

薩悌鋼琴作品之和聲語法比較研究—以《金諾佩第斯》與《五首夜曲》為例

蕭慶瑜*

摘 要

本文主要以薩悌的作品《金諾佩第斯》(*Gymnopédies*, 1888)與《五首夜曲》(*Cinq Nocturnes*, 1919)為例，探討並分析比較其鋼琴作品之和聲語法。薩悌全名為艾力克·阿爾弗瑞·萊斯利·薩悌(Eric Alfred Leslie Satie, 1866-1925)，本籍法國，為近代著名作曲家，其作品涵蓋包括聲樂、鋼琴獨奏與管弦樂等編制，所呈現的個人特色與藝術價值，早已獲樂界一致的肯定與推崇，同時他個人獨樹一幟的音樂美學觀，早已被公認為對於其後的新古典樂派(Neo-classicism)具深厚影響力。

在薩悌眾多的鋼琴作品中，據筆者之歸納，薩悌除運用一般當時法國作曲家的共通寫作語彙外，亦同時呈現出不僅有別於當時的主要作曲家—德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、甚至有部分尚先於德氏出現的手法—例如和絃的平行移動與大量的非三度音程等，充分顯示其與新古典主義的密切關係；而薩悌最富盛名的和聲寫作語法，除於早期即已呈現出鮮明的個人特色之外，直至其晚年的音樂創作、卻又顯現出與同期其餘作曲家更大的差異。有鑑於此，筆者特以其分別於早期與晚期所寫作之鋼琴作品《金諾佩第斯》與《五首夜曲》為主題，進行探討並分析比較，希冀能藉由此研究，得以協助習樂者與一般聽眾更加瞭解薩悌這位作曲家，進而對於國內當代音樂的推動略盡棉薄之力。

本文共分為五部分，依序分別為緒論、薩悌生平暨其鋼琴作品概述、早期作

* 臺北市立師範學院音樂教育學系副教授

品－《金諾佩第斯》、晚期作品－《五首夜曲》與結論。經筆者研究結果，在此二部鋼琴作品中，基本上薩梯在音樂作品中所表現出的調性色澤更趨模糊，而平行和絃的運用則更形擴張，另對於非三度的音程（例如二度與四度）採取大幅強調的方式，同時在整體音樂風格的對比方面也更加的密集。在這多重因素的同步運作之下，展現出精緻豐富的音響效果，進而造就出深具獨特美學觀的音樂藝術。

關鍵字：薩梯、現代音樂、音樂分析、現代和聲

薩梯鋼琴作品之和聲語法比較研究—以《金諾佩第斯》與《五首夜曲》為例

蕭慶瑜

壹、緒論

對於一般的習樂者而言，「薩梯」（Eric Alfred Leslie Satie, 1866-1925）這位作曲家的名字是稍顯陌生的，其因在於一方面對於二十世紀的音樂作品原本即較不熟悉，而就另一方面觀察，亦應與薩梯其音樂風格有相當程度的關聯。薩梯的器樂作品以鋼琴獨奏為主，然其最廣為人知的作品—例如《金諾佩第斯》（*Gymnopédies*, 1888）不僅篇幅較小，同時在演奏技巧面上並不耀眼；更重要的是，它與同期的其餘皆屬薩梯作品所在整體音響效果所顯現的，是一種較為接近大眾音樂的氣質—具備了清晰流暢的旋律線、簡潔且時而跳脫傳統語法的和絃銜接、以及略帶中世紀調式情趣的調性結構。也正因為此，它恰好符合了一般普羅大眾對於所謂「浪漫」的定義，但卻對於一般傳統的音樂教師或學生而言顯得過於素樸平易、甚至已幾乎接近於流行音樂；以至於無形中產生疏離。儘管如此，然這位作曲家所樹立的成就卻仍不容忽視：

「薩梯的音樂並未具備明確的地位，然拉威爾（Maurice Ravel, 1875-1937）卻自認薩梯給予了他本人極大的影響，米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）也曾表示，薩梯的作品預告了法國近半世紀以來的發展趨勢；如同布梭尼（Ferruccio Busoni, 1866-1924）一般，這位活躍的巴黎人對於音樂美學的影響，遠遠超越了其音樂作品的實際成就」¹。

「在許多評論者看來，法國作曲家薩梯被認為是新古典運動的創始者，至

¹ Machlis (1979), 122.

少他引領出一種全新的、優雅冷靜的音樂風格，同時也極度地與華格納有所不同」²。

而其在音樂美學觀方面所造就的影響層面，根據相關研究顯示：

「對於德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 而言，他是尋求嶄新之和聲可能性的探險家，而對於科托 (Jean Cocteau, 1889-1963) 而言，他提供了所謂『空白虛無』的藝術思維，另對於凱基 (John Cage, 1912-92) 來說，他則又屬於呈現出漂浮無張力的音樂情調之開路先鋒」³。

同時，如觀察薩梯畢生之音樂創作，即使單就鋼琴獨奏作品部份論，亦當可發現出這位作曲家自青年時期起直至晚年，其寫作語法與風格演變之劇烈，實難藉由《金諾佩第斯》一以蔽之。例如在中年時期的作品—《三首梨形的小品》 (*Trois morceaux en forme de poires*, 1903) 與《乾枯的胚胎》 (*Embryons desséchés*, 1913)，其不僅強調對位的手法，同時所展現出的滑稽嘲諷風格，亦與早期的《金諾佩第斯》或《紐斯安納斯》 (*Gnossiennes*, 1890)、其以和聲色彩變化為發展主軸、暨在音樂情調上所流露的清透憂鬱大相逕庭。而特別是他晚年的作品—《五首夜曲》 (*Cinq Nocturnes*, 1919)，曲中除延續自中期以來所強調的對位手法之外，他更戮力追尋嶄新和聲語法的可能性，擺脫了早期仍以三和絃與七和絃為主軸的概念，進而朝向以二度、四度、五度與七度等音程建立和絃的基礎，呈現出完全不同於前的、精緻且極富層次的音響效果。

很明顯地，雖與德布西同期、且無論在生涯發展或作品數量皆似乎稍顯遜色，然薩梯仍舊發展出具備個人特色的寫作手法，且自早期直至晚年亦不斷有所改變。而相較於配器等其餘方面，和聲於任何編制作品的運用顯然更形必要；同時，其所顯現出的作曲者個人風格亦更為直接：「他在和聲上所進行的實驗，雖說亦受到部分來自於德步西的影響，然其後薩梯即成為新藝術主義—達達主義的主張者」⁴，由此可見他本人於和聲方面所建立的特色亦相當可觀。有鑑於此，自和聲角度切入，以對於薩梯鋼琴音樂創作語法進行比較與探討，即成為筆者研究重心所在。

如前文所曾提及，對於一般的演奏（唱）者與學生而言，薩梯的作品雖並未屬於經常被列入演出的曲目之內，然可喜的是，近年來已有所改變。以國內中正

² Burge (1990), 63.

³ Griffiths (1986), 157.

⁴ Griffiths (1994), 68.

文化中心國家音樂廳（暨演奏廳）為例，根據統計：自民國七十六年落成啟用至今，即已有超過十場次的音樂會，於其演出曲目內包含薩梯的作品；且以鋼琴與聲樂作品為主，而前者中即以《金諾佩第斯》暨《紐斯安納斯》其演奏頻率最高⁵。

然如前所述，以薩梯本人畢生向來不斷探索不同層面的音樂寫作語法應用，除早期最著名《金諾佩第斯》之外，顯然他的最後一部鋼琴獨奏作品《五首夜曲》，對於探究其特別在和聲方面的寫作語法，亦當屬必要。筆者相信，藉由此二闕分屬於不同時期的鋼琴作品，應更能藉由分析與比較研究的途徑，萃取還原薩梯其畢生和聲語彙運用演變的完整形貌。

最後須強調，本研究著重於音樂理論的探討與分析，因而凡涉及演奏詮釋的部分，皆不列入本研究之討論範圍內；而本文中所有的專有名詞，凡屬於樂曲曲名者，皆以原文標示；其它屬於較為一般性之音樂語彙，則以英文列出。此外，本研究中所論及的人名與音樂方面之專有名詞，為求中文譯名之統一化起見，皆以民國八十二年由教育部公佈、國立編譯館所編定的《音樂名詞》為準。

貳、薩梯生平暨其鋼琴作品概述

一、薩梯的生平

薩梯於 1866 年 5 月 17 日在法國諾曼地半島之翁弗勒爾（Honfleur）城出生，十三歲時舉家遷往巴黎，且考入法國最高音樂學府—國立巴黎高等音樂院（Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris），並在該校習樂達八年之久。然而因深覺無法適應學院式的刻板訓練，其後不顧雙親的反對，放棄學業自我流放至巴黎北區蒙馬特，在「黑貓」（Le Chat Noir）咖啡廳擔任鋼琴師，並與當地之平民藝術家結識，以如同一般之市井小民的生活方式度日。在這段期間內他信仰玫瑰十字教派（Rosicrucian⁶）極為虔誠，同時亦結識德布西等人；著名的歌劇《裴利亞與梅麗桑》（*Pelléas et Mélisande*, 1902）初稿完成時，德布

⁵ 資料來源：國立中正文化中心表演藝術圖書館書目及館藏查詢系統（網址：<http://www.lib.ntch.edu.tw>）。

⁶ 於十七世紀在德國興起，屬於專注於研究神秘主義與中世紀禮儀之教派；力主應將古老的奧秘智慧永續傳承。根據現存最早記載有關於此教派之文獻—1614 年所出版之“Fama Fraternitatis”內描述，其創始人係為 Christian Rosenkreuz。

西甚至曾將樂譜交予薩悌請其提供意見，而事實上，「薩悌也影響了《裴利亞與梅麗桑》的創作美學觀」⁷。

1898年遷居巴黎南郊阿爾庫伊－卡相（Arcueil-Cachan⁸），卻仍維持在蒙馬特之鋼琴師工作，每日步行往返不以為苦，旁人卻視之為怪人。1905年終因有感於自身音樂學識之不足，重拾書本進入聖歌學校（Schola Cantorum）音樂學院進修三年，隨盧塞爾（Albert Roussel, 1869-1937）與丹第（Vincent d'Indy, 1851-1931）學習對位、賦格與管絃樂法；自此之後逐漸受人矚目，同時寫作風格與手法亦更形豐富且多元化：例如1917年受戴亞吉列夫（Sergey Dyagilev⁹, 1872-1929）之邀約所譜寫的芭蕾舞劇《遊行》（*Parade*, 1917），曲中即運用了美國著名的「繁音節拍」（ragtime）、並以噪音作為創作素材等，在當時古典音樂界堪稱首創之舉¹⁰。同時該作品首演時所動用的演出團隊其陣仗亦相當可觀－由科托編劇、畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）設計服裝、馬沁（Leonide Massine, 1895-1979）編舞。次年更發表備受爭議之大型作品－管絃樂曲《蘇格拉底》（*Socrate*, 1918），其後（1920年）甚至開啟了「家具音樂」（furnishing music, *Musique d'ammeublement*）之濫觴－將作品設計成為商業動畫的音樂背景。大體而言，至此薩悌已成為相當知名的作曲家，同時許多莘莘學子亦不斷前來請求指導，米堯即為其中翹楚，在薩悌的領導之下甚至成就出所謂的「阿爾庫伊學派」（*Ecole d'Arcueil*¹¹）。然1925年年初發現罹患惡疾，且於六個月後辭世，得年五十九歲。

二、薩悌鋼琴作品概述

自許為「屬於喜愛幻想的人」¹²，薩悌不僅所接受的音樂專業訓練似乎不如他的朋友德布西豐富完整，同時所獲之各項獎項與名聲相較之下亦略顯不足，然而他對於自身的創作實力倒是相當有信心，同時對於一些來自所謂「學院派」的聲音、他亦曾表達出不以為然的感覺：

「自法朗克（César Franck, 1822-90）、丹第、拉羅（Édouard Lalo, 1823-92）、

⁷ Machlis (1979), 120.

⁸ 位於大巴黎地區南部，屬於較多中下階層人民定居之衛星城市。

⁹ 為俄籍著名藝術經紀人，曾帶領俄國芭蕾舞團籌畫展演多項重要演出，同時亦向諸多年輕音樂家邀稿，《火鳥》與《春之祭》即為斯特拉汶斯基受其邀約所作。

¹⁰ Ewen (Ed.) (1991), 670.

¹¹ Myers (1968), 66.

¹² Myers (1968), 110.

夏布里耶 (Emmanuel Chabrier, 1841-94) 直至蕭頌 (Ernest Chausson, 1855-99) 等作曲家, 只因不曾獲得『羅馬大獎』 (Prix de Rome)¹³, 所以他們即被冠以『愛樂者』的封號, 為何音樂藝術必須肩負如此沉重的學院官僚、但繪畫與文學卻得以倖免呢? 我必須因此大聲疾呼『愛樂者萬歲』!¹⁴。

甚至他亦曾經直言:「如果有人告訴你薩梯不是一位音樂家, 這倒是正確的」¹⁵, 由此可以想見他內心世界的複雜思緒。

薩梯的作品產量雖似乎不如德布西豐富, 然仍大致可粗分為三大類—分別為鋼琴作品、聲樂作品以及劇樂, 且亦可分為三期如【表一】¹⁶:

自各期的所屬特定名稱觀察, 即可想像於每一段期間內其作品所顯現的風格: 在第一期所寫作的作品中, 薩梯明顯地偏好以組曲型式作為樂曲的整體架構, 同時內部亦經常以三首舞曲所組成。除最早的《薩拉邦舞曲》 (*Sarabandes*, 1887) 之外, 在訂定曲名時亦經常精心設計、甚至自創全新字彙, 以表達樂曲更深一層的寓意。例如「Gymnopédies」 (金諾佩第斯), 其靈感係來自「Gymnopaïdai」 (希臘文則為 γυμνοπαῖδιαι¹⁷), 因觀賞了畫家 Puvis de Chavannes 其描繪裸體男童在希臘的清晨起舞之情景後所寫作¹⁸。如同前文所述, 此期的音樂不僅具備了清晰流暢的旋律線與尚稱穩固的調性結構, 同時為營造特殊的音響色澤, 在和絃銜接方面亦時而跳脫傳統語法, 甚至時而運用了中世紀教會調式作為旋律或和絃之依據。

同時在這段期間, 薩梯亦著手進行一些寫作手法上的改革 (即使這些「改革」在當時可能因他尚且默默無名之故而無法立即產生影響力), 其中最顯著的當推「去除小節線」—凡熟悉西洋音樂史者皆了解: 自十七世紀以來即廣為作曲家所採用的「小節線」, 其所代表意義非僅止於單純的一條「線」而已, 事實上這條線

¹³ 「羅馬大獎」 (Prix de Rome) 係為自 1803 年以來所成立的獎項, 由法蘭西研究院所舉辦, 自巴黎高等音樂院作曲班學生所選出, 獲獎者可獲全額補助至羅馬梅迪西山莊居住四年, 最後繳交一首完整之大型作品。其甄選方式為法國樂界所習用之“*Mise en loge*”, 參賽者必須在指定時間 (例如十小時) 與地點 (通常在校內) 內、依據當場所指定之主題完成一部清唱劇。歷代法國樂壇中, 白遼士、古諾、比才、馬斯奈與德布西等人皆曾獲此殊榮。

¹⁴ Myers (1969), 22.

¹⁵ Strunk (Ed.) (1998), 215.

¹⁶ Myers (1968), 67.

¹⁷ 為古希臘一年一度的慶典, 根據史學家希洛多德 (Herodotus, 484?-425? B.C.) 之記載:「為了表達內心的敬意, 裸體少年舞蹈著、並通過完成了體操的練習」。

¹⁸ Myers (1968), 71.

【表一】 薩梯的作品分期

分期	起訖年代	各期名稱	主要鋼琴作品	備註
第一期	1886-1895	神秘主義與中世紀影響期	《金諾佩第斯》 《紐斯安納斯》	
第二期	1897-1915	神秘主義與怪癖期	《三首梨形的小品》 《乾枯的胚胎》 《運動與娛樂》(Sport et divertissements, 1914)	在《新葛洛弗二十世紀法國代表作曲家》中，Patrick Gowers將此期再行細分為二期 ¹⁹ 。
第三期	1916-1925	家具音樂期	《五首夜曲》	以劇樂作品為主，全部的劇樂作品皆於此期譜寫完成。

所象徵的、是一種規律的強弱節拍型式。為了徹底掙脫這種規律的格式，早在 1890 年、薩梯寫作《紐斯安納斯》時，即以排除小節線的記譜方式完成此闕作品；其後所陸續譜寫的《星空之子—來自薩爾培拉旦的華格納風占星家》(Le Fils des Etoiles: Wagnérie Kaldéenne du Sâr Péladan, 1891)、《玫瑰十字之鐘聲》(Sonneries de la Rose + Croix, 1892)、《天堂英雄之門的前奏曲》(Prélude de la Porte Héroïque du Ciel, 1894) 與《冰冷的小品》(Pièces Froides, 1897) 等鋼琴作品，亦遵循相同型式而成。

在邁入第二期後，除仍堅持一貫的樸素樂風之外，薩梯開始著重於對位手法的寫作，同時，無論在樂曲標題或實質內容方面，他亦刻意傳達出一種滑稽嘲諷的幽默風格，藉以突顯出他個人對於其他的音樂（或音樂家）的調侃與譏評。例如《三首梨形的小品》，其樂曲標題之來由肇因於

「德布西曾批評薩梯的作品缺乏完整的樂曲架構，為了回應對方的諷刺，以至於薩梯將樂曲題為《三首梨形的小品》，因為『poire』（梨）在法文的俚語中也可解釋為『冤大頭』；而這所暗喻的不只是德布西，同時也包含薩梯本人在內」²⁰

至於同期的另一作品《乾枯的胚胎》則更屬一絕：全曲實細分為三首小曲（亦即共計有三個「胚胎」），且分別賦予堪稱怪異之曲名（第一首即為《海參》），同

¹⁹ Gowers and Wilkins (1986), 137.

²⁰ Myers (1968), 75.

時亦分別在樂曲標題下方尚註記了文字說明，內容極盡嘲諷之能事；以第一首《海參》為例：

「無知的人稱它為『海參』，它總是沿著小石子或大塊岩石爬行，像貓一般發出呼嚕聲音，然後吐出了一些令人作嘔的絲成為繭。因光線的投射，它似乎顯得不太舒服，這就是我在聖馬羅海灣所觀察到的海參」²¹

同時在樂譜內，薩梯亦置入文字說明，鉅細靡遺地描繪情節的發展與音樂的動向，例如於第一首《海參》曲首處（如【譜例一】所示），作曲者即加入文字以更加翔實描繪音樂的發展。

【譜例一】薩梯《乾枯的胚胎》第 1-3 行

Allez un peu (向前走一點)

p Sortie du matin (早晨) Il pleut (下著雨)

Le soleil est dans les nuages (太陽被雲所遮掩)

Assez froid Bien (有一點兒冷)

甚至在音樂語法上，薩梯擷取了其他作曲家的作品片段加以改造、或模仿他人風格自行寫作再行置入曲中，呈現出另一種詼諧的情調：例如第二首內即安排

²¹ Satie (1989), 133.

了波蘭作曲家蕭邦的第二號鋼琴奏鳴曲 (Op.35) 第二樂章《送葬進行曲》—但於樂譜上薩悌卻標示：「取自舒伯特最著名的《馬厝卡》舞曲」²²！明確地置入他人作品片段於己身音樂創作之內，因此「拼貼音樂 (objets trouvés) 的最初運用者應為薩悌」²³。

而在全曲結尾處 (如【譜例二】所示)，其不斷重複出現的主和絃亦令後人立即直接聯想到德國作曲家貝多芬。

【譜例二】薩悌《乾枯的胚胎》結尾處

The image shows a musical score for the end of Satie's 'Embryon desséché'. It consists of six staves. The first staff is the right-hand part, featuring a melodic line with a sixteenth-note triplet marked '6' and a dynamic marking 'ff'. The second staff is the left-hand part, showing a series of chords. The third and fourth staves are the right and left hands respectively, showing a complex texture of chords and moving lines. The fifth staff is the right-hand part, showing a series of chords. The sixth staff is the left-hand part, showing a series of chords. The score is dated '4 Juillet 1913' and includes the text 'Obligatory cadenza (by the composer). July 4, 1913.' at the bottom.

另鋼琴曲《運動與娛樂》，亦屬於薩悌中期另一首深具代表性的作品。因受出版商之邀約、為法國插畫家 Charles Martin 以上流社會時興之戶外體能與娛樂活動

²² Satie (1989), 138.

²³ Kostelanetz, Darby (1996), 16.

為主題所繪之廿幅插畫譜寫音樂而成²⁴，在結束廿首樂曲的寫作之後，薩梯另於曲首增列一首《毫無食慾的聖詠》（*Choral Inappitissant*），致使全曲成為共計由廿一首樂曲所組成之作品。其中並有部分乃題獻予數位法國作曲家—德布西、杜卡斯（Paul Dukas, 1865-1935）與盧塞爾，在所陸續出現的版本中，大多於樂譜內將插畫原作列入，甚至以不同顏色加以印刷；同時近似於《乾枯的胚胎》的作法，薩梯於樂譜中也自行加入了文字、藉以說明音樂的發展，而這些附加文字有許多是他本人所寫作的詩句。結合了音樂、繪畫與文學，堪稱為綜合性的藝術結晶：「這部作品被米堯視為現代法國學派最重要的樂曲之一」²⁵。

在進入第三期（亦即薩梯一生中最後的十年）後，雖以劇樂創作為重心，然亦完成數首鋼琴作品，依序以《官僚風的小奏鳴曲》（*Sonatine Bureaucratique*, 1917）為首：此曲雖延續了相同於第二期的詼諧諷刺風格，然而在音樂寫作上卻已十足為新古典的語法，同時因採柯萊曼梯（Muzio Clementi, 1752-1832）之 C 大調小奏鳴曲作為素材，咸信「與德布西其《兒童世界》（*Children's Corner*, 1908）的《巴納遜博士》（*Dr. Gradus ad Parnassum*）有關」²⁶。

其後之鋼琴代表作即當為《五首夜曲》，不僅徹底擺脫了原有的詼諧與諷刺情調、回歸以絕對的聽覺藝術本質為重，同時自曲中亦顯現出薩梯仍不斷追求嶄新和聲語法的可能性，將二度、四度、五度與七度等音程視為要角，藉此建立和絃的基礎，呈現出完全不同於前的音響效果。有關此曲部分，筆者將於其後進行分析探究。

參、早期作品—《金諾佩第斯》

譜寫於 1888 年，屬於薩梯青年期的作品（當時薩梯 22 歲），除鋼琴獨奏原作之外，德布西亦曾將其改編成為管絃樂曲（雖然他的編曲成果似乎並不受當時科托等人的欣賞）²⁷；屬於由三首樂曲所組合而成的鋼琴作品。雖為早期之小型獨奏

²⁴ 當時出版商原先之邀稿對象為斯特拉汶斯基，後因斯氏索價過高致轉向薩梯邀約，但出人意表的，當出版商提出稿費價碼（已較之前稍低）時，薩梯竟然覺得過高而大發雷霆，因他認為過多的金額將會對於藝術創作的價值造成損傷與污蔑。

²⁵ Myers (1968), 85.

²⁶ Myers (1968), 90.

²⁷ 點瑟 (1965), 48.

樂曲，然而「被認為受到了薩梯本人十分喜愛之文學作品－福婁拜的《薩朗波》（*Salammbô*）的影響，同時也可略見出晚期大型作品《蘇格拉底》的精神」²⁸²⁹

雖屬青年時期的作品，然而藉由纖細柔和的旋律、單純簡約的節奏、稀薄的織度與略帶不協和音的頑固音型，它早已成為十分耳熟能詳的樂曲，甚至較原創者薩梯本人具備更高的知名度。筆者即經常於有關近代音樂的教學中隨手示範彈奏本曲，絕大多數的學生皆表示曾經聽過此曲，但卻並不清楚其作曲者；由此可見一般。「如同漂浮在天空與地面之間的游絲或輕紗」³⁰，恰為本曲的最佳寫照。

如前所述，本曲係屬於由三首樂曲所組成的作品，然不僅僅是《金諾佩第斯》、在薩梯的其餘作品中皆時可發現出他對於「三」的偏好。其因在於他本人對於「聖三位一體論」（Trinitarian）的信仰（嚴格說已接近執迷的程度），致使他時以「三」作為樂曲創作的基礎－特別是在曲式架構方面。例如《薩拉邦舞曲》、《紐斯安納斯》、《古老暨瞬間的時刻》（*Heures séculaires et instantanées*, 1914）、《一個胖木頭人的素描與煩惱》（*Croquis et agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois*, 1913）、《乾枯的胚胎》、《富含深意的發酸篇章》（*Chapitres tournées en tous sens*, 1913）、《秀麗的稚氣》（*Enfantillages Pittoresques*, 1913），亦皆同為以三首樂曲所組成。甚至連晚年的鉅作《蘇格拉底》，亦以三個不同的柏拉圖語錄為基礎、架構出由三個部分所組成的作品。

甚至，根據相關研究顯示，薩梯對數字「三」的偏好，不僅於其作品內樂曲組成數目足可印證，同時竟也反映於和聲與音程關係之上：

「薩梯的計算根源奠立於黃金數字『三』－這個於共濟會各項宗教儀式皆時有所見的聖三位一體象徵，它同時亦及於薩梯本人所信奉的玫瑰十字教派之內，……，在薩梯的作品中我們可彙整出如三首《薩拉邦舞曲》、三首《金諾佩第斯》等……，另亦可發現聖三位一體現象浮現於和聲之上。例如在《向軍旗致敬》（*Salut Drapeau!*, 1891）與《前奏曲》第二首（*Prélude du Nazaréen*, 1893）內皆貫穿全曲的三和絃第一轉位（6-3 chords），或是在《玫瑰十字之鐘聲》內貫穿全曲的三和絃原位（5-3 chords）等……，甚至在他最富盛名的四度和絃部分，也時常建立在以每一手皆彈奏三個音所

²⁸ Gowers, Wilkins (1986), 138.

²⁹ 福婁拜（Gustav Flaubert, 1821-1880）係為法國十九世紀著名的寫實主義文學家，小說《包法利夫人》（*Madame Bovary*）即為其代表作。

³⁰ Myers (1968), 69.

成。另薩梯對三全音的著迷亦肇基於此，於其作品《氣惱》（*Vexations*, 1893）即為明顯之印證」³¹。

然而以本研究主題之一《金諾佩第斯》暨《薩拉邦舞曲》、《紐斯安納斯》檢視，雖由三首組成全曲，然卻非分屬於不同個體、亦非如同古典調性音樂所慣用之「A-B-A」對稱型態，薩梯提出了一不同於前的概念：以一共通的樂思為基、而旋律與音型亦皆相仿、建構出三首接近相互變奏關係的生命共同體；調性與和絃銜接雖部分有所差異，然大體而言是顯現出高度一致性的家族關係：「如同自各種不同角度觀察一尊雕像般」³²，正是這些作品的最佳寫照。

同時，不僅於三首樂曲之間呈現近似於「一體三面」的型態，甚至在各首單曲內部，也顯現出前、後樂段相互對映的情形；現筆者即將三首樂曲其內部架構以【表二】顯示如後。

藉由【表二】所示並進一步彙整，可觀查出三首樂曲不僅速度相同、拍號相同，而且亦皆具備四小節的導奏，皆由右手彈奏主旋律。其曲長部分呈現遞減的型態—由 78 小節（第一首）、65 小節（第二首）直至 60 小節（第三首），同時亦足以歸納出每一首樂曲皆可分割為「A」與「A'」二個樂段，而這二個樂段不僅篇幅相當，同時內部的主旋律暨和絃安排亦大致相仿，然各首樂曲其內部樂段間的相異之處卻各自有所不同：第一首主要著重在音高的變動，餘則大致相同；第二首則著重在將前樂段(A)內擷取小部分加以濃縮或擴大；而第三首亦近似於以前樂段(A)為基礎再予以擴大之方式，然卻屬於在 A'段內從中插入一新增樂句以竟擴張之效的手法。全曲非僅為如前所述之「一體三面」或「由不同角度觀察一尊雕像」，即便是獨立檢視單一樂曲，亦展現出光影折射般的對稱鋒芒。

另如自出版暨改編時間順序等角度檢視，亦可發現一致的結果：

「事實上《金諾佩第斯》中的第二首直至其餘二首付梓七年後方與其並列出現，同時此曲也成為唯一未由德布西改編成管絃樂之樂曲，一般咸信是肇因於薩梯對此曲並不滿意之故。實際上，藉由薩梯手稿顯示，第一與第二首原即『如鏡面反射般的成對』（*mirroring pair*），第一首可均分為二組、各 39 小節長的樂段，其間僅有四小節的不同（第 33-37 小節與第 72-76 小節），它具備四小節的前奏，卻缺乏四小節的尾奏與其對稱；而第二首《金諾佩第斯》其原始版本卻具備四小節的尾奏、而缺乏四小節的前奏，同時

³¹ Orledge (1990), 168.

³² Myers (1968), 69.

其內部亦可均分為二部分（第 3-19 小節與第 38-54 小節），薩梯將前半部的旋律稍加變化、即運用於後半，這種變奏方式亦同見於第一首……，總而言之第二首《金諾佩第斯》實為第一首其反射後的結果，直至 1895 年他新增加四小節的前奏、共計三首方成為極其相似的型式」³³。

【表二】 《金諾佩第斯》內部各樂曲之曲式架構

樂 曲	速 度	拍 號	樂 段	小 節	備 註
第一首	緩板 (Lent)	3/4	A	1-39	
			A'	40-78	第 40-71 小節處皆同於第 1-32 小節 第 72-78 小節亦於旋律與節奏等各方面皆與第 33-39 小節相似，然 F 與 C 二音皆一致由 F [#] 、C [#] 更動為 F \natural 與 C \natural ，致調性由 D 大調立即轉為 D 小調。
第二首	緩板 (Lent)	3/4	A	1-37	第 3-4 小節同於第 1-2 小節 第 28-37 小節為將第 15-21 小節稍加以改變臨時記號、並略為擴大而成。
			A'	38-65	第 38-54 小節處大致同於第 3-19 小節，其不同處僅在於第 41 與第 45 小節，屬於將其所對應處（第 6 與第 10 小節）之旋律音逆行所致。 第 54-65 小節為以第 19-25 小節為基礎加以擴大，同時將後者旋律之節奏緩解至以附點二分音符為主。
第三首	緩板 (Lent)	3/4	A	1-27	
			A'	28-60	第 28-36 小節同於第 1-10 小節 第 36-40 小節處則屬於新增之樂句 第 43-55 小節同於第 15-27 小節

現筆者即就一般作曲者於寫作過程中，對和聲方面所需規劃構思的項目：自音階為始，經由單一和絃、和絃的銜接直至樂段（或樂句）其終止式的處理等，依序分別探討薩梯在本研究主題之一《金諾佩第斯》的和聲寫作語法。

³³ Orledge (1990), 168.

一、音階

(一) 大音階與小音階

綜觀整部作品，大、小音階於其中仍佔據相當的份量，換言之，本作品其基礎色調得以維持並呈現出清晰的調性色彩，事實上藉助於此甚多；然而較為特別的，雖內部三首樂曲大致上仍維持清晰的調性，但其各自的所屬調性卻有所差異，並不具備明顯的共通性。三首樂曲的調性如【表三】所示。

【表三】 《金諾佩第斯》內各曲的主導調性

樂 曲	主 導 調 性	備 註
第 一 首	D 大 調	終結和絃為 D-F \flat -A
第 二 首	C 大 調	
第 三 首	A 小 調	

藉由【表三】所示，本作品內三首樂曲其調性實有所差異，不僅大、小調兼具，同時三者之間亦缺乏共同且直接的聯繫。然令人好奇的是：僅有第一首樂曲其終結和絃並非停留在主和絃 D-F \sharp -A 而選擇在 D-F \flat -A，類似的處理模式在同期的前後作品—《薩拉邦舞曲》與《紐斯安納斯》中皆未曾有所見。

如再行由三首樂曲主導調性為出發點探究，可發現假若因第一首曲末終結和絃的改變、致使調性由原本的 D 大調以近似於「皮喀第三度」（Picardi Tried）方式（然卻為反向操作）被扭轉成為同音異名之 D 小調，將足可造就出與另二首樂曲調性之平衡性—亦即由第一首的 D 小調、經由第二首的 C 大調直至第三首的 A 小調。同時藉由終結和絃自預期中的大三和絃改變成為小三和絃，於音響色調上所產生的明暗對比亦相當顯著。

另為維護整體調性的穩固，於表層之旋律部分，薩梯在每一首樂曲的旋律起始處，皆安排分以所屬調性之中音、屬音與主音為起點進行發展，而如將中音、屬音與主音三者相加，即組合成為主和絃。雖三首樂曲分屬不同調，然其間所建立的、堪稱為隱形的橫向聯繫，實可感受作曲者之用心良苦。

同時另於各曲內部之樂段或樂句之終止處，亦可觀查出薩梯將傳統調性和聲其完全終止「II-V-I」之低音線條「上主音—屬音—主音」運用於斯，儘管中音域之和絃並非完全與其吻合，然仍不減其確立調性之功。本曲第一首之第 36-39 小節（如【譜例三】所示）即為相當明確之運用。

【譜例三】薩梯《金諾佩第斯》第一首第 36-40 小節

此處調性為 D 大調，而低音聲部的「E-A-D」即正為 D 大調「上主音－屬音－主音」。另同曲之第 71-78 小節亦同。

(二) 教會調式

相較於稍早的作品，至此薩梯本人對於教會調式的著重程度更加鮮明：

「於 1887 年所寫作的《薩拉邦舞曲》內，曲中溫和的半音和聲引領出清晰的抑鬱情調……這種手法亦見於其後的《金諾佩第斯》與《紐斯安納斯》，然而此時的和聲較為單一、並且洋溢明顯的調式色彩」³⁴。

曲中有關教會調式的運用，主要著重在高音聲部的旋律，換言之，雖整體音響效果屬於調性範疇，然而最表層處的旋律卻漂浮優游於調式的氛圍，並於不同調式間自在轉換。此部分以第三首的曲首部分特別明顯（如【譜例四】所示）：在第 5-20 小節處，旋律大體上是屬於建立在以 D 為基音的「多里亞調式」（Dorian mode），而在其後的第 21-27 小節處，則轉進至以 A 為基音的「伊奧里亞調式」（Aeolian mode）。

二、頑固音型

屬於複音音樂作品中時有所見的頑固音（Ostinato），於本研究主題《金諾佩第斯》內堪稱貫穿全曲，自始至終皆維持相同的音型未曾改變，無論在音域、節奏與織度等各方面皆同，僅只在和聲方面因音樂的發展而稍有所變。同時藉由薩梯的刻意安排，致使在此以頑固音運作的聲部內第二拍反而成為重拍，產生「弱－強－（強）」的效果；相較於高音聲部工整規律、仍維持「強－弱－弱」節拍的主旋律而言，音樂整體產生了二種不同性格的律動之並置，而這種並置自始至終幾乎未曾改變，造就出在和聲之外的、一種奇異微妙的節奏風格。

³⁴ Gillespie (1972), 366.

雖看似並非屬和聲語法範疇之內，但筆者認為，其對於整體之和聲效果仍具影響：因每小節內第一拍處幾乎僅由左、右手彈奏單音（左手為持續音，而右手則為主旋律），而該小節主要的和絃音幾乎都需至第二拍方全數出現，致使在聽覺上容易產生二個和絃的誤會，然事實上該小節內僅只涵括一個和絃而已。

【譜例四】薩梯《金諾佩第斯》第三首第 1-27 小節

(Dorian mode)

Lent et grave (slowly and solemnly)

(Aeolian mode)

以《金諾佩第斯》第一首內第 26-31 小節為例（如【譜例五】所示）：筆者認為此處 5 小節實際上皆可以出現於第 26 與第 31 小節的和絃「D-F[#]-A-C^b」予以囊括，而其中的第 27-30 小節由左手所彈奏的、皆可列為和聲外音—且以經過音（Passing tone）為主。然如單就第 28 小節觀察，在聽覺上的確容易使人誤以為是由「D-F^b-A」至「A-C^b-E」，特別是第二拍：雖低音的 D 音仍一意持續，然因彈奏樂器—鋼琴其對於長音的音量維繫原本即較為不足，致使於第二拍處「A-C^b-E」聽來相當清晰，產生和絃轉換的錯覺。

【譜例五】薩梯《金諾佩第斯》第一首第 26-35 小節

三、高數目和絃

於本研究主題《金諾佩第斯》內，七和絃堪稱貫穿全曲，然而「他的和聲最具特徵的部分即為未解決的和絃」³⁵，且其中大多並未如同傳統調性和聲一般完成七音解決的動作；九和絃的呈現亦同，惟出現次數相較於七和絃較為少見。

（一）七和絃

以慣用調性和絃銜接為基礎，但加以擴展成為連續的七和絃之手法，於本曲中時有所見；同時於三首單曲之曲首部分，亦見相當一致化的運用模式：例如第

³⁵ Kennedy (2004), 636.

一首《金諾佩第斯》之曲首部分（第 1-4 小節，如【譜例六】所示），即開宗明義地呈現出 D 大調之「IV₇-I₇」，然實則為「IV-I」（亦即下屬和絃與主和絃）經擴大成為七和絃之反覆呈現結果。

【譜例六】薩梯《金諾佩第斯》第一首第 1-5 小節

Lent et douloureux (slowly and mournfully)

Piano *pp*

C 大調 IV₇ I₇ IV₇ I₇

然無論是「IV₇」或「I₇」，皆未見其七音「F[#]」與「C[#]」之下行二度解決。

另於第二首《金諾佩第斯》之曲首部分（第 1-4 小節，如【譜例七】所示），亦呈現出另一近似於【譜例六】之運用：譜面上乍看之下易誤認為 C 大調之「III₆-II₇」，然因此處其調性尚屬於多里亞調式（以 D 音為起音）與 C 大調之模糊地帶；如以較接近此處多里亞調式之 D 小調檢視，則其和絃基礎即回歸至與第一首《金諾佩第斯》曲首相同的「IV₇-I₇」—惟「IV₇」改以「II₆」取代之。

【譜例七】薩梯《金諾佩第斯》第二首第 1-5 小節

Lent et triste (slowly and sadly)

Piano *pp*

D 小調 ii₆ i₇ ii₆ i₇ *ped. simile*

而於第三首《金諾佩第斯》之曲首部分（第 1-4 小節，如【譜例八】所示），則又呈現出另一不同角度、然亦近似於【譜例六】與【譜例七】之運用：譜面上乍看之下易誤認為 A 小調之「I-III₂」，然筆者認為，由前二首之曲首部分和絃組織看來，此處實應為「I-IV」，而右手之「G-E-B」則為倚音（Appoggiatura），原

應下行二度至「IV」之和絃音「F-D-A」，然未竟解決。

【譜例八】薩梯《金諾佩第斯》第三首第 1-6 小節

Lent et grave (slowly and solemnly)

p (倚音) (倚音) *p*

ped. simile

A 小調 i iv i iv

上述【譜例六】、【譜例七】與【譜例八】三處，其不僅分別皆位於三首單曲之曲首部分，其中特別是第一與第二首，皆於其後高音聲部之主旋律出現後仍一意持續達 16 與 14 小節；除呈現出一近似於頑固音型之效果外，同時亦藉由旋律與背景和聲各自行進、成功營造出一清泊憂鬱的疏離情調。

(二) 九和絃

如前文所提及，《金諾佩第斯》全曲內九和絃之出現頻率並不高，同時亦多數屬於裝飾性質，也未見其明確解決；例如第一首之第 37 小節處（如【譜例九】所示）：此處的九和絃「E-G-B-D-F[#]」雖基本上可將其視為 D 大調之「II₉」和絃，且其後亦銜接至「V₄」和絃，大致尚符合一般調性和聲之慣用模式，然該和絃之九度音「F[#]」卻未於同聲部下二度解決至「E」，反而行進至距離為減五度的「C₄」。

【譜例九】薩梯《金諾佩第斯》第一首第 36-40 小節

36

(1-3) 2 4

pp

D 大調 ii₉ v I

第三首第 11 小節處（如【譜例十】所示）：此處的九和絃「G-B-D-F-A」係為本曲主旋律第一樂句之終點處，屬於終止式位置的和絃；表面上看來它似乎被第 12 小節之「D-F-A-C」和絃所阻斷，然依上聲部長達九拍的 D 音檢視，此處（第 11-13 小節）應為配合上聲部一氣呵成之單一和絃，整體而言屬於同一和絃

「G-B-D-F-A」，而第 12 小節所出現的音內，「A」與「C」可視為鄰音 (Neighboring tone)，餘則為和絃音。然即使是長達三小節的終止式和絃，亦未曾因其篇幅較大而將其九度音與七度音加以解決；甚至於其後第 14 小節處，將第 12 小節的鄰音和絃「D-F-A-C」、以開啟第二樂句之姿重新呈現。

【譜例十】薩梯《金諾佩第斯》第三首第 7-20 小節

Figure 10: Musical score for Example 10, showing two systems of piano music. The first system starts at measure 7 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 20. A circle highlights a chord in measure 12, with a note 'A' circled inside it, and the text '(A 為鄰音)' below it.

四、和絃的平行移動—以三和絃為主

肇因於德布西的名聲實太過響亮，導致一般皆易誤以為平行和絃係由他率先運用。然根據參閱相關研究文獻顯示，於德布西之前的作曲者—例如夏布里耶即有所運用；在其著名的歌劇作品《無心的國王》 (*Le Roi malgré lui*, 1887) 序曲部分，即可獲致相當明確的運用實例 (如【譜例十一】)；同時「這是我們首次在法國音樂中發現如此嶄新的和聲進行，而這些進行於其後的德步西與拉威爾作品中已屬於正常的一部分」³⁶：

【譜例十一】夏布里耶《無心的國王》序曲曲首

Figure 11: Musical score for Example 11, showing the beginning of the prelude to 'Le Roi malgré lui' by Chabrier. The score is in G major and 2/4 time. A circle highlights a specific chord progression in the first system.

³⁶ Myers (1969), 72.

【譜例十一】內之第 5 小節處，雖以調性和聲角度觀察之，足以以連續的副屬和絃解決看待，然因其七度音與九度音皆未於同聲部完成解決，致仍難以成立完整的解決。

另薩梯本人部分，雖較德布西晚四年出生，然如以同一階段所分別寫作之鋼琴作品相互參照：二首《阿拉伯風小曲》（*2 Arabesques*, 1888-91）與《金諾佩第斯》皆為 1888 年間所寫作，《薩拉邦舞曲》更早、屬於 1887 年所成（與《無心的國王》同年）。然以第一首《薩拉邦舞曲》曲首為例，卻已顯現特有之和聲進行，（如【譜例十二】所示）：

【譜例十二】薩梯《薩拉邦舞曲》第一首第 1-10 小節

就【譜例十二】內容所示，實際上並非屬於單一和絃的平行、而屬於模進（Sequence）；特別是第 2 小節第三拍起的四個和絃，以二個和絃為一組進行二度下行的模進，且於第 5 小節起再度延續、然和絃內部結構稍變。惟這些和絃於其所屬之 A^b 大調而言幾乎無法以合理的方式解釋其和聲功能，同時第 2 小節之九和絃其後亦未獲得解決。

雖難以斷定薩梯與夏布里耶之間有絕對且直接之互動與影響，然基本上薩梯是贊同夏布里耶的做法：

「雖未有文獻紀錄薩梯與夏布里耶二人曾經謀面，但在前者所曾發表的一篇攻擊學院派音樂文章中，基本上是肯定後者的」³⁷。

然於同年德布西的二首《阿拉伯風小曲》曲內，凡有和絃平行或模進者，大於於其所屬調內尚足以解釋和聲功能，同時九和絃亦多有完成解決動作。以第一

³⁷ Myers (1969), 143.

首《阿拉伯風小曲》曲首為例（第 1-4 小節），不僅工整的三和絃第一轉位平行清晰可見，同時其和聲功能就調性和聲而言是相當司空見慣的（如【譜例十三】所示）

【譜例十三】德布西《阿拉伯風小曲》第一首第 1-3 小節

Andantino con moto

Piano

p

E 大調 IV₆ iii₆ ii₆ I₆

【譜例十三】內第 1-2 小節內的和絃「C[#]-E-A」、「B-D[#]-G[#]」、「A-C[#]-F[#]」、「G[#]-B[#]-E」，可視為 E 大調之 IV₆-III₆-II₆-I₆，同時因 II₆ 其低音位置與 IV 相同，故時為作曲家用以取代之（以此處而言即成為 IV₆-III₆-IV₆-I₆），以形成另一不同之音響色澤。

另以第二首《阿拉伯風小曲》曲首為例（第 4-5 小節），亦可觀查出屬九和絃其明確的解決至主和絃，完成 G 大調其「V₉-I」（如【譜例十四】所示）

【譜例十四】德布西《阿拉伯風小曲》第二首第 1-5 小節

Allegretto scherzando (B 為經過音)

p et tres léger (and very lightly) *dim.*

G 大調 V₉ (B 為經過音)

而在和絃平行部分，自德布西《阿拉伯風小曲》以降之法國作曲家慣用於作品內的手法，通常不僅限於三和絃，凡舉七和絃、九和絃甚至十一和絃，皆為可資運用的來源。然總體而言，薩梯的運用模式相較於德布西亦仍有所不同：

「相較於德布西強勢的和聲推展，薩悌的平行和絃—七和絃、九和絃與十一和絃則屬於習慣性地依附在經纖細設計的旋律片段之上」³⁸

如以本研究主題之一《金諾佩第斯》為例針對此部分加以檢視，根據筆者研究所得，曲中以三和絃之平行占大多數，且其平行之運用模式亦具備其個人特質：平行和絃的操作並非各部一致進行、而屬於單就某一聲部進行的模式（於本曲內則為中聲部），同時亦時有同一和絃重複出現數次方開始進行移動的情形，且於平行過程中穿插少許外來和絃或附加音，藉以淡化因連續平行所造就的密集聲音印象。換言之，於此闕薩悌作品內的平行和絃，是屬於較為鬆散模糊的運用模式，甚至令聽者不易辨識出其存在。

現筆者即先僅就三和絃部分擇取樂曲相關片段並說明：

於第二首第 15-19 小節處，即可觀察出較為工整的運用（如【譜例十五】所示）：此處其中聲部和絃進行為「C-E-A-C」（第 15 小節）、經「A-C-F-A」（第 16 小節）、「G-B^b-E^b-G」（第 18 小節）、「A-D-F」（第 21 小節）、「B^b-D-F-G」（第 22 小節）、「C-E^b-A」（第 23 小節）、「B^b-D-G」（第 24 小節）直至「A-C-F-A」（第 25 小節），大體屬於三和絃第一轉位之平行（第 22 小節的「F」可視為附加音）。

【譜例十五】薩悌《金諾佩第斯》第二首第 11-26 小節

11

16

(逐漸進入 B^b 大調)

22

(F 為附加音)

³⁸ Gillespie (1972), 367.

然此部分如單就外聲部檢視，可檢視出低音域的音高移動是相當緩慢的：自第 15 小節至第 21 小節為止合計三小節的「C」、六小節的「F」直至第 24 小節的「B^b」與第 25 小節的「D」，不僅自外於中音域的和絃平行，如將其抽離、並與高音域的主旋律結合，同時藉由第 17 小節起所不斷出現的「B^b」及「E^b」之強化作用，即促成 B^b 大調音響效果之確立。

另於本曲第一首第 16-21 小節為例即足可檢視（見【譜例十六】）：此處中聲部其和絃進行為「A-C[#]-F[#]」（第 16 小節）、經「G-B-E」（第 19 小節）直至「F[#]-A-D」（第 21 小節），屬於三和絃第一轉位之平行；然其內部之平行過程並不集中，例如第 16 小節之「A-C[#]-F[#]」即延續至第 17 小節，惟低音聲部由原有之「D」音改以「F[#]」；而第 19 小節之「G-B-E」亦於第 20 小節再行重複一次。且另於第 18 小節加入「B-D-F[#]」，雖非屬平行序列，然仍保留「F[#]」，塑造出近似於「逃脫音」（*échappée*）功能的假象。

【譜例十六】薩梯《金諾佩第斯》第一首第 16-25 小節

The image shows two systems of musical notation for measures 16-25 of Chopin's Nocturne Op. 9, No. 1. The first system covers measures 16-18, and the second system covers measures 19-21. The bass line features a series of chords: A-C#-F# (m. 16), G-B-E (m. 17), B-D-F# (m. 18), G-B-E (m. 19), and F#-A-D (m. 21). The treble line has a melodic line with a circled chord in measure 18 labeled '(近似逃脫音)'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

五、終止式的弱化—以降低導音為主

分別出現於內部三首樂曲之終結處，薩梯以接近調性和聲之「正格終止」（*authentic cadence*）為基礎，藉由將原為小二度關係的「導音」解決至「主音」改以大二度呈現，致使原有的緊密銜接為之緩解，成就較為鬆散開放、如同教會

調式般的音響效果。同時經過觀察，可檢視出三首樂曲其終結處、薩梯亦分別賦予相當細微的差異。以第一首為例：曲末第 77-78 小節處（如【譜例十七】所示），自「A-C-E-G」至「D-F-A」，實為明確的 D 小調完全終止，然「C」並未升高半音而維持在「C \flat 」，致使導音至主音成為大二度（「C \flat 」至「D」），形成多里亞調式（Dorian）的色彩（或視為 D 小調自然小音階亦可）。

【譜例十七】薩梯《金諾佩第斯》第一首第 74-78 小節

D小調

V₇ i

另第二首之曲末終結處（第 64-65 小節，如【譜例十八】所示），則為自「G-B \flat -D」至「C-E-G」，實應為 C 大調完全終止，然「B」卻降低半音而成為在「B \flat 」，致使導音至主音成為大二度（「B \flat 」至「C」），形成米索利地亞調式（Mixolydian）的色彩。

【譜例十八】薩梯《金諾佩第斯》第二首第 60-65 小節

C大調

V_b I

而於第三首之曲末終結處（第 58-60 小節，如【譜例十九】所示），則為自「E-G-B-D」至「A-C-E」，實應為 A 小調完全終止，不僅「G」並未升高半音成為「G \sharp 」，同時低音亦安排「D」成為第三轉位、且幾乎未見導音「G」與七音「D」於同部完成二度解決，加上低音聲部因由「D」至「A」致使聽來十分接近教會終止的色彩。

【譜例十九】薩梯《金諾佩第斯》第三首第 54-60 小節

54

A 小調 V₂ i V₂ i

肆、晚期作品—《五首夜曲》

譜寫於 1919 年，屬於薩梯晚年的作品（當時薩梯 53 歲），原本預計由共計六首所組成，然其後未竟。直至此時，中期作品內時有所見的嘲諷意涵與古怪曲名皆已不見蹤影，取而代之的是精緻工整的絕對音樂，無論在樂曲架構、和聲語彙或聲部處理方面，皆呈現出洗鍊純粹的風格：

「整體風格更形洗鍊、單純，完全排除了感官上的訴求；然而因藉著其所內蘊的陰鬱氣質，音樂呈現出一種陌生且冷酷的超然印象。毫無疑問的，在和聲方面本曲顯現出最明顯且令人感興趣的演變：不時出現的四度與五度成為最主要的角色，但在和絃銜接方面卻總是如橢圓形般、製造出一種富含疏離幻覺的赤裸效果」³⁹

如前所述，全曲由五首作品所組成，而其各曲內部之曲式架構經觀察分析後彙整如【表四】所示

藉由【表四】所示並進一步彙整，可觀查出五首樂曲不僅速度差異不大、拍號相同，而且皆多由右手彈奏主旋律、輔以左手所彈奏之分解和絃為主。其曲長皆大約介於二至三分鐘之間，同時內部架構亦分屬於二段體（「A」與「A'」）及一段體：第一、三首屬於前者，而餘則屬於後者。在二段體的部分，可觀查出其第二段皆可再行分為二個小樂段：第一小段係為不同風格、第二小段則屬於將第一段加以壓縮或變奏而成，然因其篇幅與第一段有相當差距，致筆者選擇以二段體視之而非三段體。

³⁹ Myers (1968), 92.

【表四】《五首夜曲》內部各樂曲之曲式架構

	速度	拍號	樂段	小節	備註
第一首	$\text{♩} = 60$	12/8	A	1-16	第 7-16 小節係為將第 1-6 小節稍加擴大而成。
			A'	17-36	第 17-24 小節係為採曲首之動機所發展出之新樂段，其後第 25-36 小節則為將第一段加以壓縮並稍加以變奏而成。
第二首	$\text{♩} = 48$	12/8	A	1-20	可視為一氣呵成之一段體，除第 12-16 小節處屬於間奏性質外，其餘皆同以由曲首動機所成之旋律配合分解和絃伴奏而成。
第三首	$\text{♩} = 72$	12/8	A	1-11	除第 9-12 小節處屬於間奏性質外，其餘皆同以由曲首動機所成之旋律配合分解和絃伴奏而成。
			A'	12-38	第 12-28 小節係為不同於前之新樂段，其後第 29-32 小節同於第 1-4 小節，第 33-36 小節則同於第 13-16 小節。
第四首	$\text{♩} = 92$	12/8	A	1-20	可視為一氣呵成之一段體，除第 13-16 小節處屬於間奏性質外，其餘皆同以由曲首動機所成之旋律配合分解和絃伴奏而成。
第五首	$\text{♩} = 40$	12/8	A	1-22	可視為一氣呵成之一段體，除第 13-17 小節處屬於間奏性質外，其餘皆同以由曲首動機所成之旋律配合分解和絃伴奏而成。

另於屬於一段體之第二、四、五首部分，薩梯顯然是為了增加音樂之對比之考量，於曲中皆安置一近似於間奏之樂句，且亦皆於音域、速度與和聲語法等各方面加以區隔。以第二首為例：其曲首部分與間奏樂句分別如【譜例廿】與【譜例廿一】所示。

【譜例廿】薩梯《五首夜曲》第二首第 1-4 小節

【譜例廿一】薩梯《五首夜曲》第二首第 12-17 小節

The musical score for Chopin's Nocturne Op. 9, No. 2, measures 12-17, is presented in a grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamics. Measure 12 begins with a piano (pp) dynamic and includes the markings 'Retenir' and 'attendre'. Measure 13 is marked 'Plus lent' with a tempo of quarter note = 40. Measure 14 is marked 'Large' and 'mf'. Measure 15 is marked 'f'. Measure 16 is marked 'pp très chanté' and 'Ralentir'. Measure 17 is marked 'p Reprendre' and 'enchaîner' with a tempo of quarter note = 48.

相當明顯的，由【譜例廿】所顯示出的、藉由位於中音域之抒情風的旋律線與分解和絃（皆為以單音彈奏），輔以偏弱的力度，係屬於清晰簡約的風格。而【譜例廿一】部分，則顯現出相當不同的態勢—音域向下擴張至低音域、原右手部分改以由小動機所堆砌而成，雙手皆彈奏雙音且速度趨緩，同時力度亦增強至「*ff*」，呈現出有力卻沉重的風格，二實有天壤之別。

相較於《金諾佩第斯》的近乎「一體三面」，本曲所呈現的、應屬於第一、三首為一組（二段體），餘則屬於另一組（一段體）之結構。然如單獨檢視第一、三首內部之第一段，亦足可觀查出與第二、四、五首相似的型式—特別是亦皆具備以不同音域、力度與音型所表達的、近似於對比的小樂句（例如第一首的第 14-15 小節與第三首的第 9-12 小節）。顯示出此時的薩梯對於曲式架構的掌握更加嫺熟，同時對於樂曲內部「對比」效果的營造亦更具多樣化。

惟經過檢視結果，仍足可歸納出於同一組內五首樂曲之橫向聯繫，其中最明顯者係屬音樂組織方面，各曲主體皆以如同「主音音樂」一般的、由某聲部負責

主旋律、其餘聲部則擔任伴奏之輔助角色，同時其伴奏亦皆以分解和弦為主。類似安排於各曲內皆隨處可見。

現筆者亦將以如同前文所研析《金諾佩第斯》之方式－自音階為始、經由單一和絃直至終止式，針對本曲《五首夜曲》進行和聲語彙之探究，同時並將曲中所運用、且異於《金諾佩第斯》之特質整理歸納、並亦分別舉例說明如後。

一、音階

(一) 大音階與小音階

綜觀整部作品，大、小音階於其中所佔據的份量相較於《金諾佩第斯》明顯地降低，換言之，調性色彩相形之下較為模糊；而之所以調性色彩降低，筆者認為大篇幅的四度(含五度)和絃與和絃平行實為主因(將於其後討論)。儘管如此，然而較為特別的是，薩梯仍於各曲皆標示調號，同時樂曲結束之和弦亦大致符合其所屬調號。如依據調號與終結和弦推估調性，其分佈狀況如【表五】所示。

【表五】：《五首夜曲》內各曲的主導調性

樂	曲	主 導 調 性
第 一 首		D 大調－A 小調－D 大調
第 二 首		D 大調－G 小調－D 大調
第 三 首		D 大調－G 大調－D 大調
第 四 首		A 大調－D 小調－A 大調
第 五 首		F 大調－G 小調－F 大調

藉由【表五】所示，本作品內五首樂曲其調性實有所差異，除前三首調性一致之外，另二首則較為獨立；惟第四首內部(第 13-16 小節)亦曾調號更動為 D 小調，勉強與前三首略為接近。然因整體調性色彩模糊，筆者認為應非屬特殊安排所致。

(二) 教會調式

教會調式的運用於本曲內較為顯著，同時以呈現於主旋律為多，例如第二首曲首之主旋律(如【譜例廿二】所示)，即為以「弗里吉亞調式」(Phrygian)所成。

【譜例廿二】薩梯《五首夜曲》第二首第 1-4 小節

♩ = 48 (Phrygian mode)

p

simplement

3

然不容否認的、由於作曲者於本曲內大量運用了四度等跳進音程，致使旋律雖以教會調式寫成，然所顯現的旋律線條自是與中世紀典型傳統的風格有所不同。【譜例廿二】部份為此，而第五首曲首部分（如【譜例廿三】所示），亦同。

【譜例廿三】薩梯《五首夜曲》第五首第 1-4 小節

(♩ = 40)

p

3

ralentir

pp

reprendre

雖可視為以 C 音為起音所建構之「米索里地亞調式」(Mixolydian)，然其中的大跳音程（例如六度與八度）暨音型重複等，皆非屬中世紀音樂之特有風格。

二、非三度所建構的和絃

此項目實為薩梯於此作品所呈現之最大特色，眾所周知，傳統調性音樂其和聲架構實為以三度為核心進行重疊，由三和弦、七和弦、九和弦直至十一和弦與十三和弦；然薩梯揚棄了之前諸多作曲家所習用的三度，改以二度（含轉位音程七度）與四度（含轉位音程五度）為主，甚至也將此二項音程加以重疊運用，成就更加多元化的音響色澤。現筆者即將研析所得分項依序詳列如下：

（一）二度（含轉位音程七度）的和絃

本曲內部所呈現的二度，大多以伴隨四度（或五度）共同出現為多，此部分將留待後文探討之。如單就以連續二度所重疊而成的和絃觀察，筆者認為以第二首所顯現的型態最為特別，曲中薩梯為營造不同音樂情調的氛圍，將二度音程亦作了不同程度的安排。例如第二首曲首處（第 1-4 小節，如【譜例廿四】所示），此處看似以右手彈奏旋律搭配左手之分解和絃，應屬抒情簡約之風。然如就每一大拍（以附點四分音符為一拍）起點觀察，則可發現出左右手所共同建構出的、實多為大二度音程（或轉位音程小七度）。

【譜例廿四】薩梯《五首夜曲》第二首第 1-4 小節

自第 1 小節起，由左右手所共同建構出的大二度音程（或轉位音程小七度）依序為「E-F[#]」、「A-G」、「C[#]-B」、「E-D」，其次為第 2 小節的「B-A」、第 3 小節的「D-E」、「D-E」與第 4 小節的「B-C[#]」及「E-F[#]」。值得注意的是：雖二度與七度於一般樂理教科書內皆被列為「不協和音程」，然此處聽來卻並不明顯感受到

不協和之音響效果；筆者認為作曲者所採取的、將其分散隱藏於旋律與伴奏音型之間，同時以諸多其餘音程（以四度為主）從中分隔以降低其能見度，皆為使二度音程得以較為「協和」之姿呈現之手段。

另於本曲之中段處（第 13-16 小節，如【譜例廿五】所示），則為將二度音程回歸其原貌、以較為強烈之不協和音程色彩顯現的型式。

【譜例廿五】薩梯《五首夜曲》第二首第 12-17 小節

此處以連續二度所重疊的和絃，依序為第 13 小節的「F-G-A」、第 14 小節的「B^b-C-D」、「C-D-E」、「E-F-G」、「A-B」至第 15 小節的「F-G-A」，皆多為以連續二度之三個音重疊而成，且集中於鋼琴的中、低音域，以營造出沉重遲疑的效果；經由第 14 小節前半部的音域向外擴張並力度漸強之後，直至該小節核心處的「E-F-G」達到最頂峰後方逐漸下降、回歸與曲首相同之樂句以終結全曲。相較於【譜例廿四】，筆者認為此處屬於將二度音程還原其面貌、以營造出較為強烈且富戲劇性音響效果之手段。

（二）四度（含轉位音程五度）的和絃

四度音程（含轉位音程五度）堪稱為全曲之最主要音程，無論以橫向之分解和弦形式或直向之垂直和弦等、甚或是連續的平行出現，皆隨處可見。以例如第二首曲首第 5-6 小節彈奏處（如【譜例廿六】所示），即為以橫向之分解和弦所成。

【譜例廿六】薩梯《五首夜曲》第二首第 5-6 小節

自【譜例廿六】中足可檢視出此處實為以連續完全四度所重疊之分解和絃，且分散於左、右手呈現：以第 5 小節為例，第一大拍（以附點四分音符為一拍）即為由「B-E-A-D」所成，第二大拍則為「G[#]-C[#]-F[#]」，第三大拍為「G[#]-C[#]-F[#]-B」，第四大拍則為「E-A-D」，第 6 小節第一大拍則再度為「E-A-D」，第二大拍為「C[#]-F[#]-B」，於六個大拍所顯現的、實僅為二個和絃；然皆分別予以擴張或縮減空間，例如「B-E-A-D」縮減為「E-A-D」，而「G[#]-C[#]-F[#]」則擴增為「G[#]-C[#]-F[#]-B」。

另又如第三首曲首第 9-10 小節彈奏處（如【譜例廿七】所示），即為以直向之垂直和弦所成。

【譜例廿七】薩梯《五首夜曲》第三首第 9-10 小節

自【譜例廿七】中足可檢視出此處實亦為以連續完全四度所重疊之和絃，然以垂直和絃方式呈現：以第 9 小節為例，第一大拍（亦以附點四分音符為一拍）即為由「F-B^b-E^b」所成，第二大拍為「D-G-C」，第三、四大拍為「E-A-D-G」；第 10 小節第一大拍為「C-F-B^b」，第二大拍為「A-D-G」，第三、四大拍為「E-A-D」。此處除改由垂直和絃呈現之外，另亦可檢視出二小節內之和絃安置，實存在相互對應關係，亦即二者之第一大拍實為共同體（「F-B^b-E^b」與「C-F-B^b」），第二大拍之「D-G-C」與「A-D-G」亦同，第三、四大拍之「E-A-D-G」與「E-A-D」更實為同一和絃。

另於第四首曲首處（第 1-2 小節，如【譜例廿八】所示），則實為以更加豐厚的聲部型式顯現出完全四度（完全五度）的和絃音響。

【譜例廿八】薩梯《五首夜曲》第四首第 1-2 小節

如將此處凡左、右手於同一拍點共同彈奏之音群計入，則可檢視出又是一連串完全四度（完全五度）重疊的結果；其依序分別為「B-F[#]-C[#]」、「E-D-A」、「E-B-F[#]」、「F[#]-C[#]-G[#]」、「F[#]-B-E」、「C[#]-G[#]-D[#]」、「B-E-A」、「G[#]-C[#]-F[#]」、「A-E-B」與「F[#]-C[#]-G[#]」。於短短二小節內即安置偌多的四度（含五度）和絃，相較於前二譜例（【譜例廿七】與【譜例廿八】），呈現出更加濃密的四度音響特質。

（三）四度與二度重疊的和弦

如前文所述，樂曲中多數的二度，是以與四度（或五度）共同出現的型態出現為主，同時亦多以較為分散式的琶音型態橫向呈現之，較少見直向之垂直和絃；且以大二度與完全四度之組合為多。例如第二首曲首處（如前之【譜例廿四】所示），如單獨檢視其左手部分之每一大拍內部及足可印證：例如第 1 小節之「E-B-C[#]」、「A-D-E」、「C[#]-E-F[#]」、「D-E-G」，皆可觀查出其二種音程的組合結果；無論是連續重疊（例如「E-B-C[#]」與「A-D-E」）或將二度涵括包容於四度之中、成為三度與二度的重疊（例如「C[#]-E-F[#]」與「D-E-G」）等，皆為相當明顯之手法。

另全曲雖多以大二度與完全四度之組合為主，然於第五首曲首處（第 1-2 小節，如【譜例廿九】所示），則可觀查出作曲者於此處所呈現之進一步的運用—加入小二度與減五度，顯現出更加半音化、且略顯神秘風格的音響色澤。

【譜例廿九】薩梯《五首夜曲》第五首第 1-2 小節

如單獨檢視【譜例廿九】其左手部分之每一大拍內部及足可印證：例如第 1 小節之「E-B^b-B \natural 」、「A-C[#]-D」、「B^b-F-F[#]」與第 2 小節之「E^b-B^b-B \natural 」、「A-C[#]-D」、「E-B^b-B \natural 」等，皆可觀查出其將小二度與減五度（其等音音程分別為增一度與增四度）納入的組合結果；例如「E-B^b-B \natural 」、「B^b-F-F[#]」、「E^b-B^b-B \natural 」與「E-B^b-B \natural 」等，皆為相當明顯之手法。

三、和絃（含音程）的平行移動

如前文所述，和絃平行雖已被公認為屬於近代法國音樂之共通特質之一，同時於德布西之作品內亦隨處可見，然實際上薩梯與另一法國籍作曲家夏布里耶早已先於德布西開始運用之，同時於薩梯此部晚期作品《五首夜曲》內，亦更可檢視出其相較於早期的《金諾佩第斯》之更進一步的運用模式，經歸納後可細分如下：

（一）三和絃的平行

三和絃的平行係於自《金諾佩第斯》為始即持續沿用之手法，然於《五首夜曲》內薩梯將其作了更進一步的運用，以第一首第 14 小節為例（如【譜例卅】所示），筆者認為應屬為強化完全五度之音響效果、致將和絃其三音延後出現之手法，然實則為原為三和絃的平行。

【譜例卅】薩梯《五首夜曲》第一首第 13-16 小節

The musical score shows measures 13-16 of the first nocturne. Measures 13 and 14 feature a sequence of chords: E-B^b-B, A-C[#]-D, and B^b-F-F[#]. Measures 15 and 16 feature a sequence of chords: E^b-B^b-B, A-C[#]-D, and E-B^b-B. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *attendre*, and performance instructions like *Ralentir* and *en dehors*.

自【譜例卅】中足可觀查出、第 14 小節看似為經由左、右手以附點四分音符演奏出平行五度，然實際上則為由「C[#]-E-G[#]」、「C \natural -E-G \natural 」、「B-D[#]-F[#]」與「A-C[#]-E」所牽引出的原位三和絃平行。同時藉由以附點四分音符所演奏的一連串下行

二度的平行五度—意即橫向的二度與直向的五度相加結果，顯然更形拉大音樂與調性之間的距離。

另亦於【譜例卅】內之第 15 小節所示，亦同屬於三和絃的平行、然採以第二轉位型態呈現之，此類型於同首樂曲之第 6 小節亦同。

(二) 七和絃的平行

相較於《金諾佩第斯》的以三和絃平行為主，本曲對於七和絃的平行更為顯著，以第一首曲首為例（第 1 小節，如【譜例卅一】所示），即為一連串省略五音的七和絃平行。

【譜例卅一】薩梯《五首夜曲》第一首第 1-2 小節

(三) 獨立音程的平行

迴異於增高和絃構成音數目的方向思考，薩梯於本曲中嘗試將平行的音群予以簡化，將其降低成為獨立音程（亦即僅保留二個音），藉以營造不同的音樂情調；所運用的平行音程以三度（含轉位音程六度）與四度（含轉位音程五度）為主。例如第五首曲首處（第 1-4 小節，如【譜例卅二】所示），作曲者即將三度（含六度）之平行以分散與密集二種方式呈現。

【譜例卅二】薩梯《五首夜曲》第五首第 1-5 小節

自【譜例卅二】內足可顯示出：於第 1-4 小節多數的平行三度（含六度）是以右手所彈奏的主旋律為核心、由左手於每一旋律音出現處輔以三度（或六度）音而成，然於第 3 小節後半處，則出現密集連續的平行三度。

另於第三首之曲首處（第 1 小節，如【譜例卅三】所示），作曲者亦以右手所彈奏的主旋律為核心、由左手輔以四度音而成，且皆為完全四度。然於其後之第 8 小節處（如【譜例卅四】所示），亦出現類似之手法，然不僅旋律音稍有更動，所平行之四度亦加入增四度。

【譜例卅三】薩梯《五首夜曲》第三首第 1-2 小節

【譜例卅四】薩梯《五首夜曲》第三首第 7-8 小節

（四）脫離旋律依附之和絃（或音程）的平行

筆者曾於前文所引述，薩梯的和絃平行大多依附於旋律之上，造少見其獨立自成一單一樂句。然於其晚年作品—亦即本研究主題《五首夜曲》，已可窺探出薩梯其試圖突破舊有窠臼之意圖與努力。例如第二首第 8 小節處（如【譜例卅五】所示），除為四度之平行外，同時此處亦無其餘聲部出現旋律、僅保留平行四度使其以最為純粹之方式呈現；同時衡盱其與前、後樂句之相互關係，此處顯然已獨立成為一近似於「間奏」之樂句。

【譜例卅五】薩梯《五首夜曲》第二首第 7-8 小節

全曲內部亦尚有多處其呈現方式亦相近於【譜例卅五】，例如第一首第 15 小節（已於【譜例卅】所示）與第 15 小節、以及第三首第 8 小節（已於【譜例卅四】所示）等，皆亦近似於「間奏」之定位。

四、終止式的弱化—以省略三音為主

根據筆者研析結果，一方面應屬為降低調性之色彩亮度，另一方面亦為強化五度之角色，本作品內各曲之曲末終止式大多以既有之調性音樂終止式為基礎，再採行省略和絃三音的手法而成。雖不同於《金諾佩第斯》其降低導音的方式，然皆殊途同歸、均以降低調性色彩為目標。如以第一首曲末處為例（如【譜例卅六】所示），其基本上可將其視為 D 大調之「IV-V-I」，然各和絃皆將其三音或延後出現、致使產生省略三音之錯覺（如「IV」與「V」），或完全去除三音（如「I」），在在皆顯示出對於完全五度其極力彰顯之企圖心。

【譜例卅六】薩梯《五首夜曲》第一首第 35-36 小節

諾佩第斯》內，尚可發現諸多相當明確的調性音樂要件：例如具備功能性的和聲銜接、以主音（或主和絃構成音）為首的旋律、頑固音型甚至於轉調，在在皆仍足以維繫調性的支撐骨幹。然於晚期的《五首夜曲》中，和聲的功能性已更趨降低，曲首旋律亦時與所屬調號之主和絃構成音不符，取而代之的是大幅的和絃（或獨立音程）的平行與非三度的音程，甚至在曲末其終結和絃亦以省略三音的方式呈現，調性框架幾乎僅仰賴樂譜所標示之調號與曲末終結和絃二者之間的微弱聯繫支撐。

二、平行和絃的運用更形擴張

如前文所述，於《金諾佩第斯》內的平行和絃，幾乎皆以三和絃為主，同時這些和絃平行的系列實則依附於主旋律之上，換言之，此時的和絃平行尚未具備成為獨立的角色，明確的旋律仍然主導全局。然於晚期的《五首夜曲》中，作曲者一方面既可自增加構成音數目的方向思考成就出七和絃的平行，另一方面亦可反向操作、將構成音削減成為單一音程的平行。而更重要的，是在此部作品中，和絃平行除可繼續依附於旋律之上外，更終可擺脫旋律外衣，成為一擔當大局的獨立要角。薩梯於畢生創作過程中對於音樂織度其思考面向的轉變可見一般。

三、非三度音程的大幅強調

肇因於自十七世紀以來歷久不衰的調性音樂傳統，三度向來係屬於和聲體系操作之核心所在，於早期的薩梯亦不例外，雖一方面已試圖針對其加以改變，惟仍尚難以突破之，於《金諾佩第斯》內幾乎未曾檢視出非三度音程的明顯運用。直至晚期的《五首夜曲》，三度音程雖仍保留，然卻已逐漸脫離調性的框架、改以全然的同性質音程平行為導向。而其餘例如四度（含五度）與二度（含七度）等音程則大放異彩，一意揮灑主導全局，且尤以前者為甚，無論於伴奏音型或旋律本身皆廣為運用，呈現出相當豐富且具特色的音響效果。

四、音樂風格的對比更加密集

如同前文所曾引述：「……對於凱基來說，他則又屬於呈現出漂浮無張力的音樂情調之開路先鋒」，薩梯在早期的《金諾佩第斯》所呈現的、以「無重力的音樂」比喻之堪稱中肯。作品中各曲其旋律雖主導於內，然全曲音域未變、節奏未變、力度未變、伴奏音型亦未曾改變；和聲方面雖三和絃與七和絃等皆散布其中

(甚至偶有九和絃的出現),然自始至終幾乎亦未曾見其明確的解決—無論是導音小二度上行至主音的解決抑或是七音的下二度解決皆然。換言之,《金諾佩第斯》的音樂對比是僅僅建立在和絃色彩的轉換之上。而在晚期的《五首夜曲》內,則已可發現樂曲內部的鮮明對比,無論在音域、節奏、力度或伴奏音型等方面皆呈現出相當多樣且密集的交互對應;時有相鄰小節、但於音域與節奏等各方面皆顯現出堪稱兩極化的音樂情調對比;更遑論此期於和聲方面的大幅改變。從漂浮無重力到強烈的密集對比,從音樂基本要素發展的刻意排拒到接納擁抱,薩梯在音樂創作道路上雖多為默默無名踽踽獨行,然仍可從中窺探到其對於寫作理念之念茲在茲,隨時思考調整以成就一闕闕雖多樣化、但卻仍保有自我藝術價值觀的音樂作品。

雖終其一生幾乎多數時間與貧窮及孤獨度過,但對於薩梯而言,卻絲毫無損於其在西洋音樂史上、因其深具獨特音樂美學觀的作品所奠立的崇高地位。曾有研究者評論他所造就的音樂風格:「薩梯音樂中的諷喻、極力排拒多愁善感的精神、精簡的織度與和聲暨旋律其素樸特質對於米堯等人影響深遠」⁴⁰,而筆者認為,與其強調他對於其後的習樂者的貢獻,倒不如將焦點轉回他對於音樂創作的信仰與堅持;自極度清晰且純粹單一的寫作風格直至奇幻多變的豐富對比;無論自何種角度,皆能展現不同色調的光芒。身處於十九世紀與二十世紀的交會點,在傳統與現代、甚或是保守與激進的取捨之間,薩梯所呈現予世人的,已然是超越於斯的絕對忠於自我之音樂藝術,更是即使穿透數百年時空、亦不減其獨特美學價值的永恆象徵。

參考書目

一、中文書籍

點瑟編譯(1965)。《二十世紀西洋音樂新貌》。台北市:拾穗月刊社。

二、外文書籍

Burge, D. (1990). *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books.

Ewen, D. (Ed.). (1991). *The World of Twentieth-Century Music*. London: Robert Hale.

⁴⁰ Grout (1980), P.678

- Gillespie, J. (1972). *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications.
- Gowers, P. and N. Wilkins (1986). “Erik Satie: Life, Works, Work-list and Bibliography.” in *Twentieth-century French Masters* edited by S. Sadie. London: Macmillan Publishers.
- Griffiths, P. (1994). *Dictionary Modern Music: A Concise History, Revised Edition*. New York: Thames and Husdon.
- Grout, D. J. and C. V. Palisca (1980). *A History of Western Music*. London: Third Edition, W. W. Norton & Company.
- Kostelanetz, R. and Darby, J. (1996). *Classic Essays on Twentieth-Century Music*. New York: Schirmer Books.
- Machilis, J. (1979). *Introduction to Contemporary Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Myers, R. H. (1968). *Erik Satie*. New York: Dover Publications.
- Myers, R. H. (1969). *Emmanuel Chabrier and His Life*. London: J. M. Dent & Sons LTD.
- Orledge, R. (1992). *Satie the Composer*. Second Edition, Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Strunk, O. (Ed.) (1998). *Source Readings in Music History*. London: W. W. Norton & Company.

三、工具書

- 國立編譯館 (1984): **音樂名詞**。臺北市: 桂冠。
- Griffiths, P. (1986). *Dictionary of 20-Century Music*. New York: Thames and Husdon.
- Kennedy, M. (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

四、樂譜

- Debussy, C. (n.d.). *Selected Works*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Satie, E. (1969). *Three Gymnopédies*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Satie, E. (1986). *Œuvres Complètes de Piano*. Tome 10. Tokyo: Zen-On Music Co.
- Satie, E. (1989). *Gymnopédies, Gnossiennes and Other Works for Piano*. New York: Dover Publications.

五、網路資源

- 國立中正文化中心表演藝術圖書館。**書目及館藏查詢系統**。取自：“<http://www.lib.ntch.edu.tw>”。

Comparative Analysis of the Harmony Vocabulary in Satie's Piano Works—Two Examples of *Gymnopédies* and *Cinq Nocturnes*

Ching-yu Hsiau *

ABSTRACT

This study is intended to investigate the harmony vocabulary of Satie's piano pieces by analyzing the works of *Gymnopédies* and *Cinq Nocturnes*. Eric Alfred Leslie Satie (1866-1925), a French composer, was one of the most famous modern composers. His works cover, such as, solo pieces, and music pieces for orchestra. Partly due to his artist performance, Satie had been highly praised, in parallel with Claude Debussy (1862-1918), as one of the primer composers applying Impressionism. In his numerous piano pieces, Satie utilized composition methods commonly applied by impressionism as well as some techniques depart from those Debussy used. Those techniques or methods that Satie applied consist of, such as parallel chords and a lot of non-third intervals. These characteristics in his works depict that his works are close connected to Neo-classicism.

According the analyses presented in this paper, Satie's early and late works differentiate with complicated yet advanced harmony techniques. This study, therefore, analyzes two of his piano pieces - *Gymnopédies* (1888, an early one) and *Cinq Nocturnes* (1919, the latter one) for further comparisons. In addition to the analysis examples, sections of general introduction and brief description of Satie's piano works are also presented. Based on the analyses presented in this paper, Satie expressed a tendency of fuzziness in tonality, yet an expansion of parallel in chords utilization. He also employed numerous non-third intervals (such as, second- and fourth-intervals) and intensive contrasts in the musical styles. The simultaneous application of these types of composition techniques not only depicts magnificent acoustics but also accomplishes their achievement in music arts.

Key word: satie, contemporary music, music analysis, neo-classicism harmony

* Associate Professor, Department of Music Education, Taipei Municipal Teachers College