

DEBUSSY

Orchestral Music

D.Cox・著

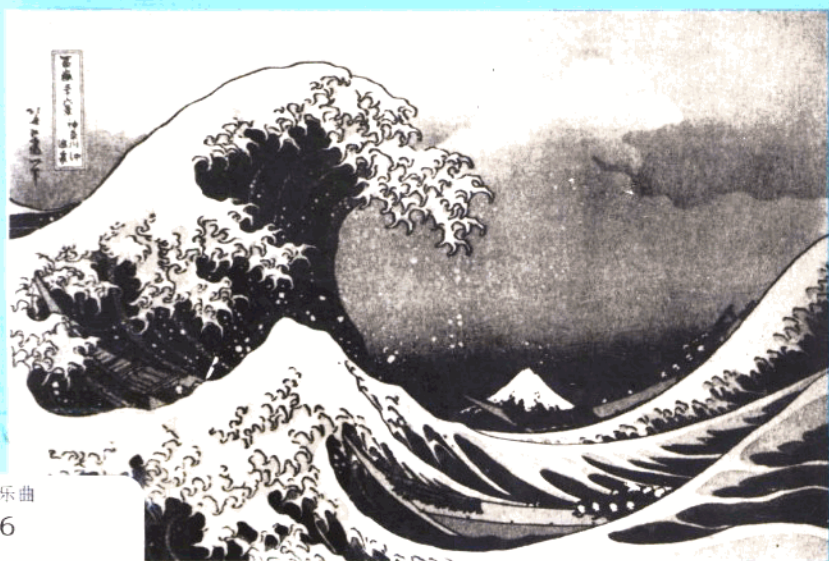
德步西 / 管絃樂曲

林勝儀 譯

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z1.5d/tcBCL52

总登记号 146877



弦乐曲

1.6

6

x, D.) 著

877

全音樂譜出版社

DEBUSSY

Orchestral Music

德步西 / 管絃樂曲

D. Cox・著

林勝儀 譯

全音樂譜出版社

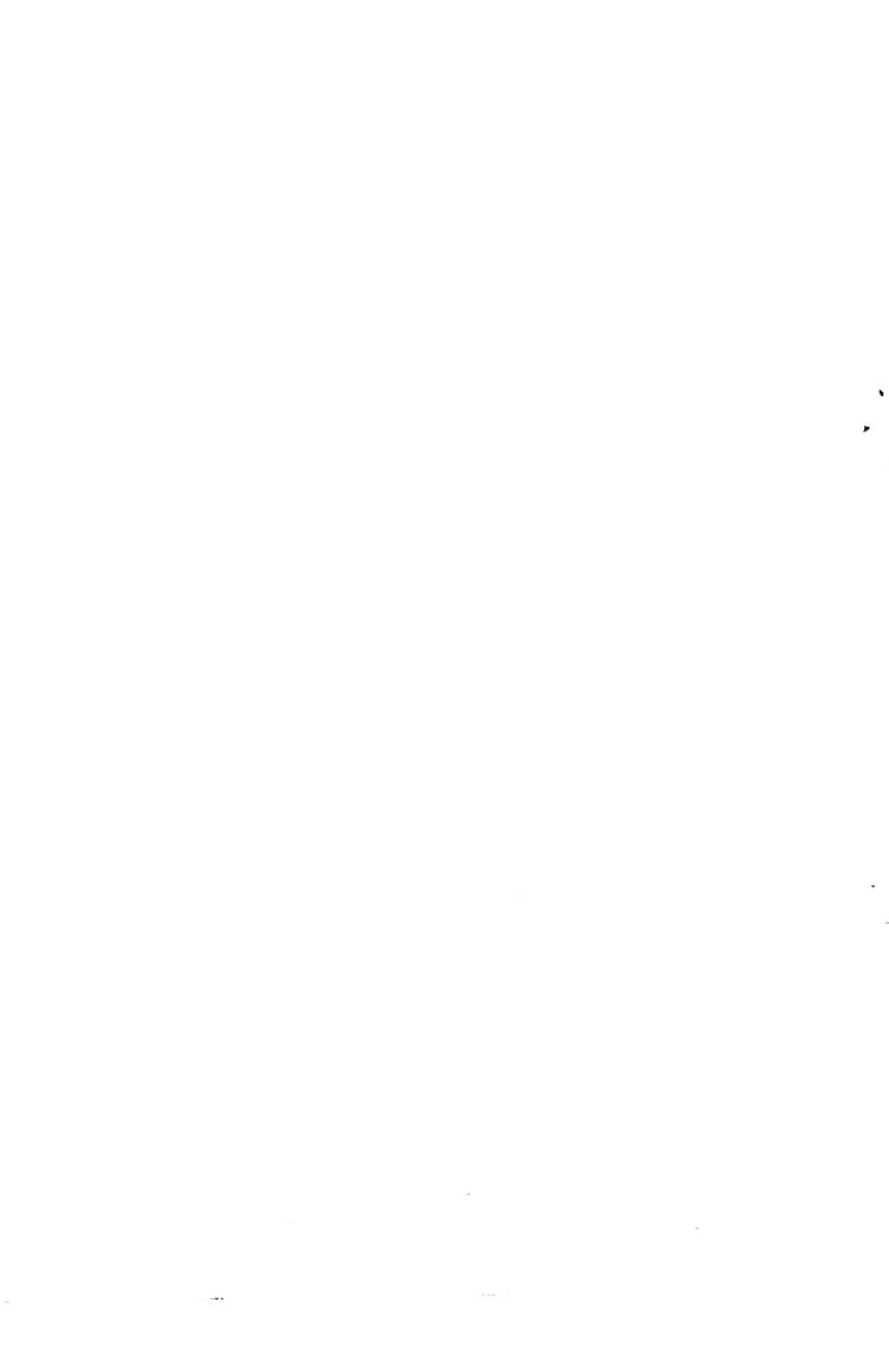


原书缺页

原书缺页

目 次

I	緒論	7
II	《牧神的午後・前奏曲》	15
III	《夜曲》	29
IV	《海》	37
V	樣式與理念	49
VI	《映像》	53
VII	祭禮性與個性	69
VIII	《遊戲》	75
IX	…其他	83
	《春》	83
	《小組曲》	84
	《蘇格蘭進行曲》	85
	爲薩氏管、單簧管與管絃樂的作品	86
	爲豎琴與絃樂器的舞曲	87
	「李耳王」的伴奏音樂	88
	《聖謝巴斯丁的殉教》	89
	《卡瑪》	91
	《玩具箱》	92
	爲鋼琴與管絃樂的幻想曲	94
	編曲作品	95
	譯者後記	97



I 緒 論

在德布西(Claude Debussy 1862-1918)所創出的音樂畫像中，特別以管絃樂的作品給我們的印象最為強烈，這種印象，係來自官能的感覺以及色彩豐富的想像世界，其充沛的活力與表現內容，則是來自觀感於自然界所引發的敏銳反應，乃至凌越全盤藝術的象徵主義(Symbolism)。

德布西並未被任何事物所侵蝕，他始終堅守在自己的崗位(獨白性)。他曾斬釘截鐵的說：「我只是盡能力所及創造自己的藝術，並未帶有任何入主為觀的成見」。努力不懈的德布西，固然無法滿足欲望，但眼前(從學生時代開始)卻常有明顯的目標出現，他對於自己的作品所引起的爭論，不但沒有興趣，甚至對於批評家及一般聽眾的毀譽褒貶也不加關心。他為人內向，視功名利益如浮雲，厭惡凡俗所謂的立身處世。更由於遠離凡囂而獲至一顆敏銳的心靈，得以洞察發生在身邊周圍的一切動靜。擇友態度謹慎的德布西，更能細心維護友誼，熱心追求生活即藝術的自由表現境界，而憎惡所謂的組織與規則。他說：「不可輕信他人之言，唯有一利那吹去的風，才能宣告世界的歷史」。誠然，幾乎只有他底心靈的感觸才是唯一的行動表現，他一意忠實感覺來捉捕住瞬間的幻影，使其定着，使直感之所得化為實體的音樂。

本世紀初，德布西曾這樣說過：「發生在我們周圍的一切聲音，皆可再生。周圍環境的節奏可以用敏銳的感覺捕捉，而全部改換成音樂」。大約同一時期，伯恩·威廉斯(Ralph Vaughan Williams 1872-1958)也做了如下意義完全相等的發言：「我們所欲捕捉，純

化，而能使我們激昂達到偉大藝術領域的各種音樂表現形態，不都是存在我們身邊周圍嗎」。就德布西的情形而論，其達到的境界，就是依和聲與節奏來展露其敏銳的感受性和洋溢想像力的世界，這是以全音音階為始，然後借用各種異色音階所化成的一種旋律和絃。於此，和絃被看成是一種色彩，且色彩本身常常就是創作的目標。另外，諸如裝飾性經過句所散發的東方性趣味與構想，意外而沒有預備的轉調，變幻無常的調性中心點以及斜面的對比等等，也全是德布西所帶來的成果。詩人魏倫（Paul Verlaine 1844-96）曾說：詩的影像，原茫漠存在於大氣之中。——同樣的道理，音樂的影像也是如此，它無所着處，彈指之間，變幻莫測，原超乎形體之外。

事實上，德布西就是透過這種自由的手法，才緩和了古典派固有的調性處理。當然這並不是說他破壞了調性，嚴格說來荷白克才是確切的破壞者，而德布西並未如此。以德布西而言，調性的中心點依然是存在的，只不過他較為變化自如罷了。因此，在調性上雖有豐富的自由個性，但根本上其所採取的肯定姿勢，則是德布西於音樂體驗中所達之結果。換句話說，他是以直觀的夢想來築構嶄新面貌的音樂世界——此乃抒情與汎神論，冥想與客觀的世界——不然就是浸透經驗中所有局面的一種藝術。誠然，德布西對華格納欲總合一切藝術所做的嘗試是示以敬意的，同時也在和聲面深受其影響，不過，德布西卻嫌惡於他那種龐大的表現樣式。此外，德布西受到俄羅斯音樂的影響，也是不可忽視的。對調式性的俄羅斯民俗音樂引發興趣的德布西，一面更是嚮往穆梭斯基（Modest Petrovich Musorgskij 1839-81）的作品。因為穆梭斯基所採取的手法早已為德布西的發展做了指標，關於這一點，德布西就曾自述道：「存在我們心中的影像，是離開語言文字的……中略……穆梭斯基的藝術是自然的，並不縛於枯燥無味的形式。……中略……他的音樂形態極富變化，完全沒有公式抑或傳

統形式的執着，是一種直感的洞察，用其不可思議的力量將瞬間的感覺連續縫合而展現的音樂」。

這些話，說來不也是適合於德布西本身的音樂嗎？——譬如《牧神的午後・前奏曲 Prélude à l'Après-midi d'un Faune》等，——由此看來，即使穆梭斯基看到德布西如上的一段話，想來也未必驚惶失措。因為在這位俄國作曲家原來為鋼琴而寫的《展覽會之畫 Kartinkis Vistaki》中，各樂章雖都附有描寫性的標題（一如德布西的《前奏曲集 Prélude》），但每一樂章的音樂卻都是完全獨立的。況且本曲在 1874 年着手寫作時，早已有許多經過句極富於德布西色彩——譬如 5 聲音階的旋律組合，自由的節奏，以及譜例 1 所見的多彩和聲等等。

Ex. 1



在 19 世紀與 20 世紀的音樂史上，鋼琴儼然扮演着一個極為重要的角色、特別是在德布西的藝術裏，從任何一面來看可說都是如此。鋼琴音樂本身除了已有光耀奪目的發展以外，作曲家更發覺到鋼琴乃是

一個實用性極高而方便的作曲媒體。因為無論任何一種類的作品——諸如管絃樂曲、歌劇、歌曲及室內樂等等——，都可以用鋼琴來體驗而嘗試其效果。所以幾乎所有的作曲家都是「用鋼琴」來作曲。史塔溫斯基（Igor Stravinsky）就曾在其自傳《浮生記》（譯註1）中如下述道：「直接接觸來作曲，總比單純想像音素材來創作要勝過千百倍」。這固然是一般之論，但恐怕也有許多例外吧！（譬如白遼士，他既不是鋼琴演奏家，作曲時也沒有所謂的鋼琴媒體，照樣寫出無數的管絃音樂，事實上他是將作品原原本本記入總譜）。無疑的，鋼琴是暗示性的樂器，亦即是一種模仿與聯想的媒體。依照其發聲原理——所謂應用琴槌間接打絃——原則是一種打擊樂器，但只要是敏感的雙手，鋼琴還是可能成為感受性豐富的旋律樂器，這必須應用巧妙的魔術促使作曲家與聆賞者一起陷入想像世界始有可能。換句話說，必須把表現內容委託給媒體。就鋼琴樂器本身而言，無論樂曲中任何的聲音至少都可以彈出不同的感覺及強度——亦即可以完全控制明暗。即使有特殊的敏銳感覺及超羣的想像力時（一如德布西的場合），鋼琴這種媒體依然沒有任何欠缺的要素，甚至在保持延續音的運作上雖不甚得心應手，但還是不成問題。

譯註1：《Chroniques de ma Vie》（巴黎，1935-6）

德布西平常創作所使用的樂器，就如上所述。於此，蕭邦則成為德布西最重要的楷模。因為有幸聽過德布西親自演奏的人們，在各個點上——印象中咸認為類似蕭邦。而德布西本人也說過：「請忘掉鋼琴中裝有琴槌這回事」。在多方面與德布西工作上有所往來的鋼琴演奏家——瑪格麗特·隆夫人（Marguerite Long 1874-1966）就說過：「德布西是一位無與倫比的鋼琴演奏家」。且在其著書《德布西與其鋼琴曲》（譯註2）中，夫人更是如下述道：「德布西那優雅輕快，且富於深度的觸鍵，實教人難忘。手指只要在鍵盤上輕輕滑過，就可以一觸到底，而產生絕妙的控制性以及所有種類的表情音響」。最重要的一點，就是德布西也和蕭邦一樣，鋼琴已完全成為他身體的一部份——這一部分的呼吸，依然具有無限的感受性，不但把德布西的音樂色彩表現得淋漓盡致，更開拓了所有種類的音色與對比的靈活應用之道。

此外，瑪格麗特·隆夫人還說：巴赫、莫札特及蕭邦都是德布西所尊敬的音樂家——其中特別是蕭邦，乃成為他言之不盡的話題。事實上自學生時代開始，德布西已為蕭邦所傾倒，而蕭邦的影子可說早已住入德布西的心中。因此，德布西也想把這些波蘭大作曲家的真髓（手法）納入自己的演奏之中，是可想而知的。再從另一層面來看，蕭邦與德布西之間實另存有某種密接的類似性。就蕭邦而言，所謂作品的獨創性，實則與個性化十足的鋼琴演奏樣式同一意義。諸如各式各樣的觸鍵法，個性、技術上的卓越處理，以及潛藏於曲中的優雅部份之展開等等，蕭邦就是應用這種絕妙的技術製造出各種嶄新而大膽的手法，推動了聽者潛在的想像力。此外，隨着經驗或者為了配合音樂內容，有時也單以手指的配置為由，擴大了當時一般所拘限的和聲界限。

譯註2：《Au piano avec Claude Debussy》（巴黎，1960年）

德布西也是一樣的，他所創出的新世界，依然是透過最簡便的鋼琴來開發其本質。鋼琴雖然是一種可以引發各種聯想的樂器，但利用其暗示性，且將主要樂念的最後表現也委託給鋼琴的意向，在德布西的作曲生涯中則屬較晚時期。在此之前，德布西所喜歡的毋寧是具備明快色彩的管絃樂。格斯塔夫·陶列（Gustave Doret 1866-1943）就曾說過：德布西用鋼琴把《牧神的午後·前奏曲》演奏得天衣無縫（參照18頁），讀過這段記述以後，已然可以了解到，在德布西獨自的表現手段中，鋼琴與管絃樂是如何一體化了。

正當苟白克於本世紀初發表《懸空的庭園》（Das Buch der hängenden Gärten op. 15, 1908-9），而以其個人的作法清算過去的調性時，德布西也在此時寫信給朋友說道：「最近我深深感覺到，所謂的音樂，決不是被固定套在傳統框框中而沒有任何抵抗的東西。音樂應該是由音色與節奏所成立。除此之外，大體說來無非都是跟着老師後頭的愚蠢的形式主義者，這也不過是自欺欺人的假發明罷了。……中略……音樂，無論從技術的發展或知識面來看，它應該都是年輕的藝術」。

對德布西而言，所謂的「新自由」，乃是透過暗示與象徵的世界所得，這與他所處的時代環境——當時的詩與造形藝術——關係極為密切。這固然有可能與繪畫上的印象主義做一比較，但也可能因此而發生誤解。像莫奈（Claude Monet 1840-1926）這位畫家，其所關心的似乎是光線對光線的問題，這一點表面看來也和德布西那種音響對音響的感性處理意義相等，不過，繪畫與詩之間的對比，最重要的則在於象徵主義，這與印象主義卻正好完全相反。所謂的象徵主義，係將某種理念與心理狀態依象徵來暗示（譯註：藉有形的事物表現無形的主觀，名為象徵），因此，象徵主義所投影的內在世界，實質上乃遠比任何外在的世界都更具有深遠的意義。這種構想靈感，或許就

是來自當時流行於巴黎的東方藝術（包括日本在內）。——事實上，德布西生前（某一時期）已從爪哇音樂獲得了許多啓示——。再者，如塞尚（Paul Cézanne 1839-1906），這位畫家所欲嘗試的，並不是在繪畫上再生自然，相反的，他是要表現自然。同樣的道理，象徵詩人之一的馬拉梅（Stéphane Mallarmé 1842-98）也認為：「指着對象結果等於抹殺對象。因此暗示對象，才是馬拉梅的夢想，而當德布西欲以管絃樂作品表現好友馬拉梅的名詩《牧神的午後》（*L'Après-midi d'un Faune* 1876）中的情感與意境時，方於此找到了真正富於個性的表現法。再說，德布西許多稱之為傑作的歌曲，大部分也都是以魏倫或波多雷（Charles Baudelaire 1821-67）象徵派的詩為基礎。魏倫所具有的纖細感性及高度的官能，還有跡近無情冷酷的表現，在德布西創作的歌曲中，精神上就彷彿血脈相連。此外，諸如苦惱、焦躁等等洞察入微的詩意，在德布西靈敏的音樂中，也和魏倫的描繪有共通的感覺。如今，繪畫上所謂的象徵主義，已成為現代造型藝術所有形式的基礎，同樣的，德布西的重要作品，也為20世紀的音樂帶來了莫大的影響。

II 《牧神的午後・前奏曲》

啊！ 仙女們（譯註1），讓我們回想

在昏睡盈胸的浮動中。

眼底的空心蘆葦，正是那難忘的髮莖

凝視遠射的頸項，位於林中高空的吶喊

在動情的青色波上，譜出熔焰的火傷。

曾是金髮燦然的河水浴，如此明潔

在戰慄中熄滅甦醒，喔！原是女珍珠。

馬拉梅的《牧神的午後》（以上為其精粹）全詩由 116 行組成，形式貴重，為一在原標題下混合各種藝術的實例之一。「這樣的詩，唯有在音樂中始能獲得寫作靈感」——此為馬拉梅親口之言證。（也就是說，是從音樂所具有的暗示性和象徵性，以及時而展現的音響性獲得啓示）。不然，恐怕就是盡量以接近音樂的方式寫成吧。

德布西曾在演奏的節目表上記道：我是將這首《前奏曲》當做對《牧神》全詩的總印象來作曲。（但明顯的並不是標題音樂）所以他接着又說：「這音樂並不是原詩內容的總合表現，毋寧是一種場面的連續，而以每一個場面為背景刻畫出牧神的慾望與夢想，在午後的熱氣中蠢蠢欲動的情景」。

譯註1 這裏所指的仙女（nymphé），係指山林水澤中半人半仙的美女而言。

後來，戴亞吉列夫（Sergei Pavlovich Diaghilev 1872-1929）雖也把《牧神》的詩與音樂整理成芭蕾，但卻因此成為爭論最為激烈的問題之一。編舞者雖由尼金斯基（Waslaw Nijinsky 1889-1950）擔任，但他的解釋仍然過於生硬不夠透徹。

關於本詩的起源，尚可以追溯到邦維爾（Théodore de Banville 1823-91）的戲曲《黛安娜的森林 Diane au bois》（1863，巴黎）。此一戲曲的樣式與理念，乃深深感動了23歲的馬拉梅，兩年後終於促使馬拉梅創寫出《牧神》的初稿，題名為《牧神的獨白 Monologue d'un Faune》。然，無論初稿或改訂稿卻都未曾獲得好評，當初馬拉梅也希望本作品能由演員寇克蘭（Constant Coquelin 1841-1909）搬上舞台，但依然遭到駁斥，認為此作品不但不適合於演劇，更缺乏應有的明快性。其後，終於在1876年出版了決定稿，書面裝訂精美，書中由畫家馬奈（Édouard Manet 1832-83）擔當插畫，並易名為《牧神的午後 L'Après-midi d'un Faune》。後來，在1884年出版尤斯曼（J. Karl Huysmans 1848-1909）的暢銷小說《叛逆 À rebours》時，也在其中引用了《牧神的午後》。當時22歲的德布西，恐怕就是透過尤斯曼的小說才開始獲知此詩。就在這個時候，德布西正為邦維爾的上記戲曲《黛安娜的森林》着手譜作歌劇，這項意義重大的工作雖然於中途放棄，但兩年後德布西還是以馬拉梅的詩《發現 Apparition》譜成了附鋼琴伴奏的歌曲。

德布西與馬拉梅的個人往來，似乎是起於「星期二聚會」。此一聚會每星期二晚上於馬拉梅的住家召開，對詩與其他各門藝術，以馬拉梅為中心展開熱烈的討論。參與的人士除當時著名的文人及藝術家外，尚包括克勞德（Paw Claudel 1868-1955，其後也曾與奧乃格及米堯等人合作），布魯斯特（Marcel Proust 1871-1922）和吉德（André Gide 1869-1951）等馬拉梅的得意門生在內。而德布西，恐