

中央音乐学院图书馆藏书

书号	Z1.5d/t03c51
总登记号	142608



德彪西的 钢琴音乐

弗兰克·道斯著

人民音乐出版社

中央音乐学院图书馆藏	
书号	3800.288
总登记号	12508

德彪西的钢琴音乐

〔美〕弗兰克·道斯 著
克 纹 译

人民音乐出版社

一九八五年·北京

Frank Dawes
Debussy Piano Music

本书根据 University of Washington Press 1969 年版译出

德彪西的钢琴音乐

〔美〕 弗兰克·道斯 著
克 纹 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

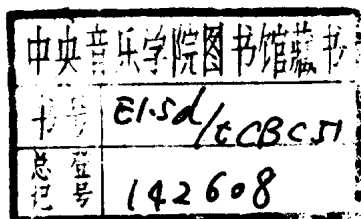
北京新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 54千文字 3印张

1985年4月北京第1版 1985年4月北京第1次印刷

印数: 00,001—8,835册

书号: 8026·4314 定价: 0.62元



引 言

德彪西 (Debussy) 于 1918 年逝世, 距今已满五十周年。今天他的声誉达到至高境地。现代作曲家鼻祖伊戈·斯特拉文斯基 (Igor Stravinsky) 甚至真诚地讲过这样的话: “我们这一代音乐家以及我自己多归功于德彪西”。某些评论家早在二十世纪二十年代即对他的创作有过评价, 但他的很多作品还从未得到广泛的议论。他的钢琴音乐更是如此。一提到德彪西的名字, 对非行家来说, 十有九还是先想到他的钢琴作品。当然, 他们也会立即记起他许多重要的管弦乐曲——《牧神午后前奏曲》、《海》、再可能提到的便是管弦乐《意象》与《夜曲》。人们同样会追忆起德彪西还是写过一部优秀歌剧的作曲家, 至于他的歌曲, 除非他们对那些作品已有专门研究, 否则在某些场合一定是把它排在末位, 而这些歌词又大多出自魏伦^① (Verlaine) 之手。他的钢琴音乐在人们心目中之所以占据首位, 那是从他的实际出发, 因为德彪西是位无可非议、众所公认的作曲家, 他在扩充钢琴音乐曲目方面, 不只是在数量上为这乐器创作了一套套的优秀作品, 而且为这门

① 魏伦 (1844—1896), 法国象征派诗人。——译注

具有特色的音乐，在增添新的内容方面同样具有数量的意义。德彪西所做的这一切，自然也都体现在他创作的其它类别的许多作品上。在钢琴音乐的领域里，他使这门技巧有了新的发展，表现在和弦与和声的运用上具有十分独特的技巧和他个人的风貌。尤其是他的和声更为突出，他运用和声不时移动的、倏忽即逝的朦胧音响，运用和弦之间的相互溶化、吞没，时而消失、时而重聚在无穷无尽、捉摸不定的变化中，从而使踏板所发挥的作用，赢得了一片完全是崭新的好评。

德彪西的作品绝大多数虽都有解释，但总还是被那些神秘和变化莫测的气氛所包围。而这种似是而非的意境在他的钢琴音乐里尤占优势。德彪西的钢琴音乐风格是怎样达到完全成熟的地步，而这种风格是怎样体现出作曲家富有生命力的及其音乐本质的全部——简言之，这便是我们所要讨论的有关德彪西式的所在。体现了德彪西风格的《版画集》只是在完成他最早著名的钢琴作品二十三年后才问世的，而距他的最后一部钢琴作品仅有十二年之久。在他早期的二十三年里，德彪西曾写了一大批他最重要的歌曲作品，包括为波德莱尔^① (Baudelaire)，马拉美^② (Mallarmé)和魏伦具有代表性的诗歌谱了曲，其中尤以魏伦的作品为多。他在十九世纪九十年代内即已写出完全是德彪西式的、富有诗意的管弦乐曲，成为“象征派”乐章的精华，如为马拉美谱写的《牧神午

① 波德莱尔(1821—1867)，法国象征派诗人。——译注

② 马拉美(1842—1898)，法国象征派诗人。——译注

后》以及管弦乐《夜曲》与《弦乐四重奏》；《海》着手于1903年，《佩利阿斯与梅丽桑德》这部歌剧于前一年即已完成。这些作品所运用的方法在德彪西的创作上都是最富有创造性的。假定德彪西的创作生涯就此结束，又假定他的钢琴音乐也仅仅是一批与优秀的沙龙音乐不相上下或无足轻重的作品，至此为止，那只有《为钢琴而作》（1901年完成）为代表，这样，他所获得的声誉对全世界来说，虽还有他一席之地，但德彪西在今天将不会被公认为是真正的钢琴作曲家。进入这十个年头，即从1903到1913年，涌现出他全部的所谓印象主义的钢琴作品，而在1915年前后，从他创作的《十二首钢琴练习曲》以及为两架钢琴而作的《白与黑》来看，他已从印象主义音乐的“听觉的一视觉的”概念中有所转移了。

当德彪西在1896年前后开始创作《为钢琴而作》时，他似乎把钢琴创作看成是不太重要的附带工作。这由于他最早是以歌曲作曲家而取得成就的。他早期的许多钢琴小品，大部分与他歌曲伴奏的织体相近似，这种织体就象蔓延在塑料薄膜上的附加物一样，甚至近似他那些歌曲中飘忽不定的旋律线。《贝加摩组曲》虽由他歌曲中最精华部分组成，但这些钢琴小品却极少具有歌曲的品格，其中包括德彪西企图按照钢琴的特点，着力唤起魏伦的《华丽节日》中隐蔽着的怀旧之情。一位最有观察力的评论家维弗内德·麦勒斯^①（Wilfred Mellers）认为这些歌曲对了解德彪西最富有意义的音乐作品

^① 麦勒斯（1914— ），英国作曲家，音乐学家，生平著作甚丰。——译注

是把钥匙^①。这一评价确切而有说服力。它们是“哑剧人物与幽灵的音乐”，其中所描写的想象比客体更为真实。麦勒斯认为这些歌曲特点的延续并未进入印象主义的钢琴小品中，德彪西的“那种宁静、微笑、若有所思、以及形似飘忽不定的薄纱和有触觉的管风琴似的音乐，在这里缺乏控制与遏制的力量，只是在他的管弦作品和《佩列阿斯》歌剧中才把那些富有敏感的手法与技巧表现出来”。这纯属他个人的见解，决不是德彪西所有崇拜者能全赞同的，但他在说明“微笑、若有所思、以及《贝加摩组曲》中薄膜似的旋律线方面还是有些道理。

另一类的神秘则是德彪西的音乐本质。他整个创作生涯都是通过声音与清晰的幻梦打着交道。在一份致皇家音乐协会的文稿中^②，爱德华·洛克斯皮塞尔^③ (Edward Lockspeiser) 说他在吐纳尔^④ (Turner) 的许多油画的幻影中，探索出德彪西对幻梦发生兴趣的来源，尤其是那些奇异的海岬，在他的《海》与一些其它有关海的作品中也都有类似的表现，

① 指克洛德·德彪西最后的著作《音乐与书信》，第XX卷(伦敦版，1947年)。——原注

② “德彪西的梦幻概念”见于皇家音乐协会的记录汇编中，第89卷(1962—3年)。——原注

③ 洛克斯皮塞尔(1905—1973)，英国音乐学家、作曲家，对法国音乐很有研究，他写了许多音乐论著，评论德彪西的音乐共有三本著作：《德彪西》，《德彪西，他的生平与思想》与《德彪西的梦幻概念》。——译注

④ 吐纳尔(1775—1851)，英国画家，晚年探索光与色的表现效果，对以后法国印象派的绘画有很大影响。——译注

同时在为坡①(Poe)而写的作品中则运用了它们的黑暗和暗示性的象征主义手法。德彪西的梦幻世界早就为“艺术喜剧”②(Commedia dell' arte)的世界所包围,为华托③(Watteau)油画中忧郁的折光所据有,而魏伦诗歌中得到再创造的怀旧之情是出自德彪西之手。德彪西一生中最亲密的朋友与伙伴,并不是音乐界同行,而是诗人与画家,特别以象征派与印象派的作家为多,他们的目标与艺术见解德彪西是广泛参予了的。马拉美在他的创作生涯中早就作过如此描述:“我已发现一种暗示性和奇特的表达方式,把它们归之为瞬间的印象”,他感到自己所耽心的是怕把它们编织“成为一部交响曲。”马拉美的见解会含有这样的意思,作为他的诗歌渴望音乐有所适应,正如其它象征派的诗歌作者们对音乐有此要求一样,而绘画与印象派画家们的关系也在于此。这些想法在德彪西1903到13年的钢琴音乐中都得到很好的体现。此后,德彪西从各种源泉中把它们归之为“瞬间的印象。”洛克斯皮塞尔回顾塞尚④(Cézanne)在评论莫奈⑤(Monet)的文中说过:“他的艺术已成为一种对光感的准确说明,这就是说,‘他除了视觉别无其它’”,同时巧妙地表明,“对德彪西来说,他也有同样高度的敏感,因此,他除了听觉别无其它。”尽管德彪

① 坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849), 美国诗人, 小说家。——译注

② 一种即兴表演的喜剧形式, 十六至十八世纪时流行于意大利。——译注

③ 华托(1684—1721), 法国著名画家。——译注

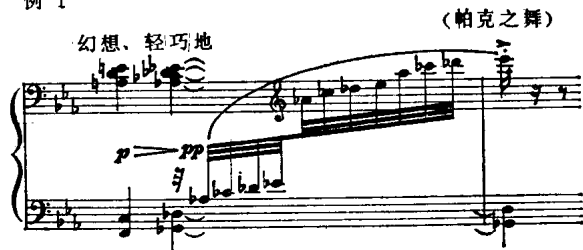
④ 保尔·塞尚(Paul Cézanne, 1839—1906), 法国画家, 后期印象派代表人物。——译注

⑤ 莫奈(1840—1926), 法国画家, 印象画派的创始人之一。——译注

西不喜欢以“印象主义”这个词来表明他的音乐，他认为他自己更接近于象征主义的诗歌，但他与莫奈及其同行之间还是没有联系。那种浮现在莫奈某些绘画中的光泽，暗示着一种属于画家方面的空间感，存在于绘画实体与作者之间，这种空间可以用尘埃微粒、迷雾、甚至雨滴来填充，其中任何一种反射出来的微光以及成为一种客体的情景，瞬间之内是真实的（因为莫奈在绘画时的速度非常之快），而且可以不时地变换色调。这种客体看起来模糊而带有轻微的变形，或者即便是完全清晰，但其根本一点是客体要通过大气才能看到，因此，这种印象必须是一种飞快的东西。人们感到德彪西的作品，特别是在他印象主义的钢琴音乐中，运用这种方法，即透过大气听到声音的地方十分之多。我们不仅从他作品不同的来源中可以听到多种多样、各不相同的音响，而且在以主题材料为对位的形式以及在同一作品中也都可以听到这些声音（如《中断的夜曲》），表明他对围绕在他四周大气中反射出来的那种音响，具有一付敏锐的耳朵和一种锐利的鉴别能力。众所周知，纯粹的单个音是不能构成音乐之声，任何一音可在它的基础音上发出一系列的泛音，较强、较弱的音响是根据动因而产生的。在这些动因中，铜乐器与钟铃产生的泛音极强。假定有位站在钟楼旁边的人，铜钟声给他的听觉犹如复合的和弦悬挂在空中不停地响着一样，而在中途某地则又象是有许多钟铃参加了这场混战——在半公里远的地方，从清晰的钟铃声中又可听到一种极为不同的音响，这因其中大多泛音已消失在“途中”了。德彪西抓

住了这些钟铃声以及它们的泛音，出色地用于《被淹没的教堂》（围绕着第20小节）这首作品中，他的和声大多是从他的声学知识中引伸而来。这类和弦一旦具备了完全的声学意义，会使那属于遥远的假设，即使是在想象之中，听起来也常常是深邃的。

例 1



德彪西的梦幻世界，开始以艺术喜剧为楷模，迅即涉及到各个领域，有些是他的第一手材料，有些纯属某些音乐的感性知识，凭直感加以扩大而取得的。回忆他的钢琴音乐中的一些主题大多来之于外部，这里的意思是指它们以巴黎人每天正常的户外活动情景为题。有时，外出的地方不远于巴黎的近郊，在那里他能观察天空中飘忽的浮云，倾听并感受掠过平原的微风，或对那些铺在森林里的枯叶默默沉思。在他最值得纪念的一篇文章中，说他有一次因未参加星期日音乐会，而必须为此写一份报告时说：

“我曾徘徊在充满秋意的景色里，古老森林的魅力使我着了迷。金黄色的树叶纷纷从被折磨的树枝上落下，教堂的晚祷钟声催着田野入睡，轻柔而有魅力的声音劝告人们忘掉一切。落日孤

单单地休息了。没有一个农夫会被它的景色迷恋，他们一往如常。牲畜和农人静静地返回田舍，他们干完了卑贱的劳动，美德胜过了应得的报偿，他们既不企求夸奖，也不甘蒙受羞辱……艺术上的争论离得是多么遥远。伟大人物的名字有时会变成了诅咒的用语……当我在这听不到人们谈论音乐的时候，恐怕我是更加热爱它了①……”

在德彪西梦幻世界里所涉及到的另一些地区，在地理上都是远离他的家乡。1889年给他印象最深的是爪哇和越南的“加买隆”(Gamelan)乐队，这些乐队是由一弦琴，一支长笛和各种锣、铃组成，敲击棒槌用厚厚的棉织物包裹着。这些地区的五声音阶音乐及其宏亮的音色，在他以后创作的《塔》以及其它几首小品中，都采用了这种东方式的特点。西班牙，在地理上也是远离德彪西和为他所不熟悉的，特别是安达露西尔(Andalusia)，它是以音乐和建筑艺术来表现摩尔人的文化，这给他不少影响。甚至他从直感中准确地通晓了西班牙的方言，正由于它的可靠性，法雅②(Falla)认为《格拉纳达之夜》在德彪西所有钢琴曲中是一首最能表现安达露西尔景色的作品。离家较近的是音乐所了，德彪西的钢琴音乐在这方面表现出的内容有些极为鲜明而且富有风趣，有的甚至远远涉及到异教之神，特别是潘神，它不仅被人格化，而且转化为马拉美笔下的农牧之神。

① 这一段是Maire O' Brien根据Léon Vallao翻译的《克洛德·德彪西的理论》本子译出的(伦敦版，1929年)。——原注

② 法雅(1876—1946)，西班牙作曲家。——译注

总的说来，这些就是德彪西的世界。1911年，当他接见记者时曾这样说过：

“你听到围绕着你每种声音，都能使它再现出来。周围世界里的节奏，通过敏锐听觉的辨别，也能使它们再现为音乐的节奏。对某些人来说，规则是首要的，但我的愿望只是把听到的什么使它得到再创造。”

德彪西遵守作曲方面的规则并不十分严格，但他如因缺乏听觉的引导，而以按部就班的严格方式进行写作则将感到困难。音乐分析有助于我们对作品的构成有所了解，但对他创作上所运用的极为神秘的高度技巧，要想作出说明，那是无能为力的，这些技巧就是一系列美妙、引人入胜的景色，声音，甚至芳香与回忆。德彪西自己厌恶对音乐进行分析。1913年他在吉尔布拉斯(Gil Blas)杂志上发表过这样的意见：

“比方说，一部美丽动人的艺术作品，总是有它的奥妙之处；这就是说，不可能确切地说明它是怎样写成的。无论如何，对音乐要保存它的奇异幻觉，因为音乐是一切艺术中最能接受奇异幻觉的。……应当说，我们不要抱有毁坏它的意图、或者对它进行说明。”

在这以前八年他曾说过：

“音乐写得越多，越多的重要问题会接踵而来……公式，技术。”

关于德彪西的和弦性质(见例1)的真实情况，有些在

面已涉及到。早在1889年，德彪西和他从前的教师吉罗(Guiraud)争论有关和弦连续进行的功能问题时，他认为和弦不论是协和与不协和的，都倾向于采取类似的同向进行，这段谈话以及和弦进行问题都被一位青年人摩里斯·爱马奈(Maurice Emmanuel)非常认真地记录了下来^①。德彪西的争论体现了一个完全崭新的观念：一些不协和弦都是完满的，最后的属性并不要求解决到一个协和弦上。下面这一小节是他无数例子当中的典范之一：

例 2

(月色满庭台)



在技巧上，这个例证是由一个和弦组成——其结构象是常用的属七和弦——用于许多不同的调中。这里还清楚地表明它与一般和声教本中的属七和弦无共同之处；这种和弦是独立存在的，不是一种解决到主和弦上的关系。德彪西常把古老的和弦用于新的方法之中，甚至是一个极其简单的和弦，如普通的大三和弦：

^① 这段记录完全被洛克斯皮塞尔转载在他的《德彪西的生活与思想》这本著作中，第I卷(伦敦版，1962年)。——原注

例 3



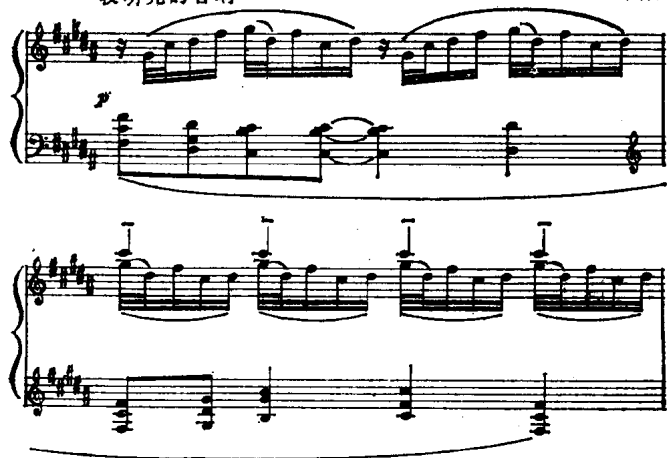
使音调作如此无拘无束的大胆进行，对调性并无损坏，尽管它们会引起一种削弱旧磁极（主音，属音，下属音）的吸引作用，但其中的密切关系在德彪西成熟的作品中表现得是极其微妙的。例3是真正的G大调，但它只是在此例最后两个和弦中才得到表现。此例还表明德彪西不光是采用了一般的连续进行（任何音程或一系列音程用的是同样的连续进行），而五度的连续用得更有特色，这种特征可能来自中世纪早期的复调声乐曲（Organum）。调式的用法也可追溯到中世纪的素歌，尽管那些旋律都是他年轻时代的音调——可从盖卜里尔·福利^①（Gabriel Fauré）早期的作品中得到证实。德彪西为他早期的部分钢琴音乐写过一些具有调式特征的旋律，将在后面可以见到。

爪哇的“加买隆”乐队给予德彪西的影响首先表现在他于1903年创作的《塔》中，它以占优势的五声音阶的旋律和以钟铃般的声音伴随着它们为特征：

① 福利(1845—1924)，法国作曲家。——译注

例 4 适当地活泼
较明亮的音响

(塔)



德彪西除运用传统的大小调音阶以外，各种五声音阶他也只用了某几种。其中之一是全音音阶，德彪西从《为钢琴而作》到以后的钢琴作品，对这种音阶用得很自由。在德彪西的成熟作品中，差不多每一小节中都渗透着诸如此类的手法，概括起来有C大调音阶全都用黑键，大、小三度共处，调性接近于持续的模糊，结合最轻快的节奏型，这样，它的音乐几乎有着无比的灵活性。他最初对音乐本质的见解，为实现他的幻梦和想象提供了迈进的条件。对于这些作用，我们得归功于他的一批作品中存在着的那些富有吸引力的、诗意的、色彩性的、美丽而首先是无与伦比的音乐。

II

1880—1901

德彪西最早阶段的一些钢琴作品，其结构形式与和声语言两个方面大多未超出传统的范畴。从“世纪末期”^① (fin-de-siècle) 巴黎艺术中所产生的一些作品，在大多数同类作品中虽有值得强调之处，但不少乐曲都还未超过优秀的沙龙音乐。其中有许多作品是美丽新颖动人的。在德彪西的《为钢琴而作》以前，他的全部钢琴音乐可能由于过分被指责为既无典型意义又不关重要，因而使得这位有决心的探索者所能得到的报偿也只是少许有暗示性的以及与现代歌曲有某些类似的东西了。在未把这些作品分别予以研究之前，有必要对德彪西早期钢琴音乐风格的来源概略地作一番追溯。其中甚至包括他某些在创作意图上已成为定型的风格，尔后在这位作曲家的钢琴艺术进入成熟时期而被他抛却了的东西。

马丁·柯普尔^② (Martin Cooper) 把德彪西早期某些有

① 指文学、艺术等方面具有十九世纪末期特征的作品。——译注

② 柯普尔(1910—)，英国音乐评论家。——译注

代表性的钢琴作品列了一个表^①：

“……《阿拉伯风格曲二首》与《佩蒂戴组曲》显示出……德彪西仍然受到当时众所爱戴的——宾加明·古达尔 (Benjamin Godard), 马斯涅 (Massenet), 圣·桑 (Saint Sains) 的影响, 尤其是格里格 (Grieg) 给德彪西的影响也表现在《贝加摩组曲》中, 德彪西从这个时期所写的作品, 大都标有日期。”

此外, 还可加上第里比斯^② (Delibes) 的名字, 他是位典雅的舞剧作曲家。德彪西于十九世纪九十年代所创作的一些其它钢琴作品在受他人影响方面确是更为广泛的。1880 年, 他是梅克夫人——柴科夫斯基密友——的家庭音乐教师, 两次到过俄国, 并曾陪同梅克夫人到意大利与瑞士作过旅行, 他再度到莫斯科拜访她的时候是在下一年。德彪西最早期的钢琴作品《波希米亚舞曲》有着柴科夫斯基式的温柔气质, 而他从鲍罗丁的歌曲中所获得的知识则反映在他的一批作品的旋律线上。穆索尔斯基的《波里斯·戈杜诺夫》初次引起他的注意 (起先无大效果) 似乎是在 1889 年, 时值“世界博览会” (Universal Exhibition) 在巴黎举行, 当时他不仅听到爪哇的音乐, 而且使他重新温故了俄国两部主要为民族乐派所推崇的协奏曲。也在 1889 年, 他旅行到拜罗伊特 (Bayreuth), 在那

① 见《从贝辽兹逝世到福列逝世期间的法国音乐》一文 (伦敦版, 1951 年)。

——原注

② 第里比斯 (1836—1891), 法国作曲家, 以舞剧音乐闻名于世。——译注