

天津音乐学院

硕士学位论文

德彪西《十二首钢琴练习曲》的理论分析及演奏指导

姓名：陈璐

申请学位级别：硕士

专业：钢琴表演

指导教师：谢元

20061201

天津音乐学院

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经著名引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写的作品成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式表明。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：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本文院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和节约。本人授权天津音乐学院可以将学位论文的全部或部分热熔编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

摘要

克劳德·阿席尔·德彪西（Claude A Debussy 1862-1918）是 19 世纪末到 20 世纪初法国最伟大、最富于创造性的作曲家、评论家、钢琴家，是现代印象派音乐的创始人。德彪西的钢琴作品是欧洲钢琴音乐史上的奇葩。他创造了一种新钢琴艺术，无论在旋律、和声、音色还是在演奏技巧上都有新的突破，通过丰富有效的踏板用法和细腻多变的触键要求，发掘出这件乐器前所未有的音响和色彩。对二十世纪的音乐产生了极为深远的影响，涉及到许多现代作曲家的创作。

德彪西的两套钢琴练习曲集是他最后的钢琴作品，里面包括各种各样的演奏的技术和音乐方面的问题。它不仅具有很难的技巧而且也具有吸引人的魅力，它作为德彪西晚期的作品，在钢琴技巧的方方面面都有独到的创造，可以说是他的独特技巧的集大成。

本文首先从德彪西的艺术生涯及练习曲体裁在不同时期的发展概况来介绍其写作历史背景。再从钢琴演奏的理论角度分析其写作及演奏特点，最后结合多个钢琴家的演奏对每首练习曲进行演奏指导。

关键词：印象派 德彪西 练习曲 演奏指导

abstract

Claude A Debussy (1862-1918) is the most creative and greatest composer, critic, and pianist in France during the period between the end of 19th century and the beginning of 20th century. Meanwhile, he was the initiator of modern impressionism music. The piano works of Debussy were outstanding in the European history of piano music. He created a new type of piano art, breaking through the formers in terms of rhythm, harmonic, tone, as well as performance technique. Through the abundant and effective use of pedal, and the exquisite and varied requirement of keyboard, he discovered the special volume and color of piano which had never been found. His works have great influence upon the music in 20th century, referred to hundreds of composers on their works.

The two sets of piano etudes were Debussy's last piano works, which include various performance techniques and issues about music. They are enchanting with those exquisite techniques. As his late work, these etudes were prominent in all aspects of piano techniques, containing all of his particular skills.

This thesis firstly introduces the history background of Debussy's writing, from the aspects of his art career as well as the development of his etude types in different periods. Secondly, his characteristics of writing and performance are analyzed from the theory angle of piano performance. Lastly, every etude is directed with the link of the

performances of different pianists.

**Key words : Impressionism Debussy Etudes Performance
Guides**

引言

德彪西作为音乐史上印象派的创始人，比其他作曲家更加脱离过去三百年来统治音乐的种种惯例。他对和声、曲式、音色、踏板、半音体系等独特的运用，是他与其他作曲家相区别的重要方面。德彪西用其不仅鼓舞着气同时代的作曲家，也激励着现代作曲家大胆地创造出他们自己的风格。

德彪西的《十二首钢琴练习曲》，处于他创作的晚期，是他独特风格的代表作之一，作品中不仅涵盖了所有他的印象主义特点，而且其中体现的对新思维的尝试，对其后来的作曲家有着非常深远的影响。

《德彪西钢琴练习曲的理论分析及演奏指导》

第一章 德彪西艺术生涯及其创作

德彪西（1862.8.22-1918.3.25）法国印象派作曲家，出生于法国巴黎近郊的圣.日尔曼-昂-莱。在他的血统中似乎没有什么可以注定他要从事音乐事业的因素。他出身小资产阶级，而非音乐世家，父亲在当地经营一家瓷器店。德彪西自幼学习钢琴，启蒙老师是意大利人赛鲁迪，但幼年时并没有显示出什么音乐才能；直到十岁时，他音乐才华才被诗人维莱纳（Verlaine）的岳母,莱芒夫人初次发现，并愿意无偿地教授他钢琴。1872年10月德彪西考入巴黎音乐学院，师从马蒙泰尔（Mamontel）、拉维尼克（Lavignac）、迪朗（Durant）等人学习钢琴及理论。1880年成为了俄国作曲家柴科夫斯基资助人梅克夫人的家庭钢琴师，次年随她赴俄国各地及意大利、维也纳旅行。1884年以大合唱《浪子》(The prodigal Son)获得巴黎音乐学院罗马奖学金，遂赴罗马法兰西学院深造。1887年2月返回巴黎，专门从事音乐创作。1892年前为其创作的早期。其间，他接触了瓦格纳的歌剧，并且研读了莫索尔斯基歌剧《鲍里斯.戈杜诺夫》的总谱，其中不谐和音的自由处理以及奇妙的音响组合、新颖的节奏带给他极大的启发。1889年在巴黎举行的世界博览会上听到印尼爪哇“加美兰”乐队的演奏，为他展现了一个崭新的音响世界。东方音乐的和声调式感、装饰性动机的大量运用以及独特的节奏等因素对他力图突破陈规的创作产生了深远的影响。这期间的钢琴创作包括《波西米亚舞曲》、《叙事曲》、两首《阿拉伯风格》、《贝加莫组曲》等。

1892年-1905年是他创作的鼎盛时期。1893年4月《被选中的姑娘》(The Blessed Damozel)在巴黎首演，引起公众的注意。1901年起，开始任巴黎数学杂志的音乐评论员，撰写出许多文笔犀利幽默的评论文章，宣传其独到的印象主义美学思想。后来，他自选了一部分作品汇集为一本书，名为《克罗士先生——一个反对“音乐行家”的人》出版发行（1921，巴黎）。1902年4月30日《佩里亚斯与梅丽桑德》(Pelleas and Melisande)在巴黎首次演出，引起轰动，被评论家称为法国音乐史上的里程碑，不到十年即在巴黎上演了一百场。此后几年中又陆续创作了管弦乐《大海》(The sea)、钢琴曲《意象集》(Images)第一、第二集等著名作品。由于他与法国著名印象派画家和象征主义诗人集团的亲密友谊，逐渐形成了其独特的美学思想，创作内容多以诗、画和自然景物为题材而着重于主观印象的表现，意境朦胧空幻、

飘忽悠远，开创并确立了音乐上的印象派风格。从一个年轻的沙龙作曲家成长成为独树一帜、继往开来的巨匠。

1905-1917年，为创作的晚期阶段。这一时期创作的一种倾向是把印象主义发挥到极点：声部脉络更加粗狂、更加鲜明，音响色彩更加丰富，肢体层次更加明确、清晰。此外，一种倾向是脱离了印象主义（在这些作品上，他都郑重地签上了自己的名字：“法国音乐家德彪西”。）具有新古典主义结构清晰，语言简洁的倾向，他以宁静的手法为核心，创作出具有传统法国音乐特点的简单朴素的音乐。《十二首练习曲》创作与这一时期。

第二章 德彪西《十二首钢琴练习曲》的概述及理论分析

第一节 印象派以前的钢琴练习曲发展概况及其特点

练习曲是指作曲家为实现掌握某种乐器（包括声乐）的良好技术所编写的一系列针对性练习的作品。这种题材作为教材兴起于十九世纪，一般具有当时时期的技术和音乐特征，是当代艺术特点的缩影。

古典时期之前并没有现代意义上的钢琴，此外这一时期作曲家本人就是演奏家，所以一些手指练习并没有以练习曲的形式出现。在训练学生学习弹奏时，乐曲即练习曲，或作曲家为某种技术的训练目的专门写一些具有特殊技术目的的乐曲，但也不能称为“练习曲”。例如，巴赫和为他长子写的“为威廉·弗雷曼德·巴赫的音乐笔记本”。在巴洛克时期，尽管复调技巧高度发展，但对钢琴技术的特殊要求却并不像18、19世纪那样高。巴洛克时期另外一位重要的作曲家斯卡拉蒂^①的作品却充满了一些技术性的片段，如三度、六度、超过八度的大跳、刮奏等，但在他生前仅出版了《30首奏鸣曲型的练习曲》。

18世纪古典主义时期，逐渐出现了一些专门演奏他人作品的演奏家，所以一些作曲家便开始写作专门的练习曲，而且一些作为钢琴教师的音乐家，他们还归纳出精确的钢琴弹奏法，写出各自的理论著作与钢琴教材。例如，车尔尼^②、莫舍列斯^③、克莱门第^④、克拉莫^⑤等。但是，18世纪的钢琴技术仍主要在八度范围内进行，无论何种技术，

^①亚历山大·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti,1600-1725)意大利作曲家。

^②卡尔·车尔尼 (Carl Czerny, 1791—1857)，杰出的奥地利钢琴演奏家、教育家、作曲家。

^③莫舍列斯 (Ignaz Moscheles, 1794-1870) 捷克钢琴家,指挥家,

^④克莱门第 (Muzio Clementi, 1752—1832) 意大利钢琴家、作曲家

^⑤克拉莫(J.B.Cramer,1771—1858)是德国著名钢琴家兼教师。

飘忽悠远，开创并确立了音乐上的印象派风格。从一个年轻的沙龙作曲家成长成为独树一帜、继往开来的巨匠。

1905-1917年，为创作的晚期阶段。这一时期创作的一种倾向是把印象主义发挥到极点：声部脉络更加粗狂、更加鲜明，音响色彩更加丰富，肢体层次更加明确、清晰。此外，一种倾向是脱离了印象主义（在这些作品上，他都郑重地签上了自己的名字：“法国音乐家德彪西”。）具有新古典主义结构清晰，语言简洁的倾向，他以宁静的手法为核心，创作出具有传统法国音乐特点的简单朴素的音乐。《十二首练习曲》创作与这一时期。

第二章 德彪西《十二首钢琴练习曲》的概述及理论分析

第一节 印象派以前的钢琴练习曲发展概况及其特点

练习曲是指作曲家为实现掌握某种乐器（包括声乐）的良好技术所编写的一系列针对性练习的作品。这种题材作为教材兴起于十九世纪，一般具有当时时期的技术和音乐特征，是当代艺术特点的缩影。

古典时期之前并没有现代意义上的钢琴，此外这一时期作曲家本人就是演奏家，所以一些手指练习并没有以练习曲的形式出现。在训练学生学习弹奏时，乐曲即练习曲，或作曲家为某种技术的训练目的专门写一些具有特殊技术目的的乐曲，但也不能称为“练习曲”。例如，巴赫和为他长子写的“为威廉·弗雷曼德·巴赫的音乐笔记本”。在巴洛克时期，尽管复调技巧高度发展，但对钢琴技术的特殊要求却并不像18、19世纪那样高。巴洛克时期另外一位重要的作曲家斯卡拉蒂^①的作品却充满了一些技术性的片段，如三度、六度、超过八度的大跳、刮奏等，但在他生前仅出版了《30首奏鸣曲型的练习曲》。

18世纪古典主义时期，逐渐出现了一些专门演奏他人作品的演奏家，所以一些作曲家便开始写作专门的练习曲，而且一些作为钢琴教师的音乐家，他们还归纳出精确的钢琴弹奏法，写出各自的理论著作与钢琴教材。例如，车尔尼^②、莫舍列斯^③、克莱门第^④、克拉莫^⑤等。但是，18世纪的钢琴技术仍主要在八度范围内进行，无论何种技术，

^①亚历山大·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti,1600-1725)意大利作曲家。

^②卡尔·车尔尼(Carl Czerny,1791-1857),杰出的奥地利钢琴演奏家、教育家、作曲家。

^③莫舍列斯(Ignaz Moscheles,1794-1870)捷克钢琴家、指挥家,

^④克莱门第(Muzio Clementi,1752-1832)意大利钢琴家、作曲家

^⑤克拉莫(J.B.Cramer,1771-1858)是德国著名钢琴家兼教师。

其音程跨度都不超过八度。这些练习曲就是根据这些技术样式，以严格训练学生为目的而写的。一般来说，这些练习曲仅仅是为演奏更重要的乐曲作准备。所以这一时期的练习曲一般不具有独立的音乐性。比如，车尔尼为了加强弹奏的速度和流畅性写了大量的练习曲。在写作上结构洗炼和规整，和声简练，强调功能性。但作为贝多芬的学生，这些练习曲似乎都是为演奏贝多芬的作品做准备的。其技术分类和构想都是从贝多芬的作品中出现的模式抽象出来，集中起来，形成的训练系统。

在十九世纪二十、三十年代随着钢琴乐器的普及，钢琴音乐广泛流传及沙龙乐派浮浅乐风的盛行，数以千计的形形色色的钢琴练习曲集不断出版，即泛滥成灾，其中有少数较好的内容而大部分在音乐和技术价值上都很平庸和一般化。

19世纪浪漫派时期，是钢琴技术发展的鼎盛时期。钢琴的艺术表现力，通过肖邦^⑥、李斯特^⑦、舒曼^⑧等作曲家的大胆探索，被充分地发掘出来。各种技术手段都被扩展，创造了雄伟有力、光辉灿烂、抒情细腻、幽默风趣的千姿百态的音响世界。这一时期出现了炫耀高超演奏技巧的大师级钢琴家，如被称为“魔鬼化身”的李斯特。这一时期，音乐会性质的“练习曲”代替了纯技术性的练习曲。与18世纪钢琴练习曲集中于一般艺术训练课题不同，19世纪练习曲则以超难技巧的特殊技术为目的，通常这些练习曲每一首都针对了一个非常规的、超级的技术课题；而且作曲家在写作时会考虑到公开演出的效果。此时的音乐会练习曲都有名字，如：舒曼的《交响练习曲》(études en forme de variations, op.13)。

肖邦的练习曲虽然不具有如李斯特那般炫技的性质，但是这些具有明确的教学目的。虽然是一些名副其实的练习曲，肖邦却通过精细的写作，在每一首练习曲中创造出了鲜明的艺术形象，使得这些练习曲成为最优秀的音乐会精品。体现了肖邦细腻、柔美的艺术特性。他写有分为两册的《二十四首练习曲》(twelve études op.10、op.25)、及《三首练习曲》。

此外还有很多作曲家写有钢琴练习曲。如博拉姆斯所作的《五十一首练习曲》(51 exercises)其中加强手指力量和独立性的技术，也是

⑥ 肖邦 (Fryderyk Fanciszek Chopin, 1810—1849) 波兰音乐家

⑦ 李斯特 (Franz List,) 匈牙利钢琴家、音乐评论家、作曲家

⑧ 舒曼 (Robert Schumann 1810.6.8~1856.7.29) 德国作曲家,音乐评论家

与他本人创作特点是息息相关的。)哈农^⑨的《钢琴练指法》被视为钢琴技术训练的必须教材。

第二节 德彪西练习曲的创作特点及概述

这《十二首练习曲》是德彪西在去世前三年开始创作的，出版于1915年，作品分为两集，每集六首。第一集按特殊的技术问题排列，第二集是关于音质和音色的练习。于1916年6月出版，在此之后的几个月没有人将其全部演奏，首次部分地演出也没有引起人们的足够重视。1916年12月21日，钢琴家乔治·科普兰在纽约艾奥利亚音乐厅演奏了该曲集中的第10、11首练习曲。同年12月14日在奥尔洛夫斯卡伯爵夫人的沙龙音乐会上，由德彪西的朋友德裔美国钢琴家瓦尔特·鲁梅尔演奏了另外4首练习曲。这部作品一直没有得到钢琴家们应有的重视，直至第二次世界大战后，由于梅西安着意指出它所具有的现代性，这部作品才被广为人知。

从写作风格上来看，这《十二首练习曲》作为他最后的钢琴作品，是他晚期作品的代表。在饱尝了疾病折磨和与亲人的生离死别，以及残酷战争带来的创伤之后，德彪西晚期写作风格已与之前大不相同。这些练习曲并没有描绘性的标题，没有体现到多少之前作品的写景性。“他已经从印象主义音乐的‘听觉的——视觉的’概念中有所转移了”。当然，视觉与听觉的音响的联系在他每首练习曲里也并未完全绝迹。德彪西的音乐语言特征在练习曲里不乏其例，东方音乐的色彩以及作为一些丑角所表演的情态到处可见到。

这部堪称听觉诗选的曲集表明了德彪西对音响感染力的重视。德彪西给练习曲这一形式带来了一定文学性，表现出了的新颖创意。在许多作曲家中间，其作品都与其本人的生活有关系，或者说是生活的写照。但德彪西似乎不属于此类作曲家，对于德彪西来说是头脑中的理性促使他创作的，是遵循其独特的美学思想和音乐思维来创作自己的音乐的。关于“练习曲”，正如罗吉尔斯玛莱^⑩所说：“从来不单把一些彼此无关的构思做任意的排列……他们是诗的音乐，存在于结构严密的语句中，由于他们是联系思想过程中的产物，因而产生一系列有关联的想象，这些想象不是以音乐逻辑为背景，而是能够予以明确的说明……事实上，练习曲的形成离不了思想过程”。

^⑨哈农(Charles-Louis Hanon, 1819.7.2-1900.3.19)法国19世纪著名钢琴家和教育家

^⑩罗吉尔斯玛莱^⑩(Roger Smalley)(1943—)英国作曲家、钢琴家。

可是起先人们普遍认为这部作品修饰得过于沉闷。恩奈特·瓦克尔多次叫嚷它琐碎、费解，他的评论是：“（练习曲）大部分……过分音乐化似乎与他当前所处的狭小天地有关。”但是实际上，德彪西的每一首练习曲都有较为明确的训练目标，他对一系列值得重视的音响结构作了研究，正如他的实践一样，为一切和声上的经验以及钢琴家过去曾经积累下来的智慧赋予了最后的意义。

德彪西在他为迪朗出版社编订肖邦练习曲的进行过程中，产生了自己创作练习曲的灵感^①并将这部作品题献给肖邦并附加了一句简短的引言——“令人钦佩的钢琴家”。这套练习曲中有很多方面与肖邦“练习曲”趋于一致：在发挥钢琴技巧的一切可能性上，他们所进行的深入钻研都竭尽一个作曲家在各个方面的智慧，事实上，这些探索得到了实现，从而产生出具有高度的、各有特色的音乐诗篇。《十二首练习曲》表明德彪西作为一个作曲家，已进入了他的创作生涯的新时期。1915年10月24日他在给斯特拉文斯基一封信里说道：“近来我只是用纯音乐写成了十二首钢琴《练习曲》，以及用不同的乐器创作了两部奏鸣曲，在我们旧的形式中，这些作品十分严肃，但不强求欣赏古希腊四联剧的任一听众有所理解。”

从技术内容上来看，这十二首练习曲涉及到了德彪西音乐技术的方方面面，情绪对比极强，包括了所有他认为钢琴家不可缺少的技术训练。正如李斯特、肖邦、勃拉姆斯的练习曲，为演奏他们作品的人提供了极好的训练教材一样，德彪西的练习曲，也是演奏者学习和掌握他的其他作品的关键。德彪西不仅为各种技巧提供了更多的可能性，而且在钢琴的音响上进行了大胆的探索。这些练习曲与之前练习曲的不同在于，以前的作曲家用许多包含各种传统技巧的练习曲来锻炼手指耐力，传统的技巧练习曲展示的是各种音阶、琶音、双音等的变通练习，它们在训练手指独立性、手腕和手臂的协调性以及基本的奏法问题方面起着很大的作用，这些练习主要是针对钢琴纯技巧的难题。在德彪西的练习曲里并没有太多技术上的一致性。同样是一些针对钢琴技巧的练习曲，如三度、四度、六度、八度等高难度钢琴演奏技巧，但当他把它们运用到作曲技巧上的同时，便发挥钢琴潜在的功能，即它的灵活性、轻巧性，以及各种不同的音色和踏板的运用等等。他的想法是尽最大可能去发挥钢琴的一切功能及想象力。他的这些练

《德彪西的钢琴音乐》[美] 弗兰克·道斯著，克纹译。北京·人民音乐出版社。1985p80

习曲不仅包含挑战性的技巧训练，而且还涉及到多变的音乐表达技巧。虽然有很高难得技术性，但是音乐的流动自然酣畅，放纵而忘形，让人耳目一新。“德彪西采用了一种水银泻地般的速度和多种多样的形式，紧紧抓住了快乐与自省的精髓，从近乎疯狂的极度活跃庄涛平滑地过渡到一种内心的宁静，这种不留痕迹的转变足以让乐天派的钢琴师们坐卧不宁。”

第三节 德彪西《十二首练习曲》的特点

2.3.1 音色

音色是德彪西钢琴音乐最突出的特点。他强调音色个性，开发极端音区，偏爱泛音效果。在他的作品中音色的作用被提到了与音高因素同等的重要地位。声音的概念在德彪西作品中与以往相比已经发生了变化，色彩成为音响的首要表现因素。德彪西非常讲究音响质量，他本人在演奏时触键清爽，层次鲜明，声音有立体感，和他经常合作的钢琴家马格利特朗（marguerite long）把德彪西描绘成为举世无双的钢琴家。他在《和德彪西一起弹钢琴》（aupiano avec Debussy）一书中写道：“我怎能忘记他那柔软、爱抚、深沉的触键？当他的手指轻拂过琴键，同时又穿透力地划过琴键时，他也已微妙的按压而获得一种特别富有表情的音色”。“必须忘记钢琴师有琴锤的。”这是德彪西的座右铭。演奏德彪西的音乐，首先应树立起一个正确的声音概念，将美妙的声音放在首位是演奏印象派艺术家音乐的关键。纯净透明、柔和、朦胧、圆润的基本声音特征，要求在演奏中无论力度增长的幅度有多大，都不能出现任和打击性的声音效果。应该尽可能地将声音延长，造成充分的共鸣，使钢琴固有的奇妙优美的音响自然地深处发出。演奏着唯有明确地了解了这样的声音特征，并设法首先在内心“听到”这种音响效果之后，才能在力度等技术领域找到适当的与

摘自《德彪西〈钢琴练习曲〉-超越极限》 《爱乐》2005年第6期 总第85期 p62

玛格丽特·隆 Marguerite Long (1874-1966) 法国女钢琴家, 早年在尼姆音乐学院学习钢琴, 后到巴黎音乐学院师从马蒙泰尔, 一年后获比赛一等奖, 1906-1940年在巴黎音乐学院任教. 1940年创办以她的名字命名的音乐学校, 后蒂博参加, 改为“玛格丽特·隆-蒂博学校”. 由于她和德彪西、拉威尔、弗雷等有亲密的友谊, 所以她对这作曲家的解读有一定的权威性.

之相应的表现手段。

此外，要练习同一和弦能

此外，在演奏时对音色要有想象力。毫无情感意识弹出的钢琴声，与想象着双簧管、单簧管、圆号、长号、长管、小提琴和大提琴的音色所弹出的声音是一定会有差异的。尤其是加麦兰音乐中打击乐的音响效果在德彪西的音乐中很常见。

2.3.2 踏板的使用原则

1885年德彪西聆听到了李斯特钢琴演奏的杰出音色，并亲眼目睹了他利用钢琴踏板产生“呼吸”般效果的精湛技艺，这对他产生了重要影响。德彪西是非常了解钢琴的性能的，他对踏板的理解与运用是与众不同而又无人能比的。一位对德彪西钢琴作品有较深理解的钢琴家说：“德彪西与肖邦一样具有天生的运用踏板的直觉，他们演奏中不是在用脚来支配踏板，而是在用音乐来支配踏板”。他的钢琴曲多是幻想色彩的作品，音乐中有被面纱覆遮着的梦幻般的和声效果，有细腻的音色与力度变化，这是其他作曲家钢琴作品中少见的。这些在很大程度上都要依靠娴熟、独到的踏板技法来表现。但是，尽管德彪西对踏板的运用考究，可他的钢琴作品中运用踏板的记号却很少，据统计，在他的各种钢琴作品中写有踏板记号的总共不下十几处，因为极微妙的踏板用法难以用记号来表达。在学习德彪西的踏板使用时要考虑到演奏者当时所使用的乐器的音响情况，以及音乐厅的音响情况。另外，踏板的控制方法有很多，除了准确地掌握踏板的踩、放时间外，其踩、放的速度也要分缓急，同时还要注意不同的深浅程度，它同样会影响声音的色彩变化。踏板至少应该有三个层次：即 $1/3$ 、 $1/2$ 和全踏板，还有脚慢慢踩下和慢慢抬起、轻微抖动踏板等，为了获得迥异的色彩效果，演奏者要经常借助敏锐的耳朵与脚尖的运动做出适当的反应。应用的基本原则分为几下几点：

2.3.2.1 为制造良好的音色而使用踏板

此种踏板用法最为常见。德彪西为钢琴提供了一种新的技巧。他通过采用延音踏板和强音踏板让音符流动，以此来刻画自然的声音（水、风、雨）并获得了具有异国情调的东方乐器（钟、锣、加美兰）和管弦乐器（长笛、号、鼓、管弦乐、钢片琴）的音色。如：第七首的第63和64小节处，为了保持左手的二分音符就可以在此用踏板，

使左手奏出的音响效果如同远处的钟声一样。结合右手高音区流动的半音阶使人产生一种安静、空旷的音响境界。

〔谱例 1〕第七首《为半音阶而作》第 63 和 64 小节



2.3.2.2 根据低音使用踏板

被公认为德彪西的权威诠释者，著名钢琴家基塞金 遵循的一般原则是：“低音常常就是德彪西的踏板记号。”按照这一原则，若是和声不变，踏板会常常持续几个甚至几页那样长——在《贝加莫组曲》的《前奏曲》里第 52-56 小节：“保持四个小节不换踏板”“踏板尽量保持住，只要你的钢琴和演奏厅的条件许可，就这样到再现，第 97 小节……”

2.3.2.3 长持续低音用的踏板用法

持续低音是德彪西喜欢使用的一种作曲手法。持续低音在西方音乐中很普遍，但德彪西比以前的作曲家使用更频繁，持续的时间更长。在他的前奏曲里比比皆是，在这套练习曲中也屡见不鲜，如第二首《为三度音程而作》第 21-22 小节低音持续两小节的降 B。这些长持续音的效果是为了衬托其他音域的不同音色，并使其融合为一种奇妙的音响效果。如果有低音的保持音时，必须按照它的时值把音充分地延长。就要使用延音踏板或持音踏板。有些音能靠手指自身保留，但有很大一部分音必须要靠踏板来保留住。弹奏这样的低音首先手指下键时要深，争取声音最大的共鸣，其次在保持住踏板的同时，控制好其他声部的音色。此种情况的例子很多，如第四首《为六度音程而作》的第 48 小节和第五首《为八度音程而作》的第 11 小节等等。

谱例 2 第二首《为三度音程而作》第 21-22 小节

基塞金 (Walter Gieseking, 1895-1956), 法国钢琴家



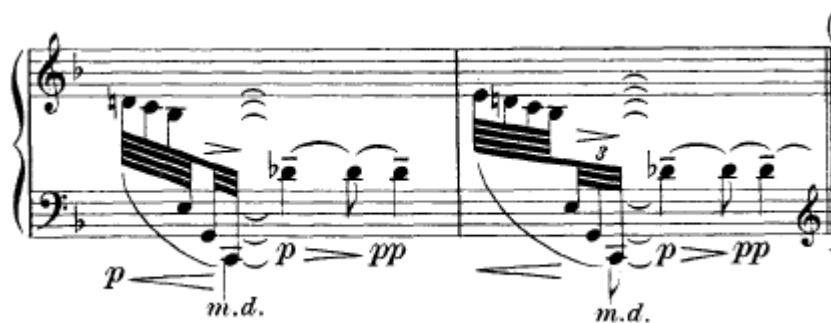
当然，在这些长踏板中，重要的是旋律要鲜明，不协和音要比协和音弹得更轻一些，其余部分也要弱下去。在德彪西为自己的作品录制音响时，在长持续音的行进过程中，对踏板的用法不加约束，但上方诸声部是明朗清晰的，稍微模糊一点会失去丰富的音色。但也有少用踏板的一面，主要是声音要干净清楚，连音要漂亮。

此外，德彪西常常在音符后面附加连线，这是指该音的时值要延长。在这种情况下我们就可以用右踏板或中踏板。例如：第五首《为八度而作》的第 25 小节和 27 小节和第八首《为装饰音而作》的第 5 和 6 小节。

谱例 3 第五首《为八度而作》第 25 小节和 27 小节



谱例 4 第八首《为装饰音而作》的第 5 和 6 小节



又如第十首《为对峙音响而作》的第 11-13 小节，第 53-56 小节，第十一首《为复合琶音而作》的最后六小节等处。这两种踏板的运用经常会使和声重叠，并把较远距离音程、和弦融合在一起而产生一种带有颤抖感和震荡的音响效果，进而使钢琴的泛音得到了充分的延长。

2.3.2.4 左踏板

左踏板的运用也直接影响着音色变化，为达到德彪西音乐的独特音响效果，需要左踏板的大量运用。这就同样要求演奏者要根据自己的趣味、素质、乐器的性能、室内的音响条件等因素，通过敏锐的耳朵而不是脚来运用踏板。它同右踏板一样也有不同深浅程度与速度的运用，如把踏板踩到 4/1 处、4/2 处，或轻轻抖动等等。这些基本的踏板运用在德彪西的作品中是会经常用到，而且起着至关重要作用。

根据德彪西钢琴音乐的特点，在弹奏德彪西钢琴曲时，踏板的运用要注意以下几个方面：第一，踏板的运用需要根据演奏者的修养，根据乐句构造、音量、音质、速度、声部处理、乐器的性能、和声效果及室内音响条件等因素来决定，不能一概而论。第二，绝不要出现任何踏板上的模糊不清。在使用各种踏板时，要像“呼吸”（触键也是这样）一样，使人听不出换踏板的痕迹，要控制出自然的音质。

2.3.3 节奏、速度

德彪西的节奏丰富多变，他打乱了传统节拍的固定重音。而且大量使用西班牙的舞曲的特别是探戈与赫巴涅拉的节奏，爵士乐式的切分节奏、二对三、五对四的复合节奏，充分展现了节奏的活力。加美兰音乐中那丰富而非人性的打击乐的性质，屡屡反映在德彪西的钢琴曲中。

如第九首《为重复音而作》第 66、68 小节的重音放到第四拍拍点，67、69 小节重音甚至是在第四拍得拍后，使得音乐的倾向感极强，而且其中的空拍效果也让人耳目一新。

谱例 5 如第九首《为重复音而作》第 66-69 小节



德彪西作品的速度是很准确、清楚的。节奏上除了 Rubato 外，德彪西的作品不会有太多的变化，非常准确。不要以为印象派音乐是飘逸的，就在节奏上摇摆不定，这是不对的。对于乐曲的自由处理及速度变化德彪西标注得很详细。所以在弹奏时首先一定要仔细严格地对待节奏，只有极个别的部分可以根据动机特点及在整首乐曲中的作用进行一定的自由处理。

2.3.4 触键

2.3.4.1 力度因素与触键的关系。

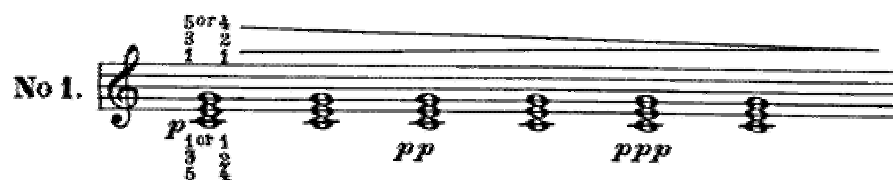
德彪西钢琴音乐的力度风格特点是：首先，在弱的范围内无数丰富细腻的层次及立体化。德彪西的音乐婉转、暗示、低诉，他发现了过去作曲家根本不注意的音响，他的钢琴谱中充满了弱奏(piano)和极弱奏(pianissimo)符号。在他的这套十二首《练习曲》中就有五首以 PP 开始，三首以 P 开始，两首开始处并未标有力度标记，但标有“dolce sostenuto”及“dolce e lusigando”，所以这两首乐曲也都以弱奏开始。可是在弹奏中不能追求弱而把手指的力气过分减少，因为那会丧失掉音色，而应该靠改变手指触键的位置来得到 P 或 PP。所以，为达到德彪西钢琴作品那一种暖洋洋的如天鹅绒般的音响作为背景，这就需要大量使用柔和的“抚键”触键法。这是印象主义钢琴作品中所特有的、也是最具代表性的一种触键法。正如意大利作曲家亚弗雷德·卡

瑟拉在聆听了德彪西本人的演奏后所说的：“很难找到恰当的语言来形容他的演奏方式，他的触键极微妙，给人的印象是：钢琴在他手上变成了一件无键盘、无槌的乐器，他似乎是让手指直接弹弦而发音的，他使钢琴从一件击弦乐器中解放了出来。”这里所指的实际上是弹奏印象主义风格钢琴作品所必须掌握的众多触键法中的一种：即手指稍稍摊平，使指尖与琴键呈小角度并让指尖后部的肉垫较多地接触键面，然后有控制地慢下键，而下键的深度则视具体情况而定，一般来说，慢则深、快则稍浅。肩膀应该十分放松，并且要富有柔韧性，使声音发出极大的共鸣。

其次，印象主义风格的音乐追求表现光线与色彩的瞬息变幻决定了其力度变化的高频率性，力度线条始终保持着不断的抑扬顿挫、起伏跌宕的流动形态。不稳定的和声、处于变幻状态的织体，都要求用“捉摸不定”的触键方式弹奏。演奏着的手指必须具有高度的灵敏度和机警性，具有在放松中保持瞬间变化音色的能力。

Maurice Dumesnil 在《如何演奏德彪西中》提出了很多的专门针对德彪西音色的联系方法。“如果你想要成为很好的德彪西诠释者，我的第一个建议就是像往常一样坐在你的钢琴前踩下两个踏板（左踏板和又踏板），然后练习 C 大调主三和弦”（见谱例）：

谱例 6



“从弱开始，很仔细地听要确定每个声音是以起下键的，而不是参差不齐的，而且每个引得声音音量是一样的。大量地练习‘pianissimo’。如果你感觉你能弹得很好，没有什么限制以后，接着联系更弱的力度层次。你将认识到你在每周都会有很快的进步，甚至是每一天，你将会一步步控制出，美丽的、缥缈的，柔和的音色。”

德彪西与肖邦、李斯特在触键方面存在明显的区别，他既不追求肖邦音质柔和、连贯性的歌唱性触键，也不向往李斯特那样的追求结实、颗粒性、爆发力和辉煌音响的触键。德彪西钢琴音乐的目标是追

求不同于肖邦与李斯特的另一种境界，从音响效果上讲，德彪西的钢琴音乐的确更偏向于缥缈、朦胧一些，但这是以十根手指能够干净利落、坚挺有力地在钢琴上驰骋，其力量、速度以及控制都具备相当能力为基础的。须知，不管在任何时候掌指关节的牢靠支撑与指尖的敏锐触感都是保证声音质量的关键，哪怕是在演奏最需朦胧色调的片断，它们都依然不能懈怠，要保持有把握的控制。而应该完全放松手臂以及手腕，将温和的内力贯通到指尖，以指尖极为敏感的控制力变化出细腻的力度表现。

此外，在弹奏强音时音质同样要柔和，不仅仅是音量大些。既要做到“强”“硬”，又要保持圆润的音色，绝不能刺耳和烦躁。

2.3.4.2 和声与触键的关系。

德彪西最大的贡献是在和声方面，它充分使用了各种可能的音响组合，大量使用合弦外音、九和弦、增和弦及平行和弦，摒弃了不协和音必须先有准备后又解决的和声原则。不协和和弦的使用不是为了造成紧张的戏剧性效果，而是为了突出和声的色彩。德彪西是天才的色彩大师，对音色有着独特的敏感。他摒弃了和声的功能性而倾向于和声色彩性功能是德彪西和声风格的特点。理解不同和声的色彩并把他们的明暗对比表现出来，是弹奏德彪西音乐的重要课题。在处理 and 声时要注意以下一个方面：

第一：印象派作品有一个特殊的和弦及和声的处理方法与浪漫派作品通常突出和弦的两个外声部(高音部与低音部)的不同，印象派却按不同的和声结构来处理，在两个和弦复合时，协和程度较高的一个和弦，应略突出；另一个不协和程度较高的和弦则要弹得稍弱些，体现一种“清、高、淡、远”的境界。这便要求我们有意识地、轻重不等地去弹奏和弦。

第二，在有些部分，常常有不是旋律的一串和弦的运动(包括上行或下行)，演奏时不应按照一般的弹法把它弹成渐强或渐弱，而应该双手完全放松，很轻柔地弹成完全一样的力度和音色，既不上升，也不下降。

当然，如果演奏者不善于观察、思考、分析，不能在这看似直白的和弦进行中发现作曲家那以超绝的谱曲技法所隐含的精妙的乐思；又或虽领会了作曲家的意图，却又不具备相当的手指控制功夫、双手的协调能力不到家，那么，弹出的音乐必将是支离破碎、味同嚼蜡，这些都会影响到印象风格钢琴音乐中音色多层次性。

2.3.4.3 织体与触键的关系

在印象主义音乐里,音响层次被扩展到更广大的音域范围之中,音区的极端性使各音层更为分离;。在德彪西的钢琴作品中,织体划分更趋细密和复杂。同时,他还将“音线”切断,产生出一个个小碎片,然后将各个具有独立意义的“碎片”进行“万花筒”式的重新组合,从而使各音层的独立性与错综复合性得到进一步的强化。在这套练习曲中,充分体现了德彪西晚期钢琴作品织体结构清晰、层次多维的特点,各层次个性独立。它不单要求左右手的分工要非常明确,触键要极为微妙,还需要演奏者的双手能独立控制各自的音色层次并使之达到两种甚至更多,然后通过两只手的配合,就可奏出三层、四层、五层甚至更多层次,使音乐更富立体感,音色更多变化与对比,从而增强音乐的表现力。

如第九首《为重复音而作》第58-59小节(见谱例6)。这种部分的困难是来自多方面的:首先,演奏者要在较大的跨度中实现右手的多层次触键,即把用小指演奏的八音符中的音量与音色与其它十六分音音符区分开来,形成右手的两种声音层次;其次,也是最困难的一步,它要求演奏者精确地控制右手中声部的重复音,使其音量及时值要保持均匀,而且作为背景,在 *pp* 的范围内不能丢音。此外,左手低音用通透的力量将全音符的长持续音弹出共鸣,然后迅速调整手掌肌肉状态,把连接的和弦力度保持平稳,形成左手的两种声音层次。

谱例 7 第九首《为重复音而作》第58-59小节



2.3.5 记谱法、术语

在语言方面德彪西在作品中只用他的本国语言法语,极少意大利文和德文。他在术语及记谱上有以下几个特点:

首先,在乐谱中使用一些他特有的一些标记。如:“*laissez-vibrer*”,是让“继续发响,即勿制音”,用脚斜着踩,脚尖轻微抖动踏板。又如他常常使用一个法语 *Cédez*,意思是放宽、是情绪上

的变化，而不是渐慢，如第五首《为八度而作》第 25-28 小节（见谱例 7）：

谱例 8 第五首《为八度而作》第 25-28 小节



此外，乐谱中常见的 *SeHez* // . r • // , *C. edez* // 等速度标记。这些标记后面的斜线，只是表示斜线前面所指出的意思到斜线处就结束了，而不要误以为是乐句的终了。误解的原因是因为这种标记常出现在相当于乐句改变之处。例如：第八首《为装饰音而作》的第 11、16、31 小节等等。德彪西在作品中常运用这样的速度变化，所以要求演奏者头脑的反应要非常快。又如这首作品的第 41 小节弹出来的效果要如同空气一样飘逸，非常美妙，但突然停止了；在 42 小节一个意想不到的情绪出现了，速度也突然加快了这对于演奏者来说也是一个意外，所以要具备一副反应灵敏的头脑，才能即刻抓住作者的思路。除了头脑反映灵敏外，在动作上演奏者也要具备身体上的灵敏与协调。

谱例 9 第八首《为装饰音而作》第 41-42 小节



其次，有时往往一个术语本身就涵盖了速度、力度、情感、色彩等几个方面的多重性含义。如第十一首《为符合琶音而作》第 29-47 小节（见谱例 9）。其中表情符号有“*giocoso*”（快乐的、诙谐的、嬉戏的）“*scherzando*”（诙谐的）。著名钢琴家埃玛尔演奏此段的速度是和前后两段速度一致的，可内田光子此段的速度大大超过了

皮埃尔-洛朗·埃玛尔(Pierre-Laurent Aimard,1957-) 法国钢琴家
内田光子 (Uchida Mitsuko 1948-) 日本女钢琴家,

前面的单位速度。我们仔细分析来看，在 50 小节处出现了“tempo I”，可是之前并没有出现“tempo II”的标记。所以，我们可以把“giocoso”看成速度标记，类似于稍快。

谱例 10 第十一首《为重复音而作》29-47 小节



此外，德彪西的记号写得很详细，种类很多，对乐句的构想可谓细致入微，精密至极。所以要求演奏者要熟读乐谱并要反复推敲。如第一首《车尔尼先生后的五指练习曲》第 65-66 小节（见谱例 10），在两小节之内，奏法与时值标记的组合就有四种之多，要注意每个音时值的正确弹奏，更重要的是体会其中蕴含的音乐语气。这些似乎是作曲家给旋律配上了歌词，有长音节、短音节、重音音节等等。

谱例 11 第一首《为五指而作》第 65、66 小节



第四章 德彪西练习曲的演奏指导

第一首 《为五指而作》（Pour les cinq doigts）

如肖邦练习曲或巴赫《十二平均率曲集》一样，德彪西以 C 大调作为练习曲曲集的开始。但不同的是前两位作曲家的作品是以分解和弦为基本素材，而我们这位反叛的作曲家是以 C 大调音阶的五指原位运动为材料。

谱例 12 第一首《为五指而作》第 1-4 小节

前面的单位速度。我们仔细分析来看，在 50 小节处出现了“tempo I”，可是之前并没有出现“tempo II”的标记。所以，我们可以把“giocoso”看成速度标记，类似于稍快。

谱例 10 第十一首《为重复音而作》29-47 小节



此外，德彪西的记号写得很详细，种类很多，对乐句的构想可谓细致入微，精密至极。所以要求演奏者要熟读乐谱并要反复推敲。如第一首《车尔尼先生后的五指练习曲》第 65-66 小节（见谱例 10），在两小节之内，奏法与时值标记的组合就有四种之多，要注意每个音时值的正确弹奏，更重要的是体会其中蕴含的音乐语气。这些似乎是作曲家给旋律配上了歌词，有长音节、短音节、重音音节等等。

谱例 11 第一首《为五指而作》第 65、66 小节



第四章 德彪西练习曲的演奏指导

第一首 《为五指而作》（Pour les cinq doigts）

如肖邦练习曲或巴赫《十二平均率曲集》一样，德彪西以 C 大调作为练习曲曲集的开始。但不同的是前两位作曲家的作品是以分解和弦为基本素材，而我们这位反叛的作曲家是以 C 大调音阶的五指原位运动为材料。

谱例 12 第一首《为五指而作》第 1-4 小节



这是向车尔尼（Czerny）的《五指练习曲》的反击，也是对机械运动练习的嘲弄。从这几个机械运动的音符开始，作曲家将向我们展示他不同于前人的独特音乐审美观。以这样的方式拉开整部作品的序幕让我们体会到了作曲家的别具匠心。演奏本曲要遵循“幽默、嘲讽”这两个词。钱仁康先生在《作曲家的幽默作风》一文中提到过，许多作曲家创作了各种引人入胜的幽默作品，“或用夸张手法，虚张声势，耸人听闻；或用讽刺手法，嬉笑怒骂，鞭辟入理；或用模拟手法，对著名乐曲加以戏谑性或讽刺性的刻意模仿。”在这首练习曲的开始部分让我们感受到了德彪西的幽默性情。仿佛在我们眼前有一个很有天赋的学生在练习着他并不感兴趣的 C 大调音阶五指练习，觉得非常无聊，难以忍受，便无心地用右手在降 A 上砸了一下，然后继续弹。唉！简直令人难以忍受，他连续用右手在降 A 上砸。这几小节的弹奏要节奏很稳定，没有任何表情的，很连，没有任何棱角。但降 A 要弹得短促，触键可以生硬一些，但不要太尖锐。然而在结尾处却突然出现了两小节降 D 大调音阶。他令人感到非常有趣还充满欢乐。而它迅即在练习曲中进行了挑战，即以反复插入降 A 音的手段导致某些变化音因跳跃而失去意义，同时进入 G 大调时则又作了新的尝试，因为它是从一个升 f 小调、具有粗暴（*brusquement*）性格的片断进入的，这便形成了更为紧张的对峙。标明“稍快些”处的情绪是一种有趣的变奏作为结束。最后它以近乎五个八度的进行才使自己落在最后突然出现的 C 大调的几个和弦上。关于结尾的一串快速音阶的弹奏，傅聪先生在讲学时主张完全靠手指作出强烈的坚强效果而不要用踏板。当然这无疑给演奏者增加了相当高的技术难度。关于此曲的速度，各演奏家所演奏的不一样，我们从下面的表格中可以看出，最快和最慢的演奏每分钟相差 30 拍。

图表 1

基赛金（Gieseking）	M.M69
----------------	-------

波里尼 (Pollini)	M.M63
崎可里尼 (Ciccolini)	M.M55
埃玛尔 (Pierre-Laurent Aimard)	M.M66
内田光子 (Mitsuko Uchida)	M.M86
傅聪	M.M85

第二首 《为三度音程而作》(pour les tierces)

此首不仅是为了三度写作，其中也包括六度和四度音程。我们可以也在前奏曲《三度音程的变化》中看到这首练习曲的雏形，由十六分音符组成的一些经过句，三度音程占有优势，和声上得到的更富有变化的支持，同时，曲中也经常不断地遇到一些旋律的因素。实际上，在德彪西最严格的设计中还是取得了巨大的变化。单纯的 C 大调令人回想起他早期创作的《阿拉伯风格曲》，进入第 8-9 小节处，马上又被可怕的半音阶所代替，这与阿尔贝尼兹的《依贝利亚》作品中所表现的手法一样。此外，还通过一些经过句，从和声上表现出一种比《月光》更加难以捉摸的意境（第 13-14 小节处）

谱例 13 第二首 《为三度音程而作》第 13-14 小节

阿尔贝尼兹 (albeniz) (1860—1909) 西班牙钢琴家、作曲家。



表明“轻巧的”地方，有一段纯属皮埃罗特的音乐，旋律限于他早期歌曲有同等的清晰度，这首值得重视的练习曲似乎是作曲家生涯中各个侧面的追忆。

从技术上来看，本首乐曲的难点首先在于传统三度连接的手指独立、协调运动与动作的流畅。与肖邦三度练习曲不同的是肖邦的练习曲是以半音阶为主要元素，中间只穿插个别大小调音阶的段落。而德彪西这部作品却由不同调性、不同类型的双音音阶组成。其次，最重要的是指法方面的问题。要想把这首作品的“legato(连奏)”表现出来，或者换言之保持声部和线条的顺畅，指法非常重要。可是德彪西并没有在乐谱上注明指法。在德彪西在为自己的这部作品作的序言阐明中提到：“我的《钢琴练习曲》并没有标明指法，对此我是慎重的……提前规定指法，显然不能适用于所有不同类型的手……现在，我们以天才的键盘演奏家莫扎特为例，来进一步解释这个问题，当莫扎特不能用手指弹奏一个和弦中的全部音时，他奇妙地用鼻子尖弹奏了这个和弦中的某一个音，当然这仅仅是一种可能……古代的音乐大师们---在此我特指接受我们推崇的键盘演奏家，它们在弹奏键盘作品时，从不依赖于指法，当然，它们靠的是那个时代创造性的灵气……”

可是在我们弹奏第 2 小节的下谱表（见谱例 13），而又偏偏不具备跨越十度的大手时，我们不可能用鼻子去碰响低音。所以，低音谱表的两个 G 音，可交给用右手弹奏。

谱例 14 第二首《为三度音程而作》第 2 小节



演奏时还要注意声部之间关系。突出旋律声部是演奏的一般规律，在这首曲目中也适用。但这首曲目的旋律、和声、织体是揉在一起的，

不能过于强调旋律，而破坏了由和声、织体所营造的音响色彩。

第三首《为四度音程而作》(pour les quartes)

这首是德彪西天才地对音程的又一探索之作，通过以四度音程为基础的和声，加上类似五声音阶的旋律，此曲又是一首体现出德彪西东方色彩的乐曲。犹如薄雾般轻盈而带有一丝阴暗，像是一首无边无际、十分自由荡漾的幻想曲。乐曲一开头的最低音声部与最高音声部就相隔超过5个八度的音域，使各声部带有明显的音区色彩。每一声部的独立性都被加强，没有传统复调音乐的声部间旋律的倒影、逆行、卡农以及节奏的繁简相对等原则，而且加麦兰音乐中的声部特点在此曲中很常见。

弹奏此曲的要点要抓住“境、静”两个字。“境”为境界，犹如中国古诗词般的“无我之境”；“静”为内心要安静，用耳朵去听声音，把所有声部控制细致。结尾的段落很凄凉，结尾的音要注意比例。

21

第四首《为六度音程而作》(pour les sixtes)

是一首优美而有“反衬”的作品，有着同《月光》一样朦胧的意境。在一般情况下，六度音程都是用双手合作同向进行，除彼此相距一个八度则例外，这样便产生了一系列的复合和声。偶然情况下，如第七小节与其他地方，当双手作反向进行时，从属的反衬作用能按音乐的意图表现出来，即一手按另一只手一统一方法作反映试的进行。

德彪西给一位出版者的信中曾写道：“有相当长的一段时期，我坐在客厅里，因不满连续六度的用法而对它进行了修饰，不耐烦时便为九度音程疯狂而带耻笑的声音产生了嫉妒……尽管如此，我还是在这里写了这首‘练习曲’，注意到其中的六度问题，甚至完全用音程的堆积构成他的和声，这样，并不难听！”²²德彪西过去很少表达对自己作品的满意，但这次他向他作品的编辑表达了对自己的一部作品的

加麦兰音乐中的声部特点即低音声部节奏密度小，时值长，常用全音符；中声部节奏密度稍大，常用四分或八分音符；高声部节奏常密集，用十六分音符。

²¹ 《望七了》p298

²² 《德彪西画传》

满意：“很久以来，持续运用六度音程给我的感觉，就像是一个爱炫耀的年轻女人坐在沙发里，一边做着乏味的绒球，一边羡慕这就个荒诞的小丑那让人难受的笑声……然而，我写下这部《练习曲》其中对六度音程的关注却一直持续到我能完全与音程的整体达到和谐位置。而且我做得并不差。”²³在他给朋友的另一封信里写道：“作为特殊音响的实验；其中，在第四首里，你将听到一些以前你从未听到过的声音效果，尽管你的耳朵已经习惯了各种奇怪的音响。”²⁴

乐曲中常常注有“温柔的”甚至用了“非常温柔的”字样，这些都表明他们在这些作品中具有沉思怀旧的特征。这里的情绪有些是属于肖邦的，而这首练习曲在一定程度上是他早期歌曲中更为柔弱部分的升华。

第五首《为八度而作》(pour les octaves)

这首练习曲是第一辑里最为辉宏的一首，E大调的第一乐段符合洛克斯·皮塞尔²⁵对这首作品所提出的精辟见解，他认为它是“德彪西式的、具有幻想风格的华尔兹随想曲”。中间乐段表明它是华尔兹三拍子的节奏，八度音程被作曲家用三种迥然不同的音响来诠释。首先是，乐曲中多次出现类似于钟声的八度音程。弹奏时要追求一种通透而宏大的声音，手臂松而不懈怠，指尖要坚挺而不紧。如第一小节左手第一拍。其次是中间乐段具有托卡塔风格的双手“筷子”式交替进行，不禁使人联想到他的《雪花飞舞》。此段音色要极其具有颗粒性，声音统一，节奏严格地保持一致。另外是结尾处德彪西式音质的八度进行此处要运用抚键方式弹奏以达到丝绒般美丽的效果。

第六首《为八个手指而作》(pour les huit doigts)

这首是一种“灵活的技巧”弹时完全不用大拇指的练习曲，其不

²³ 《德彪西画传》[法]让·巴拉凯著，储围围 白芸 宋杭译，北京：中国人民大学出版社，2004，222.

²⁴ 译自<claude Debussy : life and works> page 258

²⁵ 罗克斯皮塞尔

断迅速流动的音流与《意象集》第一辑中《运动》很相似。在一脚注处，德彪西指出：双手换位使用大拇指弹奏既笨拙而又难以实现。这首练习曲，为了使双手作交叉进行，大部分是以四音为一组的小规模形式组成，速度是快而“保持不变”。调性的变化因多采用了从一组到另一组的方式，结果调中心缺乏任何意义。它具有萤火虫活动似的功能。

第七首《为半音阶而作》(pour les degres chromatiques)

这也是一首极好的手指练习，是第二集的第一首，快速音流的跑动类似于第六首。由四个小节构成自然音节的旋律乐句，其和声外貌富有变化。此外在第 11 小节首次出现微弱的欢快情绪后，全曲则完全进入十分精巧的节奏变动中。练习曲结尾处很有特色，他通过一片奇妙地迷雾般的变化，音乐中可以听到主题旋律乐句的声音。

演奏时手掌关节要高度灵敏，指尖保持敏感，不需要极度的颗粒性，但声音要很清楚。双手半音阶地片段要弹齐是要通过长时间细致的练习来达成的。

第八首《为装饰音而作》(pour les agrements)

实际上这首是他最后完成的，按照德彪西所说“《为装饰音而作》不是为了娱乐演奏者而写的，它所借用的形式，多少是出自意大利海上的一种船歌。”²⁶这首作品虽具有概括性的成分，但它是以前缀原则汇集而成的，彼此之间由一段小的段落进行过渡。欢快而宜人的第一乐句迅速让位为一段段小的华彩，紧接着的乐句是和弦式短句的进

²⁶ <claudio Debussy : life and works> page 258

行，回转来又是一个欢快、质朴、清新如歌的 C 大调乐句，似乎是他早期歌曲当中的一首。装饰引用小音符来表示，一些琶音和弦则以常用的波纹线为标记。其他装饰音业完全附有记号。

第九首《为重复音而作》(pour les notes lepetees)

这首练习曲重复音的弹奏分为三种：左右手交替、单手同音异指、单手同音同指。乐曲一开始以迟缓无音色的效果，带来“拉文将军”的、音乐厅中的以及韦伯派尝试过“片断思想”。同时还暗示出《游吟歌手》中所进行的擂鼓气势，以及对那种为增加音乐厅气氛而采用“无准备”的即席演奏而进行的嘲弄。²⁷先是以十六分音符进行重复而保持速度快而不变，中段使用的三连音有加快速度的效果。

整首作品大约长约三分多钟，但手指最难控制的地方也就只有四小节，即第 58 小节-61 小节，大约七、八秒钟。这里我们只弹重复音并不难，但困难片断不同于普通的重复音，上声部不动，接近于震奏。但右手在弹重复音的同时小指还要弹出旋律，所以演奏者就得把小指尽量张开。在这种手指伸展开的状态下要弹出很弱、很美的音色来，这是极其困难的，如果大指控制不好就会出现很难听的重音。传统的重复音练习曲通常要求手指力量的均匀的颗粒性与弹性，它更接近于托卡塔式的风格。而德彪西总是在追求既轻又柔的声音，像雾一样在空中飘浮。演奏者要运用娴熟的触键技巧来表达出德彪西所要求的境地，他要求这首练习曲达到一种神秘的、飘忽不定的、迷茫的境

²⁷ 《德彪西的钢琴音乐》[美] 弗兰克·道斯著，克纹译.北京.人民音乐出版社.1985。

地。

第十首《为对峙印象而作》(pour les sonorities opposes)

这首是《练习曲》中最受欢迎的篇章之一，德彪西创造性地在音域、细微差别、力度、节奏、展开速度等方面使用了古典对位规则的配合。开始以自然音 A 发出柔和的铿锵之声与温和的升 G 音对峙，作为持续音的升 G 几乎遍布全曲。有的音响来自遥远的时空，有的音又如浮动在空气中的自然中的声响。这首严峻而又反响的练习曲，它所奏出的声音比起德彪西任何其他钢琴作品更像富有人情味，更像他自传式的文章。

第十一首《为复合琶因而作》(pour les arpeges composes)

作曲家用了一些小音符为琶音延伸出来的华彩进行装饰，总的面貌是德彪西式的。首先，以较慢速度移动着的分解和弦，都是由自然音阶中至少有五个不同的音联合而成，它们美丽、进行流畅，犹如午后温暖晴空中的白云。整曲里的琶音大部分是被作为装饰音来用的，它们时而温和，构成浪漫色彩的花边效果；时而表现出粗糙、坚硬的声音。富有节奏的一些片断结合少量不苟形式的琶音，加上一条时断时续的旋律，以及从一开始就出现过的分解和弦聚集成为一个值得重视的短小尾声。

弹奏此曲的要点首先是要分析好不同音符时值的正确弹奏。如第 14 — 1 5 小节处织体分三个层次：高声部为复附点八分音符与三十二分音符的组合，下声部为十六分音符加、两个三十二分音符再接一个十六分音符的组合。中间是作为装饰音的四十六分音符快速音流。

其中 14 小节第三拍中间快速音流，第一与第二个音之间的时值与前后组的时值不同，记谱为均分四十六分音符。此部分弹奏时要注意声部控制及节拍的正确弹奏。

谱例 15 《为复合琶因而作》第 14-15 小节



又如 16-19 小节，当第一主题再次出现时，旋律隐藏在复合和弦之中，由右手弹奏。此处，则分手弹奏，问题是下谱表十六分音符是否与上谱表最后一个十六分音符对齐弹奏。在一般情况下，是不应对齐的，可是从主题第一次出现时两条声部不得不对在一起来看，在保持旋律统一的情况下。此处对在一起的弹奏似乎也合理。各位演奏家有不同的诠释，如傅聪在弹奏时对在一起，内田光子则分开弹奏。

谱例 16 《为复合琶因而作》第 16-19 小节



第十二首《为和弦而作》(pour les accords)

这首《为和弦而作》，是这套练习曲中困难较大的一首，整首乐曲双手都是反向的和弦大跳。罗克斯皮塞尔认为这首练习曲的和弦是苦心锤炼出来的“铁的暴力”。对演奏者来说，持续不断地快速弹奏的准确性是一个较难解决的问题。开始练习时，我们可以用双眼的余光来注意键盘的两侧，我们的双眼是可以看到我们所要弹的音域的，然后我们可以在右手找到两个跳跃和弦之间最近的音(如：前一和弦小指的A音与下一个和弦大指的A音是同一音)，我们可以把他当成一个音来看待，这样就不是跳跃了，而只是换指而已，但这是需要反复练习直到我们可以闭着眼睛都能弹准为止，因为我们在演奏时是没有时间思考的。总之，在这整套作品中德彪西始终要求演奏者的手指、手臂、头脑要应灵活、敏捷。传统的练习曲往往始终要求用同一种弹

奏音型和速度，这样演奏者就很容易会产生一种惯性，只要找到第一个音，后面就可以凭着惯性弹下去，演奏者只需机械地运动手指即可。

第五章 结论

德彪西是音乐史上重要的革新家之一，在音乐艺术的众多方面都做出了划时代的贡献。他在钢琴音乐史上做出了新的突破，发掘出这件乐器前所未有的音响和色彩，成为肖邦、李斯特以来最重要的钢琴音乐作曲家。这位富有幻想的作曲家，用富有个性的音乐语言创造了一个自己的世界：德彪西变换多端的音响色彩及丰富的想象力和他在练习曲中所创造出的一切，对二十世纪的音乐产生了极为深远的影响，涉及到许多现代作曲家的创作（如多调性与无调性音乐、勋伯格的序列主意、巴托克的创作、斯特拉文斯基的新古典主义及当代的各种音乐流派）。

关于德彪西音乐的演奏技巧，我们可以引用马格丽特·朗的一条颠扑不破的法则来说明：“对于想演奏德彪西音乐的人，首要一条是不要认为它是难的。我希望正确理解我的话。他的音乐当然是最难之一，但除此而外也还需要所谓的‘天稟’，即一见钟情被其征服的本事。对于演奏家来说，就是要具备满腔痴情以心相许的天赋异稟。而且不能人感觉到我们付出了许多辛苦，要让劳动自己抹去劳动的痕迹。”这两套《十二首练习曲》具有很难的技巧但是也具有吸引人的魅力，它对钢琴艺术的影响已经越来越被人重视。对这套作品作品的掌握，对于一个钢琴演奏者无论在技术还是在艺术修养上都是非常必要的。

奏音型和速度，这样演奏者就很容易会产生一种惯性，只要找到第一个音，后面就可以凭着惯性弹下去，演奏者只需机械地运动手指即可。

第五章 结论

德彪西是音乐史上重要的革新家之一，在音乐艺术的众多方面都做出了划时代的贡献。他在钢琴音乐史上做出了新的突破，发掘出这件乐器前所未有的音响和色彩，成为肖邦、李斯特以来最重要的钢琴音乐作曲家。这位富有幻想的作曲家，用富有个性的音乐语言创造了一个自己的世界：德彪西变换多端的音响色彩及丰富的想象力和他在练习曲中所创造出的一切，对二十世纪的音乐产生了极为深远的影响，涉及到许多现代作曲家的创作（如多调性与无调性音乐、勋伯格的序列主意、巴托克的创作、斯特拉文斯基的新古典主义及当代的各种音乐流派）。

关于德彪西音乐的演奏技巧，我们可以引用马格丽特·朗的一条颠扑不破的法则来说明：“对于想演奏德彪西音乐的人，首要一条是不要认为它是难的。我希望正确理解我的话。他的音乐当然是最难之一，但除此而外也还需要所谓的‘天稟’，即一见钟情被其征服的本事。对于演奏家来说，就是要具备满腔痴情以心相许的天赋异稟。而且不能人感觉到我们付出了许多辛苦，要让劳动自己抹去劳动的痕迹。”这两套《十二首练习曲》具有很难的技巧但是也具有吸引人的魅力，它对钢琴艺术的影响已经越来越被人重视。对这套作品作品的掌握，对于一个钢琴演奏者无论在技术还是在艺术修养上都是非常必要的。

附录：部分《德彪西钢琴练习曲》录音版本

性质	演奏家	内容	出品公司	发行年份
专辑	Florent Boffard	12 首	Phillips ?	2001.7.10
专辑	Maurizio Pollini	12 首	DG	1994、2003
专辑	Alain planes	12 首	Arabesque	1989
专辑	Paul Jacobs Gilbert Kalish	12 首	Nonesuch records(usa)	1987.06.15
专辑	Sally Pinkas	12 首	Centaur records	1993-09-01
专辑	Hiromi Okada	12 首	Camerato Tokyo	录音 1997
专辑	Jean-efflam Bavouzet	12 首	Triton	?
专辑	I.Komarov	12 首	Melodiya	
专辑	Francois Samson	6 首 (Book2)	EMI	2002.5.27
专辑	Louis-philippe Pelletier	12 首	CBC	1997.10.1
专辑	Mitisuko Uchida	12 首	Philips	1990.02.05
全集	Jean-pierre Armengaud	12 首	Arts music	2005.12.27
全集	Martino tirimo	12 首	IMPclassics	1996.06.01

全集	Jean-Yves Thibaudet	12 首	Decca	2000
全集	Aldo Ciccolini	12 首	EMI	Audio 2001
全集	傅聪	12 首	Meridian	2002
全集	Walter Gieseking	12 首(disc 3)	EMI	1997.1.25
全集	Gordon Fergus Thomopson	12 首	Resonance	2004 8 24
全集	Monique Haas	12 首	Warter music	
全集	Martin Jones	12 首	Nibus	1997.10.7
全集	Daniel Ericourt	12 首	Tvory recordings	2004.4.6
全集	Jean Boquet	12 首	tudor	1997.1.19
合集	Sviatoslav Richter	1.2.3.4.8.10.12	?	19
合集	SamsonFrancois	7 .8.10.11.12	EMI	Street 2004.11.2
全集	Werner Haas Lee Noel	12 首	Phillips duo	Release 1994.1.18
全集	Peter Frankl	12 首	Vox box	Street 2000.8.8

参考文献

中文

- [1][美]约瑟夫·班诺维茨, 朱雅芬. 钢琴踏板法指导.上海.航海音乐出版社.1992
- [2]赵晓生.钢琴演奏之道.上海.上海世界图书出版公司.1999
- [3][苏]涅高兹, 汪启璋, 吴佩华.北京.人民音乐出版社.1963
- [4]傅敏.望七了.天津.天津社会科学院出版社.2004
- [5][法]让·巴拉凯, 储围围, 白云, 宋杭.德彪西画传.北京.中国人民大学出版社.2004
- [6][美] 弗兰克·道斯, 克纹.德彪西的钢琴音乐.北京.人民音乐出版社.1985
- [7] [英]保罗·霍尔姆斯, 杨敦惠. 德彪西. 江苏. 江苏人民出版社. 1999
- [8][英]考克斯, 孟庚.德彪西: 管弦乐.河北.百花文艺出版社.1999
- [9]钢琴家论演奏
- [10] 吕昕.世界音乐巨匠: 德彪西.西苑出版社 .2003
- [11]黄钟.1998年第3期、2006年第1期、2003年第3期
- [12]中央音乐学院学报.1997年第1期、2002年第2期、2004年第2期
- [13]乐府新声.2000年第2期
- [14]钢琴艺术 1995年—2006年
- [15]天津音乐学院学报.2005年第2期
- [16]艺术教育.2006年第6期
- [17]黄石高等专科学校学报.2004年第1期
- [18]星海音乐学院学报.2004年6月第2期
- [19]曲靖师范学院学报.2002年第4期.124-125
- [20]爱乐.1999年-2006年
- [21] 剑桥插图音乐指南.392-398

外文

- [1]Simon Trezise,Jonathan Cross.The Cambridge Companion to Debussy.Cambridge University press.2003.252-260
- [2]Jane Flucher.Debussy and his word.Princeton University press.2001
- [3]Ascar Thompson.Debussy,man and artist,270-272
- [4]Musicians of to-day,234-245
- [5] Leon Vallas, Claude Debussy: His life and works, Dover, 1973,257-259

[6]David Ewen.Composers since 1900.H.W.Wilson
Company .1967.152-155

[7]Roy Howat.Debussy in proportion—A musical analysis. Cambridge
University press.1986.162

后记

本文从选题、成文至修改，自始至终都是在我的导师谢元教授的悉心指导下完成的，至此，我要向谢元教授表示衷心的感谢和敬意。还要特别感谢高燕生教授和张培荔教授在百忙之中抽出宝贵时间审阅本文，并提出了修改意见。陈云仙教授、沈乃凡教授和天津师范大学的瓦连金教授均对本文提出了宝贵意见。同时还要特别感谢科研与研究生处的老师们对我的大力帮助。以及我的母亲孙晓华在论文后期校对中的帮助。

在此，对所有帮助过我的老师和同学致以诚挚的感谢。

陈璐

2006年12月