

跨文化视域下 西方艺术音乐对中国传统音乐元素的吸纳与创新

贾晓嵩

集宁师范学院, 内蒙古乌兰察布 012000

摘要: 19世纪末到20世纪初, 西方社会在外交、文化、经济贸易等多方面对东方世界表现出浓厚兴趣。以法国为代表的西方作曲家们在巴黎世博会等契机的影响下, 接触到了来自中国及其他亚洲国家的本土音乐或文学艺术, 西方艺术音乐开始出现与“中国元素”或更广泛的“东方因素”相结合的作品。本文从跨文化交流的角度切入, 探讨西方音乐家在“泛东方”认知语境中对“中国元素”的运用方式及其艺术价值。

关键词: 跨文化视域; 西方艺术音乐; 中国传统音乐元素; 吸纳; 创新

The Absorption and Innovation of Traditional Chinese Musical Elements in Western Art Music from a Cross-Cultural Perspective

Jia, Xiaosong

Jining Normal University, Ulanqab, Inner Mongolia, 012000, China

Abstract: From the late 19th to early 20th century, Western societies exhibited growing interest in the Eastern world across diplomacy, culture, and trade. Influenced by events like the Paris World Expo, composers from France and other Western countries encountered indigenous music and literary arts from China and broader Asia, leading to Western art music incorporating “Chinese elements” or broader “Oriental influences.” This study explores, from a cross-cultural lens, how Western musicians utilized “Chinese elements” within a pan-Oriental cognitive framework and their artistic value.

Keywords: Cross-cultural perspective; Western art music; Traditional Chinese musical elements; Absorption; Innovation

DOI: 10.62639/ssps11.20250103

19世纪末至20世纪初, 资本主义世界体系加速形成, 西欧与东方世界的文化、贸易等交流日益频繁。巴黎作为“东方主义世界的首都”, 通过工艺品、丝绸等“东方奇物”展现了对东方的想象与迷恋。巴黎世博会更成为西方音乐家接触中国及其他东方音乐的桥梁。然而, 这些接触多经过展演和西方审美过滤, 形成了“泛东方”认知, 将中国、日本等不同文化混同为统一的东方图景。在此背景下, 西方艺术音乐诞生了大量含有“中国元素”的作品, 如普契尼的《图兰朵》和圣-桑、拉威尔等人的管弦乐作品。德彪西也在其《中国回旋曲》和《月落荒寺》中展现了对东方音乐元素的吸纳与创新, 这些作品反映了跨文化交流与“东方想象”的艺术融合。

一、“中国元素”的含义与研究框架

学界对“东方情调”或“异国情调”的探讨涉及多个层面。一些研究者将其直接归为“东方主义”或“音响东方主义”的范畴, 认为其往往带有欧洲中心视角下对“他者”的想象, 流露出某些偏见或者误读。然而, 也有观点强调异国风格 (Exoticism) 在艺术创作中的积极作用, 指出它为西方音乐的发展提供了新鲜的素材与别样的

审美体验^[1]。根据现有成果, 对于作曲家笔下与中国相关的音乐元素, 学者们通常关注如下几个方面:

(一) 标题或情节中的“中国指涉”。常见于以“中国”为直接标注或以中国古代传说、人物为灵感的作品, 如德彪西的《中国回旋曲》、普契尼的歌剧《图兰朵》等。

(二) 音乐语言中的“中国元素”。包括旋律的五声音阶、传统调式, 或者引入中国传统乐器的音色、节奏等, 以及在和声、配器等方面经由对中国音乐的误解或真实借鉴而产生的创新。

(三) 创作思想或哲学层面的中国启发。指的是作曲家通过接触中国传统文化而获得新思路, 进而体现在作品的精神内涵中。

值得注意的是, “中国元素”在西方音乐中往往以不同程度的“置换”或“再创造”方式出现。也就是说, 哪怕标题明确写着“中国”, 作品中所展现的音乐语言却不一定与中国真正的民间或宫廷音乐相契合, 可能夹带其他东方国家或作曲家个人风格的混合因素^[2]。因此, 分析西方艺术音乐对中国传统音乐元素的借鉴与创新, 需要回到特定时代的跨文化背景, 考察作曲家如何在“泛东方”认知下进行选材、创意与个性化处理。

(稿件编号: SE-25-3-1013)

作者简介: 贾晓嵩 (1976-), 男, 蒙古族, 籍贯: 内蒙古通辽市, 博士, 副教授, 研究方向: 音乐史论。

基金项目: 2024年度集宁师范学院博士创新科研基金: “西方艺术音乐中的中国元素探究” (项目编号: jsbsjj2416)。

二、德彪西与“中国元素”：以《中国回旋曲》和《月落荒寺》为中心

德彪西(Achille-Claude Debussy, 1862—1918)是印象主义音乐的代表作曲家之一,他的作品常给人以朦胧、空灵、色彩感极强的主观体验。回顾德彪西的创作经历,异国情调贯穿其中:从模仿佳美兰乐队效果的《塔》,到引用西班牙哈巴涅拉舞曲元素的《格拉纳达之夜》,再到含有美国黑人舞蹈节奏的《木偶的步态舞》以及带有英伦风格的《亚麻色头发的少女》等。若聚焦与“中国元素”更为直接的作品,则《中国回旋曲》(1881年)和《月落荒寺》(1907年)尤具代表性。

(一) 创作背景与文本要素

1. 《中国回旋曲》：迪拉德诗歌与乌托邦式的中国意象

这首声乐作品是德彪西19岁左右在巴黎音乐学院求学期间的创作,曲谱上原本并未出版,仅在其生前的私人手稿中留下记载。作品标题在法语中即明确标注“Chinois”,且其歌词来自于法国诗人迪拉德(Marius Dillard)的《中国回旋诗》,诗中描绘了一个具备“湖光、睡莲、竹林、小舟、青楼阳台”等意象的优美画面,流露出对异域浪漫风情的向往。显然,迪拉德本人也未曾真正踏足中国,那些“杜鹃花”或“纱面少女”的形象,更多是当时欧洲社会流行的“东方幻想”之投射。德彪西在曲谱底稿中还半开玩笑地写道:“这是中国音乐”,意在表示这首作品的异国情调。

2. 《月落荒寺》：中年时期的再度“东方化”创想

《月落荒寺》成于1907年,收入钢琴套曲《意象集II》。此曲标题一度被译为“月落古寺”,后来通用的译名为“月落荒寺”。相比1881年的尝试,此时德彪西已经受到1900年巴黎世博会以及东方学者拉卢瓦(Louis Laloy)、谢阁兰(Victor Ségalen)等汉学家朋友的深度影响,对古代中国的文史资料更有兴趣。拉卢瓦作为法国汉学家,在音乐与汉学领域均有研究,对德彪西的创作理念影响深远。谢阁兰曾多次赴华,对中国诗文有所探究,其对“碑”与皇权象征的阐释亦曾在书信中与德彪西探讨^[3]。这些人文背景,都为德彪西笔下的“月落荒寺”带来了一份更为幽远、安详与神秘的氛围。

(二) 旋律中的五声音阶与“泛东方”效果

在西方主流的古典—浪漫主义乐派中,音乐的调式大多建立在大小调体系,而印象主义作曲家却积极突破此体系,追求模糊化调性和多样化音色。五声音阶因其“无半音”特质,可以形成比较“柔和而虚幻”的音响效果,且被当时的欧洲人视为典型的“东方音乐标志”,于是得到德彪西的大量运用。

1. 《中国回旋曲》中的早期尝试

这首作品虽篇幅较短,但在声乐旋律与钢琴低声部伴奏中,都可见到五声音阶的局部片段。德彪西在当时尚未明确区分中国、日本或印度尼

西亚佳美兰的音列差异,而是出于对非传统大小调音列的兴趣和对“东方色彩”的追求,将这些五声音阶插入创作中。曲中还出现了增四度的音程,以及“阿拉伯花纹”式的旋律片段。这些音乐语汇在西方被普遍视为带有中东土耳其或更广阔的神秘东方风味,进一步凸显了作品的异域感。

2. 《月落荒寺》中的成熟运用

到了1907年,德彪西对五声音阶的掌握更加娴熟。譬如,他在乐曲主题段落中多次使用不同构型的五声音列,常常与四度叠置或附加音和弦相结合,这种连续的“空心”五度或四度不仅削弱了功能和声的方向性,也营造出一种空灵、悠远、偏静谧的声音意象。

必须指出的是,不论是《中国回旋曲》还是《月落荒寺》,德彪西真正采用的五声音列与传统中国宫调式并不完全吻合。有时他沿用自然音级生成的五声音阶,有时又插入带半音的修饰音;有时甚至借鉴土耳其风、阿拉伯式花纹的碎片化旋律,以此来传达对“东方”的整体印象。故而我们可以说,这些材料并非对真实中国音乐的复制,而更多是一种植根于19世纪末“泛东方”浪潮的主观创造。

三、“泛东方”认知下的和声与配器创新

近代以来,欧洲作曲家在试图表现东方题材时,常常需要打破传统功能和声的框架,或者使用空五度、平行四度、富有色彩变化的附加音与悬挂和弦等方式来达成“陌生化”听感^[4]。德彪西更是以此为已任,带动20世纪早期和声观念的变革。

(一) 空五度、纯四度的平行进行

在德彪西的音乐中,大量平行运动的四度、五度既有中世纪复调音乐的影子,也与他对象东亚佳美兰乐队、对东方“纯净空灵”质地的想象直接相关。比如在《月落荒寺》的开篇,钢琴左手部分持续以平行四度或五度进行,形成类似钟鸣或木质敲击的效果,营造出“庙宇空寂、月色洒落”的意境。传统西方和声学视之为“禁用”的平行五度,却在德彪西的语境中化为独特的艺术语言,标示出“异国”的多样风貌。

(二) 弱化功能性的和声色彩转移

与浪漫主义强调大调、小调功能级次进行不同,德彪西往往将和声的功能解决弱化,让每一个和声音响都宛若独立的色块,彼此并列或平行叠置,从而“色彩大于线性发展”。在运用五声性结构时,德彪西也不会执着于“宫—商—角—徵—羽”的严格顺序,而是根据作品所需,将这些音级灵活转换。由此带来的朦胧与不确定性恰恰符合当时的印象主义审美倾向,也与他所想象的静谧、广袤的东方氛围相得益彰。

(三) 配器与“东方”音色的暗示

在涉及中国主题的作品中,德彪西并未真正采用中国传统乐器的音色,但他常通过钢琴或管弦乐的特定音色组合,试图模拟中国或更广泛东方乐器的感觉。例如在其他作品如《塔》(Pagodes)

中,他曾试图用钢琴短促而透明的音型模仿雅加达或爪哇佳美兰乐队多层次的金属敲击声。而在《中国回旋曲》《月落荒寺》等创作中,调性模糊、色彩渲染更进一步,结合了幻想式的标题,使作品极具文学意味,也强化了作品中那份“遥远国度”的朦胧美感。

四、德彪西之外:跨文化借鉴的多种走向

德彪西的创作实践是19—20世纪之交法国音乐界对“中国元素”或更广泛亚洲音乐元素吸纳与创新的一个缩影。与其同时代或稍晚一些的作曲家,同样以多种形式呈现他们对东方音乐素材的理解与幻想。相比之下,有的作品更加接近真实的中国音乐或直接引用中国民歌片段,有的则纯粹以泛东方元素营造异国氛围。例如:

(一)拉威尔(Maurice Ravel)

在其管弦作品《序曲与哈巴涅拉》《鹅妈妈组曲》以及歌剧作品《博纳尔之歌》中,不乏东方化的旋律或节奏。然而,拉威尔自己也承认,他更多是喜欢在配器和旋律上创造“异域之声”,并非严格针对中国文化进行考证与融合^[5]。

(二)鲁塞尔(Albert Roussel)

作品中亦可见许多关于亚洲、东方文化的意象,其所使用的音阶与配器,也往往在实践中混合了印度、中东以及想象中的中国风情,具有一定象征性。

(三)普契尼(Giacomo Puccini)

普契尼的歌剧《蝴蝶夫人》和《图兰朵》均以亚洲作为主要故事发生地,前者在日本背景下多少使用了一些东瀛风格的旋律与和声手法,而后者则直接体现了对中国古代故事与民歌如《茉莉花》的借鉴。但普契尼对这些素材的改编也更强调戏剧化、浪漫化,与其个人作曲风格融为一体。

可见,异国主义音乐并非某一时刻单一的事件,而是19世纪下半叶以来跨文化的艺术潮流,在西方中心论及“遥远东方”时,难免流露出想象、误读或拼贴融合。作曲家们的手法因人而异,但这些作品都对西方音乐的调式、和声与色彩表达造成了持续影响,成为向20世纪新音乐过渡的重要动力之一。

五、“跨文化”视域下的重申与现代启示

纵观19世纪末到20世纪初,中国与西方世界的音乐文化交流并不平衡,更多是以欧洲音乐理论和观念为核心来审视与利用东方音乐素材。“中国元素”在当时的西方艺术音乐中,往往是“被观看”“被符号化”的对象,即作曲家通过中远距离的想象与碎片化的听觉印象,将五声音阶、空五度、异域音调等手段拼组成一个具备东方神韵的声响模式。其背后既有欧洲对东方陌生与好奇的积极探索,也不可避免地存在文化等级观或猎奇心态。

然而,这种借鉴与改编并非只能视为“他者

凝视”或“东方学”偏见的产物,也在一定程度上促进了全球音乐语言的多元化发展。通过吸收与再创造,中国的传统音乐元素在德彪西等人笔下获得新的阐释空间,使得西方艺术音乐更加丰富、流动、具有革新性。今天,当我们重审这些作品时,既可以更为理性地指出其在文化认知上的局限,也须看到其中凝聚着的音乐语言革新价值。德彪西等人引入五声音阶、非功能和声对西方音乐的发展推动十分显著,很多新古典主义或现代派作曲家更是进一步将之拓展到二十世纪音乐创作中,间接启发了包括东方作曲家在内的全球作曲人才对调性、音色、节奏的多层次思考。

在当代音乐创作与研究领域,我们应当以更自觉、更平等的交流姿态实现“跨文化”的对话。一方面,中国本土作曲家在借鉴西方现代作曲技法的同时,也开始有意识地回溯传统,例如将古琴、京剧、民歌元素与现代管弦乐进行嫁接;另一方面,欧洲和美洲的作曲家、表演者也更愿意直接研究中国传统乐器,如二胡、琵琶、古筝等,以原汁原味的方式去体验这些独特音色,不再止于“以五声音阶为中介”的笼统想象。这种双向、平等、多维度的交流,才是当下乃至未来推动中国音乐与西方音乐融合创新的关键所在。

六、结语

从19世纪末至20世纪初,西方艺术音乐对中国传统音乐元素的吸纳是跨文化互动的产物。德彪西的《中国回旋曲》和《月落荒寺》展现了“五声音阶”、空五度和阿拉伯花纹式旋律等“泛东方”认知下的创造性尝试。这些作品虽然充满想象与拼贴,却突破了西方传统音乐框架,为现代作曲技法带来启发。如今,随着全球文化交流日趋平等,跨文化音乐已超越单向借鉴,迈向深度融合。中国传统音乐的音阶、节奏、技法正被发掘并融入全球音乐创作,同时西方音乐家也积极与中国艺术家合作,共探新声。未来的跨文化音乐将致力于平等对话,实现多元共生与创新协同。

参考文献:

- [1] 朱昊冰,刘畅. 摩登、教育与权力博弈:民国时期钢琴在上海传播的三重叙事[J]. 史林, 2023, (03): 27-39+217.
- [2] 燕杨. 中国文化在西方音乐艺术中的接受研究[J]. 合肥师范学院学报, 2017, 35 (01): 124-127.
- [3] 周婷. 国立音乐院—国立音专期刊研究—国立音乐院—国立音专音乐实践中的“中国元素”分析[D]. 上海音乐学院, 2018.
- [4] 刘海婴. 中国传统音乐元素在西方钢琴音乐中的应用[J]. 音乐创作, 2017, (04): 116-118.
- [5] 常虹. 中国民族歌曲在西洋音乐中的融合与运用[J]. 艺术评鉴, 2019, (16): 71-72.