

学校代码: 10663

学 号: 4201111200575

贵 州 师 范 大 学
硕 士 学 位 论 文

德彪西钢琴练习曲创作特点
与演奏技法研究

The Research of Creative Characteristics
and Performing Techniques in
Debussy Piano Etudes

专 业 名 称: 艺术学

专 业 代 码: 050401

研 究 方 向: 钢琴表演

申 请 人 姓 名: 肖 丹

导 师 姓 名: 王增刚教授

论文指导教师: 王增刚教授 谢承峯副教授

二〇一四年四月十五日

学位论文原创性声明和关于学位论文使用授权的声明

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，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究做出重要贡献的个人或集体，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责任由本人承担。

论文作者签名：

年 月 日

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解贵州师范大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或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；本人授权贵州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、缩印或其他复制手段保存论文和汇编学位论文。

（保密论文在解密后应遵守此规定）

论文作者签名：

导师签名：

年 月 日

目 录

摘 要	I
Abstract.....	II
绪 论	1
第一章 德彪西的创作时期与其练习曲介绍	3
1.1 德彪西钢琴音乐的创作时期与风格	3
1.1.1 德彪西钢琴音乐的创作时期	3
1.1.2 德彪西的音乐风格	7
1.2 德彪西练习曲的介绍	8
1.2.1 练习曲创作背景	8
1.2.2 首演与公众反应	9
1.2.3 练习曲曲目介绍	9
1.2.4 德彪西练习曲的历史地位	11
第二章 德彪西练习曲的创作特点	12
2.1 即兴性与片段性	12
2.1.1 节奏的即兴性.....	12
2.1.2 旋律的片段性.....	15
2.2 内在的逻辑性	17
2.3 调式音阶的创新	19
2.3.1 五声音阶.....	20
2.3.2 全音阶.....	21
2.3.3 中古调式.....	21

2.3.4 阿拉伯音阶.....	22
2.3.5 音阶的组合.....	22
2.4 模糊的曲式结构	23
第三章 德彪西练习曲的演奏技法	25
3.1 演奏要点建议	25
3.1.1 踏板.....	25
3.1.2 指法.....	29
3.1.3 触键.....	30
3.2 具体分析第九首练习曲《为重复音而作》的演奏技法	32
3.2.1 创作特点.....	34
3.2.2 演奏处理.....	38
结 语	57
参 考 文 献	58
致 谢	59
学位论文原创性声明和关于学位论文使用授权的声明	60

摘 要

《十二首钢琴练习曲》是德彪西晚期的代表作，在钢琴音乐史上有着重要地位。该作品把技术与艺术完美融合，创造了全新的听觉美学，也是演奏者学习掌握音色变化的极佳教材。

本文对德彪西《十二首钢琴练习曲》创作特点与演奏技法进行研究分析。文章分三个章节，第一章介绍德彪西的三个创作阶段、音乐风格及其钢琴练习曲的创作背景、具体曲目、公演反应、历史地位。第二章分析德彪西练习曲的创作特点，如节奏的即兴性、旋律的片段性、内在的逻辑性、五声音阶和阿拉伯音阶的创新使用、模糊的曲式结构。第三章分为两个部分，第一部分是从踏板、指法和触键三个方面来探索其十二首练习曲的演奏技法；第二部分以其中第九首《为重复音而作》为例，详细的分析并提出可行的演奏建议。本文通过对该曲集演奏技法的研究，以期能为演奏者能更好的学习演奏德彪西钢琴练习曲提供一些实用价值。

关键词：德彪西，钢琴练习曲，创作特点，演奏技法。

Abstract

The set of twelve etudes is a masterpiece of late Debussy, and it has an important position in the history of piano music. These pieces have owned perfect fusion of technique and art. Debussy's etudes create a new hearing aesthetics, and they are also the best textbooks for players to learn how to master various timbres. In this article, the author researches and analyzes the creative features and performing techniques of Debussy's *Twelve Etudes*. This article is divided into three chapters: the first chapter introduces the three creative stages, musical style of Debussy and the background, introductions, responses, historical status of his etudes; the second chapter analyzes the creative characteristics, such as improvisation of the rhythm, fragmentation of the melody, intrinsic logic, pentatonic scales and other Arab innovative use of vague musical structure; the third chapter is divided into two parts, and the first part explores the performing techniques of *Twelve Etudes* from pedal, fingering, and touch. In addition, the second part presents the No.9 as an example, and provides some feasible recommendations. The main purpose of this article is to provide practical values for the performers to have deeper understanding and interpretation of the *Debussy Etudes*.

Keywords: Debussy, Piano Etude, Creative Characteristics, Performing Techniques

绪 论

一. 选题的研究意义:

钢琴练习曲是为了训练某种演奏技术而专门创作的作品,音乐形式比较单一。从肖邦创作音乐会练习曲开始,练习曲逐步发展成为能表达丰富情感和音响效果的音乐体裁,已成为技术与艺术兼顾的音乐会曲目。

德彪西在1915年创作了《十二首钢琴练习曲》,该作品一反为技巧而技巧的传统,颠覆了钢琴练习曲的创作概念和听觉美学,追求丰富的音色与音乐表达,运用东方异国音乐元素和不规则节奏,游走于调性与和声的边缘,开创了崭新的音响色彩。《十二首钢琴练习曲》是一部无论从创作风格还是从弹奏技巧上,都是非同寻常、独具特色的杰作。

但是目前国内的钢琴教学在教材的选择上还是以车尔尼、克拉默、克莱门蒂、莫斯科夫斯基、肖邦、李斯特的练习曲为主,德彪西这套练习曲没有得到足够的重视。本文立足曲谱,通过对德彪西练习曲创作特色和演奏技法的研究,特别是以其中第九首《为重复音而作》进行具体演奏分析,希望对学习这部作品的演奏者有实际的参考价值。

二. 国内外研究现状:

国内专门研究这套练习曲的著作几乎没有,只在德彪西的创作风格和传记中捎带提及,比如汤普森著由中央音乐学院出版的《德彪西:一个人和一位艺术家》中第250-251页,费兰克·道斯著人民音乐出版社《德彪西的钢琴音乐》第80-89页均对此练习曲做了简单介绍。而相关的论文或期刊,更多是德彪西的创作技法和音乐美学方面的研究。比如代百生在中央音乐学院学报上发表《德彪西的钢琴作品〈塔〉中的东方情调诠释》一文,主要从甘美兰音乐与五声调式的方面研究德彪西的创作手法。叶妮在音乐天地上发表《浅析德彪西〈钢琴练习曲〉第一集中的术语特点》一文,针对第一集速度、力度、感情等术语分类阐述。而熊辉婧《论德彪西钢琴音乐的东方色彩》、栾琪《从德彪西钢琴〈版画集〉看创新意识对其钢琴音乐的影响》、王丹《德彪西五首前奏曲作曲技法研究》等硕士学位论文,皆以研究德彪西音乐特色和作品《版画集》《前奏曲》为主。对练习曲本身演奏分析的有:许维新《由德彪西钢琴练习曲第一册的音乐元素探其演绎手法》、王京《德彪西钢琴练习曲研究》、叶妮《德彪西钢琴练习曲第一集的音乐语言与演奏技法的研究》、马诚承《变幻与精确——德彪西钢琴练

习曲的演奏技法研究》等少数论文；陈璐《德彪西12首钢琴练习曲中体现的即兴性风格》、周年《钢琴反复音弹奏技术新探》等期刊。国外的研究有Leon Vallas 《Claude Debussy: His Life and Words》、Van Nostrand Carol 《The twelve etudes of Claude Debussy》 Peterson. Cynthia 《Contextual analyses of six "Etudes" for piano by Claude Debussy》等，数量上比国内的多些。

三. 研究思路和方法:

研究思路: 收集德彪西创作时期、创作风格、练习曲的相关创作背景。立足谱面，找准练习曲的创作特点，即节奏即兴性、旋律片段性、内在逻辑性、创新的音阶和模糊的曲式结构。同时进行实际演奏研究，总结踏板、指法、触键等演奏要点；并深入分析演奏其中第九首练习曲，来研究具体的演奏技法，以点及面把握内在规律，以此运用到实际演奏之中。

创新之处:

1、德彪西练习曲的音乐看似零散却有着内在的完整性。本文从节奏即兴性和旋律片段性来研究德彪西练习曲外在的零散特点，从逻辑性方面来研究其内在的完整，零散与完整构成德彪西练习曲一个突出的创作特点。

2、本文中提及德彪西练习曲中对阿拉伯音阶、音阶组合的应用，以及双踏板的演奏方法，这在以前该曲集的研究中提及甚少。

3、从音色、节奏、强弱、音响效果、各种技术要点、指法、踏板、演奏记号、音乐层次等多个方面分类梳理，具体分析第九首《为重复音而作》的演奏技法。

研究方法: 本文立足曲谱，从实际演奏入手，利用理论与实际相结合的研究方法，结合德彪西的创作风格和练习曲创作背景，研究德彪西练习曲的创作特点和演奏技法，对实际演奏给予一定的参考。

第一章 德彪西的创作时期与其练习曲介绍

1.1 德彪西钢琴音乐的创作时期与风格

印象主义(impressionism)产生于十九世纪末至二十世纪初,最先由马奈、莫奈等人的印象主义画作在绘画领域产生影响,继而影响到音乐领域。印象派音乐追求丰富的音响效果和音色的细微变化,多描写自然景观,动机短小,难以捉摸,声音纤细飘渺富于变化,善于制造绮丽的梦境,表现对大自然生活的喜爱。

阿希尔·克洛德·德彪西Achille-Claude Debussy(1862年—1918年)是印象派音乐的开创者和重要的代表人物之一。现代作曲家代表人物斯特拉文斯基曾说过:“我们这一代音乐家以及我自己多归功于德彪西。”德彪西是继肖邦之后真正的天才,能集百家所长把各种音乐风格完美融合并打上自己的烙印,是极具个人风格的作曲家。

1.1.1 德彪西钢琴音乐的创作时期

钢琴是一种能表达丰富的音响色彩和细微的音色差别的乐器,也是德彪西表达音乐理念的重要媒介。德彪西在巴黎音乐学院求学阶段曾立志成为一名钢琴演奏家,由于他精通钢琴,故在创作上对钢琴的表现力有更深的领悟和挖掘。他的钢琴作品有着各种各样的体裁,比如练习曲、前奏曲、版画集、意象集等。研究德彪西作品的人很多,对他的创作时期分类也存在着许多争议,有学者认为应该将他的创作分四个时期,或分为五个时期。本文借用弗兰克·道斯所著《德彪西的钢琴音乐》里面的划分方式,将他的钢琴音乐创作分为三个时期。¹

1、创作初期(1880年—1901年),即德彪西寻求自我风格的探索期。

这一时期,德彪西的创作重心是艺术歌曲和管弦作品。他的钢琴作品尚未打破音乐的传统规则,带有浓重的古典主义和浪漫主义的音乐印记,在和声与结构形式的运用上也是中规中矩的。在《两首阿拉贝斯克》等作品中,音乐结构清晰、调性明确、和声有很强的功能性,只是有着少许的暗示,可以看到浪漫主义的影子。德彪西第一首钢琴曲《波西米亚舞曲》中可以看到柴可夫斯基对他的影响,这首作品借用了柴可夫斯基的织体写法,有着俄国的温柔气质。此外德彪西还深受瓦格纳、肖邦、穆索尔斯基等人的影响。比如他的管弦乐代表作《牧神午后》,开始部分用长笛演奏全曲最主要的旋律,这个旋律使用半音阶的创作手法,与瓦格纳在《特里斯坦与伊索尔德》里的半音阶手法相同。而这段旋律又与肖邦的《D^b大调夜曲》(作品27之2),在音高

¹ 引自弗兰克·道斯《德彪西的钢琴音乐》人民音乐出版社1985年出版 第13页

安排和旋律走向上都有相似之处。

德彪西《牧神午后》



肖邦的《D^b大调夜曲》（作品27之2）



在德彪西这一时期的创作中，有很多模仿肖邦、瓦格纳、柴可夫斯基、穆索尔斯基的音乐元素，并将这些元素进行创造性运用。直到创作《贝加莫组曲》和《为钢琴而作》时，德彪西才开始展现他的印象主义风格。《为钢琴而作》在体裁和曲式上是古典的，而其中不和谐和弦的连续进行和五声音阶全音阶的大胆运用又有着印象主义的特性，这也是德彪西独特的音乐语言在钢琴作品中第一次完整的出现。这首作品意味着作曲家成熟时期的到来，是他钢琴音乐的转折点。

这期间德彪西创作的钢琴曲如下表所示：

作品名称	创作年份
波西米亚舞曲	1880年
两首阿拉伯风格曲	1888年
梦幻曲	1890年
斯拉夫叙事曲	1890年
塔兰泰拉舞曲	1890年
浪漫圆舞曲	1890年
降 D 大调夜曲	1890年
贝加莫组曲 1、《前奏曲》2、《小步舞曲》3、《月光》 4、《帕斯比叶舞曲》	1890-1905年
玛祖卡舞曲	1890-1891年

为钢琴而作	1896-1901年
1、《前奏曲》2、《萨拉班德舞曲》3、《托卡塔》	

2、创作中期（1903年—1913年），即德彪西的印象主义风格成熟期。

这十年德彪西的印象主义风格已经确立，他运用新的和声语言和故意模糊的调性制造新奇的音响效果。这期间他总共写了四十五首钢琴曲，其中大部分都有具体的音乐形象和名字，创作灵感多来源于印象派的画作，表现了水中的倒影、原野的风，美丽的少女等景色和人物，更着重视觉听觉的效果和瞬间的美感。在巴黎举办的万国博览会上，德彪西第一次接触到甘美兰音乐、东方的五声调式和爪哇岛复杂的打击乐节奏，为他这一时期的音乐创作增添了更多的异域元素。《德彪西：一个人和一个艺术家》一文中就有提到：“爪哇与安南的乐队让他着迷。他被甘美兰乐队征服了。”²

异国元素在这一时期创作的《版画集》等作品中都有体现。《版画集》也成为了他个人风格成熟的代表之作。第一首《塔》的旋律来源于东方的五声音阶，加上二度与四度平行和弦的运用制造静止的感觉，展现出神秘的东方异国情调；第二首《格林纳达之夜》则运用西班牙语和哈巴涅拉舞曲的节奏型，营造多层次的音响效果；《儿童园地》第六首《木偶的步态舞》取材于美国黑人滑稽的乐队表演，运用了蓝调风格和爵士音乐的即兴片段，幽默感十足。这些异域元素被德彪西自然而完美的融入自己的作品，形成了独特鲜明的个人风格。

这期间德彪西创作的钢琴曲如下表所示：

作品名称	创作年份
版画集 1、《塔》2、《格林纳达之夜》3、《雨中花园》	1903年
意象集（第一集） 1、《水中倒影》2、《向拉莫致敬》3、《运动》	1905年
假面具	1904年
欢乐岛	1904年
素描集	1903年
钢琴小品	1904年
儿童园地	1906-1908年

² 引自汤普森 著，朱晓蓉 张洪模 译《德彪西：一个人和一位艺术家》中央音乐出版社2006年出版第80页

1、《“博士”练习曲》2、《大象摇篮曲》 3、《洋娃娃小夜曲》4、《雪花飞舞》 5、《小牧羊人》6、《木偶的步态舞》	
意象集（第二集） 1、《林间钟声》2、《月落古刹》3、《金鱼》	1907年
向海顿致意	1909年
小黑人	1909年
十二首前奏曲（第一集） 1、《德尔斐的舞女》2、《帆》3、《原野上的风》 4、《飘荡在晚风中的声音和芳香》 5、《安那卡普里的山丘》6、《雪上足迹》7、《西风所见》 8、《亚麻色头发的少女》9、《中断的小夜曲》 10、《沉没的教堂》11、《帕克之舞》12、《游吟歌手》	1909-1910年
极慢板	1910年
十二首前奏曲（第二集） 1、《雾》2、《枯萎的树叶》3、《阿尔汉勃拉的大门》 4、《仙女们优美的舞蹈》5、《灌木林》 6、《怪癖的木偶—拉文将军》7、《月色满庭台》 8、《水仙女》9、《向斯·匹克威克先生致意》 10、《骨灰盒》11、《交替的三度音程》12、《焰火》	1910-1913年

3、创作晚期（1914年—1915年）1914年的法德战争，使德彪西更坚定专注发扬法国音乐的决心。德彪西更多的挖掘十八世纪之前法国古典音乐，这使他的创作手法与之前有方向性的变化，多了许多古典音乐的创作技法。

比如他重新开始运用18世纪音乐传统的曲式模式，即ABA的曲式。练习曲第三首《四度音程练习》就是典型的ABA结构。

《四度音程练习》曲式结构：

A			B		A
a	a'	b	episode	c	a'
1~12	13~18	29~42	43~48	49~64	65~85

属于印象派的音乐标题在他的后期作品中几乎看不到，他回归音乐抽象的表达方式，不再描写具体事物。他甚至计划创作六首奏鸣曲，奏鸣曲这种古典主义音乐的传统大型体裁是他之前从未接触过的，最终他写了三首奏鸣曲。《第一奏鸣曲》创作于1915年，为大提琴与钢琴而作，是以库普兰、勒克莱尔等法国古钢琴时代作曲家的精神来构思创作的；《第二奏鸣曲》创作于1915年，为长笛、中提琴和竖琴而作，作品有着十八世纪的色彩和格里高利圣咏的影子；《第三奏鸣曲》创作于1917年，为小提琴与钢琴而作，是最接近传统奏鸣曲式的作品。

他的创作手法有更向新古典主义靠拢的趋势，几乎没有象征主义的标志。音乐的对立与不协和，不断变化的音乐元素以及不合道理的节奏在晚期作品中多次使用，并发展成为一种新的表现形式。

这期间德彪西创作的钢琴曲如下表所示：

作品名称	创作年份
六首古代碑文曲 1、《为祈求牧神和夏天的风神而作》 2、《为一位无名氏的墓碑而作》 3、《为令人神往的夜晚而作》 4、《为玩响尾蛇的舞女而作》 5、《为埃及人而作》6、《为感谢晨雨而作》	1914年
十二首练习曲	1915年
白与黑	1915年

1. 1. 2德彪西的音乐风格

在对德彪西的研究中可以看出，德彪西不喜欢别人称他为印象主义音乐家，他更多的是受到象征派诗人的影响。与象征派的理念一样，他在音乐创作上反对滥情，反对陈述事实，排斥浪漫主义音乐强烈又直接的情感表达，主张音乐表达是内在的神秘的暗示，追求瞬息的光影变化。

德彪西是音乐上的革命家，他将传统音乐进行了彻底的改造。因为他有一双非常灵敏的耳朵，使得他能感受到细微的音色差别，这也是他在创作上专注重响效果的原因。例如在创作《被淹没的教堂》这一作品时，德彪西使用了钟声敲响时钟楼旁的泛

音和远处钟声余音的对比来展示教堂钟声的深沉。1911年当德彪西接受记者采访时曾说：“你听到围绕着你每种声音，都能使它再现出来。周围世界的节奏，通过敏锐听觉的辨别，也能使它们再现为音乐的节奏。对某些人来说，规则是首要的，但我的愿望只是把听到的什么使它得到再创造。”³

德彪西的关注点一直是音响，如何把节奏、和声、旋律、调式调性、力度等组合成他所要达到的音响，这就是德彪西创作的重点。在节奏上，德彪西擅于将各种各样的节奏型排列组合，加上音区和强弱的变化，来创造气氛。极短、极长的音乐时值，即兴的弹性速度和详细的速度标记，一切源于自然，而不是死板的韵律。在和声上，则大量运用增减和弦、七九和弦、色彩和弦来降低和声的功能性进行，得到各种色彩效果，和弦的排列也是超开放式的，增加了音乐的空间感，从纵向上制造新颖的和声色彩。在旋律上，德彪西采用片段性的旋律，让音乐新奇又无法预知。用五声音阶、中古调式、全音阶、阿拉伯音阶等在音乐的横向发展上制造异域音响。在曲式结构上，不仅减少了奏鸣曲式等大型曲式，也打破了一般的曲式规则，片段性、即兴性的结构特点，使乐曲没有明显的曲式划分。在力度上，则体现了更多细致的音量变化，常用较大篇幅来表现渐强减弱。在音色上，德彪西爱用偏弱的音量制造微弱迷蒙的效果和音乐的色彩层次。由于现代钢琴制造技术的发展，他在创作时更多考虑音区、触键、踏板等带来的音色变化，对演奏技巧也有更高要求。

德彪西擅长以音乐为画笔，来描绘对自然的瞬间感觉和印象，清晨的露水滴答声和溪间潺潺的流水撞击石头的声音，都在他的作品中得到重现。他的作品更加侧重光影的展现，他把自然变成和声，把光影变成了音色，把音乐色彩的表现力开发到极致。他反对音乐华丽的修辞，注重音响产生的效果，他的音乐敏感而纤细，变化莫测又让人着迷。他打破了传统的和声规则，淡化了调性，增强了和声的独立性与色彩性，追求绚丽色彩和新奇音响的创作理念，为日后的无调性音乐奠定了基础。

1.2 德彪西练习曲的介绍

1.2.1 练习曲创作背景

十二首钢琴练习曲创作于1915年，第一次世界大战爆发以后战争和疾病给德彪西带来了双重的打击，他抑郁不振，停止了全部的创作活动。他认为在战争面前，音乐

³引自费兰克·道斯《德彪西的钢琴音乐》人民音乐出版社1985年出版 第9页

家有更大责任，应停止弹琴唱歌这些高雅活动，又由于他健康欠佳无法亲上战场，只能羡慕那些保卫家园的战士。停止创作后，德彪西以肖邦再传弟子的身份，重新修订肖邦的作品全集。在修订过程中肖邦的练习曲给了他无限启发，他不断有乐思涌现，重新树立了创作的信心，从而决定创作自己的练习曲。

完成了练习曲的创作后，德彪西本想将此作品献给库普兰，但最终他还是献给了肖邦。这也从侧面说明这部作品既与肖邦练习曲艺术性与技巧性相结合的创作理念相同，也有着法国古典钢琴乐派的痕迹。在他第六首《八指练习》、第八首《装饰音练习》、第九首《反复音练习》中都可窥见法式风格。在德彪西的这套练习曲没有了暗示、隐喻、标题等象征主义的标志，这也使得他进入了新的创作阶段。

他在给出版商迪兰德的信中曾说道：“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。”⁴

1.2.2 首演与公众反应

钢琴家瓦尔特·胡默尔是1908年之后德彪西作品的重要演奏者，且于1916年11月26日首次公开演奏了十二首钢琴练习曲，首演的地点因现存的资料有限已经无法确定，首演的时间也是在德彪西给胡默尔的信中所提到的。也许是练习曲中的奇特的音响色彩太过前卫，听众的耳朵还无法适应，因此在当时听众的反应有些冷淡。随着一战后新音乐风潮的兴起，人们又把目光重新聚焦到这十二首练习曲上。1921年勋伯格在“私人音乐展演协会”中，两次完整的演出德彪西的练习曲，二战之后，梅西安在教学中分析德彪西的钢琴练习曲，使研究这部作品形成一股风潮。布列兹、巴拉格等著名作曲家，对其都有深刻的研究。⁵

1.2.3 练习曲曲目介绍

德彪西将十二首作品分为上下两集各六首，一开始是按作品的速度来排列的，但他思考再三，最终第一集按照技术要点来排列，第二集按照不同音型来排列，他在踏板、触键及对峙的音响上都有了新的探索。第一集运用了中古调式、五声音阶、双调性、不和谐音与独特的织体等创作手法，来构建音乐的层次与和声的色彩，有关于音

⁴ 引自克劳德·海弗 编订《德彪西钢琴作品全集：练习曲》上海音乐出版社2011年出版 第9页

⁵ 引自 同上 第10页

阶、三度、六度、四度、八度等技术的系统训练。第二集德彪西对钢琴音色有了更深层的挖掘，织体和声上有了更多的变化，比如第十首《为对峙的音响而作》更是德彪西在音响上的实验。这些练习曲除了技术难点外，在音响表现上对演奏者有了更高的要求。

十二首练习曲如下表所示：

作品名称		介绍
1、五指练习曲： 根据车尔尼先生 创作风格而作	Pour Les 'Cinq Doigts' D'apres Monsieur Czerny	是对车尔尼的《五指练习曲》的有力嘲讽。运用了色彩对比和变奏的手法，增加不和谐音和有趣的动机。
2、为三度音程 而作	Pour Les Tirces	以十六分音符的节奏为基础，三度音程带来了更多和声的变化，半音阶和连续的转调突出了作品的音色明暗。
3、为四度音程 而作	Pour Les Quartes	横向上运用五声音阶描绘出东方的异域风情，纵向上大胆采用平行四度的音程进行，表现空旷而神秘的音乐气氛。
4、为六度音程 而作	Pour Les Sixtes	运用了 Mezza voce一半音量标记，并注明“非常温柔的”，来展示透明细腻的声音和独特的怀旧的意境。
5、为八度音程 而作	Pour Les Octaves	八度音程以三个和弦作为短小动机，具有华尔兹的风格。
6、为八个手指 而作	Pour Les Hits Doigts	左右手交替演奏快速的三十二分音符，不用大拇指只用另外八指，似无穷动。
7、为半音阶而作	Pour Les Degres Chromatiques	以全音阶和半音阶的重叠使用产生不同的色彩，配以跑动的三十二分音符和片段式的旋律。
8、为装饰音而作	Pour Les Agrements	借用威尼斯船歌的形式，装饰音是各种表达海的音型。
9、为重复音而作	Pour Les Notes Repetees	双手交替弹奏重复音的技巧和短小破碎的旋律线条，呈现半音阶、全音阶的多重调性。

10、为对峙的音响而作	Pour Les Sonorites Opposees	表现了不同声部的层次感、音色、力度、速度的音响对峙，带有实验性。
11、为复合琶音而作	Pour Les Arpeges Composees	根据不同的琶音排列组合，富有十九世纪的浪漫风格。
12、为和弦而作	Pour Les Accords	连续的大跳和弦呈现撞击般的效果，从ppp到fff的明暗层次变化。

1.2.4德彪西练习曲的历史地位

十二首钢琴练习曲是德彪西最后一部大型钢琴独奏曲集，也是他个人唯一的一部练习曲集，这与大部分作曲家将练习曲体裁放在早期创作不同，也说明德彪西晚期远离标题音乐回归纯粹音乐的理念转变。该作品一反为技巧而技巧的传统，颠覆了钢琴练习曲的创作概念和听觉美学，追求丰富的和声与音乐表达，运用东方异国音乐元素，游走于调性与和声的边缘，开创了崭新的音响色彩，也加深了演奏诠释的困难。它对演奏者掌握不同的风格很有益处，能更好的理解德彪西的音乐风格，有利于训练学生的演奏技巧、对音色的细微掌控、对音乐层次的协调以及对乐曲整体性的把握。

这部作品与艺术性紧密结合，并挖掘了音乐的色彩和新的演奏技术。与同时代其他作曲家的练习曲相比起来，德彪西的练习曲并没有华丽的炫技和宏大的音量，可以说他的练习曲更多的是继承了肖邦音乐会练习曲的艺术性，是德彪西瑰丽的音乐风格和技巧训练的完美结合。练习曲在创作风格、作曲技法和弹奏技巧上都独具特色，是德彪西一生钢琴音乐创作的总结，也是印象派时期唯一的一套练习曲题材的作品，在钢琴练习曲的历史上有着无法替代的地位。

然而这部作品在出版之初没有得到应有的重视，因为它独特的音乐语言和困难的钢琴技术太过超前，直到法国作曲家梅西安把这部作品重新带到世人面前，人们才认识到它的价值。

第二章 德彪西练习曲的创作特点

2.1 即兴性与片段性

德彪西的音乐与西方传统的音乐不同，用绘画来类比的话，西方传统的音乐就像油画一样，由一个点铺开通过点线面的架构、精细的比例和写实的风格来描绘真实的世界，力求准确逼真。西方传统音乐也是如此，通过传统的和声与规整的曲式来发展音乐，有着严谨的曲式结构和完整的音乐旋律。而德彪西的音乐更像是印象派画作，光与影的瞬息万变反应在音乐上就是变化莫测的片段，音乐碎片随意拼接，没有过渡，有的是各种音乐素材的即兴重组和堆积。十二首钢琴练习曲中最重要的创作特点就是节奏的即兴性和旋律的片段性。

2.1.1 节奏的即兴性

1、节拍的频繁转换

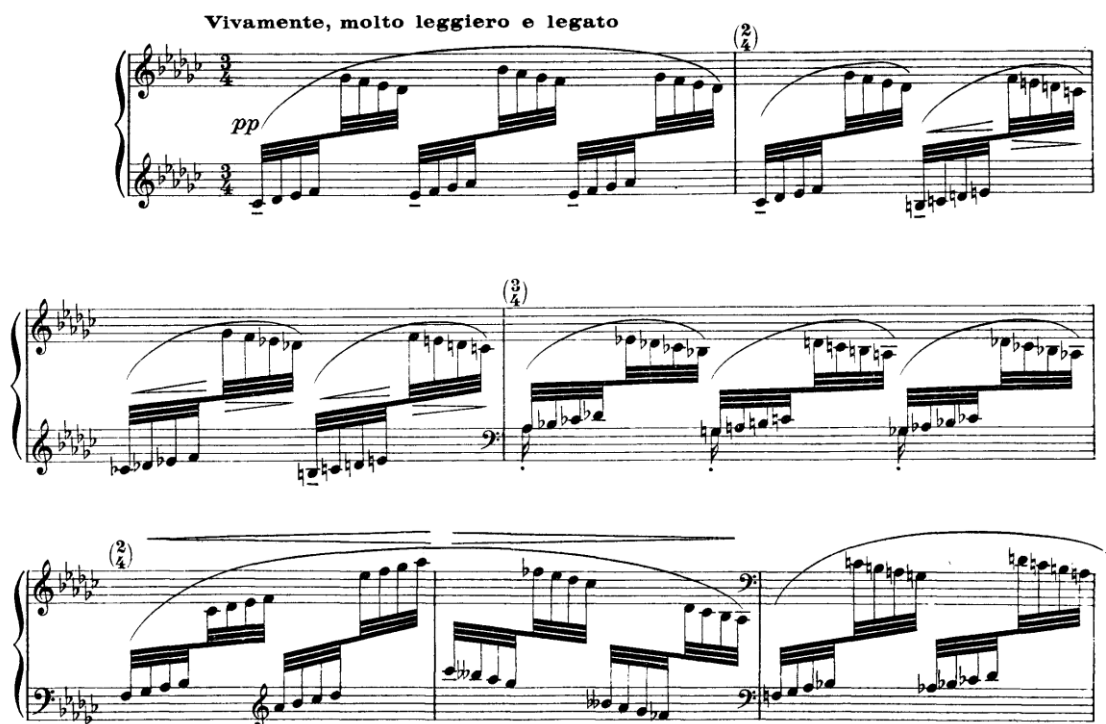
古典主义时期的音乐较少在同一乐曲中多次改变拍号。而德彪西的练习曲中节拍频繁转换，不仅使节奏不断变化，也打乱强弱规律，这使音乐体现出了一定的自由度。

例如，在其第一首《五指练习曲：根据车尔尼先生创作风格而作》（以下简称《五指练习曲》），全曲在4/4拍、2/4拍、6/16拍、4/4拍、6/16拍、12/16拍、2/4拍、12/16拍之间频繁转换达十次之多，随之带来的拍点转变，使音乐捉摸不透充满新鲜感。

第八首《为装饰音而作》，6/8拍的基础节拍是威尼斯船歌的典型节奏，呈现了碧浪滔滔、一望无际的景象，赋予了节奏的律动感。之后节拍在2/4拍、3/8拍、5/8拍、6/8拍之间交替变换，使这首作品有了更多幻想的空间。

而在第六首《为八个手指而作》的谱例中明显看到，第1~5小节中2/4拍与3/4拍交替频繁，打乱音乐的律动规律，在音乐上制造迷惑感。

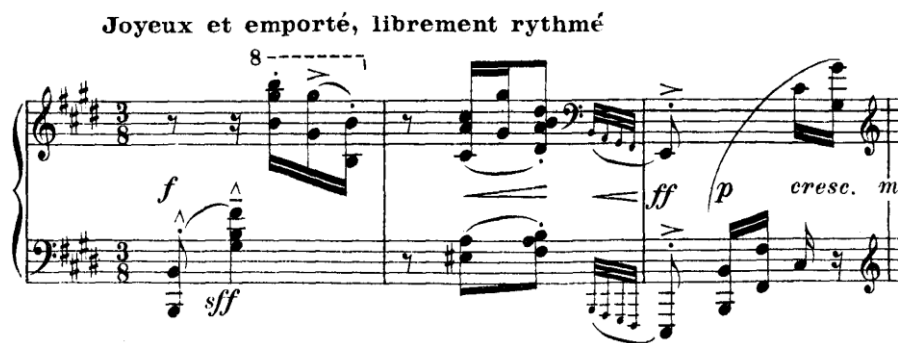
《为八个手指而作》第1~7小节



2、运用休止符、不规则的重音打破节奏律动。

德彪西运用休止符和不规则的重音来打破节奏循环，成为其创作即兴性的风格特征。在第五首《为八度音程而作》中，第1小节第二拍左手的和弦标记sff的音量弹奏，因此在乐曲开始就将3/8拍强弱弱的节奏规律打破变成弱强弱的节拍拍点。第2小节第一拍的八分休止符使三拍子的强拍继续落空。第3小节ff的强音终于落在强拍拍点之上。该曲的开头始终让人无法知晓其三拍子的节奏规律。第9、10小节第一拍的十六分休止也打乱了在第5~8小节刚刚有所规律的节奏，造成节奏上的即兴感。第109~112小节休止符与保持音记号的使用也造成节奏错位的感觉。弱拍上的重音和强拍上的休止符干扰了节拍的重心，使乐曲的结构更加不规则，更显即兴性风格。

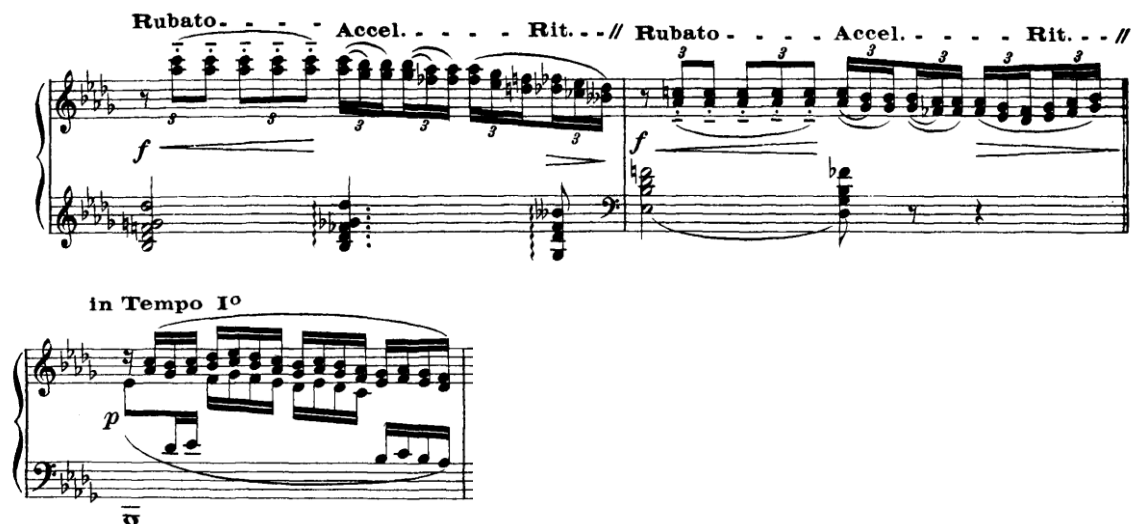
《为八度音程而作》第1~3小节



3、使用速度变化标记产生的即兴性

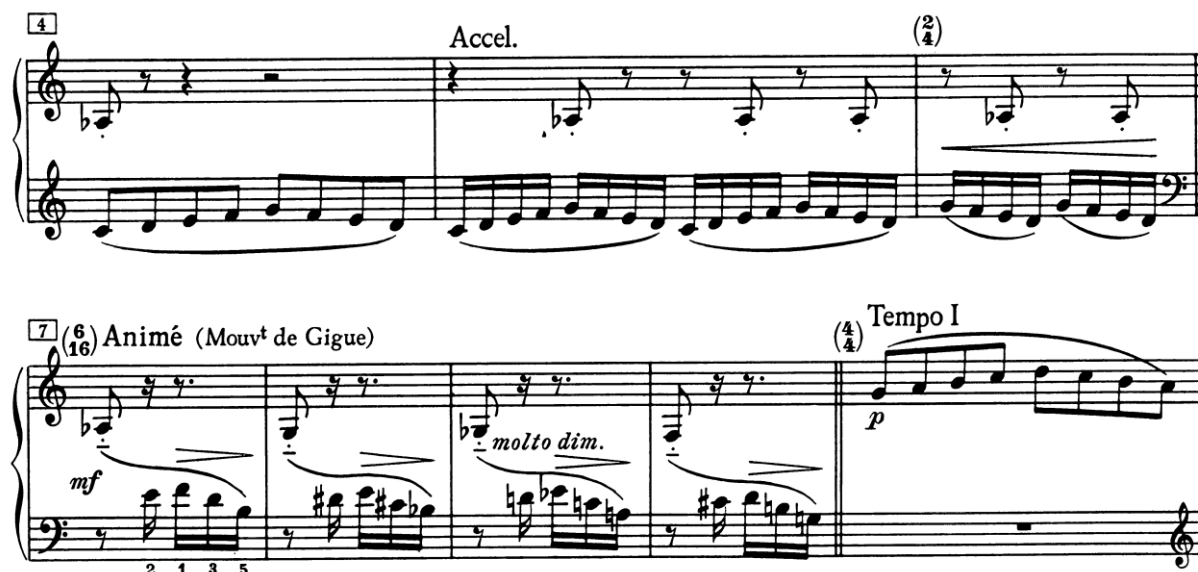
德彪西重视节奏的细微变化，为此他给予演奏者大量详细的速度标记，例如 Accelerando 渐快、in Tempo 回原速、Rubato 自由速度、Rit 渐慢等，这些速度标记甚至在短短三小节内反复使用，在第二首《为三度音程而作》第13~15小节，三小节内速度的多次改变，使音乐显得随性又多变，产生即兴的音乐效果。

《为三度音程而作》第13~15小节



第一首《五指练习曲》全曲音阶的节奏时值从八分音符到十六分音符再到三十二分音符，节奏时值在缩减。开始八分音符的进行到第5小节十六分音符的进行，右手的降A音由两小节一次到第5小节缩减成每拍一次，节奏的缩减使速度变得紧凑。第5、6小节 Accelerando 渐快，在第7小节拍号变成6/16，在第11小节回归原速。整段音乐的速度紧凑并加速推进，产生了节奏的不稳定感和即兴性。

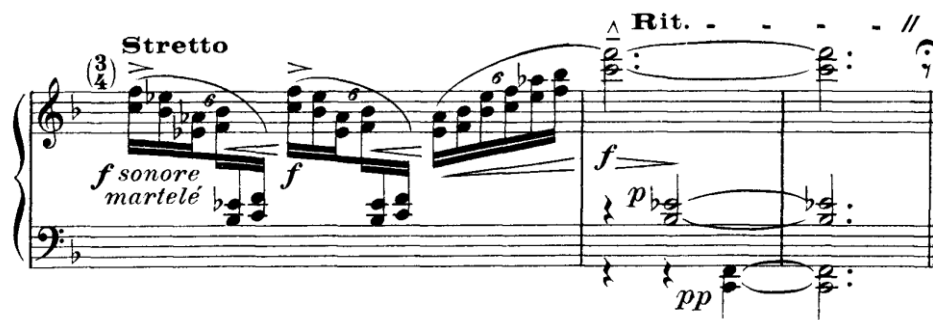
《五指练习曲》第4~11小节



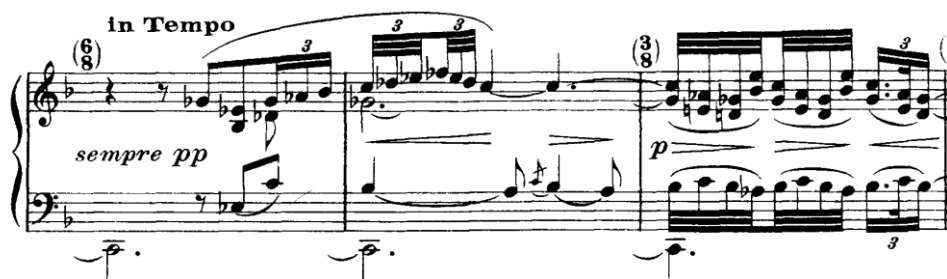
4、不规则的节奏组合

德彪西喜欢将极短、极长的音乐时值组合使用，在节奏上造成紧凑与闲散的巨大反差。在第三首《为四度音程而作》第7~9小节，十六分音符的六连音跑动使极短的节奏音型紧凑且加速，第8小节连接到时值六拍的纯四度长音，短音与长音的不规则使用，用节奏塑造出两个相反的音乐性格。第20~22小节，节奏音型从八分音符开始在十六分音符三连音、三十二分音符三连音、四分音符、三十二分音符、带附点的十六分音符三连音之间不规则的频繁变化，使音乐听来零散又即兴。

《为四度音程而作》第7~9小节



《为四度音程而作》第20~22小节



2.1.2 旋律的片段性

在德彪西练习曲集出版之初，恩奈特·瓦克尔多次叫嚷音乐太过琐碎费解，并评论说：“《练习曲》过份的音乐化似乎与他当前所处的狭小天地有关。”⁶其实瓦克尔的评价并不准确，德彪西音乐是有着其内在逻辑的。

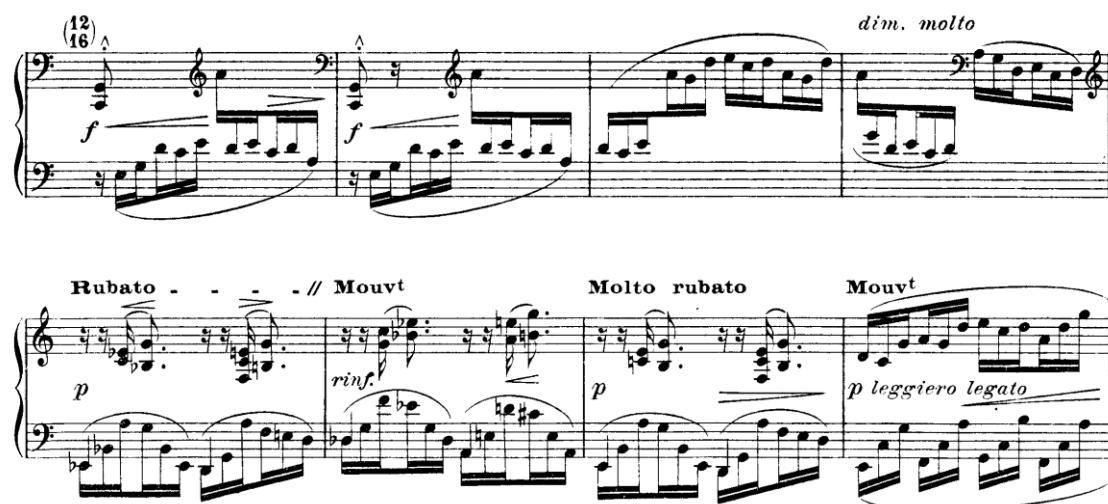
不过旋律的片段性和零碎性确实是德彪西的音乐创作特色之一。德彪西在创作练习曲时刻意淡化悠长的旋律线条，将一个个短小的旋律片段拼接起来，运用节奏、力度、音色的对比，创造如瞬间光影变化般的即兴效果。每个旋律片段的性格和情绪都有区别，有时片段非常短小，突兀的插入又迅速的离开，闪烁着不同的色彩与光芒。

比如第一首《五指练习曲》第28~31小节这四小节是一个旋律片段，其中每小节

⁶ 引自斯坦利·萨迪《新格罗夫音乐与音乐家辞典》湖南文艺出版社2012年出版

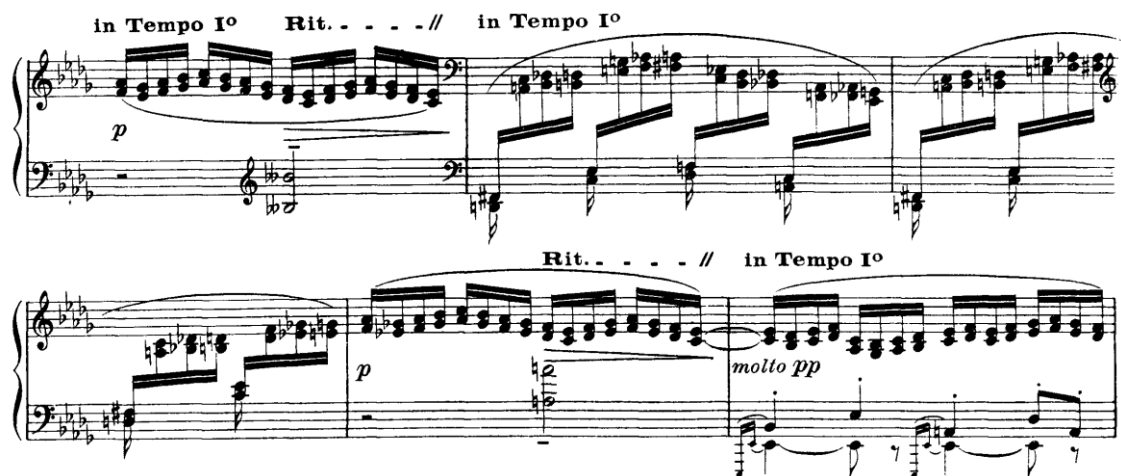
是一个小乐句，运用了五声音阶的流动音型，有着波涛流动的音乐形象。紧接的旋律片段，第32~34小节，每小节有两个音乐的循环，左手继续十六分音符的流动，右手两个音形成短小的回声。这两个片段利用快速跑动的音型拼接在了一起。

《五指练习曲》第28~35小节



第二首《为三度音程而作》第45小节与第48小节之后的片段音型结构相同，其中的第46、47小节是突然插入的片段，打乱了45小节与48小节的联系，形成突兀的音乐感觉。

《为三度音程而作》第45~49小节



第五首《为八度音程而作》中，第43、44小节双手十六分音符的单音与前后小节以三音为一组的左右手交替弹奏不同，也是突然插入的旋律片段。

《为八度音程而作》第39~45小节



这些旋律片段或拼接或插入，在音响上形成对峙，使音乐不断变化发展，灵动又新颖，具有大量的情绪冲突和色彩变化，在听觉上像是即兴的游戏一般。

2. 2内在的逻辑性

很多人认为德彪西的音乐没有章法，不像古典主义音乐的结构是由一个材料通过调性的深层控制来变化发展音乐的，德彪西的音乐有许多材料，他脑子里的灵感太多，各种材料随意加减也没有太多关联。但其实那些看起来没有关联的材料中是有逻辑秩序的。他的音乐并不是随意拼凑，里面暗藏了深层的逻辑，有着严密的安排。

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存在。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”一样。……它总是一个个片段，上上下下不同的片段，组合起来，镶嵌起来拼成新的东西”。⁷

不管德彪西的音乐如何零碎，总还是有着内在的章法。德彪西避免每一次完全相同的乐句，在节奏、织体、和声方面进行多样化的处理，看似自由随性毫无关系，但在音乐的深层次中，有某种相同的特征，使音乐统一起来。而这十二首练习曲中将每首乐曲统一起来的特征是其中的演奏技巧。钢琴演奏技巧是这些练习曲的创作动机和发展材料。

比如说第一首《五指练习曲：根据车尔尼先生创作风格而作》，通篇看似音乐语

⁷ 引自赵晓生《钢琴演奏之道》上海音乐出版社2007年出版 315页

言分散，其实是由五指音阶作为动机不断分裂变化贯穿始终融合成一个整体。第一小节开始以C大调的I-V 音阶跑动的八分音符作为动机材料，右手反复插入降A音来对抗左手的快速跑动，为全曲开篇就带来了幽默感。



第11~12小节，在左右手交替弹奏G调音阶后，将音乐动机移到升F大调。



第35小节开始，把快速移动的原始动机稍作更改，形成轻巧的连音，节奏也从快速的四音进行发展到连绵的六音音型。



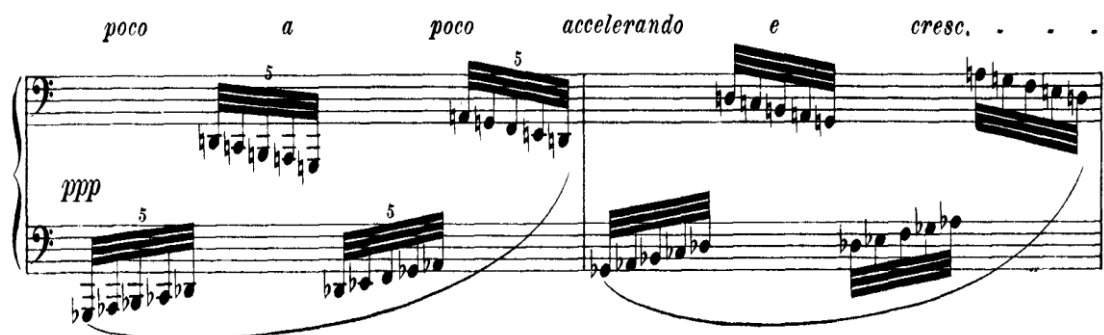
在第48小节，动机稍作变型后转到降C大调上，与之前的开头的C大调形成反差。



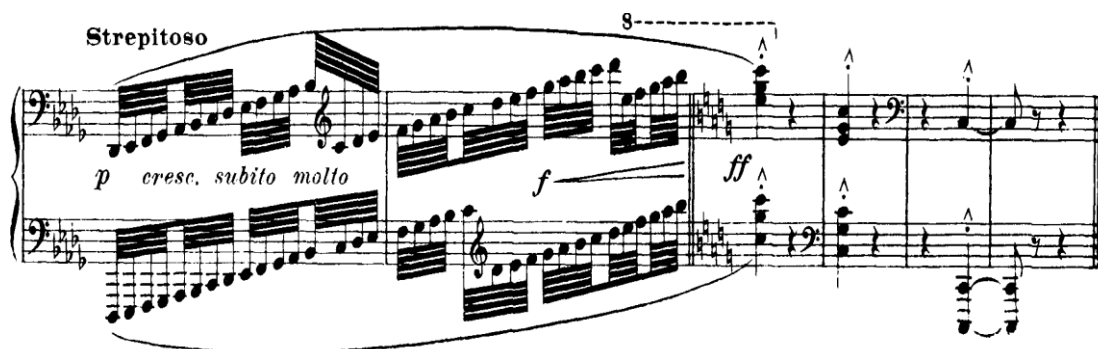
第75小节运用了第35小节的节奏，左手在降D降E音上交替跑动，右手则小跳进的移动。



第91小节原始动机改变节奏为五连音，左手在降G大调而右手在C大调上，形成调性上的对比。



第111小节开始，结尾落在D大调音阶上，在一个f力度到ff力度后回归C大调结束。



这首练习曲在C大调、G大调、升F调、降G调、D调之间转换，但至始至终都有动机材料贯穿始终。全曲看似散乱实则有序，看似不停变化实则整体统一，或改变节奏或改变织体或改变调性，却用五指音阶统一起来。运用不断出现的短小跳音和循环的五指音阶，将幽默与技术两种元素融合起来，成为一首有艺术价值的练习曲。

2. 3调式音阶的创新

德彪西在创作钢琴练习曲时摆脱了传统大小调调式的定性思维，更多的将五声音阶、全音阶、中古调式、阿拉伯音阶等融会贯通，把它们混合、叠置，融合到自己的创作手法之中，成为音乐横向发展的主要材料。

2.3.1五声音阶

五声音阶有别于西方传统的大小调音阶，虽然曾在欧洲某些民族中出现过，但五声音阶仍被看做属于东方异域的音响色彩。当时局限于传统调式和声的德彪西在1889年巴黎万国博览会上被东方音乐深深震撼，对他后来的创作产生了深远的影响。

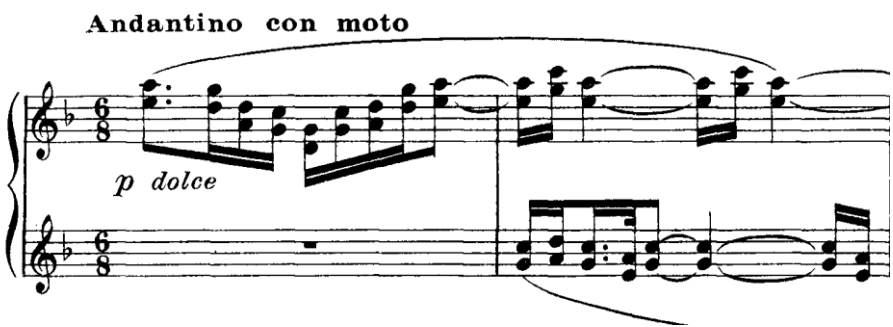
在他的练习曲《五指练习曲》《为四度音程而作》《为八度音程而作》《为半音阶而作》《为对峙的音响而作》中都有用到五声音阶旋律。

练习曲中五声音阶的使用如下表所示：

作品名称	五声音阶的运用
五指练习曲：根据车尔尼先生创作风格而作	第28～31小节五声音阶环绕音型 第103～110小节五声音阶片段
为四度音程而作	五声音阶为全曲音乐素材
为八度音程而作	第68～82小节间隔出现的五声音阶与西方调式音阶交织发展
为半音阶而作	第11～14小节左手五声音阶旋律 第63～66小节旋律融合了d小调自然音阶与五声音阶
为对峙的音响而作	第31～37小节五声音阶的模进

其中最典型的是第三首《为四度音程而作》，全曲以五声音阶为材料发展而成。德彪西彻底打破传统的和声规则，在横向上运用五声音阶描绘出东方的异域风情，在纵向上大胆采用平行四度的音程进行，营造神秘空旷的音乐效果，立刻将听众带入遥远的东方国度。德彪西曾评价此曲说：“为四度练习而作，你们将会发现这前所未有的声音，即使你的耳朵已经习惯所有奇怪的声音。”⁸例如第1小节，右手四度音程所构成的五声音阶旋律。

《为四度音程而作》第1～2小节：



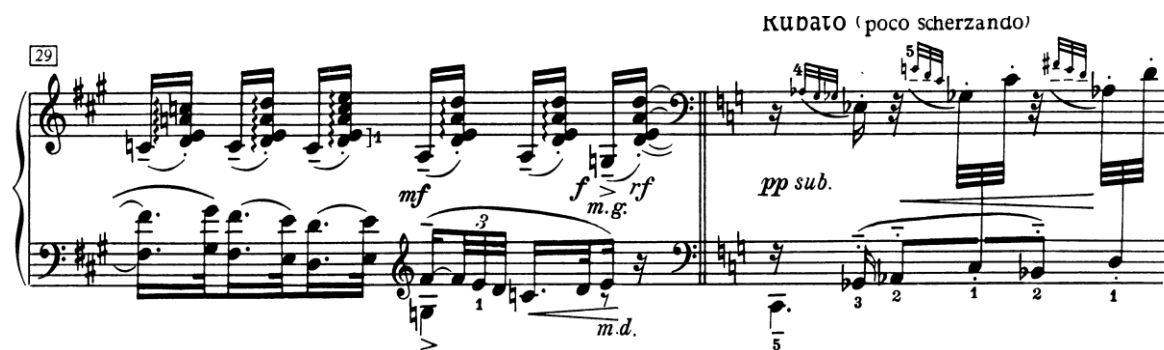
⁸ 引自Leon Vallas, Claude Debussy: His Life and Words, 258

2.3.2全音阶

全音阶是相邻的两个音都为大二度关系的人工音阶，音与音之间无主次之分，共有C-D-E-#F-#G-#A与#C-#D-F-G-A-B两组音阶。与前辈作曲家不同，德彪西更加广泛的使用全音阶，以此获得丰富的音响色彩。

他的练习曲中全音阶多作为片段性的旋律而出现，比如第八首《为装饰音而作》中，第30小节左手降G-降A-降B-C-D是全音阶，全音阶在这里有着滑稽诙谐的音响效果，这与前面优雅古典的风格形成巨大的反差。

《为装饰音而作》第29~30小节



2.3.3中古调式

德彪西在练习曲中做了很多音响上的尝试，中古调式的运用也是为音响色彩服务的。早在创作《贝加莫组曲》时就曾多次使用中古调式。德彪西爱用利底亚调式、多利亚调式、洛克利亚调式和弗里几亚调式。在第二首《为三度音程而作》第13~14小节中，左手第一拍的二分音符和弦建立在弗里几亚调式上，调式音阶为C-降D-降E-F-G-降A-降B-C。第三拍的和弦则建立在洛克利亚调式上，调式音阶为C-降D-降E-降F-降G-降A-降B-C。这两个小节弗里几亚调式和洛克利亚调式交替进行，奏出奇异的音响色彩。

《为三度音程而作》第13~14小节



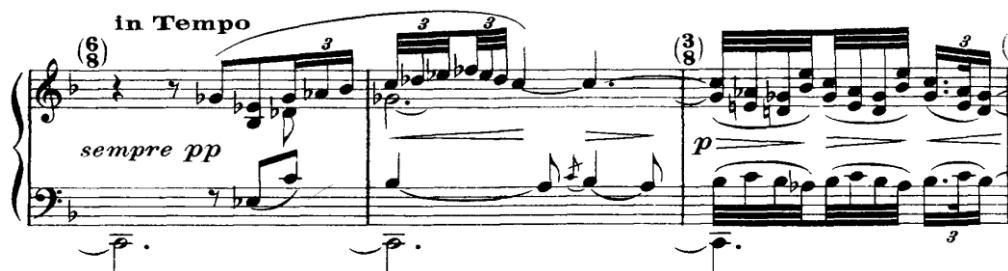
2.3.4阿拉伯音阶

阿拉伯音阶有着鲜明的异域色彩，其音阶为C-降D-E-F-G-降A-降B-C，又叫大弗里几亚音阶。在第二首《为三度音程而作》第12小节使用了阿拉伯音阶。第三首《为四度音程而作》第20~22小节，右手的旋律线条并不是分解和弦构成的快速琶音，而是阿拉伯音阶构成的旋律线条，这在音响上带来了浓郁的异国风情

《为三度音程而作》第11~12小节



《为四度音程而作》第20~22小节



五声音阶、全音阶、中古调式、阿拉伯音阶在练习曲中的使用，让音乐增添了崭新的魅力，使人们留下别具一格的听觉体验。

2.3.5音阶的组合

除了各种音阶的单独使用以外，德彪西创造性的将音阶组合使用。比如在第二首《为三度音程而作》第10小节，是自然音阶和半音阶的重叠，右手高声部第一拍为E-F-G的C大调音阶，左手的十六分音符则是A-降A、降C-降B-A-降A的半音阶进行。这样的组合使用使音乐飘忽不定难以捉摸。

《为三度音程而作》第9~10小节：



2. 4模糊的曲式结构

德彪西早期和中期的创作一直致力于摆脱传统曲式和声的枷锁，但是到了晚期他对传统音乐的创作手法有所接受。他的十二首钢琴练习曲大多都有着ABA三段式看似传统的曲式结构，但是段落的发展手法有着模糊性和不确定性。练习曲中的双小节线不一定是乐段的区分，德彪西还经常在AB两段之间插入一些新的音乐片段，这使得乐段的划分变得艰难。另外再现A段经常只出现部分短小的动机或者与结尾融在一起，造成曲式的模糊。

例如第二首《为三度音程而作》的再现段第45~52小节，因为第46、47小节插入的新乐句，打乱了完整的主题再现，模糊了与B段的区分。

《为三度音程而作》第45~52小节

in Tempo I° Rit. . . . // in Tempo I°

p

Rit. . . . // in Tempo I°

p *molto pp*

pp un poco marcato

più marcato

第六首《为八个手指而作》虽然从第12小节末尾的双小节线和第13小节的调号变化就显示这里是新乐段的开始。但是第13、14小节仍然是A段的音型，第15小节出现新的音型，到第17小节B段的主题才真正出现。相同的三十二分音符节奏型、双小节线和转调的误导，使乐段之间模糊难辨。

《为八个手指而作》第12~17小节



第十首《为对峙音响而作》中，A段有A1和A2两个主题乐句，再现段A'中不仅有A1和A2再现变奏，还将A1和A2合为一个整体乐段。ABA的三段式中加入变奏再现的手法，让曲式结构更加模糊不清。

第三章 德彪西练习曲的演奏技法

3.1 演奏要点建议

3.1.1 踏板

德彪西充分利用了现代钢琴的踏板,来寻求钢琴上新颖的音响色彩。他的踏板除了在传统的强弱力度、延续声音上的使用之外,还有特殊的用途。德彪西在他的钢琴练习曲中极少标注踏板记号,和指法一样,他认为踏板的使用是因人而异、因地制宜的,踏板随着使用的钢琴和演奏的场地的不同而变化,要像呼吸一样自然的使用。

1、制音器踏板

制音器踏板又称右踏板,在德彪西的作品中制音器踏板更多是为了保持琴弦充分的泛音振动产生整体的共鸣音响而使用的。大量使用制音器踏板会使声音浑浊不堪,而有些演奏者为了追求德彪西朦胧的音响更是将踏板一踩到底,这种踏板的滥用德彪西相当的反感。因此建议在练习之初不要使用踏板,演奏者先听清楚音型旋律走向,再逐步添加踏板,并体会乐曲中德彪西想表达的泛音与共鸣的意图,踏板要自然的切换。

(1) 半踏板的使用

因为全踏板的浑浊效果,德彪西练习曲更多的是使用半踏板即浅换踏板的技巧。由不同的踩放程度,半踏板一般分为:四分之一踏板、二分之一踏板、四分之三踏板等等。四分之一踏板用于更换踏板速度太快或只需略微润饰的音色。二分之一踏板多用于朦胧气氛中旋律乐句连接,力度不强的和声和跳音。四分之三踏板多用于音响恢弘而全踏板又太过浑浊的乐段。例如练习曲第一首《五指练习曲》第59、60小节,使用二分之一踏板随着上方的和弦连接更换踏板,这样即不会造成音响的浑浊,又能清晰的演奏旋律线条。第六首《为八个手指而作》,快速音阶的起伏如波浪的流动,全曲要用四分之一踏板来保持自然的泛音共鸣,并随着和弦更换踏板。

而在《五指练习曲》第28~31小节中,连贯的十六分音符快速音阶,则需要用到颤音式的碎踏板。这样可以保证快速音群的清晰以及琴弦的泛音振动,与传统练习发干的声音相比,这里踏板起到润色的所用,有了新的泛音色彩。

《五指练习曲》第59、60小节



《五指练习曲》第8~31小节



(2) 制音器踏板的使用原则

德彪西的练习曲大多没有踏板标记, 因此要根据音的时值、低音与和声、音色的对比及演奏标记来使用踏板。

a、根据音的时值, 在需要保持低音时要用踏板把音延长。例如第七首《为半音阶而作》第63、64小节, 左手的二分音符需要踏板来保持, 并衬托右手半音阶的空旷效果。在第四首的第51小节、第五首的第15小节, 第八首的第42小节等多处皆可使用。

b、根据低音与和声来更换制音器踏板, 比如第二首《为三度音程而作》第53小节, 踏板根据左手F、降B、E、降G的低音变化一拍一换。第九首《为重复音而作》第9小节, 踏板随着左手的和声来踩放。

《为三度音程而作》第53小节



c、根据音色的对比来使用踏板。用踏板来帮助突强或渐弱, 增加强弱对比的幅度。第五首《为八度音程而作》第1~4小节, 从f-sff-ff-p-f, 强弱幅度大, 除了手指和手臂的力度增大, 踏板的使用能帮助力度在四小节形成里快速而夸张的对比。在sff的地方要迅速使用踏板。

《为八度音程而作》第1~4小节



d、随演奏记号使用踏板。例如第三首《为四度音程而作》第41小节,右手的强音记号要使用踏板来突出。第十二首《为和弦而作》第168小节,重音记号需要使用踏板来强调。

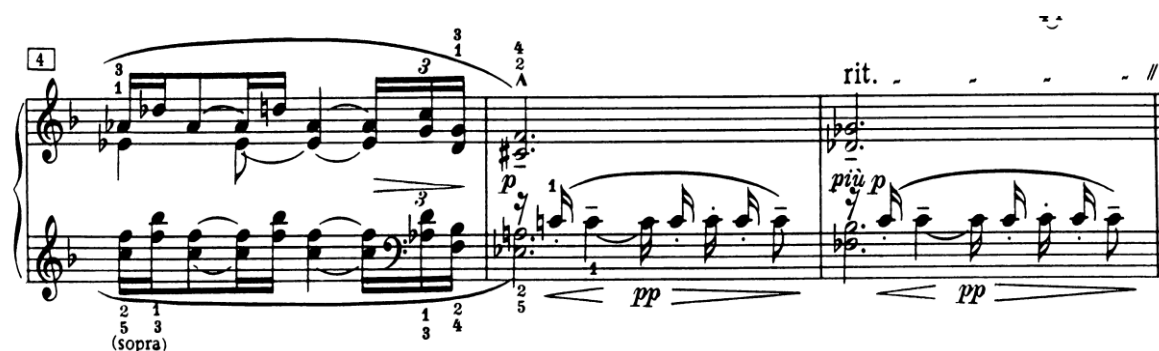
《为和弦而作》第168小节



2、柔音踏板

柔音踏板是三角钢琴上的左踏板,由于德彪西对弱的音量的偏爱,这部练习曲中朦胧柔美的音色都有赖于柔音踏板。在《为三度音程而作》《为六度音程而作》《为复合琶音而作》等练习曲的开头都有着朦胧迷幻的意境,需要使用柔音踏板。柔音踏板在使用时必须要在触键之前迅速踩住,而且要根据不同的情景需要来使用。

柔音踏板不止能够营造弥蒙的氛围,更能制造音色音响上的对比。比如第三首《为四度音程而作》第4~7小节,由pp的力度毫无过渡突然来到强的力度,在音乐色彩上有着戏剧的变化。因此在4~6小节使用柔音踏板后放开,音乐直接进入强的力度,增加音响的对比。



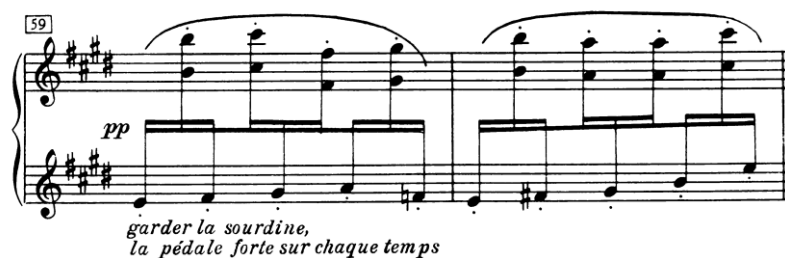
3、双踏板

双踏板的搭配使用是德彪西独特音色变化的法宝，能使音乐达到德彪西所要求的境界——让人忘了钢琴有琴槌。制音器踏板帮助声音持续产生共鸣，柔音踏板增添了音色的变化，两者的搭配使用，为练习曲创造出崭新的听觉体验。

比如第五首《为八度音程而作》第59小节，德彪西标注*Garder la sourdine, la pédale forte sur chaque temps.* 意为保留柔音踏板，制音器踏板每拍更换。以此来制造朦胧柔弱的音色和泛音的共鸣。

第79~82小节，德彪西标注了双踏板的记号。德彪西创造性的在*ff*的力度下使用柔音踏板，用来减少琴槌敲击琴弦干硬的声音，产生略柔和的强音这一奇异的音响。而制音器踏板的使用让右手二度进行形成整体的不和谐和声旋律。

《为八度音程而作》第59~60小节

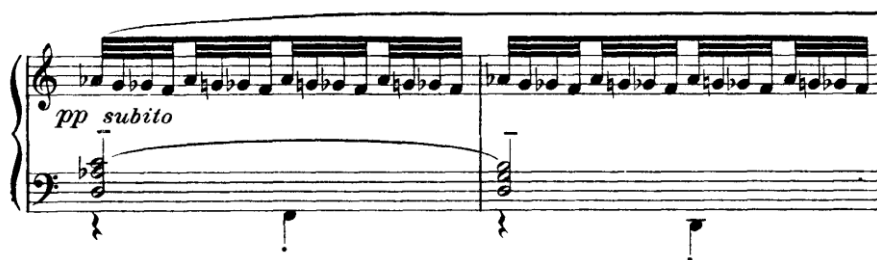


《为八度音程而作》第78~82小节



第七首《为半音阶而作》第25、26小节，右手为三十二分音符半音阶的跑动，左手为二分音符的长音和弦与低音声部的大跳。这里如果只用制音器踏板声音会浑浊不堪，如果用中间持续音踏板则声音发干没有光泽。正确的方法是使用柔音踏板保持住神秘柔美的声音，制音器踏板深踩住长音和弦再浅换，以此获得干净的声音并有着丰富的音响共鸣。

《为半音阶而作》第25、26小节



双踏板的使用没有单一的标准，需要演奏者用耳朵来聆听挖掘出钢琴丰富的音响色彩，寻找适合自己表达的踏板用法。

4、少用踏板的情况

这套练习曲集中也有一些时候需要干净没有共鸣的声音，以此达到音响上特殊的对比效果。在《五指练习曲》的开头与《为复合琶音而作》的舞曲片段中，为了或诙谐或舞蹈的性格，最好不要使用踏板。而第九首《为重复音而作》第82~84小节，这是该首乐曲的结尾，不要使用踏板，从而达到干涩的音响效果，呈现出前句第81小节华丽甜美的十六分音符下行与后句干燥沉闷声音的强烈对比。

《为重复音而作》第81~84小节



3.1.2指法

关于十二首钢琴练习曲的指法问题，德彪西曾在出版时的序言中说道：“每个人的手大小长短不同，单一套指法不能够通用。不标明指法是一种极佳的练习方式，它避免演奏者使用作曲家为他们设计的指法时的矛盾情感，同时也验证了这句千古名言，靠谁都不如依靠自己。让我们在练习中发现我们的才能，寻求自己的指法。”⁹

指法问题是演奏德彪西练习曲的首要难题，特别是《为三度音程而作》《为四度音程而作》《为六度音程而作》这几首练习曲如何连贯的弹奏取决于演奏者是否寻找到适合自己手型的指法。

⁹ 引自克劳德·海弗 编订《德彪西钢琴作品全集：练习曲》上海音乐出版社2011年出版 第22页

为了符合德彪西作品神秘朦胧的音响效果,手的姿势要比较平坦,指法需保持手指平行的移动,以此来避免突然的重音,运用手腕使声音柔和。

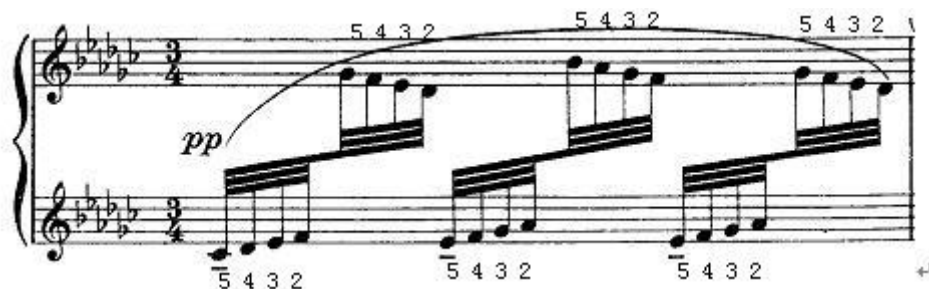
第三首《为四度音程而作》四度双音的连奏需要合理的指法关系。第1小节,四度双音的跳进为连奏增加了困难,即要奏出圆滑的连奏又要有柔美均匀的音色,建议用25、14、25、14、12、14、25、14、25的指法,方便换指和连奏,手指保持水平移动控制声音的平均。而另一种指法25、14、12、25、12、24、13、24、15也是可行的。第52小节,右手维持24、13的指法交替弹奏四度音程下行。

《为四度音程而作》第1小节



第六首《为八个手指而作》,德彪西在注解中说明:“在这首练习曲中,手型位置多变,用拇指演奏既笨拙又难以实现。”¹⁰因此,第一小节开始的音阶,左右手都使用5、4、3、2的指法。

《为八个手指而作》第1小节



3.1.3触键

德彪西练习曲中细微的音色变化和音响上的多层次,需要我们掌握各种不同的触键方法。法国著名的钢琴家玛格丽特·朗在《跟德彪西坐在钢琴旁》中谈到:“德彪西是一位无与伦比的钢琴家,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源源流出。在不

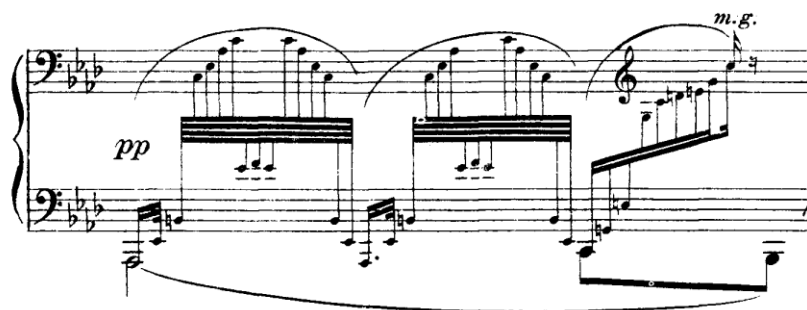
¹⁰ 引自费兰克·道斯《德彪西的钢琴音乐》人民音乐出版社1985年出版 第85页

断压力下仍保持柔和，德彪西的琴艺之精正在于此。”¹¹可以看到德彪西控制音色细微变化的能力。

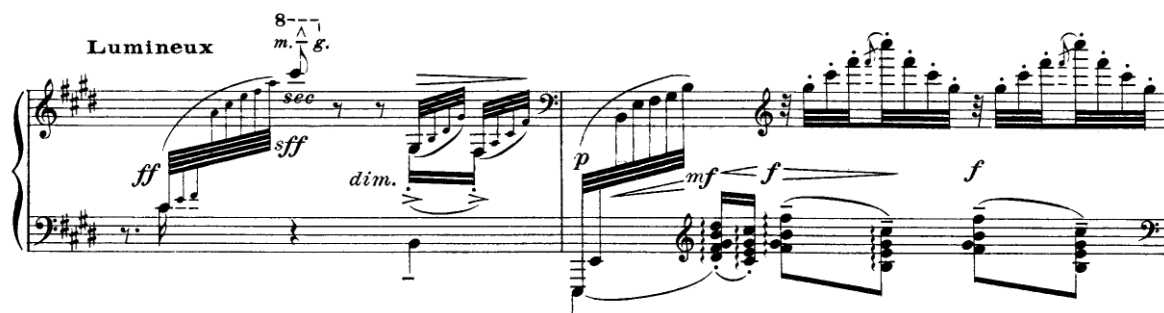
德彪西的音乐继承了传统的法国音乐演奏学派精致细腻、多情浪漫的演奏风格。德彪西经常提醒他的学生：“演奏时指尖应该更加敏感。”想像钢琴是没有琴槌的，细腻温柔的声音。因此弹奏练习曲时要避免敲击的声音，用抚摸式的触键。减少指尖触键发出的颗粒般的音色，多用面积较大的指腹，也就是“肉一点”的地方，缓慢的下键，像直接抚摸琴弦一样，奏出天鹅绒般的声音。弱的地方为了奏出轻柔如薄雾般的音色，不要触键过深，浅触键或者半触键为宜。强的地方，下键也不要太快，避免简单粗暴的声音。

例如第十一首《为复合琶音而作》第7小节的快速音群是pp的音量，用半触键的方式左右交替奏出朦胧的意境。第25小节ff的力度，但不能弹得凶猛粗暴，连贯圆润的声音需要触键的时候指腹与琴键的接触面积大，下键稍慢，这样强音也能弹得柔和。第26小节左手的琶音音量从mf到f，下键要慢不能往下压，千万不能弹成贝多芬式辉煌大气的声音，德彪西式的f应该有更多内在的力量和温暖。

《为复合琶音而作》第7小节



《为复合琶音而作》第25、26小节

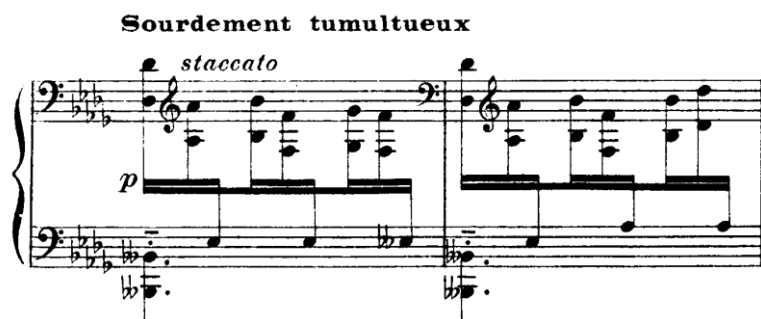


这些练习曲在演奏时要注意旋律线条的连贯和丰富的音乐色彩，应该减少巴洛克式颗粒性的声音的触键方式。第五首《为八度音程而作》第68、69小节，Sourdement

¹¹引自[法]玛格丽特·朗著 毛宇宽译《跟德彪西坐在钢琴旁》《爱乐》第六辑

tumultueux意为声音微弱又骚动,这里的八度不要弹得太短太颗粒,要贴键并放慢下键速度,保持p的音量,制造模糊的声音效果。

《为八度音程而作》第68、69小节



第十首《为对峙的音响而作》第15、16小节,需要同时运用多种触键方式来区别音乐层次。右手四分音符的连线可用较深的触键方式指腹大面积的贴键来获得圆润连贯的声音。中间八分音符的半音阶断奏,运用指尖弹奏,触键时指尖要硬,用手指跳音略微跳动即可。左手的和弦断奏,弹奏时手指与琴键的接触面积要比指尖弹奏时稍微多些,运用手臂跳音的方式弹奏。使用不同的触键部位、深度和力度,产生不同音色的层次线条,不需要过度强调某一声部便可得到整体的和声与清晰的层次。

《为对峙的音响而作》第15、16小节



3.2 具体分析第九首练习曲《为重复音而作》的演奏技法

德彪西这首作品的重复音技术创造性的用双手来演奏,这在前人的练习曲中是从未出现过的新创举。哈农、斯卡拉蒂、克莱门蒂、克拉默、车尔尼、舒曼和李斯特都创作过练习重复音技术的练习曲,但都只关注单手的换指技术,没有双手交替的练习。

斯卡拉蒂《D小调钢琴奏鸣曲》(k. 141/L. 422),是为重复音而作的乐曲,节奏鲜明,旋律清新。全曲运用单手的重复音型配以简单和弦和八度双音伴奏,如第1、2

小节。该曲虽然有艺术性，但还是着重在古钢琴的演奏技巧上，速度较快，有着较强的炫技性。



舒曼《交响练习曲》作品十三，第二变奏用多声部手法创作，旋律置于低声部，右手高声部为它的对应副旋律，重复音型是内声部，在这里只有伴奏和弦的作用。



李斯特《帕格尼尼大练习曲》第三首《钟》，运用八度的重复音制造钟声滴答的效果，四个声部保持纵向和声排列。如谱例第53~54小节，高声部为右手的重复音弹奏，左手的声部为伴奏织体，展现了灵活的手指炫技。



但是德彪西的这首重复音练习与前辈们关于此技术的练习曲不同，他没有运用炫技的快速音群，而是运用了新颖的创作手法：左右手交替弹奏的重复音和短小的旋律线条。在以下创作特点中会详细讲到。

这首练习曲不是单纯的技巧练习，还有着谐趣抽象的音乐内涵，好似一幕滑稽剧，情绪起伏巨大，有很多有趣的音乐片段。

该曲建立在G调的基础上，4/4拍，由A、B两段加尾奏组成，以升C、D、C、F为动机，加入不同的和声色彩贯穿全曲。A段1~48小节，分为素材a、素材b和过渡。A1段

49~65小节，由A乐段发展而来。尾奏将原始动机加以变奏，在第75~80小节加入特殊节奏动机结束全曲。

曲式结构如下：

A			A1		Coda
a	b	过渡	a1	b1	a2
1~27	28~38	39~48	49~54	55~65	66~84

3. 2. 1创作特点

1、短小的旋律线条

短小的旋律线条是德彪西代表性的创作特色。该作品使用双手的重复音交替弹奏配以突然出现的休止，营造出诙谐的趣味。段落之间也没有预警，常常突然的直接转调和突然的改变音乐情绪。比如在第5~8小节，休止符的运用创造出一个破碎不完整的乐句，这种破碎和突兀更吸引人们的听觉。

《为重复音而作》第5~8小节

2、双手的重复音交替练习。该反复音练习曲的最大特点就是在同一节拍内用左右手交替演奏。重复音的组合形式新颖、多样。

a组合，以四个音为一组，每拍第一个音用右手弹奏，其余三个音用左手弹奏的音型，创造连绵不断的音乐进行。



b组合，左右手各弹一音，交替弹奏，形成互相追逐游戏的感觉。



c组合，左右手各弹两音，交替平均的弹奏，制造迷蒙的效果。



3、特殊的音程结构

二度半音级进与四五度跳进是该曲的主要音程结构。德彪西运用二度、减五度等不和谐音程制造音响上的奇异效果。

开始第1小节的音程进行，是升C音到属音D的二度进行和C音到升F音的减五度大跳。



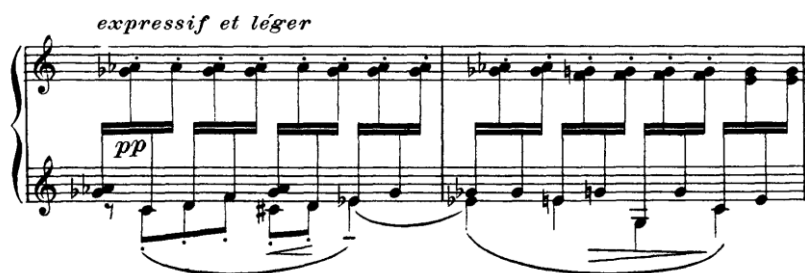
第17小节，升C音到D音的二度半音级进，D音到降A音的减五度跳进，都为乐曲带来更多的不确定性。



第19小节，C音-D音-E音-升F音的进行是二度上行级进。



第28小节，左手的旋律升C-D-降E是二度半音的级进产生不和谐的音响，并在第29小节解决到和谐三度音程，这是典型的德彪西创作风格。



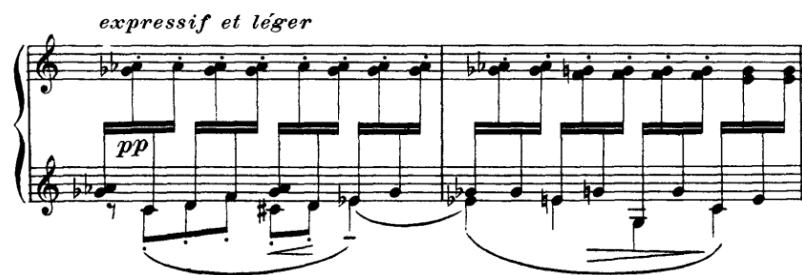
4、动机的发展

由第1小节中左手顿音的升C、D、C、F为旋律动机，到了第9小节在原动机的基础上在低音部分加入下行级进的和弦伴奏，第49、50小节是第9、10小节的变型，左手的和弦由原来的保持音改成了跳音。第66、70小节也是用此动机发展的。



在第28~35小节出现的抒情乐段左手低声部的旋律是该曲另外一个音乐材料。第55~57小节是它的缩减重复，第58~59小节是将材料移调到上方三度的变化重复，第62~65小节是材料升高八度的变型。这个材料与第一小节升C、D、C、F的旋律动机在音乐上完全不同，这里是浪漫甜美的梦境，而前者是谐趣幽默的现实。

第28~35小节



5、全曲几乎都以断奏呈现，只有28~32小节、34~35小节、55~57小节、58~61小节、62~65小节出现连奏，这些片段都需要有表情的演奏，旋律连贯优美。

6、音域范围广

德彪西致力于挖掘钢琴的音响，在音域的使用范围上非常广泛，这与古典主义时期的作品不同。比如车尔尼钢琴手指灵巧练习曲（作品740）第35首，全曲由右手的重复音换指练习和左手的和弦跳音伴奏组成，是单纯为技术而作的练习曲，不强调音乐内涵。其中最高音是小组三组的F音，最低音大字一组的F音，该曲大部分都在中音区演奏，没有明显的音域变化，表现力有限。

德彪西在这首练习曲里运用低音区、中音区、高音区的不同音域特点，挖掘出丰富的音响色彩。第1、2小节音乐在中音区呈示主题，第3小节在低音区形成回声的效果。第13~16小节在低音区制造朦胧的听觉效果。第39小节从大字一组的C音开始，音乐不断向上，推到高点。第60小节里全曲的最高音小字四组的F音，有着绮丽的柔感。第62~65小节，音乐在高声部飘荡，营造甜美梦幻的气氛。

7、突然插入的音乐片段

第17~18小节，插入有趣又俏皮的音乐片段，第16小节左右手交替演奏的十六分音符在这里突然改变节奏与织体结构，右手的旋律断奏与连奏结合，左手的和弦跳音滑稽可爱，这些都让听众耳目一新。



第47~48小节，突然插入的音乐片段带有阿拉伯世界的异域风情，给乐曲更多新鲜感。高声部是连贯歌唱的旋律线条，多了一些肖邦音乐中抒情浪漫的感觉，营造出赋予幻想的美丽梦境。



第75小节开始突然插入的音乐片段，与前面相比完全不同的独特节奏，带有趣味性，使音乐富于变化。



3.2.2演奏处理

1、音量处理

(1) 音乐强弱的整体把握

该曲音量大部分都在pp的强度上，因此在演奏的整体把握上，要把音量控制在最小声，声音虽小，但是要结实不能飘，营造一种诡异的气氛。音响虽然朦胧，但是还是要求每个声音都有质感，不能含糊带过，要时刻注意声音的优美与典雅。

该曲中的音乐情绪变化多样，甜美、谐趣、狂躁各种情绪交替出现。a段1~27小节，在pp的范围内进行强弱变化。音乐从pp开始，第2小节有个突然的渐强，像开玩笑一样的突兀，开篇就展示了谐趣的性格。第9小节，重复音要弹得轻巧，有一点舞曲的感觉。第17小节，右手升C音要强调，与后面跳音的连线要弹得有趣味，左手的跳音简短，让音乐形象更加俏皮可爱。b段28~38小节，在pp的范围内富有表情的演奏，音乐进入诡异的气氛。过渡段39~48小节，音乐起伏巨大，有很强的戏剧性冲突。第40小节第1拍和第3拍的琶音用sff的强度，这个琶音要演奏的快速尖锐，想象玻璃破碎的声音。这里的音乐带有粗暴狂躁的性格特征，随后迅速回到p。第47~48小节是插入的音乐片段有着甜美的情绪。第58~65小节，在pp的氛围内营造甜美暧昧的梦境。第81~84小节，音乐在美梦中缓缓消失。

（2）小节内的强弱对比戏剧化

第19小节 音乐在短短的一小节里面完成p-渐强-sf-渐弱的变化，增加了音乐的不确定性。弹奏时渐强要有所控制，为sf的突然留有一些余地，注意音量的巨大反差。



第43小节 由快速流动的强音渐弱到p，起到了改变音色的作用。这里有音乐飞流而下的感觉，左手的跳音不要弹得太凶猛。第四拍后半拍的八分音符是保持音，需要在p的力度下尽量弹得温柔，与前面的f有这鲜明的对比。



第53小节 f-sf-p的强弱起伏大，有戏剧性的冲突感，增添了乐曲的趣味性。第一拍从f开始将音乐推到第二拍sf的高点上站住，继而渐弱，要强调冲突感，增加听觉的刺激。



第71小节 右手音响上对比强烈，第一拍从p开始渐强到第三拍降B音和A音是一个加强音第四拍的渐弱有音乐收缩的作用，在一小节里面就有p-渐强-sf-渐弱多种强弱变化，音响上的冲突明显。



这些小节内部巨大的强弱对比，使音乐更加戏剧化，让听众欲罢不能，这也是作品广受好评经久不衰的原因之一。

2、节奏

(1) 整体节奏把握

乐曲开头的Scherzando不过分的快速，是全曲的整体情绪。德彪西标有细致的速度记号，要按照他的要求严谨的把握节奏韵律感。

全曲以Scherzando的速度开始，在第27、46小节这些连接句都有渐慢的标记，Rubato在第47、58小节这些甜美乐段分别出现，之后in tempo返回原速。因此我们对速度要做到全曲相对统一的安排，并严格按照乐谱的指示来演奏。

(2) 独特的趣味节奏

第21小节，第一拍是前八后十六的节奏，第二拍是前十六后八的节奏，第三、四拍是十六分音符的重复音，这里的节奏变化多样，节拍韵律被打乱。



第46小节，第一、二拍是十六分音符三连音的流动节奏，第三、四拍节奏有三连音变为二连音，这里的音乐起到连接的作用，节奏的改变将音乐拉宽，听众的情绪经过前面的激烈冲突在这里得到了舒缓，也预示着第47小节插入的异域音乐片段。



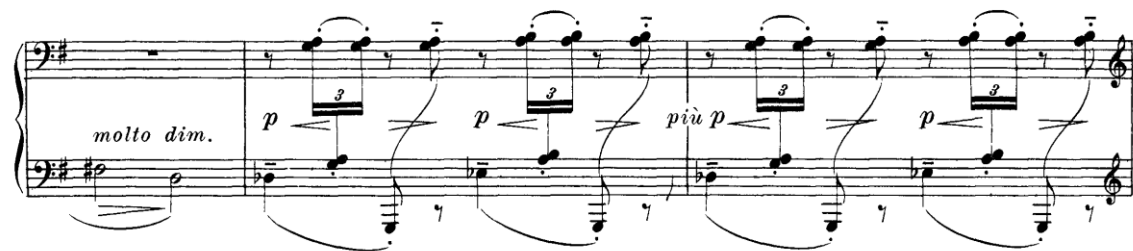
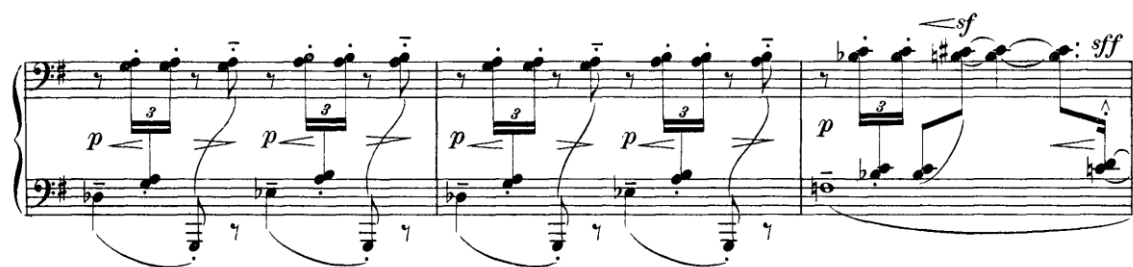
第53~54小节，注意附点四分音符的节奏要把握好，这样才有将旋律推到高点站定，再突然弱下来的戏剧性冲突感。第四拍后半拍的十六分音符将三连音改为二连音，打乱了节奏的规律。



第70小节，本应是四个重复音为一组的升C、D、C、F旋律动机进行，作者故意将第四拍的四个十六分音符改为两个八分音符，起到了突出强调这两个音的作用，避免音乐陷入重复音型枯燥的循环。



第75~80小节，以三个音为一组的重复音由左右手交替奏出，左手弹奏此双音时要强调，这种突然的强调增加了音乐的趣味。而从一个四分音符-十六分三连音-两个八分音符的节奏独特，富于变化，要注意节奏的准确。



(3) 变化速度的处理

a. 弹性速度

Rubato弹性速度, 在(47~48小节、58~61小节)这些甜美乐段分别出现, 说明在演奏这些音乐片段时, 保持一个基本的中心速度, 而在某些微小速度上稍加变化。

第47~48小节, 速度标记为Poco rubato是有一点弹性的速度处理。第47小节的第三拍, 可以将十六分音符的时值适当拉宽, 在第4拍则略微加速。使在一小节基本速度中, 速度有了“伸缩”的弹性。第48小节前三拍的旋律向上进行, 可以略微渐快渐强, 在第4拍上稍慢且渐弱处理。这样的弹性处理, 赋予了音乐幻想、抒情的意趣。



第58~61小节, 速度标记为un pochettino rubato意为细微的弹性速度。这里在一个基本速度下, 中声部的六连音可以较不精准的演奏。第58小节和第59小节的第一拍可以弹得稍微紧凑一些, 而第59小节后三拍可以适当的拉宽。第60及61小节的第一拍可以略微渐慢渐强, 第二拍后半拍开始可略微渐快。在既定的速度中进行弹性的节奏处理, 能够帮助演奏者制造暧昧、甜美的音乐气氛。



b. 变化速度

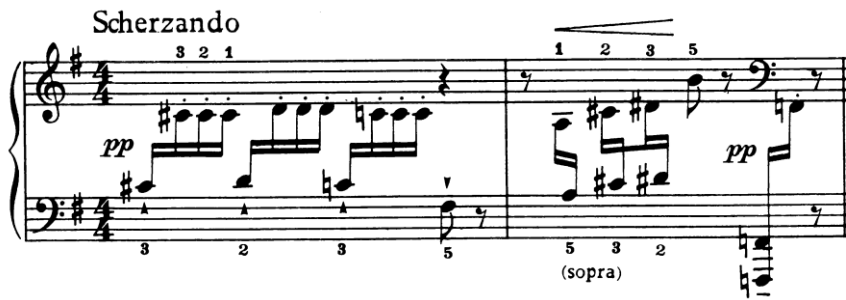
德彪西在该曲中标有许多的速度标记，或渐慢或回原速以此来丰富音乐的色彩表现。全曲的速度标记总结如下：

速度 标记	Poco rit	Poco rubato	In tempo	Un pochelino rubato	In tempo I·	Rit	In tempo I·
小节数	46	47	49	58	62	65	66

(4) 休止符

休止符是此曲韵律上最重要的灵魂，半拍的八分休止符不规则的出现，制造出无征兆的节拍韵律中止，继而产生音乐线条的破碎感。

第1小节最后半拍的休止符和第2小节第一拍八分休止符, 这里只是稍作喘息, 使音乐有短暂的停顿感，紧接着是音乐在低音区的回应，不要把音乐的线条切断。



第11小节，第一拍的八分休止符要特别注意, 它的出现增添了乐曲的趣味性, 也为音色的改变起到了缓冲的作用。



第51小节，第一拍的八分休止符有着改变音乐情绪的作用。



第82~84小节, 三次跳音要注意休止符的时值间隔, 分别为休一拍、三拍半和一拍半, 声音一次比一次弱, 产生声音越飘越远的音响效果。这里的节奏最好数着拍子练习。



(5) 节奏的注意事项

值得注意的是在第39、41小节, 旋律通过左右手交替演奏, 这里的渐强有着向上推动的趋势, 但是要稳住速度不要加速。很多人在演奏上都有渐强的时候不经意的加速, 渐弱的时候减速的问题, 这是完全不对的, 乐曲速度与强弱要分开, 节奏始终保持稳定。



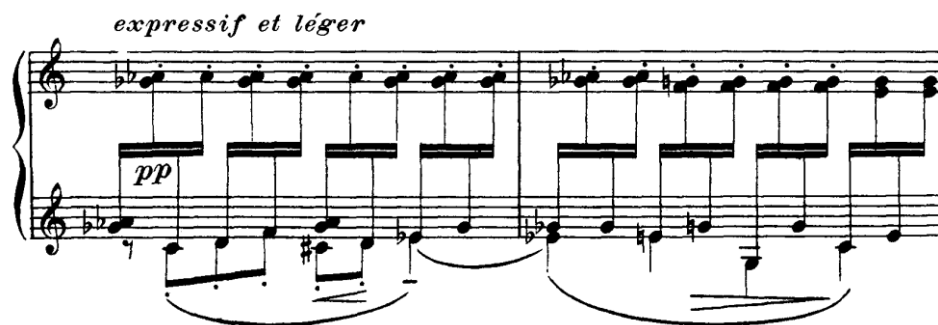
3、多个音乐层次的处理

德彪西这首练习曲中的音乐层次多样, 每个音层都有其相对的独立性, 每个层次都需要不同的音色效果和与之对应的演奏手法, 增加音色的想象力, 运用不同的触键方式、左右踏板来表现立体的音响效果。

(1) 第28~29小节 音乐层次为两层

这里要塑造诡异的音乐形象, 旋律要有表情的演奏。该材料分为两个音乐层次, 一层是位于上方的左右交错的伴奏音型, 一层是左手演奏的旋律声部。其中左右交错音型作为铺垫一直贯穿于该段始终, 且节奏特色鲜明有很强的律动感, 演奏时要与旋律有明显的区分。笔者建议右手练习的时候手指使用向上的动作, 贴在琴键上细微的运动, 尽量弹轻, 以渲染特殊的气氛。另一层次在低声部, 旋律既有断奏标记又有连线符号, 这里要运用手肘断音弹得既断又连、非连非断, 但旋律线条不能断必须从C音一

直走到降E音。由于在演奏中，左手右手的音交织在一起，因此，建议演奏者左手位于上方、右手位于下方进行弹奏，避免出现手指相碰的情况。



(2) 第55~57小节 音乐层次为三层

这里三个音乐层次，左手低声部的旋律线条是第一层次，第二层次为中声部的双音，它与第三层次右手的重复音一样都是起到音乐背景渲染的作用。右手的重复音既要清楚小声又要绝对平均，这是一个技术难点。建议演奏者手指尽量贴键，琴键不要按到底，这样声音可以保证尽量小声。可以将三个音分为一组，手腕和手臂作微小的上下动作，以避免长时间的重复音弹奏手臂酸痛及声音出现不均匀的问题。低声部旋律线要突出要有表情的演奏，走向是从C音是走到第56小节的C音，要注意强调最低音G音。



(3) 58~59小节 音乐层次为四层

这是全曲最美的音乐片段，德彪西在这里有了新的灵感新的趣味新的转折。从表情术语标记un pochettino rubato节奏抒情而自由，armonioso充满爱意的，可以看出这一段德彪西想描绘一个甜美的、暧昧的、充满爱意的梦境，涌出无穷无尽的诗意。这

里的音乐层次共有四层，第一层是右手高声部的旋律，第二层是右手第二声部重复音，第三层是左手第三声部的级进和弦，第四层是左手全音符的持续音。弹奏时要注意在 *pp* 的力度下作少许的渐强渐弱的区分。右手的双音要下键整齐，两个声部需要分出音乐层次，以高声部为主，第二声部是伴奏作用。右手高声部的旋律线条非常从容优美，小指在演奏时声音要透亮华丽，运用手臂的动作让旋律线条圆滑连贯。第二声部的重复音可以用大指来弹，声音控制到最小，因为大指本身的难控制性，这里要分层次单独练习。第三声部是低音和弦声部要弹得整齐小声，注意不要漏音。第四声部的全音符持续音是需要踩住中间踏板来保留。除了要踩满两小节的中踏板以外，右踏板需要根据低音和声的进行来切换。



4、音色的对比

这首作品音色对比丰富，A段的诙谐断奏与B段富有表情的优美旋律在音色和风格上要形成强烈的对比，还要在维持弱的力度下演奏晶莹轻巧的音色。本曲是三段式结构，由A-B-A1-B1-Coda-A2的反复变奏方式来呈现，各段变奏要展现不同的音色与音乐表达，对音色的处理要非常细致。

比如第70小节是第9小节的变化重复，右手的重复音弹奏要更加轻巧，左手和弦的跳音与第9小节左手的保持音要有明显的区别，跳音要弹得更短暂更跳跃，在音色上有所区分。

第7~9小节：



第69、70小节：



第39~40小节，两小节间的音色对比以及第40小节之中的音色反差大。第39小节由p开始旋律交替向上进行，并伴随不过分的渐强，跳音短暂声音偏弱。第40小节第一拍的琶音sff的力度，要求尖锐的音响，仿佛突袭的一声巨雷，紧接着右手升F音重复七次，声音要立刻弱下来，制造微弱弥蒙的音响效果像细雨一般。第三拍将音色反差又重复了一遍。从巨雷到细雨，音色对比强烈充满张力。

第38~40小节：



5、详细的演奏记号

德彪西希望演奏者能忠实的诠释他的作品，不要添油加醋，因此他在作品中将演奏记号标得非常详细。这些标记是我们了解德彪西的音乐，演奏他的作品的重要依据。他在这首练习曲中大量使用顿音、跳音、保持音、重音、连线等记号，尤其是A段每小节强弱拍上都有不同的记号指示，以此来表明旋律线条，标明音色的细微差别，指导演奏。比如：

第1小节，德彪西在左手标有顿音记号，右手标有跳音记号。这里指示我们旋律线条在左手，右手的声音要尽量的轻和短。开篇就要突出升C、D、C、F的旋律动机。



第4小节，与第一小节同样的音型，但左手顿音变成了保持音，右手是跳音，左右手要在音色上有所对比，并要协调运动。这里的旋律线条要保持连贯。



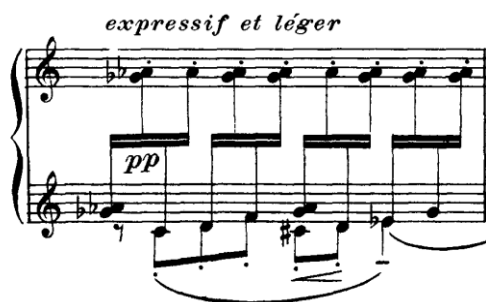
第9小节，左手每拍第一个音是保持音第二个音是跳音，两个音是一个先下后上的动作，和弦要弹得扎实轻巧，绝对不能有笨重的感觉。突出左手保持音的上方音以连接旋律线条。



第17小节，跳音记号使这里的音乐形象显得活泼可爱，左手要弹得短暂轻巧，不要漏音。右手升C到D的连线，带有一丝俏皮的情绪，并有强调的作用。



第28小节 低声部既有断奏标记又有连线符号，这里要运用手肘断音弹得既断又连、非连非断，仿佛人在梦中，非梦非醒看不真切。



第53小节 第一拍左手和弦有强音记号，第二、三拍左手的和弦是跳音记号。强音记号带领了情绪强烈的音乐上行，而跳音的演奏微弱轻巧与强音形成反差。德彪西用详细的演奏记号指示我们作品在音色上对比冲突。



6、各种技术要点

(1) 重复音弹奏技术

传统的重复音练习中重复音的音色多偏托卡塔式颗粒性弹性均匀的声音，而德彪西所要求的重复音的声音是轻柔飘忽的，像雾一般弥漫在空中的感觉。

第1小节，这里是练习重复音换指的技巧。重复音在演奏的时候不要像打字机一样单纯的弹奏，要有方向性，想象音乐的线条的流动。左右手交替弹奏时衔接要自然，不能有停顿，要多多练习找准每个音的音位，达到清晰流畅的声音。建议演奏时，左手置于右手下方。左手的顿音是每一拍的第一个音，这四个顿音的动机是很重要的旋律线条，不能被切断。这个顿音应该与右手的声音有所区别并有所强调，需要左手直接放在钢琴上的声音，不要做多余的动作。紧接右手的三个重复音是跳音，需要快速换指，不要用手臂的力量，应该用手指的动作。指尖一定要硬，下键只需要下一半，这样才能达到清晰小声的音乐效果。



第40、42小节，在sff的强度后，右手的重复音要立刻弱下来，不要像敲木鱼一样单调枯燥的敲击，而应该有方向感，手腕放松弹奏。



(2) 大跨度连奏

第19、20小节，右手由小连线与跳音构成。右手每一拍的四个音都有两种技术。前两个十六分音符连奏在钢琴上跨度很大，需要练习手掌伸缩的速度，腕部的柔软带动手指并利用好动作的惯性。后两个跳音的动作尽量缩减到最小，这样没有多余的动作声音才能干净快速准确，这里的右手需要慢练。

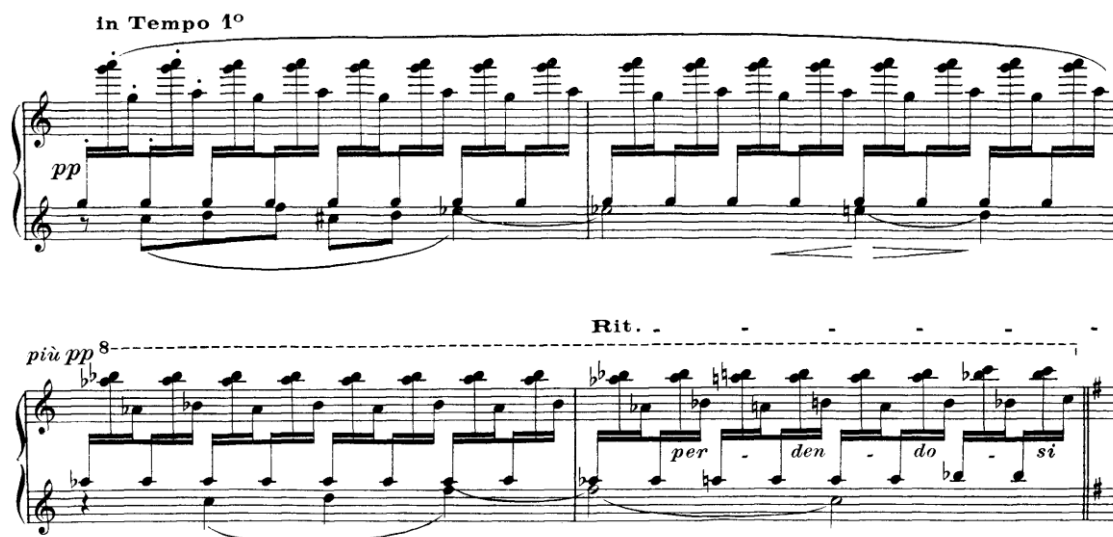


第49小节，右手有四个音的重复音弹奏和两个音的大跨度的连奏技术，要弹得平均，重心在1、2指上，运用手掌的动作，小指上的高音轻轻勾一下，就迅速返回，动作要灵动松快，注意音之间的距离变化。



(3) 左右手交替演奏三连音音型

第62~65小节，左右手交替演奏的三连音要平均，指尖集中声音清楚，做到轻而匀，节拍要稳，手指尽量贴键弹奏，发出明亮温柔的声音，渲染甜美梦幻的气氛，低声部的旋律线条连贯，要像女中音一样歌唱的声音。在力度上，由pp开始越来越弱越来越慢，仿佛声音慢慢的飘到了远方。



7、指法建议

这首练习曲最关键的一点就是演奏重复音时的换指问题，编排一个适合自己的指法尤为重要。一般演奏者都是根据重复音的次数来安排指法的。比如重复音弹奏4次的指法就应该是4321，重复音弹奏3次的指法是321。但是德彪西在这里采用左右手交替弹奏重复音的方式，使得指法与传统的重复音弹奏指法有所不同。值得注意的是每个人的适合的指法都有一些不同，这里只是笔者的一些个人的建议，希望对演奏者有所帮助。

第1小节右手的三个重复音是跳音，需要快速换指，这里建议用321的指法，以确保声音的干净快速。



第6小节因为左右手弹奏的位置一样，为避免混乱，建议左手放在下方右手放在上方，跳音要弹得尽量的短。右手用23124的指法，这样可以避免频繁的换指而影响速度。



第10小节，右手重复音速度很快，用换指的奏法会引起肌肉的僵硬，降低弹奏的灵活度，因此最好是不要换指，用单指弹奏。建议指法22113344331122的指法，尽量不要用1指弹奏黑键，要放松手指和手腕，弹性的弹奏重复音。



第37、38小节，如果按照重复音换指弹奏的方法左手用523弹奏，是很难得将每个音弹清楚的。笔者建议左手只负责最低音C、G、G, 用5、2、2的指法。第一拍后半拍原本是左手弹奏的两个E音改用右手2指弹奏。



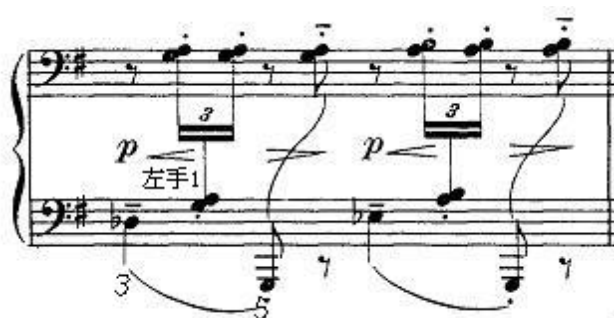
第52小节，因为右手既要负责重复音的弹奏，又要弹奏大跨度的连线，所以右手重复音只用1指和2指来弹奏，建议用2、1、2、1的指法，这样声音可以更平均更迅速，也可以方便的用5指弹奏高八度音，而不影响速度，导致节奏上的“跛腿”。



第53小节，第一拍左手的和声是超开放排列，如果弹成琶音势必影响音响效果，手小的同学建议用右手1指来弹E音。



第75小节 因为重复音需要左手1指来弹奏，所以左手低音声部建议用3到5的指法来演奏保持音与跳音的连线，以确保左手旋律的连贯不断。



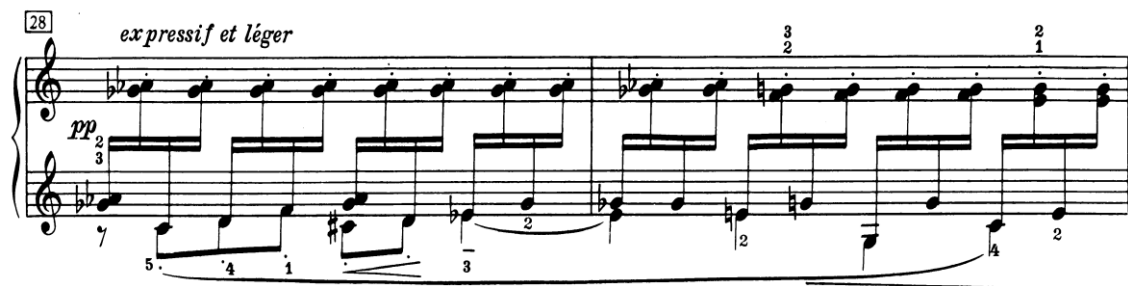
8、踏板建议

这首练习曲建立在跳音、顿音等各种断奏的基础上，踏板不要用的过多。应该在和声构成的乐句内部，和色彩性段落中运用。

第25小节，第四拍在sf的力度上，需要踩踏板来增加音响效果，起到突然和强调的作用。第19、20、21、26小节都有sf突强，踩法与此节相同。



第28、29小节，根据左手的旋律声部每一拍换一个踏板。踏板要换得干净，既不能产生浑浊的音响，又要延续旋律的线条。建议用1/2踏板轻轻踩换，避免全踏板的浑浊混乱，才能突出柔美的低声部旋律。



第40、42小节，第一和第三拍的琶音要sff的强度上奏出尖锐的声音，因此这里的踏板也要踩得“狠”、踩得短促，帮助手指创造出尖锐的音响，并迅速放开不要留到下一个音，这样才能制造音色上的冲突。



第43、44小节，左右手交织的三连音的快速下行是f的性质，增加了音乐进行的动力，这里不要踩踏板。第四拍后半拍有ten. 的标记，利用踏板来制造干净而温柔的音色，与前面的f有着明显的对比。



第58小节，为了音乐层次的明显区分，左手的全音符需要踩住中间踏板来保留。右踏板则根据低音和声的进行来切换，来表现自由甜美的音乐气氛。

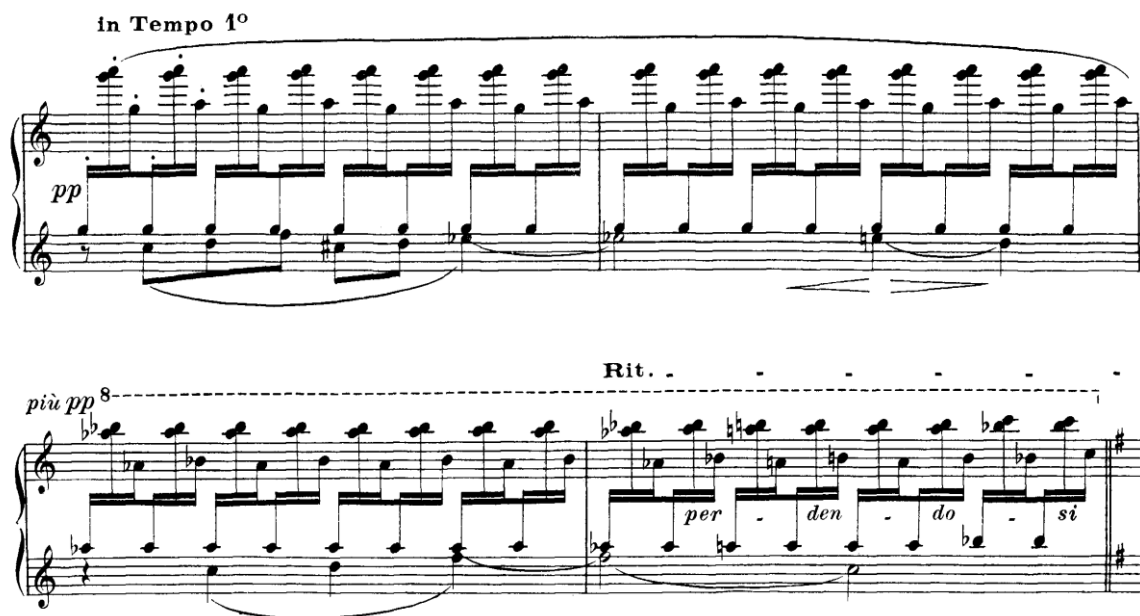


第60、61小节，由于旋律线条和重复音伴奏的交杂，踏板需要把右手C、B、升A

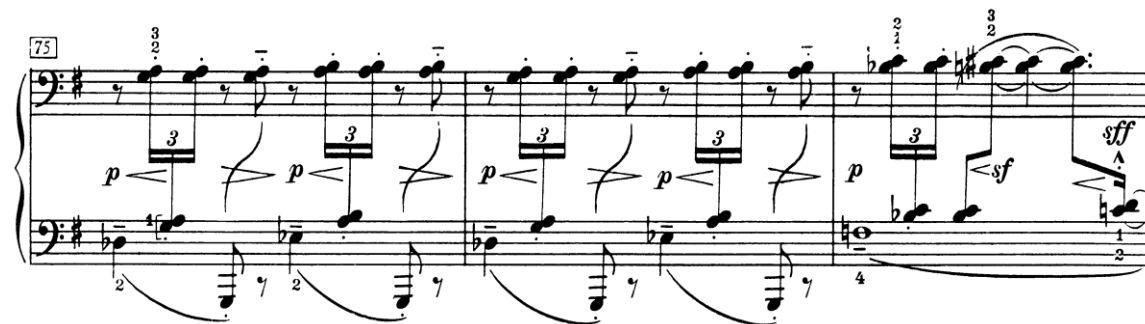
的旋律连起来。此处踏板先踩住C音和B音，在升A音弹奏的同时迅速换踏板，并将升A音保留直到小节结束。这样才能弹出甜美连贯的右手旋律。



第62~65小节，音乐在高音区营造出音符像在空气中朦胧漂浮的效果，这里需要左踏板也就是柔音踏板的帮助是音响效果微弱模糊。右踏板则根据左手低声部旋律线条来切换，奏出女中音般的歌唱感觉。



第77小节，第四拍的双音要用sff的强度给予强调，并利用踏板延续到下一小节。这里要先换踏板，再将右手拿起，一次制造不和谐和弦的奇异音响效果。



第82~84小节, 这里不要用踏板, 指尖要硬, 弹出有点发干的音响效果。注意休止符的时值间隔, 声音一次比一次弱, 到最后几乎听不到, 音乐最终消失。



本章通过对德彪西整套练习曲十二首的演奏要点的分析, 同时具体研究了其中第九首《为重复音而作》的演奏技法, 并提出了演奏建议, 从中可以知道在演奏上要想符合德彪西的风格, 必须尊重乐谱, 运用触键、踏板、指法等一切要素在音响方面做多种尝试。演奏德彪西练习曲是艰难的, 将丰富的音响与技术结合起来对演奏者来说是个不小的考验。

结 语

《十二首钢琴练习曲》是德彪西晚期最重要的作品，是他音乐风格和训练技术的有机结合，表达了他全部的创作理念。德彪西摒弃了浪漫主义音乐悠长的旋律和厚重的情感表现，打破了传统和声曲式的规则，利用即兴性的节奏、片段性的旋律、严谨的内在逻辑、异域的音阶调式和模糊的曲式结构，创造出一个崭新的音响世界。该曲集在钢琴练习曲的历史上有着重要地位，对后世如勋伯格、梅西安、斯特拉文斯基等作曲家产生了深远的影响。

《十二首钢琴练习曲》不是单纯的技术练习，它与艺术性紧密结合，并挖掘了钢琴前所未有的音响效果和表现力。它不但是训练技术的重要教材，其中丰富多变的音响色彩更是训练演奏者对声音控制的绝好范本。

关于如何演奏德彪西的练习曲，本文从踏板、指法和触键三方面对十二首进行研究，并以第九首《为重复音而作》为例详细分析，给予具体的演奏建议，这些都是笔者自己在学习演奏德彪西练习曲时的心得体会，希望能给学习这部练习曲的演奏者提供一些参考。

参考文献

- 1、[美]弗兰克·道斯，《德彪西的钢琴音乐》（克纹译）.【M】.人民音乐出版社，1985
- 2、[美]汤普森，《德彪西：一个人和一位艺术家》（朱晓蓉、张洪模译）.【M】.中央音乐学院出版社，2006
- 3、[法]克洛德·德彪西，《德彪西钢琴作品全集：练习曲》.【M】.上海音乐出版社，2011
- 4、[英]斯坦利·萨迪，《新格罗夫音乐与音乐家辞典》.【M】.湖南文艺出版社，2012
- 5、[法]玛格丽特·朗著 毛宇宽译《跟德彪西坐在钢琴旁》《爱乐》第六辑，2006
- 6、[法]让·巴拉凯，《德彪西画传：印象派“音乐画家”与象征主义“音乐诗人”》.【M】.中国人民大学出版社，2004
- 7、[美]F.E.科尔比，《钢琴音乐简史》（刘小龙 孙静 李霏霏译）.【M】.人民音乐出版社，2010
- 8、[美]班诺维茨，《钢琴踏板法指导》（朱雅芬译）.【M】.上海教育出版社，2010
- 9、高晓光、吴琮、吴国燾，《钢琴艺术大百科》.【M】.上海音乐出版社，2009
- 10、赵晓生，《钢琴演奏之道》.【M】.上海音乐出版社，2007
- 11、贾达群，《结构诗学：关于音乐结构若干问题的讨论》.【M】.上海音乐出版社，2009
- 12、苏逸珊，《德彪西钢琴练习曲研究：声响色彩之手法与演奏》.【D】.国立台北艺术大学，2012
- 13、许维新，《由德彪西钢琴练习曲第一册的音乐元素探其演绎手法》.【D】.上海音乐学院，2013
- 14、王京，《德彪西钢琴练习曲研究》.【D】.西北师范大学，2007
- 15、叶妮，《德彪西钢琴练习曲第一集的音乐语言与演奏技法的研究》.【D】.武汉音乐学院，2006
- 16、陈璐，《德彪西12首钢琴练习曲中体现的即兴性风格》.【J】.乐器，2012年01期
- 17、毛晓骅，《印象派之源：前辈作曲家对德彪西印象派创作技法的影响》.【J】.南京艺术学院学报，2004年01期
- 18、叶妮，《论德彪西钢琴练习曲片段性音乐的演奏》.【J】.艺术研究，2013年04期
- 19、周年，《钢琴反复音弹奏技术新探》.【J】.武汉音乐学院学报，1999年04期
- 20、Leon Vallas,《Claude Debussy:His Life and Words》.【M】.Read Books, 2008
- 21、Van Nostrand Carol,《The twelve etudes of Claude Debussy》.【D】.University of Cincinnati,1974
- 22、Peterson Cynthia,《Contextual analyses of six "Etudes" for piano by Claude Debussy》.【D】. University of Connecticut,2004

致 谢

时光如梭，三年的研究生生活已进入倒计时。回首求学之路，我实在是有太多想感谢的人。

首先感谢我的导师王增刚教授，王老师在这三年的学习生活中一直给予我悉心的教导与无私的帮助，在此表示衷心的感谢及深深的敬意！同时感谢我的专业课指导老师谢承峯博士，谢老师严谨的治学态度、丰富的专业知识、谦和的为人深深影响、激励着我，使我在各个方面都有了长足的进步。对这三年来关心我的院、系及研究生处的领导，曾给予我巨大帮助的老师，还有在背后默默支持和鼓励我的父母和同学，我心怀感激，他们的支持让我有了前进的动力。

本文的完成有赖于王增刚教授和谢承峯博士的悉心指导，特别是谢老师在其中倾注了大量心血。从论文的选题、写作直到最后定稿，其间数次修改完善，谢老师甚至熬夜帮我修改论文。每次打开谢老师修改过的论文文档，看到大量的批注，无不被他的细致与耐心所震撼，更是让我反省自己在治学上的毛躁和不成熟。值此论文形成之际，向谢老师致以崇高的敬意与由衷的谢意！

由于时间以及本文作者学识水平的有限，虽然经过笔者仔细思索和反复推敲，粗陋、错误之处仍然在所难免。还恳请各位专家学者、老师和同学给予批评和指正！