

德彪西早期钢琴作品《冥想曲》 的分析与演奏

王 瑛 孙铭晗

〔摘 要〕德彪西作为十九世纪末二十世纪初的法国著名作曲家、钢琴家、评论家，他的音乐创作特点及众多音乐作品一直是很多学者研究的对象。本文以德彪西早期创作的一首钢琴小品《冥想曲》为切入点，来探索德彪西早期音乐创作的一些特点。

〔关键词〕德彪西；《冥想曲》；作品分析；演奏技巧

〔中图分类号〕J65 〔文献标志码〕A 〔文章编号〕1007-2233 (2017) 02-0064-05

十九世纪六十年代末开始，法国巴黎的绘画、诗歌等艺术领域出现了被后人称为“印象派”“象征派”的反传统文艺思潮。与绘画、诗歌中的印象派、象征派相呼应，常常出入于巴黎艺术沙龙的年轻的德彪西，敏感地捕捉到了一种“新的声音与音响”，“把五官所接受的所有印象变为音乐”，则是德彪西的一生的音乐创作理想。^{〔1〕}正是受这种思想的影响，德彪西在创作的早期便出现了一些看似与传统创作相“悖论”的手法。

本文笔者通过两方面的分析，一是《冥想曲》的作品分析，二是《冥想曲》的演奏方法分析，两方面来感受德彪西在创作中的一些“新思维”。

一、德彪西早年音乐经历

阿希尔-克劳德·德彪西（法语：Achille-Claude Debussy），法国人，1862 年 8 月 22 日出生于圣日耳曼昂莱的一个农民家庭。1870 年普法战争期间，德彪西举家搬迁到戛纳的姐姐克莱门汀家。虽然德彪西未出生在音乐世家，但他幼年时便十分喜欢音乐，克莱门汀为德彪西安排了钢琴课，由一位叫让·西汝蒂（Jean Cerutti）的意大利人担任教师，他便于七岁时学习钢琴，直至 1872 年 10 月进入巴黎音乐学院共学习 12 年，师从 A. F. 马蒙泰尔、A. 拉维尼亚克、E. 迪朗等。1880 年底转入 E. 吉罗的作曲班，

并开始了初期的创作活动。1880—1881 年两次利用暑假去俄国任梅克夫人的家庭教师，并随她去意大利、奥地利旅游，接触到俄罗斯音乐，他对柴可夫斯基兴趣不大，但深受穆索尔斯基的影响。这位大师的极富特色的新颖和声，对年轻的德彪西产生深远影响。1884 年德彪西以大合唱《浪荡儿》（《L'Enfant prodigue》）荣获罗马大奖，他获得一份奖学金和前往设在意大利罗马的法兰西学院 4 年留学的资格。1885 年—1887 年，德彪西在意大利罗马度过，1888 年他没有完成罗马的学业就离开了那里，到德国拜罗伊特参加音乐节，在那里他被瓦格纳的格局震撼了，并产生了浓厚的兴趣，他在拜洛伊特生活至 1889 年才回到巴黎。1889 年，巴黎举行世界博览会。德彪西听到爪哇甘美郎的演奏，对十二平均律和五声调式印象深刻。

从德彪西的钢琴经历来看，在巴黎音乐学院的学习期间，德彪西钢琴的技术的基础依然来源于浪漫时期的钢琴技巧，并在一定程度上技巧是十分娴熟的，完全继承了肖邦演奏技术的精华。但他似乎在演奏贝多芬等德奥传统的作曲家的作品时并不十分在行。通过他的学生的回忆，德彪西的钢琴演奏技巧是浪漫主义形式的，但是他的钢琴技术却有很多新的创新，而且经常听到德彪西精彩的即兴演奏。这些方面都为德彪西尽可能最大限度上发展钢琴这件乐器的表现的可能性提供了技术积淀。^{〔2〕}

德彪西一生创作作品体裁多样，涉及管弦乐作品 4 首、大型舞台作品 2 首、室内乐 4 首、钢琴作品集或套曲 4 本（《版画》《意象集：第一集》《意象集：第二集》《前奏曲：第一集》），组曲 2 首（《贝加摩组曲》《为钢琴而作的组曲》）、乐曲（小品）11 首、合唱作品 2 首。在 1890 年之

〔收稿日期〕2016-10-28

〔作者简介〕王 瑛（1973—），女，黑龙江哈尔滨人，哈尔滨音乐学院副教授、硕士生导师；孙铭晗（1991—），女，黑龙江哈尔滨人，哈尔滨师范大学音乐学院硕士研究生。（哈尔滨 150000）

前，德彪西共创作钢琴作品 7 首。还有一个组曲完成与 1890 年和 1902 年，分别创作于 1888 年《两首阿拉伯风格曲》和 1890 年的《冥想曲》《叙事曲》《舞曲》《夜曲》《浪漫圆舞曲》。笔者研究的就是其创作早期的作品《冥想曲》。

《冥想曲》(Reverie) 又名《梦幻曲》是至今仍常被演奏的一首小品，精致新颖的和声，调式音阶与大小调的结合，七和弦平行清音的初露头角，尤其是漫长乐句在开阔音域中展开，分解和弦与柱式和弦——四连音与六连音在和声与节奏两方面的对峙，都使这首小曲产生动人的魅力。

这首作品于 1890 年出版，但时间却是要更早些，因为他即将出版的时候，德彪西曾给出版者弗洛蒙特写过一封信：“我对于你决定出版《梦幻曲》一事表示十分感谢……这首作品十几年前在匆忙中完成的，纯粹从物质方面考虑得多些。它是无关紧要的作品，我坦率地表示，它绝对是不成功的。”但这首作品还是有它的拥护者，并且有些地方还富有情趣。调性一开始就含糊不清，F 大调的旋律浮动在持续下属音上方，分解和弦的伴奏声部以一股强有力的进行推向主和弦。调性悬而未决的感觉，十分适应一种梦幻概念的需要，而这种或多或少由调式模糊而产生的效果，使人又想起福列 的风格^[3]。

二、《冥想曲》作品分析

1. 调式调性及和声分析

乐曲共 101 小节，笔者将其共分为 5 部分进行分析。

第一部分 (1-18 小节)：为一个乐段，其中又可分为两个乐句 (1-10)、(11-18)。1-10 小节：乐曲以 F 大调 II 级和弦第一转位 (II⁶) 开始，并不同于大部分音乐作品。第 7 小节回到 I 级七和弦，第 8 到 9、10 小节由七级和弦第一转位 (VII⁶) 到主和弦 (I⁷)。

11-18 小节：六级 (VI⁷) 开始，经过很多看似不稳定的转位到 18 小节由重属和弦 (V 的 V) 到属和弦 (V⁷)。

谱例：(1) 1、2 小节



(2) 7-9 小节



(3) 18 小节



第二部分 (19-34 小节)：开始 F 大调一级九和弦 (I⁹) 到 21 小节转到 d 小调三级九和弦 (III⁹) 直到 33、34 小节又转到 C 大调并从属和弦 (V⁷) 解决到主和弦 (I⁷)。

谱例：(1) 19 小节



(2) 29-32 小节



第三部分 (35-58 小节)：可分为两乐段。35-50 小节，35 小节开始转到 C 小调主和弦，经过两小节到 37 小节转到 D 大调主和弦 (I⁷)，后又经过两小节到 39 小节转回 C 小调主和弦 (I⁷)，直到 47 小节转回 F 大调一级九和弦 (I⁹)，开始到 48 小节属和弦 (V⁷) 到主和弦 (I⁷)。51-58 这几小节是在演奏或分析中都更像是乐曲连接。从 51 小节以 a 和声小调四级和弦 (IV⁷) 开始经四级和弦 (IV⁷) 到五级和弦 (V⁷)，五级和弦 (V⁷) 到四级和弦 (IV⁷) 几次二度平行和声进行到 54 小节，以属和弦一转位 (V⁶) 开始转回 F 大调属和弦 (V⁷) 到主和弦 (I⁷)。55-58 小节前三小节与 51-53 小节相同都是四级和弦 (IV⁷) 与五级和弦 (V⁷) 的二度和弦进行，但在 58 小节并没有回到主调 F 大调而是直接在 a 和声小调上由属九和弦 (V⁹) 到主和弦 (I⁷)。

谱例：(1) 35、36、39 小节

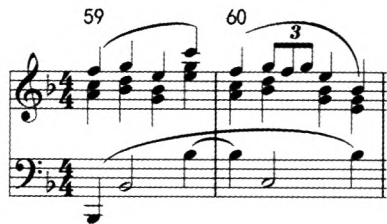


(2) 51、52 小节

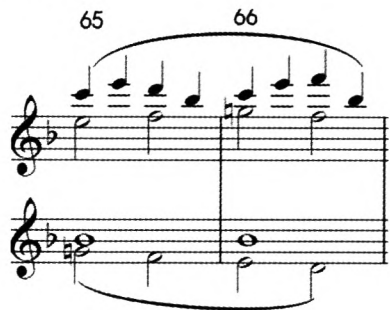


第四部分 (59-75 小节)：其中可以为两乐段。59-68 小节以 E 大调属七和弦 (V7) 到 65 小节转到 D 大调，经过四小节 4 次由七级上二转位 (VII34) 到一级二转位 (I46) 二度平行和声进行。69-75 小节以 C 大调属七和弦 (V7) 开始转到主和弦 (I7)，72 小节第三拍转回 F 大调属七和弦 (V7) 开始，73 小节从二级九和弦 (II9) 到属七和弦 (V7)。

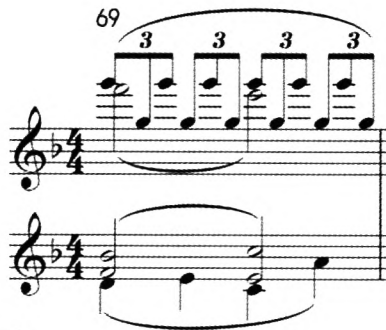
谱例：(1) 59、60 小节



(2) 65、66 小节



(3) 69 小节



第五部分 (76-101 小节)：F 大调二级七和弦一转位 (II6) 开始，与乐曲开头一样，直到 88-91 小节转到 bB 大调，到 92 小节转到 d 小调。99-101 小节转回 F 大调由属和弦 (V7) 到主和弦 (I7) 结束。

在整首作品的调式分析中不难看出乐曲从开始并非以传统曲式属或主和弦开始，而是选择从二级和弦第一转位开始，经过 10 小节才回到主和弦，共同还大量使用七和弦及九和弦。他将一连串的和弦并列出现，但并不在乐句结尾处解决。重复多次出现二度平行和声进行，并都出现在非原调 F 大调上，可以看出德彪西这期间创作作品的调式中并不是太多重视突出强调和弦印象的色彩感，在这个作品中看似不和谐的和弦被直接使用，调性和弦功能被削弱很多。

谱例：(1) 76、88 小节



(2) 99-101 小节



2. 音阶

乐曲的伴奏部分左右手都有出现，但不拘泥于古典作曲手法用大小调和弦来更直观地让听者感受调式的色彩，但更多是利用五声调式或音阶中的分解和弦或琶音来完成伴奏部分，使得和声色彩弱化很多。调式中主音地位被削

弱了很多，调性也变得不那么明确，德彪西恰恰利用了这种不明确的特性，描绘了一个虚幻的、不真实的梦境。

乐曲开始左手的伴奏趋向于五声音阶降 si、do、rei、sol，在五声音阶中省略徵音（fa）来伴奏，使得乐曲开始失去了明显的调式特点。这些音阶的使用让这首作品的感情表现更虚幻。

谱例：1、2 小节



分解和弦或琶音在乐曲中共出现了 69 次，可以说全曲 101 小节中超过一半以上的伴奏都是以分解和弦或琶音形式出现。可见德彪西在创作早期已经对传统写作方式中调式和声色彩的重视度逐渐下降。更多的是对作品风格的诠释，以意境为重中之重而进行的创作。这与古典音乐时期创作手法有所不同，古典时期的创作摒弃了复杂的对位手法，旋律听起来极为清晰，伴奏部分尽量清淡，通常以低音演奏固定的音型或者很慢地进行。

3. 声部分析与持续音

笔者将声部分析分为七个部分来分析。

(1) 第 1 到 18 小节，旋律在右手，伴奏在左手，这段可分为两声部，高声部和低声部。在这部分，德彪西还是按传统的写作方式，旋律听起来相对清晰，并没有出现太多复杂的伴奏形式。

(2) 19 到 34 小节，这段可分为高、中、低三声部，旋律依然在高声部，以八度形式出现，有强调作用。中声部为 4 小节 1 变化的持续音形式，低声部为音阶中分解和弦形式。在这一乐段中，中部出现的长持续音已经失去了古典音乐创作中追求和谐的效果，使得音乐的纵向更有个性。

(3) 35 到 50 小节，这段音乐分为高、中、低三声部，旋律出现在低声部，中声部和高声部都出现大量持续音。

(4) 51 到 68 小节，这段可分为高、中、低三声部，旋律依然在高声部，无明显持续音，两小节为一个动机，相邻的两个动机中旋律相差一个八度，并以不同强度表情记号做对比。

(5) 69 到 75 小节，分为低、中、次高、高四个声部，旋律先是出现在右手低声部，而后出现在右手的高声部。旋律出现在最低声部时，次高声部及高声部都为持续音。一种以八度三连音形式出现，另一种以二分音符出现。旋律出现在高声部时，左手最低声部为持续音。

(6) 76 到 91 小节，这段是 1-18 段主题完全重复，但旋律出现的形式相比之前有所改变。76-83 旋律在右手和

左右中交替出现，84-91 完全出现在右手，无持续音出现。

(7) 92 到 101 小节，四声部形式，旋律出现在高声部直至乐曲结束。

在分析作品的过程中可以发现作品的每一个声部都有横向的发展，德彪西在改变织体纵向结构上，明显细化了音乐的分层观念，每个声部都可以独立成一个个体，这就使得乐曲音乐的发展既有纵向又有横向，使音乐更有立体感。像是一个交响乐队在保留各自声音特性的基础上，又极其复杂地交织渗透在一起，形成色彩斑斓的音响效果，而乐曲中大量的、各种形式出现的持续音，并不具备某些保持调性或其他功能，德彪西在对持续音的使用完全是为了起到烘托音乐氛围的作用。如 69-75 小节，持续音为 g 音，虽然不是传统创作中主调的属音，但同样具备为回归调性之前做准备的作用，这种手法主要是为烘托乐曲梦幻般的氛围。

三、《冥想曲》的演奏技巧

1. 触键

(1) 人的手指有三个关节，从手指尖开始分别为 1 关节、2 关节和掌关节。演奏这首作品主要应用第 2 关节，摸键子演奏，最好慢触键来完成。德彪西本身为德奥流派作曲家，他深受印象主义绘画影响，追求朦胧感，弹奏时如果指尖触键速度过快，音色容易太亮，不适合德彪西的作品。完成乐句时，左手伴奏部分通过手腕带动来使其更加连贯，同时可以在心中吟唱旋律部分。

(2) 当弹奏到 3、4 声部时，乐曲出现大量持续音，但持续音又并非乐曲旋律，这就更需要演奏者对每一个手指进行控制。如 19-34 小节，旋律在右手以八度音形式出现，同时持续音也出现在右手，这就要求演奏者既要突出旋律又要控制持续音演奏的力度。

(3) 因为乐曲中有大量的 PP 记号出现，所以要求演奏者指尖要有力量，抓住键子。弹奏时弹奏出轻而实的音色，要求手指要有控制力，能够演奏出适合这首乐曲的音色。

2. 旋律

(1) 乐曲开始就由右手进入主旋律，乐曲中出现大量的连线，小到两个音大到跨越三个小节，可以说整首作品无论主题还是伴奏都要连贯，没有任何一个音是独立的。例如 1-10 小节是一个乐句，中间又可分为 3 个动机。乐曲中每个动机都有连线的连接，使得乐曲的通畅性从小到大气呵成，这就要求演奏者左手和右手有很好的配合。例如 1、2 小节，左手开始两个小节一个连线，但最低音又出现同一连线，这就要求演奏在保持最低音的同时，其他音通过手腕带动连贯弹出，要求音色不能浑浊。

(2) 乐曲的旋律和构思别出心裁，采用四度下行进行形式，具有独特的音响效果。而在旋律的反复处，德彪西采用两种方式进行重复。第一种，19 小节处，以八度形式

反复,使得旋律色彩更加突出。第二种,76小节处,以左右手各出现几个旋律主音来重复,使得左右手同时既演奏主题又有伴奏作用,要多注意这种主题出现形式,在演奏中手指要控制好,不然很容易出现伴奏与旋律区分不开的状况。

3. 表情记号

乐曲中表情记号大量使用 *rit* 和 *a tempo* 这种速度记号,使其节奏更加自由,不那么拘谨,而是随着音乐的发展,速度可以有改变。这种形式与浪漫派的音乐作品形式很相似。

音乐通常为一个乐段结束处出现 *rit*,随后就出现 *a tempo*,使得听者能非常直观地感受到乐曲的发展,一般为10个小节左右出现一次这种速度记号,使得乐曲气息更长,要求演奏者连贯演奏乐句的能力更高。

在弱中分层次是这首乐曲运用表情记号的一个特点,乐曲是以左手伴奏开始,力量记号为 *pp*,随后旋律部分出现,但依然力量不行,为 *mp*。使得乐句在弱的前提下分出层次。随后乐句中出现 *mf*,与之前的 *mp* 做对比效果,并且这种突强现象多次出现。

结 语

通过对德彪西《冥想曲》各方面的分析,我们可以感

受到德彪西对于创作作品与其之前作曲家思维和手法的多种不同性。他不拘泥于一些“规则”,更着重于乐曲音效的展现。这首早期作品相信也是其日后成熟作品的铺垫。

以德彪西本人发表在1902年10月《音乐杂志》的一段话作结:“我们对法国音乐所能有的最大期望,就是看到在目前音乐学院中取消和声课,因为那正是配置声音最可笑的方式。此外,学习和声学的最严重的缺点,是统一了谱写音乐的方法,以致所有的音乐家,除了少数例外,都用同一种方式配和声了。”

【参考文献】

- [1] 阮辛怡. 德彪西早期钢琴作品的创作特点以冥想曲为例 [J]. 佳木斯职业学报, 2015 (05).
- [2] 赵晨. 德彪西早期钢琴音乐中的多元倾向研究 [J]. 河北师范大学, 2008 (06).
- [3] 弗兰克·道斯. 德彪西的钢琴音乐 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987.

(责任编辑: 郝爱君)

(上接57页)

随着现代流行音乐的发展,越来越多的流行歌曲演唱者在演唱过程中运用美声演唱技巧,但是由于缺乏系统的理论指导和实践探索,仍存在着诸多问题,需要理论研究者和流行歌曲演唱者强化理论研究与实践应用,切实提升演唱水平,不断丰富美声唱法和流行唱法的表现形式,为观众带来更多的音乐饕餮盛宴。

【参考文献】

- [1] 黄威. 关于美声唱法在流行演唱中运用的思考 [J]. 音乐时空, 2013 (01): 36—37.
- [2] 唐自强. 美声演唱技能在流行音乐教学中的运用探析 [J]. 高教学刊, 2016 (07): 86—87, 89.

- [3] 杨媛, 朱琨, 李雪玲. 美声唱法与流行音乐演唱相结合的运用研究 [J]. 戏剧之家, 2015 (04): 48—52.
- [4] 卢文利. 浅论美声唱法与流行唱法演唱特点的相互融合性 [D]. 河北师范大学, 2014.
- [5] 郭一鸣. 流行音乐演唱与美声唱法的结合运用探究 [J]. 北方音乐, 2016 (13): 24—24.
- [6] 麻华. 美声唱法与流行唱法的异同及“流动”特征 [J]. 当代音乐, 2015 (22): 87—88.
- [7] 李强. 试论廖昌永对流行音乐作品的“跨界”演绎 [D]. 曲阜师范大学, 2014.

(责任编辑: 李璐)