

试谈德彪西《大海》的调性思维特点

作者 王桂升

指导教师 姚盛昌

关键词 德彪西 自创人工调式

《大海》是德彪西创作成熟时期的代表作品之一,是他最大型的一部管弦乐作品,表现出典型的印象派风格。印象派风格的形成与和声有着密切关系。和弦结构多样化,平行音程(特别是平等五度),平行和弦的大量运用,各种教会调式,人工调式的运用等,都与德彪西追求色彩与强调直觉的美学思想有着互为因果的关系。本文主要研究《大海》的调性思维特点。

一、寻求音高体系的新颖性与多样性

从中晚期浪漫作曲家开始,中古教会调式的运用就已显示出对大、小调体系的突破,肖邦的玛祖卡即是一例。李斯特晚期作品中的同主音调与同中音调的运用^①,瓦格纳的特里斯坦和声^②,对德彪西的创作也产生过一定影响,随着德彪西创作思想的成熟,大、小调式越来越成为创作的障碍,寻求新颖的多样化调式语言,排斥甚至抛弃大、小调,(主要表现在对属和弦的革命)已成为德彪西创作革新的一面旗帜,在《大海》中中古教会调式、五声调式和人工调式,越来越得到广泛运用,而德彪西调性思维特点,主要表现在自创人工调式方面。

(1) 同主音的调式综合

① 同中音调——按传统理论,每个调只有一个同名调即同主音调,从浪漫派中后期至今,三度关系变得越来越重要,主音上下三度音(中音)的地位跃居其它音之上而成为中音功能,在这同时,中音相同的各调成为近关系调——同中音调,比如C大调的同中音调为#c小调,同中音调进一步延伸,又形成重同名调,进而形成功能网。

② 特里斯坦和声——来源于瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》



第1小节好象d小调,但紧接着到第2小节调性模糊了,到了第3小节,调性豁然开朗,原来是a小调的!有意思的是,这段音乐从未出现过a小调主和弦,这一著名的例子,便是“特里斯坦”和声的代表。

例 1

下面是这段音乐的调式材料：

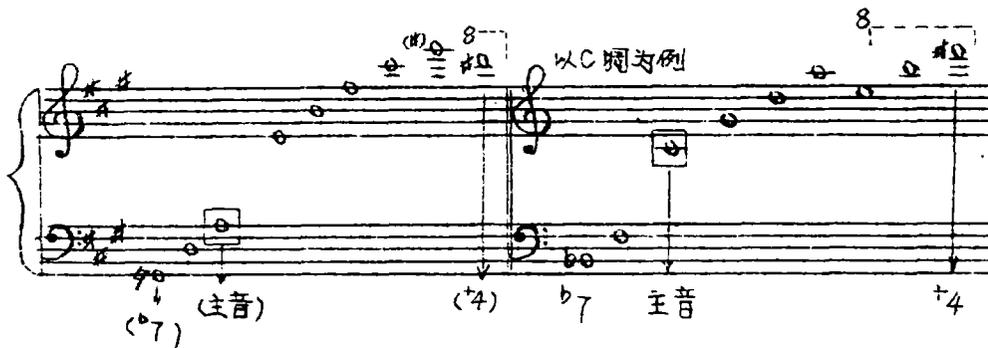
这便是德彪西自创的、也是他最爱用的人工调式。由于这种调式的特征音程为增四度和小七度，因此我们暂且称之为调式(+4^b7)^①。从调式综合的角度来说，可看作是同主音调式——利底亚与混合利底亚的综合：

① 为书写简便，各种调式特征音程标记如下：增四度：+4 减五度：-5 大二度：#2 小二度：^b2 大六度：#6 小七度：^b7 等。另外，各种教会调式及人工调式标记如下：(以 A 调为例)
 A 伊奥尼亚调式——A a 多里亚调式——a(#6)
 a 费里几亚调式——a(b2) A 利底亚调式——A(+4)
 A 混合利底亚调式——A(b7) a 爱奥里亚调式——a
 全音阶——A(全) 十二声调式 a(半)
 利底亚与混合利底亚的综合调式 A(+4^b7) 洛克里亚与爱奥里亚的综合调式 a(#2-5) 等。



可见,这种人工调式,是引用了利底亚 $+4$ 和混合利底亚 $b7$ 而形成的。

同时,由于 $+4$ ($\sharp D$)与 $b7$ ($\flat G$)正好分别是 A 调(中心调)的上属调(E)、下属调(D)的特征音,因此,这种调式可看做是调式中心音向它的属与下属继续的扩展:



把近关系调的 $+4$ 音级与 $b7$ 音级引用到中心调中,自然扩展了中心调的调性领域,在这同时也增加了中心调的动荡不安。

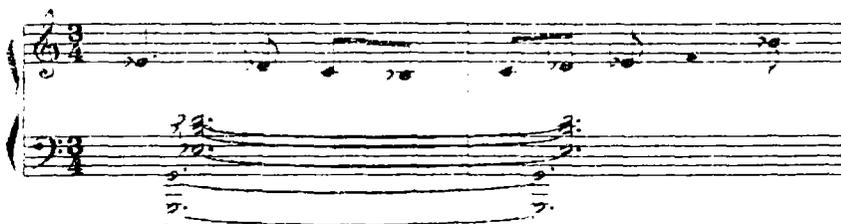
从泛音列的角度来说,这两个特征音的出现正是调中心音上的两个高频泛音:



并且,这也正是这种综合调式产生的客观依据。后来的巴托克,以丰富的创作实践赋予这种音阶以无穷的表现力,后人称之为“巴托克音阶”。而巴托克的这种音阶则很可能是德彪西直接影响的结果。在《大海》中,这种音阶的运用还可见 P. 62、P. 67、P. 92 等。^①

还有一种常用的同主音调式综合——洛克里亚与其它调式的综合。

例 2



其调性材料为:



例 3



Timb #G 持续音

洛克里亚调式与利底亚及它们的综合调式广泛运用的结果,是减五度音程(洛克里亚调式

① 本文所指总谱页数均为光华出版社版本的总谱页数。

特征音程)与增四度音程(利底亚调式特征音程)作用的加强,形成三全音功能雏形,为十二声调式的运用开辟了道路,对德彪西三全音现象的论述,留待下文。

从以上两种重要的人工调式可看出,它们虽然来自于传统教会调式,但又不同于单纯的教会调式,当然更不同于传统大小调。教会调式与大小调的区别最重要的一点就是功能性强弱,而教会调式综合的结果,却使功能性进一步减弱,比如在例一中,V级三和弦为小三,IV为减三,例2中,I级三和弦为减三,并且V-t为增四度远关系,这样,调式本身所包含的功能因素大大削弱了。

包彩与功能是一切有调性作品中所共有的两个属性,它们的关系是对立统一的,强调功能,必然削弱色彩,强调色彩,必然削弱功能。德彪西由于受印象派绘画影响,以追求色彩与质感为主要目的,大小调严格的功能体系必须严重束缚作曲家对色彩的想象,因此,抛弃大小调,广泛运用各种教会调式、五声调式,直至自创人工调式便成为必然。

另外,还有其它各种调式的综合,但运用不太广泛,并且其基本原则与上述相同,不再赘述。

(持续)

(上接第40页) 相对放松,要根据音乐的需要不断调节松紧变化,使运弓过程中右手臂从肩部到手指关节像弹簧一样地作用,才能发出好的优美的声音。

在演奏中弓的分弓过程中,肘关节比较紧张。如果这个关节发生紧张,很容易造成肘关节的独立动作失调。这样我们看到的动作和听到的声音一定是僵硬的和没有活力的声音。同样在演奏中,腕关节这一环节也是不可忽视的,腕关节比起其它关节来要显得更加脆弱。过分的放松或紧张都不能使肩臂的力量传达到弓上,它既要能支撑住肩臂本身自然的和使用肌肉产生传达下来的两种压力,又要很好地把力量通过它本身、手指、弓子作用到弦上,发出好的声音。如果这一环节堵塞、僵硬,一定会造成声音上的种种缺憾。

另外手指关节的动作,对于换弓来说也是非常有好处和有意义的。在换弓过程中,手指关节的协调动作好象一个弹簧垫来帮助

整个右手臂换弓。更重要的是很好地帮助把声音连接好,使得换弓连接更完美。

除了上面说到的外,正确的运用好弓速,弓的压力、触弦点也是运弓技术中的一门艺术。这三种特征是相互联系的,是我们演奏者与年轻学生需要认真研究和练习的。一些学生练习时盲目把触弦点拉得靠近琴码,使用很大的压力,结果出来的声音喳喳响,这种办法练习达不到美好声音的结果。在这方面大提琴家罗斯曾说过:“许多演奏乐器的人,希望自己的乐器发出象拉管或小号那样的声音。他们过多的强调了运弓的压力而没有注意运弓的控制和弓速的训练,这样我们听到的就是些压死了的声音。”

好的声音、优美动听的音色,必须通过弓速、压力、触弦点的变化而来。每个演奏者及学生要学会通过对弓速、压力、触弦点的变化来创造,丰富各种声音的对比和不同的音色变化,使我们的乐器就象画家手中的调色板,五色斑斓,绚丽多采。