

神界的黄昏

時代演變的模型
天才歌德與不朽《浮士德》
異邦之鳥

季羨林 周一良 張芝聯
主編



遼寧大學出版社

目 录

一、 世纪末那灿烂的晚霞	1
—— 印象主义音乐	
二、 不安的灵魂孤独地燃烧	22
—— 表现主义音乐	
三、 动乱时代的思乡曲	58
—— 新古典主义音乐	
四、 荒原上寂寞的拓荒者与先知	95
—— 美国音乐中的现代因素	
五、 骚动的情感与严酷理智	120
—— 序列主义音乐	
六、 现代科技与艺术的交响	160
—— 电子音乐	
七、 后现代——没有时尚的时代	175
—— 偶然音乐及其他	
八、 结语	200

一

世纪末那灿烂的晚霞

——印象主义音乐

与纯粹的梦境和难以分析的印象相比，明确而实在的艺术只是一种褻读。

——波德莱尔

音乐是为无法表现的东西而存在的，我希望它仿佛从朦胧中来，又回到朦胧中去。

——德彪西

十九世纪末，整个欧洲社会在表面的繁荣与平静之中，正孕育着一场巨大的变革，其范围所及，几乎涉及文化思想的各个领域。在艺术方面，印象主义绘画、象征主义诗歌、印象派音乐，都已表现出对传统观念的强烈冲击。尽管这些新兴起的艺术流派还与传统艺术有着千丝万缕的联系，但仍给人们留下一一种与传统有着极大反差，甚至是离经叛道式的印象。这些艺术流派还难以归入史家们所谓的“现代派”艺术范畴之中，但它的影响与作用却不容忽视。是它们，为“现代派”艺术的出现做了充分的铺垫和

准备,在舆论、艺术观念、技巧等诸多方面开创了一种新的风气,形成了一种时尚。在毁誉参半的争论和锣鼓喧天的哄闹中,引导出人类艺术史上的又一次大变革。就像是一座桥梁,它一端连结着过去的传统,另一端却通向现代艺术的新领域。

十九世纪后半叶的法国巴黎,是名家荟萃之所,也是各种新思潮的策源地。在那里,革新与保守之争,因循守旧的学院派与标新立异的院外艺术家之争,始终未曾间断过。而开风气之先的,是绘画艺术。当时,以莫奈、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱等人为代表的一群青年艺术家集于巴黎,相互切磋画艺,探讨光与色彩间的变化,把描摹的对象转向了瞬息万变、色彩斑斓的自然景象。他们的作品,从内容、色彩、技法上都显示出一种前所未有的新的格调与韵味,所以,送往沙龙展出的作品总是落选。1874年4月15日,在巴黎市中心区摄影家纳达尔的房子里举行了这些落选作品展览,共展出了三十位艺术家的165件作品。这一天,成了近现代艺术史上一个值得纪念的日子。巴黎人向来很自负,他们自以为见多识广,是各类艺术鉴赏的行家。他们见过各国的名作,对于画什么,怎样画,说起来有根有据,条理分明。可这次展览,却引得他们十分不快。人们对着莫奈的一幅题目为《印象·日出》的作品纵声大笑,大肆讥讽。一位挑剔成性的评论家路易·利罗依当场贬这件作品为“印象主义”,这个当时颇具侮辱意味的词儿很符合人们的口味,就此流传开来。实际上,巴黎人的眼光倒是没有错,他们确实看到了这些作品中背离传统、离经叛道的倾向。传统的浪漫主义的史诗、纪念碑式的内容不见了,代替它们的是日常生活的琐事,变幻迷离的自然风光,甚至那些不堪入画的雾气腾腾的火车站、烟雨迷

蒙的轮船渡口、阳光照耀下的干草垛，也都赫然展示在人们的面前。这类作品的作者，观察事物的角度也与传统有着明显的差异，他们认为对一切自然现象都应当从光的角度进行观察，一切色彩都来源于光，十九世纪科学技术的发展和光学理论的成果成了他们立论的依据。在光和影中不断变幻的色彩、迷离恍惚的瞬间印象，成了他们追求的目标。传统的色彩观念，棕色的调子，黑色的阴影都被他们断然舍弃了。作品着意表现的是处于光波环绕下物体的氛围，题材被降低到服从绘画色调的地位；构图上追求不完整的效果，可以让画框任意切去画面。这种不断置身于大自然中，捕捉光与影的活动，甚至已打破了写生与创作的界线。实际上，绘画摆脱了文字情节，历史题材的束缚，转向充分发挥绘画语言本身价值的倾向，正表明了绘画从文学趣味转向音乐趣味的开始。这次画展的结果是：在舆论上遭到了一次诽谤；在经济上是一场灾难。两年后，在画商吕埃尔的画廊中组织了第二次画展，费加罗报上登载的评论是：“佩尔蒂埃大街是不幸的，在歌剧院失火之后，一件新的倒霉事再度降临到这个地段。”这一群艺术家被评为“完全缺乏艺术教育”。不过，这些人倒是固执己见，不屈不挠，第三次索性以印象主义名义办了画展。结果是效果更为轰动，遭到的攻击也更甚，“印象主义”成了街头巷尾、酒店咖啡馆中的笑料。自1874年至1886年间，这一派艺术家共办了八次画展，情况在逐渐好转，支持者在增多，最后一次展出时，已进入了全盛时期。现在，人们对这一画派已经没有什么争议了，即使反对之词也不再有什么意义，因为印象派画家的用色方法已被广泛采用，很少有画家再愿回到以前那种用棕色调画出明暗的老路上去，印象派第一次遭到嘲笑的画展一百周年时，法国举行了隆重

的纪念活动,由法国总统德斯坦亲自主持,表明世人已完全认可,并且由衷地赞赏了绘画艺术中的这一革新。

就在绘画艺术颇具轰动效应地进行变革时,文学诗歌领域一场同样性质的变革早已悄然而至。虽然象征主义诗歌正式竖起大旗,公开发表宣言是在1886年,印象派绘画已达全盛时期,但那一年的9月15日只不过是它的命名日。在印象派画家正冒着讥讽举办他们倒霉的第二次画展时,1876年,诗人玛拉美发表了被瓦雷里誉为“法语文学中无可争议的最精美的一首诗”——《牧神的午后》。而这首象征主义诗歌的代表作,开始创作的日期是1865年。如果追溯一下这种诗风,可以发现它在那一个世纪的中叶就已出现了。受爱伦·坡深刻影响的法国诗人波德莱尔在1857年已结集出版了他那引起巨大轰动的诗集《恶之花》。与玛拉美同时享誉诗坛的另两位象征主义诗歌代表人物是魏尔伦和阿尔蒂·兰波。象征派诗人不再像浪漫主义诗人那样去讴歌尘世的喜怒哀乐,赞美光明的未来和乐观的理想,他们认为现实世界是虚幻、痛苦的,诗歌的目的在于暗示“另一个世界”。为此,就要摆脱自然主义的描写,努力探求内心的“最高真实”。为了表达出微妙复杂的心理,就要通过象征、暗示、联想等方式,使诗歌产生出一种恍惚迷离、悲观低回的特殊情调。象征派诗作讲求炼词造句,强调诗歌的音乐性和形式美,以和谐的音韵,有时甚至晦涩的语言来创造出诗歌的独特意境。波德莱尔的《恶之花》已显示出一种新的审美意识,即对现实生活中的丑恶与痛苦,不再像浪漫主义那样,或是有意回避,或是视而不见了;他的态度是认真审视探究,带着一种深刻的仇恨和绝望的心情来描写这个充满病态的世界,正像人们曾评论过的,他以一种无瑕疵的艺术形式,反映

了一个充满瑕疵的世界。玛拉美更进一步主张诗歌要表现梦幻,从而创造出人世所没有的“纯粹的美”。他最心爱的意象是“l'azue”,即蓝天,他的蓝天纯净而悠远,如梦如幻,充满神秘感。他曾说过:“凡是神圣的东西而想维持其神圣的话,就得把自己包围在神秘之中。”为了使诗歌具有神秘感,就要用暗示的手法,即大量使用象征。魏尔伦在其《诗的艺术》中,力主诗歌要有音乐性,“永远要的是音乐”,要把诗歌从理性主义中解放出来,于若明若暗的微妙之中,表现事物。“最可贵的是令人半醉的诗歌,模糊和明晰在诗中互相结合。”阿瑟·兰波的《彩色十四行诗》更是别开生面,给声音染上色彩,又使色彩带上声音。这种色与音的转换,视觉听觉的沟通,成了象征主义诗歌的一大特点。可以说,象征主义诗歌是在语言的象征性、力求与音乐沟通方面、朦胧的意境与精致的形式上,显示了与传统迥然不同的新特征。

在十九世纪末期,玛拉美不仅是象征主义诗歌的领袖,而且是当时欧洲文坛艺坛上的中心人物。经常参加玛拉美家中星期二晚会的,不仅有法国和外国的诗人、作家,还有印象派画家和音乐家。纪德、拉福格、瓦雷里、克洛代尔、普鲁斯特、王尔德、叶芝、马奈、德加、德彪西等光辉的名字都曾列入这个中学教师的座上客的名单。其中许多青年人都深受玛拉美的影响和熏陶,正是比玛拉美年轻二十岁的德彪西,使象征派诗歌的代表作《牧神的午后》又成了印象派音乐的代表作。

印象派音乐是在印象主义绘画和象征主义诗歌的直接影响下发展起来的。绘画艺术已发现了一个更能激发美感而又极富魅力的境界,它捕捉到了远比探索人类内心矛盾冲突更为诱人的瞬息万变的光与影交相辉映的景色;象征主义

诗歌则用暗示与象征的方法,以极为精致的形式抒发了对“另一世界”的模糊而热切的向往。它们对浪漫主义热衷的史诗,传奇题材的厌弃,对其近于浮夸的庞大形式的排斥,对一泄无余的情感洪流和故作深沉的对人生意义的思索的反感,导致了新的美学原则的建立,绘画与诗歌都力求与音乐沟通,达到音乐所能创造的氛围,当然,就这一点来说,音乐本身能比它们做得更好,也的确更为令人信服地表达出了光与影的流动变幻与朦胧的诗意。

印象主义这一词汇用于界定一种音乐风格,其情况和印象主义绘画一样,最初都是带着一种贬意。它首次用于音乐中是在1887年,巴黎音乐院的教授们在青年音乐家德彪西提交的交响组曲《春天》所作的报告中提及。“希望他一定要警惕这种模糊的印象主义,因为这是艺术真实的最危险的敌人。”到了1894年,风气已变,这一词已具有了褒义,评论家对德彪西在布鲁塞尔首演的《弦乐四重奏》加以赞扬时,用了“印象主义”一词。德彪西本人对这一词倒是很不以为然,他曾尖刻地讥讽道:“某些白痴所谓的印象主义,是一个完全用错了的词,特别是被评论家用错了词。”德彪西本人的意见也许是对的,因为这一词汇确实不能概括这一流派音乐家的所有特点,而且,这类音乐家作品与绘画、诗歌尚有很多差异。但是,音乐评论中久已习惯借用文学艺术风格特称的作法,还是使大多数人宁愿去接受这一显然与实际不尽一致的类比。目前国际音乐学界对德彪西等人的音乐风格在归类上尚有分歧,有人称之为“印象—象征主义”,有人称之为“象征主义”,但都不如印象主义一词这么普及,因为它似乎表达了大多数人对这一类音乐作品的总体感受。

克罗德—阿希尔·德彪西1862年出生于法国巴黎附近

的圣·日耳曼—让—莱耶，父亲在那里开了一家陶瓷店，终日忙于生意，无暇过问家事。幼年的德彪西沉默寡言、温和文静，又有点儿孤僻，是他的姑母承担了他监护人的职责，教他文学和音乐。11岁时，他考入巴黎音乐学院，曾先后师事马蒙泰尔、拉维尼亚克、迪朗；18岁时转入吉罗的作曲班，开始音乐创作活动。由于他父亲店铺倒闭，他从14岁起就不得不一面学习，一面教授钢琴，以维持生计。在1880、1881两年的暑假期间，他受聘为柴可夫斯基的赞助人，著名的娜杰日达·冯·梅克夫人家的音乐教师，工作是教她的孩子们弹琴，晚上为她和她的客人们演奏钢琴，并曾伴随女主人游览了意大利和奥地利。这次机会，使他接触到俄罗斯音乐，对他影响最深的作曲家是穆索尔斯基。1884年，他以作品《浪子》获法国罗马奖学金，次年赴罗马进修。但在罗马的两年多时光，他过的并不愉快，那里的学业使他感到厌烦，他每年要提交一部作品给巴黎的当局，以便让他们判断他学业进步的程度，而他对当局的判断又颇有些怀疑。此外，他思念巴黎，那里的林荫道和咖啡馆是他生活中不可分割的一部分。所以，没等他完成在罗马法兰西学院的学业，就于1887年返回了巴黎，结束了他视为“流放”的生活。他呈交的两部作品均未获得巴黎音乐院教授们的好评，对头一部作品中有这样的评语：“目前，德彪西先生似乎正在为要极力写出稀奇古怪，难于理解却又不能演奏的音乐而大为苦恼。”另一部为丹特·罗赛蒂的诗篇谱写的独唱、合唱与管弦乐队作品《被选上的姑娘》则被斥为有印象主义倾向。

对巴黎音乐院教授们的评论，他似乎并不在意，因为回到巴黎后，吸引他的东西太多了，况且，对学院的陈旧戒律，他也并无好感。首先吸引他的是瓦格纳的音乐，这是他在罗

马时，就已悉心研究的课题，瓦格纳的和声用法和对乐队音色方面的讲究，曾使他深受启发；但对瓦格纳乐剧的题材，音乐的浮夸与庞杂他又颇不以为然。他曾两次专程去拜罗伊特聆听瓦格纳的乐剧，后来的看法却有了改变，他的拉丁气质很难与条顿民族的爱好合拍。在他的音乐评论文章中，直截了当地对瓦格纳那种“正步前进、头戴钢盔的音乐”表示了轻蔑。他性格内向，很少谈论自己的音乐，也并不认为自己是个伟人，但他实在无法忍受瓦格纳的妄自尊大，喇叭的强音……特里斯坦野蛮的嚎叫……佛旦毫无人性的夸张……吵吵嚷嚷的音乐不停地喊着“我是最最伟大的作曲家，”但他对瓦格纳的评价总算还是公正的，“如果瓦格纳多一点人情味，那他真是了不起的。”

在巴黎世界博览会上，他听到了爪哇佳美兰乐队的演奏，这激起了他对东方音乐的兴趣。像当时的画家、诗人一样，日本、东亚的艺术总是给他们带来新鲜的感受与启迪。东方民族的音阶，就像那古老的教会音阶一样，曾以一种新的韵味出现在他以后的作品中。

这一时期，他频繁地出现在那些激进的艺术家们聚会的沙龙中，在诗人玛拉美家中那著名的“星期二聚会”上，他结识了许多文艺界的名人，包括印象派画家和象征派诗人。在这种气氛的影响下，他逐步形成了自己的美学观念和艺术思想，产生了一系列印象主义风格的作品。德彪西敬佩这些人的才智，同时也急于提高自己的文学艺术修养，他一有空就读书，甚至读辞典，“辞典中的派生词和定义比我所知道的任何其它书籍都含有更多的诗意、哲理与历史。”

就像他掌握了音调之间的细微差别一样，他也掌握了语义之间的细微差别，并发觉自己的写作技巧并不下于作曲，



德彪西

于是,就有了一系列的音乐评论文章。他为《蓝色评论》、《音乐评论》、《法国水星》、《里昂音乐评论》等报刊写作的文章都颇有见地,而且他发觉,这比他没有耐心去教的钢琴课有意

思得多，收入也更多。

从1907年开始，德彪西开始在欧洲各地旅行，指挥演出他的歌剧和其他作品。他的作品得到了承认，演出时反应强烈，但他并不像个凯旋的英雄那样洋洋自得，向观众招手致意；他不追求声誉，甚至设法回避，他的歌剧《佩利亚与梅丽桑德》在伦敦首演时，观众热切地希望一睹作曲家的风采，足足等了一刻钟，最后只得失望地离去，他们不知道，这时候作曲家正躲在旅馆中读书呢。对于贫困，他抱着一种恬淡、听天由命的态度；对交易、版税、合同之类，他一窍不通，而且避免和商人来往。也许，他始终都生活在一个精神的世界里，因而鄙视物质上的追求，更耻于“像个报童在大街上叫卖报纸”那样，去宣扬自己的音乐作品。

他生命的最后几年，是在可怕的病痛与磨难中渡过的，他患的是直肠癌，动了两次手术也无济于事，这使他的作品大为减少。而这种拖延时日的病痛又遭逢到第一次世界大战和德国军队的入侵，因此显得更为凄惨。但他从未放弃对祖国的希望，“德国人可以涂炭法国的生灵，但是扼杀不了法国人的思想。”他决定写6首不同乐器及各种组合的奏鸣曲，以体现他对法国文化传统的热爱，但仅仅完成了一半。

1918年3月25日，德彪西病逝于德国人轰炸巴黎的炮声中，当送葬的行列通过荒凉的街道时，这座他十分热爱的城市正硝烟弥漫、弹片横飞。有一次，他的一个朋友告诉他，说他将作为现代音乐的创始人而载入史册，他回答说：“我倒愿意作为法兰西的一个音乐家而受到世人的追忆。”

真正树立了德彪西印象派音乐大师地位的管弦乐作品，是他根据玛拉美的诗歌《牧神的午后》所谱写的同名前奏曲。这首创作于1892—1894年间的乐曲，集中体现了印象

派音乐的审美观念和新颖的管弦乐手法。德彪西原来准备为玛拉美原诗的朗诵配上三段乐曲,但后来只写出了一段前奏曲,借用原诗的名字作标题。在首演时节目单上写明,这音乐是“对马拉美的优美诗篇所作的非常自由的解释,始终同诗联系在一起。”玛拉美本人在听过这首作品之后,曾表示“这首乐曲发挥了我的诗的感情,它记录的景象比色彩所能做到的还要生动得多。”当这部作品于1894年12月22日首演时,成了法国新音乐史上相当重要的一件大事。主持这次演出的法国民族音乐协会,一反当时新作品只在小范围内试奏的惯例,接连两天在达库尔大厅公演。这两次演出都获得很大成功,每次都被要求重奏一遍。

马拉美的《牧神的午后》是一首集暗示、梦幻、象征之大成的诗作,自1865年开始创作,直到11年后的1876年才发表。全诗用牧神自问自答、抒情独白的形式写成。诗中主人公牧神出自古罗马神话,是个半羊半人的农牧之神,居住在山野之间,生性放荡。诗中写牧神在意大利南方西西里岛上一个炎热夏日午后的梦一般的经历,他在暑气中昏昏欲睡,在睡意朦胧中突然听到了珍珠飞溅般的水声,而且看见了水仙女们戏水的景象。可这究竟是梦是醒,是真实的体验,还是虚妄的心愿?他自己却弄不清。虽然觉得一切都清清楚楚,但空气中却睡意丛生,所以仍然留下了一堆疑问。德彪西的音乐就像是这首诗作的一个精巧的译本,一开始便制造出玛拉美诗中那种迷离恍惚的气氛,乐曲的主题由长笛轻轻地奏出,半音阶的滑动带着一种孤单、游移的意味,甜美而富于表情。这又像是对牧神笛声的模仿,满含冥想,又带着些慵懒和倦意。乐句末尾木管乐器精致的不协和和弦,竖琴像闪光的水声般的滑奏,法国号的轻柔呼唤,把人们带入一个

阳光照耀下，飘着夏日浓郁芳香的林间草地，仿佛看到迷惘的牧神正躺在那里，凝望着无际的天穹和迷朦着雾气的水流，作着他的白日梦。这个主题屡次反复，不断变换着色彩，由于乐曲本身为诗的意境所制约，所以主题并没有做真正的交响性的发展。乐曲中段情绪稍为活跃，新的主题由木管乐器、小提琴独奏交替奏出，像是一组变奏，但很快乐曲又回复到原来的形貌和速度，只是中段的一个动机加进来，与主题进行着对位式的结合，构成了三段体式的结构。乐曲没有任何戏剧性的冲突与明显的高潮，进行得从容不迫。乐曲的尾声中，主题的片断又出现在加强音器的圆号和小提琴上，仿佛是牧神零乱、飘忽的记忆，正在炎夏午后的宁静而又慵倦的气氛中消逝。

作为印象派音乐经典之作《牧神的午后》前奏曲，以它鲜明而独特的色彩，开创出一种新的风格。虽然，它与传统的联系并非无迹可寻，但那些似断非断的痕迹，已被乐曲新颖的手法和独特的韵味掩盖了。从整体轮廓上，虽然还可以分辨出乐曲仍具有三段体结构的形式，但段落之间并不整齐划一，显得比较自由；中间部分也并不是对比性很强的乐段。它的主题旋律，在乐曲中曾多次反复出现，但并没有进行交响性的发展，偏重的是色彩的转换和气氛的渲染。它每次重现又都带着些微变化，有时是在加强音器的弦乐器的切分音和弦上出现；有时又加上些衬腔或装饰上一些木管乐器飘然而至的插句，整体上呈现出一种光与影变幻闪烁的鲜明效果。在和声与调式上，它与传统的联系就更为淡薄，其不协和和弦的大量使用，主要是为了气氛与色彩，基本上并不大顾及功能和声的那些规则。虽然，乐谱上记着E大调为调号，但调性范围已大为扩展，超出了大小调式的限制。乐队

虽然是那种大型编制,但极少用全奏,全然没有后期浪漫派乐队那种喧嚣、浑浊、简直有点失控似的巨大音响,更多的是用单独、分离开的音响与音色效果,听起来相当细致清澈。在乐器使用上,明确地显示出法兰西民族对木管乐器的偏爱,其中尤以三支长笛的使用最具特色,那暗淡、忧郁又有些冥想性质的中低音区音色,与乐曲要表现的内容十分契合。铜管乐器和打击乐器被削减到最低的限度,铜管只用了四支圆号,打击乐器几乎没有使用。可以说,这一首篇幅不大的管弦乐作品,却拥有了印象派音乐所特有的十分丰富的手法:旋律的线条,和声与调式的运用,透明的配器,以及由此产生的色彩变化,这一切都是一种全新的感觉。

德彪西成熟时期的器乐创作除《牧神的午后》外,还有三部很为人注意的管弦乐作品,一是创作于1897年至1899年的交响音画《夜曲三章》;二是1905年完成的三幅交响素描《海》;三是1909年写成的交响三部曲《意象集》。作为印象派音乐的重要文献之一的《夜曲三章》,由“云”、“节日”、“海妖”组成,可以说是极具印象派画风的一组音画。德彪西为这一作品写过一段文字说明:“这里,《夜曲》的名称具有全面的,特别是装饰性的含义。因此,它不同于一般所说的‘夜曲’形式,而是指夜曲一词所概括的各种不同印象和特殊的光的感觉。‘云’描绘天空的不变景象,云缓慢而庄严地漂浮其间,最后融化成灰中带白的茫茫一片。‘节日’带给我们一种在突然迸发出阵阵闪光的气氛下震动的舞蹈节奏。这里还有行列(一种光彩夺目的幻影)的一段穿插,这行列穿过节日的场面,并逐渐与之融合在一起。但是背景始终保持不变:这就是节日,就是音乐同在有秩序的节奏中闪光的灰尘的混合。‘海妖’描写大海及其无限多样的节奏,现在,在那

被月亮染成银色的波浪中,传来了海妖游过时发出的笑声和神秘的歌唱。”

交响素描《海》是德彪西最大型的一部交响音乐作品,表现的是海的印象所唤起的意念。这部作品呈现出更为复杂、丰富而精细的色彩变化,形象更为明亮而具体,大自然的雄浑与浩瀚以一种势不可挡的气概笼罩着整部作品。它也由三首乐曲组成,第一首,《海上一从黎明到正午》,由两个基本段落组成。附有引子和尾声,但它与传统的奏鸣曲形式不同,这两段音乐采用了不同调性,但没有发展与再现部分。引子部分的音乐,由于旋律与伴奏声部中使用了四度、五度的不同层次、不同声部的进行,创造出一种精致的色彩效果,描绘出黎明前的大海在神秘的寂静中正缓慢地波动。乐曲第一段描绘出旭日初升的明朗气氛,木管乐器舒展的乐句和法国号的应答,像是由暗转明的光与影的变化,弦乐器向上的推进,如同活跃起来的大海正在拍溅着浪花。第二段音乐在渐趋强烈的节奏律动和速度中,越来越响亮地唱出了对大海的颂歌。尾声部分,使用了前面乐曲中的一些材料,以最耀眼的色彩结束了对于海的第一幅素描。在此之前,音乐的经典中,还没有谁能把大海的色彩变化,波浪的涌动,清澈可见的深度和令人崇敬的浩瀚与神秘,表现得如此令人佩服。

第二首,《浪的游戏》。如果说,第一幅素描表现的是大海的雄浑、浩瀚和神秘感,那么,第二幅则呈现出大海的另一种性格,即它那欢腾、喜悦、令人着迷的一面;乐曲中轻快典雅的乐句,在色彩斑斓的和声簇拥下,就像波涛的拍溅和浪花的起舞;不断变换的色彩,给人留下海浪的泡沫和水珠在阳光的照耀下光芒闪烁的鲜明印象。这首波光跃动的海之舞,大体上可以看出三段体结构的轮廓。

第三首,《风与海的对话》,是这部作品中最具画面性,把标题内容展示得最完美的一首。音乐表现出的那种无限宽广的空间感、风的呼号和浪的狂啸,立刻把聆听者带入既真且幻,威严壮观的境界中去。乐曲结构接近于回旋曲,但前两段音乐中的几个主题的动机也不时在乐曲中出现,形成了整部作品的内在统一感。

德彪西创作生涯的最后十年中,其器乐创作中极为人们所重视的是交响三部曲《意象集》。它的演出和出版,在当时曾遭到非难,掀起不小的波澜。他以“意象”为标题的作品共有三套,前两套是钢琴作品,每套收三首小曲,各有标题。所谓的“意象”,是在音乐中描绘大自然的景色或风俗性画面。其第三套《意象集》包括三首管弦乐作品,因创作时间不同,风格上有较大的差异,竟很少同台演出。最为著名的是其中的第二首《伊比利亚》,古希腊人曾把西班牙称为“伊比利亚”,德彪西以此为标题,即旨在描绘他对西班牙的印象。实际上,德彪西除了曾在西班牙边境城市圣·赛巴斯提安停留过一个下午外,从未到过这个国家,但是西班牙在他心目中却十分重要,就像比捷一样,对他说来,西班牙代表了一个未知的、让每一个艺术家都心驰神往的梦一般的国度。在巴黎,他曾结识了许多聚集在那里的著名西班牙音乐家,同他们中的好多人有着很深的友谊,因之,对西班牙音乐的风格特点十分熟悉。所以,《伊比利亚》可以说是他眼中所曾浮光掠影般见过的西班牙和他心中不断踊动着的、遍布歌舞的西班牙的奇妙结合。也正是通过这首乐曲,德彪西得以和稍早于他的圣桑、比捷、拉罗、夏布里埃及稍晚于他的拉威尔一样,被列入到曾从西班牙汲取灵感的法国作家行列之中了。那些通过德彪西早期作品而了解他的人,立刻会在这部作品