

云破月来花弄影

——德彪西的印象派音乐世界

王纪宴

《光明日报》2018年04月04日13版“国际文化·国际科教文周刊”

1、作为象征主义者的印象派大师

作为20世纪最杰出和最有影响的作曲家之一，德彪西被认为是印象派音乐大师，其作品不仅有管弦乐《大海》这样在现代交响乐团保留曲目中具有稳固的一席之地的名作，更有《牧神午后》《月光》和《亚麻色头发的少女》这样的“通俗名曲”，歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》也足够新颖和深奥。德彪西就像任何领域里卓有建树的人一样，并不喜欢人们给自己贴上某流派的标签，尽管他确实有印象派画家朋友，他的创作观念和风格不可避免地受到影响，但他的音乐营养来源是多元的，并不限于印象派，事实上，他受马拉美等“象征派”作家和诗人的影响更深。

他创作于1892年至1894年间的《牧神午后》前奏曲便受到马拉美同名诗篇的启迪，他在为此曲撰写的乐曲解说中说道：“这首前奏曲的音乐是对马拉美诗歌的自由图解。”德彪西通过音乐所要表达的不仅是印象派绘画意境模糊的意象，也有象征派诗歌的细腻微妙感觉以及特定瞬间的心境氛围。虽然，如果不借助于乐曲解说和马拉美诗篇的提示，听者未必能从德彪西缥缈迷离的音乐中听出马拉美诗中的“牧神”——古罗马神话中半人半羊的农牧之神，也不容易领悟乐曲描摹的“情节”——牧神从午后的睡眠中苏醒，不知自己身处梦境抑或仙女在身边。他回想那似曾发生的一切，思绪在恍惚中盘旋。他伸手折下一段芦苇做成笛管……随着悠扬的笛声飞翔的难道真是天鹅翩翩？不，那是水仙女逃入湖中激起的波光潋滟……他幻想黄昏时分将女神维纳斯拥在怀中，然而灵魂和身躯都沉重而困倦。但《牧神午后》前奏曲的音乐确实表现了与马拉美的诗对应的意境。从开始时长笛吹出的贯穿全曲的主题，表现夏日午后的闷热气氛、朦胧睡意和虚幻梦境，到它的多次自由变奏，再到乐曲最后回到开头的慵懒气氛，表现牧神重新进入了梦乡，音乐的“如画”感非常强。难怪诗人马拉美在听过这首作品后写下了四行诗句，对德彪西的音乐加以赞美，连同《牧神午后》这部诗作一并题赠给德彪西。这至少意味着马拉美对德彪西以音乐对他的原作进行再度阐释的认可。

让一个庞大的现代管弦乐团从始至终在细腻的配器中保持克制，发出纤弱的音响，这或许是一般人认为印象派音乐的典型做法和拿手好戏。但德彪西的创造才能在浓墨重彩的音乐中也能很好地体现出来。他的三首交响素描《大海》作于1903年—1905年，据他自己说，他创作此曲是因为记忆中的大海赋予他灵感：“我拥有数不清的记忆。这些记忆在我的感觉里比实景更有用。因为现实的魅力对于思考一般来说还是一项过于沉重的负担。……谁会知道音乐创造的秘密？那海的声音，海空划出的曲线，绿荫深处的拂面清风，小鸟啼啭的歌声，这些无不在我心中形成富丽多变的印象。”三个乐章的标题——“从黎明到中午的大海”“海浪的嬉戏”和“风与海的对话”——就够启发人丰富联想了。从黎明时分大海的安详，到天空与云、阳光与大海的奇幻变化，到大海的嬉戏奔涌，到最后风与海对话的热烈狂欢形成的高潮，让听者最深切地感受到大海的生命律动与节奏冲击，这是让最伟大的风景画家也无能为力的遒劲表达，是诉诸听觉的最绚丽多姿的大海景象。指挥大师卡拉扬曾说过一句让很多音乐爱好者吃惊的话：“我在指挥德彪西的《大海》时并不联想到大海。”这或许是因为，德彪西的音符已经对大海描摹得淋漓尽致，指挥家不需要再借助于联想来达到最佳效果。

德彪西是音乐史上创作钢琴音乐的大师之一。就像肖邦和舒曼一样，从事钢琴演奏的音乐家避开德彪西几乎是不可能的，而要做到以正确的风格弹出德彪西在键盘上要求的时而薄如蝉翼、明澈雅致，时而洪亮圆润、响彻四方的声响，同样也非平庸之辈所能为，需要杰出

的技巧加想象力。非常有意思的是，虽然德彪西的大部分钢琴曲都是“成套”的，如《贝加莫组曲》《版画》《意象 I》《意象 II》《儿童乐园》以及《前奏曲》等，但德彪西并不希望人们将这些前奏曲作为套曲来聆听，他宁肯将它们作为单独的小曲呈现在听者面前。这些乐曲虽然在音乐和情绪上各有特点，但无不脱胎于德彪西美妙的梦幻世界，成为象征主义音乐的杰作。

如《前奏曲》第一套的第十首，即著名的《淹没的教堂》，是德彪西最为人熟知的作品之一，音乐既含有形象刻画，又带有叙事性。它表现传说中布列塔尼的教堂在一千五百多年前被洪水淹没，作为对不敬奉神灵之行径的惩罚。但它有时会神秘地浮出水面，以其洪亮的钟声、壮丽的圣歌和巍峨的形象而昭告世人。

2012 年 12 月，当今演奏德彪西钢琴音乐的权威让-艾弗兰·巴维在中国国家大剧院的演奏会上紧接着贝多芬《月光》奏鸣曲之后演奏了德彪西的《月光》。德彪西的这首钢琴曲完全称得上是最传神的印象派音画杰作，它为中国听众所熟悉和喜爱，大概因为其和声色彩的变换，与中国古典诗词中“云破月来花弄影”的意境有非常神奇的暗合，可以说是一种精神上的契合。

上海大剧院版《佩利亚斯与梅丽桑德》。2016 年秋，歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》曾在中国上海大剧院迎来了它的中国首演。故事的发生地被移植到了中国古代园林之中，亭榭、假山石、月亮门、中式靠背椅等，与舞美的中国元素相契合的，是中国戏曲表演的手法：法国女高音索菲-玛琳·迪果模仿京剧旦角的身段、圆场步和兰花指，而法国男中音歌唱家保罗·盖伊则明显借鉴了京剧武生的表演程式。这次演出让印象派大师的音乐成为一种“曲径通幽”式的象征主义表达。

2、“反歌剧”的《佩利亚斯与梅丽桑德》

李斯特在谈到“现代音乐家的地位”时曾说，有些音乐家“既精通音符又精通文字”，但这样的音乐家古往今来从来为数寥寥，而德彪西应该是其中一位。他的那本评论文集《克罗士先生》，虽然篇幅短小，译成中文仅有六万余字，但堪称音乐史上最独特的文字，其中不落俗套甚至让人瞠目结舌的新颖之论俯拾皆是。比如关于瓦格纳，他这样写道：“瓦格纳的艺术首先要求他的信徒们进行劳民伤财的朝拜和神秘的仪式。我觉得瓦格纳艺术的这一方面是令人讨厌的。”尽管这种离经叛道的观点或许为“瓦迷”所不能苟同，但它确实是一位作曲家的坦诚之见。

德彪西与剧作家、诗人和散文家莫里斯·梅特林克都生于 1862 年 8 月，德彪西是在 22 日，梅特林克是在一星期后的 29 日。虽然这两位“同年同月生”的人的名字注定要因歌剧宝库中最伟大的杰作之一而并列，但走向这一目标的道路却并非一帆风顺。

德彪西最早钟情于宏大的题材，19 世纪如火如荼的法国大歌剧虽已成为昨日辉煌，但其影响依旧深远。1886 年，24 岁的德彪西被福楼拜的《萨朗波》吸引，希冀将这部小说所描写的古代迦太基故事搬到歌剧舞台上，但这一雄心勃勃的创作计划未能付诸实现。此后，德彪西将目光转向法国古典主义戏剧大师高乃依的名作《熙德》，这一次，他花了两年心血创作歌剧《罗德里格与希梅娜》，却最终因为对史诗题材的宏大感缺乏兴趣未能完成，而且，他声称自己出于对这部歌剧的不满意而销毁了乐谱。但事实上，他未能痛下狠心，这部未完成歌剧的手稿几乎原封不动地保留到了当代，经当代作曲家续写完成，在 20 世纪 80 和 90 年代于巴黎和里昂上演。1889 年，德彪西向梅特林克提出要求，希望以剧作家的新作《玛莱娜公主》为原型创作歌剧，却被婉言拒绝，因为梅特林克更倾向于将机会交给年长德彪西 11 岁、在乐坛享有更大名声的作曲家樊尚·丹第——虽然丹第最终也没能写出这部歌剧。德彪西并未因此而放弃自己的歌剧理想，他鼓起勇气，并且采取了更行之有效的途径——托两位好友出面，终于得到梅特林克同意，将《佩利亚斯与梅丽桑德》谱写为歌剧。

从 1893 年起历经 10 年完成的这部歌剧，被认为是歌剧史上最卓尔不凡的杰作之一，它在很多方面都堪称歌剧的后浪漫时代最具创造力的里程碑之作。

德彪西从不像他一度敬仰的前辈大师瓦格纳那样以歌剧改革理论为自己鸣锣开道，但在这部歌剧中，他却成为不折不扣的歌剧改革家，他的歌剧带来的是一种“反歌剧”的新颖艺术，对于梅特林克的原作，作曲家几乎持有一种空前绝后的、近乎膜拜式的认同。正如音乐学家约瑟夫·科尔曼在《作为戏剧的歌剧》中所写的：“歌剧史上所有足智多谋、神机妙算、巧夺天工般融合同一的作品中，可以说《佩利亚斯与梅丽桑德》是最奇特的一部歌剧。作曲家不是将某个观念、某种文学材料作为独特的素材转为自己所用，而是直接在一个戏剧原型中找到了全部所需。触动德彪西的，不仅是佩利亚斯和梅丽桑德的故事，不仅是关于这一故事的观念，而且更重要的是这部戏剧体现的梅特林克的美学和形而上学的全部体系。”

除歌剧剧本与戏剧原作高度一体化（仅作了部分删节）之外，《佩利亚斯与梅丽桑德》最大的创新还在于在深层艺术理念上对歌剧传统的反叛，尤其是对瓦格纳巨大影响的挣脱。德彪西对瓦格纳乐剧中高高凌驾于戏剧之上的音乐表达的抑制，契合了由崇尚自然的启蒙思想家卢梭在 18 世纪提出的戏剧音乐理念：“在小的音程之间徘徊，不要进行极端的的活动，避免一切类似歌唱的做法，也不要激烈的喧嚣和叫喊。乐音的强弱或持续，也尽量减少变化。只有这样的宣叙调，才可能正确地体现法语的清晰和纯正。”

在歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》排练期间，德彪西确实大声要求舞台上的歌者：“忘了你们是歌剧演员！”意大利歌剧的优美旋律，瓦格纳歌剧的汹涌声浪，在德彪西笔下都被消解。同样是目睹恋人死去，瓦格纳的伊索尔德出神地凝视着特里斯坦，唱出著名的《爱之死》：

他的微笑
多么温柔安详，
他睁开了眼睛，
充满深情——
你们看见了吗，朋友们？
你们是否看见
围在他身边的光环？
越来越耀眼，
他好像升到了天空，
群星在他周围闪烁？

这是对黑夜、死亡的礼赞，也是对至高无上的浪漫之爱的礼赞。在死亡的漫漫黑夜中，特里斯坦与伊索尔德的爱情获得了永恒胜利，正如伟大的德国浪漫派诗人诺瓦利斯所写的那样：“爱得到了自由，永远不再有分离。”而在《佩利亚斯与梅丽桑德》第四幕第四场，当佩利亚斯死于戈洛剑击的那一刻，梅丽桑德，这个歌剧舞台上最安静、沉默的女主角，只是含糊地唱道：“噢！噢！我没有勇气！我没有勇气！啊！”而这一幕就此结束，既没有诗意的升华，也没有激烈的抒情。如果以传统的歌剧表现手法来衡量，这是何等苍白无力的音乐表现？

梅特林克断言：“所有能用言语表述的一切，本身毫无意义。”因此，梅丽桑德的沉默，并非梅特林克和德彪西缺乏通过台词和歌唱塑造人物的能力，而是基于一种信念明确的艺术观。《佩利亚斯与梅丽桑德》全剧最后阿凯尔国王所唱，是对梅丽桑德的最后描述和回顾：

太快了，太快了。她没说一句话就走了。
别在这里了，戈洛。此时她需要安静。
来吧，来吧。
这真是可怕。但不能归咎于你。
她是一个那么安静的小东西，
那么害羞，悄无声息。

她是一个可怜的神秘的小人，就像任何一个人。

她躺在那里，就像她亲生孩子的姐姐。

……现在轮到这个小东西来接替。

参加首演的苏格兰女高音歌唱家玛丽·加登在数年后写道：“在大多数歌剧舞台上，没有谁是沉默的。他们都在唱，所以他们永远不会懂得沉默意味着什么。我在沉默中传递给听众的力量超过我通过音符所达到的。”

但梅特林克听着德彪西以他的剧作谱写的歌剧却昏昏欲睡，而当演出赢得热烈喝彩时，他仍愤怒地宣称歌剧“一败涂地”。

被梅特林克认为“一败涂地”的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》于1902年4月30日晚上在巴黎喜歌剧院迎来首演后，这一年的夏天，它上演了14场。而到第一次世界大战爆发前，这部歌剧在巴黎喜歌剧院的演出场次总计为107场。这一事实足以纠正那种认定歌剧听众总是对新风格加以拒斥的成见。作为20世纪初问世的有着去浪漫化甚至是反歌剧倾向的歌剧，《佩利亚斯与梅丽桑德》中没有旋律鲜明的唱段，剧中的间奏曲也不是像布里顿《彼得·格莱姆斯》中“四首海的间奏曲”那样在音乐会上深受欢迎。歌剧的和声与旋律呈现出前所未有的新颖感，正如当代最有影响力的歌剧理论家之一约瑟夫·科尔曼所描述的：“德彪西的声乐写作是一种精致细腻、喃喃自语的线条，带有许多同音的吟诵，很少突然的节奏变换，稀疏的音符配置在平常的音域范围中……”

2016年秋，歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》曾在中国上海大剧院迎来了它的中国首演。故事的发生地被移植到了中国古代园林之中，亭榭、假山石、月亮门、中式靠背椅等，与舞美的中国元素相契合的，是中国戏曲表演的手法：法国女高音索菲-玛琳·迪果模仿京剧旦角的身段、圆场步和兰花指，而法国男中音歌唱家保罗·盖伊则明显借鉴了京剧武生的表演程式。这次演出让印象派大师的音乐成为一种“曲径通幽”式的象征主义表达。

德彪西创作的这部新型的歌剧是与人的潜意识息息相通的语汇，是以现代的视角对人类灵魂的深入洞悉。剧中的场景和意向——树林、城堡、枯井、盲人、长发，无不具有丰富的象征意蕴，美丽、神秘、沉默的梅丽桑德以及围绕在她身边、爱恋她、窥视她、伤害她、安慰她的人物，每时每刻由德彪西的精致音乐描摹出悲剧氛围感，传递出深刻的启示，赋予《佩利亚斯与梅丽桑德》以独特的而强烈的艺术魅力。