

中外名人传记百部

ZHONG WAI MING REN ZHUAN JI BAI BU

德彪西传

The image features two white calla lilies in a black, rounded vase. The lilies are positioned diagonally, with one in the foreground and another slightly behind it. The background is a deep, solid purple. The overall composition is clean and artistic, with a focus on the contrast between the white flowers and the dark background.

北京圣碟科贸有限公司制作

世界名人传记

德彪西传

X X X 编著

目录

- 一 罗马奖学金.....004
- 二 《牧神午后》018
- 三 《佩里亚斯和梅里桑德》068
- 四 飘荡在晚风中的声音和香味.....113
- 五 《法兰西颂歌》150

前言

你的灵魂似风景奇妙而罕见，
在那里，迷人的精神似愉悦的假面人，
翩翩跳起贝加玛斯克舞又弹奏诗琴，
梦幻的假面后隐匿着伤心。
伤感的旋律飞舞婉转，
颂扬生的欢乐、爱的凯旋，
似乎疑惑着生与爱的真实，
歌声织进了月光的幽咽。
月光静谧又清冷，
让小鸟们在树丛中进入美梦，
让喷泉，
迷醉在雪白晶莹的云母石清辉中。

P·魏尔仑《月光》

德彪西的音乐，像月光一样，从他深邃的灵魂中漂洒向广袤的世界。没有夸夸其谈滔滔不绝，没有急风暴雨翻天覆地，没有呐喊和喧嚣，只有真诚的低言细语，精美的幻想迷醉，无言的激情，含而不露的思想。创新的冲击力融化在拉丁化的柔和形式中。

在溶溶月色里，在水中倒影和种种充满幻想的象征中，一场静悄悄的革命改变了音乐的世界。

一、 罗马奖学金

仿佛从最高傲的雕像那里，我得来庄严的姿态，诗人们将在刻苦的钻研中消磨时月。波德莱尔《美》

1862年8月22日，德彪西出生在巴黎附近的圣—日耳曼—昂—莱叶。这是一个不起眼的小地方，德彪西的父亲在这里开着一家小小的磁器店。父亲终日忙于生意，挣钱养家糊口，曾当过缝衣女工的母亲也无暇顾及孩子的成长，小德彪西成天沉浸在种种幻想之中，很少与别的孩子们一起玩耍。在邻居们看来，这是一个不爱说话，只爱动脑，斯文又懂礼貌的温和孩子。没有正规的教育，没有激动人心的事件，没有令人回味的笑谈，德彪西的童年是如此平淡无奇，与他后来的惊人创造性正好相反。他的父母亲与任何高雅无缘，只不过是普普通通的平民百姓，这些巨大的反差使后来研究德彪西的许多专家，怀疑他血统的来源，怀疑他出生的合法性。直到有人将德彪西死后的照片，与他祖父的照片放在一起相对照，才彻底打破了这种怀疑。人们最终信服了德彪西就是在如此平凡的环境中成长起来的伟大的创造者。

他战胜了环境的局限和束缚，纯粹出于天性的自

发的聪慧，是绝非刻意追求而能达到的。天才就是要冲破种种束缚与阻碍去实现他的创造本能。

七岁的德彪西开始学钢琴了，由邻居赛莱蒂对他进行音乐启蒙。效果自然令人吃惊，他引起了周围人们的赞叹。

这个时候，父亲卖掉了磁器店，在巴黎当了一个职员，全家随之迁往巴黎。照父亲的意思，德彪西长大后应该成为一个海员，出海航行全世界。在1903年9月12日德彪西给指挥家安德列·梅萨热的信中，谈到他创作的交响素描《大海》。他顺便写到：

“你也许不知道，我家里原想让我去当一名水手，这可是一个好行当，只是由于生活中的偶然机遇我才没干这这一行。但是，我对这个行当依然有着真心实意的感情。”从父亲到儿子，都表现出对遥远的陌生的新地方的强烈兴趣，以及向往新鲜事物的幻想天性。父亲万没有想到德彪西会成为一个大音乐家，用音乐来描绘出他们心目中所想往的大海。

弗莱欧维勒太太是小德彪西进入巴黎音乐院以前的另一位钢琴老师，她自称是肖邦的学生。在巴黎，许多太太小姐自称是肖邦、李斯特或其他钢琴大师的学生，以提高自己的声望和地位。这位弗莱欧维勒太太，倒确实保存着一些和肖邦有关的第一手材料，德彪西从1870年到1873年间向她学了许多东西。

后来，著名的象征派诗人魏尔仑成了她的女婿。德彪西与魏尔仑的接近和熟悉，恐怕与这位夫人有很大关系。

1870年7月19日，法国为了和普鲁士争夺欧洲霸权而向普鲁士宣战。由于法国人民并不支持这场非正义的战争，战争一开始，法军就连连失利。9月1日在色当决战中，法军大败投降，普鲁士俘虏了法国皇帝拿破仑三世、元帅、39个将军和86万士兵。法国人民愤而于9月4日举行革命，要求废除帝制，建立共和，保卫法国。共和派议员在人民群众的压力下宣布废黜法皇，恢复共和，成立了临时政府。

普鲁士在色当决战中大获全胜后，为侵占更多的法国领土而长驱直入，很快占领法国整个东北部，并于9月19日包围了巴黎。巴黎城中的生活不断恶化，富人囤积居奇，物价飞涨，燃料、粮食日益匮乏。1871年1月28日，法国“国防”政府与普鲁士签订停战协定，2月28日，签订和约，割地赔款并决心挑起内战，镇压国内革命。3月18日，政府军偷袭国民自卫队，妄图收缴他们的武器，终于引发了巴黎公社革命。德彪西的父亲也参加了巴黎公社。3月28日，巴黎公社成立典礼，几十万巴黎人从四面八方涌向市政府，欢呼公社革命的胜利。

凡尔赛的梯也尔政府为了镇压巴黎公社，不惜勾结普鲁士政府，借德国军队于5月20日发起向公社

的总攻。激烈的巷战开始了，巴黎在血泊中颤抖，这就是“五月流血周”。28日，公社被法国资产阶级政府扼杀在血泊中。德彪西的父亲也被投入了监狱。

父亲血液中追求自由的叛逆精神，在德彪西的身上是以另一种方式表现出来的。他从学弹钢琴的不久，就开始寻找种种不可思议的音响，以满足他那追求自由追求新奇的天性了。

巴黎音乐学院，法国音乐天才们的摇篮，是所有音乐家的必由之路。进入学院的考试异常严格，只有真正具备音乐才能的人才能被允许进入这所全世界著名的学府。1872年10月，德彪西以他在音乐上的聪明才智，进入了巴黎音乐学院，随马孟台尔学习钢琴，随拉威格那克学习视唱。

巴黎音乐学院全面系统的音乐训练，为德彪西事业的发展打下了坚实的基础。1874年，他演奏了肖邦的F小调第二钢琴协奏曲，在学院令人瞩目。他的视唱练习成绩从1874年的第三名到次年的第二名，在1876年得了第一。同年，他被准许进入爱弥尔·杜兰德的和声班。

德彪西不是一个循规蹈矩的学生，他总在想新花样，总想在旧规则上鼓捣出一些新名堂来。他喜欢和声规则禁止的平行八五度，让那些不协和的七和弦、九和弦独立地存在，这些做法自然引起和声老师的反

感。1878年，在杜兰德的报告中，他这样描述德彪西：“如果少一点肤浅，少一点无法无天，在伴奏和视谱方面以及就对音乐的感觉和能力而言，他会是一个优秀的学生。”1879年他再次评述这个学生：“一个在和声方面相当有才能的学生，但却令人绝望地粗心大意。”看来，这位老师没有理解德彪西的思想和志向，更没有想到这个“令人绝望的粗心大意”的学生那份冲越常规的创新欲望，缺少了一点伯乐相千里马的透彻眼光，错把富有独创的尝试误解为性格上的缺陷。

德彪西很早就已经有了追求目标，并认识到，理想的音乐应该是和他正在接触的周围的音乐非常不同的。对于一个十几岁的孩子，这些想法是不可能获得理解和赞赏的。由此，他在巴黎音乐学院出了名，被认为是一个不在乎在钢琴上弹错音，在和声与理论上无法无天的家伙。

德彪西渴望成功，他努力学习着，加上才智出众，悟性超人，他的学业飞速发展。1877年，他在音乐学院的钢琴比赛中获第二名，仅次于未来的批评家加米勒·贝莱格。德彪西决心在第二年争夺第一名，可惜1878年没有举行钢琴比赛。1880年他在巴西勒的总谱读法班上获第一名，年底进欧南斯特·裘拉德的作曲班。

学业上的出类拔萃，举止上的文雅高贵使德彪西得到了柴科夫斯基的赞助人俄罗斯贵族梅克夫人的赏识。这位酷爱音乐的贵妇人，非常喜欢天才洋溢的德彪西，请他陪伴旅行瑞士、意大利、奥地利，并在1881年和1882年的夏天，请德彪西去俄罗斯作为家庭音乐家演奏室内乐，同时教授孩子们的钢琴课。在给柴科夫斯基的信中，梅克夫人多次提到德彪西，亲昵地称他为“小东方人”，称赞他视谱演奏的快速准确，并将德彪西写于1880年的钢琴小曲《波希米亚舞曲》的手稿寄给了柴科夫斯基。柴科夫斯基在回信中称赞了这首“可爱的小品”。

梅克夫人凭她敏锐的艺术直觉，体察到在德彪西身上潜藏的倾心于东方色彩的气质，准确在称他为“小东方人”，预言了日后作曲家的偏好。当然，当时的德彪西确实也是一表人才，据说他曾爱上了一位梅克小姐，结果自然是失望和落空。身份地位的差距并不是很容易就能克服的。

在陪同梅克夫人期间，德彪西在威尼斯曾见过名震欧洲的瓦格纳，在莫斯科接触了柴科夫斯基的音乐和俄罗斯民间音乐以及吉普赛音乐。这些影响，都注入德彪西的灵魂里，静悄悄地，在无意识中酝酿，等到创造性的春雷将它们唤醒。

《波希米亚舞曲》是德彪西现存的第一首钢琴小

品，写于去俄罗斯之前。这首乐曲已初露创作倾向的端倪。

《美丽的黄昏》是德彪西的另一首早期作品，由保尔·勃盖特作词，歌词大意是这样的：

夕阳中河流似玫瑰红，
麦田里掠过温和的颤动，
大自然将劝人惜福的忠告，
镶嵌进世人烦恼的心胸，
劝人们珍惜良辰美景，
当你唇红齿白夕阳彤彤，
要知道波浪向大海流逝，
就如我们向墓穴归去。

根据 R i t a B e n t o n 英译再译

这两首早期作品明显地受古诺、马斯涅、德立勃等当时极受欢迎的法国作曲家的影响。这些人写作的抒情歌剧曲调迷人悦耳、多愁善感，风格纤细精致，表现了法国人的审美情趣。

德彪西常去为一个唱诗班弹琴伴奏，在那儿认识了瓦斯尼埃夫人。这是老建筑师瓦斯尼埃年青美貌的妻子，有一付敏捷灵活的歌喉。德彪西迷恋这位女士，在她的别墅里度过了许多时光。在这期间他逐渐熟悉象征主义诗人魏尔仑（P a u l V e r l a i n 1844 - 1896） 马拉雅美（S t é p h a n e M a ,

jarmé 1842 - 1898) 的作品，并为之谱写了不少歌曲，其中许多是题献给瓦斯尼埃夫人的。创作于1882的《曼陀铃》就是其中之一。魏尔仑的诗大意是这样：

小夜曲的歌者，
和可爱的聆听者，
在歌唱着的树丛下，
交流着会意而无声的评论。

这是Tireis，那是Aminatb，
这是永远的Elitanbrb，
那是Damis。

一个存心令人痛苦的女人，
为那么多人写作了那么多妙诗，
她们丝绸的短衫，
她们长长的拖裙，
她们的优雅、快乐，
她们柔和的蓝色倩影，
在粉红和暗淡的月色中。

在心醉神迷的狂喜中旋转
在微风中颤抖中
曼陀铃在低诉
啦、啦、啦.....。

根据Rita Benton英译再译。

魏尔仑诗中美丽的意象弥漫着沉思和幻想，拨动着敏感人们的心弦。“音乐高于一切”，魏尔仑追求行云流水般的节奏、旋律感和音响感。他强调词义结构的多义性和暗示性，同时又充分创造诗情和诗境的“色调”浓淡深浅的变幻色阶。不再像浪漫主义诗人雨果那样大气磅礴，滔滔不绝，魏尔仑的诗是晨间的轻风，月色中的花香，淡雅而自然。

德彪西在发现了魏尔仑诗意的秘密的瞬间，找到了创造自己独特气氛音乐的钥匙，从那些诗里，他明白了自己倒底在梦想什么，理解和发现了真正的自我。魏尔仑对德彪西是一个启示，是他灵感的源泉之一。

《曼陀铃》是象征派诗歌在音乐上的回声。

为了模仿曼陀铃的声音，德彪西一开始就用了相隔五度的3个音，获得了新鲜可爱的音响和准确逼真的形象。调式的模糊、连续的平行三和弦和七和弦，都具有魏尔仑所追求的“多义性和暗示性”。

人们总在议论德彪西的音乐风格与印象主义绘画、象征主义诗歌的关系，从现有的资料来看，象征主义诗歌的影响更直接更强烈些。尽管由于很早就进入音乐学院，没有受过完备的文化教育，德彪西对象征主义的理想境界、美学追求及美感形式都是心有灵犀一点通，并将之转化为音乐语言，在音乐世界中开辟出新的领地，这是他的天才所表现出来的独特之处。

罗马奖学金是巴黎音乐学院公费派学生留学意大利的传统方式，每年举行一次作品比赛，获第一名者，公费派往罗马自学三年，每年向学院提交一部分作品作为汇报。谁获得了罗马奖学金就意味着踏上了成功之道。谁是评判者呢？是一些德高望重的权威人物，往往也是一些保守的、反对创新的人。后来德彪西在《克罗士先生》一书中，对罗马奖学金发表了自己的看法：“在那法国引以为荣的事业中，你可知道有哪桩比设立罗马奖学金更可笑的事呢？”“罗马奖学金是一种游戏，更准确地说，是一种具有民族色彩的体育运动。人们在那些音乐学院、美术学院等等命名的地方学习这种运动的规则。”他特别抨击了评判的固定不变和自以为是：“经过了严格的训练后，比赛每年举行一次。比赛的裁判是学院的院士。由此便出现了这样一种奇怪的现象：不论比赛的是音乐、绘画、雕塑还是木刻，总是威廉·布格勒先生和儒勒·马斯涅先生进行裁判。大家倒没有想到给他们两位搭配一个舞蹈家。”“这些院士先生们的学院派的冷漠态度在这些年青人当中指定谁将是艺术家，这种学院派的冷漠以其坦率而令我惊愕，他们懂得些什么呢？他们自己确信是艺术家吗？他们哪儿来的权利操纵如此神秘地命运呢？”他甚至嘲讽地提出：“的确，在这种情况下，他们最好还是求助于简单的抓阄碰运气的办

法。谁知道呢？运气之神有时候是有智慧的……”这些看法是有事实根据的，拉威尔这位印象主义大师就多次落选，从而激起公愤，以至迫使当时的音乐学院院长杜布瓦辞职。

这些激烈的言词都是德彪西在以后的岁月中的看法。当年，为了获得罗马奖学金他是全力以赴的。他创作了班维勒作词的合唱曲《林间晨钟》，由于语言过新，估计不合评委口味，他的老师裘拉德建议另写一部作品。他又写了西格作词的女声合唱曲《春天》，评委们认为不成熟。21岁的德彪西毫不气馁，又写了由莫拉作词的男声合唱曲《斗剑士》，可惜只获得了比赛的第二名。1884年，德彪西再接再厉，创作了裘那德作词的抒情大合唱《浪子》，这部作品在旋律上依然有拉罗和马斯涅的影响痕迹，但充分显示了德彪西的才能。冲刺终于达到了目标，《浪子》获罗马奖学金比赛的第一名。德彪西在《克罗士先生》一书中描述了当时的情景和心情：“我得到的对于罗马奖学金的最好的印象是与它不相干的……那是在艺术桥上，我一面观看着赛纳河上来往的客艇，一面等待着比赛的结果。我很冷静，因为我已经忘记了一切过于特别的罗马式感情。在水波上晃动的绚丽的阳光具有一种诱人的魅力。那些游手好闲的人，几小时地呆在桥上舍不得走开。其景色之美，连整个欧洲都在

羡慕我们。突然有个人拍了一下我的肩头，气喘吁吁地对我说道：‘你获得了奖学金……’别人相信我的话也罢，不信也罢，我仍旧可以肯定说，我的一切欢乐都云消雾散了！一丁点儿的正式头衔都势必会带来罗嗦、麻烦，我眼里是看得清清楚楚的。再说，我觉得我不再是自由的了。

“这些感觉后来都消失了。一上来总是抵御不住罗马奖学金带来的那种小小的虚荣的。当我在1887年到达梅迪奇别墅的时候，我简直快要把自己想象成为古代传说里的神仙的宠儿了。”

矛盾的心理 失落感和虚荣的满足交织在一起。他感到自己的中选，在某种程度上而言，是没有彻底创新、仍然恪守传统的结果。对真正的艺术理想的内心呼唤使他产生失落感。

二 《牧神午后》

因为我们还有对色调的渴望，
需要的只是色调，而不是颜色！
啊，只有色调才能联结
长笛和号角，梦想和梦想！

魏尔仑《诗的艺术》罗洛译

1885年1月27日，德彪西离开巴黎去罗马梅迪奇别墅开始了罗马奖学金的留学生活。和一般人所想象的相反，德彪西一点也不喜欢这种自由自在、无人管束的生活。他不喜欢意大利的歌剧，而对到桑塔—玛里德—戴尔—阿尼玛的小教堂去听帕里斯特里那和拉索的宗教合唱却津津有味。他自称在罗马有如“蹲监狱”，他曾描述了这种生活：“我就这样开始了‘官费研究生’的生活。这种生活既像各国人民杂居的旅馆生活，又像私立中学的生活，也像无宗教信仰的士兵必须住的营房生活……我眼前又出现了梅迪奇别墅餐厅。餐厅的墙壁上一排排以往的和近新的罗马奖金获得者的肖像一直挂到顶板上，甚至谁是谁都不太辨别得清了。事实也是如此，人们连提也不提起他们了。所有这些肖像看上去都有点忧郁的表情，好

像是‘水土不服’。几个月之后，这些数不清的，尺寸一般大小的镜框就会给人这样一种感觉：这就是永远没个完的罗马奖学金！

“我们围着餐桌进行的谈话当然就像小饭铺里餐桌上的聊天。假如有人以为我们是在那里评论最新的美学观点或者先辈大师们的热烈的幻想，那就完全想错了。因此，假如梅迪奇别墅算是平庸艺术的中心的话，那么我们在那儿很快就学会了生活的实用的一面，因为我们最关心的是回巴黎时将以什么面目出现……我们和罗马人的社会几乎没有任何往来，因为罗马人的社会对法国官费研究生关上了大门，同时也不大欢迎他们，另一方面官费研究生们的地道法国式的年轻人的独立性格也和罗马人的冷淡态度合不到一块儿去。

“最后罗马奖学金只剩下一个好处周游意大利这好处也不大，我们不能从中得到应得的益处，原因是在这些城市里缺少人之间的接触，我们总以外国人的身份穿过这些城市。其实，只要事先考虑到，这种接触是很容易建立起来的。买点风景照片就算是我们和当地人的接触了，因为做这种买卖的年青女子具有无限的耐性，并且对顾客永远是笑脸相迎的。”（德彪西克罗士先生》，张裕禾译）

显然，这沉闷的生活，加上和恋慕着的瓦斯尼埃夫人分离，使德彪西心神不定，这反映在罗马期间有

限的作品数目上。这期间，德彪西将目光投向其他的艺术门类，让灵魂浸润其他艺术的新鲜汁液，极大地丰富了自己。他大量地阅读波德莱尔和魏尔仑的诗。波德莱尔的诗使人的内心与外界事物感应契合、互通信息，山水草木成了向人们传递信息的“象征的森林，”他理解“百花以及沉默的万物的语言”，用有声有色有香有味的物像暗示出幽秘的内心世界。

如同悠长的回声遥遥地汇合
在一个混沌深邃的统一体中
广大浩漫好像黑夜连着光明
芳香、颜色和声音在互相应和。
有的芳香新鲜若儿童的肌肤，
柔和如双簧管，青翠如绿草场。
(波德莱尔《应和》，郭宏安译)

波德莱尔说：“灵魂正是通过并借助于诗，而察觉出驻在坟墓后边的光辉的。”当一首完美的诗激出了人们的眼泪时，便充分证明读者感到自己被流放在一个不完美的世界里，并期望摆脱它，进入业已显示给了他的天堂。

用诗创造一个第二现实，借以反抗现实。波德莱尔那遥远的、不存在的世界，五光十色的梦想，沐浴

着永恒温暖的纯净的天界，富有秩序、美丽、豪华、宁静与妖娆的乐土，都寄寓在诗里。

也许德彪西并没有逃避现实、反抗现实的明确意图，但他像波德莱尔一样渴望创造音响的自然和永恒的理想世界。

德彪西还大量阅读莎士比亚的作品以及英国前拉斐尔派诗人罗赛蒂的诗。

英国的前拉斐尔派画家认为，艺术显然是通过拉斐尔之手走向了高贵化和理想化从而误入了歧途，变得不真诚了，必须回到“信仰的时代”亦即拉斐尔之前的时代，尽力描摹自然，恢复艺术的真诚。罗赛蒂是画家兼诗人，是前拉斐尔派中最有才华的人物，他的诗数量不多，极为精雕细刻，强调声、色、光的感官美：

在梦幻之树四面伸展的阴影中，
梦直到深秋还会萌生，但没有一个梦
能像女性的白日梦那样从心灵升华。
看哪！天空的深邃也比不上她的眼光，
她梦着、梦着，直到在她忘了的书上
落下了她手中忘了的一朵小花。

（罗赛蒂《白日梦》，飞白译。）

他的风格是多样的，可以将浪漫主义的因素和超

自然的因素结合起来，又可以既冷嘲热讽却十分真挚，进而明快有力如民谣，时而朦胧暗示，时而通过细节来描写难以言表的東西，传达精神和肉体的感觉。他的作品中有一种神秘的情调，但力求单纯和真诚。

从德彪西的创作中，可以窥见这些主张的影响是久远而深刻的。

1885年，德彪西以海涅的戏剧《阿尔曼佐》（Almanzor）为基础创作合唱作品，并修改《林间晨钟》。这一年，他实在受不了罗马的生活，跑回巴黎去和瓦斯尼埃夫人见面后，在众多师友的劝告下重返罗马。在这期间，他见过李斯特、威尔弟、莱翁卡瓦洛等著名作曲家，但并没有受什么影响。他与同在罗马的法国作曲家肖松成了朋友。

1887年2月，德彪西提前返回了巴黎，并开始写作交响组曲《春天》。春天是德彪西音乐灵感的源泉之一，在此之前，他写过命名为《春天》的一首合唱和一首独唱歌曲，现在他受意大利画家波提切利的名画《春》的影响又写作了这部带女声的无词合唱的交响组曲。波提切利正是罗赛蒂等前拉斐尔派所推崇的画家之一，他的《春》创作于1478年，原作无名，据传是意大利画家伐萨利所命名。拉丁诗人贺拉斯有言：“春天来了，女神们在月光下回旋着跳舞。”波提切利就是描绘这轻灵优美的一幕：春神抱着鲜

花前行，轻盈的衣褶上满是鲜花，花神和微风之神紧跟其后，远处三女神飘然起舞，维纳斯——世界的生命之源立于正中，在她的头上有爱神丘比特，三女神的左边是雄辩之神墨丘利。作品中弥漫着春的芬芳和一种幻变飘忽，超越物质的精神，飘逸的活力中潜藏着神秘的忧郁。

德彪西的《春天》，反映了波提切利的那些特色。这部组曲分为两乐章，第一乐章是慢速的 9 / 8 拍，第二乐章从 4 / 4 的中板开始，渐渐发展成 2 / 4 的快板。两乐章的结构形式，可能是受李斯特《浮士德》交响乐的影响，在动机和主题材料的贯串处理上类似李斯特和柏辽兹。德彪西试图“在某种程度上表达在大自然中，人类和生物在诞生时的痛苦，慢慢地开花，最后当生物以新的生命复活时爆发的欢乐”，“这是一部个性色调的作品”，并且“是没有标题的”。

这部作品原本是提交给音乐学院评审会的“汇报”作品，但总谱被火烧了。只交了两架钢琴的缩谱。德彪西本人没有再作修改和配器，可见他自己并不满意。这部作品由德彪西的热情支持者和朋友波塞编写成交响乐，但他将无词的女声合唱去掉了，以便于演出，在总谱中保留了两架钢琴的编制作作为色彩乐器，与德彪西的原意不符。《春天》于 1913 年 12 月 7 日在巴黎由切维拉德指挥首演。

1887年德彪西根据罗赛蒂的诗写了女高音、女声合唱和交响乐队的《中选的少女》。于1888年提交给音乐学院作为留学罗马的汇报作品。在前拉斐尔派已经过时的1888年，人们反倒认为这种风格很新，正如波提切利在妩媚中渗透着轻柔的忧郁，德彪西在新鲜感中暗示了“衰落感”，其中可以明显地觉察到瓦格纳的《帕西法尔》在德彪西的脑中盘旋。他采用一个中型的乐队，长笛、双簧管、英国管担任了主要角色，竖琴和弦乐用以制造和声色调。在这部分作品中，为了逃避传统的调性和调性关系，德彪西应用了不断的转调，波动起伏的节奏和激发想象的美感弥漫全曲，它的和声缺少“正常”的进行，习惯性的期待常常落空，弦乐分为18个声部演奏最后的C大和弦。有人称这部作品为“交响的彩绘玻璃窗”。音乐学院评审会被震惊了，将之称为“音乐上的印象主义”，判定为“不像是一个有才能的人写的”。

当德彪西听到这个评语后，他为自己而高兴：“感谢上帝，”他欢呼，“我终于成功地写出了有独创性的东西。”

德彪西很快加入了以马拉美为中心的象征主义诗人和印象主义画家的圈子，他开始出席位于老式的罗马街上的马拉美狭小公寓中的每周二晚上的聚会，这里的常客有诗人魏尔仑、克洛岱尔、瓦莱里，作家纪

德、画家莫奈、雕塑家罗丹，还有一些外国的知名人士如画家惠斯勒、诗人和剧作家梅特林克等。聚会有着吸引人的魔力，他们高谈阔论，发表各自对人生、社会、艺术的看法，那些有关音乐、诗歌、绘画雕刻的睿智卓见，有关艺术美的精辟见解，极大地激发了德彪西开创未来的勇气和信心。他曾说：“魏尔仑、马拉美和拉福格给了我新的音调和新的声音素质。他们投射到词语上的是以往从未见过的光亮……就如音乐家，他们把想象和声音协调地结合到了一起。”

这一时期，德彪西还是瓦格纳的热情追随者。早在罗马时他就已经研究了《特里斯坦和伊索尔德》的总谱。瓦格纳于1884年去世，但他的声誉却并不因此而消褪，相反，他被看成是将音乐和戏剧完美结合的天才，作为音乐家、诗人和思想家受到人们的崇拜。每年，在德国的拜罗伊特，定期举行盛大的音乐会，演出瓦格纳的歌剧，成为当时欧洲每年一度的盛事。1888年和1889年，德彪西连续两次去拜罗伊特，多次观看了《帕西法尔》、《特里斯坦和伊索尔德》和《名歌手》的演出。

随着个性的日益成熟，德彪西对法国风格的追求日益强烈，他很快成为“反瓦格纳主义者”，并提出了“清澈与明快”来与瓦格纳的华丽与浓重相对抗，他批评瓦格纳：“当他从生活中汲取感受时，他便主

宰生活、践踏生活，强迫生活喊出他的名字瓦格纳，喊得比声誉之神的号角声还要高。”他甚至称瓦格纳为“哗众取宠的江湖骗子”。他用一句话公正地总结：“如果瓦格纳多一点人情味，那他真是了不起的。”

1888年，他开始写作钢琴曲《两首阿拉伯风格曲》，这两首可爱的小品，实践了“清澈与明快”的美学追求。

1888年出版了德彪西的《被遗忘的歌》，歌词选自魏尔仑的同名组诗，其中包括六首歌曲：《这是心迷神醉》、《泪洒落在我心上》、《树影》《旋转的》、《绿》、《忧郁》。音乐的旋律追求与法语语音语调和諧，钢琴伴奏精细动人，暗示出种种情感的色彩。

这时，他厌倦了瓦斯尼埃夫人，爱上了更加年青、接触机会更多的加布里埃尔·杜邦——“绿眼睛的加贝”，并与她开始长达九年的同居。美丽的女子永远是激发德彪西音乐灵感的源泉之一，尽管他并不在音乐中直接表达与这些女子的感情纠葛，但她们确实激发他的创作想象和热情。

1889年，德彪西完成了从1887年开始创作的《波德莱尔诗五首》。1909年的自传中，他说这时已“发现了适合于那些作品的旋律和始终统一连贯的情绪，它们类似于马奈的画，有时类似于塞尚的画，类似于他们作品中的厚度和复杂”。

在《波德莱尔诗五首》中，可以看到波德莱尔、马奈和塞尚、瓦格纳等人的多重影响，其中也已出现德彪西个人风格的一些萌芽，一切都处在酝酿的状态中。

此时，27岁的德彪西经历了两件影响深远的事，关系到他创作的发展。第一件是德彪西从圣·桑的朋友、管风琴家勃拉耶那里借来了《鲍里斯·戈都诺夫》的总谱，进行了深入的研究。这是圣·桑1876年从俄国带回的，由俄罗斯天才作曲家、强力集团成员穆索尔斯基创作的歌剧手稿抄本，这份抄本曾在巴黎音乐界的少数人中传阅。凡是见过总谱的人对《鲍里斯·戈都诺夫》中的独创性都有深刻的印象。

穆索尔斯基是个军官，他狂热地热爱作曲，为此辞去了军职。不愿学习正规的和声学和作曲法，对古典和浪漫主义大师知之甚少，他却凭本能找到了完全个性的作曲方式。凭尖锐准确、敏感丰富的直觉，他揭示出生活的本来面目。对每一件事物追求唯一的表达方式，而不是用传统的主题重复和发展。他以强烈的感情表达瞬间状态，手法是如此多样而不带重复，深刻地表达了俄罗斯人民大众的命运和感情。

《鲍里斯·戈都诺夫》中充满生命力的新颖曲调、大胆的民间节奏、变化不定的节拍、独立的不解决的不协和音和不协和和弦、固定低音和持续音的魅力、

大胆自由的表达方式和内容的完美结合，像圣彼得堡古老宫殿的洪亮钟声一样震撼了德彪西的心灵。这是一个崭新的、与传统全然不同、然而又充满活力的奇异的新的音乐世界。德彪西曾对穆索尔斯基作过深刻而准确的评述：“……从未有人用比较温柔而深沉的口气和我的心里美好的东西进行过交谈。穆索尔斯基是唯一通过他的朴素自然、不落俗套的艺术这样做的人，而且将来也是独一无二的。从来不曾有过一种更加细腻的感情通过如此简单的手法被表现出来的了。这像是一个好奇的、未开化的人的艺术，他随着情感的驱使，发现了音乐。这里谈不到任何形式，或者至少说，这种形式是如此多种多样，和既成的（可以说是法定的）形式不可能有共同之处：一系列组织得很微妙的、表现细腻的手法和一种明察秋毫的天赋才能组合成了这种形式。穆索尔斯基的作品偶尔也使人产生一些令人惊悚不安的感觉。这种感觉笼罩住、紧紧抓住听众的心直到使听众担忧。”“对穆索尔斯基来说，一个和弦、一次转调就足以表现了。而同一和弦在某先生（我忘了他的名字）看来是没有表现力的，同一过渡得极其自然的转调，在某先生（还是这一位）看来却显得非常陌生。今后我们还会谈起穆索尔斯基，他非常值得我们崇敬。”

第二件事是德彪西观看了巴黎国际博览会上的两

场演出，其一是俄罗斯的强力集团作曲家李姆斯基—柯萨科夫指挥演奏的俄罗斯学派的交响乐作品，它们那强劲新颖的斯拉夫和亚洲民歌风格，难以言传的东方的神秘风味，独特的调式、千变万化的节奏，种种辉煌响亮、绚丽多彩的管弦乐音响全然相异于西欧音乐。德彪西从中获得了许多有益的启示，但也发现了他们的不足之处：“俄国的青年学派试图借助‘民间主题’来恢复交响乐的青春：他们成功地雕琢了光华四射的珠宝。但是，在主题和势必要给予的发展之间，难道没有不自然的失调之处吗……民间主题很快就在乐坛上流行了起来。从东到西，人们深入到最边远的省份里去，从老农民的嘴里记下朴质的、优美得出人意料的民歌。他们看到自己戴上了和谐的花边而目瞪口呆，因而带着一些儿沉闷拘谨的风味，但不可抗拒的复调变化，迫使他们不得不忘记自己平和的本来面目。”

另一场演出是远东馆印度尼西亚加美兰乐队。这是富有东南亚民族特色的奇妙音乐，乐队包括特殊的弦乐器、管乐器，尤其是一些特殊的木质、金属质的打击乐器。单纯明朗的五声音阶复杂无比，变化莫测的节奏细腻丰富，精美绝伦的音响层次，这些崭新的音乐为德彪西理想中的目标提供了可资参考的具体方向。

1890年,巴黎音乐学院根据惯例,要演奏留学罗马的作曲家的作品,他们指定演奏德彪西的《中选的少女》,以钢琴演奏《钢琴与乐队的幻想曲》并要求德彪西为这两首乐曲写一首传统惯例规定的《序曲》。他们拒绝了演奏德彪西希望演奏的交响组曲《春》。这时的德彪西个性更加倔强,无法忍受种种限制,拒绝再写一首《序曲》,导致汇报音乐会的取消。

这一年,德彪西的经济状况也比较糟糕。据某些传记研究专家说,因为经济原因,德彪西拿出一些以前写的钢琴曲卖给出版商,以挣得生活费用。这些曲子包括《斯拉夫叙事曲》(1903年再版时改名为《叙事曲》)、《斯替里纳风格塔兰塔拉舞曲》(1903年再版改名为《舞曲》)、《夜曲》(1892年出版)、《幻想曲》、《浪漫的圆舞曲》等,这些作品都有明显的弱点,比如连接的笨拙,风格的芜杂,但也有一些特点,例如《舞曲》开头的四小节五声音阶旋律(德彪西在好几首曲子中用了这个旋律)、《幻想曲》的澄彻和单纯(德彪西自己说这是一首“机会主义的作品”,只能用两个字来形容“太糟”)、《浪漫的圆舞曲》旋律的插入性写法,都预示了后来成熟期作品的特点。

这一年,德彪西开始写作《贝加玛斯克组曲》。贝加玛斯克,是流行于意大利北部贝尔加莫地方的乡

村舞蹈，魏尔仑《月光》诗中描写了跳这种舞蹈的情形，作曲家以此为组曲命名，实际上与魏尔仑《华宴集》中的那些喜剧人物有关系：

利昂德尔

傻子，皮埃罗用跳蚤的一跳，

跨过了荆棘的沟渠，

卡桑德尔戴着他的风帽，

还有阿勒钦，

这个骗人精

这么怪诞，穿着小丑的服装他的眼睛发亮

在面具后面，

eo, me, s o l, me, faa

这伙人走着啊，

又笑又唱，

跳舞又旋转

在一个少女面前

她狡黠又漂亮……

（魏尔仑：《科隆比纳》，罗洛译。）

还有木偶普列西奈拉和斯卡拉木希、波仑亚的医生和他的女儿。在这些喜剧性人物的世界里，又和古老的法国古钢琴所演奏的意大利喜剧音乐相关。在喜剧的深处，渗透出刺人心魂的忧伤。这些诗与画家华托的作品有着极相似的性质。华托画出想象中梦境般美好

的生活，从来不下雨的神话中的花园，淑女美丽，情郎优雅，他们在快乐地野餐，在演奏演唱高贵的乐曲和歌曲，人人都穿着华丽光彩的服装，然而并不浮华，男女牧人的生活好像一连串的小步舞。华托用一点白垩或色彩就传达出有生命的颤动的肌肤感，他用光线将树林变成了天堂。在华托的精美和优雅中，在美丽的景象中，有着一丝难以描述的、似隐似现的伤感，使作品有了一种格调上的升华，那是弥漫在天、地、人之间的宇宙意识、生命意识。德彪西的音乐中也透露出相同的格调。

1891年来到了，德彪西内在精神受到迫切要求发展的强大压力。实际上他已经作好了准备，就如万物在春天的早期都已酝酿着勃勃的生命，冬眠的动物已经苏醒，但它们都在等待唤醒万物的春雷，让绿叶和鲜花来体现大自然的生命。

这时，他遇到了在蒙特马特雷的咖啡馆里弹奏钢琴的奇特人物埃里克·萨蒂。这是一位与众不同的人物，他不按常规思维。在他那里，社会的惯例不值一文，对各方面他都有自己的一套想法。正因这种性格，他不可能成为一个好学生，1886—1887年，他曾在巴黎音乐学院学习，由于成绩不佳，也可能出于他自己的独立意志和坚定想法，他离开了音乐学院而到蒙特马特雷的餐馆里去弹钢琴谋生。他在189

1年创作了钢琴曲《裸体歌舞三首》，风格简朴，旋律单纯，在和声上喜欢用不解决的不协和和弦。他对瓦格纳在法国盛行的状况抱着清醒的认识，萨蒂描述了与德彪西初次见面的情景：“我第一次见到德彪西的时候，他头脑里装着的全是穆索尔斯基，并且在慎重其事地寻找着一条对他来说是十分艰难的道路。在这个问题上，我比他先进得多。我不受罗马奖学金或其他任何奖赏的羁绊，因为我是一个亚当（天堂里的）式的人，从来没有得过任何奖状，用不着说，是个懒人。

“那时候，我正在为裴拉旦的剧本《星星的儿子》创作配音音乐，我对德彪西解释说，法国人一定不要卷入瓦格纳的音乐冒险活动中去，那不是我们民族的抱负。我也谈到，我完全不反对瓦格纳，但我们应该有我们自己的音乐——如果可能的话，不要任何‘酸菜’（德国人喜欢吃的一种菜）。

“我们为什么不能使用已由莫奈、塞尚、土鲁斯—劳特累克和一些其他画家所创造出来的，并为人们熟知的方法我们为什么不把这些方法移用到音乐上？没有比这更容易的了。

“这就是新创作道路的起源，它很稳妥，并且有成果。是谁为他做出了榜样？是谁挖掘了新宝藏？是谁建议他去开辟新天地，是谁使他获得对这个问题的在先前已思考过的益处？是谁？我将不作答复，因为

我不再关心了。”(萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》。)

显然，萨蒂以自己的思维方式来看待德彪西的经历以及他的奋斗目标，并夸大了自己对德彪西的事业所起的作用。尽管如此，尽管他在当时被其他作曲家以后被音乐史家看成是半瓶子醋的作曲家，萨蒂与德彪西的会面是确实起了重大的推动作用的，对这一点大部分德彪西的研究专家都是肯定了的。在这一瞬间，德彪西一下子把握了法国文化的整体精神，领会了法兰西性格的灵魂。萨蒂的出现，成为德彪西的艺术思想、美学价值观明确化的契机。

这一年，德彪西写了很多的歌曲，这些歌曲中反映了德彪西在创作道路上的新发展。

《天使的召唤》(勒·劳伊作词)，透过迷蒙的夕阳和刚刚垂下的夜幕，钟声轻轻传来，在悲哀的灵魂深处引起阵阵的震颤。整首歌曲始终处于温柔纤弱的气氛中，可心灵的情感却应和着寂静中的钟声。钟声在呼唤天使，钟声又如天使的呼唤，勾起心中的思绪和爱的希望。钟声是德彪西灵感的特征，几乎贯穿他的一生。早年他写《林间晨钟》，晚年他写《穿过林间的钟声》，钟声如德彪西灵魂的呼唤，也是他理想的呼唤，在钟声的嗡嗡震动中，他可以获得心灵的安宁。

《在花园里》（保尔·格拉伏莱特作词）青春洋溢，音乐具有中世纪的古色古香和流利光彩，用音乐表达了歌词中那位美丽的小姑娘的形象：金发蓝眼，长长的睫毛，五月的声音和四月的姿态：

我看见了您，孩子，突然，我的心颤抖，
我爱上了您。

左手平行六和弦伴奏右手的旋律的织体写法，以及音乐的芬芳气息，令人联想到《亚麻色头发的少女》。德彪西善于在美丽的背景中揭示出精神世界的突然变化，表现了法国艺术细腻敏感的特点。

《两首浪漫曲》由保尔·勃盖特作词。它清澈明亮、优雅从容，和《波德莱尔诗五首》的浓密厚重、热烈冲动形成对比。德彪西自觉追求法国文化的特色，又写出了他的杰作之一：《华宴集》第一组的三首歌。这是从魏尔仑的《华宴集》中选出来的三首诗，第一首有一个奇怪的名字：《弱音器》。魏尔仑以忧郁的情调，描绘了在高高的黑色大橡树的阴影中，在半明半暗的寂静中，对爱人的种种愿望、灵魂的阵阵骚动。夜幕就要降临，夜莺将要歌唱，静谧笼罩了一切。德彪西的音乐最善于制造的就是这样的意境和色调。

德彪西以声音刻划寂静。音乐是以声音表达一切的，寂静则意味着无声、意味着休止。

“此时无声胜有声”的境界，指的是沉默中的巨

大感情力量，亦即佛经中所说的“默雷”，鲁迅说的“于无声处听惊雷”。这都是指在真实的生活中心灵之耳，于寂静中听到的丰富内涵。在音乐世界中，如果只有沉默，是无法构成艺术形式本身的，只可能形成一个概念，一种思想，或由此引起的联想，这是现代美国波普艺术的开创者，先锋派作曲家约翰·凯奇在他的《4 3 3》中所做的。

德彪西却是以真实的声音来刻划出寂静，以及隐含在其中的思绪、情感，光、色的波动，甚至刻划出灵魂的香味，血液的跳动……在一个有限空间里体会到无限时间的延续，德彪西的心灵超越了绝对时空，把自己消融在景物里了。“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”。德彪西的音乐是与这种情趣相通的。

《弱音器》始终处于悲歌的气氛中，以微弱力度奏出的不协和音响更加强了闪烁不定的印象。没有大起大落，只有几个音悄悄的微妙的滑动。开始的多利亚调式慢悠悠的吟咏，又悲哀又空旷，情感扩散到无边无际的空间，引发了大自然的感应。和声从单纯的结构功能中解放了出来，具有了独立的意义，开头和结尾的和弦都表现出神秘的含义，成了某种象征的标记。

德彪西越来越强调音乐各组成要素的独立性和它们的表现意义，从而拓宽了音乐的表情世界，二十世

纪众多的作曲家正是从这个意义上，沿德彪西开创的道路走向新的境界的。斯特拉文斯基，这位二十世纪经典作曲大师曾说：“我们这一代音乐家以及我自己，都归功于德彪西。”可德彪西自己并没有所谓的“革命”愿望，他只是追求完美地表现内容，追求独一无二的表现形式，凭直觉应用了传统卫道士们不屑一顾的新东西。在如此优雅轻柔的气氛中，他的寂静、他的变幻莫测的音响，悄悄地引发了二十世纪音乐世界翻天覆地的变化。

第二首《木偶》，描绘了蕴含强烈戏剧性的场景：

斯卡拉木希和普尔西奈拉
阴谋诡计把他们带到一起，
在月亮的阴影里指手划脚。
出色的医生
来自波伦亚，慢慢地手摘
药用香草，在暗色的草丛里。
他的女儿，有一张刺激的小脸
在树篱边隐秘地
半裸地滑行，寻找
她英俊的西班牙海盗，
一只可爱的夜莺，在顶端
宣泄着它的悲伤。

引子从特强的第一音后即刻变为弱奏，一瞬间就创造了戏剧性，快板谐谑曲的风格，确切地表现了斯卡拉木希和普尔西奈拉阴谋者的嘴脸，其中透出的可笑，提醒人们这是木偶的世界。和弦的对置，产生闪闪发光的效果，歌词中的虚词“l a l a”增加了既抒情又幽默的气氛，颤音模仿了夜莺悲伤的声音。德彪西在调性中使用了极丰富的色调变化，并扩充了调性的领域，他却并没有抛弃调性，使作品具有充分的可理解性。他写出的是内心的真实感受，就像苹果树一定要结出香甜的苹果，不需要任何的做作的惊世骇俗。

德彪西关注的是内容所决定的必然形式和唯一语言，用以最大程度地传达出所包含的诗性意义。他破除以往的语言概念和清规戒律，以新的语言和语法来唤起听众新的美感。这不意味着语言的逻辑意义已经消失了。没有，它是不可能消失的。但逻辑意义被他的心灵中流出的、贯注了作品的每一个细节中的诗意所消化，一切唯有一个目标——终极的诗性意义和美，一切都被笼罩在这个目标所散发的光辉中。听众能直接感受到透过物质音响来自灵魂深处的东西。

这是实实在在的灵性的解放，创造性的直觉，穿透了符号系统的牢笼，到达了诗王国，与人的精神彻底交融。

这正是二十世纪现代艺术家所追求的境界。

德彪西将艺术从理性中彻底解放出来，将灵魂熔铸进新的形式并创造了永不消逝的美。

第三首《月光》，就是本书开首引用的那首诗。另一位法国作曲家福列也曾为之谱曲，把这两首作品作一次比较是非常有意思的，可以更清楚地显示出各自的风格特点。

福列也是法国的音乐大师，风格也同样精美细腻，但他追求古典式的清晰，将瞬间的印象融于其中。他创作的歌曲《月光》以结构严谨的钢琴伴奏使作品轮廓分明，明澈的和声音响缺少朦胧和暗示，而更多地追求音乐本身的完整。

德彪西的歌曲《月光》让音乐与歌调合而为一，他用音乐表达歌词中的一切：感觉、气氛、节奏、光线、色调、结构，把这些融合在时明时暗的朦胧月光中。优雅而伤感的诗琴声伴奏着舞步，对生与死的感悟，对以往、现时和将来的反思和憧憬，静谧清冷的月光，喷泉雪白的闪光，一切都被音乐溶化了。音乐变成了月光，和歌声一起，在灵魂的广漠原野上宛转舞蹈。寂静中蕴含着多么深厚的人性和生命活力啊！

德彪西后来曾写道：“空气的波荡，树叶的颤抖，花儿的芳香，三者相互映衬妙不可言，因为音乐能够把它们连缀得天衣无缝，就好像是它们自动结合在一起的……”“唯有音乐能够自如地唤起人们对似真非

真的美景，对将信将疑的世界的想象，这个世界悄悄地创造了黑夜的神秘的诗歌，创造了月光抚摩着树叶所产生的千百种不可名状的沙沙声。”

德彪西的象征是多重的，引发了潜意识中的种种沉睡的东西。中国古语中有“秘响旁通”一词，德彪西的音乐和大自然、和人心中的“秘响”息息相关，共鸣应和。

存在于视觉的月光，被我们的听觉感受到了。德彪西用声音创造了一个完整的世界，人们可以用任何感官去体味这个幻想的世界。如同远古的先人们进入巫术境界，物我交融，神人相通，心迷神醉，天人合一。先人们以宗教的迷狂所达到的，在德彪西那里却以文雅和优美的方式也同样创造出来了。

德彪西还根据魏尔仑的诗，写了《三首浪漫曲》，它们以写景为主，从大自然的存在中揭示出有关生命的幻想，情感是发散式的，变化多端，悲喜交集。

1891年所写的这些优秀的歌曲，在法国艺术歌曲的发展史上占有非常重要的地位。“高卢艺术”

彻底的法兰西化，体现在法语在音乐中获得了最优美最恰当的处理。法语的轻灵、优雅、元音和辅音的特点，在德彪西的歌曲中和音乐天衣无缝地结合在一起。音乐不凌驾于语言之上，也不是恭顺谦卑的奴隶，音乐就如直接从诗的语言中自然产生，它们无可

比拟的美是不可替代的。

德彪西的音乐是轻柔的，但是蕴含了巨大的力量。他以独特的气质，法国式的敏感和典雅与瓦格纳庞大的交响乐队发出的音响洪流抗衡。他的力量来自民族文化的深厚传统，来自心灵和信仰的真挚，来自雄浑天成的原创性。

魏尔仑、美拉美、波德莱尔的诗不仅给予德彪西直接的形象，激发他写了一系列卓越的艺术歌曲，而且激发起他写作器乐的愿望。他急于把自己的创造力在纯音乐的范围中施展，从而产生了印象主义音乐的代表作《牧神午后》。

早在1887年，德彪西刚从罗马返回巴黎时，就已经读了马拉美的诗《牧神午后》。那年，这首诗几经马拉美修改后终于出版，德彪西对它赞赏备至，专门买了一本送给他的朋友——作曲家保罗·杜卡斯。那时他开始经常参加马拉美家中的周二晚上的聚会，成了马拉美的朋友。

《牧神午后》描绘了这样的情景：

天将破晓，

在密密的森林中，牧神

一个原始单纯，充满情欲的生灵

将醒未醒，他吃力地回忆前一天午后的经历。他真得到过洁白而金色的水仙女们的接待吗？她们是那

样温柔迷人，她们玫瑰色的肌肤仿佛又在他的眼前飘动。他开始怀疑自己的回忆，这只不过是幻境吧？比他自己的笛声，如枯雨般消逝的笛声更虚无飘渺吧？他感到迷惑，不是明明经历过的吗？在清亮的湖边不是有白色的闪光吗？那是水仙女雪白的肌肤，她们在嬉水？还是白色的天鹅？“芦笛声徐缓悠扬，惊起水畔的天鹅，湖边的水仙女纷纷藏匿水中……”印象逐渐模糊，牧神尽力想回忆起那似真似幻的经历。呵，牧神追水仙女去了，却发现还有两位水仙女慵懒娇弱地躺卧在芦苇丛中，旁若无人，自由自在，牧神抱起二人，隐入红玫瑰和百合花丛中……一切若隐若现，越来越迷糊，牧神疑惑，这一切到底是经历？还是幻影梦境？太阳暖洋洋，青草地温柔多情，牧神的脑海中又浮起了拥抱维纳斯的幻影，他又一次昏昏欲睡，把身体蜷缩成一团，想在梦中把握住狂喜，在梦中再次追逐水仙女和维纳斯那移动的身影。

马拉美为了在剧场中朗诵而作此诗，他富有音乐性地处理意境，遣词造句上充满象征意味。德彪西写作《牧神午后前奏曲》最初是为舞台朗诵配乐，计划中还要写《间奏曲》和《终曲》，可能是《前奏曲》已经概括了马拉美作品中的全部诗意，所以其它两首就没有必要再写。在手稿中，德彪西注明了开始写作的年份：1892年。那时他经常出席马拉美的诗歌

发表朗颂会，或是带诗人去欣赏格里高利圣咏合唱。研究德彪西的专家们普遍认为，他们两个人曾经认真地研究过诗中的音乐和诗可以激发的音乐。

1910年德彪西回忆马拉美听他用钢琴演奏《牧神午后》的情况：“当时，我住在Rue Belongres的一个带家具的小小公寓里（实际上应是在Rue Gustave-Boré），马拉美进来了，一副‘象征’的样子，穿着一件苏格兰的方格花呢披衣。听完音乐后，他沉默了很长时间，‘我没有想到是这样的音乐！这音乐伸展了我的诗的情感，比颜色更生动地符合情景。’”

1894年12月22日首演的前二天，德彪西致函马拉美：“亲爱的大师：我没有必要告诉你我将多么高兴，如蒙光临赐听我的抒情小曲，这是我应该予以表达的骄傲，相信此曲是在你的牧神的笛子启发下面写出来的。尊敬你的克洛德·德彪西。”

诗人听了演出很受感动。德彪西在1910年回忆时拿出马拉美送给他的诗集说：“这里是马拉美在送给我的《牧神午后》诗集上题的诗：

啊，原始气息的森林之神，
你的笛子是真的不成？
德彪西要借助你，

吹奏光，好好听仔细！

“这在任何时候对任何人都是第一流的证明材料。这都是我在那个时候的最美好的回忆，那时我还没有被‘德彪西主义’所困扰。”

马拉美在给德彪西的信中写道：“你的《牧神午后》不仅与我的诗没有什么不和谐，相反，它以微妙、敏感、迷离的衬托提高了它。”

现代作曲家、指挥家，德彪西的同胞皮埃尔·布列兹说：“现代诗歌植根于波德莱尔的作品；那么公正地说，现代音乐则萌芽于《牧神午后前奏曲》。”另一位和布列兹同属现代派的作家不止一次地说：“《牧神》的笛子给音乐艺术带来了新的气息，被废弃的与其说是展开的手法，还不如说是形式这个概念本身……这份总谱里所贮藏的青春是取之不竭用之尽的。”与德彪西并列为印象主义音乐大师的拉威尔在他去世前，曾对一位朋友说到《牧神午后前奏曲》：“正是听了这部作品那么多年前，才使我第一次理解，什么是真正的音乐。”

指挥首演的瑞士作曲家兼指挥家古斯塔夫·多雷描述了首演前的准备及演出成功的状况：

想想看，德彪西给配器技巧进行了多大的革命！有些东西在今天的任何指挥看来不过是一个简单的公

式，在当时却引起多少问题啊！这些问题不得不一一加以解决，而且困难之多，甚至使德彪西自己也疑虑重重，对他希望得到的某些效果感到担心。我向他保证我们一定会从容不迫地进行细致的准备……德彪西经常在音响上作这样或那样的修改。我们一次次试验，重新开始，然后进行比较。大家都保持镇静……演奏员们已习惯于这种新风格，他们知道我们将不得不打一场硬仗。当然，对于行家们德彪西并非无名之辈，但广大听众对他还是一无所知的，他们会拒绝接受他吗？……

但是，巨大考验的时刻来到了。德彪西脸上露出我们熟悉的笑容，借以隐藏他的焦急。他紧握住我的手。乐队在走廊里调音。我要大家安静。“朋友们，我对乐师们说，“你们知道，今晚我们将捍卫一个伟大的事业。如果你们对德彪西和我有一点情谊的话，你们就会全力以赴。”我的好心的同行们都鼓起掌来：“别着急，大师，我们会成功的。”

我走上指挥台时，心情有点激动，但并不紧张，充满了信心。在迫使喋喋不休的听众安静下来之后，我又等了很长一会儿。大厅里座无虚席，鸦雀无声，此情此景，令人难忘。于是我们杰出的长笛吹奏员巴列尔展开了他的开始主题……

突然我感到背后

这是某些指挥家的一种特殊才能的听众完全神魂颠倒了！我们取得了完全的胜利！

因此，尽管规定不许重演，我毫不犹豫地打破了这条禁令。乐队欢欢喜喜地把它所喜爱的并且用以征服了听众的音乐重复了一遍。（爱·唐斯《管弦乐名曲解说》。）

德彪西在首演的节目单上写了一段介绍的文字：“这首前奏曲，可以说是将斯梯芬·马拉美的美丽诗篇自由地予以诠释而成，可是并没有涵盖全诗的意思，或者可以说是以马拉美的诗串连成背景，烘托出牧神的种种欲望与幻想在午后郁热的暑气中蠢蠢欲动的情形，以及以后牧神因追逐逃遁的水仙女而陷于极度疲劳的状态，终于昏昏沉睡过去。在梦中，他感觉在拥抱一切的大自然中，他的幻想在梦中实现了。”

德彪西强调音乐和诗的关系不是一成不变的图解，而是激发灵感和构成形式借鉴。音乐应该是自由的，具有新的创造意识。音乐的语言材料不同于诗歌的语言材料，只有根据音乐艺术的特点才能真正表达出马拉美作品中的内在诗意。德彪西放弃了“发展”的作法，以一系列色彩的变化镶嵌成一连串的“背景”段落；他着重刻划纯粹的“运动”，逐渐由静到动，再到完全的自由直到消溶在“拥抱一切的大自然中”，“管弦乐中的调色板，刻划户外的光和影无尽的天空、众

多的生物和植物以及天籁之声，以这一切形成整体的气氛。像印象派画家将色彩本身的表现意义强调到极致一样，德彪西突出了音色的独立表现意义，庞大的交响乐队灵巧地制造出了纤细、透明、敏感、丰富的声音色调。

寂静中，长笛在中低音区吹出了淳厚的声音，飘忽不定，精致优美，这声音渐渐开拓着音乐的空间，这是牧神的象征符号，也是他的梦境，天鹅绒一样的弦乐，叮咚叮咚地竖琴以及圆号充满阳光的音色，把夏日的甘美和困倦展示给听众，我们似乎进入了长满青草的林间空地，牧神懒散地躺下来，眺望着天边无际的碧空，聆听着大自然中昏昏欲睡的昆虫和鸟类的歌唱，享受着花草的馨香……

笛声是如此独特，无法想象可以用任何别的声音来代替，这是“唯一”而又“必然”的声音。它再次重复，乐队以不同的和声及音色镂刻出不同的光线和音色，弦乐队沙沙的震音在空间涂上了淡淡的阴影，圆号和长笛的应答使音乐活跃起来，富有表情的双簧管带着亲切的忧郁，激起了牧神的第一次惊喜，随着清澈的竖琴，他似乎来到了湖边，看见了水仙女，单簧管和大提琴巧妙的对答极其出色地刻划了牧神微妙的心态，柔和的双簧管描绘了牧神在追逐，飘若飞鸿的仙女的身影在他面前晃动，牧神的情绪时而高涨时

而低落，他的动作时而犹豫时而莽撞。

在中间的段落，木管乐器奏出了舒展优美的旋律，弦乐很快接过去演奏，管弦乐队闪闪发光的音响让人看到了波光粼粼，阳光明媚，牧神在密密地森林里寻找着、呼唤着仙女们，红、黄、蓝、绿、白、橙、紫各种颜色纷沓而至，林间时而透出阳光，时而阴影浓重。小提琴的独奏表现牧神在昏沉中满意而陶醉地对良辰美景的回忆。

长笛的主题一次又一次地响起，牧神在朦胧中醒来又睡去，梦境时断时续，回忆连绵甜蜜。在脆弱纤细的气氛中，音乐消逝在稀薄的空气中。

这一切是现实还是梦境？就如二千年前，在古老的中国，庄子梦蝶，醒来之后不知是人是蝶，是梦是实。人回归到自然本身中，成为大自然的一部分，人与自然合而为一了。

没有浪漫主义戏剧性的紧张，没有夸张情感的喧哗，没有基于逻辑的传统职业修辞，任凭想象自由驰骋，任凭心灵奔放发挥。这样的音乐不需要智性和理性的参与，只需要听众放松自己的感官，感受音乐中本来的明暗快慢，就能进入美的境界，就能使灵魂净化而升华。

这神秘不可思议的音乐，这创造梦境和幻觉的音乐就是现代音乐的源头吧？

1890年，德彪西与他的作曲老师裘拉德在谈话中谈到一些专门的音乐问题：“音乐既非大调也非小调，小三度和大三度应该结合、转变，这样就会更富自由性。调式只是一个人在某个瞬间的偶然选择。它是易变的。”“我不让相同的节拍将我引入歧途。节奏是令人窒息的。节奏不应该包含在小节线中，单纯与作曲时值是无稽之谈，应有一种遮掩节奏型又无需寻找就形成的两者持续不断的流动。关系调也是无稽之谈。”这段话可以看成是《牧神午后前奏曲》以及这些年的创作总结，是音乐语言的新规则，为20世纪音乐的发展树起了路标。

自1902年起，这部作品先后在美国波士顿、柏林、伦敦、意大利、维也纳上演，德彪西自己也多次在国外指挥了这部作品的演出。俄罗斯芭蕾舞团于1912年将这部音乐配上芭蕾舞搬上了舞台。《牧神午后前奏曲》成了世界音乐作品中的精品。

“永远更加遥远”是德彪西的座右铭，就像一个冒险家，永远向往着遥远的新大陆，他不仅坚信自己的音乐天才，从1890年开始，他还想成为一名作家。他在一篇文章中写道：“在艺术上，人们经常斗争的对象应当是自己才对，而且在和自己的斗争中所取得的胜利，可能才是最漂亮的。”

1892年他写作了《抒情韵文》中的《梦》和

《海岸》，次年又写了《花》和《黄昏》，并都谱成了歌曲。在这部作品中可以清楚地看到，在观察事物和表现事物方面，象征派诗人对他的影响。这些作品中的一些意象是德彪西的创作中所往复出现的。

第一首是《梦》，月亮、夜色、老树、颤抖的灵魂、枯萎的落叶、细长的青草、嬉戏的轻风、优美的女性，这是黑暗和青春无声的搏击，欢乐和悲伤的混合：

夜像女性般娇嫩，
老树，在金色月下，
梦到她刚刚经过，
用珍珠装饰了头部。
悲伤，永久的悲伤，
他们不知道如何向她示意……
所有女性都已走过去：
在细长的青草里播下笑声，
让嬉戏的轻风，诱惑地爱抚她们青春的丰臀。
啊！没有任何东西留下，只有苍白的颤抖……
金色月下的老树
为可爱的多色落叶哭泣！
没有人献身
又一次，这傲然的金色头盔，
失去了光辉，永远失去光辉：

武士已经逝去，在往格莱尔的路上！
夜像女性般娇嫩；
轻轻地触摸着灵魂，
如此狂乱，如此脆弱，
在那些利剑为他们歌唱的日子里！
奇异的叹息从树下升起：
我们的灵魂，拥抱你的是古老的梦。

（《抒情韵文》四首均根据 R i t a B e n t o n 的英译再译。）

音乐在迷蒙而娇嫩的气氛中开始，全音阶的旋律伴随着分解琶音从高音区飘然而下，歌声如梦，呢喃叹息，戏剧性的内心冲动充满全曲。

第二首《海岸》：

海上薄暮降临，
如磨损的白色丝绸。
波浪如小傻瓜般饶舌，
像小女孩们离开学校时
彩虹似的绿丝绸，
衣裙的飕飕响声！
云，庄重的旅游者，
积聚着下一次的风暴，
这对于英国水彩画，

确是过于沉重的背景。
波浪，可爱的波浪，
不再知道往哪里去，
恶作剧地倾倒，
逃散的裙裾的飕飕声，
惊慌失措的绿色丝绸。
月亮却普施仁爱，
平息这场灰色的冲突，
慢慢亲吻他的可爱朋友，
她献上自己，像可爱的香唇
迎向这温暖、白色的吻。
万籁俱寂……
只有被水淹没的教堂的缓慢钟声，
波浪的天使，
平和雪白的丝绸。

诗中的意象是经常出现在德彪西的音乐中的：黄昏、海、波浪、云、风暴、月亮，还出现了沉没的教堂的钟声，他在多年后专门写了《沉没的教堂》，钢琴很形象地表现了波浪，传达出丝绸般的触感。

作为诗人的德彪西，在这部《抒情韵文》中的想象是浓密而纠缠不清的，这和作为作曲家的德彪西，在总的风格上不能完全统一起来，音乐的想象力显然

受到诗中密集意象的限制和压迫，采用了比较复杂的风格，和他的清澈明朗显然有一定的距离。

第三首《花》：

厌烦，悲伤的温室之绿
如此孤独，
花用它们邪恶的梗
缠绕我的心。
啊，什么时候
亲爱的手将娇柔地解开，
回来环绕我的头？
巨大的紫罗兰似虹彩
阴谋地迷醉你的眼
映照出
梦境的水波
在其中又放进我甜蜜的梦，
囊括了一切色彩；
百合花芬芳的雌蕊，白色的喷泉
已经失去了白色的优雅，
没有了阳光，还不如可怜的伤病员。
太阳！魔鬼似的花的朋友，
梦的屠夫，幻影的杀手，
梦和幻影是为悲惨灵魂祝福的面包！

来吧！来吧！拯救之手！
粉碎这虚假的玻璃眼镜，
粉碎这罪恶的玻璃眼镜，
我的灵魂死于过多的太阳！
幻景！快乐不再在我眼前开花，
我的双手祈祷得厌倦，
我的双眼哭泣得厌倦！
永远地，令人发狂的声音
厌烦的黑色花瓣
一点一点注入我头脑中
在悲伤的温室之绿中！

德彪西希望花别打扰他的灵魂，希望花冠戴在脑袋上象征凯旋的光荣，他憎恨明亮的太阳摧残了娇艳的百合，毁灭梦和幻影，杀死灵魂。绿—悲伤，黑—厌烦，花瓣—令人发狂的声音，德彪西的通感写出了意象，象征着灵魂的呼喊。音乐的开头和结尾都很简洁，但中部的织体略显笨拙。

第四首《黄昏》，以颇幽默的语调，描绘了对星期天黄昏的感受：

星期天在城市群中，
星期天在心中！

星期天带着姑娘们
歌唱在没有装饰的
不变地旋转的声音中
声音中，美丽的钟楼群
只剩下几天日子！
星期天，车站疯了！
每人都在路上
去向某个遥远的市郊。
道着再见
用恍惚的姿态！
星期天，火车快跑，
被贪婪的隧道吞咽；
路上的好信号
用一只全然机械的
眼睛变换！
星期天，在我的蓝色梦中
我的不成功的焰火般的
悲伤思想
不再想停止
哀悼离去的老星期天。
夜，以天鹅绒般的脚步，
来让疲倦的天空安睡，
这是星期天，在星星的林荫道上；

穿银袍的金色圣母
让我们撒下安睡之花！
快些，小天使，
快快吞咽，
这样你可以去睡觉
绝对没错！
怜悯群城，
怜悯众心，
你，穿银袍的圣母！

这首歌曲的音乐在全部四首作品中是最好的，德彪西又让他喜爱的钟声伴随节日黄昏的降临。

不惜篇幅地引用德彪西自己写的歌词，是希望通过这些来更深入地了解德彪西的内心世界。公正地说，诗歌确实有一些出色的想象，但总体上讲却并不能算是好诗，有些诗句显得晦涩难懂，缺少震撼心灵的东西。音乐也不能算是德彪西作品中的精品。

作为一个具有创造性天才的作曲家，德彪西早就在同行中获得了高度的评价和赞誉，凡是听过他演奏自己的作品的人都留下了极深刻的影响。指挥《牧神午后》首演的古斯塔夫·多雷纪录了听德彪西在钢琴上为他演奏《牧神午后》的惊奇印象：“任何一个没能在私人场合听过德彪西演奏他自己的作品的，就无

法完全地理解和评价他和艺术，如此无形，如此微妙，只有作曲家，用他那双无以伦比的手，在他那卓越的感觉引导之下，才能给予理想的阐释。在他控制之下，那猛烈的重音产生多少力量，多么出类拔萃的天才，他用最完美的平衡、最精确的器乐的色彩差别，在钢琴上弹出他的管弦乐总谱中的色调来。”

德彪西的出版人亨利·莱罗勒在1894年2月2号在写给肖松的信中，描述了德彪西在他家里演奏演唱瓦格内的《帕西法尔》第一幕的情景：“德彪西视奏《帕西法尔》第一幕，太棒了，我认为，一切都那么令人满意，尽管有些人认为他们听不清某些歌词。我不在乎这些！你知道，当他演唱时，他的发音多清晰，如果他不说不说T r a t a r a t a r a的话，那简直是一种幸运。

“……可怜的德彪西累坏了，我想他不会坚持到最后的，一待他结束，我悄悄地将他带到后面的房间，给了他一些热的东西……我想他摇摇欲坠了，事实上，他以什么样的精神来演奏和演唱啊！他告诉我，如果不是我在他旁边翻谱子，他会在某处停止并离开，我们说定在第二幕的中间，将休息一下抽口烟，我想，这样每个人都会高兴的……”

德彪西面对音乐的全神贯注的投入使他虚弱，他的健康状况不能胜任激动。作为一个“反瓦格纳主义

者”，他并不虚无主义地否定瓦格纳的一切，而是在美学上和风格上寻找自己的独特性，在艺术作品上继续保持对瓦格纳的欣赏。

1893年4月，民族音乐协会演奏了德彪西几年前写的《中选的少女》，这使他的声名超出了音乐专家们的圈子，引起了公众的广泛注意。

1893年11月初，德彪西由诗人朋友皮埃尔·路易斯伴同去比利时。据布鲁塞尔《现代艺术》1893年12月的报道，德彪西此行有两个目的：E. A. B. 德彪西先生，去！Hen t前在布鲁塞尔访问二天，他将为M·梅特林克演奏他刚创作的《佩里亚斯和梅里桑德》的音乐片断。他将新完成的弦乐四重奏交给了“·伊萨依先生，后者准备在‘自由美学’协会的音乐会上首演这部作品。”

“自由美学”协会是比利时的艺术家们新成立的一个组织，其目的是向比利时人介绍本国和欧洲其他国家的当代各门类先锋艺术。著名小提琴家、作曲家伊萨依是这个协会的音乐会总监，他对德彪西的创作具有强烈的兴趣。德彪西带了一部分自己的作品去布鲁塞尔，和伊萨依讨论了这些作品。他回巴黎后给肖松写信：“由于与皮埃尔·路易斯的友谊，我去布鲁塞尔作了一次短暂的旅行；实际上除了与伊萨依接触外，我对这座城市没有什么兴趣，这是第一次与他见

面，我不想太使你吃惊，当他看见我时表现出真正的高兴并把我拥抱进他宽阔的胸怀，就像对他年青的亲兄弟一样对待我。然后，我给他讲述每个人的情况，特别是关于你，啊，我只能在一致的基础上介绍，然后就是音乐，各种各样的音乐，在一个值得记忆的晚上，我连续演奏了《波德莱尔诗五首》、《中选的少女》、《佩里亚斯和梅里桑德》。我像在林荫大道边卖完报纸一样嘶哑。《佩里亚斯》直接感动了一些人，我想是一些英国姑娘；至于伊萨依，他极度兴奋，我实在不能重复他对我说的话。你的‘四重奏’（最初德彪西将弦乐四重奏题献给肖松）也让他非常高兴，他现在已经正在研究它。”

德彪西将四重奏的手稿留在布鲁赛尔以便于排练他心中总不踏实伊萨依四重奏团的其他几位成员是否像首席小提琴一样对四重奏抱有相同的热情，同时为了尽快取回手稿，就在11月，他很快给伊萨依写信，并提到了《佩里亚斯》以及准备将歌剧题献给他的想法：“我焦急地想知道你对我的四重奏的想法，以及你的卓越的伙伴将如何对待它的命运？另外，我的背后有杜兰出版公司的全体雇员，他们每天早上都向我催要手稿：‘我将干什么，啊，我的上帝？我将干什么？’就像圣保罗朗诵宗教仪式诗歌的语调。

“自从我回巴黎，杂事缠身，到今天我才找到机

会写信并告诉你，我非常抱歉那么快地离开，以至于没来得及告诉你，与你在一起的几个小时中，我是多么愉快。我坦率地告诉你，你对《佩里亚斯和梅里桑德》的认可给了我绝对无可比拟的鼓舞，我只希望你能高兴地接受将歌剧题献给你。现在希望你能尽快地将四重奏的手稿和分谱送回，如果你仍需要它们，我将立即复制一份。

“我仍希望你能在12月份到巴黎来，我急切的等着你。”

这封信反映出德彪西对自己的四重奏并没有充足的自信。另外，为了他的歌剧的上演，他要利用伊萨依在“自由协会”的地位以及他的影响。另外，他也是版权契约链中的一员，为了出版自己的作品要处理好和出版商的关系。

伊萨依也无法让他同伴在公演前确信德彪西弦乐四重奏的价值。他与整个四重奏团，对于公众会作如何反应是没有把握的。1893年12月29日，伊萨依四重奏团在巴黎民族音乐协会首演《G小调弦乐四重奏》，获得了巨大的成功，伊萨依又将它放进拟于1894年5月1日在布鲁塞尔“自由美学”协会举行的德彪西作品专场音乐会的节目单。

和德彪西已经写过音乐有所不同，《G小调弦乐四重奏》表现了一种古典主义的倾向，它既没有标题，

又没有具体的内容情节，采取纯粹的古典形式。联想到作曲家最后几年写的室内乐作品，我们可以发现德彪西对室内乐的观念是倾向于抽象的纯音乐的。尽管他也追求和声的光线和色调，追求语言的调式化，但毕竟不像在钢琴和管弦乐的创作中那样，是和生活中的直观印象紧密地联系在一起。

真正诚实的创作者，在每一部作品不管是宏篇巨作还是精致小品的每一个音符中，都向听众敞亮心灵，从而引起共鸣，激发起生命的最本质的冲动，共同走向创造的崇高而纯洁的境界。

在《G小调弦乐四重奏》中，出现了一种以往音乐世界尤其在器乐领域中较少见到的语调——道白式或称话语式语调。贝多芬在他的钢琴奏鸣曲《暴风雨》第一乐章的再现部以及第九交响乐的第四乐章中，都用了歌剧宣叙调式，但它们的气质更类似于崇高的圣徒或英雄在讲述永恒的真理。德彪西在这里，屡次以器乐奏出普通人的日常话语式语调，在器乐作品的歌唱性及舞蹈性（进行曲可归为特殊的舞蹈性）源泉外，开辟了一个新的广阔源泉。这和德彪西在歌曲中突出法语韵律和本身音调的实践有直接的联系，和古老的格里高利圣咏也有深刻的渊源关系。

20世纪音乐中众金的话语式语调的篇章可以追溯到这部开先河之作。

三 《佩里亚斯和梅里桑德》

天上没有一颗星星，
甚至没有一线残阳，
为了照亮这片奇景，
全凭自己闪闪发光。

波德莱尔《巴黎的梦》

1890年到1892年间，德彪西一直埋头写作歌剧《罗德里格与契梅妮》，这部几乎接近完成的作品，在作曲家生前一直没有公开过，一直到本世纪70年代，才由他的家人公开手稿。

为什么德彪西放弃了这部歌剧的最后完成？恐怕是由于比利时象征派诗人、剧作家梅特林克的戏剧《佩里亚斯和梅里桑德》吸引了他全部注意力，使他感到发自灵魂的强烈冲动要求他放弃其它一切转而去完成新的歌剧的缘故。这对于他是一个生活的转折点在1910年的一次会见中，他回忆说：“1887年我从罗马返回巴黎，完全不知道自己该干什么，直到我遇到了《佩里亚斯和梅里桑德》，此后我所做的事你们都知道了。”

话剧《佩里亚斯和梅里桑德》于1892年5月在比利时首都布鲁塞尔出版剧本，经过各方面的努力，于1893年5月17日在巴黎首演。许多研究家说德彪西在看了这部剧的首演后受到极大的感动，立即着手把它改为歌剧。根据演出此剧的剧团老板朗琪·坡的回忆，是作曲玛克莱尔建议德彪西将此剧改成歌剧的。但据德彪西的朋友兼传记作者拉洛伊的考证，早在话剧首演之前，德彪西已经读了剧本，并对它产生了浓厚的兴趣。首演时真实的舞台场景和动人心魄的气氛，使他决定要将之改为歌剧。但德彪西自己的说法，可见之于1902年4月的《历史评论和音乐批评》。在回答“年青的音乐家是怎样想到将梅特林克的戏剧写成音乐”时说：“在一个好天气的日子里，买了一本小版本的剧本，开始阅读它，并且发现这是一个适合歌剧的题材。”在1902年4月的一篇文章中，他又写道：“我与佩里亚斯的结识是从1893年开始的，尽管在第一次阅读时充满激情，并且出现了一些有关音乐的隐秘想法，我一直没有很认真地考虑它，一直到这年的年末。”

早在1891年，德彪西已对梅特林克的戏剧创作发生了兴趣，曾写信要求另一个剧本《玛莱尼王子》的音乐改编和演出权，由于此剧的音乐改编权已给了丹第，他转向《佩里亚斯》是非常自然的。

德彪西一直没有向梅特林克要求《佩里亚斯》的音乐改编权和演出权，而只是和朋友们讨论改编成歌剧的种种可能性的原因，是当时手头的许多工作使他无法脱身。1893年春末夏初，他必须完成两年前应苏格兰人麦莱迪兹·里德将军之约而写的《苏格兰进行曲》的配器。根据给肖松的信，这个进行曲6月4日完成。7月2日给肖松的信中说到《！小调弦乐四重奏》：“第四乐章的开头部分，写了3次，仍不能使自己满意。”夏天的几个月中，他完成了《抒情韵文》中的《花》与《黄昏》。除了这些，他还在写歌剧《罗德里格与契梅妮》，题献给情人“绿眼睛加贝”的这部作品已接近完成，这年夏天，他曾给杜卡斯演奏过。

德彪西通过他的朋友、诗人莱格尼尔向梅特林克要求音乐改编和演出权。8月4日，梅特林克回信给莱格尼尔，答应了德彪西的请求。

他开始认真的工作了，但身体欠佳。8月26日给肖松的信中，说他最近没有工作是因为“可怕地发烧，只能躺在床上，情绪低落，迷乱茫然，让我的手指像野兔一样在被单上奔跑”，他抱怨说：“我只看见一连串长长的日子，就如一条林荫大道连着的那些枯死的树。”肖松在两天后复信，希望这种状况很快能有所改变：“我高兴地知道了这只是已经过去了的

小病，我希望你已经摆脱了它，这样你又可以开始思考你的《佩里亚斯和梅里桑德》了。”

德彪西确实在思考。在9月3日给肖松的信中表明他既意气消沉又自我怀疑，但仍在工作：“我在徒劳无功的尝试，对付环绕我的伤悲，我无法成功地快乐起来。有时我的日子阴暗、郁闷、一片沉默，就像爱德加·阿伦·坡作品中的人物，我的浪漫的灵魂像肖邦的一首叙事曲，我的孤独由太多的无法驱赶的回忆所包围，总之，我必须生活和等待……”

“现在我才刚刚过了三十岁的生日，但我仍无法确定我的美学主张，有那么多事情我仍然不知道！（如何写作杰作，例如，如何能庄重严肃，在其他许多事中过多地考虑生活，不能正视现实直到它们变成不可逾越。）也许我的遗憾远甚于荣光。不管如何，给你写这些，是基于你的宽容和你的耐性。

“……我正在猛烈地工作，但（这是我存在的愤世嫉俗吗？）对自己所做的不高兴，我真希望你能在这一会儿，我担心我在真空中工作……”

几天以后，他的情绪大为好转：“我刚完成《抒情韵文》最后一首，题献给H·莱罗勒]首先使我自己高兴，其次预防破坏朋友圈……·A·德彪西已经完成了《佩里亚斯和梅里桑德》中的一场：花园中的喷泉（第四幕第四场），关于这，他希望能听到E·肖

松的想法。我奇怪，难道没有别的办法为此事来安排巴黎到罗扬的短途火车吗？他的巨大的兴趣不需要更多的解释。”

这些信让我们看到德彪西普通人的一面，另外可以确定歌剧的创作开始于1893年的8月下旬。德彪西是作出巨大的努力，才克服思想和身体的困顿进入创作状态的，1910年的一次谈话，涉及到他的写作习惯：

“我只能在处于适合题材内容的气氛中才能创作，而后，只能由我的情绪指引才能就题材写作。

“不……我实在不知道我怎样作曲，在钢琴上？不，我没法说，我只是这样做。我不知道如何准确地描述。经常地，对于我来说，我们音乐家本身是乐器，它确实很复杂，但作为乐器，它只是再现从我们内心涌出来的和声，我不认为作曲家会知道他是如何作的，如果他说他知道，这对我来说意味着他在自欺欺人。我知道，我永远不能描述这个过程。

“当然，开始，我必须有个题材，然后专心致志于题材，不，不是以音乐的方式，而是以平常的方式，就像任何人一样考虑这个题材。渐渐地，经过长时间的考虑，音乐开始成为中心题材产生联系，我感到必须将纠缠我的和声表现出来。然后我不停地工作。

“几天、几星期，经常是几个月没有任何想法出

现，无论如何努力，我无法写出满意的作品。有人说，一些作曲家可以有规律地写作，一天多少音乐，我承认我不能理解，当然，我可以在任何时候给一部作品配器，但说到想获得主题本身，我不可能那样。“我必须尝试，当我感到喜欢它时曾经强迫自己工作，我已经做了那些当时看来不坏的工作，我把那废纸筐里。”已经得到了某些东西，也许能使你高兴，至于其他人的反应，我不在乎，非常本能地，我用一些对我而言非常出色的技巧来获得了这些，这就是，寂静（请不要笑）作为表现的手段！也许这是表达乐句感情内容的唯一途径。假如瓦格纳使用寂静，只能用全然戏剧化的形式，有点像 *Boubharby*，*Enner y* 和其他同样风格的戏剧中的方式。”

1893年11月，德彪西与诗人路易斯去布鲁塞尔，除会见伊萨依外，主要想会见梅特林克，得到删改剧本的许可。和梅特林克的见面是友好而成功的，给肖松的信中描述了会见的情形：“我见到了梅特林克，在 *Ghent* 与他相处了一天；起先他就像一个年青的姑娘正在被介绍给未来的丈夫，后来他自然起来，变得更可爱；他向我谈起在剧院时确实像一个大人物；对于《佩里亚斯》，他给了我全部的权利进行删改甚至指出了要删改某些非常重要、非常有用的段落。在音乐方面，他说根本不理解，面对贝多芬的交响乐，

就像瞎子进了博物馆；实际上他很棒，谈到了许多以他灵魂的单纯所发现的出类拔萃的事。我感谢他在《佩里亚斯》上给予的信任，他则提供给我他能做的一切以感激我将之谱成歌剧。由于我的观点正好相反，只得使用所有的外交手腕，自然不可能得心应手。”

从布鲁塞尔回巴黎后，德彪西充满了信心，开始了第一幕的写作，在3个月中完成了全部4场音乐。

写作是艰巨的，1893年底或1894年初给肖松的信，在回答为什么长时间不写信时对他说：

“这是梅里桑德的错！你能原谅我和她吗？“我已经花了好多天来追踪她造成的‘无所事事，（第一场），有时我甚至缺少勇气告诉你这些

另外，这是战场，你能理解，但我不知道你是否像我一样，带着一个空洞模糊的哭喊的构思去睡觉，感觉一下，就像某人没有看到他亲爱的尊敬的朋友而度过了一天。现在是阿克尔折磨着我（第二场），他来自坟墓的上空，他既公正又有预见，是那种很快要消失的人，这些必须用*Bo, re, mi, fa, sol, la, si*，*Bo*表现出来！！所谓职业！

“明天我将给你写一封很长很长的信。今天，只是简单的问候，并向你说我想念你。”

梅里桑德、阿克尔成了他生活中的人物，他像对待亲人一样对待他们。他曾在诗人莱罗勒的女儿的日

本折扇上写下了第一幕第三场的开头几小节，题辞说：“给曼德莫伊赛勒·伊伏娜·莱罗勒，她的小姐姐梅里桑德的一件纪念品。”

他经常给亲密的朋友弹奏歌剧的片断，他的同学蓬黑尔生动描述了他无与伦比的演奏：“谁都知道，他是自己作品的无与伦比的阐释表演者，创造出管弦乐的效果，造成生命和运动的特殊印象，他那中空的嗓音具有准确的重音和表情，如果谁没有听过他《佩里亚斯》中表现头发竖起来的第四幕第二场，就无法体会到悲剧的力量。当他演奏正在写作中的构思，尤其是处于即兴演奏的热忱中时，那才真正的奇妙。他常说：我多么嫉妒那些画家们，他们可以在梦中实现他们新鲜的构思……”

杜卡斯为没能听到德彪西的演奏而责备他，他写信解释说：

“亲爱的朋友，你是一个情况不同的人！”

“这就是为什么我不给你演奏《佩里亚斯》的原因！让我来解释。

“我所演奏的，至今仍是一些片断，他们的反应使我疑惑，尽管不能说矛盾。我更希望在完成一幕或二幕后，给你一个完整的印象；我希望你由于我的自我否定的情感而感动，并理解我的做法只是为了使你更愉快，事实上，我没有必要讲，我把你的批评和鼓舞

放在多么崇高的位置上。”

与杜卡斯相反，正在写歌剧《劳伊·阿色斯》的肖松拒绝听德彪西弹奏歌剧片断，他确信，对德彪西音乐的不可避免的赞赏会干扰他自己的创作。

1894年2月17日，德彪西和未婚妻赛莱斯·罗杰，一位女高音歌唱家，在巴黎民族音乐协会首演了《抒情韵文》中的《花》、《黄昏》。德彪西是年初与罗杰订婚的，后来因种种原因解除了婚约3月1日，伊萨依在布鲁塞尔组织了德彪西作品专场音乐会，曲目包括了《中选的少女》、《！小调弦乐四重奏》，《波德莱尔诗五首》中的《阳台》、《黄昏的和谐》、《情侣的死亡》，《抒情韵文》中的《花》和《黄昏》，音乐会获得了巨大的成功，并使德彪西与出版商哈特曼签订了出版合同，规定为德彪西将来作品的版权每月支付500法郎，这大大减轻了德彪西的经济困境。

从1894年5月开始，德彪西跳过第二幕开始写第三幕，到9月还写完了第四幕的第三场。8月22日，他给莱罗勒写信：“佩里亚斯和梅里桑德开始生气，并且不再想从挂毯上走下来，我被迫想另外的主意；然后，带着猜疑，他们又回来向我弯腰，梅里桑德用她那柔和病态的声音对我说：放弃那些迎合世界公众的活报剧，为了我的头发救救你自己的梦想吧；你确切地知道，没有任何东西能像我们的精妙那样令

人亲切。

“地下跳跃的那场完成了，充满鬼鬼祟祟的恐怖，这样的神秘足以使最稳健的灵魂眼花缭乱。在同样跳跃的出口的那一场中，充满了阳光，但太阳弥漫于我们的好母亲——大海，我希望这些能造成好印象……有小羊群的那场也已完成，在这场中，我试图放进一些小孩的良善，对于他，开始，一只绵羊被理解为一件玩具，他不去触摸它，遗憾的这不再被那些急切地希望舒心的人们所感受。现在我正在写父与子（三幕四场）那场，我想，需要那些意味深长和确实的事物，这里有个“可爱的小爸爸”，这给了我一只夜莺。

“我有了一个梅里桑德之死的主意（第五幕），把一个乐器组放到舞台上，以便有一些死的理由，你怎样想这一点？我已经开始写一个小提琴和管弦乐的作品，命名为‘夜曲’，我将分别使用一些乐器组，在它们的本身中发现色调的细微差别，在音乐中不必害怕做得太多，不必害怕那些被称为‘普通感觉’的神性，实际上，我知道最悲惨的事，是建立一种信仰以原谅那么多人的低能。简而言之，让我们开发自己本能的花园，让我们不管花的苗床

那里所有的想法都被白色和领带对称地排列整齐了大胆地走路。

“我这里的生活单纯得如同青草的叶片，唯一的

乐趣就是工作。（工作确实够充分了，可怜的小坏蛋！）”

在等待灵感的过程里，他于1894年9月完成了《牧神午后》的配器，10月23日以200法郎的价格将版权给了哈特曼。冬天又作了钢琴曲《意象集》，这是题赠给伊伏娜的。

1895年1月至2月，德彪西又回到歌剧的创作上，他给路易斯的信（1月22日）写道：“佩里亚斯和梅里桑德这会儿是我仅有的可爱朋友，也许我们互相间太了解了，只讲那我们全然知道结局的故事；（指主人翁密约在夜里、在花园的喷泉旁相会，这是命运的最后时刻，反映了德彪西对戏剧性的感觉。）然后，完成作品，这是否有点像某人正爱着的人的死去？”

随着歌剧日益接近完成，德彪西对公众的欣赏力不抱信任，1895年2月23日给路易斯的信中说：“我现在正写作的东西，只能被20世纪的孩子所；只有他们能明白‘服饰不能造就音乐家’并为幻象的假面流泪。在假面后，什么也没有，只有一个悲伤的人体骨架……”他还描述了梅里桑德之死带了情感：“我真的想今天见到你，但是被梅里桑德之死所震惊，它使我焦虑，我颤抖着工作……”6月20日，他完成了第五幕，他将全剧最末五小节的谱子在信中寄给莱罗勒，在双纵线下面写着“结束，这里，为了梅里

桑德灵魂的航行”。在此之后，他开始写作剩下的第二幕，8月9日给蓬黑尔的信中他谈需要解决的困难：“我相信，佩里亚斯的第二幕应该是儿童式的游戏，但它由一个恶魔似的把戏所代替……真的，音乐很难允主许类似于对话的任何东西，谁能想出‘音乐中的会谈’，谁就值得最高的回报。”

8月17日，在33岁诞辰的前五天，德彪西终于完成了持续创作了两年的歌剧，他在第二幕的最后写上了手稿的唯一准确日期，当天他即写信给莱罗勒：

“我的天！是的，我的莱罗勒，当责成自己在你离开我如此遥远的时候完成佩里亚斯，我感到伤感，再加上这时不是没有这方面的情绪的，尤其是在戈洛与梅里桑德的那一场中！因为在那一场，一个人开始感到悲剧结局的先兆，在那里，梅里桑德开始对戈洛说谎，并在戈洛的同样说谎的帮助下，领悟了自身，高贵的家伙也说谎，这证明一个人不可能完全诚实，甚至在面对年青的姑娘们时也一样；我相信，在洞穴前的那场将使你喜欢。在这里，企图抓住夜的全部神秘性，其中有那么多的寂静，草叶在睡眠中颤抖，发出扰乱人心的声音，然后，临近的大海和月亮分担着悲伤，佩里亚斯和梅里桑德害怕讲话。

“我不想再多写这些了，害怕这会变成对模仿某个已经消逝的古老时代的东方大陆的描绘，在那里人

们可以进入梦想，这些梦想已被现实用残酷的海绵消除殆尽……

“现在，我所有的焦虑开始了，整个世界将会如何对待这两个可怜的小人物？”

我恨残忍，普遍的选举权和三色桥之类的话！

瞧，那是哈特曼，他实在是一个优秀的，有先进知识的人的代表。啊！梅里桑德之死，像已经写的那样，绝不会感动他，对他毫无效果！另外，在法国，当一个女性在剧院中死去，例如在《贵妇卡米里亚斯》中那样，那么就会以别的鲜花，别的带着低阶层王子的太太来代替卡米里亚斯（《巴萨的王子》）！人们不会退一步允许一个人，像地球这颗行星上的那么多人一样，考虑周到地离去，消失在开放的宁静的鲜花中。

“说到底，每件事，都只是一种庄严地让同时代家喻户晓的企图，是彻底的欺骗，除了对他自己。”

一个真诚的艺术家的，与艺术世界中的人物同呼吸、共命运，无法接受现实世界中的冷漠和追求虚名，他经常生活在别处，面临精神理想和现实环境的冲突。冲突愈激烈，他愈向往艺术世界这个光辉灿烂的仙国，这个现实生命的客生之地，从而为人类的精神建起了归去的家园。

自完成《佩里亚斯》以后的几年，德彪西相对创作得较少，生活也极不顺利。两次婚约，第一次与罗

杰，第二次与凯瑟琳·斯蒂文斯，相继破裂。与曾经很亲密的朋友，作曲家肖松、作家莱罗勒、小提琴家和作曲家伊萨依也渐渐疏远了。歌剧的上演希望渺茫，而在1897年，情人杜邦由于与他情感破裂开枪自杀未遂，第二年两人彻底分手。1898年4月给路易斯的信表达了内心的极度苦闷：

“我确切地告诉你，我需要你的影响，我感到多么孤独无助，黑色的天空形成了我生活的背景，在此之上，没有任何变动，除了自杀一个愚蠢的结局，也许对某些情况是好事之外，我不知道可去何处。除了卑鄙外，这来自于为实现不可能的理想而奋斗带来的厌倦。你比任何人都了解我，唯有你能将这些置之一旁而告诉我，我不是一个老傻瓜。”

路易斯的回信说：“你，老朋友，完全不需要为了这样的恶梦而作丝毫的辩解，因为你是一个伟大的人物……你必须继续你的工作并使之广为人知，这是两件必须相等地对待、并完全由你自己做的事……”

1899年10月19日，德彪西与原情人杜邦的朋友、女模特罗莎莉·泰克希埃结婚，但创作的低潮期仍在持续。

从1895年完成《佩里亚斯》到1902年歌剧首演的7年间，他写作了3首《比利蒂斯之歌》（1897）、3首《奥尔良歌曲》（1898）、3首管

弦乐《夜曲》(1897—1900)和《为钢琴而作》(1894—1901)。

1901年4月,由于指挥家梅萨杰的催促,喜歌剧院的总监卡雷再次听了德彪西在钢琴上为他演奏的《佩里亚斯》。5月3日,卡雷书面作出保证:“我接受克洛德·德彪西先生的歌剧《佩里亚斯和梅里桑德》,在1902年由喜歌剧院演出。”德彪西太高兴了,尽管3年前卡雷答应要上演这部歌剧,3年来却只是停留在“原则上”要上演。现在情况不同了,他又一次修改第四幕的最后一场并写作管弦乐总谱,9月2日他写信给路易斯:“我长时间地由衰弱的小梅里桑德陪伴,她只能接受分成18个声部的小提琴,她是如此弱不禁风。”总谱的写作一直持续到首演前。

德彪西写信给梅特林克,通知他歌剧将要上演的情况,6月初,两人在巴黎见了面,梅特林克再次肯定了1895年8月给德彪西信中的全部承诺:“至于《佩里亚斯》,不用说,它全部属于你,在何时和如何演出,全随你的高兴。”但他有一个建议:由他的情人兰波兰克来饰演梅里桑德。

兰波兰克是个著名的歌唱家,曾在许多部歌剧中饰演女主角,由于德彪西看过她在《卡门》中演卡门时那样粗犷,他怀疑她不能胜任文弱的梅里桑德。为了证明自己的能力,女歌唱家要求研究这个角色。在

准备得差不多的时候又给作曲家写了一封信，以获得他的好感：“你无法想象我热爱你的作品到了什么程度，它实现了我以往所有的梦想！我自己练习的结果肯定是不完美的，我感到只有和你在一起，在你的指导下，才能更有效地工作，因为在你创造的音乐形式中，每点都已令人赞叹地‘度量’过了。注意到你的愿望，我仍然不认为这个角色留给演员的解释余地很小。你确实以奇妙的精确为她规定了范围，但你的作品是那么人性，在你为表演者规定的减缩的空间中，比其他音乐形式所给予的巨大场所有许多更有意思的因素，有更色彩、更生动，请不要再错把我当成不能适应伸缩性的演员，我非常乐于服从真和美。

“我已经为莫里斯（梅特林克）唱了几段梅里桑德的音乐，他全然理解。他发现那些词句以‘这样的方式更美’，这是你的逻辑的凯旋……”

“我保持着最终在这部抒情性作品中发现的惊奇和高兴，它使理智得到完全的满意。”

在德彪西听了数次兰波兰克的演唱，差不多快要认可她饰演梅里桑德时，剧院总监卡雷认为：“以她成熟的美，不具备梅里桑德那样的小女孩的素质：嗓音、动作、自然的优美、忧郁的微笑，轻盈如飞的步伐……”从而否定了梅特林克的情人担任这个角色。他们希望能发现一个体型和声音都符合角色的歌唱家，

最后卡雷向德彪西推荐了一个苏格兰女高音歌唱家玛丽·加登，作曲家和指挥梅萨杰同意让她试一试。其他的演员也相继确定下来。1902年1月的第二周的某天，在正式排练开始之前，主要演员集中到梅萨杰家中听德彪西在钢琴上演奏全剧，梅萨杰回忆：“德彪西在钢琴上演奏他的总谱，用深沉而中空的声音演唱所有的角色，这使他不得不经常降低一个八度，渐渐地，他的表现力越来越不可抗拒。那天，我相信，音乐给人的印象是无与伦比的，开始，确实存在着怀疑和抵制，然后，越来越明显的尊敬情绪持续着，情感一点一点地高涨，一直到梅里桑德之死，陷入寂静和眼泪中的最后一个音。最后，大家都欣喜若狂，神魂颠倒，急切地希望尽快投入工作。”

玛丽·加登的回忆更详细生动：“然后一个下午，我们被邀到梅萨杰先生的家中，刚到一会门就开了，德彪西走了进来，大家被介绍给他，他说着通常的问候语，没有任何别的话，坐到了钢琴边，开始从头到尾唱剧中的一切。

“我们坐在客厅里

卡雷先生、梅萨杰先生和夫人以及全体演员

每人手中一本谱子，低着头，就像正在祷告。

在德彪西演奏演唱时，我产生了在生命中从未体验过的最强烈的感情。听着那音乐，我似乎变成了另一个

人，在我的内部，有另一个人，她的语言和灵魂与我们有血亲关系。当德彪西演奏到第四幕时，泪水使我无法再看谱，一切是那样奇特、那样不可忍受，我合上了谱子，只是听着他，当他演奏到梅里桑德之死时，我终于忍不住大哭起来，梅萨杰夫人也开始在我旁边辍泣。我们俩人逃到隔壁的房间。我将永远忘不了这一幕，我们哭泣就如刚刚失去了最好的朋友，就如没有任何人可以安慰我们。

“梅萨杰夫人和我回到客厅时，正好德彪西也停止了演奏。在任何人可以说话或动作前，他面对我们说：

‘女士们、先生们：这就是我的佩里亚斯和梅里桑德。每位在演唱德彪西的音乐之前，必须忘掉自己是一个歌唱家。’”

正式排练从1月13日星期一开始。由于演员的确定必须由德彪西最后认可，当玛丽准备好了梅里桑德这个角色后，德彪西被请来听她的演唱，他弹钢琴并演唱其他所有角色。当唱到第三幕塔楼的第一场时，德彪西突然停了下来，迅疾地离开排练室冲进卡雷的办公室问：“这女士是从哪里来的？”“我想她出生在北苏格兰。”卡雷回答。作曲家流露出抑制不住的高兴说：“她就是……她就是我的梅里桑德。”

玛丽被留在排练室，没有任何解释。后来她回忆：

“我在那儿等了一会，心中非常忐忑不安。我感到我以一种神秘的方式冒犯了他，开始准备接受不让我演梅里桑德的打击。我戴上我的帽子正准备离开，一个男孩子进来说：‘加登小姐，卡雷先生希望在办公室见到你。’当我走进办公室，里面坐着德彪西和卡雷，德彪西从他的椅子上站起来，握住了我的双手：

‘你在什么地方出生？’他问道。

‘阿勃迪，苏格兰。’

‘记住，你是从遥远的北方的寒冷中来创造我的梅里桑德的，为这就是你应该去做的，小姐。’

然后他转向卡雷，我记得他举起双手说：‘我没有什么要对她说了。’

他停顿住，似乎有点窘迫，仍然看着卡雷，补充说：‘多么奇妙，这孩子！’”

这样，玛丽·加登被正式确定饰演梅里桑德。

梅特林克从报纸上知道不是他的情人兰波兰克而是玛丽·加登饰演歌剧的主角后暴跳如雷，想尽办法要改变这一决定。先是去歌剧院找德彪西和卡雷，被告知决定已作出，并已在版权协会注册登记。他又提出有关上演权的文件被提前了，并没有他的签字，是不合法的，除非让兰波兰克演主角，否则他会上诉公堂。德彪西于1月27日给雷纳·彼得的信中幽默地写道：“梅特林克疯了，卡雷和我都认为这是病理学

上的原因，但在法国还是有一些精神病院的，卡雷在这件事上已经平静下来，我也试着做到这一点。”

梅特林克先向版权协会提出了申诉，由于感到可能会作出不利于他的裁决，他又声称此事已超出版权协会仲裁的范围而要以法律的形式解决。兰波兰克回忆说：“当烦恼地发现自己法律面前被剥夺了，梅特林克挥舞着他的拐棍对我声称，他要‘给德彪西一顿敲打，教他懂得什么是什’。

“我的情人没有古代英雄们那种禁欲的克制品德，这种打人的威胁使我害怕，我紧拉住从窗户里轻快地跳出去的梅特林克。（我们经常从窗户进出）这事太遗憾了，当他一走进客厅，就威胁德彪西，而德彪西一下子跌坐在椅子上，德彪西太太忙乱地拿着一瓶嗅盐奔向丈夫，她请求诗人离开。然后，用我的话来说，什么也没发生。

“梅特林克不喜欢音乐家一点也不亚于音乐，总是大笑着说：‘他们都是疯子，脱离了他们的头脑，这些音乐家！’”

汉尼·卢赛尔在《往事》一书中也记录了此事：“梅特林克到达了他的住所，带着他的文明棍。作为一个少言的男人，他明白，一顿棍棒比一次雄辩的讲演更有效果。德彪西太太打开门，问他想干什么，回答是简短的：‘你瞧见这根拐杖了吗？太太！我带它

来是为了打你的丈夫，因为他拒绝让乔盖蒂在佩里亚斯中饰演角色。’德彪西太太开始大哭，并发誓说丈夫病了。这平息了诗人的狂怒，他离开了房间，嘴里还说着：音乐家都是无用的，是社会上的麻烦分子。”

卢赛尔在写这件事时曾询问了梅特林克，他证实了此事：“有关德彪西的故事实际是有的，不过，说到我有一根长拐棍，其实只是我通常用的那根。另外，我没有用它来威胁他，因为当德彪西看到我如此怒气冲冲，就急急忙忙地答应我要求的任何事以便早点摆脱我。”

德彪西回首这段不愉快地往事时只是简单地说：“我难以相信会发生这种事！”

所有这一切都不足以消除梅特林克心中的怒火，他甚至提出要决斗。一两年前，他就因为有人非法盗印他的作品而想以剑决斗解决问题。现在他又想到这一招。德彪西可没有经历过此种场面，卡雷和福勒斯答应代替他去决斗。梅特林克在家中用左轮手枪练习了许多次，甚至开枪打死了自己养的那只黑猫。后来梅特林克乞灵于通灵术，由于那位通灵术大师告诉他不要以决斗解决问题，“那人”自己会死的，这才使决斗没有发生。

3个半月的排练期间，这些威胁使德彪西心神不宁，他甚至想从歌剧院撤回自己的作品，在给彼得的

信中，他写道：“原谅我最近一系列的习惯性失望情绪，但发生的那些事对我而言是太痛苦了：我刚刚从歌剧院收回佩里亚斯……（现在，不要对任何人讲这件事）这样，我陷入了一种毫无出路的境地，至少现在无。原谅我，并理解我没有说的一切。”

在气势汹汹的剧作家面前，他始终忍让，这是他的性格。当然他想从矛盾中退却的想法和做法，都被有效地阻止了。

4月13日，梅特林克又采取了新的进攻，他撰文在14日的《费加罗报》上刊载，他声称：“这次演出是对抗我的意愿而进行的，因为卡雷先生和德彪西先生全然无视合理合法的权力……非常错误地利用我在六年以前写的一封信，否定了我在选择演员上的权利……专横和芒谬的阉割已经强加于作品之上，使它变得不可理解……《佩里亚斯》对我来说成了问题，变成了外来者，几乎是敌意的；被剥夺了对自己的作品的控制的我，只能表示希望它的失败是干脆而猛烈的。”

干扰更大的是公开彩排那天，在剧院前出售的“精选剧情”的小册子，它残忍而淫荡地模仿了歌剧的情节。这是剧作家报复攻击的最后一幕，尽管这本小册子究竟源出何处始终没有得到证实，但舆论认为梅特林克是这本小册子的作者，他希望德彪西的歌剧彻

底失败。

梅特林克的态度直到德彪西去世，他与兰波兰克也已结束了情人关系时才有所转变。1920年1月27日，他接受玛丽·加登的邀请，在纽约莱克辛顿剧场，观看了芝加哥歌剧院的演出，玛丽在剧中仍饰梅里桑德。这是歌剧上演30年来，梅特林克第一次听演出，第二天，他写信给玛丽：“我曾经向自己发誓永远不看抒情歌剧《佩里亚斯和梅里桑德》。昨天，我违背了自己的誓言，成了一个幸福的人。这是第一次，我全部理解了自己的剧作，这是因为你。

“我看到了许许多多，有些是以前从没有觉察领悟的，有些是早已忘怀了的。像每个伟大的艺术家一样，也许比他们更出色，你的天才为作品增辉并为那些我省略掉的或让它们处于睡眠状态的东西恢复了生命的活力。”《纽约太阳报》记者采访他以后进行了报道：“他承认是一个音乐的聋子，但又说，尽管如此，并没有妨碍他理解剧作的精神已由德彪西创作的音乐的解释和美化而提高了……”1925年，当谈及他与德彪西曾经有的矛盾时，他说：

“现在我发现所有的错误都在我这一边，而他却是一千次的正确。”

在1902年4月28日的公开彩排之前，排练共进行了3个半月，包括78次主要演员与辅导老师

的个别排练，21次小型排练，36次舞台排练（12次与乐队合练），两次全体合成排练，管弦乐队单独排练6次，另外还有6次穿服装的排练，合唱队仅在第三场中唱27小节，但也参加了11次的排练，另外还要加上许多额外的排练。这个数字反映了法国艺术家对待艺术的态度，德彪西说：“那是在剧院中最宝贵的时刻，正是在那儿，我遇到了那些真正艺术家的无穷无尽的贡献。”

德彪西自己则不仅在音乐方面，而且在布景、灯光和服装等诸多方面，都贡献出他的聪明才智。在整个排练期间，德彪西最为关切的是坚持要求演唱时歌词的清晰，合唱指挥、后来的全剧指挥蒲瑟回忆说：“大部分时间，他要求歌唱家以逼真、管弦乐队以极弱的音响来造成轻轻的支持，以便使歌词的每一个音节都清清楚楚；作为对比，在最抒情的段落（如塔楼这一场的二重唱，佩里亚斯和梅里桑德第一次交换信物）必须唱得非常自由德彪西说‘没有刺耳和吼叫，就像他们在演歌剧’。”照蒲瑟的说法。他最常说的话是“弱、弱、别强，我恳求你”。

但德彪西始终在担心公开彩排时观众会表现出的敌意和迷惑，公开彩排是巴黎的戏剧和歌剧演出的惯例，到《佩里亚斯》上演时已实行了30多年，这时要邀请批评家出席，目的是让他们先对演出有个印象，

形成自己的观点，然后在首演前的一天中研究作品的演出，写出文章的大概，然后在首演后的第二天早晨立即让评论文章见报。为了使公开彩排更像实际的演出，通常还邀请一些观众，三四十名批评家以及作者及演员的亲朋好友们。这些观众三教九流，无所不包。他们的看法嘈杂地轰响在剧院内外直到街道上，德彪西给剧院秘书长的信中说：“到剧院来听音乐的人实际上和围在街头音乐家身边的群众一样！在那里，用两个苏就可以在旋律中得到满足。当然你也可以发现剧院的赞助人会更集中注意力，你甚至可以发现理解的愿望——某些上面提到的公众全然缺乏的东西。”

“具有极大反讽意义的是，那些要求‘一些新东西’的公众，虽然他们嘲笑那些感到迷惑的人，但无论什么时候，只要有人想打破制造喧嚣的习惯，却也同样被一些新的、不寻常的东西所迷惑，这也许难以理解。但人们不能忘记，以一部艺术品尝试追求美，常常会被某些人视为针对个人的侮辱性言行。”

对公众的这种态度，早在1893年，德彪西就已经深有感触，有一次他给音乐下了一个很特殊的定义：“音乐是一种聚集音响的艺术，同时也聚集了那些极少数听音乐的人们。”那年的8月26日，他给肖松的信中说：“现代文明中的艺术家经常会成这样的人，他的作用只有在死后才能被理解……然而，如

果永远没有和他的同时代人相混同，这样也许可能更好一些，让他们通过平庸的演出，去体验其中很少的快乐，又有什么用！一个人即使晚却能被发现已足以满意了。因为太近的光荣会对将来起可怕的作用。”

一个艺术家在面对公众时，内心是极其矛盾的，艺术家创作作品，实际是一种社会交流的方式，必然地希望公众能理解能欣赏。作为一个正常人，向他人显示自己的独特性以获得普遍的赞扬，这可以说是潜意识中的本能。可另一方面，社会的艺术趣味已被商业性的金钱观念所败坏，公众的欣赏习惯被传统固有的模式所左右，一个大艺术家的新颖和独特只会引起短视的公众的反感。真正的艺术家，绝不会固守传统或是向被拜金主义毒化的低级趣味让步，这势必造成和公众的距离，造成心灵的痛苦。看一下历史上许多大师的类似的心路历程，我们不难理解德彪西此时此地的心境。

关于公共彩排，有许多人写了回忆录。指挥梅萨杰回忆：“在第一幕的进行中……相对安静；整个剧场气氛紧张，充满明显的敌意，尽管还保持着沉默。在第二幕第二场，当梅里桑德重复‘我不幸福’时，混乱产生了。”维尤勒在舞台上看到：“当说这句台词时，一个坐在乐队前第一排的男人站起来大喊：‘什么，你希望什么呢？’另外还有一些叫声，演出似

乎不再在舞台上，而是在观众席里进行。”卡雷回忆：“在第二幕结束时，变成了名符其实的喧嚣。”蒲瑟说：“在说‘小父亲、小父亲……’这句经常重复的台词时，激起了急切的喧哗，年青的小演员勃隆亭昏了头，完全被搞糊涂了，当幕落下时，响起了大声的反对和抗议，压过了掌声。”梅萨杰回忆：“所有那些专在等待着寻找理由来表示敌意的人，用台词作借口来攻击音乐……在戈洛和小叶尼奥的那场，‘小父亲’的台词激起了突发的笑声和愤慨的抗议。在第一排的右一个胖妇人和戏剧世界有着间接的关系，经常出席公开彩排以她丑陋和泼妇式行为，以愤慨为借口，像一只搏斗中的雌珍珠鸡那样地叫喊，以此吸引旁人的注意。我仍能回忆起那情景，她在座位上转来转去就如在暴风雨中的一条船，举起肥胖而笨拙的双臂，她尖叫着：‘呵，小父亲，小父亲，这令人捧腹大笑，够了，够了。’批评家贝莱格写道：“有几行台词确实可笑，至少有一场是令人讨厌的。当戈洛不能靠近佩里亚斯和梅里桑德在里面的那间房间的窗口时，把一个小孩子放到肩上，教他长点机灵劲，向父亲报告，在明亮的窗口里面发生了什么。

这些可以被阅读，却不能被演出来，如果不作某些改变是不能看的。”高代特回忆，听众对孩子的回答（床，小父亲？我没看见床。）哄堂大笑：“……整

个剧场结成一个同盟保卫道德，爆发出像暴风雨一样的‘呵’！使得人希望大幕赶快落下。”

卡雷回忆，德彪西对这些折磨心烦意乱，“他把自己关在我的办公室里，不想见任何人，在指挥台上，梅萨杰壮丽地坚持着。这天早晨，他刚刚埋葬了他深爱着的哥哥，就从乡下赶回巴黎。演出结束后，我到处找他，最后终于在剧场的—个隐蔽的角落里，发现了他在辍泣，我对他哥哥的逝世说了一些安慰的话，他打断了我，简洁地说：‘不是为他而哭，而是为佩里亚斯！’”

有两位批评家公正地指出，公开彩排时所引起哄闹和抗议的段落—在话剧演出时也引起过同样的效果，“灾难性的讥笑也同样发生”。但确有权威的文化人士反对这部歌剧，音乐学院院长杜布瓦公然禁止作曲学生去观看演出，美术学院院长亨利·鲁扬称喜歌剧院公演《佩里亚斯》是“民族的耻辱”。

第二天的《费加罗报》评论说：“热情的赞同者和顽固的反对者文雅而生动地在争论……—个幽默家被问及这部新作品的命运，他回答：‘选票还在统计中。’”

德彪西被听众的反应深深地伤害了，卡雷回忆：“……假使梅萨杰和我不拉住他的手，在公开彩排的第二天，他会毁掉总谱中—些最美丽的篇章。”卡雷

肯定地对他说，问题不在音乐而在歌词上，最后他们决定在7个地方进行删改，主要是引起不良反应的段落。在总谱上，共删去了99小节的音乐。

1902年4月30日，星期三的晚上，听众们聚集到歌剧院来出席《佩里亚斯》的首演。蒲瑟记录了首演那天的情况：“首演得到了观众较好的反应：每幕有三四次小叫喊。小叶尼奥的那场（那天，在这个地方，梅萨杰故意让乐队演奏得强一些，以掩盖歌词的声音，让观众听不清）还是引起了一些咕哝，很快就安静了……在最后的两幕，热情洋溢在剧院中……演出结束时，有人高呼德彪西的名字；梅特林克的支持者们煽动了一些抗议，卡雷和梅萨杰恢复了宁静，他们预料会获得最后的成功。”梅萨杰回忆说：“……公众采取了适宜的态度，可以肯定地说，这不是一次凯旋，也不再是公开彩排时的灾祸。一定的反响已经产生，从顶层的座位中发出了羞怯的叫好声。很明显，在一些听众中，已经产生了兴趣，可以这样说，正是从这小小的核心开始，这部极好的作品在慢慢地获得成功……”雷纳·彼得描述了观众是如何被演出慢慢征服的：“首演……是一次新的嘲笑的机会，然后，平息下去了，听众肯定仍表现了某些迷惑；但他们听并鼓掌，尤其在顶层座位中，情感的感受很深并表达了出来，它从顶层传下来，越过包厢中的旁观

者，一直到达东池，这就让那些讥讽者安静了下来，迫使他们尊重这部作品。”卡雷深深感谢在第四层楼厅的观众们：“让光荣回报第四层楼厅的观众们，他们首先纠正了一等包厢和剧院花楼中那些人所犯的错误。”

首演后，巴黎各报刊陆续登载评论，有的热情地赞扬了歌剧，绝大部分却是否定的意见。《佩里亚斯》成了日常生活中议论的一个话题，批评家们洪水一般的文章提高了演出的票房收入，从首演收入 1 1 3 1 法郎，逐场增加到第四场的 7 3 6 4 法郎。

梅萨杰回忆：“从第二场演出开始，观众们开始安静下来了，好奇地仔细听这部到处被谈论的作品，赞扬者、音乐学院和大学的年青学生一天比一天多，前景一天比一天令人高兴。”

蒲瑟回忆第三场演出：“绝大部分的听众更热情更理解了。在演出结束时，人们欢呼让德彪西出场，但他拒绝出现在舞台上。”

到 1 9 1 2 年，《佩里亚斯》上演了一百场，另外在国外的演出始于 1 9 0 7 年 1 月 9 日，在布鲁塞尔。同年 4 月 1 9 日在法兰克福用德语演出，由此出版了德语的翻译本声乐谱。1 9 0 8 年 2 月 1 9 日，哈默斯坦的曼哈顿歌剧团在纽约以法语演出，随后出版了既有法语，又有英语的声乐谱。1 9 0 8 年 4 月 2 日，

斯卡拉剧院在托斯卡尼尼的指挥下在米兰上演《佩里亚斯》。托斯卡尼尼在第一次读完歌剧总谱后写信给朋友说：“我甚至不知道这个赢得我全部共鸣的作曲家的名字：法国人德彪西以及他的《佩里亚斯和梅里桑德》……他的艺术推翻了以往的一切，他不具备斯特劳斯的技巧，但他是一个更伟大的天才，更优美，毫无疑问也更大胆。第一次接触他的音乐，一个人会完全晕头转向；但当你开始对他的语言以及他灵感的来源、梅特林克稍熟悉一些后，你将在极大的兴趣中结束。想一想剧院，想一想梅特林克的角色们，我坚信，德彪西的音乐，是这门艺术的完美结果。无论如何，我们今天的公众，就如所有的国家的公众一样，还没有足够成熟去感受这些，让独一无二去接受他吧！”德彪西被邀去出席排练和在意大利的首演，但因为4月6日在罗马，4月21日在米兰，他都有指挥演出的契约，他不能出席，他写信给托斯卡尼尼：“我把佩里亚斯的命运交在你的手中，我确信不可能找到比你更忠诚更有能力的人。同样为这理由，我希望和你合作；这是一种愉快在我们的艺术道路上不是经常能遇到的。”

意大利的首演出现喝倒彩的情况，“听众反感到了极点，对这部歌剧毫不理解，听不懂它的音乐；抗议者，嘘声和讥笑声四起，人们要求立即停演。托斯卡

尼尼不顾一切，坚持指挥。他的眼里流出了气愤的泪水，他的手还在继续挥动指挥棒。他知道这是一部杰作；他也知道，以歌剧为生的人免不了会遇到类似的事情。他明白，自己不仅是在指挥《佩里亚斯和梅里桑德》，而且是在尽作为一个乐队指挥和文化人的责任。“（《音乐是不会死亡的》）第三幕结束时，终于爆发了热烈的欢呼声，整个演出获得了成功。充满感激之情的德彪西于1908年6月送给指挥家上有一幅题辞的肖像照片：“给托斯卡尼尼大师，对你永远感激不尽。”照片的反面，他抄下了第三幕第二场的第一小节乐谱，旁边注明：“从这里，托斯卡尼尼终于造成了胜利。”

托斯卡尼尼后悔用意大利语来演出，认为不能表现出法语的韵味，因此在1927年5月17日又在斯卡拉剧院演出了法语的《佩里亚斯》。

《佩里亚斯和梅里桑德》成了法国歌剧史上的里程碑，并获得了欧美的国际性声誉。人们出于不同的目的在比较瓦格纳和德彪西之间的关系。

从1880年到1893年的秋季，巴黎大大小小的音乐会中有350场演奏了瓦格纳的作品，德彪西有足够的机会听到瓦格纳强大的呐喊，加上他在国外，尤其是专程去拜请鲁伊特出席音乐会，他对瓦格纳是熟悉的，即使到了1894年2月，德彪西还准

备在肖松的岳母爱斯柯蒂埃夫人的家中，举行“10次瓦格纳音乐演奏”。但他对瓦格纳抱有清醒的认识。早在1886年10月19日，他从意大利给瓦斯尼埃夫人写信说：“我已经给自己规定了一个任务，也许这超过我的力量，一个人没有先例可循，我必须自己去寻找和发明新的形式，瓦格纳可能对我很有用，我只能采取与感觉相联系的专门的方法，但除了这些，我希望还能达到这一步声乐的表现既保持了抒情性又不被管弦乐队吞没。”

从拜鲁伊特回来，1889年9月，他给裘拉德的信谈到他的第二次拜鲁伊特之行：“我嫉妒你住在巴黎而没有旅行的计划。那些主导动机，多么沉闷乏味！它们是怎样没完没了地向人猛冲！……《尼伯龙根》，里面有些段落使我吃惊，简直是一堆骗局。他们甚至腐蚀了我所敬爱的特里斯坦，让我与之分离，这使我悲哀。”

这封信反映出他对瓦格纳的真实想法，而一般人们强调的是他两次去拜鲁伊特的行为。

1902年他写了题为《我为什么写佩里亚斯》的文章：“经过了几年对拜鲁伊特的朝拜，我开始怀疑瓦格纳的程式，或者换句话说，对我来说，那些程式只应用于瓦格纳天才的特殊情况，他是一个俗套公式的伟大收集者，应用这些公式，他使得自己的作品

显得如此了不起，是因为其他人对音乐还不够熟悉。不否认他的天才，我们可以说，他把那个时代的音乐带入了最后阶段，就如维克多·雨果的集以往诗歌之大成。一个人更应该试着成为一个‘后瓦格纳主义者’，而不应该去‘模仿瓦格纳’。”

德彪西清楚瓦格纳的强大影响，对《佩里亚斯》的一再修改，就为清理瓦格纳的影响。从1901年开始，他为一些杂志写评论文章，持续地表达了这样的观点：“瓦格纳，如果人们稍稍接受只适合于他的夸张，那么可以说，瓦格纳是被错当成朝阳的美丽落日。”“瓦格纳不是法国的好教师。”

他对瓦格纳的反对集中在两个方面：第一用交响乐的发展方式来表现戏剧性的动作；第二，主导动机体系。

在1901年5月15日出版的《白色评论》上，德彪西撰文说：“音乐有节奏，它那隐秘的力量影响着发展。灵魂的节奏却相当不同——更本能，更细腻，由很多的事件控制着。由于这两种节奏的不一致，就产生了永远的矛盾，因为这两种节奏以不同的速度运动，不管是音乐追随人物而抑制自身。还是人物不得不坐在一个音符上等待音乐以便让它跟上来。然而，存在着奇妙的时刻，这两种节奏谐调了，瓦格纳光荣地对某些谐调作出了反应。但这大部分是由于机会，

而且往往很笨拙很靠不住。总之，运用交响乐的形式来表现戏剧性动作往往成功地残害了戏剧音乐，而不是像瓦格纳被戴上歌剧的王冠时所声称的那样是救了它。”

1889年10月，他早已与裘拉德讨论过这个问题：“在《特里斯坦》中，在管弦乐中听到的是戏剧动作的主题，没有对戏剧运动造成伤害。”他认为：“在歌剧中，音乐不能太多地占有优势……不应该纯粹为了发展而发展，过分拉长的发展不符合也不可能符合歌词。”

在他的作品中，不管是在歌剧或其他形式的所有作品里，都没有将“发展”作为音乐的原动力，而采用了更精细优雅的变奏和镶嵌，走出了一条全新的道路。

关于主导动机，德彪西基本上抱厌恶的态度。1903年6月1日他发表文章评论在伦敦演出的《指环》全剧：“我的天，整整4个晚上，这些包裹在头盔和动物毛中的男人们，变得多么无法容忍……请想想，只有当伴奏中响起了该死的主导动机，他们才出现，他们甚至还演唱这些主导动机。这太像那些愚蠢的人们，递给你访问名片，然后朗诵包含的图解内容。最令人烦恼的是同一件事听上两遍。”

对他自己在《佩里亚斯》中使用主导动机的方法，

他否定了瓦格纳的影响,在1902年5月16日《费加罗报》上发表的《答批评家们》中,他说《佩里亚斯和梅里桑德》“确实是我的作曲方法它由‘作曲法’的一切配方组成与瓦格纳无涉”。

正像马诺尔德在1902年出版的著作《法兰西的水星》中很有见地的观点：

“在《佩里亚斯和梅里桑德》中,作曲家使用了主导动机的一切资源,但是以他自己的方式,达到了最敏感最精美最微妙的境地。他的灵感前所未见、新颖独特如他的和声由一些短小的主题,深厚的表情组成并与难以表达的感情或性格联系在一起,它们一步紧接一步地伴随着剧情的发展……灵魂的所有波动都由主要动机的变形和缠绕所强调和宣泄……似乎有必要引证每一个细节几乎每一页中的每一个乐句的每一个小节来显示多么无穷无尽的独创性,多么彻底的个性化和前无古人的艺术,作曲家已经统一和发展了这些主题素材!”

德彪西的朋友拉洛伊1905年发表了一篇论德彪西的文章,指出德彪西的动机只是和感情联系在一起,而不是和人物、物体、行为情节联在一起,例如属于戈洛的动机(第一幕前奏曲5-6小节)在第二幕第三场的前奏中用来表现大海那具有威胁性的声浪,它似乎更多地为了表达焦虑的心情。又如在第一幕第

二场用来伴随佩里亚斯出场的动机，在第二幕第一场的开头被用来表现悲伤的敏感。拉洛伊总结说，动机的作用在于“显示出隐藏的感情，使灵魂透明化，以允许人们理解它的深层”是“勾勒出模糊的对话，显现出无意识的美化物。”和瓦格纳的动机相比较，它们都很短，持续不断地变化、修饰，映射出不断波动的人类情感的永不满足。拉洛伊断言，德彪西“已经更新了音乐和戏剧”，任何新作品“如果从他的原则中汲取灵感，就会像以前没人能从瓦格纳的改革中逃脱一样（摆脱他的影响）”。德彪西很欣赏这篇文章，写信给拉洛伊：“对我来说，很难在理解这作品上更进一步了。”

德彪西的英国朋友伊万斯准备于1909年5月25日给伦敦的皇家音乐学院作一次关于《佩里亚斯》的讲座，写信问了一些有关的问题。德彪西的回信最早发表在《伦敦每日电讯报》上，1918年5月5号连同作曲家的讣告再次发表在《纽约时报》上。

作曲家写道，回顾以往，他发现非常困难来谈论《佩里亚斯》或突出它的特色，因之他请求收信人原谅他所说的：

“最初，你应该在讨论中讲清在《佩里亚斯》中是否存在旋律的问题。必须明确地理解，旋律（或歌曲）是一回事，抒情的表现是另一回事。要求一个人

写出始终与剧中人物所经历的无穷尽的细微变化相符合的旋律是不符合逻辑的。这不仅是趣味上的错误，而且也是‘数量’上的错误。

“在《佩里亚斯》中，从总体讲，交响乐的发展只起了很小的重要性，这反映了对‘新瓦格纳主义’的有害美学的对抗，他们认为可以既让人物的表现显示感觉，同时又显示出推动情节发展的内在思想。我的观点是，从抒情的角度看，这是两个相对立的运行方式，两者的结合只导致互相削弱。也许，更好的方法是让音乐运用简单的手法一个和弦？一条曲线？

努力显示出它们产生的搏动和情绪的连接，不追随交响乐可以预知的并且常常是专横的发展所进行的矫揉造作的努力，这种发展常常需要牺牲感情的发展。这就是在《佩里亚斯》中没有‘引导的线索’，它的人物没有归属于‘主导动机’的奴隶制度。请注意，伴随梅里桑德的动机永远没有改变过，它在第五幕没有变化地重现，因为，在现实中，梅里桑德本人经常是无变化的，并且是在没有任何人也许，只有老阿克尔理解她的状况下死去的。

“‘《佩里亚斯》的单纯性’必须得到强调。我化了12年的时间消除一切可能不知不觉进入它的任何寄生性。我从来没有想在其中作任何革命。但把音乐拉向坏名声，把它当成技巧的游戏致使没有受过艰苦

的训练的人们听不懂的习俗已经形成。我已经努力地证明了，一个人可以保持人性和自然的状态去歌唱，根本不必要像个疯子或像个什么谜。这首先扰乱了那些专家们，继而扰乱了简单的公众，这些人像他们的夸张一样虚伪，只习惯于被一些方法感动，而不能首先了解，这一切所要求的仅是一丁点儿好意而。这就是我可以告诉你的一切。其余的都属于轶事，关于那些，我已经被拙劣地当作了证明文件。”

这些就是作曲家的结论。

四 飘荡在晚风中的声音和香味

那时我将梦见泛青的地平线，
花园，在白石池中呜咽的喷泉，
亲吻，早晚都啁啾鸣唱的鸟雀，
以及那牧歌中天真的一切。

波德莱尔《风景》（郭宏安译）

《佩里亚斯和梅里桑德》的上演，使德彪西获得了法国政府的十字荣誉勋章，并为他赢得了国际性的声誉，但他的经济状况并没有好转。就在歌剧排练最紧张的期间，由于未能及时还清债务，有关方面彻底清查了他的财产状况。艺术上的成功和生活上的拮据成了这个时期的二重奏。

德彪西的妻子莉莉的老家在距巴黎 80 公里的海边，他们曾多次去那里度假，面对碧蓝大海的浩渺波浪，面对从深邃的海天相连处升起的壮丽朝阳，德彪西产生了描绘大海的激情和愿望。

1903年9月12日，他绘梅萨杰的信提到了正在写“三首交响素描，标题是《美丽的海、血腥的岛》、《波浪的嬉戏》、《大海在风中奔腾》总称《大海》。

在另一封信中，他写道：“我现在又一次地和我的老友海在一起，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分守己的东西。然而，我们对海的尊重总嫌不足，我们决不可把备受日常操劳而变得畸型的躯体浸入其中。的确，我们的手、总是在令人发笑的节奏中移动它足以使鱼儿们哭泣。海里只应该让那些半人半鱼的海妖们去漫游；你能奢望这些高贵的仙人再回到时常被糟蹋的海水中来吗？”

德彪西认为人类的丑恶已经玷污了大海，在他的心目中，大海神圣不可侵犯、纯洁而壮丽，大海和人一样深不可测，神秘难言，他喜欢波德莱尔的诗《人与海》：

自由的人，你将永把大海爱恋！
海是你的镜子，你在波涛无尽、
奔涌无限之中静观你的灵魂，
你的精神是同样痛苦的深渊，
你喜欢沉浸在你的形象之中；
你用眼、用手臂拥抱它，你的心
面对这粗野、狂放不羁的呻吟，
有时倒可以排遣自己的骚动。
你们两个都是阴郁而又谨慎：
人啊，无人探过你的深渊之底；

海啊，无人知道你深藏的财富，
你把秘密保守得如此小心！
……（郭宏安译）

交响素描《大海》呈现了大海的本质。“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。突然，这些意象会毫无理由地，其记忆的一点会向我们的外围扩展，于是音乐就出现了。其本身便自然含有和声。”（德彪西 1911 年谈话录）

“大海一向对我很好，让我看到它的各种情绪。”德彪西写完《大海》后，高兴地写信给他的出版人杜兰德：“你说，大海为什么在冲刷着勃艮第的斜坡？……可对我，却拥有数不清的记忆，这些在我的感觉里比现实更有用。现实的魅力对于思考，一般来说仍然是一项过于沉重的负担。”

在《大海》中，音乐变成了所表现的内容的本身，它让我们体会到大海的本质的魅力，音乐完成了本体性的独立。从这点出发去看德彪西所有作品的标题性，就能清楚与浪漫主义标题音乐在本质上的差别，对德彪西而言，音乐就是音乐，它实际与其他无涉。在这一点上，连同时代的法国名作曲家圣·桑都不能理解，

他隐瞒了自己不喜欢德彪西的观点以避嫉妒之嫌。直到德彪西去世 2 年后的 1920 年，才在给一位评论家的信中公开表示：“最使我恼火的是他的‘标签’（指标题）以及所谓的‘纯朴天真’，公众由此而接受它。”圣·桑以艺术家的直觉正确地讲出了德彪西音乐的特点——表现的直接性，标题只是一个策略。这正是德彪西异于他人的新东西。圣·桑同样感觉到了这种新，因此他又写道：“要求创新是我们这个时代的灾难，在所有的艺术中，甚至在美术和手工制作中，艺术家都应用相同的程式，这不会阻止第一流的艺术家们维护自己的个性；对那些没有所需要的创造性而并不觉察这一点的人，只要相信自己天生的才能然后去做就行，而一个既一无所有又要寻求创新性的人，只能被引向巴洛克（指浮华空洞），引向任意涂抹和噪音。”对圣·桑先生所说的程式，德彪西持有截然相反的意见：“没有什么理论，你只需要听。悦耳就是法则。”并认为“音乐是没法学的”，他自豪地说：“我感到自由是因为已经超越了迷雾。我不用赋格风格写作是因为我已经懂得了它们。”

《大海》于 1905 年在英国海边的伊斯特勃纳完成，其时德彪西与妻子莉莉离婚而和巴达克夫人同居。1905 年 10 月 15 日，《大海》由契维拉德指挥拉姆鲁乐队在巴黎首演。

巴达克夫人是银行家的妻子，业余歌唱家，福列曾在1892年将歌曲集《摇篮歌》题献给她。巴达克夫人的儿子从1901年起向德彪西学习作曲，1902年3月，德彪西与巴达克夫人第一次见面。随着接触的增多，两人终于坠入情网，德彪西有许多作品题献给她。1904年6月6日，巴达克夫人送花给德彪西，夹在花中的纸片写下了《佩里亚斯和梅里桑德》第三幕第一场的台词：“原谅我，假如我像吻真的嘴一样吻了这些花。这是否疯了？”6月底，两人私奔到波维勒，7月14日又一起到裘赛岛，8月7日直到9月底又一起到迪普，在这期间，他将《华宴集》题献给情人。整个夏天，由于新的爱情，德彪西的创作热情高涨，他边写《大海》，边写钢琴曲《欢乐岛》和《假面》。从迪普回来，德彪西和妻子彻底分居，再也没有回到家中，而在阿尔芬德十号租房另住。

莉莉处于巨大的痛苦之中，10月13日开枪自杀，虽然获救未亡，但双方的心灵都留下了不可弥合的创伤。许多亲密的朋友指责德彪西道德堕落，为了巴达克夫人的金钱而抛弃妻子。许多朋友因此断绝了和他的关系，其中有最为忠实的诗人、剧作家路易斯和指挥《佩里亚斯》首演的梅萨杰。

德彪西不仅在情感上陷入了窘境，经济状况也很

糟糕。10月1日，德彪西借债861150法郎购买家具布置新居。到1905年2月28日传统的还债“死线”，仍欠债860法郎。1905年4月14日，在给拉洛伊的信中，他写道：“我不想在此一一列举：它的令人垂怜、悲剧性，有时是反讽的意义，活像一部廉价小说。最后，我还经历了痛苦的道德折磨。我必须为生活付那些已经被遗忘了的债务吗？我实在不知道！但我却不得不经常笑脸迎人，这样，不至于使人们怀疑我会痛哭。”

1905年5月4日，巴达克夫人与丈夫离婚，得到了5万法郎的赡养费。8月2日，德彪西与出版商杜兰德签约，每月获得1000法郎，卖断今后新作品的版权。10月30日，德彪西与巴达克夫人的唯一女儿秀秀出生，这给他带来莫大的愉快和安慰。

1907年，德彪西对物质富裕的向往全部落空，新夫人的叔叔奥西列斯取消了侄女的遗产继承权。在以后的7年中，德彪西被迫到英国、比利时、奥地利、匈牙利、俄罗斯、意大利演奏自己的钢琴作品或指挥自己的管弦乐作品，以获得经济的收入。1908年1月20日，德彪西与前巴达克夫人埃玛正式结婚，这是在埃玛不再是一个富裕的女人时作出的选择，至少在一定程度上清洗了他人对德彪西的指责。

美国哲学家爱默生曾说：“作曲家的职责就是作

曲。”尽管生活和情感上的波折是强烈的，那并没有影响德彪西的创作，而且还出现了新的自信的音调。

1904年他完成了两部声乐作品：《三首法国歌曲》及《华宴集》。

《三首法国歌曲》再次采用了古老的法国传统。第一、三首歌词仍选自中世纪诗人奥尔良公爵，第二首则是娄密特的诗，比较而言，《华宴集》更有激情，内在的生命搏动更为有力。它也包括三首歌曲，《天真的少女》歌词是这样的：（《华宴集》三首歌词均为罗洛译）

高高的脚跟老是和长长的裙子
打架，由于地面不平而风又在撩拨，
有时那小腿忽地一闪又立即隐没，
而我们却喜爱这哄人的游戏。
有时一只贪心的虫子的叮咬，会使
那秀颈不安的扭动，在树枝下面，
于是白皙的颈部便出现了电闪，
我们愚狂地眼便有了丰盛的筵席。
夜降落了，一个迷蒙蒙的秋夜：
美丽的少女们，倚在我们的臂上
吐出含混的低语，满是幻想，
从此我们的心灵战栗又惊骇。

德彪西感受诗人魏尔仑在语言后隐藏的心态，表现了一个从安静，经过撩拨，形成心灵的骚动，然后沉入诱人的秋夜，闻醉人的香气，听迷人的低语。

《牧神》始终伴随着诙谐的鼓声，在固定节奏之上，忧郁的歌声和悠长的钢琴伴奏在对答：

一位陶土制成的年老牧神
在绿色的草坪中央笑着，
他预感到这片刻的宁静
无疑会有一个可悲的结束。
我和你都是忧郁的香客，
这宁静把我引到此地，
至今那已经消失的一切
又旋转起来，在叮咚的长鼓声里。

德彪西显示了一个时间解剖面，似乎一切都停留在这艺术的瞬间。

《感伤的对白》中采用了三个叙述角度，一个旁观者在叙述整体气氛，一个形体热情而乐观，对以往的生命华宴记忆犹新，无法忘怀并为此激动不已，另一个形体伤感低沉，感慨一切都已破灭，悲叹一切都已消失，生命成了无影无踪的过去。德彪西没有作任何戏剧性的强化，而用音乐自然质朴地呈现了这一切：

在古老的花园里，寂寞又冷落，
有两个形体打从那儿走过。
他们的嘴唇萎缩，眼睛呆滞，
很难听清楚他们吐露的话语。
在古老的花园里，冷落又空寂，
两个幽灵在回想着往事。

“你还记得我们旧日的迷恋么？”

“你为什么还要我记得它啊？”

“你的心还只为我的名字跳动么？”

“你还在梦中看见我的灵魂么？”“不啊。”

“啊，这难以言传的幸福，美好的时日，
当我们的嘴唇合在一起！”“或许是如此。”

“那时的天空多蓝，我们的希望多么灿烂！”

“希望已经破灭，它已在夜空中消散。”

他们就这样走过了野燕麦地，
只有黑夜听见了他们的话语。

如果设想这场对话就发生在德彪西和前妻莉莉之间，那么谁是乐观者，谁是伤感者，当“第三者”埃玛听了这首歌，她会作何感想？

也许，艺术确如毕加索所说，是“真实的谎言”，那么这些歌是在德彪西对现实生活和情感无动于衷的情况下写成的吗？艺术和创作者的现实状况是什么关系呢？这些只能由聪明的读者自己去想象了。

《华宴集》的总体构思，三首歌的不同视角和写法，类似于《大海》，反映了德彪西创作思维的同一性。

德彪西的歌曲是理解他所有作品的钥匙，透过歌词以及音乐所营造的气氛和意境，我们可以找到只有一个题目的器乐音乐与歌曲的内在血肉联系，从而理解作曲家的心路历程。

德彪西是音乐史上创作钢琴音乐的大师，他发展了钢琴演奏艺术，对钢琴家提出了新的要求：“丰富而迅速变化的音色对比，层次更细腻、对比更强烈的触键，天衣无缝的连音，繁复的织体对位层次，富有表情的踏瓣使用法，这一切，大大开拓和丰富了钢琴的表情语言，使他得以和肖邦、李斯特、舒曼这样的钢琴音乐作曲大师相提并论。

德彪西那些最优秀的钢琴作品，大都写于1903年至1913年的十年间。在此之前的钢琴作品，虽然表现了一些新的倾向，普遍的评价并不是很高的，这可以从拉威尔对德彪西的《为钢琴而作》的评论得到印证。1902年拉威尔出版了他的钢琴曲《水的嬉戏》，融合了李斯特式的华丽技巧和印象主义的敏感易变，确实使人耳目一新。1903年，德彪西出版了钢琴组曲《版画集》，拉洛伊著文称赞德彪西对钢琴音乐的贡献，其中有些说法引起了拉威尔的不满，

他写信给拉洛伊：“你对钢琴创作上取得的一些特殊成就作了详细的评论，但你把这种发明全都归到了德彪西的名下。《水的嬉戏》出现于1902年初，当时只知道德彪西所写的作品是《为钢琴而作》这部组曲，它是由三首作品组成的，对于这部作品，只说一点，我对它深表敬意，但从纯钢琴艺术的角度看，它所表现的并不是真正新的手法。”拉威尔主要想说明他的发展动力不是来源于德彪西的影响，而是由他自己单独完成的。拉洛伊评论中的“特殊成就”，就是指德彪西的《版画集》所达到的水平。

《版画集》于1904年1月在民族音乐协会，由德彪西的好朋友、钢琴家李卡德·威涅斯首演，获得了极高的评价。

意象，Image，本来是诗歌中的概念。德彪西采用此词作为二组乐曲的题目，强调了一种主观的、不可思议的、富有诗意幻想，同一种永恒的、顿悟事物真实意义的概念的复杂相互作用，以旋律、和声、节奏、音色、音响为隐喻，将之富有美感地表达出来。他凭借自己的感觉和经验，让想象力去进行神秘的发现。他更看重形式本身的完美，这比现实或历史的记录更具备永恒的价值，一个可感知的真实世界，被艺术家的超美学想象融会贯通，成了另一个可以感知的艺术世界。

德彪西对《意象集》极为满意，他给杜兰德的信中说：“我确信，这部组曲能在舒曼的左侧，在肖邦的右侧占有一席之地。”第一集《意象集》于1906年3月，在民族音乐协会由李卡德·威涅斯首演。第二集由威涅斯于1908年2月首演，两部《意象集》均受到了热烈的赞扬和关注。

1905年秋天，埃玛为德彪西生了唯一的女儿秀秀，这是作曲家的掌上明珠，给他带来了想象和灵感。

德彪西是一个内向的人，有着漂亮的外表和英俊的胡子，却不爱社交，最喜欢的是口咬烟斗在大自然中边漫步边幻想，神游在自己的艺术世界中。女儿秀秀使他以幼童的目光来重新审视这个世界。从1906年始，他为爱女写一部钢琴组曲《儿童角落》，1908年秀秀4岁时完成，并于当年12月首演。

为儿童写的钢琴组曲，在这之前有三套最为著名：舒曼的《童年情景》、穆索尔斯基的《育儿室》和福列的四手联弹组曲《杜丽》。前两位作曲家是德彪西所敬爱的，也很熟悉他们的作品。舒曼的《童年情景》写于1838年，在给妻子克拉拉的信中，舒曼说是以“再一次回到少年时代的心情”而写的。浪漫主义的诗情画意、异国人物、奇异故事，描绘了捉迷藏、竹马游戏、火炉旁讲述重要事件及入睡的儿童生活，

刻画孩子们的请求、幸福、梦幻、认真、惊骇等多类情绪，在儿童钢琴音乐的写法上又有许多独创之处。穆索尔斯基的《育儿室》写于1858年，有些类似《图画展览会》，以一个主要主题贯串全曲。德彪西曾以《穆索尔斯基》为题，对此曲写了专门评论：“穆索尔斯基的《育儿室》是一首包括7支曲子的组曲，每一支曲子描写一个儿童场面，这是一部杰作。”在《育儿室》组曲里，有一个小女孩在睡前作祈祷。音乐表现出小女孩的姿势，内心微妙的活动，甚至还用乐曲里特有的音响，极其真实地表现出女孩子模仿大人动作的逗人爱的姿态。

在摇篮曲《洋娃娃》里，由于作者的非凡的理解能力和那种对于儿童所特有的内心世界的想象能力，每个音符似乎都有所指。这首摇篮曲的结尾徐徐催人入睡，以致唱着摇篮曲的小姑娘也被自己的歌声催入梦乡了。

也有顽皮的小家伙，夹着木棍当马骑，把卧室变成了战场，因而那些手无寸铁的可伶的椅子，不是这个被弄得断了胳膊，就是那个被弄得缺了腿。这场战斗非得进行到小家伙弄伤了自己才得罢休！于是便听到叫啊、哭啊，欢乐消失了！……问题不大……妈妈把小家伙放在膝上抱一会儿，亲亲他，一切都治好了，并且……战斗重新开始，椅子不知何处藏身了。

我要着重指出，所有这些情节，都被作者用极其简练的手法在音符上表现出来。

另外，福列的《杜丽》，是在1894年写作献给伊伦·巴达克小姐的，这是德彪西的第二个妻子埃玛与前夫生的女儿，杜丽是福列对伊伦的爱称，组曲包括了《摇监曲》、《猫》、《杜丽的花园》、《小猫圆舞曲》、《柔情》及西班牙舞曲6首。

这三部作品本体上都表现了儿童的现实世界。《儿童角落》以童心感受现实世界，将儿童特有的想象色彩发挥得淋漓尽致。

《练习曲博士》是讽刺性的，题目中的Gra, us ab Parnassum是克莱门蒂所写的练习曲的名称，德彪西在此之前冠以博士头衔。孩子们对这样的练习曲往往缺少兴趣，满怀厌倦，作曲家本人也不喜欢这类机械的东西，因此将此曲处理得富有戏谑性。

《大象催眠曲》是为秀秀给玩具象催眠用的，作曲家在曲中刻划了大象驯服温顺的形象，大二度的碰撞创造了南国炎热的、催人昏昏欲睡的气氛。

《洋娃娃的小夜曲》也是让秀秀给洋娃娃唱的，吉它的轻轻弹拨，五声音阶的旋律，把孩子带到梦幻的夜景中。

《雪花飞舞》是首托卡它曲，轻盈如舞蹈家的纱

裙。“鸟儿与花儿都怎么啦！什么时候太阳的光辉才会重现呢？”柯托特（Alfred Cortot, 1877 - 1962）曾这样描述此曲。我倒觉得德彪西和女儿正在为这飞舞的雪花高兴呢！

《小牧童》在原野里吹起了小小的角笛，谁来回答他呢？风、花、草，还有天上的白云，山上的岩石以及围绕在周围的可爱的羊群，这是哪儿的牧童呢？古代世界？童话世界？还是阿拉伯世界？东方世界？都是都不是！这是德彪西和秀秀心中永恒的小牧童。

《黑人的步态舞》充满节奏变化的神奇和快乐，听着总让人忍俊不禁。异国的情调扩展到美国的爵士乐和其他舞曲，这在当时的英国海滩边已经极为风行。中间穿插了瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》的主题，是表示黑人的爱情？还是失恋的哀叹？德彪西是一个富有幽默感的人，音乐的不伦不类的滑稽性质，使人联想到作曲家对瓦格纳的小小讽刺。

《儿童角落》与《版画集》、《意象集》、确定了德彪西的钢琴音乐风格，确立了他作为钢琴音乐大师的地位。

德彪西的身体状况一直不很好，1909年初，又被确诊患了直肠癌，这对年仅47岁的作曲家是一个沉重的打击。肉体上的痛苦不断地在侵扰他的生活，他不得不用麻醉药品来减轻持久的痛苦。

社会的承认和事业的成功随病痛同来，德彪西被任命为巴黎音乐学院高级顾问委员会的成员，《佩里亚斯和梅里桑德》在英国伦敦卡文特花园剧院上演。他的朋友、诗人拉洛伊写作出版了第一本德彪西的传记，德彪西已经成为法国文化艺术界的最重要的人物之一。

这一年的创作却是歉收。他构思了许多作品，包括芭蕾舞《假面和贝尔加玛斯克》，但都没有开始写作。他开始写《第一狂想曲》，到第二年才完成。只有两首钢琴小品：《小黑人》和《向海顿致敬》。《小黑人》是为朋友拉克的《钢琴演奏法》专门创作的，这本书的出版是为了适应青年学生的需要而编写的。德彪西又以步态舞来刻画小黑人的形象，比《木偶步态舞》要容易演奏些。《向海顿致敬》是为纪念海顿逝世一百周年而写作的。现代的作曲家们为纪念这位古典维也纳乐派的大师、“交响乐之父”，由国际音乐协会出版一本纪念曲集。此曲是其中一首。德彪西将海顿的名字“Haydn”变成了音符，H在德文中即是音阶B，与音名无关的y和n，按字母顺序由键盘A开始往上排列，得出D和G，由此构成了B、A、D、D、G的主题音列。德彪西以主题变形的手法写作了一首集中凝练而又变化丰富的可爱小曲。与《向拉莫致敬》相比，此曲的情感没有那么深厚，更多地追求形式的

完整，乐曲模仿了海顿的交响乐快板乐章的惯例慢板引子接快板的正主题，间接地赞扬了大师的这种形式。

在德彪西具有划时代意义的两集《前奏曲》的创作之间，1910年他还写了一首真正的小品《慢板华尔兹》，这是当时很流行的沙龙风格。“对现代的听众来说，大多数人喜欢听一种特殊而带一点浅薄意味的音调”，英国人弗兰克·道斯（《德彪西钢琴音乐的风格》的作者）的这个说法说明了这首小曲为何受欢迎，当它被改编成小提琴曲独奏后更是广为流传。1910年，德彪西的管弦乐《意象集》的《伊贝利亚》于2月20日，由皮埃那指挥科隆乐团首演，《春天的轮舞》于3月2日由作曲家亲自指挥在巴黎首演；而排在第一的《吉格舞曲》却要到1913年1月26日由卡普烈指挥科隆乐团首演。

德彪西始终没有完成《吉格舞曲》的总谱，而托付给他的朋友兼学生卡普烈来完成。吉格舞曲是英伦三岛一种三拍子舞曲，风格奔放粗野。德彪西一反常规，标题为《悲哀的吉格舞曲》。卡普烈对此曲有这样的描写：“吉格……伤心的吉格……悲惨的吉格……这是一个痛苦的心灵的画像，它百无聊赖而又愁绪满怀，借一支古老的高音双簧管来倾诉衷肠！一个受尽创伤的心灵，它是那么沉默寡言，惧怕、回避一切感情的流露，急急忙忙用一个滑稽木偶的假面具和硬梆

梆的动作来隐藏自己的眼泪。要不然，它就突然给自己披上一件最最恬淡冷漠的外衣……不断变化的情绪以及它们互相渗合，互相冲突，分而又合，变化速度之快使这首作品的表现变得极其困难。在作为伪装的那种痉挛性的战栗，那种突然的克制自己的努力，那种可怜的愁眉苦脸下面，我们窥视到一种悲哀的精神，一种无边的悲哀……”

配器中使用了盛行于巴洛克时期的一种双簧管，它比正常的双簧管略大，低一个小三度，比英国管稍高，介于二者之间。德彪西追求这种特殊的音色。由于一般乐团都没有这种乐器，使这部作品较少被演奏。

《伊贝利亚》分三个乐章：《街头巷尾》、《夜之芬芳》和《节日之晨》，二三乐章连续演奏，这是一连串的西班风格画，德彪西说：“要在这里面找出什么趣闻逸事是不可能的。其中并没有什么特别的故事。我写这部作品，只是为了想挖掘听众的想象力而已。”在德彪西指挥《春之轮舞》首演的节目单上，有一段据说是作曲家授意写上去的话：“作曲家的意图是把眼睛所得的印象翻译给耳朵……旋律及其变化无穷的节奏相当于设计中千姿百态的线条；乐队是一块巨大的调色板，其中的每一种乐器都提供各不相同的色彩；正如画家喜欢采用色调对比和明暗变化一样，音乐家也喜欢摆弄出人不见的的不协和音，喜欢把罕见的音色

熔于一炉……这是一种音乐的印象主义，特别细腻，具有罕见的特色。”这两段话，很能说明德彪西后来创作观念，他往往给作品起一个诗性画意的美妙题目，迷惑好奇的听众，然后一头钻进音响的建筑中，去完成他心中的高楼大厦或楼台亭阁。据说毕加索也有这样的习惯，在他的作品最后在画布上定型后，他会给作品起一个最易理解的标题，以隐藏追求绘画本体结构的真实意图。《伊贝利亚》表现出德彪西以音乐天才把握了西班牙音乐的本质，西班牙作曲家德·法亚评论这部作品说：“无需赘言，安达露西亚人是以很原始的方式，下意识地他们的吉它上得到这些音响的；但奇怪的是，西班牙作曲家们对这类效果一向视而不见，甚至不屑一顾，把它们看作粗劣野蛮的东西，充其量也许可能把它们归入旧的音乐形式一类中去。直到听了德彪西的作品，他们才知道这类效果可以怎样应用。”德彪西并未在西班牙生活过，但他牢牢抓住了语言和语境的关系，又将自己的生活经验与之结合，以至轻而易举地表现了特殊语言环境中的生活本质。

《街头巷尾》明朗多彩，铃鼓和西班牙响板充满活力，乐队模仿吉它奏出炽烈的弗莱曼科舞蹈的节奏，靴子上马刺相撞的叮当声和粗犷的踏脚声更增加热烈的气氛，音调带着摩尔特殊的忧伤。德彪西将听众领

进了忽明忽暗的大街小巷。

德彪西强调感官直接能领悟的美，他用听觉艺术来表现“夜的芬芳”。他的想象被某些气息所激活，就像波德莱尔的诗《异域的芳香》。

一个闷热的秋夜，我合上双眼，
呼吸着你滚烫的胸脯的芳香。
我看见幸福的海岸伸向远方，
单调的阳光照得它神迷目眩；
一座慵懒的岛，大自然奉献出
奇特的树木，美味可口的果品，
身材修长和四肢强健的男人，
还有目光坦白得惊人的女子。
被你的芳香引向迷人的地方，
我看见一个港，满是风帆桅樯，
都还颠簸在大海的波浪之中，
同时那绿色的罗望子的芬芳
在空中浮动又充塞我的鼻孔，
在我的心中和着水手的歌唱。
(郭宏安译。)

也有些像法国当代小说家普鲁斯特(1871—1922)，一丝气味，一线灯光或一个声音都激起

他无穷的想象和回忆。德彪西正是想通过标题打开听众的想象闸门，然后用音乐带领听众进入西班牙的神秘之夜。《节日之晨》的来临，带来了明亮的阳光和狂欢的舞蹈。

《春之轮舞》题献给第二任妻子埃玛，总谱开头引用了15世纪意大利诗人波里各阿诺《歌曲舞曲集·五月》开头的两句：

欢迎五月，
和它的森林之旗！

“森林之旗”指野生的月桂树，是古老的意大利说法。德彪西这两句诗转引自皮埃尔·高西埃斯论但丁的一本书，书中记录了古老的意大利五月节的庆典：“五月的第一天，整个乡村醒来了，欢腾起来了。妇女与姑娘们头戴花环，鱼贯而行，遇到欢乐的舞者或乐师便一对对相率而去。还有竞赛和斗技，小伙子们拿着从树林中采来的五月旗帜，把它们放在心上人的门口，唱起了《五月》之歌。”德彪西采用了法国儿歌中的一首轮舞曲《我们不再到森林去》的曲调。这是标题《春之轮舞》的两个由来。这首作品又使人联想到作曲家留学罗马时的交响组曲《春》以及与之有联系的波提切利的画。德彪西把春的生命和欢乐送进了每个听众的心里。

管弦乐《意象集》表现了德彪西的国际性广阔视

野，展现了欧洲的主要几个国家：英国、西班牙、意大利和法国的文化传统和生活习俗。在创作期间，他曾给杜兰德写信说：“我在尝试写一些别的东西，一种现实的东西——就是那些蠢人称之为‘印象主义’的东西。”这一次使人们想到他早年的座右铭：“永远更加遥远”。

1910年出版的钢琴作品《前奏曲》第一集和1913年出版的第二集，确实表明德彪西在艺术海洋中航行得更加遥远了。法国著名评论家苏莱斯说：“德彪西的前奏曲集，无论如何褒奖都不会过分。在他之前，没有人像他那样地为键盘乐器写作过。连肖邦、舒曼、李斯特都不曾用过这样的和声、结构以及形式。要创造一种形式，单用一种表现法是不够的。德彪西为钢琴音乐创造了一种形式。从来没有人像他那样理解这种乐器。”

前奏曲是一种短小的音乐形式，内部往往没有戏剧性的发展，保持情调的一致。巴赫的前奏曲和赋格连系在一起，肖邦则以24首前奏曲创造了钢琴音乐史上的奇迹。他精妙地记录了瞬间的心理活动和感官印象。有时一首曲子短得像一阵轻风，一道闪电，但却深深地感动人们的灵魂，有点像中国的五七言绝句或日本的俳句。德彪西继承了这种传统，并创造了新的音响世界，扩大了前辈们的表现领域，形成了新的

传统。2/4首前奏曲是钢琴音乐中的里程碑作品。德彪西向听众敞开心扉，展现了无限美好的幻想世界。我们不能从一般意义上去理解那些美丽的标题，它们只是象征符号，暗示出音响的特点和联想的方向，他喜欢制造神秘的不可捉摸的气氛，可又引进一些听众熟悉而喜欢的曲调，目的都是激发听众的想象力。他对钢琴演奏作了详细的说明，不仅从弹法上而且从听觉和想象上，如“温柔而和谐的薄雾状”、“柔和而流畅”、“渐渐在地薄雾中出现”等，对触键的踏瓣的控制能力提出了极高的要求。

每一首前奏曲从一开始就分别用旋律、节奏、和弦、织体、装饰性或情绪创造出鲜明的不可替代的个性。它们的发展和整体都达到了完美的程度，成为2/4座独特而美丽的建筑。其中有《漂荡在晚风中的声音与香味》，它浸透了作曲家的灵魂，整首乐曲浓郁得不可化解，中间还出现了日本式的音调。波德莱尔的《黄昏的和谐》伴随了德彪西一生，早年为之谱成歌曲，如今再次用芳香的和弦迷醉灵魂，乘天使的号角声漂向远方。

《焰火》是2/4首前奏曲辉煌的尾声，壮丽的音响表现了节日的广场夜空中耀眼的焰火，人群的狂热喝彩声和兴奋的心情。最后引用法国国歌《马赛曲》的旋律，表现了第一次大战前日益高涨的爱国主义热

情。

两集《前奏曲》不仅体现了德彪西音乐家的天才，而且反映了他那广阔的思想和文化视野以及孜孜不倦探索创新的精神”

疲倦、病痛、癌症还要加上贫困，德彪西不得不继续坚持在欧洲各地指挥、演奏自己的作品以获得经济收入。1911年他接受了两部委约作品的创作。第一部是舞台剧《圣·塞巴斯蒂安的殉难》，另一部是芭蕾舞《卡玛》。

意大利唯美主义诗人，小说家邓南遮有极敏锐的诗才，极准确地捕捉和表现生活中最深刻而又最细腻的美，语言富有音乐性，优雅而温馨。他那些才气横溢地诗歌和小说对当时的意大利艺术界产生了强烈的影响。1910年邓南遮来到巴黎，用法语写了一些剧本，《圣·塞巴斯蒂安的殉道》是其中之一，它讲述了公元3世纪，罗马皇帝的卫队长塞巴斯蒂安，因为同情受迫害的基督教徒而被乱箭射死，以此为基督殉难的故事。历史上有许多画家以此为题材，邓南遮用现代语言重新讲述这个故事，挖掘出新的宗教价值。他吸取了中世纪宗教剧的一些风格特点，运用宗教神秘主义的形式，以细腻温柔和极度残酷，心醉神迷和自我折磨形成了强烈对比，写出了令人惊叹的杰作。德彪西被要求在2个月中完成全部总谱的写作，他说

自己“在两个月中，写了一部通常要用一年时间才能完成的总谱”。他发现这是一个具有挑战性、启发性，可以开发出深刻体验的新领域。他在1911年说：

“尽管我不是一个参加教会活动的天主教徒，也不是一个信徒，但我并不需要化很多力气，就达到了由诗人的戏剧所创造的神秘的境界。”他表达了非正统的泛神论观点，“我已经将神秘的自然作为了我的宗教”。他将大自然中对万象的神秘体验，成功地转移到他的创作中。另一方面，瓦格纳将基督教的象征主义和传奇故事结合在一起所创造的《帕西法尔》，用性爱和神秘的要素，用受难的方式，创造了一种瓦格纳称之为“舞台上献祭”的节日气氛，与邓南遮的追求相吻合。邓南遮甚至更极端地通过圣·塞巴斯蒂安受虐狂的性格来强调基督教徒的残酷而伤感的想象，借此引起观众的同情和害怕，从而净化人们无意识深处所固有的残忍和粗暴的原始情感。对熟悉瓦格纳的德彪西来说，他的目标是超越瓦格纳。

《圣·塞巴斯蒂安的殉难》分五幕。第一幕描写他看到一对孪生兄弟，由于是基督徒而受到罗马士兵的折磨，他受到了巨大的震动，突然产生了对基督的信仰，决心追随耶稣，以献身为基督教开辟道路。第二幕描写他捣毁了各地的假上帝的庙宇和塑像后，在神秘的密室内体验宗教、倾听圣母和基督的教诲。第

三幕描写罗马人请求罗马皇帝杀死坚信基督的塞巴斯蒂安，罗马皇帝因喜爱他的年青美貌而不忍杀他，力劝他放弃信仰，回心转意，塞巴斯蒂安坚定地说：

凯撒，我已经得到报应，
我不怕长矛，不怕弓箭。
祈祷是我唯一的技艺。
凯撒，请明白我已选择了我的上帝。
只有基督，无与伦比，放射光芒
他的手掌管着巨大空间的
能量，就像水手
掌管着航船的帆。
在你和阳光间，他在；
在你和西沉的太阳间，他在；
他在，这无与伦比的唯一。

他制止了罗马人歌颂他们的神的歌唱，用舞蹈演示耶稣受难，复活和升天的景象，皇帝不得不下令射死塞巴斯蒂安。

第四幕描绘了临死前，塞巴斯蒂安的内心体验。他被绑在月桂树上，他要求忠于他的卫士勇敢地向他射箭：

不害怕，不悲恸，

只有欣喜若狂，欣喜若狂……

第五幕描写天堂里众多的殉难者、少女们、使徒们、天使们对塞巴斯蒂安的欢迎，他的灵魂唱道：

我来了，我上升，

我有了翅膀，

一切都是白色，

我的血是玛拿，(Manna：1．基督教《圣经》中所说古以色列人经过旷野时获得的神赐食物；2．振奋精神的东西。)

它清白了罪的沙漠。

我是泉水、幼芽，生命的闪亮，

我是灵，上主，

在内心的灵。

在天堂中圣徒对上主的赞美声中结束全剧。

德彪西的音乐成功地表达了这一切，并表现出创作上的新的倾向，在第三幕所达到的戏剧性和音乐性的高潮是他的作品中前所未有的，作曲家对这作品很满意。他感到创造了一种“装饰音乐……用音色和节奏来表现高贵的文字；在最后一幕中，当圣徒升向天空时，我想，我实现了所有我所感觉和体验的耶稣升天的内容……我的音乐所表达的信仰是正统的还是非正统？我不知道，这是我自己的，我自己不加掩饰地，正直地歌唱出来的信仰”。

创作中，由于时间紧迫，德彪西请卡普烈帮助抄谱并按指示配了一部分器乐。1911年5月22日在巴黎城堡剧院，由卡普烈指挥首演。演出受到罗马教廷的强烈抗议，他们认为，由犹太女性来演圣·塞巴斯蒂安，使他有一种两性人的感觉；舞蹈中裸露的大腿带着色情的因素；罗马皇帝对塞巴斯蒂安的感情有同性恋倾向；模仿基督受难的圣徒，太像希腊神话中爱神阿芙洛狄蒂所爱恋的美少年阿多尼斯的死和再生等，这是亵渎基督教的神圣精神，而绝非制作者们所自称的从信仰出发的结果。从此，此剧只得在音乐厅演唱，或用芭蕾和清唱的方式来演出。

以埃及为题材内容的芭蕾舞《卡玛》的创作也请了学生柯契林帮忙配器，一直到作者去世近30年的1947年3月26日，才由巴黎喜歌剧院首演。

1911年的另一首作品是《第一单簧管狂想曲》，这是为巴黎音乐学院比赛创作的必奏曲目。梦一样的幻想与高难技巧的谐谑结合在一起，曲调依然纤巧雅致，和声依然色泽丰富。这是大作曲家写的小作品，但更真实亲切地反映出作者高雅的趣味和天才的神韵。

俄罗斯舞剧团是著名的经纪人佳季列夫为了将俄国艺术介绍到欧洲而成立的，自1909年以来风靡巴黎。佳季列夫还广泛约请著名的作曲家创作新的舞剧音乐。1912年，他们相继演出了德彪西的《牧

神午后》、《夜曲》，又委约创作《卡玛》。舞蹈编导尼津斯基又一次邀作曲家写作舞剧《游戏》的音乐。

《游戏》的内容梗概是这样的：

黄昏的公园里，飞来了一个网球，一个青年男子手执球拍来找球，然后离去。来了二位青年女子，她们有点害羞、胆小，但发现没人在看她们时，便放心地跳起舞来。突然，树丛里传来奇怪的沙沙声，二位姑娘大吃一惊，停止了跳舞，向树丛望去，发现那位男青年在树丛后面偷看，姑娘们想立即离去，男青年出来恳求她们留下，其中一名女子答应留下来，并与男青年跳起了舞蹈。另一位姑娘满心忌妒，她跳起了嘲讽的舞蹈。男青年被第二位姑娘吸引，和她跳起了圆舞曲。第一位女子满心不悦，正要离去，却被第二位姑娘拦住，并被说服三人一起跳起欢乐的舞蹈，他们陶醉在友谊和爱情的甜蜜中，正想表白爱情时，又一个网球飞来，将三人吓了一跳，情绪受到了突然的打击，他们匆匆分手，消失在黄昏的公园里。

纯粹的舞蹈节奏和人体运动，没有传奇或幻想，这给德彪西的想象注入了兴奋剂。他用音色和节奏追求简洁明快的动感：“微妙的剧情‘什么也不是’，这就是我要表现的芭蕾的情节……夜的场景，在阴影中有某种模糊不清的，恶意的神秘：芭蕾舞步的跳动、转圈，变幻莫测的小段落，所有这一切都要求在音乐

的氛围中生成节奏。”这一切即和《牧神午后》遥相呼应，又写出全部的音响结构：从寂静中神秘地出现的前奏，精致的复节奏，20多个主题动机既各自独立，又互相依存不能分离，用类似电影的蒙太奇手法组接成一个完整的生命体。音乐发展到565个小节后进入高潮，然后下降，重新回到寂静，构成一个大的拱型。在配器上，大量地突出木管乐器。这一切给20世纪的作曲家以巨大的影响。

德彪西1912年8月25日给卡普烈的信中说：“我忘掉了这个世界的纷扰，这样，用这种快乐的动作的节奏来写音乐几乎就是一种愉悦……应该确切地知道，管弦乐队可以让这音乐飞起来……我正地考虑一种管弦乐的音色，它似乎是一种背光，就像那曾在《帕西法尔》中产生了奇异的效果的东西。”

《游戏》于1913年5月15日由俄罗斯舞剧团在巴黎夏托雷剧院首演，指挥皮埃尔·孟图（Pierre Monteux，1875—1964，他也是《春之祭》首演的指挥）。

两个星期后，斯特拉文斯基划时代的舞剧《春之祭》由俄罗斯舞蹈团首演，轰动了整个巴黎，其影响大大地压过了《游戏》。德彪西和斯特拉文斯基是在1910年6月25号《火鸟》首演后认识并成为朋友的。在写作《游戏》的过程中，德彪西曾询问过斯

特拉文斯基有关配器的问题，两人也曾双钢琴弹奏《春祭》，这是他们关系最密切的时期。《春祭》首演后，德彪西对斯特拉文斯基的态度变得冷淡，甚至有害怕的成分。在1916年的一封信中，他称斯特拉文斯基为“一个顽皮的孩子，他不时地对音乐作出粗鲁的举动……他自称是我的朋友，是因为我帮助他爬那梯子的横档，从那儿他慢慢地扔下手榴弹，那些手榴弹并不全都爆炸”。假如说，德彪西认为拉威尔是在浪费才能，那么斯特拉文斯基则过于成功了。在收到斯特拉文斯基作为礼物的《春之祭》总谱后，他回信说：“至于我，已经在山的另一面往下走了，无论如何，还仍然保持着对音乐的强烈热情，我要怀着特殊的满意告诉你，你扩大了多少音乐王国的可能疆域啊！”这是德彪西引以为生命职责的光荣，如今，他病得太厉害而难以胜任了。从斯特拉文斯基这方面来说，就像拉威尔一样，从不怀疑从这位大师获得巨大影响，他可以认为《佩里亚斯》“尽管有些奇妙的篇章，从整体上却是令人厌烦的”。但同时仍坚称：“我们这一代音乐家和我自己要大部分归功于德彪西。”

1913年，德彪西又写了儿童芭蕾舞《玩具盒》。2月里，著名的儿童书刊插图画家海勒给作曲家看了他所画的儿童故事《玩具盒》：一个纸牌士兵爱上了一个洋娃娃，他努力向她表达爱，她却把士兵交给了

情人普契奈罗，士兵知道不幸的事要发生了。士兵们和普契奈罗们发生了激战。战争中，纸牌士兵受了重伤，洋娃娃在护理他的过程中渐渐爱上了士兵。士兵和洋娃娃买下了出售的木屋，二只羊和二只鸭子，相拥着进了木屋，从那里传出了门德尔松的《婚礼进行曲》。20年后，士兵长出了白胡子，洋娃娃已经发福，普契奈罗也成了田庄管理人，士兵和洋娃娃的孩子们在“洋娃娃”的歌声中跳起了狂热的波尔卡舞。

德彪西立刻觉察到将此剧搬上舞台后的困难：是让孩子们演？还是由成人演？但他不管这些，从6月到10月，以7岁的女儿为观察对象，全心全意地进入了和魏尔仑的木偶世界有密切联系的音乐世界。三个人物有不同性格的主题：集合号声代表士兵；谜一般高深莫测的华尔兹舞曲代表洋娃娃；一个大二度平行进行的动机代表普契奈罗，作曲家以娴熟的管弦乐技巧结合暗喻的神秘气氛，让音乐恰当而朴素地表现情节，以使孩子们得到最大的快乐。在完成了钢琴谱后，德彪西只作了一部分的配器，从第94小节以后由卡普烈配器，由于搬上舞台的困难，《玩具盒》在作曲家去世后的1919年12月10日，才由抒情剧院首演，获得巨大成功，评论家赞美它是“法国音乐的一大杰作”。

1913年，德彪西还写作了神秘的长笛独奏《

西任克斯》和歌曲《马拉美诗三首》，他从文艺复兴时期的诗歌又回到当代的诗歌，表明他让自己的风格更纯粹更非传统化的意图。在三首歌中，省略化的和声进行，旋律的暗示都充分地表达了歌词的内容。第一首《叹息》更多的是一种情绪的渲染。第二首《Plâbet Futile》宣称爱上了画在赛夫勒斯的奖杯上的牧羊女。德彪西以18世纪小步舞曲的形式与织体装饰的丰富性来体现马拉美诗中所传达的幽默的人为风格，这里装饰性的重要性绝不亚于音乐的其它要素。第三首《团扇》中的装饰性更成为风格的特征。

在这三首歌里，歌词的声音和语调成了作曲的素材，整个风格已倾向于无调性。这种性质，让人想到熏伯格的唯美主义作品《月迷彼罗》。纯粹的音乐家，从诗歌中挖掘的不仅是隐含的意义和情感，而且是语词音响的本身特质，这为20世纪的声乐创作显示了新的方向。

五《法兰西颂歌》

哦死亡，老船长，起锚，时间到了！
这地方令人厌倦，哦死亡！开航！
如果说天空的海洋漆黑如墨，
你知道我们的心却充满阳光！

波德莱尔：《远行》（郭宏安译。）

1914年6月，奥匈军队以塞尔维亚和蒙特内格罗作为假想敌，在波斯尼亚举行军事演习，奥国王信者弗朗茨·斐迪南大公亲自指挥。6月28日，斐迪南在波斯尼亚首府萨拉热窝被塞尔维亚爱国主义分子暗杀。7月28日，奥匈政府对塞尔维亚宣战，第一次世界大战开始了。德国继8月1日对俄国宣战后，又于8月3日向法国宣战，8月4日，英国对德宣战……战争逐步升级，从欧洲扩展到亚洲、非洲和美洲，到1918年，共有30个国家参加了战争，是人类的第一次大厮杀。

德国企图在4至6周内使法国投降，8月24日曾进逼到离巴黎15公里处。巴黎人心惶惶，政府迁往波尔多。但法军在玛恩河大战中击败德国，导致法

德双方在战争的西线处于胶着状态。

战争激动着德彪西，作为一个在文化上强调民族传统和特点的法国公民，对德国的侵略抱着刻骨的仇恨，虽然他病得很厉害，还是写了与战争有关的“为赞颂比利时国王阿贝尔陛下与其士兵们的”《英雄摇篮曲》。这是为了颂扬第一次世界大战刚开始时，英勇地抵抗德军侵略的比利时国王阿贝尔，英国人霍尔·肯因编了一本书，在1914年11月请德彪西为此书作曲。战争仍在进行，德彪西仍然未从内心的沉重痛苦中解脱出来，他不愿意以雄伟辉煌的音调来表现英雄气概，全曲是对一个英雄的沉痛的缅怀。但他对正义必胜充满信心，“德国人的箭是朽木做的，最后肯定要垮掉”，他认为，法兰西可能暂时遭到失败，但是绝不会死去，“德国人可以涂炭法国的生灵，但是扼杀不了法国人的思想”。他对祖国充满必胜信心，对人民满怀同情。1915年的冬天，他写了散文诗《圣诞节的儿童》，第二天就谱了曲，诗中描绘了在德国军队蹂躏下无家可归的儿童遭遇，这是发自内心深处的呐喊：

“他们毁了我的家。”

“我的兄弟死去了。”

“他们砸碎了我的洋娃娃。”

“他们抢走了我的床。”

圣诞节，没有松树，没有礼物，只有饥寒交迫、
恐惧和对未来的渺茫：

“我们怎么办呢？”

“不知道。你知道吗？”

“我们到哪里去呢？”

“哪儿都成，哪儿都成，
只要能躲开敌人。”

但战争已遍及欧洲，德国侵略者

“他们遍及世界各地！”

“他们烧了我们的学校，杀了我们的老师。”

“他们烧了教堂，杀了上帝。”

但上帝是杀不死的，孩子们虔诚地祈祷：

“求求您，亲爱的上帝，想个法儿
再给我们施舍一次面包吧！”

他们强烈地恳求：

“圣诞节啊，圣诞节，再也不要到
那些坏人的家里去了……”

可怜可怜我们吧，上帝，惩罚他们！

为法兰西儿童带来最后的胜利！”

这首歌曲，本质地表达了德彪西的人道主义精神，
有一位评论家说：“仅仅是一首散文诗，就足以保证
他的不朽盛名了。”

1915年12月7日，德彪西进医院作第一次直肠癌的手术。他始终关心着处于战争中的祖国。1916年至1917年间，他为拉洛伊的《法兰西颂歌》谱曲，用音乐来表达对祖国的深厚感情，鼓舞人民为保卫祖国而贡献力量。

从第一次世界大战爆发到1918年逝世，德彪西依然探索着音乐世界的新大陆。1914年，他完成了钢琴曲《六首古代的墓志铭》，这原是为《比利第斯之歌》的朗颂作配乐用的，这一年他将之改为钢琴二重奏，后来指挥家安塞梅特又把它改编为管弦乐。

路易斯的《比利第斯之歌》表达了对古希腊罗马的向往之情，和德彪西的审美情趣非常一致。这些诗描摹了古代意大利的北中部的伊鸠鲁斯卡的带状壁画与浮雕，德彪西曾为此写过3首歌曲，这6首墓志铭的怀古之情更为萧瑟。1915年初，德彪西的出版商杜兰德请他为肖邦的作品集考订一个版本。在工作过程中，由于对肖邦的挚爱，他在波维勒的别墅中，从7月至10月，写了12首钢琴练习曲。在致杜兰德的信中，他写道：“这本曲集应该呈献给肖邦或库泊兰中的一人。我对这两位巨匠一向非常的尊敬。”最后他在曲谱首页上写道：“为了怀念费里克斯·肖邦〔1810—1849〕—克洛德·德彪西—1915年夏—”

1 2 首练习曲分为 2 集：1 . 五指练习 2 . 三度音程练习 3 . 四度音程练习 4 . 六度音程练习 5 . 八度音程练习 6 . 八音组合练习 7 . 半音阶练习 8 . 装饰音练习 9 . 反复音练习 1 0 . 对立的共鸣练习 1 1 . 双重琶音练习 1 2 . 和弦练习。德彪西说它们包含了钢琴家自认为有必要的一切技巧的练习。这是为锻炼技巧而建构的纯音响建筑，德彪西有一个说明：“这部练习曲，我有意不注明指法，因为每一个人的手指构造都不相同，如果要硬性指定他人用什么指法的话，恐怕不太合理。近代的钢琴技法虽然标记有指法，但依我看来，只能造成混乱罢了。这好像把音乐作奇妙的实验一般，换句话说，指法应该是在某种无法说明的现象中，不断地在改变。

“早熟的古钢琴演奏家莫扎特，当年因为无法弹出全部和声，而用鼻子尖触键弹出不够的音，以解决实际问题。这传说的实在性如何已不可考，也许是传记作家杜撰出来的，但至少告诉我们：我们祖先中的巨匠们，确信同时代人的才能，绝不在作品中注明指法，任由演奏者自由发挥。

“对近代人的才能抱着怀疑的态度，是很失礼的想法，即使不注明指法，也可以作良好的练习，因为如果只是作曲家一个人的意见的话，或许还是不注明指法更恰当。这也可以说是确认这句话，‘自己的事

情最好由自己来处理’，大家都来找最适合自己的指法吧！”

他还说：“这曲集虽然不一定都很有趣，倒也有一些能听的东西。”

英国作曲家、钢琴家斯玛莱评论说：这部练习曲“从来不是单把一些彼此无关构思作任意的排列……它们是诗的音乐，存在于结构严密的语句中，由于它们是连续思想过程的产物，因而产生一切有关联的想象，这些想象不是以音乐逻辑为背景，而是能够加以明确地说明的……”富有想象力的听众可以将这些练习曲加上美丽的题目，并与作者其他出色的篇章联系在一起，自会明白这些音乐是多么有趣。

在第一次手术前，德彪西创作了一部双钢琴作品《白与黑》。战争影响过他的创作，在一封信中他说：“一年多之后，我再次发现了思考音乐的可能性及权利，我不能不作曲了。”同时，他声明：“不要为《白与黑》枉费精力。这些小品所取得的色彩与感觉只不过是响亮钢琴声的再现；是否你同意这种看法：它们与委拉斯委兹的‘灰色’面貌是相似的。”这部作品由三首乐曲组成，原名为《白与黑狂想曲》。第一首题献给名指挥家库谢维斯基，引用了古诺的歌剧《罗密欧与朱丽叶》的词句：

这里留下的只是她的遗体

她已不再起舞
无论什么不幸的厄运
一切证明全部是卑鄙的

急速的 3 / 4 拍舞曲，将平行的七和弦分布在两架钢琴上。

第二首引用了法国古代诗人维龙《对法兰西的敌人所唱的叙事诗》的诗句：

请求君主拯救爱罗德斯的奴隶
格洛古斯的统治毁灭了和平与希望，
残酷的统治代替了道德，情操，
玷污、破坏了法兰西王国的尊严！

此曲纪念在 1915 年 3 月 3 日战死在法国中尉加洛特，他是杜兰德的侄子。自由的变化拍子，大胆的和声，表达了对战争的厌恶，对胜利的渴望。

第三首谐谑曲题献给斯特拉文斯基，引用了古代法国诗人奥尔良的诗：“冬天啊，你，只不过是一个卑鄙小人。”他曾将此诗谱成无伴奏合唱。此曲跃动着幽默的明快，富有生气，但调子是灰色的，结束时出现了安慰的暗示。

弗兰克·道斯评论说：“《练习曲》表现出生命在

失望中复苏，《白与黑》描写了悲哀而有活力的战争，失望更为外在。”

最后时期的作品，没有浮想联翩的标题，没有光、色、香的感官美，全然回到了音乐本体，反映了当时巴黎的新古典主义倾向。战争打破了艺术家的幻梦，残酷的现实使他们回到实实在在的音响世界中：“敌人破坏了美，自己如果不努力反抗就是卑怯。”德彪西要创造新的美，以此来参加正义的战争。在动手术前，他准备写6首室内乐，应用完全不同的乐器组合，写出不同的音响，结果只完成了大提琴和钢琴，长笛、中提琴和竖琴这两首奏鸣曲。

《大提琴与钢琴奏鸣曲》题献给妻子埃玛，封面上写着：“法国作曲家德彪西。”这首乐曲采用了纯粹的古典奏鸣曲结构，三个乐章分别为自由奏鸣曲式、小夜曲和回旋曲风。这形式是年青时代的德彪西尽力避免的。

《长笛、中提琴和竖琴奏鸣曲》的三个乐章分别为：慢板的牧歌、小步舞曲速度的间奏曲、决然而中快速的终曲。1915年10月24日，德彪西写信给斯特拉文斯基：“近来我只是用纯音乐写成了12首钢琴《练习曲》，以及用不同的乐器创作了两部奏鸣曲，在我们旧的形式中，这些作品非常严肃，但不强求任何一个欣赏古希腊四联剧的听众会对之有所理

解。”

动完手术的德彪西更加虚弱了，他以注射玛啡减轻痛苦。1916年，他除写了《法兰西颂歌》外，写作了《小提琴与钢琴奏鸣曲》，三个乐章分别为：活泼的快板、轻快而幻想的间奏曲、振奋的终曲。作者自己和著名指挥家普莱特于5月15日在巴黎首演。9月，他们再次在圣简—德—罗兹演奏此曲，这是他最后一次在公众前演出。

在最后时期的作品中，德彪西以“反德彪西”的恣态变成了一个新的人，如果上帝给予他更长的生命，他必定会写出崭新的音乐来。

不久他进行了第二次手术，身体虚弱得无法离家，照他自己悲惨的说法：“行尸走肉，等待死神的召唤。”

1918年，西线的法、英与德国的战斗异常激烈，德国投入了197个步兵师，英、法共投入167个师。3月21日，德军向亚眠发动进攻，远射加农炮向着巴黎射击。躺在病床上的德彪西静听着隐约的炮声。3月25日晚十点，伟大的作曲家德彪西离开了这个正在进行战争的世界。3月28日，德彪西被安葬在Père Labaïse。

一位音乐的伟大创造者静悄悄地离去了。他听见并唱出了所有人想对人类和世界所唱的歌，他留下了一个沐浴在神秘的空气中的音乐世界，这里除了听觉，

别无其他。

众生的赞誉，
庸人的激昂
你超然脱出，
任意翱翔。

……

已得重逢。

什么？

永恒。

他是大海

与太阳同在。

（兰波：《永恒》。）