

德彪西的音阶式音高预制 ——析钢琴前奏曲《帆》与《焰火》的音阶结构运用

苑艺萍

(天津音乐学院, 天津 300000)

【摘要】本文试通过对德彪西两首钢琴前奏曲的音高结构原则作分析与比较, 从而观察德彪西的音高方面的预制构想, 这个角度不同于常规的对德彪西式音乐语言进行的特征描述, 研究角度是更直接地从作曲家创作作品的具体结构形态进行剖析与理解。

【关键词】德彪西; 《帆》; 《焰火》; “全音阶”; “半音阶”; “五声调式音阶”

前言

对于德彪西的音乐语言与其音乐风格, 已被人所熟知, 诸如独特的和声语言、不同于古典、浪漫时期的标准化曲式结构、管弦乐队中的木管强化运用以及东方调式与全音阶的运用等等, 似乎不需多言, 但本文并不想过多的对音乐风格或语言方面多加阐述, 而是仅仅就德彪西在音高方面, 尤其是音阶化运用的方面加以论述, 试图从一个具体的技术手段方面进入, 来看德彪西创作的独特性与对其后音乐创作的影响。

之所以笔者将作曲家的音阶化运用提炼出论述, 是因为笔者认为, 德彪西对于音阶这种音高结构排列的认识在他的所属时期是超前的, 是完全不同于以往作曲家的态度的。首先, 音阶作为一种调式理论的依托, 被当作一种调性调式的理论性质作为主体存在, 在古典、浪漫时期的音乐作品中, 音阶这种音列化存在更多的是处于一种过渡性质中。在德彪西的作品中, 我们却能够见到多处音阶本身就是其主题程式, 成为一段音乐或一个完整作品最核心的主题风貌, 而多种形式的音阶成了作品中不同的对比主题材料, 这为后期的人工音阶、有限移位模式以及序列的影响都是极其深远的。

一、《帆》

德彪西的钢琴创作在其作品的体裁领域是极其重要地一个部分, 钢琴前奏曲这个体裁更是继巴赫、肖邦之后的又一经典作品集, 与肖斯塔科维奇的钢琴前奏曲共同成为20世纪初最这一体裁形式的最重要文献。

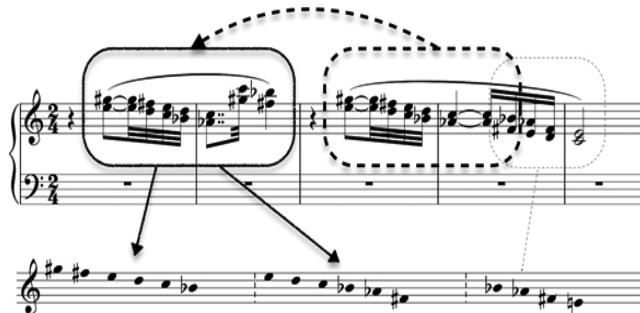
德彪西创作的钢琴前奏曲分成了两集, 本文分别选取了第一集中的《帆》与第二集中的《焰火》作为研究对象, 两首作品均是德彪西比较著名的钢琴作品。

《帆》, 属内部有展开的, 带有再现的大型一部曲式结构。全音阶的运用成了这个作品的核心要素, 甚至仅仅从听觉上就可以迅速把握。在这里, 作曲家对于全音阶的运用是完全以其级进形式作为程式的, 就是笔者上文中提及的完整的音列即主题的特征。

从谱例1中可以看到, 主题的原始呈现就是6音全音阶的完整形式, 在第一次呈现中即是完整的6音音列, 在尾部的大跳增加了旋律性, 但实质就是音阶原型, 而后则是更为直观地完全级进下扩充。

全音阶由于内部的一致性, 使得它的表现实则的比较匮乏

的, 但德彪西对于主题的结构界定就是将这一音列作音阶式的呈现, 所以, 扩大与缩小音列的音数就成了最直接的一种手段。于是我们可以看到主题的变体, 但在音乐中似乎形成了对比主题。见谱例2。



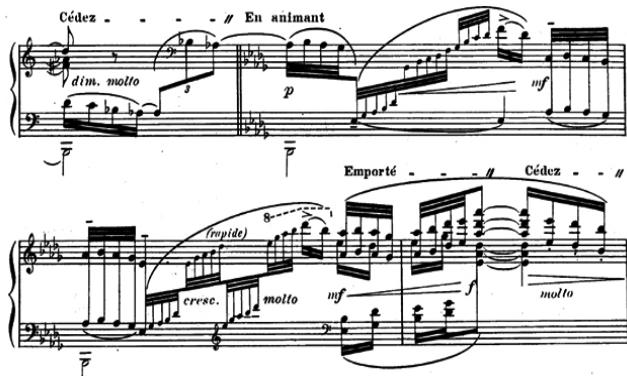
谱例1



谱例2

将6音的全音音阶减缩, 就形成了谱例中高声部的对比主题, 如此再减缩可以是3音或2音, 但2音已是音程概念, 所以, 音列的最小模式为3音构成, 但在3音音列的展示中, 作曲家则有所改变, 或者说是提炼。全音阶中与调式音阶最大的不同在于其中任意一个音的连续四音进行都为增四度的音程距离, 这里作曲家对于3音音列的展示中就提取了减五度这一三全音音程, 形成了继续的变体。如此, 形成了音阶的主题形象呈现, 再减缩, 再提取的技术手段。

可以说, 《帆》就是以全音阶这个音阶结构作为主题形象与核心材料作变化运用的体现。如果说, 作曲家将音阶本身作为一种材料去运用, 那么对其的改变可以形成对比性, 但更大的对比性则需要不同的音阶类型实现。



谱例3

谱例3中我们可以看到五声音阶的运用,对于德彪西五声音阶的运用虽然已经是众所周知的,但不应把这样的五声音阶运用简单的看作作曲家对于东方异国音乐情调的喜爱,事实上,德彪西对于音阶种类的多元关注才是他运用不同音阶的原始思路,当然包括五声音阶。

这里的**E**—**G**—**A**—**B**—**D**完整的五声音阶呈示即是对全曲核心的全音阶的音列色彩作对比,但属次要材料,仅作为全音阶色彩乏力的一种补充。可以说,在对于《帆》的观察中,不能简单地运用古典、浪漫时期的动机发展逻辑来研究,音列式的展现以及不同音列形成的不同材料成了作曲家的原始构思结构力,而动机的变形手段则是依附与上述核心构思之上的。

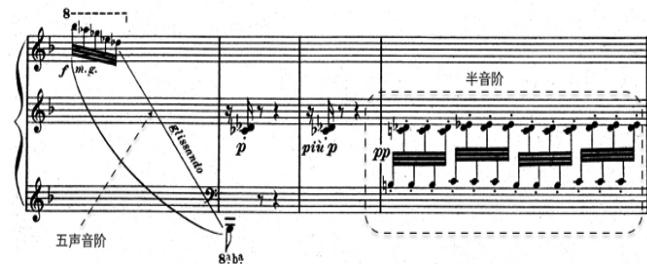
二、《焰火》

《焰火》在德彪西的前奏曲集中算是规模比较大的一首了,也是演奏家所钟爱并经常被演奏与录制的德彪西钢琴代表作品。



谱例4

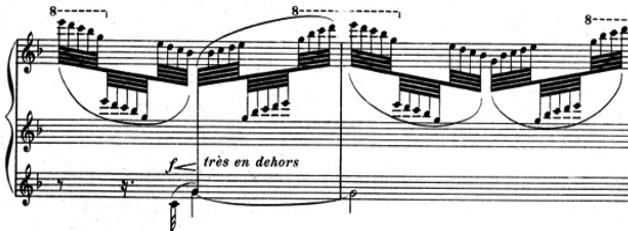
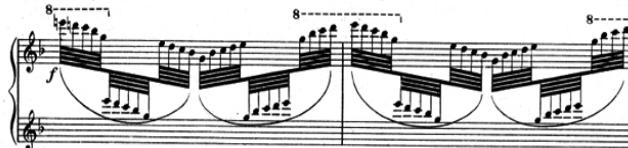
谱例4中的钢琴谱是《焰火》的引入织体,从谱例中很容易可以看出,左右手所快速循环在一个拆解的半音阶中。虽然分别是以全音为单位循环级进,但半音阶原型的呈示是表露无遗的。



谱例5

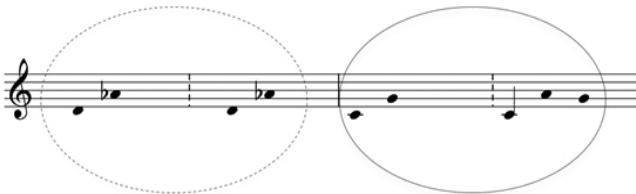
作为将音阶作为一种材料的组织形式,将音阶作变形式的展开也就成了音乐进行的一种动力,从谱例5中可以看到半音阶的变

形体,点状的快速交替与原型有着极大地对比,同时,在音数上也随之变化,由原型的6音半音音列减缩成5音半音音列,这同上文《帆》中全音阶的减缩变化有着极大地联系。这个变体是音乐结构方面的一个标示,在此之前,与半音阶有着色彩对比的五声音阶被引入,仅作为了一种过渡式的连接,但这个引入所带来的则是下一个对比音型的进入,见谱例6。

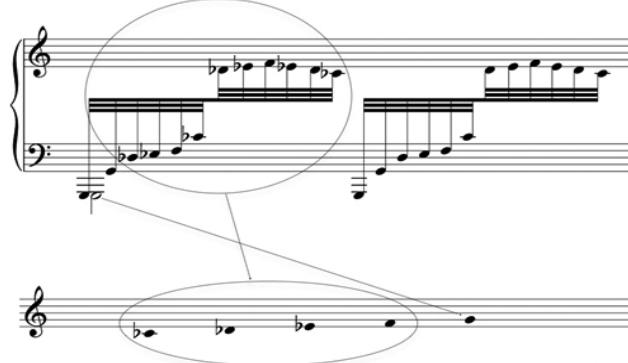


谱例6

当然,《焰火》的前景主题是以一组跳进的二音音程作为呈示的,其动机是的展开完全是以古典式的习惯延伸。由三全音的音程跳进引入,主题的鲜明呈示则是扩大后的纯五度跳进陈述。回顾上文所论及《帆》中,全音阶减缩至三全音音程的范例,这里三全音音程的引入是否预示着全音阶的随后而至?对于偏爱全音阶的德彪西,答案式肯定的。



谱例7



谱例8

从谱例8中可以看到,虽然对于全音阶的呈示作曲家做了一个小的调整,就是将一端的一个音, G, 与其他4音割裂开来,使之成为持续低音,但全音阶的级进音列式的呈现依然是显而易见的。5音全音音列的运用可以认为是原始动机——三全音音程的一

(下转第38页)

在第一乐章的展开部除了沿用上述的构思外,作曲家更大量使用炫技手法,大跨度,琶音等,使得第一乐章辉煌无比。

作品的第二乐章(As-dur),与贝多芬奏鸣曲第二乐章有些类似。整个乐章抒情柔美,更像钢琴协奏曲的第二乐章,交响乐团与钢琴的完美结合,在尾声部分,作曲家使第一钢琴真正成为独奏,并赋予它极为绚丽的华彩。

第三乐章,谐谑曲(c-moll三段体式)如果仔细研究,该乐章并不符合车尔尼一贯的作曲风格。以往车尔尼的第三乐章谐谑曲模仿都非常交响化,使人联想起贝多芬交响曲的第三乐章。虽然我们仍然可以看出非常明显的交响化写法,但是更倾向于浪漫主义时期的交响乐,如舒曼,门德尔松。在这一乐章,像第一乐章一样,有两位演奏家双手交叉演奏的地方,作曲家为什么这样做?我们再仔细分析后,就会明白,这样做的目的是为了更好地控制节奏。

第四乐章,奏鸣曲式,充满能量的快板。这一乐章的技术难度非常之大,需要手指的快速跑动,大跳等。学习这一章需要演奏家花费大量的时间与经历,只有经过严格训练的专业的演奏家才能较好地驾驭这一乐章。

作为十九世纪最伟大的作曲家,车尔尼在他的钢琴四手联弹的作品中运用了大量在当时看来非常新颖的手法。比如两位演奏家手交叉演奏,交响化的写法(这里需要注意的是,将交响乐改编成钢琴曲和钢琴曲交响化是完全不同的概念,前者在改变过程中会出现诸多技术上的不顺畅与不合理,因为其目的是最大限度的还原交响乐。而钢琴音乐交响化则是在极为钢琴化的前提下使其具有交响乐那丰富多样的音色)。在车尔尼的不懈努力下,钢琴四手联弹这一体裁与钢琴独奏曲拥有了相同的艺术价值。与贝

多芬,舒伯特,在技术上刻意简化钢琴四手联弹不同,车尔尼的钢琴四手联弹作品技巧艰深,肢体复杂,作品宏大。演奏家必须拥有非凡的演奏技才能真正地驾驭其作品。

车尔尼的创新影响了几乎所有作曲家对同类作品的创作。只有到了十九世纪末二十世纪初,德彪西才在同类作品中有了自己的创新。

与车尔尼的其他作品相比,钢琴四手联弹奏鸣曲拥有更高的艺术价值。但是,现代钢琴演奏家演奏他作品的并不多见,究其原因,可能有两方面:第一,作曲家赋予该体裁的极其艰深的技巧让很多演奏家望而生畏。第二,对车尔尼的了解最多的还是他的练习曲,对其他体裁的作品大家还了解甚少。

希望在不久的将来,车尔尼的四手联弹作品会被越来越多的钢琴演奏家熟知,演奏并推广。

参考文献

- [1]А.Алексеев.История фортепианного искусства.
- [2]Айзенштадт С.А.Учитель музыки.Жизнь и творчество Карла Черни.М.:Композитор, 2010.216с.
- [3]Куликов А.Е.Первая фортепианная соната оп.7 Карла Черни:между классицизмом и романтизмом// Музыкальная академия.2013. № 3.С.155-159.
- [4]Сорокина Е.Г.Фортепианный дуэт.История жанра: исследование. М.: Музыка, 1988.319с.
- [5]蒋博彦.卡尔·车尔尼——贝多芬的高足,李斯特的恩师[J].钢琴艺术,2007(10).

(上接第36页)

种扩大形式,也许作曲家在这里已经认为完整的全音阶似乎难免有些机械或者是听觉上的限制,这里,仅以5音的全音音列作非完整的呈示。

至此,《焰火》中出现了三个音阶材料,先后分别为半音阶、五声音阶、全音阶,作曲家在运用上是将这三种音阶作为主题材料的元素对待。对其分别作变形展开。如果音阶本身就是材料,那么,不同的音阶类型也可以如同材料的变形手段那样加以结合,作曲家也确实如此运用。



谱例9

谱例9中的一组音列就是分别由一半全音音列与一半五声音列结合而成,体现出作曲家将音阶作为材料元素的多样运用。

至此,对于《焰火》的观察似乎主体是以音乐中、后景的音型织体作为主要逻辑脉络,二笔者也确实认为在这个钢琴作品中,它的中、后景的表现是作曲家构思的真正核心。但如果回到前景的主体旋律中,不难的发现,半音与全音的对比是主题旋律的一大特征,而半音与全音这两个音程又确实是半音阶与全音阶的最小单位。

本文选择了德彪西两首钢琴小品作为观察对象,对德彪西音

阶式运用的角度给予了分析与归纳。选择的作品虽然均较短小,但作曲家往往都是在其小型作品尤其是独奏或小型编制的室内乐中实现他们的音乐技术主张。对于德彪西的一些和声运用,音阶调式运用等等已众所周知,本文所论的德彪西的“音阶运用”不同于书本式的一种总结,也就是说,德彪西并不是简单的将五声音阶、全音阶、教会调式音阶等等作为他音乐的一种音高结构,而是直接的,直白的将音阶本身,也就是不同音阶种类各自的级进形式直接作为音乐中的主题构成,这是与他以往作曲家截然不同的结构观念。而已某种音列作为音高结构的依托,进而构思主题那则是另一个范畴。而自德彪西后,作曲家在对待不同的音阶类型,或者说对于音列的态度发生了极大地变化,对于音列的设计、拓展、结合等等开发的无穷尽,似乎可以说,后来的人工音阶、有限移位模式、序列等等均是以德彪西对待音阶的态度作为起始点。

参考文献

- [1]张玎苑.肖邦与德彪西钢琴前奏曲音乐创作之异同[J].上海华东师范大学音乐学院,2011(04).
- [2]黄智敏.德彪西<二十四首钢琴前奏曲>和声特征微探[J].音乐创作,2006(04).
- [3]郭海燕.对德彪西钢琴前奏曲<帆>中持续音用法的再思考[J].天籁—天津音乐学院学报,2005(02).
- [4]杨小玲.德彪西钢琴前奏曲<焰火>[J].乐府新声—沈阳音乐学院学报,1998(01).