

第一章 德彪西早期钢琴音乐概述

一 德彪西创作时期的划分

(一) 德彪西早年音乐经历简述

克劳德·德彪西 (Claude Debussy 1862—1918) 1862年8月22日出生于巴黎市郊的圣日耳曼昂莱。早年就显现出对音乐的特殊才能, 8岁时随莫泰·德·弗勒维耶夫人 (Antoinette Maute de Fleurvill, 她声称是肖邦的学生。) 学习钢琴。不能否认, 德彪西个性的演奏隐含着那种肖邦式的技巧便是这位有修养的女士传授的。在德·弗勒维耶夫人帮助下, 年仅十岁就进入巴黎音乐学院学习钢琴演奏及作曲。

在这段漫长的学习音乐的岁月里, 德彪西起初早已显露出的音乐天赋让他进步飞快, 但随后他开始厌倦学院教条式的陈规。比赛的挫折让他逐渐放弃成为一流钢琴家的愿望, 把注意力转向作曲, 然而如同对钢琴练习曲的厌恶一样, 和声的条条框框开始让它表现出缺乏足够的耐心, 并且在作曲技法上变的困惑。18、9岁时成为柴科夫斯基的女赞助人, 娜杰日达·冯·梅克夫人孩子们的钢琴家庭教师, 并随梅克夫人周游瑞士、意大利及俄国等欧洲国家。由于他在作曲上创新的想法恰恰是当时学院所不能接受和容忍的, 即使他们都承认德彪西确实是很有才能的, 但是这不并不能说明德彪西有条件获得大奖。随后德彪西经过艰难的创作旅程后, 终于在22岁时凭借《浪子》(L'Enfant prodigue) 获得了自己渴望多年的罗马大奖, 虽然具德彪西自称这也不过是他不断的妥协甚至迎合的结果。

1888——1889年对于德彪西是非常重要的—段时间。就当时的法国音乐状态来说, 正当斯蓬第尼和凯鲁比尼用意大利因素影响法国歌剧时, 瓦格纳以更有力的方式加固了对法国的影响。瓦格纳的影响无处不在, 古诺、弗兰克、圣-桑、丹第、马斯奈以及夏布里埃也毫不例外, 法国音乐界到处充斥着瓦格纳主义的声音。德彪西在其旅行期间也参观了拜罗伊特, 在很短的一点时间内, 十分迷恋瓦格纳的音乐, 但很快他发现这种音乐不适合他。德彪西第二次去观看《特里斯坦》回到巴黎后, 与吉罗的谈话中批评了瓦格纳。“音乐方面说得并不多, 主要是戏剧方面或作为剧作家的不足。”^[4] 虽然在这之后的几十年里都在和这种德国式的传统斗争, 但是我们还是可以看出瓦格纳对他的影响是存在的。究其为何对瓦格纳排斥, 我们还得看到当时欧洲的民族主义思潮正在兴起。格里格、斯美塔纳、埃涅斯库和西贝柳斯等音乐家从本民族的音乐文化着手, 找到了内容

上和技法上的突破；同时德彪西在圣-桑放弃了穆索尔斯基的《鲍里斯·戈多诺夫》这份曲谱中找到了和自己相似的艺术观——一种简洁的、精炼的、细腻的手法正是德彪西一生所追求的。在巴黎的万国博览会上听到了爪哇岛加美兰乐队的演奏后，他又开始试验新的非西方的音色、曲式与和声的方法。这些都给德彪西以后实现其反浪漫主义的、独树一帜的作曲理想播下了种子。这个种子的开花结果一定程度上解决了困扰德彪西近十多年的困扰——在作曲的手法上无法摆脱瓦格纳的影响。

（二） 从作品总体风格的角度对德彪西的创作时期进行划分

从其 1880 年的钢琴独奏曲《波希米亚舞曲》(Danse bohémienne) 到 1915 年的双钢琴作品《白与黑》(En blanc et noir)，钢琴音乐创作始终贯穿其一生。一般认为可将它的钢琴创作生涯划分为三个阶段：早期、中期、晚期。

a. 早期：1880 年——1902 年，从他的第一部钢琴作品《波希米亚舞曲》(1880 年) 至钢琴作品《为钢琴而作》(1896——1901 年) 出版。这段时期钢琴音乐风格非常多变，而且作品倾向十分混合，但技法上相对比较传统。这时期创作的重要探索阶段。

b. 中期：1903——1913 年，从钢琴作品《版画集》(1903 年) 到《前奏曲 第二册》(1912-3 年) 为止。这一时期音乐集中体现为印象主义风格，是其钢琴创作的巅峰期，大量优秀的作品问世。

c. 晚期：1914——1918 年，从钢琴四首联弹作品曲《六首古墓志铭》(1914 年) 到双钢琴作品《黑与白》(1915 年) 为止。这段时间是德彪西最后的创作，由于受到战争和自己身体不佳的影响，创作的钢琴作品并不多。音乐风格更加抽象、含混、晦涩。技法上有很多现代音乐的因素。

本文重点讨论的是其早期音乐风格多元倾向，这段时间德彪西的主要钢琴作品有：独奏作品主要有《波希米亚舞曲》(Danse bohémienne, 1880 年)；《阿拉伯风格曲》(Deux Arabesques, 1889 年)；《斯拉夫事曲》(Ballade slave, (1890 年, 后再版命名为 Ballade 1903)；《冥想曲》(Rêverie, 1890 年)；《贝加莫组曲》(Suite bergamasque, 1890 年)；《斯泰里恩纳塔兰泰拉舞曲》(Tarantelle styrienne 1890 年, 再版命名为《舞曲》Danse, 1903)；《浪漫圆舞曲》(Valse romantique, 1890 年)；《玛祖卡》(Mazurka, 1890 年)；《夜曲》(Nocturne, 1892 年)；《为钢琴而作》(Suite: Pour le piano 1901 年)。这期间还创作了双钢琴作品《林达内雅》(lindaraja)，钢琴四首联弹作品《小组曲》(Petite Suite, 1889 年) 和《苏格兰进行曲——根据一首通俗的主题》(Marche é

cossaise sur un thème populaire , 1891 年)。这些作品正是本文论述的基本根据和核心材料。

二 德彪西早期钢琴音乐创作的总体特点

(一) 紧握“浪漫主义”的“保护伞”

从德彪西所创作的早期钢琴作品的标题不难发现，除那首《为钢琴而作》外，其余的标题多沿用了浪漫主义时期流行的题材。“舞曲”风格十分突出，情绪上弥漫那种流行于法国上空的享乐主义的温暖和温柔。和声技法上也不太敢跃出雷池一步，和声的功能性还是很明确的。曲式也多用二部三部这种小规模样式，带有极强的沙龙音乐特点。在这一时期的音乐明显带有浪漫主义技法的痕迹。

不难理解，这个时期的德彪西还处在当时学院派的控制之中。就连当时很欣赏并推崇他的古诺也给他十分恳切地忠告：“不要让自己过于陷入那些大而空洞的，诸如现实主义、理想主义、印象主义等字眼中不能自拔！谁知道哪一天我们会意图主义！这些流行语都是从虚无主义的字典上寻找来的！这些虚无主义现在就叫做现代艺术！”^[5]我们可以试着猜想，这位当时十分迷恋象征主义诗歌的年轻人在听到这样的忠告后的反应。这一时期的作品中带有明显的模仿他人的倾向，也实属无奈之选。在这些作品中明显的可以感觉到那种困惑甚至是强颜欢笑的取悦感。因为同于它有着创新精神的两位同伴莫里斯·埃马纽埃尔（Maurice Emmanuel）和埃米尔·维拉莫（Emile Vuillermoz）因为公开的与自己的老师叫板儿被开除出巴黎音乐学院了。如果说这样的解释不够本质和深刻的话，事实上，从历史的观点来看，德彪西早期的音乐创作在一定程度上是无法摆脱浪漫主义的，而且正是音乐对浪漫主义深入的了解才使得其创作创新和突破有了重要的立脚点。

(二) 叛逆中的积极探索和革新

虽然德彪西在这一时期的钢琴作品表面上看并无任何典型意义，也略显乏味，但是我们不难感受到他对浪漫主义的那种教条的创作教规的厌恶和反感，因此很早就在他的钢琴前进行各种新的尝试。然而，这种尝试完全是建立在法兰西传统观念基础上的创新，或者我们称这种创新是一种叛逆更贴切。

这种叛逆首先是基于德彪西自身的性格。这个出身并非音乐世家的“喜爱穿着绿色”^[6]衣服的少年天性似乎就与同代人不同。他天生十分喜欢大自然的，似乎对那种当时弥漫在巴黎上空的那股浓重的日耳曼式的情感体验不感兴趣。相比之下，他对亲近大自然

时感受到的那种古朴自然的感官享受情有独钟。其次，在德彪西的进入巴黎音乐学院学习阶段，带着那种天然的天性自然的对拉莫、弗朗索瓦·库泊兰和吕利产生了浓厚的兴趣并进行了非常深入地研究。在这些法国音乐先辈的影响下，德彪西在这时期找到了一种可以使其蒙混过关甚至与浪漫主义教义对抗的方法。在和声方面，很早他就对于功能性和声的理论就产生了质疑。在一次他和他的老师吉罗 (Guiaund) 的谈话时，他说：“和弦无论是和谐与不谐和的，都倾向于采用类似的同向进行。”^[7]这意味着，和弦并不是为功能而生，而是为各自的色彩而生的。这个大胆的观念带来了和弦技法上大胆的创新，并成为其一生对音乐最大的贡献之一。在钢琴作品体裁上，沿用法国从拉莫和库泊兰时期流行的古组曲。德彪西的明显的回避当时浪漫主义风格常用的大篇幅的构思，作品多以短小精悍的小品或者套曲的样式呈现出来。在这种倾向的影响下，产生了其早期比较成功的作品如《贝加莫组曲》、《小组曲》和《为钢琴而作》。在这几部作品中，德彪西很好的继承了法兰西简约、古朴的音乐风格和简练的手法，并且赋予了这样的作品更多的诗意和形式上的创新。

综上所述，德彪西早期的音乐创作是处于一个通过学习法兰西本民族精神从而试图摆脱浪漫主义教义的探索阶段。因此在这时期的钢琴音乐作品是一个混合物，是浪漫主义与各种大胆的反浪漫主义倾向的的混合物。本文下面将从德彪西早期的思想、创作技法以及演奏技法三个方面的倾向来进一步阐述德彪西早期钢琴音乐的特点。

第二章 德彪西早期钢琴音乐创作观念的多元倾向

德彪西早期音乐观念的各种倾向无疑受到了很多外部环境的影响，而且有些观念的形成被直接保留并沿用，成为德彪西成熟阶段的重要理念，甚至其中的很多精神成了近现代作曲家们创新的理论来源。

一 影响德彪西早期钢琴音乐创作的相关背景

（一） 十九世纪后半叶欧洲社会的总体状况以及人们的社会心态

十九世纪的后半叶，西欧社会经历前所未有的巨大变革。欧洲的政治国界也在 1948 年的解放运动的结束而尘埃落定。社会生活基本呈现相对得稳定和发展的格局。资产阶级的壮大使其成为社会的主要领导者。经济在七十年代席卷欧洲的科技革命的推动下处于快速发展的状态。电力技术的应用，使得工农业等支柱产业得到质的飞跃。生产效率的提高使人们在物质上得到极大地满足，甚至超过了本国的需求。电报、电话以及火车的发明来了通讯和交通上便利。人类具备了短期到达异地重要条件。殖民地在各国建立在一定程度上进一步加快发展的步伐，并解决了大国国内供需矛盾。欧洲强国从自由经济时代走向垄断经济。

技术改革使人们有理由相信，社会进步是不可避免的，人们的生活水明日益提高。但在进步的同时也带来了一定程度的混乱。人口的急剧膨胀（世界大国的人口增长超过过去的 1.5 倍）。大量的农村人口涌向城市，使城市的人口激增。生活得的贫富差距也在不断增大。一定程度上加剧了城市的混乱和动荡。社会的构成也发生了巨大的变化，19 世纪中期建立的平衡逐步被打破了，欧洲开始失去其世界中的地位，这种新矛盾的出现预示着新的危机的来临。

十九世纪的后半叶进步与混乱并存的局面直接影响了人们的心态。既带有享乐的幸福感又带有享乐后的不安是这一时期笼罩在欧洲世界的主要情绪。自然科学的发展一方面，为人们开拓了全新的认识领域，提供了丰富的观测与研究手段，从而萌生出新的希望；另一方面，人们在复杂万状的但却并不尽如人意的现实面前，又开始感到无能为力和无所适从。

（二） 十九世纪后半叶法国主要哲学思潮

十九世纪的欧洲在社会状况的影响下，思想界也发生了深刻的变革。从哲学的角度看，“按照如何看待哲学与各种特殊科学的关系，大致可以分为如下三种思潮。第一种

是把哲学和特殊科学相提并论，并由此而否定哲学的世界观意义的科学主义思潮；第二种是把哲学与特殊科学完全割裂开来，对立起来，把哲学的出发点归结为人的非理性的生命、本能冲动、情感意志的人本主义；第三种是将哲学超出于特殊科学之上，把超出于具体事物之外的某种精神本质当作哲学研究的基础的思辨唯心主义和宗教哲学思潮。”^[8]一般认为，可以将这三种流派概括为科学主义和人本主义两大思潮。

十九世纪和后半叶的法国思想界异常活跃，首先，这一时期仍然延续了十九世纪上半叶浪漫主义的思潮。然而，随着自然科学的高度发展，新的思潮带来了全新的认识事物的角度和方法，并在这种力量的推动下产生了种种思潮，然而不论是哪种思潮，无疑将矛头都指向了浪漫主义这个旧的、过时的精神。

实证主义的在这段时期内成为法国在哲学、政治、文化艺术等领域的主导思潮。实证主义是孔德在 19 世纪中期创立的。他主张科学必须从最简单、最抽象、最一般的科学出发，通过假设、演绎和检验等程序，具有差异性和整体性、多元性和统一性等特征的研究事物。这一次思潮很快在法国便风靡一时。继承并发挥孔德理论的是法国哲学家、美学家泰纳（Taine, 1828——1893）。他从实证主义的立场出发，提倡用科学实验的方法解释社会现象和精神活动。他认为精神世界和物质世界受一共同规律的支配，特别强调人完全受制于客观环境。

生命哲学是十九世纪末反对实证主义的和理性主义的思潮产物。伯格森（Bergson 1859——1941）在吸收了生物进化论、心理学、细胞学、相对论等现代科学理论的基础上提出了生命冲动学说，使生命哲学成为一种有影响的非理性哲学。对法国的哲学、文化等领域产生了深远的影响。他认为“直觉与理性相对立，主张认识内在生命体、真正的自我不能因循理性思维的习惯力量，必须沿着知觉之路前行。”^[9]“伯格森哲学公开举起非理性的旗帜，围绕时间——生命问题，提出一系列与当时思想界的科学主义和理性主义相左的新见解。……他以生命冲动为基石，以时间为本质，以直觉为方法。”^[10]

以上两股思潮代表了十九世纪最后几十年在哲学领域较高的成就，并且不论哪一种思潮都扛起了的反对浪漫主义的大旗。两种思潮就有对抗又有联系，在一定程度上影响了当时艺术界的思维方式和方法。为当时艺术实践提供了新的理念和新的手段和方法。也是将浪漫主义送上断头台的重要思想根源。

（三） 十九世纪后半叶欧洲文化艺术

十九世纪后半叶的法国文化艺术呈现普遍的繁荣的景象。长期霸占欧洲音乐届的浪

浪漫主义逐步呈衰退的趋势，由于人类自觉的反叛，浪漫主义势必在新的思潮中消亡殆尽。自然主义与象征主义成为法国艺术届的主要趋势。这一时期，在法国文化领域存在这样的特点，即在文学与包括绘画、雕塑和音乐在内的各种艺术形式的演变具有同步性，并且相互渗透相互补充。

在这一时期法国文学界呈现多元化趋势。这其中有以左拉为首的自然主义文学，以波德莱尔(Baudelaire)、魏尔伦(Verlaine, 1844—1896)、马拉美(Mallarmé, 1842—1898)为代表的象征主义诗歌，以罗曼·罗兰为代表的现实主义小说。在法国美术界，马奈、莫奈、德加等一大批印象主义画家独树一帜；莫罗、雷东等人为代表的象征主义画家旗帜鲜明。在音乐界，受各种思潮的影响，法国的民族自我意识空前高涨。挖掘法国传统就成为这一时期多数音乐家不约而同的倾向和创作方向。

二 德彪西早期音乐创作观念的倾向的特征

(一) 浪漫主义“枷锁”

从德彪西考入巴黎音乐学院时，昂布鲁瓦·托马斯(Ambroise Thomas 以《迷粮》为代表作的曲作者)担任音乐学院的院长。他“既不是古典主义者——只需维护过去的光荣又神圣的标准就可；也不是革新主义者——能够发现新的音乐前景。……很少有代表他个人的东西，更多的是奥柏(Auber)和古诺两人的复合品。”^[11]在这样一位居此心态的人，音乐学院的风格自然呈现的这种保守的特征。可想而知，这样的学校里，德彪西自然并不受欢迎，甚至不被看好。持同样意见的还有他的高级班钢琴老师马蒙泰尔(Marmontel)。这位音乐学院活跃了30年的教师，认为德彪西不好教。“这时的德彪西对钢琴的技巧不屑一顾，因此他经常把技巧练习放在一边，而醉心的演奏海顿、莫扎特的四重奏。或经常给技巧性练习前即兴配以前奏。”^[12]这种做法都是他的老师十分恼火。并且警告德彪西有被开除的危险。正如前文所述，德彪西的两位同窗已经印证了这个警告决不是空穴来风。这在一定程度上对德彪西造成了一定的压力，至少他在以后的学习中，探索已经处于一种地下行为。并且我们在从早期可以作品上看到这种受压制的结果。

这个时期我们不能不提的是瓦格纳对法国音乐影响。瓦格纳虽是德国人但是他的最早一批支持者就是在法国。对瓦格纳的崇拜和狂热，致使大批音乐家愿意跟着这位精神导师。正在这时的德彪西，自然不会摆脱这种影响。这一时期德彪西的出版了《波德莱尔诗歌五首》，《阳台》《喷泉》《夜晚的和声》等一大批艺术歌曲，从中我们可以看到都有瓦格纳的痕迹。在这一时期的钢琴作品来看，大多采用浪漫主义的标题和构思，如《叙

事曲》、《夜曲》（让人联想到肖邦）、《冥想曲》等。然而在他第二次看完《帕西法尔》时，德彪西对瓦格纳的态度发生了变化，他发现瓦格纳并不适合他。虽然这时期他在音乐内容上有所突破，更倾向于表现诗歌中的感受。但是，他仍旧无摆脱瓦格纳在技法上对他的束缚和控制，这个问题在接下来的十几年里一只困扰着他。

德彪西在其早期创作过程中，明显的带有浪漫主义的传统，而他那些创新的想法被这浪漫主义的“枷锁”牢牢锁住。在其创作的观念中仍然具有强调和夸张内心活动的倾向。就拿被认为在其早期钢琴作品中被称为具有印象主义倾向的《月光》为例，在这首作品中的中段，那潜伏在中声部的琶音恰恰刻画人内心的如潮水般的暗涌。仍然具有浪漫主义的特质。如果说这段具有印象主义倾向的话，我们不妨理解为对浪漫主义歌曲的瞬间音响和感受得来的灵感。

因此，虽然对于德彪西来说浪漫主义的对他是一种束缚，但是我们也必须承认，浪漫主义的条条框框对德彪西的创作的影晌是深远的。任何人不可能脱离其所处的现实存在来进行艺术创作。从音乐史上看，音乐的风格的革新都是建立在对当前艺术思想和技法深入的学习和了解的基础之上的。对于德彪西来说，正是德彪西通过对浪漫主义的理解和反思，才获得了在艺术思维和观念上的突破口。无论是其对自然的直觉体会，还是对梦幻的现实性的追求，都能找到与浪漫主义那藕断丝连的关联。

（二） 对大自然的向往

对于生活在十九世纪末叶的德彪西来说，周围发生的一切对他都产生了深远的影响。这个时期由于各种政治运动的爆发，并且演变为一场场腥风血雨的战斗时，人们自然会产生回避敏感的政治和现实问题的心理状态。无论是哲学上的实证主义、生命哲学，还是自然主义和象征主义的艺术倾向都是在这种心态的催化下产生的。人们自然将创作的出发点放在对大自然的关注上。德彪西也毫不可能例外的受到了这种思潮的影响，将创作的出发点放在对大自然关注上。在其早期钢琴作品中已经出现了描绘自然景观的作品，但并不多。如：《月光》、《小组曲》中的第一首《在船上》。其他的作品多以舞曲命名，但却具有不确定性。应该说是描绘自然与抒发感情兼而有之。

德彪西接见记者时曾这样说：“你们听到围绕着的你的每种声音，都能使它再现出来。周围世界里的节奏，通过敏锐听觉的辨别，也能使它们再现为音乐的节奏。对某些人来说，规则是首要的，但我的愿望只是把听到的什么使它得到再创造。”^[13]由此可见，德彪西将自然界存在的各种声音作为创作的基本材料。的这种创作的倾向起初完全是一种

对现状的一种本能叛逆，或者仅凭借的是一种艺术知觉。但是当他在研究过法兰西的前辈与同代人的作品的后，德彪西则更加坚定的坚持并强化了这种创作的基本观念。

对于法国音乐界来说，早在拉莫这位吕利精神的真正继承人就开始在其作品中表现对自然现象。拉莫认为，“音乐是对自然的一种摹仿，音乐的作用就是用简明的方式将事物的本来面貌表现出来，真就是美。”^[14] 德彪西研究拉莫时自然吸收这其中的精华。所不同时德彪西的音乐表达方式并不是简单的模仿，而是对声音的原始材料进行加工和“再创造”，并且在这个过程中强调作者对事物的强烈感官感受以及创作时的艺术直觉。

另一位促使德彪西坚持以大自然为音乐基本素材的，并在手法上尽可能简约的作曲家当然是俄罗斯“强力集团”的代表穆索尔斯基。德彪西在听完穆索尔斯基歌剧《戈多诺夫》这样评价：“从未有人用比较温柔而深沉的方式和我们心里美好的东西进行过交谈。穆索尔斯基是唯一通过他朴素自然、不落俗套的艺术这样做的人，而且是独一无二的，从来不曾有过一种更加细腻的情感通过如此简单的手法被表现出来。”^[15] 从这样的评价不难看出，德彪西对穆索尔斯基的简练而细腻的表达最质朴的音乐情感时大加赞誉，同时这种朴素的创作理念也成为德彪西一生追求的最重要的音乐观念的倾向。

这种创作的观念很显然影响了现代的音乐家，并且这种思维被发展得更远。我们可以举出最极端的例子便是，美国现代作曲家约翰·凯奇。这位凭借《4分33秒》（1952）这部惊世骇俗的而又极端的偶然音乐作品闻名的现代作家认为，“一切声音都是自然界固有的，作曲家的任务就是把这些声音解放出来，或者说再现出来。此外别无所求。”^[16] 他提倡并实践的“生活就是音乐，音乐就是生活”的艺术理念无疑受到了德彪西的影响。只不过，凯奇使用手法更加激进和极端，彻底地否定了音乐的基本轮廓和前逻辑的构思，将生活中的任意的、偶然的自然材料，不加修饰的“再现”或“还原”出来。

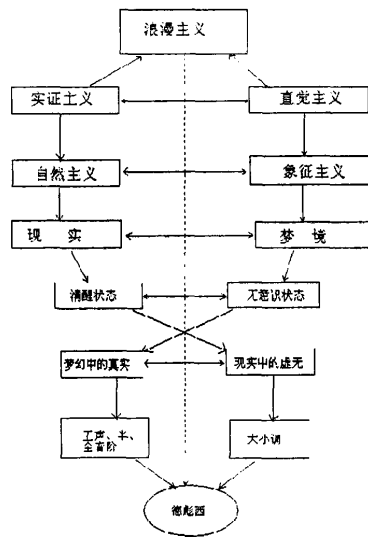
（三） 梦幻中的真实

德彪西在受到十九世纪后半叶思潮尤其是伯格森的生命冲动学说的影响下，在回避政治问题等社会现实敏感问题的心态下，德彪西自然选择了比较含蓄的表达方式——象征主义。对于的德彪西的钢琴音乐而言，他一生都在通过对自然的直觉感受表现抽离现实的梦境。罗曼·罗兰称德彪西完全是一位“伟大的梦境画家”。描绘梦境并不是德彪西的首创，但并没有一个人像德彪西对梦境如此着迷，并且在表现梦境的手法上如此的具有新意。

德彪西在描述梦境的方法上无疑受到了象征主义诗歌的影响。象征主义诗歌同样经

常将梦魇放在其诗歌创作的重心上。象征主义诗歌在处理梦境时经常服从一个重要原则，即梦境里的描述对象往往是现实生活的折射或者再现，并且通过那些“梦话”反映揭露甚至讽刺现实，以表达对现实的不满。德彪西接受了这种含混的表达方式。最好例子便是在对音阶和调性的使用上。德彪西往往使用半音阶、全音阶、五声音阶来表现虚幻梦境，而传统的大小调则被用来表现现实（这种方法的具体表现将在下一章上具体讨论，这里就不赘述了）。在这种理念的影响下，德彪西的作品大多展现出在虚假现实的外衣包裹下的梦幻般的社会真实。这种手法成为德彪西在印象主义风格形成时期的重要原则。

综上所述，纵观德彪西生活的十九世纪后半叶，两条反对浪漫主义的重要的哲学思潮在根本上影响了德彪西的音乐创作，从而形成了以自然材料为素材、通过展现梦境般的现实从而表达对自然现实的强烈直觉和感受的创作理念，并为德彪西的印象主义成就做足了内涵上的和思想上的准备。



图一 德彪西创作观念演化过程

第三章 德彪西早期钢琴音乐创作技法的多元倾向

从作品本体的角度来观察德彪西早期作品多带有习作性质，并且仍然保留了很多浪漫主义创作的基本方法。然而，身处革新时代的德彪西几乎将他感受到的或学习到了方法的立刻用在其创作实践上，并且天才式的加以创新。毫无疑问，这些创新也正是德彪西为满足和适应在音乐观念的内在要求下随即产生的，从而达到形式和内容的统一。在德彪西早期音乐作品中，其创新既表现在新颖的组织和构成方式上，而且表现在对新音响效果的探索上。并且，不能否认，种种创新的内在动因很重要的一部分来源于德彪西与众不同的艺术感受力和艺术直觉，从而最终形成其创作技法上的多元局面。在这多元的技法中，我们发现，一些技法倾向被保留到下来，成为在其创作的主要手段；另一些虽然在当时已经非常成熟的，却在后来被遗弃了。

一 和弦、和声手法

德彪西在和弦上的探索一直是独树一帜的，在前文我们也提到他对在功能性的和声的排斥。在和弦、和声的重要性上的观念上，德彪西明显来源于另一位法国的革新作曲家约翰-菲利普·拉莫(Jean -Philippe Rameau 1683- 1764)。巧合的是，似乎德彪西早期的遭遇与这位奠定古典和声理论的大师有相同之处。拉莫德同代评论家给他的最初的评价是非常尖酸刻薄的。

“如果刺耳就是优美

拉莫就是其中的最伟大的人

但是如果是你所意味着的优美

自然、简单和干净

那除了渺小和低劣之外，拉莫又是什么？”^[17]

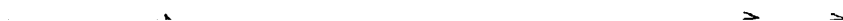
这是刊登在报纸上的一首评价拉莫的短诗。我们需要注意到“刺耳”的印象似乎也同样可以反映德彪西最初的反对者的心情。

德彪西通过对拉莫的深入研究获得了一个重要的启示：和声作为创作因素被单独置于创作的有机整体之外，并作为创作的前提逻辑。拉莫认为：“和声似乎最初来源旋律，但必须事先为各个声部确定一条进行的道路，以便使他们能够相互协调。正是和声，而不是旋律指导着我们。”这就表明，要将和声的观念在逻辑上要置于旋律之前。这各观念正是德彪西之后创作的基本前提。只不过德彪西要比拉莫走的更远罢了。德彪西直接

将和弦本身的色彩性在逻辑上作为创作的前提。这种观念的形成无疑是对音乐的巨大贡献，就如同爱因斯的“相对论”解放了时间一样，德彪西的色彩观念解放了和声。

在这个观念的指导下，德彪西在早期就大胆将各种和弦尤其是七九和弦仅作为色彩因素使用。他将一连串和弦并置，而不解决。这种创作的技法与麦克斯·里格(Max Reger)的和弦滑动在外形上有几分相像，然而由于出发点存在根本的不同，导致效果上截然不同。

谱例1 里格：巴赫主题变奏曲与赋格中的一个变奏的开始部分



谱例2 德彪西《为钢琴而作》之2《萨拉班德舞曲》中的开始部分



通过上面谱例1和2得比较，我们可以清楚地看到，虽然里格的和弦滑动虽然在外形上与德彪西的使用方法在外形上十分相似，但是前者的和弦之间明显存在着功能上的倾向。与其说是和弦的滑动，不如说是高级的声部对位性的和弦连接，只不过和弦之间的关系较远罢了，并且声部与声部之间既有同向、斜向，也有反向进行。而德彪西在第一小节对属七和弦的使用之间并没有解决的倾向，每个和弦都处在相对独立的状态，尽在第二小节又回归调性的倾向性。只是在拥有各自色彩上的特性，或者我们可以同样将其看作几个声部的进行，只不过所有声部都处于同向进行之中。这显然是浪漫主义教

义所不允许的，和声上出现了平行四、五度进行。这种手法很容易让我们联想到印象主义画派的基本技法。他们直接将各种颜色以块状的形态置于画布上，颜色与颜色之间过渡并不像传统画法的那样细腻，甚至从微观上看是生硬的。这种做法的带来的直接结果就是削弱了物体的轮廓线和构图的结构感，突出和放大了色彩的表现力度。同样，德彪西的这种将和弦手法，直接导致了旋律线条和曲式结构的模糊不清，留给听者都是瞬间音响的感官体验，突出强调和弦印象的色彩感。这种在美术和音乐两个领域在技法上标现出的殊途同归，体现了当时欧洲思潮演进的一同性和同步性。

下面我们德彪西的早期和成熟阶段的作品进行横向比较，我们也能明显发现这种手法的扩大。

谱例 3 德彪西《意象集 II》之二《月落荒寺》开始部分

..... 1、

这就是每个通过德彪西谱例 2 与中期的谱例 3 的两个作品相比较来看，他们的创作理念是一样的。后者同样适用和弦的并置手法，但使用更成熟，技法更明确，完全是并置的色彩性和弦。和弦的影响也更深远，甚至破坏了调性和曲式的轮廓。在这个作品中不谐和和弦被直接使用，几个声部全部同向进行，而且在这个过程中调性也被完全的削弱了，甚至会让人感觉到双调并置的味道。

二 音阶、调性调式手法

德彪西早期钢琴作品中，虽然调式和调性相对比较明确，但是大量音阶的使用使调性趋于瓦解。这时的德彪西身处在被瓦格纳半音体系统治的法国。周遭瓦格纳的痕迹到处都是。深感厌倦的再一次反叛并拒绝经常使用明确的大小调，取而代之的是中古调式，自然音阶、五声音阶、半音阶、全音阶等人工音阶。

这些调式和音阶的使用大大扩展了德彪西的手法上反传统的可能性。首先，在这些

音阶的影响下，三全音和弦和增和弦的出现几率大大增加了。增三和弦在欧洲和声传统中被认为是“魔鬼”和弦，是“教义”中严禁使用的。因为增三和弦并不像大三、小三或是减三和弦那样性质明确，并且不具有很明确的功能导向性。增三和弦的使用，无疑使得作品的调性变得模糊不清，调性中心失去了上下纯五度的支撑，调式中的主音的中心地位被削弱了。调性也相应的变得不明确了。德彪西恰恰利用了这种不明确特性来描绘一个个虚幻的、不真实的梦幻和梦境。

并且，与和声的用法相同，德彪西将各种音阶看作一个个具有色彩特性的素材，而不是如传统那样将调式调性作为一个乐段甚至全曲的构成方式的基础。各种不同性质的音阶连续的并置出现，音阶频繁的交替使用。这就使因各音阶所具有的音响特点多产生的色彩瞬间变换，从而描绘一个个光怪陆离的幻象。这种手法大大削减了乐曲调性的统一性。德彪西在构思作品是并不以调性之间的功能倾向性为基础，取而代之的是以调性的色彩性为基础的。这种方法一直延续并被保留下来，成为中后期作品的一种典型特征。

谱例 4 德彪西《贝加莫组曲》之一《前奏曲》中段

在这段音乐中（谱例 4），先后从五声音阶转入自然小调，后又逐渐转入全音阶。色彩逐渐变得缓和，含混，模糊。这种用法在德彪西的早期钢琴音乐作品中较具有典型性。但是我们不难看出，虽然在德彪西的钢琴音乐创作中这种技法屡见不鲜，但若从作品的整体来观察，并不脱离主调，即这种技法可以被理解为临时的离调或转调。这点也是德彪西早期未摆脱瓦格纳的在技法上的影响佐证。在德彪西早期的创作技法中只是一种手段的丰富，而并不能作为非常明确的成熟的技法单独使用。只是浪漫主义风格延续和改良而已。

然而需要特别指出的是，德彪西在使用这些不同的调与音阶的时，存在一个明显的倾向，即半音阶、全音阶、五声音阶主要用在表现虚幻的真实，而传统的大小调的用来表现现实的虚无。

三 节奏手法

（一） 舞蹈因素

德彪西早期钢琴作品大多是舞曲风格的。《波希米亚舞曲》更像一首波尔卡；《舞曲》是一首明快的、节奏在 6/8 拍与 3/4 拍之间交替的塔兰泰拉舞曲；《浪漫圆舞曲》则是一首不折不扣地伤感的圆舞曲；《小步舞曲》《帕斯比叶舞曲》《玛祖卡》《萨拉班德舞曲》，透露出典雅和古朴。在舞蹈因素下，作品的织体轮廓线相对变得清晰。这种风格和激发在德彪西早期创作中已经显露出十分成熟的特性。并在质朴的舞蹈中透露出一股贵族气。甚至《月光》隐含在内的 3 拍子也让人联想到古曲常用的 8/9 拍舞曲。（谱例 5）

谱例 5 德彪西《贝加莫组曲》之三《月光》的中段

舞曲题材的作品几乎占了德彪西早期创作的一半以上，几乎涉列了当时欧洲流行的舞曲类型。需要说明的是，这些作品明显带有明显的沙龙气。明显带有典型的当时法国中产阶级的享乐主义的特征。然而这些作品仅在音乐的骨架上存在舞蹈因素，更多地还是像一个个的素歌、或悲歌或是艺术歌曲。

（二） 小节线作用的弱化

在德彪西的音乐作品中，并且尤其在极具舞蹈特色的作品中，经常使用将节奏与与

基本舞蹈节奏相错位的写法。而且，这种错位节奏并不重复，这对舞曲来说无疑是一种粉碎性的方法，将舞曲中的比较有序的、有规律的、稳定的节奏感打乱，从而增强音乐的不稳定感和不确定性，使音乐节奏上和音乐表现上的丰富变化。

下面我们通过《贝加莫组曲》中的《小步舞曲》中的例子来进一步分析。

谱例 6 德彪西《小步舞曲》的开始部分

I. Menuet

这首作品采用小步舞曲典型的 3 拍子的节奏。我们在前四小节能感受到明确的三拍子舞蹈节奏动律。但却在第 5 小节开始这种节奏感之变成了一种隐性的因素存在，只是在节奏上保持 3 拍子的骨架轮廓而已。我们看到，德彪西在第 5 小节的第一拍加以重音记号，而第 6 小节却在第二拍再次出现重音记号。无疑将原来稳定的三拍循环节奏模式瓦解掉，并将节奏的重心后置了，不仅如此德彪西在节奏技法上产生了脱离小节线的引力倾向。将节奏因素从呆板的小节划分上解放出来，使节奏手法的运用更加自由。在德彪西较成熟的作品中拍号仅作为一种节奏的基本框架存在，原来小节线划分强弱关系的作用已经大大被削弱了。

四 织体手法

德彪西早期钢琴作品中，所采用的织体手法仍然显示出一些浪漫主义的特征，并且明显受到了肖邦、格里格等人影响。通过这首《浪漫圆舞曲》（谱例 7）我们可以清晰的感受到不论在织体写法上还是精神气质上都与肖邦和格里格积极相似。从前面四小节的伴奏的方式让人不难联想到格里格的小品《圆舞曲》（谱例 8）。从第 9 小节低声部平滑的旋律化的和声根音下行进行，明显透露着肖邦的遗风。

谱例 7 德彪西《浪漫圆舞曲》开始部分

谱例 8 格里格钢琴小品《圆舞曲》的开始部分

~~~~~

德彪西早期钢琴作品中除了具有很强的模仿前人、保持传统的做法外，我们在一些作品中可以明显的看到织体写法的大胆的尝试。这种尝试集中表现在其构思作品的织体结构上和持续的低音延续音两个方面。

### （一） 分层手法

德彪西在改变其织体的纵向结构上，明显的细化了音乐的分层观念。这种观念从表象上似乎来源于欧洲传统的复调理论，但进一步分析便可发现这种手法却来源于另一种音乐血统，即了加美兰音乐。加美兰音乐最大特点在于将不同音色的打击乐器进行不同的组合，并在织体的纵向结构上根据每件打击乐器的不同的音色来进行编排。每件打击乐器在保留各自声音特性的基础上，又极其复杂的交织渗透在一起，从而形成色彩斑斓的音响效果。

#### 谱例 9 德彪西《小步舞曲》中的片段



我们通过《小步舞曲》（谱例 9）中的一个片段可以看出，这个片段明显可分为四个层次，低音一个持续的 e 音，中音用和弦演奏一个旋律声部，在次高音流动的音型上突出高音的旋律。我们若按传统的欧洲复调理论来分析的话，我们会发现在中音声部和高音声部是明显的八度进行，这显然是复调理论所不允许的。我们再假设若坚持用传统复调的理论来修正的话，可将这个八度音视为一个声部。这样这段音乐就变成三个声部（如谱例 10）。在演奏时，中音声部与高音构成八度的旋律音可交给右手演奏，但其效果就完全改变了。但德彪西明显没有修改，这种写法恰恰是要强调中音声部旋律所具有不同色彩感，突出中音区音色的特质。因此我们在演奏时要把中音声部的旋律的触键方法加以改变，获得与高音声部旋律多不同音色。

通过分析，足以见得德彪西这种写法的用意所在。同样这种构成的方法在其中后期的作品中经常的使用。甚至更加的明确，直接使用三行记谱的方法。（谱例 11）

## （二） 持续音手法

德彪西为了制造绵延的、含混的、迷雾缭绕的梦境，在作品中经常使用的另一种方法是在各声部经常出现长达数小节甚至十几小节的持续音。虽然这一技法并不新鲜，但与前人不同是，这些持续音并不具备保持调性或者明确的功能倾向。德彪西在对持续音的使用上完全是为了烘托音乐氛围的需要，或者让人联想到是打击乐替代品。同时我们可以感受到穆索尔斯基对德彪西的影响。下面我们通过实例的分析来观察德彪西早期钢琴中持续音手法的具体倾向。

## 谱例 12 贝多芬第 16 奏鸣曲第一乐章再现之前

— 5 —

首先我们仍从传统入手。从上面这首贝多芬的奏鸣曲（谱例 12）可以明显的看出，低音持续音 G 音具有属音的特征，通过强调 C 调这个属音，和声是也持续在属和弦上，并且有极强的需要解决的倾向，调性具有很强的回归感。不难判断这个持续音的出现使这段音乐在曲式结构上成为再现部之前的准备阶段。起到了明确和暗示音乐结构的作用。

## 谱例 13 德彪西《冥想曲》再现之前

我们从德彪西的《冥想曲》（谱例 13）同样可以找到类贝多芬使用持续音的影子。同样的是 g 音，虽然不是主调的属音，但同样具备为回归调性之前做准备的作用。这种手法在其早期作品中并不多见。更常见到的是为了烘托乐曲的梦境般的氛围。我们从德彪西《为钢琴而作》中的《前奏曲》的开始部分（谱例 14）看到长达 18 小节的 a 持续音完全和声的背景，在这里这个音的功能性因素已经是一处与次要地位了。更重要的是为作品营造了一个梦幻般氛围，让人联想到好似穿过空气隐隐飘来的钟声。

谱例 14 德彪西《为钢琴而作》中的《前奏曲》的开始部分

同样在穆索尔斯基的 1874 年的《图画展览会》中的第二首《古墓》(谱例 15) 中那个持续的 # g 音, 几乎贯穿全曲。为作品同样营造了一种神秘的氛围。由此可见, 德彪西的持续音的使用大多为烘托气氛, 作为背景音而用, 无疑是为了营造一种似真似幻的梦境, 是一种渲染手法。这与穆索尔斯基在用法上有异曲同工之妙。这中手法在其中后期作品中屡见不鲜。或是数小节的单音持续, 或是一个和弦的持续, 在效果上都营造了神秘、梦幻、模糊、不确定的背景。

#### 谱例 15 穆索尔斯基《图画展览会》之《古墓》开始部分

*Andante molto sostenuto con dolore d. m.*

|  
,  
|  
  
|  
,  
|

## 第四章 德彪西早期钢琴音乐作品演奏技术的倾向

### 一 作为钢琴家的德彪西

就表演实践而论，德彪西主要是一位钢琴家。他并不精通其他任何乐器，指挥水平也不高。在钢琴写作时，他面对的是一种对他来说十分熟悉而直接通过手指灵敏运动就可实践的表达媒介。对于他本人来讲，他演奏的技术习惯必然会影响其创作的理念。汤普森在评价德彪西时这样写道：“如果德彪西是位管风琴或者竖琴演奏家，他大概不会就不会那样处理和弦；如果是个小提琴家，他也许根本就不会成为作曲家。”<sup>[18]</sup>这虽然有点过头了，但足以说明德彪西对钢琴技术的熟稔对其音乐创作起到了非常重要的作用。

本文前面已经叙述，由于德彪西的那位优秀的启蒙老师弗勒维耶夫人缘故，他的钢琴技术最初是带有肖邦的技术特点的。并且从他早期演出的曲目分布来看，首先以肖邦、舒曼、韦伯以及林姆斯基等人浪漫主义作品为主，间或演奏海顿、贝多芬的古典主义作家的作品。（见表1）我们看到德彪西在巴黎音乐学院的比赛中所演奏曲目大部分为肖邦的作品，似乎德彪西确实也更擅长演奏肖邦的作品。虽然他的同学评价他演奏的“节奏夸张、姿势冲动、呼吸沉重”。<sup>[19]</sup>但是他仍然凭借肖邦第二钢琴协奏曲第一乐章等作品获得了好评。巴黎新闻界称赞德彪西具有“惊人的准确与活力”和“成为具有特殊前途的钢琴演奏家的巨大潜力”。<sup>[20]</sup>但是在1877年演奏舒曼的第二钢琴奏鸣曲第一乐章只获得了二等奖。这使德彪西成为一位钢琴家的梦想破灭了，从此投身于音乐创作。在那以后，他的演出大多是在自己的作品的发表会上的演奏，或是演出其他作曲家的新作品，而并没有专职演奏家的身份出现。

从德彪西的钢琴经历来看，在巴黎音乐学院的学习期间，德彪西钢琴的技术的基础仍然来源于浪漫时期的钢琴技巧，并在一定程度上技巧是十分娴熟的。完全继承了肖邦演奏技术的精华。但他似乎在演奏贝多芬等德奥传统的作曲家的作品时却并不在行。通过他学生的回忆，德彪西的钢琴演奏技巧是浪漫主义式的，并且在他的钢琴技术却有很多新的创新，而且经常地听到德彪西精彩的即兴演奏。这些方面都为德彪西进可能最大程度上发展了钢琴这件乐器的表现的可能性提供了技术积淀。

表1 德彪西早期钢琴演奏记录

| 演出日期        | 音乐会                            | 演奏曲目                                            |
|-------------|--------------------------------|-------------------------------------------------|
| 1874. 7     | 巴黎音乐学院钢琴比赛                     | 肖邦第二钢琴协奏曲第一乐章                                   |
| 1875. 7     | 巴黎音乐学院钢琴比赛                     | 肖邦第二叙事曲                                         |
| 1876. 1     | 以钢琴家的身份在绍尼<br>(Chauny) 音乐会     | 海顿钢琴三重奏                                         |
| 1876. 7     | 巴黎音乐学院钢琴比赛                     | 贝多芬奏鸣曲 op. 111 第一乐章                             |
| 1877. 7     | 巴黎音乐学院钢琴比赛                     | 舒曼第二钢琴奏鸣曲第一乐章                                   |
| 1878. 7     | 巴黎音乐学院钢琴比赛                     | 韦伯第二奏钢琴奏鸣曲第一乐章                                  |
| 1879. 7     | 巴黎音乐学院钢琴比赛                     | 肖邦音乐会的快板 op. 46                                 |
| 1881. 12    | “夜猫”咖啡店 <sup>①</sup> 的开店<br>演出 | 即兴演奏                                            |
| 1882. 5. 12 | 弗勒维耶夫人音乐会上                     | 演奏自己的一些作品：钢琴曲《夜曲》，为<br>小提琴钢琴而作的谐谑曲，以及两首艺术<br>歌曲 |
| 1884        | 罗马大奖                           | 《浪子》，演奏乐队中的钢琴部分                                 |
| 1889. 3. 1  | 巴黎音乐沙龙                         | 与雅克·杜兰德演奏《小组曲》                                  |
| 1894. 1. 20 | 国家剧院                           | 林姆斯基·科萨科夫双钢琴版的《西班牙<br>随想曲》                      |
| 1894. 2. 7  | 国家剧院                           | 为米尔·特雷·罗杰伴奏的自己的两首艺<br>术歌曲                       |
| 1896. 2. 1  | 国家剧院                           | 纪尧姆·勒克 <sup>②</sup> 作品《为完成的四重奏》                 |
| 1897. 1. 23 | 国家剧院                           | 纪尧姆·勒克 作品《为完成的重奏》                               |
| 1903. 4     | ? 不详                           | 管弦乐作品《夜曲》的双钢琴版                                  |

<sup>①</sup> 当时法国巴黎有名的咖啡店。当时巴黎艺术界和社会的名人经常光临。其中包括作曲家埃里克·萨蒂 (Erik Satie)。

<sup>②</sup> 纪尧姆·勒克 (Guillaume Lekeu, 1870-1894) 比利时作曲家, 弗兰克和丹第的学生。



德彪西的在作曲上获得良好的声誉后，许多同代的钢琴家对他作品产生了浓厚的兴趣，并时间或长或短的与德彪西学习后，出版了关于德彪西演奏方法的专著。法国女钢琴家马格利特·隆（Margureite Long, 1878——1966）在 1914 年到 1917 年的与德彪西学习，并著写了《与德彪西在钢琴旁》（At the piano with Debussy）。另一位法国钢琴家罗伯特·施密茨（E. Robert Schmitz, 1889——1949）在跟德彪西学习后著写了《德彪西的钢琴作品》（The piano works of Claude Debussy）。法国钢琴家莫里斯·蒂麦斯尼勒（Maurice Dumesnil）与德彪西学习后著写了《怎样演奏和教授的德彪西作品》（How to play and teach Debussy）。美国钢琴家乔治·库普兰（Goerge Copuland）从美国到巴黎向德彪西学习了 4 个月，之后出版了《我所认识的德彪西》（Debussy, the man I knew）。从这些专著中，我们可获知德彪西的在钢琴技巧方面的一些特点。

另外作为钢琴家，德彪西在 1912 年左右为米格侬（a mechanical Welte Mignon player piano）复奏钢琴而制做几首乐曲的钢琴音卷，曲目包括：《儿童园地》（Roll no. 2733）、《草稿本》（Roll no. 2734）、《更慢》（Roll no. 2736）、《版画集》中的《格拉纳达之夜》（Roll no. 2735）以及选自钢琴《前奏曲》第一集的 5 首乐曲（Roll no. 2738&Roll no. 2739）。

1948 年就有了这作品的录音版本，然而录音效果差强人意，不能给我们更多的准确地信息。在 1992 年，由得克萨斯州奥斯汀的肯尼斯·卡斯韦尔公司所制的一个 CD 转录版却具有相当精致的高质量。然而此版从商业渠道是无法获得。在这张 CD 里，“德彪西的演奏速度要比其他钢琴家要慢的多，而在节奏上有更多的 Rubato，节奏十分松散并且很多的休止符和断奏用很多踏板连接在一起。” Dal Segno 公司在 2003 年面向公众发行了一张名为《大师的钢琴音卷，德彪西演奏本人作品》（Master of the piano roll debussy plays debussy）的 CD。这张专辑在前面两个资料的基础上，增加了《月光》、《冥想曲》、《阿拉伯风格》以及《白与黑》第二乐章。我们从这张 CD 中可以感觉到录音的质量有了进一步的发展，有意识的将过去那些比较含混的音响变的清晰了许多。这样就是细腻的声音层次和丰富的指触清晰的呈现出来了。

从上面的资料中我们可以获得的德彪西本人以及同代人对他的钢琴技巧的第一手感受。我们从中发现德彪西的早期钢琴技巧主要表现在触键、自由节奏（Rubato）的处理两个方面。

## 二 德彪西早期钢琴作品演奏技术的倾向

### (一) 丰富而精致的触键

对于德彪西的早期钢琴音乐在触键的方式是多变的更是多元的。从技术的来源来看可分成两部分，一部分来源肖邦的传统，一部分来源于法国古钢琴学派的的传统。

德彪西要求手指尽可能的贴近琴键，尤其在连奏的技术上，既要求触键温柔又要求声音饱满而和富有歌唱性。这显然继承了肖邦式的触键方法，并且进一步发展了这种方法。莫里斯·蒂麦斯尼勒称德彪西的“每个声音都应饱满而富有歌唱色彩，但都要尽可能的降低音量”。<sup>[21]</sup>莱昂·瓦拉斯（Leon Vallas）称德彪西是位“独具一格的演奏家，他触键的细腻和音色的圆润都令人刮目。他使人忘记了钢琴是有木槌的——这是德彪西一直要求他的演奏者注重达到的效果，他还凭借两个踏板的几个使用取得了无与伦比的音色效果”。<sup>[22]</sup>马格利特·隆在阐述得彪西的钢琴触键技术时说：“德彪西是位无与伦比的钢琴家。人们怎么能够忘记他那柔软而温声音且带有穿透性的声音。这成为德彪西钢琴技术的秘密——温和和富有色彩的抚摸琴键。”<sup>[23]</sup>

在演奏德彪西作品的中非常柔和的部分时，要求尽可能的用手指尖的那块肉垫触键，手指平放在琴键上，就如抚摸婴儿般在琴键上“浮动”。这种技术无论是在演奏起单旋律时使用，尤其在演奏的连续的和弦时，在手腕和前臂的带动下轻松自然的在琴键上滑动。德彪西《贝加莫组曲》之一《前奏曲》（谱例 16），这个部分左右手同时存在两条反向进行的旋律，这种自然的级进旋律自然让人联想到肖邦的做法。这段要求双手的触键非常地连，并且温柔，手指尽可能的靠近琴键，又如德彪西《贝加莫组曲》之三《月光》的中段（谱例 5），段中间声部又如潮涌般的音型，同样要求触键非常温暖而富有色彩。这就要将手尽可能的打开，甚至将手指和手掌都平放在琴键上，手腕、前臂、上臂都要求非常柔顺自如却不懈怠。德彪西的这种特殊的演奏技巧进一步解放双手触键的可能性，一定程度上影响现代钢琴演奏技术的发展。

谱例 16 德彪西《贝加莫组曲》之一《前奏曲》

德彪西早期钢琴作品中体现另外一种重要倾向便是来源法国古钢琴触键方法。这要求声音具有颗粒性而富有弹性。这种音色要求手指像牙齿在咬东西一样，快速而有弹性的“咬”琴键。马格利特·隆：“在演奏德彪西的那些精致而细腻的断奏，正如站在枝头的大山雀一样将美味从树木中啄出。”<sup>[24]</sup>从德彪西《小步舞曲》开始部分（谱例 17）以及《帕斯比叶舞曲》开始部分（谱例 18）便可以看出，精致准确而富有弹性的触键方式不但表现了那优雅的舞蹈因素，而且充分法兰西那种幽默的而又高贵的民族性格。

谱例 17 德彪西《贝加莫组曲》之二，《小步舞曲》开始部分

从上面两个相反的例子可以明显的感受到，这种对不同触键的要求直接影响到我们手指的触键角度和触键速度，因此我们可以到这样一个公式即：

$$\text{音色柔和度} = \text{离键高度} \cdot \text{自然重量} \cdot \text{触键速度/触键角度}$$

从而我们可以得到这样的结论，音色的柔和程度与自然重量、触键速度成正比，与触键的角度成反比关系。德彪西在触键的方法更加接近现在钢琴演奏的触键方法，在

运用手指的触键德方法上更加合理和科学化了。

## （二）伸缩节奏(Rubato)的处理

对于德彪西的自由节奏，我们在德彪西自己的录音中感受到，他得做法有着明显不同于浪漫主义时期的处理方式。

在浪漫主义时期，音乐中的出现了在节奏方面的重要演奏提示“Rubato”。这个词在拉丁文里的原意是“偷窃”的意思，意大利文原意为“被夺去的”。音乐上一般意义上认为“自由节奏”。然而，这一翻译的容易造成一个理解上偏差，即“自由”节奏便是节奏的、节奏完全自由，甚至是节奏的上的混乱或者错误。

对这个词的理解，在浪漫主义时期（如下图左面曲线所示）是具有其一定的规范的。一般称为“伸缩节奏”：以作品中每两小节为一个单位，这个单位中的单数小节的节奏的第一拍要准确按照要求的速度（其作品要求的绝对速度 $|s|$ ）开始演奏之后，演奏的速度要突然变慢（俗称节奏的拉宽），随即逐渐加快将前面拉宽的时间“夺”回来，从而保持着小节的平均速度与 $|s|$ 基本一致，并从这个单位的偶数小节的第一拍准确回到了绝对速度。单位与单位之间只见形成循环。

德彪西对于自由节奏用法（如图例右面曲线所示）与浪漫主义的用法相类似。同样以两小节为一个循环。但德彪西明显将两小节统一起来处理。首先在单数小节并不直接从慢于要求速度 $|s|$ 开始，逐渐加快并超过 $|s|$ ，在第二小节达到速度的最大值，随之下降并回到第一拍开始的速度，从而在整体上保持与 $|s|$ 的基本一致。这种作法使得越觉得气息变长，节奏的浮动范围也更大。并在速度曲线上呈现波浪的形态。让人联想到德彪西对大海的印象的偏好。

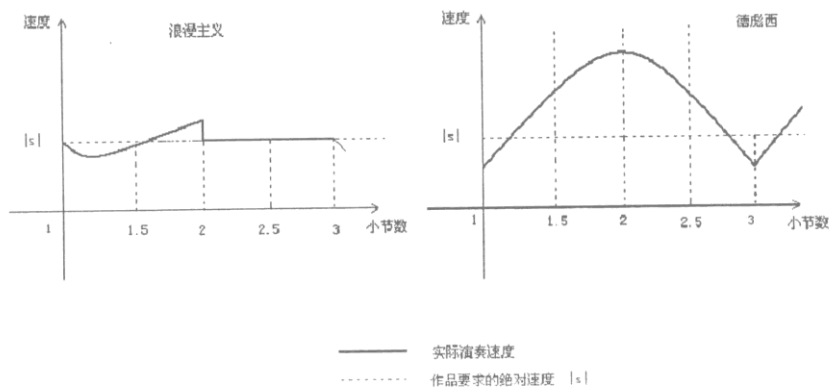


图 1 Rubato 的伸缩速度示意

下面我们通过的彪西早期作品《月光》（谱例 19）中的例子进一步观察这种节奏的律动。

#### 谱例 19 德彪西《月光》的一部分

德彪西在《月光》的这个片段标明了 *Rubato*，这就要求使用伸缩的节奏，在这乐句的首尾拉宽，从而将乐句的气息变长了，整个乐句就像个巨大的感叹号，又略带有伤感味道。德彪西将这种用法保留下来，常常用来表现自然界的中运动状态，并成为他成熟期的创作非常重要的手法之一。如德彪西成熟时期的代表作《意象集 I》之一《水中倒影》（见谱例 20）的开始部分便标有 *Rubato* 的提示，节奏的伸缩随着乐句气息的变化而拉宽和紧缩，从而表现水波摇曳荡漾的美仑美奂之境。

#### 谱例 20 德彪西《意象集 I》之一《水中倒影》开始部分

## 结 论

一个时期一种相对稳定的、明确的、具有相同或相似的特点的艺术作品集中产生，标志着一种风格确立。风格的形成是时代、民族和艺术家在艺术上超越了幼稚阶段，摆脱了各种模式化的束缚，从而走向成熟的标志。如果德彪西的印象主义风格是一个事业辉煌的成年的话，其创作的早期就是那个稚嫩而又叛逆的孩子。通过本文的论述，笔者认为印象主义风格的产生在历史上明显与其钢琴音乐创作的早期存在继承关系。德彪西早期钢琴创作实践作为其创作生涯的重要组成部分，体现了旧事物迅速瓦解，新事物正在孕育的演变过程。之前那种无序的、偶然的甚至有些混沌不堪的状况正是孕育一个完整的、独立的新秩序的温床。

德彪西早期钢琴音乐的创作是其创作生涯的发端，是他的思想最为活跃的时期，更是德彪西在获得印象主义的成就之前非常重要的探索阶段。几乎当时各种思潮在德彪西的身上产生了影响，带有实证、科学属性的自然主义和强调感受和直觉的象征主义无疑是影响德彪西最深的。这两股创作的思想洪流最终在历史实践的博弈取舍之后汇集成为德彪西反对浪漫主义并从浪漫主义的枷锁中解放出来的思想根基。

德彪西在这种思想的根基指引下，积极的、大胆的在钢琴创作技法上以及演奏技术上进行革新，大大扩展并解放了钢琴音乐创作技法和演奏技法的可能性。他在声音材料概念方面的重大成果成为影响其一生创作方向的重要基石，并因此打开了二十世纪新的音乐思维方式的大门。一定程度上新的技法选择了德彪西，德彪西也选择了这样的技法。事实上，纵观音乐史的发展，人类从浪漫主义开始就已经从古典主义的田园走了出来，印象主义只不过是人类穿过浪漫主义的丛林通向高楼林立现代都市之前的一条湍流。即使历史上根本没有出现过“印象主义”这个词，德彪西仍是游过这湍流的第一人。

通过德彪西早期钢琴音乐的各种倾向的研究，是对被人们不太重视德彪西的早期钢琴音乐一种梳理，是对德彪西早期创作的特殊性的进一步认识；旨在通过对作曲家大文化背景理解的基础上，突出作曲家形成各种创作观念的形成内因；在理论上帮助演奏者深化和完善对作品的认识和理解，从而进一步指导具体的钢琴表演实践。