

第二章 追憶美好年代

第一節 美好年代的巴黎

長久以來，法國一直以融合美酒、美食、機智、社交性和感官享受的生活之樂 (joie de vivre) 吸引著世人目光，不過在幾世紀的歷史發展中，沒有任何一個時期能比一次大戰前的三十年 (約 1885-1914)，也就是所謂的「美好年代」更能體現這些法蘭西特質。¹ 但對於當時的法國人民而言，由於深感政局的不穩定和社會階級間的衝突，並沒有意識到正處於如此美麗的年代，也尚未出現此稱呼。直到二十世紀，隨著兩次大戰帶來的的夢魘和社會的消沉，才使他們驚覺戰前的那些年似乎特別好運，「美好年代」一詞才逐漸廣為人接受，成為百科全書的條目和許多書籍的研究課題。

事實上，進入第三共和的法國自 1871 年普法戰爭結束後，相對穩定的內陸得到短暫的休養生息，整個巴黎社會已逐漸邁向世紀交接的美好年代。在工業革命和城市改建計畫的洗禮下，²科技的進步改善了人民的生活品質，使巴黎成為資產階級的現代化城市；儘管政局常處於不穩定的狀態，但是人們在面對世紀交替的期待與不安中展現了自信的樂觀主義，各領域的藝術發展達到了前所未有的繁榮景象，連續主辦了 1878、1889 和 1900 年的國際博覽會，成為歐洲的文化中心。馬斯奈 (J. Massenet, 1842-1912) 曾描

¹ Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-century France* (New Haven and London: Yale University Press, 1985), xi.

² 第二帝國期間，巴黎市長奧斯曼 (G. E. Haussmann, 1809-1891) 對巴黎進行城市改造計畫，進行公共衛生、交通運輸的大規模改造與自來水的供應、城市照明、和電氣化等工業技術的應用，在格局上也多了許多寬敞大道、花園、市場、歌劇院、和百貨商店，於 1880 年代完工。

述 1900 年博覽會期間的異國風情：

整個巴黎都在歡慶著。這個首都，世界上最受歡迎的地方之一，變的比以往更加美好：它自成一個世界，所有的人都聚集在這裡。所有的國家彼此競爭，各種語言都可聽聞，所有的服裝爭奇鬥艷。³

當時的巴黎呈現一片安逸而歡愉的景象，沙龍、咖啡館為新舊思想的流通傳播提供了適宜的場地和氛圍，新興的娛樂事業蓬勃發展，頹廢奢靡的紅磨坊、舞廳酒吧、常駐馬戲團、與高級夜總會爭相展現華麗放縱的歡樂面貌；有第八藝術之稱的電影，在提供物質基礎的科技浪潮下於 1895 年問世，此後發展十分迅速，電影院紛紛林立。除此之外，報刊與出版事業也是美好年代的一大特色，各類報紙和雜誌為不同的社會階層提供需求，文學、繪畫、音樂評論、建築、裝飾藝術... 紛紛出現專業雜誌，成為藝術家呈現作品理念的舞台和觀眾之間的媒介，在今日看來，這筆龐大的資料可說為後人詳實報導了當時的巴黎生活與藝術潮流。

工業革命的衝擊也為音樂演出型態帶來了變革，在第三共和政體逐漸穩定之際，中產階級與小市民階級隨之興起，成為法國社會的中堅份子；相較於純粹的器樂作品，他們對與市民生活息息相關的歌劇更感興趣，視之為一切音樂的重心。很快地，這種情形反映到音樂學院的教育方針上，誕生了一批以馬斯奈、德利伯 (L. Delibes, 1836-1891)、古諾 (C. -F. Gounod, 1818-1893)、托瑪斯 (A. Thomas, 1811-1896)... 等作曲家為主的歌劇創作，這些作品在吸引聽眾的娛樂前提上，以舞蹈、合唱、演員、歌詞、與場景結合的舞台效果構成了法國歌劇的魅力，在巴黎的舞台上不斷推陳出新；至一次大戰前，每

³ Debra Spurgeon, "Choral Music from 'La Belle Epoque': Reynaldo Hahn's 'Douze Rondels'," *Choral Journal* 45:10 (May 2005): 6.

年都有新作在歌劇院 (Opéra) 和喜歌劇院 (Opéra Comique) 的舞台上演，使歌劇成爲一個充滿競爭、由票房收入支配的商業事業，評論的操作、報導流言及個人瑣事的小報成爲歌劇促銷的重要手段之一，流行的劇碼和集合明星歌手的歌劇選曲之夜最受到觀眾的歡迎。

出入劇院之餘，許多貴族、有識人士、和中產階級份子也以另一種方式表達對於文化事業的支持，他們以贊助和設置沙龍的方式，聚集各個領域的藝術家和社會精英，展開音樂、演講或討論等形式的活動，使巴黎音樂界能夠享用這些爲特定階層提供服務的數以百計的舞台，爲音樂家和歌者提供了發展事業的重要機會。雖然沙龍因爲數量過多且水準不一，難免造成輕浮庸俗或奢華的刻板印象，但沙龍的確在美好年代的音樂文化中扮演著十分重要的角色，事實上，當時所有的音樂家，均在不同的程度上倚賴沙龍活動來維持生計。

在藝術潮流的發展上，美好年代正處於 1870 年代一直延伸到第一次世界大戰前後的「世紀末」(fin de siècle) 風潮中，面對已發展極致的浪漫主義，種種潮流以接續和反動的方式出現，如後浪漫、寫實主義 (Realism)、印象主義 (Impressionism)、新藝術 (Art Nouveau)、象徵主義、理想主義 (Idealism)、新古典主義... 等紛紛興起，它們欲脫離舊有的形式與風格，從歷代文明的反芻中尋求新意，在世紀末工業科技未能與人文社會協調的過渡時期中，共同顯現出多少帶有矯飾風格 (mannerism) 的頹廢 (decadence) 傾向，⁴爲一次大戰後的前衛、現代主流的興起預作準備，而這樣一個百家爭鳴的年代，

⁴ 陳漢金，〈從上個「世紀末」到這個「世紀末」的音樂〉，《表演藝術》No. 93 (九月號，2000)：32。

也為法國音樂的復興提供了有利的環境。回顧歷史，法國的音樂發展從十八世紀末到整個浪漫時期，都為德國音樂所主導，直到普法戰爭 (1870-1871) 失利與當時民族主義意識的高漲，才喚醒了自十九世紀前半以來避退中產階級勢力的貴族以及藝術家的法蘭西意識。聖桑 (C. Saint-Saëns, 1835-1921) 和聲樂教授畢辛 (R. Bussine) 於 1871 年 2 月創立「國家音樂協會」(Société Nationale de Musique)，其宗旨為幫助所有法國作曲家的嚴肅音樂作品之演出與普及，在協會的推動下，交響樂和室內樂在質量上皆有明顯的成長，同時透過出版與演出，積極復興拉摩 (J. -P. Rameau, 1683-1764)、葛路克 (C. Gluck, 1714-1787)、與十六世紀作曲家的法國音樂。到了 1880 年代前後，因華格納 (R. Wagner, 1813-1883) 於首屆拜魯特音樂節 (1876) 後的訪歐之旅，巴黎正盛行著「華格納熱潮」，幾乎每一位法國作曲家都曾受到華格納音樂語法的影響，並且在經過積極的模仿、實驗與反思之後，逐漸發展出明晰、古典的法國特質，呈現溫雅而感官的色彩，代表作曲家如馬斯奈、杜巴克、丹第 (V. d'Indy, 1851-1931)、蕭頌、德布西、杜卡 (P. Dukas, 1865-1935)、薩替 (E. Satie, 1866-1925)、盧塞爾 (A. Roussel, 1869-1937)、許密特 (F. Schmitt, 1870-1958)、及稍晚的拉威爾等人。

同一時間，有一批年輕的詩人，面對工商業發展下貧富差異的社會，開始產生厭世的消極心態，他們拋開激昂的浪漫主義和客觀的自然、寫實主義，轉而尋求感官意識的內在與超脫，在華格納的總體藝術 (Gesamtkunstwerk) 的觀念影響下，致力於超越各種不同藝術之間的藩籬。1885 年馬拉梅 (S. Mallarmé, 1842-1898)、魏爾連 (P. Verlaine, 1844-1896) 等詩人創立了象徵派 (L' Ecole Symbolisme) 的第一個組織「華格納文刊」

(Revue Wagnerienne)，同年浪漫文豪雨果 (V. Hugo, 1802-1885) 的逝世更宣示了文學界的新舊交替，象徵主義逐漸在 1890 年以後蔚為主流。而華格納的藝術觀念也讓巴黎吹起了綜合藝術的風潮，人們廣泛地認為所有的藝術能從彼此緊密的互動中得益，使的各類藝術間的夥伴關係在 1890 年代十分盛行，⁵成爲一個詩人、畫家、作家與音樂家... 等相互影響、激發靈感、經常彼此合作的年代。其中，結合象徵派詩作和音樂的法國藝術歌曲就是最耀眼的成果之一。

進入二十世紀後，法國在二次工業革命的帶動下發展科技文明，硬膠唱片和可攜帶式留聲機的問世，預示了未來錄音事業的發展，各領域成爲新思想和科技演化的應用時期。上世紀末的法國音樂，繼續在德布西、拉威爾的手中展現法蘭西特質的革新，但在廣受模仿下逐漸趨於纖細萎靡，一次大戰前後因此興起了反動風潮。六人組 (Les Six)、史特拉汶斯基 (I. Stravinsky, 1882-1971) 等音樂家初試啼聲，以反浪漫、反德布西、追求音樂的清晰、客觀爲訴求，企圖尋回音樂中的生命力，他們的新古典主義傾向，再次印證了從古至今的歷史循環現象，於大戰後將繼續領導法國音樂的發展。然而十九世紀末以來的和平景象沒有維持多久，看似安定的巴黎社會，被包圍在內政的紛亂與日趨緊張的列強情勢中，造成海內外逐漸升高的不安與張力，終於 1914 年捲入一次世界大戰，美好年代也在巴黎人的愕然中一夕消失。

巴黎自古以來即爲歐洲的藝術中心，對歷代的音樂家而言，得到巴黎的認同才算是真正的成功。到了美好年代，這個朝聖之地更在各種藝術酵素的激盪下，呈現出特殊的

⁵ Frank Rosengarten, *The Writings of the Young Marcel Proust (1885-1900): An Ideological Critique*, (New York: Peter Lang, 2001), 64.

氛圍魅力，作曲家們從中汲取靈感，再予創作回饋，推動了法國音樂的高度發展。因此德布西從詩詞、自然光影中悟出嶄新的聲響表現；於 1874 年出生、1878 年移居巴黎的阿恩，則著迷於當時瀟灑的善感氛圍，而分別呈現新穎、懷舊截然不同的風格。這固然與本身切入時代層面的角度不同，進而影響感知的面向有關，但不可忽略地，家庭、學習、事業經歷、和直覺傾向都是其中更為關鍵的因素，它們在阿恩的成長過程中，與美好年代緊緊相扣，形成互為因果的循環，逐漸形塑了作曲家的音樂風格。

第二節 巴黎沙龍與音樂

美好年代的許多資料都顯示阿恩是個風趣機智、充滿魅力且擁有豐富音樂學識的人，而這位被普魯斯特的傳記作者桑頌 (W. Sansom) 形容為「有著棕色皮膚、留有捲鬚、聰明而蒼白英俊」，而且「在勒梅爾夫人 (Madeleine Lemaire, 1845-1928) 的府邸，演奏演唱自己的作品，獲得如雷的掌聲，儼然成為沙龍裡的明星人物」的猶太男子，⁶最常被世人賦予的印象即為「沙龍音樂家」。姑且不論此稱號的適當與否，在阿恩的一生中沙龍的確佔有重要的地位，身為巴黎音樂社交圈的核心人物之一，他的作品深受上流社會的喜愛，史特拉汶斯基曾戲稱他為「巴黎的沙龍寵兒」，⁷受歡迎的程度可見一般。沙龍對阿恩而言，不僅是展開音樂生涯的首演之地，也是他以歌手和作曲家的身份活躍的舞台，他的許多歌曲可能是為了自己的聲音與一種能舒服地融入沙龍的優雅世界之特質所量身訂作，而一次戰後對於逐漸消逝的「美麗社交界」(beau monde) 的懷念更助長了他的懷舊風格，造成此後近百年間褒貶不一的評價；儘管就其中的貶抑意味而言，作曲家的保守風格是一大原因，然而圍繞在沙龍周圍的誤解和負面意象也有其推波助瀾之功。

在音樂史上，由於受到歷史學家對公眾和私人領域嚴苛的二分法與隨之而來的性別

⁶ Fumei Huang, "A comparative study of Paul Verlaine's poetry in musical settings" (Ph.D. diss., Boston University, 2004), 57.

⁷ Sylvia Kahan, *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princess de Polignac* (New York: the University of Rochester Press, 2003), 174.

象徵影響，⁸使沙龍此一充滿隱喻的空間的表演活動，被普遍認為在古典音樂的發展上處於不重要的低微位置，所謂的「沙龍作品」被賦予淺薄善感之印象，幾乎被視為毫無價值可言。⁹然而，近年來的研究已反映出三百多年來，法國的沙龍傳統對於巴黎音樂生活的重要性，尤其是十九世紀與二十世紀前半的巴黎沙龍，不僅為當代培育了一群卓越的音樂家和藝術家，也在音樂的推廣和傳播上發揮重要的作用，當然在沙龍中演出的作品並非全有高度的藝術價值，但是以偏概全地疏於分辨專為音樂家演奏的藝術作品和作為中產階級消遣的娛樂音樂，是不甚公平的觀念。

從廣義的角度來看，沙龍代表的是一個非目的性、非強迫性的社交形式，其凝聚點由一位婦女所構成，分屬不同階層及領域的賓客定時來到女主人的宅邸，參加以文學、哲學、藝術或政治為主題的交談活動。沙龍的起源可追溯至義大利的文藝復興時期，甚至更為久遠。在當時的宮廷，包括語言、藝術、文學、和音樂在內的人文教養在兩性間均受到高度重視，使得貴婦們得以接近宮廷生活的社交和文化層面，進而成為社交藝術的領導者，各自主導著小型的宮廷藝文會。十六世紀時此種沙龍氣質的社交活動自義大利引進法國，隨即在法國土壤中落地生根，終於 1610 年代的巴黎誕生了由德·洪布耶夫人 (Madame de Rambouillet, 1588-1665) 創立的第一座文學沙龍，在她與後繼者的帶領下，沙龍透過語言和儀態的培養，在談話藝術與禮儀規範的建立上扮演著主要角色。

⁸ Jeanice Brooks, "Nadia Boulanger and the salon of the Princesse de Polignac," *Journal of the American Musicological Society*, vol. 46 no. 3 (fall, 1993): 415-416. 在私人空間演奏的音樂總是被賦予私密、業餘身份、和家庭生活的言外之意，通常在女性主導的環境中培養；反之，在公眾領域中演出的音樂則代表專業、大規模和開放性，處於男權地位。

⁹ *Ibid.*, 416.

到了十八世紀，巴黎的聚會活動已成為全歐洲沙龍的參照指標，哲學、音樂、政治、和社會理念在這裡討論和爭辯，啓蒙思想在此培育茁壯，成為日後法國大革命的開端之一；十九世紀的沙龍則反映了中產階級文化和道德觀的優勢地位，至二十世紀中葉以後，這項主導法國社交圈的文化社會現象在現代化環境的衝擊下，終走向無可避免的衰微和終止。

在三百多年的沙龍發展史中，廣泛存在的音樂從其開端到結束都一直維持著親密的關係。早在十七世紀初沙龍誕生於巴黎之前，音樂已在各地類似的社交活動中出現，包括了古希臘、羅馬青樓女子的社交活動、遊唱詩人時代愛情宮廷的詩歌、文藝復興時期義大利宮廷的音樂演出、以及十六世紀討論藝術的法國宮廷聚會等等，這些活動均可視為沙龍的前身。就巴黎沙龍而言，儘管在十七世紀著重語言和教化作用的文學沙龍和十八世紀逐漸轉化為討論哲學、社會、藝術、和政治的思想沙龍中，音樂多以背景娛樂，或談話和其他活動之間的過場間奏為主，但是在法國大革命（1789）之後，舊社會與政治體制崩潰，使一向由上層社會領導的文學沙龍失去昔日的風采與聲望，進入隱聲匿跡的黯淡時光，在面對社會轉型的需求下，也意味著音樂在相對崛起的中產階級沙龍中的新地位。十九世紀在中產階級文化的影響下，沙龍被視為一種社會身份和晉升的手段，音樂也成為展現個人地位的重要象徵，中產階級份子開始在宅邸設置專門的房間，邀請藝術家、演奏家舉辦小型畫展和音樂活動。對他們來說，音樂開始成為生活的一部分，尤其是適合在私人空間表演的 *romance*，更是廣受歡迎，儘管日後出現創作氾濫的情形，無可避免地使 *romance* 的藝術水平下降，但是對於法國歌曲的傳播仍有其貢獻，也間接

地使有識人士除了對 *romance* 的支持之外，也開始接納風格創新、藝術價值更高的 *mélodies*。¹⁰

至十九世紀前半，社會和政治鬥爭的不安情緒滲透法國文化的各個領域，音樂也常成爲意識形態的文化戰場，此時身爲優秀歌手的梅林伯爵夫人 (La comtesse Merlin, 1789-1852) 出面呼籲沙龍應該不分國籍地擔任傳播媒介的角色，在她和蓋伊夫人 (Mme Delphine Gay, 1804-0855) 等女性的努力下，德國藝術歌曲 (*lied*) 於 1830 年代成功地進入沙龍，它對於詩詞和鋼琴伴奏的注重和提升不但影響了當時的法國歌曲作曲家，也促進了聽眾對於文字和音樂的精緻結合與詩韻完整的期待；在接下來的逾八十年間，法國歌曲的發展應感激這些沙龍女主人對創作者的贊助和幫忙，許多作曲家也將藝術歌曲題獻給她們。自 1852 年起，由於經濟普遍蓬勃發展，使得社交成果接著出現，但其數量激增與多數內容貧乏的情形，成爲當代對於沙龍與其對音樂文化的貢獻形成貶抑和輕蔑感觀的主要原因，然而每個沙龍的水準均不同，如此一概而論可謂有失公允。事實上，此時的沙龍已從歷年來文學沙龍的優良傳統和宮廷住宅的音樂娛樂中，逐漸發展成最重要的音樂活動場所之一，在這裡音樂取代了談話藝術的主導地位，成爲沙龍的存在理由，而音樂聚會更是被報導爲「巴黎向晚時分的主要社交事件」(the main evening social events in Paris)。¹¹

¹⁰ *romance* 有其文學來源，一般坊間常譯爲「羅曼史」，因考量 *romance* 在本文中所代表的音樂曲種之意義，與偏向文學意涵的中文譯名易產生混淆之情形，故採其原文名稱，而不作翻譯。此外，由於 *mélodie* 已被後人視爲法國藝術歌曲的整體代表，因此爲了在敘述此一歌唱曲種之發展時，能與 *romance* 有所對應，加上坊間常直接作音譯，甚無意義，故也多採其原文。有關 *romance*、*mélodie* 之發展情形請見下一節「法國藝術歌曲的發展與音樂特色」。

¹¹ Elaine Leung-Wolf, "Women, music and the salon tradition: Its cultural and historical

進入美好年代後，一座沙龍的出現對巴黎而言乃大勢所趨，以音樂、學術性、政治活動、文化出版等為主的各類沙龍紛紛出現，重新成為知識份子的重要聚會場所，其中，音樂沙龍正大行其道，處於流行巔峰的它們使整個巴黎幾乎成了愛樂人的首都。每日的午後及夜晚，社會名流穿梭在各個沙龍之間參與饗宴，每個沙龍主人在固定的接待日裡舉辦高水準的音樂會節目，這是當時的日程安排中不可缺少的一部分，演出曲目大多以當時受歡迎的馬斯奈、聖桑、佛瑞、托瑪斯等法國作曲家與舒曼、華格納、莫札特、貝多芬、巴哈等主流作曲家的優秀作品為主，由著名的歌唱家、鋼琴家、小提琴家等擔綱演出，這些巴黎最傑出的藝術家們往往在職業生涯中為沙龍帶來了無以計數的表演，他們將此視為邁向絕佳公眾視野的重要踏腳石。作曲家們也渴求自己的作品在沙龍演出，以期受到與會的指揮、樂評、劇院總監等人的注意，包括聖桑、佛瑞、德布西、阿恩等許多音樂家在一定的程度上，均可視為於事業之初參與沙龍文化圈，因而開啓公眾名聲的例子。在音樂表演及創作如此繁榮的情況下，沙龍順理成章地成為法國藝術歌曲發展的搖籃之一，它們不但為歌曲作家提供了舒適的環境，也提供了一群能產生共鳴、支持他們的聽眾。阿恩曾在《匯文集》(Thèmes varies, 1946) 中討論沙龍的世界以及它在法國藝術歌曲發展上的重要性：

最美麗的「法國藝術歌曲」是為一群為數不多、精選過的且擁有文雅教養之心智的聽眾而創作... 這些社交界的成員以各種身分出現...，他們理解詩人與音樂家的想法、意圖及才能... 為聲音與鋼琴的藝術歌曲，正如它給予人們的認知，本質上為室內之音樂，也就是說，沙龍之音樂。所以藝術歌曲是在沙龍，也就是私人聚會中

| significance in Parisian musical society” (Ph.D. diss., University of Cincinnati, 1996), 3.

被演唱的...。... 在一小群傾聽而敏銳的心靈中，作曲家們建立了他們的圈子...。¹²

事實上，這種相似的場合也曾在十九世紀初的德國為德國藝術歌曲的發展提供了良好的背景，而其中的差異只在於德國藝術歌曲流行於有教養的德國平民階級，¹³而法國藝術歌曲在發展過程中則由中上階層提供交流的環境。在美好年代，幾乎所有的藝術家都曾在各自藝術生涯的某些時候，享受著沙龍裡貴族與藝術家之間的交往，他們都瞭解到這裡是少數能提供個人作品發表的出口之一。

在當時沙龍文化已不限於貴族階層的情形下，中產階級也出現了有著高度名望的沙龍，因此美好年代的沙龍女主人們幾乎來自於中上階層，她們透過沙龍提供音樂家經濟和精神上的支持，為新的音樂作品和演奏家的初次登台提供場地，對於音樂文化的創新和維持，成為最活躍的文化貢獻者。對這些女性來說，沙龍裡表演的音樂越新穎有趣，越能吸引更多知名的表演者和較佳的聽眾群，不但能藉此在競爭激烈的沙龍文化圈中提高名聲，助其在性別限制的社會環境中重掌優勢地位，也能在沙龍裡一展自己的藝術才華；對作曲家和表演者而言，他們在沙龍得以展現專門技術和知識來贏得前途和名聲，而私人贊助則成為他們獨立的收入來源。當時著名的沙龍女主人包括了瑪蒂德公主 (Princesse Mathilde, 1820-1904)、寶琳娜·維亞竇 (Pauline Garcia-Viardot, 1821-1910)、史特勞絲夫人 (Madame Émile Straus, 1849-1926，作曲家比才的遺孀)、勒梅爾夫人、艾德蒙·德·寶琳那克公主 (Princesse Edmond de Polignac, Winnaretta Singer, 1865-1943)、

¹² Fumei Huang 2004, 58-59.

¹³ Ibid., 57.

¹⁴和安娜·德·諾瓦耶 (Anna de Noailles, 1876-1933)...等，她們的沙龍均吸引了各領域的知識份子和藝術家前往，在那裡藝術、音樂和文學是討論的話題，年輕的音樂家、詩人和舞者被引薦給眾人。其中，瑪蒂德公主是拿破崙一世的姪女，她在巴黎開設以藝術為主的文學沙龍，接待許多據領導地位的精英學者，也對文學家和藝術家進行贊助，頗以發掘未來的藝術大師而自豪，其沙龍即為年幼的阿恩初登舞台之地。除此之外，法國次女高音寶琳娜·維亞竇於職業生涯結束後所主持的數個音樂沙龍也同樣受人矚目，身為法國傳奇性的歌劇演唱家兼作曲家，她在法國藝術歌曲發展之際致力於推廣舒伯特 (F. Schubert, 1797-1828) 的歌曲。而此種以主人為明星表演者為號召的沙龍，在當時可說蔚為流行，雖然以業餘表演者為多數，卻也不乏真正的藝術家，如佛瑞最喜愛的詮釋者之一居艾恩伯爵夫人 (Comtesse de Guerne) 即為一例。此外，在中產階級的眾多沙龍中，則以致力於玫瑰繪畫的勒梅爾夫人最為耀眼，她所主持的星期二聚會以音樂會聞名，許多政治人物、藝術家、及貴族都趨之若鶩，阿恩與鋼琴家朋友里斯勒爾 (Édouard Risler, 1873-1929) 曾在此表演近二十年。

不過對於音樂的發展而言，這些女主人中當屬德·寶琳那克公主的沙龍最為重要，身為世紀末和二十世紀前半最重要的贊助者之一，她的贊助對象從音樂機構到藝術家、文學家、科學家均涵括在內，如巴黎歌劇院、巴黎管絃樂團 (l'Orchestre Symphonique de Paris)、王爾德 (O. Wilde, 1854-1900)、居禮夫人 (Madame Curie, 1867-1934)、鄧肯 (I. Duncan, 1877-1927)、迪亞吉列夫 (S. Diaghilev, 1872-1929)、布蘭傑 (N. Boulanger,

¹⁴ Jeanice Brooks, 1993, 421. 艾德蒙·德·寶琳那克公主的閨名為薇娜蕾塔·辛格，為家族企業—辛格縫紉機—的財產繼承者，於美國出生，後活躍於英格蘭與法國，1893年於第二次婚姻中與艾德蒙·德·寶琳那克王子結為連理，使她的名字進入法國的上流階層。

1887-1979)、魯賓斯坦 (A. Rubinstein, 1886-1982) ...等。在她的眾多音樂家朋友當中，阿恩無疑是令她著迷的一位，她曾回憶道：「(他) 以作曲家擁有的完美方式唱歌... 總是正確地如一個人所能想像的應該如何唱。」¹⁵他們常常討論、演奏各式音樂，阿恩的所有作品都成為德·寶琳娜克的音樂聚會主題，儘管進入二十世紀後阿恩的音樂已明顯地不合潮流，她仍然繼續給予支持。相對地，她的沙龍也為文藝新作提供了養成環境，對於作曲家的支持，她常以委託創作、提供表演場所和評論時間的方式來進行，許多佛瑞歌曲的首演常以不公開的方式在此舉行，史特拉汶斯基的《狐狸》(Le Renard, 1922)、薩替的交響劇《蘇格拉底》(Socrate, 1918)... 等逾二十部的新音樂作品在她的委託下產生，讓此地成為這些前衛派音樂家聚會以及作品首演的場所。尤其是重要的法國藝術歌曲，幾乎都在她的沙龍裡演出過，怡人的氣氛和合適的音響環境似乎特別促進了聲樂作品的成長，這些在她的幫助下產生的卓越作品，大大地豐富了法國的歌唱藝術。而德·寶琳那克對於作曲家的努力與其作品的共鳴，也獲得藝術家們一致的讚賞。

一次戰後，由德·寶琳娜克、諾瓦耶夫人 (Marie-Laure de Noailles, 1902-1970)、和特賽納斯 (S. Tezenas, 1899-1991) 等人領導的沙龍依然耀眼，她們持續資助年輕的音樂家，推動前衛風格的作品；然而在二十世紀中葉之後，整個現代社會的專業訴求、女性投入職場的傾向、快速的生活步調與傳播媒體的發達... 將逐漸不合時宜的沙龍帶向終結，對於音樂家的贊助仍以個人及企業的方式持續著，而推廣的工作則轉移至各地興起的協會和團體組織手中。

¹⁵ Sylvia Kahan 2003, 39.

回顧巴黎沙龍的歷史，從十九世紀末至二十世紀中葉這段期間，正是沙龍的音樂活動最爲蓬勃的時候，巧合的是，同一時間也是法國音樂自古典時期以來再次邁向高峰的時期，法國作曲家在沙龍的幫助下演出作品、傳達音樂理念，沙龍藉由音樂活動累積名聲、提升水準，兩者之間的相互影響實已不言可喻；尤其是適合室內演出的法國藝術歌曲，更是在它們的激盪下成長茁壯，終成爲法國音樂的瑰寶之一。

第三節 法國藝術歌曲的發展與音樂特色

根據《新葛羅夫音樂辭典》的解釋，所謂 *mélodie*，通常意指 19 世紀與 20 世紀早期具有浪漫色彩的法國藝術歌曲，尤其是以晚期的作品而言；同時指出 1870 年代以後的作曲家，在象徵派詩人的啓發下，使法國藝術歌曲在佛瑞、杜巴克、和德布西的歌曲中達到發展的最頂峰。¹⁶也就是說，於 1874 年出生、生涯跨越七十三個年頭的阿恩，前半生正逢法國藝術歌曲的成熟興盛期，因此了解當時的音樂風格與趨勢，對照地觀看其音樂之發展自有其必要性。另一方面，阿恩身為古諾、馬斯奈等前輩大師的學生，以及被冠上的「懷舊」、「保守」之名，也都顯示了高峰期之前的歷史發展也是需要了解的環境因素，畢竟這些都是影響作曲家「當下」的「過去」。因此，本節將著重在法國藝術歌曲的發展過程與特色，尤其是 1840 年後的情形，這些歷史的背景和影響，都與阿恩的音樂風格發展有相關的連結與對應。

mélodie 實與較早出現的 *romance* 關係密切。*romance* 最早來自於文學，從十五世紀以來，意指以詩句寫成的傳奇故事，至十八世紀前半，已經出現伴隨著簡單曲調歌唱的情形，自 1760 年代盧梭 (J. Rousseau, 1712-1778) 首度提出 *romance* 的音樂定義後，逐漸發展成一種以整齊的樂句、簡單的分節式音樂 (*strophic*) 為特色的曲種，以簡樸善感的抒情氣質受到人民歡迎。¹⁷尤其是法國大革命至十九世紀前半，*romance* 在巴黎沙龍

¹⁶ David Tunley (with Frits Noske): 'Mélodie', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 30 September 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹⁷ 盧梭於《百科全書》(*Encyclopédie*, 1765) 第一次提到有關音樂的部分；之後於《音樂辭典》(*Dictionnaire de Musique*, 1768) 又進一步給予 *romance* 以音樂為主的定義。

大行其道，許多作曲家以身兼歌手、表演新曲的方式來謀求成功，然而多產所導致的氾濫也降低了 *romance* 的素質。1830 年，白遼士 (H. Berlioz, 1803-1869) 以愛爾蘭詩人兼音樂家摩爾 (T. Moore, 1779-1852) 的詩出版的《九首歌曲》(*Neuf mélodies, later Irlande*, 1830)，造成 *mélodie* 這個代表更複雜精巧的藝術歌曲的名稱之興起，加上舒伯特歌曲傳入的衝擊，使法國作曲家重新思考和聲及鋼琴伴奏能發揮的空間，認知到歌曲寫作的藝術性其實存在著超越 *romance* 的可能，逐漸發展出適合法文的歌曲風格，形成一種帶有精緻的感官色彩，又散發著古典纖美氣息的作品，使 *romance* 於 1830 年代以後逐漸為 *mélodie* 所取代。

從 1840 年代開始的三十年間，由於藝術歌曲的創作幾乎是以浪漫派詩人的作品來入詞，因此常被稱為「浪漫的法國歌曲」(*romantic French songs*)。儘管巴黎仍為歌劇所主導，但是 *mélodie* 已被嚴肅地看待為一藝術曲種，幾乎所有的作曲家都有創作，此時期的歌曲仍受到興盛的德國藝術歌曲影響，但其雅緻善感的抒情特質已不再被喧奪；同時在浪漫潮流的影響下，瀰漫著遠東、復古傾向、或民族音樂元素等異國情調的氛圍，在和聲色彩上也有所開發，是將法國藝術歌曲從較簡單的 *romance* 風格，提升至更加複雜精巧的過渡時期。其中最主要的作曲家，為古諾、聖桑與馬斯奈，他們同時也是影響阿恩甚鉅的老師們。

在前輩大師的音樂特色方面，年輕的古諾與阿恩一樣身兼沙龍歌手，此身份十分有助於聲樂旋律的直覺創作，然而流暢靈巧的天賦特質，也讓他常被賦予淺薄及多愁善感之印象。相較於古諾和馬斯奈在歌劇上的成功，聖桑則以器樂作品受到矚目，反應浪漫

時期的流行趨勢與深刻、溫暖、懷舊情感的抒情氛圍為他的歌曲特色，其早期作品所展現的詩詞敏感度、美麗聲響與和聲效果，則預示了未來 *mélodie* 的發展。馬斯奈則受到古諾的深刻影響，他的貢獻是將 *mélodie* 從僵化的樂句形式中解放出來，譜寫出類似當代自由詩句的音樂語言；他的歌曲風格溫和而喜樂，鋼琴和聲樂的互動更為緊密。約在 1850 年代後，*mélodie* 逐漸流行於沙龍及中產階級圈，好的作品開始由職業歌者取代業餘歌手演出；古諾、馬斯奈的歌曲以及為數眾多的沙龍歌曲，在一起分享取悅大眾的期望之同時，無形中也為法國藝術歌曲建立了特色，儘管這些特質仍出現在較為後世熟知的曲目上，不過多數的歌曲在下一時期的光芒下，都已被遺忘了。

1870 年以後，以佛瑞、杜巴克、和德布西為首的作曲家們，承接前輩們的法國浪漫歌曲傳統，逐漸發展出新穎的法國歌曲特色，成為足以和德國藝術歌曲並列的音樂藝術，從佛瑞的一百零五首歌曲中，最能看出此 *mélodie* 精緻化的過程。在革新的表現上，部分是展現在和聲方面，例如：中晚期的佛瑞，以溫和細膩的和聲維持了一貫的神秘性；受到李斯特、華格納等歐洲主流影響的杜巴克，以不和諧的和聲與複雜的節奏展現強烈而豐富的情感；但還是以德布西最為顯著，他的主要表現在於打破調性和聲，以平行和絃... 來創造新的聲響。部分是在旋律上，以非凡的敏感性來抓住歌詞聲韻的細微變化，如色彩、音響、氛圍、以及運用配合語言節奏的朗誦風格...等，像是佛瑞以精煉、抑制的抒情性為晚期特色，常運用增音程色彩來呈現深刻憂思的杜巴克，還有以獨立自由的行進來呈現詩詞精妙處的德布西，他那帶有強烈召喚風格的歌曲，可說是法國藝術歌曲的巔峰代表。

進入 20 世紀後，法國藝術歌曲在夏布里耶 (E. Chabrier, 1841-1894)、拉威爾、法國六人組、浦朗克、甚至梅湘 (O. Messiaen, 1908-1992)... 等人的手中，呈現出兼容並蓄的多元現象，在浪漫派的種種餘緒和前衛潮流的衝突、融合下，創作出新穎、更具個人特色的歌曲；在整體發展更趨於不拘一格的情況下，作為一藝術曲種的 *mélodie* 之意義，於二十世紀中葉浦朗克逝世後，逐漸淡去。

對於阿恩來說，生命跨越逾半個世紀的他正生逢其時，就大環境而言，從頭到尾參與了美好年代的巴黎盛宴，看盡沙龍的奢華興盛和戰後的凋零；就藝術層面來說，他不僅親臨浪漫歌曲年代的前輩大師，同時見證了法國藝術歌曲的榮耀時刻，也目睹了此一藝術趨向前衛潮流的後續發展。然而，在這個保守與前衛交替的年代裡，一直活躍於音樂社交界的阿恩顯然選擇了前者，熟悉而繁華的氛圍，逐漸使他的音樂風格染上懷舊氣息，使得日後二十世紀的一切轉變，都在他的眼中成為沒落敗壞的表徵；在歷史的洪流中，此種保守心態也說明了為何他被賦予一般人對沙龍音樂的淺薄印象，而被逐出主流音樂家之列的原因。