

素材既是手段

——对表现内容的需求，决定如何使用材料及方式

赵文彬

摘要：谈到音乐的发展，就会习惯性的考虑到主题材料的使用，然后才是一些辅助性的技术手段，例如调式、调性、和声、织体、配器等等。主题材料的作用和意义在一部作品中的地位当然不可轻视和否认；但是如果我们把所有的技术门类，技术手段都视为主题因素，都相应的发展，扩大其作用，那么作为音乐创作者，我们可利用的工具，可表现的内容，可完成的创作就会更加的丰富，更加广阔。本文以德彪西的几首钢琴曲为例，从几个技术门类为切入点，试图剖析这种广泛意义的创作思维，从而扩大创作的手法和想象空间。

关键词：德彪西 音乐的基本要素 多素材 主题材料的发展

“主题素材”是一部作品的灵魂，是音乐发展的种子，“旋律、调式、调性、音程、和声、织体、音区、音色等等”都是构成音乐的基本要素。如果将这些基本要素作为音乐展开的侧重点，作为着重表现的切入点，那么，音乐中所包含的一切基本要素都可以转化为可供音乐发展的“材料”。在不同的结构情况下，“基本要素”与“主题素材”又可以相互融入、相互独立、又相互转化的关系。于是，传统意义上的“主题材料”所包含的范围就扩大到任意技术领域。主题素材中的各个要素也可以转化为构成音乐的其它技术范畴来使用，关键要看作曲家如何构建一部作品的发展脉络，如何设计音乐发展的每一个环节。

作为印象派的作曲大师，德彪西已经被广大专业音乐工作者所熟悉，多年来，他的作品也不断被后人研究和学习。“理论是不存在的，悦耳就是法则”——德彪西。基于这种对音乐创作的理念，德彪西的创作在颠覆传统，创造新音响方面是有着自己独特的方式。从主题素材为出发点，利用了一切可以利用的技术层面，不仅将主题本身一步步的展开，更重要的是发挥了其它的技术方面——和声、旋律、调式、调性、音程、织体、音区、音色等等的表现力。之所以印象派在音乐史上占有非常重要的地位，就是从这个时期开始，音乐的一切要素都被调用起来，都被放大开来，从而创作的空间更加自由，手段更加丰富。

本文将以德彪西的几首钢琴曲为例，通过这几首作品在发展中的不同环节，使用材料的不同方式，探究作曲家是如何将音乐的各个基本要素与主题素材相互融合、相互转化，以此产生不同的表现力，从而发展音乐，表现音乐。

一、多层次——多材料

普遍意义的音乐分层，包含：主题、和声织体、对位声部、低音声部等等，但是如果我们把这些技术层面统一地看作具有材料性，那么我们对于各个层面的理解意义均视为具

有主题意义。这并不是“对位”的概念，而是形象化，音型化，甚至主题化的理解每个层面的音乐内容。具有了音高、具有了节奏，音乐便具有了形象，具有了性格和表现力，这就是“主题”的形成，每个层面的材料不同，表现力也就不完全相同，但是多个层面，多种形象结合在一起，就构成了这一部分（瞬间动机、乐节、乐句、乐段）立体化音响的结构。以材料的概念划分不同的音乐要素，以整体的表现来理解作曲家的意图，达到了从微观到宏观；从技术到艺术的研究目的。

先来看一下钢琴曲《雪地足迹》前四小节呈现了这首作品的两个主题素材，一个是左手声部的 DE 这两个音符构成的固定音型，一个是右手高声部构成的断断续续的旋律形象。（见原谱第 1-4 小节）对于右手高声部的这个素材，可以很直观的看出它的主题意义，而左手声部的这个音型，几乎贯穿全曲。这个音型虽然一直保持固定不变的形态，但是应该将它看作为全曲的其中一个主题素材，而不能完全或片面的将其看作为织体声部。原因有二：

1、这个材料在音乐的发展过程中产生了内容的发展变化。（见原谱第 14-15 小节）左手声部低音区的材料就是这个音型的变体，节奏保持，旋律运动发生改变，可以说这个简单的音型在这里被当作主题来进行展开了。

2、这个素材的形象充分表现出作者所要描写的场景氛围，寒冷、荒凉、孤寂。本身的性格就已经具备了强烈的主题要素，这也是更重要的一个原因。任何一部分内容都与表现的内容息息相关，每一部分材料都承担了整体形象的一部分。随着音乐的展开，第三个主题素材在第八小节低声部出现了。（见原谱第 8-9 小节）左手的低声部#FG#G#C 构成了素材三。位于低音区，这个材料与之前的两个素材一起，构成三个不同形象的内容，完成这首作品前半段的发展，而且第三材料在 10 到 15 小节的低音区，形成了自身旋律化的展开，在最后的两小节还融合了“固定音型”材料的节奏因素，这是一个综合运用材料内容的手段。（见原谱第 10-15

小节)这三个素材各自具有各自的性格特征。第2到4小节出现的旋律,断断续续,在后面的发展过程中,每次出现这个材料的时候(或者变体、或者展开)都是这样断断续续的状态,以此表现出时隐时现的特点。材料三在低音区出现,包含伴音和四五度的音程,也展现出低沉、忧郁的情绪。每个素材各自具有各自的性格特征,综合在一起发展,共同描绘出一幅真实的“雪地足迹”的景象。

我们再来看一下《透过树叶间的钟声》这首作品。音乐一开始,先出现一个全音阶结构的主题。(见原谱第1-2小节)紧接着,出现三个层面的内容,但是这三个层面的基础音高结构都是由“全音阶”构成的,利用节奏、音区、运动方向的差别来分开各自的表现层面(见原谱第3小节)。再进一步的发展,到第6小节,形成四个声部层,但音高结构仍然是以全音阶为基础。由高向低:最高声部在节奏方面和音程跨度有了大幅度的变化发展;第二个声部,出现一个简单的短小动机, #C#D,进一步丰富了材料的内容;向下第三声部,又出现一个动机化的材料, CFG 这三个音符以不同的调式音高来区别其它声部,由此构成了多调式共用的结构;再向下,一个柱式和弦,实际上是全音阶在和弦方面的表现形式。这一小节可以说是从乐曲开始的第一次展开,呈现各层面材料化的方式,多个相互不同的素材同时出现,构成主题立体的延伸,而核心的全音阶结构作为其中的内核,把握住了音响的整体性。

乐曲发展到第一个段落的结束部分(见原谱第11-12小节),材料的层面比较丰富,由高向低:第一层面的素材在这两小节中的音区跨度较大,由第11小节的短小动机,转到第12小节的和声音程结构,同时转到低音区,紧接着,以和弦的形式八度向上跳跃两次,利用音区的变化丰富了整体的音响。中间声部的六连音的变化也比较丰富,从第11小节的二度关系,演变到第12小节的五度,并且进入到低音声部,第12小节后两拍又演变为音集结构的琶音形式,并且在音区方面也做了较大的跳跃。这三次结构变化,其内容都是之前出现过的材料,在此综合使用。在第11小节的内声部有一组音程结构的材料,这个材料在第12小节与最高声部的动机结构融合为一体进行发展。

我们再看一下第24小节,四个完全不同的素材结合在一起:最高声部是一个简单的动机,向下一个声部是一直使用的连音结构(改为6/8拍),在这里由一个五声调式的材料构成。再向下,二度关系的动机,加上和声结构形成又一个材料形象,紧接着,这个二度的动机转化为音程结构,上行运动,材料结构是相同,但转化了表现形式,又构成了一个新的素材。后面段落基本建立在这几个素材的基础之上发展。

本章节所阐述的这个“材料”概念,体现的是一种看待音乐作品内容的方式。作品中出现的每一部分内容如果都当作“材料”来看待,就具有了丰富的表现意义,无论这个材料有多么简单或者多么复杂,本身也都会具备表现内容。多

个材料、多种表现形式结合在一起,形成一个整体的结构,这个整体结构才是作者想要表达的。

我们来看一下《格拉纳达之夜》这部作品的引子部分。前五小节,可以说是这首钢琴曲的引子,其中的音乐素材都比较简洁,但是这几个简洁的素材就已经表现出作曲家对于这首作品的技术想法。(见原谱第1-5小节)

先说一下高低两个外声部,这两个外声部其实就是#C持续音,这里的持续音除了具有调式主音意义以外,还体现了音响空间的表现力。这样的手法在印象时期作品中比较常见,利用简单的音符,使用在极端的音区,其音响的意义远大于调性、和声的意义。所以可以认定为音响化的材料(关于音响的技术方式在后面章节有专门的论述)。第一小节呈现的#C#G#C#G,虽然音符含量很简单,但是具备了自身的独立节奏型,而且在第二拍的后半拍又重复出两个#G,这也是多层次的思维方式的体现。最低声部的#C音构成持续低音的层面;向上的中间声部形成一个比较典型的舞蹈节奏型,这个舞蹈性的节奏性代表了“格拉纳达”的地域风格;最高声部形成一个音响特色浓重的层面。这个整体的音型已经构成了鲜明的形象感,并且在乐曲后面的发展中多次变化使用,贯穿始终。所以说,这个引子的整体形象已经包含了作品的主题元素和基础音响结构。

二、素材的音高结构在发展中的演变

印象派时期的音乐,已经彻底颠覆了传统印象派时期的音乐,已经彻底颠覆了传统大小调的体系结构(从调式调性到和声),但所谓颠覆,并不是不再使用。音乐创作的出发点,以表现为主要目的,需要用哪一种调式调性,就使用哪一种,无论大小调、中古调式、五声调式、全音阶、半音阶等等,还包括了大量自创的调式结构。德彪西从创作作品的原始主题开始,就形成了大量的自创音高结构,其实已经可以称作为音集结构了。一部作品当中可以出现不只一种结构的主题材料,也就是说,每一个素材各自具有各自的音高结构方式,这样多个素材,多种结构的音高形成了完整而复杂的整体音响,这也就是作曲家针对一部作品内容的想象力和创造方式。通过对主题素材中包含的音程关系、节奏特性的理解和把握,在作品的发展过程中,作者对原始主题材料的演变能力堪称游刃有余。不同素材之间通过某一种音乐基本要素作为媒介或桥梁,可以相互转化,又可以独自发展,还可以相互融合的同时进行。这些复杂而丰富,瞬息万变的手法充分说明作曲家对原始主题材料的挖掘、演变、发展的能力。

《透过树叶间的钟声》是比较典型的运用这种方式的作品。全音阶的原始主题在第3小节就利用节奏的变化演变为三个不同形象的层面。到了第5小节,高音区发展成为一个具有丰富节奏的旋律运动,下面两个声部看似具有和声意义,但实际上仍然是全音阶的基础结构,只不过变为纵向排

列，横向的运动，这样的结构方式也决定了整体音响的统一性。

下面一个例子（见原谱第 8-10 小节）主要看一下六连音这个声部。利用与之前相同的节奏，将全音阶的琶音运动，变为二度结构的关系，再演变为低声部的五度关系的持续音型。第 13 小节，音乐进入到一个新的段落，呈现出一个新的结构素材，这个素材由 DB#CFG 构成，十连音的节奏，这个十连音的构架，也是从之前的六连音演化而来。随着音乐的展开，第 17 小节，将#C 还原为 C，B 变为 bAbB。第 18 小节，原来的 D 音变为 bE，bAbB 的位置又改变为 GbD 和 bEbB。

上述的变化过程，建立在最初的音高结构的基础上，节奏构架保持不变，逐渐演变其中的音符，于是音高结构变化了，所谓的调式色彩也就变化了，以此构成这一段落逐渐的展开方式。发展到第 24 小节，之前的节拍改变为 12/8 拍，六连音的结构也就改变为 12/8 拍内的正常结构。同时，音高结构变为五声调式。

在这首作品中，我们着重跟随最初的“六连音”材料。从乐曲开始的全音阶，到之后的人造音高结构及其演变，再到五声调式结构。期间，连音的数量虽然有简单的变化，但是，以“连音”这个基础节奏状态保持的情况下，内部的音高结构不断的演变，构成了音乐在材料上、色彩上的不断变化发展。无论发展过程中的每一个阶段，这个材料担当了什么角色（主题或织体，这两者已经相互模糊了），主题素材的核心保证了完整性、统一性。再看一下《金鱼》这首作品：乐曲一开始建立一个密集的节奏运动（见原谱第 1-2 小节），音高是由#F#A#C 为基础，其中加入×G 音，这个音符的加入，破坏了由#F#A#C 构成的规整大三和弦的和声色彩。这个结构音高随着音乐的发展产生细微的音符变化。在第 10-15 小节，演变到具有二度音阶结构的音高组织。发展到第 57 小节，从之前的音高结构中，将大二度这个音程关系单独提取出来，组成一个新的音响关系，并以八度的跳跃构成新的音型。发展到第 80 小节，这个大二度的结构演变为旋律形式的运动，使其跳跃感转变了一种方式。在《金鱼》这首作品中，音高组织的几次变化，有的方式是保持节奏形态，逐渐渗透音高的变化；有的方式在挖掘结构之中包含音高结构的可能性，然后在节奏上、组织形式上等方面形成各种演变。但是，伴随着音乐的变化展开，总伴随着内在的某一种因素——所谓贯穿作品的内核，来担任作品的结构力。

三、具有主题材料意义的织体

传统意义对于“织体”的理解更多建立在一套具有节奏轮廓的和声功能上面，然后，增加和弦外音、逐渐多使用延留音、先现音等方式，又进一步发展了织体的和声色彩特征，于是我们称之为音型化的织体，其实这就是具有主题材料意义的雏形。之所以把某一音乐片段称之为“主题”，一方面：

是由于这一段音乐形象鲜明，其本质的原因是由于具备了节奏轮廓和音高结构这两个基本要素；旋律中又包含了丰富的音程关系和运动方向。所以，将织体建立成一个（1）具有节奏轮廓（2）具有音高结构状态（哪怕只是简单的同音重复或二度进行，而不是单纯和弦的分解）的形态，就具备了主题特性的基础。另一方面：之所以把一段音乐材料称之为“主题”，还要看这一片段的材料是否在后面的发展过程中得到使用。所以，织体一旦具备了主题特性，在音乐的发展过程中就会被选择性的作为某一主题素材进行使用。同时，真正的主题材料也可以被当作织体来使用（全部、或截取某一部分，或原型、或变型，取决于作者对作品在发展过程中的需求）。这样一来，也就难以明确“主题”与“织体”的身份区分，使得作品整体的结构严谨，各方面材料都得到更加广泛、灵活、深入的使用和发展。

我们看一下《塔》这首作品。开始第 3-4 小节，高声部构成了一个旋律性的主题。经过了 14 小节围绕这个主题的发展之后，材料中的#C#D 这两个音符被提炼出来，构成了下面段落的织体（见原谱第 15-16 小节）。还是这个大二度的结构，到了第 31 小节，就演变为和声音程的结构作为织体。再进行到第 37 小节，原始主题的简单变体形成固定音型，构成含有对位特性的织体。到了第 45 小节，还是之前的那个大二度结构，运用在高音区，演变为这样的节奏织体。

在《运动》这首作品中，音乐开始形成了两个层面的结构（见原谱第 5-6 小节）。右手声部的 bE#FA，这三个音符体现出了这一层面的主题特性。第 9 小节，低声部利用音高关系的变化，将这一材料进行展开。乐曲在前 29 小节基本建立在这一材料的发展之上。第 30 小节，高声部出现了一个乐节结构的新素材，之前使用的主题作为音型化的织体在低声部使用。这个音型织体在第 53 小节，演变为 CG 两个音的音高结构，而这两个音符恰恰就是乐曲开始的左手持续音的声部。

从上述的例子中，我们看到，同样源自于最初的主题材料，在音乐的发展过程中，主题素材中的因素，可以直接演变为织体，而这样的织体当然具备极强的主题材料特性。于是，主题与织体之间的界限变得模糊了——主题演变为织体，织体具有主题性。

四、从音区、音响角度

这两个概念都属于音乐基本要素的范畴，在传统作曲技术方面已经都有广泛的应用，更多的是作为音乐发展过程中的辅助技术。但是，存在着这样一种情况：主题素材不发生任何变化，只依靠音区、音响的丰富变化来展开作品，这样的方式在管弦乐队作品中很常见。但那属于多音色、乐队方式的写作，依靠乐器（音色）的转换来完成音乐的发展。我们在这里所要解释的是在单一音色的作品中，以某一形象材料为依托，完全利用音区、音响的演变来发展音乐。其实

随着音乐创作的时代变迁,任何一种音乐要素已经都可以当作表现形象、发展音乐的手段。德彪西在他的作品中大量的使用了:完全以音区、音响作为发展音乐的手法。也就是说,以音区、音响的变化为切入点,为表现目的。这里解释一下“音响”这个概念:音响包含了音乐结构的薄厚、层面内容、宽窄等等。(配器也是音响的范畴,但本文以钢琴曲为主,不涉及配器内容。和声直接对音响色彩产生影响,但和声是一门技术大项,内容比较丰富,需专门著文,在这里也不做详解)。本章着重阐述作曲家在创作当中是如何利用音区、音响层面的手法,展开音乐,表现形象的。

《水中倒影》这首作品从题目上就能想象出其中对“水”的描写,更多的流动、跳跃。所以这是一首比较典型的利用了音区的变化来表现形象的作品。第9-11小节首先由中音区和低音区以较为密集和弦的方式构成一个音响非常丰满的材料;紧接着在低音区出现的短小的,单音结构的下行动机形象。这两个素材无论在主题结构方面,音区、音响方面,都形成了完全的对比反差。但也正是这两个完全不同的形象素材,构成了作品主题的丰富性和完整性。

从20小节开始,直至乐曲结尾,出现高密集度的,上下运动的琶音更是充分利用了音区的变化来发展素材。尽管这些琶音在内部的音高结构上不断变化,但是音区的大幅度改变使得音乐形象更加流动,加之密集方式的不断变化——三十二分音符、六十四分音符、三十二分音符三连音等等,产生每一次变化的节奏密集度不同,紧张感也就有所不同,极大的丰富了主题的延伸展开。

在乐曲的尾声部分(第82小节至结束,)作者更是利用了高低两个极端音区。音乐形象已经进入到比较空旷、舒展的部分,音高以八度关系为主,节奏比较舒展,低音区与高音区形成交替对答的方式。充分利用音区和音高结构音响的特性,表现出特殊的音乐意境。

在第一章节提到过的《格拉纳达之夜》的引子部分(见原谱第1-5小节)。两个外声部是#C持续音的写法,基本上占用的极高和极低的音区位置,除了持续音在调式方面的意义以外,极端音区所产生的音响效果,对音乐的音响色彩和表现力是不可忽视的。另外,这首作品全曲在发展的过程中,经常在极低音区出现点缀性的音符。之所以说是点缀性的,是因为这些音符的内容并不复杂,或长、或短,大多是和弦音的低音区加强,也并未形成独立的节奏形态,也就没有形成主题素材的特征。在这首作品的尾声部分,作者也使用了与《水中倒影》的尾声相同的手法(见原谱)——高低音区的对答。

相同的写作方式还出现在《塔》这首作品。从第78小节开始至结束低音区呈现全音符的低音声部线条;高音区构成琶音的运动;使用中低音区演奏具有旋律的内容。利用音区的划分,分担不同的形象材料,这种方式在德彪西的作品中极为常见,利用极端的高低音区,加之特殊的素材内容,呈现出来的整体音响是极富个性和表现力的。

德彪西认为:音乐应当是明朗、优美、朴实、自然的朗诵...是幻想和感受力的结合。他反对把古典音乐大师们的作品当作圣经来奉读,而是要学习大师们创新的精神,自由的精神,无拘无束的幻想、优美、自然等优点,而不是他们作品中完美的技术。正是由于德彪西的这种创作观、艺术观和不受束缚的精神,才使得他的音乐作品在技术方面处处颠覆传统,独树一帜,创立出自己的一系列音乐创作方式,具有自身独特风格的音乐作品。也正是由于他的这些思想观念,才会产生德彪西所特有的审美情趣的音乐作品。当然,无论怎样的自由、无拘无束的思想观念,创作任何一件艺术作品都离不开技术的支撑。只不过作为一名艺术创作者,在创立一种艺术风格,创立一种艺术审美的同时,一定也要创造出适合于它的完备的技术手法来支撑这种艺术,否则这种艺术风格就无法坚实的站立。这也就应了中国的一句话:“不破不立”。

音乐的创作过程并不是几个技术手法孤立存在或拼凑组合就能完成的,是各种技术手法,各种材料、素材相互结合,不断演化而进行的。如果将每一个音乐基本要素都当作可以发展音乐的素材来看待,也就是可以用来作为表现音乐、表现作品的方式,那么对于一名音乐创作者来说,可使用的手段就会极大的丰富了,完成创作意图的方式也极大的丰富了。

在一篇文章中,不可能将每一个技术点都能剖析得完全透彻,面面俱到,每一方面的技术门类都有着浩如烟海的丰富宝藏等待挖掘,本文旨在提出其中的几个方面加以论述,仅为抛砖引玉。

参考文献:

- 奥利沃·梅西安著、张惠玲、郑中译.节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐[M].上海:上海音乐学院出版社,2010
- 阿诺德·勋伯格著、茅于润译.风格与创意[M].上海:上海音乐出版社,2011
- 斯蒂芬·戴维斯著、宋瑾、柯杨等译.音乐的意义与表现[M].湖南:湖南文艺出版社,2007
- 阿希尔·克洛德·德彪西著、张裕禾译.热爱音乐——德彪西论音乐艺术[M].北京:北京燕山出版社,2012
- 姚恒璐著.现代音乐分析方法教程[M].北京:人民音乐出版社,2003

赵文彬 天津音乐学院作曲系讲师