

浅谈德彪西24首钢琴前奏曲

李静 (邵阳学院音乐系 湖南邵阳 422000)

摘要:德彪西是西方音乐史上公认的20世纪新音乐的开创者。他的24首前奏曲创作于最能代表其个人风格的成熟时期。他的音乐语言精致而直接,也最能代表其钢琴音乐的技艺。并足以体现德彪西的音乐与当时印象主义绘画与象征主义诗歌之间的关系。本文从德彪西24首前奏曲的创作渊源出发论及作曲要素中的旋律、和声、曲式结构,同时根据24首前奏曲的分析,肯定他在西方音乐史上的重要性。

关键词:德彪西;钢琴前奏曲;20世纪新音乐

24首钢琴前奏曲是德彪西在其个人音乐语言最成熟时期创作的,是最可以代表他的个人风格的作品。这些前奏曲不像其早期作品处处可见“调性”的痕迹,或是晚年作品(一战前后)大部分具有复古法国传统音乐之意,而小部分作品却具有前卫技法,他们均属于短短的音乐创作,但是从音乐语言研究来看,却是非常精致而直接,也是最能代表德彪西钢琴音乐技艺的作品。

一、德彪西24首钢琴前奏曲的创作渊源

在古典主义时期前奏曲是用来作为全首曲子的引导,后来肖邦把它写成一个立的乐章并赋予其浓厚的诗意图与幻想的角色,因为有很多浪漫主义作曲家也是依照肖邦写作前奏曲的形式所创作。德彪西除了把前奏曲独立化外,还加上复杂的素材和完整的曲式。他所用的题材大多来源于传说,文学,杂要,绘画,建筑,众多的情景和人物,经由德彪西之笔使作品发挥出其独特性和具体性。

这些曲子都富有诗一般的标题。其作品的创作背景可分为描景,绘物,人物,叙事4方面,其中属于描景的曲子有:I—3吹过原野的风,I—6雪上的足迹,I—7西风所见,I—10沉没的教堂,II—1雾,II—5石楠树;属于绘物的曲子有:I—2帆,I—4飘散在暮色中的声音与香味,I—5阿纳卡普里的丘陵,II—2枯叶,II—10埃及骨壶,II—12焰火,II—3阿尔汗勃拉的大门;属于人物的曲子有:I—1德彪西的舞女,I—12游吟的诗人,II—6古怪的拉文将军;属于叙事的曲子有:I—9中断的小夜曲,II—3扇舞的仙女,II—7月落满亭台,II—8水妖,II—9向匹尔威克致敬。而第二册的第十一首是属于其他类别的,因此之曲纯粹是论技巧的一首曲子,预示了他晚年所写的12首练习曲。

《帆》《吹过原野的风》及《西风所见》的三首曲子,都是德彪西描写“风”的三个不同的典型代表,前者的温柔与后者的粗犷性格,让《吹过原野的风》的双调性效果发挥至淋漓尽致的境界。

《亚麻色头发的少女》一曲将中国的五声音阶发挥至极限;《水妖》是他众多作品中有关水的曲子,更能传达他自身印象主义的思维;《飘散在暮色中的声音与香味》一切是德彪西根据诗人波德莱尔的《黄昏的和谐》诗句中第三行“飘散在暮色中的声音与香味”所谱写的,取其心境谱写月光,花香和声音交织的情景。

《帕克之舞》是以钢琴奏出管风琴般的音响效果,取自莎士比亚《仲夏夜之梦》的一角,并将其丑角的个性充分发挥出来;《阿尔汗勃拉的大门》描述了西班牙阿尔汗勃拉门前广场的芸芸众生,充满了西班牙的热情与懒散的气愤。

《月落满亭台》是属于《牧神午后》系列中之一的曲子,淋漓尽致的描绘了月光将“满”亭台的景象。

《焰火》不论在和声,旋律或是节奏都具有多样性,包含了上下两集中所有的形态,同时也是最接近印象主义画家思想的一首作品。

二、德彪西24首钢琴前奏曲的创作技法

德彪西的钢琴作品主要运用了如下几种作曲技法:

(一) 平行五度

德彪西在巴黎求学时就表现出对平行五度音程的喜爱,同时

他经常用平行五度。在前奏曲I—9《中断的小夜曲》便有平行五度的有趣用法。如:

德彪西使用平行五度音程时,并不只限于要引起近代的感觉,同时具有让人怀念中古时代的感觉。在德彪西所使用的平行五度中可发现与9世纪奥尔加农(Orsanum)。在I—10《沉默的教堂》,德彪西又使用了Orsanum的手法,用四度与五度平行手法,而得到神秘而庄严的效果。

(二) 九和弦

德彪西喜欢使用九和弦,此九和弦使人有“问号”的感觉,若此九和弦没有解决,我们在听觉上往往留下未能满足的感觉,因而德彪西特别忠爱其特殊的充满无限神秘幻想的感觉。

(三) 全音音阶

德彪西使用了全音音阶,因此全音音阶与传统的自然音阶不同,它是一个八度以六个全音等分的音阶,因此以全音阶写出的旋律使人感到朦胧如有一层雾般的风景印象。

(四) 多姿多彩的节奏变化

德彪西对节奏的自由度,与柔度做了深入的研究,使其节奏自身许多的变化显的多姿多彩。在I—1《特尔菲的舞女》拍号由3/4到4/4始终不规则的变化;II—12《焰火》开始时以4/8拍出现,直到31小节后拍号后每一小节都在变化,以2/8,4/8,3/8……接连着变化,然后再以4/8连续5个小节又以5/8一个小节将曲子中断;I—11《帕克之舞》虽是拍号不变,但节奏自身却做了许多变化,显得多姿多彩。

二、德彪西24首前奏曲作品中的旋律、和声及结构

(一) 多样调式与音阶的旋律

德彪西的旋律是多样化的。他采用了自由调式形成旋律方面的特色,不受调性功能约束的教会调式,以及相当多的五声,七声音阶、全音阶、非调性和半音阶调式等。他的旋律,一般都比较片段、零碎、不对称,没有悠长的旋律,也不按大小调的原则写作。

下列为德彪西在24首前奏曲中所使用的旋律音组织:

属于调式音阶:

- (1) 五声音阶——属东方调式
- (2) 七声音阶——属中古教会调式
- (3) 其他音阶——四声或六声调式音阶

自然调式:全音六声调式:非调性和半音阶调式;特殊旋律(包含阿拉伯调式的七声音阶或日本调式的五声音阶);和弦组织的旋律。

(二) 色彩分明的和声

现在德彪西将不同的和声因素结合在一起,来表现光的浓淡,疏密的层次和事物的静止和动荡变化。如果说德彪西是20世纪音乐的先驱者,他在各类音乐的基本要素观念上最大的突破应该说是在和声上,因为他完全放弃了调性功能并且让各种和弦组合,恢复到其固有的特质,尤其发挥色彩及其它美学特质。

以过去调性功能中开始和结束的和弦受重视;前者大致上从主和弦出发(有时从属和弦出发),后者必定终止于主和弦,德彪西亦并非弃这种手法不用,只是终止和弦可能根据主和弦的一个音(如I—3),三度(如I—2),五度(如I—5),三和弦(如I—4),或者是加不协和音的三和弦(如I—1加六度三和弦)。这种手法若比较他的后辈拉威尔,虽然他也被称为印象派的大师,但是其终止和弦必然停于三和弦(主和弦)上,与德彪西的手法不同。

下列为德彪西在24首前奏曲中所使用的和弦:

传统式三度重叠,可分为:

- (1) 三和弦:包括增和弦,减和弦,大和弦,小和弦;

陈晓静
(河南师范
大学音乐学院
河南新乡 453003)

笛与篪的渊源

摘要:笛是我国固有的、传统的吹管乐器,但由于汉代以前的文献中找不到有关横笛的记载,于是有人就断定横笛是由张骞出使西域时传入的。其实汉代以前的文献中并不是没有横笛的记载,只是名字不称为“笛”而是“篪”而已,二者有很深的渊源。

关键词:笛;篪

一
笛是我国传统吹管乐器,在汉代和汉代以前的文献中时而有“篪”或“笛”的记载,但那不是现代概念的笛,而是竖吹的洞箫类乐器,关于横笛的确切记载却基本找不到。于是就有人根据宋代陈旸《乐书》上的一段文字:“大横吹,小横吹;并以竹为之,笛之类也。《律书·乐图》云:‘横吹,胡乐也。昔张博望(张骞)入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解;乘舆以为武乐。后汉以给边,和帝时万人将军得之。’”就认定自汉代之前并无横笛,横吹的笛是由西域传入。《乐书》中的这段记载最早见于晋人崔豹的《古今注》,而《古今注》中的“横吹”并不是指横笛,而是一种以鼓、角两件乐器为代表的一种音乐形式。杨荫浏先生在其著作《中国音乐史纲》中曾对“横吹”作了精辟简明的论述:“横吹,是军中马上所奏之乐……起初虽然横吹也称鼓吹,但后来区分渐精,有箫笳而用于朝会道路者,称作鼓吹,有鼓角者,称作横吹,横吹便成了马上军乐的专门名词。”^①这就再明了不过了,《古今注》中所载是说“横吹”这种音乐形式,杨荫浏先生认为西域传入的只是吹笛的经验和经验并非笛乐器本身。笛是我国固有的传统民族乐器之一,并非舶来品。那么或许会有人提出疑问,既然是传统固有的乐器,为何汉代以前的文献中没有关于横笛的记载呢?其实并不是没有,只是当时把它称为篪。

二

从1978年曾侯乙墓中出土的两件篪和清代宫廷流传下来的篪可以看出,其形制与笛基本相同,都为横吹。不同之处在于仅于篪有底为闭管,而笛是开管。可是古代的篪并不仅仅是我们现在定名为篪的这类乐器的专称。在见存的古代文献中,关于篪的记载最早见于《诗经·何人斯篇》:“伯氏吹埙,仲氏吹篪。”据《周礼》郑玄注:“篪如管,六孔。”孔颖达引《尔雅·注》云:“竹曰篪,长尺四寸,围三寸,一孔上出,经三分,横吹之。”又《楚辞章句集注·东君注》:“篪,以竹为之,长尺四寸,围三寸,一孔上出,横吹之。”上述文献记载的篪除了吹孔

(2)七和弦:包括属七和弦,减七和弦,导七和弦,大七和弦,小七和弦;(3)九和弦;(4)十一和弦;(5)十三和弦。

五度叠置,可分为:(1)三声和弦;(2)四声和弦;(3)五声和弦。

特殊音阶和弦,可分为:(1)全音音阶和弦;(2)日本音阶和弦;(3)阿拉伯76音阶和弦。

其他:

(1)复调和弦;(2)非调性功能和弦。

(三)细部雕琢的结构

德彪西在此24首前奏曲所使用的结构是细部雕刻的。所采用的结构是属于比较小型的乐曲形式,但在细部的方面却又有极大的变化。从他的作品中所呈现的个人风格来看,德彪西这24首前奏曲在大的结构上采用以往的曲式:复二部曲式;复三部曲式;回旋曲式。但是特别重视在细部发展与变化中所表达的个人独特的结构。

下列为德彪西在此前奏曲中所采用的结构:

复二部曲式:以A+A';复三回旋曲式:以A+A+A';回旋曲式:以A-B-A-C-D-A为形式。

和按指孔不在吹管的同侧之外,在构造上与今天的横笛并无太大差别,是无底的;陈旸《乐书》说:“篪之为器,有底之笛也。”这很显然记载的是我们今天见到的那种有底闭管的篪;《通典》引《月令章句》云:“篪六孔,有距,横吹之。”《尔雅·释乐》郭璞注:“篪以竹为之,长尺四寸,围三寸,一孔上出,一寸三分,名翫,横吹之。小者尺二寸。”《太平御览》引《世注本》云:“篪吹孔有距,如酸枣。”上述文献中描述的是一种在吹口处另设有装置的也被称为篪的乐器,古代古代称吹口处的装置为“距”或“翫”,而且这类篪也不封底,是开管乐器。由以上被引文献中记载的这几种篪的构造和形制看来,篪至少在汉魏六朝以前并不仅仅是底闭管篪的专称,而是几种横吹管乐器的总称,而且开管类似今天笛的乐器也是被称为篪的。中国历史文化悠久,幅员辽阔,民族众多,中国传统的乐器和演奏形式也丰富多样,因此要研究中国民族乐器必须要站在历史及文化的角度去探究。

三

在古代的很长一段时间,篪、笛是不分的,二者除了构造和形制相似外,在上古时期篪、笛两字的读音也是很接近的。一般认为,在上古期澄、定两字是同音;至于篪、笛两字的韵母,篪是支部字,笛是幽部入声字,在古音韵中这两个韵部是比较靠近的。音韵学家董同龢先生认为,篪应读d' ieg,笛应读d' iok。篪、笛两字字形相差悬殊,很可能是文字统一前“书不同文”的一种历史现象:两字读音稍有差别,则很可能是由于地方方言读音不同所造成的结果。^②所以远在汉魏六朝以前的文献中,并不是没有关于横笛的记载,只是把它称之为篪而已。

四

认为横笛外来的观点并不是从现代才有的,远在南北朝时期就有人持此种看法。因为在春秋至隋唐的很长一段时间内,横笛的流传与影响微乎甚微,相比之下闭管横吹乐器篪却一直流传很广泛。这种局面形成的原因跟当时的社会和政治环境息息相关。而像横笛这样发音高亢,音色明亮的开管横吹乐器,由于不合当时审美准则得不到重视,只在民间有所流传。不参加礼乐活动就很少会被记入文献。但随着礼崩乐坏日趋严重,闭管篪的地位也每况愈下。宋以后主要用于宫廷雅乐之中,以至于逐渐失传。而音域宽广,表现力丰富的横笛却逐渐成为富有代表性的民族吹管乐器。

总而言之,横笛在我国有相当久远的历史,它与篪渊源颇深。因其各自形制、音色特征在中国音乐史上互为消长,影响几千年。

参考文献:

- [1]杨荫浏中国音乐史纲[M].上海万叶书店印行1952年02月第1版103页.
[2]杨久盛横笛源流考辨[J].乐府新声2001年01期.

经分析统计得知,此前奏曲的乐曲结构以三段体A-B-A型的平衡式三段体为多,尤其是复三步曲式为最常用的结构,由此可见德彪西是传统的继承者。

德彪西的音乐创作是十九世纪浪漫主义音乐通往二十世纪现代主义音乐的重要桥梁,他不仅广泛吸收东方音乐的特点,寻找新的音乐语汇、新的音响效果,并且创造性地运用了富于个性化的音乐语言及各种独特的表现手法,在较为狭窄的弱的范围内充分挖掘了内在深层的各种表现音乐的可能性。

《24首前奏曲》是德彪西钢琴音乐创作的顶峰时期,也是他钢琴音乐创作的精华,集中体现了德彪西印象主义风格及其美学思想。

参考文献

- [1][美]弗兰克·道斯·德彪西的钢琴音乐[M].人民音乐出版社,1985.
[2]汪启璋,顾连理,吴佩华.外国音乐辞典[M].上海音乐出版社,1988
[3]王宏建,艺术概论[M].文化艺术出版社,2000
[4]弗兰克·道斯·德彪西的钢琴音乐[M].人民音乐出版社,1985
[5][6]马慧玲.欧洲古典名曲欣赏[M].北京出版社,1985