

德彪西两首钢琴前奏曲和声技法分析

李 涵

(天津音乐学院作曲系, 天津 300171)

摘 要:克洛德·德彪西是印象主义风格作曲家,他一生创作了很多优秀的钢琴作品,《24首钢琴前奏曲》富有娴熟的创作技法和丰富的演奏技巧,是非常具有代表性和学术研究性的钢琴作品。笔者以《音和香味在黄昏的空中回转》和《古壶》两首作品为例,侧重于对和声技法方面的分析,以薪探究德彪西音乐作品中和声的重要地位和表现意义。

关键词:音乐风格;主题动机;曲式结构;和声技法

中图分类号:J624.1 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2014)02-0026-07

克洛德·德彪西(1862~1918),印象主义风格作曲家,由于受象征主义文学和印象主义绘画的双重影响,他的音乐以暗示或提供一种意象和心情来表现音乐。在其别具一格的丰富想象中,音乐决不会限制在古老的体系和模式中,节奏、织体、力度和配器等因素以明显的新手法运用在创作中,给予音乐艺术广阔的空间和丰富的表现力,使其音乐独树一帜,彪炳青史。

德彪西一生创作了数量可观的优秀钢琴作品,他不仅是一位具有高超演奏技术的钢琴家,而且还擅于用钢琴制造各种新颖、特别的音乐效果,其中,《24首钢琴前奏曲》尤以描写“意象”情景中的大自然为主,每一首的标题都富有象征性和视觉性,通过攫取自然界中最细致入微的感觉、各种暗示和略带含蓄的音响色彩来表露自然,让人深刻感受到他独树一帜的美学理念和独具匠心的创作手法。如下是对《24首钢琴前奏曲》中其中两首的精要分析。

一、《音和香味在黄昏的空中回转》

《音和香味在黄昏的空中回转》这个标题出自法国浪漫主义象征派诗人波德莱尔的诗作《黄昏的

和谐》中的一段:

白昼已消失,
但余辉仍在黄昏的天空中飘荡;
乡愁与烦恼化成往事的回忆,
而如此情景也将顷刻消失。
当空虚的黑夜、厌恶的心绪到来时,
忧郁的华尔兹、眩晕的疲倦……
而这一切都打不动年轻温柔的心。

这首诗作非常富有象征性意味:在黄昏的余辉中,当乡愁、烦恼、黑夜和厌恶的心绪来临时,内心的忧郁和疲倦久久挥之不去,然而空气中飘来了阵阵芬芳的香味,美妙的音乐在暮色中若隐若现、若即若离……德彪西运用新的创作方式,把这种感觉、视觉、听觉,还有触觉、嗅觉融进到自己的钢琴作品中,乐曲描绘得既朦胧、含蓄又变化多端,给人以无限的遐想,疲惫的心灵得到温暖和慰藉。

1. 主题中的和声基础

主题a(1-8小节)“香味动机”的音高组织建立在德彪西自己所创立的人工音阶上,“四音动机” $e^2-a^2-b^2-e^2$ 由纯四度、小二度和减五度构成,

从音响上来说,纯四度听起来协和、空灵,小二度和减五度则微妙、游移。乐曲开始的 T 之后进入 A 大调的同主音 a 弗里几亚小调 d_7 , 然后第二小节由“四音动机”变奏发展为“五音动机”, 和声由 d_7 到省略三音的 $TSvi$ 构成阻碍进行来扩展乐句, 接着在 $TSvi$ 和弦的背景下, 中间声部出现了一串七和弦的连续进行, 由 A 大调 D_7/bD 与 D_7/D 和弦交替进行, 其间第四小节第一拍还插入一个过渡性和弦 D_7/S , 最后主题 a 停在 $D_7/bD-D_7/tsvi$ 的和声进行上, 也可以看作是 bE 大调的 D_7 和弦、E 大调上的 D_7 和弦、D 大调的 D_7 和弦与 F 大调的 D_7 和弦在 A 大调的主持续音上互相对峙, 每个和弦都保持着各自的独立性。此外, 第 5 和第 7 小节中声部的 bA 与低声部的 A 形成半音对峙。主题 a 由于低声部主持续音 A 的保持与延续, 使处于游移中的调性仍被囊括于 A 大调之中。

谱例 1 (第 1 - 8 小节)



第 24 小节主题 a^1 减缩再现, 到第 27 小节, 主题 a^2 (第 27 - 31 小节) 调性转到 A 大调的重同名调 bA 大调上, 开始由 bA 大调的同主音 bA 弗里几亚小调 d_7 — $TSvi$ 的阻碍进行来扩展乐句, 之后在 bA 大调的 $Dvii_6$ 、 $Dvii_2/D$ 、 $Dvii_5^6$ 、 $Dvii_7/Sii$ 、 $Dvii_3^6/dVII$ 、 $Dvii_6/TSvi$ 和 $^{#3}dVII_2/Sii$ 和弦上, 构成含有半音化平行和弦的整体移位。

谱例 2 (第 27 - 29 小节)



第 31 小节主题 a^3 (第 32 - 37 小节) 开始先在 bA 大调的主和弦上快速奏出一串琶音式分解和弦, 然后由“四音动机”变化而来的“五音动机”作为主题 a 的变奏出现, 之后, 第 35 - 37 小节由三度根音关系的大三和弦作平行进行。

谱例 3 (第 30 - 37 小节)



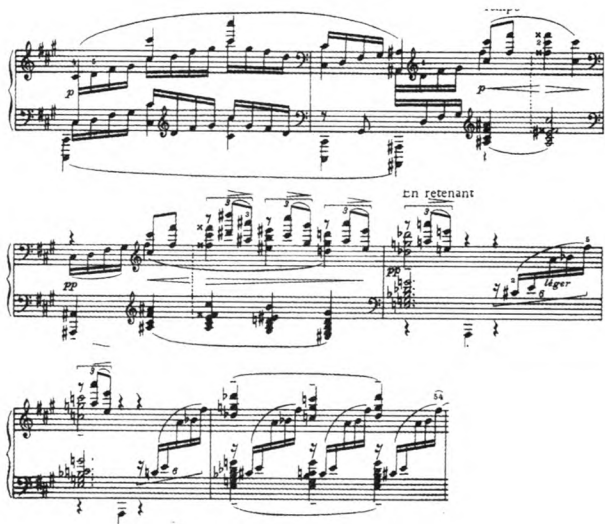
最后, 主题 a^4 (第 38 - 41 小节) 是主题 a 的变化再现, 调性又转回 A 大调, 开始的“五音动机”逐渐变化截裁为三个音, 第 39、40 小节的后两拍在 bF 大调的 $Dvii_7$ 之间插入过渡性和弦——c 调的 D_7 和弦, 之后, 第 41 小节在 A 大调的同主音 a 小调的 sii_7 与 $tsVI_7$ 上形成具有减五度根音关系的平行七和弦的下行移位进行。

谱例 4 (第 38 - 41 小节)



第 44 小节主题 a^5 (第 45 - 49 小节) 的“四音动机”是主题 a 在 bF 大调上的移位。开始的 T 之后出现 $Dvii_7/Sii$ 和弦, 然后从第 46 小节的第三拍开始, 先后在 $Dvii_5^6/Sii$ 、 $Dvii_5^6$ 、 $Dvii_7$ 与其重同名调 F 大调的同主音 f 小调 $Dvii_7$ 和弦上形成含有二度根音关系的平行导七和弦的半音下行移位。第 48、49 小节在 A 大调的大主和弦与小主和弦之间插入它的重同名调 bA 大调的平行调——f 小调的 D_5^6 , 接着第 49 小节在 f 小调的 $Dvii_7$ 和弦中又插入它的 D_5^6 和弦, 最后也在 $Dvii_7$ 和弦上向尾声过渡。

谱例 5 (第 44 - 49 小节)



第二个动机主题 b(第 9-17 小节)像是隐隐约约、徐徐消失的声音一样,飘荡在和煦的暮色中。动机由大二度 $\sharp C-\sharp D$ 构成,上方声部做八度进行,其中间还夹有隐伏的半音化级进线条 $\sharp E-\sharp F-G-\sharp F$,下方低声部主持续音 A 变为八度重复。和声开始由 A 大调的平行调—— $\sharp f$ 小调的 D_{III}^+ 增三和弦引出,然后在 $\sharp f$ 小调 t 和弦之间插入辅助性和弦—— $D_2/ts\,vi$,之后第 13-16 小节在 A 大调 $\sharp D_7/D$ 与 D_{VII}/S_{II} 和弦上作交替进行,第 14 小节中声部的 $\sharp A$ 与低声部的 A 形成半音对峙。

谱例 6(第 9-18 小节)



主题 b^1 (第 18-23 小节)是由主题 b 的主导动机 $\sharp C$ 和 $\sharp D$ 变化发展而来,下方声部分别把小三、大二度音程与增四、减五度音程组合在一起,使朦胧的意境散发出一丝紧张、神秘的色彩。第 18-21 小节在 $\sharp F$ 大调的 D_9 和弦与其重同名调 F 大调的 D_9 和

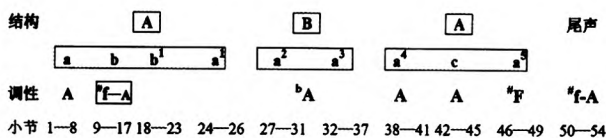
弦上作交替进行,此时第 18 小节中的 $\sharp C$ 和 $\sharp D$ 均为 $\sharp F$ 大调的和弦音,但在第 19 小节中 $\sharp C$ 为和弦音, $\sharp D$ 则为和弦外音,第三拍上方声部中的 $\sharp C$ 音与内声部中的 C 音还构成半音对峙关系,之后,第 22 和 23 小节仍在 F 大调 D_9 和弦上持续进行。

谱例 7(第 15-23 小节)



2. 曲式结构

德彪西的曲式结构原则既继承了传统的曲式原则,又在此基础上作新的改造与创新,音乐的发展遵循内在的规律与逻辑性,追求大胆又匀称、精确的结构思维方式。这首作品的曲式结构是一个单三部曲式的轮廓,曲式结构图如下:



如上图所示,我们可以纵观全曲:“香味”主题动机在整首乐曲中贯穿发展,处于核心地位, B 部通过调性 A 与 $\flat A$ 的对置形成富有色彩性的对比,主题材料是主题 a 的变奏发展,没有出现新的对比性材料,但再现 A 部中却出现了新材料主题 c,并且主题 a^5 还在 A 大调的远关系调—— $\sharp F$ 大调上进行变奏。此外,我们还可以发现:德彪西曲式中划分乐句、段落结构的不是明确的终止式与和声,而主要是通过调性、织体、力度等因素来区分,音乐就像万花筒一样总是处于不断变幻的状态。

二、《古壶》

古壶是古代埃及墓葬中的白色瓦罐,瓦罐上刻

有动物或人物头像。此曲的标题也叫做《骨灰匣》，深沉的旋律在弱的力度下缓缓地奏出，充满了神秘的东方色彩。德彪西在这首作品中寄托了一种哀思，仿佛是看到了参加葬礼的游行队伍，而为已经逝去的亲人和故友而感到哀伤，由骨灰匣而引发了对往事的回忆。

1. 主题中的和声基础

主题 a(第 1 - 6 小节)调性开始在 d 多里亚小调上，在弱力度下由一串平行三和弦引出，第二小节第一拍还原 B 避免了减三和弦的出现，以小三和弦取而代之，保持了五声化的特征，之后， $\flat B$ 的连续出现暗示调性到达 d 小调，然而在第四小节第二拍突然意外的进入到 $\flat A$ 调的 D—T，接着又进行到 d 小调的同中音调 $\flat D$ 大调的 S 和弦，后面又与 d 小调的 t 和弦相连接。

谱例 8(第 1 - 5 小节)



主题 b(第 7 - 13 小节)的调性建立在 g 小调上，开始前三小节的和声在 g 小调的 D_7 与 D_9 和弦上进行，而上方的旋律中占有长时值节拍重音的 $\sharp C$ 音是导向和弦音 D 的强倚音，它与 D_7 和弦中的七音 C 形成半音对峙，之后，第 8 小节含有装饰音的强倚音 $\flat E$ 音通过半音下行(F - E - $\flat E$)导向和弦音 D。第 11 小节开始由 d 小调的 S_{ii} ，减小七和弦过渡到 d 多里亚小调的 S_{ii} ，小七和弦，然后又与其同中音调—— $\flat D$ 利底亚大调的 S_{II} ，大小七和弦形成对置，此时，上方声部漂浮着一条具有东方色彩的旋律片段，似乎在诉说着内心的伤感与哀愁，同样，旋律中的和弦外音 A 放在了比其它和弦音更突出的位置。

谱例 9(第 6 - 13 小节)



主题 c(第 14 - 19 小节)开始和声在 $\flat B$ 大调的 $D_9/D - D_{13}$ 和弦上交替进行，第 14、15 小节上方第一个和弦由两个纯五度排列，中间声部的旋律线条作下行级进进行，下方低声部由两个纯五度 + 大六度排列的上四度平行和弦交替进行。第 17 - 19 小节以平行四度音程构成的“双倚音”最为鲜明，在该排列的 g 小七和弦之间，贯穿着突出四度排列的 A 九和弦。

谱例 10(第 13 - 19 小节)



到第 20 - 25 小节，主题 b^1 变化再现，主要是通过调性、和声的转变与主题 b 形成对比，主题 b^1 的调性转移到 c 小调上，和声在 c 小调同时含有两个五音——D 与 $\flat D$ 的 $\flat D_9$ 和弦上展开，此时，旋律片段中的 $\sharp C$ 音已不再作为 D 音的倚音而存在，而是通过等音于 c 小调的降五级音而成为 D_9 的和弦音，最后第 24、25 小节在 $\flat A$ 八度音之间运用两个相差半音的 g 与 $\sharp f$ 小三和弦，和弦音分解交叉作下行级进进行。

谱例 11(第 20-25 小节)



这时,主题 a^1 (第 26-29 小节)再现,调性又回到 d 多里亚小调上,第 28、29 小节第一拍的调性意外进入 b^e 小调,此时和声可以分为两层:上方声部在 b^e 小调的 t—d—s—t 和弦上进行,下方声部构成 b^e 小调的 d VII 和弦的和声轮廓,之后和声在 b^e 小调的重同名调——e 小调的 t—S 和弦上进行,接着采用 C 和声大调 s—T 的变格终止收束全曲。最后,第 30-33 小节引用了主题 b 第 11-13 小节的材料作 4 小节扩充,旋律与中间高声部运用了“双五度”排列,和声在 C 混合利底亚大调含有九音的 T 和弦上持续并逐渐结束。

谱例 12(第 25-33 小节)



2. 曲式结构

这首曲子的曲式结构是一个再现的单三部曲式,全曲主要围绕着主题 a 与 b 做了陈述和发展,不同于传统的曲式类型,这里主题 c 的结构长度比较短小,特别是原本应出现在 A^1 部中的主题 b^1 却在 B 部中提前于 a^1 而出现,而 A^1 部中只再现了主题 a^1 。此外,这首曲子的首尾调性不一致,首先调性开

始于 d 多里亚小调,但最后却结束于 C 混合利底亚大调上。在这不规则的单三部曲式中,材料的精炼、统一与多变都逐一展现在我们眼前,和声织体也是层次分明、错落有致,调式、和声的选择与运用更为丰富多彩,可谓是“麻雀虽小,五脏俱全”。曲式结构图如下:

结构	A		B		A^1
	a	b	c	b^1	a^1
小节	(1—6)	(7—13)	(14—19)	(20—25)	(26—33)
调性	d	G	b^B	C	d—C

三、和声技法运用

德彪西在其音乐作品中对和声手法的大胆革新,对当时以及未来的音乐发展做出了突出的贡献。他的作品如此之成功,有一半的功绩归功于他对和声手法的独匠运用,他用和声来渲染气氛、变换色彩,还用来组织乐曲的结构。除此之外,还能看得出他的和声带有“点描”的艺术特点,运用“点描”的手法,使音响效果更丰富、色彩斑斓,而旋律则丧失了往日的统治地位。

(一) 调式调性的扩张

德彪西突破了传统大小调体系的束缚,他巧妙的运用了一些手法既保持了调性的特色,又使调性处于一种不断游移的状态中:1. 运用主持续音来确立调性,如《音和香味在黄昏的空中回转》主题 a (见谱例 1),如果去掉低声部的主持续音,调性则如陷入汪洋大海中找不到方向,不知所终;2. 运用核心音调与同中音调、重同名调互相交替、渗透的手法来扩张调式调性,如《古壶》主题 b 的第 12、13 小节由 d 多里亚小调的 Sii_7 小七和弦与其重同名调—— b^D 利底亚大调的 SII_7 大小七和弦形成对置(见谱例 9);3. 运用平行和弦的手法可以构成副属三和弦或七和弦的连续进行,从而造成调性的游移与扩张,如《音和香味在黄昏的空中回转》第 28 小节主题 a^2 在 b^A 大调的 $Dvii_6$ 、 $Dvii_2/D$ 、 $Dvii_5^6$ 、 $Dvii_7/Sii$ 、 $Dvii_3^6/dVII$ 、 $Dvii_6/TSvi$ 和 $^{#3}Dvii_2/Sii$ 和弦上构成平行和弦

的整体移位(见谱例2);4.通过半音的倾向性进入新的调式和弦从而实现调性的扩张,如《古壶》中主题a在第4小节通过半音化的移位由d小调意外的进入^bA大调,之后又半音进行到d小调的重同名调^bD大调的S和弦与后面d小调t和弦相连接(见谱例8)。

(二)追求和弦结构的特色

在传统的和声技法中,三度叠置和弦被广泛的使用,德彪西在继承传统的同时,也运用了多种不同的方式来对三度叠置和弦加以创新,并且脱离了传统功能和声及大小调体系的束缚,例如三度变音和弦、高叠和弦、附加音和弦等,都属于对三度叠置和弦结构的拓展。

1. 三度叠置和弦

《古壶》中主题a由一串平行三和弦引出,这些和弦都建立在三度叠置的基础上作整体的线条性移动,形成了具有东方五声化特征的旋律线条(见谱例8)。再如《音和香味在黄昏中回转》主题a³中连续大三和弦的色彩性运用(见谱例3)。

2. 三度结构中突出四、五度排列

《古壶》主题c中,在三度叠置和弦的基础之上突出四、五度排列(见谱例10)。

3. 三度变音和弦

德彪西在以三度叠置和弦为原则的基础上加入外音、替代音、变化音或附加音而构成三度变音和弦,它包含以下几种情况:

(1) 和弦外音

和弦外音的延迟解决:《古壶》主题b上方旋律中的[#]C音作同音的连续重复,延迟解决到和弦的根音D音(见谱例9)。但在主题b¹中[#]C音却作为和弦音与倚音同时呈现,此处作为和弦外音的[#]C音同音连续重复后延迟解决到和弦的五音D,而[#]C音的等音^bD作为c小调D₉和弦中的降五音保持呈现,之后的小节含有装饰音的强倚音^bE音通过半音下

行(F-E-^bE)延迟解决到和弦音D(见谱例13)。

持续音与外音互相结合:《音和香味在黄昏中回转》主题b中开始前四小节上方声部始终以[#]C音作为旋律中隐含的持续音,然后在此基础上先后加入外音[#]D和B,构成持续音+外音的固定音型反复进行(见谱例6)。

(2) 替代音

把原调和弦中的自然音级用其同主音调、中古调式或其它调式中的同级特征音来互为替代,如《音和香味在黄昏中回转》主题a开始的第一小节,在A大调上插入其同主音调a弗里几亚小调的d₇和弦,以弗里几亚Ⅱ级特征音替代原调式Ⅱ级音,还以同主音小调中自然Ⅶ音来替代A大调中的Ⅶ音(见谱例1)。

4. 高叠和弦

德彪西作品中对九和弦、十一和弦或十三和弦等高叠和弦运用较多,十分钟爱这些具有特殊音响色彩的和弦,但他在运用时削弱了和弦的功能,或突出某种音程排列,或把和弦音分层运用。如《音和香味在黄昏中回转》主题b¹开始第一小节的下方声部中出现的三个和弦,与上方旋律音[#]C共同构成[#]F大调的D₉高叠和弦(见谱例7)。再如《古壶》中主题c开始第一小节在^bB大调的D₉/D—D₁₃和弦上交替进行,在和弦音分层的同时突出了五度排列(见谱例10)。

(三)和声进行

和声进行削弱了功能作用和倾向性,协和与不协和的音程或和弦处于一种平等的地位,七和弦或九和弦可以不进行解决,或保持或作整体和弦的线条性移动(见谱例2)。此外,他还经常把不同调式调性中的七和弦互相对峙起来,并与持续音结合,使得调性总是处于一种不断游移的状态,实现了调性的扩张与调性建立的新方式(见谱例1)。

1. 平行和弦进行

从欧洲教会音乐开始到瓦格纳时期,平行和弦的手法得到较大的发展,但是仅限于在调式内使用,和弦的“功能性”仍然占主导地位。到了德彪西时期,平行和弦的进行手法更为广泛而丰富,如三和弦、七和弦的平行、高叠和弦的平行以及各种四五度和附加音和弦的平行等。

平行和弦在德彪西的钢琴作品中有着重要的作用,完整的、不完整的或转位的七和弦、九和弦,在保持各声部音程基本相同的情况下,整个和弦形成线条性的移动,每个和弦基本上完全丧失了功能性,调式调性已经开始离散、漂浮,极大地削弱了和声的功能倾向性和意义,加厚的旋律突出了和声音响色彩,降低了旋律音的清晰度与旋法。如《音和香味在黄昏的空中回转》主题 a^3 第 35—37 小节在 bA 大调三度根音关系的大三和弦作平行进行(见谱例 3)。

2. 持续音

德彪西作品中所运用的持续音有着非常重要和不可替代的地位,由于他喜爱使调性处于一种游移的状态,所以他非常巧妙的借助于主持续音来巩固和确立调性,如《音和香味在黄昏中回转》第 1—8 小节由于主持续音的存在,使得原本不知所终的调性找到了它的归宿。此外,德彪西在运用持续音时也突破了一些传统和声中的用法,他以追求音响的色彩性为目的,在没有规则的节拍重音上运用持续音,造成一种飘渺游移、若即若离的感情色彩(谱例 1)。

3. 削弱属功能和弦

德彪西革新了传统和声中具有重要地位的属功能的音响,他弱化了属和弦的功能倾向性,却增强了具有“印象主义”风格的“意象”色彩,属功能由于加入替代音而使和弦的结构性质发生改变、或延迟解决到主和弦、或进行到其它不协和和弦,如《音和香味在黄昏的空中回转》第一小节 T 之后却插入

了——a 弗里几亚的 d_7 和弦,由传统和弦结构中的大小七和弦变成减小七和弦,这实际上是对属功能作用的一种削弱,但却能更加表达出作曲家内心所希望的那种柔和、昏暗的音响色彩(见谱例 1)。

4. 隐含的“终止式”

传统和声中的终止式总是习惯解决到 D 或是 D—T,德彪西的终止式打破了常规的传统终止式技法,擅于用织体、节奏、旋律、力度、时值等因素综合起来以体现终止式,他抛开了以往创作中的条条框框,一切为了表现自己所独有的个性色彩音响为目的,如《音和香味在黄昏中回转》主题 a^3 最后在含有上行三度根音关系的平行大三和弦的进行向主题 a^4 过渡,并在 A 大调 D—D/DTⅢ的和声进行上收束,这是一个非传统的开放型终止式,没有明确体现出终止式的结构模式,只是依靠同构和弦、织体、力度等表现因素来进入再现部(见谱例 13)。

谱例 13(第 37—39)



结语

作为“印象主义音乐”的创始人,德彪西和声写法的特点主要是为了突出印象主义主观意象的感受,抓住瞬间即逝的意象,和声就像是他笔下的一块“调色板”,根据自然界中的瞬息变化配以精致、多变的和声,调配出一幅幅色彩斑斓的水墨画,给我们带来视觉和听觉上的联想和享受。

作为印象主义音乐的奠基人,德彪西独特的音乐创作思维和独有创新意识的作曲技法,为后人不断学习和借鉴,也为 20 世纪音乐的发展奠定了坚实的基础。

(责任编辑 郑铁民 官富艺)