

老洪慧 收稿日期: 2002-03-18

德彪西印象派作品风格的缩影——钢琴前奏曲《焰火》

内容提要: 本文以钢琴前奏曲《焰火》为例, 从作品分析入手, 将德彪西印象派的音乐特征、创作风格、基本表现手段以及演奏方法都进行了阐述。

关键词: 德彪西; 印象派; 前奏曲; 焰火; 音乐内容及形式; 基本表现手段; 演奏方法。

中图分类号: J604.3 **文章标识码:** A

——为纪念德彪西诞辰140周年而作

著名的法国作曲家——克洛德·德彪西 (Claude Achill Debussy, 1862—1918) 是20世纪最伟大、最具创新精神的音乐家之一。他的音乐创作生涯跨越了两个世纪, 其音乐作品尤其是中晚期作品, 已形成了印象主义音乐的完整体系。德彪西的创作理论与方法是19世纪浪漫主义音乐通往20世纪现代主义音乐的重要桥梁, 他本人也因此成为世界音乐史上里程碑式的人物。

德彪西对传统作曲技法的大胆变革在巴黎音乐学院读书时就已端倪初显, 他以热衷于发出奇异音响的和弦而不安分传统的和声练习而出名, 他“一生中最亲密的朋友与伙伴, 并不是音乐界同行, 而是诗人与画家, 特别以象征派与印象派的作家为多。”[1]正如画家将大自然的光线及其变化作为艺术品中的主角一样, 德彪西也将自然界的各种音色作为音乐中的主角。1889年巴黎博览会上来自俄国民族乐派和来自印尼的“加美兰”乐队的演出中“那复杂的节奏、令人着迷的音响层次以及那五声音阶”[2]都强烈地震撼了他, 使他在尽力摆脱德奥传统音乐一系列繁杂创作模式束缚的同时, 广泛吸收东方音乐特点, 寻求新的音乐语汇、新的音响效果等方面, 探索出了一条全新的、极富个性的创作思路, 从而受到后世作曲家的崇拜与尊敬。

直至第一次世界大战之前, 德彪西的音乐创作, 硕果累累, 日臻成熟完美, 特别是两卷《24首钢琴前奏曲》更是达到了印象主义钢琴音乐的巅峰。《焰火》是其中的最后一首, 也是篇幅最长, 最具表现力的一首。

继承与创新相溶合的结构特点

《焰火》是一首以现代回旋曲式写就的大型钢琴前奏曲, 它充分体现了德彪西对传统前奏曲篇幅短小、乐思单一、段落无对比、头尾较一致的改革与创新。其曲式结构图如下:

引子(24)	A(22)	B(10)	(省略主部)	C(8)	A ₁ (6)	D(8)	A ₂ (11)	尾声(9)
(1-24)	(25-46)	(47-56)		(57-64)	(65-70)	(71-78)	(79-89)	(90-98)

从结构布局上看: 引子比主部长, 并且有自己的引子、结尾、连接而自成段落。主部(A)是由主题+主题变形反复+补充构成。后来主部两次再现(A₁、A₂)的规模都远远小于A部, 且内容上对主部主题又进行了第二、第三次变形, 使音乐形象更为丰富, 并得到精炼升华。三个插部分别体现了对比性、展开性、变奏性的特点。两个插部(B、C)之间的省略主部显然是近现代回旋曲式的新的处理方式。尾声在运用了主部材料的同时, 还出现了新的主题, 甚至因终止调性远离主题调性, 而产生了一种非收拢性的终止效果。这一切似乎都源于德彪西的“没有任何东西打断它, 而且永远不回到它的本来面目”[3]这种艺术意境的追求。由此可以看出, 此曲虽然继承了古典传统回旋曲式的基本框架, 重复与对比相结合的基本原则; 却又具备了印象派稍瞬即逝的意识流风格特点, 主题的省略使音乐的整体形象更加连贯流畅, 使曲式结构出现了多段组合的倾向。

从调性布局上看, 德彪西以引子中动机式音型叠置而构成的小二度调性作为全曲调性布局的依据, 全曲大段落的调性对比大多也在C与bD(♯C)之间, 从而使全曲的曲式结构得到了严密的调性逻辑的依托。全曲各主、插部内部也都体现了这种小二度调性原则, 如: 主部主体里就含有C大调与♯C大调的小二度调性色彩; A₁部中主题变形再现时比原调高小二度(C-♯C); A₂部的补充中黑白键双刮奏也呈小二度关系; 尾声中的新材料《马赛曲》主题与主部主题材料都是C大

调，它们与持续音、终止音bD构成了小二度调性，从而使全曲在小二度调性上达到了首尾呼应，完整统一的效果。三个插部作为主部的对比与发展都频繁地使用了大二度调性以及大小二度交织的调性，这充分体现了“德彪西在调性布局上有一种既有色彩性转换，又有严密逻辑性依托的做法，”[4]这种做法在20世纪音乐创作中得到了广泛运用。

追求色彩效果的和声体系

德彪西在此曲中也一反“非大调即小调”的德奥传统和声体系，而采取了单独使用（17小节）或双重对位（67小节）乃至两者熔合（60小节）等方式运用了自然大小调式，无导音的全音音阶，东方五声音阶，以及一些按一定音程关系组成的调性含糊的音调。为了音乐形象的色彩需要，和对音乐标题气氛的渲染，德彪西运用高超的“和声化合”手法，让各种调性都溶入光与色之中，使人感觉不到转调的痕迹。德彪西从自然界的声学知识里引申而来的和声极为丰富，和声的进行更为自由，如：有分解九和弦转位（25-29小节），大、小、减三和弦与二度音程密集地平行进行（45-52，85-86小节），它已不是传统规则的从预备到解决的功能性和声进行，而纯粹是为了用音色来塑造音乐形象所需的典型的“块状和声”。在85-86小节里强烈的色彩效果使“块状和声”的作用发挥得更加明显。印象派音乐因崇尚和声进行、追求色彩效果而“忽略”了线条性旋律，德彪西以一些互不连贯的短小动机（主部主体）代替了浪漫派音乐中的大段主题旋律，并以其变化重复来取代主题的发展，与乐曲的展开。

作品的音乐形象

德彪西在《焰火》一曲中娴熟的运用了多种印象派音乐创作的手法，将幻想中的盛大庆典焰火晚会上的声音、光亮、色彩、气氛、甚至情绪都作了生动而细腻的描绘，极大地激发了人们的听觉感官，从而导致视觉上的幻影，进而开启了听众丰富的想象力。整段引子的背景音乐都是很弱的双重调性叠置的密集音型，它营造出一种夜幕浓浓、清风习习，树叶沙沙的气氛，高声部中偶有八度及二度音闪现，犹如夜空中的点点星光。突然一阵强刮奏由上至下跨越六个八度，恰似一颗耀眼的流星划破宁静的夜空。随着半音型托卡他式连接句的渐强，隆重的焰火晚会终于拉开了序幕。一条由九和弦转位构成的华丽的竖琴般音型在双手间上下流动，犹如瀑布式焰火从万丈高空源源不断地倾泻下来，一派“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”的壮观场面。在此音型的衬托下，主部主题（第27小节）以短小的动机式单音音型在低音声部出现了，它如同庆典广场上的号角声般嘹亮。二小节经过句后，主题变形（第35小节）转调重复了，这条气势磅礴的旋律好似五彩缤纷的烟花竞相怒放，气氛更加热烈。渐弱后的补充段中，以主题材料构成的装饰音型在低音区上下跳动，音色晶莹剔透，如同教堂里美妙的钟铃声在空中飘荡。随着音量的增加，第一插部（B）的块状音型先行进入，仿佛冲天式炮竹腾空而起，在空中绽放出无数五光十色的火树银花来。作为对比性插部音乐它采用了纯色彩性的柱式和声与二度音程，节奏急促，好象广场上万头攒动的人群与兴奋跳跃的孩子们。第二插部（C）将主部的背景材料作了发展，音乐舒展柔和，宛如仙女散花式焰火姹紫嫣红、轻轻盈盈地飘然而至，景观实在妩媚迷人。A1部是主题变形在#C大调上的再现，重复句前有一近似华彩的乐句，整段音乐缓缓交替，刚柔相济，双重调性上下翻腾，犹如两条蛟龙在云海里翱翔嬉戏，好一幅焰火喷出来的双龙戏珠图。第三插部（D）采用主部主题材料片断进行变奏，并很快进入A2部，这里是主题第二次变形再现，琶音音型由低向高，情绪愈加激昂。乐句反复后，逐渐形成了全曲的蔚为壮观的高潮，大合唱式的强奏和弦闪耀爆发，充满着丰富的音响光彩，它将群情激奋，万众欢腾的场面刻画得酣畅淋漓。这时一阵黑白键的双重调性刮奏，从高到低，由强到弱，暗示着烟花晚会的结束，天空又恢复了往常的幽静。尾声中新主题法国国歌《马赛曲》犹如遥远天际传来的清脆号角声，寥寥数音，如画龙点睛的神来之笔，令人叫绝，也让人无法忘怀法国国庆（6月14日）的盛大庆典，它含蓄地表达了德彪西对法兰西民族的深厚情感。

作品演奏处理

德彪西在钢琴演奏技术上的卓越贡献，赋予了钢琴这件古老的乐器以新的生命。在他的所有钢琴作品中，《焰火》是将李斯特式的辉煌炫技与纯法式的高贵典雅，妩媚细腻的音色巧妙糅和的一部典范。作品中充满了婉转温存，朦胧飘逸的弱奏（P）和极弱奏（PP），当然，爆发的、强烈的音响高潮也出现过几次，但都只是短暂的闪现，立刻就恢复

了平静。演奏者要根据不同的音色要求随时调整触键方式，例如：引子的密集音型在黑、白键上重叠交替进行，音色要求轻盈、朦胧。双手须以指腹平贴键面轻巧而均匀地快速推弹，弱音踏板要用到第14小节。在此背景音乐之上的远程大跳八度及二度（3-14小节）应以指带臂左右灵活挥动准确到位，指尖轻柔拨键而起，音色柔和明亮如夜空中闪烁的星光。托卡塔音型（20-24小节）要求轻巧快捷，需以牢靠而灵巧的手指快捷地稍浅地“点”键，力求在微弱中透出清晰。单手、或双手交替的各种调式琶音音型在本曲中占有较大篇幅，当强奏时（25-30小节）要在指尖抠住键的前提下，借助臂力快速跑动，让音乐奔流而不失清晰，产生飞瀑轰鸣的音响效果。而弱奏时（57-60小节）则用指腹轻柔地在键上滑动，小指要借助一点臂力，将拍头音稍加强调，音乐显得流光溢彩，妩媚迷人。色彩性极强的各类块状和声也是作曲家为描绘不同的音画而设计的，弱奏时（61-64小节）首先手指要用很好的支撑感贴键，随即很自然地向下臂力，使音色柔弱而不虚飘。强奏时（85-86小节），则要用坚固的手指加上臂膀传送的来自背部的重量触键，（而不是靠孤零零的手指去硬砸琴键），使音乐强而不硬，刚而不干，让音色在强壮的爆发中放出光泽来。悦耳动听的钟铃声（42-43）也是德彪西的典型音色，它晶莹剔透，余音袅袅，需要稳固的指尖很有控制地碰响琴键，使其明亮而不尖锐，产生出令人回味无穷的泛音来。由于德彪西对踏板的使用不加约束，因此全曲都未见一个踏板记号，仅在（53-54）小节使用了“任其振动发声”（laissez vibrer）的术语，他标在低音区的很弱音D音上，因此在使用延音踏板的同时也要立即用上弱音踏板，使其与后面的二度音上行形成轻柔、飘逸的效果，亦与前后相距六个八度的高音区喧闹声（f）形成音量与音色上的强烈对比，看来某些低音往往就是他的踏板记号。为了获得混响效果，（79-83小节）要将每小节的低八度bB音踩上延音踏板至休止符，轰鸣的效果非常明显。在（61-64小节）相距六个八度之遥的双手和弦处，使用延音踏板会使它产生宽泛的音响空间，其间先后飘出的大调式与五声调式的上行双刮奏，不仅产生调性上的音色对比，还让人领略到了德彪西的立体音响之魅力。

德彪西是继贝多芬、肖邦、李斯特之后钢琴音乐创作史上的一位划时代的大师，他为世界钢琴音乐文献宝库增添了许多独特新颖的珍品，他对世界音乐创作的重大改革对后来几代音乐家产生了巨大的影响，现代作曲家的鼻祖斯特拉文斯基曾真诚地说过，“我们这一代音乐家以及我自己多归功于德彪西”。在世界音乐走向多元化的21世纪的今天，我们再来重新认识与了解德彪西在印象主义音乐的创立及由此产生的深远影响方面的卓越贡献，无疑是对这位音乐发展史上重要人物诞辰140周年的最好纪念。

参考文献： [1][美]弗兰克·道斯：《德彪西的钢琴音乐》人民音乐出版社，1985年第1版P5。 [2][3][美] 彼特·斯汉森：《二十世纪音乐概论》，人民音乐出版社，1981年第1版p14，p29。 [4][中]陈国权：《论印象结构——德彪西的曲式思维及其结构形态》——《论曲式与音乐作品分析》人民音乐出版社，1993年第1版p261。

作者简介：老洪慧（1954~）女，武汉音乐学院音乐教育学院讲师（武汉：430060）

点击次数：706