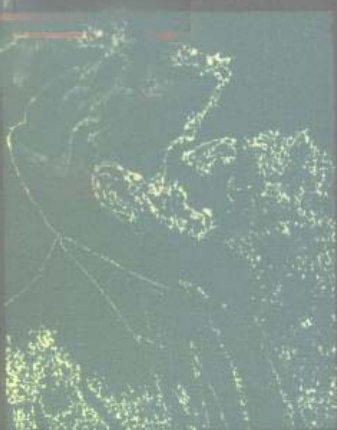




德彪西的 管弦乐曲

戴维·考克斯著

人民音乐出版社

德彪西的管弦乐曲

〔英〕戴维·考克斯著

廖 叔 同 译

人民音乐出版社

David Cox

Debussy Orchestral Music

本书根据 University of Washington Press

1975年版译出

德彪西的管弦乐曲

〔英〕戴维·考克斯著

廖 叔 同 译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京隆昌印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 52千字 3.25印张

1987年8月北京第1版 1987年8月北京第1次印刷

印数: 00,001—4,235册

书号: 8026·4543 定价: 0.71元

目 次

引言	1
前奏曲《牧神午后》	9
《夜曲》	23
《海》	32
风格与思想	45
《意象》	50
宗教仪式与人的存在	67
《游戏》	73
其他作品	81
《春》	81
《苏格兰进行曲》	83
萨克管、双簧管及乐队作品	85
《舞曲》(竖琴和弦乐)	86
戏剧配乐《李尔王》	87
交响片断《圣塞巴斯蒂安之殉难》	88
传奇性舞蹈曲《哈玛》	90
《玩具盒》	92
《钢琴与乐队幻想曲》	94

改编曲(3首).....	95
《英雄摇篮曲》.....	96

引 言

德彪西音乐中创造的新颖意境所具备的强烈冲击力在管弦乐作品里透露得最明显。这是用感觉和形象想象，从对自然世界和一般象征派艺术极其敏感的反应中取得活力和含意的冲击。

德彪西为独具一格进行过理直气壮的答辩。“我创作音乐而不带任何其他先入之见，但愿我的艺术能够发挥我最佳的才智。”他努力创作，并不满足，但是（从学生时代起）他就十分明确自己前进的方向，他并不介意自己的作品如此经常地引起的争论，他听到评论家和大众或褒或贬往往也听之任之。他厌恶受到公众注意，也讨厌为名利奔忙。平常宁愿闭门独处，远离喧闹，但对周围正在发生的一切情况却保持高度的敏感。他需要也重视细心挑选过的友谊，在日常生活和探讨艺术中他总在孜孜寻求表现的自由——他憎恶清规戒律。“Il faut raconter les conseils de personne, mais du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde”（“我们除留神听那向我们讲述世界历史的飞逝疾风的指点以外，任何意见都不要去听信。”）他想要寻求并表现的只不过是他在短暂瞬间突然有所感触的感想，即感觉的生命：音乐也就如

同眼前的现实。

德彪西在本世纪初期曾写到：“在我们周围所听到的每种音响都能加以复制。大千世界有种种的律动，每种为灵敏听觉听得到的动静无不可以用音乐来表现。”这种看法和沃恩·威廉斯^①大约同时说过的话颇有相似之处。“我们四周一切的声音，有什么不能通过提炼而纳入音乐，用确具一定艺术水平的形式来表现的呢？”经过德彪西探索所得到的结果一个由精致的和声与结构所构成的想象力丰富的世界：其中有全音音阶及由其他不常使用的音阶所组成的旋律及和弦；和弦被作为色彩来使用，而运用色彩往往也就成为目的本身；在富于装饰性经过句中弥漫着东方的风味和设计；突然而没有准备的转调，异音同名音的对置，音调中心点的迅速转移。正如诗人魏伦^②所主张的，诗意意象应该愈朦胧而其神态也就愈易变而多姿 (plus vague et plus soluble dans l'air)——按之音乐意象来说何尝不是如此，此话言之成理，无论如何都是驳不倒的。

德彪西正是凭借这一类的自由处理使古典调性的本身变得松弛了，不过他并没有象勋伯格^③那样觉得非要动手去毁

① R. 威廉斯 (1872 — 1958)，十分重视民歌收集和研究的英国作曲家。——译注，下同

② P. 魏伦 (1844—1873)，法国象征派诗人。

③ A. 勋伯格 (1874 — 1951)，奥地利人，作曲家，“新维也纳学派”领导人。初在德、奥同时从事教学与创作。1933年移居美国，后入美国籍。二十年代曾首创十二音体系，并按此理论进行创作，遂使传统的调性观念破坏无遗。他是西方现代派音乐主要代表之一，理论及创作在欧美的影响均甚巨大。

灭调性不可。音调的中心点继续保留着，但其中却有了伸缩的余地。对调性的看法变得更加多样而自由，但基本上还是加以肯定的；这是德彪西个人的独特体验的结果。他创造出一个完全存在于直觉之中有如梦境般的新的音乐世界，处处抒情而又似乎处处有着神灵在出没。既在沉思冥想而又显得意境如真——其实，这样的艺术似乎已经把经验所有的方面都包括进去。他推崇瓦格纳的把各种姊妹艺术都熔于一炉的尝试，在和声方面他也曾受到瓦格纳深刻的影响，但又厌恶他那过分夸张的风格。另一个对他有过很强有力的影响的人则是俄国人：德彪西除对俄罗斯民间调式音乐深感兴趣外，还对在创作的某些方面比自己先知先觉的穆索尔斯基^①的作品推崇之至。“谁也未曾使用过比他更为温柔而深刻的特定方式来表达出我们内心最美好的感情……穆索尔斯基的艺术听起来毫无造作之处，而且已经完全摆脱了僵死教条的束缚……他的音乐表现形式之多种多样竟然到了无论如何也决不可能和任何既有的，也许可以说“法定的”，形式会有什么共同之处的地步，因为决定并构成那些形式的素材是一些由天生本能就能明察秋毫那样的十分微妙的神思所连接起来的连续而瞬间的感触。”

我们也许正好在这样的言词中间听到德彪西在对自己的乐曲进行描述——譬如说，前奏曲《牧神午后》。发现他会用这样的口气谈起穆索尔斯基大概并不令人感到惊讶：这位

^① 穆索尔斯基(1839—1881)，“俄国强力集团”作曲家。

俄国作曲家原来为钢琴而写的《图画展览会》里的每个乐章都附有一个用文字说明内容的标题，（这和德彪西的“前奏曲”一样），而各乐章的音乐本身总是完整的；尽管想不到此曲作日期之早竟是在 1874 年，可是其中有许多段落已经非常象出自德彪西的手笔——诸如谱例 1 中那样五声音阶化旋律的结合，节奏的灵活性和丰富的和声就是一个实例。

例 1



钢琴这件乐器在十九、二十世纪的音乐演变进程中曾经发挥过极其重要的作用，若以德彪西艺术任何一个方面为例，就会觉得这样声称完全合乎事实。姑且把钢琴音乐自身的发展撇开不谈，实际上早有不少的作曲家已发现无论创作哪种乐曲，管它是管弦乐、歌剧、歌曲、还是室内乐，钢琴都是既方便又实用的工具。多数的作曲家都“坐在钢琴旁”进行创作。斯特拉文斯基①在自传性的《我的一生编年史》中说

① 斯特拉文斯基(1882—1971)，美籍俄国作曲家，西方现代派音乐重要代表人物。早期作品受过印象派和表现主义的影响，中期转向新古典主义，后期的创作风格庞杂不一，作品中以早期创作之舞剧《春之祭》、《火鸟》及《彼得鲁什卡》产生影响最为巨大。

过：“搞创作，要能直接和‘音响素材’接触，我认为这比光凭想象去进行处理，要好一千倍。”这仅是一般的习惯，但也可能有许多例外（例如，并非钢琴家出身的柏辽兹就具有能立即投入乐队音响海洋的本领，而且的确能够把脑中的构思直接谱写成完整的总谱）。钢琴这种乐器能够启发人的思路，对模仿和联想起到推波助澜的作用。不知怎么，它本来属于打击乐器——（锤子 in 绷紧的琴弦上敲打——可是到了灵巧的手里却会变得似乎在曼声歌唱。当然，作曲家和听者双方都要具有一定的想象力，要通过双方煞费苦心的“自愿受骗”才能这样享受。其实它只不过是一种传递信息的媒介物罢了。然而乐曲中每个音符在钢琴上至少能以不同的感觉和不同的强度来弹奏——色调的明暗完全由手指控制。可是，要是能有（象德彪西那样的）极端敏感和极富于想象力的人来弹奏，那么钢琴在传递信息时本来缺乏的任何因素，甚至把无法持续声音的这个不足也算在内，就无法再被觉察出来了。

德彪西工作时不离手的就是这样一件乐器，而他的最重要的楷模则是肖邦。谁要是有幸亲自听过德彪西的钢琴演奏，谁就一定会觉得他在许多方面和肖邦十分相似。“你必须忘掉钢琴内部有锤子。”这是他讲过的一句名言。女钢琴家玛格丽特·隆格^①曾和德彪西长期共事，她把他说成是一位无与伦比的钢琴家。在《与德彪西在钢琴旁相处》一书中，她写

^① M. 隆格(1874—1966)，二十世纪法国钢琴学派主要代表人物，德彪西钢琴作品最早的解释者。

道：“我怎么能够忘掉他的指触之灵活、细腻而又有深度呢？他的手指好象灵巧而又不轻飘地滑过键盘，他那靠精巧的按键弹出的曲调特别富于感情变化的色彩。”重要的是，从各方面说钢琴都是他个人的自然组成部分（如同钢琴和肖邦的关系一样）——只要通过这个敏感而生动的自身的增设部分他就有办法完满地表现出音乐个性中各种色调的变化，同时也就能够探求出音色表现中所有的可能性和一切合用的对比。

马格丽特·隆格还告诉我们德彪西崇拜巴赫、莫扎特和肖邦——尤其是肖邦。她说，他要是以肖邦为话题总有说不完的话。他从学生时代起就浑身上下散发出肖邦的气味；好象肖邦几乎从来没有离开过他，而他本人在演奏时孜孜以求的也总和这位波兰大师有许多不谋而合之处。肖邦和德彪西之间确实非常相似。在肖邦那一边，作品的独创性和钢琴演奏风格的高度个性化是完全一致的：他依靠的是指触，个性流露，极其灵巧的技术处理，最佳细节的运用——其实是扣人心弦的艺术手段——他通过实践，或是出于乐思抒发的必然，或是凭借手指本身的安排，或者运用当时一致认可的和声变化，总之，他正是依靠这些当时尚属无人知晓的近乎冒险的手段来激发起听者丰富的想象力的。

德彪西这一边何尝不是如此。他已经发现的那个新世界用钢琴去勘探其实最方便。不过，终于决心采用钢琴来抒发大量的乐思毕竟还是德彪西一生比较后期的作为，到那个时候他才对信任钢琴能成为独奏乐器的建议有了准备。在这以前，他更喜欢管弦乐队那清晰的音色。然而他个人无论用钢

琴或者用乐队作为表演工具，其细腻传神的程度却几乎完全一样，古斯塔夫·多雷^①对德彪西用钢琴如何“惊人完美地演奏”前奏曲《牧神午后》的介绍（见12页）就是一个证明。

本世纪早期，正当勋伯格在《空中花园之书》^②中用自创的方法完成对调性的清算时，德彪西在致友人的信中写了如下几句话：“我越来越确信音乐并不是一种可以随意纳入传统固定形式的东西。它由各种音色和节奏组成。其余则不过是那些一味盲目追随大师之后迂阔学究所发明的许多不切实际的空论……无论从技术或者知识的角度看，音乐都是一门有待大力开发的艺术。

德彪西所获得的新自由是从与当时诗歌及视觉艺术有紧密联系的暗示和象征的世界中得来的，而他和当时诗画界确有着亲密的交往。可以拿他的作品与印象主义绘画作一比较，但可能使人有所误解。印象派画家着手描绘的是眼前正好看到的事物。这样落笔画成的画不免有时会形成未对准焦点的轮廓、随意挥洒的笔调以及鲜艳逼真的色彩。如莫奈^③这样的画家总要象亲眼看到光线在现场显示那样去描绘光。这和德彪西愿意纯凭本人对音响的感觉那样去运用音响的确有点相象。但更有意义的类比则是和绘画和诗歌的象征主义

① G. 多雷(1866—1943)，瑞士小提琴家，指挥家。后以作曲家闻名，并有文字著作传世。

② 作品第15号，1907年作，系用钢琴伴奏的组歌由15首歌曲组成。词作者为斯蒂芬·乔治。

③ C. 莫奈(1840—1926)，法国印象画派创始人之一，印象派系当时批评家对其《日出印象》一画讥讽之用词。

的比较。象征主义与印象主义形成鲜明的对照，它用象征手法暗示内心的想法和精神状态，认为用象征手法反映精神世界要比反映任何外部的现实更为重要。在这方面，灵感的来源可能是当时在巴黎风行一时的某些东方（包括日本在内）艺术（德彪西有一时期确曾受过爪哇音乐的影响）。塞尚^①说过。他在画中并未试图复制自然，而只是要表现自然。与此相似，马拉美^②在象征派诗人中间也认为点出客体的名字等于使客体毁灭；要是仅暗示它的存在，则是他平生的向往。德彪西不愧为马拉美真正的朋友，他首先以自己的管弦乐曲找到了用来表达马拉美诗篇《牧神午后》中所含的情绪和意趣之独特的表现手法。德彪西的最令人满意的歌曲也有不少是根据象征派诗人魏伦和波德莱尔的诗篇谱曲的。似乎他在魏伦身上已认出某种精神的、敏感的、非常重感觉而又无情的东西；这和他的想法颇有心心相印之处；既然有人可以从痛苦和不安之中提炼出尖刻之极的诗篇，那么他本人当然同样能够从中提炼出极其深刻的音乐。绘画象征主义为当代视觉艺术中所有的派生艺术打开了一扇窗户；德彪西重要的作品则对二十世纪音乐同样起到了深远的影响。

① 塞尚(1839—1906)，法国画家，后期印象派代表人物，运用色彩、造型均有创新，对现代绘画风格影响重大。

② 马拉美(1842—1898)，法国象征派诗歌的主要代表人物，对法国印象派音乐之兴起有过重要的影响。

前奏曲《牧神午后》

啊，山林水泽的仙女们，让我们重新过着那种还保留许多不同往事的生活吧。我的眼睛，透过芦苇，凝视着每个心灰意懒的、向着林间天空喊叫的、虽隐约可见却徐徐消失在凉水中的神圣身影；秀发的光辉在一闪一闪的、好似镶有宝石的亮光中渐渐消失！

斯蒂芬·马拉美《牧神午后》的原诗共计116行，上面几行诗句是其中的一段——这是姊妹艺术在此标题下发生重大交融所现出的一个方面。马拉美本人声称，象这样一首诗，由于无法找到该诗的原文。英国作家埃德蒙·戈斯（1849—1928）为马拉美友人，十分喜欢这首长诗平时一再诵读，玩味不已，它处处富于暗示的象征性手法，还有它那经常为追求音调铿锵而使用的音响，无不是音乐激发的产物——或者就象有句著名的诗句所说的那样，是对音乐意境的寻求。德彪西则把这首“前奏曲”说成是“对原诗大概的印象”，但它并不是标题音乐，这一点它心中十分有数。他曾声明“并没想用音乐去综合该诗的内容，倒有点儿象是在描绘牧神因受午间酷热而引起的一系列希冀和梦想”。后来，季亚吉列夫^①

^① 季亚吉列夫（1872—1929），著名俄罗斯芭蕾舞剧团主持者，对现代欧洲舞剧艺术改革贡献显著。本世纪初期多数著名舞剧音乐因受他委托而产生。

根据原诗的诗意和这首前奏曲，把它们结合在一起编成了一部引起过极大争议的芭蕾舞剧，至于尼京斯基^①负责设计的舞蹈动作，也许可以说是一次过于粗野的表现派风格的表演。

说起这首诗歌的由来，不能不提一提泰奥多尔·德·邦维尔于1863年在巴黎上演的那部话剧《森林的晨钟》。这部话剧的风格和思想对23岁的马拉美影响甚大。两年后，他写出诗的第一稿，其标题原来是《牧神的独白》。起先这首诗及修订本都没有获得成功，他本来希望请演员康斯坦·科奎林登台当众朗诵，可是由于内容晦涩估计不可能赢得剧场演出效果只好作罢。直到1876年，马拉美才发表了最后的审定本，其篇幅不多，装璜精致，书名为《牧神之午后》，并附有莫奈画的一幅插图。这首诗被在1882年出版的于伊斯芒斯的极其著名的小说《格格不入》所引用。德彪西当时才20岁，他完全可能由于读了于伊斯芒斯的小说而首次看到了这首诗。德彪西在此前后曾以前面提到过的邦维尔的那部话剧《森林的晨钟》为题材，开始写歌剧（此事颇为耐人寻味）。然而这个计划被放弃了。但是两年后，他为马拉美的诗篇《幽灵》谱写了一首用钢琴伴奏的声乐曲。

他开始和马拉美交了朋友，这种友谊是通过每星期二晚间在马拉美住所举行的非正式诗歌和艺术讨论会上建立起来的。诗人的门徒有这样一些人：保罗·克洛代尔（后来他与

^① 尼京斯基(1890—1950)，著名俄国男舞蹈表演家，舞蹈编导，他在季亚吉列夫领导下，对现代舞剧表演及编导均做出过推陈出新的贡献。

奥涅格^①和米约^②合作过)、马塞尔·普鲁斯特、安德烈·吉德。德彪西很可能通过知交作家皮埃尔·路易^③获得了参加这种星期二晚间聚会的资格。他曾经写过“路易是所有朋友中我最爱戴的友人之一”。马拉美虽是诗人，却极其重视音乐。他经常听音乐会，甚至还向“瓦格纳论坛”投过一篇稿子，题为《瓦格纳——一位法国诗人的幻想》。大多数诗人倾向于把自己的劳动看成是至高无上的艺术；可是马拉美却似乎由于音乐能够完全不为依靠日常用语或图画形象就直接能表达出人的“真情实感”而对它羡慕不已。

马拉美仍然盼望《牧神午后》什么时候能在剧院当众表演一次，而且诗人和作曲家无疑曾就此进行过仔细的讨论。至少到1894年春天为止，德彪西这部即将问世的作品还一直被说成是“为马拉美的《牧神午后》谱写的前奏曲、间奏曲及发挥原意之终曲”，这表明它是为舞台演出而写的配乐。我们查不清原来的主意为什么改变了。也许德彪西和法兰西喜歌剧院的看法一致，认为马拉美这首诗不适合在舞台上表演。也许他当时写在谱纸上的比最后用在“前奏曲”里的音乐分量还要多得多；或者也许正如实际暗示过那样，是某种规模更大乐曲其中精萃所凝成的成品。德彪西在朗德尔路私人寓所曾把刚写好的“前奏曲”在琴上为马拉美整个弹了一遍，作曲

① 奥涅格(1892—1955)，瑞士作曲家。早期的创作曾受法国印象派影响，1920年与米约等组成“六人团”。

② 米约(1892—1974)，法国作曲家，“六人团”主要成员，创作往往不拘一格，以喜用多调性为主要特点。

③ 路易(1870—1925)，法国小说家兼诗人。

家亲笔记下了诗人当时的反应。16年后德彪西在写给让·奥布里的信里提起此事说：“身穿方格呢披衣，马拉美带着他那付先知的神态翩然到来。听后他沉默了片刻，然后开口：‘我决没有曾指望听到象这样的乐曲。音乐刻划出我诗里的情绪，而且为它涂上了一层更为热情的底色而不是色彩。’”马拉美后来在出席《前奏曲》首演之后，把《牧神午后》原诗的一份副本寄给德彪西，并在本子上面写道：

林间的神灵，如果你的笛子由于气息充足而发音美妙，那么现在请你听听德彪西吹奏时飘来的那种光辉吧。

马拉美还说过，音乐更加深刻得多地揭示出诗中的怀旧情绪（在召唤一个已失去的天真烂漫的传奇世界），而且“细腻，郁郁不乐而变化多端地把这种情绪全都显示出来。”就整体说来，原诗以描绘精致和想象丰富见长，但是不免有故意恍惚、做作和过于求工的痕迹。相形之下，德彪西这首同名乐曲给人的印象却是直接扣人心弦的——情绪较为明朗——然而就色彩运用和具体描述来说比起原诗却也并不逊色。

首演的指挥是古斯塔夫·多雷。这位既能作曲又善于指挥的瑞士人当时28岁。在巴黎负责主持国立协会主办的一连串的音乐会。多雷在回忆录中讲到德彪西如何陪着他回到在古斯塔夫·多雷（名字巧合得出奇）路的寓所，如何看着乐队总谱校样把作品在琴上从头到尾弹了好几遍。多雷完全着了迷，他叙述自己当时对德彪西演奏的反应：“他到底具有什