

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

德彪西

 **eBOOK**  
网络资源 非卖品

## 《古典之门音乐丛书》

### 编辑旨趣

在各门艺术中，没有什么比音乐更能直接地打动人的内在情感；在人类生活中，也没有什么比音乐更能生动地表达人的心声。在欢乐时，音乐以它优美的旋律、动听的音响把人们卷进如痴如醉、激荡亢奋的情绪之中；在忧伤时，音乐以它哀怨缠绵、如泣如诉的悦耳之声给人们以亲切的抚慰和自由的解脱；在孤独时，也唯有音乐最真诚地陪伴着人们跨越世俗的隔膜，度过悠长的黑夜……音乐是生活的美酒，是命运的花朵，失去了它，人生就丧失了其本有的诗意和浪漫。

然而，音乐的美只对于“有乐感的耳朵”才存在。但“有乐感的耳朵”并非天生的。对于民族而言，没有音乐文化的繁荣，“音乐之耳”不可能成长发达；对于个人而论，不以人类世代积累的音乐艺术宝库为养料，就不会形成较高修养的审美听觉。以欧洲文艺复兴为开端的欧洲古典音乐，以其独创而多样的音乐表现形式，谱写出人类历史上最光辉灿烂的艺术篇章，以其深厚而辉煌的文化底蕴养育了一批又一批万世景仰的乐坛大师，以其理性而浪漫的人文精神，典雅而脱俗的优美旋律陶冶和丰富了各国人民的“音乐之耳”。古典音乐浓缩了几个世纪乐圣们对宇宙人生的感悟，它是永不枯竭的生命之流，以其磅礴的气势流向了文明社会的每个角落，滋润着现代人的心灵。

开放的中国正以其博大的胸怀吸收着世界文明的养料。随着人民物质生活水平和文化素质的普遍提高，欧洲古典音乐正陶醉着越来越多的乐迷。为了满足广大的欧洲古典音乐爱好者的需要，我们编辑了这套《古典之门音乐丛书》。丛书选取西方音乐史上部分著名音乐家为撰写对象，每人一册，分别记述他们的生平趣事、成才经历，赏析他们有代表性的音乐作品，并介绍部分 CD 珍版，供音乐爱好者收藏时参考。我们力求为读者提供既高雅又实用的精品读物，衷心希望这套丛书能够真正帮助朋友们叩开古典音乐的大门，步入五彩缤纷的音乐殿堂。

让我们一起以生命的炽情点燃音乐的圣火吧！

编者

1996年12月

## 德彪西传略 并不美好的开始

法兰西民族的艺术才能世人皆知。在他们悠久的历史中，这种艺术才能被无数的艺术家尽情地施展、表现，以至于在各艺术领域和各历史时期都留下了他们的业绩。

1862年8月22日，在法国巴黎附近的小城镇圣日耳曼昂莱，一个平凡的家庭中诞生了新的生命——克劳德·亚西尔·德彪西。他的双亲从上一代手里接过一份经营磁器的产业，并以此维持生计。父亲整日为磁器的进出忙忙碌碌，无暇顾及而且也厌恶家中事务，母亲同样日夜操劳，很少关照到以德彪西为首的五个孩子。童年时代的德彪西缺少浪漫与欢乐，也没有接受过正规的早期教育。然而，令德彪西感到庆幸的是他有一位知书达理又非常疼爱他的婶祖母。从她那里，小德彪西初识文字与音符，小德彪西能到音乐学院附中注册上学也归功于这位婶祖母的干预，这或许能算作是对小德彪西的一种补偿。一些对德彪西的身世感兴趣的人，在研究了德彪西童年时期的各种经历后推断出小德彪西不是这个家庭的正式成员，仅是一个养子，他的生父应是股票经纪人亚西尔·安德瓦努。尽管这种说法缺乏史料证实，但安德瓦努对小德彪西表现出的那种关心，不免使人有些费解，1864年7月31日小德彪西的洗礼仪式上，安德瓦努就是以代父的身份参加的，安德瓦努还为他聘请优秀教师。几年后，小德彪西进入巴黎音乐学院，可小德彪西并不为此感到荣耀，相反，却有些像接到了服刑判决书，尽管如此，小德彪西还是在自己音乐天资的保佑下顺利地通过了一次次考试，14岁时，他已是能靠教授钢琴谋生的少年了，他的父亲看到儿子的成就便开始设计起了光辉的未来，凭他的主观想象力为小德彪西制定了一个所能忍受的极限，将休息的时间压缩到了最低点，就如同对待一架挣钱的小机器一样开足马力、不停地运转，虽然这样做的主要原因是出于对改善家庭经济状况的考虑，但在小德彪西幼小的心灵上也确实产生了不良影响。

一天，他的母亲在街上看到小德彪西坐在一家小吃店里，手拿着一块圆面包狼吞虎咽，顿时怒气大发，冲进去将小德彪西拖了出来，边走边大声训斥他如此浪费、不知节俭。回到家中，父亲更是为此暴怒，照例用鞭子教训了小德彪西一番才算了事。这时，从上一代人手里接过的那份产业已被父亲转卖给了他人，家庭生活主要靠他当书记员的收入来维持。然而，现实并没有改变他对生活的热情，总以为自己会有时来运转、飞黄腾达的机会，小德彪西在音乐上的天资使他确信自己有了出头之日。因此在经济上他对小德彪西抱有很高的期望值，但儿子的所做所为不能不令他失望。首先，小德彪西毕竟不是一座金矿，他以教授钢琴所获得的收益大大低于父亲的预期数目，父亲为此抱怨并经常使小德彪西囊中空无一文。其次，小德彪西也确实不具有讨父母欢心的本能，对父母的赞许或训斥每每都是淡然处之，令双亲感到无可奈何。

其实，德彪西自幼便有一种贵族气质，这也是他不合群、不受宠的原因之一。在圣日耳曼昂莱的一家糖果店里，孩子们都在用少量的钱买最便宜的糖果解馋，而小德彪西却在精心地挑选一小块三明治或通心粉这样的高档点心；别的孩子大多不在意自己的衣服是否整洁，尤其是那些喜欢玩耍的男孩子，可小德彪西却与众不同，他好像时时都在留意自己的服饰和举止，不管

新旧总是让衣服尽量整洁，以表现出他自己的独特个性。这种习惯伴随了德彪西的一生，成年以后，他随时留意收集一些版画和书籍中的精品，对于他以为美好的东西爱不释手，当然穿着更是讲究，他的围巾、衣服、鞋帽以及宽帽沿的牛仔帽都表现了他的审美品味。在饮食方面同样如此，只要经济条件许可，他就会充分满足自己体内那种消化优良食品的愿望，他嗜食鱼子酱，为此不惜牺牲部分绅士风度。

童年时期，小德彪西遇到了一位对他一生来说都十分重要的人物：他的钢琴老师——莫特·德·弗勒维尔夫人，这位夫人是诗人韦纳的岳母，也是肖邦的钢琴学生。从他那里，德彪西尽情地吸取着一切有利于他日后发展的思想、知识、技巧，老师对这个小男孩的音乐天赋也颇为赏识，并为他在钢琴演奏方面打下了一个良好的基础。1872年10月，10岁的德彪西考入巴黎音乐学院，同时在A.F.马蒙泰尔的钢琴班和A·拉维尼克的理论班学习，后又随艾米·杜朗学习和声；随艾尼斯特·圭罗学习作曲。到1874年，德彪西已经能演奏肖邦f小调钢琴协奏曲并能像真正的艺术家那样对乐曲有了自己的诠释，与此同时，他也逐渐将他那天赋的叛逆素质表现在人们面前。在巴黎音乐学院，德彪西有幸聆听塞扎尔·弗朗克这位享誉当时乐坛的比利时作曲家的作曲课，但却与老师闹得不欢而散，中途退出，大有扰闹课堂、不敬师长之嫌。原因是老师弗朗克看过德彪西的作曲作业之后大为不满，对着德彪西大声喊到：“转调、要转调”，而德彪西此时也被激怒，用同样的声响回答：“我对这种调性安排完全满意，为什么非转调不可？”班上同学被他的举动吓得目瞪口呆，不知这是否就是那位平时沉默、冷淡的德彪西，而德彪西本人则怨气难消，很长一段时间内他都把弗朗克戏称为“转调机器”。在其他老师的课上，德彪西也依然是固执己见。艾尼斯特·圭罗老师的作曲课上，德彪西坐在钢琴面前悠然地弹出了一串奇妙的七和弦，并拒绝接受老师要他将此和弦解决的指令，为此，老师质问他这样胡闹的依据是什么？他的回答倒也坦率：“我高兴”。总之，德彪西在音乐学院渡过了数次难关，并获得了多方面的赏识，在赢得了几次奖赏之后，德彪西于1884年获得了当时音乐界的最高荣誉：“罗马大奖”。

不知道俄国富孀封·梅克夫人是如何对德彪西感兴趣的，这位柴可夫斯基的赞助人于1880年和1881年两次邀请18岁的德彪西利用暑假时间去莫斯科，以担任这个家庭的钢琴教师工作，德彪西和他的父母对此都感到满意，并不是因为他出国之行本身，而是他们双方都把分离看作是一种解脱烦恼的最佳选择。

德彪西对遥远的莫斯科很早就怀有一种神往之情，那里培育出了格林卡、里姆斯基、柯萨科夫、包罗西、穆索尔斯基、柴可夫斯基等一些享誉世界的音乐家，那里有德彪西为之惊喜的音乐宝藏，有异国情调的风俗民情，当然也有封·梅克夫人对这位年青人的关照。这些，使德彪西时常忘记了自己已是远离家乡。每当夜幕降临，封·梅克夫人和她的宾客们便围坐在钢琴旁边，一面交谈一面欣赏着这位年青人用双手制造出的各种奇妙音响，尽管人们对此有着不同的评价，但没有人能够预见到这位年青的音乐家将会对日后世界音乐的发展产生多么重要的影响。

封·梅克夫人家留给德彪西的空闲时间足够他到处游览观光，俄罗斯夏日景色的优美和周围环境中的浪漫气氛能够强烈地感召着年青人的心。而德彪西却与众不同，对他来说，坐在钢琴边的感受胜过一切，这是上帝赋予他

独享这种感受的机会，他要以创作出新的音乐来作为回报。白天的大部分时间里，德彪西研究着实现他种种创作意图的方法，不同的音乐素材被他巧妙地组织在一起、并储存在他的头脑中以备日后取用。家庭钢琴教师的职务使德彪西与封·梅克夫人的长女接触频繁，相互之间的爱恋之情也渐渐萌生。封·梅克夫人得知后，德彪西便很快被礼貌地辞退了。

返回巴黎后正遇举行“罗马大奖”作曲比赛，这为德彪西摆脱失恋所带来的烦恼提供了机会。他将在莫斯科时创作的具有新意的作品送往评审委员会，但并没有对能否获奖抱有多少希望，因为他对评审委员们怀有一种偏见，以为他的参赛作品不会得到这些人的赏识。德彪西在一封信中曾这样写道：“这些评审委员们到底是谁呢？他们对艺术到底知道些什么呢？他们是不是相信他们自己就是艺术呢？他们是从哪里获得的权利来评审这些神秘而新奇的作品呢？他们是依据什么标准来判定作品的优劣呢？假如是以多数人的意见来决定优胜者的话，对他们来说也许是比较聪明的作法”。一连串疑问表明了德彪西对评审委员们的不信任，但当他得知他本人赢得了奖学金时，确实令他感到十分意外、惊讶，这样的结果使他毫无准备，那种偏见似乎还影响着他的行为。更使人感到意外的是德彪西并没有因为获奖而表现出应有的快乐，相反的却认为这一荣耀与其说是一种成功的认可倒不如说是一种失败的征兆，他怀疑是自己作品中是否具有陈旧的创作手法，从而迎合了评审委员们的口味？这一怪念头很长时间都潜伏在德彪西的意识里。

按照惯例，“罗马大奖”的得主要在于罗马的法兰西学院里进修两年时间。这里文化环境得天独厚，得奖者也不必为吃住发愁，如此优越的条件自然会使得许多音乐家为之羡慕不已，可德彪西却又一次表现出了他的与众不同，他那满不在意的态度仿佛他与此事无干，人们猜测其中的主要原因由于德彪西留恋着一位老建筑师的年青妻子——瓦尼耶夫人，德彪西对她怀有一腔热情，不想远离也在情理之中。家人和朋友的再三规劝，使德彪西勉强踏上离开巴黎的马车，罗马这座历史名城也没能改变他的态度。德彪西是在各种压力的驱使下应付学业的，形单影只、度日如年，他一再写信给瓦尼耶夫人，申诉他的苦闷和打算放弃奖学金回到巴黎的想法，瓦尼耶夫人在回信中总是以一种请求的口吻不厌其烦地劝导德彪西，忠告他要继续留在罗马并要以优良的成绩完成学业，其中一些言语如同出自长者之口那样中肯。然而，德彪西还是不为所动、他任性地中断了罗马学业，提前返回了日夜思念的巴黎。1887年，德彪西拿着他在罗马完成的两部作品参加“获奖教授候选人”的角逐，评审委员们在认真分析了作品后遗憾地表示，他们发现德彪西是一个不值得尊敬而又有天才的人。德彪西听后大喜，他说：“感谢上帝，我终于成功谱写了有创意的作品！”

## 孤僻的性格和婚恋的变迁

25岁的德彪西依旧沉默寡言，有时神经过敏得近乎失常，一旦与陌生人接触便显得焦虑不安，当然，更讨厌在大众面前表现自己，这种性格并没有随着年龄的增长而改变，他也并不打算改变自己的性格，他始终都把自己封闭在一个坚硬的壳子里，努力与外界筑起一道难以突破的围墙。德彪西的容貌也很有个性，那轮廓鲜明的面孔难以表现他内心深处的喜怒哀乐，双眼中总含有一丝冷酷与忧伤，黑厚而又卷曲的头发时而飘撒在他的前额，时而又像难以梳理的鬃毛散在头上。他有一双不同寻常的手，既能以近似铁槌般的力度来敲击琴键，也能轻柔地抚摸琴键吟唱出悠扬的乐句，两者之间音色变化之大令人赞叹不已。

有人不无贬义地将德彪西的性格与猫做了一番比较，认为二者之间确有类似的地方，首先，德彪西以猫为宠物，他对猫所表现出的亲昵与疼爱超过常人的态度，德彪西身边常有数只猫相伴，他把猫的存在作为自己的生活的一部分；其次，他在性格以及体态上也有与猫近似之处，性格孤僻，反应灵敏，身材矮胖，脸色苍白，神情忧郁，尤其是那高突的额下有一双眼袋松垂的巨目，绝大部分时间里都处一种若有所思的状态，还有他那即将布满脸上的络腮胡子，类似于意大利文艺复兴时期绘画中的人物形象。正因为德彪西的长象奇特，一位女作家在描述他的时候这样写道：“他的头部像牧神——潘(pan)，当他锐利的目光凝神一个目标时，便有如一只觊觎猎物而陷入强烈催眠状态的猛兽，瞳孔急速地飞梭瞟视”。与猫性情近似，德彪西常常根据自己的喜好来支配其行动，为此不惜落下一个只顾自己不管他人的恶名。女作家说：“今后他是否能压抑这种自私，谁也无从知道。任何事都难以让他作出牺牲，他也不受事物的约束。他的父母并不富有，但他的教书所得收入却不肯拿出来奉养双亲，而宁可为自己添置许多书籍、古董、版画等物品。他的双亲就曾经打开装满这类物品的抽屉给我们看。”如此这般的德彪西无异于一位自私自利的小人，然而，人们在评价他时到底带有多少个人因素也不易察明，况且一个人性格的形成与他的生活环境有很大关系，其他人很难对此作出公允的解释。

德彪西外表柔弱、散漫、孤傲通常都给人留下欠佳的印象，当然，他自己也很难与人相处。对德彪西怀有崇敬之意的马歇尔·普鲁斯特，有一次突然想到要与德彪西会晤恳谈，于是就以强迫手段用马车将德彪西接到自己家中，其结果是这两位当时都已成名的感性艺术大师相处的并不愉快，普鲁斯特抱怨德彪西不肯接纳他的意见，而德彪西则责怪普鲁斯特“罗罗嗦嗦，活像一位公寓管理员”。即使如此，普鲁斯特还是很热情地邀请德彪西参加一个专门为他举办的宴会，而德彪西却断然表示拒绝，他说：“我是个粗鄙的人，要再见面的话就在咖啡馆里。至于宴会的事，我想还是免了吧，谁教我天生就是这个样子呢？”因此，能称为德彪西知心朋友的人并不多，其中要以艾利克·萨蒂和皮罗·路易斯最具代表性。德彪西与萨蒂是在1890年左右一个名为“黑猫”的酒店中相遇后开始他们之间真挚友谊的。萨蒂为此留下了这样的记载：“我初遇德彪西，他满脑子里都装满了穆索尔斯基，正辛苦地探索一条不易被人发现的道路。在这方面，我走的路要比他远得多，我肩上没有罗马大奖或其他各种奖励的压力，当时我正在谱写约瑟夫·佩勒当编剧的《星期之子》，我向德彪西说，我决非反对瓦格纳派，可是我们应该拥

有自己的音乐，至少不要被认为是酸白菜，或者可以考虑用莫奈、塞尚、罗特烈克等人所阐明的方法，尝试着把这种方法运用到音乐上，这可能是再简单不过的事情了”。萨蒂是一位奇特的钢琴家兼作曲家，他除了在这家“黑猫”酒店弹奏钢琴外，巴黎各种艺术界的聚会中也时常出现他的身影。他是当时甚为流行的瓦格纳派的一个积极反对者，也许是由于他的原因，才使得德彪西从瓦格纳的崇拜者变为反对者。

公正的说，德彪西的言行在许多方面跟普通人是有一定距离的，他的私生活当然也就更是隐秘，至少以当时社会的行为规范来看有些惊世骇俗。1887年，德彪西自罗马返回巴黎后中断了与瓦尼耶夫人的交往，与一位名叫嘉弗丽·杜庞的姑娘开始了长达10年的同居生活，关于杜庞的身世人们知之甚少。德彪西在蒙马特郊区租到了一所简陋的房屋作为他们的栖身之处，10年间，杜庞以自己为别人洗衣、缝纫所挣到的钱来供养、照顾德彪西的起居，还时常为他驱赶上门的讨债者，而德彪西对她的回报却是要与一位名叫罗沙丽·泰克瑟的女人结婚，为此，杜庞和他争吵，并企图用手枪自杀，为此俩人的感情好像有了转机，但言归于好的日子到底没有维持多久，杜庞终于离开了她为之伤透心的德彪西，数年后，有人曾在里昂偶然见到了杜庞，当时她还是一副女工的打扮。杜庞的离去，为德彪西与罗沙丽·泰克瑟的婚姻铺平了道路，然而，这一并非是良缘的结合也没有维持很长时间，此后不久德彪西便开始向人们诉说他是如何一听到她的声音就开始不寒而栗的。1904年，德彪西又一次打定离婚的主意，而罗沙丽也效仿起杜庞，准备用手枪自杀的方式来使这一婚姻关系生存下去，然而，此时的德彪西已移情于一位名叫艾玛的有夫之妇身上，日益强烈的恋意已大大超过了罗沙丽的威胁，离婚再娶已是大势所趋，巴黎艺术界的同仁几乎都站到了德彪西的对面，指责他的行为，断定德彪西与艾玛之间是以金钱而不是感情来作为纽带的，因为她那未曾离婚的丈夫是位银行家。在一片怒骂声中，德彪西与艾玛依然举行了婚礼。事实上，对德彪西来说这次婚姻所带来的欢乐要胜过前两次，尽管艾玛比德彪西年长几岁，而且还有数位已长大成人的子女，但他仍旧满意自己的选择。与罗沙丽相比，艾玛虽没有她那样容貌秀妍，但却谈吐文雅脱俗，又擅长歌唱、富于机智，具有不凡的艺术感觉。艾玛嫁于德彪西后便为他生育一女，德彪西对女儿钟爱异常，亲昵地称她为“秀秀”。也许是上帝有意赐予德彪西一个幼小的生命，以陪伴德彪西那并不美好的晚年生活，这位黑发的千金非常富有音乐天才，犹如父亲的翻版，在德彪西死后仅数个月，这位仅有14岁的少女也匆忙追随父亲的亡灵而去。

与艾玛的结婚并没有改变德彪西一向拮据的经济状况，不但如此，因再次结婚而造成的难题直到德彪西死后也未能得到解决。这也许可以作为反驳德彪西与艾玛为金钱而结合的一个很好的例证。德彪西是一位虔诚的犹太教徒，但教会却对他与艾玛的婚姻不予承认，对此，德彪西作出了不懈的努力，直到1908年这种努力才取得成功。

进入20世纪后的德彪西已在世界音乐舞台上取得了显赫的地位，然而，并没有因此改变他的性格与生活状况。他依旧习惯于音乐创作时手指夹着纸烟，一边吸烟一边来回走动；他还是那样钟爱绿色，不论什么季节都要用极富生命力的绿色来装点自己的房间；他的听觉还是那样的灵敏，以至于许多

环境里都无法从事创作.....。



## 创作之路

德彪西是世界音乐舞台上的巨人之一，这已为世人所共识，音乐界对他的赞颂多年以来都是一如既往。虽然他的作品数量不能为他赢得多产作曲家的称号，但命运注定他要与时代转换时期的其他音乐伟人们并肩而立，引用传记作家L·韦拉斯的话：“德彪西是把20世纪的音乐与19世纪分开，这与贝多芬把19世纪音乐与18世纪分开的功绩一样伟大。”然而，伟人的业绩并非只能由伟人去创造，普通人与伟人也时常不能截然分开，甚至有时就融和为一体，虽显得结构复杂、表现多样，但却真实可信。德彪西就是这样一位完完全全的普通人，但他却用自己的才智和努力向人类作出了伟人般的贡献。

德彪西与罗沙丽结婚以后，曾一度认真地考虑了婚姻所带来的家庭与经济问题，他的朋友也忠告他要忘掉他那对革新的狂热，像一个聪明的音乐家那样迎合大众的口味，制造一些较通俗的音乐以在社会上产生影响，这样做将会使自己的经济状况得到根本改善。对此，德彪西这样回答：“我抱歉的很，制造简单的音乐我感觉太难了。”他不能按照出版商的要求进行创作，出版商对他的作品也时常缺乏给予出版的勇气。为了生活，德彪西不得不以教授钢琴来贴补家用，但在与学生的交往中，由于他对演奏技巧要求甚高而自己又缺乏教学耐心，所以师生关系多不融洽，他指责学生懒惰、愚笨，而学生抱怨他言语尖刻、教不得法，双方每每不欢而散。为此，德彪西也时常陷入无聊与烦恼的情绪中，很长时间内不能恢复。

当可以不依靠教授钢琴来维持生计时，德彪西便很快能使自己进入创作佳境，他习惯于每天日落后开始工作，愈夜深人静愈是乐思奔涌，这也许是由于德彪西灵敏的耳朵听不得任何噪音的缘故，夜晚安静的环境使他可以集中精力。黎明后，德彪西坐下来进早餐，一夜的疲劳迅速在他的神情中表现出来，当别人刚刚开始一天的工作时，德彪西则进入甜美的梦境。

德彪西创作时，他的夫人需要伴其左右。这方面艾玛要胜于罗沙丽和杜庞，艾玛的艺术审美能力是德彪西进行大胆革新的重要支柱，对于她的建议德彪西表现出了极大的耐心。艾玛回忆德彪西创作音乐时的样子：“像一只关在笼中的熊，不停地从这屋走到那屋，他会将一支旋律哼唱几个小时，直到在头脑中定型为止，然后很快把旋律记录下来，并又开始他那不停地走动。”德彪西的乐思如同他的生活习惯一样没有规则可寻，即使是在创作大型作品的时候德彪西也不会像其他许多作曲家那样从头到尾、按部就班，他很可能先写出后面然后再回过头来完成前面部分，这要由他头脑中随时冒出来的乐思来决定，有时会显得十分慌乱、匆忙，可德彪西已习惯了这种独特的创作方式。

作为消遣，德彪西常去一家名为“韦伯”的咖啡馆，在那里找一个僻静的位子，安安稳稳地坐一会，要一杯还是两杯酒，这要看他的兴致和囊中是否羞涩，通常他仅喝一杯酒就能使身心都得到满足。德彪西真正快乐的时刻是在周末晚上。那时，他的朋友都聚集到他的家中谈天论地，当然，大多是讨论有关艺术领域的问题。在这些朋友中，有音乐家、诗人、作家、画家，他们在艺术上的观点是一致的，都试图在自己的艺术领域内打破传统习惯的束缚，建立起一套新的秩序。对德彪西在音乐上的种种革命行动，他们都予以明确的支持，是德彪西印象主义音乐的忠实信徒。当然，这些朋友的来临

也使德彪西受益非浅。他没有放过这种弥补他过去所丧失接受教育的良好机会，求知的欲望和谦逊的态度帮助他从别人那里获取了许多知识与经验。此外，德彪西还将一些闲暇时光用在了书和字典上，从中吸收了他所渴望的常识。德彪西喜爱阅读字典，他认为字典中对字词的解释远比书籍、诗篇丰富，如同一座博物馆一样可使人的求知欲望得到极大满足。

德彪西的学习热情带来了他掌握语言文字能力的提高，他已成了一个捕捉词句得心应手的专家，就像使用音符一样能娴熟地使用文字来准确地表达他的思想。德彪西发现自己这项专长以后，便不失时机地利用起来，他开始为一些报刊撰写音乐评论文章，这样既能用文字来阐述自己的音乐观点，又可将积少成多的稿费用来改善经济状况。不久，德彪西便开始觉得文字写作要比教授钢琴能够得到更多的欢乐，他越加喜欢上了这一工作，并为此付出了一定的心血。德彪西的文章语言简洁、犀利，常常能用几句短语点明作曲家的优与劣，指出音乐作品中的长与短，因此，他的文章可以在社会上产生一定的影响。当然，德彪西在文章中也坦诚地说出自己的观点和对他人的看法，他对当时流行的瓦格纳音乐从开始时的推崇转变成了轻视；他将马斯涅（法国作曲家 1842—1912）与香水制造者相提并论，说马斯涅的音乐“具有愉快的气味，可并不是自然而而是人造的”。美国音乐在德彪西的眼里是一种过于机械化的艺术，好像“将一个婴儿放在机器中，在五分钟内就会变为一个音乐家出现在眼前”。类似这样尖刻的语言在德彪西的文章中并不少见，他本人也为此付出了经常受到别人挖苦的代价。

德彪西对自己一向是给予公正的评判，毫不掩饰自己的缺点、不足，更不会对自己的作品进行吹嘘，这种谦逊的美德与他经常轻视讥讽别人的做法共存于一人身上有些不太协调，二者相加，其正负作用也就相互抵销了。德彪西在与人交谈时自然要涉及到自己的音乐作品，在别人对其进行赞扬时，他的表情是那样冷静、淡然，好像与自己无关。德彪西从没有将自己当作音乐界举足轻重的人物，他自以为其价值仅在于大胆地从事革新，当各种荣誉降临在他身上时他的神情仍然平静如故，看不出有自豪、兴奋的流露。他接受荣誉多半是为了能给亲友带来快乐，对他来说，这种荣誉的实用价值只体现在亲友的快乐中，而音乐创作是不应受到任何影响的。一家法国杂志发表了一篇赞颂德彪西音乐功绩的文章，称德彪西为“一个伟大的音乐改革家”。德彪西对此颇有异议，他认为自己不应享受这份殊荣，因为他所做的与这一称呼之间极不相称，“我只是为了写出那些没有被人写出的音乐，是在满足我的兴趣”，类似这样的推托之词，有时会令人不可理解，但只要对德彪西的性格特点稍做了解，也就不感到意外了。

德彪西对他注定的贫穷一向是听天由命，他不会为了钱而出卖艺术，甚至拒绝为自己的音乐作品刊登广告，他认为“像一个报童在马路上叫喊卖报纸一样”推销自己的作品是断然不能接受的。他对商业知识不甚了解，如版税、贷款、合同书之类一无所知，也根本没有兴趣。他说：“艺术应该与赢利活动分开，买卖音乐作品的想法，对我来说，像买卖一桶猪油或一桶啤酒一样，二者的性质是相同的。”德彪西轻视唯利主义者，尽量避免与商人的交往，除非是迫不得已，他都会请求别人代劳。

在创作活动中，德彪西执拗的个性也常常处于支配地位。为了追求与传统音乐的分裂，他从不向指责、规劝妥协，他说：“我决不会将我的音乐限制在古老模式的结构中，我给予它们广阔的空间，给予它们自由和生命，这

是我进行创作的唯一原则”。对于欣赏他音乐的少数人，德彪西付出了勤奋与辛劳，以认真严谨的创作态度和优秀的音乐作品来报答。

从亨德米特这位著名现代作曲家的回忆中，人们也许会对德彪西的音乐在当时的影响有一些了解。“第一次世界大战期间，我是军队（德国军队）中弦乐四重奏组的一员。对于连队长来说，音乐是使士兵忘却枯燥军务的一种手段。连队长是一个音乐爱好者，可称得上精通音乐，同时也是法国文化的崇拜者，非常喜欢德彪西的弦乐四重奏，这真是不可思议！我们经常练习德彪西的弦乐四重奏，在一次为连队长举行的私人音乐会上演奏了它，连队长大为感动。当徐缓的乐音终了时，传令兵进来报告‘据收音机报道的消息，德彪西刚去世’。我们未能把作品演奏完，因为我们演奏的生命刚刚停止了呼吸。我在这里初次感觉到，音乐实在是超越了个人的感情、超越了政治的界线、超越了国民间的憎恶和战争恐怖的伟大艺术。我对于音乐应当发展的方向，从来不曾像当时那样有了明确地认识。”

## 印象派音乐鼻祖

德彪西是印象派音乐中居于领袖地位的人物，事实上他的音乐风格当初也是以浪漫派起家的，只是随着逐渐成熟而开始了对十九世纪已过鼎盛期的浪漫主义进行不懈的反抗，终于在创作形式上寻求到了一条新路。他同时代的许多人都在做着类似的尝试，在别人的成功与失败中德彪西总结出了适于自己的经验，也摸索出了属于自己的发展道路。

在音乐艺术中，构成音乐语言的要素有：音高、长短、强弱、节奏以及音色，音色不应只被理解为一种物理现象，它应具有更宽泛的艺术性含义，应与旋律、和声、节奏一样成为一种有效的表现手段，这就是德彪西以及印象派音乐家所苦苦追求的一个主要目标。《韦氏》字典中对“印象派音乐”一词的定义是：“它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律，去设计、描绘、创作和表现。”依此观点，印象派音乐应属标题音乐的范畴，因为它大多有明确的表现目标。可是又与大多数浪漫派的标题音乐不同，它不企图表达某种情感以及变化，也不企图歌颂、怀念或是讲述故事，一些在浪漫派音乐中的惯用技法在印象派音乐里却尽力回避，以求得与浪漫派的不同。

“印象主义”一词来源于绘画。1874年，在法国，一些年轻的画家如马奈、莫内、塞尚、雷诺阿、毕沙罗等为了反对学院派的烦琐教学，为了向传统的绘画原则挑战，同时也为了与官方的艺术沙龙相抗衡而举办了一次别开生面的画展，其中有一幅莫内的风景画，名为《印象·日出》。画展刚刚开始，便被传统势力的攻击与奚落之声所包围，一些人从莫内这幅画的名字中给这些年轻画家们取下了一个“印象主义者”的诨号，并四处扩散，意图以此来迫使他们放弃自己的追求。出人意料的是这些年轻人对此贬称不仅毫无恼怒之意，而且欣然领受，并时常自称为“印象主义者”，好像这一美称非己莫属。更具戏剧意味的是画展之初，这些年轻画家们的气质、艺术性格与造诣各不相同，所追求的艺术目标也有差异，远远没有形成一个具有统一的艺术观点和影响力的艺术流派，倒是传统势力的敌意，不仅为它起了“印象派”这样的称号，而且也推动了这一艺术流派的形成。

在绘画方面，印象派的特色在于它是以光和色彩为主要表现手段，借助光和色彩的变幻来表现作者从一个飞逝的瞬间所捕捉到的印象。这一艺术观点是同当时自然科学对光的传播与照射的物理研究成果有关，是借鉴科学研究成果运用于艺术之中的尝试，也是基于人们寻找新的艺术表现手法的要求。这种艺术观点由绘画逐渐渗透到其他艺术门类之中，进而形成了一个时代的艺术特征。

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，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。音响的强弱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。

印象派音乐家们的活动虽然多属于19世纪的范畴，但是他们追求新的音乐语言和新的表现风格，这一努力意味着他们在同浪漫派音乐的传统形式做

斗争，以求建立起属于自己的音乐体系。在创作实践中，他们提出了这样的质疑：为什么一部音乐作品必须受自然音阶所包含的那几个音的约束？为什么和弦连接必须依据从紧张到松弛、从不和谐到和谐的解决模式？为什么音乐的表达次序要受呈示、发展和再现这种框架的限制？等等，这些质疑既是对传统的挑战，也是对未来音乐发展方向的暗示，他们在与传统形式和风格决裂的同时，也在为 20 世纪诸多以现代派名称出现的音乐流派做好了准备。因此，印象派音乐可以说是连接浪漫派音乐与现代派音乐的一条纽带，是一个音乐新时代的端倪，是新世纪音乐艺术中许多重要特点和表达意境的源点。

同样，印象派音乐也有其先天不足。首先，它从浪漫派音乐宏大的艺术风格中挣脱出来之后，却掉进了狭窄的表现领域之中，流连于浮光掠影，热衷于虚无缥缈，从可以表现思想性与哲理性的大型乐曲转向善长表现抒情的小型乐曲，从气势磅礴变为温情脉脉，从渲染、夸张变为含而不露……，这就影响了印象派音乐的艺术感染力，也局限了它的发展广度。其次，与浪漫派音乐相比，在流传规模和流传时间上看，印象派音乐明显逊色许多，虽然在本世纪初风靡一时，但今天看来也许只能称为仅仅是一个人的运动，大多数音乐家都不能像德彪西那样完美地体现出印象主义的音乐特点。在这一点上，印象派音乐远不如浪漫音乐那样人多势众。浪漫主义以它博大的胸怀包容了许许多多个人艺术风格不同的音乐家，形成了延续百余年的艺术潮流，而印象派音乐却不能如此，它不具备这样的历史条件和艺术魄力，也没有众多的音乐家将自己的才智投入到它的发展之中，它来的迅猛、退的快捷，在人们正准备充分享受它艺术魅力的时候，它却消失的无踪无迹。尽管如此，印象派音乐到底开辟了一个梦幻般的、令人着迷的音乐意境。

严格地说，印象派音乐作为一种创作手法存在已久，只是象征主义文学和印象派绘画促成了它的繁荣。回顾一下浪漫派音乐的发展历程，我们可以在许多作曲家的作品中找到某些印象派音乐风格的痕迹：钢琴诗人肖邦早已认识到了色彩性音乐的价值，并将其运用到自己的创作之中，这也是德彪西推崇肖邦的一个重要原因。挪威作曲家格里格那复杂、朦胧、富于色彩变幻的和声，也可谓具有一定的印象主义气质，他们二者对钢琴音乐的细腻处理和踏板的巧妙运用，都对印象派的钢琴作品风格产生了重要影响。俄罗斯作曲家穆索尔斯基是少数能够对德彪西具有影响力的人物之一。他的钢琴作品《图画展览会》是德彪西予以好评的作品之一。匈牙利钢琴家、作曲家李斯特的一些作品的标题本身就是含有印象派音乐的特色，如《鬼火》，就是用音乐来表现光的快速运动。瓦格纳所作的乐剧《莱茵河的黄金》，序曲中有一些新颖的音响组合，表现了波涛起伏、雾气缭绕的意境。这些音乐因素对印象派音乐的发展都有着很大启示。

印象派音乐运动的结束，并没有终止印象派音乐的创作手法在后人创作中的广泛运用，如西班牙的法雅，英国的德留斯，意大利的雷斯比基，德国的雷格和俄国的斯克里亚宾，在这些作曲家的创作中仍然运用一些印象派的音乐技法，他们的一些作品都可以被不同程度地纳入印象派音乐作品之列。至于同印象派音乐有所接触，受到了一些影响，或个别作品中表露出印象派音乐痕迹的作曲家，为数就更是无法统计。

印象派的音乐特征与众不同。印象派音乐家在摆脱了传统音乐的各种束缚以后，便将音响与音色作为他们的追求目标，他们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，不必去讲述一则故事情节，或渲染一种感情变化，或夸张一事物。他们主张用织体、色彩和力度来取代由浪漫派音乐家完善的调式原则、和声进行规范和音乐结构模式。具体做法是：在配器方面，瓦格纳式的庞大管弦乐队编制还可继续沿用，但配器手法却应力图细腻、雅致、精雕细镂，铜管乐器常加用弱音器，木管乐器应多用神秘动人的低音区，弦乐器采用更加细致的分奏，以增加音质的厚度和音色变化幅度、打击乐器中的钟琴、钢片琴、三角铁和竖琴在音乐的色彩处理上应发挥更大作用，因为它们是被看作重要的色彩性乐器而不是点缀性乐器加以广泛使用的。

与音色效果密切相关的还有力度方面的因素。印象派音乐家为突出音乐的恬淡、纤巧、妩媚以至略带伤感的情调，将弱奏作为音乐力度变化的基础，也常使用极弱奏，即使是力度高潮部分也大多只闪现于短暂的瞬间，很快又要回到弱力度的基调上来。

在和声方面，印象派音乐家也花费了许多心血。他们利用音的各种新的组合方式，创造出了许多新的不协和和弦，如：在原七和弦的基础上按三度关系向上继续建筑音层，形成了九和弦、十一和弦和十三和弦。在一首有代表性的印象派音乐作品中，九和弦的重要作用使人对此不能产生任何异议，以致于这部作品被称为“九和弦之乡”。这些复杂的不协和和弦之间的连接不需要依据过去的规则，没有必要为一个不协和和弦变为协和和弦而牺牲乐曲的整体风格，可以将一个个不协和和弦并列地组合起来，造成一种不断闪烁的强烈效果，如同印象派绘画的纯色并列。从这里，也可以看出和声因素对印象派音乐家来说也要服从于音色效果。

对于节奏，印象派音乐家们也尽力使自己与浪漫派音乐有所区别，他们避免以每一小节第一拍上的重音位置来作为旋律的起点，也小心翼翼地遮掩起表现在每一小节强拍上的节奏律动，他们所追求的是旋律线如一股清泉，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清美与隽永。

总之，印象派音乐家们喜欢表现微妙和难以捉摸的东西，而不喜欢堂皇、不朽的雄伟气派；喜欢隐喻、暗示，不喜欢直率和过分夸张。因此，朦胧的色彩，模糊的轮廓，难以分辨的色调变化，都是印象派音乐的标志。印象派音乐家用音乐所塑造的种种幻想、印象和气氛与莫内的模糊印象、塞尚的奇异梦境、雷诺阿的美妙温情、舒拉的灵透精巧如出一辙，二者的艺术趣味相近，都对后世产生了重要影响。

印象派那精致、优美的音乐语言与浪漫派那宏亮、夸张的音乐风格一样达到了很高的艺术境界，各自为人类留下来许多音乐精品，也培育了使人类感到自豪的音乐家。浪漫派音乐的代表众多，而印象派音乐的代表严格地说只有一个，那就是德彪西。

19世纪时，欧洲艺术领域流行一种把音乐家与画家进行横向比较的潮流，连法国著名作家、《红与黑》的作者司汤达亦如此，他先将莫扎特与拉菲尔比较，后又与德梅尼基诺和雷尼相提并论，试图找出两人的共同点和不同点。虽然这种比较多没有深入到两种艺术的本质特征，但却为后人打开了思路，使人们的视野不再局限于单一的艺术门类之中，而是可以相互借鉴，共同发展。

在20世纪的艺术评论界，有许多人都不自觉地将德彪西与印象派绘画家

莫内这两位艺术大师放在一起，进行共性分析。事实上二人也确实有许多相同或相似之处。

德彪西和莫内从未谋面，但两人却相互熟知、相互尊重，其根本原因就在于二者在艺术气质上彼此相通。首先，他们均具有营造艺术气氛的心境，并能巧妙地将这种心境运用到自己的艺术风格之中。德彪西于1903年创作了一首意在反对传统三乐章结构形式的作品《版画》，音乐由三段组成，每段都配有美术作品般的标题：“宝塔”、“格拉纳达之夜”和“雨中花园”。之后，又根据他一系列的意象，创作了如《水中倒影》、《亚麻色头发的少女》、《浓雾》、《枯萎的落叶》、《被淹没的教堂》等具有视觉形象的标题的音乐作品，同样，音乐也不同程度地表现出了德彪西对所描绘景物的独特视觉感受。

莫内擅于捕捉光影，以及色彩的效果，他巧妙地掌握了不同时间环境的光色变化，创作出马奈所称的“瞬间创作”。在莫内的作品中，描绘户外自然景象者居多数，他采用“拼色”手法将纯色直染于画布，使眼睛能将不同颜色溶释在一起，例如，稀疏的黄色旁边伴以红色，人们在远处看便有橘红色的视感。莫内的画面，不论是晨景中的干草堆还是骄阳下的庭院花朵，都会引导人们进入光色变幻莫测的气氛之中。

德彪西与莫内在创作题材上偶遇一致，这就是用绘画和音乐来表现大教堂。在这两部作品中，既可看出二人的艺术共性与特性，也可对德彪西的艺术创作风格有所了解。

卢昂大教堂是莫内绘画历程上的巅峰之作，此前，他大多留恋于对白杨树、干草堆等简单景物的描绘，1892年，他开始将画笔对准了卢昂大教堂以图创作出一系列传世之品。当时，莫内住在大教堂附近一家店铺的阁楼里，从那里可以清晰地看到大教堂的西面，他利用这一有利条件，仔细地观察大教堂一天中由于阳光照射方向的不同而产生的微妙变化。数年后，莫内在巴黎展出了他的40幅油画作品，其中的20幅便是他长期观察卢昂教堂得出的感受，描绘了大教堂从早晨到黄昏时分光色强弱的细微变化。

《被淹没的教堂》是德彪西用音乐来表现教堂的音乐作品，他取材于一则民间传说：布列塔尼海边有一小村庄，从远处看只能见到村庄里最高的建筑物——教堂塔尖，但教堂已变得面目全非了，残垣断壁、长满青苔，失去了往日的辉煌，原因就是这座村庄由一位不信上帝的女巫掌管，她恶行昭彰，惹怒了上帝，便将该村庄淹没于海水之中，以示对那些不信奉神明者的惩罚。从此以后，每遇恶劣天气时，路经此域的水手们仍能听到从淹没的教堂中传出的吟唱声音，而且教堂的塔尖还经常浮出水面以提醒人们记住这个古老的传说。

创作这部作品时，德彪西的构思是以平静的海面混杂着被淹没了的钟声开始的，他用和弦配出平行的律动，当教堂在钟声中浮出时，音乐逐渐增强，直到钟鸣的泛音在空中回响。德彪西对此段音乐的解释为：“要非常平静，如柔软而又清晰的雾幕”。教堂中传出唱诗班的歌声在平行三和弦的衬托下断断续续，显得虽清晰但很遥远，由类似管风琴持续音构成的声部绵延不绝，增添了教堂的神秘、凄凉感。最后，教堂钟声般的声响渐渐消失，又由钢琴踏板的辅助下持续地奏出了重复低音，此处乐谱标有“柔和、流动”、“泛响而不生硬”的文字注释，上方声部是一系列起伏不定的波浪音型。音乐消失之前，教堂的歌声再次传来……”。

德彪西和莫内两人在创作上都不想把自己抱囿于某种格式的约束之中、他们各自有其打破传统的方式。莫内一生几乎都将心血倾注在了风景画上，但最后也是他最关注的题材却选择了教堂建筑，其中原因之一就是他对光和色彩效果怀有不息的兴趣，这从作品的名称中便可以看出，如《卢昂大教堂，清晨的正面像》、《日光下的西侧像》等。

在《被淹没的大教堂》这首钢琴作品中，德彪西虽然使用了自由的三段体创作手法，但仍以前面开始处的三个平行和弦来作为连接全曲各部分的纽带，在此基础上音乐表现出了教堂歌声的细微变化，海面的平静与浓雾，有一个整体的基调，伴随着局部的变化，造成了一种视觉与听觉相结合的感受。

德彪西青年时代起接触过许多画家，也参观过许多人的画展，但具体到与哪位画家有实际交往确无记载，因而很难找出他与画家之间的相互评价大段文字，后人只是根据他们在创作中表现出的共性来探讨集中表现在印象派绘画与印象派音乐的共性。艾米尔·韦尔莫斯在评述德彪西的音乐时说：“克劳德·德彪西的《水中倒影》（钢琴作品）是克劳德·莫内作品《水中倒影》色彩语言的移调。”莫内的作品是第一届印象派画展之前5年时创作的，当时的德彪西才仅7岁，直至他1905年创作钢琴曲《水中倒影》时他也许不曾见过莫内的同名作品，不管怎样，这又一次表现出两人创作风格上的一致。莫内是在用明暗色彩对比的手法描绘折射在水面上的光线，德彪西是在用音色对比的手法来表现这一景物，同样是波光粼粼、涟漪不绝。

实际上，德彪西看到自己创作中存在有与绘画艺术不谋而合的地方这一问题时表现出了一种较为客观的态度，他认为：“音乐并不能使自然再现，而是倾向于自然与想象力之间神秘的相互一致。”他的创作是把头脑中浮现出的丰富“意象”变成音响表现出来，而并无要与绘画一争高低的意图。德彪西的《绝代才女》、《游戏》可以说是最亲近于绘画的钢琴作品了，但无论如何人们也不能将它们与绘画等同起来，这是众所周知的事情。

假如用过去的音乐风格与德彪西所要追求的艺术品味做一下比较，自然会发现二者之间相距较远，贝多芬、巴赫、舒伯特、柏辽兹等音乐大师们所使用的音乐语汇、创作技法，在德彪西这里已是过时、陈旧的东西，几乎派不上用场，因此，他不能指望从前人那里来获取表现新内容的新手法，只有自己另起炉灶，寻求新的创作技法和表现手段。

德彪西应是一位双脚已踏入现代社会并具有现代人思想意识的人物，他经历了世纪的更叠、社会的动荡和艺术的变革，是一位性格复杂、艺术感觉敏锐的音乐天才。他反对崇拜艺术偶像，不愿意像随从一样的跟在别人后边，更不愿意模仿他人，总是以富有特色为准则，不仅在音乐创作上如此，其他方面也大多如此。他喜欢平淡、清雅，但在巴黎这座充斥着偏见、造作与腐朽的万花筒里，他却能与社会融在一起，既没有拉开一定距离，也没有从本性上表现出厌恶。他的朋友多种多样，有著名艺术家，也有在艺术领域根本无足轻重者。德彪西习惯与作家为友，诗人、小说家是他家的常客。他常以看电影来自娱，相比之下，音乐创作既是他的事业，也是他天赋的发挥，但并不是他的生活全部意义所在。他在一封信中写道：“亲眼观看日出比聆听《田园交响曲》更有所获。”由此可看出，尽管德彪西所经历的一切都可与音乐联系起来，但这并不意味着作曲家认为他的音乐就是他生活的一切。虽然，他被公认为是印象派音乐的代表，他的风格也广泛地被别的作曲家采用，但他本人却认为这样的名称在总结音乐家的音乐成就时容易引起误解，在该



词的一般性解释与实际的音乐追求之间产生错觉，就好像巴洛克音乐与巴洛克一词并非一致一样，以其他艺术门类的词汇来解释或给音乐艺术风格下定义未必是一种恰当的做法。

德彪西对各种术语在艺术作品中所具有的含义十分讲究，这也许是他评论音乐作品尽力使语言准确所养成的习惯，他对印象派的绘画作品并没有多少评论，但对印象派音乐一词则认为不妥，用德彪西自己的话来概括其艺术特征，会发现他的音乐追求虽与印象派画家们存有许多共性，甚至可以说本质上是一致的，但二者也确实存在着区别，这种区别的根源就在于德彪西的音乐决不是印象派绘画的音乐复制，它有着许多由于音乐的特性所造成的独到之处。“捕捉某一事物瞬间景象的特质，将其变化着的外观以流动着的音乐予以相称”。这就是德彪西音乐创作的基本准则，他认为他的管弦乐作品《意象》是情景与理念的一种真实而永恒的描述，它可能平淡得难以被发现，或迅速变化得难以捕捉，但它是一种真实效果，是对事物精髓的片段把握。

德彪西的这种艺术观点，几乎是一种音乐艺术领域中柏拉图式的理念，一种抓住音乐的真实成份不放的美好愿望。诚然，他不是一位能够将自己的音乐思想归纳成体系并赋予较深哲理的理论家，但从他的音乐作品、作品的标题以及他的文章中，都可暗示出他那由复杂成份组成的美学观，这种美学观不仅包括有印象派的特征，还有一重要来源，这就是象征主义文学。

对德彪西来说，象征主义诗人马拉美、魏伦、兰勃等的作品要比印象派绘画作品有价值得多。他与许多象征派人物一样，对一位叫爱德加·艾伦·坡的作家十分倾倒，有一个时期，德彪西意欲根据该作家的作品《亚夏家的没落》谱写管弦乐作品，1908年曾与大都会歌剧院有一合同，内容为德彪西将《亚夏家的没落》、《钟楼恶魔》这二部艾伦·坡的作品写成歌剧在大都会歌剧院上演，后来，由于多种原因这一计划并未落实。德彪西对马拉美与魏伦的象征主义诗歌也常常是爱不释手，不仅将这些诗歌谱成了歌曲，也从中吸取了许多值得借鉴的观点和手法。

马拉美在他的创作生涯中早就作过这样的阐述：“我已发现一种暗示性和奇特的表达方式，可把它们归为瞬间的印象。”在这里，象征主义与印象主义形成了鲜明的对照，印象派画家着手描绘的是眼前所能看到的事物，这样，有时会使作品显得色彩过于鲜艳逼真、笔调随意挥洒、画面轮廓不够准确，当然，这也许正是印象派画家的特点之一，如莫内这位印象派绘画大师，他在创作时总是追求如亲眼所见那样的光线照射效果，这与德彪西总是纯凭本人对音响的感受那样的做法确实有些相似。而象征主义者则多用暗示与象征的手法来反映精神世界与客观世界，认为这样要比反映任何事物的外部现实状态更为重要，若是明确地表现出了表现对象，那么，就等于使表现对象失去了生命，也就意味着创作的失败。若是仅仅暗示了表现对象的存在，那么，艺术创作便可以在这种暗示中增添无穷的魅力。这样的艺术观点也同样是德彪西所遵循的，他为马拉美的诗篇《牧神午后》创作出了同名的管弦乐作品，用音乐表现了他对原诗所含情绪与意象的理解。他根据魏伦、波德莱尔的诗篇所谱写的歌曲是他歌曲创作中的得意之品。此外，德彪西在这些诗中还领悟到了某种精神的、敏感的、能够直觉但又无情的东西，这与德彪西在音乐创作时的一些感觉不谋而合。德彪西认为：既然象征主义者能够用隐喻、暗示、尖刻的诗篇来表达人们精神世界中的种种感受，那么，他同样也

能够用含蓄、清淡、深刻的音乐语言表达现实世界中的种种现象，在这一点上，他与象征主义者是相通的。

总之，德彪西的艺术特征表现多样，不可能用一种主义就予以概括，这里既有印象主义的因素，也有象征主义的因素，还有属于他自己的独特风格，千姿百态融合于一体组合成了德彪西的艺术特征。在艺术实践活动中，德彪西将其艺术特征以多种形式充分地予以表现，他很少掩饰自己的艺术观点，不论是评论文章还是音乐作品，自始至终都贯穿着他的思想和追求。当然，德彪西的艺术个性是有一个形成过程的，在连续创作出一系列伟大的作品之前、他对自己的艺术追求已经做了长期的思考。在未满 30 岁时，德彪西的创作历程中未曾出现过重要的作品，许多创作实践其意义就在于是一种积累的过程，是蕴育成熟的过程，德彪西在这一过程中所付出的辛苦是他日后成功的基础，他在这一过程中的种种探索也是构成他艺术特性的重要部分。

在德彪西艺术特征的形成过程中，其他音乐家对他的影响也是不容忽视的一个因素。19 世纪末期，在艺术上日渐成熟的德彪西以他的创作准则来评判他人的得失，他明确表达反对学院派的创作风格，因为那里充斥着保守、死板和教条主义，缺乏创新，对这样的作品他持反感的态度。德彪西也无视勃拉姆斯的存在，以为他的作品毫无新意，仅是古典派音乐的一种延续，对柴可夫斯基的音乐，德彪西早在封·梅克夫人家时就曾多次接触，他了解柴可夫斯基音乐中的内涵，熟悉其创作技巧，但他并不欣赏，他认为那种用音乐来抒发伤感之情的做法浅薄、幼稚，无异于是对音乐的嘲弄。贝多芬、莫扎特的音乐，在德彪西的意识中仅是可以偶尔一看的音乐古董，他从不采用奏鸣曲式这种莫扎特以来已普遍运用的结构形式作曲，他相信交响乐这种音乐体裁的鼎盛期已过，开始走向衰退、僵化之路。他说：“我希望我能证明贝多芬以后交响曲形式是多么的空洞乏味。舒曼、门德尔松等作曲家一味毕恭毕敬地反复使用同一结构形式，但是，音乐中所表现出的魄力却是一代不如一代了。”

与德彪西同时代的拉威尔，虽晚于德彪西 13 年出生，但在当时的法国音乐界几乎具有同等的影响力。拉威尔是 1900 年 25 岁时真正显示出了他的音乐才智，此后，与德彪西同时经历了艺术领域内的种种变革。在许多观点上二人存有一致或相似的看法，创作风格也趋于相同。到 1907 年，德彪西与拉威尔之间出现了争议，逐步发展到了在文章中相互指责、攻击，并由此造成了巴黎音乐界的分裂。通常在与他人争论艺术观点时表现出超然态度的德彪西，这次似乎也动了肝火，他不放过任何一次挞伐拉威尔的机会。有一天，在街上遇到一位朋友，他向德彪西透露拉威尔在如何刁难德彪西的拥护者，德彪西听后气愤之极，高声叫道：“这岂止是刁难，他是在打算杀死我呀！”尽管两人关系紧张，但在艺术上的相互影响并未因此而中断，拉威尔从德彪西那里拿到了许多印象派音乐的种子、播撒在自己的作品中，其丰茂的收获使拉威尔赢得了印象派音乐又一代表的称号。

对于瓦格纳，德彪西的态度是那样鲜明而又富于戏剧性变化。在瓦洛纳乐剧中所表现出的那种对传统音乐的反叛，德彪西大加赞赏，明确站在了支持瓦格纳的一边。随后，不知何故，德彪西开始从瓦格纳的音乐中寻找缺陷了，那夸张的音乐修辞、沉重冗长的音乐效果以及打算以音乐来解释哲学的企图常常成为靶子，出现在德彪西富于攻击性的文章中。这些，从一个侧面可以了解到德彪西艺术个性如同他的性格，即复杂又不与人雷同，这便是现

实中真实的德彪西。

## 音乐中的色彩、情调和神秘主义

本世纪上半叶，法国向世界推出的现代作曲家中居于首位的就是德彪西，他开拓了前人未知的音乐天地，取得了后人为之叹服的艺术成就。在他的音乐中所表现出的才气，使许多他同时代的音乐家明白了音乐创作含义，并从中吸取到了发展、成熟的养料。

在德彪西的大多数作品中，都闪烁着他那独特个性的光辉，也包溶了他对人间一切美好事物由衷的赞颂。这一方面，他不像瓦格纳那样犹如见过地狱之火的恐怖、压抑，也不像布鲁克纳那样用音乐来表现他对天堂的向往。德彪西追求的是存在于人间的、在他看来美妙如璧的东西。的确，在德彪西的作品中时常都有神秘主义的出现，但并没有怪诞出奇，而是充满了新颖与人情味的气息。

1889年，巴黎举办了一次规模庞大的博览会，展品来自世界各地，各种各样的参展物品分别代表了不同国家的文化背景与风俗人情，巴黎人从中大开眼界，真正领悟到了异国情调一词的魅力。德彪西就是这些受到了深刻教益的巴黎人之一。

德彪西很早就表现出了对新鲜事物的好奇心，在日常生活中，他不愿模仿别人的生活方式循规蹈矩、人云亦云。在音乐创作上，更是追求标新立异，超凡脱俗。对于新颖的音乐风格，德彪西常常是耐心地进行分析、研究，以求从中提炼出能被自己所用的素材。此次博览会上，东方各国民间音乐的表演犹如万花筒一般变化多姿、色彩斑斓，其吸引力对于德彪西来说是无法抗拒的，他已完全被东方音乐的独特气质所融化了。在这里，他如同获得了一座蕴藏着丰富音乐资源的宝库，印尼 gamelan 音乐中的音阶、乐器、表演方式是那样与众不同；印度音乐中的无穷变化反映出他们悠久的文明史和超乎寻常的音乐感知，中国音乐里独殊神韵是其民族精神博大精深的一种表现……，德彪西从这里看到了音乐发展的新天地，也悟出了音乐艺术发展应多姿多彩的道理。

此后，巴黎博览会对德彪西的影响便在他的作品中逐步显示出来。首先，德彪西在创作中大胆地使用了具有东方音乐味道的五声音阶，管弦乐作品《海》，钢琴作品《意象》中的“金鱼”等，都可称为是他运用五声音阶的成功范例。尤其是后一首作品的创作，德彪西是根据自己观看博览会上展出的日本漆器，从那异国情调的绘画、工艺中获得美感而写成的，因而，更具有东方艺术的气息。

其次，德彪西在东方各国的音乐表演中发现了异国乐器所具有的特殊魅力。作为非常关注音色变化的作曲家，德彪西对乐器在音色方面所具有的表现力要求很高，而大多数东方乐器在这一方面都令他满意，如印尼乐器中的排琴、弦乐器列巴布都具有丰富的音乐表现力。德彪西从这类乐器的表现中，看到了自己使用西方传统乐器时的不足，并找到了弥补这种不足的方法。此外，对东方各国的乐器组合方式德彪西也进行了一番研究，从中发现东方音乐中乐器个性的表现是形成音乐风格的一个重要原因，突出乐器的个性，充分发挥某一类或某一件乐器的表现力是与西方传统音乐中规范性配器原则有区别的，而这一区别又恰恰迎合了德彪西与传统决裂、寻求新的配器原则的思路，因而，德彪西欣然接受了这种独特的乐器组织原则，并将其自然地运用在了自己的创作中、产生出了在人们听来近乎神秘的音响效果。

德彪西的神秘主义，除表现在音乐作品的形式上以外，也表现在音乐作品的内涵中，其中表现之一就是音乐作品的标题。在德彪西的音乐世界里，作品的奇特标题与音乐是有联系的，假如将德彪西的钢琴作品《意象》中各段的标题去掉、虽仍是优秀的纯音乐作品，但作曲家在音乐中所要表达的以及音乐中所蕴藏着的丰富含义将会受到很大损失，人们也许不能体味到音乐中的精髓。

德彪西选定标题的方法与他的前人大多相同，例如，人们在理查·施特劳斯的《梯尔·艾伦斯皮格尔的恶作剧》和穆索尔斯基的《图画展览会》的作品标题中很容易意识到作曲家在音乐中所要表达的故事情节或感情变迁、其中的情绪感染多于视觉性的想象。而德彪西的音乐作品标题绝大多数都是象征性的，是以视觉性语言来表达音乐的内涵，在这方面，同样与前人有着本质的区别。贝多芬的《田园交响曲》虽是以视觉性标题命名，但音乐却是建立在对感情的呼唤上，对鸟鸣和暴风雨的描写应该说是一种带有感情色彩的叙述，而并非是对现实情景的描写。德彪西的音乐作品标题与此不同，它点明了音乐中对景物进行视觉性描写时的种种意象，它被允许在各种不同情况下做各种暗示或略带含蓄的表露，从而给人留下了视觉形象重于情感叙述的印象。如钢琴作品《水中倒影》这一标题，很可能使人联想起自然景物在特殊情况下的特定状态，联想起对这种特定状态的视觉印象，至于情绪因素这时常常是被忽略的。

这种视觉性标题是德彪西神秘主义的表现之一，也是对作品内涵的提示，使人们对音乐内涵有了理解的基础。

德彪西音乐作品中的神秘色彩是当时欧洲艺术领域内出现的一种新思潮的反映。19世纪的结束，在一定意义上说也促进了艺术上一个时代的终了。人们在新时代到来之前，犹如迷途羔羊一般苦苦求索，试图发掘出新的艺术土壤，培养出艺术的新形式。东方艺术在欧洲的出现，使他们真正看清了人类艺术才智的博大，看清了自己的发展方向。当时的东方艺术在欧洲鲜为人知，它的表现形式与内涵对欧洲艺术家来说都是十分新奇、神秘，对此怀有强烈的兴趣，许多人把眼光投向东方艺术，模仿它的韵味，借鉴它的形式，再现它的神秘，如马勒的《大地之歌》，歌词来源于中国唐诗；瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》是以东方佛教的涅槃思想为无限旋律的构想；普契尼的《蝴蝶夫人》是以体现日本的武士道精神为主题……。

德彪西处在这种的艺术潮流中自然不甘落后，他对东方艺术中种种有特色的东西都表现出了极大兴趣。如果要从德彪西的作品寻找受东方艺术影响的证据，大概例子并不太多，但从他晚年时曾打算创作一部以释迦为题的歌剧来看，他在这方面所作出的努力并没有落在别人的后面，虽然这部作品因为德彪西的去世而夭折，但我们也不难看出他对东方艺术中那种独特的神秘色彩的强烈憧憬。交响诗《海》是德彪西的代表作之一，在它的创作过程中，日本版画家北齐的作品《神奈川冲波里》对德彪西不能不说产生了一定影响，北齐版画中浮现出的映像与德彪西脑海中所要表达的画面共同汇成了《海》的末乐章。用德彪西自己的话来说：“音乐并不能使自然再现，而是倾向于自然与想象力之间神秘的相互一致。”这种有机的结合方式就构成了德彪西的《海》以及其他作品的特点之一，这也构成了他音乐中神秘主义的本质。德彪西整个创作生涯都是通过声音与种种清晰的梦幻景物打交道，在他具体的创作过程中，考虑最多的常常是如何将这种梦幻般的景物用恰当的音响表

现出来。专门研究德彪西的英国音乐学家、作曲家爱德尔·洛克斯皮塞尔认为：德彪西从许多带有印象派风格的绘画或异国情调的艺术品中获取了创作的灵感。德彪西的印象派音乐特点，同绘画中的印象主义和文学中的象征主义一样，是不能以各式各样的观念做合乎逻辑的组合、并依据传统方式进行归类的。以德彪西为首的印象派音乐家们较多地依靠听众的感官去“观看”那种整体朦胧、模糊但局部清晰、明确的音乐效果。在这里，音乐的主要组成部分是一种标题性的气氛，而不是各种情感、观念连续发展的逻辑关系。

## 与病魔相伴的晚年

一些当时的音乐批评家们在听了德彪西创作于第一次世界大战期间的作品后，高兴地宣布：德彪西已是“江郎才尽”，并开始对他所有的作品进行清算。德彪西又一次受到了刺激，在接受记者采访时他毫不掩饰自己的愤怒，大声说道“不！……根本没有德彪西派。我没有收过一位弟子，我只是我自己”。随着频繁的出国活动，德彪西开始意识到自己身体状况的不佳，他曾一度打算离开音乐领域，来专心爱惜自己的身体。1913年7月14日在致R·葛德的信中说：“如果要逃避，唯有自杀，别无他途”。表明德彪西并没有想用积极的方法来改善其身体状况，他自己也承认：“真正的意义是我已经到了力量的极限”。1905年，德彪西在创作管弦乐《海》期间已经在服用“奎宁”以及其他药物，1907年在致出版商狄兰的信中，德彪西曾详细地讲述了自己肠道疾病的情况。到了1909年，德彪西因为身体的原因开始服用少量吗啡、可卡因和其他药物。在致伊戈尔·斯特拉文斯基的信中也曾提到了一些身体疾病的情况，但德彪西并没有真正意识到疾病能够使他离开这个世界，另外，他认为凡是艺术家都不应被疾病所困扰，因此，他隐瞒病情，不积极配合医治，这无疑成了加速他死亡的一个重要原因。

1914年德国对法国宣战，德彪西的创作热情也受到了极大影响。一向对德国人统治欧洲音乐的状况感到不满的德彪西面对德军的入侵更是痛恨万分，他怨恨自己不能像萨蒂那样拿起枪保卫巴黎。他想写一部“英雄进行曲”，但又觉得坐在子弹打不到的地方大谈英雄主义是不诚实的，于是改变打算。

1915年，德彪西在内心世界又萌发出了新的创作冲动，为此，他欣喜万分，他说：“我又发现了在音乐世界中拥有的权利，这是近一年来所没有的……”。他为钢琴写了几首作品，并在这些作品上都标下了他那特有的、纤细而又带有贵族气派的手迹“法国音乐家克劳德·德彪西”。这一年，德彪西还写有两首室内乐作品，自此，他的创作能力便开始随着疾病的加重而衰退。1915年底，经诊断德彪西患上了直肠性肿瘤，即俗称直肠癌，接受了数次镭射治疗后于同年12月7日进行手术。他在写给友人的信中这样描述他的这一生活：“当工作顺利的一过去，这疾病便袭上来了，我因这疾病而痛苦流泪，请想想这可恶的疾病使我连续打了四个月的吗啡，打针时整个人犹如梦游的尸体，意志连根被拔起，想往右边却会走向左边，身不由己。如果把我的苦恼一一说出来的话，最后连你都要为我而哭泣……。我像农场的黑奴一样不得不工作，想完成你的好意——等待着的为小提琴及钢琴的奏鸣曲……，但是，现在真不知道何时会发生何种命运。我觉得，好像自己再也不认识音乐了”。

自1915年12月以后，德彪西就在时刻等待死亡来临的状态下生活，身体继续虚弱下去，精神也随之日趋不安、焦虑。第二年，德彪西几乎没有接触过乐谱，他所寄望能够根治疾病的手术进行以后并没有达到他预期的效果，这使德彪西再生的希望彻底破灭了，他似乎意识到自己的生命走到了尽头。每当友人来访，德彪西部试图控制自己以给人留下一个比较健康的形象。1916年7月在一封信中德彪西这样写道：“每天过的日子只是焦躁……忍耐吧！”他在疾病的折磨中羡慕来访的友人们，他说：“如果不会打扰你的生活，我将张开双手迎接你，你的健康是那么美好。”

虽然德彪西的病情每况愈下，但在一段时间内他对镭射治疗抱有信心。

为此，他忍耐着病魔与药物的双重折磨。病情稍有好转他便产生了继续创作的念头。他给一位出版商朋友写信，表示他希望能开始工作。“或许尚不能确信健康已恢复，但我为目前的情况打下了终止符，决心不能让这傲慢的疾病继续猖狂。如果说我因为疾病而必须从这个世界消失的话，那么我也决心在此之前尽自己最大努力与义务。”又说：“如果克劳德·德彪西不能继续创作音乐的话，那么他本人又有何理由活下去呢？除了音乐之外，世界上没有任何一样东西能主宰我。”于是，德彪西又开始了创作一部小提琴奏鸣曲的工作。

家中的经济状况是德彪西除疾病以外的又一困扰，因为妻子与爱女在1916年夏末双双患上了当时流行的一种疾病，为此，德彪西不仅要尽一些丈夫与父亲的职责，还要为治病再次筹集款项。另外，德彪西创作的进度也不能令他满意，在他的住宅附近有一处兵营，从早到晚那嘀嘀哒哒的军号声严重骚扰着他的创作，他的感觉就如同许多人在他耳边敲锣打鼓一样的难受。

1916年秋天，德彪西来到了巴士克海边。这时，他的健康状况似有好转，他的创作工作加快了脚步。10月17日，他在给出版商朋友的信中说：“最近常到菲勒岬散步，在散步中终于捕捉到了为小提琴及钢琴而写的作品终末部的核心音调。”11月时，德彪西返回巴黎，随他而来的便是冬日的严寒。由于缺乏取暖的煤炭，德彪西不得不向这位出版商朋友写信求助，他说：“我像圣薛巴斯强那样的烦恼着……，朋友啊，我目前的这种情况，这是什么样的生活呢？”

由于长时间使用吗啡，德彪西就如同一位耄耋之年的长者，老态龙钟、行动迟缓，目光中再也找不到那种冷静、机警的神态。1917年2月，他终于完成了那部作品的第一、第二乐章，一位音乐批评家对此赞叹到：“一位体弱的艺术家，挥拂残余的全部力量，在呼吸都不能正常的情况下坚持创作”。可以说没有一位音乐家能比德彪西更强地让人感觉到在生命终止线上痛苦挣扎的悲哀，用德彪西自己的形容：“那就像落了叶子、枯萎的玫瑰，再也没有任何阻挡死亡的障碍，即使在风雨中也不会引起同情的千百颗心的悲剧之一”。的确，悲剧正在一步步逼近德彪西，不久，又传来了一个不幸的消息，1917年3月25日，德彪西的母亲去世，对此德彪西表现出了一种难以表述的悲伤，在致出版商朋友的信中，他仅用了一句话来表达他的心情：“可怜的母亲死了”。尽管母子之间并没有那种亲密无隙的关系，但德彪西对母亲的爱与理解、同情却随着年龄而增长，特别是此刻的德彪西也已病入膏肓，听到亲人去世的消息不免也会为自己的命运悲哀。

1917年5月5日，德彪西与小提琴家卡斯顿·普烈合作公演了他的最后一部新作——《小提琴奏鸣曲》。二人合作一直到9月中旬，这是德彪西的最后一次登台的机会，似乎有些谢幕人生的意味，对此，有人这样描述当时的德彪西：“我为他那样消瘦、衰弱的身体和憔悴的容貌而惊讶，为他那茫然失神、气馁沮丧的表情而惊讶、他的脸色像是流出来的蜡灰”。1916年至1918年间，德彪西人生末期的照片与患病前判若两人，表情痛苦，脸部干瘪，眼光呆滞、混浊。1917年7月初，德彪西感到极度疲劳并时常呕吐，他说：“午前，心理有哈里科拉斯的大灾难将要到来的感觉，同时也盼望着发生能使自己不必努力去工作的大事件，比如革命或地震。这不同于厌世主义，



我所感觉到的是冷酷的生活，因为我必须与无情的疾病做斗争，我的心中不能有为世界增添麻烦的想法。我目前的这种模样如果映入他人的眼里将会带来什么呢？哦！神啊！如果为了指挥天上的音乐而需要求助于地上的人的话，这个崇高的任务我想我是最合适的人选……”。“对我来说，一切都已经成为过去。……想更往前迈进的这颗心愿，如同是我每天维生的面包一般，或许隐居到废墟中更好一些。”

1917年10月中旬以后，德彪西因疼痛而卧床，音乐艺术之神也随之从他身边消失，他说：“音乐已经完全离开了我。如果音乐已不愿意住在我这里的话，那么就请离开吧！我可以介绍你要去的地方，虽然不一定是好住处。”就在这种没有生的希望之中德彪西迎来了最后一个新年。他在给夫人的信中讲述了他的近况：“目前我送走的是悲惨的生活……数周以来，我不曾离开此地……克劳德正向着恢复健康迈进，他已逐渐地站起来……虽然是很短暂的时间，最近他已经能不依靠吗啡而入眠，他的容貌与食欲也渐渐地好转……但是要再度获得体力还得相当长时间……”不幸的是，期待着能重新站立起来、投入创作之中的德彪西此刻的生命已是无可挽救，这位音乐家在生命的最后时刻还是那样的不平静，在德军远程炮弹以及飞机的攻击声中，忍着病痛，在别人的搀扶下躲避到地下室，其实他对死神的来访早已有了心理准备。也许是疾病的折磨或者是临终前复杂心情的支配，德彪西理智显得时而清醒，时而又陷入冥冥之中。他的友人、医生韦勒利·拉德对临终前的德彪西做了这样的记述：“德彪西瘦小而虚弱，眼睛不停地眺望远方的天空，双手在不断地抖动。当他从这种状态下醒来的时候，对我微笑着，用简短但很优美的语调和我说话，后来，他似乎又回到了过去的状态，不祥的雾气又笼罩在他的心头……只有德彪西夫人和我在他身边，握住他的手。在我为他看病时，他的夫人一直站立在旁边。傍晚，安德勒·卡普勒来了，他跪在德彪西床边很长一段时间，我们就在那度过了一个晚上。”

死神终于来了，1918年3月25日深夜，德彪西谢世。他最后的表情令人想起古典式的圣像、如同得到了临终的祝福，那样安详、放心地离开了这个世界。3月28日，德彪西的灵柩被大约20个人抬着走向巴黎郊区的一块墓地，沿途因战争造成的凄凉景象增添了人们心中的悲哀，葬礼仪式由法国教育部长主持，虽不隆重，但每一位参加者都自始至终地表现出了对逝者的哀痛。一年以后，德彪西的遗骨被迁至帕西墓地，一代音乐伟人长眠于地下，而他的音乐却永驻人间。

## 德彪西音乐的艺术特征

德彪西为 20 世纪的乐坛留下的遗产是十分丰富的。他在歌曲、钢琴曲、管弦乐、歌剧等方面都有创造，有些是音乐会上常演不衰的精彩节目。

即使德彪西没有创作管弦乐曲和钢琴作品，仅就他的歌曲而言，他仍能称为音乐史上一位独树一帜的音乐家，他的艺术特征与音乐精华在他的歌曲作品中同样有上乘的表现。

德彪西是最富于艺术个性的歌曲作家之一，他开创了以诗谱曲和以散文诗谱曲的新风格，其中包含了那种对朦胧气氛和幻想印象的感受。德彪西如同在他的钢琴作品中那样，要求演唱者应像钢琴家一样对德彪西的音乐风格有一个正确的把握。另外，钢琴伴奏者也要具备钢琴家的基本技巧。这是因为他在器乐创作中所出现的技法同样被运用在了声乐作品中，分析他歌曲作品中的和声现象与分析其管弦乐作品并没有太大的区别，只是德彪西的旋律特征在歌曲中表现的更为充分。

作为歌曲作家，德彪西的创作个性首先表现在他对诗的选择上。他所谱曲的诗近一半都出自名人之手，而且大部分都是他同时代的人，他从没有为他所不喜欢的诗谱过曲，即使是他朋友的作品也不例外，为此加重了复杂的人际关系对他的骚扰，但他还是义无反顾，尽力杜绝劣等的诗句出现在他的歌曲中。此外，德彪西本人也创作歌词，《抒情散文》中有四首歌词便是他的手笔，他的最后一首歌曲《圣诞节里无家可归的孩子们》的歌词也是德彪西创作。当然，德彪西的所有歌词中也有平庸之作，但总体艺术水平还是很高的，这是由于他对歌词选择所持的严格态度和他那富于个性的艺术追求，这种严格有时也会演变成苛求，如德彪西只给法国人创作的诗歌谱曲，而且必须是用法语写成，这就容易使人产生难以理解的印象。

实际上，在德彪西的音乐创作中，歌曲的数量大于钢琴作品的数量，并且歌曲创作也更能体现出作曲家大展音乐宏图的信心。例如，他在和声方面的改革进程起始于歌曲中的伴奏部分而不是钢琴作品。的确，德彪西早期作品中还浮现出受他人影响的痕迹，人们可以从中发现马斯涅、包罗丁、瓦格纳、穆索尔斯基、福列等人的影子，但从《被遗忘的小咏叹调》开始德彪西逐步树立起了自己的歌曲形象，逐步完善了在歌曲中表现出的音乐个性。

一位音乐批评家这样评论德彪西的歌曲：“有时，那幽默而幻想般的曲调像一颗在抒情的音乐织体中闪闪发亮的星星，歌曲的整体显得从容、流畅，不知不觉中就将听众的注意力引到了一幅画像或一种特定情绪之中”。诗的内涵与音乐的意境在歌曲中紧密交织在一起，犹如一个非现实的、虚幻的但人们确定能够感知到的忧愁多于欢乐的世界，虽洋溢着百般的细腻与温情，仍具有孤独凄凉感。如《伤感的对话》、《牧神》、《木偶》等。

总之，德彪西歌曲中巧妙、贴切而又大胆的创作技法，人们已经予以了充分的肯定，而对于个别片断过多地考虑节奏因素或着意突出情绪而失去了音乐进行中的流畅性，人们也持有正确的看法。例如：歌曲中伴奏部分变化丰富，展现了作曲家制造效果的高超技法，再如作曲家本着法语的语言特点，在音乐进行中避免由于过多的出现重音而造成音节划分不合理的现象，这些都是后人值得借鉴的。

德彪西声乐创作的顶级作品，也是他唯一的一部歌剧作品——《佩里亚斯与梅丽桑德》。

1889年，德彪西压抑不住对歌剧这一体裁的好奇，准备涉足这一领域并开始积极寻找能够适合于他的剧本。在一篇文章中德彪西对自己所理想的剧本样式做了描述：“我心中理想的诗不必太长、太严肃，而是要求各场面都能随故事发展的地点、性格而有所转变，同时，人物也各有其命运的安排。”4年以后，目标出现，比利时剧作家莫里斯·梅特令克的《佩里亚斯与梅丽桑德》摆在了德彪西面前，他一见此剧便爱不释手，因为此剧的内容与手法同他想象中的几乎是不谋而合，就如同是专为德彪西而写的一样。于是，德彪西急不可待地去拜访剧作者，要求同意他将此剧本写成歌剧。

德彪西当时在音乐界的声望远不如梅特令克在戏剧界那样显赫，但这并没有影响到两人的交往，最初，德彪西与梅特令克之间的关系良好，两人都有一见如故、相见恨晚的感受。在德彪西写给友人的信中，曾多次提到了他对梅特令克的印象，认为梅特令克博学广识、颇具艺术家的气质与吸引力，但遗憾的是在音乐方面却显然是一个门外汉，“他谈论贝多芬的交响曲，简直像身在博物馆里的盲人”。尽管这样，德彪西对梅特令克还是极为尊重，他每有一新的创作意图都要先与梅特令克协商，尔后方可动笔，两人也常常思路一致，相互的艺术观点表现的极为接近。

1895年底，德彪西终于完成了歌剧的总谱，但他对自己的成果并不满意，认为没有取得所预期的效果，于是又从头改起，直到1901年方才大功告成。在此期间，德彪西又创作出了《弦乐四重奏》、三首管弦乐《夜曲》和几首艺术成就较高的歌曲，这些作品已将他从原来的小有名气上升到了闻名于几个国家的高度。

当德彪西拿着总谱，请梅特令克听试奏效果时，原以为会得到赞赏，可实际却是这位剧作家在音乐中进入了梦乡，其妻乔杰特·鲁卜兰出于礼貌一直在提醒丈夫，但仍无效果。德彪西对此自然极为不满，并表现出了恼怒之意。剧作家的妻子是因为经常扮演梅特令克戏剧中的女主角而成名的，同时也是一位有名的歌唱家，她一直希望能在此剧的首演时出任梅里桑德这一角色，她对此也信心十足。据她自己所说，她曾向德彪西提出此事，德彪西的反应是“异常惊喜”，并马上陪她排练了数次，似乎此事已成定局。但歌剧院老板却另有人选，他坚持用与他有合约的女演员担任女主角。对此，德彪西似乎也默认，而梅特令克夫妇却被蒙在鼓中，直到后来从报纸上得到消息。于是，便怒气冲冲地责问德彪西，作曲家这时自然是不承认有邀请鲁卜兰扮演女主角之事，结果，梅特令克夫妇上告到法院，申诉德彪西不守合约、不讲信誉的行为。法院查无实据，最终宣判德彪西胜诉。梅特令克闻听自己败诉的消息，如同受到戏弄一般怒气大发，浑身颤抖地站在德彪西面前，挥动着手杖，扬言要把德彪西揍扁。据报纸所说，梅特令克听到此消息时是从窗户中一跃而出，急速跑到德彪西寓所的。事实自然没有如此富有戏剧性，因为梅特令克居住在楼房的上层，无论怎样发怒也不会选择自杀之路。与梅特令克的行为相比，德彪西在对方暴力的威胁下，往日的文雅荡然无存，他一见到怒发冲冠的梅特令克便瘫倒在椅子上，他的妻子急忙为他拿来安神乐。梅特令克见此状也怒气大消，丢下一句“所谓的音乐家不过是个神经有问题的可怜家伙”便转身离去。还有一种说法是梅特令克曾与德彪西或是剧院老板进行过决斗。事实到底怎样，人们并不知情，但德彪西与梅特令克最后分道扬镳却是可查。

不管剧作家与作曲家怎样争吵，《佩里亚斯与梅丽桑德》终于在1902

年4月30日同观众见面了，首演的声势浩大，因为人们对此剧的关注热情早已被报纸对两位作者关系的宣传提到了最高点，人们期待着更具戏剧性的事情发生。然而，结果却出人意料，首演并没有获得德彪西所期望的好评，倒是指责与批评声四起，认为这部歌剧使德彪西降到了二流作曲家的位置。但也有持不同观点者，一些当时很著名的音乐家从这部作品中似乎看到了音乐未来的发展方向，看到了作曲家那非凡的创作才智，特别是德国音乐家对法国人所写的这一歌剧表现出了一种惊讶的情绪，虽然它与德国人的歌剧艺术趣味相距很远，但从中确实感悟到了歌剧艺术应该具有的另一种风格。

1907年理查·施特劳斯与罗曼·罗兰相约一同去观看《佩里亚斯与梅丽桑德》的演出，罗曼·罗兰还为那个愉快的夜晚留下了文字记载：“施特劳斯在第一场结束时抵达，就坐在我与拉威尔的中间。后面坐的是二位音乐批评家。……跟平常一样，施特劳斯仍然无视一般的礼节，未跟我以外的人打招呼，只是悄悄地向我表示了他对该剧的看法（由于报纸太会造谣生事，他不得不处处戒慎小心），他聚精会神地聆听，眼睛始终紧盯着望远镜，追随着舞台上和管弦乐队的任何变化，可是他似乎并没有看出什么所以然来。第一幕（前面的三场）结束时，他说：‘由头到尾，就这样？’‘是的。’‘其他再没有什么了么？那里面什么也没有，既没有音乐也没有一贯性，没有乐句也没有发展’，坐在后面的一位音乐批评家打断了他的话，用冷冰冰的语气说：‘乐句肯定是有的，只是未经强调或没有得到突出，一般听众听不出来罢了’。施特劳斯听后显然有些不满‘可我是音乐家，同样也听不出来’。”

从罗曼·罗兰的记述中我们可以看出，德彪西的这部歌剧对于那些听惯了传统歌剧的人们来说，其反应大概不会比施特劳斯更好，若以莫扎特、威尔弟、普契尼以及瓦格纳的歌剧标准来衡量《佩里亚斯与梅丽桑德》的话，应该说它根本算不上是歌剧，也永远不会得到大众的欢迎，因为作品过于精练，太缺乏热情，音乐极为平淡，总之是一部失败的作品。但一些喜爱这部作品的人却对它作出了极高的评价，认为它的音乐精妙异常，戏剧节奏与舞台气氛的处理手法恰到好处，是一部完全放弃了传统咏叹调手法的创新作品。

如此相反的评价来自于这部歌剧有着独特的表现形式，其中最突出部分就是音乐的与众不同。在放弃了传统歌剧创作手法以后，取而代之的是角色人物将语言与歌唱结合在一起的吟唱形式。德彪西在首演前曾召集了所有的舞台演员，恳请他们忘记本身的歌唱家身份，要用近似说话的语调来表现音乐。这样的艺术追求是德彪西从穆索尔斯基而不是瓦格纳处借鉴来的，尽管当时瓦格纳的乐剧在德彪西的生活环境中彼彼皆是，但穆索尔斯基在歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》等作品中所表现出的处理歌唱部分的独特手法，对德彪西创作这部歌剧产生了重要影响。

从根本上看，这部歌剧的表演形式也应属于综合性舞台艺术的一种，它的音乐戏剧手法以及舞美设计风格确有与瓦格纳相似之处，如瓦格纳乐剧创作中主导动机的手法在这部歌剧中就有表现的痕迹。但在别的方面就与瓦格纳有着显著区别，如音乐格调、音乐结构的组织原则等。从歌剧表现风格的整体来看，两位作者所要营造的是一个近似梦幻的世界，舞台上轻柔的音响效果、鲜亮透明的色彩以及演员们半人半仙似的表演，分明给观众展示了一个精美、优雅却又含蓄、深奥的视觉形象，观众应该用心而不只是用眼睛去感受它，体味它，这样，或许能够从中取得一些成益。

作为作曲家，德彪西对这部歌剧自然十分满意，因为歌剧体现了他的艺术追求：“我一直想要努力开拓一条道路；这条道路应该能够提供发展的机会，使长久以来承受传统压力的舞台音乐得到解放。”《佩里亚斯与梅丽桑德》实现了他的愿望，他确实为歌剧开辟了一条新的发展道路，但遗憾的是歌剧艺术好像并不太情愿被他解放，还依旧甘心居于受压迫的地位。

《佩里亚斯与梅丽桑德》首演以后，德彪西为宣传这部歌剧应当说是竭尽全力了，他曾专门写文章来阐述自己的观点，解释自己的创作动机：“我期待着音乐的自由，音乐应该能比其他艺术享受更多的自由，因为音乐并不限于单纯正确地复制自然，而只能由自然和人类想象力的溶合来界定”。梅特令克的剧本所以能够适合德彪西，主要的是因为剧中不仅充满了幻想的气氛，也为音乐的自由展开提供了广泛的空间。“在创作这部歌剧的音乐时，我所遵循的乃是奇妙但却遭到多数人漠视的美的原则。我努力让剧中人物不再用那种传统的歌唱方式，而应让他们像活人那样的歌唱，因此有人指责我爱好那种没有旋律痕迹的单调吟唱，……我要指出的是这种说法是错误的，因为人们的情感变化是很难用旋律来表现，而且歌剧的旋律也应同一般的旋律不同。……到剧院里来听音乐的人有很大一部分与围看街头歌手表演的民众并没有什么两样，在街头只需投掷少量的钱便可享受到旋律优美的快感，而在剧院里也想得到同样的享受。说起来这也是具有讽刺意味的事情，许多人在欣赏音乐时始终要求新的东西出现，而一旦真的出现了能为他们摆脱古老的传统和机械单调的音乐模式以后，他们又常常显得那样惊恐、愤怒，这种现象实在令人费解。一些人总是要把创作新的艺术或奉献更美妙的音乐看成一件不光彩的事情。”

德彪西的阐述与辩解并没有收到所期望的结果，大多数人对这部歌剧依然是不甚了解，直至今日，这种状况并没有改变。

然而，于此相反，梅特令克的剧本却得到了音乐家的青睐，除德彪西以外还有三位著名作曲家将其写成了不同的音乐作品。

法国作曲家福莱（1845—1924）于1898年将此剧本写成了戏剧配乐。

奥地利作曲家勋伯格（1874—1951）于1905年将此剧本写成了交响诗。他以多段音乐详细地描述了悲剧性的爱情故事，全剧的音乐以主导动机为基础来贯穿始终，和声与配器借鉴了一些印象派音乐手法。

芬兰作曲家西贝柳斯（1865—1957）于1905年将此剧本写成了戏剧配乐。

人们对德彪西音乐的了解，往往都是从他的钢琴作品开始的，而作曲家本人对创作钢琴作品的兴趣在数十年的创作生涯中也丝毫没有减退的痕迹。他对钢琴这件乐器的偏爱，不仅由于他是一位有着高超演奏技艺的钢琴家，而且因为钢琴能够为他制造出各种新颖的音乐效果，它是德彪西可以信赖的助手与伙伴，绝不仅仅是一种机械或一种工具。为此，德彪西在这件乐器上倾注了大量的心血，不只创作出了数量可观的优秀钢琴作品，而且为钢琴的艺术表现拓展了新的领域。他那十分独特的演奏技巧以及他对钢琴表现能力的深刻理解，成为后人学习的楷模。

德彪西具有非凡的钢琴演奏技艺，这一点在他12岁时就已经被证明了，那时他就能以一双小手将肖邦的f小调钢琴协奏曲准确的演奏出来，使人对他刮目相看。一位意大利音乐家在观看了德彪西的演奏后说：“我实在很难找出恰当的语言来形容他演奏《前奏曲》的方式，他的演奏虽称不上是一种

绝技，但他的触键极其微妙，音响控制的恰到好处，音乐是那般的自然、圆滑，似乎是没有键盘和琴槌的参与而直接用手指与琴弦的接触所发出的声音，他以过去无人尝试过的方法使用踏板，熟练地造成了诗一般的效果。”

正如这位意大利音乐家所说，德彪西与众不同的演奏技巧主要表现在两个方面：其一是触键，其二是踏板的运用。

触键是钢琴演奏中控制音色与力度以及音乐连贯性的主要手段，触键问题解决的好坏直接影响到演奏水平的高低。许多著名钢琴家通过多年的艺术实践逐渐形成了自己的触键方法，从而为形成自己的演奏风格打下了基础，如李斯特与肖邦在这一方面就存在着明显的区别，相对来说，前者多追求爆发力和音质的结实、颗粒性，后者多追求控制力和音质的柔和、连贯性。德彪西对于前人的艺术风格有着自己的评价标准，他自己也有其努力的目标，那就是将钢琴音乐从敲击型和断断续续的缺陷中解救出来。这种解救的方法显然不能来自贝多芬，因为德彪西对贝多芬的音乐很少表现出好感，他在1909年曾写道：“我敢确认贝多芬的作曲方法是对钢琴的一种伤害”。对于莫扎特，德彪西更是明确地表现了他的反感，他曾对一位女钢琴师说：“我最最讨厌莫扎特的钢琴作品，比讨厌贝多芬的有过之无不及。”德彪西并没有进一步说明造成他如此讨厌的原因。

对德彪西在钢琴方面影响最大者就是波兰音乐家肖邦，这不仅是因为德彪西第一位钢琴教师是肖邦的学生，使之从师徒关系上说就与肖邦建立了不解之缘，而且，德彪西的艺术气质与肖邦有着相似之处，两人追求的音乐格调在一些方面表现出了彼此接近。当然，德彪西不可能成为肖邦第二，他只是在一些具体的演奏风格与技法上有意无意地与肖邦建立了联系。比如在触键方面，两人的双手都具有控制音色微妙变化的能力，都能使音乐在手指的抚摸下自然地流淌出来。而且都认为钢琴演奏者应该使听众感觉不到钢琴琴槌的存在，使自己的手指浸透到音乐之中而不是敲击键盘。这些，自然会使二者在演奏风格上存在着一些相似的地方。

对于踏板的运用，德彪西同样十分讲究，他努力追求一种运用踏板来制造出不同音响效果的技法，他自己称之为“会呼吸的踏板”。

当然，踏板的重要作用并非德彪西发现的，许多钢琴家都早已认识到了这一点，以至于把踏板当作钢琴的灵魂。然而，德彪西对踏板的理解与运用技法是与众不同又无人能比的，为能说明这一点，有必要先对钢琴这件乐器的性能予以简单描述。

钢琴，被誉为乐器之王，它多少都有一些打击乐器的性质，它的发音是靠众多琴槌在绷紧的琴弦上敲击而产生的，这就难免有一些局限性，最主要一点就是声音的延续只能靠一次敲击琴弦后琴弦本身发音的长短而定，而琴弦所能延续的时值比弦乐器和管乐器要短得多，因此，钢琴要演奏时值较长的音乐时，其效果并不理想。为解决这一难题，人们发明了延音踏板，能够在演奏中按照要求将不同时值的音区别开来，使时值短的音清晰饱满，也使时值长的音得到延续。从另一方面看，钢琴是多声部乐器，具有弦乐器、管乐器所没有的优势，它可演奏复调式和声使其表现力大大扩展。延音踏板的出现，既可使它的这一优势得到进一步发挥，也会将这一优势变为劣势，这要取决于演奏者对踏板的运用技巧，此外，还有弱音踏板，这就更为演奏者提供了表演技巧和音乐的机会，德彪西就是能够巧妙运用踏板以更好地表现音乐者之一。

德彪西的钢琴曲多是富有戏剧与幻想色彩的作品，音乐中有被面纱覆盖着的梦幻般的和声效果，有细腻的音色与力度变化，这些在很大程度上都要依靠娴熟、独到的踏板技法来表现。音乐效果与踏板技巧的关系极为密切，这是其他作曲家钢琴作品中所少见的。

尽管德彪西对踏板的运用这样考究，但在他的钢琴作品中运用踏板的记号却很少出现。据研究者发现，德彪西所有的钢琴作品中标有踏板记号的只有9首作品共26处而已。这就为后人了解德彪西在这一方面的技巧增加了难度。一位对德彪西的钢琴作品有较深理解的钢琴家说：“德彪西与肖邦一样具有天生的运用踏板的直觉，他们在演奏中不是在用脚来支配踏板，而是在用自己耳朵来支配脚。”极微妙的踏板用法要根据演奏者的趣味、音量、音质、速度、左右手的平衡、乐器的性能、室内音响条件等因素而定，决不可一概而论。

控制踏板的方法很多，除准确地掌握踏板进入与退出的时间以外，具体运用时还可分急速踏下与缓慢踏下，急速抬起与缓慢抬起，将踏板踩到底与只踩到1/2处，全部抬起与只抬到1/2处等等。这些，在演奏德彪西的钢琴作品时是会经常被用到的。

演奏好德彪西的钢琴作品并不是一件很容易的事情，这要求演奏者不仅要对其作品内涵有所了解，并有能够准确诠释的把握，而且在演奏技巧上还应具有与德彪西相似的灵敏、娴熟，否则，德彪西的风格将会得到各种曲解。

德彪西的管弦乐创作历程大致可分为三个时期：

早期创作：1890年以前

这一时期的作品有：管弦乐曲《春》（1887）、《钢琴与乐队的幻想曲》（1889）。《春》可以说代表了这一时期德彪西的创作特征，这是一部由乐队与合唱组成的交响组曲，是受一位画家的同名作品的启发而创作的，在音乐结构、和声与旋律方面均表现出了一些新意，曾被学院派指责为“模糊的印象主义作品”。这也说明德彪西的印象派音乐风格在管弦乐创作上还不成熟，模仿他人的痕迹随处可见，对此，作曲家也一直对它抱以轻视的态度。说来也巧，这部作品的手稿在一次大火中被烧毁了，德彪西当然是没有惋惜之意，对仅存的钢琴谱也不再重新配器了。现在所见到的总谱是由亨利·布赛根据德彪西的钢琴谱配器的。

中期创作：1890—1905年

这是德彪西创作精力旺盛的一个时期，所产出的管弦乐作品不仅数量较多，艺术质量上也达到了很高的标准。主要作品有：前奏曲《牧神午后》（1894）、《夜曲》（1899）、《大海》（1905）、《李尔王》（配乐作品1904）、为竖琴和弦乐队所写的《两首舞曲》（1903）以及歌剧音乐《佩里阿斯与梅丽桑德》（1902）。

此时的德彪西已从一个小有名气的作曲者发展成为一个具有个人风格的大作曲家了。他确立了印象派音乐的艺术品味和社会地位，标志着已进入了成熟时期。这个时期所写的作品总的风格是暗淡、朦胧。《牧神午后》、《夜曲》、《大海》和《佩里阿斯与梅丽桑德》是这个时期的代表作品。

晚期创作：1905—1917年

这个时期的主要管弦乐作品很少，《意象集》、《游戏》、《卡玛》、《玩具箱》和《圣·塞巴斯蒂安的殉难》代表了德彪西在管弦乐创作晚期的全部成就，其中《意象》最具典型意义。

德彪西的管弦乐艺术在最后一个时期又有了新的变化，配器的声部脉络更加粗犷、鲜明，音响色彩随着管弦乐队编制的扩大也更加丰富多彩，声部布局与层次更加明确、清晰。从《意象集》中的《伊比利亚》来看，德彪西的管弦乐风格从以前的注重细腻与音色变化向更现实、更生动形象的方向发展。

德彪西的管弦乐作品有许多都属于标题音乐的范畴，但与浪漫派的标题音乐却有着不同的含义。首先，他不以表达某种情感的演变或讲述故事为标题的确定范围，而以视觉性、形象化并具有一定情绪的事物作为标题，将音乐表现对象界定在了一定的空间。其次，印象派的标题音乐是采用暗示与象征的手法来表明乐曲标题内容的，不能向浪漫派标题音乐那样直接讲述标题内容，或者直接翻译标题内容。这样看来，印象派音乐在严格意义上说既不是标题音乐，也不是描述性音乐，更像是一种由诗与画转化而成的音乐形式。它的标题原则是力求体现作品标题本身所蕴涵着的诗情画意，而不是展开情节、渲染矛盾。

对音乐标题的不同要求反映了创作题材选择上区别。德彪西竭力避开传统音乐的表现领域、开避适应自己的表现领域，这也是他音乐个性的一个重要组成部分。

由于艺术追求上与传统形式存在着较大的差异，因此，德彪西管弦乐作品主要取材于两个方面：一是追寻异国情调，二是表现自然景物。德彪西对异国情调特别是东方音乐艺术的兴趣，既有当时社会环境的原因也有他自己艺术气质方面的因素。这些，前文已做过阐述。

用音乐来表现自然景物，应该说是德彪西的所长。与印象派画家一样，所谓“主题思想”在德彪西的创作过程中似乎从未出现，他所关心的只是大海、云、迷雾、月色、水中倒影和一些梦幻般的联想，再就是纯生活场景的音乐素描，而对一些能够表现深刻思想性的音乐体裁德彪西从不问津。

音乐表现内容的变化，必然会引起音乐表现手法的更新。德彪西力图用音乐作品来表现生动逼真的感觉世界，那么就需要用能与之相适应的音乐手法；德彪西不愿受传统规则的约束，那么就应建立起新的创作方式，因此，在他的音乐作品出现任何稀奇古怪的技法都是自然的，都是他在为建立新的创作方式进行有意的尝试。

在旋律上的表现，德彪西对浪漫派以来习惯使用的旋律写法一向敬而远之，扩展、反复、模进、分裂这些人们熟悉的旋律发展模式在德彪西的笔下变成了短小而相不连贯的动机组合。在他的管弦乐作品中，主题的每次再现都不会原样重复，如前奏曲《牧神午后》的主题前后共出现十余次，但每次都在和声、节奏、音色以及配器方面进行了不同的处理，因而，音乐效果也各不相同。

应该说德彪西是一位不依赖于旋律生存的作曲家，他的许多旋律都表现出片断式的、不对称、不连贯的特点，但这并不能说德彪西的管弦乐作品中没有旋律，也不能说德彪西反对旋律创作，而是他具有自己的一套旋律原则，那就是旋律的随着性和力求结构轮廓的模糊。这些，与他追求多变的情绪和瞬间的感觉是一致的。但同时他也与传统的动机展开手法有着某种亲姻联系。

在和声上的表现，德彪西音乐作品的成功，有一半的功绩应归为和声手法的恰当运用，这也是他对音乐艺术发展所做出的杰出贡献之一。



和声，在德彪西的音乐世界中占有特殊的位置。他用和声来渲染气氛、变换色彩，用和声来组织乐曲结构，突出表现内涵。和声是他音乐调色板上最重要的因素。然而，德彪西的和声手法与众不同，这种不同主要来自他不是以大、小调式来作为构建和声的基础，而是将和声建筑在了全音音阶之上，这几乎成了德彪西的一大音乐特色，以致于其他作曲家使用全音音阶的和声时，人们会自然地将与德彪西联系起来。

对音响效果的讲究使德彪西不断地进行着各种音列组合的尝试，如在各类和弦上加入附加音、非三度叠置和弦、全音阶和弦以及不协和和弦的自由使用等。

德彪西和声特点的形成与绘画中点彩派的艺术追求不无关系。点彩派画家们利用多种色彩的斑点并置使观者的视网膜上产生一种非常明确的颜色感觉。作曲家们借鉴这种做法，把距离较远的音程结合为和弦，各音结合在一起所发生的音响中带有一种颤抖感，即使是很平缓的旋律进行用这样的和声衬托时也会动荡不定。德彪西运用这样的和声手法已达到了异常娴熟的程度，以至于旋律声部失去了往日的统治地位。

德彪西在和声方面的贡献，大大扩展了和声学的含义、扩展了和声学的使用范围和表现力，对 20 世纪现代音乐的发展产生了深远的影响。

在节奏上的表现，德彪西的节奏特点是显而易见的，他喜欢用各种复合性的节拍，如 6/8 拍、5/4 拍甚至 15/8 拍等，为避免节拍的周期性增强节奏发展的运力，在乐曲进行中还常常打破小节线与节拍规律的约束，运用一些复杂的节拍与节奏组合方式，使音乐的律动变化多端，增强音乐进行中的节奏张力。

德彪西在节奏方面进行的大胆改革，来自于从其他国家的民间舞蹈音乐中吸取了许多节奏方面的精华，如哈巴涅拉舞、探戈舞、步态舞等，这些舞蹈音乐中的节奏特征被德彪西巧妙地运用在了音乐创作中，如切分节奏、复合节奏、无重拍律拍等，大大增强了乐曲的活力。

在曲式上的表现，像摆脱其他传统创作手法一样，德彪西对各种传统的曲式原则与规范也大多不予理睬，特别是对传统音乐中的精典结构形式——奏鸣曲式，他更是表现出一副冷漠的样子，似乎在他的眼里根本不存在所谓奏鸣曲式。

虽然德彪西放弃了种种传统曲式的结构原则，但却具备对音乐结构进行整体把握的能力，有既大胆又匀称、精确的结构思维方式。他的作品结构原则是以三部性为基础的，并随着创作风格的成熟这种结构原则也变得灵活自由，通常是将片断式的客体印象以较自由的方式呈现出来，形成一种并列镶嵌式的结构形式。

从创作实践看，德彪西的音乐像万花筒一样始终处于一不断变幻的状态，因此，乐曲结构的安排也显得松散、杂乱，不注重乐曲发展的逻辑性，也没有产生矛盾到解决矛盾的因果关系，并带有一定的即兴色彩。

德彪西的曲式结构是以能够表达他的乐思为原则的。在他的作品中，各乐章之间的统一并不重要，而处于松散与并置状态的关系却时常出现，只是在他的创作晚期时，经历了长期创作实践的摸索取得了自由音乐结构的经验以后，德彪西才转向一种比较严格的结构形式。总之，德彪西的音乐结构不是依靠音乐进行的秩序与原则，而是依靠表现内容与情调的相似性，这是德彪西组织音乐结构的重要依据。

在配器上的表现，探索音色的丰富表现力是德彪西音乐创作的一个主要方面，如同印象主义绘画追求色彩与光线在绘画作品中的重要作用一样，德彪西对音响与音色的兴趣，是基于他所要表现的各种瞬间的印象，是他感觉世界中对音乐的一种要求。

作为印象派音乐大师的德彪西，他对庞大的管弦乐队编制、洪亮巨大的音响效果以及乐器声部的完整组合已失去了兴趣，而对管弦乐队那轻柔的、暗淡的、怪异的音响效果却极为推崇。因此，塑造这种音响效果就成了德彪西管弦乐配器的追求目标。

德彪西对各种乐器的性能与音色表现力有着透彻的了解，这也是他的艺术特征所致。他广泛探求各种乐器在演奏技法上表现新的音响效果的手段，摸索各种乐器组合所产生的新的音乐表现力，如弦乐器拨奏、拉奏同时出现，靠近指板演奏和靠近琴码演奏，泛音奏法，音区扩展到连独奏小提琴也很少问津的高音音域，大提琴与中提琴、小提琴的声部交错等等。木管乐器多运用它们的低音区，在表现朦胧气氛时，长笛与英国管是经常被使用的乐器。铜管乐器的作用已不是为了加强乐队的音量，而是为了丰富音色的变化，加弱音器和阻塞音的奏法经常出现，正常的演奏方法也多以轻奏为主。打击乐器那震耳欲聋的效果也已失去了往日的炫耀机会，定音鼓和大鼓总是那样谨慎小心，钹的出现被限制在触击其边缘。竖琴应为幸运者，它可以展示出自己的本来面目，以清澈透明的音色为乐队增添梦幻般的色彩。

德彪西对以木管、铜管、打击乐、弦乐的分组方式为基础的配器手法已感到了厌烦，在他看来，乐队中的每一件乐器都以自己的特殊作用在为构筑作品音响效果的大厦增砖添瓦，它们是以各自独立的角色出现的，塑造音乐色彩与气氛是乐器之间建立关系的基本原则，挖掘和利用各种乐器所蕴藏着的音乐表现力是进行管弦乐队配器中的一个重要的追求目标。

## 德彪西音乐作品赏析 《星光灿烂的夜晚》（歌曲）

《星光灿烂的夜晚》（歌曲）据说是 1876 年创作的，事实如果真是如此，那么，这首歌曲尽管存在着模仿别人的痕迹，但出自一位 14 岁少年笔下仍是了不起的事情。它的旋律舒展、宽广，远远超出了少年的胸怀，音乐结构均衡协调。歌曲内容表现了诗人在群星灿烂的夜空中见到了心爱的姑娘时那种哀伤的心情，虽然这种描写爱情转眼飘逝的题材对 14 岁的少年来说不免距离稍远了一些，但德彪西在音乐中对意境的处理还是比较恰当的，这也来源于他对音乐艺术所具有的天生的敏锐感知能力。

## 《曼陀林》（歌曲）

《曼陀林》（歌曲）是德彪西早期歌曲中的代表作品之一，创作于 1883 年，是题献给马斯涅夫人的。这首歌曲的歌词选自保罗·魏尔伦的诗《游乐图》，其内容近似于小夜曲的性质，充溢着抒情、委婉的情调。歌曲的旋律如淙淙泉水那样清彻自然，塑造出的意境也是恬静悠闲、情意绵绵。这首歌曲证明了作曲家在渲染音乐情绪方面的匠心独运的手法，而此时他刚刚 21 岁。

## 《伤感的景色》（歌曲）

《伤感的景色》（歌曲）1893年创作。歌词取自保罗·布尔热的诗句：

冬天里的阳光，多么寂静、温柔、忧伤

太阳在天空中闪动

一样的孤独、一样的迷茫

这情景令人们感到了一种异样……

自1880—1883年间，德彪西的歌曲作品中受到鲍罗兹影响最深的大概就是这首《伤感的景色》了，尽管那时的德彪西未必能够真正了解这位俄罗斯音乐家的创作风格，可进行模仿总是允许的，也是德彪西歌曲创作走向成熟的必经之路。年青的德彪西已经是一位音乐风景画家了，他对表现环境的刻画细致入微、生动感人，但他较多的注重这种环境所激发出来的情绪与气氛，而忽视了环境本身具有情绪与气氛的表达。如在这首歌曲中对天空的表现过于死气沉沉，“太阳在白雾中徘徊”也显得缺乏应有的生机。另外，从这首歌曲的副歌中似乎能看到合唱《浪子》中一段咏叹调的影子。

## 《被遗忘的小咏叹调》（歌曲）

《被遗忘的小咏叹调》（歌曲）是德彪西 1888 年创作的歌曲，它由 6 首歌曲组成。最初的标题为《小咏叹调》，以后再版时改为此标题。从这部作品开始，德彪西在歌曲创作上走向了成熟。

第一首：《倦怠的神思》，诗人在诗中表达了与大自然的心心相印，好像看到自己的情感在森林中、花木间映出了一幅幅真实的画面，对爱情的渴望已被这种陶醉所取代。音乐中出现了半音化的旋律进行，声乐部分表现的有些飘然若仙的感觉。伴奏手法较为简洁、规范。

第二首：《我的心上滴着雨》，这是一首象征主义的诗，以天上的雨滴、内心深处的雨滴暗示着诗人那不尽的悲哀。德彪西在创作这首歌曲时显然有意将这份悲哀扩展、夸大，使之歌曲在音乐上也具有了一份感染力。从这首博得当时许多法国艺术家喜爱的作品中，德彪西在音乐创作上的敏锐与灵气以及自然、流畅的作品风格已均有所显示了。

第三首：《树的荫影》，此标题虽不是出自德彪西，但对德彪西音乐创作的发展产生了一定影响，特别是这首诗的内容更是如此，该诗通过叙述一只细细端详自己在水中的模样可又怕落入水中淹死的夜驾的心态，来描述一位流浪者的孤独、悲哀与希冀于未来的心情。德彪西在创作中使用了较大胆的转调手法，使人们再一次认识到了他的音乐风格。

第四首：《木马》，这是一首作曲家创作于 1885 年的作品，当时作曲家仅 23 或 24 岁，但音乐中表现出的成熟却使歌曲毫无早期作品中粗糙、幼稚的痕迹，其亲切、幽默的风格赢得了许多音乐同行的好评。

第五首：《绿》，诗人用诗的语言表达了对水所具颜色的感觉，并以这种感觉来暗示一种爱情。德彪西将诗人的感觉用音乐的语言表现出来，并注入了自己的理解。尽管歌曲的表现手法按作曲家的意图显示出了细腻、温情的特征，但在与其他许多同类歌曲比较以后，这首歌曲仍是那样率直、坦诚，合乎这类题材的传统规范，这也许是它为什么成为德彪西第一部广为流传的歌曲的原因之一。

《绿》是一首象征派艺术手法的爱情歌曲，以绿色所具有的热情与生命力来歌颂爱情之花常开不败。德彪西之所以选择此诗谱曲，这也是其中的一个因素。

第六首：《怨恨》，在这首歌曲中，诗人和作曲家都在努力表现着这样一种情绪，这就是由于诗人的爱而带给诗人的伤感和忧前。音乐表现出了一种缠绵和悲伤，在第三、四小节的强音部分还带有一丝恐惧感。

## 《抒情散文》（歌曲）

《抒情散文》（歌曲）在德彪西本人作词作曲的歌曲作品中、这首作品是具有代表意义的。正像标题所示，全曲的四段歌词都是散文式的，而且都侧重于抒情，用各式各样的象征主义手法表达了作者的创作意图。四段的标题分别是：

第一段：《梦》；第二段《沙滩》；第三段《花》；第四段《夜》。无论是诗的内容还是歌曲的情调、意境都是德彪西音乐创作中所追求所向往的风格。

## 《三首法国歌曲》（歌曲）

《三首法国歌曲》（歌曲）创作于1904年，是德彪西将选择诗人的目光投向古代的少数几例之一。他从中古时期的诗人那里挑出了三首满意的作品。

第一首：《老天爷脱去了它的斗篷》，原为十四行诗，大意是：老天爷脱去了它的风披、雨披和防寒斗篷，而换上了一身晴空无云的长衫。在音乐中，有春光明媚的色彩和鸟语花香的表现，节奏活泼、生动，和声明亮、清晰，只是调性感觉有些游离不稳，这也许正是作曲家的创作意图。

第二首：《山洞》，又称为《在黑暗的山洞边》，诗与音乐都不具有典型意义。

第三首：《给失去快乐的人们》，原为十五世纪宫廷中的十四行诗，表达了一种伤感的情绪，以一种郁闷不乐的心态来看大自然中一切美好的东西，因而，快乐已经消失，5月的鲜花也早已枯萎，一切好像都被黑云所笼罩。德彪西在音乐创作上充分考虑到了对这种心态的刻画，在和声和节奏上予以多样化的处理手法，求得音乐情绪上的对比。虽然作品那丰富的音乐色彩已达到了当时的顶点，但整体上仍表现出古朴的风格。



## 《马拉美的三首叙事诗》（歌曲）

德彪西歌曲创作的终点，也是歌曲作品中的最重要作品是德彪西 1913 年创作的《马拉美的三首叙事诗》，这是为纪念斯蒂芬·马拉美这位作曲家的知己而创作的。德彪西为马拉美的诗进行谱曲，最早的一次是在德彪西身为学生时期，他为马拉美的一首名为《幽灵》的谱过曲。而这次却有着不同的性质，许多人认为，作曲家为自己定下了这一创作计划是出于一种报答的心理，即报答马拉美的友谊和在艺术上的沟通。德彪西对这次创作极为认真，也许是意识到创作的难度而将计划一拖再拖，反复斟酌具体的创作手法，因为原诗本身的艺术完整性一般不利于其它艺术手段的再次表现，这就增添了创作难度，但德彪西的成功应属于意料之中的。

这部作品由三首歌曲组成，三首的标题分别是：《哀鸣》、《徒劳的求爱》和《折扇》。

## 《圣诞节里无家可归的孩子们》（歌曲）

《圣诞节里无家可归的孩子们》（歌曲）创作于1915年，歌词和音乐都是德彪西第一次动手术之前，即第一次世界大战爆发后第二年的12月。歌曲是以孩子们向圣诞老人表达心愿的形式写成的：

我们已没有了家园  
敌人抢走了我们的一切  
一切，一切  
连一张小床也不放过！

学校和老师都不存在了，战争的恐怖使孩子们建立起了自己的仇恨对象，他们天真地祈祷不要给德国人过圣诞节，不要让他们进入天堂。歌曲的旋律哀婉、凄楚，钢琴伴奏衬托出了这种气氛。

## 《佩里亚斯与梅丽桑德》（歌剧）

《佩里亚斯与梅丽桑德》（歌剧）剧情梗概：

人物：

阿克尔——阿来蒙德国国王（男低音）

Arkel

佩里亚斯、戈洛——同母异父兄弟、阿

Pelleas、Golaud

克尔的孙子（男高音、男中音）

梅丽桑德——身世不明的公主、后成为

Melisande

戈洛的妻子（女高音）

小伊尼奥德——戈洛前妻之子（女高音）

Yniold

吉尼维夫——佩里亚斯与戈洛的母亲

Genevieve

（女高音）

一位医生、盲丐、佣人等

第一幕：第一场，秋天，一个森林中。神情严肃、身体健壮的戈洛狩猎迷失了方向，在茂密的丛林中徘徊。在水泉边遇见了一位美丽的姑娘，姑娘见有人靠近大吃一惊，想要尽快走开，戈洛解释再三打消了她的戒备。她向戈洛说，她的服饰都已被灌木扯破了，那可是公主才会有的服饰，她的金冠也掉落到了水泉里，为此她极其伤心，可又拒绝戈洛要替她寻找的建议，另外，她只告诉戈洛她名叫梅丽桑德，出生在遥远的地方，现在逃亡在外，迷失在森林中。除此之外，在她嘴里几乎再也问不出什么来了。戈洛劝梅丽桑德跟他一起走出森林，梅丽桑德问戈洛：“你要去哪里？”戈洛也不知如何回答，好像有几分命中注定的不祥之感，他只有告诉梅丽桑德：“我也迷路了”，自己也不知道该往何处去。于是，他们俩一同离去。

第二场：凯亚尔城堡中的宫殿中。六个月过去了，双目失明的国王老阿克尔正在听吉尼维夫读戈洛给佩里亚斯的一封信，信中讲述了他与梅丽桑德已经结婚，而且就要和新娘一同踏上归程，并介绍说尽管已结婚六个月，但对于妻子的身世他还是和当初一样知之甚少。

这时，佩里亚斯向爷爷和母亲要求准予他去拜访一位病友，老国王提醒孙子：你的父亲也在病中，需要照料，并命他去悬挂信号灯以便给即将回归的哥哥指路。

第三场：海边的一片花园中。梅丽桑德与吉尼维夫正在散步，佩里亚斯走了过来，望着送戈洛与梅丽桑德回来的小船告辞而归，心中有一丝离别的伤感，他们的谈话中也预示了一种不祥的征兆，佩里亚斯预感到一场风暴即将来临。

吉尼维夫告辞离去，佩里亚斯挽着梅丽桑德的手臂边散步边往城堡走去。梅丽桑德显得十分兴奋，双手捧满了鲜花，问佩里亚斯：“哎！你为什么离开？”佩里亚斯告诉她要去看望一位生病的朋友，并说次日便要启程。梅丽桑德听后神情大变，可以看出她是在为佩里亚斯的离开而依依不舍。

第二幕：第一场，森林公园里有一处古老的喷泉，名为“盲人泉”，

据说能使盲人重见光明。佩里亚斯与梅丽桑德散步至此，佩里亚斯介绍说：“人们可以听到水神在酣睡”。于是俩人俯身侧耳细听，梅丽桑德好像无意识地玩着她手中的结婚戒指，把它抛向空中再用手接住，然后再抛向空中……，终于使戒指落在了深深的泉眼中。梅丽桑德一副心慌意乱的样子，问佩里亚斯应该如何向戈洛交待，佩里亚斯回答：说出实情。

第二场：戈洛的房间里。在梅丽桑德将结婚戒指丢进喷泉的时刻，戈洛也恰好在打猎中从马背上摔下来身负重伤，卧床不起。梅丽桑德走近戈洛的床边，眼里含泪，戈洛温柔地将她揽在身边，耐心地安慰着她。突然，戈洛发现他送给梅丽桑德的结婚戒指不在她的手上，便厉声寻问戒指的去向。梅丽桑德很害怕，佯说自己也刚刚发现戒指不见了，并估计是在海边的洞穴里同小莫尼沃德一起游戏时弄丢的。戈洛听后很生气，责令她立刻把戒指找回来，因为她一人下敢去洞穴，戈洛便请佩里亚斯与她一同前往。

第三场：在洞穴里。已是夜晚时分，月光艰难地照进洞里、更增添了黑暗与恐怖的气氛。明知这里没有戒指的梅丽桑德与佩里亚斯还是仔细地观察这个地方，为的是能向戈洛做详细的描述。他们突然看到了月光中三位老乞丐在岩石上偎依而眠的场面，这是一幅令人恐惧不安的景象，佩里亚斯挽着惊恐不已的梅丽桑德急速地离开了洞穴返回城堡。

第三幕：第一场，城堡的塔楼边。窗下有一盘旋式的楼梯延伸到窗边。梅丽桑德正在窗边梳理那浓密的头发，唱着优美的爱情歌曲。佩里亚斯来了，梅丽桑德探出窗外观望时，长发如瀑布般飘洒在佩里亚斯的头上，她要佩里亚斯答应明天不去远行，然后伸出手让佩里亚斯亲吻。受惊的鸽子在周围飞个不停，梅丽桑德说道：“它们将要在黑暗中迷失方向”。她的话似乎在暗示灾难的来临。

这时，戈洛登上了弯弯曲曲的楼梯，看见了妻子和异父兄弟的行为，告诫梅丽桑德不要俯身探出窗外，不要在黑暗中玩耍。并责备他们的行为幼稚，“真是些孩子”他脸上露出不自然的微笑。

第二场：城堡中的地窖里。戈洛手提一盏灯，领着佩里亚斯来到一处溺浸瘴气的枯池旁、他们低头望着那儿的一潭死水，戈洛问佩里亚斯：“你闻到腐臭的气味了吗？”佩里亚斯轻轻点头，似乎明白了兄长的用意。当俩人默默地离开这个臭气冲天的地窖后，他们都显得焦虑不安，好像不祥的征兆并没有被驱散。

第三场：地窖出入口的平台上。俩人重见阳光时都长长的喘了一口气。戈洛告诫佩里亚斯：梅丽桑德要成为母亲了，禁止他以后再去打扰她。并说昨天所看到的只是一种儿童游戏，以后再不许发生。戈洛要求佩里亚斯尽量避开梅丽桑德，但又不要做得太明显。

第四场：黄昏时分的城堡塔楼下面。戈洛向小英尼沃德寻问有关佩里亚斯与梅丽桑德的事。小孩的回答使他更增添了怀疑，“他们总是在黑暗中哭泣。”并学着他俩在雨中亲吻的样子把脸贴在父亲的胡子上，惊讶他说：“你的头发、你的胡子都成灰白色了，都成灰白色了。”一道光亮闪现在他们头顶上，那是梅丽桑德房间里的灯光。戈洛将孩子举过头顶问他看到了什么，小英尼沃德说看到佩里亚斯与梅丽桑德在一起，孩子的脸上显出一种说不出的恐惧，请求父亲把他放下来。此刻，戈洛已情绪激动、恼怒万分，他确认佩里亚斯与梅丽桑德已有了私情。

第四幕：第一场，城堡的一间房屋里。佩里亚斯来和梅丽桑德告别，告

诉她自己要远离此地，晚上有话要与她单独谈，两人约定在喷泉边作最后一次幽会。佩里亚斯走后，阿克尔国王进来了，他因自己的儿子即佩里亚斯的父亲身体康复而高兴，相情此后这里的阴郁气氛将一扫而空。老人向梅丽桑德表示了同情，并亲吻了她的额头，说：“老人有时需要用嘴唇去接触女人的前额或孩子的脸颊，借此永保旺盛的生命意志，驱除死亡的威胁”。

戈洛突然走了进来，他前额带着血迹，向爷爷解释说他已经穿越了茂密的荆棘丛林。梅丽桑德要为他擦去额头的血迹，他粗暴地拒绝了，大声喊到：“把剑拿来！”梅丽桑德急切地询问着并从祷告台上取下剑递给他，身体也在不停的颤抖。“你哆嗦什么？我又不杀你。”戈洛以一种轻蔑的语调说，然后转向老阿克尔国王，问他从梅丽桑德的眼中看到了什么？阿克尔回答：“我看到的是纯真无邪！”“纯真无邪？！”戈洛已近乎疯狂的吼道，梅丽桑德惊恐地退缩到一边，但戈洛仍奔上前揪住她的头发使劲摇晃。老阿克尔大惊失色，高声叫道：“戈洛，住手！”戈洛为之一震，渐渐恢复了理智。他放开了梅丽桑德，嘴里说着一些含混不清的话走了。“是什么在作孽呀？他喝醉酒了吗？”老阿克尔问道，梅丽桑德哭诉着：“不、不，他恨我。是我让人讨厌。”老阿克尔暗自思忖：“如果我是上帝，我会如何去怜悯男人的心。”

第二场：森林公园的喷泉旁边。这里原本有小英尼沃德放丰的情节，德彪西的总谱上也有这段音乐，但后来渐渐被删去了。佩里亚斯首先来到了这里，他暗暗打定主意一定要把未曾说出的话告诉她。梅丽桑德来了，她告诉佩里亚斯她是趁戈洛熟睡偷着跑出来的。这时已是深夜，还有约一个小时的时间城堡里所有的门就都要关闭了。佩里亚斯语无伦次地向梅丽桑德说明他为什么要远离，并郑重地告诉她：“我爱你”，梅丽桑德轻声他说：“我也爱你”。此刻，一阵阵关门声传来打断了他们的幸福，他们意识到今夜将不能回城堡了。“这样更好”梅丽桑德大声说，俩人狂热地拥抱着在一起。

梅丽桑德感觉到黑暗处有人在窥探，她悄悄地告诉了佩里亚斯。这时，戈洛从树后面走了出来，满脸的怒火中含着杀机，手中握着梅丽桑德递给他的利剑，虎视眈眈地站在他们面前。佩里亚斯似乎意识到了不可避免的灾难已经降临，他绝望地吻了梅丽桑德之后喊道：“星星在陨落”，迎着戈洛的剑走去，戈洛顺势刺倒了佩里亚斯，尔后又去追赶仓惶逃命的梅丽桑德。

第五幕：梅丽桑德的房间。只受了轻伤的梅丽桑德惊恐之中早产了一女婴，她躺在床上不省人事，婴儿放在床边的摇篮里。自杀未遂的戈洛现在沮丧、悔恨，痛不欲生。老阿克尔在一旁不停地走动，两位医生也在忙碌着。梅丽桑德苏醒过来，戈洛走到她的床头，请求众人能允许他俩单独呆一会。屋里一片静寂，戈洛恳切地希望梅丽桑德如实地告诉他：“你爱佩里亚斯吗？”“是的，他现在在哪？这就是罪恶的恋爱吗？”戈洛无言以对……。

阿克尔、医生和佣人走进屋里，他们把女婴抱给梅丽桑德看，她脸上泛出了一丝微笑，眼睛里包涵着依依不舍之情。戈洛想再次走近她的床边，老阿克尔阻止了他，“别再打扰她了，现在我们必须小声说话……人的灵魂喜欢独自离去。如此沉重的负荷，如此柔弱的心灵。”远方的钟声隐约回响着，佣人们纷纷跪在地上，梅丽桑德已咽下了最后一口气，双眼还在平静地注视着什么……。老阿克尔告诉戈洛他不能留在这里了。“现在她需要安静……。”

大幕徐徐落下……

作为歌剧作品，德彪西的《佩里亚斯与梅丽桑德》是唯一一部。它是那

样的孤单，既与以往的歌剧形式截然不同，身后又没有相似者出现，独一无二，形单力薄。但在歌剧史上却占有着特殊位置。

《佩里亚斯与梅丽桑德》是德彪西音乐风格的一次集中体现，后人从这里学到许多有益的手法，却没有产生出与此剧风格相近的歌剧作品。它在戏剧音乐领域内享有独一无二的地位。

（佩里亚斯与梅丽桑德）的音乐是以主导动机的方式写成的，尽管这一创作方式在反对瓦格纳音乐的时候已被德彪西批判的体无完肤了，可他又使其得到了再生的机会。德彪西具有自己的处理音乐戏剧性的方式，他将典型性的音乐主题深藏在管弦乐织体之中，而且人物角色也并不亲自表现自己的音乐动机，这样就使听众很难对音乐进行把握，即使是欣赏过十几遍的演奏，若不了解这一特征也同样无所适从。

美国人劳伦斯·吉尔曼在《佩里亚斯与梅丽桑德》出现在美国的歌剧院之时，撰写了一篇对此歌剧的解说性文章，指出他在歌剧音乐里找到了 20 多个典型性的音乐主题，为使观众欣赏歌剧时有一个大概的依据，他将这些主题分别标上了名称，如“梅丽桑德”主题、“戈洛”主题、“佩里亚斯”主题、“森林”主题、“梅丽桑德的纯情”主题、“喷泉”主题，等等。这位作者同时也告诫人们这些主题常常是含糊不清的，不能用欣赏其它歌剧音乐的方式来欣赏这种音乐。

《佩里亚斯与梅丽桑德》的音乐就如同在每一角色的头上罩上了一个音乐的光环，角色的活动带动了光环的各种变化，从而使整个舞台上的音乐效果显得斑斓夺目、五光十色。这也是德彪西力图通过这种手法来建立歌剧音乐繁杂的织体脉络的一种方式。

与其他歌剧形式相比，《佩里亚斯与梅丽桑德》的音乐风格呈现出混合体的特征，它是由几种艺术表现形式有机地融合在一起的，抒情性和戏剧性相结合，欢快的情调与悲剧的色彩水乳交融，咏叹调与宣叙调二者合为一体，使音乐产生了不同凡响的效果。在《佩里亚斯与梅丽桑德》中，德彪西充分地表明他在创作管弦乐与人声二者合一的作品是那样的游刃有余、得心应手。

《佩里亚斯与梅丽桑德》是德彪西以才智和心血铸成的一座歌剧史上的丰碑，它那令人荡气回肠的艺术效果，将在世界各地的歌剧舞台永存。

## 《波希米亚舞曲》（钢琴曲）

德彪西着手为钢琴写作品是他 18 岁以前的事情，但他完成的第一首却是在他 18 岁那一年，即 1880 年。这首名为《波希米亚舞曲》的钢琴小品如同它的主人一样显得稚嫩、单纯，不具备自己的风格。乐曲为 2/4 拍子，节奏类似于波尔卡，音乐颇具乐观、诙谐的味道，音乐结构也比较简单。德彪西创作这部作品时正在莫斯科的封·梅克夫人家，他的手稿被封·梅克夫人热情地推荐给当时鼎鼎大名的柴可夫斯基看，封·梅克夫人将手稿附在一封给柴可夫斯基的信中，于 1880 年 9 月 8 日寄出，她在信中说：“我希望钢琴教师德彪西这首作品能得到你的关注。这位年青人热衷于音乐创作，也十分勤奋。”大约一个月后，在柴可夫斯基的回信中提到了他的看法，他说：“这首作品确实非常优美，只可惜过于简短，乐思没有得到充分发挥，结构形式比较松散，缺乏完整性。”这样的评价应该说是公正的，该曲确实没有惊人之笔，它的演奏机会非常之少，得以出版也是德彪西去世十四年后为整理他作品的原故。

## 《阿拉伯风格》（钢琴曲）

1888年，德彪西创作了另一首钢琴作品，即《阿拉伯风格》，此曲与前者相比，作曲家创作手法改变的极为明显，使人们很难相信两首作品同出一人之手。《阿拉伯风格》共有两曲，第一曲：右手以三连音的连贯形式，乐句自上而下一气呵成，与左手流畅的八分音符形成了节奏的错位，产生了小节内分解和弦的音型。中间段落以对比的手法，在C大调上出现了如歌的乐句，在有力的和弦音型中逐步将音乐推向了一个高潮，乐曲最后部分，调性转换比较频繁，调性关系已超出了近关系调的范畴。第二曲比第一曲更加自由，自始至终伴随有对自然界鸟鸣声的模仿，结尾部分还出现了较随意的赋格曲形式。同第一曲相同的是这里的调性转换也相当频繁，并且调性关系也超出了近关系调的范畴，转移手法大胆、巧妙。

这两首《阿拉伯风格》的成功，使德彪西小有名气。人们从音乐中发现了这位年青人在音乐创作以及掌握钢琴演奏技巧方面的天赋，同时也发现德彪西那独特的音乐风格已初露端倪。

这首作品的乐谱于1891年得到出版，这也是德彪西钢琴作品中最早被出版的一部作品。



## 《小组曲》（钢琴曲）

德彪西的早期钢琴作品，除此之外还有：创作于 1889 年的四手联弹《小组曲》，它是由三首钢琴小品组成的，第一首“在船上”，音乐分为两个层次，一是分解和弦起伏流动，犹如水面的波纹一样具有韵律感；二是富于歌唱性的旋律悠长委婉，两种音乐形象时而重叠在一起，时而又前后交错，格调清雅、乐观。第二首“行列”，音乐较有气势，动荡不定的节奏以及多处重音的出现渲染了此曲所描绘的内容，表现出一种类似进行曲但又带有幽默色彩的音乐风格。第三首“小步舞曲”应该算是这首组曲的精华部分了，音乐轻快、典雅，钢琴织体的安排也十分巧妙、合理，各声部之间的关系协调、紧凑，特别是内声部的手法更具有独到之处，欣赏时会令人耳目一新。全曲结构完整，音乐形象生动、鲜明，是德彪西早期钢琴作品中的经典。第四首“巴莱”（Ballet）是全曲中音乐风格较为朴实的一首作品，中间部分的华尔兹舞曲与前后部分的对比并没有改变作品的风格，仍给人一种全曲最终又回归于现实之中的感觉。

## 《苏格兰进行曲》（钢琴曲）

1891年，德彪西接受了一次较为奇异的创作委托，根据他人的记述，大致情况为：“约在1891年，在自己的简陋寓所里，德彪西接待了一位著名的苏格兰人麦内迪兹·里德将军的突然访问。这位将军对法语一窍不通，他把他那印刷精美的名片猛地放在了不知所措的作曲家面前，二人对视无语，面面相觑，这种状况直到被附近酒馆里一位懂法语和德语的人看到方才改变，经过翻译，德彪西知道了对方的想法，并欣然同意创作一部进行曲式的管弦乐作品，使它能够担当起特殊媒介的功能，在这位将军与他的祖先即古代罗斯伯爵们之间建立一种联系，而这些伯爵就是诸小岛上的君主。在作品最初的版本上印有这样的文字：“古代罗斯伯爵进行曲，由他们的后人麦内迪兹·里特将军继承，救世主的伟大十字架归于后代君主”。如此神秘、奇异的创作背景对音乐创作过程不能不产生一些影响。德彪西依将军之意，力求表现一种勇敢、乐观又具有乡土气息的音乐风格，首先，音乐模拟风笛音调奏出一段富于朝气和活力的旋律，配器上用一种特殊手法表现出风笛所具有的嗡嗡声，乐曲进行中有时坚定有力，有时又悠扬抒情，基本上达到了里特将军的要求，并在作品完成后的一段时间里以管弦乐来演奏此曲，但后来，德彪西将其改编为钢琴的四手联弹作品，使这首比较特殊的音乐作品得以流传至今，这就是《苏格兰进行曲——根据一首通俗的主题》。

1894年，德彪西对其他艺术门类的兴趣开始逐渐表现在他的创作之中，特别是对诗歌与绘画的爱好，不仅对他的音乐风格产生影响，有时还直接借用其题材、形式、手法、灵感等，使自己的音乐作品中纯音乐因素减少，综合性特色渐渐显露出来。最初，德彪西为自己喜爱的诗谱曲，以音乐来衬托诗的意境，后来，就直接用音乐来表达他对诗和绘画的感受，用音乐来刻画、渲染其它艺术作品中表现出的意境，音乐由衬托作用发展到直接刻画、渲染，从一个侧面表现出了德彪西音乐创作上的逐步成熟。

## 《贝加摩组曲》（钢琴曲）

《贝加摩组曲》是德彪西 1894 年创作的一部钢琴作品，从作品的名称到音乐的表现内涵都表现出其它艺术作品影响的痕迹，如作品名称取自魏伦的一篇长诗《假面具与贝加摩》，音乐表现内涵与哈莱奎恩和柯鲁比利的油画有着内在联系，画面中所表现出的中世纪艺术沙龙的气氛在德彪西的作品中折射出来，并带有德彪西本人的理解，这就是在音乐中注入了一种情感，一种怀古的忧愁。在德彪西的作品中，这样的情绪并不多见。

《贝加摩组曲》共有四首作品组成，第一首“前奏曲”，音乐手法使人回想起了《阿拉伯风格》，不仅在音乐主题上存在着相似之处，而且音乐风格也趋于一致，乐曲进行中还出现有短暂的情感渲染，但总的情绪则是比较平稳的。第二首“小步舞曲”，其音乐的内涵已远远超出了舞曲的单一概念，音乐似乎包溶了一些象征主义的艺术追求。不稳定的和声进行、处于变动状态的钢琴织体以及捉摸不定的触键方式使音乐既流畅连贯、又具有一种神秘的气质。

组曲第三首的曲名富有诗情画意——《月光》，银色的月光柔和均匀地撒在大地上，这一景色使无数艺术家为之倾倒，并创作出大量的艺术作品以抒发自己的情怀。德彪西的这部作品就取材于魏伦的一首同名诗，将原诗中几位舞蹈者的形象在音乐里复活，在月光下尽情的唱歌跳舞，那舞姿怪异、神秘，具有一种恐怖气氛，但德彪西的音乐中并没有多少直接描写舞蹈动作的手法，而是塑造这种意境、渲染这种气氛。音乐一开始静寂、怡人，犹如月光笼罩下的大地那样朦胧、柔美。从第 15 小节以后，乐曲逐渐具有了力度与动感，传统式的分解和弦奠定了乐曲的稳定基础，在旋律声部不断运动的下层，还包含着中间声部起点缀作用的音型，既具有统一的风格，又具有对比的色彩，一幅由音响构成的画面便生动地展现在了人们面前。组曲的最后一首是《帕斯比叶舞曲》（Passepied），这是德彪西钢琴作品中少有的接近古钢琴家风格者之一，是他艺术追求中的一次尝试。乐曲结构并不庞大，但含有多种因素，不仅在创作手法上表现出有多方面的来源，而且在音乐内涵也表现出具有多种因素，如欢乐与沉思等。

德彪西的早期钢琴作品，结构形式、和声语言以及钢琴技法大多没有超出传统的范畴，虽有较优秀者，但大多数都应算是沙龙音乐的上乘作品。为此，有人认为他的早期钢琴创作既无典型意义又没有研究价值，仅仅是德彪西为日后发展所做的习题而已。这一观点无疑是片面的。

## 《为钢琴而作》（钢琴曲）

作为德彪西进入钢琴创作成熟期的开端，《为钢琴而作》的诞生使人们对德彪西的认识产生了质的变化。创作于1901年1—4月的这部作品，其雏形在1894年就已经出现了，经过近五年的酝酿、推敲，德彪西终于在创作之路上向前迈进了一大步，成为德彪西钢琴创作上具有里程碑意义的作品。

《为钢琴而作》共有三首作品组成：“前奏曲”、“萨拉班德舞曲”和“托卡塔”。

“前奏曲”是一首近似于古典奏鸣曲形式的作品，增三和弦的出现、全音阶的进行和钢琴织体丰富多彩是这一作品的主要特征。人们从乐曲中可以发现德彪西音乐表达的方式是那洋的自然流畅，不同音乐素材与不同音乐手法的结合是那洋的连贯协和，结束处是一个竖琴式的华段落，轻盈、柔美。这些，在德彪西早期的钢琴作品中是不多见的。

“萨拉班德舞曲”，萨拉班德舞十六世纪起在西班牙流行，并逐渐具有了西班牙的民族特色，以后又流传到欧洲各地。萨拉班德舞曲是用于这种舞蹈的特定音乐，音乐特点主要是慢速，三拍子，强音常在第二拍出现。

德彪西的这首作品与传统的“萨拉班德舞曲”应该说是具有本质上的联系，这类舞曲的基本特征在这首作品中均有所展现。乐曲风格庄重、典雅，结构规整、严谨，由于一个和弦在音阶的不同音级上反复出现，其效果独特、新奇，被后人称之为“印象派”音乐的曙光。

“托卡塔”是德彪西钢琴作品中最具艺术性音之一。“托卡塔”一词多指17世纪左右音乐创作中常采用的一种体裁，节奏、节拍、结构及旋律进行都比较自由，多出现在较规整的体裁之前以产生对比效果，如巴赫的管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》。

德彪西的这首作品与传统的托卡塔也存在着血缘关系，在自然音阶的基础上各种调式因素相继出现，和声具有活力，乐曲结构清晰，段落分明，除中间部分出现有节奏等因素的变化之外，全曲自始至终都显得流畅自如。

一些研究德彪西钢琴作品的人认为：德彪西钢琴作品的题材大多来自于自然界的景物，这大概与作曲家常涉足户外有关，他外出的地方大多不远于巴黎近郊、在那里他可以抬头观望天空中自由的浮云，俯身细看河水中流出的波纹，倾听微风抚摸树木的回声，感受自然界的热烈与孤寂，繁茂与凋零。在德彪西所写的一篇文章中，作者用真挚的情感和优美的语言歌颂了大自然的秀美和对自然景物的崇敬：“我曾徘徊在充满秋意的景色中，古老森林的魅力使我为之倾倒。金黄色的树叶纷纷从树枝上落下来，教堂的晚钟催着田野入睡，轻柔而有魅力的声音在劝告人们忘掉一切烦恼。落日也孤单地休息了，没有一个农夫会迷恋落日的景色，他们一如往常。牲畜和农夫们静静地迈回农舍，他们干完了卑贱的劳动、美德胜过了得到的收获，他们既不企求赞誉，也不甘心蒙受羞辱……艺术上的争论离得是那样遥远。”

除自然景致以外，德彪西还钟情于一些新奇、独特的东西，特别是艺术上的异国情调，这些在他的钢琴创作中也有所表现。

## 《版画集》（钢琴曲）

在早期的钢琴作品中，除《月光》外大部分作品的曲名都不具有可视性的特点，若从曲名的文字含义来理解音乐作品，至多能得到感想或概念性的说明。但《为钢琴而作》以后，绝大部分作品的曲名都不同程度的具有了视觉效果，通过景色、声音以及画面来作为音乐作品的标题，这也许是德彪西艺术风格逐渐成熟的表现之一，是他钢琴创作历程中的一个转折点，说明作曲家开始摆脱传统钢琴音乐创作中立足于纯音乐表现的规则，取而代之的是对包括视觉在内的感觉方面的描绘，是他那极富有敏感的神经和锐利的直觉对现实世界的反映，在1903—1913年十年间所创作的45首作品中，这一特征已占据了重要位置，成为德彪西在音乐界中所树立起的新形象。

代表这一转折的第一个例子是德彪西1903年创作的《版画集》，作品的成功不仅引起了人们的赞誉，也引发了拉威尔对德彪西享此殊荣的不满，拉威尔曾致信给音乐批评家皮埃尔·拉罗，明确表示对他过多地称赞《版画集》的不悦：“你对钢琴创作上取得的一点成就作了详细的评论，并把这种成就全部归到了德彪西的名下。《水中游戏》是我创作于1902年初的作品，当时只知道德彪西所写的作品是《为钢琴而作》，对于这部作品，只说一点，我对它深表敬意，但从纯钢琴艺术手法的角度来看，它所表现的并不是真正的新手法。”言外之意，是说《版画集》的艺术成就是有限的。不论同时代音乐家如何评价，《版画集》是印象派钢琴艺术的代表作品之一，这一点早已成为定局。

《版画集》由三首乐曲组成，第一首《塔》，与德彪西以往的音乐风格有些不同，乐曲自始至终都采用了五声音阶，这也许是由于1889年巴黎博览会上东方音乐对德彪西产生了重要影响的一种结果，这是他对东方梦幻式的印象的反映。乐曲描述了一幅近似图景的画面，音乐中潜藏着的主旋律表现着异国情调，声部进行精雕细琢，形成了恍惚迷离的音乐效果。

第二首《格林纳达之夜》是德彪西音乐创作中表现出与西班牙有密切关系的一首作品，首先是西班牙作曲大师马努埃尔·德·法雅称赞它是“每一个细节都是地道的西班牙味”。肯定了它的西班牙音乐风格。其次是德彪西运用西班牙音乐语言确也具有得心应手的能力。《格林纳达之夜》是一首以哈巴涅拉舞曲节奏为基础的乐曲，作品的音型和主题的灵活展示如同万花筒一般变化多端，那特定的舞曲节奏、具有低沉忧伤色彩的和弦效果以及踢踏舞式的旋律，决定了乐曲包含有复杂的情绪与多种性格的重叠，主题旋律本身就是如此，有增二度的特定进行，也有从愁苦到热情的情绪转化。乐曲的结尾，出现了近似演奏曼陀林琴的效果，在这个声部下面是哈巴涅拉的舞曲节奏还在勉强持续着，犹如夏晚微风的飒飒声或者夜空中星星诡秘闪烁，乐曲的视觉效果自始至终，结尾处尤为突出。这是德彪西的第一首西班牙小品，法雅对它的褒奖之词会使人们增加对乐曲的了解：“这首乐曲幻想出了这样的效果：月色笼罩着离阿尔汉布拉宫不远的大阿尔勃卡斯湖，清澈的湖水倒印出各种映象。”从视觉上的到心理上的感受，欣赏者完全可以从乐曲中绘出一幅自己认为美好的画面。

《格拉纳达之夜》一曲中还表现出了德彪西在创作与演奏两个方面的特点。在创作上，他认为传统音乐理论中将大、调式截然分开的做法是不可取的，在实际音乐中二者应共存于一种灵活的形式中，以取得新颖、独特的音

乐效果。《格拉纳达之夜》中，他的这一理论被数次应用，其效果确实与众不同。在演奏上，德彪西运用钢琴踏板创作特定音响效果的天赋在这里得到的展示。乐曲中许多片断对踏板要求颇高，若使用不当定会造成混乱的音响效果，而作曲家需有的只是一种朦胧意境。因此，德彪西的方式是在踏板上运用某种快速变换的半踩方式，即在乐曲的恰当地方将踏板踩下一半，然后迅速抬起，这样进行多次，一造成忽隐忽现、含混朦胧的特定效果，当然，这绝不是依靠机械地操作动作就可获得的效果，它需要演奏家在演奏过程中依靠灵敏的听觉和对乐曲的判断力来进行控制，这也是演奏家等级之分的一种表现。

第三首是《雨中花园》是一首具有儿童稚气天真情绪的乐曲，音乐所展现的画面是儿童眼中的世界，描绘了儿童观看下雨时花园中草木林花沐浴在雨丝里的情景，乐曲以两首法国著名的儿歌素材为基础，一首为摇篮曲《睡吧，宝贝》，另一首为儿童歌舞曲《我们不再去森林》，十六分音符的琶音音型如雨滴飞溅出白色的水花，视野中有时细雨濛濛，有时如丝如缕，两首儿歌从这样的情景中先后出现，音乐活泼、调皮而又略带惆怅。调性转换不时改变着花园中的景色，雨过天晴草坪浸湿，风儿吹起，太阳钻出雾蔼，天空晴朗无云，花园中悬挂在树枝、花瓣、草叶上的水滴如同珍珠在阳光下耀耀发光，一派迷人的景致。

这首作品的演奏要求一种清脆干净的触键手法，踏板的运用与《格拉纳达之夜》的半踏板不同，演奏中对音乐情绪的表达分寸也会因人而异、各不相同。

## 《草稿本》（钢琴曲）

创作于 1903 年的《草稿本》是德彪西钢琴曲中登台机会最少者之一，拉威尔 1910 年在巴黎音乐会上的演奏是它载入史册的原因之一。作品出自德彪西的一份未经修改的手稿，从德彪西的创作动机可以看出作品包含有许多管弦乐的作曲手法，正如一位音乐家所说：《草稿本》的出现正值管弦乐曲《海》的酝酿过程，作曲家很有可能是为管弦乐队创作进行某种尝试所写的一份草稿，它与管弦乐曲《海》之间存在着一种内在联系，如《海》的第一乐章中对海面波浪的描述与《草稿本》中的类似描述如出一辙，只是乐器和织体不同。这首作品 1905 年在比利时出版，在此之前，《巴黎画报》就刊登过该曲面市的消息。

## 《欢乐岛》（钢琴曲）

《欢乐岛》是德彪西作品中比较无忧无虑但感官色彩最浓、同时又是雄心勃勃者之一。在这首以表现华托的油画《发舟苏台莱》为内容的作品中，德彪西试图要达到的效果不仅是暗示油画的主题内容，还要适应演奏上的特殊需要。这首作品可以说是作曲家在这一时期内的创作缩影，他那许多新奇的手法在这里都有所表现，如乐曲开始处半音与全音音 1 4 2 阶共同组成了一华彩乐段；以钢琴手法来表现管弦乐队的音响效果；用不同的音程关系、节奏比例、力度变幻来表现视觉性效果，等等，在这方面，德彪西的其它钢琴作品大部望尘不及。为此，英国音乐家麦勒斯认为这首作品“是德彪西生平最美妙的作品”。从演奏技巧来看，全曲到处都可体现出德彪西在这方面所具有的天赋，就连他本人也对此表示不解，在给出版商的一封信中谈到了该曲的演奏，德彪西自己惊叹到“天那！多么难弹啊！”技巧如此高深的作品无疑严重影响了它的广泛流传。1917 年，该曲被莫林纳里改编成管弦乐曲。



## 《意象集》第一集（钢琴曲）

继《欢乐岛》之后，德彪西又改变了创作思路，以新的形象出现在人们面前。1905年，他仅写了一部钢琴作品，这就是著名的《意象集》第一集。

《意象集》由三首作品组成：《水中倒影》、《向拉莫致意》、《运动》。

《水中倒影》可以说是德彪西钢琴音乐中最能体现印象派音乐特征的一首作品。假如你鼓起双眸，对物体作长时间的凝视后，会发现物体表面的鲜明感会逐渐消失，并且会产生出一种有趣而沉静感觉，有人认为，作曲家就是这样以长时间注视他水之中，被反射出来的无数奇观异景所吸引、发呆之时，乐思涌动着于脑海中，逐渐成熟后产生了此曲。乐曲一开始，当三个音符轻轻地落在平静的水面上时，水的波纹在分散和重聚中闪闪发光。少顷，音乐是一段反向进行的和弦式对位，可以认为这些反向进行的作用与波光反射是协调一致的。当用一根小棍或一粒石子投进水中时，水面的安详便被破坏了，当涟漪再度平静之前，余波仍在轻轻荡漾。这短暂的视觉画面变化转移到德彪西的听觉艺术中，也多少带有象征性的意味。尽管乐曲具有使人浮想联翩的暗示性情绪基调，但不能象绘画那样进行直接描述。德彪西在这里连续使用了数次光灿明亮的和弦和飞速掠过的琶音，表现了听觉世界里对水中倒影的反响。乐曲主题缓慢、沉重，似放慢了数倍的波纹一样摆动、摇曳着。乐曲结尾处，又用了开始时三个音符滴落水中的手法，音乐空寂、悠长，富有无穷的回味与幻想。

第二首《向拉莫致意》，拉莫（1683—1764）是法国音乐史上享誉世界的音乐家之一，是当时区别于德国格鲁克音乐的代表人物。德彪西在校订拉莫的总谱《波里米尼的节日》时创作了此曲，我们可以将其作为一部不仅是对拉莫个人，而且是对法国民族精神怀有崇敬之情的作品。也许只有法国人才能像德彪西那样深刻感受到音乐所表现的内涵，它是德彪西较正统、拘谨的钢琴作品之一，正如许多人所说，“尽管作品是从一个民族的内心深处向外涌出的对美好事物的怀念”，但它缺少德彪西的音乐特质，不能算为上乘佳品。另外也有一种截然相反的看法，认为“《向拉莫致意》同《沉没的教堂》一起是贝多芬最后的三首奏鸣曲以来钢琴音乐中最美丽的篇章”，持这种看法的人在作品中所看到的决不是拘谨生硬，而是“结构的恢宏和严谨”，“篇幅的舒展宽阔”，“音乐效果的简洁明了”和“创作手法的精致考究”。各持己见，各圆其说，这也说明对一部音乐作品的评述不可能是千篇一律的，出现不同甚至矛盾是一种正常现象，最根本的一点是有没有自己的观点。

《向拉莫致意》是一首庄重的萨拉班德舞曲，它与《为钢琴而作》中的“萨拉班德舞曲”相比，音乐性格显得柔和而不拘谨，但从乐曲整体给人的感觉来看，仍是一种过于沉稳、严肃的印象，好像是单调、机械的舞姿，缺少变化与生机，又回到了十八世纪所理想的理想世界之中。即使如此，乐曲中的许多创作技法仍显示出了德彪西的成熟与创新精神。

第三首《运动》又被称作“无穷动”，作曲家用连续三连音进行来体现动感，除了中段引入一个缓慢的主题以外，三连音的进行始终没有间断，音乐情绪欢快喜悦又略带诙谐，描绘了一些如蜜蜂一样的小动物不停地抖动着翅膀，在花丛中、树林里飞来飞去，异常灵活、自由的情景。音乐效果是在乐曲的主题动机以八度或五度在左右手交替急速演奏中实现的。乐曲结尾处，音乐沿着全音音阶上行级进一直走到键盘的尽头，乐曲方才终止。

## 《意象集》（第二集）（钢琴曲）

《意象集》第二集创作于1907年，全曲由三首作品组成：《叶林钟声》、《月落古刹》和《金鱼》。这些以三行谱表来记谱的作品，从乐曲结构上看应为自由变奏曲式，体现了德彪西对各种乐曲结构、各种声部织体与和声配合的谙熟。与第一集相比，第二集的首三首作品内容更凝练，手法更简洁。

《叶林钟声》，作曲家借助踏板的延音，创造出了一种微弱、神奇、具有颤动感的音响效果，如同远处教堂里的钟声穿过茂密而静寂的树林传来，给欣赏者留下的印象是：一片幽静之中，万物都已失去了活力，只有偶尔传来的钟声还具有几分生命的气息、并在竭力呼唤着万物的复苏。

《月落古刹》，这一曲名是在作品完成之后由路易·拉洛伊构想出来的，大概与中国古代诗画作品常见的类似题材不无关系，并且同样具有一种空灵、神秘的艺术气质。音乐速度较快，和声成块状进行、它暗示了古老而深邃的一个主题，即人与自然万物的关系。音乐时而古怪离奇，时而简单平易；时而欣喜若狂，时而焦的不安。音乐效果很大程度上取决于演奏中踏板的使用方法。

第三首《金鱼》，据人考证，创作这部作品的灵感是德彪西在玩赏自己收藏的一件东方漆器时获得的，假如真是这样，那么乐曲便不是在描绘鱼缸里漫游的金鱼，而是表现德彪西对东方艺术的热爱。但音乐中有阳光辉映在水面时的熠熠闪光和金鱼在水中游弋时所泛出的波浪，却没有任何观赏线条和色彩的表现。乐曲一开始，音乐如水波涟漪，作曲家以其丰富的想象力和创造力构筑了一池音响的清水，金鱼以人们意象中的各种姿态游来游去，时而迅急，时而安详，音乐的视觉效果生动、形象、具体，反映出作曲家处理这类题材的能力。

这两部《意象集》中的六首作品之所以受到人们的青睐，一方面由于作曲家活泼、细腻的性格气质，另一方面也由于音乐作品还包含有绘画和文学意义上的感染力。另外，还有部分原因要取决于演奏家对这些作品的诠释、这种诠释主要表现在钢琴技巧的运用方面，如手指的触键方式、踏板的运用等等。

## 《前奏曲》第一集（钢琴曲）

德彪西于1910年创作的十二首《前奏曲》第一集。他的创作原则只有一个，那就是他的音乐个性的发挥，除此之外，其他的并不重要。

第一集《前奏曲》的标题分别写在十二首作品的曲尾或索引中，而不是标在作品的开始处。作品大多带有几分即兴形式，可以认为它们是综合了自1880年《波西米亚舞曲》以来德彪西在创作中的各种技法，代表了他的中期创作特征，体现了他在钢琴音响效果上进行种种探索的结果。按照一些音乐家的观点，这些作品，在许多方面都体现出了德彪西的独具匠心，历史也将证明它们是德彪西钢琴音乐未来发展的原动力。但也有人认为这些作品缺乏人文主义的气质，尽管标在曲尾的曲名带有标题音乐的性质，但音乐内涵与传统标题音乐的概念并不相同，作品所具有的是一种新型的现实主义，既存在于某种攫取自然界中最细致入微的超视觉，也存在于能够抓住这些感觉的超听觉，但德彪西这种现实主义是内向的，不是外向的。它常常是通过暗示的手法表达其意，而不是通过直接了当的描绘来表达，更杜绝那种赤裸裸地模仿或复制的手法。

对于这十二首前奏曲，其标题未必都产生于音乐创作之前，有几首作品的标题可以肯定是在乐曲产生之后才诞生的。当然，这些大多是表现某种气氛的作品与肖邦的感情炽烈、集中，音乐性格忧郁、哀伤，展示个人内心世界的前奏曲联系甚少。在这些前奏曲中，德彪西所要展示的是一种更为客观的艺术，很少有那种浪漫派音乐艺术的炽烈，也没有瓦格纳式的沉重，这些前奏曲更似速写而不是内容丰富的油画。

《德尔斐的舞女》，德彪西创作这首作品的灵感据说来自于卢浮宫中一根圆柱顶端雕有的三位酒神女祭司，音乐的节奏沉静、缓慢，和声具有一种神秘感，犹如音乐进行于香火缭绕的背景之上。

《帆》，德彪西在创作这首作品中充分展示了他对视觉形象进行音响处理的能力，他以非凡的凝练手法，除6小节是五声音阶以外整部作品都建立在全音音阶之上，而且音乐进行缓慢、连续。作曲家不用多少音符便描绘出了航船停泊在阳光照耀下的海港中的感觉。船帆随风飘扬，落日余辉在天空中显得温情脉脉。可视性强是这部作品的主要特点之一，欣赏者可以触摸到而不仅仅是看到这一迷人的景致。这部作品也许是全音音阶音乐作品中唯一最令人称道的一首。

《原野上的风》，急速吹来，活泼轻快的暖风，时而还夹杂着一股刺骨寒风，但并不是狂风暴雨，音乐处于一种流动之中，如同清风一样在人们身边出现又消失。

《夜空的声音与芳香》，这一标题出自一位诗人的诗集《恶之花》。约在1888年时德彪西为这首诗谱曲，二十余年后，他又将其创作为前奏曲，好像空气中弥漫着浓郁的芳香和徐徐消失在暮色中的声响都集中到了音乐中，有感觉、视觉、听觉，还有触觉、嗅觉都参加到钢琴的演奏中，使人们沉浸在一种幻想式的温情与抚慰里。

《安那卡普里的山丘》，卡普里岛位于那波斯海湾中，岛上有两个小城镇，虽相距不远但各自具有其生活特色。其中一个城镇就是安那卡普里，乐曲标题所指的山丘，位于小城镇的北边，景色秀美、草木繁茂。该作品有民歌的旋津片断，牛颈铃声的暗示和一个类似通俗小调的副歌，自始至终都是

民俗生活的画面。也许作曲家的创作过程就是坐在山丘之上，运用各种音乐表现手法把小城镇居民生活以及附近的自然景色描绘一番。这首作品以自然音阶、传统和声为主，音乐较通俗明朗，音乐情绪率直、欢快。

《雪上足迹》，按照作曲家的构想，此曲以一个简单的倚音在伴奏中所形成的节奏为代表，“应该具有表现一幅冰天雪地、令人伤感的画面的音响价值”，给人以疲惫不堪的感觉，犹如穿着沉重的高筒靴艰难地向前移动，每迈进一步都十分吃力，周围的自然环境空旷、凄凉，只有那孤独的行人和沉重的踏雪声，从音乐声中我们可以听到作曲家内心深处的孤独感，这份孤独，无尽无休，它四处徘徊游荡，自我沉醉也自我欣赏，这种孤独感是世界上所有雪原、沙漠和海洋的孤寂都不能比拟的。

《见过西风的人》，演奏这首作品，要求演奏者以最富有美好愿望的弹奏它，以达到作曲家在此曲中达到情绪强烈对比的愿望。此曲的演奏特征具有李斯特的风格，颤音与震音结合在一起，大跨度的八度分解和弦转为踏板持续音，由时断时续的低音组成的低声部以及用和弦组成的经过句，都与李斯特那具有“魔鬼般魅力”的演奏技法相似，但音乐语言与音乐表现内含则是作曲家自己的。与《原野上的风》中那温柔、和煦的春风相比，这首作品所表现的则是飓风和大海怒涛翻腾的景象，但并非是对恐惧感的真实体验，而是自然界中灾难制造者的一种描写。

《亚麻色头发的姑娘》，德彪西早在1880年时，曾根据一首名为《苏格兰之歌》的诗谱写了一首歌曲，标题同样是《亚麻色头发的姑娘》，题献给瓦斯涅夫人，未曾出版。歌曲中描写了一位苏格兰姑娘在晨曦中唱着一支纯朴天真而快乐的歌。在创作同名钢琴曲时，德彪西自然而然的回到了他早期具有朴实而抒情的音乐格调上，但其中也包括有成熟的因素，如在乐曲中自由地运用连续和弦进行，乐曲织体的多层分布等。

《中断的小夜曲》，弹吉它似的音乐效果证明这首夜曲性的前奏曲表现的是西班牙场景，乐曲的节奏和色彩不可避免地使人想起德彪西的管弦乐作品《伊贝利亚》，作曲家也许是在为创作《伊贝利亚》作准备。法雅注意到了这首钢琴作品中的节奏暗示、吉它的效果以及安塔露契亚式的典雅，称《中断的小夜曲》为“一部杰出的作品”。

《被淹没的教堂》，这是一部最具神秘性同时也是最通俗、最受人喜爱的前奏曲，与其它前奏曲相比，这部作品多少有些与众不同之处，不仅具有叙事性这一德彪西少有的特点。而且音乐形象十分清晰、生动，这在德彪西的音乐表现个性中也不多见。关于这首作品的表现内容前文已作过介绍，在此只概述作品的音乐特色。德彪西在这首作品中运用了丰富的音乐材料，如乐曲开始处一些乐句制造出的朦胧气氛就是作曲家用泛音音响的成功利用；稍后部分出现的描写大海波浪的音型，也是作曲家用对节奏表现力进行熟练掌握的结果，教堂合唱音响虽以中世纪圣歌合唱的四、五度排列为基础，但作曲家在此又加入了一个三音，等等。德彪西在这首作品中所表现出的创作技法，为后人研究他的钢琴创作特点提供了详实而丰富的例证。

《帕克之舞》，德彪西创作这首作品，为他实现了一个多年来屡受挫折夙愿，那就是把莎士比亚令人忍俊不禁的东西用音乐表现出来。一连串音符带着幽默与谐谑在钢琴键盘上飞速掠过，活脱脱一个《仲夏夜之梦》中那个爱讥讽嘲笑别人、性情变化无常的嚼舌者，这种具有戏剧性色彩的音乐创作手法对管弦乐改编者来说是极具诱惑力的，法国指挥家、作曲家加布里埃

尔·格罗夫莱(1879—1944)在1922年改编出版的《土地神的洞穴》中就收进了《帕克之舞》。

《前奏曲》第一集的最后一首为《游吟歌手》。作曲家在乐曲所表现的并不是中世纪城堡的窗台下，站着昂首高歌小夜曲的抒情诗人，那是音乐厅中才能具有的高雅气氛。而这里所表现的则与此不同，有人推测德彪西所描述的是一对黑面孔的情侣在谈情说爱；也有人猜想乐曲表现了杂耍演员插科打诨的逗趣表演，因为德彪西常去观看马戏杂耍的演出。乐曲到底表现了什么？说法不一，但德彪西在音乐所刻画出的音乐形象确是十分鲜明，摇摆不定的舞步，一首百老汇歌曲的影子，旋律与节奏音型的巧妙处理，无疑是对生活现实场景的一种乐观、幽默的描述。

继《前奏曲》第一集以后，德彪西在钢琴创作方面的热情并没有衰退的迹象，在已有成就的鼓励下，他很快又投入到了新的创作状态之中。

## 《前奏曲》第二集（钢琴曲）

1910—1913年期间，德彪西沿着《前奏曲》第一集的创作之路继续向前，完成了《前奏曲》第二集的创作计划，向人们再次证明了他在钢琴音乐方面具有丰富的资源有待开发。

人们普遍认为，《前奏曲》第二集与第一集相比音乐风格有了改变，音乐语言更显成熟，演奏技巧比第一集要稍难一些。另一方面，第二集各曲在音乐质量上参差不齐，个别乐曲是为了凑数才收入曲集中的，这一点，可以从德彪西不愿把两个曲集作为整体连续演奏的态度上得到证实。德彪西也坦率地表示自己对第二集的看法：“它们并不都好”。一些音乐家认为第一集的音乐价值应高于第二集，作曲家第二集的创作是力图用音乐语言记录下他所听到的和看到的非常微妙的感觉，即使存在有败笔的地方也显得很有意思，当然，成功之处就更是显得精彩了。

《雾》，这是一幅具有惠斯勒绘画风格的音乐素描，类似《帆》那样的朦胧意境在乐曲中不时出现，多种调性的雾霭中偶而会闪现出几点诱人的光环，瞬间的清晰在迷雾中给人留下了深刻印象。在这里，德彪西新的钢琴表现技法对他刻画这种意境发挥了很大作用，双重调性的连续使用，左右手不同音型的对比协调，以及结束在B音上的减三和弦，等等，许多人在欣赏此曲后都会有这样的感叹，除德彪西以外还能有谁通过音乐把雾描绘得如此形象生动。

《枯萎的树叶》，乐曲表现了枯死的树叶被风吹离树枝飘然落地的情景，它如同一支悲伤的抒情曲，对枯叶落地引发的沉思，音乐情绪具有忧伤的色彩。

这或许是德彪西林中散步时一种心情的写照。1911年时，德彪西在与一位记者的交谈中曾提到了他的这一感受：“你听到围绕着的每一种声音，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。”对秋色，德彪西也表现出了他的热爱，“在充满秋意的景色里，人们不能不被迷人的森林景色所吸引”。这种对自然的崇敬转化为音乐，那闪着金色光彩的和弦进行，那宛如树木在歌唱的旋律，还有那层次分明的声部织体，正是德彪西在秋色包围中的心情写照。

《阿尔汉勃拉的大门》，这首作品的创作构思据说来自西班牙作曲家法雅寄给德彪西的一张风景明信片，画面中是十三世纪格拉纳达地方阿尔汉勃拉大门，又被称为“维诺之门”。德彪西对西班牙一向是热情友好，对西班牙人所具有的复杂性格也有所了解，因此，创作这样题材的作品对他来说并不困难，人们从乐曲中可以听到德彪西对西班牙风土人情的描述，听到他对西班牙音乐语言的谙熟，也可以听到他新的创作技法的又一次展现。许多人认为，这首作品中表现的作曲家的双重调性与多重调性的处理手法，是二战后现代派多调性音乐的最初尝试之一。乐曲中两个调性的重叠、对比，是作曲家创作意图的一种表现，这一点，在德彪西的其它钢琴作品均有不同方式的表现。

《仙女们优美的舞蹈》（又称《善舞的女郎》）音乐似乎又回到了童话世界中，众仙女们以蜻蜓似的轻盈舞姿随音乐飘忽不定，乐曲进行流畅飘逸，演奏者的精湛技艺会使音乐进入了梦幻般的意境。

《灌木林》，这是一首具有牧歌情调的乐曲，愉快、悠闲的气氛中略有一丝乡愁之感，音乐建立在自然音阶的基础上，和声语言较为简单，作曲家运用人们所熟识的手法来暗示树荫和阳光钻过林叶的缝隙，将微弱的光线撒在草地上。

《怪僻的木偶——拉文将军》，木偶“拉文将军”，在女神游乐厅里充当歌舞杂耍演员的角色，他走路一蹦一跳，身穿比自身大许多的外套，嘴就像一个裂了缝的伤疤，但总是带着微笑，即使在木偶群中也会令人觉得笨拙、滑稽的可爱。在遇到一连串倒霉的事后，他以一个出人意料的飞速旋转结束了他的“表演”。德彪西在刻画拉文将军时，是依靠对钢琴键盘的操纵来表现木偶那机械、僵硬的动作。作曲家并没有赋予木偶以人类的内心情感，他所着重描写的只是一张木偶的鬼脸、一瘸一拐的走路姿态。音乐除滑稽、风趣以外，还带有一种善意的玩笑性质。

《月色满庭台》，这是《前奏曲》第二集中最精致、最富有光彩感的作品之一。标题来源的说法不一，但与东方艺术情调的联系是可以确定的。那具有异国风格的音乐轻轻飘荡在月色之中，满园芳香浓郁，爱意浓浓，表现了作曲家性格上那细腻、温柔的一面。

《水仙女》，传说中的水仙女都是水中半神半人的少女，居住在湖海江河之中。人们对水仙女的了解，有许多是出自她们引诱、残害过往船只及渔民的故事。德彪西的这首作品，除中间部分的音乐表现出不祥之兆外，其它部分很少有表现邪恶的痕迹。音乐含蓄而有节制、潺潺作响的音响暗示了水的形象，在朦胧、虚幻的背景中，珍珠母贝簇拥着水仙女，优雅典丽、雍容有度。但这部作品没有拉威尔后来创作的《水仙女》那么光彩夺目。

《向斯·皮克威克先生致意》，应该说这首作品的成败应由狄更斯迷们来评判。这幅音乐肖像画使得他们乐不可支，这就已经说明了问题。一位音乐批评家对作品作了如下论述：“很难想象还有什么作品能比它（指作品）用音乐来表现智慧更为出色的了，它不仅表现了狄更斯的英雄性，同时也具有狄更斯自己的风格，这就是狄更斯那出于善意的幽默和平易可亲的为人。作品的手法，从用喜剧来表现《上帝拯救吾王》到最后一页中出现的断断续续的风啸声，每小节都有所标志，那种漫不经心的严肃和缺乏自信、满足现状的神情，通过各种变奏构成了这种幽默的形象，这就是德彪西音乐中的斯·皮克威克先生。”在许多人看来，德彪西的这首作品在概括皮克威克的真实面貌方面并不完全成功，主要表现在作品对人物的描述缺乏其善良的人性，因为德彪西所塑造的形象大多是漫画式并具有幽默、讽刺意味的。

《骨灰匣》，乐曲在抒发沉痛哀悼的情感之时，还带有即将昏昏欲睡的感觉，那份忧伤并不是出于对某位逝者的怀念，而像面对无数骨灰匣的沉思，似乎还有对往事的无限留恋。

《交替的三度音程》（又称《三度音程的变化》），这是德彪西所有前奏曲中唯一一首创作动机来自音乐本身而不是外部世界的作品。一般来说，作曲家对音乐创作的思索有音乐技术与非音乐技术两种之分，以前者为基础所创作的乐曲应属纯音乐一类，以后者为基础所创作的乐曲应属描写性音乐一类。德彪西的这首作品应属前者，它预示着十二首钢琴练习曲的诞生，也总结了德彪西在此之前钢琴创作中的一些经验，可以说这部作品的意义纯粹属于钢琴技巧方面的。

最后一首前奏曲是《焰火》，这首作品在德彪西的全部钢琴作品中，是

把自己对李斯特那种魔术般技巧的独到见解列为首位的唯一一例，如乐曲开始处密集指法音型结合音区的大跨度跳进；中间部份那快速的双音断奏结合双手交替反复；李斯特式的华彩；黑键与白键相结合的刮奏等等。在这首全集中观最为华丽多彩的作品中，印象派的艺术气质与精湛的创作技巧相得益彰。在乐曲的欢腾场景中闪现出《马赛曲》的音调，暗示出这是法国人民攻占巴士底狱的国庆日，热烈欢腾的场面，斑斓夺目的焰火，在这首作品里都形象地表现了出来。

继《前奏曲》之后，德彪西进入他钢琴创作的晚期阶段，在 1914—1915 这短短两年的时间，他的作品数量并不很多，但却充分表现出他在钢琴艺术领域已将探索之路大大拓宽，所采用的技法更为大胆、纯熟，其作品也更具代表意义。



## 《六首古代碑文曲》（钢琴二重奏）

《六首古代碑文曲》，1914年创作。

第一首《为祈求牧神、夏天的风神而作》，乐思来自路易斯的第二首诗，诗中描写了两个牧羊女在看守羊群的时候，一个跑去采花、游泳，另一个在挥动着羊鞭，一只苍鹰从头顶上掠过，牧羊女警惕地注视着，守护着雪白的羊群，苍鹰飞去，她们又开始嬉戏起来。诗篇中有一句为：“让我们唱支歌唤醒牧神和夏天的风神。”音乐作品标题来于此句。

乐曲以简单的、五声音阶式的旋律开始，如同一段牧笛吹奏的旋律，接着是这一旋律按传统手法的展开，描写了两位牧羊女“她们飘动的声音和芳香从黄昏的天空中远远的游移而来”，她们活泼的身影在乐曲的后一部分出现，音乐形象清晰，并富于感染力。

第二首《为一位无名氏的墓碑而作》，路易斯的诗中描写了一个女孩领着诗作者来到一座墓前，墓碑上刻着忧伤而又美丽的碑文，诗作者默默地站了许久，在一位不相识的亡人墓前沉思着人生的意义。德彪西在创作这首作品时，运用了自由慢速的全音音阶进行，旋律的衬托有时并不依靠下方织体的各种变化，而只是持续性的和弦音，音乐的层次感不够分明，乐曲结构也不太明晰，但却能给人以有机的整体印象。

第三首《为令人神往的夜晚而作》乐曲以嘹亮、动听的旋律开始，和声变化丰富，音乐温情含蓄，与路易斯诗中对恋情的描写相一致。

第四首《为玩响尾蛇的舞女而作》，路易斯第114首诗是他最富有媚力的诗篇之一，诗中那对玩蛇舞女的细腻描述表现出诗人由衷的赞美之情，这一点也影响到了作曲家的创作。德彪西的乐曲，一般来说很少出现不变换节拍的现象，多种节奏的组合是他创作手法中常用者之一，但在这首乐曲中却以三拍子贯穿始终，这也许是作曲者出于描写内容的考虑或是对异国音乐风格的模仿，柔和而又起伏不定的旋律生动地再现出了玩蛇舞女那妩媚动人的神情，果断、优美的舞姿和大胆、泼辣的性格。

第五首《为埃及人而作》，也许出自路易斯的第98首诗《埃及的艺妓》，作曲家在这里努力追求一种阿拉伯音乐风格：如在主三和弦持续进行的衬托下，上面旋律具有阿拉伯音乐的调式特征和变化音运用方法，中段对舞蹈场面的描写也从织体节奏上渲染了东方舞蹈那楚楚动人的舞姿。

最后一首《为感谢晨雨而作》，可以肯定是出自路易斯第14首诗之二《晨雨》。乐曲有些类似《雨中花园》的风格，同样是对雨滴、雨声、雨景进行情感性的描写，音乐织体简洁、明快，音乐格调清新、雅致，既无欢快情绪的宣泄，也没有无原无故的忧伤，完全是一首用音符写成的小诗，令人产生回味、惬意之感。

## 《白与黑》（钢琴曲）

（白与黑）是德彪西创作于1915年的晚期代表作品之一，这首为两架钢琴而作的组曲标题，显示了作曲家放弃所有外在的表现形式，着重在钢琴键盘上创作的意图。最初，此曲标题为《白与黑的随想曲》，并且还曾有将其改为其它音乐体裁的想法。在一封信中德彪西曾这样评论过自己的作品，“这些小品所取得的彩与感觉只不过是响亮的钢琴声音的再现；假如你同意这种看法，它们与维拉兹革（西班牙名画家1599—1660）的‘灰色’面貌非常相似”。

《白与黑》由三首乐曲组成，三首乐曲各具不同的音乐风格，除了力图表现一种类似绘画中的明暗对比而不是色彩调和以外，三者之间在音乐上几乎没有什么联系，它们有各自的标题，各自的演奏技法和表现内容，但每一首乐曲前面都有一首诗作乐曲的提示。

第一首题献给俄国作曲家库塞维斯基，引用了四句古诺所作《罗密欧与朱丽叶》的诗句：

这里留下的只是她的尸体  
她已不能再舞蹈  
无论什么样的不幸  
结果都将是卑鄙的。

人们认为这几句具有讽刺意味的诗是德彪西有意选用的，他是在以忏悔的心情来对那些旁观一切激战的人进行谴责，这其中也许包括作曲家本人。乐曲以优雅的随想圆舞曲形式出现，节奏轻快流畅。

第二首题献给一位中尉军官雅克·夏劳特，他与出版商杜朗交谊颇深，杜朗又与德彪西友情甚厚，因此，当德彪西得知中尉于1915年3月3日死于战争时，愁病、哀伤之情促成了这部作品的完成，作品前面诗句取自一位诗人的诗篇《反对法国的敌人歌谣》。

请求君主拯救爱罗斯德的奴隶  
格老古斯的统治毁灭了和平与希望  
残酷的统治代替了道德和情操  
玷污、破坏了法兰西王国的尊严！

这首作品与其它作品相比更具交响性，音乐也更明显地描写了战争，乐曲以双持续音上的报警声开始，军鼓在远远的地方敲击着，战场的厮杀、呐喊声传来，似乎还夹杂着一丝烈火硝烟的气息。随后音乐又出现了思乡和教堂中礼拜仪式的音乐，暗示着正在举行庄严的葬礼。音乐中的敌人是以路德的众赞歌来表示的，结尾部分德彪西采用了排钟般的技巧，演奏了类似马赛曲的旋律，表现出法国取得胜利后的欢乐场面。

第三首题献给俄国作曲家斯特拉文斯基。作品前面只引用了一句诗：

你只是个卑鄙的个人

因为此曲是为斯特拉文斯基而作，所以，德彪西在创作时有意向新古典主义音乐风格靠拢。在一系列固定音型的伴奏中，节奏富于活力，旋律进行流畅，音乐如春天一样生机勃勃，但也偶尔出现了风雨，风的呼啸和雨滴敲打玻璃窗的声音时断时续。不久，风雨悄然退去，大地重新安静了下来，月亮已出来了，月色辉映着银白色的田野、村庄、山河、湖海……。

## 《牧神午后》（管弦乐）

1892—1894年间，德彪西从马拉美的诗歌中产生了巨大的创作欲望，并找到了以自己的管弦乐曲来表达马拉美诗篇《牧神午后》中所含的情绪和意趣之独特的音乐表现手法，印象派音乐的精典作品——前奏曲《牧神午后》由此诞生。

马拉美的原诗共有116行，除处处包含有象征主义的暗示手法以外，还体现了作者在创作过程中对音乐意境的追求。当人们弄清楚诗人是以演员朗诵的舞台特征来构思诗作时，也就容易理解德彪西的音乐与马拉美的诗之间的关系了。德彪西最早宣布以此曲参加1894年3月1日布鲁塞尔音乐会时，作品的标题为《牧神午后的前奏曲、间奏曲和终场改编曲》，好像是为诗的朗诵配乐并似乎进一步揭示了诗的内涵。那么，德彪西究竟出于什么想法改变了这一计划呢？或者说，当他舍弃了其他两个段落只用前奏曲是否就能完整地表达他的创作意图呢？至今还没有能解释这一问题的线索。这部前奏曲的统一性和展开方式都已尽极点，音乐发展紧扣创作主题，致使任何微小变动或加入一点新材料的尝试都难以行得通。但作曲家的确曾设计了新的音乐材料，而且作品的原貌并非只有一个前奏曲，这也许是德彪西创作过程中既注重音乐段落的结构完整，又注重音乐与原诗整体结构互为对应的原故。当他确信一个前奏曲就已经把他对诗的内涵的体会表现的淋漓尽致时，他便放弃了音乐与诗在整体上的对应关系。

原诗是马拉美1876年创作的，同年出版时由马奈画制了插图。诗的内涵与意境确实混沌含糊，对此，人们议论纷纷，有人称其为“晦涩文学的一大奇观”。事实上马拉美也的确是有意选用了生僻、外来和古老的词汇，同时拒不采用人们熟悉的东西。他力求用词组句来谐和悦耳，向读者暗示隐藏在字里行间那诗人创作瞬间的情绪和气氛。马拉美在给友人的信中写道：“我创作不被称作音乐的音乐，它来自悦耳动听的词的组合，这在人们眼里是理所当然的要求，但另一方面是通过词句与语调某种方式的配合来产生魔幻般的东西，就像钢琴的琴键那样，对听者它只起到交流工具的作用。”

与马拉美交往甚深的英国学者埃德蒙德·戈斯，虽然他喜爱马拉美的这首诗，而且还写过一篇被广泛引用于音乐会节目单之中、作为对《牧神午后》权威性解说的乐曲内容梗概，但他依然承认不能对原诗有更深刻的理解。另一位英国人劳伦斯·吉尔曼说道：“如果德彪西是位英国人，《牧神午后》的音乐大概会是另外一种风格。1895年在巴黎，德彪西回答记者采访时谈及这部作品时，仅仅说他的作品是对马拉美原诗的自由表现，力求唤起“在午后热浪中掠过牧神脑海的希冀与渴望的那一连串的场景”。

马拉美虽是诗人却极其重视音乐，从他的创作中就已表现出了这一点。德彪西虽是音乐家却对具有新意的其他艺术怀有崇高的敬意，他通过每星期二晚间马拉美举办的艺术沙龙结识了许多艺术家，特别是与马拉美建立起了友谊，并在艺术追求上相互沟通，两人之间的合作已是自然而然的事情了，最成功的合作无疑就是《牧神午后》。马拉美一直渴望他的诗篇《牧神午后》能有在舞台上展现给观众的机会，而且与德彪西商讨过音乐创作的有关细节以及其他表现方式的可能性，德彪西也一直以诗篇为基础进行音乐构思。德彪西曾在住所把刚刚完成的前奏曲用钢琴弹给马拉美听，并用文字记下了这一重要时刻。16年后，在写给友人的信中提及此事：“身着方格呢披衣的马

拉美，带着他那副先知般的神态翩然而至。听了我的弹奏以后他沉默了片刻，然后开口道：‘我决没有曾指望能听到像这样的乐曲，音乐刻画出我诗里的情绪，而且为它涂上了一层更为热情的底色而不是色彩’”。马拉美在出席了前奏曲《牧神午后》的首演之后，把原诗《牧神午后》的一份副本寄给了德彪西，并在上面写道：“林间的神灵，如果你的笛子由于气息充足而发音美妙的话，那么，现在请你听听德彪西吹奏时飘然而来的那种光彩吧。”

从这里可以看出，马拉美对于德彪西音乐作品中表现出的涵意是极为赞赏的，他认为音乐深刻地揭示了诗中的各种情绪，将那些细腻、郁闷不乐而且变化多端的心态全都显示了出来。从艺术作品整体的表达特征来看，马拉美的诗篇以描绘精细和想象丰富为主要特点，但不免有些恍惚、做作和刻意雕琢的痕迹，而德彪西则能用音乐改掉这些不足，乐曲情绪比较明朗，音乐色彩变幻丰富，印象派音乐手法表现集中，无愧于德彪西代表作品的称号。

马拉美诗篇《牧神午后》中的“牧神”是指古罗马神话中半人半羊的农牧之神，诗的大意为：“牧神从午后的睡眠中苏醒，尽力回忆着他脑海中的一丝记忆，不知那是梦境还是仙女真的曾在他的身边。他回想那似曾发生的一切，思绪在迷离的状态中徘徊不定，他伸手折一段芦苇做成笛管，忽然看到洁白的肌肤在水边草丛中闪现，是天鹅还是仙女们在嬉水？这种令人快乐的印象猛然升起，尔后又逐渐淡漠。随着笛声的飘至，仙女们逃入水中带来波光潋艳，在牧神的凝视下又突然消失，只剩下两位未醒的少女还在岸边，牧神仿佛要把她们带到蔷薇丛中，但到头来还是一场梦幻，仙女们已影迹全无，牧神还是孤单一人。于是，他幻想着黄昏时将女神维纳斯拥入怀中，然而灵魂与身躯都沉重而困倦，牧神又躺在午后炎热的大地上再度昏昏欲睡。哦，别了，不断消失的回忆，牧神又重新进入了朦朦胧胧的梦幻世界。”

这就是埃德蒙德·戈斯那段富于想象的解说，然而，音乐作品中所展示出来的东西要远比文字解说丰富，这一点，马拉美、德彪西以及演奏此曲的指挥家们都会做出肯定的回答。

前奏曲《牧神午后》于1894年12月22日在巴黎国民音乐协会主办的音乐会上首次演出。德彪西在所写的乐曲介绍中指出：“这首前奏曲的音乐，是对马拉美诗歌的自由图解。当然，我丝毫无意说它是这首诗的总结，这里的音乐只是这首诗一连串的音响背景。”

乐曲首演的指挥是瑞士指挥家、作曲家古斯塔夫·多雷。在回忆录中，多雷描述了他与德彪西的交往，他们一起来到多雷的住所，多雷把乐队总谱的样本递给德彪西，德彪西从头到尾认真地看过后便坐在钢琴边把作品弹奏了好几遍。多雷对此十分惊奇，他叙述自己当时对德彪西弹奏的反应：“他到底具有什么样的天赋使他能够在键盘上再现出管弦乐队的音色，而且结构布局 and 比例是那样的谐调，就连每种乐器的强弱变化也都能充分表现出来呢？表达情感的深刻与细腻能达到这种程度，我觉得没有什么可以挑剔的了。”多雷与德彪西的相处是很愉快的。为了首演的成功，两人对乐曲的各个细节都进行了商讨，特别是在配器方面，因为作品中使用的许多配器技巧都是当时人们所没有用过的，他们在为管弦乐艺术的发展开辟新的道路。

前奏曲《牧神午后》的配器用了三支长笛、两支双簧管、一支英国管、两支单簧管、两支大管、四支圆号、两架竖琴、几个小古钹和五部弦乐器。在这里，德彪西所探求的是一种使乐器各自保持本来音乐特点的透明织体风格，他对木管乐器的偏爱也体现到这部作品中。德彪西对竖琴也怀有好感，

他已充分认识到了竖琴在表现特定情景时所能发挥的作用是其它乐器不能替代的。总之，德彪西是凭借乐队的织体和音色来暗示牧神的风笛、梦幻、朦胧以及色彩变幻的，他是以丰富的想象力和丰富的音乐语言来表现他的意象。

周密的准备工作之后，首演终于到来了。在巴黎哈尔考特音乐大厅里，乐队先后演奏了格拉祖诺夫、圣·桑、弗兰克以及其他一些作曲家的作品。当前奏曲《牧神午后》在多雷的控制下缓缓登场后，观众立刻对这种全新的音响效果做出了表示，聚精会神、屏住气息、侧耳细听起舞台上乐队演奏的每一次演变。最后，听众们热烈鼓掌，表示了对此曲的称赞、指挥和作曲家也都对首演表示满意。尽管如此，这部作品所具有的历史意义此刻并没有被人们广泛认识，而且音乐界的反响也不太热烈，即使有些赞扬之词但留意一下也能听出其中的言不由衷。之后数年里，该作品逐渐走出法国。时至今日，它应是法国全部音乐作品中演出机会最多者之一，人们不仅将它视为德彪西音乐作品最为引人入胜的一部，而且把它看作世界音乐发展史上的一座里程碑。

这是一部神秘、奇妙而又不可思议的作品，管弦乐队在把夏日使人困倦的炎热和令人心醉的芳香带给听众时，又创造出了一种梦境般的幻觉。在乐曲中，音乐这样巧妙精致地把午后的闷热、安详和情欲融汇在一起，并且表现出了一种不可名状的渴望，充满了奇异、瞬间即逝的幻觉。

乐曲一开始，长笛以极其轻柔飘逸而又优美动听的音调吹奏出了第一乐句，这是全曲的基调和总的象征，以后这一乐句的每次出现在形态上都会有不同的变化。这是一个在三全音的音域作半音化音阶式进行的乐句，无伴奏的形式似乎撩起了人们微微的倦意。双簧管和单簧管在窃窃私语，快速的竖琴演奏闪烁着大地折射出的太阳光点，圆号的加入增添了乐曲的重量，它们似乎只用三个音就能把夏日的各种感受倾吐出来，并把听众带到一个广阔的、长满各类植物的空间，在这里见到了仰面而睡牧神。若仔细观察会发现这位牧神似乎正在聆听周围各种诱人的声音，那是昆虫们在花草丛中忙忙碌碌的脚步声。牧神又像在凝视天空，那无边无际的穹苍中白色的云与彩色的鸟融合在了一起。……

这时，慵倦昏昧的音乐效果由减弱音器的弦乐声器与圆号共同制造出来。代表牧神的乐句每次出现其形态都有变化，如同再现了牧神的实际行为——在丛林中追逐，匆匆地离去，机敏地躲藏，无节制的嬉笑和恳求。他的每一次冒险与鲁莽都好像被管弦乐队拍摄到了音响效果中，他的挫折与绝望也都使富有色彩感的乐队蒙上了一层阴影。德彪西这个乐句中，在节奏上那种变化不定的性质和作为乐曲整体特征的灵活运用是一致的，在这里也显示了作曲家在阿拉伯式音乐风格的喜爱，如在和声技法上的雕琢，使音响效果色彩斑斓、熠熠生辉等。也许德彪西在创作过程中还曾受到过鲍罗丁、里姆斯基-科萨柯夫的影响，旋律中还表现有东方音乐里即兴发挥的特色，乐曲结构显得有些有嵌镶宝石般的光彩、繁密，然而却又是一个统一的整体。

随着乐曲的发展，音乐变得愈发富于感官的美，愈发充满了欲念。第二个音乐主题在木管声部唱个不停，弦乐器和竖琴的加入将这一主题推向高潮，音乐在此处好像突然犹豫了起来，木管乐器和圆号又将乐曲恢复到原来的状态，一个漂亮的独奏小提琴出现了，暗示了仙女们转眼即逝的幻映。

结束部分，竖琴在柔情万般的和弦背景上重复着一个音型，古钹奏出微

弱、铃声般的音响，穿过逝去的梦境闪闪发光。音乐甜美、纤细而又脆弱，结束于万籁俱寂之中。

前奏曲《牧神午后》在音乐史中具有的重要意义是无庸置疑的，它所代表的印象派音乐，其特点在这里可以说一览无余。若对乐谱稍作分析就会看出，作曲家的创作思路十分清楚，自始至终都设计缜密，结构虽自由但有道理，没有一点昏目眩的痕迹，其结构性质有些像回旋曲式，但表现内容和织体、和声方面的变化却远远超出了回旋曲式所能容纳的范畴。每一件乐器的使用，每一种符号的出现，甚至每一个音符都有表现的意义，都对塑造乐曲的整体产生着影响。

由于德彪西对乐器的性能与音色有着准确的感觉与使用经验，因此，在创作中对乐器性能的发挥与色彩的运用都显得游刃有余。在这部作品中，竖琴是描绘完整的音乐画面的主要画笔之一，绝非点缀性乐器。圆号声部能够把音响饱满的支持和突出旋律的地位这两种性质的用途进行分类，运用得恰到好处。德彪西对弱音器的使用是非常慎重的，这与他的艺术特点有直接关系，即使是短暂的使用也讲求所要达到的效果如何。对于弦乐器德彪西更是异常关注，他的弦乐写法中所表现出的音色变化范围之广阔，是其他作曲家所难以匹敌的。如在《牧神午后》中，用碎弓靠近琴弦正中奏出的和弦，轻巧的顿音和弦，以及将弦乐分成八个声部的合奏，都使当时的听众对熟悉的管弦乐器竟能发出这样奇妙的音响感到惊讶。至于鲜为人知的小古钹德彪西也没有轻视它的作用，一直保留到使用它的两个音 E 和 B，也正是乐曲“中心调”的主音和属音，它的出现渲染了作品的神秘气氛。木管乐器在乐曲中的重要性显而易见，特别是长笛，从音乐一开始长笛就如同一幅绘画中的主线一样醒目，把一股清新而活生生的气息带入了音乐之中。

前奏曲《牧神午后》的成功，是德彪西将印象主义艺术特征与象征主义艺术特征运用到音乐艺术中的一个范例。

## 《夜曲》《管弦乐》

创作于 1893—1899 年的《夜曲》其原草稿本与人们现在听到是很大区别。在收藏于美国华盛顿国会图书馆内、以袖珍总谱的形式予以保存的原草稿本中，附有一段文字注释，大意是说作曲家于 1899 年 12 月 15 日凌晨 3 时完成了此作品，但后来作曲家用总谱又做了较大的改动。1894 年，布鲁塞尔举办一场音乐会，演出的所有曲目都是德彪西的作品，对此他并不在意、相反的，寻求新的表现形式与题材的欲望却更加强烈。同年，在给比利时小提琴家欧仁·伊萨依（1858—1931）的一封信中说道：“我正在创作三首供小提琴和乐队演奏的夜曲，这部作品是打算给您的。第一首乐曲全部用弦乐器来演奏；第二首用三支长笛，四支圆号，三支小号和两架竖琴；第三首的乐队编制则是把以上两部分合并在一起。……实际上这是尝试用形形色色的配器方法甚至也可以用一种单色来做一次实验。”

《德彪西：他的生活和思想》一书的作者：爱德华·洛克斯佩瑟认为：《夜曲》写作的时间应早于德彪西打算为伊萨依所写的那首小提琴和乐队作品，因为作曲家在 1882 年就曾说过要创作“三幅黄昏情景的特写”，并说“几乎已经完成了作品的初稿，整个配器都计划好了，只剩下把它写成完整的乐队总谱了”。洛克斯佩瑟确信这部作品就是《夜曲》。另外，法国音乐评论家、撰有论述德彪西和丹第生平与作品的著作的莱昂·瓦拉斯（1879—1956），在德彪西及其友人保罗·布若德的一次谈话记录里找到了涉及《夜曲》创作时间与来源的另一种记载：“有一天，巴黎风雨交加，德彪西与布若德走过亲善桥的时候告诉他的朋友，有一次也是这样的天气，他突然产生了要创作一首名为《云雾》交响诗的构思，并设想出了这样的形象：天空中黑沉沉的，能够产生巨大的雷声与闪电的乌云被一阵狂风刮跑了，一艘汽艇正在急速驶过，河上响着阵阵汽笛声，这两种印象借助于一连串缺乏生机的和弦以及由英国管吹奏出的半音音阶化简短的主题而显得栩栩如生。”

这两种看法以及记载显然都与后来的《夜曲》有关。如果确有其事，那么这部的创作时间就将会提前了许多，创作过程也显得更加复杂化，至于这部作品在表现内容上是否存在着变动，后人知道的确实不多。不过有一点似乎不存在疑问，这就是三首“黄昏情景的特写”显然受到了亨利·雷尼埃一组同名诗的启发，乐曲中的表现内容与诗的意境存在有相似之处，这些，对人们从广泛的意义上去了解这部音乐作品肯定会有很大帮助。

德彪西在解释自己的创作意图时说：“《夜曲》这个标题在此有着广泛的含意，不仅要以普通的解释，还应该以装饰性的含意去理解这个标题。因此并不确定就是普通的夜曲结构，而是表现了这个词本身所暗示的印象与效果。”当然，人们从曲名上很容易联想到浪漫主义气息浓郁的音乐作品，那是一种典雅的风格、优美的旋律、简洁的织体、明快的和声，另外还要加上肖邦给予它的情趣与气氛。德彪西对精致细腻的音乐表现手法一向是情笃意深，肖邦的影响时时都能在创作中表现出来，因此，对创作这类体裁的作品德彪西得心应手，只是他给予了更为宽泛的解释和独特的表现风格。

1896 年，德彪西又一次写信给伊萨依，为了《夜曲》能由伊萨依出任布鲁塞尔首演时的小提琴演奏，他表示宁愿把公演的日期推迟。根据目前所知的情况，德彪西是在 1897—1899 年间将《夜曲》作了重大修定的，采用了完整的管弦乐队形式，也没有出现任何一件独奏乐器，其管弦乐器的编制也较

为独特，三首作品所使用的乐器如下：

《云》：两支长笛、两支双簧管、一支英国管、两支单簧管、三支大管、四支圆号、定音鼓、一架竖琴和五部乐器。

《节日》：三支长笛、两支双簧管、一支英国管、两支单簧管、三支大管、四支圆号、三支小号、三支长号、一支低音大号、两架竖琴、三件一套的定音鼓、钹、一个小鼓（放置在远处）和五部弦乐器。

《海妖》：三支长笛、一支双簧管、一支英国管、两支单簧管、三支大管、四支圆号、三支小号、两架竖琴、八位女高音、八位女中音和五部弦乐器。

《夜曲》第一次与听众见面是在1900年，在巴黎拉姆赫音乐协会主办、作曲家兼指挥的卡米耶·谢维拉尔德担任指挥的音乐会上演奏了这部作品的其中两个乐章——《云》、《节日》。第二年的10月27日在巴黎由拉姆赫管弦乐团演奏、许维耶尔指挥，将这部作品全部展示给了听众，这应是《夜曲》的首演。

《云》正像作曲家自己所描述的那样，他所力图表现的是那种“凝滞的天空，白云缓慢而忧郁地飘移着，渐渐融化在灰色的雾霭中”。乐曲开始，两支单簧管和两支大管移动着管弦乐队的画布，从音乐方面分析很像穆索尔斯基的组歌《阴暗》中的一个片断，乐曲形态非常相似但乐曲内涵却相距较大，或许是德彪西在创作状态中突然想起了穆索尔斯基及其音乐作品的缘故。另外，人们还认为斯特拉文斯基在他的三幕歌剧《夜莺》中也采用了同样的音调作主调，至于是否与德彪西的作品有关系则没有做过专门的研究。

事实上，《云》确是一部匠心独运、别具一格、同时也是标志着作曲家功成名就的杰出作品之一。在这里，和声对创造音乐情绪起到了决定性作用，这种和声对不协和音的选择使用是以能否暗示光与色的颤动感为标准的，而这种光与色的颤动感在印象派画家的作品中是通过色彩的抵触这种方法来求得的。这样就使管弦乐音响效果一直处于明亮而又动荡的状态。

令人难以忘怀的是一段由英国管演奏的如歌旋律，虽然满怀着柔情但并不显得缠绵、隐晦。假如真像人们所说的那样，这一英国管的独奏旋律是受塞纳河上嘟嘟作响的汽笛声的启发，那么，德彪西对这种汽笛声的感受则远远超出了平常人所能听到的真实声响的范畴。随着景致的不断出现，眼前似乎出现了云雾缭绕的画面。微弱的圆号声与小鼓最后的轻轻一击，呈现出隐隐作响的音乐背景。之后，音乐又悄然而逝，留下了一片寂静的空间。

当人们问及一位文学评论家这样的问题：对于一位举目无亲的人来说，世界上有什么东西是他真正热爱的时，这位评论家引用了波德莱尔的散文诗《陌生人》中的回答：“我爱云，在天际飘浮的云，妙不可言的云，充满了感情的云”。也许德彪西就有类似的体验，他对自然景物的热爱当然不仅限于具有诗情画意的彩云，他还喜爱郁郁葱葱的林木和大海，喜爱那些美妙的并且能激发他创作欲望的东西，他用音乐来表达他的热爱与赞美，也用音乐来描绘这些美的景物。德彪西自己对这首作品的评价就是“以变化莫测、浩瀚无垠的天空为表现对象并注入了一定的色彩变化与情绪变化的探索性作品。”

《节目》前一乐章的“云”梦系魂牵，言犹未尽，而《节日》则显得光色点点、楚楚动人。如果说《云》是灰色调的融合，其中还包含着一丝暖色的热情，那么《节日》则是五彩霓虹，忽明忽暗、瞬息万变。在这首乐曲中，



德彪西的想象集中在了“表现场面的不断更叠、舞蹈节奏的变换以及火树银花般的阵阵光亮”上。乐曲中间部分出现了描绘节日队列行进的插曲，德彪西是这样解释：“这壮丽的队列行进完全是一种幻觉，只存在于人们的意象之中。队伍走过，融入欢乐的人群中，背景仍然是欢腾热烈的节日气氛，就连人们踏起的尘埃在阳光下也显得发光，并且热情地加入了这普天同庆的场面。”

德彪西细腻精致的配器手法也在这里制造出了精美的音响效果，产生了一种光彩夺目的视觉景象。这种风格与效果在被德国式厚重浓烈的配器方式压得喘不过气来的当时，如一股泉水带给音乐界以清爽的感觉。

在乐曲中，由和声所造成的特殊的颤动感即使是在德彪西的其它作品中也是非常少见的。加了弱音器的铜管乐声部，在配器上担负起了一个重要的角色，竖琴也变得朦胧虚幻，烘托出了一种气氛，而不仅仅是伴奏或者装饰的性质了。令人眼花缭乱节奏不亚于乐器色彩变幻那样捉摸不定，使听众的感觉一直是被新的因素所吸引。随着《狂欢节的最后一天》这一曲调的出现，乐曲的高潮部分展现在了眼前，织体中的各个声部逐渐集中起来，热火朝天的狂欢景象已不再隐伏于音响深处了，它已走到了最前面，人们似乎不能想象便可以觉察到它的存在。

一阵突然而来的沉寂带走了喜庆人群中的欢歌笑语，从竖琴、小鼓和低音提琴处又传来了队列行进般的音调，它的上面是清晰而又微弱的号角齐鸣声，这声音在逐渐加强，终于展现了火花闪烁、一个纯粹只存在于幻想中的幽灵般的世界。加弱音器的小号和钹在空中铮铮作响，队列行进的脚步声连续不断，犹如这支庞大的队伍在现实与梦幻两个世界之间架起了桥梁。

随着幻想的消失，袅袅的回声又在远方响起，木管乐器一一亮相，表现出了一个闷热的夜晚，缠绵的情意与热浪袭人共存的气氛。最后，音乐渐渐消失，像《佩里亚斯与梅丽桑德》那样只留下了一丝落日余辉。

《海妖》与《云》和《节日》相比，这首作品就如同一位灰姑娘一样满受冷遇，不仅《夜曲》的第一次演出偏偏舍弃了它，而且在以后的多次演奏中都被有意将其丢开，人们好像也习惯了把它从《夜曲》中分离出来的做法，并且由此产生了这部作品质量不高的印象。

德彪西本人对《海妖》的描述是这样的：“在被月光染上银白色的波浪中间，当海妖那朗朗的笑声飘过来时，也带来了她们那神秘的歌声。”这样一种音乐构思的来源很可能是雷尼埃的诗歌《水手与海妖》，或者是斯万比尔纳的诗歌《夜曲》。这两首诗的内容都涉及到了有关美人鱼的传说。

从音乐的角度进行分析，这部作品是继前奏曲《牧神午后》之后，德彪西管弦乐特色的又一集中体现。除此之外，乐曲中加入女声合唱的形式虽不是首创，但却非常具有新意，其手法以及对女声声部的特殊要求是当时人们所没有接触过的。当然，这也许就是不被经常演奏的原因之一，交响乐团一般不愿演奏用声乐合唱来加强乐队效果的作品，而合唱团又往往不具备演奏这类作品的管弦乐队。在这里，德彪西用女声合唱来表现海妖们，海妖的歌声没有歌词，每个歌唱声部都被作为一件乐器来使用，这种旋律进行方式使许多歌唱家们面露难色，由此也会回想起作品在巴黎首演的情况，据有心人的记载：“被变化音搅得心慌意乱的‘海妖’们唱出了并不太难听的、含有许多增半音、减半音音程的旋律”。

乐曲中许多银光闪闪的音响效果都是由女声合唱制造出来的，管弦乐声

部在女声合唱的周围涌起了带有阿拉伯音乐风格的浪花，一切都起伏不定，博大恢宏的气势中带有虚无飘渺的意境。波涛不停的翻腾着，和声就像奔腾的大海那样变化万千，再加上节奏的转化和音乐动机的反复分裂，乐曲就如在光和影的变化背景上又加以音响的烘托，生动地塑造出了一个难以忘怀的意象世界。这就是曾被人们冷落的《海妖》，同时也是被后人奉为精典作品之一的《海妖》。

一位认真研究过德彪西作品的音乐评论家这样写道：“一个人听完《海妖》后会情不自禁地拍案叫绝，并为德彪西以前和德彪西以后的音乐作品而叹息。当然，前人遗留下来的优秀作品仍然放射着光芒，但这部作品会给我们以激动、惊悸，它打开了极难被人发现的、与人类情感息息相关的幻想世界的大门，这里不再是模糊不清或时隐时现了。德彪西正站在那门槛上向我们招呼，召唤我们走入那神奇瑰丽的世界。……还未曾有过哪一个女声合唱比它更富于梦幻、慵倦的美妙，或者说，没有哪一个女声合唱的创作能有如此精致、这样悦耳动听，不论是幸福还是痛苦，是希望还是忧伤，海妖们总是那样歌唱着、歌唱着，带着与她们形影不离的狂涛巨浪渐渐消失在远方。……”

## 《海》（管弦乐）

用音乐来描写大海是德彪西创作中的重要部分之一，可以说他从童年起就与大海结下了不解之缘。在他幼小的心灵中，大海是他无限神往的地方，为此，他还曾动过当海员的念头，尽管未能实现，但大海一直是他创作时灵感涌现的一个重要来源，同时也是他生活中的挚友。“我现在又一次和我的老朋友——海——在一起，它永远是那么变幻无常，那么美丽，它的确是自然界唯一可以使你安份守己的东西”。

1903—1905年间，德彪西对大海的兴趣又一次激起了他的创作热情，连续写了三首以海为题的音乐作，即三首交响素描《海》——《海上，从黎明到中午》、《海浪嬉戏》、《风与海的对话》。

这是德彪西篇幅最宏大的管弦作品。由于三者之间是相互联系、互为补充的关系，因此，它也是最接近交响乐的一部作品。若从严格意义上说，作品中无论哪一乐章都不能被认定为交响乐体裁，除非将这一名词予以笼统的理解，也就是把一般大型管弦乐作品统称为交响乐。尽管这三首作品都可以单独演奏，但三者间的联系却是非常密切的，既有音乐上的联贯又有想象上的呼应，相辅相成，互为圆满，共同组成了一个有机的整体。

在配器方面，德彪西对三者的处理手法略有不同：

《海上，从黎明到中午》乐队配制为：短笛、两支长笛、两支双簧管、一支英国管、两支单簧管、三支大管、四支圆号、三支小号、三支长号、一支低音大号、三件一套的定音鼓以及钹、镲、两架竖琴和五部弦乐器。

《海浪嬉戏》乐队配制为：短笛、两支长笛、两支双簧管、一支英国管、两支单簧管、三支大管、四支圆号、三支小号、钹、三角铁、一架钟琴或钢片琴、两架竖琴和五部弦乐器。

《风与海的对话》乐队配制为：短笛、两支长笛、两支双簧管、一支英国管、两支单簧管、三支大管、一支低音大管、四支圆号、三支小号、两支短号、三支长号、一支低音大号、三件一套的定音鼓、一个低音鼓、钹、镲、钟琴、两架竖琴和五部弦乐器。

由此看出，配器区别主要表现在打击乐器和铜管乐器方面，而这两组乐器又恰恰是德彪西表现音乐色彩时的常用工具。

也许德彪西的创作中没有一部作品能像《海》这样，既令人着迷又使人一筹莫展。很多善于写乐曲解说的音乐学家都放弃了对这三首交响素描作文学性、解释性的描述，原因就在于这样的尝试要么离乐曲内涵太远，要么就同乐曲本身一样难以理解。然而，对于作曲家在作品中表现出的明显变化，却已达成了共识。不论是赞许还是表示遗憾，都认为这部作品与他早期的管弦乐曲相比，旋律性和音乐的色彩性已得到很大加强，音乐织体更复杂、更缜密、更具逻辑性。

分析这首乐曲的难点，主要在于它打破了交响乐和音诗的常规，另辟蹊径、独树一帜，没有那些在进行交响乐描述时可以看出的一些固定特点，但决不是无章可循。与德彪西的早期作品相比，作曲家对曲式结构的掌握此时的表现不仅是在传统曲式结构方面已应用自如，而且还逐步形成了自己独特的结构原则，虽然这些原则会使一些人感到失望，但更重要的则应是艺术个性的追求，这才是德彪西之所以能享誉世界的主要原因之一。

在《海》这部作品中，作曲家所取得的技巧方面的成就是德彪西其他任

何一部作品都不能比拟的。如果说作品本身能够引起人们争论的话，这主要因为对作品的表现方面存在着不同的看法，如涉及到现实主义、象征主义或印象主义的争论。至于作品的整体或是每一乐章里面的技巧之高、音乐效果之生动，很少有人提出异议。

三首交响素描《海》的诞生，标志着德彪西管弦乐创作进入了一个新时期，后人称该作品为“前所未有的法国人写的最好的交响乐”。因为与德彪西同时代的作曲家如古诺、杜卡、圣桑、丹第肖松、拉威尔等，他们创作交响乐大多都受到了德国风格的影响。很少展示一下法国人所特有的艺术气质。在音乐作品中，法国的特性在于结构形式的简洁，音乐感觉与表达内容的清晰明确以及技巧上的精雕细琢，他们大多喜欢明朗愉快，喜欢色彩感官上的舒适，尽力避免表达思辨性与痛苦的东西，这无疑是一种侧重于感觉而不侧重思辨的艺术追求。对德彪西来说柏辽兹那恢弘的音乐气度并不是法国音乐的特长，而令人信服的创作技法与引人入胜的表现形式才是法国作曲家所必须具有的，在这面，德彪西作出了表率、最能代表和反映他的这一观点的作品，即是交响素描《海》。

《海上，从黎明到中午》，作曲者的原标题为《血腥岛上美丽的海》（血腥岛指科西嘉岛），虽然德彪西从未到过科西嘉岛，但他喜欢这个标题，其原因大概是这个标题中“血腥”与“美丽”能够产生强烈的反差对比感，加深人们对此曲的印象。至于后来如何又改动标题，则不得而知。

乐曲一开始就显示出作曲家独特的管弦乐思维方式。低音弦乐器分为两部，采用不同的演奏法分别担负着各自的职能。对于弦乐器，德彪西一向格外关照，在这部作品中也是如此，他不仅采用了多重分部的方法将弦乐器划整为零，还特意加用弱音器，使音乐在 PPP 的力度下显得异常暗淡、神秘，表现出黎明前海的阴暗、朦胧、怪异、恐怖的气氛。突然小提琴在极高的音区用颤音的手法奏出了一个长音，犹如一丝微风从海面上缓缓飘来。接下来有一段不寻常的乐器组合：加弱音器的小号与英国管八度相隔，小号的尖利与英国管的喑哑重叠在一起，好像在朦胧的景物上又涂了一层银灰色。有人欣赏此曲时，认为这段音乐是作曲家在着意描写海面上黎明时分的天色变幻。无论怎样，这种配器手法对于本世纪初的许多人来说都是一种听觉上的考验。

随后，音乐的色调愈来愈明亮，东方情调也逐渐显示出来。弦乐器轻柔、悠缓，好似细波潺潺；木管乐器起伏不断，如同海浪涟涟，海面唤发了生机，水沫在阳光下四溅，斑光点点，一片沸沸扬扬喧闹不止的景象，乐曲开始处的恐怖气氛已荡然无存。音乐的色彩与海一样变幻无常，有那样令人难以置信的蓝色、绿色，又有那么多种多样的形态变化，淙淙声响与浩大的威力无不使人对其产生敬畏之感。

《海浪嬉戏》大海是人类的朋友，但有时也在嘲弄着人类，给人类带来不幸。它时而风平浪静，时而波涛汹涌，千姿百态，变化万端，以其特有的魅力吸引了历代艺术家，使描写大海的艺术作品层出不穷。德彪西在这首作品里，刻画了苏醒后的大海在欢腾嬉戏，色彩纷呈的浪花，形状各异的波涛，似乎表现出大海已具有了人的情感。乐曲的音响效果也如同大海一样，各个声部之间相互交错着、纠缠着、撞击着、闪耀着音响的浪花。这是一个虚幻的世界，到处充满了朦胧的气息，听觉形象与视觉形象融为一体，在大海这一广袤的舞台上呈现出如此神秘恍惚、短暂易逝的场景。

《风与海的对话》作品标题原为《海在风中舞蹈》，它展示了更为桀骜不驯、狂风大作的海的形象，有更为强烈的戏剧性。在这里，海不再顽皮了，它被狂风激起了万丈巨浪。在咆哮的风声中，大海与天空似乎都融合在了一起。整个乐章的音乐是对狂涛巨浪的再现，弦乐器和木管乐器此起彼伏，一问一答，如同进行着特殊的对话。全音音阶在这个乐章中的运用比其它乐章尤为重要，乐曲高潮处的手法在德彪西一贯节制的配器传统中实属例外，铜管乐器响亮地吹出光彩夺目、辉煌壮丽的片断，渲染了热烈与喧闹的音乐气氛。结束处，乐曲又以起伏跌宕的和声暗示了海的形象，预示了不论人类的命运是多么脆弱、多么不堪一击，大海始终波浪滔天，变幻不已。风与海的交谈是宇宙的现象，作曲家在这里是以鬼斧神工般的音乐来表现这一现象。

1905年10月15日，德彪西的交响素描《海》在卡米勒·舍维雅（Camille Chevillard）的指挥下首演于巴黎，其结果使得那些对德彪西的作品一向大加赞颂的人们也无可奈何。就以法国时代杂志的音乐撰稿人拉罗先生为例，他曾这样写道：“好像我面对的不是自然，而是自然的复制品。我听不到海，看不到海，也感觉不到海。”毫无疑问，作品首演并没有取得作曲家所希望的成功，部分原因大概是由于当时乐团演奏家们对这种音乐风格的不适应，那复杂的声部进行、动荡不定的节奏以及较庞大的乐曲结构使指挥家与演奏家都有些力不从心。

1908年第二次演奏这首作品时，德彪西自己拾起了指挥棒，向乐队作出了对乐曲最权威的诠释，演奏家们也好像恍然大悟，演出大受好评，该作品也终于为大众所接受。第二年，意大利指挥家阿图罗·托斯卡尼尼将《海》介绍给了意大利听众。现在，它不仅已成了人们熟知的音乐作品，同时也成为表现指挥家与管弦乐队艺术水准的常奏曲目。

乐曲一开始，是德彪西将表现形式与表现内结合的最为成功的音乐片断之一。一分半钟以后，由“相当慢地”变为“稳定地”，这八小节里暗示了太阳终于浮现于海平面上，有着富于吸引力的、朦胧的美感。那些在乐曲一开始就急于抓住这种美感的指挥家们，在此处却往往忽略了作曲家的真实意图。

巴比若里在1959年EMI版和西诺波里DG版的录音中，太阳诞生就好像砰的一下就冒出了海面，而作曲家的注释则为“一点一点地移动起来”，二者距离不免大了一些。当然，这里的重点并不在于大海动感的描写，而在于表现海面上呈现出的光波律动。以不同程度的弹性节奏来处理此段音乐的有瑞士指挥家厄内斯特·昂塞尔梅（1883—1969）、杜铎、萧提、坎得里以及卡拉扬、普卡汶和托斯卡尼尼，他们的处理方式并不是此段音乐的唯一解释，德彪西本人也曾认为：“将声音振动所发出的美感降格为一加一等二的定律，那将是很恐怖的事情。”

杜铎意味深长而又迷人的管弦乐队风格，美国指挥家弗里茨·赖纳（1888—1963）RCA版录音中那令人兴奋的奇想，都能将听众送入德彪西的音乐世界中。

圆号的出现引出了另一个音乐主题，在此之前的音乐大都缓慢平稳，此后，《海》所具有的宏大音乐效果开始得以伸展，这是指挥家与演奏家又一个施展艺术才华的段落。波多在EMI版的录音中，用四支圆号幽远而深情地勾勒出了这个主题，确定了乐曲从开始处便显现出的那种安宁、广阔的感觉。托斯卜尼尼在1953年与EMI和BBC合作时，让圆号在主题结尾时柔和而又缓

慢地消失，表现出了一种深远的空间感，音乐变得那样神奇而遥远。坎得里在 1954 年单音录制 Testament 版时使用了钹来突出圆号的存在，使乐曲出现了微弱的闪光，并与第三呈示部中那鲜明响亮的音乐效果形成了对比。最具个人风格的是昂塞尔梅 1964 年 DECCA 版的录音，他让圆号轻轻地鸣响着，然后再出现对比强烈的音响效果。大多数指挥家在第二和第三呈示部时都准备地回到了第一呈示部的速度。

对大提琴的运用是乐曲音乐处理中的分歧点之一，令人难解的是 Chandos 版扎合维指挥的录音中，大提琴声部似乎陷入了沉默状态。在这方面，杜铎是少数能使大提琴既不张扬又不甘于寂默的指挥家之一，他让圆号和定音鼓伴随大提琴之后，起到一衬托作用。这样的处理会让人们想象起大海那壮观的波涛与恢宏的气势，不过，这还要依赖于指挥家对乐曲速度的把握和演奏家技巧如何。

音乐发展至此已开始减缓、沉静了下来，以便为最后的辉煌蓄集力量。在这里，昂塞尔梅与扎合维的音乐显得缺乏生气，没有足够的活力来展现音乐的气势。当然，也许是乐队的条件所限，有许多指挥家演奏到此时都因懒洋洋的弦乐效果而干扰了起伏、波动的节奏韵律。这个从最高潮到铜管合奏处一气呵成的乐段，最适于表达速度和音量渐渐弱下来的层次感。对于英国管和大提琴出现前的那一段合奏，1964 年 DG 版卡拉扬指挥和 DECCA 版萧提指挥的演奏录音都恰到好处的把握了乐曲的速度，而托斯卡尼尼却显得有些不耐烦，只重重地“碰”了一下这个音乐片断便马上离开了。在 EMI 版卡拉扬四片装的录音选集中，有他在 1953 年用单音录制的录音中，从许多方面来说都比他在 1964 年与柏林爱乐乐团合作的版本好得多，主要区别在于乐曲最后六小节的不同处理方式，1964 年的卡拉扬鼓励铜管乐器爆发出来，然后猛然消失，使弦乐声部处于暴露无遗的境地，并被漫长的延续拖垮。而 1953 年的卡拉扬在此处控制了铜管乐器的音量，用丰沛淋漓的弦乐音响来强调音乐的总结，使人感到音乐丰满、坚实。其实，1964 年卡拉扬的处理方式也同样富于个性，其它指挥家所录制的录音效果虽各有千秋，但与卡拉扬相比仍显出有一定的距离，特别是他 1953 年的录音版本。

法国作曲家丹第（1851—1931）对德彪西和拉威尔有这样的看法：“给人以管弦乐音质的快感，其魅力所向披靡。”当我们听到捷克指挥家白塞克那悦耳的长笛以及单簧管与英国管的柔情絮语时，会觉得德彪西制造出的海鸟已飞落到了捷克的土地上，并被逐渐捷克化。卡拉扬这位音乐色彩方面的大师，自然是将我们引入了爱琴海那迷人的意境之中，斑斓的片断随处可见。另外，1964 年卡拉扬的录音中，那令人销魂的竖琴音响着实为这张唱片增色了许多。

意大利指挥家考波拉 1932 年与巴黎音乐学院管弦乐团的合作也非常值得一提。考波拉出生于米兰，却担当起了法国音乐改革者的重任。他于 1922 年定居巴黎，与正值巅峰时期的巴黎音乐学院管弦乐团配合默契，合作录制过许多唱片。在 1932 年对《海》的诠释中，他大胆地运用了远远超过乐曲标释的速度组织了一场《海浪嬉戏》，那是一种令人晕眩而又兴奋的感觉，其技术上的精确程度足以使人感到惊奇，音乐效果在当时来说无疑成了权威。

乐曲进行到目前为止，德彪西这部作品中本质的东西并没有完全呈现出来，最后一个乐章在全曲中仍然占有重要地位，指挥家们对此不敢掉以轻心，严肃、认真的态度始终不变。但是，由于指挥家对乐曲有自己的理解或是出

于其它原因，在原谱的基础上进行适当的发挥这也是极为自然的，托斯卡尼尼和杜铎如果碰上弦乐器演奏的乐句上有渐强记号，他们就会在此基础上加大力度，甚至达到一次犹如小高潮一样的效果。杜铎在这一乐章开始时，处理低音弦乐声部的清晰与向上爆发的程度，使没有亲耳听过的人大都不敢相信。

第一乐章后半部分中弦乐器摇摆着的音乐形象在这里又一次出现了，只是变得猛烈、激昂，托斯卡尼尼、卡拉扬和杜铎的处理就是如此。在激烈的弦乐声部中，第一乐章中的第一主题由低音区复苏，先是大管和大提琴，再由弦乐器和圆号加入，木管乐器组的音域也在扩张，此时的效果是语言难以形容的，只有投身到这音乐的大海中才能体验到其无穷的奥妙。

在这一音乐片断中，音乐的质感并不是由音量大小决定的，音量过大往往会产生相反的效果。有的指挥家在此的处理不当，使小号在后继的强劲迸发中显得力量不够集中，这时小号音色所具有的穿透力和乐曲音响中的支配地位是影响乐曲效果的重要一环。

平静的时刻又来到了。铜管乐器柔和地吟咏出第一乐章结束时出现过的合奏片断，八支小提琴的下行乐句与之呼应。出人意料的是，萧提的这种协和的衬托维持的不很平稳；昂塞尔梅也不肯在这安宁的绿洲上停留片刻，当然，这并没有对全曲产生严重影响。

乐曲的终结部分对指挥家和录音师来说应算是最后的难题了，为了音响的平衡不得不出残酷的选择。德彪西在这最后乐章中的快速节奏精彩异常，特别是他在最后数小节低音和定音鼓部分所表现的一致性。但也就是在这里，弦乐和木管乐部分更是一马当先，也许德彪西以为这样快而复杂的音乐进行对听众来说不可能再有分辨的机会，甚至以现代科技而言也必要做出取舍的选择。在指挥家的手里，将此段落处理的比较圆满者有 1932 年考波拉的录音和 1935 年扎斯卡尼尼的录音，当然，人们普遍称道的还是 1964 年昂塞尔梅的录音，他能把木管和弦乐声部的细节问题解决的近乎无可挑剔，他扩张了铜管乐器的功能，也能使听众清晰的听到木管声部与弦乐声部不同的节奏，他在速度上表现出的敏锐与准确令人叹服。

乐曲结尾处是小号重现大海的主题，段落分明，顿音轻快地舞蹈着，同样的风格数秒钟之后又出现在弦乐声部。最后几小节使乐曲达到高潮的指挥家有杜铎、萧提和 1964 年的卡拉扬。

总结《海》的唱片，重要者为数不多，如 EMI 版托斯卡尼尼与 BBC 合作的唱片值得爱乐者们去搜寻，在这里所表现出的对乐曲处理的潇洒程度应高于他后来 RCA 版的录音。法国指挥家皮埃尔·蒙特的温暖而真实的风格在他和费城交响乐团合作的时候被充分表现了出来，而与 BBC 合作的版本在这方面就略逊一筹。意大利指挥家朱利尼 1962 年与柏林爱乐乐团的合作，可以说是对《海》所具色彩的一次再现，他后来的 DG 版也保持了这一传统。考波拉与巴黎音乐学院管弦乐团的合作也同样精彩出众，他的“海”是否能与德彪西的意象相一致？不得其详，但最富于质感的录音之一的称呼并不为过。伯恩斯坦的现场录音总是给人以美妙的听觉享受，他 1989 年的 DG 版的录音现场大概安置了许多麦克风，所以才会使人觉得与乐团每位演奏家都有密切的接触，所有的微妙差别，无论是音色、力度、速度还是乐团配合的精密程度，都会展示出来。其实，伯恩斯坦 1961 年在纽约的演奏录音更为精彩，若不是由于处理不慎而产生了一小小的败笔，那么这张唱片的价值则会使其他唱片

自叹不如。萧提 1976 年的录音中，弦乐部分结实、有力、轮廓分明，与他今日的风格有些区别。1964 年的卡拉扬证明了他忠实于德彪西对速度的指示，并创造出了广阔的意象。1977 年 EMI 版的“海水”就显得有些泥浊之感，到了 1985 年的 DG 版，因为音效平衡上产生了较严重的错误，使其远远排在了前两张唱片之后。不过，1964 年的卡拉扬与柏林爱乐乐团合作的《海妖》，其神秘感和音乐色彩的魅力足以使人沉醉其间，久久不能自拔。



## 《意象集》（管弦乐）

在完成了《海》的创作以后，为了扩大用特殊的音乐语言表现事物的范围，德彪西朝着未曾开发过的领域继续前进。此时，作曲家正处于才思敏捷的巅峰状态，艺术个性已完全成熟，因此产生优秀的音乐作品应是顺理成章的。

1906—1912年，德彪西用了近7年的时间酝酿着管弦乐作品《意象集》。这是一首与两册钢琴曲《意象集》有着不同风格的作品，作曲家在这里着力寻求尽量逼真的效果，外部世界的真实与德彪西内心想象的世界在音乐中相汇合。它是一首音乐色彩和节奏处于支配地位的作品，织体的变化多端和音乐情绪的优雅抒情使人们不能不对它刮目相看，德彪西音乐中一切经过探索所取得的成就，都自如而巧妙地被集中到这里，成为人们了解德彪西艺术风格的一个窗口。

《意象集》由三首作品组成：《伊比利亚》1908年创作，《春之轮舞》1909年创作，《基格舞曲》1911年创作，全部乐曲的配器是由德彪西的挚友、法国作曲家、指挥家安德烈·卡普莱（1878—1925）在1912年完成的。三首作品之间并没有一个主线将其连系在一起，除了作曲家给它们以总的标题以外，各乐章之间似乎不存在任何前后对应的关系，在许多情况下它们可以各自独立，尤其是《伊比利亚》，这首作品一直是独往独来，成为三者中唯一广泛演奏的作品。

《伊比利亚》和《春之轮舞》两首作品，作曲家原计划将其谱写为两架钢琴的作品，但它们与管弦乐作品《夜曲》一样并没有以最初的形式问世，这其中的主要原因大概是由德彪西本人的艺术个性所决定。1906年，也就是完成了《大海》的第二年，德彪西开始了管弦乐曲《意象集》的创作，值得注意的是，钢琴曲《意象集》的创作也恰好是这一时期，两部作品两种风格与手法，德彪西可同时进行并双双成为佳品，这也体现了作曲家卓越的创作才能。

管弦乐曲《意象集》的配器为：两支短笛、两支长笛、三支双簧管、两支单簧管、一支英国管、一支柔音双簧管（形状略大于双簧管，音色比双簧管柔和）、四把圆号、四支小号、三支长号、一支大号以及定音鼓、铙钹、军鼓、铃鼓、响板、木琴、钢片琴、铃、两架竖琴和五部弦乐器。

第一首《基格舞曲》，虽是创作最晚的一首但总谱次序排列则为第一，草稿上注明的完成日期为1909年1月4日。它原来的标题是《忧郁的基格舞曲》，“基格”舞是起源于英国的一种三拍子的活泼、欢快的舞蹈，德彪西的标题本身容易引起人们的误解。

卡普莱依据他的主观想象描述过此曲的特征：“一个痛苦的灵魂、受伤的灵魂，在颤动中突然想克制住自己，装出一付令人怜悯的鬼脸，一幅痛不欲生的灵魂画像。”有人推测《基格舞曲》表现了几分对英格兰的怀念情绪，原因是在一段委婉忧伤的旋律上，这段旋律可能来自英格兰民歌。随着情绪的发展乐曲也如同怀旧之情一样绵绵不绝。卡普莱曾把这首作品描绘得非常恐怖看来也不是没有道理。

乐曲一开始的两个主要主题是由如诉如怨的柔音双簧管吹奏出来的，悲伤的情绪一跃而出显得格外引人注目。在这里，德彪西肯定选用了英格兰的民间音乐，但又不是对一具体作品的模仿。德彪西早年曾去过英格兰，接触

过那里各式各样的音乐形式，凭他的音乐才智将这些音乐风格储存起来并合理地运用是一件很容易的事情。在他的作品中不止一次的出现过英国的生活情景，这首《基格舞曲》就是他对那段旅游生活的回忆。

第二首《伊比利亚》，在古希腊时期，西班牙被称作“伊比利亚”。德彪西将这首作品标题定为《伊比利亚》同样也是专指他对西班牙的印象。这首作品本身又由三首篇幅不长的乐曲组成，每首又各有一小标题，第二、第三首之间连续演奏。

法雅对德彪西的作品一向是非常关注，同样，对《伊比利亚》这首作品中非同寻常的主题发展手法有过这样的评价：“第一段音乐中最初的主题经历了多种细微的形态转换，这一基本主题是一种塞维利亚风格的，似乎像飘浮在光彩夺目的明亮境界中”。的确，作曲家对西班牙有着深刻印象，虽然他只去过一次西班牙，他也许已经感觉到法国音乐和西班牙音乐有一种天然的亲缘关系，他之所以能够如此完美地吸收并消化西班牙的音乐特点，大概就是得益于这种亲缘关系来作为其创作的基础，这也是德彪西音乐风格中的一个重要组成部分。从另一方面来说，西班牙音乐的发展也受到了德彪西音乐的影响。法雅认为自己创作生涯的转折点是1907年访问巴黎和结识了德彪西这两件事。当时的西班牙音乐界对难以找到一种能与本国民间音调相结合的较大型的音乐曲体形式而一筹莫展，正是德彪西的音乐作品为他们指出了方向，在他的作品中不仅提供了符合实际的解决方法，而且完全摆脱了历代相传的老一套做法，采用了印象派音乐手法，似乎确实为西班牙音乐的未来找到了一条发展之路。德彪西的《伊比利亚》也对法雅产生了深刻影响，给他提供了一个音乐艺术质量上的范例，从法雅1916年出版的《西班牙花园之夜》中看出，《伊比利亚》以及德彪西的其他作品在法雅作品中留下了抹不掉的痕迹。而且只是越过边界在西班牙的领土上呆了几个小时，看了一场斗牛表演，但他对西班牙的音乐风格却是那样谙熟。

《伊比利亚》的音乐是以表现舞蹈场面为主要特点的，响板与铃鼓的出现立刻告知人们这首乐曲的民间特色。第一首与第三首还直接运用了西班牙民间舞曲的旋律特征与节奏型。另一首乐曲是采用舞曲的动机写成的夜曲。不过这些小标题只是起到暗示的作用，而不是对音乐的细节性描写。

第一段“街头巷尾”，作曲家向人们展示了第一幅画面，表现了西班牙人民的生活风俗以及西班牙壮丽的自然景色，响板是在乐曲开始处当第一部分音乐以突然闪现出耀眼的光彩时就已经出现了，弦乐器奏出一些不协和的五度和弦进行以及与之相呼应的木管乐器作为衬托，听众很容易辨认出这是“塞维勒风格”的舞曲。在以铃鼓敲击重音节拍的延绵不断的三连音节奏下，双簧管和大管担当起了伴奏的重任，单簧管独奏的一支旋律插了进来，西班牙舞蹈音乐的色彩依旧很浓。

德彪西对西班牙民间音乐的了解，是西班牙作曲家们都感到惊奇的，不论是旋律、节奏、音色，还是调式特点、音乐个性，德彪西都有自己独到的认识，因此，他写的西班牙风格的音乐充满了西班牙民族音乐的气质。但尽管这首作品的题材和音乐素材都是西班牙风格，乐曲给人的印象却还是法国式的，带有明显的德彪西音乐的艺术特色。像这样一种采用西班牙音乐素材来写法国音乐的做法，在法国作曲家中并不少见，如比才的歌剧《卡门》、拉罗的《西班牙》交响曲、夏布里埃的《西班牙》狂想曲、拉威尔的《西班牙》狂想曲等等。德彪西在这首作品中已将西班牙的音乐素材溶化成了他可

自由使用的东西，这段乐曲刚刚开始就将人们带入了特定的音乐环境里。从和声节奏的变化和乐队织体的色调来看，德彪西在努力塑造一种曾多次出现在他脑海中的异国民俗生活画面。响板和铃鼓勾勒出舞蹈者的风姿，双簧管吹奏出的主题再现了阳光照耀下的西班牙小村镇，到处熙熙攘攘，充满了生活的气息与民俗风味。

第二段“夜里的芳昏”。在梦幻般的意境中，徐徐飘来了几股安达卢西亚夜晚令人陶醉的芳香，在星光闪烁的夜景里，诗情与画意撩拨着每一位听者的心。单簧管演奏出全音阶的主题，它富有哈巴涅拉舞蹈音乐的色彩与情绪，木管声部如潺潺流动的水声，弦乐声部出现滑奏的和弦，织体缜密精细、层次分明，即有居于突出位置的音乐主题，又有流动着的衬托声部，还有似乎缺乏变化的背景，借以传达这神秘之夜的气氛。

哈巴涅拉的舞曲音乐在这段音乐里起到了贯穿全曲、表现个性的作用，它先后多次出现但每次均具有不同的变化。德彪西对它的关照已使它具有了在情绪上引导乐曲发展的功能。

一段抒情的高潮以后，音乐又回到了夜色的笼罩之中，轻柔的钟声、长笛和独奏小提琴轻轻地将人们送入了梦的世界，但夜色中的芳香还在空气中流连忘返。

第三段“节日的早晨”。

作曲家对这段音乐有过这样的描述：“听起来它就像那种随意流动出来的音乐，万物生机勃勃，人和自然都正在苏醒。有卖西瓜的小贩，还有孩子们在吹口哨，我清楚地看到了这一切。”如此生动的民俗生活画面却来自一位对西班牙并不十分了解者的手下，可见德彪西的想象力与创造力是多么丰富、大胆，然而他确实把这一切描写的非常生动、精确：那些身着盛装的人们，正在愉快地做着各种过节的准备，乐曲中越来越热烈的气氛是由人群的脚步声与欢歌笑语声制造出来的，快活的铃鼓、小鼓和钟声以及人们的歌声、舞蹈节奏此起彼伏、时隐时现。突然，音乐风格一变，略带几分幽默滑稽的场面出现了，一队队欢乐的人群做出各种逗人发笑的态度展现在人们的听觉世界中……。

《伊比利亚》的三段音乐，彼此之间的对比很鲜明，音乐上也各具特色，但都表现出了德彪西音乐创作上的个性与追求。

第三首“春天的轮舞”。德彪西引用《五月之歌》的两行诗句以暗示乐曲的基本内容：“五月万岁，欢迎五月，和它那原始风格的乡村气息”。当乐曲于1910年3月2日在杜朗音乐会上由作曲家本人亲自指挥的首场演出时，由马赫伯撰写的节目说明书可以说向人们提供了忠实于作曲家创作意图的解释：“这是一组逼真的图像，作曲家在这里力图用音乐的手法来表达那些眼睛所看到的印象，为了强化这些印象，作曲家将视觉感受与听觉感受溶在了一体。旋律变化与画面的复杂线条相适应，乐队效果犹如一个多种乐器提供了各自的色彩所组成的调色板，正像画家们喜欢色调对比和明暗变化一样，作曲家追求音响色彩的明暗与协和、不协和的对比，他希望听众能把听觉的东西视觉化，这样他的音响就可以变成色彩与构图。人们常说的印象主义音乐，其深奥、特殊的音乐技法在这里会有所体现……”。

德彪西对这段音乐也曾这样说过：“这里的音乐令人难以捉摸，不能像欣赏思路始终贯穿着、感情表现热烈的交响曲那样。”这里所流露的情绪始终是那么隐晦不明，偶尔有一短暂的明朗色调，那是法国民歌《我们不再到

森林去了》的旋律，这旋律曾在德彪西的声乐和钢琴作品中多次出现。民歌的歌词大意是：“我们不再到森林里去了，桂树都被砍掉了，鸟儿也飞向远方，那里没有了欢乐和阳光……。”乐曲以一段引子为开始，很快出现了较为奇特的节拍 15/8，围绕着这种不规则的节拍又出现了一些五颜六色的短小动机，其中有乐曲的主题——双簧管演奏的旋律。

德彪西的配器在这里也表现不凡，手法之错综微妙不愧为鬼斧神工一般，如：奏震音的弦乐、闪着光彩的高音和弦、断断续续的乐句半音阶、竖琴的滑奏、弦乐的泛音与滑奏等。这些都为描绘自然界的宁静与苏醒发挥了重要作用。

乐曲中段，3/4 拍、4/4 拍和 15/8 拍交替出现，速度虽比较缓慢但音乐的发展动力却得到了进一步加强。音乐转入 C 大调后，长笛奏出了三度进行的副主题。

结束部分音乐急速发展着，有时闪耀着明朗愉快的光泽，有时洋溢着变化无定热烈情绪，最后，乐曲在欢乐的高潮中结束。

《意象集》中的三部作品显然没有内在的必然联系，能够组合在一起除了一定的偶然因素之外，德彪西对意象一词的理解也产生了一定的作用。所谓“意象”，在德彪西看来应属于在音乐中形象地描述那样“现实的东西”，即大自然的景象或民俗性的场景，乐曲之间虽内容不同、风格各异，但在这个艺术原则的统一下都可组合在一起，形成一个完整的音乐作品。

## 《游戏》（芭蕾舞曲）

芭蕾舞剧《游戏》是由波兰血统的俄罗斯舞蹈家尼津斯基编剧并设计舞蹈的作品，1912年，德彪西为此剧创作了音乐。

这是一部非常具有诗意的舞剧音乐作品，它符合了德彪西长期以来所追求的音乐理想，即：一种在色彩、音乐形态各方面均存在着丰富的变化与自由的音乐形式，同样，这部作品也具有不容忽视的艺术价值。只是在1913年5月15日首演时，恰好遇到了斯特拉文斯基的《春之祭》正在巴黎轰动一时，相比之下，《游戏》不得不远离了它应有的辉煌时期，直至近年来才得以翻身。

剧情大意：傍晚的花园里，因为丢掉了一个网球，一个青年和两个姑娘正佯装在找球，实则彼此都在为和异性接触寻找机会。他们玩起捉迷藏的爱情游戏，相互赌气、争吵和拥抱，大盏的路灯在舞台上投下来耀眼的灯光，藏在暗处的一人投出了另一个网球，使他们三个意识到在被人窥探，便纷纷隐退到花园的黑暗处……。

舞台上，看上去是神秘而略带暧昧意味的夜间景色，一些模糊不清的东西在阴暗处，灯光强烈但却只在很小的范围内。德彪西对此剧一直不感兴趣，只是由于稿酬加倍并依据德彪西的意见更改了情节方才勉强答应为此剧创作音乐。德彪西对尼津斯基也印象不佳，他很讨厌这位舞蹈家追求所谓逼真的表演，对该剧中的舞蹈设计从没有说过一句称赞之词。不过，德彪西对创作该剧的音乐还是尽心竭力。

《游戏》的音乐可以被认为是二战以后多调性音乐的发源地。音乐一开始就引出了一连串的和弦进行，这是由全音音阶的所有音构成的。背景是弦乐声部的持续音。刺耳的和声效果使一位音乐批评家做出了这样的评论：“作曲家好像刚刚穿越了荆棘的灌木林，双手鲜血淋漓，恼羞成怒、神情沮丧、叫喊不停。然而，作品却又细腻精致，与尖锐、刺耳的和声形成了强烈的对比。”

## 《玩具箱》（芭蕾舞曲）

《玩具箱》是儿童芭蕾舞剧，脚本作者是安德烈·海勒。德彪西 1913 年 10 月创作出了钢琴谱，之后由安德烈·卡普莱配器。1919 年 12 月 10 日在巴黎抒情喜剧院举行了首演，此时，德彪西已去世 1 年半时间。

虽然人们把德彪西这部作品的钢琴手稿列入他的钢琴作品范畴，并举行过正式的演奏，但这部作品是以管弦乐队的形式来构思的，因此，更具乐队色彩。

剧情大意：在一个玩具箱里，一个玩偶士兵爱上了一个舞蹈演员洋娃娃，但这位美丽的洋娃娃却已经将自己的一腔真情草率地献给了另一个玩偶——凶恶、好斗的矮胖驼子，士兵与驼子发生了争斗，双方召集人马，士兵们与驼子的追随者爆发了一场战争，最后，那位为爱情而战的士兵负了伤，洋娃娃照看着他并渐渐爱上了他，此时，矮胖驼子也放弃了对洋娃娃的追求，于是皆大欢喜，士兵娶了洋娃娃并在玩具箱里生儿育女幸福生活，而那位矮胖驼子则到另一个玩具箱里当起了警察。”

德彪西创作这部作品时，首先力求音乐的质朴无华，他说：“我要以典型的法国人性格来构思这部作品，既着眼于音乐脉络的清晰、活泼，又不故意卖弄。”他说作品是参照着自己在圣诞节或新年为儿童所写的哑剧音乐的方式创作的，只是“逗小朋友开心的小作品而已”。

乐曲中节奏活泼多变，旋律朴实单纯，虽有时有些奇特，但巧妙而谨慎的和声仍可看出作曲家在力求乐曲的简洁、质朴，因此，作品也受到了人们的好评。

## 德彪西部分作品 CD 唱盘简介

### 交响素描《海》

巴黎法国国家广播乐团，指挥：马蒂尼  
DEBUSSY : La Mer, three symphonic sketches  
French National Radio Orchestra  
JEAN MARTINON, Conductor  
日 AngeIEAC80190

德彪西的《海》录音中，有两个版本被《企鹅唱片指南》推荐为三星带花的名片，一是托斯卡尼尼指挥 NBC 的版本（RCA Victoria AT III），二是鲍多指挥伦敦爱乐乐团的版本（EMICDM7620122），而美国 TAS 则推荐莱纳指挥芝加哥交响乐团的版本为发烧名片（RCA60875），莱纳的演奏表现出了大海那种波涛汹涌的气势和浪花嬉戏所创造出的对比空间，应该说略胜其它版本一筹，这张唱片上另一曲目是里姆斯基·科萨柯夫的《天方夜谭》。日本的《唱片艺术》1992 年评日 AngeIEAC80190 为最佳版片，其理由也是相当充足的。

该版本的指挥让·马蒂尼（JeanMartinon1910—1976）是著名的法国指挥家、作曲家。少年时期，在里昂音乐学院学习小提琴，并在巴黎音乐学院师从鲁塞尔和孟许学习作曲与指挥，1952 年起任拉慕鲁乐团指挥，以后又与法国其它乐团合作。1963 年走出国门，担任芝加哥乐团的客座指挥，70 年代回到法国，任法国国家广播乐团的首席指挥，直至去世。他的音乐作品包括歌剧《海丘巴》交响曲、协奏曲和其它管弦乐作品、合唱作品及室内乐作品。

在这张唱片中，马蒂尼对德彪西的诠释表现出了文化背景相同所带来的得天独后的优势，音乐色调清晰、线条流畅、情绪演化细腻入微，其风格应该说最为靠近德彪西。另外，这张唱片中还有一曲《夜曲》，也是出自马蒂尼的指挥棒下。在这首作品中，马蒂尼把德彪西所要求的气氛营造得异常精彩、出众，特别是第三段八个女声声部的合唱部分，依据德彪西的说法是表达“海及其无穷无尽的节奏，月光照耀得波涛银光闪闪，海妖们唱着神秘的歌，在歌声与笑声中她们渐渐离去。”马蒂尼创造出了这种意境，其维妙维肖的音乐再现手法即使德彪西在世也将叹服不已。

另外，《夜曲》的优秀版本还有：阿巴多指挥彼士顿交响乐团录制的版本（DG2500521—2）；帕雷（法国指挥家、作曲家 1886—1979）指挥底特律交响乐团录制的版本等。

## 《意象集》、《海》

NBC 交响乐团，指挥：托斯卡尼尼

DEBUSSY：Images，LaMer

NBC Symphony Orchestra

ARTURO TOSCANINI Conductor

RCA Victoria AT III

这张唱片中的《海》是托斯卡尼尼 1950 年的版本，也是他录制《大海》共三个版本中最好的一个，也是他将印象派音乐的气质表现的最为淋漓尽致的，应该说这是一张传世珍品。因此，《企鹅唱片指南》评这个曲目为三星带花名片。

托斯卡尼尼对《意象集》的处理略逊色于此碟中的《大海》，虽然音乐中表现出了德彪西所要求的朦胧梦境以及音乐情调的细微变化，但给人的总体感觉还略有些单薄。

托斯卡尼尼(Arturo Toscanini 1867—1957) 是世界上最著名的指挥家之一。1867 年 3 月 25 日生于意大利帕尔马，初学音乐是以大提琴和作曲为主，18 岁音乐学院毕业后任巴西里约热内卢歌剧院管弦乐团大提琴演奏员，翌年 6 月，一个偶然机会使他临时代替该团指挥演出了歌剧《阿依达》，结果大获成功，从此便开始了他七十年的指挥生涯。

托斯卡尼尼为人正直、豁达，富有正义感和同情心。艺术上追求完美，其音乐表现的准确度极高，力度变化大，乐队层次分明。指挥风格强调忠实于原作，是二十世纪现实主义指挥风格的开创者之一。



## 《伊贝利亚》

达拉斯管弦乐团

马达 指挥

DEBUSSY : Iberia

Dallas Symphony Orchestra

EDUARDO MATA , Conductor

Telare CD—8005

这张唱片共录有三首乐曲：里姆斯基·科萨柯夫

的《西班牙随意曲》、西班牙当代作曲家图里纳的《管风琴》和德彪西的《伊贝利亚》，可以说是将三种西班牙音乐风格汇集于一体，各自表现出了其独特的风采。《伊贝利亚》是德彪西《意象集》中的第二曲，乐曲通过各种乐器非常清晰的音色和音质，塑造出了印象派音乐所追求的色彩绚丽、飘逸清新的效果。

美国达拉斯管弦乐团创建于 1900 年，初期只有 35 名演奏员，首任指挥是克赖西希。二次大战后由多拉蒂 (Antal) 任首席指挥，他进行了乐团的第二次创业，乐团规模扩充到四管编制，使其闯入了一流乐团的行列，与美国无线电公司 (RCA) 建立了长期的联系。1977 年起，乐团聘请了墨西哥指挥家爱德爱多·马塔任乐团首席。马塔既是指挥家又是作曲家，他的指挥风格热烈、洒脱，在忠实于原作的基础上追求创新。他的创作采用机遇音乐和序列音乐技巧，作品有一部芭蕾舞剧、三部交响曲和其它管弦乐作品等。

## 前奏曲《牧神午后》

伦敦爱乐乐团

鲍多指挥

DEBUSSY : Prelude to The Afternoon of a Faun

London philharmonic Orchestra

BAUDO , Conductor

Emi CDM7 62012 2

这张唱片中有三首德彪西的作品：《大海》、《游戏》和《牧神午后》，均有法国指挥家鲍多予以诠释。鲍多 1927 年出生，少年时期就读于巴黎音乐学院。其卓越的音乐才赋使他在不同的专业学习中都居于前列，获该院和声、室内乐、打击乐及指挥的第一名。1950 年在拉慕鲁音乐会上首次登台亮相，以后分别指挥过法国国家交响乐团、法国广播电视局爱乐乐团，是巴黎歌剧院的首席指挥，1979 年曾率里昂交响乐团来我国访问。

许多评论家认为，在这张唱片中鲍多充分地展现了法国艺术家那种特有的敏感与细腻，把《牧神午后》烘托得充满了诗情画意。因此，《企鹅唱片指南》评此碟为三星带花名片名副其实。此外，日本《唱片艺术》推荐了马蒂农指挥法国国家广播乐团录制的《牧神午后》为最佳版本（日 AngeIEAC80190）。这一作品的优秀版本还有：瑞士指挥家昂塞尔梅与瑞士罗曼德乐团合作的版本（Deccakcsp231），英国指挥家布里奇与英国新爱乐乐团合作的版本（Philips422377—2）。

这张唱片中的《游戏》一曲也是非常出色的，鲍多与伦敦爱乐乐团之间完美的合作使它也加入了《企鹅唱片指南》三星带花名片的行列。

## 《春 天》

波士顿交响乐团、合唱团

孟许 指挥

DEBUSSY : Printemps

Boston symphony orchestra and Chorus

CHARLES MUNCH , Conductor

DG427263——2

孟许是一位常以法国人自称的德国指挥家,他 1929 年在巴黎开始了其指挥生涯,1937—1949 年一直在巴黎音乐学院管弦乐团任首席指挥,他的指挥风格洒脱、细腻,既有德国音乐的严谨、规范的特征,又具备法国艺术纤雅、温柔的气韵,他指挥的这张 CD 碟,是他艺术精华的一次集中体现,定会给听众带来不同的欣赏感受。

在这张唱片中,另有《大海》、《牧神午后》和《夜曲》中的“云”与“节日”。

## 《圣·塞巴斯蒂安的殉难》

巴黎交响乐团、合唱团

巴伦勃伊姆 指挥

DEBUSSY : Le Martyre de Saint Sebastien

Orchestre and Choir de Paris

DANIFT BARENBOIM, Conductor

DG 435069—2

《圣·塞巴斯蒂安的殉难》是德彪西创作于 1911 年的五幕神秘剧，属于晚期作品，其音乐风格已从着重追求对各种印象的描述，转向了对作品中神秘主义色彩的有意突出。在这张唱片中，巴伦勃伊姆赋予了作品以光影斑驳的效果，清晰、流畅之中带有凝重与深邃。德彪西这部作品的优秀版本还有：意大利指挥家坎泰利的版本，但巴伦勃伊姆在这张 CD 碟中的表现显然要胜于坎泰利。

巴伦勃伊姆（1942—）是出生于阿根廷的钢琴家、指挥家，12 岁起便以演奏莫扎特和贝多芬的钢琴作品而享誉欧洲。作为指挥家，他所演释的 19 世纪和 20 世纪初的音乐作品确有独到之处，特别是对贝多芬、柏辽兹、勃拉姆斯、布鲁克纳以及埃尔加的作品处理更是得心应手，其宏伟壮丽的音乐效果完全可以同富特文格勒的指挥效果媲美，显示出了少有的音乐才华。在这张唱片中，巴伦勃伊姆恰当地把握了音乐作品的整体风格，其音乐效果精美、感人。

## 《意象集》

季雪金 钢琴

DEBUSSY : Images , Estampes

WALTER GIESEKING , Piano

EMI BLS 752

季雪金，1895年出生于法国，学于汉诺威，后以德国钢琴家的身份穿梭于世界各地的音乐舞台上。自1915年首次登台后，便以擅长演奏德彪西和拉威尔的作品而受人注目。他的演奏具有清澄晶莹的音色，强弱变化幅度明显的力度和细腻、感人的音乐表现。

这张唱片是季雪金50年代mono唱片的转版，经过立体声技术的处理更增添了音乐效果的艺术魅力，使季雪金的演奏神韵宛然再现。

在这张唱片中另有德彪西的《版画集》，其艺术效果可与《意象集》相提并论。此碟被《企鹅唱片指南》评为三星带花名片、日本《唱片指南》评为最佳名曲。另外，《企鹅唱片指南》还推荐了俄罗斯钢琴家斯维亚托斯拉夫·里赫特（Sviatoslav Richter 1915—）演奏的版本为三星带花名片，DG419855—2。

## 《前奏曲》

季雪金 钢琴

DEBUSSY : Pre ' LudeS

WALTER CIESEKING , Piano

EMI CDH 7 61004—2

这部两集共 24 首前奏曲作可以说是印象派钢琴音乐的珍贵资料 ,它以不同题材、不同音乐风格集中表现了印象派音乐的艺术魅力。再加上季雪金具有权威性的演释 ,更使此碟的艺术价值倍增。这个版本是季雪金 1953 年录于 EMI 大本营 AbbeyRoad 的版本 ,不仅被《企鹅唱片指南》评为三星带花的名片 ,日本的《唱片艺术》也给予了最高的荣誉。

## 《十二首练习曲》

内田光子钢琴

DEBUSSY : Douze etudes

MITSUKO UCNIDA , Piano

Philips 422 412—2

日本女钢琴家内田光子,1948年出生,1961年就读维也纳和伦敦的著名音乐学院。1966年的慕尼黑国际钢琴比赛荣获第三名,1970年贝多芬国际钢琴比赛中登上了第一名的宝座,同年参加第八届肖邦国际钢琴比赛屈居亚军,这一系列的荣誉表明了她的钢琴演奏实力,她是70年代以后活跃于国际音乐舞台上的一位重要人物,人们对她给予了很高的评价,同时也寄予了希望。她在这张CD碟中,将自己的演奏技艺和音乐处理手法充分的表现出来,再加上良好的录音技术,使这张唱片当之无愧地戴上了《企鹅唱片指南》三星带花名片的桂冠。

## 《儿童乐园》

季雪金钢琴

DEBUSSY : TheChildren ' sCorner

WALTER GIESEKING, Piano

日 Angel EAC 60121

可以这样说，季雪金是德彪西钢琴作品的最好演绎者之一。在这首作品的演奏中，音乐轻快、天真而又充满了温暖，幽默与梦幻并存，技巧与音乐俱佳，是这首作品公认的优秀版本之一。日本《唱片艺术》除此版本之外，还向人们推荐有：意大利钢琴家米凯兰杰利（ArturoBenedettiMichelangelii1920—）演奏的版本和瑞士钢琴家科尔托（AlfredDeniseCortot1877—1962）演奏的版本。



《阿拉伯风格曲两首》、《快乐岛》、《英雄摇篮曲》等

柯奇什钢琴

DEBUSSY : 2 Arabesque L'île joyeuse , Berceuse

herolque

20 LIAN kocsis Piano

Philips 422404—2

这是一张柯奇什演奏德彪西钢琴作品的专集唱片。柯奇什 1952 年出生于匈牙利，在布达佩斯李斯特音乐学院学习钢琴，1970 年在本国举行的贝多芬钢琴作品比赛获奖，翌年，在美国举行了独奏音乐会。1972 年在伦敦、萨尔茨堡、荷兰等地巡回演出，1973 年荣获李斯特钢琴比赛奖，从此便被誉世界优秀的青年钢琴家之一。

在这张唱片中，柯奇什又一次让听众看到了自己的音乐才华，许多评论家都将此碟与季雪金的演奏相提并论，《企鹅唱片指南》也推荐为三星带花名片。

《林达拉哈》、《苏格兰进行曲》、《六首古代碑文曲》等

孔塔尔斯基兄弟钢琴 DEBUSSY : Lindaraja, Marche ecossaise, six  
Epigraphes Antiques

ALFONS ALOYSKONTARSKY, Piano DG 415 006—2

这套唱片收录有孔塔尔斯基兄弟演奏德彪西与拉威尔的全部双钢琴作品，以纯正的音色和干净利落音乐处理，表现出了高超的演奏技巧和默契的配合，因此，被评为“20世纪音乐最佳收藏”之一。

## 《白与黑》

韦尔纳·哈斯，诺莱·李钢琴

DEBUSSY : Fn blanc et noir

WERNER HASS , NOELLEE , Pianos

Philips Seq412375—1/4

这又是一张德彪西双钢琴作品专集。演奏者德国钢琴家哈斯（1931—1976）是季雪金的得意门生，虽说45岁便英年早逝，但所录制的德彪西钢琴作品全集却流传至今，其高超的演奏技艺令人难忘。诺莱·李是美籍华人，60年代就读于巴黎音乐学院，毕业后，在巴黎举办了首次个人音乐会，从此一举成名，被认为是德彪西钢琴作品的最好演奏家之一。以上二位演奏家的合作，音乐富于极强的感染力，同时录音清澄、具有透明感，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

## 《小提琴奏鸣曲》

郑京和小提琴鲁普钢琴

DEBUSSY : Sonata for Violin and Piano

CHUNG LYUNG—WHA , Violin

RABU LUPU, Piano

Decca 421 154—2

这部作品共有三个优秀的版本，分别是不同时期的录音：早期版本是单音版本，为提博(小提琴)与柯尔托(钢琴)合作的结晶；中期版本为大卫·奥伊斯特赫和美国老一代钢琴家鲍尔在 60 年代的录音，最后便是这张唱片。郑京和(1948—)为韩国女小提琴演奏家，鲁普为罗马尼亚钢琴家，两人艺术趣味相投，演奏中水乳相融，使这张唱片无论音乐表现还是录音效果都称得上为佳品，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

## 《弦乐四重奏》

意大利四重奏团

DEBUSSY : Strihg Quartet

Italy QuartetI

Philips 420 894—2

意大利四重奏团历史悠久，艺术功底深厚，是演奏四重奏作品的权威之一。他们录制有许多优秀唱片，曲目从古典到现代几乎无所不包。这张唱片是他们对德彪西这首作品最为流畅的演奏与深刻的诠释，其录音效果也属上乘，被《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。此外，梅洛斯四重奏团演奏版本也享此荣誉。

## 《歌曲集》

阿美玲、康艺德、梅斯波、斯塔德、索塞演唱鲍德温钢琴

DEBUSSY : Melodies

AMELING、COMMAND , MESPLE , SIAD E ,

SOUZAY , DALTON BALDWIN , Piano

EMI CMS 764095 2

这张唱片的演唱者与伴奏都是现在国际舞台上较为响亮的名字。从演唱、伴奏到录音都非常出色，值得推荐。

