

國立交通大學
音樂研究所 演奏組
碩士論文

楊玉卉大提琴演奏會

(含輔助文件：復古與創新-德布西
大提琴奏鳴曲之探討與演奏詮釋)

Yu-Hui YANG Cello Recital

(With a Supporting Paper: Tradition and Innovation
in Debussy's Sonata for Cello and Piano---
A Performer's Interpretation)



研究生：楊玉卉

演奏會指導教授：劉姝嫻講師

輔助文件指導教授：辛幸純博士

中華民國九十四年一月

楊玉卉大提琴演奏會

(含輔助文件：復古與創新—德布西大提琴奏鳴曲之探討與演奏詮釋)

Yu-Hui YANG Cello Recital

(With a Supporting Paper: Tradition and Innovation in Debussy's
Sonata for Cello and Piano---A Performer's Interpretation)

研究生：楊玉卉

演奏會指導教授：劉姝嫻講師

輔助文件指導教授：辛幸純博士

Student : Yu-Hui YANG

Performance Advisor : Chu-Chuan LIU

Supporting Paper Advisor : Hsing-Chwen HSIN



碩士論文〈演奏會與輔助文件〉

**A Thesis (Presented in the Format of a Recital and a Supporting Paper)
Submitted to Institute of Music
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
Of
Music**

January 2005

HsinChu, Taiwan

中華民國 九十四 年 一 月

楊玉卉大提琴演奏會

(含輔助文件：復古與創新-德布西大提琴奏鳴曲之探討與演奏詮釋)

研究生：楊玉卉

演奏指導教授：劉姝嫻 老師
輔助文件指導教授：辛幸純 博士

國立交通大學音樂研究所碩士班

演奏會曲目

巴哈：大提琴無伴奏組曲第二組

德布西：D 小調大提琴奏鳴曲

拉赫曼尼諾夫：G 小調大提琴奏鳴曲

上列曲目已在二〇〇四年十一月二十九日下午一時三十分於國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會的實況錄音 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：復古與創新-德布西大提琴奏鳴曲之探討與演奏詮釋

摘要

身為「法國印象派音樂」之開創者及領導者的德布西，其音樂在二十世紀的影響力已無庸置疑。一直不願被規則所羈絆的德布西，從學生時代起，便一直難以被傳統音樂理論或音樂形式所說服，他認為「創造令人愉悅的音響」才是身為音樂家最重要的任務。

他一生共完成了 141 首作品。其作品大約可分三期，此首“為大提琴及鋼琴的奏鳴曲”創於第三期的 1915 年。而 1914 年第一次世界大戰的爆發，加上當時作曲家本身所承受的身體疾患，使得他同時必須面對內在以及外在壓力，以致於其人生觀，甚至是音樂觀均因而有戲劇性的改變。但最令人感佩的是，即使面臨人生的低潮，他依然對此作品有極大的期許。德布西曾說：「我又再度開始寫音樂作品，主要的目的是為了保存其不可磨滅的價值；次要的目的才是為了滿足個

人的心靈需求」¹。除了受本身所遭受環境(戰爭)及內在(疾病)衝突之影響，他對此曲之期待及努力更提升了此作品之特色及價值。

材料上，曲式所延用的是古典奏鳴曲風，並試圖彰顯古老法國音樂的優秀遺產，如拉摩、庫普蘭的等十七世紀作曲家的音樂內涵。除此之外，在沉浸於法國音樂的優秀傳統之餘，他也沒有捨棄不同的音樂材料，例如：當代詩集「月光小丑」之故事題材貫串了第二樂章(小夜曲)。

技術上的使用已不只是強調奇特的效果或單純的色彩變化，而是更具深度的結構組合，或是來自於內心深處的情感展現。和同期於德國由「荀白克」(Arnold Schoenberg)所建立的音樂形式理論相較，德布西的作品更顯活潑；和厚重的德國樂曲組織相較，其音樂也更能彰顯法國音樂傳統以來的優雅和單純。

歷經人生際遇及時代的巨變，新舊交替的矛盾與衝突，呈現於作品內容的，就是對於所見、所聞及所感受的真實回應。於一百多年後的今天，我們無法重返於當時，然而，作品就是最好的歷史紀錄。在此作品中，錯綜交替的新舊素材中，所透露出的是完全與眾不同的新訊息，以至於即使作曲家已建構極度清楚的框架，對於演奏者而言，卻又像是鬼魂般難以捉摸其精神。「新」與「舊」的揉合為本作品之精神所在，也是本文所將主要論述的部分。筆者將著重於「素材」及「結構」的分析方式，抽絲剝繭，透視德布西在作品中的創新與復古，並以此客觀研究結果為基礎，作為一演奏的詮釋。



¹ 摘自 Rollo H. Myers *Debussy*

Yu-Hui YANG Cello Recital

**(With a Supporting Paper: Tradition and Innovation in
Debussy's Sonata for Cello and Piano---A Performer's
Interpretation**

Student: Yu-Hui YANG

Advisor: Chu-Chuan LIU

Supporting Paper Advisor: Hsing-Chwen Hsin

**Institute of Music
National Chiao Tung University**

Recital Program

J. S. Bach: Suite for Violoncello solo no.2, BWV 1008

C. Debussy: Sonata in D minor

S. Rachmaninoff: Sonata in G minor, Opus 19



The Program above was performed on Monday, November 29, 2004, 1:30 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: Tradition and Innovation in Debussy's Sonata for Cello and Piano---A Performer's Interpretation

Abstract

As the creator and leader of French Impressionist music, Debussy's music had a great influence in 20th century. Debussy, who would not like to be bound to obey the rules, was hardly persuaded to the traditional music theory and forms. He was convinced that "there is no theory. You have only to listen. Pleasure is law."

Out of his works, the cello sonata was finished in 1915, his last year. Due to the outbreak of World War in 1914 and his suffering from cancer, Debussy had to confront with both internal and external stress. His philosophy of life, even the philosophy of music changed. However, even in such an all time low of life, he had a beau ideal in these works. He said “I have begun again to write a little music, mostly so as not to forget it completely, very little for my own satisfaction.... It seems to me there is an opportunity of reverting, not to a too narrow and contemporary French tradition, but to the real true one which one can place immediately after Rameau – just when it was beginning to be lost!” His expectancy and effort uplifted the character and value of the work.

On the design of the sonata, Debussy used “sonata form” and tried to emphasize the excellent French heritage, such as Rameau and Couperin’s music of the 17th century. However, he also took his compositional materials from other sources. For example, we can feel the Italian theater “Pierrot fâché avec la lune” in this sonata dramatically.

In compositional technique, we find not only magnificent effects and colors, but also the logical construction and its profound expression. Compared with the music theory of Arnold Schoenberg, we can feel more animation and fantasy in Debussy’s music. On the other hand, different from the heavy texture of German tradition, we can feel more elegant and simple impression in his work.

Experiencing the change of life and age, alternation of generations, Debussy recorded the story of world by music. We can realize what he saw, what he heard and what he suffered from in his compositions. Even we can’t go back to the age that Debussy was. The music works give us the best record. In this sonata, the composer combined traditions with the new inventions in music. That is why the players always feel the music is so hard to interpret even while many indications and marks are found in the scores. This article is about an interpretation, based on the findings after analyzing the compositional materials and structure of the work. It is also an attempt to understand the music through perceiving Debussy’s reworking on the many traditions of the past, as well as the innovation of that time.

誌謝

時光飛逝，在交大短短兩年多的時光就即將畫上句點。能夠在這個極佳環境中跟隨著教授們學習，令我感謝莫名，更是獲益良多。尤其要特別地向兩位最了不起的老師們致謝：一位是我的論文指導老師——辛幸純教授；另一位是我的大提琴指導老師——劉姝嫻老師。兩位老師平日均有繁忙於演出及研究，但仍盡量地撥空指導我的論文研究及大提琴演奏，辛老師在論文的指導方面往往巨細靡遺，使得我感到極為動容。我想這就是真正做事和學習的態度吧！這些寶貴的指導讓我找到了研究及學習的方向，也因此能夠有今日的學習成果。相信這些學習的增長已使我對於音樂，乃至於生活觀均有更確信而正向的態度，再次感謝老師們的努力栽培！



楊玉卉

January, 2005

楊玉卉大提琴演奏會錄音 CDs

陳佳好，鋼琴

時間：二〇〇四年十一月二十九日【一】 下午 1 時 30 分

地點：國立交通大學學生活動中心二樓 演藝廳

Disc 1

J. S. Bach : Suite for Violoncello solo no.2, BWV 1008

巴哈：大提琴無伴奏組曲第二組

1. Prélude
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Menuet
6. Gigue

C. Debussy : Sonata in D minor

德布西：D 小調大提琴奏鳴曲

7. Prologue : Lent
8. Sérénade : Moderement animé
9. Finale : Animé



Disc 2

S. Rachmaninoff : Sonata in G minor, Opus 19

拉赫曼尼諾夫：G 小調大提琴奏鳴曲

10. Lento
11. Allegro scherzando
12. Andante
13. Allegro mosso

目錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
謝誌.....	
楊玉卉大提琴畢業音樂會錄音 CDs.....	IV
目錄.....	

輔助文件：復古與創新-德布西大提琴奏鳴曲之探討與演奏詮釋

一、 德布西生平及創作背景

1.1 德布西生平.....	1
1.2 德布西大提琴奏鳴曲之創作背景.....	2

二、 著重於「素材」與「結構」的分析，探討德布西在此曲中的「復古」與「創新」

2.1 素材的分析.....	5
2.1.1 節奏.....	5
2.1.2 和聲.....	17
2.1.3 旋律風格.....	22
2.1.4 音色指示與音響效果之關聯.....	25
2.2 結構的分析.....	28
2.2.1 Prologue.....	28
2.2.2 Sérénade.....	36
2.2.3 Finale.....	40

三、 筆者在演奏德布西大提琴奏鳴曲時的詮釋觀點

3.1 第一樂章 Prologue 之詮釋.....	45
3.1.1 呈示部.....	45
3.1.2 發展部.....	46
3.1.3 再現部.....	47
3.1.4 裝飾段.....	47
3.1.5 尾奏.....	47
3.1.6 第一樂章總結.....	47
3.2 第二樂章 Sérénade 之詮釋.....	48
3.3 第三樂章 Finale 之詮釋.....	50
3.4 總結.....	52

四、 對於演奏者的建議.....53

五、 結論.....54

六、 參考書目.....55

Tradition and Innovation in Debussy's Sonata for Cello and Piano : A Performer's Interpretation

復古與創新—德布西大提琴奏鳴曲之探討與演奏詮釋

第一章

德布西生平及創作背景

1.1 德布西生平

克勞德·德布西(Achille Claude Debussy)，出生於西元 1862 年八月二十二日，去世於西元 1918 年三月二十五日。為「法國印象派音樂」的開創者及領導者。九歲開始學習鋼琴；於 1873 年，德布西進入巴黎音樂院，跟隨 Antoine François Marmontel 學習鋼琴，以及 Ernest Guiraud 學習作曲；於 1884 年，他以經文歌「蕩子」(L'enfant prodigue)贏得「羅馬大獎」(Prix de Rome)。

從 1887 年開始，德布西更加專注於作曲的工作；較少出現於公眾的音樂演出場合。雖然如此，他卻更常參與由詩人 Stephane Mallarmé 和眾多印象派詩人及畫家等人所組成的團體。這些影響可明顯地從他的第一首重要管絃樂作品—靈感來自於 Mallarmé 之詩作—「牧神的午後前奏曲」(L'après-midi d'un faune, 1894)中發現。這首作品首開了印象樂派音樂的風格，而且也開啟了德布西作品量最豐富的二十年¹。在這段期間，他共作了管絃樂組曲「夜曲」(Nocturnes, 1893~1899)、「海」(La Mer, 1903~1905)、「心影集」(Image, 1909)；除此之外，大部分的鋼琴作品都在此階段完成，包含兩冊的前奏曲(Prélude)；機遇音樂「聖賽巴斯汀的殉道」(Le martyr de St. Sébastien)；嬉戲音樂；一些歌曲及室內樂等。除此之外，還有一齣完整歌劇—劇本來自於 Maurice Maeterlinck 所作—「貝利亞與梅歷桑德」(Pelléas et Mélisande, 1902)。

在 1899 年，德布西娶了裁縫師 Rosalie Texier，但他卻在 1904 年時，為了一位巴黎銀行家之妻 Emma Bardac 而離開 Rosalie Texier。並在 1908 年娶了 Emma Bardac，之後生了女兒秀秀(Chouchou)，作品「小孩子的天地」(Children's Corner)及兒童芭蕾舞劇「音樂盒」(La Boîte à joujou)也因而產生。約在 1910 年，他罹患了令他晚年失去精力的重病—癌症；而第一次世界大戰的爆發，更令他情緒低落，也更無力於對抗身體頑疾，許多等待他實現的作

¹ 德布西的作品大約可分三期：第一期：Childhood and studies(1884~1900)；第二期：The 'bohemian' and symbolist years(1900~1910)；第三期：The last years(1910~1918)

曲理想和計畫，例如：劇本來自於 Edgar Allan Poe 的歌劇 ‘La chute de la maison Usher’ 尚未完成之時，德布希便在烽火連天的巴黎過世了。

德布西的音樂形式是二十世紀音樂中極具影響力的。在學生時代，他便常常拒絕接受傳統音樂理論。之後，他甚至聲明：世界上沒有所謂「理論」的存在，用心「聆聽聲音」，創造出「令人愉悅的音響」便是法則(There is no theory. You have only to listen. Pleasure is law)²。他反對華格納(Wagner)的承襲者，如馬勒(Gustav Mahler)或李察史特勞斯(Richard Strauss)等作曲家所表現出「過度誇張」的形式及「龐大和聲組織」的風格；而較為欣賞法國印象派詩人或畫家所創出的「輕描淡寫」形式。其作品—印象樂派的代表歌劇「貝利亞與梅歷桑」—被公認是這種形式作品的最佳之作。其作品聽似即興之作，就像未打底稿的畫作一般。而他的作品，除了音樂的豐富內涵之外，曲名也常是極富想像力的，例如二十四首鋼琴前奏曲集中的曲名：「飄散在暮色中的聲音與香味」(Les sons et les parfums tounent dans l’air du soir)、「西風所見的東西」(Ce qu’a vu le vent d’ouest)、「枯葉」(Feuilles mortes)等。德布西的鋼琴作品是繼於蕭邦之後，最重要的代表之一，技術上更是有創新的突破，例如在其 1915 年所作之鋼琴練習曲(Etude)，困難度極高，因此一直到 1950 年才有鋼琴家克服其困難的技術，錄製出此作品的完整錄音。關於這組練習曲，德布西曾在寫給 Durand 的信中表示：「這些練習曲就像不費吹灰之力般地隱藏嚴密的技術於美麗的花朵中。」(These Etudes conceal a rigorous technique beneath flowers of harmony. To put it another way, “you don’t catch flies with vinegar”!)³。音樂上許多新的音色，或是不同的演奏技術，因為他的作品而更加靈活地被運用。

1.2 德布西大提琴奏鳴曲之創作背景

人生經歷和音樂同樣充滿戲劇性的德布西，其作品對於法國，甚至是世界音樂的影響，已不需筆者贅述。

德布西一生共完成 141 首作品。1914 年第一次世界大戰爆發，德布西年五十二歲，飽受病痛之苦以及外在世界的壓力，使其面臨人生低潮的考驗。然而，他很快地他便將其注意力重新轉回音樂。從他在 1915 年寫給 Pasteur Valléry-Radot 的信可發現他對新作品的期許：「我又再度開始寫音樂作品，主要目的是為了其不可磨滅的價值；次要才是為了滿足個人心靈的需求。作品將提供更多想像的空間，而不只是狹隘的法國傳統，希望在 Rameau 的接班人消失的同時，我能夠接下這個任務。」(I have begun again to write a little music, mostly so as not to forget it completely, very little for my own satisfaction.... It seems to me there is an opportunity of reverting, not to a too

² 網址：<http://jagor.srce.hr/~fsupek/debussy.html>

³ 摘自 Roger Nichols *The life of Debussy*

narrow and contemporary French tradition, but to the real true one which one can place immediately after Rameau – just when it was beginning to be lost!)⁴。之後，他宣稱要完成六首器樂曲(Six Sonates pour divers instrument composées par Claude Debussy, Musicien Français.)⁵。在此宣告中，他特別強調自己是「法國音樂家」(Musicien Français)。隨後，於 1915 年的夏天，德布希在 Pourville 完成了第一首室內樂作品「為大提琴和鋼琴的奏鳴曲」。現今法國外交部(France diplomatie)的網站將德布希的作品歸納為四種重要性的分類，此作品被列為最高等級⁶。同樣在西元 1915 年，他完成了為雙鋼琴所作的作品「白與黑」(En blanc et noir)；及為鋼琴獨奏所作的「練習曲」(Etude)，之後，又完成了「為長笛、中提琴、豎笛和豎琴所作的奏鳴曲」。雖然他宣稱將要完成六首器樂作品，然而在 1917 年完成「小提琴奏鳴曲」後，尚未完成第四首「為雙簧管、法國號及鋼片琴的作品」之前，這位偉大的音樂家就在 1918 年辭世了。

德布希曾說：「古典音樂之美，只是一種吸引良好教育人們的技術。」⁷，即使如此，他卻引用了他曾排拒的古典曲式—奏鳴曲(sonate)。然而令人感到有趣的是，看似他開始再度關注所謂的「傳統」，但是在這些或許是復古的作品中，不但可窺見他四十年來所完成的作品蹤跡，例如在「大提琴和鋼琴的奏鳴曲」中無論在主題，或是形式，似乎有相關於其 1913 年所作兒童芭蕾舞劇「音樂盒」(La Boîte à joujou)；也可發現許多古典奏鳴曲的影子，特別是十七世紀和十八世紀的法國奏鳴曲：他試圖再度彰顯古老法國音樂的優秀遺產，例如我們可在其作品中發現「拉摩」(Rameau)或是「庫普蘭」(Couperin)等十七世紀作曲家所作的旋律蹤影。另一方面，不單是侷限於法國傳統的美好之中，不同的文化材料也是他無法捨棄的。德布希曾說，這首作品的主題有關於「月光小丑」(Pierrot fâché avec la lune)：「小丑皮艾洛睜開銳利的雙眼醒過來，並強烈地晃動著，他對著所愛的女人唱著愛的小夜曲，然而女人無視於他的懇求，皮艾洛只好唱出作為自我安慰的曲調。」

(**Prologue** Pierrot wakes up with a jolt, shake off his sleepiness, and remembers fondly the charms of his beloved...

Sérénade ...to whom he goes to play a serenade; but the most beguiling entreaties leave her unfeeling cold towards him...

Finale Pierrot consoles himself meanwhile, by singing a song to freedom, not without some regret)⁸

在充滿諷刺及反譏中，他希望藉著月光小丑的特質，激發出人們對於古老義大利喜劇(comedie dell'Arte)的回顧。

⁴ 摘自 Rollo H. Myers *Debussy*

⁵ 摘自期刊 Welsh, "Moray. Behind the moon-eyed mask", *The Strad* 103 (April 1992.), pp.324-28

⁶ 網址 http://www.france.diplomatie.fr/culture/galerie_composit/debussy.html

⁷ 摘自 Austin, William W. *Music in the 20th century, from Debussy through Stravinsky*.

⁸ 摘自期刊 Welsh, "Moray. Behind the moon-eyed mask", *The Strad* 103 (April 1992.), pp.324-28.

在早期作品中，德布西往往被歸類為印象主義(Impressionist)，或象徵主義(Symbolist)作曲家，但在他晚期的作品中，我們已經很難用任何一個單純的名詞或形式將他歸納。其音樂表現有時像 Pelléa 換幕搬迅速改變；有時又像絲綢般滑順。布列頓(Britten)曾說：德布西的音樂歡樂、敏感、神秘又諷刺(gaiety, sensitivity, mystery and irony)⁹。德布西在 1915 年在寫給 Durand 的信中曾透露自身對於此作品評論為：對其中之「對稱」及「形式」感到滿意，並且在形式上，謹遵從「古典風格」(I like its proportions and its almost classical form in the good sense of the word)¹⁰。以聽者的立場，的確會感受到音樂如同語言陳述般自然；然而素材及形式的交錯，以及情緒的快速轉換，卻往往使演奏者困惑。

技術上的使用已不只是強調奇特的效果或單純的色彩變化，而是更具深度的結構組合，或是來自於內心深處的情感展現。和同期於德國由「荀白克」(Arnold Schoenberg)所建立的音樂形式理論相較：德布西的作品更顯活潑；和厚重的德國樂曲組織相較：其音樂也更能彰顯法國音樂傳統以來的優雅和單純。

歷經人生際遇及時代的巨變，新舊交替的矛盾與衝突，呈現於作品中的，就是對於所見、所聞及所感受的真實回應。於一百多年後的今天，我們無法重返於當時，然而，作品就是最好的歷史紀錄。以一名演奏者的眼光觀察此作品，可發現他在樂譜上的註記是如此的巨細靡遺，彷彿作曲家已經為演奏者萬事皆備了。然而，相較於「德奧系統」音樂之存在於演奏者心中的既定法則；在此作品中，錯綜交替的新舊素材中，所透露出的卻是完全與眾不同的新訊息，以至於即使作曲家已建構極度清楚的框架，對於演奏者而言，卻又像是鬼魂般難以捉摸其精神。「新」與「舊」的揉合為本作品之精神所在，也是本文所將主要論述的部分。筆者將以「素材」及「結構」的分析方式，抽絲剝繭，並融合「復古」與「創新」的眼光探討此曲的真實內涵，並以此客觀研究結果為基礎，作為一演奏的詮釋。

⁹ 摘自唱片編號 460 974-2 之內頁附註

¹⁰ 摘自 François Lesure and Roger Nichols *Debussy Letters*

第二章

著重於「素材」與「結構」的分析方式，探討德布西在此作品中的「復古」與「創新」。

2.1 素材之分析

德布西曾自稱其作品為：俯首過去，再創新(Looking to the past, yet creating the new)¹¹。他所完成的最後三首室內樂作品，在材料上包含了傳統音樂的各種素材，但卻透過新的方式使其重新組織。以筆者之觀察，在此作品中可見許多令人驚異的音響效果。追尋其聲音效果之內容，將可發現其結構中不同材料的交錯運用與聽覺效果之間的關聯性。因此以下將以「節奏」、「和聲」、「旋律」、「音色」四大材料類型，分別指出其創新及復古的意涵。

2.1.1 節奏(Rhythm)

2.1.1.1 傳統的節奏律動和德布西的自由型態之比較：

音樂節奏最初的產生是人們對於身體或週邊事物的律動，如心跳、日月星辰的交替等現象的模仿。隨著音樂技術的發展，在十七世紀時，小節線正式出現，音樂的學習和紀錄變的更加容易。然而，這些技法對於音樂本身的自由卻反而變成了限制，在四拍子的循環中，‘強-弱-次強-弱’的法則維持了數百年。一向不為傳統所束縛的德布希，受「穆索斯基」(Mussorsky)的歌劇「鮑里斯·歌多諾夫」(Boris Godunov, 1874)影響，深深地受其節奏及和聲的自由所感動而激發出新的想法¹²。

在第一樂章(Prologue)呈式部的第二主題(Poco animando)中，便可明顯地感受到這種偏離傳統節奏型態的句法：由大提琴所奏出的第二主題，在第一及第四拍處，均由休止或連結線所組成。以聽覺感受論，有更加飄忽的感受。

¹¹ 摘自 Austin, William W. *Music in the 20th century, from Debussy through Stravinsky*.

¹² 摘自劉志明*西洋音樂史與風格*

Example 2.1: 第一樂章(measures 8~11)



發展部 *Animando poco a poco (Agitato)* 已經幾乎不見傳統重音的型態，音樂中所有的強調部分都在第三及第四拍，而大提琴聲部完全由「連結線」所連結，不穩定的節奏型正好呼應「急促」(*Agitato*)的標題。

Example 2.2: 第一樂章(measures 21~23)



相較於呈示部的第一主題和再現部的第一主題：再現部更具「大聲宣告」(*largement déclamé*)的意味，因此第一拍被強調。然而，即使如此，在傳統節奏的結構中常用來作為喘息的第四拍，卻以「漸強」及「上升音型」表現，因此會表達出更加緊迫缺乏停歇的氣氛。

Example 2.3: 第一樂章(measures 29~33)



和前一樂章相較，在第二樂章和第三樂章(*Sérénade et Finale*)，節奏韻律的改變就明顯又大膽多了。第二樂章的啟首(*fantasque et léger*)，大提琴先無聲無息地以撥奏進入，在第四拍時，鋼琴再如同腳步聲神秘地

跟進。彷彿是合作，然而兩個聲部間音色、音域的不同，以致於即使音量依然保持 pp，以聽者而言，卻是如此地清晰及印象深刻。

之後新的節奏音樂素材目不暇給地一波一波湧進，而且更加地被強調。聽者也可感受到音樂愈來愈急促。

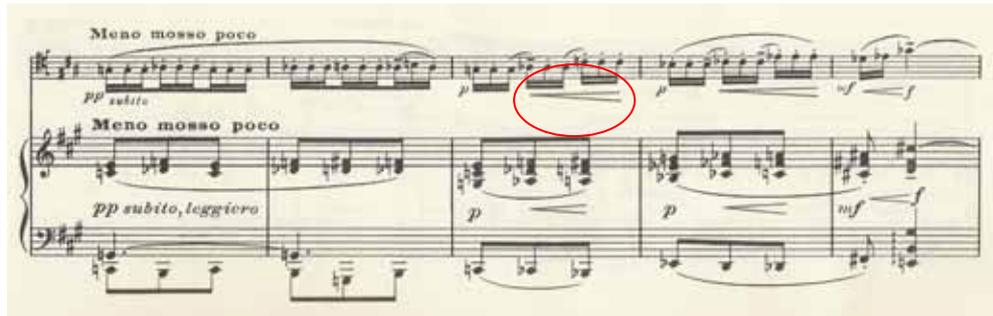
Example 2.4 : 第二樂章(measures 1~8)



到了中段(Vivace)，節奏由二分法轉為三分法(measure 31)。即使如此，三拍中的第一拍並無扮演強拍之角色(measures 31~41)，因此更顯示出頭重腳輕的滑稽感。回到了主題再現(measure 54)，節奏上的緊迫逼人似乎稍微獲得喘息。然而，倏忽間就接入了第三樂章(Finale)，此樂章總結了前兩樂章的節奏素材：保留了第一樂章的節奏音型(例如:切分節奏或後半拍出現之節奏)，但表現方式卻依然承襲第二樂章之後拍加重或是句尾漸強。

Example 2.5: 第二樂章(measures 31~41)





Example 2.6: 第三樂章(measures 1~4)

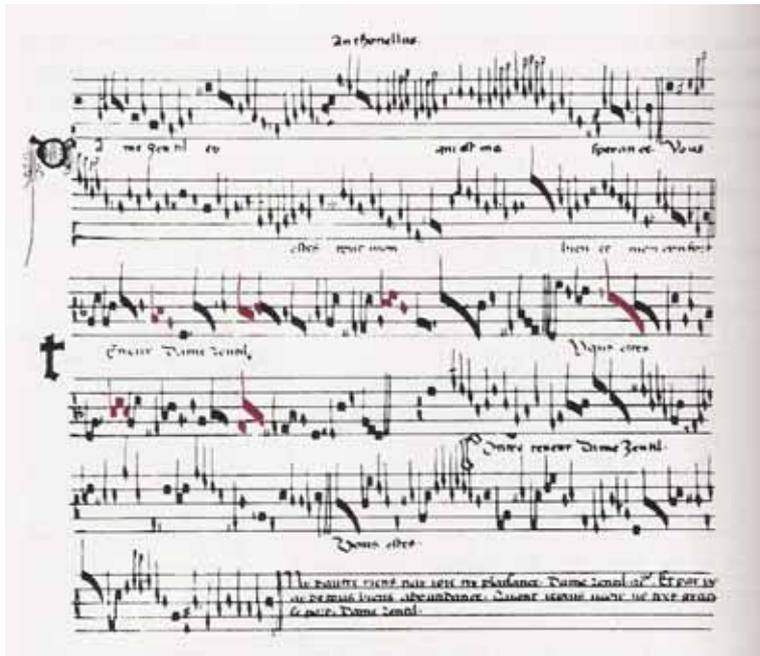


2.1.1.2 切分音(syncopation)和掛留音(suspension)

前段所論述之創新的不穩定節奏風格，事實上，在技術層面常常是來自於「切分音」的特殊音響。在第一樂章的第一主題中，明顯地，節奏的律動始終是圍繞著的「短-長-短」的切分的節奏型。如此的特質，不禁令聽者聯想到「十四世紀末法國南方流行的音樂」(ars subtilior)。這是種充滿著矛盾色彩的音樂形式，因為當時天主教教會的音樂主流，竟是充滿愛情故事而富於豪華裝飾的音樂。在技術上，此種音樂以「多變的節奏」出名，「切分」及「掛留」在各個聲部間相互交錯成為整首樂曲的重心，在聽覺上易造成節奏不穩定的效果。

觀察德布西在節奏方面的使用可發現許多與此的相似之處，從外觀可見切分及掛留音貫穿全曲，特別是在第一及第三樂章。如此的特色更使得聽覺上的流動感增加；在和聲感受上，也會因為垂直排列的不整齊而模糊化；另一方面，切分音和掛留音會使獨奏聲部的出現時間變晚，而使小節線所產生之重音效果更不明顯。

Example 2.7: Anthonello da Caserta, Rondeau: Dame zentil (上圖為手稿；下圖以現代記譜法表示)¹³



Example 2.8: 現代記譜



¹³ 摘自 Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. pp.118, 119

2.1.1.3 三對二的節奏型態

這是另一種「避免和聲整齊出現」的手法，同樣也是十四世紀末法國音樂的創舉，除了在聽覺上增加流動感，及不穩定性之外，也可使存在於較低聲部的 tenor 及 contratenor 聲部得以浮現。

Example 2.9: Baude Cordier, Rondeau: Belle, bonne, sage(上圖為手稿；下圖以現代記譜法表示)¹⁴



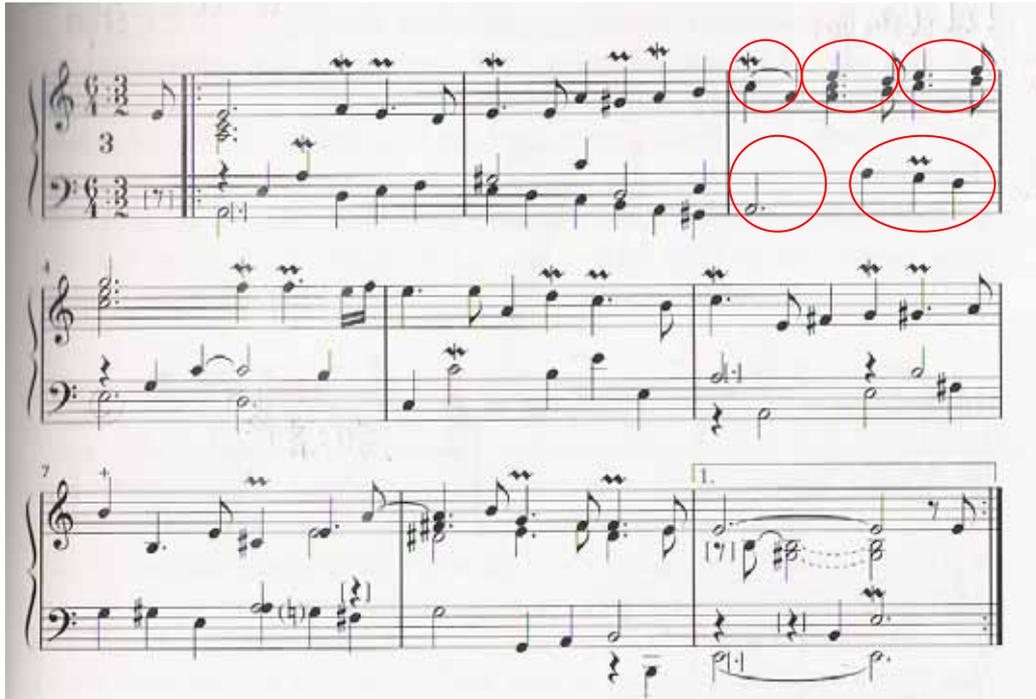
Example 2.10: 現代記譜

A modern musical notation of the 'Belle, bonne, sage' rondeau. The score is written in a standard modern notation with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the staves. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end. The lyrics are: 'le, bon, ne, sa, ge, plai, sant, et, gen- / re, ce, pvoir, ce, don, ne, soy, es, len- / tant, vous, aim, qu'il, lours, n'ay, mon, en, ten-'. The notes for the tenor and contratenor parts are circled in red in the second system.

¹⁴ 摘自 Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. pp.120-121

同樣「避免和聲整齊出現」的特色，也表現在「晚期巴洛克音樂」(The Late Baroque Period 1700~1750) 中。在 1687 年法國著名音樂家 Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre 所作之鍵盤音樂小品(Pièces de clavecin)中，我們可以明顯地發現造成此種效果之 hemiole 節奏型：同小節中，拍子有不同的組合感，在第三小節中，上聲部一小節以三拍計算；而下聲部卻是以兩拍計。

Example 2.11: Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre 之鍵盤音樂小品 (Pièces de clavecin)¹⁵

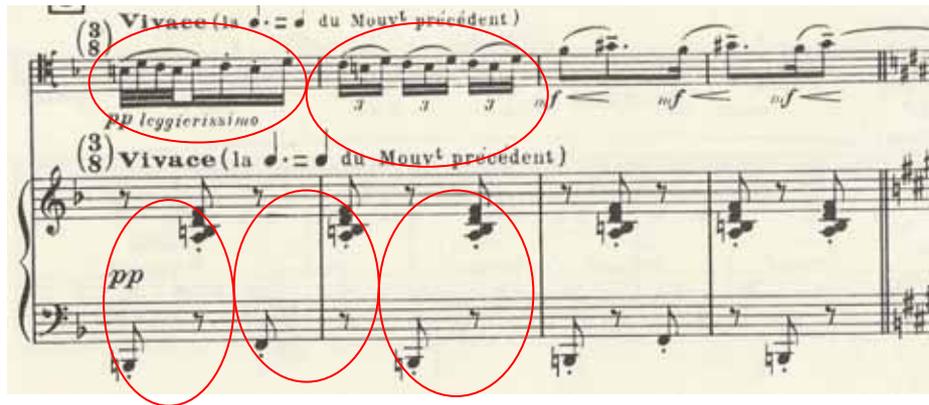


Example 2.12: 德布西大提琴奏鳴曲的三對二的例子：第一樂章 (measures 35~36)

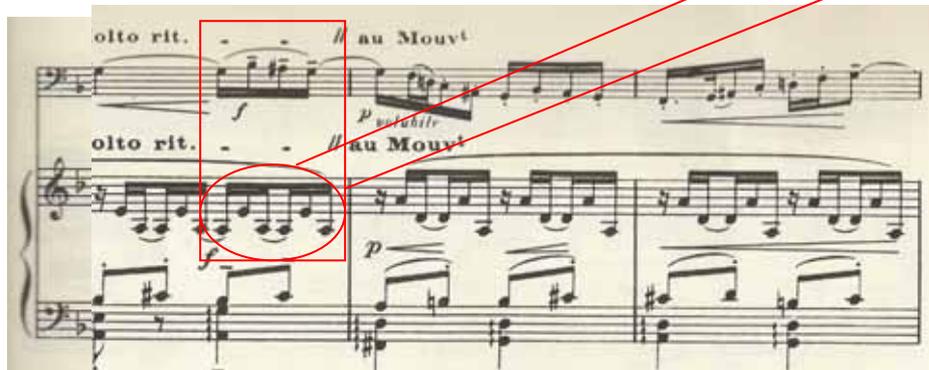


¹⁵ 摘自 Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. p.367

Example 2.13: 第二樂章(measures 31~34)，hemiole 使用的典型



Example 2.14: 在第三樂章(measures 14~16)，同時包含切分音及三對二使用的例子



2.1.1.4 速度的變化和情感展現

此作品在表現上令人感到難以掌握的一項重要點，即為其「多變的速度」。在總譜中，可發現德布西在各種記號的指示中，佔最高比例者，即為速度記號。然而，速度的感受是相對而非絕對的，除非標示出確實的速度時間，諸如 *Lento* (48 à 54 = ♩) 等。否則所謂「快」或「慢」等形容詞相當難以精準地定義的。因此，確實地明瞭作曲家在標明速度記號的真正意思，並且在各種速度間相互對照比較，是深入了解本作品的一大關鍵，以下為全曲之速度記號依順序整理：

(1) Prologe :

Lento – *Cédez* – *Poco animando* – *Cédez* – *au Mouvt* – *Animando poco apoco* – *au Mouvt* – *Cédez* – *Rubato* – *En serrant* – *Rubato* – *au Mouvt (poco animando)* – *Lento*

(2) Sérénade :

Modérément animé – *Cédez* – *Mouvt* – *Cédez* – *Mouvt* – *Cédez* – *Cédez* – *Mouvt* – *Cédez* – *Mouvt* – *Accel. Poco a poco* – *Molto rit.* – *Vivace* – *Molto mosso poco* – *Cédez* – *Rubato* – *Presque lento* – 1^{er} *Mouvt* – *stretto* – *au Mouvt*

(3) Finale :

Animé – Molto rit. – au Mouvt – Rubato – Poco stretto – Cédez- Poco a poco stretto – Rubato – 1er Mouvt – Cédez – Con fuoco ed appassionato – Lento. Molto rubato – 1^{er} Mouvt – Molto rit. – au Mouvt – Appassionato ed animando – Largo(la moitié plus lent) – Rit. – 1^{er} Mouvt

即使全曲只有短短的十分鐘，此作品竟包含如此琳瑯滿目的速度變化，彷彿每經過一小節、甚至每經過一拍就會迅速地轉換新的韻律、新的情緒。若只是單純地依循速度之表面意義演奏，不但容易混淆，更將無法展現此曲真正要表達的意涵。這也是筆者在前文作出節奏整理的原因。在文本方面，同類節奏的歸類是演奏此曲之重要的工作之一。除此之外，體會節奏術語之外的文字形容所可能包含之節奏意義也是很重要的，因為作曲家有時會運用情緒術語來表達速度之意義，例如：用‘Poco animando’表達生機蓬勃並且更流動的速度，或以‘Con fuoco ed appassionato’表現熱情如火般且穩定的速度。對他來說，速度和情緒早已合而為一，而這樣的展現方式不禁令人想到印象派繪畫之特色：毋需草稿而隨性，但效果卻是氤氳且朦朧。

2.1.1.5 自由速度(Rubato)

在速度記號標明巨細靡遺的同時，可得知作曲家在這方面的限制是有其特定要求的。然而，為何依然有自由速度(Rubato)出現呢？它暗示了什麼嗎？在全曲中，共有三組自由速度出現。很有趣的是，雖然一次在第一樂章；另外兩次在第三樂章出現，然而，在音形上，同樣是以五度為基礎架構，而且樂句均跨及大音域。在聽覺上，三音不明顯的五度是充滿想像地；而大的音域連結更可令人有無限遼闊之感。因此呼應音響之特質，在速度上，德布西一樣不吝嗇地把想像力送給演奏者，不但增加樂曲表現的彈性，更同時也更增加趣味。

Example 2.15: 第一樂章(measures 35~36)



Example 2.16: 第三樂章(measures 21~32)

Musical score for Example 2.16, measures 21-32. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a flowing sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The first system shows a "Rubato" marking in the bass line, circled in red. Other markings include "p dolce sostenuto", "p mezzo", and "m.g.". The second system includes "Poco stretto" and "Cédez" markings. The third system features "Rubato" and "Poco a poco stretto" markings.

Example 2.17: 第三樂章(measures 57~66)

Musical score for Example 2.17, measures 57-66. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a flowing sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The first system includes a circled "Lento. Molto rubato" marking. Other markings include "Lento. Molto rubato con morbidezza", "pp dolcissimo ma sostenuto", "pp molto dolce, tusingando", "pp delicatissimo", "dolce vibrato", and "più pp".

2.1.1.6 速度轉慢(Cédez)

和漸慢(rit.)很容易混為一談的「速度轉慢」(Cédez)，前者為義大利文術語；後者為法文。Cédez(動詞原形：Céder)在法文意義上有讓、撤退的意思。雖然在音樂速度使用上和 rit.同有速度放慢之意。然而筆者以演奏者的立場，卻認為兩者在音樂上代表著不同的涵義：後者(Cédez)常使用於極短暫時間的速度轉換，常在短於一小節的時間出現，便會接入新速度，在本作品中使用次數頻繁(共十次)，常做為情緒轉換的手段。就像戲劇換幕般的迅速而直接，也象徵著音樂素材的交替，除了速度改變的效果外，「情緒」的轉換更是此字的關鍵意義；而另一方面，全曲共出現三次的 rit.，在相較之下，常常發生於較長的樂句中，而且在音符上本身就已經是轉變，「rit.」在聽覺的感受似乎更顯著速度，在此處是完全的主角，而不只是「讓」的意思。

Example 2.18:使用 Cédez 的例子(第二樂章, measures 42~46)



Example 2.19:使用 rit.的例子(第三樂章, measures 13~16)



2.1.1.7 頑固節奏(ostinato)

頑固節奏型態最早是出現於十六世紀初期器樂音樂中的變奏曲，以重複固定的低音片段或相同的和聲進行作為伴奏方式。此種音樂演奏方式常作為舞蹈伴奏之用。之後，於十七世紀末，「威尼斯歌劇」中詠嘆調(Aria)的伴奏型態也曾以此方式演奏。而承襲義大利式歌劇的「英國歌劇」，也同樣地有類似的做法，如「菩賽爾」(Purcell)的歌劇「哀歌」(Dido and Aeneas)就出現多次重複的「Basso Ostinato」。

Example 2.20: Purcell: Dido and Aeneas¹⁶

Re-mem-ber me! re-mem-ber me! but
ah! for- get my fate, re-mem-ber me! but ah!
for- get my fate. Re-mem-ber me! re-mem-ber me! but
ah! for- get my fate, re-mem-ber me! but ah!

而德布西的大提琴奏鳴曲中，第三樂章的第一主題，鋼琴聲部的型態即為 *Ostinato*：右手持續地以級進下行奏出切分的三連音；左手則為八分音符的不斷重複，之後接由大提琴聲部以撥奏的方式(measure 19)，連接鋼琴之前所演奏的相同頑固節奏。

Example 2.21: 第三樂章(measures 1~20)

Finale
Animé (92 = ♩) Léger et nerveux
pizz.
arco
p
Animé (92 = ♩)
p

¹⁶ 摘自 Norton Anthology of Western Music, Volume 2



2.1.2 和聲(Harmonic)

2.1.2.1 廣泛的和聲：七和絃、九和絃、十一和絃、十三和絃

七和絃、九和絃、十一和絃、十三和絃，因為二度及七度的產生，因此聽覺上的張力往往會較平穩的三和絃大，並更富想像力。而此曲在和聲的處理上，廣泛地使用這些現代音樂的素材，有時並且配合了「平行」的進行(第一樂章 measures 21~23 之和絃平行，第三樂章 measures 1~18 之和絃平行)，這樣的手法，使音響效果更遼闊。

Example 2.22: 七和絃平行的例子(第一樂章, measure 21)---鋼琴之左手聲部以分解和絃的方式演奏平行的和聲



2.1.2.2 「半音」變化

在第一樂章中，相似的樂句常會有「對稱出現」的情形，而其中又常有「半音間游移」的現象。在聽覺上常帶來難以捉摸的不確定效果。例如：第一樂章「B_b和 B_b」(measures 2, 4)，「A 和 A_b」(measures 9, 13)，「C 和 C_#」(measure 16)，「B_b和 B_b」(measures 17, 20)，「B_b和 B_b」(measures 29, 31)，「E_b和 E_b」(measure 37)，「F 和 F_#」(measure 47)。

Example 2.23: 第一樂章中，「C 和 C_#」游移的具體實例(measure 16)

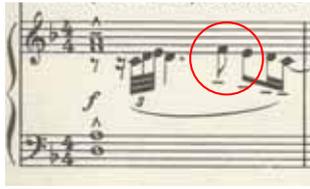


2.1.2.3 大調和小調的使用

德布西大部分的作品常以「調性不明顯」著稱，他在 1889-90 之間曾說：音樂無大小調(music is neither major nor minor)¹⁷，此作品也不例外，然而音樂進行過程中的調性不明，並不代表著作曲家全然無使用調性之意。在第一樂章中，第一個和絃是「以 D 為根音的清晰小三和絃」(measure 1)，雖然之後的和聲進行難以用調性的分析方式判斷，然而在第一樂章結尾處，大提琴和鋼琴先以「D 為根音的缺乏三音五度」(measures 50~51)表示結束，立即鋼琴聲部奏出關鍵的「F_#」，確定以大三和絃為終止的結論，因此可確定本作品依然存在著調性的意涵於其中。

¹⁷ 摘自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Example 2.24: 第一樂章(measure1)，以調式作為開始，「F_b」為重點。



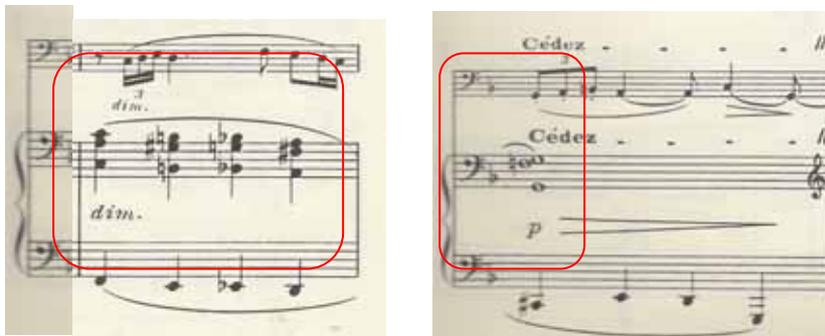
Example 2.25: 第一樂章結尾(measures50~51)，最後點出關鍵的「F_#」。



2.1.2.4 半音音階

在本作品中，鋼琴聲部常配合大提琴多次使用連續的半音進行，然而常不是大範圍的使用，而是用以作為情緒轉換的呼應。例如：第一樂章，從朗誦般的情緒(*largement déclamé*, measure 29)，轉至平淡(measures 33~34)；從華彩般的段落(*quasi cadenza*, measures 37~38)轉至活潑的新開始(*poco animando*, measures 39~40)；第二樂章，速度轉慢及突然的音量降低(*Meno mosso poco pp subito*, measures 37~40)，音域忽然提高，速度轉慢，音色改變(*Presque lent, Flautendo pp*, measures 48~51)；第三樂章，從極高亢轉為慢速度，並且氣息微弱(*Lento. Molto rubato con morbidezza*, measures 57, 63)

Example 2.26: 第一樂章(measures 33~34)，鋼琴聲部以半音的方式向下平行進行：



2.1.2.5 五聲音階

在本作品所使用的五聲音階為「以D為起始音，缺乏四度音及六度音的五聲音階」。和中國五聲音階相較，此建立於「Dorian 調式」之上

的音階就像是將中國五聲音階之第三音(三度音)降低半音；並將第五音(六度音升高半音)，因此第一音與第三音間距為「小三度」，彷彿有不明顯的東方韻味夾於其中。明顯的例子可見於第一樂章(measures 8~9)。

Example 2.27: 第一樂章(measures 8~9)



2.1.2.6 全音音階

全音音階的旋律從「莫札特」(Mozart)、「羅西尼」(Rossini)、「李斯特」(Liszt)或俄國國民樂派作曲家「鮑羅定」(Borodin)等作曲家的作品中，皆可發現其蹤影。然而真正地將「六全音」之理論系統化，並實際配合「和聲」與「對位」的技術，廣泛使用於樂曲者，卻公推為德布西，這樣的音階，音與之間沒有主屬之分，也沒有不協和或解決的問題，因此旋律可不受限制地自由進行。

以其作品夜曲(Nocturnes, 1899)為例，第一段「雲」(Nuage)之豎笛和低音管的旋律均由標準的「六全音音階」所組成。

Example 2.28: 德布希「夜曲」第一段「雲」(measures 1~4)¹⁸



相較於此作品的全音音階使用，德布西在其晚期的作品中，「六全音」的使用已經沒有那麼地絕對，例如在其「大提琴奏鳴曲」中，已經沒有六全音音階的大段落完整使用，但是依然可見此種素材的精神。

Example 2.29: 德布希大提琴奏鳴曲，第一樂章(measures 13~14)大提琴聲部的旋律由「A_bB_bCD」的音階所構成：

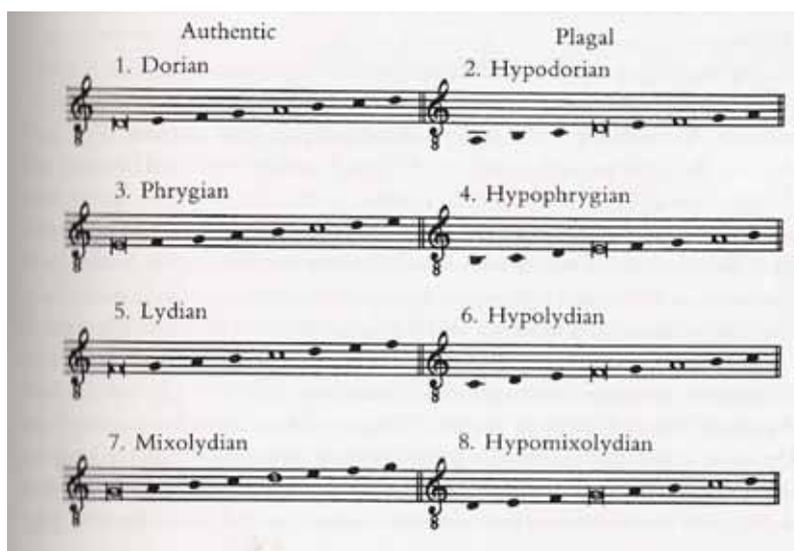


¹⁸ 摘自 Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. pp.617

2.1.2.7 調式

「中世紀教會調式」最早的來源至今已難以追尋。可確定的是，八個調式的完整歸類是在十一世紀完成的，調式音階之間的不同來自於音階中，全音與半音間相對位置的差異。而其分類方式以「終止音」(Finalis)為關鍵，這個終止音通常是旋律的最後一音，而同一終止音的音階又可分為「正格」(authentic)與「變格」(plagal)，這兩種的不同關鍵在於「音域」(ambitus)的差異。

Example 2.30: 中世紀教會調式¹⁹



觀察此曲，可發現全曲以「D」為「起音」；「A」為「終止音」的「正格調式 Dorian」。第一樂章第一主題(measures 1~4)，清楚地展現了此調式的特色。

2.1.2.8 平行

在古典和聲學的理論中，某些度數的音程平行進行(4°, 5°, 8°)是不被允許的。然而德布西卻打破這樣的限制，運用了各種度數的平行進行，甚至將和聲重疊，使其成為重複的和聲平行進行。這樣的手法，使調的感受更模糊，音與音之間的主從關係也更不明顯，這常是他在「轉變中心調區」的方式之一。

以下為較具特色之音程或和絃平行運用

五度平行：第一樂章 measures 7~9, 24~28, 33~34, 46

第二樂章 measures 59~60, 61~62

第三樂章 measures 19~26, 49~56, 82~83, 100~103, 108~111

五和絃平行：第一樂章 measures 20, 33

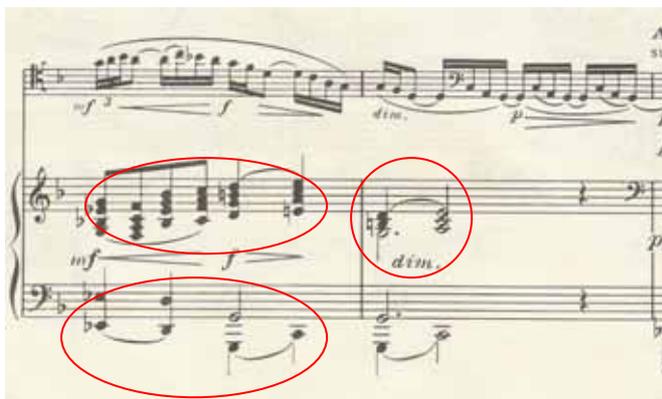
六和絃平行：第一樂章 measures 10~11, 41~42

四二和絃平行：第一樂章 measures 21~26

九和絃平行：第三樂章 measures 1~18, 37~44, 85~99

¹⁹ 摘自 Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. pp.55

Example 2.31:八度平行混合三和絳平行之實例：第一樂章(measures 19~20)



2.1.3 旋律風格

2.1.3.1 葛利果聖歌(Gregorian vocalizes)

「葛利果聖歌」之名來自於拉丁文 ‘Cantus Gregorianus’，教宗「葛利果一世」(Gregory I, 任期 bc.590~604)整頓各式宗教禮儀歌曲，並加以編纂歸類，奠定了一本「對唱歌集」(Antiphonarium)，因此歷史上推其為統整教會歌曲的人，歌曲名稱亦由他而得名。

葛利果聖歌之發展和西洋音樂史有密切關係，例如在記譜法、音樂理論、複音音樂、或是音樂教育等，而其以「調式」為基礎的旋律更常是後代作曲家所喜歡使用的素材。

從葛利果聖歌的旋律線條觀察，可發現三項特徵：

- (1) 最常見的旋律線條呈「拱型」：樂句從「較低的音」開始，然後才向上進行，最後又落下。
- (2) 一個大的拱型旋律線中，包含許多小的拱型旋律。
- (3) 在某些情況下，有些旋律會從「特別重要的字」開始，而在這種情況下的旋律，會從「高音」開始，逐漸地落下。

Example 2.32:Mass in die Natali 中 Alleluia²⁰



²⁰ 摘自 Norton Anthology of Western Music, Volume 1

觀察第一樂章呈示部之旋律線條，無論是由鋼琴所演奏之第一主題，或是由大提琴所奏之第二主題，均為上行加下行的拱型所組成。

Example 2.33: 第一樂章呈示部(measures 1~7)



2.1.3.2 游唱詩人(Trouvère)

相對於宗教音樂；十一世紀末期，一群以法國北部方言(lange d'oïl)作詩譜曲的詩人音樂家興起，被稱為 Trouvère，後來其所使用的語言演變為現代的法文。Trouvère 所作的詩或音樂內容多半不是深刻的，然而其形式結構上卻表現出豐富的創新，歌曲的樂句清晰而短小，樂曲形式方面已出現「反覆」、「變奏」、「對比」等手法。

Example 2.34: Beatriz de Dia 所作之 Canso: A chanter²¹



²¹ 摘自 Norton Anthology of Western Music, Volume 1

觀察「德布西之大提琴奏鳴曲」形式，可發現其「短小」的特質，以及許多「樂句重述的情形」，尤其是在第一樂章，樂句大多短小，然而卻常伴隨立即的樂句重現，這些現象和「游唱詩人」在音樂形式上的創舉有許多相似之處。

2.1.3.3 法國巴洛克晚期音樂家庫普蘭(François Couperin, 1668~1733)及拉摩(Jean-Philips Rameau, 1683~1764)之影響

巴洛克晚期的法國大鍵琴作曲家「庫普蘭」，其音樂以融合法國音樂之「高貴華麗的舞曲風格」，及義大利音樂之「豐富多變具歌唱性」的特色著稱。雖然樂曲長度每每短小，但是總是繽紛亮麗，令人感到驚奇萬分；而以和聲著作(Traité de l'harmonie)及歌劇著名的「拉摩」，同樣地，在作品中展現了融合法國及義大利風格的大膽及多樣性，除此之外，在音樂中模仿「雷雨」、「地震」等聲響的「音畫」(tone painting)也是其著名的特色之一。

Example 2.35: 拉摩 歌劇：Hippolyte et Aricie 之和聲進行²²



從德布西的大提琴奏鳴曲中，不難發現許多來自於這兩位巴洛克時期作曲家所開啟的特色：「融合法國、義大利之音樂特質」；「類似半音的和聲進行方式」；第二樂章中，「各種聲音的模仿」也和音畫有相關之處；「短卻精采」；除此之外，在第一樂章中，德布西所使用的「動機重複」也和巴洛克音樂特色有相仿之處。

2.1.3.4 法國當代音樂(流行音樂、愛國歌曲、民歌)

這些素材在第三樂章最為顯著，此作品完成時間為第一次大戰(1914~1918)的第二年，受愛國心的驅使以及週遭環境影響，此樂章情緒在高張及低落間徘徊，音樂主題中也透露出反應時局及本身情緒波動的音樂片段。

2.1.3.5 月光小丑(Pierrot fâché avec la lune)

在1884年，一位象徵主義信徒：比利時詩人亞伯特·克勞德(Albert Giraud)出版一本以五十首小詩所構成的詩集，稱為「月光小丑」(Pierrot fâché avec la lune)。結合了詩人、流氓、小丑的特質，小丑皮艾洛(Pierrot)極度蒼白的臉會忽然停止笑容而哭泣²³。

為了應一位維也納女演員所請求創作「以吟誦作為背景的音樂」，

²² 摘自 Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. pp.104

²³ 摘自約瑟夫·馬吉利著，蘇同右譯。《當代音樂介紹》，作者授權書記在日期為1989〈民78〉

阿諾·荀白克(Arnold Schoenberg)在 1912 年以詩人亞伯特·克勞德的詩集為劇本，完成了其最著名的作品「月光小丑」(Pierrot fâché avec la lune)。在此作品中，他首創了「唸唱法」(Sprechstimme)，以準確的高音，及嚴格的節奏，以唸而非唱的方式，表達聲樂的旋律。

德布西在其「大提琴奏鳴曲」中使用了「月光小丑」的情節，許多戲劇中的情緒在此作品中均歷歷再現，例如模仿譏笑的聲音、嘆息聲、尖聲怪叫聲等。

2.1.4 音色指示與音響效果之關聯

本作品中，和「音色」表現相關之術語極多，常常和聲音的「模仿」相關，有些部分，作曲家將演奏技術標明於譜上，因此聲音模仿效果需經過演出才可感受到；有些部分，作曲家則直接將所預期模仿的聲音具體地標明。如何將樂譜中文字描述轉化為聲音的效果是演奏者的重要課題。因此筆者以表格方式列出樂譜中所紀錄之術語名稱，並更加詳細解釋其直接意義、演奏方式、出現位置、同時配合出現之其他術語、以及可能欲模仿之樂器等。如此之整理將可幫助演奏者更加接近作曲者之作曲原意。



與「音色」有關術語的整理：

樂譜上之標記	sur la chevalet	sur la touche	flautanto
意義	近橋奏	近指板奏	像笛子的聲音
演奏方式	將弓與絃之磨擦位置靠近琴橋，並減少右手力氣使用，使弓磨擦出嘶嘶聲。	將弓與絃之磨擦位置靠近指板，使琴聲微弱。	降低弓在絃上的壓力，並將速度加快，較靠近指板演奏。
出現位置	Movt. 3 measures 39, 77	Movt. 1 measures 21, 47 Movt. 2 measures 12, 44, 56 Movt. 3 measure 69	Movt. 2 measures 48, 50
同時出現之術語	pp (Movt. 3 measure 39) crescendo (Movt. 3 measure 77)	Animando poco a poco (Agitato), pp (Movt. 1 measure 21, Mouvt. 3 measure 69) piu p (Movt. 1 measure 47) p, ironique (Movt. 2 measure 12) Rubato (Movt. 2 measure 44) strstto e cresc. molto (Movt. 2 measure 56)	Presque lent, p, dolce (Movt. 2 measures 48, 50)
模仿之樂器	鈴鼓(tambourine)		笛子(flautendo)
附註			本曲中，唯一將所模仿的「樂器聲音」具體標名者。

樂譜上之標記	Harm.	pizz.	portando
意義	泛音	撥奏	滑奏
演奏方式	左手虛按琴弦。		將換把位速度放慢，特意呈現出音符落下的聲音。
出現位置	Movt. 1 measure 50	Movt. 2 measures 1~7, 8, 9~12, 19~24, 26~28, 49, 51~55 Movt. 3 measures 1~2, 19~34, 85, 86, 120~124	Movt. 1 measure 28 Movt. 2 measures 16, 23, 24, 57 Movt. 3 measures 50, 52, 105
同時出現之術語	ppp (Movt. 1 measure 50)	pp (Movt. 2 measures 1~7, 26~27, 54, Mm3 measure19) fantasque et léger (Movt. 2 measures 1~7, 26~27) sff, vibrato (Movt. 2 measure 12) Cédez (Movt. 2 measures 23~24) Arraché (Movt. 3 measures 1~2) 琶音, sostenuto (Movt. 3 measures 21~22) p dolce sostenuto, Rubato, 琶音, marqué (Movt. 3 measures 19~34) accent (Movt. 3 measures 85~86, 112~114, 120~124)	
模仿之聲音或樂器	長笛(flute)	吉他(guitar) 曼陀林(mandolin) 鈴鼓(tambourine)	

樂譜上之標記	vibrato	volubile	arraché
意義	抖音；顫音	妙語如珠地；多話地	猛力地
演奏方式	強調左手抖音	模仿說話般：弓的長度少，出力點清楚	拍點清楚，強調音符的起點
出現位置	Movt. 1 measure 45 Movt. 2 measures 12, 52 Movt. 3 measure 63	Movt. 3 measures 15, 96	Movt. 3 measures 1, 121
同時出現之術語	sff, accent (Movt. 2 measures 12, 52) dolce (Movt. 3 measure 63)	staccato (Movt. 2 measures 15, 96)	sostenuto, staccato, pizz., cresc. (Movt. 3 measure 1) staccato, pizz., sff, accent (Movt. 3 measure 121)
模仿之聲音或樂器		說話的聲音	鈴鼓(tambourine)

從以上之整理，可感受到德布西在音色上變化之豐富。不但各種音色形容詞使用頻繁，並且經常同時搭配使用。其目的為提供演奏者更明確的音色定義。然而在文字上，作曲家卻不常將其真正欲使用之音色名稱(除了 flautanto)具像化，而直接地以形容動作的方式(如 sur la chevalet)將演奏技術呈現於樂譜中，對於演奏者而言，單純的技術指示也將提供更多的創造空間，而體會作曲家希望模仿的具體聲音更是在詮釋前的重要準備工作。

在此樂章作曲家彷彿成為一位劇作家，而擔任導演及演員的演奏者，看似複雜的文字卻是找尋戲劇詮釋方式的最佳線索。

2.2 結構之分析

2.2.1 Prologue

以「新」與「舊」的觀點觀之：此樂章就像是存在於古代曲式觀念中，但是融合無數當時或是德布西本身首創之內涵。所謂古代曲式包含的有「奏鳴曲」、「協奏曲」或是「室內樂」的精神。這些傳統的觀念只是作曲架構；但其「調性」、「和聲」、「節奏」或是「句法觀念」卻已完全地擺脫傳統的束縛。雖保留傳統的骨骼；其血肉已經完全是創新的產物。以下筆者將以傳統曲式分析為框架，呈現德布西在作品中所表現之「創新」及「復古」的內涵。

2.2.1.1 古典奏鳴曲式簡述

本曲雖作於二十世紀，然而沿用之名稱，為古典時期所盛行之曲風「奏鳴曲」(sonate)。

依照一般所認定之奏鳴曲式(sonata form)，共分為三部分：

(1) 呈示部(exposition)

「第一主題」包含一個或多個主題，於主調(tonic)上呈現；而緊接於後的為情感較深刻的「第二主題」，則多於屬調(dominant)或關係大調(relative major)上呈現；在結尾處常連接終止樂段(closing theme)或稱小結尾(codetta)，其作用常是作為連接功能。

(2) 發展部(development)

在呈示部所出現的動機或主題，在此重新被組合或是再度被轉移至其他調區。作曲家們處理各異，有些會依終止樂段之主題再做出新的開始。

(3) 再現部(recapitulation)

在呈示部曾出現的主題，在此段以主調的方式再度出現。之後有些並會加上尾奏(coda)。

古典曲式奏鳴曲風(sonata form)

Section	Exposition			Development	Recapitulation	
Key	Tonic	Dominant		Foreign keys to dominant	Tonic	
Theme	Primary-Theme	Secondary-Theme	Closing-Theme			Coda

2.2.1.2 古典協奏曲式簡述

雖名為奏鳴曲，然而本作品在大提琴聲部之比例高於室內樂之一般情況。不但如此，此作品更具備協奏曲專屬之華彩樂段(cadenza)，以至於筆者提出古典協奏曲之一般形式，以便作為一對照：

約翰·瑟巴斯丁·巴哈(Johann Sebastian Bach)之公子「約翰·克利斯丁·巴哈」(Johann Christian Bach)對於音樂形式中，「協奏曲」(Concerto)之形式的影響，可從其作品「E_b調為大鍵琴或鋼琴和絃樂器之協奏曲第七號第五首」(Concerto for Harpsichord or Piano and Strings in E_b)之結構中獲得證實。相較之下，這更像是奏鳴曲形式上的延伸。

協奏曲形式圖：

Section:	Exposition										
Key:	Tonic					Dominant					
Performer(s):	Orchestra					Solo with Orchestra			Orchestra		
Music:	P	TT	K	KT	P	TT	S	K	KT		
	Development					Recapitulation					
	Foreign keys to dominant					Tonic					
	Solo with Orchestra			Solo		Solo with Orchestra			Solo		Orchestra
	Exposition or new material				Short cad.	P	TT	(S)	K	Cadenza	KT

註 P：代表「第一主題」(primary-theme section)

S：代表「第二主題」(secondary-theme section)

K：代表「終止樂段」(closing-theme section)

TT：代表「插曲、過渡」(transitional section)

KT：代表「結束段齊奏」(closing tutti)

2.2.1.3 對於本樂章之觀察

在本作品的結構中有一項不得不提的特色：極為「輕薄短小」，第一樂章只有五十一小節，然而「麻雀雖小，五臟俱全」。甚至不只是五臟，連「桃花源」都隱含在內了！名為「開場白」(Prologue)，有介紹的意味，其特質中，有眾多表現符合「奏鳴曲式」之風格。

2.2.1.3.1 呈示部 Exposition (measures 1~15)

2.2.1.3.1.1 Lent (48 ~ 54=♩) Sostenuto e molto risoluto

第一主題(1~7)：

由鋼琴獨奏展開了強而有力的「D-F-A 小三和絃」，開啟了序幕。動機由「三十二分音符之三連音」和「級進音形」所組成。在張力的展現上，一次比一次誇張(音量增強、音形上升)，直到大提琴的聲部出現所帶入的琶音音形(measure 4)，達到第一主題的最高潮，而主要和絃也由「D-F-A 小三和絃」轉至其「下屬和絃 G-B_b-D」。

在第一至第四小節鋼琴醞釀了張力，立即接入大提琴聲部所奏出之四度及五度大跳琶音，之後便接入「三十二分音符」的眾多快速音群，張力持續，和聲基礎仍架構於「D-F-A 和絃」上，「B_b」的出現(measure 5)，動搖了「D-F-A 和絃」的架構，並在「速度轉慢」(Cédez)之後，張力降低，然而，主要和聲出現兩次「A_b-C-E_b-G_b」，第一主題後半(measures 6~7)鋼琴聲部之「三度和聲」和「四分音符進行」和即將出現的第二主題(measures 8~11)之鋼琴聲部音形相似，有提前暗示的意味，第八小節以「D-F-A 和絃」進入第二主題，但中心音卻有導向 A 的傾象。在情感上，從之前緊張的情緒轉至較為活潑而生動的態度。

2.2.1.3.1.2 Poco animando

第二主題 (measures 8~13)：調區不穩定，主要和聲從 D-F-A→G-B_b-D→B_b-D-F-A-C→D-F-A-C_#-E→D-F-A，而第二次動機(measures 12~15)之鋼琴聲部，暗示發展部(measures 16~20)鋼琴聲部之節奏和音型。樂句呈現方式為「2+2+2」。

Example 2.36 第一樂章(measures 8~13)

The image shows a musical score for measures 8-13. It consists of three systems of staves. The top system is for the violin, and the bottom two systems are for the piano. The tempo is 'Poco animando'. The violin part has markings 'dalle susrauto' and 'piu dolce'. The piano part has markings 'sempre pp' and 'piu dolce'. The score ends with a 'Cédez' marking and a fermata.

2.2.1.3.1.3 終止樂段

中心音由不穩定的狀況回到D，並具有連接之功能。

2.2.1.3.2 發展部 Development (measures 16~28)

2.2.1.3.2.1 au Mouvt

第十六小節，大提琴聲部之發展來自於呈示部中「第一主題」的「上行級進動機」(measure 7)向下四度平移；第十七至十九小節，來自於「第一主題」之動機增值、移位。中心調區先在以「A-C-E和絃」為主的「A調區」，再轉至「G-B_b-D-F-A和絃」；在第二十小節，停在「A-C-E和絃」。

2.2.1.3.2.2 Animando poco a poco(Agitato)

第二十一小節至第二十七小節，大提琴聲部發展來自於呈示部之「第二主題」動機的音形向下平移，聲部之重心轉至鋼琴，旋律像詩歌般地被奏出，和聲是以「平行」的方式呈現，大提琴卻如同背景，以「近指板」(sur la touche)技術演奏；第二十一小節至二十三小節，鋼琴為低音之四度及九度之平行進行；二十四小節至二十六小節，為垂直排列的三組三度平行；第二十七小節，為三組二度和三組三度平行的交錯；第二十八小節；大提琴聲部突出於鋼琴，而鋼琴聲部結束頑固低音式的平行進行手法，轉為較穩定的「四分音符進行」，在此鋼琴聲部先暗示再現部即將出現的音形。

2.2.1.3.3 再現部 Reprise(29~46)

2.2.1.3.3.1 au Mouvt(largement déclamé)

在「音形」及「氣氛」上明顯地再現，宣告(largement déclamé)意味甚至高過於前。然而，第一次的主題再現，在中心音上，並未回到主調，而是在「A-C-E-G-B-D 和絃」，不但如此，新調區的主題甚至被再次地強調(measures 31~32)。相較於呈示部的第一主題呈現方式，在此以屬調取代主調，以「十一和絃」取代「三和絃」，因此更有被強調的效果。一直到緊張氣氛過後，漸趨平靜，大提琴聲部才奏出「忠實再現的第一主題」(measures 33)，鋼琴聲部以半音下行之平行進行方式模糊調區，似乎有不願回到主調之意。而接入自由速度(Rubato)的過門，調性依然延續「A-C-E-G-B-D 和聲」。

2.2.1.3.3.2 quasi cadenza

像裝飾奏般的音樂，雖然音量低(p)，然而由於「C_#」的出現，使得音響效果極為突出。「C_#」有為即將出現之原調「D 調區」作預備。

2.2.1.3.3.3 Au Mouvt (poco animando)

「第二主題」作忠實的呈現(measures 39~42)，此樂章唯一的「完全相同再現」。

2.2.1.3.3.4 Lento

第二主題再次重現(measures 43~44)，但是略作改變：鋼琴聲部為三度平行之進行，緊接著(measures 45~46)大提琴聲部和鋼琴聲部像角色交換般，大提琴奏出鋼琴第一次「第一主題」完整和片段的回顧；而鋼琴聲部則是奏出大提琴第一次「第一主題」動機的片段，確定回到原調D。

2.2.1.3.4 尾奏(Coda)(measures 47~51)

感覺一切已成過往，鋼琴奏出片段之第一主題，如同說故事般陳述過去種種，最後在由 D-A 所組成的空心的五度中結束，而鋼琴彈出關鍵的「F_#」。點出大三和絃的結論。

德布希大提琴奏鳴曲第一樂章：Prologue 之段落特色整理

段落 (小節數)	Exposition(measures 1~15)			Development(measures 16~28)	
中心音	D→G→D	D→A _b	D→G→D	A→G→A	
主題	Primary-Theme	Secondary-Theme	Closing-Theme		
速度	Lent Sostenuto e molto risoluto	Poco anumando		Au Mouvt	Animando poco a poco(Agitato)
樂句(小節數量之長度)	4+3	2+2+2	2	2+3	2+1+2+2+1

段落 (小節數)	Reprise(measures 29~46)				Coda(measures 47~51)
中心音	A→D→A→D→G				D
主題	Primary-Theme (Cello)	Primary-Theme (Cello)	Secondary-Theme	Primary-Theme (Cello)	Primary-Theme (Cello)
速度	Au Mouvt (largement déclamé)	Quasi cadenza	Au Mouvt		Lento
樂句(小節數量之長度)	2+2+1+1	4	2+2+2	2	5

2.2.1.4 樂章特色

2.2.1.4.1 調性

D minor → D Major，第一主題由鋼琴奏出確定的「D-F-A 小三和絃」。其中，F 音一直以還原的型態出現。唯一的例外出現於再現部的和聲平行進行，以經過性質表現的「F_#」(measures 21~22)。然而一直到尾奏的第 47 小節，忽然鋼琴聲部以「F_#」提示將要出現的結果：「以 D 為根音的大三和絃」。果然，在大提琴和鋼琴同時奏出以「D-A 和聲」所組成的「缺乏三音之五度」之後，立即在鋼琴聲部又奏出決定性的「F_#」作為結果(measure 50)。

2.2.1.4.2 中心音的轉變

傳統奏鳴曲式之轉調多為「向上五度之屬調發展」，然而在此曲中，由D為中心音，同時有向上五度(A-C-E, A_b-C-E_b-G-B_b和絃)，及向下五度(G-B_b-D和絃)的發展。

2.2.1.4.3 主題

主題充滿活力，和十七世紀法國音樂家庫普蘭(François Couperin, 1668~1733)所作的旋律有相似之處。這種旋律的引用方式曾出現在其弦樂四重奏中，但在此處的用法，就如同在其後其大編制作品：不只是單純的使用，而是經過精鍊，因此更加細緻。

有些旋律則使人聯想到德布西之其他作品，如貝利亞與梅利桑(Pelléas et Mélisande, 1902)、沉沒教堂(La Cathédrale Engloutie, 1910)、白與黑(En blanc et Noir)、貝加馬斯克組曲(Suite bergamasque)等的旋律。

Example 2.37: 貝利亞與梅利桑(Pelléas et Mélisande)之第一幕片段

The image displays a page of a musical score for the first act of Pelléas et Mélisande. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Hrb. (Horn), Cl. (Clarinet), Bsc. (Bassoon), Obrs. (Oboe), Tbrb. (Trombone), Vc I (Violin I), Vc II (Violin II), Vla (Viola), Ccl (Cello), and C. B. (Double Bass). The music is written in 3/4 time. The first system ends with a double bar line, and the second system continues. Various musical notations are present, including dynamics like *p* and *ppp*, articulation marks like *acc*, and performance instructions such as *p. doux et expressif*, *arco*, and *div.*. The score is presented on a light-colored background with black ink.

Example 2.38: 沉沒教堂(La Cathédrale Engloutie)和聲進行之片段



Example 2.39: 貝加馬斯克組曲(Suite bergamasque)之前奏曲(Prélude) 片段：



2.2.1.4.4 素材先現

雖然此曲在段落轉換上，往往令演奏者及聽者應接不暇。然而，在此樂章的素材結構分配卻有一項十分有趣的特色：新段落的副題或伴奏常常會在前一段先有暗示。例如：在呈示部「第二主題」出現之前的鋼琴

琴聲部(measures 6~7)即有暗示即將出現之「四分音符」和「和絃的進行方式」；第二主題後半段(measures 12~15)的鋼琴聲部有別於前段的「音階進行」方式而改採相似於後段之「兩拍一句」的方式；再現部前一小節之鋼琴聲部，也明顯地和同段落有別，反而相似於後段，有暗示即將出現段落之意味。

Example 2.40: 第一樂章(measures 8~18)

2.2.1.4.5 對稱

在此樂章中有一令人不得不注意的特色，即為所有的「樂句」或「動機」均會以「相仿」或「稍作改變」的方式立即再次出現，這樣的作法不禁令人想到在歌劇「貝利亞與梅麗桑」中，喜歡「把每件事都說兩次的金髮梅麗桑」。

2.2.1.4.6 三音不穩定

德布西的音樂在和聲上常有「缺乏三音」的特質，然而在此處，他並未忽略三音，然而卻多以「游移」的方式展現，在大三和絃與小三和絃之間徘徊。

2.2.2 Sérénade

小夜曲(Sérénade)，最早起源是在十七世紀末及十八世紀初，介於清唱劇(cantata)及歌劇(opera)風格的戲劇。多為小型管絃樂團和多位歌者所作，雖然此名稱已常見於各類曲風中。然而，仍可從作曲家所賦予的標題名稱，推論其在音樂中所寄託於的戲劇意義。

德布西的大提琴奏鳴曲第二樂章「小夜曲」(Sérénade)，和荀白克所作的「月光小丑」有密切關聯性。德布希似乎企圖利用此作品再次發揚古老的義大利喜劇(啞劇)²⁴。

從此樂章之結構可發現其曲式為「ABACA」輪旋曲式(Rondeau)。而一般輪旋曲的種類共可分三種：

1. 置於奏鳴曲中，常出現於古典或浪漫樂派。
2. 獨立單曲。
3. 置於組曲(suite)中，浪漫樂派之後較盛行。

而在此所使用的「ABACA 曲式」顯示其中有兩個不同的插曲(B 與 C)。在一般的狀況下，B 與 C 相較，轉調的方式會一次比一次離主調遠且複雜，而段落分配則常為：「B 段」可分兩組動機；「C 段」可分成三組動機

2.2.2.1 「A 段」(measures 1~10) Modérément animé (72=♩)

以「古怪而輕」(fantasque et léger)展開序幕，由大提琴「撥奏」(pizz.)和鋼琴的「斷奏」(Staccato)共同組成兩小節的八分音符前奏。在第三小節的第一拍後半拍進入長度為八小節的「A 段」：共由兩個動機所組成。動機 a(measures 3~4)：由大提琴奏出較深沉神秘的八分音符撥奏。動機 b(measures 5~10)，由眾多的十六分音符音群，以斷奏方式組成，音域較動機 a 擴大；音量變化幅度增加(p~sf)；不同音色的使用，如以撥奏和絃模仿吉他(guitar)的音色(measures 5~7)，鋼琴聲部再以同樣的演奏方式(琶音進行的和絃)對話(measure 7)；以及大提琴以人工泛音(measures 8~9)模仿「長笛」的聲音(flute)，第十小節的大提琴運用撥奏技巧，有如曼陀林(mandolin)般的優雅。

²⁴ 摘自：約瑟夫·馬吉利著，蘇同右譯。《當代音樂介紹》，作者授權書記在日期為 1989 (民 78) Schoenberg, Pierrot lunaire Part III 15. Heimweh:…… Aus Italiens alter Pantomime……荀白克「月光小丑」之第三部，第十五首，思鄉：……來自義大利古老的啞劇……

Example 2.41: 第二樂章「A 段」(measures 3~6)



2.2.2.2 「B 段」(measures 11~18)

情緒變化較「A 段」更大，鋼琴聲部主要在「D-E-F_♯-G_♯」的「全音音階」中反覆，而大提琴聲部先是以「強調的抖音」(vibrato)開啟本段。之後，音量立即降低(measure 12)，以近指板(sur la touche)的方式奏出如譏諷般(ironique)的嘲笑聲。在第十五小節，線條拉長，以充滿感情(expressif)的方式呈現，但只維持兩小節，隨即便以減速(cédez)及滑奏(portando)的方式結束歌唱，回到較為戲謔的情緒。和「A 段」相較，「B 段」音色及音量變化更多，速度不一，兩個聲部的差異大：鋼琴始終維持「全音音階」的反覆，大提琴卻從「鬆到緊」(measures 11~16)，又復歸平靜，情緒張力較前段更大。

2.2.2.3 「A 段」(measures 19~27)

和第一次所出現的 A 段相較，動機呈現方式相似。然而，此段卻有九小節！由八分音符所組成的「動機 a」依然是兩小節，但是在「動機 b」處卻多了一小節。其實，關鍵在於第二十五小節的忽然插入，無論是在「音域」、「音量」、或是「張力」，這就像「天外飛來一筆」般的突然！不禁令人聯想到「月光小丑」(Pierrot fâché avec la lune)中，第十五首 Heimweh(思鄉)的大提琴聲部：「夾帶著『新樣式的皮洛特動機』，很果決的從末段進入，其音域寬廣的獨奏作為下一首曲子的過門。」²⁵在這一戲劇般的小節過後，一切又向什麼事也沒發生般，復歸平靜。

²⁵ 摘自：約瑟夫·馬吉利著，蘇同右譯。《當代音樂介紹》，作者授權書記在日期為 1989〈民 78〉

Example 2.42:阿諾·荀白克之「月光小丑」中，第十五首 Heimweh(思鄉)的大提琴聲部



Example 2.43:德布希大提琴奏鳴曲第二樂章 Sérénade(measure 25)



這次的「動機 a」雖然在素材和技法上和前一次「動機 a」相差不多，然而在演奏的方式上卻有不同。例如「動機 a」的句尾在第一次是以「漸弱」的方式展現；然而本次卻是以「漸強」的方式往前推進，張力的持續也比前一次更久。

Example 2.44:動機 a 第一次出現(measure 4)



Example 2.45:動機 a 第二次出現(measure 20)



2.2.2.4 「C 段」(measures 28~54)

由非常嚴謹(*très serré*)的方式展開，鋼琴聲部以模仿曼陀林的琶音演奏方式彈出連續在半音間游移的和絃(measures 28~29)。從第二十九小節起，速度愈來愈快(*Accel. Poco a poco*)：以十六分音符的三連音出發，音量漸強，並加快速度至三十二分音符，但很快地又減速(*molto rit.*)，並降低音量，而重返平靜。在第三十一小節，拍子從四拍(4/4)

轉為三拍(3/8)，但是鋼琴聲部似乎仍然是以兩拍的律動為主，因此節奏上有 hemiole 的特色。速度轉快(vivace)，音量從極輕(leggerissimo)開始。到了第三十七小節(Meno mosso poco)，大提琴聲部奏出介於「斷奏」及「圓滑奏」間的十六分音符三連音，此段(Meno mosso poco, measures 37~43)所陳述的音樂，和「月光小丑」(Pierrot fâché avec la lune)中，第十九首「小夜曲」(Sérénade)：「皮洛特以超大號的弓在他的中提琴上摩擦，當皮特洛抓住了潘塔隆(Plötzlich)，想要以他的弓在潘塔隆的禿頭上拉時，潘塔隆提出了抗議」，似乎有著劇情的聯結。第四十四小節，大提琴由近指板的自由速度方式演奏，聲音愈來愈虛弱，到了第四十八小節，速度再降至「類似緩板」(Presque lent)：以笛子(Flautendo)的聲音演奏，這是唯一在此曲中譜上有確實紀錄所希望模仿的聲音。在笛子聲結束後，立即接「下行的琶音撥奏」，像嘆氣般，之後，在一個比一個更孤獨的單音撥奏中，結束此段落。

2.2.2.5 「A 段」(measures 54~64)

相似的主題第三次再現，然而「動機 b」(measures 54~55)不再使用撥奏方式，而改採「近指板」(sur la touche)的方式演奏，而且音量再度降低。像是一切以成為過往。雖然有向前走(stretto e cresc. Molto)的意圖，然而結果依然是回到原點(au Mouvt)，甚至更虛無。

2.2.3 Finale

第二樂章啟首之標題為「小夜曲及終曲」(Sérénade et Finale)。在 Sérénade 結束後，標明了 *attacca subito il Finale*，可視兩樂章為同一整體，因此在第二樂章微弱的結束後，立即接上活潑的新段落 Finale。

不若第一樂章的「宣告」；第二樂章的「諷刺嘻笑」；融合「流行旋律的素材」及「愛國音樂的熱忱」，此樂章帶給聽者是「歡愉而華麗」的氣質，然而在情緒轉換上卻融合了「熱情」和「虛弱」的極端特質色。有時是「複雜而音域高的快速音群」(measures 15~18)，有時又是「如同低吟般的微弱長音」(measures 57~68)。然而，大致說來，情緒的轉換是由「民族精神的激情」(measures 1~56)→「悲傷而虛弱」(con morbidezza, measures 57~68)→「瘋狂」(measures 69~84)→「樂觀」(measures 85~124)。最後以「與前段呼應的歡樂」中作結。這樣情緒強烈地波動方式，不禁令人想到作曲家在三十五年前的作品「木偶」(Fantoches)。

在曲式結構上為「A-B-C-A-D-E-A-B-A-Coda」之段落清楚的輪旋曲風格。

以下為分段結構分析：

2.2.3.1 「A 段」(measures 1~14)：Animé(92=♩) Léger et nerveux

輕而緊張(Léger et nerveux)的開始，大提琴聲部以猛力(arraché)的撥奏(pizz.)，表現四度級進下行的音階式斷奏。全段鋼琴聲部在節奏上

均為切分式的三連音，和聲上則以「五度」及「八度」平行進行。無論在節奏或和聲上，均為「頑固低音」(ostinato)之最佳典型。低音之和絃以琶音方式演奏，更顯出流動的氣氛。相較於鋼琴聲部的一致性，大提琴的音響效果卻變化多端：技術方面，從猛力的撥奏開始之後，接入以四度及五度跳進為主軸的旋律，強調後半拍(marqué, measures 10, 12)，而且音域廣泛(從 E 至 g²)；情緒方面，變化豐富，時而低沉，時而高亢；線條上，時而以斷奏之十六分音符組成大跳的上行(measures 6~7)，時而以長線條奏出富有感情的旋律(expressif et sostenuto, measures 7~9)。

2.2.3.2 「B 段」(measures 15~22)：au Mouvt volubile

由大提琴「妙語如珠地」(volubile)演奏四小節由「十六分音符」、「三十二分音符」及「附點音符」等所組成的炫麗音群(measures 15~18)，之後角色替換，由鋼琴聲部以同樣特色反覆主題，而大提琴奏出原來由鋼琴低音聲部表現的頑固節奏(measures 19~22)。值得一提的是，第一次由大提琴所奏出的主題，在句尾似乎到達結束(measure 18)。相反地，由鋼琴所奏出的主題部分，在句尾(measure 22)是向前展開的，而非進入終止，這和一般所常見的句法(問句+答句)，有相異之處。

2.2.3.3 「C 段」(measures 23~36)：Rubato dolce sostenuto

由兩組六小節的樂句(measures 23~28, 29~34)，和兩小節的過門(measures 35~36)所組成。速度自由(Rubato)而情緒柔和(dolce)。鋼琴以 C_# 結束前段樂句並立即以同音開始新段落，由大提琴以撥奏方式奏出「以 C 為根音的屬七和絃」，立即鋼琴接入三十二分音符音群，同樣的素材經過反覆(measures 25~26)之後接入「如滾輪般」(Poco stretto) 的十六分音符三連音(measures 27~28)，這六小節的素材又再度被重複(29~34)，但是大提琴轉至「下屬音」的位置奏出，鋼琴的節奏前後倒置：第一次先奏出「三十二分音符」(measures 24, 26)再奏出「十六分音符的三連音」(measures 27~28)第二次則出現順序相反，這樣的組合方式造成速度變化更大的效果：音符實質加快(十六分音符三連音→三十二分音符)同時加上速度記號的加快(Poco a poco stretto)，因此更增加戲劇性效果。

2.2.3.4 「A 段」(measures 37~56)：1^{er} Mouvt

前段自由的速度(Rubato)結束，鋼琴聲部又回到如同一開始般的「頑固節奏」型態。然而，大提琴聲部雖然音型與第一次的 A 段(measures 1~14)相似，但是這次卻以「主題降低二度」的方式模進，除此之外，主題的呈現也被「精簡化」，也就是本來重複多次的動機，在此處均只呈現一次，「重現」已不是此段的主軸，「開展」才是其精神所在，例如：在「第一次 A 段」只出現一次的「富有感情的旋律長線條」(expressif et sostenuto, measures 7~9)，在此段(measures 41~44)卻以更強烈而熱情的方式多次被強調，也因此帶入了全曲高潮(measures 53~56)。

Example 2.46: 德布希大提琴奏鳴曲，第三樂章(measures 53~56)



2.2.3.5 「D 段」(measures 57~68) : Lento. Molto rubato con morbidezza

在高潮過後，隨即對比似地達到平靜。此處形容詞極多，例如：「緩板」(Lento.)，「相當虛弱的自由速度」(Molto rubato con morbidezza)，「持續極柔和地」(docissimo ma sostenuto)，「嫵媚地」(lusingando)等。無論在音響、色彩或情緒，均和前者有許多相異之處，全段由兩組六小節的樂句組成。第一次由大提琴奏出虛弱而柔和的主題；鋼琴聲部以「八分音符三連音」的「頑固節奏」作為伴奏。兩個樂器呈現「四對三」的節奏交織，在第一句之句尾的「六十四分音符旋律」，作曲家強調要「極為精細的」(delicatissimo)。隨著第一次主題結束，鋼琴聲部以向上增二度平移作主題模進，而大提琴則以對位(counterpoint)的方式出現，從虛弱又精細的聲音終至「消失不見」(estinto)。

2.2.3.6 「E 段」(measures 69~84) : 1^{er} Mouvt

「回到原速」(1^{er} Mouvt)，大提琴先以「近指板」(sur la touche)的演奏方式，反覆兩次「連續十六分音符三連音」的主題，隨即鋼琴聲部再度重複此主題之後半段，並在音量上增強；轉為伴奏的大提琴則改為以「近橋奏」(sur le chevalet)的方式作出同音反覆，隨即大提琴又以正常位置(Pos. ord.)反覆了主題的後兩小節，之後便進入此段的最高峰「跨越三個音域的F_♯以斷奏方式奏出三連音之同音反覆」但是立即便又在大提琴的反覆第二次時，張力降低，回到平靜。

2.2.3.7 「A 段」(measures 85~95) :

幾乎與第一次 A 段無異，只有兩處例外：在主題前兩小節中 (measures 85~86)，綜合第一段之「單音撥奏」(measures 1~2)及由前段 (measures 68~84)所帶進的「三連音節奏」；另一處相異點為「長音的省略」，第一次「A 段」之二分音符長音(measures 4, 11, 13)，在這次的主題再現均被省略。

2.2.3.8 「B 段」(measures 96~103) au Mouvt volubile

和第一次的 B 段(measures 15~22)相較，重複性高。然而句尾結束方式不同(十八小節句子有結束感；第九十九小節句子向前走)。除此之外，

鋼琴聲部的音高和第一次(measures 19~22)相較，右手降低十五度，左手降低七度。而鋼琴織度(texture, measure 103)也較第一次出現時(measure 22)略為增加。

2.2.3.9 「A 段」(measures 104~112) : *Appassionato ed animando*

A 主題的「不完整重現」，只保留主題中的長線條部份，如同「第二次主題 A」(measures 49~52)之向下延伸。對照「第二次主題 A」的兩次主題模進(measures 49~52)及此段落，measures 104~105 就像主題的第三次模進。

Example 2.47: 德布希大提琴奏鳴曲第三樂章(measures 45~52)

Example 2.47 shows the musical score for measures 45-52 of Debussy's Cello Sonata, third movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a cello part and a piano accompaniment. The tempo is 'Con fuoco ed appassionato'. The piano part has dynamics like 'p' and 'piu p'. The cello part has dynamics like 'p' and 'molto'.

Example 2.48: 德布希大提琴奏鳴曲第三樂章(measures 104~105)

Example 2.48 shows the musical score for measures 104-105 of Debussy's Cello Sonata, third movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a cello part and a piano accompaniment. The tempo is 'Appassionato ed animando'. The piano part has dynamics like 'p' and 'p'.

2.2.3.10 「尾奏」(Coda)(measures 112~124)

綜合了之前的素材，先由大提琴和鋼琴共同接替「六次強調的和絃」(measures 112~114)，鋼琴所奏的是「以 D 為根音的九和絃」，大提琴則

是以「撥奏」三次反覆其下屬七和絃「G-B-D-F」。之後速度轉至最緩板 (largo)，大提琴以全部的聲音(à plein son)獨奏(measures 116~119)，內容來自於第一樂章 measures 31~33 的主題再現。最後以第三樂章開頭的主題音型(measures 1~2)作為結束。

Example 2.49: 第一樂章(measures 31~32)



Example 2.50: 第三樂章(measures 115~118)



第三章

筆者對德布西大提琴奏鳴曲的演奏詮釋

本章將以前一章之分析及研究作為基礎，以演奏者的眼光探討此曲之詮釋方式，並以四組演奏大師之錄音²⁶作為參考，分別作比較及對照，以歸納出融合「客觀素材」（樂譜註記），及「主觀表現」（個人詮釋）的結論：

3.1 第一樂章 Prologue 之詮釋

即使對於本作品不應單純以傳統之「呈示部、發展部、再現部」之分段法規納，然而其段落色彩明顯，因此此種分段將是最易傳達訊息的方式之一，然而實際上，筆者卻認為詮釋時切莫因傳統之曲式而有身陷囹圄之感。在其作品中，色彩的改變才是其真正的精髓，演奏者最重要的是應能隨時掌握其音色或情緒的轉變，若只存在所謂「曲式」於心，將會言之無物，索然無味。

3.1.1 呈示部

鋼琴以「強」(f)的音量彈出具決定感的第一主題，速度記號為緩板(Lent)。連續兩次出現的主題(measures 1, 3)均以重音加強的「D-F-A」小三和絃為背景，並以三十二分音符三連音級進上行展開樂句，第一至第四小節音型的變化差別：第一次以「級進下行」的 *sostenuto* 展現；第二次鋼琴聲部在高音聲部為級進上行之前句倒影，*sostenuto* 交由左手聲部，同時向上及向下試探，音量由 f 增為 *piu f*，延續前句的精神，無論在音量或是音型都有更強調之感。隨即大提琴在第四小節奏出第一主題之再現，接續著前段的張力，但在線條上此處的主題再現流動性較強。在音響效果上鋼琴的第一主題向上堆疊；大提琴的第一主題卻有消散之感。呈示部之第二主題(*Poco animando*)從第八小節開始，和前段不同之處為：此段旋律性增強，感情柔和，音色已不若前段的宣告及張揚，而轉為較為內在的情緒展現，而且一次比一次更加內斂。

速度處理上，筆者曾比較四組演奏家的錄音版本：

- (1) M. Rostropovuch and B. Britten
- (2) P. Tortelier and J. Hubeau
- (3) J. Starker and G. Sebok

²⁶ 唱片編號 460 974-2. Cello: Mstislave Rostropovuch, Piano: Benjamin Britten, Decca 1961
唱片編號 2292-45660-2. Cello: Paul Tortelier, Piano: Jean Hubeau, Warner 1962
唱片編號 434 358-272. Cello: Janos Starker, Piano: Gyorgy Sebok, Mercury
唱片編號 43 5 61198 2 6. Cello: Steven Isserlis Piano: Pascal Devoyon, Vergin 1995

(4) S. Isserlis and P. Devoyon

Rostropovich 的演奏版本，鋼琴聲部在開始的速度表現較其他版本慢；大提琴則在第二主題時清楚地強調每一音，Cédez(measure 6)明顯，在第二主題(Poco animando, measures 8~15)速度依然維持 Cédez 所降下的速度。Starker 的錄音開頭速度較快，整體流動性較強，在 Poco animando 時速度有回到 Cédez 前的速度。Tortelier 的錄音版本段落間速度變化較不明顯，然而他常會戲劇性地強調長音，因此聽起來似乎速度較為自由。Isserlis 之版本相較於其餘三者最具流動感，對照譜中作曲家的註記可感受到他對於作曲家文本的忠實呈現，甚至更加使此作品活生生地跳出來。在 Poco animando 處，他將速度加快更甚於啟首的速度，因此更增加「前進」的感覺。

以音樂之說服力及態度而言，Isserlis 之錄音版本相當地令人懾服。充滿活力但又不衝動；充滿戲劇張力卻又不狡飾；個性明確，聲音的轉變和情緒的變化合而為一，令聽者不止聽到大提琴的音響，甚至是整齣戲劇的精采演出，充滿矛盾，卻又似乎一切均合情合理，令聽者不禁為之驚嘆。

以筆者之觀點，在此段常見相似重複的現象，也就是類似的素材常會稍作改變再重現。這對於演奏者而言，重複的音形或樂句在處理上往往是個很大的考驗。要如何在相似的材料中展現出有共通性和不同的詮釋，在相同和不同之間找出合乎邏輯的語法是演奏者極重要的工作。有些部分作曲家已標明了音量的變化，例如呈示部的第二主題(measures 8~15)：第一次樂句呈現(measures 8~11)為保有之前的音量(*sempre pp*)；第二次(measures 12~15)則音量更小(*piu p*)。可知兩句在音樂效果上不同的呈現方式。除了音量的改變，和聲織度及音域的改變(measures 8~15)²⁷也可作為演奏者之詮釋的參考。

3.1.2 發展部

結束速度多變的呈示部，回到原速(*au mouvt*)。大提琴以加上斷音(*staccato*)的連弓方式，以介於連弓與分弓之間的弓法奏出十六分音符的級進上行音群，音量以 *p* 開始，以一個四分音符的時間為單位，表現漸強的效果。到下一小節(measure 17)，結論式地大幅展開，但又立即收回並立即接入第二次相似的反覆，但這次情緒更高亢，持續時間也更長。之後，接入以呈示部終止樂段動機所組成的段落，重心轉至鋼琴的平行進行，大提琴則以近指板(*sur la touch*)的方式演奏，音域提高，音量開始漸強，重拾方向感，在第 28 小節，大提琴聲部回到正常位置(*pos ord.*)，迷霧似乎即將散開。

²⁷ 前四小節(measures 8~11)鋼琴聲部和聲密集；後四小節和聲開離，音域變寬，且和聲中心音改變。

3.1.3 再現部

如同「撥雲見日」般，一切不明朗散去，大聲宣告(*largement déclamé*)新的開始。大提琴聲部以清晰的音色展現誦讀般的聲音，回到如同一開始般的速度(*au mouvt*)，演奏者須控制本身不可因情緒高亢而不知不覺地加快速度，「穩定」是此段的主要精神，鋼琴聲部的角色為配合大提琴聲部，但須奏出有如磐石般穩定而踏實的音色為其目標。第二次的宣告(*measure 31*)無論在音量或是氣勢上都不可鬆懈，然而在第三次(*measure 33*)降低十二度的再現似乎張力的持續已不若先前的氣勢，之後同樣的音型又再度被反覆(*measure 34*)，但鋼琴織度再精簡(從和絃變為單音)，音量也一次比一次下降，穩定的速度被自由速度取代(*Rubato*, *measure 35*)，情緒轉換為即將出現的裝飾段落作預備。

3.1.4 裝飾段

標名為 *quasi cadence*。雖然此作品名為 *sonate*，其形式也不離 *sonata form*，但是卻有如同協奏曲般的裝飾段。音量標為 *p*，但因為和絃不協和而造成的不穩定所致，此段在聽覺效果上極為顯著。大提琴連續演奏三十二分音符所組成之級進上行和級進下行的連續音群，在情緒上顯的急促，在聽覺上則有應接不暇之感。到了第 38 小節速度更急迫，然而似乎又立即因無力而鬆弛。

3.1.5 尾奏

在音形和調區和原始之主題極類似，但在氣勢上卻完全地不同於主題。像陳述一個古老故事般回顧，到了第 43 小節，氣其更加微弱，速度、音量均降低，第 45 小節所表現的 *poco vibrato* 正可展現滄桑及不安之感，隨即大提琴改由「近指板奏」，音量更低(*piu p*)，兩個樂器都像一次又一次的歎息般，即將走入終點，大提琴最後由泛音(*Harm.*)奏出不帶感情的五度和聲，彷彿一切已經結束，然而令人無法預期地，鋼琴竟忽然奏出決定性的「 $F_{\#}$ 」，好像一切都在不確定中，一個意外的結論產生。

3.1.6 第一樂章總結

同時符合室內樂形式、奏鳴曲風格，在情緒級技術展現上，大提琴聲部卻有超過室內樂曲的表現空間。除此之外，作曲家還提供如同裝飾奏般的段落(*quasi cadence*)，其結構與協奏曲的形式也有共通之處，因此對於大提琴演奏者而言，態度上可以協奏曲的心情演出。在此曲中大提琴堪稱「完全的主角」，所謂規則及界線在此作品均不明顯。了解主角的特質，形式的超越，以這樣的心情表現此樂章之精神，情緒起伏的空間將更為寬闊。

3.2 第二樂章 Sérénade 之詮釋

此樂章之內容來自於「月光小丑」之劇本。在音色上，發揮大提琴可用之廣泛戲劇性聲音效果，模仿的樂器囊括了絃樂器(曼陀林、吉他)、管樂器(長笛、木笛)、甚至是打擊樂器(三角鐵)。因此對於演奏者而言，除了須對譜中的記號有清楚的認知，豐富想像力更是不可缺少的。

結束了較為嚴謹而正經的第一樂章。此樂章為活潑的中等速度 (Modérément animé)，一開始飛進神秘又奇怪(fantasque)的氣氛，大提琴所撥奏出的音程由小二度及增二度所組成，像墊著腳般輕輕地(léger)進入，可想像小丑穿著尖尖的滑稽步鞋來回轉圈，因此大提琴聲部之撥奏法以同一條絃(G 絃)演奏，左手換把位速度放慢，故意讓滑音產生，有如小丑在地上摩擦的腳步。忽然，腳步又變的更輕了(measures 3~5)，鋼琴聲部也跟著模仿奇特的腳步，之後曼陀林的聲音出現(measure 15)，和奔跑聲交錯，隨即古怪的吹笛聲(measure 15)出現，一切均令人困惑，又像聲東擊西般令人摸不著頭。

Example 3.1: 第二樂章(measures 1~11)

The image displays three systems of musical notation for the second movement, measures 1 through 11. The top system (measures 1-4) is marked 'Modérément animé (72 = ♩)' and includes the instruction 'pizz.' and 'pp fantasque et léger'. The middle system (measures 5-8) features 'sempre pizz.' and dynamic markings 'p' and 'pp'. The bottom system (measures 9-11) includes 'arco' and 'pizz.' markings, along with dynamics 'p' and 'pp'. The notation shows a cello part with complex rhythmic patterns and slurs, and a piano accompaniment with chords and melodic lines.

新段落開始(measure 11)，大提琴先以撥奏發出一聲驚人的聲響(sff vibrato, measure 12)，小丑開始哈哈大笑(ironique, measure 13)，彷彿我們都受騙了，笑聲逐漸轉為小丑的歌唱(p expressif, measure 15)，希望用歌聲贏得美人歸，他成功了嗎？歌聲逐漸被嘲笑聲(measure 17)所淹沒。

Example 3.2: 第二樂章(measures 11~18)



一切回到原點，奇特的小丑漫步(measure 19)又開始，這次段落長度縮短，他失去耐心了嗎？忽然，他情緒化地大聲發出尖銳的怪叫聲(measure 25)，以為小丑皮艾洛就要放棄，沒想到他竟然開始發狂(measures 29~30)，心理愈來愈著急，拿了他的大弓拉出急促的聲響(measures 37~43)，此時速度加快，情緒也彷彿上氣不接下氣般，而鋼琴聲部就像滑冰般，以極為輕的力量(*leggero*)推移，到了第 44 小節，鋼琴和大提琴矛盾地奏出節奏不

相容的曲調，在第 48 小節小丑孤獨又哀傷地以笛子吹出自憐的曲調 (measures 48~51)。本來熱情的心臟開始疲乏(measures 52~53)，一切又歸於原點，小丑奇特的腳步聲又再度出現，只是不存在期待，只有悲嘆。

Example 3.3: 第二樂章(measures 52~53)



3.3 第三樂章 Finale 之詮釋

相較於第一樂章之嚴謹；第二樂章之奇異；此樂章令人感到熱情奔放又不加狡飾，情緒上延續了前一樂章之活潑(animé)，但是速度更快了(72→92=♩)。由流動感強烈的「和聲平行進行」開啟序幕，大提琴聲部之音域流動範圍極大，最剛開始的「三個撥奏音符」(measures 1~2)似乎是結束，但立即就開啟了樂觀的音群，在聽覺上就像要飛出去一般。到了第 15 小節依然維持樂觀情緒，但是表現方式有所不同，結束前段包容的個性，轉為嘈雜而多話的態度(volubile)，聽似唯恐時間不夠於發言般。隨即主題重現，並更加地被強調(measures 19~22)，從單聲部主題擴展為兩聲不之平行(鋼琴)，之後進入情緒變化大的段落(measures 23~36)，速度自由(Rubato)。剛開始保持柔和且穩定的情緒(dolce sostenuto)，但似乎沒能按耐住太久，立刻就如滾輪般，情緒一股腦地宣洩(Poco stretto, measures 27~28)，相似的素材立即再度重現(measures 29~34)，但是情緒化的效果更強烈，承接了瘋狂的情緒，大提琴奏出速度自由的四度級進上行(measures 35~36)音形融合了sostenuto 的特質。令人回想到第一樂章富有宣告意味的第一主題(Mm.1, measures 1~4)但是宣告的情緒很快地消散，一切又回到樂章開始時的樂觀及低調(measures 37~41)。但是這樣的情緒持續不久又被充滿感情的長線條樂句(measures 41~44)所淹沒，之後一波接著一波，鋼琴聲部依然維持相似的三連音切分節奏持續低音，然而大提琴聲部一次比一次向上堆砌，強調第二拍之高音(measures 50, 52)，導向了全曲最高點(measure 55)然而熱情氣氛並不能持續太久，便迅速跌落谷底。承接而下的新段落(measures 57~68)轉為五個降記號的新調，情緒以極微弱(morbidezza)的方式展現，連鋼琴聲部都變的較前段(流動且因愈多變的十六分音符切分三連音)為單調(重複的八分音符三連音)，不但如此，最後甚至隱沒了(estinto, measures 67~68)。

Example 3.4: 第三樂章(measures 57~68)

然而結束之後才是另一開始(measure 69)，剛開始接續著前段的微弱氣氛，大提琴以近指板(sur la touch)的方式演奏，鋼琴以清楚的音色帶出重生的精神，音量逐漸向上增強(measures 77~78)，音域也瘋狂地向上攀升(measures 81~84)，立即再度重述樂章開始時的素材(measures 85~103)和上一次的再現(measures 37~56)，再度走入熱情的段落(Appassionato ed animando, measure 104~111)，甚至更多(measures 112~114)。之後大提琴以獨奏的方式以「完全的聲音」(à plein son, la moitié plus lent)清楚詳細地奏出樂章最高點(measures 116~119)。隨即大提琴以「前後呼應」的方式，以樂章開始的素材重現(measures 1~3)並作猛力(arraché)的結束(measures 120~124)。

在音樂表現上，此樂章對於演奏者而言，和之前兩個樂章最大的不同的是詮釋態度的差異。此樂章作曲家已將其所希望表達的情緒具體的寫在音符及表情記號中，演奏者只要了解文本的意義，忠實地呈現即可感受到樂章的精神，也因為如此，演奏者更有責任體會作曲家在完成此曲時之「時

代背景」和「心境」，受西元 1914 年所爆發的第一次世界大戰影響，在作品中可感受到大戰所造成之緊張感(nerveux)及熱切愛國情緒的。然而，或許是對時事大局的失望也可能因為身體疾患造成的無力感，情緒表現的戲劇性對比更加地令人玩味：第 57~68 小節，虛弱至極的段落，完全地和前段形成對比，就像將要斷氣一般。然而立即接下的，卻是大提琴聲部瘋狂的十六分音符三連音同音反覆，極低和極高的情緒交替後，又再度回到如同樂章開始時的樂觀情緒。

3.4 總結

本作品之三個樂章 Prologue, Sérénade, Finale。在功能上，分別為「介紹」(presentation)、「對比」(contrast)、「總結」(synthesis)。第一樂章以宣告的方式，清晰地陳述即將介紹給聽眾的內容，正直而光明為其精神；第二樂章就如同演出滑稽的啞劇般，活潑的氣氛中，包含詭異陰沉充滿戲劇性的張力；總結兩個對照的段落，最後的樂章，滿懷了樂觀及希望，但又夾雜了對比般的無力感。此作品對於演奏者的考驗為要如何在短短十多分鐘的時間內，展現豐富的大提琴音色及擺盪的情緒。除了在清楚認知之餘，這是需要完全地「融入戲劇」，以及「熟練的技術控制」才能達成的目標。



第四章

對於演奏者的建議

雖名為「奏鳴曲」，但對於演奏者而言，若只是單純地以奏鳴曲的態度演奏，勢必會感到困難。確實地對於譜上的所有註記了解，並確實將其實現，只是演奏者最基礎的工作。真正地演奏出樂曲精神所需要的是對於「作曲家個人」、「作曲背景」、「作曲心境」的更深入了解。此作品以奏鳴曲為形式，兼顧室內樂的聲部互動，以及協奏曲的獨奏氣勢，「音色」及「速度」的變化是達成戲劇效果的重要關鍵。

在技術層面，容易造成大提琴演奏者困擾的是「右手音色的改變」；「左手的快速音群」及「不協和音程所造成的音準困難」。以筆者的經驗，在此處左手部分快速音群的處理常擴及廣泛的音域，左手按絃的位置若過於垂直，容易耗費更多換音的時間，聽起來會更加地遲鈍又費力，而且左手過度指尖使用所產生的音質容易過於尖銳。另一方面，對於右手而言，所重視的則是音色的改變，樂譜上雖然已有清楚的註記，但若演奏者只是單純地依樂譜記號行事，將很難將音樂的靈魂表現出來。例如撥奏有時用以模仿曼陀林，有時卻模仿鈴鼓，而在此作品多次出現的「頓弓」，在技術層面上是「在同一弓中演奏斷奏重音」，但其真正要表達的卻是「嘻笑聲」，因此若單純以理性的技術眼光處理音色的改變，此曲將會喪失許多原本應有的魅力。

在大提琴和鋼琴的樂器合作方面，有時是共同完成一個樂句，有時卻是相互衝突。這樣的內容考驗著雙方的默契，如何在情緒中增加彼此的對立，並且在下一段立即化敵為友。從完全不相容到合為一體，這正是此作品最困難但也是極有趣之處。

第五章

結論

從學生時代反對尊崇「古典樂派曲式」到後來不願被「華格納的承襲者」說服。首開「象徵主義」(Symbolism)、「印象主義」(Impression)、甚至是強調國家特色的「法國國家主義」(Nationalism)。德布希的一生不停地在創造「新風格」及「新成就」，因此若是完全地將他歸於一種特色，那就是漠視其一次又一次地開創及探索了。他是一位偉大的音樂家、探險家及發明家，而其音樂我們最後只能以「德布希風格」(Debussyism)來歸類了。

有人認為德布西晚期的作品，就內容而言，有退化的跡象。然而若是聆聽這首完成於1915年的大提琴奏鳴曲，卻可鮮活地感受到這位「音樂的巨人」就活生生地站在眼前。

即使形式短小，卻完全不減其內容的充實。在曲式上，包含古典的「奏鳴曲式」(sonata form)、「協奏曲」(concerto)、「輪旋曲」(rondo)；在和聲上，包含了廣泛的和聲結構(7th, 9th, 11th, 13th)；音階的種類則包含了「大調及小調」、「半音階」(chromatic)、「五聲音階」(pentatonic)、「全音音階」(whole tone)；除此之外，「教會調式」的觀念也成為其素材的一部分；音色上，包含「人聲」、「器樂聲」、甚至是其他器物的聲音；從節奏及旋律中，均可發現德布西所取得的資源來源廣泛；時代方面；從十四世紀到當代；地區方面；包含義大利、北歐地的等戲劇元素；當然，身為「自豪的法國人」，法國的歷史文化內涵是他絕不會忽略的。

除了來自於外界的材料外，這首作品又像他個人的「歷史回顧」，從中可發現其歷年來作品的影子；在情緒上，廣泛地涉及「高昂的情緒」及「微弱的意識」，時間、空間或情緒的尺度都超越我們聽者想像力所及的範圍。

在這首作品中，大提琴已不只是大提琴，他隨時可幻化成我們所想像的人、事、物；時空前後飛揚，跨及數百年，演奏者不可只把此作品視為大提琴奏鳴曲。他就像一個故事：一個充滿想像但又不忘回首的冒險故事，隨時等待著你去感受及玩味。

參考書目

英文書目

- Abravanel, Claude. *Claude Debussy: A Bibliography*. Detroit, Mich.: Information Coordinators, Inc., 1974.
- Austin, William W. *Music in the 20th century, from Debussy through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966
- Boyden, David D. *An Introduction to Music*. New York: Alfred A. Knope, 1970.
- Briscoe, James R. *Claude Debussy: A Guide to Research*. New York: Garland Publishing, 1990.
- Briscoe, James R. *Debussy in Performance*. New Haven: Yale University Press, 1999
- Cantrell, Elizabeth Knowles. *Analysis of Debussy's Sonata for Cello and Piano*. Ph. D. diss., University of Georgia, 1988.
- Cobb, Margaret G. *Discographie de l'Oeuvre de Claude Debussy*. Geneva: Éditions Minkoff, 1975.
- Cobb, Margaret G. *The Poetic Debussy : A Collection of His Song Texts and Selected Letters*. Translations by Richard Miller New York: University of Rochester Press, 1994
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York : W.W. Norton,1992, c1987
- Debussy, Claude. *Debussy letters* . Selected and edited by Lesure, François and Nicols, Roger. Translated by Nicols, Roger. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987
- Dietschy, Marcel. *A Portrait of Claude Debussy*. Edited and translated from the French by William Ashbrook and Margaret G. Cobb. Oxford [England]: Clarendon Press, 1990
- Ginsburg, Lev. *History of The Violoncello*. New York: Paganiniana Publications, Inc., 1983.
- Gleason, Harold and Warren Becker. *Chamber Music: From Haydn to Bartok*. Indiana: Frangipani Press, 1980.
- Griffiths, Paul. *The String Quartet*. Britain: The Pitman Press, 1983.
- Griffiths, Paul. *Modern music : a concise history from Debussy to Boulez*. New York: The Thames and Hudson Inc., 1978.
- Griffiths, Paul. *Dictionary of 20th Century Music*. New York: The Thames and Hudson Inc., 1996.
- Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton, 1996.
- Howat, Roy. *Debussy in proportion : a musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- Hansen, Peter S. *An Introduction to Twentieth Century Music*. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1969.
- Jeffery, Peter. *A Bibliography for Medieval and Renaissance Manuscript Research Secondary Materials at the Alcuin Library and the Hill Monastic Manuscript Library*. Collegeville, Minn.: St. John's University Press for the Hill Monastic Manuscript Library, 1980.
- Kwon, Yoohee. *Tradition and Innovation on the three late sonatas of Claude Debussy*. Ph. D. diss., University of Minnesota, 1997.
- Langham Smith, Richard, ed. *Debussy Studies*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Lesure, François. *Catalogue de l'Oeuvre de Claude Debussy*. Geneva: Éditions Minkoff, 1977.
- Machlis, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*. New York: W.W. Norton, 1979.
- Morgan, Robert. *Twentieth century music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton, 1991.
- Myers, Rollo H. *Debussy*. London: Duckworth, 1948
- Nichols, Roger. *Debussy remembered*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1992
- Nichols, Roger. *The Life of Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- Orledge, Robert. *Debussy and the theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982
- Park, Richard. *The music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press, c1989
- Smith, Richard Langham. *Debussy studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- Ulrich, Homer. *Chamber Music: The Growth and Practice of an Intimate Art*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Vallas, Leon. *Claude Debussy : His life and works*. New York: Dover Publication Inc., 1973.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2002). s.v. "*Debussy, Claude*." Edited by Sadie, Stanley
- Wennerstrom, Mary H. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1988
- Wheeldon, Marianne. *Interpretating Discontinuity in the Late Works of Claude Debussy*. Ph. D. diss., Yale University, 1997.

中文書目

約瑟夫·馬吉利著，蘇同右譯。當代音樂介紹，作者授權書記在日期為 1989〈民 78〉

張錦鴻著。基礎樂理，台北市：全音，民 64。

期刊

Davidian, Teresa. “Intervallic Process and Autonomy in the First Movement of Debussy’s sonata for Cello and Piano”, *Theory and Practice*, 14-15 (1989-90), 1-12

Labussière, Annie. “Gabriel Fauré, Deuxième sonate pour violoncello et piano op.117”, *Analyse musicale*, 25 (Nov. 1991), 19-35

Moevs, Robert. “Intervallic Procedures in Debussy: Serenade from the Sonata for Cello and Piano 1915”, *Perspectives of New Music*, 8 (1969-70), 82-101

Welsh, “Moray.Behind the moon-eyed mask”, *The Strad* 103 (April 1992.), 324-28.

Welsh, “Moray.Un embarras de richesse”, *The Strad* 103 (June 1992), 516-20.

網站

http://www.france.diplomatie.fr/culture/galerie_composit/debussy.html

<http://jagor.srce.hr/~fsupek/debussy.html>

