



## 引言

提起德彪西的钢琴音乐，人们总是联系印象派绘画和象征主义诗歌。但在当今强调中西方文化交流的时代，人们逐渐开始意识到德彪西音乐中的东方色彩。特别是中国的钢琴家在谈及德彪西钢琴作品时，都不约而同的提到中国画及东方的文化与思想。比如傅聪先生谈到“德彪西其实只是意外地生在法国，他的心灵根本上是中国的。”、“德彪西，他美学观点，创作原则，根本上就是中国的。”许忠先生也认为“中国国画提倡形变神不变，而德彪西的音乐也如是，那种色彩的朦胧感，完全可以用欣赏国画时的情绪来演绎”等。于是，对于德彪西与东方文化之间的联系，深深引起了我的好奇：他的作品中到底有哪些东方色彩？但当我带着满腹疑问来寻找答案时，却始终没有找到一份详尽的解释和满意的答复。

有鉴于此，我认为作为一个东方人，尤其是一个中国人，特别是在当今东西方交流日益频繁和深入而又提倡弘扬民族性的今天，探寻德彪西与东方的联系有着非同寻常的意义。这不仅可以对德彪西作品进行再一次的深入了解，还可以折射出中西方文化的各自特点，更可以领悟出东方文化特别是中国文化的真正内涵。因此，我试图以一位中国钢琴学习者的身份，从中国文化的视角来看待德彪西钢琴音乐，通过比较中西方在思想、文化上的差异来看待德彪西钢琴音乐中的东方色彩。

对于论文题目的最终确定，我考虑到我的专业方向，因此把研究的范围限于钢琴作品。对于探讨德彪西与东方的具体联系，我深知“东方”二字在地理和文化内涵上的宽泛和广博，同时我也很清楚自身的能力、阅历与时间等原因，都使我无法对东方各个国家的文化、音乐作具体的分析与比较。但从目前有关德彪西的史料来看，他所接触的东方事物只有爪哇的加麦兰音乐、中国瓷器和挂毯以及日本浮士绘等，而且他本人并没有对东方某一个国家的音乐和文化均作过深入具体的认识与研究。所以如果仅以东方某一个国家作为参照对象则显得牵强，而且从史料的角度来看也缺乏充分的说服力。另外，我认为阐述德彪西音乐与东方的联系，必然要涉及音乐形式和文化内



涵两大方面。在音乐形式方面，德彪西与东方音乐最直接的联系就是他曾亲耳所闻的爪哇加麦兰音乐，所以从加麦兰的音乐形式来探讨德彪西音乐的东方色彩是最具有说服力的。此外，据资料记载德彪西间接受到过中国文化的影响，再加上中国文化对东方各国文化的影响力与其代表性，所以讨论德彪西音乐的东方文化内涵则以中国文化为参照对象是最具有说服力的。因此，论述德彪西和东方之间的联系，则应该从爪哇加麦兰的音乐形式和中国文化内涵这两大最具有说服力的方面来进行。然而就在这两大最具有说服力的加麦兰音乐和中国文化之间，又难以找到一个更合适的词来概括，同时基于以上的考虑，我也只好大胆地使用“东方”二字。最后，由于我最终意识到德彪西的钢琴音乐与东方文化只是表象上的相似，并不具有真正文化本质的统一，所以为了表明德彪西的音乐并不具有东方文化的真正风格，而是在他的创作中有意或无意、直接或间接的沾染了几笔东方的色彩，我用“色彩”二字代替了人们在论文中惯用的“风格”二字，以示区别。所以，我的论文题目定为《论德彪西钢琴音乐的东方色彩》。

对于进行“论德彪西钢琴音乐的东方色彩”问题的探讨，我围绕着“作为法国人的德彪西钢琴作品中为何会出现东方色彩？他直接或间接接触过东方文化吗？他的作品中真的富有东方色彩吗？这些东方色彩的本质到底是什么呢？与东方文化如何相似而与西方文化又有着怎样的区别？他的作品中的东方色彩与东方的文化是同质还是表象的相似？以及德彪西钢琴作品中出现的东方色彩是个人偶然或必然的原因还是历史发展的必然趋势？”等诸如此类的问题展开思考。

因此，从对“德彪西钢琴音乐中的东方色彩”论点的怀疑到肯定又从肯定到怀疑如此反反复复，从迷茫到模糊终于到逐渐的清晰，我对“德彪西钢琴作品中是否有东方色彩”、“作品中为何有东方色彩”、“作品中有哪些具体的东方色彩”、及“作品中的东方色彩与中国文化是否同质”有了自己的独立见解。所以，我的论文主要有五大组成部分：爪哇加麦兰对德彪西钢琴音乐创作的影响、德彪西钢琴音乐的中国文化联想、德彪西钢琴音乐东方色彩的形成原因、德彪西钢琴音乐东方色彩的再思考、德彪西钢琴音乐东方色彩的演奏启示。



涵两大方面。在音乐形式方面，德彪西与东方音乐最直接的联系就是他曾亲耳所闻的爪哇加麦兰音乐，所以从加麦兰的音乐形式来探讨德彪西音乐的东方色彩是最具有说服力的。此外，据资料记载德彪西间接受到过中国文化的影响，再加上中国文化对东方各国文化的影响力与其代表性，所以讨论德彪西音乐的东方文化内涵则以中国文化为参照对象是最具有说服力的。因此，论述德彪西和东方之间的联系，则应该从爪哇加麦兰的音乐形式和中国文化内涵这两大最具有说服力的方面来进行。然而就在这两大最具有说服力的加麦兰音乐和中国文化之间，又难以找到一个更合适的词来概括，同时基于以上的考虑，我也只好大胆地使用“东方”二字。最后，由于我最终意识到德彪西的钢琴音乐与东方文化只是表象上的相似，并不具有真正文化本质的统一，所以为了表明德彪西的音乐并不具有东方文化的真正风格，而是在他的创作中有意或无意、直接或间接的沾染了几笔东方的色彩，我用“色彩”二字代替了人们在论文中惯用的“风格”二字，以示区别。所以，我的论文题目定为《论德彪西钢琴音乐的东方色彩》。

对于进行“论德彪西钢琴音乐的东方色彩”问题的探讨，我围绕着“作为法国人的德彪西钢琴作品中为何会出现东方色彩？他直接或间接接触过东方文化吗？他的作品中真的富有东方色彩吗？这些东方色彩的本质到底是什么呢？与东方文化如何相似而与西方文化又有着怎样的区别？他的作品中的东方色彩与东方的文化是同质还是表象的相似？以及德彪西钢琴作品中出现的东方色彩是个人偶然或必然的原因还是历史发展的必然趋势？”等诸如此类的问题展开思考。

因此，从对“德彪西钢琴音乐中的东方色彩”论点的怀疑到肯定又从肯定到怀疑如此反反复复，从迷茫到模糊终于到逐渐的清晰，我对“德彪西钢琴作品中是否有东方色彩”、“作品中为何有东方色彩”、“作品中有哪些具体的东方色彩”、及“作品中的东方色彩与中国文化是否同质”有了自己的独立见解。所以，我的论文主要有五大组成部分：爪哇加麦兰对德彪西钢琴音乐创作的影响、德彪西钢琴音乐的中国文化联想、德彪西钢琴音乐东方色彩的形成原因、德彪西钢琴音乐东方色彩的再思考、德彪西钢琴音乐东方色彩的演奏启示。



打击乐为主，但管弦乐演奏的对位层部在合奏层中作用极为突出，有些乐曲还以管弦乐器独奏为引子，所以整个音乐听起来有柔美细腻之感。

## （二）德彪西与加麦兰

爪哇处于印度和太平洋的交界处，在亚洲的西北面，澳大利亚的东南面。这个地理位置，使爪哇受到了各种文化的影响，且加麦兰的起源与佛教音乐和东方音乐有关，所以它与欧洲音乐是两个完全不同的世界。加麦兰中的曲调原型、音乐的发展及多声部之间的关系都与欧洲音乐有很大的区别。德彪西的钢琴作品几乎都是创作于他了解加麦兰音乐之后，加麦兰音乐的循环、调式、声部、音色等等，都深深地吸引着德彪西。从此，他在创作中开始使用这些特点，走上了与欧洲传统音乐分离的道路。以下我将对加麦兰与德彪西的钢琴作品进行比较，试图找出它们的共同点。

### 1. 旋律特征相似点

加麦兰音乐具有循环性。“循环”在当地被称为“gongan”（锣鼓），因为他们是用打击锣鼓来标记。加麦兰每一段音乐可以不断循环反复多次而不加以任何改变，在音乐中形成一个相对静止的形式，直至大吊锣声音的出现标志着前一个循环反复段落终止与下一个的开始。这种新的音乐手法使德彪西第一次在展览会上听到加麦兰后，曾写道：“爪哇狂想曲没有受到传统形式的束缚，而是根据无数幻想而形成的。”这里所说的“传统形式”指西方音乐中的：曲式、和声及调式规则等。德彪西并没有遵循西方传统音乐中的这些规则，而是模仿了加麦兰的“循环”。“他的旋律，避免了浪漫主义音乐中常见的各种反复、扩大等手法，也不采用气息悠长、起伏婉转、感人动听的浪漫主义旋律<sup>①</sup>。”他的旋律与他同时代的柴科夫斯基、拉赫马尼诺夫为代表的悠久的、难以分句的旋律截然不同。谈到德彪西的旋律，赵晓生提到：“德彪西音乐在结构上打破了古典主义的句末终止式、四小节句型、首拍为强拍等结构原则，而追求连贯的不间断的带即兴性的音的流动，打破了浪漫主义的漫长乐句和涨潮退潮等结构特征，而

<sup>①</sup> 胡千红.叩开世纪之门——论德彪西对二十世纪钢琴音乐的影响.人民音乐.1997.8.40.



寻找一种支离破碎的、片段性的乐句组织, 然后将其精雕细刻的镶嵌拼拢, 组织成花纹性的图案性的组织结构。”<sup>①</sup>。其实, 德彪西这种特殊旋律的构成与加麦兰的循环是分不开的。德彪西的“循环”表现在固定音型的使用。他的作品中常可见到固定音型。如: 《雪上足迹》开始 1-4 小节左手固定音型由一个二度和三度以及其延续音交融在一起的音型动机, 虽然只是一个持续的背景, 但对构成这首作品的标题印象起到了非常重要的作用。而且这种音型贯穿全曲。

谱例 1

《雪上足迹》

另外, 加麦兰中有一个声部是细碎主题声部。这个声部不断地打断主题的进行, 旋律细碎。可能这种短小、细碎的旋律有助于实现瞬间感触的印象要求。我们看到德彪西的旋律常使用简单且短小的主题。它们或者单独出现, 或者用缩聚、减短主题的方式来摆脱传统的长线型旋律。例如: 《原野上的风》, 这个主题约两个小节, 以大二度的下行为特征, 之后是动机分裂式的后续和织体音型构成的有散形特点的后续。

<sup>①</sup> 赵晓生. 钢琴演奏之道. 上海世界图书出版社. 1999. 279.



寻找一种支离破碎的、片段性的乐句组织, 然后将其精雕细刻的镶嵌拼拢, 组织成花纹性的图案性的组织结构。”<sup>①</sup>。其实, 德彪西这种特殊旋律的构成与加麦兰的循环是分不开的。德彪西的“循环”表现在固定音型的使用。他的作品中常可见到固定音型。如: 《雪上足迹》开始 1-4 小节左手固定音型由一个二度和三度以及其延续音交融在一起的音型动机, 虽然只是一个持续的背景, 但对构成这首作品的标题印象起到了非常重要的作用。而且这种音型贯穿全曲。

谱例 1

《雪上足迹》

另外, 加麦兰中有一个声部是细碎主题声部。这个声部不断地打断主题的进行, 旋律细碎。可能这种短小、细碎的旋律有助于实现瞬间感触的印象要求。我们看到德彪西的旋律常使用简单且短小的主题。它们或者单独出现, 或者用缩聚、减短主题的方式来摆脱传统的长线型旋律。例如: 《原野上的风》, 这个主题约两个小节, 以大二度的下行为特征, 之后是动机分裂式的后续和织体音型构成的有散形特点的后续。

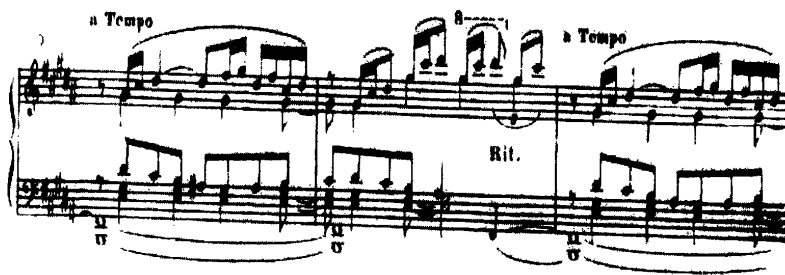
<sup>①</sup> 赵晓生. 钢琴演奏之道. 上海世界图书出版社. 1999. 279.



卡农以及节奏的繁简相对等原则。而是模仿加麦兰音乐中的声部特点：低音声部节奏密度小，时值长，常用全音符；中声部节奏密度稍大，常用四分或八分音符；高声部节奏常密集，用十六分音符。

谱例 3

《塔》



德彪西采用这种加麦兰式的声部对位，使多重音色复合，展示了音乐的三维空间，把音乐的动感、光感、色感、美感充分揭示出来，满足了德彪西表达他对世界瞬间印象的要求。

加麦兰乐队由多种打击乐器组成：萨荣（Saron 铜片琴，由七片青铜制的铜片放在共鸣槽上发声，使用木质的棒槌来演奏）；干邦（Gambang 木琴）；肯当鼓（kendang 作为领奏鼓）；罐锣肯农（Kenong 小型的罐状的锣）；编锣波昂（Bong 一系列中型的铜壶状的锣）等等。这些打击乐器的声音深深吸引着德彪西。他曾评价道：“爪哇音乐是以某种类型的对位法为基础的。这与帕莱斯特里那的对位相比，简直像孩子的游戏一般。如果我们不带欧洲的偏见欣赏一下他们打击乐器的动人音响，我们就会坦白地承认，我们的打击乐器在相比之下显得就象是某个乡村集贸市场所发出的嘈杂声音一样。”<sup>①</sup>在德彪西作品中很容易找到“加麦兰的声音”。如在《塔》里的钟声、铃铛声；《被淹没的寺院》的钟声，《透过树叶间的钟声》；及在《运动》中的机器的强烈敲击声；等等。

<sup>①</sup> [美]P.W.Harpole.王恩德译.德彪西与爪哇加美兰音乐.黄钟武汉音乐学院学报.1989.1.



此外，持续低音也是德彪西喜爱的一种作曲手法。持续低音在西方音乐中很普遍，但德彪西比以前的作曲家使用更频繁，持续的时间更长。如《为钢琴而作》中的《前奏曲》，德彪西使用了持续低音 A，长达 30 多拍。这可能也与加麦兰有关，加麦兰的曲调原型在音乐结构和篇幅上有很大的差别，少则 4 拍，多则 128 拍、256 拍。所以，按照加麦兰的循环规则，它的低音声部也需持续相当长的时值。

### 3. 调式特征相似点

加麦兰有两种音阶：培罗格（pelog）和斯连德罗（slendro），都以等份音律为基础。“有的学者认为，培罗格是把一个八度大致分成九等份，从中抽出七个音，在实际演奏中使用的是其中的五个音。斯连德罗是把一个八度大致分成五等份。加麦兰在演奏时发出来的音律经常有微妙的交错，这是由于打击乐器的发音在音高上常不明确而造成的。这种交错通常发生在一种乐器的一个八度之内、几种乐器之间、或者在人声、弦乐和笛子之间，音律的多种重合交错给加麦兰音乐带来了丰富而微妙的音响变化。”<sup>①</sup>

传统的欧洲音乐是建立在大小调体系上并且集中表现它们之间的关系。相比，加麦兰的音调使其音乐表现出与欧洲音乐完全不同的世界。德彪西迅速在他的音乐中模仿。《塔》是德彪西音乐中非常明显模仿加麦兰音乐的曲子，也是德彪西钢琴作品最彻底使用五声音阶的作品。在《塔》中，有两个较清晰的主题旋律都是用五声音阶写成的。（如谱例 3）另外，在德彪西《帆》的中段、《亚麻色头发的少女》等都采用了五声音阶。

德彪西的钢琴作品中，除了运用五声音阶，还喜欢运用中古调式及全音阶。有不少书中提到德彪西运用全音阶有可能是受到爪哇音乐的影响。但我在《中外音乐交流史》一书中发现可以有另一种解释。书中提到，“18 世纪后半叶的来华法国传教士若瑟·玛丽·阿米奥（1718~1793）把中国学者李光地的《古乐经传》翻译后送到巴黎，手稿当即被启蒙时期著名理论家们如饥似渴地阅读和引用。阿米奥使西方人了解到中国音乐的历

<sup>①</sup> 王耀华. 世界民族音乐概论. 上海音乐出版社. 1998. 15. 16.





此外，持续低音也是德彪西喜爱的一种作曲手法。持续低音在西方音乐中很普遍，但德彪西比以前的作曲家使用更频繁，持续的时间更长。如《为钢琴而作》中的《前奏曲》，德彪西使用了持续低音 A，长达 30 多拍。这可能也与加麦兰有关，加麦兰的曲调原型在音乐结构和篇幅上有很大的差别，少则 4 拍，多则 128 拍、256 拍。所以，按照加麦兰的循环规则，它的低音声部也需持续相当长的时值。

### 3. 调式特征相似点

加麦兰有两种音阶：培罗格（pelog）和斯连德罗（slendro），都以等份音律为基础。“有的学者认为，培罗格是把一个八度大致分成九等份，从中抽出七个音，在实际演奏中使用的是其中的五个音。斯连德罗是把一个八度大致分成五等份。加麦兰在演奏时发出来的音律经常有微妙的交错，这是由于打击乐器的发音在音高上常不明确而造成的。这种交错通常发生在一种乐器的一个八度之内、几种乐器之间、或者在人声、弦乐和笛子之间，音律的多种重合交错给加麦兰音乐带来了丰富而微妙的音响变化。”<sup>①</sup>

传统的欧洲音乐是建立在大小调体系上并且集中表现它们之间的关系。相比，加麦兰的音调使其音乐表现出与欧洲音乐完全不同的世界。德彪西迅速在他的音乐中模仿。《塔》是德彪西音乐中非常明显模仿加麦兰音乐的曲子，也是德彪西钢琴作品最彻底使用五声音阶的作品。在《塔》中，有两个较清晰的主体旋律都是用五声音阶写成的。（如谱例 3）另外，在德彪西《帆》的中段、《亚麻色头发的少女》等都采用了五声音阶。

德彪西的钢琴作品中，除了运用五声音阶，还喜欢运用中古调式及全音阶。有不少书中提到德彪西运用全音阶有可能是受到爪哇音乐的影响。但我在《中外音乐交流史》一书中发现可以有另一种解释。书中提到，“18 世纪后半叶的来华法国传教士若瑟·玛丽·阿米奥（1718~1793）把中国学者李光地的《古乐经传》翻译后送到巴黎，手稿当即被启蒙时期著名理论家们如饥似渴地阅读和引用。阿米奥使西方人了解到中国音乐的历

<sup>①</sup> 王耀华. 世界民族音乐概论. 上海音乐出版社. 1998. 15. 16.



从上图可以看出《格拉纳达之夜》全曲只有 136 小节就有 7 个不同的音乐材料。虽说 b、c 在 A 部分是次要主题，在 B 部分出现时不成为再现，不影响全曲总的三部曲轮廓，但从中体现的拼贴、组合原则与加麦兰曲式中鼓手终止循环进行下一段音乐的随意性是有关的。“加麦兰乐队鼓手具有指挥的作用，如果没有他转换乐段暗示，乐段将无休止的一直循环下去，而当他一发号施令乐队就必须马上进行下一段音乐”<sup>①</sup>。在《格拉纳达之夜》的 B 部分后部第 109 小节开始，运用了两种不同的音乐材料(g 和 f)，“如果按音乐自身进行，应当是第 112 小节接第 115 小节，第 114 小节接第 119 小节。但 g 和 f 这两条互不相干的音乐却彼此掐断、互为替代，”<sup>②</sup>好像也有鼓手在发号施令一样。

综上所述，德彪西对加麦兰音乐有着浓厚兴趣。他不仅被加麦兰音乐深深吸引，而且对加麦兰进行了深入研究，并把加麦兰的音乐形式融入了自己的作品。当然，这也可能是因为加麦兰的音乐形式有助于印象派反映世界的瞬间变化，有利于音乐形成各种音色的对比及音乐的随意性、模糊性，所以德彪西才会对加麦兰如此感兴趣。不管怎样，通过上文的分析，我们可以清晰而肯定的结论：德彪西音乐的确受到了加麦兰的影响，自然也就增添了东方的色彩。

<sup>①</sup> 张雷、陈自明. 独树一帜的印度尼西亚音乐——记甘美兰音乐. 中国音乐教育. 1998. 3. 27.

<sup>②</sup> 人民音乐出版编辑部. 论曲式与音乐作品分析. 人民音乐出版社. 1993. 12. 256.



从上图可以看出《格拉纳达之夜》全曲只有 136 小节就有 7 个不同的音乐材料。虽说 b、c 在 A 部分是次要主题，在 B 部分出现时不成为再现，不影响全曲总的三部曲轮廓，但从中体现的拼贴、组合原则与加麦兰曲式中鼓手终止循环进行下一段音乐的随意性是有关的。“加麦兰乐队鼓手具有指挥的作用，如果没有他转换乐段暗示，乐段将无休止的一直循环下去，而当他一发号施令乐队就必须马上进行下一段音乐”<sup>①</sup>。在《格拉纳达之夜》的 B 部分后部第 109 小节开始，运用了两种不同的音乐材料(g 和 f)，“如果按音乐自身进行，应当是第 112 小节接第 115 小节，第 114 小节接第 119 小节。但 g 和 f 这两条互不相干的音乐却彼此掐断、互为替代，”<sup>②</sup>好像也有鼓手在发号施令一样。

综上所述，德彪西对加麦兰音乐有着浓厚兴趣。他不仅被加麦兰音乐深深吸引，而且对加麦兰进行了深入研究，并把加麦兰的音乐形式融入了自己的作品。当然，这也可能是因为加麦兰的音乐形式有助于印象派反映世界的瞬间变化，有利于音乐形成各种音色的对比及音乐的随意性、模糊性，所以德彪西才会对加麦兰如此感兴趣。不管怎样，通过上文的分析，我们可以清晰而肯定的结论：德彪西音乐的确受到了加麦兰的影响，自然也就增添了东方的色彩。

<sup>①</sup> 张雷,陈自明.独树一帜的印度尼西亚音乐——记甘美兰音乐.中国音乐教育.1998.3.27.

<sup>②</sup> 人民音乐出版编辑部.论曲式与音乐作品分析.人民音乐出版社.1993.12.256.



### 《版画》

《塔》很似中国的古塔，不像西方的塔一般都建在平地当中，而中国的塔一般都喜欢建在高山上，烟雾萦绕的很有气氛。五声调式的主旋律也很有中国旋律的韵味。

《格拉纳达之夜》音乐片断自由切换，常让人想起中国画的构图。常在一张干净的白纸上，伸出一枝梅花、一根葡萄藤，不知从哪里来，也不知到哪里去。

《雨中花园》令人回到童年时代。想起国画中晕染出来的色彩，很自然随意地浓一些、淡一些，千变万化。

### 《前奏曲 I》

《特尔斐的舞女》神秘、庄严、模糊朦胧的古希腊色彩。

《帆》充满神秘，使我想起日本海域的“魔鬼三角”上神秘失踪的“德拜夏尔号”航船事件。

《原野上的风》生动、阳光，结尾处很有意思，欲说还休。

《音和香味在黄昏的空中回转》听着这首乐曲使我不由地深呼吸，寻找空气中的香味和黄昏的味道。这使我想起中国画追求“神似”，曾记得一位学画的人说，“画得好，不是看你画得像就是好。比如画一团污泥，要让看画的人仿佛闻到污泥的臭气才是好画”。听这首乐曲来说，应该不是音乐怎么好听，而是让听者仿佛闻到了香味。于是我突发奇想，如果德彪西知道“踏花归来马蹄香”，他一定会加上一段蜜蜂嗡嗡作响的音乐。可是，听到下面这首乐曲就让我大吃一惊！

《阿那卡普里的山丘》没有豪迈的音乐来描写山丘的雄伟，反而用一只毛驴的步履来描写山丘的美景。当然，更可以听出德彪西明朗、轻松愉快的心情。特别结尾处，简直一片明媚，豁然开朗！可能和古人一样在感慨“会当凌绝顶，一览众山小”吧。

《雪上足迹》画面形象生动，但更多地是情绪的渲染。令人感到冷寂、悲凉，想起“哀莫大于心死”。不得不佩服德彪西简洁笔触所刻画地情感深度，更可窥探出德彪西阴柔的性格。

《西风所见》粗暴、猛烈，表现出西方人与惊涛骇浪搏斗的场景，以及他们对自然的征服欲望。

《亚麻色头发的少女》有点像我国的工笔画，笔触细腻、人物形象甜美。

《中断小夜曲》叙事性，喜剧性。右手连奏与左手音型配合非常形象地刻画了一个吉它伴唱的情景。



《沉没的教堂》此曲让我想到中西“教堂”的一个有意思的现象。中国寺庙常烟雾萦绕，让人如置仙境，但僧侣们的唱佛念经却是喃喃低语，让人重回大地。而西方的教堂让人感受现实的存在，天堂的遥远，他们的圣歌却又如宇宙之歌。

《帕克之舞》精灵，神秘。莎翁笔下的帕克活灵活现。寻思着中国文化的这般“精灵”，也只能想起大闹天宫的“齐天大圣”了。

《江湖艺人》西方人的幽默、风趣。有点卓别林的感觉。

#### 《前奏曲 II》

《雾》听着怎么也没有东方的味道。充满了西方虚幻世界的灵异、神秘、诡异、变幻莫测的东西。反思《塔》中的烟雾缭绕怎么会觉得亲切呢？我想曲中烟雾缭绕是以五声音调构成旋律为依托，所以音乐不是完全漂浮空中，五声音调的旋律就像“大地”，漂浮的雾气就像“上苍”，浑然一体才象中国的文化。

《枯叶》落叶上下摇晃落地，漫出淡淡地忧伤。可能暗淡色调的音符下行本身就有一种感伤成份。我想就算以平静、愉悦的心情看见“落叶缤纷”也难免不产生一丝感叹。更何况德彪西专注描绘此过程，忧伤的色彩也就在所难免了。

《维诺门楼》又一具有西班牙色彩的作品。

《善舞的仙女》梦幻中的仙女、精灵。与中国拟人化的神灵不太一样。

《欧石南》又称《灌木林》，全曲有点“采菊东篱下，悠然见南山”的味道。

《怪人拉文将军》德彪西常塑造地漫画式并具有幽默感的人物。

《月色满庭阶》精致、富有光彩感。也展示出德彪西性格细腻、温柔的一面。

《水仙女》德彪西常用的“仙女”和“水”主题的结合。

《向匹克威克致敬》英雄也幽默且平易近人。

《埃及古壶》捉摸不定、暧昧不明。

《三度》有点现代音乐的感觉。

《烟火》黑夜中的五光十色，冷艳。

聆听德彪西音乐，有时会联想到中国音乐的某个似曾相识的旋律，或者绘画中简约的线条、晕染的色彩、更或是浮现了整个画面。有时脑海中又会突然闪现某句唐诗或宋词，还甚会勾起我们对往事的回忆，其中有我们的隐忍、哀愁、欢笑……如此种种，杂乱且千头万绪。因此，下面我将把欣赏音乐时的感受归纳整理，从两个方面来论述。



## （一）“艺”境

聆听德彪西音乐，其旋律除五声调式外，还喜欢用单音形式。而西方音乐一般织体丰满，和声丰富，具有很强的立体感。反而中国音乐常追求旋律清新、婉转动人，常是单音进行。虽说西方古代格里高利时期的宗教音乐等也采用过单音音乐形式，但之后随着和声的产生发展，西方音乐都渗透着浓厚的织体。德彪西却一改常态，采用了原始的单音旋律形式，表现出了质朴、单纯、清新的格调，使人不禁联想起中国音乐。另外，“从横向看德彪西音乐，除旋律声部外，其他声部依附旋律，加厚旋律，没有功能和声进行。在这里，旋律是主要的，其他声部‘粘贴’在旋律上，‘装饰’旋律，它的纵向和声由横向所派生。而这里的‘和声’并没有真正的和声意义，这些‘和声’本质上根本不是和声，而是‘和声旋律’、‘更丰富的齐奏’。”<sup>①</sup>而这种“齐奏”因为摆脱西方和声进行的倾向性，从而给人带来音乐背景“空白”感。这种“空白”与中国绘画艺术的“计白当黑”异曲同工。我们看齐白石的作品“虾”。除主体外，背景是一片空白，但欣赏者无不感受到虾在水中的万千姿态。德彪西音乐的“空白”也正是让人更注重旋律本身的色彩，也使其发展更自由，且有一种空灵美。而对于色彩的运用，德彪西更偏爱朦胧、虚幻又飘渺的音色。它不是西方油画中浓厚、艳丽的色彩，反而更象文人画家在白纸上“运墨而五色俱”。只是德彪西是在黑白键间晕染出五光十色的画面。同时，德彪西音乐画面喜欢采用文人画的“散点透视”，视点可以随思绪游走，可以随心所欲的切换画面。比如：《格拉纳达之夜》，其提供的欣赏、想象空间远大于西方“焦点透视”的画面。另外，德彪西目光也常与文人画家一般流连于自然风光。作品题材有《月色满庭阶》、《灌木林》、《雾》、《枯叶》、《阿那卡普里的山丘》、《原野上的风》、《帆》、《水中倒影》、《月落荒寺》、《雨中花园》等。且在观赏的同时，德彪西也会如文人画家一般触景生情。《阿那卡普里的山丘》中明媚的春光而心情明快；《枯叶》

<sup>①</sup> 陈丹布.论德彪西的调性思维特点.音乐探索.1989.3.



的伤感；《帆》的“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”；《埃及古壶》“念天地之悠悠，独怆然而涕下”等。这种所思所悟，有时艺术家们唯恐作品不能表现的畅快淋漓，而或诗兴大发，随而奋笔题诗。文人画的题诗在世界绘画史上是独一无二的，而德彪西音乐标题的诗意性也是不胜枚举。《音和香味在黄昏的空中回转》、《透过树叶的钟声》、《月落荒寺》等。然而更妙的是德彪西也与文人画家一般讲究标题的位置，把它巧妙的设计在乐曲的结尾处。

实际上，我每次欣赏德彪西作品都会有新的联想。它与我国的文化、艺术远不止于以上所举。而且艺如其人、音由心生，艺术家们的每一件艺术作品都是他们的个性、审美、世界观、人生观的再现。所以，我想除了艺术作品间的相通之外，德彪西与中国文人的感悟、世界看法及艺术审美都应该有所共鸣。

## （二）文人气质

与西方人的外露、外向、激进和张扬的外倾型气质相比，中国人的气质是含蓄内蕴、保守谦和的内倾型。<sup>①</sup>特别对于文人来说，“雅”、“无”是他们追求的精神境界。他们的喜好、追求一般都有点“阳春白雪”，不为所处时代理解，或者与当时人们所持的价值观念格格不入。德彪西似乎也有同样的经历，创作思想与所处时代潮流背道而驰，作品不被人们所理解，受到嘲笑和讥讽。然而就在经历了不幸遭遇和饱尝生活的苦疾后，他们反而对人生有了更高更深的感悟和追求。不同于贝多芬式的反抗和斗争，德彪西相似于中国文人对世俗的藐视，也开始了隐士般的生活，“他是个相当离群索居的作曲家”<sup>②</sup>。阿尔弗雷德·布鲁诺就曾以毫无保留的崇敬之情来描写德彪西：“这位作品极少获得演奏机会的作曲家，实在是当今最有创意而杰出的艺术人物之一。他几乎不为大众所知，哪儿也不去，我猜想他也只在自己有心情的时候才作曲，并且过着隐士般的生活，咒骂

<sup>①</sup> 梁一儒等. 中国人审美心理研究. 山东人民出版社. 2002. 3. 421.

<sup>②</sup> [英] 保罗·霍尔姆斯. 德彪西. 江苏人民出版社. 1999. 9. 90.



着一切嘈杂的宣传噪音，多么令人景仰而罕见的模范！”<sup>①</sup>的确，德彪西象中国文人一样躲避城市的喧嚣，投入自然的怀抱，营造一份静谧。他习惯于每天日落后开始工作，愈夜深入静愈是乐思奔涌。同时，也许有着“采菊东篱下，悠然见南山”的闲情雅志，德彪西才可以面对自然风光，怡然自得、乐而忘返。就像中国文人徐霞客放弃仕途、游山玩水，德彪西也可以功成名就后，闭门隐居。因此，他们的艺术作品中都少有城市的繁华、耀眼光环，有的只是一份自然的清静。当然，也只有对名利、世俗人情的淡泊才可以拥有这份超脱，在作品中营造“寒波淡淡起，白鸟徐徐下”的意境。所以，德彪西音乐突出的恬淡、纤巧以至略带伤感的情调、大量运用弱奏、即使在高潮部分也大多闪现与短暂的瞬间……等等，都让我们想到中国文人的“隐忍”，以及“儒、道”文化熏陶下的“乐而不淫、哀而不伤”、“自然无为”。另外，除了气质、性情的相似外，德彪西与中国文人似乎都擅长“舞文弄墨、吟诗作画”。德彪西业余爱好绘画、诗歌，同时他除了成功的将音乐、诗歌、绘画三位一体外，还是一位成功的乐评人。同样，这也是中国文人的特长。<sup>②</sup>

最后摘录一段德彪西的文字，我们可以细细品味他字里行间流露出的中国文人气质。“我曾徘徊在充满诗意的景色中，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，轻柔而又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，他们既不乞求赞誉，也不甘心蒙受羞辱……，艺术上的争论离得是那样遥远”。<sup>③</sup>

以上，德彪西钢琴音乐给人们许多中国文化联想。但我禁不住产生疑问：这些东方色彩是否是我们的主观臆想，或是我们的刻意联想？因为目前并没有确凿的史料来证明德彪西研习过儒道文化，甚至中国的古诗、文

<sup>①</sup> [英]保罗·霍尔姆斯.德彪西.江苏人民出版社.1999.9.90.第98页.

<sup>②</sup> 人民音乐出版社1995年版的罗小平著《音乐与文学》一书第81页提到“唐代诗人王维、白居易不仅是诗界名家，还是乐坛知音。王维的诗不仅‘诗中有画’，而且音乐性强，常被歌手传唱。白居易善操琴，音乐理论思想在当时也颇有影响。”

<sup>③</sup> 朱秋华.德彪西.东方出版社.1997.133.134.





人画、琴乐等等。为何我们就会有这样的联想呢？

### （三）创作手法

我想德彪西音乐中可能具有了我们中华民族文化中所独有的特色，或者运用了典型东方色彩的创作手法，所以才会给我们以上诸多联想。为此，我翻阅了有关东西方文化背景的资料，对其差异进行了一些粗浅的了解，同时结合我对德彪西音乐的理解，有了以下观点。

#### 1. 直觉

“染漱溟在其《东西文化及其哲学》中花费了大量篇幅论述直觉这种思维方式，并且认为中国文化是直觉的文化。”<sup>①</sup>我们从哲学角度来看，“中国古代，儒、释、道、魏晋玄学、宋明理学等都重视直觉这种思维方式”<sup>②</sup>、“中国哲学思维方式的本质特征是直觉”<sup>③</sup>。从音乐的角度，中国没有产生相对于西方五线谱那样的绝对音高、节奏、时值的记谱法，很大一部分原因在于重视直觉的结果。“中国传统音乐的‘口传心授’也表明其音乐在长期直觉经验基础之上的积淀和发展。”<sup>④</sup>如“明代冷谦的《琴书十六法》将琴声演奏的要求总结为十六个字：“轻、松、脆、滑、高、洁、虚、出、奇、古、淡、中、和、疾、徐。”<sup>⑤</sup>这种对音乐声音的直觉感悟的把握与西方音乐中借助生理学、解剖学、运动学等知识的运用、研究是截然不同的。在绘画方面也同样如此，中国写意画的“重神轻形”、“得意忘象”、“虚实相照”等都是偏重于感性、直觉的把握，决不同于西方写实画的“焦点透视”、“明暗法”等光学、物理学知识的借鉴。因此，“每每提及中西文化的差异，大多认同中国传统思维是经验直觉型，以模糊性、综合性著称，西方则是逻辑推理型，以精确性、分析性见长。”<sup>⑥</sup>当然，从西方文化传统来看，早期古希腊人也大

<sup>①</sup>陈爱军.直觉—中国哲学思维方式的必然走向及其特质.榆林高专学报.1998.4.

<sup>②</sup>同上.

<sup>③</sup>同上.

<sup>④</sup>管建华.中国音乐审美的文化视野.中国文联出版公司.1995.171.

<sup>⑤</sup>同上.

<sup>⑥</sup>康玉梅.中西文化中的直觉思维.2003.4.



量使用直觉思维，经典的例证就是其公理体系的建立。比如：“从任一点到任一点经直线是可能的、等量加等量，总量仍相等”等等。爱因斯坦对直觉同样给予很高的评价：“‘我相信直觉和灵感’、‘真正可贵的因素是直觉’”。<sup>①</sup>但是，虽然古希腊人普遍认为的最基本的知识（公理）是不证自明的知识，唯一的途径就是直觉。然而随着西方文化的发展，人们开始对感觉经验产生怀疑，并“逐渐把感性思维与理性思维相对立，最终直觉思维从西方思维模式中全线退却”<sup>②</sup>。直至20世纪初，西方人又开始推崇直觉形成一股思潮。如：笛卡尔、洛克和休谟的“理性直觉论”<sup>③</sup>等。但中西两方仍有很大的差异。“西方往往强调直觉与理性的统一，且有把直觉逻辑化的倾向，都对直觉本身采取一种严密的分析、悉心论证的逻辑方法，认为直觉分感性的或理性的，有把直觉思维融于逻辑思维倾向，而中国的直觉思维完全抛开论证，认为直觉不可言说，是超理性的非理性的体认、体验、顿悟、意会，是对事物本质的直觉把握”。<sup>④</sup>的确，我们以西方音乐创作为例，不可否认音乐家创作中的天才式的直觉灵感闪现，但我们同样也不能忽视作品中存在的严密和声进行、曲式安排的逻辑思考。这同时也可以解释为何西方产生非常丰富的和声学、曲式分析学、音乐分析学等理论体系。但我们反观德彪西作品中的和声、曲式等就会发现传统创作中逻辑思维消失和直觉感性思维的运用。我们知道印象派画家们的最重大的改革之一就是打破人们观念中的“固有色”<sup>⑤</sup>，而运用直觉把握物体随着不同的气候、光线、环境等的影响而变化的瞬间色彩。这种直觉创作法对德彪西的创作是有一定影响的。比如：《水中倒影》，“德彪西就是以长时间注视池水之中，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”。<sup>⑥</sup>再如，《雨中花园》，音乐时而纤细如阴雨绵绵，时而阴郁如乌云密布，时

<sup>①</sup>康玉梅.中西文化中的直觉思维.2003.4.

<sup>②</sup>同上.

<sup>③</sup>指把直觉看作理智的一种活动，或认为通过它即能发现作为推理起点的不可怀疑而清晰明白的概念。

<sup>④</sup>陈爱军.直觉—中国哲学思维方式的必然走向及其特质.榆林高专学报.1998.4.

<sup>⑤</sup>人们对日常物体颜色的习惯性观点，比如草是绿色、天空是蓝色等。

<sup>⑥</sup>朱秋华.德彪西.东方出版社.1997.133.134.



而急促如狂风骤雨、风雨交加，时而又音色渐亮如雨后的清新花园。作品音色的忽明忽暗、和声配置密集或疏散都是德彪西在观察雨中花园时的一系列的直觉反映。另外，

“由于德彪西受印象主义美学思想的影响，强调直觉抒情，感官反应，追求用音乐表现光和色的效果，而不象古典主义那样注重于结构和秩序。比如，他用各类和弦（二度、三度、四、五度和弦、附加音和弦以及五声音列纵和化和弦等）的多变的结构来组合成一些非逻辑的动态情绪，描绘大自然给人留下的瞬间印象。”<sup>①</sup>

“他的和弦似乎爱走到哪儿就走到哪儿，爱在什么地方停留就在什么地方停留，往日那些不合‘法则’的东西在这里比比皆是，应有尽有。然而，正是这些新因素在他的音乐中形成了绚丽多姿、五光十色、千变万化的音响色彩世界，这是这些不合‘法则’的东西在他不断传新的过程中形成了新的规律，取得了合法的地位。”<sup>②</sup>

“德彪西对穆索尔斯基作品毫无造作，自由大胆的处理大加赞赏，认为其作品是‘一些由天生就能明察秋毫，那样的十分微妙的神灵所连接起来的连续而瞬间的感触’。这不仅是对穆索尔斯基的赞赏，更道出了德彪西所追求的艺术理想的境界。”<sup>③</sup>

通过以上几段话我们可以发现德彪西不仅把直觉作为他创作的灵感源泉，更是他的创作手法。我们从他的和声进行、曲式编排等可以看出，他抛弃传统的大小调、不采用具有倾向性的和声进行，他却宁愿为了一个和弦反复聆听，“有时需要好几个星期的时间来选定一个适当的和弦”<sup>④</sup>，这些都是仅为了他“自己的乐趣”。

最后，我想摘引一段话来结束这一问题的探讨，虽然这段话并没有强有力的论证，但却质朴地表达了中国人对德彪西的“直觉”创作手法的认识和欣赏，特别是其中一句“道可道，非常道，名可名，非常名”，更是自然而然地把德彪西与中国文化联系在了一起。

“德彪西的印象派音乐是基于对人直觉世界探寻之上的，有着推进人类对自身认识的意义，执着的去表现印象的美，追求从感觉直接传达到脑海的最初的那一瞬息。从

<sup>①</sup>陈丹布.论德彪西的调性思维特点.音乐探索.1989.3.

<sup>②</sup>同上.

<sup>③</sup>李芸.牧神午后的印象——谈德彪西的音乐.交响-西安音乐学院学报.1996.1

<sup>④</sup>[英]保罗·霍尔姆斯.德彪西.江苏人民出版社.1999.9.90.第139页.



某种意义上是探讨人的原始感觉升华成为的审美感受。人有理念，人有感情，但也有—种植根于直觉、梦幻的状态存在。不是具体的某件事情，具体的喜、怒、哀、乐，而是人以直觉出发点做出的一系列思考和联想，这是人在无意识状态下传达出来的信息，它是很感官的东西，模糊的、不可解的。人总有那种只可意会、不可言传的感受，表现它时总觉得每一种方法都太清晰、太局限，总把那种不可言喻表现的过于浅陋，把那种朦胧、模糊表现的过于清楚。这正是一种‘道可道，非常道，名可名，非常名’的状态。德彪西找到了表达这种人类共有意识的好方法，他把它抽象为音乐语言，用印象的音乐语汇传达着自己的感受，表现着他要表现的东西，找到了那个‘幸福的时刻’”。<sup>①</sup>

## 2. 暗示

德彪西用他那敏锐的直觉创作出一串串奇异的音响、一幅幅色泽斑斓的图画。他的创作目的仅止于此吗？德彪西曾经写道：“一个人到底必须创作又摧毁多少东西之后，才能够触及情感的赤裸肌肤。”<sup>②</sup>所以，我们从这句话就可以看出德彪西创作的音响、图画的真正目的是他的真实情感。因此，我们从德彪西音乐中可以听出作品“表现的都是微妙和难以捉摸的东西，而少有堂皇、不朽的雄伟气氛，喜欢隐语、暗示，不喜欢直率和过分夸张。”<sup>③</sup>德彪西的朋友丹第曾说：“色彩缤纷的音乐波浪透露出隐含的意义。”<sup>④</sup>评论家安德烈·柯尔诺在《晨报》上评价德彪西的艺术作品：“有创意地塑造印象，而表现手法含蓄精致。”<sup>⑤</sup>当然，这种含蓄暗示的手法是不被当时的“罗马大奖审核学院”所接受的，德彪西提交的作业审核评鉴报告中表示：“音乐不乏诗意或魅力，只是它依然显示出作曲者蓄意述诸模糊的表达方法和曲式特征。而这一点本学院以前就已经抱怨过了……”<sup>⑥</sup>其实审核学院的不理解也是情理之中的事情。因为西方人的表达方式喜欢直率、明白。我们看湖畔派诗人华滋华斯的描绘：

我曾在陌生人中间做客，

<sup>①</sup> 李芸. 牧神午后的印象——谈德彪西的音乐. 交响-西安音乐学院学报. 1996. 1

<sup>②</sup> [英] 保罗·霍尔姆斯. 德彪西. 江苏人民出版社. 1999. 9. 90. 第 139 页. 第 78 页.

<sup>③</sup> 朱秋华. 德彪西. 东方出版社. 1997. 1. 35.

<sup>④</sup> [英] 保罗·霍尔姆斯. 德彪西. 江苏人民出版社. 1999. 9. 90. 第 107 页.

<sup>⑤</sup> 同上.

<sup>⑥</sup> 同上.



某种意义上是探讨人的原始感觉升华成为的审美感受。人有理念，人有感情，但也有—种植根于直觉、梦幻的状态存在。不是具体的某件事情，具体的喜、怒、哀、乐，而是人以直觉出发点做出的一系列思考和联想，这是人在无意识状态下传达出来的信息，它是很感官的东西，模糊的、不可解的。人总有那种只可意会、不可言传的感受，表现它时总觉得每一种方法都太清晰、太局限，总把那种不可言喻表现的过于浅陋，把那种朦胧、模糊表现的过于清楚。这正是一种‘道可道，非常道，名可名，非常名’的状态。德彪西找到了表达这种人类共有意识的好方法，他把它抽象为音乐语言，用印象的音乐语汇传达着自己的感受，表现着他要表现的东西，找到了那个‘幸福的时刻’”。<sup>①</sup>

## 2. 暗示

德彪西用他那敏锐的直觉创作出一串串奇异的音响、一幅幅色泽斑斓的图画。他的创作目的仅止于此吗？德彪西曾经写道：“一个人到底必须创作又摧毁多少东西之后，才能够触及情感的赤裸肌肤。”<sup>②</sup>所以，我们从这句话就可以看出德彪西创作的音响、图画的真正目的是他的真实情感。因此，我们从德彪西音乐中可以听出作品“表现的都是微妙和难以捉摸的东西，而少有堂皇、不朽的雄伟气氛，喜欢隐语、暗示，不喜欢直率和过分夸张。”<sup>③</sup>德彪西的朋友丹第曾说：“色彩缤纷的音乐波浪透露出隐含的意义。”<sup>④</sup>评论家安德烈·柯尔诺在《晨报》上评价德彪西的艺术作品：“有创意地塑造印象，而表现手法含蓄精致。”<sup>⑤</sup>当然，这种含蓄暗示的手法是不被当时的“罗马大奖审核学院”所接受的，德彪西提交的作业审核评鉴报告中表示：“音乐不乏诗意或魅力，只是它依然显示出作曲者蓄意述诸模糊的表达方法和曲式特征。而这一点本学院以前就已经抱怨过了……”<sup>⑥</sup>其实审核学院的不理解也是情理之中的事情。因为西方人的表达方式喜欢直率、明白。我们看湖畔派诗人华滋华斯的描绘：

我曾在陌生人中间做客，

<sup>①</sup> 李芸. 牧神午后的印象——谈德彪西的音乐. 交响-西安音乐学院学报. 1996. 1

<sup>②</sup> [英] 保罗·霍尔姆斯. 德彪西. 江苏人民出版社. 1999. 9. 90. 第 139 页. 第 78 页.

<sup>③</sup> 朱秋华. 德彪西. 东方出版社. 1997. 1. 35.

<sup>④</sup> [英] 保罗·霍尔姆斯. 德彪西. 江苏人民出版社. 1999. 9. 90. 第 107 页.

<sup>⑤</sup> 同上.

<sup>⑥</sup> 同上.



更是暗示了人的品性高洁、‘水’则暗示了人的清灵自在。”<sup>①</sup>而让我们再回到刚才所说的西方诗歌，同是表达男女思恋之情，中国典型表现方法是：

玉潜生白露，  
夜久侵罗袜。  
却下水精帘，  
玲珑望秋月。

全诗无一字言怨，然而隐然幽远之意见于言外。抒情主人公那深深的思念与悲怨，已化入凄冷寂寥的月夜中，伴随着朦胧幽淡的月光静静地流洒。这种“暗示”的手法在文人画中更是比比皆是：梅的冲寒斗雪，实则孤芳自赏；兰的清雅幽香，其实洁身自好；山水、渔隐则不问世事、淡漠名利。而西方绘画的写实性也已决定了画面的逼真再现，即使是印象派画家莫纳的《日出》也无法让你产生“春山如笑、夏山入滴、秋山如妆、冬山如睡”的体会。

至此，通过以上的比较，我们可以得出一个结论，即德彪西钢琴作品确实与中国文化有着太多的相似点。所以，这也难怪傅聪先生在回答“中国有哪些优秀钢琴作曲家”时，风趣地说：debussy！

<sup>①</sup> 赵晓生.走进音乐.2000.4.11.



### 三、德彪西钢琴音乐东方色彩的形成原因

作为法国人的德彪西，完全生活在与东方文化异质的西方文化背景下，为什么能创作出带有东方色彩的作品？下面，我将从以下六个方面来探讨。

#### （一）叛逆性格的影响

德彪西在巴黎音乐学院就读期间，就已经表现出他的叛逆性格。钢琴课上，他不去练习老师交待的音阶与理论作业，而是喜爱试验奇异的和弦与模糊的调性。同学加不里埃·皮埃内 (Gabriel pierne) 后来写道：“他常常以其诡异的演奏令我们惊奇。”有一次，德彪西在课堂尝试以钢琴制造出租汽车的声音，对这尴尬的同学们吼叫：“你们为何如此震惊？你们在聆听和弦时，难道就不能不知道它们在和声系列中的位置与目的吗？它们从哪里来？它们要到哪里去？这有什么重要的？聆听就够了，如果你们无法听出个所以然来，那就去告诉院长先生我正在破坏你们的耳朵好了。”在和声课上，古板而严谨的老师杜兰在批改德彪西作业的时候，严厉的批语与愤怒的铅笔眉批会不断地落在音乐簿上，但之后他又会安静地重新仔细阅读遭到自己残酷破坏过的那些作业，带着谜一样的微笑喃喃自语：“当然，他完全不正统，然而，的确非常有创意。”最后，德彪西变得瞧不起音乐学院和他那些胆小的同学，于是他被传唤到注册主任那儿去解释自己的态度，这位愠怒的官员质问他：“你遵循的是什么法则？”德彪西轻蔑地回答道：“我的乐趣。”而在以后的创作生涯中，无论面对的是名誉的抨击还是生活的困境，他的创新原则始终贯彻到底。比如：得到罗马大奖后的平静心情、义无反顾的从罗马提早回到巴黎、拒绝迎合大众口味修改作品，以及与瓦格纳的决裂等。因此，这种叛逆的性格必然促使德彪西创作出有别于传统、有别于当时音乐潮流的独特风格，导致他音乐中出现平行和声进行、细碎的旋律、自由曲式等，为作品中的东方色彩埋下伏笔。



## （二）法国古钢琴乐派的影响

虽然德彪西叛逆、创新，但他对自己的民族传统音乐另眼看待，他特别推崇库普兰、拉莫等法国古钢琴乐派作曲家，常从他们的作品中汲取养料。如作品《向拉莫致敬》，从明确的标题、缓慢庄严的萨拉班德舞曲风格，以及管风琴惯用的织体写法，我们都可以看出法国古钢琴乐派对德彪西音乐的影响。不仅如此，我通过查阅一些资料发现库普兰、拉莫对德彪西音乐的东方色彩还有一定的影响。“17世纪至18世纪的欧洲，由于通商的发展以及西方来华传教士向欧洲介绍的关于中国文化的广泛报道，欧洲社会特别是法国，人们对中国文化发生了浓厚的兴趣：中国小型乐队的演出、上演关于中国题材的戏剧等。库普兰在1730年就创作了音乐《中国人》（羽管键琴组曲第27号），拉莫曾根据阿米奥翻译的中国学者李光地的《〈古乐经传〉译稿》手稿，向法国文化界介绍了两种中国音阶。”<sup>①</sup>由此可以看出，库普兰、拉莫也接触过中国音乐。另外，“库普兰和拉莫的音乐主要是平和的‘风景画’、‘肖像画’，它们是描述性的，却又是幻想的，无论描绘的是什么，总是以创造诗意为主，不但是‘画’，也是‘诗’”。<sup>②</sup>我们在德彪西作品《月光》、《雨中花园》、《亚麻色头发的少女》中也可以看到这样的风景画、肖像画，音乐诗情画意，恬淡闲适。而正是这些特点使我们联想到中国文人画中的题诗，以及道家的静观、无为、恬淡、闲适，没有强烈感情冲突……。难怪德彪西的作品《帆》让我们想到李白的：孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。作品《埃及古壶》让人想起陈子昂的“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下！”因此，我认为法国古钢琴乐派的影响是德彪西音乐形成东方色彩的间接原因。

<sup>①</sup> 冯文慈. 中外音乐交流史. 湖南教育出版社. 1998. 7. 240

<sup>②</sup> 林瑞芝. 德彪西：一手伸向传统，一手伸向东方. 音乐探索. 1985. 3. 42.





## （二）法国古钢琴乐派的影响

虽然德彪西叛逆、创新，但他对自己的民族传统音乐另眼看待，他特别推崇库普兰、拉莫等法国古钢琴乐派作曲家，常从他们的作品中汲取养料。如作品《向拉莫致敬》，从明确的标题、缓慢庄严的萨拉班德舞曲风格，以及管风琴惯用的织体写法，我们都可以看出法国古钢琴乐派对德彪西音乐的影响。不仅如此，我通过查阅一些资料发现库普兰、拉莫对德彪西音乐的东方色彩还有一定的影响。“17世纪至18世纪的欧洲，由于通商的发展以及西方来华传教士向欧洲介绍的关于中国文化的广泛报道，欧洲社会特别是法国，人们对中国文化发生了浓厚的兴趣：中国小型乐队的演出、上演关于中国题材的戏剧等。库普兰在1730年就创作了音乐《中国人》（羽管键琴组曲第27号），拉莫曾根据阿米奥翻译的中国学者李光地的《〈古乐经传〉译稿》手稿，向法国文化界介绍了两种中国音阶。”<sup>①</sup>由此可以看出，库普兰、拉莫也接触过中国音乐。另外，“库普兰和拉莫的音乐主要是平和的‘风景画’、‘肖像画’，它们是描述性的，却又是幻想的，无论描绘的是什么，总是以创造诗意为主，不但是‘画’，也是‘诗’”。<sup>②</sup>我们在德彪西作品《月光》、《雨中花园》、《亚麻色头发的少女》中也可以看到这样的风景画、肖像画，音乐诗情画意，恬淡闲适。而正是这些特点使我们联想到中国文人画中的题诗，以及道家的静观、无为、恬淡、闲适，没有强烈感情冲突……。难怪德彪西的作品《帆》让我们想到李白的：孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。作品《埃及古壶》让人想起陈子昂的“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下！”因此，我认为法国古钢琴乐派的影响是德彪西音乐形成东方色彩的间接原因。

<sup>①</sup> 冯文慈. 中外音乐交流史. 湖南教育出版社. 1998. 7. 240

<sup>②</sup> 林瑞芝. 德彪西：一手伸向传统，一手伸向东方. 音乐探索. 1985. 3. 42.



与魏尔伦的《假面具与贝加摩》的联系、《为钢琴而作》的音响动态显现魏尔伦诗歌《华丽节日》的格调，以及作品《黄昏的和谐》等都取材于象征主义诗歌。当然，影响德彪西创作的不仅仅是诗歌内容，更重要的是象征主义诗歌的创作思想。马拉美说：“在文学中，暗示就足够了”、“在诗歌中只能有隐语的存在”。“暗示”是象征主义诗歌的基本特征。象征主义诗人认为诗歌的任务不在于指出或描写明确的事物，而在于向读者提示出一种朦胧的印象，暗示读者领会诗中的意境。以魏尔伦的诗歌《黄昏的和谐》为例：

时节到了，花在梗上颤；  
芳菲蒸腾，朵朵似香炉；  
夜空中旋转着声响和花馥；  
忧郁的华尔兹和倦人的晕眩。

芳菲蒸腾，朵朵似香炉；  
小提琴抖动，如悲痛的心田；  
忧郁的华尔兹和倦人的晕眩。  
天空象圣坛，美丽又凄苦。

小提琴抖动，如悲痛的心田；  
一颗爱心，憎恨广而暗的虚无！  
天空象祭坛，美丽又凄苦；  
太阳沉没在自己的凝血里面。

一颗爱心，憎恨广而暗的虚无，  
搜集灿烂的往昔的每一块残片！  
太阳沉没在自己的凝血里面……  
我心中记起你，闪光如圣物！

表面上是一系列描述性的景象：花香、小提琴的曲调、落日，但整个诗篇都暗示出一种悲痛、凄苦、忧郁的情绪，特别是最后一句：“我心中



记起你，闪光如圣物”指明了诗人是在回忆昔日爱情时所体验过的感情。“德彪西的作品就象马拉美的作品含蓄、暧昧不明”<sup>①</sup>他打破传统和声进行法则，而造成和声色彩变化莫测、飘忽不定；打破浪漫派的漫长旋律而采用短小细碎的旋律；自由的曲式结构；多重音色的交织等等都造成了梦幻的、虚幻的、神秘的气氛，来暗示作曲家的意图。如作品《阿那卡普里的山丘》、《欢乐岛》等。

“暗示”在中国的文化中却是随处可见<sup>②</sup>。所以象征主义与中国古典诗词的关系很早就引起了文学界的广泛关注。“周作人在《扬鞭集》序里说：‘象征是诗的最新的写法，但也是最旧，在中国也古已有之’。闻一多作于1945年的《说鱼·什么是隐语》认为：‘西洋人所谓意象、象征，都是同类的东西，而用中国术语说来，实在都是隐’。”<sup>③</sup>在文学界，象征主义诗歌与中国古典诗学中的一些创作手法在某些层面上的相似性大致已成为一种共识。因此，我认为正是德彪西在创作中引用了象征主义的“暗示”手法，所以作品富有东方色彩。

#### （五）印象派画家的影响

从德彪西音乐中我们常可看到“一幅画的主要人物就是光”<sup>④</sup>的印象派绘画理论体现。然而，印象派画家对德彪西音乐的影响并不仅限于此，我通过查阅一些资料发现：印象派画家对德彪西音乐形成东方色彩可能也有一定的影响。

从15世纪至19世纪，西方绘画的主流就是写实，他们运用解剖学、光学原理作画，追求画面逼真再现客观世界。达·芬奇说：“镜子为画家之师”<sup>⑤</sup>。而中国的绘画则往往写意，画面常一片空白、人物画的线条不遵循人体比例、重神轻形以表现对象的内在神韵及画家的思想感情。西方

<sup>①</sup> 保罗·霍尔姆斯·德彪西.江苏人民出版社.1999.75.

<sup>②</sup> 有关德彪西作品的“暗示”和中国文化的“暗示”，本文在第二部分：德彪西钢琴音乐的中国文化联想之创作手法中已作论述，故此不再赘述。

<sup>③</sup> 吴晓东.象征主义与中国现代文学.安徽教育出版社.2000.9.54.

<sup>④</sup> 沈璇.印象主义音乐的创始人.人民音乐出版社.1994.4.23.

<sup>⑤</sup> 吴甲丰.西方写实绘画.文化艺术出版社.1989.5.7.



印象派绘画的出现,虽然是写实主义的继续,但因为他们十分重视光色变化的表现,忽视形体细节,从而缺乏传统画作的严谨结构,使“印象派从新的角度发挥写实主义精神,却也动摇了旧写实绘画的基础”。<sup>①</sup>特别是一些印象派画家经过“新印象派”<sup>②</sup>、“印象派之后”<sup>③</sup>的发展,也开始重视作品的写意性。比如:1876年后,“塞尚笔下的世界是通过心灵全部重来的结果,并非视觉的直接产物”<sup>④</sup>。1886年,新印象主义画家开始在“印象主义的感觉经验上加以有意识的整理”<sup>⑤</sup>。1911年后,“高更的画采取装饰手法,单线平涂,色彩强烈而单纯,有如古代东方的壁毯”<sup>⑥</sup>等。他们“有意识打破传统的写实而各自探索独特的画风,画中最能看出视觉景象的主观性”<sup>⑦</sup>。比如:表现枝叶茂密的丛林,塞尚以一片片短笔触画得成团成块,结实厚重,而凡高则以一条条的短笔触画得像火焰的窜动,波浪的翻滚。他们有意打破传统的写实而表现主观性。因此,从某种意义上看,印象派绘画带有某些东方绘画的特点:为了表达画家的思想,可以忽视物体的细节甚至可以改变事物的比例。另外印象派领袖马奈,对主客观统一和谐的东方艺术风格大为赞赏,其作品出现了浓重的对比色块,甚至采用了虚实相连的东方造型因素。画家瓦托常以浅色表现景色,被评论称为深得中国六法。因此可以看出,印象派画家的创作受到了东方绘画的影响。

资料显示,1887年德彪西回到巴黎与印象派画家交流甚密。这无疑说明德彪西是接触到了新印象派原理。但对于德彪西从印象派画家作品中获取东方色彩的灵感这一论断尚缺少足够的证据,可是德彪西的作品不正是用一幅幅音画来抒发思想感情吗?因此,我认为印象派画家的影响也不失为德彪西音乐中东方色彩形成的一个可能性因素。

<sup>①</sup> 吴甲丰.西方写实绘画.文化艺术出版社.1989.5.262.

<sup>②</sup> 新印象派:1885年,法国画坛出现比印象派画家们更新颖的画风。主要人物有修拉、西涅克等。

<sup>③</sup> 印象派之后:指印象派高潮之后,法国出现的更为新颖的画风。以塞尚、凡高、高更为代表人物。

<sup>④</sup> 吕澎.现代绘画:新的形象语言.山东文艺出版社.1987.26.

<sup>⑤</sup> 同上第19页.

<sup>⑥</sup> 吴甲丰.西方写实绘画.文化艺术出版社.1989.5.266.

<sup>⑦</sup> 同上第97页.



## （六）西方文化发展的影响

德彪西作品《塔》的朦胧、《雨中花园》的虚幻、《欢乐岛》的缥缈……常常使我们联想到国画的虚虚实实以及古典诗词中朦胧缥缈的意境。这是因为中国的文化具有模糊性：道家的“道可道，非常道，名可名，非常名”、孔子在《论语》中谈了109次的“仁”，都是谈及其某一方面，而也从没明晰的下定义，以及孟子说：“大而化之之谓圣，圣儿不知之之谓神”等。之后，儒道等各种思想融合为中国文化气、阴阳、五行的宇宙时，中国文化的模糊性就坚如磐石了。而正是因为模糊可以任意解释，也无法推翻，所以，“两千年来，乐在其中，直到洋枪洋炮打破了这一迷梦……”<sup>①</sup>。而西方文化追求明晰，泰勒斯<sup>②</sup>明晰地指出：宇宙万物的本源是水。之后，原子、胚种、微粒的发现，以及场、引力、电磁力的诞生，西方人似乎把世界透视得一清二楚。因此西方文化追求明晰性，中国文化具有模糊性，中西方文化是有着本质差异的两大文化体系。但德彪西音乐出现的“模糊”就一定出于偶然？“17世纪所有伟大的哲学家都力图把数学证明的严密性运用到一切知识——包括哲学本身——中去。18世纪，启蒙思想家们把天上人间的一切都放在明晰的理性法庭上给予审判。19世纪，是一座座明晰的思想体系大厦和黑格尔明晰的辩证逻辑。20世纪，由于牛顿、上帝、黑格尔德倒塌，宇宙整体变得模糊了，这种模糊典型地表现在宗教中上帝的隐匿和海德格而不能科学和逻辑来证明的存在里，也表现在象征派诗歌和印象派绘画里”<sup>③</sup>，因此，20世纪的西方人为明晰性所驱策，用明晰的方法，发现了一个不明晰的世界。“西方文化的发展史从某种意义上讲就是从明晰到模糊的发展史”。<sup>④</sup>一切世界的变革都必然在艺术作品中表现出来，所以象征主义诗歌、印象派绘画、印象派音乐的“模糊”，是西方文化发展的影响。20世纪西方文化中出现的“模糊”，是他们追求明晰的必然结局。因此，德彪西音乐中自带的“模糊”具有历史必然性。

<sup>①</sup> 张法. 中西美学与文化精神. 北京大学出版社. 1994. 42.

<sup>②</sup> 泰勒斯（公元前625-前547年），古希腊第一个自然科学家和哲学家，被称为“科学之祖”。

<sup>③</sup> 张法. 中西美学与文化精神. 北京大学出版社. 1994. 32.

<sup>④</sup> 马奇. 中西美学思想比较研究. 中国人民大学出版社. 1994. 32.



综上所述，德彪西音乐的东方色彩形成原因是多方面的：有叛逆性格的潜在原因、东方氛围的直接影响以及法国古钢琴乐派使德彪西音乐“诗意”、象征主义诗歌使德彪西音乐“暗示”、印象派画家使德彪西音乐“意象”以及西方文化的发展使德彪西音乐“模糊”。这些特点都使德彪西音乐表现出朦胧、虚幻、缥缈、阴柔等等，从而沾染了东方色彩。



#### 四、德彪西钢琴音乐东方色彩的再思考

前面我们从音乐形式、听觉感受、创作手法以及形成原因上探讨了德彪西音乐的东方色彩。但这如此种种似乎仍不能排除我内心的疑虑：这些东方色彩真的就是我们东方的文化吗？没有任何区别吗？就在这些模糊、虚幻、直觉、暗示等等与西方文化迥异而与东方文化相似的特征里，有一个问题引起了我的注意——人与自然的关系。

人与自然的关系在东西方文化中大相径庭。古代中国属于封闭性的大陆型农业文化形态，地值温带、土壤肥沃、雨水充沛，广大农民“靠天吃饭”。对大自然有亲近、依赖的感觉。这种状况孕育出的文化从一开始就体现了人与自然的和谐统一。所谓的“顺乎天而应乎地”说明人生追求的目的不是认识和征服自然，而是泛爱万物。与此不同，古希腊文明诞生于地中海一带的岛屿和岸边，那里多石少土、土地贫瘠、植被不丰，大自然没能给人提供丰厚的农耕条件，却提出了与惊涛骇浪搏斗的要求。许多希腊人以采矿、捕鱼、经商和海运为主，在与大自然的斗争中求生存、发展。这就形成了人与自然的对立意识。对西方人来说，大自然是需要驾驭、需要征服的对立物。

因此，让我们来看中西方因为人与自然关系的区别所引发的文化差异。在绘画艺术中，中国大多以自然景物为题材，但西方常以人物为主体。“西方直至17世纪荷兰才出现小幅风景画，18世纪末英国开始出现水彩画大师透纳和康斯特勃尔，随着19世纪巴比松画派的出现，西方的风景画才取得了独立地位。”<sup>①</sup>而且，西方画家对自然的观照、模仿与中国画家在写意中体现的情景交融是截然不同。在音乐方面，赵晓生在他的音乐散文《音乐与自然》<sup>②</sup>中，提出了西方音乐是“田园”精神，中国音乐是“山水”精神。我们可以从文中看出中西方人与自然关系的区别在音乐作

<sup>①</sup> 范美霞.论中西不同的自然观及其对绘画的影响.内江师范学院学报.2004.3.

<sup>②</sup> 赵晓生.走进音乐.上海音乐出版社.2000.10.



品中的体现。文章写道：

在西方音乐中，自然是美好的外部存在。人，身居于自然之中，却客观地品味自然，鉴赏自然，歌唱自然。

他（贝多芬）的出名得很的F大调第六交响曲《田园》，F大调第五小提琴与钢琴奏鸣曲（《春天》），C大调第二十一钢琴奏鸣曲（《黎明》），都自始至终充满着对美好自然的热情而略带客观的模仿。

《高山流水》的天人合一自然观将人化为海水中之盐。盐溶于水，却以无形存于水中。人与自然合为一体，不再作为自然的旁观者、欣赏者，却本身即亦为自然中之一份子。或可称之为“山水精神”，不同与西方那个音乐中以模拟自然为主的“田园精神”，此乃中国“山水乐”的特殊本质。

另外，在文学方面亦是如此，以自然诗为例，中国吟咏自然的诗兴起较早，公元四、五世纪的晋宋之际已基本成熟，到唐宋进入繁荣发展时期，其间名家名篇迭出，最有代表性的自然诗人有陶渊明、孟浩然、王维等。相比之下，西方以自然景物为吟咏主题的数量较少。另外，在《自然·诗·诗人——中西自然诗比较》<sup>①</sup>文章中，作者通过比较华兹华斯<sup>②</sup>的《写于早春》与王维的《鹿柴》、《鸟鸣涧》，从字里行间流露出来的思想感情来说明西方人与自然的对立与中国人与自然的“天人合一”。同样，文学界关于象征主义文学与中国文化之差异也注意到这一点。在《象征主义与中国现代文学》一书中提到：

“象征主义是继承了西方文化中的二元论景观，反映了在感性的现实世界之上，还有一个理念的超越的世界，西方的二元景观最终落实到主体与客体的对立，而在中国古典文论中，占主导的倾向则是强调两者间的融合。具体地说，即象征主义追求的明确的超验本体必须借助象征形象作为手段才能展现，但中国古典诗歌境界中，并不存在确指的本体域，它只是一种朦胧而难以意会的韵味，试图在景象的累积之上获得超越具象本身的外在韵致，这种追求不是像西方象征主义诗学那样指向神秘的超验域，而是指向一个诗歌本身具有的内在的“意境”的存在。”<sup>③</sup>

<sup>①</sup> 苏晖.自然·诗·诗人——中西自然诗比较.外国文学研究.1997.4.

<sup>②</sup> 华兹华斯（1770-1850），英国诗人，作品主要描写自然风光、田园风光。

<sup>③</sup> 吴晓东.象征主义与中国现代文学.安徽教育出版社.2000.9.49-53.





品中的体现。文章写道：

在西方音乐中，自然是美好的外部存在。人，身居于自然之中，却客观地品味自然，鉴赏自然，歌唱自然。

他（贝多芬）的出名得很的F大调第六交响曲《田园》，F大调第五小提琴与钢琴奏鸣曲（《春天》），C大调第二十一钢琴奏鸣曲（《黎明》），都自始至终充满着对美好自然的热情而略带客观的模仿。

《高山流水》的天人合一自然观将人化为海水中之盐。盐溶于水，却以无形存于水中。人与自然合为一体，不再作为自然的旁观者、欣赏者，却本身即亦为自然中之一份子。或可称之为“山水精神”，不同与西方那个音乐中以模拟自然为主的“田园精神”，此乃中国“山水乐”的特殊本质。

另外，在文学方面亦是如此，以自然诗为例，中国吟咏自然的诗兴起较早，公元四、五世纪的晋宋之际已基本成熟，到唐宋进入繁荣发展时期，其间名家名篇迭出，最有代表性的自然诗人有陶渊明、孟浩然、王维等。相比之下，西方以自然景物为吟咏主题的数量较少。另外，在《自然·诗·诗人——中西自然诗比较》<sup>①</sup>文章中，作者通过比较华兹华斯<sup>②</sup>的《写于早春》与王维的《鹿柴》、《鸟鸣涧》，从字里行间流露出来的思想感情来说明西方人与自然的对立与中国人与自然的“天人合一”。同样，文学界关于象征主义文学与中国文化之差异也注意到这一点。在《象征主义与中国现代文学》一书中提到：

“象征主义是继承了西方文化中的二元论景观，反映了在感性的现实世界之上，还有一个理念的超越的世界，西方的二元景观最终落实到主体与客体的对立，而在中国古典文论中，占主导的倾向则是强调两者间的融合。具体地说，即象征主义追求的明确的超验本体必须借助象征形象作为手段才能展现，但中国古典诗歌境界中，并不存在确指的本体域，它只是一种朦胧而难以意会的韵味，试图在景象的累积之上获得超越具象本身的外在韵致，这种追求不是像西方象征主义诗学那样指向神秘的超验域，而是指向一个诗歌本身具有的内在的“意境”的存在。”<sup>③</sup>

<sup>①</sup> 苏晖.自然·诗·诗人——中西自然诗比较.外国文学研究.1997.4.

<sup>②</sup> 华兹华斯（1770-1850），英国诗人，作品主要描写自然风光、田园风光。

<sup>③</sup> 吴晓东.象征主义与中国现代文学.安徽教育出版社.2000.9.49-53.



容易身临其境，即人们在欣赏时，音乐不是从你心里发出，而更像天籁般的笼罩你，让你聆听、欣赏。中国音乐是让你感到音乐进入了你的心坎里，音乐是从你心里发出来的，德彪西音乐是你在努力向它靠近、追随。总之，如果评价德彪西音乐具有中国文化的“天人合一”，我是持否定的态度。

另外有关德彪西音乐的“虚音”，我也有些疑问。赵晓生在他的《中国钢琴语境》的“气韵”篇<sup>①</sup>中着重提到了“虚音”。作者通过对比莫扎特的《A大调奏鸣曲》（K331）第一乐章主题与《凤阳花鼓》旋律，来说明西方音乐有强音和弱音，但每个音都是实体，而中国音乐除了强音、弱音外，还有一种虚音，即往往是实音后的延续，本身不具备实质内容，是前一实者的附属品，也就是歌唱中的“甩腔”与器乐中的“滑奏”。作者同时也肯定了德彪西音乐中存在“虚音”。但我个人认为，德彪西的“虚音”与中国音乐的“虚音”也还是有一定的区别。中国音乐的“虚音”是因为受到声韵与气韵的影响而产生，而德彪西“虚音”的产生则是色彩变化的需求。另外，中国音乐的“虚音”更多表现出语气和韵味，而德彪西的“虚音”则是一种气氛。

最后，关于神秘理论也是值得我们注意的一个问题。

“根据一位在德彪西晚年才认识他的人所说，德彪西认为自己是个“敏感者”，能够接受来自无垠而将走向无垠的片刻乐思，它在通过这位作曲家之后将持续它在时间轨道中的永恒旅途。曾经有许多人记录了德彪西的神秘理念以及他自认是音乐炼金师兼魔术师的说法。”<sup>②</sup>

这也是典型的西方艺术灵感论的特征。西方人把灵感的来源归因于神的赐予，是一种神秘的彼岸世界和高不可攀的天堂，是人们背后闪烁的一个永恒不可知的神秘幽灵。而中国哲学一开始就把灵感视为自然的启示而不是神灵的赐予。诚然，中国古人同样与西方先哲们一样对神秘莫测的灵感大感不解。中国艺术灵感论的发端者陆机也承认灵感的来去不定、扑朔迷离。但他并未因此而陷入神秘主义的宗教观念里，而是截取庄子的“天机”即自然无为一词来说明灵感的特征，从而基本形成中国古典艺术灵感

<sup>①</sup> 赵晓生.中国钢琴语境.钢琴艺术.2003.02.34.

<sup>②</sup> [英]保罗·霍尔姆斯.德彪西.江苏人民出版社.1999.9.65.



的发展方向。即便，中国美学中的“神会、神合”<sup>①</sup>也是不同于西方的神灵，不包含宗教神学的意味，也没有神秘主义的色彩。总之，中国传统美学从来没有从宗教神学的意义上理解过灵感，所以德彪西创作中的神秘理论是相异于中国艺术灵感论。

综上所述，我在这一节中抛出了几个自己研究过程中的疑问和一些纯属个人的观点，而且有的问题也是纯属理论推断。但音乐本就是一个没有标准答案的事物，德彪西作品从被嘲笑到被肯定再到被评为具有中国美学最高境界的今天，人们对德彪西的评价也仍然在变化，而我在论文写作的过程中也在不停的变化。但我想：音乐能引起人们的思考，本身也就说明其具有的价值。因此我提出的一些与当今背道而驰的观点，更重要的是希望引起大家的思考，可以起到一点抛砖引玉的作用。

---

<sup>①</sup>指刹那间与自然天机妙合



的发展方向。即便，中国美学中的“神会、神合”<sup>①</sup>也是不同于西方的神灵，不包含宗教神学的意味，也没有神秘主义的色彩。总之，中国传统美学从来没有从宗教神学的意义上理解过灵感，所以德彪西创作中的神秘理论是相异于中国艺术灵感论。

综上所述，我在这一节中抛出了几个自己研究过程中的疑问和一些纯属个人的观点，而且有的问题也是纯属理论推断。但音乐本就是一个没有标准答案的事物，德彪西作品从被嘲笑到被肯定再到被评为具有中国美学最高境界的今天，人们对德彪西的评价也仍然在变化，而我在论文写作的过程中也在不停的变化。但我想：音乐能引起人们的思考，本身也就说明其具有的价值。因此我提出的一些与当今背道而驰的观点，更重要的是希望引起大家的思考，可以起到一点抛砖引玉的作用。

---

<sup>①</sup>指刹那间与自然天机妙合



方迅速挑起。“弹”，用指尖象弹拨琴弦一般向前弹出，产生类似弹拨乐器的音响。“勾”，手指绷紧，全身放松，将指尖从键中勾出，由琴键内端向外端勾，产生高度密集的音质，类似打击乐音响。“剔”，将指尖向琴键里端剔出，声音比“勾”的音响略为松弛。德彪西作品的高音声部常有透明清脆的音色要求。比如，《雨中花园》中采用的童谣段落，表现雨停后孩童的嬉戏，右手的单音透明清脆增添了雨后的清新感。《特尔斐的舞女》的第8-9小节高声部的八度跳音。《烟火》开头的八度跳音。

d. 集中共振。“刺”，将整个手臂放松的刺入键盘，产生集中、富有共振的音响。“按”，将手指按紧键盘，在发出声音后再向下放松地按几下，可增加共鸣。“揉”，如揉拉一般在发声后轻揉琴键，可使声音在持续过程中产生震动效果。这是德彪西作品奏法的最大难点，它需要震撼人心，又不能有撞击的痕迹。比如，《欢乐岛》的最后高潮部分，表现人们到达目的地的激动心情。这种音响效果要求厚实也柔美，整体效果圆润。以及《原野上的风》其中有力的前十六后八的和弦下行等。

e. 轻盈飘逸。“点”，指尖放松地贴键，然后轻轻地点下琴键，如同蜻蜓点水。“舔”，指尖平摊，如舌头一样舔下琴键，产生虚音。“抹”，手指如抹布一般擦向琴键，浮光掠影，一串声音一抹而过。“吟”，用手指平端在琴键上作圆周，向左或向右旋转，带出临近琴键上的虚音，产生古琴或箫上走音或吟的效果。这也是德彪西作品非常有代表性的音色。在低音浑厚、朦胧，中声部质朴、柔美的音色基础上，高声部再加上一层飘逸流动的色彩。比如，《水中倒影》第25-30小节、《塔》第78-98小节等都有所要求。

总的来说，德彪西主要就是以上几种音色特点。但德彪西作品演奏的最大创造性就在于音色的渐变性和混和性。即在音乐流动中，要求音色作极细致的分层，略“明”一点略“暗”一点，及在同一时间的多种音色混和。这对手指提出了高难度的要求，同时更需要演奏者心思敏感而细腻。



方迅速挑起。“弹”，用指尖象弹拨琴弦一般向前弹出，产生类似弹拨乐器的音响。“勾”，手指绷紧，全身放松，将指尖从键中勾出，由琴键内端向外端勾，产生高度密集的音质，类似打击乐音响。“剔”，将指尖向琴键里端剔出，声音比“勾”的音响略为松弛。德彪西作品的高音声部常有透明清脆的音色要求。比如，《雨中花园》中采用的童谣段落，表现雨停后孩童的嬉戏，右手的单音透明清脆增添了雨后的清新感。《特尔斐的舞女》的第8-9小节高声部的八度跳音。《烟火》开头的八度跳音。

d. 集中共振。“刺”，将整个手臂放松的刺入键盘，产生集中、富有共振的音响。“按”，将手指按紧键盘，在发出声音后再向下放松地按几下，可增加共鸣。“揉”，如揉拉一般在发声后轻揉琴键，可使声音在持续过程中产生震动效果。这是德彪西作品奏法的最大难点，它需要震撼人心，又不能有撞击的痕迹。比如，《欢乐岛》的最后高潮部分，表现人们到达目的地的激动心情。这种音响效果要求厚实也柔美，整体效果圆润。以及《原野上的风》其中有力的前十六后八的和弦下行等。

e. 轻盈飘逸。“点”，指尖放松地贴键，然后轻轻地点下琴键，如同蜻蜓点水。“舔”，指尖平摊，如舌头一样舔下琴键，产生虚音。“抹”，手指如抹布一般擦向琴键，浮光掠影，一串声音一抹而过。“吟”，用手指平端在琴键上作圆周，向左或向右旋转，带出临近琴键上的虚音，产生古琴或箫上走音或吟的效果。这也是德彪西作品非常有代表性的音色。在低音浑厚、朦胧，中声部质朴、柔美的音色基础上，高声部再加上一层飘逸流动的色彩。比如，《水中倒影》第25-30小节、《塔》第78-98小节等都有所要求。

总的来说，德彪西主要就是以上几种音色特点。但德彪西作品演奏的最大创造性就在于音色的渐变性和混和性。即在音乐流动中，要求音色作极细致的分层，略“明”一点略“暗”一点，及在同一时间的多种音色混和。这对手指提出了高难度的要求，同时更需要演奏者心思敏感而细腻。



女》的结尾处。

## （二）实践心得

以上主要是把《中国钢琴语境》一文中提到的技法加以借鉴、运用到德彪西作品的演奏中。下面我将小结自己在练习过程中的体会。主要是以前练习中的一些误区，或忽视的地方，供大家参考。

**弱奏** 德彪西演奏技巧的一大难点就是弱奏。我们从巴洛克、古典、浪漫派音乐一路走来，从手指技巧上来说，更多的是发展手指的独立性、坚实性。我们的手指越来越灵活，跑动越来越快、和弦越来越有力，都是在大力体现钢琴的帝王风范。可是当我们遇到德彪西的作品，一下子强调弱奏，刚开始觉得有点不习惯，或轻不下去、或不敢大胆用力弹响。没有专门经过弱奏训练的手指，出现了力度不均匀、声音不到底的问题。人们从而会很自然的加以控制，认为这是指尖的控制力不够所造成的，从而把注意力都集中在训练指尖上，而采取慢练、小心翼翼地让每一个音轻轻弹到底且尽量作到音色均匀。可惜经过一段时间的练习，结果总是让人不尽满意，收效甚微。而且“小心翼翼”地让人觉得疲惫。因为我们看钢琴家演奏，并没有谁会给人以一种小心翼翼的印象，反而都是让人感到他的演奏很轻松。我印象最深的是阿劳的演奏，在他八十岁生日音乐会上，他演奏的不论是贝多芬的《热情》还是德彪西的《水中倒影》，有的气势磅礴，有的气若游丝，但他的身体却岿然不动，稳如泰山又不自觉僵硬，好像在弹儿歌般轻巧自如。因此，经过反反复复的试验、总结，我认为其实是放松的问题。

**放松** 在这个问题上，学习钢琴的人是听得最多的一词，钢琴老师几乎在上第一节课时就会有所要求。但我发现人们注意得最多的是肩膀到手腕部份。其实，整个身体状态都应该是放松的。人们最容易忽视或一不小心就会紧张的部分是：背、腰、腿。当然这里的放松并不是“泄”，与我们以前强调的手臂放松状态是一致的，有时“放松”一词用“通畅”来理解，可能会有所帮助。有关“放松”，我也不可能具有一语道破的能力，



但我发现如果把注意力放在背上，对手臂的放松是有帮助的，而注意腿的放松，对腰的放松也是有帮助的，以此类推，想到脚掌的放松，对腿也同样有所帮助。但是，经过这样一个放松的过程，我发现没有一个支撑点，或发力点，不知道如何去把音弹响。因此，这就是我以下要谈到的问题。

**气息** 在一段迷茫之后，我想到了声乐艺术。因为钢琴毕竟是西方的乐器，在声音概念上应该有相通之处。而且我发现西方人弹钢琴声音都挺厚实，而我们的声音则显得很单薄。所以，我就想到了“浑厚”的美声唱法。“气息”是歌唱艺术中常常出现的词语，尤其是“气存丹田”。因为这样，气息才可以更充足，而且换气的时候可以更平稳。在钢琴演奏艺术中，人们似乎并没有更多的注意气息的重要性。其实当注意做到“气存丹田”后，我发现乐句的演奏更容易平稳。另外，除了注意“气存丹田”外，还有一个需要不断换气的问题。我认为在换气的时候强调换气动作的松弛或在换气时身体其他部位的放松也是非常重要的。这样，换气会更平稳，也不会因为动作过大而影响了乐句的平稳。

**重量** 在有了以上的几点体会，我感觉弹琴时，整个人都比以前轻松自如一些，当我再练习弱奏时，竟发现以前不均匀的问题都消失了。后来，我想这其实也就是重量弹法的运用。因为，人们对于头脑中意识到的困难总是不自觉地产生肌肉紧张，所以人们面对纤巧、均匀的音色时，同样不自觉地“小心翼翼”，甚至“屏住呼吸”，以至全身紧张，用尽“全力”来弹奏，唯恐某一个音会冒出来。这样，反而不能让身体重量自然的落下，而是人为的“用力”弹奏，当然就不容易弹均匀。而如果我们有意愿的身体放松、气息平稳、重量放下时，指尖只需轻轻一抓，自然可以获得轻巧均匀的音色。所以，人们在强调用“重量”去获得大气磅礴的音响效果时，也同样可以运用在柔美纤巧的乐句中。

**心态** 心理状态对于演奏是一个非常重要的因素。有关这方面大家谈得最多的是公开演奏时如何克服紧张心理的问题。其实心理状态与技巧训练同样息息相关。比如：练习快速跑动的乐句，如果弹奏者心理只想着“奔跑”、“飞快”，从而很容易造成心急，随之而来必然是肌肉无意识的紧张；心里盼望奏出强而有力的和弦，反而很容易在触键前就已经呼吸





呆滞、肌肉僵硬。以前，我为了克服以上问题，总是努力让自己放松、再放松。可突然有一天，我接触到“坦诚”一词。坦诚地面对钢琴、坦诚地面对自己的技术现状、坦诚地面对自己的音乐，然后接受它、欣赏它。从理论上说，只有心理的放松才可以更好地调控自己的动作，获得最佳的演奏状态。另外，西方人对自然的征服欲使我想到了他们潜意识可能对钢琴也是充满征服欲。我们俗话也说：是人在弹钢琴，而不是钢琴在弹你。虽然听起来可能与“琴人合一”有所矛盾。其实不然，这里的“征服”是指弹奏者克服对钢琴或技巧的畏惧、不自信，追求身份平等地与钢琴对话。而且“琴人合一”也会有个过程：首先应该人与钢琴平等、再成为好朋友、最后才不分你我。因此，结合刚才所谈的“坦诚地面对钢琴”，人们（人与钢琴）只有坦诚的交流，才会很容易成为好朋友，这样的交流才会身心放松、平等自由，从而可以调动你的睿智、风趣，其间才会有妙语如珠、共撞出思想的火花。总之，通过正确认识自己的弹奏心理，克服障碍，坦然的面对一切，我受益匪浅！

以上只是我在具体实践过程中的所思所想。它既不是对某一技术的突破性探讨，也没能提出任何全新的观点，反而有点流水帐式的堆砌。但它确是我在一段时间里思索着的真实感受。当然，关于技巧的讨论，不管我怎样详尽的描述，终归还是纸上谈兵。且语言和文字只能达到语义的一定程度，它有自身的局限性。所以，弹奏者自身的体会是最重要的。当自己有了一种音响的追求，就可以努力地追随，在这个过程中可以借鉴、采纳他人的建议，同样自己也要努力的挖掘自身的一些误区。我认为这才是练习技法的魅力所在！



呆滞、肌肉僵硬。以前，我为了克服以上问题，总是努力让自己放松、再放松。可突然有一天，我接触到“坦诚”一词。坦诚地面对钢琴、坦诚地面对自己的技术现状、坦诚地面对自己的音乐，然后接受它、欣赏它。从理论上说，只有心理的放松才可以更好地调控自己的动作，获得最佳的演奏状态。另外，西方人对自然的征服欲使我想到了他们潜意识可能对钢琴也是充满征服欲。我们俗话也说：是人在弹钢琴，而不是钢琴在弹你。虽然听起来可能与“琴人合一”有所矛盾。其实不然，这里的“征服”是指弹奏者克服对钢琴或技巧的畏惧、不自信，追求身份平等地与钢琴对话。而且“琴人合一”也会有个过程：首先应该人与钢琴平等、再成为好朋友、最后才不分你我。因此，结合刚才所谈的“坦诚地面对钢琴”，人们（人与钢琴）只有坦诚的交流，才会很容易成为好朋友，这样的交流才会身心放松、平等自由，从而可以调动你的睿智、风趣，其间才会有妙语如珠、共撞出思想的火花。总之，通过正确认识自己的弹奏心理，克服障碍，坦然的面对一切，我受益匪浅！

以上只是我在具体实践过程中的所思所想。它既不是对某一技术的突破性探讨，也没能提出任何全新的观点，反而有点流水帐式的堆砌。但它确是我在一段时间里思索着的真实感受。当然，关于技巧的讨论，不管我怎样详尽的描述，终归还是纸上谈兵。且语言和文字只能达到语义的一定程度，它有自身的局限性。所以，弹奏者自身的体会是最重要的。当自己有了一种音响的追求，就可以努力地追随，在这个过程中可以借鉴、采纳他人的建议，同样自己也要努力的挖掘自身的一些误区。我认为这才是练习技法的魅力所在！