

引言

一、德彪西的钢琴音乐创作

在19世纪下半叶，以德国为中心的晚期浪漫主义音乐的厚重、丰满和强烈戏剧化发展到了顶峰，在调性和功能体系上几乎走向极致。各国的音乐家都在探索新的音乐语言。这一时期，由于民族意识的觉醒，作曲家开始从民族民间文化中取材创作，在东欧和北欧国家产生了民族乐派；在法国，产生了印象主义音乐。前者在抒情性和戏剧性上依然延续浪漫主义的特点，但在和声、调式、旋律等方面都有一定的创新；后者则以新的音乐语言和新的创作手法颠覆了传统的形式，在音乐的美学观念上有了很大改变。

印象主义风格首先从绘画领域开始。1867年，莫奈（C Monet）发表了油画《印象-日出》，其画风与色调与传统大相径庭，引起了轩然大波。当时的评论家们将其讽刺为印象主义，而这些画家们索性将这一词为己所用。他们“宣称他们作品的对象并非实际存在的事物，而只是事物在画家头脑中的瞬间印象。”^①他们绘画的主题不再是英雄主义的人或物，而是光线，很少使用纯色，多使用混合色，从而造出模糊、朦胧的效果，题材也变得丰富多样。

在文学领域的象征主义文学，不再以传统的抒情、叙事为主，多以象征、暗示、隐喻的手法表现朦胧美和神秘色彩。

印象派画家所描绘的光线、云彩等等都给了德彪西很多灵感，他将这些神奇地转化为声音，展现出一个独特的音响世界。德彪西曾说过，他的音乐是“把五官所接受的所有印象变为音乐”。^②

德彪西的音乐不再着重于传统的叙事、抒情或表现剧情的功能，而是描写对周围事物的瞬间感觉和印象。他寻求一种更精巧、飘逸的风格，与瓦格纳的过分丰满和奢华截然相反。在与象征主义诗人和印象主义画家的神交中，那些难以琢磨、明暗交错、扑朔迷离的艺术风格给了德彪西很大的启发，影响了他的审美观。

1889年巴黎世界博览会上，他第一次接触到远东文化，其中有中国、印度和爪哇的音乐与舞蹈。东方音乐的异国风味的调式、新颖的音色、丰富的对位世界给他带来巨大的启发，使他得到了新的灵感。

德彪西具有非凡的想象力，“我生活在想象世界中，受心境暗示我的东西驱使，而不是受外界影响的驱使，外界影响使我分心，不能带给我任何东西。我在搜索枯肠时会感到乐在其中，妙不可言。”^③他主张艺术是存在于想象中的，而不是来自于现实生活。“艺术是最美的谎言。尽管我们试图在其中融进日常生活，但应该希望艺术仍是个谎言，……不要让梦幻

^① 引自《钢琴演奏之道》，第310页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

^② 引自《钢琴演奏之道》，第311页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

^③ 引自《德彪西谈自己的音乐作品》，选自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第206页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编

变成过于清晰和现实，而使所有人失望。”^①

钢琴这一乐器具有丰富的表现力，深受德彪西的喜爱，他对钢琴作品的创作从未间断过。德彪西的音乐创作相当广泛，涉及钢琴、歌曲、管弦乐、室内乐、康塔塔等等，钢琴作品在其中占有举足轻重的地位。

在德彪西早期的创作中（1890 年前），仍能找到晚期浪漫主义的影子。例如早期的钢琴作品《两首阿拉伯风格曲》，结构匀称，段落分明。虽然曲调有五声音阶色彩，和声较新颖，但仍有明确的功能和声进行，在这一时期他一直在探索自己的音乐风格。

中期（1890 年-1910 年），是德彪西创作风格的成熟时期，他进一步创造了新的音乐语汇和新的音响效果，大部分作品均在这一时期完成。这一时期他对瓦格纳从崇拜批判更为坚定和强烈，抨击瓦格纳音乐的死板与浮夸，更反对那些一味模仿瓦格纳的追随者。

晚期（1910 年-1918 年），因为受到战争和疾病的影响，德彪西的创作量减少。这个时期，他的作品在结构上有了更多新意，段落分割上刻意模糊界限，乐句更加零碎和不对称。在创作上出现两种倾向：“一种是音乐语言继续复杂化，突破了传统的和声与形式的约束，出现了多调式因素；另一种是回复到法兰西古典器乐曲的传统道路，两者都预示了 20 世纪音乐的发展方向。”^②

二、关于钢琴练习曲

1，印象主义时期之前的练习曲

练习曲，顾名思义，是为集中练习某一技巧而创作的曲子。随着钢琴技巧的不断发展，练习曲的创作也在不断更新。早在巴洛克时期，巴赫（Johann Sebastian Bach）的《十二平均律》中的一些前奏曲就带有练习曲性质。斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）的 555 首奏鸣曲在当时也运用了全新的演奏技术，他谦虚地称它们为“练习曲”。这些练习曲均为二部曲式的单乐章作品，篇幅短小，形式多样，内容丰富，每一首都具有一定的技巧和音乐的高度。

古典时期，大家熟悉的车尔尼（Carl Czerny）一生写了数量庞大的练习曲，种类繁多，分类细致。较著名的还有克莱门蒂（Muzio Clementi）的《名手之道》。克拉默（John Baptist Cramer）的《钢琴练习曲》更注重训练钢琴演奏中的连奏和音乐上的丰富表现力。

浪漫主义时期，钢琴这一乐器本身发生了重大的变革，音域逐渐宽广，音量逐渐宏大，表现力逐渐变强；听众范围从贵族人群渐渐扩大到社会各界人士；演奏场地不仅仅限于皇家场所，沙龙、音乐厅都频繁举行音乐演出，从而使钢琴演奏的技巧发生了变化，得到了空前的发展，作品的技巧层出不穷。

^① 引自《音乐的发展方向》，选自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第 46 页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编，北京燕山出版社，2012

^② 引自《中国大百科全书之》之《音乐·舞蹈》，沈璇

肖邦（Frederic Chopin）的钢琴练习曲是这一时期的代表，他不仅挖掘出了钢琴的演奏技巧、表现力以及钢琴家的手的巨大潜能，更提高了练习曲的艺术价值，使练习曲具有了音乐会表演性质。它们技巧艰深而华丽，情绪丰富细腻，在音响音色上的探索有较大突破。这些练习曲深刻影响着同时代的及后世的音乐家，他们都在练习曲这一体裁中加入了更多的音乐内容：

李斯特（Franz Liszt）创作的《超技练习曲》技巧极华丽、难度极高，其中大多数具有标题。《六首帕格尼尼大练习曲》创作手法细致，模仿小提琴的跳弓、滑奏等手法，挖掘了新的钢琴技巧。另有1848年和1861年写的两组《音乐会练习曲》，都具有很强的描绘性。

拉赫玛尼诺夫（Sergey Rachmaninoff）和斯特里亚宾（Alexander Skryabin）的钢琴练习曲织体复杂，技术艰难，旋律优美如歌，和声色彩丰富。

2. 德彪西的练习曲

在第一次世界大战时期（1914年8月），德彪西受战争与直肠癌的双重打击，使他对生活失去了信心，一度无心创作。在一次偶然的机会，德彪西接受出版商杜兰（A Durand）的邀请，担任编辑一套肖邦作品全集的工作。他在编辑工作中得到了灵感，重新激发了强烈的创作欲望，于1915年创作了《钢琴练习曲》。他本人对这套练习曲集十分满意，并将其题赠给肖邦。在给杜兰的信中说道：“我非常喜爱这些练习曲，并对它们的未来充满信心。……坦白地讲，我很得意写出这样一部作品，它必将占有特殊的地位，这绝非出于虚荣的夸张，这些练习曲中的技术难点对钢琴家们将是非常有用的训练，并使他们懂得只有强有力的手才能拉开音乐之门。”^①

德彪西赋予了练习曲这一题材全新的意义，在音响、和声、织体等方面都进行了大量的探索，内容更加广泛和立体。不同于他所创作的24首前奏曲集与意象集等作品所具有的描绘性质的标题，这两册练习曲都没有在标题上体现出对于事物的描绘，但我们还是能从音乐中感觉到一些形象，仿佛看得到如画般的景色。

第一册的六首练习曲分别为：“为五指而作：根据车尔尼先生创作风格而作”、“为三度音程而作”、“为四度音程而作”、“为六度音程而作”、“为八度音程而作”、“为八指而作”。第二册的六首练习曲分别为：“为半音阶而作”、“为装饰音而作”、“为反复音而作”、“为对峙音响而作”、“为复合琶音而作”、“为和弦而作”。从标题上看，第一册探索新的钢琴弹奏技巧，第二册则着重对音响和声方面进行挖掘。实际上，这十二首练习曲在音响、层次、色彩、和声、表现力方面都有很大的创新。它们除了使演奏者的手指机能达到全面的锻炼之外，对音色、音响的敏感度等内在因素方面提出更高的要求，比如对和声色彩的感觉，纵向的层次，触键方式以及踏板的运用等等，开发了演奏者之前从未训练过的领域。

^① 引自《德彪西钢琴作品全集 练习曲》，前言，上海音乐出版社，2011

第一章 德彪西《钢琴练习曲》第一册的音乐元素

德彪西在大自然中寻找素材与灵感，力图用音乐来表现事物的光线与色彩的变化。将听觉与视觉相联系，利用通感原理，对钢琴的音响进行了大胆的探索，使音响具有光感与色感，挖掘了钢琴的潜在能量，令人耳目一新。“音乐没有被封在书本里。音乐存在于树林里，小河上，天空中。”^①他既不墨守成规，也不盲目跟风，而是广泛吸收元素进行再创造，他称自己“什么也没有创新”^②。“人们称我是革新人物，可我什么也没有创新。我至多不过用新办法介绍老东西罢了。”^③

一、新颖的和声

德彪西“为运用合适的语言表现光与色的瞬间运动，采用了西方音乐不寻常的新鲜手段。”^④将古老的中古调式，异域的东方调式等融入自己的创作。他打破了传统的和声连接规则，每个和弦都具有各自独立的色彩，大胆地使用平行和弦与不协和和弦，制造光色浮动的音响效果。

1，调性与调式

作曲家对中古调式、五声音阶、阿拉伯音阶、双调性、全音阶的使用，派生出新奇的和声，挖掘出了新的音响效果。

(1) 五声音阶调式的和声

五声音阶起源于东方。“在欧洲的一些民族也曾在历史上长期存在过。但由于大小调功能和声的出现与发展，并逐渐占有统治地位，本来处于原始状态的五声音阶反而被人遗忘。”^⑤德彪西对五声音阶的使用，使音乐具有浓郁的东方情调。如《为四度音程而作》，开头就是明确的五声音阶构成的旋律，以四度音程的形式出现，音响效果空旷静谧，令人耳目一新。见谱例1：

谱例 1



^①引自《我什么也没有创新》，选自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第209页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编，北京燕山出版社，2012

^②引自《我什么也没有创新》，选自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第209页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编，北京燕山出版社，2012

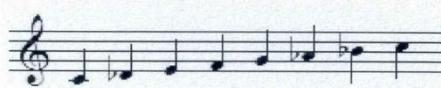
^③引自《我什么也没有创新》，选自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第209页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编，北京燕山出版社，2012

^④引自《钢琴演奏之道》，第316页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

^⑤引自《钢琴演奏之道》，第317页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

(2)阿拉伯音阶调式的和声

阿拉伯音阶具有非常鲜明的色彩，盛行于伊斯兰文化地区。阿拉伯音阶为：



跟传统的大小调音阶相比，阿拉伯音阶有降二级、降六级和降七级音，增加了一些小二度、增二度和三全音的效果。

在《为四度音程而作》中的第 21 小节，右手由带小二度关系组成的六连音旋律，对应阿拉伯音阶中的三、四、五、六级音下方配有与起始音形成增四度关系的音持续。阿拉伯音阶的色彩使音乐带有浓郁的异域风情。见谱例 2：

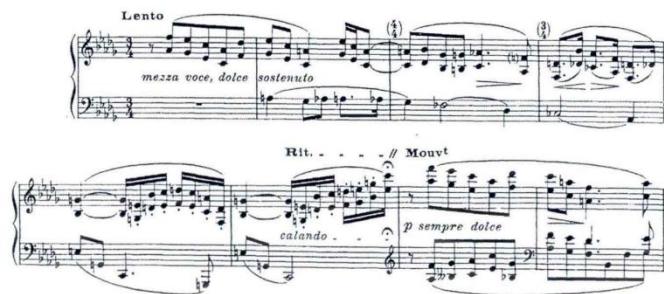
谱例 2



(3)双调性的效果

双调性是 20 世纪初开始的一种调性类型，建立在传统调性的基础上。由于双重调性的叠合，使得和声效果复杂化。在《为六度音程而作》中，德彪西运用了双调性和调性游移的手法，开头右手旋律为 D^大调的音响，而左手却带有 E 大调的音响色调。在前六小节分别在第二小节的第二拍、第三小节的第三拍、第五小节的第一拍转调，使得音乐充满了不稳定感，飘忽不定。音响效果虽然复杂，但仍有明确的中心音。见谱例 3：

谱例 3



在《为五指而作》的第 12 小节中，左手为 G 大调，而右手标有“brusquement (粗暴的)”的带有装饰音的三连音音型则是在升 F 大调上，这里也具有双调性的特点。两个调性在色彩上形成强烈的冲击，使其所要表现的突兀粗暴性格更为形象。见谱例 4：

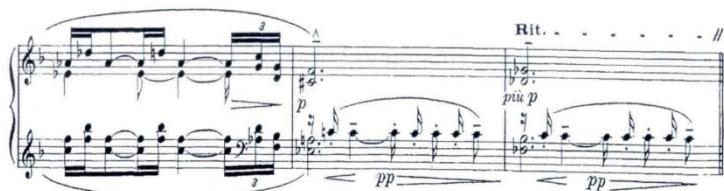
谱例 4



(4)全音阶调式的和声

全音阶作为一种特殊的调式，特点就是每个音之间无主次之分，相邻的两个音之间的关系均为大二度。这种音阶的音程数量有限，回避了半音的倾向性，具有游移不定的色彩，在德彪西之前，李斯特、格林卡等人都用过它。德彪西利用全音阶的手法表现音乐的微妙变化，在《为四度音程而作》中，将全音阶和弦与五声音阶相结合使用，第 5-6 小节运用了两个全音阶和弦平行进行，伴随着切分节奏 C 音，使得音乐具有丰富的表现力。见谱例 5：

谱例 5



(5)大量使用外音模糊调性

在作品中大量使用外音，会使主调的地位动摇。这一特点在德彪西《钢琴练习曲》第一册的《为八指而作》中有充分的体现。乐曲一开头是 G^b 大调，但主调仅持续一小节，从第二小节开始就不断地出现大量的调外音干扰调性。调性的游移不定使音乐五光十色、光怪陆离。

2，和弦

“服从耳朵而不是服从规则”^①，这一直是德彪西对音乐创作的基本准则，这一准则尤其反映在德彪西音乐的和声上。他的和声打破传统的规则，独树一帜，“我们对法国音乐所能有的最大期望，就是看到在目前音乐院校中取消和声课，因为那正是配置声音最可笑的方

^①引自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第 3 页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编，北京燕山出版社，2012

在《为五指而作》的第 12 小节中，左手为 G 大调，而右手标有“brusquement (粗暴的)”的带有装饰音的三连音音型则是在升 F 大调上，这里也具有双调性的特点。两个调性在色彩上形成强烈的冲击，使其所要表现的突兀粗暴性格更为形象。见谱例 4：

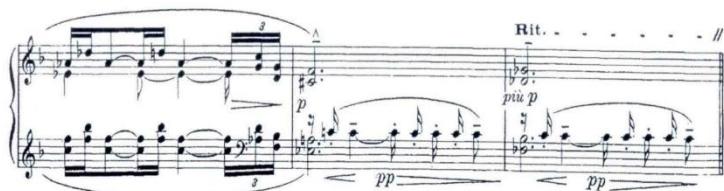
谱例 4



(4)全音阶调式的和声

全音阶作为一种特殊的调式，特点就是每个音之间无主次之分，相邻的两个音之间的关系均为大二度。这种音阶的音程数量有限，回避了半音的倾向性，具有游移不定的色彩，在德彪西之前，李斯特、格林卡等人都用过它。德彪西利用全音阶的手法表现音乐的微妙变化，在《为四度音程而作》中，将全音阶和弦与五声音阶相结合使用，第 5-6 小节运用了两个全音阶和弦平行进行，伴随着切分节奏 C 音，使得音乐具有丰富的表现力。见谱例 5：

谱例 5



(5)大量使用外音模糊调性

在作品中大量使用外音，会使主调的地位动摇。这一特点在德彪西《钢琴练习曲》第一册的《为八指而作》中有充分的体现。乐曲一开头是 G^b 大调，但主调仅持续一小节，从第二小节开始就不断地出现大量的调外音干扰调性。调性的游移不定使音乐五光十色、光怪陆离。

2，和弦

“服从耳朵而不是服从规则”^①，这一直是德彪西对音乐创作的基本准则，这一准则尤其反映在德彪西音乐的和声上。他的和声打破传统的规则，独树一帜，“我们对法国音乐所能有的最大期望，就是看到在目前音乐院校中取消和声课，因为那正是配置声音最可笑的方

^①引自《热爱音乐---德彪西论音乐艺术》，第 3 页，【法】阿西尔·克洛德·德彪西著，张裕禾译，沈志明主编，北京燕山出版社，2012

谱例 8

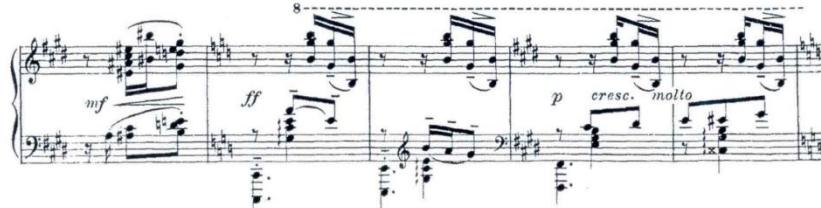


(2) 不协和和弦

德彪西大量使用不协和和弦，且经常不进行解决，往往还是一系列的连续进行，他认为协和和弦与不协和和弦不存在根本性的区别。

例如，九和弦与十三和弦，在《为八度音程而作》中，作曲家大量使用了九和弦与十三和弦。例如第 11-14 小节，左手在第 11、13 小节的第二拍就使用了十三和弦，分别省略七、九、十一音与五、七、九音。第 14 小节使用了省略七音的九和弦。见谱例 9：

谱例 9



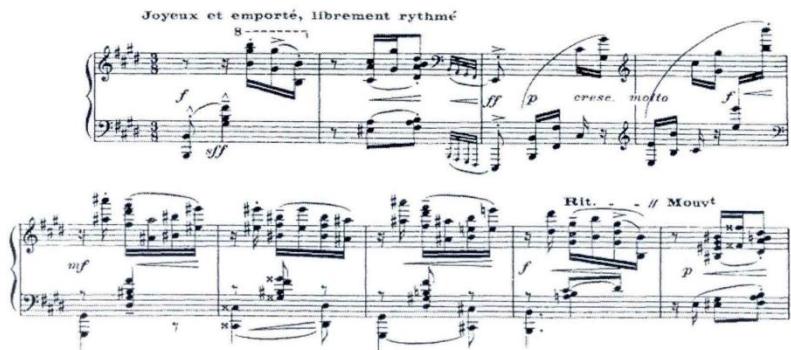
二、多样化的旋律

德彪西创作的主题，尤其在中晚期作品中，更多的是以一种织体音型甚至动机来构成主题，具有片段性、零碎性的特点。他常刻意避免浪漫派作曲家的悠长旋律线条，追求旋律的淡化，从而塑造模糊朦胧的印象主义风格。

(1) 短小精炼动机组成的旋律

在《为八度音程而作》中，乐句由十六分音符的短小动机组成，而且都在弱拍上进入，音高跨度大，上下波动，和声上频繁变化，具有很强的不稳定性。见谱例 10：

谱例 10



(2) 稍纵即逝的乐句

乐句的短小且长短不一，没有明确的走向，制造出朦胧、飘渺的效果。例如《为四度音程而作》中的第 13-17 小节，乐句均不在正拍进入，且没有明显的倾向性。见谱例 11：

谱例 11



(3) 连绵不断的音型

在《为三度音程而作》与《八指练习》中，均为同一音型连续进行，没有明显的旋律。见谱例 12 与 13：

谱例 12



谱例 13



(4)带有复调特征的旋律

在《为六度音程而作》的开头，左右手分别为两个不同的主题先后出现，且在具有不同的调性色彩。见谱例 14：

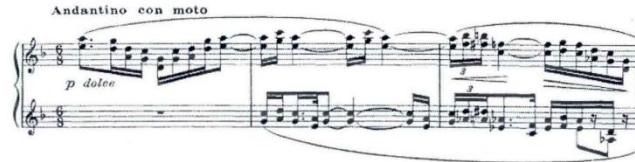
谱例 14



(5)有时也有长的旋律线条出现

例如在《为四度音程而作》的开头，为五声音阶色彩的悠长旋律线条。见谱例 15：

谱例 15



在乐谱中，德彪西常常使用“//”与“，”记号表示呼吸和停顿，增加了旋律的片段性。他敏感又叛逆的性格，具有超凡的想象力，使得他的作品天马行空不被某一固定框架所束缚。他的作品所描绘的变幻莫测、转瞬即逝的感觉，更体现了音乐的自由度。在节奏与节拍上更是变化多端。

三、节奏与节拍

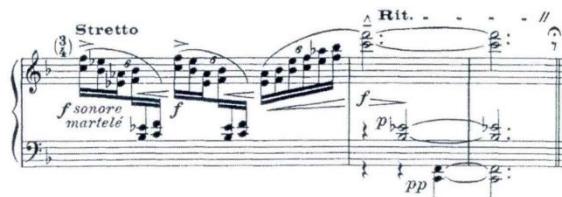
德彪西对于节奏元素特别敏感，其节奏的组合极其严密，甚至装饰音都用精确的时值记录下来。他的节奏丰富多变，不拘一格。

在主题动机中就有多种节奏型组成：

(1)长短节奏的组合

德彪西运用不同时值的音符来组成乐句，常有密集与疏散的较大反差。如在《为四度音程而作》中的第7-9小节，由十六分音符组成的六连音密集排列并逐渐加速，紧接着立即变换为纯四度长音。互相突出了各自的性格，对比强烈。见谱例16：

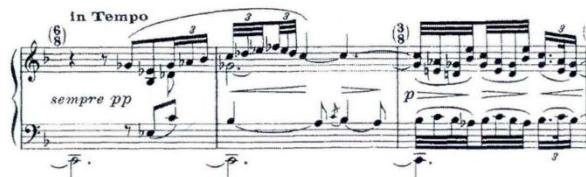
谱例 16



(2)不规则节奏组合：

《为四度音程而作》第20-22小节，旋律组成要素复杂，由八分音符、三十二分音符、十六分音符三连音、十六分音符带附点三连音、三十二分音符三连音组成。使得乐句变化多端，无一定规律可循。见谱例17：

谱例 17



(3)同一节奏型的变化进行：

《为三度音程而作》的第13-14小节，旋律为八分音符三连音变化为十六分音符三连音，

将同一节奏型的紧缩进行，使其更加紧凑，形成焦急迫切的气氛。见谱例 18：

谱例 18



(4) 不规则重音

例如《为八度音程而作》，在三八拍的节奏中，经常出现弱拍上的重音来干扰节拍的重心。开头左手的第二拍就出现 sff，第三拍的右手上也出现“>”记号。在第三小节重音终于落在了第一拍强拍上。第五小节开始又频繁的在第二和第三拍上出现重音记号。在第九、十小节更是在强拍上休止，动机从弱拍上开始，使乐曲的结构更加不规则。见谱例 19：

谱例 19



(5) 拍号频繁变换

在德彪西《钢琴练习曲》第一册中，除了《为三度音程而作》和《为八度音程而作》，其他四首练习曲在拍号上都有经常变换的现象，这使音乐体现出一定的自由度。

四、多层次的音响

在练习曲中经常出现多声部，多层次的音色、力度、线条使得作品具有立体感。各个层次的音乐语汇都具有各自的独立性。“每一层的音高距离被拉开，每一层面的独立性被加强，每一层拥有独立的节奏型、音程、与内涵；各层之间的和弦结构可能不同。”^①

(1)远距离的音域

如《为四度音程而作》的第 77-85 小节，每个层次音高的远距离使声部各自独立。在第 77 小节左右手相隔两个八度各自同时奏出的四度音程造成空旷的效果，中间的声部由三十二分音符组成的灵巧的微弱的动机。到了第 79 小节两手间的音域又拉长了，左手也换成十度和弦，增加了暗沉色彩。此时的力度要求也由 *pp* 转为 *più pp*。最后音乐渐渐消失，仍覆盖两个八度的音域。见谱例 20：

谱例 20



(2)不同力度与性格

如在《为四度音程而作》中的第 49-53 小节，各声部分别有独立的力度和表情术语标记，上方声部为 *p* 力度的和弦并要求突出，下方声部为 *pp* 并且具有诙谐的性格。见谱例 21：

谱例 21



^① 引自《钢琴演奏之道》，第 324 页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

(3)轻力度范围的多重声部

德彪西《钢琴练习曲》第一册的力度变化非常精细，他喜爱运用弱范围内的力度，例如，在整个《为六度音程而作》中，最强的力度仅为f，全曲中f仅出现于三个小节中，在f之后均很快就弱下来。在第43-45小节中，由三个声部组成，上声部为六度音程的十六分音符三连音进行，中间声部为四分音符单音较平稳下行，低声部切分节奏的持续低音。三个声部都在pp的力量下进行，并且在第45小节还注有“smorzando”，意为“逐渐消失”，在如此轻的力量范围内仍有丰富的层次。见谱例22：

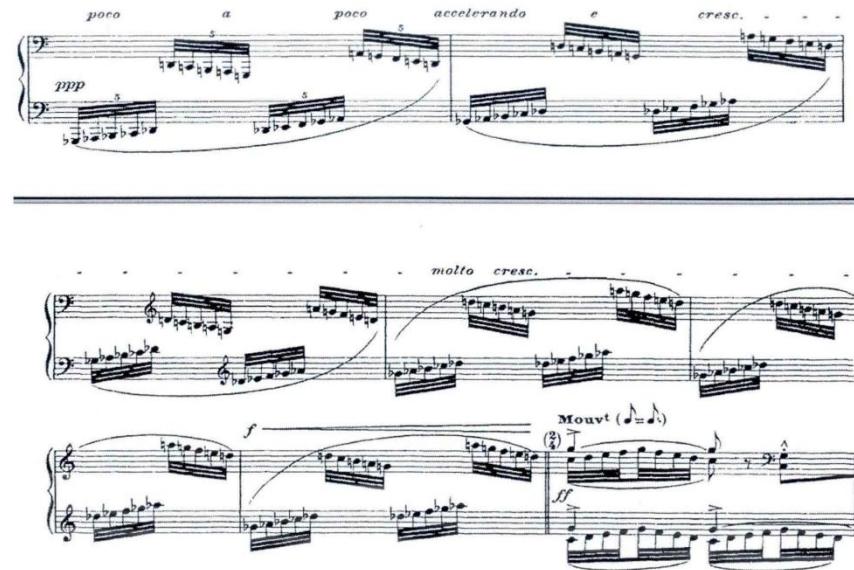
谱例 22



(4)大幅度的对比

在谱面上，随处可见德彪西精心标注的力度标记，细致入微。虽然多数在弱范围内，但也有幅度非常大的起伏。例如《为五指而作》中，第91-97小节，这段的力度上升幅度非常大，从最轻的ppp直至最强的ff。见谱例23：

谱例 23



(5)多声部的线条

如《为三度音程而作》中的第 53-56 小节，有四个声部，第一声部由四分音符与八分音符组成；第二声部由三度音程组成；第三声部由和弦或音程组成；第四声部由四分音符组成的低音。第三、四声部为属七和弦的分解形式，配以第一、二声部的流动进行，使得音乐形象色彩斑斓、幽默风趣。见谱例 24

谱例 24



(6)不同起伏的线条

如《为五指而作》中的第 52-54 小节，左手三小节均做渐弱处理。右手则是在第 52 小节的第二拍后半拍做渐强，第 53 小节的第二拍后半拍做渐弱，第 54 小节的第二拍开始做渐强的起伏变化。两声部各具不同的起伏线条，层次鲜明。见谱例 25：

谱例 25



再如《为四度音程而作》的第 25 小节，两声部也具有各自独立的表情语气。上声部由四度音程构成，为 p 到 pp 的渐弱，下声部为 p 力度的上行渐强。见谱例 26：

谱例 26



五、结构特征

德彪西在中期以后的作品一般不受传统曲式结构的约束，他“总是根据乐曲发展的需要自由自在地、但结构紧密的按照音乐逻辑形成新的曲式。”^⑨虽然他有意模糊形式上的界限，但内部的发展仍有严密的逻辑。

练习曲这一体裁本身属于小型作品，在曲式结构上一般不会过于庞大和复杂。但在这一小规模的结构中德彪西仍展现出丰富的音乐内容。《钢琴练习曲》第一册中的六首基本都为三段式结构。如图：

	A	B	A1
《为五指而作》	第 1-47 小节	第 48-96 小节	第 97-116 小节
《为三度音程而作》	第 1-14 小节	第 15-47 小节	第 48-76 小节
《为四度音程而作》	第 1-42 小节	第 43-64 小节	第 65-85 小节
《为六度音程而作》	第 1-20 小节	第 21-45 小节	第 46-59 小节
《为八度音程而作》	第 1-48 小节	第 49-82 小节	第 83-121 小节
《为八指而作》	第 1-12 小节	第 13-41 小节	第 42-68 小节

他喜欢简短、自由的结构形式，在这六首练习曲的创作中仅仅将三段式的结构作为参考，不拘泥于传统三段式的呈示-发展-再现的框架规范。没有明显的段落划分，在再现时常常不是完整再现呈示部的内容，甚至是将动机分解得更零碎地再现。《为五指而作》、《为四度音程而作》和《为六度音程而作》这三首练习曲的再现部分分别为 20、21 和 14 小节。作曲家将几个主题动机组合起来，以新的面貌展现。虽然再现部分的篇幅短小，但内容丰富。整个乐曲的发展都有着紧密的联系。

^⑨ 引自《钢琴演奏之道》，第 326 页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

第二章 德彪西《钢琴练习曲》第一册的演绎手法

一、丰富的触键

对于德彪西作品的演奏，触键是非常重要的一个方面。片段之间的个性常有鲜明的差别，加上其多层次线条的特点，需要演奏者不仅要能够快速地转换触键方法，还要让每个手指都具有独立的触感，进行不同的触键。

1，多种音色的触键

不同于古典时期的颗粒型触键与浪漫时期的深厚触键，印象主义的朦胧气氛与色彩性的音色要求一种全新的触键方法。

(1) 避免敲击性

演奏德彪西《钢琴练习曲》第一册时，与演奏他的其他作品一样，经常需要用抚摸式的触键来表现音乐的色彩感。下键较慢，避免过多的用指尖触键，手指要与琴键有较大面积接触，不要有音头。轻的地方要以轻薄、柔软的触键为主，根据音色的需要调整下键速度。强的地方也要“用温和的内力而不是粗暴的强力奏出”^①，例如《为八度音程而作》是一首气势辉煌，磅礴大气的作品，即使弹强音时也要柔和，避免敲击性的声音。在力度大的同时也要下键慢，下键深且下键后不压。例如在第 25、27、33、35 小节，虽然是 ff 的力度，但在上面标有 Cédez，而同时又标有“ff<”。所以带附点的十六分音符强音就要尽量慢下键，像是从下往上将钢琴的浑厚音量挖掘出来一样。这样发出来的声音才不敲不硬，声音才具有延续性，能够给人造成下键后仍在渐强的错觉。见谱例 27：

谱例 27



(2) 避免过分颗粒性

在德彪西《钢琴练习曲》中颗粒性的音色并不如在一般练习曲中显得那么重要，而是更加注重连，目的是表现出音乐的色彩而不是要将具体的每个音清晰化。

例如在《为八度音程而作》中的第 68-71 小节，此处德彪西标明“Sourdement

^① 引自《钢琴演奏之道》，第 321 页，赵晓生，上海音乐出版社，2007

tumultueux”，意为微弱闷声且骚动不安。这里也需要没有音头的触键，模糊声音的轮廓，制造黑云压城的气氛。不能将它弹成短促的跳音，下键的动作不能太短，在时间允许的范围内尽量的减缓下键的速度。见谱例 28：

谱例 28



再如《为五指而作》中的第 35 到 39 小节，一定要避免像手指练习一样的高抬指，声音过于颗粒和机械性。标题虽为五指练习，而实则为一首艺术作品，这里要用贴键弹，配合手腕的动作，使音色不要那么尖利，并按照谱面的起伏变化调整下键的速度和力度。见谱例 29：

谱例 29



(3) 控制音色的微妙变化

法国著名的钢琴家玛格丽特·隆曾如此形容德彪西的触键：“他的触键那样柔韧、温存、深透、无法忘怀。在琴键上温柔而深情地滑动，同时又加以压力使一种具有特殊意味和力量的声音远远流出。在不断压力下仍保持柔和，德彪西的琴艺之精要正在于此。”^①从这段话中我们可以看出演奏德彪西的音乐，控制微妙音色变化的能力至关重要。

2，饱满和弦的触键

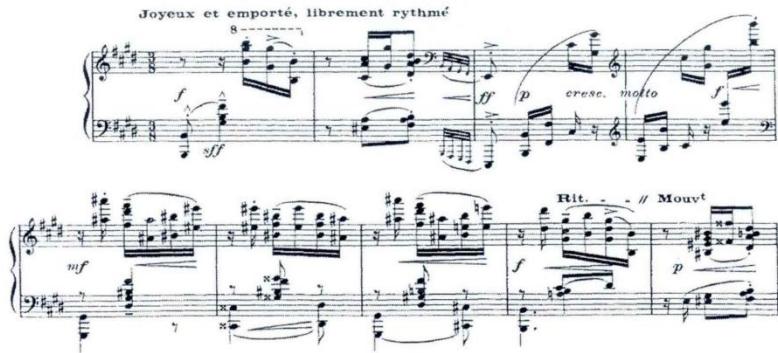
与浪漫派作曲家的长线条旋律不同，德彪西更多的是用一种动机来构成主题，在中晚期作品中体现得更加明显，且德彪西作品的色彩是靠和声来营造的，所以演奏中不能因为横向的进行而丢弃了纵向的立体感。敏锐的听觉在演奏中起着重要的作用，在美术中人们通过眼睛来分辨色彩和亮度，而音乐中的色彩和亮度一定要通过耳朵这一媒介才能传达给大脑。在演奏中不能仅仅突出外声部，而要注重和弦的和声色彩，要让和弦丰满，敏感的体会和声的变化，而不要只勾出光秃秃的旋律，旋律并不是德彪西所要传达的内容重点。

例如《为八度音程而作》，在较快的速度内仍然有多变的色彩，每个和弦都要饱满，尤其要重视中间的变化音。由于八度音程音高的上下波动大，所以手腕和手肘要配合好手的运

^① 引自《跟德彪西坐在钢琴旁》，《爱乐》第六辑，[法]玛格丽特·隆 著，毛宇宽 译

动，使手的运动线条流畅。手的八度架子要很牢靠，而演奏中间声部的手指要有很好的触感，不仅弹到底，还要根据色彩的明暗调整下键的速度。见谱例 30：

谱例 30



3. 指法的安排

在这套练习曲中没有任何指法标记，这是有意而为的。德彪西在此有特别说明，“每个人的手指构造和大小都不相同，如果要硬性指定单独一套指法恐怕不太合理。一些近现代的编者试图同时标记好几套指法，依我看，这只能造成混乱罢了……”^①他认为“不标记指法本身就是一种绝妙的练习”^②。这使得演奏者必须通过自己动脑筋思考适合自己手型并能很好地表现出音乐所要求的效果的指法，而不是机械的用编者的指法，即使这个指法不适合自己。

德彪西的作品经常要求朦胧神秘的色彩，为了符合作品艺术形象的要求，在指法的选用上要十分谨慎。所选用的指法要能够保证手部的运动平衡，避免出现不恰当的重音。配合手臂手腕的辅助，使声音柔和。需要轻盈的地方，要注意避免指法运用不当而出现重音。

唯有第六首《八指练习曲》是个例外，这首练习曲的指法来源于巴洛克时期的指法特点，两手均完全不使用大指。但 2、3、4、5 指必须保持非常的灵活和独立性，并且轻盈，才能表现出作品的忽隐忽现，上下翻动的效果。

二、细腻的踏板

在德彪西《钢琴练习曲》第一册中，没有标注任何关于踏板的记号。踏板在演奏德彪西作品中有着重要的作用，踏板影响着音响色彩的效果。当需要渲染色彩的浓度时，需要用到

^① 引自《德彪西钢琴作品全集 练习曲》，前言，上海音乐出版社，2011

^② 引自《德彪西钢琴作品全集 练习曲》，前言，上海音乐出版社，2011

延音踏板：需要突然变换色彩或者需要表现暗淡的色彩时，则需要用到弱踏板。

1，延音踏板的使用

延音踏板的更换要非常的细腻，它的作用很大。它具有使和声更饱满，音乐更流畅，声音更连，增加色彩变化等特点。但是延音踏板使用不当会使音乐浑浊，和声混乱。延音踏板的更换基本有以下特点：

(1) 踏板的层次

踏板的深浅也有层次之分，正如手指触键的层次一样。不同的声音色彩和音响效果的要求应该踩不同层次的踏板，演奏德彪西作品时踏板的使用也要像细腻的触键一样讲究。有时需要踩一半，有时需要踩三分之一，有时需要踩到底。在乐句较快速进行时，为了使乐句的音色不干，又不让音响浑浊，则需要采用浅浅地抖动踏板的方法。还需根据演奏场所和琴的状况来调整踏板的层次。

(2) 根据和声与低音换踏板

根据和声与低音是最基础的踏板更换法，在浪漫主义作品的演奏中十分常见。低音是犹如音乐的“地基”支撑着“上层建筑”，低音变化时往往和声上也有所变化，延音踏板需要在变换和声的时候及时更换。

(3) 一个音换一次踏板

有时为了保证线条的连贯和音响的清晰，需要一个音换一次踏板。例如《为四度音程而作》的开头，四度音程构成的五声音阶旋律悠长，如不踩延音踏板则音色过干，踩一个踏板则音响太糊。在这里一个音换一次踏板，可以达到幽静空旷的效果，微妙地突出旋律线条。

2，弱音踏板的使用

弱音踏板的音色比较闷，“不仅是帮助演奏者弹得更弱，而且也是为了增加音色的柔和，并去除掉任何敲击的部分。”^①弱音踏板可以模糊声音的轮廓，所以在音乐色彩较暗淡时，或是音乐需要很朦胧的气氛时，可以使用弱音踏板来达到所需效果。但是不能一到弱奏就使用弱踏板，要以音色的需求来使用，并根据需求调整弱音踏板的层次。

三、演奏时所需注意的其他事项

演奏印象主义音乐要避免如演奏浪漫派作品时的个人情绪宣泄，而是要时刻保持冷静的头脑，严格遵照作曲家的意图，不能随意篡改谱面上的标记。客观的听自己所弹奏的声音，内心和听觉敏感但不能自我陶醉于其中，在节奏上虽然不可死板但也要相对严格，不要随意的做自由节奏。在谱子上经常出现速度的变化，在“回原速”时一定要使前后的“原速”一致。

由于其音乐素材的拼贴性，加之动机的短小，材料组合的不规律性等因素，容易使演奏者迷失方向，顾此失彼，演奏出的效果零零碎碎，这是在演奏中万万要避免的错误。“通

^① 《钢琴踏板法指导》，约瑟夫·班诺维茨著，朱雅芬译，上海音乐出版社，1992

常在德彪西音乐中有许多不同的音乐碎片。它有一些模式，德彪西先是把一整块东西砸成许多碎片，然后再把几种不同的碎片拼在一块，拼成一个新的图形，类似于七巧板”^①，所以演奏者要展示给听众的依然是图形，而不是碎片，要让演奏具有很好的整体感。

在练习曲的谱面上具有大量的表情，力度，速度的术语记号，所以演奏德彪西的作品并不像一般平庸演奏者所理解的那样可以自由地按照自己的感觉随意发挥，这些记号都是德彪西经过慎重考虑和斟酌而标上去的，明确地表达了他要传达给演奏者的意图，所以这些术语都非常的考究、细致，“他设法用最简练的词汇表达最丰富的音乐内涵”^②。而演奏者不能单从表面来理解这些术语，而是要去挖掘它们更加深层次的内涵，例如，在乐谱中多次出现 cédez，此词愿意为“让步”，在音乐术语中为“逐渐减速并变柔和”，它跟 rit 一词相比，不仅仅表示速度上的逐渐放慢，更表示情绪色彩上的变化。在演奏中速度逐渐放慢的同时，还需改变触键方法，使下键速度减慢，音色变柔和。“德彪西的术语常常一个术语本身就涵盖了速度、力度、情绪、色彩等几个方面的多重含义。”^③在德彪西的练习曲中，力度记号经常更具有色彩意义，“色彩成为力度表现的目的，……力度表现为色彩服务，两者密不可分。”^④

^① 引自《钢琴演奏之道》第 315 页，上海音乐出版社，2007

^② 引自《德彪西《钢琴前奏曲》力度解析》；徐洁，天津音乐学报（天籁），2003 年第 4 期，28 页

^③ 引自《德彪西《钢琴前奏曲》力度解析》；徐洁，天津音乐学报（天籁），2003 第 4 期 28 页

^④ 引自《德彪西钢琴前奏曲力度风格的演奏诠释》；徐洁；黄钟（武汉音乐学院院报）2003 年第 3 期 71 页

结语

德彪西《钢琴练习曲》第一册不流于手指表面的炫技性，他更注重的是色彩、音乐的表现。对于技术这一词的定义更加多元化，甚至将听觉、感官的敏感度和想象的能力都纳入了“技术”的范围内。将钢琴的艺术表现力提高到一个新的高度，营造了全新的音响世界。

在《钢琴练习曲》第一册中，各个独立的音乐素材被有机地结合起来。内容丰富，风格多变。这之中有鲜明的性格对比、优美如诗的乐句、排山倒海的气势、灵巧幽默的动机。在和声上大胆创新，音响和力度的对比强烈，节奏丰富多姿。每一首练习曲都各具特色，有很强的画面感，远远超越了体裁本身，同时也对演奏的各方面提出更高的要求。演奏者必须具备敏感的听觉，对节奏准确把握的能力，手与键盘有亲密的关系和细腻的触感，还要用心感受音响的色彩。正如德彪西所说，“这些练习曲在其如花似锦的和声背后暗藏着严格的技巧。”^①从各方面来讲，这都是一部里程碑似的作品，具有高度的艺术价值，可以说是对他一生创作的一个总结，也给了后人很大的启示，影响了很多作曲家的创作。

^① 引自《德彪西钢琴作品全集 练习曲》，前言，上海音乐出版社，2011