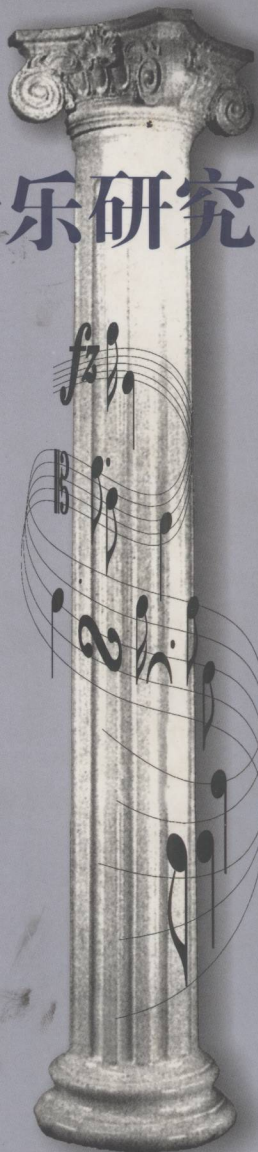


QIU YIN XIANG ZHU YI YIN YUE YAN JIU

欧洲

印象主义音乐研究

赵京封 著
海南出版社



前言

由于音乐作品其构成材料介质的特殊性及其信息传递的“非具象性”等特征;关于音乐艺术鉴赏方面的文论资料,大多是借助于文学表述与实际音响相结合的方式;注重于它的普及性、公众性和通俗性等特点;通过文字“解析”和大量的“类比”、“象征”“描述”和“引导”,以达到对音乐这门“抽象”艺术的入门及其美育目的,并以此构成了音乐鉴赏理论的基本功能。由于这类文论资料有着较强的读者范围的指定性,如作为一般公众群体其音乐素养、文化积淀、人文情操的一种普及和提高手段或音乐系科中非作曲理论专业学生的辅助课程等,其目的在于对音乐作品内容“表层”性的揭示,大多像史书一样在一定的历史背景上作文学描述样式的赏析,不太涉及作品的构成技术;也就较少分门别类作专题性的论述或技术方面的深层分析、研究。因而,从某种角度看,现有的音乐鉴赏理论对具体音乐作品的认知较为浅显;注重知识性的了解和对音响信息尽可能准确的“描述”;感性大于理性;具有缺乏故意的深入和回避专业分析等特征。

然而,对艺术作品全方位的把握和认知不可能脱离对其构成技术方面的深层剖析,即使是常规意义上的艺术欣赏也必需以相应的技术分析为前提,如果仅仅以“这是什么,那是什么”图解式解说的方法来认识艺术作品,其结果难免会失之肤浅。随着人们知识水平的不断提升及其结构、范围的进一步扩大和完善,常识性、普及性的音乐鉴赏理论应该逐步与专业化的作品分析理论相结合,这是本书立论的一个基本出发点。

《欧洲印象主义音乐欣赏与研究》一书共分十二个大的部分,前四部分分别对印象主义音乐所处的时代背景;与其它印象主义艺术之间的内在关联;印象主义音乐、绘画;象征主义文学、诗歌以及代表性艺术家予以分门别类的分析和介绍,后边八个部分则是对印象主义音乐作品的欣赏指导及其技术研究。全书以对欧洲印象主义音乐美学主旨的介绍为起点;以对具体音乐作品内容的“表层”欣赏并注入对其的结构分析和创作技术方面的研究为主线;在音乐鉴赏理论所应该具有的基本功能的基础上,通过对众多有代表性作曲家的生平、创作特征、人文个性和艺术风格的剖析及其在历史背景下的纵横比较,将音乐鉴赏与作品分析相互融合,来达到对欧洲印象主义音乐其基本构成要素更深一层的认知效果和扩大读者群的目的。本书的编著同时还引入了教材式的写法和相关内容,通过对近三百个谱例、数百个作品的分析、讲解,不仅可以使非专业人士了解欧洲印象主义音乐的源本始末,而且,也可以作为音乐专业学生相关课程的教材使用,以此来达到本书的学术价值和实用价值。

关于印象主义音乐欣赏方面的文论资料目前已经达到了一个较为成熟的水平,对具体作品的介绍、赏析以及在对作品的技术分析等方面可谓是大同小异,殊途同归,因而,本书中有些段落引用于一些相关书刊资料,与编写者本人的一些看法相互集成,并融入了自己的诸多观点,以此来达到使音乐鉴赏与作品分析相互结合以及将印象主义音乐流派的方方面面作专题性、合成性论述的成书目的。

目 录

前言	(1)
绪言	(1)
第一章 印象主义绘画与象征主义诗歌	(3)
第二章 印象主义音乐	(8)
第三章 德彪西与印象主义音乐	(11)
第四章 其它印象主义作曲家及其音乐作品	(16)
一、莫里斯·拉威尔	(16)
二、保罗·杜卡	(20)
三、奥托里诺·雷斯庇基	(21)
四、马尼埃尔·德·法雅	(23)
五、弗雷德里克·德留斯	(24)
第五章 德彪西管弦乐作品赏析与研究	(26)
一、前奏曲《牧神午后》	(26)
二、管弦乐曲《大海》——交响素描三首	(35)
三、管弦乐《夜曲》	(48)
四、交响三部曲《意象集》	(59)
五、交响组曲《春》	(77)
第六章 德彪西其它管弦乐作品	(81)
一、舞剧音乐《游戏》	(81)
二、舞剧音乐《玩具盒》	(83)
第七章 德彪西的钢琴作品赏析与研究	(85)
一、钢琴曲集《前奏曲》	(85)
《前奏曲》之第一集	(86)

《前奏曲》之第二集	(97)
二、钢琴组曲《贝加摩组曲》	(105)
三、《贝加摩组曲》之第三首《月光》	(106)
四、钢琴曲《版画集》	(109)
第一首《塔》	(110)
第二首《格拉那达之夜》	(114)
第三首《雨中花园》	(118)
五、钢琴曲《意象集》	(121)
第一册之第一首《水中倒影》	(121)
第二册之第三首《金鱼》	(125)
六、钢琴组曲《儿童园地》	(129)
第一首《练习曲博士》	(129)
第二首《象的催眠曲》	(131)
第三首《洋娃娃的小夜曲》	(133)
第四首《雪花飞舞》	(134)
第五首《牧童》	(136)
第六首《黑人木偶的步态舞》	(138)
 第八章 歌剧《佩利亚斯与梅而桑德》	(140)
第一幕	(141)
第二幕	(141)
第三幕	(142)
第四幕	(142)
 第九章 德彪西钢琴作品技法研究	(144)
一、调式手法	(144)
1、全音阶调式	(144)
2、五声音阶调式与中古音阶调式	(145)
3、双音阶与多音阶调式的复合	(147)
二、调性手法	(150)
1、持续音调性明确法	(151)
2、多调性“迹象”	(151)
3、“旋律调性”转调法	(153)
三、和声手法	(154)
1、平行和声	(155)
2、和弦结构	(157)
3、对置性与并置性和声进行	(164)

4、功能性和声进行	(168)
四、旋律手法	(169)
1、线型如歌性旋律样式	(170)
2、以音阶性音调构成的旋律样式	(170)
3、以和声的附属性声部构成的旋律样式	(171)
4、音型化与和弦分解式的旋律样式	(172)
五、其它	(172)
第十章 拉威尔管弦乐作品赏析与研究	(174)
一、管弦乐《为悼念一位夭折的公主而写的帕凡舞曲》	(174)
二、管弦乐《波莱罗舞曲》	(176)
三、管弦乐组曲《鹅妈妈》	(179)
第一首 森林中睡美人的帕凡舞曲	(179)
第二首 小拇指普歌	(180)
第三首 丑姑娘、小绿蛇和瓷偶女皇	(182)
第四首 美女与野兽的对话	(183)
第五首 仙境般的花园	(184)
四、《达夫尼与克洛埃》第二组曲	(185)
第一首 黎明	(186)
第二首 哑剧	(190)
第三首 群舞	(194)
五、管弦乐《西班牙狂想曲》	(196)
六、音乐会狂想曲《茨冈》	(206)
七、管弦乐舞蹈诗《圆舞曲》	(208)
八、《G大调钢琴协奏曲》	(212)
九、管弦乐组曲《库泊兰之墓》	(220)
第十一章 拉威尔钢琴作品赏析与研究	(227)
一、钢琴曲《水的嬉戏》	(227)
二、钢琴组曲《镜》	(229)
第一首《夜间飞蛾》	(229)
第二首《忧郁鸟》	(231)
第三首《海上小舟》	(232)
第四首《丑角的晨歌》	(232)
第五首《钟之谷》	(234)
第十二章 其它印象主义音乐作品赏析	(236)
一、杜卡——交响诗《小巫师》	(236)

二、交响诗《罗马三部曲》之《罗马的喷泉》	(238)
三、交响诗《罗马三部曲》之《罗马的松树》	(242)
四、交响诗《罗马三部曲》之《罗马的节日》	(246)
五、《魔法师之恋》	(251)
六、钢琴与乐队曲《西班牙花园之夜》	(256)
七、选自《三角帽》的三首舞曲	(260)

绪 言

十九世纪末至二十世纪初期,欧洲的文化、科学、艺术领域,已被接受、并延续了多年的种种概念和定律受到了方方面面的挑战,左右并影响社会生存、发展的理论物理学在隐含着巨大危机的状态下几乎达到“极致”。海王星的发现显示出牛顿力学无比强大的理论威力,电磁学与力学的统一使物理学显示出一种形式上的完整,并被誉为“一座庄严雄伟的建筑体系和动人心弦的美丽的庙堂”。在人们的心目中,古典物理学已经达到了近乎完美的程度。德国著名的物理学家普朗克的老师曾对他说:“年轻人,物理学是一门已经完成了的科学,不会再有多大的发展了,将一生献给这门学科,太可惜了。”然而,物理学家爱因斯坦的相对论重新估价时间与空间的概念,否定了绝对时间与绝对空间的存在,认为两者之间呈相互依赖的关系以及物质与能量并非属于截然分离的两个范畴。这种与传统不相一致的观点深深地触动了当时占统治地位的经典物理学说。

社会政治思想方面,由于卡尔·马克思的《资本论》(1867)、查尔斯·达尔文的《人类起源》(1871)、克拉克·麦克斯韦的《电学和磁学论》(1873)和弗里德里希·尼采的《悲剧的诞生》(1872)等名著的问世,尤其是马克思的历史唯物主义和辩证唯物主义思想与达尔文进化论的传播,在知识界引起广泛而深刻的思想动荡。与此同时,唯心主义、基督教神学也相当活跃,受机械论影响的功利主义和实证主义也有着自己的市场。此外,精神分析家弗洛伊德断定人的思想与行为是由下意识的幻想与梦指引的观点;人类学家弗雷泽关于西方文化的习俗与所谓原始社会的习俗相似性的看法;以及形形色色的唯理主义、反理性主义哲学体系对人类思维、观念的影响等等,进一步动摇了人们心目中早已构筑成形的传统基石,使得人们在各种新理念的冲击下,开始寻求解决理论问题的新视角和新的方法论,并对自身的行为方式予以重新审定[1]。

在这样的社会背景下产生出来的艺术形态及其理念不可避免地具有着一定的双重性,它们具有与传统风格相联系的一面和追求标新立异革新的另一面。如在文学中出现的“自然主义”思潮和某些“颓废”的迹象即是一例说明,自然主义的作家主张以聚精会神和精致严密的客观态度来摄取事物的真面目,其代表人物为法国的左拉、福楼拜、龚古尔兄弟。而所谓“颓废迹象”,则是指在这样一种复杂背景下所发生的文艺传统的颓败和没落现象,文艺复兴以来确立的关于文艺作品的基本风格以及用艺术的想象来真实地反映自然的信念,受到否定和质疑,这给艺术创作无可置疑的带来了自由和创新的动力,但同时也带来了一定的损失,文艺创作由此丧失了对人的真正形象的理性肯定。

印象主义、新印象主义、后印象主义绘画也是这样一些具有双重性的艺术思潮和流派。它们从不同的方面以新的视角真实地、科学地描绘客观世界(包括光和空气、氛围),描绘艺术家身边的现实,表达自己的感性和理性认识。当然在这些新的潮流中,也不可避免地会有“颓废”的成分,即在创作中舍弃崇高的理想。但同时它们开辟了绘画语言的新天地,用新的技巧展示了客观世界和人们主观精神世界的丰富性;拓展了人们的审美领域;为艺术家发挥个性提供了新的可能。这些新思潮和新流派本身是艺术领域中的革命,同时也孕育了二十世纪其它艺术领域更为激烈的、难以自我控制的变革[1]。

这一时期是启动人类艺术发展史大棱角转折的初始端。诸多眼花缭乱、旗帜各异的艺术流派

和艺术家在不甘囿于传统表现观念的趋动下,在以后的二、三十年中,相继“倒戈”,纷纷摆脱飘摇在传统边缘的种种困惑和约束,在突破、探索和不断的翻新中顺应历史潮流,创造出一个缤纷多彩的多元化局面。至此,绘画的空间概念和形式的概念以及音乐中的调性概念被相继推倒重来,印象主义绘画在仍然遵循文艺复兴时期的光学投影体系基础上,将以往按几何学构成的绘画空间引入解体的第一阶段,从而达到修正几何学原则的目的。音乐则力求以打破传统的调性体系为突破点,以此为体系重建的切入口……。凡此种种,正如保罗·亨利·朗格所言:“一场巨大的变革震撼了十九世纪末叶,这是知识的、社会的、道德的和艺术的变革,矛头直接指向浪漫主义教义[2]。”由此,浪漫主义艺术对“神”的顶礼膜拜和歌颂英雄、崇尚个人情感的“写真性”以及史诗性的宏篇巨制被人人都需要自己去理解、面对、有着独特个性的未知世界所代替,人们开始对固有的法则、规范予以反思,怀疑、审视一切具有延续性意义的技术、风格和艺术理念,并着手进行改变与创新,这种情况促使人类的艺术创造力获得了空前的高涨与发展,形成了承前启后、变异更新、打破“量变”积累这一历史时期的典型特征。

正如上文所讲,形成人类艺术历史转折和发展的动因往往取决于诸多背景性因素的交互影响(例如社会人文、哲学思潮、自然科学、多学科之间的融会贯通等)以及艺术自身内在的发展规律。这其中,人本主义美学对世纪之交人类艺术的变迁和发展具有重要的影响作用。人本主义思潮在西方源远流长,现代意大利美学家克罗齐首创表现主义美学的核心概念是“直觉”论。在他看来,直觉是概念的基础,直觉创造出来的意象,可以用来表现人的主观情感,赋予无形式的自然感受以形式,将直觉与表现相互等同,既抒情性的表现,是艺术的代名词。克罗齐的这一看似深奥的理论对人类艺术的影响是非常直接的,正像吉尔伯特和库恩在《美学史》中所说:“在十九世纪到二十世纪的交替时期,以及此后至少的二十五年中,克罗齐关于艺术是抒情的直觉的理论,在美学界居统治地位。”按此理论,世间万物对性情不同、爱好各异、风格迥然的艺术家当然表现出不尽相同的形象和感觉,据此,艺术家们都以其个人经历,心理习性、技术风格、价值观念等去直接理解世界、反映世界,从而创造出统一在克罗齐所述原则之下的艺术作品。于是,现代艺术便呈现出五光十色、千差万别的状态。毕加索在《镜子前的少女》一画中,通过对人物的正面和侧面、着衣和赤裸的身躯和如同X光线显示出的透明和不透明部分,创作了艺术家直觉的形象。而马约尔的雕塑则不同于罗丹,他的作品表现出的特征是丰满的女性形态和古典而宁静的意境。类似的范例多不胜数。

在这样一个历史背景下,十九世纪末,巴黎萌生了一种新的音乐风格,即:印象主义音乐,这个新颖的音乐流派使得巴黎瞩目于欧洲甚至对世界音乐的发展都起到了重要的影响作用,实现了音乐史从晚期浪漫主义向二十世纪现代音乐的过渡。

第一章 印象主义绘画与象征主义诗歌

世纪之交,法国巴黎孕育了一个独辟蹊径的画派。法国画家莫奈(Claude Monet 1840—1926)的风景画《印象·日出》是这个画派艺术的典范代表作,评论家勒鲁瓦在《喧哗》周刊上发表一篇嘲笑文章,将莫奈和其他参加展出的画家称为“印象主义者”。作为一种回应,1877年,以莫奈、德加(Edgar Degas 1834~1917)、西斯莱(Sisley)和雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir 1841~1919)为代表的这一艺术家群体,以挑战的姿态,用了“印象主义者”这一名称来举办画展,“印象主义”这一带有偶然性和贬义性的称谓至此产生并沿用下来。

印象主义(Impression)在十九世纪六十年代到七十年代以创新的姿态登上法国画坛,其锋芒是反对传统的古典画派和沉缅在中世纪骑士文学而陷入矫揉造作的浪漫主义。印象主义吸收了柯罗、巴比松画派以及库尔贝写实主义的营养,在十九世纪现代科学技术(尤其是光学理论和实践)的启发下,注重在绘画中对外光的研究和表现。由于便携管装颜料的发明,印象主义画家提倡户外写生,他们热衷于阳光下瞬息万变的光色变化和对大自然的直接感受,关注画面的视觉效果,不再强调绘画的文学性和思想性,从而摒弃了从十六世纪以来变化甚微的褐色调子,并根据画家自己眼睛的观察和直接感受,去表现微妙的色彩变化。在这方面印象主义画家还从荷兰小画派、西班牙画家委拉斯贵支、英国画家特纳和康斯太勃尔等人那里接受了有益的经验。从印象主义开始,欧洲的画家们试图使绘画摆脱文学的影响,开始更多地注意绘画语言本身的表现作用和人的感官色彩。

印象主义画派大致存在着两种类型的画家群,一是以德加为代表,一是以莫奈为代表,有的画家介于两种类型之间。这群富有探索和创新精神的青年人早在六十年代,就对保守的官方沙龙对青年画家创新精神的压制深感不满,他们以库尔贝当年反对官方艺术的斗争精神为榜样,团结在受到官方沙龙冷淡的、富有探新勇气的莫奈的周围,形成了一个与官方沙龙相对立的集团。这些画家不定期地在巴黎的盖尔波瓦餐馆和新雅典餐馆;以及在巴齐耶与雷诺阿的共同画室会晤,并到塞纳河畔直接对景写生。经常参加聚会的画家有莫奈、雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir 1841—1919)、毕沙罗(Camille Pissarro 1830—1903)、巴齐耶、塞尚(Paul Cézanne 1839—1906)等,评论家有杜瑞和利维拉,资助这个聚会的有画商杜朗·鲁耶。

1874年4月,这群青年画家在巴黎卡普辛大街借用摄影师那达尔的工作室举办展览,他们自称为“无名的画家、雕塑家和版画家协会”。参加展出的有莫奈、雷诺阿、毕沙罗、西斯莱、德加、塞尚、莫里索、基约曼等人。在展品中莫奈的油画《印象·日出》的标题被保守的记者路易·勒鲁瓦在文章中借用作为嘲讽,称这次展览是“印象主义画家的展览会”,“印象主义”由此而得名。印象主义画展从1874年到1886年共举行了八次,分别在1874、1876、1877、1879、1880、1881、1882和1886年。除了第一、第四和第八次外,均使用“印象主义”一词作为展览名称。

印象主义画派是一个松散的艺术社团,这个社团没有明确的纲领。艺术家集合在一起,仅仅因为画风比较一致,便于共同举办展览。参与展出的艺术家,有的仅在一段时间内迷恋于印象主义画风,后来则另有追求;有的在绘画风格上曾多次变化反复。此外,参与画家的水平也不尽一致。绘画中的印象主义是和法国文学中的自然主义流派相对应的,因为它们都曾受到哲学上实证主义的影响[1]。

回顾历史,一百多年前的法国,在犹豫不决的态度和果敢的探索中出现的印象派绘画艺术,其视觉上的“真实”感;明晰的透视技术对绘画内容的光、色在瞬间变化上孜孜不倦的追求,以及故意破坏物象的完整与清晰的条件色等手法,在现代派眼里,早已成为“古董”和过去。然而,在当时却引起了一场不大却也不小的波澜,甚至于后来逐渐波及到其它艺术范畴。究其原因,让人们疑惑不解、无以适从的显然不是绘画的题材,如大自然、风景、人物、裸体这些印象主义钟爱的题材其实并不是什么新的东西,即使是莫奈最有争议的作品《草地上的午餐》把穿衣的绅士和裸女画在一起,这也不是什么不成体统的举动,传统早已有之并不乏其先例。这一切,是绘画技法、美学观念和大胆开拓的新与旧的历史交替因素所使然。

新的观念所导致的新技法往往是推动艺术历史发展的必然动因。印象主义画派的艺术家们以反对学院派的繁琐教学和传统的艺术原则为宗旨,放弃了浪漫主义的宏大主题以及以往传统中固有的创作程式和色彩转换关系,企图在已有的艺术法则之外寻求革命与创新。在他们看来,自然物体和人不是绘画所要描述的对象,而只是表现光和色的“媒介”,主张避开具体的题材、情节或历史的、现实的主题,去追求自然光和主观上的感官意趣,以及瞬间印象及其整体的效果和气氛。他们将绘画从画室带到户外,将户外的自然和日常生活中因多彩的光线变化而呈现微妙变化的事物形象,作为视觉艺术的表现对象。因此,光、线与色彩的变化成为绘画的主角。例如,中产阶级平静的生活;休闲的野餐、划船;咖啡馆景象;跳舞的女孩、裸体以及自然中的万物,一切都被融化在闪闪发光、轮廓线条闪烁不定的朦胧之中。在斯托克斯对莫奈的评论文中,曾这样说到:“早期印象主义绘画既朦胧又光辉……,瞬息即逝的事物被赋予外形,与总是力求持久而不允许消逝的纪念碑式的或理想主义的的艺术的目的形成对比。印象主义创造了一种独具匠心的新的自然主义”。

当时的光学、色彩学认为,太阳光是由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种光色组成,由于受照射物体物质的不同,对光色素的吸收和反射结果因而各异,从而形成物体的不同颜色。同时,光对物体的照射角度也是不一样的(如直射、反射、折射等),因而,色彩效果肯定会有不同程度的变化。印象派画家根据这些科学原理,把物体的颜色分解成多种光色素的原色,并将这些明亮饱和的颜色,以及与它们对比强烈的互补色直接画到画面上,以表现阳光射线与物体结合。当这些未经调和的色彩排列在一起的时候,在各互补色之间加一些小的过渡色块,就组成了新颖、完整的画面。经观赏者视觉器官的作用,造成了色彩在视觉效果上的自然调和,使斑斓的画面具有色调的谐调美[1]。

进一步讲,人们的视觉必须依靠光来感知自然界中的物体。换句话说,所有的物体都是染色的形,人们就是根据不同表面的不同色泽,从不同染色面的分界才得以认知物体的形状。光的消失,必然导致形和色的消失。因此,印象派画家认为,光的表现过程就是绘画艺术构成的基础原则,绘画艺术的价值取向也就集中在光线和空气对色彩的影响方面,使得画布上所描绘的受光物体变得越来越不重要了。印象主义绘画技法的基本原理是色彩分解,即只用光谱中的七种纯色作画,取消各种混合色,在画布上仅仅并列不同纯色,力图保持每一种纯色的新鲜和光彩,从而创造出更为强烈的发光度,让观众凭自己的视觉去自行加以调和。

印象派更改并拓展了绘画的材料介质属性以及颜料的使用范畴,直接导致了绘画艺术的目的、风格与结构逻辑方面的革新,与其它印象主义艺术门类相互影响、兼互并进。

象征主义(Le Symbolisme)文学是出现在法国世纪之交的一个文学流派,它的特征是故意回避艺术对现实生活的真实反映,认为现实生活是虚幻的、痛苦的、不真实的;认为艺术作品的价值和目的在于暗示“另一个世界”。其主要特征是用一系列神秘晦涩的语言;运用曲折、不确定性的表述方式来强调不是表体的印象;通过表体去获得深藏的核心内容。因此,象征主义文学作品的表现奇特、主题令人费解,有时甚至于像猜谜,缺乏公众性与通俗性。

出现于十九世纪八十年代法国的象征主义诗歌,可以说是欧洲第一波现代主义文学,也是象征主义文学中一个极具代表性的分支。象征主义这一称谓最早出现于1886年法国诗人勒内·吉拉尔出版《言词研究》一书中,他试图肯定自从波德莱尔以来先锋派作家们在诗歌艺术上出现的新倾向和新成就,马拉美为其写了前言。同年9月15日,长期定居法国的希腊年轻诗人让·莫雷亚斯在《费加罗报》上发表“文学宣言”,主张用“象征主义者”这个称号来称呼当时用象征手法创作诗歌的现代派诗人,自此,法国文学史上正式出现了“象征主义”这一流派。

在法国文学史上,象征主义一词有两方面的含义:一是指象征主义流派,二是指象征主义文学思潮和它广泛深远的影响。其实,象征主义作为一个新的创作方法和文学思潮,早在浪漫主义盛行的时期已经萌芽。如浪漫主义诗人奈瓦尔力求以新的表达方式反映不可捉摸的内心活动,这种努力后来就给象征派诗人以一定的影响。此外,浪漫主义诗人维尼的《牧人之家》;拉马丁的《葡萄架下的住室》等作品,都在一定程度上运用了后来为象征派诗人所喜爱的艺术手法:即暗示多于解释,含蓄多于畅尽的发挥的手法,诗歌《恶之花》的作者波德莱尔在这方面又大大推进了一步,因此,法国文学史上称波德莱尔为象征主义的先驱。

此时,十九世纪末的法国是一个诞生了众多诗歌作者的时期,波特莱尔(Charles Baudelaire 1821-1867)就是在法国浪漫主义文学的夕阳中登上诗坛的,他以一种狂热的崇拜和一种异想天开的想法在歌唱着精神和感官的热狂感应。他曾崇拜过雨果、拜伦、雪莱、阿蒂耶这些法国浪漫主义诗歌大师,可是,却并不让前人的脚步束缚着他,相反却走出了属于自己的一条以荒诞怪异而闻名的道路,开辟了一条通向诗歌大门的新生之路。

波特莱尔的《凉台》是诗集《恶之花》第一章《忧郁和理想》中的第一首,在于1867年首次发表于法国之时,法国的大报《费加罗报》首先发难,指责作者有伤风化,作风败俗,亵渎宗教。可是在那些激进派的诗人眼中波特莱尔却是一个法国现代派诗歌创始人、象征派的先驱者,这部作品在初版面世时,雨果就盛赞:“你的《恶之花》光辉耀目,仿佛星辰……。”[1]

波特莱尔曾写过许多歌咏女性的诗作,而《凉台》则是他的众多篇录中较为出色的一篇,他以一种意境超俗、诗风优美、用词荒异的笔调描写着他笔下的人生还有他笔下的爱恋之人:

回忆间的乳娘,情人中的情人,
你啊,我的欢娱,你啊,我的苦差!
有朝一日你会记得爱的抚握,
记得内室的静和黄昏的绮丽。
回忆间的乳娘,情人中的情人。

黄昏给大城的煤火照得通红;
在凉台上,沉漫玫瑰色烟雾中
你的胸脯是多么温,心灵多么柔,
我们曾低诉那样隽永的话语,
黄昏给大城的煤火照得通红。

炽热黯光里的夕阳绚烂无比;
空间无比深沉,心灵无比健壮,
俯身向你,你,令我心倾的天仙,
我自觉闻嗅到你赤血的芳香,

炽热黯光里的夕阳绚烂无比。

夜色逐渐变浓，凝成一道厚墙，
黯里我的眼光寻索着你的双眸，
渴饮你的气息，啊，甘露，啊，毒汁！
你的脚倦憩在我紧握的手里，
夜色逐渐变浓，凝成一道厚墙。

我有追叙那欢乐时刻的才能，
我的过去卷伏在你的双膝前。
无需到他处去寻觅你的美质，
它在你的肉体上，也在你的柔情里！
我有追叙那欢乐时刻的才能。

啊，誓言，啊，芳香，啊，无尽的热吻！
它们将无底的深渊中再生么？
宛若那些在大海底浸浴过的
回春之阳，它们再度飞升晴空……，
啊，誓言，啊，芳香，啊，无尽的热吻！

这首诗歌反映了诗人通过想象看到的宇宙间事物及其所产生的交感；主观世界和客观世界相互之间的“感应”，从而通过诗歌来描绘出一个超越现实的世界；一种抛弃浪漫主义纵情吟叹的境界，并使之成为负载人的悲剧命运的抒情体。

象征主义诗歌的另一先驱是《马尔佗罗之歌》的作者洛特雷亚蒙。至于马拉美(Mallarmé)、兰波(Rimbaud 1856—1891)和魏尔伦(Paul Verlaine 1844—1896)，他们都是象征主义诗歌的大师，虽然在他们发表作品的时期，象征主义这个名称尚未通用。莫雷亚斯发表宣言时，马拉美和魏尔伦的主要作品都早已问世，而兰波则已搁笔有十一年之久。

象征主义诗歌重新回到以抒写个人感情为重点的老路上，但是，它和浪漫主义的抒情大不相同，它抒写的不是日常生活中浮浅的喜怒哀乐，而是不可捉摸的内心隐秘；或者正如马拉美所说，表现隐藏在普通事物背后的“唯一的真理”。为了达到这个目的，象征主义对于诗的语言进行了很大的改造，对于日常用的字和词加以特殊的、出人意外的安排和组合，使之发生新的含义。象征主义不满足于描绘事物的明确的线条和固定的轮廓，所追求的艺术效果，并不是要使读者理解诗人究竟要说什么，而是要使读者似懂非懂，恍惚若有所悟；使读者体会到此中的深刻涵意。象征主义不追求单纯的明朗，也不故意追求晦涩；它所追求的是半明半暗，明暗配合与扑朔迷离。同时，象征主义诗歌十分强调音乐的效果，但是，诗句中的音乐性并不是单纯通过机械的音韵表现出来，而在于诗句内在的节奏和旋律。其散文诗中的音乐感并不亚于格律诗，有时反而胜过格律诗，因此许多象征派诗人的散文诗都写得有特色。

1886至1891年左右是法国象征主义诗歌比较昌盛的时期。这一时期出版的重要作品有马拉美的《诗与散文》(1893)、拉弗格的遗著《善意之花》(1890)以及昂利·德·雷尼耶的《插曲》(1888)等。到1891年，象征派“文学宣言”的作者莫雷亚斯首先宣布脱离象征派，而提倡一种所谓“罗曼派”的文学，其目的在于恢复希腊罗马古代文学的传统。接着，许多象征派诗人也纷纷向自

已选择的方向发展,不再遵循共同的象征主义艺术标准[1]。象征主义作为一个流派,从1891年起开始解体。然而,象征主义作为一种现代的文学思潮和艺术风格,影响却非常深远。二十世纪法国的重要诗人瓦莱里、克洛代尔、亚默甚至圣琼·佩斯等人,都被评论家列为后期象征主义者。

象征主义的影响既不限于法国,也不限于西方世界,在中国“五四”以后的新诗坛上,也曾出现戴望舒、李金发等受过相当浓厚的象征主义诗歌气息熏陶的诗人。

综上所述,象征主义诗歌主张摒弃诗歌的客观属性,注重于个人的主观感受,以联想和暗示为基础,强调诗体格律的自由化和不定形的散文诗结构,“为的是不受结构因素的约束,以求得诗意上的点描主义。[1]”象征主义诗歌打破了现实主义陈述事物的写实手法,把人们的视线从只注重描写外部物质世界引向着重通过象征物象,挖掘微妙的内心世界,并赋予抽象的观念以有声有色的物质形式。在象征派诗人看来,艺术绝不是现实的模仿,而是现实的再创造。诗人可以通过艺术的想象,创造出能充分表达主观感情的客体。他们的重点在于音韵,所用的文字并不是取其意,而是用其声,以此作为暗示某种情感的象征。因此,象征主义诗歌可以牺牲一切来迁就音韵,甚至于包括主题,来达到获得一种感觉的目的。由此,魏尔伦和马拉美的诗歌变得愈来愈注重语言的声韵,常常牺牲意念上的清晰,通过诗文单纯的声音和节奏构成一种模糊的、瞬间的意境,从而避免说出任何故事情节或一种伦理观念,如同印象主义绘画忽略了形式构图一样,诗歌的题材变得同样不重要了[2]。

我们都知道,与音乐或绘画不同,诗歌必需运用字词与韵文来进行表述,这就很难不构成某种含义或具体的内容,但象征派诗人却能使诗歌像音乐与绘画一样表现纯粹的情绪或感官意趣,他们让诗歌的字词描述近乎于绘画的色彩或音乐的音序波动,达到音画式的感官快感和用色彩的斑点来捕捉一掠而过的事物的效果,被称为是“凝固在文字中的音乐”。因而,诗人是用启发、想象而不是用描述来唤起诗意,诗歌所展现的是对事物的一种象征而不是记实性的陈述,为了求得诗歌的这种不确定性并赋予诗歌以他们所认为的音乐性内涵,象征主义诗歌的代表人物保罗·魏尔伦曾发出这样的感慨:“音乐至上!”。他还用诗的语言这样写道:

我们渴求的是一在微妙的变化,

不在色彩,而有浓淡!

啊!只有那微妙的变化

才把梦幻和愿望、长笛和号角联合在一起[3]。

象征主义诗歌作为一个全面与传统文学相对抗的现代流派,与现实主义有着根本的区别。其笔触从外部世界转向内在的精神世界,对峙于浪漫主义,反对直意抒情,主张象征与暗示,具有反对实证主义和自然主义、重视主观的认识作用和艺术想象的创造作用;反对片面造型美,强调诗歌的音乐性;带有浓厚的神秘主义色彩,并大胆冲破传统诗歌的禁区,扩大了题材范围等特点。

光与色的变幻、瞬间即逝的印象、含混模糊的意境、朦胧飘渺的美感以及人的审美主观臆造构成了印象主义和象征主义艺术永恒的主题和相互之间的对应点,它们追求形式的典雅、高贵与写法上的精雕细刻,利用艺术来表现作者的主观臆想和感觉,这种情形,在绘画、文学、诗歌领域甚至于其它意识形态领域里的思想、行动都存在着相同的倾向。

第二章 印象主义音乐

法国的专业音乐可以追溯到公元五世纪的宗教音乐,几经发展变化,但是从18世纪后半叶到19世纪初,即柏辽兹以前,法国民族音乐处于衰落时期,没有多大的特色,在法国乐坛上起主导作用的都是外国作曲家。19世纪末,巴黎萌生了一种新的音乐风格,即:印象主义音乐,这个新颖的音乐流派使得巴黎瞩目于欧洲甚至对世界音乐的发展都起到了重要的影响作用,而在此之前,当时法国的音乐风格主要是一种世界型的风格,即基本上是德国与意大利的晚期浪漫主义风格,它是受了瓦格纳成就的巨大影响而形成的,在巴黎,这种风格的音乐先导是弗兰克(Cesar Franck 1822—1890)和他的学生,而与欧洲的普遍风格形成对比的是圣·桑(Camille Saint-Saens 1835—1921)和福莱(Gabriel Faure 1845—1924)培育出来的独特的法国传统。这种音乐的思想基础比浪漫主义更接近于古典主义,循规蹈矩而富有表情,作品的结构精巧、细腻、音乐的陈述克制而合理,充满着抒情的旋律和小心经营的细节。

此时,处于鼎盛时期的浪漫主义音乐,是欧洲音乐艺术特定历史时期的主要流派之一,它把人的命运、情感和主观感受作为音乐的价值取向,使音乐艺术与宗教、宫廷相脱离并发展、延拓了古典主义的严谨与苛刻,将音乐艺术的构成技术与内容表现达到一个阶段性的相对峰值。继之,随着民族运动、民族意识的进一步掘起与各国民族文化的复兴和发扬,音乐家们更加注重从民间吸取营养,以汲取民间素材为音乐创作的源泉,以表现本民族的精神实质为核心,形成了蓬蓬勃勃的民族主义音乐运动,并且一直延续到20世纪。然而,音乐艺术发展的历史总是在某一个流派到达顶峰之后,不可避免地出现或延续、或发展、或改变主体方向的新流派,在这种不同流派之间的“交接”时期,音乐艺术并不遵循自然科学“否定之否定”的规律,总免不了相互继承的痕迹,因此,印象主义音乐在十九世纪末的产生就不是偶然的了。虽然印象派音乐家的活动多属于十九世纪的范畴,在有些方面还是受到浪漫主义和民族主义音乐流派的影响,例如,我们可以在印象派作曲家的作品中看到各种不同程度的传统迹象和与以往音乐家的相似之处,但是,他们在追求新的音乐语言、音乐风格时所做出的努力和新的感性思维方式却意味着他们向一切传统形式与风格的决裂。诞生于法国的印象主义音乐就是在这样一个历史环境中逐渐形成,它同时还与其它带有现代色彩的艺术形式紧密联系,如绘画和文学等。

印象主义音乐“是艺术作品的一种风格,以透过丰富而多样的和声与音色来引起一种旋法,去设计、描绘、创作和表现”。(《韦氏》音乐词典)依此观点,印象派音乐带有标题音乐的性质,因为它大多有明确的美学价值取向和音乐表现的目的性。但是,印象主义音乐又与大多数浪漫派的标题音乐不太一样,因为它们并不去表达某种固定的情感变化,也不试图去歌颂、怀念或是讲故事,而是故意回避浪漫派音乐中的常用技法及其美学宗旨,以求得与浪漫派的不同。音乐上的印象主义是在象征主义文学和印象主义绘画的双重影响下发展起来的,它的名称也是由绘画领域直接移植过来的,其代表人物除了法国作曲家德彪西(Debussy, Claude Achille 1862—1918)、杜卡(P. Dukas 1865—1935)和拉威尔(Maurice Ravel 1875—1937)外,西班牙的德·法雅(Manuel Dwe Falla 1876—1946)、英国的德留斯(F. Delius 1862—1934)、意大利的雷斯庇基(O. Respighi 1879—1936)和俄国的斯克里亚宾等,时常被不同程度地划入印象派;至于同印象主义有所接触、个别作品反映

出受印象主义启发和影响的作曲家,为数就更多了。

如上文所述,“印象主义”一辞原是指美术上的一个流派而言。1887年,法国的阿卡德米在评论德彪西的管弦乐曲《春》的文章中,使用了“音乐上的印象主义”一语,由此把具有相同艺术思想和美学特征的绘画与音乐连在了一起,其实,印象主义音乐与上一世纪末唯美主义典型的象征主义文学有着近亲关系,同时,与浪漫主义音乐也有着千丝万缕、无法割舍的情缘。印象主义音乐可以说是印象主义绘画、象征主义诗歌的在创作理念上的翻版,它同样不喜欢合乎逻辑的去组合各种客观现实或具象性的观念,音乐形式不是秩序;感知音乐不依靠记忆,而是通过感官、印象去获取自由的主观感受。正如色彩和光线在绘画中一样,印象主义音乐的最终目的是音响和音色;它追求的是在疾驰的瞬间印象中一切刺激听觉,满足听觉并使之陶醉的东西[2]。同印象派绘画一样,印象派音乐的主要表现手段是音响和音色的强弱。音响就是自然界中光线强弱的音乐表现,音色的变化是光线照射物体时的音乐描绘,基于这种认识和追求,虽不能说明音乐中的印象主义完全等同于绘画中的印象主义,更不可认为印象派音乐的全部意义即在于此,但这却是印象派音乐家最初所追寻的目标,也是此种音乐风格区别于其他音乐风格的重要特征。因此,音乐家在创作中强调音响和音色,用声音的响度和色彩取代传统音乐中的发展,在他们看来,音乐只能提供一种暗示或是一种意象式心境,音乐表现就是光、色交织中的气氛和情调,认为音乐艺术只能以暗示或者提供一种意象和心情的手法来表现其魅力,不必去讲述细致的故事情节;或渲染一种感情变化;或夸张一事物。因而,印象主义音乐的音响朦胧、飘渺、恬淡、纤巧、妩媚并带有随意、偶然和幻想化的象征性特征。为了达到印象主义的美学主旨,在作曲手法上,印象派音乐故意模糊了传统材料体系中原来的逻辑排列和作曲规律,大胆引入新的音响材料与另一种不同于传统的逻辑、结构规范体系,整体上形成了对后期浪漫主义的反动与对抗。表现在以下几个方面:

- 1、印象派音乐家在摆脱了传统音乐的各种束缚以后,将音响与音色作为他们的追求目标,他们进一步扩展了调式与和弦的结构范畴。例如,对大小调体系的拓展;与中古教会调式的有机结合;使用五声调式、全音音阶以及大量的徘徊调性与无调性因素以表现异国情调或在光、色映衬下、扑朔迷离的音响效果等等。

- 2、主张用织体、色彩和力度来取代由浪漫派音乐家完善的和声进行规范,追求和声学上的新发现及其实际应用;将乐音予以各种新的结合,例如九和弦、十三和弦、含附加音、添加不解决的二度音的和弦、四、五度结构、全音阶和弦、平行和弦层以及各种增和弦等等,以及这些和弦较为复杂的连接(一个个不协和和弦的并列),以创造出不断闪烁的强烈色彩,就像印象派绘画的纯色并列一样,和声的进行完全是服从于音色效果。

- 3、印象派音乐避免以每一小节第一拍上的重音位置来作为旋律的起点,遮掩了在每一小节强拍上的节奏律动。他们所追求的是旋律线条流畅、柔和地从这一小节流动到下一小节,音乐在这种流动中展现了印象派音乐的节奏松散、音色透明等新颖特征,从而放弃了音乐结构细部的准确性。在节拍上则多使用复合拍子或混合拍子,并且律动多变,转换频繁。

- 4、十九世纪后期浪漫主义音乐中注重色彩表现的美学追求,尤其是在和声与乐队配器的色彩化方面,印象主义作曲家不但大力吸取其精华而且还加以最充分的发挥。印象主义作曲家们继续沿用了瓦格纳式的庞大管弦乐队编制,对乐器的使用追求细腻、雅致、精雕细琢。例如,铜管乐器常常加用弱音器;木管乐器则多用音色神秘的低音区;弦乐器运用更加细致的分奏以增加音质的厚度和音色变化幅度;强调打击乐器中的钟琴、钢片琴、三角铁和竖琴在音响上的色彩作用等等,在这里,各种乐器都被看作是重要的色彩性音响的发声体,没有了丰富的和弦和管弦乐队洪亮的巨大音响,取而代之的是音响变化莫测的频繁转换以及轻柔、奇异和暗哑;乐器的织体层次丰富、色彩浓淡

相宜,充斥着绘画的因素……。这些对各种乐器的性能与音色表现力的进一步挖掘是印象主义音乐特别是德彪西在配器上致力探求的内容之一,在他的管弦乐作品中,常常可以看到将弦乐器上的拨奏与拉奏在同一时间内混合出现;强调靠近指板和靠近琴码的演奏方法与泛音奏法;强调乐器音区的极端化扩展;以及大提琴与中提琴、小提琴的声部交错等等手法。此外,印象主义音乐中的木管乐器多运用它们的低音区,长笛与英国管暗淡、恬美的音色被得到重用;铜管乐器成为丰富乐队音色和获得色彩变化的“装饰性”乐器。因而,我们经常可以听到铜管加强音器和阻塞音的奏法,即使是正常的演奏方法也多以轻奏为主。同时,打击乐器也被作为色彩性音响的调节工具,定音鼓和大鼓变得小心翼翼,钹的音响也被限制在触击的边缘位置,竖琴则充分展示出自己的重要本色,以清澈透明的音色为乐队增添了梦幻般的色彩。

配器的力度方面,印象派音乐家为了突出音乐的恬淡、纤巧、妩媚和略带伤感的情调,常常将弱奏与极弱奏作为音乐力度变化的基调,乐曲中的力度高潮大多只是短暂的闪现。

5. 旋律方面:印象主义鼻祖德彪西的旋律其“调式”风格浓郁,结构样式往往等同于音阶的结构样式,较少大段的旋律,注重互不连贯的短小动机的瞬息自由飘浮,旋律的运动变化多于稳定,较多呈片断化、间断似续的诗歌化样式穿流往复,经常会有一些优美的旋律片段和民间音调素材或仿古的外表样式,整体上较为自由而又有点让人无从把握的感觉。正如德彪西所说,“旋律的连绵进行从不被任何东西打断,而且永远不回复它的本来面目”。而另一位代表人物拉威尔的旋律则较为清晰,仍然遵循着传统的旋法规则,经常表现出如歌性的线型样式。(关于印象主义作曲技法后边章节另有讲述)

6. 印象主义音乐并不是孤立的、前后不着边际的音乐流派,它与传统作曲技法及其浪漫主义美学思想之间有着实际上的相融共通,在与传统音乐对立的同时,它仍具有浪漫主义音乐的主观性、标题性、抒情性以及传统性的逻辑规范。在浪漫派许多作曲家的作品中可以找到某些印象派音乐风格的痕迹:例如,肖邦的色彩性的音乐创作;挪威作曲家格里格作品中所具有的印象主义气质;复杂、朦胧、富于色彩变幻的和声;俄罗斯作曲穆索尔斯基的钢琴作品《图画展览会》对德彪西的影响;匈牙利钢琴家、作曲家李斯特的《鬼火》中用音乐表现光的快速运动,其标题本身就含有印象派音乐的意境;瓦格纳的乐剧《莱茵河的黄金》序曲中一些新颖的音响组合所表现的波涛起伏、雾气缭绕等等,对印象派音乐的确立和发展都有着很大启示。尤其是在那些具有印象主义风格作曲家的手里,例如拉威尔与德·法雅等人的音乐创作更加体现了音乐的客观属性和“具象感”,使音乐表现多了一些明朗和实在,是对浪漫主义音乐的一种长足发展。

印象派音乐在音乐史上有着极为重要的地位。它在音乐创作上开辟了一条新的道路,使音乐以一种全新的面貌奉献给世人,起到了两个世纪中间的衔接与纽带作用,对近代的音乐创作产生了极为深刻的影响,与传统音乐技术上的“确定性”与内容上的客观性和可感性相互对立,音乐内容以追求感性、描绘主观为主,开启并迎合了人的审美系统中“虚”的那一面。

印象派音乐喜欢反映微妙和难于捉摸的东西,而不喜欢堂皇、不朽的雄伟气派;喜欢暗示和隐喻,而不喜欢过分夸张、直率和毫无保留。所以,模糊的轮廓,朦胧的色彩,不易分辨的色调变化,都是印象派音乐的明显标志;它所塑造的种种幻象、印象和气氛,都同莫奈的模糊印象、塞尚的奇异梦境、雷诺阿的美妙温柔、修拉的精巧相对应。印象派音乐的精致而优美的音乐语言,同浪漫派音乐夸张的响亮音调,同样达到了很高的审美境界,同样受人抚爱。

印象主义音乐盛行的时间并不很长,它很快就被更加激进与富于变化的现代音乐所代替,但印象主义音乐使音乐艺术开始了一个具有根本意义的转变。正因为如此,印象主义音乐才得到了非常的重视,其艺术性与重要性也被越来越多的人所理解与承认。

第三章 德彪西与印象主义音乐

1912.5.14
克劳德·德彪西(CDebussy, Claude Achille 1862—1918)是世纪之交欧洲音乐界颇具影响的作曲家、革新家,也是近代“印象主义”音乐的鼻祖。德彪西是一个有影响但个性矛盾、评价复杂的人物,国外一些评论家认为:“他的作品揭开了另一个世界”“打开了一扇窗户”。因为,德彪西在创作上强调感性体验,他曾说过:“观看日出比起听田原交响乐更有裨益”,他的音乐规律实际上是在遵循着自己一时的感觉规律,所以,德彪西的作品没有深刻的思想内容,大多是根据色彩学原理、重视浓淡不同的、丰富细致的音色变化的结果,每一个抒情的细部都来自于“印象”,音乐是一种可感知的、节奏因素分明的音响色彩艺术,体现出德彪西作为印象主义音乐的创始人在音乐美学观念上与传统的不同所在。

德彪西于1862年8月22日出生在巴黎近郊的一个小资产阶级家庭,父亲是一个店主。他幼年时就显露出显著的音乐才能,七岁开始随一位曾经师从于肖邦的钢琴教师学习钢琴,九岁时,他被俄国富孀、柴可夫斯基的赞助者冯·梅克夫人聘为家庭教师和家庭乐师,并因此而有机会到欧洲各地旅行,最后在冯·梅克夫人的俄罗斯庄园里住了一段时间。这一期间,德彪西在维也纳第一次听到了瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》,得到了他很高的评价。在俄国,他接触到许多俄国音乐大师的作品,特别是穆索尔斯基极富特色的新颖和声、里姆斯基·科萨可夫精致细腻的配器以及茨冈人的民间音乐等,给年轻的德彪西留下了深刻的印象,为他后来所开创的“印象主义”音乐奠定了基础。

1873年德彪西十一岁时考入了巴黎音乐学院,学习期间,他是一个优秀的钢琴演奏者,也是个不循规蹈矩、具有叛逆精神的学生,时时显露出富有创新精神的各种举动,表现出一种打破陈规、探索新领域的强烈愿望。他不喜爱作传统的和声练习,对平行五、八度等和声禁锢感到不满,还常常弹奏一些让人吃惊的增三和弦与高叠和弦,并不将和弦加以预备和解决,为此,遭到了教师们的斥责。当然,德彪西也接受了以十九世纪和二十世纪初期音乐为基础的、全面的、学院派式的训练。

1884年,德彪西以大合唱《浪荡儿》荣获罗马大奖。从此,他的创作活动逐渐频繁起来,尤其对瓦格纳的音乐产生了浓厚的兴趣。1890年以后,德彪西成为象征派诗人和印象派画家的好友,加入了以马拉美为首的巴黎文艺沙龙。在这里,德彪西结识了许多青年艺术家。他经常参加他们的艺术讨论聚会,这些艺术家们的一些全新的艺术观点和思想深深地影响着德彪西。他开始欣赏他们的诗,并为这些诗歌谱曲,这时,他的音乐已开始带有“印象主义”色彩,并逐渐发展形成了他所拥有的、个性化的艺术风格。

德彪西的个性较为复杂。他惯于独处和沉默,在冷漠的外表下时常蕴藏着激情和狂野,这些都使他的音乐丰富而感性。德彪西的生活方式有些放浪形骸,年轻时,常常穿戴异样,并不断变换生活方式,喜爱搜集东方艺术品并酷爱绿色……,体现出他独特的个性与不拘泥于传统的方方面面。1918年德彪西逝世于德国人炮轰下的巴黎,一生跨越了两个世纪,他的音乐也起到了为世纪交接的纽带和桥梁作用。

德彪西的生平音乐道路与音乐风格以熟识、精通传统与浪漫主义音乐为起点,牢固的扎根于法国音乐传统,博采众家之长,勇于探新,继之形成自己独创的音乐语言和音乐风格。集中体现在以