

前 言

克劳德·阿希尔·德彪西 (Claude Achille DEBUSSY, 1862~1918)，法国作曲家，音乐评论家，对 20 世纪的音乐进程影响深远，被称为“印象主义音乐的创始人”。他的钢琴音乐创作大致分为三个时期：1894 年至 1900 年间属于他创作的第一个时期。这一时期是探索时期，真正的印象主义风格还未形成。主要的钢琴作品有《两首阿拉伯风格曲》、《贝加莫组曲》以及《为钢琴而作组曲》。1900 年至 1913 年属于第二个时期，这是德彪西印象主义音乐风格逐步形成并开始走向成熟的时期，主要的作品有《版画集》、两集《意象集》、两集《钢琴前奏曲》等等。第三个时期是 1914 年至 1917 年之间，这期间的钢琴作品不多，主要的作品就是为钢琴而作的 12 首《练习曲》和为双钢琴而作的《白与黑》。

在这三个时期的音乐创作过程中，德彪西试图寻找一种精致和飘逸的音乐风格。他运用模糊和声功能、复合节奏、自由的调性转换等等多种形式，开创出一种新的表达方式，创造出一种能让人们迅速在内心产生印象的音乐感受。康代 (R. de Candé) 形容这种感受并非只是“音乐的图画，还是对一种气氛、一种心理状态的复杂而细腻的再现”¹。他当时的一位朋友—莫里斯·埃马纽埃尔 (Moris EMANUEL) —在回忆录中写到：“他（德彪西）主张采用一切音阶，自由利用等音；他采用了模糊的和弦和调式摇摆于大调和小调之间的效果，就像他未来的音乐所表现的那样”²。而他在 1910 年—1913 年间创作的 24 首《钢琴前奏曲》则是能较概括德彪西钢琴音乐风格的作品之一，是这一种新的表达方式的集中体现。

德彪西给这 24 首《钢琴前奏曲》中的每一首都标有标题，但是他的标题和浪漫主义时期李斯特、舒曼等人不同。浪漫主义时期的标题，一般标于作品前，用来引导听众正确理解音乐的内容。而 24 首《钢琴前奏曲》的标题则都被作曲家放在乐曲末尾，德彪西通过使用一些文学性和诗化的语句，启发人们的想象，唤起人们对于乐曲意境的一种瞬间印象，营造出一种气氛。这些标题反映了德彪西创作灵感的来源，内容包罗万象，大都来自于从大自然中获得的印象、神话故事以及绘画、诗歌、文学作品等³。

浪漫主义时期的肖邦也曾写过 24 首《钢琴前奏曲》，但是他的那些感情炽烈、气质忧郁、展示个人内心世界的前奏曲，与德彪西不同。欧内斯特·纽曼 (Ernest NEWMAN) 谈及德彪西的这 24 首《钢琴前奏曲》时，形容它们“主要是力图用音乐语言记录下听到的和看到的非常微妙的感觉……其精彩之处就更是妙不可言了”⁴。因此，我们可以在 24 首前奏曲中看到一个和以往那些浪漫主义的音乐家们完全不一样的音乐风格，而这种音乐风格，标志着德彪西音乐美学观的形成。

德彪西曾经亲口向出版商说：“它们并不都好”，但毫无疑问的是，第二集

¹ 摘自《德彪西 24 首钢琴前奏曲分析》，第 1 页，【法】马塞尔·比奇著，龚晓婷译，人民音乐出版社。

² 摘自《德彪西——一个人和一个艺术家》，第 107 页，【美】汤普森著，朱晓蓉等译，中央音乐学院出版社。

³ 如描写古代传说和神话故事的有：《特尔斐舞女》、《沉没的教堂》、《埃及骨壶》、《水妖》、《帕克之舞》、《善舞的仙女》；描写来自文学作品的中人物的有：《亚麻色头发的少女》、《游吟诗人》、《怪僻的拉文将军》、《向匹克威克致敬》、《月色满庭台》。来自西班牙音乐题材的有：《中断的小夜曲》、《阿尔罕布拉宫的大门》；对自然风光的描写的有：《帆》、《平原上的风》、《西风所见》、《飘荡在晚风中的声音与香味》、《雾》、《枯萎的树叶》、《雪中足迹》、《歌石楠》、《安娜卡普里山丘》；而《三度交替》、《焰火》则属于技巧性较强的作品。

⁴ 摘自《德彪西——一个人和一个艺术家》，第 247 页，【美】汤普森著，朱晓蓉等译，中央音乐学院出版社。

的创作手法比第一集更加丰富了，文学含义更抽象了，也更难演绎了。《前奏曲》第二集，标志着德彪西音乐语言的一种演变。这种演变，包括了旋律的创新、调性的多变以及和声的丰富。还有一个非常有意思的小细节：德彪西在《前奏曲》第二集中的每一首都广泛地铺展在整个键盘中，并都使用了三行谱表，但其在《前奏曲》第一集中却都使用的是传统的两行谱表，这是延续了李斯特的记谱法。不仅如此，因为《前奏曲》第二集的音乐层次比第一集更加细腻复杂，作曲家可能认为只有用三行谱表才能清晰地表达他的音乐层次，避免被误解。

在这 24 首《前奏曲》中，第二集中的第七首 —《月色满庭台》，无论从选材、创作手法的丰富性来看，都是比较有艺术价值的一首，笔者将在文章中对这首前奏曲做较详尽的分析，力图深入体会作曲家的创作意图，发掘该作品与众不同之处，以期能够由此及彼，找出德彪西钢琴前奏曲的艺术特征，并较准确地在演奏处理中表现出来。

第一章 《月色满庭台》的创作

月色如女子般柔静，
参天大树沐浴在金色的月光中，
默思着，刚刚走过的女子…⁴

一、标题出处

随着其音乐美学观的逐步形成，德彪西开始清楚地认识到他的音乐需要怎样的文学基础。他说，“我最大的愿望是找到这样的诗，这些诗不会给我带来冗长沉闷的一幕幕歌剧，能够使我变换场景，即在地点与环境上能够不断变化，角色身处其中不会不舒服，而是过着他们的日子，等待命中注定的结果”⁵。因此，他经常寻找和迷恋一些文学性的语句和诗篇，并喜欢引用这些文学性的语句和诗篇作为乐曲的标题甚至脚本。而《月色满庭台》乐曲末尾的法文标题“La Terrasse des audiences du clair de lune”正是这样一个例子。

这个标题，普遍认为是出自 1912 年 12 月皮奥 (René PUAUX) 发表在《the journal le temps》上的关于乔治五世加冕印度皇帝时的文章。文章名为《印度帝国的来信》(letters de Indes)，在描写一个神话中的宫殿时，皮奥用到这样的一句话：“la salle de la victoire, la salle du plaisir, la jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune”(胜利的宫殿啊！欢乐的宫殿啊！苏丹王妃的花园，那被月光照耀的平台！)。莱昂·瓦拉斯 (Léon VALLAS)⁶ 认为德彪西被其中 “la terrasse des audiences au clair de lune” 这句话所影响，并被深深吸引。他通过改变“月光”的冠词 (du clair de lune)⁷，使之成为了漂亮的亚历山大体的诗词⁸。这不禁使人们想起德彪西在 1907 年创作的《意象集》第二集中的另一首与“夜”相关的乐曲中，也同样使用过类似亚历山大体的诗词—“Et la lune descend sur le temple qui fut”(月落荒寺)作为标题。

乐曲的法文原文标题中，“la Terrasse”，意为露台，平台；“des audiences”，意为听众的，观众的；“du clair de lune”，意为月亮的，淡光的。根据法文的形容词置后的原则，“La Terrasse des audiences du clair de lune”，这一标题共有三层从属关系，意为“月亮的淡光的欣赏者的露台”，简化为乐曲的标题可为《赏月者的露台》，甚至更简洁的《赏月台》。

在国内有两种译法，一为《月坛》，这一译法有猜测乐曲中带有仪式的意思，认为乐曲是在描述一个“神话祭祀”的场面。而另一种译法《月色满庭台》，则有中国古代律诗的韵律，显得较有文采，恰恰与亚历山大诗体原文韵律相符，并

⁴ 引自德彪西 1892—1893 年间作词的《抒情散文》中的《梦》(De Rêve)。

⁵ 摘自《德彪西——一个人和一个艺术家》，第 107 页，【美】汤普森著，朱晓菱等译，中央音乐学院出版社。

⁶ 莱昂·瓦拉斯 (Léon VALLAS)，德彪西传记作家。1933 年出版了当时被认为是最权威的德彪西传记《克劳德·德彪西与他的时代》(Claude Debussy et son temps)，该书英译本名为《克劳德·德彪西：他的生平与作品》(Claude Debussy: His life and Works)。

⁷ 原文中“au clair de lune”突出了“月光下的、月光的”意思；而德彪西将冠词变为“du clair de lune”后则突出强调了观赏者与月光的关系。

⁸ 亚历山大体 (alexandrine)，英文古体诗的一种格律，属于偶音行，每一行都由 12 个音节组成，源于 12 世纪的法文长诗《亚历山大传奇》(Roman d' Alexandre)。

已在国内广为流传。故本文还是采用《月色满庭台》这一大家较为熟悉的译法，作为这首前奏曲的标题。而在国际上该曲并没有正式的英文译名，通常都采用法文原文标题。只有保罗·罗伯茨（Paul Roberts）在其出版的书集《Images, the piano music of Claude Debussy》中，给与这首前奏曲一个较为直白的英文译名：The terrace for moonlight audiences。

乐曲的具体创作日期已无法考证，大致约为1912年末至1913年3月之间，并由作曲家自己于1913年4月5日在巴黎首演。

二、取材背景

前文中提到，德彪西的每首前奏曲虽然都有标题，但并不像浪漫主义的标题音乐那样引起人们非常具体的联想和深切的感情体验，而只是给人朦胧的暗示。他将标题都放在乐曲结尾后的括号内，就是希望人们不要先入为主的对他的前奏曲有一个具体的印象，而是在演奏完或听完他的音乐后，通过乐曲末尾标题的暗示，在心中产生出对于乐曲意境的幻想和感触。而要理解和体会这种暗示，就需要具备精深的文化修养和极其善感的心灵触觉。而为了便于行文，笔者将乐曲所可能表达的意境先描绘出来，使论述时能够更清晰准确。那这首前奏曲到底给人的是怎样一种“瞬间印象”呢？

根据德彪西研究学者 E·罗伯特·史密茨(E. Robert SCHIMITZ)推测，这首前奏曲想要描写的场面是来自于北欧神话。他认为，德彪西通过想象，试图描绘能够一个在月光照耀下的平台上举行神圣仪式的故事。通过演奏实践，对乐曲整体意境的感受以及查阅相关的文学作品，笔者找到了一个较为符合这首前奏曲本身意境的故事。

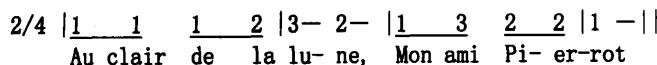
在北欧神话故事里，有一种名为“精灵”的种族，他们会在月光下举行神圣的祭祀仪式。在这个仪式中，精灵们在月光下优雅地翩翩起舞，迎接新的精灵女王的诞生。笔者认为，德彪西极有可能借用了北欧神话中描写的某些场面，受到启发，并引用了“*La Terrasse des audiences du clair de lune*”这样一个美妙的诗句，描写了这样一个有关“精灵仪式”的神话故事。因此，笔者暂且将乐曲中的几处主要音乐材料分别命名为：“舞蹈精灵”（首次出现在第 10 小节），“精灵女王”（首次出现在第 13 小节）和“精灵祭司”（首次出现在第 16 小节），并将在后文的描述中，用这些名词代替乐曲中的主要音乐动机。

除此之外，还有两点值得注意。乐曲一开始的音乐材料，瓦拉斯认为来自于法国民谣“月光”（*Au clair de la lune*）（见谱例 1）。他从这两首作品同样具有“月光”意境的标题中，推测出这一点。然而，笔者认为并不完全。乐曲开始的节奏和旋律的确有和法国民谣《月光》有相似之处，德彪西常常会借用了一些我们所熟知、但往往被我们忽略的东西或者材料，作为其创作的音乐材料。这首前奏曲中，德彪西也略微修改了一下“月光”的旋律，并没有完全照搬。

谱例 1：

法国民谣“月光”的旋律：

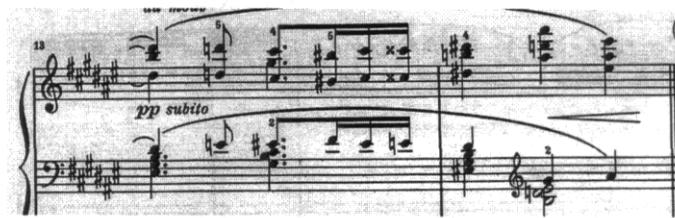
C=G



在作品中，还有一些音乐材料和德彪西管弦乐前奏曲《牧神午后》*Prélude à l'après-midi d'un faune* 相似（见谱例 2、3、4、5）。如乐曲第 13 小节出现的“精灵女王”音乐材料。

在右手八度旋律线条的阿拉伯式音阶与《牧神午后》的主要材料相似，左手作为右手的倒影出现。

谱例 2: 《月色满庭台》



谱例 3: 《牧神午后》



谱例 4: 《月色满庭台》

在尾声第 39 小节中的平行四六和弦也与《牧神午后》的最后几小节相似。



谱例 5: 《牧神午后》



三、 总体框架

《月色满庭台》全曲分三段，整体调性建立在“F 调的基础上。

第一段（第 1 至 12 小节），音乐平缓、安静，带有神秘色彩，可分为三个乐句。

第一乐句从第 1 至 4 小节。音乐并没有从主调进入，第 1 小节中被和声化的“法国民谣”材料和第 2 小节中出现在高音的花纹式半音旋律，都使调性变得非常模糊。但依靠低音持续的“C 音，作为属持续音对调性起到了暗示的作用。八度双音则像暗淡的光晕在空气中散开般。第 3 小节中，平行和弦的节奏律动与走向预示了后面“精灵祭司”的音乐材料。第 4 小节连续的二度关系平行七和弦使音乐在不同的调性中迅速掠过，色彩性极强，充分体现了印象主义音乐调性模糊，色彩多变的特点。

第二乐句从第 5 至 9 小节。第 5 和第 6 小节是第 2 小节的乐句重复和扩充，属音继续在低音持续，右手的花纹式旋律则被扩充了两小节。“法国民谣”的材料出现在了第 7 小节的高音区，调性轻微地掠过“E”（低音持续音“D”的同音），并在第八小节转入了“B”。这个调性在钢琴上实际与“A”的调性音响效果相同，与主调性“F”调形成三度关系的调性转移。这与传统的四、五度关系的大小调和声支撑形成不同形态的方法不同，印象主义的和声特点是通常使用三度关系转移的手法。

第三乐句从第 10 至 12 小节。“舞蹈精灵”的音乐材料第一次出现，是一个略快的、戏谑的过渡乐句。调性较为稳定地保持在“B”中，但通过第 12 小节中低音的“E”（V/B 的同音，在第十二小节中是变为“F”的导音），又将调性逐渐引入主调“F”。

第二段（第 13 至 31 小节），乐曲渐快，情绪略显激动，逐渐进入高潮，也可分三个乐句。

第一乐句从第 13 至 15 小节。优雅的“精灵女王”音乐材料在第 13 小节第一次出现，调性回到了“F”调，双手的声部作半音旋律的倒影进行，和声在“G 十一和弦与 G 十一和弦之间游移。

第二乐句从第 16 至 24 小节，可分两个部分：第一部分从第 16 至 19 小节，第二部分从第 20 至 24 小节。

第一部分：在祭祀中庄严漫步在四周的“精灵祭司”音乐材料在此以半音形式回旋出现，左手的小字组也出现半音的旋律上行。同时，属音“C”在各个音区都持续。

第二部分：“精灵祭司”的材料在高声部和中声部作半音化的回旋进行，调性较为模糊，低音的持续音作“G-G”的半音进行。第 24 小节突然收在 C 调上，并准备进入“E”调（笔者认为第 21 至第 22 小节的低音持续音“G”可被视为 V/E 的同音，暗示了第 25 小节“E”调的出现）。

第三乐句从第 25 至 31 小节，也可分为两个部分：第一部分从第 25 至 27 小节，第二部分从第 28 至 31 小节。

第一部分：“精灵祭司”材料在高音区和低音区出现，中音区的两个声部则出现了灵动的“舞蹈精灵”材料，调性不断地在“E”调和 C 调之间游离，并在第 27 小节末尾迅速转入 C 调。

第二部分：主要的音乐材料是出现在第 28 小节的中音区和第 30 小节的低音区的“舞蹈精灵”，以及出现在第 29 和第 31 小节的“精灵祭司”。数次的 D-G 根音四度上行强调了 G 在这里的位置和作用，因其“属七和弦”的效果较为明显，所以仍将它作为前文提到的 C 调色彩来分析。然而德彪西一贯倾向于打破传统功能调性的清规戒律，他的和声主要用来表现色彩。因此，这里的“属七和弦”并未解决到 C 调，而第 31 小节中的平行七和弦使音乐从 C 调的感觉中游离出来。

第三段从第 32 至 45 小节，乐曲重又安静下来，部分再现并进入尾声，可分为四个乐句。

第一乐句从第 32 至 36 小节，各个音乐材料在这一句中被组合重现。首先，“精灵女王”仍作半音化的倒影进行出现。“舞蹈精灵”通过半减七分解和弦的形式出现在左手，而第 32 和第 33 小节低音的持续音#E 则确定了主调性的回归。第 34 小节中，“精灵祭司”的材料在中音区出现，而略为灵动的“舞蹈精灵”材料出现在左手，#F 调主持续音则在低音出现，意味着调性终于回归到初始调性上。

第二乐句从第 37 至 38 小节，主要重复了乐曲开始的“月光”材料，低音区强调了下属到主音的四度进行。

第三乐句从第 39 至 41 小节，“法国民谣”的材料“放慢”出现，调性在第 40 和第 41 小节迅速地掠过 G 调，但第 40 和第 41 节却不停地重复出现#F 的属音，强调了#F 调的色彩。

第四乐句从第 42 小节至结束。德彪西运用了连续两小节的无三音的三和弦连接，创造了一种虚无缥缈的意境。属持续音在高音区出现，而主持续音则出现在小字一组中。乐曲最后在#F 调的主三和弦上结束，在第 44 小节再次强调了半音（G-#F）的动机型，用不完满的五音收束，使音乐意犹未尽。

四、和声特点

和声是德彪西音乐创作的重要方面，并自始至终贯穿在他的音乐创作之中，按照德彪西1900年1月5日给好友的信中写道，“我喜欢色彩胜过音乐，即和声胜过旋律”。德彪西就像一个音乐画家，在乐谱上描绘他所想表达的音乐色彩，而和声就是他手中的色彩和颜料。在这首前奏曲中作曲家所使用较常见的和声材料有：①减七和弦（如第1小节中的和弦）；②属七和弦（包括属九、属十一、属十三，如第3小节中的和弦）；③传统的三和弦（如第41小节中的四六和弦）；④半减七和弦（第12小节中的分解和弦）；⑤全音阶和弦（如第21小节左手中声部的和弦），这些和弦构成了整首前奏曲的和声框架。

在这首前奏曲中，德彪西还使用了其他三种较有特征性的和声创作手法，分别为：①将旋律线条用和声表现出来；②大量使用了平行和弦；③用相隔三全音的两个和弦构成音响轴心；④半音型动机。

（一）、旋律线条和声化

将法国民谣（参见第八页，谱例1）的单旋律和声化（见谱例6）。德彪西在这里使用了不完全平行的减七和弦连接，使原先单线条的旋律充满了丰富的色彩转换。

谱例6：《月色满庭台》

（二）、大量使用平行和弦

这首前奏曲中使用了大量的平行和弦（见谱例7），这也是德彪西创作中最主要的手法之一。这首前奏曲中的平行和弦，都以缓慢的舞蹈节奏奏出，营造出了一种安详、宁静、慵懒的氛围。

谱例7：

乐曲第二段的第20至21小节：八度中夹带着六度与三度的平行音程

(三)、三全音的音响轴心

德彪西在这首前奏曲中的很多地方用三全音构成音响轴心（见谱例 8）。这些三全音，早在中世纪因其极不和谐的音响，被称为“魔鬼”音程。到了古典音乐中也不常被独立使用。德彪西大胆突破，不仅在他的创作中不予避讳，并且常以“pp”的音响将其装扮起来，用来营造一种较为独特的、幻想中的异国情调。

在这首前奏曲中，德彪西主要运用了两组三全音：第一组是乐曲中两个主要调式的主音— $\#F$ 大调的主音 $\#F$ 和 C 大调的主音 C—构成；第二组是由这两个调的属音— $\#F$ 大调的属音 $\#C$ 和 C 大调的属音 G—构成。并由这两个调中的两个三和弦构成的一个全黑键和弦（I/ $\#F$ Major）和一个全白键和弦（V/C Major）所产生的三全音音响轴心，使乐曲获得特殊的音响效果，增加了奇妙的色彩，德彪西希望借此表达一种“沐浴在这满园的月色中，爱抚多于描绘”的意境。

谱例 8：

1、 $\#C-G$ 的三全音

2、[#]C-G（重升F）的三全音

3、[#]F-C、[#]C-G的三全音

（四）、半音型动机

此外，由这两个调主和弦产生了一个半音—[#]F主和弦的主音和C主和弦的属音。这种半音关系在乐曲中的各处不断出现，是乐曲最基本的动机。譬如在第1小节中的“法国民谣”材料（参见第十二页，谱例6，[#]G-G）；第2小节中“月光”材料的下行音群（参见谱例8，G-^bA、^bG-F、[#]C-C等等）；第13小节（参见第九页，谱例2，双手都作半音的倒影进行）以及第42小节（参见第十三页，谱例8，no.1，[#]C-C、[#]F-G等等）。

这些半音关系不仅在旋律的行进上有非常重要的作用，同时也影响了和声进行的方式。作曲家大胆地在升号系统与降号系统中迅速游走，功能和声被冲淡，但仍然以隐晦的方式影响着音乐的发展。作品的旋律多以片段出现，更多地为色彩性的音效服务。无论从和声还是旋律的角度来讲，音乐具有很强的色彩性，恰当地表现了月光如水的阴柔美感。

第二章 《月色满庭台》的演奏处理

深夜有着女性般的温柔：
而古树，在金色的月光下沉思。¹⁰

与贝多芬、肖邦、李斯特等前辈作曲家相似，德彪西最精通的乐器是钢琴，并且经常上台演奏。在演奏自己作品的时候，他能清楚地表达自己想要的效果。因此，如果我们能多了解一些亲耳聆听、亲眼目睹过德彪西演奏钢琴的人的评论，对我们想要研究如何演奏这首前奏曲，并希望进而探讨德彪西钢琴前奏曲的演奏方法是有帮助的。

瓦拉斯评论说，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结合使用取得了独擅其美的音色效果”¹¹。而当时路易·拉罗瓦（Louis LAROY）¹²在听完德彪西演奏后也同样谈到德彪西的演奏，他说，“在声音响起时，好像没有通过木槌的作用，也没有琴弦的震动”。他这样描绘德彪西在演奏时手指尖发出的精致声音：它们升腾到“透明的大气中，在那里结合而不融合，最后溶化在彩虹色的薄雾中”¹³。前文提到，在德彪西看来，他自己的钢琴音乐中最重要的首先是色彩。本文将从“弹奏的处理”和“踏板的运用”两个方面，较详尽地分析乐曲中的几处主要音乐材料的演奏处理方法。

一、弹奏的处理

（一）、结构布局的弹奏处理

前文提到，这首前奏曲属于三段体性质的乐曲，第一段（第一小节至 12 小节）中，作曲家描绘了一群“精灵祭司们”慢慢走进月光笼罩下的宫殿，迎接新的“精灵女王”诞生的神圣仪式。曲调的进行非常平缓，速度标记为“Lent”，开始的演奏速度可以定为八分音符约等于 69，保持速度节奏的严谨至第 10 小节的过渡乐句，略活泼一些（Un peu animé），并且要轻巧（léger），演奏速度略快，可定为八分音符约等于 74—77。这一段的整个音响幅度被要求控制在“ppp”-“p”之间，其中，德彪西共标注了一个“ppp”，两个“piup”，十一个“pp”以及一个“p”，所以，在演奏这一段的时候，我们必须将音响控制在一个相当轻的范围之内并且声音要非常柔和。

乐曲的第二段（第 13 小节至 31 小节）描绘了这个“仪式”的主体部分。曲调的跨度加大，音响幅度也开始拉宽，乐曲速度逐渐加快，情绪逐渐欢快起来。开始的演奏时速度要求同一开始时一样（au Mouvt），可回到八分音符约等于 69 的速度。第 20 小节时“一点一点逐渐活跃”（en animant peu à peu），演奏时速度要略微渐快，至第 25 小节回到原速（Mouvt du début）。在第 28 小节开始“逐渐活跃”（en animant）到达乐曲的高潮处，因为需要较为饱满的声音，演

¹⁰ 引自马拉美的叙事诗。

¹¹ 摘自《德彪西——一个人和一个艺术家》，第 228 页，【美】汤普森著，朱晓蓉等译，中央音乐学院出版社。

¹² 路易·拉罗瓦（Louis LAROY），音乐史学家和音乐剧作家，自 1902 年起和德彪西就是亲密朋友。他和德

彪西之间的友谊建立在他们对于东方文明音乐、古希腊音乐的共同理解以及拉罗瓦本人的社会影响之上。

¹³ 摘自《德彪西——一个人和一个艺术家》，第 229 页，【美】汤普森著，朱晓蓉等译，中央音乐学院出版社。

奏速度不应过快，可定为八分音符约等于 72。此外，我们要非常精确地安排由轻至响的力度渐进，从本段一开始柔和均匀的音色到第 30 和第 31 小节的“f”较为饱满的音色。

乐曲从第 32 小节起进入第三段（尾声），所有主要材料在这一段中再次出现，描绘了精灵仪式结束，精灵们慢慢消失在月光下的画面。整体的速度呈现一个渐慢变化，第 32 小节回到原速（Mouvt），至第 39 小节更慢（plus lent），可定为八分音符约等于 63—66。音响的幅度要维持在“pp”—“p”的范围之内，需要表现出一种淡淡的音色，最后的装饰音“要轻轻弹出”（timbrez légèrement la petite note），声音逐渐消失，仿佛消散在空气中。

此外，德彪西——包括其他印象主义作曲家——都喜欢把力度记号标明得非常清楚明确，在《月色满庭台》中，德彪西经常在“cresc.”之后马上标注一个“p”（如第 21 至 22 小节），“pp”（第三和第四小节）甚至“pp subito”（第 12 至 13 小节）。他还尤为喜欢在“轻”范围内作文章，乐曲中德彪西所使用的有：4 个“p”，20 个“pp”，1 个“ppp”，2 个“piu pp”，这些“轻”范围内的音响当然和这首前奏曲“月夜”的整体意境有关，也是德彪西在创作其他音乐中常常使用的手法之一。

德彪西在创作音乐时非常严谨，所有的速度和轻响的标记是经过深思熟虑后写下的，这就要求我们在演奏他的音乐作品时，必须忠实地按照作曲家标注的记号演奏，绝不能随意。

（二）、音乐材料的弹奏处理

这首前奏曲中有多个不同的音乐材料，并且反复出现，笔者将这些音乐材料的处理方法一一叙述。

音乐材料 a

来自法国民谣的音乐材料 a（参见第十二页，谱例 6）首次出现在乐曲第 1 小节。在演奏这些中音区的和弦时，建议用手指尖的肉垫接触琴键，用手臂的力量，双手的力量要保持均衡。为了使乐句更具有前进的感觉，弹奏每一个和弦时，都要在心理上预备好下一个和弦的下键，并且有一个明确的、整体的走向感。

演奏的时候我们还要注意运音法（articulation）的区别，作曲家标注的运音法有 portato 和 tenuto。在这七个和弦中，portato 有十六分音符和八分音符两种，十六分音符无疑是时值较短的，下键时要注意轻盈；八分音符的和弦时值略长，下键要略微持重一些；而最后一个和弦则要调动更多的份量，以便保持好 tenuto 的时值。我们需要用手指带动手掌，以指尖较为敏感的肉垫部分保持贴键，将和弦“推”下后放松，使余音散开。这样，前六个和弦逐渐增加下键份量，让这个材料的中心点落在第七个和弦。

音乐材料 a 还出现在第 7 小节，音区提高（见谱例 9）。德彪西仍然标注的是“pp”，但是在弹奏这里时可以略微激动一点（在演奏任何作曲家的作品时，都可以对同一种力度标记在不同地方的出现做不同方法的处理），每个和弦都要用上一点手臂的力气，勾起手指，使得发出的声音较为清晰，要勾出右手小指的高音旋律线条。左手低音的八度双音要求用手指力量使得下键更深，拉开与高声部之间的层次。

谱例 9：

音乐材料 b

如果说音乐材料 a 使人感到的画面是一个被薄雾笼罩着的宫殿平台的话，音乐材料 b 则像是慢慢洒下的月光，笔者将其称为“月光”材料（见谱例 10）。这个材料是从高音区蜿蜒而下的花纹式音型，右手自上而下持续了两个多八度。在处理这个材料的时候，我们可以放平手指并贴键，几乎不用手臂的力气，使声音均匀。德彪西在此标注了“ppp”的音量，在演奏的时候需要处理得比中音区的和弦更轻、更稀薄，在两者之间造成一定的层次反差，在整体音响效果上营造出乐曲的意境。

谱例 10：

音乐材料 c

在第 2 小节中，还有两个值得注意的材料。一个是低音区持续音[#]C（材料 c），是整个小节的持续低音（在后面也同样出现过这样的持续音，并出现在各个声部。如第 16 小节、第 28 小节、第 42 小节等等）。在演奏这个低音时，可以用整个手臂带动手指，将琴键弹到底，手指承受整个手臂的份量尽可能地保留。

音乐材料 d

第 2 小节中的另一个材料是左手演奏的八度旋律线条（材料 d, articulation 的标记为 portato，见谱例 11），我们可以用手臂带动手掌，把每个八度都“点”下去，声音要略微透出，这里可以想象月亮的光晕在空气中散开的感觉。第 5 至 6 小节的乐句相同，可作相同弹奏处理。

谱例 11:

音乐材料 e

出现在第 3 小节中声部的七和弦—音乐材料 e（见谱例 12），这个材料预示了后面“精灵祭司”的音乐材料。演奏时注意保持拱形的手掌，上臂用力“推”下去，然后双手“移”往下一个和弦位置。下键要轻巧，用手指触键，需要勾出右手小指的音。德彪西在单手的那个和弦上标注了：“pp”，然后写了一个“cresc.”一直到双手的和弦。在演奏时，我们并不需要在高音区的和弦上加上更多的下键份量，因为双手演奏的和弦肯定要比单手演奏和弦的音量大，且音区也更高。

谱例 12:

第 4 小节的中音区和声与材料 e 一样都是属和弦构成和声进行的旋律线条（见谱例 13）。需要作为一个整体的乐句进行来演奏，需要一种稀薄飘逸的声音。在双手交替演奏一个较长的乐句时需要非常注意两个手交替时的均匀，控制非常重要。演奏时略微放平手指，用手腕带动，“抚摸”在键盘上，需要一直勾勒出最上方的旋律线条。右手在高音区的和弦是像在空气中闪烁的光晕，音色要清澈透明，需要比演奏中音区的和声时用较多的指尖触键，使得音色更清晰。第 5、第 6 小节是乐句重复，可参照前文的叙述。

谱例 13:

第8小节是乐曲的转折，调性开始向**B**大调靠拢，低音区的和弦（见谱例14）显得尤其重要。在弹奏的时候，我们可以用指尖的肉垫触键，并用手臂的力量带动手腕“推”键盘，将声音尽可能深地“推”出来，要让音色像“没有通过木槌的作用”一般。这里德彪西要求的是“pp”，并且要渐弱到“piu pp”，弹奏的时候要非常注意音色的柔和。随后中音区和高音区的**B**大调和弦需要一种更柔和的音色。双手的手指要柔软放松，轻轻地“抚摸”下键，再用手掌带动手指“提”起一点并用手指抓住和弦，右手小指的音要略突出一点。保持和弦的同时要注意放松肩部、手臂和手指，下键的时候不能压，声音要有很好的共鸣。第9小节弹奏时可作同样的处理，下键时手臂力量要较多一些。

谱例14：

音乐材料f

第1和第11小节是过渡乐句（见谱例15），德彪西用和弦和快速下行的分解和弦描绘了一个舞蹈的精灵影子，这是“舞蹈精灵”的第一次出现（音乐材料f）。速度要稍微快一点（un peu animé），左手的和弦需要用手指柔软地触键，下键时要减少手臂的力量。而右手的和弦要求轻巧地触键，手指也要非常柔软，似乎是在向“上”弹奏一样，演奏时还需注意保持住双手最高音的旋律线条。随后出现的三十二分音符下行分解和弦，弹奏时用手指非常松弛，快速干净地“抚”过琴键。左手紧接和弦要提前准备并贴键，音色要略厚一点，接着的F音，音色要深沉、柔和，下键时候用手臂的力量，指尖贴键，将声音“推”出来。

谱例15：

第 12 小节中的半减七和弦小装饰性华彩（见谱例 16），不用手臂的力量并用手指尖触键，下键要浅，大约二分之一，非常轻灵快速地弹奏出来。弹奏的时候还要非常注意两个手的均匀交替。右手的八度双音下键时，需要用小指指尖勾出最高音的“D”，弹奏随后一个标有 tenuto 的“D”八度双音时要用上手臂的力量，下键较深使声音突出。

谱例 16：

第 13 小节是乐曲第二段的开始。描述的是在淡金色的月光笼罩下，“精灵女王”“优雅地走进若隐若现的宫殿，祭祀仪式慢慢进入了高潮的故事。这一段中出现的音乐材料较多，每一种音乐材料所代表的意思都不相同，音色要求当然也都不相同，演奏的时候要非常仔细地将这些音色要求表现出来。

音乐材料 g

这个“精灵女王”的材料与《牧神午后》的阿拉伯式音阶非常相似（见谱例 17）。乐句开始要“突然极弱”(subito pianissimo)，音色要非常轻盈、柔和、透明，声音要连贯且均匀，手指放平贴键，指尖要像“吸”住键盘一样，靠手臂的力量转移演奏。整个乐句进行平缓，弹奏时要保持节拍的严谨。

谱例 17：

音乐材料 h

这些灵动的材料象征了在祭祀中那些忽隐忽现、不停跳舞的“精灵们”。第 20 小节里（见谱例 18），中声部的和弦需要轻灵的声音，下键要非常精细，不用手臂的力量而将力量集中在指尖并把声音勾出来。在第 28 小节的中声部和第 30 小节的低声部也出现类似的材料，可以参照同样的演奏方法，但需要用较多的手臂力量推动手指下键，使得音色更饱满。

谱例 18：

在第 25、第 26、第 27 小节里，中声部都需要双手演奏的带装饰音的和弦（见谱例 19），这些也可以看作是象征“舞蹈精灵”的材料。需要一种比第 20 小节的和弦更模糊、朦胧的音色，演奏时略微放平手指并保持贴键，靠指尖下键“抓”出声音，然后迅速向上向前带起手腕，使得声音轻柔飘逸。

谱例 19：

音乐材料 i

这些由和弦进行所组成的音乐材料出现在各个声部中，是音乐材料 e 的延续与衍生，象征了在祭祀中围绕在“精灵女王”身边的“精灵祭司们”（见谱例 20），他们站立在月光下，用庄严神圣的声音唱着赞歌，为“精灵女王”祈祷祝福。需要的音色非常柔和并且朦胧，演奏的时候用指尖肉垫触摸琴键并用手腕带动手掌演奏。

谱例 20：

如：第 20 小节中高声部的和弦

又如：第 25 小节至 27 小节中高音区和低音区的和弦

第 28 至 31 小节达到整首前奏曲的最高点，需要较为饱满的声音（见谱例 21）。演奏时用手指平贴住键盘，手腕放松并用手臂的力量推动手指下键，可以达到较为饱满的音响效果。

谱例 21：

从第 32 小节起进入了整首乐曲的第三段，象征整个精灵的祭祀仪式渐渐进入尾声，乐曲前两段中出现的几个主要音乐材料在各个音区里再次出现。

第 32 小节至 33 小节中包含了象征“精灵女王”的材料 g、象征舞蹈精灵的材料 h 以及出现在各声部的重复音（见谱例 22）。首先，“精灵女王”材料的旋律要非常清晰。用手掌控制指尖，贴键且下键要深，高音声部的旋律线条要清晰地勾出来。其次，象征“舞蹈精灵”材料的装饰性琶音要轻巧。用手指的力量触键，指尖要放松，轻而快速地弹奏。左手小指的保留音是代表重复音的材料，下键要略深，用手臂的力量推动指尖肉垫弹下去。

谱例 22：

象征“精灵祭祀”的材料 i 在第 34 小节中的内声部开始出现（见谱例 23），演奏的时候双手下键的力量要平衡，手指放平触键并用手腕带动弹奏，要保持音色均匀。在第 37 和第 38 小节中，“月光”材料再次出现，但是比第一段出现的时候短，均只持续了一个八度左右。在演奏的时候几乎不用手臂的力气并放平手指弹奏使声音均匀。

谱例 23：

“法国民谣”的材料出现在第 39 小节中，节奏呈现一个由十六分音符到四分音符的“放大”过程（见谱例 24），这是作曲家将“渐慢”非常具体地标注出来，并在上端强调了（更慢）“plus lent”。演奏时不用手臂的力气，用手指轻柔地下键，像“小猫抚摸琴键一般”地弹奏，音色要非常柔和均匀。

谱例 24：

第 41 小节的连续六个平行四六和弦与《牧神午后》的最后几小节相似（参见第九页，谱例 3 和 4）。弹奏的时候指尖要贴键并用腕力量转移的方法使声音连、均匀。

在弹奏乐曲第 42 和第 43 小节的平行和弦（见谱例 25）时，可以用手指尖的力量稍快地下键，指尖要敏感，音色要清晰透明并突出最高音的线条，轻轻“点触”琴键后立即拿起。德彪西在这里通过连续两小节缺少三音的三和弦连接，营造出一种空荡荡的感觉，描绘出“月色散尽，宫殿的亭台上空无一人”的画面。

谱例 25：

除了这些主要的音乐材料，在整首前奏曲中都不停出现的持续音也是一个值得注意的音乐材料。这些持续音似乎象征了钟声，出现在各个音区之中，主要分低音区、中音区和高音区三种，演奏时可以根据音区的高低来考虑触键和下键的方法和力度：

- ①演奏低音区的持续音时，音色要深沉，用手臂的力量推动手指下键。
- ②在演奏中音区的持续音时，声音要略柔和，可以手指贴键，用手腕的力量带动手指来演奏。
- ③高音区的持续音需要一种清晰并略微明亮的声音，弹奏时候需要用更多的靠手指尖来触键。

(三)、音响层次的弹奏处理

德彪西在创作时喜欢用多层的、各自独立的声部制造多变的音色，乐曲中各层次之间的音高拉得很开，每个层次的音色也不同，这样的手法营造出乐曲的一种三维空间感。《月色满庭台》中的每个声部层次也是这样，他们音高距离拉得很开，有些地方的和声独立，音色的要求也不同，但却组合成一个整体，显得非常立体但却并不复杂。

这首钢琴前奏曲中的结构层次按照音区划分为高、中、低三种，在这些音区中又可根据不同声部大致分为旋律声部和背景声部。这些层次构成了这首前奏曲丰富、多重的色彩变化。演奏的时候，我们需要将它们的区别清晰地表现出来。譬如：

1、旋律声部

乐曲中的旋律线条当然需要清晰地表现出来，就像绘画中清晰的景色描绘一样。在演奏时，应表现出不同音区的不同音色。

- ①旋律出现在低音区（如第 25 小节，见第二十一页，谱例 19）。弹奏时，音色应较为深沉。
- ②旋律出现在中音区（如第 3 和第 4 小节，见第十八页，谱例 12、13）。弹奏时，音色应较为温暖。
- ③旋律出现在高音区（如第 13 小节，见第九页，谱例 2）。出现在高音区的旋律较多，弹奏时，音色应较轻透，有一种雾蒙蒙的感觉。

2、背景声部

背景就像印象派绘画绘画中的底色一般，用来渲染意境。演奏时也需要根据出现在不同音区做不同的音色处理。

- ①背景出现在低音区（如出现在低音区的持续音）。这些持续音在功能上暗示了

乐曲的调性，意境上则烘托了一种低沉的气氛，音色一般要求比较厚实、圆润。

②背景出现在中音区（如第 16 小节左手小字组的半音化线条）。这些中音区的音色应较淡薄，就像绘画中淡淡的色调，作为一种光与色的点缀。

③背景出现在高音区（如第 2 小节，见第十三页，谱例 8）。音色要透明轻盈，清晰但并不需要非常突出。

总之，不论演奏《月色满庭台》还是德彪西的其他钢琴作品，我们都必须考虑到音乐各个层次之间的色彩变化，不能单一地表现。德彪西特殊的、对色彩瞬间印象的描绘手法，在这首前奏曲中清楚地体现出来。他所希望表达的色彩，并不仅仅是单纯、固定的色彩本身，而是一种瞬间的直觉反映，是一个不断变化的过程。譬如乐曲中同样描写月光的音乐材料，给人的感觉却是不同的，时而明亮、时而黯淡、时而飘逸、时而清晰，一直都在闪烁、飘忽。又例如对月“色”的描写，可能同样是黄色，但是却是不同深浅的黄色。整首乐曲的音乐和色彩一直处在不断变化之中。因此，在演奏时始终保持耳朵的绝对敏感，随着音色的细微差别作相应的触键和下键，才能较好地把握这首作品的音色变化。

二、踏板的运用

演奏德彪西的钢琴音乐时，毫无疑问是要使用踏板的，我们无法想象任何一个演奏者在演奏德彪西的钢琴音乐时不使用踏板。而现代钢琴上的踏板可以允许我们演奏者做出细致的表现，YAMAHA 数码钢琴的设计工程师说，当我们在演奏 YAMAHA 的数码钢琴时，它的电脑可以记录下 1000 多个不同的深浅位置，但是这只是针对电脑而言，连工程师本人都不相信有人可以在钢琴的踏板上做出超过甚至是 20 个的深浅变化。因此，在想表述如何使用踏板的时候，人们通常无法很具体地说明白到底要踩多深，踩多久、如何换以及何时换。当今的演奏家和教育家在描述和教授如何使用踏板的时候，一般将踏板运用大致分为完全更换踏板和部分更换踏板两种，其中，部分更换踏板又可以细分为：约二分之一换踏板、约四分之一换踏板和不停快速地抖动脚来换踏板等等几种方法。笔者将在下文中，针对这首前奏曲中几处不同音乐材料的延音踏板和弱音踏板的运用作一个探讨。

(一)、延音踏板的运用

1、部分更换踏板

德彪西的钢琴音乐经常给人们一种灰色、黯淡、模糊以及朦胧的音色感觉，他常常写下一个要求保留长达一小节甚至几小节的低音，又在上方声部不断变化和声。面对这样的情况，如果完全更换踏板就不能够作出既能保留低音又使整体效果不至于太混浊的音响效果。

这首前奏曲有些地方也是如此。因此在演奏的时候，在大多数地方都可以通过部分更换踏板的方法来达到这样的效果。例如：

①第 2 小节（见谱例 26）。可以按照左手的旋律节奏部分（更换踏板时，脚略微抬起约四分之一），尽可能地保证低音的琴弦在整个小节中持续振动，又衬托出中声部的旋律线条，避免让整体音响过于混浊，从而营造出安静的整体效果。

谱例 26：

②第 7 小节（见谱例 27）。低音时踩下踏板并保持到高声部和中声部的八分音符和弦处，然后按照每一个八分音符和弦的进行部分更换踏板（约二分之一）。

谱例 27：

③第 25 小节（见谱例 28）。第一组 3/8 拍中，在双手中声部的和弦处略换踏板（约四分之一），在第三拍上脚较多地拿起来（约二分之一）；第二组 3/8 拍，同样的方法更换踏板。这样可以尽可能地保持旋律声部的持续而不会显得过于混浊。

谱例 28：

④第 42 小节（见谱例 29）。按照每个和弦的进行部分更换踏板，因为音区较高，弦的共鸣较中音区少，可以约四分之一的更换。但踏板保留至下一个和弦下键后，才能抬脚更换踏板。

谱例 29：

有时候，我们也需要通过部分更换踏板的方法，使得音乐的线条不干燥。例如：

⑤第 41 小节（见谱例 30）。按照每一个和声的进行更换踏板（约二分之一），脚要注意保持至下一个和弦下键后才能拿起更换，使整个线条的声音圆润而不至于太干燥。

谱例 30：

2、完全更换踏板

在演奏德彪西的钢琴作品时，完全更换踏板是为了让和声清晰，主要用于那些和声变化比较大、比较快的段落。像前文中叙述的一样，踏板也必须保留至下一个音下键后才能进行更换。例如：

①第 8 小节（见谱例 31）。按照低声部和声的变化完全更换踏板。在第二个和弦下键后，脚完全抬起后再踩下，保证新的和声音响出现时干净而不混浊。

谱例 31：

②第 20 小节（见谱例 32）。按照左手八度的进行而换踏板。踏板帮助保持左手低音四分音符的时值，在每一个 3/8 拍的第三拍处拿起再踩下。这样，既可以表现出最低音声部的八分休止符，又可以衬托出中声部八分音符 portato 的轻盈感觉。

谱例 32：

③第 29 小节至 31 小节（见谱例 33）。按照和声的进行完全更换踏板，每一个和弦下键后脚完全拿起再迅速踩下，保证和声进行时干净的音响效果。在第 30 小节中按照和声变化更换，踏板帮助保持四分音符和弦的时值，在中、高声部八分音符和弦下键后脚完全拿起再踩下。这样，既使得音响不太混浊，又可以增加整体音响的共鸣。

谱例 33：

运用延音踏板的方式各种各样，实际上却不外乎前文中提到的四个问题，踩多深、踩多长、如何换、何时换。因此我们在运用延音踏板的时候，首先必须对作品的音色有一个比较清楚的想象和音响概念，然后在演奏的过程中，始终保持耳朵的敏感谨慎，随时根据听到的音响效果作出细微调整。

（二）、弱音踏板的运用

弱音踏板像是德彪西钢琴音乐中的调色板，通过适当地运用弱音踏板可以使音色产生效果变化。在这首拥有夜曲性质的前奏曲中，弱音踏板可以被相当大范围地使用在德彪西标明声音突然变化的某些地方，例如：

- 1、第 1 小节中“月光”材料开始的地方（德彪西要求从“pp” – “ppp”的声音力度转换），我们可以适当踩下弱音踏板，与前面的法国民谣的音色区别开来。
- 2、第 8 小节，德彪西要求从“pp” – “piu pp”的力度变化时，在标有“piu pp”的地方使用弱音踏板。
- 3、在第 11 至 12 小节的连接处，德彪西要求从“pp” – “piu pp”的地方，同样在标有“piu pp”的地方使用弱音踏板。
- 4、在精灵女王材料第一次出现时的第 13 小节，适当踩下弱音踏板营造出“pp subito”的音响效果。
- 5、第 25 小节中，我们也可以适当踩下弱音踏板。
- 6、第 31 小节到 32 小节的连接处，为了营造出从“f”减弱到“pp”的音响效果，适当踩下弱音踏板使音色转变。

当然，延音踏板和弱音踏板的使用一样，都必须根据当时的具体客观情况（钢琴的状况以及演奏场地的音响等等）做相应变动，不能一成不变。然而，无论怎样运用踏板，我们都必须依靠耳朵，依靠心去“听”，随时调整，耳朵必须“走”在脚的前面，靠耳朵决定“踩”和“换”踏板。

结语

在德彪西晚年的一次演奏会后，一位评论家说他保持了几乎没有间断的弱奏，还描绘他的音响色调是“暗淡”、“朦胧”、“有时几乎难以听见”。这样的说法也许过了头，但我们可以从中得到这样的结论：柔和的音色是德彪西音乐首要条件。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”。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（Maurice DUMENSNIL）¹⁴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：“弹奏时，指尖要敏感。弹和弦时，琴键好像被你的指尖吸引，贴着你的手上就像是一块磁石。”¹⁵杜曼斯涅尔还补充说明到：“指尖的那一块小肉垫必须高度灵敏，通过它们的‘感觉’，你应该能够预知紧随而来的音的性质。”这段话对我们演奏德彪西的钢琴前奏曲的时候有着非常重要的指导作用，它对我们演奏德彪西时指尖的下键感觉提出了很明确的要求。

大多数研究德彪西音乐的钢琴家——包括科普兰（George COPLAND）、杜曼斯涅尔（Maurice DUMENSNIL）、玛格丽特·隆（Marguerite LONG）以及 E·罗伯特·史密茨（E. Robert SCHMITZ）——都认为，在演奏德彪西钢琴前奏曲的时候，应该手指需要经常放平触键、放松手腕并且较少地使用整个手臂的力量；在音乐的处理上需要非常严谨，绝对不允许轻佻和随性的演奏。笔者通过研究并结合自己的演奏经验，还悟出在演奏德彪西 24 首钢琴前奏曲时，弹奏技术上值得注意的几点：

- 1、避免直接的下键。在演奏时大多采取放平手指触键的方法，尽可能使用柔软的指尖肉垫触键并且根据音色柔和的首要原则考虑下键的速度。
- 2、下键时，手腕和手臂要放松。松弛的手腕带动手指弹奏可以让声音富有弹性和良好的共鸣。
- 3、手指（包括指尖）要非常敏感。演奏时必须非常清晰地感觉到手指与键盘之间的联系，可以根据要求敏锐地奏出连奏、均匀、多变的音色。
- 4、弹奏和弦时，我们经常需要依靠手腕带动手指，一个和弦接一个和弦“滑”过去，避免出现颗粒性的声音。

至于德彪西钢琴音乐中的踏板，一般来说，应该按照审慎和严谨的标准去使用、去调试，当然不能是一成不变的。正如很多钢琴大师都说过的一样，好的钢琴演奏家，是用“耳朵，而不是用脚去踩踏板”。

总之，我们在演奏德彪西的钢琴前奏曲以及德彪西其他钢琴音乐的时候，音色的多变是要放在第一位考虑的，更多时候需要通过听觉来调试弹奏的下键和踏板的用法，才能达到“德彪西式”的印象主义音响效果。

¹⁴ 莫里斯·杜曼斯涅尔（Maurice DUMENSNIL），德彪西研究专家，1932 年经作曲家遗孀获准出版了《如何弹奏和教授德彪西》一书。

¹⁵ 摘自《德彪西——一个人和一个艺术家》，第 229 页。这段话引自《如何弹奏和教授德彪西》一书。