

德彪西钢琴作品的和声特色及 调式调性分析

——以《24首前奏曲》为例

□吴明泽

(吉林艺术学院, 吉林 长春, 130021)

[摘要] 20世纪是欧洲音乐的新世纪, 各种新的思潮和新的技法层出不穷。印象主义风格正是介于19世纪浪漫主义与20世纪现代音乐之间的一个十分重要的转变阶段。本文以印象乐派代表人物德彪西的《24首钢琴前奏曲》为切入点, 对其和声及调式调性特点加以分析, 以期对德彪西的音乐有更全面、更深层的认识, 从而归纳总结出德彪西钢琴音乐语言的主要特点。

[关键词] 印象主义音乐; 德彪西; 前奏曲; 和声; 调式; 调性

[中图分类号] J624.1 **[文献标识码]** A **[文章编号]** CN22-1285(2010)04-0002-06

克劳德·德彪西 (Claude Debussy, 1862—1918), 法国作曲家, 音乐评论家, 法国印象主义音乐的开创者和代表人物之一。钢琴创作贯穿了他的一生, 早期的《阿拉贝斯克》、《贝加摩组曲》接近浪漫主义风格; 《版画》、《欢乐岛》、两集《意象集》和《24首前奏曲》则为印象主义的精品。他的音乐创作不仅丰富了20世纪钢琴音乐文献, 而且在钢琴艺术史上开创了独树一帜的风格, 使其成为印象主义音乐的代表人物。

《24首前奏曲》被称为“印象主义音乐的精华”, 处于德彪西音乐创作中、晚期, 集中全面展示

其成熟和丰富的作曲技法, 这些技法突破了传统调性语言的束缚, 是德彪西最成熟、最具代表性和创造性的作品。在这之前, 他还是承袭浪漫主义时期的音乐风格。至此, 他的印象主义风格充分地显现出来, 独创性地确立了印象主义音乐的美学特征, 给整个20世纪的音乐创作实践以深远的影响。

一、《24首前奏曲》的和声特点

在德彪西《24首前奏曲》中不少音乐片段也是以三度叠置的和弦为基础, 更有大量的音乐使用二度叠置, 四度、五度叠置, 以及各种不同音程结合的和弦

更是成为了德彪西和弦结构的一大特色。即使以三度叠置和弦为基础的音乐,也经常使用新的三度音结合的类型,这种无限的和声材料集结的结果之一是,区分和弦音和非和弦音往往变得很困难或不可能。还有,这些和弦有时看起来似乎是一些独立于和声的线条偶然结合的结果。由于这些原因,许多作者有时宁可使用诸如“纵向结合”、“同时发声的音组合”、“音簇”或“音响复合体”来代替“和弦”这一概念。然而,在本文中,“和弦”一词用来表示任何纵向的音高组合。

1、附加音和弦

早在18世纪,理论家就已认识到在三和弦的根音上方附加六度音的可能性,在20世纪之前,附加音和弦并没有作为和声语汇的一部分,而其在德彪西的《24首前奏曲》中却成为了和声语汇的重要组成部分。由于这种和弦是在传统和弦结构的基础上另加其它乐音所构成,因此,它又可视为传统和弦与现代和音之间的一种中介。

附加音和弦其基本和弦通常是三和弦,附加的音通常是二度音或六度音。任何附加六度音的三和弦也可能被分析为七和弦,但前后和声关系往往会确定它们究竟是什么和弦。出于所有实用的目的,附加二度音的和弦或附加四度音的和弦都可以同样被看作附加九度音的和弦或附加十一度音的和弦。

例1 附加二度音和四度音的和弦



下例,最后的和弦很清楚是一个附加九度音的C三和弦,使结尾增添了不稳定因素。

例2 《前奏曲》第二集, No. 10 《埃及古壶》第30小节起:



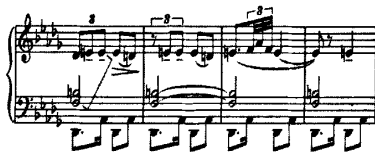
2、分裂音和弦

分裂音和弦是把一个或更多的由和弦成员音分裂

出来的小二度音加到和弦上去(见例7),从而使原本协和或不协和的和弦改变了或加强了不协和因素。普通的例子是分裂三音的三和弦与七和弦,但也有分裂根音、五音和七音的和弦。此外,含分裂三音的属七和弦亦被分析为一种带增九度音的属七和弦。

下例中,将分裂的三音(bF)视为一个增九音(还原E)。

例3 《前奏曲》第二集, No. 3 《维诺门》第9小节起:



德彪西运用这个带有分裂三音的bD7表现了一种西班牙音乐风格。我们可通过例11说明上例中分裂音和弦的构成,乐谱中实心音符为所指和弦音的等音替换形式。

例4 分裂三音的属七和弦与带增九度的属七和弦



3、平行和弦

平行和弦之所以由德彪西及其他印象派作曲家所先行,并已实际上变为印象派音乐的标志,其原因正在于这种和声语言不仅与传统和声比较起来有着迥然不同的特点,而且还能塑造一种东方韵味或悠远或消逝的过去景象,这正是印象派音乐中的那种朦胧的诗意与情趣。因之,它们在德彪西的《24首前奏曲》中成为一个重要的多声因素。

下例,半音化的平行进行犹如一首风暴似的诗歌,充满不安定的冲击和混乱因素,使音乐呈现出发泄似的并带有摧毁性的风暴掀起了巨大浪潮的音乐画面。其内声部的平行和弦全部由大三和弦构成,依序为: #E-#F-G-#G-A。

例5 《前奏曲》第一集, No. 7 《西风所见》第17小节起:



由于和弦是按严格音程关系的移位,因此,不可能完全保持在某一个调之内,从而使调性变得模糊,并可用来作为过渡到双调性、多调性或范调性的手段。

各种不同的七和弦均可以运用平行的手法,其特点是无明确的倾向性,放弃了传统和声对不协和音的解决处理,从而使调的指向变得含糊不清。下例,各七和弦之间功能独立、无依属关系,通过属七结构的平行进行使根音旋律位置勾勒出的线条极富光感。

例6 《前奏曲》第二集, No. 7 《月色满庭台》第29小节起:



4、非三度叠置和弦

顾名思义,非三度叠置和弦的结构并非以大、小三度为基础,它们或者是依四、五度而叠置,或者是依大、小二度而叠置。

一个四度和弦最少要有三个音级,也可以多几个音级。有时可省略四度或五度和弦的一个成员音而不影响它的特征。各种声部排列和八度重复也被使用,但有些排列可能破坏音响的四度特征。

例7 《前奏曲》第一集, No. 10 《沉没的教堂》第84小节起:



上例的平行和弦是保持在调性内不严格的移位,从外部形态来看,它们是由四度、五度、二度和七度音程综合而成。除了第四拍的结构有些改变以外,其它和弦的结构事实上是左右手的两层双四度叠置,再加上最高层的八度音而组成的,具有一种特殊的和声色彩。

此外,严格遵循某种性质的四度叠置和弦将在不同的调上重复,不属于任何一个音阶的音程结构,暗示出多调的可能(见下例)。

例8 《前奏曲》第二集, No. 8 《水妖》第4小节起:



上述和声主要是由增四度音程叠加纯四度音程构成的严格的和弦移位,其色彩光怪陆离,渲染了水仙女半神半人充满诱惑的形象。

5、色彩化的和声进行

在上文提到过有关平行进行与非三度叠置和弦的运用,都不同程度地使和弦色彩化。对于三度叠置和弦的使用德彪西也有其独到之处,往往通过变音使和弦色彩化或将和弦位于不寻常、出乎意料的和声进行中。

下面谱例所示,在有关和声的色彩方面做了两种处理:

其一,是“○”所示还原的B音。其二,是“□”所示的脱离主调的和声进行。

例9 《前奏曲》第二集, No. 10 《埃及古壶》第26小节起:



还原的B音避免了E和弦的减三音响效果,使该和声进行统一于大、小三和弦的色彩范围内,“守住”了五声化的调式色彩。在这单一色彩的和声过后,使后面的和声序进更加出乎意料,其和声色彩刺激、惊异,而不是去实施能满足期待感的大多数调性序进那样的功能。

6、持续音用法

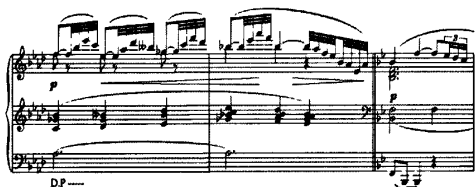
传统的主持续音具有主功能的意义,起明确主音或主调的作用,有稳定的效果。德彪西在此基础上扩展了它的功能意义,下例的主持续音在烘托主调的同时,高音部和声出现了D和弦与BA和弦的重叠,使调式呈现多重色彩,不仅冲蚀了主持续音的功能属性,更为调式的重叠提供了手段。

例10 《前奏曲》第一集, No. 7 《西风所见》第4小节起:



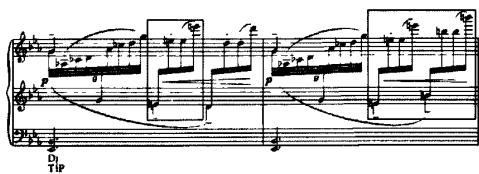
传统的属持续音具有属功能的意义,它使音乐保持不稳定与开放性的效果,并有倾向于主和弦的要求。而在下例中,德彪西仿佛利用属持续音和听众开了个玩笑:高声部为平行和弦之上的调内音群式的琶音,凸显了低音部属持续音的动力性。意外的是,这个bd调的属持续音并没有遵循它固有的功能走向,而是背离其所属目标无准备的进入到关系较远的bb大调。

例11 《前奏曲》第二集, No. 5 《欧石南》第21小节起:



下例中在低音部进行双持续音的同时,高音区的还原E、还原B以明亮的音色对主功能形成了根音与五音的分裂效果,削弱其稳定感,使调性动摇,好似要将bE大调的中心地位颠覆。

例12 《前奏曲》第一集, No. 4 《水妖》第40小节起:



19世纪中叶以后,为了增加和声的色彩与紧张度,开始应用其它调式音级作为持续音。如下例音乐片段,音响处于紧张的极限,来自不同音级多重声部的持续音效使音乐置于无调性阶段。持续的低音与中音部持续的颤音成为之后音乐发展的素材。

例13 《前奏曲》第一集, No. 7 《西风所见》第23小节起:



二、《24首前奏曲》的调式调性特征

在19世纪后半叶,欧洲的某些音乐作品就开始大量引入自然调式音阶及民间调式音阶。可以看出,这时已经对刷新调式音阶这一倾向初露端倪。在德彪西的《前奏曲》中完全由一种音阶写成的作品是不多见的。典型的情况是,许多作品只有几个小节使用一个特定的音阶,或旋律与该音阶一致而伴奏不一致,或在音乐中只包括少数几个似乎暗示某一音阶的音级。

1、五声调式

“五声调式”是所有由五个音级构成的调式的通用术语,但当人们谈到五声调式时,通常谈到的是只由大二度和小三度构成的无半音的音阶结构所包含的调式。

例14 《前奏曲》第一集, No. 2 《帆》第33小节起:

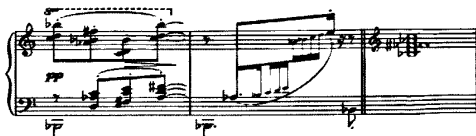


前奏曲《帆》是全音音阶调式应用的典范。在全曲的无调性发展中,五声音阶的出现给全曲提供了调性因素,色彩上的巨大对比打破了之前飘移的感觉,情绪上的激动使全曲达到高潮,并为音乐增添了东方韵味。

2、中古教会调式

在确定某首作品的调式调性时,并非总能通过确定主音和调号来分辨音乐所用的音阶,因为并不是所有的作品都是通过调式调号来明确的。相反,作曲家可能用传统的大调或小调的调号,然后加上能构成另一调式音阶所需的临时变音记号。

例15 《前奏曲》第一集, No. 6 《雪上足迹》第1小节起:



上例,音乐很顺畅地由D爱奥尼亚(1-4小节)进行到D多利亚调式(5-8小节),其色彩的变化渲染了相同织体、相同旋法所致的孤寂场景。我们在这里所看到的调式色彩的变化是一种常见的设计。注意,这并不是转调,因为调性中心没有变。

3、全音阶调式

19世纪末唯一使用较多的六声音阶是全音阶。全音阶经常与印象主义音乐联系起来,特别是德彪西的音乐。

它在旋律与和声两方面都比五声音阶更为有限。大小三和弦都不用,唯一可用的七和弦是降五音或升五音的属七和弦。按照一般习惯上的概念,全音阶和弦与双重变五音九和弦是两种完全不同的现代和弦。将上述两种和弦做一番对比,就会欣喜地发现,原来这两个和弦具有相同或相似的结构。

例16 《前奏曲》第一集, No. 2 《帆》第56小节起:



从上例第一小节中声部的和弦来看,我们有意将此和弦以三度叠置而结构。如果按bE大调来分析,它的结构可以追溯自升、降五音的属九和弦。这个以bB为中心的全音阶实际上也是bE大调的双重变五音属九和弦。(如下所示)

例17 全音阶和弦与双重变五音九和弦



4、双调性与多调性

在前奏曲《雾》的朦胧状态中体现出一种新的技巧手法,或者说他新加的手法是在德彪西以前附带用过的——“双重调性”现在得到了广泛的运用,即大部分的过程由低音弹奏C大调的三和弦,高音部所奏音几乎完全源于bC大调的黑键,只有少量白键作为变音使用。调式主音相距小二度的并置导致调式调性高度的不协和。

例18 《前奏曲》第二集, No. 1 《雾》第3小节起:



下例,高音区近似双簧管吹奏出的五声调式的旋律,新鲜且朴实,令人回想起拉斐尔前派某幅油画的构思与色泽。

例19 《前奏曲》第二集, No. 5 《欧石楠》第27小节起:



油画般的色泽来自多调性并置,我们可通过下例的记谱形式获得,即bB的主调记谱与其属调F、下属调bE的重叠。由于上方两行谱中的旋律进行都具有五声调式的结构特点,又因“偏音”的无存,因此使得两条旋律可以并存于bB的主调记谱中。这种可视为属关系的重叠调为音乐带来既和谐又绚丽的色彩。

例20 主调与其属调、下属调记谱



下例,有关调的复合有着多元化特征。首先,高音部是来自bE音上的属七和弦;中音部是A阿拉伯音阶与A多利亚音阶的横向并置;最后,是低音部基于主调bD音上的主音持续。这种纵横交错的多调性现象为“善舞的仙女”营造了一个飘忽不定、神话般的世界。

例21 《前奏曲》第二集, No. 4 《善舞的仙女》第58小节起:



例22 阿拉伯与多利亚合成音阶



①与②分别是阿拉伯音阶特有的主音上方“小二度”与“大三度”音程(亦有称之为“大弗里几亚”音阶)。③是A多利安音阶的“大六度”音程。

5、无调性

“无调性”这一术语曾在本文多次提到过,在一般的意义上说,无调性指的是没有调性中心的音乐。而在特殊意义上,它意指有组织地回避大多数传统音乐所用来确定调性中心的材料和手段。

“无调性”在《24首前奏曲》中比其他各种新调性有着更进一步的发展。确立无调性的主要方法,以及对无调性音乐发展的分析方法是广泛的,在本文上述大量章节中都已从不同角度阐述了确立无调性的常用手段。那么,在《24首前奏曲》中,只须将无调性音乐简单地定义为听众感觉不到调性中心的音乐就足够了,尽管这是一种主观定义;事实上,听众并不总愿意去判断一个具体的例子是有调性还是无调性,但是在如下例子中,很可能被大多音乐家们听成是无调性的。如:《前奏曲》第一集No.2《帆》;No.7《西风所见》第19小节起;No.11《帕克之舞》第53小节起等。

结 语

德彪西将以往的标题音乐及古典音乐体制转向瞬间的印象风格,开创了新的音乐美学观念和欣赏习惯。德彪西孤独而先知般的实验成果不断地冲刷着时

代的海岸,并把印象主义音乐创立成为一门具有重要影响的音乐流派。当他以这些具体的革新完成了自己在印象主义领域探索的同时,也就用其基本的音响原则为后继的作曲家们打开了20世纪的大门。他所做的音乐实验至今已影响了20世纪的几代作曲家,应提及的作曲家有他的同代人拉威尔、巴托克、韦伯恩、瓦雷兹、六人团(奥里克、米约、杜雷、塔耶弗尔、奥涅格、普朗克)、凯奇、梅西安、布列兹、施托克豪恩,以及正在把音乐的疆界推向不可知未来的电子音乐作曲家们。

在19世纪多元化的音乐世界里,德彪西所开创的印象主义乐派,是一个色彩绚丽、音响新颖、形式别具一格的音乐新天地,是音乐艺术的超前性、现代性与现代科技发展相适应所产生的特有风格色彩,是浪漫乐派高速发展的象征与归宿,又是向20世纪现代音乐迈进的桥梁。因其取得的巨大成就,德彪西成为了20世纪乐坛上一个里程碑式的人物,也为20世纪音乐开创了新纪元!

参考文献

- [1][美]库斯特卡. 20世纪音乐的素材与技法[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [2]童忠良. 现代乐理教程[M]. 湖南: 文艺出版社, 2003.
- [3][法]马塞尔·比奇. 德彪西24首钢琴前奏曲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2007.

An Analysis of Concord Characteristic and Mode and Tonality of Debussy's Piano Works from the Example of "24 Preludes"

WU Ming-ze

(Jilin College of the Arts, Jilin Changchun, 130021)

[Abstract] In the 20th century—the new century of European music, all sorts of new ideological trends and new techniques emerged one after another incessantly, such as expressionism, new primitivism, neoclassicism and microtone principle and so on, and traditional mode, temperament, concord, rhythm and musical instrument were detested and rejected. The impressionism style appeared in the important transitional phase between the 19th century romanticism and the 20th century modern music. This paper takes the representative personage Debussy's "24 Piano Prelude" as a breakthrough point, makes an analysis of the sound and mode characteristics, for the sake of more comprehensive and in-depth understanding of Debussy's music by summarizing his main features of musical language.

[Key words] impressionism; Debussy; prelude; concord; mode; tonality

(责任编辑: 潘薇)