

试论德彪西的和声手法

杜鹤鸣

德彪西 (Debussy, 1862—1918) 是十九世纪后期——二十世纪初期, 法国印象主义音乐的代表作曲家。

约在一九〇〇年以后, 德彪西的印象主义构思方式及其表现手法日臻成熟。此后, 大体上来讲, 他的音乐作品是“描写”多于“抒情”的。较之古典及现代派作曲家的作品来讲, 德彪西的印象主义式的“描写”是独具一格的。他的“写”着力在“意”(主观感受) 而不在“形”。为果说《版画》还有“临摹”的性质, 还比较侧重于外在(具象) 的描绘, 《意象集》则侧重于主观感受(抽象) 的表述。有的是恬静、柔和的朦胧气氛, 有的则是气氛(色彩) 变换的渲染。也有“清晰”形象的描绘, 却不是最富印象主义特色的。虽然, 德彪西写的是“主观感受”, 而“写”又容易流于肤浅, 失之深刻。但, 德彪西的标题乐曲, 大都是一幅幅“动画”或“场景”, 生动、清隽、轻柔、概括和富于色彩(并无颓废之感)。尤为中国的彩色“写意”风景画那样(比喻而已), 可以使人“触景生情”, 产生反应, 为人们所感知, 所喜爱。

印象主义“主观感觉论”的思想基础, 决定了印象主义的构思方式, 及与之相应的一整套表现方法。对于当时墨守常规的学院派作曲技术来讲, 德彪西是革新者。他大胆探索与创新, 在作曲技术方面做了有益的贡献。比如, 某些色彩性和声, 调式——调性的扩展, 新的调性关系, 结构的自由、即兴等等。对同时期及其以后的音乐, 产生了不可否认的影响。德彪西是古典传统(广义) 作曲技术的继承者。特别是在他的早期作品中, 使用着传统的体裁, 传统的功能体系和声, 三部性结构原则, 以及突出旋律地位的原则, 等等。但是, 德彪西在他的作品中避开了哲理性的、历史性的、社会现实生活的重大题材, 缺少交响性、戏剧性的音乐形象及对人的内心世界的深刻抒发, 不能说这不是他的不足之处, 也不能说这不是一个带有方向性的问题。但是, 不能因为印象主义在美学观方面的问题, 而否定它的艺术成就, 就象不能否定一个唯心主义世界观的科学家的科学成就那样, 更不能拒绝借鉴它的成功的艺术经验。

作为表现手段的旋律与和声, 就古典传统(广义) 来讲, 和声总是从属于旋律的。但, 对于德彪西来讲, 说它们同等重要是并不过分的。甚至可以说, 和声比旋律更为突出、重要, 特别是在他一九〇〇年以后的作品中, 虽然也有“柔和而富于表情”的旋律(主题), 但, 和莫差特、贝多芬、肖邦等人的作品比较起来, 旋律的完整、清晰、生动及突出地位是明显的减弱了。在他的效果朦胧、或者说是更富于印象主义特色的作品

中，旋律甚至肢解、细碎、隐伏得令人难于觉察和记忆。德彪西如此重视和声，热中于和声色彩表现能力的探索和创新，大概是由于和声比旋律更富有色彩变化的潜力，更适于印象主义的“写”的。德彪西的和声，基调是色彩，就象画家的调色板那样，变化万千，光怪陆离。

一、平行

较早的平行进行是连续五度，据说可见于“古代意大利的教会音乐中”。民族乐派的一些作曲家也使用平行手法。但，在德彪西的和声中，平行手法更为多样。各种类型和弦的平行进行，占有一定地位，成为他和声中不可分割的组成部分。

1，平行大小七和弦：例1，《为钢琴而作 2，萨拉班特》11—12小节。例2，《格拉纳达之夜》29—32小节。

2，平行大三和弦：例3，《雨中花园》52—55小节。

3，平行小三及增三和弦：例4，《为钢琴而作 1，前奏曲》1—5小节。

4，平行大九和弦：例5，《水中倒影》20—21小节。

5，平行附加增二度（小三度）音的大三和弦：例6，《金鱼》28—29小节。

6，平行附加大二度音的增三和弦（全音阶和弦之一种）：例7，同例6，第39小节。

7，平行四、五度结构和弦：例8，《欢乐岛》第14小节（有全音阶因素）。

上述平行进行的一个共同点，是和弦结构的相同。可叫做“同结构和弦的平行”，也可叫做“严格平行进行”。同结构和弦的结构是单一的，音响是相同的（不同的只是音高而已），效果是特殊的。

8，自然和弦的平行进行：例9，《为钢琴而作 2，萨拉班特》1—2小节。例10，《雨中花园》8—15小节。

在《为钢琴而作 1，前奏曲》终止的华彩前，有六小节自然和弦的逐级平行进行。自然和弦的（逐级）平行进行，和弦结构及音响是有细致变化的，调式——调性是清楚、明确的，调式色彩是鲜明的。与同结构和弦的平行相比，色彩性稍弱。

在平行进行中，所谓大三和弦、属七和弦、属九和弦等，不论是同结构和弦或自然和弦（特别是逐级平行），都已失去了在功能体系和声中原有的功能意义，成为一种色彩性的“旋律化手法”。象例2、例8、例9那样的平行进行，也被称做“有依附性衬托声部的旋律”（桑桐）。在有关近现代和声的某些论著中，将其称做“旋律的加厚”。或可称做“立体式旋律”。

除使用各种同结构和弦、自然和弦外，德彪西还使用混合类型的平行进行来“加厚旋律”。例11，《格拉纳达之夜》33—36小节。

在声部的三度平行进行（也属于“旋律的加厚”）及三度分解进行中，德彪西除使用自然音级的三度平行外，结合着全音阶，还使用“等结构式的（大）三度平行进行”或分解进行。例12，前奏曲《帆》。例13，《水中倒影》79—82小节。

平行手法因调式、和弦结构以及具体写法（音区、宽广——浓密度、垂直、分解或

特殊分解)等的不同,而效果各异。有的浑厚、富于立体效果和调式色彩,有的具有衬托、渲染作用,有的则具有自由、即兴、华彩和幻想的性质,气氛色彩很浓……。

二、对置

“对置”也是德彪西和声中,广泛使用的一种富于色彩变化,对比效果比较显著的手法。所谓对置,指的是和弦连接所依据的原则,不是功能逻辑而是音响对比。所以,对置总是有不同程度的对比效果的。“对置”手法在比德彪西早大约半个世纪的李斯特的作品中已能见到(《且丁》);在比德彪西稍早一点的李姆斯基·可萨可夫的作品中也能见到(《萨得科》)。在德彪西的和声中,对置的应用则更为多样化。可能在不同结构和弦之间,不同调式、音阶、音列之间,不同音调之间,非功能关系同结构和弦之间,以及不同音乐片断之间,等等。

1,各种不同结构和弦的对置:例14,《水中倒影》51—65小节。是各种不同结构“三、七、九和弦”的对置。例15,《为钢琴而作 2,萨班拉特》10—11小节。是普通三和弦与同结构(大小七)和弦的对置。例16,《水中倒影》68—69小节。是变化的不同结构三和弦的对置。

2,不同调式、音阶、音列、音调的对置:例17,《为钢琴而作 1,前奏曲》结束前的华彩。是以B音为基音的自然音阶与全音阶的对置。例18,《为钢琴而作 1,前奏曲》第64—70小节为半音阶,与71小节—96小节的降A全音阶相对置。例19,《象的摇篮曲》45—50小节。是全音阶、半音音调、五声性音调的对置。

下例是相差半音的两个全音阶的对置。全音阶可能有各种形式的等音写法,实际上却只有(相差半音的)两个。德彪西有时就将这两个相差半音的全音阶用来对置。例20《欢乐岛》117—140小节。第一个全音阶以F为基音(117—120、133—134、135—136小节)。第二个全音阶以E为基音(121—122小节、125—132、135小节第一拍)。例21,《练习曲博士》17—20小节。是“增四度音调及大三和弦”与“纯四度音调及小三和弦”的对置。例22,《水中倒影》27—28小节。是“自然调式四音列”与“三全音音列”的对置。例23,《金鱼》的最后终止。在这个例中,德彪西使用了同主音大、小调主和弦的对置。有意思的是,他把同主音自然大、小调的全部标志——不同的三、六、七级音集中起来对置,使对置的色彩效果更加突出、浓郁。同主音大、小调的调变化,在古典和声中已能见到,为浪漫派作曲家所喜用。象德彪西这样富于色彩性的用法,却是前所未有的。

3.不同音乐片断(材料)的对置:例24,《格拉纳达之夜》17—36小节:①17—20小节、29—32小节(17—20小节的移位)是平行大小七结构和弦。②33—36小节,是平行混合类型和弦。③其间的23—28小节则是全音阶及其和声。例25,《为钢琴而作 3.托卡他》1—69小节:①1—24小节及42—69小节,是自然调式体系。②二者中间(26—41小节)的26—33小节,是“两个大三和弦的大三度关系对置”的,上行大二度(或增二度)模进环节;34—41小节,是在每个模进环节的第二个大三和弦上,添加一个小七度音,成了一个大小七结构和弦。

4. 非功能关系同结构和弦的对置：例26，《欢乐岛》99—114小节。

非功能关系同结构和弦的对置，在德彪西的和声中，比起同结构和弦的平行较少使用，可能是因为同结构和弦音响相同，对比效果稍差。在前述李斯特及李姆斯基·可萨可夫的作品中，则使用同结构和弦的二度、三度以及增四度等关系的对置。海顿在他的第五钢琴奏鸣曲（C大调）第一乐章的展开部中，使用过四、五度关系大小七和弦的连续模进。如果这种用法不是四、五度关系，而是二、三度关系，或增四度关系，就不宜用“付属和声”的理论来解释，而属于色彩性的“同结构（大小七）和弦的平行或对置”用法了。

三、插入

德彪西在他的和声中，还使用了一种“特殊的对置”，因其特殊，所以，另给以名称，叫做“插入”。插入指的是：在某种音乐材料中间，插入另一种音乐材料（或和弦进行、或音调、或写法）。插入的音乐材料通常比较短暂、次要，和主要音乐材料之间是对置的关系，有一定程度的对比效果。而对置则是两种基本上具有同等地位音乐材料的并列。这是插入和对置的仅有差别。

1. 外调和弦（或和弦进行）的插入：例27，《为钢琴而作 1. 前奏曲》的终止。这里是在a小调的和弦进行中，插入了三个外调和弦的进行。如用等音写法改写一下，即可看出，它们是C大调的属和弦的“降三音七级五六和弦”→升五音的属七和弦→主和声上的降三音属和弦（一个复功能性“主和弦”）。

2. 另一音调的插入：例28，《为钢琴而作 3. 托卡他》167—169小节。在自然音调中插入了“上三声部的增四度音调及低声部的半音音调”。例29，《塔》33—36小节。在五声性音调中插入了三全音音调。

3. 另一音型写法的插入：例30，《金鱼》30小节。在和弦写法中插入了琶音音型。

相对来讲，德彪西有时将平行、对置、插入等手法单独使用，有时则将其结合起来使用。

四、全音阶

德彪西除用大、小调式外，还使用中古调式，五声性调式、西班牙调式以及全音阶等。全音阶式的色彩性和声应用，在前述李斯特的《旦丁》交响乐末乐章中已能见到。李斯特使用了六个大二度关系大三和弦的连续平行（对置）进行。也可以将其解释为“三个全音阶的综合”。德彪西的同时代德国作曲家费兹那（Pfitzner, 1869—?，也使用全音阶和声。全音阶在德彪西的和声中，占有突出的地位。几乎在每一首作品中，都可以见到全音阶、全音阶音调或全音阶式的增三和弦的使用。有的是片断的，不完整的，有的则是相当长度的段落完整的使用着全音阶。

全音阶各邻音之间的音程距离都是大二度，它可能含有的全部音程是：大三、小六、大二、小七、增五、减四、增四、减五、增六、减三。

所以,所谓“全音阶音调”大都带有增(减)音程,这是它的一种特色。当然,不是说带有增、减音程的音调就一定是全音阶音调。因为,自然调式、旋律调式也都包含有增、减音程。例31,前奏曲《帆》。例32,《为钢琴而作 1.前奏曲》。

全音阶可能构成的和弦,大约有二十余种。德彪西使用了其中的大约五、六种:增三和弦、升五音的大小七和弦、减四度与增四度叠置和弦、附加大二度音的增三和弦、附加增六度音的增三和弦、减四、五度叠置和弦。例33,《金鱼》39小节。例34,《欢乐岛》61小节。

例35,《格拉纳达之夜》25—26小节。

德彪西还将全音阶式的增三和弦作开放式的平行写法,色彩效果尤浓。例36,《欢乐岛》196—199小节。

增三和弦的使用,在德彪西的作品中,大体可分三种情况:一种是和全音阶相结合,即全音阶式的增三和弦。这种情况下的(两个)增三和弦成大二度关系。因为完整的全音阶,恰好由两个大二度关系的增三和弦组成。

另一种是和半音阶(半音音调)相结合,常常是唯有的两种全音阶的综合,即相差半音的四个增三和弦的综合使用。这样,就包括了全部十二个半音。例37,《为钢琴而作 1.前奏曲》44—46小节。例38,《雨中花园》64小节。

第三种是所谓单独使用的增三和弦。即不与全音阶或半音阶相结合的增三和弦。大都属于同结构和弦的“平行”、“对置”用法。如《为钢琴而作 1.前奏曲》4—5小节之间的两个增三和弦。

德彪西还常常将全音阶与半音阶(或半音音调)结合起来使用。例39,《欢乐岛》1—5小节。例40,前奏曲《帆》。

德彪西喜欢用“三全音”、“四全音”音调,可将其看作是不完全的全音阶,或可将其称做“全音阶音调”。如《水中倒影》25—28小节。《欢乐岛》182—185小节。

全音阶相邻两音之间均为大二度“等距离”关系,因而无所谓“主音”。所以,它的调性需要使用一定的手法加以强调才能明确。德彪西则使用长时间的低续音来明确、强调它的调性——主音性。如《为钢琴而作 1.前奏曲》中的降A低续音,前奏曲《帆》中的降B低续音等。由此可见,德彪西对调性的明确还是重视的。

五、普通三度和弦的色彩性写法

普通三度和弦由于特殊的写法,也能够获得一定的色彩效果。德彪西就常常将普通的三度和弦,作色彩性的写法。例41,《洋娃娃的小夜曲》30—34小节。

吴增荣同志在他为小提琴齐奏曲《咱们的领袖毛泽东》编配的钢琴伴奏中,曾使用过这种“将七和弦拆成两个空四、五度”的写法。丁善德同志的作品中(《槐花几时开》),也有类似的写法。

例42,同例41,终止。这里是“六级七和弦”及“一级七和弦”的色彩性写法。也可看作是在大调主、属低续音背景上的六级三和弦及三级三和弦(同调号小调的主、属)的交替。是同调号大、小调色彩的一种混合。或者,还可以简单的看作是“用调式

六、七级音装饰的主和弦”。不论如何看法，它的色彩效果是显见的。

近现代和声的一种趋向是：不协和等级的日益提高。这种趋向并非自德彪西始。在德彪西的作品中使用着大量高等级的不协和和弦，但是，全无现代音乐中某些流派的那种嘈杂之感。这和德彪西对和弦写法的讲究是不无关系的。德彪西对不协和和弦常作如下写法，或在一定条件下使用：

写法：

1. 把不协和音程放在较高音区，或使之有较大的距离；
2. 不协和音响由前后重叠而成；
3. 使构成不协和音程的音交错开来；
4. 符合泛音列原理。等等。

条件：弱奏、快速、短时值……等等。

德彪西式的法国印象派音乐，就其素质与风格来讲是轻柔、瑰丽的。不协和和弦的上述写法，对德彪西式音乐风格的形成，恐怕是一个不可忽视的因素。和弦的写法应当重视。

六、织体写法与和声

一些外国作曲理论家认为，德彪西是不把钢琴当作键盘乐器使用的。他的钢琴作品有新的、丰富的音响，他使用了很多不同于莫差特、贝多芬、肖邦等人的钢琴织体写法。在《水中倒影》的25—28小节中，德彪西写了三个织体层次：高音区极弱奏的快速特殊琶音；中音区弱奏的“柔和而富于表情”的第二主题旋律；低音区极弱奏的降A低续音。

新的织体写法必然会影响到和声。在德彪西的作品中，有时可以看到，由于声部流动、织体结构所形成的带偶然性的，但却是富有色彩效果的和声进行。例43，《水中倒影》12—13小节。这里的高声部，是乐曲第二部分带主题性质的旋律的后半部份，伴奏部分的低声部与上方的隐伏声部成半音（基本上）反向进行，中间则是琶音化的升E、升G持续音，和声进行有一定的偶然性，却富有色彩。由此而形成的“带偶然性的和弦”或可叫做“织体和弦”。例44，《塔》16小节。这里，高声部是五声性旋律，低声部是音型化的双重低续音，中声部则是二、三度平行进行（基本上是半音音调），与高声部旋律成反向进行，和声带有偶然性。

七、功能进行的“装扮”

德彪西在使用传统功能和声方面，有时使用典型的功能进行，有时则给典型的功能进行以“装扮”。例45，《金鱼》30—31小节。德彪西在这里不仅将七和弦拆成两个“五度层”，还用附加六度音、倚音、另一音型的插入等手法，将典型的“主→下属→属→主”的功能进行予以“装扮”，使之富有色彩。

例46，《练习曲博士》68—70小节。德彪西在这里用“外调和弦的插入”、“同结

构(大)三和弦的小三度平行或对置”,给“主→属→主”功能进行以“装扮”。

德彪西常将传统的功能和声,用于较重要的旋律型(片断),或具有曲式结构意义的地方(如句、段终止等)。对功能和声的“装扮”,仍然是使音乐形象明确、结构有组织性的传统用法的创造性继承。加强了它的对比、色彩方面。或者,可以说是将功能与色彩相结合、相统一的一种方式。

八、多样化终止

在前期古典派作曲家的作品中,或不同作曲家的作品,或同一作曲家的不同作品,常有近似的终止类型。在德彪西的作品中,终止就象色彩那样丰富多变,几乎每一作品都有各具特色的终止。

1.《为钢琴而作,1,前奏曲》的终止,使用了外调和弦的插入。

2.《金鱼》的终止,使用了同主音大、小调的特殊对置。

3.《欢乐岛》的终止,使用了附加增四度音的主三和弦。

4.《为钢琴而作,3,托卡他》的终止,使用了与主和弦构成减五度(增四度)关系的降属和弦。

5.《塔》的终止,使用了包括五声调式全部音级在内的主和弦。或可称做“附加二、六度音的主和弦”。

6.《象的摇篮曲》的终止,在附加六度音的终止主和弦上,又附加了四级音及降三级音。

7.《练习曲博士》使用了“主→下属→下属功能性的七级三四和弦→主”的变格终止。

8.《雨中花园》的终止,其和声带有织体结构性质:终止的主和弦前,低声部是低续的二级音,中间声部是二级七和弦的分解进行,高声部是带隐伏旋律及属持续音的琶音音型。构成了一个特殊的“二级七和弦→主和弦”的变格终止。等等。

九、其它

在德彪西的和声中,和弦结构是非常多样化的。某些结构类型的和弦,如九和弦、附加音和弦、四五度结构和弦等,常具有脱离大小调式特点的作用。有时可能倾向于自然调式方面,有时则可能具有“调扩展”的性质。

在附加音和弦中,德彪西除使用附加自然音外,还使用附加增二度、增四度的变音。有特殊的色彩效果。在《欢乐岛》的终止中,附加的增四度音具有(音响)色彩与力度的双重作用,使终止显得光辉、热烈。德彪西多样化的终止,都具有一定的艺术效果。

在德彪西的作品中,调关系也是多样化的,丰富的。既有功能性的调关系,也有色彩性的调关系。

德彪西也使用“和声变体”来发展主题。

德彪西对于低续音的使用，也是多样化的。除传统和声中常用的主、属低续音外，德彪西几乎使用各音级的，各种形式的，具有不同意义的低续音。

德彪西的和声手法非常丰富，多样化。虽然他的某些手法对我们来说可能用处不大（如全音阶和声），或许在特定情况下可以使用。但，对于探索 and 声表现手法的新的领域，以发展我们自己的具有民族特色的音乐，无疑是会有启示的。而且，我国的作曲家已经创造性的、有效果的使用了某些印象派的和声手法。某些成功的作品还具有较浓厚的印象主义特色（丁善德同志《兰色的雾》）。德彪西的某些和声手法（自然调式的、五声性的、“东方情调”的……），较之西洋古典和声，在风格上和我们的民族音乐可能更接近些，更易于借鉴些。

德彪西和声的很多方面需要作深入的研究，比如，他的和声的统一方面。对比和统一是不可分割的，只有对比而无统一，就会象“万花筒”那样，虽然多变、迷离，却互不联系，支离破碎。而德彪西的作品则是统一的、完整的。这方面的经验是很需要去研究的。此外，如调发展等都值得很好的去研究。

但是，一九六三年，那个对德彪西并不了解，更谈不上熟知的文痞姚文元，却向这位已故的有才华的法国作曲家大打起棍子来。贺绿汀同志当时曾著文指出姚文元的“望文生义”和“不求甚解”。到了一九六八年，怀恨在心的姚棍子便伙同国民党特务张春桥，大兴文字狱，置贺绿汀同志于死地。在他们看来，对外国优秀音乐的研究与借鉴，就是“盲目崇洋”，就是宣扬外国资产阶级音乐文化。他们实在是左得出奇。

由于资料限制，本文所引德彪西的作品，范围很小，并不都有代表性。加之个人水平很低，分析的很不准确，希望得到同志们的指正。

闻一多著作征集启事

为整理出版《闻一多全集》，特公开征集：

一、闻一多先生未公开发表的诗歌、散文、戏剧、杂文、政论、学术论著、翻译作品及其他文稿；

二、已在报刊发表而未收入《闻一多全集》（一九四七年版）或辑成专书的闻一多先生的文稿；

三、闻一多先生的书信、题辞、序跋、课堂讲稿、讲演记录及其它墨迹；

四、闻一多先生的绘画、书刊封面设计、书法、篆刻；

五、闻一多先生著作和翻译的历次版本；

六、有关闻一多先生的照片及遗物。

国内外机关、团体或闻一多先生生前友好、学生以及各界人士，凡有收藏上列各项书刊文稿资料者，均请妥送或挂号寄交本组，亦可函告本组具体联系。寄件收到后，本组当妥善保管，采用与否，除声明惠赠外，均当负责归还。

来件请寄：北京地安门大街帽儿胡同九号旁门

人民出版社 闻一多著作征集组