

陳昕鋼琴演奏會

研究生：陳昕

演奏指導教授：辛幸純博士

輔助文件指導教授：金立群博士

演奏會曲目

巴赫：平均律鋼琴曲集 第二集 降E大調 BWV876
舒伯特：第13號鋼琴奏鳴曲 A大調 D.664
蕭邦：第三號敘事曲，作品47
德布西：前奏曲第二集 --- 霧；枯葉
 前奏曲第一集 --- 阿納卡普里的丘陵
舒曼：幻想曲 作品12

上列曲目已於二〇〇七年三月二十一日晚上七點在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音的CDs附錄於本文。



輔助文件：德布西前奏曲《阿納卡普里的丘陵》：風格·美學·詮釋

摘要

本文以德布西風格與前奏曲美學的討論為起點，探討其前奏曲第一冊第五首《阿納卡普里的丘陵》的曲式與結構，並藉由樂譜版本與錄音比較，尋求合適的詮釋，尤其是踏板運用與演奏速度的問題。

關鍵字：德布西風格，前奏曲美學，踏板運用，樂譜比較，錄音比較

Chen Hsin Piano Recital

Student: Chen Hsin

Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Supporting Paper Advisor: Lap Kwan Kam

Recital Program

- J. S. Bach: The Well-Tempered Clavier II in E flat BWV876
F. Schubert: Piano Sonata in A Op.120 D.664
F. Chopin: Ballade No.3 in A flat Op.47
C. Debussy: Preludes Book II: Brouillards, Feuilles mortes
Preludes Book I: Les collines d'Anacapri
R. Schumann: Fantasiestücke Op.12

The above program was performed on Wednesday, March 21, 2007, 7:00 p.m. in the Recital Hall of the National Chiao Tung University, the recording CDs of it are appended to this paper.



Supporting paper: **Debussy's Prelude *Les collines d'Anacapri*: Style, Aesthetic, and Interpretation**

Abstract

Starting with a discussion of Debussy's musical style and the aesthetic of prelude, this paper studies his "Les collines d'Anacapri" from *Préludes* Book 1 No. 5, concentrating on its form and structure, as well as interpretational issues such as pedaling and tempo. Comparisons of the available editions and recordings are also provided.

Key words: Debussy's style, aesthetic of prelude, pedaling, editions, recordings.

陳昕鋼琴畢業演奏會錄音 CDs

時間：二零零七年三月二十一日 (三) 晚上七點

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

Disc 1

- 1] The Well-Tempered Clavier II in E flat BWV876
平均律鋼琴曲集 第二集 降E大調 BWV 876
J. S. Bach
巴赫 (1685-1750)
- 2] Piano Sonata in A Op.120 D.664
第13號鋼琴奏鳴曲 A大調 D.664
F. Schubert
舒伯特 (1797-1828)
- 3] Ballade No.3 in A flat Op.47
第三號敘事曲，作品47
F. Chopin
蕭邦 (1810-1849)
- 4] Preludes2: Brouillards 霧
Feuilles mortes 枯葉
Preludes1: Les collines d'Anacapri 阿納卡普里的丘陵
C. Debussy
德布西 (1862-1918)



Disc 2

- Fantasiestücke Op.12
幻想曲 作品12
R. Schumann
舒曼 (1810-1856)
- I. Des Abends 《黃昏》
II. Aufschwung 《飛翔》
III. Warum? 《為什麼?》
IV. Grillen 《奇想》
V. In der Nacht 《在深夜裡》
VI. Fabel 《寓言》
VII. Traumes Wirren 《夢紊》
VIII. Ende vom Lied 《曲終》

目 錄

	頁次
演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
陳昕鋼琴畢業演奏會錄音 CDs.....	iii
目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
表目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
寫在交大.....	viii
輔助文件：德布西前奏曲《阿納卡普里的丘陵》：風格・美學・詮釋	
一、 序論.....	1
二、 前奏曲的流變與美學意涵.....	4
2.1 簡史.....	4
2.2 美學.....	6
三、 德布西二十四首前奏曲的創作手法.....	8
3.1 概述.....	8
3.2 音階與調式.....	8
3.3 和聲.....	9
四、 阿納卡普里的丘陵.....	12
4.1 樂曲分析.....	13
4.2 架構圖.....	14
4.3 踏板的運用.....	16
4.4 樂譜版本的比較.....	24
4.5 演奏版本及詮釋特色.....	26
4.6 關於中段彈性速度的問題.....	36
五、 結語.....	41
參考文獻.....	42

譜例目錄

譜例 5.1	Debussy, prelude,《 <i>Les collines d'Anacapri</i> 》:mm8-12.....	17
譜例 5.2	Debussy, prelude , 《 <i>La fille aux cheveux de lin</i> 》	17
譜例 5.3	Debussy, prelude 《 <i>Les collines d'Anacapri</i> 》 :mm1-2, mm5-7.....	18
譜例 5.4	Chopin, Etude in C minor, Op.10-12.....	19
譜例 5.5	Debussy, prelude《 <i>Les collines d'Anacapri</i> 》mm85-91.....	19
譜例 5.6	Debussy, <i>Ce qu'a vu le vent d'Ouest</i>	20
譜例 5.7	Chopin,Ballade in A-flat Major, Op.47.....	20
譜例 5.8	Debussy, <i>La fille aux cheveux de lin</i>	20
譜例 5.9	Debussy, prelude 《 <i>Les collines d'Anacapri</i> 》 mm67-72.....	21
譜例 5.10	Schumann, <i>Fantasiestücke Op12</i> 《 <i>In der Nacht</i> 》	21
譜例 5.11	Debussy, prelude, 《 <i>Les collines d'Anacapri</i> 》	22
譜例 5.12	Debussy, prelude 《 <i>Feuilles mortes</i> 》	22
譜例 5.13	Debussy, prelude 《 <i>Les collines d'Anacapri</i> 》 mm50-66.....	23
譜例 5.14	<i>Les collines d'Anacapri</i> mm1-36 Autograph manuscript.....	25



表目錄

表 5.1	《阿納卡普里的丘陵》之樂曲分析.....	13
表 5.2	《阿納卡普里的丘陵》之架構.....	14、15
表 5-3	三位演奏家在中段彈性速度上的比較.....	39



圖目錄

圖 5-1	MM. 50–66 P. Roge’s 彈性速度的掌握.....	35
圖 5-2	MM. 50–66 A.B. Michelangeli’s 彈性速度的掌握	36
圖 5-3	MM. 50–66 C. Arrau’s 彈性速度的掌握.....	37
圖 5-4	Roge vs. Michelangeli vs. Arrau 全曲速度一覽表.....	38
圖 5-5	Roge vs. Michelangeli vs. Arrau 中間樂段速度一覽表.....	38



寫在交大

陳昕

沒有風的日子

雲，不再飄逸

鳥聲不颺

我屋簷下的

風鈴，不丁丁作響

口哨頻吹不起

遐思不再



只好將紙筆收起

沒有風的日子

也沒有樂音 沒有詩

一切似墜入夢裡

只待一聲呼喚

只等一絲信息

最後

有沒有人可以告訴我

最後的剎那是什麼---

一段段的往事

像影片倒捲般急馳

一張張臉龐

已連不起所有的名字

只能從虛實的邊緣

醞釀快慰與淡忘

仍然無法置信，三年

像手掌裡的一撮沙土

握得越緊 流失愈快

到最後---

隨著一隻金色蝴蝶

在眼前時隱時現

低徊流連

倏忽 向窗外疾飛

一去不回

* 謹以此詩獻給這三年來帶領我的辛幸純教授，還有最後二個月來協助我這輔助文件的金立群教授，以及一直陪伴著我的家人

第一章、序論

本文以德布西風格與前奏曲美學的討論為起點，探討其前奏曲第一冊第五首《阿納卡普里的丘陵》的曲式與結構，並藉由樂譜版本與錄音比較，尋求合適的詮釋，尤其是踏版運用與演奏速度的問題。

德布西年輕的時期，歐陸正大力推崇著華格納的創作理念，無可避免的他也 在華格納的作品中尋找創作的啟發，深受華格納的影響。在 1888 到 1889 年間，曾兩度前往拜魯特劇院欣賞華格納的樂劇，在華格納的作品中，明白領悟到豐富和聲效果的魅力，並且把在華格納音樂中獲得的心得，在《波特萊爾詩五首》(Cinqpoèmes de Baudelaire)一作中發揮出來。

但是華格納的音樂終究不適合德布西的個性。此外就像當時所有的法國人一樣，德布西對於 1870 年法國被普魯士打敗一事記憶猶新，爾後，德布西開始以嗤之以鼻的態度，對華格納的作品多所批評，他曾說過華格納的作品是「世人誤把美麗的落日(華格納的作品)，當作輝煌的日出。」在強烈愛國心的驅使下，德布西斷然拒絕華格納的音樂，並朝著法國本土音樂的方向去創作。

德布西一向有著強烈的個人音樂喜好。在他眼中所謂優秀的音樂，必須有別於德、奧的傳統風貌，而且要能夠表達出人類語言所不能傳達的境界，好比無法言喻的氛圍、個人的直覺感應等。其實早在 1894 年德布西發表的《牧神的午后前奏曲》(Prélude à l'après-midi d'un faune)一作中，這樣的特徵已經表露無遺。之後到了 1897-1898 年的《三首夜曲》(Nocturns)中，已是印象樂派音樂中地精髓。1902 年時，沒有傳統的詠嘆調、重唱曲等傳統分段式歌曲的歌劇《佩利亞與梅麗桑》(Pelléas et Mélisande)一作，更是走出傳統歌劇型態的窠臼，不論是說話式的音樂、特殊營造的情境與景象，都是自成一格的美學典範。

這首《阿納卡普里的丘陵》創作於 1910 年，是一首描述義大利南部田園風光的音樂，曲中採用了塔朗泰拉(Tarantella)、自由民歌及拿坡里民謠(Noples)等旋律，節奏變化豐富。當我們深入這首作品裡，不難發現德布西把過去人們不留意或不重視的材料重新挖掘出來，編進他的音樂語法的範疇，然後重新運用、發揚它，來表現自己與這個時代的感覺、經驗、情感、智慧與思想。

印象主義？象徵主義？德布西主義？

為了更加了解德布西的「音樂風格」，我們可以先釐清對於德布西創作風格的爭論與誤解。在探討「阿納卡普里的丘陵」詮釋之前，筆者先討論長久以來，被冠上各種形式「主義」的德布西作品中之特色，加以論述。

關於德布西的音樂風格，之中被討論最多的莫過於來自繪畫的「印象主義」與來自文學上的「象徵主義」。甚至，隨著時間的推演，後世評論家能夠以重建歷史的態度，歸類德布西的音樂風格和印象派繪畫或者象徵主義式的文學之共通點，在發展出足以涵蓋音樂與繪畫或文學的新定義。簡而言之，若各自就繪畫和文學的原意來說，德布西的音樂並無法歸類為任何一類。不過，就不斷「發展擴充」的「印象主義」與「象徵主義」新定義而言，德布西的音樂又能與之融合¹。

然而，無論是這兩者說法的任一者，無論這兩種主義如何發展，都無法涵蓋德布西創作的所有面向，特別是在這內容包羅萬象，創作手法也不盡相同的二十四首《前奏曲》。我們當然不能排除德布西自當代繪畫與文學作品中得到創作靈感的事實，也願意相信德布西的美學受到各式不同思潮的激盪²。不過，我們不會因為德布西在創作歌劇《佩利亞與梅麗桑》時受穆索斯基影響，就稱德布西的音樂為「穆索斯基主義」，我們也不能含混地因為該劇為梅德林克的象徵主義劇本，而稱德布西的音樂為「象徵主義」。事實上，當時也有人因為德布西作品中的思古幽情，如《前奏曲》中的〈特爾菲之舞者〉和〈骨壺〉，而稱德布西為「希臘主義」(Hellenism)³，如果今日的我們對於「穆索斯基主義」和確實曾經存在過的「希臘主義」兩者感到荒謬的話，同樣的邏輯也可以應用在「印象主義」和「象徵主義」的爭論。雖然從後世的建構觀點，我們的確可以建構出超越原始意義的「印象主義」或「象徵主義」的定義，但這樣的定義卻會誤導讀者與聆賞者的思考，並非針對德布西的音樂本身作討論。因此，筆者在本文討論中，並不沿用任何原始或擴充的「印象主義」或是「象徵主義」來討論演奏者的表現(除非演奏者明確表明他的觀點)⁴，純粹就其表現作討論。

然而，之所以討論「印象主義」或是「象徵主義」的定義問題，在於這些問題的確影響了詮釋者與聆賞者對《前奏曲》的解讀與欣賞角度。在《前奏曲》的樂譜上，德布西刻意在每曲曲末以(括號)寫下曲名，這種似有若無的手法，

¹ Stefan Jarociński, *Debussy: Impressionism and Symbolism* (London: Eulenburg, 1976).

² E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover, 1966), 5-19.

³ Piet Ketting, *Claude-Achille Debussy* (Stockholm: Continental, 1947), 23-25.

⁴ 例如柯爾托曾以「印象主義」形容得布西的創作，瑪格麗特·隆也曾在其著作中形容德布西是「象徵主義者」。

確實會給人「象徵主義」或是「印象主義」借題發揮的想像空間，特別是之中〈骨壺〉、〈帆〉、〈霧〉、〈枯葉〉等本來就很抽象的作品。但是這卻不是《前奏曲》的全部精神。德布西本人一方面強調「音樂本身」是我們最該關切的，標題不過是第二順位的趣味而已⁵。無論如何，音樂本身自有生命，德布西既然在樂譜上設下巧思，我們也應該以更宏觀的角度來欣賞不同見解。甚至在二十世紀後半，以純粹的音樂解析而非標題詮釋的演奏手法探討亦自成一格，更遠離標題的約束力。筆者珍視各種不同的詮釋觀點，也樂見不同的見解豐富了《前奏曲》的內涵。



⁵ Ernst-Günter Heinemann, François Lesure, and Hans- Martin Theopold, eds. *Debussy: Preludes, Premier Livre* (Munich: Henle, 1986).

第二章、前奏曲的流變與美學意涵

2.1 簡史

前奏曲原是一個器樂的樂章，通常是被放在另一個樂章或是一首大型作品的前面。起初，是由短的即興曲演變而來的，以往這些短的即興曲是為了讓魯特琴手來檢查樂器的調音，而鍵盤樂器的演奏者則是用前奏曲來試試觸鍵與音色，或是在教堂的管風琴家為了建立適合的音高和歌唱調式來配合其宗教典禮。

前奏曲的歷史分為三個時期：

- (1) 未與其他樂曲結合的時期：十五世紀後半到十六世紀，所謂的前奏曲，是指由過門樂句與和弦交替形成結構短小風格自由的鍵盤器樂作品(大約 10~20 小節)，與同時代嚴格對位法風格的聲樂作品剛好形成對比。最古老並流傳至今的有阿利伯(Adam Ileborgh)1448 年的古記譜法中的五首寫給管風琴的短前奏曲。

到了十六世紀後，有更多關於前奏曲的文獻記載，在德國有克萊伯(L. Kleber, 約 1524 年)和柯德(H. Kotter 約 1535 年)寫給鍵盤樂的作品，皆是以兩手交錯彈奏輕快而流暢的樂段，並在譜上有明確的和聲進行方向⁶。

- (2) 1650 年左右起，前奏曲開始與其他特定的樂曲結合，被放在組曲或組曲風格作品的開頭，達到導奏的目的。庫普蘭(L. Couperin)組曲中的前奏曲就是以帶有自由節奏的特色著稱。其他還有羅斯納(Esaias Reusner)的魯特琴組曲的前奏曲。韓德爾組曲中的前奏曲，充滿了自由即興的風格；但是 J.S. 巴赫卻將組曲中的前奏曲，作成了觸技曲(Toccatà)、序曲(Sinfonia)或是充實的大協奏曲(Concerto grosso)。

此外，在十七世紀初期的風琴前奏曲中，也可發現前奏曲與賦格曲的組合的起源。夏伊德曼(Heinrich Scheidemann, 1596 年左右~1663 年)與湯德(Franz Tunder, 1614~1667 年)的前奏曲便提供了實例。此種前奏曲與賦格曲的組合，經由巴克斯泰烏德(Dietrich Buxtehude, 1637~1707 年)之後，即由 J.S. 巴赫賦予更不凡的價值(《平均律鋼琴曲集》第一集，第二集)

而十七世紀後期，前奏曲的即興技巧可以在法國的“沒有小節線前奏曲”中找到。它以最簡單的形式---一連串沒有小節線的全音符記譜，而節奏的詮釋則依照演奏者自身的品味(taste)而決定。“沒有小

⁶ Stanly Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), p. 210.

節線前奏曲”一開始出現在丹尼斯·高蒂亞(Denis Gaultier)的魯特琴曲集中，後來被許多魯特琴和大鍵琴作曲家模仿，廣為流傳。

十八世紀後期，這種與其他樂曲結合的前奏曲已逐漸減少，但是獨立性質的前奏曲仍未完全被建立。演奏家仍承傳傳統，在演奏每一首曲子之前都會附一小段即興前奏，讓觀眾靜下心來聽接來來的曲子。有不少作曲家將導引樂段放在賦格曲之前。如莫札特所寫的前奏曲便是此例。

到了十九世紀，由於對以前的音樂起了懷古之情，所以作曲家又重拾以往的作曲型態，所以前奏曲又開始與其他特定的樂曲結合，像在孟德爾頌(F.Mendelssohn)的六首鋼琴曲與賦格(Op.35 1832~1837年)，李斯特(F. Liszt)以 B-A-C-H 為“主題的前奏曲與賦格”，布拉姆斯(J.Brahms)的“兩首管風琴前奏曲與賦格”(1856~1857年)，法朗克(C. Franck)的“前奏曲、聖詩合唱和賦格”鋼琴曲(1884年)，雷格(M. Reger)的“小提琴前奏曲和賦格 Op.117”。

- (3) 獨立性質的前奏曲：在浪漫時期的作品中，最典型的獨立性前奏曲就是蕭邦的《二十四首前奏曲集 Op.28》(24 Préludes, 1836~1839年)。蕭邦這一套前奏曲可謂是後世作曲家的經典，如海勒(Stephen Heller)作品 81，阿爾康(Valentin Alkan)作品 31，庫宜(Cesar Cui)作品 64，與布梭尼(Ferruccio Busoni)作品 37，他們每一位都分別寫了二十四首獨立性質的前奏曲，並且都是以大小調相互搭配排列。其後，有更多的作曲家視前奏曲為一種沒有標題的特別作品，如史克里亞賓(Aleksandr Nikolaievich Scriabin)八十五首的《前奏曲》、齊馬諾夫斯基(Karol Szymanowski)、拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninov)、德布西(Claude Debussy)的《前奏曲》第一集、第二集(1910~1913年)、蕭士塔高維契(Dimitry Dimitrievich Shostakovich)、蓋希文(Gershwin)、梅湘(Olivier Messiaen)等。他們的前奏曲，都是以短小音型為動機，配上不停轉調、氣氛獨具、音樂象徵性十足的和聲作成的鋼琴小品。

之中，也有例外。如李斯特(Franz Liszt)的交響詩《前奏曲》只是取其名，但是樂種上來說並不是前奏曲的類型，他是取材自拉馬汀(Lamartine)詩作的標題。而進入二十世紀的荀白克(Arnold Schoenberg)，其寫下的前奏曲作品 44 是給合唱與管弦樂的作品，是二十世紀後很少見的與其它樂章結合的形式，但是荀白克並不是要喚起人們對於巴洛克時期風格的回憶，純粹是個人寫作的風格。

2.2 美學

提到關於前奏曲的演變歷史，不禁讓筆者思量到前奏曲獨立的過程中，背後支撐的美學力量來自何處？十九世紀當時的美學，正處於人文薈萃以及各種藝術激盪的浪濤裡。我們都知道，其實到了浪漫樂派後，藝術家在創作上的意圖便不強調所謂的功能性，而在美學上的意涵來說，前奏曲也不需要為任何樂曲做鋪陳。

一個藝術品中形式的結構，如點線之神秘組合，色彩與音韻之奇妙的諧和，都令人徘徊再三。藝術不僅是和諧的形式與心靈的表現而已，還包含自然景物的描摹跟詠嘆。與生命情緒的表現交融後，達到一個「境界」。每一座雕像裡表現一個「境界」，每一曲悠揚清妙的音樂裡也啟示了一個「境界」。

最為人所熟之的米開朗基羅的大衛像，是一尊矗立在翡冷翠市政廳前，代表這個城市追求青春、勇敢、自由與完美的象徵。

米開朗基羅面對著一塊巨大的花崗岩，純白色，潔淨，沒有瑕疵，如此完美。

他看著岩塊，好像要把自己年輕的生命熱情灌注在這塊岩石裡。

他說：「大衛」已經在裡面了，我把多餘的部分去掉就好了。

歷經四年，大衛像終於完成了——一個俊美、勇敢、挑戰邪惡、獨立自主的年輕生命。

他凝視著遠方，凝視著迎面而來的挑戰，不逃避、全神貫注地凝視自己生命的對手。

而米羅的維納斯，經過世代潮流的洗滌後，它依然是美的代名詞！斷了臂的維納斯依然嫺靜地佇立在那裡，笑看人間事。其實論及這尊維納斯雕像的歷史淵源，可以追溯到西元前四世紀，古希臘著名雕刻家阿海山納在神話基礎上，加上想像予以創造這尊藝術的讚嘆。

到了1820年，在義大利一個叫米羅的島上，一位農夫在翻挖菜地時，發現了雕像。後來在法國與義大利的爭奪下，雕像被摔斷了手臂，不過體態之優美，神情之柔和，仍是雕塑藝術中最完美的形象！

從這兩尊雕像裡，我們體認到一個事實——藝術是精神的生命灌注到物質世界中，使無生命的表現生命，無精神的表現精神，米開朗基羅的大衛像，代表了一個傳統的「完美」典範，而米羅的維納斯則是一個浪漫的「片段」典範。「美」，無關乎完整與否，雕像如此，音樂亦然。

顯然，前奏曲是否與其他樂曲結合才能被稱為完整？這樣的問題已經不重要了。重要的是，它的生命已經深深地啟示了精神的意涵、生命的境界與心靈的幽韻！



第三章、德布西二十四首前奏曲的創作手法

3.1 概述

德布西的二十四首前奏曲共分為兩集，第一集於 1910 年出版，第二集於 1913 年出版。第二集可說是第一集的續篇，不論在結構、氣氛、作曲技法和主題材料都有共通之處，而且在第二集中德布西有更深層的音樂語言、更高難度的演奏詮釋、更抽象的文學內涵。

前奏曲原是用來作為全首曲子引導，後來蕭邦把它寫成一個獨立性質的樂章並賦予濃厚的詩意與幻想的角色，因此有很多浪漫派的作曲家也是依照蕭邦寫作前奏曲的形式來創作。德布西除了將前奏曲獨立化外還添加了複雜的素材和完整的曲式，又不失前奏曲精簡之特徵，所用的題材大多圍繞於傳說、文學、雜耍、繪畫、建築上的界標、考古學的對象、自然現象、眾多的情景和人物，經由創作使作品發揮其獨特性和具體性。

或許我們可以探討德布西是以何種意念來完成這兩冊前奏曲集的？其一：是想把這樣的作品獻給他所最尊敬的蕭邦；其二：或許他想向蕭邦前奏曲 (Op.28) 挑戰？想寫出像蕭邦一樣甚至更好的曠世鉅作，於是完成此前奏曲集。

這些曲子都附有詩意般的標題，德布西為了想給演奏者視覺上的想像，故意將每首曲子的標題寫在曲子的結尾，除了喚起對標題的想像，曲子中氣氛的凝鍊、風土民情、舞台場面都是值得聽眾去思考的。他更打破傳統和聲的思維，以不明確調性的音響探索，創造出迷濛深邃的聲音。

3.2 音階與調式：

(一)、多樣調式與音階旋律：

德布西的旋律是多樣性的。而旋律是音樂的重大要素之一，旋律的基礎根源於音階、調式與曲調，而曲調是動機的結合與發展。旋律創作上，傳統取材自中古世紀的教會調式，與德布西獨創使用全音階調式來表現音樂中特殊且從未有過的效果，相對於四百多年歐洲所承傳的大小調系統。他喜歡使用的全音階，顯然是受到甘美朗音樂的影響，甘美朗的音階旋律是將一個八度音六等分，省略半音的表現方式。全音階就大小調而言，最大的不同在於它獨立的調式，不受到任何限制的進行，每個音相對的合諧，沒有解決的情形，組合成增三合弦、七和弦、九和弦、十一和弦的效果更加清新。除此之外，他旋律上的取材，也用到東方五聲音階，藉此製造不同風格的曲調。德布西採用自由調式形成旋律方面的特色，不受調性功能約束的教會調式，以及運用許多五聲、七聲音階、全音階、非調性和調式的半音階，特殊旋律等。至於他的曲調大都是

一種片段性的曲調，似乎是故意避免類似古典時期及浪漫時期的長篇旋律。

1.屬於調式的音階(由五度循環所產生的音階)。

(1)、五聲音階---屬東方調式

(2)、七聲音階---非調性，屬於中古教會調式。

(3)、其他音階---四聲或六聲的調式音階。

2.自然音階。

3.全音六聲音階。

4.非調性和調式之半音階。

5.特殊旋律(包括阿拉伯調式的七聲音階或日本調式的五聲音階)

6.和弦本身組織而成的旋律。

(二)、色彩分明的和聲

德布西的和聲是色彩分明的。德布西要從巴洛克至浪漫樂派的音樂基礎拖離，是一個沉重的包袱。和聲原來有它本身固有的意義，比方說和弦不僅僅是三個以上三度重疊的鳴響，不過在十七世紀至十九世紀的音樂理論只把它限制於三度重疊的三、七、九和弦。

再舉一例，每個不同的和弦都有它本身的色彩與輕重的特質，但是以往的和聲語法卻把和弦固有的色彩壓抑下來，被強迫負起調性和聲的功能---主和弦與屬和弦(包括 Dominant 與 Sub-Dominant)。但是德布西完全放棄了調性功能並且讓各種和弦的組合恢復到原有的特質，讓和弦發揮自己的美學特質和色彩，所以這是德布西在和聲方面最大的突破。

3.3：和聲

1.傳統式三度重疊，可分為：

(1)、三和弦：包括增三和絃、減三和絃、大三和絃、小三和絃。

(2)、七和弦：包括屬七和絃、減七和絃、導七和絃、大七和絃、小七和絃。

(4)、九和弦

(5)、十一和弦

(6)、十三和絃

2.五度重疊，可分為：

(1)、三聲和弦

(2)、四聲和弦

(3)、五聲和弦

3.特殊音階和弦，可分為：

(1)、全音音階和弦

(2)、日本音階和弦

(3)、阿拉伯音階和弦

4.其他

(1)、複調和弦

(2)、非調性功能 chords

現在就將這二十四首前奏曲的「和聲架構」、「樂曲內容」歸類為下列表格，更能顯示他的和聲功能不同於傳統。



	描 景	繪 物	敘 事	人 物	其 他
音階	I 吹過平原的風 (五度重疊/阿拉伯音階和絃) II 石南叢生的荒地 (傳統式三度重疊) I 沉沒的教堂 (五度重疊)	II 埃及古壺 (非調性功能 和絃)		I 敏斯特列爾 (傳統式三度重疊) II 古怪的拉威爾將軍 (五度重疊) I 棕髮少女	
七聲 音階	I 雪上的足跡 (非調性功能 和絃)	II 枯葉 (傳統式三 度重疊)	I 棕髮少女 (傳統式三度重疊) I 中斷的小夜曲 (五度重疊) II 仙女是出色的舞者 (日本音階和絃 / 複調和絃)	I 特耳菲的舞姬們 (傳統式三度重疊) I 迫克之舞 (傳統式三度重疊)	
全音階		I 帆 II 煙火 (日本音 階和絃)			
自然 音階	II 霧 (複調和絃)		II 彼克威克卿的舞 讚 (傳統式三度重疊)		
半音階			II 威諾之門 (複調和絃) II 月光下的陽台 (複調和絃) II 水之精靈 (非調性功能 和絃)		
其 他	I 西風所見的 (非調性功能 和絃)	I 阿那卡里的丘 陵(非調性功 能和絃) I 飄散在暮色中 的聲音與香味 (傳統式三 度重疊)			II 交替的三度 (非調性 功能和絃)

第四章、阿納卡普里的丘陵

〈阿納卡普里的丘陵〉在德布西的前奏曲中，創造了有別於其他前奏曲一個嶄新的面貌。這是一首完美又充滿活力的前奏曲，亦是德布西本人深深喜愛的一首鋼琴獨奏曲⁷。

樂曲一開始即以類似像李斯特在《巡禮之年：第一年「瑞士」》中〈日內瓦鐘聲〉開頭一樣，它共用了同一個調而且營造了相同的氣氛。李斯特曾說過此曲一開頭要像“突如其來、毫無預警般地彈奏”，不管是李斯特的〈日內瓦鐘聲〉或是德布西〈阿那卡普里的丘陵〉，這兩首曲子的開頭似乎都喚醒了聽眾對於遙遠鐘聲的知覺。

德布西開頭的兩小節和聲就是以主音做基礎的十一和弦；而李斯特〈日內瓦鐘聲〉的開頭也是幾乎一樣的概念---以建立在大調上的十三和弦，融合兩組琶音，配合巧妙地踏板---在十九世紀的作曲習慣，幾乎不會在樂曲的開頭就標明如何演奏踏板。不過，在李斯特〈日內瓦鐘聲〉如果一開始不踩踏板的話將會音響乾澀，所以演奏者如何將印象主義的音響發揮出來，就是需要品味跟技巧了。

〈阿納卡普里的丘陵〉的創作靈感來自繪畫作品或旅遊的所見所聞之引發，音樂素材取自異域風格色彩運用，以維蘇威火山為背景的山丘高陵與藍天碧海、山丘上牧人召喚的鈴聲、及義大利民族特有的開朗性格，在6/8拍充滿喜悅熱情的拿波里民歌與塔朗泰拉舞曲襯托下，呈現德布西對心目中深具歷史背景的義大利古城阿納卡普里之印象描繪。

德布西在〈阿那卡普里的丘陵〉的開頭亦是讓人料想不到的。雖然德布西以其他的方式來說明踏板的運用⁸，主要的五聲和弦出現後，接著又以六小節的旋律擴充來加深五聲音階的概念。還有一個沒有任何音符標記的小節，在第十三小節有一個常令人混淆的錯誤，此處的力度記號應為 *sfz*，但許多版本卻誤植為 *p*，在樂曲的最後一小節，柯爾托曾說道：「最後這五個音並不是要製造出令人愉悅的聲響，而是以左手大拇指橫跨過右手，敲擊出鋒利的音色」。

⁷ E. Robert Schmitz *The Piano Works of Claude Debussy* Dover Publications, New York. P142

⁸ 德布西在樂曲開頭寫道：「手指彈完後放鬆但不離鍵...」。此處意有所指地希望彈奏者製造出遙遠鐘聲的迴響。

表 4.1 《阿納卡普里的丘陵》之樂曲分析

樂曲分析(小節數)	全曲架構： 導奏 A -B A' Coda
	導奏
mm 1-2	像鐘聲般的固定動機，由遠處傳來，和聲建立在 B 大調上。
mm 3-4	突然出現第一主題塔朗泰拉舞曲片段的倒影。
mm 5-7	鐘聲動機
mm 8-12	準備進入第一主題的橋段
	A
mm 13-21	第一主題塔朗泰拉舞曲
mm 22-25	塔朗泰拉倒影動機
mm 26-32	第一主題半音階變奏，由低音聲部唱出，小調的音響色彩。
mm 33-40	第二主題，由低音聲部唱出平易近人的旋律。
mm41-44	第二主題在高音聲部，結尾出現鐘聲伴奏音型。
mm45-49	第二主題在中間聲部，伴以鐘聲動機音型的減值。
	B
mm 50-63	拿坡里民謠。
mm 64-66	出現鐘聲動機，為再現部鋪陳。
	A'
mm 67-68	鐘聲動機音型的減值作引導。
mm 69-73	第一主題塔朗泰拉舞曲。
mm 74-75	鐘聲動機音型的減值。
mm 75-81	第一主題塔朗泰拉舞曲伸以鐘聲音型的減值
mm 81-85	第二主題在高音聲部，結尾出現鐘聲的伴奏音型。
mm 86-	第二主題在中間聲部，伴以鐘聲動機減值的音型。
mm 87-94	樂曲進入尾聲，鐘聲減值音型與塔朗泰拉倒影動機交錯。
mm 95-97	最後樂曲終止在以 B 大調一級附加六和弦為琶音的和聲上。

表 4.2 《阿納卡普里的丘陵》之架構

結構	I 引導(mm1~12)					II A (mm13~49)			
	①a1	a2	②a1	a3	a2	①	a2	② a2→a3	③ a4
旋律	五聲音階	七聲音階	五聲音階	七聲音階	七聲音階	七聲音階	五聲音階 半音階	七聲音階 五聲音階(暗示)	五聲音階 七聲音階 半音階
和聲	五聲和弦	小七、小三、小九和弦	五聲和弦加小九和弦 大三和弦	七和弦	持續音 D [#] F [#]	塔朗泰拉舞曲			三和弦與七和弦交換進行 自由民歌旋律

結構	III B (mm50~66)			IV A' (mm67~97)		
	① b1	② b1	③ a4	①引導 a2 再現	②a4 再現	③ Coda
旋律	七聲音階	七聲音階	五聲音階	五聲音階 七聲音階	五聲音階	五聲音階(缺 C [#]) 五聲音階 七聲音階
和聲	全段以升 \square 音為持續音 拿坡里民謠	大三和弦與五聲和弦交替	大三和弦(產生複調)	導七和弦 小七和弦 導七和弦	屬九和弦 大三和弦	最後結束在完全五度上

4.3 踏板的運用

踏板的使用在德布西的音樂裡佔了舉足輕重的地位。德布西喜歡使用半音量踏板的效果來營造樂曲的氣氛。這效果包括讓弱音踏板壓抑右踏板的響亮音色，並且使它們在接觸和分開的瞬間，放開踏板只以音跟音之間的共震來製造音色的變化。德布西成功地將鋼琴的角色提升為活靈活現的聲樂家。

踏板是一首曲子的靈魂。大部分的演奏者對於踏板的使用方法也是懵懵懂懂，只知其一不知其二。事實上為了演奏好樂曲，演奏者必須要了解踏板的種類與規則，不然只單憑採測或直覺性的踩踏板，不但不能幫助樂曲的銜接，有時甚至會妨害演奏者的彈奏。

德布西鋼琴音樂中象徵性固定反覆的樂句，其中涵義有三：聽覺(風、樹葉的聲音、咻咻的煙火聲)、視覺(霧、葉子的移動、色彩多變的雲)、心理學(這些自然現象在我們心中產生的餘韻效果)。德布西自己曾說過：「我認為音樂在我心中的意義是情感的抒發與美感的結合。」

關於德布西鋼琴作品中踏板的運用是有爭議的。根據鋼琴家 Hinson 的說法，德布西終其一生在他的鋼琴作品中留下對於踏板的注釋少於 20 種。Giesecking 認為，在德布西與拉威爾音樂裡的踏板暗示，就是指低音聲部線條的聯接，如何運用踏板持續擁有低音和聲，就是演奏者技巧與品味的考驗。因此，有些踏板甚至是維持了數小結甚至數頁之長，只要和聲沒有換，就應該繼續保持。然而，Giesecking 也曾說道：「當你在很小的空間演奏或是錄音間裡，你的演奏環境不若卡內基音樂廳這麼大時，必須要減少踏板使用的次數。通常，我會很小心地以碎踏板來處理樂曲，因為這樣的空間限制，並不允許我們採用一個長而綿延不斷的踏板。」

Maurice Hinson 曾表示踏板問題一直是德布西音樂中的難題：「在樂譜上如果我標明踏板的指示，一定是在此處踩踏板，能夠銜接之後的樂句，將音樂繼續往前帶領。不過，我也不可能將踏板標示得鉅細靡遺，每當樂曲裡要表現音色細微差異的地方，踏板使用與否的界定，就變得更加困難(碎踏板、在拍點上的短踏板)。有些踏板的運用相當微妙，聽眾也很難察覺它們的存在。」⁹

Giesecking 與 Béla Siki¹⁰曾經很明確標示過德布西前奏曲中所有樂曲的踏板標示，但是，比較過 Hinson 在 2004 年重新詮釋的版本後，不難發現對於踏板的使用，還是有許多見解上的不同。以下，筆者就以德布西前奏曲第一冊第五首《阿納卡普里的丘陵》為例，找出樂曲中會用到的踏板加以說明。

⁹ Maurice Hinson, *The Pianist's Dictionary* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004), p.131

¹⁰ 匈牙利鋼琴家與知名教授。演奏遍及歐洲，在華盛頓大學教書，並寫下著作《Piano Repertoire---A Guide to Interpretation and Performance.》

茲分析如下---

1. 拍點上的踏板(Down-up Pedaling):與切分音踏板相互做個映照的就是拍點上的踏板了。拍點上的踏板是踏在拍點上,與切分音踏板踏在拍點後剛好相反。拍點上的踏板能夠有效地解決音響的不足,它讓聲音聽起來更豐富。通常發生在強的和弦或是快板的樂章¹¹。(譜例 5.1、5.2)

The image shows two staves of a piano score. The first staff is marked 'Très modéré' and starts at measure 5. It features a piano (*pp*) dynamic and a large slur over several measures. A pedal marking 'quittez, en laissant vibrer' is placed under the first measure of the slur. The second staff is marked 'Vif' and starts at measure 10. It features a piano (*p*) dynamic and a large slur over several measures. A pedal marking 'En serrant' is placed above the first measure of the slur. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(譜例 5.1. Debussy, prelude, 《Les collines d'Anacapri》 :mm8-12.)

The image shows a single staff of a piano score. It is marked 'Très calme' and starts at measure 1. It features a piano (*p*) dynamic and a large slur over several measures. A pedal marking 'Très calme' is placed above the first measure of the slur. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(譜例 5.2. Debussy, prelude, 《La fille aux cheveux de lin》 .)

¹¹ Silvio Scionti, *Essays on Artistic Piano Playing* (Denton, TX: University of North Texas Press, 1998), p.50

2. 長踏板(long pedaling)：有時為了音樂上的情境、樂曲的速度或風格，必要時我們也需要使用到長踏板，來綿延音響上的美感。長踏板通常是為了延續某個聲部的聲響，或是大跳音程的樂段，當演奏者在演奏快速琶音時，為了讓聽眾聽到和聲的層次，我們通常會只踩一半或甚至是更淺的踏板。(通常這些和聲幾乎都不會解決，這些不解決的音群也不可以突強，要保持音色的優美與整首樂曲的協調性¹²)。(譜例 5.3)

The image contains two musical staves. The top staff is for a piano piece in 18/8 time, marked 'Très modéré'. It shows a piano (pp) dynamic and a 'Vif' section. The bottom staff is for a similar piece starting at measure 5, also in 18/8 time and 'Très modéré'. Both staves include the instruction 'quittez, en laissant vibrer'.

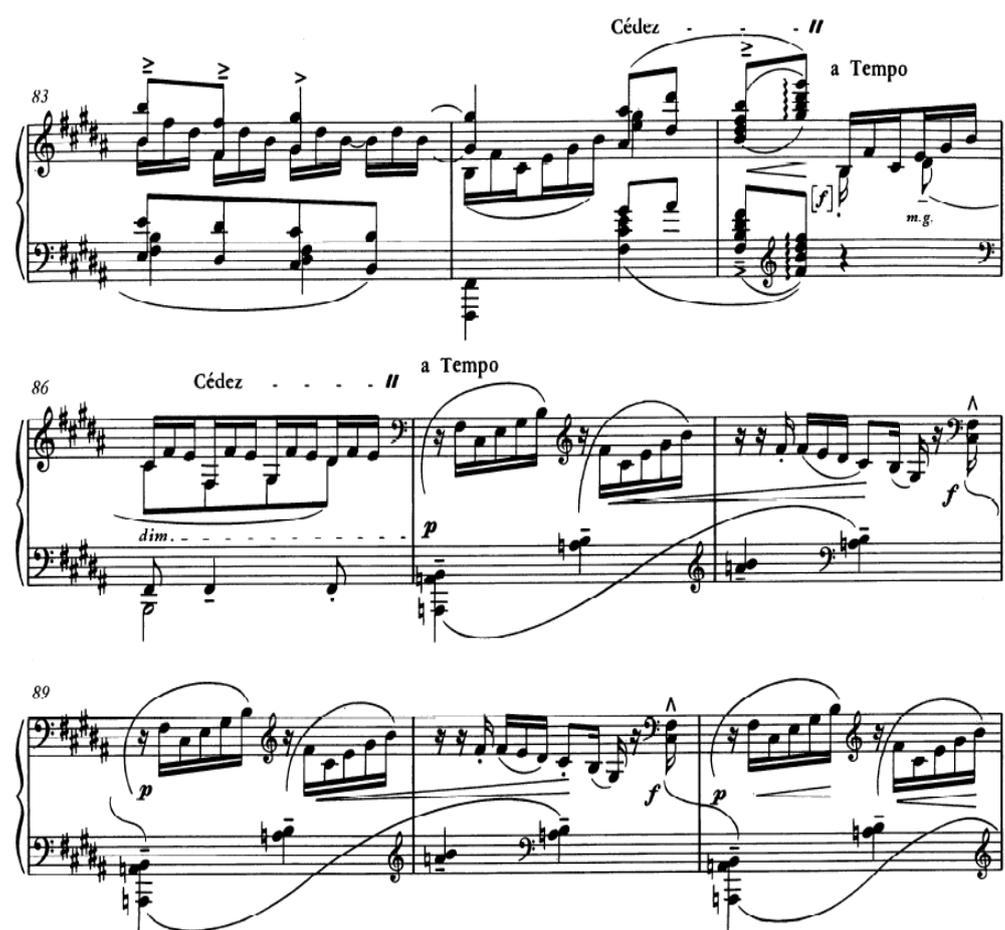
(譜例 5.3. Debussy, prelude 《Les collines d'Anacapri》 :mm1-2, mm5-7)

3. 力度表情的踏板(Descriptive Pedaling)：力度表情的踏板，可以表現樂曲強弱起伏的張力 。在演奏樂曲當樂句間要漸強時使用踏板來累積張力，當樂句漸弱時再慢慢放掉踏板，讓殘響漸漸消失。(譜例 5.4、5.5、5.6、5.7)

¹² Ibid.



(谱例 5.4. Chopin, Etude in C minor, Op.10-12)



(谱例 5.5. Debussy, prelude 《Les collines d'Anacapri》 mm85-91)

Animé et tumultueux

pp

pp

This musical score is for the piano piece 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest' by Debussy. It is written in G major and 3/4 time. The tempo is 'Animé et tumultueux'. The score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand features a complex, flowing melody with many accidentals and a 'pp' dynamic marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a 'pp' dynamic marking. There are two 'pp' markings in the right hand, one at the beginning and one in the middle.

(譜例 5.6. Debussy, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*)

Allegretto

sf

molto

molto

This musical score is for the piano piece 'Ballade in A-flat Major, Op.47' by Chopin. It is written in A-flat major and 3/4 time. The tempo is 'Allegretto'. The score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a 'sf' dynamic marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with two 'molto' markings. There is a blue circular stamp in the background with the year '1896'.

(譜例 5.7. Chopin, *Ballade in A-flat Major, Op.47*)

4.和聲外的踏板(Pedaling Chords)：為了讓演奏者對樂曲有更豐富的想像，有時我們就算和聲一樣還是會換踏板。通常是在樂曲即將進入尾聲時，我們會用這種踏板進入寧靜的結尾。(譜例 5.8、5.9.)

Très calme

pp

p

This musical score is for the piano piece 'La fille aux cheveux de lin' by Debussy. It is written in E-flat major and 3/4 time. The tempo is 'Très calme'. The score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a 'pp' dynamic marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic marking. There are two 'pp' markings in the right hand, one at the beginning and one in the middle.

(譜例 5.8. Debussy, *La fille aux cheveux de lin.*)

(譜例 5.9. Debussy, prelude 《Les collines d'Anacapri》 mm67-72)



5.半音量踏板(Half pedal)：半音量踏板是近代鋼琴演奏中的一大進步。有兩種用法：(1)、將踩到底部的踏板放到一半的位置 (譜例 5.10. → 舒曼第五首最後)；(2)、將踏板由上而下踩一半即可(譜例 5.11.)。半音量踏板是為了不讓踏板的聲音渾濁整個和聲所致。通常出現在強而有利的樂段，演奏者要有一定的音樂品味跟敏捷的判斷力。

(譜例 5.10.Schumann, *Fantasiestücke* Op12 《In der Nacht》)

A musical score for a piano piece in 2/4 time, marked 'Vif' (lively). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves. The right hand starts with a series of eighth-note chords, marked 'ff' (fortissimo). The left hand plays a similar rhythmic pattern. The piece concludes with a 'Half Ped.' (half pedal) instruction. Performance markings include 'tratteneri' (sustain) and 'più f' (more fortissimo) above the final notes.

(譜例 5.11. Debussy, prelude, 《Les collines d'Anacapri 》)

*當然，為了製造樂曲裡的氛圍也會出現半音量踏板的使用。通常出現在演奏者必須以極輕的觸鍵來製造樂曲氣氛，這時踏板運用就是能否讓樂曲呈現多種色彩與層次的關鍵。(譜例 5.12、5.13)

A musical score for a piano piece in 2/4 time, marked 'Lent et mélancolique' (slow and melancholic). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves. The right hand plays a series of chords, marked 'ppp barely sounding the keys' (pianississimo, barely sounding the keys). The left hand plays a series of chords, marked 'p un peu en dehors' (piano, a little out of phase). The piece concludes with a 'Half Ped.' (half pedal) instruction.

(譜例 5.12. Debussy, prelude 《Feuilles mortes》)

48 Modéré et expressif
m.g.

51

55 Plus modéré Rubato
un peu marqué pp

59 un peu marqué pp

63 Retenu // Presque lent //

(譜例 5.13. Debussy, prelude 《Les collines d'Anacapri》 mm50-66)

腳踏板的瞬間與放開的瞬間：在兩個和弦同一調性的情況下踏板要在和弦之「後」重新踩下。若與和弦同時踩下踏板，就會殘留前面和聲的音響。(有休止符的狀況除外)正在彈奏的狀態下，踏板是絕對不能踩下去的，否則不僅會失去豐富和聲的效果，更會讓音響混濁¹³。

¹³ Paul Roberts, *Images: The Piano Music of Claude Debussy* (Portland, OR: Amadeus, 1996), p285.

4.4 樂譜版本的比較

提到樂譜版本，筆者蒐集了四個版本詳加比較。

1. 1910 年 Durand 初版：初版的效果並不是太好。因為印刷編排過於擁擠，還有對於樂譜力度及表情記號的正確性也不甚考究。再來還有個問題，就是樂譜對於音符與樂句上的比例原則並沒有詳加考慮，這會影響到演奏者對於樂譜的理解跟詮釋。不過，因為是初版的緣故，裡頭還是保有許多德布西手稿的影子。
2. 1986 年 Henle 原典版：由 1948 年在德國慕尼黑成立的 Henle 公司出版。這個版本最為人熟知之的就是巴洛克時期、古典時期、浪漫樂派時期的鋼琴曲，以及室內樂曲目。在德布西前奏曲 Henle 版本中，會發現編者給彈奏者的指法建議多半是 open-hand-fingering (用最少的姆指指法)，對於不想花太多時間想指法又希望能彈出優美音色的彈奏者，Henle 原典版是個很好的選擇。
3. 1986 年 Wiener 版：此版主要編者為 Stegemann。為什麼會想把 Wiener 拉近來版本做比較是有原因的。筆者在找尋 CD 的過程，曾試圖要搜尋貝洛夫(Michel Beroff,1950-)的演奏版本，無奈，遍尋不著。貝洛夫是二次世界大戰後法國鋼琴家最具代表性也最具以現代特色的法國鋼琴家。聽過他 CD 的人都知道，貝洛夫的音色艷麗而充滿亮彩，觸鍵強勁又能充分運用身體的力道，強弱收放自如。1986 年 Wiener 版貝洛夫提供了自己演奏詮釋的觀點。他在樂曲中作了理性與個人的技術建議，這是筆者覺得難能可貴的地方。
4. 1985 年 Durand 版：這個版本是目前在市面上最慎重的選擇。Durand 這個版本出自新編德布西全集，針對德布西音樂的原意跟音樂上的邏輯重塑一個謹慎又耳目一新的概念。不管是對演奏者或是音樂學的研究者都是很值得收藏與研究的。比方說，在德布西《阿納卡普里的丘陵》中，第七小節因為音樂上的比例必須空出一小節。再來就是第十三小節第一個八分音符 D 音的力度記號應該是 *sfz*，但是 Durand 初版、Henle、Wiener Urtext 這三個版本都誤寫成 *P*，只有 Durand 1985 新版是正確的寫法。茲附上德布西手稿加以比對，大家會比較清楚德布西原本的曲意。

Les collines d'Anacapri

Andante

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

(譜例 5.14 *Les collines d'Anacapri* mm1-36 Autograph manuscript)

4.5：演奏版本及詮釋特色

在討論德布西《前奏曲》眾多錄音前，我們可以先探討德布西本人的演奏。德布西並未留下此曲集的鋼琴錄音，我們只能從紙卷鋼琴¹⁴的重現演奏裡略知一二¹⁵。德布西曾於1910年5月25日，於獨立音樂學會(Société Musicale Indépendante)演奏〈特爾菲的舞姬〉、〈沉沒的教堂〉和〈帕克之舞〉三曲¹⁶，而目前留下來1913年的紙卷也是這三首曲子的演奏。他的〈特爾菲的舞姬〉速度非常緩慢而優雅(2分57秒)，〈沉沒的教堂〉高音似乎都太重。第十六小節速度突然轉快，似乎有意凸顯退潮後教堂浮現的畫面。〈帕克之舞〉則靈動活潑，中段速度不穩，瑣碎的樂句處理得很仔細。整體而言，雖然不能忠實地呈現德布西的音色與音響效果，但是從這三首曲子看來，德布西並未遵守樂譜上的速度指示。動靜對比強烈的〈沉沒的教堂〉也絕非一般的「印象式」虛無彈法，反而呈現相當明確的景象描述。從德布西對這三首曲子的詮釋，我們不難看出德布西追求自由與靈感的音樂表現。

柯爾托(Alfred Cortot 1877-1962)：是法國鋼琴家中第一位錄下《前奏曲》全集的人。就詮釋德布西作品的演奏家中，柯爾托足以與法國當代最著名的女鋼琴家瑪格麗特·隆匹敵的一位。因與德布西熟稔，也得到和作曲家親自辯證的機會。本身博學多聞的他，在詮釋德布西的音樂觀點更能旁徵博引，提出詳盡的分析與深入的見解。最重要的是，瑪格麗特·隆只紀錄的作曲家言論的觀點，並未留下《前奏曲》的錄音，但是柯爾托卻再文字之外留下前奏曲第一冊的珍貴錄音，讓後世得以了解並且揣摩其音樂見地，影響至遠。

- (1) 個人化的音色和技巧：就速度、音色和層次而論，柯爾托忠實地表現各種音響效果，表現手法大膽且具有原創性。雖然音色和技巧並不是法國鋼琴學派的典型，厚實的音質與濃郁的色調也與德布西本人柔軟的觸鍵相去甚遠，但柯爾托仍以自成體系的技巧邏輯嚴謹地彰顯樂曲效果。
- (2) 直接強烈的樂曲意境：柯爾托並不忠實於樂譜上的指示，表現得極為「自由」。然而，如此直接甚至激動的演奏，對於必須要精確描繪樂曲中異國風情的〈阿納卡普里的丘陵〉敘述雖然生動，但義大利式的情調則顯得過於激動，缺乏細膩的表現，顯得不夠內斂¹⁷。

¹⁴ 當演奏者一面演奏一面用紙捲錄製下來的錄音，演奏過的音，會依照他的長度及音高位置在紙捲上一一被記錄下來。是較為古早的錄音方式。

¹⁵ Dal Segno 6337668.

¹⁶ Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works* (New York: Dover, 1973), p.26

¹⁷ Bryce Morrison in Gramophone's review August 2000

紐豪斯(Heinrich Neuhaus, 1888-1964)：俄國學派中真正能將德布西形成一方詮釋派別者，僅有紐豪斯了。紐豪斯本身熟稔法文，對法國文化相當熱衷，也是將拉威爾作品介紹到俄國的第一人¹⁸，他的演奏融合了俄國的奇幻音色和法國的高尚品味，樂句優雅又充滿思考與設計，是個人特質與詮釋智慧的表現。瑪格麗特·隆在其著作中格外強調德布西對大自然的熱愛與大自然德布西音樂的影響¹⁹，筆者認為在紐豪斯的演奏中，他更將普羅高菲夫早期在《瞬間幻影》所展現對天地清朗的自然感懷，與史克里亞賓晚年追求宇宙奧祕的神學思想，和德布西《前奏曲》中與自然互相激盪的情感融會貫通。在紐豪斯 1948 年為 BMG 留下的八首前奏曲的錄音表現甚至較柯爾托更為優雅精練，音色與層次的變化都極為出色，最難得的是紐豪斯對氣韻的掌握。〈阿納卡普里的丘陵〉清新流暢，旋律歌唱如施輕揚，情境的塑造也出眾超群，樂句的脈動含有強烈的個人特質，卻不覺得突兀，是真正罕見的大師風範。

季雪金(Walter Gieseking 1895-1956)：德布西音樂裡的中心思想就是追求和聲、色彩與音響的試驗。季雪金開創了從鋼琴本身的性能來表現音色與音響的演奏典範，這樣的努力在近百年來眾多鋼琴家的努力下，已達顛峰，也成為詮釋德布西鋼琴作品的絕佳思考途徑。

德國鋼琴家季雪金當年不但以全場德布西震驚巴黎樂壇，更以高超的音色與踏板開創出前所未有的音響奇觀。茲將他演奏的特色分為三點論述：

- (1) 演奏直接：季雪金在表達德布西的前奏曲時曲境直接而明快。
- (2) 詮釋忠實：季雪金常常提醒他的學生：「要忠於樂譜的指示……首先你必須要有絕佳的技巧。」²⁰季雪金的忠實並非真正就樂譜思考內涵，而是照譜面作直接解釋。整體而言，季雪金詮釋相當直觀，表現直接而熱情。
- (3) 技巧驚人：季雪金在這張德布西前奏曲的錄音，展現了無懈可擊的指力控制與平均，強弱處理和音色變化更是罕見的完美。如〈阿納卡普里的丘陵〉主題一開始左手快速重複的三度音，季雪金的力道、音色、精準與快速，都讓人嘖嘖稱奇，對於整首曲子音色與音響的掌握、聲部區分都相當細膩；而季雪金對於踏板的思考，至今仍難有望其項背者。他的踏板清晰地呈現出德布西樂曲中的內聲部，另外，他也將樂譜上左右手不同的圓滑及斷奏標記，透過音響的設計清楚地表現出來。隨後的最後樂段力道由弱至強的推展循序漸進、毫無瑕疵，緊湊的對比張力引人入勝。

¹⁸ 1948, BMG 74321 25174 2

¹⁹ <http://www.answers.com/topic/marguerite-long-classical-musician>

²⁰ Walter Gieseking & Karl Leimer, *Piano technique* (New York: Dover, 1972), p9.

哈絲(Monique Haas, 1909-1987)：卡薩都許的學生，女鋼琴家哈絲在 DG 的錄音是很貼近法國鋼琴學派的詮釋觀點的。就哈絲 1963 年的錄音而言²¹，詮釋極為優雅細膩，細心調和音響線條，樂曲表現溫和，沒有誇張的賣弄。技巧上，哈絲特別注重平均和清晰。在〈阿納卡普里的丘陵〉中有精確的層次設計，但是缺點就是線條的掌握稍有不足，特別是線性的長樂句或不斷推進的樂句，哈絲都顯得遲疑。而過度重視音粒乾淨清晰的結果，便是節省踏板運用，而如此收斂的踏板卻缺乏豐沛的音響感染力，將印象畫轉為蝕刻版。

另一點值得一提的是，哈絲對樂譜的忠實。不過在〈阿納卡普里的丘陵〉中因為過度專注於樂譜，導致音樂失去的軸心，缺乏自由的想像力，這點是有些遺憾的。但整體而言，哈絲仍表現出卓越精湛的技巧，平均又清晰的快速音群，嚴格的踏板運用，哈絲的成就令人尊敬。

米凱蘭傑利(Arturo Benedetti Michelangeli 1920-1995)：延續李雪金的理性精神，義大利的米凱蘭傑利以溫暖的音色與高超的技巧，融合人文感性和個人特質開創德布西詮釋的另一個里程碑²²。特別將米凱蘭傑利的成就分為兩項論述：

- (1) 獨到技巧：米凱蘭傑利的強弱控制完美，聲部旋律、和聲線條分明，更驚人的是力道和音響的平均。他的音色有清晰的平行層次，踏板切換繁複，音響很乾淨。
- (2) 理性詮釋：米凱蘭傑利的詮釋大致忠於樂譜，但他更注重音樂脈絡的邏輯性或文學性的安排。在〈阿納卡普里的丘陵〉表現得理性工整，除了完美的平均之外，米凱蘭傑利更彈出了傳說中的『無槌之音』²³，樂思轉折戲劇性強烈的表現堪稱一代絕技。另外，強調內聲部的和聲支撐，對整首曲子的完整性及結構上有很細膩的刻畫，也讓我們了解米凱蘭傑利精心設計的立體音響效果，聲部的層次控制極為驚人，能達到這樣登峰造極的境界，實在令人嘆為觀止。

富蘭梭瓦(Samson François 1924-1970)：論及音樂風格，自學而成的富蘭梭瓦仍與法國鋼琴學派傳統具有相當的聯繫；但就技巧而言，師承瑪格麗特·隆的富蘭梭瓦創造了屬於自己獨到的施力法與音色。

- (1) 技巧成就：富蘭梭瓦的音質溫潤，音色變化豐富，層次對比性極強，但也繼承法國鋼琴學派強調乾淨清晰的特色，詮釋德布西的音樂特別強調個別音符的重要性。詮釋〈阿納卡普里的丘陵〉時，以音點的色調變化取代和弦的擴散效果，特別強調音樂在單音上的變化而非層次表現，旋

²¹ 1963, DG00289 477 6201

²² Bryce Morrison in Gramophone's review February 1999

²³ 這是德布西反對鋼琴被視為打擊樂器的表現。他希望演奏者能彈出不帶一絲敲擊性質的琴音。

律線條綿延不絕。

- (2) 注重曲意：聽富蘭梭瓦的演奏可說是「如聞其樂，如觀其景」。在〈阿納卡普里的丘陵〉中生動又驚喜的心情，音色變化與自由的旋律揮灑創造出更鮮活的音樂風景。中段帶有爵士風格的樂段處理的活靈活現的，令人不禁會心一笑。而到後半段轉快的樂段，音樂張力強勁但不流於突兀敲擊。
- (3) 強調和聲的對應關係：這是富蘭梭瓦個人獨到的見解，不只是曲意，他格外注重樂曲中和聲對應的關係，強化和聲的效果用來設計音色與旋律線，使得整體演奏上帶給聽眾的聽覺感受是立體的，而非平面的設計。音色豐富又工整的鑲嵌在聲部層次間。

李(Noel Lee, 1924-)：自柯爾托以降，法國鋼琴學派中運用手臂重量以塑造「木質」質樸溫暖音色的努力，始終不曾停歇。在現代的演奏中，李的手指技巧傑出，平均和聲部塑造都相當成功，他的音質醇美沉穩但又不流於厚重，高低音的聲部都能夠塑造不同亮度的明暗表現，更幫助了聲部的區分。但是，里的音響處理非常極端，不是刻意追求乾淨，就是始終一片朦朧，而且以後者居多。像〈阿納卡普里的丘陵〉中段，是需要同時擁有乾淨音粒和朦朧的聲部支撐的，只聽到音響「濁」浪排空，有些音符甚至難以辨認。

在詮釋上李的手法偏向儉約含蓄，整體速度也稍快，〈阿納卡普里的丘陵〉句法設計順暢而自然，是傑出的表現，整體而言，可謂得失互見。

祈克里尼(Aldo Ciccolini 1925-)：在法國鋼琴學派系統中，義大利鋼琴家祈克里尼則是少數被法國鋼琴學派認可為德布西鋼琴系統之一的鋼琴家。祈克里尼的樂句較為自由，對於音符實值的表現也較為寬鬆，甚至踏板的運用也偏多，使得音響朦朧化。祈克里尼技巧無可挑剔，機械性的手指表現出乾淨、平均以及速度和力度都非常驚人的水準。在〈阿納卡普里的丘陵〉中張狂的氣勢讓人不敢逼視。對於音樂的強弱控制和層次效果，處理得都很突出，但是在音樂上的情境、韻味仍稍嫌不足，細節的修飾也不夠深刻。最大的缺點就是他僅能以單面向的表情詮釋音樂。

莫拉維契(Ivan Moravec, 1930-)：米凱蘭傑利的音樂和技巧都是一代傳奇，獨到的音色更是罕見的絕藝。曾師從米凱蘭傑利學習的捷克鋼琴家莫拉維契也發展出獨到的優美音質。莫拉維契的琴音如瓷器般光潤卻不耀眼，柔弱之處甚至能重現米凱蘭傑利「無槌之音」的傳奇。莫拉維契至今仍未錄下德布西《前奏曲》全集，但從目前所留下來的選曲中，我們已經可以充分領略其藝術。

就 1967 年所錄製的五首前奏曲而言²⁴，他的〈阿納卡普里的丘陵〉音色之亮，從海象轉而描繪山景，唱出義大利式的細膩多情，音色層次的推展繁複高妙，踏板的運用更是靈活。

帕拉史基維思柯(Theodore Paraskivesco, 1940-)：師承蕾鳳璞(Yvonne Lefebure, 1898-1986)的羅馬尼亞鋼琴家帕拉史基維思柯²⁵，是巴黎高等音樂院中少數錄完德布西鋼琴作品全集的教授。其觸鍵偏硬而平穩，踏板運用變化少，音色變化相當有限，無法塑造音響層次，整體的詮釋和技巧表現都不突出，他的〈阿納卡普里的丘陵〉平淡地令人詫異，不過在需要展示技巧與熱情的片段，帕拉史基維思柯仍彈出他的熱情與幻想，是值得稱道之處。

波里尼(Maurizio Pollini, 1942-)：經過多年的錘鍊，波里尼終於錄下其用盡心力的《前奏曲》第一冊²⁶。就本冊的演奏歷史而言，波里尼繼承了季雪金至米凱蘭傑利一系透明輝煌的音色，將傳統詮釋美學發揚光大。另一方面波里尼更在技巧上推陳出新，表現出前所未有的音響設計。依其成就可分為兩項討論：

(1) 音色、踏板與技巧運用：就踏板的控制而言，波里尼在季雪金「半踏板」技巧的基礎下，發展出更細膩繁複的層次表現。就音質的透明清澈與音色變化而言，波里尼則延續了米凱蘭傑利的努力，甚至表現了超越米凱蘭傑利的表現。波里尼最為獨到的地方是在於他能完美地同時表現背景音響與清晰的旋律線條，既能使每個音符清晰可辨，又能塑造多層次的音響效果。再者，在完美平均的律動感之餘，他也充分運用了彈性速度。至於波里尼的踏板技巧，更是深思熟慮爐火純青的表現，他巧妙地在強奏運用弱音踏板，塑造朦朧的音響效果，實為出色的音響設計。

就手指本身的控制能力來說，波里尼也超越了米凱蘭傑利，對充滿變化，靈敏且極為複雜的踏板控制，成功地造就了「背景音響、延續低音語音粒的清晰度」等三個面向的全面掌控，面對這樣不可思議的完美，實為舉世難在的傳奇之作。

在聆聽波里尼的演奏過程裡，波里尼似乎表現的已經不是音樂，而是光影。他所掌握的音響層次、音色變化與旋律走向，在穩定的節奏中展開微妙的控制。甚至，波里尼也能彈奏出不同的音質，從柔軟到堅實一應俱全，再度重現了「無槌之音」的傳說。

(2) 情感表現：波里尼在《前奏曲》中維持較為傳統的詮釋，他並未捨棄標題而純粹以抽象的表現為軸，波里尼的情感仍然理性而節制，也因為如此，

²⁴ 1967, SU 3584-2 111

²⁵ 1976, Calliope CAL 9831

²⁶ 1999, DG 289 445 187-2

波里尼才能更貼近德布西的純粹自然。他在〈阿納卡普里的丘陵〉的演奏格外熱情，音色明亮開朗，彷彿真的捕捉到拿波里的陽光爛漫，是令人陶醉的佳作。在季雪金與米凱蘭傑利精雕細琢的經典之後，波里尼以偉大的技巧表現出自然純粹的德布西，融合了傳統與現代，為《前奏曲》的詮釋立下另一經典。

羅傑(Pascal Roge,1951-)：羅傑只錄下了前奏曲第一冊。羅傑的踏板運用繁複，充分掌握了弱音、延音踏板以表現不同的音色效果²⁷，聲部區分細膩用心，音響也相當乾淨。在詮釋上，羅傑很重視旋律的韻味和表現。〈阿納卡普里的丘陵〉樂句清新，結尾收束在高音透亮的光采更是扣人心弦。然而，筆者認為羅傑在詮釋上最為出色之處，在於他能夠很中肯地融合各家觀點。雖然全曲以旋律為主導，但在〈阿納卡普里的丘陵〉中也能彈出類似富蘭梭瓦的創見，以「點」的色彩表現變化。另外他也很重視節奏與音響的設計，不僅成功地營造了樂曲裡的氛圍，曲中情韻的部份也有深刻的描繪。

柯西斯(Zoltán Kocsis 1952-)：對德布西頗有研究的柯西斯，在詮釋上改變了以往自己對德布西的詮釋，傾向現代式的冷靜和直接，忠實樂譜(而非標題)，以最簡潔的方式表現樂譜上的指示²⁸，若更進一步的分析，則可以發現柯西斯的「忠實」實為兩個面向：在圓滑線和踏板運用的指示上，柯西斯雖不違背樂譜，但也不嚴格的跟隨樂譜，表現較為隨意自然，音響也不特別乾淨。然而對於樂譜上的音量、表情與速度上，柯西斯卻相當忠實，幾乎完全遵從樂譜演奏。他對於樂譜不同的呈現，也反映在他的演奏詮釋中。就前者而言，柯西斯的技巧雖然卓越，但卻沒有特別用心表現。他善於處理音樂的層次，在〈阿納卡普里的丘陵〉中段多聲部的樂段有微妙的掌握，柯西斯多半以力道強弱作些微間隔。

就樂譜表情的忠實度而言，柯西斯做了直接的詮釋。雖然演奏速度偏快，但仍能在音量與速度控制間作細膩的表現。

齊瑪曼(Krystian Zimerman 1956-)：自從米凱蘭傑利之後，真正能在音色美學上有一番新見解的就算是齊瑪曼了。齊瑪曼的錄音一樣將最個人化的技巧與音色在德布西的《前奏曲》中發揮的淋漓盡致，確實是經典的演奏。綜觀其演奏技巧及特色可分為下列兩項來討論：

(1) 技巧成就：齊瑪曼的音色華美瑰麗，音質細緻而凝鍊，色彩變化豐富精巧，而且能在最細微的段落作明確的轉折。他的手指控制也達爐火純青²⁹。

²⁷ 1978, Decca 443 021-2

²⁸ 1996, Philips 456 568-2

²⁹ 1991, DG 435 773-2

- (2) 音樂表情對比強烈：齊瑪曼在詮釋上對樂譜的指示大致忠實，但表現手法卻是「將表情做到表現的極致」---他的力度記號的表現都會比樂譜上來得更細微、反差更大，以〈阿納卡普里的丘陵〉為例，一開始的力度記號是 *pp*，但齊瑪曼幾乎做到了 *ppp*，筆者聽完其他版本之後做了比較，似乎其他版本都沒資格稱作弱奏！而最後以 *f* 的尾奏推展樂段，音色更是罕見的璀璨異常，手指張力的控制收放自如，完美地令人嘆為觀止。不只是在力度記號上有這樣見地，在樂曲的速度上也較其他演奏家來得彈性自由。這並不表示齊瑪曼的詮釋是虛浮誇張的。因為他的纖細敏感追求的是情感的盡情發揮，所以齊瑪曼在合宜的旋律與良好的音樂性中訴求情感最豐富的呈現。德布西前奏曲在齊瑪曼嚴密的精神與技巧的控制下充滿巨大的內在張力。不過，這樣精巧設計、耗盡心神的詮釋下，會不會因為音色太過華麗，多少失去了德布西對自然的感懷，華美的音色也難以表現恬淡適意的美感？這個問題就留給聽眾自己思考的空間了。

◎德布西的《前奏曲》既是自由寫意，自然也能讓鋼琴家盡情發揮其個人特質，將自己的音樂性格和技巧特色融入德布西的音樂。從個別選曲演奏到重新編排順序，從歐陸古典風格到哲學性思考，從浪漫派表現到東方式美學，藉由各派鋼琴家的不同見解，德布西遠離了法國而成為世界，鋼琴家也能在作曲家的絕妙樂思中找到自己。

顧爾達(Friedrich Gulda, 1930-2000)：維也納鋼琴怪才顧爾達的演奏，則是突破所屬學派風格的表現。在他 1955 年的錄音中³⁰，就音樂表現和詮釋而言，風格抒情自然，追求樂句轉折間不經意的氣氛變化，但在演奏手法上，顧爾達卻不沉溺於細節上的刻畫，在樂譜上許多必須立即做出對比(*f*→*pp*)音量落差的地方，他卻改以「中強」或「中弱」來演奏。降低細節起伏而訴諸更寬廣的段落與樂句的處理。像〈阿納卡普里的丘陵〉一開頭的強弱對比不若其他演奏家來得強烈，不過這樣的手法使得顧爾達的演奏維持一定的清新與爽朗，流暢洗鍊。在〈阿納卡普里的丘陵〉中整體的節奏緊湊而且外放刺激，演奏的速度偏快，但仍能充分表現出其音樂特色。

阿勞(Claudio Arrau, 1903-1991)：真正在德布西《前奏曲》中提出迥然不同思考的哲學家就屬阿勞了³¹。就音色表現而論，阿勞厚重的音色並非詮釋德布西

³⁰ 1977, Amadeo PHCP-20332/4

³¹ 1979, Philips 432 304-2

傳統的典型。但從技巧表現來看，他卻克服了自己觸鍵的方式，在輕重深淺間調配出良好的平衡和豐富的層次。在踏板的運用上，阿勞擅長於精準的分句和複雜的切換，他能夠充分的利用弱音踏板，準確地踩出每段圓滑奏之餘，更詳細地規劃音色的變化及對比。在〈阿納卡普里的丘陵〉中阿勞彈出深邃的意境和細膩的心理描繪，沒有誇張的揮灑，反而是深思熟練過後的老練，不得不讓人佩服。

傅聰(Fou Ts'ong 1934-)：另一位提出深刻思考，進而為德布西帶來中國美感經驗的當屬傅聰的詮釋了³²。雖然就技巧而言，傅聰沒有像富蘭梭瓦或是羅傑般的細膩，觸鍵輕重之間的掌握、手指的持續力和多聲不塑造的能力都相對不足。但是在音色及音響上，傅聰的處理相當謹慎。音色相當透明，踏板盡求忠於樂譜。

和阿勞一樣，傅聰的版本值得大家去聆聽的是他深刻思考下的詮釋。從研究樂譜出發，傅聰大量融入自己的見解，演奏多運用彈性速度，他在〈阿納卡普里的丘陵〉中傳達出有別於其他西方演奏家的體現，表現出「路轉溪橋忽見」的驚喜，抑揚頓挫自有深意，為德布西的作品，融入中國的美學觀點。

殷承宗(Yin Cheng-Zon 1941-)：另一位試圖融入中國美學經驗的就是殷承宗的演奏³³。他的表現顯得極端。在踏板的使用上表現處於乾淨與模糊兩極。事實上殷承宗的詮釋仍以旋律為重，但是過於重視旋律的結果使得音樂缺少平衡，只是單純的將音樂聚焦於旋律，因此失去了精細的多聲部層次的塑造。

◎不知是德布西音樂中的東方風格能與大和文化相通，或僅僅單純是日本鋼琴留學先驅多前往法國---除了蕭邦以外，日本鋼琴家與愛樂者對德布西與拉威爾深深地喜愛。喜愛的程度可以從日本國內唱片市場中大量發行德布西的錄音看出來。以德布西《前奏曲》的錄音而言，筆者現在就著手討論永井由紀惠(Yukie Nagai)與小川典子(Noriko Ogawa)的錄音表現³⁴。

永井由紀惠(Yukie Nagai)：她的演奏樂句溫和自然，音色透明，指力所及又能彈出金屬性的色彩。她的音樂風格傾向文靜從容，琢磨歌唱線條的優雅。〈阿納卡普里的丘陵〉一開始遙遠的鐘聲意象，在她指下格外沉穩靜謐，之後進入

³² 1993, Hugo HRP796-2, HRP797-2

³³ Naxos Music Library (online), Marco Polo 8.225946-47HDCD

³⁴ Naxos Music Library (online), BIS-CD-371

主題後左手快速三度顫音，醞釀蓄勢待發的奔騰張力，不過對於彈性速度的運用，以及義大利拿坡里樂風的掌握缺乏想像力，音樂也顯得刻板。而對於踏板的使用也不甚出色，以致於喪失細膩豐富的音響，層次的塑造也十分有限。

小川典子(Noriko Ogawa)：小川典子的音色較永井由紀惠更為透明純淨，樂句甚至更流暢自然。她的演奏詮釋抒情，淡淡地開展樂曲氛圍的變化。在《阿納卡普里的丘陵》中表現出奔放的氣勢和爽朗的氣韻，極佳的音樂性帶動音量對比及音色變化，增加了音樂的張力效果，不過踏板層次的運用仍稍顯不足。不管是永井由紀惠或是小川典子，這兩位演奏家的共通性就是重視旋律而非音響，強調清晰和音質的純粹。將法國浪漫的高貴，融合個人優雅的氣質表現出來，實為難能可貴。

◎在此章節的最後，筆者要將焦點放在我蒐集到以德布西時代的鋼琴演奏德布西《前奏曲》的版本。米凱蘭傑利與莫拉維契的德布西之所以令人驚艷，在於他們重現了德布西口中「無槌之音」的傳奇音質。然而也有鋼琴家反其道而行，不以現代鋼琴為出發，而試圖以當代鋼琴來追求德布西當時所熟悉的音響與音質。藉由這樣的努力，我們的確領悟到不同鋼琴所帶來的音質差異。但就其詮釋與技巧而論，如何克服樂器性能的限制，發揮樂器性能以求最佳的音響表現，則是詮釋/演奏成功與否的關鍵。

普蘭斯(Alain Planes, 1948-)：普蘭斯使用了一架 1879 年的貝赫斯坦(Bechstein)³⁵。這架鋼琴的特色是低音突兀，強音音質爆裂，但踏板性能仍然完好³⁶。普蘭斯極為重視音樂性表現和旋律線條清晰，音響非常乾淨，完全沒有朦朧曖昧之感，而詮釋也是以清晰的旋律線條為主軸。在慢速樂段的樂句幾乎都是拱形飽滿，撐起旋律的內在張力；快速樂段則多半塑造短小而直接的銳利句法，聲部之間則立體地交織呈現，並不採用平面的均質層次。就技巧和詮釋的配合而言，普蘭斯確實在有限的音色中以樂句表現出生動的音樂，也創造出不同的見解。〈阿納卡普里的丘陵〉完全以旋律表現音樂，雖然中段沒有氤氳的氣韻，但據法如詩句般詠頌，情境轉換生動而貼切，是極具說服力的詮釋。

◎結語---

一如德布西在二十四首《前奏曲》中所創造的多樣風貌，從法國到俄國，

³⁵ 德國製的鋼琴，於 1856 年在柏林設廠。貝赫斯坦琴以卓越的音色在當代佔有一席之地。

³⁶ 1999, Harmonia mundi HMC 901695

從西方到東方，從傳統到現代，從復古到革新，德布西的《前奏曲》提供鋼琴家無垠的表現空間。而藉由眾多藝術家的努力，我們也得以一聞連作曲家本人都不見得能想像到多元的詮釋風貌。如何在傳統中汲取養分，再度表現出更新穎卻又不失音樂本身風格的詮釋，則值得我們一同期待並觀察二十一世紀鋼琴家的表現了。



4.6 關於中段彈性速度的問題

德布西在前奏曲《阿納卡普里的丘陵》裡，中段的拿坡里民謠要以充滿感情和充分的彈性速度來詮釋。於此，筆者嘗試以 Timing³⁷ 來量化三位同時期演奏德布西《阿納卡普里的丘陵》的演奏家，試圖解開 Pascal Roge、Arturo Benedetti Michelangeli、Claudio Arrau 這三位演奏家在中段彈性速度的運用。

以下就是經過 Timing 量化過的圖表---

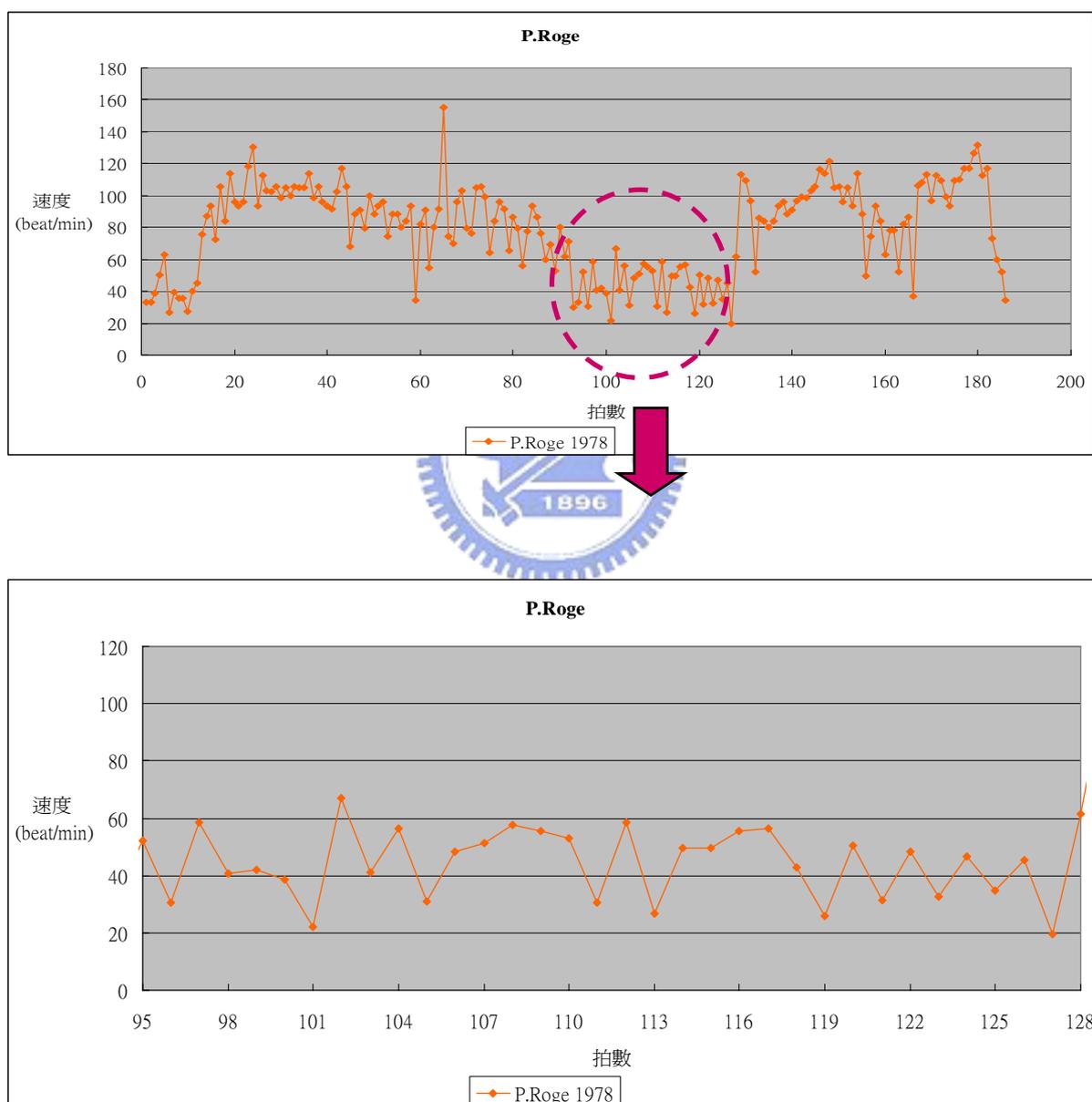


圖 5-1：MM. 50-66 P. Roge's 彈性速度的掌握

³⁷ Timing 這個軟體可以精確地紀錄拍點與拍點之間所需之時間。

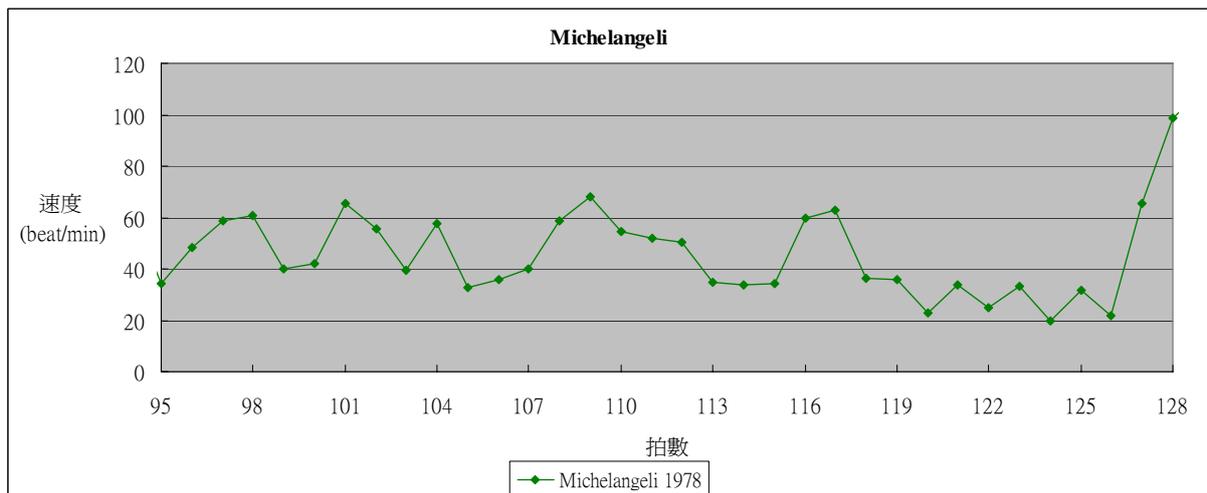
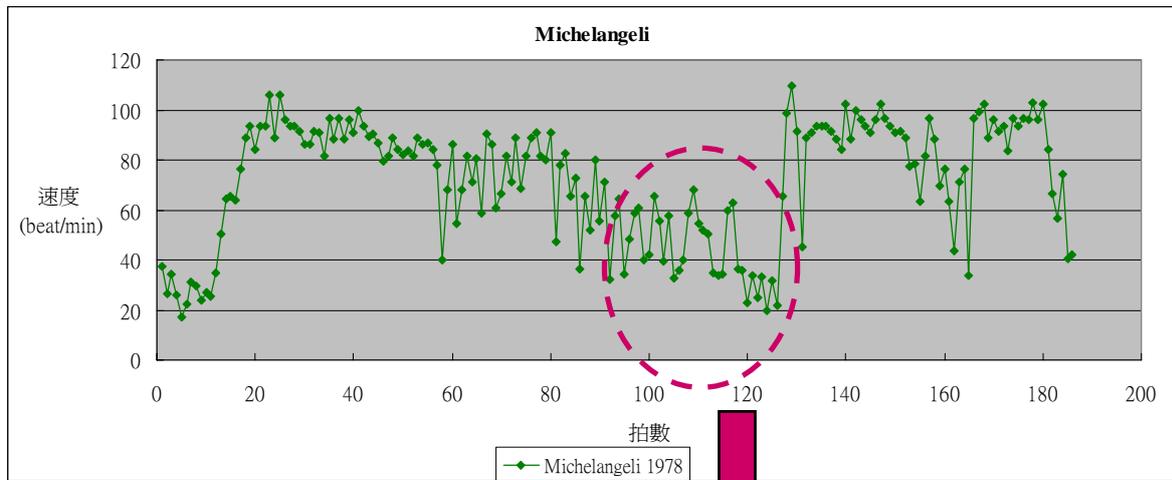


圖 5-2：MM. 50–66 A.B. Michelangelo's 彈性速度的掌握

◎ Michelangelo 在中段拿坡里民謠，彈性速度的表現上，速度較諸另外兩位演奏家更為自由，表情起伏大，充分將個人情感融入樂曲當中。那些認為 Michelangelo 的演奏是過度機械性的評論者，必需正視這個事實。

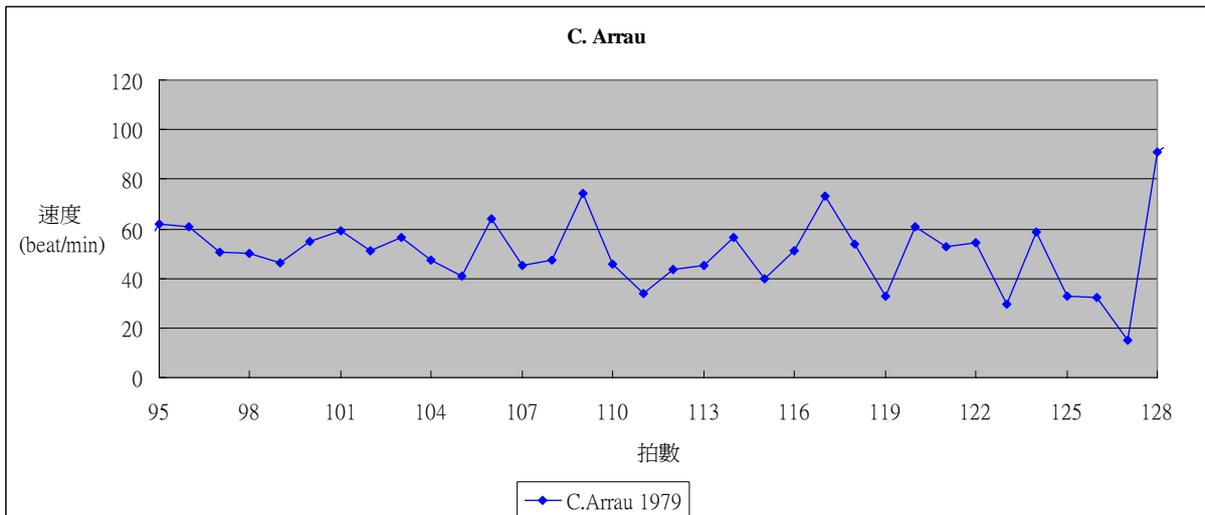
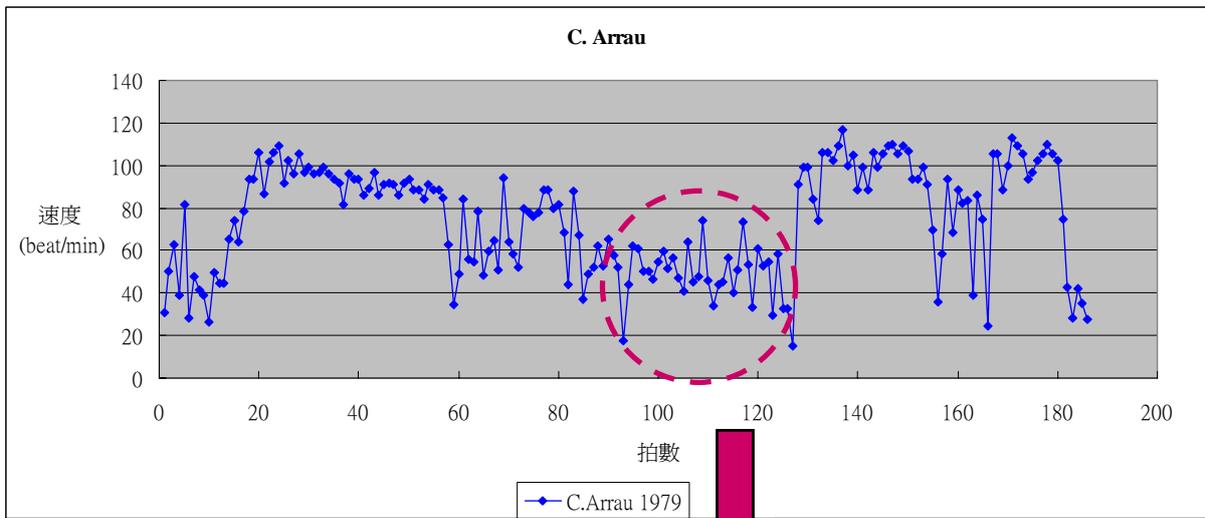


圖 5-3：MM. 50–66 C. Arrau's 彈性速度的掌握

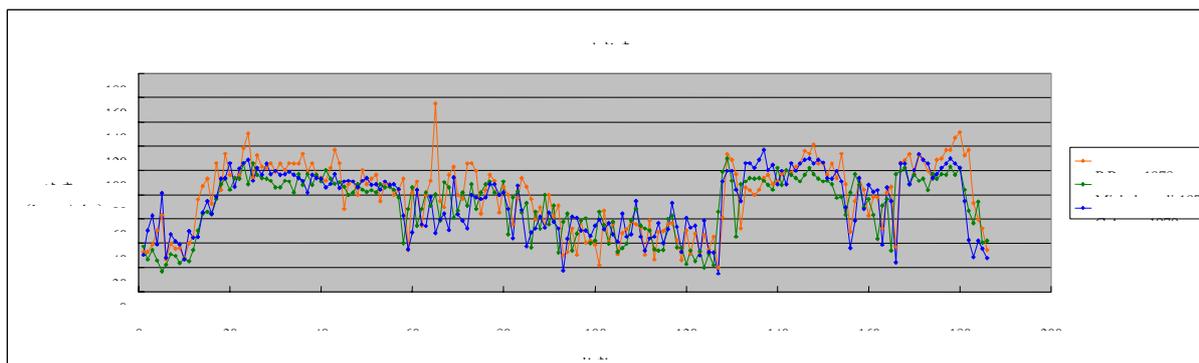


圖 5-4：Roge vs. Michelangeli vs. Arrau 全曲速度一覽表

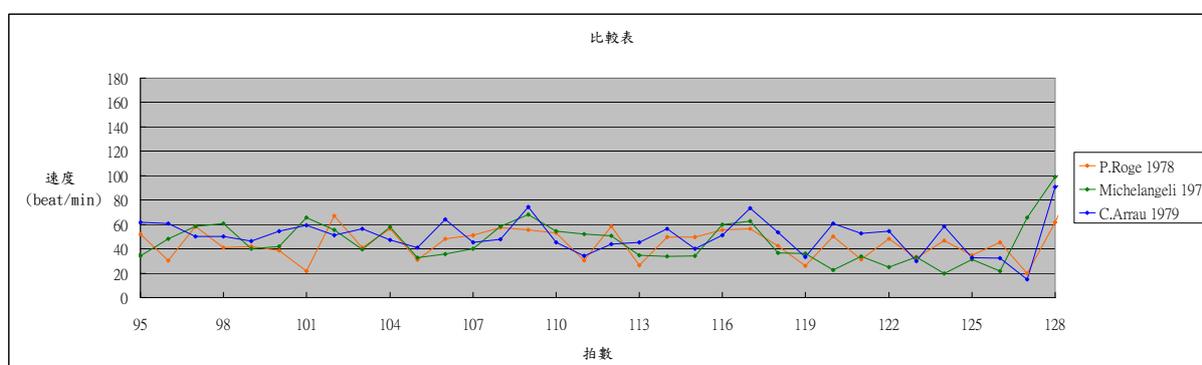


圖 5-5：Roge vs. Michelangeli vs. Arrau 中間樂段速度一覽表

拍數	P.Røge 1978 (beat/min)	Michelangeli 1978 (beat/min)	C.Arrau 1979 (beat/min)
95	52.02	34.09	61.86
96	30.61	48.13	60.81
97	58.63	58.63	50.42
98	40.82	60.61	50.28
99	42.06	40.00	46.15
100	38.63	41.96	54.71
101	21.84	65.69	59.41
102	66.91	55.38	51.28
103	41.00	39.47	56.60

拍數	P.Roge 1978 (beat/min)	Michelangeli 1978 (beat/min)	C.Arrau 1979 (beat/min)
104	56.25	57.69	47.37
105	30.93	32.79	41.10
106	48.26	35.64	64.29
107	51.14	39.91	45.34
108	57.51	58.63	47.62
109	55.56	68.18	74.38
110	52.94	54.55	45.57
111	30.56	52.02	34.09
112	58.63	50.56	43.80
113	26.67	34.82	45.45
114	49.59	33.77	56.43
115	49.72	34.48	40.00
116	55.56	59.80	51.14
117	56.43	62.94	73.17
118	42.65	36.44	53.57
119	25.97	36.00	33.09
120	50.42	22.73	61.02
121	31.52	33.83	52.79
122	48.13	25.00	54.55
123	32.49	33.46	29.80
124	46.75	19.87	58.63
125	34.88	31.47	32.73
126	45.45	21.84	32.43
127	19.65	65.69	14.96
128	61.64	98.90	90.91
標準差	12.34	16.83	14.34

表 5-3，三位演奏家在中段彈性速度上的比較

- ◎ 標準差³⁸：Michelangeli(16.83)> Arrau(14.34)> Roge(12.34)。
- ◎ 從標準差看來，Michelangeli 是三位演奏家當中彈性速度最為自由的一位；而 Roge 則是最為工整規律的一位。

³⁸ 標準差可以看出演奏者在速度上的變化。標準差的值越大，就表示演奏者的速度起伏變化較大；反之，則較小。

第五章、結語

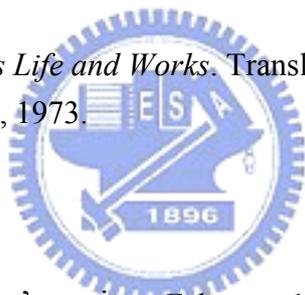
回顧筆者探討過的議題，德布西的鋼琴作品打破了傳統調性、和聲、節奏的規則，進而運用全音階、五聲音階、教會調式、持續低音及平行和絃等技法，更豐富了踏板的使用，因此在鋼琴上產生特殊的音響效果。在探討他前奏曲《阿納卡普里的丘陵》之創作手法時，了解到德布西在曲中安排聲音的強弱對比，藉此營造出不同色彩的音樂；在素材的運用上，將自然景象化成音階或是和聲來製造一種義大利田園式的曲風氣氛；聽覺的處理上，將鋼琴的音色延伸、更富於想像空間；在音響色彩上，特殊調式、增減和弦的使用，帶給樂曲更多的色彩變化。這些特殊的創作手法，為演奏者每每在彈奏時，感受不一樣的情境，為想法跟聽覺融入更多的可能性，像是更接近大自然或是更貼近生命的真實感。因此，希望藉由這些探討，演奏者可以透徹地體會德布西在創作時的心境與情感。

德布西的音樂作品中以鋼琴、管絃樂作品成果最為豐碩。他本人也曾經利用紙捲路下自己彈奏自己的曲子，鋼琴一直是最符合他音樂理想的樂器，我們甚至可以說，德布西音樂風格的神韻，完全根植於鋼琴音樂之中，他最深刻的樂思都在鋼琴裡吐露，甚至，他的管絃樂作品，都被認為是披上管絃樂外衣的鋼琴音樂。早在德布西在巴黎音樂院唸書期間，他就經常因為自行發明的新穎鋼琴音響，成為學生中的異類。由於運用弱音踏板、一般踏板，都可以使鋼琴增加音色變化與共鳴響度，德布西即利用踏板製造一種朦朧迷幻的鋼琴音效。這種唯美朦朧的鋼琴聲響，就像是“未設琴槌的鍵盤樂器”(無槌之音)，璀璨縹緲，成為自蕭邦以降最具獨創性的鋼琴音樂風格。現代權威樂評家哈洛德·荀伯格(Harold C.Schonberg)曾說過德布西創作鋼琴音樂的態度是「窮畢生精力，把鋼琴由電光石火的聲音中釋放出來為最終志願。」其中“電光石火”的聲音，指的就是德、奧鋼琴音樂中充滿感情對比的鋼琴音樂風貌，德布西明顯排斥這種風格。

我們可以藉由德布西曾說過的一段話，明白他的創作理念：「先前在純音樂領域鑽研的經驗，讓我憎恨古典音樂的曲式發展，因為它的美只是技術上的設計而已，只有知識份子才會對它有興趣。其實，音樂不僅是自然界的產物，還必須是自然與想像力的結合。我希望為音樂帶來比其他藝術更自由的發揮空間。」他的這番理念，成就了十九世紀末、二十世紀初一個特色獨具，新的和聲語言！

參考文獻

- Giesecking, Walter, and Karl Leimer. *Piano Technique*. New York: Dover, 1972.
- Hinson, Maurice. *The Pianist's Dictionary*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- Jarociński, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. London: Eulenberg, 1976.
- Ketting, Piet. *Claude-Achile Debussy*. Translated by W. A. G. Doyle-Davidson. Stockholm: Continental, 1947.
- Roberts, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, OR: Amadeus, 1996.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. London: Macmillan, 1980.
- Schmitz, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. Westport, CT: Greenwood, 1970.
- Scionti, Silvio, and Jack Guerry. *Essays on Artistic Piano Playing and Other Topics*. Denton, TX: University of North Texas Press, 1998.
- Siki, Béla. *Piano Repertoire: A Guide to Interpretation and Performance*. New York: Schirmer, 1981.
- Vallas, Léon. *Claude Debussy, His Life and Works*. Translated by Maire O'Brien and Grace O'Brien. New York: Dover, 1973.



網路資源：

Bryce Morrison in Gramophone's review. February 1999 / August 2000

<http://www.answers.com/topic/marguerite-long-classical-musician>

Naxos Music Library

殷承宗 Naxos Music Library (online), Marco Polo 8.225946-47HDCD

永井由紀惠 <http://nctu.naxosmusiclibrary.com/stream.asp?s=12086%2fncunml03%2fbi0371%5f05>

小川典子 Naxos Music Library (online), BIS-CD-371

樂譜：

Debussy, Claude. *Préludes, Pour Piano*. Paris: Durand, 1910.

Heinemann, Ernst-Günter, François Lesure, and Hans-Martin Theopold, eds. *Debussy: Préludes I*. Urtext ed. Munich: Henle, 1986.

Howat, Roy, and Claude Helffer, eds. *Debussy: Préludes. Œuvres Complètes de Claude Debussy, Ser. 1, Vol. 5*. Paris: Durand-Costallat, 1985.

Stegemann, Michael, and Michel Beroff, eds. *Debussy: Préludes I*. Vienna: Wiener Urtext Edition, 1986.

有聲資料：

Debussy Plays Debussy. Master of the Piano Roll, 2003 (Dal Segno 6337668).

Heinrich Neuhaus, 1948 (BMG 74321 25174 2)

Monique Haas, 1963 (DG00289 477 6201)

Ivan Moravec, 1967 (SU 3584-2 111)

Theodore Paraskivesco, 1976 (Calliope CAL 9831)

Maurizio Pollini, 1999 (DG 289 445 187-2)

Pascal Roge, 1978 (Decca 443 021-2)

Zoltán Kocsis, 1996(Philips 456 568-2)

Krystian Zimerman, 1991 (DG 435 773-2)

Friedrich Gulda, 1977 (Amadeo PHCP-20332/4)

Claudio Arrau, 1979 (Philips 432 304-2)

Fou Ts'ong 傅聰, 1993 (Hugo HRP796-2, HRP797-2)

Alain Planes, 1999 (Harmonia mundi HMC 901695)