

第五章 結論

1838年12月8日，帕格尼尼致白遼士的一封信寫到：

貝多芬已死，能夠繼承其後者，捨白遼士無他。我將提供兩萬法郎作為您在創作志業上的資助，這對一個像您這樣的天才絕對值得。希望您能接受我的誠意。為此，致上我的敬意。……相信我，我永遠是您最誠摯的朋友。¹¹⁷

西洋音樂史上，貝多芬在《田園交響曲》(Symphony in F Major, No.6, Op. 68.

“*Pastorale*”, 1808)中，嘗試音樂標題化的樂念表現，被公認是「標題音樂」的濫觴。貝多芬之後，作曲家開始在音樂中嘗試標題式的表現，打破了以「絕對音樂」的美感為音樂的唯一表現的傳統觀念。音樂上，白遼士推崇葛路克、韋伯及貝多芬的創作；在文學上亦對莎士比亞、拜倫、歌德及維吉爾(P. Virgil Maronis, 70-79 BC)的作品多有涉獵。其創作手法以這些前輩的作品為起點，加上己身本我思想中對浪漫主義熱烈的追求，使得他的音樂作品打破了古典樂派音樂的傳統藩籬，不但呈現詩意的文學內涵，亦展現出前所未有的聲音泉源及色調。

一、對音樂的貢獻

白遼士對音樂的貢獻在於他活化了十八世紀以來管絃樂作品的固定形式，創造出音樂中的戲劇性格。他以高度的技巧來處理管絃樂作品，使音樂跳脫出古典

¹¹⁷ 這一段書信內容在英文版的白遼士《回憶錄》中，是以義大利文來敘述。而白遼士受到帕格尼尼贊助後所完成的作品是《羅密歐與茱麗葉》書信內容資料來源自 Jacques Barzum, *Berlioz and his Century* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 178. 筆者中譯。

主義理性情感及交響曲與奏鳴曲式的制式範圍。此外，白遼士在配器法及管絃樂法上，對樂曲大膽的構思以及各類器樂靈活的運用，亦擴充了管絃樂曲的聲響色調，使管絃樂團具有引起深遠聯想的能力。其前衛及創新的想法，對聲響敏銳的先知灼見，在他諸多的管絃樂作品中一覽無疑。

二、開發豎琴樂器的潛質及特性

白遼士發掘新樂器及演奏技法的觀念，使得他的音樂作品中的各種樂器均發揮出特有的表現能力。在他首度將豎琴引進其管絃樂作品《幻想交響曲》之後，在他豐沛的巧思及大膽的創意之下，其諸多管絃樂作品中的豎琴的聲部，均有高度的創意設計。他不但開發出豎琴這一種樂器潛在的特質，同時也為豎琴這一項樂器的內涵，溶入了獨特的詮釋以及深層的見解。白遼士在《配器大全》中曾提到：

除了要在沙龍近距離演出外，若有更多把豎琴可以運用，效果會更好。單音，和絃或琶音穿插在管弦樂團或合唱團中，有著非常特殊的音響效果。沒有什麼比小心地大量使用豎琴的樂段，來呈現詩句的韻味或宗教儀式的精神更適當了。就樂器本身而言，不管是一把豎琴、兩把、三把或四把豎琴，在管絃樂團與其他樂器結合，或擔任聲樂的伴奏樂器或主奏，都可以呈現適當而亮麗的效果。特殊的是，在已知的音色中，法國號、長號和銅管樂器，與豎琴混合的最好。¹¹⁸

由前文第三章各節中，對於白遼士管絃樂作品的分析，可以看出豎琴在管絃樂團的確具有多樣化的功能性。在樂器的質性上，豎琴是屬於絃樂器，但在使用

¹¹⁸ MacDonald 2002, 73. 筆者中譯。

上兼具弦樂器與鍵盤樂器的功能，與管絃樂團各類器樂的搭配性很高，身為獨立型的樂器，它不但可以搭配管樂、弦樂、打擊樂器及人聲，還兼具主奏與伴奏性樂器的功能，第三章的分析提供了最佳的例證。

三、樂器演進與白遼士作品寫作手法的相關性

從 1811 年，愛拉德發明兩段式踏板豎琴之後，經過了多次的改良與調整，使得兩段式踏板豎琴的半音裝置系統更為準確，得以成為十九世紀管絃樂團的樂器編制。現代兩段式踏板豎琴亦以愛拉德兩段式指叉系統作為半音、轉調變化的機制中心。從樂器演進的過程來看，在白遼士的管絃樂論述《配器大全》以及管絃樂作品中，對於豎琴在管絃樂團中的使用上，亦可以看出豎琴這一項樂器演進的歷史過程。白遼士在《配器大全》中，對於豎琴聲部的寫作技巧，提出的注意事項，與豎琴樂器演進的歷程來對照，有其相對關係：

當一個旋律先由其他樂器奏出，再由豎琴重覆時，如果這個旋律包含了半音進行，那就是不可能、甚至是危險的事。這個旋律必須有些細微的改變，用和聲內的其他音取代一兩個半音進行。因此，譜例（a）中，小提琴才演奏過的樂段，作曲者必須寫成如譜例（b），以取代原來的樂段，給豎琴接下去演奏。豎琴的機械結構需要犧牲第三小節中四個連續的半音。¹¹⁹

由引文中可以看出，白遼士在創作《幻想交響曲》第二樂章 舞會 時，他所考慮到的使用單一式踏板豎琴，在演奏技術上對於踏板的配置可能遇到的困

¹¹⁹ MacDonald 2002, 66-67, 筆者中譯。

難。¹²⁰由於單一式踏板豎琴通常調為降 E 大調，將 B、E、A 三條弦的踏板調為降 B、降 E、降 A 的音。當彈奏 A 大調時，必須將降 B、降 E、降 A 的音的踏板還原歸位成為 B、E、A 三音，再將 F、C、G 三條弦的踏板升高半音，成為升 F、升 C、升 G 的音。在譜例 7 中，第三小節的第四個音為 E[#]，由於豎琴的踏板已將降 E 弦歸位為 E 音，因此這一個 E[#] 的音，在單一式踏板豎琴上無法被演奏出來。因此，在【譜例 28】的 (a) (b) 兩段旋律中，可以看出白遼士為因應單一式踏板豎琴半音轉換及踏板的變換，將豎琴主旋律中的半音變化省略的結果。

【譜例 28】《幻想交響曲》，第二樂章 舞會，第 240-244 小節。¹²¹

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violins and the bottom staff is for Harp. Both are in the key of A major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The music consists of a series of eighth notes and sixteenth notes, with some slurs and accents. The notation is in a standard Western musical style.

四、白遼士管絃樂作品中，對豎琴的運用的歷史進程

在 1843 年出版的《配器大全》中，白遼士對於管絃樂寫作技巧有詳盡而明智的說明及範例。在器樂的演奏技巧方面，經常提出令人敬佩的實例舉證。以音樂美學的角度來看，亦具有高水準的藝術眼光。不過，在他的音樂作品中，並沒有完全實踐他所提倡的觀點。例如，白遼士對於豎琴名家帕瑞許 愛爾瓦藉由豎琴

¹²⁰ Ibid., 67.

¹²¹ Ibid.

踏板不同組合變換，造成各式豎琴滑奏的音響效果，在《配器大全》文中加以讚揚、提倡，但卻沒有將豎琴的滑奏，實際使用在他的管絃樂作品當中。

此外，對於豎琴在管絃樂團中作為伴奏樂器功能導向的使用，在白遼士早、中、晚期管絃樂作品中，亦有相對關係顯示出白遼士在配器運用上的變化。筆者將前文第三、四章中，以豎琴在管絃樂團中作為伴奏樂器的樂曲整理如下：

【表列三】 白遼士管絃樂作品中對豎琴伴奏功能之用法比較

年代	作品名稱	樂曲名稱	主奏樂器	伴奏樂器及其配器
1831	《雷里歐、向生活的賦歸》	歡欣之歌	男高音	豎琴、長笛、豎笛、弦樂五部
1831	《雷里歐、向生活的賦歸》	愛奧里安豎琴--回憶	豎笛	豎琴、豎笛、弦樂五部
1834	《哈洛德在義大利》	哈洛德主題	中提琴	豎琴、獨奏中提琴、豎笛
1837	《本威奴托 傑利尼》	丑角的小詠歎調	英國管	豎琴、英國管、人聲合唱、低音大提琴
1839	《羅蜜歐與茱麗葉》	詩節	女低音	豎琴、長笛、豎笛、人聲合唱、英國管、低音大提琴
1854	《基督的童年》	為兩把長笛與豎琴的三重奏	長笛	豎琴、長笛
1862	《貝特麗絲與貝奈狄克特》	結婚協議	合唱	豎琴、長笛、豎笛、人聲合唱

由上表列中可以看出，白遼士對於豎琴的運用，在早期、中期與晚期之間，在管絃樂配器法上的差異與其個人在寫作時的成長。

在 1831-1834 年間的作品《雷里歐 - 向生活的賦歸》中的 歡欣之歌 愛奧里安豎琴--回憶 以及《哈洛德在義大利》中，皆是以豎琴作為首要的伴奏樂器，再以木管樂器（如長笛、豎笛）的和聲，作為樂團音色的配色效果。

在 1837 年到 1839 年間的《本威奴托·傑利尼》中的 丑角的小詠嘆調 以及《羅蜜歐與茱麗葉》的 詩節 中，除了以豎琴作為伴奏樂器，並加上木管樂器作為樂團配色效果之外，在這兩首樂曲中亦開始加入低音大提琴的助奏與人聲合唱的搭配。

1840 年之後所創作的《基督的童年》和白遼士最後一部歌劇《貝特麗絲與貝奈狄克特》中，可以看出白遼士對於使用豎琴的手法，已經融合前兩段時期（1831-1834 年間以及 1837-1839 年間）的配器手法，而呈現出嶄新的風貌。白遼士史無前例的將長笛與豎琴的三重奏（Trio）的曲式，安排在其管弦樂作品《基督的童年》之中。另外，在《貝特麗絲與貝奈狄克特》的 結婚協議 中，則將前述作品中，對於豎琴及相關配器的使用手法融合成一體，以兩種的樂器組合（1）長笛、豎笛、豎琴，（2）弦樂五部、短號、定音鼓，相互對應，共同為人聲合唱伴奏。

白遼士從早期作品中，以豎琴搭配木管樂器的音色作為伴奏型樂器，之後再加上弦樂的助奏充實樂團中的音響效果，以及人聲合唱的呼應，到最後以不同樂器群之間，以平衡的聲響效果互相對應，作為主旋律呈現時的伴奏樂器的運用手法，亦顯示出白遼士在各階段寫作管絃樂時，對於豎琴及其配器手法中不同風貌的自我成長。

五、白遼士在豎琴聲部寫作的歷史價值，以及對後世的影響

白遼士的管絃樂法並非音樂史上第一本關於配器法或管絃樂法的專書，但卻
是音樂史上最具有價值的配器法與管絃樂寫作法的藍本。白遼士對於豎琴在管絃樂
團中多樣化的設計與編配，亦成為白遼士之後的作曲家在寫作豎琴聲部時運用的
實例典範。白遼士之後，十九世紀浪漫時期各作曲家的管絃樂作品，在豎琴聲部
的編配及設計上，使用豎琴的手法可歸類幾點如下：

（一）樂曲編配的素材

（1）伴奏樂器的運用

威爾第(Giuseppe Verdi, 1813-1901)的《命運之力》(*La Forza del Destino*, 1862)
的序曲 (*Overture*) 中，豎琴作為木管的伴奏樂器。在華格納的歌劇《唐懷瑟》
(*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*) 的 華特堡歌唱擂台 (*Der
Sängerkrieg*) 以及《紐倫堡名歌手》的第二幕 貝克梅瑟小夜曲
(*Bekmesserständchen*)、第三幕 頌讚之歌 (*Preislied*)，第二首頌讚之歌 (2.
Preislied) 中，豎琴均是人聲歌唱的伴奏樂器。

（2）和聲填充的功能

華格納在《女武神》的第三幕 佛旦的告別與神奇煙火、以及《崔斯坦與依
索德》的 愛之死 中，運用大量而多變的和聲結構在豎琴聲部的寫作上，充分
達到樂曲內容和聲填充的效果。

(3) 高、低音域的運用

馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 在《第五號交響曲》(*Symphony No.5*, 1902) 第四樂章 慢板 (*Adagietto*) 樂曲中，經常使用豎琴的低音域，確實達到了白遼士所謂豎琴的低音弦具有神秘、沉靜而美麗的效果。而柴可夫斯基 (Peter Ilych Tchaikovsky, 1840-1893) 三大芭蕾舞劇中，則經常使用豎琴高音域的音色，亦達到幻想、童話式的夢幻描述。

(二) 氣氛的營造

柴可夫斯基在《睡美人》(*Spyashchaya krasavitsa*. Op. 66a, 1889)、《胡桃鉗》(*Shchelkunchik*. Op.71a, 1892)、《天鵝湖》(*Lebedinoe ozero*. Op. 20, 1876) 三部芭蕾舞劇中，均為豎琴設計出單獨的裝飾奏，藉著豎琴亮麗、伶俐的音色，營造出舞劇中細緻、優雅的夢幻世界。

(三) 文學意象的描繪

德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 在《牧神的午後》(*Prélude à l'après- midi d'un faune*, 1905) 對於豎琴的運用，堪稱是白遼士之後的典範，德布西以木管搭配豎琴為主，製造輕柔、模糊的音響效果，描繪出法國詩人馬拉梅 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) 作品《牧神的午後》中，文學的意象及詩意。

(四) 意涵的象徵

在《但丁交響曲》(*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1856) 的第二樂章 煉獄 (*Puegatoeio*) 的後半段，描寫但丁通過地獄，仰望天堂的情景。當女聲合唱出 瑪麗亞讚美歌 (*Magnifi cata nimame a dominum!*) 時，李斯特亦以豎琴的音色及象徵，來描繪天堂的喜悅與光輝。

(五) 擬物化的音響效果

在交響詩《我的祖國》(*Má Vlast*, 1879) 的第一曲 巍峨的城堡 (*Vyšehrad*) 及第二曲 莫爾島河 (*Vltava*) 中，史麥塔那 (Bedrich Smetana, 1824-1884) 以豎琴的琶音作為水的波浪聲。而在德布西的《海》(*La Mer*, 1905) 的 海上的黎明到中午 (*De l'aube a midi sur lar mer*) 《夜曲》(*Nocturne*, 1899) 中的 海妖 (*Sirénes*)，均以豎琴的分散和絃及琶音來描繪水波、浪花的波動現象。

(六) 戲劇內容的實踐

李斯特在《奧菲歐》(*Orpheus Symphonische Dichtung*, No.4, 1854) 中，除了運用豎琴的琴音來描寫「奧菲歐彈奏里拉琴」象徵性意義之外，從為豎琴編配聲部的手法，亦不難看出白遼士對李斯特的影響。而華格納的《唐懷瑟》中，充分顯現豎琴對中世紀的傳奇、寓言或文學的戲劇意義。為刻畫出故事戲劇性的真實呈現，對於「琴」、「里拉」、「七弦琴」、「豎琴」等的描述，皆以現代踏板式豎琴作

為樂曲聲響訴求的媒介。在 華特堡的歌唱擂台 中，即是單獨以豎琴作為遊唱詩人歌唱時的伴奏樂器，利用豎琴單純的樂音，不同的節奏及配器組合，重建《唐懷瑟》劇本中，中世紀的騎士、遊唱詩人邊彈豎琴邊歌唱的戲劇結構。在《紐倫堡名歌手》中，對於豎琴的運用，亦是類似的手法。

（七）音響色澤的融合

從理察 史特勞士《英雄的生涯》(*EinHeldenleben*, Op.40, 1898) 《死與變容》(*Tod und Verklärung*, Op.24, 1889)、《莎樂美》(*Salome*, 1905)的 七紗舞 *Salomes Tanz* 及林姆斯基 高沙可夫(Nikolai Andreievich Rimsky-Korsakov, 1844-1908)的《西班牙狂想曲》(*Capriccio Espagnol*.Op.34, 1887)，在豎琴聲部的設計上，充分顯現出豎琴亮麗的音色及獨特聲響效果，為管絃樂團整體的音響色澤，增添亮麗的色彩。

整體而言，從十九世紀中葉到二十世紀初期的管絃樂作品來看，後世的作曲家對豎琴在管絃樂團的運用，在樂曲編配的素材、氣氛的營造、文學意象的描繪、意涵的象徵，擬物化的音響效果、戲劇內容的實踐、音響色澤的融合等功能性，與在第三章中，對於白遼士在管絃樂作品中，使用豎琴的手法及創意相互對照下，除了李斯特在《但丁交響曲》中，首度使用豎琴減七和絃的滑奏技法，是白遼士管絃樂作品中從未見到的之外，其餘的管絃樂中使用豎琴的手法及聲部寫作方式，大致上皆以《配器大全》與白遼士的管絃樂作品中，對於豎琴聲部構思的範

疇為藍本。

六、對法國作曲家德布西的影響

法國作曲家德布西在管絃樂作品中，對於豎琴在管絃樂團中的運用，堪稱是白遼士之後的典範。從德布西的管絃樂作品中，得以看出他忠實的遵循白遼士在《配器大全》中的論述內容，以及管絃樂中豎琴寫作手法，並加以發揚光大。

德布西的音樂風格不以傳統所講究的優美旋律或完整樂曲架構為主要訴求，而追求一種聲音色彩瞬間變化所產生的音響效果。因此他的音樂在旋律架構上變得模糊不清，給人一種繾綣、朦朧的印象。而豎琴聲部的彈奏及音色上的表現手法，在德布西的音樂中，表現出來的音響效果恰如其分，在管絃樂團的運用上有其不可或缺的地位，因此，在德布西的管絃樂曲中，幾乎都有豎琴的編配，而在編制上多以兩部豎琴為標準編制。

以《牧神的午後》為例，這一首樂曲是德布西根據法國象徵派詩人馬拉梅的詩《牧神的午後》而譜寫的。此樂曲以豐富的木管樂器（長笛三，雙簧管二，英國管，豎笛二，低音管二）的旋律線條為主，輔以兩架豎琴獨特的音色，弦樂五部以及古鈸則居於次要地位的襯托。樂曲中，經常將旋律線條或伴奏織體從一種樂器聲音慢慢過渡到另一種相類似的樂器音色中，因此，在樂曲行進中，經常造成一種音色朦朧又豐富多變的美感效果。筆者將德布西在《牧神的午後》樂曲中

的運用豎琴的手法，與本文第四章「白遼士管絃樂法中的豎琴」中的第一節「文字論述」部分的相互對照，以看出白遼士在寫作手法中對於德布西的影響：

(一) 樂器音色特質

(1) 豎琴音色的呈現

德布西使用豎琴的滑奏技法，以豎琴踏板轉換出多變的聲響，來烘托長笛吹奏出主題旋律的氣氛，達到了特殊音響效果的呈現。【譜例 28】

【譜例 28】《牧神的午後》，第 1-4 小節。

PRELUDE
à "L'Après-midi d'un Faune"

CLAUDE DEBUSSY
(1869-1918)

3 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes (en La)
2 Bassons
4 Cors à pistons (en Fa)
Cymbales anti-ques:
2 Harpes

Très modéré
Isolo
p doux et expressif
I
p
I accordez
La \sharp -Si \flat , Do \sharp -Re \flat , Mi \flat -Fa \flat , Sol \sharp -La \flat
I glissando

(2) 豎琴在不同音域中的運用

高音域的使用 - 德布西在音域的運用上，多半傾向在高音域的發揮。他經常以豎琴高音域清透、伶俐的弦音來描繪優雅、夢幻的情境，或象徵自然界中的景象或景物的描繪（如飛濺的水花或水滴、露珠）【譜例 29】，這是德布西將豎琴在高音域運用發揚光大之處。

【譜例 29】《牧神的午後》，第 32-34 小節。

The image shows a page of a musical score for Debussy's 'L'après-midi d'un faune', measures 32-34. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for Flute I (Fl. I), marked 'I solo' and 'P légèrement et expressif'. The second staff is for Corno (Corno), marked 'PP'. The third staff is for Harp I (I Harpe), marked 'pp' and 'div.'. The fourth staff is for Harp II (II Harpe), marked 'pp'. The bottom staff is for strings, marked 'pp' and 'pizz.'. The score is in G major and 3/4 time. There are some markings like '2' in a box above the Flute I staff and '2' in a box above the strings staff. The page number '1090' is at the bottom left.

(3) 泛音的運用

豎琴泛音呈現出透明純淨的音色，經常被用在樂曲段落的起始及結尾。已確

保在樂團的整體聲響中，得以明顯的表現出來。在《牧神的午後》的第 49-50 小節，第 107-109 小節，以及德布西另一個作品《夜曲》樂曲結束前的五小節，均採用相同的手法。而在白遼士《雷里歐 - 向生活的賦歸》中的 歡欣之歌 最後 1 小節、《浮士德的天譴》中的 妖精之舞 樂曲結束前的最後九小節、《哈洛德在義大利》唱著晚禱之歌前進的朝聖者 第 332 小節，亦皆有相同的使用手法。

（二）管絃樂團中豎琴聲部的寫作手法

（1）豎琴聲部寫作手法

琶音音型的運用 - 德布西經常運用不同節奏的琶音音型，作為樂曲中和聲填充的功能，成為木管器吹奏主旋律時的和聲支撐，同時亦具有異質性樂器音色多彩的配色效果。另外，由德布西對於琶音音型的配置，亦可以看出他對豎琴樂器的基本彈奏法，有相當的了解與認識。¹²²

（2）和聲的拼貼

樂曲中，兩聲部豎琴在其聲部上各司其職，但在整體的音響效果上則呈現出一種豐富的整體效果。在樂曲中的第 49-50 小節，第 62-70 小節，第 99-100 節，在和聲上均使用了相同的拼貼手法。

¹²² 請參照內文第四章「白遼士管絃樂法中的豎琴」的第一節「文字論述」中，筆者對於白遼士《配器大全》中關於豎琴論述的整理歸納。

(3) 群組的運用

德布西對於兩部豎琴在管絃樂團中的運用以及配置，恰如其分，缺一不可。在其諸多的管絃樂作品中，幾乎都有兩部豎琴的編制，以因應樂曲在音響效果，轉調，或配器法上的設計與運用。此外，在轉調的樂段，德布西亦忠實的呈現白遼士在《配器大全》中論述關於告知演奏者「在之後的樂段要預先轉換踏板，在樂段轉調的前幾小節，要標示踏板轉換的記號」的標記。¹²³【譜例 30】

【譜例 30】《牧神的午後》，第 85-87 小節。

1900

¹²³ 請參考附錄一，關於白遼士《配器大全》豎琴論述筆者中譯內容。

(三) 豎琴與管絃樂團其他樂器的配置問題

- (1) 與木管樂器的關係 - 在這一首樂曲中，豎琴與木管的關係遠比與弦樂的關係更為重要，弦樂屈居於襯托的地位。當旋律線條從一種木管樂器過渡到另一種木管樂器時，多半有豎琴的聲部相呼應。
- (2) 與銅管樂器的關係 - 在德布西另一個作品《夜曲》中的 節日 (*Fêtes*) 中，德布西首度採用裝了弱音器的小喇叭與豎琴搭配，實踐了白遼士在《配器大全》中，對於銅管及豎琴搭配時，具有特殊音色呈現效果的建議。德布西以銅管樂器搭配豎琴，在十九世紀到二十世紀初的管絃樂，實屬首見【譜例 31】。在史特勞斯註記的白遼士《配器大全》的版本中，亦提到這樣的配器效果具有「幻想的、神奇的、有銀色光澤的音響效果」。¹²⁴

¹²⁴ H. Berlioz-R. Strauss 1948, 288. 筆者中譯。

【譜例 31】《夜曲》， 節日 ， 第 121-127 小節。

修菲爾 高提耶 (Théophile Gautier, 1811-1872) 將白遼士、雨果 (Victor Hugo, 1802-1885) 德拉克洛瓦 (Eugene Delacroix, 1798-1863) 三人並列為三位法國當代最偉大的浪漫主義者，白遼士以其音樂創作上不同凡響的傑出表現，確實當之無愧！