

引言

19世纪与20世纪之交,法国出现了一位令世界乐坛为之瞩目的人物—德彪西(Achille-Claude Debussy, 1862—1918)。他有着超凡的音乐气质与富有个性的创新精神,成为音乐创作史上既连接古典,又影响现代的重要人物。他的创作涉及钢琴曲、管弦乐、室内乐、艺术歌曲和歌剧等,其中钢琴作品占有首要地位。他的一生从未间断过钢琴音乐的创作,不仅数量众多,而且类型多样。19世纪正是法国印象主义绘画和象征主义诗歌兴起与活跃的时代,德彪西的钢琴创作受其影响,凭借其色彩的天才敏感,打破了浪漫派主题循序发展的方式,发展了新的技巧,丰富了和弦与和声的运用,逐步形成了一种精巧飘逸的独特风格,以“层层叠叠”的技巧,通过“调色”的丰富变化,赋予作品“斑斓”的印象。德彪西在他的创作中,还吸收了东方音乐的意境与西班牙舞曲、爵士乐的节奏,使其创作中的色彩感“曲径通幽”,颠覆了传统的大小调和声体系^[1]。德彪西的钢琴作品成为钢琴音乐史上的一个重要里程碑,广泛出现在音乐会与音乐教材中,闪耀着独特的艺术魅力。

德彪西的钢琴音乐创作大致可分为前期、中期、晚期三个时期。《为钢琴而作》组曲(Pour le piano)这部作品是德彪西在1896年前后开始创作的,包括《前奏曲》(Prélude)、《萨拉班德舞曲》(Sarabande)、《托卡塔》(Toccata)。在音乐体裁中,前奏曲一般是指一种单主题的中、小型器乐曲。它源自十五、十六世纪某种乐曲前的引子,最初常为即兴演奏,有试奏乐器音准、活动手指及准备后边乐曲进入的作用。萨拉班德是舞曲的一种,“萨拉班德”一词最早见于巴拿马诗人麦克西亚1539年在其诗歌中提到的一种舞蹈,这种舞蹈在西班牙的南美洲殖民地中风行,后来在16世纪初传播回西班牙,逐渐演变为速度缓慢、音调庄重的舞曲,常用于贵族社会和舞剧中,17世纪萨拉班德舞曲成为组曲的一个标准部分,其节奏常为三拍子,强音常在第二拍出现。托卡塔又称“触技曲”,是一种富有自由即兴性的键盘乐曲,结构、节奏、节拍、结构及旋律进行都比较自由,多出现在较规整的体裁之前以产生对比效果。德彪西的这首组曲与传统的前奏曲、萨拉班德、托卡塔都存在着渊源关系^[2]。

在十九世纪末的最后十年,德彪西创作转向了管弦乐和歌剧的创作,《为钢琴而作》这十年间唯一的钢琴作品。在这部作品中,可以看到诸多古典方法的保留,形式上似乎回到了古钢琴家的世界,在此“古风”的外衣下却透露出印象主义钢琴语汇的锋芒。它的风格不同于德彪西创作初期的风格,而与创作鼎盛期典型的印象主义风格又有所差异,被认为是创作转折的关键作品。在运用键盘乐曲来展现德彪西式的主要和声语言时,《为钢琴而作》是第一部作品^[3],如:不协和和弦不仅不予以解决,而且可在音程不变的情况下连续进行;全音阶、五声音阶以及随意性的音阶都在本作品中得到大量展现。在大小调传统和声中,调式靠 d-t 确定,而德彪西对调式观念有着非常微妙的变化。他的调式中有主音,但并不绝对,往往游移,出现持续音是他最常用的方法之一,以此来避免失去主音。

德彪西不仅是一位优秀的作曲家,还是一位具有高超演奏技艺的钢琴家。《为钢琴而作》这部作品凝聚了德彪西所尝试的各种不同的音响效果,体现他用崭新的音响理念对钢琴音乐演奏手法的革新,具有相当的难度,需要高度的演奏技巧。因此,这部作品为演奏者练习娴熟的钢琴技巧、提高演奏技艺提供了丰富的素材。

国内外关于介绍和研究德彪西钢琴作品的论文、专著非常多,但大多集中在对他的音乐创作成熟时期作品,如:《版画集》、《意象集》、《前奏曲》等,以及早期的一些作品如《贝加摩组曲》的《月光》等。然而介绍《为钢琴而作》这部作品的研究文献却比较有限,即便有所涉及往往尚显粗浅,也不够系统深入。因此,全面深刻地介绍、剖析这部德彪西风格转变时期的“关键性”作品的创作的艺术特点、演奏要点、练习方法具有重要价值。本文将在前人研究的基础上,结合自身学习的实践经验,对这部作品开展了系统全面的演奏诠释,并提出了一些个人的见解,为他人学习和演奏这部作品提供借鉴和参考。

第一章 《为钢琴作品》的历史地位

德彪西的音乐成为 19 世纪至 20 世纪的桥梁之一^[4]，对 20 世纪音乐产生了巨大的影响。《为钢琴而作》出现了具有德彪西个性特点的音乐语言，首次出版时其和声是革命性的，他的印象主义美学思想从这以后基本形成。尽管《为钢琴而作》这部作品的研究文献不多，但是这些文献都给予这部作品高度的赞誉。《德彪西的钢琴音乐》（1985 年）一书中这样写道^[5]：“《为钢琴而作》在作曲家的创造进程中，一直被认是一部带有关键性的作品。其中有不少是华托和魏伦的《华丽节日》世界中的精神，形式上回到了“古钢琴家”的世界，处理时，古典的观点则占有上风，显然，这在德彪西的印象主义的乐曲中就不是那样显著地。同时，作为德彪西式的主要方面的和声语言，在运用键盘乐曲来显示其中所具有的任一因素，《为钢琴而作》是第一部作品，……，预示着在他的钢琴家们当中，很快会被称为最富有艺术才华的作家”。《德彪西钢琴作品演奏指导》（2007 年）一书也评价《为钢琴而作》是“钢琴音乐作品中划时代的主要标志性作品。”^[6]。

本章将首先介绍德彪西钢琴音乐的创作概况，以了解《为钢琴而作》在其创作历程中所处的阶段，再剖析这部作品的创作背景与意义。

第一节 德彪西钢琴音乐创作的各时期及主要作品

创作时期的划分只是为了在讨论作曲家的作品上的方便，作曲家的风格不是固定的、静止的，它是逐渐发展和变化的，新的音乐语言也并非一下子完成，各个风格时期相互之间会有一定的渗透。德彪西的钢琴创作大致可分为三个时期^[7]：1884-1900 年为创作初期，1900-1910 年是风格成熟时期，1910-1918 年为晚期也有作者认为德彪西钢琴创作的三个时期分别为^[8]：1884-1890 年为创作初期，1890-1910 年是风格成熟时期，1910-1918 年为晚期。两种分类之所以不同是对《为钢琴而作》（1896-1901）这部作品的创作时期有不同的看法所致。有人认为它是德彪西进入钢琴创作成熟期的开端，有人则认为它和德彪西早期钢琴更接近。

《为钢琴而作》这部作品在时期划分中不一致的现象，正恰恰反映出德彪西从承续前人转变为自我创新这一创作历程中新旧交织点的公认。在本文中，笔者更倾向于把《为钢琴而作》单独划分出来，归入到风格转变时期（1890-1900年，也即19世纪最后的十年）——之代表。它为20世纪最初十年德彪西印象派音乐杰作的涌现启开了明确的方向。把风格转变时期单独划分出来，可以突出德彪西在成为真正的大钢琴师之前在创作历程中所付出的艰辛探索，这种探索的重要结晶就是《为钢琴而作》。

下面对德彪西创作的各时期及主要作品作一简要介绍。

一、创作初期（1884-1890）

这一阶段的德彪西热衷于不协和音的处理及奇妙的音响组合。他一方面受到瓦格纳半音主义和声的影响，另一方面又受到马斯奈甜腻、妩媚与伤感融合的情调的影响，两者的融合并不和谐。主要作品有：《波希米亚舞曲》（1880年）、《阿拉伯风格两首》（1888年）等。

《波希米亚舞曲》是他的第一首钢琴曲，3/4拍子，有点类似波尔卡的节奏，织体十分简单。《阿拉伯风格两首》是德彪西首次得到出版的钢琴作品，为初涉印象派作品的热身之笔，其中第一首运用中古调式，出现了平行和弦与不协和的平行进行；第二首优雅的和声进行与三对二的大范围使用，使人宛如身处点点繁星之下。

二、风格转变时期（1890-1900）

在这段创作时期，德彪西为摆脱对前人的生硬模仿，开始了更加积极活跃的创作探索，逐渐形成独树一帜的风格特点。主要作品为：《贝加摩组曲》（1890年开始创作，1905年出版），《为钢琴而作》（1896前后开始创作，1901年出版）。

《贝加摩组曲》耗费十五年之久，共由《前奏曲》、《小步舞曲》、《月光》、《帕斯比埃舞曲》四首曲子组成，以《月光》最为著名，对德彪西以后作品的印象派风格已具有初步的典型意义，最后一首《帕斯比埃舞曲》是德彪西至此更为接近古钢琴风格的作品，如，左手的断奏对手指的技术性提出了很高的要求。

1896年前后开始创作的《为钢琴而作》组曲在音乐上有了新的风格，它由《前奏曲》、《萨拉班德舞曲》、《托卡塔》三首具有古组曲名称的曲子构成。其雏形在1894年就已经出现了，经过五年多的酝酿、推敲，德彪西终于在创作之路上向前迈进了一大步，成为德彪西钢琴创作上具有里程碑意义的作品^[9]。尽管这是十九世纪末到二十世纪初这十年间德彪西唯一的钢琴作品，但它超越了德彪西此前的作品。在第二节中笔者将给予进一步的阐述。

从《月光》到《为钢琴而作》，显示出德彪西从一个年轻的沙龙作曲家开始成为一个具有高度个人的、独特风格的作曲家^[10]。此后，德彪西的创作进入了风格成熟时期。

三、风格成熟时期（1900-1910）

这是德彪西印象主义风格最为成熟的阶段，他凭借其其对色彩和光线的天才敏感，牢牢抓住瞬间的感觉，将诗、画、景与乐思巧妙结合起来，还借用东方的意境，表现出意境朦胧的印象。主要作品有：《版画集》（1903年）、《草稿本》（1903）、《意象集》两部（1905年和1907年）、《儿童园地》（1906—1908）、《前奏曲》两卷（1910年和1913年）、《欢乐岛》（1904年）、《假面具》（1904年）、《海顿礼赞》（1909年）、《极缓板》（1910年）等。

《版画集》包括《五重塔》、《格拉那达的黄昏》、《雨中花园》三首乐曲，是印象主义技法确立的作品。《意象集》已完全奠定了印象主义风格的基础。《二十四首前奏曲》则把德彪西的钢琴创作推向巅峰。这些印象派音乐杰作奠定了德彪西钢琴作曲大师的地位。

四、创作晚期（1910-1918）

这一阶段德彪西的音乐在形式上回归了库普兰的法国传统，情绪上脱离了浮躁，手法更趋精致简洁。这一时期德彪西的主要作品有：《英雄摇篮曲》（1914年）、《练习曲》（1915），双钢琴作品《白与黑》（1915年）、《林达内雅》（1926年最终出版）、《d小调大提琴与钢琴奏鸣曲》（1915年）、《g小调小提琴与钢琴奏鸣曲》（1917年）等。

德彪西的《十二首练习曲》（1915）是献给他所崇拜的巨匠肖邦，是自肖邦音乐会练习曲传统的持续，这部技巧性很难的练习曲集“包含了钢琴家自己认为

有必要的一切技巧之练习。”^[11]，也体现着德彪西钢琴作品音乐特有的艺术气质和音乐精神。

关于德彪西钢琴作品的更多介绍可参见相关教材、专著、期刊论文与学位论文。

第二节 《为钢琴而作》的创作背景与意义

《为钢琴而作》是十九世纪末到二十世纪初这十年间德彪西唯一的钢琴作品，它运用了巴洛克的古钢琴断奏的语言，向世人呈现出一种冷静性的音乐精神。德彪西创作初期的多数钢琴作品，其结构形式与和声语言两大方面大多未超出传统的范畴。在运用键盘乐曲来展现德彪西式的主要和声语言时，《为钢琴而作》是第一部作品。

《为钢琴而作》与德彪西印象主义鼎盛时期的乐曲相比，印象派风格还不是那么显著，我们仍然可以看到很多古典方法的保留，在形式上似乎仍处于“古钢琴家”的世界。古钢琴主要是指两种乐器：拨弦古钢琴（也称羽管键琴）和击弦古钢琴是钢琴的前身，是16世纪至18世纪盛行于欧洲的键盘乐器。巴洛克时期法国著名作曲家、伟大的羽管键琴音乐家弗朗索瓦·库普兰（François Couperin, 1668—1733）被誉为“法国键盘音乐之父”^[12]。巴洛克时期的音乐家前有意大利的维瓦尔第，后有德国的巴赫两大高峰，中间则有法国的库普兰，他与法国巴洛克音乐紧密联系在一起，为法国人所崇敬。库普兰和肖邦都是德彪西所尊崇的巨匠。如果说《十二首练习曲》（1915）是德彪西呈献给肖邦的礼物，那么也许《为钢琴而作》在某种程度上是为库普兰而作，为法国的音乐辉煌而作。

德彪西曾给予库普兰像圣人一般的赞誉，称他为“法国音乐气质的最纯粹和最典型的呈示”^[13]。德彪西心目中的库普兰圣人以及最纯粹的法国音乐气质是一个非常有意思的话题。正处年轻时期的德彪西在创作《为钢琴而作》这部作品时，有着什么样的创作动机和表达什么样的纯粹的法国音乐气质？当德彪西在1896年前后开始创作《为钢琴而作》时，由于他最早是以歌曲作曲家而取得成就的，有文献说他似乎把钢琴创作看成是不太重要的附带工作^[14]，果真如此吗？他是否在从库普兰的音乐辉煌中寻找自己的定位？他的内心是否希望早日摆脱“那个化名为理查·瓦格纳的老克林索尔的幽灵”^[15]？也许各种爱与憎的意图都相互

交织在一起,在库普兰古钢琴的世界里展现出自己的钢琴梦幻世界、用他独特的钢琴语言向瓦格纳的歌剧提出挑战——所以德彪西把这部作品的标题命名为《为钢琴而作》?很多疑问我们现在无法得知,我们现在共知的是,随着19世纪后半叶瓦格纳和勃拉姆斯所代表的日耳曼式音乐崛起,原来仰仗歌剧地位而形成的音乐中心的法国已经再一次风光不在。德彪西早年相当崇拜德国的瓦格纳,但在法国作曲家埃里克·萨蒂^[16]的影响下这股狂热很快就消逝了,他牢固地扎根于法国音乐传统,自称为“法兰西作曲家”,并一反德国音乐的华丽气息,提出了清澈明快(clarté et consicion)的法国音乐理想打开了新世纪音乐的大门^[17]。1903-1913年德彪西钢琴音乐上出现的奇异性充分说明那十年他自己是独具一格的,过去不管他有过什么倾向,都差不多完全同化在个人的风格之中^[18]。库普兰是德彪西所尊崇的巨匠,在其晚年作品创作回归到了库普兰的法国传统,正值第一次世界大战(1914年8月~1918年11月)结束前夕,他在德国人远程大炮猛轰下的巴黎患癌逝世。德彪西的美学思想比他的先辈们走得更远。他深深地扎根于法兰西的民族遗产,并成为了比库普兰成为法国更伟大的音乐“圣人”——印象派音乐以他为宗,他的音乐成为连接19世纪和20世纪的最重要桥梁之一。

德彪西的《贝加莫组曲》创作时间总体上早于《为钢琴而作》,虽然已经可以看出他的一些独特风格,但未能完全摆脱别人的影响,该组曲中的《前奏曲》德彪西采用了巴洛克时期将前奏曲加入键盘组曲的写法而创作的,并遵循了传统的和声模式。在《贝加莫组曲》之后所完成的《为钢琴而作》依然是采用了传统的巴洛克时期键盘组曲的形式,但其中已经开始出现了崭新的和声语言,如《萨拉班德舞曲》中采用了一系列不协和的七度、九度和弦的平行进行。

德彪西最杰出的钢琴作品,大都出现于1903至1913的十年间。在此之前的钢琴作品,虽然表现了一些新的倾向,但当时普遍的评价并不是很高^[19],这可能是现在仍然对这部作品未受到足够重视的原因之一。1903年,德彪西出版了钢琴组曲《版画集》,音乐评论家皮埃尔·拉洛伊著文称赞德彪西对钢琴音乐的贡献,其中有些说法引起了莫里斯·拉威尔的不满,他写信给拉洛伊^[20]:“你对钢琴创作上取得的一些特殊成就作了详细的评论,但你把这种发明全都归到了德彪西的名下。《水的嬉戏》出现于1902年初,当时只知道德彪西所写的作品是《为钢琴而作》这部组曲,它是由三首作品组成的,对于这部作品,只说一点,我对它深表敬意,但从纯钢琴艺术的角度看,它所表现的并不是真正新的手法。”拉

威尔的抱怨主要是想说明他所完成的钢琴曲《水的嬉戏》与德彪西的《版画集》所达到的水平相比也应受到赞誉,另一方面,我们也可看出《为钢琴而作》相比德彪西其它早期钢琴作品是有着超越的。我们可以从德彪西钢琴作品曲名的变化中探寻德彪西钢琴艺术创作不断发展的历程。在德彪西早期钢琴作品中,除《月光》外大部分作品的曲名都不具有“可视性”的特点,但是自《为钢琴而作》以后,绝大部分作品的曲名都不同程度的具有了视觉效果^[21]。通过景色、声音以及画面来作为音乐作品的标题,这显然标志出是德彪西艺术理念、风格上鲜明的艺术追求。这种转变是他钢琴创作历程中的一个转折点,说明作曲家开始摆脱传统钢琴音乐创作中立足于纯音乐表现的规则,取而代之的是对包括视觉在内的通感方面的描绘,是他那极富有敏感的神经和锐利的直觉对现实世界的反映。他的印象主义美学思想从这以后基本形成,作为钢琴家为新发现继续努力的第一个成果便是《版画集》的诞生。正是在《为钢琴而作》创作之后的下一个十年里,德彪西开始了他印象派音乐的辉煌时代。

综上所述,《为钢琴而作》是德彪西本人创作历程中的转折点,同时也是世界钢琴音乐作品中划时代的主要标志性作品之一。显示出德彪西从一个年轻的沙龙作曲家开始成为一个具有高度个人的、独特风格的作曲家。

第二章《为钢琴而作》的结构分析与艺术特点

《前奏曲》、《萨拉班德舞曲》、《托卡塔》三首乐曲组成了完整的《为钢琴而作》组曲。它究竟是怎样一部令人心醉的完美作品？德彪西运用了哪些新颖的创作手法？特别地，在作品结构中德彪西继承了哪些传统因素，他又如何创造性地突破传统而呈现出“印象派”的艺术特点？通过作品结构与创作艺术特点的剖析可以让我们寻找到合理的答案。对作品中每首乐曲基本结构的理解与掌握，也将是初学者在弹奏本作品的首要任务。

第一节 结构分析

一、《前奏曲》

《前奏曲》整体为三部曲式，生气勃勃，十分富有节奏性，结构形式总体说来与古典奏鸣曲的呈示部（A）、副部（B）、展开中心（C）、再现部（AB）颇为相似。结构形式见表1。

表1 《前奏曲》的结构形式

整曲分段	小节	功能	
A	1-5	引子	
	6-23	主题第一次出现	
	24-26	连接句	
	27-38	主题第二次出现	
	39-42	过渡句	
B	43-56	主题旋律，由A段引子加厚变化而来	
	57-58	过渡句（运用全音阶）	
	59-70	主题的第二次出现，在左手声部，又回到了单音旋律	
C	71-74	承上启下	
	75-96	有持续音A，为全音阶进行	
A	A段 97-119 小节	完全再现	
	B段 120-148 小节	动力再现	
	Coda 149-163 小节	149-157	华彩乐段
		158-163	连续的和弦进行，最终解决到主和弦

【A段（1-43小节）】

1-5小节相当于引子。旋律在低音声部，以强力度(*f*)奏出，与右手高音声部共同构成了小三和弦、增三和弦，并各自严格平行进行（见谱例1）。

从第6小节开始是一个展开性质的主题。德彪西惊人的使用了长达30个小节的持续低音A，即主音（见谱例2），从最初四小节的旋律及和声来看，主题建立在a小调上，在急速的陈述之后，又运用重复、变化重复、模进，以及使用各种变化和弦的手法对主题进行发展，长度共为十八小节，一气呵成，带有明显的展开性。这里可分为三个层次：低音声部节奏密度小，为附点二分音符，时值长；中声部节奏密度稍大，为四分音符，旋律宽厚、优美；高声部节奏密集，为十六分音符，没有明显的和声进行。

第24-26小节与第40-43小节都是连接句，但作用完全各异。前者是连接A段两遍主题，弱(*p*)—很弱(*pp*)继而引出主题；后者是A段与B段的连接，渐强发展到B段，起推动性作用。

【B段（44-70小节）】本段旋律与前面A段引子（1-5小节）是有联系的模进。不同之处是，A段引子的旋律是单音，而B段则表现为有力的和弦式旋律。在第44小节主题的第一次变奏中，平行进行的全音阶三和弦都以增三和弦的形式出现，与引子中分解小三和弦形成了强烈的色彩性对比。德彪西填入了增三和弦，具有扩张的音响效果，且以非常强力度(*ff*)和加厚的旋律使B段充满了爆发性。第46、50小节的滑音从d-t，又显露出古典功能和声的印迹，第52小节开始有C的持续音。第57-58小节全音阶过渡，大幅度的渐弱使音乐从热烈逐

渐走向平静。第 59-70 小节，德彪西运用了材料紧缩的手法，旋律呈 2 小节—1 小节—2 拍的状态逐渐缩减，右手以颤音的形式连续抖动，低音旋律还是与 A 段引子具有联系，从第 67 小节开始作上方小二度模进（见谱例 3）。

【C 段（71-96 小节）】C 段低音声部出现持续音^bA。前 4 小节是准备导入，第 75 小节 C 段的旋律与 A 段相似。A 段是 a 小调，以 A 音开始，而 C 段高声部出现了全音阶四音列，以^bA 音开始。这个全音阶主题是乐曲第二个主题的变奏形式。高音区应弹得清脆透亮。第 87-90 小节，由分解增三和弦构成的三连音，持续了 4 个小节（见谱例 4）。音响效果极不协和，增加了音乐的紧张度。紧接着第 91 小节，旋律移到左手，右手全音阶下行伴随。

【A 段（97-119 小节）再现部分。主旋律再现。

【B 段（120-148 小节）】从 127 小节起，似乎像开头的引子，但旋律轮廓加厚了，并以 *ff* 强力度出现，使之更具有张力和推动力。142-148 小节，左手自然音阶上行，右手分解和弦下行，从低音区和高音区两个不同的方向朝中间靠拢。

【结尾乐段（149-163 小节）】第 149-157 小节为华彩乐段（见谱例 5），由自然音阶和全音阶交替进行，将乐曲推向高潮，模仿了竖琴闪亮晶莹的声音，营造出一种神秘的气氛。第 158-163 小节，首尾和弦都是主和弦，以 t-d7-t 作为基本和声进行，但为了破坏传统大小调体系，在 t-d 之间德彪西插入了外调和弦，使结尾既回归调性，又显得不再那么传统。

《前奏曲》是一首近似于古典奏鸣曲形式的作品。主题急速、固定音型不断地重复，并不时用辉煌或重复的和弦加以强调，最后以轻盈、柔美、梦幻般的华彩段结束。它既有古典手法的保留，还体现出独特的风格，从乐曲中可以发现德彪西音乐表达的方式是如此的自然流畅，不同音乐素材与不同音乐手法的取舍是如此的连贯协和。增三和弦的出现、全音音阶的进行和钢琴织体丰富多彩是这一作品的主要特征。

二、《萨拉班德舞曲》

《萨拉班德舞曲》整体为使用对比中部的三部曲式，情绪上庄重严肃，乐句结构上较有规律。缓慢的 3/4 拍，强拍常在第二拍，舞曲缓慢而优雅，节奏和织体都不复杂。为了摆脱“非大调即小调”的德奥传统和声体系，在调式音阶的使用上，德彪西运用了他那个时代大多数作曲家所遗忘的中古调式音阶—— $\sharp G$ 上的弗里几亚调式（见谱例 6），这使乐曲显现出和以往大小调式相比不一样的色彩。

【呈示部（1-22 节）】

呈示部是使用展开中段的三段式。其中 1-8 小节为呈示段，9-14 小节为中段，15-22 小节为再现段。

呈示段又可分为两句，第 1-4 小节为第一句，2+2 的结构，第 1 小节出现的均为未解决的七和弦，以此来摆脱传统和声的功能性（见谱例 7）。5-8 小节为第二句，是一气呵成、不可分的乐句，第 5 小节的开始音 G 是前一小节结束音 G 的顶真进入，因此这两句在句法类型上是顶真句法。。

中段 9-14 小节是展开中段，在织体上仍然保持了呈示段的柱式织体，较呈示段而言，此时和弦更具有动力性、不稳定性。在这首舞曲中大量运用了平行和弦进行，如第 11-12 小节，左手就出现了全音阶进行的平行属七和弦进行。

再现段第一句（15-18 小节）是呈示段的完全再现；第二句（19-22 小节）左手加入了琶音音型，增加了音乐的流动性。力度由 *mf* 变为 *pp*，结束在主音上，属于收拢性终止。

【对比中部（23-41 小节）】

对比中部是贯串性的二段式。刚开始就以 *pp* 的力度奏出，营造出一种忧郁压抑的气氛。在旋律材料上较多使用了同音反复，中声部出现了半音下行，这明显与呈示部的旋律有所不同。

第一段 23-32 小节，由并行不等长的两个乐句构成。第一句（23-26）是 2+2 的结构；第二句（27-32）是 2+2+2 的结构，且力度由 *p-mf-p-pp*，处理得非常细腻。

第二段 33-41 小节开头的材料来源于前一乐句，是前句第 29 小节的下行模进，属于贯串进入。从第 35 小节开始是长达 7 小节的平行七和弦，其中各个和弦中的不协和音不再进行传统意义上的解决，而是被引向另一级上同样的不协和音，这样不协和和弦的平行进行在本乐曲中多处出现，成为摆脱传统和声功能、制造独特音响色彩的重要方法手段（见谱例 8）。

再现部属于动力再现，结构可看作是多段式。第一段 42-49 小节，再现呈示段的旋律，左手的节奏较之更舒缓、宽广，音区有所变化。第二段 50-59 小节，加入了新材料，音乐进行了自由发展，力度由 $p-mf-f-ff$ ，情绪一点点的高涨上去，直到第 56-59 小节完全释放出来，进入全曲的最高潮。第 60 小节由高潮迅疾转为安静，情绪上产生强烈的对比。第 60、61 小节的材料来源于呈示部中段第 9、10 小节，随后变化发展，以大幅度渐弱、渐慢结束全曲。

《萨拉班德舞曲》与传统的“萨拉班德舞曲”具有本质上的联系，这类舞曲的基本特征在这首作品中均有所展现。乐曲风格庄重、典雅，结构规整、严谨。乐曲出现了许多创新的和声，在幽雅古朴的古代风貌之中又呈现出绚丽斑斓的色彩，这主要体现在大量出现的不协和和弦的平行进行，这是德彪西式的主要和声语言特点之一。由于一个和弦在音阶的不同音级上反复出现，其效果独特、新奇，被后人称之为“印象派”音乐的曙光^[22]。

三、《托卡塔》

辉煌的《托卡塔》这首作品的结构是使用对比中部的三部曲式。这首乐曲形式与结构清晰，和声富有情趣。

【呈示部（1-77 小节）】

呈示部是一个对比性三段式。其中呈示段 1-25 小节，对比中段 26-61 小节，再现段 62-77 小节。

呈示段开头的 8 小节旋律像流水般从高处缓缓流下，一气呵成。这 8 小节旋律总共在乐曲中出现了四次，成为统一全曲的重要因素之一。第 3 小节出现了五声音阶（见谱例 9）。第 9-12 小节低音 $^{\#}F$ 、 B 的反复出现，不仅富有生机与个性，而且还为后句旋律在 E 大调上进行提供了强有力的先现预备，这 4 小节可看作是

下句的铺垫。呈现出 $dd-d-t$ 的和声进行。第 13 小节的旋律转到左手低音声部上，左手旋律连续自然音阶的下行并伴有力度的加强，具有较强的动力性。右手以分解和弦的形式予以伴随。第 21-25 小节可看作是一个经过性的乐句，左手声部作连续的半音上、下行，然后迅速地连接到下一段即对比中段。

对比中段第一句 26-33 小节，左手声部的旋律以 pp 的力度连续作下行小二度的上行模进，而右手则作上行小二度的模进，两个声部呈现出在对立统一中前进的状态，这与呈示段旋律材料上有截然不同（见例 10）。第 34-41 小节，在第一句的基础上，左手旋律变成分解和弦形式，弹奏时应突出最低音声部的旋律，随着音区的增高，力度逐渐加强。第 50-61 小节，左、右手的旋律线条好似波澜起伏、时涨时落，给人听觉上较大的满足。

再现段在 f 力度上奏出，铿锵有力，是整个呈示部的高潮。第 70-77 小节一系列的分解和弦是进入到对比中部的过渡句，有承上启下的作用。

【对比中部（78-197 小节）】

对比中部一开始就应用了左手的切分节奏,结合优美的右手琶音进行,动力性与抒情性相结合,使之非常有特点,这是呈示部所没有的(见谱例11)。

随着左手切分节奏的结束,第104小节左手旋律中原位三和弦的上行三度模进,配以两拍附点音符又成为推动音乐发展的重要因素之一。力量一点点增强、激情一点点积蓄,直到第115小节完全释放出来。旋律转到右手上,用八度在 ff 上奏出,表现了德彪西热情奔放的一面。第137-181小节,音乐突然变得安静,在 pp 力度上奏出,多次出现两手交替的片段,这在呈示部中可找到一丝痕迹。第182-197小节,随着左、右手旋律不断地上行模进和力度不断地增强,满腔热情地进入到再现部。

【再现部(198-268小节)】

再现部的第198-221小节基本上完全再现了呈示部主题。经过7小节的过渡,在第229小节再一次出现了呈示部的材料,并伴以织体加厚、音区提高、力度增强的变化,属于动力再现。随着音乐旋律的发展,在第251小节以 ff 奏出的旋律中作者的感情发挥得淋漓尽致。最后加上8小节的补充终止结束。在托卡塔的终止处,G音上构成的属七和弦出现在主和弦之前,传统的做法一般是解决到C大调的主和弦,但在这里却意外地解决到了 $^{\#}C$ 调的主和弦,这种调性的解决手段反映出德彪西反传统调性的创新精神。

《托卡塔》是德彪西钢琴作品中最具钢琴艺术价值的珍品之一^[23]。德彪西的这首作品与传统的“托卡塔”也存在着渊源关系,乐曲中大多数是自然音阶,和声具有活力,乐曲结构清晰,段落分明,除中间部分出现有节奏等因素的变化之外,全曲自始至终都显得流畅自如。

第二节 创作的艺术特点

《为钢琴而作》组曲是德彪西风格转变时期创作水平的集中体现。他在继承传统创作手段的同时，摒弃了对前人的模仿，运用了新的音乐材料，开始形成独树一帜的风格特点^[24]。德彪西向世人展示了他的全新创作技巧。例如：在《前奏曲》中有一些显著的全音阶和平行增和弦的片断，在《萨拉班德》中一些外加的没有解决的二度音将和弦弄得模糊难辨。本节将从旋律、和声、调式、音响等方面对《为钢琴而作》组曲的艺术特点进行探讨。

一、隐藏的旋律

《为钢琴而作》特别是在《前奏曲》中，虽然有着与古典奏鸣曲极为相似的结构，但是旋律线条初见时很难掌握，旋律轮廓朦胧模糊。当然通过仔细的结构分析，旋律线条依然有迹可寻，例如《前奏曲》第 6-23 小节旋律就处在中声部，同高声部的伴奏混在一起（见谱例 2）。

德彪西在作曲技法上还重视音响而淡化旋律，这是他与古典主义、浪漫主义的又一重大区别^[25]。德彪西刻意避免古典派、浪漫派作曲家常用的为追求旋律而采用清晰悠长的歌唱性的旋律线条，而把音乐的注意力集中在瞬间而逝的音响上，例如《前奏曲》第 56-59 小节（见谱例 12）。

西更偏爱用瞬间的记录来呈现一种画面印象，而不是完整的描述故事情节。这反映出他为音乐加进的“某些新的东西”确实与当时的印象画派和象征诗派的手法相类似^[26]。

二、非传统的和声

德彪西的早期作品中多使用传统的和声体系，然而在这部作品中，德彪西摆脱了传统功能和声的束缚，对和弦的进行运用了崭新的观念，将和声作为制造音乐色彩的最主要手段^[27]，不以旋律为生命，而以作为色彩和光线的和声代表音乐^[28]。我们可以从不协和和弦的进行、平行和弦的应用等方面进行分析。

不协和和弦的自由使用是德彪西的一大创新。德彪西认为不协和和弦并不要求解决到协和和弦上，通过不协和和弦的连接，反而可以避免因“解决”造成的旋律、和声停顿感，让音乐的流动更为顺畅自然，从这个意义上讲不协和和弦也是“完满的”^[29]。在第二首《萨拉班德舞曲》中出现了许多创新和声，且大量运用了不协和和弦的平行进行，如第35—41小节中，这样不协和和弦的连续平行进行在乐曲中多处看到（见谱例13）。这些和弦乍看是常见的七和弦，但实际上它们并没有解决到稳定的主和弦上，而是独立存在并连续平行进行。虽然这样的音响效果会在一定程度上削弱功能和声，但正是这样不拘一格的创新才营造出独特的色彩。

德彪西和声中的平行进行手法，与前人相比更为新奇多样，既有严格平行，也有非严格平行。

严格平行是指平行进行的和声中和弦结构都相同，起变化的只是音高、音响效果。例如《萨拉班德舞曲》中第11-12小节是大小七和弦的严格平行进行，乐

曲中一些连续平行的四度、五度和八度和弦也都属于严格平行,如结尾处第 64-66 小节(见谱例 14),显示出强烈的东方特点。

非严格平行进行是指不同结构和弦的平行(自然音和弦平行),这种形式中,因受到自然音列的限制,音程结构有局部的改变,旋律的平行不再具有多调性,其音响色彩效果弱于严格平行,例如《萨拉班德》第 1-2 小节属于非严格平行进行。

和声中的平行进行法并非德彪西所独创,古典主义音乐时期,莫扎特、贝多芬等作曲家也都在作品中使用过,但都只作为特例出现,即便在瓦格纳时期虽有较大发展,和弦的功能性也仍处于主导地位。而在德彪西的和声手法中,其平行手法因调式、和弦结构以及写法的不同,有着不同的音响效果,和声的色彩不再是依附功能而存在的,和声功能大为弱化,色彩作用上升为主导地位,他把每个和弦当做一种声音的音响印象,独立存在于音乐之中^[30]。

三、多样的调式

德彪西既是古典传统作曲技法的继承者,又是开拓现代音乐作曲技法的先驱者^[31]。“革新”就是要摆脱传统的束缚注入新鲜的东西,但并不意味着要将旧有的东西完全否定掉。德彪西的《为钢琴而作》除了使用传统的大小调体系之外,为了摆脱功能大小调的统治地位,他重新使用了被当时那个时代作曲家所遗忘的中古调式,例如《前奏曲》华彩段使用了洛克利亚调式,《萨拉班德舞曲》使用了 $\sharp G$ 上的弗里几亚调式。这些中古调式的运用模仿了 18 世纪法国古钢琴音乐舞蹈组曲的音乐传统,体现了德彪西对传统的继承。

多样的调式音阶手法的运用是获得音乐光色性的重要途径之一^[32]。德彪西鲜明的个人风格也在他的这部作品中得以体现，他除了喜欢使用中古调式之外，还将全音阶的运用达到近乎完美的境地，将其运用手法提升到一个全新的高度，成为印象主义音乐语汇的重要组成部分。

《前奏曲》中大量运用了全音阶技术。它的旋律不受任何限制自由进行，因为它的每个音都没有半音倾向，在大多数情况下无需“解决”。如在第44小节主题的第一次变奏中，平行进行的全音阶三和弦都以增三和弦的形式出现，与引子中小三和弦的分解音型形成了强烈的色彩性对比。再如《前奏曲》64-71小节所示谱例中所圈出的音级，横向上是隐藏在左右手旋律中的全音音阶，而纵向上两个声部又构成了减五度（增四度）音程（见谱例15），这一段充分表现了高度紧张性和特殊音响效果。谱例16所示的全音阶是由谱例15提炼而成的。

《为钢琴而作》特别是《前奏曲》反映了德彪西在纵向和弦和横向音列方面所作出的积极而有效的探索与实践。他对全音阶的使用意在对调式领域作出一定的扩展，将其与另外一些调式，如中古调式，通过和声、调性等手段有机地结合在一起，使传统的大小调式变得很模糊，也从而获得了一种梦幻般的色彩，构成了丰富的色彩画面。

四、丰富的音响

德彪西在钢琴上发现的新的音响、新的音色，使得他成为最重要的钢琴音乐作曲家之一。他力图用音乐来表现自然界中光线与色彩的变化，创造出具有光色性音响效果的音乐表现手法^[33]。他经常将各种音色融合，追求神秘、朦胧的音响效果，这种音响效果有的粗犷、浑厚、富于立体效果，有的具有衬托、渲染作用，有的则气氛色彩浓烈，有即兴、华彩和幻想的性质。

《为钢琴而作》这部作品凝聚了德彪西所尝试的各种不同的音响效果，他充分运用钢琴上所能做到的音响层次，从 *ppp*—*fff* 营造出多层的音响色彩，体现他用崭新的音响理念对钢琴音乐演奏手法的革新。《为钢琴而作》是对钢琴响亮度应用的一次重大扩展，笔者统计了三首乐曲所有的力度记号及其出现的次数，绘制了的折线图见图 1。

图 1 《为钢琴而作》组曲力度统计图

从图 1 可见，《前奏曲》、《萨拉班德舞曲》、《托卡塔》这三首曲目力度层次变化多样，最弱可达 *ppp*，最强可达 *fff*（《萨拉班德舞曲》最强到 *ff*）。这三首乐曲力度变化在整体上均呈现为“M”形，包含了许多渐强渐弱的细微变化，特别是在弱的音响中弹出多种力度变化，对演奏者来说是具有相当高的难度的。

综上所述，德彪西的钢琴作品在旋律、和声、调式、音响等方面在继承传统创作手段的同时，还运用了新的音乐材料，开始形成独树一帜的风格特点。《为钢琴而作》这部作品是德彪艺术风格逐渐成熟的重要表现之一，是他钢琴创作历

程中的一个转折点，体现了他用崭新的音响理念对钢琴音乐演奏手法的革新，具有相当的难度，需要高度的演奏技巧。在钢琴上的演奏诠释实际上是一个极富创造性的行为。作曲家也不可能将自己的创作意图通过演奏指示详尽且明确地标明于乐谱，因此，要全面精确地反映最深层最细微的音乐内涵，我们还需要以音乐本体为客观基础，通过自身对作曲家的演奏指示的理解，结合个人的风格特点去进行演奏诠释方面的研究。

第三章 《为钢琴而作》的演奏要点

德彪西不仅是一位优秀的作曲家,还是一位具有高超演奏技艺的钢琴家。《为钢琴而作》新颖的和声效果,音乐色彩的不懈追求,音色与力度等方面的对比和控制、追求“无槌之音”的触键方式,丰富细腻的踏板用法等,一方面开拓了创作技法上的新领域,同时另一方面也对德彪西独特的演奏风格提出了钢琴演奏艺术的新课题。这部作品为演奏者练习娴熟的钢琴技巧、提高演奏技艺提供了丰富的文本。为了更好地理解并演奏好这首作品,我们必须把握住德彪西这首作品的演奏要点,主要包括:音色、力度、触键、踏板等方面。

第一节 音乐色彩及其层次的演奏

音乐色彩及其层次的演奏要注意音色、音量的把握。复杂的多层次性是德彪西写作的基本特点之一,音色和音量的种种变化,犹如朗诵诗歌时的抑扬顿挫,它既能恰如其分地抒发和传递各种不同的思想情感,同时还可以起到令人回味无穷而文字所无法描述的效果来。根据这部作品中的特点,并配合演奏处理手法,笔者将从音色层次、力度层次这两大方面来进行演奏诠释。

一、音色层次

德彪西本人认为钢琴能够发出乐队的声音,可在不同音区以不同的音色发出不同乐器的声音。我国钢琴教育家朱工一教授曾说^[34]:“德彪西的作品不能弹得太富有激情,要注意音色变化,色彩要丰富,这是画面的需要。”。为强调音乐色彩的表现力,我们应该尝试运用各种手段来探寻《为钢琴而作》作品中所可能达到的音响效果。

例如,在弹奏《前奏曲》第41-56小节 *mf-ff* 时,不仅要弹奏出渐强而且还要弹奏出渐亮的感觉,虽然力度是 *ff* 很强,但演奏者不需要演奏得过于热情、豪放,而应注意前后音色的对比,弹出较亮的音色即可。再如,在弹奏《前奏曲》第71-96小节 *mf-pp* 时,整个音量要控制得很轻,声音却要意味深远,因此演奏时需要贴键弹奏、缓慢触键和深长运力。

总之,演奏《为钢琴而作》在音色上,有时要有纯净透亮的声音,有时又要有朦胧缥缈的意境。要尽量避免敲打性的音响,并尽可能延长音响以产生丰富的共鸣效果。

二、力度层次

在力度层次上,《为钢琴而作》是对钢琴响亮度应用的一次全面扩展。在强力度范围上可达非常强(*fff*),在弱力度范围上控制在弱甚至非常弱(*ppp*),并在这些范围内(特别是*p-ppp*)包含了许多渐强渐弱的细微变化,变化出千千万万的层次。弱的力度成为表现的中心,强的力度成为渲染宁静音乐氛围的衬托。德彪西认为模糊、朦胧的“印象”的体现,需用大量弱奏去实现。例如:

《托卡塔》第246—268小节(*mf-fff*)从低音区滚动到高音区,伴随着渐强,闪耀的、热烈的、爆发的,横跨5个音区,且辉煌的结束,给人以强烈的感官刺激。演奏时要用上整个臂部的力量,手指、手腕、肘部及整个臂部都要连成一体,使整个臂部的重量和力度能直接、快速地传到键底。

《前奏曲》第59-67小节(*p-pp*)、第134-142小节(*p-ppp*),这些弱奏段落时要表现出黯淡、朦胧、飘逸、冷静的意境,犹如遥远的钟声。演奏时要放松手臂及手腕,将温和的内力贯通到指尖,以指尖极敏感的控制力变化出细腻的力度层次。无比形象丰富的弱力度层次线条,把德彪西的印象派音乐风格发挥得一览无遗。

《萨拉班德舞曲》第56-72小节(*ff-p-pp-ppp*)旋律线条处于右手高声部,在简洁自然的流动性旋律中,需要呈现出丰富的力度层次变化,体现由动转静的对比之美。

演奏者要有丰富的在内心想象力,依靠内心听觉,在演奏前先“听”到作品要求的声音,然后再用相应的演奏方法来实现它。这种内心听觉是非常重要的,有了想象才能弹出千变万化的音色。同时,要用耳朵仔细倾听鉴别弹出的音响是否符合你想要的声音效果。演奏者要把握好恰当的分寸,使强奏为前后弱力度的音响表现起到烘托作用,达到余音缭绕,意犹未尽的效果。

第二节 触键方法的理解

与其把钢琴当作是一种打击乐,在德彪西的世界里还不如把钢琴看作是一种弦乐。德彪西对触键有着无与伦比的敏感,他对键盘精致地敲击几乎让人忘了琴锤的存在。他喜欢说^[35]:“忘记那些琴锤吧!”。在当时的人们看来,德彪西发明的是一种新的触键方法,他就像在钢琴旁“爱抚自己的灵魂”^[36]。这种方法被人比作猫,在对爱抚它的手蹭来蹭去。德彪西研究专家莫里斯·杜曼斯涅尔^[37]引用了德彪西的这段话可以作为我们演奏德彪西作品时所必须牢记的教诲^[38]:“弹奏时,指尖要敏捷。弹和弦时,琴键好像被你的指尖吸引,贴在你的手上来就像是贴着一块磁石。”。杜曼斯涅尔本人也曾说^[39]:“指尖的那一小块柔垫必须高度灵敏。指尖应产生一种好像透过面纱弹奏一般的感觉。起奏时,不应敲击;在典型的乐曲中,不应出现音的棱。”。这些触键方面的阐述对我们弹奏德彪西钢琴音乐有着重要的指导意义。

在演奏德彪西这部钢琴作品时,很多时候的手指触键都类似于放平手指抚摸琴键,用指肚(指腹)触键产生出温柔的声音,使听众感觉不到琴槌的存在,犹如手指浸透到音乐之中而不是敲击键盘。触键方向可用摸、抓等接近水平的方式,避免垂直的下键,下键速度尽量放慢。例如:《前奏曲》第6-23小节,低音声部持续的A音(即主音),演奏时触键应深一些,要保持这个持续音;中声部的主旋律触键速度可稍快一些,但切忌用力敲击;右手高声部的分解和弦处于次要地位,演奏者应用类似于“摸”的方式触键,放平手指抚摸琴键,用指肚触键产生出柔和的声音,使听众感觉不到琴槌的存在,手指宛如浸透到音乐之中而不是生硬地敲击键盘。

此外,我们还要注意半连音的触键方法。半连音在《萨拉班德舞曲》中多处出现,不可忽视,在演奏时应把它和连音区分清楚。弹奏时只要弹出音符的3/4时值,通过时值的变化往往可以起到增加色彩变化的作用。对半连音弹奏的重视,会得到异想不到的效果。如《萨拉班德舞曲》第23-27小节,每小节都出现了半连音(见谱例17),弹奏时,音与音之间不连接,触键后手指的重量一般不保留在键底,音值弹足后手指就立即离开琴键去弹下一个音。手指触键的起落动作

要比弹连音稍大些,触键的速度也要相应地快一些。半连音还在《萨拉班德舞曲》第2小节、第4小节、第42小节、第58小节等多处可见。

第三节 踏板的运用

踏板在德彪西钢琴音乐演奏中具有无可比拟的重要作用,对各种踏板的合理运用会给整个乐曲增添闪耀的光彩,踏板对音响力度与色彩两方面所产生的变化效果极其完美地迎合德彪西钢琴音乐的表现要求。在他的作品中倘若不使用踏板,音乐的“神奇”和“别样的美丽”将无从表现。德彪西对踏板的运用非常考究,但在笔者所能搜索到的《为钢琴而作》乐谱中都没有踏板指示,这为后人理解德彪西的这部重要作品在这一方面的技巧增加了难度。

灵活多样且科学合理的踏板运用是德彪西整体音乐风格体现极为重要的手段。踩踏板时,右脚或左脚应要落地作为支点,用脚前掌部位与踏板接触。特别是在使用制音踏板时候,脚前掌要非常敏感地紧贴踏板。无论更换踏板的次数有多少,速度有多快,也千万不要使踏板产生吱嘎作响声,应使人听不出换踏板的痕迹。《为钢琴而作》这部作品中,演奏者要非常细腻地使用以下三大类踏板:弱音踏板、制音踏板(和声踏板、长踏板、短踏板)、持续音踏板。否则就不能弹出流畅多变的、音色混合的特定效果。

一、弱音踏板

为使音乐在长篇幅的弱奏中也能弹出不同的声音色彩,需要注意弱音踏板的应用,利用弱音踏板来变幻音色。弱音踏板踩下的深浅不同,其音色就会有明暗之分,踩得越浅则越亮,越深则越弱、越暗。弹奏时还需尽量多地用手指控制音

色变化。例如：《前奏曲》第 61-67 小节（见谱例 3），《托卡塔》第 81-103 小节（见谱例 11）。

二、制音踏板

（1）和声踏板

为使乐曲和声既饱满又清晰，随着和声的变化要注意和声踏板的应用。例如《萨拉班德舞曲》第 1-14 小节（见谱例 7），《托卡塔》第 42-45 小节（见谱例 18）。

（2）长踏板

为增加音乐的力度，塑造乐曲的高潮，可采用长踏板将它们的经过音、辅助音合在一起。例如《前奏曲》第 148-157 小节（见谱例 5），《托卡塔》第 246-260 小节。

（3）短踏板

为使快速段落加强某些节奏点或重音，可采用短踏板，即用脚踩下制音踏板，并立即松起回还。例如《托卡塔》第 167-169 小节，第 178-181 小节。

三、持续音踏板

为使低音声部较长时间地保持，左脚需踩住持续音踏板，同时，为了使中声部的主旋律清晰，右脚还需踩 1/4 踏板，1/4 踏板在踩与起的过程之中，脚的更换应快而轻，这里要避免出现模糊的音响。例如《前奏曲》第 6-23 小节，第 91-114 小节，可同时踩下持续音踏板和 1/4 踏板。

总之，踏板没有放之四海而皆准的固定使用方法，需要我们在把握作曲家创作意图的基础上融入自己的理解去灵活运用。敏感的听觉是正确运用踏板的有效途径，耳朵就是我们运用踏板的主宰，只有耳朵才能决定是否使用踏板。德彪西本人曾在信中表示“滥用踏板的真实情况往往是为了掩饰技巧的贫乏，因为踏板

制造出各种混乱的声响能够让人听不出所弹的音乐。”^[40]。正如一位对德彪西钢琴作品研究专家所说^[41]：“德彪西与肖邦一样具有天生的运用踏板的直觉，他们在演奏中不是在用脚来支配踏板，而是在用自己的耳朵来指导脚踩踏板，就像在视奏时是用眼睛指导手指一样。”。灵活多样的踏板运用是体现德彪西整体音乐风格极为重要的手段。

第四章《为钢琴而作》的练习方法与处理

对钢琴作品的诠释不同的人有不同的理解,审美志趣、相关因素因人而异,但总体上都遵循一个原则——即在尊重作者原谱的基础上加以个人的理解与发挥。笔者查阅了《为钢琴而作》原谱的相关文献资料,并通过文献资料和互联网搜集了主要的演奏版本(见附录1)。在众多演奏德彪西作品的钢琴家中,最吸引我的是法国钢琴家瓦尔特·吉泽金^[42]的演奏版本。吉泽金重视研读,力争忠实德彪西的作品,因此他的演奏版本能够表现德彪西最主观,最难懂的部分。细致的指触、清晰而透明的音色和善于运用踏板是这个版本突出的演奏特色。

值得一提的是,在2009年第五届欧亚音乐艺术节^[43]期间,笔者有幸在大师班得到了我国钢琴演奏家、教育家许忠^[44]的演奏指导,他对德彪西的作品有着深刻的理解,他所提出的一些观点与建议给予笔者诸多启发。

下面,笔者将在学习与交流《为钢琴而作》这部作品的基础上,结合弹奏这首作品的亲身体会,融入一些个人审美与解读的诠释,按照乐曲顺序归纳了一些主要的练习方法与处理。

第一节 《前奏曲》练习方法与处理

《前奏曲》是《为钢琴而作》组曲的第一首乐曲,非常活泼、节奏准确。要特别注意全音阶、连续的不协和平行和弦等的演奏处理,要特别重视在弱奏中变化出各种层次的练习方法。以下将按小节顺序对全曲的演奏处理与练习方法进行剖析。

第1-5小节引子以 f 力度奏出,演奏时应突出左手低音声部的旋律,右手的分解和弦应与左手旋律声部衔接的非常紧凑。练习时可把左手重音单独抽出来练,右手伴奏声部音量应弱于左手。然后随着力度的渐弱引出主旋律。

第6-23小节演奏者要注意到这里有低音声部、中声部及高声部这三个层次,如果声部的层次弹得不够分明,整个声音效果就混乱不堪。在练习时应分声部进行练习。

(1) 低音声部的练习方法

在这里一定要保持低音声部的持续 A 音，在弹奏 A 音时要稍微触键深些、弹强些，使这根弦得到更大的振动，持续的时间更长些。在弹奏持续 A 音的过程中左手还要演奏另一个声部，音区跨度较大（最大可达 4 个八度）仅靠两只手难以完成，于是可考虑踩浅踏板，脚尖浅浅地将踏板踩下一点，使之成为“第三只手”来保持持续低音，得到应有的延续。踏板要踩得很浅，踩下 1/2 或 1/3，否则会使旋律不清楚，和声浑浊，达不到其作品中所要求的独特音响效果。由于速度较快，可以根据旋律的走向每两小节换一次踏板。

(2) 中声部的练习方法。

中声部的旋律线条始终要清晰，这条旋律大多数靠右手的大拇指弹奏，大拇指的动作可略大一些，突出曲调音。平时练习时需抽出来单独练，一定要用耳朵去倾听这条旋律线，要演奏的流畅且伴有渐强渐弱的起伏。

(3) 高声部的练习方法

右手高声部主要用右手的二、五指弹奏，演奏时力度不要大于中声部旋律，起奏时不应敲击，应演奏得更弱一点，手指抚摸琴键，像透过面纱般弹奏的感觉。

第 24-26 小节连接句，26 小节的四分休止符要表现出来，仿佛是时间的突然停歇。这个连接句不需要踩踏板。标有重音记号的音符只需稍稍强调一下即可。

第 27-38 小节第二次出现主题，以 *pp* 力度奏出飘渺朦胧的声音，这时应该完全放松手臂及手腕，将温和的力量贯通到指尖，触键可用指肚部位抚摸琴键以产生温柔的声音。

第 39-42 小节以渐强形式过渡到 *ff* 段落，演奏时要突出左手中声部的连续的 C 音，在演奏时大拇指触键应稍强些。左、右手声部的快速十六分音符要弹得整齐一致（见谱例 19）。

第 43-56 小节是主题的第一次变奏，织体变成了柱式和弦，演奏时担任左右手外声部的手指要保留较多的重量，以突出和弦最高声部的旋律（见谱例 20）。手臂要保持松弛，手指，手腕，下臂，上臂仿佛连成一体，集中力量并由肩贯穿到手指，充分发挥下臂，肘部，上臂的杠杆作用。当乐音奏响之后，要学会控制的放松，防止积累疲劳。在第 46 小节和第 50 小节两小节的刮奏中，节奏要把握的准确、恰到好处，用右手的三、四指均匀的刮奏。刮奏时应充分借用大臂拖着三、四指快速运动的惯性指大约呈四十五度角倾斜直到刮奏完最后一个音，还应注意要以身体与右手大臂保持平衡。

第 57 小节右手从小字三组的 $^b a$ 音通过全音阶直线下行到第 59 小节大字一组的 $^b B$ 音，力度从 *ff* 到 *p*，这时一定要注意手指力量的控制，把力度的对比做出来。

第 59-70 小节，右手是连续大二度颤音进行，左手以 *pp* 的力度奏出旋律，我们可看出旋律由开始的 2 小节—1 小节—第 67 小节的 2 拍，呈缩减状态。所以踏板的运用上可选择由 2 小节一换变成后来的 2 拍一换。

第 71-74 小节是承上启下的句子， $^b A$ 音在左、右手声部交替出现，演奏时应尽量注意突出 $^b A$ 音（见谱例 21）。

第 75-96 小节，力度几乎都以 *pp* 奏出，这个很弱的力度共持续了 22 个小节之多。在演奏时要踩下弱音踏板，但不应过于依赖弱音踏板来获得弱的音量而忽视了非常弱的触键。弱的音量主要由减少手臂重量，仅用手指控制来获得，可用

指肚部位抚摸琴键来产生柔和的声音。整个 C 段（第 71-96 小节）应演奏出虚无缥缈朦胧般的声音，踏板从第 71 小节 D—E 颤音开始就要尽量保持住，一直可持续到第 97 小节。段落中间三连音的进行，可稍稍增加力度来变换音色，模仿打击乐的效果，但整体上仍然是以温和轻柔的声音为主。

第 97-127 小节是主题的完全再现，演奏要求与第 6-51 小节相同。从第 127 小节的第二拍起，旋律转到左手声部以 *ff* 力度奏出。这时我们会回想起乐曲的引子部分，它就是通过织体加厚，力度变强的方式把引子进行了变化发展，使旋律在流畅中又不失有动力性。左手的八分音符与右手的十六分音符演奏时要衔接紧凑。这里踏板可采取一小节一换的方式。

第 142-147 小节出现了 *ppp* 的力度，触键要更加轻柔，踩住弱音踏板不放，与前面第 127 小节开始的 *ff* 段落有鲜明对比（见谱例 22）。在演奏中应突出左手音阶上行的旋律，呈现出 *ppp—pp—p—mf* 的力度递增变化的层次感。

第 148 小节开始是华彩性乐段 *Tempo di cadenza*，在演奏中相对较自由。由三十二分音符组成的上下行音阶要求左右手相互协调、连续快速均匀的弹奏，音阶的渐强渐弱要充分表现出来，营造出神秘虚幻的氛围。第 148 和 149 小节，演奏者可从和弦开始踩住右踏板不放，直到变成八分音符的地方放掉踏板。（见谱例 23）。

最后第 158-163 小节是全曲的尾声。连续出现的 *ff* 力度的和弦演奏时力量要高度集中，手架子不能松，节奏要准确，发出有力结实的声响，仿佛是在模仿撞钟的效果，表现对美好未来的祈祷与憧憬。

第二节 《萨拉班德舞曲》练习方法与处理

《萨拉班德舞曲》优雅舒缓而又不失矛盾冲击存在，是首富有变化的舞曲，连续的不协和和弦的平行进行大量出现，特别要掌握正确弹奏连音和弦的练习方法。在演奏连音和弦时，一方面要保持手掌支撑，另一方面要注意下键时力度和速度的统一。在练习时，最好先单练曲调音，再用比较轻的力度练习其他和弦音，最后两者同时练习，达到既能突出曲调音，又能使曲调音和其他和弦音彼此融合的目的。弹奏时手指要比较贴键，腕部必须有一个支持点，当指尖往下、往里弹时，腕部相应地要有一种细微的上下动作，这样才能把腕部、下臂、甚至整个臂部的重量传送到指尖。触键发音后，弹左右手外声部的手指还要保留轻微的重量在键底，准备弹下一个和弦。根据触键速度的快慢和运用重量多少的差别，可以在钢琴上弹出由明亮到暗淡，由深厚到轻柔的各种不同音色和不同力度、具有歌唱性的和弦。

下面将按小节顺序对全曲的演奏处理与练习方法进行剖析。

第 1-4 小节，均为未解决的平行七和弦（见谱例 7），演奏时要注意突出和弦的旋律高音，使之富于歌唱性，首先要做到内心歌唱，然后轻声吟唱，最后把心里所想像的音响在钢琴上表现出来，让钢琴模仿弦乐奏出歌唱性旋律。演奏者要注意把弹奏和弦的手架子摆好，第一、三关节支撑住，指与指之间做好力量转移，手指尽量在琴键上多停留些时间，缩小音与音之间的缝隙。另外，还要注意三连音节奏的准确把握，平稳而富有动力性地弹奏。

第 5-8 小节贯串进入，把力度从 *p* 一直渐强到 *f*。注意在弹奏左右手相同旋律时，右手的音量还得略大于左手，仔细地倾听两手音量的细微差别。

第 9-14 小节有三个声部，弹奏时要突出和弦右手高音声部的旋律，低音声部和中音声部的触键则要稍浅些，使得三个层次之间构成恰当的比例与平衡，使音乐富有流动感。

第 15-22 小节是再现段，演奏要点与呈示段基本相同。

第 23-41 小节是整首舞曲中最柔和的一段, 具有飘忽不定、朦胧神秘的意境, 使音乐自由驰骋在想象的空间中。在演奏上最好踩下弱音踏板, 使其音乐在长篇幅的弱奏中也能弹出不同层次的色彩。弱音踏板的使用不仅仅是寻求音量上的减弱, 更重要的是色彩明暗的变化。有关弱音踏板的使用方法可参见《前奏曲》第 75-96 小节中所述。演奏这一部分时, 需要仔细聆听, 以冷静、理性的心态去演绎, 切忌手臂和肘部随便乱动。从第 29 小节开始, 连续的上行和弦进行演奏时应伴以渐强的力度, 情绪略微高涨。在 35-41 中出现了连续下行的五六和弦与二和弦(见谱例 24), 在速度上可以处理成原速—渐快—渐慢直到引出再现部。演奏时手腕不要乱动, 手臂放松, 力量从肩部一直贯通到指尖, 手指绝不能疲软, 手架子支撑住。

第 42—72 小节再现部, 用 *f* 力度奏出。与呈示部相比较, 力度有所增加, 音区降低了一个八度, 应演奏的更深沉些。在演奏第 50-55 小节出现的新材料时, 力度由 *p-mf-f*, 色彩变化较丰富。连接时要自然流畅, 自然过渡到 *ff* 力度的高潮部分。第 56-59 这四小节是全曲的高潮, 激烈热情的情绪迸发出来(见谱例 25)。第 60 小节又恢复到了往昔的宁静, 力度从 *p-pp-ppp*, 踩住弱音踏板, 速度逐渐减慢。最后在非常弱的和弦中结束全曲, 给人以遐想的空间。

第三节 《托卡塔》练习方法与处理

《托卡塔》总体上应表现地活跃、生气勃勃。中间乐段的切分节奏为主，结合右手优美的琶音进行体现出德彪西与众不同的艺术才华。全曲在演奏上难度较大，具有一定的炫技性。演奏者重点要掌握左右手交替弹奏一条旋律线的练习方法。下面将按小节顺序对全曲的演奏处理与练习方法进行剖析。

第 1-8 小节是一个左右手交替弹奏的乐句，这是德彪西特有的“托卡塔”写作手法：左手的一个手指融入右手来回的跑动线条，同时又自成一个独立的声部。要求演奏者双手衔接地非常紧凑，一气呵成，力度要均匀，不要有特别突出的音头。

第 9-12 小节可看作是一个连接句，弹奏时应轻巧、流畅，左手声部第一拍的音符标有小连线，而第二拍又出现了跳音，演奏时要用两种奏法清晰的区分开来。相比之下，左手的音量应略大于右手。

第 13-17 小节在演奏时需注意倾听左手低音旋律声部，将标有保持音的左手旋律提取出来，可见它就是一个自然音阶的下行，在演奏中需强调这些保持音（见谱例 26），右手分解和弦辅助进行，力度从 *p* 一直渐强到 *f*，情绪逐渐高涨。

第 21-25 小节具有连接句的功能，以弱奏流畅地连接到第 26 小节。第 26-41 小节（见谱例 10）这一部分基本上都应以 *pp* 奏出，要加上弱音踏板使其音乐在长篇幅的弱奏中也能弹出不同层次的色彩。首先，我们要尽量突出左手低音旋律声部，这个低音声部一定要交代清楚，演奏者手指不能疲软，即使是很弱的音符，琴键也要下到底。然后，倾听右手分解和弦与左手旋律共同产生出的和声效果，仔细地倾听则会发现原来德彪西的音乐可以产生出如此变幻莫测的音响，不禁会由衷佩服起作曲家的创作手法。同时，力度上可以处理成细微的渐强以便为第 42 小节作准备。

第 42-49 小节左手声部的第一拍和弦跨度较大, 对手小的演奏者来说, 可尝试着把左手和弦的高音换成右手的大拇指弹奏, 但需注意的是节奏必须准确, 中间不能渐慢, 每个单位拍都要交代清楚。

第 50-61 小节右手音符高低起伏较大, 演奏者可想象海浪潮起潮落、此起彼伏的画面。音阶的上行应伴有力度的渐强, 反之则应渐弱。这一段力度的变化要处理的很自然, 渐强渐弱恰到好处(见谱例 27)。

第 62-69 小节是整个呈示部的高潮, 是第 1-8 小节的变化再现, 所不同的是这里力度由原来的 p 变成了 f , 并反复强调 C、G 这两个高音。旋律需要干净、清澈的效果, 指尖要求灵敏, 手腕保持平稳, 自然重量集中在指尖上。

第 70-77 小节与第 9-11 小节相同, 都具有连接性的功能。演奏时应尽量地弱下来, 用指端肉垫部分触键(手掌可适当“铺平”一些), 这样手指与键盘接触面大, 压强小, 声音易显柔和。为进入第 78-197 小节庞大的对比中部作准备。

第 78-104 小节的旋律是以左手声部非常具有特点的切分节奏为主, 结合右手优美的琶音进行。演奏时应单独把左右手抽出来练习, 左手要求突出标有保持音记号的旋律, 右手演奏出连绵朦胧的音响效果, 不能使听众感觉到是琴槌敲击后发出来的较生硬的音色。力度要控制在弱甚至很弱之间, 并在此范围内变化出千千万万的层次。

第 104-114 小节左右手交替出现旋律音,除旋律音以外的其他音都应较弱的弹奏。假如没有主次之分,我们就会听到模糊不清的音响。力度应处理成逐渐增强,情绪不断积累高涨,直到第 115 小节情绪完全释放出来。

第 115 小节开始进入到 *ff* 片段(见谱例 28),为了更好地演奏出气势磅礴的音响效果,需用结合手臂、肩膀、甚至后背的力量。左手手腕、手臂应随着手指的走向进行调节,这一部分一定要突出右手八度的旋律,铿锵有力,尽量模仿交响乐队的效果。弹奏中间的三连音,它的力度相对八度的力度要弱些,弹奏这些辅助音时指尖应产生一种好像透过面纱弹奏一般的感受。

第 137-181 小节力度突然变得很弱,情绪发生了很大的变化,气氛变得很神秘。演奏时应加上弱音踏板,并在此基础上作出各种各样色彩的变化。这个片段多次出现左右手交替的旋律,要求左右手衔接紧凑,听起来要像用一只手弹奏的效果(见谱例 29)。敏捷的指尖触键、弱音踏板的良好使用、力度的变化控制,营造出一种虚无缥缈的气氛。

第 182-197 小节弹奏难度较大, 必须把左右手分开反复地练习。首先左手旋律声部要突出, 它既包含八分休止符、快速跳跃的十六分音符, 又包含标有保持音的八分音符、大跨度的琶音, 练习时需把握住不同的节奏与准确的奏法。右手手腕要随着手指的方向移动, 辅助手指更好地演奏。随着左右手声部不断地上行模进, 力度大幅度增强, 以 *f* 力度进入到再现部。

第 198-221 小节再现了呈示部的旋律, 所不同的是调号由原来四个升号增加到七个升号, 在升 C 大调上呈现。力度以 *ff* 奏出, 成为全曲第二个高潮。在这一片段中, 音响丰富有内涵, 要求声音纯净透明、音响气势磅礴, 并尽可能延长音响以产生丰富的共鸣效果。演奏要相当自信, 表现出对美好未来的憧憬, 要自始至终突出旋律线条。

第 222-228 小节是过渡到全曲最高潮的连接句, 弹奏时要听纵向的和声效果, 练习时要特别注意每小节第一拍左右手声部共同构成的和弦, 要突出这些和弦, 其它音符在音量上要控制住。随着渐强到十分渐强引出全曲的最高潮。

第 229-260 小节是全曲的最高潮 (见谱例 30), 演奏时要借助整个臂部的爆发力, 单靠下臂是不能奏出宏大的排山倒海、气势磅礴的音响效果的。用全臂弹奏八度时, 整个臂部 (包括肘部)、腕部、手指都要连成一体, 同时, 注意贴键后再发力, 避免造成生硬的敲击。奏响后, 手臂、手腕都要放松, 但手架子不能散掉, 还要用同样的方法演奏下一音程、和弦。演奏者要有计划的用力, 张弛有度, 假如每一处都倾尽全力, 每个八度、和弦都追求绝对的响度, 则只会产生噪音, 吃力不讨好。

第 261-268 小节是最后 8 小节的补充终止, 在弹奏速度的处理上可放慢一倍。力度从 *ff-fff* 以强有力地地和弦结束, 这里的和弦弹奏也要避免造成生硬的敲击,

弹奏方法与上面第 229-260 小节要求相同。同时还需注意踏板的运用,应考虑旋律的走向与和声的进行,使用和声踏板,从而较好的表现强烈的色彩性。

此外,《托卡塔》中多处出现用伸张的手型弹奏分解和弦的段落。例如:第 78-136 小节,第 206-218 小节。弹这种伸张时,腕部要高一点,但弹完第一个音之后,手指要尽量放松地把键按着,这样可让指与指之间的肌肉得到锻炼,使之变得比较灵活和松弛。手腕要起一定的推动作用,使大指转得特别快,才能保证弹奏出来的乐音的节奏准确、音量匀整。

以上是笔者对《为钢琴而作》组曲中三首乐曲的演奏处理与练习方法所进行的阐述。就学习一首钢琴曲的全过程而言,首先查阅相关文献、分析作品的结构,然后把握乐曲的处理、攻克技术的难点,最后抓整体,完整地弹奏作品。这些步骤一环扣一环,相互密切联系。特别是在最后抓整体阶段,平时训练时要加强“一次过”的训练,提高演奏者塑造鲜明音乐形象的能力。在反复的“一次过”的训练的同时,要不断加深艺术形象的塑造,也即每一次的训练都是一次艺术再创造。对作品理解的心理准备要尽可能恰到好处地领先于演奏,以思想感情来带动演奏,在演奏者的手指还没有真正触键时,就应该预先想象到声音发出的效果,然后再在钢琴上表现出来。我们要做到对乐曲的整体布局胸有成竹,对乐曲中的细节了如指掌,这样才能真正一气呵成地弹好整首作品。

《为钢琴而作》这部作品,演奏者除了弹好组曲中每首乐曲以外,还要把握住乐曲与乐曲之间各种思想感情的转折、变化和联系,从而才能非常完整地弹奏整部组曲。如:三首乐曲在速度层次上各不相同,《前奏曲》适当地生气勃勃,十分富有节奏性;《萨拉班德舞曲》缓慢而优雅;《托卡塔》更加活跃地生气勃勃。

结 语

德彪西开拓了前人未知的音乐天地,取得了后人为之叹服的艺术成就。德彪西的钢琴音乐在钢琴文献中占有无可争议、傲然异彩的重要地位。

纵观《为钢琴而作》全曲,它既有古典手法的保留,又体现了德彪西独特的新风格。耳目一新的和声效果,音乐色彩的不懈追求,音色与力度等方面的新颖对比和控制以及追求“无槌之音”的触键方式,丰富细腻的踏板用法等,一方面开拓了创作技法上的新领域,同时另一方面也对德彪西独特的演奏风格提出了钢琴演奏艺术的新课题。

本文对《为钢琴而作》的历史地位进行了探讨。《为钢琴而作》是德彪西创作风格转变时期的伟大作品,是该时期创作水平的集中体现。他在继承传统创作手段的同时,摒弃了对前人的模仿,运用了新的音乐材料,尽管印象派风格还不是那么显著,但是已在形成他个人独树一帜的风格。这部作品不仅是德彪西本人创作历程中的转折点,同时也是世界钢琴音乐作品中划时代的主要标志性作品之一。

本文对《为钢琴而作》中各首乐曲进行了深入的结构分析,并从隐藏的旋律、非传统的和声、多样的调式、丰富的音响等方面总结了德彪西作品转折时期的艺术特点。从中可见德彪西在古典创作方法的基础上,开始摆脱对前人的承续,逐步形成独树一帜的风格特点。德彪西的音乐风格,许多具有典型意义的因素,至此都已进入钢琴音乐中。

本文在作品分析的基础上,对演奏诠释开展了系统深入的研究。阐述了《为钢琴而作》的演奏要点、练习方法与处理。演奏中要非常重视音乐色彩及其层次的演奏、触键方法的理解、踏板的运用。笔者在尊重作者原谱的基础上加以个人的理解与发挥,按照乐曲顺序归纳了一些重要的练习方法与处理。

研究德彪西生平及钢琴作品的著作和论文非常丰富,然而对《为钢琴而作》这部作品全面系统的阐述还非常罕见,笔者希望本文能在一定程度上弥补这方面的缺憾。笔者在前人研究的基础上,结合自身的学习体会与实践经验,探索了这部作品的创作意义与艺术特点。笔者对《为钢琴而作》全曲在作品分析的基础开

展了较为系统的演奏诠释研究，对演奏要点进行了整理归纳，对练习方法与处理也给予了较为详细的阐述，这是对这部作品完整研究的首次尝试，希望能为他人学习和演奏提供借鉴和参考，并敬请批评斧正！