

湖南师范大学

---

硕士学位论文

---

德彪西音乐风格的缩影——四首钢琴前奏曲的研究

---

姓名：谭翕予

---

申请学位级别：硕士

---

专业：课程与教学论

---

指导教师：葛俭

---

20060301

## 摘 要

德彪西音乐的诞生为 20 世纪现代音乐的发展开拓了道路，标志着西方音乐史从浪漫主义时期迈入现代音乐时期，在整个西方音乐史上都具有十分重要的划时代意义。

德彪西从小家境不富裕，但这阻挡不了他敏锐的音乐天赋。与生俱来的叛逆精神与贵族气质使他有意将象征主义诗歌、印象派绘画和东方音乐融合加之自己的探索开拓终究形成了他自己独特的音乐语言和艺术魅力。在他音乐理念最成熟时期创作的《前奏曲》集中，我们再次挑选出精华之精华且最能代表德彪西一生不同时期风格的作品进行全面分析。在每首作品中我们都从音乐曲体、情景构成、演奏研究三个方向进行了深入探讨。从中我们可以得知印象主义音乐的特色：它并不通过音乐来直接描绘实际生活中的图画，而是更多地描写那些图画给我们的感觉或印象，渲染出一种神秘朦胧、若隐若现的气氛和色调。这完全不同古典、浪漫时期的风格特色，可以说是与传统音乐的决裂、进入现代主义的开端。在德彪西创作《前奏曲》集以前也曾有许多作曲家作过《前奏曲》体裁的作品。不过无论是巴赫也好，或者肖邦到拉赫玛尼诺夫也好，从整个《前奏曲》的整个发展过程来看，都是一次又一次的革旧鼎新。而德彪西进行的这次变革不论从曲体结构、音乐语言还是和声意境描绘上，都可谓是天翻地覆的。

目前不论是国内还是国外关于德彪西音乐的研究，大体多侧重于德彪西本人事迹介绍或者曲目的介绍上，而深入曲体内部各方面的研究甚少。因此，希望本文的研究能为学术上提供微薄之力、为师范的学生们快速而全面的学习钢琴有关历史的发展提供帮助和参考。

**关键词：**象征主义、印象主义、东方风格、音乐特征、风格特色。

## ABSTRACT

Debussy music to the birth of the 20th century opened up the road of development of modern music, Western music history from the romanticism period marked modern music era, throughout the history of Western music are very important landmark. Debussy from families not affluent, but can not stop his keen musical talents. Inherent rebellious spirit and nobility -- he intends to tokenism poetry. music Impressionist paintings and integration with the East eventually formed their own exploration in his own unique musical language and the arts charm. In his most mature period of creative music idea "Prelude" is a concentrated, we again selected the best and most representative of the essence of life in different periods Debussy style works a full analysis. We are the first works in every song from the musical body, picture composition, music direction of the three studies conducted in-depth discussions. We can learn impression, the music features: it does not directly depict real life through music to the picture, but more about those who give us the feeling or impression picture, playing up in a mysterious light, atmosphere and color again. This is completely different classical and romantic period style characteristics can be said to be a break with traditional music, into the beginning of modern nationalism. Debussy creative sets in the "Prelude" Many composers have previously made the "Prelude" forms of literature works. But whether or Bach or Chopin to Lahema tradition or from the "Prelude" to the entire development process, this is another one of the top new conservative old. Debussy this change regardless of the body structure from the song, music lyrics describe the language or harmony, it is snafu. At present, whether domestic or foreign music on Debussy research Debussy I generally more focused on the deeds of the presentation introduced or will, and in-depth study

of the various aspects of the song within the little body. Therefore, I hope that this study will be able to provide modest means academic, teacher for students studying piano rapid and comprehensive development of the historical and reference help.

**Key Words:** tokenism, impressionism, and oriental style, music features, style characteristics.

## 绪 论

德彪西作为印象派的创始人，他打破了一个时代的沉寂开辟了一个新纪元，成为二十世纪以来最受尊重和敬佩的音乐家之一。德彪西音乐的诞生标志着西方音乐史从浪漫主义时期跨入到了现代音乐时期，这在整个西方音乐史上都具有十分重要的划时代意义。斯特拉文斯基曾意味深长的说：“我和我这一代音乐家们都应该深深的感谢德彪西，并称他为本世纪第一位真正的音乐家。”继德彪西之后的印象派音乐家们的创作特点和风格与他的作品风格特点理念基本上大同小异了。在某种意义上，德彪西的音乐风格为 20 世纪的各种无调性、十二音体系等现代音乐的发展开辟了一条崭新道路，成为名副其实的印象派音乐的鼻祖。

德彪西一生的创作虽不如莫扎特、肖邦那样多产，但每首作品都如他的性格一样精致入胜。德彪西的音乐之路大致经历了三个时期：探索期、发展期、鼎盛期。主要作品有：

<1> 管弦乐曲：《春》1887 年；《牧神之午后》1892 年；《夜曲》1899 年；《大海》1905 年；《意象》1912 年；

<2> 室内乐：《弦乐四重奏》1892 年；《大提琴奏鸣曲》1915 年；《长笛、中提琴和竖琴奏鸣曲》1915 年；《小提琴协奏曲》1916-1917 年；

<3> 钢琴曲：《阿拉伯风格》二首 1888 年；《幻想曲》1887 年；《贝加莫组曲》四首 1905 年；《为钢琴而作》三首 1896-1901 年；《版画集》三首 1903 年；《欢乐岛》1904 年；《意象集》1905 三首与 1907 年三首；《儿童园地》六首 1908 年；《前奏曲》第一集 1910 年 12 首、第二集 1913 年 12 首；《练习曲集》十二首 1915 年；《白与黑》用于两架钢琴 1915 年；

<4> 合唱作品：《浪子》1884 年；《中选的小姐》1888 年；《圣塞巴斯蒂安之殉难》1911 年；

<5> 歌 剧：《佩利亚斯与梅利桑德》1892-1902 年根据马拉美剧本而作；

<6> 歌 曲：五十余首。

由上可见，德彪西虽然在各种体裁形式的创作上都有所成就，但尤以钢琴作品数量最多并且贯穿他一生始终的精力。德彪西在钢琴创作上格外敏锐的才思使他屡屡获得灵感并在音乐道路上逐步树立自己独特的风格。在日渐清晰的诠释印象音乐之后，他的音乐也变得日趋成熟和完美。这点我们从德彪西的钢琴曲中能够十分明显的感受到。

德彪西的钢琴作品创作大致上分为初期(1888年-1890年)、中期(1901年-1908年)、后期(1908年-1918年)，而这三个时期作品无论是在技法或者内容上都有着很明显的变化：德彪西的初期作品朦胧、含带着印象主义风格意识，但由于印象主义创作思想还不成熟所以仍带有传统色彩特点；进入中期后，德彪西与象征主义诗人、印象画派相识、交往，再加之东方音乐的影响，他的创作风格基本得到确立并迅速发展，印象派风格在他的乐曲里越来越得到明显体现；后期是德彪西钢琴音乐发展的巅峰时期，印象派风格创作对他来说已经游刃有余。而这个时期里他的作品也已经得到了当时整个社会的承认和轰动，人们对他推崇备至。几乎涵盖了他毕生研究的精华的钢琴《前奏曲》集也在这个时期诞生了。《前奏曲》集集中体现了德彪西的音乐风格特色，可以说是德彪西一生钢琴作品的精华之作，是德彪西音乐的代表。而后的《练习曲》虽然也完成得非常精彩，不过题材却回归到他以前不屑的“练习”上，属于德彪西晚年所“超越他所选择的艺术题材”<sup>①</sup>。而《白与黑》则成为他唯一一首双钢琴的尝试及钢琴曲创作的绝唱。

随着他一生创作作品的脉络，我们从中可以明显感受到德彪西音乐的成长。而当属为精华的则是衔接德彪西音乐创作成熟期和晚期作品《前奏曲》集。可见，把握好德彪西的《前奏曲》，将对我们有着十分重要的意义。

目前在国内，有关于德彪西的资料文献并不算太多。大致上可归为两类：第一类，德彪西的人生经历、传记；第二类，德彪西中期作品的演奏分析。这两类资料中又以第一类的为数居多。在第二类资料的分析里，则多数侧重于对曲目的演奏分析，而对

① F. 勒序尔《德彪西前彪西 12 首钢琴练习曲》人民音乐出版社 1998 年 前言。

曲目的全面研究分析却非常少。例如：《意象集》、《版画集》等作品演奏分析。至于德彪西创作鼎盛期的作品研究在国内则是十分缺乏。

在国外，由于国家体制的不同，大多数发达国家的学生从中学开始就必须学习一种乐器，所以钢琴教育比较普及。也因为这样的原因，国外的钢琴研究资料文献要比国内要多出很多。但是即使如此，关于印象派鼻祖德彪西前奏曲的研究也和国内研究动态十分相似。大部分侧重于介绍德彪西本人或者德彪西的传记，或者是德彪西管弦乐等曲目的介绍。而对于德彪西的钢琴曲中前奏曲的介绍不太多。至于对曲子的曲体、理论、演奏等综合方面的全面研究就更少了。由此可见，加强对德彪西《前奏曲》的研究将对学术界的发展起到促进作用，对我们自身也是不断学习和提高的过程。

不仅如此，德彪西《前奏曲》中曲目的研究还将对我们的教学起到很大的帮助。当代大部分学生在考入大学之前都是把大量精力花费在了专业技能的提高上，即使学习到的有限的音乐史知识也来源于大学前的专业老师教授的曲目中。尽管在进入大学后有很多机会和时间认真而系统完整的学习音乐史知识，但想要透彻了解具体的音乐还需要把理论与实践相结合才能深刻体会和深入记忆。就印象派作品来说，它是音乐史学习系统中一个不可缺少的环节。但印象派时期的作家作品如此之多，我们不可能将所有曲目教授给学生。我们只能选择最具代表和典型的曲目有步骤地让学生学习和了解。德彪西的《前奏曲》正符合这样的要求。德彪西的前奏曲分上、下两集共 24 首之多，如何选择曲目呢？德彪西《前奏曲》第一集 12 首是德彪西对“前奏曲”形式改良的新尝试。而德彪西《前奏曲》第二集中的有些作品显然是为了配合第一集中数量的对称而作。作为十分追求精致完美的德彪西在对他自己的《前奏曲》第二集进行评价时也曾说“他们并不全都好”。经斟酌，本文将在其乐曲精华之精华的 24 首《前奏曲》中再次择取四首最能体现德彪西一生（从早期至晚期作品）风格特色及变化的缩影代表作进行分析，借此抛砖引玉，与同行们共商榷。

## 第一章 德彪西音乐特征

德彪西(Achille-Claude De-Bussy)(图 1-1) 1862 年出生于法国近郊的小镇圣日尔曼昂莱。从小家境并不富裕,仅靠着祖上的瓷器店维持生计。7岁开始在母亲的疼爱下学习钢琴,并为他聘请了钢琴老师莫特·德·费勒维尔(Maute de Fleurville)夫人。经过刻苦学习加之他特有的天分,11岁时考上了巴黎音乐学院,从此正式开始他的音乐学习生涯。



德彪西(图1-1)

在 1873—1884 年的音乐学院十一年学习期间,德彪西不断表现出他的叛逆思想精神,但他的学习成绩却总是最优秀的。虽然这样的叛逆精神常惹得老师们不悦,但还是在 1880 年安托尼·马蒙泰尔(Antoine Marmontel)老师的推荐下成为了娜捷日达·冯·梅克夫人(Nadezhda von Meck)的家庭教师及私人三重奏团成员之一。在任家庭教师期间,他与梅克夫人一家相处极好,与孩子们的友情深厚甚至像家庭中的一员一样。暑假期间随梅克夫人到了俄国,接触到的俄罗斯音乐给他留下深刻影响。1884 年,在他的老师欧内斯特·吉洛(Ernest Guiraud)先生的告诫下,以短短 25 天时间内写下了富于戏剧性但非常学院风格的大合唱曲《浪荡儿》(L'Enfant prodigue&the Prodigal Son)(或称《浪子》)并赢得了罗马大奖。1885 年,在入住梅迪契(Medici)别墅期间,能让叛逆的德彪西喜欢的只有两种音乐即:瓦格纳具有对传统音乐的反叛的音乐剧《特里斯坦和伊索尔德》与十六世纪的宗教音乐。1887 年回到巴黎后所教的作业因叛逆的风格而遭到学院批判,可他在 1887-1889 期间仍然热衷于这种另类的创作之中。

1889 年的巴黎世界博览会上他首次接触到爪哇、柬埔寨等东方民族歌舞表演,其中印尼的加美兰音乐引起他极大的兴趣。1890 年开始与斯蒂凡·马拉美(Stephane Mallarme)为首的象征主义诗



人和印象派画家开始密切交往，并大为赞赏。从此奠定他的创作风格并开始走入他创作成熟和繁荣期。正在人们对他的作品和创作推崇备至的1909年，他不幸患上了直肠癌，于1918年3月25日深夜卒于巴黎。

## 1. 德彪西的音乐特征

### 1.1 象征主义诗歌性

象征主义的原意来自希腊文，即“八亿块木板分成两半，双方各执其中一端，以表示衔接”，后逐渐演变为“以一种形式当作概念的习惯的代表”<sup>①</sup>。象征主义最早始于19世纪80年代的法国，主要表现在诗歌的创作领域。主要代表人有斯蒂凡·马拉美(Stephane Mallarme 1842-1898)(图1-2)、保尔·魏尔仑(Paul Verlaine 1844-1896)、韩波(Arthur Rimbaud 1854-1891)、莫里斯·梅特林克(Maurice Maeterlinck 1862-1949)。象征主义认为“文学艺术所应表达的不是现实生活，而是意识所不能达到的超时间、超空间、超物质、超感觉的‘另一世界’，这种超感觉的事物，只有通过象征才能表达出来。”所以，象征主义诗歌从来不以直接抒情的方式来表达内容，而是常用联想或者暗示的方式来表达令人难以捉摸的幻觉，这样的作品往往使读者既成为读者又是再度创作者；其次，象征主义诗歌还要求“形象美、音乐美和绘画美的统一”。<sup>②</sup>象征主义诗歌格律是自由化的，它不但要求诗歌本身从文字角度出发要能够给人意犹未尽的感觉，甚至想要在诗歌通过读的时候所发出来的声音的音响效果来表达不可捉摸的霎那间的情调或者是印象，而不仅仅是字面产生的含义。而所谓色彩，韩波甚至给他所作的一首诗分别给元音定了色，比如：“A 是黑色、E 是白色、I 是红色、U 是绿色、



斯蒂凡·马拉美(图1-2)

① 《象征主义》<http://www.hangtu.com/watd/wxsc/sc20.html>

② 《象征主义》<http://www.hangtu.com/wstd/wxsc/sc20.html>

0是蓝色。”<sup>①</sup>象征主义诗歌实质上是想创作出打破人类视觉听觉的感官界限的作品。

德彪西从小就比较叛逆，从他进入音乐学院学习开始就一直在寻找一种与众不同的音乐。直到十九世纪八十年代后期他终于完全陷入了不自知的象征主义和印象主义泥沼。而“1890年开始与马拉美为首的诗人集团接近，在那里找到了自己的创作道路根据。”<sup>②</sup>与马拉美等诗人创作思想的不谋而合使他非常高兴。在以下他的自述中我们可以看出德彪西音乐风格与象征主义诗歌的异曲同工之理念。“我越来越相信音乐由于本性使然，绝不可能被局限于传统与固定形式的巢臼中。音乐是颜色与韵律的组合，其余皆为那些趴在作曲大师背上，而不知变通的白痴所写的劣作，连那些传闻中的大师，大多数都不过创作了些能扬名于一时的作品而已。唯有巴赫(Bach, Johann Sebastian 1685-1750)除外，也唯有他略知真理为何物”。<sup>③</sup>“先前在纯音乐领域中钻研的经验，让我憎恶起古典的曲式发展，因为它的美只是技术上的设计而已，也唯有知识分子才会对他产生兴趣。我希望为音乐带来比其他艺术更大的自由，因为音乐并不仅是自然的产物，而是自然与想象的神秘结合。”<sup>④</sup>德彪西的创作与象征主义诗歌理念不可分割的关系得到了证实。而另外一方面，我们从德彪西一生所创作的作品中我们也确实能看到，他的音乐中几乎没有揭示深刻思想性的音乐或者所谓的“主题思想”，而是一些尽可能展现梦幻、联想的大海、迷雾、水中倒影、沉默的教堂等等。他的作品中一些前所未有的奇怪的键盘技巧或者和弦、曲式结构、调性等技法也是为他的作品而服务，就如同象征主义诗歌者可以把声音加上颜色一样。他们为艺术开拓了一个无人到过的领域。

① 《象征主义》<http://www.hangtu.com/wstd/wxsc/sc20.html>

② 张洪岛《欧洲音乐史》人民音乐出版社 1983年 376页。

③ <http://www.classicaldoor.com/intro/B/b-0455-458.htm> “德彪西自述”。

④ <http://www.classicaldoor.com/intro/B/b-0455-458.htm> “德彪西自述”。

## 1. 2 印象派绘画性

印象派绘画发生于以法国为中心的19世纪下半期。它最初以莫奈(Claude Monet 1840 - 1926年)的《日出的印象》(图1-3)被人讥讽为“印象主义”而得名。然而,这些画家们不但没有恼怒反而接受了这个称号并以此为名把他们的画派一次命名确立下来。



莫奈《日出的印象》(图1-3)

印象画派的诞生最初还要归于工业革命的发展。从1801年到1861年众多科学家对光的研究与解读中,这些画家们理解到光与色的关系。莫奈曾说:“越是深入进去。我越是清楚看到,要表达出我想捕捉到的那‘一瞬间’,特别是要表达大气和散射其间的光线,需要做多么大的努力啊!……光变了,颜色也要随着变。……一种颜色,它持续一秒钟,有时至多不超过三四分钟……一旦错过机会,我就只好停止工作。”<sup>①</sup>而随着印象画派的摸索前进和发展,精神实质逐渐从客观的自然再现转向了主观精神表现上。德加(Edgar Degas 1834-1917)说到:“把看到的东​​西默下来这很好。把只能在记忆里的东西画出来就更好。这是一种改造。在这个改造中想象必须与记忆合作。”毕沙罗(Camille Pissarro, 1830-1903)则说:“不要根据条规和原则进行,只花你所察觉和感觉到的,要豪迈果断的画,因为最好不要失掉你所感觉的第一印象。在自然面前不要胆怯…”而塞尚(Paul Cezanne, 1839-1906)还提醒画家“艺术家应防卫自己勿倾向于文学的东西。……一幅画首先是,也应该是表现颜色。历史呀、心理,他们仍然会藏在心里面,因画家不是没有头脑的蠢汉。……一幅画首先是,也应该是表现颜色。”印象画派从古典、写实主义时代中脱颖而出,画心之所想、光之所变,画第一感觉,这种划时代的突破和变化预示着下一个绘画世纪的到来。

年轻时的德彪西喜好接触画家,也参观过许多画展。而德彪

<sup>①</sup> 陈燮君(上海博物馆馆长)《印象派绘画的文化内涵》 <http://news.eastday.com> 东方网。

西的创作理念与印象画派创作理念更是志同道合。德彪西力图运用节奏的快慢和音响、音色的变化柔和表现各种光线色彩的对比变化与感性想象及一种神秘。他曾说：“音乐并不能使自然再现，而是倾向于使自然与想象力达到神秘的相互一致。……捕捉某一事物瞬间景象的特质并将其变化着的外观用流动着的音乐予以相称。”而印象画派则是捕捉光与影、色彩的变化来引导人进入光与色的神秘变换当中。他所作的作品更是与印象画派具有异曲同工之妙。艾米尔·维尔莫斯在评述德彪西的音乐时说：“克劳德·德彪西的《水中倒影》是克劳德·莫奈作品《水中倒影》色彩语言的转移。”<sup>①</sup>当莫奈创作这幅作品的时候，德彪西才7岁，而到1905年德彪西创作出这个作品的时候他或许都不曾见过莫奈的这幅同名作品。他还欣赏穆索尔斯基（Modest Petrovitch Mussorgsky, 1839—1881）的《图画展览会》的魅力并从中受到启发。而在他毕生所作作品绝大多数也都贯有视觉形象标题。德彪西对他的朋友说：“我要写文字无能为力的音乐。”如果印象主义画家被称为印象画派，那么德彪西的音乐被称为“印象派音乐”再适合不过了。印象派音乐开辟了一个梦幻般的令人着迷的音乐世界。

### 1.3 东方音乐性

除了象征主义诗歌和印象画派对德彪西音乐的促进，东方音乐也可谓是一个促成德彪西音乐形成的不可缺少的重要组成元素之一。早在1889年德彪西处于音乐创作风格即将成型前的创作迷茫时期，一次偶然的机会在巴黎举行的世界博览会的歌舞表演上看到了爪哇、柬埔寨、越南及其他东方民族国家的表演，其中来自塔希提岛与越南的（图1-4）、充满节奏感的加美兰音乐最吸引德彪西。虽然这是首次接触加美兰音乐，但他还



1889年世界博览会的越南剧场（图1-4）

① 陈晓 《世界音乐巨匠德彪西》 西苑出版社 15页。

是很快象象征主义者一样为“东方国家音乐”的异国情调所陶醉了。这对他未来的印象主义创作之路影响深远。在德彪西的音乐之中，多处运用五声音阶，并开创了自己十分独特的具有东方风格的全音阶。而东方音乐风格中的“意蕴”更是为德彪西所欣赏的内涵之一。从他早期创作的《阿拉伯风格》到《幻想曲》再到后来的《前奏曲集》东方民族风格无处不在。这也是为何东方民族非音乐人士听到德彪西的音乐也感到分外亲切的原因之一。也正因如此，德彪西的音乐变得更具神秘而朦胧，与众不同独树一帜。

## 2、德彪西音乐特征形成的必然要素

### 2.1 性格要素（内在原因）

与生俱来的叛逆精神与贵族气质。德彪西从小性格乖僻不具备讨好父母欢欣的本能，窘迫的家境使得父亲不断催促儿子利用特长压缩休息时间出外挣更多钱。儿时的家庭生活使德彪西的性格越发的叛逆。从少年时期使音乐学院的老师头疼的一连串不谐和和弦开始，到长大后的一连串婚姻风波，这种叛逆的性格表现在了他生活的每一个角落。德彪西长大后经济有所好转，但却仍然不富有。即使这样，他仍然对他的生活质量非常地讲究，从衣服鞋帽围巾到饮食及精品收藏，只要喜欢的东西很少顾及价格。对于父母的训斥淡然处之，与人争论时也表现的超然，贵族气质表现得淋漓尽致。所以在音乐上，对于莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基、瓦格纳等众多大师的作品，他也显得高傲而不屑一顾。他要追求属于自己完全焕然一新的“叛逆的”音乐，追求特别的完美且不容亵渎的音乐。因为如此，即便是在音乐很流行的当时，他也没有因此而发财。综合来说，没有德彪西叛逆的性格，就没有了印象音乐的伯乐。

### 2.2 时代环境要素（外在原因）

#### 2.2.1 社会科学的发展

工业革命的掀起促进了整个社会各方各面极大的发展。在艺

术领域里，光谱的研究发现使画家们知道光并非透明，而由七种颜色构成。这引起画家们极大的兴趣，成为印象画派的诞生的导火索，从而掀起油画届的一个新时代，促成了新形式艺术的发展和崛起。而蒸汽机的发明，又使蒸汽火车拉近了城镇乡村距离，时髦的郊外写生变得不再困难，这又成为推动印象画派发展的物质条件。艺术是融会贯通，油画界的巨大时代变革不仅影响着画家们也音响到了音乐领域。如何将声音也变成“色彩”，德彪西在这方面不断探索并做出卓越的成绩。他创造的前所未有的“色彩性”音乐轰动世界，为整个音乐发展史上开辟了一个新的时代！也由他开始，音乐史的发展进入到现代时期。

### 2. 2. 2 急需突破的文化需求

浪漫主义时期正值享乐主义风行，人们的精神生活萎靡不振，庸俗的资本主义音乐文化盛行。在这样压抑的音乐文化环境里，迫切需要一种新的听觉来替代以前延续一个多世纪的音响，发掘新的空间、注入新的血液。德彪西——作为一个反叛的音乐文化者诞生了，从小就爱在钢琴上弹出不和谐音遭受老师严厉批评的他虽然从小没有受过过多教育，但是敏锐的耳朵挡不住音乐的色彩。他的叛逆音响犹如将来到的甘露打破沉寂使人耳目一新，最终成功取代了浪漫主义世纪，赢来了新的空气。

### 2. 2. 3 面临崩溃的转调体系

德彪西音乐的诞生正处于音乐的极度发展的浪漫主义时期，当时的音乐发展仍沉醉于调性的超越之中。那时的调性转换技术已经十分成熟而且高度发展。极度的半音化音乐、半音化的和声已经即将形成调性崩溃的危机。在这种形势之下，迫切需要一种新的形势来挣脱德奥音乐逻辑的延续。德彪西的音乐正是在这样不满于传统音乐进行形势束缚的情势下，把和声塑造成营造色彩与气氛的工具，反而赢得了音乐发展上的更广阔空间。

## 第二章 《亚麻色头发少女》《帆》《被淹没的寺院》《焰火》 的研究

### 1、一生音乐风格特色的缩影——德彪西四首前奏曲作品

德彪西的《前奏曲》集共分两集，共 24 首。第一集共 12 首作于 1910 年，其写作排列顺序例一：(49--51 小节) 分别为：(1) 特尔斐舞女 (Danseuses de Delphes) (2) 帆 (Voiles) (3) 吹过平原的风 (Le vent dans la plaine) (4) 飘荡在晚风中的声音与香味 ('Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir') (5) 安那卡普里的山丘 (Les collines d'Anacapri) (6) 雪中足迹 (Des pas sur la neige) (7) 西风所见 (Ce qu'a vu le vent d'ouest) (8) 亚麻色头发的少女 (La fille aux cheveux de lin) (9) 被打断的小夜曲 (La sérénade interrompue) (10) 被淹没的寺院 (La cathédrale engloutie) (11) 小妖精帕克之舞 (La danse de Puck) (12) 黑人歌手 (Minstrels)。第二集也是 12 首作于 1913 年，其写作排列顺序及表现内容分别为：(1) 雾 (Brouillards) (2) 枯萎的落叶 (Feuilles mortes) (3) 阿尔汉勃拉的大门 (La Puerta del Vino) (4) 精于舞蹈的仙女们 ('Les Fées sont d'exquises danseuses') (5) 石楠树 (Bruyères) (6) 乖僻的木偶“将军拉文”(Général Lavine - excentric) (7) 月色满庭台 (La terrasse des audiences du clair de lune) (8) 水妖 (Ondine) (9) 向匹克威克致敬 (Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.) (10) 埃及骨壶 (Canope) (11) 三度交替 (Les tierces alternées) (12) 焰火 (Feux d'artifice)。

#### 1. 1 四首前奏曲的时期创作特征典型性

德彪西开创的印象派音乐风格开辟了一个新时代，学好他的作品也就基本上快速而整体的了解掌握了印象派作品的风格。可

是他一生的钢琴作品为数也不少，作为师范院校的大学生们要在四年里面完成他所有的曲子似乎有些不切实际。所以我们只有选择他一生创作精髓的曲目来进行学习。

德彪西一生创作作品大致分为初期、中期和晚期，其中中期阶段是德彪西音乐创作走向成熟的阶段。这三个时期的创作特点各有不同，是音乐理念逐步走向成熟的过程。在德彪西音乐创作的中期阶段里，他的钢琴曲创作占据了大部分。而衔接中期和晚期的钢琴作品《前奏曲》集的创作则正处于德彪西创作的最鼎盛时期也是创作最成熟的时期。所以德彪西的《前奏曲》集亦可以算是德彪西创作之精华了。如果我们能从《前奏曲》集中找到属于德彪西早期、中期、晚期的不同风格的曲目，那么我们也就能在了解德彪西具体钢琴作品的同时了解到德彪西一生的创作理念历程。这不但对我们演奏德彪西不同时期的曲目有很大帮助，而且对演奏其他印象派作品也有帮助。

德彪西的《前奏曲》第一集是德彪西精心勾画的音乐。这一集每首作品末尾或索引中的标题，从这点上，我们可以看出德彪西是十分认真用心安排的。而《前奏曲》第二集，德彪西评价它们说：“它们不全好。”因此，我们从第一集中选取三首曲目即《帆》、《亚马色头发的少女》、《被淹没的寺院》，而从第二集中选取了最后一首《焰火》。

《亚麻色头发的少女》虽然在德彪西钢琴创作后期《前奏曲》曲集之列，但是素材却来源于是早期未发表的创作歌曲音调，具有较强的旋律感。这是德彪西早期创作作品的一个较为突出的特征。在德彪西的两本《前奏曲》集中也仅此一首如此具有旋律感的曲子。尽管这首曲子创作在钢琴作品晚期所以即使是带有早期风格的形式，却也仍然把“德彪西”风格发挥得淋漓尽致。德彪西早期钢琴曲主要有：《阿拉伯风格曲》二首、《幻想曲》。即使是接近钢琴创作中期《贝尔加玛斯克组曲》（1890—1901年）也都带有非常强烈的旋律感。例如：《贝尔加玛斯克组曲》中熟练为人知的《月光》就是很好的例子。

德彪西中期钢琴创作的作品有：《为钢琴而作》三首 1896-1901



年；《版画集》三首 1903 年；《欢乐岛》1904 年；《意象集》1905 三首与 1907 年三首；《儿童园地》六首 1908 年；从这些曲目开始已经明显不再具有早期作品中的强烈的旋律感了，而总是以短小的音乐契机片段作为素材手段进行勾画。这个时期的创作，旋律变得不再重要，更多地是强调所想描绘事物的视觉感与音响给人造成的感受，“把五官所接受的所有印象变为音乐”。<sup>①</sup>这是德彪西钢琴创作中期的一个显著特征。而《帆》和《被淹没的寺院》正具有这种特征并表现的十分突出。

至于《焰火》，它包含中期创作的特色。此外已开始具有典型的晚期作品的特点。首先，它本身就是《前奏曲》中的最后一首，处于钢琴创作中期与钢琴创作晚期的交替时期。其次，华丽而难度的技巧是德彪西钢琴创作晚期作品的特点之一。比如德彪西唯一的练习曲钢琴作品《练习曲》集、钢琴协奏曲《黑与白》的技术难度都显示出德彪西在钢琴创作晚期对技巧的追求，而这是他早期、中期作品没有的。所以，《焰火》基本上可以称得上是德彪西《前奏曲》集中晚期创作的典范。

## 1. 2 四首前奏曲的时期结构内容典型性

由于德彪西的早期创作仍处于摸索阶段，还没有形成成熟的创作理念，所以那时候的创作作品往往带有明显的歌唱性旋律。《亚麻色头发的少女》正是这样。并且从的结构及调性上也都可以明显看出早期创作特点的痕迹——具有德奥音乐体系的 A—B—A<sub>1</sub> 构成。

上述我们已经提到象征主义与印象画派还有东方音乐是影响德彪西音乐的三大要素，也许在《前奏曲》集中你不能找到任何一首比《帆》更具有融合三大要素的典型代表了。贯穿全曲的全音阶片断素材、东方五声音阶运用、无比形象丰富的弱力度层次线条，任何一点都足以把德彪西的风格发挥的一览无遗。而在结构上，已展现出德彪西创作中期常用的联曲体结构。在音响上，

<sup>①</sup> 赵晓生 《钢琴演奏之道》 湖南教育出版社 1991 年 249 页。

《帆》把不连贯的音乐素材片段及丰富的音色层次作为表达意境的手段，给人以无限的想象空间，既具有印象派绘画的可视性、空间性，又带有有象征主义诗歌的神秘性。它在内容上几乎包含了所有德彪西音乐理念要素。

《被淹没的寺院》与《帆》的创作手段一样，在结构上采用了联体曲式，而音响上采用“三维空间”。特殊的是，不仅如此它还运用了德彪西钢琴创作中极少用到的叙事性成分，并且全曲都用教会调式来表现，这是德彪西音乐创作中的另一个侧面，也是德彪西创作中的又一大特色。尽管在德彪西创作里这是种新的尝试，但德彪西仍然把叙事成分、教会调式与他的音乐理念仍然结合十分完美，所以它也是一首非常值得去了解研究的作品。在 24 首前奏曲乃至德彪西所有钢琴作品中仅此一首。

《焰火》是前奏曲集中最长的一首，其调性和联曲体结构都已具有十分典型的成熟期标志。此外，这首作品所作内容时时闪现马赛曲的主题并贯穿于全曲之中，充分表现出对祖国的热爱和民族自豪感，是德彪西典型的用心所作的晚期爱国作品。曲中华丽的技巧也是晚期作品内容特征之一。

## 2、成熟的早期风格----《亚麻色头发的少女》(La fille aux cheveux de lin)

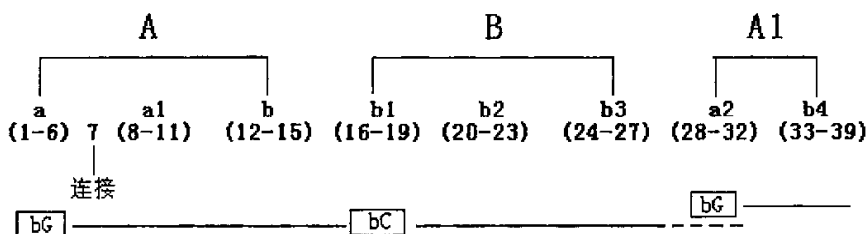
### 2.1 作品特色

《亚麻色头发的少女》标题出自法国诗人勒孔特·德里尔(LECONTE DE LISLE 1818-1894)的《苏格兰之歌》中的一首诗歌。而实际德彪西在 1880 年时，就曾根据德.里尔的“坐在盛开着鲜花的越桔树丛中的遥远爱人的温雅和妩媚姿态……”这首诗谱写过一首描写一位苏格兰少女在晨曦中唱着一首淳朴而天真的歌的歌曲，标题也是《亚麻色头发的姑娘》，题献给了瓦斯涅夫人，可惜未曾出版。《亚麻色头发的少女》是德彪西《前奏曲》集中唯一一首为诗歌而写的曲子，是一首具有东方“五声音阶”某些旋律特征的小品，旋律甜美展现少女气息。这首前奏曲不同于德彪西

常用的以不连贯的短小动机为手段来组成整体音响的风格，反倒与德彪西早期朴实而抒情、优雅而纯净的音乐旋律格调作品有几分相似。而与早期作品相比不同之处及成熟之处在于，德彪西不是以音符作为《苏格兰诗歌》的笔触进行临摹，而是以音符来展现一种与感官上的视觉、嗅觉、触觉相联系的整体效果，把素描、诗歌与音乐有机的结合了起来。在乐曲中自由地运用连续不谐和和弦进行，乐曲织体的多层分布等都展现出非常具有色彩性效果的美好音乐。此曲是德彪西将诗歌、印象画派、音乐结合的典范，十分直观、明显，突出的体现了德彪西风格。

## 2.2 作品分析

### 2.2.1 曲体分析

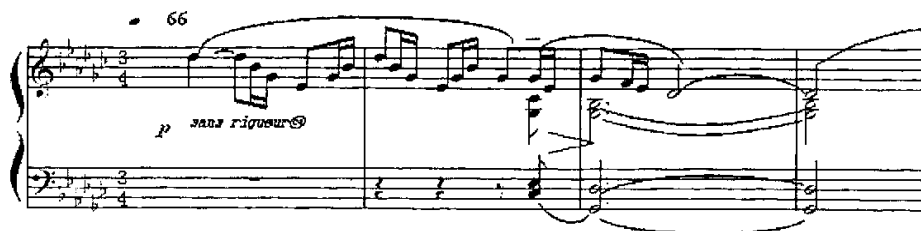


《亚麻色头发的少女》曲式结构图（图 2-1）

此曲在结构方面，呈现为 A—B—A<sub>1</sub> 的结构（图 2-1）。我们甚至从结构中都能看出这是一首音乐语言成熟、但却属于早期音乐风格的德彪西作品——它采用的是德奥传统音乐体系中的结构方式。这种结构在德彪西创作成熟期的《前奏曲》其它曲目中是看不到的。

1-15 小节为 A 部分：首先以 6 小节清新的旋律（谱例 2-1）引入，然后以 1 小节作为连接小节再次引出 4 小节的主题旋律来加强主题印象。不同的是这次的旋律与开始的 6 小节主题旋律是有所变化的。接下来再用 4 小节把旋律进行推动发展，这 4 小节里是延续前面的主题发展而来。它首先用“恢复原速”将旋律平稳发展，当旋律推向高处后，又以附点节奏型将句子缓缓落下，是在自然而然中发展出来的新旋律。

谱例 2-1 (A 段主题 1-3 小节):



16-27 为 B 部分: 此段是以 A 段中引申出的新旋律为基础进行的三次发展而成的段落, 尽管三次变化都有所不同。其中 16-19 小节的第一次发展是沿用了新旋律下行时的节奏型并将其发展形成的 3 个小节。而 20-23 小节的第二次发展则是把新旋律 (12-15 小节) 发展线条与第一次发展 (16-19 小节) 的节奏呼应相结合而成。24-27 小节是第三次发展, 对应 A 段中的新旋律片断, 它再次用了“恢复速度”。不同的是, A 部分中的“恢复原速”是为了发展新旋律, 而 B 段中的“恢复速度”则是为了段落自然而然的结束并过渡到下一段。并且第三次发展中共同融合了变形的主题旋律与新旋律。它的形式是先以 2 个小节平稳的进行, 然后再以 2 个小节递进性的将前面 2 个小节音区幅度放大, 最后在未终止的低音上停住, 使人平静。

28-39 小节为 A<sub>1</sub> 部分: 28-32 小节这 4 个“非常柔和的”小节, 是对 A 部主题翻高八度的明显再现。而 33-39 小节是对 A 部素材“轻微而且逐渐延缓”的发展再现, 从而自然的消失结束。

这首曲子不仅在结构中采用了德奥体系, 甚至在调性上也是十分的规矩而传统。在调性方面, 这首曲子起始部分 A 部分以 bG 大调开始, 先由明亮的单音旋律作为主题呈示出来给人留下深刻的旋律线条印象。在即将进入 B 部分的 15 小节时转至 bC 大调上一直延续到 27 小节。28 小节是个调性无明显转换的小节, 它既可成为 bC 大调的延续, 又可成为 bG 大调的开始。29 小节正式回归 A 部分的 bG 大调。

## 2. 2. 2 情景构成分析

在色彩和声方面, 曲子一开始以大调旋律单音方式进入, 给人以清新明朗的感觉, 到 A 部的中间部分时慢慢加入了轻柔的柱

式和声，给人一种“天鹅绒般的”感觉，犹如阳光暖暖的照在人的身上。到 A 的后部分显然是把七和弦拆开了，在和弦的变幻中，右手再次重复开始的主体旋律，似乎在描述着和煦阳光下星星点点盛开的野花吐露着芬芳，让人充满无限喜悦情怀。B 部份的第一段恢复了原速度，曲子似乎把镜头变换了一个角度，低声部保持着柔和的和声，中间层次和着高声部旋律用音程进行烘托，而高音旋律有若小提琴声般悠长的拉动着整个线条，时而以连音形式构成太阳晒过地暖暖气息，时而以附点节奏推动旋律发展。形成一个“多重结构与多重音色”的“三维空间”<sup>①</sup>，整个色彩相对 A 部份色彩都加浓了。20—23 小节是全曲的高潮部分，调性的转换配称着双手八度音阶先向同方向再向反方向的走动到达双手 *mf* 力度的大和弦，使整个音响色彩形成越来越饱满、层次颇多地画面，成为全曲色彩最浓、最重的一笔。24—28 小节，全部运用平行四度八度连接，让人在感到饱满音响的同时又有些空洞，仿佛在描述一不小心将美丽的棕发女郎身影遗失在人群中的内心感受。28—32 小节对主题以高八度的音区进行重复，让线条在复杂中又渐清晰。33—39 小节，对 B 部素材音调重复，左手仍以平行四度配合直至声音慢慢消失，表现出对瞬间发生事物的回味。

在音乐语言形象方面，此曲具有强烈的苏格兰风味，一开始便以简单而又优美的旋律引入仿佛清新空气中的一缕阳光。德彪西所作的前奏曲，相信除了钢琴能把意境表现的淋漓尽致，其他乐器对他的作品是无能为力的。在此曲 1—11 小节里，单音的主题旋律的进行悠扬柔美，仿佛暖暖的阳光晒在身上，到处都可嗅及太阳晒过的苜蓿花的芬芳。从 12—18 小节，旋律进行了两次波折在调性转换之间爬上顶峰然后再坠落下来。在第一次波折中，以八十六的节奏与平稳的二八节奏结合造成一些推动性，再继续以第二次的附点节奏与十六八节奏形成复合，使音乐变得更急促，过渡至四十六音符时音乐听起来变得更快，此时达到乐曲的顶峰。音乐线条顶峰之后的滑落，以八十六的节奏与一拍一音交替，使音乐平稳着陆。在这次一波二折的音乐线条里力度也随之变化强

<sup>①</sup> 赵晓生 《钢琴演奏之道》 湖南教育出版社 1991 年 264 页。

弱，但即使达到强音也仅仅是 P 而已。20—23 小节的语言更具备动力与迫切性，它是以阶梯似爬坡向上发展，到达峰巅后直线滑落到 PP，而这部分是全曲的最中心与高潮。24—27 小节，以节奏十分平稳的平行和弦进行。28—32 小节，旋律线条非常明晰的重复主题音调，33—39 小节带着从前出现过的附点节奏与十六八节奏的复合声部线条结束，仿佛是消失在人群中再也找不见的棕发女郎。

在氛围烘托手法方面，这首曲子较德彪西其他前奏曲来说更清晰简单一些，因为它本身是根据歌曲而作。钢琴是层次性的乐器而歌曲是有声线旋律的，人声音域范围内的。而在钢琴作品中光靠单音旋律是不足以达到所要表达的情感氛围的，所以这首曲子中所用的烘托手法采用了单音旋律来表达清新的歌唱，而用轻柔的柱式和弦来衬托暖暖的阳光，用琶音来表达美好的光感，pp 的低音和弦来表现周围的景物，用各种节奏型的结合、四度音程和声来表现来营造人群、风中的摆动、内心的细微情感变化这些动态的事物。尽管这首曲子的表现手法较德彪西其他作品相比较并不算多，但是在这首小品中已足以将美发挥的淋漓尽致了。

### 2.3 演奏分析

傅聪在讲学时曾如此介绍这首《亚麻色头发的少女》：“要有一定的 flexible, 开始那个音，要象我们的京剧一样，亮相，要把人吸引住”<sup>①</sup>；“颜色要丰满一些”；“长的音符绝对不能缩短”。这首作于 1910 年的《亚麻色头发的少女》全曲贯穿着五声音阶，是首具有东方音乐特色而有浓郁苏格兰风韵的乐曲。因为如此，演奏它时才能将演奏神韵与中国的“韵”达到协和融入。也许正由于德彪西受到过东方音乐的深刻影响的缘故，傅聪老师常把德彪西的作品与中国神韵相结合，并且演绎得充满魅力！此曲演奏的基调就是“非常安静并且轻柔的”。

在此曲 A 部分里：1—7 小节中，右手单音的第一个音先起手做一个呼吸，然后将手带有弹性而又控制的落下。在这个持续一

<sup>①</sup> 访谈录《与傅聪谈音乐》三联书店 1984 年。

拍半时间的音符里触键的小指不要停住不动，而是要像人的气息一样将小指随着歌唱韵律拉动，在拍子满的时候将三指的第二个音要象走路时的抬腿落下一样把这个音放下去。这七个小节中的每个音都如此拉动，第三小节最后一个音也和第一个音一样的处理，形成又如唱歌中的连贯气息。在4—7小节的进行中音乐情绪略微的激动又如灿烂阳光下的景象。而此句中的踏板也要随和弦的进行每一和弦换一次踏板。需要注意的是，这里的踏板并非如德彪西其他乐曲一样制造混响效果，而仅仅用十分浅的，约能延长1拍时间长的踏板进行换动，仅仅是为了制造出甜美润泽美好的效果。在第7小节进入第8小节处的后两拍的演奏要有如歌唱中的“声断气不断”，故这两个音的演奏甚至需要将人体呼吸速度放慢来控制手的动作。第8—11小节是对1—3小节旋律的重复，右手演奏动作相同。但第11小节时，右手必须在p的基础上进一步弱下来。不要以右手提起胳膊的力量来试图把音量减小。因为那样只会让弹出来的声音变得虚弱，不符合这首曲子所要的，应该尽可能把手放松自然放在键盘上，闭上眼睛想象在阳光中的感受。然后让手在琴键上有韵律的利用手腕的转动使手指在音符上来回慢慢经过。这里的左手和弦不要发出和弦敲击键盘的声响，而是轻轻把不同手指慢慢放松在和弦上轻推，发出朦胧柔和的背景音就可以了。12—15小节，右手带有很具韵律的节奏，所以在弹奏这些节奏的时候要象哼小曲一样，手的动作也要带上韵律去运动，这样发出的节奏音型就不会僵硬而缺乏动力。左手在此部分的演奏声犹如模糊的背景，弹奏时尽可能配合右手的轻柔。左手在低音触键时一定要采用人体自然的呼气状态去触键。因为人体的呼气状态是人体最放松且最具有向下的松懈感的，这样的触键配合很有层次性。

在B部分中：16—19小节同12—15小节的感觉。自19—22小节是动力向上的过程，是把全曲推向顶峰的过程。每小节都应该使用渐强到减弱的力度。在这里弹奏的时候，要幻想眼前仿佛看到人群中时儿闪现的棕发女郎的身影，怀着迫切希望将这个温柔的棕发女郎看得更清楚地心境去表现，我们的力量将会柔和的推

动到琴键的底部，发出温和的 *mf* 声。24—27 小节，全部是平行四度与八度的复合，演奏的时候要尽量保持手型不变，就像你要悄悄的将一本书平放在桌上一样的感觉把手放在琴键上若干次。

A<sub>1</sub> 部分 28—32、33—36 的演奏法与前面出现过的演奏相同。最后尾部即 36—39 小节的和弦与和弦琶音的复合演奏里，和弦音将手位贴键定位的悄悄放下，琶音与此同时轻快的掠过。

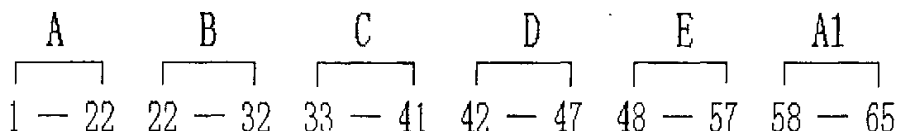
### 3、视觉的音乐——《帆》(Voiles)

#### 3.1 作品特色

一个小女孩在水边放纸帆船，粼粼波光映射在小女孩和帆船身上。这一幕打动了德彪西，在敏捷的思维下，德彪西成就了这首《帆》。全曲贯穿着大三度色彩和全音阶技法，五声音阶在曲子中段也有展现。此曲充满视觉想象的色彩，也充分展示出德彪西对视觉形象进行音响处理的能力。从另一个侧面我们也能够看到印象派绘画与东方音乐对德彪西音乐风格巨大的影响。深刻体现出德彪西钢琴音乐将“象征主义”的联想与“莫内印象”的精髓即“捕捉色彩与光影的瞬间变化”的糅合。此曲中可视性强是这部作品的最主要特点之一，欣赏者甚至可以触摸到而不仅仅是看到这一迷人的景致。这部作品里，除中部的 6 小节是五声音阶以外，整部作品都建立在全音音阶之上。可以说是他的全音音阶运用作品中最令人称道的一首。

#### 3.2 作品分析

##### 3.2.1 曲体分析



《帆》曲式结构图(图 2-2)

全曲结构为单主题材料展开式的，是较为自由的联曲体结构。



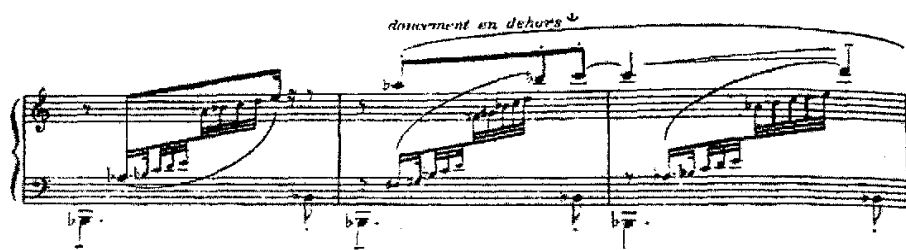
共 64 个小节，其结构为：A--B--C---D—E---A<sub>1</sub>（图示 2-2）。这个结构具有典型的德彪西式的法国印象主义音乐特点：较自由的结构内部之间段落的安排、段落之间的衔接自然连贯，无明显的痕迹，以单一的主题材料进行渗透式的展开；段落之间无明显的对比，往往以素材音乐片段进行引申发展进行而成为新的段落。1--22 节为 A 部分，以全音阶上行片断素材奠定全曲的基础，之后以贯穿全曲的持续低音 bB 音为中心稳定全曲，接着再添入和弦音响加厚旋律；22—32 小节为 B 部分，其中 22-28 小节以波光粼粼的形象展现小船在海面上的动感。继后 28—33 小节，以加厚织体的方式再现前部分而完成；33—41 小节为 C 部分，它先是以连续的平行和弦完成发展动机，然后又以 40-41 小节进行过渡；42—47 小节为 D 部分，在这里乐曲中第一次出现了与前后音乐语言风格形成鲜明对比的、柔和的五声音阶式段落，并掀起了一个全曲的小高潮，力度也成为全曲最强的部分，45-47 小节为进入下一段进行过渡；48—57 小节为 E 部分，为结束全曲作铺垫，展现出不同的旋律片断；58—64 小节为 A<sub>1</sub> 部分，是对 A 中的主题的再现以形成呼应，63—64 小节作为尾声轻柔而无声无息的结束。

此曲是德彪西独创且最具特色、表现最为突出地一首全音阶曲目。这首曲子是对帆船在水面摇晃的特定场景的描绘，没有过多的可变性波澜，因而在全曲调性上也采用比较稳定的手法。曲子一开始就是用以 C 音为主音的全音阶片段不断上行反复为主题音乐片段进行。直至中段 42—47 小节出现了暂时的五声音阶掀起“水波”。到 48—57 小节，又再次返回以 C 音为主音的全音阶片段不断上行反复进行。58—64 小节重现起始处以 C 音为主音的全音阶主题片段，形成呼应。

### 3. 2. 2 情景构成分析

在色彩和声方面，首先，这首曲子可以堪称为德彪西全音阶运用的典范。这里所运用的极具色彩性的全音阶又称作无导音的六声音阶，在这个音阶里每个音之间的关系都是全音关系，即以 C 调为例的：C、D、E、#F、#G、#A。比如此曲中的 48—57 小节的结束铺垫段落就是非常典型的具有代表性的全音阶进行段落（谱

例 2-2)。全音阶的运用给全曲蒙上一层尤如彩虹般奇异的色彩效果。“纵横两方面的距离是人在欣赏音乐作品时可用五官之一——耳朵的听觉——感受到的物理空间，正如绘画可用眼睛的视觉感受，雕塑可用手的触觉感受一样。”；其次，此曲中充满着大三度谱例 2-2 (49-51 小节)：



关系音程及增三和弦，使曲子充满了神秘的气氛。综观全曲，在曲子横向的和弦连接进行上，从一开始就全部以大三度平行连接进行，而在纵向的和声上大量运用奇特的和声进行主要的连接，如：平行八度、增四度与大三度结合成的七和弦（谱例 2-3），这使整个曲子都充满无限的遐想空间，结合标题，让人可以很快联想到波光粼粼的水面。

谱例 2-3 (58--59 小节)：



在音乐语言形象方面，曲子一开始以右手的大三度下行连接出现，接连两次出现同头变尾的片断犹如水面闪耀的光芒。第 5 小节，左手加入低音 bB 音且以特定的节奏 pp 奏，更形象的把停在一个固定位置上的帆船随水波摇晃的动感展现在眼前。进入第 7 小节右手插入低音区的 pp 单音，仿佛可以透过海面隐隐约约看到深深海水下的情景。进入第 10 小节左手继续以八度的手法延续着右手的低音旋律片段，而右手此时又将开始处的大三度主题带入。

两者结合形成水上与水低的两层空间的结合。到 15 小节，右手高音部不断重复着大三度连接旋律片段、中声部加入了 7—14 小节的低音旋律、而低声部的低音  $bB$  音仍在保持着，形成一幕以看不到底但透明的深深海水、海面的波浪拍岸、海面射入眼睛耀眼的光芒三个层面结合在一起的具有“三维空间感”的立体场景（谱例 2-4）。

谱例 2-4（15—18 小节）：



22—32 小节 B 部分，右手插入了新的音乐片段，连续重复进行，而左手的音型也由带休止的切分节奏型改为一拍后附点节奏型，使节奏由缓慢变得摇曳起来，仿佛风把海面吹起的波纹，如同中国诗句中的“吹皱一池春水”。在 28—32 小节是对 22—28 小节的变奏，节奏型加快并且带有跳音，仿佛摇曳的大水波纹与许许多多小水波纹交织在一起，32 小节运用了稍稍的渐慢就像晃动的水波慢慢停下来。

33—41 小节 C 部分，旋律发展片段以增三和弦转到左手上，而右手此时采用了左右摇摆的音型，暗示着帆船将经过。在 38—41 小节左手的  $bB$  音低音保持着，与右手和弦音及摇摆音型配合，力度一次一次加强，形成一种船只的马达轰鸣与劈开的水浪声交融在一起的音响。而 41 小节的减弱犹如劈开的水波开始向四处流动来。

D 部分 42—47 小节，先以较强度五声音阶进行，就象被劈开的水波向四周扑去，泛起一阵阵巨大的浪端，一次比一次更高。到 45—47 小节，交织的和声音响与  $bB$  低音的配合就象浪花开始渐渐平息不再似来时那么汹涌，而是温和的融入到海中。

48—57 小节的 E 部分里，左右手连接的全音阶不断重复多次，由稍稍渐强到越来越弱是对大水波留下的一层层向远处泛开的小

水波纹的最好的描绘。而 54—57 小节的和弦音再次把深不可测的水深描述出来。

58—64 小节的 A<sub>1</sub> 再现主题音乐片段与 62—64 的尾声共同连接与开头形成呼应。

在氛围烘托手法方面，大三度的连续使用往往给人飘忽不定的感觉，让人感到悬浮不安。而增和弦的张力有制造出神秘色彩，这一切不稳定因素使人的听觉不着底。在这样一个不稳定的意境下，全曲从头开始就一直以 bB 低音贯穿全曲始终，使飘忽不定的全音阶与不稳定的大三和弦连结和增三和弦有一个中心点使稳定下来。常用极弱力度的低音演奏给曲目制造出水深而柔和的色彩。在描写水浪动感时，不断使用全音阶上行片段的多次重复表示，使用节奏型的一松一弛变化来描述水波不同的形态。和弦在这首曲子中往往不担任优美的线条，而是让人在感官上第一时间去感受一种物理深度。

### 3. 3 演奏分析

在演奏前，一定要先看看这首曲子中的标语提示。这首曲子虽然不长，但是标语提示特别多。德彪西的曲子是必须严格按照节拍与提示进行的。突出的是这首曲目中弱力度特别多，并且是 pp。怎样演奏它？中国钢琴家傅聪在大师班讲学中说到《帆》这首曲子的演奏时说：“弹奏之前，不要犹豫半天，容易造成紧张，不然“弹得太多的 pp，容易‘贫血’。”

所以在 A 部分第一句弹奏时，直接把右手“既不强烈又不温和的”的放下即可了。在双音下行的时候以手腕带动手指经过所有的三度音。进入第 5 节左手作 pp 演奏，如此微弱的声音难以掌握。要将手腕尽可能的放松，在这里左手弹奏中连线里的跳音，要保持音乐音之间不要断开，象藕断丝连一样“有粘性”。既保持两音交替时的交叉瞬间的空隙，又要“声断气不断”的让两个音之间保持联系。从 10—20 小节，开始出现“线条层次”<sup>①</sup>。10—15 小节，左手延续着前小节的旋律片段，右手重复着开始处的旋律

① 赵晓生《钢琴演奏之道》湖南教育出版社 1991 年 267 页。

片段，形成旋律的交替。演奏的时候要保持两个手的声音的独立性，层次分明。15小节-20小节，旋律线被增三和弦加厚，在演奏和弦的时候要注意声音的融合，“德彪西希望钢琴不要有‘槌子’”。

进入B部分，22小节-28小节，旋律节奏加快，轻轻的进入，bB低音保持线条，右手的新的旋律片段每一次出现都带有一次渐强，注意由pp的渐强并不代表pp<f的渐强过程，在这里每一次的渐强只是pp—p的过程。印象主义作曲家，不但是德彪西，包括拉威尔等都喜欢用弱力度范围的力度标记。也许因为这样才更能体现看得见、感受得到却看不清的印象派意境。而踏板要以和声为基础更换，一个和弦换一次，保持三分之一或者更浅的位置。28—32小节，织体变得更复杂，容易将声音弹奏的很乱，要十分注意踏板的运用。弹奏中，除了注意远近层次的力度表示外，以低音为基础更换踏板。而31小节要以左手的节奏型来更换即踩住第一音，在第二音上松开。第二拍雷同。

33—41小节C部分中，频繁出现连线中的跳音，演奏如上所述。要注意的是，右手中的连线跳音是两个声部的，不要当成一个声部去处理。印象主义的距离感是靠力度的强弱来表达的，在这右手的双音处要区分远近。在第一、三个双音处应把上方音弹奏得比下方音略响一点，第二个双音应把下方音弹奏的比上方音略微响一点，注意弹奏为弱音的音符应尽可能把声音延长造成更丰富的共鸣。此处增三和弦象征着远处的船只打破水面的出现，因此这里和弦要稍微强调一点。可把手用靠近指尖的手指厚肉部位出触键，以轻薄而柔软的水平抓力来完成。这里的踏板仍以低音为基准，注意踏板的踩下的深度，大约保持混响在琴键盘面上方盘旋的踏板深度即可，而在低音遭遇连线的时候要换踏板，保持干净度。

42—47小节D部分，是全曲达到力度最强的地方。在42—44小节连续三小节持续的渐强是印象派力度手法运用不多的。弹奏的时候，不要因为是f的到来而猛烈击键盘，也不要去打。因为“纯净、透明、柔和、朦胧、尽可能把声音延长造成更丰富的共

鸣是演奏印象派作品的基本声音性质”。这里的每一个八度强音都以指腹有控制的带重力向前推着落下，随着渐强慢慢改变响度，一定不要象往常习惯的那样垂直下落，那会使声音变得太尖利。

48 - 57 小节 E 部分，在带着水波泛泛的音响之下，右手再次插入了一个新的引申出来的旋律片段。这里应弹奏的带有歌唱性质且音质和时值方面都保持非常均匀。“跟中国画意境相同，（不要只是描写），要寓情于景”<sup>①</sup>。56 小节中，双手的和弦应该侧重于听起来和谐的那个音。

58—64 小节的 A<sub>1</sub> 部分，再现主题全音阶上行片断呼应开头，最后三小节尾声用了一个大踏板，在这个踏板里面，三次全音阶上行的快速演奏应一次比一次柔和遥远，然后在轻柔的音响中结束。犹如船帆随风飘扬，落日余辉在天空中显得温情脉脉。最后一个音不能弹到底，要使它接近若有若无的声响。保持印象派曲目的悄悄进入与不知不觉中消失不露痕迹的演奏风格。

#### 4、“欧洲文化的颠覆”——《被淹没的寺院》（La cathedrale engloutie）

##### 4.1 作品特色

这部作品有着与德彪西其他作品与众不同之处，它带有叙事性这一德彪西音乐少有的特点。音乐形象十分清晰、生动，这在德彪西音乐表现个性中不多见的。此曲取材于一则民间传说。大致是描述：在布列顿（Breton）海边有一个小村庄。从远处看只能看见村庄里（YS）大教堂的塔尖——一个残垣断壁长满青苔面目全非的教堂的塔尖——它就是村子里面最高建筑物。因为这座村庄为一个恶性昭彰、蔑视上帝的女巫掌握着。上帝非常生气将村庄沉入了海里以惩罚这些人。此后，每当水手们在天气恶劣的时候经过这个地方，都能看到浮出的塔尖、听到沉默的教堂里面传出来的吟唱。神秘动人的故事十分符合喜爱追求神秘气氛的德彪西的性格，《被淹没的寺院》因此（也有译为《沉默的教堂》）

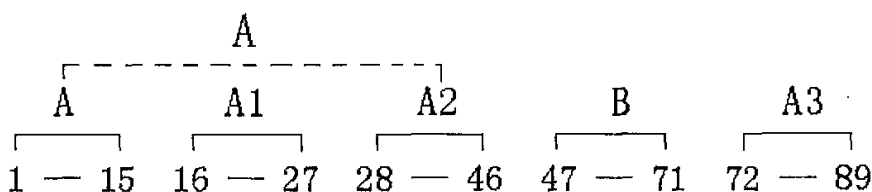
<sup>①</sup> 访谈录《与傅聪谈音乐》生活·读书·新知三联书屋 1884 年。

而诞生。德彪西对此曲解说：要非常平静，如柔软而又清晰的雾幕。从中我们可以非常清楚地感受到德彪西对音乐的交响性、神秘性气氛和暗示意味的迷恋。正因如此，德彪西才能充分展现发挥出他与象征主义诗歌的精髓一脉相通的独有的“梦幻世界”。这恰恰是德彪西又一个独到风格特色的充分地展现。此前奏曲中所用和声全部围绕着教会调式进行，这是这个曲子的重要特征，也与标题也再贴切不过。

## 4. 2 作品分析

### 4. 2. 1 曲体分析

此曲结构上没有古典曲式上的严格逻辑，它仅仅是依照叙事的形式把乐曲完全形成可以联系的画面，再加以宗教音乐内容为素材将全曲连接贯穿。此曲虽然是首单主题展开的单三部曲式，在主体结构上虽然分为三大段，却完全不同于以A段作为主题或者铺垫，而以B段为中心高潮进行烘托，然后再以A段再现主题呼应开始的德奥音乐为基础的A-B-A<sub>1</sub>的形式。在这个曲子中，不分哪段为中心主题，而是以上述的传说故事过程为音乐的发展线索，即教堂钟声与圣咏声传出海面描绘（A）——大水渐渐退去教堂浮出水面描绘（A<sub>1</sub>）——教堂呈现恢宏气势的描绘（A<sub>2</sub>）——教堂辉煌圣咏的描绘（B）——波涛中圣咏与教堂沉没描绘（A<sub>3</sub>），没有一段相同。如同德彪西本身所追求的是如同印象派画家克劳德·莫奈《沉默的教堂》一样的光与影随时间变化过程而产生层叠的影像的整体感而非物体实像的涵义。每段的变化都有如光影的变化过程一般。他反对做作的音乐反对用音乐来解释哲学的企图。在段落连接问题上，他采用的是连绵不断的效果，短小动机片断也不尽相同，这正符合德彪西“没有任何东西打断它，而且永远不会到他的本来面目”的理念。



《被淹没的寺院》曲式结构图(图 2-3)

此曲结构呈现为：A—A<sub>1</sub>—A<sub>2</sub>—B—A<sub>3</sub> (图示 2-3)。在其结构上，1-46 小节为第一部分 A 部分：1—6 小节具有引子作用以三次八度表示，先以 pp 力度圣咏方式带入段落，发展至 20 小节逐渐力度加强至 ff 达到此段落高潮造成辉煌效果，自 40 小节之后减弱到 pp 消失暗语教堂的沉没，段落结束；从 47-71 小节为第二部分 B 部分：47—52 小节仍然以 pp 力度的圣咏方式进入段落，与 A 部分的进入遥相呼应。46 小节的余音与 47 小节相联接，使段落既分明又相关联。从 56 小节起以时强时弱的推动力趋势不断向上发展到此段落高潮。64 小节开始向下坠弱，在 70 与 71 小节以颤音形式进入第三部分。结构发展趋势与 A 部分相似；发展进行到 72-89 小节为第三部分 A<sub>3</sub> 部分：此段为全曲最后一段。84—89 小节的尾声停留在 pp 上进行至结束，与开始处的引子呼应。

此曲开始以 E 音为基音进行了 6 小节引子。继而以 E 音为持续音进行了一段利低亚调式的格利高利圣咏风格旋律 (谱例 2-5) 引入第一部分。在 16--18 小节进行了转调--转至 B 大调，在 19-21 小节又转为了 bE 大调，之后的 22—27 小节又转回了 C 大调。在 28—41 小节以 C 音为持续音的基音进行了一段中世纪奥尔加浓风格的圣咏 (谱例 2-6)。第二部分中的 47—53 小节以 #G 音为持续音，再次引入 #G 爱澳尼亚调式的格利高利圣咏旋律。第三部分的 72-89 小节转回以 C 音为持续音的中世纪奥尔加浓风格圣咏，只是 C 持续音变形为波浪状的演奏方式直至结束。



## 谱例 2-5 (7—10 小节):

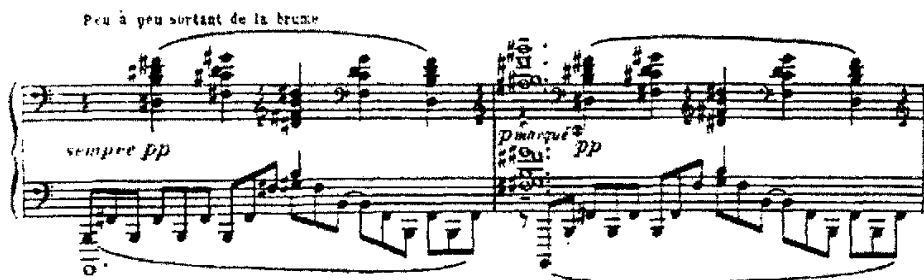


## 谱例 2-6 (28—32 小节):

## 4. 2. 2 情景构成分析

在色彩和声方面,乐曲以相距三个八度的空五度和弦作为开始具有引子意味部分的教堂钟声的象征,随后以同样的和弦平行上行。此曲名为《被淹没的寺院》(又称为《沉默的教堂》),以至作者为充分的表现,使全曲贯穿教会调式。旋律纵向的和声极富于教堂音乐性,而横向旋律也是极力在运用平行和弦手法进行。无论从哪个角度来看,这首曲子都充满了浓厚的宗教色彩。教堂合唱音响虽以中世纪圣咏合唱的四、五度排列为基础,但作曲家在此还另外加入三音。而此曲中的七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦都有频繁用到。并且在16—21小节还用到了极为少见的属和弦与下属和弦复合出来的属十三和弦(谱例2-7),产生出奇特的色彩效果,显示出作者的创造性。而第二部分中的属七和弦的平行下行又导致了调性的模糊。这也许恰恰体现出了德彪西在作曲手法上的象征主义风格。德彪西在这首作品中所表现出的创作技法,为后人研究他的钢琴创作特点提供了详实而丰富的例证。

## 谱例 2-7 (16—17 小节):



在音乐语言形象方面，本曲从头贯穿着七和弦直至结束。根音与七音之间往往都形成八度，正犹如教堂合唱的纵向声部一样。而曲目一开始以三次短小动机的轻柔的重复则给人造成非常平静的印象，犹如“柔软而又清晰的雾幕”。从 16 小节处开始，左手三连音的运用造成水波波动荡漾的感觉，而只有迷雾在漫漫消散时才能看到渐渐清晰的水面，这正是德彪西想要表现的。从 20 小节处开始音量开始变得越来越强大，犹如气势宏大的教堂渐渐浮出水面。昔日的磅礴气势、往日的辉煌一览无遗的展现在眼前！40 小节开始音量进入 *pp* 暗示着教堂在朦胧的海面神秘的若隐若现。进入第三部分，由简单的单音插入到双音再至和弦，力度一次次渐强的向上推动有若昔日唱诗班吟唱的再现，声音清晰而富有层次感。70 -71 小节的低音区的颤音音型象征着深不可测的海水的波动，右手的和声越来越轻和漂浮，就像海底透出来的唱诗班的吟颂声，在海面渐渐消失。德彪西的这首前奏曲与让批评界感到苦恼的英国画家泰纳 (Joseph Mallord Turner 1775-1851) “空无一物，却很逼真形象”<sup>①</sup> 的风格颇为相似。尽管这位比法国印象派更早实现光影理论的画家在去世时德彪西还没有降生。两者却如此的默契。德彪西的这首《沉默的教堂》整个音乐形象展现出一幅壮丽而朦胧的画面。

在氛围烘托手法方面，此曲中持续的低音和弦贯穿于全曲，轻柔而深沉造成一种神秘的意境，犹如雾气笼罩深深的海水；中

① 庄裕安 《音乐气质》东方出版中心 1999 年 177 页。

段以犹如贝司的重低音让琴弦充分产生强烈共振，然后使这个共振与几个和弦共振叠置，产生教堂回声般的共鸣造就辉煌气势；第三段中的单音低音保持长时值的停留，是以不出声响的泛音来造成泛音层次，即以泛音制造和声效果——泛音中的第一个和最强的是基音上面的第五个音，第二个泛音是原来的音（基音）上面的第十个音，第三个泛音还要高，但已十分微弱依此类推。德彪西本身就热爱印象派绘画，结识许多印象派画家，借由画家们对光影笔触的堆积而成画的灵感，他将这种艺术形式尝试着带入了音乐之中，这样就使音响效果代替了印象画派中光束的勾勒；在最后一部分中，以左手极弱的波浪式音型滚动来形成海水里面的波涛滚动的感觉。

#### 4.3 演奏分析

德彪西不但在音乐性上，在演奏上也独树一帜。他不象莫扎特一样追求颗粒感，也不象肖邦一样永远充满着浪漫，故他的演奏要如同他的音乐理念。这个曲子中力度始终处在 pp 与 ff 中很少有过渡力量，不好演奏。如何在展现朦胧油画的同时赋予人以极大的神秘想象空间呢？

A 部分——在开始处的“引子”中三次音乐片段的进行都是“深沉宁静的”、“朦胧轻柔的音响”，犹如钟声从海面传出来一样。这里要将指腹贴键，放松手臂，缓缓将手搭在键盘上依靠手的重力将琴键下沉，发出要柔弱而不虚飘的声响。继引子之后的这些和弦都以同样的方式触键，然后轻轻的推动至下一和弦，手臂感觉犹如缓缓平静流动的海浪里传来的圣咏声，如此进行延续到 15 小节。1-15 小节这个部分里面的踏板运用如下：将弱音踏板踩下去，而与此同时延音踏板也在进行。这里的延音踏板不能采用简单的切分踏板去换，而要将切分踏板以松开一半的位置去换，以保留住前一和弦留下的余音一环扣一环。自 16-21 小节，左手改换成三连音形式，仿佛海面绵延面的波涛。不要将音弹得过于清晰，触键不能太深，用指腹浅浅的触键至发出结实的弱音，即大约三分之二键深即可，形成的余音缠绕融合仿若波涛不断交汇感。而此时右手的和弦音质开始慢慢发生改变，应以轻柔而有点的声音

演奏以展现渐渐褪去的迷雾。右手在弹奏时仍以指腹触键，但是在即将触键至三分之二时以稍快的轻轻“点”的力量发出声音，手指要保持贴键。这样使音色在迷蒙中展现点点的清晰，就像散开的迷雾中海景可见但不可知。22-40小节开始渐强，左右手都转换成了和弦形式。此段开始展现海面慢慢清晰可见的昔日辉煌的教堂，宏伟而有气势、华贵而又高雅。所以这里需要用到德彪西所注释的 *Sonore sans durete* 即洪亮而不生硬的演奏。在弹奏时，应架好手指的支撑，以上身的重力输入指尖，指尖触键要稳而有弹性使发出洪亮的声音，响亮而柔和。千万不要将手掌僵硬住，那样声音也会变得生硬。40-46小节是教堂在海水雾气中隐去的音响，也是过渡句。此时将上身的重力慢慢减小直至与曲目开始处的力量动作融合在一起。

B部分——德彪西讲求的色彩性音响在这段体现的十分明晰了。起始处左手的八度和弦压住不松手足足延长了17拍，而右手以单音进行。不要忽视了左手的无声的延长音，正是利用了左手的延长，右手才能以五度音配和左手八度形成十分色彩性的泛音层次。犹如“有声音的蒸汽”<sup>①</sup>一样。音响不断推动进行，音量也逐渐加大，象征着教堂的吟颂声。这里的弹奏是明亮而十分整齐的，左手的力量及触键要非常的融合，如同管风琴与人声的交融将整个教堂响亮起来。这里是用双手指尖靠近手端的指肉处而不能是指端，发出十分整齐的声音。63-69小节形成教堂传出来的回声，接着慢慢趋于隐没，留下70、71小节的颤音犹如海浪的晃动。手指触键部位也要由具有颗粒感的靠近手端的指肉处一点点转化到指腹部位。

C部分——“飘荡而低沉的”海面隐约透出遗留的吟唱声与大海的气息融为一体。因此，此处 *comme un echo de la phrase entendue precedemment* “如先前短句的回声”虽不重复前面短句的旋律片断，但仍以回声的形式演奏表现——因为即使是海浪的浪花也不会有完全相同的两个，音乐是不断发展的“永不重复的”。此时的演奏也慢慢平息下来，只留下左手音型的滚动产生嗡嗡的

① 庄裕安 《音乐气质》东方出版中心 1999年 178页。

“贝司”声。最后六小节尾声回复开始的音响至完全消失。演奏方法也一样回复从前。

## 5、“法国血统纯净高贵本质”的爱国作品——《焰火》 (Feux d'artifice)

同印象派画家一样，德彪西的作品为了给人充分给人以想象空间，都有主题却无具体描述，即使前奏曲也不例外。在德彪西成为给前奏曲这种曲目形式加以贯名的第一人之前的钢琴家在为前奏曲命名时，都以调来命名。例如：肖邦的 c 大调-至#c 小调前奏曲等 24 首前奏曲。《焰火》这首前奏曲是为表现盛大庆典焰火晚会上燃放焰火的场面景象而命名的。在德彪西的 24 首前奏曲中，这首《焰火》是外观最为华丽多彩的一首作品。在经历各个音乐家对他的影响后，德彪西的印象派艺术气质与精湛的创作技巧在这首曲子里面相得益彰。

### 5.1 作品特色

《焰火》是德彪西 24 首前奏曲中的最后一首，也是德彪西所有钢琴作品中篇幅最长的一首。故喜好使用联体曲式的德彪西将这首作品形成了与众不同的大型钢琴前奏曲。或许是由于儿时巴黎公社大屠杀的阴影扎根心底挥之不去，他一直都在“反抗任何德国事物”<sup>①</sup>，甚至是音乐。他讨厌德奥音乐体系，正如他后来在《论法国音乐》一书中所提到的要“使艺术家意识到法国血统的纯净高贵本质”。<sup>②</sup>所以在这首作品中：

首先，体现着这点的就是在调式调性上，全部以六声全音阶、五声调式与叠置的小二度来作为创作手法；其次，曲中处处闪现《马赛曲》的音调贯穿全曲。或许这是由于在临近世界大战前火药气味越来越浓郁的日子里，他的爱国热情越突显的原因。例如：利用乐曲中欢腾场景以及最后的尾声处闪现的《马赛曲》音调来暗示法国人民攻占巴士底狱后的国庆节燃放斑斓夺目焰火的喜

① 保罗·霍尔姆斯 《德彪西》 江苏人民出版社 1999 年 185 页。

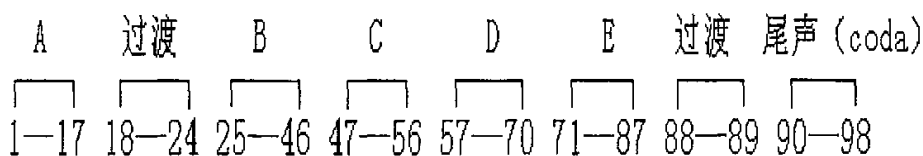
② 保罗·霍尔姆斯 《德彪西》 江苏人民出版社 1999 年 187 页。

庆，热烈欢腾的场景描写足以体现出德彪西的爱国热忱。但不管怎样，在这首曲子中还是无处不体现出德彪西作为一名法国人的浪漫和雅致的情怀。

德彪西大胆将传统音乐形式与自己的音乐形式进行融合、将各类姐妹艺术形式也进行了大融合，这使他成为一位名副其实的划时代音乐界变革的开荒者。在这首曲目中我们可以甚至可以看到德彪西一生创作精神的缩影。这首《焰火》的音乐风格与的德彪西早期、中期的风格有所改变，音乐语言更显成熟，演奏技巧比以前作品更难一些，以与他晚期作品，例如《练习曲》等已极为靠近了。

## 5. 2 作品分析

### 5. 2. 1 曲体分析



《焰火》曲式结构图 (图 2-4)

《焰火》为一首结构较自由的联曲体，其结构与音乐形象紧紧地围绕其标题所提供的音乐内容。全曲共分为 11 个段落。其结构为：A—过渡—B—C—D—E—过渡—尾声 (coda) (图 2-4)。A 部分在整个曲式结构中所用篇幅较大，共 18 小节 (18 小节的第一个音)；而从第 18 小节的第二个音开始到第 24 小节为连接过渡的部分。它以快速托卡塔的方式与前后部分形成鲜明的对比；25—46 小节为 B 部，整个 B 部以流畅的音阶式的进行为主要特征，在此背景下，乐曲中逐渐出现了《马赛曲》的旋律片段 (第 27 小节左手)，给人的记忆中留下深刻的音响印象；接下来的 47—56 小节是 C 部分，它与前面的过渡部分 (18—24 小节) 遥相呼应。虽然它也具备过渡连接的特点，但德彪西在此用了“Scherzando”的表情术语，因此使它既具有表现节日焰火中的一个场景的作用和意义，也起到了一个渐入下一部分的过渡作用。在这里，柱式和弦

的使用,使音乐进一步得到对比;57—70小节是第四个段落D部,分解和弦式的音乐进行与B部分在音乐的气氛上一脉相承,以十分流畅而柔和流动音型进行为主要特征。写法上是对B部的进一步展开,具有与之相呼应的作用;71—87小节是作品的E部分,音乐的情绪趋于热烈并逐渐达到高潮。在这部分里,《马赛曲》的主题音调不断地出现,但音乐的某些细节却已发生了一些细微的变化,有如德彪西说的:“永远不回到它的本来面目”<sup>①</sup>。此段对主部的音响动机素材进行的变化略带有一定的变奏因素。88、89小节成为进入尾声的两部分之间的过渡;90—98小节为尾声出现了新的主题,全曲宁静而遥远的结束。

在1913年即将爆发战争的边缘时代里,出于儿时发生的德国进行巴黎公社大屠杀带来的恐惧和愤恨,“法国血统纯净高贵”的民族自尊心使德彪西一反德奥传统音乐体系,在此曲中既不用大调也不用小调,而是采用无导音的六声全音音阶——即以C调为例的:C、D、E、#F、#G、#A进行循环的音阶与盛行东方各国的五声音阶进行全曲来写作。这些特殊的调式调性的安排是这首曲子最主要特点。这点在他所有的前奏曲中,《焰火》是突出的例子。此曲开始处的引子以C调与bD调叠置的小二度进行,至17小节时的下行的黑键刮奏已略显东方五声调性来。在进入25小节B部后运用了C徵调式的五声音阶,30小节转换成#G全音音阶,31小节又换回C徵调式五声音阶。全曲进行到41小节转换到bB徵调的五声调式上。65小节转开始转调为比B高小二度的五声音阶。到87小节的刮奏处双手仍保持着小二度的关系。而尾声部为C大调,终止音又落在了bD音位置上——实际仍形成一个小二度关系。所以此曲总是处于小二度的调的叠置与五声音阶与六声的全音阶调的交替作为主要的音高手段。

### 5. 2. 2 情景构成分析

在色彩和声方面,在此曲自始至终一直都保持着小二度音程的使用,给人以跳动感(谱例2-8)。在A部分即将结束的17小节引入了一小节的黑键五声音阶造成犹如彩虹般的色彩,然后以小

<sup>①</sup> 陈晓 《世界音乐巨匠》 西苑出版社 2003年。

二度与小二度的叠置，形成“细细索索”的声响效果。

谱例 2-8 (1—4 小节):

*Modérément animé*  
*léger, égal et lointain*

贯穿于全曲的全音阶给人以梦幻而奇异的色彩，仿佛焰火变幻无穷的色彩一般。而大量块状和声的堆积根本不倾向传统意义上的解决，它就像印象画派每一笔不同颜色堆积效果的笔触，为的只是塑造音乐形象而以。67 小节采用了三连音与十六分音符在不同调上的对位，形成十分鲜明的不和谐双层关系，给人在视觉造成影像感。85-87 小节的强力度块状和声（谱例 2-9）与双手小二度刮奏的连接更是产生如瀑布般洪亮而繁杂的声响倾泻而下，如同耀眼的白光在夜幕中闪耀，甚是感官形象。

谱例 2-9 (85—87 小节):



在音乐语言形象方面，此曲在一开始处就以小二度叠置十分快速演奏的手法引入，且音量十分微弱，是为了刻画浓浓夜幕微风中的孩子们异常激动兴奋的在守望焰火晚会的开始。而穿插于高声部与低音部的跳音与重音就像晚会开始前的星星点点的小礼炮在天空中闪烁开。随着音乐的发展小礼炮越来越多。15--17小节由音型向上二度叠置的移动转化为由高音向低音的刮奏仿若焰火晚会开始前奏的最后一只礼花向天空冲去，在天空的最高处爆闪开并向四面八方散落去。

18—24小节是过渡，其中18、19小节的每个小节都只用了一个很轻的跳音表现第一枚礼花前人们的静静期待和观望。之后的20 - 24小节以托卡塔形式的由弱至强力度引入，暗示着焰火晚会第一枚礼花的引线已被点燃并发出“丝丝”的声音。随着力度的渐强引线越来越短，烟花迸发的时间越来越近，人们的期待越来越强烈。

25小节进入B部，音型开始变化成为流动的声音，象征着这枚大礼花长时间迸发出来的耀眼炫目而美丽的烟花花瓣不时向四周散落。而左手的单音象征着人们内心掩饰不住的喜悦和赞叹！35-40小节中高音部强力度的八度如同伴随这枚礼花一起迸上夜空的各种礼炮纷纷开始鸣响，礼花越迸发越美丽恢宏，发出的声响将壮观气氛推向高潮。41—46小节高音区中带有倚音的单音就象礼花迸发出来的各式各样的花状，甚是美丽！在即将连接C部的45与46小节已经开始带有短促的强力度混合音响和弦节奏在里面，突强的音响象是出乎人们意料的另外一款礼炮在人们视线低处的爆炸开，闪耀出强烈光芒。接下来的块状混合音响与即将进入C部的音响联系在一起。

47—56小节的C部分，全部以三连音形式的块状和弦并列进行，它形成另一种四处溅开犹如喷泉水花般形状的烟花，音区越来越高就象喷泉水柱越喷越高直向最高点。55、56小节的波动音型及低音区音响是落在地上的点点星火慢慢熄灭。

57—70小节的D部分，以57-60小节中的流动音型犹如树状焰光彩珠般在前面呈现的景象壮观的烟花未完全落幕时又一束束

飘然而至，轻盈而赏心悦目。而 61—66 小节中的每一小节流动音型都是到最后一拍嘎然收声，犹如一束束飘向远处消失在夜空的绚烂焰火，惹得人们不禁感叹及对下一束美丽烟火的渴望的表现。然后音乐由轻柔的流动感音型突然迸发出几个强音之后愈演愈强，到 67 小节带出两个调的交缠象征着喷上云霄缠绕在一起的双龙戏珠焰火气势磅礴而壮观，再一次引发人们诧异、兴奋、激动的欢呼声！68 - 70 小节中又回复流动音型，在 70 小节里又由一串八度强音作为过渡带入到 E 部。

71—87 小节的 E 部中，在 71-78 小节里以振音形式带出一串串非常快速不规则的闪动音型象是四处点亮的的不规则焰火。而从 79 小节直到 87 小节双手小二度刮奏处一直不断推动音乐的发展，使达到焰火晚会的顶峰，壮观美丽气势如虹的烟花冲上夜幕的顶空直至焰火把夜幕照亮，然后如瀑布般倾泻而下，光芒照耀着整个大地，焰火晚会达到高潮！

88—89 小节，为进入平静而进行过渡。

90—98 小节为尾声，整个焰火晚会结束了，天空恢复平静。右手单音旋律片段再次闪现《马赛曲》主题空旷而清澈明亮的旋律，亦犹如教堂远远传来的钟声，侧面体现出作者对法国的热爱。

在氛围烘托手法方面，此曲以小二度音程为贯穿全曲的线索来表现人们跳动喜悦的心情。主题中没有古典或浪漫派惯用的优美旋律进行，而是以短小动机片断作为印象留给人们想象的空间；多次采用刮奏手法体现焰火划过天空的动感，而小二度的刮奏手法更是体现出他的魔幻音响；曲中多处块状和弦的使用已抛弃以往作曲家作曲中的和声意义，而仅仅是为唤起人们听觉上的感受，制造出他最喜欢的称呼“最新的音乐化学实验”<sup>①</sup>效果；引入强烈的混合音响及跳动感的音响来唤起自然界的音响幻觉，例如：20-24 小节导火引线的燃烧、45-46、85-86 小节礼炮的天空爆发的混响、礼花冲入云霄等等；贯穿在全曲主部中的流动音型带给人视觉上的幻象错觉；以极弱的法国国歌旋律似的教堂钟声结尾，反映出作者的爱国热忱！

① 保罗·霍尔姆斯 《德彪西》 江苏人民出版社 1999 年 190 页。

### 5.3 演奏分析

为营造暮色中宁静而喜悦的气氛，在1—18小节的A部分里：左右手以小二度叠置于黑白琴键之上，以指尖的敏锐触觉摸下去发出连贯而轻柔的声音。而高声部中的重音用轻轻了点奏表示，发出犹如远远忽隐忽现的礼炮的干净声响。两者声音混合制造人们喜悦心情的氛围。17小节的黑键刮奏以右手一、二指捏合后的手指左侧面，在黑键上自右向左快速抹过。

在过渡部分中：18、19小节以简短跳音点到即止的点奏方式进行弱奏将音乐暂时刹住。继而再以十分快速的托卡塔形式引出更形象的点燃引线的视觉与声响的交融。这种与声音与视觉的幻象展示是前所未有的创作手法，也是德彪西的特色手法之一。

在B部分中：25—26小节以双手连贯而流动的声音交织出焰火火焰喷洒的流动感，演奏时应以手腕的放松由右手至左手再至右手的来回滚动，使力量在每个手指间流过，感觉就象双手浸泡在水中一样。尽管标记的是f力度，也要以指腹制造厚厚的重音而不要发出刺耳的强烈声响。27—34小节在这样的场景中加入左手低音音乐旋律片段也使此曲表现出人们看焰火的激动热情。35小节起到40小节，右手以同样的旋律进行强有力而干脆的爆发性声音表现礼炮声，在触键上以高高落下带着惯性与物体跌落的弹性连奏数音。38小节以层进的方式向上推动力度越来越强，身体力量也以一层层送入指尖直到40小节的第一个音达到顶点，再慢慢把力量收回进入第40小节。41—44小节仍保持同样的演奏手法，但右手进行的变化声音变得非常典雅，如法国式的高贵意境，以极靠近指尖的指腹部分弱奏，产生朦胧的声音效果。45—46小节开始进入块状和声，以一拍前附点与三连音的节奏连接，使增加情绪推动力，弹奏的时候应把重心放在每拍最后一音，这样在每拍中就自然产生了渐强的效果，增加了表现力。左手12连音与右手的前两拍比较容易对齐，在此就不再分析。这里的两个小节是非常重要的段落结构连接部分，块状和声主要是制造音效而不是强调和声如何进行的，所以制造氛围才是演奏的重点。

在C部分中：47—52小节是为53、54小节中的凸现作铺垫的，

在这部分里需要十分注意此处三连音不同于普通三连音的演奏法，德彪西创作时候是特别注重演奏谱中的每一处标记。这里的三连音中前两个音为连奏跳音，最后一个为保持音。所以演奏的时候右手用落提的方式将前两个音带出，提起和弦音时以四个手指配合手腕动作边提起边以指尖轻轻地向掌心方向有弹性的向左边勾动。53、54 小节的第一拍是“冲向云霄的彩珠”，特别小心的是，相同的三连音却有着不同的节奏，正如同美丽的焰火没有完全相同的色彩一样。55、56 小节双手以波浪式状动作泛开有若旋转落下熄灭的烟花，表现德彪西“把五官所接受的所以印象变为音乐”<sup>①</sup>的特质。

在 D 部分里：57—60 小节体现流洒的烟花美丽而温和，高音处两两相连。弹奏时以踏板作联系，浅浅的踩下延音踏板，在两个连线呼吸处换踏板。换踏板的时候不全部松开而是保留一点，再很快的把踏板再次踩下大约三分之一处。61—64 小节 4 次出现弱力度的右手刮奏，刮奏时右手应以身体来保持大臂的平衡，将大臂拖着三、四指指甲盖以倾泻约四十五度角刮奏到最后一音，而不要仅仅以手肘为中心将指甲盖在白键上扫过。而这四小节里左右手远至五个八度 pp 和弦音一定是非常整齐而遥远的，必须很快做好在键盘上的定位，类似缓缓的呼气一样，将身体带动手臂慢慢放下。65—67 小节是主题音乐片断动机的再现，每小节中的要使音量在 pp 力度的基础上再行渐弱，这实在是演奏者的考验。67 小节处在不同调上的双手进行快速的力度上升，就象缠绕的双龙戏珠一蹶而上，运用手腕的绕动不断加强手腕的推动力。68—70 小节的演奏同 65-66 小节。

在 E 部分中：71—75 小节左手的振音不要发出两个音的声音效果，而是把左手贴键以不到底的触键位置发出“嗡嗡”混响声即可。到 79 小节开始以 f 力度为起点，小节推进式的渐强，至 84 小节开始爆发出辉煌的如瀑布一泻千里般的音响，力度全部来自腰间与身体送向手指，如同做“俯卧撑”的回力一样，而踏板此时也以左手的根音为切换点踩到最底部。87 小节以双手小二度

<sup>①</sup> 赵晓生 《钢琴演奏之道》 湖南教育出版社 1991 年 249 页。

音程刮奏结束，曲目即将经过过渡进入尾声。双手的刮奏可采用左手以拇指与食指指捏合的左侧面在黑键上抹过，而右手则保持半握拳状态以拇指与食指指捏合的左侧面在白键上刮奏，双手同时进行。过渡部分的两小节，要从 *mf* 中以两小节递进的减弱直到平静下来。

90 - 98 小节的尾声：左手以遥远而模糊的振音表现暮色，右手以“粘连”的感觉用指腹部平推每一个音，平静而厚实，明亮而遥远的结束。

### 第三章 德彪西前奏曲带来的启示

#### 1. 德彪西《前奏曲》与其他作曲家《前奏曲》的比较。

前奏曲这种体裁形式从十六世纪开始产生了，至巴洛克时期都仍是以附属前奏曲的形式出现的。它主要是以琉特琴或管风琴作为一种“开场白”的形式来进行即兴演奏的。巴赫将“前奏曲”进行了发展，成为前奏曲与赋格、组曲、合唱等曲式连结成的套曲形式，但仍具有引子的特点。至浪漫主义时期前奏曲终于确立了独立的框架结构。此时的“前奏曲”篇幅短小，音乐语言富于鲜明的个性，已脱离了“引子”作用，以独立崭新的面貌出现，成为音乐会及钢琴教材中的常见曲目。而真正奠定了前奏曲模式的实际上是浪漫主义时期的波兰作曲家肖邦，由他开始他将前奏曲发展为不附在任何乐曲之前的独立的钢琴小品。肖邦的前奏曲也有 24 首，与德彪西前奏曲创作前提不同的是他的前奏曲是按二十四个关系大小调作五度循环的排列的。肖邦的前奏曲在创作时本身是没有标题的，现在我们能看到的标题实际上都是后来的人企图用它们来说明作品的富于诗意的内容而加上去。他的每一首作品都深刻地揭示一个艺术形象、刻划一种思想感情、或者抒写一种诗的意境，具有典型的浪漫主义风情。而德彪西却是最反对“企图用音乐来解释哲学的”。<sup>①</sup>俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫他则是沿着肖邦的路，写了许多热情洋溢、诗意盎然的钢琴前奏曲。他的前奏曲比较注重于和声的交织，气势庞大，赋予激情，也具有十分强烈的旋律感。例如：熟为人知道的升 c 小调前奏曲。而德彪西的前奏曲却是与印象绘画与象征主义的结合，音乐语言很少有大段的旋律感，往往以音乐片段的素材来调动感官的某种感受。是成为倍具特色的“三维音乐”。另外，德彪西的印象派时期“前奏曲”已成为独立表演性的曲子，篇幅也较以前各时期前奏曲篇幅长。

<sup>①</sup> 陈晓 《世界音乐巨匠》 西苑出版社 2003 年 27 页。

## 2. 德彪西《前奏曲》引发的思考

德彪西的前奏曲浓缩了他一生的思想精髓，由前奏曲发展的历史轨迹我们从侧面可以看到他对前奏曲的历史贡献及对音乐史上的贡献。

德彪西的音乐是与传统束缚决裂，它开拓了新的思想，成为音乐史上的又一丰碑。德彪西的音乐之路是由古典、浪漫派音乐开始，但随着他的音乐理论与技法的成熟，开始革故鼎新追求能表现自我的新音乐风格。沿袭多年的传统音乐不能禁锢他的思想，他勇闯学院派缺乏新意且保守死板、教条主义，批评勃拉姆斯的毫无新意和柴科夫斯基以音乐抒发伤感的浅薄幼稚、戏谑贝多芬莫扎特的古董音乐、批判舒曼与门德尔松对结构反复使用的毕恭毕敬。尽管德彪西显得如此高傲，但在实际中，他确实大胆走出了一条新路。也许正因为他对传统的反叛和勇于创新，为推动音乐的向前发展迈出了新步伐，成为音乐史上又一个里程碑。

德彪西的音乐形成了以音响为主的综合艺术形式。德彪西的音乐对19世纪后半期浪漫主义音乐风格提出了大胆挑战，打破了传统音乐上以旋律发展为含义的音乐进行。夸张的音乐修辞冗长的音乐效果、企图用音乐来解释哲学的打算都成为他音乐评论的靶子。他的器乐作品里往往以一些互不联系的短小动机来贯串，没有大段的旋律；往往以一些复杂的和弦连接及一些新的音的结合来创造绘画般的色彩；以营造艺术气氛为目的来进行艺术创造。按照他的话来说：“旋律的连绵进行从不被任何东西打断，而且永不恢复它的本来面目。”<sup>①</sup>自然与想象力相互的神秘一致是他的追求。别致音响营造的氛围成为他一生创作史无前例的又一大特色。

德彪西的音乐是史无前例的艺术大融合。德彪西的音乐是融合了象征主义诗歌、印象画派、东方风格为一体的一种新形式的音乐。是综合艺术的大融合在音乐领域的表现形式。它开创了一个崭新的时代、是以往任何音乐形式都无以伦比的。

德彪西的音乐成为划时代的音乐新纪元。德彪西的音乐打破

<sup>①</sup> 陈晓 《世界音乐巨匠》 西苑出版社 2003年。

了德意志的浪漫主义近一个世纪延续的局面，重使法国音乐在国际乐坛上扬眉吐气。继德彪西之后，西方音乐史进入了二十世纪印象主义时期，新世纪的到来犹如新的血液在流淌，迎来了一批又一批的音乐家。德彪西的名字也如莫扎特、贝多芬、肖邦的名字一样在世界上无人不知晓，他为西方音乐史谱写下不朽的乐章。而他的作品也为后人留下研究的宝贵财富。

正是由于德彪西在他的音乐之路上能够不断地批评继承、自我否定与创新追求，才有了后来的印象派音乐发展的天空。我们了解过去，是为了明天的发展。如若我们能将德彪西这种精神发展到现代的音乐中、发展到我们的中国音乐中，甚至将这种精神延伸发展到我们的教育事业、科技事业中去，我们未来的路就能越走越广阔！德彪西的音乐留给我们的不只是历史音符的记号，它还为我们对音乐的研究留下了宝贵财富，更为我们的创新发展提供了动力，为我们的未来发展留下深刻的启发。



## 结 语

本文中对最具代表性、最能体现印象派风格的德彪西钢琴四首钢琴前奏曲进行了分析探讨。从中我们可以明确的感受到印象主义音乐实际是受“象征主义文学”、“印象主义绘画”和“东方音乐”的影响而出现的一种音乐流派。从它的音乐形式、织体、表现手法、基本美学观点到所追求的艺术目的和艺术效果都与古典和浪漫主义有着很大的分歧与差别。古典主义音乐的创作原则与风格严谨、规整，浪漫主义音乐注重情感的表现与激情的发挥。与之相比较，印象主义音乐并不通过音乐来直接描绘实际生活中的图画，而是更多地描写那些图画给我们的感觉或印象，渲染出一种神秘朦胧、若隐若现的气氛和色调。带有一种抽象的、超越现实的色彩，是音乐进入现代主义的开端、与传统音乐的决裂。

钢琴艺术迄今为止虽然已经历了三百多年历史，但中国的钢琴音乐发展却还不到三分之一时间，尚属薄弱。尽管我们的东方民族音乐具有璀璨的文化魅力，甚至在一百多年前就为德彪西所引用，但我们国家的钢琴艺术在世界音乐领域却还暂时还谈不上学派。在中国音乐创作领域里，要弘扬我们的音乐文化，也还需先立足于学习研究别人的文化，然后才能在学习中求发展。在音乐教育领域也是如此，作为西方几个重要音乐时期之一的印象派时期是必须要学习中的一个重要内容，在我们的教学中是必须让学生们知道了解到的。完善学生的音乐文文化底蕴，不论是对于学生本人还是对即将成为未来教育工作者的他们，都将具有重要意义。如若在我们具体的钢琴教学中根据实际情况把钢琴教育与西方音乐史教学配合运用，则会使学生的学习变得更加立体生动，获得事半功倍的效果。希望通过这四首最能体现印象派风格的德彪西钢琴前奏曲的研究，使经历巴洛克时期、古典时期、浪漫主义时期钢琴学习的学生更全面更轻松的学习印象派音乐，从而不再为学习无明显旋律感的印象派曲目感到无助。在本文里，仅对印象派代表及其音乐做出分析与各位专家学者来探讨。望得到各位老师专家学者的批评与指正！

## 参考文献

1. 沈旋 《印象主义音乐的创始人》 人民音乐出版社 1994年4月
2. 陈晓 《世界音乐巨匠德彪西》 西苑出版社 2003年1月
3. [英]保罗·霍尔姆斯《德彪西》 江苏人民出版社 1999年9月
4. 庄裕安 《音乐气质》 东方出版中心 1999年6月
5. 张洪岛 《欧洲音乐史》 人民音乐出版社 1983年10月
6. 赵晓生 《钢琴演奏之道》 湖南教育出版社 1991年12月
7. [苏]涅高兹《论钢琴表演艺术》 人民音乐出版社 1963年1月
8. 谢功成 《曲式学基础教程》 人民音乐出版社 1998年1月
9. 艾雨 《与傅聪谈音乐》 生活·读书·新知三联书店 1984年12月
10. 上海音乐学院[编]《德彪西钢琴曲选》 人民音乐出版社 1962年11月
11. E-G.海涅曼[编]《德彪西12首钢琴练习曲》  
人民音乐出版 1998年6月
12. 江晨《钢琴艺术》之《如何学习和演奏印象派作品》  
人民音乐出版 2005年3月刊
13. 李德隆《高师音乐教育学概论》 上海音乐学院出版社 2004年
14. [美]雷默《音乐教育的哲学》 人民音乐出版社 2004年
15. 赵宋光《音乐教育心理学概论》 上海音乐出版社 2003年
16. 《象征主义》 <http://www.hangtu.com/wstd/wxsc/sc20.html>
17. 《前奏曲的发展历史及肖邦〈前奏曲〉作品28介绍》  
<http://lib.verycd.com/2005/06/14/0000054108.html>
18. 《印象派绘画的文化内涵》 陈燮君 东方网  
<http://news.eastday.com/eastday/news/node4472/zjzl/node30797/node30820/userobjectlai746882.html>
19. 《2004年度傅聪钢琴大师班笔记》 <http://post.baidu.com/f?kz=20195380>
20. 《音乐中的图画 图画中的音乐》 [http://220.189.232.2/zjp/Article\\_Show.asp?ArticleID=159](http://220.189.232.2/zjp/Article_Show.asp?ArticleID=159)
21. 《印象主义的音乐与绘画》 <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/4-0/art/s09/index.html>
22. 《德彪西钢琴作品弹奏要点》 <http://www.musicsz.com/ReadNews.asp?NewsID=457>
23. 《印象派之梦幻—德彪西与他的音乐》

- [http://www.movieyouth.com/html\\_data/9/0509/230.html](http://www.movieyouth.com/html_data/9/0509/230.html)
24. 《大师素描德彪西》 <http://ccomv1.ccom.edu.cn/xzjp/200293162243.shtml>
25. 《Claude DEBUSSY》 <http://www.classicalarchives.com/debussy.html>
26. 《CLAUDE DEBUSSEY - Biography, Bibliography》 <http://www.claude-debussy.com>
27. 《Indonesian Gamelan》  
[http://www.seasite.niu.edu/indonesian/budaya\\_bangsa/Gamelan/Main\\_Page/main\\_page.html](http://www.seasite.niu.edu/indonesian/budaya_bangsa/Gamelan/Main_Page/main_page.html)
28. 《Culture and Music of Vietnam》  
<http://www.sbgmusic.com/html/teacher/reference/cultures/vietnam.html>
29. 《Cambodian music history》 [http://research.umbc.edu/eol/cambodia/music\\_bg.html](http://research.umbc.edu/eol/cambodia/music_bg.html)

## 附 录

本人于研究生在读期间发表的论文情况：

1. 论文《小议高师钢琴课教学曲目进程的设置》于《音乐教育与创作》

2006年1月刊发表；

2. 论文《浅谈专场音乐会中作品选材与组织安排顺序的艺术性》于《音

乐教育与创作》2006年6月刊发表。

## 后 记

笔者在长期的教学中发现大多数学生都比较惧怕弹奏德彪西的曲目。经调查了解到原因是由于德彪西的钢琴曲目不象莫扎特、贝多芬、肖邦等音乐家的曲目那样有旋律感，往往让学生感到“不知所云”，一筹莫展。据此，笔者努力在寻找解决的办法，希望能让“教”与“学”顺利进行。为了让学生的“学”巩固透彻，本人一直在寻求一种能让高师各门课程互动联系的教学方法。本文中涉及到的就是音乐史与钢琴学习的互动联系学习。在笔者反复的捉摸研究及导师的提点下，笔者完成了这篇适合针对高等师范生教学的文章。但由于这种寻求音乐史学习与钢琴学的结合点的教学尚处于探索阶段，研究还不够深入，所以文中可能仍然还有值得更深入了解的地方。在此希望得到各位专家学者及同行的共同探讨。也敬请各位专家学者的批评指正！

本文的完成，首先特别感谢我的导师葛俭副教授从论文选题到研究方法，从观点提炼到实践的悉心指导。此外，还由衷的感谢凌宪初老师、杨长安老师、黄洋波老师、郭声健老师、胡千红老师、王北海老师以及所有为本文撰写提供富有见地意见和帮助的人。

谭翕予 经 谨记

2006年3月于湖南师范大学

## 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： 谭翕予 2006年5月20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，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： 谭翕予 日期：2006年5月20日

导师签名： 2/12 日期：2006年5月20日