

连接浪漫与印象主义风格的桥梁

——从钢琴船歌探讨福雷音乐创作风格的演变

袁 瑾 (江西省赣南师范学院音乐学院 341000)

摘要:加布里埃尔·福雷是19世纪下半叶至20世纪上半叶法国最重要的作曲家之一,一位连接法国浪漫主义与印象主义风格承前启后的人物。本论文以贯穿于其一生的13首钢琴船歌创作为例,剖析福雷钢琴音乐中的浪漫主义及印象主义元素,探讨福雷音乐风格从浪漫主义迈向印象主义的历程。

关键词:加布里埃尔·福雷;钢琴船歌;浪漫主义;印象主义;音乐风格

加布里埃尔·福雷是19世纪下半叶至20世纪上半叶法国最重要的作曲家之一,是一位有口皆碑的声乐套曲大师、键盘诗人、渊博的室内乐作曲家。^[1]关于福雷,他同时期的人常常对他的能力给予高度评价,认为他是一位:“既能抵制住别的音乐家的强烈影响,又能取其长处形成自己个人风格的音乐家。”在19世纪与20世纪之交这个复杂的时代,福雷的成功既不在于破旧立新,也不完全是沿袭传统,而是在传统的基础上进行大胆而富有个性的创作尝试,是继承与创新的完美结合的结果,被称为是“对立者的调和济”。福雷的这种能力,在他贯穿一生的船歌创作中得以充分体现。

福雷一生共创作13首钢琴船歌,创作年代从1880年到1921年,贯穿于福雷一生中最重要的创作时期。在福雷的13首船歌中,不仅吸收了中世纪、文艺复兴时期宗教音乐以及浪漫主义、法国古典主义音乐风格之精华,而且其晚期独具个性的音乐语言,预示了印象主义及新古典主义。

一、早期船歌中对浪漫主义音乐元素的继承

依据音乐学家们的划分,常常把福雷的创作划分为:早、中、晚三个时期。福雷早期的四首船歌创作于19世纪80年代。福雷早期的创作主要受肖邦、李斯特、圣-桑斯等作曲家影响,既吸收了肖邦的音乐风格,如音乐注重旋律化和优雅平静的抒情效果,大量飘忽不定的色彩性及线条化和声语汇的使用;又继承了圣-桑斯严谨、明朗清澈的艺术手法,使得乐曲抒情优美,凝炼而具有艺术品味。同时,大量复合节奏节拍的运用,使音乐的行进光滑流动、敏感而微妙,展示出福雷浪漫主义抒情诗人的本质。

(一) 色彩性的和声语言

作为一位浪漫主义时期的作曲家,“福雷的创作个性大多来自于他对和声及调性的处理方式。”^[2]在福雷的早期船歌中,尽管没有出现新的具创造性和弦,但和声的色彩性地位得以提升,变和弦的大量引入、装饰性和声进行的运用,化解了传统功能和声紧张对立的矛盾冲突感,为音乐注入了新鲜的气息,形成色彩斑斓的音响效果。

如在第三首船歌中,由变和弦引起音乐色彩的变化这一手法得以巧妙运用。在调性为降G大调的起始段落的第3、4小节,原本应为小三和弦的vi及iii和弦,在此通过升高三音变成大三和弦VI、III,和弦性质的变化影响了整段音乐的性格基调,给人带来明亮、温暖的听觉感受。

在福雷船歌中,在和声的属进行或属—主进行中常常插入带来色彩变化的一系列装饰性和声进行,成为模糊调性、增强音乐色彩性及期待感的一种典型方式。

如在第四首船歌的第一部分,便出现一个V—I和声装饰进行的典型例子。该段为第四首船歌第一部分的起始段落,调性为降A大调。在第12—17小节的^{b9}V₉—I和声进行中,插入了一段颇具色彩效果的装饰性和声进行。在第13小节,和声进行并未像之前第10—11小节一样由第12小节的V走向I,而是由于降C音取代中音C的出现,使一个同主音小调(降A小调)的III和弦被引入,音乐的色彩顿时变得明亮。

(二) 多声部织体结构

浪漫主义时期,随着半音化和声的发展,和弦外音的大量使用,使和声内声部进行渐趋复杂、曲折,它们不再仅担任声部填充的作用,而是更加具有独立性和表现意义。这样就导致了复调与主调、和声手法的相互渗透和紧密结合,促使作曲家们愈来愈多地运用复杂的线条化和声思维去构思作品。这样的织体形式在福雷船歌中占据主导地位。复调音乐精巧的技术手法与主调音乐相交织,使各声部既保持各自流动的相对独立性,又相互融汇成一个音响的整体。

如在第二首船歌的中间部分,第56小节的iii₆与65小节的V₇之间形成了一个长的插入段,有效地延长了整个主题的骨干和声III₆—V₇—I的进行。与此同时,也形成了该段非常频繁的和声线性活动:在第61—65小节的低声部,形成了连续下行的半音线条:C[#]—C—B—B^b—A—G[#]—G。

除了线条化和声思维,在早期船歌中,也出现少量用对位化手法写成的段落,但只是片断。如在第四首船歌的第23—30小节,内声部旋律分别是对前一小节高声部旋律的模仿,为避免与本小节高声部的旋律形成不协和感,在八分休止符后出现。由此,第23—30小节的高声部与内声部形成两个错落的线条,与左手的上行琶音伴奏一起,更加强了音乐的流动性。

(三) 灵活多变的节奏节拍

与浪漫主义作曲家勃拉姆斯和舒曼的音乐创作有着相似之处,在福雷的船歌中,复节拍复节奏大量出现。变换拍子、切分音、三对二节奏以及重音记号、附点节奏等节奏技法的频繁使用,使节奏设计常常舍弃常规节拍划分时的重音规则而倾向于不规则的节拍设置,成为福雷钢琴船歌产生流动、自由效果的有效手段。

福雷早期的四首船歌,均采用6/8、9/8、3/8复节拍写作。这种摇曳而富有律动感的节拍,犹如生命中的呼吸,给予船歌一种特殊的运动形式,使船在水上的运动——摇摆、漂流能够贯穿始终,成为船歌中最为关键的元素。复节拍的运用增加了横向上重音移位的可能性。如在第四首船歌中(见谱例1—5),由于连音线的运用而形成的2+2+2/8的节拍组织方式,与原本6/8拍子3+3/8的节拍组织规律交替出现,贯穿于全曲,形成横向上节拍重音的不断移位,音乐节奏的循环与呼

吸也随之不断改变,加强了音乐的不稳定性与推动力。

如果说,6/8、9/8、3/8拍子是船歌音乐一项基本元素的话,那么在一首钢琴船歌中频繁出现两种以上拍子的交替使用,却是福雷早期船歌中别具特色的。福雷的四首船歌中,均出现了两种以上拍子的交替使用。如第一首船歌中6/8与3/8拍子交替;第二、三、四首船歌中6/8与9/8拍子交替。变换拍子的运用使音乐不再勉强地被小节所限制,而是由小节迁就音乐。重音移位造成乐句的扩展与压缩,加强了音乐的不稳定性与推动力。

二、晚期船歌中对印象主义音乐风格的预示

福雷晚期的七首船歌创作于1905—1921年,是他晚期作品的重要组成部分。除了最后一首,都创作于担任音乐学院院长时期。

与早期船歌的诗意浪漫,中期的华丽洪亮相比较,福雷最后一个阶段的船歌风格更为朴素、清淡,体现出一种独处与自信。此时福雷将作品的表现力更多地转移到了对音响材料的深度挖掘上。主题写作手法的高度简练,织体的高度简约、全音阶及中古调式的大量使用,标志着福雷风格的进一步深化与成熟。印象主义音乐语汇在此得以频繁使用。

(一) 洗练的主题—动机发展手法

晚期船歌的规模更加短小,结构更为紧密。旋律的进行比过去更依赖于乐思的发展和调式的更换。洗练的主题—动机发展手法,使晚期船歌的音乐运行高度集中,并使音乐的结构极端严密。

例如,第八首船歌中,动机式的主题写作在音乐的进行中起着支配作用。如,第一部分一开始的8个小节就几乎囊括了整首作品所有的动机材料。前4小节的动机以一小节为单位,每小节开头以上行或下行三度跳进为特征;后4小节以两小节为单位,旋律移至低音,大跳上行然后折回。这样就构成了每小节的重叠(第1—4小节的aaaa形态)和一对小节的重叠(第5—8小节的abab形态),其中前者出现得更为频繁。由于各种节奏单元彼此极其相似,因而全曲整体依然得到统一,并有明显的连贯性。

(二) 简约明澄的织体

福雷晚年的创作较早,中期更多采用对位的写作手法。简约明澄的织体、高度理性化的复调思维,赋予晚期船歌音乐更为朴素、沉稳的品格。

例如,在第七首船歌中,声部关系清晰独立,和弦被提炼得非常稀薄,音乐织体简单而少有装饰。该曲的第一主题由上、下两个声部层次构成。上层更具旋律性质,在小节的中间分成两个声部;低层由具伴奏性的分解琶音组成。和弦结构常呈碎片状,有时甚至不易清晰辨认(它们往往在小节的开始和结束较为清晰而在中间掠过),体现出一定的印象主义音乐倾向。

(三) 全音阶与中古调式的大量使用

早在1877到1879年,福雷便开始运用全音阶进行写作(如在《托斯坎小夜曲》,钢琴与乐队《叙事曲》,作品19中)。到福雷的晚期创作中,全音阶、中古调式的大量使用已成为他增强音乐横向线条感,丰富音乐音响色彩效果的一种重要手法,在晚期船歌中运用颇为丰富。

例如,在第八首船歌中,全音阶元素与大调式、利底亚调式融合运用,几乎达到全曲的一半篇幅。该曲首先依靠主和弦的主音、属音和三度音对乐曲的主调(降D大调)加以限定。

从15—18小节出现了带创新性的和声手法——福雷式的全音阶因素。如果从和声的前后关系来看,该片断一头在主调的T—D7(第12小节),另一端在T(第19小节),其间的4小节是动机的三次模进,完全脱离了降D大调的倾向,若进一步从中抽出低音进行加以排列,那就形成了完整的全音阶(C[#]—B—A—G—F—E^b—D^b)。

三、结语

正如福雷的研究专家让—米歇尔·纳图克斯精辟的评论:“福雷的作品是连接19和20世纪的桥梁,他既是一位19世纪的音乐家,也可看作是20世纪的古典主义者。”^[3]13首船歌作为福雷众多钢琴音乐中最具代表性的体裁之一,涵盖了福雷早、中、晚三个时期的音乐风格。既体现了形成福雷音乐风格的重要元素,又记载了福雷音乐从浪漫主义迈向20世纪的发展历程。

沿着福雷13首船歌的创作足迹我们可以看到,福雷早期船歌中吸收了浪漫主义的音乐语言,大量色彩性和弦的使用,飘忽不定的和声进行及意想不到的解决,化解了传统功能和声中紧张对立的矛盾冲突,加强了音乐的色彩效果。中期船歌中大量连续七和弦、九和弦与调式和声的运用,则将大—小调式系统的限制推到更远,和声进行的功能性进一步减弱,色彩性进一步加强。而当晚期船歌中全音阶的大量使用以及调式音作自由升降变换的色彩性和声手法相结合时,其和声语言及风格特征则被开发出一个新天地,取得了更为丰富多彩的音响效果。值得一提的是,19世纪末,福雷等一些民族乐派大师并没有像瓦格纳等一些德国作曲家那样沿着半音体系和声的道路去打破调性的限制,而是另辟“蹊径”,从更古老的风格元素——自然调式的运用中寻找答案。福雷对调式元素极为微妙地运用,使大小调式与古老的教会调式完美地融合,不仅弱化了音乐进行中声功能紧张的倾向性,又与“法国音乐固有的崇尚柔和抑制,排斥过渡激情”^[4]的审美趣味相吻合。同时,洗练的主题写作、织体的高度精练与节奏的不规则细分,进一步减弱了音乐的推动力,使晚期船歌风格大踏步向印象主义迈进。

从船歌音乐语言的运用看,福雷从早期的浪漫主义风格到晚期走向了印象主义风格,对后世的音乐进程,特别是印象主义及新古典主义音乐产生了深远的影响。

参考文献:

- [1]引自《牛津简明音乐词典》第四版中译本,北京:人民音乐出版社,2002年,第380页。
- [2]Nectoux, Jean-Michel “Gabriel (Urbain) Faure”, The New Grove Dictionary Of Music And Musician, Vol.8, Edited by Sadie, Stanley, London: Macmillan Publishers Limited Press, 2001, P598.
- [3]转引自Robert Orledge: Gabriel faure, London: Ernst Eulenburg Ltd, 1979, p2.

作者简介:

袁瑾,江西省赣南师范学院音乐学院副教授,上海音乐学院音乐学硕士,主要从事钢琴教学与钢琴音乐理论研究。

基金项目:江西省高校人文社会科学课题《法国作曲家福雷钢琴“船歌”音乐研究》(YS0906)。