

東海大學音樂系碩士班

畢業製作



德布西《版畫》研究

A Study of *Estampes* by Claude Debussy

研究生：許舒茜 撰

指導教授：蔡永凱 博士

中華民國一〇七年六月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：許舒茜

論文名稱

德布西《版畫》研究

A Study of *Estampes* by Claude Debussy

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：



指導教授

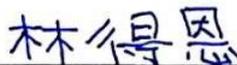
蔡永凱



艾嘉蕙



羅芳華



林得恩

中華民國一〇七年六月

摘要

鋼琴組曲《版畫》(*Estampes*)是德布西(Claude Debussy, 1862-1918)寫於1903年的作品。此時期為德布西人生中重要的轉捩點，也是他在音樂創作上的成熟期。《版畫》是德布西逐漸脫離求學時期的風格，特別是和聲方面使用東方音階以及實驗異國聲響，跳脫傳統和聲的拘束，創作出屬於自己獨到的和聲語彙之作品。

本論文共分為五章。第一章為緒論，包含研究動機與目的、研究範圍與方法。第二章介紹德布西的生平與主要的藝術潮流，特別著重在印象主義(Impressionism)、象徵主義(Symbolism)與日本浮世繪，以及德布西鋼琴作品的分期、風格來由與特色。第三章為《版畫》三首作品的樂曲概述及段落分析。第四章為《版畫》的演奏詮釋，特別針對常見的樂譜版本進行踏板比較：安川加壽子(Kazuko Yasukawa, 1922-1996)校訂的全音樂譜版本，以及莫里斯·辛森(Maurice Hinson, 1930-2015)所編的阿爾弗雷德版本(An Alfred Masterwork Edition)。第五章為結論，綜合前四章的發現。

關鍵字：德布西、《版畫》、象徵主義、印象主義、安川加壽子、莫里斯·辛森

內容目次

摘要.....	III
內容目次.....	IV
附譜目次.....	VI
附表目次.....	XI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	3
壹、範圍.....	3
貳、方法.....	4
第二章 德布西生平與藝術觀以及創作手法.....	6
第一節 生平簡介.....	6
壹、童年與求學時期.....	6
貳、波西米亞時期.....	8
參、成熟時期與德布西主義.....	9
肆、晚期.....	10
第二節 德布西當代藝術潮流.....	12
壹、印象主義與德布西被視為「印象主義」的作品.....	12
貳、象徵主義以及德布西實踐象徵思維的作品.....	15
參、浮世繪與德布西.....	17
肆、以 19 世紀法國藝術潮流理解《版畫》.....	18
第三節 鋼琴作品與風格特色.....	21
壹、鋼琴作品分期.....	21
貳、風格來由及鋼琴創作手法.....	29
第三章 《版畫》創作背景與樂曲分析.....	33
第一節 〈塔〉.....	34
壹、樂曲概述.....	34
貳、甘美朗簡介.....	35

參、段落分析.....	36
第二節〈格拉納達的黃昏〉.....	44
壹、樂曲概述.....	44
貳、段落分析.....	49
第三節〈雨中庭〉.....	62
壹、樂曲概述.....	62
貳、段落分析.....	64
第四章 《版畫》演奏詮釋.....	74
第一節 阿爾弗雷德版本和全音版本踏板比較.....	75
第二節 其他音樂面向的詮釋.....	150
壹、〈塔〉演奏詮釋.....	150
貳、〈格拉納達的黃昏〉演奏詮釋.....	153
參、〈雨中庭〉演奏詮釋.....	157
第五章 結論.....	161
參考書目.....	163

附譜目次

【譜 3-1-1】德布西〈塔〉，第 1-10 小節.....	37
【譜 3-1-2】德布西〈塔〉，第 11-14 小節.....	38
【譜 3-1-3】德布西〈塔〉，第 23-26 小節.....	39
【譜 3-1-4】德布西〈塔〉，第 27-30 小節.....	40
【譜 3-1-5】德布西〈塔〉，第 31-36 小節.....	40
【譜 3-1-6】德布西〈塔〉，第 37-44 小節.....	41
【譜 3-1-7】德布西〈塔〉，第 78-81 小節.....	42
【譜 3-1-8】德布西〈塔〉，第 88-98 小節.....	43
【譜 3-2-1】西班牙的哈巴奈拉節奏.....	46
【譜 3-2-2】弗里吉安調式、阿拉伯調式以及〈格拉納達黃昏〉中的阿拉伯調式	48
【譜 3-2-3】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 1-6 小節.....	49
【譜 3-2-4】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 7-14 小節.....	50
【譜 3-2-5】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 17-20 小節.....	51
【譜 3-2-6】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 23-28 小節.....	51
【譜 3-2-7】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 33-36 小節.....	52
【譜 3-2-8】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 38-41 小節.....	53
【譜 3-2-9】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 41-61 小節.....	53
【譜 3-2-10】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 59-66 小節.....	55
【譜 3-2-11】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 66-71 小節.....	56
【譜 3-2-12】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 78-81 小節.....	56
【譜 3-2-13】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 92-97 小節.....	57
【譜 3-2-14】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 96-108 小節.....	58
【譜 3-2-15】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 109-112 小節.....	59

【譜 3-2-16】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 113-121 小節.....	60
【譜 3-2-17】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 121-136 小節.....	61
【譜 3-3-1】法國童謠《睡吧，寶貝》，第 1-9 小節.....	63
【譜 3-3-2】法國童謠《再也不到森林去了》，第 1-17 小節.....	63
【譜 3-3-3】德布西〈雨中庭〉，第 37-47 小節.....	65
【譜 3-3-4】德布西〈雨中庭〉，第 56-70 小節.....	66
【譜 3-3-5】德布西〈雨中庭〉，第 75-83 小節.....	67
【譜 3-3-6】德布西〈雨中庭〉，第 83-89 小節.....	68
【譜 3-3-7】德布西〈雨中庭〉，第 100-111 小節.....	69
【譜 3-3-8】德布西〈雨中庭〉，第 112-125 小節.....	70
【譜 3-3-9】德布西〈雨中庭〉，第 126-132 小節.....	71
【譜 3-3-10】德布西〈雨中庭〉，第 133-136 小節.....	71
【譜 3-3-11】德布西〈雨中庭〉，第 136-140 小節.....	72
【譜 3-3-12】德布西〈雨中庭〉，第 147-157 小節.....	73
【譜 4-1-1】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 1-10 小節.....	76
【譜 4-1-2】〈塔〉全音版本踏板記號，第 1-10 小節.....	77
【譜 4-1-3】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 15-18 小節.....	78
【譜 4-1-4】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 23-26 小節.....	80
【譜 4-1-5】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 27-31 小節.....	81
【譜 4-1-6】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 32-36 小節.....	82
【譜 4-1-7】〈塔〉全音版本踏板記號，第 32-36 小節.....	82
【譜 4-1-8】〈塔〉全音版本踏板記號，第 37-40 小節.....	83
【譜 4-1-9】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 41-43 小節.....	84
【譜 4-1-10】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 45-49 小節.....	85
【譜 4-1-11】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 50-52 小節.....	86
【譜 4-1-12】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 59-60 小節與 9-10 小節做比較	87
【譜 4-1-13】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 69-75 小節.....	88
【譜 4-1-14】〈塔〉全音版本踏板記號，第 69-75 小節.....	89

【譜 4-1-15】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 76-79 小節.....	90
【譜 4-1-16】〈塔〉全音版本踏板記號，第 76-79 小節.....	91
【譜 4-1-17】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 88-94 小節.....	92
【譜 4-1-18】〈塔〉全音版本踏板記號，第 88-94 小節.....	93
【譜 4-1-19】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 1-6 小節.....	94
【譜 4-1-20】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 7-14 小節.....	95
【譜 4-1-21】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 7-14 小節.....	96
【譜 4-1-22】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 15-16 小節.....	97
【譜 4-1-23】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 17-18 小節.....	98
【譜 4-1-24】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 19-22 小節.....	99
【譜 4-1-25】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 29-32 小節.....	100
【譜 4-1-26】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 29-32 小節.....	100
【譜 4-1-27】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 33-37 小節.....	101
【譜 4-1-28】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 38-41 小節.....	102
【譜 4-1-29】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 42-49 小節.....	103
【譜 4-1-30】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 42-49 小節.....	103
【譜 4-1-31】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 50-51 小節.....	104
【譜 4-1-32】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 50-51 小節.....	105
【譜 4-1-33】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 52-60 小節.....	106
【譜 4-1-34】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 52-60 小節.....	106
【譜 4-1-35】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 67-73 小節.....	107
【譜 4-1-36】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 67-73 小節.....	108
【譜 4-1-37】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 74-81 小節.....	109

【譜 4-1-38】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 82-95 小節.....	111
【譜 4-1-39】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 96-108 小節.....	112
【譜 4-1-40】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 96-108 小節.....	113
【譜 4-1-41】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 109-112 小節.....	114
【譜 4-1-42】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 113-114 小節.....	116
【譜 4-1-43】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 115-118 小節.....	117
【譜 4-1-44】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 119-129 小節.....	118
【譜 4-1-45】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 1-5 小節.....	120
【譜 4-1-46】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 6-15 小節.....	121
【譜 4-1-47】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 6-15 小節.....	122
【譜 4-1-48】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 16-21 小節.....	123
【譜 4-1-49】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 16-21 小節.....	123
【譜 4-1-50】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 22-26 小節.....	124
【譜 4-1-51】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 22-26 小節.....	125
【譜 4-1-52】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 27-36 小節.....	126
【譜 4-1-53】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 27-36 小節.....	127
【譜 4-1-54】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 43-51 小節.....	128
【譜 4-1-55】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 43-51 小節.....	129
【譜 4-1-56】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 52-55 小節.....	130
【譜 4-1-57】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 71-74 小節.....	132
【譜 4-1-58】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 71-74 小節.....	132
【譜 4-1-59】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 75-82 小節.....	133
【譜 4-1-60】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 75-82 小節.....	134
【譜 4-1-61】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 83-89 小節.....	135
【譜 4-1-62】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 83-89 小節.....	136

【譜 4-1-63】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 90-99 小節.....	137
【譜 4-1-64】 〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 90-99 小節.....	138
【譜 4-1-65】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 100-115 小節.....	140
【譜 4-1-66】 〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 100-115 小節.....	141
【譜 4-1-67】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 116-125 小節.....	142
【譜 4-1-68】 〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 116-125 小節.....	143
【譜 4-1-69】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 126-132 小節.....	144
【譜 4-1-70】 〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 126-132 小節.....	145
【譜 4-1-71】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 133-135 小節	146
【譜 4-1-72】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 147-150 小節.....	147
【譜 4-1-73】 〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 147-150 小節.....	148
【譜 4-1-74】 〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 151-157 小節.....	149
【譜 4-1-75】 〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 151-157 小節.....	149

附表目次

【表 2-3-1】德布西鋼琴作品第一時期.....	22
【表 2-3-2】德布西鋼琴作品第二時期.....	24
【表 2-3-3】德布西鋼琴作品第三時期.....	27
【表 3-1-1】〈塔〉曲式分析與動機素材.....	36
【表 3-1-2】〈塔〉運用的四種五聲音階.....	37
【表 3-3-1】〈雨中庭〉樂曲架構分析.....	64
【表 4-2-1】〈塔〉力度記號.....	152
【表 4-2-2】〈格拉納達的黃昏〉力度記號.....	154
【表 4-2-3】〈雨中庭〉力度記號.....	158

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

德布西活躍於十九、二十世紀之交，一般人慣稱德布西時代的法國音樂為「印象派音樂」。當時一位有名的樂評家杜丁納（Jean d' Udine）以「美妙的印象派交響曲」來形容德布西的作品，造成的結果讓德布西與印象派似乎成為同義詞。音樂界普遍將德布西的作品列入「印象派音樂」之中，原因是在他的作品中仍保有印象主義的特色，但在德布西成名後，對於自己的作品被冠上「印象派音樂」的稱呼持反對態度。¹ 近年來也有許多研究指出，德布西部分作品的創作思想接近當時歐洲文壇流行的「象徵主義」。在研究過程裡，筆者發現「日本浮世繪」的藝術對德布西也有深遠的影響。因此本論文在第二章會分別探討印象主義、象徵主義與日本浮世繪。

《版畫》是德布西逐漸脫離早期求學時期的寫作風格，實驗異國聲響和東方音階的新鋼琴語彙之創作。這套作品的標題《版畫》是從視覺藝術借來的詞彙，意思是以照相製版法印出的圖像（prints），或者雕版印刷品（engravings）。

¹ 參考陳漢金，〈世紀末的超脫：德布西與他的時代〉《Muzik 謬司客音樂月刊》第 128 期（2018 年三月），20-21。

² 雖然《版畫》這部作品在國內經常被演奏，但是到了近幾年才引起研究者關注。「台灣碩博士論文系統」裡面已有五篇相關的研究論文，³ 可以佐證這個情形，其實傳統上對《版畫》的研究較著重在樂曲分析和樂曲詮釋，但在筆者研究過程裡，發現德布西很少在鋼琴樂譜上標記踏板。現今樂譜上的踏板記號，很可能都是由出版商或鋼琴家自行編訂，而重要的踏板議題，但都被上述論文忽略。因此在本研究裡，筆者特別選擇兩個不同的樂譜版本：安川加壽子校訂的全音樂譜版本，以及莫里斯·辛森所編的阿爾弗雷德版本進行分析與比較，並提供筆者個人的看法。

² Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners* (New York: Schirmer Books, Cengage Learning, 1996), 365.

³ 許哲翎〈德布西《版畫》之研究與詮釋〉(台北：臺北藝術大學音樂研究所碩士論文，2017)；陳詩榆〈含蓄與色彩-德布西《版畫》之研究〉(台南：台南應用科技大學碩士論文，2012)；張之又〈德布西《版畫》研究：樂曲分析與演奏詮釋〉(台北：臺北市立教育大學音樂系碩士論文，2011)；顏怡恬〈德布西鋼琴作品《版畫》之研究〉(台北：輔仁大學音樂系碩士論文，2008)；陳惠芸〈德布西鋼琴作品《版畫》之研究〉(台北：文化大學音樂系碩士論文，2000)。

第二節 研究範圍與方法

壹、範圍

本論文將先介紹德布西生平與藝術觀，以及其創作手法。再來是呈現樂曲概述和段落分析。然後針對樂譜版本進行比較，最後提出演奏此作品時的詮釋與其建議。

關於此作品的樂譜版本，較常使用的有「彼得版」(Peters)、「杜蘭版」(Durand)、「全音版」和「阿爾弗雷德版」。由於「彼得版」與「杜蘭版」的樂譜中並無標示編訂者對踏板的演奏詮釋，因此筆者僅比較「全音版」與「阿爾弗雷德版」踏板的使用。之所以選擇「全音版」與「阿爾弗雷德版」，也是因為這兩個版本流傳較廣，因此採用這兩個版本比較，對本地的鋼琴演奏者有實際的參考價值。

貳、方法

整部論文中，筆者從以下幾個面向思考：

一、德布西的生平與藝術觀以及創作手法

1. 德布西的生平主要參考《新葛洛夫音樂字典》。
2. 印象主義參考彭宇薰⁴、羅竹茜⁵與羅傑·尼科爾斯（Roger Nichols）⁶。
3. 象徵主義參考陳漢金⁷、張漢良⁸、尼爾·格蘭特（Neil Grant）⁹與許常惠¹⁰。
4. 浮世繪參考曾坤地¹¹、李欽賢¹²與張心龍¹³。
5. 甘美朗參考張以惠¹⁴、保羅·羅伯茲（Paul Roberts）¹⁵與羅傑·尼科爾斯（Roger Nichols）¹⁶。
6. 德布西各時期的鋼琴作品與風格特色主要參考《新葛洛夫音樂字典》。

⁴ 彭宇薰，《藝術跨界詮釋：德布西的象徵、印象與後印象》（台北：原笙國際，2011）。

⁵ Phoebe Pool，《印象派》，羅竹茜譯（台北：遠流出版社，1997）。

⁶ Roger Nichols, *The Life of Debussy* (New York: Cambridge University Press, 1998) .

⁷ 陳漢金，《德布西：您是說印象派音樂？》（台北：音樂時代，2008）。

⁸ 張漢良譯，《象徵主義》（台北：黎明文化事業出版，1973）。

⁹ Neil Grant,《文學的歷史》，喬和鳴譯（台北：究竟，2005）。

¹⁰ 許常惠，《杜步西研究》（台北：百科，1983）。

¹¹ 曾坤地，《浮生百繪：日本浮世繪 2005 特展圖錄》（台北：國立中正紀念堂管理處，2005）。

¹² 李欽賢，《浮世繪大場景》（台北：雄獅，1993）。

¹³ 張心龍，《印象派之旅》（台北：雄獅，1998）。

¹⁴ 張以惠，《綺想·頹廢：德布西鋼琴作品中的異國情調》（台北：春暉，2012）。

¹⁵ Paul Roberts, *The Piano Music of Debussy* (Portland: Amadeus Press, 1996) .

¹⁶ Claude Debussy, *Debussy Letters*, trans. Roger Nichols (Cambridge: Harvard University Press, 1987) .

二、樂曲概述與段落分析

針對《版畫》這部作品的三首樂曲，均提供樂曲概述與段落分析。樂曲概述的部分包含創作背景與動機素材。段落分析則是參考羅伯特·施米茨（E. Robert Schmitz, 1889-1949）¹⁷ 《德布西的鋼琴作品》（*The Piano Works of Claude Debussy*）。

三、演奏詮釋

本論文的演奏詮釋分為兩個部分。第一個部分比較兩個樂譜版本的踏板記號。第二個部分探討節奏與意境內涵之關係與力度變化之聲響。

¹⁷ 一位法裔美國鋼琴家和作曲家。於 1920 年在紐約成立了佛朗哥美洲音樂協會（Pro Musica Society）。

第二章

德布西生平與藝術觀以及創作手法

第一節 生平簡介

《新葛洛夫音樂字典》「德布西」條目之作者弗朗索爾·萊舍爾 (François Lesure, 1923-2001) 將德布西的生平分成四個階段：第一階段，童年與求學時期；第二階段，波西米亞時期；第三階段，成熟時期與德布西主義；第四階段，晚年。以下簡介其內容。

壹、童年與求學時期

克勞德·德布西於 1862 年 8 月 22 日，出生於巴黎的聖傑爾曼鎮。其父阿希勒·德布西 (Achille Debussy) 在鎮上開了一間陶瓷店，但在德布西三歲時，陶瓷店因生意不好而關店。

普法戰爭 (Franco-Prussian War) 法國戰敗後，社會動盪不安、經濟蕭條，引發巴黎工人及中產階級的暴動。1871 年，德布西的父親因「公社事件」(La

Commune)¹⁸ 入獄，被判刑四年、服刑一年後假釋出獄，造成他的童年許多不安與焦慮。父親入獄後，家境不穩定，德布西的母親將他們幾個兄弟姊妹，託姑媽克雷蒙蒂娜·德布西(Clémentine Debussy)照顧。姑媽的老公阿羅沙(Achille Arosa)在坎城是位富有名的銀行家與藝術愛好者，由於他蒐集許多寫實、印象派畫家的作品，因此開啟德布西對視覺藝術的視野。

姑媽知道德布西對藝術感興趣，尤其是音樂。經她引領下，德布西開始與義大利的鋼琴家切盧悌(Jean Cerrutti)學琴，他發現德布西對音樂具有靈敏度及天份，建議在巴黎找一位專業的老師繼續學習音樂。經切盧悌引薦下，德布西開始與莫特夫人(Marie Mauté de Fleurville, 1823-1883)學琴，在她的悉心指導下，德布西於1872年考上了巴黎音樂學院跟隨瑪蒙泰爾(Antoine Marmontel, 1816-1898)學習鋼琴。德布西身上帶著自由的天性，與學院派的教導以及規矩不相容，加上容易怯場的個性，所以當時不是最出色、最優秀的學生。德布西藉由暑假期間遠赴俄國打工，僱主是柴可夫斯基的贊助人娜傑日達·馮·梅克(Nadejda von Meck, 1831-1894)在她家擔任鋼琴演奏師。

德布西在巴黎音樂學院的學習期間不盡如意，興趣也逐漸轉向理論作曲。1880年開始與吉洛(Ernest Guiraud, 1837-1892)學習作曲。1883年，以清唱劇《鬥士》(*Gladiateur*)參加「羅馬大獎」(Prix de Rome)¹⁹的競試，只獲得第二名。1884年，以清唱劇《浪子》(*L'Enfant prodigue*)再次參加競試，終於榮獲桂冠。獲獎者享有公費居住在羅馬「梅迪奇莊園」(Villa Médicis)²⁰三年的權利與義務，但德布西只待了兩年(1885-1887)，就提前請辭回巴黎。

¹⁸ 普法戰爭失敗後，社會動盪、經濟蕭條、政局不穩，激起巴黎工人與中產階級的暴動造反，稱為「公社事件」。

¹⁹ 是一種著名的法國國家藝術獎學金，宗旨是為了提高法國的藝術水平。羅馬大獎，先前只供給美術、雕刻、建築的年輕藝術家，拿破崙時期以後，增加了音樂創作之項目。獲獎的音樂家在三年居留之中的最後一年，也可以到德國、奧國去遊歷。

²⁰ 1806年，拿破崙執政時購置「梅迪奇莊園」，供給獲得羅馬大獎者寄宿。

貳、波西米亞時期

音樂學者弗朗索爾·萊舍爾將德布西於 1887 年至 1894 年的這段期間，稱為「波西米亞時期」(Période de bohème)。此名詞是用來概述德布西從羅馬回國後收入不穩定，甚至窮困的生活。此時期，當代流行的「華格納風潮」(Wagnérisme) 愈演愈烈，深深影響其作曲風格。《波特萊爾的五首詩歌》(Cinq Poèmes de Baudelaire) 與《G 大調鋼琴與管絃樂幻想曲》(Fantaisie pour piano et orchestra en sol majeur) 就見證了這段歷史。德布西追隨華格納之餘，卻深感失去自己的創作理念與風格，他醒悟地告訴自己：「從今以後，不再追隨華格納，必須在華格納之後，走出一條新路來。」²¹ 於 1887 年他開始創作管絃樂作品《牧神午後前奏曲》(Prelude a l'après-midi d'un faune)。這部作品取材自馬拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) 的同名詩作，原詩脫離現實不具張力。作品於 1894 年完成後，由創立於 1871 年的「國家音樂協會」²² (Société Nationale de Musique) 首演。德布西在《牧神午後前奏曲》中擺脫華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 濃重、強烈的張力性，建立屬於他自己獨特的語法與風格，使得首演時受到人們高度讚賞。²³

德布西於 1889 年參加法國巴黎舉辦的萬國博覽會，受到異國風格的啟發。這次的博覽會吸引德布西前往參觀，他見識到來自世界各地的音樂，對此展覽深感興趣，尤其是印尼爪哇的音樂與舞蹈。1890 年前後，正好是法國社會與藝文界的黃金時期，當時普法戰爭的夢魘已消除，德布西開始沉浸在「美好年代」(La Belle Époque) 裡。塞納河畔，分為左岸與右岸，「右岸」有間蒙馬特酒館

²¹ 陳漢金，《德布西：您是說印象派音樂？》(台北：音樂時代，2008)，20。

²² 「法國國家音樂協會」創始於普法戰爭後的 1871 年，本來是充滿仇敵情緒，以振興高盧藝術；1890 由丹第 (V. d'Indy, 1851-1931) 接管國協後，作風變得開放。

²³ 陳漢金，《德布西：您是說印象派音樂？》，27。

(Taverne Montmartre)，常聚集文學界、戲劇界、美術界和音樂界人士。1890年，開始與詩人馬拉美接觸，接續認識梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)、蕭頌(Ernest Chausson, 1855-1899)等人。德布西於1891年在「精彩酒館」(Auberge du Clou)認識了作曲家薩梯(Erik Satie, 1866-1925)彼此常有音樂的交流。還有一間有名的「黑貓酒館」(Le Chat Noir)是畫家沙利斯(Rodolphe Salis, 1851-1897)所設立的一座藝文酒館，它吸引了許多詩人、畫家、音樂家和工人以及娼妓共處一廳，這兩間酒館是德布西經常出沒的場所。

參、成熟時期與德布西主義

1893年至1902年間，德布西開始投身於歌劇《佩利亞與梅麗桑》(*Pelléas and Mélisande*)的創作，其獨有的和聲語言逐漸形成，當中蘊含了複雜的音樂風格，雖然一開始在1902年巴黎喜歌劇院首演時不受觀眾青睞，卻在兩三年後被受喜愛廣受推崇，等同邁向作品創作的成熟期。從1894年的《牧神的午後前奏曲》至1902年的《佩利亞與梅麗桑》，德布西新的音樂創作語法，被他的樂迷標以「德布西主義」的稱號，豎立於當時的樂壇。現今有學者討論何謂「德布西主義」，指出「德布西主義」並非指作曲家的音樂風格，而是1904年諸多樂迷對他擁護愛戴的現象。

除了作曲家的身分外，德布西也藉由為雜誌撰寫樂評透露個人的美學觀。1901年開始先為《白色雜誌》(*Revue blanche*)寫作。1903年增加了《吉爾·布拉斯》(*Gil Blas*)²⁴雜誌。這時期他寫了〈我為什麼要寫《佩利亞與梅麗桑》〉的文章，目的是為了捍衛法國傳統與拉摩(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)

²⁴ 巴黎的文學期刊。

的音樂，以及堅定地對抗華格納的決心，在文章中呼籲法國人們重視自己國家的音樂地位。直到 1913 年，完成《音樂回顧》(*La Revue Musicale*)²⁵ 的樂評後，才終止其樂評人的身分。

肆、晚期

歌劇《佩利亞與梅麗桑》是德布西成熟時期之作，他同時結合音樂與文學的創作，堪稱是德布西最自我的生命體現，充沛的文學氣質與精神力，造就他立於音樂史上無可取代的地位。²⁶

德布西情感的歷程並未如音樂事業般地成功，於 1904 年與第一任妻子離異並另尋新歡艾瑪·巴爾達克 (Emma Bardac) 的舉動，使他們成為世人撻伐的對象。然而他與第二任妻子艾瑪所生的女兒，克勞德·艾瑪 (Claude Emma, 1905-1919)，綽號「蘇蘇」(Chouchou)，從此成為德布西音樂創作的靈感來源，鋼琴作品《小孩子的天地》(*Children's Corner*) 便是為其所作。德布西因不斷地出軌背叛，逐漸不被朋友們信任，迫使他在晚期生活中飽受孤獨折磨，最終將重心寄情於創作之中。1903-1912 年間，他作了許多鋼琴作品。在本論文第二章第三節會討論德布西的鋼琴作品與風格特色。

德布西於 1909 年正熱衷指揮工作與各地巡迴時，被醫生確診為直腸癌初期，但他沒有因病停止工作。1910 年他開始與義大利象徵主義作家丹倫吉歐 (Gabriele d'Annunzio, 1863-1938) 合作，舞蹈音樂成為德布西創作的重點。1914

²⁵ 由亨利·普里尼埃爾 (Henry Prunières)，在 1920 年創立的音樂雜誌。

²⁶ 彭宇薰，《藝術跨界詮釋：德布西的象徵、印象與後印象》(台北：原笙國際，2011)，25。

年第一次世界大戰爆發，法國「美好年代」已逐漸逝去，德布西巡迴演出也因戰爭被迫終止，他為了增加收入，便投身到音樂出版社做編曲和校譜工作，此時他完成了杜蘭新版的「蕭邦作品全集」整理與校正，以及為巴赫的《六首小提琴與鍵盤樂器的奏鳴曲》（BWV1014-1019）和《三首古大提琴與鍵盤樂器奏鳴曲》（BWV1027-1029）校訂樂譜。

1917年德布西因病情惡化，前往聖約翰·德路茲（Saint-Jean-de-Luz）的一個小鎮上養病，於1918年3月25日辭世。

第二節 德布西當代藝術潮流

德布西成長於十九世紀末的法國，他吸取了當時流行的繪畫風氣與文學詩作，主流的印象主義和象徵主義，以及當時盛行的「浮世繪」藝術影響了德布西的音樂創作思維。下列將以四個部分討論，法國十九世紀末藝術潮流發展對德布西的影響。

壹、印象主義與德布西被視為「印象主義」的作品

印象主義源自美術界對光影彩繪延伸琢磨的新思潮，以科學的解釋是客觀、冷靜的角度，呈現繪畫對象的光影與色彩微妙的變化。印象派畫作大多以風景或市景為主題，常在戶外陽光下寫生，強調色彩與光線的對比，著重色彩上的大膽與創新。

提到印象派畫作，不能不提到科學家米歇爾·歐仁·謝弗勒 (Michel-Eugène Chevreul, 1786-1889)。他在 1839 年出版了《色彩和諧與對比的原則及其在藝術的應用》(*De la loi du contraste simultané des couleurs*) 其觀點為相近的色彩會互相影響與改變。他做了「視覺混合」(Optical mixture) 的實驗，發現在兩條羊毛線上染上不同的顏色後，在遠處觀看時似乎只有一個顏色的存在。因此，印象派畫家開始發展謝弗勒的觀點，利用色彩互補的顏色畫陰影，大面積的運用使效果強烈明顯；少量的運用可融合成自然色。²⁷

²⁷ Phoebe Pool, 《印象派》，羅竹茜譯 (台北：遠流出版社，1997)，8-9。

印象派畫家於顏色選擇上使用純色，不在調色盤上調混顏色，而是讓色塊在觀賞者眼中自然混合，呈現畫作的形象。印象主義思想，係以各種不同的感官作為情感交流的基礎，人類的精神思維須透過各種感官途徑，才能充分體現出來。印象畫派代表人物有馬內(Edouard Manet, 1832-1883)、竇加(Edgar Degas, 1834-1917)、莫內(Claude Monet, 1840-1926)和卡莎特(Mary Cassatt, 1844-1926)等人。他們運用日本一百年前流行的木刻版畫，以客觀場景²⁸ 的片段作為構圖方式，並且運用透視技法²⁹ 融會之後，轉化成自己的作品風格。³⁰

在文藝界，「印象派」一詞用來概稱大膽、背離傳統，具創新精神的藝術之象徵，多數人認為德布西的音樂，猶如印象派畫作的特質。交響組曲《春天》(*Printemps*, 1887)是德布西第一次被視為印象樂派的作品，創作於1874年的「羅馬大賽」。它的編制包含管絃樂、鋼琴與合唱團。主辦單位「美藝學院」(Académie des beaux-arts)這樣評述德布西的創新手法：

**他的音樂中過分強調音色，使他忽略了形式與輪廓的明晰。
他必須要提防不明確的「印象主義」作風，因他是藝術真理的
敵人。³¹**

德布西於1900年首演的管弦樂組曲《夜曲》(*Nocturnes*)的前兩個樂章：〈雲〉(*Nuages*)與〈節慶〉(*Fêtes*)，被樂評家杜丁納以「美妙的印象派交響曲」形容此作品，從此讓德布西與印象派成為同義詞，開始被尊稱為印象樂派始祖。

於1900年左右，諸位音樂學者在音樂百科全書中常把德布西與「印象派音樂」牽連在一起。如斯奎爾(Irving Squire, 1882-1948)在《美國音樂歷史與百

²⁸ 客觀場景是直接與客觀的方式描繪物體本身，並非使用抽象或暗示的手法描述。

²⁹ 見本論文第17頁。

³⁰ 張心龍，《印象派之旅》(台北：雄獅，1998)，85-88。

³¹ Nichols Roger, *The Life of Debussy* (New York: Cambridge University Press, 1998), 41.

科全書》(*The American History and Encyclopedia of Music*, 1908) 中提到：「德布西是『印象主義』者，他是和聲色彩的創新者並充滿神秘的詩人。」；愛德華·登德 (Edward Joseph Dent, 1876-1957) 的文章出版於《現代音樂語音樂家字典》(*A Dictionary of Modern Music and Musicians*, 1924) 對「印象主義」作出解釋：「德布西是『印象派音樂』的創始者，透過『印象主義』的概念以音樂帶出景觀或圖片，當中顏色會比輪廓更為重要。其旋律線條較為模糊或片段式…音響色彩比起旋律的清晰更為重要。」³² 德布西的音樂創作與繪畫之間的關係在於視覺與聽覺的感通 (*correspondence*)³³，此處以感通的關係討論音樂與繪畫之間的關聯。³⁴ 印象主義繪畫並沒有一套制式的理論，而是一種脫離傳統具創新精神的藝術；德布西受到印象派的啟發包含脫離傳統曲式的束縛，以及能夠自由地運用各種音階調式，呈現出他獨有的和聲寫作技巧。

雖然一般人認為德布西是印象派的代表音樂家，但他從未公開自己與「印象主義」的關聯。他於 1908 年寄給好友雅客·杜蘭 (Jacques Durand, 1865-1928) 的書信中提到：「我嘗試創作出『實質性』，而不是一般蠢蛋們所稱的『印象主義』的效果，某些評論家也毫不猶豫地把這個詞加在透納 (Turner) 的畫作上，然而透納是藝術領域中最了不起的神秘性創造者啊！」³⁵ 他在信中舉了英國畫家透納 (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) 做例子，由於他的畫作乍看之下與印象派的繪畫相似，所以人們把他當成印象派的同夥。德布西藉透納的例子，反諷世人以愚昧無知的見解看待他與印象主義之間的關係。世人經常將德布西與「印象主義」牽連在一起討論，但他與眾人對「印象主義」的定義卻是莫衷一是。

³² 參考吳惠晶，〈德布西《被遺忘的短歌》研究〉(東海大學音樂研究所，2016)，21。

³³ 「感通」(*correspondence*) 原為法文 *correspondance*，源自象徵詩派的用語，他們根據「著色的聽覺」(*colour hearing*) 現象發揮為感通說。

³⁴ 參考張景涵，〈探討德布西《前奏曲》之音樂理念一以〈特爾菲的舞姬〉、〈迫克之舞〉、〈雪上的足印〉為例〉(東海大學音樂系研究所，2015)，13-14。

³⁵ 陳漢金，〈德布西：您說是印象派音樂？〉，54。

貳、象徵主義以及德布西實踐象徵思維的作品

象徵主義是廣泛的，是整個世紀末各類藝術的統稱。它重視內在生命的體現，創作思維結合了感性與想像力，其技巧不在直接描述，也不藉與具體意象公開比較，利用「暗喻」的方式呈現思想與情感。³⁶ 象徵主義是由高蹈派(Parnasse)³⁷ 轉型而來，高蹈派重視形式的完美、感情的超越、音韻優雅，以及洋溢著「唯美主義」。高蹈派詩人漸漸發現這樣的寫作方式太過於唯美、空洞與太過形式主義，於是將細緻、含蓄的情慾表達，藏在唯美的表面下，並且賦予詩作深遠的詩意，因此他們的創作風格逐漸從高蹈派轉變成「象徵主義」。象徵主義代表詩人有邦維爾 (Théodore de Banville, 1823-1891)、波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1898)、馬拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) 和魏爾連 (Paul Verlaine, 1844-1895)。他們的理念係以現實為出發點，透過晦澀、混亂的意象，讓現實過渡到理想，此理想世界包含詩人的觀念與情感。³⁸

象徵主義包含情感層面、抽象概念以及個人感官層面。從視覺、聽覺和嗅覺發展，利用感官轉移和聯繫作用，使詩趨向音樂。對德布西而言，音樂比詩更抽象，甚至比文字寫成的詩更加深刻與內斂。他曾表示：「抽象就是抽離人物、事物和景物的形象，將事物外在的形象凝聚與提煉成最純粹的本質。是一種輕忽外在的形體，強調某種難以言喻、不可捉摸的靈性與詩意。」德布西所謂的「實質性」即用色彩、節奏、氣韻以及空間感上的豐富變化，造成一種抽象的效果。他是想透過聲響的渲染，暗示著神祕的意境，激發聆聽者無邊無際的想

³⁶ 張漢良譯，《象徵主義》(台北：黎明文化事業出版，1973)，1-2。

³⁷ 高蹈派詩人受泰奧菲·哥提耶所主張的「為藝術而藝術」(l'art pour l'art) 的影響。高蹈派重視形式的完美、感情的超越、音韻優雅以及洋溢著「唯美主義」。

³⁸ 陳漢金，《德布西：您說是印象派音樂？》，17-23。

像。³⁹

於1890年起，德布西固定參加象徵派詩人馬拉美所辦的「週二藝術家聚會」。馬拉美曾經提及：「不要直接描繪事物，而是渲染事物造成的效果。」⁴⁰，他強調「暗示」與「幻想」的重要性，發現聲音、意義和顏色三者之間的微妙關係。⁴¹ 德布西亦認為自己雖然常以自然景物作為創作題材，卻不主張過份地描述，他認為若過多的具體描繪，會破壞音樂的氣氛與情調。⁴² 如德布西受馬拉美詩作《牧神午後》（*L'Après-midi d'un faune*）的影響下寫了管弦樂作品《牧神的午後前奏曲》，並於1894年首演的節目單上解說：

這前奏曲的音樂是馬拉美美麗的詩句之插圖，
但絕不願意綜合地模仿馬拉美的詩。
音樂毋寧是連續不斷的裝飾，
在那連續不斷的裝飾中反映著：
在那午後的熱氣中，牧神慾望著、夢想著，
然後倦怠地跟蹤水精與水神遁逃，
直到在迷醉的睡意中充滿由大自然的完全擁有感才能實現的夢境。⁴³

「音樂作為裝飾」、「牧神慾望著、夢想著」，以及「倦怠地跟蹤水晶雨水神遁逃」，最後以「迷醉的睡意中充滿大自然的擁有感才能實現的夢境」。上述文字的含意一再提示馬拉美所謂的「暗示」與「幻想」的重要性。德布西在音樂中的呈現，並非給予視覺上具體的描繪，而是藉由聲響營造出來的夢境，使人們能夠自由地發揮想像力去幻想，即為「象徵主義」的精神與內涵。

³⁹ 陳漢金，《德布西：您說是印象派音樂？》，55。

⁴⁰ 許常惠，《杜步西研究》（台北：百科，1983），79。

⁴¹ Neil Grant，《文學的歷史》，喬和鳴譯（台北：究竟，2005），93。

⁴² 修海林、李吉提，《西方音樂的歷史與審美》（北京：中國人民大學出版，1999），329。

⁴³ 許常惠，《杜步西研究》（台北：百科，1983），79。

參、浮世繪與德布西

「浮世繪」(Ukiyo-e) 起源於 17 世紀的日本，以庶民生活作為創作題材且內容非常多元，如戲繪、美女繪、役者繪、相撲繪、武者繪、風景繪、鬼神畫、花鳥畫，以及風流春宮圖等等。此繪畫使用的題材範圍較廣，因此世人把佛教以描寫凡塵的「浮世」用上，稱為「浮世繪」。⁴⁴

浮世繪的特色在於主題與色彩鮮明，構圖充滿動態感，因此深受大眾喜愛。它發展初期以木板雕刻的方式製作，因此價格便宜且容易取得，內容主要描繪當時人民的日常生活和風俗習慣，成為當時珍貴的史料。構圖方式以平面性⁴⁵、裝飾性⁴⁶ 與透視法為主。尤其，透視法⁴⁷ 又分為以下三種技法，其一、散點透視法是一個畫面沒有固定的焦點，畫工大多是利用散點法的筆觸去構圖，他們將景物和人物放在一個畫面上追求完整的裝飾效果；其二、前縮透視法是聚焦某一個物體，為了強調它的特點將其他部分以縮小的方式呈現，例如：漫畫中要表現拳頭正面攻擊的畫面，因此將拳頭特寫誇大，同時前臂縮小變短；其三、重疊透視法是將前景物體放在後景物體的前方製造出重疊的效果，為了呈現出空間感的變化。代表畫家有鈴木春信 (Suzuki Harunobu, 1724-1770)、葛飾北齋 (Katsushika Hokusai, 1760-1849)、歌川廣重 (Utagawa Hiroshige, 1797-1858)，以及歌川國芳 (Utagawa Kuniyoshi, 1798-1861) 等人。⁴⁸

法國於 1878 年舉辦萬國博覽會，會上展出了多幅浮世繪的畫作，其構圖方

⁴⁴ 曾坤地，《浮生百繪：日本浮世繪 2005 特展圖錄》(台北：國立中正紀念堂管理處，2005)，16。

⁴⁵ 以平塗的方式上色，即為二次元的空間做平面化的處理。

⁴⁶ 裝飾性，以色彩、圖案與造型，直接影響到觀看者的視覺使他們產生情緒反應。

⁴⁷ 浮世繪三種透視法。參考資料引自：<https://kknews.cc/zh-tw/culture/nyl95.html>

⁴⁸ 李欽賢，《浮世繪大場景》(台北：雄獅，1993)，8-18。

式對法國藝術有很大的啟發與影響。浮世繪以庶民生活的畫風與印象派著重於市井小民性格的描繪有著不謀而合之處，燃起法國人對東方藝術的好奇心，使得 19 世紀末的法國陷入「日本主義風潮」(Japonisme) 裡。⁴⁹ 於 1890 年，巴黎美術學院安排近千張浮世繪的展覽，德布西因此接觸到日本繪畫，開始燃起對東方藝術的仰慕情懷，並且收藏浮世繪的畫作。⁵⁰ 其中葛飾北齋的畫作《神奈川沖浪裡》，深受德布西的喜愛，以其靈感創作了管弦作品《海》(La Mer)。雖然德布西熱衷於日本繪畫的藝術，但他從未創作具有日本音階調式的作品，⁵¹ 反而利用畫作得來的靈感，創作出屬於德布西個人和聲語彙的作品。

肆、以 19 世紀法國藝術潮流理解《版畫》

一、以 19 世紀法國藝術潮流理解〈塔〉

德布西於 1889 年第一次接觸到爪哇的甘美朗音樂，其音樂特質蘊含豐饒的和聲色彩，激發出他創作具有東方五聲音階風格的〈塔〉(Pagodes)。一般人認為〈塔〉是印象主義的作品，原因是人們認為它以印象派模糊的和聲色彩呈現出「塔」與鐘響的畫面。⁵² 但筆者認為德布西有可能是看到某一個東方「塔」的場景，使用五聲音階營造東方的意境，其中運用持續低音模仿鐘響，塑造出「塔」的形象。筆者在研究過程中發現當時流行的浮世繪「重疊透視法」⁵³ 的概念接近〈塔〉的創作思維，它以五聲音階當作前景物，鐘聲作為後景物，兩

⁴⁹ 李欽賢，《浮世繪大場景》，137-141。

⁵⁰ 張心龍，《印象派之旅》(台北：雄獅，1998)，85-88。

⁵¹ 張以惠，《綺想·頹廢：德布西鋼琴作品中的異國情調》(台北：春暉，2012)，109。

⁵² 彭宇薰，40。

⁵³ 重疊透視法是將前景物體放在後景物體的前方製造出重疊的效果，為了呈現出空間感的變化。

者以重疊的方式呈現，使得音樂營造出空間感的變化。

二、以 19 世紀法國藝術潮流理解〈格拉納達的黃昏〉

德布西於 1889 年的萬國博覽會上聽到吉普賽樂曲〈摩爾人的安達魯西亞之歌〉(*L'Andalousie au temps de Maures*) 的演出，譜寫具有西班牙風格的〈格拉納達的黃昏〉(*La soirée dans Grenade*)。音樂學者帕拉其拉斯 (Parakilas, 1949-) 表示此曲能夠喚起人們對於西班牙景色的想象，以下為他對此曲的描述：

德布西藉由哈巴奈拉舞曲，喚起一個特定的西班牙景象。
一種由來已久的標準西班牙異國風情中的地點和氛圍。
…他的哈巴奈拉舞曲，…不再是一種特定的舞蹈，
是能自由流動、想像的音樂元素。
德布西用它來把一個夢幻的人物放在一個寧靜的想像地點
— 阿爾罕布拉宮。在那裡可以聽到不同的西班牙式聲響：
從下面格拉納達街道傳來吉普賽音樂，
及很久以前從遠方傳來的摩爾音樂。⁵⁴

〈格拉納達的黃昏〉作品裡運用哈巴奈拉舞曲節奏、⁵⁵ 摩爾人音樂，⁵⁶ 以及模仿西班牙傳統樂器「吉他」與「響板」的聲響，藉由西班牙特色的題材，表達作曲家內心的情感寄託。如帕拉其拉斯認為：「此曲能夠喚醒人們對於西班牙景色的想象。」他表示這樣的創作手法傾向象徵主義，因它的創作技巧不在於直接描述，而是利用暗示的方式來呈現思維與情意。筆者發現浮世繪「散點透視法」⁵⁷ 的概念與〈格拉納達的黃昏〉的創作思維相近，因其沒有一個固定的焦點，德布西將摩爾人之歌的旋律作為一個人物的形象，透過哈巴奈拉舞曲

⁵⁴ 張以惠，75-76。

⁵⁵ 參見本論文第 45-46 頁。

⁵⁶ 佛朗明哥 (Flamenco) 與穆斯林風格的阿拉伯音樂做融合。

⁵⁷ 散點透視法是一個畫面沒有固定的焦點，畫工大多是利用散點法的筆觸去構圖，他們將景物和人物放在一個畫面上追求完整的裝飾效果。

節奏與模仿西班牙樂器的聲響，描摹出西班牙黃昏時的情境。

三、以 19 世紀法國藝術潮流理解〈雨中庭〉

《版畫》的第三首〈雨中庭〉(*Jardins sous la pluie*) 是德布西使用法國童謠的創作。彭宇薰⁵⁸ 認為此曲是典型印象主義風格的作品，在她《藝術跨界詮釋：德布西的象徵、印象與後印象》的書中提到：「〈雨中庭〉除了有炫技效果之外，其活潑的表現強烈的呼應浮世繪、印象主義畫作。此曲是以法國兒歌為背景的作品，有可能是德布西回憶個人的童年往事。」

〈雨中庭〉可能是德布西藉由某一次下雨的場景回憶起童年往事，他藉由兩首法國童謠與全音、半音階的使用，將「雨」的形象特寫放大，為了使下雨背後的深層記憶能夠突顯出來，因此筆者臆測此曲創作手法接近浮世繪「前縮透視法」⁵⁹ 的概念。

綜合上述多位學者對作品《版畫》的看法，有關於印象主義與象徵主義的觀點經常被套用在此作品裡，但研究者往往忽略「浮世繪」對《版畫》這部作品的重要性。筆者將提供一個新的看法來討論《版畫》這部作品，第一首〈塔〉接近當時浮世繪「重疊透視法」的概念；第二首〈格拉納達的黃昏〉的樂曲架構與「散點透視法」的技法相近；第三首〈雨中庭〉的創作手法與「前縮透視法」的概念相近。但是，以上只是筆者臆測德布西在創作時較接近的思考方式，由於他從未將自己歸類在任何主義之下，若以單一限定的思維模式以偏概全仍屬不當。畢竟《版畫》是音樂作品，因此從音樂的角度去理解更為適當。以下第三節開始，將會討論德布西的鋼琴作品與風格特色。

⁵⁸ 彭宇薰，206。

⁵⁹ 前縮透視法是聚焦某一個物體，為了強調它的特點將其他部分以縮小的方式呈現，例如：漫畫中要表現拳頭正面攻擊的畫面，因此將拳頭特寫誇大，同時前臂縮小變短。

第三節 鋼琴作品與風格特色

壹、鋼琴作品分期

德布西的鋼琴作品通常分為三期，筆者主要參考《新葛洛夫音樂字典》的作品分期。第一時期從 1888-1900 年，第二時期為 1901-1913 年，第三時期為 1914-1915 年。

一、第一時期（1888-1900）

第一時期是德布西創作鋼琴作品之初期，形式上以傳統風格去寫作，風格雅緻柔美。早期的創作風格，受到葛利格（Edvard Grieg, 1843-1907）與馬斯內（Jules Massenet, 1842-1912）的影響，線條較優美、重視細膩性。以下介紹一些德布西第一時期的代表性作品。第一時期的所有曲目請見【表 2-3-1】。

《波西米亞舞曲》（*Danse bohémienne*）為 1880 年創作，雖然不在《新葛洛夫音樂字典》定義的第一時期範圍內，但是音樂學者史都華·戈登（Stewart Gordon, 1930-）將它視為這時期的第一首鋼琴作品。⁶⁰ 《波西米亞舞曲》沒有明顯的個人特色，卻有幾分柴可夫斯基、斯拉夫民族式的浪漫與感傷。⁶¹ 也許此曲沒有個人特色，所以《新葛洛夫音樂字典》版本並不將之納入第一時期的曲目中。

⁶⁰ Gordon, 361.

⁶¹ 陳漢金，《德布西：您說是印象派音樂？》，20。

《兩首華麗曲，阿拉貝斯克》(*Deux arabesques*) 是德布西獲得羅馬大獎，留學義大利時的作品，融合馬斯內與拉摩的作曲手法。

《貝加馬斯克組曲》(*Suite bergamasque*) 創作於 1890 年，德布西曾經考慮將《假面》(*Masques*) 和《快樂島》(*L' isle joyeuse*) 加入此作品中，其標題與樂曲組合也經歷了十五年的修訂，最後於 1905 年出版。

《浪漫圓舞曲》(*Valse romantique*)，此曲為 f 小調，以三拍子的舞曲形式呈現，並融入蕭邦風格。⁶²

《為鋼琴而作的》(*Pour le piano*) 這套曲目的靈感是來自十八世紀初的古樂。⁶³ 德布西的靈感是受當時的兩位鍵盤大師，庫普蘭 (*François Couperin*, 1668-1733) 和拉摩的影響。「為鋼琴」的意思是復古下求創新，不再為大鍵琴，而是轉向發展鋼琴音樂。⁶⁴ 這套曲目包含三首小品，使人聯想到巴洛克風格組曲的標題，創作手法使用平行和弦與全音音階。

【表 2-3-1】德布西鋼琴作品第一時期

創作年份	樂曲標題	
1880	《波西米亞舞曲》 <i>Danse bohémienne</i>	

⁶² Peter Hansen, *An Introduction to Twentieth Century Music* (Boston: Allyn and Bacon, 1967) , 16

⁶³ 根據《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》針對古樂所做的定義：「這個名詞過去用來指巴洛克時期或更早之前的音樂，但現在更常用來指符合歷史演奏風格的任何音樂，這種合於歷史演奏的風格必須依據現存的文獻、手稿、樂器或其他作曲家當時的證據去進行重建。」因此，古樂討論的範圍主要涵蓋了「早期音樂」，以及所謂的「具史實基礎的演奏」(*Historically-Informed Performance*)。參考資料引自：
http://mocfile.moc.gov.tw/history/epaper/epaper61/eaper61_A4.html

⁶⁴ 陳漢金，「美好年代」的鋼琴世界，2016，08，17。以上資料是引自
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100009314214823>。

1888	《兩首華麗曲，阿拉貝斯克》	
1891	<i>Deux arabesques</i>	
1890	《馬祖卡舞曲》 <i>Mazurka</i>	
1890	《敘事曲》 <i>Ballade slave</i>	
1890	《夢》 <i>Rêverie</i>	
1890	《貝加馬斯克組曲》 <i>Suite bergamasque</i>	〈前奏曲〉 (Prelude) 〈小步舞曲〉 (Menuet) 〈月光〉 (Clair de Lune) 〈巴瑟比埃舞曲〉 (Passepied)
1890	《塔朗泰拉》 <i>Tarentelle styrienne (Danse)</i>	
1890	《浪漫圓舞曲》 <i>Valse romantique</i>	
1892	《夜曲》 <i>Nocturne</i>	
1894-1901	《為鋼琴而作的》 <i>Pour le piano</i>	〈前奏曲〉 (Prélude) 〈薩拉邦德〉 (Sarabande) 〈觸技曲〉 (Toccata)

二、第二時期 (1901-1913)

第二時期，以《版畫》這部作品作為開始。以下介紹一些德布西第二時期的代表性作品。德布西在第二時期的所有作品請見【表 2-3-2】。

《版畫》這部作品在創作手法有很大的突破，作品中的題材多元並運用異國風格。此作品運用東方的和聲色彩、西班牙風格的節奏，以及回歸法國童謠的曲風。此時期德布西結交許多象徵詩派的朋友，在思想與美學的影響下，音樂創作逐漸蛻變、成熟。在本論文的第三章，會進一步討論《版畫》這部作品。

鋼琴作品《快樂島》靈感取自華鐸（Jean-Antoine Watteau, 1684-1721）的畫作《發舟西塞賀島》（*L'embarquement pour Cythère*, 1717）。此曲大量使用不解決的連續平行和弦、五聲音階也模仿管弦樂的聲響。⁶⁵ 另外，德布西在 1904-1905 年間寫下了《映像》（*Images*）第一集，它是受到《版畫》的啟發而作；1907 年又寫了《映像》第二集。兩套作品使用豐富的和聲、教會調式、五聲音階、全音音階和琶音技巧。⁶⁶ 還有一部在這個時期比較特別的作品《小朋友的天地》，是德布西為女兒蘇蘇所作的，帶著對女兒的情感與無限的想像力之下的創作，此曲集是德布西唯一一部以英文標題書寫的鋼琴作品。

【表 2-3-2】德布西鋼琴作品第二時期

創作年份	樂曲標題	
1903	《版畫》 <i>Estampes</i>	〈塔〉 (Pagodes) 〈格拉納達的黃昏〉 (La soirée dans Grenade) 〈雨中庭〉 (Jardins sous la pluie)
1903-4	《快樂島》 <i>L'isle joyeuse</i>	
1901-5	《映像 I》 <i>Images, series I</i>	〈水之反光〉 (Reflets dans l'eau)

⁶⁵ 彭宇薰，216。

⁶⁶ 林勝儀譯，《作曲家別名曲解說珍藏版》（台北：美樂出版社，2000），108。

		〈拉摩頌〉 (Hommage à Rameau) 〈運動〉 (Mouvement)
1903-4	《假面》 <i>Masques</i>	
1906-8	《小朋友的天地》 <i>Children's Corner</i>	〈老頑固〉 (Doctor Gradus ad) 〈大象催眠曲〉 (Parnassum, Jimbo's Lullaby) 〈洋娃娃小夜曲〉 (Serenade for the Doll) 〈紛雪飛舞〉 (The Snow is Dancing) 〈小小牧羊人〉 (The Little Shepherd) 〈黑娃娃步態舞〉 (Golliwogg's Cake-Walk)
1907	《映像 II》 <i>Images, series II</i>	〈葉中鐘聲〉 (Cloches à travers les feuilles) 〈月下荒廟〉 (Et la lune descend sur le temple qui fut) 〈金魚〉 (Poissons d'or)

三、第三時期 (1914-1915)

第三時期，以《前奏曲》(*Préludes*) 作為分界。以下說明德布西在第三時期一些代表性著作。第三時期的所有曲目請見【表 2-3-3】。

由於德布西一直景仰蕭邦 (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)，並以蕭邦《二十四首前奏曲》(24 *Preludes*) 為範本，作了兩冊各十二首的前奏曲。

德布西以往會將標題書寫在一開始，但這套作品的特別之處，他將標題放在曲子結束，其目的是為了讓詮釋此作品的人，不因此限制想像力。

因整理蕭邦全集的工作緣故，激發德布西在 1915 年創作雙鋼琴《黑與白》（*En Blanc et noir*），此曲以第一次世界大戰為背景，吐露出作曲家愛國的情操。同年創作《12 首鋼琴練習曲》（12 *Etudes*）題獻給蕭邦，這部作品雖然為練習曲，但是作曲家沒有指定彈奏的指法，因為他認為每個人的手指構造都不相同，需要自己去思考與詮釋。⁶⁷

隨著德法之間的對立引發一次世界大戰，這些社會變動影響到德布西晚年的創作。他的音樂變得更加抽象，同時擁有細緻敏銳的力度，彷彿預示著日後二十世紀「現代音樂」的走向。⁶⁸

⁶⁷ 陳漢金，《德布西：您說是印象派音樂？》，59。

⁶⁸ 陳漢金，《德布西：您說是印象派音樂？》，60。

【表 2-3-3】德布西鋼琴作品第三時期

創作年份	樂曲標題	
1909-1910	<p>《前奏曲第一冊》 <i>Préludes, Book 1</i></p>	<p>〈特爾非的舞姬們〉 (Danseuses de Delphes) 〈帆〉 (Voiles) 〈吹過原野的風〉 (Le vent dans la plaine) 〈飄散在暮色中的聲音與香味〉 (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir) 〈阿納卡普里山丘〉 (Les collines d'Anacapri) 〈雪上的足印〉 (Des pas sur la neige) 〈西風所見的東西〉 (Ce qu'a vu le vent d'ouest) 〈棕髮少女〉 (La fille aux cheveux de Lin) 〈中斷的小夜曲〉 (La sérénade interrompue) 〈沉默的教堂〉 (La cathédrale engloutie) 〈迫克之舞〉 (La danse de Puck) 〈敏斯特列爾〉 (Minstrels)</p>
1911-1913	<p>《前奏曲第二冊》 <i>Préludes, Book 2</i></p>	<p>〈霧〉 (Brouillards) 〈枯葉〉 (Feuilles mortes) 〈威諾之門〉 (La puerta del vino)</p>

		<p>〈仙子是出色的舞者〉 (Les fées sont d'exquises danseuses)</p> <p>〈石南，叢生的荒地〉 (Bruyères)</p> <p>〈古怪的拉威奴將軍〉 (General Lavine – eccentric)</p> <p>〈月光下開會的露臺〉 (La terrasse des audiences du clair de Lune)</p> <p>〈水妖〉 (Ondine)</p> <p>〈皮克威克卿禮讚〉 (Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.)</p> <p>〈埃及古壺〉 (Canope)</p> <p>〈三度交替〉 (Les tierces alternées)</p> <p>〈煙火〉 (Feux d'artifice)</p>
1915	<p>《12 首練習曲》 <i>12 Etudes</i></p>	<p>〈為全部五指的〉 (Pour le cinq doigts)</p> <p>〈為三度的〉 (Pour les tierces)</p> <p>〈為四度的〉 (Pour les quartes)</p> <p>〈為六度的〉 (Pour les sixtes)</p> <p>〈為八度的〉 (Pour les octaves)</p> <p>〈為八隻手指的〉 (Pour les huit doigts)</p> <p>〈為半音階的〉 (Pour les degrés chromatiques)</p> <p>〈為裝飾音的〉 (Pour les agréments)</p>

		〈為反覆音的〉 (Pour les notes répétées) 〈為對比音的〉 (Pour les sonorités opposés) 〈為琶音的〉 (Pour les arpèges composés) 〈為和絃的〉 (Pour les accords)
--	--	--

貳、風格來由及鋼琴創作手法

筆者認為剖析德布西鋼琴作品前，須先了解其風格來由與創作手法。德布西的風格來由包括蕭邦的彈奏風格、巴黎音樂院的音樂教育、俄國音樂以及法國傳統鍵盤音樂。

一、德布西的風格來由

(一) 受蕭邦彈奏風格的影響

德布西在學習歷程中，透過啟蒙老師莫特女士的教學，學會了蕭邦輕柔的觸鍵彈奏並且愛上這樣的彈奏方式，這樣嶄新的體會讓德布西認為聲音是來自內心，並非在琴鍵上敲擊或跳躍⁶⁹，也因如此，造就德布西有了「必須忘記鋼琴有琴槌」這樣的座右銘。爾後，在德布西的教學更實踐這樣的彈奏，根據德布西的學生瑪格麗特·隆 (Marguerite Long, 1874-1966) 的說法：「當我在上德布

⁶⁹ 艾嘉蕙，《鋼琴水曲之研究：美學觀點與創作技巧之探討》(台北：捷太，1993)，41。

西的鋼琴課時，他時常教導我彈奏蕭邦的作品與觸鍵。我怎能忘記他那柔軟、愛撫、深沉的觸鍵。」不僅如此，德布西更要求所有演奏者，在彈奏他的鋼琴作品時，也要有同樣的音色呈現。⁷⁰

（二）巴黎音樂院的音樂教育

法國樂壇在 1880 年前後經歷了改革與變化並且分為兩大不同的音樂風格，其一，許多年輕一輩的音樂家，延續發展法國傳統抒情歌劇的路線，其中的代表性的音樂家馬斯內，承襲法國音樂家奧芬巴赫 (Jacques Offenbach, 1819-1880) 以及古諾 (Charles-François Gounod, 1818-1893) 的創作風格；其二是華格納的濃烈、厚重的和聲語言路線。德布西從 1880 年開始在巴黎音樂院專攻作曲，在創作過程中雖然受到音樂院的影響：學院派的馬斯內那樣優雅、簡潔的創作手法；追求德式華格納的和聲語言路線，但是不受拘束的德布西對於這樣的和聲色彩並不感興趣，反而跳脫這兩種風格，追隨自己內心嚮往「自由的」和聲寫作技巧。⁷¹

（三）俄國音樂風格

接著說明德布西與俄國音樂的關聯。俄國音樂的風格特色包含：八音音階 (octatonic scale)⁷²、半音階音型、全音音階，⁷³ 以及使用大量的平行和弦。尤其，平行和弦在歐洲的傳統學院派裡是不被認可的，但是卻被德布西大量使用。另外，在 1880 年至 1882 年間德布西三次遠赴俄國，擔任梅克夫人家裡的

⁷⁰ 張以惠，29。

⁷¹ 張以惠，30。

⁷² 全音半音交錯排列成一個八度。

⁷³ 全音音階的結構為八度分成六等份，亦指音階上的任何兩個相鄰音程皆為全音，沒有半音的存在。

私人鋼琴演奏家，此期間德布西接觸許多「不被大小調使用規則所限制」的俄國音樂家作品，這些經歷足以讓德布西的作品深受俄國音樂的影響；甚至在 1890 年間，德布西更因接觸穆索斯基（Modest Mussorgsky, 1839-1881）的音樂，使他開啟自由的創作動機。⁷⁴

（四）法國傳統鍵盤音樂風格

除了上述三種影響德布西的創作風格，最後一個影響德布西的音樂風格是十八世紀法國音樂。對德布西而言，庫普蘭與拉摩是法國十八世紀鍵盤音樂的典範與象徵。他們的鍵盤作品散發出宗教性莊嚴的韻味，作品多為標題音樂。德布西一些早中期的鋼琴作品，例如：《貝加馬斯克組曲》模仿庫普蘭擅長使用的裝飾音與標題音樂；《映像第一冊》〈拉摩頌〉（*Hommage à Rameau*）模仿巴洛克舞曲的風格和拉摩的和聲對位。這些例證，可以看見十八世紀法國音樂的特徵滲入在德布西的作品之中。⁷⁵

二、鋼琴的創作手法

德布西的作品著重於調性的實驗和管絃樂的音響色彩，因此在創作手法方面使用持續低音（pedal-points）、頑固低音（ostinato）、動機延伸（motifs），以及主題與各種調式的運用。⁷⁶ 對位與和聲方面，除了運用對位法，還透過繪畫的色彩角度學作曲。樂句方面，打破小節線的想法，讓音樂不受小節線的限制，也經常使用連續的音型動機，讓音樂有張力與層次感，同時區分段落之間的差

⁷⁴ 張以惠，31。

⁷⁵ 張以惠，33。

⁷⁶ Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications Inc., 1966), 35-36.

異。力度方面，會使用三個 **F** 到四個 **P** 做出強烈對比。德布西為了將樂曲的演奏方式清楚地傳達，在運音法（**articulation**）方面有詳細的標示。音階方面，經常使用自然音階（**diatonic scale**）、半音音階（**chromatic scale**）、全音音階（**whole-tone scale**）、五聲音階（**pentatonic scale**）和教會調式（**church modes**）作為創作素材。⁷⁷

⁷⁷ Schmitz, 37.

第三章

《版畫》創作背景與樂曲分析

《版畫》這部鋼琴作品完成於 1903 年七月。譜曲完成以後，德布西寄給好友安德烈·梅薩傑（André Messager, 1853-1929）的書信中提及：「最近創作三首鋼琴曲，分別為〈塔〉、〈格拉納達的黃昏〉和〈雨中庭〉。雖然無法親自前往當地旅行，但利用想像也算是一種彌補。」由此可知，《版畫》這部作品是德布西運用想像力，透過音樂描繪出當地的美景。這三首作品各具特色：〈塔〉作靈感來自日本的繪畫美學與甘美朗音樂的影響；〈格拉納達的黃昏〉是受到西班牙異國文化啟發下的創作，此曲在描述西班牙安達盧西亞風情與黃昏時刻的景色；〈雨中庭〉是德布西回憶童年往事的作品，樂曲背景在描繪巴黎風情與孩子們在雨中玩耍之情境。此曲於 1904 年 1 月 9 日在「國家音樂協會」由西班牙鋼琴家里卡多·維涅斯（Ricardo Viñes, 1875-1943）首演。⁷⁸

⁷⁸ Schmitz, 82.

第一節 〈塔〉

壹、樂曲概述

德布西於 1889 年參加法國的萬國博覽會，令他印象深刻的是印尼「爪哇甘美朗」的樂團演奏，它展演了東方題材的音樂和東方民俗舞蹈。⁷⁹ 此後，德布西開始使用五聲音階的素材表達東方音樂。他寫成了〈塔〉，其中運用阿拉貝斯克 (Arabesques)⁸⁰ 的創作手法。德布西所指的「塔」是泛指東方 (Orient) 的廟宇，包含中國、印度 (India)、緬甸 (Burma)、中南半島 (Indo-China) 和日本……等地方。此外，〈塔〉這首作品出現許多敲鐘的聲響，是德布西模仿鐘 (bells)、鑼 (gongs) 和編鐘 (chimes) 的聲響效果。

〈塔〉的開頭由升 G、升 C 和升 D 這三個音作為樂曲動機。至於樂曲層面，羅伯特·施米茨將其分成四個重要層面：第一為甘美朗層面 (Gamelang aspect)、第二是音階層面 (Scale aspect)、第三為東方的層面 (Oriental aspect)、第四是西方層面 (Western aspect)。甘美朗層面是用打擊不斷重複的節奏做對位；音階層面，德布西使用四個不同的五聲音階做主題素材；東方層面指德布西對東方主義的迷戀，對他來說東方象徵神秘；西方層面是指德布西運用奏鳴曲的架構。

81

⁷⁹ Schmitz, 82.

⁸⁰ 阿拉貝斯克直譯是「阿拉伯風格」，原本是指中世紀時阿拉伯建築上常用的一種花紋。創作手法是將人物、神怪、花草、鳥獸等素材盤旋交錯組合在一起，形成一種相當繁複、華麗的藝術風格。音樂家則以阿拉貝斯克為標題，代表具有裝飾性、繁複華麗風格的。因此阿拉貝斯克其實跟阿拉伯音樂是沒有直接關連的。

⁸¹ Schmitz, 83.

貳、甘美朗簡介

「甘美朗」是印尼歷史悠久的民族音樂，主要的樂器有鋼片琴、木琴、鼓、鑼、竹笛、撥弦與拉弦樂器，有些曲目亦可以加上演唱者。「甘美」(gamels) 在印尼語作為敲擊，而字尾「朗」(-an) 是名詞，合起來即敲擊樂的意思。甘美朗音樂的創作元素以五聲音階 (slendro) 與七聲音階 (pelog) 為主。學者羅伯茲 (Paul Roberts, 1961-) 提出了甘美朗音樂的特色：「聲音的優美只是爪哇音樂的元素之一，它包含遵循對位法，以及複音音樂型態的進行…印尼音樂家對於炫技的演奏概念理解得並不多，因此在甘美朗團體合奏中，演奏者的音樂性與技巧只是次要的，而樂器本身比演奏者更受到重視。」⁸²

德布西於 1889 年首次聽到爪哇甘美朗 (Javanese gamelang) 的音樂，他認為東方音樂有如大自然的聲音，存在著自由、隨興、細緻與敏銳的特性。在寄給好友彼埃·魯易 (Pierre Louÿs) 的書信中，德布西憶起當時聽見甘美朗音樂的感受並表示：「甘美朗音樂包含各種音色變化，並沒有文字可以形容此特色，也是西方音樂詞彙難以去形容的，而我們慣用的主和弦與屬和弦有如空洞的影子，這樣的作法只配給笨小孩使用。」⁸³ 另外，音樂學者帕斯勒 (Jann Pasler, 1951-) 提出甘美朗音樂吸引德布西的地方在於：「甘美朗音樂強調多聲部同時進行，比起單旋律的情緒力量，不同聲部之間的持續關係與持續轉移的旋律變化，這樣的音樂體現在德布西眼中才是音樂之美的同義詞。」⁸⁴ 對德布西而言，東方音樂帶有神秘感與誘惑的特質，而甘美朗的音樂特性與音色變化使他深深著迷。

⁸² Paul Roberts, *The Piano Music of Debussy* (Portland: Amadeus Press, 1996), 156.

⁸³ Claude Debussy, *Debussy Letters*, trans. R. Nichols (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 48.

⁸⁴ 張以惠，《綺想·頹廢：德布西鋼琴作品中的異國情調》(台北：春暉，2012) 111。

參、段落分析

〈塔〉為四四拍子，調性為 B 大調。羅伯特·施米茨將此曲看成一個奏鳴曲式。(表 3-1-1)

【表 3-1-1】〈塔〉曲式分析與動機素材

小節	曲式	素材動機	主題音型動機
3-10	呈示部	第一素材、第二素材	第一主題
11-14		第三素材	第一主題、第二主題
15-18		第一素材	第一主題
19-22			第二主題
23-26			第一主題
27-30			第一主題、第二主題
31-36	發展部	第四素材	第二主題
37-44			第一主題、第二主題
45-53		第四素材	
53-72	再現部	第一素材、第二素材、 第三素材	第一主題、第二主題
73-77		第三素材	第一主題、第二主題
78-87	尾奏	第二素材	第一主題、第二主題
88-98			第一主題、第二主題

以下為〈塔〉的段落分析。本論文的段落分析，凡遇到多聲部的結構時，會使用四部和聲的名稱來表示，例如：由上方算下來第三個聲部，本論文將其稱為「男高音」聲部，以此類推。以下介紹此曲所運用到的五聲音階。(表 3-1-2)

【表 3-1-2】〈塔〉運用的四種五聲音階

素材與運用的五聲音階	
第一素材	升 C 音、升 D 音、升 F 音、升 G 音、升 A 音
第二素材	升 D 音、升 C 音、B 音、升 A 音、升 G 音
第三素材	B 音、升 G 音、升 F 音、升 D 音、升 C 音
第四素材	升 G 音、B 音、升 C 音、升 D 音、升 E 音

第 3-10 小節為第一素材，同時也是第一主題。第一素材以頑固低音貫穿全曲。它是黑鍵上的五聲音階，排列順序為升 C 音、升 D 音、升 F 音、升 G 音、升 A 音。

第 7-10 小節的最高聲部仍使用第一素材。第二素材為男高音聲部，它使用反向的五聲音階，排列順序為升 D 音、升 C 音、B 音、升 A 音、升 G 音。（譜例 3-1-1）

【譜 3-1-1】德布西〈塔〉，第 1-10 小節

第3-10小節為第一素材，同時也是第一主題

以升C音、升D音、升F音、升G音、升A音的方式排列

délicatement et presque sans nuances

第7-10小節的最高聲部仍使用第一素材

排列順序為升D音、升C音、B音、升A音、升G音

第二素材為男高音聲部，它使用反向的五聲音階

第 11-14 小節的最高聲部是八度音程，它擴大第一主題的音域。此外，內聲部有一條旋律線由八度音程構成，此旋律為第三素材，同時它也是此曲的第二主題，其排列順序為 B 音、升 G 音、升 F 音、升 D 音、升 C 音的五音音階，可見於此旋律。(譜例 3-1-2)

【譜 3-1-2】德布西〈塔〉，第 11-14 小節

最高聲部是八度音程，擴大第一主題

內聲部為第三素材

第 15-18 小節，旋律使用第一素材與第一主題。

第 19-22 小節為發展部，它使用第二主題的素材。

第 23-26 小節，旋律使用第一主題的動機發展三對二音型，有聲部對位的效果。(譜例 3-1-3)

【譜 3-1-3】德布西〈塔〉，第 23-26 小節

第 27-30 小節，右手在此段落作為伴奏音型，就像提示第一主題；左手使用第二主題。(譜例 3-1-4)

【譜 3-1-4】德布西〈塔〉，第 27-30 小節

右手在此段落當作伴奏音型，像是在提示第一主題

Revene au 1° Tempo

pp

2^{da}

左手發展第二主題

Rit.

m.g.

m.d.

第 31-36 小節為第四素材，它使用第二主題。此段落的排列組合為升 G 音、B 音、升 C 音、升 D 音、升 E 音的五聲音階。(譜例 3-1-5)

【譜 3-1-5】德布西〈塔〉，第 31-36 小節

31 使用第二主題，同時為第四素材

Rit.

m.g.

m.d.

33 升G音、B音、升C音、升D音、升E音的排列方式

Sans lenteur

p

第 37-44 小節左手是第二主題；右手是第一主題，並使用減值音符作為伴奏音型。(譜例 3-1-6)

【譜 3-1-6】德布西〈塔〉，第 37-44 小節

37 右手發展第一主題，使用減值音符，當作伴奏音型

dans une sonorité plus claire

39 左手發展第二主題

cresc.

41

ff

44 *dim. molto* *pp*

第 45-53 小節再次使用第四素材，主旋律聲部轉移至左手。

第 53-72 小節為再現部，再現第 3-22 小節。

第 73-77 小節再現第 11-14 小節的段落。

尾奏是從第 78 小節開始，第 78-81 小節，右手以三十二分音符呈現，左手再現第一主題。(譜例 3-1-7)

【譜 3-1-7】德布西〈塔〉，第 78-81 小節

77

78 右手以三十二分音符呈現

79

1° Tempo

81

左手再現第一主題

第 88 小節開始到此曲結束，左手再次發展第二主題，此曲的尾奏像是第二個再現部。(譜例 3-1-8)

【譜 3-1-8】 德布西〈塔〉，第 88-98 小節

88 尾奏像第二個再現部

90 左手再次發展第二主題

92

95

97 Retenu

aussi pp que possible

(laissez vibrer)

第二節 〈格拉納達的黃昏〉

壹、樂曲概述

〈格拉納達的黃昏〉可以針對五個不同面向做討論。一、法國與西班牙的歷史淵源：西班牙風潮在法國的形成與影響。二、哈巴奈拉舞曲。三、〈格拉納達的黃昏〉的評論。四、德布西與拉威爾之爭。五、〈格拉納達的黃昏〉使用的素材。

一、法國與西班牙的歷史淵源：西班牙風潮在法國的形成與影響

1808 年至 1813 年間，法國佔領西班牙，展開了「西班牙風潮」(espagnolisme)。當時西班牙畫家哥雅 (Francisco Goya, 1764-1828) 的畫作，呈現出拿破崙的軍隊入侵西班牙所造成的災禍，以及法國軍隊鎮壓、迫害反抗者的殘忍情景。在 1853 年，西班牙女伯爵嫁給拿破崙三世，這樁婚姻促使法國和西班牙之間更頻繁的互動及交流，使得法國人更進一步的認識西班牙。同時也激發法國藝術界包含文學家、畫家與音樂家對西班牙傳統藝術感興趣。例如：雨果 (Victor Marie Hugo, 1802-1885) 的詩集《東方女人》(*Les Orientales*, 1829)；梅里美 (Prosper Mérimée, 1803-1870) 的小說《卡門》(*Carmen*, 1845)；馬內 (Edouard Manet) 於 1862 年完成的西班牙畫作；拉羅 (Édouard Lalo, 1823-1892) 的《西班牙交響曲》(*Symphonie Espagnole*, 1874)；比才 (Georges Bizet, 1838-1875) 根據梅

里美的小說，作出了歌劇《卡門》(*Carmen*, 1875)⁸⁵；拉威爾《西班牙狂想曲》(*Rapsodie espagnole*)〈哈巴奈拉舞曲〉(*Habanera*, 1895)；德布西《版畫》〈格拉納達的黃昏〉。⁸⁶

二、哈巴奈拉舞曲

(一) 哈巴奈拉舞曲的起源

哈巴奈拉舞曲是起源於歐洲的對舞 (*contredanse*)⁸⁷ 於十八世紀後半被西班牙引進古巴，與當地民間舞蹈融合。十九世紀初，哈巴奈拉舞曲回流到西班牙；十九世紀末，法國樂壇興起西班牙情調的曲風。⁸⁸

(二) 哈巴奈拉舞曲的節奏

哈巴奈拉舞曲為西班牙特色的節奏素材。音樂哲學家楊柯勒維奇 (*Vladimir Jankélévitch*, 1903-1985) 形容哈巴奈拉節奏為「懶洋洋的節奏」(*rythme paresseux*)，強調一種徘徊與躊躇不前的特性。它懶洋洋、無精打采的陰柔效果，以徐緩的速度進行，經常以弱起拍 (*anacrusis*) 開始。它的特性與歐洲認為的舞蹈形成一種對比，因為歐洲舞蹈應該是充滿規則性的節奏。

⁸⁵ 比才的《卡門》是引用西班牙伊拉迪耶 (*Sebastián Iradier*, 1809-1865)，於 1840 年出版的一首歌曲，標題為《改編曲—哈瓦那舞曲式的歌曲》(*El arreglito – canción habanera*)。當時比才以為，伊拉迪耶所稱的改編，是指民歌風格的模仿，所以就毫無顧忌地將它稍加改寫、修飾，配上新歌詞。三十多年後，發現這是一場誤解後，於是在《卡門》的樂譜上標明出處來源，以示負責。

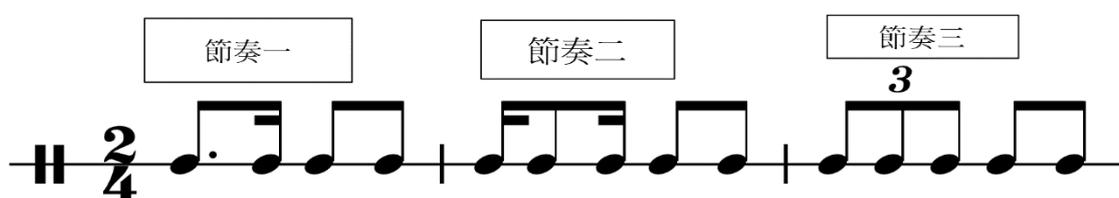
⁸⁶ 陳漢金，《法國作曲家的哈瓦那舞曲創作》(台北：東吳大學第十八屆學術研討會，2002)，113。

⁸⁷ 對舞是源於英國鄉村舞曲 (*contredanse*)。

⁸⁸ 陳漢金，《法國作曲家的哈瓦那舞曲創作》，110。

哈巴奈拉的主要節奏型有：「節奏一」附點八分音符、十六分音符、八分音符；「節奏二」十六分音符、八分音符、十六分音符、八分音符、八分音符。後來發展的另一種哈巴奈拉節奏為「節奏三」是二四拍的韻律，第一拍由三連音構成，第二拍為兩個八分音符。⁸⁹（譜例 3-2-1）

【譜 3-2-1】西班牙的哈巴奈拉節奏



（三）哈巴奈拉舞曲的代表作品

以哈巴奈拉舞曲風格創作的三首代表作品。一、夏布里耶（Emmanuel Chabrier, 1841-1894）鋼琴獨奏《哈巴奈拉舞曲》（Habanera, 1885）。二、比才《卡門》第一幕中的〈哈巴奈拉舞曲〉。三、聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）為小提琴與管弦樂團作的《哈巴奈拉舞曲》⁹⁰（Havanaise, op. 83, 1887）。⁹¹

三、〈格拉納達的黃昏〉的評價

《版畫》在 1904 年首演後大受好評，西班牙作曲家法雅（Manuel d Falla, 1876-1946）稱讚德布西《版畫》第二首〈格拉納達的黃昏〉：「〈格拉納達的黃昏

⁸⁹ 陳漢金，《法國作曲家的哈瓦那舞曲創作》，112。

⁹⁰ 聖桑將 habanera 譯成法文 Havanaise，當作此曲標題。

⁹¹ 陳漢金，《法國作曲家的哈瓦那舞曲創作》，116。

昏〉包含不可思議的內容，幾乎將安達盧西亞風景描述出來。」⁹² 以及音樂回顧對德布西與此作品的評論：「在短短的幾頁樂譜中，一個非西班牙作曲家的外國人，在沒有抄襲西班牙民俗音樂情況下，卻能夠從細節中傳遞西班牙的音樂，真的是一個奇蹟。」⁹³

四、德布西與拉威爾之爭

〈格拉納達的黃昏〉演出之後，出現德布西抄襲拉威爾作品的爭議。拉威爾於 1895 年創作《西班牙狂想曲》〈哈巴奈拉舞曲〉，於 1898 年在「國家音樂協會」首演。德布西深受〈哈巴奈拉舞曲〉的吸引，於是向拉威爾借走樂譜以便研究。1901 年，德布西完成雙鋼琴曲《琳達拉雅》(*Lindaraja*)，其哈巴奈拉舞曲的風格與創作手法的特徵都與拉威爾的〈哈巴奈拉舞曲〉類似。德布西將《琳達拉雅》加以改寫於 1903 年完成，成為《版畫》的第二首〈格拉納達的黃昏〉。拉威爾在聽完〈格拉納達的黃昏〉後，發現與他的作品有許多相似之處，因此生氣地指控德布西抄襲他的創作，此事件被稱為「德布西與拉威爾之爭」。此事件至今仍有爭議，因為有支持德布西的人，也有支持拉威爾的人。⁹⁴

五、〈格拉納達的黃昏〉使用的素材

德布西以西班牙的哈巴奈拉舞曲節奏貫串〈格拉納達的黃昏〉。此曲使用摩爾人之歌 (Moorish)⁹⁵ 的旋律以及模仿西班牙吉他的技巧。德布西利用鋼琴模

⁹² Schmitz, 85-86.

⁹³ Schmitz, 87.

⁹⁴ 陳漢金，《法國作曲家的哈瓦那舞曲創作》，119。

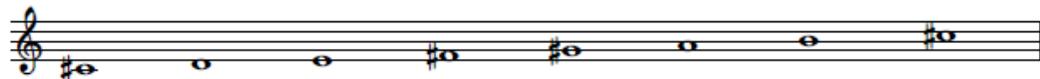
⁹⁵ 歷史上，摩爾人主要指在伊比利亞半島的伊斯蘭征服者。摩爾人主要由衣索比亞人、撒哈拉人、阿拉伯人和柏柏爾人組成，也有伊比利半島出身的土著穆斯林。事實上，直到 640 年阿拉伯人入侵北非之後，摩爾人才和阿拉伯扯上關係，即他們都是穆斯林。參考資料出自：
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%91%A9%E5%B0%94%E4%BA%BA>.

仿吉他的演奏，例如：撥弦、琶音和滑奏……等技巧去模擬西班牙的音樂風格。在作品結束前有個特別的段落，德布西利用休止符及快速的節奏來模仿響板的聲響，這是西班牙舞蹈中常使用到的元素之一。⁹⁶

另外，此曲運用阿拉伯調式（Arabic Scale）⁹⁷ 和全音音階兩個元素。阿拉伯調式是弗里吉安調式（Phrygian Major Mode）⁹⁸ 的第三音升高半音。不過，在〈格拉納達的黃昏〉裡，德布西將第七音升高半音，並將阿拉伯調式以下行的方式呈現。（譜例 3-2-2）

【譜 3-2-2】弗里吉安調式、阿拉伯調式以及〈格拉納達黃昏〉中的阿拉伯調式

升C的弗里吉安調式



升C的阿拉伯調式

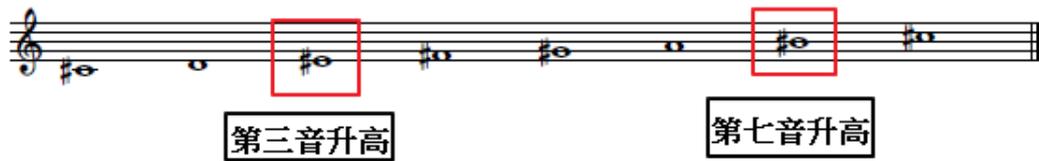


⁹⁶ Schmitz, 87.

⁹⁷ 阿拉伯音樂，或稱為伊斯蘭音樂，並不局限於阿拉伯半島，還涵蓋北非地區。廣義而言，伊斯蘭世界還包含印尼，但印尼甘美朗音樂有截然不同的風格。若以現代音樂的視角來分析，阿拉伯音樂大量使用類似調式音階的概念。所謂類似，是因為古典阿拉伯音樂有其獨特看待音階的角度，阿拉伯人稱為 Maqam。與我們習慣的音準十二個半音相比，最大的不同是阿拉伯人把一個八度劃分成二十四個四分之一音，其中包含許多四分之三的音程，即是微分音。因此，微分音是阿拉伯音樂最重要的特徵，而這樣的樂音色彩是來自古波斯音樂。參考資料引自：<https://scitechvista.nat.gov.tw/c/sfnT.htm>

⁹⁸ 弗里吉安調式的排列方式，是以自然小音階，第二音降半音所組成的。

〈格拉納達黃昏〉中的阿拉伯調式



貳、段落分析

德布西在〈格拉納達的黃昏〉的開頭處書寫「以哈巴奈拉舞曲的速度」
(Mouvement de Habanera) 彈奏。

第 1-6 小節以升 C 音作為低音持續音，⁹⁹ 以巴奈拉節奏音型貫串全曲。(譜例 3-2-3)

【譜 3-2-3】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 1-6 小節

The image shows the first six measures of the piano introduction to 'La soirée dans Grenade' by Debussy. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The first measure is marked with a box containing the number '1'. The tempo and mood are indicated as 'Mouvement de Habanera' and 'Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux'. The dynamic is 'PIANO' with 'ppp' markings. A red box highlights the first measure, with an arrow pointing to the raised C note in the bass clef, labeled '升C音，作為Pedal-point'. Another red box highlights the eighth note in the right hand of the first measure, with a label '左右手互相以八度音程的形式互相合作地彈奏'. The title 'La soirée dans Grenade.' is written in French. The score continues to measure 6, which is marked with a box containing the number '5'. The dynamic changes to 'pp expressif' in the final measure.

⁹⁹ 國家教育研究院將 Pedal-point 翻譯為「停留記號」、「延長記號」、「延長音」。

第 7 小節開始，左手的旋律為摩爾人之歌，右手以升 C 音為調性中心，並且使用阿拉伯調式，排列組合以升 C 音、升 B 音、A 音、升 G 音、升 F 音、升 E 音、D 音的方式呈現。(譜例 3-2-4)

【譜 3-2-4】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 7-14 小節

5

7 以升C調性為中心，使用阿拉伯調式(Arabic scale)，以升C音、升B音、A音、升G音、升F音、升E音、D音的下行排列方式

ppp

pp *expressif*

左手旋律為摩爾人之歌

10

第 14-16 小節，旋律線從左手銜接到右手。

第 17-20 小節像一段過門，譜上使用術語為「以正確的速度演奏」(Tempo giusto)，模仿吉他撥弦(rasgueado)的效果，素材運用阿拉伯調式。(譜例 3-2-5)

【譜 3-2-5】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 17-20 小節

此段落，模仿吉他撥弦(rasgueado)的效果

意思為「以正確速度演奏」

阿拉伯調式

素材運用阿拉伯調式

第 21-22 小節使用開頭的節奏音型。

第 23-28 小節，譜上標示彈性速度的術語。七和弦的最高聲部為主要旋律線，以全音作為素材。低音聲部以升 C 為調性中心音，保留哈巴奈拉的節奏。(譜例 3-2-6)

【譜 3-2-6】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 23-28 小節

譜上標示出彈性速度的術語

Tempo rubato

七和弦的最高聲部為主要旋律線，以全音當作素材

Retenu

低音聲部以升C為調性中心音，保留哈巴奈拉(Habanera)的節奏

第 29 小節再次使用「以正確的速度演奏」的術語，以升 F 音為調性中心。此段落像一個過門，像是為下一段的調性做預備。

第 33-36 小節，左手保持哈巴奈拉的節奏；右手運用平行和弦，於內聲部做出半音的和聲進行，例如：從 C 至升 C 音、A 至升 A 音、G 至升 G 音……以此類推。此段落，像是在為進入第二主題做準備。(譜例 3-2-7)

【譜 3-2-7】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 33-36 小節

右手運用平行和弦，在內聲部做出半音的和聲進行

33

mf *dim.* *p*

此段落，像是在為進入第二主題做準備

第 38-60 小節以 A 大調進入第二主題，使用不同排列組合的哈巴奈拉節奏。第 38-41 小節，雙手同時做哈巴奈拉節奏音型發展。(譜例 3-2-8)

【譜 3-2-8】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 38-41 小節

以A大調進入第二主題

Très rythmé → 非常節奏的
mf en augmentant beaucoup

38

雙手同時做哈巴奈拉節奏

Detailed description: This musical score shows measures 38 to 41. It is in A major (two sharps). The tempo/mood is 'Très rythmé' (Very rhythmic) and the dynamic is 'mf en augmentant beaucoup' (moderato-forte, increasing a lot). The music features a 'habanera' rhythm, which is a characteristic 3/4 time signature with a dotted quarter note followed by an eighth note. The score is for piano, with both hands playing. The first system covers measures 38-41. Measure 41 ends with a fortissimo (ff) dynamic marking. The text '雙手同時做哈巴奈拉節奏' (Both hands play the habanera rhythm) is written below the score.

第 42-57 小節的力度變化，從兩個強音持續地漸弱至弱音。41-61 小節發展一整段的強弱變化。第 59、60 小節使用開頭的節奏音型，作為樂句之間的銜接，以升 C 音作為持續音功能。(譜例 3-2-9)

【譜 3-2-9】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 41-61 小節

41

41-61小節，發展一整段的強弱力度變化

38 Très rythmé
mf en augmentant beaucoup

43

Detailed description: This musical score shows measures 41 to 61. It continues from the previous section. The tempo/mood is 'Très rythmé' and the dynamic is 'mf en augmentant beaucoup'. The score is for piano, with both hands playing. The first system covers measures 41-43. Measure 41 is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The second system covers measures 43-46. Measure 43 is marked with a moderato-forte (mf) dynamic. The text '41-61小節，發展一整段的強弱力度變化' (Measures 41-61, development of a whole section of dynamic change) is written above the score. The text '41' is written above the first measure of the first system. The text '43' is written above the first measure of the second system.

47 *mf* *dim.*

51 *più dim.*

56 *p* *più p* *pp*

61 *p espressif* *pp* *Tempo rubato* *Retenu* *dim.* *p*

第 61-66 小節可以對照第 23-27 小節，請參考譜例 3-2-6。此段落的素材使用全音音階，但是卻有幾個和弦加厚，使和聲聽起來變得豐富。(譜例 3-2-10)

【譜 3-2-10】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 59-66 小節

56

59

61

Tempo rubato

Retenu

p

più p

pp

p espressif

dim.

p

運用開頭的節奏音型，作為樂句和樂句之間的銜接

升C音，當作pedal-point功能

對照第23-27小節，使用全音音階素材

幾個和弦加厚，和聲聽起來變得豐富

改變和聲

第 67-77 小節以升 F 音為調性中心，要像開頭一樣慢的速度，而不是「以正確的速度演奏」。此段有許多切分音節奏：右手分成兩個聲部對位；左手維持哈巴奈拉節奏。（譜例 3-2-11）

【譜 3-2-11】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 66-71 小節

61 *Tempo rubato* *p* *expressif* *pp* *dim.* *Retenu* *p* **66**

67 *Tempo 1° (avec plus d'abandon)* *pp*

標示要像開頭一樣慢的速度，而不是 *tempo giusto*

以升F音為調性中心

67-77小節，有許多切分音型節奏(syncopation)，
右手分成兩個聲部作對位，
左手維持哈巴奈拉的節奏。

第 78-91 小節再次使用第 23-27 小節素材，但是不再使用全音音階。此段落以升 F 大調、升 D 小調為調性中心，為進入再現部做鋪陳。(譜例 3-2-12)

【譜 3-2-12】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 78-81 小節

78 再次使用第23-27小節素材，但是不再使用全音音階

pp subito *poco cresc.*

此段落以升F大調、升D小調為調性中心

第 92-97 小節再現第 17-20 小節。第 96-97 小節為升 D 的屬七和弦。

第 96-109 小節使用三行譜。(譜例 3-2-13)

【譜 3-2-13】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 92-97 小節

92 再現第17-20小節
Tempo giusto
pp

第96小節為升D的屬七和弦，不過只有片段

96 *pp*

第 98-108 小節的調性為 A 大調，此段落再現 43-49 小節，並且在高八度的音域使用哈巴奈拉節奏。(譜例 3-2-14)

【譜 3-2-14】 德布西〈格拉納達黃昏〉，第 96-108 小節

98 在高八度的音域使用哈巴奈拉節奏

再現43-49小節

Léger et lointain
(la ♩ de la mesure précédente)

第 109 小節使用「四分音符相當於前一個小節的八分音符」(de la mesure précédente) 的術語。第 109 小節的左手節奏模仿西班牙的「響板」(castanets) 的效果，同時中斷再現部。第 109-112 小節和 115-118 小節，演奏時的速度要快一倍。(譜例 3-2-15)

【譜 3-2-15】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 109-112 小節

106

意思是「四分音符相當於前一個小節的八分音符」

109

Léger et lointain
(la $\bullet = \bullet$ de la mesure précédente)

110

第109-112小節，演奏時速度快一倍。

第109小節開始，左手的音型節奏，像是模仿西班牙樂器響板(castanets)的節奏，並且中斷再現部。

第 113-114 小節再現 67-68 小節，以及第 119-121 小節再現 69-70 小節。

113-114 小節以升 C 音為調性中心。(譜例 3-2-16)

【譜 3-2-16】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 113-121 小節

第113-114小節再現67-68小節

113 Tempo 1° Léger et lointain
(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)

116

第119-120小節再現69-70小節

119 Tempo 1° Mouv't du début

第 119 小節回原速並使用哈巴奈拉節奏。第 122-127 小節的左手像吉他刷和弦。第 122 小節的中間聲部再次使用摩爾人之歌的旋律，再現阿拉伯音階，並在最高聲部出現不完整的哈巴奈拉節奏。第 128-129 小節的中間聲部以單音的方式進行，再現 16-17 小節的節奏音型。此曲結束前，最低音聲部從升 C 音進行到升 F 音，並以休止符結束；中間聲部以掛留音的方式呈現；最高聲部以哈巴奈拉的節奏結束，並以升 F 大調的大三和絃一級做終止。（譜例 3-2-17）

【譜 3-2-17】德布西〈格拉納達黃昏〉，第 121-136 小節

回到樂曲最開頭的速度

Mouv't du début

最高聲部出現不完整的哈巴奈拉節奏

第122小節開始的中間聲部，出現摩爾人之歌旋律

Tempo 1°

119

121

124

第122-127小節，左手像吉他刷和弦

第128-129小節，中間聲部以單音的方式，再現16-17小節的節奏音型

130

最高聲部以哈巴奈拉的節奏動機結束

中間聲部為掛留音

最低音聲部從升C音進行到升F音，並以休止符結束

以升F大調的大三和絃一級做終止

第三節 〈雨中庭〉

壹、樂曲概述

〈雨中庭〉是一首展技作品，其活潑性格呈現「浮世繪」與「印象派畫作」的特徵。浮世繪起源於十七世紀，它是一種日本的繪畫藝術，主要描繪人們的日常生活、風景和戲劇，此創作概念影響了德布西的思想。雖然德布西非常愛好日本的繪畫藝術，卻從未創作有關日本音樂風格的作品。¹⁰⁰

〈雨中庭〉的兩個主要動機：第一首《睡吧，寶貝》(*Dodo l'enfant do*) (譜例 3-3-1) 和第二首《再也不到森林去了》(*Nous n'irons plus au bois*) 作為此曲素材，用來回憶德布西個人童年往事。(譜例 3-3-2)

德布西以分解和弦套用十六分音符來象徵綿延不斷的雨聲，回憶兒時觀看庭院的雨景。為了呈現雨的場景，他使用減七和弦、全音音階以及半音音型作為創作素材，以小調作為開頭。

¹⁰⁰ 張以惠，109。

【譜 3-3-1】法國童謠《睡吧，寶貝》，第 1-9 小節

DODO L'ENFANT DO

Do, do, l'en - fant do, l'en - fant dor - mi - ra bien vi - te.

5 Do, do, l'en - fant do, l'en - fant dor - mi - ra bien - tôt.

The score consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in French and describe a child falling asleep.

【譜 3-3-2】法國童謠《再也不到森林去了》，第 1-17 小節

Nous n'irons plus au bois

Anonyme

Nous n'i - rons plus au bois, les lau - riers sont cou - pés; La bel - le

6 que voi - là i - ra les ra - mas - ser. En - trez dans la dan - se

12 Vo - yez comme on dan - se; Sau - tez, dan - sez, em - bras - sez qui vous vou - drez.

The score consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are in French and describe a scene in a forest.

貳、段落分析

〈雨中庭〉為二二拍，以 e 小調開頭，E 大調結束。引用了兩首法國童謠的主題。第 27-30 小節使用《睡吧，寶貝》這首童謠。從 75-99 小節發展第二主題，使用《再也不到森林去了》這首兒歌。¹⁰¹

此曲分成四個樂段：A 段為 1-74 小節，B 段是由 75-99 小節，過門是 100-125 小節，C 段從 126-146 小節，尾奏從 147-157 小節。(表 3-3-1)

【表 3-3-1】〈雨中庭〉樂曲架構分析

樂段	小節	調性	引用童謠
A	1-74	e 小調 → 升 F 大調 → 升 f 小調 → c 小調 → 降 D 大調	《睡吧，寶貝》
B	75-99	升 C 大調 → E 大調 → 升 C 大調	《再也不到森林去了》
過門	100-125	C 大調 → b 小調	《睡吧，寶貝》
C	126-146	B 大調 → E 大調 → 升 g 小調 → E 大調 → 升 g 小調	《睡吧，寶貝》 《再也不到森林去了》
尾奏	147-157	B 大調 → E 大調	《睡吧，寶貝》

第 1-74 小節為 A 段。第 1-56 小節是一個大的第一主題，以 e 小調開頭，第 6 小節至 27 小節進入升 F 大調。

第 31 小節調性轉至升 f 小調。

¹⁰¹ Schmitz, 90-91.

第 37-42 小節調性不穩定，此段落使用一連串減七和弦進行，直到第 43 小節確立為 c 小調之調性。第 47 小節轉到降 D 大調。(譜例 3-3-3)

第 56-70 小節是一個過門，使用一連串全音和半音音型。(譜例 3-3-4)

第 71-74 小節以升 G 的顫音音型作為樂句之間的橋樑。

【譜 3-3-3】德布西〈雨中庭〉，第 37-47 小節

一連串減七和弦模仿進行

37 *p*

40 *p*

43 *f* *cresc.*

確立c小調之調性

ff *dim.*

轉至降D大調

【譜 3-3-4】 德布西〈雨中庭〉，第 56-70 小節

56 Animez et augmentez peu à peu

全音

57

全音

60

全音

63

半音

66

半音

69

半音

第 75-99 是 B 段。第 75-83 小節為第二主題，使用法國童謠〈我們不再去森林〉。(譜例 3-3-5)

【譜 3-3-5】德布西〈雨中庭〉，第 75-83 小節

75-83 小節為第二主題

75 1^o Tempo (moins rigoureux)
pp 75-78 小節的右手旋律，使用法國童謠 *Nous n'irons plus au bois* 發展

78

81 *p doucement expressif*

從 83-89 小節，第二主題行進到第 83 小節時，低音聲部加入第一主題音型。
(譜例 3-3-6)

【譜 3-3-6】 德布西〈雨中庭〉，第 83-89 小節

81

83

p doucement expressif

84

低音聲部加入第一主題音型

87

Retenu

mf

dim.

第 90-99 小節再次使用第二主題。

第 100-125 小節為一段過門。第 100-111 小節的 G 音作為低音持續音，從 B 至 G 的上行六度音程做琶音分解，進行一連串平行六度音程的琶音分解，直到 D 至 B 的平行六度音程的琶音分解結束。（譜例 3-3-7）

【譜 3-3-7】 德布西〈雨中庭〉，第 100-111 小節

100

1° Tempo (mystérieux)

pp

G音作為低音持續音

102

一連串平行六度音程的琶音分解

106

cresc. molto

110

la m.g. en dehors

第 112-125 小節，左手以 b 小調再次使用第一主題，是一段激烈的過門，為一連串減七和弦下行。(譜例 3-3-8)

【譜 3-3-8】 德布西〈雨中庭〉，第 112-125 小節

110

112

114

117

120

la m.g. en dehors

112-115小節，
左手內聲部以B小調再次發展第一主題

以一串減七和弦下行，
模仿雨滴落下的聲響

Rapide

Retenu

dim.

p

più p

pp

第 126-146 小節為 C 段。第 126-133 小節，以 B 大調發展第二主題的片段。

(譜例 3-3-9)

【譜 3-3-9】德布西〈雨中庭〉，第 126-132 小節

126 以B大調發展第二主題的片段

Tempo - en animant jusqu'à la fin

130

cresc.

第 133-136 小節，左手使用第二主題；右手再次使用 116-126 小節的音型，彷彿回憶雨天之場景。(譜例 3-3-10)

【譜 3-3-10】德布西〈雨中庭〉，第 133-136 小節

133 右手使用第116-126小節的音型

f *ff éclatant*

左手發展第二主題

136 *scherezando* *mf*

第 136-140 小節，以升 g 小調作為調性音，再次使用第一主題。(譜例 3-3-11)

【譜 3-3-11】德布西〈雨中庭〉，第 136-140 小節

136 以升G小調音階作為調性音，發展第一主題

139

140-143 小節以 E 大調使用第二主題。第 143-146，左右手再次使用第一主題，並且擴充與加長。

第 147-157 小節是一個尾奏，像是一個濃縮的再現部。第 151-157 小節，右手以十六分音符發展第一主題片段，第一主題的旋律穿插在十六音符中。左手在男低音的音域發展第二主題片段，以 E 大調的終止式結束全曲。(譜例 3-3-12)

【譜 3-3-12】 德布西〈雨中庭〉，第 147-157 小節

145 *dim.* *p*

148 147-150小節，右手以十六分音符詮釋，第一主題主旋律穿插在當中 *mf*

151 151-157小節，右手發展第一主題片段 *cresc.* *molto cresc.*

154 151-157小節，左手在男低音的音域發展第二主題片段 *f* *ff*

尾奏，
像是一個濃縮的再現部

以E大調擴張的終止式結束全曲

第四章

《版畫》演奏詮釋

關於此作品的樂譜版本，較常使用的有「杜蘭版」、「全音版」和「阿爾弗雷德版」。雖然「杜蘭版」是德布西欽點的版本，但是此版本鮮少標記踏板記號。

「杜蘭版」《版畫》第一首〈塔〉只有第 11-14 小節與第 27-31 小節標示踏板記號；第二首〈格拉納達的黃昏〉於第 130-136 小節使用踏板記號；第三首〈雨中庭〉於最後三小節才出現踏板記號。雖然如此，踏板仍是不可避免的議題，因此接下來比較台灣演奏者較常使用的「全音版」與「阿爾弗雷德版」。

第一節 阿爾弗雷德版本和全音版本踏板比較

關於踏板的概念，季雪金認為：「要學習正確的手指技巧，應從頭腦開始而非手指本身；同樣的，要使用正確的踏板，是用耳朵去判斷而非腳。」¹⁰² 筆者將參考阿爾弗雷德版本與全音版本的對照，並提供個人的看法。

〈塔〉為四四拍的樂曲，第 1-10 小節以完全五度音程的持續低音，連續演奏十個小節。

阿爾弗雷德版本，第 1-10 小節。第 1-4 小節一個踏板。第 5 小節內聲部的和聲改變時，同時更換踏板。第 5-6 小節一個踏板、7-8 小節一個踏板。第 9-10 小節，於第 10 小節的第四拍更換踏板。此段落的踏板使用是為了延續持續低音的聲響。（譜例 4-1-1）

全音版本，第 1-10 小節。第 1 和 2 小節各換一次踏板，3-4 小節一個踏板、5-6 小節一個踏板。第 7-8 小節，在第 8 小節的第三拍，更換踏板。第 9-10 小節，於第 10 小節的第三拍更換踏板。此段落的踏板使用是為了配合樂句。（譜例 4-1-2）

筆者於第 1-10 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。開頭的最低音聲部以完全五度音程作為持續低音。第 1-4 小節一個踏板，第 5 小節內聲部的和聲改變，同時更換踏板。

¹⁰² Joseph Banowetz, *The Pianist's Guide to Pedaling* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 231.

【譜 4-1-1】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 1-10 小節

Alfred 版本，第 1-10 小節

Modérément animé (LH) *m.g.* (RH) *m.d.* *pp*

開頭的最低音聲部以一個完全五度作為pedal-point

a tempo

內聲部的和聲改變時更換踏板

a tempo *p*

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system shows measures 1-2 with a bass line pedal point. The second system shows measures 3-4 with a 'rit.' marking. The third system shows measures 5-6 with an 'a tempo' marking and a blue circle highlighting a chord change. The fourth system shows measures 7-10 with an 'a tempo' marking and a red vertical line indicating a pedal change. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

【譜 4-1-2】〈塔〉全音版本踏板記號，第 1-10 小節

全音版本，第1-10小節

1. Moderément animé
m.g.
pp m.d.
(una corda)
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
p

筆者於第 11-14 小節使用踏板的作法與兩個版本相同，但是筆者在 11-14 小

節的踏板使用比較淺，大約踩二分之一的深度，此處的踏板使用是為了使音響不會混濁。

阿爾弗雷德版本第 15-18 小節，踏板記號隨著右手每組和聲更換踏板。

全音版本第 15-18 小節，沒有標記任何踏板記號。

筆者於第 15-18 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。踏板記號隨著右手每組和聲更換踏板，為了使右手旋律清楚。(譜例 4-1-3)

【譜 4-1-3】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 15-18 小節

Alfred 版本，第 15-18 小節

Alfred 版本，第 15-18 小節

全音版本，第 15-18 小節

全音版本，第 15-18 小節

筆者於第 19-22 小節使用踏板的作法與兩個版本相同，左手最低音聲部於每小節更換一組和聲，踏板配合音型做更換。

阿爾弗雷德版本，第 23-26 小節為四小節一個踏板。踏板的使用是為了配合低音持續音。

全音版本，第 23-26 小節。第 23 小節加上弱音踏板，第 23-24 小節一個踏板，25-26 小節一個踏板。踏板的使用是為了配合樂句。(譜例 4-1-4)

筆者於第 23-26 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同，筆者認為此處的踏板功能是為了將同和聲的音響延續，所以四個小節一個踏板。但是在第 23 小節，筆者與全音版本一樣加入弱音踏板，為了呈現兩個 **P** 的力度記號。

【譜 4-1-4】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 23-26 小節

Alfred 版本，第 23-26 小節

全音版本，第 23-26 小節

第 27-31 小節兩個樂譜版本踏板記號相同，五個小節一個踏板。阿爾弗雷德版本，在 27 小節開始才加上弱音踏板。全音版本於第 23 小節已加入弱音踏板。(譜例 4-1-5)

【譜 4-1-6】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 32-36 小節

Alfred 版本，第32-36小節

30 *rit.* *m.g.*

33 (Without slowness) *Sans lenteur* *p*

【譜 4-1-7】〈塔〉全音版本踏板記號，第 32-36 小節

全音版本，第32-36小節

30 *rit.* *m.g.*

33 *sans lenteur* *p*

(Ped.)

筆者於第 37-40 小節使用踏板的作法與兩個版本相同，此處的踏板分很細。
全音版本在第 37 小節的時候，放掉弱音踏板。（譜例 4-1-8）筆者於此處踏板的

作法是為了配合左手的和聲變化。

【譜 4-1-8】〈塔〉全音版本踏板記號，第 37-40 小節

全音版本，第37-40小節，
第37小節的地方，放掉弱音踏板。

阿爾弗雷德版本，第 41-43 小節。第 41-42 小節一個踏板，第 43 小節一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合樂句分段的呈現。

全音版本，第 41-43 小節，每組和聲皆更換一次踏板。第 41 小節與 43 小節的音型相同，所使用的踏板也相同。此段落的踏板使用是配合和聲的變化。(譜例 4-1-9)

筆者於第 41-43 小節使用踏板的作法與全音版本相同。遇到不同和聲皆更換一次踏板，避免音響混濁。

【譜 4-1-9】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 41-43 小節

Alfred 版本，第 41-43 小節

The image shows a musical score for measures 41-43 of the piece 'The Tower' in Alfred's edition. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is marked with a forte dynamic (ff). Pedal markings are indicated by a vertical line with a horizontal bar at the bottom, labeled 'V'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4) above the notes.

全音版本，第 41-43 小節

The image shows a musical score for measures 41-43 of the piece 'The Tower' in the total edition. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is marked with a forte dynamic (ff). Pedal markings are indicated by a vertical line with a horizontal bar at the bottom, labeled 'V'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4) above the notes. Orange ovals are drawn around the notes in the treble clef staff, highlighting specific intervals or chords.

筆者於第 44 小節使用踏板的作法與兩個版本相同，一個小節一個踏板，為了保留第一組和弦的和聲音響。

阿爾弗雷德版本，第 45-49 小節。第 45 小節標示為密集與連續的踏板記號，意思是「運用像顫動的踏板」(flutter pedaling)。第 46 小節以左手橫向進行的和聲作為更換踏板之依據，換和聲同時更換踏板。

全音版本，第 45-49 小節。第 45 小節加入弱音踏板，同時在遇到有二度的音程時更換一次踏板。46 小節繼續保留弱音踏板，則延音踏板未標示踏板記號。
(譜例 4-1-10)

筆者於第 45-49 小節使用踏板的作法與全音版本較接近。左手發展第四素

材，所以筆者建議不要更換踏板，為了保持五聲音階音響的延續。

【譜 4-1-10】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 45-49 小節

Alfred 版本，第 45-49 小節

Musical score for Alfred's version, measures 44-49. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a descending bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. A red bracket highlights measures 45-49. Performance markings include *dim. molto* and *pp*. Pedal markings are shown as vertical lines with wavy bases. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

全音版本，第 45-49 小節

Musical score for the whole-tone version, measures 44-49. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a descending bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. A red bracket highlights measures 45-49. Performance markings include *dim. molto* and *pp*. Pedal markings are shown as vertical lines with wavy bases. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The instruction *una corda* is present. There are asterisks and a note **(Ped.なし)* in the bass line.

阿爾弗雷德版本，第 50-52 小節。50-51 小節一個踏板，52 小節一個踏板。

全音版本，第 50-52 小節。不同的和聲進行，皆更換一次踏板。此段落的踏板使用是為了避免和聲混濁。

筆者於第 50-52 小節使用踏板的作法接近阿爾弗雷德版本。50-51 小節一個

踏板，52 小節一個踏板，為了保持五聲音階的音響所以不更換踏板，但是筆者為了避免音色混濁，建議採取較淺的踏板詮釋。(譜例 4-1-11)

【譜 4-1-11】〈塔〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 50-52 小節

Alfred 版本，第 50-52 小節

全音版本，第 50-52 小節

第 53 小節像是進入再現部。第 53-68 小節與第 3-18 小節的音型是一模一樣的。

阿爾弗雷德版本的第 59-60 小節的踏板做了一點調整。59-60 小節與 9-10 小節的音型相同，踏板詮釋為兩個小節一個踏板，未更換踏板。(譜例 4-1-12)

全音版本，第 53-68 小節與第 3-18 小節的音型是一模一樣的，踏板用法也相同。

筆者於第 59-60 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同，配合樂句的進行，因此兩個小節一個踏板，中間未更換踏板。

【譜 4-1-12】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 59-60 小節與 9-10 小節做比較

第53小節開始，像是進入再現部。
Alfred版本，只有第59-60小節的踏板，做了一點調整

59-60小節與9-10小節的音型相同，踏板做了一點微調，
詮釋為兩個小節一個踏板，中間並未更換踏板

阿爾弗雷德版本，第 69-75 小節，每個小節皆更換一次踏板。(譜例 4-1-13)

全音版本，第 69-75 小節。第 69-72 小節，每個小節更換一次踏板。73-75 小節遇到換和聲就更換一次踏板。(譜例 4-1-14)

筆者於第 69-75 小節使用踏板的作法與全音版本相同。此段落踏板的使用是為了配合低音聲部的進行。73-75 小節遇到換和聲就更換一次踏板，避免和聲音響混濁。

【譜 4-1-13】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 69-75 小節

Alfred 版本，第 69-75 小節

The image displays a musical score for the piece 'The Tower' by Alfred, covering measures 68 to 75. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamic markings.

Measure 68: The piece begins with a piano (*p*) dynamic. A red bracket highlights the first measure, with the instruction "Animez un peu" (Animate a little) written above it. Pedaling instructions are shown as a vertical line with a horizontal bar at the bottom of the staff.

Measure 71: The music transitions to a *cresc.* (crescendo) and *molto* dynamic. The right hand features a complex melodic line with fingerings (1-5) and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Pedaling instructions are shown as a vertical line with a horizontal bar at the bottom of the staff.

Measure 74: The music reaches a fortissimo (*ff*) dynamic. The instruction "(always) toujours ff" is written above the staff. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 1, 1, 1). Pedaling instructions are shown as a vertical line with a horizontal bar at the bottom of the staff.

【譜 4-1-14】〈塔〉全音版本踏板記號，第 69-75 小節

全音版本，第69-75小節

阿爾弗雷德版本，第 76-79 小節一個踏板。此處的踏板使用是為了配合和聲行進。(譜例 4-1-15)

全音版本，第 76-79 小節。76 小節一個踏板，77-79 小節一個踏板。此處的踏板使用是為了配合樂句的段落進行。(譜例 4-1-16)

筆者於第 76-79 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。因為同一組和聲的緣故，所以踏板不做更換。

【譜 4-1-15】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 76-79 小節

Alfred 版本，第76-79小節

The image displays a musical score for three measures (74, 77, and 79) of a piece. The score is written for piano and includes various performance instructions and pedal markings. A red bracket on the right side of the page highlights the pedal markings for measures 76 through 79.

Measure 74: The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1 1). The left hand has a steady accompaniment. A *ff* (fortissimo) dynamic is indicated, with the instruction *(always) toujours ff* written above the staff. Pedal markings are shown as vertical lines with a horizontal bar below them.

Measure 77: The right hand continues with a similar melodic pattern. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *ff* and *dim.* (diminuendo). Pedal markings are present.

Measure 79: The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p (rit.)* (piano, ritardando). The left hand has a simple accompaniment with a *dim.* marking. Pedal markings are present.

【譜 4-1-16】〈塔〉全音版本踏板記號，第 76-79 小節

全音版本，第76-79小節

筆者於第 80-87 小節使用踏板的作法與兩個版本相同，80-81 小節一個踏板、82-83 小節一個踏板、84-85 小節一個踏板、86-87 小節一個踏板，建議樂句之間不更換踏板，為了保留左手旋律的音響延續。

阿爾弗雷德版本，第 88-94 小節。88-90 小節一個踏板，91-94 小節一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音持續音以及樂句的行進。(譜例 4-1-17)

全音版本，第 88-94 小節一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音持續音。(譜例 4-1-18)

筆者於第 88-94 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。此段落的低音持續音為升 C 音，通常為了配合低音持續音是不需要更換踏板，但是右手有三十二分音符，筆者為了避免左右手和聲音響混濁，因此 88-90 小節一個踏板，91-94 小節一個踏板，並使用較淺的踏板。

【譜 4-1-17】〈塔〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 88-94 小節

Alfred 版本，第 88-94 小節

The image displays a musical score for Alfred's version of 'The Tower' (塔), covering measures 88 to 94. The score is presented in four systems, each beginning with a measure number in a box: 88, 89, 91, and 93. The music is in G major and 4/4 time. The right-hand part consists of sixteenth-note triplets, while the left-hand part features a bass line with sustained notes. Pedal markings are indicated by vertical lines with horizontal bars underneath. The dynamic markings are 'più pp' at measure 88 and '(still more) encore plus pp' at measure 91. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 88, 89, 91, and 93.

【譜 4-1-18】〈塔〉全音版本踏板記號，第 88-94 小節

全音版本，第88-94小節

筆者於 95 小節至樂曲結束，此段落使用踏板的作法與兩個版本相同。低音皆為 B 音持續音，是為了延續和聲殘響。

〈格拉納達的黃昏〉為二四拍，以哈巴奈拉舞曲節奏貫穿全曲。

阿爾弗雷德版本，第 1-6 小節一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音持續音。

全音版本，第 1-6 小節一個踏板，同時加入弱音踏板。此段落的踏板使用

是為了配合低音持續音，加入弱音踏板是為了配合三個 P 的力度記號。

筆者於第 1-6 小節使用踏板的作法與全音版本相同。前六個小節同一組和聲，踏板的使用是為了延續低音持續音的聲響，同時加入弱音踏板是為了配合三個 P 的力度記號營造出神秘感。(譜例 4-1-19)

【譜 4-1-19】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 1-6 小節

Alfred 版本，第 1-6 小節

The image shows the first six measures of the Alfred edition of 'Granada'. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass clef part starts with a *ppp* dynamic and features a continuous bass line with a pedal point. The treble clef part has a melody with various ornaments and fingerings. A red bracket highlights the first six measures. A vertical red line is placed at the end of measure 6. Below the treble clef staff, there are performance instructions: *pp expressif et lointain* (expressive and distant) with a circled 'b' and a '3' below it. Fingering numbers like 1, 2, 3, 5, 1 are visible at the end of the piece.

全音版本，第 1-6 小節

The image shows the first six measures of the full tone version of 'Granada'. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass clef part starts with a *ppp* dynamic and features a continuous bass line with a pedal point. The treble clef part has a melody with various ornaments and fingerings. A red bracket highlights the first six measures. A vertical red line is placed at the end of measure 6. Below the bass clef staff, there are performance instructions: *pp expressif* with a circled '3' below it. The instruction *una corda* is written below the bass clef staff. Fingering numbers like 1, 2, 3, 4, 5 are visible at the end of the piece.

阿爾弗雷德版本，第 7-14 小節以橫向的和聲進行，配合音型更換踏板。踏板詮釋分很細，請參見譜例。(譜例 4-1-20)

全音版本，第 7-14 小節。第 7 小節第一拍後半拍，踩下踏板到第 8 小節一個踏板。第 9 小節第一拍後半拍，踩下踏板到第 10 小節第二拍放掉踏板。11-12 小節沒有踏板。於第 13 小節第一拍後半拍踩下踏板至第 14 小節第二拍放掉。此段落遇到十六分音符的地方幾乎不加上踏板，是為了避免和聲混濁。(譜例 4-1-21)

筆者於第 7-14 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。踏板分很細的原因是為了清楚地發展摩爾人之歌的旋律線。筆者認為若不使用踏板的情況下，比較難營造出譜上術語「富有表情的」(*expressif*) 的呈現。

【譜 4-1-20】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 7-14 小節

Alfred 版本，第 7-14 小節

The image shows a musical score for Alfred's version of 'Granada's Sunset' (Measures 7-14). The score is written for piano and bass. The piano part (top staff) features a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The bass part (bottom staff) provides harmonic support with various fingering patterns. A red bracket highlights measures 7-14, indicating the specific pedal markings discussed in the text. The markings include *pp* *expressif et lointain* (expressive and distant) and a circled '6'. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are provided for several notes in the bass line.

【譜 4-1-21】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 7-14 小節

全音版本，第7-14小節

阿爾弗雷德版本，第 15-16 小節一個小節一個踏板。此處踏板的使用是配合樂句。

全音版本，第 15-16 小節一拍一個踏板。此處踏板的使用是為了配合樂譜上標示的「漸慢」術語，使整體音樂性具有張力。

筆者於第 15-16 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。左手的哈巴奈拉節奏不應該受到踏板的干擾，倘若一拍一個踏板容易中斷其節奏，所以建議一個小節一個踏板。(譜例 4-1-22)

【譜 4-1-22】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 15-16 小節

Alfred 版本，第 15-16 小節

Musical score for Alfred version, measures 15-16. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 15 starts with a box containing the number 15. Above the first measure, the instruction "(held back) retenu" is written. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking "ppp" is present. Measure 16 is indicated by a bracket at the bottom right.

全音版本，第 15-16 小節

Musical score for the full tone version, measures 15-16. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 15 starts with a box containing the number 15. Above the first measure, the instruction "retenu" is written. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking "ppp" is present. Measure 16 is indicated by a bracket at the bottom right.

阿爾弗雷德版本，第 17-18 小節。第 17 小節第一拍沒有踏板，17 小節第二拍至 18 小節第一拍的踏板以虛線踏板表示，意思為「使用較淺的踏板或是只使用一半的踏板」(half or less than full depression of the damper pedal)。第 18 小節第二拍有兩組和聲，為了模仿吉他的刷和弦，所以兩組和聲各換一次踏板。

全音踏板，第 17-18 小節，第 17 小節一拍一個踏板，第 18 小節第一拍沒有踏板，18 小節第二拍有兩組和聲，模仿吉他的刷和弦，兩組和聲各換一次踏板。

筆者於第 17-18 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相似。在虛線的地方，筆者建議不使用踏板功能，為了模仿吉他刷和弦的音響效果。(譜例 4-1-23)

【譜 4-1-23】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 17-18 小節

Alfred 版本，第 17-18 小節

全音版本，第 17-18 小節

虛線踏板：「使用較淺的踏板或是只使用一半的踏板」

阿爾弗雷德版本，第 19-22 小節。第 19 小節到 20 小節第一拍使用虛線踏板。第 20 小節第二拍中有兩組和聲，模仿吉他的刷和弦，兩組和聲各換一次踏板。

全音版本，第 19-22 小節，19 小節一個踏板。20 小節第一拍沒有踏板，第二拍有兩組和聲，模仿吉他的刷和弦，兩組和聲各換一次踏板。

第 21-22 小節一個踏板，兩個版本的踏板記號相同。

筆者於第 19-22 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本接近。在虛線的地方，筆者選擇不使用踏板功能，為了模仿吉他刷和弦的音響效果，第 20 小節的最後兩個和弦的踏板使用為不同和聲各換一次踏板。21-22 小節為同一組和聲使用同一個踏板。（譜例 4-1-24）

【譜 4-1-24】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 19-22 小節

Alfred 版本，第 19-22 小節

The image shows a musical score for measures 19-22 of the Alfred version. It consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with *pp* (pianissimo). A dashed line with the number '8' above it spans across measures 20 and 21, indicating a pedal point. The bass staff has a long horizontal line under the notes, and the treble staff has a similar line. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

全音版本，第 19-22 小節

The image shows a musical score for measures 19-22 of the full version. It consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with *pp* (pianissimo). A dashed line with the number '8' above it spans across measures 20 and 21, indicating a pedal point. The bass staff has a long horizontal line under the notes, and the treble staff has a similar line. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are asterisks (*) under some notes in the bass staff, and a circled '3' under a note in measure 20.

筆者於第 23-28 小節使用踏板的作法與兩個版本相同，踏板的使用是為了配合連結線做保留，使和聲殘響不會消逝。

阿爾弗雷德版本，第 29-32 小節。第 29-30 小節、第 31-32 小節，與 17-18 小節的踏板使用方式相同，參考譜例 4-1-24。(譜例 4-1-25)

全音版本，第 29-32 小節。第 29-30 小節、第 31-32 小節，與 19-20 小節的踏板使用方式相同。(譜例 4-1-26)

筆者於第 29-32 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相似。此段落筆者選擇不使用踏板，是為了模仿吉他刷和弦的音響效果，第 30 和 32 小節的最後兩個和弦的踏板使用為不同和聲各換一次踏板。

【譜 4-1-25】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 29-32 小節

Alfred 版本，第 29-32 小節

27 *retenu*
dim. *p* *pp* *Tempo giusto*

31 *pp* *mf*

【譜 4-1-26】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 29-32 小節

全音版本，第 29-32 小節

Tempo giusto

29 *pp* *pp*

阿爾弗雷德版本，第 33-37 小節，踏板分法很細請參見譜例。此段落的踏板使用是為了配合運音法的分句。(譜例 4-1-27)

全音版本，第 33-37 小節，33 小節一個踏板，34 小節一個踏板，35-36 小節一個踏板，37 小節一拍一個踏板。(譜例 4-1-27)

筆者於第 33-37 小節使用踏板的作法與全音版本相同，此處踏板的使用是為了配合和聲音響的延展性。

【譜 4-1-27】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 33-37 小節

Alfred 版本，第 33-37 小節

Musical score for Alfred version, measures 31-37. The score is in G major and 3/4 time. It shows two systems of music. The first system starts at measure 31 with a piano (*pp*) dynamic. The second system starts at measure 34 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *p*. A red box highlights the pedal markings in measures 31, 34, 35, 36, and 37.

全音版本，第 33-37 小節

Musical score for the full version, measures 33-37. The score is in G major and 3/4 time. It shows two systems of music. The first system starts at measure 33 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system starts at measure 35 with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *p*. A red box highlights the pedal markings in measures 33, 34, 35, 36, and 37.

阿爾弗雷德版本，第 38-41 小節一個小節更換一次踏板。此段落的踏板使用是為了配合和聲完整性。

全音版本，第 38-41 小節皆為第一拍踩下踏板，第二拍的後半拍更換一次踏板。此段落的踏板使用是配合運音法的分句。

筆者於第 38-41 小節使用踏板的作法與全音版本相同，此段落的踏板使用是為了配合運音法的分句。(譜例 4-1-28)

【譜 4-1-28】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 38-41 小節

Alfred版本，第38-41小節

Très rythmé (Very rhythmic)
mf en augmentant beaucoup (greatly increasing in volume)

全音版本，第38-41小節 筆者建議此處踏板配合運音法(Articulation)使用

très rythmé
mf en augmentant beaucoup

阿爾弗雷德版本，第 42-49 小節。42-43 小節一個踏板。第 44-49 小節，一個小節一個踏板。此段落的踏板使用是配合右手的音型變化。(譜例 4-1-29)

全音版本，第 42-49 小節。42 小節至 43 小節第二拍後半拍更換踏板。44 小節一個踏板。45-49 小節每一拍更換一次踏板，此處的踏板使用是為了配合漸強漸弱的力度記號。(譜例 4-1-30)

筆者於第 42-49 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。42-43 小節更

換一次踏板，44-49 小節每小節皆更換一次踏板，踏板的使用是配合右手的和絃進行。

【譜 4-1-29】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 42-49 小節

Alfred 版本，第42-49小節

配合右手的圓滑線之音型，更換踏板

【譜 4-1-30】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 42-49 小節

全音版本，第42-49小節

阿爾弗雷德版本，第 50-51 小節一個小節一個踏板。(譜例 4-1-31)

全音版本，第 50-51 小節。50 小節於第二拍後半拍更換踏板。51 小節一拍更換一次踏板。(譜例 4-1-32)

筆者於第 50-51 小節使用踏板的作法與全音版本相同。建議踏板使用是為了配合運音法的分句。

【譜 4-1-31】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 50-51 小節

Alfred 版本，第 50-51 小節

【譜 4-1-32】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 50-51 小節

全音版本，第50-51小節

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 47, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 51, marked with *più dim.* (more diminuendo). Red brackets are drawn around the pedal markings in measures 50 and 51 of both systems. The pedal markings consist of asterisks and vertical lines placed below the bass staff. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

阿爾弗雷德版本，第 52-60 小節。第 52-56 小節，一個小節換一次踏板。57-59 小節，一拍更換一次踏板。60 小節一個踏板。(譜例 4-1-33)

全音版本，第 52-60 小節。第 52-56 小節，一拍更換一次踏板。57-58 小節，一拍一個踏板，在 58 小節處加入弱音踏板。59-60 小節一個踏板。(譜例 4-1-34)

筆者於第 52-60 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本接近。52-56 小節，踏板使用配合右手的和絃進行，每小節更換一次踏板。57-58 小節，踏板配合運音法的方式做使用。59-60 小節則與全音版本一樣，為了延續升 C 音的哈巴奈拉節奏與和聲音響。

【譜 4-1-33】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 52-60 小節

Alfred 版本，第 52-60 小節

50 *dim.* *più dim.*

54 *p*

58 *pp* *p espressif* *pp* *una corda*

57-58小節，踏板配合運音法的方式做使用

【譜 4-1-34】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 52-60 小節

全音版本，第 52-60 小節

51 *più dim.*

56 *p* *pp* *una corda*

59-60小節，延續升C音的哈巴奈拉節奏和聲之音響

筆者於第 61-66 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。此處的踏板遇到有連結線的地方配合和聲做保留，為了使和聲音響不會消逝。

阿爾弗雷德版本，第 67-73 小節，此處的踏板遇到有連結線的地方配合和聲做保留，為了使音響不會消逝。(譜例 4-1-35)

全音版本，第 67-73 小節。67-72 小節，每一拍更換一次踏板。73 小節一個踏板，並且放掉弱音踏板。(譜例 4-1-36)

筆者於第 67-73 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。建議遇到有連結線的地方，踏板配合和聲做保留，踏板使用是為了讓和聲音響可以延續。

【譜 4-1-35】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 67-73 小節

Alfred 版本，第 67-73 小節

遇到有連結線的地方，踏板配合和聲做保留

(with more abandon)
1° Tempo (avec plus d'abandon) ©

67

72

【譜 4-1-36】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 67-73 小節

全音版本，第67-73小節

Tempo I (avec plus d'abandon)

67 *pp*

72 *f* *Cyssc.* *tre corde*

阿爾弗雷德版本，第 74-77 小節。74 小節第一拍一個踏板，74 小節第二拍至 75 小節遇到有連結線的地方，踏板配合和聲做保留。76 小節一拍更換一次踏板，77 小節第二拍後半拍更換踏板。

全音版本，第 74-77 小節。74 小節一拍更換一次踏板。75 小節第一拍一個踏板，第二拍有兩組和聲，各換一次踏板。76 小節一拍更換一次踏板。77 小節第一拍一個踏板，第二拍有兩組和聲各更換一次踏板。

第 78-81 小節，兩個版本的踏板記號詮釋相同。第 78-81 小節，78 小節第一拍一個踏板，遇到有連結線的地方，踏板配合和聲做保留。第 80、81 小節皆為第一拍一個踏板，第二拍有兩組和聲，各更換一次踏板。

筆者於第 74-81 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同，遇到有連結線的地方，踏板配合和聲做保留。(譜例 4-1-37)

【譜 4-1-37】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 74-81 小節

Alfred 版本，第 74-81 小節

遇到有連結線的地方，踏板配合和聲做保留

The image displays three systems of musical notation for the Alfred version of 'Granada's Sunset', measures 74 through 81. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 74 begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass line features a triplet of eighth notes. Measure 76 includes dynamic markings: *p* (piano) and *cresc.* (crescendo) in the treble, and *pp subito* (pianissimo subito) in the bass. Measure 80 starts with *poco cresc.* (poco crescendo) in the treble and *mf* (mezzo-forte) in the bass. The score is annotated with red vertical lines and brackets. One bracket spans from the end of measure 74 to the end of measure 76, and another spans from the end of measure 78 to the end of measure 80. These brackets indicate where the sustain pedal should be held to connect phrases across measures. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

全音版本，第74-81小節

72

f

p *cresc.*

tre corde

77

pp subito

doco cresc.

una corda

tre corde

阿爾弗雷德版本，第 82-95 小節。82-86 小節的踏板使用是為了配合和聲變化；87-95 小節的踏板是為了配合運音法的使用。

全音版本，第 82-95 小節。此段落的踏板使用是為了配合和聲變化。（譜例 4-1-38）

筆者詮釋第 82-95 小節踏板。第 82-91 小節踏板與阿爾弗雷德版本接近，但 92-95 小節阿爾弗雷德版本的作法為「使用一半的踏板」。筆者於此段落選擇不使用踏板，為了是模仿吉他刷和弦的音響效果。93 小節最後兩個和弦，不同和聲各換一次踏板。第 94-95 小節使用比較淺的踏板。95 小節的最後兩個和弦，不同和聲各更換一次踏板。

【譜 4-1-38】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第82-95小節

Alfred版本，第82-95小節

Musical score for Alfred version, measures 82-95. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *poco cresc.*, *mf*, *f*, *dim.*, *p*, and *pp*. A red box highlights measures 82-85, and another red box highlights measures 92-95. The tempo marking *Tempo giusto* is present at measure 92. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

全音版本，第82-95小節

Musical score for the full score version, measures 82-95. This version includes detailed fingerings and pedal markings for both hands. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *dim.*, *p*, and *pp*. A red box highlights measures 82-85, and another red box highlights measures 92-95. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings. The marking *una corda* is present at the end of the score.



阿爾弗雷德版本，第 96-108 小節。此段落的踏板使用是為了配合右手最高聲部的和絃變化。(譜例 4-1-39)

全音版本，第 96-108 小節。此段落的踏板使用是為了配合運音法的分句。(譜例 4-1-40)

筆者於第 96-108 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本接近。96-97 小節的力度記號為兩個 P，使用較淺的踏板。98-106 小節，每個小節更換一次踏板，此段落為三行譜，速度方面建議從容不迫的彈奏，不建議一直更換踏板，透過踏板保留和聲，呈現延續和聲之音響。108-109 小節，兩個小節一個踏板是為了延續 E 音音響。

【譜 4-1-39】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 96-108 小節

Alfred 版本，第96-108小節



101 (8)

106 (8)

(Light and distant)
Léger et lointain
(la $\text{♩} = \text{♩}$ de la mesure précédente) ③

【譜 4-1-40】〈格拉納達的黃昏〉全音版本踏板記號，第 96-108 小節

全音版本，第96-108小節

96

pp

101

阿爾弗雷德版本，第 109-112 小節，變為三四拍，沒有踏板記號，為了模仿響板的音色。

全音版本，第 109-112 小節，變為三四拍。109、110、111 小節，只有每小節的第一拍有踏板，而 112 小節沒有踏板，此處的踏板運用是為了模仿響板的音色。

筆者於第 109-112 小節踏板與全音版本相同。此段落為了模仿響板的效果，所以不使用踏板。同時為了增加音色的彈性，於每小節的第一音加入踏板，使音響不要太乾。(譜例 4-1-41)

【譜 4-1-41】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 109-112 小節

Alfred 版本，第109-112小節

全音版本，第109-112小節

The image shows a musical score for measures 109-112. The top system covers measures 106-109, and the bottom system covers measures 110-112. The score is in G major and 3/4 time. It features piano (pp) and bass staves. A red bracket highlights measures 109-112, with the instruction "Léger et lointain [la ♩ de la mesure précédente]" above it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

阿爾弗雷德版本，第 113-114 小節，變回二四拍，113 小節一個踏板，114 小節一拍一個踏板。114 小節的踏板，一直留到 115 小節第一拍。

全音版本，第 113-114 小節，113 小節一拍一個踏板。114 小節，第一拍一個踏板，第二拍有兩組和聲，各換一次踏板。(譜例 4-1-42)

筆者於第 113-114 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。建議踏板使用配合運音法的分句。114 小節的踏板一直留到 115 小節第一拍，為了延續和聲音響。

【譜 4-1-42】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 113-114 小節

Alfred 版本，第113-114小節

113

1° Tempo

Léger et lointain
(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)ⓐ

p *più p* *pp*

114小節的踏板，一直留到115小節第一拍

全音版本，第113-114小節

Tempo I

Léger et lointain
[la ♩ = ♩ da la mesure précédente]

p *più p* *pp*

阿爾弗雷德版本，第 115-118 小節變成三四拍，沒有使用踏板記號。

全音版本，第 115-118 小節。第 115-118 小節變成三四拍，115、116、117 小節，只有每小節的第一拍有踏板。118 小節沒有踏板。

筆者於第 115-118 小節使用踏板的作法與全音版本相同。為了模仿響板的音色和達到譜上術語「遙遠的」(lointain)的效果，此段落不建議頻繁使用踏板，只在每小節第一個和弦音上加上踏板，其餘皆不使用踏板。(譜例 4-1-43)

【譜 4-1-43】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 115-118 小節

Alfred 版本，第 115-118 小節

全音版本，第 115-118 小節

為了模仿響板之聲響，以及達到譜上術語標示的「遙遠的」(lointain)效果，此段落不建議頻繁使用踏板，只在每小節第一個和弦音上加上踏板，其餘皆不使用踏板

阿爾弗雷德版本，第 119-129 小節。第 119 小節變回二四拍，119-120 小節一拍一個踏板。121 小節，右手每組和聲皆更換一次踏板。121 小節的踏板保留至 122 小節。122-123 小節一個踏板。124-125 小節，兩個小節一個踏板。126-127 小節，一個小節一個踏板。128 小節第一拍到第二拍放掉踏板。第 129 小節沒有踏板。此處的踏板使用是為了配合低音聲部的和聲變化。

全音版本，第 119-129 小節。119-120 小節，一拍更換一次踏板，為了配合樂句的分句。121 小節為連續不同和聲因此不使用踏板，運用手指踏板 (finger

pedal) 功能。122-123 小節，兩個小節一個踏板。124-125 小節，兩個小節一個踏板。126、127、128 小節，一個小節一個踏板。129 小節沒有踏板。此處的踏板使用是為了配合低音聲部的和聲變化。

筆者於第 119-129 小節使用踏板的作法與全音版本相同。此處的踏板使用是為了配合低音聲部的和聲變化。(譜例 4-1-44)

筆者於第 130-136 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。第 130、131、132 小節，一個小節各一個踏板。133-136 小節，一個踏板保留到樂曲結束。130、131、132 小節，遇到不同和弦時更換踏板，所以一個小節一個踏板。133-136 小節，皆為同一個和聲，一個踏板保留到樂曲結束。此段落的踏板是為了配合低音聲部的和聲變化。

【譜 4-1-44】〈格拉納達的黃昏〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 119-129 小節

Alfred 版本，第 119-129 小節

The image displays two systems of a piano score. The first system starts at measure 119, marked '1^o Tempo'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p*, *dim.*, *piu dim.*, and *pp*. Performance instructions include '(beginning tempo) Mouv: du debut' and '(RH) m.d.' with 'ppp' below it. The second system starts at measure 124, with dynamics *m.g.*, *m.d.*, and *m.g.*. It concludes with the instruction '(disappearing) en allant se perdant'.

全音版本，第119-129小節

The image shows a musical score for piano, measures 119-129. The score is in 2/2 time and features dynamic markings such as *p*, *dim.*, *più dim.*, *m.g.*, *ppp*, and *m.d.* It includes performance instructions like "Tempo I" and "Mouvt du début". The notation shows complex chordal textures and melodic lines in both hands, with various articulation marks and fingerings indicated.

〈雨中庭〉為二二拍，一般二二拍子分成兩大拍來計算，但是為了方便討論，筆者於經常更換踏板的地方以四小拍的方式敘述。

阿爾弗雷德版本，第 1-5 小節。第 1-3 小節，沒有踏板。第 4-5 小節，此處分為四小拍，皆為第一小拍沒有踏板，第二小拍加入踏板，第三小拍更換踏板，第四小拍時放掉踏板，此處的踏板運用是為了配合漸強與漸弱的力度變化。

全音版本，第 1-5 小節。第 1-3 小節，只有開頭第一小節的第一個音有踏板記號，為了讓開頭音有彈性及往前推進的動力。同時加入弱音踏板。第 4、5 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。

筆者於第 1-5 小節使用踏板的作法與全音版本相同。第 1-3 小節，只有開頭第一小節的第一個音有踏板記號，讓開頭音有彈性及往前推進的動力；左手的八分音符有加入斷奏記號，所以此處不建議使用踏板。第 4、5 小節，更換和弦同時更換踏板，此處踏板皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。（譜例 4-1-45）

【譜 4-1-47】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 6-15 小節

全音版本，第6-15小節 配合左手最低聲部更換pedal-point時，於第一音加入踏板

阿爾弗雷德版本，第 16-21 小節皆為第一小拍和第二小拍，各一個踏板。第三和第四小拍，兩小拍一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合左手低音聲部的和聲變化。(譜例 4-1-48)

全音版本，第 16-21 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合左手的音程行進，為了強調增減音程進行的和聲音響。(譜例 4-1-49)

筆者於第 16-21 小節使用踏板的作法與全音版本相同。皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。此段落踏板使用是為了配合音程的和聲變化以及低音持續音的進行，加強增減音程的和聲色彩變化。

【譜 4-1-48】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 16-21 小節

Alfred 版本，第16-21小節

【譜 4-1-49】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 16-21 小節

全音版本，第16-21小節

阿爾弗雷德版本，第 22-26 小節。第 22、23 小節皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。第 24 小節一個踏板，保留至第 25 小節的第一拍時放掉踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音持續音。(譜例 4-1-50)

全音版本，第 22-26 小節。第 22、23 小節皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。此處踏板的使用是為了配合低音持續音。第 24 小節一個踏板，保留至第 25 小節的第四小拍時更換踏板。第 26 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。此處踏板的使用是為了配合重音記號加強音色變化。(譜例 4-1-51)

筆者於第 22-26 小節使用踏板的作法與全音版本相同。第 22、23 小節皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板，踏板的使用是為了配合低音持續音。24-26 小節皆為同一組和弦，為了配合譜上標示的漸弱以及強調重音的使用，建議使用踏板做不同音色的層次變化。

【譜 4-1-50】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 22-26 小節

Alfred 版本，第 22-26 小節

The image shows a musical score for Alfred's version of 'Rain in the Courtyard' (雨中庭), measures 22-26. The score is in G major and 3/4 time. Measures 22-24 are marked 'molto cresc.' and measure 25 is marked 'dim. molto'. Measure 26 is marked 'pp'. The score shows piano accompaniment with a bass line and a treble line. Red brackets highlight the pedal markings: one bracket under measures 22-24 and another under measures 25-26. The bass line in measures 22-24 has a sustained note in the left hand, and in measures 25-26, the bass line has a sustained note in the right hand.

【譜 4-1-51】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 22-26 小節

全音版本，第22-26小節

第22、23小節，踏板的使用是為了配合低音持續音

24-26小節為同一組和弦，踏板的使用為了配合譜上標示的漸弱以及強調重音

阿爾弗雷德版本，第 27-36 小節。27-32 小節沒有標示踏板記號。33、34 小節皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。35-36 小節，沒有標示踏板記號。（譜例 4-1-52）

全音版本，第 27-36 小節。27、28、29 小節皆為第一大拍一個踏板，第二大拍沒有踏板。30 小節沒有標示踏板記號。31 小節分成四小拍，第一、第二小拍，兩小拍一個踏板；第三、第四小拍，各一個踏板。32 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。33、34 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。35-36 小節，一個小節一個踏板。（譜例 4-1-53）

筆者於第 27-36 小節使用踏板的作法與全音版本相同。27、28、29 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍沒有踏板；通常遇到有斷奏的地方建議不使用踏板，目的是為了使和聲音響乾淨，但在第一大拍筆者建議加入踏板是為了使和聲音響不會太乾。30 小節譜上音皆標示斷奏記號，建議不使用踏板避免聲音混濁。31-32 小節建議每組音型皆更換一次踏板。33、34 小節，皆為第一大

拍一個踏板，第二大拍一個踏板。35-36 小節，一個小節一個踏板。

【譜 4-1-52】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 27-36 小節

Alfred 版本，第 27-36 小節

25 *dim. molto* *pp*

28 3 3 3 5

31 *subito f* 4

34 *dim. molto*

【譜 4-1-53】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 27-36 小節

全音版本，第27-36小節

建議每組音型皆更換踏板，詮釋同時有重音記號和斷奏記號之標示

筆者於第 37-42 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。37-42 小節皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音聲部的和聲變化。

阿爾弗雷德版本，第 43-51 小節。43 小節的第一小拍和第二小拍一個踏板；

第三小拍、第四小拍各一個踏板。44 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。45、46 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。47-49 小節，三個小節一個踏板。50 小節的第一、二小拍一個踏板，第三小拍、第四小拍各一個踏板。51 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。此段落得踏板使用是為了配合低音聲部的和聲進行以及低音持續音的功能。(譜例 4-1-53)

【譜 4-1-54】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 43-51 小節

Alfred 版本，第43-51小節

全音版本，第 43-51 小節。43 小節的第一小拍和第二小拍為一個踏板；第三小拍、第四小拍各一個踏板。44 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。

45、46 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。47 小節的踏板保留至 49 小節第二大拍時更換踏板。50 小節的第一小拍和第二小拍一個踏板；第三小拍、第四小拍各一個踏板，並在第 50 小節第一拍加入弱音踏板。51 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。此段落的踏板是為了配合左手低音聲部的進行。(譜例 4-1-54)

筆者詮釋第 43-51 小節踏板與全音版本相近。43-44 小節，左手每組和聲皆更換一次踏板。45-46 小節，踏板配合音型做更換。47-49 小節，踏板配合左手低音持續音，建議踏板保留至 49 小節結束，為了延續和聲音響。50-51 小節，左手每組和聲皆更換一次踏板，為了避免音響混濁。

【譜 4-1-55】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 43-51 小節

全音版本，第43-51小節

筆者詮釋第43-51小節踏板，與全音版本相近

左手每組和聲皆更換一次踏板

左手每組和聲皆更換一次踏板

筆者詮釋47-49小節，配合左手最低音聲部Pedal-point
建議踏板保留至49小節結束，延續和聲音響

筆者於第 52-55 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。全音版本在第 53 小節時放掉弱音踏板，為了達到漸強的力度變化。（譜例 4-1-55）

【譜 4-1-56】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 52-55 小節

全音版本，第52-55小節

筆者於第 56-63 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。56-58 小節第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。59 小節分成四小拍，四個小拍皆更換一次踏板。60-62 小節的第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。63 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。56-58 小節，配合左手最低音聲部更換踏板。59 小節分成四小拍，每小拍皆為不同和弦，每組和聲皆更換一次踏板，為了使音響乾淨清楚。

筆者於第 64-70 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。64-70 小節，皆分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。此段落為一連串的半音進行，遇到不同和弦皆更換一次踏板，為了避免和聲音響混濁。

阿爾弗雷德版本，第 71-74 小節。71-72 小節，兩個小節一個踏板。73 小節一個踏板。74 小節一個踏板。此處踏板的使用是為了配合力度的變化。（譜例 4-1-56）

全音版本，第 71-74 小節。71 小節一個踏板、72 小節一個踏板，此處的踏板使用為了強調重音記號。73-74 小節兩個小節一個踏板，此處譜上標示「冷靜、安寧的」（*en se calmant*）術語。因此踏板不做更換，是為了配合此術語的使用。（譜例 4-1-57）

筆者於第 71-74 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。遇到同一組和聲建議保留踏板，踏板的使用是為了和聲音響的延展性。

【譜 4-1-57】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 71-74 小節

Alfred 版本，第 71-74 小節

【譜 4-1-58】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 71-74 小節

全音版本，第 71-74 小節

阿爾弗雷德版本，第 75-82 小節。75 小節一個踏板。76-78 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。79-80 小節，兩個小節一個踏板。81-82 小

節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。踏板的使用是配合左手低音的持續音進行。(譜例 4-1-58)

全音版本，第 75-82 小節。第 75 小節加上弱音踏板。76-78 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。79 小節一個踏板。80 小節一個踏板。81 小節的第一大拍一個踏板，第二大拍的踏板保留到 82 小節結束。踏板的使用是配合左手的和聲變化。(譜例 4-1-58)

筆者於第 75-82 小節使用踏板的作法與全音版本相同。踏板的使用是為了強調左手最低音聲部的旋律進行。

【譜 4-1-59】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 75-82 小節

Alfred 版本，第 75-82 小節

(less strict)
moins rigoureux

75 1° Tempo *pp*

78

81 *(gently expressive)*
P doucement expressif

【譜 4-1-60】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 75-82 小節

全音版本，第75-82小節

Tempo I (moins rigoureux)

踏板的使用是配合左手和聲音型變化

75 *pp*
una corda

78

81 *p doucement expressif*

阿爾弗雷德版本，第 83-89 小節。83-83 小節，一個小節一個踏板。87 小節分成四小拍，第一小拍的踏板保留到第四小拍更換踏板。87 小節的第四小拍繼續保留至 88 小節的第二大拍。88 小節的第二大拍保留踏板至 89 小節的第二大拍。此段落踏板的使用是為了配合低音聲部的和聲變化。（譜例 4-1-59）

全音版本，第 83-89 小節。83-87 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。87 小節的第二大拍的踏板，保留至 88 小節的第二大拍。88 小節的第二大拍踏板，繼續保留至 89 小節結束。此處的踏板使用是配合拍點的進行。（譜例 4-1-60）

筆者於第 83-89 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。踏板的使用是為了加強左手旋律線條的進行。

【譜 4-1-61】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 83-89 小節

Alfred 版本，第83-89小節

81

(gently expressive)
P doucement expressif

84

2

1 2 3 4
5 2 5 4

87

(held back)
retenu

mf

dim.

3

【譜 4-1-62】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 83-89 小節

全音版本，第83-89小節

阿爾弗雷德版本，第 90-99 小節。接續 89 小節，從 89 小節的第二大拍到 90 小節第一大拍更換踏板。90 小節一個踏板。91-93 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。94-95 小節，一個小節一個踏板。96-97 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。98 小節一個踏板。99 小節一個踏板保留至第 100 小節的第一大拍。(譜例 4-1-61)

全音版本，第 90-99 小節。90 小節的第一大拍的踏板保留至 91 小節的第二

大拍。91 小節第二大拍一個踏板。92-93 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。94-95 小節，一個小節一個踏板。96-97 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。98-99 小節，一個小節一個踏板。踏板的使用是為了配合左手低音聲部的旋律進行。(譜例 4-1-62)

筆者於第 90-99 小節使用踏板的作法與全音版本相同。

【譜 4-1-63】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 90-99 小節

Alfred 版本，第 90-99 小節

The image displays a musical score for the piece '雨中庭' (Rain in the Courtyard) by Alfred, specifically measures 90 through 99. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (pp), articulations (accents, slurs), and tempo markings ('a tempo', '1° Tempo (mysterious) (mystérieux)'). A red bracket on the left side of the score indicates the pedal markings used in this section.

【譜 4-1-64】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 90-99 小節

全音版本，第90-99小節

阿爾弗雷德版本，第 100-115 小節。100-101 小節，兩個小節一個踏板。102-115 小節，皆為一個小節一個踏板。第 115 小節的踏板保留至 116 小節第一大拍。此段落的踏板使用是為了配合右手的音型變化。（譜例 4-1-63）

全音版本，第 100-115 小節。100-101 小節，兩個小節一個踏板。102-103 小節，兩個小節一個踏板。104-105 小節，兩個小節一個踏板。106-107 小節，

兩個小節一個踏板。108-109 小節，兩個小節一個踏板。110-111 小節，兩個小節一個踏板。112-115 小節皆為一個小節一個踏板。此段落踏板使用是為了配合左手低音持續音，延續低音聲部的和聲音響。(譜例 4-1-64)

筆者於第 100-115 小節使用踏板的作法與全音版本相同。100-111 小節，踏板配合左手低音的持續音，因此踏板詮釋為兩個小節一個踏板。112-115 小節建議一個小節更換一次踏板，若於每個和弦更換一次踏板，容易破壞和聲音響的延續，此處踏板的使用是為了強調旋律線條的進行。

【譜 4-1-65】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 100-115 小節

Alfred版本，第100-115小節

1^o Tempo ^(mysterious) _(mystérieux)

99 *pp* *sos.*

102

106 *cresc.* *molto*

110 *la m.g. en dehors (bring out the LH)*

114 *f* *ip sos.*

【譜 4-1-66】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 100-115 小節

全音版本，第100-115小節

Tempo I (mystérieux)

99

102

106

110

114

pp

cresc.

molto

la m.g. en dehors

tre corde

f

阿爾弗雷德版本，第 116-125 小節。116 小節分成四小拍，踏板於第二小拍

保留至 119 小節第一大拍。119-120 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。121 小節，分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。此段落踏板的使用是配合力度記號的變化。(譜例 4-1-65)

全音版本，第 116-125 小節。116-117 小節，兩個小節一個踏板。118-121 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。第 122-123 小節，兩個小節一個踏板。124 小節一個踏板，同時加入弱音踏板。125 小節一個踏板。踏板的使用是為了配合和聲變化(譜例 4-1-66)

筆者於第 116-125 小節使用踏板的作法與全音版本相近。116-117 小節為同一組和聲，所以踏板不做更換。118-121 小節一個踏板，此處踏板的使用為了讓減七和弦的聲響更有張力，因此建議中間不需要更換踏板。122-125 小節踏板的使用是為了強調左手最低音聲部的音響變化。

【譜 4-1-67】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 116-125 小節

Alfred 版本，第 116-125 小節

The image displays a musical score for measures 114 to 125 of the piece 'Rain in the Courtyard' by Alfred. The score is written for piano and treble clef. Measure 114 is marked with a forte (f) dynamic and a '5' fingering. Measure 117 is marked 'rapide (fast)'. A red bracket highlights the pedal markings from measure 116 to 125, including 'up sos.' and '8'. The score shows various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

120 *retenu*
dim. *p* *più p* *pp*
tr *tr* *tr* *tr*

【譜 4-1-68】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 116-125 小節

全音版本，第116-125小節

114 *f*
rapide
f
retenu
dim. *p* *più p* *pp*
tr *tr* *tr* *tr*
una corda

阿爾弗雷德版本，第 126-132 小節。126 小節開始至 128 小節的中間出現密

集、緊湊的踏板記號，運用「像顫動的踏板」。129 小節一個踏板。130-132 小節，一個小節一個踏板。(譜例 4-1-67)

全音版本，第 126-132 小節。126-129 小節，四個小節一個踏板。130-132 小節，三個小節一個踏板。(譜例 4-1-68)

筆者於第 126-132 小節使用踏板的作法與全音版本相同。126-129 小節與 130-132 小節皆為同一組和聲音型，為了延續和聲音響，建議中間不更換踏板。

【譜 4-1-69】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 126-132 小節

Alfred 版本，第 126-132 小節

(getting faster until the end)
en animant jusqu'à la fin

126 1° Tempo

rf > *p*

p

p

130

rf > *p*

p

cresc.

31

【譜 4-1-70】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 126-132 小節

全音版本，第126-132小節

a tempo - en animant jusqu'à la fin

126 *tre corde* *f* *p* *p* *

130 *f* *p* *p* *cresc.* *

阿爾弗雷德版本，第 133-135 小節，三個小節一個踏板。踏板使用是為了配合和聲的進行。

全音版本，第 133-135 小節。133-134 小節，兩個小節一個踏板。135 小節，第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。（譜例 4-1-69）

筆者於第 133-135 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。133-135 小節為同一組和聲，踏板使用是為了配合和聲的進行。

【譜 4-1-71】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本和全音版本踏板記號，第 133-135 小節

Alfred 版本，第 133-135 小節

全音版本，第 133-135 小節

筆者於第 136-139 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。136 小節分成四小拍，第一小拍和第二小拍一個踏板；第三小拍、第四小拍，各換一次踏板。137 小節分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。138 小節，第一小拍和第二小拍一個踏板；第三小拍、第四小拍，各換一次踏板。139 小節，分成四小拍，四小拍皆更換一次踏板。此處踏板的使用是為了配合左手低音聲部的和弦進行。

筆者於第 140-142 小節使用踏板的作法與兩個版本相同。140-141 小節，兩個小節一個踏板。142 小節，第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。此處踏板的使用是配合和聲的進行。

第 143-146 小節使用踏板的作法與第 136-139 小節相同。

阿爾弗雷德版本，第 147-150 小節。147 小節，第一大拍一個踏板，第二大

拍一個踏板。148 小節，分成四小拍，第一小拍和第二小拍一個踏板；第三小拍、第四小拍各換一次踏板，此處踏板使用是為了配合裝飾音的彈奏。149 小節，第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。150 小節，分成四小拍，第一小拍和第二小拍一個踏板；第三小拍、第四小拍各換一次踏板，此處踏板使用是為了配合裝飾音的彈奏。（譜例 4-1-72）

全音版本，第 147-150 小節，皆為第一大拍一個踏板，第二大拍一個踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音聲部的進行。（譜例 4-1-73）

筆者於第 147-150 小節使用踏板的作法與全音版本相同。左手每更換一組和絃就更換一次踏板。此段落的踏板使用是為了配合低音聲部的進行。

【譜 4-1-72】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 147-150 小節

Alfred 版本，第147-150小節

145 *dim.* 4

148 *mf*

149 *p*

150 *p*

【譜 4-1-73】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 147-150 小節

全音版本，第147-150小節

阿爾弗雷德版本，第 151-157 小節。151-154 小節，四個小節一個踏板。

155-157 小節結束，三個小節一個踏板，在 E 和弦上做分解和弦，並以休止符結束此曲，使用一個踏板保留住和聲的殘響。（譜例 4-1-72）

全音版本，第 151-157 小節。151-154 小節，四個小節一個踏板。155-156 小節，兩個小節一個踏板。157 小節一個踏板。此處踏板的使用是為了讓和聲音響不受和聲外音干擾。（譜例 4-1-73）

筆者於第 151-157 小節使用踏板的作法與阿爾弗雷德版本相同。因 151-154 小節的左手低音持續音皆為升 F 音，筆者建議踏板保留不做更換。155-157 小節最低音建立在 E 音上，所以三個小節一個踏板，為了延續 E 音的聲響。157 小節以休止符結束此曲，使用踏板保留住和聲殘響。

【譜 4-1-74】〈雨中庭〉阿爾弗雷德版本踏板記號，第 151-157 小節

Alfred版本，第151-157小節

Musical score for Alfred version of 'Rain in the Courtyard' measures 151-157. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system covers measures 151-153, and the second system covers measures 154-157. The right hand (RH) plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand (LH) provides harmonic support with chords and single notes. Pedal markings are indicated by vertical lines with a horizontal bar underneath. Dynamics include *cresc.*, *molto cresc.*, *f*, and *ff*. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

【譜 4-1-75】〈雨中庭〉全音版本踏板記號，第 151-157 小節

全音版本，第151-157小節

Musical score for the full version of 'Rain in the Courtyard' measures 151-157. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system covers measures 151-153, and the second system covers measures 154-157. The right hand (RH) plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand (LH) provides harmonic support with chords and single notes. Pedal markings are indicated by vertical lines with a horizontal bar underneath. Dynamics include *cresc.*, *molto cresc.*, *f*, and *ff*. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

第二節 其他音樂面向的詮釋

由於《版畫》的力度記號標示頻繁，因此筆者將三首作品分別做了力度記號之表格，為了呈現整部作品的發展脈絡。以下為《版畫》三首作品的演奏詮釋。

壹、〈塔〉演奏詮釋

譜上第 1 小節標示的力度記號為兩個 P，筆者設定故事發生在猶如山中煙霧縹緲的鐘塔上。於第 3 小節譜上標題「細緻的沒有任何差別」(*délicatement et presque sans nuance*) 術語，因此以指腹輕柔圓滑奏的方式觸鍵。第 1-3 小節，節奏方面以拍點較自由的方式進入。第 3-14 小節，3-6 小節右手為上行的音型，音型的堆疊如同東方「塔」的形狀；左手模仿微弱鐘聲，以手腕略低的方式以及指腹輕柔方式彈奏。3-10 小節左手持續低音的和弦，就像甘美朗樂團的聲部進行，是多聲部的鐘聲合奏。第 7-14 小節暗藏在中聲部的主旋律須以圓滑奏的方式凸顯。第 11 小節以弱奏開始，右手是八度三連音斷奏的伴奏音型；左手旋律建立在黑鍵的五聲音階上，雙手樂句以對位的橫向旋律的進行。第 16 小節筆者於次強拍的樂句中為了凸顯右手高音聲部旋律線，因此採用琶音分解的方式去延長高音聲部的聲音。第 23-26 小節雙手以三對二的交錯拍節奏進行，譜上標示兩個 P 的力度記號，同時標以「仍然生氣蓬勃的」(*toujours animé*) 的術語，此段落以觸鍵輕柔的方式彈奏，並運用手臂施力的方式往前推進彈奏。第 19-22 小節的最低音模仿鐘聲的音響，左手最低聲部的八度音程以手臂施力的方式彈奏。第 33-36 小節左手運用切分音節奏模仿鐘聲，以指腹貼鍵的方式彈奏；右

手為五聲音階組成的旋律線條，以手臂的重量施力，使音樂流動如同歌唱般。第 37 小節標以「澄淨且明亮的音色」(*dans une sonorité plus claire*) 彈奏，右手音型的堆疊如同東方「塔」有稜有角的形狀；左手為五聲音階旋律，以手臂施力的方式彈奏和弦。第 37-40 小節，力度變化從一個 P 漸強至 41 小節的兩個 F 的強度，象徵東方「塔」層層堆疊以及聳立於山林間的模樣。第 44-49 小節，於 44 小節的第二拍開始，左手內聲部的切分音節奏與右手的「十六分音符、十六分音符、八分音符」的音型配合，雙手樂句模仿山林鐘響與鳥鳴纏繞的和聲效果。第 50-52 小節左手內聲部運用切分音節奏以及八分休止符，製造出較短的鐘響音色；右手使用長震音模仿鳥群戛然長鳴，雙手樂句營造出若隱若現的鐘響音色。第 53 小節為再現部，再次使用兩個 P 不斷地漸強，直到第 73 小節兩個 F 的力度後進入尾奏。第 53-60 小節與 3-10 小節為相同的段落音型；第 61-72 小節與 11-22 小節是一樣的彈奏方式。第 78 小節開始是尾奏，右手以三十二分音群與左手三連音節奏相互配合，以四對三的交錯節奏練習。尾奏分為四個層次的漸弱：第 80-87 小節為兩個 P、第 88-90 小節為更多的極弱、第 91-96 小節的力度「比前面更弱」(*Encore pp*)，以及 97 小節到樂曲結束為「盡可能地極弱」(*Aussi pp que possible*)，以四個層次的極弱後，德布西於最後一個小節標以「保留顫動」(*laissez vibrer*)，運用踏板輔助使和聲音響逐漸地消逝。

〈塔〉的力度層次，第 1 小節非常弱至第 41 小節非常強，逐漸地漸弱至第 53 小節非常弱；再現部的段落，再次從非常弱至非常強，並且漸弱至非常弱。這兩段的力度層次，使筆者聯想到「塔」由低處升至高處的建築形狀，且力度的對比幅度是大的，像是「塔」聳立的樣貌，筆者藉由聯想出來的畫面呈現力度層次之變化。〈塔〉整體力度記號請見【表 4-2-1】。

【表 4-2-1】〈塔〉力度記號

小節	1-10	11-14	15	16	17	18	19-20	21
力度	非常弱 <i>pp</i>	弱 <i>p</i>	弱 <i>p</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱 <i>p</i>	漸強 <i>cresc.</i>	弱 <i>p</i>	稍微漸強 <i>poco cresc.</i>
小節	22	23	24	25	26	27-32	33-34	35-36
力度	漸弱 <i>dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強 <i>cresc.</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強 <i>cresc.</i>	非常弱 <i>pp</i>	弱 <i>p</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>
小節	37-38	39	40	41-43	44	45-47	48-49	50-52
力度	弱 <i>p</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	非常強 <i>ff</i>	漸強後大幅地 漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i> <i>molto</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強又漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱 <i>p</i>
小節	53-60	61-64	65	66	67	68	69-70	71-72
力度	非常弱 <i>pp</i>	弱 <i>p</i>	弱 <i>p</i>	漸強又漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱 <i>p</i>	漸強 <i>cresc.</i>	弱 <i>p</i>	大幅的 漸強 <i>cresc.</i> <i>molto</i>
小節	73-77	78	79	80-83	84-87	88-90	91-96	97-98

力度	非常強 <i>ff</i>	非常強又漸弱 <i>ff</i> <i>dim.</i>	弱又漸弱 <i>p</i> <i>dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	非常弱 <i>pp</i>	更多地極弱 <i>più pp</i>	比前面更多地弱 <i>encore</i> <i>plus</i> <i>pp</i>	盡可能地極弱 <i>aussi</i> <i>pp que</i> <i>possible</i>
----	------------------	------------------------------------	---------------------------------	------------------	------------------	------------------------	--	--

貳、〈格拉納達的黃昏〉演奏詮釋

筆者查詢到德布西本人彈奏〈格拉納達的黃昏〉的錄音版本，¹⁰³ 以此版本作為演奏詮釋的參考。此曲一開頭標示「以哈巴奈拉舞曲節奏的速度彈奏」，而作曲家本人彈奏的速度比其他鋼琴家來的慢，所以筆者建議以德布西的彈奏作為「以哈巴奈拉舞曲節奏的速度彈奏」的依據。第 1-6 小節為三個 P 的力度記號，以及第 7 小節的左手使用出摩爾人之歌的旋律，德布西以兩個 P 的音量營造出一種神祕感。此曲以哈巴奈拉節奏貫穿全曲，以第 15-16 小節為例，可以先練成三對四的交錯拍節奏練習。第 17-20 小節猶如吉他刷和弦以及其滑奏技巧之呈現，以手臂配合樂句行進的方向彈奏；作曲家本人詮釋此段落是以自由且彈性速度的方式彈奏。筆者認為或許這才是德布西內心真正的情感抒發，而術語只是輔助的功能。第 23-28 小節以右手小拇指以及圓滑奏的彈奏技巧，強調和弦最高聲部的旋律線。第 38 小節的音量逐漸加強至 41 小節為兩個 F 的力度，以及 43-49 小節為一連串的漸強與漸弱，營造出市集裡充滿喧囂聲之情境，

¹⁰³ 德布西於 1913 年使用 Welte Mignon 錄製的錄音版本。以上資料引自 https://www.youtube.com/watch?v=PekrB_IuGlc.

此段落與第 1-37 小節形成一種靜與動的對比。第 57-59 小節以三層不同力度記號的樂句做為音樂行進的張力。第 67 小節譜上標記「更無拘束地」(*avec plus d'abandon*) 彈奏，建議背部稍微向後仰，使得整個手臂可以打直以利呈現無拘束的彈奏方式。第 67 小節以兩個 P 營造出黃昏時慵懶的畫面，力度方面不斷地漸強至第 74 小節強音力度，第 78 小節突然地非常弱，又逐漸地漸強與漸弱，直到第 92 小節開始兩個 P，音量維持在弱音的力度，營造出黃昏接近日落時候的神秘氛圍。第 109-112 小節與第 115-118 小節模仿「響板」樂器的音響，以手臂配合樂句行進的方向彈奏。第 122-127 小節摩爾人之歌旋律再現，同時加入琶音音型，彈奏方式如同吉他滑奏技巧，以手臂帶動手腕輕盈的彈奏，同時指腹不施加壓力於琴鍵上，應呈現出黃昏帶給人有一種慵懶的感受，最後以哈巴奈拉節奏消逝在餘音裡，讓人有一種無限的遐想空間。猶如古人言：「夕陽無限好，只是近黃昏」。

〈格拉納達的黃昏〉由第 1 小節三個 P 開始醞釀，摩爾人之歌旋律透過兩個 P 的力度帶出神秘感。第 37 小節開始漸強至 41 小節非常強，以及 43-49 小節為一連串的漸強與漸弱，呈現出黃昏市集充滿喧囂聲的畫面。第 67 小節以兩個 P 營造出黃昏時慵懶的氛圍，接著不斷地漸強至第 74 小節強音力度，第 78 小節突然地非常弱，又逐漸地漸強與漸弱，直到第 92 小節以兩個 P 的力度記號表示，音量維持在弱音的力度，營造出黃昏接近日落時的神秘氣氛。尾奏再次出現摩爾人之歌，以弱音之力度帶出神秘感，透過力度的層次變化呈現出黃昏時的色調。〈格拉納達的黃昏〉整體力度記號請參見【表 4-2-2】。

【表 4-2-2】〈格拉納達的黃昏〉力度記號

小節	1-4	5-6	7-14	15-16	17-18	19-20	21-22	23-24
----	-----	-----	------	-------	-------	-------	-------	-------

力度	非常非常弱 <i>ppp</i>	非常非常弱 <i>ppp</i>	非常弱 <i>pp</i>	非常非常弱 <i>ppp</i>	非常弱後漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	非常弱又漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	非常弱 <i>pp</i>	弱 <i>p</i>
小節	25-26	27-28	29-30	31-32	33-34	35	36	37
力度	漸強非常弱、漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	漸弱、弱再漸弱 <i>dim.</i> <i>p</i>	非常弱、漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	非常弱、漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	中強 <i>mf</i>	漸弱 <i>dim.</i>	弱 <i>p</i>	漸強 <i>cresc.</i>
小節	38	39	40	41-43	44	45	46	47
力度	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強至非常強 <i>cresc.</i> <i>ff</i>	漸弱 <i>dim.</i>	中強、漸弱又漸強	漸弱又漸強	中強 漸弱 又漸強
小節	48	49	50-51	52-56	57	58	59-60	61-62
力度	漸弱、漸強又漸弱 <i>dim.</i> <i>cresc.</i>	漸弱、漸強又漸弱 <i>dim.</i> <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	更多地漸弱 <i>più dim.</i>	弱 <i>p</i>	更弱 <i>più p</i>	非常弱 <i>pp</i>	弱 <i>p</i>
小節	63-64	65	66	67-68	69-70	71-72	73	74-75
力度	漸強	漸弱	弱又	非常弱	漸強	持續漸	漸強	強

	<i>cresc.</i>	<i>dim.</i>	漸弱 <i>p</i> <i>dim.</i>	<i>pp</i>	<i>cresc.</i>	弱 <i>dim.</i>	<i>cresc.</i>	<i>f</i>
小節	76-77	78-79	80-81	82-83	84-85	86	87-88	89-90
力度	弱又 漸強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	突然非 常弱 <i>pp</i> <i>subito</i>	稍漸 強 <i>poco</i> <i>cresc.</i>	中強又 漸強 <i>mf</i> <i>cresc.</i>	強 <i>f</i>	中強又 漸強 <i>mf</i> <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	弱又 漸弱 <i>p</i> <i>dim.</i>
小節	91	92	93	94	95	96	97	98-106
力度	非常弱 又漸弱 <i>pp</i> <i>dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強 <i>cresc.</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強 <i>cresc.</i>	非常弱 又漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	非常 弱 <i>pp</i>
小節	107-108	109	110	111	112	113	114	115
力度	非常弱 又漸弱 <i>pp</i> <i>dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	更多 地非 常弱	弱又漸 弱 <i>p</i> <i>dim.</i>	更弱又 漸弱 <i>più p</i> <i>dim.</i>	非常 弱 <i>pp</i>
小節	116	117	118	119	120	121	122-136	
力度	漸強 <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	更多 地弱 <i>più p</i>	弱 <i>p</i>	漸弱 <i>dim.</i>	更多地 漸弱 <i>più dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	

參、〈雨中庭〉演奏詮釋

第 1-74 小節以十六分音符的快速音群製造出緊湊感，此段落使用非圓滑奏的方式彈奏。但是彈奏一段時間後，易產生不平均的現象，筆者建議運用重複音的方式練習。第 16-24 小節使用增減音程與半音音型的和聲變化，模仿雨滴落下之情景，以指腹集中於琴鍵的方式彈奏。第 37-42 小節分成三個層次至第 43 小節猶如火山爆發。第 64-70 小節使用一連串半音音型，猶如萬花筒般變幻莫測的畫面。第 75-99 小節左手使用連續三連音，像是敘述人類從出生開始經歷成長蛻變；右手運用《我們不再去森林》的旋律回憶童年往事，力氣以上揚的彈奏方式為主。第 116-121 小節使用一連串減七和弦模仿大雨傾倒而下，演奏方式以手臂配合樂句的行進。122 小節左手的顫音音型像是模仿定音鼓低沉的聲響，於意境的揣摩如同遠方雷聲的回音，以手腕壓低的方式彈奏。第 126-132 小節像是樂句之間的過門，第 126 小節開始轉為 E 大調。第 133 小節的力度記號，從一個強音至兩個強音的力度變化。133 小節以 E 大調和弦作為低音的持續音，營造出雨過天晴之歡愉。最後以 E 大調和弦，肯定地結束此曲，因著大調帶來充滿盼望的意念，讓此畫面存留在童年的美好時光裡。

筆者將〈雨中庭〉力度記號分成三個段落呈現。第 1 小節為非常弱，因著全音的變化不斷地透過漸強漸弱的力度呈現出雨滴變化的層次，直到第 43 小節強音力度，又持續地漸強至 47 小節爆發出來的兩個 F 之力度；第 75 小節維持在兩個 P 的力度，以及左手連續不斷地三連音，意猶童年下雨時的場景；第 100 小節由兩個 P 做鋪陳，持續地漸強至第 116 小節的強音力度，一連串減七和弦下行同時以漸弱的力度表示，直到第 122 小節弱音並且越來越弱，第 126 小節時突然地漸強並突強，持續強音至 142 小節，145 小節開始逐漸地漸弱至 147 小節，於 148 小節再次漸強至 157 小節，以兩個 F 的力度結束全曲。此曲有許

多半音與全音的變化，透過力度記號呈現兩滴變化之張力。〈雨中庭〉整體力度記號請參見【表 4-2-3】。

【表 4-2-3】〈雨中庭〉力度記號

小節	1-3	4	5	6-7	8-9	10-15	16	17
力度	非常弱 <i>pp</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	維持漸弱 <i>dim.</i>	漸強	非常弱 <i>pp</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>
小節	18	19	20-21	22-23	24-25	26	27-30	31-34
力度	漸強 漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	稍漸強 <i>poco</i> <i>cresc.</i>	非常多 地漸強 <i>molto</i> <i>cresc.</i>	強又 漸強 <i>f</i> <i>cresc.</i>	非常 多地 漸弱 <i>dim.</i> <i>molto</i>	非常弱 <i>pp</i>	突然地 強 <i>f</i> <i>subito</i>
小節	35- 36	37	38	39	40	41	42	43-44
力度	非常 多地 漸弱 <i>dim.</i> <i>molto</i>	弱又 漸強漸弱 <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱又 漸強漸弱 <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱又 漸強漸弱 <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱又 漸強 漸弱 <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱又 漸強 漸弱 <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	弱又 漸強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	強 <i>f</i>
小節	45-46	47-48	49	50	51	52-53	54-55	56

力度	漸強 <i>cresc.</i>	非常強 <i>ff</i>	弱又漸弱 <i>p</i> <i>dim.</i>	非常弱又漸強 <i>pp</i> <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	弱又漸強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	弱又漸強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	弱又漸強 <i>p</i> <i>cresc.</i>
小節	57	58	59	60	61	62	63	64
力度	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	弱又漸強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	漸強 <i>cresc.</i>
小節	65	66	67	68	69	70	71	72
力度	漸弱 <i>dim.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸弱 <i>dim.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	強 <i>f</i>	強 <i>f</i>
小節	73	74	75-80	81-82	83-85	86	87	88
力度	漸弱 <i>dim.</i>	弱 <i>p</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強 <i>cresc.</i>	弱 <i>p</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	中強 <i>mf</i>
小節	89	90-95	96	97-99	100-107	108-111	112-115	116
力度	漸弱 <i>dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	漸強漸弱 <i>cresc.</i> <i>dim.</i>	非常弱 <i>pp</i>	非常多地 漸強 <i>cresc.</i> <i>molto</i>	左手地 旋律要 浮現般地 <i>la m.g.</i> <i>en</i> <i>dehors</i>	強 <i>f</i>
小節	117	118-	122-123	124	125	126-	128	129

		121				127		
力度	漸弱 <i>dim.</i>	強 <i>f</i>	弱 <i>p</i>	更多地 弱 <i>più p</i>	非常 弱 <i>pp</i>	漸強 又突 強又 弱 <i>cresc.</i> <i>rf</i> <i>p</i>	弱又漸 強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	弱又漸 強 <i>p</i> <i>cresc.</i>
小節	130	131- 132	133-135	136- 138	139	140- 142	143- 144	145-146
力度	漸強 又突 強又 弱 <i>cresc.</i> <i>rf</i> <i>p</i>	弱又漸 強 <i>p</i> <i>cresc.</i>	強漸強 到非常 強、 光輝地 <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i> <i>éclatant</i>	中強 <i>mf</i>	漸強 <i>cresc.</i>	強漸 強到 非常 強 <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>	中強 <i>mf</i>	漸弱 <i>dim.</i>
小節	147	148	149	150	151- 152	153- 154	155- 156	157
力度	弱 <i>p</i>	漸強 <i>cresc.</i>	中強 <i>mf</i>	漸強 <i>cresc.</i>	漸強 <i>cresc.</i>	更多 地漸 強 <i>più</i> <i>cresc.</i>	強 非常強 <i>f</i> <i>ff</i>	非常強 <i>ff</i>

第五章

結論

在十九世紀末的法國，藝術界的革新是互相牽動的。其中，德布西受到印象主義、象徵主義，以及日本浮世繪的影響。他因交響組曲《春天》與管弦樂作品《夜曲》，被世人冠上「印象派音樂家」的稱號，即便德布西的作品裡確實有印象派的特色，但他從未公開自己與「印象主義」的關聯。相對的，象徵主義也為德布西帶來許多靈感，如詩人馬拉美的文學作品《牧神午後》促使德布西創作交響曲《牧神午後前奏曲》。雖然如此，他並未證實自己就是象徵主義，只是透過它的創作思想與精神，藉由音樂呈現出他內心無法訴說的深層感受。本論文在第二章第二節除了討論印象主義與象徵主義，還提及浮世繪與德布西的關聯，因筆者發現人們往往忽略「浮世繪」對德布西的影響，因此藉由浮世繪的透視法角度，提供一個新的看法來探究《版畫》這部作品。第一首〈塔〉接近浮世繪「重疊透視法」的做法；第二首〈格拉納達的黃昏〉的創作手法與浮世繪「散點透視法」的概念相近；第三首〈雨中庭〉接近浮世繪「前縮透視法」的概念。但是，這些都僅是臆測德布西在創作時較接近的思考方式，由於他從未將自己歸類在任何主義之下，因此若以單一限定的思維模式以偏概全反而更為不當。畢竟，《版畫》是音樂作品，因此從音樂的角度去理解更為適當。

《版畫》除了受到日本繪畫美學概念的影響，它融合東方五聲音階調式與

西班牙風格的元素。〈塔〉的靈感來自甘美朗音樂，德布西主要運用五聲音階作為創作素材；〈格拉納達的黃昏〉描述西班牙安達盧西亞風情與黃昏時刻的景色，並以哈巴奈拉舞曲節奏貫穿全曲；〈雨中庭〉是德布西回憶童年往事的作品，其中使用兩首法國童謠作為樂曲動機與發展。

本論文還比較兩個樂譜版本的踏板記號。「阿爾弗雷德版」重視低音持續音的聲響延續，踏板使用方式經常配合左手的旋律線條與和聲的進行；「全音版」較著重樂句的分句，以及和弦的變化，踏板運用方式大部分是為了配合運音法的句法。透過樂譜版本的比較，讓筆者對於此作品有更多的想法，作為詮釋上的參考。

本論文藉由各面向的研究，揭示出《版畫》豐富的藝術連結，但是不能忘記的是，雖然印象主義、象徵主義與浮世繪對這部作品都有影響，但畢竟德布西是作曲家，因此聲音才是唯一的重點。

參考書目

中文書目

- 艾嘉蕙。《鋼琴水曲之研究：美學觀點與創作技巧之探討》。台北：捷太出版，1993。
- 陳漢金。《德布西：您說是印象派音樂？》。台北：音樂時代出版，2008。
- 彭宇薰。《藝術跨界詮釋：德布西的象徵、印象與後印象》。台北：原笙國際出版，2011。
- 張以惠。《綺想·頹廢：德布西鋼琴作品中的異國情調》。台北：春暉出版，2012。
- 許常惠。《杜步西研究》。台北：百科出版，1983。
- 曾坤地。《浮生百繪：日本浮世繪 2005 特展圖錄》。台北：國立中正紀念堂管理處，2005。
- 李欽賢。《浮世繪大場景》。台北：雄獅出版，1993。
- 張心龍。《印象派之旅》。台北：雄獅出版，1998。
- Joseph Banowetz。符慧如 譯。《鋼琴家的指導手冊踏板法》。台北：高粱音樂文教，2006。
- Neil Grant。喬和鳴 譯。《文學的歷史》。台北：究竟出版，2005。
- Paul Smith。羅竹茜 譯。《印象主義 (Impressionism)》。台北：遠流出版，1997。

西文書目

- Banowetz, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

- Fulcher, Jane. *Debussy and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, Cengage Learning, 1996.
- Hansen, Peter. *An Introduction to Twentieth Century Music*. Boston: Allyn and Bacon, 1967.
- Paul Roberts, *The Piano Music of Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996.
- Roberts, Paul. *The Piano Music of Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996.
- Schmitz, Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, Inc, 1966.

學術論文

- 陳漢金。〈法國作曲家的哈瓦那舞曲創作〉《九十一年度東吳大學文學院學術研討會論文集》，台北：東吳大學，2002，110-125。
- 廖修平。〈新樹脂版的應用與技法〉《大河傳承：十青版畫會四十二週年展國際學術研討會》。台北：當代藝術設計出版，2016，51-56。

學位論文

- 許哲翎。〈德布西《版畫》之研究與詮釋〉。台北：台北藝術大學音樂研究所碩士論文，2017。
- 吳惠晶。〈德布西《被遺忘的短歌》研究〉。台中：東海大學音樂研究所碩士論文，2016。
- 張景涵。〈探討德布西《前奏曲》之音樂理念—以〈特爾菲的舞姬〉、〈迫克之舞〉、〈雪上的足印〉為例〉。台中：東海大學音樂系研究所碩士論文，2015。
- 陳詩榆。〈含蓄與色彩-德布西《版畫》之研究〉。台南：台南應用科技大學音樂研究所碩士論文，2012。

張之又。〈德布西《版畫》研究：樂曲分析與演奏詮釋〉。台北：臺北市立大學音樂研究所碩士論文，2010。

顏怡恬。〈德布西鋼琴作品《版畫》之研究〉。台北：輔仁大學音樂研究所碩士論文，2008。

陳惠芸。〈德布西鋼琴作品《版畫》之研究〉。台北：文化大學音樂研究所碩士論文，2000。

網路資料

<https://www.youtube.com/watch?v=3mqWNgbRiE4>.

15 February 2018

https://www.youtube.com/watch?v=PekrB_IuGlc.

15 February 2018