

德彪西指尖下的魔力

——从 1913 年录音中探索印象派钢琴技巧与风格

陈光群

摘要: 作为一位开创性的作曲家,德彪西替法国找到属于自己的音乐,他的作品备受瞩目,但却少有人注意到其实他也是一名钢琴家。本文旨在通过研究德彪西 1913 年录制并在 2000 年重录的 14 首钢琴作品,探索德彪西的钢琴演奏技巧,并进一步探讨印象派风格的诠释方法。从中发现,印象派音乐给人的缥缈、空灵感其实是严谨技巧下的产物——触键、踏板、指法、速度、想象力及控制力缺一不可。本文同时也对比分析了德彪西与同时期的其他几位钢琴家的演奏风格。

关键词: 德彪西; 印象派; 钢琴作品; 钢琴技巧

中图分类号: J624.1

文献标识码: A

文章编号: 1001-9871(2019)02-0127-20

DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2019.02.012

前言

德彪西音乐的诞生,不仅挣脱了日耳曼音乐的统治地位和德国作曲家瓦格纳的魔咒,更赐予法兰西一个属于自己的音乐天地。他引导了欧洲大陆一个全新的美学认知,表现出变化莫测的自由气息。德彪西的音乐表演理念具有禅意韵味,体现不激进、不主观,不矫作的音乐特点。20 世纪 30、40 年代的音乐家极力抨击印象派音乐,但最终受到打击的只不过是德彪西的模仿者,对德彪西本人丝毫没有影响。如何诠释德彪西的印象派作品?德彪西的音乐究竟追求的是什么?什么技巧或诠释方法能够完全捕捉德彪西作品的精髓?这是很多演奏家都深感困惑的。要诠释好德彪西的音乐风格,对于已经熟悉古典与浪漫时期表演风格的演奏家来说,依然不是一件容易的事情。

1876 年 14 岁的德彪西参加了由梅克夫人(Nadezhda von Meck, 1831-1894)所赞助的巡回重奏演奏会,当时的乐评特别赞誉他触键中透过琴弦振动所传递的活力(verve)使钢琴不再是冷冰冰的乐器,而是一个有灵魂和灵气的生命。德彪西在 1913 年录制了 14 首钢琴创作曲集(表 1),录制效果完整呈现了德彪西的钢琴演奏风格。当时的录音装置是采用自动钢琴打

收稿日期: 2018-09-05

作者简介: 陈光群(1981~),女,美国克莱蒙研究大学(Claremont Graduate University)钢琴演奏博士,厦门大学艺术学院副教授。

孔卷纸 (piano roll), 然后采用维尔特 - 米杨的钢琴播放器 (Welte - Mignon Player Piano) ①。

表 1. 1913 年德彪西演奏录音之 14 首钢琴创作曲集

乐谱 单集曲	前奏曲 I (Prelude I)	儿童乐园 (Children's Corner)	版画集 II (Image II)
集曲	<ul style="list-style-type: none"> • 德尔斐的舞女 • 原野上的风 • 游唱艺人 • 沉没大教堂 • 帕克之舞 	<ul style="list-style-type: none"> • 练习曲 “博士” • 小象催眠曲 • 洋娃娃小夜曲 • 雪花飞舞 • 小牧童 • 木偶的步态舞 	<ul style="list-style-type: none"> • 格拉纳达之夜
单曲	<ul style="list-style-type: none"> • 草稿本 (D'un cahier esquisses) 	<ul style="list-style-type: none"> • 更为缓慢些/圆舞曲 (La plus que lente) 	无

由于当时德彪西对谱写完成的钢琴作品进行校对审核时, 通常不愿意花太多的时间, 因此这些原版录音就显得更加珍贵。从这些录音中, 我们不仅能直接洞悉德彪西的看法, 若仔细对照乐谱, 还能了解到作曲家透过原始版本 (pre - urtext) 表达的原意。② 除此外之, 藉由这些德彪西亲手弹奏、录音的作品, 我们更能了解到德彪西法国式的弹奏方式与演奏风格并不是像他外表一样内向安静, 反而是极具鲜明的表现力。

德彪西的演奏风格在早期已经透露了他对于音乐的感受力, 正如钢琴家施纳贝尔 (Artur Schnabel, 1882 - 1951) 所说 “演奏家的意念, 在演奏过程中是艺术理念的重要元素, 他必需把自己视为艺术品的一部分, 也必须迫切地把体验与别人分享 (听众也要能感受这份迫切)。”③ 德彪西的演奏正是通过表现如风似水的动态, 树立一种不稳定、对比性强烈的演奏风格, 这些都是印象派艺术中的重要元素。

一、德彪西录音作品之特色与演奏技巧分析

纽约时报在 2007 年把德彪西录制 14 首作品时的演奏风格用了大篇幅来探讨, 乐评人赫兰 (Bernard Holland) 认为, 用 Welte - Mignon④ 录制的德彪西作品效果极度细致, 不仅真正捕捉了当时德彪西的思绪, 而且还还原了他最真实的演奏风貌。赫兰以 “快照 (snapshot)” 来形容 Welte - Mignon 的录音模式——以捕捉神韵为重点, 把演奏技巧的完美放在其次, 不以重复录

① 这项伟大的发明精准地记录了德彪西的演奏技巧。德彪西所录制的演奏作品在 2000 年时用现代技术重新整理出版, 对杂音等音质缺陷进行了处理。工程师卡斯维尔 (Kenneth Caswell) 为了追求音色的真实性, 不使用计算机工程技术, 而选择传统式音响和两个 NewmannKM83 麦克风来录制。

② Richard Langham Smith, “Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals”, James R. Briscoe, ed., *Debussy in Performance*, New Heaven & London: Yale University Press, 1999, pp. 4 - 5.

③ Artur Schnabel, *My Life and Music*, Dover Publications, 2012, p. 77.

④ 1832 年成立的 M. Welte & Sons 是来自德国弗莱堡 (Freiburg) “自动钢琴” (Pianola) 和 “奥开斯里特翁琴” (能模仿管弦乐队各种音色的机械乐器) 的制造厂商。此公司在 1904 年开发了复穿孔机械钢琴 (reproducing piano), 命名为 Welte - Mignon Reproducing Piano。它不仅能清楚地录制演奏者所弹奏的每个音符, 还能够重现演奏者对乐句、踏板和速度的诠释。德彪西对于再现钢琴的录制效果赞誉有加, 并亲自写了一封感谢信给该公司创始人 Michael Welter 的儿子 Edwin Welte. Roy Howat, “Debussy and Welte”, *The Pianola Journal*, Vol. 7, 1994, p. 232.

制来追求整体的完美。

下文以德彪西亲自录制的作品为研究对象, 探讨德彪西的演奏技巧。

(一) 强拍和夸张效果

钢琴家贝拉古 (Camille Bellaigue, 1858 - 1930) 表示, 年少时的德彪西弹琴时喜欢以类似打嗝或倒抽气 (racious gasp) 的弹法, 在一个小节特定的强拍上加强重音。^⑤ 作曲家皮耶尔内 (Gabriel Pierné, 1863 - 1937) 见证 “在玛蒙泰尔的钢琴班上, 他奇特的弹法总是让我们吃惊, 他以较重的触键扩大音效的变化, 在演奏难度较高的段落时, 他好似对乐器发怒般, 姿态夸张, 呼吸急促而沉重。这些动作使乐曲中的柔美部分不见了, 但却另外制造出一些出乎意料的轻柔感, 使他的演奏风格非常具有个人特色。”^⑥

1. 滑稽、扭曲与不协调感

《前奏曲 I》No. 12 《游唱艺人》是嘲弄黑人动作的戏剧节目, 节目中的演员以不同的肢体动作来表现滑稽、扭曲与不协调感。乐段 A (第 1—8 小节) 表现出步伐没有重心, 肢体不协调、笨拙的动作, 右手以四和五个音为一组的装饰音形式, 与左手简单的八度形成强烈对比。左手第一半拍以弱音 (*p*) 出现, 右手装饰音必需在下半拍准确出现和结束 (les gruppets sur les temps), 左右手交替, 在节拍和层次上的对比, 表现头重脚轻的感觉。德彪西演奏方式是把左手当成爵士舞的顿足 (stomp); 右手表现滑稽与不协调感。从德彪西的演奏版本中发现, 他并没有把左手当成主要节奏, 反而让右手装饰音和十六分音符展现速度不定的诙谐喜剧感 (谱例 1)。从曲中, 虽然八分和十六分音符实质不同, 但这首曲子中, 德彪西显然并没有被约束, 反而利用交替节奏的特色, 成功地诠释了丑角骑在单轮车上抛球的杂耍动作。值得一提的是, 乐段 B 的尾声 (第 28—31 小节) 是德彪西演奏过程中音量最大的乐段, 左手清楚的重音与右手以利底亚调式 (Lydian mode) 组合的和弦, 表现了乐队演奏中一群欢笑的群众 (谱例 2)。

由于德彪西的演奏版本《游唱艺人》(《前奏曲 I》) 速度和力度夸张, 充满爵士、自由和变化多端的气息, 无法使用节拍器来计算准确的速度。在许多乐段变化的部分, 德彪西加快速度后再减速, 快速弹奏音阶、变换手腕和触键力量、左右手节拍不一致和突出切分音感 (强调第二和第四拍) 的演奏法, 完全没有连贯性的旋律和节拍, 让曲子听起来具有爵士钢琴的即兴弹奏风格。相较其他印象派钢琴大师, 例如吉泽金 (Walter Gieseking, 1895 - 1956) 与米开朗杰利 (Arturo Benedetti Michelangeli, 1920 - 1995) 在速度、力道、音量控制上的相对保守, 德彪西的演奏速度不仅快了许多, 也充满逗趣, 他跳脱了古典钢琴所要求的细致, 运用稍低和灵活的手腕, 配合指腹和稍微合并的手指 (接近拍打的手型), 让音色在跳音上呈现敲击的力量, 呈现一种危险、神秘的黑色力量, 并且充满不确定性。^⑦

^⑤ Roger Nichols, *Debussy Remembered*, Amadeus Pr.; First Edition, 1992, p. 14.

^⑥ 同注释^⑤, p. 4.

^⑦ 20 世纪初巴黎流行一种结合马戏团与杂耍的游唱艺人节目, 当时最出名的英国籍艺人丑角 Footi 也是第一位在法国的黑人游唱艺人。与从西班牙来的黑人艺人丑角 Chocolat 是合作伙伴, 时常在巴黎的英国咖啡馆表演 (English bar)。德彪西当时是英国咖啡馆的常客, 欣赏过 Chocolat 的表演, 并且常与 Footi 讨论游唱艺人节目与艺术之间的共同性。Ann MicKinley, “Debussy and American Minstrelsy,” *The Black Perspective in Music*, Vol. 14, No. 3, 1986, Autumn, p. 254.

谱例 1. 德彪西演奏版本之《游唱艺人》《前奏曲 I》1—7 小节

Modéré (Nerveux et avec humour) 加速 好似重心不稳向前倾

p les "gruppetti" sur le temps *sp* 加速不稳定 *p*

停顿 Mouvement Cédéz

渐慢, 渐弱 *pp* *sf* *spp* *p* 加速, 不稳定

说明 “Gruppetti” 指的是小分组 (little groups), 德彪西指示将每组的三个十六分音符装饰音弹在拍子上, 因装饰音的挤压, 正拍的音符被往后放置而产生重心不稳的感觉。

谱例 2. 德彪西演奏版本《游唱艺人》《前奏曲 I》28—31 小节

右手利底亚调式 Lydian Mode ($\flat A$, $\flat B$, C, D, $\flat E$, F, G, $\flat A$)

sf *ff* *f* *sf* *ff* *f*

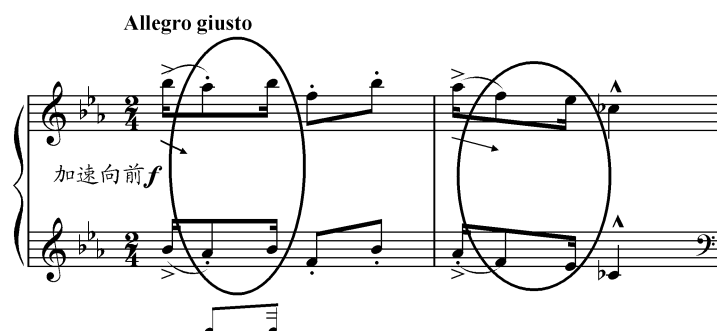
2. 复附点节拍 (overdotting) 的长短对比与不平均感

“诙谐 (capricieux)”, “幽默的 (avec humour)” 速度标示在德彪西作品中有着变幻莫测的不定性, 在德彪西的演奏方式上, 其中一个特殊的风格就是将附点节拍夸张化。在《木偶的步态舞》(《儿童乐园》)^⑧、《游唱艺人》(《前奏曲 I》) 与《帕克之舞》(《前奏曲 I》) 中的许多八分音符以及附点音符都以不同的触键方式呈现多样性。德彪西演奏“木偶的步态舞”时表现了力与美^⑨的结合与夸张的动作 (谱例 3)。

⑧ 《木偶的步态舞》来自美国雷格泰姆 (ragtime), 一种平民化的音乐灵感。

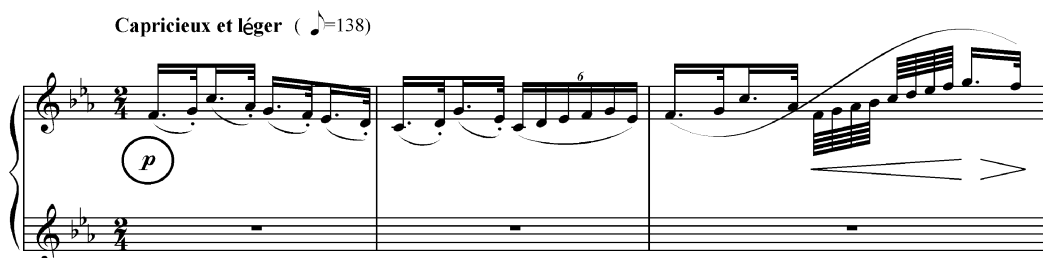
⑨ 根据巴黎杂志 (Parisian reviews) 1902 年针对步态舞者的报道 “他们奇特的肢体动作一突出胸膛、展开双臂并且将膝盖尽量抬高。”

谱例 3. 德彪西演奏版本《木偶的步态舞》(《儿童乐园》1—2 小节)



德彪西在“帕克之舞”^⑩的演奏方式弥漫着瞬息万变的动态感,整体上他不采用突强或重音来夸大效果,而是在触键上保持指腹的圆滑度。^⑪根据记载,德彪西弹琴的手型较为圆厚,在弹奏弱音时他不是让手腕直接向下,而是以类似椭圆形的弧度揉摸琴键,轻柔地让手腕运用指腹朝下接触键盘时,再从下往上形成一个圆弧度。^⑫《帕克之舞》中有许多的滑音或音阶,演奏者可采用“侧边移动”^⑬的触键方式让音色圆润,避免高抬指所造成的干涩音色(谱例4)。

谱例 4. 德彪西演奏版本之《帕克之舞》(《前奏曲 I》) 1—3 小节



说明: 弹奏小音量的附点节拍时可运用指腹和“侧边移动(lateral moving fingers)”技巧,让音色圆润轻巧

(二) 表现色彩、层次和空间意境

由于德彪西对自己作品的风格诠释要求非常高,因此钢琴技巧所运用的速度、踏板和指法属于表现的范围,需要演奏者对音乐的敏感度(musical intelligence)和专业上的第六感(common sense)才能领会。^⑭对于乐谱上的速度记号,他曾对出版商说“速度记号只有第一个小

⑩ 《帕克之舞》灵感来源有两种可能性,一是莎士比亚《仲夏夜之梦》名为 Puck - Robin Goodfellow 的调皮精灵,另一个则是 Rudyard Kipling (1865 - 1936) 的著作 *Puck of Pook's Hill*。德彪西对两个著作都很熟悉,但“帕克之舞”在曲风上比较倾向前者,所以来自前者的灵感可能性更大一些。Robert Cummings, AllMusic Featured Composition, “La danse de puck, prelude for piano, L. 125/11”, accessed 1/13/2019, <https://www.allmusic.com/composition/la-danse-de-puck-prelude-for-piano-1-125-11-117-mc0002474186>.

⑪ 德彪西认为钢琴的音量如果太大,会抹掉细致度和调配色彩的精密度,他演奏时习惯把三角钢琴的琴盖合起来。

⑫ Roger Nicols, *Debussy Remembered*, London & Boston: Faber and Faber, 1992, p. 156.

⑬ “侧边移动”即是注意让手形尽量在上行保持右侧倾斜,下行保持左侧倾斜,并且让手指在琴键上滑动。

⑭ Cecilia Dunoyer, *Early Debussyses at the Piano*, James R. Briscoe, ed., *Debussy in Performance*, New Haven & London: Yale University Press, 1999, p. 99.

节是对的……针对一些没有乐感的人才会把它当做是绝对”。^⑮因此德彪西在节拍的变化与控制上最终目的是强调音符之间,空间、气韵上相互交错所产生的变化,而稳定的节拍产生神秘独特的氛围或情绪。

1. 分解和弦效果(broken chords/ arpeggiation)

分解和弦的演奏在钢琴文献中是19世纪晚期的一种演奏技巧,来源于李斯特以及肖邦的作品风格,在后来的钢琴家里,例如帕德列夫斯基(Ignacy Paderewski 1860—1941)则更广泛使用,配合弹性速度的运用让演奏独具浪漫色彩。但在德彪西的录音作品中,分解和弦的运用具有三种效果,一是让厚重听起来柔和,而滑动的手指让音符之间更连贯;二是运用不同速度弹奏分解和弦,强调主旋律重要性;三是加强高音明亮度,使其更有层次感。^⑯

在《前奏曲I》的《沉没大教堂》^⑰中,德彪西运用不同速度的分解和弦,时而速度极快不易察觉,时而稍慢余音缭绕(大部分是极快的)。此曲开头便呈现不同速度的分解和弦效果,但在B段落16小节开始,一段富有水波似的动态感,配合不同速度的分解和弦使音乐层次丰富多变(谱例5)。

在《草稿本》(*D'un cahier d'esquisses*)^⑱从第45小节开始,德彪西将左手五度音程的音量扩大,并且将右手和弦刻意与正拍岔开,让看似固定的反复三连音乐句呈现出错综交织的层次感,此外,在46小节中,神秘的^bE小调调性中出现了半减七与减七和弦色彩,他运用分解和弦技巧让原本朦胧的意境添加了一丝光亮(谱例6),由此可见德彪西运用分解和弦的另一个目的在于加强和声色彩之效果。

除了上述介绍的两首作品,德彪西运用分解和弦也出现在许多其它作品中,其中一个作品《格拉纳达之夜》(《版画集》),对应上述所提到的另一个德彪西演奏分解和弦的作用——突出旋律开头或旋律结尾的音响变化。德彪西将简单的八度延音,利用快慢不同分解和弦而引伸出不同效果。曲子开始可以听到右手[#]C八度由低至高与左手哈巴涅拉节奏(habanera),模仿夜晚里寂静的街道上系在驴子上的铃声。^⑲第一段乐句有4个小节,分解和弦出现在第三次的八度,它的出现代表一个乐句的高潮点,加强乐句开始与结束感。第二次的分解八度出现在第二个乐句结尾,反复高八度音层在左手摩尔(Moorish)风格的主

^⑮ Francois Lesure and Roger Nichols, select and ed., *Debussy Letters*, Roger Nichols, trans., Cambridge: Harvard University Press, 1987, p. 305.

^⑯ Pares Da Costa, "Performing Practices in Late - Nineteenth - Century Piano Playing", PhD diss., University of Leeds, 2001, p. 105.

^⑰ 《沉没大教堂》是德彪西借由布列塔尼(Breton)神话中沉没在Ys岛屿海底的一座教堂,该教堂在每个清晨,海水最澄澈时会浮出水面。他运用四度、五度及八度音层,仿佛可以听到念诵、钟声以及管风琴从远处传来的声音。DeVoto Mark, "The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture." *The Cambridge Companion to Debussy*. Simon Trezise, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 190.

^⑱ 《草稿本》顾名思义是一个随意或快速的记录,而对后期学者而言德彪西的“草稿本”显然不是随便的记录,而是一个为大型管弦乐团而铺垫的钢琴作品,此曲的风格元素与德彪西的管弦乐作品“大海(La mer)”有许多相似处,两者皆可找到如海浪翻滚以及竖琴的效果。Michael Jameson, AllMusic Featured Composition, "D' un cahier d' esquisses, for piano, L. 112," accessed 1/12/2019, <https://www.allmusic.com/composition/dun-cahier-desquisses-for-piano-l-112-99-mc0002407314>.

^⑲ Emily Leavitt, "Percussion, Passion, and Painting for the Piano: An Exploratory Essay Examining Claude Debussy's use of External Influences", CFMTA National Essay Competition Article, Mount Allison University, 2008, p. 13.

旋律之上若隐若现，在最后一次八度出现时让分解和弦再次明亮，拉长八度距离，并在高音加上重音（谱例7）。

谱例 5. 德彪西演奏版本之“沉没大教堂”《前奏曲 I》16—21 小节

The musical score for Example 5 consists of three systems of piano notation. The first system (measures 16-17) is in B major and features broken chords (B and B*) in both hands. Dynamics include *sempre pp* and *p margué pp*. The second system (measures 18-20) continues with broken chords and includes a *p* dynamic. The third system (measures 21-22) concludes in B-flat major with a *margué* marking. The instruction *Augmentez progressivement (sans presser)* is written above the final system.

说明：B 代表“Broken Chord”分解和弦演奏法，相较 B* 而言是稍慢、更清楚的分解和弦效果。

B* 代表极快速、不易察觉的分解和弦演奏法。

谱例 6. 德彪西演奏版本之《草稿本》45—47 小节

The musical score for Example 6 consists of three systems of piano notation. The first system (measures 45-46) is in B-flat major and features broken chords (B and B*) in both hands. Dynamics include *mp*. The second system (measures 47-48) continues with broken chords and includes a *p* dynamic. The third system (measures 49-50) concludes with a *p* dynamic and a *p* marking. The instruction *expressif (un peu en dehors)* is written above the final system. The piece concludes with a *p* dynamic and a *p* marking.

谱例 7. 德彪西演奏版本之《格拉纳达之夜》(《版画集》) 1—14 小节

第一段乐句 mm. 1-4

第二段乐句 mm. 5-14

说明: B⁻ 代表比 B 更慢的分解和弦演奏法

(三) 弹性速度

1. 强烈的自由伸缩速度 (molto rubato)

虽然德彪西这位“自由大师”创造的流畅感打破了以前的规范,他表示速度上的流畅感不应该被小节线所限制,而是在“单纯”、“沉着”的节拍中无止境地流动,这种无止境的流动感就是德彪西对“弹性速度”的诠释。在作品《更为缓慢些/圆舞曲》(La plus que lente)^②谱上速度记号“molto rubato”被大胆地运用。德彪西用“强烈的自由速度(molto rubato)”表现社交场合中奢靡、慵懒、灯光昏暗的场景。以♩=96开始德彪西右手缓缓地进入主题,三拍子的感觉在他左手伴奏的特殊演奏方式中,呈现华尔兹的节奏感——缩短第一拍音值,立刻带动到第二拍,让手腕在第二拍时往上提,然后在第三拍准确地回到正拍,但要轻柔并且稍微与第二拍分离(detachment)。^③注意不可将节拍变化处理太过于夸张,不然节奏感会过于复杂

^② 《更为缓慢些/圆舞曲》是一首充满浓厚沙龙风格的作品,虽然以圆舞曲命名,德彪西却脱离贵气浮华的象征,以人与人社交的各种场面与气氛为此曲的重心。德彪西将手稿交给巴黎新卡顿饭店(New Carlton Hotel Paris)的首席吉普赛小提琴手雷奥尼(Leoni)来演奏,他们的乐队Romany Band红极一时,德彪西是该乐队的常座宾客,此曲的灵感来自于Romany乐队在新卡顿饭店演出的各种场景。Michael Jameson, AllMusic Featured Composition, “La plus que lente, waltz for piano (or orchestra), L. 128 (121)”, accessed 1/19/2019, <https://www.allmusic.com/composition/la-plus-que-lente-waltz-for-piano-or-orchestra-1-128-121-mc0002360687>.

^③ Malwine Brée, *The Leschetisky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*, Dover Publication, 1997, pp. 70-71.

而失去上述所提到德彪西在弹性速度上“沉着”、“单纯”流动的特点。除此之外,德彪西将强烈弹性速度变化呈现在第7—8小节,这样突然的变化表现忽然欢腾的气氛(谱例8)。

谱例8. 德彪西演奏版本《更为缓慢些/圆舞曲》1—8小节

此曲中的每个段落皆呈现极大的速度变化,但是如上述所言,德彪西的演奏并非忽快忽慢的摇摆不定,而是在每个主要乐段中的特定一至两个小节上形成强烈速度变化,这样的演奏技法并不动摇整体速度的稳定感,而是加重了此曲华尔兹奢靡的情境,使其更加戏剧化(表2)。

表2. 德彪西演奏版本《更为缓慢些/圆舞曲》速度变化

速度标示/乐段结构	速度变化范围 BPM	强烈度变化范围
<i>Rubato</i> A (mm. 1—26)	♩ = 96—138	Mm. 7—8 (♩ = 138); Mm. 14—15 (♩ = 126)
* bridge (mm. 27—32)	♩ = 133—178	Mm. 27—28 (♩ = 178)
<i>Rubato</i> B (mm. 32—44)	♩ = 78—188	Mm. 38—39 (♩ = 188); Mm. 42—44 (♩ = 142—154)
<i>Appassionato</i> C (mm. 44—58)	♩ = 54—60	Mm. 45—56 (♩ = 60)
<i>Mouvt Rubato</i> A' (mm. 59—67)	♩ = 98—116	Mm. 64 (♩ = 116)
bridge (mm. 68—74)	♩ = 133—178	Mm. 68—70 (♩ = 178)
<i>En animant</i> D (mm. 74—102)	♩ = 116—176	Mm. 78—79 (♩ = 146); Mm. 85—88 (♩ = 176)
<i>En animant peu à peu</i> A'' (mm. 103—127)	♩ = 130—186	Mm. 108—112 (♩ = 176); Mm. 119—125 (♩ = 186)
bridge (mm. 128—138)	♩ = 110—182	Mm. 128—131 (♩ = 182)
<i>De plus en plus lent et pp jusqu'à la fin</i> 尾声 (mm. 138—147)	♩ = 80—92	Mm. 138—141 (♩ = 92)

说明: bridge 代表在此曲中各乐段连结的简短过渡,它没有旋律的完整性,但仍保有节拍与色调上的特殊性。

(四) 踏板的运用

英国作曲家帕尔默 (Christopher Palmer 1946 - 1995) 认为, 肖邦和李斯特是伟大的印象派先驱 (Pre - Impressionist harbinger), 他们运用的和声以及音程丰满, 超乎常人的想象力, 具有明显的印象派特征。^⑭ 德彪西的踏板理念也与前辈相似, 认为踏板要谨慎使用, 过分地运用踏板不仅隐藏技巧上的缺陷, 也扼杀了作品的音乐性。德彪西有一次在罗马听到李斯特演奏时, 发现他使用踏板的方式好似呼吸一样自然。^⑮

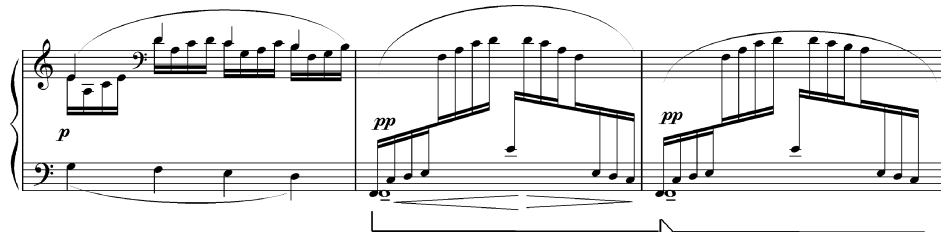
1. 音阶、琶音和跑动的乐句

演奏者必须从音色与和声发声的共鸣来理解, 触键上不可有僵硬、机械化的音色, 而是要聆听音符中“声波”(wave of tone) 的效果来运用踏板, 此时可采用“浅延音踏板”(shallow pedal)。如果一个小节里充满许多短时值音符, 则“不可让音符融合在一起”, 应该谨慎运用浅踏板, “让音符轻盈又清楚”^⑯。

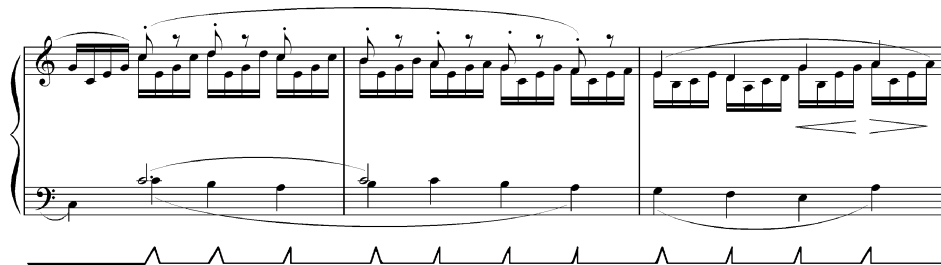
《儿童乐园》中《博士》由不同调性的音阶以快速十六分音符来模仿车尔尼练习曲的特性, 德彪西的录音作品中, 他将这些快速音阶以不同踏板方式来营造不同的音响效果。而令人讶异的是, 德彪西在此曲的踏板运用并没有产生一丝浑浊的音色(谱例 10)。

谱例 10. 德彪西演奏版本《博士》(《儿童乐园》)之踏板运用

(1) 深踏板——以一个小节长度为主(7—8小节)



(2) 深踏板——以每一拍(四分音符)长度为主(3—6小节)

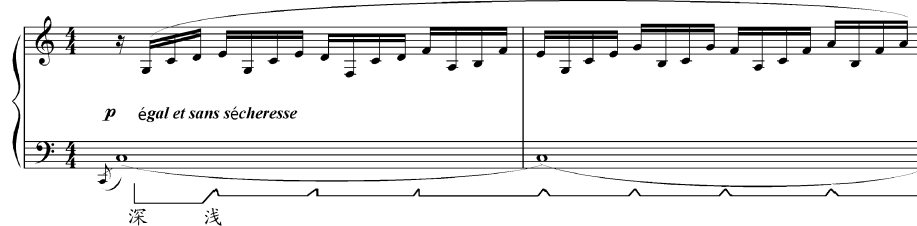


^⑭ 帕尔默在《音乐中的印象风》(Impressionism in Music)一书中表示, 肖邦和李斯特是伟大的印象派先驱 (Pre - Impressionist harbinger), 他们运用和声以及音程充满超凡的想象力, 并具有明显的印象派特征。Christopher Palmer, *Impressionism in Music*, C. Scribner's Sons: Michigan University Press, 1973, p. 53.

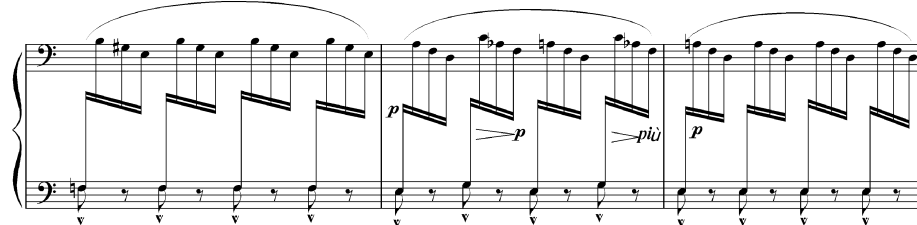
^⑮ Francois Lesure and Roger Nichols, select and ed., *Debussy Letters*, Roger Nichols, trans., Cambridge: Harvard University Press, 1987, pp. 301 - 302.

^⑯ Robert E. Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover: New York, 1966, p. 138.

(3) 深至浅踏板——每小节第一拍为深踏板然后转为浅踏板 (1—2 小节)

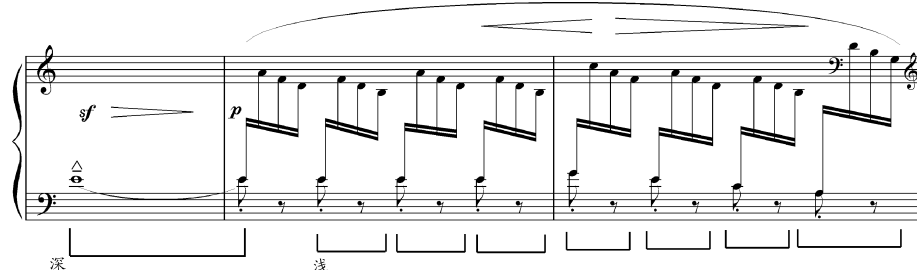


(4) 浅踏板——以每一拍的第一个音为主 (18—20 小节)



说明: \vee 代表短促的踏板运用在正拍上, 并在下一个音之前放开

(5) 浅踏板——以每一拍 (四分音符) 长度为主 (12—14 小节)



(6) 深浅踏板——上下浮动 (57—59 小节)



说明: 为了制造上升高涨的效果, 德彪西将此段落开始进行层次较厚重的触键, 踏板变化也较为不稳定, 让外围音符 (主旋律) 音色交织, 相互共鸣。

2. 平行和弦与音层音响的交织感

大多数喜爱德彪西音乐的人无不被他的和声效果所感动, 早在德彪西就读巴黎音乐学院时期开始, 他就喜欢在和声学课堂中不断弹奏 F 大调平行和弦, 他表示这些和弦可以自由地不受限制地穿梭到任何地方 (谱例 11)。^② 传统作曲和声学的规范对德彪西而言并不适用。

^② Mark Devoto, "Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy", in Liber Amicorum Isabelle Cazeaux, *Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, Pendragon Press, 2005, p. 460.

谱例 11. 德彪西弹奏的平行和弦



德彪西指尖下的平行和弦有魔力般的效果,在此可大胆假设,当弹奏一连串的平行和弦时,演奏者必须正视它在作品中存在的重要性。透过德彪西录音作品可以发现,德彪西在平行和弦/音程出现时会以不同演奏技法让音响呈现各种共鸣变化。德彪西通常在一连串四、五或八度平行音程出现时,采用连贯的踏板;如果其它声部影响了平行音程的属性,则要按照其它声部的变化来更换踏板。而平行和弦出现时,则要看是否有固定低音声部,如果没有固定低音,就要依照和声调性来变换踏板,因为固定低音是和声的基础,而固定低音的音值通常决定踏板的长度(谱例 12 和谱例 14)。此外,德彪西在《德尔斐舞女》中,对双重平行音程同时出现的处理方式也非常有趣,相较于许多钢琴家将踏板一个小节内一气呵成连贯或者依照和弦调性变换,德彪西将两种平行音程以间断踏板的方法呈现出清楚的明亮与灰暗的不同音色(谱例 13)。

谱例 12. 德彪西演奏版本《原野上的风》(《前奏曲 I》) 23—26 小节

说明: 平行和弦出现时,如果另一个声部保持同样和弦则不变换踏板

谱例 13. 德彪西演奏版本《德尔斐的舞女》(《前奏曲 I》) 26—27 小节

说明: 以短踏板将双重平行音程效果分离,产生音程明亮、和弦朦胧的效果

谱例 14. 德彪西演奏版本之“沉没大教堂”《前奏曲 I》60—63 小节

固定低音出现

①

②

说明:

- ① 出现固定低音以及平行音程属性没有其它声部受影响, 则无需变化踏板
- ② 无固定低音, 平行和弦需更换踏板

德彪西对和声的超凡敏锐度来自于他深刻了解钢琴的音色变化, 他与勋伯格 (Arnold Schoenberg 1874 - 1951) 相反, 后者对密集和声 (claustrophobic harmony) 进行探索并竭力运用, 而前者则是利用各种和声资源来扩大和声的广阔度, 并找出和声与泛音之间的共鸣。²⁸ 踏板技巧运用的概念, 对于德彪西而言, 是音色上的中间色调 (demi-teinte)。²⁹ 德彪西特别注重整体音色的和谐度, 好比印象派画作在鉴赏者的目光中, 不是以画中的某个人或物为主, 而是将画中的人或物与空间结合并放大, 让瞳孔无法与特定事物对焦。

二、德彪西与同时期演奏家之演奏风格对比

德彪西充满想象力的演奏张力, 揭示了他看待世间万物超越界线与框架的个性, 因此在聆听德彪西本人的演奏后常常会引起人们对事物的另一层面的领悟。虽说如此, 德彪西本人对自己的演奏评价却不高, 容易怯场的性情让他的钢琴家生涯无疾而终, 也因此一些同时期的演奏家们超凡的技艺令他称羨。下文攫取了与德彪西同时期的杰出演奏家的录音与初版 (first edition) 乐谱中的信息进行对比, 在有限的音频资料中, 以弹奏同首作品为选择标准, 摘选到钱皮与科普兰 (《沉没大教堂》)、比涅斯与科普兰 (《格拉纳达之夜》) 两组演奏家的演奏, 并与德彪西的录音进行对比分析, 目的是通过这些钢琴家的演奏, 窥见德彪西的音乐阐释观念。之所以选择这几位演奏家, 是因为维涅斯 (Ricardo Viñes, 1875 - 1943) 1908 - 1913 年为德彪西御用演奏家, 德彪西将“金鱼 (Poissons d'or)”《版画集》题献词给他; 柯普兰 (George Copeland, 1882 - 1971) ³⁰ 1904 年成为最早在美国演奏德彪西钢琴作品的钢琴家之一, 1911 年与德彪西学习四个月; 钱皮 (Marcel Ciampi, 1891 - 1980) 1915 年曾接受德彪西指导《为钢琴而作 (pour le piano)》, 《儿童乐园》和《前奏曲》等作品。

²⁸ Gary W. Don, “Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy”, *Music Theory Spectrum*, 23/1, March, 2001, p. 61.

²⁹ 德彪西三首管弦乐作品《夜曲》是受到惠斯勒一系列命名为《夜曲》的画作启发而创作的, 惠斯勒的《夜曲》被诗人罗登巴赫 (G. Rodenbach) 形容为“中间调色的交响乐”。陈汉金《Debussy: 您说的是印象派音乐——关于他的室内乐与管弦乐》, 台北: 中正文化中心, 2008 年, 第 121 页。

³⁰ 柯普兰 (George Copeland) 的演奏特点是透明、干净、敏捷的触键同时保持饱满而优美的音色。Olin Downs, “George Copeland (pianist) Performance”, concert performance. *New York Times*, November 1, 1938.

(一) 作品 “沉没大教堂” 《前奏曲 I》^①

在“沉没大教堂”的演奏中,体现出这三位钢琴家各自对音乐色彩的意境变化处理方式及想法。谱例 5 德彪西运用分解和弦,柯普兰也采用分解和弦,但是只运用在 B 大调及^bE 大调的属音和弦上。而钱皮则没有运用任何分解和弦技巧在此乐段中。谱例 13 钱皮在此乐段第 59 小节的第一个音符至 62 小节第二个音符都没有变换踏板,柯普兰则是依照固定低音#G 变换踏板,整体而言钱皮踏板厚重,强调和声音响而非旋律(旋律和弦缓慢);柯普兰整体运用明确的旋律线条,将速度和固定低音的共鸣呈现出来,而非旋律部分则模糊具有朦胧感。

在简短动机的呈现方式中可以发现钱皮着重和声共鸣效果,因此他将和弦放在主位,旋律配合和弦,不同调性的共鸣持久,之后再行下一个和声效果,在速度上不依照旋律方向而进行,产生滞留而迷蒙的效果。在踏板处理上,钱皮也喜好按照和弦来决定是否与固定低音一起变化踏板(谱例 15),因此在整体音色效果上更为厚重、深层。柯普兰在此曲中着重固定低音与最高音的清晰度,因此在和声效果上相对较弱,以渐强或渐快旋律带动整首乐曲的方向,时而忽略谱上音量弱记号。在非旋律部分则运用扁平的指腹让音色朦胧,增强旋律与非旋律的对比性。柯普兰与德彪西在此曲的风格及技巧运用方式上较为相近,两者都将泛音以突强方式扩大共鸣,而德彪西更是将泛音在不同音域中发挥回声效果(谱例 16),这样特殊的处理是在其他演奏者中未曾出现的,且极具个人风格魅力。

谱例 15. 钱皮与柯普兰演奏版本“沉没大教堂”《前奏曲 I》26—35 小节

Sonore sans dureté

钱皮 | *s^a bassa*

柯普兰 | *s^a bassa.* *s^a bassa.*

说明: 钱皮的踏板运用以实线表示; 柯普兰的踏板运用以虚线表示

^① 谱例来源: 1. Paris: Durand et Cie., 1910. Plate D. & F. 7687 (First edition)。

谱例 16. 德彪西演奏版本 《沉没大教堂》(《前奏曲 I》) 82—85 小节

Dans la sonorité du début

più pp

pp

s^a bassa.

G C D G

说明: 德彪西在尾声呈现泛音的回声效果,除了以重音来固定低音之外,还凸显特定外围高音音符 CDEG,让音色犹如铁琴般透彻干净,回荡于空气中,其明亮度超越其它声部。

(二) 作品 “格拉纳达之夜” 《版画集》^②

谱例 7 中的分解八度强调层次丰富感,这是德彪西特有的风格,在其他两位钢琴家中并无此效果。在德彪西的作品中时常会发现音符上方或下方加了条短横线,在许多演奏者的思维逻辑上,此符号代表加强或者是断奏。但是根据拉罗^③(Louis Laloy 1874 - 1944)的观点,它代表的是更为透明(transparency)的音色,一种干净但不直接过猛的触键,灵敏的触键让听者感受到钢琴上的圆滑、透明度。^④

《格拉纳达之夜》的 B 段开头(23—28 小节),三连音属七和弦旋律的上方皆有短横线,从三位钢琴家的录音中可感受不同触键上的柔韧度,其中以维涅斯的触键最为有力,他强调每一个小节的最后一个音符,并且集中和弦音符的力道,突显高音与渐强。虽然比涅斯的触键直接,但并不沉重,他在三连音中让第二与第三音柔和,自然地转移到四分音符,由长音四分音符与延音的力道配合复附点式的哈巴涅拉伴奏,呈现具有圆滑度的动感。相对而言,科普兰触键上较为柔软,表现了和弦的中与低音层次感,而非只有高音,第 25 小节高音立刻减弱后再

^② 谱例来源: Paris: Durand & Fils, 1903. Plate D. & F. 6326 (First edition)

^③ 路易斯·拉罗是当代法国著名的音乐学者和钢琴家,他是第一位撰写德彪西生平的传记作家也是隆女士极力推崇的德彪西作品的权威钢琴演奏家。

^④ Deborah Priest, *Louis Laloy (1874 - 1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, translated, with an introduction and notes, England: Aldershot Inc.; 1999, p. 102.

逐渐减弱。柯普兰透明圆滑度的呈现是在下键后立刻离键,让音效上清楚又具有飘渺的共鸣。德彪西则是三者中最着重表现缓慢速度下的气韵感的,他在缓慢的哈巴涅拉节奏下平衡着三连音与长音之间的速度。

德彪西的触键紧实贴键,变换指法让和弦连贯,音色上稳定饱满而柔软。在此段落的旋律与伴奏的协调上,维涅斯强而有力的复附点哈巴涅拉好比鼓声引导旋律在每小节的第一与最后一个音加重,产生清楚的走向;柯普兰则是以旋律来推进哈巴涅拉,因此哈巴涅拉与旋律对比之下显得柔弱,缺乏节奏感,配合旋律强弱音量,好似随波逐流的浮萍。此外柯普兰在此段落的踏板也较为厚重、匀长(每两个小节为变换)让原本鲜明的哈巴涅拉节奏融合于全音阶的旋律中。在这三位钢琴家中,德彪西处理哈巴涅拉与旋律之间的关系最为微妙,缓慢的节奏(比涅斯♩=68;柯普兰♩=68;德彪西♩=52)充满慵懒的摇摆感,哈巴涅拉的速度始终保持稳定的速度以及微弱的音量,这与凸显如歌般的旋律演奏方式产生对比鲜明的层次(谱例17)。

谱例 17. 比涅斯、科普兰与德彪西演奏版本《格拉纳达之夜》(《版画集》) 23—28 小节

说明:

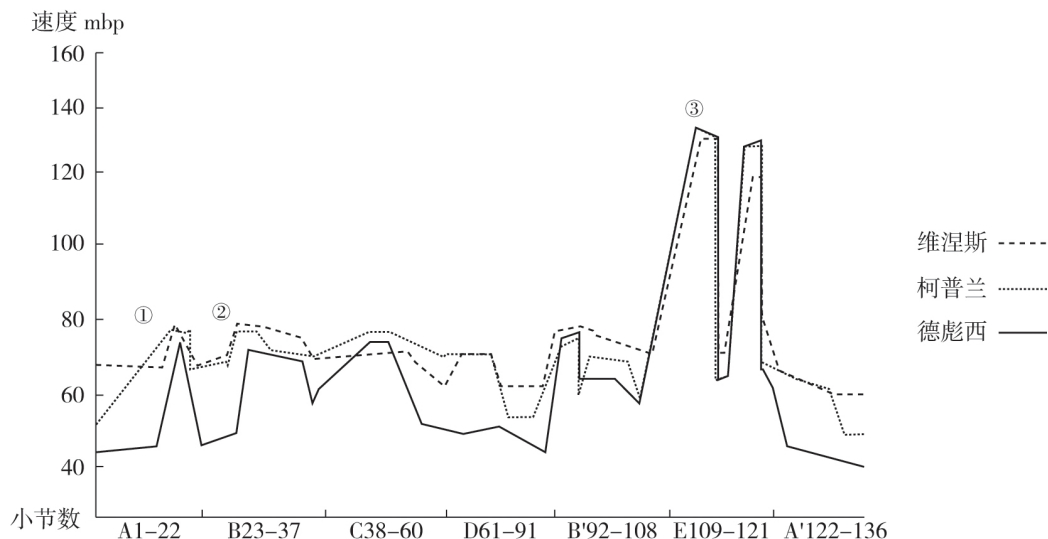
①比涅斯 V; 柯普兰 C; 德彪西 D。英文字母(V、C、D)所对应的音符位置代表三位钢琴家的加重音。

②箭头标示代表德彪西加速和渐慢的区域;踏板运用上德彪西将加速与渐慢以不同踏板方式处理。加速时变化踏板突出哈巴涅拉节奏感,渐慢时将踏板延长,产生柔和感。

充满异国风味的《格拉纳达之夜》作品凸显了格拉纳达民族文化特色,融合了伊斯兰、西班牙以及非洲的音乐特点。而在作曲者的想象中,格拉纳达的夜晚蠢动不安,充满一股神秘的活力。比涅斯与其他两位钢琴家在速度变化控制上相对保守,但这并不意味着呆板僵硬的节奏感,比涅斯触键敏捷,有弹性,他轻松地驾驭着整体速度,控制着基本节奏,驱使演奏富有律动性。相比而言,德彪西的演奏速度在此作品中变化最大,从极缓慢至极快速的转换过程非常自然,因为他洞悉自然界动静无常的变化,不论快慢,他总是能将音符转换成出其不意、令人玩味的演奏技巧。此外,在第67小节的乐段D开始标示“*Avec plus d'abandon*”(更加放逐的),在此德彪西的解读方式与其他两位钢琴家背道而驰,前者将速度明显降低,触键也更为飘忽不定,左手的持续附点节拍非常微弱,只是偶尔在第一拍加入重音,随着强弱记号的变化在第72小节渐强并加速,但是在第76小节*p*标示出现后即降

低速度,并且越发缓慢,此段落在德彪西的诠释下如同一个人的思绪被带到九霄云外,毫无边界、变化莫测(表3)。

表3. 比涅斯、柯普兰与德彪西《格拉纳达之夜》演奏速度变化之对比



说明:

①图中尖头的线条代表突然变快,反复属7和弦16分音符相似32分音值,维涅斯的演奏速度在此乐段比德彪西更快。n形状线条代表整体乐句的速度提升,但在反复属7和弦平均的演奏。

②图中尖头倾斜线条形状代表突然变快的反复属7和弦,接下来的切分音符乐段保持激昂的气氛,再渐渐缓和。n形状线条代表平均的反复属7和弦,不急不缓,从容的进入切分节奏乐段。

③图中尖头倾斜线条形状呈忽然加速效果。n形状线条代表整体乐句速度快,但保持平均。

从上述两首作品分析中可见,三位钢琴家对德彪西音乐有着截然不同的演绎方法,但是最终的目的皆以他们的方式表现印象派理念中动态以及立体透视感。在钱皮的诠释中强调和弦共鸣,他的触键厚实但不直接,充分利用手腕的灵活赋予和声渐层的变化(甚少离开键以及准确的谱上记号)^⑤在弹性速度控制上独具个人特色——细腻的转变不易察觉,但是在强音量的和弦乐段中刻意延缓速度,让和弦充满震撼的共鸣,在弱音量乐句中,和声则依附其它声部的走向,让速度流畅,音色幽眇。

另一方面,柯普兰的演奏倾向浪漫乐派旋律的色彩鲜明、风情万种,注重音符长短轻重对比,让立体效果透过各种触键方法同时呈现于不同声部中,此外,他也大幅度运用渐强和渐快让乐句的走向清楚。柯普兰还善于运用某个特殊音符,将其缩短或拉长来连接不同风格的下一个乐段(谱例18、谱例19),这样的技巧使两种不同风格的色彩在衔接时更加融合,不产生抵触的违和感。维涅斯的音色与钱皮都有着较厚重的特征,但是演奏效果却截然不同,维涅斯的触键是直接、短促的,音色颗粒感分明,装饰音或滑音乐句动感十足,他强调短音以及跳音的律动感和整体的流动感,不轻易降低速度。维涅斯的演奏好比颤动光影,来去一瞬间但是充满活力。

^⑤ Gabriel Fauré, *Selected Piano Works*, ed. Nancy Bricard, Alfred Music Publishing, 2006, p. 12.

总结钱皮、维涅斯、柯普兰与德彪西这四位钢琴家演奏《沉没大教堂》和《格拉纳达之夜》的音乐感及层次感表现,德彪西的演奏变化最为丰富。他对音乐中的立体层次感特别敏锐,从听者的角度而言,能清楚地感受到一种空阔流动的意境,国画特点中的散点透视感在他指尖下呈现出来,比如在一个声部中突然凸显某个反复音,好似发现画中的一角的平凡人物逗趣模样;特别强调固定低音的重低音感,如此反复强调,以形写神,反而更让人能察觉其它声部的变化;在高声部音程上时而不时以分解方式将最高音突出,好似黑暗中有一丝光线,让声部层次感更加丰富。此外,德彪西指尖下的平均圆滑触键,表面上音色圆润、平静和谐,但却出其不意地将一个音突出或加速,大胆而夸张,但同时听者仍可以被其它声部的走向带领,使人产生丰富的联想,产生“意中有意,味外有味”的耐人寻味的艺术特质。

谱例 18. 柯普兰演奏版本《格拉纳达之夜》(《版画集》) 29—38 小节

精神抖擞, 节奏感规整、清楚

Tempo giusto

圆滑、流畅

说明: 第 5 小节第一个音符作为科普兰的特殊音符将高声部低音与高音距离拉开, 拖延和弦效果

谱例 19. 柯普兰演奏版本《格拉纳达之夜》(《版画集》) 113—115 小节

Léger et lointain
(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)

Tempo

长音 ppp

说明: 除了第一个延长记号休息长达一个小节之久, 接下来的 A 和弦以延长音代替跳音, 触键悠远缥缈。

结 语

演奏家喜欢将自身的性格投射于作品中使其独特化、刺激听众的新鲜感,但这样的概念并不适用于德彪西的作品。德彪西本人这样建议演奏者“许多人无法弹奏好我的作品是因为过多的主观意识付诸于作品中,演奏者需放弃自我意识,让音乐主导、透过自我表现最真实的意义。”^{③⑥}除此之外,演奏者也需了解肌肉、手指惯性,手指接触琴键的深浅层次,以及与音效共通的法则。^{③⑦}德彪西生性敏感胆怯,时常在重要比赛中失误,所以他的钢琴演奏事业最后无疾而终。虽然德彪西的技巧不完美,但是他的钢琴演奏造诣深得人心,他如魔力般的触键控制力、充满想象力的踏板方式以及强大的感染力远远超越单一的技术层面。在许多德彪西钢琴作品的音色效果研究中发现,德彪西微妙的触键下,灵巧的手指和柔软的手型所产生的音色是非常明亮干净的 (transparency),而敏锐的触键配合有控制力的下键技巧 (sensitively taut) 产生不同的音量,让快速音阶、滑音和琶音的乐段有不同乐器的音色效果,例如吉他、长笛或钟声。^{③⑧}德彪西的触键技巧是一种渲染情绪的方法,而不是炫耀技巧的工具,换句话说,他的演奏以及音乐改变了大众一贯的听觉方式。

德彪西的遗孀艾玛 (Emma Bardac, 1862 - 1934), 是一名歌唱家,通过她的专业交流为后期钢琴家提供了对于德彪西演奏法及印象乐派风格理解的珍贵的资料,她听了吉赛金 (Walter Gieseking 1895 - 1956) 的演奏后表示吉赛金的演绎最忠实地呈现了德彪西的心像意境,她说:“如今能听到忠实体现德彪西音乐精髓的演奏太难能可贵了,如果一个人在演奏德彪西作品后所得到的赞美只是精湛的技术,那他/她一定不是在演奏德彪西作品。”^{③⑨}

从现今的角度来看,德彪西的演奏技巧不算完美,但他的演奏却能带给听者另一种超越听觉上的启发。这是需要一个演奏者对音乐本身发自内心的敏锐才能呈现的效果。演奏德彪西的音乐是极为考验演奏者的毅力与感悟的,如果没有心如止水、透明的心境来面对,将难以呈现出他所要求的效果。

(责任编辑: 高拂晓)

^{③⑥} George Copeland, “Debussy, The Man I knew”, *The Atlantic Monthly*, Jan. 1955, p. 34.

^{③⑦} Charles Rosen, *Piano Notes: The World of the Pianist*, A Division of Simon & Schuster Inc. Free Press, 2002, pp. 66 - 67.

^{③⑧} Virginia Raad, *The Piano Sonority of Claude Debussy*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1994, pp. 25 - 27.

^{③⑨} Charles Timbrell, “Debussy in Performance”, *The Cambridge Companion to Debussy*, Simon Trezise, ed., Cambridge University Press, 2003, p. 267.