

德布西 (Claude Debussy) 音樂中的印象主義精神
—以管絃樂作品《夜曲》(Nocturnes) 第一曲 (Nuages)
為例

The Impressionism in Debussy's Music
—A Case Study of “Orchestral Music《Nocturnes: Nuages》”

高千珊 撰
Kao, Chien-San

目 次

目 次	II
圖 次	III
凡 例	V
前 言	1
第一章 何謂印象主義	3
第一節 印象主義的時代背景	3
第二節 美術中印象主義的起源	4
第三節 音樂中印象主義的起源與特色	6
第二章 關於德布西	10
第一節 德布西的生平	10
第二節 德布西的作品種類	13
第三章 以管弦樂作品《夜曲》(N)之第一曲〈雲〉(N)為例 ..	15
第一節 《夜曲》的創作背景	15
第二節 《夜曲》第一曲〈雲〉的創作手法	17
結 語	30
參考文獻	31

圖 次

第一章

【圖 1】 Claude Monet : Impression , Sunrise , 1872

第四章

【圖 2】 惠斯勒《夜曲》系列作品之一〈夜曲：藍色與金色的一老貝特希橋〉(Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge, 1872-77)

譜例目次

第三章

【譜例 1】：拉威爾鋼琴改編版，A 段第一主題，mm.1-4

【譜例 2】：A 段第二主題，mm.5-8

【譜例 3】：德布西管絃樂總譜片段，B 段主題，mm.64-66

【譜例 4】：拉威爾鋼琴改編版，A.B 段銜接，mm.60-63

【譜例 5】：拉威爾鋼琴改編版，B 段與 A'段銜接，mm.76-79

【譜例 6】：拉威爾鋼琴改編版，平行八度進行，mm.10-12

【譜例 7】：拉威爾鋼琴改編版，為九和弦的平行連接，mm.14-15

【譜例 8】：拉威爾鋼琴改編版，增三和弦的連接，mm.60-63

【譜例 9】：拉威爾鋼琴改編版，mm.98-102

【譜例 10】：拉威爾鋼琴改編版，不解決的屬和弦，mm.27-29

【譜例 11】：拉威爾鋼琴改編版，附加二度音，mm.43-45

【譜例 12】：德布西管絃樂總譜片段，同質樂器再分部，mm.69-73

【譜例 13】：德布西管絃樂總譜片段，利用低音提琴豐富的泛音，mm.84-90

【譜例 14】：德布西管絃樂總譜片段，顫音與輪音的使用，mm.84-90

- 【譜例 15】：德布西管絃樂總譜片段，三層織體的運用，mm.42-45
- 【譜例 16】：拉威爾鋼琴改編版，使用 f 為主音的弗里吉安調式，mm.29-31
- 【譜例 17】：拉威爾鋼琴改編版，半音列的使用，mm.32-35
- 【譜例 18】：拉威爾鋼琴改編版，插入性轉調，mm.38-42
- 【譜例 19】：德布西管絃樂總譜片段，穩固調性的方式，mm.5-10
- 【譜例 20】：德布西管絃樂總譜片段，混合拍子的使用，mm.42-45
- 【譜例 21】：德布西管絃樂總譜片段，連結線與後起拍的使用，mm.46-49

凡 例

- (一)舉凡文中所列之譜例及圖片之編號，依照文章出現先後順序排列，並以【】方式呈現，如第三張譜例，寫成【譜例 3】。
- (二)譜例與圖片標題均寫於其左上方。
- (三)本文所提及之人名或書名如為外國人及原文書籍，第一次皆以原文及中文翻譯呈現，第二次出現則直接以中文呈現。
- (四)大陸著作中，Debussy 之譯名皆為德彪西，本文一律以台灣慣用譯名德布西稱之。

前 言

生命中第一次愛上印象派繪畫，是我在大學畢業那年，到荷蘭及法國演出。回憶當時，荷蘭的住所就在梵谷美術館旁，那是個非常漂亮的地方。記憶中，最深刻的莫過於一整天在美術館中欣賞梵谷的畫作；在法國時，奧塞美術館中那一幅幅巨大的印象派畫作，更是吸引著我；在這次研究所課程中，當老師要我們找一個題目時，我立刻對印象主義在音樂與繪畫的關聯產生莫大的興趣。

提到印象主義 (Impressionism)，相信多數人都會直覺聯想到音樂家德布西 (Claude Debussy, 1862—1918) 及畫家莫內 (Claude Monet)。自 1874 年由莫內展出的一幅畫作「日出·印象」 (Impression, Sunrise) 後，印象主義就與藝術連結，並在歷史上留下其重要的地位；十九世紀末起，這個術語也開始圍繞在德布西的身旁，雖然有些評論家(甚至他本人)從不承認他是印象主義，但從許多音樂研究中，我們可以得知他的部分作品似乎與印象主義有著許多相似處。本篇論文將以德布西的管弦樂作品《夜曲》 (Nocturnes) 為例，試圖找出作品中的印象主義精神。

這篇論文主要分成三個部分。第一部份，介紹印象主義並就時代背景及作為印象主義的音樂與繪畫來做介紹。第二部份在介紹德布西的生平、作品種類及創作手法與風格。第三部分，以管弦樂作品《夜曲》為例，提出此作品與印象派畫作的關係，並就配器、調性、和聲、織體、曲式…等進行分析研究，作為最後的章節。

德布西及印象主義的研究，坊間已非常豐富的資料，本篇論文最重要的參考資料如下：

《德彪西——一個人和一個藝術家》(Debussy : man and artist)，作者是 Osca. Thompson(1887-1945)，翻譯是朱曉蓉及張洪模。此本專書共分三大部分：第一部分，作者先概略提到德布西的喜好興趣、聚會活動及社交圈…等，而後面

段落，作者則提出許多對德布西音樂中印象主義的看法；第二部分是介紹德布西的生平，作者將發生的事件及作品的創作、發表，依照時間順序當成標題，並詳細介紹；第三部分，作者剖析德布西的音樂，包括音樂創作手法及所有作品在不同樂種中的介紹。這本書對本篇論文有著極大的幫助：一、作者在書中談到音樂中印象主義的看法對本篇論文有著非常重要的啟示與觀念的建立；二、作者對德布西的生平以大量詳實的歷史資料呈現，增加其正確性，是本篇論文極佳的參考文獻；三、作者在第三部分對德布西作品的分類及剖析，使本篇論文在提出音樂上的印象主義及範例時，有更多的參考依據。而此翻譯的專書，並無譯名對照表，且文章中提及的一些作品及人名皆直接翻譯，而未加注原文，使閱讀上較為困難，須配合原著方能清晰掌握。

《Musical Impressionism: The Early History of the Term》，作者是 Ronald L. Byrnside。此篇文章主要探討印象主義在音樂中的早期歷史，文章中引用許多評論家的論述來探討音樂中的印象主義，使此篇文章更具說服力。作者將文章分成三個部份：第一部份包含音樂歷史上第一次出現這個術語的起因，到 1910 年印象主義如何成為音樂上普遍使用的術語及代表性作曲家…等；第二部分，作者提出評論家們對德布西的看法與稱號；第三部分是此篇文章最重要的部分，作者依照年代收集 1900 年後的評論，且提出評論家們對德布西幾個著名作品的探討，並進一步地比較其論點的異同。此篇文章對本論文在論述德布西印象主義精神時，提供了參考依據與時代脈絡；而文章第三部分，對了解德布西的風格，也提供相當大的助益。

第一章 何謂印象主義

「印象主義」這術語是來自於 19 世紀後半興起於法國的繪畫，是在吸收法國 19 巴比松畫派及庫爾貝寫實主義…等精髓，演變出的一種新風格。這些畫家憑藉著對繪畫的興趣，力圖將傳統繪畫技法、題材、繪畫方式…等，作一新的變革，最後，印象主義不但成為現代藝術的先驅，在西方藝術上亦占有重要地位；而印象主義的音樂就在這樣的時空下，以法國作曲家德布西為首的一種新音樂風格。本章將探討當時的時代背景如何影響印象主義形成，進而探討繪畫與音樂的印象主義的源起與特徵。

第一節 印象主義的時代背景

18 世紀中葉，隨著英國的工業革命，使人類跨入了機器的時代，社會的階級結構產生變化，整個世界進入資本主義的體系；19 世紀後，科學的快速進步，電報、電話與無線電的發明，更拉近了東西方國家的距離，也使人類的生活產生巨大改變。1870 年當工業革命進入第二階段時，煤礦、瓦斯、電力與石油漸漸取代蒸氣成為動力來源，鐵路與汽車工業也突飛猛進，使西方國家快速發展起來，而法國也從農業國家逐漸發展成工業國家。在光學與色彩學領域中，許多發展也到達另一階段，在研究中指出：物象是由外來光與物體反光特性所決定的，物體所呈現不過是物體反射了光源中的某些光的結果，外來光和不同物體在不同的條件下的反光特性，是所謂的“視覺物象”的本質；這些新成果對這時期的繪畫造成巨大影響。而霍姆霍茲（Hermann von Helmholtz，1821. 8. 31—1894. 9. 8.）以客觀的實驗，對於光譜分析及音樂上聽覺、聲音的聲學研究，使作曲家對泛音、音響共鳴和運用震顫……等興趣遽增；這些都是影響印象主義形成的重要因素。¹

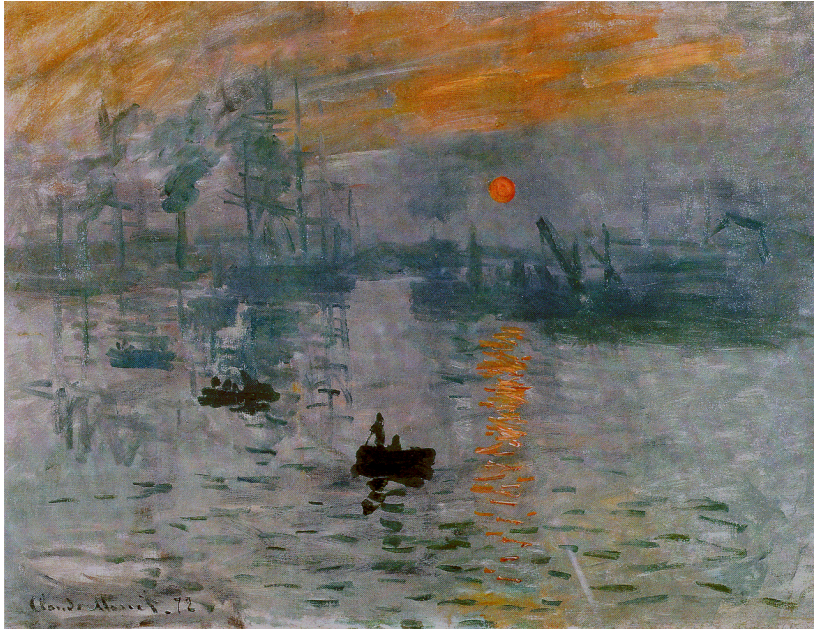
¹ 本章節主要參考自張心龍(1999)，《印象派之旅》，(台北：雄獅)。

第二節 美術中印象主義的起源

「印象」二字最早出現在休謨 (David Hume, 1711 - 1776) 的《有關人類感知的調查》(Enquiry concerning Human Understanding) (1748) 一書中，這裡的「印象」被描述為聽覺、視覺、感覺在人腦的即刻作用。而印象主義第一次與藝術結合，則是源於 1874 年。1874 年 4 月，一群未入選官方沙龍展覽的年輕藝術家，憑藉著對藝術與繪畫的熱忱，集結起來舉辦了無名藝術家聯展，聯展中包含了不同風格卻一致是受到沙龍拒絕的作品。這些畫家包括馬奈 (Edouard Manet)、莫內 (Claude Monet)、西斯萊 (Sisly)、雷諾瓦 (Auguste Renoir) 以及畢沙羅 (Camille Pissarro)……等，他們的作品以風景畫為主。在這次的展覽上，莫內展出了一幅油畫作品《日出、印象》【圖 1】，引起了美術界的震撼，其中評論家路易斯、勒洛伊 (Louis Leroy) 在報紙上苛評說：「這一群畫家並不是在描畫自然，實在地，只是寫那份曖昧、無意義的印象。」並帶有譏笑的口吻稱他們為印象派，於是這無名聯展便成為當時巴黎藝術界討論的話題。而「印象派」這名稱也成為人們辨識他們的一個字眼。這個聯展從 1874 年開始，由畫家們繼續舉辦下去，到 1886 年共辦了八次的印象派畫展。²

² 本節主要參考自楊帆 (2009)，〈淺議印象派繪畫的視覺革命〉，《湖南冶金職業技術學院學報》，9 (3)，頁 63-65。

【圖 1】 Claude Monet :《日出、印象》(Impression , Sunrise , 1872)



綜合參考資料，印象主義繪畫的特徵整理如下：

- 〈1〉題材上：他們企圖改變傳統從宗教與神話吸取創作題材的作法，走出戶外，以自然為題。
- 〈2〉概念上：在現代光學的影響下認為光是色彩之母，一切物象都處於光波環境中，陽光的照射、空氣的變化、環境的反射與映照都會使物體產生豐富色彩變化。他們以光和色彩為主要手段，不注重勾畫明確的輪廓與線條；主張到大自然中去描繪同一對象在不同時間給人留下的瞬間印象，表現出對外界事物的主觀感受與一種稍縱即逝的印象。例如：莫內的《盧昂的聖母院系列》(Rouen Notre-Dame)及《睡蓮系列》(Waterlilies)……等。
- 〈3〉在技法上：放棄過去先調好色再上色的平塗法，按照「光譜」上的純色作為顏料選擇，以細小的筆觸，將原來的純色直接畫到畫布上，再與其他顏色往上添加，顏色有時並列、有時重疊。顏色和顏色並置後，經由人的視覺相互混合，而呈現出一種新的色彩，是一種心理的色彩。這種結構就像各種拼布湊出來的衣服。

第三節 音樂中印象主義的起源與特色

「印象」這一概念，在西方音樂發展過程中的各時期都存在著，但在 19 世紀 80 年代前，從未與特定的音樂審美觀念結合，直到 1887 年，法蘭西美術學院（Academie des Beaux-Arts）長官，用來批評德布西在羅馬時所寫的作品《春天》（Printemps）所使用的字眼。報告如下：

德布西先生沒有流於平淡或枯燥，相反地，他顯然特別偏好不尋常的效果，他的音樂色彩感覺是如此強烈的，他忘了線條和形式的重要性及準確性。他應當注意這是一個模糊的印象主義，是藝術真理最危險的敵人。

西元 1889 年 1 月，委員會審議了德布西另一個作品《幸運的少女》（La Damoiselle elue）³，在這作品的評鑑報告中表示：

選用的歌詞是散文而且不太有趣，但音樂則不乏詩意或魅力，只是它依然顯示出作曲者蓄意訴諸模糊的表達方式和曲式的特徵，而這一點本學院以前就已經抱怨過了……。⁴

這兩部在羅馬求學時所寫的作品，在曲式、表達與和聲上的創新，使他的音樂在批評聲中被冠上了「模糊的印象主義」，也開啟了音樂與印象主義的結合。在 Jann Pasler 所寫的葛羅夫網路辭典《Grove Music Online》的「印象主義」

³ 此作品為一部清唱劇，腳本取材於前拉斐爾畫派的英國畫家及詩人羅塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）的詩篇《幸運的少女》（The Blessed Damozel, 1850）法譯本，此作另有一同名畫作。詩篇大意：一位少女的才華出眾，受蒙主挑選，被賦予了性靈來侍奉主，但少女仍癡戀凡間的愛情，終至失望掩面而泣的情節。

⁴ 荷密斯（Holmes, Paul）著（1995），《偉大作曲家羣像：德布西》（The illustrated lives of the great composers：Debussy，楊敦惠譯），（台北：智庫文化），頁：41。

辭條中，明確指出音樂中印象主義起源：

……更重要的歷史是一位法蘭西美術學院 (Academie des Beaux-Arts) 長官在 1887 年所用的一個字眼，用來批評德布西在羅馬時所寫的作品《春天》 (Printemps)。除了表示音樂色彩的誇張感，這作品受到權威學術價值的質疑，而像這樣「印象」一詞的出現，指的是「一種非常危險懷有敵意的藝術」。⁵

此外辭條中對音樂中印象主義的特徵有以下說明：

這些作曲家企圖探索一瞬間和神秘的狀態，通過水、噴泉、霧、雲層和夜晚，尋找與音樂相同意義的方式，用連續大二度、未解決的和弦及各種聲音的色彩，來代替精確的意向、具體及清晰的形式與合理的發展。……德布西音樂所形成的是一連串的色彩和節奏，也許正如杜卡(Paul Dukas)所說：「是一連串的感覺，而不是音樂思考的推論」這是需要運用新的方式來演奏的。⁶

而 Richard Langham Smith 在牛津網路音樂辭典《The Oxford Companion to

⁵引用並編譯自 Jann Pasler. “Impressionism” . from Grove Music Online. 原文：More importantly for historians, the secretary of the Académie des Beaux Arts used the word in 1887 to attack Debussy’s ‘envoi’ from Rome, *Printemps*. Besides displaying an exaggerated sense of musical colour, the work called into question the authority of academic values, and so its ‘impressionism’ appeared ‘one of the most dangerous enemies of truth in art’.

⁶引用並編譯自同上註。原文：These composers’ attempt to explore the fleeting moment and the mystery of life led them to seek musical equivalents for water, fountains, fog, clouds and the night, and to substitute sequences of major 2nds, unresolved chords and other sound-colours for precise designs, solid, clear forms, and logical developments. ...For Debussy form was the result of a succession of colours and rhythms ‘de couleurs et de temps rythmés’ or, as Dukas put it, ‘a series of sensations rather than the deductions of a musical thought’. This concept in turn demanded new approaches to performance.

Music》中對「印象主義」的來源，他指出：「這一術語用於十九世紀法國繪畫的一種風格，一世紀後延伸運用於音樂。」他對音樂中印象主義的特徵更進一步說明：

此術語適用於 20 世紀早期的法國音樂，同樣在關注風景或自然現象的描寫，特別是傾向於印象主義的水和光的意向。通過樂器色彩，瀰漫著淡淡的感覺，德布西歷來被描述為「印象主義」（他本人不贊成這個詞）。⁷

在愛德華·登特 (Edward J. Dent) 的《近代音樂和音樂家辭典》(A Dictionary of Modern Music and Musicians)，他對印象派音樂的見解與說明如下：

印象派。一個術語借用於繪畫的批評，最近應用在又有著不太明確意義的音樂上。該近代音樂「印象主義」最主要的代表人物是德布西，而這一術語似乎普遍被應用於旨在傳達一些景色，或圖片中的顏色比輪廓(外型)更為重要，旋律線在這種情況下不明確且零碎，附屬的分解和弦伴奏相當發達，經常伴隨著快速的移動與改變，其目的是要產生一種普遍的音色效果，而不是連續音符的理解。類似的效果，也建立在緩慢和聲上，是老一輩視為不和諧和弦的基礎上，但至今已被視為欣然同意的。……⁸

⁷ 引用並編譯自 Richard Smith. "Impressionism". from The Oxford Companion to Music. 原文：The term was applied to early 20th-century French music that was similarly concerned with the representation of landscape or natural phenomena, particularly the water and light imagery dear to Impressionists, through subtle textures suffused with instrumental colour. Debussy has traditionally been described as an 'Impressionist' (he himself disapproved of the term) ….

⁸ 引用並編譯自 R. Byrnside (1980). "Musical Impressionism: The early history of the term", Musical Quarterly, 66, pp525-526. 原文：Impressionism. A term which has been borrowed from the criticism of painting and recently applied in a not very clearly defined sense to music. The chief modern exponent of musical "impressionism" was Debussy, and the term seems generally to be applied to music intended to convey some suggestion of landscape, or of a picture in which colour is more important than outline, the melodic line in such cases being ill-defined and fragmentary, while subsidiary figures of accompaniment are much developed, often in rapid movement, the object of which is to

綜合上述及其他參考資料，印象主義音樂特徵整理如下：

- 〈1〉題材與結構上：放棄傳統曲式規則與結構規範，並使用與大自然相關的標題。例：海、雲…等，相較於浪漫主義直接講述或明白宣示個人情感及直接翻譯音樂的標題印象派主義音樂只是象徵性的意義，其目的在喚起一種意境與感官印象。
- 〈2〉概念上：強調光線與色彩的重要性。通過音色、和聲對大自然的景物營造一種朦朧的意境、氣氛及幻象，表達作曲家對大自然的主觀感受。
- 〈3〉技法上：為了強調色彩作用及製造模糊朦朧的氣氛，在和聲上，改變傳統和聲進行的功能性，使和聲進行不再是傳統的解決模式，將和聲功能減弱且將樂音進行各種新的結合，如：九和弦、十三和弦、不解決的二度音、平行和弦、平行進行手法。在節拍上：使用複合性節拍或混合拍子，並試圖掩蓋小節第一拍的強音節奏律動。在調性上，為產生不同的色彩感覺，使用不同的音階與調式，如：五聲音階、教會調式、全音音階、半音列……等。在配器上，強調單獨樂器音色及樂器音區上的特性，較少使用響亮宏偉的音響效果。在旋律上，多採用片段且互不連貫的短小動機。

produce a general effect of timbre rather than a clearly intelligible succession of notes. Similar effects are also obtained by slow harmonies based on chords which an older generation would have regarded as discords, but which the present day regards as agreeable consonances.

第二章 關於德布西

第一節 德布西的生平

一、進入音樂學院前

1862年8月22日，出生於法國巴黎附近郊區聖傑曼安雷（St Germain en Laye）小鎮。童年時，由姑母代為撫育。由於姑母的情人阿羅薩（Achille-Antoine Arosa）是個銀行家，在他法國坎城（Cannes）附近別墅中，收藏許多當代畫家的作品，並對當代畫家給予資助與支持；暑假時，德布西都到那裡度假，在牠幼小心靈留下深刻的影響。6歲時，在阿羅薩的贊助下，在坎城跟隨義大利老師塞如提（Cerutti）學習鋼琴。

1870年-1873年，師從福洛維爾邦（Mme.Mante de Fleurville）學習鋼琴，她曾拜師於蕭邦（Frederic Chopin, 1810-1849），使德布西對蕭邦的音樂有更深一層認識。特別的是，在他10歲那年，福洛維爾邦老師的女兒嫁給詩人魏爾崙（Paul Verlaine），德布西首次接觸到象徵詩人。這三年德布西總隨身帶著一本班維爾（Theodore de Banville）的詩作，而他也是象徵詩人林波（Arthur Rimbaud）的老師。

二、進入音樂學院

1873年10月進入巴黎音樂學院學習。一開始他參加鋼琴比賽屢屢獲獎，不過後來他開始偏愛作曲。他的鋼琴老師馬蒙泰（Marmontel）曾說：「他並不愛好鋼琴，不過他愛好音樂。」1873年-1876年，在老師拉維尼亞（Albert Lavignac）門下學習基礎樂理，拉維尼亞曾寫過華格納傳記，對華格納音樂了解深入，也間接影響了德布西對華格納的喜愛。1873年進入杜蘭（Emile Durand）的和聲班；杜蘭評論德布西的作業：「它根本完全不正統；然而，也的確非常有創意。」

1880年夏天，透過馬蒙泰老師引薦，到長期資助柴可夫斯基的俄國梅克（Nadezhda von Meck）夫人住所中，擔任其三重奏組的鋼琴手，並隨梅克夫人到處旅行。在這幾年，德布西因工作關係認識了法斯尼耶（Vasnier）夫人，也經常造訪法斯尼耶的家，在這裡他首度接觸象徵詩人馬拉梅（Mallarmé），並對他嘗試在詩作中含括音樂理念的企圖很有興趣。1882年秋天，成為吉羅（Ernest Guiraud）作曲班學生，一心朝著成為偉大作曲家前進，德布西和他成為好朋友，經常聚在一起談論藝術。

三、贏得羅馬大獎

1884年，德布西如願以償，以清唱劇《浪子》（L'Enfant Prodigue）得獎，展開了羅馬之旅。1885年1月，德布西前往羅馬的美迪奇學院免費進修。在羅馬留學期間，拜訪了義大利歌劇作曲家威爾第（G. F. F. Verdi, 1813—1901），還聽過李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）的鋼琴演奏，德布西曾表示：「李斯特的演奏彷彿能夠讓踏板呼吸。」而「會呼吸的」踏板，後來成為德布西鋼琴作品典型標記。在求學過程中，德布西經常去羅馬的教堂，他接觸到帕勒斯替那（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26—1594）及拉索（Orlande de Lassus, 1530/32—1594）的彌撒曲，他們對位寫作深深震撼著德布西。而羅馬求學期間，所譜寫的《春》與《幸運的少女》也開始了他與印象主義的聯結。

四、返回巴黎

1887年德布西提前結束羅馬的求學生涯，回到巴黎；這時正是象徵派詩人、印象派畫家以及狂熱崇拜華格納的時期，雖然他早年非常崇拜華格納，對華格納的作品研究的十分透徹，但面對自己的作品受到華格納的影響及種種因素下，他試圖改變現狀，且積極地尋找自己創作的方向。1889年，巴黎舉行世界萬國博覽會，德布西受亞洲、爪哇甘美朗音樂、安南(今越南)樂團、俄羅斯…等異國音樂的吸引，在德布西創作上有著非常重要的影響。而他的好友薩替（Eric Satie, 1866—1925）也鼓勵德布西並協助他遠離華格納的影響。他曾說：

我解釋為何美伊個法國人都必須掙脫華格納式的冒險路線，因為這種風格不能夠反映我們天生自然的企圖。我也指出我絕對不是反華格納者，但是我們應該擁有自己的一種音樂——如果可能的畫，不要有「酸白菜」(Sauerkraut, 德國名產)的影響。我們為什麼不利用克勞莫德 莫內、塞尚(Cézanne)、圖魯斯—勞特瑞(Toulouse—Lautrec)及其他人所引介的理念呢？我們怎麼能夠不將這些理念轉化成音樂呢？沒有比這更簡單的事了……。⁹

1894年12月22日，管弦樂曲《牧神的午後前奏曲》(L'Après-Midi d'un Faune)首演，是德布西真正躍上國際的第一個作品。1899年10月與羅莎莉(Rosalie Texier)結婚；1900年12月9日，德布西的管絃樂曲《夜曲》前兩首首演，次年10月27日，三首完整演出。1902年4月30日構思10年的歌劇《佩勒斯與梅麗桑》(Pelleas et Melisande)首演。

1903年，德布西結識了一位銀行家的妻子—艾瑪(Emma Bardac)，1904年，德布西為了，拋棄了第一任太太，與艾瑪私奔，羅薩莉自殺未遂，引起文藝界人士對一陣譁然及對德布西不滿。同年出版鋼琴組曲《版畫集》(Estampes)；1905年秋，他盼望已久的女兒巧巧(Claude Emma)出生，而鋼琴曲《意象集》(Images)第一集出版，同年10月15日，管絃樂曲《海》(La Mer)首演嘯聲與喝采聲此起彼落。

1908年，他娶了艾瑪，而鋼琴曲《意象集》第二集也出版了，他還以女兒巧巧為題材，發表六首鋼琴作品《兒童天地組曲》(Children's Corner Suite)。1913年，完成鋼琴作品《十二首前奏曲》(Douze Préludes)，並將此樂曲題贈給蕭邦。1914年第一次世界大戰爆發，德布西的巡迴演奏中止，1915年因癌症接受第一次手術；1918年3月25日，病逝於巴黎。¹⁰

⁹同註4，頁：47。

¹⁰本章節主要參考資料：荷密斯(Holmes, Paul)著(1995)，《偉大作曲家羣像：德布西》(The

第二節 德布西的作品種類

德布西的作品種類包羅萬象，包含了兩部清唱劇、一部歌劇、話劇配樂、芭蕾舞音樂、管絃樂、室內樂、歌曲及鋼琴曲。在這些作品的創作時間上，我們可以發現，德布西的每個時期都有不同的作曲風格及作品走向；本篇論文參考密赫爾斯（Ulrich Michels）的《音樂圖驥》中所提的三個時期¹¹，來介紹德布西在不同時期所受到的主要影響及創作方向，進而了解印象主義風格及其作品。

一、早期〈1862年—1890年〉

這時期大約是，德布西進入音樂學院至 1890 年左右。這時期作品以學生時代創作的作品居多。這時期屬於德布西音樂教育養成時期，雖然已感覺得到他在作曲上新穎觀念，但仍受到學院教授古諾、馬斯奈…等人及華格納的影響。作品包括清唱劇《浪子》、《幸運的少女》、交響組曲《春》和一些鋼琴曲；值得注意的是，這時期歌曲創作占非常大的比例。歌詞多取自象徵主義詩人的詩作，如：魏爾蘭（Paul Verlaine）、波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）、馬拉梅（Stéphane Mallarmé）……等人。

二、中期〈1890年—1912年〉

約 1890 年至 1912 年左右，這時期的創作被公認為最有印象樂派效果。1902 年首演的歌劇《貝利亞與梅麗桑》（Pelle'as et Me'lisande）是這時期的重要作品；除此之外，德布西大部份管絃樂曲，幾乎是這時期的作品，包括：《牧神的午後》（L'Après-midi d'un faune）、《夜曲》（Nocturnes）、《管絃樂版的印象》（Images）、《海》（La Mer）…等；而這時期鋼琴創作也是令人難以忘懷的，包括著

illustrated lives of the great composers: Debussy, 楊敦惠譯), (台北: 智庫文化)。湯普森 (Thompson, O.) 著 (2006), 《德彪西——一個人和一位藝術家》(Debussy: man and artist, 朱曉蓉、張洪模譯), (北京: 中央音樂學院)。

¹¹密赫爾斯 (Michels, Ulrich) 著 (2006), 〈十九世紀〉, 盧文雅譯, 《音樂圖驥》(dtv-Atlas Musik, 劉鉅渭主譯), (台北: 小雅), 頁 481。

名的：《版畫》(Estampes)、《印象》(Images I / II)、《前奏曲》兩冊 (Douze Pre'ludes)、《兒童世界》(Children's Corner)……等。

三、晚期(1912 年—1918 年)

晚期自 1912 年起，有著古典主義傾向和清晰的線條。作品包括：話劇配樂《聖謝巴斯汀的殉教》(Le martyre de Saint-Se'bastien)、芭蕾舞曲《遊戲》(Jeux)、雙鋼琴曲《白與黑》(En blanc et noir)、歌曲《馬拉梅之歌》(Mallarme'-Lieder)、三首器樂奏鳴曲……等。

第三章 以管弦樂作品《夜曲》(Nocturnes)之第一曲〈雲〉(Nuages)為例

德布西曾提到：「我愈來愈相信，音樂以其獨特的性質，是無法納入傳統的固定形式模型中的。音樂以色彩與節奏構成。」¹²由這段話我們可以得知，德布西認為音樂才能真正表達光與色彩，而這與印象畫派強調色彩與光影的觀念不謀而合。在德布西眾多作品中，《夜曲》一直是被大家公認最有印象派效果的樂曲，更是體現印象主義音樂特徵的重要作品之一。

本篇論文就作品《夜曲》的第一樂章〈雲〉，探討德布西作品中的印象主義特徵，進而了解德布西如何以表現印象主義的精神。

第一節 《夜曲》的創作背景

1892年，德布西正忙著完成《貝利亞與梅麗桑》的同時，開始構思這部管絃樂曲，這時期德布西正急於擺脫華格納的影響，而巴黎文藝界也正處於象徵主義與印象主義的影響下，每星期二在象徵派詩人馬拉梅（S.Mallarme）公寓內的聚會中，成為德布西音樂靈感的來源之一。這部作品在創作之初，並未使用「夜曲」這標題，而是使用象徵派詩人雷尼耶（Henri de re'gnier）的《古代與傳奇性的詩集》（*Poemes anciens et romanesques*）中，十首被命名為〈黃昏的情景〉的詩作。1890至1892年間，巴黎「國家美術協會」展出畫家惠斯勒（J. A. M. Whistler）的《夜曲》系列作品【圖2】，根據推測，德布西可能在參觀展覽後，受了惠斯勒畫作的啟發，將標題改為《夜曲》。¹³

【圖2】惠斯勒《夜曲》系列作品之一〈夜曲：藍色與金色—老貝特希橋〉(Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge. 1872-77)

¹²荀白克(Harold C. Schonberg)著，李駕英譯(1987)，〈德布西印象主義與象徵主義〉，《全音音樂文摘》，(台北：全音)，頁48。

¹³參考自陳漢金(2008)，《Debussy 您說是印象派音樂？：德布西的室內樂與管絃樂》，(台北：國立中正文化中心)，頁123。



這部作品德布西原先計畫為小提琴和管弦樂所寫，並由比利時小提琴家以薩耶(Euge'ne Ysaye)擔任獨奏。在 1894 年 8 月，德布西寫給亨利·雷若爾(Henri Lerolle)的信中，對夜曲做了說明：

我已經開始了一些為小提琴與管弦樂團譜寫的曲子，完成後，會將它們集體稱之為《夜曲》，……我將在其中分別採用管絃樂團的不同組合，以便發掘這些獨立樂器組合的細膩特徵……。

同年 9 月給以薩耶的信中寫道：

我正在進行為小提琴與管弦樂團譜寫三首夜曲。第一首的樂團部分由弦樂器組成；第二首包含了長笛、四支法國號、三支小喇叭和兩架豎琴；第三首則兼有這兩種組合。簡而言之，此曲旨在試驗從同一個顏色得到不同的色彩組合，就像繪畫中對於灰色的研究。我希望這個構想會吸引你……。¹⁴

¹⁴同註 4，頁 58-59。

原稿指出作者於 1899 年 12 月 15 日凌晨 3 時完成，但德布西後來又對樂譜做了多次修改。在 1900 年 12 月 9 日演出夜曲前兩樂章時，德布西放棄原先計劃，以管弦樂編制呈現：兩支長笛、兩支雙簧管、一支英國管、兩支單簧管、三支低音管、四支法國號、一個定音鼓、一架豎琴、及弦樂器組。

1901 年 10 月 27 日三首樂曲完整演出時，德布西在節目單上，寫出自己創作意圖：

《夜曲》這個標題應該以一種概略而裝飾性的意義來了解。因此，我們不必擔心夜曲通常應該符合的形式，而僅須就印象的塑造與特殊的光影效果來了解他的整體涵義。〈雲〉：這段代表了天空瞬息萬變的景象，其中一朵雲的行進是憂鬱而緩慢的，但是以一片慘灰柔和地化入一片白光而結束。〈節慶〉：此處伴隨著驟然出現的閃光，空氣中有著舞蹈節奏動態。它也含有一個行進的段落，是個耀眼的景象，但卻也完全是幻想式的，穿越節慶而彼此交融；不過在這個背景裡，融合了音樂與明亮塵埃的節慶能以完整的節奏持續著。〈海上女妖〉：大海與其無數的節奏，神秘的女妖之歌乘著閃耀著銀色月光的浪潮而來，它訕笑著消逝而去。¹⁵

第二節 《夜曲》第一曲〈雲〉的創作手法

本章節將以曲式、和聲、節拍、配器及調性……等創作手法，來探討德布西作品中所呈現的印象主義光影、色彩及朦朧之美。

一、曲式

本樂章為三段體(A—B—A'—Coda)，共 102 小節。第一部份(A)從 1 小節到 63 小節，主要調性為 b 小調；第二部份(B)從 64 小節到 79 小節，主要調性為

¹⁵同註 4，頁 73。

升 F 大調及升 d 小調；再現樂段(A')為 80 到 87 小節，調性回到原調，並加上 15 小節的尾聲。

樂曲的第一部分有兩個重要的主題，第一個在樂曲一開始，先由兩支單簧管及兩支低音管奏出的五聲音階旋律，後由雙簧管吹出下行三音列【譜例 1】；而第二個主題【譜例 2】由英國管在第五小節所奏的下行不穩定三全音奏出。而第二部分的主題出現在第 64 小節，由長笛及豎琴奏出主題【譜例 3】。

【譜例 1】：拉威爾鋼琴改編版，A 段第一主題，mm.1-4

【譜例 2】：A 段第二主題，mm.5-8

【譜例 3】德布西管絃樂總譜片段，B 段主題，mm.64-66

值得注意的是，德布西為了模糊段落之間明確界線，使全曲有一種統一色彩效果，兩次的銜接除了在音量上逐漸漸弱外，在第一次段落銜接處(A→B)，使用兩次下行平行和弦進行手法(61 及 63 小節)【譜例 4】；而銜接再現樂

段時，尾端以三次短動機反覆並漸弱進入(77-79 小節)。**【譜例 5】**

【譜例 4】 a.b 段銜接。拉威爾鋼琴改編版，mm.60-63

【譜例 5】 拉威爾鋼琴改編版，B 段與 A'段銜接，mm76-79

二、和聲

「和聲是德布西全部創作的綱，一切都以和弦為始終。」¹⁶在傳統和聲進行中，其功能性大於色彩作用，而德布西作品中，和聲進行不再是傳統的解決模式，他將和聲功能減弱，使色彩得以自由發揮，樂音進行採用各種新的結合，如：九和弦、十一和弦、十三和弦、不解決的調外屬七和弦、附加二度音使用¹⁷、平行和弦、平行進行……等手法。

(一)聲部進行以非和聲方式進行

整首樂曲開始的主題，在聲部進行上採非和聲方式：上方聲部為主要旋律，

¹⁶湯普森 (Thompson, O.) 著 (2006)，《德彪西——一個人和一位藝術家》(Debussy : man and artist, 朱曉蓉、張洪模譯)，(北京：中央音樂學院)，頁 221。

¹⁷ 同上註，頁 223。書中提到：「附加二度」是德布西用來豐富和弦的一種手法，它已經成為公認的「德布西特徵」。這種附加二度雖然寫成和弦的一部份，但事實上是一個裝飾音或倚音。

下方聲部配以半音級進前進，刻意造成兩聲部間 5 度 3 度反覆交替。第三小節雙簧管奏出一個下行三音列的動機，為配合這個動機，上方聲部變成動機齊奏，結束時音停在 b 音上。【譜例 1】

(二)平行八度進行

A 段第一主題在第 11 小節出現時，主題出現在中間聲部，而最高、最低聲部以平行八度和聲前進，而這種平行進行常見於他的作品中。【譜例 6】

【譜例 6】拉威爾鋼琴改編版，平行八度進行，mm10-12

The musical score for Example 6 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a series of chords that move in parallel octaves. The middle staff is a treble clef with the same key signature and time signature, also featuring parallel octaves. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of chords that move in parallel octaves. The dynamics are marked as *ppp* in the middle staff and *pp* in the bottom staff.

(三)使用九和弦並平行進行

在譜例中，德布西使用九和弦的平行進行，且造成進行時產生平行八度與平行五度。【譜例 7】

【譜例 7】：拉威爾鋼琴改編版，第一個和弦為 B9 和弦，以平行方式進行，mm14-15

The musical score for Example 7 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a series of chords that move in parallel. The middle staff is a treble clef with the same key signature and time signature, also featuring parallel chords. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of chords that move in parallel. The dynamics are marked as *pp* in the top and middle staves.

(四)增、減和弦的運用

德布西擅長運用增、減和弦銜接，造成不同的色彩感覺。譜例中第 62 小節，他以 Re 和 Mi 為主音的增和弦作為連接，改變了此段音樂色彩。【譜例 8】

【譜例 8】：拉威爾鋼琴改編版，mm.60-63

在整首樂曲的結尾，德布西使用 g 音為首的宮調式七和弦，進到以 b 音為主音的一級減三和弦。【譜例 9】

【譜例 9】拉威爾鋼琴改編版，mm.98-102

(五)不解決的屬和弦

第 28 小節是一個 VI—V 7/V—VI 的連接，德布西製造一個以 G 的屬七和弦，卻不進行解決，而是直接進入平行三和弦構成的調式旋律。【譜例 10】

【譜例 10】拉威爾鋼琴改編版，不解決的屬和弦，mm.27-29

un peu plus animé

pp

pp

Un peu plus animé

La petite note presque en même temps que l'8!

p très expressif

pp

(六)附加二度音

為加強和弦色彩性而減弱和弦功能性，在IV和VI三和弦上分別使用附加二度音：升C及F，由於此附加二度非結構內音，所以沒有解決，加強了和弦色彩性而減弱和弦功能性。【譜例 11】

【譜例 11】：拉威爾鋼琴改編版，附加二度音，mm43-45

p expressif

pp

pp

les tierces ppp et très légères

三、配器

德布西喜歡單純的音色，注重個別樂器的特性及演奏技法，並在創作管弦樂作品時，運用同質樂器再分部及不同織體的設計，獲得不同的色彩效果。

(一)同質樂器再分部

弦樂除了三個獨奏聲部外，將絃樂細分處理，使弦樂共有 11 個分部，密集排列分散在廣闊音區中，各聲部演奏人員相對減弱，產生纖細的音響效果。【譜例 12】

CDR ANG.

1st COR sordines
p

pizz.

arco

pizz.

arco

mm

(三)顫音與輪音的使用

以極弱的弦樂顫音與定音鼓輪音作為伴奏，呈現一種模糊朦朧之感。【譜例

14】

【譜例 14】：德布西管絃樂總譜片段，顫音與輪音的使用，mm.84-90

The image shows a musical score for a piece titled "CDR ANG". The score is written for multiple instruments, likely a string quartet or similar ensemble. It features several staves with various musical notations and performance instructions. Key elements include:

- Staff 1 (Violin I):** Labeled "1^o CDR", includes the instruction "sourdines" and a dynamic marking "p". It features a triplet of eighth notes and a measure with a circled "5" above it.
- Staff 2 (Violin II):** Includes the instruction "pizz." and a circled "5" above it.
- Staff 3 (Viola):** Includes the instruction "pizz." above it.
- Staff 4 (Violoncello):** Includes the instruction "arco" above it.
- Staff 5 (Double Bass):** Includes the instruction "pizz." above it.
- Staff 6 (Double Bass):** Includes the instruction "arco" above it.
- Staff 7 (Double Bass):** Features a circled "5" above it.

四、調性、音階

德布西運用各種不同調性與音階的搭配方式，製造出模糊的調性及不同的色彩感，如：五聲音階、教會調式、半音階、插入性轉調、全音音階……等；雖然德布西企圖模糊調性，但為了使音樂有統一感，他善長使用長持續音來穩固調性。

(一)五聲音階的運用：

德布西的 A 段第一主題運用以 d 音為主音的宮調式五聲音階，並配以低音半音級進。【譜例 1】

(二)調式音階的使用：

在樂曲的第 14 小節，作曲家在低音旋律使用 f 為主音的弗里吉安調式。【譜

例 7】而相同情形出現在第 29 小節，高音旋律使用升 f 為主音的愛奧尼亞調式。

【譜例 16】

【譜例 16】：拉威爾鋼琴改編版，高音旋律使用 f 為主音的弗里吉安調式，mm.29-31

(三)半音列的使用：

32 小節開始德布西運用弦樂器以全音進行，而吹管則以半音列上行。【譜

例 17】

【譜例 17】：拉威爾鋼琴改編版，半音列的使用，mm.32-35

(四)插入性轉調：

在 39 小節插入一個和聲外音(降 a)片段，產生色彩變化。【譜例 18】

【譜例 18】：拉威爾鋼琴改編版，插入性轉調，mm.38-42

(五)穩固調性的方式：

雖然德布西企圖模糊調性，但為了使音樂有統一感，他使用長持續音來穩固調性，在【譜例 19】中，英國管主題旋律結束時，以長持續音(b)作為結束，而單簧管、定音鼓及弦樂聲部也以長持續音(b)作為背景陪襯。

【譜例 19】：德布西管絃樂總譜片段，穩固調性的方式，mm.5-10 小節。

五、節拍

德布西在樂曲中常使用各種複合性節拍或混合拍子以增加節奏的不確定

性。這首樂曲原本為六四拍，但在第二主題出現時，獨奏聲部會單獨以四四拍演奏。【譜例 20】

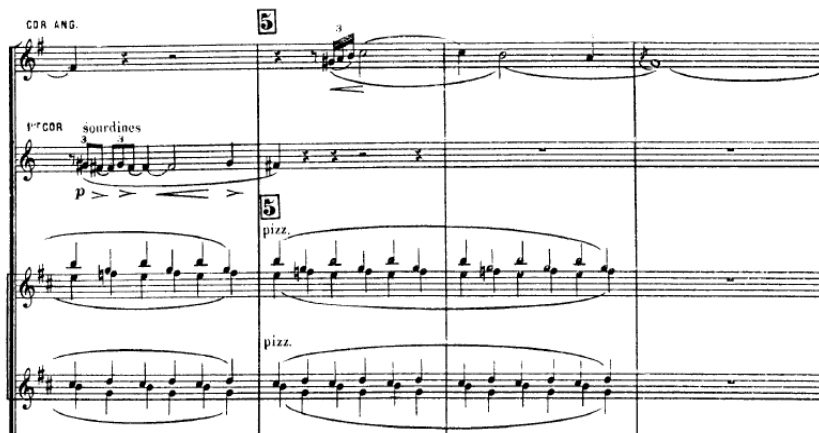
【譜例 20】：德布西管弦樂總譜片段，混合拍子的使用，mm.42-45



The image shows a musical score for four instruments: HAUTB (Horn), COR ANG (English Horn), CL (Clarinet), and another instrument. The score is in G major and 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The music is characterized by its intricate and often irregular rhythms, typical of Debussy's style.

在節奏上，為掩飾每小節第一拍強音的節奏律動，德布西會運用後起拍與連結線，模糊強音節奏的律動。【譜例 21】

【譜例 21】：德布西管弦樂總譜片段，連結線與後起拍的使用，mm.46-49



The image shows a musical score for four instruments: COR ANG (English Horn), 1st COR (First Horn), and two other instruments. The score is in G major and 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'pizz'. The music is characterized by its intricate and often irregular rhythms, typical of Debussy's style.

結 語

作為人文科學的一支，藝術一直是以多面向的方式呈現在世人眼前，而音樂又以一種獨特的方式存在，它比其他藝術更能表現出瞬間的印象。在本篇論文的研究中，我們清楚可見，德布西的許多作品中，其創作手法與印象主義有著密不可分的關係，他運用音色、和聲、配器、調性、節奏等創造朦朧模糊的效果及豐富的色彩性，都能讓我們感受到印象主義的精神，如同荀白克(Harold C. Schonberg)所說：「他的作品的音組織透明、光輝、有調性、具模糊朦朧之感，極端纖細細緻；富於異國趣味，屬於音樂史上最具獨創性的一類……」¹⁹。因此，德布西的音樂不論被評論家們冠以印象主義或象徵主義，甚至是「德布西主義」(Debussism)²⁰，在他的一生中，他企圖拋棄傳統音樂的包袱，他運用所學、所觀、所知、所聞，並加上自己的構思與創意，轉化成獨特的音樂語言，作出一首首風格獨特的作品，成為二十世紀初，最具影響力的音樂家。

¹⁹同註 12，頁 55。

²⁰ Francois Lesure 將德布西的音樂風格稱之為「德布西主義」。

參考文獻

〈一〉中文書目

- 于興義〈1996〉。《Gamelan 對 Debussy 的影響》。出版碩士論文，國立台北藝術大學，台北。
- 史密斯 (Smith, Paul) 著 (1997)。《印象主義 (Impressionism, 羅竹茜譯)》。台北：遠流出版社。
- 貝克特修女 (Beckett, Wendy Sister) 著 (1998/2003 初版六刷)。《繪畫的故事 (The Story of Painting, 李惠珍、連惠幸譯)》。台北：台灣麥克。(原作 1994 出版)。
- 音樂之友社編 (2000)。《德布西 (作曲家別名曲解說珍藏版, 10, 林勝儀譯)》。台北：美樂。
- 荀白克 (Harold C. Schonberg) 著 (1987)。《德布西：印象主義與象徵主義, 李駕英譯, 在全音音樂文摘, 11 (1), 頁 44-55》。台北：全音。
- 格魯特、帕里斯卡 (Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V.) 著 (1996)。《西方音樂史 (A History of A Western Music, 汪啟璋、吳佩華、顧連理譯)》。北京：人民音樂。(原作 1988 出版)。
- 湯普森 (Thompson, O.) 著 (2006)。《德彪西——一個人和一位藝術家 (Debussy: man and artist, 朱曉蓉、張洪模譯)》。北京：中央音樂學院。
- 荷密斯 (Holmes, Paul) 著 (1995)。《偉大作曲家羣像：德布西 (The illustrated lives of the great composers: Debussy, 楊敦惠譯)》。台北：智庫文化。
- 浦爾 (Pool, Phoebe) 著 (1982 二版)。《印象主義 (Impressionism, 李長俊譯)》。台北：大陸書店。
- 陳漢金 (2008)。《Debussy 您說是印象派音樂?: 德布西的室內樂與管絃樂》。台北：國立中正文化中心。
- 許文儒 (2008)。《德布西音樂中的象徵主義精神》。未出版碩士論文，國立台北藝術大學，台北。
- 許鐘榮編 (2000/2001 再版)。《德布西。在現代樂派的大師 (頁 11-74) (古典音樂 400 年, 8)》。台北：錦繡。
- 密赫爾斯 (Michels, Ulrich) 著 (2006)。《十九世紀, 盧文雅譯。在音樂圖驥 (dtv-Atlas

Musik，劉炬渭主譯，頁 400—482)。台北：小雅。

郭曉晴（2004）。德彪西《夜曲》的調性與和聲特色。《山東藝術學院學報》，80（1），頁 59—64。上網日期：2010 年 5 月 1 日，檢自中國期刊網。

張心龍（1999）。《印象派之旅》。台北：雄獅。

楊帆〈2009〉。淺議印象派繪畫的視覺革命。《湖南冶金職業技術學苑學報》，9〈3〉，頁 63—65。上網日期：2010 年 5 月 1 日，檢自中國期刊網。

趙京封〈2005〉。法國印象主義音樂探微。《海南大學學報人文社會科學版》，23（4），頁 463—467。上網日期：2010 年 5 月 1 日，檢自中國期刊網。

〈二〉西文書目

Pasler, Jann. *Impressionism*. Retrieved May 18, 2010, from *Grove Music Online* database Oxford Music Online Web Site:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>

Smith, Richard. *Impressionism*. Retrieved May 18, 2010, from *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham database Oxford Music Online Web Site:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3397>

Lesure, François & Howat, Roy. Debussy, Claude. Retrieved May 18, 2010, from *Grove Music Online* database Oxford Music Online Web Site:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>

Byrnside, R. (1980). Musical Impressionism: The early history of the term, *Musical Quarterly*, 66, 522-537. Retrieved May 18, 2010, from
<http://www.jstor.org>