

分类号 _____

密 级 _____

学校代码 10542

学 号 201202161321

德彪西《十二首钢琴练习曲》艺术特点 与教学探究

The art influence and teaching method of
Debussy's 'Twelve Piano Etudes'

研 究 生 姓 名 罗 婧

指导教师姓名、职称 张浩 副教授

学 科 专 业 音乐与舞蹈学

研 究 方 向 钢琴表演与理论研究

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二〇一五年五月



阿希尔·克劳德·德彪西（Achille. Claude. Debussy）是十九世纪末、二十世纪初法国印象派作曲家的主要代表人物。他打破了传统音乐中，以和弦连接声部进行所形成的动力展开为主的手法，使得和弦可以脱离调性而有其独立的意义。他的音乐主要是从音响效果着手，在他的作品中，富有色彩效果的和声远比旋律重要，他善于表现瞬间、零星的印象，给人听觉感官上的享受。其中《十二首钢琴练习曲》是德彪西的音乐风格与演技特性有机的结合。本文主要从德彪西《十二首钢琴练习曲》的艺术特点与教学探究两方面进行了探讨。在艺术特点上，主要采取理论与实际相结合的方式来进行探究。通过对德彪西练习曲中的织体、音阶、和声、节奏与乐句结构特点的分析，来揭示出他《十二首钢琴练习曲》中所具有的多层次性、独立性、色彩性和片段性的特征。德彪西的这十二首钢琴练习曲大量运用了双调性、复合调式和新的对位手法以及丰富的触键与踏板，开创了一个新的音响天地。基于实际教学，本文结合实际的教学内容，从教材运用设计入手，将车尔尼和肖邦的练习曲中，与德彪西的练习曲有相同技术课题和练习目的的钢琴练习曲进行对比分析，并在术语理解与表现、踏板正确处理、指法的恰当运用等方面，探讨了具有可操作性的教学方式。

关键词：德彪西；钢琴练习曲；艺术特点；教学探究

ABSTRACT

Achille-Claude Debussy (22 August 1862 – 25 March 1918) was a French composer. Debussy was among the most influential composers of the late 19th and early 20th centuries, and his use of non-traditional scales and chromaticism influenced many composers who followed. His music is mainly focus on the sound effects, and in his work the rich swinging chorus is the key element. He is good at the performance of the moment enjoyable which give a person the auditory sensory feasting. The 'Twelve Piano Etudes' is the best combination of music and acting in his music. This paper mainly studied from the artistic characteristics and teaching of Debussy 'Twelve Piano Etudes'. On the artistic characteristic, mainly adopts the combination between theory and practice to focus on. Through the analysis of texture, scale, harmony and the phrase characteristics of song in the practice of Debussy's music to reveal the independence, the color and the special fragment of 'Twelve Piano Etudes'. Debussy's 'Twelve Piano Etudes' made extensive use of double tonality, composite mode and new contrapuntal style which created a whole new sound world. This paper will analysis the similarity between Czerny, Chopin Etudes and Debussy's music. And combined with the practice, to explore a workable way of teaching.

Keywords: Debussy; Piano etudes; Art features; Teaching and Research

绪 言

阿希尔·克劳德·德彪西(1862-1918)生于巴黎近郊,法国作曲家、评论家,是十九世纪末、二十世纪初法国印象派音乐的主要代表人物之一,也是印象派的创始人。印象派的作品不同于古典主义和浪漫主义,它很抽象,主要侧重于用音乐去描绘对物体的感受和印象,而不仅仅是去用音乐抒发内心的情感。德彪西的音乐正是印象派的主要代表,他喜欢运用具有个性的音乐语汇,积极创作新的音乐主题。德彪西的钢琴作品在他的音乐创作中占有重要的地位,他的钢琴作品体裁较为多样化,例如练习曲、乐曲、前奏曲、双钢琴等音乐体裁都有创作过。德彪西的《十二首钢琴练习曲》创作于1915年,是他的晚期代表作之一。他的这些练习曲不仅包含了挑战性的技巧训练,而且还涉及到多变的音乐表达技巧。在他的钢琴练习曲中,他一直钟情于摆脱平庸的纯机械性技术训练的做法,加入了立体的织体、色彩斑斓的和声、多变的调式调性,使得他的音乐充满了朦胧、飘逸、变幻莫测的氛围。德彪西的《十二首钢琴练习曲》分为两集。第一集为第一首至第六首,这一集中不仅涉及到了前人练习曲里面已有的三、四、六、八度及手指的灵活运用等方面的技巧,并着重总结了他在钢琴创作中和声上的大胆突破和创新之处;第二集为第七首至第十二首,它们更主要涉及的是音乐的语汇,对钢琴在音乐色彩上的表现进行了深入的挖掘,并对钢琴音响理念进行了革新。例如,在“为半音阶而作”和“为重复音而作”的练习曲中除了对演奏者的演奏技巧提出了挑战外,在表现音乐色彩的自然延伸性和弹性方面对演奏者来说也是一个困难。在第二集中,德彪西从音响效果入手,运用了充满色彩的和声音程、多变的调式调性,为世人展示出了一个充满想象力的音乐世界。

德彪西的《十二首钢琴练习曲》融入了作者丰富的想象力和高深

的技术性，他在写给迪兰德的信中说道“我非常喜欢这些练习曲，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，这绝非处于虚荣的夸张，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从音乐本体的角度来看，通过对德彪西《十二首钢琴练习曲》的研究，我们可以更加全面、系统地了解其织体的立体性、调式调性的色彩性、和声和弦的形象性、乐句结构的片段性的特点，特别是在和声手法上的创新对近代钢琴音乐的贡献最为突出。他打破了传统和声和弦之间连接的功能性，大量地运用独立的大小三和弦、平行和弦、附加音和弦以及五声音阶、全音音阶、中古调式中具有特色的和声等。模糊了协和与不协和和弦之间的根本区别，增强了和声的独立性与色彩性。通过对德彪西《十二首钢琴练习曲》的理论研究，使我们能够更深入的了解和掌握德彪西钢琴作品的艺术特点，因而具有重要的理论研究意义。

德彪西的《十二首钢琴练习曲》是上个世纪特别具有创新色彩的钢琴练习曲，在德彪西有生之年没有得到人们应有的重视，直到第二次世界大战后，由法国作曲家奥利沃·梅西安着意指出它的现代性才为人所知，时至今日在我国被演奏和教学的普及程度也还是远远不及肖邦、李斯特的练习曲。这套练习曲包含了德彪西对钢琴各种技巧的重新演绎并挖掘出钢琴新的潜能，可以说这部作品是演奏德彪西的钢琴作品以及之后印象派作品的技术指南和演奏圣经。本文通过对德彪西《十二首钢琴练习曲》艺术特点与教学探究两方面进行梳理与分析，研究拓展深化以往的研究，揭示其蕴含的艺术价值，并为德彪西《十二首钢琴练习曲》的教与学提供一些建议和有效地途径，因而具有积极的现实意义。

^①引自《德彪西 12 首钢琴练习曲》[M]；何少英；人民音乐出版社；1998（6）；前言

国内外关于介绍和研究德彪西音乐作品的文献有很多。笔者对有关德彪西及其练习曲的研究文献进行收集、梳理，并通过对其研究文献的阅读和研究后，发现在关于“德彪西钢琴作品”研究的文献资料中，大多数是对他音乐创作中期（顶峰时期）的作品《版画集》、《意象集》和《24首钢琴前奏曲》进行的研究论述，而关于他的晚期钢琴作品《十二首钢琴练习曲》研究论述的文献相对较少。并且在论述到《十二首钢琴练习曲》的文献中，大部分是对德彪西的整套钢琴练习曲在创作背景、美学思想和演奏风格上的概述。比如：包罗·霍尔姆斯著《德彪西》（1999年江苏人民出版社）主要叙述了德彪西所处的历史背景和他的生平，以及对他的生活与创作产生重要影响的历史人物，而且大量地只是提到他的作品并对其音乐风格进行分析与阐述。《德彪西一个人和一位艺术家》（2006年中央音乐学院出版社）是一本论述性的传记，详细介绍了德彪西创造背景与历程，有助于我们对德彪西以及他的音乐进行全面的了解。《德彪西及他的十二首练习曲》（张芳，《沈阳音乐学院学报》，2001年第1期）也只是简单的论述了他创作这套练习曲的目的以及如何演奏这套练习曲。就目前所掌握的研究文献资料来看，关于其艺术特点的探究较少，而关于其教学的探究未发现研究涉猎。

从国内外与本选题相关的研究来看，之所以对它的研究较少，可能是由于他的和声与音乐色彩上的现代性不那么容易理解所导致的。本文主要从德彪西笔下《十二首钢琴练习曲》的艺术特点与教学探究这两方面相结合对其进行较为深入具体的阐述。在分析德彪西《十二首钢琴练习曲》的艺术特点方面，主要采取理论与实际演奏教学相结合的方法，通过对整套练习曲织体、音阶、调式、和声、和弦、节奏以及乐句结构等方面艺术特点的分析与归纳，来揭示出德彪西《十二首钢琴练习曲》中所特有的立体性、色彩性、形象性以及片段性的艺

术特点。并从而引伸出有关和声色彩处理、音乐术语的理解与表现、踏板以及指法处理上新的演奏和教学的技术课题。在教学探究方面，采用对比的方式，将德彪西的练习曲与车尔尼、肖邦等人的练习曲中有相同练习目的的一些练习曲进行对比分析，并探讨出一条具有可操作性的教学方式。这部作品不仅要求培养学生在手指技巧上得到全面地训练，而且更注重去培养学生敏锐的听觉、对音乐精细差别的感知能力以及想象力的发挥，为教学与演奏实践提供具有指导意义的方法和途径。

第一章 德彪西及其练习曲

1.1 德彪西的个人生平及其美学思想

阿希尔·克劳德·德彪西（Achille Claude Debussy）1862年8月22日诞生于法国巴黎西郊圣热曼昂莱的一栋三层的楼房里。他的父亲曼纽尔是一名陶器商，在德彪西出生后不久，就因经营不善而倒闭，于是举家迁入到巴黎市区生活。他父亲在一家铁路公司找到了一份会计的工作，来维持一家六口的生活。1870年7月19日，普法战争爆发。德彪西的父亲不仅参加了国民自卫队，而且担任军官，参加起义。巴黎公社失败后，他父亲被捕入狱，并被判处四年徒刑。在德彪西的父亲入狱后，德彪西跟他怀孕的母亲、一个弟弟和一个妹妹便寄居在家境富裕的姑妈克莱门蒂家里。

德彪西的姑妈居住在法国南方的嘎纳，这座位于蓝色海岸上的小城，风光绮丽。在那儿，他爱上了美丽的大海并受到了钢琴启蒙。他姑妈发现他有音乐天赋，就出钱给他请了一位钢琴老师。关于童年的印象，德彪西在1908年3月24日写给雅克·迪朗的信中说到：“我的记忆可以追溯到我只六岁时的情景，我记得一条铁路由我们家的窗前穿过，直通地平线尽头的海边，有时这条铁路会令人觉得好像是从海里冒出来的。我还记得那条昂莱布大道，两旁种满了玫瑰，我后来从未再见过有那么多玫瑰群集的地方，走过那条大道时，气味真令人陶醉……”。^①德彪西一生都热爱大自然，他后来创作的元素也大多

^①引自《现代乐派的大师》[M]；许钟荣；河北教育出版社；2004（1）；P1

数来自于大自然的万物。

德彪西通过姑妈认识了法国金融家兼艺术收藏家安东尼奥·阿罗萨，并受到阿罗萨潜移默化的影响，德彪西了解了艺术，甚至爱上了绘画，并且开始对精致、高雅、富有情趣的东西感兴趣。德彪西在耳濡目染的情况下，为他的音乐语言烙下了不可磨灭的痕迹。其后，德彪西又通过他的父亲认识了肖邦的学生毛特夫人。毛特夫人发现了德彪西的才华和天赋后大喜过望，自愿无偿教授他弹钢琴，同时还教授他其他的音乐知识。在她的鼓励下，德彪西在 1872 年考入了巴黎音乐学院，开始了他真正的音乐生涯。

他在巴黎音乐学院陆续读了十二年。在这里他接受到了钢琴课，同时上乐理和视听识谱课，然后是和声课、对位课、作曲课、即兴演奏课、管风琴课等。在这里德彪西的第一位老师是教视唱的年轻教师阿尔伯特·拉维涅克。拉维涅克教学中非中统的元素很快就吸引了德彪西，并且他也马上吃惊地发现了德彪西对复合节奏、非常规的和弦以及微妙的和声有一种近乎本能的感受力。他经常在课外给德彪西学习新的内容，包括十五年前流行于巴黎的瓦格纳《汤豪舍前奏曲》等等。瓦格纳被看作是十九世纪中叶和后期最具革命性的作曲家，他的音乐也就是在这时候开始对德彪西产生了深远的影响。年轻的德彪西认为音乐要服从耳朵，而不是服从规则。并对巴黎音乐学院的教学方法提出挑战。面对德彪西对教条的猛烈攻击，这促使拉维涅克反思这些一直以来都认为是真理、而现在突然令人疑惑的东西。在拉维涅克班里学习的期间，德彪西进步很快，并在基础乐理比赛中多次获奖。

在 1875 年秋天，德彪西开始的钢琴高级课中，事情就不那么顺利了。他的老师安托尼·马蒙泰尔年事已高，不像拉维涅克那样喜欢与学生进行探讨，德彪西的反叛思想在马蒙泰尔这里得到了束缚和管教。德彪西经常把技巧练习曲丢一边对训练钢琴技巧不屑一顾，他喜欢弹奏海顿和莫扎特的乐曲。他将马蒙泰尔这位老教授布置的练习曲加入即兴的前奏、各种音响怪异的转调。然而，德彪西始终与音乐学院钢琴比赛第一名无缘，无论是马蒙泰尔还是院评审委员会都对德彪西细腻、过分色彩化的演奏不屑一顾。1879 年的秋天，德彪西最终打消了成为一名伟大钢琴家的念头。

1880 年在马蒙泰尔的推荐下，德彪西认识了富孀冯·梅克夫人，那位著名的柴可夫斯基的保护人，并去她们家当钢琴指导陪伴她家里的孩子们学习钢琴。那年夏天，德彪西与冯·梅克夫人及她的家人一起旅行，这是德彪西第一次真正广泛地了解巴黎意外的世界，开阔了自己的视野。这些旅行对德彪西一生的影响起了不可估量的巨大作用，在巴黎德彪西很少有机会接触到俄罗斯的音乐，而梅克夫人的别墅里却收藏了许多俄罗斯当代作曲家的作品乐谱，通过大量的阅读和演出德彪西渐渐对反经典理论的俄罗斯音乐产生了认同感，特别是俄国“五人组”的成员穆索尔斯基，德彪西始终尊敬、崇拜这位俄国音乐家，无论他的音乐、人格或精神，都令德彪西深深感动。他把法国固有的音乐表达方式“清晰地、典雅地、朴素自然的朗诵性”作为自己的目标。^①这些都在德彪西以后的创作中得到了实践，也预示了他

^①引自《西方音乐史与名作欣赏普修教程》[M]；凌宪初；上海音乐学院出版社；2009(12)；P189

的印象主义音乐的形成。

1882年在大家的鼓励下，德彪西开始去竞争享有盛名的最高奖——罗马大奖，这几乎是他获得社会认同，走向成功之路的唯一保障。第一年落选。第二年，作品虽有特色，但只获得二等奖。第三年，他不得不老老实实地按照学院派的风格仅用了三个星期的时间，创作了他的康塔塔《浪子》，并赢得了1884年的罗马大奖，还收获了一份奖学金和前往设在罗马梅迪西别墅内的法兰西学院进修的资格。但是这栋别墅对于德彪西来说似乎很冷漠，使他感到不自在，他把这栋别墅比作监狱。第三年的进修生活还没有到期，他便不顾一切的返回巴黎，落脚在蒙马特区，穿梭于艺术家聚会的小咖啡馆之间，过上了穷艺术家的流浪生涯。这正是象征派诗人、印象派画家以及狂热崇拜瓦格纳的时期。德彪西自己也是瓦格纳的崇拜者。在他逐渐走向成熟的过程中，瓦格纳对他的影响是不容否认的。但在后来有感于瓦格纳旋风的威胁，德彪西决心要创作出属于法国的音乐，而不要屈服在德国的音乐之下。

1889年他在巴黎世界博览会上接触到了东方的音乐，并对此产生了浓厚的兴趣，这对他后来的音乐创作产生了深远的影响。特别是爪哇佳美兰乐队的演奏，吸引了德彪西敏锐的耳朵，为他打开了新的音响世界。佳美兰乐队的演奏看起来好像只有一个像中提琴一样的二弦乐器在演奏，但实际上，还有铃铛、拨浪鼓、锣、钟、以及风铃等打击乐器，由演奏者协调地演奏出来。产生出奇异的、闪烁的音响效果，这与德彪西平日所接触的西方音乐风格迥然不同。德彪西对这种

来自东方的打击节奏和乐曲中使用的五声调式、全音音阶的作曲技巧印象极为深刻，进而影响了他日后的音乐创作风格。他决心去寻找一种方式，将欧洲的音乐作曲技法和充满东方色彩的全音音阶相结合，创造出一种朦胧的富有梦幻般的音响效果。1894年《牧神午后》前奏曲完成后，才清晰地德彪西点出未来所欲迈进的方向，标志着德彪西钢琴创作新的里程碑。

二十世纪初，第一次世界大战爆发，再次激起了他的爱国主义热情，他在自己最后一部作品《钢琴与小提琴奏鸣曲》的扉页上特意写上“法国音乐家”几个字。1918年3月25日，德彪西在德国轰炸巴黎的隆隆炮声中去世，享年五十六岁。

1.2 德彪西的钢琴创作简介

德彪西的钢琴创作可以分为三个时期。1884-1900年是创作初期，1900-1914年是创作的成熟时期，1914-1918年是创作的晚期。

创作初期的主要钢琴作品有《两首阿拉伯风格曲》（作于1888年）、《贝加莫组曲》（1890年）和《为钢琴而作组曲》（1900年）。这一时期德彪西的作品仍在一定程度上继承了古典主义和浪漫主义在音乐创作中寄托于梦幻世界的音乐风格，但同时又有自己创新的思想。他的音乐并不像浪漫主义音乐家那样借景抒情，而是仅仅暗示地表现瞬间、零星的印象。并开始尝试着采用中古调式，出现了平行和弦及不协和和弦的平行进行。

德彪西中期的钢琴创作逐步形成了他印象主义音乐的创作风格，产生了多种体裁的印象主义音乐作品。1903年写的《版画集》中的

三首乐曲“塔”、“格拉纳达之夜”和“雨中花园”是将爪哇、西班牙和法国三个不同的国家作为背景，并绘声绘色地将它们融合在了一起。1905年和1907年写的钢琴套曲《意象集》分为两集，第一集有“水中倒影”、“向拉莫致敬”和“运动”，第二集有“透过树叶间的钟声”、“月落荒寺”和“金鱼”。《意象集》这套钢琴曲的创作，为印象主义钢琴风格的形成打下了基础，这两集钢琴套曲中创造了新颖独特的和声音色，带我们走近了一个全新的音响世界。1909年创作的钢琴组曲《儿童乐园》是献给他5岁的爱女修修的，这套钢琴组曲是以儿童的眼光来看世界，组曲由6首带有标题的小曲组成，有“练习曲博士”、“小象的催眠曲”、“对洋娃娃唱的小夜曲”、“雪花飞舞”、“小牧童”和“木偶的步态舞”内容丰富多彩，充满童趣和想象。1910年和1913年写的《24首钢琴前奏曲》将他的印象主义美学原则发挥的最为淋漓尽致。第一集有“德尔斐的舞女”、“帆”、“原野上的风”、“飘荡在晚风中的声音和香味”、“纳卡普里的山丘”、“雪上足迹”、“西风所见”、“亚麻色头发的少女”、“中断的小夜曲”、“沉没的教堂”、“帕克之舞”和“游唱艺人”。第二集有“雾”、“枯萎的叶子”、“维诺门”、“善舞的仙女”、“欧石南”、“怪癖的拉文将军”、“月色满庭台”、“水妖”、“向匹克威克致敬”、“埃及古壶”、“交替三度”、“焰火”。德彪西的前奏曲虽然每首都有标题，但并不像浪漫主义时期的标题那样给人们具体的联想，他的标题只是给人一种模糊的暗示。在这一时期，他认为音乐是为聆听而存在的，艺术的内容应该是脱离了人而独立存在的。

德彪西创作晚期的时候健康急剧恶化，患上了直肠癌，创作力也日渐衰弱，这一时期的钢琴作品不多，除了为两架钢琴而写的《黑与白》、《六首古代碑文》外，主要的作品就是《12首钢琴练习曲》。德彪西在创作这部钢琴练习曲的时候进一步探讨了钢琴音色表现的可能性，再次焕发了他音乐上的创造力。

1.3 德彪西钢琴练习曲的创作历程

1914年，第一次世界大战在欧洲爆发，德国入侵法国。此时的德彪西已经步入了晚年，癌症疾病的折磨和战争的恐惧，使他对人类美好的希望都破灭了，这时期的创作力也日渐衰弱。在这期间德彪西受法国出版商迪兰德的委托，让他编辑出版肖邦的钢琴作品。德彪西投入极大的精力来完成这项工作，在编订的过程中，肖邦不断地尝试着挖掘钢琴演奏技巧与音乐表现力相结合的创作手法深深启发了他。从而使德彪西萌发了创作钢琴练习曲的灵感与冲动，他想要通过钢琴练习曲这一体裁的创作，进一步深入的探究出钢琴艺术更多的音乐表现形式，并把这套练习曲献给肖邦以表示对他的敬意。

这套练习曲分前后两集，每集各六首。第一集有“为五个手指而作”这是向写作钢琴教材的车尔尼先生做出嘲弄般的模仿、“为三度音程而作”由将D大调开始，从头到尾只用三度音程来创作、“为四度音程而作”这是通过创造性的作曲技巧，试图表达出四度音程的各种音响效果的可能性、“为六度音程而作”德彪西曾经形容六度音程是被遗留在沙龙里的冒牌千金、“为八度音程而作”此

曲用三段式做成，颇具有节奏效果，和“为八个手指而作”这是为了双手除了拇指外的其它八个手指而作的练习曲。第二集有“为半音音阶而作”十二个半音凝成灿然发光的结晶体，轻快充满幻想的乐曲、“为装饰音而作”德彪西的装饰音并不采用古典手法，而是为钢琴音乐所创作的、“为重复音而作”德彪西在创作此曲时脑海中似乎浮现出法国大键琴曲、“为对比音响而作”表现出和声之间对比的美妙意境，仿佛是在钢琴上探索管弦乐般的音响效果，和“为和弦而作”这首乐曲似乎是在深入探索和声连接上的各种可能性。

这部作品在和声、节奏等技巧上，可以说是集德彪西独特创作技法的大成，是一部技巧艰深的练习曲。在前六首练习曲中，他的创作着重和声上的大胆突破，在后六首练习曲中，他的创作更侧重于对钢琴这一乐器所拥有的音响效果和特性上进行深入的挖掘。在这部钢琴练习曲中，德彪西并没有标明指法，他在序言中指出：“每个人的手指构造都不相同，如果硬要规定别人用什么指法的话，那是很不合理的。近代钢琴技法虽然标记了指法，但依我的标准看来，只能是徒增混乱而已。”并在写给迪兰德的信里说到：“我非常喜欢这些练习曲，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

与浪漫主义时期作曲家的钢琴练习曲相比较，德彪西的钢琴练

^①引自德彪西《十二首钢琴练习曲》[M]；人民出版社；1998(6)；前言

习曲在音乐的抒情功能上降低了，旋律在音乐中的主导地位也变得模糊了，乐句结构也比较自由即兴了。他喜欢大量地使用复合调式、五声调式、独立的和声和弦对位法以及丰富的触键方式与踏板的运用对钢琴音色上进行深入的挖掘。这对演奏和教学上也提出了新的挑战，不仅要在技术上改变传统弹奏的定式，更需要从听觉感受、观念意识等方面进行全方位的更新。

第二章 德彪西《十二首钢琴练习曲》的艺术特点

2.1 织体的立体性、独立性和多层次性

织体就是指多声部乐曲的旋律得以组织搭配的方法或规律。音乐织体的立体性、独立性（相对的）和多层次性是德彪西音乐创作中较为明显的特点。音乐织体在他作品中的表现形式为：“每一层之间的音高距离被拉开；每一层的独立性被加强；每一层拥有独立的节奏型、音程、内涵；各层之间的和弦结构可能不同。”^①

织体的立体性主要表现在德彪西处理多声部关系时，倾向于纵向和声为主的网状立体性的织体思维，使得每一层之间的音高距离被拉开。

织体的独立性这一概念是相对的，是建立在一定的、统一的关系上的独立。德彪西音乐织体的独立性主要表现在横向和纵向两个方面。在横向上，德彪西的音乐大多为零碎的片段，他给予这些片段相对独立的表现手法使得片段间的音乐具有块状的情绪冲突和丰富的色彩变化；在纵向上，德彪西的经常使用一些相对独立的和声和弦，使得各声部在音乐色彩、音乐线条以及力度强弱等方面的相对独立，让音乐呈现出立体的音响效果。

织体的多层次性主要是指其多重的音色层次、多层的力度布置以及通过不同层次的音区、音色、力度、节奏、和声、音型、色彩明暗等各种音乐语言融会在一起所表现出的织体线条层次。

^①引自《钢琴演奏之道》[M]；赵晓生；世界图书出版社；2007；P288

谱例 1: 德彪西第四首钢琴练习曲 42 小节-45 小节

在第四首练习曲 42-45 小节中，音乐的织体是由三个声部组成：高声部是由波浪音型的六度音程组成；中声部是以四分音符为单位拍的单音平稳进行；低声部则是由打破重音规律且具有切分音响效果的持续低音 $\flat B$ 组成，以稳固和声基础。三个声部的音高距离拉得较开，而且高音声部和低音声部都是弱起，中音声部强起，打破了声部间节奏律动的一致性，从而增加每一个音层的独立性。当学生演奏这里的时候，教师应当指引学生去感受三个声部的三种不同的音乐形态。在弹奏高声部密集、轻快的六度音程时，应该把力量集中在指尖上，手腕尽量贴键带动着手指水平移动，弹奏出清脆、流动的声音，就像微风拂过的风铃发出阵阵清脆的声音；在弹奏中声部的旋律单音时，要注意音与音之间紧密的衔接，把握好句与句之间的呼吸，手指尽量伸直以增加指尖键盘的接触面积，将手指以柔和摠的动作把琴键弹到底；低声部音色低沉，下键要慢、要深，触键均匀，就像远处传来的钟声。在演奏和教学中，要充分发挥演奏者的想象力将音乐声音赋予

形象性，让三种相对独立的音色组成一幅立体的画面，仿佛让人身临其境。

2.2 音阶与调式上的色彩性

德彪西一生热爱自然，他的音乐创作素材也大多取自于自然。他力图用音乐去抓住那些瞬息万变的事物，比如天上的云、风、地上的水、倒影，又如回声、洒落在地上的阳光、雪花，还有那或是轻柔或是狂暴起伏的海浪。他的音乐总是从大自然着手，打破常规的以和弦连接声部进行所形成的动力展开为主的音乐框架，让他的音乐作品充满了情与景的交融。以听觉对应视觉，再以感觉为媒介，将声音与光色进行类比，从而创造出具有光色性音响效果的音乐表现手法。“正如色彩和光线在绘画中一样，音乐的最终目的是音响和色彩，它追求的是在疾驰的瞬间印象中一切刺激听觉、满足听觉并使之陶醉的东西”。^①他在音乐中采用了多样化的调式结构，运用各种可能获得的调性、调式来创作色彩斑斓的音乐，来丰富他在音乐作品中对音乐形象的塑造和音乐色彩的表现力。他在音乐作品的创作过程中经常使用全音音阶、五声音阶和多利亚调式、弗利几亚调式等一些中古调式。有时为了在听觉上造成调式游移段落模糊的效果，他还会在作品中大量地使用人工调式或是各种无规则的移调。他通常也会在低音声部通过某一个持续音来明确表示出一种调性，而在中音声部或高音声部构成另外一个调的和弦出来，使调性变得模糊，这种做法也预示了多调性的出现。德彪西这种打破音阶调性上的束缚，并在音阶与调性上所做

^①引自《十九世纪西方音乐文化史》[M]；保罗·亨利·朗格；人民音乐出版社；1984；P381

出的有益尝试，对后来 20 世纪许多现代乐派的作曲家开辟了广阔视野也给他们产生了深远的影响，这也成为印象主义钢琴艺术史上一个新的里程碑。

德彪西打破了传统音阶调式上的束缚这并不意味着他的音乐作品是无调性的，他运用了“保持调性—扩充色彩”的手法。他常常会使用一个单声部的、长久持续不变的调式中心音来明确和巩固音乐作品的调性。这实际上是一种运用调性痕迹的创作手法来明确和统一作品中的音乐素材，为创作中使用一些带有人为色彩的调式音阶提供了一个平台式的依附和一些稳定因素的手法。

2.2.1 不同音阶和调式增强音色的变化

在德彪西的练习曲中他特别钟爱使用一些带有东方情调的全音音阶、五声音阶和中古调式音阶，所以他的旋律充满了异国情调，听起来具有不确定性的奇异音响效果。全音音阶与我们平时所说的大小调音阶的不同之处在于它有六个全音而完全没有半音（如：C、D、E、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 、 $\sharp A$ ），这就回避了半音的倾向性，由于没有导音，这也减弱了主音的地位，使得音与音之间的从属关系变得模糊。

谱例 2：德彪西第二首钢琴练习曲 5-7 小节



由于全音音阶没有半音，这就决定了它的音阶中只有大二度、大三度以及三全音这三种音程关系，使得音乐内涵受到了局限，在德彪西第二首钢琴练习曲的 5-7 小节中，德彪西却创造性的使用全音阶构成片段式旋律和经过性乐句，使其具有了游移不定的独特魅力。

谱例 3：德彪西第三首钢琴练习曲 1-3 小节



在德彪西第三首钢琴练习曲《为四度音程而作》中，乐曲从右手四度音程奏出的五声音阶的旋律风格开始，紧接着第二小节左手四度音程的复调式旋律加了进来，轻巧流畅的四度音程给听众勾勒出了一幅具有东方色彩的音乐篇章。这首练习曲是由四度音程叠加起来的，横向上的进行给人五声音阶的旋律感，纵向上的进行给人丰富的听觉色彩。由于五声音阶在一个八度里只有五个音，没有半音和导音的关系，它在转调上有一定的局限性，但是五声音阶构成的音响效果纯朴、简单、充满了异国风情，这使得它成为德彪西作曲时喜爱选用

的对象。

不同的音阶、调式具有各自不同的音色特点，给人听觉上声音的风格、音色的明暗以及音响效果的紧张程度是不一样的。不同的音阶、调式混合在一起的色彩效果也是不一样的。这就要求我们在演奏和教学的过程中，不仅要谱面上的信息进行相关方面的分析，更要用心去聆听去感受音阶、调式的变化与融合，进而更好的将它们区分和表现出来。

2.2.2 调性的游移和变化音来增强色彩的变化

为了表现音乐作品在音乐色彩上的丰富变化，使听众感受到音乐作品中调性的游移、段落的模糊，德彪西在他的音乐作品中经常尝试着去运用各种可能使音乐获得细腻精致的音响效果的调性、调式。有时德彪西还会通过变化音或是通过调性游移来增加音色的变化，从而加强音乐的不稳定感和紧张度，但中间通过调性不停的转变最终它们会进行和解决到一个相对稳定的音。在演奏这些变化音的时候要十分的细腻，用心去感受他们的色彩效果的变化，为后面即将要出来的音起到了有效的音响铺垫作用。这样也可以增加音乐流动时光线明暗的对比度，起到增强音乐色彩变化的作用。德彪西练习曲中的第四首《为六度音程而作》是非常明显的三段体：第一至第二十小节是 A 段，第二十至第四十五小节是 B 段，第四十七小节到结束是再现 A 段。谱例中为整首作品的呈示段，在这一段里德彪西大量地运用了调性游移、双调性以及平行调性等一些音乐创作手法来模糊作品中的调性，又加以使用了调式中心音来帮助我们找到被“模糊”的调性。

谱例 4: 德彪西第四首钢琴练习曲 1-20 小节

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-4) is marked 'Lento' and 'molto voce, dolce sostenuto'. The second system (measures 5-8) is marked 'Rit.' and 'au Mouvt', with dynamics 'p' and 'p sempre dolce'. The third system (measures 9-12) is marked 'piu p' and 'fp'. The fourth system (measures 13-15) is marked 'Allegretto poco a poco' and 'p'. The fifth system (measures 16-20) is marked 'au Mouvt' and 'Rit.', with dynamics 'p', 'pmp', and 'pp'.

在上面谱例第 10-12 小节中, 德彪西在这里运用了调性的游移, 在教学和演奏时要注意色彩的变化和不稳定音色的控住。调性的游移使得音乐色彩随之变化, 增加了听觉上动荡不安的感觉。这使得稳定与不稳定相结合、流动与相对静止相结合, 给人一种飘忽不定、似离似合的感觉。教师应指导学生在演奏调性交替的地方时, 要使用不同

的音色去区分，让听众能够听出调性变化的感觉，这样处理的同时也能增加音乐流动时光线明暗的对比度。

2.2.3 持续的中心音来增强色彩的变化

德彪西还是一位愿意保持调性的作曲家，所以他在尝试使用不同调式、调性手段的时候，也经常会使用持续音或是经常出现的音来明确作品的调性，以解决为了增强色彩上的变化而使用的不规则调性引起的调性不确定性和调性被瓦解的趋势。有时为了明确作品的调性，德彪西会使用“一个单声部的、长久持续不变的音级来实现，这个音因此具有了调性中心音的作用。这实际上是一种运用“调性痕迹”的手法来确立音乐材料的统一基础，为带有人为色彩的调式音阶提供了一个平台式的依附和一些稳定因素的手法。”^①因此，在教学和演奏过程中教师就需要引导学生自己去找出这些调式中心音，并且对这些音加以强调以此来明确音乐作品中的调性。德彪西音乐作品中的转调较为频繁，因此，演奏者在演奏过程中突出不同调性的中心音，不仅可以使听众能够明确作品中的调性，还可以使听众感受到调性之间音乐色彩对比的强烈变化。

在谱例 4 中可看出第 2 小节的调中心音是 A 音，这个音在 \flat 小调中是具有不稳定性的第七级音，因而这个音的色彩较为明亮，由于整个调性为小调，因此这个 A 音在这里的音色又较为柔和。第 3-4 小节的调中心音 \flat A 音，这是一个减三和弦，具有待解决的不稳定性，色彩要暗淡一些。第 5-6 小节的调中心音 G 音，是 F 大调的属七和弦，

^①引自《德彪西调技法研究》[J]；赵京封；海南大学学报人文社会科学版；2003（6）；P201

具有稳定性，音色沉稳。第 2-6 小节的音色效果是从较亮转变到暗淡，正是由于不同调性之间音乐色彩的相互转变和对比，才能增强整首作品丰富的音乐色彩表现力。在弹奏这些各调的中心音或是特征音时候，应该加强它们并稍稍停留会，使之具有“延留”的特征，引起听者的注意力增强后面音响色彩的期待感。当然，我们在演奏和教学的时候，首先要带领学生认真读谱并找到这些音，在弹奏的时候尽量将手指伸展开用指面触键，控制好每个手指，慢速的下键，让手指贴键抚摸般地去弹奏，每个音都要弹的极其均匀。在新调的中心音出现之前，弹奏的速度可以稍微慢些，为后面将要出现的音起到铺垫的作用，增强后面调性中心音的期待性和色彩感。另外，在演奏时除了手指对音色的处理和控制在外，更重要的是要从心灵上去感受调性的转变，用耳朵去聆听色彩的对比。

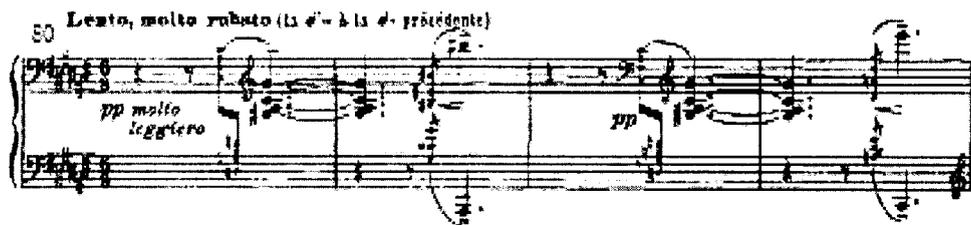
2.3 和声与和弦上的相对独立性

德彪西在创作《十二首钢琴练习曲》中，他不是以大小调式作为构建和声的基础，而是将和声构筑在全音音阶之上。德彪西笔下的和弦不是流动的对位，他打破了传统意义上德奥式功能和声的进行，而运用独立的绝对和声和弦。他模仿印象派画家不求事物的清晰轮廓，而着力于追求色彩上的变化，对和弦的使用上不太顾及前后上下的逻辑关系，更偏重于音乐色彩性上的需求而不是传统意义上的功能性。也就是说，为了追求特殊的音乐色彩和效果，大量地运用平行和弦、附加音和弦、叠音和弦（九和弦、十一、十三和弦）、增和弦、空四度和空五度等一些充满了色彩性的和弦。曲子不要求有一定的和弦进

行及调性进行上的逻辑性，曲子的和声结构是由和弦的色彩来统治，因此，和声的采用与否取主要决于它的色彩价值。德彪西在和声的运用上进行了大胆的革新，他认为协和和弦与不协和和弦之间没有存在根本的区别，在他的音乐作品中和弦非传统的德奥功能特性被重新打乱排序，并在德彪西的音乐作品中形成一种新的、独有的和弦功能性意义。他大量地使用从一个不协和和弦到另一个不协和和弦的进行，这在他的作品中对营造音乐气氛和塑造音乐形象具有关键性作用。

“他的和声大多是从他的声学知识中引申而来，”^①德彪西的音乐作品中大量地使用这些具有声学意义的和弦，这也为 20 世纪的作曲家们开拓了新的音乐天地，是我们获得梦幻般的音乐色彩体验的阶梯。

谱例 5：德彪西第十二首钢琴练习曲 80-83 小节



图例中为德彪西钢琴练习曲中的第十二首《为和弦而作》中段的开始部分，它以“节奏极自由的缓慢”的节奏开始，充满了诗意和缤纷的色彩，与音响效果激昂的第一和第三部分形成了强烈的对比。第 80 小节出现了色彩明亮的大九和弦并一直持续了六拍，仿佛营造出了午后平静的湖面，随后出现的[#]A 大九和弦一直到最后结束，描绘出了被石子打破平静的湖面荡漾出一圈圈的涟漪。在教学和演奏中，教师应当指引学生发挥其丰富的想象力，进入德彪西的音乐世界里，并

^①引自《德彪西的钢琴音乐》[M]；弗兰克·道斯著；人民音乐出版社；P7

从他的音乐语言里感受到更多自然的声音和风光。

谱例 6：德彪西第九首钢琴练习曲 9-12 小节



图例为德彪西的第九首钢琴练习曲《为重复音而作》，其中第九小节是将前面的主题在高八度的位置平行再重复，左手配以七和弦的级进下行进行，为接下来平行七和弦的平行小二度下行做了充分的准备。平行和弦已成为印象派音乐的标志，是因为平行和弦之间功能独立、无隶属关系，它们放弃了传统和声中对不和协音的处理，从而使调性的指向变得模糊无明确的倾向性。

德彪西新颖的“和声和弦”色彩性创作手法是体现出他音乐风格独特的重要表现手段。音乐的色彩因素统治了乐曲和声的结构，音乐之间的混声现象胜过了调性和弦结构的原则，他和声与和弦上的独立性是相对的，德彪西的音乐很多时候是需要产生出混声的音响色彩效果，这就需要不同音乐色彩的和声和弦搭配在一起进行调和。为了达到这种混声的音响色彩效果，声部的和声选择有时候就需要两个及两个以上的和弦同时进行，使用手指技巧及有效的踏板运用，将它们融合在一起产生出一种独特的混声色彩。

谱例 7: 德彪西第四首钢琴练习曲 7-9 小节

谱例中为德彪西第四首钢琴练习曲《为六度音程而作》，这首作品中左右手都是六度音程，这里采用了独特地倒影式的反向进行，形成复合和声。由于调性、和声的不同，它们相互在一起相对独立并不和谐，但是德彪西却巧妙的将它们混合在了一起，并营造出了浪漫而朦胧的意境。在演奏和教学的过程中，教师应该指导学生分清这些和声和弦上的主次关系，旋律声部可以稍微突出出来但是不能破坏整体的和声音响效果，在弹奏时应该控制和调整好和声与和弦之间的融合度。德彪西的一生都在挖掘钢琴音色的艺术潜能，尽可能地用八十八个键和三个踏板演奏出交响乐队版丰富的音响效果。在弹奏不同调性的和声进行中，既要体现出各自采用独立的色彩效果而产生出音乐上的情绪冲突，又要注意和声与和弦之间的相互融合而产生出新的和声色彩效果，用心去感受色彩之间瞬间变化的光泽。

2.4 节奏的自由性

德彪西的音乐节奏很少能找到传统音乐骨架的踪影，他的作品中充满了“打破了小节线专制”的手法，对于他来说，节奏不再是平

庸的韵律，而是像水波的移动或是风穿过树梢时不断变化的声音。他在节奏的创作和运用上面采取了大胆的革新，在他经常出入的一些咖啡馆里，他总是可以听到来自南美民间的舞蹈音乐，这些音乐常采用切分的节奏，给人一种特殊的动感，这深深影响了德彪西的音乐创作。在他的音乐中极短和极长时值的并列，常以“水中的小卵石”为比喻，这是源于他对大自然的细心观察，这与传统的音乐律动背道而驰。因此，在他的作品中节奏的安排不像传统意义上那样重音是有规律的出现，为了准备描绘出各种大自然的现象和事物，他常常使用复合节奏，使音乐变得难以预料、充满神秘感。

2.4.1 节拍的转换造成的不确定性

德彪西的作品里小节的时值变化多端，节奏冲突十分丰富，他不擅长创作气息悠长的旋律和宏大的作品形式，他喜欢使用简短的音乐主题，追求轻柔的曲线和不规则的音型。

第一首钢琴练习曲《为五指而作》中，音乐的拍号变化较为频繁，音乐的时值单位也在 4 分音符与 16 分音符之间相互转换，节奏重音从两拍循环到三拍循环相交替。如下所示：

小节数	1-5	6	7-10	11-16	17-27	28-9 6	97-98	99-1 00	101-1 02	103- 116
拍号	4/4	2/4	6/16	4/4	6/16	12/1 6	2/4	12/1 6	2/4	12/1 6

从上面表格中可以看出，在德彪西的第一首钢琴练习曲《为五指而作》中，主要是以 12/16 为曲子的拍号，只是在曲子前 27 小节与

结束部分的 20 个小节之间拍号转化的较为频繁，使他的音乐给人一种瞬时变幻、情节突变的即兴性。

在德彪西的这首练习曲中，为了求得音乐情绪的对比和音乐层次的变化，多次改变了乐曲的节拍。所有的音乐作品在节拍和节奏上都是有其自身的发展规律可循，不是随意的变化，为了使作品避免听起来松散拖沓、支离破碎。在演奏和教学的过程中，教师应当指导学生找出不同节拍之间核心的基本时值，形成段落之间的相互联系。在 1-10 小节里，拍号变化了三次，从 4/4 到 2/4 再到 6/16，教师在指导学生弹奏这里时，应该让学生找到它们之间的联系以及基本时值，并以八分音符作为单位拍去演奏。这样我们可以使得作品在保持其节奏、速度统一性的前提下，也能更好地去展示出它自由、即兴的一面。

2.4.2 打破常规重音的节奏循环

德彪西的音乐中所要描绘的对象大多是自然界中那些云雾之类水性的灵动感和难以捕捉到的瞬间消失的事物，因此，音乐作品中的节奏重音安排也较为即兴、自由。更倾向于一种时而前进、时而停止的运动感，它是难以预料的、神秘的。

谱例 8：德彪西第五首钢琴练习曲 1-4 小节



在德彪西第五首钢琴练习曲《为八度音程而作》中，全曲主调调性为 E 大调，虽然一开始的拍号为 3/8，但是曲子一开始 4 个小节引

子的节奏却严重脱离了3拍子“强弱弱”的循环规律。乐曲的动机是从左手的第1拍开始进入，但是 *sff*（突强）的术语记号却标注在了左手第二拍的和弦处，打破了常规的节奏重音规律，随后又在右手第3拍的高八度音程上标注了 $>$ （重音记号）。在第二个小节里，音乐第1拍休息，第2拍才出现曲子的动机，音乐的动机在渐强记号的带领下走到了第3拍，最后音乐的动机停留在了第三小节第1拍的E音上。在这三个小节的乐句里，节奏重音较为即兴不稳定，听众很难抓到拍点。从第五小节之后左手第一拍重音拍的稳固，才使听众从使听众从不稳定的节拍中走出来，慢慢找到曲子的节奏。

德彪西巧妙地把力度记号和休止符号安插在曲子的前四个小节中间，让整个引子听起来主题是片段、琐碎的，节奏也不整齐有点散乱，给听众营造出一种不安和神秘感。在演奏和教学的过程中，教师需要提醒学生注意这些力度标记的位置，并按照谱面的要求去处理，给人弹奏出一种圆舞曲的梦幻风格。弹奏时可借助腰部的力量来加强作品的力度色彩，但是德彪西的力度要求是弱不能虚，强不能噪。因而在表现 *sff*、*ff*、 $>$ 等这些力度记号时，不能有太多的音头出现。尽量用指尖触键，给人的感觉要干净利落，不要拖沓。

2.4.3 速度变化产生随意、自由的效果

德彪西的作品中经常使用和标记大量的速度记号，如 *accelerando*（渐快的）、*rubato*（自由的节奏）、*mouv't*（按原速）、*rit*（渐慢）、*allegro molto*（很快）等，此外他为了更加准确细致的表达出他的想法，他还加入了一些法文标记以及表示音乐呼吸的分隔符号“//”

等。德彪西灵活地使用这些速度变化的标记符号，能够让人们很直观的从谱面上感知到音乐进行过程中的快速、减速或是突然停顿等音响效果。这些速度变化的标记，能够使德彪西的音乐产生随意地、变幻莫测地音乐色彩效果。

谱例 9：德彪西第一首钢琴练习曲第 1-14 小节

The image shows a musical score for Debussy's first piano exercise, measures 1-14. The score is in G major and 3/4 time. It features various dynamic markings (p, mf, p) and tempo/character markings (Stagement, Accelerando, Animé (Mouv. de Gigue), molto dim., brusquement, simile, 1° Tempo, mf e cres.).

德彪西的第一首钢琴练习曲《五指练习曲》中，曲子前 4 个小节的以 8 分音符为主体均匀地进行，第 5 小节出现了 16 分音符让人在听觉上很容易听辨出速度的变化，并出现了速度变化标记 *accelerando* (渐快的)。曲子进行到第 7 小节的时候出现了 *anime mouvt de gigue* (活跃的吉格速度) 的速度标记单位拍也由 4 分音符变为了 16 分音符。进行了持续四个小节的模进下行打乱了之前稳定的节奏，直到第 10 小节音乐才慢慢弱下来。第 11 小节出现了 *I tempo* (回原速) 的标注记号才把音乐带回了初始。

德彪西的音乐充满了大量的速度标记，曲子给人一种较为即兴、自由的音响效果。但是德彪西的音乐并不像很多人所想，演奏他的作品时可以很随意。实际上，他本人对节奏上的处理很严谨，他曾经说过很多人曲解了他作品的意图。所以，在演奏和教学过程中，教师应当要求学生严谨地对待德彪西在乐谱上的每一个速度标记，在演奏的时候应当要考虑到作品的整体风格跟音响效果，不能过于随心所欲。在教学中，首先要让学生明确的知道这首作品应当以什么样的速度演奏是最恰当的，并重视每首作品开头标记的速度记号。在速度标记的速度范围内，可以根据自身的条件和对作品的理解稍作变动，但是不能超出速度标记的基本范围。演奏时一定要注意整首作品在速度上的统一性，以免使作品听起来过于零碎。其次要引导学生找出不同速度标记之间的内在联系，准确把握住作曲家的意图和要传达的音乐思想。在第一首练习曲的前四小节是以 8 分音符为主，第五小节出现了 16 分音符，让人在听觉上感到速度的明显加快，但实际上它是以同一种速度来演奏的，速度的加快和放慢之间应该有一个平均值。一旦找出了段落之间速度的共同点，就能够更加准确的表现速度的变化记号，给听众展现出作品所要表达的戏剧性的矛盾冲突。

在演奏德彪西的作品中特别要注意“rubato（自由的节奏）”这个速度标记，这个标记符号可以说是所有速度标记符号中最难以控制和表现的。能否正确地、恰如其分地运用好这个速度标记，很大程度上取决于演奏者对德彪西钢琴作品的整体把握以及个人音乐艺术审美的经验。

谱例 10: 德彪西第一首钢琴练习曲第 71-73 小节

在德彪西的第一首钢琴练习曲《五指练习曲》71 和 73 小节中，他使用了两个 rubato 的速度标记。在演奏中如何自然地把 rubato 这个标记符号生动形象的表现出来，这对演奏者是一个极大的考验。教师在指导学生弹奏这一段的时候，应告诉学生不能等到 71 和 73 小节 rubato 出现时才开始放慢速度强调音乐细节，这样会使音乐听起来拖沓。应该在 rubato 出现前的第 70 和 72 小节的地方就把速度加快，到了 rubato 速度标记符号出现后才慢慢的回速来表达细腻的音乐情绪，起到画龙点睛的作用。

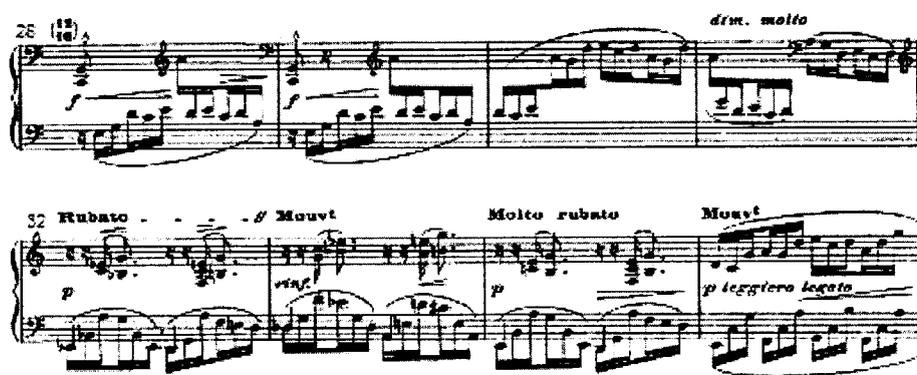
2.5 乐句结构的片段性

赵晓生先生曾在《钢琴演奏之道》中说过：“通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的东西砸成许多的碎片，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”……它总是一个个片段，上上下下不同的

片段，组合起来，镶嵌起来形成新的东西。”^①

通过读谱和演奏德彪西的钢琴练习曲的过程中，我们可以看出德彪西的这些练习曲中乐句结构之间具有片段性的特点。他经常使用许多短小的音乐片段组合在一起展示出他的音乐意图，在德彪西的音乐作品中乐句结构的片段性也是一个鲜明的特点。由于一个音乐片段的性格是需要和声、调式、音阶、节奏、速度、音型组合、节拍、织体结构、力度和音乐材料等多方面的因素而形成，所以音乐片段之间不仅是有区别的，而且区别是明显的。因此，在弹奏的时候应该适度夸张片段的个性特点并且要注意片段之间情绪的快速转换。德彪西的钢琴练习曲在刚刚创作完成的时候，并没有受到很高的评价反而有些人指出他作品的内容过于琐碎。德彪西音乐虽然听起来片段之间的连接较为随意，但其实音乐片段之间的连接都是通过作曲家缜密的思考和周密的安排。

谱例 11：德彪西第一首钢琴练习曲 28-34 小节



①引自《钢琴演奏之道》[M]；赵晓生；世界图书出版社；2007；P275

德彪西的第一首钢琴练习曲《五指练习曲》28-34小节中，第一个音乐片段28-31小节为流动的音型，第二个音乐片段32-34小节为分解的音型。在教学和演奏的过程中，教师应该指导学生运用自己在音乐上的积累去划分段落，第一个片段以一个小节为单位，就像大海流动起来的音型，仿佛像海浪一样，一次比一次高，一次比一次强，因而需要整片、紧凑的音响效果。在演奏的时候，演奏者要具有控制音色微妙变化的触键能力，使音乐从键盘中自然地流淌出来。在32小节的新片段进入前，可以先换口气稍作停顿，这样可以使两片段的分界线更加清晰。在音乐片段转换的时候，要提前对后段的音响效果和情绪变化做出预见性的判断。第二段的音型结构相对第一段较为紧凑，两段在节奏的律动上产生了对比。右手为和弦转换音型短小尽量用指尖触键弹奏出饱满和颗粒型的音响效果，左手为分解和弦音型流动手掌尽量张开手腕贴着键盘带动指腹抚键，就像微风吹拂着湖面，要弹奏出轻快、灵动的音响效果。

在这两段音乐中，对比最明显的部分在30-32小节，30小节的海浪是在最高点，因此力度需要比前面更强更夸张一些，但是音量不能太噪，手臂要放松力量通过指尖弹到琴键里，音色要通透明亮。31小节的地方出现了一个术语 dim（音量渐小），并且整体的音是向下的就像大海退潮一样，要迅速减弱且幅度要大。32小节与前一段相比，无论是在节奏律动、速度还是在力度、情绪上都表现出明显的转换。

在弹奏这些具有片段性的音乐时，不仅需要通过速度、音色、

力度、踏板和情绪等方面的演奏技术来表现音乐段落的特点，还要扩大演奏者的审美意识，以便最大限度的表现各自段落的性格特点来强调乐句间的相对独立性。在弹奏这些具有片段性的语句的时候，不仅要表现出每句的特点为，更要巧妙地把这些片段性的乐句连接在一起。

第三章 德彪西《十二首钢琴练习曲》的教学探究

3.1 基于教学的教材运用设计

德彪西的《十二首钢琴练习曲》是上个世纪在和声色彩的运用中具有创新手法的钢琴练习曲。但是在德彪西的有生之年他的钢琴练习曲作品并没有得到人们应有的重视,甚至时至今日在我国被演奏和教学的普及程度也远远不及肖邦和李斯特的钢琴练习曲。这可能是由于他的钢琴音乐在和声和音乐色彩上的现代性不那么容易被理解所导致的。在他的练习曲中,辉煌的炫技、飞快的速度和宏大的音量不再是他的兴趣所在,他更多追求的是音乐色彩上的变化。他的作品要求演奏者要具有控制音色微妙变化的能力以及敏锐的色彩感受和获得立体音响效果的能力。

这就要求演奏者必须具备深厚的手指技巧、丰富的音乐素养和敏锐的音乐感知力来做支撑。德彪西为他的每一首钢琴练习曲都清晰地标明了技术训练的目的,这帮助学习者在训练的过程中明确学习的方向。作为钢琴教材,并不是说每一位钢琴学生都必须拿来学习和弹奏,教师一定要正确地把握作品的难度,在学生接触和演奏过古典主义与浪漫主义音乐作品后,可以适当的为学生挑选适合他们的印象派音乐作品,切忌对学生进行拔苗助长,给学生布置超过实际演奏能力的作品。

对于钢琴专业学生来说,在演奏印象派的作品之前也可以先选择德彪西的《十二首钢琴练习曲》来进行演奏训练,以此来熟悉印象

派作品的和声音响效果、触键的方式以及节奏上的一些音乐风格和创作特点。这部教材的使用也为学生从浪漫主义时期的演奏到现代乐派的演奏起了很好的过渡作用。这部练习曲不仅充满了现代和声技术的色彩性，同时又富于音乐的表现力，也使其常常成为音乐会的演奏曲目。

3.2 基于教学的技术比较分析

德彪西的十二首钢琴练习曲，每一首都在标题中清晰的表明了其训练的目的。德彪西的练习曲虽然没有太多高超的手指炫技，但他更重视音乐色彩的表现。这就对演奏者提出了更高的要求，不仅要求他们具有深厚的技术功底，而且更要求演奏者具有敏锐的音乐色彩感知能力与丰富的音乐想象能力。在德彪西的钢琴练习曲中，技术课题与音乐语言紧密结合这一与众不同的特点，正是他钢琴练习曲创作深层次探索的方面和革命性的突破点。

下面笔者将在德彪西钢琴练习曲中挑选出三首钢琴练习曲分别与车尔尼和肖邦的钢琴练习曲中具有相同训练技巧的钢琴练习曲进行比较分析，从而更深层次的去挖掘出德彪西十二首钢琴练习曲的创新之处。

3.2.1 德彪西五指练习曲与车尔尼 740 No. 1 相比较

德彪西的第一首钢琴练习曲取名为《车尔尼先生之后的五指练习曲》，从某种意义上是对车尔尼练习曲所做出的反击。车尔尼 740 的第一首五指练习曲训练的主要目的是加强手指的力度和速度，以获得手指的耐力、力度、跑动速度以及音色上的独立性、颗粒性。曲子

的音型和节奏较为稳定没有太多的变化。而德彪西的五指练习曲主要训练目的不在于单纯的增强手指技术，他要求演奏者用非传统的触键方式，并通过丰富的经验和想象力对织体、音阶、调式、和声、和弦以及踏板的把握和处理，来获得色彩性的音响效果。曲子一开始是从C大调I-V的音阶按部就班的开始，就像一个学生在弹奏一条单调的练习曲，他认为比较乏味就连续用右手砸向^bA这个键。接着就不断地往里面添加一些音乐元素，采用色彩的对峙和有趣的变奏，带领听众走进了一个充满幻想的音乐世界。笔者选择将这两首五指钢琴练习曲从技术的难点和训练目的这两方面进行分析与比较，从而来揭示德彪西在音乐表现方面所做的突破与创新。

谱例 12: 德彪西第一首钢琴练习曲 1-6 小节

Magement

p bon legato

5 Accelerando

(2)

(6) Animé (Mour' de Gigue)

molto dim.

谱例 13: 车尔尼 740 钢琴练习曲第一首第 1 小节

1

Molto allegro (M.M. ♩ = 92)

f

5

从上面谱例中可以看出，车尔尼的五指练习曲音型固定，主要是以五音位的十六分音符的快速跑动为主。训练的最终目的是使演奏者获得手指上的力度与速度，增强手指力度的持久能力和快速跑动时的清晰度。对技术上的训练多于对情感内容上的表达。在音型、节奏上较为规整和单一，这容易使演奏者在演奏的过程中手指和大脑产生一种惯性，弹出的音乐也缺乏吸引力。车尔尼的五指钢琴练习曲属于纯技术训练，适用于中等水平的学生进行练习。

德彪西的五指练习曲音型丰富多变，和声、节奏的变化形式具有多元化的特点，包括多种音阶形态的手指训练，级进或是跳进的连奏和断奏，在较弱的力度范围内去表现丰富的音乐色彩以及音乐片段间音色的层次和音乐情绪的对比与衔接。训练的最终目的是使演奏者通过对音乐、色彩和层次等方面的感受与分析，能够较为完整的演奏出作曲家的思想和意图。德彪西的五指练习曲对获得色彩性和声的感知能力和音乐想象力的要求成为了演奏者技术训练的一个主要方面。德彪西的五指钢琴练习曲并不是单纯的手指技术训练，而是具有高度艺术价值的音乐作品。

3.2.2 德彪西三度音程练习曲与肖邦 Op. 25-No6 相比较

“肖邦练习曲是钢琴音乐史上的重要里程碑，在音乐史上，肖邦是成功地将这一实用目标同重要的艺术内容相结合的第一人”。^①德彪西在编订肖邦的练习曲时，受到他创作理念的影响，并积极地去尝试将技术训练与音乐艺术相结合。通过肖邦与德彪西钢琴练习曲的对比

^①引自《怎样弹好肖邦练习曲》[M]；林育；上海音乐学院出版社；2006（8）；P60

分析，找出它们创作过程中的异同点。

谱例 14：肖邦 Op. 25-No6 钢琴练习曲第 3-8 小节

Allegro (♩ = 60)

2 min. 5

sotto voce (pp)

p

谱例 15：德彪西钢琴练习曲第二首第 1-4 小节

Moderato, ma non troppo

p legato o sostenuto

p

肖邦的这首三度音程钢琴练习曲特别要注重左手的音，右手三度半音阶闪电飞驰音响也只是背景，真正的音乐主题在左手上。左手部分的大音程与和弦分解音型，不仅要与右手的三度双音协调一致，更要弹出清晰的低音线条。右手的三度双音不能弹的太死，教师应该指

导学生用肩部的力量带动手指的运动，手指的动作不必太大，但要控制和保持右手掌关节的“拱形”，双音之间的连接要流畅。时隐时现的曲调片断如随雪花飞舞的歌声时近时远。

德彪西的这首三度音程钢琴练习曲，主要由三度音程组成的十六分音符的经过句来连接。这首练习曲使用交替调性的手法，使得调性及调性色彩模棱两可，让人感觉朦胧且难以捉摸。例如，在弹奏第一小节右手三度进行的时候，如果突出高音声部的旋律，就会出现大调明亮的音响效果，反之，则会给人小调较为暗淡的音响效果。在演奏这首作品时，要使用“抚键”的触键方式，演奏出绵延不绝的延音。

3.2.3 德彪西六度音程练习曲与肖邦 Op. 25-No8 相比较

肖邦在他的六度音程的钢琴练习曲中，采用了“无穷动”的方式来表现，节奏和音型较为密集，六个音为一组给人一种一直往前的推动作用。而德彪西却运用六度音程来为我们展示出一幅超然脱俗的风景画。在“*mezza voce*（一半声音）”和“*dolce sostenuto*（柔和的保持着较安静的声音）”的怀旧的情怀中慢慢苏醒舒展开来，带给人一种遥远而古老的寂静，一直到声音色彩紧密交织、情绪躁动不安的中段，最后缓慢安静的在“*sempredolciss*（一直保持甜美的声音）”中结束了全曲。

谱例 16: 肖邦 Op. 25-No8 钢琴练习曲第 1-5 小节



谱例 17: 德彪西第五首钢琴练习曲第 1-14 小节

Joyeux et emporté, librement rythmé

肖邦的六度音程钢琴练习曲是一首纯技术的六度双音练习。高音区被快速的六度平行运动的音型占据了空间,低音区也被不规则的四度、五度、六度的开放音型填满了,这使得其旋律线条的变化较为单一。这首钢琴练习曲主要是为了训练演奏者的手指耐力,加强演奏者手指的张力与掌关节的灵活度,以解决钢琴纯技巧上的难题。在教学

和演奏这首钢琴练习曲时，学生左、右手的掌管节要充分张开，手腕尽量贴键，以手腕运动为中心带动手指触键，双音在演奏的过程中换指时不能同时离键，要在保持一定的速度与力度的前提下，弹奏出连贯完美的声音线条。

德彪西在创作这十二首钢琴练习曲时，一直醉心于摆脱平庸的纯机械性技术训练，尽可能的去挖掘钢琴的一切音响功能及音乐想象力。他的六度音程钢琴练习曲独特地采用了倒影式的反向进行，形成了一系列复合和声，给人一种朦胧而怀旧的意境。在教学和演奏这首钢琴练习曲时，教授应指导学生要用指腹水平的触键，手腕应紧贴琴键去弹奏，避免垂直的动作。手指尽量伸直加大指腹的触键面积，并有效地运用踏板，为听众呈现出丰富、立体的音乐层次。

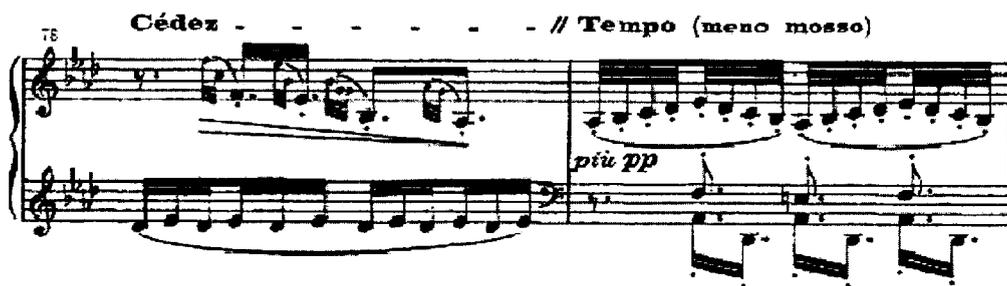
3.3 基于教学的术语理解与表现

德彪西作为印象派的代表人物，他把探究音乐的多层次性、色彩性和独立性作为他钢琴练习曲的主要创作课题。德彪西尽量将自己想要得到的音响效果和意图，用各类详细严谨的音乐术语呈现出来，为演奏者提出了明确的演奏要求。在演奏和教学的过程中，教师要引导学生正确的去分析和理解术语的性质与内涵，从而可以准确地将谱面上的音乐符号转化为实际的音响效果。在德彪西的十二首钢琴练习曲中，谱面上的术语大致可分为五类：一是关于力度的术语；二是关于速度的术语；三是关于表情的术语；四是关于触键指示的术语；五是关于踏板的术语。

3.3.1 术语的多涵义性

德彪西的术语，除了具有术语本身的意义以外，还具有内在的多涵义性。“德彪西的术语常常一个术语本身就涵盖了速度、力度、情绪、色彩等几方面的多重性涵义”^①有时候为了更加准确的表达自己的意图，他还会加入一些法语词汇。

谱例 18：德彪西第一首钢琴练习曲第 78-79 小节



在上图所示的这首练习曲中，作曲家使用了“céder”（让步）这个法语词汇。在这里这个词汇是逐渐减速并变得柔和的意思。由此可见这个词不仅包含有速度还包含有力度的要求，因此，在教学的时候教师应该给学生指出了，在这个地方不仅要有音乐速度的变化更要注意控制音乐情绪上的转变。德彪西在他练习曲中使用这个词汇的频率较高，经常把它放在段落、句子间，一些在速度、色彩、表情、力度、节奏等方面有明显对比的地方。

^①引自《德彪西《钢琴前奏曲》力度分析》[J]；徐洁；天津音乐学院学报（天籁）；2003（4）；P28

谱例 19: 德彪西第二首钢琴练习曲第 21-24 小节

在德彪西第二钢琴练习曲的第 21-23 小节中,力度的变化是从 $p-pp-p-pp$ 的进行,音乐色彩是由明亮到黯淡的递进变化。在教学和演奏中,我们不单单要注意此处音乐力度上的强弱变化,更要将精力放在表现其音乐色彩的明暗对比变化上。色彩是力度表现的目的,力度是色彩变化的手段。

谱例 20: 德彪西第二首钢琴练习曲第 5-7 小节

在上面谱例中出现了大量的跳音符号“ \cdot ”,它在这里的出现不仅是要告诉我们在弹奏这些音的时候要轻快、活泼,而且更要的是注意区分织体声部之间的音乐层次。

为了对德彪西十二首练习曲进行正确的艺术处理,在演奏和教

学的过程中,教师应当要求学生在演奏之初就应该认真地对谱面上出现的各种音乐符号及速度、力度、表情、触键、踏板等术语进行识别和研究。能够准确并且熟练地识别出这些术语的多重涵义,进而更好地把握整首乐曲、乐段以及乐句中作曲家所想要表达出的音乐意图,以便更加完整地去弹奏和展示出来。

3.3.2 术语具有的形象性

德彪西音乐创作的素材大都来自于大自然中那些瞬息万变而又不断消失的事物,为了更好的用音乐去抓住这些转瞬即逝的画面,并将这些画面从视觉转化为听觉,他常常使用那些具有形象性的音乐术语。例如:lointain(遥远的)、perdendosi(逐渐消失的)、precedente(以前的)、lusingando(爱抚的、妩媚的)、lumineux(发亮的)、calmato(安静下来的)、estinto(逐渐熄灭的)、mormorando(絮絮低语地)、scherz(玩笑的、戏谑的)等。“从中体现出作者企图将视觉的或是描述性的因素转化为听觉效果的愿望。”^①

谱例 21: 德彪西第七首钢琴练习曲第一小节

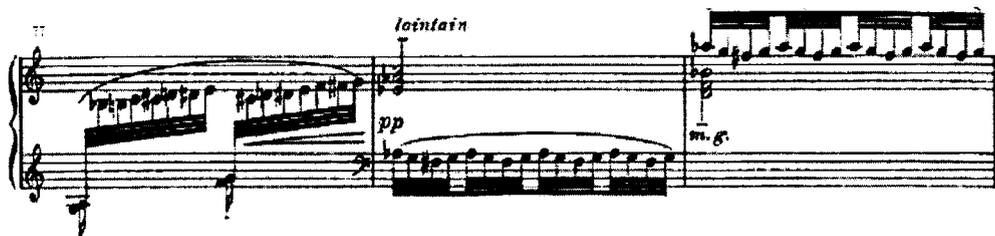


德彪西在这首《为半音阶而作》的一开始标注了“Scherzando,

^①引自《德彪西《钢琴前奏曲》力度解析》[J];徐洁;天津音乐学院学报(天籁);2003(4);P29

animato assai”（诙谐且十分生机勃勃）的术语，让我们对整首作品有一个大概的音响感知。右手不停跑动的三十二分音符，给人描绘出一幅生机勃勃的画面。

谱例 22：德彪西第七首钢琴练习曲第 78 小节



在 78 小节处右手二分音符的和弦上方出现了 *lontain*（遥远的）标注表情，就像绵绵不断的钟声渐渐传向了远处，音乐的情绪也慢慢平静下来，为音乐的结束做准备。

谱例 23：德彪西第七首钢琴练习曲第 85 小节



在 85 小节处出现了 *smorzando*（渐消失的）表情术语，让人感觉一直无穷动似的旋律逐渐消失在迷雾中。

因此，在教学和演奏这些术语的时候，教师应当将自己的感受抛砖引玉般的讲给学生，并积极地去引导学生根据自身的经验与感受，充分的发挥其音乐想象的空间，耐心仔细地运用视觉去分析音响效果，运用听觉去感知音色的变化。要提前在大脑中想象出某种情景或某种事物所发出的音响效果，做好手指触键、踏板的处理、下键力

度的大小等预判。以便更好的将作曲家的意图展示出来。

3.3.3 术语结合的多多样性

德彪西为了使演奏者能够更准确和清晰的感受到他想要表达的音乐世界，他常常会将各类术语相互结合在一起使用。通过术语的结合使用来准确的描述出他所要表达的色彩、情绪以及强弱之间的音响效果。“有力度术语分别与速度术语、表情术语、触键指示属于相结合，还有将感情术语与速度术语相配合的，感情术语与触键指示术语相配合的等等。”^①

谱例 24：德彪西第十首钢琴练习曲第 69-70 小节

第十首钢琴练习曲《为对峙的音响而作》中，在 68-70 小节处使用了 pp 与 de loin（自远处遥远的）相结合—p 与 marqué（着重的；突出的）相结合—pp 与 de plus loin（来自更远处；更遥远的）相结合，仿佛让人感受到一阵微风从远处吹过，吹动了小草，吹落了树叶，微风又慢慢移动向远处，最后渐渐的消失。通过力度术语与表情术语

^①引自《德彪西《钢琴练习曲》第一集的音乐语言与演奏技法的研究》[J]；叶妮；武汉音乐学院硕士研究生学位论文；2006(5)；P36

相结合，使音乐的层次更加细腻、色彩变化更加丰富。

谱例 25：德彪西第三首钢琴练习曲第 14 小节



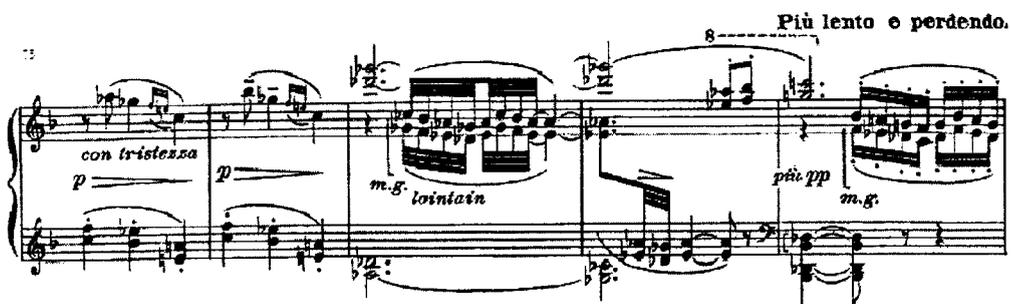
第三首练习《为四度音程而作》中，14 小节 pp 与 mormorando（絮絮低语地）相结合；

谱例 26：德彪西第三首钢琴练习曲第 72 小节



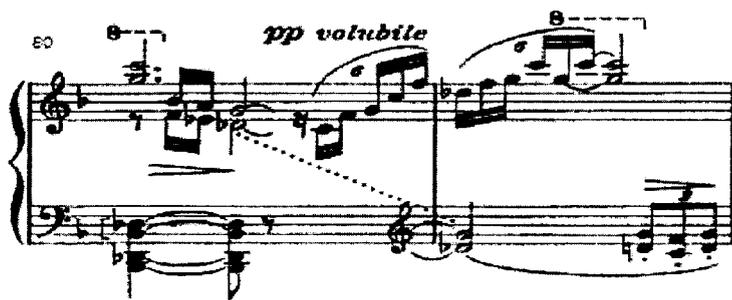
72 小节 pp 与 calmato（安静下来的）相结合；

谱例 27：德彪西第三首钢琴练习曲第 77 小节



77 小节 pp 与 lento e perdendo（慢慢的而且渐消失的）相结合；

谱例 28: 德彪西第三首钢琴练习曲第 80 小节



80 小节 *pp* 与 *volubile*（轻巧不易捉摸的；流利的）相结合。

可以看出，即使是同样的力度标记，通过与不同涵义的表情术语相结合，出来的音响效果效果也各具特色。德彪西运用各类术语相结合的手法，扩大了力度表现的范围，丰富了力度色彩的效果。在教学和演奏中，大脑要对声音色彩的音响效果有提前的预判，加强手指控制音色变化的能力，用心去聆听声音的变化，演奏出具有细腻的音色变化和多层次力度的声音。

教师在教学的过程中，应当严格的将谱面上术语所传达出的信息与自己的实际生活相结合，尽最大努力将自己的理解传达给学生。并要求学生严格地按照谱面上的标注进行练习与演奏，尽量缩小谱面上的标注与实际音响效果之间的差距，使得我们能够听到较为真实的音响效果。

3.4 基于教学的踏板正确处理

钢琴的踏板是钢琴的灵魂，在弹奏印象主义的音乐作品时，踏板的运用尤为重要，只有准确的掌握和运用踏板，才能够完整细腻的表现出作曲家的意图。德彪西很是了解和擅长运用踏板的技巧，但是他

却几乎不曾在谱子上标记下踏板记号。“踏板的使用方式也许是作曲家给演奏者留下的最大的可以发挥个人创造力的空间了，他具有很大的灵活性和即兴性。”^①正如他本人所说的那样，踏板的应用应该像呼吸一样自然。在演奏时踏板的运用不应该被记录下来，它应该是随着演奏场所和演奏钢琴的不同而随时变化。在他的作品中，踏板对于塑造音乐形象、渲染音乐氛围的作用是鲜明而突出的。在教学和演奏德彪西的《十二首钢琴练习曲》时，教师应当要求学生德彪西的钢琴作品有个整体的认识，对于踏板的运用也要十分的细腻、考究。如果演奏者对德彪西作品的内涵、意境没有准确的把握或是音乐演奏技巧不够，便会使得音乐变得混乱不堪，不知所云。另外，三角钢琴和立式钢琴的音色效果不尽相同，随着演奏的场所不同也会有变化，这就要求演奏者经常借助敏锐的耳朵与脚尖的运动做出适当的反应。

3.4.1 踏板在作品中的作用

在德彪西的音乐中，踏板对音乐色彩的表现和变化起到了极为重要的作用，它扩大了音乐力度变化的幅度、增强了音乐色彩上的强烈对比度、强化了音乐片段间的对比、丰富了音响效果与织体的层次、塑造出了更加鲜明的音乐形象。

(1) 在力度和色彩变化中的作用

踏板的使用可以同时作用于力度和色彩的变化之中。用踏板来加强或是减弱突然变化的音，不仅增加了音响效果在力度层面变化的幅度和速度，同时也加强了在音乐色彩层面上的强烈对比程度。

^①引自《钢琴教学论》[M]；樊禾心；上海音乐出版社；2007（12）

谱例 29: 德彪西第一首钢琴练习曲第 111-113 小节



在第一首《五指练习曲》中，力度的标记符号是 $p-f-ff$ ，并在一开始还标注有 *strepitoso* (震耳欲聋的、喧闹的) 术语。这就要求了力度要在极短的时间内，从弱快速的变到极强，变化幅度较大。要迅速地达到这种震耳欲聋的音响效果，光靠手臂和身体的力量是不够的。在弹奏的时候还需要合理地运用右踏板，快速达到力度的音响效果从弱到强的突变，并加强音色之间的对比度。在演奏和教学的过程中，教师应当引导学生注意到德彪西在音乐创作时不主张扩大钢琴的音量幅度，而是尽量去挖掘弱音范围内的无穷层次，所以极其微妙而精致的音色变化也成为了他音响效果上的最高追求。因而在弹奏他的乐曲中 f 、 ff 的时候，出来的声响效果不能太噪，应当稍稍地柔和些，给人一种虚无飘渺的意境。

(2) 强化音乐片段之间对比的作用

音乐的片段性是德彪西钢琴练习曲创作中的一大特色，而且片段间的对比较为强烈。所以在教学和演奏中，教师应当要求学生重视加强每段音乐各自独立的特征，以加强段与段之间的对比。片段的特征是通过不同的力度、速度、节奏型、和声、调性、情绪等方面表现出来的。通过踏板的使用，可以突出各段音乐的形象特征，以增强音乐

片段之间的区分度和对比度。

谱例 30：德彪西第一首钢琴练习曲第 72-78 小节



在德彪西第一首钢琴练习曲的 73 和 78 小节中，作曲家用了“//”标记，让我们很明了的看出这是两个不同的音乐片段，而且还是性格不同的两个音乐片段，72-73 为一段，74-78 为一段。这两段在力度上的变化并不明显，但是后一段在节奏性、音型、调性、情绪上都与前一段有着鲜明的对比。前段的音乐色彩较为明亮，后段的音乐色彩更偏向于轻柔和黯淡。在第 74 小节处加入左踏板的使用，使得音色更弱更柔和，加大两段之间的音响变化的对比度。

(3) 在延长保持音中的作用

在曲子中出现了要保持在的音，但是没有踏板标记的时候，我们也要按照谱面的要求来保持它的时值。这就需要使用右踏板或持续音踏板（中踏板），延长保持音来衬托其它音域的不同音色，使音响更丰富，织体更清晰。

谱例 31: 德彪西第五首钢琴练习曲第 11-14 小节



在德彪西第五首钢琴练习曲《为八度音程而作》的第 11-14 小节中,需要使用右踏板来延长左手的附点四分音符。被延长的附点四分音符与右手流动的音程相结合,使人仿佛置身与寺庙之中,倾听着远处传来的钟声,呈现出一种安静、祥和的画面。

在音符后面加“ \frown ”(延长音连线)的地方,我们可以使用右踏板来将该音的时值延长。让远距离的音能充分够融合在一起,而产生一些奇妙的音响效果。

谱例 32: 德彪西第十一首钢琴练习曲第 62-67 小节

在德彪西第十一首钢琴练习曲的最后六小节中,德彪西大量的使用了延音线,需要踩下右踏板使单音充分的连接在一起产生出带有梦幻色彩的音响效果。让人感觉到湖面上微微的水波一圈一圈的向外荡

漾。

(4) 扩大音色变化幅度和空间的作用

德彪西在其钢琴作品中不断地挖掘弱音的表现力,因此在演奏时左踏板的使用频率比较高。左踏板的使用不仅增加弱的力度程度,同时也扩大了音色变化的幅度和空间。左踏板不仅在弱的地方使用,有时还会在力度相对强的层次里使用,这就增加了音乐的表现力。

谱例 33: 德彪西第五首钢琴练习曲 65-76 小节

The image shows a musical score for Debussy's Fifth Piano Exercise, measures 65-76. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 65-67) is marked 'pp' and 'Sourdement tumultueux'. The second system (measures 68-71) is marked 'p' and 'staccato'. The third system (measures 72-76) is marked 'mf' and 'cresc.' followed by 'molto'.

在德彪西第五首钢琴练习曲的 65-67 小节要表现出极弱的力度,这里就需要演奏者使用左踏板。68-71 小节较前两小节的音色稍明亮些,手指的力度可以加强一些,但是也需要使用左踏板。72-76 小节的力度要从中强到极强,音色明亮起来,这就要松开左踏板,加强手指的力度。

(5) 在塑造音乐形象化效果中的作用

作为印象派的代表人物，德彪西很擅长将音乐语言赋予形象性。踏板的使用，可以将音乐形象塑造的更加立体、生动。在教学和演奏的过程中，教师应当注重培养学生对音乐的理解、加强学生音乐的审美经验以及加强学生的听觉判断能力，使学生能够更加自如地运用踏板去塑造音乐中的形象。

3.4.2 踏板在作品中的分类及使用

踏板的踩踏方式多种多样，但一般来说，脚在踏板上比较合适的着力点是大脚趾或大脚趾根的位置。在演奏时不要单纯地使用脚腕来控制踏板，而要尽量用脚趾来增加对音乐控制的灵敏度。

(1) 半踏板的处理

把制音踏板用作音的调节器，使得多数音响在没有过多不协和音的情况下得以持续。当弹下一个和弦后踩下制音踏板，之后稍抬起一点踏板，随即再立即踩下踏板，通过这种方法调节了和弦之间的连接。这种演奏方法是为了获得更多细致入微的色彩变化，这在德彪西的钢琴音乐中是美不胜收的。

在德彪西第一首钢琴练习曲的 111-113 小节里（谱例 29），力度的变化是从 $p-f-ff$ 。为了表现出震耳欲聋的音响效果，在弹奏时一开始不使用踏板，随着力度渐强的变化，用脚去控制着右踏板由浅到深的过渡使用。使音乐色彩的变化更加细腻。

谱例 34：德彪西第一首钢琴练习曲 35-40 小节

德彪西的音乐为了追求非传统音响效果的表现，使不同的和声与和弦混合在一起，产生出混合色彩的音乐效果。在上面谱例的35-40小节中，需要朦胧的音色效果，触键要连贯、轻巧，声音不要太清晰。为了达到这种音色效果就要使用半踏板的处理方法。在演奏和教学中，因告诉学生为了使琴弦的震动时间延长、泛音增多，产生混合的色彩，要使用右踏板。但是不能把踏板踩到底，大约踩到踏板的三分之二处就可以，六个音换一次，换踏板的时候不能够猛踩猛松，这样会使梦幻的音响效果变的混乱。这样可以使得小节中不同的和声相互融合在一起，使得调性色彩的变化变得模糊。在学习和演奏的过程中，演奏者应当把自己沉浸在德彪西的音乐世界中，用心去感受音乐的流动和不断变化的色彩与光线。在此基础上才能更加自由随意地去控制音乐、控制踏板，进而更加完整的演奏出德彪西的音乐。

(2) 交迭踏板处理

在演奏和弦进行的时候，演奏者的手指经常需要从一个和弦滑向

另一个和弦，为了保证和弦的清晰度，这个时候就要求演奏者不断地迅速地转换踏板。

谱例 35：德彪西第十一首钢琴练习曲第 58-61 小节

The image shows a musical score for Debussy's 11th Piano Exercise, measures 58-61. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and very piano (pp) dynamic. The tempo is marked 'Tempo I'. The music consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Pedal markings are present throughout the passage.

在德彪西第十一首钢琴练习曲第 58 和 60 小节里，和弦标注有重音、跳音、琶音等表示活泼欢快的音乐形象。为了使色彩变化更清晰，演奏者就需要使用交迭踏板。以表现出干净利落、欢快活泼的音响效果。

踏板的运用不仅反映出弹奏者对作品内涵的理解与把握和自身的艺术修养，也反映出了弹奏者听觉的敏锐程度和个人审美情趣。在使用踏板的时候，一定要严谨，切勿为了掩饰技巧的贫乏而滥用踏板，这样会制造出的各种混乱的声音而严重破坏了作曲家的意图。在实际的教学和演奏中，即使要求学生完全按照乐谱上的标记去使用踏板，也几乎没有哪两个演奏者在使用踏板上完全一致。甚至同一个演奏者在不同的时间、不同的环境、不同的钢琴、不同的心态下也都会对踏板有不同的使用。可以说，踏板的使用是钢琴演奏中最困难也最有个

性的一方面，它具有很大的灵活性和即兴性，这也给演奏者留下了可以发挥个人创造力的空间。

3.5 基于教学指法的恰当运用

在德彪西的这套练习曲中几乎没有指法标记，他清楚地认识到，每一个人的手指构造不同，指定一种指法是绝对不能适用于每一个人。他认为“不标记指法本身就是一种绝妙的练习，因为指法如果只是作曲者个人的意见，或许不指示反而更恰当，自己的事情最好自己处理，大家去寻找合适自己的指法吧！”^①不标明指法，虽然给演奏者了一定的自由度，但是也带来了一些困难。这就使得我们在教学和演奏的过程中，每个人都要根据自己的手型来决定怎样才能科学地去设计指法。

在教学的过程中，指法的设计也是教师需要仔细考虑的重要环节，指导学生根据自己的手指条件进行合理的指法设计。合理的指法不仅能够使得演奏者获得事半功倍的作用，而且还能加强训练，克服技术难点。车尔尼曾经说过：“... …是因为错误地选择了一个手指，使整句完全垮掉，音响混杂、不齐，没能按预想的那样弹奏，是经常有的事情。”^②

钢琴的基本指法大体可以归纳为四类：顺指法、转指法、同音不同指、同指不同音。对于指法的设计、运用的原则，大致有三种意见：一种认为应当尽量采用容易弹奏的指法为原则；第二种认为尽量采用

^①引自《现代乐派的大师》（M）；许钟荣；河北教育出版社；2004（1）；P61

^②引自《外国音乐参考资料》（M）；1982（1）；P59

适合表现音乐色彩的指法为原则；第三种认为应当严格按照作曲家的指法。由于德彪西的练习曲中几乎没有关于指法的标记，所以第三种指法设计的意见可以不用考虑。在设计指法的时候，还有一些基本的指法规律是必须要遵守的，根据节奏音型的需要首选“顺指法”，次选“专指法”，同音反复必须换指，尽量避免大指和小指上黑键，尽量避免使用三四指弹奏连续的颤音。

谱例 36：德彪西第三首钢琴练习曲第 1 小节



在德彪西第三首钢琴练习曲的第一小节中可以看出，这首练习曲为四度音程的连续双音进行。在双音的连奏过程中，主要的难点在于如何才能合理的组织前后和谐指法关系，弹奏出连贯的音响效果。这就必须使前面的和弦与后面的和弦连接时，使用不同的指法。在这一小节的弹奏时有两种指法，第一种为 25、14、25、14、12、14、25、14、25，这种指法能够弹出较为连贯的效果，但是 4 指与 5 指之间的转换不利于加快速度；第二种为 15、25、13、12、25、12，这种指法相对来说较为科学，但是一开始使用会感到不适应，但是一旦上手后比较利于快速弹奏。在教学和演奏的过程中，老师应当鼓励学生训练第二种指法，第二种指法看上去稍微难一些，但可以使学生的各个手指都能得到锻炼，克服技术上的难点，以达到训练的目的。

谱例 37: 德彪西第三首钢琴练习曲第 29 小节



在德彪西第三首钢琴练习曲的第 29 小节中, 四度和弦的连续下行是四度和弦中最困难的技术, 主要的难点在于和弦的连贯性上。此处的指法有三种: 一种为 25、14、13、25; 另一种为 35、24、13、24; 还有一种为 35、24、13、12。选择哪种指法可以根据个人的条件而定, 如果能够不使用踏板就可以弹奏出连贯的四度和弦, 这是演奏这首练习曲最好的选择。

谱例 38: 德彪西第七首钢琴练习曲第 19-20 小节



在德彪西第七首钢琴练习曲《为半音阶而作》的练习曲中, 主要以弹奏半音阶为主, 半音阶的一般指法规律是以 1 指弹奏白键为主, 1、5 指一般不上黑键, 但是这首练习曲打破了一般的指法规律。在 19 小节中, 左手的第一个和弦中的 B 由 4 指保持, 3 指弹奏 C, 2 指要弹奏[#]C 和 D 两个音, 这就要求左手 2 指快速地从黑键[#]C 滑向白键的 D。在 20 小节中, 左手的保持音 D 用 4 指去完成, 3 指要弹奏[#]D 到 E

两个音，这就由 3 指快速地从黑键[#]D 滑向白键 E。这种由一个手指快速地从黑键滑向白键来完成两个音的弹奏方法，也是从印象派的作品中产生出来的。德彪西的钢琴作品中的指法设计常常不按套路来，他在不断探究和挖掘钢琴音乐色彩的同时，也创新了钢琴弹奏的新技巧。从一个音快速滑向另一个音的演奏指法，能够在保持其它延长音的同时还可以使半音之间进行平稳地连接。但是这种指法需要学生花费时间去练习。当学生设计好自己的指法并经过练习熟练之后就不要再轻易改动，应当在实践中不断地练习、运用，以达到熟能生巧的地步才能保证作品完成的不漏痕迹。

结 语

德彪西作为十九世纪末、二十世纪初法国印象主义音乐的代表人物，他打破了十九世纪浪漫主义的音乐语汇，开启了二十世纪印象主义的音乐大门。德彪西的《十二首钢琴练习曲》是印象派时期唯一出版成集的练习曲，这部练习曲诞生在作曲家创作的晚期。训练的不仅局限于手指的技能，更侧重培养演奏者新的音乐思维、新的听觉概念，从而产生新的触键方式，它丰富了练习曲的艺术性。德彪西的练习曲不仅继承了浪漫时期练习曲技术与艺术相结合的观念，而且继续对钢琴音乐色彩的表现力进行深入的挖掘。本文通过对德彪西《十二首钢琴练习曲》艺术特点的研究，来揭示他的音乐中独立、融合且具有光色性的特点。并采用理论与实践相结合的方式对演奏与教学方面进行探究，找出一条具有可操作性的教学模式。通过对德彪西《十二首钢琴练习曲》艺术特征的探究，本人对这些练习曲又有了更加全面深入的认识，德彪西用充满色彩性的音乐语言向我们描绘出大自然中转瞬即逝的事物和瞬间的感官直觉，是二十世纪乐坛上里程碑式的人物。

参考文献

一、著作类:

- [1]许钟荣;现代乐派的大师[M];河北教育出版社;2004年1月;
P12-29。
- [2]邵义强;现代乐派乐曲赏析[M];河北教育出版社;2004年1月;
P76-80。
- [3]奥利沃·梅西安(法);张惠玲 郑中 译;节奏、色彩和鸟类学的
论著-德彪西的音乐[M];上海音乐学院出版社;2010年1月;P2-11。
- [4]樊禾心;钢琴教学论[M];上海音乐出版社;2010年7月;P162-176。
- [5]林育;怎样弹好肖邦钢琴练习曲[M];上海音乐学院出版社;2006
年8月;P60-63。
- [6]汤普森(美);朱晓蓉 张洪模 译;德彪西一个人和一位艺术家[M];
中央音乐学院出版社;2006年12月;P32-52。
- [7]罗德瑞克·都内特;赵新 译;克劳德·德彪西[M];外文出版社;1998
年;P10-18。
- [8]周薇;西方钢琴艺术史[M];上海音乐出版社;2003年2月;
P161-165。
- [9]凌宪初 崔斌;西方音乐史与名作赏析普修教程[M];2009年12
月;P188-190。
- [10]赵晓生;钢琴演奏之道[M];世界图书出版社;2007年;P34-46。

[11]陈立新；唱片中的德彪西[M]；世界图书出版社；2001年11月；
P13-54。

二、期刊类：

[1]张芳；德彪西及他的十二首练习曲[J]；沈阳音乐学院学报；
2001(01)；P33-34。

[2]杨凌云；德彪西钢琴练习曲“为复合琶音而作”的演奏手法[J]；
艺术探索；2008(03)；P93。

[3]陈璐；德彪西《12首钢琴练习曲》中体现的即兴性风格[J]；乐
器学堂；2010(?)；P59。

[4]唐艺；德彪西钢琴练习曲的创作特点[J]；淄博学院学报；
2000(04)；P90。

[5]赵京封；德彪西调技法研究[J]；海南大学学报人文社会科学版；
2003(06)；P196。

[6]叶妮；浅析德彪西《钢琴练习曲》第一集中的术语特点[J]；华南
农业大学；2013(10)；P63-64。

[7]徐洁；德彪西钢琴前奏曲力度解析[J]；天津音乐学院学报；2003
(04)；P20-32

附录

一、攻读硕士学位期间发表的学术论文

- 1、《西方钢琴变奏曲的发展史研究》……发表于《音乐大观》2014年第12期第118。
- 2、《浅谈如何指导学生掌握科学的练琴方法》……发表于《大众文艺》2015年第1期第221页。

致 谢

时光荏苒，光阴似箭，随着论文的写作完成，也预示着研究生三年的学习生活即将结束，回顾这三年来的点点滴滴，历历在目，心中充满了感激。首先要感谢我的导师张浩副教授。从论文的选题、论文框架的确定、写作资料的收集、论文的撰写与修改一直到最后论文的定稿，整个过程都离不开张老师的耐心指点。跟随张老师学习的期间，她的悉心指导和教育不仅使我在钢琴演奏方面得到了很大的提高，也在钢琴理论方面得到了长足的进步。她用渊博的学术知识、严谨的教学态度以及对学生的慈祥如母亲般的关心与帮助深深的影响着我。您对我的培育使我终身受益！

同时我还要感谢音乐学院所有的领导和老师，感谢你们为我们提供良好的学习条件和学习环境。感谢我的同学和朋友们，是你们激励着我努力向上永不言弃。最后还要感谢我的家人们，是你们对我的无私奉献和全力支持，使我一步一个脚印地走下去。谢谢！

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：罗婧

2015 年 5 月 22 日

湖南师范大学学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密 ，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密 。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：罗婧

日期：2015 年 5 月 22 日

导师签名：张皓

日期：2015 年 5 月 22 日 “