

第一章

緒論

第一節 研究動機

由於近來看了一位奧地利作家茨威格(Stefan Zweig, 1881–1942)所寫的《昨日世界：一個歐洲人的回憶》，¹他的生命見證了歐洲兩次的世界大戰，因此此書所描寫的不只是歐洲的文化歷史，更是在當時歐洲時代背景下反映出的寫實人生，他在書中寫道：

西元1870年代以後的歐洲，已進入和平繁榮的階段，但是歐洲的和平是武力抗衡下的假和平，內部依然蘊藏著危機；另一方面，第二次工業革命帶來的新材料與新技術，要如何在既有的框架下並存，也是一個新的課題。因此，世紀末才會充斥著頹廢與再生、夢幻與現實、獨立與融合等思想共存，沒有一定秩序的混沌時期。

第一次世界大戰前的這一段時間，許多法國人稱之為「美好年代」²(La Belle Époque)。但是隨著科學技術的日新月異，「美好年代」對於文藝思潮來說，

¹ 史蒂芬·茨威格著(Stefan Zweig)，史行果譯，《昨日世界：一個歐洲人的回憶(Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers Fischer)》，(台灣：邊城出版社，2005)，20。

² 「美好年代」(La Belle Époque)，其時間點在西元1890年至第一次世界大戰之間，其內涵則是隨著科學技術與資本主義的發展所帶來嶄新的文化、藝術乃至生活方式；事實上，這個時間

卻瀰漫著一種「頹廢風格」(Décadence)，因為這種現象頗類似羅馬帝國的極盛一時和最後的衰亡，留法學者陳漢金因此稱這種哲學思想為「頹廢思想」。³

透過茨威格的小說，讓我對歐洲的文化背景燃起興趣，並著手瞭解當時的藝術文化，包括文學、繪畫、音樂及人文思想，尤其正好彈奏到法國作曲家德布西(Claude Debussy, 1862–1918)的鋼琴曲《映象》(*Images - Livre I*)，因此決定研究此專題，從當時繪畫上、文學思潮上及音樂中，來作深入的探討。並且，在收集資料的過程中，發現一位來自加州電子工程的音樂學者包有克⁴(James Boyk)所研究的音樂和科學的結合〈和聲色彩來自於完全五度〉⁵

(Harmonic Coloring Based on the Perfect Fifth)，他對德布西音樂的色彩使用科學上的解析，讓筆者感到非常驚嘆，在本論文的第三章裡會提出探討，而包有克的研究與共感覺(Synesthesia)概念產生關聯也是研究動機之一，法國著名象徵派詩人波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire, 1821–1867)的詩作《冥合》

(*Correspondances*)中「馨香色澤與聲音相呼應」及《向晚的和諧》(*Harmonie du soir*)的一句：「聲音與馨香在暮靄中迴盪著」，詩句當中即是將嗅覺、視覺和聽覺連結在一起，德布西也把此詩句放入他的鋼琴前奏曲第一冊的第四首《飄在暮色中的聲音與香氣》(*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*)中，表達出視覺、聽覺與嗅覺上的共感覺概念，這都會在以下的章節中探討。

在留法學者陳漢金的文章〈撥開印象派的迷霧—論德布西音樂的象徵主義傾向〉⁶中提及以往大眾普遍對於德布西音樂的印象風格認知提出新的看法，也就是象徵主義思想，這個思潮是由於普法戰爭(1870–1871)後的十年間，人們

點也正是法國逐漸克服經濟低迷、第二次工業革命正要啟動的關鍵時刻。

³ 張以惠，《綺想·頹廢—德布西鋼琴作品中的異國情調風格》(高雄：春暉出版社，2012)，5。

⁴ 包有克(James Boyk)為一位美籍鋼琴家，也是一名優秀的老師及作家，他在加州理工學院有三十年的年資，是駐校鋼琴家、音樂實驗室主任和電子工程部的音樂講師。著有《*To Hear Ourselves As Others Hear Us*, 1996》及多篇學術專文等。

⁵ [Harmonic Coloring Based on the Perfect Fifth](http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm), James Boyk, 1990. 26 Nov. 2012

〈<http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm>〉

⁶ 陳漢金，“撥開印象派的迷霧—論德布西音樂的象徵主義傾向”《東吳大學文學院第九屆系際學術研討會「音樂與語言」論文集》(1997)：101-112。

狂熱追求新與美；實用主義及寫實主義等，對於年輕人已成為守舊而腐朽的公式。因此把所有舊的主義思想都顛倒推翻，直到這種無規則、無目標的混亂運動產生出意義，得到「象徵主義」名稱的一天才停止，⁷ 因此本論文也會著墨於象徵及印象主義在文學、繪畫與音樂之間的風格探討。

最後採用克里斯特（William Christ）的《*Materials and Structure of Music II*》⁸一書對音樂的分析法來分析德布西的鋼琴曲《映象》，可分為五大部分：主題旋律與曲式結構、音階與調式的應用、特殊和弦與和聲色彩及增音程的使用，對於分析印象樂派的作品有極大的幫助。

第二節 研究目的

本論文從德布西的作品中探討一些屬於德布西的音樂語彙，例如常用作曲技巧、和聲、踏板及記譜等，透過瞭解這些作曲上的手法，我們可以知道德布西的音樂風格，以應用於演奏上。為了將德布西與當時社會藝術文化加以結合，必須從當時的社會文化背景切入。另外，德布西的音樂風格在音樂史上處於一個爭論的狀態，原因在於德布西的音樂風格包含了象徵主義與印象主義，對於德布西究竟屬於象徵主義或是印象主義而爭論不已。因此本篇論文將會分別從印象主義與象徵主義的分析角度，來探討德布西在音樂風格上與兩者的關聯。在共感覺及包有克的研究上，期盼能達到拋磚引玉的效用，並不作深入的探討。

⁷ 盧月化，《近代法國文學》（台北市：台灣商務印書館發行，1983），5。

⁸ William Christ, *Materials and Structure of Music II* (New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1973), 402-442.

第三節 研究方法

德布西所處的年代，是什麼樣的社會文化背景？透過瞭解當時藝術文化的背景，與德布西的音樂風格作連結，分析其中的關聯性，並從德布西的交友圈，來了解當時的藝術沙龍文化，進而探討文學及藝術上的印象主義及象徵主義思想，對於德布西鋼琴曲《映象》第一冊所產生的影響，最後採用克里斯特，研究印象樂派音樂的分析手法來討論作曲上的技法，並參考班諾維茲（Joseph Banowetz）《鋼琴家的指導手冊：踏板法》⁹（*The Pianist's Guide to Pedaling*）一書所整理的使用踏板的技巧，及集合所有大師班的授課內容，包含與柏林藝術大學音樂系客座鋼琴教授路威耶（Jacques Rouvier）及新加坡楊秀桃音樂院鋼琴系主任赫克特（Thomas Hecht）等教授，一併在第四章演奏問題的探討來作說明。

第四節 研究範圍與限制

本文對於共感覺¹⁰的討論並未涵蓋醫學的深入研究，期待能因為共感覺的現象和包有克的科學研究做出對德布西音樂的多元思考與啟發；本文也提及印尼的甘美朗音樂，希望能從甘美朗音樂的聲響中去理解德布西對東方音樂的想

⁹ 約瑟夫·班諾維茲著（Joseph Banowetz），符慧如譯，《鋼琴家的指導手冊：踏板法（*The Pianist's Guide to Pedaling*）》，（台北市：高梁音樂文教，2006），299-378。

¹⁰ 共感覺（Synesthesia），也稱作聯覺。這是一種具有神經基礎的感知狀態，表示一種感官刺激或認知途徑會自發且非主動地引起另一種感知或認識。例如：在一種常見的共感覺類型「視聽聯覺」，也就是看到字形會連結色彩感覺；反之亦然，字母或數字彷彿具有內在的色彩。

像，但並不做深入的研究。

第二章

述說德布西

第一節 十九世紀末至二十世紀初的法國

這個時期的法國，對大多數人來說，是一個美好的年代。所謂的「美好年代」，一般是指第一次世界大戰前四十年間的那一段時期。¹¹而留法學者陳漢金在華格納音樂講座中提到：『「美好年代」在法國是被列入字典的專有名詞，特別標示著西元1870/71-1914年。』對於歐洲世界大戰爆發之後的法國人來說，是一段難忘的黃金歲月。然而當代的法國人，卻因為政局的不穩定以及社會階級之間的衝突，而沒有意識到其所處的時代是一個美麗的年代，也因此沒有這樣的稱呼它。直到二十世紀之後，由於兩次世界大戰的夢魘，及戰爭所帶來的消沉圍繞著法國人，才使他們漸漸發現到戰前的那些日子，看起來似乎特別的幸福，因此二次的世界大戰以後，「美好年代」一詞才逐漸受到法國民族廣泛的接受，而「美好年代」的法國集合了當代各種文化、藝術與經濟上的發展，並開創了現代化都市的雛形。¹²

¹¹ 李正亮，《美好年代·巴黎片斷：廣告海報中的城市故事》（台北市：日月文化，2008），8。

¹² 李正亮，9。

在此時展開的第二次工業革命，則將人類的生活層次提升到一個更快、更好的境界。此外經濟水平的提昇和工業技術的進步，也使人們的生活環境產生很大的變化；以城市生活而言，人們的交通工具種類開始變多，腳踏車成為人們生活的必需品，大眾交通工具也成為城市中的運輸主力。第一條巴黎地鐵於西元1900年通車，隔年公車開始在法國各大城市中出現，現代交通工具的使用在人民的生活中扮演越來越重要的角色。電燈、電話也越來越普及，儘管煤氣燈或油燈仍然是大部分家庭的生活必需品，但是在街道上，電燈已經成為城市中的重要照明工具。¹³

在精神生活層次，沙龍文化仍在兩個世紀的交替中發光發熱，作為文人發表作品和學術交流的最重要場所，因為沙龍掌握著藝術交流的重要媒介，年輕文人的作品在沙龍得到肯定之後才能有機會擠身於文化圈之中。傳統的沙龍文化持續進行的同時，咖啡館在這個時代裡漸漸取代沙龍的地位。¹⁴因此在「美好年代」裡的法國，呈現出一種安逸歡愉的氣氛，藝術家和中產階級在咖啡館裡舉辦展覽，寫實派作家和印象派畫家們在咖啡館裡創作，音樂家們在咖啡館裡發表新作品，這些都是在「美好年代」裡的咖啡館所產生的。

第二節 德布西的學習經歷

德布西出生於西元1862年的巴黎近郊，一座名為聖日耳曼（Saint-Germain-en-Laye）的城市，當時家中經營一家瓷器店，由於西元1870年

¹³ 李正亮，121。

¹⁴ 許之璋，《德布西的音樂與當代法國文化氛圍》（輔仁大學歷史研究所碩士論文，2011年），20。

的普法戰爭，其家族遷移到法國南部的一個市鎮－坎城（Cannes）避難，它位於濱海阿爾卑斯省的蔚藍海岸地區，鄰近地中海。在此德布西開啓了他的音樂之路，由他的姑姑克蕾蒙蒂娜（Clémentine Debussy）安排了義大利鋼琴家切盧悌（Jean Cerrutti）作為第一位鋼琴老師。這時德布西的父親因戰爭而失業，且在西元1871年因為巴黎公社事件遭逮捕，被判服刑四年；此後德布西開始跟隨象徵詩人魏倫（Paul Verlaine, 1844-1896）的岳母莫特夫人（Mme. Mauté de Fleurville, 1823-1883）學琴，為他的鋼琴演奏技巧打下良好的基礎。於西元1872年在莫特夫人的協助下，德布西進入了巴黎高等音樂院就讀，在此之前他未曾受過任何正規的學校教育；進入音樂院後，德布西跟隨瑪蒙泰爾

（Antoine-François Marmontel, 1816-1898）學習鋼琴，並向拉威納克（Albert Lavignac, 1846-1916）學習音樂理論。他在西元1875-1877年之間贏得了許多鋼琴和音樂理論的小獎，但卻沒有贏得學校中任何的鋼琴比賽首獎，因此他放棄了以炫技鋼琴演奏家為志的夢想，轉為嘗試創作藝術歌曲。在鋼琴教授瑪蒙泰爾的鼓勵下，他認為德布西具有豐富的創造力，比較適合當一位作曲家，而不是演奏家，因為德布西演奏時有一個習慣，他會把自己的想法加入音樂中，以改變樂曲的節奏及調性來製造一些特殊的效果。他在考試時都相當的順利，但唯一被評斷為不及格的項目就是貝多芬的曲目，因為他總是會在樂曲中添加許多自己的想法，好讓這首曲子的演奏起來更加的快樂和明亮，不過這樣的方式也在他日後的作曲風格上產生影響，他非常重視音樂的色彩，並認為音樂就是一種色彩繽紛的表現形式。¹⁵

在音樂院的這段經歷，使得德布西在學習過程中經過一段鬱悶的時期。西元1880年在瑪蒙泰爾的介紹下，德布西於暑假時前往俄國，擔任一個貴婦的家庭鋼琴教師，這位貴婦就是音樂家柴可夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893）的資助人梅克夫人（Nadezhda Filaretovna von Meck, 1831-1894）。在梅克夫人家裡擔任鋼琴教師的這段時間，德布西深受梅克夫人的喜愛，梅克

¹⁵ 陳漢金，《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》（台北：中正文化，2008），17。

夫人對他的評價甚至高過柴可夫斯基。德布西除了嘗試作曲之外，還試著去演奏俄國以及日耳曼地區的音樂作品，並嘗試新的音樂曲式，這樣的經歷對於他日後的發展有很大的幫助。在西元1881-1882年這段時間裡，德布西以鋼琴教師的身份隨著梅克家四處旅行，前往莫斯科、羅馬、那不勒斯、維也納以及俄國其他各大城市，對德布西最大的幫助除了增廣見聞與認識法國音樂以外的世界之外，最重要的是幫助他恢復對音樂的自信。

回到法國之後，德布西繼續在巴黎音樂院的課業。由於擔任過梅克家族鋼琴教師及作曲的經歷，使得他在這方面的技巧更加純熟，接觸不同類型音樂風格的經驗也逐漸顯露，更使得他在巴黎音樂院的課業和成績日益進步。雖然德布西在師長眼中依舊是那個「不守規矩」的學生、不按照規則寫作業，在鋼琴上即興彈奏也不按規則的和聲進行。根據他同學們的某些回憶，德布西經常語出驚人，有一次他居然當著同學的面，嘲諷起大家說：

你們能容忍一連串身份不明的、來歷不明的和弦嗎？他們是從哪裡來的？它們將通往何方？關於這些，你們有必要瞭解嗎？不用吧，只要聽它們就可以了！假如你們還是無法聽懂這些和弦，那就去找院長，向他告狀說，德布西騷擾了你們的耳朵。¹⁶

但不可否認的是，德布西的能力是受到肯定的，他在音樂院中曾經得到過這樣的評語：「迷人的音樂氣質、純正的藝術家性格。」¹⁷證明了他在音樂院中所得到的讚賞和肯定。

回到法國之後的德布西，由於開始對自己在作曲上的信心大增，為他帶來一些微薄的收入，也讓他得以用作曲家的身份認識一些音樂界的朋友。其中一位業餘女高音瓦尼葉夫人（Marie Blanche Vasnier）便是在往後對於德布西影響深遠的人，他們時常談論音樂，並給予德布西發表樂曲的機會。同時，象徵派文學正處於發跡崛起的階段。西元1870年左右，高蹈派（Les parnassiens）風格

¹⁶ 陳漢金，《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》，19。

¹⁷ 陳漢金，《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》，20。

¹⁸的詩在當時的法國文學界十分流行，但高蹈派詩人也逐漸發現他們的作品太過空洞和唯美，以及形式主義，在意識到這一點之後，他們便開始逐漸的將自己的作品風格轉為著重暗示、烘托、對比、聯想的方法來創作，將詩意小心翼翼的隱藏起來，作為一種文學的象徵手法，成為日後象徵派的先驅。¹⁹

德布西在西元1883年開始準備參加當時音樂界中最為著名的羅馬大獎比賽（Prix de Rome competition），但在第一年的比賽中德布西只獲得第二名，原因在於他的音樂風格不受到保守與傳統的評審們所喜愛，但德布西仍然努力不懈，準備再次參加比賽。羅馬大獎比賽是由法蘭西美術院（Institut de France）之下的美藝學院（Academie des beaux-arts）所舉辦，德布西在西元1884年以清唱劇《浪子》（L'Enfant prodigue）獲得首獎。但是在這次的比賽中，由於對現實環境上的無奈，德布西拋棄了自己的堅持，而採取了較為傳統的作曲形式，他的作品得到了這樣的評語：「令人印象深刻的詩意，充滿溫暖的鮮明色彩，這樣的音樂充滿生命力與戲劇張力。」²⁰

西元1885年德布西前往羅馬，是由於根據比賽規定，獲得羅馬大獎必須在羅馬城居住三年的時間，但是德布西卻在一年後回到法國。對他來說，羅馬已經不是他心目中的文化藝術之都了，在他寄給瓦尼葉夫人的信中提到：「這段時間對我來說是一個迷失的年代，我幾乎無法從羅馬帶回任何有用的東西回到巴黎。」²¹根據羅馬大獎的規定，一旦得獎者得到獎學金前往羅馬學習之後，必須每年把新作品寄回巴黎，於是德布西在西元1887年將一首包含鋼琴、合唱的管弦樂《春天》（*Printemps*）寄回巴黎，這首曲子得到了以下的評語：

¹⁸ 19世紀下半葉法國反浪漫主義的一個詩派。該派詩人主張為藝術而藝術，認為詩歌是純粹的藝術，應注重形式；反對浪漫派詩人過度抒情，主張客觀、嚴謹，力圖把個人感情隱藏在客觀事物的背後。

¹⁹ 孔繁雲，《法國文學與作家》（台北市：志文出版社，1993），178。

²⁰ Oscar Thompson, *Debussy: Man and Artist* (New York: Tudor Publishing Company, 1940), 59.

²¹ Roger Nichols, *Debussy Letters* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 5.

德布西先生的作品顯然不是平淡無奇，他甚至是在標新立異。他的音樂中過份強調音色，使他忽略形式與輪廓的明晰。我們有意提醒他得特別提防這種不明確的「印象主義」作風，因它是藝術真理的敵人。²²

而「印象主義」這個名詞，是第一次出現在關於德布西的評論中。

在德布西剛回國的西元1890年前後，正好是「美好年代」的鼎盛期，文藝氣息幫助了德布西吸收豐富的養分，成為他創作的來源，大部分的傳記作家，皆把德布西回國初期的這段時間稱作「波希米亞時代」（A Bohemian in Paris），最重要的原因是德布西在此時尚未成名，他試圖為自己的創作找出一種代表性風格，於此同時，另一股音樂浪潮正朝著巴黎席捲而來—「華格納風潮」

（Wagnerism），當時是西元1876年。對於德布西來說，這樣的風格並不陌生，當他在巴黎音樂院的時候，就對於華格納的音樂有了初步的接觸，甚至一度達到狂熱的地步，在首次接觸的時候，德布西原本對於這樣的音樂沒有十分的留意，直到西元1880年跟隨梅克夫人旅行途中經過維也納時，聽到了華格納的歌劇《崔斯坦與伊索德》（*Tristan und Isolde*）之後，才開始對華格納的音樂及其人有了深刻的著迷。這股華格納風潮不僅僅在巴黎，甚至風靡了全歐洲的文學與藝術界。儘管如此，在這樣的風潮結束之後，德布西仍舊抱持著開創新藝術風氣的夢想，也因此他才開始轉向象徵派文學尋求創作靈感。²³德布西在西元1889年與他在巴黎音樂學院的作曲老師吉羅（Ernest Guiraud, 1837-1892）對談時表示：「他並不想去模仿華格納作品中他所欣賞的部份，他所設想的是另一種形式，一種戲劇化的形式，音樂將從沒有話語能力的部份開始。音樂是為了不可言喻的領域而做，是為了要表達那些無法用言語表達的藝術意境。」²⁴德布西認為，那些能將文學作品之晦暗不明表達出的、不受傳統所限制的、自由奔放的及能讓他發揮更多個人才能的，才是他理想中的音樂境界。

²² 陳漢金，《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》，23。

²³ 張以惠，34。

²⁴ 讓·巴拉凱著（Jean Barraque），儲團團等譯，《德布西畫傳—印象派“音樂畫家”與象徵主義“音樂詩人”》，（北京：中國人民大學，2004），99。

西元1889年，可說是德布西在音樂創作上的重要轉折點；由於當時在巴黎艾菲爾鐵塔附近所舉辦的萬國博覽會（Universal Exhibition），對於德布西所帶來的影響是接觸到異國風情的音樂；這次的萬國博覽會來了一個安南的劇團，還有一群爪哇舞者所帶來的甘美朗音樂，這些安南與爪哇²⁵的音樂讓他留下了深刻的印象，印尼甘美朗樂團的演奏更是使德布西為之癡迷，他曾經如此描述對這次的經歷：

如果我們聆聽爪哇音樂而不帶任何歐洲偏見的話，那麼與它那迷人的打擊樂器的聲音相比，我們就不得不承認，我們歐洲打擊樂器的聲音就如同市集上馬戲團發出的粗野叫聲一樣。...在安南，你能看到一種受中國影響的抒情戲劇的雛型，很像古希臘的四連劇，只是神像更多，佈景更少...一隻小小的單簧樂器起勁牽引著情感，一面鼓製造著恐怖，...就是這些...它是一種本能需要的藝術，是一項自娛自樂的新奇發明。²⁶

又有一次德布西與吉羅教授對談時，教授認為音樂語言總要有演奏的規則，但德布西對於這段話有點疑惑，對德布西來說，好聽就是原則，不需要理論，更無法言傳，吉羅聽到這句話似乎有點不以為然，並且提醒德布西曾經在巴黎音樂院待了十年的這段事實，德布西說出了以下這段話：「對、對，我這麼說的確很忘恩負義，我只是不知道如何把這一切融合起來！但可以肯定的說，我正是因為上過課才走向自由，也正式因為熟知了賦格曲式才遠離了它！」²⁷透過這樣的對話，德布西開始走向藝術之路的指標，這段時期對於德布西來說是一個在追求藝術道路上，找尋方向的一段旅程，只要他找到了屬於自己的道路，很快就能在藝術的領域上發光發熱，也因此在西元1894年，德布西以《牧

²⁵ 安南地區指的是今日中南半島地區越南、寮國、柬埔寨地區，這裡的安南定義較偏向指越南；爪哇指的是今日印尼的爪哇島，甘美朗音樂則是爪哇群島東部地區的傳統民俗音樂。

²⁶ Paul Roberts, *Images : The Piano Music of Claude Debussy* (Oregon Portland : Amadeus Press, 1996), 168-169.

²⁷ 讓·巴拉凱，101。

神午後前奏曲》（*Prélude à “L’Après-midi d’un faune”*）與世人闡揚了他的藝術成就。²⁸

第三節 文藝交友圈

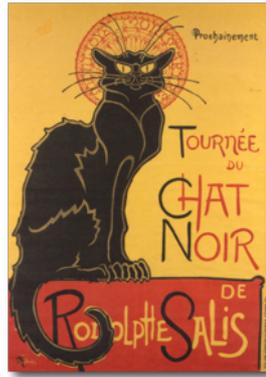
德布西在當時的藝文圈來往，主要有「星期二聚會」（Mardis）和「黑貓咖啡館」（Le Chat Noir）等的場所，在這裡他能涉獵到當時的主流文學及藝術，黑貓夜總會是當時文人畫家尋歡作樂處，也是世紀末頹廢風的精神象徵，西元1896年來自「新藝術」風格²⁹畫家的斯坦倫（Théophile-Alexandre Steinlen, 1859-1923），為黑貓夜總會繪製一幅著名海報－黑貓海報（*La tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*）【見圖1】成為駐店招牌，海報中的黑貓也大量出現在各種巴黎紀念品中，儼然成為巴黎的象徵。³⁰

²⁸ 陳漢金，《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》，100。

²⁹ 「新藝術」風格（L'Art Nouveau）的流行時間大約從西元1880到1910年左右，是指當時在歐洲和美國開展的裝飾藝術運動。新藝術運動形成的風格朝著感性和誇張抽象的方向發展，既有法國18世紀洛可可彎曲多變的線條，也有中世紀的裝飾意味，還有浪漫主義的誇張和象徵主義的神秘色彩。

³⁰ 李正亮，27。

【圖 1】黑貓海報 (*La tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*)。



圖片出處：〈http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir〉

德布西很喜愛文學，且不侷限於法國文學作品，也相當喜愛愛倫坡（Edgar Allan Poe, 1808-1849）、王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）和梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）這些英美及歐洲其他國家的文學，他自己也嘗試文學的創作，例如西元 1895 年的作品《抒情的散文》（*Proses Lyriques*）就是德布西以自己所創作的詩來譜曲；在繪畫方面，他也常和當代的畫家有著密切的合作和來往；比如於 1894 年 3 月 1 日這天，在一場全場演奏德布西作品的音樂會中，同時也展示了印象及後印象主義畫家的作品，例如：畢沙羅（Camille Pissarro, 1830-1903）、雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919）、高更（Paul Signac, 1863-1935），及新藝術畫家莫里斯（William Morris, 1834-1896）和比爾茲利（Aubrey Vincent Beardsley, 1872-1898）等的畫作。一位研究德布西的學者洛克斯百瑟（Edward Lockspeiser, 1905-1973）於他的著作《德布西：他的人生及思想》³¹（*Debussy : His Life and Mind*）中，提及東方藝術和新藝術對德布西的影響，以及三位德布西所景仰的畫家：透納（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）、莫內（Claude Monet, 1840-1926）及日本畫家葛飾北齋（Katsushika Hokusai, 1760-1849）和他音樂創作之間的密切關係。

³¹ Edward Lockspeiser, *Debussy : His Life and Mind* (New York : Cambridge University Press, 1978), 15-32.

德布西於西元1887年從羅馬回到巴黎後，開始經常參與許多巴黎的文學咖啡館之集會，在這裡形成了他與藝術最重要的連結。西元1892年，他在蒙馬特的「黑貓咖啡館」認識了馬拉美（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）的主要學生路易（Pierre Louÿs, 1870-1925），他後來也成為了德布西一生的摯友。也因如此，德布西開始參加馬拉美每個禮拜二在家中所舉辦的沙龍聚會，這個沙龍聚會幫助德布西從一個默默無聞的年輕藝術家融入到中產階級的社交圈中；雖然在這個時期，沙龍已經慢慢的不再是藝文圈的主流，但還是佔有相當重要的地位，上層社會還是仰賴沙龍提供他們高雅的文化生活。馬拉美的「星期二聚會」也帶給了德布西一種新的美學觀，這種美學觀主要強調的是：「事物的存在不需要我們去證明，我們只要去掌握彼此之間的關係就好；我們就是靠著這層關係來裝飾我們的詩作與音樂作品，而這層關係是非常神聖且神秘的。」³²這種美學觀強調的就是一種神秘感以及隱藏在事物背後的意義，本質上和象徵主義創作的原動力有關，所有作品的背後都隱含著一種特殊的意義，是無法從字面上或是創作的素材中去理解的，只能透過描繪的題材去猜測彼此之間的關係。

然而，在充滿象徵主義的思潮之下，德布西也引用波特萊爾的詩作《冥合》（*Correspondances*）中的一句：「馨香色澤與聲音相呼應」及《向晚的和諧》（*Harmonie du soir*）裡的一句：「聲音與馨香在暮靄中迴盪著」，放入他的鋼琴前奏曲第一冊第四首《飄在暮色中的聲音與香氣》（*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*）中，表達出視覺、聽覺與嗅覺上的共感覺（Synesthesia）概念；對象徵主義藝術家而言，「夢幻的景象」才是藝術要追求的，就如晚期傾向象徵主義的畫家高更所寫：「我閉上眼睛為的是要看到；即使不能真正了解在我面前一閃而逝的夢幻」。³³因此，在德布西的交友圈中，不難發現象徵主義對他的影響是極其深厚，以下便詳細探討印象及象徵主義思維的概念。

³² Roger Nichols, *The Life of Debussy* (New York : Cambridge University Press, 1998), 62.

³³ 張以惠，37。

第四節 印象與象徵主義思維

在陳漢金的〈撥開印象派的迷霧－論德布西音樂的象徵主義傾向〉³⁴文章中，作者對於以往大眾普遍對於德布西音樂的印象風格認知提出新的看法，但筆者對這兩種思維的解釋及看法，應先理解詞彙上的定義，然後從繪畫及文學上的角度來作解釋：

(1) 印象主義 (Impressionism)

在東吳大學劉千美「現代藝術的濫觴：印象主義」³⁵的講座中提到：

「印象」這個名詞在經驗主義哲學家休謨 (David Hume, 1711-1776) 的解釋是進入心靈時「最強最猛」的那些知覺，進而將這名詞理解為「包括了所有初次出現於靈魂中的我們的一切感覺、情感和情緒」以及「我們較活躍的一切知覺，就是指我們有所聽、有所見、有所觸、有所愛、有所憎、有所欲、有所意時的知覺而言」。印象的顯著特徵是在直接性。這種直接性會產生比記憶的影像或幻想的事物更生動的結果。休謨把其它的東西劃入與「印象」相對的「觀念」範圍內，「觀念」才是我們所要關心的對象，而「印象」只是被視為是「內在的和倏生、倏滅的存在物」。

在當時 19 世紀末時，法國有一群不得志的畫家，因當時的主流屬於保守派，而這些懷抱理想的畫家們便聯合開畫展，以對原本保守派的畫風提出不同的看法，他們大多都是拋棄原本傳統獨自創造新的理念，正好在畫展中有一幅莫內的《印象-日出》(Impression soleil levant)【見圖 2】，整幅圖所呈現的就是模糊的日出景象，像是當下對一個景物模糊的第一印象，因此被當時的保守派的

³⁴ 陳漢金。《撥開印象派的迷霧－論德布西音樂的象徵主義傾向》(東吳大學文學院第九屆系際學術研討會「音樂與語言」論文集，1997年)。

³⁵ 劉千美。「現代藝術的濫觴：印象主義」，25 Mar. 2000，東吳大學專題講座。
(<http://studwww.nou.edu.tw/~philosophy/betop/mindia/mind06.htm>)

畫家譏諷為劣等畫，之後大家對這種風格的畫作就有了印象派之稱了，這種印象被解釋成是人類的一種直覺性，是當下的感官直接接收的感覺，正因如此會被當成是膚淺的藝術，因此若要完全把德布西的音樂風格歸屬於印象派，可就不能這麼的主觀決定了。

【圖 2】莫內的《印象-日出》(*Impression soleil levant*)。



圖片出處：〈http://fr.wikipedia.org/wiki/Impression_soleil_levant〉

(2) 象徵主義 (Symbolism)

在台灣大學盧月化教授一書《近代法國文學》對象徵主義所下的定義是：

在藝術與文學裡，「象徵」是一種活潑動人的符號。它有啟發思想、鼓勵思想，使思想活躍和熱烈的作用；因此，在我們的心裡，它引進了極度廣泛或極度複雜，博大而高超的思想，使我們分析的時候，描寫得更為生動。象徵是啟發性的蛻變，能使冷靜而抽象，晦暗而無法表示的情緒活躍於紙上...，只有象徵才能使思想、夢想及行為真正的活躍起來。³⁶

象徵主義運動開始於 19 世紀末至 20 世紀間，來自歐洲興起的思潮；在文學方面的發展主要從法國開始，很快就影響了整個歐洲、美洲及部分的拉丁美洲，波特萊爾的《惡之華》(*Les fleurs du mal*, 1857) 被認為是象徵主義的起源，

³⁶ 盧月化，13-14。

而波特萊爾則為象徵主義先驅，而真正最早提出「象徵主義」一詞的是莫瑞亞斯(Jean Moréas, 1856-1910)，他於 1886 年 9 月 18 日在《費加洛報》(“Le Figaro”)發表〈象徵主義宣言〉(“Manifeste du Symbolisme”)。而當時作為象徵主義發源地，是位於巴黎的羅馬街(Rue de Rome) 87 號，也就是馬拉美家中的「星期二聚會」，聚會中有來自不同領域的年輕藝術家，有詩人魏倫(Paul Verlaine, 1844-1896)、瓦樂希(Paul Valéry, 1871-1945)、紀德(André Gide, 1869-1951)，和畫家馬奈(Édouard Manet, 1832-1883)、惠斯勒(James Abbott McNeil Whistler, 1834-1903)，以及音樂家德布西等，他們在此處交流並提出前衛性的想法，馬拉美為聚會中公認的領袖。

象徵主義思潮創造了新的語言，開闢了表現的新途徑。這種象徵語言可稱為「情緒的象徵」，即通過細緻複雜的一剎那感覺，來探測心靈深處最隱蔽的內在；在象徵主義藝術家看來，可視的世界和不可視的世界，精神世界和物質世界，無限世界和有限世界，是可以彼此相互呼應和溝通的。³⁷因此，這類象徵不論用抽象的或具象的語言，都是非常朦朧和難以捉摸的，具有神秘的傾向。在德布西所受到象徵主義詩人的影響中，他的作品不但常以象徵詩集作為題材，在音樂呈現上也不只是模糊的聲響，德布西要表達的效果就是「氣氛」，甚至是聯想等象徵手法。³⁸詩人波特萊爾曾說：「散文詩具音樂性，卻沒有音律與韻腳，相當彈性，卻能抵觸的適合靈魂的抒情律動，適合夢幻的起伏，意識的躍動。」³⁹因此，若要說德布西的作品是賦予象徵主義風格是不為過的。

由上述整理及比較結果，其實印象主義和象徵主義形成了鮮明的對照，印象派畫家所描繪的是眼前當下所看到的事物，在畫筆隨意揮灑之下，輪廓自然不明顯；而象徵主義作品中，多用暗示及象徵手法來反映精神及客觀世界，認

³⁷ 彭宇薰，《藝術跨界詮釋—德布西的象徵、印象與後印象》(桃園：原笙國際有限公司，2011)，137。

³⁸ 吳雅婷，「反思德布西的鋼琴音樂。」《台中教育大學學報：人文藝術類》第 24 期(民 99 年)：93。

³⁹ 讓·巴拉凱，100。

為如此比反映任何事物的外部現實狀況來的重要，若是明確的表現出來，就意味著創作上的失敗，相反的，若是以暗示的方法表現了事物的存在，藝術創作便可以在這種暗示中增添無窮的魅力。⁴⁰

⁴⁰ 彭宇薰，「音樂與繪畫類比性之探索—論德布西之象徵主義風格。」《輔仁學誌·人文藝術之部》第30期（民92年）：200。

第三章

鋼琴曲《映象》第一冊樂曲研究

第一節 德布西鋼琴作品分期

在介紹樂曲背景之前，先大致整理了德布西的鋼琴作品分期，按作品風格大致可以分成三個時期：

(1) 第一時期（約西元1888-1904年）

受到馬斯奈（Jules Massenet, 1842-1912）及蕭頌（Ernest Chausson, 1855-1899）的影響，這時期作品的旋律中帶有詩意的線條，⁴¹代表作品有二首《華麗曲》（*Deux Arabesque*）、《貝加馬斯克組曲》（*Suite Bergamasque*）、《為鋼琴的》（*Pour le Piano*）及《版畫》（*Estampes*）。

⁴¹ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6th ed. (London : Macmillan Publishers Limited, 1980), S.V. “Claude Debussy,” by Roger Nichols, 303.

（2）第二時期（約西元1905-1910年）

第二時期是德布西探索鋼琴音響的巔峰期，創作風格深具想像力，代表作品有《快樂島》（*L'isle Joyeuse*）、第一集及第二集《映象》（*Images*）、《兒童天地》（*Children's Corner*）。在這些作品中已經看出德布西印象主義風格手法的確立，在《映象》中則更趨成熟。德布西在創作鋼琴曲《映象》第一集時曾說：「這集作品是反映自己內心聲音的作品，並且一些經常出入華麗沙龍的人將會扼殺這些傑作。」⁴²

（3）第三時期（約西元1910-1915年）

這時期的創作漸趨於內斂與成熟，德布西並且嘗試將各種作曲技法做整合，此時期的作品有二十四首《前奏曲集》（*Préludes*），他在這些前奏曲曲尾用夾註的括弧記號標明曲題。另有題獻給蕭邦的《十二首練習曲》（*Douze Études*），顯示出他圓熟的鋼琴技法，這已是德布西最後的大型鋼琴作品。

第二節 有關《映象》

在這套《映象》作品中，其中包含了三個組曲，第一集中包含三首樂曲，分別是《水的反光》（*Reflets dans l'Eau*）、《拉摩讚歌》（*Hommage à Rameau*）及《運動》（*Mouvement*），第二集也是由三首樂曲所組成，《葉之鐘聲》（*Clothes*

⁴² Sadie, 304.

à travers les Feuilles)、《月下荒廟》(*Et la Lune descend sur le Temple qui fut*)及《金魚》(*Poissons d'Or*)。在德布西開始著手第二集與第三集的《映象》時，在原本的構思中，第二集是為了雙鋼琴所譜寫的，之後卻逐漸形成管絃樂作品，在這首標題也是《映象》的管絃樂作品中，他分別讚頌了英國、西班牙和法國，⁴³而完全以鋼琴獨奏曲構思的第三集，則於西元1907年以第二集的名義出版，與西元1905年所譜寫的第一集《映象》成為同一套作品。此時的德布西，除了歷經俄國音樂與爪哇甘美朗音樂的洗禮外，也從德奧音樂的背景裡尋找屬於自己的風格。因此在第二集《映象》中，德布西繼續試驗鋼琴的技巧，更深入探討印象及象徵主義的氣氛，企圖去捕捉更細緻的音色。

《映象》第一集在完成之後，德布西將這一組作品寄給出版商杜蘭(Jacques Durand, 1865-1928)時如此寫到：「你彈過《映象》嗎？我想我可以自信的說，這三首作品將會在鋼琴文獻中留存下來，並且佔有一席之地，要不是在舒曼左邊就是在蕭邦右邊。」⁴⁴充分表現出他對這部作品的信心與滿意度。《映象》第一集在西元1906年3月3日，由維涅斯(Ricardo Viñes, 1875-1943)在國民音樂協會的演奏會中首演，獲得極大的迴響。而西元1908年2月，《映象》第二集在音樂聚會(Cercle Musical)上，同樣由維涅斯來獨奏首演。

⁴³ Thompson, 309.

⁴⁴ E. R. Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York : Dover Publications, Inc., 1966), 99.

第三節 創作背景

壹、《水的反光》

德布西在創作音樂中，運用他特殊且敏感的想像力，來描寫他內心所要呈現的音樂景象，在此曲中便是一例，曲中描述一種大自然的景象：倒影映在池中，千變萬化，恍惚間，有一些溫暖的幻想；就像是人的眼睛如果固定凝視著一樣東西，長時間後焦點就會逐漸模糊。⁴⁵這首曲子就像是德布西看著水池的水許久，然後開始對水池裡朦朧的倒影發呆，以捕捉其中光和倒影之間細緻的景象。

同時，德布西寫了一封信給出版商杜蘭：「這首曲子並沒有能取悅我，所以我必須要想出辦法來解決新的構想及和聲實驗上的問題。」⁴⁶這裡所說的和聲實驗是指和弦上的全音音程、五聲音階等，讓人覺得不相容的音，以下將另闢章節說明之。

⁴⁵ 艾嘉蕙，《鋼琴水曲之研究》（台北市：捷太出版社，1993），45。

⁴⁶ Schmitz, 101.

貳、《拉摩讚歌》

拉摩（Jean-Philippe Rameau, 1683-1764），法國作曲家、音樂理論家及管風琴家，他於 1722 年出版的《和聲學》（*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*）中提出了調性中心、基礎低音、和弦根音位置和轉位等規則，奠定了現代音樂理論的基礎；除此之外，他也是繼盧利（Jean-Baptiste Lully, 1632-1687）之後最重要的法國歌劇作曲家，拉摩的歌劇、芭蕾舞劇及和聲造詣為法國藝術文化做出卓越的貢獻；拉摩作品的全集由聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）於西元 1895 年編輯出版，德布西也是其中編輯之一。⁴⁷

有許多音樂學者對這首樂曲的評論有著很大的分歧，有人說它是從貝多芬最後奏鳴曲以來最優美的曲子，也有人說它是一首最具規模的送葬曲，但這些都不與拉摩的音樂特色相關。⁴⁸德布西除了利用 17、18 世紀的曲式，如《貝加馬斯克組曲》中的《巴瑟比埃舞曲》和《為鋼琴的》組曲中的《薩拉邦德舞曲》則是用 18 世紀盛行的一種優雅、緩慢的三拍子舞蹈形式之外。此曲雖以薩拉邦德舞曲⁴⁹的風格演奏，但並無對 18 世紀音響或是曲式上的模仿。⁵⁰

⁴⁷ Anya Suschitzky, “Debussy’s Rameau : French Music and Its Others” *The Musical Quarterly* 86 (2002) : 401.

⁴⁸ Schmitz, 105.

⁴⁹ 薩拉邦德舞曲（Sarabande），是西歐古老舞曲的一種，緣起於拉丁美洲，16 世紀初由波斯傳入西班牙，16 世紀末傳入法國演變成速度緩慢而莊重的舞曲。起源於波斯的舞曲是與葬禮儀式有關，後來逐漸演變為速度緩慢、音樂莊重的舞曲，常用於貴族社會與舞劇中。在 17 世紀中期放慢了速度，通常為 3/2、3/4 拍，強拍落在第二拍的緩慢三拍子舞曲，常見於德國古組曲。

⁵⁰ Roberts, 300.

參、《運動》

《運動》也稱為《無窮動》，是觸技曲風的曲子，而觸技曲風也在德布西早期的鋼琴作品出現過，如《貝加馬斯克組曲》、《為鋼琴的》及《版畫》，德布西都將以觸技風格的曲子放置於組曲中的第三首。

德布西受到波特萊爾「運動」概念的影響，在音樂中使用動態與靜態的音型，來創造出他所期待的氣氛及隱含在音樂中的暗示。此曲本身必須在不平靜的節奏中解決，樂曲中快速重複的運動狀態暗示著一種「輪狀的」視覺印象。⁵¹

第四節 主題旋律與曲式結構

壹、《水的反光》

德布西將這首曲子的主題旋律與速度表情術語作為重要的畫分結構依據，⁵²將全曲畫分為：A-B-A'-B'-Coda，全曲共有兩個主題，分為動機 a【見譜例 1】及動機 b【見譜例 2】，每次兩個主題交替出現時，便是新段落的開始。而在 A 連接到 B 段及 A' 連接到 B' 段之間，各有一段過門。以下表格將把速度表情術語、小節數及段落分析整理，將能發現每一次新的段落均伴隨著新的表情與速度變

⁵¹ Roberts, 27.

⁵² 于勒。《德彪西《意象集》I 的音樂與演奏分析》(東北師範大學碩士學院論文，2009 年)，5。

化【見表格 1】。

【譜例 1】《水的反光》，第 1-3 小節。

【譜例 2】《水的反光》，第 25-26 小節。

【表格 1】《水的反光》之曲式結構。

段落	A		B	A'		B'	Coda
小節數	1-15	過門	25-35	36-43	過門	51-71	72-94
術語	Andantino molto (Tempo rubato)	A Tempo (Quasi cadenza)	Mesuré	Au Mouvement	En Animant	Au Mouvement	Tempo I

而動機 a 的音型【見譜例 1】在 A 段再現及尾奏中都可以看到，並且以八度音和撥音的型態出現【見譜例 3、4、5】。

【譜例 3】《水的反光》，第 36 - 37 小節。

【譜例 4】《水的反光》，第 70 - 73 小節。

【譜例 5】《水的反光》，第 79 - 83 小節。

在 B 段裡出現的動機 b，則帶有附點節奏【見譜例 2】，而且呈現四音一組的全音音階，由重降 E、降 F、降 G、降 A 音所組成，此動機在全曲中的變化比動機 a 大，在節奏上、和弦結構、調性及音程上都有很大的變化，節奏已經不再是傳統的增減值改變，而是拍值排列比例完全改變【見譜例 6、7、8、9】，動機 b 的節奏變化請看【見圖 3】。

【譜例 6】《水的反光》，第 29 - 32 小節。

Musical score for Example 6, measures 29-32. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Measures 29-30 show a melodic line with slurs and fingerings (8, 15, 13, 8, 10). Measure 31 includes dynamic markings *mf*, *f*, *pp*, *mf*, and *f*, along with a triplet of eighth notes. Measure 32 features a triplet of eighth notes. A box highlights a specific chord in measure 31, and an arrow points to it from a box in measure 30. Another box highlights a chord in measure 32.

【譜例 7】《水的反光》，第 50 - 53 小節。

Musical score for Example 7, measures 50-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and a dynamic marking *f*. Measure 50 includes a dynamic marking *f*. Measure 51 includes a dynamic marking *p* and the instruction "au Mouvt" with a fermata. Measure 52 includes a dynamic marking *p*. Measure 53 includes a dynamic marking *p* and a slur. A box highlights a specific chord in measure 51, and an arrow points to it from a box in measure 50. Another box highlights a chord in measure 52.

【譜例 8】《水的反光》，第 58 - 59 小節。

【譜例 9】《水的反光》，第 65 - 67 小節。

【圖 3】《水的反光》動機 b 之節奏變化整理。⁵³

⁵³ 謝青穎，《德布西〈映象〉鋼琴曲集之研究》（國立台灣師範大學音樂學系碩士班演奏唱組詮釋報告，2010 年），32。

貳、《拉摩讚歌》

全曲分為：A-B-A'-Coda 四個段落，主題旋律與速度表情術語為重要畫分依據【見表格 2】，為 3/2 拍的薩拉邦德舞曲，A、B 段都有主題旋律，A 段主要架構為前九個小節，主題為第 1 至第 4 小節【見譜例 10】，類似中世紀單音音樂，為平行八度的單旋律，以主題 a 表示。

【表格 2】《拉摩讚歌》之曲式結構。

段落	A	B	A'	Coda
小節數	1-30	31-56	57-65	65-76
術語	Lent et grave (dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur)	Commencer un peu au-dessous du mouvement	Au Mouvement	Un peu plus lent

【譜例 10】《拉摩讚歌》，第 1 - 6 小節。

Lent et grave
(dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur)

PIANO
主題 a
pp *expressif et doucement soutenu*

1 2 3 4

pp *p* *più p*

第 31 小節進入 B 段，速度上從「好像從較慢的速度開始」(*Commencer un peu au-dessous du mouvement*)，似乎預示著德布西即將為法國音樂寫下嶄新的一頁，帶著稍許期待開始發展，顯示出德布西特殊的音樂語彙，⁵⁴一開始出現的便是 B 段的主題 b【見譜例 11】。

【譜例 11】《拉摩讚歌》，第 31 - 34 小節。

從 51 小節開始為全曲最高潮處，力度為 *ff*，使用主題 b 開展【見譜例 12】，到 56 小節便漸趨平靜，漸漸回到 A 段主題再現【見譜例 13】；至 65 小節開啓了尾奏，整段以「更趨緩慢」(*Un peu plus lent*) 的速度開始，以穿插主題 a 並許多平行下行和弦作為主要架構【見譜例 14】。

【譜例 12】《拉摩讚歌》，第 51 - 52 小節。

⁵⁴ Hecht, Thomas. "Piano Master Class." Tunghai University, Taichung, 5 Oct. 2012. Lecture.

【譜例 13】《拉摩讚歌》，第 56 - 58 小節。

【譜例 14】《拉摩讚歌》，第 69 - 76 小節。

參、《運動》

此曲曲式結構清晰，透過音樂織度、力度表情及調性等因素都可以明確的畫分各個段落，全曲可分為四個段落：A-B-A'-Coda，而在 A、B 兩段有各分成兩個樂思，以下表可清楚了解此曲的樂曲架構【見表格 3】：

【表格 3】《運動》之曲式結構。

段落	A		B		A'	Coda
	a	b	a	b		
小節數	1-29	30-66	67-88	89-114	115-155	156-177

此曲與前一首《拉摩讚歌》有著強烈的對比，一開始的速度標示為生氣蓬勃的（Animé），德布西使用的素材簡單而規律，運用十六分音符的三連音營造出無窮動的音樂，而八分音符則有規律而不斷持續前進著【見譜例 15】。

【譜例 15】《運動》，第 1 – 8 小節。

到了 30 小節，主題 a 在高音部強而有力地出現，緊接著低音部也重複一次主題 a，然後兩手不斷的穿插主題 a【見譜例 16】，持續到 B 段。B 段轉入 b 小調，此時主題 b 隱約的出現在右手上聲部，以持續不斷的三連音節奏伴奏著【見譜例 17】，德布西並指出「這裡要讓有標示“—”的音亮出來，其餘的音不要太乾而要輕」（*Toutes les notes marquées du signe – sonores, sans dureté, le reste très léger mais sans sécheresse*）。

【譜例 16】《運動》，第 30 - 33 小節。

【譜例 17】《運動》，第 67 - 69 小節。

進入 B 段的第二部分，主題 b 在和弦中隱約傳出，並由不同音域空心八度的升 F 音，貫穿主題，漸漸製造出全曲的高潮樂段【見譜例 18】。

【譜例 18】《運動》，第 87 - 95 小節。

En augmentant
主題b (sans presser)

p le thème en valeur et soutenu

在 B 段的升 F 音的殘響中，悄悄回到了 A 段，而在 162 小節主題 b 在內聲部出現，伴隨著左手的持續低音及右手三連音的持續律動【見譜例 19】，最後唱完三次的主題 b 後停在四個不同音域的降 B 音，德布西並指出「要好像什麼也聽不見一樣」（*Presque plus rien*），突然結束在主音 C 上【見譜例 20】。

【譜例 19】《運動》，第 160 - 166 小節。

Musical score for Example 19, measures 160-166. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 160-163) features a treble clef with a piano (*pp*) dynamic and a bass clef with a piano (*p*) dynamic. The treble clef contains a continuous eighth-note pattern. The bass clef contains a melodic line with a box around measures 162-163, labeled "主題b" (Theme b), and an arrow pointing to the end of the box. The second system (measures 164-166) continues the eighth-note pattern in the treble clef. The bass clef contains a melodic line with a box around measures 164-165. The score includes dynamic markings and articulation marks.

【譜例 20】《運動》，第 170 - 177 小節。

Musical score for Example 20, measures 170-177. The score is in G minor and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 170-173) features a treble clef with a piano (*pp*) dynamic and a bass clef with a piano (*p*) dynamic. The treble clef contains a continuous eighth-note pattern. The bass clef contains a melodic line with a box around measures 171-173, labeled "主題b(第三次)" (Theme b, third time). The second system (measures 174-177) continues the eighth-note pattern in the treble clef. The bass clef contains a melodic line with a box around measures 174-176. The score includes dynamic markings, articulation marks, and the instruction "presque plus rien" in measure 173.

第五節 音階與調式的應用

德布西的創作語彙之一，就是跳脫四百年來歐洲音樂所傳承的大、小調音階系統，開始使用全音音階、五聲音階等素材創作。留法學者陳漢金指出德布西與同時代之法國作曲家為了對抗建立在大小調上之華格納式旋律，如何從屬於調式體系（Modality）中另闢蹊徑：⁵⁵

德布西與他的同僚們在探索調式的效果時，眼界擴展地相當寬闊，除了中世紀、文藝復興時期主要的八種調式之外（多利安調式、弗利吉安調式、利第安調式），還包括了許多民間音樂的調式，例如五聲音階有關的五種不同調式，西班牙吉普賽人弗拉門歌（Flamenco）的調式等。至於德布西中常見的所謂「全音音階」調式，主要是受到俄國民間音樂與爪哇加姆朗（Gamelan）音樂的啟發。

西元 1889 年時，德布西在萬國博覽會當中第一次接觸到爪哇的甘美朗音樂，爪哇甘美朗以兩種音階：五聲音階（Sléndro）【見圖 4】和七聲音階（Pélog）【見圖 5】最常見。五聲音階（Sléndro）和中國的五聲音階近似，接近純律，類似西方的 C、D、E、G、A；七聲音階（Pélog）則有七個音，音與音之間的距離並不相等，和西方的音階很不同，因此聲音很獨特，演奏時並不一定用盡七個音，很多時在同一段樂曲裡只會選擇其中五個音。⁵⁶

【圖 4】 Sléndro 調式，近似中國五聲音階，(+)代表音高偏高。

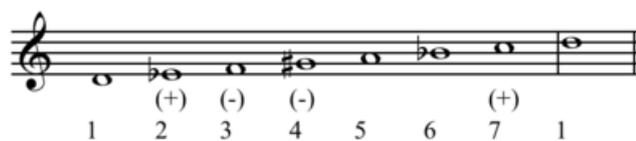


圖片出處：〈<http://en.wikipedia.org/wiki/Slendro>〉

⁵⁵ 張以惠，61。

⁵⁶ Javanese Gamelan - Laras, Gamelan Scales, Bern Jordan, 2002. 17 Jan. 2013.
〈<http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/scales.html>〉

【圖 5】Pélog 調式，近似中國七聲音階，(-)代表音高偏低。



圖片出處：〈<http://en.wikipedia.org/wiki/Pelog>〉

而除了調式的影響之外，還有聲響上的創新，德布西將甘美朗音樂裡鑼（Gongs）【見圖 6】所扮演的角色及效果放入曲中，通常鑼在甘美朗音樂中是扮演當一段樂曲要結束時的一種暗示，也是兩首曲子間的重要分隔點，⁵⁷但德布西卻將鑼的效果放置於低音的持續音，是想創造出東方音樂的音響。而事實上，在德布西的《塔》（*Pagodes*）中，出現 *ff* 時可能是聯想到甘美朗音樂的特色【見譜例 21】；而在大小聲接替的過程中，所要強調的是速度上要逐漸改變，這是由於甘美朗音樂的風格所致【見譜例 22】，德布西在此曲當中，將甘美朗音樂的特色發揮得淋漓盡致。⁵⁸

【圖 6】鑼（Gongs）



圖片出處：〈<http://en.wikipedia.org/wiki/Gong>〉

⁵⁷ The Gong Ageng, Gong Suwuk, and Kempul, Bern Jordan, 2002. 26 Nov. 2012.
〈<http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/gongs.html>〉

⁵⁸ Roberts, 158.

【譜例 21】《塔》，第 41 - 46 小節。

Musical score for Example 21, measures 41-46 of 'The Tower'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 41-43) features a right-hand melody with a *ff* dynamic and a left-hand accompaniment. The second system (measures 44-46) shows the right hand playing a descending scale with a *dim. molto* dynamic, while the left hand plays a simple accompaniment. The piece concludes with a *pp* dynamic.

【譜例 22】《塔》，第 39 - 40 小節。

Musical score for Example 22, measures 39-40 of 'The Tower'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 39-40) features a right-hand melody with a *p* dynamic and a *cresc.* marking, and a left-hand accompaniment. The piece concludes with a *pp* dynamic.

在此節當中，筆者將分四個部分：全音音階、五聲音階、半音音階及教會調式，來探討在《映象》第一集當中，德布西所應用的作曲手法。

(1) 全音音階 (Whole-Tone Scale)

全音音階與大、小調最大的不同在於其獨立的調式不受到任何限制地進行，沒有導音等功能性音符的存在，所以每個音相對的諧和，不需解決，由於他們音程之間的距離相同，組合而成的增和弦，因為音程對稱的關係，並且不

會給人有主調或主音的印象，如此淡化了功能和聲，但卻拓展了和聲色彩的表現力。

在《水的反光》當中，動機 b 便是以全音音階所構成【見譜例 2】；在第 44 小節到 48 小節的過門樂段中，左手低音以八分音符及切分節奏組成全音音階音型【見譜例 23】，這會使得原本降 D 大調的色彩沖淡，以至於能接入 B 段以全音音階色調所組成的無調性樂段。

【譜例 23】《水的反光》，第 44 - 47 小節。

En animant

44

p e poco a poco cresc.

全音音階

46

在進入尾奏（Coda）前，一段動機 b 鋪陳的全曲高潮點從第 58 小節開始，60 至 65 小節使用的素材皆是以全音音階的線條相互交錯所構成，60 小節由動機 b 帶出 61 小節的新線條，此新旋律線條是由全音音階所構成（紅色），而左手以另一全音音階互相交錯（藍色）；而 62 至 63 小節比照 60 至 61 小節，64 至 65 小節也以新旋律線條及全音音階將音樂停留在朦朧的聲響【見譜例 24】。

【譜例 24】《水的反光》，第 60 - 67 小節。

The musical score for 'The Reflection of Water' (《水的反光》), measures 60-67, is presented in three systems. The first system (measures 60-62) shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is marked with 'Molto rit.' and 'au Mouvt (plus lent)'. The score includes dynamic markings such as 'dim', 'p', and 'pp'. The music is annotated with red and blue circles and arrows, highlighting specific melodic lines and motifs. A box labeled '動機b' (Motif b) is present in the upper right. The second system (measures 63-64) continues the piano accompaniment, with a 'dim' marking and a 'p' marking. The third system (measures 65-67) shows the piano accompaniment with a 'pp' marking and a 'p' marking. The score is divided into three systems: measures 60-62, 63-64, and 65-67.

在《運動》一曲中，從 156 小節的尾奏樂段，完全由全音音階所組成，在右手的三連音當中，若把每拍的拍點連接起來，便可以發現有著一條全音音階的旋律；同樣在三連音的第二音或是第三音作連接，也是可以得到兩條全音音階【見譜例 25】。

【譜例 25】《運動》，第 154 - 159 小節。

154

157

1st 全音音階
2nd 全音音階
3rd 全音音階

p dim

而左手的從 162 小節開始的主題 b，同樣也是由全音音階所組成，在整個尾奏樂段出現了三次，每一次都是完整的全音音階【見譜例 19、20、26】。

【譜例 26】《運動》，第 167 - 173 小節。

167

主題b(第二次) *p*

170

主題b(第三次) *pp*

presque plus rien

(2) 五聲音階 (Pentatonic Scale)

除了全音音階以外，《映象》曲集中也使用了許多五聲音階，在《水的反光》裡，在第 16、17 小節的過門樂段中，雙手則是互為相反方向的五聲音階所組成，是由降 D、降 E、F、降 A、降 B 五音所構成的五聲音階角調式【見譜例 27】。

【譜例 27】《水的反光》，第 16 - 17 小節。

The image shows a musical score for two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is for measures 16 and 17. A thick black box highlights these two measures. The right hand (treble clef) plays a descending pentatonic scale: D4, C4, B3, A3, G3. The left hand (bass clef) plays an ascending pentatonic scale: G3, A3, B3, C4, D4. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) at the beginning and end of the highlighted section. Above the first measure, there is a tempo marking 'a Tempo' with an arrow pointing to the start of the passage.

在《拉摩讚歌》一曲中，一開始的單聲部旋律即為升 G 小調屬音為始的五聲音階羽調式，以這個主題貫穿全曲【見譜例 10】。

接下去的《運動》一曲裡，從 67 小節開始的主題 b，使用延音記號的主要旋律音，便是以五聲音階所構成【見譜例 17】。

(3) 半音音階 (Chromatic Scale)

在《映象》曲集裡除了使用全音音階和五聲音階為素材之外，《水的反光》也有使用到半音音階，但僅有兩小節，並且四個平行半音上行音階後有如回音般的四個音下行，像是光影折射在水面一般【見譜例 28】。

【譜例 28】《水的反光》，第 8 - 11 小節。

(4) 教會調式 (Modes)

在整套《映象》曲集當中，唯一使用到的中世紀教會調式的是第二首的《拉摩讚歌》，在第 5、6 小節可以看到此調式的組成音是升 G、A、B、升 C、升 D、E、升 F，即是教會調式中弗里吉安調式 (Phrygian Mode) 【見譜例 29】。

【譜例 29】《拉摩讚歌》，第 4 - 6 小節。

第六節 特殊和弦與和聲色彩

在和聲的運用上，德布西打破了 18 世紀以來德奧的調性音樂體制和和聲規則。他特別喜愛用平行四度、五度、八度及增三和弦，還有各種七和弦、九和弦及十一和弦等，和傳統的三度、六度的調性關係截然不同，這些三度、六度

以外的和弦，不需要遵守調性解決的規則，因此在作品上可以常見有許多的平行音程和和弦，能讓調性達到模糊的效果，這也是德布西慣用的作曲語彙，可在以下各曲的舉例中一一詳見。

壹、《水的反光》

在此曲中，德布西使用了減七和弦，但並無運用和聲上的正規解決，在第 20、21 小節裡，左手的低音部為減七和弦主要構成音，右手以大三度音程和大三和弦構成，如此模進上行，完全沒有調性上的束縛【見譜例 30】。

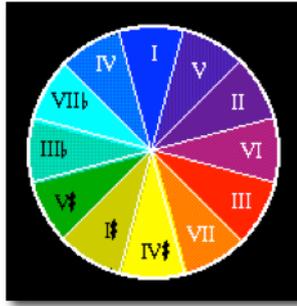
【譜例 30】《水的反光》，第 20 - 21 小節。

20 Quasi cadenza.
大三和弦
減七和弦
pp poco a poco cresc. e stringendo

除此之外，一位來自美國加州理工學院的駐校藝術家包有克，他使用科學方法把音樂的聲響色彩真實的顯現在螢幕上，實驗的理論基礎利用了五度循環⁵⁹（the circle of fifths）的排列方式，愈接近主音的色彩以藍色標示，以西方音樂上的十二音排列如下【見圖 7】：

⁵⁹ James Boyk, "Harmonic Coloring Based on the Perfect Fifth" < <http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm> > .

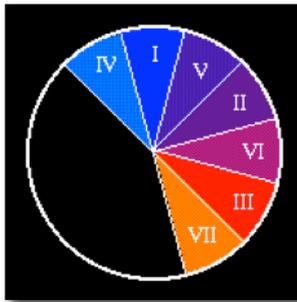
【圖 7】五度循環圖（the circle of fifths）⁶⁰



圖片出處：〈<http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm>〉

如此，將容易的看出主調的色彩，大調音階的每一音將會聚集在一起，以下圖為例【見圖 8】：

【圖 8】大調音階色彩圖⁶¹



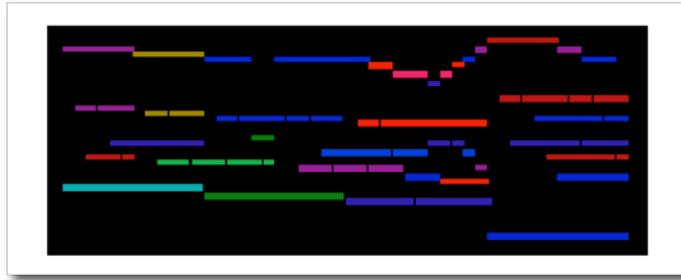
圖片出處：〈<http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm>〉

於是，若以色彩圖表來檢視音樂，將會看出最後 V-I 的終止式中，低音聲部則呈現紫色到藍色的色彩【見圖 9】。

⁶⁰ Boyk, “Harmonic Coloring based on the Perfect Fifth”.

⁶¹ Boyk, “Harmonic Coloring based on the Perfect Fifth”.

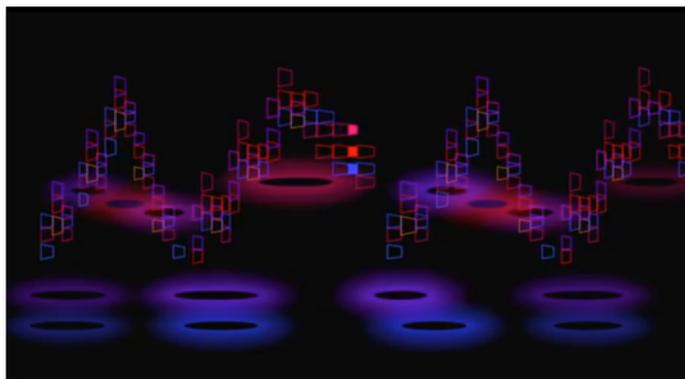
【圖 9】V-I 的終止式色彩圖⁶²



圖片出處：〈<http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm>〉

最後，包有克以德布西《水的反光》為例，將顏色的基調固定在降 D 大調上，可從圖片上發現低音聲部幾乎都是以紫色或是藍色的基調為主【見圖 10】，而上方聲部則呈現多彩的色系，主要的和聲支幹其實是以左手的持續低音 (pedal tone) 為架構，可說是以塊狀的和聲及橫向旋律線條構成的曲子，然而，它們彼此之間無任何傳統調性音樂的影子。

【圖 10】《水的反光》色彩圖⁶³



圖片出處：〈<http://www.youtube.com/watch?v=lJDIqCX8Qrk>〉

⁶² Boyk, “Harmonic Coloring based on the Perfect Fifth”.

⁶³ Boyk, 《Debussy : Reflets dans l'eau, played by James Boyk》
〈<http://www.youtube.com/watch?v=lJDIqCX8Qrk>〉

貳、《拉摩讚歌》

此曲中在第 42 小節連續使用了兩個九和弦【見譜例 31】，銜接至 43 小節的新段落，在此段使用了許多連續不協和的增三和弦，目的是要為第 51 小節的高潮點作鋪陳【見譜例 32】。

【譜例 31】《拉摩讚歌》，第 41 - 43 小節。

Example 31 shows measures 41, 42, and 43. Measure 41 starts with a *cresc.* marking. Measures 42 and 43 are highlighted with black boxes, showing two consecutive ninth chords. Measure 43 begins a new section marked *En animant* and *p*.

【譜例 32】《拉摩讚歌》，第 49 - 52 小節。

Example 32 shows measures 49, 50, 51, and 52. Measures 49 and 50 are highlighted with black boxes and labeled '增三和弦' (Augmented triad). Measure 51 is marked '主題 *ff*' (Theme *ff*) and 'a Tempo 1°'. Measure 52 features a *mf* marking and a complex melodic line with a 7th and 8th fret indicated.

參、《運動》

此曲中，幾乎使用全音音階構成。在 63 小節處，於逐漸漸弱的樂段裡出現一個強音的分散減七和弦【見譜例 33】，後並無進入和聲上的解決，以製造出神秘詭譎的氣氛，而接入以全音音階所組成的 B 段。

【譜例 33】《運動》，第 60 - 66 小節。

60

p

63 *pp* *morendo*

3 *ff*

第四章

鋼琴曲《映象》第一冊演奏問題之 探討

第一節 踏板與音色

在德布西的諸多鋼琴作品中，可以發現他充分運用現代鋼琴在延音上的功能，使得音響上有著許多的開拓性，以至於能製造出多變的音色，在彈奏時，如何細膩的處理踏板，成為了一個重要因素。

鋼琴家季雪金（Walter Giesecking，1895-1956）曾說：「彈奏德布西和拉威爾的音樂，技巧上必須完美無瑕，在一個精緻而不侷限的框中，隨時以音色主導著聲部進行，同時將內心的旋律，毫無約束的自然流露的唱出來。」⁶⁴因此，為了要能細膩的詮釋印象樂派樂曲，除了手指功夫，踏板也成為一個重要關鍵，而一般人對於印象派樂曲的印象就是聲響朦朧，因此使用延音踏板時很容易會疏於和聲的轉換，聲響就會模糊成一片，然而季雪金認為：「正確的使用踏板，好比要學習正確的手指技巧，應從頭腦開始而非手指本身，相同的，正確的踏板使用是從耳朵來判斷的，而非腳。」⁶⁵所以，當在考量如何使用踏板時，是需

⁶⁴ Banowetz, 299.

⁶⁵ Banowetz, 300.

【譜例 35】《水的反光》，第 1 - 3 小節。

Andantino molto
(Tempo rubato)

PIANO

pp 動機

到了第 16 至 19 小節【見譜例 36】，由五聲音階所串連而成的和弦群，到了 17 小節，延音踏板必須每個都換開，原因是音群靠近，和聲容易混濁，然後到 18 小節第一拍換開踏板，拍子必須很清楚的算出。⁶⁹

【譜例 36】《水的反光》，第 16 - 19 小節。

a Tempo

pp

p

pp

第二曲《拉摩讚歌》，全曲最難的技巧在於第 5 至第 6 小節【見譜例 37】，這裡分成三個層次，由左手持續低音、中間平行移動的和弦及上聲部的主題所組成，音量上都維持在小聲，在技巧上不論是踏板、右手上聲部或中間和弦群，要精細地融入三個層次的音色，弱音踏板的使用成為主軸，因此最好的方式便是使用顫音踏板，而且踩的極淺，如此左手的持續低音還能依稀清楚地聽見，右手主題也能立體的共鳴。⁷⁰

⁶⁹ 同註 67。

⁷⁰ 同註 54。

【譜例 37】《拉摩讚歌》，第 4 - 6 小節。

到了 72 小節至最後【見譜例 38】，這裡左手以不出聲的方式，再次彈奏升 G 的八度音，而延音踏板隨著每一大拍更換一次，中間的下行和弦群則要清楚地把上聲部帶出，需要非常精確地使用右手小指肌肉。

【譜例 38】《拉摩讚歌》，第 69 - 76 小節。

第三曲《運動》在踏板的使用上，無任何特殊之處，可建議使用短踏板於 12 至 15 小節處【見譜例 39】，為了要突顯左手標記的短連音，可以使用快速踩一半的延音踏板，使短連音可清楚地唱出。

【譜例 39】《運動》，第 12 - 17 小節。

第二節 彈奏技巧問題

此節將說明筆者在彈奏時，所遇到的技巧問題、指法上的運用、觸鍵，還有記譜上需要注意的地方等，並在以下各曲的舉例中一一探討，期望達到克服演奏上的困難。德布西對於觸鍵有過這樣的要求：「彈奏時指尖要敏感，彈和弦時琴鍵好像被你的指尖吸引，貼著你的手上來，就像貼著一塊磁石。」⁷¹因此，觸鍵主要以手指指尖肉墊的部位為佳，觸鍵的速度是伴隨著所需要的音色而定，而且要避免有任何打擊性的聲響，彈奏時要像是鋼琴彷彿沒有琴錘般的柔軟。以下便分段說明之。

⁷¹ 于勒，27。

壹、《水的反光》

此曲於記譜上需特別注意的是：第 32 至 35 小節【見譜例 40】，此三小節皆是以六十四分音符的快速音群和三連音所組成，但須特別注意的是每小節的最後一拍，32 及 33 小節結尾都是十六分音符，但 35 小節結尾卻是八分音符，如此拍值必須要精確地算準。

【譜例 40】《水的反光》，第 31 - 35 小節。

The musical score for measures 31-35 of 'Reflections on Water' is presented in two systems. The first system covers measures 31 and 32, and the second system covers measures 33, 34, and 35. The right hand (treble clef) plays rapid sixteenth-note runs and triplets, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. A 'Rit.' (ritardando) marking is placed above measure 34. Several notes in the bass line are circled, indicating specific rhythmic or articulation points.

從 36 小節開始為再現樂段，第 38、42 小節在指法上，由於右手有著大跳的音程【見譜例 41】，因此可利用左手來幫助，如此可減少失誤的產生。⁷²

⁷² 同註 67。

【譜例 41】《水的反光》，第 38 - 39 小節；第 42 - 43 小節有同樣的音型。

最後的尾奏樂段【見譜例 42】，樂譜上風格術語標示著「很慢」(Lent)「速度要慢且聲音如從遠方般傳來的聲響」(dans une sonorité harmonieuse et lointaine)，此處的速度由於很慢，很容易失去韻律感，因此可把每小節算成六小拍，如此 84 小節的三連音便可以非常精準地彈奏出。

【譜例 42】《水的反光》，第 79 - 89 小節。

貳、《拉摩讚歌》

此曲較困難的部分是在踏板的控制及和弦觸鍵，而踏板已在上一章節討論過，本節將討論和弦觸鍵的練習方法。以此曲結尾第 72 至 76 小節為例【見譜例 43】：

【譜例 43】《拉摩讚歌》，第 69 - 76 小節。

The musical score for 'Lamotte's Song' (拉摩讚歌) shows measures 69 to 76. The right hand part features a descending parallel chord exercise, which is highlighted with a black box and labeled 'Retenu' and 'Plus retenu'. The dynamics range from *p* (piano) to *pppp* (pianississimo). The score includes a '主題' (Theme) section and a 'n.d.' (no dynamics) section. The exercise is performed with a 'm.g.' (mezzo-glorioso) articulation.

方框中是一連串下行的平行和弦，需由雙手交錯彈奏，因此要能達到平均的音色及和弦的整齊度是有困難度的，可藉著練習雙手在下行的每一和弦中，互相交錯彈奏，並且耳朵同時聆聽每一和弦的整齊度及上聲部的集中度，如此練習可達到更細膩的觸鍵技巧。⁷³

參、《運動》

此曲有如觸技曲風，是由不斷滾動的三連音所組成，因此三連音的平均度是練習的重點，以 30、31 小節為例【見譜例 44】：

⁷³ 同註 54。

【譜例 44】《運動》，第 30 - 31 小節。

此方框中是全曲三連音技巧中最困難的地方，由於第 1、5 指需按住長音，只剩下 2、3、4 指來彈奏滾動的三連音，要能使三連音平均，必須訓練控制手部的小肌肉，動作要非常細微，可透過改變節奏及改變重音來練習，但速度不可以太快，必須有意識地控制小肌肉群。

下一個難點在於 89 小節開始的 B 段主題 b【見譜例 45】，此樂段難點是由快速移位的八度和主題和弦所構成，要能精確地彈奏出主題和弦，可先練習和弦的位移，並加入節拍器，盡量在每次的速度中精確地彈奏出主題和弦，尤其是上聲部。

【譜例 45】《運動》，第 87 - 92 小節。

此樂段還需要注意一點在：第 107 至 108 小節【見譜例 46】，此處的節奏重拍轉移，造成第 108 小節的切分效果，並且要累積能量至全曲高潮處，因此是需要精確掌握節奏韻律的。

【譜例 46】《運動》，第 105 - 110 小節。

The image shows a musical score for Example 46, measures 105-110. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 105 and ends at measure 107. The second system starts at measure 108 and ends at measure 110. The music is written for piano in a key with two sharps (F# and C#). The first system features a melody in the right hand with a *ff* dynamic marking and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, with a *fff* dynamic marking. Several measures in both systems are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific technical challenges or patterns.

最後一個困難點在第 156 小節開始的尾奏的部分【見譜例 25】，這裡是由大量的全音音階組成，音量需控制在 *pp*，右手的三連音必須達到平均及清晰的效果，可先練習第 1、2 指將每組三連音的上行全音音程距離拿捏精準，再加入其它手指。於 167 小節時，建議可使用第 1、2、3、5 指彈奏【見譜例 47】，可更加地達到平均的彈奏效果。

【譜例 47】《運動》，第 167 - 169 小節。

The image shows a musical score for Example 47, measures 167-169. It consists of a single system of music. The music is written for piano in a key with one flat (Bb). The right hand plays a continuous eighth-note triplet pattern, with fingerings 8, 12, 3, 5 indicated above the first few notes. The left hand plays a simple accompaniment with a *piu p* dynamic marking. The music is marked with a *b* (ritardando) and ends with a fermata.

第五章

結論

影響德布西最深的兩種文藝思維：印象主義與象徵主義，是當時最為風行的藝術潮流之一。德布西在邁入社會之後，經由交友圈，開始接觸各種不同的文學與繪畫等，這兩種藝術潮流對於德布西所帶來的影響，可分別從兩個層面觀察出：一是社會層面，二是音樂創作本身。德布西在他的作曲風格邁入成熟的階段時，最先接觸到的是象徵主義，但當時社會文化普遍流行的卻是印象主義，印象主義最初是表現在繪畫上，後來才慢慢擴及至文藝圈，人們開始將新事物冠上印象的稱呼，印象這個名詞便成為社會的一股新潮流；象徵主義則是德布西追尋自我風格時，在馬拉美的「星期二沙龍」中接觸的，馬拉美的沙龍裡充滿了象徵主義的氛圍，德布西在這樣的氣氛影響之下，也常喜愛使用象徵主義的作品，作為他日後譜曲題材的靈感。儘管印象與象徵主義，兩者對於藝文的定義不盡相同，印象強調的是藝術家本身主觀的看法，必須透過當下瞬間的印象而得到藝術的價值；象徵強調的是藝術家透過外在的事物，把隱含在事物底下的那一層面暗示出來，因此不見得每個人的見解都相同，必須要透過當事人親自解析才行，但是兩者都對於德布西的音樂創作過程，產生了非常重要的影響。

至於文中所提及的共感覺，其實本質上就存在著象徵主義的影響，能將聲音幻化成顏色，或是將嗅覺比擬成視覺，經過藝術家們的潤飾，隱藏在事物底下的真理必然一一呈現。盧月化教授曾說：「宇宙是被象徵引導著。」是個很

有趣的證明。在科學與音樂的結合上，包有克實現了將音樂的色彩真實地呈現出來，使得筆者對德布西音樂的想像更加的具體，猶如共感覺的過程般，使音樂表現更加鮮明及生動。從以上文中所提及歷史的背景、曲式的分析和音樂內容探討，使得演奏不再侷限於音色的想像，而更能有深度的去思考具體音樂的表達，以期能將文學和視覺藝術融合在音樂裡。

另外，此曲的彈奏技巧，應將重點置於立體的音色，泛指所有的旋律輪廓。雖然德布西是以印象主義風格來構思，並不是以朦朧的氛圍來詮釋，而是要讓聽眾能分辨出有如畫作中的前景、中景及遠景，每一個部分都有許多的細節需要掌握，尤其踏板的處理，更是詮釋印象樂派樂曲的焦點，班諾維茲曾說：「踏板法已被公認為鋼琴的靈魂」。由此可知，踏板的運用是足夠潤飾整體的演奏，以達到最佳的境界。

以上本文的研究，著重在德布西音樂內容的探討，還是有族繁不及備載的部分，像是德布西特殊的音樂語彙，包括阿拉貝斯克的線條藝術對德布西創作上的影響，這種繪畫和音樂上的關係，是很值得去探討的。總而言之，德布西的作品對後人的貢獻其實是非常多面向的，無論是從繪畫、文學還是視覺藝術，甚至是哲學思想，但限於篇幅，筆者的研究未能面面俱到，盼能以德布西這種努力不懈走出自我的精神自許。

參考書目與文獻

一、中文書目

- 孔繁雲。《法國文學與作家》。台北市：志文出版社，1993。
- 巴拉凱，讓著（Barraque, Jean）儲團團等譯。《德布西畫傳－印象派“音樂畫家”與象徵主義“音樂詩人”》。北京：中國人民大學，2004。
- 李正亮。《美好年代·巴黎片斷：廣告海報中的城市故事》。台北市：日月文化，2008。
- 艾嘉蕙。《鋼琴水曲之研究》。台北市：捷太出版社，1993。
- 班諾維茲，約瑟夫著（Banowetz, Joseph），符慧如譯。《鋼琴家的指導手冊：踏板法（The Pianist's Guide to Pedaling）》。台北市：高粱音樂文教，2006。
- 陳漢金。《您說是印象派音樂？—德布西的室內樂與管弦樂》。台北：中正文化，2008。
- 張以惠。《綺想·頹廢—德布西鋼琴作品中的異國情調風格》。高雄：春暉出版社，2012。
- 彭宇薰。《藝術跨界詮釋—德布西的象徵、印象與後印象》。桃園：原笙國際有限公司，2011。
- 茨威格，史蒂芬著（Zweig, Stefan），史行果譯。《昨日世界：一個歐洲人的回憶（Die Welt von Gestern：Erinnerungen eines Europäers Fischer）》。台灣：邊城出版社，2005。
- 盧月化。《近代法國文學》。台北市：台灣商務印書館發行，1983。

二、中文論文

- 于勒。《德彪西《意象集》I的音樂與演奏分析》（東北師範大學碩士學院論文，2009年）。
- 許之璋。《德布西的音樂與當代法國文化氛圍》（輔仁大學歷史研究所碩士論文，2011年）。
- 陳漢金。《撥開印象派的迷霧－論德布西音樂的象徵主義傾向》（東吳大學文學院第九屆系際學術研討會「音樂與語言」論文集，1997）。
- 謝青穎。《德布西〈映象〉鋼琴曲集之研究》（國立台灣師範大學音樂學系碩士班演奏唱組詮釋報告，2010年）。

三、中文期刊

- 吳雅婷。「反思德布西的鋼琴音樂。」《台中教育大學學報：人文藝術類》第 24 期（民 99 年）：87-113 頁。
- 陳千姬。「德布西鋼琴踏板風格研究。」《藝術研究期刊》第 5 期（民 98 年）：141-180 頁。
- 彭宇薰。「音樂與繪畫類比性之探索—論德布西之象徵主義風格。」《輔仁學誌·人文藝術之部》第 30 期（民 92 年）：187-209 頁。
- 葉文傑。「德布西式風格的歸屬性問題—班雅明寓言美學觀點下的新藝術動機。」《東吳哲學學報》第 13 期（民 95 年）：89-120 頁。
- 謝斐紋。「印象主義之繪畫與音樂探索。」《國立台南大學：人文研究學報》第 40 卷第 1 期（民 95 年）：85-96 頁。

四、西文書目

- Briscoe, J. R. *Debussy in Performance*. Yale University Press, 1999.
- Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*. New York : Schirmer Books, 1990.
- Christ, William. *Materials and Structure of Music II*. New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1973.
- Lockspeiser, Edward. *Debussy : His Life and Mind*. New York : Cambridge University Press, 1978.
- Nichols, Roger. *Debussy Letters*. Cambridge : Harvard University Press, 1987.
- Nichols, Roger. *The Life of Debussy*. New York : Cambridge University Press, 1998.
- Priest, Deborah. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. England : Ashgate Publishing Limited, 1999.
- Roberts, Paul. *Images : The Piano Music of Claude Debussy*. Oregon Portland : Amadeus Press, 1996.
- Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6th ed. London : Macmillan Publishers Limited, 1980. S.v. "Claude Debussy", by Roger Nichols.
- Schmitz, E. R. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York : Dover Publications, Inc., 1966.
- Smith, R. L. *Debussy on Music*. New York : Cornell University Press, 1988.
- Smith, R. L. *Debussy Studies*. Cambridge University Press, 1997.
- Thompson, Oscar. *Debussy : Man and Artist*. New York : Tudor Publishing Company, 1940.
- Treize, Simon. *Debussy's Letters to Inghelbrecht : The Story of a Musical*

Friendship. New York : University of Rochester Press, 2005.
Trezise, Simon. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press, 2003.

五、西文期刊

Stewart, Andrew. "French Evolution" *International Piano* 59. (2008) : 14-18.

Dayan, Peter. "Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writings" *19th Century Music* XXVIII/3. (2005) : 214-229.

Suschitzky, Anya. "Debussy's Rameau : French Music and Its Others" *The Musical Quarterly* 86(3). (2002) : 398-448.

六、樂譜出處

Debussy, Claude. *Images : 1^{re} Série pour Piano à 2 mains*. Paris : A. Durand & Fils, 1905.

七、網路資料

《現代藝術的濫觴：印象主義》，劉千美，2000。26 Nov. 2012.

〈 <http://studwww.nou.edu.tw/~philosophy/betop/mindia/mind06.htm> 〉

Harmonic Coloring Based on the Perfect Fifth, James Boyk, 1990. 26 Nov. 2012.

〈 <http://www.musanim.com/mam/pfifth.htm> 〉

Javanese Gamelan - Laras, Gamelan Scales, Bern Jordan, 2002. 17 Jan. 2013.

〈 <http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/scales.html> 〉

The Gong Ageng, Gong Suwuk, and Kempul, Bern Jordan, 2002. 26 Nov. 2012.

〈 <http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/gongs.html> 〉