

西安音乐学院

硕士学位论文

德彪西钢琴《二十四首前奏曲》调式调性及和声研究

姓名：周莎

申请学位级别：硕士

专业：作曲与作曲技术理论

指导教师：宁尔；陆金鏞

2011-05

内 容 摘 要

阿希尔·克洛德·德彪西(Achille claud debussy 1862——1918)印象主义音乐创始人,是 19 世纪中、晚期——20 世纪初法国著名作曲家。德彪西是浪漫主义音乐时代末期的一个跨世纪人物,他为 20 世纪作曲家打开了一个崭新的创作世界,成为晚期浪漫主义过渡到现代音乐的一座桥梁;并为 20 世纪现代音乐的崛起开辟了新的道路,对 20 世纪音乐中的“表现主义”、“十二音体系”以及“序列音乐”等多种音乐流派的产生具有一定重大、深远的影响;至今,其作品仍然保持着高度旺盛的艺术生命力,在世界音乐史上起着承前启后、极其重要的作用。

本论文主要论及德彪西《24 首钢琴前奏曲》印象派风格中最具特征的调式、调性与和声进行研究,以便在创作实践中获得必要的传承和有益的借鉴。

【关键词】德彪西;印象主义;象征主义

Abstract

Achille-Claude Debussy is a famous French composer, the founder of Impressionism of 19th and early 20th century. Debussy is a figure who stands on Romantic Time across the century, who inherited and developed Romantic music and established the Impressionism in the late of Romanticism. He opened up a new world for 20th century's composers and built a bridge between Romanticism and modern Music. He also started a new way for Modern Music. He played a significant role in the development of "Expressionism" "Twelve-tone series" and "Serial music". So far, his works still keep good vitality. And his late style had a trend toward Neoclassic.

The paper mainly talks about his characteristic mode, tonality and harmony in his "24 preludes" in order to master necessary inheritance and reference in writer's own work.

Key word: Achille-Claude Debussy Impressionism Symbolism

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所作过的任何贡献，本人均已在论文中做出了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：周 莎 日期：2011 年 5 月 18 日

西安音乐学院学位论文使用授权声明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以影印、缩印或其他复印手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处处理。

研究生签名：周 莎 导师签名：宁 尔

日 期：2011 年 5 月 18 日

本文内容安排：

第一章：“印象主义”音乐的起源、风格特征及美学原理：本章首先介绍“印象主义”音乐的概念与内涵；追溯其源于美术中的印象主义和文学中的象征主义；探讨其主要的音乐风格和特征；并从其音乐题材、体裁及表现内容方面，论述德彪西印象主义音乐风格形成的艺术观念和美学原理。

第二章：丰富的调式调性：本章分别总结、归纳、分析德彪西对传统大小调调式体系的继承与革新、对东方五声调式、中古调式、无调性全音阶的运用，和他作品中更为宽泛的调性——“调中心”概念的体现及其与印象风格之间的渊源关系。

第三章：色彩性和声：德彪西对印象主义音乐最大的贡献，集中体现在和声方面：他在继承、突破传统大小调和声体系的基础上，对和声色彩进行了新的探索与创新；运用了各种不同的不协和和弦、增三和弦、高叠和弦、平行和弦、附加音和弦、全音阶和弦等色彩性和弦；从根本上推翻了约 150 年之久，在欧洲占统治地位的传统功能性和声体系，开创了印象主义乐派色彩性和声的新型音乐风格，为 20 世纪音乐的发展开创了一条新的途径，成为音乐史上一座不朽的里程碑。

结语：印象主义对 20 世纪音乐的影响。

引言

德彪西独特的印象主义音乐风格的形成，与他早年喜爱印象主义绘画和象征主义诗歌有着密切的关系，因受法国印象派画家马奈和象征派诗人马拉美的影响，逐步形成了自己独特的美学思想和艺术风格。早年，他曾是瓦格纳的崇拜者和受益者，瓦格纳音乐中半音化和声的建立、调式调性的淡化、对 20 世纪新型音乐观念的产生与确立，起着非常重要的影响和作用。

随着德彪西对浪漫主义音乐的探索、继承、发展和创新，他开始批判瓦格纳，对德意志音乐持异意，实际上是以法国印象风格对德国浪漫风格进行的一种反叛；他开始意识到 19 世纪末浪漫主义晚期的音乐风格或过于僵化、严肃、公式化；或过分冗长、繁纷、复杂；钢琴创作技法也趋显老套；甚至瓦格纳、马勒等人都极少创作钢琴曲了。在种种创新意识的引领下，德彪西逐渐摒弃了浪漫主义传统技法的表现模式，另辟蹊径开创了自己独特的音乐风格；逐渐形成了一种前所未有、以奇特音响与音色为主要音乐语言；着重描绘自然界中客观世界的细微变化，表现主观世界中的瞬间印象与感觉；成为了一种全新的神秘、含蓄、朦胧的音乐风格和乐派——即“印象主义乐派”。其实质就像保罗·亨利·朗格所说：“正如色彩和光线在绘画中一样，音乐的最终目的是音响和音色；它追求的是在疾驰的瞬间印象中一切刺激听觉、满足听觉并使之陶醉的东西。”在诗歌领域，象征主义成为文学前进的一项运动，以马拉美为首的一批象征主义诗人主张用暗示、隐喻的手法而不是直接描绘来唤起诗意。他们注重词的音韵美、节奏感，无视词的含义，追求“静穆”的绝对境界，从而形成了象征主义诗歌所特有的风格。德彪西从中获得了启示，在音乐中实现了马拉美追求而未能达到的艺术境界。加之 1889 年，在巴黎国际博览会上，以五声音阶和五声性音响、别具特色的印尼爪哇加美兰（Gamelan）柬埔寨等东方民间音乐的演出，深深地吸引着德彪西，给他以强烈的震撼，成为他“精神上的东方之旅”，为他提供了新的东方特色的音响源泉，并开始采用东方语言创作如“塔”、“亚麻色头发的少女”、“雨中花园”等大量东方音乐风格的作品，且获得了巨大成功。

由于德彪西自幼受到过严格的古典传统音乐的训练，在他的作品里不难找到传统音乐的踪影，却由于对新技法的执着追崇，更不乏现代音乐的痕迹；他一手伸向传统，一手伸向东方和现代，在古典的土壤里不断发拙出新的音乐元素；作为印象主义乐派的鼻祖，为 20 世纪音乐另辟新径，其传统观念与现代技法的相互渗透、有机结合，成为影响 20 世纪音乐的伟大奠基者之一。其实，印象主义的一些特征在浪漫派后期李斯特、穆索尔斯基等作曲家的作品中已有某些显露，但德

彪西则把表现音乐明暗对比的“光线”，和表现音乐瞬间变化的“色彩”发展到了登峰造极的地步；不过，较之其后二十世纪各种对浪漫主义原则彻底背离的现代技法相比较，印象主义也只是浪漫主义的继续和发展。所以说：印象主义乐派起着从浪漫主义，过渡到现代乐派之间的一座承前启后、承上启下的桥梁作用。

德彪西钢琴作品在他的创作中占有重要地位，而作于 1910 - 1912 年的《二十四首钢琴前奏曲》是他的晚期作品，题材多以描绘自然景色为主，其中的每首作品都是一幅幅富于印象特征、色调各异的水彩画；这一切都源于他对大自然细致入微的观察，以及充满诗意的丰富想像力；也是他钢琴作品印象风格，特别是他色彩性和声技法运用的集中体现。

笔者希望通过学习、研究这一课题，能够为进一步研究 20 世纪近现代音乐，找到一把开启大门的钥匙。我们认为对一个作曲研究生来说，选择德彪西《二十四首钢琴前奏曲》印象和声风格的研究与探讨，应当具有一定重要的学术意义。

德彪西的音乐创作，几乎涉及音乐体裁的所有领域。早期作品主要有歌曲六十余首；两首《阿拉伯风格曲》与《贝尔加玛斯克组曲》；从二十世纪初开始是他的多产时期，作品风格突飞猛进，继创作于 1892 年著名的管弦乐前奏曲《牧神午后》之后，又创作了管弦乐组曲《夜曲》；三首交响素描《大海》；以及歌剧《佩利亚斯与梅利桑德》。

作为一位作曲家和钢琴大师，钢琴作品在他的创作中占有重要地位，其富有独特个性的印象风格丰富了钢琴的表现力，为钢琴演奏艺术的发展做出了一定的贡献；是浪漫派音乐之后钢琴音乐史上出现的又一个新高峰。其地位相当于 19 世纪的钢琴音乐大师肖邦。

其早期钢琴作品，虽然和声音响较为新颖，却并非典型的印象风格，仍然保留浪漫乐派抒情乐曲的某些特征如：旋律具有五声音阶特点、模拟东方情调的两首《阿拉伯风格曲》；根据法国诗人魏伦的诗写成的《贝尔加玛斯克组曲》包括：序曲、小步舞曲、月光、帕斯比叶，其中尤以初步显露印象风格特征的《月光》最为著名，与《雨中花园》、《快乐岛》、《焰火》等成为音乐会上的经常演出的保留节目；其它还有两首《花纹》； bD 大调夜曲；《梦幻》；以及情趣昂然的《塔兰泰拉舞曲》；受肖邦影响所创作的《浪漫圆舞曲》；《叙事曲》以及 f 小调马祖卡》等等。其中期为德彪西创作风格的转变时期：音乐开始具有印象主义特点，如多种中古调式的运用；和声效果开始丰富和奇特；音响色彩开始朦胧；德彪西早期和声音乐语汇开始发生转折、印象主义和声语汇开始走向成熟的代表作品当属组曲《为钢琴而作》。创作风格成熟时期：也即印象技法真正确立的时期，作曲家始终抓住“光线”与“色彩”的瞬间感觉，采用丰富细致的和声音色、音响的变化，将诗意与画面结合在一起。此时的作品有《版画集》，作者分别展示了东方、西班

牙、法国不同风情的“塔”、“格拉纳达之夜”、“雨中花园”三首曲子；《意象集》第一集有“水中倒影”、“向拉莫致敬”、“运动”；第二集有“钟声”、“月下荒寺”、“金鱼”；还有以儿童生活为题材，受舒曼、穆索尔斯基的影响为自己的女儿所作的《儿童乐园》；以及为海顿逝世 100 周年而作的《海顿礼赞》。

在这印象主义风格成熟并达到顶峰的时期，德彪西最为典型的代表作当属写于 1901——1913 年的《二十四首钢琴前奏曲》，是其钢琴音乐中的集大成者，充分体现和运用了印象主义的美学原则与写作技巧，作品流露出作曲家企望以最自由、最简短的形式以及幻想、即兴的印象风格与技法，对客观世界进行音乐化的描写。

德彪西最后的钢琴作品是《12 首练习曲》，有着丰富的音乐内含、和精湛的演奏技术，情绪对比也极其强烈，为钢琴表现印象风格在演奏技术上提供了更加精湛的要求。

为此，笔者将着重从以下三个章节来研究德彪西《二十四首钢琴前奏曲》的调式、调性与和声，以探索他作品的印象主义风格、特征与内涵。

第一章 “印象主义” 音乐的起源、风格特征及美学原理

“印象主义”名称的提法，一则来源于1874年左右，马奈、莫内、塞尚、雷诺阿、毕沙罗等一些法国青年画家，由于不满当时法国官方保守、迂腐、落后的传统绘画观念以及呆板的写实主义现状，而向传统发起了猛烈的抨击和挑战，兴起了一种新型的“印象主义”画派，热衷于通过自然界“光”与“色”的莫测变幻，来表现人们对客观世界所捕捉到的，瞬息万变的主观感受与印象，如克劳德·莫奈作于1872年-1873年的油画《日出·印象》；阿尔弗莱德·西斯莱作于1893年的油画《莫瑞桥》；尤金·布丁作于1871年的油画《安特卫普的港口》；克劳德·莫奈作于1878年的油画《巴黎蒙特戈依街道》(1878年6月30日节日)；及其作于1866年-1867年的油画《花园中的女人》,阿尔弗莱德·西斯莱作于1873年的油画《鲁弗申的花园小路》；卡米耶·毕沙罗作于的1879年油画《雪中的林间大道》；保罗·塞尚约于1879年-1880年的油画《白杨树》等作品…。

此外，文学与诗歌中的“象征主义”也是形成音乐中“印象主义”的另一来源。象征主义(Symbolism)来自“象征”(Symbol)一词，是现代文学中出现最早、影响最大的一个分支。最先出现在诗歌领域，其代表人物有马拉美、魏伦等人；他们大力提倡“朦胧美”、“梦幻美”以及“寓理于象”、“托物寄情”的象征主义手法；主张突出语言的“形式美”，甚至舍弃语言概念上的清晰，用“隐晦”、“恍惚迷离”的语音、语调以唤起人们神秘的联想，形成意象或象征，去暗示“潜在”、“永恒”的世界，而不直接表达感情、不直接描绘客观现实。德彪西认为“文字无能为力的地方才开始音乐的作用，音乐是为无法表现的东西而设的，我希望它仿佛从朦胧中来，又回到朦胧中去”。难怪被人评论为：“音乐中的德彪西主义与绘画中的印象主义和诗歌中的象征主义是同义词。”

德彪西从年轻时代就与象征派诗人马拉美等人成为亲密朋友，并为他们的诗歌谱写了大量声乐作品。其钢琴作品与标题、选材、构思上也同样蕴含着象征派诗歌的意境、情调与气氛；他的歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》也是取材于著名的比利时象征主义剧作家梅特林克的同名戏剧；其充满了象征派的诗意与精神的交响画《大海》同样也是受到象征派诗人波德莱尔的影响后完成的；马拉美在欣赏完根据他的诗歌创作的交响诗《牧神午后》的演出后认为：“这首乐曲发挥了我的诗的感情，它记录的景色比色彩所能做到的还要生动得多。”不用说，德彪西独特的音乐风格、音乐语言、丰富多彩的调式调性、新颖奇异的和声音响、以及印象特征的句法与组织结构在听觉上别具一格；都使他的音乐呈现出一种虚无缥缈的意境；神秘梦幻的气氛；与象征主义诗歌的风格如出一辙。故“印象主义”、

“象征主义”在美术、诗歌、音乐领域中所起的重大历史作用，已获得后人普遍、高度的评价和认可。

随着美术界印象主义、文学诗歌领域象征主义形成了气候，颇具规模之时，音乐界的浪漫主义正置顶峰时期，必然要求新的革新以突破和替代旧的音乐风格和观念。如前所述，这在浪漫派晚期的李斯特、肖邦、瓦格纳、格里格，和穆索尔斯基的作品中，已崭露头脚，而一个真正、崭新、鲜明、令人触目的音乐风格，则集中出现在德彪西的作品中。1887年，他的一部作品被人评价为具有“模糊的印象主义”之后，音乐中的印象主义概念，就被传播开来。

当然也与美术界的情形一样，音乐界印象派一说，最初是含有贬义并处于被贬毁和诋誉的状态，并未得到官方和大众的认可，而随着历史的演进和新风格的确立与发展，才得到越来越多人的承认。

可以说，德彪西在受法国印象派绘画和象征派诗歌影响的同时，还从他们印象风格的作品中获取了许多创作灵感。音乐中的“印象主义”主要特征是音响和音色的细腻变化，他用前所未有的、创造性的、新颖、离奇的音色与音响作为主要音乐语言，其音乐风格力求摆脱传统音乐的各种束缚，追求一种含蓄、朦胧、模糊的意境，描绘那些客观世界带给人们的主观印象感觉，渲染出一种神秘、若隐若现的色调。即“捕捉某一事物瞬间景象的特质，并将其变化的外观用流动的音乐予以相称”，是德彪西的创作原则。这些印象似乎使得音乐作品已经不仅仅是听觉艺术、还可能是视觉、嗅觉、甚至味觉艺术。

首先，从其《24首钢琴前奏曲》题材、体裁的选择上，我们可以发现他特别擅长自然景物的描写如：前奏曲第一集中的12首乐曲分别为：《德尔斐的舞蹈女郎》、《帆》、《原野上的风》、《黄昏空气中的声音与芳馨》、《安纳卡普里的山丘》、《雪上足迹》、《西风所见》、《亚麻色头发的少女》、《中断的小夜曲》、《被淹没的大教堂》、《小精灵之舞》、《游吟诗人》；第二集中的12首乐曲内容更为抽象，它们是：《雾》、《枯萎的落叶》、《善舞的仙女》、《维诺之门》、《欧石楠》、《拉文将军——乖僻的木偶》、《月色满庭台》、《水仙女》、《匹克威克颂》、《骨壶》、《三度交替》、《焰火》；从这些似乎用于诗歌体裁、且富于诗意的标题中，即可看出它们所表现的内容完全是一些客观、自然的场景与氛围，以及由此引起的主观内心感受。这与作曲家当时的生活方式不无关系，他性格喜好感观享受，追求贵族气派，整日离群索居，专注于他的音乐创作，把自己的全部感受与情感投入到作品中，追求永不满足的理想和完美境界。

这种“描绘”多于“抒情”，“感性”多于“理性”，却不像贝多芬、肖斯塔科维奇等作曲家那样，崇尚理性、专门选择那些富有戏剧性、哲理性、交响性、具

—

有深刻思想内涵、有关人类社会、现实生活或重大历史题材、体裁，来作为自己音乐作品的艺术形象和表现内容，反映出德彪西认为客观现实只有借助主观感觉才能表现出来，一切都以印象派的“感觉论”出发，其美学追求完全只是为印象而印象、为感觉而感觉、为艺术而艺术，认为“印象就是世界”，而不去注重事非、价值观、善恶、光明、黑暗、以及人类爱恨情仇的表达，这一切成为了指导德彪西在进行音乐创作时，其音乐思维与作曲观念所依据的艺术观和美学原理。

第二章 丰富的调式、调性

调式、调性是音乐语言的基调，新型的印象主义音乐风格必然要求新的音乐语言，即丰富多彩的调式、调性来表现。德彪西在调式、调性，即印象音乐语言基调思维方面的革新，成为印象风格确立的首要前题，故德彪西对传统音乐的革新是从调式开始的。由于德彪西处于 19——20 世纪之交，古典、浪漫主义维系了大约 200 年之久的古典调式、调性——大小调体系，虽仍然占有一定的统治地位，但也面临着逐步瓦解，新调性思维逐渐兴起，新音乐材料的更新即将到来。德彪西不满足仅仅对传统大小调调式体系的继承，而是在继承的同时、即在根植于大小调体系的基础上进行了一定的探索与创新，并在革新意识的引领下大大扩充了调性范围；如：各种古老的不受调性功能约束的中古调式、东方的五声调式、甚至失去调式意义属于无调性范畴的全音阶都可以拿来自由运用，还出现了各种“旋律调性”、“持续音调性”、多调式音阶的立体化复合性运用，各种多调性“因素”、“四声、六声调式”以及“自创人工调式”等更为宽泛的“调式调性”及“调中心”概念也崭露头角。因而，使得他的《24 首钢琴前奏曲》的主题、和声、风格、特征等音乐语言均呈现出法国、东方、西班牙、意大利、苏格兰等不同国家、不同民族的风格特征。

第一节 传统大小调体系的继承与发展

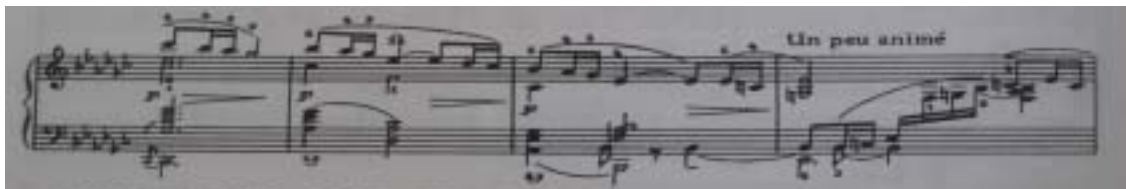
德彪西在继承传统大小调的基础上进行了以下的探索和创新：

大小调体系的确立源自法国作曲家、理论家让·拉莫。一般来说在大小调体系中，大都以典型的 T—S—D—T 功能和声序进来强调调性，这一公式几乎代表了古典时期音乐作品中所有的和声进行，被称为“和声调性”。在大小调体系中临时肯定一个调性最少要有该调的属、主两个和弦，起码也得是该调的一个属七和弦，可以说明确的属七意味着明确的主（只是大主、还是小主不够明确），故大小调体系中的导音是支持调中心的核心，含有导音的属七和弦是大小调体系的灵魂。但是，德彪西并非如此，在他的作品中，大、小调调式体系及五度调性框架虽依然存在，但典型的和声序进却荡然无存，如和弦音的省略、（如谱例（1）：前



谱例（1）

奏曲 3《原野上的风》第 29 小节采用大三和弦以及缺少导音的九和弦。)和弦结构的高叠、(如谱例(2):前奏曲 8《亚麻色头发的少女》17 小节,第一拍含小三度音的九和弦,第二拍为属九和弦,18 小节为属七和弦以及四度代替三度的属九和弦。)



谱例(2)

以及和声进行的新模式,(如谱例(3):前奏曲 6《雪上足迹》第 28 小节,平行进行的六和弦,)已不同于功能性和声,这是德彪西对大小调体系的创新所在,新旧

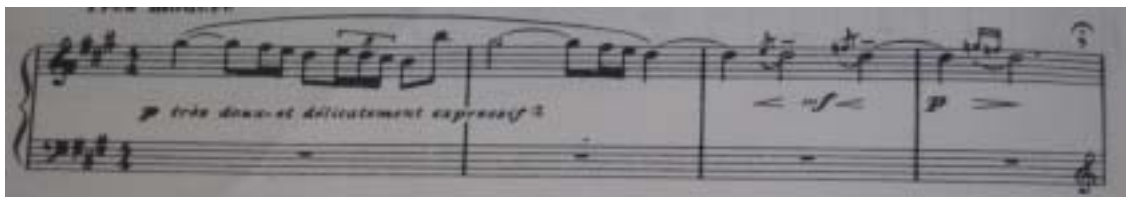
风格的相互渗透,形成了德彪西印象和声的最大特点。



谱例(3)

下面还要涉及到的是德彪西首创的“旋律调性”、“持续音调性”、“双调性及多调性”等都是对传统大小调体系在继承的基础上所进行的创新:

1、“旋律调性”也被称为“线型调性”,自古就存在。它是由单旋律本身来确立调性,这种调性没有和声,在旋律重要结构部位多次强调主音,使主音与其它音形成一种向心力作用,所有的音被这种向心力吸引,成为“旋律调性”的主音。例如:最初的音乐形式格里高利圣咏,就是“旋律调性”,它没有和声,只有一个单旋律,用旋律的主音来确定调性。后来发展的奥尔加农是在格里高利圣咏“旋律调性”的基础上下方加一个平行四度或五度的曲调,形成复调。在 19 世纪末“和声调性”渐渐被打破,“旋律调性”获得了“新生”,给旋律调性重新注入生命力的首先就是德彪西。德彪西运用种种手段建立起独有的新的“旋律调性”方法,目的是表现出不同于传统功能关系的调性思维方式。除了横向的“旋律调性”有时,还往往以纵向化形式出现,但并非传统的功能性和弦。如谱例(4):



谱例(4)

《儿童园地》 《牧童》1—4 小节，只有一个单旋律，没有其它的声部与和声，却强调了 D 中心音，相当于中世纪 D 利地亚调式；再如谱例（5）：《欢乐岛》引子部分 1—6 小节，引子建立在 $\sharp C$ 调性上，持续音 $\sharp C$ 反复出现在每一个小节的强拍上，



谱例（5）

无论是音响上还是谱面上都体现出它的特殊地位。第三小节低音声部运用了 G—B 和 F—A 纵向叠置的三度平行进行，但是这些音是从高声部分离出来的经过音，第六小节低音部与高音部同时重复 $\sharp C$ ，进一步强调调中心的作用，第七小节 A 主和弦完全形式出现，才真正进入 A 调域。

从这个例子可以看出德彪西的调性与古代旋律调性的继承关系。然而，他的确使用了“旋律调性”这个观念，似乎又回到了那个古老的调性思维，但是，德彪西的音乐不再是单旋律的进行，而将旋律调性纵向处理，融化在各种各样的织体中，给旋律调性赋予新的意境，如谱例（6）：钢琴前奏曲《海底教堂》1-3 小节。



谱例（6）

（乐曲开始，在五度的持续音上出现五度的平行进行，和声为附加了六度与九度音的大三和弦。低音部的 G 音逐级而下到 16 小节的 B 音。第三、四小节，五度的平行进行重现时，出现了两个五度的持续音，其中延长的 F—C 是过渡音。）

2、持续音调性：在德彪西的音乐中经常出现并富有特色的另一种调性手法为“持续音调性”。它的特点是：将某一音（或者和弦）不断地持续下去，暗示它存在的意义，来强化人们对他的感受，赋予它中心音的地位。如谱例（7）：《前奏曲》第一册 第 10 首《沉没的教堂》1—7 小节如前所述，即具有纵向化“旋律调性”的特征，而其低音部两个长音 G、D 又构成了纯五度框架的长音持续音，暗示了 C 调性的属和弦。虽然其他织体声部（中声部以及高音声部）的和声复杂，但



谱例（7）

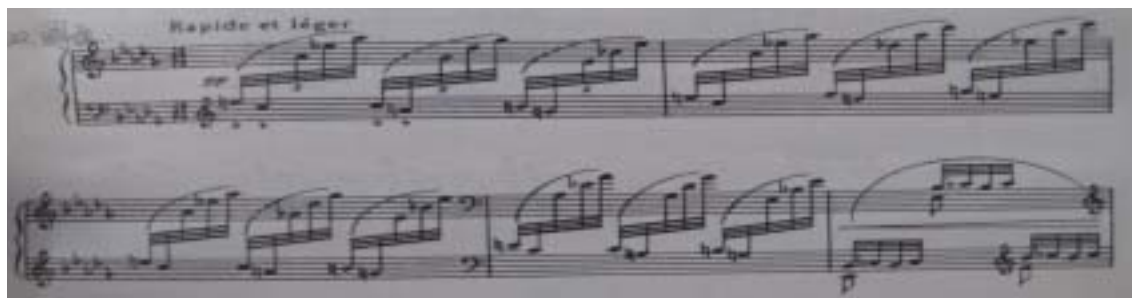
却与持续音不具备逻辑的功能意义。再例如图（8）：《前奏曲》第一册 《帆》1—14 小节，用全音阶写成，缺少半音结构，没有倾向力，不能确定调性。但是低音部的 $\flat B$ 持续贯穿，并在重要的部位强调，形成了 $\flat B$ 调性中心。



谱例（8）

3、双调性及多调性：

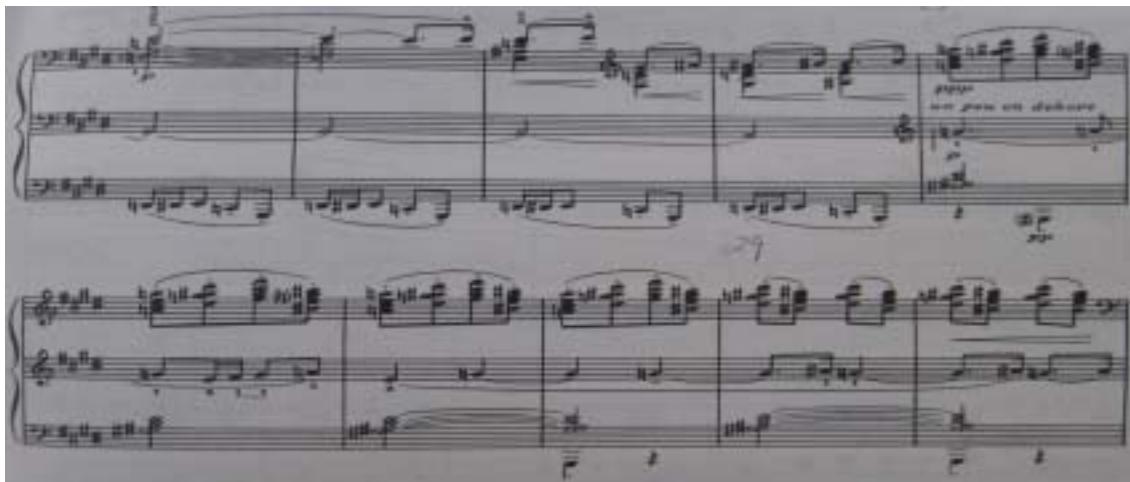
双调性：由于德彪西的调式、和声语言已经发生了变化，固调性变化也是一种必然的趋势。他的调性复杂之处就在于音乐已由单一调性发展为多元调性，平面化的调性发展为立体化的调性。双调性的运用往往从和声、旋律、织体中体现出来。和声上德彪西运用高叠和弦、复合结构和弦，以及织体写法的特殊组合产生了双调性。双调性结构有时还表现为横向进行与纵向进行。如谱例（9）：《前奏曲》第二册 《善舞的女郎》，两个调性分别在钢琴的白键与黑键上形成纵向



谱例（9）

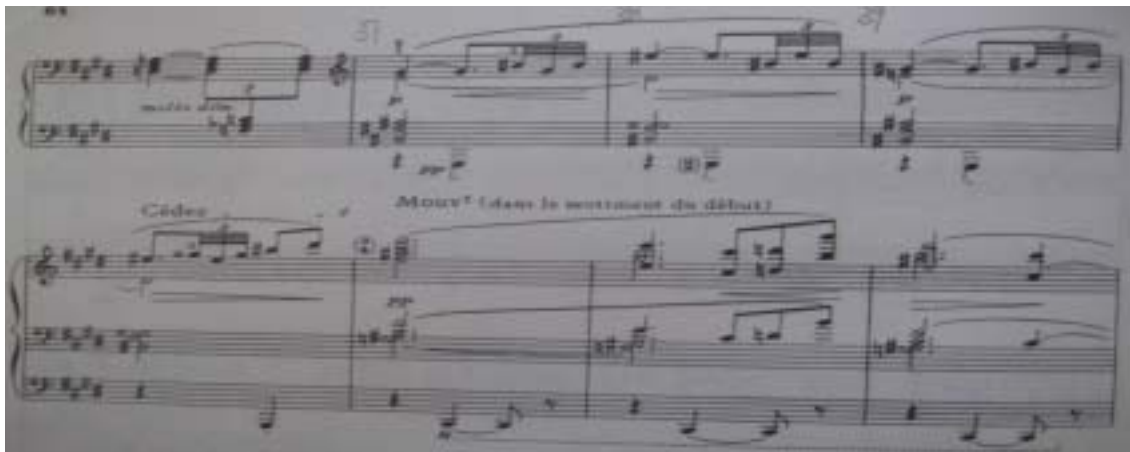
交替出现。其 1—3 小节上方黑键上的调性为 $\flat D$ 大调，下方白键上的调性为 C 大调。例如：《前奏曲》第二册 《雾》我们将低声部与高声部的主要调性列出：高声部： $\flat D$ —— $\flat G$ —— $\flat D$ —— $\flat A$ —— $\flat D$ —— $\flat A$ ，低声部：C—G—C—G— $\sharp C$ —C—G—D—G—C 低音声部以 C 作为基础调性，交替出现的 C、G 已经使调性非常明确；高音声部以 $\flat D$ 为基础调性，和声布局遵循 T—S—D 的功能逻辑，两个声部同时发展，各自的调性同样非常明确。

多调性：德彪西调性的多元化、多层次、立体化还表现在多调性方面。多调性是指两个以上的调性在纵向上的组合。在传统多调性处理中，往往表现为横向的前后交替结合，而德彪西的“多调性”却表现为不同调性的纵向结合，体现了一种和声效果，是高度立体化的复合和声。与传统的调性思维有明显的差距。如谱例（10）：《前奏曲》第二册 《枯萎的落叶》25—29 小节；低音声部是主调



谱例 (10)

$\sharp C$ 小调的属持续音 $\sharp G$ ；中声部是 G 大调；高声部是 A 大调、 $\sharp D$ 大调、 $\sharp F$ 大调、 $\sharp B$ 大调四个主和弦。这种多调性的结合更加复杂，音响更加丰富。如谱例 (11)：《前奏曲》第二册 《枯萎的落叶》37—40 小节有着相似的结构；37、39 小节纵向起来是一个全音阶五音列，38、40 小节是 $\sharp E$ 属九和弦，低音声部是主调 $\sharp C$ 的属持续音 $\sharp G$ 。38、40 小节已经体现出 F($\sharp E$) 大调的性质，在 40 小节中甚至出现 F($\sharp E$) 调的属七和弦，这样 $\sharp C$ 调性、全音阶、F 调甚至更多其他调性因素就以纵、横向相结合中的方式统一在一起了。

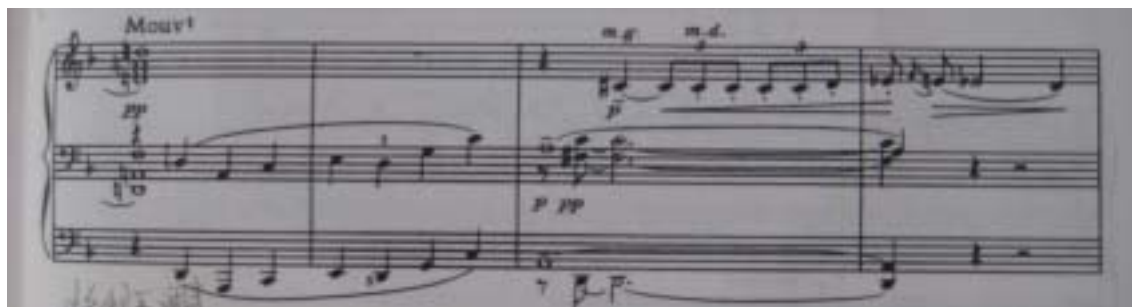


谱例 (11)

多调性音乐作品符合两项条件：第一，每一调性层有明确的调性中心；第二，不同的调性层表现为不同的和声层、不同的织体层、不同的音区层，是纵向的结合。从整体上看每一层的调性持续时间不长，而且缺乏发展的连贯性，明确的调中心只在片段中体现，德彪西的钢琴作品不是完全意义上的多调性，但是他在音乐史起着承上启下的桥梁作用是确定无疑的。

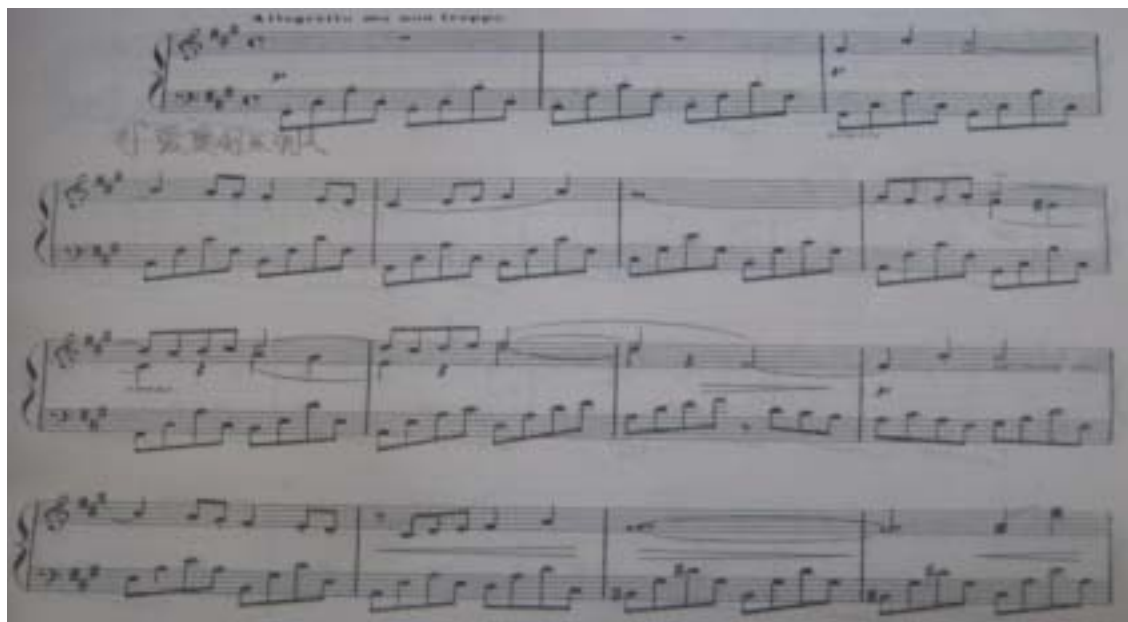
第二节 中古调式

中古调式起源于格里高利歌曲又称格里高利素歌，是罗马教会的圣歌，因罗马教皇格里高利一世得名。据说他曾收集整理传统圣歌，编成《交替歌集》作为经典固定下来，并在罗马建立圣歌学院，培养唱诗班的歌手。格里高利素歌用于纪念耶稣最后晚餐的弥撒礼和每天诵唱八课圣事，素歌的节奏自由松散、旋律庄严朴素。歌词的一个音节唱一个音或几个音，歌谱用纽姆符号记在线谱上。早期的素歌是单声部的，所用的调式共有八种（即中古调式）：第一调式—多里亚、第二调式—下多里亚、第三调式—弗里吉亚、第四调式—下弗里吉亚、第五调式—利地亚、第六调式—下利地亚、第七调式—混合利地亚、第八调式—下混合利地亚；奇数各调为正调式，其第一音为结音（主音）。第五音为属音，属音逢 b 改为 c（如第三调式）；偶数各调位副调式，比相应的正调式低四度，但结音相同。这些调式的名称来源于古希腊的调式名称，古希腊调式是由高而低，中古调式则是从由低而高的，具体的调式也不一样。到了 16 世纪，又增加了四种调式：第九调式—伊奥及亚、第十种调式—下伊奥及亚、第十一种调式—爱奥利亚、第十二调式—下爱奥利亚，最后引进的教会音乐的伊奥及亚调式和爱奥利亚调式，就是自然大调式和自然小调式的前身。中古调式随着音乐历史的发展已经废弃不用了，展望众多作曲家的音乐作品，运用中古调式也只是片段式的运用，来丰富音乐作品的音响，站主导地位的还是传统大小调及其翻新、扩展、变体。而德彪西受 19 世纪末各民族乐派及俄罗斯音乐的影响，大量使用中古调式，但是却不循规蹈矩。常常人为地加工、再创造，从而得出多因素复合的结果。如谱例（12）：《前奏曲》（II）（10）《骨灰匣》5、6 小节这一片段，临时到达 d 多利亚调式然后马上离

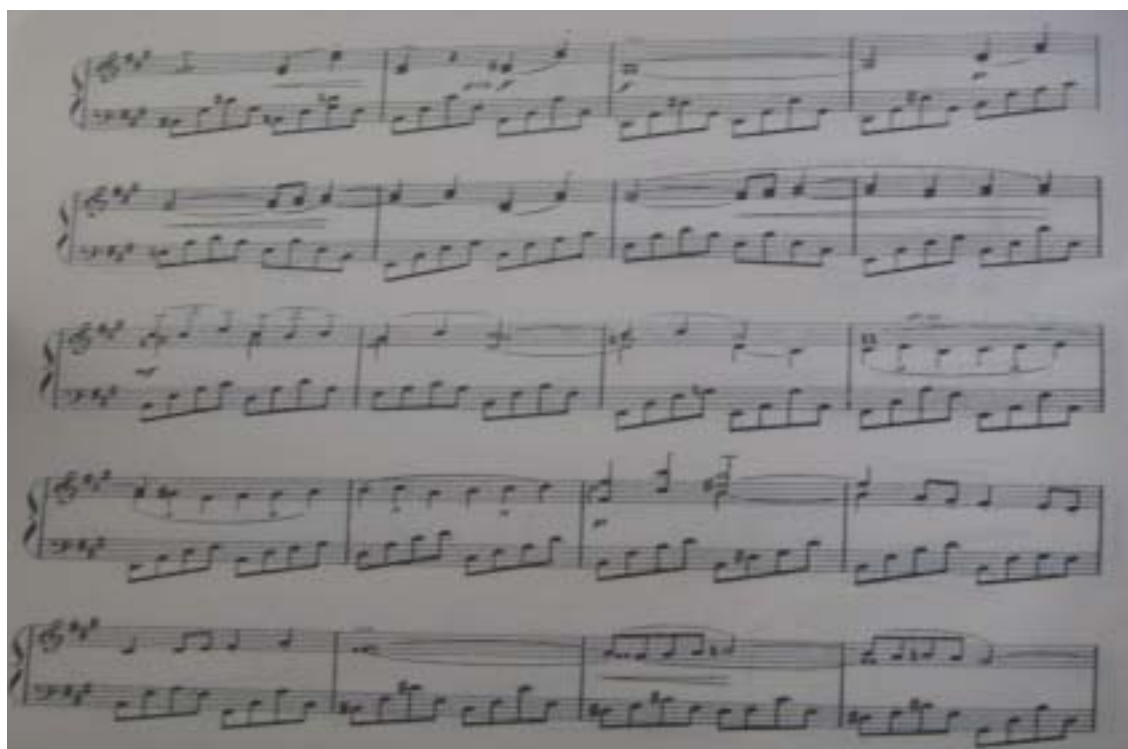


谱例（12）

开了。再例如图（13）《贝加玛斯克组曲》中的《帕斯比叶舞曲》，全曲建立在 $\sharp f$ 爱奥利亚调式上，中部有 $\flat A$ 大调和 E 大调的对比段，升高的七级音只是经过的。下例《帕斯比叶舞曲》谱例（13）：



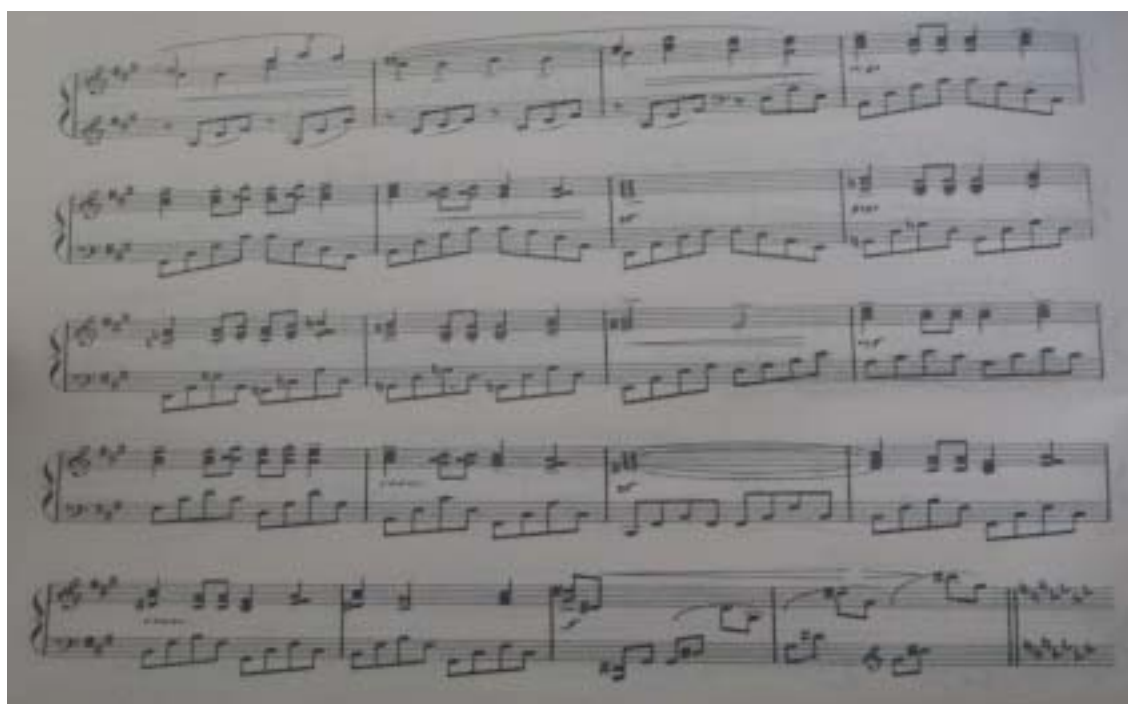
谱例 (13) a



谱例 (13) b



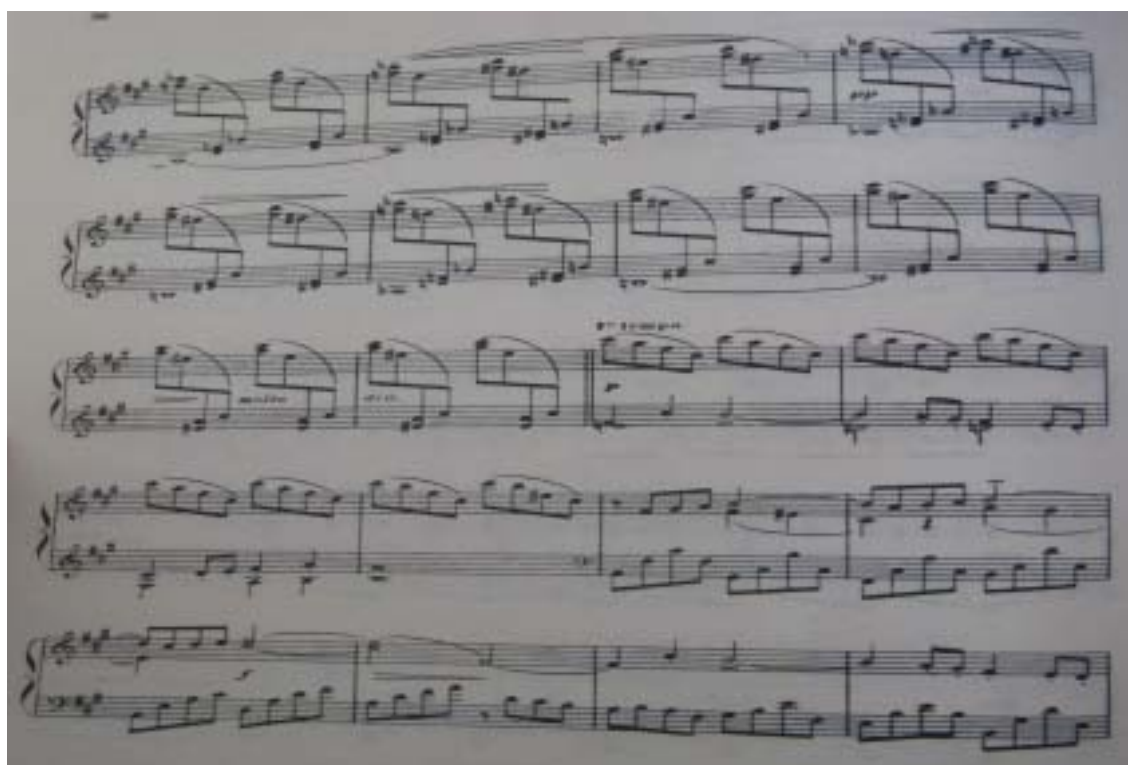
谱例 (13) c



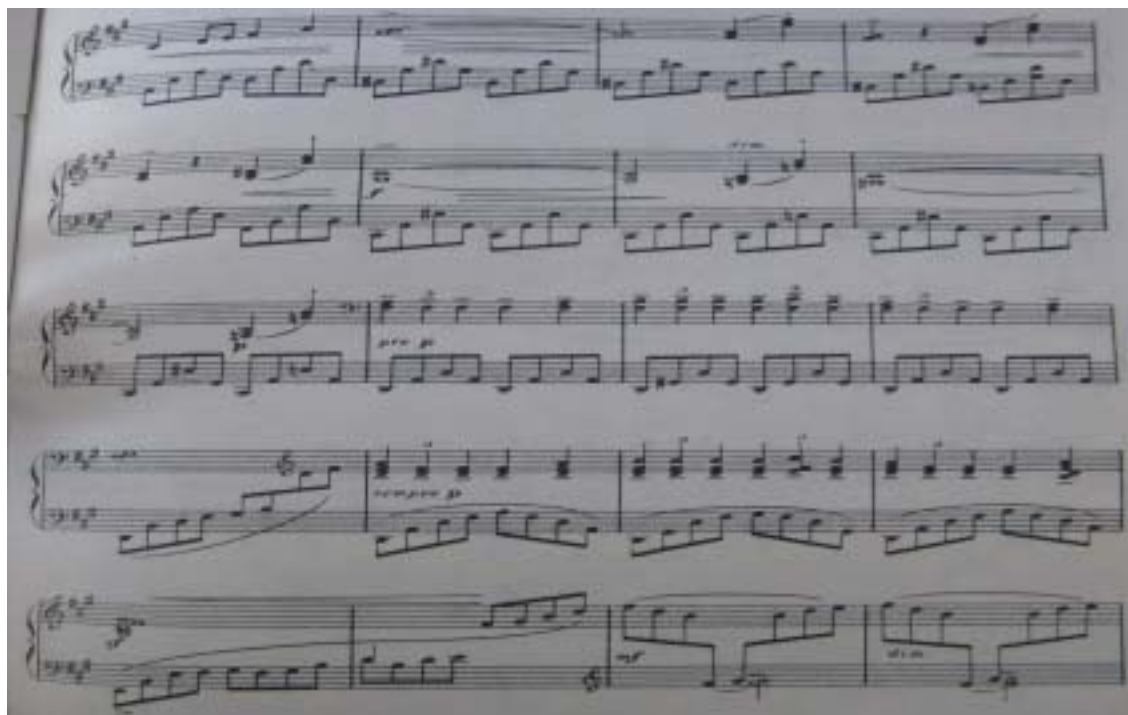
谱例 (13) d



谱例 (13) e



谱例 (13) f



谱例 (13) g



谱例 (13) h

《意向集》 《向拉莫致敬》是用中古调式写成的具有代表性的作品，乐曲主调是 $\sharp g$ 爱奥利亚调式，开始与再现都是在属调—— $\sharp d$ 弗里几亚调式上，全曲在这两种调式上进行发展。《意向集》 《水中倒影》这首作品用多变的调式、和声描写水与光的经典之作。第 24 小节中声部出现一个短小的旋律， $\flat E$ (D 的等音)由于多次被强调使它成为利底亚调式旋律的主音，随着音乐的发展，这个旋律经过了 C 弗里几亚、F 利底亚、 $\flat B$ 多利亚、 $\sharp F$ 弗里几亚调式。其它声部的平行和弦、七和弦、九和弦、全音阶伴随着中古调式的发展。如谱例 (14)：从以上分析的例子可以



谱例 (14)

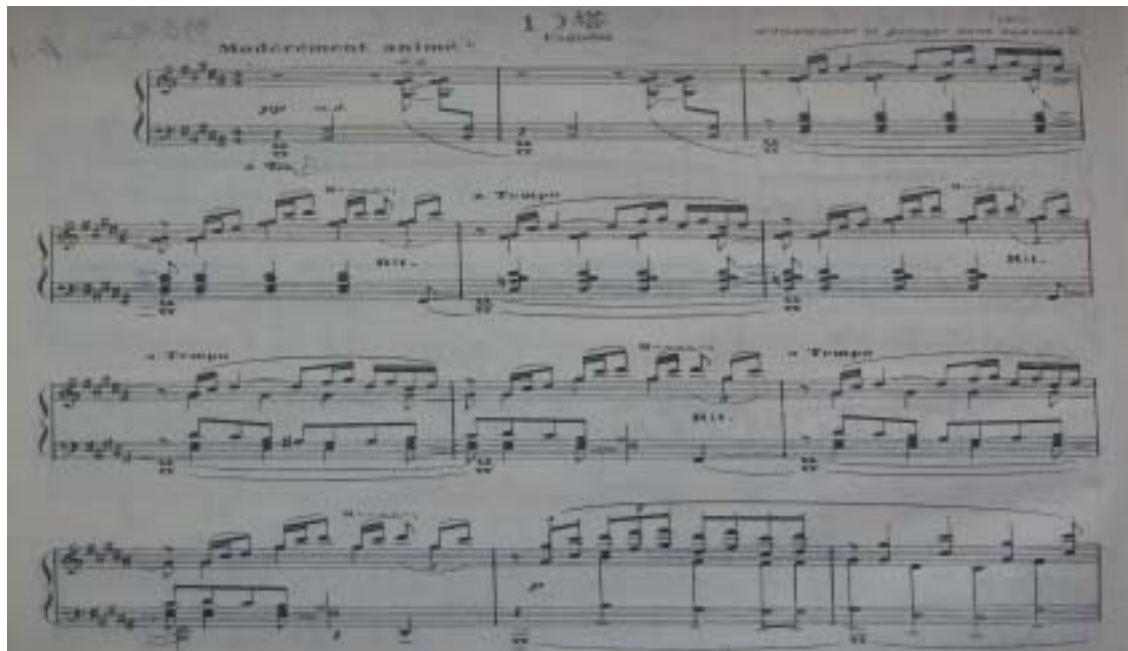
看出，德彪西运用中古调式是具有创造性的。作为一种音阶结构应用于作品中，首先体现为音乐风格的“与众不同”，与传统大小调相比，其它音级对主音的倾向有所改变，常常伴随有“意外感”。其次，大小调体系是伴随和声音乐发展的，而中古调式和声功能的弱化直接影响和声的淡化与结构力的变化，它是德彪西音乐语言个性化的重要组成部分。此外运用中古调式也根据题材内容决定的，例如《萨拉班德舞曲》、《前奏曲》、《帕斯比叶舞曲》。其它一些作曲家如：巴托克、肖斯塔科维奇等，都在作品中运用了中古调式，丰富了音乐表现的力度。

第三节 五声音阶的运用

19 世纪末在音乐界掀起了一股寻求东方异国情调的潮流，包括德彪西在内也都将目光投向东方，他在 1889 年，在巴黎国际博览会上，听到印尼爪哇加美兰 (Gamelan) 柬埔寨等东方民间音乐后，深深地吸引着德彪西，对远东地区音乐兴趣日浓，也用该地区民间五声调式。五声调式与大、小调调式相比，同样是无导音调式，小二度也很少出现。音乐作品中有意识运用五声性调式音阶，大约从德沃夏克时期开始。门德尔松、肖邦、格里格等作曲家为了丰富音乐作品风格，都片段式或装饰性地运用过五声性调式音阶，拉威尔、巴托克、斯特拉文斯基、柯达伊、沃恩·威廉斯等都对五声性旋律以及和声做了新的探索，使五声性调式音阶成为世界性的语言。但是五声调式音阶作为独立的音乐语言使用，要从德彪西开始，他是第一个把五声音阶引进西方音乐的作曲家，五声性调式音阶是德彪

西音乐的另一种“着色剂”。以下将从实例中分析德彪西运用五声性调式音阶的具体手法。

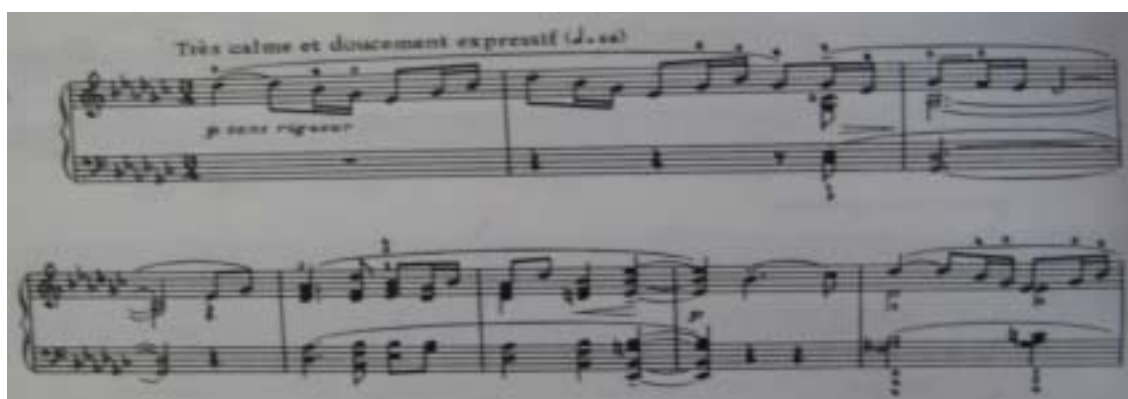
为了描绘东方国度里的佛塔，德彪西运用了五声性调式音阶如谱例（15）。两



谱例（15）

小节的引子之后，旋律声部出现一个五声性调式音阶的主题，主题经过三次变奏后，11小节中声部出现主题的对位，这个主题在全曲复三部曲中A部分站据了主要位置，乐曲再现中这个主题再现并向对位过渡。

再如谱例（16）《亚麻色头发的少女》开始的七小节五声性音阶旋律主题，是德彪西最优美的主题之一，全曲在这个主题的基础上发展而来。《阿拉伯风格》一、二）、《见过西风的人》、《德尔菲的少女》中五声性旋律作为片段式形式出现，在《雾》、《原野上的风》中五声性旋律主题音型化出现。



谱例（16）

在其他一些作品中，德彪西在纵向上五声性和声的运用也别具一格。例如非三度结构的音程、非三度结构的和弦。非三度结构的音程包括四、五度和二度结

构音程，例如谱例图（15）《塔》开始时低音声部的五度音程以及 27—30 小节旋律声部的四、五度音程的连续进行；在《塔》的引子中，附加六度的大二度音程 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 作为音型式动机，贯穿全曲。《黑人歌手》、《小象催眠曲》、《洋娃娃的小夜曲》也经常运用到这种手法。五声调式中多强调非三度叠置和弦，主要是指四、五度叠置和弦以及二度叠置和弦。五声性和声中四度叠置和弦是基本的和弦结构。例如图（17）谱例《被淹没的寺院》开始处加厚的四度叠置和弦的上行来描写寺院浮出水面的情景。



谱例（17）

谱例（18）第 14、15 小节低音声部的上行变为五度叠置和弦，而高音



谱例（18）

声部为四、五度叠置和弦。在德彪西早期的作品《月光》的主题以及主题的反复可以看到五声性和声的雏形，到了中晚期五声性和声运用已经很成熟了。

第四节 全音阶的运用

在德彪西的音乐中，为了使大小调变得逐渐模糊，获得一种虚无缥缈的意境，德彪西运用了六声的全音音阶的或全音阶三音、四音、五音音列，全音阶是一种人工调式，将原来一个八度的音，划分为六个等份的大二度，全音阶中不出现半

音，没有“导音”（第七级）音到主音的倾向性，带上了飘飘渺渺，漂浮不定的特点。诗人魏伦说：“诗意意象愈朦胧，其形态就愈易变而多姿”德彪西正是为了朦胧而且多姿多彩的效果而运用了全音阶。以下同以下我们将从“横向”以及“纵向”两方面来分析。

在“横向”上，全音阶是一种特殊的人工音阶，音与音之间是一种平等的关系，而且全音阶之间只有大二度、大三度以及三全音这几种音程关系，这种人工音阶色彩单一而集中，且又缺乏变化与对比，所以作品中总是以“片段式”旋律和经过性乐句呈现，但是由于德彪西巧妙的运用，作品每一处都颇具特色。《前奏曲》第一册 《帆》是运用全音阶的代表作。乐曲保持了清晰地三个层次：高声部是平行大三度进行，中声部平行八度的全音阶级进，低声部 $\flat B$ 持续低音。谱例（19）高声部的旋律中包括三十二分音符和十六分音符，下行流动；中声部以八分音符为主，低声部采用休止符与八分音符以及四分音符结合的 $\flat B$ ，为上方声部做背景声部，与上方声部形成“你动我静，你静我动”的关系。乐曲从22小节进入发展阶段，高声部在保持节奏不变的基础上采用了新的素材，中声部是附点八分音符的大跳，三全音音程第一次出现在“横向”的旋律中；原本全曲的中间部分是五声调性形成的一个段落，全音阶的出现使音乐性格骤变。乐曲再现时高声部与低声部交换了位置，高声部变成单音进行，中声部是上行的单音经过音，低声部变为八度大跳的四分音符。乐曲58小节处三个声部回到乐曲最初形态。在德彪西的钢琴音乐中《帆》是把全音阶作为主要音乐语言用在作品中最成功的作品之一。他不仅从“横向”上形成三个层次的对位关系。而且在“纵向”上全音阶的和弦对全曲“音响色彩”的布局也有至关重要的作用。



谱例（19）a



谱例 (19) b

This musical score for Example (19) c consists of four staves of piano accompaniment. The first staff starts with a piano (p) dynamic. The second staff includes a 'Cédez' instruction with 'dim, molto' dynamics, followed by 'En animant'. The third staff features 'Enpente' and 'Cédez' instructions, with 'molto' dynamics. The fourth staff begins with 'Tous ralentis' and includes 'pp' (pianissimo) dynamics. The score is written in a key with two flats and a 2/4 time signature.

谱例 (19) c



谱例 (19) d

本节主要论述德彪西在全音阶方面做出的贡献，并列举了几个例子，从理论上论述全音阶的运用，以及色彩性的对比，使读者对全音阶的运用有大致的了解。

第三章 色彩性和声

德彪西对印象主义音乐贡献最大、成就最丰、且最具独创意义的部分，集中体现在和声方面。他在继承、突破传统大小调和声体系的基础上，在扩展调式、音阶的基础上，对和声色彩进行了新的探索与创新，运用了各种不同语汇、不同结构、不同形态、不同进行、不同织体的不协和和弦、高叠和弦、平行音程、平行和弦、附加音和弦等色彩性和弦。属功能和弦的削弱；三全音关系和声手法；以及不解决和声以及线性和弦的运用，从根本上推翻了自 18 世纪法国作曲家、理论家拉莫（Jean · Philippe · Rameau，1683——1764）确立古典调性功能性和声理论，在欧洲占统治地位的传统功能性和声体系。开创了印象主义乐派色彩性和声的新型音乐风格，这种和声功能性的削弱与色彩性的强化，确立了印象主义鲜明的音乐风格，为 20 世纪音乐的发展开创了一条新的途径，成为音乐史上一座不朽的里程碑。

传统和声声部的连接不拘泥于严格的进行规则，而和弦的音响色彩本身被提高到最重要的地位。他的和声思维特点就是：追求色彩性的音响，探索新颖的结构形式，增加和声的色彩性；避开传统功能性和声的序进，打破传统的调式、调性观念，增强色彩性和声的印象，并使这种色彩性和声在具体的作品中成为新颖、生动而富于个性的和声语言。和声的色彩性为主要目的创作观念，是和声思维方式根本变革的反映。

在德彪西的音乐创作中有关和声手法的运用是多种多样的，本文只从非传统的高叠和弦、非三度叠置和弦、非传统终止式、平行进行、全音阶和弦等几个方面及和声织体写法等方面对德彪西的和声进行阐明。

1、非传统高叠和弦的运用

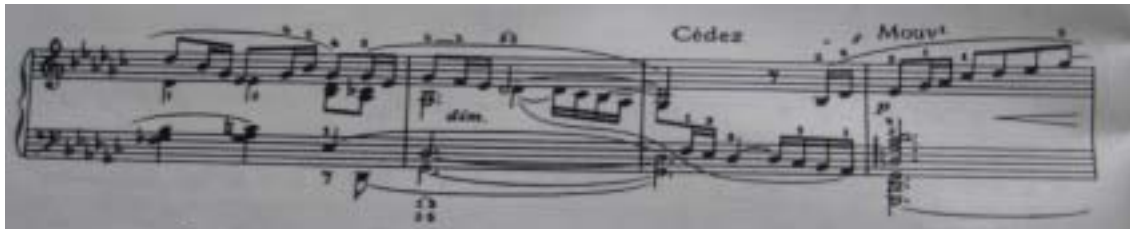
在德彪西的作品中可以见到大量非三度叠置，即多于四个音组成的十一、十三高叠和弦，这些和弦可以不必预备，甚至不解决形成独立的个体。而这种手法是他的和声语言的主要特征之一。

如谱例（20）：前奏曲 6《雪上足迹》11 小节，第一拍为 D 九和弦，第二拍为



谱例（20）

属七和弦，第三拍为增六和弦。再如谱例（21）：《亚麻色头发的少女》9 小节属九和弦以四度代替三度级进而下，11 小节持续音（主音 $\flat G$ ）上的 $\flat D$ 九和弦，以四度代替三度。



谱例（21）

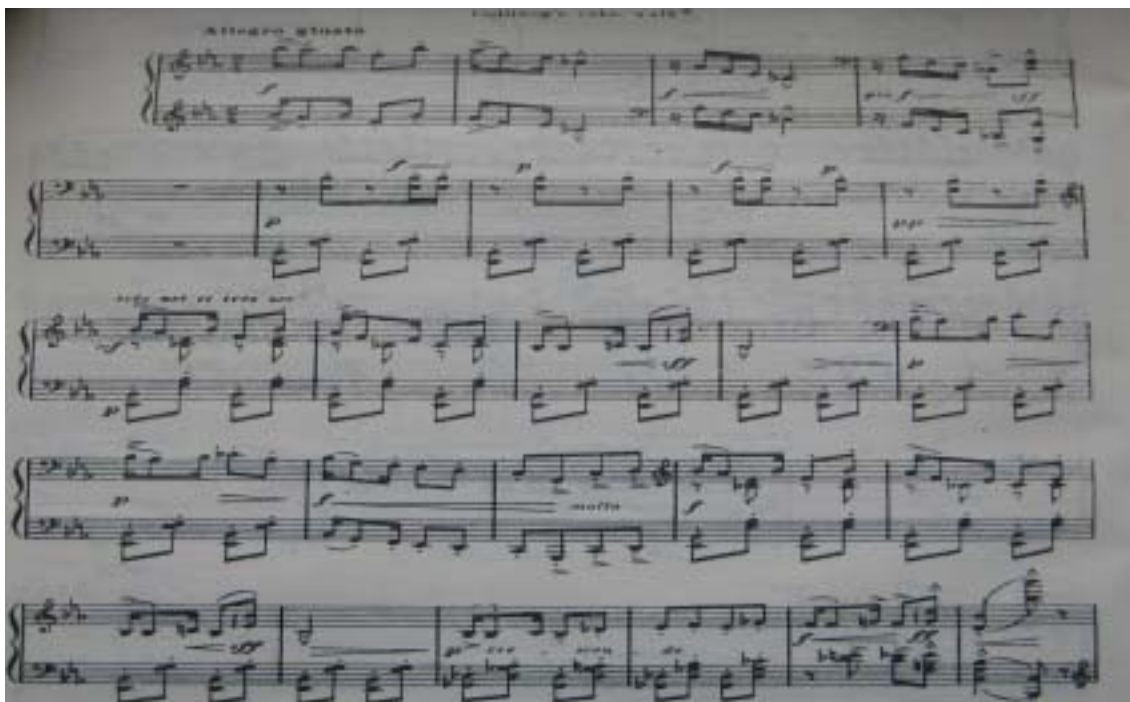
2、非三度叠置和弦

四度、五度叠置和弦。前奏曲《被淹没的寺院》是以四度叠置开始的，旋律声部是和弦的八度重复。如谱例（22）：



谱例（22）

附加音和弦：在和弦中加入了外音，改变了和弦的结构，由外音的装饰，使得音响更加丰富，而和弦外音与和弦音地位平等。如谱例（23）儿童园地（6）《木偶的步态舞》



谱例（23）a



谱例 (23) b



谱例 (23) c



谱例 (23) d



谱例 (23) e

3、非传统终止式

传统和声中以某些和声进行如 S-D ; S-D-T ; S-K₄₆-D₇-T ; S-DD-K₄₆-D₇-T 作乐曲的结尾,叫做正格终止式,多强调 D—T 的功能性终止式,不再适合德彪西追求的色彩性理想音响效果,所以他打破了传统的终止式,去寻求新的音响素材。

如谱例(24): 贝尔加马斯克组曲(3)《月光》在曲中德彪西选用降三级六和弦代替属和弦,音响上取得了新鲜的效果。



谱例(24)

再如谱例(25):《枯萎的落叶》49小节将 F 作为[#]C大三和弦中的[#]E,附加六度音[#]A 带给大三和弦光亮的效果。最后三小节是前面两小节的(48、49)的音符增值,全曲在秋天的金色光芒下结束。



谱例(25)

4、平行和弦进行

和声中的平行进行,从欧洲流行的教会音乐开始。“奥尔加农”是后来平行和弦的前身,以平行四五度为主。在古典主义音乐时期,莫扎特、贝多芬的作品中平行和弦只是作为特例使用,瓦格纳时期平行和弦的手法有较大发展,(例如普通和弦及高叠和弦的平行),但是仅限于在调式、调性范围内使用,和弦的“功能性”仍然站主导地位。

德彪西和声中的平行进行手法更为丰富多彩。有音程平行;三、七和弦平行;高叠和弦平行;以及各类四五度和附加音和弦的平行进行。平行进行是德彪西音乐中重要的组成部分,他不仅使平行进行得以广泛发展,更重要的是把它作为一

种独特的音乐语汇存运用于创作中，他的平行进行主要分为严格平行进行、不严格平行进行、以及混合平行进行。

严格平行进行

和弦结构相同的平行进行为严格平行进行，往往形成横向旋律的多调性的叠置，但却造成了纵向音响效果的色彩性。德彪西的平行和弦多为大、小、增、减三和弦；平行四五度结构和弦；还使用平行六和弦、减七和弦、平行大小七和弦。例如 1) 谱例 (26)：意向集 《水中倒影》20—21 小节大九和弦平行。例如 2)



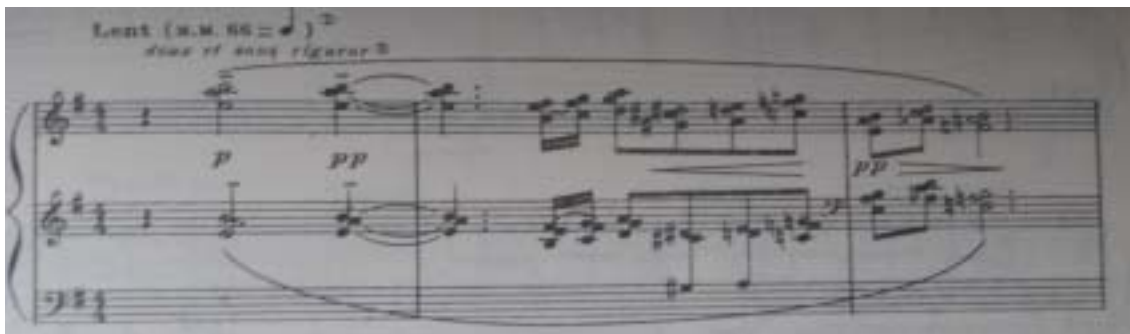
谱例 (26)

谱例 (27)：《版画》 《雨中花园》52—55 小节大三和弦的平行。例如 3) 非三



谱例 (27)

度叠置和弦的平行：谱例 (28)：意向集 (2)《月落荒寺》平行附加音和弦



谱例 (28)

和弦的自由平行进行

和弦的自由平行进行是“有依附衬托声部的立体性旋律”。自由平行和弦采用相同的位置排列，音程结构有局部的改变，旋律的平行也不再有多调性，音响上色彩性效果弱于严格平行。如谱例（29）：意向集（2）《月落荒寺》



谱例（29）

和弦的混合平行进行

对旋律进行装饰处理。把相同结构和弦及不相同结构和弦同时穿插在一首作品中，和声进行更富于色彩性，调性变化手法多式多样。这种和声手法是德彪西在“加厚”旋律层次时常用的手法。例如谱例（30）《前奏曲》二《骨灰盒》在四小节内就出现了 d 伊奥尼亚，d 多里亚， $\flat$ d 爱奥里亚， $\flat\flat$ 利底亚四种调式的转调，上方声部大三、小三、增三的混合平行和声进行，在转调上起了主要作用。



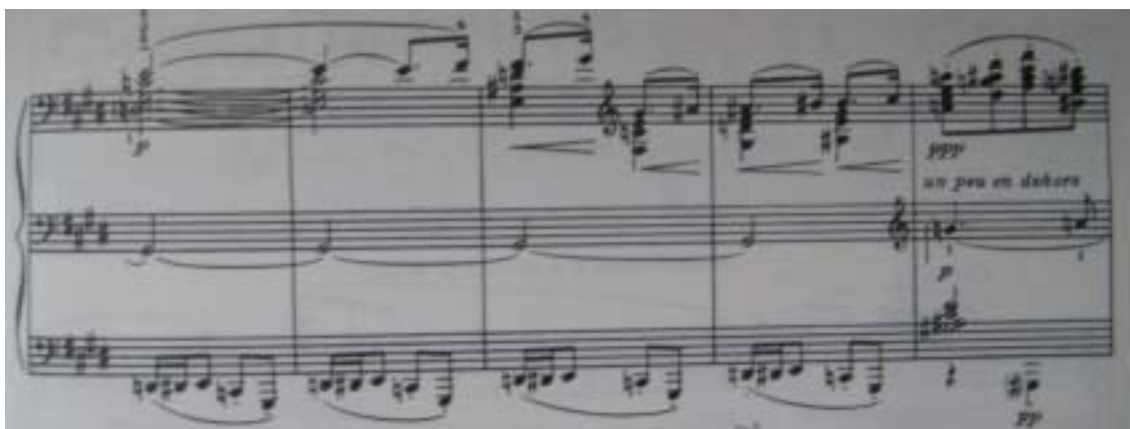
谱例（30）

5、全音阶和弦：全音阶和弦包括三音、四音。其三音和弦共有三种，即 1.大二度叠置：C-D-E；2.大三度叠置：C-E- $\sharp$ G（增三和弦）；3.大二及大三叠置：C-D- $\sharp$ F 或 C-E- $\sharp$ F（三全音和弦）。

《帆》在乐曲开始的第一部分中增三和弦 C-E- $\sharp$ G 渲染了全曲主要色彩，结束时 21 小节两个八度叠置的 D 长音为另一个增三和弦 D- $\sharp$ F- $\flat$ B 起准备作用。23 小节高声部强调了增三和弦 D- $\sharp$ F- $\flat$ B，中声部的 C-D- $\sharp$ F 和弦重复了六小节，这样这个片段中两个和弦有机的结合在一起。33 小节，高音声部仍然是增三和弦，低音声部 $\flat$ B 持续音与旋律声部的 D、E 音构成了三全音和弦。再现中 54 小节高音区的和弦为大二度叠置（ $\flat$ B-C-D），中声部三全音和弦。例如谱例（19）三全音和弦特性音程是不同的，如：1.C-E- $\sharp$ G 突出的是大三度的色彩；2.C-D- $\sharp$ F 突出的是增四度色彩；3. $\flat$ B-C-D 突出的是大二度色彩，正是它们在色彩上的微妙差异加上五声性调式色

彩的对比，使《帆》成为“色彩音乐”的代表作。

三全音四音和弦即 1.大二度叠置 C-D-E- $\sharp$ F；2.由下至上按大二度、大二度及大三度叠置：C-D-E- $\sharp$ G；3.按大二度、大三度及大二度叠置：C-D- $\sharp$ F- $\sharp$ G.例如谱例（31）：前奏曲《枯萎的落叶》21—24 小节中旋律声部由全音阶五音列构成，和声是第二、第三种全音阶四音和弦，它们与在乐曲其它声部中，为描绘“枯叶从树上慢慢落地的沉思”的意境所广泛运用的各种平行三和弦、七和弦、九和弦形成了色彩性的对比。



谱例（31）

谱例（32）a：《雨中花园》的中部 56 小节开始采用全音阶分解和弦的形式描绘风雨交加的场面。64 小节由第二种全音阶四音和弦与全音阶五音和弦构成。《雨中花园》56 小节，谱例（32）b：《雨中花园》64 小节



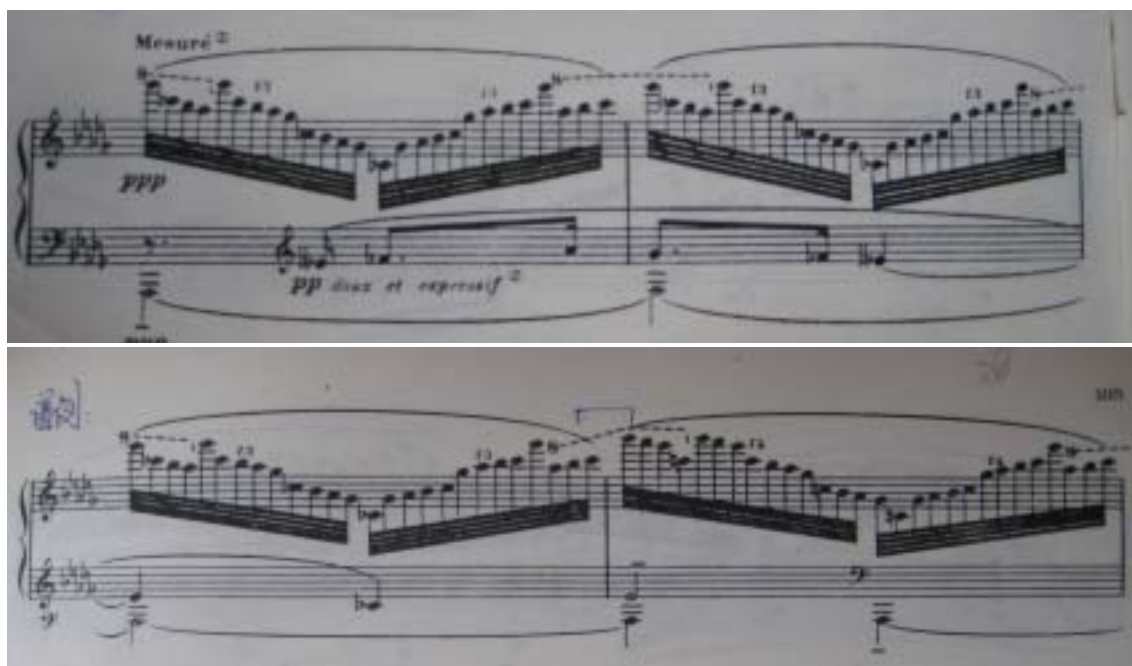
谱例（32）a



谱例（32）b

6、和声织体的写法,是一种“主观感受”的描写,用和声织体来叙述他的“印象”构思方式。别具一格的色彩音响与和声进行,使他的和声织体与众不同。例如谱例(33):《意向集》之《水中倒影》第25—28小节,德彪西写了三个织体层次:高音区快速的琶音用了极弱演奏;中音区第二主题用了弱奏;低音区降A持续音用极弱奏,三个层次对比是一种“写意”式的织体手法。

德彪西在和声织体上广泛运用各种和声进行以及高叠和弦、附加音和弦、平行和弦等,使用多种结构形式及创作手法来扩充和弦织体,用织体的形式“加厚”音响层次,从而突出了色彩和声的作用。



谱例(33)

结语 德彪西对二十世纪音乐的影响

德彪西包括《二十四首钢琴前奏曲》在内的钢琴音乐作品给听众带来了完全不同、耳目一新的音响效果、以及新颖脱俗的印象，他也是自瓦格纳之后最早以全新的姿态进行作曲的音乐家。他突破音乐上传统的发展逻辑与形式要求，打破了调性的束缚，为以后的作曲家开辟了广阔的前景，为二十世纪音乐打开新的创作大门。

分析德彪西作品，理解他的和声思维逻辑，从中吸取成功经验，借鉴到今天的音乐创作中，起了积极的作用。德彪西新颖的作曲技巧给二十世纪音乐带来了全新的思潮，这些思潮与他的感受方式、性格、他的天才相联系。作为印象音乐的第一人他完成了从古代到现代的一切过渡。这套前奏曲包含了他主要的创作思想与技法，他的标新立异，给人们带来了不仅仅是新鲜感、更多的是启迪。

主要参考文献

一 著作

- 【1】《二十世纪音乐概论》(上、下),【美】彼得·斯·汉森著,
孟宪福译,人民音乐出版社 1981 年出版。
- 【2】《欧洲音乐简史》钱仁康 编著 高等教育出版社 1991 年出版。

二 期刊杂志

- 【1】《试论德彪西的和声手法》杜鹤鸣
- 【2】《印象主义音乐与德彪西的钢琴作品》杨青知
黄钟(武汉音乐学院学报)2003 年增刊
- 【3】《浅谈德彪西音乐风格形成》王艺丹
黑龙江教育学院学报 1999(6)
- 【4】《德彪西钢琴音乐中的和声材料及其序进方式》左瑞云
天津音乐学院学报 2003(1)
- 【5】《德彪西印象主义音乐的和声手法》李海威 杨永蕾
山东艺术学院 学报 2001(3)
- 【6】《印象主义音乐产生原因之我见》马晓鹃
山东艺术学院学报 2002(4)
- 【7】《论爪哇的加麦兰音乐对德彪西钢琴音乐创作的影响》熊辉婧 星海音乐学
院学报 2004(6)
- 【8】《德彪西与印象主义音乐》刘进清
探索与争鸣 2003(9)
- 【9】《叩开世纪之门》胡千红
人民音乐 1997(8)
- 【10】《德彪西的钢琴前奏曲“焰火”》杨小玲
沈阳音乐学院学报 1998(1)
- 【11】《对德彪西音乐风格形成因素的思考》周宝全
衡水师专 2003(9)
- 【12】《闻得花香的音乐》林萍
天津音乐学院学报 2000(4)
- 【13】《扑朔迷离的梦幻》梁小玲
广西教育学院学报 2001(11)
- 【14】《现代音乐与德彪西钢琴作品写作技法》潘恒
贵州师范大学学报 1999(1)

- 【15】《德彪西的音乐与中国绘画》 田园
黄钟（武汉音乐学院学报）1997（2）
- 【16】《浅谈德彪西与他的二十四首钢琴前奏曲》姜文子
人民音乐 1999（4）
- 【17】《20 世纪音乐创作的开拓者》牛少岩 洪英
音乐探索 2004(1)
- 【18】《德彪西调技法研究》赵京封
河南大学学报 2003 （6）
- 【19】《德彪西 24 首钢琴前奏曲之论析》孔亚磊
星海音乐学院学报 2005（9）

致 谢

关于德彪西及其作品已经知道很长时间，将它作为我学习的切入点是出于对德彪西的酷喜。在我的恩师宁尔教授的指引下，我仔细的研究德彪西的资料、详细分析谱例，他的作品所蕴含的内容是其他作曲家不能达到的。研究他不仅考察了我的知识容量和思辨能力，也进一步激发了我求知的热情和决心，其中涉及到我所缺乏和不足的知识成为我学习的重点，我深刻的体会到他的作品所包含的专业领域知识。

在此我要向宁尔教授、陆金庸教授表示最诚挚的感谢，感谢两位恩师对我专业上认真、严谨的教学指导和各方面的帮助。同时音乐学系牛玉冰讲师对论文也提出不少宝贵意见在此表示感谢。

最后，对所有帮助、关心过我的老师和同学表示由衷的感谢！

周 莎
2011 年 5 月