的《無言歌集》(*Romances sans Paroles*)，但可惜當時並未受到大眾關注。魏崙出獄之後，繼續過著成日酗酒且揮霍無度的人生，母親成了他的金錢來源，也是他唯一僅剩的

---

<sup>47</sup> Paul Verlaine, 17.

<sup>48</sup> Paul Verlaine, 19.

<sup>49</sup> Paul Verlaine, 20.

<sup>50</sup> Paul Verlaine, 21.

朋友。<sup>51</sup>

1881年，魏崙再度回到巴黎，所出版的三輯《智慧集》(*Sagesse*)吐露服刑時內心善惡交織的思緒、祈禱以及與上帝的對話等等。同時，巴黎的年輕文人們開始了頹廢主義運動(*Décadentisme*)<sup>52</sup>，魏崙在此波思潮中為一重要角色。

1886年，魏崙深愛的母親過世，他不僅陷入經濟困難，長久以來的壞習慣也使身體健康直驅而下，痛風以及風濕性關節炎令他難以步行，他人生的最後一段日子幾乎都在醫院裡度過，只是，肉體的折磨反促使他成了一個慈祥而寬容的人。這段期間他的散文、自傳、遊記等仍接續出版，然而評價都比不上他早期的作品。<sup>53</sup>最終於1896年，他終於擺脫一身被自己折騰腐爛的軀體而逝世，享年五十二歲。

魏崙的人生經歷高潮迭起，似可歸咎於成長過程中習慣性地被寵溺，再加上自身性格中的神經質，造成了他人生的墮落，如酗酒、嫖妓、揮霍金錢以及對婚姻不忠等等劣行，在生活中不斷追求感官的享樂。但或許也因為如此，反向地造就他產生更多靈感以及擁有各色各樣的素材得以發揮於文學創作上，而成為象徵派的代表人物之一。

---

<sup>51</sup> Paul Verlaine, 21.

<sup>52</sup> 十九世紀興起於法國，為藝術與文學領域的思潮，反對浪漫主義以及巴拿斯派，與象徵主義密切關連。

<sup>53</sup> Paul Verlaine, 23.

## 二、重要作品

從人生經歷來看，魏崙經歷了三個截然不同的重要思潮，即巴拿斯詩派、象徵主義以及頹廢主義。<sup>54</sup>

1866年出版之第一本詩集《土星人詩集》(*Poèmes saturniens*)深受波特萊爾以及黎瑟的影響，為巴拿斯詩派之代表作。此集中除去許多作者主觀以及感性的思維，以人類共同的情感為出發點，並且從科學的角度得到靈感，純粹地對於大自然以及外在世界使用客觀敘述的方式呈現。並且在詩文格律上有嚴格的要求，追求嚴謹的創作態度以及形式<sup>55</sup>。

1870年所出版的第二本詩集《優雅慶典》可見他脫離巴拿斯詩派的框架，開始使用了主觀的意象來創作，並且發揮了全然的自我，表現文學方面的才華，此詩集因而被視為象徵主義的先驅。同年結婚，出版了《善良之歌》是為妻子所創作的詩歌集。

不過，後來在他拋棄妻小，與韓波交往後，創作的《無言浪漫曲集》受到韓波深刻地影響，使用了全新的手法，巧妙地運用歧義，簡潔的詩句帶著流動的韻律，加上不時模糊但又具暗示性的視覺描寫，被阿瑟·西蒙斯 (Arthur Symons, 1865-1945)<sup>56</sup>評為「魏崙最傑出的代表作」。

---

<sup>54</sup> Paul Verlaine, 26.

<sup>55</sup> 莫渝，210。

<sup>56</sup> 英國詩人，評論家與雜誌編輯。著有 *The Symbolist Movement in Literature*(1899)，促使英美對於法國興起的象徵主義有更深的認知。

入獄期間，魏崙所撰寫的《智慧集》(*Sagesse*, 1881)中詳細地描述了他的宗教信仰；之後，他細數信仰的起源，發揮了質樸且優雅的風格，創作了三部曲：《愛詩》(*Amour*, 1881)表達宗教上的堅忍不拔，《平行集》(*Parallèlement*, 1889)描寫道德的墮落，《幸福集》(*Bonheur*, 1891)傳達了內心的懺悔以及自宗教上所得到的安慰。

魏崙在晚年發表了詩歌《獻給她的歌》(*Chansons pour elle*, 1891)，內容悲慘而殘酷。但文學界大多數的評論家依然認為，魏崙最傑出、最原創的作品其實存在於他早期的創作中。<sup>57</sup>其詩作內容，大致上呈現兩個方向：一是經常具有夢幻而憂鬱的氣息，在夢境和現實之間游移，並且帶著一股灰色調的惆悵；二是純粹坦誠地揭露自我，包含了懺悔以及希望<sup>58</sup>。在詩體上，他不按照邏輯與傳統詩律去寫作，常似是扭曲句子般地表達所想；依著自己內心的情緒與節奏，詩句因而屢有戲劇性的抑揚頓挫。他喜愛使用多義性的文字，增添了詩作中蘊含的層次。相較於同時期的詩人波特萊爾、馬拉美與韓波，魏崙的詩作雖佳作比例不高，影響力略遜上述三人，但立基於作品數量多產，也實為象徵詩派之重要代表人物<sup>59</sup>。

---

<sup>57</sup> Paul Verlaine, 32.

<sup>58</sup> 莫渝，227。

<sup>59</sup> 魏崙，xiv。

### 第三章 樂曲分析與演奏詮釋

魏崙的詩集《優雅慶典》一共有二十二首詩詞，每一首詩當中蘊含著溫柔但又帶著諷刺地呈現出華鐸畫作的意境<sup>60</sup>。例如〈月光〉(*Clair de Lune*)其中的元素包含戶外的場景、大理石雕像、戴著面具的人們、舞蹈、愛、音樂等等，但當中的小調歌曲又在一陣歡愉的氣氛中暗示了難以言說的哀愁。

此套詩集當中豐富的畫面與內在意涵啟發了作曲家不同的靈感。再以〈月光〉為例，德布西在此《優雅慶典》套曲以外，1882年已作了一個較早的版本之聲樂曲，且在鋼琴曲《貝加馬斯克組曲》(*Suite Bergamasque*)的第三首也以 *Clair de lune* 為名。詩集中蘊含的許多特質深深吸引德布西：充滿感官享受、精緻、優雅、幻想、華麗以及多愁善感的，特別是其中歡愉以及憂傷兩者情緒之間的流動<sup>61</sup>。此外，佛瑞(Gabriel Fauré, 1845-1924)也曾於1887年創作聲樂曲 *Clair de lune*，但相較於德布西，注重描繪月光下的情境而並非歌詞當中的細節，以較單純的鋼琴伴奏織度與和聲表現整體氛圍。

《優雅慶典 I》在手稿當中原本包含〈啞劇〉(*Pantomime*)以及〈曼陀林〉(*Mandolin*)，但這兩首曲目後來被獨立於此套曲目而另外出版。《優雅慶典 I》出版後，其中第一首曲子〈悄悄地〉題獻給身為記者亦為作曲家的長年摯友之妻 Madame Robert Godet，而當中的〈木偶戲〉以及〈月光〉，分別提獻予 Fontaine

---

<sup>60</sup> Alfred J. Wright, Verlaine and Debussy: *Fêtes galantes*, *The French Review* NO.5 (Apr., 1967): 627

<sup>61</sup> Alfred J. Wright, 628

家族的好友之妻子 Madame Lucien Fontaine (Louise Desjardins)與 Madame Arthur Fontaine (Marie Escudier, born 1865-?)。《優雅慶典 II》的三首樂曲則獻給他寫作時的親密愛人艾瑪。兩套曲目皆於 1904 年在巴黎進行首演，德布西彈奏鋼琴，聲樂由 Madame Edouard Cononne 演唱。

此套曲為德布西中晚期之作品，以細膩的旋律與和聲變化配合文字的語韻，並且在音符之間表達對歌詞當中的內容，加以音畫或是予以象徵性。本章節根據六首曲目共分為六節如下：第一節〈悄悄地〉、第二節〈木偶戲〉、第三節〈月光〉、第四節〈天真的少女〉、第五節〈牧神〉、第六節〈感傷的對白〉。每一節再分成四個部分，分別為為詩詞翻譯、詩詞意境、樂曲分析以及鋼琴合作與詮釋，希望能藉由對詩詞以及音樂的理解與分析之後，進一步探討鋼琴合作的奧義。

## 第一節 〈悄悄地〉 (*En Sourdine*)

### 一、詩詞翻譯

Calmes dans le demi-jour Que les branches hautes font, Pénétrons bien notre amour De ce silence profond.	半明半暗之間的寧靜 是高大的樹枝使然， 我們的愛深深地滲透 在這深深的寂靜當中。
Fondons nos âmes, nos cœurs Et nos sens extasiés, Parmi les vagues langueurs Des pins et des arbousiers.	融合我們的靈、我們的心 和我們狂喜的感受， 帶著模糊的慵懶 在松樹與野莓樹之間。
Ferme tes yeux à demi, Croise tes bras sur ton sein, Et de ton cœur endormi Chasse à jamais tout dessein.	微微閣上你的雙眼， 交錯兩臂在你的胸前， 而你無精打采的心 一直驅進所有意圖。
Laissons-nous persuader Au souffle berceur et doux Qui vient, à tes pieds, rider Les ondes des gazons roux.	讓我們相信 溫柔催眠的氣息 由你的雙腳弄皺 那枯黃草皮的波紋。
Et quand, solennel, le soir Des chênes noirs tombera Voix de notre désespoir, Le rossignol chantera.	而當靜穆的夜晚 自黑橡樹墜落之時， 我們的絕望之聲 將由夜鶯唱出。

## 二、詩詞意境

此詩共有二十行，每四行為一個詩節；五個詩節中，第一至四詩節規律地採隔行押韻，但最後一詩節皆為同韻。詩詞韻尾見【表 3-1-1】。

【表 3-1-1】〈悄悄地〉詩詞韻尾分析表

行數/詩節	第一詩節	第二詩節	第三詩節	第四詩節	第五詩節
第一行	{ ur }	{ œr }	{ mi }	{ de }	{ war }
第二行	{ ð }	{ zje }	{ ě }	{ u }	{ era }
第三行	{ ur }	{ œr }	{ mi }	{ de }	{ war }
第四行	{ ð }	{ zje }	{ ě }	{ u }	{ era }

〈悄悄地〉為《優雅慶典》詩集的倒數第二首詩，全詩強烈地融合了畫面與情感兩者，但呈現了寧靜而憂鬱的氛圍。德布西將之改列本套曲之第一首，標題〈悄悄地〉或許不只是形容一個安靜的夜晚，也隱晦地點出一段禁忌之情。

第一詩節安排了寧靜而黑暗的場景，兩人被高大的樹枝所包圍；第二至四詩節點出兩人密切的愛人關係，作者巧妙地結合了人物的心靈、身體以及呼出氣息的主觀性，對比了靜態事物的松樹、野莓樹、草皮的波紋等，帶領讀者更具層次地感受人物的狀態。然而，最後一個詩節中，夜鶯的絕望之聲劃過靜謐的黑夜，卻預告了悲劇的結局。

### 三、樂曲分析

此曲拍號為三四拍，氛圍聽來如同標示的表情術語「夢幻般的緩慢」(Rêveusement lent)，曲首與曲末的寧靜，突顯了中間因感情波動所帶來之速度變化，不穩定的和聲也彷彿帶著曖昧的情緒，作為《優雅慶典》整套曲目的開端，令人對於之後的發展有所期待。

曲式上，全曲除去了前奏與尾奏，實不同於原詩五個詩節的分法，只分成三個樂段，架構如下表所示：

【表 3-1-2】〈悄悄地〉曲式架構表

樂段	前奏	A		B		C	尾奏
詩節		一	二	三	四	五	
小節	1-4	5-10	11-17	18-25	26-31	32-39	39-43
調性	B 大調						

#### 前奏（第 1 至 4 小節）

前奏主要在七和弦上，右手五聲音階構成旋律，搭配術語「溫柔而富有表情的」(Doux et expressif)的指示，筆者一開始即感到神秘的不確定性。鋼琴左手半音之和聲變化，而鋼琴右手三個重複加持續標示(tenudo)的升  $g^2$ 音漸強推進到第 2 小節，形成了此曲重要的「夜鶯動機」<sup>62</sup>。第 4 小節聲樂出現時，右手之  $c^1-b$  音為另外插入音型，像是打破夜晚寧靜的夜鶯，見【譜例 3-1-1】。

<sup>62</sup> Pierre Bernac, 178.

【譜例 3-1-1】〈悄悄地〉第 1 至 4 小節

A 樂段 (第 5 至 17 小節)

第 4 小節聲樂先唱出歌詞「半明半暗之間的寧靜 是高大的樹枝使然」(*Calmes dans le demi-jour Que les branches hautes font*)，先以同音反覆呼應了前奏夜鶯動機的前半句，之後才出現完整旋律，同時鋼琴左手在第 6 小節出現低音的新聲部，拓寬了整體音域，也增加了聲音的層次。歌詞在第 6 小節最後一拍轉進「讓我們的愛深深地滲透 在這深深的寂靜當中」(*Pénétrons bien notre amour De ce silence profond*)，聲樂稍爬升的  $c^{\sharp}-d^{\sharp}-f^{\sharp}$  三個音以 *pp* 加上持續音指示，強調了「滲透」(*pénétrons*) 的私密感受。第 5 至 10 小節中，鋼琴共出現了四次夜鶯動機，音量與節奏皆有細微的差異，演奏時須根據歌詞內容仔細斟酌每一次音量、節奏的不同之處，見【譜例 3-1-2】。

【譜例 3-1-2】〈悄悄地〉第 5 至 10 小節

de - mi - jour Que les bran - ches hau - tes font, Pé - nétrons bien notre a -

*pp*

*p*

夜鶯動機①

新聲部

8

-mour De ce si - len - ce pro - fond

②

③

*toujours très doux*

仍然很柔和

④

第 11 小節起進入到第二詩節，術語「越來越生動的」(Peu à peu animé)速度漸快，精準地指示了此段歌詞「融合我們的靈、我們的心 和我們狂喜的感受」(*Mêlons nos âmes, nos cœurs Et nos sens extasiés*)漸漸高漲的情緒。聲樂的旋律改為較大幅度動態，並在激情中到達升  $d^2$  音；同時，鋼琴低聲部平行上行了 E 大調的 V、vi、vii 級和弦，右手高音則不斷重覆推進升  $c^2$  音，如同夜鶯越來越激動地叫著，與聲樂之氣息一同到達「狂喜」(*extasiés*)的高潮，才於第 14 小節解決至 I 級和弦，而夜鶯的重複音也續奏完整個動機，情緒得到全然釋放。

第 14 小節後半改出現歌詞「帶著模糊地慵懶 在松樹與野莓樹之間」(*Parmi les vagues langueurs Des pins et des arbousiers*)，聲樂先行漸慢軟化了之前的張力，之後又唱出更高的  $e^2$ ，才順勢將第 15 小節帶回到原速。第 14 至 16 小節聲樂旋律音

域下降，且節奏以三連音與八分音符交互使用，整體氛圍顯得較為懶散。第 15 至 17 小節鋼琴的三組漸弱嘆息音型似是呼應了歌詞的情調，以及像應和地唸著「松樹」(pins)以及「野莓樹」(arbousiers)，彈奏每一組之間需要根據圓滑線的劃分，確實抬起手腕，分開不同音量處理，見【譜例 3-1-3】。

【譜例 3-1-3】〈悄悄地〉第 11 至 17 小節

11 *Peu à peu animé* 越來越生動的  
 Fon - dons nos â - mes, nos cœurs Et nos sens ex - ta -

14 *p Rit.* 夜鶯動機 *1<sup>er</sup> Mouvt.*  
 - siés Par - mis les va - gues langueurs Des pins et des ar - bou - siers.

17

## B 樂段（第 18 至 31 小節）

第 17 小節鋼琴結束上一樂段之後，先現了 g 音，才進入到次小節的樂段 B；作曲家標示「稍生動些」(en animant un peu)，歌詞「微微閤上你的雙眼，兩臂交錯在你的胸前」(*Ferme tes yeux à demi, Croise tes bras sur ton sein*) 在聲樂一開始的三連音以及鋼琴的三連音琶音皆帶起動感，呈現全曲最流動之樂段；鋼琴的伴奏音型配合術語「精緻的」(Delicatement)，纏繞著聲樂的華麗裝飾線條，有如沉醉在愛意中的戀人彼此糾纏在一塊兒。第 21 小節進到歌詞「而你無精打采的心 一直驅進所有意圖」(*Et de ton cœur endormi Chasse à jamais tout dessein*)，聲樂的上行線條漸強，鋼琴的音域卻往下移至低音，較為厚重的音響效果將情感順勢推起，聽者更容易意會到重點其實是第二句，戀人內心對於彼此有所意圖的渴望，見【譜例 3-1-4】。

【譜例 3-1-4】〈悄悄地〉第 17 至 24 小節

17 **En animant un peu**

Fer-me tes yeux à de - mi, Croi-se tes

*p* *Délicatement* 精緻的

先現

20

bras sur ton sein, Et de ton cœur en - dor -

*poco cresc.*

23

-mi Chasse à ja - mais tout des - sein.

*Molto dim.* *pp*

在前樂段的激情過後，第 26 小節進入第四詩節，作曲家標示了「親密、溫柔的」(*intimentement doux*)，聲樂唱著歌詞「讓我們相信 溫柔催眠的氣息」(*Laissons-nous persuader Au souffle berceur et doux*)並回到中音域且較平緩之旋律線條，像是戀人溫柔的低語一般。鋼琴最低聲部使用了與聲樂不同的音長但相同的音高，四分音符與二分音符呼應了歌詞中的和緩氣息。第 29 小節起，聲樂唱著「由你的雙腳

弄皺 那枯黃草皮的波紋」(Qui vient, à tes pieds, rider Les ondes des gazons roux)並再度提升聲線，直到第 30 小節最後一個音更以四度跳進至 e<sup>2</sup>音；筆者以為，或許弄皺的不只是草皮上的波紋，更弄皺了戀人的心湖並濺起了水花。鋼琴高音聲部的三連音深具音畫效果，就像被弄皺的波紋般層層疊疊推進，而象徵戀人氣息的左手低聲部甚至在第 31 小節轉變成八分音符斷奏且拉低音域，宛如情緒澎漲、心跳再也無法壓抑地迸發，於是在雙手二對三的豐富織度中到達高潮後，漸弱接續下一樂段，見【譜例 3-1-5】。

【譜例 3-1-5】〈悄悄地〉第 26 至 32 小節

26 *Intimement doux* 親密的溫柔

Lais - sons - nous per - su - a - der Au

28 *Poco cresc.*

souf - fle ber - ceur et doux Qui vient à tes pieds ri -

*Poco cresc.*

30 *Un peu plus lent*

.der Les on - des de ga - zon roux.

*mf Dim.* *p*

心跳

### C 樂段 (第 32 至 39 小節)

在經歷了此曲高潮後，第 32 小節進入樂段 C，鋼琴左手延續著上一樂段仍未平息的三連音漣漪，右手再現兩次的「夜鶯動機」彷彿是午夜鐘聲般響起。聲樂在前半樂句以半音上行唱出歌詞「當靜穆的夜晚 自黑橡樹墜落之時」(*Et quand, solennel, le soir Des chênes noirs tombera*)，表現了寧靜神秘的夜色，之後第 35 小節再以全音 e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>#-g<sup>1</sup>#-a<sup>1</sup>#上行表達詞意中未完成之語調，令聽者期待夜晚降臨後為何種狀態。將聽眾從前一段描述戀人的內心世界漸漸拉回現實最後一個詩節的夜晚場景，見【譜例 3-1-6】。

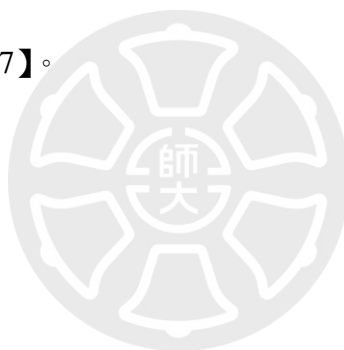
#### 【譜例 3-1-6】〈悄悄地〉第 32 至 34 小節

The image shows a musical score for the piece 'Et quand, solennel, le soir Des chênes noirs tombera'. The score is divided into two systems, corresponding to measures 32-34 and 35. The first system (measures 32-34) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the instruction 'Un peu plus lent' (slightly slower) and is annotated with '半音上行' (half-step ascent) for the phrase 'Et quand so - len - - nel, le soir, Des chê - nes'. The piano accompaniment includes a '夜鶯動機' (nightingale motif) in the right hand and a triplet in the left hand. The second system (measure 35) shows the vocal line continuing with 'noirs tom - be - ra' and is annotated with '全音上行' (whole-step ascent) for the notes e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>#-g<sup>1</sup>#-a<sup>1</sup>#. The piano accompaniment continues with a triplet in the left hand.

雙小節線後，第 36 小節速度轉為「緩板」(Lent)，鋼琴右手和弦藏著的減五度彷彿預告了不祥，而左手之下行五度象徵著前一句墜落下之黑夜；緊接著，聲樂以全曲最高  $f$  音急速下行三和弦，有如歌詞「我們的絕望之聲 將由夜鶯唱出。」(*Voix de notre désespoir, Le rossignol chantera*)之中的「絕望」見【譜例 3-1-7】。

## 尾奏

第 39 小節聲樂結束後，樂曲進入尾奏，術語標示「逐漸消失」(En se perdant)，鋼琴再次響起兩次夜鶯動機；最後一個和弦結束在 B 大調之 I 級，但右手旋律音為  $\#g^1$ ，令原本的 I 和弦夾帶著 vi 小和弦的聲響，淡淡地先示了這份感情將沒有圓滿的結局，見【譜例 3-1-7】。



【譜例 3-1-7】〈悄悄地〉第 35 至 43 小節

35 *Lent* *Doux et expressif* 溫柔且富表情的

noirs tom - be - ra Voix de no - tre dé - ses -

減五度 小三和弦下行

37 減五度 *più pp*

40 *En se perdant* 逐漸消失

夜鷺動機

B: I

## 小結

筆者根據〈悄悄地〉之樂曲分析提出二要點作小結：

### （一）夜鶯動機

此曲自前奏至尾奏總共出現十次夜鶯動機。曲子前奏即以夜鶯動機為始，而聲樂唱出後，作曲家又以不同的細微差異多次呈現此動機，演奏時，除了仔細觀察作曲家在樂譜上設計之不同標示，更應參考歌詞內容以聯想其意境，而呈現出各次夜鶯動機之變化。

### （二）三連音

B 樂段轉為使用三連音的節奏，曲子的整體感受從原本如夢似幻又帶點慵懶轉變為較動態，尤其是第 18 至 25 小節鋼琴雙手分解和弦配合歌詞「微微閣上你的雙眼，交錯兩臂在你的胸前」，可以聯想到主角情慾的流動。而第 26 至 30 小節為較塊狀的音型，反映歌詞「溫柔催眠的氣息，由你的雙腳弄皺 那枯黃草皮的波紋」，音響上雖寧靜，卻又帶著不安的躁動感。

#### 四、鋼琴合作與詮釋

##### 前奏（第 1 至 4 小節）

此曲從前奏開始即須營造安靜的氛圍，建議鋼琴在彈奏前先同時踩下延音以及柔音踏板，充分確保第一個和弦以輕柔方式彈出並持續共振。右手連續出現的三個  $g^2$  音應持續地推進至第 2 小節，而左手之聲部選擇應強調最下方變化的聲部。此外，雖然樂譜上標示多個圓滑線，第 1 至 4 小節應視為一個樂句，一氣呵成前奏（筆者於譜例上以虛線畫出樂句以供參考），見【譜例 3-1-8】。

##### 【譜例 3-1-8】〈悄悄地〉第 1 至 4 小節

##### A 樂段（第 5 至 10 小節）

第 5 小節鋼琴標示弱( $p$ )，其和弦較前奏低八度且大聲，但應輕輕呵護聲樂氣息，而第 6 小節左手再加入新的低音聲部時，更要避免作出過度下沉的聲響。

根據歌詞內容，筆者建議四次的夜鶯動機作以下詮釋：第一次可同聲樂微微漸強，彷彿看見了高聳的樹枝；第二次配合譜面指示，將每個重複音漸強並且熱烈地進入歌詞「愛」(*amour*)字之後才漸弱；第三次術語指示「仍然很柔和的」(*Toujours très doux*)，鋼琴剩後半夜鶯動機，應隨著聲樂漸弱的旋律將關鍵字放在歌詞「寧靜」

(*silence*)一字；第四次當聲樂消逝，鋼琴在更低音域彈奏須更為寧靜而深沉，建議以較多指腹觸鍵。此外，在連接第 8、9 小節聲樂唱著「寂靜」(*silence*)字時，鋼琴避免強調十六分音符三連音之節奏感而打擾了此字的音韻，見【譜例 3-1-9】。

【譜例 3-1-9】〈悄悄地〉第 5 至 10 小節

de-mi-jour Que les bran-ches hau-tes font, Pè-nétrons bien notre a-

mour 熱烈的 De ce si-len-ce 寂靜的 pro-fond

Toujours très douce 更為深沉的

第 11 小節開始，右手不斷地重覆，先小聲地演奏才漸加速及漸強，與聲樂共同推積氣息的張力，直到第 14 小節的夜鶯動機，得以釋放張力。第 11 至 14 小節若因手較小而無法一起彈下左手之和弦音，筆者建議最低音可先行彈奏於拍子前，其他音再快速與右手和弦一起出現在正拍，如此既可以清楚聽見低音線條上行，也避免不同於記譜的琶音彈奏方式，見【譜例 3-1-10】。

【譜例 3-1-10】〈悄悄地〉第 11 至 16 小節

11 *Pou à peu animé* *p*  
Fon - dons nos â - mes, nos cœurs Et nos sens ex - ta -

14 *p Rit.* *1<sup>er</sup> Mouvt.*  
- siés Par - mis les vagues langueurs Des pins et des ar - bou - siers.

最低音彈於正拍前

張力持續推進至此

B 樂段 (第 18 至 31 小節)

第 17 小節第二拍先現了第 18 小節樂段 B 的 g 音，鋼琴應妥善結束上一樂段並在 g 音之前先呼吸，才彈奏出稍微亮一些的音色啟動下一個新樂段。此樂段要演奏地流動一些，然而，鋼琴的圓滑線標示與聲樂的樂句並不符合，彈奏時須對照歌詞來分句以達到合作起伏之效果（筆者另標上虛線句法提供參考）；鋼琴同時宜以身體為軸去轉換雙手的大手臂重心，以達到聽不出三連音為兩隻手的輪流接續彈奏，見【譜例 3-1-11】。

【譜例 3-1-11】〈悄悄地〉第 17 至 24 小節

17 **En animant un peu**  
 Fer-me tes yeux à de-mi, Croi-se tes  
 bras sur ton sein, Et de ton cœur en-dor-  
 mi Chasse à ja-mais tout des sein.

*p* *Délicatement* *poco cresc.* *Molto dim.* *pp*

亮出此先現音

第三詩節結束後，第 24 及 25 小節的間奏堆疊上行琶音，預示了下一個樂段開始之調性及伴奏音型；指法需時時避免大拇指在每個正拍落下之音色妨礙線條的流動，並且頻繁轉動手腕而向右進行，筆者之建議指法為 1-2-1-2-3-2-3-5-1-2-3-2-3-5-3，左手基於同樣的考量，建議指法為 2-1-3-2-3-2-1-5-3-2-3-2-1-3-2-1-2，見【譜例 3-1-12】。

【譜例 3-1-12】〈悄悄地〉第 23 至 25 小節

23

.mi Chasse à ja - mais tout des - sein.

1 2 1 2 3 2 3 5 1 2 3 2 3 5 3

Molto dim.

pp

2 1 3 2 3 2 1 5 3 2 3 2 1 3 2 1 2

第 26 至 31 小節為本詩最溫柔之詩節，建議踩下弱音踏板，彈奏雙音音型時手掌應盡量貼鍵並多以指腹觸鍵，一如暈染色彩變化般，轉換和弦過程中避免縱向，過於節奏感的聲響。

C 樂段（第 32 至 39 小節）

C 樂段的前一小節，作曲家將左右手由原本皆為三連音轉為三對二的節奏，已利用音符的時值變化以及漸弱緩和張力，因此第 31、32 小節的連接要再避免漸慢。第 32 小節右手為兩次夜鶯動機的再現，音色需要適當地亮出來些；左手則分為半音組成的三連音以及和弦兩個部分，演奏時輕輕帶過半音線條，呈現出方向即可，主要仍著重和弦的聲響，以給予旋律足夠的支撐。整體而言，第 32 至 35 小節須與聲樂的氣息配合成一個長樂句，即使鋼琴譜上畫了多個圓滑線，但必須持續保持著張力，不使聲響落下，見【譜例 3-1-13】。

【譜例 3-1-13】〈悄悄地〉第 30 至 35 小節

30 *Un peu plus lent*  
 -der Les on - des de ga - zon roux. 速度不慢 亮出右手夜鶯動機  
*mf Dim.* *p*

33  
 Et quand so - len - - nel, le soir, Des ché - nes  
*più p*  
 左手以和弦為主

35  
 noirs tom - be - ra

進入到第 36 小節之前，筆者建議鋼琴先行呼吸。而第 36 小節雖音量為甚弱 (*pp*)，但須以指腹觸鍵彈奏出帶有厚度的音色，以支撐聲樂在此曲的最高音  $f^2$ 。第 37 接 38 小節時，聲樂為三度上行，但鋼琴反向進行，彈奏時應避免於第 38 小節第一拍弱下，以求與聲樂之音節與氣息同步，見【譜例 3-1-14】。

【譜例 3-1-14】〈悄悄地〉第 35 至 39 小節

35 *Lento* *Doux et expressif*  
noirs tom - be - ra Voix de no - tre dé - ses -  
- poir, Le ros - si - gnol chan - te - - ra.  
*pp*  
支撐聲樂高音

37  
*piu pp*

尾奏（第 39 至 43 小節）

進入尾奏後，右手出現兩次夜鶯動機。第一次音色宜先稍亮而實些，以接續聲樂結束之音量，但在第 41 小節之第二次夜鶯動機則可踩下柔音踏板，作出音色以及音量逐漸消逝的變化。第 42 小節之第一個升  $g^1$  音強調其插入，而最後一個升  $g^1$  音則以即將消失之姿輕輕彈奏。但考慮到此曲為整套曲目之首，結尾時避免呈現出落下的觸鍵與音色，以讓聽眾保有期待，接續往下一曲，見【譜例 3-1-15】。

【譜例 3-1-15】〈悄悄地〉第 40 至 43 小節

40

En se perdant

插入此音

加上柔音踏板



## 小結

筆者根據〈悄悄地〉之樂曲詮釋提出二要點作小結：

### （一）柔音踏板的使用

此曲整體音量多標示 *pp* 與 *p*，須呈現寧靜且夢幻的感覺，可適時地善用柔音踏板以增加音色的層次感；例如前奏即製造出一如曲名〈悄悄地〉的意境，讓夜鶯動機有如出現在半夢半醒間，待聲樂唱出再放開，予以更豐厚的和聲去支持；而尾奏第 40 小節在 *pp* 的音量下須「逐漸消失」，不妨於第 41 小節踩下柔音踏板，以製造出更加微弱的音響效果。

### （二）樂句劃分

此曲鋼琴小組音型多以圓滑線標示，演奏時須對照聲樂的樂句以及氣息，將小單位串聯形成一大句。例如第 18 小節起，須打破鋼琴每小節的圓滑線，而依照聲樂之旋律形成四小節的大樂句，第 26 至 31 小節開始亦同理。

## 第二節 〈木偶戲〉 (*Fantoches*)

### 一、詩詞翻譯

Scaramouche et Pulcinella Qu'un mauvais dessein rassembla Gesticulent, noirs sous la lune.	史卡哈穆希和普契涅拉 邪惡的計劃把他們聚了起來 比手畫腳，在黑暗的月色下。
Cependant l'excellent docteur Bolonais cueille avec lenteur Des simples parmi l'herbe brune.	此時傑出的醫生 波隆涅慢條斯理地 在褐色草叢採摘藥草。
Lors sa fille, piquant minois, Sous la charmille, en tapinois, Se glisse, demi-nue, en quête	而他長相標緻的女兒， 在綠籬下，悄悄地， 半裸著身子溜進去尋找
De son beau pirate espagnol, Dont un amoureux rossignol Clame la détresse à tue-tête.	她俊美的西班牙海盜， 一隻多情的夜鶯 聲嘶力竭地叫喊著他的苦惱。

### 二、詩詞意境

此詩共有十二行，每三行一個詩節。每一句子的長度較短，營造出整體輕快的韻律感。詩詞韻尾見【表 3-2-1】

【表 3-2-1】《木偶戲》詩詞韻尾分析表

行數/詩節	第一詩節	第二詩節	第三詩節	第四詩節
第一行	{ la }	{ œr }	{ nwa }	{ jol }
第二行	{ la }	{ œr }	{ nwa }	{ jol }
第三行	{ yn }	{ yn }	{ et }	{ et }

華鐸繪製了許多關於義大利的即興喜劇(*commedia dell'arte*)<sup>63</sup>為主題的畫作，此詩則是以他們為靈感。四個詩節分別描繪了五個角色所在的不同場景以及狀態，如同戲劇演員陸續出場：

第一個詩節點出場景為夜晚的月光下，映照出史卡哈穆希和普契涅拉邪惡地比手畫腳的模樣，沒有明說的詭計令人感到好奇。第二詩節描繪了醫生慢條斯理的姿態，而義大利喜劇中的醫生表面上看來博學多聞，卻常常作出愚蠢的診斷<sup>64</sup>；詩人魏崙使用「傑出」(*excellent*)一詞形容之，更顯諷刺。第三詩節女孩荒謬地半裸著身子在綠籬下。最後一個詩節，夜鶯的再次出現為達到貫穿整套詩詞背景的作用。每個角色的個性與動態鮮明，誇張戲劇性的人物特質卻暗喻了這些都只是「木偶」<sup>65</sup>。

此詩為《優雅慶典》的第十一首，恰好為二十二首詩排序的中間，筆者推論，魏崙以這樣一個木偶的小劇場作為一個換場的橋段，拉起動態的氣氛，以促使整本詩集的步調更加流動。

---

<sup>63</sup> 十六世紀崛起之戲劇形式，有劇情大綱但無確切劇本，內容皆由演員以即興的口語及肢體動作之方式演出；幾個人物如本詩的史卡哈穆希和普契涅拉、皮耶霍(*Pierrot*)、歌蘿碧娜(*Colombine*)以及阿勒岡(*Arlequin*)等皆為具有性格定型之知名角色。

<sup>64</sup> 蔡宜芳，126。

<sup>65</sup> Hallam Walker, *Visual and Spatial Imagery in Verlaine's Fêtes galantes*, *PMLA*, 87(5, Oct.): 1012.

#### 四、樂曲分析

此曲拍號為二四拍，術語之標示「詼諧的小快板」(Allegretto scherzando)顯示了活潑動態的風格，除了前奏、間奏及尾奏之外，幾乎等長的樂段 A、B、C、D 是根據四個詩節而劃分，分別介紹不同角色出場。曲式架構如下表所示：

【表 3-2-2】〈木偶戲〉曲式架構表

樂段	前奏	A	間奏	B	C	D	尾奏
詩節		一		二	三	四	
小節	1-5	6-17	18-21	22-33	34-47	47-60	60-72
調性	a 小調						

#### 前奏（第 1 至 5 小節）

曲子一開始由鋼琴奏出第 1 至 5 小節之前奏，左手以音程動機 A 半音移動構成旋律，右手與左手旋律音又形成同向進行之和弦，強調了橫向的平行半音聲響，聽起來有如好戲開場的鑼鼓喧天，直至第 3 小節第一拍後半，雙手更反向進行加上漸強漸弱；第 4 小節中，左手下聲部產生了新的音型動機 B，像是預備迎接演員出場，之後漸弱引導出第 6 小節之聲樂。筆者認為，整個前奏呈現了一種積極感，像是在主持人開場之前大聲歡迎各方觀眾來欣賞戲劇，才藉第 4、5 小節的漸弱退場，而好戲就此開始，見【譜例 3-2-1】。

【譜例 3-2-1】〈木偶戲〉第 1 至 4 小節

Allegretto scherzando

音程動機 A

左手半音旋律

音型動機 B

A 樂段 (第 6 至 17 小節)

第 6 小節起聲樂唱出「史卡哈穆希和普契涅拉」(*Scaramouche et Pulcinella*)，大幅跳進的音程展現了兩位人物鮮明的個性；須注意的是，魏崙在原詩刻意使用了義大利文的「Pulcinella」，而非法文的「Polichinelle」，強調了義大利喜劇經典人物之出處，因此歌者應正確使用義大利文發音<sup>66</sup>。第 8、9 小節中，聲樂改由 a<sup>1</sup>音開始級進上行且漸強，唱出歌詞「邪惡的計劃把他們聚了起來」(*Qu'un mauvais dessein rassemble*)，大不同於前兩小節，有著偷偷摸摸的感覺；第 9 小節開始，鋼琴右手加入了新的十六分休止符加三音符的節奏動機 C，並且上聲部與聲樂重疊。第 10、11 小節歌詞「比手畫腳，在黑暗的月色下」(*Gesticulent, noirs sous la lune*)的音再提高二度到達此樂段最高音 f<sup>2</sup>，加上使用重音記號強調「Gesticulent」以及「lune」，像是正在執行邪惡計畫的高漲情緒；同時，鋼琴以不同色調的 a 小調屬和弦以及降 II 級七和弦快速地轉換，更增加詞意中的動感。

第 12 至 16 小節，聲樂意外地改以三連音唱著「啦啦啦……」(*la la la...*)，有

<sup>66</sup> Pierre Bernac, 180.

如得意著剛才的詭計而輕快地哼唱著，a 小調自然小音階的聲響以及變化的節奏呈現出放鬆、詼諧的感覺；此處鋼琴維持同樣的伴奏音型，十六分音符與聲樂的三連音變成四對三的關係。第 14 小節起，鋼琴低音的 EDCDE 呼應了前奏的左手半音旋律，但除去了半音的裝飾，彷彿又看見主持人的身影悄悄出現，預備來作樂段間的串場。而第 16、17 小節鋼琴持續著 e 音之節奏動機 C，第二拍之重音以及後來的漸弱具有「煞車」之效果，像是戲劇人物停住動作並退場，結束了此樂段，見【譜例 3-2-2】。



【譜例 3-2-2】〈木偶戲〉第 5 至 17 小節

5  
Sca - ra - mouche et Pul-ci-nel - la! Qu'un mau - vais des - -  
義大利文 節奏動機 C

9  
-sein rassemble Ges - ti - cu - lent noirs sous la lu - ne, la la la la la  
mf 3 3 3 3  
V 降 II<sub>7</sub> V 降 II<sub>7</sub> mf

13  
la la la la la la la la  
p

17  
音程動機 A 之變形  
Dim.

### 間奏（第 18 至 21 小節）

間奏重複了前奏，像是主持人再次出場、炒熱氣氛；為了準備進入第 22 小節的新樂段，第 21 小節改以音程動機 A 半音下行變化，見【譜例 3-2-3】。

### B 樂段（第 22 至 33 小節）

第 22 小節起，聲樂再以音程動機 A 形成之旋律唱出第二詩節首句「此時傑出的醫生波隆納」(*Cependant l'excellent docteur Bolonais*)，並將「Bolonais」一字置於此樂段最高音  $f^2$ ，慎重地帶出波隆納醫生的登場。第 26 小節歌詞「慢條斯理地在褐色草叢採摘藥草」(*cueille avec lenteur Des simples parmi l'herbe brune*)，轉以較工整的節奏以及降 E 調之色彩，再加上甚弱(*pp*)的音量，表現波隆納醫生在褐色草叢中溫和而慢條斯理的舉動。音樂進行到第 30 小節時，「褐色」(*brune*)一字被拉長為三個小節，鋼琴再度使用了完整的音程動機 A，結合左手的音型動機 B，而第 32 小節右手突插入之音型不僅用來填補聲樂長音的空拍，設計之漸強也持續地推進音樂，直至第 33 小節才漸弱，預備轉換到下一個樂段。

唱奏者須格外注意一點，一般譜面之第 29 小節歌者的  $a^1$  長音對照鋼琴的和弦音相差了半音，其實是在最初版的印刷即出了錯誤，聲樂應該要降半音為降  $a^{167}$ ，與鋼琴之和聲相符，見【譜例 3-2-3】。

---

<sup>67</sup> Pierre Bernac, 180.

【譜例 3-2-3】〈木偶戲〉第 17 至 33 小節

17 *Dim.* *>* 音程動機 A

21 音程動機 A Ce - - pen - dant l'excellent doc - teur Bo.lonais

25 *pp* cueille a - vec len - teur Des sim - ples

29 *f* 降 a' 音程動機 A 音型動機 B 插入音型

*N7* 降 E 大調 *V7 ii7 V7 ii7 V7*

### C 樂段 (第 34 至 47 小節)

第 34 小節起進入到第三詩節，聲樂以中音域唱出歌詞「而他長相標緻的女兒」(*Lors sa fille, piquant minois*)，小心的語氣傳達女孩長相精緻的模樣。第 37 至 38 小節，聲樂出現一個九度大跳且音值拉長，若對照歌詞「在綠籬下」(*Sous la charmille*)，即彷彿描繪著一道長長的綠籬笆；第 38 小節鋼琴之突強(*sfp*)則起了和聲支撐的作用。爾後音域順勢降至第 40 小節，聲樂的兩個十六分音符接八分、四分音符的音型唱歌詞「悄悄地」(*en tapinois*)似是女孩俏皮地探頭的模樣；第 41 小節聲樂先以跳進下行加上斷奏演唱歌詞「半裸著身子溜進去」(*Se glisse, demi-nue*)，隨後又在第 44 小節緊接級進斷奏哼著「啦啦啦」，表現出女孩大喇喇地展現著自己光身子的模樣。綜觀以上整個 C 樂段，德布西無論在聲樂的節奏、唱法，或是鋼琴的節奏以及音量變化，都生動地展現了女孩古靈精怪的模樣。

值得注意的是，此樂段結尾的第 47 小節第一拍鋼琴即以重音引導出聲樂新的樂段，對照第 16、17 小節明顯為 A 樂段結尾「煞車」，二處的重音被放在不同之處產生不同效果，可見德布西在寫作時之細心，見【譜例 3-2-4】。

【譜例 3-2-4】〈木偶戲〉第 33 至 48 小節

33 Lors sa fil - - le, pi - quant mi -

音程動機 A

37 . nois, Sous **九度大跳** la - charmil - - le; en ta - pi -

音程動機 A

III<sub>7</sub> **跳進斷奏** **級進斷奏** iii<sub>7</sub>

41 . nois Se glis - se de - mi nu - e la la la la la

III<sub>7</sub>

45 la la la la la la la en què -

引出新樂段

Dim.

## D 樂段（第 47 至 60 小節）

第 47 小節進入到 D 樂段，聲樂拉長了兩拍長音唱歌詞「尋找」(*en quête*)，似讓聽眾期待詞義中「尋找」之目標；原詩中，魏崙在此詞彙之後才轉換到下一詩節，但音樂上的處理並不一致。第 49 小節唱出歌詞「俊美的西班牙海盜」(*de son beau pirate espagnol*)此樂句之最高音  $c^2$  落在「俊美的」(*beau*)一字，加上以連續的三連音唱出，更強化了對「俊美的西班牙海盜」的愛慕之意。第 52 小節聲樂唱歌詞「一隻多情的夜鶯」(*Dont un amoureux rossignol*)，高音  $e^2$  強調了「多情的」(*amoureux*)一字，也展現了奔放的愛戀心情；經過前方三句樂句的堆疊。第 56 小節進入到最終一句歌詞「聲嘶力竭地叫喊著他的苦惱」(*Clame la détresse à tue-tête*)，以音型動機 A 走到全曲最高音  $a^2$  落在「聲嘶力竭」(*tue-tête*)一字，但將音量收成甚弱，聽覺效果上像是用盡了最後一絲力氣一般。鋼琴先以熱烈的顫音(*trill*)給予聲樂氣息的支持，之後使用了滑音(*glissando*)，配合聲樂的漸弱並收在正拍，有如舞台兩旁的翼幕向中間滑動，結束了舞台上的演出，見【譜例 3-2-5】。

【譜例 3-2-5】〈木偶戲〉第 47 至 60 小節

47  
en que - te De son beau - pi - rate es - pa - gnol Dont

53 *Cresc.* un a - mou - reux ros - si - gnol Cla - me la dé - tresse à tue - 音程動機 A

58 *pp* têt - te. *pp* *Glissando*

尾奏（第 60 至 72 小節）

在聲樂歌詞結束後，鋼琴重現第 60 小節第二拍的音型動機 A，好似看主角退場了，主持人才再次出場，宣告全齣戲劇已完結。之後，鋼琴以及聲樂分別出現了四次 ♪.♪ 的節奏，彷彿剛剛在劇中出現的角色一個個出場謝幕，最後才在鼓聲之中結束全曲，見【譜例 3-2-6】。

【譜例 3-2-6】〈木偶戲〉第 60 至 72 小節

60 ✓

te. 音程動機 A

63 ③ la la 音程動機 A

68 ④ la. 8<sup>a</sup> bassa 音程動機 A 鼓聲

## 小結

筆者根據〈木偶戲〉之樂曲分析提出二要點作小結：

### （一）音程動機

前奏出現之半音動機 A 共十次貫穿全曲，無論作為絢爛序幕或是間奏的換場，結增強了本曲之劇場效果。

### （二）連續的十六分音符

鋼琴幾乎以不間斷的十六分音符串聯全曲，營造出熱烈的氛圍；演奏時應以橫向大樂句的想法前進，避免拍子聽起來零碎，更可達到給予聲樂氣息充分的支持。



#### 四、鋼琴合作與詮釋

##### 前奏（第 1 至 5 小節）

前奏左右手的半音宜不因為斷奏的標示而彈成縱向，移動應賦予橫向的想法，以利樂曲輕快地流動。在踏板方面，只能適時地加入，並且以輕點踏板的方式維持音與音之間的乾淨聲響，見【譜例 3-2-1】。

##### A 樂段（第 6 至 17 小節）

第 8 至 11 小節右手的節奏動機 C 因上聲部與聲樂的音相同，應適當上提手腕力氣，避免製造落下之音色而擾亂聲樂字韻及氣息前進；同時，為了與聲樂共同營造出鬼祟的意象，左手的空心八度即使在正拍也不宜太厚重，僅強調拇指並且保持橫向前行即可。第 12 小節開始聲樂與鋼琴的節奏為三對四，為避免互相干擾，兩者可以想成以一小節為一大拍，遵循大樂句之韻律感為主即可，見【譜例 3-2-7】。

【譜例 3-2-7】〈木偶戲〉第 5 至 16 小節

5  
Sca - ra - mouche et Pul-ci-nel - la Qu'un mau - vais des - -  
*dim.* - - - *pp* *p*  
左手空心八度僅強調大拇指

9  
- sein rassemble Ges - ti - cu - lent noirs sous la lu - ne, la la la la la  
上聲部與聲樂重疊，須避免落下聲響

13  
la la la la la la la la  
演奏三對四時，想一小節為一大拍

間奏（第 18 至 21 小節）

進入間奏之前的第 17 小節第二拍，重音記號對演奏上具有「煞車」的效果、緊急慢下速度，之後再以一個呼吸進入間奏。間奏與前奏演奏方式相同，請參考前述內容。而進入第 22 小節之前，建議一樣先給一個妥善呼吸，再進入下一樂段，見【譜例 3-2-8】。

【譜例 3-2-8】〈木偶戲〉第 17 至 20 小節

煞車

17

Dim.

sf>p

21

Ce - - pen - dant l'excellent doc - teur Bo.lonais

Dim.

sf>p

B 樂段（第 22 至 33 小節）

第 26 小節音量為甚弱，表現了醫生溫和且慢條斯理的樣子，但鋼琴的右手分解和弦加上左手空心八度低音，此織度在演奏上較難控制音量，建議左手僅以大拇指輕觸即可，並加上柔音踏板。第 30 小節「*brune*」一字被拉長為三個小節，鋼琴在彈奏時應加強橫向的彈奏想法，特別是右手的八度和弦，須以大手臂帶方向，避免縱向的彈奏切斷此字。而下一樂段之前同樣務必先呼吸再進入，見【譜例 3-2-9】。

【譜例 3-2-9】〈木偶戲〉第 25 至 36 小節

25  
cueille a - vec len - teur Des sim - ples

29  
par - mi l'herbe bru - - - - ne.

33  
Lors sa fil - - le, pi - quant mi -

89

僅強調拇指，加柔音踏板

橫向演奏避免切斷一字

C 樂段 (第 34 至 47 小節)

此樂段鋼琴左手再次出現音程動機 A，音量雖馬上轉弱，但不宜過於小聲，才能在之後第 36 小節仍有空間降至甚弱；而聲樂大跳的部分，即第 37 至 38 小節的大九度，以及第 41 至 42 小節的六度，建議鋼琴在第 37、41 小節第二拍皆作些許漸強，以幫助推動演唱者氣息順勢甩至高音，見【譜例 3-2-10】。

【譜例 3-2-10】〈木偶戲〉第 37 至 44 小節

37  
nois, Sous la charmil - le, en ta - pi -

41  
- nois Se glis - se de - mi nu - e la la la la

The image shows a musical score for 'Puppet Show' (木偶戲) from measures 37 to 44. It consists of two systems of music. The first system (measures 37-40) features a vocal line and a piano accompaniment. The second system (measures 41-44) also features a vocal line and a piano accompaniment. Red boxes highlight specific piano accompaniment passages in measures 37 and 41. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sf*, *pp*, and *p*. The vocal line includes lyrics in French: 'nois, Sous la charmil - le, en ta - pi -' and '- nois Se glis - se de - mi nu - e la la la la'. A large watermark of a stylized '師大' (Shi Da) logo is visible in the background of the score.

D 樂段（第 47 至 60 小節）

鋼琴第 47 小節第一拍的 e 音標示了重音記號，要確實地彈出，以帶出第二拍聲樂的新樂句。第 48 至 51 小節中，作曲家在每個小節鋼琴左手都標示了漸強，此舉凸顯了第二拍，也產生不同的韻律感，但須配合聲樂而將此四小節視為一大樂句來演奏，筆者於譜例標示虛圓滑線以供參考，見【譜例 3-2-11】。

【譜例 3-2-11】〈木偶戲〉第 45 至 52 小節

45  
la la la la la la la en que -  
*p Dim.*  
強調第二拍的韻律感

49  
te De son beau pi - rate es - pa.gnoi Dont

第 53 至 55 小節，鋼琴譜上標示了兩次圓滑線及漸強，但為了配合聲樂的大樂句，第 54 小節左手的空心八度 A 音要避免沉下聲響，接續著之前的漸強持續推進，直到 55 小節與聲樂一同呼吸進入之後樂句。第 56 小節開始，鋼琴兩個小節的漸強，筆者建議加上延音踏板支撐聲樂漸強至第 58 小節；第 59 小節之滑音雖然樂譜上只有寫甚弱，但由於鋼琴為上行音型，再加上聲樂為跟著聲樂從  $a^2$  下降到  $a^1$ ，就氣息的支持而言，此滑音建議初給多些，才以漸弱的方式輕奏至 60 小節第一拍，見【譜例 3-2-12】。

【譜例 3-2-12】〈木偶戲〉第 53 至 60 小節

*Cresc.*  
un a - mou - reux ros - si - gnol Cla - me la dé - tresse à tuc -  
*mf*  
*mf*  
*pp*  
*Glissando*  
tê - - - te.  
避免落下  
延音踏板幫助漸強

尾奏（第 60 至 72 小節）

進到第 60 小節的第二拍之前，建議鋼琴妥善結束前一樂段，才以一呼吸以及開啟尾奏。第 62 及 64 小節左手之 ♪♪ 的節奏要強調出來，以引導之後聲樂相同節奏的回應。第 66 小節開始，雙手雖為不同八度之十六分音符進行，但想法及聽覺上建議將雙手視為同一八度，將其演奏方向為一橫向線條。最後一小節雙手之八分音符皆應往上觸鍵，可保持殘響於休止符中，好似全曲未完進而順勢接續到下一曲，見【譜例 3-2-13】。

【譜例 3-2-13】〈木偶戲〉第 58 至 72 小節

pp  
tê - - - te.  
tr  
pp Glissando  
8-  
亮出來

la la  
p Dim.

雙手視同為同一八度之聲響

pp  
la.  
pp Dim.  
8<sup>a</sup> bassa

## 小結

筆者根據〈木偶戲〉之樂曲詮釋提出二要點作小結：

### （一）每小節一大拍

此曲速度較快、聽來俏皮而躁動，強烈建議聲樂先以朗讀方式確立每個字韻長及整句韻律感，演唱時才較易表現完善。而鋼琴幾乎以十六分音符貫穿全曲，快速瑣碎的音型與聲樂氣息的流動合作實屬不易，在與聲樂合作時若以縱向的方式對齊拍子方式練習反而適得其反，不如以每小節一大拍的想法，共同感受共同樂句韻律，兩者更容易乘在同一方向，從容而活潑地演奏本曲。

### （二）聲部平衡

由於此曲需帶著詼諧的氣氛，當低音聲部多處出現八度或十度時，應當較為輕巧些，著重上聲部即可，彈奏時才不易形成遠較右手厚重的音響。例如第 8、9 小節之空心八度，以及第 14、15 小節之空心十度；同理，第 36、37 小節，以及第 40、41 小節之十度琶音，音量標示為 *pp*，若左手僅強調大拇指則可得到更適當的聲部平衡。

### 第三節 〈月光〉 (*Clair de Lune*)

#### 一、詩詞翻譯

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

你的靈魂是精選的風景  
由假面和貝加摩舞添加風采  
彈奏著魯特琴並跳著舞，而幾乎是  
憂傷在他們的奇裝異服下。

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur Bonheur,  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

一邊歌唱著小調  
勝利的愛情與歡愉的生活，  
他們似乎不相信自己所擁有的幸福  
而他們的歌曲與月光交融，

Au calme clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

淒美的寧靜月光，  
使林中的鳥兒進入夢鄉，  
也使噴泉嗚咽著狂喜，  
那大理石像間高大細長的噴泉。

#### 二、詩詞意境

此詩為《優雅慶典》詩集的第一首，共有十二行，採隔行押韻，每四行為一詩節，分成三個詩節。詩詞韻尾見【表 3-3-1】。

【表 3-3-1】〈月光〉詩詞韻尾分析表

詩節/行數	第一行	第二行	第三行	第四行
第一詩節	{ azi }	{ ask }	{ azi }	{ ask }
第二詩節	{ nœr }	{ yn }	{ nœr }	{ yn }
第三詩節	{ o }	{ arbr }	{ o }	{ arbr }

第一詩節朦朧地描述了盛會，第一句即把「靈魂」以「風景」暗喻的手法表達，接著又隔著一層霧般提到假面、舞蹈、奇裝異服等畫面，但不確切而深入地描寫；第二詩節的「他們似乎不相信自己所擁有的幸福」以淡然的方式流露出憂鬱的情緒，尤其第四句使用了動詞「交融」(*mêle*)，將「歌曲」與「月光」兩者聯結成一幅光影變化但線條模糊的畫面<sup>68</sup>；第三詩節的內容則聚焦在背景，進入夢鄉的鳥兒、少了人物的活動加上僅剩噴泉的動態，整體畫面似乎顯得暗淡，稀釋了情緒的成分。

此詩多次將視覺上的景物與抽象的形象交互作用，令讀者對詩人想表達的情感似乎抓到了些頭緒，但思緒與感受又不著邊際地融合而消散在背景中；這般手法在整套《優雅慶典》詩集當中為非常重要的方式<sup>69</sup>，而作為整套詩的第一首，透徹地將此手法呈現出，或許就是魏崙的用意。

### 三、樂曲分析

此曲的拍號為九八拍，開頭術語「十分中等的」(*Très modéré*)指示演奏者應採不疾不徐的速度，以營造月光下寧靜卻不乏生氣的氛圍。全曲曲式架構如下表所示：

【表 3-3-2】〈月光〉曲式架構表

樂段	前奏	A	B	C	尾奏
詩節		一	二	三	
小節	1-4	5-12	13-20	21-30	30-32
調性	g 小調				

<sup>68</sup> Hallam Walker, 1009.

<sup>69</sup> Hallam Walker, 1010.

## 前奏（第 1 至 4 小節）

曲子一開始，左手即使用五聲音階點出此曲重要的節奏動機 A，加上右手的八度高音插入其長音中，聽覺上雙手形成了連續十六分音符的節奏，已然暗示了這個夜晚的豐富。到了第 3 小節，鋼琴改變音型並且移至更低音域，猶如月光自天上灑下人間一般。此四個小節的前奏使用五聲音階聲響製造了幽靜的效果，另一方面，也因為鋪陳在高低不同音域，有如打開了天與地的畫面，在月光下即將展開一場繽紛多彩的饗宴，見【譜例 3-3-1】。

### 【譜例 3-3-1】〈月光〉第 1 至 4 小節

Très modéré

PIANO

*pp très doux*

節奏動機 A

## A 樂段（第 5 至 12 小節）

聲樂自第 5 小節唱出第一句歌詞「你的靈魂是精選的風景」(*Votre âme est un paysage choisi*)，一改前奏的五聲音階而使用了升 g 小調之自然小音階，並且提示了表情術語「很溫柔且表情豐富的」(*très doux et très expressif*)，似是從天地間的背景忽地換到人間，直入歌詞中主人翁的內心世界。

聲樂在第 6 小節最後一大拍唱出歌詞「由假面和貝加摩舞添加風采」(*Que vont charmant masques et bergamasques*)，在此樂句中更以大幅度之跳進音程彷彿展現了舞蹈的動態，而第 7 小節鋼琴右手更密集之十六分音符的節奏音型以及漸強漸弱更增添了動感；不過，第 8 小節鋼琴左手音程加入「持續」標示使得音樂的韻律感自原本的三拍轉為兩拍，呼應了歌詞中「貝加摩舞」<sup>70</sup>的舞蹈律動感。有趣的是，「貝加摩舞」(bergamasques)一字在第 8 小節之第一大拍中聲樂以升 a、升 e 兩音，但左手使用了同音異名的降 B 以及還原 F，筆者推論這應是德布西對於真實與假面之間所創的作曲小巧思見【譜例 3-3-2】。



---

<sup>70</sup> 義大利北方重要城市貝加摩(Bergamo)，目前仍保有完好的中世紀景觀，貝加摩舞為當地特有之民俗舞蹈。德布西於義大利求學時曾造訪此城市。

【譜例 3-3-2】〈月光〉第 5 至 8 小節

5 *p*  
Votre âme est un pa - y - sa - ge choi - si Que

7  
vont charmant mas - ques et ber - ga - mas - ques

*pp très doux et très expressif*

同音異名

第 9、10 小節鋼琴左手的上方聲部出現了節奏動機 A，需要適當地強調出此動機；而上方歌詞「彈奏著魯特琴、跳著舞」(*Jouant du luth et dansant*)，聲樂以同音反覆像是背景音樂一般演唱，相較於前一句歌詞的輕描淡寫，重點反是第 10 小節起的「而幾乎是 憂傷在他們的奇裝異服下」(*et quasi Tristes sous leurs déguisements fantasques*)，將音高由  $g^1$  級進至  $c^2$  音強調「愁苦」(*Tristes*)一字，同時鋼琴加了重音記號的豐厚音響及色彩，皆支撐且增強了「愁苦」的濃度。緊接著，聲樂改為較跳進而變化的節奏，有如反應了奇異古怪的裝扮；鋼琴第 11 小節第三大拍連接到第 12 小節第一大拍之和弦時，G 與重升 F、降 E 與升 D 為同音異名，變化音還原 B 也先至升 A，更藉由此二和弦自  $g$  小調轉換至升  $g$  小調，呼應了「奇特古怪的」(*fantasques*)一字，見【譜例 3-3-3】。

【譜例 3-3-3】〈月光〉第 9 至 12 小節

9 *p*  
Jou-ant du luth et dan-sant et qua-si

11 *p* *Dim.* *pp*  
Tris-tes sous leurs dégui-se-ments fantas-ques.

節奏動機 A

## B 樂段（第 13 至 20 小節）

第 13 小節起進入 B 樂段，即第二詩節，術語「一點點生動」(Un peu animé)指出了歌詞「一邊歌唱著小調」(*Tout en chantant sur le mode mineur*)中愉悅的氛圍。此樂段中，聲樂多以級進的方式以及較低的音域輕鬆地唱著；同時，鋼琴右手重現第 5 小節的旋律，令人意會到原來聲樂最初即是唱著此處歌詞所提及的「小調」(*le mode mineur*)，而上聲部採後半拍連續切分音的方式作為輕快的伴奏音型。第 14 小節第三大拍起，聲樂接續歌詞「愛情的勝利與生活的歡愉」(*L'amour vainqueur et la vie opportune*)，其中音高相對較高的  $d^2$  和  $e^2$  長音唱出「vainqueur」以及「opportune」二字，狂放地表現對於愛情的勝利以及生活的滿足。鋼琴左手在第 16 小節再次出現了節奏動機 A，漸強提前引導至下個樂句，見【譜例 3-3-4】。

### 【譜例 3-3-4】〈月光〉第 13 至 16 小節

13 *Un peu animé*  
Tout en chantant sur le mo - de mi - neur L'a-mour vain -

15  
-queur et la vie op - por - tu - - - - ne

同第 5 小節旋律

節奏動機 A

第 17 小節起，聲樂唱出歌詞「他們似乎不相信自己所擁有的幸福」(*Ils n'ont pas l'air de croire à leur Bonheur*)，多個  $f^2$  音推出全曲最高潮，強調了對於人生虛榮表象的不相信。第 19 至 20 小節，整體聲響轉至較為黯淡的 d 小調，在此句歌詞呈現「他們的歌聲與月光交融」(*Et leur chanson se mêle au clair de lune*)，鋼琴也再現了節奏動機 A 與歌者的旋律交融，由此筆者推論，本曲多次出現之節奏動機 A 為月光之象徵。而第 20 小節最後一拍鋼琴的  $e^2$ -升  $f^2$ - $g^2$  宜緩一些進入，讓聲樂有足夠的時間呼吸並準備下一小節升  $d^2$  音，順勢慢下以回復原速至第 21 小節之 C 樂段，見【譜例 3-3-5】。

【譜例 3-3-5】〈月光〉第 17 至 20 小節

17 *mf*  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur,

19 *Dim.*  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

節奏動機 A

*p* *e molto* *dim.*

## C 樂段 (第 21 至 30 小節)

第 21 小節轉入 C 樂段，歌詞也進到最後一個詩節，聲樂需以弱音量在較高的音域演唱「淒美寧靜的月光」(*Au calme clair de lune triste et beau*)，呈現出純淨無瑕的月光，到了後半句「*triste et beau*」移低的音域，語氣似是透露對於月光的憂傷與美麗讚嘆不已；鋼琴整體音域較高，缺少低音而營造了空靈的感受，右手持續出現的節奏動機 A 暗示著月光的存在，左手後半拍切分的節奏則像魯特琴伴奏一般。第 23 小節起，鋼琴左手改成一連串自低音上行的琶音並且擴張了音域，不但強調了「美麗」(*beau*)一字，筆者認為也先現了本詩最後一句歌詞「細長的噴泉」之音畫處理。

聲樂在第 23 小節最後一大拍進入歌詞「使林中的鳥兒進入夢鄉」(*Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres*)，兩次相同的  $a^1-b^1\#-d^2\#-e^2-c^2$  音型像是熟睡時的規律氣息。但第 26 小節起歌詞為「使噴泉狂喜地嗚咽」(*Et sangloter d'extase les jets d'eau*)，雖仍在 *pp*，聲樂細緻地在三次的降  $e^2-f^2$  音之後，終推進到升  $f^2$  音，似是一次又一次興奮地奔向高潮；鋼琴也隨著由 *g* 小調之聲響轉成降 *b* 小調後，以升高半音轉調方式再度回到升 *g* 小調。

此樂段中，鋼琴多次標註甚弱，筆者認為其實是作曲家暗示在此每一小節演奏者應當作出適當的音量變化，例如：第 22 小節宜先收束上一句，然後藉倒數兩拍標示持續音推進下一小節「美麗」(*beau*)一字；接下來「作夢」(*rêver*)、「樹」(*arbres*)、「嗚咽」(*sangloter*)等詞彙也是相同的作法，甚弱中時有許多起伏，反映重要歌詞，

見【譜例 3-3-6】。

【譜例 3-3-6】〈月光〉第 21 至 26 小節

21 *p* <sup>1<sup>o</sup></sup> Tempo  
Au cal - me clair de lu - - ne triste et  
節奏動機 A  
*pp*

23  
beau, Qui fait rê - ver les oi - seau dans les  
*pp* *pp*

25  
ar - - bres Et san - - glo - ter d'ex - ta - se les jets  
*pp* *pp*

第 27 小節後半迎來最後一句歌詞「那大理石像間高大細長的噴泉」(*Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres*)，聲樂自升  $f^2$  音不斷級進下行至  $d^1$  音，像是噴泉水由高處向下流洩；反之，鋼琴左手卻是由低至高，與聲樂反向，宛如水流漸細的模樣，而右手細碎的十六分音符的六度雙音音型則像是噴泉周圍濺開的水花一般。在全曲倒數四個小節術語「漸慢漸弱到消失」(Morendo)出現了聲響淡出的效果；而「大理石」(*marbres*)一字被拉長了兩個小節，以音畫方式表現其雄偉，見【譜例 3-3-7】。

#### 尾奏（第 30 至 32 小節）

第 30、31 小節鋼琴第二大拍由左手兩度插入音型，好像人們在逐漸模糊的畫面裡依然不停歇地彈琴跳舞著，直到最後一個單純的小三和弦，畫面彷彿轉至掛在天邊的一輪清澈明月，見【譜例 3-3-7】。

【譜例 3-3-7】〈月光〉第 27 至 32 小節

27 *pp*  
d'eau Les grands jets d'eau svel - - - tes par - mi les

*piu pp* 聲樂與鋼琴反向

29 mar - - - bres..

*Morendo* 漸慢漸弱至消失

*M.G.* 插入音型

31 *M.G.*

Detailed description: This image shows a musical score for the 'Moonlight' movement of Chopin's Nocturne Op. 9, No. 1. It covers measures 27 to 32. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line (soprano) is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 27 starts with a vocal line marked *pp* and a piano accompaniment marked *piu pp*. A red line with an arrow indicates that the vocal line is moving downwards while the piano accompaniment is moving upwards. A red box highlights the piano accompaniment in measure 29, with the annotation '插入音型' (inserted pattern). A red oval highlights the word 'Morendo' in measure 29, with the annotation '漸慢漸弱至消失' (ritardando and decrescendo to disappearance). A red box highlights the piano accompaniment in measure 31, with the annotation 'M.G.' (Mezza Voce). The lyrics are: 'd'eau Les grands jets d'eau svel - - - tes par - mi les mar - - - bres..'.

## 小結

筆者根據〈月光〉之樂曲分析提出二要點作小結：

### （一）節奏動機

鋼琴前奏左手之附點節奏動機 A 遍布於全曲，為靜謐的月夜添加了律動感，而其中的重覆音也促使每一大拍更有前進的動力進入下一大拍，形成流動的長線條。此外，多處出現的後半拍切分節奏，也似是寧靜月光下隱藏的躁動，進行著不安分的舞會，音樂充斥舞曲的韻律感。

### （二）細膩的音量變化

作曲家鉅細靡遺地標示音量變化，全曲雖多在 *p* 與 *pp* 之間遊走，其中的過渡卻又以漸強與漸弱記號仔細安排。例如第 21 小節標示 *pp* 後，宛如作曲家預期演奏者在此二小節間隨著樂句自然起伏，於是在第 23 小節再次標示 *pp*；而第 23 小節漸強後，第 24 小節再度回到 *pp*，因此演奏時宜謹慎遵循樂譜上細膩的指示。

#### 四、鋼琴合作與詮釋

##### 前奏（第 1 至 4 小節）

由於樂譜標示了「很溫柔的」(*très doux*)，建議彈奏前可先踩下弱音踏板以及延音踏板，以達成一開始的觸鍵即製造出柔和的聲響，如魯特琴的即興彈奏般，十六分音符自然流瀉中略帶慵懶，以引出歌者對於月光畫面的幽然想像<sup>71</sup>，進入第 3 小節時再逐漸放開弱音踏板。

第 1、2 小節的第三拍皆有「持續」(*tenudo*)之標示，筆者認為，每個小節彈奏都可稍微漸強、以第三拍為目標推進，見【譜例 3-3-8】；另一方面，又可以將此四個小節前奏視為一大方向前進，身體重心不上下起伏，以製造出長樂句一個方向的效果。

##### 【譜例 3-3-8】〈月光〉第 1 至 2 小節

Très modéré

PIANO

*pp* *très doux* 很溫柔的

##### A 樂段（第 5 至 12 小節）

第 5 小節鋼琴右手改為如魯特琴的撥弦般的伴奏音型，但因拇指所演奏的中間聲部與歌者旋律相疊，須留意與歌詞音韻的配合；應特別注意第 6 小節「*choisi*」

<sup>71</sup> Pierre Bernac, p.180.

與「*qui*」分別為兩句之句尾及句首，鋼琴之圓滑線標示容易誤導成與聲樂相反的句法，因此彈奏時宜將第二拍之  $g^1$  音放輕，避免打擾了聲樂收唱句尾。

第 7 小節右手音型再次改變，應避免彈奏成縱向、打擊節奏式的聲響，不妨以貼近琴鍵並隨著樂譜之漸強漸弱標示呈現橫向的線條；右手自第 8 小節起彈奏更寬的雙音音型，可放鬆手腕柔軟地彈奏和聲，不用突出八分音符為一組的節奏感，見【譜例 3-3-9】。

### 【譜例 3-3-9】〈月光〉第 5 至 8 小節

5 *p*  
Votre âme est un pa - y - sa - ge choi - si Que

*pp très doux et très expressif*

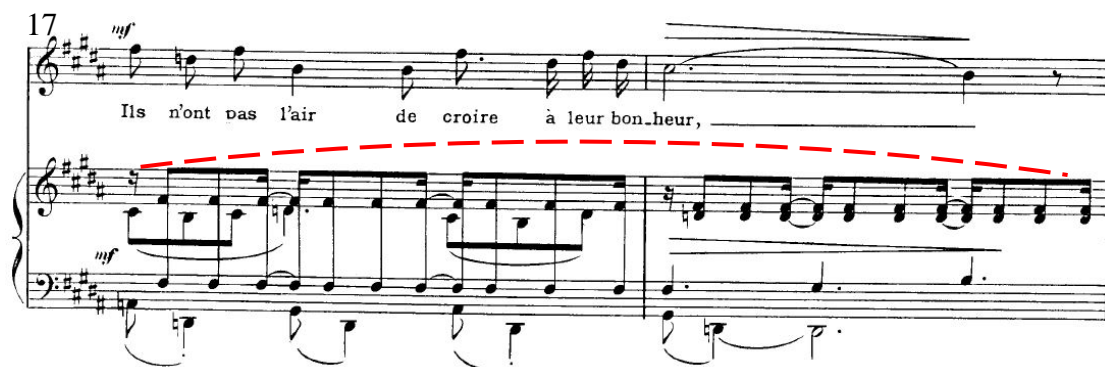
7  
vont ——— charmant mas - ques et ber - ga - mas - ques

### B 樂段（第 13 至 20 小節）

此樂段鋼琴多以持續的切分節奏為伴奏，容易在彈奏上形成縱向的節奏性而打擾了聲韻流動，筆者建議以貼鍵的方式避免八度下落，和著聲樂的氣息橫向前行。第 17 小節二人音域拉寬，鋼琴左手的低音須更加強，給予聲樂高音  $f^2$  足夠的支持；

值得注意的是，第 17、18 小節鋼琴右手中間聲部旋律與左手五度與四度共構出現的和聲在彈奏時容易彈成兩大組，但對照聲樂的句法，實應將兩小節視為一大樂句推進，筆者以虛線呈現於譜例供參考，見【譜例 3-3-10】。

【譜例 3-3-10】〈月光〉第 17 至 18 小節



C 樂段（第 21 至 30 小節）

鋼琴第 23、24、25 以及 28 小節之第一拍皆為標示為甚弱，但因和弦音域很廣，彈奏前宜給予細微的時間打開雙臂預備放鬆而輕的音色，一來協助聲樂強調重點字，二來較容易克服音量以及音色轉換上的技術問題。而第 27 小節開始，右手之雙音音型可以更流動些，除了表達噴泉水的意象以外，更可順利支撐歌者之氣息至第 30 小節完成此樂句，見【譜例 3-3-11】。

【譜例 3-3-11】〈月光〉第 23 至 28 小節

23 beau, Qui fait rê - ver les oi - seau dans les

25 ar - - bres Et san - - glo - ter d'ex - ta - se les jets

27 d'eau Les grands jets d'eau svel - - tes par - mi les

尾奏（第 30 至 32 小節）

音樂進行到第 29 小節，雖有標示「漸慢且漸弱至消失」(Morendo)，由於離樂曲結束尚有四個小節，筆者建議可以左手的插入音型為單位分成兩組，不要逐拍漸慢且漸弱，否則易有停滯的感受；到了第 32 小節的第二大拍，原本的十六分音符變成八分音符，若適當以弱音踏板輔助音量漸弱，聽覺上更有漸慢效果。表演上，

當最後之長音完結後，鋼琴動作宜輕緩，繼續聆聽休止符，如等候月暈一般的殘響  
緩緩散去後，才表現明確結束之舉動，見【譜例 3-3-12】。

【譜例 3-3-12】〈月光〉第 29 至 32 小節

29  
mar - - - - - bres.  
*Morendo* 漸慢漸弱至消失  
*M.G.*

31  
*M.G.*

## 小結

筆者根據〈月光〉之樂曲詮釋提出二要點作小結：

### （一）橫向氣息延續

全曲多為十六分音符，包含帶律動感的附點節奏動機、後半拍、分解和弦等音型變化，為了貼合聲樂之氣息流動，演奏時需要參考其樂句起伏做橫向的延續，避免縱向的聲響打斷了聲樂進行甚至是字詞音韻。例如第 7 小節，鋼琴右手富節奏感的音型反而須貼鍵彈奏，以橫向的線條感為主；又如第 26 小節鋼琴右手為雙音，而左手為和弦，雙手重心容易下落，應常上提，以橫向聲響為目標。

### （二）呼吸

由於聲樂的樂句流動而綿長，鋼琴連續的十六分音符，更要適時地隨聲樂一起呼吸；例如第 16 接 17 小節、第 18 接 19 小節以及第 20 接 21 小節，鋼琴宜在「小節線上」呼吸，而非順接進入下一小節；此外，第 23 與 25 小節的第三大拍之前也應和聲樂一起呼吸，並且將身體順勢上提，避免呼吸後造成落下的聲響，以製造出長樂句的效果。

## 第四節 〈天真的少女〉 (*Les Ingénus*)

### 一、詩詞翻譯

Les hauts talons luttaienent avec les longues jupes,  
En sorte que, selon le terrain et le vent,  
Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent  
Interceptés!—et nous aimions ce jeu de dupes.

高高的腳跟與長長的裙子互鬥，  
由於地面與風的緣故，  
有時小腿暴露，常常瞬即  
擋住！而我們喜歡這種受騙的把戲。

Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux  
Inquiétait le col des belles sous les branches,  
Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches,  
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

有時遭垂涎的昆蟲叮咬  
折磨了樹枝下美麗的脖子，  
而白皙的頸部突然閃現出光影，  
這種饗宴滿足我們瘋狂的年輕眼睛。

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne:  
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,  
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,  
Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne.

夜晚降臨，朦朧的秋夜：  
美麗少女們，迷惘地垂落在我們的胳膊，  
盡說些動聽的細語，之後，  
我們的心靈既顫動又驚喜。

### 二、詩詞意境與詩韻結構

此詩共有十二行，每四行為一個詩節，分成三個詩節；押韻分別為第一、四句與第二、三句。詩詞韻尾見【表 3-4-1】。

【表 3-4-1】〈天真的少女〉詩詞韻尾分析表

詩節/行數	第一行	第二行	第三行	第四行
第一詩節	{ yp }	{ vã }	{ vã }	{ yp }
第二詩節	{ u }	{ je }	{ je }	{ u }
第三詩節	{ ton }	{ a }	{ a }	{ ton }

整首詩作就如同鏡頭觀察著人像一般，第一個詩節帶領讀者的目光，自腳跟上到小腿，見到少女搖曳多姿的樣子；之後移到較私密的白皙頸部，像是逐漸深入窺探著少女；最末詩節鏡頭轉回整體畫面，少女柔軟婀娜的身軀「垂落在我們的胳膊」，不禁令人遐想。

值得玩味的是詩人在表達上使用了未完成過去式，影射天真與純潔都已是過去的狀態。最後一個詩節中，夜晚降臨且夜色朦朧，如同人的視覺感受也逐漸迷濛，若對比第二詩節中透過樹梢而映在頸部的光影，呈現出了時間的流轉。而最後一句「我們的心靈既顫動又驚喜」，隱晦地暗示了前面兩段已提及的「地面與風吹起了裙子」以及「昆蟲叮咬脖子」，具有感官與肉體上交流的性暗示<sup>72</sup>。

### 三、樂曲分析

此曲拍號為三八拍，速度術語標示中板(Modéré)，表現了微風吹拂的流動與舒適。雖然全曲有三種調號轉換，但並不限以調性的想法作曲，而是以降 D 為中心音進行發展，全曲曲式架構如下表所示：

【表 3-4-2】〈天真的少女〉曲式架構表

樂段	前奏	A	B	C	D	E
詩節	一 (至第 19 小節)		二 (第 20 小節開始)		三	
小節	1-5	6-15	16-26	27-36	37-47	48-58

<sup>72</sup> Hallam Walker, 1011.

## 前奏（第 1 至 5 小節）

前奏中，表情術語指示「持續柔和」(douxement soutenu)，右手連續的十六分音符形成節奏動機 A，彷彿是陣陣的微風吹著，第 3 小節左手的三個連續半音上行則為音程動機 B，像是少女搖曳的姿態；第 5 小節左手的兩組二度音程八分音符為節奏動機 C，如同被風吹起的裙擺。此三個動機在之後出現了許多的變形，見

【譜例 3-4-1】。

【譜例 3-4-1】〈天真的少女〉第 1 至 6 小節

Modéré

CHANT

PIANO

pp doucement soutenu  
持續柔和

節奏動機 A

全曲中心音降 D

音程動機 B

4

Les hauts ta . . .

pp

節奏動機 C

## A 樂段（第 6 至 15 小節）

第 6 小節起，聲樂唱出歌詞「高高的腳跟與長長的裙子互鬥」(*Les hauts talons luttaient avec les longues jupes*)，從 a<sup>1</sup>音級進下行至第 8 小節降 d<sup>1</sup>音，宛如作曲家帶領觀眾的目光由女孩的裙子一直往下移動到腳跟，第 9 小節歌詞「由於地面與風的緣故」(*En sorte que, selon le terrain et le vent*)卻由降 d<sup>1</sup>音反向級進上行回 a<sup>1</sup>音；同時，鋼琴右手持續著的節奏動機 A 就像不停捲動的風，而左手上行的節奏動機 C 則可想成是被吹起的裙擺。第 12 小節聲樂出現了第一次的跳進音程，一如歌詞中「有時小腿暴露」(*Parfois luisaient des bas de jambes*)露出的肌膚般地引人注目，鋼琴也以下行的反向節奏動機 C 展現似裙擺的晃動，表現出一瞬即逝的暴露。第 14 小節唱歌詞「常常瞬即」(*trop souvent*)時，聲樂的音量更弱(*p<sup>ù</sup> pp*)之後上換氣記號標示，提示語氣停頓效果，「擋住」(*Interceptés*)一字更以「稍慢」(*Cédez*)的速度出現，似是被風亂了好事而感到些許失望的心情；合作上，鋼琴需於第 14 小節仔細觀察聲樂換氣，留意「擋住」字頭進入的時機，見【譜例 3-4-2】。



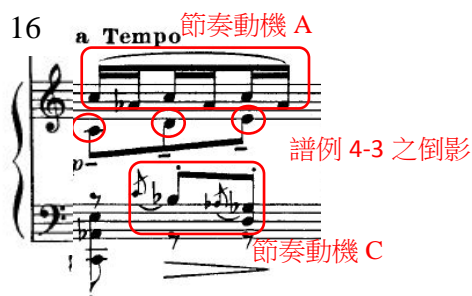
## B 樂段 (第 16 至 26 小節)

第 16 小節進入 B 樂段，以 C 開始建立的全音音階，筆者認為聲響上頗有涼風習習之感。第十七小節聲樂唱出歌詞「我們喜歡這種受騙的把戲」(*et nous aimions ce jeu de dupes*)恢復原速(a Tempo)像是揭開了玩笑的謎底一般，氣氛又歡愉了起來。值得玩味的是，第 19 小節「受騙」(*dupes*)一字加了裝飾音，尤其表現出了像是少女俏皮的小把戲，見【譜例 3-4-5】。此樂段鋼琴上聲部的十六分音符使用節奏動機 A，如風持續不斷地吹拂著，低音聲部可視為節奏動機 C 加上裝飾音變化，似是女孩隨風起舞的裙襬搖動著，而中間聲部的 c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>為最初節奏動機 A 三拍之正拍倒影，其規律重複的韻律感充分展現了少女玩趣的心境。見【譜例 3-4-3】及【譜例 3-4-4】。

【譜例 3-4-3】〈天真的少女〉第 1 小節節奏動機 A



【譜例 3-4-4】〈天真的少女〉第 16 小節

Musical notation for Example 3-4-4, showing the 16th measure of 'The Innocent Girl' in 3/8 time. The measure is marked '16' and 'a Tempo'. The piano part features a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a bass line. Red boxes and circles highlight specific rhythmic motifs: '節奏動機 A' (Rhythm Motif A) is indicated by a red box around the eighth notes in the treble staff; '譜例 4-3 之倒影' (Inversion of Example 4-3) is indicated by a red box around the bass line in the bass staff; and '節奏動機 C' (Rhythm Motif C) is indicated by a red box around the bass line in the bass staff.

第 21 小節開始進入到第二詩節，聲樂歌詞「有時遭垂涎的昆蟲叮咬」(*Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux*)在八度內兩度上下行，呈現波浪型走向，而鋼琴右手以三拍為單位，左手則是以兩拍為單位反覆節奏動機 C 加上裝飾音，形成了 Hemiola 的韻律，彷彿有許多昆蟲飛舞且主人翁心情不定的模樣，見【譜例 3-4-5】。

【譜例 3-4-5】〈天真的少女〉第 15 至 26 小節

15 Cédez - - - a Tempo  
 \_ter\_cep\_tés! et nous ai - - mions ce jeu de

19 du - pes. Parfois aus - si le dard d'un in -

23 - sec - te ja - lous In - qui - é - tait le col des belles sous les bran - - - ches,

Annotations: 節奏動機 A, 節奏動機 C, 波浪型, Hemiola

## C 樂段 (第 27 至 36 小節)

第 27 小節表情術語指示「逐漸生動活潑」(Peu à peu animé)，音樂進入到中心音降 D 之下屬音降 G，聲樂以級進唱出歌詞「白皙的頸部突然閃現出光影」(*Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches*)，就像展現了柔軟的頸部，而跳進長音 c<sup>2</sup>頌讚了「白皙的」(*blanches*)。鋼琴上聲部仍為節奏動機 A，但建立在較前段落更加明亮的降 G 大調，呈現了樹影搖曳、光影閃爍的效果，中間聲部的二度為音型動機 C 之再變化；第 29、30 小節左手以下行音型以及漸強給予聲樂長音更多的支持。

第 31 小節術語「總是生動的」(*Toujours animé*)指示整體詮釋再激動些，以展現歌詞「這種饗宴滿足我們瘋狂的年輕眼睛」(*Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous*)當中興奮的心情；在此句改以 F 音開始建立之多利安調式(Dorian)且轉變多為跳進，似是被眼前的景象吸引而感到雀躍不已，尤其最高音的 f<sup>2</sup>長音落在「瘋狂的」(*fous*)一字，更加凸顯了狂熱的情緒。鋼琴的節奏動機 A 發生再變化，以連續的平行和弦持續上行，層層堆疊至第 34、35 小節至高點，然後以兩個小節相同的進行支持聲樂的高音 f<sup>2</sup>；第 36 小節為前一小節之變形，以多一個後半拍的方式化掉前方堆疊起的動力，再加上術語「突慢」(*Retenu*)以及「弱」音量指示，製造出高潮後戲劇性的煞車效果，準備轉換至下一個樂段，見【譜例 3-4-6】。

【譜例 3-4-6】〈天真的少女〉第 27 至 36 小節

27 **Peu à peu animé** 逐漸生動活潑

Et c'é - taient des é - clairs sou - dains de nu - ques blan -

**Peu à peu animé**

30 **Toujours animé** 總是生動的

- ches Et ce ré - gal com - blait nos

**Toujours animé**

cre - - scen -

持續平行和弦上行

33 **Retenu**

jeu - nes yeux de fous.

*do* *f* *dim.* *p*

## D 樂段（第 37 至 47 小節）

第 37 小節進入 D 樂段，亦是最後一段詩節，除了調性的轉換以外，更巧妙地運用了「慢一倍」(le double moins vite)的速度，直接讓歌詞「夜晚降臨，朦朧的秋夜」(*Le soir tombait, un soir équivoque d'automne*)聽覺效果冷靜下來，引領聽眾進入夜晚的畫面。第 42 小節歌詞「美麗的少女們」(*Les belles*)時值為較長的四分音符，且進入較低的音域，似是低沉的動人耳語；鋼琴右手節奏動機 A 以同音重複的方式加上速度術語「突慢」(*Retenu*)，更深入地聚焦至人物的內心狀態。第 44 小節聲樂多以十六分音符細語著歌詞「迷惘地垂落在我們的胳膊，盡說些動聽的細語」(*se pendant rêveuses à nos bras, Dirent alors des mots si précieux*)，鋼琴除了右手節奏動機 A 變化音高像是畫面之中閃爍的光影，左手皆以長音加上零星裝飾音，烘托著戀人情話綿綿的溫柔氣氛，見【譜例 3-4-7】。

【譜例 3-4-7】〈天真的少女〉第 37 至 47 小節

37 **Le double moins vite** 慢一倍

Le double moins vite Le soir tom - bait, un soir é - qui -

41 **Retenu**

- vo - que d'au - tom - - ne : Les bel - - - les,

Retenu

44

se pen - dant rê - veu - ses à nos bras, Di - rent a - lors des mots si spé - ci -

*più pp*

47

- eux, tout bas,

## E 樂段 (第 48 至 58 小節)

唱完歌詞「之後」(*tout bas*)，第 48 小節進入樂段 E，速度轉為緩板(Lent)，但鋼琴左手加重 g 音帶入聲樂的休止符，有著吊人胃口效果，接著歌詞「我們的心靈既顫動而驚喜」(*Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne*)，像是揭開了前一句歌詞「之後」的謎底，聲樂第 49、50 小節皆自 f<sup>1</sup>音下行兩次，實似脈搏緩慢地跳動；鋼琴右手兩個連續的十六分音符像是撲通的心跳聲，呼應歌詞之中顫動的心。最末兩個小節回到本曲中心音降 D，但最後卻以一稍突兀的增三和弦結束，筆者以為，暗示了詩詞中的男女在寧靜的夜晚裡著實不平靜而充滿興奮的心情，見

【譜例 3-4-8】。

【譜例 3-4-8】〈天真的少女〉第 47 至 53 小節

47  
Lent  
- eux, tout bas, Que notre â - - me de - puis ce

50  
temps tremble et s'é - - ton - ne. m. g.  
pp più pp ppp sf - pp

## 小結

筆者根據〈天真少女〉之樂曲分析提出二要點作小結：

### (一) 音畫

此曲充滿音畫手法，全曲不停歇的十六分音符節奏隨著樂段的轉換而有不同的音型變化。例如前奏連續之十六分音符如同微風徐徐吹拂，鋪陳了場景，並帶出之後歌詞中風吹起裙子而暴露出小腿；第 27 小節之三度下行像是歌詞中樹影映照在頸部的閃光；第 37 小節黑夜降臨之時，雙手較高的音域以及連續下行音型，則呈現了月夜低垂的朦朧。

此外，B 樂段左手多細碎的斷奏裝飾音，加上高低音交互的彈奏方式，對應歌詞中昆蟲飛舞的模樣；而第 49 小節右手兩個一短一長的十六分音符和弦，像是心跳聲的聲響，更呼應最後歌詞的內心驚喜。

### (二) 速度變化

作曲家以其靈敏的感受力將歌詞中的意境轉化為音樂中的速度變換，演奏者與聽者更能隨著音樂的脈動進入到歌詞所描繪的場景。

例如第 15 小節標示了漸慢且柔和，似乎暗示了暴露的小腿被擋住時的稍稍失落；第 16 小節隨即回原速，則襯出歌詞中昆蟲叮咬的動態，再次地呈現出活力；進入到 C 樂段第 27 小節標示「逐漸生動活潑」，在速度漸快直到第 30 小節高潮標示「總是生動的」，而歌詞也達到最瘋狂的意境；第 37 小節速度再次慢了下來，對

應歌詞中靜謐的夜晚降臨；第 42 小節再度以慢的速度展現歌詞中的男女柔情似水的情慾，而第 48 小節更慢的緩板則引領音樂進到更深刻的心靈意象。



#### 四、鋼琴合作與詮釋

##### 前奏（第 1 至 5 小節）

在演奏音樂之前，筆者建議鋼琴要想像節奏動機 A 之十六分音符韻律早已開始，而並非從第 1 小節才開始，此想法可以避免節奏動機 A 開頭落下之聲響，聽起來才會不斷地往前滾動，既達到術語「持續柔和」(*doucement soutenu*)的要求，又如同微風徐徐吹拂，見【譜例 3-4-9】。

##### 【譜例 3-4-9】〈天真少女〉第 1 至 3 小節

The image shows a musical score for the first three measures of 'Innocence' (天真少女). It is a vocal and piano piece. The tempo is marked 'Modéré'. The piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and the instruction 'doucement soutenu' (持續柔和), which is circled in red. The piano part consists of a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part (CHANT) is shown as a single line with a rest for the first three measures.

##### A 樂段（第 6 至 15 小節）

聲樂加入之後，鋼琴右手持續的頑固音型應隨著聲樂的旋律及字詞流動，有著浮動性的細微變化，不被制式的拍點綁住；手指貼鍵的觸鍵方式、流動的大手臂以及踏板的深淺變化，均有助控制此音型與聲樂氣息的貼合。

##### B 樂段（第 16 至 26 小節）

此段落的音樂與歌詞意境，根據譜面上漸弱的標示形成一小樂句較具跳躍感，但左手的斷奏應避免呈現太銳利的跳音，以符合法文語韻；而對照聲樂之樂

句，每一小節之間也應有成一大樂句之細微變化，筆者於譜例上以虛線圓滑線標示出，見【譜例 3-4-10】。

【譜例 3-4-10】〈天真少女〉第 15 至 22 小節

15 Cédez - - - a Tempo  
-ter\_cep\_tés! et nous ai - - mions ce jeu de

Cédez - - - a Tempo

19 du - pes. Parfois aus - si le dard d'un in -

*piu p* *p*

C 樂段（第 27 至 36 小節）

C 樂段開始較先前樂段的音域更為寬廣，左手低音域可稍加強調；右手的十六分音符無論是樂句長度或是音域也較先前更為延展，但由於指法的關係容易彈成縱向音響，彈奏時可上提手臂之重量，形成以長樂句橫向移動，見【譜例 3-4-11】

【譜例 3-4-11】〈天真少女〉第 27 至 36 小節

27 *Peu à peu animé*  
Et cé - taient des é - clairs sou - dains de nu - ques blan -

*Peu à peu animé* 右手橫向移動  
*mf* 加強低音域

D 樂段（第 37 至 47 小節）

D 樂段之歌詞內容為夜晚降臨，建議鋼琴可在此段前兩個小節即踩下柔音踏板，既和前一樂段之小聲形成音色上的對比，又可以適當的和聲音響支持聲樂，直到第 39 小節聲樂加入之後再放開。

E 樂段（第 48 至 58 小節）

整個樂段皆應以較慢的觸鍵方式彈奏，並且使用柔音踏板，一次又一次地更加小聲；到了第 49、50 小節的斷奏像是心跳一般，但不宜太過跳躍。第 53 小節已處於非常小聲，故標示之「突強」不需要太大聲，只需觸鍵速度快一些，稍亮的音色即可，見【譜例 3-4-12】。

【譜例 3-4-12】〈天真少女〉第 47 至 53 小節

47 *Lent*  
- eux, tout bas, Que notre â - - me de - puis ce

50  
temps tremble et s'é - - ton - ne. *m. g.*

觸鍵慢

觸鍵快而輕

踩下柔音踏板

## 小結

筆者根據〈天真少女〉之樂曲詮釋提出二要點作小結：

### (一) 音色控制

此曲充滿十六分音符之流動韻律，手腕須放鬆並且貼鍵彈奏，以做出微風持續吹拂的效果；踏板也應以淺踩快換的方式，避免多級進音程而混濁。而 B 樂段則應改指尖集中、輕快的觸鍵，加上踏板適時輕點，亮出韻律之重點音即可，既展現歌詞中昆蟲飛舞的玩趣，也保持乾淨的聲響效果。不過，第 31 小節開始之雙手連續和弦應保持手腕柔軟、以大手臂橫向移動的方式彈奏，避免形成縱向音響，更持續漸強支持聲樂長樂句的氣息。

### (二) 樂句劃分

本曲右手幾乎全以十六分音符重複音型的方式呈現，在 A 樂段以兩小節為一單位，B 樂段改以一個小節為單位，而 D 樂段則又以兩個小節為單位；在這般變化的編寫之下，鋼琴需要留意聲樂的樂句結構，例如第 16 至 19 小節視為一樂句較恰當，而非依照樂譜標示之一小節的圓滑線。

## 第五節 〈牧神〉 (*Le Faune*)

### 一、詩詞翻譯

Un vieux faune de terre cuite                    一位赤陶色的老牧神  
Rit au centre des boulingrins,                在草坪中央朗笑著，  
Présageant sans doute une suite              無疑地預言著結局  
Mauvaise à ces instants sereins               惡運在這寧靜的時刻

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,        是這寧靜的片刻引我們至此  
—Mélancoliques pèlerins,—                — 憂鬱的朝聖者，—  
Jusqu'à cette heure dont la fuite            直到這些時間流失  
Tournoie au son des tambourins.           鼓聲仍縈繞不已。

### 二、詩詞意境

此詩為本套曲中最短之詩作，只有八行，每四行為一個詩節，分為兩個同韻的詩節，採隔行押韻法。詩詞韻尾見【表 3-5-1】。

【表 3-5-1】〈牧神〉詩詞韻尾分析表

詩節/行數	第一行	第二行	第三行	第四行
第一詩節	{ qi }	{ rē }	{ qi }	{ rē }
第二詩節	{ qi }	{ rē }	{ qi }	{ rē }

第一詩節中，羅馬神話中的「牧神」為半人半羊形象，長相醜陋且性格好色，喜歡吹奏排笛，不懷好意而帶著諷刺地嘲笑著愛侶；神祇的身份卻帶著惡運的預言，無疑讓此詩節蒙上一層灰濛色調。第二詩節反以朝聖者的角度呈現，在憂鬱地參拜過後，聽著迴響的鼓聲，似是對於牧神的祈禱並未得到想要的完滿結果，因此心思懸而未決；最後一句「鼓聲仍縈繞不已」則巧妙地延續整首詩朦朧而昏暗的氣氛，

引導讀者在閱畢此詩之餘，也一起懸念著牧神所預言的惡運。

#### 四、樂曲分析與詮釋要點

此曲拍號為三四拍，速度術語為「小行板」(Andantino)，且另外標示「彈性速度」(Tempo rubato)指示前奏之自由，意在展現牧神悠悠然的模樣。除了前奏、尾奏之外，依據詩節，全曲共分為 A、B 兩個等長樂段，曲式架構如下表所示：

【表 3-5-2】〈牧神〉曲式架構表

樂段	前奏	A	B	尾奏
詩節		一	二	
小節	1-13	14-23	24-33	33-39

##### 前奏（第 1 至 13 小節）

前奏標示「像笛一般」(ainsi qu'nue flûte)，並且以彈性速度演奏。第 1 小節的下行音群形成音型動機 A，不規則的音群如同牧神難以捉摸的性格；第 2 小節之半音音程動機 B 則彷彿牧神慵懶的姿態；第 3 小節的第三拍增二度裝飾音停在本曲重要的動機音降 e<sup>1</sup>，為音程動機 C，彷彿牧神不預期地翻了身，並使了眼色，給予戀人不祥的預言。以上的動機之後在曲中大量地出現，見【譜例 3-5-1】。

【譜例 3-5-1】〈牧神〉第 1 至 3 小節

第 4 小節鋼琴左手以 d 小調下屬和弦進入，標示了「從遠處傳來，不要有細微差別地，但富充分節奏感」(très lointain, sans nuances, mais pourtant bien rythmé)，此後全曲左手皆 G、D 二音以五度頑固低音方式持續著。第 5 小節起，右手以一連串平行五度上行，像是牧神緩緩地醒來一般；第 7 小節加入了新的聲部，分為右手之上聲部以音程動機 B 的半音方式進行，與下面三度的和聲；第 8 小節之第二、三拍旋律為音程動機 C 之增二度，彷彿是睡眼惺忪的牧神翻了身；但此進行到了第 9 小節再度回到增三和弦以及音程動機 B，第 10 小節第二、三拍旋律在此變成了大三度，接著第 11 小節起只一連串的增三和弦上行加上漸強漸弱之變化，更像是牧神真的清醒了且伸了一個懶腰，直到第 13 小節，進入 d 小調一級和弦之前宜稍作呼吸，正式地結束前奏，開始新的樂段，見【譜例 3-5-2】。

【譜例 3-5-2】〈牧神〉第 4 至 13 小節

不要有細微差別地從遠處傳來

但富充分節奏感

4 *très lointain, sans nuances, mais pourtant bien rythmé.* *pp*

7 *pp avec une expression sourde* *pp*

10 *pp*

13 *pp*

d: i

A 樂段 (第 14 至 23 小節)

聲樂自第 14 小節唱出歌詞「赤陶色的老牧神」(*Un vieux faune de terre cuite*)，  
d 小調和聲小音階表現出牧神嚴謹的模樣，但第 15 小節最後一拍起改以 D 所建立  
之多利安音階唱「在草坪中央朗笑著」(*Rit au centre des boulingrins*)，聲響上帶著  
一絲戲謔與諷刺，令人不知道牧神的笑為何意義；第 16 小節第三拍鋼琴以 D 音空

心八度向上發展且漸弱，像是牧神嘲諷地笑後不屑地離去。第 18 小節以重要的動機音降 E 之屬七和弦加上突強，製造出令人驚奇的效果，而第二拍突然弱下帶出了音型動機 A，再加上左手不停的頑固低音，表現出牧神彷彿沒發生任何事一般，自顧自地冷淡吹著排笛，見【譜例 3-5-3】。

【譜例 3-5-3】〈牧神〉第 13 至 19 小節

13 D 小調和聲小音階

Un vieux fau - ne de ter - re

15 D 音建立之多利安調

cui - - - te Rit au cen - tre des bou - lin - grins, 笑聲

17 音型動機 A

第 20 小節起，聲樂唱出歌詞「無疑地預言著結局 惡運在這寧靜的時刻」  
*(Présageant sans doute une suite Mauvaise à ces instants sereins)*，f 小調之曲調上行  
 小音階彷彿帶著惡意的色彩，而鋼琴以漸強與漸弱和著聲樂之氣息，第 23 小節音  
 量才回到甚弱貼近「寧靜的」一字，也先現了下一個樂段之和弦，見【譜例 3-5-4】。

【譜例 3-5-4】〈牧神〉第 20 至 23 小節

20  
 Pré - sa - geant sans doute u - ne sui - te Mau - -  
 22  
 - vaise à ces ins - - tants se - reins  
 pp

**B 樂段（第 24 至 33 小節）**

第 24 小節進入到 B 樂段，速語標示「多一點活力的」(*Un peu animé*)，而鋼琴  
 漸強推進第 25 小節，作勢引聲樂唱出歌詞「是這寧靜的片刻引我們到此」(*Qui m'ont  
 conduit et t'ont conduite*)，F 大調 I 級和弦音呈現了平和安寧的旋律；鋼琴再度漸強  
 推向第 27 小節，聲樂卻以降 e<sup>1</sup>音唱出歌詞「憂鬱的朝聖者」(*Mélancoliques pèlerins*)，

伴隨鋼琴連續兩個半減七和弦、甚弱音量以及左手頑固音型的些微節奏變化，引人更加注意到此附加說明的二字，見【譜例 3-5-5】。

【譜例 3-5-5】〈牧神〉第 24 至 28 小節

24 **Un peu animé**  
Un peu animé Qui m'ont con - - -

26  
- duit et t'ont con - dui - te, Mé - lan - co - li - ques

28 **a Tempo**  
pé - le - rins, **a Tempo** 節奏變化

第 29 小節起，聲樂唱出歌詞「直到這些時間流失 鼓聲仍縈繞不已」(*Jusqu'à cette heure dont la fuite Tournoie au son des tambourins*)，相較上一樂句第 27 至 28 小節以降  $e^1$  音為始、升  $c^1$  音作結，此樂句以  $d^1$  為始、 $c^1$  作結，低了半音更加呈現時間流失的效果；第 28 至 31 小節鋼琴的織度與前奏第 7 至 9 小節相似，但仔細分析

後，無論是和聲或上聲部旋律音程皆有細微的不同；若以音程動機 C 而言，第 31 小節由升 f<sup>♯</sup> 音開始，期待中應會到降 e<sup>♭</sup> 音，但卻在第三拍後半出現了差半音的還原 e<sup>♮</sup> 音，筆者認為，種種微妙的音程轉變一如戀人的感情，隨時間的流逝也已悄悄變質，唯有仔細推敲細節才能得知。而第 31 至 32 小節作曲家標示了四個層次漸弱的音量，表現了朝香客遠去的效果，見【譜例 3-5-6】。

【譜例 3-5-6】〈牧神〉第 28 至 33 小節

28 a Tempo  
pé - le - rins, Jus - - - qu'à cette

a Tempo  
似前奏第 7-9 小節

30  
heu - - - re dont la fui - - - te Tour - - -

32  
- noie au son de tam - bou - - rins

pp, p, più p, più pp

## 尾奏（第 33 至 39 小節）

第 33 小節鋼琴進入到尾奏，第二拍的長音  $d^2$  引導出音型動機 A，之後三次漸漸往下的八度像是牧神悠悠地繼續吹著排笛走遠一般；末三小節標示了術語「漸弱漸慢至消失」（*perdendo plus rien*），鋼琴右手再度出現平行五度雙音上行，直到第 38 小節徒留個懸疑的增五度，宛如戀人心中惡運的預言懸宕著，見【譜例 3-5-7】。

### 【譜例 3-5-7】〈牧神〉第 34 至 39 小節

34 ① ② ③

36 *pp* *pp e perdendo* 漸弱漸慢至消失 *plus rien* 增五度

## 小結

筆者根據〈牧神〉之樂曲分析提出二要點作小結：

### (一) 音型動機

前奏即出現的吹笛動機在樂曲中多次運用，全曲從而有貫通整體性。其自由速度與一連串下行音型展現了牧神慵懶的姿態，使用半音與增二度音程也透露其心懷不軌，並預示結局的厄運。

此外，全曲左手皆為 G、D，低沉且短促的聲響，加上不斷重複著幾乎相同的節奏音型，充分體現了歌詞的最後一句「鼓聲仍縈繞不已」。

### (二) 聲樂較低音域

此曲聲樂為全套曲音域最低者，展現了牧神的惡意及其看著憂鬱朝聖者的輕蔑笑容；另一方面，本曲較低沉的聲響，實為整套曲目增添音域層次的豐富感。

#### 四、鋼琴合作與詮釋

##### 前奏（第 1 至 13 小節）

鋼琴前奏標示「像笛一般」(ainsi qu' nue flûte)，縱使音量標示為弱，但觸鍵應深而快，以呈現出管樂的音色特性；筆者建議第一個音  $d^2$  以及第 2 小節的第三拍  $f$  避免使用 5 指，應以 3 或 4 指再加上手臂的重量，更容易表現要求的持續標示，如同管樂點舌的效果。鋼琴應模仿吹笛的氣息，在第 2 小節之第三拍前呼吸，而後半句第 3 小節最後一拍的延長記號，應以手腕上提做出揚起的音色，表達序奏的未完待續感，見【譜例 3-5-8】。

##### 【譜例 3-5-8】〈牧神〉第 1 至 3 小節

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. It consists of two staves: CHANT and PIANO. The tempo is marked 'Andantino (Tempo rubato)'. The piano part includes the instruction 'p' (piano) and 'ainsi qu'une flûte' (like a flute). Red annotations highlight specific notes and dynamics: a circled 'z' above the first note, a circled 'f' above the third note of the second measure, and a circled 'p' above the first note of the third measure. A red arrow points to the end of the third measure, indicating a breath or lift.

第 4 小節開始左手出現五度頑固低音，可有機地隨著右手的旋律方向流動。每個小節之第一拍標示了持續音，筆者建議以第 4 而非第 5 指彈奏，較容易控制微弱且深沉的音色。第 7 小節開始右手須亮出上聲部的旋律，反之，下方的音程伴奏以貼鍵方式輕觸即可。第 10 至 12 小節改呈現較飽滿且圓滑之旋律，建議上聲部利用較長時值加以連續換指，以達到樂句的連貫；筆者將建議指法標示於【譜例 3-5-9】，並以適當快速且輕點的方式加入延音踏板，避免和弦之間的音響渾沌，且

保持左手連斷奏的效果。

【譜例 3-5-9】〈牧神〉第 4 至 12 小節

très lointain, sans nuances,  
mais pourtant bien rythmé.

pp

亮出上聲部

pp avec une expression sourde

pp

上聲部建議指法：3 4 5-4 5 4-3 5-2 3 4 5

A 樂段（第 14 至 23 小節）

第 14 小節聲樂開始加入後，右手退為和聲效果，但基於左手依然只有 G、D 二音，筆者建議可多強調右手的和聲變化。第 18 小節為新的樂句開始，筆者建議在此小節前鋼琴先給予呼吸，以啟動此樂句之突強，但第二拍又應回到笛子的音型及音色，見【譜例 3-5-10】。

【譜例 3-5-10】〈牧神〉第 17 至 19 小節

17

B 樂段（第 24 至 33 小節）

第 27 小節為了表現出詩詞「憂鬱的」的強調效果，除了音量在前一個小節漸強後瞬間變成甚弱，也需留意作曲家在此小節的左手特別畫上圓滑線，因此延音踏板宜踩得深一些，但觸鍵較為慢而輕，見【譜例 3-5-11】。

【譜例 3-5-11】〈牧神〉第 26 至 27 小節

26

- duit et t'ont con - dui - te, Mé - lan - co - li - ques

自第 31 至 32 小節，作曲家標示了四個層次的漸弱音量，彈奏應一次次放慢觸鍵，並且上提手臂減少彈入琴鍵的力量，而踏板也可漸漸踩淺一些。第 33 小節重疊了前一句尾，鋼琴為一全新樂句插入而進到尾奏，不妨以手臂推進以產生較明亮的聲響強調此和弦，見【譜例 3-5-12】。

【譜例 3-5-12】〈牧神〉第 30 至 33 小節

30  
heu - - - re dont la fui - - - te Tour - - -

32  
- noie au son de tam - bou - - - rins

插入新的樂句

尾奏（第 33 至 39 小節）

第 36 小節第二拍之右手插入五度，可稍加強調之後，續接的五度則可漸上提手臂，呈現輕薄的音色；不過自第 36 小節至最後，由於在極小的音量中漸弱，可加踩柔音踏板，並且留意左手之斷奏放慢觸鍵而不致成為銳利的跳音；此曲結束後，演奏者不宜立刻鬆掉氣息，應聆聽空氣中之殘響，感受仍有香煙裊裊之氣氛，見【譜例 3-5-13】。

【譜例 3-5-13】〈牧神〉第 36 至 39 小節

36

*pp*  
*pp e perdendo* - - - - *plus rien*



## 小結

筆者根據〈牧神〉之樂曲詮釋提出二要點作小結：

### （一）音色控制

基於歌詞設定動機，鋼琴的右手多為笛聲，而左手為鼓聲；右手建議應以深而快的觸鍵方式模仿笛子的音色，並且圓滑彈奏出管樂器氣息流動的特性，左手之頑固低音則以稍淺但指尖集中的觸鍵持續鼓的節奏感，但同時又附和著聲樂樂句的氣息。

### （二）和聲建立

由於全曲左手只有 G、D 兩個低音，右手具有建立和聲的重要功能，須適時強調變化音、給予聲樂提示，避免歌者混淆和聲而迷失了音高。

## 第六節 〈感傷的對白〉 (*Colloque Sentimental*)

### 一、詩詞翻譯

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux formes ont tout à l'heure passé.

在孤寒的古園裡，  
兩個影子剛剛飄過。

Leurs yeux sont morts et leur lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.

他們的眼神枯槁，雙脣微啟，  
幾乎聽不到他們的話語。

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux spectres ont évoqué le passé.

在孤寒的古園裡，  
兩個幽靈追憶往事，

“Te souvient-il de notre extase ancienne?”  
“Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?”

「你記得往昔彼此的迷戀嗎？」  
「你為何要我懷想那些？」

“Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?  
Toujours vois-tu mon âme en rêve?” “Non.”

「聽到我的名字，你總會心動吧？」  
「你常在夢中見我吧？」「不。」

“Ah! Les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches!” “C'est possible.”

「啊！無比幸福的銷魂時刻，  
當我們親吻！」「也許吧。」

“Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir!”  
“L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.”

「那時，天有多藍，希望有多大！」  
「希望早已遁失於漆黑天空了。」

Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles.

他們如此走在野燕麥田裡，  
只有夜晚聽到他們的話語。

### 二、詩詞意境與詩韻結構

此詩共有十六行，兩行即為一個詩節，分成八個短詩節。是為《優雅慶典》詩集的最後一首詩，兩位愛人像死去一般，成了空洞的靈魂。整首詩像是齣獨幕劇中的三個角色：作引言及結語的說書人、留戀於過往的「甲」，以及毫不留情而處處表現冷淡的「乙」。<sup>73</sup>詩詞韻尾見【表 3-6-1】。

<sup>73</sup>為方便理解，筆者於此節將兩角色分別以「甲」、「乙」代稱。

【表 3-6-1】〈感傷的對白〉詩詞韻尾分析表

韻腳/詩節	第一詩節	第二詩節	第三詩節	第四詩節
韻腳	{ se }	{ ol }	{ se }	{ en }
行數/詩節	第五詩節	第六詩節	第七詩節	第八詩節
韻腳	{ nō }	{ bl }	{ war }	{ ol }

此詩的場景為漆黑的天空、孤寒的古園以及野燕麥田，與前幾首詩的華美場景形成了對比。在前三個詩節中，兩個愛人隱身在黑夜中，說書人描述了場景以及甲、乙的姿態，而讀者只能依他們說的話去揣測兩人的表情以及狀態；第四至七詩節皆由甲提起過往承諾，欣喜若狂地要喚起愛人對兩人感情的回憶，但乙每每都給予冰冷而無情的答覆，兩人的對話結束在乙全盤否定甲所抱持的希望。說書人再次出現於最後一個詩節，簡潔地道出甲、乙走在寧靜的野燕麥田裡，不見身影，留給讀者的只剩下依然縈繞於心的孤寂。

#### 四、樂曲分析與詮釋要點

此曲拍號為三四拍，曲首標示術語「憂傷而緩慢的」(Triste et lent)，若相較之前的五首曲子，聲樂較低的音域自降 a 至降 f<sup>2</sup>，皆與本詩悲傷而絕望的意境相符。由於此詩出現了三個人物，聲樂需一人分飾三角，須嘗試以三種不同音色來演唱。全曲包含了三個不同色彩調性的樂段，曲式架構如下表所示：

【表 3-6-2】〈感傷的對白〉曲式架構表

樂段	A	B	C
詩節	一 - 三	四 - 七	八
小節	1-18	19-50	51-58

### A 樂段（第 1 至 18 小節）

在四個小節的前奏中，鋼琴 C 音起的全音音階引出音型動機 A，運用連結線失去正拍的效果，再加上三連音、八分音符的組合與兩拍一組的循環，在三四拍之中帶著飄渺不定的氛圍，也預告了之後歌詞中黑夜裡古園「影子飄過」的畫面。而第 2 小節左手一連串下行音階後，第 3 小節降到低音域，並強調了 c 到降 G 的增四度，感覺上已然預告了此曲不歡的結尾。在整個前奏中，鋼琴雙手不相干的音型似乎也預告了兩個角色的對話毫無共識；第 4 小節的還原 b、a 引出接下來聲樂說書人以 F 建立起之利地安調式(Lydian)，見【譜例 3-6-1】。

【譜例 3-6-1】〈感傷的對白〉第 1 至 5 小節

The musical score is for a piece titled "Triste et lent". It is written for voice (CHANT) and piano (PIANO). The tempo and mood are indicated as "Triste et lent". The score is in 3/4 time. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano part features a melodic motif "A" in the right hand, which is circled in red. The bass line in the piano part has a red circle around a tritone interval labeled "增四度" (augmented fourth). The second system shows the vocal line starting with the lyrics "Dans le vieux parc so - li - taire" and the piano accompaniment. The piano part has a "più pp" dynamic marking and a red circle around a specific interval in the right hand.

聲樂自第 4 小節末半拍唱出歌詞「在孤寒的古園裡」(*Dans le vieux parc solitaire et glacé*)，以 F 音建立起之利地安調式不帶任何的臨時記號，再加上鋼琴出現多個休止符，無論是聲響或是譜面視覺上皆營造出冰冷而孤寂的感受。第 7 小節聲樂的同音反覆宣敘調(Recitative)則如說書人的口白效果。鋼琴右手在第 4 小節以還原 E，第 6 小節卻改彈降 E，產生不同的半音變化，再加上三連音與八分音符相疊成二部不同的節奏，音畫先現了歌詞的「兩個影子剛剛飄過」(*Deux formes ont tout à l'heure passé*)，見【譜例 3-6-2】。

【譜例 3-6-2】〈感傷的對白〉第 4 至 8 小節

The image displays a musical score for a vocal piece. The top system (measures 4-6) features a vocal line with lyrics: "Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux". The piano accompaniment includes a triplet in measure 6, which is highlighted with a red box. The second system (measures 7-8) continues the vocal line with lyrics: "for - mes ont tout à l'heu.re pas - - sé." The piano accompaniment features a triplet in measure 7 and a change in meter to 2/4 in measure 8.

第 8 小節出現了一小節的二四拍，但隨即在第 9 小節變換回三四拍，宛如第一個詩節交代完景色後，馬上把鏡頭拉近至兩個影子的身上；聲樂以全音音階演唱歌詞「他們的眼神枯槁，雙脣微啟」(*Leurs yeux sont morts et leur lèvres sont molles*)，聲響冰冷而毫無生氣，而鋼琴重複著音型動機 A，但在降 b 與還原 b 之間屢作半音變化，像是影子徘徊不定。聲樂自第 11 小節最後半拍唱出歌詞「幾乎聽不到他們的話語」(*Et l'on entend à peine leurs paroles*)，音再降低，節奏也僅剩單純的八分音符；鋼琴右手仍反覆音型動機 A，左手則加了 D 全音音階下行後上行，雖然聽不到兩個影子的談話內容，但兩手互不相干的音型已然暗示了兩個靈魂沒有交集。

第 14 小節起，說書人再說了一次「在孤寒的古園裡」(*Dans le vieux parc solitaire*

*et glacé*)，旋律與第 4 小節相同，令聽者對再次開始有期待感。第 17 小節聲樂以幾乎同音反覆唱出「兩個幽靈追憶往事」(*Deux spectres ont évoqué le passé*)，像是故事即將娓娓道來。鋼琴在第 15、16 小節以 F 七和弦轉換到其上方四級的屬七和弦，其中 A 到降 A 音的變化製造了畫面轉換之感，重覆音引出下一段詩節的兩人對話，見【譜例 3-6-3】。



【譜例 3-6-3】〈感傷的對白〉第 8 至 18 小節

8

- - sé. Leurs yeux sont

音型動機 A

10

morts et leurs lèvres sont mol - - les, Et l'on en - tend à pei - ne

13

leurs pa - ro - les. Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux

17 Retenu

spectres ont é - vo - qué le pas - sé.

## B 樂段（第 19 至 50 小節）

第 19 小節開始 B 樂段，調號改為降 b 小調，但整體音響偏向非調性聲響；速度標示「多一點動感的」(Un peu plus mouvementé)，表情也指示了「富情感、憂鬱且從遠處傳來般地」(très expressif, mélancolique et lointain)，無論是調性轉換或較流動的速度，都顯示進入到不同的樂段，像是轉換了戲劇的場景。鋼琴右手在第 19 至 21 小節居然出現了第一曲《悄悄地》重要的「夜鶯動機」，左手持續後半拍降 A 音，聲樂多以十六分音符唱出角色甲之問句「你記得往昔彼此的迷戀嗎？」(*Te souvient-il de notre extase ancienne?*)；筆者推論，全套曲子其實有脈絡可循地敘述一段感情，因此末曲才會借用原夜鶯動機來作回憶。然而，第 24 小節角色乙卻以慢下速度加上和緩些的八分音符節奏，冷冷地回覆「你為何要我懷想那些？」(*Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?*)，加上鋼琴在彈完和弦後僅勉強地留下一個單音，十足表現了乙敷衍的心情，見【譜例 3-6-4】。

【譜例 3-6-4】〈感傷的對白〉，第 19 至 26 小節。

19

多一點生氣的  
富情感、憂鬱且從遠處傳來般地

夜鶯動機

21

— Te souvient-il de notre ex-tase an - cien-ne?

24

**Retenu** - 慢下

— Pour-quoi vou-lez-vous donc qu'il m'en sou-vien - ne?

第 27 小節標示回覆原速，也再次響起了夜鶯動機，而左手的後半拍重複音之  
上的角色甲似是因為乙剛剛隨便的回覆而激動了起來，比第 22 小節提高音高追問：  
「聽到我的名字，你總會心動吧？」(Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?)，第  
29 小節隨即下降八度，鏗而不捨地又問「你常在夢中見我吧？」(Toujours vois-tu  
mon âme en rêve?)，更小的音量宛如甲內心大概也明白乙的答案進而懦弱了。此處

鋼琴重覆出現「夜鶯動機」，一如甲的內心充滿了過去兩人的回憶；然而，到了第30小節只剩下一半長的「夜鶯動機」重複了兩次，更像甲欲說還休。第31小節之音樂設計很值得注意，當甲懷抱著最後一絲期待等候乙的回覆，安靜地剩下如同心跳聲的鋼琴雙手斷奏，末了卻只迎來乙無情地道出一個四分音符的「不」(Non)字，見【譜例 3-6-5】。

【譜例 3-6-5】〈感傷的對白〉第 27 至 31 小節

27 *a Tempo*  
*a Tempo* 夜鶯動機  
 — Ton cœur bat il tou-jours à mon seul

29  
 nom? Tou-jours vois - tu mon âme en rê - ve? — Non.  
 心跳

第 32 小節聽完回答，甲心跳聲停住後，鋼琴右手以一串六連音引入了下一個小節，術語標示「一點一點更生動以及漸強」(*Animez et augmentez peu à peu*)似是甲如槁木死灰的心忽地再次飛揚了起來，以較高的音域唱著「啊！無比幸福的銷魂時刻」(*Ah! Les beaux jours de bonheur indicible*)，甚至在第 37 小節出現全曲最高音降  $f^2$ ，儼然是甲自己沉醉在美好的回憶當中；然而，鋼琴同時在多處出現了「夜鶯動機」的變形，彷彿另一角度地唏噓著記憶中的夜鶯早已不是原本的樣子了。到了第 38 小節，速度標示突然轉慢，聲樂進到較低且溫暖的音域唱著歌詞「當我們親吻！」(*Où nous joignons nos bouches!*)，多個字的音韻〔u〕令人不禁感覺到嘴唇似乎還記憶著戀人的溫度而恣意地品嚐著。之後，回復原速進入第 40 小節，乙理性而無情地回覆「也許吧」(*C'est possible*)時，只伴隨著鋼琴和弦長音以及象徵心跳的重複後半拍單音，見【譜例 3-6-6】。

【譜例 3-6-6】〈感傷的對白〉第 32 至 40 小節

一點一點更生動以及漸強

32 **Animez et augmentez peu à peu**  
— Ah! — les beaux  
Animez et augmentez peu à peu 夜鶯動機變形

35 全曲最高音  
jours de bon - - heur in - di - ci - - - - - ble

38 **Retenu** — — — — — **a Tempo**  
Où nous joi-gnions nos bou - - ches: — C'est pos-si - ble.  
**Retenu** — — — — — **a Tempo**

*pp e cresc. molto*  
*pp subito* *pp* *sempre pp*

第 41 小節標示「非常表情豐富且持續的」(très expressif et soutenu)，鋼琴原本象徵心跳聲的單音變成雙音，似是甲帶著五味雜陳的心情進入第 42 小節，唱著歌詞「那時，天有多藍，希望有多大！」(*Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir!*)，聲樂先是漸漸上行形容天空，但第 44 接 45 小節的「希望」一字時卻忽以五度下行，似乎表達了希望的落空。鋼琴自第 43 小節第二拍起右手改為八度夾了三度音程，並不斷地漸強推至第 45 小節最後一拍，意圖展現天空的遼闊與希望的意象；然而繼聲樂大跳五度下行後，鋼琴在第 46 小節以弱音量將高漲的情緒瞬即拉下，同時角色乙以相對較低的音調唱出歌詞「希望早已遁失於漆黑天空了」(*L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir*)，再次表現出冷淡的態度，甚至出現了本曲的最低音降 a，似乎兩人再也無話可說。在這充滿絕望的最後一句話道出時，鋼琴一次又一次由弱再漸弱，到了第 48 小節只剩下又似微弱心跳的單音，第 49 小節則變成了二分音符接著四分音符的二度下行嘆息音型，彷彿停止的心跳也代表愛情的死亡，徒留對過往回憶的嘆息；同時，右手卻出現前奏中象徵影子飄動的音型動機 A 之變形，而缺少的第一拍正拍及其後切分音符彷彿是甲踉蹌的腳步漸遠漸慢，結束了這場令人心碎的對話，見【譜例 3-6-7】。

【譜例 3-6-7】〈感傷的對白〉第 41 至 50 小節

41 五度下行

非常表情豐富且持續的

*très expressif et soutenu*

— Qu'il é - tait bleu, le ciel, — et grand l'es -

45

- poir!

— L'es - poir a fui, vain - cu, vers le ciel noir. 全曲最低音

*p* 心跳

49 **Retenu** - - -

**Retenu** 音型動機 A

*p* *più p*

嘆息音型

### C 樂段（第 51 至 58 小節）

經過前面的唏噓後，第 51 小節回到了一開始的調號，鋼琴出現不規則的拍子，像是延續第 49 小節的踉蹌腳步；說書人的角色再次出現，為這段悲劇作結，聲樂多以同音反覆，唱著歌詞「他們如此走在野燕麥田裡」(*Tels ils marchaient dans les avoines folles*)。到了第 53 小節，速度改為「更緩的」(*plus lent*)，聲樂在沒有伴奏的一片寂靜中緩緩唱出歌詞「只有夜晚聽到他們的話語」(*Et la nuit seule entendit leurs paroles*)，而鋼琴的「夜鶯動機」卻巧妙地再次出現，首曲與終曲再一次呼應的方式，筆者認為，像是德布西在提醒聽者「不只夜晚與你們聽到，更別忘了還有夜鶯從頭至尾都在一旁看著發展呢！」，而那動機的變形也似是帶著一點挖苦的語氣說著「看吧，我早說這會是場悲劇了」。曲末兩小節中聲部忽然出現 *b-e-A* 音，其實分別為 *a* 小調的上主音、屬音以及主音，似在全曲飄渺無所依歸的多調轉換中，最後還是以古典的方式確立了調性，以完整的終止式宣布了全然的結束；或許這正是此故事最好的結束方式，即對於過往之情不再有所眷戀，見【譜例 3-6-8】。

【譜例 3-6-8】〈感傷的對白〉第 51 至 58 小節

51 **1<sup>o</sup> Tempo**

Tels ils marchaient dans les a\_voines fol - les,

**1<sup>o</sup> Tempo**

*pp* 跟蹌腳步

53 **Plus lent** en allant se perdant jusqu'à la fin

Et la nuit seule en - ten - dit leurs pa - ro - - - les.

**Plus lent** en allant se perdant jusqu'à la fin

*pp* 夜鶯動機變形

56 **FIN**

*più pp* *plus rien* **FIN**

## 小結

筆者根據〈感傷的對白〉之樂曲分析提出三要點作小結：

### （一）調號變化

此曲在一開始並無調號，但之後的 B 樂段出現五個降記號，C 樂段又全部還原，可見作曲家利用轉變調號，轉換說書人以及兩位主角間的場景，無論唱奏或聆聽上都形成強烈的色彩對比，增添豐富的戲劇性。

### （二）音型動機

前奏三連音與八分音符形成之動機在曲中時而完整、時而片段地出現，不穩定的韻律感營造兩個主角飄忽且沒有生氣的姿態。此曲亦重現了第一曲〈悄悄地〉的夜鶯動機，似是夜鶯從頭至尾旁觀了兩位戀人從愛戀到最後分離的過程，頗有物是人非之感，更有整套曲目首尾呼應的效果。

### （三）音量變化細膩

此曲之音量除了第 37 小節標示為 *f* 以外，皆為 *p* 與 *pp*，甚至是 *più pp*，彼此之間又加上許多的漸強與漸弱符號，鉅細靡遺地傳達了作曲家欲忠實反映歌詞的音響效果，唱奏者須根據指示作出精確的詮釋。

#### 四、鋼琴合作與詮釋

##### A 樂段（第 1 至 18 小節）

依據本詩詞內容，簡潔的序奏即應呈現朦朧又冷酷的聲響質感，筆者建議，利用手指的技巧使音與音之間些微重疊即可，而非依賴延音踏板；直到第 4 小節再加入踏板，創造出音色的層次以導引出說書人的出現。另一方面，三連音與八分音符節奏，彈奏時宜有機性地橫向流動些像是飄忽的影子般，不應太過強調節奏。

第 6 小節出現的三連音像鬼魅一般飄進，須以貼鍵的方式揉進鍵盤，即音色彈得模糊一些，不用刻意著重左右手縱向二對三的節奏，見【譜例 3-6-9】。

##### 【譜例 3-6-9】〈感傷的對白〉第 4 至 6 小節

4

Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux

*più pp*

不強調節奏性

*p*

第 11 小節第二拍左手加入後，對比右手不斷重複的音型動機 A，要有方向而流動地唱出。第 14 小節第二拍開始的 c、d 音，筆者建議使用右手的 3、4 指微微漸強，順勢接到第 15 小節的和弦，避免其突兀地出現，見【譜例 3-6-10】。

【譜例 3-6-10】〈感傷的對白〉第 10 至 16 小節

10  
morts et leurs lèvres sont mol - - les, Et l'on en - tend à pei - ne

13  
leurs pa - ro - les. Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux

左手流動唱出

使用右手

B 樂段 (第 19 至 50 小節)

第 19 小節之第一個和弦的琶音由下至上的速度宜彈慢一些，像是場景轉換一般；第二拍開始重覆的  $c^2$  音觸鍵宜從慢到快，音色像是從遠至近一般，直到第 21 小節才清楚地亮出夜鶯動機。而第 22 小節左手的降 A 音每次重複彈奏前，不用將手指抬高離鍵，而是以貼鍵而沉向鍵盤底部的方式演奏，見【譜例 3-6-11】。

【譜例 3-6-11】〈感傷的對白〉第 17 至 23 小節

17 *Retenu* - - - -  
spectres ont é\_vo-qué le pas - sé. *Un peu plus mouvementé*  
*très expressif, mélancolique et lointain.*

23  
- Te souvient-il de notre ex\_tase an - cien\_ne?

觸鍵由慢到快

亮出夜鶯動機

貼鍵且沉於鍵盤底部

第 27 小節要漸強多一些，以接到下一小節的中強支持聲樂激動的語氣。第 29 小節像是懦弱地退縮一般，音量突然降到甚弱，第一拍之琶音速度可慢一些，以作出與前一小節情緒的對比，而接續至第 30 小節時，由於聲樂的音域較低，雖然作曲家標示漸強漸弱，但不宜太過誇張，右手雙音貼鍵且須小心地彈奏，見【譜例 3-6-12】。

【譜例 3-6-12】〈感傷的對白〉第 27 至 31 小節

27 *a Tempo*  
— Ton cœur bat il tou-jours à mon seul

31  
nom? Tou-jours vois - tu mon âme en rê - ve? — Non.

貼鍵

琶音由下至上的速度慢些

第 33 小節雖然和第 31 小節音量相同為弱，但相較之下，第 33 小節應使用較亮而厚實的音色，以支撐聲樂激動的情緒。第 32 小節第三拍之六連音可微微地漸強進到第 33 小節，而第 33、34 小節第一拍之琶音則可由下至上快一些彈奏，以增加此樂句之動態，見【譜例 3-6-13】。

【譜例 3-6-13】〈感傷的對白〉第 32 至 34 小節

32 Animez et augmentez peu à peu  
— Ah! — les beaux  
Animez et augmentez peu à peu  
p

琶音由下至上的速度快些

第 35 小節鋼琴開始一連串的漸強搭配適當的漸快，與聲樂一同將張力層層推進至第 37 小節的最後一拍，為全曲之最高潮；鋼琴可漸漸加上更多手臂及上身的力量，以寬而厚的聲響支撐聲樂的高音。第 38 小節的音量與速度都突然失去張力，但鋼琴演奏時不應讓力量往下掉，須以移動和聲為主，勿強調其中節奏性而打擾了聲樂較為平靜之氣息，想像更上一層地漂浮在幸福的想像之中，應放鬆身體且觸鍵方面想著往上彈的力量，呈現出失重而如夢似的音色。第 40 小節隨著聲樂的角色轉換，雖音量同為甚弱，但截然不同的音域像是乙突然表情一沉無情地回覆；鋼琴宜以指腹貼鍵而下沉琴鍵地彈奏方式，協助表現黯淡且冷漠的情緒，見【譜例 3-6-14】。

【譜例 3-6-14】〈感傷的對白〉第 35 至 40 小節

35  
jours de bon - - heur in - di - ci - - ble  
以身體推進至全曲高潮

38  
Retenu - - - - - a Tempo  
Où nous joi-gnions nos bou - - ches: - C'est pos-si - ble.  
Retenu - - - - - a Tempo  
pp subito pp sempre pp  
夢幻且漂浮 冷漠且下沉

第 43 小節開始，左手的和弦以及右手的八度應以大手臂及身體堆疊力量至第 45 小節，以寬厚音色象徵廣大的天空。而第 46 小節力量突收只剩下手指的重量，以慢且沉的觸鍵展現天空的漆黑，及不帶任何希望的心情，見【譜例 3-6-15】。

【譜例 3-6-15】〈感傷的對白〉第 41 至 48 小節

41

— Qu'il é - tait bleu, le ciel, et grand l'es -  
以身體及手臂的力量呈現寬廣的音色

*très expressif et soutenu*

45

- poir! L'es - poir a fui, vain - cu, vers le ciel noir.  
慢而沉的手指觸鍵呈現黯淡的音色

*p*

C 樂段（第 51 至 58 小節）

此樂段又回到說書人的旁白，在情緒或音色上要與先前樂段有所區隔。第 51、52 小節的長斷奏使用指腹紮實而果斷地按下後提起，但與聲樂在節奏上可能感受到互相干擾之處，兩人應如同說書人果決而冷漠的語氣一般，各自堅守數拍，並且有方向地一同前往最後一拍，見【譜例 3-6-16】。

【譜例 3-6-16】〈感傷的對白〉第 49 至 52 小節

強烈段落轉換感

49 Retenu - - - 1º Tempo

Tels ils marchaient dans les a\_voi nes fol - les,

Retenu - - - 1º Tempo

*p* *più p* *pp*

第 53 小節最後半拍為夜鶯動機的先現，宜以輕且快的觸鍵亮出此音。最後的三次夜鶯動機一次比一次小聲，像是畫面越來越遠，宜將三次動機視為一個大樂句的漸弱，避免結尾的架構聽起來支離破碎，筆者以虛線圓滑線標示於【譜例 3-6-17】。第 58 小節左手的空心八度音色以及音量較難控制，建議加上柔音踏板，且斷奏不應太短，合進右手的和聲，以作為早已建立之 a 小調一級和弦根音，見【譜例 3-6-17】。

【譜例 3-6-17】〈感傷的對白〉第 53 至 58 小節

53 **Plus lent** en allant se perdant jusqu'à la fin

Et la nuit seule en - ten - dit leurs pa - ro - - - les.

**Plus lent** en allant se perdant jusqu'à la fin

*pp* *pp*

56 *più pp* *plus rien* FIN FIN

*i*

## 小結

筆者根據〈感傷的對白〉之樂曲詮釋作一小結如下：

此曲共三個角色：理性敘事的說書人、留戀過往而熱情求愛的主角甲以及冷淡回應的主角乙，內容極富戲劇性；鋼琴與聲樂須釐清角色扮演及其中之情緒，應先細心朗讀多次，深刻感受樂譜上各種強弱標示、音符時值長短變化之代表意義。例如第 34 小節甲述說「啊！無比幸福的銷魂時刻」，以漸強的方式熱情地歌頌兩人過往的愛戀，第 38 小節立即轉為耳語般地「當我們親吻時！」，彷彿品嚐著唇上曾經的吻；但第 40 小節乙隨即以冷漠的語氣回覆「也許吧」，聲樂較低的音域與鋼琴轉單純的織度都精確地傳達了其姿態。



## 第四章 結語

十九世紀藝術歌曲之中，法文藝術歌曲由簡樸的浪漫曲為始，待受德文藝術歌曲傳入刺激後，詩詞產量激增與更豐富的文學風格，作曲家從而提高了細膩地結合音樂與文字的興趣；之後，在法國整體社會的愛國之聲鼓吹下，法文藝術歌曲發展出屬於自己的風格，不僅重視音樂及語韻，法式意象之間的關係，更建立起不同於德奧音樂的獨特聲響與色彩。

在上個世紀末動亂過後，象徵主義為十九世紀末太平盛世中的重要思潮之一，詩人衍生出對於現實生活感到虛無以及黑暗，作品中的主觀、暗示性以及神祕感，再加上字裡行間高度講究音樂性、韻律感，在在吸引了同時代音樂家們以之為歌詞創作歌曲。代表性的詩人魏崙，其放蕩而多舛的人生正好在象徵文學手法裡得到抒發出口，作品也引發同時代作曲家不少創作歌曲的靈感，為後世留下許多經典之作。

雖然從未受到學院傳統派賞識，作曲家德布西身處於文化豐富多變的時代，加上與藝術界人士多方交流，激發出音樂上不限於傳統的作法，和聲與調性、音量層次處理以及節奏韻律變化等，皆開創了自己獨特的語法，更為後來現代音樂的先驅者。

在複習以上時代背景後，筆者以下將此次研究之《優雅慶典》內涵加以統整說明，分為詩詞與音樂以及鋼琴合作詮釋：

## 詩詞與音樂

德布西的《優雅慶典》兩套曲目分別創作於 1891-92 與 1904 年，六首詩詞皆出自於魏崙《優雅慶典》詩集，每一首詩詞都融合了具體的視覺與抽象的意象。首先有一被強調的景，接著再融合另一意象，在兩者微妙地轉變中，形成了或虛或實交錯的韻律感<sup>74</sup>，利用文字如鏡頭的立體轉換了不同的焦點，過渡之間的變化溫和而模糊，有如一幅幅具不同光影層次的畫作，對詩的形式與內涵更形成了流動的音樂性。

若根據詩詞的內容對應音樂：第一首〈悄悄地〉中夜鶯動機貫穿全曲，反襯了夜晚的寧靜；第二首〈木偶戲〉的音樂充份賦予了義大利喜劇舞台上五個角色生動的個性與樣貌；第三首〈月光〉從前奏的五聲音階即帶領聽者進入灑滿月光的奇幻感受，全曲更以幾乎無間斷的十六分音符及音型變化展現夜晚豐富的場景；第四首〈天真的少女〉以音畫方式表現不斷吹著的微風、飛舞的蚊蟲，以及少女白皙而柔軟的姿態，最終進入到夜晚的靜謐；第五首〈牧神〉以笛聲點出牧神的姿態，之後左手的頑固低音伴奏以及聲樂較低的音域則透露著不祥的預言；第六首〈感傷的對白〉以不同的調性、音域以及節奏等，分別突顯說書人以及兩角色的性情與對話。

六首曲子雖分為兩套，詩詞的選擇卻成一個完整的故事呈現，第一首之夜鶯動機更以首尾呼應的方式出現於末首，作了悲傷的結束。但是，由於兩套曲目相隔十餘年才完成，之間其實可見到德布西作曲手法的些微改變。在《優雅慶典 I》中，

---

<sup>74</sup> Hallam Walker, 1015.

聲樂較有旋律性，鋼琴也以大量不同和聲之分解和弦伴奏。而《優雅慶典 II》的聲樂旋律更帶有朗誦的效果，作曲家精準地掌握語韻，使用了許多半音、非調性，以及節奏零碎的手法；相較於第一冊，鋼琴更常以線性的音程變化，有機地對應聲樂音程與節奏的多變性。

### 鋼琴合作與詮釋

由於德布西敏銳地剖析文字內容，對音樂有眾多精確且細膩的指示，在演奏詮釋與鋼琴合作上，絕對地遵照樂譜指示。筆者強烈建議鋼琴以及聲樂，首應將歌詞以及各術語逐字之翻譯抄寫於樂譜上，朗讀原文以深刻感受法文之語韻，更要從聲響、韻律中體會象徵詩派所強調的音樂性，並共同推敲其意境，將其中有形的情景以及無形的意象進而表現在合作詮釋上。

基於法國藝術歌曲中文化與語言的特性，鋼琴尤其重要的是，在拍子與節奏之間帶著更「有機」的想法及肢體動作彈奏，保持手腕柔軟，跟隨著聲樂的音韻時時留意其音斷氣不斷的唱法，樂句之間順著氣息流動而不沉落尾音；但另一方面，鉅細靡遺地了解聲樂換氣之處，須適時與聲樂一同呼吸，以達到氣息同步以及樂段轉換之明確效果，在本套曲中是相當必須的功課。

在梳理眾多的文獻資料與仔細分析樂曲的過程中，筆者吸收大量的學識，對於音樂內涵以及演奏技術也更為深入理解；再者，自己亦彷彿時時身處於十九世紀巴黎的流動饗宴之中，品嚐了「美好年代」的迷人滋味。此文或有許多不盡之處，但仍盼望藉此微薄心力得以對研究德布西的藝術歌曲面向有所貢獻。



## 參考文獻

### 【中文書籍】

莫渝。《塞納河畔 - 法國文學掠影》。臺北：華成圖書，2003。

李燕宜。《鋼琴・合作：理論與實例》。台北市：五南出版社，2014。

陳漢金。《您是說印象派音樂？德布西的室內樂與管弦樂》。臺北：國立中正文化中心，2008。

蔡源煌。《從浪漫主義到後現代主義》。臺北：雅典出版社，1994。

許鐘榮。《現代樂派的大師》。臺北：錦繡文化，2000。

Arnold Hauser. 《西洋社會藝術進化史》(The Social History of Art)。邱彰譯。臺北：雄獅美術，1987。

Paul Verlaine. 《魏崙抒情詩一百首》。莫渝譯。臺北：桂冠圖書，1995。

### 【外文書籍】

Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. NY: Norton, 1978.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la Duchesne, 1768.

Walsh, Stephen. *Debussy: A Painter in Sound*. London: Knopf Publishing Group, 2018.

### 【國內外學術論文】

丁肇恩。〈德布西連篇歌曲《遺忘的短歌》- 詩詞意境與鋼琴合作之探討〉，國立臺灣師範大學碩士論文，2011。

許之璋。〈德布西的音樂與當代法國文化氛圍〉。天主教輔仁大學碩士論文，2011。

林欣誼。〈魏爾連詩集《優雅慶典》與法文藝術歌曲關聯性之研究:以佛瑞與德布西作品的類比為例〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2006。

Graves, Victoria. *Transitioning from Romance to Mélodie: an Amalysis of Hector Berlioz's La Captive*. Texas: Baylor University, 2012

### 【期刊】

李燕宜。〈德布西月光解密〉。《聲樂家協會會訊》(二月號，2020)：3-6。

### 【樂譜】

Debussy, Claude. *Songs, 1880-1904*. (New York: Dover Publications, 1981).

### 【有聲資料】

*Debussy: Songs & A Homage to Jennie Tourel*. Barbara Hendricks, soprano, Michel Beroff, piano. Warner Classics, B0040MN9WA, 2010.

*Debussy Poète Musicien*. Nadia Jauneau Cury, soprano; Sébastien Jaudon, piano. Skarbo, B00T3IQPKY, 2015.

*Debussy Songs 4*. Gérard Souzay, Tenor; Dalton Baldwin. Warner Classics, B077FXKHPD, 2018.