

第一章 十九世紀末法國的文藝潮流

第一節 繪畫上的印象主義

十九世紀末時，法國以巴黎為發源地，在美術方面興起了一種新的繪畫風格：印象主義 (Impressionism)。在 1874 年，一群年輕的畫家包括了馬奈 (Edouard Manet, 1832-1883)、莫內 (Claude Monet, 1840-1926)、雷諾瓦 (Auguste Renoir, 1841-1919)、畢沙羅 (Camille Pissaro, 1830-1903)、希斯里 (Alfred Sisley, 1839-1899)、竇加 (Edgar Degas, 1834-1917) 等人，為了反對學院派的繁瑣教學，向傳統的繪畫原則挑戰，以及同官方的藝術沙龍相抗衡，而舉行了一次別開生面的畫展。¹ 此展覽一開始時便被傳統勢力的奚落聲所包圍，評論家勒洛瓦 (Louis Leroy) 在看到莫內的畫作「印象、日出」(Impression : Soleil Levant, 1872) 後，便為這群畫家諷刺性的取下一個「印象主義者」的稱號，而此名稱這些畫家們也欣然接受，因此美術史上的「印象派」也就此產生。

印象派畫家們作畫時所表現重點，是一種心靈上的印象、由實物所引起的感覺，而非對象本身。² 他們不想把現實照樣以客觀的方式描繪，而是憑自己所得的印象，用主觀的方式描繪出來。³ 印象派的特色在於它是以光和色彩為主要表現手段，藉助這兩者的變換來表現畫家在飛逝的瞬間所捕捉到的印象。例如在莫內的「印象、日出」中，他試圖準確地捕捉薄霧籠罩的早晨、太陽昇出水面上的真實視覺效果；他想畫的是親眼目睹光和色的交互作用，而非透過描繪每一物體得到對此景象的解釋。莫內本人給畫家的忠告則是對印象畫風最明白的詮釋：

盡可能的忘掉眼前的物體—樹木、房屋、田野或是別的東西。
腦子裡只想著這裡是一個藍色的小方塊，這裡是粉紅色的橢圓
想著這些準確的顏色和形狀，直到眼前的景物在你的腦海中形

¹ 1874 年在巴黎舉行名為「畫家、雕塑家、版畫家匿名協會展」的聯合畫展，而後被稱為「第一屆印象派展」。

² 劉志明，*西洋音樂史與風格*（台北：全音樂譜出版社，民 89），頁 353。

³ 堀內敬三 著，邵義強 譯，*西洋音樂史*（台北：全音樂譜出版社，民 88），頁 170。

成自然的印象。⁴

由此得知，「自然的」這個詞很重要，因為莫內和其他印象派畫家都相信，只有這樣做才能以完全新鮮的目光、開放的思想來接近所要描繪的對象，並徹底擺脫對眼前景色先入為主的印象。

爲了能夠捕捉光和色在環境中的瞬間變化，印象派的畫風一反前代繪畫的明確線條、清晰輪廓、均勻塗色，發展了一種革命性的方法：筆畫快速、點狀的筆觸，因爲用鉛筆素描這些細微的環境效果再回到畫室將其復原的方法，對這些印象派畫家來說是行不通的。除了這種現場作畫的技巧外，他們也採用了構成色彩的新途徑，此途徑是由眼睛感受顏色之原理的發現所得：顏色並非物體所固成的，它只是光線自物體上的反射，再經眼睛調和後造成的感覺。這樣一來，便無需用「真實的」色彩來描繪物體，而可透過多種不同的純色筆觸構成它的顏色，則眼睛自然會感受到這些顏色，而產生「真實」的印象。⁵

再者，印象派繪畫在主題上有所突破，原本不登大雅之堂的是外風景題材，一下子成爲畫家們爭相描繪的主題，⁶ 每一爲畫家都找到自己心愛的題材，例如吸引莫內的是像水那種永無休止、不斷變化的光色；令希斯里目眩神迷的則是雪地上變化無窮的折射；雷諾瓦本來是與莫內一起描繪水與風景，後來則在巴黎日夜喧囂的大街以及街邊的咖啡館中，找到了自己挑戰的對象。⁷

印象主義存在的時間雖然只有短短的 10 年，但卻是藝術史上很重要的一次革新。在音樂中自然也受到在這種客觀環境中，脫離的藝術概念所影響，摒棄嚴格的设计，自由地遊走於各個音調之間。印象樂派的作曲者們以其豐富的想像力，直接描繪遼闊的大海、皎潔的月光等，並進而從夢幻與陰影的神秘世界中，追求心靈與創作的滿足。⁸

⁴ 胡金山，*音樂大師—德布西、約翰·史特勞斯 II、史特拉汶斯基、理查·史特勞斯*（台北：巨英國際股份有限公司，民 86），頁 26。

⁵ 胡金山，*音樂大師*，頁 26。

⁶ 楊沛仁，*音樂史與欣賞*（台北：美樂出版社，民 90），頁 338。

⁷ 胡金山，*音樂大師*，頁 28。

⁸ 許鍾榮，*現代樂派的大師*（台北：錦繡出版事業股份有限公司，民 89），頁 23。

第二節 文學上的象徵主義

文學上的象徵主義 (Symbolism) 與繪畫上的印象主義幾乎是在同一時期興起於巴黎，也就是二十世紀初新文學、新繪畫的先驅。⁹ 象徵主義在 1880 年前後，由法國一群青年文學家、藝術家所發起，為首的有詩人馬拉梅 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)、梅特林克 (Mauric Maeterlinck, 1862-1949)、藍波 (Arthur Rimbaud, 1854-1891)、魏倫與波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 等人，在巴黎領導此新的學派。

象徵主義的主要目標，就是追求豐富的想像力以及夢想世界的無限領域，反對寫實的有限空間，渴望自由想像、解放的創作疆域。因此，象徵主義的詩文摒棄了直接的文字陳述，並拒絕客觀的描寫，改以主觀的形態去抒發內心的喜、怒、哀、樂等各種不同的情緒，藉由暗示、隱喻、含沙射影的方式，製造一個充滿想像力的世界。¹⁰

象徵主義的詩人創作的重點在於「音韻」¹¹，所用的文字不是取其意，而是用其聲，來作為某種情感的象徵。¹² 因此他們可以犧牲一切來遷就音韻，就連主題也包括在內，他們主張的不整齊、不押韻，並不是反對詩歌的規律、呆板的節奏感，相反的是為了追求更細膩精緻的音樂感覺。

由上述可看出，象徵主義和印象主義形成了鮮明的對照，印象派畫家著手描繪的是眼前所能看到事物，有時會使作品顯得色彩過於鮮豔逼真、筆調隨意揮灑、輪廓不夠準確；而象徵主義則多用暗示與象徵的手法來反映精神與客觀的世界，認為這樣比反應任何事物的外部現實狀況來得重要，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。¹³

⁹ 林淑真，*德布西二十四首鋼琴前奏曲研究*（高雄：頌音出版社，民 85），頁 16。

¹⁰ 楊沛仁，*音樂史與欣賞*，頁 338。

¹¹ 就西方的詩詞而言，在象徵主義之前，詩詞是屬於「韻」的文字，必須重視句子的整齊以及句尾的押韻，但自從象徵主義抬頭後，就打破了這類的格律。

¹² 劉志明，*西洋音樂史與風格*，頁 352。

¹³ 朱秋華，*德彪西*（北京：東方出版社，1997），頁 43-44。

第三節 音樂上德布西的創新

印象派的繪畫，並不在於客觀的描繪事物的形與色，而是主觀的表現由這些物體流洩出來的光或情趣；象徵主義的詩，並不在直接敘述事物，而是在敘述由這些事物所感受到的情緒。也就是不在直接描寫某種事物，而是把握其印象，然後創作成藝術。¹⁴ 上述的印象及象徵主義所形成的藝文環境，也直接影響到音樂的革新，產生了音樂史上的「印象樂派」(Impressionism)，德布西便是此樂派的代表者。以下就德布西身處這種在繪畫及文學上的客觀環境，其在音樂上受到的影響做一探究。

1. 繪畫上印象主義的啟發

印象主義作畫的目的在於喚起物體在觀察者心中的印象，並確實捕捉印象中的光影與氣氛，忠實地表現在畫面上，因此，光線和色彩成了一幅畫作的主要元素，這種印象畫風影響了德布西的創作，他將由光線產生繪畫的色彩，應用到音樂上：藉由不同的和弦與和聲來產生不同的音色。在十九世紀之前，音樂家們通常把音樂的條件侷限於旋律、節奏、和聲三要素內，而和聲只具有調性的功能，尚未把音色的重要性突顯出。直到德布西時，才真正將和聲從調性中解脫，顯示出不同和弦所產生的不同色彩感，使其發揮出改變音色的作用。¹⁵ 在德布西的音樂中，浮盪飄渺的透明音色、有如光影般無窮變化的音響，即和印象派的畫作中朦朧幽雅的氣氛相契合。

在創作題材方面，印象派繪畫所描繪的主題多以室外風景作為題材，而德布西音樂作品的標題，即接近這種印象派繪畫的主題特徵：藉由豐富的想像力，取材於大自然中千變萬化的自然景象，首重其氣氛的表現。他的作品經常可令人聯想到各種室外的景色，例如《月下荒廟》(Et la Lune descend sur le Temple qui fut, 1907)、《雪地上的足跡》(Des pas sur la neige, 1909)、《雨中的庭園》(Jardins sous

¹⁴ 堀內敬三 著，*西洋音樂史*，頁 170。

¹⁵ 林淑真，*德布西二十四首鋼琴前奏曲研究*，頁 15。

la pluie, 1903)、《霧》(Brouillards, 1912)、《格拉那達的黃昏》(La Soirée dans Grenade, 1903)、《海》(La Mar, 1903-1905)等，這些名稱都可以和印象派繪畫的標題相映照。

然而，德布西個人卻對別人把他的音樂歸類為「印象樂派」的說法不以為然，他認為文學上「象徵主義」的精神，在音樂中就是注重聯想及氣氛上的表現，營造一種特殊的和聲與音色，喚起意境及感官印象，才是符合他創作理想的部分，而非印象派的繪畫。這是因為德布西不想讓自己的作品像印象派繪畫般，後來被貶為「視網膜藝術」¹⁶所致。不過，儘管德布西本人對「印象樂派」一詞無法認同，但一般還是慣稱他為印象樂派的代表人物。

2. 文學上象徵主義的啓示

除了繪畫的影響外，文學上的象徵主義也使德布西開創了新的視野，象徵主義的主要目標，就是追求豐富的想像力以及夢想世界的無限領域，反對寫實主義的有限空間，渴望自由想像、解放的創作疆域。因此象徵主義的詩文摒棄了直接的文字陳述，藉由暗示、隱喻、含沙射影的方式，製造一個充滿想像力的世界。德布西深深被這樣的藝術觀點所吸引，便試圖在作品中呈現象徵主義的精神：他所創作的音樂不是直接陳述的、不毫無隱藏的表白，而是帶有「象徵」一般迂迴暗示、朦朧的特質。雖然在開始發展象徵主義的理想時，德布西所創作的音樂令人茫然困惑，因為其音樂的表現法是較注重氣氛、聯想，跟之前大眾所熟悉的作品相異，以致於聽起來有些模糊失焦。但不久後，他便以不凡的音樂才華及傑出的作品，說服了所有想瞭解此音樂風格的人。¹⁷

象徵主義的詩人所使用的不整齊、不押韻的詩律以及其更為細膩的手法，同樣的也影響到德布西在音樂上的創作：在旋律方面，他不斷變化旋律的調式，排除同樣調性貫徹到底的手法；例如《映象》曲集中的《金魚》一曲，五個旋律

¹⁶ 諷刺其畫作只在於討好視覺，而缺乏內在的涵養。

¹⁷ 楊沛仁，*音樂史與欣賞*，頁 338。

主題卻包含在四種不同的調之中。在節奏方面，他創造出多樣性的變化，使用不正規的節拍，並做自由的運用；例如在《葉中鐘聲》中，德布西轉換了九次拍號，並且出現單拍子與複拍子同時進行，表現出三對二的效果。在樂句的結構上，不使用相同長度的句法，使其長短不一，所注重的是氣氛及效果；例如在《水的反光》中的 A 段（1 到 24 小節），其樂句的長短就有分為二小節、四小節以及七小節，其中音值、節拍長短的差異都很大。在和聲的結構上，隨時變化和聲的音色感，使音樂的感覺更為細膩及更具神秘的意境；例如在《金魚》中，德布西使用了許多的平行三和弦、平行七和弦、減七和弦、增三和弦進行。綜合以上所述，德布西展現出變化多端卻更為細膩的音樂風格，突破過去保守的傳統，並開啓象徵主義文學所追求的境界。

除上述風格之外，德布西也與象徵主義的詩人們有關係密切的交流。他與象徵派大師馬拉梅為中心的詩人們交遊，成為他們小團體中，唯一的一位音樂家。¹⁸ 在 1892 年時，德布西根據馬拉梅的詩「牧神的午後」所得到的靈感，譜寫出交響詩《牧神的午後前奏曲》(Preludé à L'après-midi d'un faune, 1892-1894)。1893 年時，改編梅特林克的同名戲劇《佩利亞與梅麗桑》(Péleas et Mélisande, 1893-1895) 為歌劇作品，以及根據了魏倫及波特萊爾的詩，創作了不少傑出的藝術歌曲。由於德布西愛好文學並擅長文筆，在他的音樂創作中，與文學、繪畫及社會環境有極大的交流及相關性。¹⁹

3. 德布西的創作手法及特色

德布西音樂創作的風格，受到上述文化背景的影響，產生了音樂上的印象主義。在他的創作手法中，旋律調性、和聲、節奏、曲式結構各方面都異於十九世紀前音樂固有的傳統，而創造出一種全新的音樂風格。以下就這四方面作一概說：

¹⁸ 堀內敬三 著，*西洋音樂史*，頁 171。

¹⁹ 黃佳華，*德布西鋼琴曲集《映象》*（碩士論文，國立中山大學，民 91），頁 4。

旋律調式

在旋律調式方面，德布西擺脫了四百年來西歐所傳承的大、小調系統，轉向了不同調式的創作。其中複調手法的使用在德布西的作品中是很重要的部分。

E. Robert Schmitz 認為德布西同時使用兩個或兩個以上的自然音階時有三種形式：

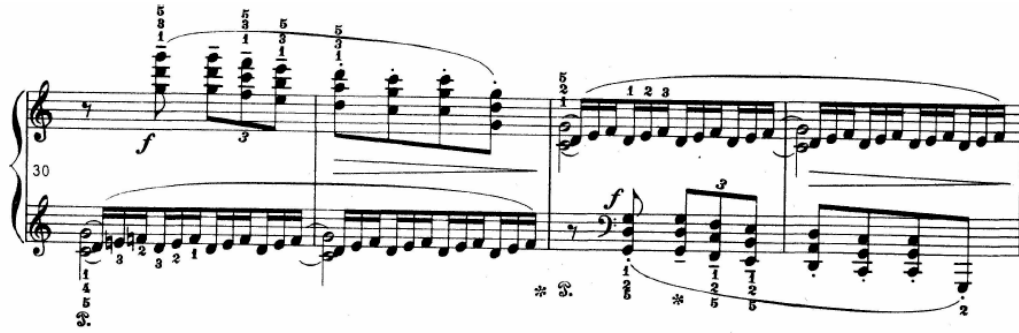
(1) 許多獨立的三和弦重疊一起，或將具有旋律性的音符在下方增加連續的大三度，以造成一連串大調主音進行的效果。例如《拉摩讚歌》的 14 到 16 小節：



(2) 幾個各自獨立在其調性上發展的對位聲部重疊在一起。

(3) 短小動機的重複進行，例如一固定音程在主要聲部的上方或下方持續進行。²⁰ 如《運動》的 30 到 34 小節：

²⁰ E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*. (New York, Dover Publications Inc., 1966), 26.



除了複調手法的創作之外，德布西也靈活地運用了東方音樂的調式音階，如《拉摩讚歌》1到2小節為五聲音階羽調式：



德布西更運用了全音音階，在其作品中締造出前所未有、特殊的神秘音響效果。如《水的反光》44到47小節的左手聲部：



全音音階與其他音階所形成的旋律有很大的不同，最大的相異處是全音音階的每個音都相對的和諧，所以所構成的旋律能夠不受任何限制的自由進行，在

任何情況下都不需考慮到解決不和諧音的問題。在全音音階中的每一音都是和諧的狀態下，其所組成的各種和弦，包括三和弦、七和弦、九和弦以及十一和弦也相對的是和諧的。在德布西的創作中，將全音音階與其所構成的和弦音成爲一個有體制的系統，並成爲構成音樂作品的重要條件。²¹

和聲

在和聲方面，德布西同樣跳脫了以往關於和弦的連接、進行、終止等嚴格的規律，使用了五度平行、八度平行、五聲音階及全音音階和弦等的素材，來製造其特殊的音樂風格。每一個不同的和弦都有其本身獨特的色彩感，但在過去的和聲語法中，卻把這種固有的特質壓制下來，使其負起調性的功能；德布西對和弦的創作則是突破既有的規範，使各種和弦的組合恢復到固有的特質，發揮其本身的色彩感。

在他所使用的和聲語法裡，特別強調平行四度、五度、八度、增三和弦，如《拉摩讚歌》46 到 50 小節：

The image shows a musical score for Debussy's 'L'Enfance d'Anacréon', measures 46 to 50. The score is in G major and 3/4 time. It features complex chordal textures with parallel intervals. Performance instructions include 'p dim.', 'più p', 'p', 'una corda', and 'tre corde'. The tempo is marked 'Tempo I'.

²¹ 楊沛仁，音樂史與欣賞，頁 340。

德布西同樣也強調串連在一起的各種七和弦、九和弦、十一和弦等，如《拉摩讚歌》42 小節的九和弦：



這些和弦不需遵循調性解決的和聲規則，並可製造出神秘、虛無飄渺的氣氛，使得音樂漂浮於各調間寬闊的領域中，因而達到模糊調性的目的。

除了平行調風格的使用及全音音階的表現方式外，德布西也提出了和弦單獨使用的效果，這種和弦與前後沒有關連性，跳脫了以往功能和聲的概念，在一連串的音符上重複著此和弦，使得樂曲的形成甚至只依賴著此一和弦的結構，形成了印象樂派中的特殊風格。

節奏

德布西在節奏的創作上，一反傳統的規律形式，對於節奏的自由性及柔軟性做了積極的探索，他以靈感驅使節奏的進行，使節奏富於變化、捉摸不定，並擅長組合瞬間的、即興式的，且充滿變化的效果，來營造一種新穎、異於傳統的時間概念。

德布西在其音樂作品中經常將單拍子與複拍子交替使用，使拍子中的二分及三分法感覺自然交疊，展現出千變萬化的動態美感；如《葉中鐘聲》24 到 25 小節：

Un peu animé et plus clair

24

pp

marqué

pp *marqué*

tre corde

una corda

或是在節拍的韻律上一反強、弱拍的規範，在弱拍中加上重音，造成不正規節奏的感覺，表現不同以往的律動感。如《運動》1 到 4 小節：

Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)

3.

pp

una corda

plus pp la m.d. en valeur sur la m.g.

相對於一些作曲家具像而顯見的節奏感，德布西所表現出的節奏則是屬於較內在而抽象的，他慣用那些「非理性的時值」，像是三連音、五連音等，來表現曲中節奏的柔軟性，也經常避開方整的拍子與規則的樂句，讓音樂中句法的變化甚具彈性。如《金魚》10 到 11 小節：

9

p

p

曲式結構

對於曲式結構的創作，德布西一直不斷地進行著新的探索。他不使用奏鳴曲、賦格、協奏曲等這些古典、浪漫時期重要的曲式，也不使用悠長旋律或含意深遠的主題陳述，取而代之的是各種短小、無誇張、無內在緊張度的即興性小曲式。他所採用的鋼琴作品曲式大多為二段體或三段體，偶爾有迴旋曲式的出現，但一般來說都屬於較小型的樂曲模式。他的音樂經過嚴謹的組織，在這些段落中，每一段都各有其主題旋律，用不同的型態反覆來做發展，所構築樂曲的方式是以樂思的聲部位置、模進、變奏等不同方式，在細部做纖細的變化，來代替古典傳統結構對比性主題的發展和再現。所以德布西創作手法是較偏向整體架構單純，內容卻十分精密的作風。

我們可以藉由一段話，來明白德布西的創作理念：「先前在純音樂領域鑽研的經驗，讓我憎惡古典主義的曲式發展，因為它的美只是技術上的設計而已，只有知識份子才會對它有興趣。其實，音樂不僅是自然界的產物，還必須是自然、想像力的神秘結合。我希望為音樂帶來比其他藝術更自由的發揮空間。」²² 德布西以這種結合自然、想像力的創作態度，成就了一個特色獨具的「印象樂派」，為法國在十九世紀末、二十世紀初建立起自己的音樂勢力，形成一種新的國際風格。他的成果不但符合法國發展本土化藝術的理想，也為法國的藝術美學，塑造了一個貼切的音樂形象，是音樂史上獨一無二的成就。

²² 楊沛仁，*音樂史與欣賞*，頁 342。