

第二章 豎琴的歷史演進概述

第一節 樂器的演進

壹、從自然音階豎琴到機械式豎琴

一、自然音階豎琴（Tonic Harp）的演進

豎琴是一種古老的樂器，根據考古學者的研究，豎琴的發展源頭始於西元前三千年，西亞的兩河流域及埃及尼羅河流域。從古埃及出土的歷史文獻、壁畫、浮雕中得知，豎琴與人類文化生活關係相當密切。隨著人類文明的漸進發展與音樂歷史轉變，豎琴也因應當時時代潮流及所需要的功能，發展出多種形制的豎琴。特別在歐洲地區，由於工業革命的推波助瀾，使得豎琴在歐洲大陸的演進比其他地區的發展更為多元化。⁹

大約在十五世紀初期，豎琴開始從單排弦發展出多排弦的型制；從愛爾蘭式豎琴（Irish or Celtic Harp）、文藝復興式豎琴（Renaissance Harp）的單排式豎琴（Single-rank Harp）逐漸發展到多排弦的雙排式豎琴（Two-rank Harp）及威爾斯三重豎琴（Welsh Triple Harp）這一些多排弦的雙排弦豎琴及三排弦豎琴皆是為了做

⁹ 請參考 Bo Lawergren and Sue Carole Devale: 'Harp', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 881-908.

出變化半音而設計出的新式豎琴。十六世紀中葉以後，在義大利及西班牙樂器製造商精湛的工藝傳統下，發展出雙排弦的豎琴，稱之為雙豎琴（Arpa doppia），意指有兩排或兩排以上琴弦的豎琴。這類型豎琴的功能除了獨奏、伴奏之外，常在較大型樂曲中擔任數字低音的功能；蒙台威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643）歌劇作品《奧菲歐》（*L'Orfeo*, 1607），就以這種雙豎琴與魯特琴族一樣，同為樂團中擔任數字低音的樂器。¹⁰十七世紀末，開始出現機械化的吊鉤式豎琴（Hook Harp），這種利用 U 形吊鉤的機械操作改變弦長，造成音高變化的機制，使得豎琴的發展由全音式豎琴進化到文明化的機械式豎琴，亦因此影響了之後踏板式豎琴的發展。

二、單一式踏板豎琴（Single-action Pedal Harp）的發明

德國霍賀布魯克家族（Hochbrucker Family）中的雅各·霍赫布魯克（Jacob Hochbrucker, 1673-1763）被公認為是踏板式豎琴（Pedal Harp）的發明者。他運用 U 型吊鉤（Hook）作為琴頸中半音變化的裝置系統，在 1720 年發明了一段式的踏板豎琴。¹¹這種踏板豎琴的基座部分裝置了七個踏板【圖例一】，來操作七個弦音（C、D、E、F、G、A、B）。每一個踏板皆有一個凹槽【圖例二】，當踏板在原位

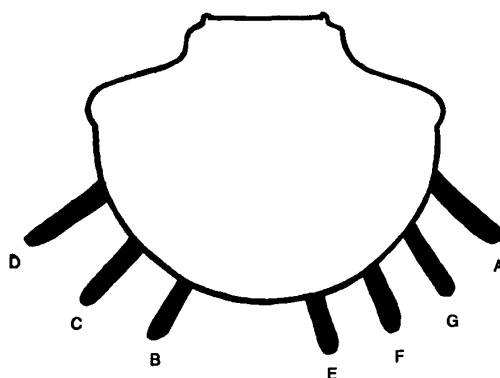
¹⁰ Cheryl Ann Fluton : 'Mult-rank harp in Europe outside Spain: Repertory and Harp', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 906.

¹¹ Nancy Thym-Hochein : 'Europe and the Americas : Mechanized harps', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 911.

時，琴弦發出音高可能是原位音或降低半音的音，當踏板往下移動到凹槽位置時，發出的音可能是原位音或升高半音的音。在操作機制上，當踏板移動到凹槽位置時，連結到琴頸部分的吊鉤裝置會產生機械動作與琴弦互相牽引，使得弦的長短改變，造成弦音的音高變化。

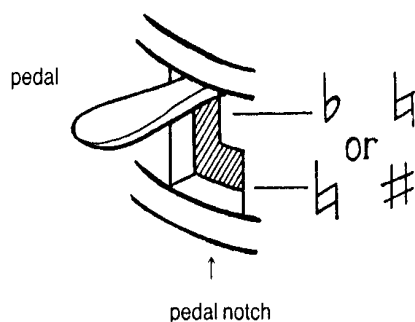
【圖例一】豎琴基座七個踏板位置圖。

圖片來源：Roslyn Rench, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 154.



【圖例二】豎琴基座七個踏板位置圖。

圖片來源：Roslyn Rench, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 153.

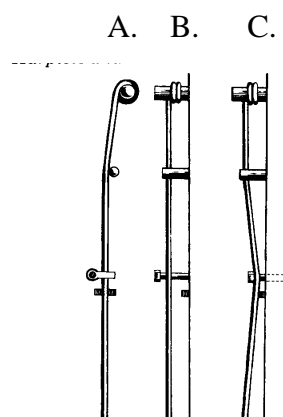


霍赫布魯克將單一式踏板式豎琴成功的打入巴黎宮廷及上流社會之後，法國也開始從事豎琴的製造。法國那德曼家族 (Nadermann Family) 中的辛諾·那德曼 (Jean-Henri Nadermann, 1735-1799) 以德國霍赫布魯克家族發明的踏板式豎琴為基礎，改採用釘鉤 (Crochets) 裝置【圖例三】為半音變化的系統中心來製造豎琴。

¹²圖例三的 A 弦為釘鉤裝置的正面，B 及 C 弦為側面。當釘鉤動作時，藉著將直立的弦往琴頸方向右拉來改變音高。這樣的動作不但使得音色比較鈍，也容易因為機械動作產生噪音。

【圖例三】釘鉤裝置系統

圖片來源：Roslyn Rench, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 155.



之後，法國庫辛諾家族 (Cousineau Family) 中的喬治·庫辛諾 (Georges Cousineau, 1733-1799) 為解決釘鉤裝置系統會發出噪音及音色較遲鈍的問題，發明新的支架 (Crutch or Béquille) 裝置【圖例四】作為半音變化的系統中心來製造豎琴。¹³ 圖例四中的 A 弦為原始音高，B 弦在支架裝置系統的交互動作下，音高將

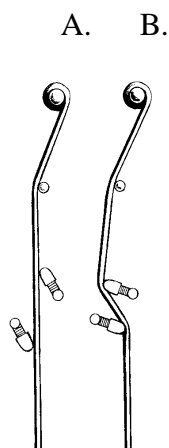
¹² Roslyn Rench, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 155.

¹³ Ibid., 157.

因此改變。

【圖例四】 支架裝置系統

圖片來源：Roslyn Rensch, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 157.

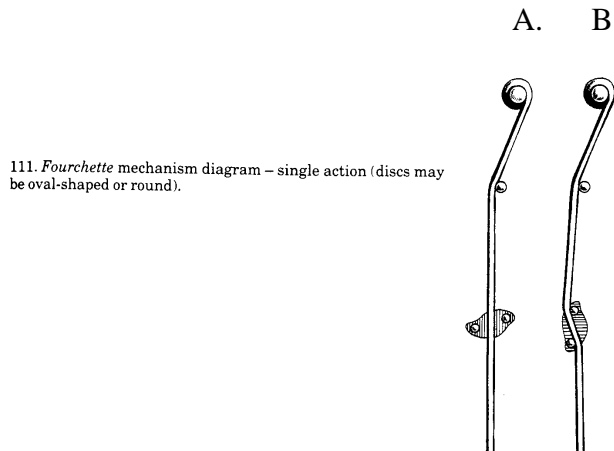


帶來踏板式豎琴改良的決定性人物則是瑟巴斯倩·愛拉德（Sébastien Érard, 1752-1831），他出生於史特拉斯堡（Strassburg），1769 年到巴黎當學徒，學習鋼琴、大鍵琴的製造技術。他的機械天分首先充分展現在鋼琴、豎琴及大鍵琴的改良與製造上。1777 年，他在法國製造出第一架愛拉德鋼琴後，亦開始改良各種裝置系統（包括吊鉤、釘鉤、支架）的豎琴，他對踏板式豎琴的最大貢獻是在 1794 年發明了新型的指叉（fourchette 或 Forked disc）的裝置系統【圖例五】。¹⁴圖例五中的 A 弦為原始音高，B 弦在經過指叉裝置系統作用後改變音高。這項發明不但是愛拉德一段式踏板豎琴的半音裝置系統中心，也是日後兩段式踏板豎琴半音變化裝置改良的關鍵發明。

¹⁴ Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "Sébastien Erard" (New York: Maxwell Macmillan, 1991), 499.

【圖例五】指叉裝置系統

圖片來源：Roslyn Rench, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 181.



這種新裝置比其他的半音系統，在使用上更精確。因為指叉精準的機械動作，使得琴弦的音高更穩定，也不會發出機械動作時的噪音，音色的品質更佳。愛拉德將這項傑出的發明運用在新式的單一式踏板豎琴上，於 1794 年，在英國拿到第一張單一式踏板豎琴的專利證書。¹⁵這種單一功能的踏板豎琴的音域，大約是五個八度加上一個六度，從 F' 到 d'''，【圖例六】由於單一式踏板豎琴調成降 E 大調時，踏板位置的轉換具有最多重的選擇與配置，容易配合與其他調性的樂器合奏時的需求，因此通常調成降 E 調音階，以符合最大效能。這一種單一踏板式豎琴在調性上可演奏八種大調（C、D、E、F、G、A、降 B、降 E 等大調）及五種小調（c、d、e、f、g 等小調）的樂曲。

¹⁵ Rench 1989, 181.

【圖例六】單一踏板式豎琴音域圖

圖片來源：Hector Berlioz, *Treatise on instrumentation*, enlarged and rev. by Richard Strauss, trans.

Theodore Front (New York: Belwin Mill, 1948), 137.



三、單一式踏板豎琴的運用

從 1720 年霍赫布魯克發明第一座踏板豎琴，到 1811 年愛拉德的兩段式踏板豎琴問世前，這種單一式踏板豎琴活躍在歐洲皇室貴族的上流社會及社交生活，那德曼家族、庫新諾家族皆為法國皇室及貴族製造豎琴。¹⁶單一式踏板豎琴在機械化的半音裝置系統及豎琴本體結構大幅度的改良後，在功能上多半以獨奏樂器、伴奏樂器姿態出現；亦經常與長笛、雙簧管、小提琴及大鍵琴等，做為室內樂的搭配演出。在管弦樂團裡，作曲家多數將豎琴當作簡單的伴奏型的樂器，或某種聲響的媒介及戲劇內容的實踐。例如葛路克（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）、盧賽爾（Jean-François Le Sueur, 1760-1837）、海頓（Joseph Haydn, 1737-1806）、貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）、羅西尼（Gioacchino Rossini,

¹⁶ 現今存放在法國巴黎音樂院的那德曼單一式踏板式豎琴（Nadermann Pedal Harp），是辛諾·諾德曼在 1780 年為法國皇后瑪莉·安東尼特（Marie Antoinette, 1755-1793）製造的。在倫敦的艾伯特·維多利亞博物館（Victoria and Albert Museum）也有一座庫辛諾踏板式豎琴（Cousineau Pedal Harp），亦為法國皇后所製造。這兩個家族所製造的豎琴，在今日，習稱為法國式豎琴。

1792-1868) 麥亞貝爾(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864) 波阿地歐(Adrien Boieldieu, 1775 -1834) 皆曾經在其管弦樂作品中使用豎琴。¹⁷ 不過，由於單一式踏板豎琴只能彈奏固定大小調的限制，使得豎琴被使用在當時管弦樂作品的機會並不多。隨著樂曲發展的需求，為了突破單一式踏板豎琴的調性限制，作曲家、豎琴演奏家及樂器製造商，繼續著力於踏板豎琴的改進與開發。

貳、從單一踏板式豎琴到兩段式踏板豎琴 (Double-action Harp)

1782 年，庫辛諾家族製造出另一種新式豎琴，這種新豎琴在底部基座共有十四個踏板，空弦時調為降 C 大調，可以演奏所有的調性，包括 24 個大小調，排除了單一式踏板豎琴的調性限制；音樂學者將這種豎琴視為兩段式踏板豎琴 (Double-action Harp) 的前身。¹⁸1789 年，由於法國大革命的爆發，庫辛諾新型豎琴的開發被迫終止，但這種新的創意跟想法，已經影響了巴黎的樂器製造商投入改良工作，其中以愛拉德的改良最為成功，他在經過無數次的實驗與改良後，終於在 1811 年成功地製造出兩段式踏板豎琴 (Double-action Harp)。

¹⁷ 關於這一些作曲家如何在樂團的使用豎琴及其手法，將在「單一踏板式豎琴在十九世紀管弦樂團初期的運用及其問題」一節中敘述。

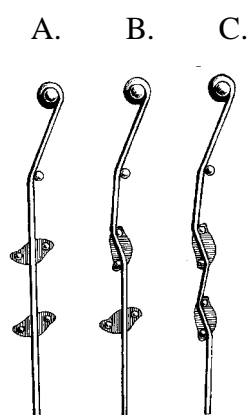
¹⁸ Rench 1989, 181。

一、兩段式指叉裝置系統的發明

愛拉德在 1794 年在英國拿到開發指叉型裝置系統的踏板豎琴的專利之後，繼續在英國定居並從事豎琴及鋼琴的樂器改造工作。1797 年他回到法國巴黎，以其一段式的指叉裝置系統為基礎，參照庫辛諾家族新型豎琴十四個踏板的機械裝置加以改良，在 1801 年 6 月 16 日開發出兩段式指叉型系統【圖例七】的連接裝置（Link Mechanism）系統。¹⁹以圖例七中的三條弦為例，左邊的 A 弦其兩組指叉皆沒有動作，弦的音高是降 C 音，中間的 B 弦只有上面的指叉有轉動，弦的音高是 C 音，右邊的 C 弦兩組指叉皆有轉動，弦的音高是升 C 音。

【圖例七】兩段式指叉裝置系統

圖片來源：Roslyn Rench, *Harp and Harpist* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 182.



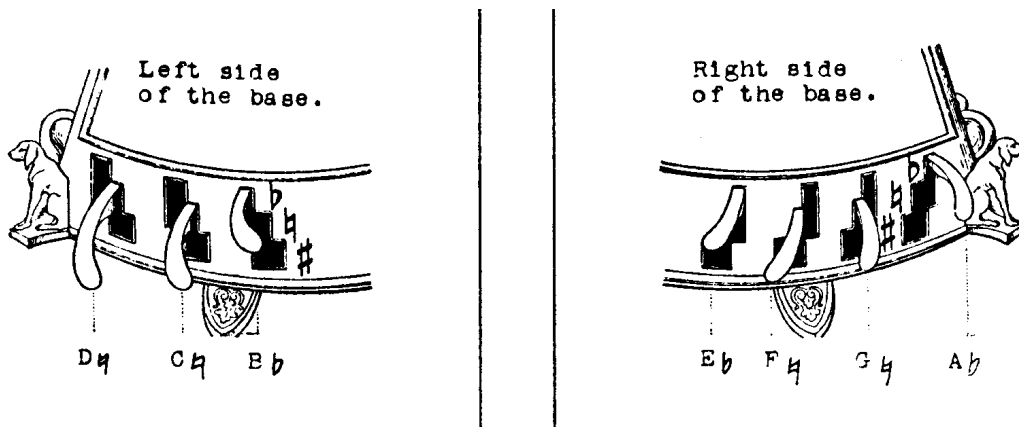
這套裝設在琴頸內部的兩段式指叉連接系統，以金屬線連結到豎琴基座兩個凹槽的踏板裝置【圖例八】。當踏板被放在不同的凹槽上時，藉著金屬線的牽引，造成琴頸內八度連動器的作用使得指叉相互的轉動，使得琴弦因長度的改變而產生音高的變化。除了最低音的 C¹ 弦和 D¹ 弦之外，每一根弦皆可由底部的踏板單獨

¹⁹ Pierre Erard, *The Harp in its present improved state compared with the Original Pedal Harp*, trans. Dossier Erard (Genève: Minkoff, 1980), 7.

操作，造成升降半音或全音（如 C 到 C[#]，C 到 C^b，或 C^b 到 C[#] 的音）而產生半音的音高變化。

【圖例八】兩段式踏板豎琴基座的踏板位置圖

圖片來源：Renié Henriette, *Complete Method for Harp*, trans. Geraldine Ruegg (Paris: Alphonse Leduc, 1988), 5.



二、愛拉德兩段式踏板豎琴的本體結構

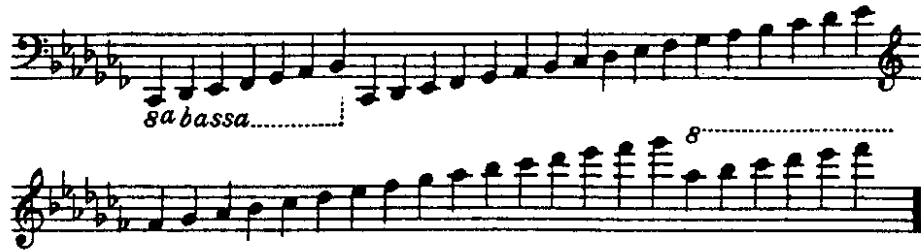
這一種兩段式踏板式豎琴，外型與單一段式踏板豎琴雷同，但因底部基座兩段踏板的凹槽及琴弦數的擴充，使得這種豎琴的琴體體積較大，高度也較高，音域也因此擴大，可以彈奏六個八度跟一個四度（從 C^{b'} 到 f^{b''''}）【圖例九】，琴弦數量大約在 43-46 弦左右，空弦時調成降 C 大調。²⁰

²⁰ 單一式踏板豎琴的琴弦數大約是 36-41 弦，音域最多只有五個八度加上一個六度。空弦時為降 E 大調，請參照本章之圖例六。

【圖例九，兩段式豎琴音域圖】

圖片來源：Hector Berlioz, *Treatise on instrumentation*, enlarged and rev. by Richard Strauss, trans.

Theodore Front (New York: Belwin Mill, 1948), 138.



愛拉德的兩段式踏板豎琴解決了單一式踏板豎琴只能演奏特定大小調的限制，在兩段式指叉裝置及連動系統的操作之下，這種兩段式的踏板豎琴可以演奏所有的大小調，具有類似鍵盤樂器的功能性，在豎琴樂器演進發展上，是跨時代的創舉。在經年不斷的調整與與實驗後，1810年，愛拉德在英國拿到兩段式踏板豎琴的專利證書，而新式的愛拉德兩段式踏板豎琴則在1811年正式問世。

1815年，愛拉德在巴黎首度公開展示這種新式豎琴，旋即被巴黎人接受，受到當時的音樂學者、豎琴家、巴黎音樂院豎琴教授及法國樂器協會的肯定，亦使得這種新式豎琴的結構，成為當時歐洲的豎琴製造商爭相模仿的對象。²¹ 1836年，愛拉德的姪子皮爾（Pierre Érard, 1794-1865）研發出形制更大的豎琴，稱之為歌德式豎琴（Gothic Harp），共有46弦。²²由於豎琴本體的體積變大，讓琴弦的間距加

²¹ 當時的製造商如 Dodd, Erat, Crosjean, Schweiso 和 Stumpff 等，皆開始製造類似的兩段式踏板豎琴。請參考 Rench 1989, 215-219.

²² Sue Carloe Devale: 'Europe and the Americas: Mechanized harps', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 915.

寬，使得彈奏時不會產生碰觸到其他弦的噪音，方便彈奏更經久耐用。類似這類型的大型豎琴直到 1960 年代，仍為英國及法國的管弦樂團所使用。

經過改造之後的新式兩段式踏板豎琴，在運用上比單一式踏板豎琴更為廣泛。根據文獻記載，麥亞貝爾是第一位在歌劇的管弦樂團使用兩段式踏板豎琴的作曲家，²³ 而首度將兩段式踏板豎琴納入十九世紀的管弦樂團中，成為樂團的編制樂器。

參、半音式豎琴 (Chromatic Harp) 和魯特豎琴 (Harp-Lute)

一、兩段式踏板豎琴在現代樂團運用的問題

在白遼士《配器大全》一書中，對於兩段式踏板豎琴在管弦樂團中的聲部的配置，有一段精闢的敘述：

如果因為樂曲的速度和管絃樂法中模式的需要，豎琴聲部要突然從一個調轉到另一個遠系調（例如從降 E 大調轉到 E 大調）時，是不能在同一把豎琴上做到的，這時就需要第二把豎琴，將調性升高，緊接著第一把豎琴彈奏的降音調的樂段來彈奏。如果臨時轉調的樂段不是突然出現，也只會有一把豎琴可以使用，這時，作曲家在樂段的安排上，必須讓豎琴的聲部有足夠的時間，來重組豎琴踏板的變化位置，才能達到轉調的需求。當很多把豎琴為管絃樂團的編制樂器，而非只是為人聲或獨奏樂器伴奏時，豎琴通常被分為第一豎琴和第二豎琴的不同聲部，而具有豐富的音響效果。無疑的，將豎琴分為不同的聲部群，是完全正當的做法，甚至是必須的。如此一來，像前文所看到的，在樂曲行進間，突然要轉換調性時，豎琴的音樂樂段才不會被打斷。²⁴

²³ W. H. Gloud, *The Story of the Harp* (London: The walter Scott Publishing, 1905), 177.

²⁴ MacDonald 2002, 76，筆者中譯。

另外，一段發生在華格納與當代傑出豎琴家坦堡（August Tombo）²⁵之間的對話，更反映了當時兩段式踏板豎琴使用於管絃樂團作品中的問題：

當華格納尼貝龍根指環系列《萊茵的黃金》第一次在慕尼黑排練時，樂團豎琴手坦堡告知發現豎琴的部分無法確實演奏時，華格納對這一個傑出的豎琴家說：「你不可能要求我去演奏豎琴；你知道我想要的效果是什麼，現在你可以自己想辦法來處理這個部分。」²⁶

十九世紀中葉之後，特別在華格納（Richard Wagner, 1813 – 1883）創作的音樂中，其快速的轉調以及大量半音和聲不解決的音樂手法，使得兩段式踏板豎琴在管絃樂團的運用上，出現力有未逮的現象。此外，浪漫時期的作曲家如佛瑞（Gabriel Fauré, 1845-1924）理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）等人，都曾經針對兩段式踏板豎琴在十九世紀中後期管絃樂團使用時，提出同時代音樂在豎琴彈奏法中，快速轉調及半音變化樂段演奏技法的相關問題。

二、半音式豎琴製造的開始

1894年8月，豎琴家哈斯曼（Alphonse Hasselmans, 1845-1912）²⁷與顧得菲

²⁵ 豎琴家坦堡（August Tombo）是當時慕尼黑宮廷管絃樂團豎琴手，亦是理查·史特勞斯的父親法藍茲·史特勞斯（Franz Joseph Strauss, 1822-1905）的同事。

²⁶ Hector Berlioz, *Treatise on instrumentation*, enlarged and rev. by Richard Strauss, trans. Theodore Front (New York: Belwin Mill, 1948), 144, 筆者中譯。

²⁷ 是當代法國最有名的豎琴家，曾擔任巴黎歌劇院管絃樂團（Orchestra of Opera）喜歌劇院（The opera-comique）豎琴首席，自1884-1912年擔任巴黎音樂院的豎琴教席，創作以及改編豎琴相關樂曲超過五十首以上。請參考 Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. “Alphonse Hasselmans” (New York: Maxwell Macmillan, 1991), 728.

(Belgian Felix Godefroid, 1818-1897)²⁸ 聯袂拜訪當時法國普萊耶 (Pleyel) 樂器公司的經理里昂 (Gustave Lyon, 1857-1936), 提出製造另一種能夠解決兩段式踏板豎琴半音轉調問題的新式豎琴的構想。里昂參照十六世紀文藝復興時期西班牙式雙排弦 (Two-Rank) 交錯 (Cross-Strung) 豎琴的結構, 以及 1854 年時製琴家帕伯 (Jean Henri Pape, 1789-1875) 提出的構想,²⁹ 於 1897 年發明了無踏板的半音式豎琴 (Harpe chromatique sans pédal 或 Chromatic Harp)。

半音式豎琴的外型與踏板豎琴類似, 但構造大相逕庭。半音式豎琴的琴身有兩排弦, 基座沒有踏板。琴弦以交錯的方式, 由共鳴箱連接到豎琴琴頸部分的左右兩邊, 合計七十八條弦。音域共有六個八度加上一個四度。每一根琴弦皆調成固定的音高, 以取代踏板式豎琴使用踏板來操作半音的動作。琴弦的排列類似鋼琴上白鍵與黑鍵的分佈, 分成黑、白色兩排弦。³⁰以第三十五條弦為黑、白兩排弦交錯的中心點。³¹演奏半音式豎琴時, 視樂曲中樂音的行進以左 (彈黑弦) 右手 (彈白弦) 上下交互彈奏。³²

²⁸ 顧德菲是比利時裔的豎琴名家, 是繼帕瑞許·愛爾瓦之後的炫技型豎琴家, 被喻為「豎琴中的帕格尼尼」(Paganini of the Harp)。請參考 Rench 1989, 198。

²⁹ 帕伯是繼 Pleyel 以及 Erard 樂器製造公司之後, 另一知名製作法國鋼琴的製琴家。請參考 Hannelore Devaere: 'Europe and the Americas: Mechanized harps', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 913.

³⁰ 白色弦有 C、D、E、F、G、A、B 七音, 其中 C 及 F 弦各染成紅色、藍色來區別, 以免造成彈奏時的混亂。黑色弦有升 C、升 D、升 F、升 G、升 A (或降 B) 五音。

³¹ André Emmanuel, *La Harpe son evolution, ses facteurs* (Paris: Dessain Et Tolra, 1980), 58.

³² 2003 年 10 月 18 日, 筆者之訪談豎琴家柯莉薇 (Sophie Clavel) 記錄。

三、半音式豎琴在管弦樂團的使用

半音式豎琴解決了兩段式踏板豎琴在現代管絃樂團多重半音變化及轉調問題後，在李希特 (Hans Richter, 1843-1916) 於 1903 年 1 月 14 日及莫陀 (Felix Mottl, 1856-1911) 在同年 1 月 25 日致里昂的書信中，³³不難看出半音式豎琴在現代管絃樂團功能具有的新價值，兩封書信內容如下：

李希特致里昂的書信內容：

.....由於這一項新式樂器的發明，解除了豎琴在演奏華格納作品中一些較困難的豎琴聲部時的阻礙。當我在巴黎指揮《諸神的黃昏》這一部作品時，聽到樂團中四位女性豎琴家演奏這一種新型的半音式豎琴的琴音使我感到愉悅，我將這一種新式樂器的優點歸納概述如下：1) 無懈可擊的響亮音色；2) 定弦的穩定性高，使得弦不至於過度緊繃或鬆散；3) 踏板式豎琴在彈奏時，常因踏板快速轉換的需要而出現雜音，但以半音式豎琴彈奏時完全不會出現雜音；我十分滿意這種半音式豎琴的聲音.....。³⁴

莫陀致里昂的書信內容：

里昂設計製造的半音式豎琴，使得豎琴在現代管絃樂團的運用上，對於現代管絃樂曲中最困難的豎琴聲部演奏問題都能迎刃而解。除此之外，也解決了舊式踏板豎琴在快速變換踏板時經常出現的噪音問題。.....里昂如此成功的新發明，.....我們必須承認半音式豎琴絕對是一項完美而能實際運用的新發明，而且很快的它將會被社會大眾接受。³⁵

³³ 李希特是十九世紀末現代管絃樂團的指揮家，曾在 1876 年華格納歌劇尼貝龍根的指環 (*Der Ring des Nibelungen*) 系列首演時，擔任指揮工作，之後成為拜魯特音樂節的首席樂團指揮直到 1912 年。莫陀是奧國籍的指揮家，在 1876 年在拜魯特時擔任華格納的助理，編輯整理華格納早期作品，在 1880-1892 年間，擔任德國 (Karlsruhe Opera) 歌劇院總監 請參考 Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "Hans Richter", s.v. "Felix Mottl" (New York: Maxwell Macmillian, 1991), 1259, 1508.

³⁴ Gustave Lyon, " *The Chromatic Harp and Its Construction (Part II)* ", *American Harp Journal*, translated and annotated Elaine Christy Bejjani. vol.13. no.3 (Winter 1992), 23, 筆者中譯。

³⁵ *Ibid.*, 24, 筆者中譯。

里昂的半音式豎琴，似乎解決了華格納的歌劇及理查·史特勞斯的管絃樂作品對於豎琴的使用需求。例如，在華格納《女武神》(*Die Walküre*, 1856) 的 佛旦的告別與神奇煙火 (*Wotans Abschied von Brünnhilde und Feuerzauber*)、《崔斯坦與依索德》(*Tristan und Isolde*, 1865) 中的 愛之死 (*Isoldens Liebestod*)，或是理察·史特勞斯的《死與變容》(*Tod und Verklärung*. Op.24,1889) 等的管絃樂作品中，在管絃樂曲中豎琴的聲部上，皆運用大量的琶音及分散和絃，以快速轉換且不解決的和聲結構，為樂曲作和聲填充的效果。這樣的聲部內容，對管絃樂團豎琴家以兩段式踏板豎琴演奏而言，是演奏技法以及踏板轉換技術水準的一大考驗。如果在演奏上述的曲目上，將兩段式踏板豎琴轉換成里昂的半音式豎琴來演奏，關於兩段式踏板轉換問題將迎刃而解。³⁶

里昂為華格納的歌劇劇情中對於豎琴的需求，亦提供了另一個新選擇。他特別為華格納歌劇《紐倫堡名歌手》(*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868) 製造出另一種較小型的半音式豎琴，稱之為魯特豎琴 (Harp-Lute)，以供劇中人物貝克梅瑟(Beckmesser)在演唱小夜曲(*Serenades*)時的伴奏。³⁷ 華格納夫人柯西瑪(Cosima Wagner, 1837-1930) 在 1899 年一封致里昂的書信中，亦提到對於半音式豎琴在拜

³⁶ 理察·史特勞斯其他的管絃樂作品，如《唐璜》(*Don Juan*. Op.20, 1889)、《英雄的生涯》(*Ein Heldenleben*. Op.40, 1898)、《莎樂美》(*Salome*, 1905) 的 七紗舞 (*Salome Tanz*)，在管絃樂曲中豎琴的聲部上，大量使用豎琴的滑奏技術。因此，半音式豎琴在上述的樂曲中，並不適用。請見半音式豎琴的後續討論。

³⁷ Hannelore Devaere: 'Europe and the Americas: Mechanized harps', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 914.

魯特的管絃樂團中使用的認同與讚賞。

柯西瑪致里昂的書信內容：

……您精心設計的新式豎琴，已由我們管絃樂團三位指揮家及豎琴手在拜魯特演出了，他們一致認同您這一種具有美觀及優越價值的樂器。這個樂器在
外表與聲音上同樣令人陶醉，我將把這座豎琴放置在我的音樂室中作為裝飾
佈置。里昂先生，對於您的誠意，我萬分感激。親愛的先生，請接受我與我
子女們衷心真誠的感謝，並附上我對您的敬意。³⁸

這一種形制較小的豎琴全部將琴弦部分換成金屬弦，聲音非常清亮突出，音
色近於大鍵琴的聲音。這一種小型的半音式豎琴除了在拜魯特（Bayreuth）演出之
外，亦隨著華格納歌劇在巴黎歌劇院、米蘭的斯卡拉劇院（La Scala）、阿姆斯特
丹、海牙、威尼斯等歐洲各地演出中被使用。³⁹

雖然在華格納或理查·史特勞斯的歌劇及管絃樂作品中，顯現出半音式豎琴
的高度的功能性。不過，由於調音、演奏技術、及在管絃樂團運用等問題，使得
半音式豎琴的發展，在 1930 年代以後開始走下坡。

四、半音式豎琴的沒落

由於半音式豎琴的弦數眾多，大量的指法問題、兩弦之間狹窄的間距位置及
辨識正確的琴弦來彈奏都必須仰賴高度的演奏技術。而真正有學習意願、具備這
種高度演奏技術的豎琴家並不多見，使得兩段式踏板豎琴存在於當時的社會，仍

³⁸ Gustave Lyon. “*The Chromatic Harp and Its Construction (Part II)*”, *American Harp Journal*, trans. Elaine Christy Bejjani. vol.13. no.3 (Summer 1992), 27, 筆者中譯。

³⁹ Ibid.

是當代學習的主流，而學習半音式豎琴的人口越來越少。時至今日，知名的豎琴演奏家仍然以兩段式踏板豎琴作為演出或教學的工具。

在管弦樂團的運用上，雖然里昂針對調音問題將琴頸的音栓及琴頸部分改以金屬製造，讓琴弦較不易斷裂，但在每次演奏時仍須調整配合樂團需要，調音耗費多時。不過，導致半音式豎琴在管絃樂團使用的成效不如預期，最重要因素應是半音式豎琴無法執行滑奏（Glissando）的演奏技術。

豎琴在十九世紀浪漫時期的管絃樂曲中，經常運用滑奏的特殊效果，作為管絃樂團整體音響色澤的效果呈現。自從李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）首度將豎琴的滑奏運用在《但丁交響曲》（*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1859）之後，後繼的作曲家經常大量使用豎琴的滑奏，作為管絃樂曲音響色澤的調配、或標題音樂的景物象徵媒介。而半音式豎琴受限於琴弦的交錯排列構造，除了可以在 C 大調與降 C 大調製造滑奏的效果外，無法製造出踏板式豎琴華麗、燦爛的音階式滑奏（Scale Glissandi）或和弦式滑奏（Chordal Glissando）的功能。因為兩種樂器構造及功能的不同，使得愛拉德兩段式豎琴在管絃樂團上的功能並沒有完全被半音式豎琴取代。而半音式豎琴困難的演奏技術加上豎琴演奏者的學習意願、以及在管絃樂團使用的多寡，使得半音式豎琴經過時代的考驗後，漸漸淡出二十世紀的音樂圈，時至今日，半音式豎琴的興衰歷史，儼然已成為豎琴樂器演進史中文獻紀錄的一部分了。

第二節 單一踏板式豎琴在十九世紀管弦樂團初期的運用及其問題，

1830 年以前

壹、單一踏板式豎琴在十九世紀管弦樂團初期的運用及其問題

1720 年，德國巴伐利亞地區的霍赫 布魯克發明踏板式豎琴。之後，這一種新式豎琴被介紹到當時歐洲的許多音樂中心，受到多方的歡迎，尤其在巴黎獲得最多的迴響。十八世紀中葉開始，豎琴成為巴黎上流社會及貴族社交生活中的附屬品之一，因其優雅的外型及繁複華麗的雕刻裝飾，使得豎琴成為上流社會、富有家族、貴族名流之間炫耀的象徵。加上法國皇后瑪莉·安東尼特(Marie Antoinette, 1755-1793) 對豎琴的愛好，使得當時的皇室貴族莫不希望藉著彈奏豎琴來襯托其貴族式高貴、優雅的氣質，仕女名流也常以「上豎琴課程」為追隨當時皇室貴族流行的時尚風潮。⁴⁰

當時的豎琴多使用在沙龍音樂會的獨奏、合奏或與其他樂器組成室內樂的演出。根據一項統計，在瑪莉·安東尼特的時代，亦即 1770 到 1784 年間，巴黎市內共計有 58 位豎琴教師從事豎琴教授相關課程。為數不少的豎琴製造商皆以巴黎

⁴⁰ 瑪莉·安東尼特本身即是一位優秀的豎琴家，她於 1770 年成為法國皇太子妃之後，將演奏豎琴的風潮帶入巴黎上流社交圈。請參考 Nancy Thym-Hochrein: ' Europe and the Americas: Mechanized harps', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 912. 以及 Rench 1989, 158-162。

為豎琴發展的重鎮，⁴¹在十八世紀中葉之後，巴黎儼然成當時為歐洲豎琴工業發展最重要的都市。⁴²

這時期的豎琴屬於單一踏板式豎琴，由於豎琴基座只有一段式的凹槽以供踏板位置的變換，因此半音或轉調的功能經常受到限制，曲目大部分必須固定的調性上，因此，豎琴大多以獨奏性質的豎琴獨奏會，或以伴奏性質與聲樂、長笛、雙簧管、小提琴、大鍵琴、大提琴組成室內樂的演出。在管弦樂團的運用上，由於調性的限制及轉調時造成的不便，使得豎琴在歌劇或管弦樂曲的使用空間很小，僅侷限在豎琴基本的琶音、和弦的音型或模仿其他樂器音色的音樂媒介。以下及概述在當時歌劇及管弦樂曲中豎琴被使用的情形。

一、單一踏板式豎琴在管弦樂團的運用

在歌劇管弦樂團中，對於一段式踏板豎琴的使用相當有限，除了將豎琴當作某種聲響的媒介以及戲劇內容的實踐外，作曲家多數將豎琴當作簡單的伴奏型的樂器。

例如，葛路克在其作品《奧菲歐與幽迪莉絲》(*Orfeo ed Euridice*, 1762)中，為了表現「奧菲歐彈奏里拉琴」的劇情效果，在樂團中使用豎琴，做為敘事性內

⁴¹ 當時在巴黎的樂器製造商為數眾多，包括 Louvet, Nodermann, Renault & Chatelain, Wolter, Holtzmann, Cousineau luthier 等多家。請參考 Rench 1989, 215-219。

⁴² Nancy Thym- Hochrein : 'Europe and the Americas: Mechanized harps', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xx, 912.

容的戲劇表現。盧賽爾⁴³在歌劇作品《吟遊詩人歐希安》(*Ossian ou Les Bardes*, 1804)使用12部豎琴，重建中世紀吟遊詩人邊彈豎琴邊唱歌的戲劇結構。羅西尼在歌劇作品《塞爾維亞理髮師》(*Der Barbier von Sevilla*, 1816)中，使用豎琴作為吉他音色的聲音媒介，演奏出類似吉他音色的伴奏音型為男高音伴奏。除了《塞爾維亞理髮師》以外，羅西尼在歌劇作品如《奧泰羅》(*Othello*, 1816)及《威廉泰爾》(*Guillaume Tell*, 1829)的樂團編制中亦加入豎琴，但功能性不高。1831年，法國大歌劇作曲家麥亞貝爾第一次在其歌劇作品《惡魔羅伯》(*Robert le diable*)，使用兩聲部豎琴。他亦在1836年的歌劇作品《修古諾教徒》(*Les Huguenots*)使用豎琴為人聲(合唱)伴奏。在這兩部作品裡豎琴的功能僅限以簡單的琶音作為伴奏型樂器。值得一提的是，波阿地歐在1825年，第一次將豎琴的泛音使用在歌劇作品《白衣貴婦》(*La dame blanche*)中，將豎琴的泛音融入與雙簧管、法國號、巴松管與弦樂融合的樂團聲響裡。⁴⁴

單一踏板式豎琴在管弦樂中的使用，比歌劇作品更少。根據文獻記載，在1830年以前，只有海頓在1791年的戲劇音樂《奧菲歐與幽迪莉絲》(*L'anima del filosofo Ossia Orfeo ed Euridice*)中曾使用豎琴，以及貝多芬在《普羅米修斯》(*Geschöpfe*

⁴³ 為當代著名作曲家、巴黎音樂院的作曲教授(從1818年到1837年)，也是白遼士的作曲老師。在當代受到法國皇后瑪莉·安東尼特及拿破崙的尊敬。請參考 Cheryl Ann Fulton, "The Twelve harps of Ossian: An Overview of Jean-François Le Sueur's *Ossian ou Les Bardes*," *American Harp journal*. vol.11. no.2 (Winter 1987), 23-27。

⁴⁴ Rench 1989, 211。

des Prometheus, 1801) 中使用豎琴為大提琴獨奏伴奏。從這些作品的使用中可以看出，除了戲劇性結構的實踐、以及模仿其他樂器音色的音樂媒介功能，能突顯出豎琴在管弦樂團中有不可或缺之重要性外，做為伴奏型功能樂器取向的豎琴，其實是容易被其他鍵盤類或異質性樂器所取代的。因此，在兩段式踏板豎琴發明之前，單一式踏板豎琴在樂團中很少被使用，實在是有原因的。

二、單一踏板式豎琴在管弦樂團運用問題

針對單一踏板式豎琴調性及轉調的限制，Cheryl Ann Fulton 在美國音樂期刊《美國豎琴月刊》(American Harp Journal) 中，以盧賽爾的歌劇作品《吟遊詩人歐希安》發表一篇文章 12 把豎琴 - 盧塞爾的《吟遊詩人歐希安》概述 (*The Twelve harps of Ossian : An Overview of Jean-François Le Sueur's Ossian ou Les Bardes*)，來討論單一踏板式豎琴在當時管弦樂團使用時的限制。⁴⁵ 在其文章中，引述盧賽爾在這首管絃樂總譜之後的一段說明，內容特別針對豎琴在樂團使用時的調性限制、轉調問題及豎琴聲部的配置，提出自己寫作時的編配及想法：

這一齣歌劇中，在豎琴的配置上，為了與管弦樂團搭配，及呈現出在舊約聖經詩篇中為數眾多的豎琴的聲響，將 12 部豎琴分為兩個群組，各以六部豎琴為一組，劃分為豎琴第一部及豎琴第二部，以延續在樂曲上的調性安排及聲部配置。⁴⁶

⁴⁵ Cheryl Ann Fulton, “The Twelve harp of Ossian: An overview of Jean-François Le Sueur’s *Ossian ou Les Barde*,” *American Harp journal*. vol.11. no.6 (Winter 1987), 23-27.

⁴⁶ *Ibid.*, 26, 筆者中譯。

為了減少單一式踏板豎琴在樂曲調性轉換之際，常會出現無法演奏的問題，盧賽爾將豎琴分為兩個群組，分置在不同的調性上，交替使用不同群組的豎琴聲部，來配合樂曲進行時的轉調需要。此外，由於單一式豎琴的踏板限制，使得作曲家在為豎琴的聲部編配時，只能以簡單的琶音音型、八度音程、和弦、使用同音異名（enharmonic）的方法，在樂團中製造出和聲式的填充效果，較難針對樂曲內容或劇情需要為豎琴的聲部設計繁複、花俏及多樣化的演奏音型。

在麥亞貝爾的歌劇作品《修古諾教徒》第二幕第八首 沐浴者的合唱（*Choeur des Baignenre*）中，亦可以看到類似有關豎琴技術操作的困難，導致豎琴較難廣泛被管絃樂團所運用的問題。這一首樂曲在降 E 大調上，因此，可以加入單一式踏板豎琴的聲部，樂曲中使用豎琴為人聲伴奏，以豎琴的琶音來製造沐浴時水聲流動的效果【譜例 1】。不過，因受限於單一式踏板豎琴，只能演奏的有限調性以及彈奏音型的限制。譜例 1 中的樂曲為降 E 大調，豎琴聲部以簡單的和弦以及琶音音型，為樂曲作和聲功能的填充及樂團聲響中的音色調配。

【譜例 1】《修古諾教徒》，第二幕第八首，沐浴者的合唱，1-3 小節。

譜例來源：Hector Berlioz, *Example to Berlioz's Treatise on Instrumentation* (New York: Edwin F. Kalmus), 58.

58 (188)

N° 32.

G. Meyerbeer.

Die Hugenotten.

Akt II N° 8, Chœur der Badenden.
Partiturausgabe von M. Schlesinger, Paris.
Seite 261 Takt 8 bis Seite 263 Takt 1.

Les Huguenots.

Acte II N° 8, Chœur des baigneurs.
Edition en partition de M. Schlesinger, Paris.
De page 261 mesure 8 à page 263 mesure 1.

The Huguenots.

Act II N° 8, Chorus of bathers.
Edition published by M. Schlesinger, Paris.
Page 261 bar 8 to page 263 bar 1.

Poco andante. (♩ = 76)

Flauti. *ppp*

Clarinetti in B (Sib). *ppp*

Fagotti. *dolcissimo e legato*

Corni in Es (Mib). *p*

Corno in B (Sib) basso. *p*

Timpani in B (Sib) Es (Mib). *pp*

Arpa. *ben marcato*

Violino I. *con sord. ppp*

Violino II. *con sord. ppp*

Viola. *con sord. pizz.*

Soprano I. *pp molto dolce e cantabile*
Chœur des Femmes. Jeu-nes beau-tés, sous ce feuil.
Chor der Frauen. Ihr Mäd-chen, kommt! in je- nem
Chorus of Ladies. Ye maidens fair, neath this green

Soprano II. *pp*
Jeu-nes beautés,
Ihr Mädchen, kommt,

Soprano III. *pp*
Ye maidens fair,

Violoncello. *dolcissimo e legato*

由以上的兩個實例可以歸納出，在 1830 年之前，單一式踏板豎琴使用在樂團裡時，在技術上及實際演出時的一些困難點：

（一）豎琴演奏技巧

由於單一式踏板豎琴只有一段式的踏板功能，因此實際在演奏時，豎琴的聲部常侷限在琶音、和絃、和協音程和裝飾音的使用。在管弦樂團使用，則大部分以琶音及和弦居多。

（二）豎琴踏板問題

由於豎琴只有一段式踏板功能，以豎琴為樂團編制的樂器時，樂曲部份多半遷就豎琴有限的調性，大部分會以降 E 大調為主，來決定樂曲的調性。前述兩個範例，皆採用降 E 大調做為樂曲的調性即為明證。除了一段式的踏板問題外，因為降 E 大調為一段式踏板豎琴的空弦位置，在特定大小調的調性上，有較多的選擇。另外，由於處於空弦位置，琴弦的聲響通常會比較明亮。

（三）轉調問題

為解決管弦樂曲經常性的轉調樂段，豎琴必須分為不同調性的群組，或同時使用同音異名（如降 C 音 = 升 B 音）的音來演奏，以配合樂團樂曲演出時的需要。這樣的方式，卻不一定在所有的管弦樂曲中皆可適用，也經常造成作曲家在管弦樂曲中捨棄豎琴的使用。

從十八世紀末到十九世紀初，雖然作曲家已經注意到豎琴特有的音色及表現力，但由於單一式踏板豎琴受到樂器本身的限制，無法將豎琴廣泛的運用在管弦

樂團之中。在大歌劇的管弦樂或交響樂團管弦樂曲的部分，遷就於樂器本身的限制，多半以簡單的琶音、和弦、協和音程或裝飾音為管弦樂曲奏出裝飾性的功能。這一個技術性問題，直到 1811 年，法國樂器製造家艾拉德將單一踏板式豎琴改良成新型兩段式踏板豎琴，才解決了豎琴轉調的調性及踏板問題，得以在管弦樂團作品中被多樣化的使用。

貳、樂器改良及豎琴演奏技法的創新

一、樂器改良

1811 年，法國樂器製造商艾拉德將單一踏板式豎琴改良成新型兩段式踏板豎琴之後，使得豎琴的機械裝置更靈活穩定，機動性更強。兩段式踏板豎琴以降 C 大調為主，可以演奏所有的大小調，並且由於豎琴琴弦弦數的增多及琴身體積加大，音域與音量也隨之擴增，新式的踏板式豎琴不但適合小型室內樂精緻的演出，也適合在大型音樂會中演出。從兩段式豎琴踏板問世以後，豎琴由貴族化的私有收藏轉為中產階級的大眾化樂器，豎琴音樂的演出從沙龍音樂會轉向新型的大眾音樂殿堂；之後更被引進管弦樂團成為樂團的編制樂器。以下筆者將單一踏板式豎琴與兩段式踏板豎琴形制、功能製表說明【表列一】，以比較兩種踏板豎琴在功能上的差別。

【表列一】單一式踏板豎琴與兩段式踏板豎琴的比較

項目	單一式踏板豎琴	兩段式踏板式豎琴
高度	63-67 inch (160-170cm) 之間	66 inch (169cm) 以上
踏板裝置	一段式	兩段式
弦數 ⁴⁷	介於 36-42 弦之間	介於 43-47 弦之間
音域	五個八度加一個六度。 (從 F' 到 d''')。	六個八度加一個四度。 (從 C ^b ' 到 f ^b '''')。
可彈奏調性	八個大調，五個小調	所有的大小調
空弦位置	降 E 大調	降 C 大調
轉調	受一段式踏板限制，只能演奏特定的調性，無法自由轉調。	可以藉由兩段式踏板的操作，自由轉調。

由此可以看出，兩段式踏板豎琴除了在弦數、音域、音量的數量都是單一踏板式豎琴的擴充外，最重要的是在功能上，解決一段式踏板豎琴半音變化及轉調的限制。

愛拉德的新發明不但受到比利時裔的音樂學家費提斯 (François-Joseph Fétiş, 1784-1871) 的公開肯定，一位在德勒斯登地區的豎琴家泰瑞莎 (Therese aus dem Winkel), 亦在《音樂通報》(Allgemeine musikalische Zeitung) 的音樂時事評論中，贊揚兩段式踏板式豎琴的結構及音色特質。⁴⁸這一個跨時代的新發明，沿用至今已有二百多年的歷史，在今日世界各地皆以此形制的豎琴在各大交響樂團中使用。

二、兩段式踏板豎琴演奏技法的創新

⁴⁷ 比較表中的高度及琴弦數的數據是根據現有收藏的豎琴做一個約略的平均值。

⁴⁸ 泰瑞莎是德國的豎琴家兼音樂評論家，發表有關豎琴的時事評論，此段評論載於 1843 年第 163 卷。資料來源取自於 Zingel 1992, 32.

隨著踏板豎琴的演出從私人沙龍轉向音樂廳，對於專業豎琴家的需求亦相對增加。十九世紀裡歐洲皇室及富裕的中產階級，對豎琴仍具有高度的學習興趣，根據一項統計，1830 年代裡艾拉德研發出的兩段式踏板豎琴，在歐洲的銷售量達到 4000 台左右，遙遙領先其他歐洲豎琴樂器製造商的銷售量。⁴⁹ 由於師資的需求及大眾的興趣，職業性的豎琴教師或專職演奏的豎琴名家開始出現。根據文獻記載，十九世紀浪漫初期，歐洲大陸各地的音樂中心，如法國巴黎、維也納、義大利、德國、英國皆有音樂學院已開設專業的豎琴課程。⁵⁰ 也因為各地的演奏技法有所差異，因而形成了不同的演奏派別。而法國承襲波旁王朝延續下來對豎琴的喜愛，巴黎成為當時歐陸豎琴發展最成功的地方。1825 年，那德曼 (François Joseph Nadermann, 1781-1835)⁵¹ 成為法國國立巴黎音樂院的第一位豎琴教授，巴黎音樂院便成為當時歐洲培育豎琴演奏家最著名的搖籃。⁵²

這一段時期的豎琴家，不但是職業演奏家、豎琴教師，也是作曲家。除了經常公開演奏、教學，亦寫作豎琴專書、練習曲集、獨奏曲、室內樂、及大量改編其他器樂曲作為豎琴演奏或練習曲目。當代的豎琴家如普魯瑪 (Antoine Prumier,

⁴⁹ Rensch 1989, 184。

⁵⁰ 如巴黎的巴黎音樂院 (The Paris Conservatoire)、維也納的維也納音樂院 (Vienna Conservatory)、義大利的拿波里音樂院 (Conservatory of Naples)、米蘭音樂院 (Conservatory of Milan)、英國皇家音樂院 (Royal Academy of Music) 等等。

⁵¹ Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th ed., s.v. "François Joseph Nadermann" (New York: Maxwell Macmillian, 1991), 1285.

⁵² Rensch 1989, 197。

1781-1835)⁵³、拉鮑爾 (Theodor Labarrer, 1805-1870)⁵⁴、哈斯曼 (Alphonse Hasselmans, 1845-1912)⁵⁵等人，繼那德曼之後相繼成為巴黎音樂院的豎琴教席，亦使用兩段式踏板豎琴從事教學及演奏工作。

而當時的豎琴名家包括狄日 (François-Joseph Dizi, 1780-1840)⁵⁶、鮑沙 (Robert Nicolas Charles Bochsa, 1789-1856)⁵⁷ 帕瑞許·愛爾瓦 (Elias Parish Alvars, 1808-1849)⁵⁸ 顧德菲等人藉著多次公開的豎琴獨奏會以炫技的方法來演奏豎琴，挑戰豎琴演奏技法的極限，讓大眾對這一種新型的兩段式踏板豎琴，有更深入的瞭解與認識。⁵⁹

⁵³ Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "Antoine Prumier" (New York: Maxwell Macmillian, 1991), 1453.

⁵⁴ 拉鮑爾曾擔任法國巴黎音樂院豎琴教授，巴黎喜歌劇院的指揮 (1847-1849) 及路易拿破崙 (Louis Napoleon) 私人樂團指揮、出版豎琴專書 *Méthode complete de harpe*, op.118，內容包括 28 個章節及 20 種相關的豎琴練習曲。請參考 Zingel 1992，以及 Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "Theodor Labarrer" (New York: Maxwell Macmillian, 1991), 990.

⁵⁵ 哈斯曼從 1884-1912 年擔任巴黎音樂院豎琴教席，近代有名的豎琴家皆出自於其門下。請參考 Rensch 1989。

⁵⁶ 1825 年出版的練習曲 *48 Progressive Études*，至今仍是豎琴學習者必備的重要練習曲目。請參考 Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "François-Joseph Dizi" (New York: Maxwell Macmillian, 1991), 438.

⁵⁷ 鮑沙是那德曼的學生，曾任拿破崙 (Napoleon Bonaparte)，1813 年及波旁王朝路易十八 (Louis XVIII)，1816 年時的宮廷豎琴家。1823 年成為英國皇家音樂院 (Royal Academy of Music) 豎琴教席，1826 年為國王劇院 (King's Theatre) 指揮。請參考 Zingel 1992，以及 Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "Robert Nicolas Charles Bochsa" (New York: Maxwell Macmillian, 1991), 201.

⁵⁸ 關於帕瑞許·愛爾瓦將在下一段中有詳細的敘述。

⁵⁹ 以上列入的豎琴家，是為對兩段式踏板豎琴初期發展有重大貢獻者的名家，以符合本章節研究重點，以演奏單一式踏板豎琴為專長的演奏家則不列入本文範圍之內，如陶樂蒂·史博 (Dorette Scheidler Spohr, 1787-1834)。

在 1832 年出版的書《新式豎琴的效果》(*New Harpe Effet*) 裡，鮑沙提出多種關於豎琴泛音 (Harmonic) 及止音 (Muffling Tone) 的演奏技巧及方法。拉鮑爾在 1844 年出版的《豎琴彈奏完全手冊》(*Méthode complete de harpe, op.118*), 提出許多在兩段式踏板豎琴革新的演奏技法，除了基本的音階(Scale) 琶音(Arpeggio) 顫音 (Trill) 之外，特別強調泛音、滑奏 (Glassiando)⁶⁰及同音異名 (Synonyms or Enharmonic) 等技巧運用的方法。

帕瑞許·愛爾瓦繼承拉鮑爾師業，並加以發揚光大，創造出結合滑奏及同音異名的兩種演奏法的新技法，稱之為「和弦式滑奏」(Chordal Glissando 或 Sdruciolando 或 Slipping) 在帕瑞許·愛爾瓦創作的豎琴獨奏曲《曼陀鈴》(*Grand Study : Mandoline*), 更進一步將「和弦式滑奏」與「泛音」技巧結合，⁶¹成為新的炫技式的演奏法。豎琴家們以多樣化的演奏技巧來吸引世人的目光，不但使豎琴演奏的發展空間更為寬廣，也提升了作曲家在樂團使用豎琴當作樂器編制的意願跟興趣。

帕瑞許·愛爾瓦堪稱是十九世紀最偉大的豎琴獨奏家暨作曲家，他不但創作許多豎琴的超技練習曲，還曾經將貝多芬的鋼琴協奏曲、及蕭邦的奏鳴曲改由豎琴演奏。音樂學家費提斯、⁶²孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-1847)⁶³、李斯特

⁶⁰ 滑奏包括 (1) 單音滑奏、(2) 雙音滑奏 - 以二指、三指形成平行三度的滑奏。

⁶¹ 最佳範例，亦可見於拉威爾為豎琴創作的室內樂《序奏與快板 - 附弦樂四重奏、長笛與豎笛伴奏的豎琴曲》(*Introduction et Allegro pour Harpe avec acct de Quator á cordes, Flute et Clarinette*) 一曲中的裝飾奏部分。

⁶² Zingel 1992, 35。

(Franz Liszt, 1811-1886) 都曾公開讚揚他的精湛技藝。⁶⁴ 泰瑞莎曾針對帕瑞許·

愛爾瓦炫技式的演出在《音樂通報》發表評論，其中的一段內容如下：

帕瑞許·愛爾瓦演奏的豎琴音樂，在中音域的的音色似銀鈴般的亮眼，樂段中飽滿豐厚的和聲、閃亮動人的音色聽起來像阿拉伯式藤蔓花紋上五彩繽紛的亮眼圖案。他的演出與豎琴本身的特質同樣使人著迷。……不管是三度、六度、八度音程或簡短的單音、一連串的音符、甚至於顫音，都在他神乎其技的精湛技藝下充滿燦爛的光彩，而深深的吸引著觀眾的注意力。他所寫作的豎琴樂曲，內容紮實卻充滿即興創作的意味。作品中的原始構想架構清晰，內容亦頗具深度，融合現代的炫技風格及古典正統的純淨自然，在令人驚異的轉調聲中蘊藏了精心設計的旋律線條，……他經常使用一些不尋常的調性，如六或七個降記號的降 G 大調或降 C 大調來演奏豎琴，他本身令人激賞的舞台魅力與結構幾近完美的兩段式踏板豎琴二者相輔相成，相得益彰。……他開創了豎琴的新世紀。⁶⁵

1842 年，白遼士在德國的德勒司登 (Dresden) 第一次聽到他公開演出之後，驚異於他精湛的技藝，在《回憶錄》(Memoirs) 德國紀行，一封致恩斯特 (Ernst) 的書信中曾經提及：「我對這一位有史以來最好的豎琴家，致上我最高的敬意。

他是一個稀有的天才，是豎琴界中的李斯特。」⁶⁶ 而在 1843 年出版的《配器大全》

一書中亦提到帕瑞許·愛爾瓦超乎常人精湛的演奏技法：

堪稱是有史以來最偉大的豎琴名家的帕瑞許·愛爾瓦，在豎琴踏板的巧妙配置下，可以飛快地彈奏出一般人看似無法彈奏的音型和琶音。⁶⁷

⁶³ 帕瑞許·愛爾瓦在 1831-1836 年間，旅居德國，經常公開發表音樂會，在萊比錫時是孟德爾頌的樂團助理。請參考 Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8thed., s.v. "Elias Parish Alvars"(New York: Maxwell Macmillan, 1991), 1366.

⁶⁴ Rensch 1989, 193.

⁶⁵ 泰瑞莎曾是那德曼的學生，推崇那德曼一段式踏板豎琴的演奏技巧，此段評論載於德國音樂雜誌《音樂通報》，1843 年第 167 卷期。資料來源取 Zingel. 1992, 36-37，筆者中譯。

⁶⁶ Berlioz, *Memories of Hector Berlioz from 1803 to 1865*.1960, 352。

⁶⁷ MacDonald 2002, 77-78.

由於樂器的改良演進、豎琴家對於大量的豎琴音樂創作、教學活動的蓬勃發展及演奏技法的提倡、創新，不但使得豎琴的發展過程為之開闊，亦使得愛拉德兩段式踏板豎琴因其特殊的演奏技法及絢麗的音色呈現，開始在十九世紀的管弦樂團中漸露鋒芒。

在先天條件及後天環境的配合下，愛拉德兩段式踏板豎琴在獨奏、重奏或室內樂的曲目，或在管弦樂團的運用在十九世紀浪漫時期達到最高峰。白遼士在其管絃樂作品中對於豎琴的運用，亦具有開創性的意義。在其諸多的管絃樂作品中，白遼士賦予豎琴展現出不同的風貌與深層寓意，在他巧妙地運用下，使得豎琴這一項樂器具有音樂與戲劇的高度內涵。