

前　　言

“美必须诉诸感官，必须使我们立时感到乐趣，必须使我们在不费任何力气的情况下，就获得深刻印象，或者说受到潜移默化”¹

——克劳德·德彪西

在文化发展的各个阶段中，有一个有趣的现象，那就是音乐的变化发展总是滞后于同时期文学、绘画的发展，从这个现象中可以看出新的音乐观念的产生是深受其它艺术门类观念影响的，音乐的发展同那个时期文化的发展息息相关。每当有新的艺术观念产生，就会有人在音乐上进行尝试，并试图实现它。

十九世纪末期，欧洲弥漫着“世纪末”的情绪，在这样一个世纪交替的时刻，一方面欧美资本主义社会在工业、商业上得到极大的发展，而另一方面，传统价值观念的改变使人们对新世纪的到来产生了迷茫，失望的消极情绪。这样的消极情绪对哲学、对文艺产生了深刻的影响，在各个学术研究领域都掀起了对传统变革的运动。世纪末的文学、绘画和音乐创作显示出密切的联系，从文艺复兴以来，对非理性的追求逐渐取代了对理性的追求，叔本华、尼采、柏格森的哲学观念影响了这一时期的文学、绘画和音乐创作，于是，在十九世纪后期的法国先后出现了象征主义诗歌运动、印象派绘画和印象主义音乐。

德彪西的钢琴音乐风格显然受到印象派绘画和象征主义诗歌的共同影响。在当时的巴黎，与德彪西往来密切的并不是音乐上的同行，而是富于创新精神的象征主义诗人和印象派画家，德彪西对于文学、绘画艺术的喜爱和关注丝毫不逊于对音乐的关注，在艺术上长时间的交流，使得德彪西接受了来自于象征主义诗歌和印象派绘画的创作观念的影响。

德彪西的风格虽被称为“印象主义”，但笔者认为象征主义更加符合德彪西的音乐创作理念。从审美特征这一角度来看，象征主义诗歌和印象主义音乐具有相同之处——都是追求神秘美。首先，象征主义诗人认为世界的本质就是神秘的，诗歌就应该表现飘渺、难以捉摸的梦幻世界。其次，象征主义诗人通过运用奇喻、怪拟的手法把人的各种感官联系起来，通过这种关联暗示诗人的精神世界。最后，

¹ 引自《二十世纪音乐概论》，彼得·斯·汉森，第10页。

象征主义诗人认为只有音乐才最具有暗示性，才是最适合表现朦胧、神秘的梦幻意境，并努力通过文字的音乐化来实现这一目的。而在德彪西的作品中，有很多是直接取材于象征主义诗歌，尤其在他早期以象征主义诗歌写了很多歌曲，用音乐语言准确的表现了诗歌的意境。

“印象主义”一词是来源于绘画艺术，印象派绘画强调画家对客观事物的感觉和印象，是画家个人情绪的主观反映。印象派绘画带有“现实主义”的特征，它追求的是表现视觉真实的写实绘画，是对西方传统写实体系的延续，但印象派绘画强调光线、色彩，忽视结构、主题，在色彩理论和表现方式上与传统的绘画风格截然不同。印象主义音乐同样强调音乐是个人情绪的反映，印象主义音乐的追求“正如色彩和光线在绘画中一样，印象主义音乐的最终目的是音响和音色。”

¹ 笔者认为德彪西注意到了印象派这一写实体系的存在，他的钢琴作品和印象派绘画作品有着紧密的联系，创作的动机直接来源于绘画作品，比如《快乐岛》的创作灵感来自于十八世纪画家华托的绘画作品《发舟西苔岛》。

从十九世纪中叶开始，来自于古老东方的文化在西方艺术的进程中起着催化剂的作用，日本浮世绘艺术不仅仅影响了印象派绘画，而且进而影响到了印象主义音乐，印象派画家受浮世绘版画的影响，在题材的选择上发生改变，从原来单调的圣经内容转向对大自然，日常生活，普通人物的描绘。题材的转变显然符合德彪西的观点，德彪西说过：“音乐是室外的艺术，象自然那样无边无际，象风，象天空，象海洋。绝不能把音乐关在屋子里，成为学院派艺术。”² 从德彪西钢琴作品的标题中就可以看出这样的倾向，在德彪西的作品中，迷雾、月光、钟声、水中倒影这些视觉性的标题暗示着作曲家内心情绪。

印象主义音乐风格的形成严格的来说并不是从德彪西开始的，而是在德彪西的时代走向成熟，音乐中的印象主义因素在浪漫主义后期就已经出现，1882年，瓦格纳与雷诺阿讨论了“音乐中的印象主义”，而最早尝试解释“印象主义”一词的是德国人，在 R·哈曼所著《生活与艺术中的印象主义》中，“作者在瓦格纳，李斯特，布鲁克纳，沃尔夫，雷格尔和里夏特·施特劳斯的和声进行中都找到印象主义的特点。虽然在这些作曲家的风格里，印象主义不过是个次要的因素。”

¹ 引自《十九世纪西方音乐文化史》，保罗·亨利·朗，第 632 页。

² 引自《西方音乐欣赏》，约瑟夫·马克利斯，第 500 页。

素”，³但还是可以看出印象主义风格不是与浪漫主义风格完全的决裂，而是顺应了时代的潮流，是在总结前人经验的基础上最终形成的。这其中民族乐派和来自于印尼的甘美兰音乐的影响发挥了重要作用，笔者对这两点进行了较为详细的阐述。

印象主义音乐作为一种文化形式，不可避免的与其他文化形式具有一样的时代特征，在创作观念、审美特征上具有一致性，德彪西正是在充分吸取了来自于文学、绘画、东方文化等各种艺术成分的精髓，化为己有，再以法国民性格和精神气质予以表现。在音乐手法上对传统的形式与手法进行突破。

- (1) 调性。调式音阶：突破传统大小调的束缚，采用多调性，运用全音阶，东方的五声音阶，以及中古调式音阶。
- (2) 和声：注重和声的色彩性，弱化功能型，连续使用不协和和弦，并不予以解决，使用九和弦、十一和弦，平行和弦。
- (3) 旋律由一些短小的、不连贯的、不对称的动机组成，节奏复杂而又灵活的，梅西安认为德彪西是历史上最善于运用节奏的音乐家之一。

³引自《西洋音乐的风格与流派》，第 106 页，人民音乐出版社。

一、相关文化对德彪西钢琴音乐的影响

时代特征

世纪末（fin de siècle）这个词语十九世纪后半期在欧洲广为流行，从街谈巷议到报刊杂志，无所不至。顾名思义，“世纪末”指的是十九世纪最后年代。从这个词语当时实际使用的含义来看，“世纪末”又暗示着一个时代的终结，一种传统的结束，并蕴涵着西方传统文化面临着深刻的反省。“世纪末”一词喻指“一种颓废的和琢磨过度的态度，并且表示一个由耽于声色之乐和自我放纵代替了充满青春活力的热情和努力上进的时代。”“世纪末”这个词语所流露出来的思想情绪，含混着因以往世界行将死灭而产生的恐惧、焦虑、绝望、忧郁、颓废和对新生活恍惚不清的期待等情绪。十九世纪下半期，欧美资本主义在工业、商业上的快速增长，在科学、文化和教育方面的巨大发展，使社会发生了急剧的变化。这个时期欧美的经济、政治、文化以及民族正经历着从传统向现代的过渡。在这个时代，欧美的文艺也有独特的表现。“世纪末”这个词语的含义深刻地概括了这个激变时代普遍的思想状况。

随着资本主义地位地巩固和资本主义经济向世界范围扩大，十九世纪下半叶欧洲，正经历着从“自由”资本主义向帝国主义过渡地历史阶段。自由竞争一方面促进了商品生产和市场开拓，刺激了科技发展，但另一个方面也加速了工人阶级贫困化，资本主义国家接二连三地经济危机和随之加剧地垄断化，更加深了资本主义世界的各种矛盾。这段历史，反映在当时欧洲的精神生活方面，体现为对西方文明的危机意识的思考。纵观这段历史，可以看到当时欧洲文化的活动范围扩大了，“西欧中心论”已经动摇，欧洲文化不再局限于文艺复兴的传统，而是比以前更多的注意到各个历史时期地古代文化和非欧文化，以求找到出路。科学领域的新发现和机器化大生产深深地改变着社会结构。这个时代具有两面性，一方面是科学进步和技术革新改变着传统的价值观，而且非欧文化的引进又冲击着资本主义的工业文明，马克思主义的崛起更震撼着资本主义制度。这些积极的因素在推动社会进步。另一方面，知识界中的许多有识之士都预感到传统社会行将死灭，但对光明的前景又缺乏预见性，因而产生了一种迷茫，一种宿命的厌世

情绪，这些消极因素对哲学、对文艺产生着深刻的影响。各个学术研究领域都掀起了对传统变革的热潮。从文艺创作上看，世纪末的文学、绘画和音乐都有着密切的联系，“世纪末是一个只讲究形式的形式主义时代和只讲究风格的风格主义时代”。资产阶级知识分子因以往的道德价值观被颠覆，而为自己的命运担忧、恐惧，从而在艺术作品中流露出他们的忧郁、苦闷、彷徨、孤独的情绪。散发着神秘主义、悲观主义情调的象征主义、唯美主义、颓废主义是当时的主要潮流。这个时代的欧洲文化，在对自身传统反叛的同时，明显地从非欧文化，特别是东方文化中汲取灵感，从而获得了生机并呈现出多元文化的趋势。

(一) 象征主义诗歌的影响

1. 象征主义诗人与德彪西

唯物主义和唯心主义是西方的两大文化思潮，从文艺复兴以来，后者逐渐取代前者，从对理性的追求逐渐走向对理性的反叛——非理性，尼采、叔本华、柏格森把非理性视为世界的本原，这导致十九世纪末各种艺术思潮都受到非理性哲学的影响。诗歌的象征主义运动、绘画的印象主义和音乐的印象主义都是植根于非理性哲学之上。

建立在非理性哲学基础上的美学观念首先反映在文学领域，形成于十九世纪中叶至二十世纪三、四十年代法国的象征主义诗歌，以全新的感觉方式、认识方式、审美方式和表现方式，把诗歌推向了现代领域，并深深影响到绘画和音乐的创作观念。

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，他的很多朋友不是同行，而是画家和诗人，他通过每周二晚间在象征主义诗人马拉美住所举办的艺术沙龙，结交了许多艺术家，特别是与马拉美建立了友谊，在艺术沙龙里，经常举行非正式的诗歌和艺术讨论会，来自于不同领域的艺术家在这里交流着彼此的创作观念。在这里，德彪西接受了象征主义的艺术观念。象征主义诗人主张用象征性的事物暗示主题和投射创作者微妙的内心世界，他们在语言中并不寻求字句的理智的和客观的功能，他们寻求的是词语的感官的、音乐的和造型的功能。象征主义诗人通过象征，暗示、联觉、通感甚至音乐化的手法，以达到他们对于朦胧、神秘的艺术意境的追求。这样的观念不可避免地影响着德彪西。与象征主义诗人一样，德彪西注重于从音乐中引出一种诗意图，这种诗意图是从感觉、

情绪，这些消极因素对哲学、对文艺^②产生着深刻的影响。各个学术研究领域都掀起了对传统变革的热潮。从文艺创作上看，世纪末的文学、绘画和音乐都有着密切的联系，“世纪末是一个只讲究形式的形式主义时代和只讲究风格的风格主义时代”^③。资产阶级知识分子因以往的道德价值观被颠覆，而为自己的命运担忧、恐惧，从而在艺术作品中流露出他们的忧郁、苦闷、彷徨、孤独的情绪。散发着神秘主义、悲观主义情调的象征主义、唯美主义、颓废主义是当时的主要潮流。这个时代的欧洲文化，在对自身传统反叛的同时，明显地从非欧文化，特别是东方文化中汲取灵感，从而获得了生机并呈现出多元文化的趋势。

(一) 象征主义诗歌的影响

1. 象征主义诗人与德彪西

唯物主义和唯心主义是西方的两大文化思潮，从文艺复兴以来，后者逐渐取代前者，从对理性的追求逐渐走向对理性的反叛——非理性，尼采、叔本华、柏格森把非理性视为世界的本原，这导致十九世纪末各种艺术思潮都受到非理性哲学的影响。诗歌的象征主义运动、绘画的印象主义和音乐的印象主义都是植根于非理性哲学之上。

建立在非理性哲学基础上的美学观念首先反映在文学领域，形成于十九世纪中叶至二十世纪三、四十年代法国的象征主义诗歌，以全新的感觉方式、认识方式、审美方式和表现方式，把诗歌推向了现代领域，并深深影响到绘画和音乐的创作观念。

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，他的很多朋友不是同行，而是画家和诗人，他通过每周二晚间在象征主义诗人马拉美住所举办的艺术沙龙，结交了许多艺术家，特别是与马拉美建立了友谊，在艺术沙龙里，经常举行非正式的诗歌和艺术讨论会，来自于不同领域的艺术家在这里交流着彼此的创作观念。在这里，德彪西接受了象征主义的艺术观念。象征主义诗人主张用象征性的事物暗示主题和投射创作者微妙的内心世界，他们在语言中并不寻求字句的理智的和客观的功能，他们寻求的是词语的感官的、音乐的和造型的功能。象征主义诗人通过象征，暗示、联觉、通感甚至音乐化的手法，以达到他们对于朦胧、神秘的艺术意境的追求。这样的观念不可避免地影响着德彪西。与象征主义诗人一样，德彪西注重于从音乐中引出一种诗意图，这种诗意图是从感觉、

的最好方式

马拉美曾试作了两部不同寻常的诗体戏剧《牧神午后》和《埃罗迪亚德》，它们完全脱离了现实，创造了一种神秘的，引起幻觉的奇异氛围，表达了诗人对世界的双层感知：第一层是自然的，第二层是超自然的；二者又是怎么也不能完全分清的。

在法国象征派重要诗人魏尔兰的《我熟悉的梦》和兰波的《晨曦》中，也同样借助梦的意境，表达了幻觉，他们认为就是要在这种不真实、不现实之中表达自己对世界的神秘感受和独特理解，清醒、清晰与真切是无能为力的。

1913年，德彪西在 *Gil Blas* 杂志上发表这样的意见：“无论如何，对音乐要保持它的奇异幻觉，因为音乐是一切艺术中最能接受奇异幻觉的。”可见德彪西是一个充满幻想的人，生活的现实在他眼里成为一个梦幻的世界，对于德彪西而言，一个事物最吸引他的是事物那令他陶醉的虚幻的外表，在他的作品中，他向人们展示了一种暧昧、飘渺的美感。德彪西的整个创作生涯都是“通过声音与清晰的幻梦打交道”，从象征主义诗歌中，德彪西找到了某种共鸣，一个可以让他尽情编织自己音乐梦幻的空间。罗曼·罗兰评论德彪西为“一个伟大的梦境画家”。诗歌和音乐完美的结合也就自然而然的产生，这其中最具代表性的例子就是德彪西根据马拉美的诗体戏剧《牧神午后》创作的管弦乐作品——《牧神午后前奏曲》。

原诗共计116行，节奏自由轻灵，特殊的是马拉美力求把想象、情绪、节奏和旋律交织成一片和谐协调的“综合象征”，这是一种诗的境界和音乐的交响。马拉美避免叙述的方法而是用暗示的方法，来表现梦幻般的诗意。

马拉美创造了一个梦幻与现实难分难解的诗境。他并不是把纯粹的梦境和纯粹的现实判然有别地来写，而是以一个睡意朦胧地心灵来再现物象的。因此，回忆与现实交织，梦幻感受与理智分析交织，诗的梦幻色彩很浓，要从正常理性的角度去把握它似乎不可能，诗人的目的在于创造一种感觉情态，供人推测，唤起一种类似如诗境地梦幻感受。

马拉美一直渴望《牧神午后》能有在舞台上展现给观众的机会，而且与德彪西讨论过音乐创作的有关细节以及其他表现方式的可能性，而德彪西也一直以诗篇为基础进行音乐构思。马拉美在德彪西的住所听完刚刚完成的前奏曲后说：“我

决没有曾指望能听到象这样的乐曲，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《牧神午后前奏曲》首演后，把原诗《牧神午后》的一份副本送给了德彪西，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。”从这些评论，可以看出马拉美对于德彪西音乐作品中表现出的涵义是极为赞赏的，他认为音乐深刻的揭示了诗中的各种情绪，将那些细腻、郁郁寡欢而且变化多端的心态全都显示出来。

(2)、暗示与联觉

暗示、而非描绘，这是象征主义诗歌（尤其是早期）的又一个重要特征。它常常使诗歌的内蕴神秘莫测，令人费解。

象征主义者认为，本体世界是一个神秘而真实的存在，人与它的关系是极其神秘而无法言喻的。因此，要搞清这种关系，自然的法则和传统的方法是根本不行的，只能依靠诗人独有的灵性才有悟出或破译的可能。这种领悟的结果同样不能直叙而只能用暗示。马拉美说：“暗示才是我们的理想，……必须充分发挥构成象征的这种神秘作用。”“象征就是由这种神秘性构成的”。*

象征主义诗人马拉美认为文学的目的在于“必须再现对象”，直接的表现缺乏神秘的“美妙乐趣”，所以诗歌必须用象征性的暗示。

在象征主义诗歌中，诗人往往通过暗示手法将他们的各种感官的感觉（即人接受自然界的各種信息）相互关联起来，这种关联性是建立在诗人的主观体验基础之上的，往往表现为声、色、香、味的相通相感，即联觉。

德彪西认为“美必须诉诸感官”，在他的作品中这种感官与音乐的关联性表现在其作品的标题上。德彪西的管弦乐作品和钢琴作品有很多都有标题，但他的标题与浪漫派的标题音乐不同，浪漫派音乐的标题直接讲述标题内容，而印象派音乐作品的标题采用暗示与象征的手法来表明乐曲所要表现的内容，力求体现作品本身所蕴含的意境，在标题内容的选择上，德彪西钢琴作品的标题大多数是和某种感官相联系，通过感官的描绘表现德彪西的“瞬间的”心理印象。

在众多标题中，“最使他心醉神迷的，莫过于那些由于自身的运动而具备了生命的外表和表面的灵活性的东西——水、空气、风……”。*这与象征主义诗人强调各种感官的联觉相同，在各种官能中，视觉形象和听觉形象是历来诗人常

写的，而象征主义诗人波德莱尔却着力开发新领域——嗅觉，在《契合》一诗中的下阙就全部集中在嗅觉上，从而更加突出了诗的官能性。同样的尝试也出现在德彪西的作品中，前奏曲《夜空中的声音和芳香》就是对嗅觉形象的音乐表达；《焰火》、《被淹没的教堂》《月落古刹》、《水中倒影》等是对视觉形象的表达；《叶林钟声》、《格拉纳达之夜》是对听觉形象的表达。

(3)、诗歌的音乐化

象征主义诗人有不少是精通音韵和鉴赏音乐的大师，他们关于诗歌要音乐化的主张与实践，给象征主义诗歌带来了扑面的春风，给他们与“诗”俱来的神秘添加了活力，给神秘美增加了一道亮丽的色彩。

马拉美和魏尔伦一样主张诗的“音乐化”，但两人的主张有所不同，魏尔伦着重的是把抒情性溶化在音乐中，而马拉美更重要的是在诗中追求音乐的纯净、朦胧的意境。

马拉美认为音乐更加适合表现神秘的意境，在他的诗歌里，也力图按照音乐的方式创作诗歌，他说：“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。”

诗歌的音乐化倾向是由于象征主义诗人强调联觉和通感。象征主义诗人认为诗人组合一切感官的感觉——视觉的、听觉的甚至嗅觉的，不是为了反映对象，而是象征的使之变形，从而显出美的极致。波德莱尔认为：“诗人用混合一切感觉的方法，把自己的体验翻译成超感觉世界的意象。”¹⁰ 象征主义诗歌的兴起把诗歌的音乐性推到了前台，听觉达到了与视觉形象同等重要、甚至超越视觉形象的地步，魏尔伦就把诗的音乐性放在“先于一切”的位置，兰波通过元音字母“给声音着色，使颜色带声”，他的诗作《元音》被称为“彩色的十四行”诗。

A 黑 E 白 I 红 U 绿 O 蓝
元音哟， 总有一天我将道破你们潜在的诞生
A， 是嗡嗡营营飞逐腐臭的
金蝇身上， 那件毛绒绒的黑色束胸

背阴的海湾， E， 蔼雾如帐篷的 白洁
傲然的冰川矛峰 洁白的光芒 伞形花的震颤；
I， 殷红， 吐出的血， 是俊悔的陶醉，

抑或，美丽朱唇的浮笑在 嗟怒中间

U，是天体的周期， 苍海的神奇荡激
散在着家畜的 牧场的宁静 学究的
刻在宽额上 炼金秘术的 细微皱纹的安谧

O. 最高音的铜号， 充耳的尖奇叫喊
贯通大千世界和天使的沉默！
——Ω. 伊人眼中的紫色光线

音乐，在各种艺术中是最缺乏清晰轮廓的，也是最富暗示性的，音乐的这种特性与象征主义诗学不谋而合，所以象征主义诗人都努力使诗歌向音乐靠拢。

与象征主义诗人从音乐中寻找创新的突破一样，德彪西从象征主义诗歌中也找到了他的音乐风格发展的方向——用全新的音乐语言描绘自己的感受，反映自己的内心情绪。对于诗歌而言，诗人要表达的情绪是占主要地位的，象征主义诗人为了创造出音乐性和绘画性的情绪，充分发挥发音响亮的字所起的色彩的作用，“他们把元音和辅音加以安排，几乎可以引起和画家的色彩波动或音乐家连续使用不协和音同样的感觉。”¹¹ 对于象征主义诗人来说，由于他们偏爱偶然的、无法控制的、独特的情绪而使得“情绪”在诗歌创作中的地位被大大强化，这样的风格对于音乐来说是非常适合的。德彪西也注意到这一点，他在象征主义诗歌中那种似与不似之间的朦胧模糊的意境里，找到了自己的乐趣，并创造出了许多新的音乐表达方式，诸如象征主义诗歌里采用的暗示、比喻、结构边缘模糊的陈述等手法，在德彪西的音乐里，也采用了相对应的音乐语言：零碎而短小的乐句、渐变的力度、考究的音色组合、变化多彩的和声等等，使得本来就比文字和语言抽象的音乐显得更加充满了暧昧，神秘的韵味。

(二) 印象派绘画的影响

“印象主义”一词来源于绘画，印象派兴起于十九世纪六、七十年代的法国，1874年4月以马奈、莫奈和雷诺阿为代表的年轻画家在巴黎举办了一个名为《画家、雕塑家和版画家等无名艺术家展览会》的画展，其中有一幅风景画是莫奈的《日出印象》。这次画展由于它的反传统性，遭到很多的非议和攻击。一些人根据莫奈的这副画，把这些年轻画家称为“印象主义者”。

“印象主义”，顾名思义就是强调画家对客观事物的感觉和印象，强调画家的“印象”是一种对客观事物表面现象的初步感觉。这种感觉从客观上说，是转

瞬即逝的，从主观上说，是画家个人情绪的反映，印象派画家的推崇者左拉说：“绘画给予人们的是感觉而不是思想。”这很好的说明了印象派的特点。印象派画家认为只要有了灿烂的色彩，能激起视觉的快感，就等同于描绘对象。印象派是绘画色彩的革新派，它把光学和色彩学进一步应用于绘画，对于物体在不同光线照射下的色彩效果，进行了长期的探索和研究，创造了符合科学的新的外光画法，极大的丰富了绘画的色彩领域，把物体的颜色还原为各种色光本身的颜色，从而使鲜艳响亮的不同色块构成了画面，再通过人的视觉作用，造成色彩的自然调和，使色彩缤纷的画面仍然构成色调的统一感。这种色彩的排列组合通常是通过画家明确的笔触所画出来的色点和色束来表示。这种在画面上交织融合的色点和色束，使物体的轮廓线不那么明确，并显示出在户外阳光的照射下、枝叶上、水面上的人物的衣裙上都有带色的光在跳跃和闪烁。强调出画家所画的不是禁止不动的景物本身，而是不断变化中的活的自然所给予画家的瞬间印象。

1、对“真实”的追求

印象派绘画具有“写实主义”的特征，印象主义音乐在这一点上受到印象派绘画的影响，显示在两者追求反映“真实印象”的一致性。

印象派想要表达的是大自然在人的视觉上留下来的印象，他们反映客观世界，但他们不要照相技术那样的精确，他们追求的是整体效果，他们在追寻闪烁的阳光和流动大气中的“真实”。

从印象派对“真实”的追求可以看出，它是带有现实主义倾向的，印象派所追求的是科学的真实再现，是将“眼见为实”的，是旨在表现视觉真实的写实绘画，是传统写实体系的延续。但又由于色彩理论和表现方式的不同，强调形式，忽视内容，动摇了传统写实绘画的传统——清晰可见的形体、结构。

对于“真实”的追求在十八世纪的西班牙画家戈雅和法国画家华托的作品中就有所表现，戈雅和华托以疏落的笔触表现光色效果，在光色变化表现上得到更进一步的发展，已十分接近印象派的画风。十九世纪初，英国画家特纳对印象派的产生有直接的影响。特纳的画中常常是烟雾弥漫，日光掩映的景色，笔触纵横，色彩缤纷。印象派画家直接观察大自然，在取材、笔法、色彩方面突破了学院因袭守旧的传统。以画海洋著称的特纳在他的作品《暴风雪中的汽船》中，使观者感到水天交混，光影错杂，在这种逼人的感性力量中，传达出画家的印象与强烈

的感情。特纳为了积累大海的印象，据说，有一次在海上遇到了风暴，他要人把他绑在桅杆上，以便观察狂风暴雨中的海上奇景，特纳因此被称为“感觉的现实主义”。十九世纪中叶法国写实派画家库尔贝提出“绘画必须描绘现实生活”的思想，对印象派产生了直接的影响。

德彪西对于绘画艺术的兴趣同对象征主义诗歌一样浓厚，显然敏感的他也注意到印象派“写实主义”这一体系的存在。他的不少作品与绘画有紧密的联系，钢琴曲《化妆舞会》和《快乐岛》的创作灵感都来自于十八世纪画家华托最著名的作品，创作于1717年的《发舟西苔岛》，据古希腊神话传说，爱神维纳斯诞生时，西风之神塞比罗斯就把她送到西苔岛，所以自古以来西苔岛就成了无忧无虑的爱情乐土的象征。这幅画表达了画家内心的一个理想：人的生命是有限的，但在这有限的生命中人类的爱至高无上。这也非常符合德彪西当时的心态，当时德彪西正与情人艾玛·巴尔达克在一个岛上度假。

德彪西作为一个水手的儿子（其父亲是一名海员）对大海一直有一种特殊的感情，可能是1902年或1903年访问伦敦期间在国立画展上，他看到了特纳所作的海洋风景画，这些画给他留下了非常深刻的印象。德彪西象特纳一样，个人有过在海上遇到风暴危险的经验，很可能就是画家画的海洋风景画给创作《海》的构思提供过最初的强烈刺激。德彪西在创作这部作品中，曾谈起他脑子里浮现出“无穷无尽的回忆”。

管弦乐作品《夜曲》也是德彪西受印象派影响而创作的，创作这部作品的意图“实际上是尝试用形形色色方法配器甚至也可以用一种单色来安排的一次实验——就像绘画里纯用灰色色调画成的习作”。标题之所以取名为《夜曲》，可能是德彪西受画家惠斯勒的一组标题相同的绘画的启示。惠斯勒¹把绘画与音乐的表现力巧妙的揉合在一起，把音乐术语用于绘画作品的标题上，诸如交响曲、夜曲、协奏曲等。德彪西曾作过进一步的解释：“要按普通的见识，尤其更应该按装饰的情理去理解《夜曲》这个标题。因此并不指定就是通常的夜曲结构，不如说指这个词本身所暗示的光线的种种印象和特殊效果。”¹²

2、题材的转变

¹ 惠斯勒：十九世纪末英国画家，生于美国，由于受日本浮世绘版画的影响，其作品显示出强烈的印象主义风格，主要作品有《灰色与金色的和谐》、《蓝色与银色的夜曲》等。

德彪西从不根据史诗性的题材进行创作，受到来自印象派绘画的影响，在题材的选择上也偏爱大自然的景物、生活场景以及一些梦幻的联想。而十九世纪欧洲流行的日本文化深刻的影响了印象派绘画对于创作题材的选择，笔者认为，这同时间接的影响到了德彪西的题材的选择。

日本文化的流行

“日本浮世绘的精致的趣味时时令我喜欢，我赞同他们的美学原则中的暗示，它利用一个阴影引起实在感，利用一个片断引起整体感。”¹²

——莫奈

历史证明，艺术的发展永远需要不同时代，不同民族文化的刺激及对它的吸收。西方第一次文化革命—文艺复兴对希腊，罗马艺术的吸取和继承就是明显的例子。17世纪后，西方先后流行过土耳其趣味，中国趣味，伊斯兰趣味，印度趣味，希腊趣味，埃及趣味，阿拉伯趣味，它们对于罗可可艺术，浪漫艺术的产生有着很大的诱发作用。日本版画在19世纪下半叶的西方艺术的进程中起着戏剧性的作用。它们是催化剂，为印象派画家抛弃古典传统的束缚提供了帮助，将他们从过去大师的权威下解放出来，并探索新的艺术观念，新的观察方式。

日本主义（Japonism）一词，从19世纪中叶开始在法国流行，来自日本的艺术品，尤其是日本的浮世绘版画受到法国画家的青睐。批评家谢诺在1878年的述评《日本在巴黎》中描述道：“这种狂热，宛如在导火线上飞走的火势，烧遍了所有画室。”¹³

那么何为日本主义呢？在《不列颠百科全书》这样写道：“日本主义 Japonism指一种审美崇拜，始于19世纪中叶。日本与西方通商后，这种审美崇拜在法国和英国延续约30年之久，对印象主义绘画有重大刺激作用。日本主义主张精心研究输入的日本美术作品，主要是近代流行的版画（浮世绘），法国画家马奈，德加和莫奈等都收藏了这种版画。”

1850年前后，日本浮世绘开始在欧洲出现。那些迥异于西方美学的绘画观念极大地满足了法国画家的好奇心并且唤起了他们的灵感。1862年，曾旅居日本的法国人梭伊夫人，在巴黎开了一个专卖东方商品的商店，吸引了不少艺术家。像莫奈、雷诺阿、马奈等都是这家商店的常客。当时的巴黎来自日本的和服、钉挂在墙上的扇子和木刻版画，几乎所有的印象派画家都拥有这些物品，有的甚至达

德彪西从不根据史诗性的题材进行创作，受到来自印象派绘画的影响，在题材的选择上也偏爱大自然的景物、生活场景以及一些梦幻的联想。而十九世纪欧洲流行的日本文化深刻的影响了印象派绘画对于创作题材的选择，笔者认为，这同时间接的影响到了德彪西的题材的选择。

日本文化的流行

“日本浮世绘的精致的趣味时时令我喜欢，我赞同他们的美学原则中的暗示，它利用一个阴影引起实在感，利用一个片断引起整体感。”¹²

——莫奈

历史证明，艺术的发展永远需要不同时代，不同民族文化的刺激及对它的吸收。西方第一次文化革命—文艺复兴对希腊，罗马艺术的吸取和继承就是明显的例子。17世纪后，西方先后流行过土耳其趣味，中国趣味，伊斯兰趣味，印度趣味，希腊趣味，埃及趣味，阿拉伯趣味，它们对于罗可可艺术，浪漫艺术的产生有着很大的诱发作用。日本版画在19世纪下半叶的西方艺术的进程中起着戏剧性的作用。它们是催化剂，为印象派画家抛弃古典传统的束缚提供了帮助，将他们从过去大师的权威下解放出来，并探索新的艺术观念，新的观察方式。

日本主义（Japonism）一词，从19世纪中叶开始在法国流行，来自日本的艺术品，尤其是日本的浮世绘版画受到法国画家的青睐。批评家谢诺在1878年的述评《日本在巴黎》中描述道：“这种狂热，宛如在导火线上飞走的火势，烧遍了所有画室。”¹³

那么何为日本主义呢？在《不列颠百科全书》这样写道：“日本主义 Japonism指一种审美崇拜，始于19世纪中叶。日本与西方通商后，这种审美崇拜在法国和英国延续约30年之久，对印象主义绘画有重大刺激作用。日本主义主张精心研究输入的日本美术作品，主要是近代流行的版画（浮世绘），法国画家马奈，德加和莫奈等都收藏了这种版画。”

1850年前后，日本浮世绘开始在欧洲出现。那些迥异于西方美学的绘画观念极大地满足了法国画家的好奇心并且唤起了他们的灵感。1862年，曾旅居日本的法国人梭伊夫人，在巴黎开了一个专卖东方商品的商店，吸引了不少艺术家。像莫奈、雷诺阿、马奈等都是这家商店的常客。当时的巴黎来自日本的和服、钉挂在墙上的扇子和木刻版画，几乎所有的印象派画家都拥有这些物品，有的甚至达

印象派在创作题材上主张走出画室，到大自然中去，用精细的笔触渲染闪烁的气氛和色彩，表现朦胧的自我感觉和印象。德彪西显然也受到这个观念的影响，他在题材的选择上与印象派有一致的倾向。在他的钢琴音乐中的一些主题大多来自于巴黎人每天正常的户外活动情景。“有时，外出的地方不远于巴黎近郊，在那里他能观察天空中飘忽的浮云，倾听并感受掠过平原的微风，或对那些铺在森林里的枯叶默默沉思。”¹⁷一次，他在为未参加音乐会而写的报告中说：“我曾徘徊在充满秋意的景色里，古老森林的魅力使我着了迷。金黄色的树叶纷纷从被折磨的树枝上落下，教堂的晚祷钟声催着田野入睡，轻柔而有魅力的声音劝告人们忘掉一切。”¹⁸

德彪西的钢琴作品标题多以视觉性语言来表达音乐的内涵，在各种不同情况下做各种暗示或略带含蓄的表露，从而给人留下视觉形象重于情感叙述的印象。

“听觉的一视觉的”一直是德彪西的追求，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，所谓的“主题思想”在德彪西的创作中似乎从未出现，他所关心的是大海、云、迷雾、月色、水中倒影，还有生活场景的音乐素描，以及一些梦幻般的联想。于是在德彪西的钢琴作品中可以找到很多与绘画作品在题材上的一致性，显然，浮世绘对于印象派绘画在题材选择的改变也影响着德彪西的创作。

《德尔斐的舞女》让人想到擅长画舞女的印象派画家德加，《水中倒影》的灵感则是来自于莫奈的同名作品，艾米尔·韦尔莫斯说“德彪西的《水中倒影》是莫奈的《水中倒影》色彩语言的移调”。《帆》显示了德彪西对视觉形象进行音响处理的能力，作曲家用简练的手法就描绘出了航船停泊在港湾中的感觉。《雪中足迹》中德彪西认为“应该表现一幅冰天雪地、令人感伤的画面的音响价值”。

¹⁹《雾》则是一幅具有惠斯勒绘画风格的音乐素描。

二、音乐文化自身对德彪西音乐创作的影响

德彪西曾写到：“在我们周围所听到的每种音响都能加以复制。大千世界有种种的律动，每种为灵敏听觉听得到的动静无不可以用音乐来表现。”他想要寻求并表现的只不过是他在短暂瞬间突然有所感触的感想，德彪西具有非常敏锐的听觉，他在创作时并不遵守作曲规则，而是顺从自己对音色和音响的感受，通过音乐来编织他的梦幻世界。

如果象征主义诗歌和印象派绘画艺术是从创作观念层面对德彪西产生了影响，那么给予德彪西真正音乐创作上灵感源泉的，则是那些地理上远离他的，古老而又神秘的异国文化，洛克斯皮赛尔恰当地把德彪西的钢琴音乐比成“音乐望远镜”，它的焦点集中在：“连续不断的变化……异国情调的梦想……属于东方的、西班牙、意大利以及苏格兰的。”²⁹

在 1889 年，在巴黎世界博览会上，来自印度尼西亚爪哇岛的甘美兰音乐给德彪西留下了深刻的印象，来自于东方的奇特怪异的音程，音阶以及和声激发了德彪西的想象力，并对他的钢琴音乐创作产生了深远的影响。

（一）甘美兰音乐对德彪西的影响

甘美兰音乐

甘美兰（gamelan）音乐是一种以打击乐为主，乐队合奏的音乐形式。一只甘美兰乐队通常包括金属打击乐器、木质打击乐器、鼓、弦乐器和木管乐器组成。

甘美兰乐器分类：

敲击锣类乐器：大吊锣、中吊锣、小吊锣、大金锣、小金锣、双金锣、低音排锣、高音排锣。

金属键乐器：低音金属排琴、中音金属排琴、高音金属排琴、低音共鸣筒金属排琴、中音共鸣筒金属排琴、高音共鸣筒金属排琴。

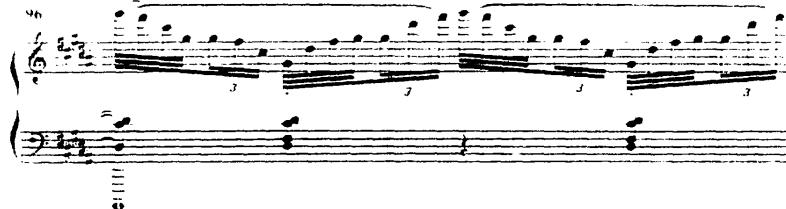
其他旋律乐器：木琴、切连朋、西特尔、竖笛、列巴布。

甘美兰音乐有两种不同风格，一种来自于爪哇，风格温和，旋律抒情。另一种来自于巴厘，音响效果尖锐，节奏性强，具有更多的打击乐特质。

1. 织体的对位化

在甘美兰乐队中有很多是打击乐器，因此被称为打击乐队。它的音乐织体具有复调特点，但又区别于西方音乐中的复调音乐。其旋律按层次编排，甘美兰音乐经常有多条不同的旋律线，每一条都是演奏同一个主旋律，有的声部旋律相同但速度不同，有的声部在不同的八度演奏。它的对位旋律只是以加快一倍速度，或者减慢一倍速度演奏主旋律，其余声部进行即兴演奏。德彪西对此曾经这样评论：“即使是帕勒斯特里那（palestrina）¹的对位，但与甘美兰音乐中的那种手法相比时，就显得它是轻而易举的事了。”²¹乐手使用的敲击棒槌用厚厚的棉织物包裹着，这样，虽然甘美兰音乐的声部众多，但从听觉上仍然是清晰的。德彪西对于甘美兰打击乐非常欣赏，他这样写到：“如果你不带任何偏见的去聆听甘美兰的打击乐，你不得不承认，和它比起来我们的打击乐只不过是马戏团的噪音。”²²

例1《塔》第96小节。



在《塔》这首作品中，尽管对位手法非常的简洁，尽管对位手法非常的简洁，只有三个声部，但还是清楚的反映了其对位化特征。

2. 甘美兰的音阶

甘美兰的旋律使用两种主要的音阶或调式：五声调式“斯兰德罗”（slendro），它由基本等距离的音程构成。七声调式“佩罗格”（pelog），它由大小不等的音程构成。对于西方人来说，这样的音乐是无法与西方传统的大小调式音阶相对应的，甚至是不和谐的，而正是这些不和谐的音响，反而给西方人带来一种神秘的感觉。德彪西通过运用五声音阶来传达这种东方的神秘气氛。Neil Sorrell 在《A Guide to the Gamelan》一书中指出，德彪西钢琴音乐中的五声音阶可能是模仿甘美兰的斯兰德罗音阶。

¹ 帕勒斯特里那(1525—1549) 意大利作曲家。1725年富克斯的《艺术津梁》一书问世后，帕勒斯特里那的风格被视为对位极盛时期的典范。帕勒斯特里那最典型的特点是采用自然音阶教会调式的模仿复调、节奏、旋律和不协和音的运用都很优美匀称。

3. 泛音的使用

任何一个音都可以在它的基础上发出一系列的泛音，泛音现象是甘美兰音乐的一个重要特征，甘美兰乐队中有很多铜制乐器，如锣、钟、铃等，这些铜制乐器在演奏时靠敲击振动发声，可以发出所有的泛音。在泛音列中有一些音无法被人的听觉所感知，因此，甘美兰音乐的音响效果奇特而富有暗示性，显然德彪西被这种音响效果吸引，也在他的作品中运用了泛音移位的手法。

德彪西具有非常敏锐的听觉，他只是按照自己对音色和音响的感觉进行创作，可以说他的和声大多数是从他的声学经验中而来，从这个角度看，他的和声具有声学意义，与甘美兰音乐一样听起来深邃、朦胧、充满神秘气息。

例 2 泛音列，其中加×的音是人的听觉无法听到的泛音。

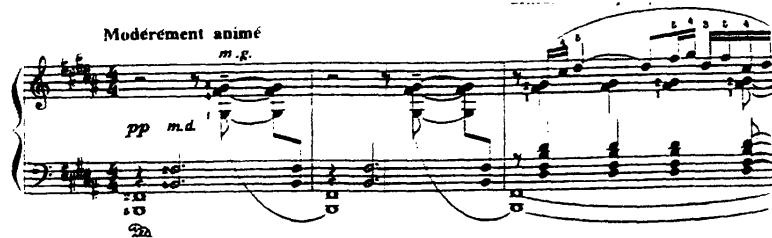


德彪西使用以下的手法使用泛音：

(1). 一个音有垂直的水平的两方面的连带关系，它的泛音可以用在和弦结构中，也可以相继用在旋律线条中。

甘美兰音乐的旋律是由其乐器发出的泛音中演化而来的，这一点同样也是德彪西音乐的特点，在德彪西作品中，经常在低音使用开离位置的和弦，而旋律正是从所造成的泛音中衍生出的。

例 3《塔》的开头部分，开始两小节的 B 和升 F 的泛音升 D 在后来的小节里旋律就是围绕升 D 展开。



(2). 用五度或九度音程做和弦低音的持续音

当和弦音之间的距离与泛音列中分音之间的距离相类似时，这一和弦结构是

最富于共鸣的。为了达到音色明亮的效果，德彪西对和弦低音进行填充，在低音区最富有效果的手法是在和弦低音下方的五度及九度增加一个音，因为五度是最富共鸣的音程，而九度音则是五度音下方的五度。

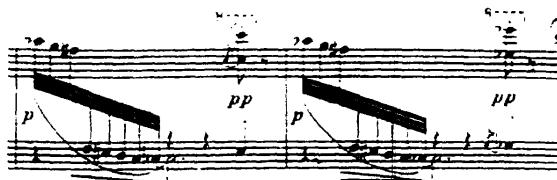
例 4. 《亚麻色头发少女》第 28—31 小节。



(4). 德彪西利用泛音，在作品中模仿甘美兰的一些乐器效果

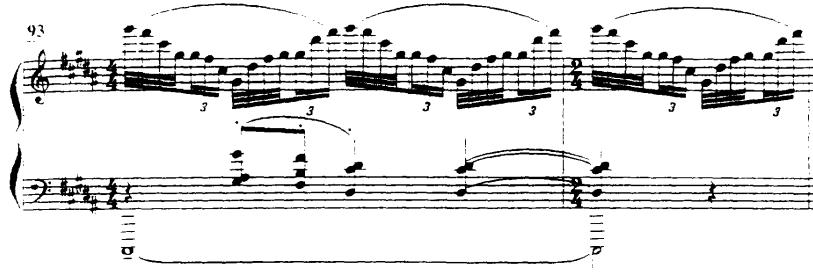
德彪西对带有东方神秘色彩的乐器的喜爱在他的交响乐作品中也可以看到，在管弦乐作品《牧神午后》中，德彪西使用了克罗泰尔斯钟（一种音响效果与钹相类似的乐器），在《骨灰盒》中，采用泛音模仿了东方乐器钹的声音。

例 5. 《骨灰盒》第 24—25 小节。



两个小节中的降 A 是唯一保持的长音，这样的目的是把听者的听觉引向降 A 的泛音。

例 6. 《塔》第 93—94 小节



在《塔》的后半部分运用对甘美兰钟铃声的模仿，造成了丰富而谐和的音浪的效果。

(二) 民族乐派的影响

“十九世纪是发现异国美的世纪，是暧昧的、神秘的、悲观的哲学盛行的世纪。就在这个世纪里出现了文学艺术中的民族主义问题，这个世纪的整个的艺术产品都带有民族主义的色彩”¹²

在欧洲一些古老的国家中，由于它们在地缘上位于欧洲的边缘地区，在音乐风格上较少受到德奥音乐的影响，保持着自身的特质。这些国家的音乐旋律特殊，节奏特别，和声语言也不同于已被共同接受的原则。民族乐派的作曲家力求发展本国的音乐语言，这样的做法极大的丰富了音乐表现方法，而通过新的表现方法也增加了表达精神感受的可能性，德彪西意识到了音乐同民族的性格、感情、审美趣味及语言特征等方面的密切联系。德彪西吸取了民族乐派的教训，他所选择的是和早期民族乐派不尽相同的一条新路：他注重传统，但并不强调直接引用民歌主题，而是把自己国家民间音乐作为基础，偏重于从中汲取旋法、调式、语气、节奏等方面特征性因素，再以自己独特的音乐手法来表现。吸收的范围也不限于法国的民间音乐，甚至不限于音乐本身。东方的五声音阶、西班牙的节奏、日本的浮世绘艺术以至同时代人的各种艺术成就，他都尽力从中吸取养分、化为已有，再用带有法国民族气质的音乐加以表现。

无疑，德彪西的实践是成功的，尽管他所表现的法国精神是不完全的，几乎从不表现史诗性的题材，而且，音乐中也明显的包含着其他民族文化的某些特点，但法国人民都尊称他为“法兰西的灵魂”。

1. 移索尔斯基的影响

对德彪西产生过深刻影响的有俄罗斯民族乐派，尤其是“强力集团”的影响，“强力集团”重视从民间音乐中汲取养分，并以此作为创作的基础，在强调民族民间特色的同时，也不排斥对西欧传统技巧的继承和对东方民族的民间音乐因素的采用。在创作上，他们强调艺术的创新，反对保守，他们的一些作品已经带有印象主义的元素，如鲍罗廷的交响音画《在中亚西亚草原上》的“印象主义的和声和管弦乐语言很迷人，它把作曲家置于李斯特与德彪西之间”。²⁴

而穆索尔斯基对德彪西的影响是更为深刻的，德彪西对穆索尔斯基推崇备至：“谁也未曾使用过比他更为温柔而深刻的特定方式来表达出我们内心最美好的感情……穆索尔斯基的艺术听起来毫无造作之处，而且已经完全摆脱了僵死教条的束缚……他的音乐表现形式之多种多样，竟然到了无论如何也决不可能和任何既有的，也许可以说‘法定的’形式会有什么共同之处的地步，因为决定并构成那些形式的素材，是一些由天生本能就能察觉的，用十分微妙的神思所连接起来的，连续而瞬间的感触。”²⁵

德彪西和穆索尔斯基都具有强烈的创新意识，他们并不受传统的音乐规则的束缚，“强力集团”的成员都没有受过音乐学院的正规训练，穆索尔斯基只是时常把自己的作品给巴拉基列夫看，并由后者予以批改，穆索尔斯基并不认同当时俄国音乐学院教授音乐的方式，他注重的是从民间音乐中汲取养分，是把文学的、戏剧的题材在音乐上予以表现。他在音乐手法上大胆的进行尝试，手法简洁而透彻，音乐形象的表达准确而鲜明。

而德彪西在巴黎音乐学院就读时，经常弹奏新颖的和声连接，而拒绝按照规则予以解决，为此经常与老师当面争吵，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。”

穆索尔斯基对德彪西的影响主要在两个方面

(1) 写实和理想的统一

穆索尔斯基的创作带有写实主义的特征，他的作品通常聚焦于表现普通人真实的生活，他偏爱自然主义的、日常的、实在的、甚至是丑陋的主题和形象，在他创作的歌曲中，渔妇、乞丐、孩子等等普通人物是穆索尔斯基经常表现的。但他的创作目的并不是简单的、肤浅的模仿自然，穆索尔斯基认为不能“仅用艺术

对德彪西产生过深刻影响的有俄罗斯民族乐派，尤其是“强力集团”的影响，“强力集团”重视从民间音乐中汲取养分，并以此作为创作的基础，在强调民族民间特色的同时，也不排斥对西欧传统技巧的继承和对东方民族的民间音乐因素的采用。在创作上，他们强调艺术的创新，反对保守，他们的一些作品已经带有印象主义的元素，如鲍罗廷的交响音画《在中亚西亚草原上》的“印象主义的和声和管弦乐语言很迷人，它把作曲家置于李斯特与德彪西之间”。²⁴

而穆索尔斯基对德彪西的影响是更为深刻的，德彪西对穆索尔斯基推崇备至：“谁也未曾使用过比他更为温柔而深刻的特定方式来表达出我们内心最美好的感情……穆索尔斯基的艺术听起来毫无造作之处，而且已经完全摆脱了僵死教条的束缚……他的音乐表现形式之多种多样，竟然到了无论如何也决不可能和任何既有的，也许可以说‘法定的’形式会有什么共同之处的地步，因为决定并构成那些形式的素材，是一些由天生本能就能察觉的，用十分微妙的神思所连接起来的，连续而瞬间的感触。”²⁵

德彪西和穆索尔斯基都具有强烈的创新意识，他们并不受传统的音乐规则的束缚，“强力集团”的成员都没有受过音乐学院的正规训练，穆索尔斯基只是时常把自己的作品给巴拉基列夫看，并由后者予以批改，穆索尔斯基并不认同当时俄国音乐学院教授音乐的方式，他注重的是从民间音乐中汲取养分，是把文学的、戏剧的题材在音乐上予以表现。他在音乐手法上大胆的进行尝试，手法简洁而透彻，音乐形象的表达准确而鲜明。

而德彪西在巴黎音乐学院就读时，经常弹奏新颖的和声连接，而拒绝按照规则予以解决，为此经常与老师当面争吵，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。”

穆索尔斯基对德彪西的影响主要在两个方面

(1) 写实和理想的统一

穆索尔斯基的创作带有写实主义的特征，他的作品通常聚焦于表现普通人真实的生活，他偏爱自然主义的、日常的、实在的、甚至是丑陋的主题和形象，在他创作的歌曲中，渔妇、乞丐、孩子等等普通人物是穆索尔斯基经常表现的。但他的创作目的并不是简单的、肤浅的模仿自然，穆索尔斯基认为不能“仅用艺术

(2) 造型与表情的统一

穆索尔斯基是一位擅长音乐造型与表情统一的大师，他在钢琴组曲《图画展览会》对展览会上的图画作全景式的描绘，从美学角度看，其音乐本身具有可感可触的影像。在《图画展览会》第六首《两个犹太人》中，穆索尔斯基巧妙的利用音调和节奏对口语语言进行模仿，惟妙惟肖的对两个人物进行展示，富有的犹太人的骄横自负、冷酷无情和穷苦的犹太人颤颤巍巍的乞求，这两个人物形象鲜活的出现在听者的面前。德彪西也注意到了这一点，曾与德彪西长期合作的法国女钢琴家玛格丽特·隆就说过：“与其说德彪西的音乐是描绘了自然景色，不如说他是通过自然景色的描绘来刻画人的感情。”

穆索尔斯基说：“艺术是与人交谈的手段。”²⁸最能体现这句话的作品是他的《育儿室套曲》，与《图画展览会》相似，《育儿室套曲》也是具有视觉性的现实场景的音乐描绘，从创作角度上来看，穆索尔斯基完全是从一个孩子的视角进行构思，喜爱孩子的穆索尔斯基仔细观察孩子说话时语调上的变化，利用旋律、节奏、休止、力度的变化等音乐语言进行模仿，以传达孩子疑虑、惊喜、兴奋等情绪。准确的说，这部作品更像是“孩子们的交谈”，穆索尔斯基在给里姆斯基—科萨科夫的信里说：“我不管听到什么话，不管是谁说的（或说的是什么），我的大脑都立即开始转动，构思着如何用音乐把它表现出来。”²⁹德彪西给予穆索尔斯基的《育儿室套曲》高度评价，其重要原因之一，就是因为这个作品在造型与表情方面达到了完美的统一。由于对这部作品的欣赏，因而于1908年产生了《儿童园地》，在这部作品中，德彪西从一个宽容的父亲的角度来看待儿童的天地，成功的刻画了小孩子天真活泼的形象，富有情趣。在《木偶的步态舞》里，德彪西运用爵士乐的节奏，活灵活现的刻画出了一个摇摆走动的黑人木偶的感觉。

穆索尔斯基的音乐语言受口语语言的音调和节奏的影响，形成了独特的风格，德彪西注意到了这一点，并融入了自己的音乐风格。德彪西在创作歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》时，放弃了传统歌剧创作手法，取而代之的是人物将语言与歌唱结合在一起的吟唱形式。这显然是受穆索尔斯基的影响。

2、格里格的影响

另一位对德彪西产生影响的民族乐派作曲家是格里格，格里格的音乐语言是

充分个性化的，在审美上追求的是挪威式的质朴无华、淡而甘醇、情深意长的风格。即“运用古老的自然调式，特别是里第亚大调，带升高的四级音，各种功能的和弦之间的多样化混合，长固定音型，多方使用的持续音，强有力而尖锐的节奏处理……作品中多样化和声手法使他接近法国同时代人——印象派代表人物德彪西”³⁰。德彪西从格里格的作品中借鉴了很多和声手法，“从逻辑化、力度型的半音和声，到调式化、色彩型以及自由化、线条型的半音和声，表现了格里格的半音技法继承、创新、开拓未来的历史作用，对其后印象主义和声语言的形成和发展具有重要影响。”³¹

德彪西在对民族乐派的赞美的同时，也看到了民族乐派在运用民间音乐来发展专业创作上的一些弊病。他在《交响乐》一文中说：“俄国的青年学派试图借助‘民间主题’来恢复交响乐的青春，他们成功的雕琢了光华四射的宝珠。但是，在主题与势必要给予的发展之间，难道没有不自然的失调之处吗？”“看到自己戴上了和谐的花边而目瞪口呆，因而带着一些曾于拘谨的风味，但不可抗拒的复调变化，迫使它们不得不忘却自己平和的本来面目。”

德彪西正是在总结前人的教训的基础之上，最终开创了印象主义风格。

三、在文化影响下音乐的创新

德彪西为了达到在艺术上的标新立异，对自己作品中的每一个和弦、每一个乐汇、每一种调式、每一种乐器音色都精心安排，竭力寻求新颖的音响，从表面上来看似乎过于追求形式，但德彪西的艺术创新，首先是音乐内容上的变化，将单纯的心理刻画变为对大自然的情景交融的描绘，把偏重于理性思维的表述变为偏重于感性体验的传达，正是这样的变化才导致了德彪西在和声、对位、配器、曲式等方面对音乐的传统形式和技法的巨大突破。

印象主义音乐的因素在浪漫后期就已经出现，最早尝试解释“印象主义”一词的是德国人，在 R·哈曼所著《生活与艺术中的印象主义》中，“作者在瓦格纳，李斯特，布鲁克纳，沃尔夫，雷格尔和里夏特·施特劳斯的和声进行中都找到印象主义的特点”¹⁴。虽然在这些作曲家的风格里，印象主义不过是个次要的因素，但还是可以看出印象主义风格不是与浪漫主义风格完全的决裂，而是顺应了时代的潮流。

调性

在巴洛克时期，大、小调概念开始替代中世纪底调式概念。古典主义时期完善了大、小调体系，浪漫主义时期对其进行了充分的发展，十九世纪下半叶，民族乐派的兴起，已经预示了大、小调体系的危机，实际上，十九世纪的每一位作曲家在这方面都作出了贡献：舒伯特对大小调的交替和混合使用，肖邦的一些未解决的非和声半音，李斯特所用的增和弦以及对增四度关系的利用，还有半音和声在瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的使用，这些都表明了大小调调性概念的突破是一个发展趋势。

在大小调体系中，作曲家为了变化和对比的需要，使用转调和离调的手法，这种手法使不同的调性相继出现，在德彪西的作品中，出现了使用两个调性的同时出现的做法，这种做法不仅是强调调性的对比，而且造成调性的冲突，这就是多调性的手法。

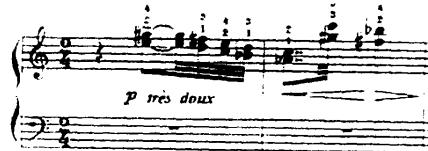
例 7. 《雾》第 1 小节。使用不同的音阶，左手 C 大调，右手降 C 大调。



调式音阶

德彪西喜爱使用通常大小调形式以外的各种音阶。其中占主要的是全音音阶

例 8.《帆》第 1 小节。通过全音阶的使用，仅仅几个音符就描绘出港湾里
安宁的气氛，静谧中隐约感到海水上闪烁的阳光。



通过五声音阶的使用，使乐曲充满了东方情调，仿佛令人置身于遥远的东方
国度。

例 9.《塔》第 7—9 小节



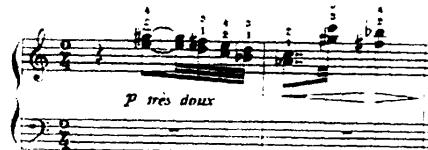
例 10 中古调式音阶《骨灰盒》中就使用了这种手法，在短短的四小节内，
就出现了 d 伊奥尼亚，d 多里亚，降 d 爱奥里亚，降 b 利底亚四种调式的转换。



调式音阶

德彪西喜爱使用通常大小调形式以外的各种音阶。其中占主要的是全音音阶

例 8.《帆》第 1 小节。通过全音阶的使用，仅仅几个音符就描绘出港湾里
安宁的气氛，静谧中隐约感到海水上闪烁的阳光。



通过五声音阶的使用，使乐曲充满了东方情调，仿佛令人置身于遥远的东方
国度。

例 9.《塔》第 7—9 小节



例 10 中古调式音阶《骨灰盒》中就使用了这种手法，在短短的四小节内，
就出现了 d 伊奥尼亚，d 多里亚，降 d 爱奥里亚，降 b 利底亚四种调式的转换。



例 12.《金鱼》第 28-29 小节中带附加二度(三度)音的大三和弦的平行进行。



(2) 非严格平行进行

是指不同结构和弦的平行，这种形式中，平行和弦虽然也采取相同的位置和排列，但音程结构却因受到自然音列的限制而有局部的改变，旋律的平行也不再具有多调性，音响色彩效果弱于严格平行。

例 13.《雨中花园》第 8-15 小节。



(3) 混合平行进行

德彪西的平行手法中除了使用各种结构相同的和弦之外，还常用混合类型的平行手法，对旋律进行装饰处理。这种和声手法是德彪西在加厚旋律层次时最常

用的手法，把同等结构及不同等结构的和弦，同时穿插在一首作品中联用，更能表现印象的描写，和声进行更富于色彩性，调性变化较多。

例 14 《格拉纳达之夜》第 33—36 小节。



2. 德彪西对不协和和弦的使用

对传统和声来说，使用不协和和弦要给以“解决”，在浪漫主义后期，瓦格纳对不协和和弦的运用是很多的，但仍是以和弦的功能属性为主，不协和音的预备与解决比较规范。

(1) 不协和和弦的平行处理

德彪西改变了不协和音必须先有准备，后有解决的原则，和声时间的紧张之后必须有暂时缓和的原则也受到了德彪西的挑战，德彪西并没有以“正确”的方式解决他的和弦，他最常用的方法是引向另一级别的同样的不协和音上，对不协和和弦做平行处理。

例 15. 《西风遍吹》



(2) 采用混合和弦

最常用的是带三度附加音的四度叠置构成的三音和弦，在和声上，这种和弦是柔顺的、富于色彩的。

例 16. 《夜空中飘荡的声音和香气》第 3 小节。



(3) 使用增和弦

例 17. 《夜空中飘荡的声音和香气》第 9 小节。

例 18. 《水仙女》第 32—37 小节，用增和弦做低音。

(4) 添加音的使用

最常的是添加二度音



(3) 使用增和弦

例 17. 《夜空中飘荡的声音和香气》第 9 小节。

例 18. 《水仙女》第 32—37 小节，用增和弦做低音。

(4) 添加音的使用

最常的是添加二度音

旋律的特点：

1. 持续的不可预见性

“每一个乐句都只作为自己而出现，它慢慢地脱离了它置身其中地抽象的连续性……它不再会因为前面的东西而出现，而只会因为自己而出现。通过这样的方式，它更接近于自己真正的源泉——感情。”¹¹

1. 与和声的紧密结合性

印象主义音乐的最终目的在于音响和音色，因而，富于色彩的和声显得比旋律更为重要，在德彪西的音乐里，旋律经常是附着在和声织体之中。

例 20. 《沉没的大教堂》第 1—3 小节。



节奏

为了表现微妙的感觉，德彪西音乐的节奏是复杂而又灵活的，梅西安认为德彪西是历史上最善于运用节奏的音乐家之一，雷维耶¹说，德彪西的这种节奏“多样而破碎，使自己处于一种大的流动中。”¹²

1. 用切分节奏，打破小节线与节拍规律的限制

例 21. 《月光》



2. 采用复合节拍，如 9/8 拍、4/8 拍、6/4 拍等。

如在《雾》使用 4/8 拍，在《沉没的教堂》使用 6/4 拍，在《月光》使用 9/8 拍。

3. 吸取了其他民族舞蹈的节奏

¹¹ 雅克·雷维耶(Jacques Riviere, 1886-1925)法国评论家。

旋律的特点：

1. 持续的不可预见性

“每一个乐句都只作为自己而出现，它慢慢地脱离了它置身其中地抽象的连续性……它不再会因为前面的东西而出现，而只会因为自己而出现。通过这样的方式，它更接近于自己真正的源泉——感情。”¹¹

1. 与和声的紧密结合性

印象主义音乐的最终目的在于音响和音色，因而，富于色彩的和声显得比旋律更为重要，在德彪西的音乐里，旋律经常是附着在和声织体之中。

例 20. 《沉没的大教堂》第 1—3 小节。



节奏

为了表现微妙的感觉，德彪西音乐的节奏是复杂而又灵活的，梅西安认为德彪西是历史上最善于运用节奏的音乐家之一，雷维耶¹说，德彪西的这种节奏“多样而破碎，使自己处于一种大的流动中。”¹²

1. 用切分节奏，打破小节线与节拍规律的限制

例 21. 《月光》



2. 采用复合节拍，如 9/8 拍、4/8 拍、6/4 拍等。

如在《雾》使用 4/8 拍，在《沉没的教堂》使用 6/4 拍，在《月光》使用 9/8 拍。

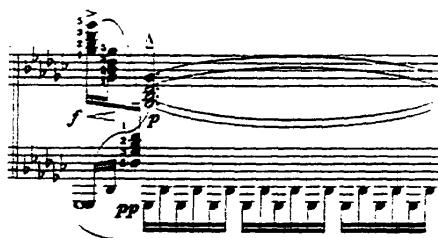
3. 吸取了其他民族舞蹈的节奏

¹¹ 雅克·雷维耶(Jacques Riviere, 1886-1925)法国评论家。



由于德彪西作品里大量使用弱奏，对弱音踏板的使用也很频繁

例 23.《原野上的风》28 小节。在第二拍时使用弱音踏板，以造成前后音色的强烈对比。



结语

音乐作为文化的一部分，与同时期的其他文化形式具有相同的时代特征，因而在审美观念上也显示出一致性。在十九世纪末的法国，文学、绘画和音乐的发展再一次向人们证明音乐观念的更新往往受到其他文化形式的影响，而不仅仅只是来自于音乐文化本身的传承与发展。

德彪西对于象征主义诗歌的喜爱以及与象征主义诗人的密切接触，使得象征主义文学的审美特征深深地影响着德彪西，对于“神秘美”的追求是象征主义诗歌和印象主义音乐的共同目标，在各自的作品中，他们都用暗示的手法，强调感官的关联性——“联觉”，用来表现自己内心朦胧、飘渺的梦幻世界，只是采用了不同的工具——诗人用文字而德彪西用音符。

另一方面，来自于绘画风格的变化也影响着德彪西的音乐创作，以至于二者有了一个相同的名称——“印象主义”。印象派绘画追求色彩和光线，而印象主义音乐最终的目的则是音响和音色，两者表现的都是瞬间印象的“真实反映”，印象派绘画满足的是视觉，德彪西则是通过听觉给听者带来视觉般的感受，“听觉的一视觉的”才是德彪西音乐创作的目标。

任何新的音乐风格都不可能是对传统完全的决裂，新的音乐元素经过时间的洗礼、考验之后，逐渐占据上风并最终成为广为接受的准则。印象主义音乐元素在浪漫主义后期就已经出现，民族乐派的某些创作观念与德彪西的音乐创作有着千丝万缕的联系，德彪西的目光不仅局限在欧洲，来自东方的文化象磁石一样吸引着他，音响效果独特、富于暗示性的甘美兰音乐给德彪西极大的启发，五声音阶、对泛音现象的使用也出现在德彪西的作品之中。

音乐观念的改变随之带来的就是创作手法上的突破。德彪西强调音乐的色彩性，使用了全新的音乐语言，如九和弦、十一和弦等高叠和弦的使用，五声音阶、全音阶的使用，平行和弦的大量应用等，音乐技法的变化从另一个角度验证了德彪西的钢琴音乐的形成、发展受到文化的影响。

本文把对德彪西的钢琴音乐的思考放在文化的范畴内加以分析，目的是为了能更好的理解德彪西音乐中所蕴涵的文化背景，在实际演奏和教学中，能准确的把握德彪西那充满诗意的音乐风格，提高演奏的表现力和合理性。