

## 第一章 绪论

### 一、德彪西生平及不同时期钢琴创作情况的简介

#### (一) 德彪西生平

1862年8月22日,阿希尔—克洛德·德彪西(Achille-Claude Debussy)出生在法国巴黎近郊的小镇圣日尔曼昂莱(Saint-Germain-en-Laye)的食粮路28号。这个小镇位于法兰西岛中,是一座历史名镇,同时又是诗人、画家、音乐家喜好的休闲之处。德彪西的父母靠经营瓷器店的小生意谋生,生活过得并不富足。在他三岁时,父母关掉店铺,举家迁往了巴黎附近的克利希(Clichy)。在童年时,德彪西表现出了对音乐十分敏感,他的教父于是请了一位年长的名叫塞罗蒂(Cerutti)的意大利人来教德彪西学习钢琴。到了1871年,德彪西有幸结识了一位音乐家,也是他日后的良师益友,曼特·德·弗罗维拉夫人(Mme.Manté de Fleurville)。作为是肖邦曾经的学生,德·弗罗维拉夫人慧眼识珠,发现德彪西的音乐天赋极高,免费教他钢琴,并帮助他考入巴黎音乐学院学习。就这样,德彪西进入了他一一生中最有助于其发展的时期之一,开始了一个崭新而伟大的音乐探索的历程。在巴黎音乐学院11年的学习中,他先后在马蒙泰尔(Marmontel)钢琴班和欧内斯特·吉罗(Ernest Guiraud)作曲班学习,之后跟随埃米尔·朗迪(Emile Durand)学习和声,向凯撒·弗朗克学习管风琴。虽然音乐学院的教育非常专业,但不久之后,这位天才表现出来的却是越来越不乐意接受教条的音乐手法和规则:德彪西对钢琴的技巧不屑一顾,在布置的练习曲中配以即兴、怪异的前奏,还插入各种离奇古怪的转调进行;在作曲中,他自由地弹出一串奇妙的和弦,并拒绝接受将和弦解决;由于经常使用和声的平行五度和平行八度,而没有通过课程考核。尽管如此,德彪西还是凭着自己非凡的天赋和不懈的努力,在1884年凭借康塔塔《浪子》(L'Enfant prodigue)获得享有盛名的最高奖项——罗马大奖,并在公演时自己弹奏钢琴的部分。获奖后在罗马的日子里,德彪西有机会拜访了音乐家威尔第,深受弗朗兹·李斯特钢琴演奏的影响,同时也被诸如帕莱斯特里纳这样的文艺复兴时期的作曲家的伴唱音乐所吸引,并根据文艺复兴时期画家波提切利的作品《春》创作出了交响组曲《春天》。1887年回到巴黎后,在置身于象征主义诗人和印象主义画家的文化氛围中后,德彪西开始受到他们创作理念的影响,逐渐形成了自己的美学思想和艺术观。在1889年巴黎举办的国际博览会上,他被来自东方爪哇和印尼的加美兰乐队(Gamelang)奏出的奇怪的音程与和声所吸引,同时也深受俄罗斯民族乐派大胆豪放的创作技法和色彩绚丽的音响的感染,这些

他对以后的印象主义音乐的发展给予了很大的帮助。德彪西以诗人们的诗歌为歌词创作了不少声乐曲，并根据马拉美的同名诗歌创作了管弦乐序曲《牧神午后》，还根据比利时诗人梅特林克同名戏剧创作了歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》。在逐渐脱离瓦格纳歌剧的影响之后，他开始创造了具有独特个性的印象主义表现手法。德彪西就像画家一样，他尝试以音乐捕捉事物的印象或情绪，而且要用最经济的方式把某个念头的正确本质凝塑下来。

德彪西的一生中创作的作品涉及钢琴曲、歌曲、管弦乐、室内乐、戏剧音乐、康塔塔与合唱曲等众多方面，其音乐声誉达到了极高的境界。现代作曲家鼻祖伊戈·斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)甚至真诚地讲过这样的话：“我们这一代音乐家以及我自己多归功于德彪西”。

## （二）不同时期钢琴作品的创作情况

作为一名音乐家，德彪西在表演方面的实践主要体现在钢琴的演奏上，他的钢琴作品在人们心中留下了深刻的印象。他不仅只在数量上扩充了钢琴的曲目，创造出大批优秀的作品，而且在钢琴技法方面增添了不少新的内容。在为钢琴写作时，他面对的是一种对他的亲手触动反应灵敏的表达媒介，也是一种伴侣一般，用不着通过别人代劳就能起作用的表达媒介<sup>[1]</sup>。德彪西的钢琴音乐包括独奏曲、二重奏、双钢琴作品等几个方面，在他看来，钢琴不是单纯陈述旋律的乐器，在表现和弦与和声上有独特的技巧；而另一方面，钢琴在表达丰富的色彩层次和重音的细微差别是被人忽视的，有效地利用好这件乐器，将他所特有的和声、节奏和旋律手法彻底地钢琴化，成为与肖邦、李斯特齐名的所有钢琴作曲家中最富个性的三位。在德彪西逐渐发展和变化创作过程中，其钢琴音乐作品大概按其创作的特点分为三个时期：

第一时期：大约在 1880-1900 年，代表作品：

《波西米亚舞曲》（1880 年）这是德彪西 18 岁时的创作，也是他笔下最早出版的钢琴作品。

《两首阿拉伯风格曲》（1888 年）其风格简洁、明晰，仍带有学生气。其中的第二首带有很强的传统色彩，让人联想到舒曼幻想曲中的轻快与活泼。

《贝加莫组曲》（1890-1905 年）由《前奏曲》、《小步舞曲》、《月光》、《帕斯比叶舞曲》组成。这部作品是德彪西试图再现击弦键琴时代音乐的细腻典雅而作的最早尝试。

第二时期：大约在 1902-1910 年，带有较明显的印象主义音乐风格，代表作

[1] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第 226 页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006 年 12 月

品:

《版画集》(1903年)由《塔》、《格林纳达之夜》、《雨中花园》组成。这是德彪西最绚丽多彩,在某种意义上最绘声绘色,也是结构最缜密的钢琴作品之一<sup>[2]</sup>。

《意象集》(第一、二集分别作于1905和1907年)每一集都包括三首独立的作品。

《儿童乐园》(1908年)包括《“博士”练习曲》等在内的6首小品写成的组曲,是德彪西专门赠予女儿爱玛的作品。

《前奏曲》(第一、二集分别作于1910和1913年)

第三时期:大约在1910-1915年,由于德彪西的健康衰退,创作的作品数量也逐渐减少。

《六首古代碑文》(1914年)这是德彪西的六首钢琴二重奏小品。

《白与黑》(1915年)由三首风格各异的乐曲组成,德彪西将作品分别题辞,送给了包括斯特拉文斯基在内的三个人。

《十二首练习曲》(1915年)分为上下两集各含六首练习曲,德彪西将此全部题献给了肖邦,以表纪念。他在给卡普莱的信中声称这些练习曲囊括了“千余种依据不同钢琴演奏者的长处和短处对症下药的良方”<sup>[3]</sup>。在这部作品之后,德彪西结束了其钢琴音乐的创作。

## 二、前奏曲体裁及德彪西钢琴《前奏曲》的简介

前奏曲(法:Prélude;英:Prelude)原文是“先导、序”之意,最早源自15、16世纪的琉特琴独奏曲或键盘乐器演奏的开始曲,常常是即兴演奏,目的是活动手指,为后面乐曲的演奏做好准备。17世纪开始成为结构完整的独立乐曲,全曲通常在一个有特色的音型上自由展开。到了17、18世纪上半叶,前奏曲常同其他乐曲联用,放在组曲、赋格曲等作品之前的一段序奏来演奏,和后面的乐曲形成对比。18世纪的前奏曲,大多数是一种小型的自由幻想曲,其中即兴的性质往往十分明显。J.S.巴赫著名的《平均律钢琴曲集》包含48首赋格曲,分布在24个大小调上,每首赋格曲的前面都有一首自由结构的前奏曲。19世纪肖邦创作了24首前奏曲(op.28),把巴赫的前奏曲发展成为脱离了赋格和组曲的独立的钢琴小品。

德彪西的钢琴《前奏曲》共分两集,每集是十二首作品。该作品的创作使德

[2] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第235页, [美]汤普森著,朱晓蓉、张洪模译,中央音乐学院出版社,2006年12月

[3] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第250页, [美]汤普森著,朱晓蓉、张洪模译,中央音乐学院出版社,2006年12月

彪西最终实践了创作一部独创性钢琴作品的愿望。它们吸取了印象主义的精华，把视觉因素(有时甚至是一个风景的内在含义)用一系列短小有力的笔触表现出来。这些作品多数只有三至四分钟长，但作曲家的创造天才在这部 24 首的作品中集中得到了淋漓尽致的发挥。钢琴《前奏曲》第一集创作于一个极短的时期(1909 年 12 月—1910 年 2 月)，十二首作品记录了德彪西对各种事物印象的反映以及由此而涌现出的思绪和冥想，将作品主题中的所见所闻变化得多种多样而富有生趣。与之前的钢琴作品《版画集》以及两集《意象集》相比，有很多相似之处，只是钢琴《前奏曲》第一集中的大部分乐曲比较短小，乐思更集中，形象更单一，写作技巧也更渐成熟。洛克斯皮塞尔恰当地把德彪西的钢琴音乐比成为一具“音乐的望远镜”，焦点集中在：“连续不断的变化……异国情调的想象……属于东方的、西班牙、意大利以及苏格兰的(为法国也带有不少异国的东西)；就象是粗糙而夸张的漫画展现在维克多利亞音乐大厅里；象传说、散文诗歌在音乐中的描绘；象大自然的神秘再度被怒吼的飓风或被掠过平原的急风唤醒一样；最后，小望远镜象似把它们一一储存了起来，以待艺术家凝视乐谱、凝视键盘上有关音的主要记号而产生想象中的连续三度进行、全音阶化的音乐以及多调性的东西”<sup>[4]</sup>。尽管每一首乐曲都有标题，但德彪西把标题分别写在十二首乐曲的曲尾或索引中，而不是标在每首乐曲的开头，因为在他看来，把这些标题当作音乐作品看是待理所当然的，无需考虑是否便于查找；另一方面也表示其仅仅是为听者作简略的提示而已，并不想用来约束听众的想象。这些作品大多带有几分即兴形式，可以看作是综合了自 1880 年《波西米亚舞曲》的创作以来德彪西变化发展的各种技法与和声的手法，同时也代表了作曲家中期创作的特征，体现了他在钢琴共鸣音响效果上进行种种探索的实验结果。按照评论家欧内斯特·纽曼(Ernest Newman)的观点，这些作品在很多方面都体现出作曲家的独具匠心，历史也将充分证明它们是德彪西音乐未来发展的原动力。但纽曼同时也觉得这些作品缺少了人文主义气息，尽管标注在曲尾的曲名带有标题音乐的性质，但音乐内涵与传统标题音乐的概念并不相同。它们所具有的是一种新型的现实主义，这种现实主义是内向而不是外露的，既存在于某种攫取自然界里最细致入微的超视觉，也存在于能够抓住这些感觉的超听觉。在这些前奏曲中，不同于重视个人内心世界的肖邦展示出的忧郁的音乐气质，德彪西所要展示的是一种更为客观的艺术，意在表现某种气氛，很少有浪漫派音乐艺术的炽烈情感。

[4] 《德彪西的钢琴音乐》第 49 页，[美]弗兰克·道斯著，克纹译，人民音乐出版社 1985 年 4 月

### 三、研究现状

国外关于德彪西钢琴《前奏曲》的研究的论著有：法国的马塞尔·比奇《德彪西 24 首钢琴前奏曲的分析》，菲利普·沙吕的《德彪西 24 首钢琴前奏曲的研究》等。

有关德彪西 24 首钢琴前奏曲的研究，在中文期刊全文数据库中有九篇：

《德彪西钢琴前奏曲的和声特色》、《德彪西的钢琴前奏曲〈焰火〉》、《对德彪西钢琴前奏曲〈帆〉中持续音用法的再思考》、《德彪西〈钢琴前奏曲〉教学难点探究》、《德彪西十二首钢琴前奏曲浅析》、《德彪西钢琴音乐的和声色彩性运用——析〈德彪西钢琴前奏曲集>I》、《德彪西二十四首前奏曲探究》、《德彪西二十四首钢琴前奏曲和声特征微探》、《浅谈德彪西与他的二十四首钢琴前奏曲》。其中只有一篇是对钢琴《前奏曲》第一集的完整分析，其他均是对某些乐曲的某些方面作出分析，如对和声色彩的分析，对持续音用法的论述，对弹奏技法上提示等；在中国优秀硕博学位论文全文数据库中有一篇研究生学位论文：《德彪西二十四首钢琴前奏曲研究》。

## 第二章 钢琴《前奏曲》第一集中的音乐分析

### 一、曲式结构分析

在 20 世纪的音乐中,德彪西的印象主义音乐的结构并非是独立于传统曲式之外的,它既是传统曲式结构的继承,又是区别于传统的。在钢琴《前奏曲》第一集(以下简称“第一集”)的音乐中,三部性传统结构占很大一部分,但在他追求音乐的“印象”时,又将独特的曲式结构思维运用到其中。那不是一种简单归纳为古典主义以来的“主题动机——展开”的结构发展模式,他的音乐主题更倾向于一种在不断展衍、流动的过程中渗透到结构的形态。“这些前奏曲更似速写而不是油画。它们间或会给人以程式先占据音乐思维的印象。”<sup>[5]</sup>。

德彪西将自己视觉的印象变化为听觉中的一个主题,进行展衍——乐思发展中逐渐改变主题材料的方式,加之流动的过程,给人以延绵不断、环环相扣的感觉。正是这种模糊而逐渐融合的主题构成的结构方式,使得第一集中的很多段落之间的界线变得模糊了。在作品的结构和句法的划分上,德彪西不再依靠和弦的功能性连接和终止式的划分,而是更多靠动机的展衍,音色的变化,调式、调性、持续音等方面来实现。

笔者根据主题是否再现的情况将十二首作品分为并列性结构和再现性结构两大类,其中并列性结构中有三部性并列和多部性并列的两种结构。下面将曲目及具体段落小节的划分在表格中分别展示。

从第一集来看,很多作品属于三部性曲式结构,有些是 ABC 三个段落并列性呈现的,有些是属于 ABA'带再现性的。并列性结构中的三部性并列结构有 4 首,见表格 1:

表格 1: 三部并列性结构

曲目	曲式结构	引子	第一部分	第二部分	第三部分
第一首 特尔斐的舞女	A B C		(1-10)	(11-20)	(21-31)
第四首 音和香味在黄昏的空中回旋	A B C		(1-31)	(32-41)	(42-54)
第五首 阿那卡普里的山丘	引子 + A B C	(1-11)	(12-31)	(32-65)	(66-96)
第六首 雪上足迹	A B C		(1-15)	(16-24)	(25-36)

另一种的多部性并列结构出现在第七首《西风所见》中。德彪西用到类似多段体的自由曲式结构,将音乐进行中的旋律、节拍、调号、织体进行频繁地变化,

[5]《德彪西——一个人和一位艺术家》第 242 页, [美]汤普森著,朱晓蓉、张洪模译,中央音乐学院出版社,2006 年 12 月

从谱面上可划分七个片段。对这些片段重新组合后划分，可归纳为多部性并列结构，见表格 2：

表格 2：多部并列性结构

曲目	曲式结构	第一部分	第二部分	第三部分	第四部分
第七首《西风所见》	A B C D	(1-14)	(15-34)	(35-53)	(54-71)

在三部性曲式结构中另一大类是再现性结构 ABA'，在第一集中有 7 首出现了这种结构，见表格 3：

表格 3：三部再现性结构

曲目	曲式结构	引子或前奏	第一部分	第二部分	第三部分
第二首 帆	A B A'		(1-22)	(23-47)	(48-64)
第三首 原野上的风	A B A'		(1-27)	(28-43)	(44-59)
第八首 亚麻色头发的女郎	A B A'		(1-11)	(12-27)	(28-39)
第九首 中断的小夜曲	前奏+A B A'	(1-18)	(19-79)	(80-94)	(95-137)
第十首 被沉没的教堂	前奏+A B A'	(1-27)	(28-46)	(47-71)	(72-89)
第十一首 帕克之舞	A B A'		(1-17)	(18-62)	(63-96)
第十二首 江湖艺人	A B A'		(1-8)	(9-77)	(78-89)

下面以第十首《沉没的教堂》为例，来分析该乐曲在曲式结构上的形态和特点。这首乐曲为典型的有再现的三部曲式结构，但在前面附加了一个 27 小节（第 1-27 小节）的引子（或称作前奏）。A 部分为第 28-46 小节，主题旋律呈示时声音丰满、完整，以八度低声部在 C 上作持续音延长，既确立了 C 混合利底亚调式，又起到划分结构的作用。B 部分为第 47-71 小节，主题旋律音区降低并取消了八度的重复音，但与 A 部分主题有一定的联系，也是较悠长、庄严的旋律线条。此时持续音转为 $\sharp G$ 音，调式转到 $\sharp G$ 爱奥尼亚调式。A'再现部分为第 72-89 小节，主题旋律在 5 小节的完全重复后开始变化，低声部持续的长音也转变为像回声一样的音型化持续音，出现出与 A 段的音乐呈现出截然不同的听觉印象。

## 二、音乐材料分析

音乐材料的分析包括主题分析、和声分析、音阶及调式调性分析、织体结构分析等几个方面。在音乐材料上，德彪西效仿印象派的画家那样，不看重实物的清晰轮廓，而着力对色彩的追求，他将旋律、节奏、和声、调性、音色等等都作为了创作色彩的工具。

## (一) 主题分析

### 1、旋律

在德彪西的这些作品中，无论是自然景观、人文景物或是人物，他都会在音乐中用不同的主题留下印象，因此在每一首作品中，往往以一个主要的主题动机或几个主题动机来形成印象的基础。在这些流动的印象结构中，很少用线性的旋律线条构成主题动机，更多的是非旋律性的、片段性的音型动机形成短句或片段，加入和声织体，穿插于整个作品中。

第一集中的旋律有以下几个特点：

#### (1) 动机展衍式旋律

① 如第八首《亚麻色头发的女郎》中，第一次出现主题是在单声部上的五声音阶音调上。不同于通常见到的全音五声音阶 (Tonal Pentatonic Scales) 或称无半音五声音阶 (Anhemitonic Penta Scales) 中无半音的基本形式，在这个五声音阶中出现了 F- $\flat$ G 的半音关系，同时出现  $\flat$ D-F 和  $\flat$ G- $\flat$ B 两组大三度音程，使主题的色彩相对于只含有一个大三度的五声音阶似乎要明亮些。主题材料包括三个部分：动机 a 的呈示，重复动机 a' 和变化的动机 b。见谱例 1 (第 1-3 小节)

谱例 1:

$\flat$ G: . IV I

从音区的变化上，动机 a 上建立在七度的音区，动机 a' 重复后，到动机 b 呈现时压缩为了四度音区。动机 a 以  $\flat$ G 伊奥尼亚调上的好似 I 和 VI 的三和弦分解交替进行，又好似 VI 上的七和弦分解，给人一种模糊且清淡的印象。接着是重复的动机 a'，最后到变化的动机 b 时，旋律由三度进行到级进的状态，并加强了织体的厚度，和声回到 I 上，主题旋律最后归于平静。在动机展衍的过程中，德彪西没有四、五度进行这样的和声语汇，而是用到 I—VI 这样的三度进行来模糊传统和声的功能性。同时第 3 小节旋律的终止处，出现的 IV—I 的变格终止，也是属于功能性很弱的终止式。这些创作手法突显出了德彪西音乐的特色：淡化传统的功能性，强化印象的色彩性。

② 第二次是旋律的完全重复并加入对位与和声声部，织体开始丰富起来。见



## 谱例 2 (第 8-12 小节)

谱例 2:

$${}^bG: V_2^3/IV \ V_2^3/V \ V_2^3/IV \ V_2^3/V \ (V) \ I$$

第 8 小节中与第 9 小节前两个和弦是相同的和声进行: 在  ${}^bG$  调上的  $V_2^3/IV$  和  $V_2^3/V$ 。从低声部来看, 第 8 小节中的两个和弦在结构上是相同的, 同为大二度与大三度音程的组合, 是非功能性的非规整的三度叠置, 主要是为了增加新的印象性的色彩。在等结构和弦进行移位后, 新的和声色彩又一次出现, 并在第 9 小节重复一次前面的色彩变化。在第 9 小节进入终止时, 与第一次主题陈述的终止式不同; 但由于织体结构的丰富, 出现了三个层次: 低声部是  $V-I$  的四度的进行, 因为只出现了低音  ${}^bD$ , 终止感并不明显。上方两个声部主要是在  $II$  复功能上的和声, 形成  $II$  和  $VI$  的叠置。

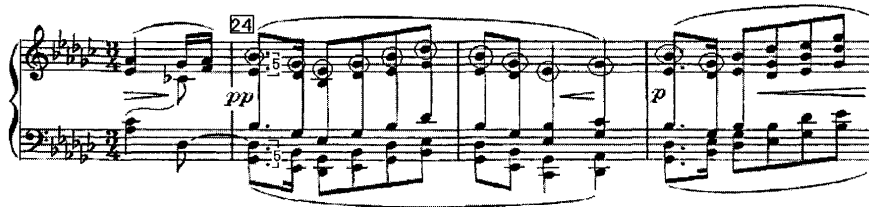
③ 第三次出现看起来是“支离破碎”的主题材料, 但却将其最重要的特点——和弦分解的三度音运用在了音乐的片段之中; 另一方面, 这个片段是出现在乐曲的中部 (第 12-27 小节), 如果完全用主题材料的呈示反而显得单调、重复, 不符合德彪西印象音乐的特点。因此, 这几个音的出现又映现出了少女模糊的印象, 同时用平行的四六和弦的进行, 增强了和声效果。见谱例 3 (第 13-15 小节)

谱例 3:

④ 第四次同样在中段出现, 由于马上要进入再现段落, 音调上就更加接近主题材料: 第一次主题中的动机  $a$  不仅在旋律横向进行中做了反复的肯定, 纵向上也用八度音的重复来加厚织体, 更加充实了动机的印象。弹奏时双手整齐而轻柔, 高低声部形成了五度的同步进行的音响效果, 逐渐融入到主题的完整再现中。见

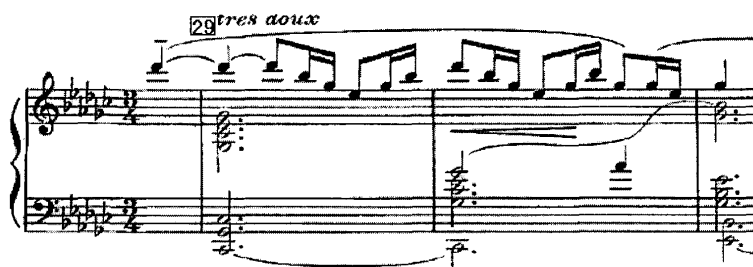
谱例 4 (第 24-26 小节)

谱例 4:



⑤ 第五次是在再现部中，旋律在高八度上完全呈现，低声部在下属和弦的持续上形成背景，长音的不断持续给人以非常柔美的印象。见谱例 5 (第 29-31 小节)

谱例 5:



从以上五次展衍的情况来看，每次主题动机呈现时，织体与和声的变化情况都有所不同：第一次以单声部主题加以和声的点缀的出现，第二次突出和声新的色彩，第三次以平行四六和弦制造和声效果，第四次用到了和声的同步进行来衬托主题，第五次以和弦的持续长音作背景，形成更丰满的音响效果。在这些不断展衍的变化中，可以看出德彪西愿意给予动机、音型以独立的主题意义开始，同时也在不断的变化中赋予他们丰富的色彩元素。

在上面的谱例中，主题动机材料由  $b^bD$ 、 $b^bB$ 、 $b^bG$ 、 $b^bE$  这四个音列级构成，除了重复和高八度的移位之外，它们形成一种可以重新排列和倒影的音程集合，常被称为“音级细胞” (pitch-class cell)，在动机中采用音级细胞的形式，常常是 20 世纪音乐保持一致性的一种重要因素。

第一次：第 1 小节      第二次：第 11-12 小节      第三次：第 24 小节  
 (音级细胞原形)      (音级细胞变形)      (音级细胞倒影)



德彪西正是将这些音级细胞构成短小或相互不太连贯的动机，再组成主题旋律，而避免使用在浪漫派音乐中看到的各种反复、扩大、发展等手法。他曾说：我很想看到创造出——我自己将要做到——一种没有各种主题、动机而是单靠一个连绵不断的主旋律构成的音乐。这个连绝不断的主旋律没有任何东西打断它而且永远不回到它的本来面目。这样，就会出现一个合乎逻辑的、组织严密的、合乎演绎的展开。就不会在同一主题的两个再陈述部之间出现一个草率的和“填补物”。展开部将不再是材料的放大，将不再是标志着受过极好训练的那种有专业能力的浮夸与修饰，而是被赋予一种更有普遍性、更体现本质的精神观念<sup>[6]</sup>。

## (2) 动机和声式旋律

### ① 平行进行和声旋律

德彪西用和弦加厚旋律织体而构成了一种独特的形式，和弦保持着相同的位置，与旋律作同向的流动，纵向来看是平行的和弦，横向又是旋律的平行。所以，有人称之为“平行和声”，也有人叫它“带状旋律”或“有依托声部的旋律”<sup>[7]</sup>。

#### a、自然音级形成的平行和声：

在第十首《被沉没的教堂》中，充满和弦的音乐完全没有功能和声的进行，因此也不像传统的调性和声研究中需要关注和弦连接中的声部进行。这里是乐曲的主题动机发展的一段旋律。见谱例6（第14-15小节）

谱例6：

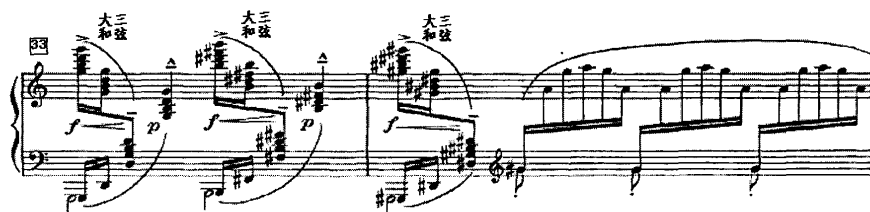
从纵向上看，中声部和次中声部的旋律音都构成了和弦。中声部在九度内出现平行五度、平行八度的进行，次中声部则构成缺少三音和七音的九和弦的，形成五度的叠置。这些在传统和声中的对和声平行化的限制，反而为德彪西的音响加入了新的色彩：空泛、漂浮不定。从横向上看，织体的定义上有变化：旋律声部的之外的其他声部仅是依附旋律，加厚旋律，装饰旋律，而没有做功能和声式的进行。德彪西用到的纵向和声是由横向旋律派生而来，在和声功能上是没有意义的。

#### b、和弦严格移位形成的平行和声：

[6] 《二十世纪音乐概论》第29页，[美]彼得·斯·汉森，孟宪福译，人民音乐出版社，1986年4月  
[7] 《论作曲技法》第107页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989年1月

在第三首《原野上的风》中，高声部由 G-B-D、B-<sup>#</sup>D-<sup>#</sup>F、<sup>#</sup>G-<sup>#</sup>B-<sup>#</sup>D 形成平行的大三和弦，而不仅仅只用了调式中的自然音级。见谱例 7（第 33-34 小节）

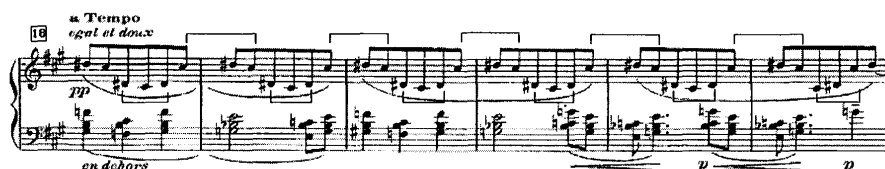
谱例 7:



### ② 自由进行和声旋律

在第四首《音和香味在黄昏的空中回旋》中，和声式的旋律运用在低声部，高声部做背景衬托。见谱例 8（第 18-23 小节）

谱例 8:



不同于平行和声，这里和声式的旋律中使用了多个非调性中的音级，看似一连串不协和的非三度的和弦，没有和声功能的进行，不协和音的自由处理，仅仅是为了旋律的进行，但德彪西却无意将 B 和 <sup>b</sup>B 这两个音级间或插在每一个小节中，让每一小节的和弦保持有一个共同音，像牵起的一根线，将这些凌乱的和弦串在了一起。同时，高声部的八分音符均匀流动，以<sup>#</sup>D-C-<sup>#</sup>D 和 C-<sup>#</sup>D-C 的音列组合不间断地重复，与低声部的旋律形成节奏上的交错对位。

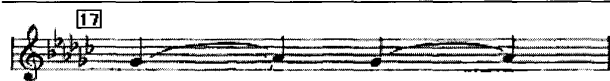
### (3) 单声部式旋律

在第一集中，有不少乐曲用到单声部的主题旋律，如第三首《原野上的风》、第五首《阿那卡普里的山丘》、第八首《亚麻色头发的女郎》、第十一首《帕克之舞》、第十二首《江湖艺人》。这些乐曲中的旋律在表现手法上有以下特点：旋律并非处于音乐的主导地位，主题动机用简短、零碎的单音旋律构成，通常几个小节中只使用一个特定的音阶，采用非大小调式音阶。

如第三首《原野上的风》中的三个小节，主题动机是悠然自得的旋律线条。见谱例 9（第 15-17 小节）

谱例 9:





音阶结构是为 $\flat E$ 为主音的五声音阶，见图示 1。

图示 1:



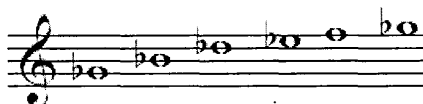
第八首《亚麻色头发的女郎》也是同样用最简单的单线条音调自由地发挥。见谱例 10（第 1-3 小节）

谱例 10:



音阶结构为 $\flat G$ 为主音的五声音阶，见图示 2。

图示 2:



第十二首《江湖艺人》中表现歌舞表演的主题动机，采用的是短小的节奏动机和以 G 音为中心的环绕性的旋律进行。见谱例 11（第 11-12 小节）

谱例 11:



而第五首《阿那卡普里的山丘》，出现在左右手交替的旋律中的音阶结构是 E 为主音的五声音阶。见谱例 12（第 1-2 小节）和图示 3

谱例 12:



图示 3:



第十一首《帕克之舞》的旋律，用轻巧跳跃性的节奏型来刻画帕克这个顽皮、淘气的形象。见谱例 13（第 1-2 小节）

谱例 13:



这里运用了以  $bE$  为主音的伊奥尼亚音阶结构，体现多变而轻快的色彩。见图 示 4

图示 4:



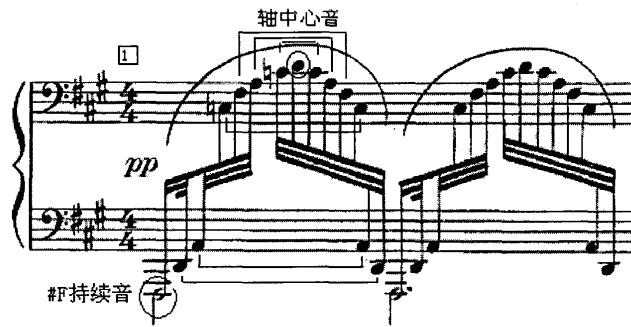
#### （4）拱形结构旋律

拱形结构原本是建筑学和物理力学中常用到的原理，由于其中结构的拱形曲面可以抵消外力的作用，使结构更加坚固。而在曲式结构的分析中用到拱形结构，其最大特点就是“中心对称”，是以“中轴”为基准，两端部分长度相等，性质相似、状态相应的“折射性”镜像结构形式，它的中轴叫做“对称中心”（或几何中心）<sup>[8]</sup>。另外在斯波索宾《曲式学》介绍“对称的多部曲式”章节中，也通过一些谱例说明了对称的（也称同心的、拱形的）曲式。

在第一集的一些曲目中，旋律的拱形结构也有出现，从音与音构成的外形线条上来看，谱面可呈现出类似抛物线的结构。如第七首《西风所见》中，以 A 段第 1-2 小节为例：低音在  $\#F$  音上形成持续，上声部是将大小七和弦  $D-\#F-A-C$  进行分解，排列成 13 个均等的三十二分音符，并以 D 音为轴中心，正好形成 6 个音的对称排列。这种旋律构成波浪起伏的视觉效果，听觉上又是模仿声音的背景。见谱例 14（第 1 小节）

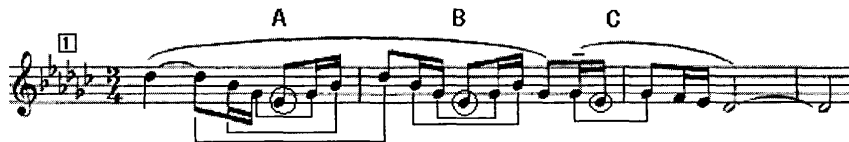
谱例 14:

[8] 《音乐分析基础教程》第 170 页，彭志敏，人民音乐出版社，2004 年 4 月



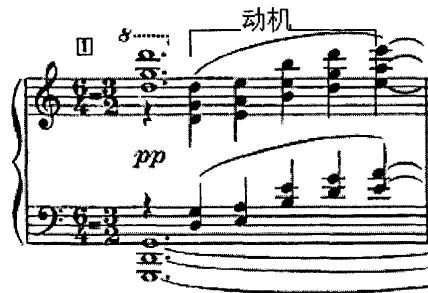
第八首《亚麻色头发的女郎》中的五声音阶主题，在短短的4小节旋律中形成了ABC三次对称：每一次均以 $bE$ 音为轴中心，分别形成三个、两个和一个音的对称——逐层递减的排列顺序，使简单的音乐旋律在轴中心音上流动。音乐在听觉上富于变化，体现出德彪西用最少的音形成尽可能丰富的音响效果的手法。见谱例15（第1-4小节）

谱例15:

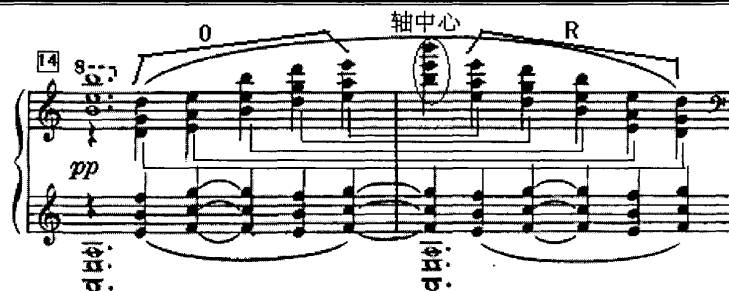


第十首《被沉没的教堂》运用柱式和弦的旋律，同样也形成了拱形结构：以第15小节的第一拍为轴中心，形成跨小节之间的对称。同时由于单个和弦构成的时值较均匀，独立性强，在两小节里的能比较清楚地看到主题动机的变化：原形(O)加上逆行(R)。见谱例16（第1小节）、谱例17（第14-15小节）

谱例16:



谱例17:



## 2、节奏与节拍

节奏是指长短音有规律的组合，主要以音的长短关系来组织音乐。节拍则是指乐曲中强(重音)弱(非重音)音有规律的反复，它以音的强弱关系组织音乐。在传统调性音乐时期，节奏是音乐中一个重要的因素，也是最具活力的音乐要素。作曲家通常根据重音的特点来划分节拍的类型，如单拍子、复合拍子、混合拍子等。

对于节奏，印象派音乐家也尽力使自己的音乐与浪漫派音乐有所不同，他们避免以每一小节第一拍上的重音作为旋律的开始，也小心地遮掩了表现在每一小节强拍上的节奏律动。他们常常会频繁变化拍号，改变节奏律动，因为他们需要追求的是旋律线能柔和地从这一小节流动到下一小节，音乐在这种流动中展现出印象派音乐的清美。

### (1) 节拍的总体布局

第一集的十二首乐曲中的拍号及其变化情况，见表格 4：

表格 4：

曲目	拍号及变化情况	曲目	拍号及变化情况
第一首	3/4-4/4-3/4-4/4-3/4-4/4-3/4	第七首	4/4
第二首	2/4	第八首	3/4
第三首	4/4	第九首	3/8-2/4-3/8-2/4-3/8
第四首	3/4 (5/4)	第十首	6/4=3/2
第五首	12/16=2/4 (6/16-12/16)	第十一首	2/4-3/4-2/4-3/4-2/4
第六首	4/4	第十二首	2/4

从谱面上看出德彪西追求节奏自由，拍号的变化已经十分丰富，有使用单拍子或使用复拍子的，各三首。变换拍子的情况有两种：一种是拍子变化无规律的，有三首乐曲，都是相互在两种拍号之间不断变换；另一种是在第四首中，以 3/4 拍为主的节拍中穿插有 5/4 拍的情况，但由于 5/4 拍可以看成 3/4+2/4 的混合拍子结构，拍号的变化对节奏影响不是很大。在出现 5/4 拍的小节里，作曲家用虚线按 3/4 拍和 2/4 拍自然地划分为两个部分，保持节奏的正常进行。



## (2) 非传统拍号的变化

拍号变化最特殊的第五首和第十首，出现了非传统的拍号，是在乐谱开始处标示为两个相等的拍号，表示在音乐进行中，前一个复拍子可以随音符时值的变化而转变为后一个单拍子，而第五首中还另外带有两种拍子变化的情况。

第十首的拍号  $6/4=3/2$ ，从数学的分数上看，两者是可以等值转换的，但在乐曲中的不同小节内，分别以四分音符或二分音符为单位拍， $6/4$  拍是由两个  $3/4$  拍组成的复拍子，有两组强弱关系组织音乐，因此在节拍的强弱感上与单拍子的  $3/2$  拍是有差异的。

可将  $6/4$  拍与  $3/2$  拍的强弱关系对照说明，见表格 5：

表格 5：

拍号	强弱规律
6/4	> >
	强 弱 弱 次强 弱 弱
	┌ ┌ ┌
3/2	强 弱 弱

第五首的拍号  $12/16=2/4$ ，这两种拍号从数值的转换上好像是不等值的，却被德彪西作为等同的关系用在一起。 $12/16$  拍中由于三连音中三个音符代替两个音符的关系，与  $2/4$  的音符时值相同，见表格 6：

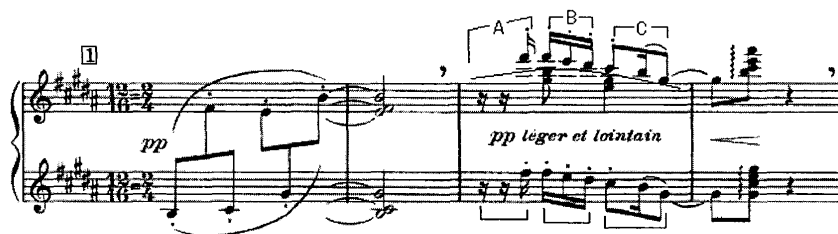
表格 6：

拍号	单位拍的音符时值
12/16	
2/4	

## (3) 节奏的纵向对位——等值替换

第五首《阿那卡普里的山丘》中，多个声部在节奏上采用对位的方式，为了保证节拍运用的一致，德彪西用到三连音的形式，它的时值是一个单纯音符，与其二等分音符进行了相等时值的替换。不过作曲家没有在乐谱中标记“3”——三连音的数字，而是隐伏在了声部对位之间，容易被人忽略。见谱例 18（第 1-4 小节）

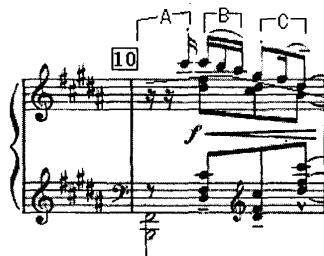
谱例 18：



上例中的小节内的音符时值变化多端：第 1 小节中有 6 个八分音符，谱面上表现为 6/8 拍或等值的 12/16 拍，第 2 小节为 1 个二分音符，表示为 2/4。这两个小节的规整的节拍时值与拍号 2/4 是吻合的。到了第 3 小节，节拍有了变化。高声部分为了两个层次，第二层次是符合 2/4 拍的： $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{2}{4}$ ，高声部的节奏与低声部相同，分别与中声部对应：片段 A 和片段 B 为三个十六分音符(或休止符)，实际是三连音的形式，替换中声部的两个十六分休止符或者一个八分音符： $\frac{3}{16} \frac{3}{16} \frac{3}{16} = \frac{3}{8} = \frac{1}{4}$ 。

片段 C 中的前两个音也是用的三连音，替换成中声部的四分音符的过程如下： $\frac{3}{16} \frac{3}{16} = \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{2}{4}$  通过三连音的等值替换，第 3 小节的节拍体现出的还是 2/4 节拍。这样的隐性的三连音结构表现了德彪西在节奏运用上的特点，他将传统的 2/4 拍出现的有限节奏型进行扩充，制造出奇妙的音响效果，同样的情况还出现在第 10 小节，见谱例 19（第 10 小节）

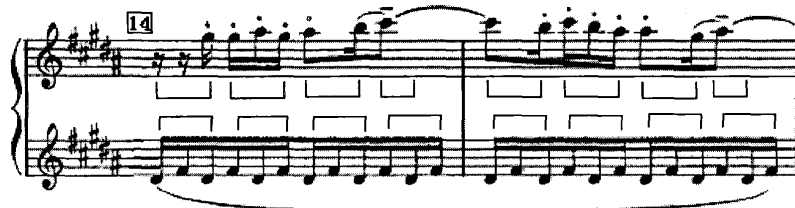
谱例 19:



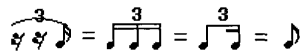
低声部的二分音符持续已经明显地表现出 2/4 拍的特征，次中声部由 4 个八分音符（或休止符）构成的 2/4 拍也十分清楚。高声部同样分为两个层次进行三连音的等值替换。

到了第 14 小节，节奏等值的替换又有所变化，见谱例 20（第 14-15 小节）

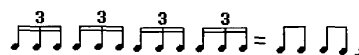
谱例 20:



高声部可以划分为4个部分，每个部分都可用三连音替换成一个八分音符，



而低声部既可以按用高声部的三连音替换来理解，

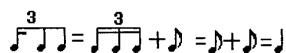


与高声部节拍相同，都是2/4拍形式；也可以就其本身的十六分音符来看待，是12/16拍结构，同样符合乐曲开始的拍号，只不过形成同一小节中高、低声部不同拍号的特殊现象。虽然单拍子与复拍子差异较大，但由于高声部旋律的节奏型保持原样，低声部一直是时值均匀的快速流动，因此乐曲的节奏感和连贯性并没有受到影响。

第六首《雪上足迹》从一开始就出现了同样的三连音替换的节奏，但德彪西在乐谱中标有“3”的记号，并将这种节奏性贯穿整首乐曲。见谱例21（第1-2小节）谱例21：



这个典型节奏动机，看似简单的倚音，实际是在三个音符上形成固定的短长格节奏型，并将三个音符中的前两个进行三连音的替换，即：



德彪西在这首前奏曲里描绘了冰天雪地里一人独行的画面，这个倚音节奏的贯穿像作曲家忧郁的心情，弥漫在整个行走途中，恰好具有体现伤感情绪的音响价值。一短一长的节奏，似乎暗示着雪地里深一脚浅一脚的步履。那磕磕绊绊的节奏执拗、挥之不去，像如履薄冰时一脚落空——迈出去的那一步滑落了，又拼命站稳，直到奇迹般地召唤出了茫茫冰天雪地的尽头灰色的地平线<sup>[9]</sup>。

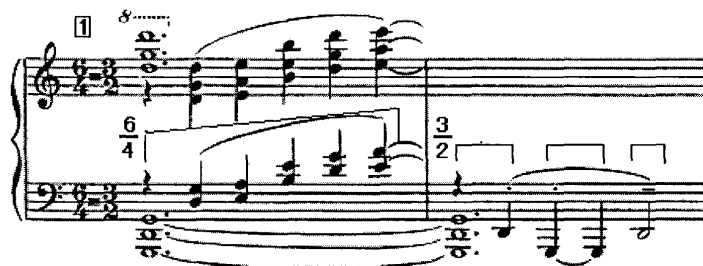
#### （4）节奏的横向对比——隐伏节奏

节奏的对位的另外一种方式是横向的对位，旋律在横向的运动中，隐伏成其

[9] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第244页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006年12月

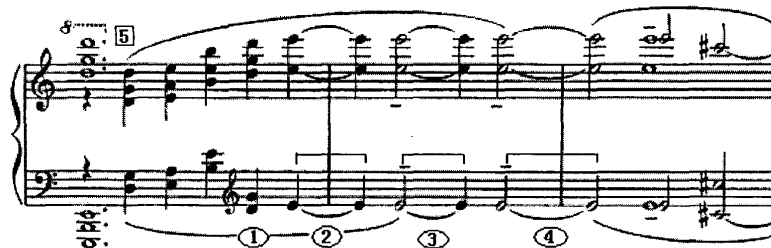
他节奏，改变节拍的形式。第十首《被沉没的教堂》开始，第1小节以四分音符为单位拍，看作6/4拍节奏；到第2小节，由于第3、4个四分音符之间有连音线，将原来的6/4复拍子中的第二个强拍弱化，再加上最后的二分音符，产生了3/2拍的效果。见谱例22（第1-2小节）

谱例 22:



这首乐曲中出现的另外一种隐伏节拍的形式并不改变拍号，只是为了音乐的进行而改变节奏，出现了一种“等差增时”的节奏形态。这种结构是指节奏在排列的过程中，从第二项开始，每一项与它前一项的差等于同一个常数，就形成等差的节奏，这个常数差可以称为公差。见谱例23（第5-7小节）

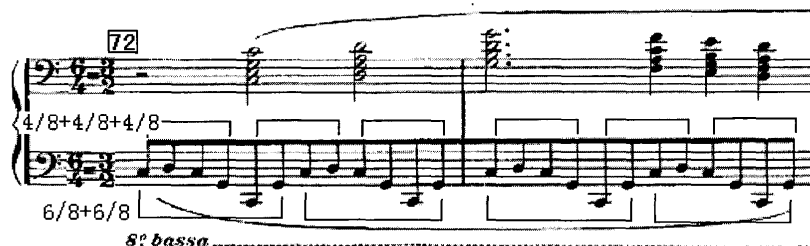
谱例 23:



从第5小节开始，以第5拍的四分音符作为节奏的动机，每一次增加相同的节奏时值，使音符的时值构成1-2-3-4节奏递增的数列。这种方式避免了E音在9拍的长时间持续中，音响过于单调；在节奏的表现上也避免节拍的周期性，使节奏发展的动力增强，使旋律不断扩展，形成舒展的节奏运动。

德彪西在乐曲进行中还常常打破小节线与节拍规律的约束，运用隐伏节奏的组合方式，使音乐的律动变化多端，增强音乐进行中的节奏张力。以这首乐曲中的再现部分来看，见谱例24（第72-73小节）

谱例 24:



在上方谱表中，宗教的歌声用 6/4 拍或 3/2 拍表示均是合理的，因为二分音符或四分音符为单位拍都是可以的。低声部是用均匀流动的八分音符构成上下迂回进行的伴奏声部，像海底发出的回声一样，也体现了主音的持续（这个片段为 C 混合利底亚调式）。在上下声部的节奏对位上，低声部是看成十二个八分音符的组合，节拍形式为： $4/8+4/8+4/8=12/8$ ，与上方的旋律织体对位；但从低声部音符的组合和律动来看，十二个音中含有两个隐伏的节奏组合：由 6 个音构成了一个节奏组合，每小节中实际上是两组相同数量和音符的重复，这样的节拍就变化为： $6/8+6/8=12/8$ 。这种在节拍的时值不变的基础上进行节奏重组的方式，改变了强弱进行的规律，体现出德彪西不愿意仅把音乐看作结构的组合，不大喜欢为对位而对位的创作手法。

## （二）和声分析

所谓和声就是研究和弦的结构、和弦之间的关系以及连接的问题。而和弦是按一定音程关系叠置起来的三个或以上的不同音，同时或先后发出的音响。传统和弦是以三度叠置的形式构成的，从它诞生之日起，在无数音乐家包括许多现代作曲家的努力下，终于达到了技巧上的顶峰，人们在这个领域内已不可能再有什么重大突破。

而德彪西的和声是其音乐创作中具有独特性的元素。和声是德彪西全部创作的纲，一切都以和弦为始终<sup>[10]</sup>。作为他个人写作风格的一部分，其和声风格经历了先后三个不同的发展阶段：学生时期的浪漫主义、成熟时期的印象主义、后期的新古典主义倾向。而其中以印象主义和声风格最具独创意义。P·拉洛曾在《时代》中对德彪西的和声评价道：“在所有作曲家当中，不论年轻还是年长，没有一个人能像德彪西一样创作出如此迷人、美好、与众不同的音乐旋律，更没有人像他一样那么巧妙、精美、富有创造性地运用和声。”

在 19 世纪 90 年代，德彪西受到象征主义文学和印象主义绘画文艺思潮的影

[10] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第 221 页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006 年 12 月

响。在当时，象征主义诗人们（如马拉美、魏尔伦）越来越注重字句的声韵，强调通过诗句的音响和节奏造成模糊的气氛；而莫奈等印象主义画家们的创作中，主题已变得不重要了，更多地是追求自然界中光的效果，色彩的变化。德彪西在与他们的接触中，感觉变得敏锐起来，也逐渐形成自己的审美观和新的艺术目标：“音乐的印象主义”。它既不是以前的浪漫主义，也不同于一般的现实主义或民族主义，而是一种在肯定音乐“模拟”原则的总前提下，视音乐的造型重于表情；诗意重于情节；直感重于理性的新音乐观<sup>[11]</sup>。也就是由于这种新观念的支配，德彪西开始了他和声上更自觉的探索<sup>[12]</sup>。

### 1、和弦结构的扩充

在传统和声中，和弦以三度叠置为原则的，在三和弦基础上产生七和弦、九和弦，在后期浪漫派进一步产生三度“高叠置和弦”十一和弦、十三和弦等，和弦纵向排列越来越密集，接近于音阶的集合，而和声的色彩变化却是有限的。

对和弦结构的扩充是以非三度叠置为结构原则，可分为以下几种来看：

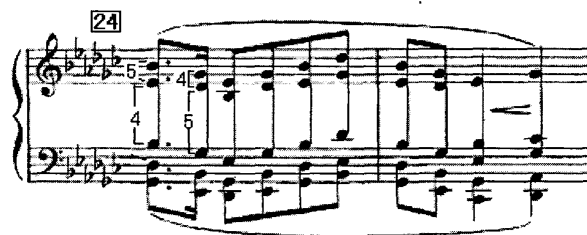
#### (1) 四、五度叠置和弦

三度叠置与四度叠置的变换，相差只有一度，但区别却很大。三度和弦的特征在四度和弦里几乎全部消失，比如没有三和弦、七和弦、九和弦之分，没有主和弦、属和弦、下属和弦之分，没有和弦连接的各种法则。总之，四度叠置不具有传统和声的意义，我们不能用传统和声的概念去理解它。四度叠置和五度叠置和弦在结构上相仿，和弦的音响相差不远，因此，在第一集中常被德彪西结合在一起使用。

第八首《亚麻色头发的女郎》的中段，在对五声音阶的主题材料重复时，用到和声化的旋律织体，虽然和弦的声部依附于旋律的声部，两者是同向进行，但在和弦连接的过程中，不是以三度叠置构成和弦，而是以四度或五度叠置而成。

见谱例 25（第 24-25 小节）

谱例 25:



[11] 《论作曲技法》第 73 页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989 年 1 月

[12] 《论作曲技法》第 73 页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989 年 1 月

这个片段中，高声部的三和弦可以看成是在八度重复的两音之间插入一个音，形成纯四度与纯五度的混合结构。从单一音程来看，以纯四（五）度构成的和弦，其音响的协和性良好。从不同的和声层布局来看，低声部是以五度的音程进行，高声部则是四、五度音程的叠置，使得每一组和弦在相同的音区范围作平行的移动。各个和弦的结构虽不相同，却能保证每一个音级都属于主题材料的五声音阶中，和声的音响效果既明确了调性，也体现出鲜明的调式色彩。

第十首《被沉没的教堂》中，大量的运用了四、五度叠置和弦，形成四度、五度这种空泛的音响效果，增加了音乐的神秘性。这首音乐取材于一个古老传说：法国西北部一个城市的人们贪图世俗的享乐，不拜祭神灵，城市的教堂被大海吞没，只在一年中留有一天，在黎明时教堂浮出水面，黄昏又沉入海底。音乐开始就是描写教堂在晨光中逐渐浮出水面的情形，因此德彪西从一开始就运用四、五度叠置和弦，持续到第 14、15 小节的主题变化时仍在继续使用。见谱例 26（第 14-15 小节）

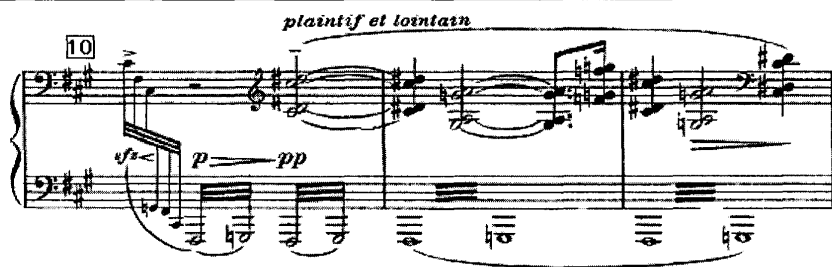
谱例 26:

## (2) 二度和弦

二度和弦在使用时常常因为其过于密集的排列，容易形成厚重的音块，音响效果也比较的凝重而混沌。在第一集中，并没有真正意义上的二度和弦，而出现比较多的情况是二度音程形成的类似音簇的结构。音簇 (tone cluster) 是和弦之一种，它由多个音以半音连续叠置而成。在记谱上，因其符头形成一簇而得名，常被现代派作曲用到。

第七首《西风所见》中的第 10-14 小节，高低声部有 $\sharp C$ 和 $\sharp D$ 形成的八度间隔的双重二度音程，声音空远而捉摸不定；低声部上则是 $\sharp F$ 与 $G$ 构成的小二度，用震音回响的弹奏方式，在听觉上形成似哭泣的音响效果。两个声部的有机结合，恰好表达了德彪西在此标注的意境：plaintif et lointain（法：哀怨和遥远的含义）。见谱例 27（第 10-12 小节）

谱例 27:



(3) 带附加音三度叠置和弦

德彪西在使用和弦的过程中，常常加入不同的音级进行组合，形成中的附加音，以寻求不同的音响效果。常用到的有附加六度音。

第七首《西风所见》的末尾是终止在 $\sharp F$ 音上：调上主和弦上（ $\sharp F-\sharp A-\sharp C$ ），D音形成 I 级上的附加六度音。从和弦排列上来看，这里的附加六度音的三和弦也可分析成七和弦，但应根据具体的调性来看待。见谱例 28（第 69-71 小节）

谱例 28:

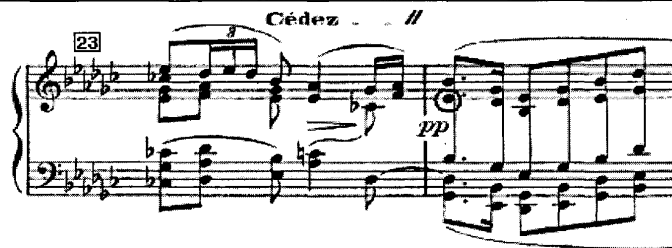


$\sharp F$ : I add6

第八首《亚麻色头发的女郎》的中段结尾到再现段开始处，在第 23 小节中最后半拍时出现了 $\flat G$  伊奥尼亚调的属七和弦（ $\flat D-F-\flat A-\flat C$ ），在第 24 小节的第一拍则是附加六度音（ $\flat E$  音）的主和弦，由这两个和弦的连接确定了第 24 小节开始的再现部回到了主调上。见谱例 29（第 23-24 小节）

谱例 29:





$\flat G$ :  $V_7$  I add6

## 2、和弦序进的模式

### (1) 大小七和弦的连续序进

在传统和声写作时期，按照里曼（Riemann, 1848-1919）的功能理论来看，在一个限定的调性内，只承认主、属、下属三种功能以及与它们之间的几种连接，而属对主的支持却比什么都重要。大小七和弦这种在功能和声的环境之中理解为属七和弦的形式，它的一条必经之路是进入主和弦，起到明确指示调性的作用。而在第十首《沉没的教堂》中，用到了完整的大小七和弦的连续进行，这里虽然也是一种源自调性音乐的结构，但这种以牺牲和声色彩的丰富性来换取对和声运动规律的高度概括性的理论，已经不再适合德彪西，他需要承认每一个和弦，每一种连接方式的个性，为它们在自己的音乐中寻求理想的位置，创造无限丰富的音响世界。见谱例 30（第 63-66 小节）

谱例 30:



从第 62 小节末尾开始，高声部连续的大小七和弦序进，在最上方加入根音的重复，肯定旋律音的走向。这里用到的严格平行和声方式，音程结构上完全相同，和弦之间只有音高的变化而没有结构的差别，高声部上是和弦的准确移位，似乎是多调性旋律的结合。虽然同样是调性内和弦，但不同于传统和声中用大小七和弦形式的附属和弦作为离调的核心，德彪西在此不需要临时主和弦的支持，不转向其他调式，他坚守本来的调性，只是为了给人的听觉印象中留下一个个犹如绘画中的色块，提高和声色彩的相对价值。

低声部同样的大小七和弦序进，只是缺少了三音的非完整结构。一方面是德

彪西对于高、低声部都采用连续大小七和弦序进这种方式的变化，避免在使用上的单调；另一方面，缺少三音使和弦结构上出现了空五度（纯五度）的音程，这些不协和和弦在德彪西的乐汇中本身就是终点，不需要看作是通往协和和弦之路上的一个穿插。

第三首《原野上的风》中出现了四个音为一组的和弦组合的重复进行，其中的和弦用的是大小七和弦的第三转位，这样便形成了在三度叠置和弦的下方附加二度的形式，低声部是建立在 $\flat E$ 与 $\flat B$ 的纯五度关系的持续音上。音乐片段中由于出现了还原C的色彩音，可看成是 $\flat E$ 多利亚调式。见谱例 31（第 9-12 小节）

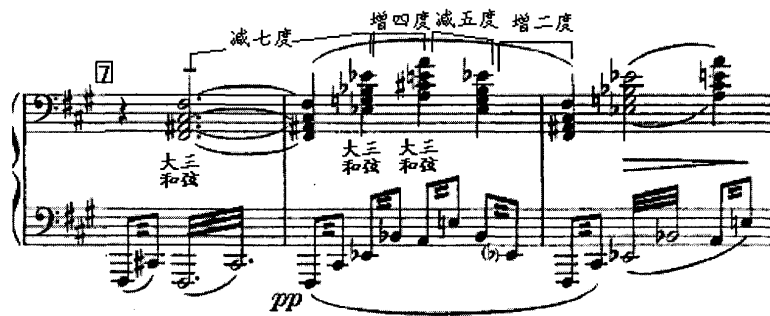


### (2) 平行和弦的序进

在和声旋律中论述过和弦的平行进行是加厚旋律声部织体的方式。从乐曲的音乐要素来分析，平行和弦的序进说到底还是一种和声上的现象。第一集中连续的平行和弦进行，从横向上来看，德彪西已不再强调从理性的角度去解释和声进行的每一个过程：从协和到不协和，再解决到协和的这样一个功能性的进行，他的音乐是为了让人们在音响上能留下对和弦的印象，更多地从感性的角度感受音乐的流动性和连贯性，而省去了功能进行中协和与不协和之间繁琐的过渡。从纵向上来看，和弦同时、同向进行，各声部间独立性相对减弱，也使音乐的整体印象更深刻。

在第七首《西风所见》中，最常见的大三和弦的平行进行，加入了色彩化的处理，达到不同的音响效果。见谱例 32（第 7-9 小节）

谱例 32:



这里的几个和弦是在相等结构上连续进行的，虽然出现了调性之外的三和弦结构（原调性在 $\sharp F$ 调上），没有构成和声的功能序进，声部之间的独立性也随之减弱不少，但和弦进行形成的对比音响以及色彩变化，特别是在根音进行上的对比，这也是德彪西强调相对色彩的技法之一。我们知道，结构相同的和弦，当它们按不同的音程横向移动时，所产生的色彩是很不一致的。根音距离如同调性的关系，基本上也可以按纯四度、大二度、大小三度、小二度、增四度的序列，划分出色彩层次的等级<sup>[13]</sup>。以上的音程色彩的序列同样包括其对应的转位音程，序列中越靠后的音程，其色彩性越强。谱例中大三和弦不同的根音关系创造出丰富的和声色彩，在第8小节的第3拍上，根音位置到达最高点，其色彩性也体现出最高的层次。

而在第一首《特尔斐的舞女》出现的低声部平行和弦序进，几乎都是按大三或小三度的平行上移，伴随旋律进行达到高音。见谱例33（第21-24小节）

谱例 33:

The image shows a musical score for Example 33, spanning measures 21 to 24. The bass line features a series of parallel chords moving upwards in a stepwise fashion. The treble line contains a melodic motif labeled 'a' in the first measure, which is then repeated in subsequent measures with variations labeled 'a1', 'a2', 'a3', and 'a4'. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

低声部的每个和弦本身是非三度性的四、五度叠置，已形成了空泛的音响色彩，高声部旋律中以a为动机，在a1、a2、a3、a4上作类似大三和小三和弦音的分解，两声部在纵向上形成色彩的对比。这些和弦在做伴奏的过程中，只用了色彩层次序列中适中的色彩强度——根音之间的大小三度距离，做平行和声进行。结构相同或相当的和弦在不同高度上一再重复的结果，必将使和声色彩的绝对意义增强，起到在音响上集中统一的作用<sup>[14]</sup>。所以平行和声也是一种“独立”的和声，是摆脱了功能关系而又在色彩绝对性上一致的一群独立的和弦<sup>[15]</sup>。

### （三）音阶及调式调性分析

音阶的类型往往和不同的调式调性是联系在一起的。调式是指主音和音列按照一定音程关系的组织形式。在阐述调式这一概念时，常常把调式的中心音——主音作为起点和终点，其他各音按照音高的顺序依次排列成音阶的形式，称调式音阶。而调性是指主音的绝对音高。

[13] 《论作曲技法》第97页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989年1月

[14] 《论作曲技法》第109页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989年1月

[15] 《论作曲技法》第109页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989年1月



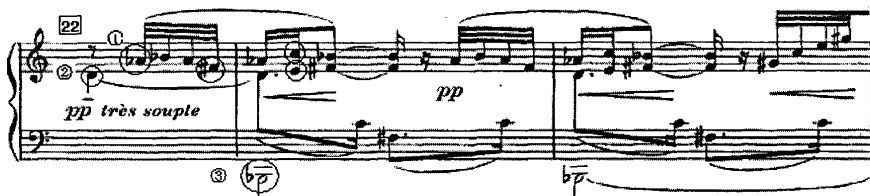
乎是暗示远处的飘忽不定的音响效果。这里的全音音阶相对图示 5 中的音阶 B 采取了等音替换。见谱例 34（第 1-2 小节）和图示 6

谱例 34 及图示 6:



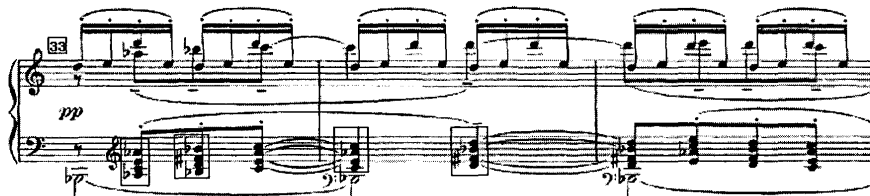
片段 2: 中段的全音音阶的音级排列开始变化, 出现在三个不同声部上: 高声部为旋律, 中声部为 D 音的音型化持续, 低声部为贯穿全曲的  $\flat B$  音持续, 使原本不稳定的全音音阶有了一个稳定的中心音, 从视觉感受上来看, 更像帆船倚靠着这个持续音前行。见谱例 35（第 22-24 小节）

谱例 35:



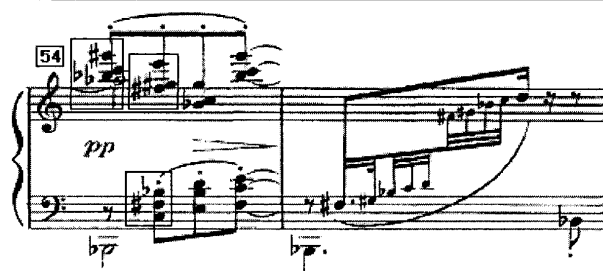
片段 3: 中段的全音音阶的第二次变化, 是在中声部出现了全音阶和弦, 并且是以三度叠置的方式排列成增三和弦, 作平行移动, 但这里并没有代表功能性的和声序进。其他声部均以全音音阶中的音级构成。见谱例 36（第 33-35 小节）

谱例 36:



片段 4: 再现段中的全音阶和弦又一次出现, 却是按非三度叠置而成, 有四、五度叠置, 也有二度叠置的, 可见德彪西的创作在保持三度叠置的同时又使用新的和声技法, 两者相互渗透, 这正是他音乐风格中有创造性的地方之一。见谱例 37（第 54-55 小节）

谱例 37:

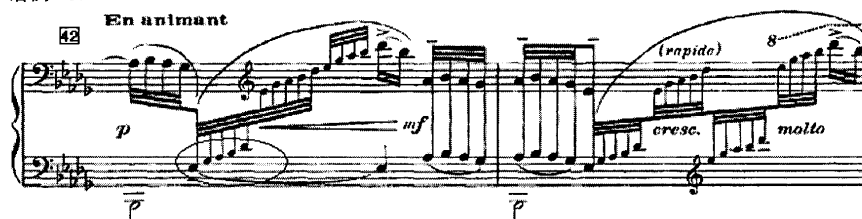


(2) 五声音阶

五声音阶是德彪西印象音乐中涉及的另一梦幻世界的色彩，那是一些远离他家乡的陌生的声音。1889-1890年在巴黎的“世界博览会”（Universal Exhibition）上，他被加美兰乐队（Gamelang）的音乐征服了。所谓的加美兰乐队就是一组器乐伴随一群人的翩翩起舞而演奏<sup>[17]</sup>。这个小乐队除了有一个像中提琴的二弦乐器外，其余都是打击乐器<sup>[18]</sup>。乐队奏出的五声音阶改变了以往音响的效果，打击乐的洪亮音色和长长的颤音表现出独特的音调。这些音乐让德彪西深受启发，他在1911年接受记者曾说过：“你听到围绕着的你的每种声音，都能使它再现出来。周围世界里的节奏，通过敏锐听觉的辨别，也能使它们再现为音乐曲节奏。对某些人来说，规则是首要的，但我的愿望只是把听到的什么使它得到再创造”<sup>[19]</sup>。

而第二首《帆》中段的五声音阶的运用（第42-47小节），是完全不同于整个乐曲中的全音音阶的。单个精巧的三十二分音符穿插于音乐中，奏出流动的、有生气的（En animant）音响效果，使全曲在一片薄雾朦胧的感觉中，仅仅是闪过的一片亮光。德彪西在一首乐曲中将不同的音列材料结合在了一起，形成这种不易辨别的印象。见谱例38（第42-43小节）

谱例 38:



这里反复出现的五声音阶是以<sup>b</sup>E为主音的。见图示7

图示 7:

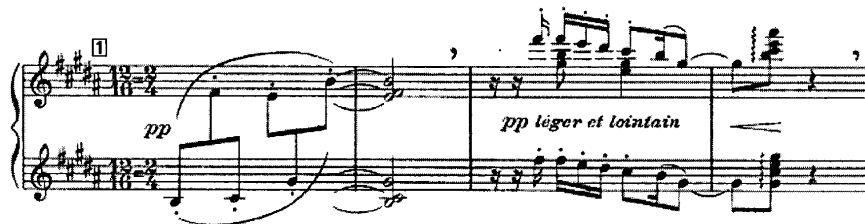
[17] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第80页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006年12月

[18] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第80页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006年12月

[19] 《德彪西的钢琴音乐》第9页，[美]弗兰克·道斯著，克纹译，人民音乐出版社，1985年4月



第五首《阿那卡普里的山丘》也是运用五声音阶比较典型的作品。在乐曲一开始的四个小节里，就用到了两个不同结构的五声音阶。见谱例 39（第 1-4 小节）谱例 39：



第 1-2 小节用的是 E 为主音的五声音阶，第 3-4 小节的五声音阶则是建立在 B 音上。见图示 8：

图示 8：



### (3) 七声音阶

七声音阶的运用在第一集中也是屡见不鲜的，有独立运用的，有与其他音阶结构在纵向层次上结合使用，也有在不同乐句或段落的横向上分阶段出现。德彪西为了寻求新的音乐形态和表现手法，将这种曾流行于中世纪的教会调式音阶运用到自己的创作中。在第一集中七声音阶的运用分三种情况：

第一种：独立运用的七声音阶

第十一首《帕克之舞》的开始七小节，以<sup>b</sup>E 伊奥尼亚调式音阶构成多变且轻快的高声部旋律，勾勒出莎士比亚《仲夏夜之梦》中的那个喜欢恶作剧的小精灵——帕克的印象。见谱例 40（第 1-7 小节）

谱例 40：





图示 9:  $\flat E$  伊奥尼亚调式音阶



第二种：纵向上与其他音阶结合运用的七声音阶

在第一首《特尔斐的舞女》的中段运用突出的五声音阶的下行旋律，与内声部三和弦的上行音阶进行构成对位，而高声部五声性的主旋律自上而下，突显于其他声部之上。各声部运动的方向不同，音区的使用不同，演奏方式上的不同（连音与顿音的奏法），使用音阶的也不同（七声音阶和五声音阶）。见谱例 41（第 11-12 小节）

谱例 41:



高声部的八度旋律音，形成以 D 为主音的五声音阶。见图示 10

图示 10:



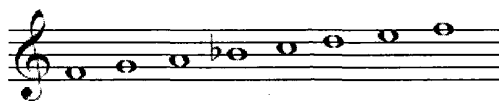
在谱例 41 中，中音区是建立在 C 多利亚调式音阶上的向上级进的平行三和弦。而低声部的属音（F）的持续实际是延用前两小节片段（第 9-10 小节）的 F 伊奥尼亚调式的主音。见谱例 42（第 9-10 小节）

谱例 42:





图示 11: F 伊奥尼亚调式音阶



第三种: 不同阶段的不同七声音阶

a、第十首《被沉没的教堂》的第 8-12 小节, 出现的旋律建立在 E 利底亚调式音阶上, 同时以二分音符构成的八度重复音持续贯穿, 起着稳定主音的作用。见谱例 43 (第 8-12 小节)

谱例 43:



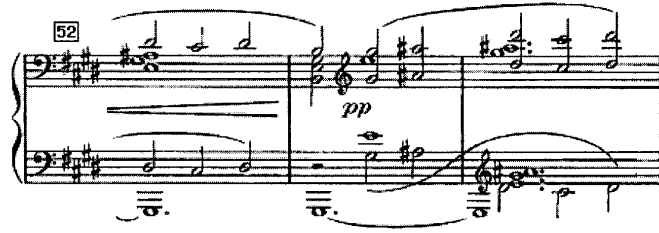
图示 12: E 利底亚调式音阶



b、到了第 47 小节, 上面这段旋律再一次以单线条出现, 低声部的持续音却由前面的 E 音换成 $\sharp G$  音, 整个音阶的结构变为 $\sharp G$  爱奥尼亚调式音阶。见谱例 44 (第 47-54 小节)

谱例 44:





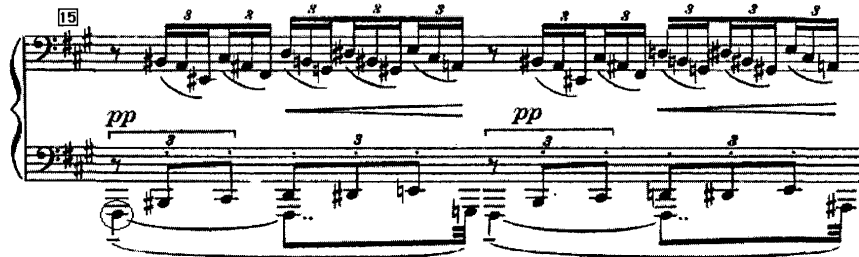
见图 13:  $\sharp G$  爱奥尼亚调式音阶



(4) 半音音阶

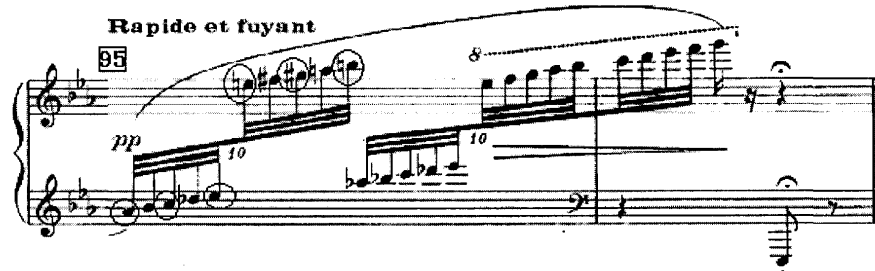
第七首《西风所见》中的第 15 小节开始的这个段落，三个层次的织体中运用了所有十二个半音，低声部是有节奏的主音持续，中声部以半音化的级进均匀地跳动，高声部则是类似分解和弦的三连音流动，模拟风的快速运动。这里形成以  $\sharp F$  为调中心的半音音阶，按  $\sharp B-\sharp C-D-\sharp D-E-\sharp E-F-G-\sharp G-A-\sharp A-B-\sharp B$  排列。见谱例 45 (第 15 小节)

谱例 45:



在在第十一首《帕克之舞》的结尾处，德彪西同样用到半音音阶，来表现小丑帕克快捷而逐渐消失的情景。见谱例 46 (第 95-96 小节)

谱例 46:



第 95 小节里用两组重复的三十二分音符的半音进行,将音乐推到最高点  $g^4$ 。这里用到了十二个半音,音阶的调性上是模糊的,虽然音乐结束在主音  $^bE$  上,而十二个半音在进行中的音组中出现了  $^bA-C-^bE$  和  $E-^{\#}G-B$  的和弦,使这个片段有  $^bA$  调的倾向。但快速流动的音符带有经过音的特点,并没有形成稳定的调中心,对整个音乐的调性布局影响不大。

## 2、调式调性思维方式

在古典写作时期,我们论及调性总是离不开主音的概念,同时也在该主音的基础上构成一个和弦:大三和弦或小三和弦,靠它的功能关系来维持调性和音乐的其他要素。这其中,确定一个调性必定不可少的因素就是属对主的支持。历史上存在着两种调性:和声调性与旋律调性。古典音乐几乎全部运用和声调性<sup>[20]</sup>。但德彪西在和声上的独立,突破和弦之间的功能序进,十二个音级放在平等的位置而自由运用,这些势必会改变传统调性确立的方式,引出新的调性思维的方式。

### (1) 持续音

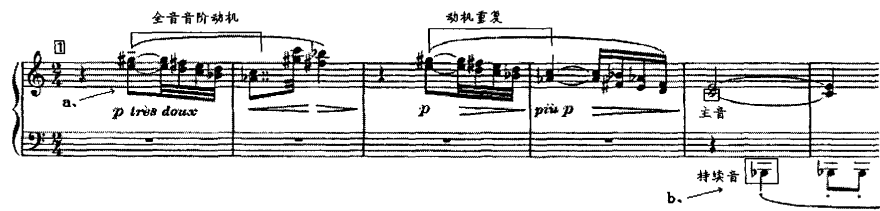
在传统技法创作的乐曲中,持续音的形式(特别是主或属的持续音)也在不少地方出现,它将音乐巩固在一个调性的环境中,起到统一调性的作用。作曲家将该调式中的某个音通过持续的方式一直保持下去,强化听者对它的印象,起到巩固调性的作用。持续音的位置可以是低声部、高声部、中声部或两个声部同时使用。

持续音的现象在第一集中常常会出现,但不常引起人们的注意。在第二首《帆》中,全曲由全音音阶和 6 个小节的五声音阶写成,由于这两种音阶中没有半音结构的倾向力,难以巩固中心音的地位,使调性的具有了一定的模糊性。而乐曲从第 5 小节第二拍进入低声部持续音,一直到乐曲的倒数第 4 小节, $^bB$  音基本上贯穿了全曲,因此  $^bB$  作为调性中心是比较明显的。同时,随着整个乐曲的进行过程中  $^bB$  音的持续,调性中心并非是完全统一的。在乐曲的不同段落里,可以分三个阶段来分析  $^bB$  持续音的存在引起的调性变化:

阶段一:乐曲开始的部分(第 1-5 小节)还没有  $^bB$  音的持续,主题动机的构成是建立在 C 为主音的全音音阶上,在重复一次后肯定了音阶结构,到第 5 小节 C 音的长时值音符出现,似乎是肯定其主音的地位。见谱例 47(第 1-6 小节)

谱例 47:

[20] 《论德彪西的调性思维特点》,陈丹布,音乐探索,1989 年 03 期



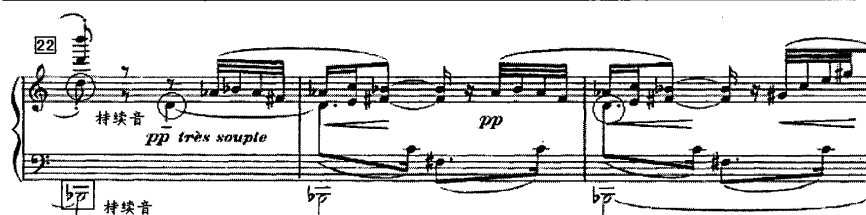
在 C 音出现后，紧跟其后的  $\flat B$  音开始了在低声部的持续。在接下来的音乐进行中，各声部的织体依次呈示，层次十分清楚：我们将声部按照乐曲开始出现的先后顺序分别定为 a—高声部全音音阶动机的不断重复，多次强调音阶结构和主音 C 的存在，b—低声部是有节奏跳动的持续音，c—中声部以八度奏出的旋律。正是这样清晰的层次结构，C 的主音位置与  $\flat B$  音的调性中心可以说是处于并置的状态，因此德彪西将  $\flat B$  音以持续跳动音型的形式呈现，而非完全连贯持续长音型，也许就是不完全将其作为这个段落的调中心来看待，而是从另一方面来模糊这个阶段的调性，让音乐的发展不受调性的“束缚”，好像在两种调性之间的游离。见谱例 48（第 7-13 小节）

谱例 48:



阶段二：从乐曲的第 22 小节开始，a、b、c 三个层次开始交织在一起，旋律声部频繁出现的持续 D 音逐渐成为中心音，低声部以二分音符的长时值音符持续，调性中心也分离在 D 和  $\flat B$  上。见谱例 49（第 22-25 小节）

谱例 49:



这种调性中心在 D 和  $\flat B$  之间模糊的现象从第 22 小节到第 41 小节，直到第出现全曲唯一的五声音阶段落，调性中心再一次的转移。

阶段三：从第 42 小节开始，乐曲中出现唯一的 6 小节的五声音阶替换之前的全音音阶，调性中心以音型化的持续音贯穿，保持在  $\flat E$  音上，低声部的  $\flat B$  音持续仍然不变。见谱例 50（第 42-47 小节）

谱例 50：

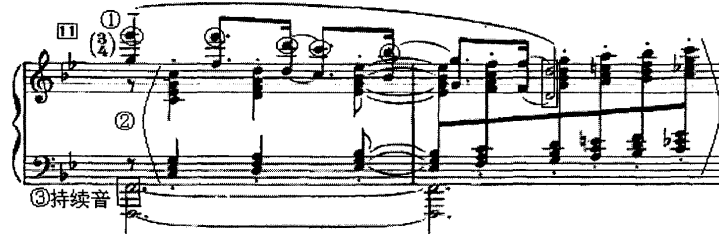
如果从传统和声的角度来看，这里分散的两个调中心音  $\flat E$  和  $\flat B$  呈现出的是协和的四、五度功能和声。从之前的音乐进行至此，调性的中心处于分离的状态，但总的说来，音乐是处于有调性的结构中。在有调性的和声结构中，色彩与功能总是共存一体而又相互制约的，强调一方，必然使另一方的作用削弱<sup>[21]</sup>。这个中部的短短 6 小节段落，德彪西在形式上采用了传统的功能和声，不但没有影响其色彩性的表现手法，反而在内容上形成了他自己的表现方式：音阶的结构与乐曲开始及之后的对比，还有调性上的对比。这些因素最终还扩大了和声色彩性的比例，突出音乐印象的主导地位。德彪西在这里将色彩的因素相对的突出，而使功能遭到不同程度的削弱，体现了功能、色彩这对矛盾统一体既对立又统一的辩证关系。

## (2) 调式综合

[21] 《论作曲技法》第 77 页，杨通八《论德彪西印象主义和声》，人民音乐出版社，1989 年 1 月

德彪西在旋律或和声的横向发展方面，体现出调式综合的特点。第一首《特尔斐的舞女》中的调式综合很明显。见谱例 51（第 11-12 节）

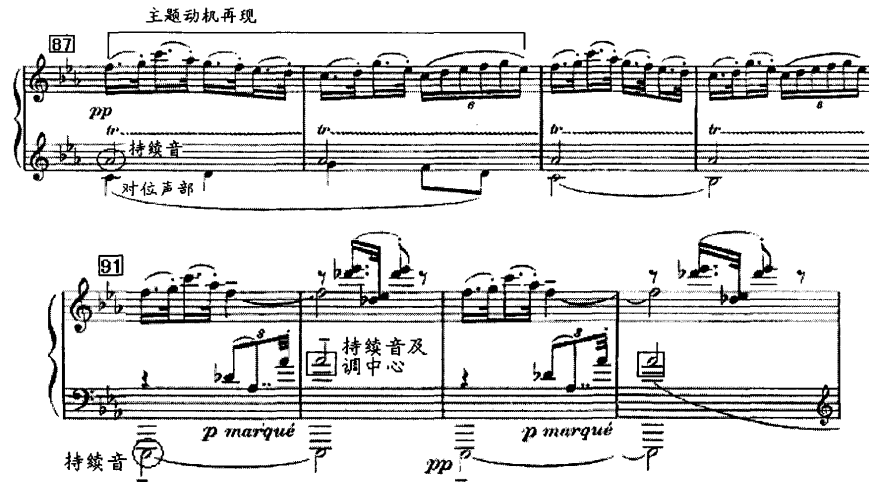
谱例 51:

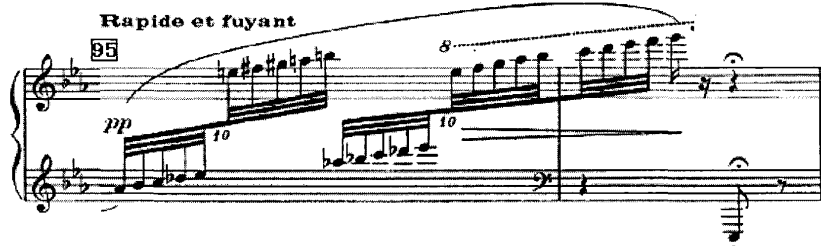


高声部①的旋律，建立在以 D 为主音的五声音阶调式上，中声部②是在 C 多利亚调式上的柱式三和弦序进，与旋律声部在节奏上形成对位。低声部③的 F 音持续，可以看成前两小节片段（第 9-10 小节）中 F 伊奥尼亚调式的主音的延用，有 F 伊奥尼亚调式的因素。在这个短小的片段里，五声音阶和两种七声音阶的调式综合给音乐增加了色彩的变化。

在第十一首《帕克之舞》中的结尾处的调式综合如下。见谱例 52（第 87-96 小节）

谱例 52:





在乐曲的再现部中，象征帕克的主题动机出现时，不再是最初呈现时的单旋律线条，而是三个声部织体组合的形式。在第 87-91 小节中，高声部的主题动机再现时调性没有变化，保持最初的  $\flat E$  伊奥尼亚调式，中声部  $\flat A$  持续音有调中心音的倾向，低声部与高声部形成节奏上的对位。从第 91 小节第二拍开始到第 94 小节，这个片段的调性基础建立在了  $\flat A$  伊奥尼亚调式上，低声部又出现了  $\flat E$  音的持续，并且一直到最后音乐结束。在第 95、96 小节快速经过的音群里，十二个半音的结构同样具有调式音阶的功能。总的来看，在这 10 小节的段落中，是  $\flat A$  与  $\flat E$  这两个调中心的综合： $\flat E$  伊奥尼亚调式与  $\flat A$  伊奥尼亚调式的替换， $\flat A$  与  $\flat E$  在持续音位置上的变化，还加入了调中心不明确的半音音阶结构。与传统调式的确定性不同的是，这些调性的综合，体现了德彪西在调性观念上的拓展，也使听众对帕克这个小丑的离场留下了戏剧性的印象。

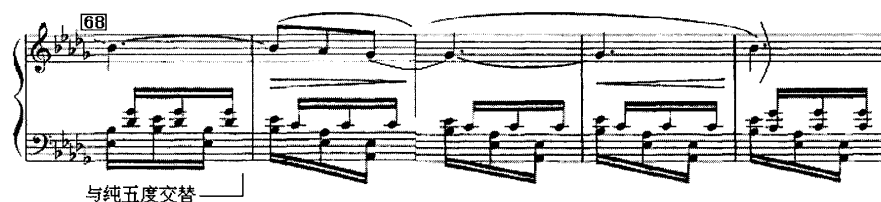
#### （四）织体结构分析

在多声部音乐中，音乐不仅有时间上的延续，是属于横的层次；同时又具有空间上的层次，就是纵的层次。织体就是音乐作品中声部的组合方式，在高低不同的声部同时发声时，每个声部织体在音乐中的作用和意义各不相同。

##### 1、对比式声部的织体结构

第九首《中断的小夜曲》的旋律与伴奏声部的对比明显，见谱例 53（第 63-72 小节）

谱例 53:



高声部是单调的旋律，伴奏声部的变化则复杂些。第 63-68 小节是八分音符构成的四、五度音程交替进行，在记谱上分为了两个层次，每小节的织体结构有细微的变化：上方音程由增四度到纯四度的变化，下方是五度音程上的移位，由纯五度的音程移位到减五度与纯五度的交替，再到纯四度与纯五度的交替。两个层次都有音型化的持续，分别为  $\flat D$  音和  $\flat E$  音。到了第 69 小节，四、五度音程融入到一个层次结构上，另一层次只在 C 音上持续。在这个片段里，我们可以看出德彪西不同于传统旋律线条的不断发展的手法，他将注意力投向伴奏声部织体，在细微的变化中，不知不觉地与旋律声部一起延续音乐的进行。

在第七首《西风所见》中，声部的对比因素不只局限在旋律与伴奏声部上，在织体的材料和节奏也出现了不同程度的对比。见谱例 54（第 15 小节）

谱例 54:

乐曲从表面看来，是高低两个作反向的运动的声部。将声部之间剖析后具体来看，低声部分为两个声部②和③：最低声部③是有节奏的主音持续（调性中心建立在  $\sharp F$  上），上方的声部②是三连音形式的跳音级进上行。高声部①从横向上来看是一个单声部旋律，以三个十六分音符为一个单位的三连音的组合，他们不仅节奏型相同，且音区都集中在五度上。这样，高声部①中十六分音符的三连音节奏与低声部②中的八分音符的三连音节奏对位，形成了相同节奏型不同时间值的交错节奏的对比。

在每一个三连音组合中，第 1、2、3 个音相互对应，连成了向上半音级进的线条，将原本的单线条旋律“分割”成三个层次，分别是  $\sharp E-\sharp F-G-\sharp G-A-A-\sharp A-B-\sharp B-\sharp C$  和  $\sharp B-\sharp C-D-\sharp D-E$ 。这个声部①中，所有用到的音组合起来正好是十二个半音。在



这个大织体包含小织体的结构里，三连音的节奏对位形式被很好地体现出来。同时，十二音平均地安排在了恰当的位置，丰富了织体的层次，也使音乐的调性得到平衡发展。

而在第十首《被沉没的教堂》中，织体运动方向上有比较明显的对比。见谱例 55（第 1-5 小节）

谱例 55:

这里的 5 个小节，总的看来分为三个层次：第①层次为最高音区，由 D-G-D 的四、五度叠置和弦构成三个声部，在同一音高上作持续音的重复；第②层次是中音区的旋律，五个声构成，四、五度叠置和弦做同向运动，节奏型相同，三次的重复中音高几乎一致；第③层次为最低音区，三个声部与第①层次相呼应，选用相同的音叠置成第①层次中和弦的倒影，同时三个声部向下做平稳的级进，又与第②层次中的上行旋律形成反向进行。三个层次在音区和节奏的对比和变化不是很明显，却在声部进行中分离出“→↗↘”三个方向，在单调的声部织体结构中突显出内在的运动变化。同时，三个层次中实际包含了 11 个声部，形成了一种复合的织体结构。

## 2、和声性衬托声部的织体结构

作为音乐织体中的一个独立层次，和声性衬托声部主要是起和声衬托作用，同时也起着对比声部的作用。和声性衬托声部除了起丰富和声的作用外，也是构成音乐节奏、塑造形象、描绘情景和烘托意境的重要手段之一<sup>[22]</sup>。和声性衬托声

[22] 《和声学专题 6 讲》第 18 页，桑桐，人民音乐出版社，1980 年 8 月

部包括不同的织体形式的衬托声部，在第一集中主要有以下几种：

第一种：和弦式的衬托声部

在第六首《雪上足迹》中的第 29-31 小节中，高声部是旋律声部（对前面第 21-25 小节旋律的减缩再现），低声部用和弦式的衬托声部作和声性衬托，是在  $bG$  调性上的六和弦的严格的平行进行。高声部对旋律在进行中出现跨小节的连音线，打破原本的强弱规律，形成切分的效果，体现出雪地行走者的疲惫与艰难，已经不能以匀速的节奏前行；而低声部的和声按照规整的节奏型，随着旋律线条的走向做同向的运动。在这种和弦式衬托声部的运用中，声部的进行平稳，音响效果丰满，无强烈的节奏性。高声部与和弦式衬托声部两者的节奏时值基本相同，节奏的对比性很小，总体上来看，和弦式衬托声部是通过其和声的效果、节奏来衬托旋律声部，并补充音乐的形象。

见谱例 56（第 1-5 小节）

谱例 56：

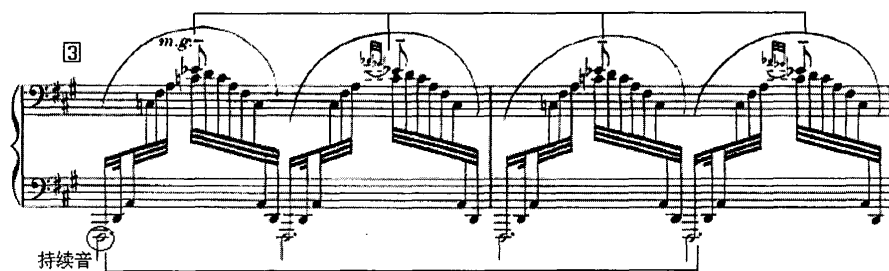


第二种：和弦分解性的衬托声部

这种衬托声部是将纵向的和弦转化成横向的和弦分解音。它可以只由纯和弦音分解构成，也可以在其中加进和弦外音构成<sup>[23]</sup>。

第五首《西风所见》的开始，以和弦分解音不断地模仿风吹过的音响效果。见谱例 57（第 3-4 小节）

谱例 57：



这里的旋律声部只在  $bA$  上重复，非常简单，低声部的  $F$  持续音的声部也十

[23] 《和声学专题 6 讲》第 23 页，桑桐，人民音乐出版社，1980 年 8 月

分单薄。德彪西用大小七和弦 D<sup>#</sup>F-A-C 的分解来作衬托声部，和声的效果虽比较简单清淡，但三十二分音符的快速运动强化了衬托声部的流动性，使这个不断重复的和弦分解性衬托声部弱化了和声性的作用，反而更具有似旋律性的感觉。

### 第三种：音型化的衬托声部

在这种衬托声部中，通常是连续使用和声音型来构成。

德彪西在第五首《阿那卡普里的山丘》中用到这种声部形式来衬托那不勒斯民歌的旋律。见谱例 58（第 32-39 小节）

谱例 58：

The image shows a musical score for piano accompaniment, Example 58. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 32 and features a '持续音' (pedal point) in the right hand and a '旋律' (melody) in the left hand. The second system starts at measure 39 and includes a 'pp' dynamic marking and an 'a Tempo' marking. The score is written in G major and 3/4 time.

低声部的旋律类似民间的船歌，高声部是音型化的衬托声部，一个小节为一个音型组合，用到固定的节奏型。这里的衬托声部也体现出分解性和声与和弦式的特点，又兼顾到<sup>#</sup>F音（属音）的持续效果。可以看出，音型化的和声衬托声部不仅体现出和声效果，在保持音型与节奏特性方面也综合了前面两种衬托声部的特点。

从以上的几种和声性衬托声部来看，声部的数量一般在两个以上，才能起到构成和声的衬托作用。和声性衬托声部既是起和声衬托作用的主要部分，又是一个独立的织体层次，所以它的连续发展的基础是根据旋律而确定的和声进行<sup>[24]</sup>。

[24] 《和声学专题6讲》第18页，桑桐，人民音乐出版社，1980年8月

## 第三章 第一集中的画面

### 一、画面中的自然现象、景观、人物：

在第一集的十二首标题中，德彪西描绘了他的小天地中各种画面，按动态、静态和人物大概分为三类，分别为：对自然现象的印象；对自然景观的印象；对人物的印象。

#### （一）“风”的印象：

德彪西在创作第一集灵感来源的领域，不仅让人在地理位置上产生丰富的联想，会想到意大利、苏格兰或是希腊，而且更多的是集中在了对自然现象极其敏锐的感受上。而这其中德彪西似乎特别钟情于对“风”的印象，在第三首、第七首分别以《原野上的风》和《西风所见》为标题，而第二首《帆》则是通过帆船的飘扬，间接地反映出风的运动。

第三首《原野上的风》是有关自然现象的描写中，最富激情的作品之一。其标题出自魏尔兰（Verlaine）引用的法瓦尔（Favart）的诗“原野上的风中断了它的气息”<sup>[25]</sup>。乐曲以十六分音符为作为统一全曲的基础，象征一阵阵暖风，让人感受到的是轻松活泼，而在风吹过的地方，交织着五声音阶的旋律。在微风吹过，音乐不停流动的地方，中部还穿插着一股寒气：先是用连续下行的七和弦不解决的音响，再加上节奏棱角突出的大三和弦，力度突变的音响，这些突如其来的一切让我们震惊。

这首乐曲是第一集中最富于表现转瞬即逝和飘忽不定的作品之一，它肯定让人联想到风，但很快就掠过或吹走地上的落叶，然后就消失了，你什么也看不到。有记载德彪西用此音乐表现的是康斯坦布尔（Constable）或科罗（Corot）的风景画，他需要表现的是一种难以言表的东西所留下的印象。正如乐谱中记载的：德彪西多次说过：“风向你讲述着故事，你应该把它保存在心里面”。

同样是以风为主题，同样有着刻画风的快速音型流动，如果说第五首《原野上的风》中的是温和煦的春风掠过原野的情景，第七首《西风所见》可以说得上是飓风来临时海上怒涛翻腾的景象。在乐谱的文字说明中提到，“这是浪涛，一个沉船的悲剧，是大海向你讲述的有关悲剧的故事。”<sup>[26]</sup>，虽然德彪西创作的色彩基调是灾难性的，描写了一幅飓风越过大西洋袭击比斯坎湾的危险画面，但从

[25] 《德彪西 24 首钢琴前奏曲分析》第 22 页，[法]马塞尔·比奇著、龚晓婷译，人民音乐出版社，2007 年 8 月

[26] 《德彪西钢琴前奏曲集》第 26 页，时代文艺出版社，2000 年 10 月

钢琴家的演奏中我们感受到的却是另外的印象对比——音乐的轻松明快。德彪西用大量分解和弦的急速流动和极低音区的颤音，给人以极不稳定的感觉，音乐语言方面依然是全音音阶和五声音阶的娴熟运用以及大量不予解决的不协和和弦。音乐中对比的因素对演奏者的理解要求也是十分的高，让听者既能感受到情绪变化又富有美的享受。有  $sfz < p < pp$  这种强弱的悬殊对比，有大跨度的八度分解和弦转为踏板持续音的弹奏法，还有强烈的和弦进行与零碎的旋律显现的差异，这些不安定的因素似乎随时都会冲击着音乐，但音响留给我们的印象却是一切都安排得井井有条，让人没有对故事情节里那些恐惧感的真实体验，虽然音乐是活跃而汹涌的，但我们想象到的也是海浪优美的语言，像一首诗歌。

第二首《帆》，德彪西在这里像其他地方运用听觉一样运用了视觉<sup>[27]</sup>。音乐讲述的是英吉利海峡发生的事，虽然写的是帆船在海面行进的过程，但正是风的不同状态才能出现海面上帆船不同的情景：

1、乐曲用全音音阶中的大三度和弦构成的主题动机，形成了风吹动帆而轻轻摇曳的视觉效果。而下方一直固定的持续音，像是帆船借助这种微风的作用，缓慢匀速的前行，远远望去，似乎一幅没有运动的画面。

2、音乐中间的小插曲为快速流动的全音音阶经过句，显得活跃，好像突然刮起的一阵不大的风激起的浪花。

3、在轻风的继续推动下，音符在轻盈的断奏声中跳跃着，帆船驶进了海湾停靠在了岸边，象征船帆的持续音还在继续随风飘扬，音乐以轻柔的音响结束，描绘出一幅阳光照耀下的海港画面。

也曾有评论者提到，作品中的“帆”的标题可能会让人联想到在巴黎倍受欢迎的女舞蹈家富勒（Loie Fuller）围在身上的面纱，但无论是“帆”还是“纱”，这首前奏曲都充分展现了德彪西对视觉形象进行音响处理的能力，让我们更多的是享受画面的美好。

## （二）“景”的印象：

对自然景观的印象也是德彪西展现的客观艺术之一，这其中第四首《音和香味在黄昏的空中回旋》和第九首《中断的小夜曲》中的夜景，有第五首《阿那卡普里的山丘》中小镇里的山景，还有描写雪景的第六首《雪上足迹》和描写古老传说场景的第十首《被沉没的教堂》。

同为夜景画面的第四首《音和香味在黄昏的空中回旋》和第九首《中断的小夜曲》在时间上有一定的差别，一个是落日的余辉在黄昏中的景象，另一个则是

[27] 《德彪西——一个人和一位艺术家》第 243 页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006 年 12 月

夜晚演唱小夜曲的画面。第四首《音和香味在黄昏的空中回旋》的标题是借用了法国象征派诗人波德莱尔 (Baudelaire) 的《黄昏的和谐》中的诗句。早在 1888 年左右, 德彪西将这首诗谱成了一首歌曲, 当他再次将其创作为前奏曲时, 不仅使我们在钢琴声中听到了忧郁而倦怠的音乐, 并且运用了文学理论术语中“通感”的手法, 把不同的感官的感觉沟通起来, 借联想引起感觉转移, “以感觉写感觉”。在乐曲中, 曲线条轮廓的旋律动机不断派生, 加上远处圆舞曲似的回响, 是美妙的“音”; 而其中丰富多彩的和声, 好像各种浓郁芬芳的“香味”, 让人陶醉。直到最后将所有的感觉、视觉、听觉, 还有触觉和味觉都参与到钢琴的演奏中, 我们看到了太阳的余辉仍在, 空气中弥漫的芳香也随着落日慢慢在暮色中消失。德彪西这种通感技巧的运用, 突破了音乐语言的局限, 在表情达意方面丰富了我们的审美欣赏情趣, 起到增强音乐表现力的艺术效果。

第九首《中断的小夜曲》具体来说并不是描写的自然景观, 它展示的民俗风情的画面。这首乐曲是取材于西班牙著名画家戈雅的一幅民间画, 加上德彪西在乐曲开始处的“类似吉他”标示, 这首夜曲性的前奏曲也只能算得上是用吉他的音响来表现西班牙夜间生活的场景。

第五首《阿那卡普里的山丘》和第六首《雪上足迹》中是两个截然不同的场面和情绪的画面。第五首《阿那卡普里的山丘》是在意大利阿那卡普里小镇的优美景色中, 我们可以感受到人们在欢乐的海洋中载歌载舞的气氛; 而第六首《雪上足迹》则是一个疲惫、孤独的旅行者在雪地中长途跋涉的画面。

在这首基调愉快, 色彩明亮的《阿那卡普里的山丘》中, 德彪西运用了一些并置主题片段的手法, 把小镇人民的生活点滴和附近的自然景色描绘了一番。乐曲开始的引子, 用和弦自由震动的单音和一个复合的和弦提示出远处传出的钟声, 接下来依次出现了三个主题音调鲜明的段落, 给人留下深刻的印象。

1、最初是塔兰泰拉舞曲 (意: Tarantelle) 的音乐, 这正是流行于意大利南部那坡里地区的一种民间舞曲, 通常以三连音构成的节奏贯穿全曲, 速度较快。欢快的舞曲音乐由高音区的清晰转至低音区的回响, 清晰的节奏让人记忆深刻。

2、紧接着我们听到了典型的那不勒斯歌曲的旋律, 被德彪西标注为“*Avec la liberté d'une chanson populaire* 法: 像流行歌曲那般自由”。它的旋律自由地在低声部、高声部和中声部出现, 缓慢地前进, 让我们感受到了人们无忧无虑的自由生活。

3、第三段旋律是由三连音组合的摇摆节奏, 旋律反而没有太多的生趣。作为听者, 似乎可以想象自己坐在北面的山丘之上, 欣赏着小镇上一幅幅生动热闹的场景以及周边秀美的景色, 还有声声入耳的歌声、舞乐, 其乐融融。

相比之下的《雪上足迹》的场景就没有这么美好了。德彪西没有用浪漫主义作品中的长线条乐句来表现忧虑、悲伤的内心情绪，而只是借助一成不变的倚音节奏贯穿全曲。这种节奏动机的贯穿，对于构成德彪西印象主义音乐中扑朔迷离的色彩起着重要的作用。在音乐中，倚音节奏的动机只是一个简单的持续音背景，但它传达出了具有悲伤而冰冷的心境的声音效果；同时在构成作品的整体印象上，其作用似乎还要超过悬浮在上方的、时断时续的旋律。与之前的第五首的五彩斑斓的生活写实相比，这首前奏曲就像一幅黑白色的画。对于创作《雪上足迹》的另一种说法是，德彪西在德国北部的一座小镇失恋后，独自一人茫然的走在石板路上。“雪”是喻指他当时的“寒冷”的心境。

### （三）“人”的印象：

在对人物的印象描写中包括第一首《特尔斐的舞女》、第八首《亚麻色头发的女郎》、第十一首《帕克之舞》和第十二首《江湖艺人》。

第一首和第八首中描写对象都是女性人物，前一首的创作灵感是来源于卢浮宫柱顶上雕刻的酒神女祭司的图像，渗透着古希腊的神话色彩；后一首则据说是改编自孔特·德利勒（Leconte de Lisle）作词的一首同名苏格兰歌曲。同时这两首描写人物的乐曲是整个第一集中最短的两首，都是用的二、三十个小节短小精炼的篇幅来刻画人物。

第一首《特尔斐的舞女》的整体风格是肃穆、庄重的，音乐的节奏沉寂、缓慢，使人很容易联想到西班牙慢速三拍子的萨拉班德舞曲（Sarabande）。在音乐的聆听中，人会不自觉的放慢自己的呼吸，融入到平稳的音调中。在这个严谨的前奏曲中，由第二拍上的强调所形成的附点节奏，给人留下特别深刻的印象。乐曲中的旋律是突出的，用到了五声音阶和全音音阶的结构，在与和声的结合后，渲染出古代神庙里神秘而又崇高的气氛。

而第八首《亚麻色头发的女郎》中女性的印象要鲜明而简单了很多。德彪西仅仅是用一个五声音阶构成的主题旋律不断地展衍发展，让我们看到的是一幅非常平静而且富有表现力的女郎肖像，它会让你联想到德彪西曾经的写过的同名歌曲里唱到的：“这是亚麻色头发的少女，有着美丽的樱桃小嘴”<sup>[28]</sup>。在相同的题材中，德彪西仍然保留了过去朴实而抒情的音乐格调。在乐曲中，自由地运用连续和声的进行，在调式的性格上还是由和声赋予了更多的色彩，这些都是德彪西印象主义音乐风格的体现。

第十一首《帕克之舞》和第十二首《江湖艺人》是描写阶级社会中的小人物，

[28] 《德彪西 24 首钢琴前奏曲分析》第 18 页，[法]马塞尔·比奇著、龚晓婷译，人民音乐出版社，2007 年 8 月

在闹剧性的生活色彩中，他们用自己的滑稽和幽默带给人们笑声，同时，这也成为他们谋生的方式。

第十一首《帕克之舞》是受莎士比亚喜剧《仲夏夜之梦》的影响，描写的是帕克这样一个爱捉弄人的精灵。乐曲一开始带有附点的跳跃节奏动机，加上一连串的音符在琴键上飞速的掠过，诙谐中带有黑人爵士乐的风格，让人印象深刻。不同于第五首《阿那卡普里的山丘》中的层次清晰的舞蹈段落，有着突出的音乐风格特点，可以拿来细细地品味；而在整个帕克舞曲的过程中，听者的思维总是在追赶帕克的舞步，他总是突然地跳跃，意外地消失又重现。德彪西的音乐语言上也是变化多样，象征帕克动机的节奏很随意地发展，音型自由地转换，力度强弱突然地变化，给人只留下变幻莫测的音响效果。

第十二首《江湖艺人》中的形象是来自于美国游唱歌舞团里的演员，他们在欧洲各地定期演出，表演歌唱、说笑、滑稽舞蹈等各种插科打诨的节目。在这首前奏曲中，德彪西不是针对一个人的描写，而是刻画众多的杂耍演员的各种表演情景，这也是这四首对人物印象描写中的前奏曲中表现人物最多的一首作品。音乐的引子模仿流行于美国的班卓琴（Banjo）的拨弦音响，节奏十分的生动。接着是简短的歌舞表演音乐，配合二度的打击音效果。之后的小号的表演，是两段重复的旋律中被不和谐的声音打断的音响。在乐谱中标有“富有表情的”的地方，伤感的法国民歌声响起，中间穿插了舞蹈，鼓声的伴奏，还有小丑演员的杂技表演。整场表演虽然只有音乐的音响，但听者却能跟随德彪西的目光，享受到的现实场景的欢乐气氛。

## 二、“天、地、人”印象画面的融合

在笔者看来，将第一集的十二幅图画按照自然现象、自然景观和人物的划分，的确有些牵强；应该说，这只是一种对作曲家创作主题归类的简单方式，而不是作品真正留给我们对音乐印象的结果。这些作品中更常见的是，德彪西将天空的自然现象、地上的自然景观与人的生活状态三者自由地融合在一起，正像他自己曾说过的：“我期待着音乐的自由，音乐应该能比其它艺术享受更多自由，因为音乐并不限于单纯正确地复制自然，而只能由自然和人类想象力的融合来界定。”而每一首前奏曲的标题只是给这些综合的事物找一个中心，突现出某一个方面的内容。而在德彪西印象主义音乐中，主要表现手段还是音响和音色，他借助了自然的景象、诗歌和现实中的人物，从中获取灵感和启发。在人类生活的外壳之下，是气象万千的大自然；而自然的一切又是人类精神的灵魂。德彪西说过：“当我注视着夕阳映照的天空，坐着久久回味它的奇妙、变幻莫测的美时，真的被感动得



不能自己。”“无边无际的大自然在我的真诚脆弱的灵魂中得到了真切的反应”<sup>[29]</sup>。也正是在这一集《前奏曲》中，我们感受到了德彪西用细腻、精美的笔触描绘了人与自然合为一体、现实与感觉融为一体的意境。

在世人看来，作为是世界音乐舞台上的巨人之一，德彪西受到的赞颂都是颇高的。传记作家 L·韦拉斯说：“德彪西是把 20 世纪的音乐与 19 世纪分开，这与贝多芬把 19 世纪音乐与 18 世纪分开的功绩一样伟大。”德彪西是这样一个创造伟大业绩的伟人，同时也是一个完完全全的普通人，因为他用普通人的感受去感受真实的世界，感受自然的生活，但他却用自己的才智和努力向人类做出了伟人般的贡献。温迪·汤姆森曾经说过：“尽管(德彪西的)作品相当少，但他主张音乐应从诗、绪、风景画中获得灵感。他通过独特的音程与和声审摆脱了大调和小调的束缚，把音乐从诸如交响乐、奏鸣曲等传统形式的桎梏中解放出来。德彪西为 20 世纪音乐进行更广泛领域的探索铺平了道路。”由此看来，德彪西创作的钢琴《前奏曲》为前奏曲及钢琴音乐的发展做出了不可磨灭的贡献。

[29]《德彪西——一个人和一位艺术家》第 18 页，[美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，中央音乐学院出版社，2006 年 12 月

## 结束语

在第一集中，德彪西以其独特的经历和天才般的创作，运用到钢琴音乐的创作中，为我们展示了客观世界的艺术。在他敏锐的感觉和丰富的想象下，钢琴被赋予了高超的艺术表现力，也表现出了许多与众不同的风格：光与色彩为主的印象主义音乐风格。在这些作品中，德彪西用刚健有力笔触，描绘出了粗壮明确线条，浓密繁复的织体。不论是在钢琴音乐会上还是对于音乐研究者而言，他的《前奏曲》都是现代钢琴艺术中必不可少的一部分。在法国这座印象派艺术的城堡里，德彪西以其在音乐上的颇具新意的创作手法，成为法国当时最具影响的作曲家，同时也成为继柏辽兹之后的又一位音乐大师。

在对十二首前奏曲的分析与研究的过程中，每一首作品在大脑中留下了不同的印象，它们更像一套连载的故事，记录着德彪西最细微的感触，让人不仅在能听到音响的效果，更能在视觉、触觉、甚至嗅觉上留有印象。笔者进一步了解到德彪西钢琴音乐作品的创作手法，并加深了对印象主义音乐风格的认识，同时在对 20 世纪音乐的理解上，这些内容也起到了一些基础性的研究作用，通过分析研究的实践工作，笔者巩固了理论知识，希望能在老师和同学的批评指正中，来进一步完善对“对德彪西印象主义音乐的印象”的探讨。