

第四章 白遼士管絃樂法中的豎琴

第一節 文字論述

白遼士在 1842 年 8 月完成《配器大全》之際，曾寫下了的兩段敘述：

我剛完成一本關於管絃樂法的書，我希望它的價值，能填補其他有關管絃樂法的論述中的缺口及空白，期冀大家能接受並使用這一本書。……在這一本書中，我已寫下關於所有的樂器使用的基本原則及技巧的詳細說明。¹⁰²

我寫這一本書的目的，是希望藉由研究器樂本身在當代音樂中的使用，以得出在配器法中，編配出協調的樂器組合的基本法則。盡可能使每一種樂器皆能適切的表達出其器樂的潛能與特質，在樂器組合中製造出特殊的樂音及對比效果。¹⁰³

白遼士的《配器大全》在十九世紀被視為是管絃樂法的使用指南，到了二十世紀，它變成為研究樂器歷史、管絃樂實作，以及受到白遼士音樂思想啟迪的資料來源。內容中對於樂器的音域範圍及技巧的表現，皆有明確的法則及清楚的論述。白遼士對於樂器特質與展現潛能的重視，大於樂器本身音域的範圍及技巧的限制。在他周延、細密的思考下，協調的樂器組合及音響效果的對比，成為白遼士在管絃樂作品中處理的重點。

¹⁰² Macdonald 2002, xix. 筆者中譯。

¹⁰³ Ibid., 293. 筆者中譯。

這一本《配器大全》的價值，不僅在白遼士的時代，是一本無法匹敵的實作練習範本，可學習到管絃樂法的基本要素與精華。同時，書中的論述內容，亦使得後人在研究白遼士的管絃樂作品時，能與他音樂創作中的見解與觀點相互連結，因此更進一步了解，白遼士音樂作品中的深度內涵。¹⁰⁴

白遼士所創作的音樂作品，在當代的法國沒有受到應有的重視，但他的《配器大全》一書，卻在法國境內外廣泛受到歡迎。除了法文版本外，先後被翻譯成德文、義大利文、英文、俄文等五國語言版本。法國作曲家聖桑(Camille Saint-Saëns, 1835-1921) 曾經提到：

這是一本令人嘆為觀止的書！它綜合了所有新奇的想法與創意。我必須說，這是一本在我身處的世代中，伴隨我成長的書。文中顯露出高度的創意想像，以及白遼士筆下令人讚嘆的藝術眼光，使得本書具有無上的價值。同時，這也是一本渴望了解配器法與管絃樂法的學習者，最佳的自我學習手冊。¹⁰⁵

不僅如此，本書除了超乎常態的受到重視外，也是白遼士之後許多管絃樂作曲家的參考範本。例如，聖桑、林姆斯基 高沙可夫 (Nikolai Andreievich Rimsky-Korsakov, 1844-1908) 但第 (Vincent d'Indy, 1851-1931) 艾爾加 (Edward Elgar, 1857-1934) 浦契尼 (Giacomo Puccini, 1858-1924) 馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 戴流士 (Frederick Delius, 1862-1934) 德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 理察 史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-1949) 布梭尼 (Ferruccio Busoni,

¹⁰⁴ MacDonald 2002, xiv.

¹⁰⁵ 本段敘述原載於 Camille Saint-Saëns. *Portraits et Souvenirs* (Paris, 1909), 5-6. 資料來源取自 MacDonald 2002, xiv. 筆者中譯。

1866-1924) 拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937) 等人，在其管絃樂作品的創作上，都曾師法白遼士《配器大全》書中，對於配器法及管絃樂法的看法及建議。¹⁰⁶

在白遼士 1848 年出版的《配器大全》一書中，將豎琴與吉他、曼陀林歸為撥弦樂器。在內文中，¹⁰⁷ 對於單一式踏板豎琴與兩段式踏板豎琴的踏板構造，在功能與使用方法的差異性，提出明確的說明及比較外，對於愛拉德兩段式踏板豎琴的演奏技巧，亦提出詳細、專業的敘述與前瞻性的建議。在豎琴與樂團的關係上，對於豎琴在低、中、高音域的運用、豎琴在樂團聲部的配置及相關的管絃樂寫作手法、豎琴與其他樂器搭配後的效果、以及豎琴與管絃樂團融合的音響色澤，皆有相當明確的論述及深入淺出的精闢見解。因此，在白遼士之後，兩段式踏板豎琴，開始成為許多十九世紀作曲家筆下的管絃樂曲編制內的樂器，應是其來有自。

在《回憶錄》(*Memoirs*) 中，白遼士曾提及在 1841-1842 年間的德國之旅，遇到豎琴家帕瑞許·愛爾瓦，目睹他令人驚異的炫技式的演奏技法，並引發他改寫豎琴部分的內文及實例的動機。因此，他在 1843 年 5 月回到巴黎時，即參照帕瑞許·愛爾瓦的意見，將關於豎琴論述中沒有潛在發展或不夠份量的部分，予以刪除或改寫。¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibid., xiv.

¹⁰⁷ 關於《配器大全》中，豎琴部分相關的論述中譯，請見附錄一。

¹⁰⁸ Ibid., xxi.

在《配器大全》中，白遼士對於豎琴在管弦樂團中的功能，所提出的看法及建議，可以整理歸納為三點：

一、樂器的音色特質

（一）豎琴的音色呈現

豎琴在管弦樂團或合唱團的運用時，會因它的特殊的音色、和弦、琶音而呈現出非常亮麗的音響效果。豎琴的音色其實相當突出，在樂團的使用上，只要經過精心的設計及聲部配置，不管是一把豎琴、兩把、三把或四把豎琴，所呈現出的音色是相當亮麗特殊，而且無法被其他樂器所取代。

（二）豎琴在不同音域的運用

- （1）高音域 - 高音域的弦音，通常呈現出像水晶一般清透伶俐、細緻、生氣蓬勃的音色，這樣的特質適合描寫優雅、夢幻的情境，或是似呢喃低語，訴說內心深處秘密的輕柔旋律。
- （2）低音域 - 豎琴的低音弦，（除了非常低音的弦，音色比較鬆弛、黯淡外），通常具有非常神秘、沉靜和美麗的音色效果。

（三）泛音的使用

豎琴的泛音，特別是當許多把豎琴一起合奏時，具有神奇的魔力。獨奏的豎琴家們經常泛音使用在幻想曲、變奏曲和協奏曲的裝飾奏之中。再也沒有比將豎琴的泛音，與長笛和豎笛的中音域的樂音組合時，更具有神秘而寧靜的美感。

二、管絃樂團中豎琴聲部的寫作手法

（一）豎琴聲部的寫作方法

- （1）在豎琴指法上，通常使用兩手彈奏，但不用小指彈奏，與鋼琴的指法不同。左、右手每次單手最多可以彈出四個音的和絃或琶音。
- （2）不管在上行或下行，和絃以連續音來彈奏，是最符合豎琴的自然方式。一般而言，琶音的音型通常不會超過一個八度，

特別是速度很快時；否則會因為手指位置的改變，使彈奏的困難度增加。

(3) 不要將兩手的音高位置寫的太近，至少應該相距六度到一個八度以上，否則彈奏時會互相干擾。此外，如果兩手彈奏只相距三度的琶音時，手指在撥弦時，必須要彈奏另一隻手剛撥奏的同一根弦，使得這一根弦沒有足夠的時間產生振動，得到應有的共鳴，出現音色黯淡或有雜音的問題。

(4) 如果是連續的琶音或超過一個八度以上的琶音，不管上行或下行，必須寫成分散由兩手彈奏的琶音，而不是兩聲部的琶音。以兩手互相銜接改變位置以接續的方式來彈奏琶音。

(二) 聲部的架構

(1) 和聲的拼貼

(a) 在管弦樂團中對於豎琴聲部的設計，如果將和弦音分散在兩架(或兩架以上)不同聲部的豎琴上作音型的重覆，會呈現出豐富的音效。隨著豎琴在數量上的比例增加，通常在樂團中會產生極佳的音響效果。

(b) 當一部或一部以上的豎琴成為管弦樂團中不可或缺的樂器時(而非只是為其他的樂器或人聲作為伴奏樂器時)，通常都將豎琴聲部分為兩個不同的聲部，會具有豐富的整體效果。兩聲部或兩聲部以上豎琴，通常也是樂團中不可或缺的。

(2) 群組的運用

在樂曲中出現快速調性轉換(如遠系調的轉換)的樂段時，在豎琴的聲部上通常較難執行，這時必須使用第二部豎琴，來接續樂曲快速調性轉換的樂段。如果在樂段中的調性轉換，不是突然出現或只有一部豎琴可以使用時，作曲家在樂段的安排上，必須讓豎琴的聲部有幾小節的休息或空檔，來重組踏板的變化位置，才能達到轉調的需求。

三、豎琴與樂團其他樂器的配置問題

豎琴在管弦樂團或合唱團的運用時，不管是使用一部豎琴或多部豎琴，在樂團中擔任主奏、擔任聲樂的伴奏樂器或與其他的樂器結合，只要經過精心的設計及聲部配置，樂團會因豎琴特殊的音色、和弦或琶音的聲響，呈現出亮麗、特殊的音響效果。甚至於法國號、長號或其他銅管樂器的音色，與豎琴搭配也很適宜。

在理察 史特勞斯註記的《配器大全》版本中，亦曾針對豎琴聲部的寫作手法、演奏技法、以及對後世作曲家在管絃樂中，對豎琴的運用提出補充說明以及個人見解。¹⁰⁹

一、 管絃樂團中豎琴聲部的寫作手法

以琶音作為實例，再一個八度內的琶音音型，是很難用很快的速度來演奏的。史特勞斯舉出華格納歌劇《唐懷瑟》(*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*)第二幕的 華特堡歌唱擂台 (*Der Sängerkrieg*)，當唐懷瑟唱到「Zu Gottes Preis, in hoch erhab'ne Fernen.....」時，在樂團中豎琴的聲部是不可能被彈奏出來的。

二、 豎琴應經常被視為一種獨奏樂器

豎琴應經常被視為一種獨奏樂器，在管絃樂團亦是如此。史特勞斯亦指出，特別在現代的樂團，只有群體的豎琴融合出的音響才有效果。例如，在拜魯特的管絃樂團演奏《崔斯坦與依索德》(*Tristan und Isolde*)時，就用了四把豎琴！

三、 豎琴演奏技法的補述

(一) 滑奏 (Glissando) 的使用

白遼士在《配器大全》中，大力讚揚豎琴家帕瑞許 愛爾瓦的演奏技巧，以及豎琴滑奏時的豐富及多變的效果。史特勞斯亦以李斯特的《但丁交響曲》(*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1856) 為例，當不幸的法蘭西斯卡

¹⁰⁹ 史特勞斯註記白遼士《配器大全》的論述內容，請參考 Hector Berlioz, *Treatise on instrumentation*, enlarged and rev. by Richard Strauss, trans. Theodore Front (New York: Belwin Mill, 1948), 137-144.

(Francesca) 和她的愛人從地獄升起時，使用了豎琴的滑奏作為主角從地獄升天的一種象徵，作為豎琴滑奏的解說範例。

(二) 震音 (bisbigliando 或 murmuring) 的使用及彈法

史特勞斯亦補充說明白遼士在《配器大全》中，沒有提到用以執行震音的豎琴演奏技法。

四、個人見解 - 以華格納作品為範本

史特勞斯認為，雖然華格納對於豎琴這一項樂器的了解，不如白遼士深入，不過，白遼士對於擅於創造器樂聲響組合的創意、天分以及前瞻性的眼光，唯有華格納能將之發揚光大。因此，對於豎琴在管絃樂團的用法，建議後進者參照華格納作品《黎恩濟》(*Lohengrin*) 以及《崔斯坦與依索德》第二幕。華格納在豎琴的使用上，在上述的樂曲中均能充份顯現豎琴樂器美麗音色的特質與效果。他亦建議後進者在管絃樂中使用豎琴亮麗而迷人的音色特質時，都能謹慎小心使用而不要濫用。在適當、重要的時機，真實的呈現豎琴特有音色效果。使得豎琴在管絃樂團中，能夠具有無法被其他樂器所取代的重要性。

第二節 創作運用

對照白遼士的管絃樂法與由第三章中，對於白遼士管絃樂作品的分析，筆者將豎琴在白遼士管絃樂作品中的運用，歸納成下列幾點：

一、音色的運用

(一) 音色本質的運用

作曲家為了以音樂完整的表達出所描述的意象或情景，經常嘗試用一些特定的樂器音色或音樂類型來表現樂曲內容。以樂器的名稱或音色作為樂曲中傳達意念或環境的媒介，梅樂互（Jurgen Maehder）在《德國浪漫文學與音樂中音響色澤的詩文化》一文中曾提到：

數百年來，許多樂器的使用和舞台上所呈現的景象有關，……音響色澤系聲響經驗中的首要媒介。在不同的聲音層面上，樂器名稱成為解讀聲音想像的途徑。……音樂史上，獵號或法國號原代表著獵人、後來成為森林的象徵，又進一步成為呈現遠方效果的音樂媒介，¹¹⁰

這樣的寫作手法，在音樂史上的各類作品中屢見不鮮。例如，韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）在《魔彈射手》（*Der Freischütz*）中，對於樂器的運用中即可見得。「法國號」這個樂器，在其作品《魔彈射手》中，表達出獵人、森林或傳遠方距離的效果的意涵相當顯著。

¹¹⁰ 梅樂互（Jurgen Maehder）著，羅基敏中譯。《德國浪漫文學與音樂中音響色澤的詩文化》，《框架內外：藝術、文學與符號疆界》，劉紀蕙編。（台北：立緒文化，民88），240-247。

「豎琴」在管弦樂團的角色，通常是亮麗、甜美、燦爛、優雅、高貴的代表性樂器，是相當女性化的一種高貴樂器，常代表法國式的浪漫與優雅，也經常賦予特殊人物的角色扮演，或營造華麗、絢爛的場景氣氛。白遼士在《幻想交響曲》的第二樂章 舞會 中，不但將豎琴視為哈莉葉 史密遜的人物象徵，亦在這一章樂曲的一開始，就利用豎琴亮麗、華美的音色來描繪「舞會」中光鮮亮麗的場景，兼具聽覺、視覺上的雙重效果。

不僅在《幻想交響曲》裡，事實上，白遼士在管弦樂作品中有關於「舞會」的場景描述，經常使用「豎琴」作為樂團中的樂器編制。白遼士改編韋伯的鋼琴作品《邀舞》(*Aufforderung zum Tanz*) 的管弦樂版本，或《羅密歐與茱利葉》中，第二樂章的 音樂會 舞會，卡普特列家族中的盛宴 (*Concert et Bal. Grand fête chez Capulet*)，皆使用豎琴作為樂曲的樂器編制，以達到類似的效果。

另一方面，比較《幻想交響曲》第二樂章 舞會 及第三樂章 田園風光 中的樂器編制；第三樂章 田園風光 比第二樂章 舞會 多了低音管四，定音鼓兩對，少了豎琴二及短號二的配器，也可以看出白遼士在樂曲的標題，描述的「都市」與「鄉村」的內容相互對比，因此凸顯出豎琴在管絃樂團中的必需性。

(二) 泛音的運用

白遼士對樂器音色效果很重視，在他的作品《哈洛德在義大利》第三樂章 阿爾卑斯山民、寄給愛人的小夜曲、及《羅密歐與茱麗葉》的 瑪布皇后 夢幻精

靈：詠諧曲 中，對於泛音均有不同的運用。在 阿爾卑斯山民、寄給愛人的小夜曲 中，白遼士以豎琴的泛音搭配長笛的音色唱出「哈洛德」的主題旋律，充分顯示出白遼士將「固定樂思」以種種的主題變形及轉換的方式，在各樂章中出現的寫作原則。而在 瑪布皇后 夢幻精靈：詠諧曲 中，白遼士以豎琴的泛音搭配弦樂的顫音，營造出奇異國度超現實的夢幻世界。白遼士對樂器音色及聲響的靈敏及創意，在此可見一斑。

二、和聲填充功能

豎琴除了以特殊的音色在管絃樂團中呈現之外，亦具有類似鍵盤樂器功能性，經常以琶音或和絃在管弦樂曲中擔任和聲填充的功能。在白遼士管絃樂作品中，運用了豎琴作為樂團編制樂器的樂曲，幾乎都有類似的用法及功能。

除了前文分析的部分外，在白遼士其他的作品中，如歌劇《特洛依人》的第五幕 羅馬的預言 (*Imprécation Rome*) 中，當荻朵女王 (Dido) 唱出「不朽的羅馬...」(Rome ! Rome ! immortelle...) 使用四部豎琴，以及歌劇《本威奴托·傑利尼》(*Benvenuto Cellini*) 的第一幕，當泰瑞莎 (Teresa) 唱出詠嘆調 在愛和義務之間 (*Entre l'amour et le devoir*) 時，皆是利用豎琴豐富的聲部內容，作為管絃樂團中，樂曲和聲填充的效果。

三、樂曲段落的連接

在一般的管弦樂曲中，豎琴聲部的呈現多半在樂曲的開頭、結尾、樂段與樂段的連接或其他聲部的樂器休止或長音的持續時，奏出豎琴的聲部，使樂曲的聲響更具多樣性的色彩。

例如，《幻想交響曲》舞會的序奏（第 32-36 小節），即是以兩聲部豎琴以下行音階作為序奏的結尾及第一主題出現的連接。在《雷里歐、向生活的賦歸》的歡欣之歌第 30-32 小節、《哈洛德在義大利》的第一樂章山中的哈洛德，憂愁、幸福與快樂的情景第 32-33 節、第二樂章唱著晚禱之歌前進的朝聖者第 1-15 小節、《羅密歐與茱麗葉》第一樂章詩節的第 1-2 小節，都有類似的用法及功能。

四、聲部配置的效果

將兩聲部配置在不同的音域或高度上的設計，會使得樂曲的織度更為密實，音響效果更為豐厚，亦增大豎琴整體的音量。這樣的運用，使得豎琴在樂團中不管與弦樂或木管等其他樂器的組合，較容易達成一種平衡的音響效果。

這樣的使用手法在《幻想交響曲》的舞會、《羅密歐與茱莉葉》中，第二樂章的音樂會、舞會，卡普特列家族中的盛宴，第四樂章瑪布皇后夢幻精靈：詼諧曲的樂段中，經常可以見到。

五、豎琴與其他樂器的關係

藉著不同樂器的音色融合在一起而形成完整且別緻的音響效果，使得樂團的音響色澤亮麗多變化，看得出白遼士在配器的編配上別出心裁的創意，同時意味著豎琴與其他樂器搭配的多功能。

在第三章各小節的分析中，可以看到在白遼士的管絃樂作品中，將豎琴與木管樂器、弦樂、打擊樂器等各類異質性樂器搭配的設計及編配相當豐富且深具創意的效果顯現。

六、主奏樂器的運用

在一般管絃樂曲中，作曲家常選擇以木管樂器或弦樂樂器作為旋律呈示的首要樂器，在豎琴的部分常以伴奏樂器型態出現，音型也以琶音居多，少有擔任主奏樂器的機會。

白遼士在《幻想交響曲》的「舞會」中，使用豎琴作為主奏樂器之一。由於他的巧妙安排，使得主題旋律表露出柔美豐富的色彩，呈現出令人耳目一新的聽覺享受。

七、伴奏樂器的運用

豎琴由於音域範圍超過六個八度，幾乎涵蓋整個管絃樂團的音域，在樂器的使用上兼具弦樂器與鍵盤樂器的功能。在管絃樂團中，經常被用作伴奏性的樂器

之一。無論為各類異質性樂器或人聲伴奏，都非常適宜。

(一) 木管樂器：如《雷里歐 - 向生活的賦歸》的 愛奧里安豎琴--回憶
中為豎笛伴奏。《本威奴托 傑利尼》的 丑角的小詠嘆調 中為
英國管伴奏。《基督的童年》(*L'Enfance du Christ*) 的 為兩把長
笛與豎琴的三重奏 (*Trio Pour deux Flûtes et Harpe*) 中，為兩把
長笛伴奏。

(二) 絃樂器：《哈洛德在義大利》為主奏中提琴伴奏。

(三) 人聲：《雷里歐 - 向生活的賦歸》中，歡欣之歌 為男高音伴奏。

《羅密歐與茱麗葉》的 詩節 為女低音伴奏。《貝特麗絲與貝奈
狄克特》中第二幕 結婚協議 為人聲合唱伴奏。

八、擬物化的效果

白遼士以豎琴的音色搭配其他的樂器，作為管弦樂曲中，描繪景物或聲響的
象徵媒介。

在《哈洛德在義大利》的第二樂章 唱著晚禱之歌前進的朝聖者 裡，白遼
士使用兩組樂器 (1) 長笛、雙簧管、豎琴 (2) 短號加上豎琴，作為「鐘聲」的
聲響媒介，在樂曲中呈現出擬物化音響的非凡效果。

九、聲部獨立化

豎琴屬於撥弦樂器，難以像其他樂器一般演奏出持續性的長音，加上豎琴樂器本身音量的問題，為了豎琴特有音色在樂團中可以完整的呈現，因此作曲家常將豎琴的聲部在樂團聲部中獨立出來。

在《幻想交響曲》的第二樂章 舞會 的第 309 小節，《雷里歐、向生活的賦歸》的 歡欣之歌 的第 68 小節，《浮士德的天譴》中的 妖精之舞 的第 100-109 小節，均使用了類似的寫作手法。

十、意涵的象徵

白遼士除了利用豎琴的亮麗的音色，作為管絃樂曲場景的描繪之外，亦利用豎琴悠久的歷史淵源及背景，作為管絃樂曲中意象的表現象徵。

在舊約聖經《詩篇》(*Psalms*) 中，經常有「大衛王彈奏豎琴」的插畫或文字出現。有關於教會、聖經故事的圖案或在教堂壁畫或彩繪玻璃上，經常以「天使手持豎琴」或「天使彈奏豎琴」的圖樣，來象徵「天堂」(*Paradise*) 的聲音或景象。因此，「豎琴」的樂器形體，或者是延伸出的意象表達，也是另一種顯現「神聖基督對人類的救贖」、「天使的聖潔」或「天堂」的象徵。

類似這樣的用法，在白遼士的管絃樂作品亦可以看得到。茲整理如下：

- (一) 歌曲集《夏夜》(*Les Nuit d'été* , op.7) 中，第二首「玫瑰之魂」(*Le Spectre de la Rose*) 的第二段歌詞中提到：「這一股清香是

我的靈魂，而我來自天堂。」(Ce léger parfum est mon âme, Et j'arrive du paradis.)¹¹¹ 的描述時，以豎琴的顫音及和聲表達「天堂」(Paradis) 的意涵。

- (二) 《浮士德的天譴 - 四部戲劇故事》中的第四部，第二十景 在天堂 (*Dans le Ciel*)，以及 瑪格麗特的得救 (*Apothéose de Marguerite*) 中，豎琴以八到十部的編制製造持續不斷的聲響，象徵天國傳來的歌聲，天使的合唱。豎琴以豐富的琶音、分散和絃，持續不斷為管絃樂團製造出屬於天堂的聖潔的氣氛。

十一、 戲劇內容的實踐

白遼士在《雷里歐 - 向生活的賦歸》中，利用豎琴及形體上音樂性與戲劇性的雙重功能，將獨白內容與音樂結合，創造出音樂中的戲劇性。

在歌劇《特洛依人》裡也有類似的用法。在第二幕的終曲 (Final) 中，希臘人攻陷特洛依城時，卡珊卓拉 (Cassandra) 公主，聚集城內所有的特洛依婦女，在她的鼓勵及示範下，全體選擇自盡以保名譽，不受希臘士兵的欺凌。在白遼士的設計下，卡珊卓拉與特洛依婦女手持「琪塔拉琴」(Kithara)，¹¹²邊彈琴邊唱出

¹¹¹ 羅基敏中譯，資料來源自邵義強主編，《浪漫派樂曲賞析》，台北：錦繡文化出版，1999，248。

¹¹² 琪塔拉琴，也稱抱琴，屬於里拉琴 (Lyra) 類的樂器。這一種樂器是在古希臘羅馬時期，人們唱頌詩歌時的主要的伴奏樂器。在許多古希臘羅馬的壁畫、器皿上都可以看到類似的圖案。

「與榮耀共存亡！」(*Complices de sa gloire!*)一曲時，白遼士以豎琴反覆不斷的琶音音型，為卡珊卓拉公主與特洛依婦女的歌唱伴奏；即是以豎琴作為管絃樂中表現「琪塔拉琴」的聲音媒介。

在作品《基督的童年》中，第三部份《聖者來臨》(*L'Arrivée à Sais*)第二幕之後的長笛與豎琴三重奏，是描寫一個以實馬利人(Ishmaelites)家庭的父親，為歡迎聖家庭(Holy Family)成員(包括聖約瑟、聖瑪莉)的到訪，要求他的子女演奏一段音樂，以娛樂聖家庭的情景，而擔任演奏的年輕的以實馬利人(Ishmaelites)所使用的豎琴，就是類似一種古代底比斯豎琴(Thebes Harp)¹¹³ 白遼士為模仿古代豎琴的聲音，亦在這個作品的總譜上註明以止音(*étouffez le son*)的演奏技巧，來彈奏豎琴的部份。¹¹⁴

以管絃樂團中豎琴的琴音，來象徵古希臘羅馬時期琪塔拉琴，或古代底比斯豎琴的音色，這一種以豎琴的聲音為古樂器的象徵手法，從歌劇的角度來看，具有直接的戲劇性。

十二、樂器的使用數量

如果說豎琴在《羅密歐與茱麗葉》的第一樂章 詩節 中的樂器組合具有小而美的功能導向，那麼，第二樂章的 卡普列特宅邸的盛宴 中對於豎琴的運用

¹¹³ MacDonald 2002, 77.

¹¹⁴ Hector Berlioz, *L'Enfance du Christ*, Orchestra score (New York: Edwin F. Kalmus), 150.

及其功能，在質跟量上皆與第一樂章的「詩歌」形成了強烈的對比。對於豎琴在舞台上的配置及分布，白遼士曾有以下的敘述：

第一小提琴及第二小提琴分別配置在舞台的右方及左方兩側...，在第一樂章開場白結束之後，將第二樂章中「卡普列特宅邸中的盛宴」中需要的八把豎琴放置在兩側小提琴之前。在「卡普列特宅邸中的盛宴」一曲結束之後，再將這八把豎琴移出，讓合唱團團員及獨唱者回原位就定位，接續以下的演出。¹¹⁵

根據引文中的敘述中得知，白遼士不但希望在樂團中使用多部的豎琴，亦希望藉著豎琴不同的分布位置，使得樂團的音響色澤籠罩在「盛大的宴會」氣氛中。

在前文分析戲劇交響曲《羅蜜歐與茱利葉》中，已提到在第二樂章「卡普列特宅邸的盛宴」理想的編配是八部豎琴。《特洛伊人》的上部《特洛伊城的陷落》（*La Prise de Troie*）第一幕第五景「特洛伊進行曲」（“*March Troyenne*”）使用六到八部豎琴。歌劇《浮士德的天譴》第四部「在天堂」及「瑪格麗特的得救」的配置是八到十部豎琴。《感恩曲》（*Te Deum*）的最後一首進行曲（“*Marche pour la Présentation des drapeaux*”）中有十二部豎琴的編制。而這個想法，也與第二章第二節內文中，提到盧賽爾在1804年歌劇作品《吟遊詩人歐希安》中，使用12部豎琴，製造出豐富的豎琴聲響的想法是雷同的。

¹¹⁵ Rushton 1994, 88-89. 筆者中譯。

白遼士理想中的管絃樂團編制中，共需要 467 個樂器，其中包括 30 部豎琴。

他在《配器大全》中曾提到：

結合 30 把豎琴，以撥奏方式，將豎琴整體的聲音合而為一，在管絃樂團中成為一部具有 934 條弦的超大豎琴，以表現視聽感官中，優雅、明亮、艷麗音色的細微差別。¹¹⁶

白遼士認為，在管絃樂團中，豎琴的數量應與其他的絃樂器一樣，以群組的方式來展現，將多部豎琴的整體音響合而為一，以達到他想要的豐富而多樣化的音響效果。這個想法一度被認為是荒謬的，而在現實環境及實際操作技術層面上，亦不太可能。不過，從上述作品《羅密歐與茱麗葉》中的 卡普列特宅邸的盛宴、《特洛依城的陷落》中的 特洛依進行曲、《浮士德的天譴》中的 在天堂 及 瑪格麗特的得救、《感恩曲》中的最後一首 進行曲 等作品可以歸納出，白遼士在這些作品中，對於豎琴本身聲部及音型的設計及編配上大致雷同；通常都是以不斷分散和絃或琶音，作為和聲填充的功能，同時也製造出樂曲行進時的流動感。根據這些豎琴聲部的編配，可以看出白遼士想以多倍數的豎琴的音量總和，達到成為一把「大豎琴」的音響效果。他在《配器大全》中論述的思考及方法，不但在其許多作品中得到驗證，也說明了他的創意以及對樂器編配時特有的眼光及獨創的設計，是應該被肯定的。

¹¹⁶ MacDonald 2002, 331, 筆者中譯。