

## 第一章 调性音乐语言及其突破

在绪论中，笔者已经提及德彪西的音乐创作仍处在调性音乐时期，而且是一个特殊的时期——寻求调性的突破时期。因此，德彪西与其同时代作曲家在在进行这一重大探索之前，有着丰富的传统调性音乐的背景，并且从德彪西的音乐语言中也能看到传统调性音乐语言对其的影响和渗透力。本章将对德彪西之前传统调性音乐语言的发展作简单概述，并谈及在对调性音乐进行拓展的过程中德彪西所受到的影响，以及他同时代作曲家以另外的途径所做出的努力。

### 第一节 调性与调性音乐语言

首先，在阐述传统调性音乐的发展前，我们需要对“调性”概念有个正确的认识：即“调性”本身不是亘古不变的固定观念。如果我们以海顿、莫扎特时代的调性语言的概念，来分析德彪西、斯克里亚宾、巴托克等近现代作曲家的作品，就会产生许多疑问，并在结果上发生很大的偏差，导致将本来具有调性发展逻辑的作品放置在“无调性”的领域中。

在《新格鲁夫音乐与音乐家词典》(以下简称《新格鲁夫》)中对“调性”是这样定义的：“这个词条由 Choron 首次在 1810 年用以描述主音上下方的属音与下属音的布局，如此来区分现代音乐与早期音乐的和声组织。西方音乐的主要概念范畴之一认为，这个词条经常涉及一个音高组织内旋律与和声的倾向性。但是在最广阔的可能性中，它涉及到音高现象与关系之间的系统的布局安排。”

显然，这个定义是很广泛的。建立在调性基础之上的调性音乐语言也不是一个单一概念的存在，随着时间的推移，它自身空间是在不断延伸、发展、变化的。因此，我们在面对不同时期的作曲家、音乐作品时，需要采用不同的眼光来对待。

我们所指的传统调性音乐语言是以三和弦为基础、建立在功能和声之上的大小调体系的音乐语言，属一主的倾向，调性中心从建立到巩固、偏离再到回归，成为其音乐语言发展的逻辑线索。雷蒂在其《调性、无调性、泛调性》一书中曾指出“古典调性”，“意指几个世纪以来已被普遍应用的一种音乐状态，其中，一个音乐群体 (musical group) 通常被 (作曲家和听众) 看成是一个与中心调性基础即主音相关联的，或有这个中心调性基础衍生出来的单位。这种调性基础被理解为一个音，或者从更全面的意义来说，被理解为一个音为基础的完整的三和弦，大三和弦或小三和弦。”而作为音乐发展特定阶段的产物，这个成形于古典时期的“古典调性”及其赖以形成、发展的音乐语言，既不是从来就有，也不会就此止步，因而也意味着它在形成、成熟之后的发展中将逐步迈向瓦解的局面。

## 第二节 调性音乐语言的发展阶段

关于调性音乐语言的发展，我们可以分为以下三个阶段。

需要指明的是，这三个阶段的延续发展并不是简单的直线型运动，同时，这个过程也不是在明显、清楚的阶段界线之下前行的。三个阶段之间有互相交融、重叠的部分。

第一阶段，在调性音乐体系出现之前，和声型的音乐思维已经存在，如三和弦的使用、功能进行的萌芽等，但仍非逻辑性的和声语言，没有认识到上四度和弦根音的重要关系，以及属七和弦中七度音对确定调性中心的特殊意义，因此未形成一整套功能和声的系统，和声型的调性语言确定仍不稳固。

第二个阶段，即古典调性语言的完全确定时期。文艺复兴尤其是 17 世纪之后，许多作曲家开始自觉地使用 V—I 的解决进行，使得我们所说的调性观念逐步确立，并且由拉莫在理论上加以阐述。而这一过程与大小调的确立、主调音乐的确立、十二平均律的运用、功能和声体系的建立等方面密切相关，它的完美与成熟是在古典主义时期达成的。这一时期的音乐语言，由于调性的本质是以泛音现象为基础的，其效果又立足于和声以及和声进行之中，因而亦称为“和声型调性音乐语言”。其确立与稳固，主要体现在主和弦的“霸主地位”以及属和弦的“强力支持”这两方面的相互作用。主和弦的“霸主地位”依靠长时值的延续，经常出现和占据最重要的结构位置方面；而属和弦的“强力支持”则表现为出现频率仅次于主和弦，而且还集中体现在 V—I 的终止式进行中。在这一基础之上，音乐语言中的材料构成、材料进行方式、发展手法、衍生路线、结构布局等都得以一种规范性。

在第二阶段近三个世纪的时段中，古典的调性音乐语言一直占据绝对的统治地位，“使得几乎所有作曲家和理论家都把它看成是唯一合乎自然规律的，甚至把它当作乐曲构成的永恒的根据”（见雷蒂：22）。

第三阶段，是对古典调性音乐语言的扩展时期，也是最靠近德彪西音乐创作的时段。

由于随着音乐创作的需要，自浪漫派，作曲家就已经开始试图摆脱古典调性音乐语言对其创作的制约性，因而，这一扩展的步伐也逐步加快。最初，只在调式内各级自然和弦上做离调进行，临时主和弦仅限于一个较封闭的单一的调性空间。尽管这导致了调性中心的转移，且增加了这一调性中心的成员，但并不影响调性中心的明确性。随后，临时主和弦的范围扩大，包括本调中的变和弦，使得调性的转移流动化，调性中心趋于分散，但各临时主和弦仍在不同程度上对主和弦表现出直接或间接的倾向。随着离调中功能关系的复杂化，下属功能和弦的加强以及对属功能的排挤，主调中副下属和弦也成为临时主和弦的成员，调性中心进一步趋向分散。最后，调内主和弦以及附带副调中的临时主和弦的消逝，以潜伏性的调性功

能来制约其他和弦的运动，从而极大地动摇了调性支柱。

另一方面，民族乐派作曲家对调式和声手法的发展，使得自然体系内的各级和弦趋于平等地位；各类同名调的交替使用、交叠使用，致使调性内使用和弦数量达到最大化，任何变音和弦都可以随时“移用”在调内；浪漫派后期作曲家还常喜欢将三度循环来替代传统对呈现调性具有明确作用的五度循环，导致我们对主和弦的判断成为理论上的推算。这一系列的对调性语言所作的扩展手法，使得古典调性音乐语言遭到了前所未有的巨大的冲击。

每一种体系的运用既有其优越性又有其弊端，古典调性音乐语言为作曲家的音乐创作提供了一套规范、严密的体系原则，但同时又设立了继续发展的屏障。当调性音乐语言“到了过分被利用的时候，音乐家们又不可避免地从事理上和听觉上都力求去获得某些新的原则”（见雷蒂：22）。

这样，许多作曲家开始逐步走向调性瓦解路线，希望寻求一种新的构成音乐语言发展的逻辑，因而也引发了许多新支流。“这个发展是沿着两条大不相同的轨道——法国的和德国的——进行的。”（见雷蒂：22）这虽然不是这一发展过程中仅有的两条路线，但却是最具代表性的，代表了这一时期的两个不同的发展方向。

### 第三节 德国路线与法国路线

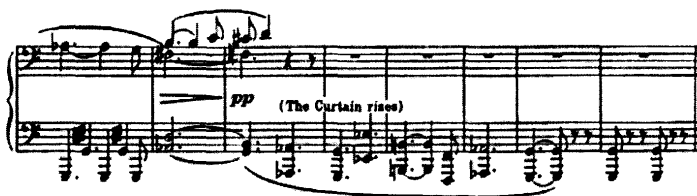
在德国的发展方向上,代表人物当然是瓦格纳及其后继者(如理查·施特劳斯),作为一个分支,他们是在不否定古典调性音乐语言原则的基础上,将和声功能逻辑作极端化发展,使得音乐语言中调性范围获得最大化的扩张。

在瓦格纳的音乐中,尤其是后期创作中,其调性音乐语言的发展手法包括以下几个特点<sup>②</sup>:第一,将离调手法向“漫游型”发展。瓦格纳这种手法是“离心式”的。他自由运用各种复杂的离调模式,从一个调迅速地转移至不同的调性空间,并且只作短暂的停留,每个调性片段既可以源自同一调性,又可以不囊括在一个统一的调性中。这一手法将整个音乐作品“支离破碎”,分割成各种不同的片段。第二,把主和弦的“隐退”引向全局。虽然在瓦格纳之前,也有过缺少主和弦的离调进行,但这往往只是呈现在局部,其前后依然有主和弦的夹置,但瓦格纳却将这一手法扩大至全局。如《特里斯坦与伊索尔德》的序曲中,作为主干的主和弦被剔除,而保留了属和下属和弦,并不断的转调变动,而不予以解决,将整个音乐分裂成不同的调性“碎片”。

谱例1 《序曲》的开始处



谱例2 《序曲》的结尾



从谱例中,我们可以看到除了一开始出现了主音a外,之后是在a小调中导七和弦到属七和弦的进行,但由于上方半音的进行,使得这一进行很模糊,而且,属七和弦之后并没有解决到主和弦,反而是往上方二度移调。在最后结尾时,也始终没有a小调主和弦的显现。

第三,在终止部位运用了远关系和弦的突然插入。瓦格纳将主和弦直接与远关系和弦连接,造成调性感减到最弱程度。第四,复合和弦与“线条风格”写作的重叠。当不同调性作纵向结合时,便在空间上发展了调性思维,形成复合调性。在瓦格纳的创作中复合调性的写作并不突出,且大多是短暂的片段性的。他的这种形式,主要是靠复合和弦与线条写作的结合,成为现代音乐中多调性写作的雏形之一。如《帕西法尔》中的片段

<sup>②</sup>关于瓦格纳部分的内容参考汪成用:《近现代和声思维发展概论》第二章第三节。



谱例 3



在这个音乐片段中，上方若把每一组的第三个音看成是倚音，那么每组之间是大三度关系的和弦连续下行，而下方则是半音进行下行的低音。显然，这里没有任何纵向结合考虑，两个层次各自有进行的逻辑。当然，如上文提及，这种复合调性在瓦格纳的创作中并不多见，且片段式的更多。而这一现象在德彪西的音乐创作中却较为多见，经常形成纵向的对置，这将在第三章中阐述。

在雷蒂《调性、无调性、泛调性》一书中提到另一条发展路线——法国，实质是将德彪西作为调性音乐语言扩展中第二条支流的典型代表人物，“德彪西用以代替古典调性的，是既摆脱先前的和声局限，又保持把调性精神作为曲式构成的动力的原则”（见雷蒂：23），关于德彪西的音乐语言，其材料、主题形态、发展方式及其结构逻辑将在后面三章中重点讲述，在此不作论述。

德彪西的这条法国路线不是新创而来的，它也是有继承性的。德彪西对古典调性音乐语言的继承是肯定的，不需要重述。而同时，他还受到了一些非法国人、但是却影响了这条法国发展路线的作曲家的影响，如俄国作曲家穆索尔斯基、挪威作曲家格里格。

德彪西在调式音阶上喜欢使用大小调调式音阶以外的其他调式音阶，穆索尔斯基、格里格对其的影响很大。“调式性的俄罗斯民歌，也是穆索尔斯基的旋律的另一显著特点，而这种调式性影响穆索尔斯基的和声风格。布拉姆斯曾用过调式和弦和调式进行，但是把调式引入欧洲常用音乐语言的是俄国人，他们在这面对 20 世纪初期音乐的影响是很重要的。”（见格劳特：696-697）而格里格也常使用其他各种调式音阶，尤其是中古调式，这是因为“挪威的民间音乐像俄罗斯人的一样，是广泛运用调式的特点的。它的原因是由于中世纪教会音乐的影响和挪威的民间乐器尤其是哈定菲尔（hardingfele，挪威式小提琴）和朗格莱克（Langleik，挪威式竖琴）的特性使然。”（见达格·舍尔德鲁普-艾贝：11）从上述这两段引文中，我们可以看到，这两位作曲家对中古调式的运用是非常理所当然的，他们将其是作为与大小调式平等的音阶调式，在创作中并不是起到辅助作用。这一点在德彪西对调式音阶的使用中也是非常明显的（参见第二章第一节）。

谱例 4 格里格 op. 72 no. 7



这里是将利底亚调式运用在大调音阶的旋律中，这一调式“符合大多数挪威民间音乐所盛行的，也是格里格最常用的综合调式”（见达格·舍尔德鲁普-艾贝：11）。而德彪西在中古调式使用中也最常用利底亚调式（详见第二章第一节），这之间应该有着联系。

谱例5 格里格 op. 64 no. 1 (钢琴改编版)



这里所使用的是全音阶，但不是横向展开全音阶进行，而是在第一小节中，所有纵向叠置的音与低音一起进行排列，便会形成全音阶中的五个音： $E^b-F-G-A-B$ 。这一用法与德彪西对全音阶的某种用法非常相似（参见第二章第一节）

另外，德彪西音乐中常见的非功能性的和声进行也受到了穆索尔斯基与格里格的影响。如“穆索尔斯基在歌曲套曲《暗无天日》的《假日已尽》(NAWM158)中运用的非功能性和声进行引起德彪西的注意，他从中借了一个伴奏型用在《云》中。”（见格劳特：697）又如他的《鲍里斯·戈杜诺夫》第二幕的结尾，也使用了一些非功能性的和声进行。

谱例6 699

格里格在和声中也经常使用和弦的平行进行，“他的某些平行和弦进行的大胆是很显著的，并且是很强烈地预示了印象派的技术”（见达格·舍尔德鲁普-艾贝：88）。这里所提到预示“印象派的技术”，并不是笔者关心的，而是他的这一手法在德彪西的音乐作品中大量存在。

谱例7 格里格 op. 71 no. 4

上面的片段中，低音与高音线条中包含着纯四度、减五度和增四度的序进。

由于穆索尔斯基与格里格在调式音阶以及和声进行的手法不是本论文的核心要点，因此笔者在此不做过多论述。而重点是，两位作曲家在音高组织材料及行进方式方面对德彪西有很大的影响，对德彪西继续进一步探索新的音乐语言及其发展逻辑有着推波助澜的作用。

## 第二章 组织材料

构成音高组织的材料主要是两方面的：1) 音的横向连接，即调式音阶材料；2) 音的纵向叠合，即和弦结构。传统调性音乐作品所包含的音高材料主要包括大小调式音阶、三和弦、七和弦，在德彪西的作品中，这些材料仍然存在，但不是一直占据“统领性”地位，其它类型的材料蜂拥而至并展现各自的独立性及魅力。本章将从以上两方面整理德彪西音乐作品中所包含的音高组织材料。

### 第一节 调式音阶材料

在共性写作时期，调性音乐的基本材料是大、小调两种调式音阶，以及由三度音程构成的和弦（关于和弦结构参见第二节）。虽然作为调性瓦解时期的代表作曲家，德彪西不拘于传统，给作品融入了许多新观念，展示了一个全新的音响世界，但曾经长达十几年的专业音乐训练，也使得其创作深植于传统的土壤中。因此，大小调音阶仍然是他作品中音高组织的横向材料之一。

早期的一些钢琴作品如《阿拉伯风格》、《贝加莫组曲》、《梦幻曲》中，大小调式占据了很重要的位置。即便是最普及、也是最被广泛认为具有“典型印象风格”的《月光》（《贝加莫组曲》第三首）也完全是在大小调调式中进行的，全曲以  $D^{\flat}$  大调为中心，并且乐曲中调性交替的关系也是传统的关系大小调、同名大小调以及等音调。

之后，《牧神午后》、《弦乐四重奏》、《为钢琴而作》，包括成熟时期的《版画集》、《意象集》、《前奏曲》、管弦乐《夜曲》、《大海》等，甚至晚期的《小提琴奏鸣曲》，这些作品中也仍然有大小调式的身影，只是比重上产生了很大的变化，大小调调式不再是统领者，反而是中古调式、全音阶、五声音阶等其他调式音阶的贯穿、连接、叠合或者混合，开始逐渐大面积蔓延。由此可见，在具有德彪西特性创作技法的作品中，大小调式之外的其他调式音阶成为其音高组织层面的主要横向材料。这些调式的大量运用，是德彪西对调式领域的扩展，也正是他对传统基础上的音乐语言的进一步探索和研究，是他在革新道路上不断尝试瓦解传统调性束缚的表现之一。本节将就这些调式音阶在其音乐作品中的呈现作整理、描述。

#### 一、调式类型

##### （一）自然调式音阶

##### 1、五声调式音阶

五声音阶仍然是一个自然音阶，但在色彩上却很大区别于大小调式。作为德彪西在音乐创作中最常用的调式音阶形式之一，五声音阶的加入经常是作为一个具有独立意义的个体存

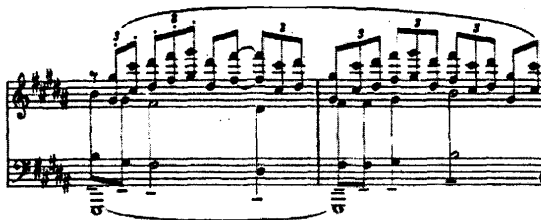
在，而不是作为大小调式的一个附属物，仅仅在音响色彩上增添东方气质。在德彪西的作品中，五声音阶通常是以一个横向的乐句片段形式呈现。

最典型的是《塔》（《版画集》1），五声音阶在其中运用最广泛、最丰富。全曲基本是由五声音阶组成的，有两个不同宫调系统的五声音阶：①B-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>-F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>，属于B宫系统，这一音阶在作品中以两个主音不同的形式出现。m. m3—6 只出现了其中四声 C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>-F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>，强调G<sup>#</sup>-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>，G<sup>#</sup>羽调式；m. m11—14 五声皆出现，强调F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-B，B宫调式。②F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-A<sup>#</sup>-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>，这一音阶属于F<sup>#</sup>宫系统，出现在m. m15—18，强调A<sup>#</sup>-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>，C<sup>#</sup>徵调式。

谱例 8 G<sup>#</sup>羽调式



谱例 9 B宫调式（中间声部）



谱例 10 C<sup>#</sup>徵调式



《大象的摇篮曲》（《儿童园地》2）中运用五声音阶创作了贯穿乐曲的主题，在全曲中反复出现三次。有意思的是，这一段主题（m. m1—9）中，前半段是D角调式，从第五小节后半拍开始转成了G商调式。因此在这个主题中包含两个宫调系统的五声音阶。

谱例 11 m. m1—4 D角，m. m5—8 G商



《月落荒寺》（《意象集》II-2）中运用了两个属于同宫系统的五声音阶，其中B商调式形成了一个很重要的插入式主题旋律，在乐曲中反复出现了三次，而D羽调式形成的旋律仅作为衔接两个主题的连接材料在曲中出现一次。

谱例 12 B商调式



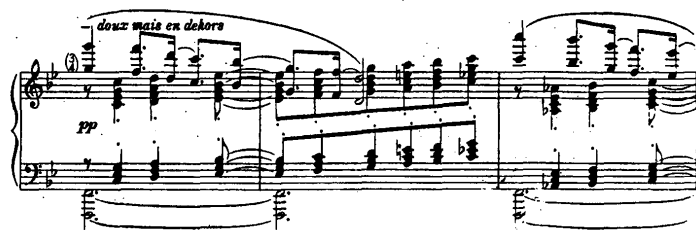
谱例 13 D 羽调式



钢琴曲《前奏曲》(一、二册)中也大量使用了五声音阶。

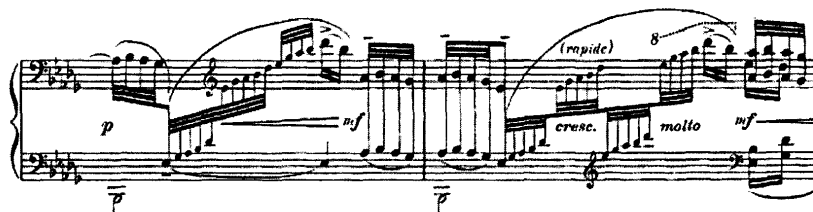
《德尔菲舞女》(I-1)第二段第一乐句的最高声部所作的下行旋律便采用了D角调式。

谱例 14



《帆》(I-2)中除了使用占核心地位的全音阶之外,第三段的主题旋律是由一个对比性很强的五声音阶构成:A<sup>b</sup>商调式。

谱例 15

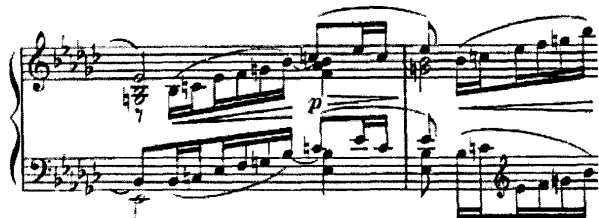


《亚麻色头发的少女》(I-8)是《前奏曲》中一首比较密集运用五声音阶的乐曲,采用了三个分属两个不同宫调系统的五声音阶:一开始出现的主题旋律是D<sup>b</sup>徵调式的,但由于在第三小节加入了变宫音F,因此更准确地说,这是一个带有变音六声音阶。它与再现之前出现的由G<sup>b</sup>宫调式构成的旋律,同属于G<sup>b</sup>宫调系统。而中间部分出现的旋律是B<sup>b</sup>徵调式的,它属于E<sup>b</sup>宫调系统。

谱例 16 D<sup>b</sup>徵调式



谱例 17 G<sup>b</sup> 宫调式



谱例 18 B<sup>b</sup> 徵调式 (后三小节)



《怪癖的拉文将军》(II-6) 中 m. m11—16 小节中间声部出现的主题旋律运用的是 C 徵调式, 这一主题是乐曲第一部分的中心, 共出现了三次, 而每次五声音阶都有不同的展现: 第一次尽管主题带片段式, 但五声音阶是完整的; 第二次先是完整五声音阶, 后来因为加入一些半音而“面目全非”; 第三次也是完整的五声音阶。

谱例 19 主题的第一次出现



《夜曲》第一乐章《云》的第二部分的主题是由五声音阶构成的, 与第一部分形成对比。这一部分主题在头尾的出现都是在长笛和竖琴声部, 并且调式都是属于 F<sup>♯</sup> 宫调系统: 只是第一次停在 G<sup>♯</sup> 商调式上, 结束时停在 F<sup>♯</sup> 宫调式上。

谱例 20 主题第一次出现



## 2、中古调式音阶

对中古调式的运用，德彪西同样不是第一人。在他的作品中，中古调式有时是作为“异样”音响色彩出现，有时则与五声音阶的运用一样具有独立性。在早期的《贝加莫组曲》中，德彪西就已多次使用中古调式。如第一首《前奏曲》m. m44—45 的 C 利底亚调式和 m. m46—47 的 F 利底亚调式；第二首《小步舞曲》m. m1—4 主题句中的 A 多利亚调式；第四首《帕斯比叶》m. m39—42 上方声部出现的 F<sup>#</sup>利底亚调式。

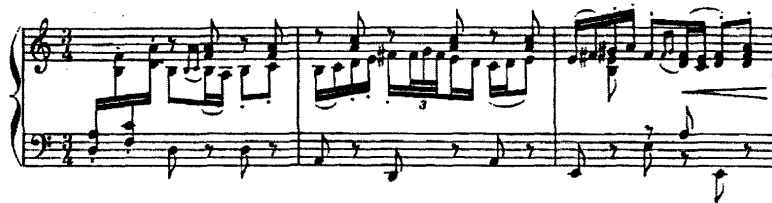
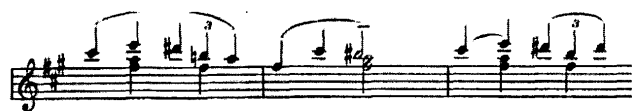
谱例 21 《前奏曲》C 利底亚调式



谱例 22 《前奏曲》F 利底亚调式



谱例 23 《小步舞曲》A 多利亚调式 (m. m1—3)

谱例 24 《帕斯比叶》F<sup>#</sup>利底亚调式 (m. m40—42)

以上这些中古调式的运用主要是为了增添新的音响色彩，而作以简单的调式插入。而在之后的《版画集》、《意象集》、《前奏曲》、《大海》等作品中，中古调式的使用不单是色彩性的，还肩负着很大的“使命”，这一点将在下一章技术手法中详细讲述。在此，笔者仅是展示德彪西在其音乐作品中所使用的中古调式。

德彪西最喜欢用的是利底亚调式，尤其喜欢利用它的特性音程，强调其中的增四度关系。这与其喜欢使用全音阶有密切的关系，增四度就是三全音，是全音阶的特性音程之一。既然这一音距关系能代表全音阶，那么它也就同样具有不稳定效果，具有破坏传统调性建立方式的作用。

《塔》（《版画集》1）中，在三个五声音阶构成的主题旋律之后，插入了一个运用 B 利底亚调式形成的旋律。



谱例 25



《练习曲博士》(《儿童乐园》1) 开始出现的隐伏性的主题旋律是贯穿全曲的, 它在头尾的出现都是在 C 自然大调上,

谱例 26



但在中间第二次出现时, 却加入了 F# 音, 换上了 C 利底亚调式的“外套”。

谱例 27



《大海》的第二乐章《浪的嬉戏》中也运用了很多利底亚调式。在 m. m9—26 中, 主题旋律运用了利底亚调式, 而且出现了两次, 第一次是在英国管上, 第二次是在双簧管上的模进。每次出现都分两句, 首先以一个突显增四度音程的上行四音列呈现, 紧接着是包含完整调式音阶的旋律。

谱例 28 第一次出现, C#利底亚调式

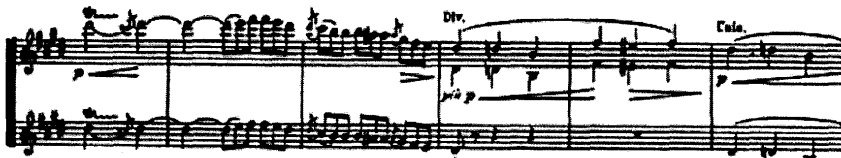


谱例 29 第二次出现, F#利底亚调式



m. m36—47 是用完整的 E 利底亚音阶构成的旋律, m. m191—198 是完整的 D 利底亚调式的上下行进行。

谱例 30 E 利底亚调式, 小提琴声部



谱例 31 D 利底亚调式, 短笛和长笛声部



其次多利亚调式、弗里几亚调式、混合利底亚调式、洛克利亚调式也是德彪西常用的。

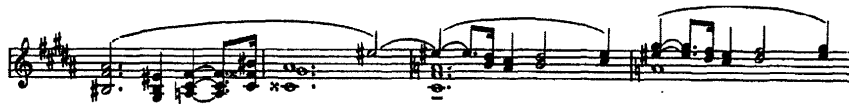
《雨中花园》(《版画集》3) m. 7—15 中, 以完整音阶形式出现的 E 弗里几亚调式作为一个连接材料, 紧跟着前面的 e 小调主题。

谱例 32



《向拉莫致敬》(《意象集》I-2) 中的第二部分, 其主题是由 G# 多利亚调式构成的。

谱例 33



《月落荒寺》(《意象集》II-2) 全曲是以大小调体系为主, 但在乐曲第一部分的结尾处出现了一个建构在 B 多利亚调式上的音乐片段, 并在二、三部分进行重现。

谱例 34



前奏曲《中断的小夜曲》(I-9) 中首先出现的引子中运用了 Bb 弗里几亚调式, 这一材料还在中间和结尾处都用了, 仍然是 Bb 弗里几亚调式。

谱例 35



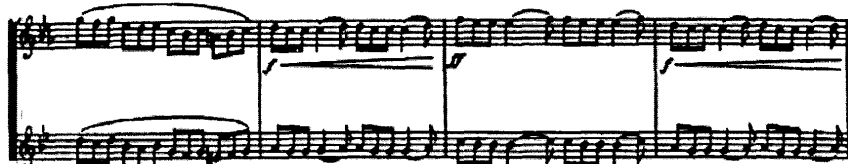
另外, 在乐曲中, 第二个主题的变型运用了 Bb 混合利底亚调式。

谱例 36

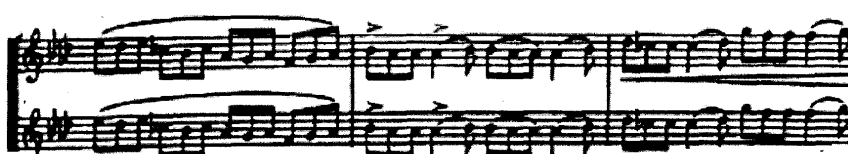


《夜曲》第二乐章《节日》开始的第一个主题运用了 F 多利亚调式, 并且紧随其后, 这个主题分别在 F 洛克利亚调式和 A 混合利底亚调式上显现其原貌。

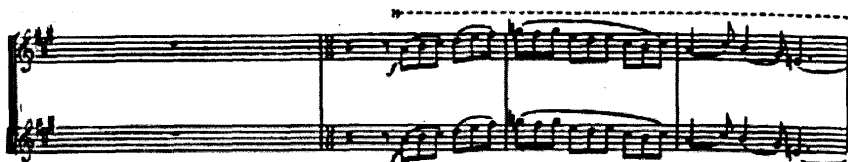
谱例 37 F 多利亚调式，英国管和单簧管声部



谱例 38 F 洛克利亚调式，长笛和双簧管声部

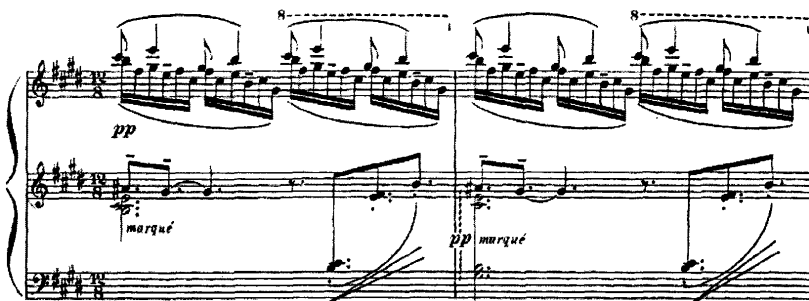


谱例 39 A 混合利底亚调式，长笛和双簧管声部



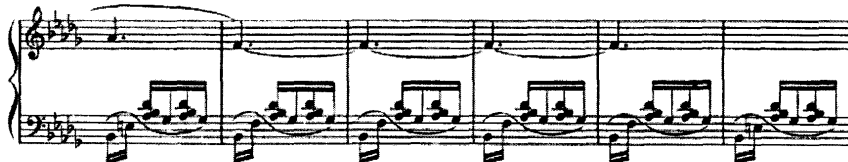
在作品中，德彪西除了将这些中古调式以较完整的音阶来构建旋律之外，还经常采用其特性音程来强调某调式。如《透过树叶间的钟声》（《意象集》II-1）的第二部分，主题旋律之下的伴奏中，用增四度音程来显示利底亚调式。

谱例 40



又如前奏曲《中断的小夜曲》（I-9），这里将利底亚调式运用在第二主题的第二变型上，同样也是通过对增四度音距关系的强调来突显利底亚调式。

谱例 41



《夜曲》第二乐章《节日》中，继上文提到的第一个主题后，乐曲的第二个主题（从 m. m54 开始）也运用了中古调式，而且主要也是通过凸显特性音程来强调。第二个主题也像

第一个主题那样,在第一次出现后,后面以严格模进的方式不断转换调式重现。有意思的是,这里主要采用的是利底亚调式和洛克利亚调式。利底亚调式的特性音程是增四度,而与增四度有同样音程性质的是它的转位——减五度,这又是洛克利亚调式的特征音,由于两者都是三全音,只是谱面上表现为包含不同的级数,因此,在听觉上,这两个调式的交替视听不到的,这也可能是德彪西同时采用两个调式的原因吧。主题第一次是在A利底亚调式上,之后分别是C#、G#、F#、G#洛克利亚调式、

谱例 42 A 利底亚调式, 双簧管声部



谱例 43 C#洛克利亚调式, 长笛和单簧管声部



### 3、其他调式音阶

德彪西曾说过“宁可将自己奉献给耕种菠萝而不是堕入到对他已经达到的进行重复”（《New Grove》“Debussy”）。可见,他是一个不喜欢总是停留在原地的人,他不断需要新鲜的血液。因此,他的作品中也常使用一些其他民族民间的调式音阶,除了具有丰富音乐色彩的作用外,还具有独立的个体意义。

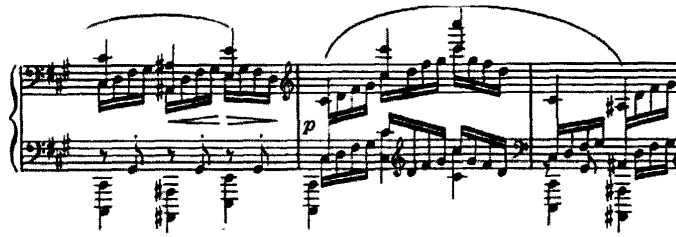
《格拉那达之夜》（《版画集》2）是一首带有哈巴涅拉节奏的乐曲,它的灵感仅来自于德彪西一次到法国、西班牙交界处观看斗牛,但却写出了令西班牙作曲家法亚都敬佩的“西班牙风味颇浓的音乐”。其中第一个主题旋律就运用了拥有两个增二度的吉普赛调式音阶。

谱例 44



前奏曲《飘荡在晚风中的声音和香味》（I-4）在乐曲接近尾声之处运用了类似日本都节调式的曲调。

谱例 45



前奏曲《维诺门》(II-3)也是一首具有西班牙风味的乐曲,乐曲一开始的上方声部运用了含有两个增二度的西班牙音阶。

谱例 46



#### 4、自然调式音阶的组合

德彪西对以上这些调式音阶的运用是非常灵活的,不仅会在一首作品中运用不同调式音阶作为连接,同时他还经常将调式与调式之间的特征音综合在一起,组成一个新的调式音阶。

他最常组合的就是利底亚调式与混合利底亚调式的综合。

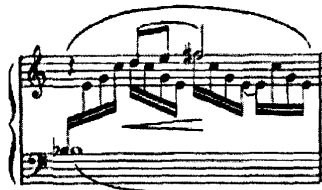
《大海》的第二乐章《浪的嬉戏》两次运用了这一组合型调式音阶:音阶中同时存在代表 A 利底亚调式的升四级音和代表 A 混合利底亚调式的降七级音。这一音阶是用在这一乐章的第一个主题材料上,与主题第一次在利底亚调式出现(m. m9—17)形成了对比。

谱例 47 m. m92—95 双簧管声部



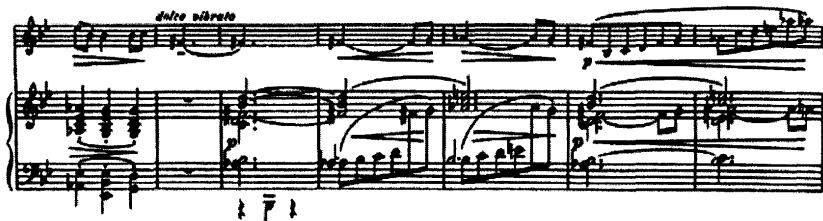
《练习曲博士》(《儿童园地》1)也都运用了这一音阶:C 音上的利底亚调式与混合利底亚调式的综合。

谱例 48 m. m28



除此之外,德彪西还常会将中古调式与其他调式的结合。如《g 小调小提琴奏鸣曲》第一乐章接近尾声处便出现了 G 弗里几亚调式与 g 和声小调的结合调式:同时出现了降二级音和升七级音。

## 谱例 49



## (二). 人工化的调式音阶

## 1、全音阶

上述调式都属于自然形成音阶,而全音阶则是一个将八度等分成六个大二度而得到的人工调式。在德彪西之前,一些作曲家如肖邦、李斯特、格林卡、里姆斯基-科萨科夫等都已使用过全音阶,但却没有像德彪西那样将其作为一个重要的音乐语言而独立运用。虽然八度内十二个半音只能构成两个全音阶(C-D-E-F#-G#-A#和 C#-D#-F-G-A-B),且其所包含的音程性质有限,使得音乐内涵受到限制,但是德彪西创造性的运用却使其获得了丰富的表现力,并成为其音高组织层面具有代表性的材料之一。

全音阶作为一种独特的调式音阶,其特点在于只有大二度、大三度和三全音的音程关系,各音级之间没有主次之分、没有稳定与不稳定之分,更不存在倾向与解决的问题,这对传统调性的构成核心——属到主的解决、不稳定到稳定的倾向——具有极大的杀伤力。

在作品中,横向的全音阶展示分有三种情况。

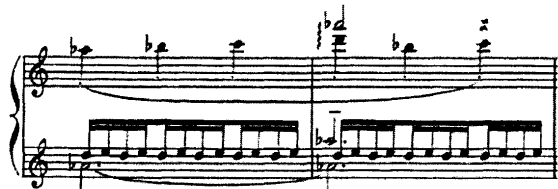
首先是片段式的。如早在室内乐《弦乐四重奏》中就出现了全音阶的四音片段。

## 谱例 50 m. m97—98 第一小提琴



《前奏曲》(《为钢琴而作》1)是一首三部性的乐曲,它的第二部分基本是由全音阶构成的,其中 m. m75—87 是四音片段。

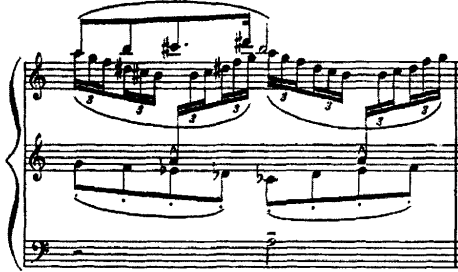
## 谱例 51



《透过树叶间的钟声》(《意象集》II-1)开始部分 m. m1—8 是由全音阶分成三层进行,

其中 m. m3—4 上下两层形成反向，上层是四音片段，下层是五音片段。

谱例 52



前奏曲《原野上的风》(I-3) 中间的一个插入段是由全音阶的四音片段构成的。

谱例 53



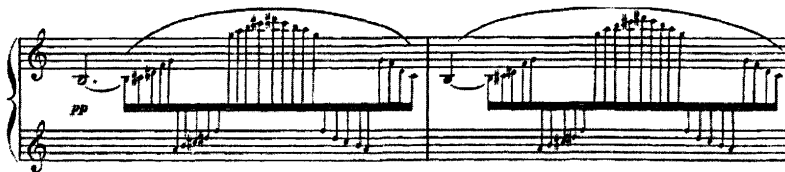
《大海》第二乐章《浪的嬉戏》中也常出现全音阶的运用，其中 m. m72—79 全是四音片段的重复进行。

谱例 54 长笛、双簧管和小提琴声部

Musical score for Example 54, showing multiple staves for flute, oboe, and violin. The score includes various dynamics like *pp* and *ppp*, and markings such as *Solo* and *Grave et lyr.*

其次，完整的全音阶展现。如《前奏曲》(《为钢琴而作》1) 的尾声中，由 B 开始的全音阶，是一个先上行后下行的级进完整呈现。

谱例 55

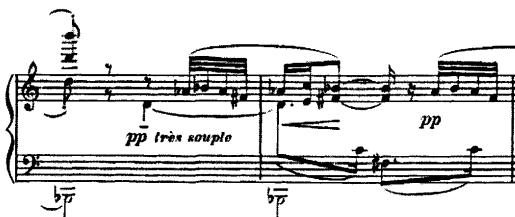


最为典型的作品是前奏曲《帆》(I-2),这也是德彪西所有作品中最集中、全面运用的全音阶的范例。全曲除了六个小节(m.42—47)外,基本都是由完整形态的全音阶构成旋律。

谱例 56 第一段



谱例 57 第二段



谱例 58 第三段

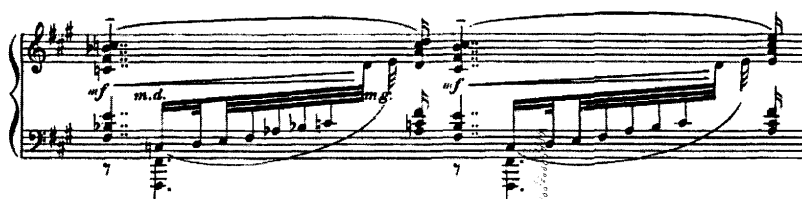


上面三个谱例中的全音阶是由一个相同的全音阶构成,即 C-D-E-F#-G#-A#,但使用了不同的排列顺序。

前奏曲《西风所见》(I-7)中仅有一处使用了全音阶,即 m.19—20,其中间层是一个完整的全音阶上行

谱例 59





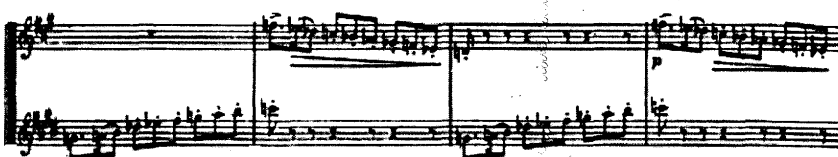
上文提到的《透过树叶间的钟声》（《意象集》II-1），其开始一段的三层全音阶，中间一层便是完整的上下型级进呈现（参见谱例 52）。

《夜曲》第二乐章《节日》的第一部分，两次出现全音阶完整的进行。

谱例 60 m. m15 巴松声部

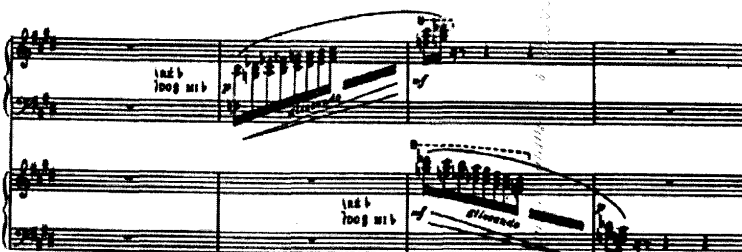


谱例 61 m. m44—47 双簧管和英国管声部



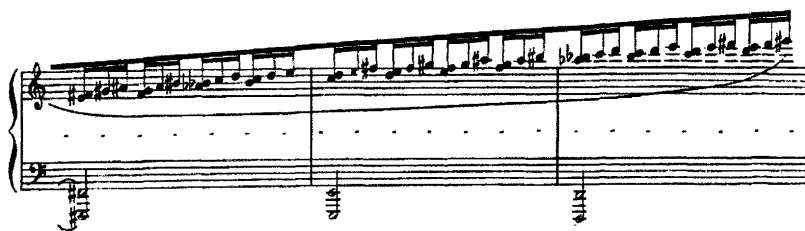
《大海》第二乐章《浪的嬉戏》中除了上文提到的四音片段外，还有多处出现了全音阶的完整形态，如 m. m48—53、m. m80—81、m. m88—90、m. m134—141。

谱例 62 m. m48—49



另外，在《运动》（《意象集》I-3）尾声的 21 个小节中，全音阶的片段式和完整式同时出现，右手部分形成一条花哨的“全音阶链”，每个三音组都是全音阶的四音片段，而每组的第一个音串联后便形成一个长大的完整全音阶。

谱例 63



第三，全音阶除了片段式和完整型的外，还有一种就是从全音阶发展而来但又加入半音因素的变型全音阶。

较早这样使用的如《牧神午后》，乐曲 m. 1—2 便是从 C<sup>♭</sup> 开始往下至 G 的一个增 4 度音程，这个音程是全音阶中最具特征的，尽管这个旋律片段是由半音阶构成的，我们还是可以结合德彪西音乐组织材料运用的总体特征，将其视为是全音阶的一种变体——含有半音填充的全音阶。

谱例 64



在钢琴曲《欢乐岛》中，前例的这种含有增 4 度音程的半音阶音调又再次出现——所不同的是，这里在下行的基本旋律线（C<sup>♭</sup>—G）的上方增加了几个貌似“干扰”性的音符（D<sup>♯</sup>、F、G），而这几个音符恰恰与 C<sup>♭</sup> 一起构成了上行的全音阶——由此更确证了笔者在上例中将 C<sup>♭</sup>—G 视为是全音阶的一种变体形式的判断。

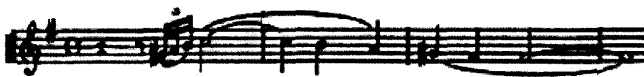
谱例 65 《欢乐岛》



## 2、人工八音音阶

另外一个人工音阶是运用全音和半音相间隔形成的八音音阶。如《夜曲》的第一乐章《云》，乐曲是在第一部分的主题上运用了五音片段的八音音阶，这一主题共出现了七次。

谱例 66



## 二、调式音阶的呈现形态

一般来说，调式在作品中大多都是横向性的，并以旋律的形态来呈现的。在以上所举的作品中即是如此。但德彪西的部分作品中，这些调式音阶有时也会使用非横向的其他表现形态，尤其是在使用全音阶的作品中。

其一，在同一个空间里，多个纵向的音程或和弦中包含的所有的音符横向排列后，便形成了一个完整的全音阶。这里所说的全音阶纵向展现，与全音阶和弦不能混为一谈，全音阶和弦仅是将全音阶的特性音程纵向叠合形成。

如前奏曲《西风所见》(I-7)，上文提到在 m. m19—20 中间声部出现了横向完整全音阶，而也是在这两小节，上面两层每两个和弦，其横向排列后都形成一个完整的全音阶（参见谱例 67）。

又如前奏曲《交替三度》(II-11)，其中 m. m117—120 上下声部是不同的三度音程依次排列，表面很难看出全音阶，但将其中包含的所有音横向排列，便是一条完整的全音阶：

C-D-E-F<sup>#</sup>(G<sup>b</sup>)-A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>

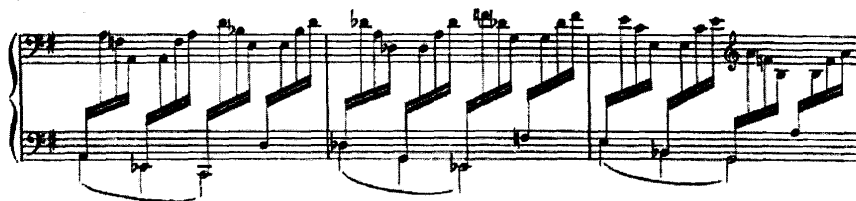
谱例 67



其二，由两个错落的分解和弦构成的全音阶片段。这里音符的排列本身是横向的，但它与上文提到的横向排列的全音阶是不同的，它难以直观看到全音阶的存在，但是若将其所有的音横向排置之后，便可看到全音阶的片段。

最典型的曲例是《雨中花园》(《意象集》I-3)。m. m16—19 每小节都是音程或和弦的分解形式，若将前两拍和后两拍各划为一组，便出现两个不同的全音阶片段。第一小节是：E<sup>b</sup>-F-A 和 B<sup>b</sup>-C-D-E。

谱例 68



这种情况在乐曲以后的进行中还有出现。

## 第二节 和弦材料

在音高组织层面，除了各种调式音阶外，和弦是调性音乐的另一个基本材料。

在调性音乐体系中，和弦本身内部组成音的关系以及多个和弦的横向序进是这一时期音乐组织中最重要的高音网络体系，包括对旋律的进行、各种不同曲式的演化等方面都有很大影响，起到制约的作用。

在调性音乐中，和弦即指由三度关系叠加起来的三个或三个以上的音同时发声。然而随着共性写作时期狭义调性概念逐渐走向瓦解，虽然这一意义上的和弦形式仍然还是存在，但其实质内涵却开始发生变化，这包括纵向的结构和横向的序进。

在调性音乐中，和弦作为音高组织层面的材料之一，它的体现不仅是纵向的三度叠置关系，而是容纳在囊括横向序进的纵横交织的体系中。因此，和弦在这一过程中的变化是映射在两方面的。

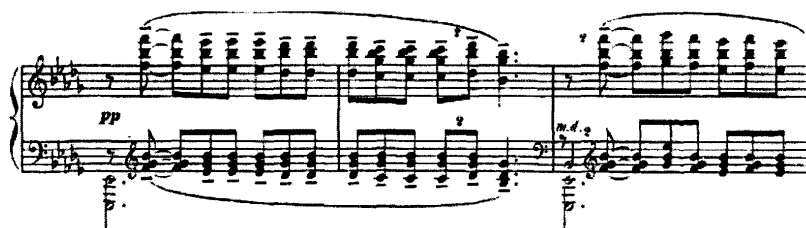
德彪西作为调性瓦解时期的代表性作曲家，他的音乐作品反映了和弦材料的纵向叠置和横向序进及其之间关系的演变。

在阐述演变的和弦材料之前，我们必须认识到德彪西深厚的传统根源，他的和弦材料一开始仍然是传统的，这与其调式音阶运用的演化是一致的。在他早期的作品中，和弦的纵向结构仍是以三个或三个以上的三度关系的叠置为主，横向序进是以和弦的功能连接作为支撑。

如第一首《阿拉伯风格》，全曲都是三度叠置的三和弦、七和弦，以音阶内自然和弦为主，加以部分重属和弦、副属和弦、副下属和弦，其中第一个主题的第一乐句（6—16小节）的和声序进是：E：I-IV-II7-DDVII7-DDV7。另外一个典型的例子是《月光》，这首在音响色彩上给人很印象风格的乐曲，其内部仍然是三度叠置的三和弦、七和弦，横向序进也是功能化，如1—6小节：D<sup>b</sup>：I-V7-I-IV7-II7-V7。这一现象在《阿拉伯风格》第二首、《贝加莫组曲》另外三首、《梦幻曲》等早期作品中是普遍存在的。之后的如《弦乐四重奏》、《牧神午后》、《为钢琴而作》、《版画集》、《意象集》、《儿童园地》、《前奏曲》、管弦乐《夜曲》、《大海》、《g小调小提琴奏鸣曲》等作品，其和弦材料也仍然存在纵向的三度叠置和横向的功能序进，但其比例明显减少，而且很少出现这两者（和弦结构与进行方式）同时保持调性和声的方式的情况，甚至有的乐曲中都不包括。

毫无疑问，这意味着德彪西音乐语言中的和弦材料在逐渐演变，开始服务于他的调性瓦解工作。当然，从历时的角度观看其作品，这种和弦材料的演变不是完全级进型的，不是纵、横特点随着时间的推移逐渐消失，直至不再出现。它的演化是在延续中不断巩固，而在进行过程中，传统的纵、横和弦材料还会不时地显现。如《月光》的和弦尽管是在功能系统下进行，但已出现少量的三和弦、七和弦平行进行。

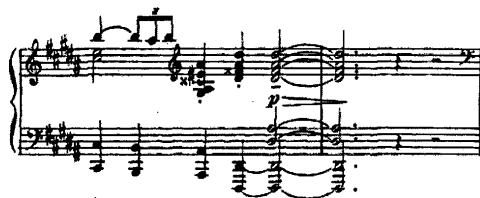
谱例 69



Musical score for Example 69, showing piano accompaniment with complex chordal textures. The score is in G major and 3/4 time. It features a right hand with dense, multi-voice chords and a left hand with a steady bass line. Dynamics include *pp* and *mf*.

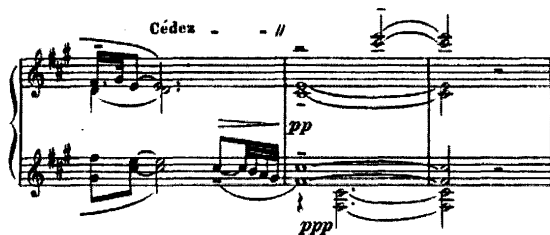
又如《向拉莫致敬》(《意象集》I-2)、《小牧童》(《儿童园地》5)、前奏曲《德尔菲舞女》(I-1), 乐曲中已经大量出现非三度叠置结构、平行进行的和弦材料, 但其中仍不乏有传统的和弦材料: 三度叠置和弦、横向功能序进。

谱例 70 《向拉莫致敬》(m. 8—9): g#: IV7-DD7-V7



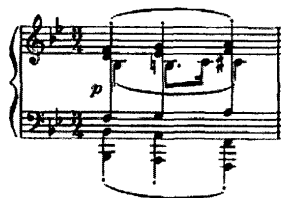
Musical score for Example 70, showing a chord progression in G major. The score is in 3/4 time. It features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *pp*.

谱例 71 《小牧童》(m. 9—11): A: II7-V7-I



Musical score for Example 71, showing a chord progression in A major. The score is in 3/4 time. It features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *pp* and *ppp*. A *Cédez* marking is present above the first measure.

谱例 72 《德尔菲舞女》(m. 1): Bb: I-IV-V



Musical score for Example 72, showing a chord progression in Bb major. The score is in 3/4 time. It features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *p*.

由于对和弦材料最直观的认识, 是源于其纵向结构, 之后再观察其在横向排列中的位置和作用, 因此, 笔者在论述其和弦材料是以纵向结构为立足点, 再加以横向序进观察视角。

## 一、三度叠置和弦

这里指的是在纵向结构上仍然是传统三度叠置的三个或三个以上的音同时发声。这在德彪西的许多音乐作品中都能看到，然而，如果加以对横向序进的观察，又可将其分为两类：

1) 调内的三度叠置和弦，2) 非调内的三度叠置和弦。

第一类是因其横向的功能序进而造成，笔者在上文中已有叙述，在此不再赘述。第二类的形成则是因其抽取了横向的功能序进，而以同等关系或相近关系的三度叠置和弦的平行排列替代。

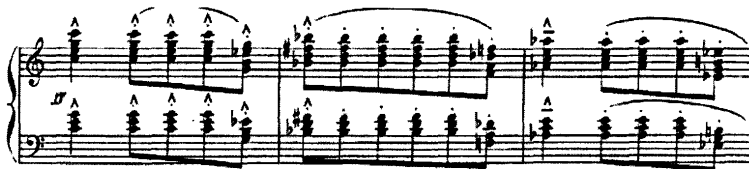
这一类和弦材料从《为钢琴而作》开始凸现。第一首《前奏曲》中，这种和弦平行进行有多种样式。首先出现在第二主题（从 m. m6 开始）的分解和弦中，不是完全相等关系的和弦平行进行，其中包括三和弦与七和弦的交替、大小三和弦和减三和弦的交替。

## 谱例 73



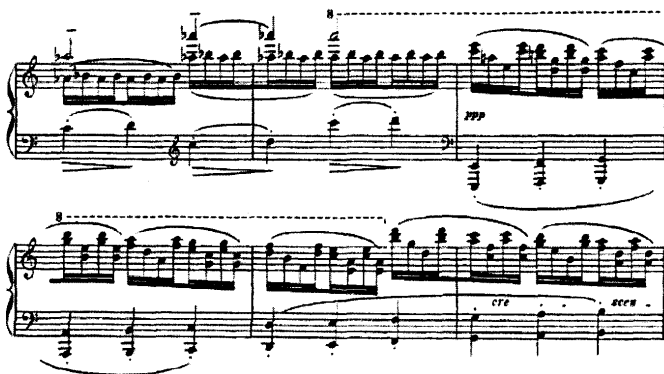
乐曲中段在 m. m43—56 还出现了增三和弦的平行进行。

## 谱例 74



在进入乐曲尾声之前，m. m142—148 全部都是 a 小调的自然和弦，但它的进行却是平行的而非功能的，从主和弦开始逐级往下进行。

## 谱例 75



钢琴曲《意象集》第一册的《格拉那达之夜》和《雨中花园》，也出现了许多这种纵向叠置或分解形式的和弦平行进行。

谱例 76 《格拉那达之夜》m. m19—20



《格拉那达之夜》大多是纵向的和弦平行进行，而《雨中花园》则分解和弦形式的平行进行。

谱例 77 《雨中花园》m. m10—12

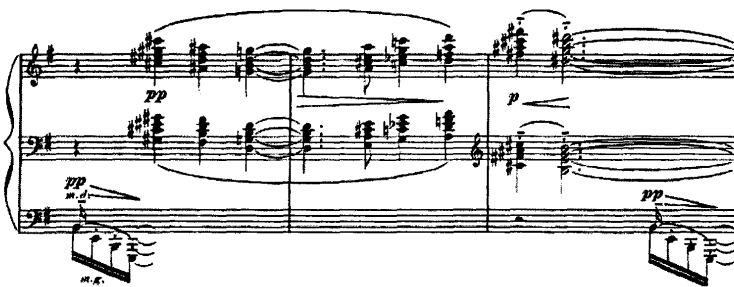


这种进行在之后的许多乐曲中或多或少经常出现。如《向拉莫致敬》（《意象集》I-2）、《月落荒寺》（《意象集》II-2）、前奏曲《雪上足迹》（I-6）、《沉没的教堂》（I-10）、《维诺门》（II-3）、《怪癖的拉文将军》（II-6）、《埃及古壶》（II-10）、管弦乐《夜曲》第二乐章《节日》、《大海》第一乐章《》、《g小调小提琴奏鸣曲》第一乐章等等。

谱例 78 《向拉莫致敬》m. m44—45



谱例 79 《月落荒寺》m. m7—9



谱例 80 《雪上足迹》m. 5—7 下方二分音符叠构的和弦

谱例 81 《沉没的教堂》m. 31—35

谱例 82 《维诺门》m. 37—41

谱例 83 《怪癖的拉文将军》m. 1—4

Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

谱例 84 《埃及古壶》m. 1—4

Très calme et doucement triste Cedez - - //



谱例 85 《节日》m. m35—38 弦乐声部

Musical score for Example 85, string section, measures 35-38. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a 'arco' marking above the first staff.

谱例 86 《海上——从黎明到正午》m. m73—75 弦乐声部

Musical score for Example 86, string section, measures 73-75. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are 'pizz.' markings in the lower staves.

谱例 87 《g 小调小提琴奏鸣曲》第一乐章 m. m18—21

Musical score for Example 87, measures 18-21. The score is written for two staves (Violin and Piano). The violin part has a 'cresc. poco a poco' marking. The piano part has a 'p' marking and a 'cresc. poco a poco' marking.

## 二、非三度叠置和弦

这一类和弦材料，其存在意义主要在于其纵向结构，从横向上已不存在可能是功能进行或者平行进行两类，基本都是平行进行的。从名称上看，非三度叠置和弦是相对于第一类和弦而设定的，但在德彪西的作品中，却不能如此简单地看待。从内涵上，这一类和弦可分为两种：1) 纵向结构不是三度而是其他音程的叠置，2) 直观上，是三度叠置七和弦的转位，但其内在却是由非三度叠置构成的。

## (1)

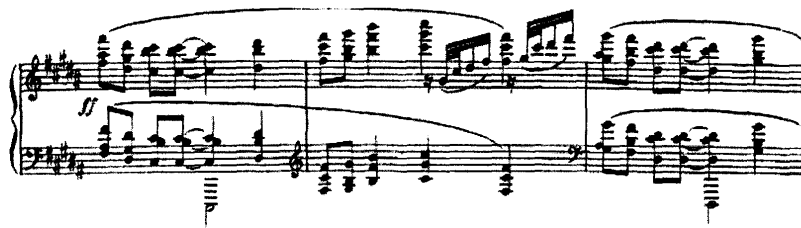
这一类和弦相对于第一类而言出现较晚。较早的是在《为钢琴而作》的第二首《萨拉班德》中，乐曲的第二部分出现四度加二度的和弦，并且作贯穿强调，不仅将原型平行进行，还换以形式，在八度内接近低音或高音处加入四度音程，仍然是对原型的强调。

谱例 88 m. m23—27 右手声部



最典型的例子是《塔》(《版画集》1)，全曲几乎没有用三度叠置和弦，而是布满了对二度与四度(或者五度)的强调，偶尔加入了三度音程，而且大多数都是在八度的框架中加音，在八度平移的外表下，实质是对内在音程的强调。

谱例 89 m. m41—43



在三度叠置的和弦中，已包括了三度及其转位六度，五度及其转位四度。那么，将二度音程与其他音程或者和弦作叠合，最能打破三度叠置和弦的构架，因此，德彪西最喜欢这种和弦结构，在作品也最常用。如《格拉那达之夜》(《版画集》2)，一种是将二度或四度音程加入八度的框架内，如 m. m23—28；还有一种是将三度音程加入五度框架内，而其强调的是二个紧密相贴的二度音程，如 m. m38—43。

谱例 90 m. m23—28

谱例 91 m. m38—42 左手声部

《透过树叶间的钟声》(《意象集》II-1)中也显示了对二度的强调,如 m. m25—26 中在下方声部的纯四度与增四度的纵向对比间插入二度,增四度间插入的二度是横向的,而纯四度是之间在其间加入二度。

谱例 92 m. m25—26

《月落荒寺》(《意象集》II-2)是二度音程附加在其他音程上的一个突出曲例,几乎全曲都凸显了二度对四度(或五度)的依附,甚至在乐曲中间部分还延伸至二度与三全音(增四或减五)的叠置。

谱例 93 m. m1—3

谱例 94 m. m19 后两拍



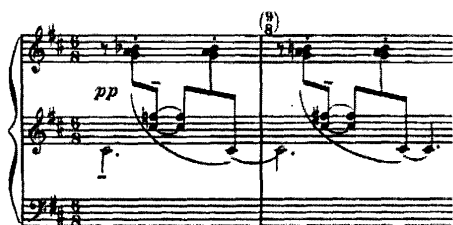
在他的大部分作品中，这一和弦结构几乎随处可见。除此之外，也还有其他音程的叠加和弦，四度音程的叠加也是较常见的。如前奏曲《西风所见》(I-7)中相隔大二度的增四度叠置。

谱例 95 m. m51—53



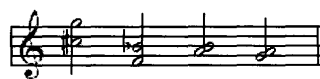
又如前奏曲《水妖》(II-8)，前两小节出现的奇怪的纵向和弦，一眼难以看出是什么性质的

谱例 96 m. m1—2



但后面的音乐发展清楚地告诉我们，这里是强调纯四度(或纯五度)与增四度(三全音)的叠合，并加大二度和小二度音程。

谱例 97 m. m1 的和弦拆分

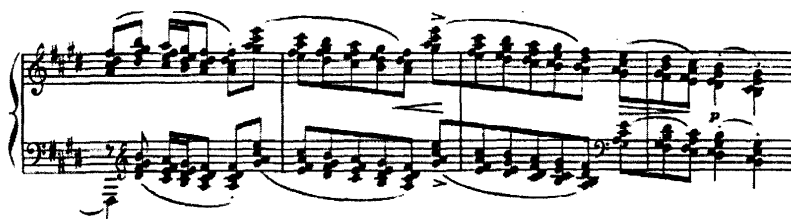


(2)

之所以会出现非三度叠置和弦的第二种样式，正是因为第一种样式中突出了对结合的不同音程的强调，可以将其看成不同的部分，而不是像三度叠置和弦那样，将这些三度关系看成一个整体。

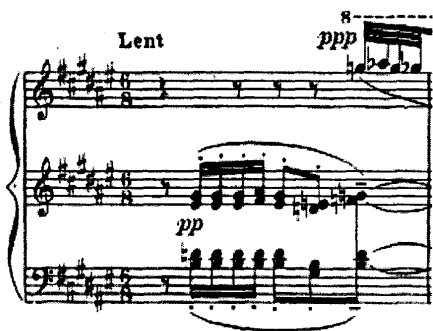
在前文中，笔者已提到《为钢琴而作》中第二首《萨拉班德》的第二部分是以二度与四度的叠合和弦为核心展开，而在这一部分的结尾处却出现了长达六小节的一长串七和弦的平行进行。通过对前面的分析，可以得到一个新的认识，即实质上德彪西并不是作一、二、三转位的七和弦的平行排列，而是在三和弦中加以二度音程，想强调的仍然是二度与四度（或五度）音程的叠加。

谱例 98 m. m38—41



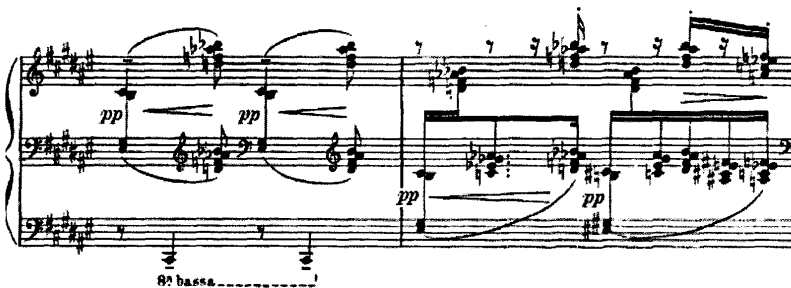
又如《月色满庭台》，一开始出现了许多第一转位的七和弦，但如果从第一小节出现的七和弦（这里是音程的叠加：三度加三度、三度加二度）来分析，

谱例 99 m. m1



便可以识别出这些和弦其实是二度加三度的叠合。

谱例 100 m. m3—4



其实,无论第一种还是第二种样式,由于二度音程是三度叠置和弦中不可能出现的音程,而三全音也不可能与纯四或纯五同时出现在三度叠置和弦中,因此,在非三度叠置的和弦中,二度与其他音程、和弦的叠合,以及纯四度(或纯五度)与三全音的叠合,是最为主要且重要的两种。

德彪西喜欢使用平行进行的三度叠置和弦以及平行进行或单独出现的非三度叠置和弦,不仅仅是处于对独特音响的钟情,更重要的是这些和弦,尤其是非三度叠置和弦对音乐主题的形态、发展有很强的逻辑性作用,这一点将在下一章的“主题发展手法”中重点阐述。

### 第三章 主题构成

在传统调性音乐中，横向的调式音阶材料（大一小调音阶）以及音阶各音级上的纵向和弦不仅是音乐结构的基本材料，也构成了音乐作品的音高组织网络，音乐作品的主题及其发展都是在这个音高网络中呈现和展开的。

如前章所述，德彪西的音乐中，音高材料是丰富多样的，而且材料与材料之间通常会产生产生交织、融合、并置。材料的复杂无疑也会造成主题形态的复杂性，而将这些错综复杂的材料、主题再放置在不同的音高空间中发展，其衍生方式、发展手法也会变得更为复杂，从而形成繁复的令人眼花缭乱的进行。

#### 第一节 调中心的确立方式

早期的德彪西是非常传统的，从内在逻辑上看，其作品中体现出来的仍然是古典调性的进行，无论是整体的调性布局还是局部的和声功能序进。虽然他在之后的创作中逐渐大量采用如非三度叠置和弦、取出和声功能进行等摆脱调性的手法，但他仍经常会采用持续音、对某和弦或某音的反复强调等手法来确立“调中心”的存在。

首先，局部的“主-属”进行在其创作成熟期的前期还是经常可以看到。如《向拉莫致敬》（《意象集》I-2），全曲三个部分都布有“主-属”进行。头尾两部分在主调 g#小调上的“主-属”进行非常明显，主要是出现在它的主题材料上，如 m. m5—9 是“I—V”、m. m24—30 是“I—V—I”、m. m57—60 是“I—V”、m. m61—65 是“I—V”。中间部分虽然一开始并不是通过“主-属”进行方式来明确调中心，但在接近尾部时，却有明显的“属到主”进行，而且在这里德彪西采用的是变型的属到主的进行。中间部分一开始在 G#大调，但后来调性却开始模糊，直至尾部 m. m51—56 才听到 G 大调上，而对这一调性的判断，主要来自子的进行。m. m50 的低音是 C#，C#即 Db，而 m. m51 的低音是 G，因此低音 C#（Db）—G 的进行，也就是 G 大调降低根音的属到主的进行。

谱例 101



在《夜曲》的第二乐章《节日》中也能看到很清晰的“主-属”进行。

## 谱例 102

上方是 m. m27—38 的弦乐片段,这一段是乐曲第一个主题的第三次出现,调性在 A 调上,上方是在 A 混合利底亚调式上的主题音调,下方弦乐配以的是反复“ $I-V$ ”的进行。另外,在 m. m70—97 中,下方的弦乐声部能明显地看到“ $V-I-V$ ”的进行。

虽然“主-属”进行仍能在德彪西作品中零星看到,但随着对调性思维的进一步探索,这种确立调中心的方式在其后来的作品中越来越少,而持续音作为确立调中心的另一个方式则更加突出。《为钢琴而作》的第一首《前奏曲》就有持续音的显现, m. m6—23 是乐曲的第二个主题材料及其音调发展,一开始还是清楚地在 a 小调的自然和弦上,但因平行和弦进行的运用,出现许多调外音,使得调性变得模糊,但是在这些分解和弦的下方一直有一个 A 持续低音的进行,这就确保了对 a 调的稳固。

当然,持续音的运用最典型的例子是《帆》。全曲除了 m. m42—47 是在明确的五声音阶  $A^b$  商调式上,其余部分都是有全音阶组成。由于全音阶每个音符之间的平等关系而缺少一种中心倾向,使得调性不明确,但下方声部的  $B^b$  音持续低音却有力地确保了  $B^b$  调的调中心。

对某音或者某一领域中的和弦的强调,其实也就是持续音手法的表现,他在众多音高因素云集的情况下通过反复出现某音或某和弦的方式来强化对某调中心的确立。

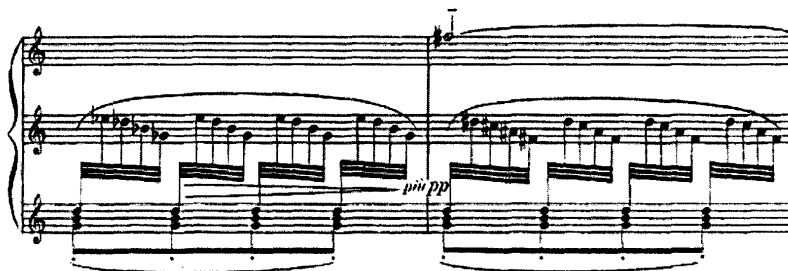
前奏曲《雾》上方是两个八音音阶片段的呈现和发展进行,由于八音音阶是由半音和全音相间隔组成,也缺乏到主音的倾向性,因此调性也是很模糊的,而下方也没有持续音的进行作保证,一时难以判断其调中心。但是通过全曲观览,便可以发现,下方是处在同一个调性领域——C 大调——的和弦进行,

## 谱例 103



而且每次和弦的出现，第一个总是 C 音上的大三和弦，在进行中也反复出现，另外在 m. m9—14 中有长达 6 小节属和弦（G-B-D）重复，

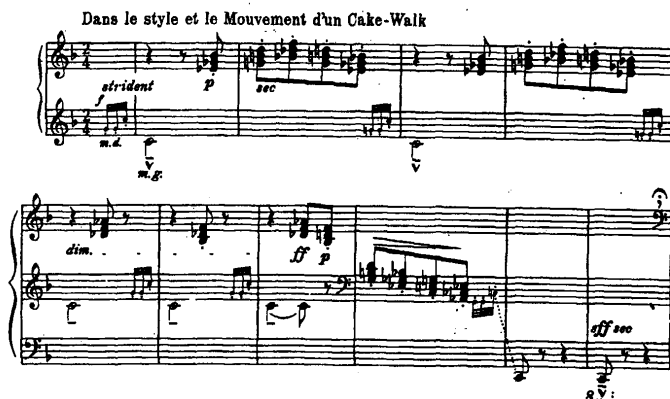
谱例 104



并在 m. m20 中落在 C 主和弦上。结尾部分也反复强调 C 音和弦。很明显，这首作品的下方声部处在 C 音的调中心上。

前奏曲《怪癖的拉文将军》，一开始的 10 小节引子中，上方是不在一个调性领域的平行和弦的进行，

谱例 105



难以判断其调中心，仅仅下方有一个 C 音的反复进行。进入 m. m11—45，这是乐曲的第一段，分为了三层，一层是有二度与四度叠置的和弦或者二度、三度音程的并排进行，中间层是建立在五声音阶上的旋律性主题音调的片段进行，还有一层是单音（或者八度形式）进行，也不是属于某一个调式里的自然音，对于其调中心的判断难以把握。但是仔细观察，可以看到在单音的进行中，间距着有 F-C-F-C-F 的进行，并且这一段最后落在 F 音上，显然，这是 F 调的主音到属音再到主音的进行，那么从这也就理解在开始 10 小节中低声部 C 音的出现。

## 第二节 调式对置手法

在共性写作时期，教会调式被归并为大调和小调两种调式，但到了十九世纪浪漫主义时期，民族乐派作曲家又重新对教会调式发生兴趣，并开始发掘使用了一些民族调式，如东方的五声音阶调式、阿拉伯、吉普赛的七声或八声音阶调式等。虽然在作品中运用其他音阶调式并不是德彪西的首创，在但德彪西之前，大部分作曲家多是把这些调式作为功能大小调之外的一个“异质”插入于作品，目的是为作品增添不同的音乐色彩或民族性特征。但在德彪西的音乐中，这些调式与大小调调式是互为平等的，在作品中相互融为一体而又突显个性。

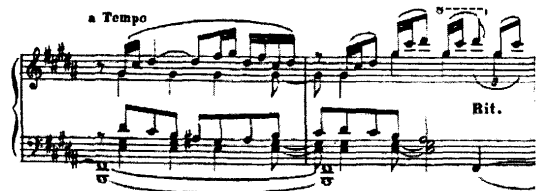
德彪西最常见的运用方式是，将这些非大小调调式作为独立个体呈现在作品中，并形成横向或纵向上的调式对置。这也就是在上一章第一节中所提到的调式音阶的“使命性”任务。

在作品中，这种横向或纵向上调式的对置还分为两种情况：一是主题与主题之间的调式对置；二是主题与伴奏之间的调式对置。

### 一、主题与主题之间的调式对置

如前文多次提到的《塔》，其第一个主题音调（m. m3—4）是五声调式的，在 m. m7—10 的第二次出现，便与中间声部音阶式进行的 g# 和声小调形成纵向的调式对置。

谱例 106



又如上文提到的《夜曲》的第一乐章《云》，其第一部分的主题材料运用的是一个八音音阶的片段进行，

谱例 107



而这一乐章的第二部分则是一个以五声调式为主的旋律进行，这与之前的八音音阶形成了横向对置。

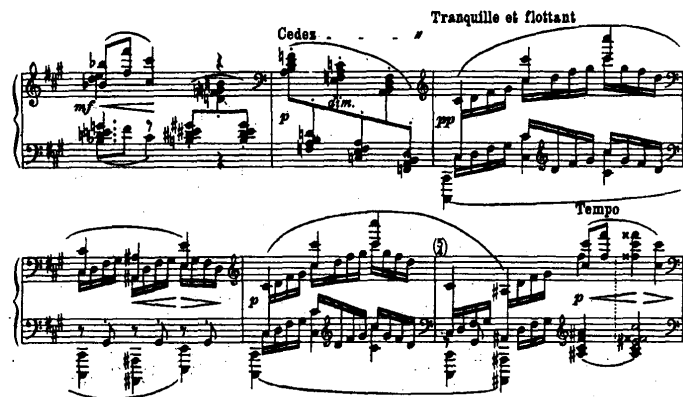
谱例 108



在前奏曲《飘荡在晚风中的声音和香味》（I-4）中，全曲也是以自然调式为主，但在接近尾声之处，出现了类似日本都节调式的音调进行，这与其前后的自然调式形成了横向对

置。

谱例 109



在《月落荒寺》(《意象集》II-2)中,全曲使用的是以E音为中心的自然调式,但在乐曲中间曾多次加入了五声调式和教会调式的旋律片段,如m.m13是B商调式、m.m14—15是B多利亚调式、m.m25—26是B多利亚调式、m.m29—30是B商调式,这与前后的自然调式形成了调性与调式的双重横向对置。

谱例 110 以E音为中心的自然调式



谱例 111 B商调式



谱例 112 B多利亚调式



## 二、主题与伴奏之间的调式对置

这一类型的调式对置主要是纵向上的对置。如《透过树叶间的钟声》(《意象集》II-1)的第二部分(m. m25—40)右手声部的主题是建立在以E音为中心的七声性自然调式上,但在这一部分的头尾,下方伴奏声部是强调升四级音的E利底亚调式,因此,形成了主题与伴奏之间的纵向调式对置。

谱例 113

又如前奏曲《德尔菲舞女》(I-1)是一首倾向于古典主义风格的作品,在其中段(m. m11—20),最高声部是一条五声性的下行主题旋律,而中间声部的两层是带有辅助性的加厚平行和弦的自然大调上行音阶,在此,形成了五声性调式与七声性自然大调的纵向对置。

谱例 114

在前奏曲《维诺门》(II-3)中,乐曲的主题是一条由摩尔式音阶(即西班牙八音音阶)构成的旋律,在旋律中,E音是中心点,而下方的伴奏却是以Db音为调性中心,并用哈巴涅拉节奏的固定音型出现,一直与上方的旋律形成调性与调式的双重纵向对置。

谱例 115

在前奏曲《怪癖的拉文将军》(II-6)中,自m. m10开始,乐曲的中间声部出现的是一

条建立在五声音阶上的主题旋律，而在它上方却是用非五声性的非三度叠置和弦作为伴奏，两者之间形成主题与伴奏的纵向调式对置。

谱例 116

Musical score for Example 116, showing piano accompaniment. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p* and *pp*. The notation is spread across three staves, with a dashed line at the bottom labeled "8° bassa".

《夜曲》的第一乐章《云》的结尾处也运用了主题与伴奏的调式对置，但它与前面的例子有所不同：其一，两者是横向上的对置；其二，前面出现的伴奏是乐曲开始第一部分主题的节奏，而后面出现的主题片段则取自于乐曲第二部分的五声性主题。

谱例 117

Musical score for Example 117, featuring multiple staves. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*. The notation is spread across several staves, with a dashed line at the bottom labeled "8° bassa".

### 第三节 主题形态及其发展手法

#### 一、主题形态

由于德彪西在音高组织材料使用上的变化——对大小调式之外的其他调式音阶的平等甚至强调使用以及对非三度叠置和弦中各音程的强化,致使其作品呈现出来的主题形态不同于以往传统意义上的主题形态。因此,在阐述主题发展手法之前,笔者认为有必要对其主题形态作以说明。

德彪西音乐作品中主题形态主要可分为两大类:第一类是传统意义上的主题形态,由一连串音符与不同节奏型构成的旋律音调,在作品中占有重要位置,有时为一个乐句,如《月光》第一个主题(m. m1—9)、《牧神午后》(m. m1—4、m. m56—63)《前奏曲》(《为钢琴而作》1)的第一个主题(m. m1—6)、《格拉那达之夜》(《版画集》2)的第一个主题(m. m7—14)、《欢乐岛》展开部的新主题(m. m67—74)、《向拉莫致敬》(《意象集》I-2)的第一个主题(m. m1—4)、前奏曲《德尔菲舞女》(I-1)的第一个主题(m. m1—5)、《怪癖的拉文将军》(II-6)的m. m11—17、《埃及古壶》(II-10)的m. m1—5、《云》的第二个主题(m. m 64—66)、《节日》的第一个主题(m. m3—8)、《浪的嬉戏》第一个主题(m. m11—17小节)等等;有时还表现为一个音调片段,如《塔》(《版画集》1)的第一个主题(m. m3),前奏曲《帆》(I-2)的全音阶主题(m. m1—2)、《原野上的风》(I-3)的主题(m. m3—4)、《阿纳卡普里的山丘》(I-5)的主题(m. m3)、《帕克之舞》(I-11)的m. m1—2、《欧石南》(II-5)的m. m1—3、《埃及古壶》(II-10)的m. m7—8、《云》的第一个主题(m. m5—7)等。

第二类是非传统型的主题形态,由某些纵向或横向的音距关系而构成的简短的核心材料,常常对作品中音乐的横向、纵向进行的逻辑关系起到非常重要的关联性,甚至贯穿全曲的发展。

这一类主题形态在其早期作品中是看不到的,这与他音高材料的偏好转向有关。他在非三度叠置和弦中特别喜欢二度以及它与其他音程、和弦的结合,因此,他经常选用纵向的音程、和弦或者横向的音距关系这样一些核心材料作为乐曲的主题。如《塔》在m. m1—2出现的纵向纯五度和大二度,这绝非第一类的主题形态,但它也不是可有可无的前奏,纵观全曲,这两小节其实是贯穿全曲的核心材料,显现在横向和纵向的音高布局上;又如前奏曲《雪上足迹》(I-6)的m. m1,仅在低声部出现D-E到E-F的简单的二度横向排列,这也不属于第一类主题,但它去几乎贯穿在全曲的进行中,并对某些横向旋律音调发展有影响。《水中倒影》(《意象集》I-1)m. m1—2包含了非传统型主题横向和纵向的表现,下方声部是在纯五度之上有一个三度到二度的横向进行,明显这里有四个不同音程关系,上方声部则是将这些关系组合成各种和弦,尤其强调四度和二度音程,这一主题或隐性或显性出现在全曲中。

另外,对非大小调的其他调式音阶的偏好,致使德彪西经常采用一些代表这些调式音阶的特性音程、和弦或者音组作为乐曲的主题。如《透过树叶间的钟声》(《意象集》II-1)m. m1

便是从一个片段式的全音阶开始，这是全曲第一部分的主题，之后利用其进行发展，尤其强调了其中的大二度与三全音在音乐进行中的重要地位。又如前奏曲《雾》（II-1）m. m1 显现的主题是由两个部分构成，即左手的三和弦与右手八音阶的四音列呈现，这一核心材料贯穿了全曲的发展。在《运动》（《意象集》I-3）中，m. m1—5 出现的纯五度音程和 D-E-F 三音组，也不属于第一类主题，其中包含的二度、三度、五度音程以及三音为一组的排列，或横向或纵向影响全曲的发展进行。

需要说明的是，他的早期作品如《阿拉伯风格》、《贝加莫组曲》、《梦幻曲》等还是以第一类主题形态为主，而之后的作品开始加入了第二类主题形态的运用，并且在实际运用中，有的乐曲只有一种形态的主题，而更多的时候德彪西常常将两类主题形态同时运用在作品中，增加其复杂性。

在调性写作时期，传统的主题发展手法包括变奏、模进、逆行、倒影等，并且通常是线性的发展方式。而在德彪西的创作中，这些手法也会用到，但由于其作品中存在两种不同类型的主题形态，尤其是第二种非传统型的主题常常是由不同的音程或音距或音组构成，因此，他在音乐的发展中往往利用主题中这些微观因素进行衍生，推动主题在作品中的行进。笔者将就主题的衍生手法从简单到复杂进行论述。

## 二、主题间的衍生发展

这一衍生手法主要是针对一个作品中存在两个以上主题或者两个类型的主题形态时，主题与主题之间存在的衍生关系。由于牵涉到传统型和非传统型两个类型的主题形态，因此，笔者将立足于这两个主题形态进行论述。

### 1、传统型主题衍生出传统型主题。

即第一类主题形态的原主题材料衍生出的主题仍是第一类形态。早期作品如《月光》，A、B 部分都是传统型的主题。尽管 B 部分（m. m27—42）的织体较 A 部分（m. m1—14）发生了很大变化，但其主题音调走向上很明显是从 A 部分的主题衍生过来，而且性格上也获得了继承。

又如《牧神午后》的 m. m1—4 是其中心主题，在音乐进行中，它较多时候是原型作重复出现（包括转调的），

#### 谱例 118 主题原型



但在 m. m37—39 中，它幻化出了另一个主题。虽然两者在音乐进行方向上很相似，但由于使

用了不同的音阶——前者运用了混合着半音阶的全音阶、后者则是属于E大调的，致使形成两个在音响效果上产生较强对比的主题。

谱例 119

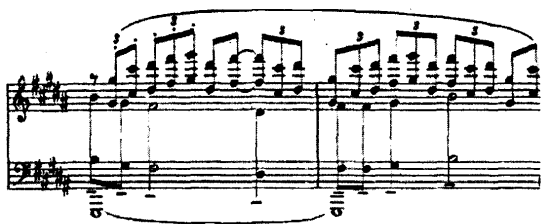


在德彪西创作盛期，这一衍生方式也一直沿用。《塔》（《版画集》1）是他最广泛、最全面使用五声音阶的一个典型作品，其中以五声音阶为基础形成了四个不同的传统型主题。

谱例 120 第一主题



谱例 121 第二主题（中间声部）



谱例 122 第三主题



谱例 123 第四主题



很明显，第四个主题是从第二个衍生过来的，其旋律的走向、音距关系都非常相似，而且调式也属于同宫系统的，第二个是B宫调式，第四个是D<sup>♭</sup>角调式。第一个与第三个主题虽然调式上不是属于同宫系统——前者是G<sup>♭</sup>羽调式而后者是C<sup>♭</sup>角调式，但从其旋律的走向上可以判断他们之间存在着衍生关系。

《向拉莫致敬》（《意象集》I-2）中的主题衍生手法有些类似于《月光》，这两首乐曲同是三部曲式，也同是A部分的主题衍生出B部分的主题。不同的是，《向拉莫致敬》的主题衍生不是依靠性格的继承以及旋律走向上的一致性，而是使用倒影的手法，但仅仅B主题的第一小节是A主题第一小节的倒影，之后B部分的主题有着不同于A不部分的发展。可见，使用倒影是为了取得乐曲前后的联系性，而仅仅一小节，又是希望寻求变化的表现。



谱例 124 A 部分主题



谱例 125 B 部分主题



另一个非常有意思的例子是前奏曲《帆》(I-2)。这首作品由四个部分加尾声构成，第一、二、四部分和尾声都是建立在全音阶的基础之上。尽管全音阶由于每个音符之间的平等距离而致使听觉上对其音乐进行产生等同感，但从其不同的旋律外形来看，每一部分都有其自己的主题。第一部分(m. m1—21)有两个主题，首先在 m. m1—2 出现的是第一个主题，也是最重要的主题，之后从 m. m7 开始出现了这一部分的第二个主题，走向上是级进式的上下行，并且从 m. m10 开始与第一个主题纵向并置。第三个主题出现在第二部分(m. m22—41)的头两小节。

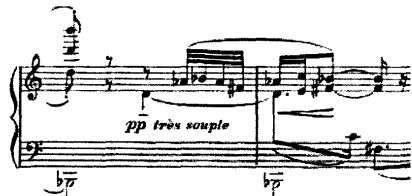
谱例 126 第一个主题



谱例 127 第二个主题



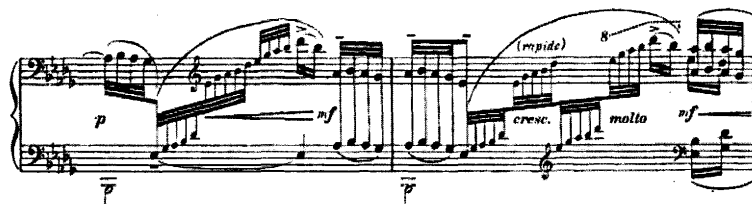
谱例 128 第三个主题



这三个建立在全音阶上的主题，在旋律外形上完全不一样，也没有运用倒影的手法。从乐谱上可看到，这三个主题都非常强调 A<sup>b</sup> (G<sup>7</sup>) - B<sup>b</sup> - C 三个音，尤其是 A<sup>b</sup> - B<sup>b</sup>。

显然，这里的主题之间的衍生不同于上述几个，它主要体现在主题中强调音的一致性。把持上述的这种推断，我们再看与前后形成音响对比的第三部分五声音阶主题，便会发现这个主题也特别强调  $A^b-B^b$ 。因此，完全可以将第三部分的主题看成是由第一个主题衍生而来的，只是在调式上进行了转换。

谱例 129 五声音阶主题



在前奏曲《帕克之舞》(I-11)中, m. m1—6 出现的第一个主题是全曲中非常重要的一个主题,与《帆》一样,不仅自身细部的一些因素在乐曲的发展中所有运用,而且还衍生出了另一个主题。这一主题外形上表现为带有前附点的富有动力性的旋律,并在行进中反复上下蹿动。

谱例 130



然而,它在 m. m32—41 的下方声部却衍生出一个性格上相对安静但旋律走向上却极其相似的主题,只是末尾向上跳动的复后附点稍有一些“残留”的动力。

谱例 131



## 2、传统型主题衍生出非传统型主题

这一衍生方式是德彪西经常使用的,较早出现是在《为钢琴而作》的第二首《萨拉班德》。这是一个三部性的作品, A (1—22) B (23—41) A' (42—72), 其中 A、B 两部分分别包含了两类主题形态:即传统型的和非传统型的。

谱例 132 A 段主题



谱例 133 B 段主题



从谱例上，我们可以看到，B 段的主题是典型的非传统型的，它由四度和二度音程纵向叠合形成一个和弦。而 A 段主题的前四个音正好是四度和二度的横向展开，由此可见，B 段的非传统型主题是由 A 段的传统型主题衍生而来。

前奏曲《原野上的风》(I-3) 也包含有两类主题形态：非传统型主题——小二度的反复进行——从第一小节开始出现，几乎贯穿了全曲（除了 m. m21—34），成为一个基础背景；



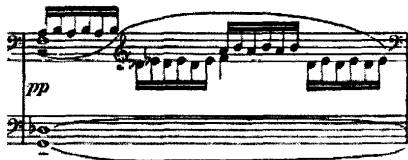
而传统型的主题则是在这个背景之下，出现在 3—4 小节的低声部。

谱例 135

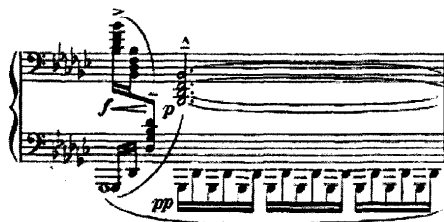


这个片段式的传统型主题从横向上看包含大二度、小三度、纯四度音程，纵向上可以构成一个三和弦  $E^b-G^b-B^b$ ，这两点分别衍生出后面两个非传统型主题：1) m. m21—27 上方的大二度反复进行，这也是全曲用大二度作为背景的唯一一段；2) m. m28—34 下方是纯五度的反复进行，上方是三和弦的平行进行。很明显，这两个主题都是从开始的传统型主题中抽取过来的，只是外在面貌发生了改变。

谱例 136 m. m22



谱例 137 m. m28



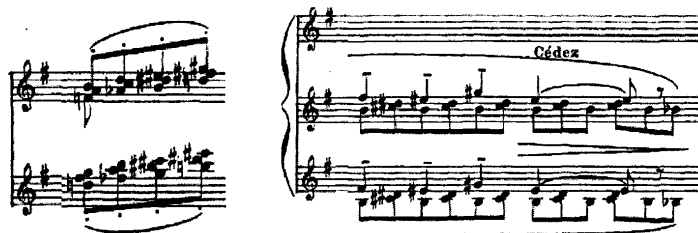
《月落荒寺》(《意象集》II-2)是这一衍生方式中较为特别的一个例子。因为 m. m1—5 出现的第一主题本身既是传统型的,同时由于这个主题旋律是由二度加四度的飞三度叠置和弦作为支撑,因此,它与上述本身就是一个传统型主题的表现不同。

谱例 138



于是,主题中自带的在四度内侧或外侧叠加二度的这个纵向和弦结构,贯穿在在乐曲的纵、横进行中,尤其是纵向结构上。

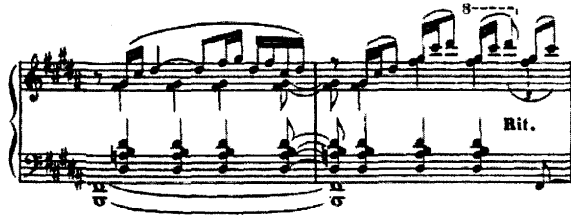
谱例 139



### 3、非传统型主题衍生出传统型主题

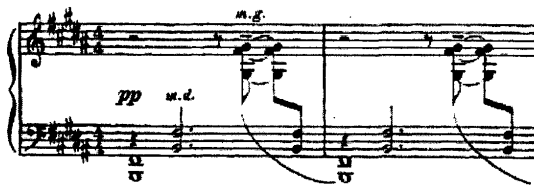
这一类较为典型的作品如《塔》,乐曲中第一个主题音调(m. m3—4)

谱例 140



可以说是全曲最重要的主题，不仅其他一些主题音调与它或多或少有联系，而且全曲纵横向的发展都布满了它的痕迹。然后它的形成却与 m. m1—2 的非传统型主题有关。

谱例 141



这一主题是纵向的纯五度加大二度音程，而在这个横向进行的主题音调中，最为强调的也是纯五度（或者纯四度）和大二度的音距关系。由此可见，作为传统型的第一个主题实际是从作品开始处的非传统型主题中衍生出来的。

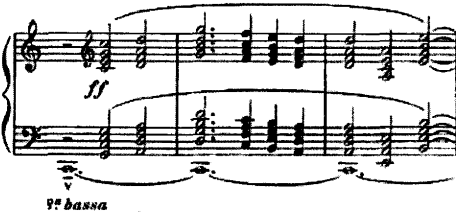
《沉没的教堂》也是一个较为典型的例子。乐曲的 m. m1 便展示出了一个非传统型的主题：横向上二度与五度间的进行，纵向上是八度内叠合纯四度音程。

谱例 142



在 m. m28—40 中出现的传统型主题，无论从纵向上以三和弦为背景，还是横向上的旋律进行，无疑都是与之前的主题有着密切的衍生关系。

谱例 143



## 三、主题内部的衍生发展

这一衍生手法较之于上一种更为复杂，在德彪西的作品中也较为常见。所谓主题内部的衍生，不同于上述从传统型主题内部一个素材衍生出一个非传统型主题，而是这个主题——主要是非传统型主题——本身就是一个复合型的主题，然后将其复合的材料分别在作品中加以衍生发展。

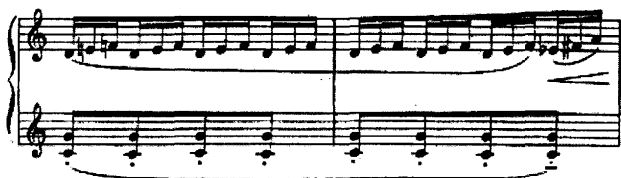
如《运动》（《意象集》I-3），这是一个带有尾声的三部曲式：

前奏（1—4）A（5—62）连（63—66）B（67—88、89—108）

连（109—114）A'（115—155）尾声（156—177）

虽然B部分整体在外形上尤其它的第二段（m. 89—108）与A部分很不同，但实质上，全曲都是建立在m. 5—6的主题上。这是一个复合型的非传统型主题，分为两个部分，上方声部是一个级进上行的三音组，下方则是从前奏中过来的纯五度音程。

谱例 144



这里包含的核心素材不仅是外在的三音组形式，还有其内在的核心——许多重要的音距关系：除了左右声部的纵向五度音程外，三音组中还包括大二度、小二度、增二度、小三度和三全音。这些素材在全曲中都充分展开。

首先在A部分本身，m. 1—8 陈述完主题后，m. 9—15 就有细微的变型。上方声部仍然是主题下方出现的纯五度音程，但下方声部却不是级进的三音组。m. 9—11 是纯四度、纯五度与二度音程的横向间隔。

谱例 145



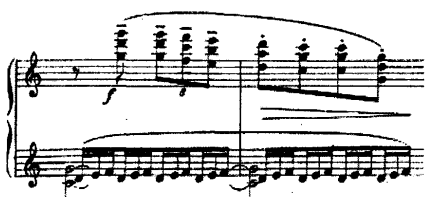
m. 12—15 更是将三全音加入与纯四度进行对抗，并将大二度更换成增二度，这其中增二度与三全音的连接在B部分中充分运用。

谱例 146



另外，在 m. m30—33 中，上方声部的纯五度外加了一个八度，而下方声部则首次将主题中分在上下两个声部的级进三音组与纯五度叠合在一起，更强调了纵向大二度音程，尾声中便利用了这一形式。

谱例 147



在 A 部分的结尾处 m. m53—62 中，中间是继承了前面的加八度的纯五度，而上方则是将其分解开来。这一分解形式便一直沿用，直到 B 部分第一段结束。

谱例 148 A 部分结尾



谱例 149 B 部分第一段



B 部分的第一段下方声部的三全音加增二度分解形式（参见谱例 149）的连接正是取自于 A 部分 m. m12—15 下方声部 Eb-F#-C 的逆行。

谱例 150



尽管 B 部分很大程度上继承了 A 部分，但是它仍有自身的主题性呈现，即 m. m67—72（参见谱例 149）上方声部包含一个潜伏性旋律——将每个三音组的第一个音连接。而这便是 B

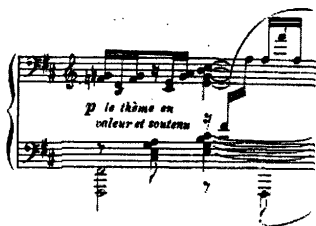
部分第二段 (m. m89—108) 的主题旋律, 只是这一段的外在形式与之前大为不同。除了八度分解形式外, 大多是纵向的和弦, 主题旋律就是由这些和弦连接构成的。

谱例 151



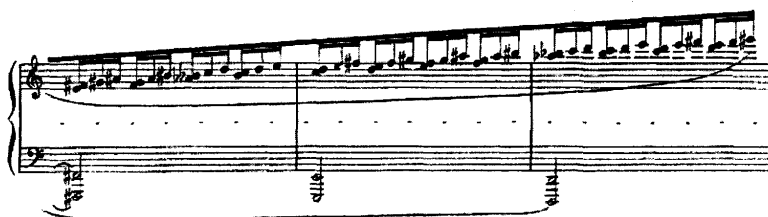
需要说明的是, 从作曲家核心素材贯穿全曲发展的思路出发, 这里呈现出来的纵向三和弦与七和弦转位形式, 并不是三度叠置意义上的和弦结构, 而是三度叠置表现的非三度叠置和弦 (关于这方面的论述参见第二章第二节), 由 A 部分主题包含各个音程构成。如在第一段的第一个小节 m. m89 就很清楚的表现, 上方首先出现的是二度音程与三度音程交替, 然后转至貌似七和弦的第一转位, 而这一形式也正是三度上叠二度音程形成的。

谱例 152



A' 基本是重复 A。而尾声是一长串由大二度组成的全音阶逐级上行的形式, 使用的是主题的三音组, 不同的是由大二度连小二度, 改为大二度连大二度, 并且在每个三音组的第一个音上叠加一个音, 本身成为大二度, 这一形式早就在 A 部分中 m. m30—33 (参见谱例 147) 就出现了。

谱例 153

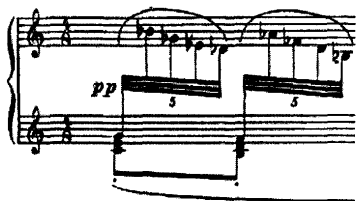


在非传统型主题内部安排具有不同发展潜质的“细胞核”, 这一手法在钢琴曲集《前奏曲》中经常看到。

如《雾》(II-1) 的主题也类似于《运动》, 包含两个部分, 在 m. m1 即展示出来: 下方是三和弦, 上方是两个不同的四音列。

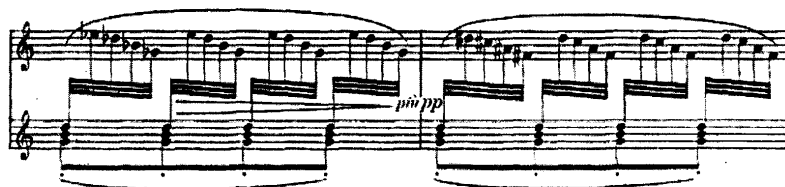


谱例 154



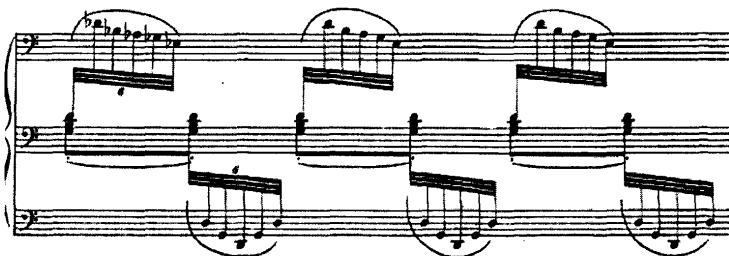
有趣的是,《运动》中主题的两个复合素材还属于同一个调性内,而《雾》主题中的两个主题则分属两个调性领域:下方以C为中心,并且几乎全曲一直都这样保持;而上方则以Db为中心,只是有时会用等同的升号音来代替。

谱例 155



与《运动》一样,《雾》主题中的这两个复合素材除了在各自己的领域行进之外,也经常通过互相融合的手法产生新的音乐发展。在一开始的段落中,两者各自有自己细微的发展。首先在 m. m4 中,左手部分建立在纯五度框架内的三和弦衍生出来了同一个五度音的分解连接,这一新形式在中间有大面积的出现。(参见下文)

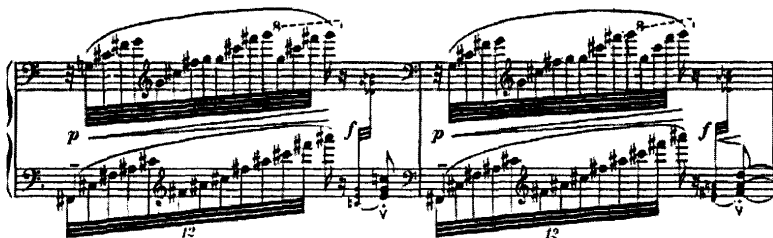
谱例 156



而同在 m. m4. 上方右手声部的音型由之前的四音变为五音(参见谱例 156),而这正是主题中两个四音列的组合。第一个四音列是:  $B^b-G^b-E^b-D^b$ , 第二个四音列是:  $A^b-F^b-D^b-B^b$ , 其中共同音是  $B^b-D^b$ , 而在非共同音中只有  $F^b$  是表面上看似降号音,而实质则是白键上的 E 音,可能因此,在这个新的五音组中唯独没有  $F^b$ 。

同时,在这两个四音列中,前一个包含的是两个纯四度的交错,而后一个则包含一个纯四度和一个三全音的交错(参见谱例 154),主要是后者在 m. m29—30 的高声部有了新的发展,变为三全音与纯四度的横向连接。

## 谱例 157



同在 m. 29—30, 下方声部的三和弦的分解 (参见谱例 157) 是取自于主题的另一个复合素材。虽然这里表现为  $F^{\sharp}$  上的大三和弦, 在之前这一复合素材也都是在 C 调领域, 会给人误以为是出自第二个四音列。但其前后都是 C 调的三和弦, 并且落在了主三和弦上, 那么可以将其看作是 C 调的属变和弦:  $F^{\sharp}-A^{\sharp}-C^{\sharp}$  即  $G^{\flat}-B^{\flat}-D^{\flat}$ 。因此, 这两小节是主题两个复合素材的变型体现。

在这首作品中, 主题的衍生及其在乐曲中的发展不如《运动》来的丰富, 但其还具有更深一层的意义, 挖掘了材料音高、节奏、音型等外在表现形式之外的内容, 即将黑键与白键作为两个独立的因素和层面进行分离发展。其实这种手法早在《大象的摇篮曲》(《儿童园地》2) m. 47—52 中就已使用, 只是当时仅为片段式的且不成熟的。

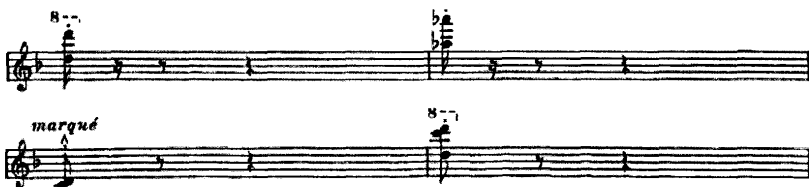
《焰火》(II-12) 与《雾》非常相似, 都运用了主题复合素材各方面包括黑白因素的衍生, 而且更为复杂。

首先,《焰火》的更复杂性表现在一开始就有两个非传统型主题, 而且两个都是复合型的。因此, 一开始的 16 小节仅是乐曲主题的一个展现段落。第一个主题在 m. 1 就出现了, 是两个三音组的交替, 如《雾》一般分别在白键和黑键上, 分处两个调性领域: 下方以 C 为中心, 上方以  $B^{\flat}$  为中心。而第二个主题出现在最上方声部, 其本身是三全音关系的两音横向反复进行, 在 m. 7 时加入了一个大二度因素, 由于两者有一个共同音 D, 所以会有叠合。

## 谱例 158 第一主题



## 谱例 159 第二主题



这两个主题分别有各自衍生手法。第一个主题一方面运用它的原型作变形衍生，如 m. m20—24 中两个三音组各变为两个音的交替，之前三个音都是横向的级进，在这里每组两个音既有既有横向的进行，又有纵向的叠置，同时这两组不再是非常明确地呈分离状态，而是融合状态，记谱上，原在低音部的白键与高音部的黑键混为一体。

谱例 160



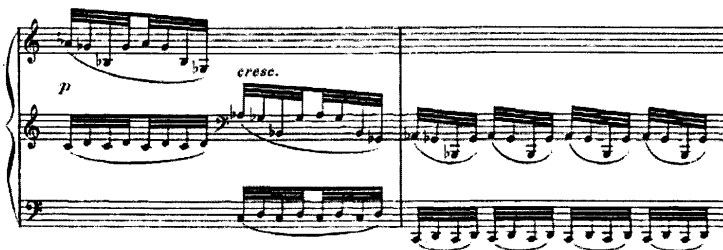
在 m. m67 中，这两组回复到分离状态，但三音组各音之间变为三度关系，同时下方是黑白键两个因素的混合。

谱例 161



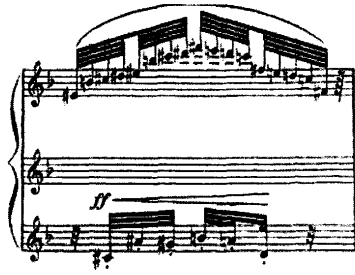
在 m. m76—78 中，高声部是主题原型中的三个音  $B^b-A^b-G^b$ ，但音符的排列顺序、音距关系发生了变化，而低声部则回到主题原型中的级进关系以及调性领域。

谱例 162



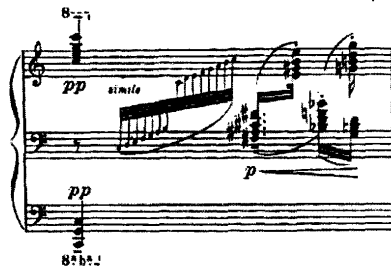
另一方面，第一主题由于其自身的特点，还运用了如《雾》中黑白对置衍生的手法。在主题中，黑白因素是呈纵向的，在 m. m30 中衍生为横向对置，而同样的形式在接近结尾时的 m. m80 和 m. m84 皆有出现。

谱例 163 m. m30



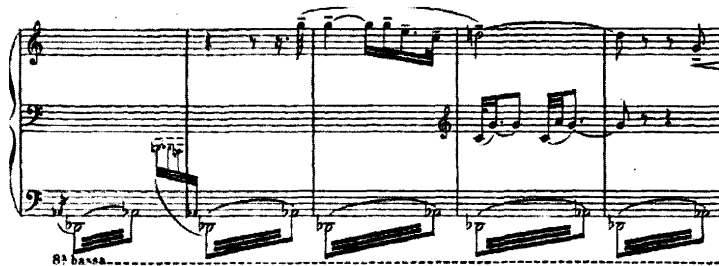
m. m61—62 中出现了与主题原型完全无关的材料,但却借用了黑白因素形成了横向的对置。

谱例 164



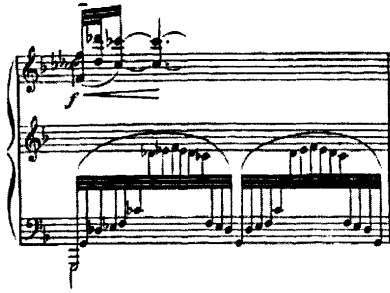
结尾处,黑白因素又恢复到纵向对置,只是相对于原型两者的上下位置进行了调换。

谱例 165



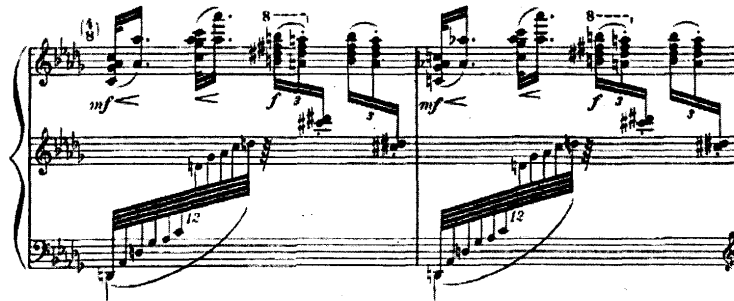
第二主题两个复合材料主要是依靠不同的音距关系强调、叠合来作以衍生。在 m. m35—38 中,高声部的音调在之前已经出现过,但是纯五度关系,但在此处却借用了第二主题的三全音,强调减五度音距关系,而且仍然是横向进行。同时主题中的另外一个材料大二度音程,既在高音部有原型音程的表现,还有在低音部横向的进行,夹在两个减五度之间。因此,可以说这四小节是两个复合材料的融合。

谱例 166



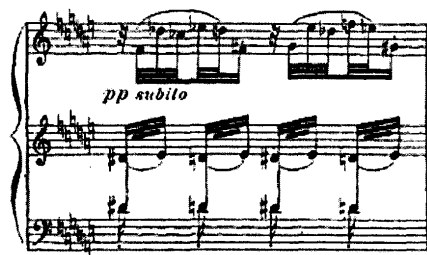
在主题原型中，大二度与减五度这两个材料呈现为横向的交替进行，但在 m. m44—52 中却出现了大量的将这两个材料叠合为纵向结构的和弦。

谱例 167



在 m. m70—73 中，原型中的大二度材料衍化为大二度与小二度的对比，而且在高、低声部都有体现。高声部、中间声部都是大二度与小二度的横向对比，低声部则是横向进行小二度的反复。

谱例 168



上述的三个例子，其主题大都呈现音组的形式，在德彪西的作品中，这种复合型的非传统型主题还有的是呈现为不明关系的和弦、音程分解形式或者纵向叠置结构。如《阿纳卡普里的山丘》(I-5) m. m1—2 呈现的这个非传统型主题就是和弦的分解形式。

谱例 169



这里包含了两个复合材料：1) 以主、属音为代表的主和弦 2) II级和弦

谱例 170



实际上，这里囊括了三个重要的音程关系：五度、二度和三度，它们自身以及各种样式的叠合为之后的音乐发展买下了伏笔。

这两个复合材料首先在 m. m7—9 变为排列密集的纵向和弦结构：

谱例 171



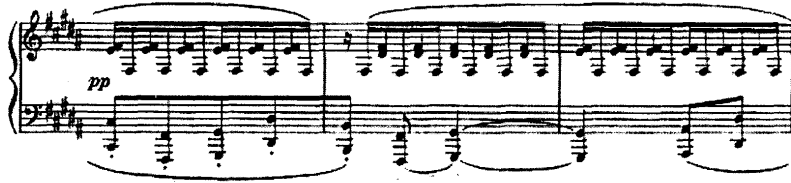
之后在 m. m12—20 中这两个对置因素进一步幻化，下方是主和弦去掉根音变成三音与五音的交替，上方是由 II 级和弦演化成的横向主题音调。

谱例 172



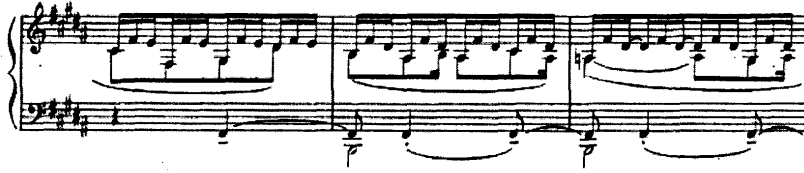
在 m. m32—44 中，两个复合材料包含的重要音程关系在这里明确显现。m. m32—38 上方声部是二度音程与三度音程的交替，下方则是由这三个音程关系横向化衍生出一条旋律，尤其突显五度。

谱例 173



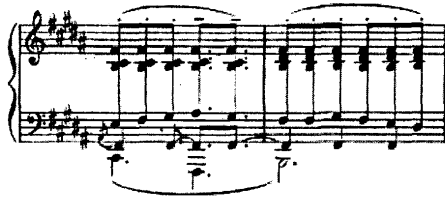
发展至 m. m39—44, 上方二度和三度音程不再是纵向结构的交替, 而是横向关系的交替, 并且同时将原本处在下方声部的强调五度的旋律与它们贴合在一个声部。

谱例 174



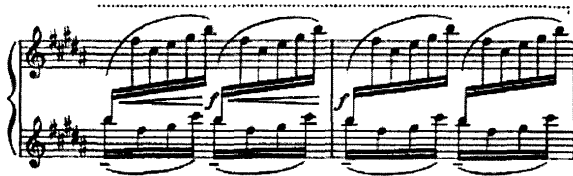
在 m. m55—60 中, 这三个音程首次叠合, 形成五度内加二度与五度内加三度的比较。

谱例 175



在结尾处 m. m92—93 中, 高声部是主题原型, 而低声部则是这两个和弦根音与五音的逆向进行。

谱例 176



《水妖》(II-8) 复合型的主题又是另一种表现形式: 五个音的纵向叠合。

谱例 177



在这一串音的叠合中，“细胞核”式的材料已经复合在其中：1) 增四度（三全音）与纯四度（或纯五度）；2) 小二度、大二度和增二度。这些材料之间因同级数而不同性质？形成互相对置的关系，在音乐发展中相互交织。

谱例 178



首先，增四度与纯四度的对置在 m. m4—7 中明显化，下方是纵向叠置，上方则是用一个共同音将两者进行横向连接。

谱例 179



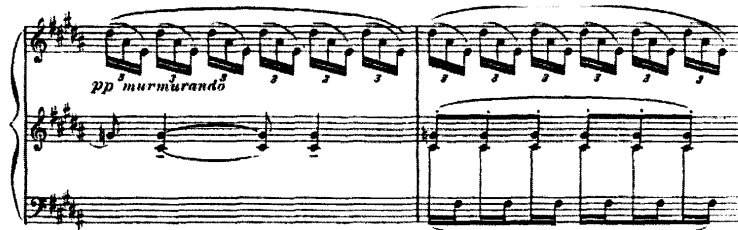
m. m20—25 中，这两个音程衍化为横向交替对置。

谱例 180



这两个对置性因素在中段 m. m44—53 达到全曲最大面积、最复杂的衍化。在 m. m44—48 中，对置的形式取自于 m. m4，上方声部是通过一个共同音横向连接这两个音距关系，下方声部则是两者的纵向叠置。巧妙的是，上方由上而下是纯四度到三全音，而下方则是由下至上是纯五度到三全音，正好形成了倒影。

谱例 181

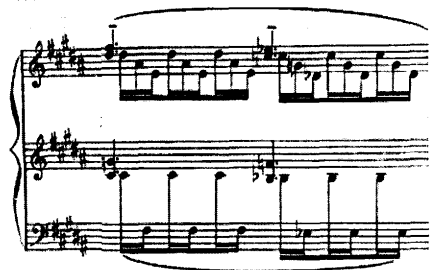


而进入 m. m49—53 中，上方声部还一直保持对前面的延续，但下方声部却出现了内纵向与横向的对比变化。例如 m. m49，前半仍然是纯五度与三全音的纵向叠置，而后一半则变成了两个纯五度的变化。在之后的四小节进行中，这样的交替一直继续着。下方声部也由之



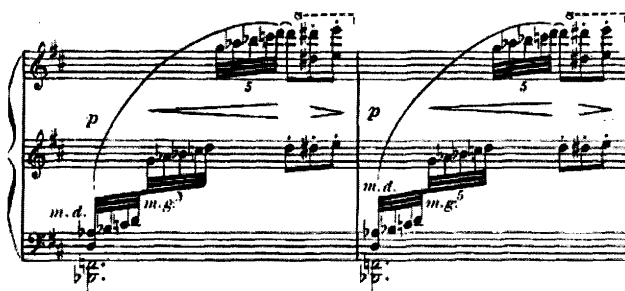
前仅是纵向对比，变为纵横向对比皆有。

谱例 182



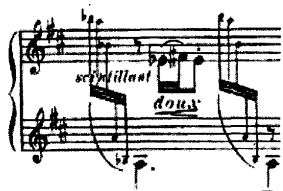
其次，三个不同性质的二度音程在乐曲中的衍生、对置也是经常出现的。有大二度与小二度并行衍化出一条音阶式的进行出现在 m. m8—9，之后在 m. m11—12 出现类似的进行也是由此衍化而来的。

谱例 183 m. m8—9



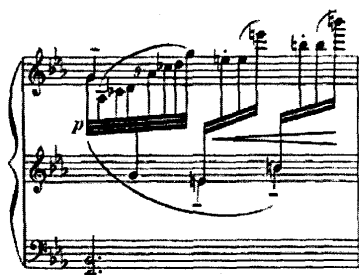
同时，在 m. m11—12 中还出现了小二度与增二度的横向对置。

谱例 184



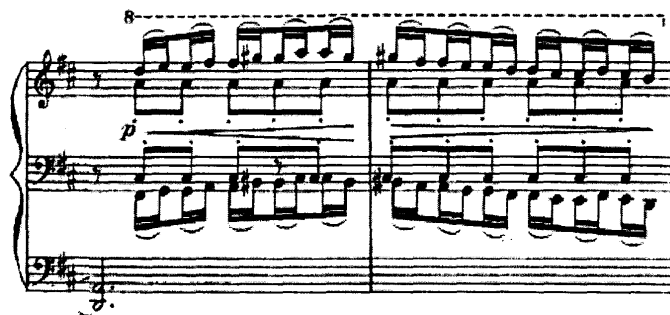
增二度与小二度的这种横向对置还在 m. m40—41 中出现，不同的是小二度在此演变为它的转位大七度。

谱例 185



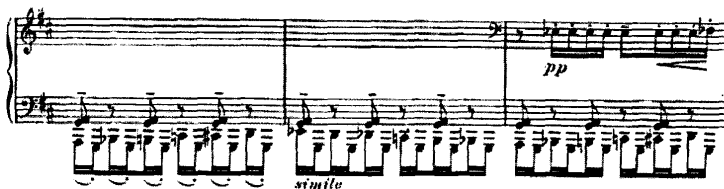
在 m. m16—17 出现的一条旋律也是由大、小二度串联而成的级进式上下行，它分别在 m. m26—27、38—39 中出现。

谱例 186 m. m16—17



对小二度的衍生运用还集中体现在 m. m54—61 中。

谱例 187



下方声部是两个音为一组，若将每组第一个音提取出来，便会发现隐藏在其中的半音阶进行。因紧接其后的 m. m62 上方声部是重复 m. m11，但却少了  $B^b-A$  的小二度进行。由此，更加可以肯定这个突然出现在结尾之前的半音阶不是一个独立形成因素，而是强化主题中的小二度而得来。

## 第四章 结构逻辑

正如霍洛夫所指出那样，二十世纪和声的共同逻辑原理是“以合理选择的中心成份为基础，而形成的结构成份相互关系体系。”在前几章中，我们着重对德彪西音乐中的组织材料、音乐的运动空间、音乐主题的形态及其发展手法做了分析。我们可以把这些分析看成是对德彪西音乐语言的“中心成分”的特征的分析。

在本章中，我们要观察的是，在作品的结构中，这些“中心成分”的发展的走向和路径，是如何运用“中心成分”来形成“结构成份相互关系体系”的，这就是本文试图寻找的德彪西作品在音高组织中的整体结构逻辑。

音乐作品中，音高组织的发展逻辑是可以拆分成不同的逻辑层面，包括主题的发展逻辑和调性的发展逻辑。在传统的调性音乐作品中，音高组织中的这两层发展逻辑是平行进行的，作品的主题形态和主题的发展手法与作品的整体音高逻辑（如调性布局）之间并没有必然的联系。

然而，在德彪西的作品中，丰富多样的组织材料与其具有的可发展性，以及主题本身具备的衍生能力与各种手法，使得主题及其发展与调性逻辑安排的必然性有着十分紧密的联系，这也就是德彪西作品中音高组织的逻辑所在。

《为钢琴而作》是德彪西进入创作成熟时期的开端，它的诞生使人们对德彪西有了质变的认识。

从材料的安排上，《前奏曲》可以较为清楚地划分为三个部分：第一部分（1—42）、第二部分（43—96）、第三部分（97—148），以及一个尾声（149—164）。

第一部分包含了两个主题和一个核心连接材料。m. m1—5 在分解和弦中隐藏了第一个主题，在 a 小调上。

谱例 188



而主题旋律的上方声部看似是和弦分解的其他两个音，但在这五小节的进行隐含了三个重要的音：C-B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>，这三个音将在作品的第二部分大面积展开。

m. m6—23 是第二个主题及其发展，最初是在 a 小调的调内和弦中进行，和弦之间的连接已经是平行的而非功能式的，也正因为如此导致这一段后面出现了很多调外音，但由于低

音一直有主音 A 的持续进行, 因此, a 调的调性仍然是很明确的。

## 谱例 189



m. m24—26 是由大二度构成的四音列的反复进行, 这是一个核心的连接材料, 它预示着全音阶在乐曲中占有一席之地, 并且在第二部分中形成了全音阶的完整进行 (m. m57—58)。

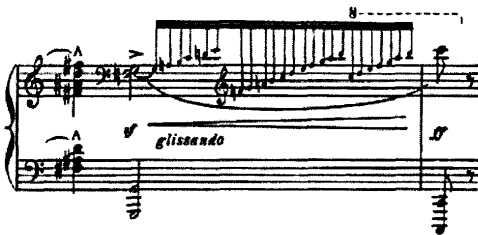
## 谱例 190



m. m27—42 是对第二个主题以及连接材料的重复。之后便进入第二部分。

第二部分所使用的仍然是第一部分的主题材料。m. m43—56 是第一个主题, 音调走向上完全一样, 只是音高发生了变化, 织体也变为纵向的和弦。由于纵向和弦是增三和弦的平行进行, 因此难以看出其调性。但分别在 m. m46 和 m. m50 中出现了代表 C 调属和弦的根音和七音到主音 C 的进行。

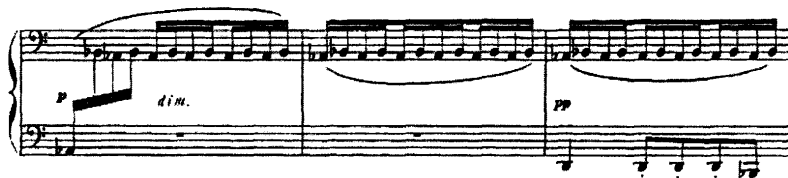
## 谱例 191



而在 m. m50 之后的进行中一直有 C 音作为持续低音, 因此可以判断第二部分的第一段是在 C 调上。

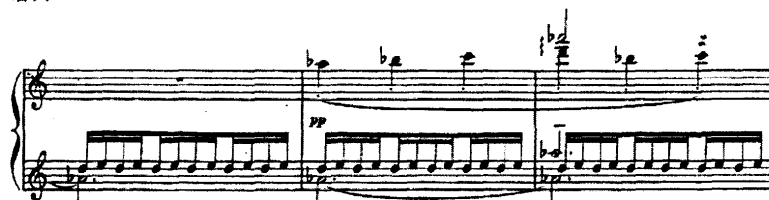
之后 m. m57—58 便是上文提到的全音阶下行的连接句。m. m59—70 下方声部仍然用的是第一个主题材料, 但由于不断模进转调, 因此调性模糊, 而唯有上方声部  $A^b-B^b$  持续反复进行, 可以判断以  $A^b$  为中心, 但调性不明确。

谱例 192



直至进入 m. m71—96，一方面低声部的 A<sup>b</sup> 持续音仍在继续，中间是 D-E 的反复进行，而上层是以 A<sup>b</sup> 为中心的全音阶进行，令人恍然大悟，这些音高材料都是全音阶的组成部分。因此，可以将 m. m59—96 看成是与前面自然小调作横向对置的全音阶调式。

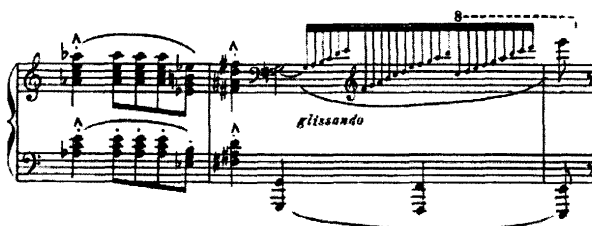
谱例 193



这一段所采用全是第一部分的主题材料，m. m59—70 是第一个主题，而 m. m71—96 则是第二个主题的前两小节并进行反复。很有意思的一个现象是，这个主题第一小节 A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C 的进行正好是上文在第一部分中提到的，第一个主题上方声部隐含的 C-B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup> 的逆向进行。由此可见，在第二部分中自然音阶调式与全音阶的对置早在第一部分的第一个主题中便已设计好。

第三部分是从 m. m97—148，这一部分是融合了前面两部分的材料。m. m97—117 是完全重复第一部分第二个主题和连接材料 m. m6—26，仍然是在 a 小调上。m. m119—133 则是重复第二部分的 m. m43—56，即全曲第一个主题的变型，但在调性上发生了变法，m. m119—123 与第二部分一样，通过属到主的进行显现为 C 调，但是在 m. m126—127 却是属进行到 C 调的三音 E，而之后接入的是 a 小调的主三和弦，由此可将 E 看为 a 小调的属音。

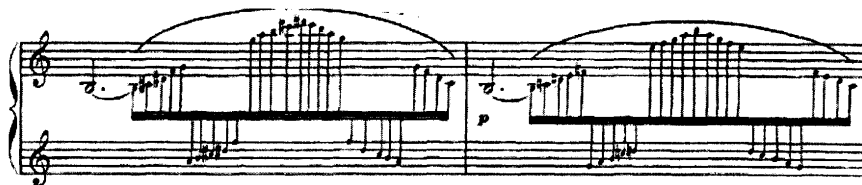
谱例 194



这一段尽管用的是第二部分的材料，但调性上却回归到第一部分的主调。由于第三部分是综合前面两部分的，因此在回归 a 小调后，马上又通过将主和弦降低半音进入第二部分中以 A<sup>b</sup> 为中心的全音阶段落，但这里仅是片段显现，八小节后回到 a 小调调内和弦的平行下行进行，并落在主音 A 上。

有意思的是,为了进一步强调自然音阶与全音阶的对比,在尾声中,将自然音阶完整的上下行进行与全音阶完整的上下行进行作间隔出现

谱例 195



并在 m. m158 时停在由前面全音阶进行而来的 E 音,而在此,这个音又如前面一样,具有双重身份:既是全音阶的成员,又是 a 小调的属音。然后由它进入最后的主和弦。

谱例 196



从以上对音乐发展过程的分析中,我们可以清楚地看到,尽管在这首作品中调性的发展是曲折安排的,但整体调性的布局是 a 自然小调—以  $a^b$  为中心全音阶调性—a 自然小调。而之所以调中心会从 a 至  $a^b$ ,在一开始的 a 自然小调的主题中已包含了以  $a^b$  为中心的三个音  $a^b-b^b-c$ ,并且在第一部分的连接材料 (m. m24—26) 中发展为全音阶的四音列,然后再在第二部分中展现出完整的全音阶主题。显然,作品调性发展逻辑的必然性是与主题的布局发展相联系的。

前奏曲《帆》(I-2) 表面形态上与上例《前奏曲》完全不同,但在整体上两者都是全音阶与自然音阶的对比,而且同样是调性发展逻辑与主题的发展紧密相联。

由于全曲大面积的全音阶运用,使得作品通常被认为是模糊进行,虽然中间有五声音阶主题的段落,但整体调性仍很不明确。然而实际上,这部作品不仅每段都有十分明确的主题,而且还有着非常清楚的调性发展逻辑。

在第三章的主题衍生手法中,笔者已提及这部作品所有的主题材料包括五声音阶的材料都是从一开始的全音阶材料衍生而来的。

m. m1—2 是作品主题材料的呈现,后面两小节是它的延续。

谱例 197



其中  $F^{\sharp}-G^{\sharp}$  (即  $A^{\flat}$ ) -  $B^{\flat}$  是核心音, 这三个音在第一段 (m. m7—21) 各自分别展开了自己的发展路线。  $G^{\sharp}$  变为  $A^{\flat}$ , 首先在 m. m7—9 高声部形成了一条全音阶上下行级进进行的第二个主题材料, 从 m. m10 移入中声部。

谱例 198

谱例 198 展示了钢琴和低音声部的乐谱。乐谱包含两个系统，每个系统有高音谱表和低音谱表。乐谱中使用了多种力度和演奏法标记，包括 *pp*、*pp expressif* 和 *toujours pp*。乐谱中还有 *très doux* 的标记。乐谱展示了全音阶上下行级进进行的主题材料。

$B^{\flat}$  则成为全曲的持续低音。(参见上例) 而  $F^{\sharp}$  则从 m. m10 开始继续第一个主题材料在高声部的进行。(参见上例)

第二段 (m. m22—41) 前两小节高声部的主题材料也是衍生自于第一主题, 构成的核心音仍是  $F^{\sharp}-A^{\flat}$  (即  $G^{\sharp}$ ) -  $B^{\flat}$ , 下方声部是一个伴奏性的音型。

谱例 199

谱例 199 展示了钢琴和低音声部的乐谱。乐谱包含两个系统，每个系统有高音谱表和低音谱表。乐谱中使用了 *pp très souple* 和 *pp* 的标记。乐谱展示了衍生自于第一主题的主题材料。

有意思的是, 前两个主题将全音阶的六个音都包含在内, 而这个主题却缺少了 E 音。但德彪西并没有“忘却”它, 在 m. m31—37 中, E 作为伴奏音型的核心音集中显现, 并由低声部移至高声部, m. m33—37 中间声部则加入了第二个主题材料。

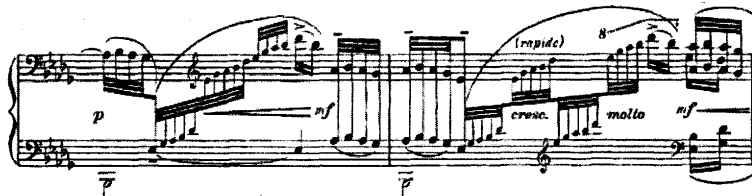
谱例 200

谱例 200 展示了钢琴和低音声部的乐谱。乐谱包含两个系统，每个系统有高音谱表和低音谱表。乐谱中使用了 *pp* 的标记。乐谱展示了全音阶主题材料的核心音之一  $B^{\flat}$  仍然在

m. m41 落在  $A^{\flat}-B^{\flat}$  上, 既作为五声音阶段落 (m. m42—47) 的共同音, 又作为全曲的核心音加以强调。上文中提到, 根据主题材料核心音的判断, 五声音阶的主题材料也是衍生于第一个全音阶的主题材料。(参见第三章) 这一段中, 全音阶主题材料的核心音之一  $B^{\flat}$  仍然在

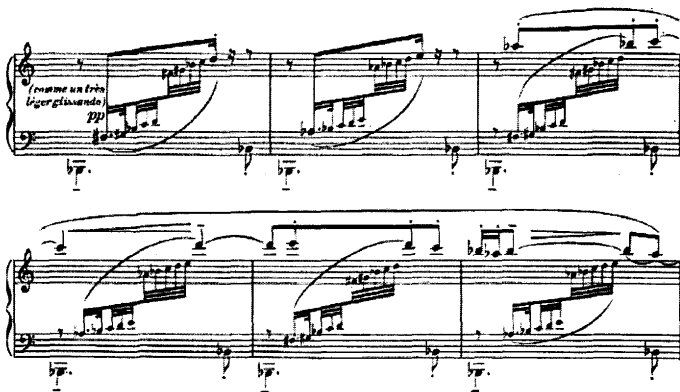
低声部持续进行，更体现出，五声音阶主题材料是建立在全音阶基础之上的。

## 谱例 201



第四段 (m. 48—57) 如其他作品一样，又是一个集合前面段落综合再现。其中 m. 48—53，低音部是  $B^b$  的持续，高声部是第二个主题材料，而中声部则是第一个主题材料和第三个主题材料的变型交替展现。第一个主题材料中核心音是由  $F^{\sharp}-G^{\sharp}-B^b$  表现，而第三个主题材料的核心音则是由  $F^{\sharp}-A^b-B^b$  表现，虽然  $G^{\sharp}$  与  $A^b$  是同音，但记谱上的差异却被德彪西利用在第四段的再现中来分别体现不同的两个主题材料。

## 谱例 202



最后尾声的七个小节 (m. 58—64) 实际是开始 m. 1—4 的变化重复，不仅声部加厚了，还将最后一小节进行了延伸，强调了 C-E 构成的音程。

上述是对作品主题发展逻辑的分析，那么，它的调性发展逻辑是怎样的？与主题发展之间的联系又是怎样的？

首先，作品的落音 C-E 不是意味着 C 大调，而是意味着全音阶，这在一开始的主题中便已设定，C-E 作为关系平等、没有任何倾向性的全音阶的稳定音，而尾声的这七小节是对开始主题的重复。其次，之所以选用 C-E 作为结尾，还有一个更重要的原因。即在全曲音响最不同的五声音阶段落中，其中  $G^b-A^b-B^b$  成为前面全音阶的共同音， $D^b-E^b$  则是五声音阶主题特有的，而它们是 C-E 各自向内缩进半音的变型。那么结尾收束在 C-E 上，正好象征着前面两音的解决。

因此，C-E 两个音在开头与结尾以及中段变型的出现，体现出调性发展逻辑的路线：从稳定调性的建立至发展偏离，然后又解决回到稳定。当然，这个调性概念是广义上的，其稳



定与不稳定的对象与传统相比较，也发生了很大变化：全音阶成为稳定因素，五声音阶则是不稳定因素。

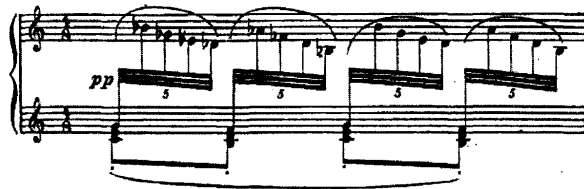
上述两部作品无论在表现形态还是发展手法上都有很大的不同，但两者都共同体现了那个最大的结构逻辑：调性逻辑与主题发展之间的必然联系。

接下来，再看两部在外部形态上与上例又有很大不同的作品。

前奏曲《雾》(II-1)将钢琴键盘上的黑键和白键看成独立的因素和层面分离开，并作为作品在主题和调性发展上的切入点。

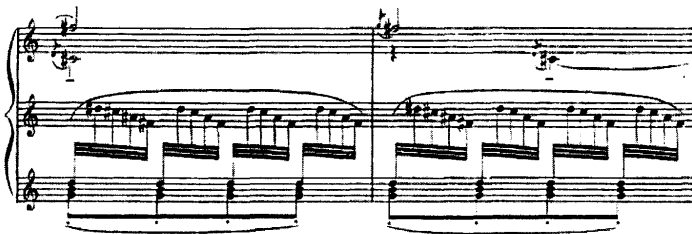
首先，主题的逻辑是依据黑白键在作品中纵、横或交融的不同呈现方式来发展。m. m1是主题的呈现，下方是白键上以C为中心的三和弦，上方则是黑键上的两个不同下行四音列。

谱例 203



在 m. m1—9 中，主题的这种黑白纵向对置一直保持陈述性的持续进行。在 m. m10—15 中，在黑键层的上方有加入了一层在黑键上的单音旋律进行，加重了黑键主题因素的比例。

谱例 204



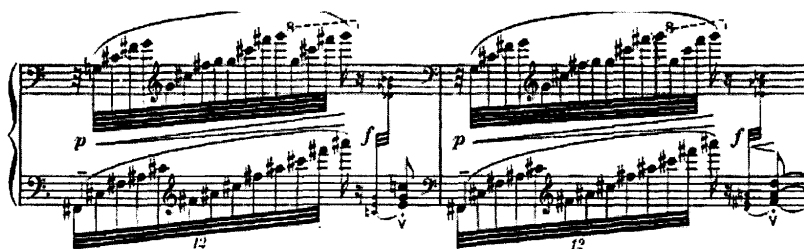
发展至 m. m18，黑白键主题因素演变为横向对置，并夹杂着原主题形态的纵向对置。

谱例 205



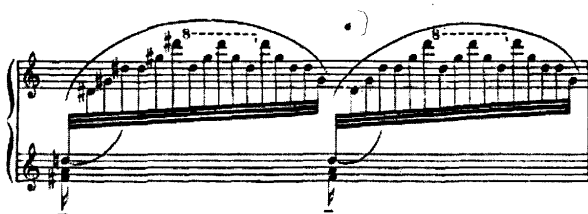
六小节之后, m. m24—28 又回到黑白键主题的纵向对置, 这里是对乐曲开始几小节的再现。自 m. m29 始, 黑键主题因素的分量加重。首先在 m. m29—30 中, 下方完全是黑键的主题因素, 而上方仍然是黑键为主, 夹杂着单个白键音。

谱例 206



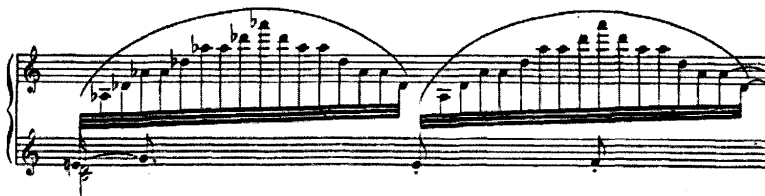
在 m. m32—37 中, 黑键因素占据主要位置, 上层是音程的分解式上下行, 下层也是用黑键单音“坚守”着, 只有中间较为单薄的一层是白键因素。

谱例 207



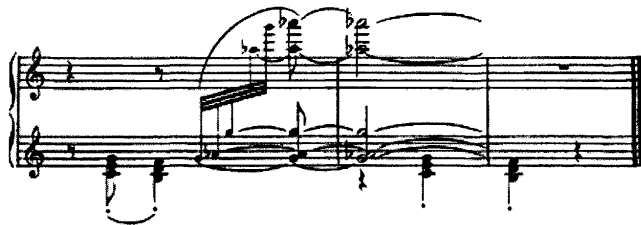
但在这一段的末尾两小节中, 下层逐渐转化为白键因素, 这预示着之后白键回复到与黑键“势均力敌”的位置。

谱例 208



m. m43—52 是作品的最后一部分, 是对开始部分的减缩再现, 黑白键各自主题因素也回复到平等状态, 最后也结束在两者的共存中。

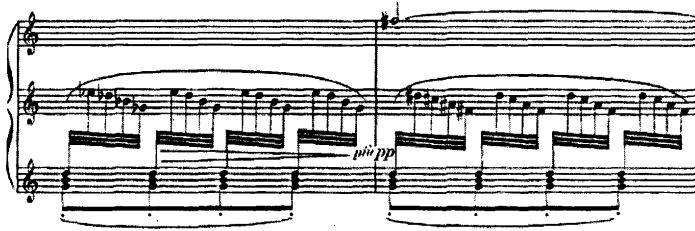
谱例 209



正是主题发展逻辑存在着两种不同因素的同时或对置或交融的发展，而且在一开始主题  
的呈现中就已体现，因此，也导致了作品的调性发展逻辑也从两条不同的路线展开。

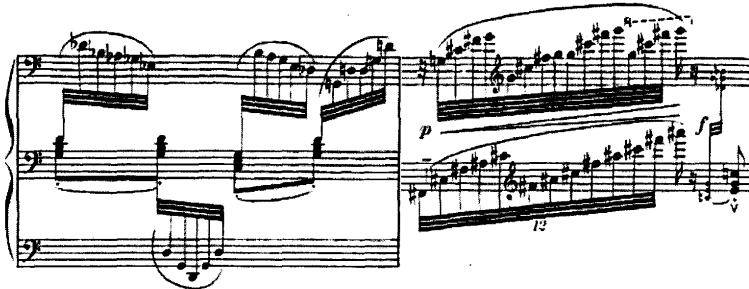
首先，下方的白键主题是建立在以C为中心的调性上，而且它总的发展路线是遵循传统  
调性音乐作品的发展逻辑：T-D-S-T。作品一开始强调主和弦 c-e-g(参见谱例 203)，在 m. m9  
—13 中则用五小节来重复强调属和弦 g-b-d。

谱例 210



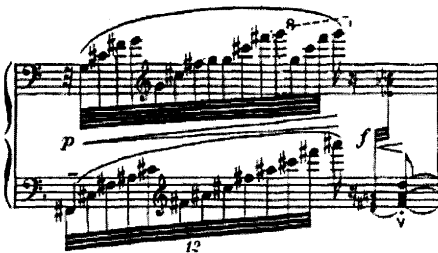
虽然之后由于黑键因素的插入，属和弦没有直接进入到主和弦，但是 m. m24 对作品开始  
的部分再现是从主和弦 c-e-g 开始，并且在 m. m28—29 中出现了主-属-主的进行。

谱例 211



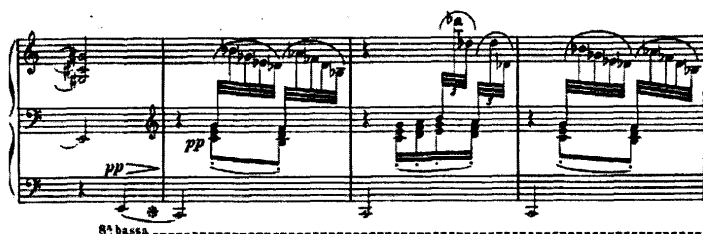
在 m. m30 中，白键因素落入在 C 调下属和弦领域的和弦 d-a(缺三音)上，并得以持续，  
很明显这是进入整体布局的“S”部分。

谱例 212



最后，自 m. m43 开始，白键因素又回到了 C 调的主和弦，并且在最下方加入了 C 音，显  
然这是对 C 主音的强调。

谱例 213



相对于白键较为传统传统化的调性发展逻辑，黑键的调性是另一条发展路线。它将黑键领域中两个不同因素——升号和降号——在作品中的对比、冲突到回归作为其独特的调性发展逻辑。

m. m1—9 一直是降号调性的陈述（参见谱例 203），至 m. m10，利用等音关系，升号调性“悄无声息”地代替了降号，可能正因为此其行进的方向保持不变，并且在最上方加入了一层升号的单音旋律线，给予强调（参见谱例 204）。

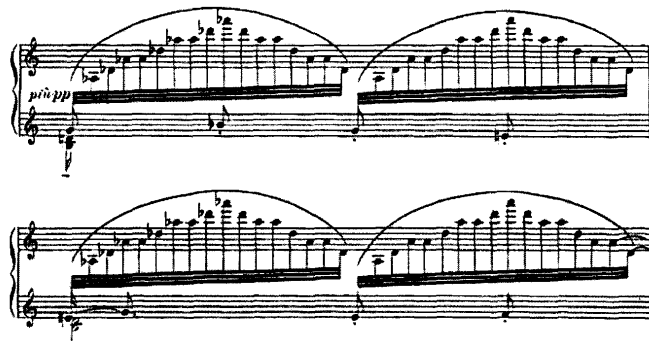
m. m18—23 上下统一为升号调性与白键的横向对置，而且此处升号调性一改之前降号调性的下行，变为上行的音调行进，其中 m. m20 偶尔插入的降号调性的下行音调意味着之后 m. m24—28 降号调性重新占据统治地位。

谱例 214



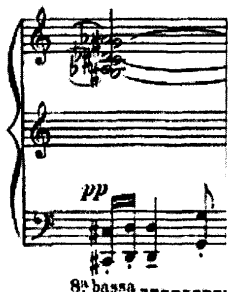
但降号调的统治性位置仅维持了五个小节，自 m. m29—35，升号调继续完全“侵入”，代替了降号调与下方白键调性的对置。但在 m. m36—37 两小节中，降号调又企图“夺回”原有地位。

谱例 215



全曲的最高潮便是在这两小节之后的 m. m38 中，上方一个奇怪的和弦。

谱例 216



这其实是两个音程的重叠： $G^{\sharp}-C^{\sharp}-G^{\sharp}$ 与 $A^{\flat}-D^{\flat}-A^{\flat}$ ，而这两个音程仅是记谱上存在差异，实际上两者是同音的。而德彪西正是利用记谱上的差异，体现出了升号调与降号调在前面互相“争斗”之后达到融合，形成调性发展上最强烈的刺激点。

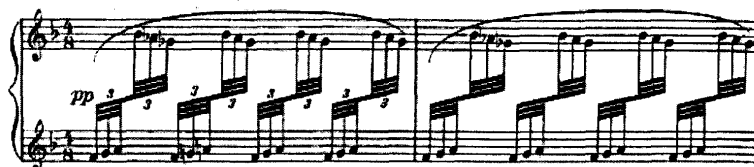
作品末尾段落回到原来降号调的统治地位，更进一步显现出升号调是作为黑键调性发展中的偏离因素。虽然白键和黑键有各自的调性发展逻辑，但在整体调性逻辑中，两者是作为互为平等的双调性平行发展（参见谱例 209）。

由此可见，这首作品也是符合前面提到的总的结构逻辑发展：双调性的调性发展逻辑来源于主题呈现时的双重因素及其双重发展逻辑。

另外一个例子前奏曲《焰火》（II-12），虽然也是利用了黑白键的对置，但在发展手法上却不同于《雾》，而且呈现出更为复杂的状态。

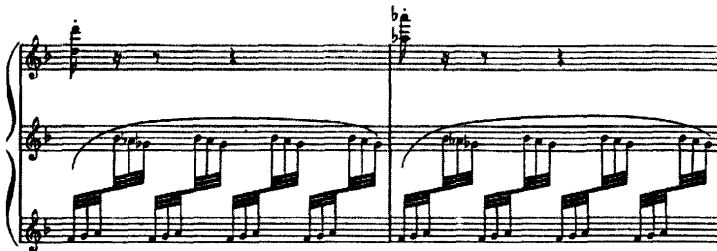
一开始的主题呈现中，除了上下两个三音列的黑白键对置外，

谱例 217



还有一个主题性意味的因素，即在 m. m3—14 上方声部出现的  $D-A^{\flat}$  的音调，而它是从前面主题的黑键与白键中衍生出来横向对置。

谱例 218



而正是衍生出来的因素与主题之间产生了全曲中另一个主题发展逻辑的基础。主题中两个三音列的头音叠合起来是纯四度（转位纯五度），而衍生出来的主题性因素是三全音，它们俩之间形成了对比。

谱例 219



全曲便有了两个不同的主题发展逻辑路线，即黑白键与纯四度和三全音的对置。

作品中，黑白键的主题发展与《雾》中不一样，没有非常清晰的各自发展路线，反而是两者的混合较多。一开始 m. m1—16 的主题呈现段落中，还保持着清楚的黑白键主题分离（参见谱例 217、218）。

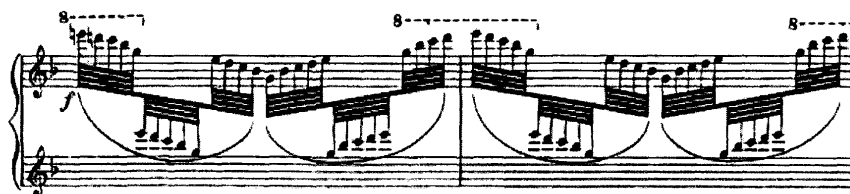
但在 m. m20—24 的连接段落中，上方声部已经体现出来黑白主题的交织。

谱例 220



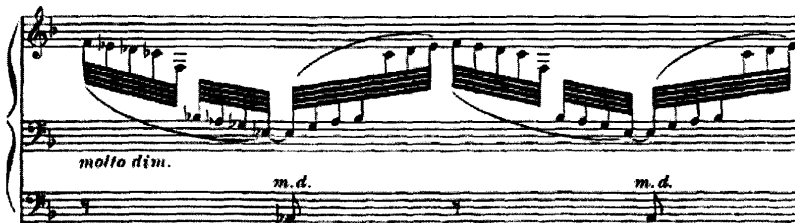
在 m. m25—34 中，两者在横向上合为一体，但白键主题占重要位置。

谱例 221 m. m25—26



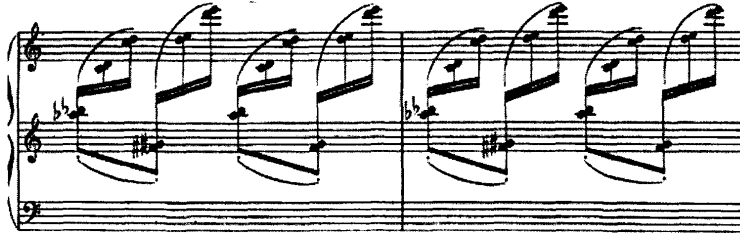
但在 m. m35—75 中，无论横纵上，黑白键都交融在一起，而且黑键因素明显偏重。

谱例 222 m. m40

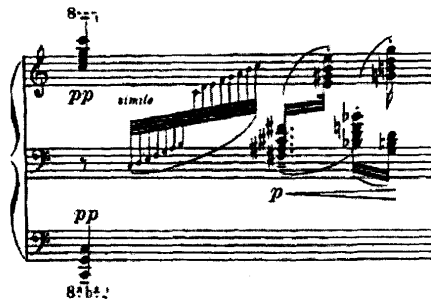


在这一过程中，还有偶尔插入的黑白键平等对置，如 m. m54—55 和 m. m61—62 分别插入了在黑白键纵向和横向上的对比。

谱例 223 m. m54-55

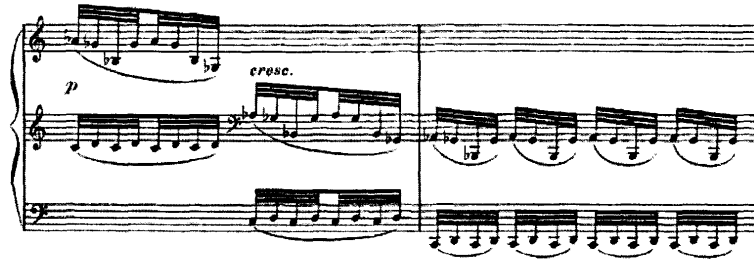


谱例 224 m. m62



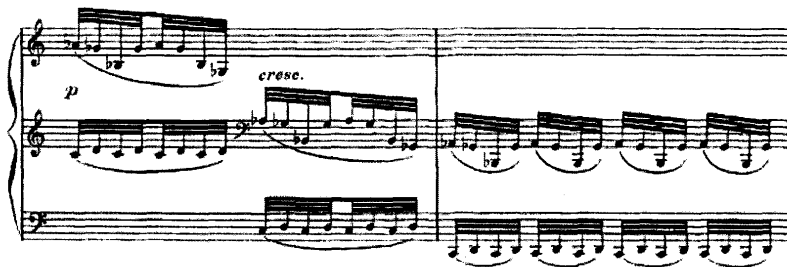
在经过长篇幅的以黑键为主的黑白键因素交融的主题发展后, m. m76—78 回归到原主题的形式, 黑白键平等地各自处在上下方, 并且上方保持了原来的三音列  $B^b-A^b-G^b$ , 只是顺序有所变化, 下方则减缩为级进的两个音。

谱例 225



但这种状态只维持了三小节, m. m79—83 又回到黑白键横向交合, 白键成为主要因素。

谱例 226

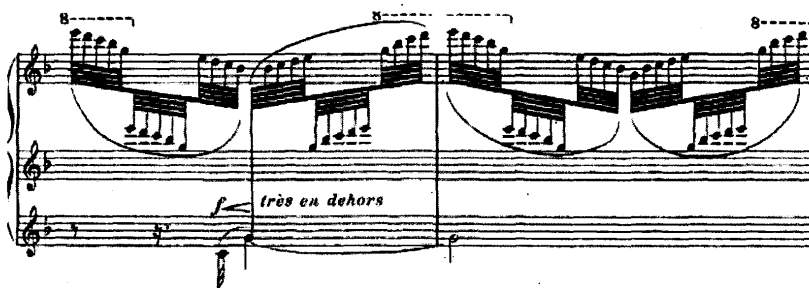


m. m84 是黑白键的横向对置，而 m. m88 开始是对作品开头的再现，黑白键主题因素恢复到原来纵向的对置，但最后却结束在黑键音上。可见，黑白键并没有像《雾》中那样直到最后都保持双方平等对立，在此曲中，白键主题明显趋于“妥协”，黑键占据核心地位，而这从之前两者发展路线上已经有所体现。

另一个主题发展逻辑的路线是依据主题中含有的纯四度(纯五度)与三全音的对置发展。

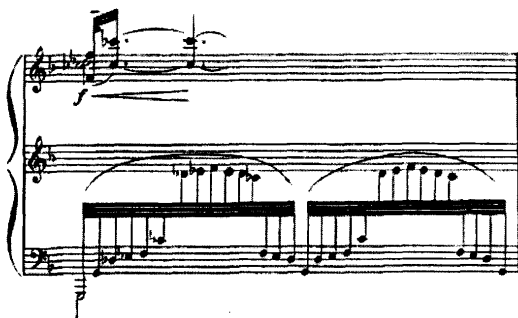
与黑白键的对置一样，在主题呈现段落，纯四度与三全音之间保持着纵向对置(参见谱例 218)。经过 m. m20—24 的连接句后，m. m25—34 是上方 E-B<sup>b</sup> 三全音与下方 C-G 纯五度的纵向对置。

谱例 227



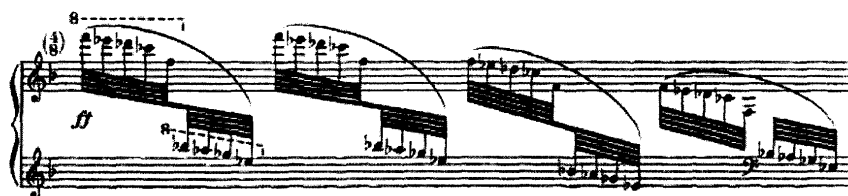
m. m35—38 则由三全音占领了统治地位，上下方都是三全音的强调。

谱例 228



在 m. m39—40 回到三全音与纯五度的纵向对置：F-C<sup>b</sup> 与 B<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>。

谱例 229





m. m41—43 首次出现上下方皆为纯五度：F-B<sup>b</sup>与 A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>。

谱例 230 41

在 m. m44—52 中，一直以纵向对置出现的纯五度与三全音，改为用和弦的形式横向对置。

谱例 231

m. m57—60 仍然是三全音占据重要位置。而行至 m. m61—64，第二次出现了纵向和弦的形式，但是无论纵横向，都是纯五度，而且通过中间的音阶得以拉宽，与前一段形成了对比。

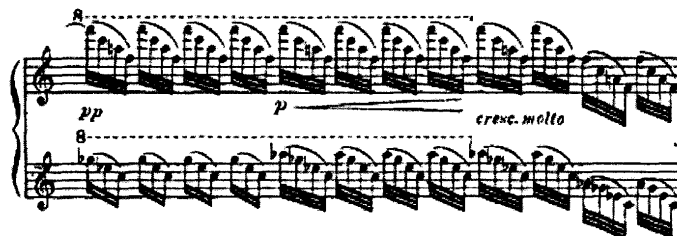
谱例 232

m. m65—69 中，上方的纯五度 D<sup>a</sup>-G<sup>a</sup>与下方拉宽距离的三全音 E<sup>a</sup>-B 发展为纵向对比。

谱例 233

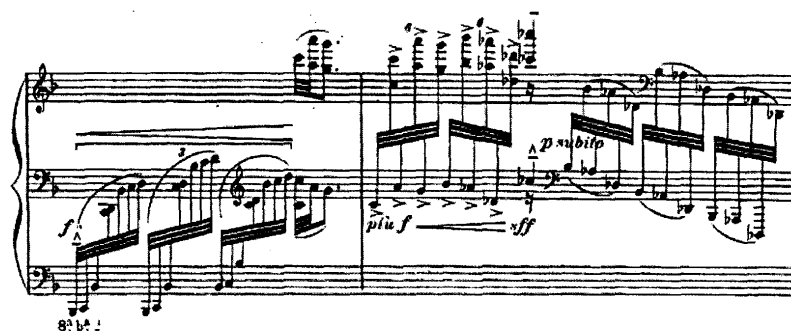
有意思的是,在 m.67 中下方从三音改为四音,将纯四与三全音融合在一个小层面,这一现象也是全曲中首次出现,可见,德彪西在尝试不断转变方式体现这两者的对比。

谱例 234



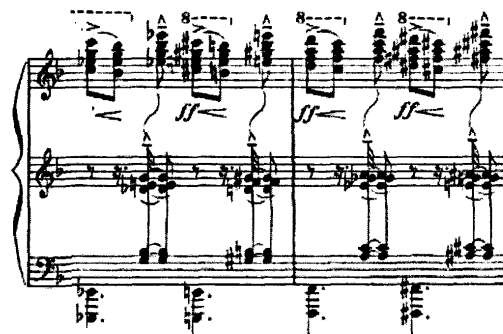
m.71—78 是以二度音为核心的连接段。进入 m.79—84,再次单独强调纯五度音程。

谱例 235



m.85—88 是结束前最后的纯五度与三全音的纵向对比,其中前面两小节是全曲第三次采用和弦的形式。

谱例 236



最后 m.90—98 结束在纯五度音程上。

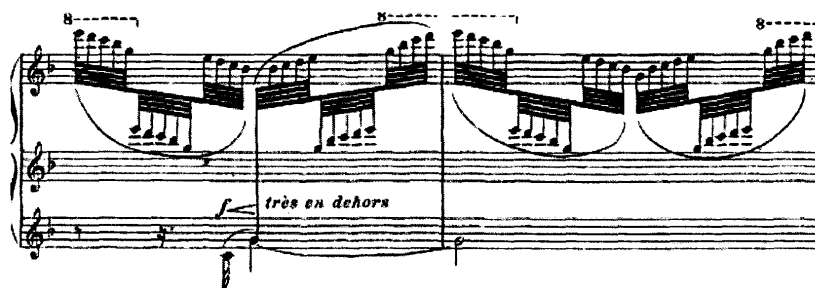
从上述的主题发展逻辑看,尽管作品中存在两个不同形式的主题发展,而且各自分别发展,甚至有时出现交叉之处,但两者都体现了内部相互“斗争”的因素以最后一方获得主体位置收束,而不是共同的平行存在。

依据主题的发展逻辑——两个因素分别展开但最后统一收束在一个点上，这部作品的调性发展也有类似的逻辑路线。

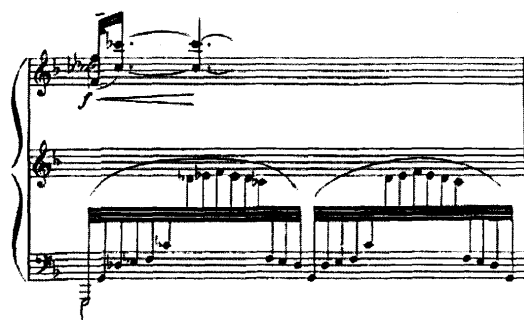
由于主题存在黑白键因素，因此在调性发展上也有黑白键调性各自的发展，但与《雾》不同的是，不是黑白键调性纵向的各自同时发展，而且也不完全按照黑白键的发展变化。

虽然一开始黑白键调性同时存在，但根据后面的音乐进行，在此处，以F为中心的白键发展占主要，行至 m. m26—34，下方声部出现C的强调，而 m. m35—38 下方则是G的强调。音乐进行到这里，显现出白键调性的发展线是：T-D-S。

谱例 237

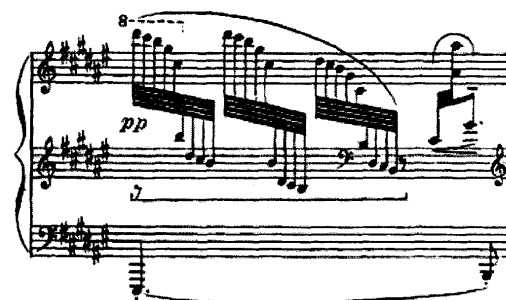


谱例 238



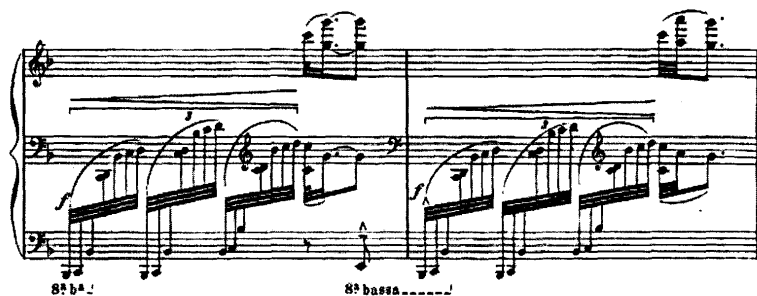
m. m40—70 是以黑键调性的发展为中心。由于其中升降号的变换幅度大，低声部强调的中心音——A<sup>b</sup>、D、G<sup>#</sup>、C<sup>#</sup>、E<sup>#</sup>、B——之间看似没什么联系，但是因为三组都是五度音程，并且不断下移，而 E<sup>#</sup> 作为最低点，可看作是其他音向它靠拢的中心音。

谱例 239 m. m65



而正是 E<sup>b</sup> 这一段达到乐曲在音高调性上的高潮。因为在黑键调号上，这里已发展到了全曲的及至，但却在此处运用同音关系：E<sup>b</sup>=F，使得黑键调性自然过渡到后面的白键调性。在 m. m79—84 中是对白键 F 调属音 C 的强调，是一个长时间的属准备。

谱例 240

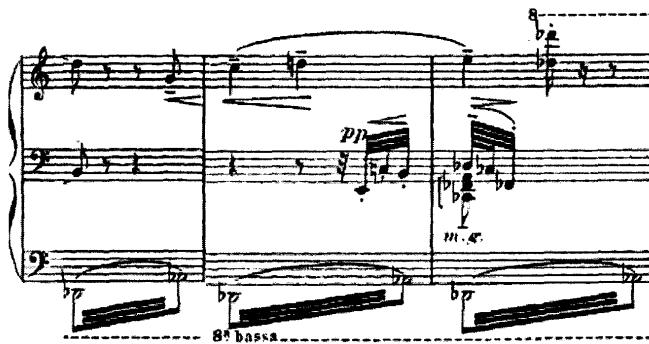


在 m. m87 中，低声部回到了 F 主音，但是由于调性需要，这里由原来的三音改为了四音。下方是 F-G-A-C，C 音已经提前在前面显现，并且在 m. m94—95 上方声部用移位的形式表现：G-C-D-E。

谱例 241 m. m88



谱例 242 m. m94—96



上方则是 B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-G<sup>b</sup>-D，而这个 D 音正是在作品开始处借用了下方白键调中的音，而形成

了黑键的一个调外音，与黑键调音形成不协和的增四度。白键调性中纯四度的和谐性已经在作品中反复呈现了，因此，在最后将 D 放入黑键声部，正是想将其解决到最后的 D<sup>b</sup> 音，白键调性和黑键调性都回归到和谐的纯五度音程。

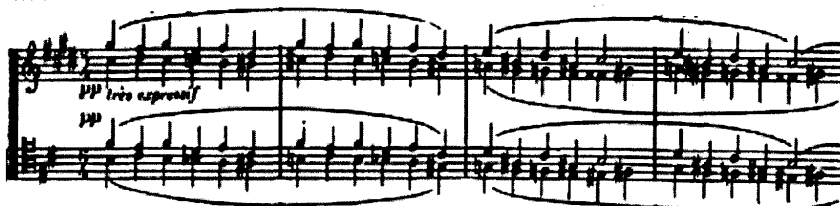
从上述分析，我们可以发现，D 音是借用于白键的，但与黑键音构成的音程却是黑白键两个调矛盾的体现，而作品在调性发展逻辑上的原理是很简单的：即从一开始这两个调构成的矛盾关系增四度的不协和解决到协和的纯五度（纯四度）。同时，这部作品也显现出调性逻辑布局不仅与主题涵盖的黑白键相关，还与主题中隐含的三全音与纯四度的冲突有关。

德彪西作品中所蕴含的这一结构逻辑不仅在钢琴等中、小作品上体现，在大型的管弦乐作品中也是存在的。以管弦乐《夜曲》的第一乐章《云》为例。

《云》无论在表面主题的安排还是调性空间的布局上，都与前面及首乐曲不一样，但在不同的表象呈现下仍然包含着那个共同的结构逻辑。

作品的开始部分 m. m1—10 是对乐曲主要主题的呈现，包含着三个主题。第一个主题出现在 m. m1—4 中的单簧管和巴松声部，是间隔着三度音程的五度音程平行进行。

谱例 243



这个主题在作品中分饰两个不同的“角色”：一个是作为主题出现，并且变换外形；另一个则作为衬托第二主题的背景素材在下方出现。在 m. m11—16 中，它作为主题第二次出现，还是平行的下行进行为主，而外形上不仅通过外加八度加厚音程，还有升号记谱转为降号记谱。

谱例 244

Musical score for Example 244, showing a complex orchestral arrangement with multiple staves. The score includes various dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and features intricate harmonic textures with parallel intervals and chromatic shifts.

之后外在形态上成为分散在弦乐声部的纵向三和弦，作上下微幅移动，成为第二主题出现的背景。在 m. m29—32 中，它再次以主题的身份出现，仍然是纵向的和弦平行进行，其直线型下移的进行与第二次出现的末尾相似，并且在音调上，这次是由带有一点五声性的四音列构成。

谱例 245

The image shows a musical score for Example 245, consisting of five staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score is divided into three measures. The first measure shows a series of chords moving downwards in a linear fashion. The second and third measures continue this pattern, with some chords being more complex, possibly triads or dyads, and some notes being tied across measures. The overall texture is sparse and focuses on the vertical movement of the chords.

在紧接着的 m. m33—42 中仍然是第一主题，但是这次外形上有了很大的改变。下方在弦乐声部是分散在各部的同一单音的上下近距离移动，这很明显源自于原主题。

谱例 246

The image shows a musical score for Example 246, consisting of five staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score is divided into three measures. The first measure shows a series of chords moving downwards in a linear fashion. The second and third measures continue this pattern, with some chords being more complex, possibly triads or dyads, and some notes being tied across measures. The overall texture is sparse and focuses on the vertical movement of the chords.

而上方三个为一组的半音上行也是来自于原主题内部含有半音进行，虽然外表上有很大差别，但在性格上，两者还是具有继承性的。

谱例 247

Musical score for Example 247, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various note values and rests.

之后是第二主题的出现，它则又作为辅助性的背景呈现，织体上没有太大变化，但在第一小提琴声部中，五度的平行进行间加入的是二度音程的间隔。

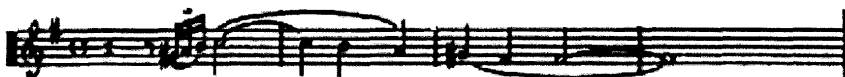
Musical score for Example 248, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The score shows a more rhythmic and melodic structure with various note values and rests.

谱例 248

m. 57—60 是原主题的再现。在间隔一个五声音阶的主题之后，第一主题没再完整出现，仅在结尾部分的综合再现中显现了主题的第一小节。

相对于第一主题的“双重身份”以及多变的外表形式，第二主题显得格外的“中规中矩”，在作品中的每次出现都是一样，没有变化，而且每一次出现都固定在英国管上奏出。主题本身却是由一个人工的八音音阶（全音和半音相间隔）构成，而且强调其中的三全音 F-B。它的第一次是出现在第一主题呈现之后 m. 5—8。

谱例 249

Musical score for Example 249, showing a single staff with a melodic line. The staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The score shows a melodic line with various note values and rests.

在间隔了第一主题的第二次出现后，第二主题在 m. 21—28 连续两次呈现，并在下方的圆号声部加入了对 F-B 这一主题特性音程的强调。在 m. 43—56 中，第二主题仍然是连续两次呈现，主题本身没有变化。在五声音阶主题的插入后，m. 80—86 中，它又再度没有变化地连

续出现两次，下方的圆号声部又出现了 F-B 音程的强调。

从以上对这两个主题发展轨迹的分析中，我们可以发现，尽管中间的五声音阶主题作为与前后音乐不同的素材出现在作品中，但乐曲并不是传统意义中的三部性曲式结构，而是以主题的发展来安排“路线图”。如果从一开始的主题呈现部分算起，乐曲的主题是这样前行的：A-B-A-B（连续两次）-A（四音列下行）-A（半音上移）-B-A-C（五声音阶主题）-B。

从上面的发展轨迹图看，主题基本是交替进行，而 C 主题的出现仅是作为对比，避免继续 A-B 之间的交替而产生乏味感。有一点需要说明的是，主题的发展逻辑不仅仅在于两者的交替轨迹，更深一层的是，两个主题有各自的运动空间，互不影响，交替中也存在着重叠（上文提到在第二主题出现时，第一主题常以背景的身份出现）。

在上文中，笔者提到乐曲一开始的主题呈现部分包含三个主题，第三个主题便是在第二主题后半部分的下方出现的 G-G<sup>♯</sup>的进行。之所以没有将第三个主题因素与前两个放置在一起讨论主题的发展逻辑，是因为这一主题不论在形态还是意义上都与前两个主题有很大不同。

前面提到第一、第二主题有各自的运动空间，这第三个主题也有其发展空间，但它的发展意义不在于主题性质的运动，而在于它起到了安排全曲调性逻辑的作用。

作品一开始在主题呈现时，就设定了 G 音是为稳定音，而向内缩进半音的 G<sup>♯</sup>则具有一种紧张度，是不稳定音，从广义的调性概念去看，可以看成是主-属的进行。因此，作品从一开始就已经预设了调性发展逻辑中的稳定与不稳定因素。

在 m. 11 进入第一主题时，音乐的进行是平缓的，但在这一主题结束时却停留在 A<sup>b</sup> 上，这个音实际是 G<sup>♯</sup>的等音，而在 m. 17 中，解决到大提琴声部的 G 音。

谱例 250

The image shows a musical score for Example 250, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff is labeled 'violas'.



之后下方一直保持在稳定的G中，直到进入 m. m33—42，这是第一主题的一个变型。这一段中G<sup>#</sup>被得以强调，如一开始上方的双簧管声部便出现了连续两次以G<sup>#</sup>为始音上行。

谱例 251



并且在之后的进行中，又再次利用等音手法，用A<sup>b</sup>代替G<sup>#</sup>。为了对这个不协和音加以强调，在 m. m39—41 的弦乐声部中，只有这个音存在，并且上方声部不断的平行上移增加了内部的张力。

谱例 252

在 m. m42 中更是所有声部集中强调这个不协和的因素，并且最后一个和弦也是停留在A<sup>b</sup>上，然后在 m. m43 中解决到G。

谱例 253 m. m42-43 圆号声部

在这几小节也达到了全曲音响的高点，成为了高潮部分。之后音乐的趋于平缓，调的中心也

回到和协的 G 音上。

进入五声音阶主题，这是一个头尾为  $d^{\sharp}$  小调的、封闭式的段落，与前面是对比性的，若从广义的调性概念来看，这里是进入到调性偏离的下属中。

在第二主题的最后一次呈现中，首先在 m. m86—87 中，双簧管与圆号声部再次代表不协和的  $G^{\sharp}$ ，并间隔三小节后，在大提琴与低音提琴声部  $G^{\sharp}$  得以延续。

谱例 254 m. m86-87

然而  $G^{\sharp}$  在 m. m94 进入尾声的综合再现中得以解决至 G。

谱例 255 m. m92-94

之所以将主题中出现的  $G^{\sharp}$ -G 确定为作品调性发展逻辑的核心，除了两音在全曲进行中所表现出来稳定到不稳定的倾向性，还有一个很重要的原因在于作品结尾给予的启示：1) m. m93—94 由  $G^{\sharp}$ -G，之后持续在 G 上，非常明显的不稳定向稳定的解决，并且这与开始处  $G^{\sharp}$ -G 形成对应。2) 在尾声中再现了五声音阶主题的第一小节，这一主题在此处的出现，而且用 G 作为宫音，不仅是因为德彪西经常喜欢将乐曲前面呈现的内容作以综合再现的习惯所致，更在于它是为了进一步强调 G 的协和性、稳定性和调性归属感。3) 在 m. m99—100 中，弦乐声部出现了一个三和弦上方叠加二度的和弦。

谱例 256



这个和弦所包含的音是：B-D-F-G。B-D 毫无疑问代表着一开始调号上显示的 B 小调的主和弦；B-F 则是第二主题中的核心减五度，虽然本身显示为一个不协和的三全音，但第二主题在作品中的不变进行，使得它成为一个代表第二主题的稳定因素；而上方 G 的出现，这次没有像主题呈现时那样，后面还紧接着 G<sup>♯</sup>，只是它的单个的持续出现，更进一步的强调了其作为稳定的调中心归属感。

结尾部分所提示的这三点就更进一步证实了 G 与 G<sup>♯</sup>的空间运动正是作品调性发展逻辑的体现。

虽然《云》与前面四首作品无论在主题的构成、主题的发展、材料的关系、调性的发展逻辑上都有所区别，但这五首作品都在音高组织上蕴含着一个共同的结构逻辑，即调性发展逻辑与主题发展逻辑之间存在着必然的关联性。

## 结 论

通过上三章对德彪西音高组织方面材料的使用、主题在音乐空间中的运动及其发展手法、以及音高组织整体结构逻辑三方面的逐层深入分析、论述，我们可以看到德彪西在调性语言拓展上的基本状态。

瓦格纳将和声的功能性逻辑发展到极端化，如《特里斯坦与伊索尔德》中将主和弦“隐退”，不断地“悬而未决”，造成“碎片式”调性的状态。而在德彪西的作品中，无论他使用多么复杂的材料和关系，仍能清晰地呈现出调中心，并且在调性的整体布局上保持的功能性框架。只是，他的“调中心”的确立方式往往不一定运用功能式的属到主的进行，而是寻找更为多元的手段（详见第三章）。

德彪西作品中所使用的音高材料包括调式音阶、和弦及其序进方式，这显然是受到穆索尔斯基与格里格的影响。如喜欢运用五声音阶、中古调式等大小调式之外的其他调式音阶。但德彪西并不像穆索尔斯基和格里格那样自觉地将这些材料作为音乐的特征性的体现，来展现其民族音乐中根深蒂固的因素。

尽管这些材料的使用确实为德彪西的音乐带来了新的色彩，但德彪西对这些材料的使用并没有仅仅停留在作为表面的装饰性点缀。而是大大提升它们在结构组织中的地位，将其放置在与大、小调式平等的位置，甚至用这些新材料来替代传统的大小调式来构建音乐作品（如用全音阶写成的《帆》）。

在继承前辈对调性语言的拓展的同时，德彪西还在继续前行。如他对非三度叠置和弦的运用，虽然也有其他作曲家用过，但是德彪西不是仅仅将其作为制造音响上的奇特色彩的手段，而是经常将其叠置的各部分看成是构成主题或者音乐发展的核心要素，在音乐的进行中对其作进一步的衍生展开，甚至对其作品音高组织上结构逻辑的发展起到关键性的作用。又如在各种不同的调式音阶的使用上，德彪西不仅是用这些音阶来构成异国情调的旋律，而往往在纵向或者横向上形成对置，有时在纵横同时出现不同的调式对置，形成更为复杂的局面。由于其作品的主题形态的特殊构成方式，致使他在主题的发展上也不是依赖于传统的变奏、倒影、展开等手法，而往往运用主题之间的互相衍生手法。同时，由于非传统主题形态的存在，作品的整体发展逻辑常常也是以主题内部复合因素的各自衍生发展为基础的。

正是依赖于上述材料及其组织关系、发展手法上的变幻莫测，德彪西在其音乐作品中整体上建立了一种与传统不同的音高组织结构逻辑，即第四章论述的“调性的发展逻辑与主题的发展逻辑存在着必然联系”。传统调性音乐中，这两层各自分层发展，且调性逻辑不受到主题发展的影响。然而，在德彪西的音乐中，这两者往往是存在着必然的联系。但他们之间的联系不是“空降而至”。首先，影响调性发展逻辑的主题是由音高材料构成，包括和弦、调式音阶；其次，调性的发展中往往又带有和弦及其序进方式的影响以及调式的发展、融合、对置。在这些复杂交融的基础上，德彪西再构建主题发展逻辑与调性发展逻辑的并行、交织，

便形成了在总的结构逻辑之上繁复的表象。这也即是霍洛波夫所说的：“以合理选择的中心成份为基础，而形成的结构成份相互关系体系。”

论述至此，我们可以清楚地观察到德彪西在音乐创作中非常重要的两点：1) 他的音乐创作是基于传统调性音乐语言，但是由于使用了不同与传统的材料以及主题发展手法，又使他偏离于传统，构建了不同于传统的结构逻辑。2) 他在作品中所使用的各种非传统（调性）音乐的材料和组织关系，不仅使其作品在表层上呈现出所谓“印象主义”的音响特征，更重要的是，这些“印象主义”式的材料和关系都与其作品的音高结构逻辑有着密切的关联，是其构建不同于传统的音乐语言的重要基础。

这两方面体现出了德彪西音乐语言的本质，也让我们看到，尽管“印象主义”有其后续蔓延，但德彪西对后世更大的影响在于对传统调性语言的瓦解、新的音乐语言的建立，这远远超过了德彪西作为“印象主义”音乐家的影响。

在绪论中，笔者已提到受过德彪西音乐语言影响的人很多。如斯特拉文斯基，他的《春之祭》、《彼得鲁什卡》等作品所呈现出来的刺激的音响，与他在乐曲的开始就设定了在不同调性上各自发展的路径有很大关系，在各自发展中又会产生对置、交融、统一、分离的各种表现形态。显然，这与德彪西的音乐语言非常相似，上一章中提到的《雾》、《焰火》、《云》等作品都表现为：乐曲开端的主题呈现部分已包含着不同调性的主题因素，在音乐发展的过程中，这些因素不仅各自在其音乐空间中运动、衍生，同时还经常互相交织在一起，形成非常繁复的表象。

如《春之祭》第一部分的在引子（下文引用的谱例是钢琴改编版）。首先在材料与主题形态上，作曲家一开始在 m.m1—6 中就用不同的材料形成了三个主题：1) m.m1—5 上方声部建立在 a 小调上的旋律；2) m.m2—6 下方声部半音进行，而且 m.m4—6 由前面的单音变为了纯四度音程的平行移动；3) m.m5—6 中间声部建立在 d<sup>#</sup>小调上的三音组音型

谱例 257 m.m1—6

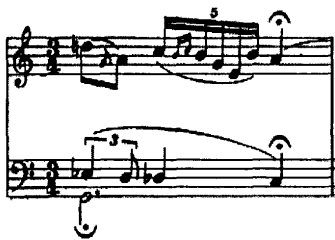


在这三个不同形态的主题中，第二个主题由于其半音化的进行而无明确的调中心，而第一个与第三个主题的调中心之间则形成了一个减五度的三全音，两者之间的矛盾也成为了整个引子中调性冲突的起源。

在引子中，这三个主题分别进行各自的衍生发展。

第一主题每次基本以自身的原态出现，如紧接主题呈现的 m.m7—10，m.m12 则是省略出现，m.m66—68 原型换调出现。

谱例 258 m.m12

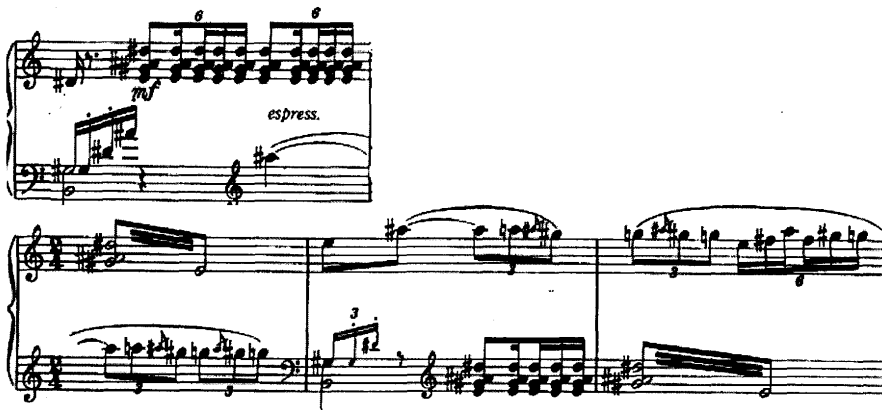


第二个主题以其半音化进行为标志，有时仍然延续之前的四度半音平行移动（如 m.m14—17），有时则演化成第一主题的形态，但仍然是半音进行（如 m.m20—23）。

谱例 259 m.m15—17

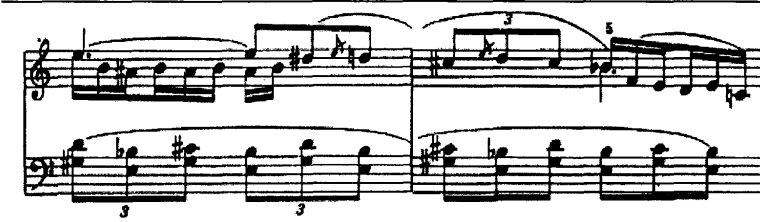


谱例 260 m.m20—23



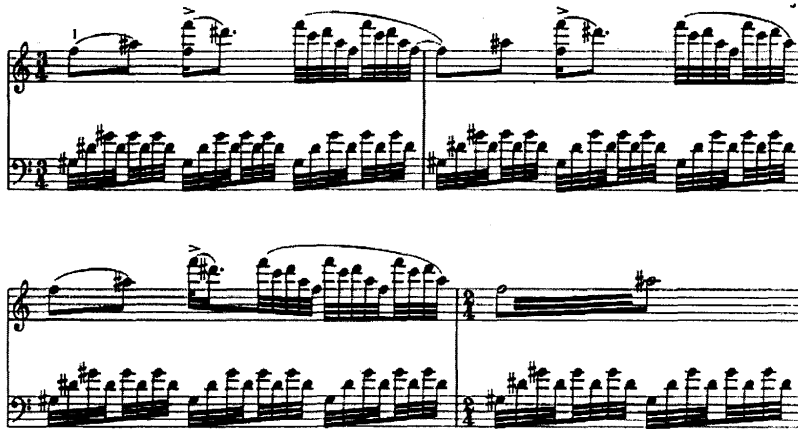
第三主题则以原型中的音型为主出现，如 m.m14—17（参见谱例 259）。有时还不以主题的身份出现，而作为另一个主题下方的伴奏，如 m.m26—27，上方那个半音化的主题，下方则是作为伴奏的第三主题。

谱例 261



无论这段引子的主题构成还是主题的衍生发展手法，都与德彪西音乐语言的这两方面非常相似。同时，引子中的调性逻辑发展的安排也是在主题呈现中就已设定好，即上文提到的 a 小调与 d<sup>#</sup>小调之间三全音的矛盾。这一矛盾形成了音乐进行的动力，在发展过程中一直显现。有时如开始那样纵向对立（参见谱例 257）；有时则集中在同一个横向线条中，如 m.m61—65 中，上方是将 d<sup>#</sup>小调的主音和属音插入在 a 小调的横向进行中。

谱例 262



这一矛盾一直存在，直到 m.m66 进入引子的尾部。m.m66—68 是第一主题的完整再现，但是调性发生了变化，由原来的 a 小调下行半音移至 a<sup>b</sup> 小调，它与 m.m69—70 中间声部出现的反复强调 E<sup>b</sup> 和 B<sup>b</sup> 的 e<sup>b</sup> 小调形成纯五度的亲近关系。

谱例 263 m.m66—70



而 E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup> 正是 D<sup>#</sup>-A<sup>#</sup> 的等音，在

随后的 m.m73—75 中，以同样的音型换回到 d<sup>#</sup>-小调上。

## 谱例 264



这也就意味着，在引子的尾部，开始处的三全音矛盾得以解决到协和的纯五度调关系。它所利用的是，将 a 小调作半音下行得到和谐的解决。

同时，尾部中运用 E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup> 音不仅是作为 a<sup>b</sup> 小调与 d<sup>#</sup> 小调之间的衔接，它还有另外一个目的，即将小调的调性引入《春之祭》第一部分的主题。

## 谱例 265

这是第一部分的 m.m1—10，上方声部是在 e<sup>b</sup> 小调，这从 m.m9—10 中原封不动引用引子结尾中的音调可以得到确证。由于引子中的矛盾已经得到圆满解决，因此主体部分又需要增加新的引发音乐动力的调性矛盾。于是在 e<sup>b</sup> 小调的下方引入一个新的调性：相差半音 F<sup>b</sup> 大调，两者之间又形成了新的调性发展动力。

由于本文不是对斯特拉文斯基音乐语言的研究，因此，在这里不再对上述乐曲之后的发展作分析。

而上述分析的真正目的在于说明德彪西的音乐语言对后世的影响。在绪论中，笔者已提到，斯特拉文斯基无论在新原始主义还是新古典主义时期所体现的音乐美学观念和音乐表现方面，都与德彪西的印象主义是完全相反的，但从上文对其《春之祭》第一部分所作的部分音高组织方面的分析中，我们可以清楚地看到德彪西的影子，这个“影子”的来源就是德彪西音乐语言的影响。

这进一步证实了笔者在绪论中提出的观点：德彪西对后世的影响主要在其音乐语言，他在西方音乐从传统调性语言到后调性语言的发展中所起的承前启后的桥梁作用不容忽视。正如斯特拉文斯基所说：“我那一代的音乐家和我本人应更多的感谢德彪西”。