

分类号: _____ 密 级: _____

学 号: _____

**西安音乐学院
申请硕士学位论文**

德彪西二十四首钢琴前奏曲和声分析

研究生姓名: _____

导师姓名: _____

学科专业名称 _____

申请人所在系 _____ 作曲系 _____

论文提交日期 20 年 月 日

论文答辩日期 20 年 月 日

学位授予单位 _____ 西安音乐学院 _____

学位授予日期 20 年 月 日

答辩委员会主席 _____

评 阅 人 _____

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所成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外，不包含其他人已经发表或转洗过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的通知对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中做处了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：_____ 日 期：_____

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，可以采影印、缩印或其他复制手段予以保存。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（包扩刊登）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办理。

研究生签名：_____ 导师签名：_____ 日 期：_____

摘要

论文通过对法国作曲家、革新家德彪西(Achille-Claude Debussy, 1862—1918)《二十四首钢琴前奏曲》的研究,试图分析出他作品中传统与现代的完美结合。前人对德彪西二十四首前奏曲的研究主要集中在音乐形象方面,对于和声技法则大多提及全音阶或五声音阶,笔者在本文中对德彪西的其它和声技法及其中来自传统和声因素结合探讨。

文章共分为三个部分,第一部分阐述德彪西的生平经历及印象风格的形成;第二部分则从和声技法的角度逐一研究双调性、持续音及持续音型、平行和弦、拼贴式结构,并说明它们在德彪西作品中的具体运用,阐明这些和声技法对于传统及现代音乐的意义所在;第三部分结语,总结德彪西的和声与传统和声的传承关系以及创新性和对新音乐的影响,同时在对所有前奏曲分析后概括德彪西的美学思想是如何体现在这些作品中的。

通过作品分析发现,第一,德彪西二十四首钢琴前奏曲中大量沿用了传统和声中极为原始、简单的和声素材;第二,其旋律大部分以围绕、重复中心音的形式出现;第三,大量运用平行和弦、双调性或拼贴手法加强和声的对比变化,避免中心音不断重复的枯燥感;第四,运用传统功能和声连接时尽量将其间隔开来,造成离散的调性氛围;第五,九和弦成为独立的频繁使用的重要和声材料。这些重要的和声特点都表明,德彪西的和声语言在很大程度上跳离了传统和声,极具远瞻性,但是,他的和声构架仍然建立在传统根基之上。

关键词

德彪西; 平行和弦; 拼贴式结构; 和声技法

Abstract

The thesis is based on the 《24-Preludes》 that was written by French composer Achille-Claude Debussy(1862—1918)who was a composer and music innovator.Author attempts to analyze his works with the perfect combination of traditinal and modern techiques. One by one from the melodic shape, harmonic techniques and structural features to research, and through research to explore these melodic shape of Debussy, such as sound techniques, and structural characteristics to create a very free music image.

Predecessors focused on the 24 Preludes of Debussy in music image and acoustic techniques are mostly referred to the diatonic or pentatonic, the author in this paper trying to find other harmony technique and its to since the traditional harmonies factors . Trying to find Debussy's creative mind - do not stick to the purely traditional or completely innovative, but as he said himself: “I look forward to the freedom of music, the more we should be able to enjoy than any other art more freedom, because the music is not limited to the simple and correct copy nature, but can only be defined by the fusion of natural and human imagination. ”

Key words

Claude Debussy; Parallel chord ; Collage structure; Harmonic techniques;

目录

摘要	I
Abstract	II
目录	III
绪论	1
第一节 选题理由及分析方法	1
第二节 研究现状与研究意义	1
第一章 德彪西与印象派风格	2
第一节 德彪西印象主义风格的形成	3
一、德彪西的经历对他风格的影响	3
二、二十四首钢琴前奏曲	4
第二节 德彪西的美学思想	5
第二章 德彪西前奏曲中的和声技法	7
第一节 前奏曲中的平行和弦	7
第二节 持续音或持续音型	16
第三节 拼贴式结构	20
第四节 双调性	27
第三章 作品诠释	32
《德尔菲舞女》	32
《雪上足迹》	36
《埃及古壶》	39
结语	42
一、与传统和声的传承关系	42
二、创新性及其对新音乐的影响	44
三、他的美学思想在前奏曲中的体现	47
参考文献目录	52

致谢.....54

绪论

第一节 选题理由及分析方法

德彪西的印象派风格在 20 世纪初已经非常成熟，而二十四首《钢琴前奏曲》正是在这一时期创作的，其中高度凝汇了他独特的印象派风格。德彪西通过对传统和声技法传承的同时，又添加了各种创新的手法，吸取众多其它艺术形式的精华，创造出他自己的音乐形象与和声技法。这种特有的音乐风格是需要我们深入分析研究才能真正领会的。

深入研究德彪西这二十四首钢琴前奏曲，包括这些作品风格形成的历史，剖析他的美学思想和技术根源，并要总结出其中的写作经验是掌握德彪西和声技巧最直接的方式，有助于更清晰的理解欧洲印象主义产生以来的新音乐运动。

通过研究，从这二十四首前奏曲中体会德彪西在继承传统的同时是如何加入许多二十世纪的和声语言，同时，从这二十四首前奏曲中也可以看到德彪西也继承了许多传统和声语言。德彪西还大量运用民族音乐中的素材，如五声调式等等。为我们现代作曲家们提供借鉴并从中获得启发。

本人通过对德彪西二十四首钢琴前奏曲的研究，试图分析其作品中德彪西最为偏爱对于最具特点的和声技法。从旋律形态、和声技法以及结构特点逐一的进行研究，并通过研究探寻出德彪西通过这些旋律形态、和声技法以及结构特点创造极具个性的音乐形象。

第二节 研究现状与研究意义

由于德彪西是 19 世纪的作曲家，国内早就有大量关于德彪西或其作品的分析文章，且涵盖面广泛，但深入分析二十四首前奏曲的相关文章并不多见，且多为浅析、初探。加上近年来新音乐的不断崛起，许多研究人员将目光都关注于新音乐，所以对德彪西这一作品分析情况难免会有不详尽的地方；国外对德彪西的分析评论也比较多，大部分清楚的介绍了德彪西的生平及印象派风格的形成，可以根据提供的信息更好的理解这二十四首钢琴前奏曲。

前人对德彪西二十四首前奏曲的研究主要集中在音乐形象方面，对于和声技

法则大多提及全音阶或五声音阶，本人在写作当中对德彪西使用的其它和声技法进行较为全面的分析；研究主要针对德彪西的二十四首钢琴前奏曲，进行和声专业技法的分类与归纳，其中包括平行和弦、持续音与持续音型、双调性以及拼贴式结构。期望能较为全面深入的总结出德彪西独特的和声语言。本人在分析过程中还将结合一些有关音级集合理论以及《二十世纪和声技法》中所学到的新的理论观点与分析方法，从新的视角看待作品中的和声现象。

第一章 德彪西与印象派风格

1862年8月22日,在法国巴黎一个普通家庭里出生了一位伟大的作曲家克洛德·德彪西(Claude Debussy)。我们所熟知的德彪西大多是关于他对印象派音乐的创始与贡献等方面,但深思德彪西这一风格的形成,并不是突发奇想或是一夜之间就确立的,这与他的性格、生活阅历、及其美学思想都是紧密关联的。为要清楚地理解他音乐风格如何形成;理解自他以后新音乐运动的广泛兴起;理解为什么许多人说现代音乐是从德彪西开始的等等,需要我们细致地分析,结合德彪西所处的历史时期以及法国音乐文化的背景,理清所有这些与他最后成功创立印象派音乐之间千丝万缕的联系。

第一节 德彪西印象主义风格的形成

一、德彪西的经历对他风格的影响

1870年普法战争¹爆发,德彪西跟随父母搬到他住在戛纳的姑妈克莱门汀家里。这时,7岁的德彪西开始接触音乐,他随姑妈请来的意大利钢琴教师简·西汝缇(Jean Cerutti)学习钢琴。虽然德彪西并不是出生于音乐世家,他的父母靠经营瓷器店为生,但是在他学琴过程中显露出了他对音乐的爱好与才能。

德彪西在他11岁时就考入了巴黎音乐学院,跟随众多大师学习作曲、和声、钢琴等专业课。在巴黎音乐学院12年的学习过程中,德彪西经常做出被老师们指责的事,比如他常在钢琴上弹奏连续的增三和弦,或是一系列不予解决的九和弦等;他还经常使用一些中古调式或是全音音阶。校方质问他遵循什么艺术法则,他很干脆的回答:“我的乐趣就是我的法则。”由于大小调体系在欧洲长达150年的统治地位,传统固有的和声思维模式在当时被人们认为是理所应当并且是不可质疑的,所以,尽管他的这些举动都还未成熟,只属于小牛初试,但暗示了他勇于创新、突破传统的精神。我们也就可以理解,为什么后来他会为创作尝试各种新的写作手法及和声技法了。

1880年,18岁的德彪西获得了一次难得的机会,那就是他到俄国担任了梅克夫人的家庭钢琴教师。梅克夫人并不是一个普通的学生,她是俄国大作曲家柴可夫斯基最好的朋友。通过这次的国外教学,德彪西接触了许多俄罗斯民族乐派的作品,尤其是穆索尔斯基的作品,例如《瑟里斯·格杜诺夫》,德彪西对这部作品

¹ 1870年7月19日至1871年5月10日,在法国与普鲁士之间发生的战争。法国惨败,最终导致法兰西帝国瓦解。

的总谱认真研究分析，并从中获得了许多具有特色的和声技法；他还从许多其他俄罗斯作曲家们对音乐的革新精神中得到很大的启发，像是一些与传统大相径庭的调式音阶，或是俄罗斯特有的民间音乐素材。这次难得的经历在德彪西的思想里慢慢酝酿，为后来确立印象主义埋下了种子。

三年后，德彪西回到巴黎音乐学院，1884年他创作的大合唱《浪子》获得罗马大奖，并获得四年在罗马留学的机会。事实上，德彪西并没有完成学业，他仅在罗马停留了两年就离开了那里，去德国参加拜罗伊特音乐节。在音乐节上他聆听了瓦格纳的歌剧并被瓦格纳式的半音化和声技法深深感染了。勋伯格曾经说：“瓦格纳影响的结果之一，就是所谓印象派——尤其是为德彪西所实践的和声风格”。²这为德彪西的印象派风格做了和声技术上的准备工作。

德彪西在1889年回到巴黎，并参加了巴黎世博会。其中有许多国家的民族音乐给德彪西带来了很大启发，包括西班牙、阿尔及利亚、匈牙利、日本等，特别是爪哇甘美朗的演奏使德彪西对五声调式有了非常深刻的印象，这对后来他作品中大量使用五声音阶起到了重要作用。随后的一年里，德彪西认识了印象派诗人斯蒂芬·马拉美，而马拉美的家就成了德彪西最常出入的地方，每周都会有许多画家（印象派画家：莫奈）、诗人（威尔兰）、文学家（梅特林克）等在这里聚会。“德彪西在马拉美家里学到的东西显然比在音乐学院里学到的丰富得多，这不仅因为可以吸收来自诗歌、戏剧、绘画、雕塑等多个领域的美学思想，更主要的是因为这里的人们都在各自的领域里开辟新的艺术途径。”³这种氛围形成的土壤非常适合德彪西心中那颗“种子”逐渐发芽、生长。

1890年后，德彪西的印象派风格逐渐确立，并日趋成熟。使他人格成熟的重要原因当然离不开爱情。1889年他与一位名叫嘉比·杜邦的金发女郎结识，这位活泼可爱的女人与德彪西同居十年却没有步入婚姻。十年之后，德彪西与嘉比·杜邦的好友，一位服装设计师罗萨利·泰克西艾（莉莉）结婚，可这次婚姻并不长久，五年后德彪西爱上了一位银行家的妻子爱玛·巴尔达克夫人，两人抛弃了自己的妻子与丈夫私奔，在1905年结婚，莉莉得知后在悲愤中自杀。虽然莉莉转危为安，但这样的情感经历对于德彪西带来了许多负面影响，在巴黎引起了不小的轰动，也使他失去了许多朋友。

二、二十四首钢琴前奏曲

二十四首钢琴前奏曲第一集于1909年12月开始创作，1910年2月完成；第二集于1913年完成。这一作品是德彪西在种种经历后，沉淀下来，各方面都非常成熟的情况下进行创作的，二十四首钢琴前奏曲高度凝汇了他几十年里实践了的

² 《风格和思想》 勋伯格

³ 《经典音乐故事》 沈弘

各种和声技法以及独特的印象派风格。德彪西通过对传统和声技法传承的同时，又加入各种创新的手法，吸取众多其它艺术形式的精华，最终创造出了他自己的音乐形象与和声技法。

第二节 德彪西的美学思想

德彪西的美学思想在他作品中得到了印证，每首作品都有他独树一帜的印象派风格。从他少年时的叛逆，到成年时追求的自由；从他对自然的感受，到对这些感受产生的幻想，都体现了他极具感性的美学思想。

一方面，他不愿遵守传统因袭不变的和声法则，大胆创新，甚至想挣脱一切束缚，他认为音乐本应该是无拘无束的，正如他所说的：“我期待着音乐的自由，音乐应该能比其他艺术享受更多自由，因为音乐并不限于单纯正确的复制自然，而只能由自然和人类想象力的融合来界定”。他还这样说过：“我热烈地爱好音乐，因为我爱它，所以我企图使它从抑制它的传统中走出新的出发点”。这些都鲜明地传达了他不愿墨守陈规的美学思想。

另一方面，德彪西认为音乐可以表达一切大自然中的现象并且他也乐于这样做。他说：“无边无际的大自然在我真诚脆弱的灵魂中得到了真切的反应”，“音乐能够自如地唤起人们对似真非真的美景、对将信将疑的世界的想象”。他的许多作品都与神话、诗歌、绘画、自然景观有关，这些题材都被他融入到自己的音乐之中，把美好的事物用音乐描述，这也是德彪西美学思想之一。德彪西曾说：“请牢牢抓‘印象’这个词，我热衷于‘印象’是因为它让我有自由，不使我的激情受到任何寄生性审美观点的侵蚀。”

当然，除了感性层面，在德彪西的作品中还表现出他对音乐的组织形式，音乐所表达的情绪都有非常理性的美学概念。他认为音乐不需要表达特别夸张的情感，不需要被固定的模式拘束，更不需要娇柔做作。他将原本需要突出独立的旋律剪成片段，将作为陪衬的和声提升为重要角色并赋予其斑斓的色彩变化。德彪西还打破原本规律的节奏律动，故意弱化强拍，使他的音乐失去“任何向前发展的驱动”⁴。

总之，音乐的美在德彪西看来，不应该被一种模式或结构限制，而因该是轻松、愉悦的。就像他的作品一样，没有激烈的情绪或是热烈的情感表达，总是飘渺、优雅，不华丽却非常精致。德彪西曾说：“法兰西音乐是清澈、雅致、简朴和自然的表露。法兰西音乐的目的，首先就是要使人们愉快。”

作曲家音乐风格的形成与他们的经历以及所处的社会背景紧紧地联系在一起。早期的古典主义、浪漫主义都在某种程度上影响着德彪西。想要透彻理解《二十

⁴ 《二十世纪音乐的和声技法》 [德]瓦尔特·基泽勒

《四首钢琴前奏曲》中的和声技法，就更加需要联系作曲家的生活经历与美学思想，追溯作品风格形成的过程，以及分析作品中所展示的各种和声技法的技术根源。只有做好这些工作，才有可能深入理解印象主义音乐，理解自德彪西以来产生众多新音乐的意义与内涵。

第二章 德彪西前奏曲中的和声技法

第一节 前奏曲中的平行和弦

在 24 首钢琴前奏曲中，德彪西使用了许多平行和弦。其中平行和弦的类型多种多样，充分体现了平行和弦对于模糊调性及突破传统和声法则所发挥的重要作用。

一、平行和弦

平行和弦是指，当连续进行的和弦中，前后相邻的两个和弦各个声部均向同一个方向进行时就称为平行和弦。平行和弦分为严格平行与非严格平行，严格平行即指所有和弦都具有相同的结构（例 1）；而非严格平行则可以在和弦各声部进行方向相同的前提下，不同结构的和弦有规律的变化交替（例 2）。

例 1:



例 2:



严格的平行和弦带有非常明显脱离调性的倾向，是突破传统调性束缚较为直接有效的手段，这类和弦的使用在需要模糊调性甚至脱离调性的情况下都有它特殊的作用，德彪西曾说：“音乐既不是大调，也不是小调，调式是音乐家一瞬间的想法，他是不稳定的”。正是由于平行和弦的这种特殊作用，德彪西才在他的前奏曲中广泛的运用，使自己的音乐没有稳定的调式存在。这样，在他的作品中和声进行与传统和声形成鲜明对比，并且利用这些平行和弦在每首乐曲中营造特有的色彩效果。

二、平行和弦的分类

（一）按照形态分类

1. 琶音式

琶音式的平行和弦是前奏曲中最为常见的和声语言，成为德彪西运用平行和弦时较为明显的标志。第一集第 7 首《西风所见》，这首作品里出现琶音式的平行和弦（例 3）。德彪西在陈述完主题段落，选用了琶音式的平行和弦作为对比段的主要和声因素。这里的平行和弦是严格按照和弦结构进行的，每一个和弦都是

大三和弦，平行和弦进行时所形成的旋律线条为半音级进。

例 3:

2. 和弦式

第一集第 1 首《德尔菲舞女》中则出现了和弦式的平行和弦（例 4）。这些平行和弦属于非严格平行和弦，其结构依次为大三（ $\flat AC \flat E$ ）、大三（ $\flat BDF$ ）、小三（ $C \flat EG$ ）、大三（ $\flat DF \flat A$ ）、大三（ $\flat EG \flat B$ ）、小三（ $F \flat AC$ ）、大三（ GBD ）、小三（ $\flat B \flat DF$ ），和弦形成的旋律线条为 $\flat A$ 自然大调上行音阶。这里仍然是在对比段出现的平行和弦，并且作为对比段落中主要的和声素材。

例 4:

以上两类平行和弦在二十四首钢琴前奏曲中频繁出现，说明德彪西在对比段落主要运用平行和弦作为他重点运用的和声素材，使声部进行变有趣的同时又与旋律相互对应。下面笔者将把二十四首钢琴前奏曲中出现的各种平行和弦进行详细地分类与列举，更清楚的剖析德彪西是如何娴熟的运用这类和声语言的。

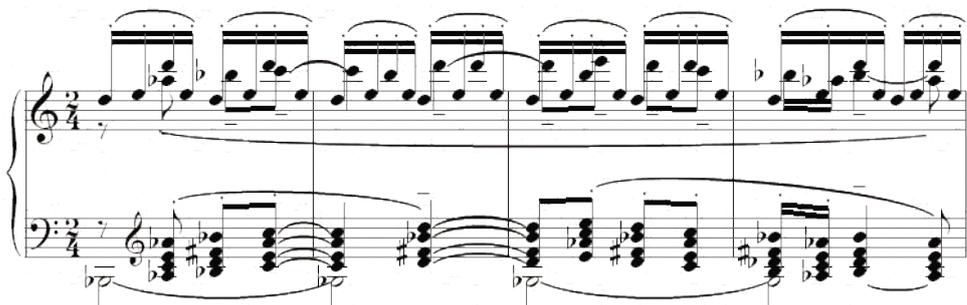
（二）按照性质分类

1. 全音阶平行和弦

（1）全音阶增三和弦的平行进行

第一集第 2 首《帆》33 小节处（例 5），在低音持续音的上面的平行和弦，均由全音阶 I 式（CDE[#]F[#]G[#]A）中的音构成。看似像是非严格进行，和弦有原位三和弦也有转位，但其实每个和弦都是全音阶和弦中最常见的增三和弦，增三和弦内部结构不因转位而改变，故而这组全音阶平行和弦属于严格的平行和弦。

例 5:



（2）全音阶平行和弦的复合运用

同样在作品《帆》中，54 小节中右手声部的四个全音阶平行和弦，其和弦结构为外部框架均为小七度（增六度），内部加入大二度；左手声部的三个全音阶平行和弦外部框架为小七度内部加入三全音（例 6）。

由于等音记谱的差异，造成小七度或增六度的区别，但在无调性的全音阶音乐中对于实际音高而言则是完全一样的。所以，可以用音级集合理论概括这两种全音阶和弦：小七度框架+大二度三音和弦，就是集合 3-1[020100]；小七度框架+三全音，则是集合 3-8[010101]。这两种非三度叠置的全音阶和弦复合运用，构成十分现代的和声音响。

例 6:

2. 平行大小三和弦

第一集第 1 首《德尔菲舞女》11 小节—14 小节出现了平行大小三和弦（例 7）。



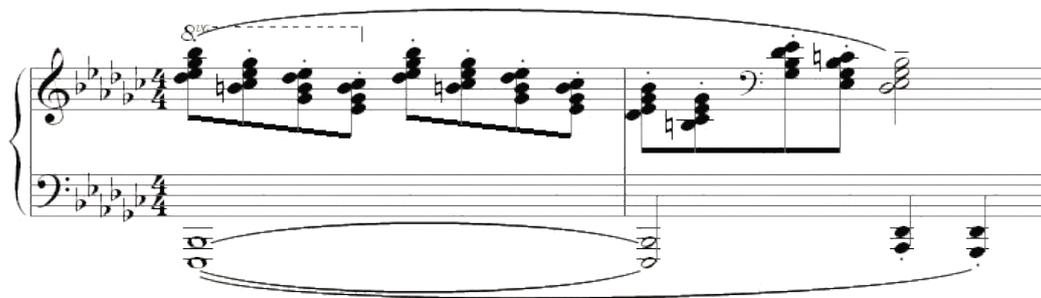
这些最为单纯的大小三和弦在德彪西巧妙的安排成平行和弦时，为作品增添了许多色彩，这与当时的印象派画家的观点恰巧一致：越单纯的颜色所呈现出的效果越为鲜亮。

3. 平行七和弦（属七、小七、半减七）

属七与减七以及半减七这三种和弦在传统和声法则中都必须解决，属七和弦则更具有调性倾向性，在古典音乐作品中作曲家往往利用属七和弦来确定调性中心。而德彪西背道而行，他使这三种和弦非但不解决，还让它们平行进行，就是为了让调性漂移没有定所。

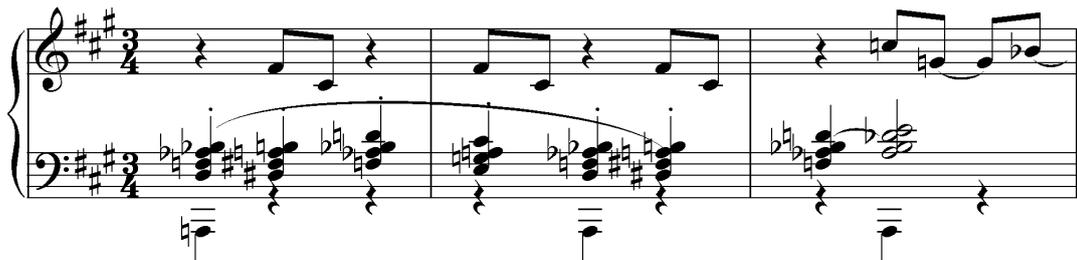
第一集第3首《原野上的风》（例10），这些平行和弦均为非严格的平行小七与减小七和弦交替，带有和弦转位。小七和弦是用乐曲前面出现的五声性素材： $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 、 $\flat D$ 组成，而后出现的减小七把降D音换成C，从而产生了浓郁的色彩变化，持续的紧张感用来描绘一阵狂风掠过。

例 10:



第一集第4首《飘荡在晚风中的声音和香味》（例11），德彪西在作品一开始就使用了平行进行的属七和弦也就是大小七和弦。

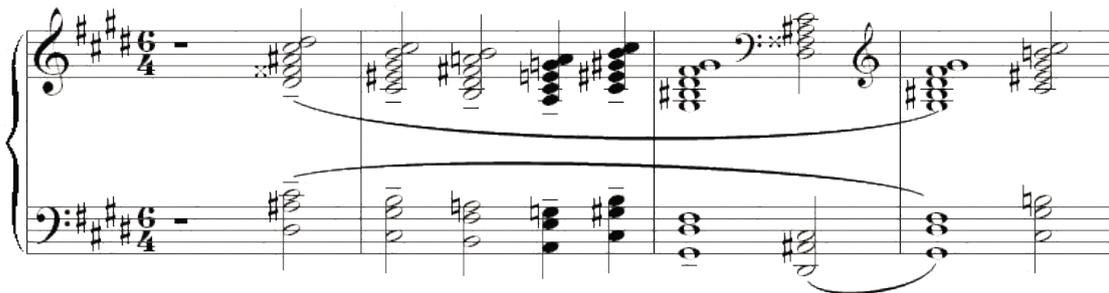
例 11:



第一集第10首《沉没的教堂》中，在模仿格里高利圣咏的背景下出现了平行

属七和弦（例 12）。这里出现的平行大小七和弦是用来表现教堂慢慢沉没的情形。高音与低音声部的旋律相同，强调旋律。

例 12:

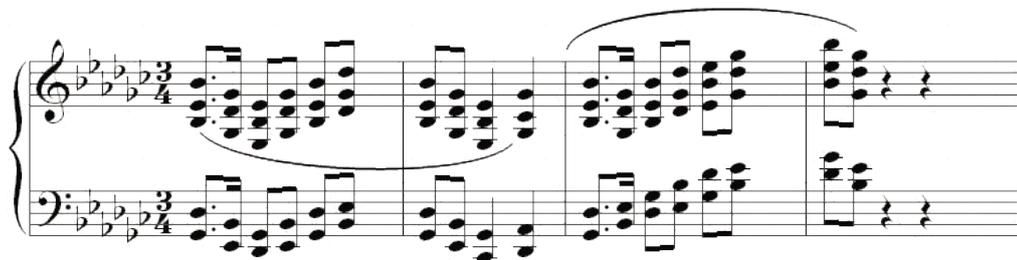


以上列举出的平行属七或减七和弦更加可以体现出德彪西对于和弦的概念：每一个和弦都是独立的，它们不依附于任何和弦，无需解决，它们的音响就是它自己。

4. 平行五声性和弦

第一集第 8 首《亚麻色头发的少女》中的平行和弦具有五声性（例 13），和弦进行构成的旋律为降 G 宫系统的降 D 徵调式： $\flat G$ 、 $\flat B$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ （缺少降 A 音）。上声部与下声部共同构成平行和弦，和弦性质为小小七和弦。在这里，和弦的音高组成非常规律，全是由降 G 宫系统的音构成的。每一个和弦音分别是： $\flat G$ 、 $\flat B$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 。也就是说，旋律音与和弦音完全一致。

例 13:



5. 奥尔加农式平行和弦

奥尔加农是欧洲早期复调音乐形式，在单一声部加上一个平行四度或五度的旋律。德彪西在这种复调形式二声部的基础上再加一个四度或者五度的旋律，这样每个音的纵向就形成了一个非三度叠置的和弦，前后的和弦进行也形成平行进行，我们暂且将这种形式的和弦称为奥尔加农式平行和弦。

第一集第 10 首《沉没的教堂》中，德彪西为要模仿教堂的钟声和管风琴声，营造出空泛的音响效果，德彪西打破传统和弦按照三度叠置的规定，将和弦按照四、五度进行排列（例 14），并将这些和弦平行进行，形成平行五、八度。这样就完全颠覆了传统和声所禁忌的和声进行规律。奥尔加农式平行和弦在《沉没的教堂》中贯穿全曲，成功的描绘出印象派风格的音乐画作。

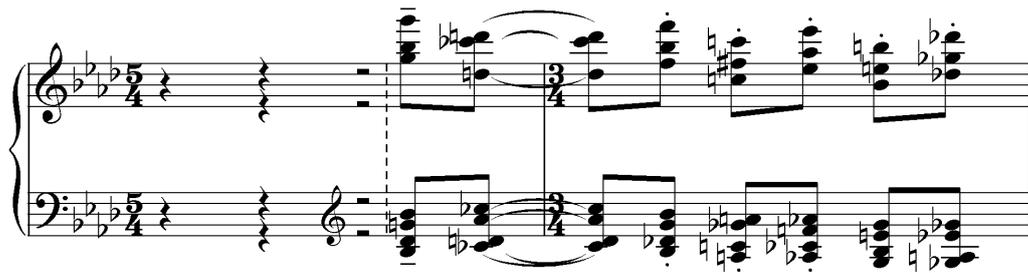
例 14:



6. 平行减三和弦

第一集第 4 首《飘荡在晚风中的声音和香味》第 28、29 两小节低音声部中，从 $\flat A$ 大调导六和弦开始，连续出现了平行减三和弦（例 15），并作半音进行。（虽然这些和弦中有些是以七和弦记谱，但实际音高结构均为减三和弦。）在 $\flat A$ 大调环境中穿插这些独立的平行减三和弦，又在乐句结束时出现属持续音及属 7 和弦，最终解决到主和弦。

例 15:



三、平行和弦在乐曲中的作用

（一）模糊调性

通过之前的举例分析不难看出：平行和弦进行时，多为级进或三度续进，打破传统四五度的续进规律；而平行和弦本身的声部进行也是与传统和声截然不同的。亨德米特 1937 年所写的《作曲技法》中说：“主音是和声的万有引力”，照这样的说法，平行和弦的出现终结了这种“引力”，随之必然导致调性模糊不清，仿佛在太空中失重。

第二集第 6 首《木偶将军拉文》德彪西在主题段落刚开始就用了非严格进行的平行大小三和弦交替（例 16）。和弦进行所形成的旋律为大三和弦（ $\flat E G \flat B$ ）的分解形态。非严格进行的目的是为了和弦音为调性内的音，但是这里，调号原本为一个降号，平行和弦中的音早已不是调性内部音，再加之相邻两个和弦的组成音有两个或三个为半音关系，和弦之间失去从属关系，也没有倾向性从而模糊了调号所标示的调性。

例 16:



(二) 加厚旋律

在二十四首钢琴前奏曲中，平行和弦大多伴随着旋律出现，进行的方向也围绕旋律的变化而变化，甚至有些和弦的构成音直接取自于旋律之中。这样，和弦的各个声部都是旋律化的，使原本单一的旋律变的丰厚。或者，德彪西认为和弦本身就是优美的旋律。

第一集第 4 首《飘荡在晚风中的声音和香味》(例 17)，在第 34 小节出现连续的平行大小 6 和弦，低音声部的旋律则是平行和弦进行时形成的旋律线条。

例 17:



第一集第 6 首《雪上足迹》28-31 小节的平行和弦出现在一句复调音乐中(例 18)。上下两个复调旋律线条中，平行和弦加厚的低音旋律与右手声部 f 洛克里亚调式(自然小调降低二、五级音)构成非严格的模仿复调，右手声部先陈述，平行和弦在第三拍后半拍跟进。结束时，上声部旋律线条为分解的减三和弦，正是洛克里亚调式主和弦特有的结构特点，最后停在六级和弦上结束。

例 18:



（三）使和弦更具色彩性

平行和弦的使用将和弦原有的功能性打破，取而代之的是和弦本身的色彩性。平行和弦在乐曲中所充当的角色不是辅助、点缀性的，而是做为主要的音乐表现力，具有独立的音乐地位。每一个和弦都像是德彪西手里调色版中不同的颜色，共同描绘每一首前奏曲。

第二集第 2 首《枯萎的落叶》中使用的平行和弦为非三度叠置（例 19），由二度、四度构成的平行和弦。和弦不按三度排列本就破坏和弦本来具有的功能性，再加上这六个平行和弦中五个是由五声性质构成的，中间加入一个含有小二度与三全音的和弦（例 19 中第二个和弦）形成对比。五声性的和弦作为一种颜色，含有小二度的和弦作为另一种颜色，穿插使用非常具有色彩性。

例 19:



在第一集第 4 首《飘荡在晚风中的声音和香味》（例 13）中的平行属七和弦也充分体现了和弦的色彩性。

（四）间隔正常功能连接，形成离散的调性

第一集第 1 首《德尔菲舞女》25、26 小节 中三个平行增三和弦之前是 $\flat B$ 大调主和弦，结束在变属和弦。也就是说，正常的 T 到 D 的功能连接被三个平行增三和弦间隔开来，并以半音级进推动到变属和弦（例 20）。

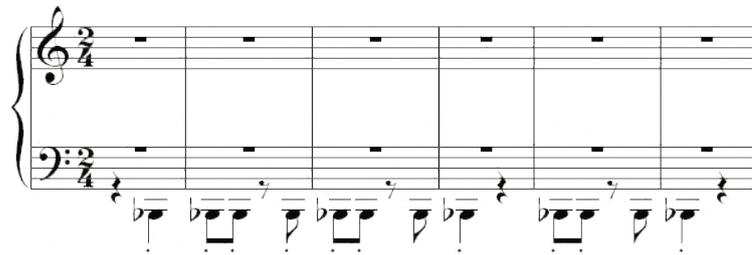
例 20:



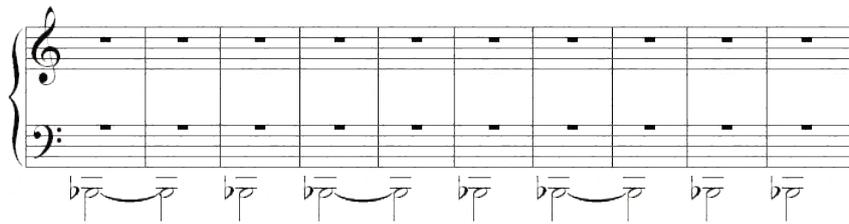
小结:

平行和弦的使用虽不是德彪西第一个使用的，但是通过以上分析列举我们可以看出，他在作品中大量运用平行和弦，并赋予平行和弦真正的生命力，让这些

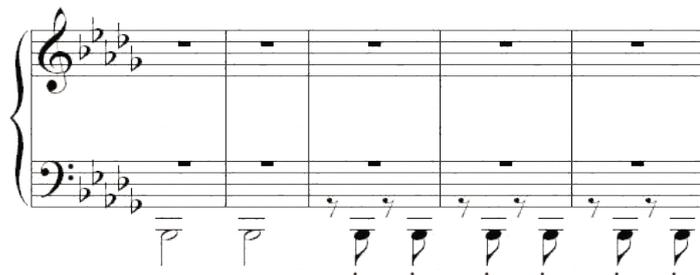
曲多次改变了节奏形态。乐曲的 1—20 小节为主题的初次陈述， $\flat B$ 持续音以四分音符与八分音符的形式出现：



从第 21 小节开始， $\flat B$ 持续音则变为二分音符的形式到 41 小节为止：



乐曲的第 42—45 小节，也就是拼贴的五声调式部分， $\flat B$ 持续音以二分音符与跳音的八分音符交替出现。



乐曲的第四部分， $\flat B$ 持续音以前几次出现形式的综合，像是做以总结，但是加入了与前三次出现时明显不同的附点节奏。



通过以上的分析可以清楚的看到第一，《帆》中所运用的 $\flat B$ 持续音以四种不同的形态出现在乐曲当中；第二，《帆》这首作品是由全音阶与五声音阶构成的近于无调性音乐作品，持续音在全音阶部分既不是第一主题中心音 C，也不是第二主题

中心音 A，则是这两个音中间的 $\flat B$ 音，并不肯定中心音，暗示调性的地位明显降低。在五声性部分，调式为 $\flat E$ 羽调式，持续音则成为属持续音的性质肯定调式。持续音在两个不同部分起到了稳定调性与破坏稳定对比的双重作用；第三，持续音形态的变换与音乐的发展同时进行，暗示了作品的四个部分。

二、持续音型的使用

1. 持续音型的特点

持续音型是指在全曲中，由两个或两个以上音组合成固定的节奏形态，并独立于其他和声进行，构成一种特定的和声语汇贯穿于整个音乐作品。相对持续音而言，德彪西使用持续音型的频率更高。持续音型在音乐中往往可以成功的作为一种和声背景来烘托作品要表达的某种氛围。

2. 持续音型的作用

在二十首钢琴前奏曲中，持续音型用以刻画某个音乐形象以及表现某种音乐特征的作用。

如第二集第3首《维诺门》就用持续音型生动地塑造了西班牙音乐形象（例22），持续音型由两个音构成，用八分附点节奏与均衡的八分节奏结合而成。

例 22:

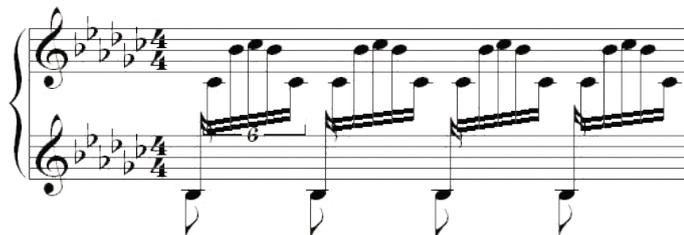


在第25小节，持续音型稍有变化：原来的附点八分音符 $\flat D$ 音被附点八分休止符代替，但仍然在原有的节奏框架之内。

《维诺们》中所使用的持续音型就是西班牙舞曲中常见的“哈巴涅拉”节奏与五度的音程跳进结合而成的，呈现了浓郁的西班牙风情。西班牙最具代表性的作曲家德·法雅这样说：“没有一个西班牙人像德彪西那抓住了西班牙的特殊风味和灵魂。”

第一集第3首《原野上的风》，乐曲一开始就运用持续音型来塑造一种微风形象，持续不断地掠过原野。持续音型的结构由十六分音符与环绕音的形态组成的六连音（例24），音程结构为小二度（大七度）。以这一持续音型为基准，在乐曲之后的发展过程持续音型又出现了调性与形态变化。

例 24:



第三节 拼贴式结构

在这部前奏曲中，德彪西打破传统本应该有准备、有过渡、有发展的和声安排，形成了一种印象派画作中常见的色彩拼贴式的和声形态。其中有整首作品大篇幅的对比性拼贴，也有小的乐句中将新的和声素材或调性嵌入其中的拼贴结构。这两类拼贴方式都呈现出印象派风格的特征：将许多瞬间的印象一齐或先后涌现，不需要看到事物的本质。像是罗曼·罗兰所说的：“德彪西的音乐只试图表现瞬间的印象，不操心过后的事情，所以它是无忧无虑，自由顺畅的，尽情享受瞬间的乐趣。”

一、乐句中的嵌入式拼贴

乐句中的嵌入式拼贴，具体是指一个或多个不同材料（可以是和声素材也可以是调式调性），没有准备、没有过渡、也没有有机发展，横向或纵向并置、叠置在原本统一的乐句中，把原来单一的素材或者调性加以变化，这就产生了一种复合型的效果。

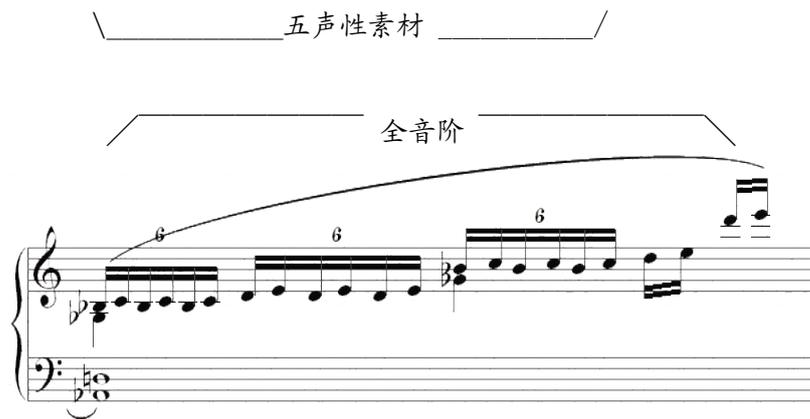
1. 和声素材拼贴

在前奏曲第一集第3首《原野上的风》，22-27小节就属于乐句中和声素材的嵌入式拼贴，以25-27小节为例（例26），在25、27两小节是由全音阶 CDE \flat G \flat A \flat B 六个音构成的，但在26小节上声部节奏不变的情况下，只保留了全音阶的三个音 \flat G \flat BC，同时在下声部中嵌入五声性素材所构成的纯五度音程。这样的拼贴方式使原本单一的全音阶和声效果产生了微妙的变化，也充分利用了乐曲之前主要的和声因素，五声性素材。

例 26:

全音阶

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a sixteenth-note melody and a bass clef staff with a sustained chord. The second system shows a similar melody in the treble clef and a bass clef staff with a different chord structure. A bracket above the first system is labeled '全音阶' (Whole-tone scale).



德彪西在使用拼贴和声素材时大多会考虑到乐曲前后的照应与统一，使他的和声安排相当具有逻辑性。这样的拼贴手法既起到渲染色彩的作用，又起到一种将乐曲整体与各部分相互联系的作用。

2. 调性的拼贴

前奏曲第二集第 10 首《埃及古壶》作品 1-5 小节以及 26-29 小节处，就是同一乐句中的两个不同调性的拼贴（例 27）。

1-5 小节里，第 1 小节至第 4 小节第一拍均为 d 自然小调（第二小节还原 B 是因为在平行大小三和弦内刻意避免出现减三音响），第 4 小节第二拍平行和弦突然整体降低小二度变为 bD 大调，和声功能依次为 DD-D-S，第 5 小节回到主和弦；26-29 小节主题再现时，更为明显地陈明这一调性拼贴。第 28 小节比第 3 小节整体移高小二度，由 d 小调变为 be 小调。在同一个完整的乐句中旋律走向不变的情况下，先后嵌入两个不同调性，并且毫无预备或者运用传统共同和弦过渡，直接进入一个半音远关系调，形成非常鲜明的和声色彩对比。这种类型的调性变化我们可以将它解释为乐句中的调性拼贴。

例 27: 1-5 小节



26-29 小节



乐句中的嵌入式拼贴在二十四首前奏曲中经常可以见到，和声素材或调性的拼贴像是作曲家思维的跳跃，感性之余也有着非常理性的思维模式，看似杂乱无章，本质则是统一有序的。德彪西之所以这样安排作品的和声语言，是因为他需要自己的作品没有表面上如贝多芬式的、向前发展的动力，只是一片一片的思绪构成一片片的和声碎块，再将这些碎块拼贴起来，从而形成了一种内在的发展关系而已。

二、乐曲整体的对比性拼贴

乐曲整体的对比性拼贴，则是指段落与段落间使用完全不同的和声素材，形成乐曲整体和声素材的对比拼贴。德彪西不按传统单一乐思发展的原则创作，而是把两种或多种和声素材大面积连续拼贴，就这样促成了他乐曲的整体结构。他曾这样说：“我宁可创造（而且我的确打算这样做）一种既没有动机也没有主题的音乐……”。

第二集第 11 首《交替三度》中，全曲所使用的核心和声素材：三度音程，与题目相吻合。表面上看似千篇一律的三度和声材料不断交替，但隐含的和声安排是有规律的。

作品开始 10 小节内使用的三度音程，构成了五个调中心内省略五音的大属九和弦（例 28），调性中心依次为：G、C、 \flat E、 \flat A、B。用音级集合理论我们可以清晰的分析出：省略五音的属九和弦为全音阶性质的四音集合 4-21[030201]，从音程涵量可以看出不含有小二度、小三度、纯五度。这里的属九和弦在四次移位后便不再具有全音阶性质，答案就在于这些属九和弦调性中心间的关系为：小二、小三、大三及纯五度，正是全音阶里不含有的音程。这就与之后（例 32）90 小节处的四个属九和弦区别开来。

例 28:

G C \flat E \flat A B

在第 90 小节处拼贴了省略五音的大属九和弦（例 29），但与开始处不同的是，这里将构成大属九和弦均在同一类全音阶里，形成全音阶并只有三全音跳进的旋律线条： $A^{\#}D^{\#}CGF$ 。这四个属九和弦的调性中心依次为：D、C、E、 \flat A。同样使用音

级集合理论进行分析,它们之间移位的关系为大二、大三、三全音,均为 4-21[030201]中所包含的音程。由此可见,如果按照全音阶本身含有的音程移位,得出的结果肯定在一类全音阶中;如果按照全音阶不含有的音程移位,得出的结果则会超出全音阶范围。

例 29:

The musical score for Example 29 consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff contains chords, with a triplet of eighth notes in the second measure. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows a bass line with chords labeled D, C, E, and $\flat A$.

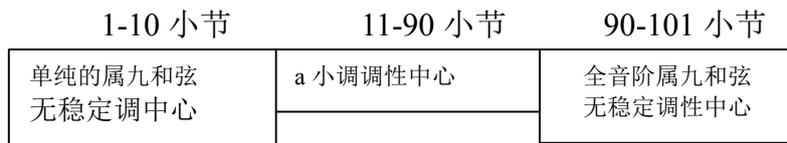
在这两种属九和弦音响之间插入了大小三度音程交替(例 30),在这一部分里,不再出现属九和弦,多变的调性感也不复存在。取而代之的是 a 小调的调性中心。同时,以平均的十六分音符的大小三度音程交替共持续了 80 小节中都未在出现属九和弦。

例 30:

The musical score for Example 30 consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows a bass line with chords.

在《交替三度》中,乐曲整体的对比性拼贴图示体现见例 31。

例 31:



在传统和声中,和弦是按照三度叠置的法则构成。德彪西沿用了最为原始、简单的和声规律,但却又要与传统相区别,从而在这首作品中以三度音程为和声材料,用拼贴的形式使得这一传统和声材料焕然一新。这样大篇幅的和声素材对比拼贴构成了整首乐曲。

第一集第2首《帆》同样也属于乐曲整体的对比性拼贴，乐曲整体的对比性拼贴用图示体现为（例35）。作品仅31小节出现D- \flat D小二度，从开始第1—41小节以及48—64小节全部由全音阶I式的六个音构成，取材相当精简。德彪西在全曲的四分之三部分拼贴了纯粹五声调式的和声语言—— \flat G宫系统的 \flat E羽调式（例36）。全音阶与五声调式在整首作品中产生的色彩对比非常浓烈。同时，我们也可以发现，德彪西似乎很偏爱使用全音阶和声素材与五声性和声素材进行对比拼贴。或许全音阶与五声音阶在德彪西心中就像是调色版中完全不同的两种颜色，拼贴在他的音乐画板上，形成极具色彩差异的效果。

例 35: 1-41 小节 42-47 小节 48-结束

全音阶 I 式	\flat E 羽调式	全音阶 I 式
---------	---------------	---------

例 36:

① 加紧、加快。② 充满活力地。③ 激动地。④ 很慢。

三、其他的拼贴形式

上述拼贴结构不论是乐句中的还是大面积的段落拼贴，都是指严格的和声素材相互拼贴。也有从其他角度构成的拼贴形式，这类拼贴不需要严格的和声结构差异，只是从某一层面，如：一首作品中仅由不同的节奏织体或旋律形态拼贴在一起。下面简要举例，可与前面的内容做以对比。

第二集第4首《善舞的仙女》中出现的这种拼贴并不属于和声内部结构差异，只是音响效果的一种拼贴。在例子中的四小节里（例37），就是乐曲结束前的16小节中，14小节（101—116小节）的和弦结构都与例子的1、2、4小节相同：第

一拍与第三拍是附加小二度的增三和弦，第二拍为附加小二度的减三和弦；其中拼贴了2小节例中第三小节：纯五度音程与半音辅助音式的音型。由增三与减三和弦造成持续的紧张感，被嵌入的纯五度音程稍加缓和，同样形成音响色彩的对比。这里更明显的拼贴感来自于织体的突然变化。

例 37:



第一集第4首《飘荡在晚风中的声音和香味》中（例38），拼贴形式出现在两个八度旋律片段。八度旋律是延续了主题旋律的素材，不同的是在这里拼贴了三十二分音符的五声性六连音以及十三个平行和弦。拼贴形式类似于“回旋式”结构：a-b-a-c-b1-a1 平行和弦的突然出现模糊调性，同时形成了非常特别的和声效果。

例 38:



不论是宽泛的拼贴还是只针对和声素材及调性的拼贴，都可以清楚地反映：德彪西前奏曲中的音乐作品出现了较传统和声而言令人耳目一新的和声安排手法，而这种拼贴手法对乐曲的和声布局甚至整体结构都起到了不容忽视的作用。同时，这种新的和声安排可以做为我们在分析德彪西音乐作品时一种新的思考，为更清晰的理解德彪西钢琴作品穿针引线。

四、五声性旋律在拼贴结构中的运用

民族民间音乐在德彪西的作品中起着十分微妙的作用，德彪西对民间音乐素材的喜爱在他的作品中展现出极大的魅力。在东方的民族民间音乐中，常常可以听到五声调式的旋律，德彪西将这种调式素材揉进自己的前奏曲中，又加入他自己的和声处理手法，形成了特有的音乐风格。巴托克曾这样说：“我惊奇的发现，在德彪西的和声中，某些和我们的民间音乐非常近似的五声音阶的用法，竟占有那样一个重要的地位。”德彪西把五声调式作为前奏曲中重要的和声语言，大量使用并加以变化，使得五声调式的和声特性得到了充分的发挥与运用。

（一）、五声性旋律的特点

在德彪西二十四首钢琴前奏曲中，经常可以见到五声性素材。德彪西使用这一调式素材有时是作为全曲的中心材料，有时是在对比段落用来与前后的和声素材产生强烈的和声色彩反差。通过在拼贴式结构一节的分析中我们发现德彪西非常偏爱将五声性素材与全音阶进行拼贴，又或者在前奏曲中也常常将五声性素材与半音阶性质的和声素材进行大面积拼贴。为什么五声性素材与全音阶或半音阶可以产生如此强烈的对比？答案就在于五声音阶本身的音程特点。

在音级集合的五音集合中，5-35（12）就是五声调式，它涵盖了所有五声调式五个音间的音程涵量：【032140】。通过集合表中音程涵量的标示，我们可以清楚的看到五声调式中不含有小二度与三全音关系，这就与音级集合中全音阶的五音集合 5-33（12）中音程涵量：【040402】含有两个三全音、半音阶中五音集合

5-1 (12) 的音程涵量【432100】含有 4 个小二度，有着明显差异。这三种音高材料具有截然不同的音程风格，对比鲜明。

（二）、五声性和声素材拼贴

五声性的和声语言在作为拼贴素材时，同样有两种情况。即上文提过的乐句中的嵌入式拼贴以及作品整体的对比性拼贴。由于五声音阶的内部音高组织特点，德彪西使用拼贴和声手法时几乎处处可见五声性素材。可见，德彪西对这一和声语言的热爱。

小结：

这一节中通过对德彪西二十四首钢琴前奏曲中，德彪西所使用拼贴式的和声手法进行举例分析，不难发现首先，德彪西没有按照传统模式创作，他将不同的和声因素或调性按照自己的意愿编排，但是又充满逻辑性。其次，拼贴式的和声手法作为前奏曲中非常重要的和声思维，显现在许多作品之中。本节所举的只是不同和声素材的两类拼贴方式，但在这二十四首钢琴前奏曲中还存在着许多相同和声素材构成的不同织体与音乐形象的拼贴手法。

德彪西曾在写给一个朋友的信中说：“我越来越确信，音乐并不是一种注定要被塞进那些因袭不变的传统曲式中的东西，它仅仅是由音色和节奏组成而已。”可见，德彪西受印象派画作的影响，将绘画中色彩的拼贴融入到他的音乐作品中。不论是乐句中嵌入式的拼贴还是乐曲整体的对比性拼贴，都成为了德彪西塑造他所期望的音乐作品时，非常具有印象派特点的和声技法之一。

第四节 双调性

二十世纪的音乐作品中，作曲家试图突破传统和声功能的大小调体系，并为此不断探索尝试，其中调性扩展范畴内所反映出的特点之一就是双调性。双调性，顾名思义就是指：在一首乐曲中两种调性在上下声部同时并置，也有可能形成两种调性中心的和弦并置。德彪西二十四首钢琴前奏曲第二集中，有四首乐曲运用了双调性这一手法，分别是《雾》、《水仙女》、《维诺门》与《善舞的仙女》。

一、调式相同的自然音双调性

这类双调性是指：自然音双重调性结构中，建立在相同调式（音高结构相同）、不同主音的调性基础上的两个旋律层。“比如都是大调式或小调式，再或者都运用其他丰富多样的调式中的一种。”⁶

第二集第一首《雾》就属于调式相同的自然音双调性，作品 1 至 3 小节较为清晰地呈现出两种调性对峙。

在乐曲一开始的这三小节里，左手声部（例 39），第一小节的主—导—主—

⁶ 《双调性与多调性复调结构》于苏贤

导的和弦排列，较为传统地体现了 C 大调的调性中心。

例 39:



而右手声部（例 40）则运用七和弦的分解形式将 $\flat C$ 大调音阶中的七个音相继呈现。

例 40:



两个声部上下合并，形成了 C 大调与 $\flat C$ 大调、相同调式不同调性的自然音双调性。那么德彪西是如何让这样两个调性主音为半音关系的大调式，同时出现，而又在听觉上不那么突兀呢？

在这样主音关系为半音的双调性基础上，德彪西为了使音乐相对动听，他的和声安排也相当有趣。首先，在左手声部 C 大调出现相对稳定的主和弦时，它所对应的右手 $\flat C$ 大调声部往往是音响类似五声性的小七和弦，也就是 $DTIII2$ 和弦；其次，在左手声部 C 大调出现 $DVII$ 和弦时，左手声部 $\flat C$ 大调声部往往对应的是较为具有倾向性的半减七和弦，也就是 $DVII7$ 和弦（例 41）。

例 41:



第二集第八首《水仙女》中，65 小节至 71 小节中双手交替演奏的分解和弦同样有着双调性的思维。第三声部以持续音 D 音支撑着作品的调性中心，但右手的 D 大调主和弦与低音声部的升 F 大调主和弦交替弹奏，就像两个调性间一问一答的对话一般（例 42）。

例 42:



这样的双调性对置并非只出于技术的展示，同时也与作品所要传达的意境相吻合。“雾”的形象似乎给人以朦胧、飘渺、不清楚也不确定的感受，这样复杂的感受要用音乐表现出来，或许德彪西认为双调性最为合适。在两种不同调性同时出现的过程中，两种调中心的糅合加上节奏的烘托，营造着模糊但又不及多调性那样繁复的效果。

二、不同调式的自然音双调性

这类双调性是指：首先是双重调性结构（不同的主音），其次要建立在不同调式（不同的音高结构）基础上。比如中古调式与大小调式对峙等。

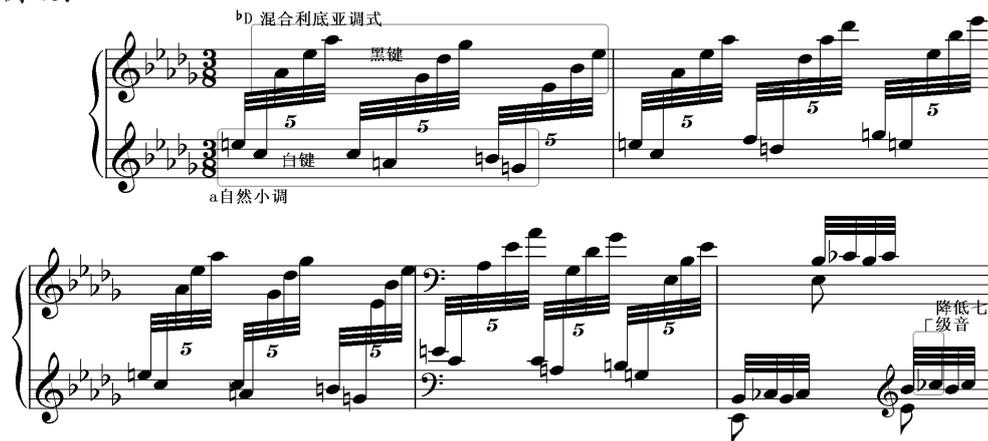
第二集第四首《善舞的仙女》出现的双调性片段则是不同调式的自然音双调性。

乐曲开始虽然只是分解和弦，但德彪西将其设计为左右手交替演奏以保证连贯性。右手部分一直未出现 $\flat D$ 大调的七级音，从第四小节开始之后的七级音都降低了，也就是中古调式中降低七级音的 $\flat D$ 混合利底亚（Mixolydian）调式。

同时进行的左手部分前四小节的三度音程，指向 a 自然小调的调性中心。

a 自然小调与 $\flat D$ 混合利底亚调式混合运用，不仅在调式调性上形成鲜明对比，在钢琴键盘上也形成了黑键与白键的对话（例43）。

例 43:



与《水仙女》相同，德彪西选择用双调性来塑造“善舞的仙女”形象，优美、灵巧，却又遥不可及。但这一次换成中古调式与自然小调式结合，音响更加独特，使人不禁联想到仙女们婀娜舞蹈的场景。

第二集第三首《维诺门》在作品一开始1-8小节便呈现出双调性的氛围。

右手声部（例44）频繁出现与调号相碰撞的还原记号，暗示与调号不同调性。 a 音

与装饰音构成的纯五度和 D 音与装饰音构成的纯五度，类似主和弦与下属和弦的外部框架，加上后面第 5 小节从 B 音开始出现的上行级进，到属音 E 结束，更加明确了 a 小调的调性中心。

例 44:



左手声部（例 45）由 $\flat D$ 音与装饰音构成五度关系，与右手声部暗示调性的方法一致， $\flat D$ 和 $\flat A$ 的主属关系延续成哈巴涅拉节奏型（西班牙音乐中特有的节奏）贯穿整个音乐。主属持续音的使用加上第 6 小节中音声部 F 长音的出现，构成了完整的主三和弦，共同陈明了左手声部的调性中心为 $\flat D$ 大调。

例 45:



左手与右手声部（例 46）的 $\flat D$ 大调和 a 小调，形成了不同调式（大调式与小调式）的双调性。节奏的安排似乎刻意地避免了两个调性同时出现，总是将其先后岔开，在 $\flat D$ 大调声部变为较为集中的哈巴涅拉节奏时，a 小调声部则运用长音填补。虽然调性不同，但音响鲜明不混乱。同时，德彪西在两个声部都运用了纯五度这一音程关系来暗示调性中心，让这两个调性相遇在一起又都能够井井有条的进行

例 46:



奥斯卡·汤普森曾说《维诺门》这部作品：“是战后现代派多调性音乐家的一个尝试，因为有两个对立的调总是发生抵触，而作曲家并没有试图去融合或协调他们各自的陈述。”

小结:

不论是相同调性不同调式的自然音双调性，还是不同调式不同调性的自然音双

调性，德彪西在运用双调性这一手法时，常常利用无升降调性与多升降调性相对峙，例如《雾》中的C大调与 \flat C大调结合以及《善舞的仙女》中a自然小调与 \flat D混合利底亚调式结合。这样的安排不仅使音乐形象得到恰当表达，更为有趣的是在钢琴上形成了黑键与白键的应答。

二十世纪初的德彪西已经为调性的扩展打开一扇窗户，他对后人创作影响之深，从巴托克双调性乃至多调性的作品中就可以体会到。

第三章 作品诠释

为了将前四节中所提到德彪西常用的和声技法，做一系统形象的诠释，下面笔者用几个前奏曲中的作品，进行整首作品分析。

《德尔菲舞女》

《德尔菲舞女》是德彪西前奏曲第一集第一首，作品的创作灵感来源于古希腊神殿圆柱上的浮雕。作品在传统和声的基础上加以变化，使全曲在创新的同时又具有较为明显的创作规律。

一、传统曲式结构的思维模式

《德尔菲舞女》的整体结构框架沿袭传统曲式结构的主要特征，从调性以及音乐主题都依稀可见，只是在具体运用中更为灵活。

全曲的乐句乐段划分明显，低音声部的和弦暗示调性，即使在对比段落和连接段落加入了一些平行和弦，但整体的单三部曲式结构非常清晰。

全曲可分为三个部分：第一部分(1-10小节)调中心为 $\flat B$ 大调，第二部分(11-20小节)为F大调伴随上声部的五声性旋律，后跟一个四小节连接(21-24)，第三部分(25-31)回归 $\flat B$ 大调。

从第一部分第一小节的和声功能来看，用主到属的连接：依次为 $\flat B$ 大调T-DII7- $\sharp 5D$ 明确的呈示第一部分的调性，在第一部分结束时停留在属和弦。第二部分则恰巧转入属调F大调。可见德彪西在这一作品中，保留了传统曲式调性转调的主属关系原则。

二、半音级进的主题贯穿

在这首作品中，有一个贯穿全曲的主题动机，分别出现在1、2、6、7、15、25、26小节。德彪西在安排这一主题时，并不让其显得非常突兀，而是尽量隐藏在和弦或旋律中。



在第1、2小节第一次出现时以单旋律形式在中间声部，并与低音声部反向进行；第6、7小节加厚为八度旋律，同样与低音声部反向进行；在15、16小节向上增四度变化模进并加厚为两个八度；最后在25、26小节再现时在节奏上稍加变化，弱拍进入。

在传统音乐里，这种在作品中将某一主题贯穿全曲的用法非常多见，德彪西将其沿用，加强作品的整体统一感。

三、和声手法的主要特点

整首作品中各个部分的和声手法都有其独特之处，其中涵盖了许多德彪西式的和声风格。

1. 第一乐句及补充中截然不同的音乐形象

第一部分中第一乐句及其补充（1-5小节），第一小节至第四小节的前一拍半，在四分音符柱式和弦内隐含半音级进的主题，和声以主属进行为主；第四小节第二拍后半拍起，音区突然升高两个八度，半音级进主题消失，取而代之的是之前未使用的副三和弦 DTIII 与 TSVI，并以八分音符柱式和弦的形态出现（例 47）。这种手法不同于乐句与乐句间的对比，而是同一乐句内的两种完全不同形的音乐象相接，似乎来源于拼贴结构的特性，从而产生了两种完全不同的音乐形象与和声效果，同时弥补了旋律形态始终围绕属音、停留在属音的单调感。

例 47:

2. 五声性中段与传统和声的联系

分层次同时出现

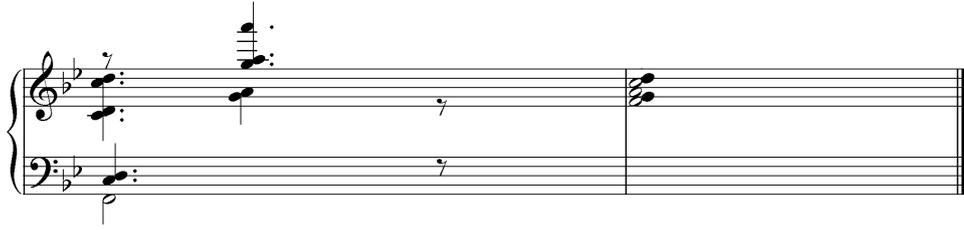
第二部分的 11-14 小节，一共出现三个声部。上声部为五声性旋律；低音声部为 F 大调主持持续音；中间声部 11、12 小节是 $\flat B$ 大调平行大小三和弦，13、14 小节是 $\flat A$ 大调平行和弦，上声部的五声性旋律向上四度模进。也就是说，在以大调上行级进平行和弦为主的和声背景之上，同时使用与它反向进行的五声性素材作为旋律。

将五声性音响融入到功能和弦结构中

第二部分 15-20 小节，在一小节的平行和弦与半音级进的动机后，16、17 小节表面看上去是复杂无功能的和弦，实际上是这里使用的主和弦与属和弦改造了本身的和弦结构（例 48），这个五声性的二度关系的高叠和弦，其本质是由 F 大调的主和弦以及主音上方附加二度及六度音构成的。我们再看 16 小节第二拍的和弦正是这种结构。这样，实质是 F 大调属到主的和声连接（例 49），改变和弦结构之后

产生五声性音响，突破了传统功能。

例 48:



例 49:

3.再现前连接部分的平行和弦用法

再现前连接部分 21、22 小节旋律的主题素材来自于第二部分结尾的中声部八度旋律，在此旋律的基础上构建大三和弦，旋律音都是平行大三和弦的三音。

连接部分 23、24 小节处（例 50），6 个平行和弦之间均为三度上行关系的平行大三和弦，类似于浪漫派交替大小调的和声色彩并加以扩展。这种三度关系的交替大小调在传统和声中也很常用。

例 50:

F: S tsVI T E: S tsVI T

从这首作品我们可以看出，德彪西的和声思维里并没有非此即彼的规定，也不排斥传统的三和弦，而是他认为只要可以帮助他完成作品所要表达的意境和效果，任何和声语言都可以为之所用。这种和声运用的特点充分体现了德彪西这一创作时期的主要特征——他的音乐在传统和声的影响下，同时又蕴含了一些突破古典音乐新的和声技法。这首前奏曲将功能性与色彩性很好的揉合在一起，时而碰撞，时而清澈。他与当时盛行的，较为苛刻的不协和风格相距很远。像是在说明，德彪西仍想保留音响的悦耳，或是寻求着某种不被任何法则所束缚的自由。

《雪上足迹》

前奏曲第一集第6首《雪上足迹》，给人以非常悲伤的听觉体验。“德彪西曾令人不安地说：‘它的节奏一定具有一种令人悲哀的，给人一种冰天雪地的印象的音响效果’。”⁷事实的确如此，整首作品成功的塑造出雪的形象与雪中的足迹的形象，非常清晰地描绘出了一幅因为孤独、悔恨而在作曲家内心中形成的一场雪景。

〈一〉持续音型的使用

在这首前奏曲中，由二度音程与三度音程构成了一个倚音性质，并持续全曲的和声背景，同时也是描绘“足迹”形态的旋律（例51），并在整个音乐的和声背景中起着重要的作用。

例 51:



1. 持续音型在《雪上足迹》中的安排

这首作品中，倚音性质的持续音型有规律的布置在作品的各个声部中。作品1-4小节出现于作品低音声部；第5、6小节出现在中声部；8-11小节则安排在高音声部；16小节过渡出现在高音声部；17-25小节在中音声部；26-28，32-33小节在低音声部。

〈二〉丰富多样的调式

1. d 爱奥尼亚调式

作品第一部分1-4小节，旋律并未升高导音c，故为d爱奥尼亚调式。

2. d 多利亚调式（升高六级音）

从第5小节开始低音声部加入柱式和弦，功能依次为S-DTIII-SII-T的级进下行进行，旋律中的还原B明显指明升高调式六级音，则将调式变为d多利亚调式。

3. c 洛克里亚调式（自然小调降低二级、五级音）

第11小节至15小节在c自然小调的基础上，降低了调式二、五级音，低音的旋律最后以长音c结束暗示调中心，构成了c洛克里亚调式。

4. f 洛克里亚调式（自然小调降低二级、五级音）

21至25以及29-31小节在f自然小调的基础上降低二、五级音，同时，每一句旋律的落音均为f，指向了f洛克里亚调式。

5. d 和声小调

在全曲的结束部分，还原了所有临时升降号，却在低音声部反复强调#c音，最终以d小三和弦结束，暗示了d和声小调的调性。

作品中的调式调性安排非常具有特色，大面积变换的中古调式，与最后结尾部分回归到自然大小调上形成鲜明对比。整体音乐形象与调性意义结合在一起，成功塑造了一

⁷ 《作曲家论音乐》 萨姆·摩根斯坦

种德彪西式的雪景。

〈三〉平行和弦的整体安排

1. 有规律的逐渐加厚

在作品中第一次出现平行三和弦是在 5-7 小节的低音声部，并以级进下行进行的规律排列；音乐进行到第 8 小节时，低音声部的平行和弦加厚为大小七和弦（ $\#f$ 为无预备延留音）。8、9 小节中，每小节内均有两个小二度关系的平行大小七和弦；在 11 小节处以 g 变属九和弦结束，暗示 c 洛克里亚调式的到来。

2. 枣核型——由薄至厚再转为薄

第 20 小节-26 小节，低音声部中前三个柱式和弦为平行三和弦，中间加厚为七个平行大小七和弦，进而与持续音型构成九和弦平行进行，最后再现时又变成半音级进下行的平行三和弦。

这两种低音声部平行和弦的和声安排，使作品整体的和声布局具有层次感，伴随不同段落与不同的音乐主题发展，构建出逻辑性很强的和声背景。

小节数	1	3	3	3	5	1	3	6	6	5
小节	1	2-4	5-7	8-10	11-15	16	17-19	20-25	26-31	32-36 小节
乐曲结构	引子	第一部分		过渡	第二部分	过渡	第三部分		第四部分	结束
		第一乐句	第二乐句				第一乐句	第二乐句		
持续音型	有	低声部	中声部	高声部	只有 11 小节出现	高声部	中声部	中声部	高声部	高声部
调式	d 爱奥尼亚		d 多利亚		C 洛克里亚		主要为 f 洛克里亚		d 和声小调	
平行和弦的运用			平行三和弦	平行七和弦	降五音九和弦			平行三和弦 -平行七和弦 、九和弦 -平行三和弦		

整个作品里，持续音型作为和声的一个声部；二度与三度结构以一小节为单位循环往复；有规律的平行和弦作为另一个和声声部；以及断断续续、意犹未尽的单旋律作为第三个和声声部，令这首作品有着色彩感浓郁的和声效果。这三个声部的和声语言与音

乐形象中所要描绘的画面所吻合：一个人在雪地中，一个个的脚印，以及漫天的雪花没有尽头。德彪西选择这样一个和声背景，非常形象的表现雪地中，一个人带着失落的心情、漫无目的地走在雪地上。

《埃及古壶》

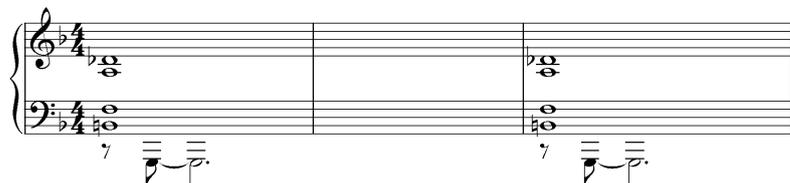
前奏曲第二集从技术上讲难度要高于第一集，从和声技法来看也要更为现代。前奏曲第二集中的第 10 首《埃及古壶》也在传统的和声技法基础之上加以变化，同时融入了德彪西喜爱的平行和弦，巧妙的和声构思值得我们借鉴。

〈一〉、传统和声的变化使用

全曲除了第一主题是用平行和弦构成，并加入调性拼贴（见拼贴结构-例 30）外，其它部分大量运用了七和弦与九和弦作为和声衬托声部。

在这首作品的第 20 小节中，出现了九和弦。在调性中则为 C 大调降 5 音的属九和弦，也可以称之为变属九和弦（例 53）。

例 53:



在变属九和弦的和声映衬下，上方保留了之前属七和弦使用的围绕 d 主音半音化旋律。不同的是，在旋律线条进行的同时加入了 C 大调的属持续音：G 音，与下方的属九和弦互相对应（例 54）。

例 54:



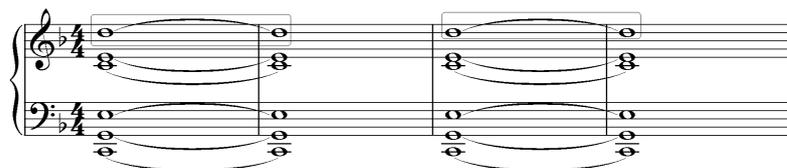
德彪西在变属九和弦之后插入四小节的平行三和弦（例 55），这些平行三和弦正是全曲开始处的主题。

例 55:



平行三和弦结束后，终于出现了主和弦。这个 C 大调的主和弦并不像常规的三和弦那样，它的外部结构其实是九度，也就是说在三和弦的最上方附加了一个九度音：d 音——刚好是全曲的调中心音（例 56）。这样特别的主和弦同时具备两个调性的主音，又用在曲终，和声效果非常耐人寻味。

例 56:



德彪西运用传统的属九和弦，却创造出了完全不同的、全新的使用方法，首先将其旋律半音化，又在半音化旋律中加入属持续音；其次，在解决属九和弦之前插入了一系列的平行三和弦；最后解决到附加九度音的主和弦结束。这样的处理方式虽然完全打破了功能和声的规定，但在某种程度上使全曲有了整体的内在联系。这种借鉴功能和声的同时，又把功能和声打破，插入作品中其他和声变化的和声处理手法在二十四首前奏曲中经常可见。

〈二〉、多种调性并存

在二十四首前奏曲中，有二十首作品都是带有调号的。这些带有调号的作品表示调性在德彪西作品中并未完全消退，甚至表示作品中还有有它暗含的调性中心。之所以说它是“暗含的调性中心”，是因为音乐的内部和声早已经不再像传统调性音乐那样用来明确调性，恰恰相反，德彪西总是试图用这些传统和声素材尽量地使他作品中的调号变的不明确。

这首作品中的多种调性并存，不是像后期的多调性作品那样没有调号，并且全曲贯穿的每个调都有明确的调性中心，而只是为了使原本的 d 小调的调性中心变的模糊不清。

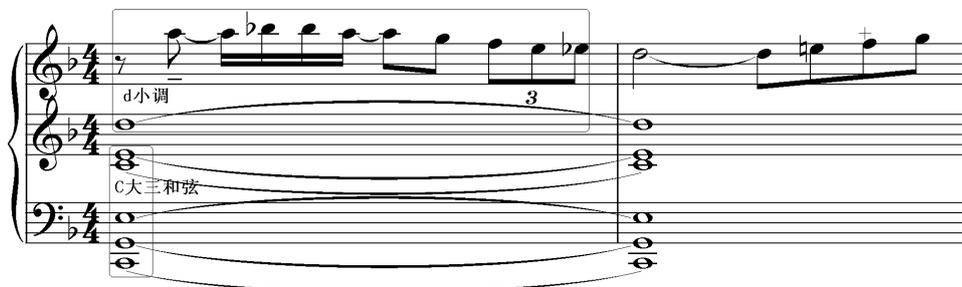
作品第 14 小节中出现这样有趣的高叠九和弦的分层布局：最上层的旋律线条为 d 小三和弦的分解；中声部构成了 c 小调的主和弦；最下方声部的两个和弦刚好构成了 C 大调中四度关系的主和弦与下属和弦（例 57）。这样三种调性的中心和弦同时出现，但是都没有各个调的属和弦加以确定，只在中声部和最下方声部用长音消弱印象的时候，让全曲的 d 小调调中心音在低音声部特意的显现出来。

例 57:

第 30 小节处则同时出现了两种调性思维（例 58），上方声部的 d 小调与二、三声部 C 大调的主和弦。由于之前出现过的 G 属九和弦，暗示了这里的二、三声

部为C大调。之前的例子中我们分析过，德彪西并没有让C主三和弦及时出现，而是在一连串的平行和弦之后才将属九和弦解决，目的就是不让这一调性非常明确，只是扮演了穿插的角色。

例 58:



作品中出现的这种多调性并存，充分体现了德彪西既想保存传统的调性概念——整首作品有一个统一的调性中心；同时，又不想让调性赤裸裸地大白于天下。他虽然让其他调性在作品中同时出现，但却只是让某个调的主和弦短暂示意，并不去稳固这些调性，成功地达到了模糊调性的目的。

小结:

从这三首作品的和声特点分析，可以较为详细地了解到二十四首钢琴前奏曲中的重要和声技法，同时可以看出第一集与第二集作品之间的连续与发展。在第一集作品中，曲目较为短小没有一首使用三行谱表；而第二集中除了第11首《交替三度》外均见到了三行谱表的身影，第二集中既沿用了许多德彪西喜爱的和声语言，又加入了双调性这一新的特征。

前几节所详细分析的平行和弦、持续音与持续音型、拼贴式结构以及双调性都在这三首作品中的得到较为清晰的诠释，同时也证明了和声对于德彪西音乐创作而言，有着极为重要的意义。奥斯卡·汤普森在《一个人和一位艺术家》一书中说：“我从事德彪西研究，在充分地考虑他的其他独具的创作特点以后，还是回到他的和声，因为它是压倒一切的因素。”

结语

一、与传统和声的传承关系

二十四首钢琴前奏曲体现了德彪西自 1880 年以来的各种和声技法的探索与完善。对二十四首前奏曲中和声技法的研究，可以看到德彪西最为成熟的和声运用手法。通过第二章中针对和声技法的详细分析，可以做出这样的结论：德彪西的和声技法并没有完全的脱离传统，并且明显存留着传统和声的印记。

传统的调性思维

前奏曲中作品前的调号至少让我们知道，这首作品是有一个主要的调性概念，这就与无调性作品有了本质上的区别。哈瑞·阿尔布雷基认为：“德彪西对与统一调性的迷恋与印度音乐家在‘加拉’（印度传统音乐中特有的旋律型）里对统一调性的迷恋是同出一辙的。”

1. 传统大小调

在这二十首前奏曲中继承传统大小调思维的调性中心比比皆是，第一集第一首《德尔菲舞女》中调号所指出的 $\flat B$ 大调为全曲的调性中心，全曲结束时又以降B大三和弦完满终止；第一集第四首《飘荡在晚风中的声音和香味》调号为A大调，全曲一直贯穿着主持续音，中间部分转至降A大调，同样以调号表明，最终以A大调主三和弦结束全曲；第一集第五首《阿娜卡普里的山丘》同样以调号标记的B大调为调性中心，仍以B主音结束全曲；第二集第九首《向匹克威克致敬》仍然用最后的F主三和弦呼应一个降号的F大调。等等，这种利用调号和终止和弦暗示调性的手法充分表示德彪西的作品仍保留了传统大小中部分思维模式。

2. 中古调式

德彪西在继承欧洲传统大小调的同时，也将欧洲中世纪的教会调式用在作品当中。例如第一集第六首《雪上足迹》，一开始便呈现出中古调式的形态。一个降号表明了全曲为F大调或d小调，第一小节的d主持续音表明了调性中心有可能是d小调，紧接着第二小节导音c并未升高，更加明确了d爱奥里亚（Aeolian）调式。

3. 五声调式

东方音乐中传统的五声调式也在德彪西的前奏曲中被得到相当重视，二十四首前奏曲中有11首都使用了五声性的和声素材。德彪西很喜欢五声调式所产生的独特的音乐风格以及音响效果，并在大小调的作品或是全音阶主题的作品中也加入许多五声性素材。

第一集第8首《亚麻色头发的少女》用五声音阶构成整首作品的主题旋律，用来描绘少女给人清纯美丽的印象；第一集第10首《沉没的教堂》将五声性旋律

融入进四五度叠置的和弦进行，令原本关于教堂的传说又增加了另一种神秘感；第二集第6首《怪癖的拉文将军》中用F宫系统的五声调式作为第二声部的主题旋律，机械而又风趣的节奏性用来表现木偶将军的滑稽动作。

三度叠置和弦的大量使用

前奏曲中对传统和声传承的另一个方面，就是最为原始的三度叠置和弦广泛使用。德彪西没有疯狂的使用小二度或更为复杂的音栓和弦，因为他并不喜欢那种极度不协和的和声效果。即使有些前奏曲当中出现了较为复杂的和弦结构，大部分也都是三度叠置和弦。

1. 大、小三和弦

大小三和弦在二十四首前奏曲中占了不小的分量，它们以各式各样的形态出现，经常以高八度重复音的方式或分解和弦的方式平行进行。大、小三和弦虽然每次都点缀性或对比性的素材出现，但其简单、纯净的本质，在色彩性的和声环境中显现出令人耳目一新的效果。具体谱例在平行和弦一节中已有详细地分析，此处不再赘述。

德彪西在他多变的色彩性和声里，依然使用最传统的大、小三和弦穿插其中，无疑是对传统和弦结构的肯定，即便他再不赞同传统和声中许多必须遵守的和弦进行法则，但他对大小三和弦的偏爱是不能否定的。

2. 增、减三和弦

在传统和声体系中升5音的变属和弦，其结构就是增三和弦，增三和弦同时是他经常使用全音阶素材中的核心性和弦；减三和弦则是传统调性体系中的导和弦。德彪西将传统和声中的增、减三和弦作为他和声技法中的重要材料使用。

3. 七和弦

传统和弦中的大小七和弦、小小七和弦、减小七和弦以及减七和弦也为德彪西所用。这些七和弦有平行进行的也有分解和弦式的旋律线条，有延迟解决的也有独立存在不予解决的。不管是哪种形态，都说明传统的七和弦不但没有被德彪西所摒弃，反而频繁使用。

第二集第十一首《交替三度》中，全曲使用唯一的素材就是三度音程，这些三度音程在每一小节都构成了一个七个弦；在第二集第一首《雾》里，德彪西用连续的小七和弦分解构成旋律，表现雾的轻薄和朦胧；第一集第三首《原野上的风》中，小七和弦的四个音作为主要旋律在低音声部出现，随后又合并成为柱式和弦平行进行。

4. 九和弦

传统和声中九和弦常作为属九和弦或者SII9和弦，十一和弦则较为少见。在使用这两种和弦时通常都以不完全的形式出现，十一和弦常省略5、9音，九和弦

则省略5音。德彪西在使用的九和弦时，常常带有一定的属功能性，而十一和弦则只是运用这一和弦结构，并不带有功能性，并且经常使用它们的完全和弦形式。

主、属持续音

众所周知，持续音在功能和声中用来明确作品的调性，属持续音作为属准备经常持续数几小节，预示着主和弦的到来。德彪西在前奏曲中延用了非常传统的主、属持续音，这些持续音常与调号呼应，暗示作品的调中心。还有一类持续音则在无调性作品中起着划分结构的作用（持续音与持续音型一节中有详细论述）。

第一集第四首《飘荡在晚风中的声音和香味》A主音持续音在第一小节开始相继在14个小节里连续出现；第一集第八首《亚麻色头发的少女》12至15小节的降G主持持续音提示六个降号的降G大调。

第二集第九首《像匹克威克致敬》中，调性中心为F大调，第10小节中属持续音为三拍的长音C，持续三小节；第二集第八首《水妖》，第二小节开始出现的A音作为D大调属持续音保持四小节。

主、属持续音的运用标志着德彪西再一次用传统和声素材作为前奏曲中重要的和声手段，为他的前奏曲带来了更为广泛的和声素材空间。即便在他的无调性作品中，他也将持续音作为贯穿全曲的和声因素变化使用。

通过以上论述说明，不论是传统调性思维还是三度叠置和弦乃至主、属持续音，只要作品中需要这些和声手法，德彪西都能运用自如。这正是因为德彪西对待传统音乐的态度里虽然带有叛逆和不羁，但并不是非此即彼，而是吸取其中的精华。可见，“彻头彻尾的独创性是不存在的，尽管德彪西在创新方面做出了大量的贡献，他仍有他的先驱……德彪西在此得到了借鉴。所以，德彪西不是突然间从虚无之中产生的”⁸。德彪西对传统和声的传承，让我们再次意识到继承传统的重要性，在不断探索新道路的同时，也要思考传统音乐为我们带来了多少宝贵的艺术财富。

二、 创新性及对新音乐的影响

许多人都说德彪西是传统音乐与现代音乐之间的桥梁，正是因为他在对于传统和声继承的同时又推陈出新，为了让音乐不断延续下去，努力尝试着各种新的和声手法。在和声技法方面，德彪西一方面借鉴与他同时代的作曲家们所常用的和声语言，另一方面又在思索着哪些是他真正需要的。以至于他年轻时倍加崇拜的瓦格纳音乐被他评价成“比沉迷更坏——它是占有。你不再属于你自己。”他还说瓦格纳是“美丽的夕阳，被人误以为是黎明。”这些都充分证明德彪西在他创作生涯中不断地对自己已有创作手法进行反思、质疑；又在这些反思中找寻新的出路。

⁸ 奥涅格 [瑞士] (1892-1955) 《我是作曲家》

和弦扩展

1. 独立的七和弦

如果说德彪西将传统三度叠置和弦传承了下来，那么他无视和声进行的规则绝对是一次重大的突破。在前奏曲中，不断出现连续独立的七和弦形成了一道独特的风景线。

从平行和弦一节中的分析我们得知，平行进行的七和弦都不予解决。第一集第三首《原野上的风》中，第九小姐开始的二十六个七和弦中，有小七和弦也有半减七和弦。它们交替着平行进行，最后七音也未解决。充分证明了它们独立存在，不再处于具有倾向性的附属地位。第一集第七首《西风所见》43小节处大小七和弦与小七和弦又以半分解形式连续交替出现。

德彪西把七和弦从传统和声进行的束缚中解放出来，这在当时而言，对于欧洲几千年来传统和声的稳固地位绝对是一种挑战，而德彪西勇于创新的精神令他乐于接受这种挑战。

2. 非三度叠置和弦

德彪西对于和弦应用的创新还体现在他开始大量运用非三度叠置和弦。这其中包括四五度叠置和弦及二度和弦。早在德彪西之前，欧洲古代“奥尔加农”（Organum）的四五度和声以及一些乐器的自然和音中就有非三度的和音音响，同时，在李斯特、瓦格纳、格里格等音乐家运用非三度和声的经验下，使德彪西总结出了他特有的和弦结构以及使用方法。

3. 全音阶和弦

当“任何和弦的组成音都来自一个全音音阶时，即构成一种全音和弦（whole-tone chord）”⁹。

这类和弦在德彪西运用全音阶时自然而然的出现在作品当中，最为集中全面的是在第一集第二首《帆》中。第一集第七首《西风所见》19、20小节伴随着中音声部快速的全音阶旋律线条，在每小节的重拍上都是四分附点音符的全音阶和弦。

这些和弦方面的创新都揭示着：由拉莫最早奠定的传统和声体系中，和声的续进逻辑，早已不能够满足德彪西所期待的无限丰富的音响世界。

调性扩展

尽管德彪西几乎在每首前奏曲前都标有调号，但是他的各种创新的和声技法以及调性扩展，都赋予了传统调性全新的生命力和感染力。这种调性扩展不同于与他同时代晚期浪漫派作曲家所钟爱的半音化大小调体系，而是让两种甚至多种调性并存，并且让每个调性都处于游离状态。可想而知，这种扩展调性的手法一

⁹ 《20世纪音乐的素材与技法》[美] 库斯特卡

问世便引起了不小的轰动。

1. 双调性

德彪西利用双调性的特点玩起了黑白键的游戏。在前奏曲第二集第一首《雾》中，左手从第1小节到16小节一直在白键上游走；右手除了降F音外全部是黑键音。第二集第三首《维诺门》的前9小节则颠倒过来，左手一直在两个黑键上，右手弹奏纯白键的旋律。

第二集第八首《水仙女》65-71小节，D大调的主三和弦与升F大调的主三和弦在左右手上飞速的交替，同样是双调性思维的结果。

德彪西感兴趣的是不同调性或调式的复合，他认为这种双调性组合而成的音响更为丰富，并且作为一种大胆的尝试，在第二集中共有四首作品里出现。这种尝试使双调性取代了传统大小调规定的——同时进行的和声只能有单一调性中心，预示着调性语言也将越来越自由。

2. 多调性

多调性则比双调性更为复杂，同时对峙着的是三种甚至三种以上的调性中心。前奏曲第二集第十首《埃及古壶》14小节处，三个调性层并存。即使德彪西不断地用d音暗示调中心，但在这样多样的调性氛围下，已经无法让听者辨认出哪个调才是中心调。

从双调性发展到多调性，已经意味着，调性逐渐失去它对音乐调性结构的控制力。而其它音乐要素慢慢开始崭露头角，某个乐句或某个持续音都可以代替调性，作为划分作品结构的依据。

3. 近于无调性

之所以将德彪西的这种调性语言概括为“近于无调性”，是由于在他的一些作品中听觉上已经完全符合无调性音乐的特征，但是，在无调号的情况下，德彪西总是要以某种方式暗示C大调作为其调性中心。

第一集第十一首《交替三度》从头至尾毫无调性感，作品中还穿插着全音阶素材，然而结束时德彪西却偏以CE音程作为全曲终止，加之108小节处突然出现三个降记号的调号，象征性的暗示作品仍是有调性的。这首作品德彪西将他的注意力重点放在了演奏技巧上，可以说它是德彪西后来在1915年创作《十二首练习曲》的先知。

第一集第二首《帆》同样运用这样的手段：除了作品中间的一小部分五声调式，整个作品都由全音阶构成，本已调性全无的情况下德彪西又以CE大三度音程结束全曲。这样的巧合或许并不是无意的，反而它可能正是德彪西并不想让自己的音乐彻底失去调性。

新的节奏律动

前奏曲中，德彪西对于节奏的创新表现在以下几个方面：首先，节奏的不规则以及他对节奏进行细分；其次，故意破坏小节线的意义，使原来的固定重音错乱。这些节奏现象也使德彪西与浪漫派音乐区别开来，并为后来新音乐中更为复杂的节奏变革打通了一条道路。

拼贴手法的运用

最具印象派风格的和声技法之一就是拼贴手法，德彪西的这一和声技法与绘画艺术中的印象派风格异曲同工。印象派绘画把纯色的不同色块进行拼贴，从而产生不断闪烁的画面感，而德彪西是将不同的单一和声素材进行乐句或大面积的拼贴，展现了全新的和声拼贴手法。这种和声手法在本文第三节的拼贴结构中已有详细论述。

对于新音乐的影响

从德彪西对和弦的扩展我们可以了解到，使用不同结构的和弦可以产生色彩斑斓的音响效果，这种效果深深地影响了之后许多作曲家们的作品，如“混合音栓”的出现、“音块”的出现等等。

调性的扩展更是激励着以后的作曲家们勇于向无调性音乐靠拢，直到最终摆脱调性，发展到 20 世纪初产生的自由无调性、序列音乐、音级集合意识作曲方法、模式作曲法、魔方作曲法、人工音阶等等。

德彪西采用的新的节奏律动也对新音乐有着很大的启迪作用，从巴托克作品中的复杂节奏就足以说明这点；同时，它与之后的现代音乐中点描式的节奏也有着大程度上的亲缘关系。

前奏曲中的拼贴结构不但对于和声技法方面有着深远影响，还在曲式、配器范畴起到了前瞻性的作用。在新音乐中对于某种乐器音色的拼贴，或是曲式结构中大面积拼贴都能说明德彪西的创新性得到了很大程度上的继承和发展。

德彪西大胆的尝试以及不断革新，让他成为当时音乐界具有争议的作曲家之一，尽管这些争议中难免有一些对他负面评价和议论，但这些并没有让德彪西在自己向往的音乐道路上逡巡不前。他勇于创新的精神鼓舞着后代作曲家们对于新音乐不断探索、挖掘。总而言之，德彪西的和声手法对于二十世纪新音乐的发展，起到了技术上和理论上的双重奠基作用。

三、他的美学思想在前奏曲中的体现

二十四首钢琴前奏曲将德彪西的美学思想表达的淋漓尽致，他将自己对于美的理解全部倾入在他的音乐作品之中。从他的和声、旋律、节奏甚至他对踏板的特

殊要求，都展现了他独树一帜的美学思想。虽然德彪西曾谦虚地对这部前奏曲这样评价说：“它们并不都好。”但大多数国外评论家们都同意欧内斯特·纽曼的看法，他说这部前奏曲：“……甚至于它的败笔也有意思，而成功之处就更是妙不可言了。¹⁰”由此可见，德彪西这部钢琴作品中所渗透出的美学观念，也得到了较为广泛的认可。

音乐是女性

作为一名男性作曲家，德彪西却认为音乐是女性，应该尽可能地展现她柔美、精致的一面。他偏爱使用较为轻柔的力度符号和精巧柔美的织体，这一切都体现了他这一独特的美学思想。仔细聆听他的音乐就会发现，他的作品的确不像瓦格纳等作曲家的作品那样充满阳刚与激情，往往是比较平缓，没有跌宕起伏的壮阔。

1. “p”的表情符号

前奏曲第一集中十二首作品全部为“p”或者“pp”开始；第二集中则有十首作品为“p”或“pp”开始。这种力度要求非常明显暗示了他所要呈现出尽可能轻巧，精美的作品风格。

德彪西自身的演奏更能说明问题，他晚年的一次演奏会后，一位评论家这样描述：“他保持了几乎没有间断的弱奏，音响色调是暗淡、朦胧的，有时甚至难以听见。¹¹”

2. 四首女性题材的前奏曲

前奏曲上、下集中有四首作品都是以女性为题材创作的，更能展现音乐至阴至柔的美感。

第一集第一首《德尔菲舞女》描写的是法国巴黎卢浮宫的圆柱上，雕刻的古代传说里的酒神女祭司。德彪西采用的主要动机伴随着每一拍的四分音符陪衬与缓慢的速度，表现出女祭司的庄重气质。中间部分拼贴的两句五声性八度旋律也体现雕刻上女祭司优雅的动作与表情。

第一集第八首《亚麻色头发的少女》早在1882年，德彪西就以同样标题创作了一首艺术歌曲，献给曾帮助过他的瓦斯涅夫人。歌词有一句为“这是亚麻色头发的少女，有着美丽的樱桃小嘴”。这首钢琴作品与《德尔菲舞女》所描写的女性形象不同，不论从节奏素材还是和声素材都变的轻松起来。主题旋律采用前八后十六的节奏型，从头至尾使用五声音阶作为主要和声材料，速度上也变为中速。

第二集第四首《善舞的仙女》与前两手相比变的更加轻盈，速度上也变得极快。急速的琶音式旋律作为短暂的开始，24小节开始演变为在三个八度上演奏的轻柔旋律。65小节开始持续六小节的八度框架的旋律，节奏较之舒展了一些，显

¹⁰ 《一个人和一位艺术家》[美] 奥斯卡·汤普森

¹¹ 同上

得非常温柔。最后 5 小节的高音旋律均由跳音演奏，将仙女舞姿中轻盈、灵活的特点表现得活灵活现。

第二集第八首《水仙女》同样以精巧、伶俐的节奏动机营造出水光粼粼的效果，再使用四个八度上琶音式的旋律描写水仙女的舞蹈。44 小节的和声为附加六度音的属九和弦，以三音、七音和附加六度音组成的琶音式单旋律，像雾一般轻薄，德彪西所运用的这种琶音单旋律是清晰透明的，与李斯特式的琶音相去甚远。与《善舞的仙女》不同之处在于，这首前奏曲表现得仙女形象更为含蓄、雍容典雅。

这些本就以女性题材为灵感的作品更加印证着德彪西将音乐比作女性的美学思想，其中所运用的琶音式的节奏型以及灵巧的音乐织体在其他前奏曲中也较为多见。德彪西将这种女性化的美感作为他前奏曲的重要思想，形成了妩媚、柔美的音乐特点。

音乐应该是清澈与简洁的

德彪西对瓦格纳的主导动机体系不以为然，德彪西曾说：“多种多样的重复和转化对那些喜爱清澈和简洁的人来说是不容许的”。他不喜欢主导动机的不断重复，或在主导动机不断转化中冗长的音乐作品。

1. 段落中的单一素材素材

德彪西对于作品简洁的要求也在前奏曲中表明出来。从整部前奏曲中我们不难发现，几乎每首作品都短小精悍，主要的动机很少在音乐中部变化运用。有些作品甚至一个段落只用一种素材创作，全曲则仅用了两种素材完成。

前奏曲第一集第三首《原野上的风》中全曲只用了两种素材：七和弦与半音化十六分音符旋律；第一集第二首《帆》中则更为简洁，全音阶 I 式与短小的五声音阶中部。

2. 避免过于繁杂的音响

在遇到多重音响时，德彪西总将它们先后排列避免同时发声造成音响上的混乱。他曾这样评价过分的繁杂：“音乐必须谦恭的寻求愉悦……极端的复杂是反艺术的。”

在第二集《雾》的双调性呈示中，德彪西没有让两个调性中心在同一拍上开始，而是将其中一个调性用柱式和弦先奏出后才让另一个调性以分解和弦的单旋律奏出。这样我们听到的则是非常清晰的两个调性中心，避免了混乱繁杂的音响效果。

不应有固定模式的枷锁

德彪西一直都在追求音乐的自由，他非常否定音乐要被某种模式或枷锁圈住。德彪西曾赞美巴赫的音乐保持了音乐的尊严，“尽管这位伟大的作曲家在美的东西

身上，强加了一些苛刻的训练，不过他在富于想象的音乐发展中仍有一份新意和自由，而这份新意与自由至今让我们震惊。”

前奏曲中便充分体现了德彪西期待的音乐的自由。从随心所欲的和声拼贴，到传统的主、属持续音的使用；从双调性、多调性乃至近似无调性到他仍然极力地保存调性；以及对于传统大、小三和弦或非三度和弦的自由运用等等，都告诉我们，德彪西不想对自己说，我的音乐中一定要这样，或一定不能那样。在当时盛行的不协和风格中，德彪西完全允许自己的作品中出现协和的和声音响。他说音乐的美：“必须是诉诸感官的……必须是在不用我们做任何努力的情况神不知鬼不觉地潜入我们体内的东西。”也就是说，如果人们努力地为自己的音乐限定各式各样的条框，就已经破坏其美感了。

音乐的神秘感

德彪西一直坚持的美学观点之一就是：一定要永远保持神秘感才能体现出艺术作品的美。他说：“让我们不惜一切代价保护音乐所特有的这种神秘性，因为在所有的艺术中，音乐对魔法最敏感。”为了维护音乐的神秘性，德彪西甚至反对将音乐进行解剖式的分析，他认为这样便扼杀了精美的音乐艺术。

前奏曲中，德彪西屡次以神话色彩浓厚的传说或是令人充满无限遐想的印象派画作，又或者从无限未知的大自然中获得创作灵感。

第一集第十首《沉没的教堂》根据一个古老的神话传说，描述教堂被大海淹没，又在某个清晨浓雾中缓缓从水面升上来，最终又沉入大海的奇幻画面。对于神话题材的作品永远都是最富于神秘色彩的。

第二集第七首《月色满亭台》描绘大自然中月色的朦胧神秘，运用五声音阶作为柔和月光的和声素材。月色属于抽象的概念令人难以捕捉，也无法用固定的具体形象作为定义。这也正好与他追求音乐神秘感美学思想相吻合。

德彪西对于音乐的美学情愫在二十四首前奏曲中得到充分体现，两集前奏曲的创作时期正处于他印象派风格最为成熟的时期。从18岁创作的钢琴作品《波西米亚舞曲》德彪西的钢琴作品在最早还被柴可夫斯基指出“形式粗劣、缺乏统一性”；26岁的《两首阿拉伯风格曲》慢慢流露出他简洁、明晰的音乐风格；30岁出售的《梦幻曲》、《叙事曲》、《舞曲》、《浪漫圆舞曲》，1890年又开始将注意力转移到七和弦与九和弦的和声效果；32岁时所作的《夜曲》，34岁的《为钢琴而作》；1905年德彪西自豪的完成《意向集》；直到1910年48岁的德彪开始创作《二十四首钢琴前奏曲》，这三十年以来他积淀的创作经验和逐渐变化的美学思想全部都融汇在这些前奏曲中。

这部前奏曲可以说是德彪西最为独具匠心的作品，它们最能代表德彪西创作

中期的和声语言特征，也充分体现出德彪西在创作中不断摸索出的和声音响上的实践成果。这部前奏曲的和声语言，既继承晚期浪漫派以及民族乐派的和声特撑，同时又大举改革的旗帜，以强大的创新动力开辟了一条新的和声道路。历史也将充分证明二十四首前奏曲对于传统的继承以及成为音乐走向未来的催化剂。

参考文献

著作

- [1] 《二十世纪音乐的和声技法》[德]瓦尔特·基泽勒
- [2] 《20 世纪音乐的素材与技法》[美]库斯特卡
- [3] 《德彪西—— 一个人和一位艺术家》[美]
- [4] 《德彪西 24 首钢琴前奏曲分析》[法]马塞尔·比奇
- [6] 《论德彪西的印象主义和声》杨通八 中国音乐学院
- [7] 《双调性与多调性复调结构》于苏贤 中央音乐学院
- [8] 《DEBUSSY ET L' ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE AV XX SIÈCLE》PARIS, 24-31 Octobre
1962 Edith WEBER
- [9] 《Classical Music You Have To Know》[美]Herb Corsten
- [10] 《古典音乐欣赏》沈旋 夏楠 上海音乐出版社

期刊

- [12] 《论全音阶和弦的音程色彩特征》陈士森 交响 1997 年 04 期
- [13] 《论印象结构——德彪西的曲式思维极其结构形态》陈国权 音乐研究 1990 年 01 期
- [14] 《三音集合的结构与排列组合形式》陈士森 黄钟 2004 年 第 3 期
- [15] 《德彪西二十四首钢琴前奏曲和声特征微探》黄智敏 音乐创作 2006 年 4 期
- [16] 钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨（四）唐丽娟 钢琴艺术 2011 年 02 期

- [17] 《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 年第 4 期
- [18] 《德彪西 24 首钢琴前奏曲之论析》 孔亚磊 星海音乐学院 2005 年 9 (3)
- [19] 《印象主义特征在德彪西作品中的体现——以《前奏曲》第一集为例》 詹莉 作家 2010 年 14 期
- [20] 《德彪西钢琴音乐的和声色彩性运用——析德彪西钢琴前奏曲集 I》 纪德纲 艺术教育 2007 年 02 期
- [21] 《威伯恩序列音乐中的“主和弦”——集合 3-3》 陈士森 交响 2004 年 2 期 23 卷
- [22] 《德彪西而是首前奏曲探究》 陈飏 温州大学学报 2007 年 5 期
- [23] 《论德彪西印象主义和声及应用》 檀娇 东北师大 2009 年
- [24] 《德彪西钢琴作品中全音阶手法的使用》 李铮 交响 2000. 第 2 期
- [25] 《印象主义音乐的先声》 郑艳. 上海音乐学院 2006 年

致 谢

感谢我的母校西安音乐学院及作曲系的领导和老师们给予我诸多的帮助，为我提供了丰富的研究资料。让我能够在一个较为优越的环境中全身心的投入专业理论的学习和研究。

衷心地感谢我尊敬的导师 教授！多年来在生活、学习等方面支持我关心我，在我从本科学习直到研究生学习阶段，无论是专业的学习还是论文的撰写等方面，都给与我耐心的指导与大力的支持。我在导师那里学到的分析方法以及写作经验，都在写作、修改论文中发挥了重要作用。我的进步中渗透着导师的大量心血与汗水，是他用默默地奉献使我顺利完成了论文的写作与研究生课程的学习。

在论文写作过程中，许多作曲系的老师也为本人提出了很多建设性的意见和建议，特别感谢 教授为我从比利时带回的珍贵资料，在此表示衷心的感谢！

感谢我的父亲对我多年来的辛勤培养，在我学习期间不断地激励和关怀，无论是精神上还是物质上，都倾其全力为我提供。鼓励我不断地探索与钻研，踏实的走好每一步。

2012年4月