

徐 洁  
XU Jie

## 德彪西《钢琴前奏曲》力度解析

**内容提要:** 法国伟大的作曲家德彪西创造性地运用了富于个性的音乐语言及各种独特的表现手法,开创出一个崭新的音响世界,同时也开创了二十世纪现代钢琴音乐的新起点。在他众多的创新理念及表现手法中,力度也呈现出独特新颖的重要特征。《24首钢琴前奏曲》是德彪西钢琴音乐创作的精华,是最能充分体现其创作手法特征的重要作品。因此,本文以此为视点,对其整体力度作了系统全面的解析,探究力度在德彪西钢琴音乐中呈现出的美学意义,揭示出力度构思四个方面的特征。本文系本人硕士学位论文中的一章。

**关键词:** 印象主义 德彪西 钢琴前奏曲 力度解析 演奏诠释

### Dynamics Analysis of 24 Piano Preludes of Debussy

XU Jie

**Abstract:** Achille—Claude Debussy (1862—1918), the French great composer, creatively exploited characteristic musical language and a lot of different techniques of expression, thus founded a totally new sound world, as well as a new era of modern piano music. Among all his original music concepts and techniques of expression, the important characteristic of dynamic field, which can also be described as distinctive and original, is one of the most attractive. < 24 piano preludes > are the utmost essence of Debussy's piano music composition, by these works, his characteristics of composing style are fully demonstrated. Thus, this study, mainly focused on them, with a detail analysis of dynamic marker as a whole, found four important characteristics of dynamic field.

**Key Words:** Debussy Impression Piano prelude Dynamics analysis

### 第一部分 导 言

德彪西的音乐创作是十九世纪浪漫主义音乐到二十世纪现代音乐的桥梁。他一方面广泛吸收前人的成果,融入自己的创作中;另一方面又敢于大胆探索创新。他率先打破了几百年来的传统,在音

收稿日期:2003-07-15 中图分类号:J624.1

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2003)04-0020-13

作者简介:徐洁(1968-),女,杭州师范学院音乐艺术学院钢琴系讲师。(杭州,310012)

乐基本构成的各个方面进行了全新的探索,创造性地运用了富于个性的音乐语言及各种独特的表现手法,开创出一个崭新的音响世界,同时也开创了二十世纪现代钢琴音乐的新起点。

在他众多的创新理念及表现手法中,力度也表现出独特新颖的重要特征。在浪漫主义钢琴音乐向交响化、巨型化发展,力度向极端扩展的浪潮中,德彪西独辟蹊径,在较为狭窄的弱的范围内充分挖掘了内在深层的各种力度表现可能性。这不仅揭开了创作上的新课题,也同时揭开了钢琴演奏技术上的新课题,具有极为重要的意义。

《24首钢琴前奏曲》是德彪西钢琴音乐创作的精华,是最能充分体现其创作手法特征的重要作品。因此,本文以此为视点,就德彪西钢琴音乐中的力度展开以下几个方面的论述。

## 第二部分 力度解析

### 一、德彪西钢琴前奏曲整体力度风格及形成背景

#### 1、钢琴音乐史中力度风格发展的路线

力度结构与风格在钢琴艺术史漫长几百年的发展过程中,一直发挥着极其重要的作用。在钢琴音乐发展史中存在着两条不同的线索。一条以揭示钢琴的雄伟阳刚、男性化性格为特征,从贝多芬到李斯特、普罗科菲耶夫等人一脉相承;另一条以展现钢琴的抒情柔美、女性化诗意为专长,从莫扎特到肖邦到德彪西发扬光大。而力度结构与风格的发展与钢琴音乐整体风格的发展始终紧密地相互适应。

以巴赫为代表的巴洛克时期键盘音乐具有单一、宏大的时代风格。并且由于当时乐器性能条件的局限,力度结构呈现出阶段性力度对比,对比幅度较小,力度渐变较少,整体力度域偏低的特征。到了古典主义时期,由于钢琴乐器性能的不断改善,以及贝多芬将英雄主义的思想渗入器乐,钢琴音响的力度范围被大大扩充了。从 ppp 到 ff 他详尽地指示出各种力度级及渐变记号。他的力度风格特点最典型的是极端强烈力度对比,包括突强突弱,渐强后突弱及极快的大幅度渐变等手法。贝多芬晚期创作转向深刻的心理刻划,他越来越多地使用了中间力度标记,但鲜明的力度对比则始终是他一生最典型的特点。之后浪漫派作曲家继续不断地扩大力度范围,进一步提示了钢琴雄伟的音响表现力,在李斯特的手中几乎发挥到了极限。

另一条展示钢琴优美诗意的路线以莫扎特为首,他使用的基本力度范围为 p-f。这虽与当时的乐器条件有关系,但更主要的是出于他的美学信念,他在给他父亲的信中说:“热情不管多么强烈,永远不应当用讨厌的形式表现出来,而表达最吓人的情势的音乐永远不应当刺耳。相反,在这种情况下还要悦耳。因而,永远是音乐……”。<sup>①</sup>当时钢琴有限的力度条件并没有妨碍他,从 p 到 f 这一力度范围很合莫扎特的意,他在此范围内找到了丰富的层次并极富灵感与表情地演奏。显然莫扎特音乐较窄的力度范围决不意味着其表现内容比贝多芬的贫乏。莫扎特指明的这条道路导致了肖邦伟大的艺术成就,将钢琴音乐柔美抒情的诗意引向至高境界。而一向崇尚肖邦的德彪西正是沿着这一美学思想的路线进一步发扬光大。他在更为狭窄的弱的范围内寻求几乎是“无级变量”的力度微分层次,挖掘出前人所忽视的未加以充分利用的细部表现力,使钢琴产生出新颖奇妙的音响。这在其两集钢琴《前奏曲》中得到了集中和深刻的体现。

#### 2、德彪西钢琴前奏曲整体力度风格及形成背景

从德彪西在乐谱上详细标明的力度具体指示系统中,可以发现他整体的力度风格为弱范围内的无数细腻层次对比及变化。充满乐谱间的 P 和 PP 表明他极喜欢使用弱甚至极弱以下的力度域,极少使用中间状态的力度。时有突强,特强等极端力度对比,一般强的力度持续时间短,稍纵即逝,力度渐变复杂多样,但幅度有限,多是弱范围内的起伏,少有大范围持续的力度增涨与减退。

以下是德彪西 24 首《前奏曲》力度比较表

曲名	ppp	piupp	pp	piup	P	mp	mf	f	piuf	ff	piuff	fff	sf	fff
前奏曲第一集	7	12	158	9	143	0	27	58	2	15	0	1	4	5
前奏曲第二集	7	8	194	16	191	1	27	58	5	22	0	0	8	10

德彪西 24 首《前奏曲》曲首起始力度表

曲名	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
前奏曲第一集	p	p	pp	pp	pp	pp	pp	p	pp	pp	p	p
前奏曲第二集	pp	pp	f	pp	p	f	pp	pp	f	pp	p	pp

德彪西钢琴音乐的这种力度结构特征的形成总的来讲是与他的美学思想、法兰西艺术的民族精神,及整体音乐表现内容和风格有关的,也是他革新思想的结果。

德彪西的美学思想受到了当时正蓬勃兴起的象征主义诗歌和印象主义绘画的美学观念的双重影响。象征主义诗歌大多晦涩难懂,宣扬个人主义与神秘主义,反映悲观绝望的思想。“诗歌的目的是通过诗句的音响和节奏,建立起空洞的,瞬息即逝的气氛……。要求既表现苦闷颓丧的心情又富于声音的和谐柔美”。<sup>②</sup>强调以暗示和象征手法表现事物,以对事物的这种非直接表现为美。正如马拉美所说:“直接称呼事物的名称就已经消失了四分之三的诗的快感”。<sup>③</sup>且早在波特莱尔的十四诗《交感》中就已宣扬声、色、香的通感美。象征主义的这种以暗示象征的非直接表现手法,使艺术创作增添无穷魅力的艺术观点也同样被德彪西所遵循,他的音乐同样体现出这些艺术特征。法国音乐史学家兰多美说:“他是一个似乎不相信人生现实而生活在梦幻中的人,甚至于客观环境中他也只抓住那虚幻的外貌而自我陶醉。他所揭示给我们的只是一种模糊而隐藏的魅力”。<sup>④</sup>他理想中的美是避开人类社会黑暗与丑恶的现象,而充满宁静与和谐的神秘梦幻世界。德彪西说:“唯有音乐能自如地唤起人们对似真非真的美景,将信将疑的世界的想象,这个世界悄悄地创造了黑夜的神秘的诗歌,创造了目光抚摩着树叶所产生的千百种不可名状的沙沙声”。“这境界发出轻柔而令人信服的声音,劝人忘记一切”。<sup>⑤</sup>因而他在用音乐来创造这种美的境界时,将音乐作为满足人们对美好声音的感官享受的工具,认为:“音乐应该以温婉的方式力求给人以快感,在这个范畴里很可以找到伟大的美……。美必须诉诸于感官,必须给我们一种直接的享乐,必须不用我们费力就给我们以深刻的印象或是渗入我们心中”。<sup>⑥</sup>

德彪西美学思想受到的另一方面影响来自印象主义绘画。印象主义画家借鉴当时自然科学对光的传播与反射的研究成果,在艺术中尝试表现光与色彩变幻的美,反映作者在一个飞逝的瞬间所捕捉到的感觉印象。他们将注意力集中在对闪烁幻异的光线及色彩的视觉感受上,这样历来对人的形象及生活基础的重视退而让位于对描写自然景物的兴趣。德彪西受其影响,打破了传统浪漫主义音乐以“情”为美的原则,在现代的起点上找到了另一美的象征:色彩。认为音乐的任务应表现色彩美,以音响的强弱描绘自然界光线的强弱,以音色的变化描绘光线照射物体时的色彩,专注于光影的捕捉与朦胧气氛的制造。他依据生理学的通感原理,通过声音与光线的类比,以音量(音的响度)对应光度(画的明度)创造出他独特的音乐色彩表现手法。印象派绘画与音乐都喜欢表现某些朦胧的景观。画家们依据色彩明度的规律——含白色多则光亮,含黑色多则色暗淡——而多以“灰化”处理体现水雾云烟等朦胧景观,通过减低色彩高度的途径获得朦胧效果。德彪西在表现朦胧意境时,通过减低音量,运用低力度域的方式,正是依据音弱类比光弱的原理而取得朦胧的效果的。

德彪西在主张艺术的自由交流,积极向别国音乐学习的同时,也非常重视艺术创作的民族性,他是当时法国音乐家中第一个宣称必须复兴音乐中的民族传统,并为此而热情斗争的人。“德彪西早就

意识到音乐同民族的性格、感情、审美趣味及语言等方面的密切联系。他从历史的观察中所获得的结论是‘法国音乐,这就是清晰性,雅致性、朴素自然的吟诵性,法国的音乐所追求的首先是引起快感’。所以,无论是德国式的深刻或者是意大利式的豪华,都不适合于它”。<sup>④</sup>在他心目中的法兰西精神是高贵、优雅、细腻而精致的。“他认为必须承继法国音乐的民族传统,在创作的美学原则方面,也遵循17、18世纪的法国古钢琴学派(沙潘蒂叶、库泊兰、拉莫等),继承并发扬他们那种温柔、优雅、精确的抒情音调以及纤细、富于色彩和装饰美的艺术风格”。<sup>⑤</sup>这使得他不可能使用很大的音响,而是在轻柔的音响范围内寻求细腻雅致的美。

德彪西前奏曲的表现题材最主要的是对大自然景物的描绘,使他入迷的总是水、云、雾、风、月光、香味等瞬息变幻,轻盈闪烁的事物。或是引起人们遐想的音响,如喃喃低语的人声,远处传来依稀而模糊的钟声、琴声、号声、空气中四处回荡弥漫的余音等等。其次还有神话梦境所引起的幻想、回忆以及某些生活场景、人物形象的描述。那些为印象派画家所喜爱的意象都在他手中转变为音乐的表现。“空气的波荡、树叶的颤动、花儿的芳香,三者相互陪衬得妙不可言,因为音乐能够把它们连缀得天衣无缝。就好像它们是自动结合在一起的”。<sup>⑥</sup>他认为要真实地反映客观世界,而用音乐语言去表现自然,有其自身的特性,就是要以深入大自然去倾听各种声音的途径去表现真实的自然。他说“你们所听到的身边的每一种音响都能够再现,一个敏锐的听觉在其周围世界的节奏韵律方面所觉察到的任何事物,都可以用音乐来描绘。对于某些人来说,头等重要的是规则,而我的愿望仅仅是再现我所听到的东西”。<sup>⑦</sup>他有超乎常人的敏锐的耳朵,能够准确地感觉到各种丰富的音色变化。听到“发生在周围自然千千万万的声音”,认为那是“自然献给我们丰富的千变万化的音乐”,<sup>⑧</sup>无比细腻的意境深深地吸引着他。这些题材中最使他感动的是那些薄暮晨曦中的晦暗色调,轻柔梦幻的无限遐想,以及由此引发的内在情绪。他从不在音乐中表现社会的复杂矛盾及尖锐斗争,不将富有哲理的、英雄性的严肃宏大主题置入音乐中。音乐在内容的深度、情感的范围、曲式规模上都大为缩小。音乐风格转向内在宁静、含而不露、低语婉述的抒情风格之中,这使得他在力度结构上不可能使用强有力的音响及夸张对比。而是幅度小、层次多,以及在低力度域中短促突强的“闪烁”等等,在瞬息万变的细部力度层次中展现出极为丰富的表现力。

## 二、德彪西钢琴前奏曲力度指示解析

传记作家L·韦拉斯曾说:“德彪西把20世纪的音乐与19世纪分开的功绩与贝多芬把19世纪的音乐与18世纪分开的功绩一样伟大”。<sup>⑨</sup>现代派音乐大师巴托克也称德彪西是和巴赫、贝多芬并驾齐驱而同样重要的作曲家。成功的创造往往是独特思维的结果,德彪西具有如此重要的历史地位,就在于他的独创精神。从古典乐派到浪漫乐派的发展基本上是承继性的发展,而浪漫乐派与现代乐派之间却出现了断裂带。德彪西在新的起点上另起炉灶,将构筑音乐的各种要素重新加以考虑,创造出他自己独特的音乐语言及全新的表现手法,从而改变了传统音乐进程的方向。研究他在乐谱上表明的力度等演奏指示,能更好地理解他独特新颖的音乐语言,了解德彪西音乐构思的特点。

德彪西在乐谱上异常详尽而精确地标明了力度标记,体现出他严谨精密的设计构思。纵观《前奏曲》中所有的力度指示,反映出以下几个方面的特点。

### 1. 力度丰富细腻的层次性

他运用细分的各类力度标记,还结合各种不同的术语配合运用,产生出更为丰富细致的力度区分。同是一个力度级标记,他在运用时通过结合不同意义的描述性术语来变化出各种力度色彩。例如在PP的标记旁加上 tres souple(很柔顺的)、incisif(坚定的)、doucement(柔美的)、soutenu(持续的)、lointain(遥远的)、murmurando(喃喃低语的)、léger(轻巧的)等描述性术语,指明不同音乐涵义的PP。

在力度渐变标记的使用中,他也分门别类地运用不同的图形标记及术语,以清楚地明确不同幅度、不同范围的音响变化效果。德彪西音乐的力度渐变一般幅度较小,转变的频率较快,在表示这一类基本力度渐变时,德彪西都是用  $\llcorner \lrcorner$  图形标记来表示的。图形标记在德彪西的乐谱上出现的频率最高。其起迄两端的位置精确地表明了渐强渐弱的时间范围。同时也关系到力度渐变幅度的不同。德彪西偶尔也会在图形标记下加上 molto 一词,表示稍大一些的力度变化。但总的来说,德

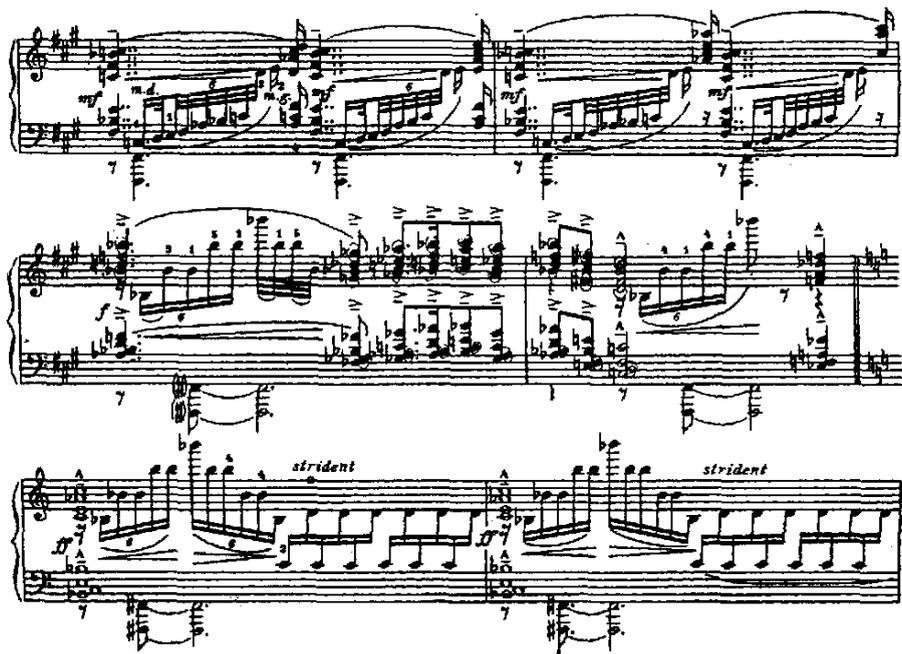
彪西是以图形标记来对应最基本的较小幅度的力度渐变。当音乐有更大幅度的力度渐变时,他总是使用 *cresc.* 和 *dim.* 这两个术语来表示。它们可以表示较小时间范围的力度渐变,但变化幅度往往较大。同时,在这一层次的变化幅度中,他又在 *cresc.* 和 *dim.* 前后加上 *peu*、*peu a peu*、*un peu*、*un peu moins*、*tres*、*tres peu*、*poco*、*molto*、*piu* 等细分出各种不同幅度的渐强渐弱。

此外,当音乐有最大范围力度渐变出现时,德彪西便使用 *Augmentez* 这个术语。此术语的出现即表示了该段落音乐有一个整体由弱向强的持续发展的力度增长趋势,往往形成乐曲的一个高潮。

在力度着重记号方面,德彪西使用了一、>、^ (V)、*sf*、*sfz*、*sff* 等标记。其中“一”标记表示最轻微程度的着重,也是被他运用得最多的重音标记。德彪西亲自在乐谱上作了明确的说明:“*les notes marquées du signe — expressives et un peu en dehors*”意为标着“一”记号的音符要富于表情并稍稍予以突出(见《托卡塔曲》第 81 小节)。“*Toutes les notes marquées du signe “—” sonores, sans dureté, le reste très léger mais sans sécheresse.*”意为“所有标着‘一’记号的音符要强调但不生硬,其余的则要轻巧但不枯燥。”(见《运动》第 67 小节)。“*légèrement détaché sans sécheresse; les notes marquées du signe — doucement timbrées*”意为“轻巧但不枯燥的演奏,标有‘一’记号的音符以柔美的音色予以强调;”(见前奏曲《交替三度》第 11 小节)。由此可见一般标有“一”记号的音符总是稍稍突现于周围的音符。德彪西常常用此标记在交错的织体中将旋律线条勾勒出来,如前奏曲《帆》第 33 小节至 37 小节,或者使音响表现尽可能地脱离织体上单一的桎梏,获取完全的独立,如《交替三度》、《运动》等。或用于较长时值的音符配合强调节奏的律动起伏成为细节线条的支点音。而“>”记号比“一”记号着重的程度更进一步,意味着更大力量的迅速突增,德彪西更多地将它设置在较强的音乐力度背景之上,有时也将它标在弱力度背景上需很明显突出的音符。标记“^”则除了在力度方面带有着重之含义外,更重要的是突出声音方面尖锐的音响效果,它在力度上的变化主要是由追求尖锐的音响而引起的。

例如前奏曲《西风所见》第 19 小节至 24 小节。

谱例 1



德彪西运用“一”标记稍稍强调附点节奏的律动及力量的向前推进,并在交错的织体中勾勒出和弦结构的旋律线条。第 21 和 22 小节加入的 > 记号在 *f* 的力度背景上以更多的力量强调旋律。而以第 22 小节二分音符和弦音上开始的四个“^”标记,则是除了在更强的背景上突出这四个和弦的力度

之外,更主要是表示其尖锐刺耳的音响效果,将音乐整体推向高潮。

至于 sf、sfz、sff 等标记,显然是表明有此标记的音符相对于周围音符的更大幅度的力度突增。

在突出力度方面的术语,德彪西最常用的两个重要术语是 en dehors 和 marque。两者虽然都是显明、突出的意思,但德彪西在具体运用的过程中相当明确地加以区别对待。并结合 un peu、trés 等变化出不同程度的表现。

首先,dehors 必定是用于乐曲最鲜明的主要旋律层次的强调指示。从 PP~f 的范围中各个力度层次的背景上都会出现,提示最基本的主导动机的进行。同时德彪西加以 un peu、en dehors、tres en dehors 表示轻微、一般、强烈等不同程度的区别。并以 doucement en dehors(柔美地突出)、doux mais en dehors(柔和但突出)、expressif en dehors(有表情的突出)等明确突出主题的性质。一般在 PP 和 P 的力度背景上多运用 un peu en dehors(稍稍突出)、douxment en dehors(柔美地突出)等,在 f 和 ff 的力度背景上运用 très en dehors(很突出),而 en dehors 在各种层次上都可能使用。

术语 marque 德彪西是在创作中期写作第一集《意象集》时才开始起用的。一般以强调某一个单音或和弦为主,有时也用以强调短小的副动机。常与一、>、^ 等符号合用。且与 dehors 一样,也以 un peu marque(稍显明)、douxment marque(柔美地显明)、léger mais marque(轻巧但显明)等加以区分变化。但整体强调强度较少些。他从不不用 tres 这种强烈程度的修饰与 marque 搭配,并且 marque 永远是出现在弱或极弱的力度背景上。

例如前奏曲《焰火》,第 7 小节和第 9 小节的八分音符上标明的 margue,指示在 PP 的力度背景上轻轻地突出。这四个音符好似朦胧轻盈的烟雾中瞬息闪现的光点。而当音乐进行到第 28 小节时力度已从 PP 推进到 f 的层次,此时乐曲的主旋律鲜明地进入了,德彪西便用 tres en dehors 加以标明。

我们再来看一下《善舞的仙女》第 74 小节至 83 小节

#### 谱例 2

中声部从三个九和弦结构的半音下行进行的和弦中过滤出单音 E 时,德彪西标以 marque 并结合标记 > 表明此音的突显,之后紧接出现的 un peu en dehors 提示了主要旋律线的进行。

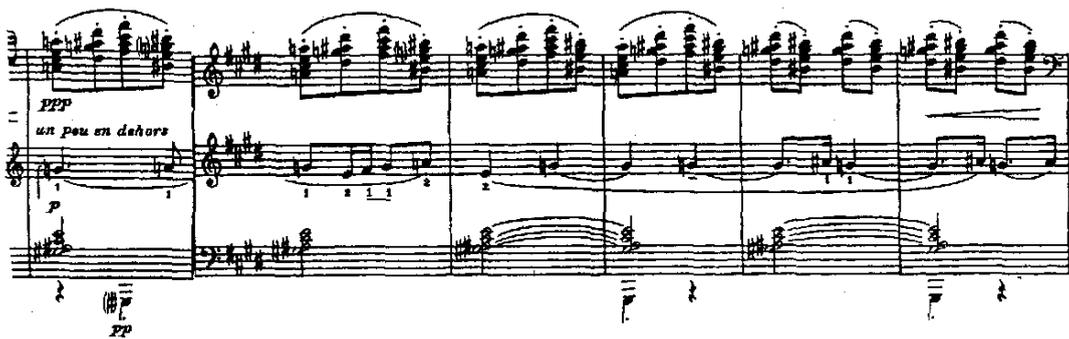
#### 谱例 3 前奏曲《枯叶》第 31 小节至 35 小节。

中声部 F<sup>#</sup> 大三和弦在 P 的力度上稍稍加以强调,织体的最高最低两个外声部的同结构和弦,则在钢琴的两个极端音区以 PPP 的力度奏出。32 小节中声部上标明的 en dehors 清楚的指示了 mf 力度上主要动机的鲜明导入。

另外《帕克之舞》中第 74 小节中声部出现的主题片断,和第 91,93 小节中声部的副动机上,德彪西也分别以 en dehors 和 marque 来清楚地表明两者不同的“身份”。

德彪西的力度层次在音乐中包括纵横两个方面的布局,他的作品具有复杂的多层结构的特点。“与传统的层面结构不同,以往传统的作曲家虽然也有多层性,但每一层面都是互相水平地进行,而德彪西的层次却是每一层面都有其特殊的节奏、音程与内涵,表现出各个音乐语汇、乐汇的独立性,它完全是一个立体化层次结构”。<sup>⑩</sup>例如《枯叶》中的 25~30 小节。

#### 谱例 4



音乐在纵向上分为四层,最高层是八分音符大三和弦,作减七结构的分解进行,力度为 PPP,中层是以 G 为中心音的旋律线,力度为 P,要稍稍强调突出,再向下一层是<sup>#</sup>A 半减七结构二和弦持续音。力度应为 piu p。最低层是<sup>#</sup>G 八分音符的持续低音,力度为 PP。这就是纵向上的四个不同的力度层。音乐进行到第 30 小节(见谱例 3)有一个渐强,但幅度不大,在 31 小节中声部二分音符<sup>#</sup>F 大三和弦上立即回到弱的范围。接着是从钢琴最高最低两个极端音区奏出的 PPP 大三和弦,到了第 32 小节中声部突然在 mf 力度层上导入新动机,并作快速的渐强与渐弱。第 33,34 小节为 31,32 小节的重复,但第 33 小节低声部 PPP 和弦上加了 > 标记变化出下前面的细致区别,在 35 小节织体变薄,只剩下中声部一个<sup>#</sup>F 大三和弦,清楚地显现出弱的力度,并在下一小节作很多的渐弱(molto dim)。在以后四小节中原中声部的动机移至高声部变为单音旋律线,并拉宽了节奏,力度变为 P 范围内的起伏变化。中声部在更弱的范围随之微微起伏,而低声部的<sup>#</sup>G 四分音符持续音保持原有性格,始终为 PP。这就是力度在横向上的布局。此例同时也显示出德彪西作品力度布局上变化频率之快。

#### 2. 力度变化的高频率性

我们知道巴洛克时期作曲家的音乐性质特征之一是:“他们善于特别长时间和长距离地感觉同一个东西而往往很长时间毫不渐弱地保持这一种情绪”。<sup>⑪</sup>因此那个时代的力度风格也呈现出相应的特征,音乐上往往长时间地保持同一力度状态,缺少起伏性变化,表现出大段落或阶梯式的力度对比。古典主义时期,贝多芬将英雄性引入钢琴音乐中。使力度有了大幅度的对比与起伏变化,大大丰富了力度的表现力,但整体仍是乐句、乐段等较大范围内的对比与变化。十九世纪浪漫主义是以个人情感世界为音乐内容的表现,因而力度风格也随着其音乐风格的抒情细腻性与夸张渲泄性而变得更为变化多端。力度转变的频率有所加快,但常常还是以长乐句、长呼吸的渐强渐弱起伏变化为主。而德彪西印象主义风格的音乐特与以往不同,追求表现光线与色彩的瞬息变幻决定了他力度变化的高频率性,力度线条始终保持着不断的抑扬顿挫、起伏跌宕的流动状态。短时间之内有各种力度片断作相互拼接组合,转变之快令人眼花缭乱。常常在一两小节内甚至一个音型之内就有三四个不同力度变化的标记出现。例如《向匹克威克致敬》第 46~54 小节,短短的 9 小节之内出现了 17 个不同力度变化要求的标记。

## 谱例 5

Mouvt. retenu

*p* *pp* *mf* *f*

*dim.* *mf* *f*

又如《焰火》第 48~55 小节,力度变化频率之快同样令人目不暇接。

## 谱例 6

Scherzando

*p* *p subito* *mf* *p*

*p* *pp*

*poco cresc.* *molto cresc.*

*f* *strident* *pp* *f* *strident* *pp*

*pp* *(laissez vibrer)* *pp* *(laissez vibrer)*

## 3. 术语内在的多涵义性

德彪西在选择术语时非常考究仔细的作风与他整体音乐创作精辟周密的作风是相一致的。他常常为选择一个音而推敲很久,而在他所运用的术语标记上也显示出他的良苦用心,他设法尽可能地使

用最简洁的语汇表达最丰富的音乐内涵。显然,他那富有创造性的音乐构思,也要求他去寻找最能充分明确地向演奏者说明其艺术意图的术语,这些形形色色的术语及标记的相互配合变化,使演奏者能够捕捉到他那种微妙的暗示性推动力信号。

往往一个术语本身就涵盖了速度、力度、情感、色彩等几个方面的多重性涵义。例如 nuance 一词,意即时间、力度、情感色调上的微差调节。说明 nuance 一词涵盖了这几个方面的内容变化要求。因此在德彪西标明 sans nuance 的乐曲部分在这几个方面都不能有丝毫变化而应保持持续统一(见《沉没的教堂》第 14 小节)。sans lourdeur 除了力量上的轻而不重压,还有色调上不浑暗,情绪上不沉闷的意义(见《亚麻色头发的少女》第 24 小节)。Augmentez 一词德彪西总是用于整个段落较大范围的力量增长,从 p 到 ff 甚至 fff 作很大幅度的渐强,形成该乐曲的高潮。但它同时还含有情绪、色彩等方面的由淡到浓,音乐形象逐步上升显明的意义(见《沉没的教堂》第 20 小节)。

法语中 Cédez 一词是动词 Céder 的命令式,Cédant 是它的现在分词形式,具有让步、服从、衰颓、沉下、转交等含义。这个术语可以说几乎是与德彪西的钢琴音乐分不开的,是具体充分地体现德彪西钢琴音乐独特的塑造性特征的重要术语。“德彪西这个标记的音乐含义是多样的通常需要把细微的速度变化和力度变化结合在一起”。<sup>⑥</sup>因此不能仅仅将它看作是一个简单意义的速度标记,而应充分注意其力度上的涵义。在我国发行的《德彪西钢琴曲选》乐谱(1962 年版)中 Cédez 一词的翻译为“减慢”,对此,我认为是不够确切的,这个译名容易片面地将演奏者的注意力集中引向单纯的速度变化的表现途径上去,它不能很好地反映出德彪西企图通过此标记所要提示强调的更深层的涵义。

一般在德彪西乐曲中的许多地方我们都能发现 Cédez 这个词,但唯独在乐曲的结尾处永远都找不到它,虽然德彪西作品的结尾速度上往往要放慢些,有时很多,有时只是微微的略缓一些,但德彪西都从不用 Cédez 来表示而是用 un peu retenu, retardé 等别的术语来表示。那么,德彪西使 Cédez 与乐曲结构到底取得了什么样的联系呢? 让我们先来看一下几个具体的例子。

谱例 7 德彪西钢琴前奏曲《帆》41—47 小节

乐曲《帆》是德彪西创造性地将全音音阶作为最主要的音乐语言,贯穿全曲独立使用的最典型的代表作。除了中间部分第 42—47 小节使用五声性调式外,其余部分都是由全音阶构成。因此,当乐曲进行到第 42 小节时,五声性调式构成的中间段落的进入造成了音乐色彩的骤然变化,形成了鲜明的对比。在两种色彩拼接的地方德彪西巧妙地运用了两种音阶的共同音 $\flat B$ 、 $\flat A$ 作为连接,自然地完成了等音转调,在力度表现上也从 *pp* 的基调转入 *mf* 再到 *f*。音响由纤弱朦胧变得豁然清新明朗。到达强奏的高潮之后(第 44 小节),突然又回到 *p* 的音响,音区也通过简短的三个音由高音区下行进入中低音区,为此后的再现部分作准备,在这个力度色彩的转接部分我们同样发现了 *Cédez* 这一标记。

谱例 8 前奏曲《安那卡普里的山丘》第 79—84 小节



在标有 *Cédez* 的第 80 小节处,在织体的最高音区响起了八度叠置的副歌主题。力度由前面的 *p* 变为 *ff*,并在第 84 小节将音乐推向顶点,瞬间又转入低音区,副歌变为单音旋律片断在中声部出现,同时又很快过渡到结尾段落。第 86 小节处从音区与力度的突降开始逐渐向上推向乐曲最终结束的高潮。

谱例 9 前奏曲《雾》第 16—19 小节



乐曲由前面上下两个声部的双调性,经过第 16、17 小节上声部 $\sharp C$ 八度音程的过渡准备,在第 18 小节统一为 $\sharp C$ 爱奥利亚调式。这个在钢琴最高与最低两个极端音区齐奏出的八度音程主题,暗示了从雾中透出一缕阳光,音响由飘忽迷蒙过滤出清新明朗的色彩。

从以上分析的几个例子以及大量别的例子中我们可以发现 *Cédez* 与德彪西乐曲塑造性结构的联系。它的出现提示了乐曲结构中段落间的连接部分,它具体的音乐涵义是多种多样的,可能是新的调性、主题、速度、力度、织体色彩、节奏等等的过渡准备,但多半是指出音响的转变。而这种音响上的变化如果没有力度上的变化是无法实现的,因此,体现 *Cédez* 的音乐涵义需要将细微的速度变化和力度变化结合起来。

此外,在术语的选择上还常常体现出作者企图将视觉因素转化为听觉效果的愿望。例如 *lointain, de très loin* 遥远的; *en Sélaignant* 逐渐走远、消失; *en se rapprochant peu à peu* 渐渐接近; *aug-*

mentes 升起、增强; éclatant 闪耀、爆发; flottant 漂浮的; profondément 深深地等。德彪西通过运用这些极具视觉概念的术语来丰富力度色彩的变化,使音乐的力度表现在立体的三维空间中生动起来。

#### 4、力度布局构思的严密性

德彪西钢琴音乐的特征在表面上容易给人以即兴随意之感,但其实他的音乐隐藏着内在的章法,具有严密的逻辑性。这点在力度布局上也有体现。下面以《游吟诗人》为例作一观察。

在这首富于想象力,形象刻画极为生动的小品中,德彪西在作曲构思上最突出的特点是具有出色的动机展示。然而他并没有将它们予以充分地展开,而是将构思隐藏在一个平滑流畅的表面之下。表面上看似乎是一系列的碎片即兴镶嵌拼凑,其实隐藏着一个如发条机械般精密的结构,在此曲中我们可以看到他在力度上的精妙布局。

以下是乐曲两个主导动机每次出现的不同力度设计。德彪西标注了精确的力度标记并结合不同的演奏法使力度体现出更丰富的细致变化。

首先我们来看一下前奏曲《游吟歌手》第一动机三次出现的不同力度布局。

《游吟歌手》第一动机三次出现比较表

①	
②	
③	

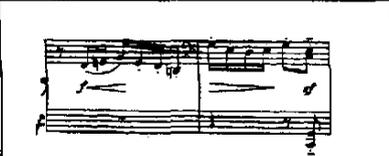
①主题内部以第一小节的动机作两次扩充,第一小节左手G八度音程与右手两次出现的装饰音的起始音巧妙地勾勒出一个G大三和弦。德彪西在小节第二拍的八分音符主音上加注了着重记号,第二小节以重复的 $\sharp F$ 音扩充了此着重音,第3、4小节进一步将之扩充到两小节渐弱结束。

②第一节的着重音记号消失了,并在第6小节加长了第2小节的渐强记号,精致地推进了三个 $\sharp F$ 音,第78小节与前面第34小节相同。

③再现段开始,着重记号由 $\geq$ 减为一削弱了着重音的力度。后一小节的渐强记号精确地标在第一拍E音与第二拍 $\sharp F$ 音之间,缩短了渐强的时间范围及力度范围, $\sharp F$ 重复音上的跳音记号消失并缓解了力度。尾端前两次出现的PP向后推迟移到了第二拍上。

我们再来看一下前奏曲《游吟歌手》第二主导动机八次出现的力度布局。

《游吟歌手》第二主导动机八次出现比较表

①		⑤	
②		⑥	
③		⑦	
④		⑧	

①德彪西没有加注任何奏法标记,音乐是在 *p* 的力度上自然地渐弱,这些散落的音符好似飞溅的水珠,有生气而自由地断奏。

②德彪西加上了跳音记号,在后五个音上加了连线。由此,力度变为在 *p* 的层次上先以 *G* 音为支点,顺势到连线第一音的低八度 *G* 音上作一小小的强调然后渐弱。

③整体力度在 *f* 的层次上。奏法标记为先连后断,这样引起整体力度上与前次构成对比,在连线上作一渐强到达力的支点音 *G* 然后顺势渐弱。在第二小节最后的八分音符上被一 *sf* 的下属和弦打断,在第 34 小节动机尾端连贯的五个音在 *p* 的基础上渐弱到 *pp*,并在第 35、36 小节四个声部的进行中继续有一次不易察觉的渐弱。

④前面强健有力的  $^{\sharp}F$  大调大三和弦干净利落的结束之后,突然以 *p* 的力度转入 *G* 大调的此动机。奏法由于结尾五个音上的连线与前一次出现有了局部区别。连线起始音 *G* 成为第二支点音予以细微的强调。

⑤力度在细节上由于新出现的连跳音记号的奏法,而变为梯级渐弱的走势。

⑥第一次出现所有音符完全连贯的奏法。尾端音高,也有所改变。力度应在 *mp* 的层次上顺势渐强导入后而 *mf* 的八度音程。

⑦比前一次提高八度出现,尾音加了跳音记号,应在 *f* 的力度层上以 *G* 音为支点音作一小小渐弱。

⑧是在乐曲结尾处出现,力度在 *f* 的层次上作很大的渐强导入 *ff* 两个总结性的和弦。所有音以强短促的跳音奏出,并在速度上逐渐加快,力度在短时间内迅速递增。

由此可见,德彪西是如何以娴熟的艺术将贯穿于这首《游吟歌手》中的乐思脉络有机地组织起来的。他通过不同奏法与力度的修饰调整,使动机每次都以新颖的面貌出现,使音乐形象生动有趣富于变化。同时又很好地保持了前后的统一性,使音乐自然流畅地进行。因此,演奏者应充分注意作曲家的乐思脉络在力度上的反映,既有变化又保持主题间的力度风格的联系。

### 第三部分 结 论

综上所述,我们可以清楚地了解到德彪西钢琴前奏曲的整体力度风格为弱的力度范围内无数细腻层次对比及变化,力度的转变具有高频率性。强的力度持续时间往往较短,稍纵即逝。中间状态

的力度极少出现,时有突强特强等的瞬间闪烁。力度渐变非常精细而有限,多是在弱范围内的渐强渐弱,少有长时间长幅度的力度渐变。这种风格特征的力度的形成,是与他的美学思想、创新理念、民族精神、音乐表现内容及风格有关的,也是他独创思想的结果。德彪西所运用的力度范围是狭窄的,但在这狭窄的范围之内他所取得的成就却是伟大的。其伟大之处在于充分挖掘了前人所忽视的,或未被加以充分利用的力度表现可能性,使之淋漓尽致地得到展现。在他的作品中,力度的地位被大大地提高了,力度在其音乐表现中起到了异常重要的作用。这种创新理念及手法深深地影响了他之后众多重要的作曲家们。德彪西钢琴前奏曲中所呈现出的力度丰富细腻的层次性及立体化、力度变化的高频率性以及力度布局构思的严密性、逻辑性等特征,实际上是开启了二十世纪整体序列主义(即不但在音高,而且在节奏、力度、音色等各方面均形成严谨的序列结构)的先河。斯特拉文斯基、梅西安、勋伯格、威伯恩等许多二十世纪重要的现代派作曲家,无疑都是从这里获得启发的。在他们的许多音乐作品中,都倾向于将每个音置于不同的力度层,有具体不同的力度要求。斯特拉文斯基就曾说:“我这一代作曲家以及我本人的成就,很大程度上都应归功于德彪西的启迪”。德彪西为二十世纪钢琴音乐力度风格的发展开辟了广阔的前景,使之呈现出缤纷纷呈的各种全新的极尽可能的力度表现手法。力度在音乐表现中的地位及表现力得到前所未有的提高,第一次作为独立因素与音高、时值等其它音乐要素一起,全面参与整体序列化,成为二十世纪钢琴音乐力度结构的重要特征。

二十世纪是个性创作的时代,这个个性创作的时代是从德彪西开始的,他的钢琴音乐更是把握理解二十世纪钢琴音乐新景象的钥匙。正是他揭开了二十世纪钢琴音乐创作及钢琴演奏艺术的新课题。

#### 注释:

- ①[苏联]阿·阿罗诺夫:《贝多芬钢琴作品中的力度》,载《外国音乐参考资料》1982年。
- ②沈旋:《试论德彪西》,载《音乐论丛》第三辑,人民音乐出版社1980年出版,第182页。
- ③同上,第183页。
- ④同上。
- ⑤沈旋:《试论德彪西》,载《音乐论丛》第三辑,人民音乐出版社1980年出版,第178页。
- ⑥同上。
- ⑦杨通八:《德彪西的艺术思想》,载《中外音乐家研究文选》中央音乐学院1981年12月,第222页。
- ⑧《德彪西钢琴曲选》(序言),人民音乐出版社1962年。
- ⑨钱亦平编:《钱仁康音乐文选》下册,上海音乐出版社1997年11月第一版,第180页。
- ⑩同⑨,第215页。
- ⑪沈旋:《试论德彪西》,载《音乐论丛》第三辑,人民音乐出版社1980年版,第185页。
- ⑫朱秋华编著:《德彪西》,东方出版社1997年1月第一版,第19页。
- ⑬赵晓生:《钢琴演奏之道》世界图书出版公司1999年7月第一版,第289页。
- ⑭[苏联]克拉斯京:《用现代钢琴演奏巴赫的钢琴音乐》,载《外国音乐参考资料》1985年第2、3期合刊,第36页。
- ⑮[德]瓦·吉塞金:《论钢琴艺术》,载《外国音乐参考资料》1978年3月,第33页。

#### 参考书目:

- 1、弗兰克·道斯著,克纹译《德彪西的钢琴音乐》人民音乐出版社1985年4月第1版
- 2、彼得·斯·汉森著,孟宪福译《二十世纪音乐概论》人民音乐出版社1981年10月第1版
- 3、保罗·霍尔姆斯著,杨敦惠译《德彪西》江苏人民出版社1999年9月第1版
- 4、罗德瑞克·都内特著,赵新译《克劳德·德彪西》外文出版社1998年第1版
- 5、许常惠著《杜步西研究》台湾百科文化事业股份有限公司民国72年第1版
- 6、朱秋华编《德彪西》东方出版社1997年1月第1版
- 7、钱亦平编《钱仁康音乐文选》上海音乐出版社1997年11月第1版
- 8、鲁道夫·雷蒂著,郑英烈译《调性、无调性、泛调性》人民音乐出版社1992年8月第1版
- 9、赵晓生著《钢琴演奏之道》世界图书出版公司1999年7月第1版
- 10、杰拉尔德·亚伯拉罕著《简明牛津音乐史》上海音乐出版社1999年12月第1版
- 11、Oscar Thompson《Debussy, Man and Artist》Dover Publications, INC New York 1965
- 12、Stanley Sadie《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》  
Macmillan Publishers Limited, London 1980