

斯克里亚宾钢琴练习曲Op.42的演奏分析

韩 旭

(安徽师范大学音乐学院)

241000)

摘要：斯克里亚宾 (Alexander Nikolayevich Scriabin 1872-1915) 是俄罗斯的一位杰出的作曲家和钢琴演奏家，是俄罗斯浪漫主义后期的代表人物。二十六首钢琴练习曲以短小精悍的篇幅贯穿于他一生的创作中，从一个侧面反映出他音乐风格变化的轨迹。这些练习曲不仅具有较强的音乐性，而且开发了新的技术课题。本文从斯克里亚宾练习曲Op.42入手，重点探讨了其中若干重要的演奏技术课题，如：弹奏中的旋律线条处理，双手在弹奏中的时值及重音对位，和声色彩所需的触键变化及踏板变化，多声部中的伴奏处理。本论文试图以此来使更多的人去了解演奏斯克里亚宾的钢琴作品并且发现更多的现代钢琴音乐作品。

关键词：斯克里亚宾；钢琴练习曲；技术课题；弹奏方法

一、斯克里亚宾钢琴练习曲的创作背景

斯克里亚宾的一生处于俄罗斯十九世纪下半叶到二十世纪初的社会动荡变革时期，斯克里亚宾也不可避免的受着他所处时代历史环境的影响，他的思想观念和审美情趣都刻上了这一时代的烙印。

1903年，斯克里亚宾结束了开始于1898年的在莫斯科音乐学院教授钢琴的工作，他想摆脱这份工作已有较长时间，而他的练习曲Op. 42的部分作品或许正反映了他这一时期寻求“解脱”的情绪变化。斯克里亚宾的晚期风格形成于1908-1915年。世纪之交下的人文背景亦处于裂变状态下。先锋音乐家们纷纷开始大胆创新，开拓对艺术本体和音乐形式的关注，契合了当时知识分子悲观、苦闷、彷徨的思想情绪和社会心理。在这种动荡的社会背景和裂变的人文背景下，斯克里亚宾的晚期创作也进入了真正光怪陆离的音响世界，呈现出与早期截然不同的神秘幻妙的音乐风格。

二、斯克里亚宾钢琴练习曲的概述

斯克里亚宾具体写作这些练习曲的具体时间为：Op. 2作于1887年，Op. 8作于1894至1895年，Op. 42作于1903年，属于中期，Op. 49作于1905年，Op. 56作于1908年，Op. 65作于1912年。练习曲的创作分布在他音乐创作的各个时期中，有的作品创作时间跨度较大，因此整套练习曲呈现出明显的风格差异。

其中Op. 2No. 1和Op. 8的12首属于斯克里亚宾第一阶段的作品。斯克里亚宾练习曲Op. 8多遵循浪漫主义传统的音乐风格。这一时期斯克里亚宾对各种情绪的表达较为直接。三度、六度和八度的技术练习集中在这一部分，它们对于提高演奏者的技术能力是非常有帮助的。

Op. 42No. 1, *Presto*，大量的9对5与9对6的复合节奏。Op. 42No. 2，速度不是很快，5对3的复合节奏略带不安。Op. 42No. 3, *Pretissimo*，双手大量半音及颤音式的进行。Op. 42No. 4, *Andante*，斯克里亚宾标记了其较少使用的行板速度，大量使用了3对2的节奏。Op. 42No. 5, *Affanato*，全曲一开始就不可遏止的兴奋，高潮段落旋律充满了感染力。Op. 42No. 6, *Esaltato*，延续了上首作品的情绪，更为激动兴奋，中段动力型伴奏不仅加厚了音乐层次，也增强了技术难度。Op. 42No. 7, *Agitato*，多层次长线条的旋律使音乐震撼人心。Op. 42No. 8, *Allegro*，单三部曲式，节奏和音响趋于复杂化。

三、斯克里亚宾钢琴练习曲的演奏技术分析

1. 旋律声部在演奏中的线条化处理

斯克里亚宾曾经这样说过：“旋律是分解了的和声，和声则是一个被压缩的旋律的纵向化。”在斯克里亚宾练习曲Op. 42中，虽然创作于1903年——这一属于其创作后期的时代，但是主要旋律仍然大都是清晰可辨的。其中的旋律线条化大致分为两类：一类是明示于乐谱之上的旋律声部，另一类，如本节伊始所提及的——旋律声部隐含于分解的和声当中。隐藏的旋律声部归于斯克里亚宾继承勃拉姆斯般复合节奏的使用手法，使旋律线条化在双手节奏的错位演奏上难度艰深。

隐含旋律线条的演绎需要拥有敏感的音乐感知能力和深厚的音乐理解能力。在Op. 42中，第1、5、7和8号作品的旋律音或旋律线条隐含于连音节奏当中，尤其是Op. 42No. 5，这一著名的练习曲不仅拥有之前提及的明示的旋律线条，隐含的旋律音线条化在整体音像效果的衬托下亦十分惊艳。右手大拇指和食指弹奏支撑和声的内声部的同时，其他三指要勾勒出清晰的旋律线条。

Op. 42 No. 7的主旋律是右手三连音中三、六度为主的双音的上方音，也就是都有小指弹奏的旋律音。下方音起到充当和声背景的作用，而三连音内其他单音既起到整体和声纵向化支撑的作用，又兼有充实旋律线条的作用。

Op. 42 No. 1和Op. 42No. 8这两首练习曲中右手的主旋律都是单音，Op. 42 No. 8中的隐伏旋律线很有规律，一般出现在每组五连音的第一音和第四音上，所以有附点节奏的效果。

Op. 42 No. 1较特别，3/4拍，每小节右手的三组八分音符三连音对左手五连音的分解和弦，即九对五。旋律音又有所隐含，是每组三连音的第一或第二个音符。18个音符中有3个旋律音，旋律音特殊的排列位置使音乐产生独特的韵律感。这首乐曲速度很快。如在开始处的第1小节的第一个音下行到第二个音相差小七度再连续上行两个小六度，手腕可略高于掌关节，旋律音程下行时手腕略向内侧倾斜，手臂和肩部要完全的放松。而对于手指的触键来说，要尽量的离键低，手指尽量贴键去弹。

第25小节—28小节中左手的八度音程与附点节奏的结合，颇具舞蹈性和戏剧性，这是要突出左手中声部带附点的变化音。

乐曲从整体上来说声音较轻盈柔和，所以弹奏时可以自然地用手指肉垫较多的部位触键，有助于产生柔和的声音。弹奏时手指贴键手掌伸张开，在手臂的左右摆动中借助手臂的重量触键。而右手在手臂转移中需要用更深的触键来弹奏旋律音，使之突出于其它声部。由于旋律多在5指上，手臂在摆动时重心要偏向5指这一侧。这样也可有效避免在弹奏中容易出现的1指过重的问题。

2. 弹奏中的节拍交错及重音对位

在钢琴演奏中，节拍的交错往往导致节拍强弱关系的复杂化以及重音的错位。而如何将两种交错的节奏韵律结合在一起是演奏者要解决的重要的问题。

斯克里亚宾练习曲Op. 42中节拍横向上的交错，即在作品伊始规定的节拍下，由于斯克里亚宾本人对于不同种类连音符的使用偏好以及句法划分的特殊处理，而打破或不同于规定拍子的一种音乐表现。例如Op. 42No. 2的1到3小节，在2/4拍的基础上，

第二、三小节中的下方声部完全由十六分音符为单位拍的五连音支配，上方声部亦可以视作五连音的变化节奏形式。如此，节奏重音完全颠覆了2/4的传统，基本上受5/16拍强弱律动的控制，此例是为斯克里亚宾练习曲Op. 42中，2/4拍与5/16的交错。从渐强、渐弱的力度标记可以看出，每组五连音形成一个小小的音量上的起伏。左手流动的音型表现出内心的不安和思绪的起伏。随着力度的变化，触键的深浅也要不同，渐强时配合手腕的下沉触键逐渐加深。由于右手的旋律是四小节一句，左手的八组五连音除了做出小的走向，还要用长的气息连贯起来。练习时可以先保证左手的连贯，待左手在配合中较自如之后，再较多地听右手，逐步进行调整使之符合基本节拍。另外由于两手都有较多的二度进行，踏板用得很少，这里不能依靠踏板的作用。

除了类似上例中由不同单位拍转换形成的横向节拍交错外，相同单位拍的节拍横向交错同样在Op. 42 No. 7中使用地行云流水。在这首练习曲中斯克里亚宾依旧采用了左右手三对四的复合节奏型。这首作品几乎每次主题旋律都是以P的力度开始，在转为相对明亮的大调后反而更加强调了PP的力度。在准确把握三对四复合节奏的基础之上，将重心点放到右手的四五指上，其余单音需轻巧带过，并稳住三拍子的节奏感。

涅高兹在提到对斯克里亚宾作品中的节奏问题时说到：“如果学生连这样简单的复节奏的列子也弹不好的话，那么我常建议他左手轮流弹这样的音型，同时注意把四分音符的时值弹得数学般精确。”

类似的不同声部与作品基本节拍前提异化形成节拍交错的范例，如Op. 42 No. 8，前后两部分均采用三对五的节奏。但由于双手休止符时值的不同，右手五连音和左手三连音的第一个音并不是同时触键的，这样五连音的第三个音与三连音的第二个音对齐。作品一开始由带八分符点休止的五连音的弱起进入，而后右手五连音固定音型式的旋律和左手的三连音的分解和弦织体相对位。左手流畅的旋律中偶尔伴随着休止符的加入，更加显得旋律的轻盈而灵动。

既然两声部与作品初始节拍形成交错，那么，两个异化节拍声部就自然相互之间形成了纵向的节拍交错。类似的例子，诸如在Op. 42 No. 6的中、低声部层与作品规定节拍3/4拍相悖，形成了5/16与3/8拍的纵向交错，这与之前的Op. 42 No. 7、8两首作品中的情形类似，都非与作品规定拍之间形成的纵向交错。

当演奏者在演奏中遇到节拍交错及重音对位的问题时，不仅要保持两手各自的节奏韵律，还要能将它们自如地融合在一起，形成完美的整体。节拍的纵、横交错势必造成重音的对位的错位排列，既要考虑到异化节拍的强弱律动，又要兼顾前一节提及的旋律线条化因素。

3. 和声色彩所需的触键变化及踏板的运用

斯克里亚宾喜欢用频繁的转调和丰富的和弦变化来表现多变的声音色彩。他的第一首练习曲中已经出现十分频繁的离调与转调，而中期以后的练习曲较倾向于柔和的音色。

Op. 42 No. 4，调性与和声的变化使这首作品具有丰富的色彩。这首练习曲所体现的情绪较忧郁，弹奏时触键速度可放慢。演奏者在触键前对声音的色彩应有所预想。正如美国钢琴家所说：“在缓慢、优美吟唱的乐句里，使用平坦且多肉的指腹来触键。”弹奏左手前四小节的三连音可以发现，这四小节的关键差异在于左手每小节第一个音由重升G变为升G再变为还原G，在弹奏中对左手的第2小节的还原A和第3小节的还原D要在统一音色的基础上使之稍稍突显出来。

从第9小节开始，中声部也变成了十六分音符的形式。双手同时进行的固定节奏型使和声的紧张度得到加强。

在作品演奏中除了通过手指触键变化来改变和声色彩，踏板也是很重要的途径之一。切分踏板又常被称为“音后踏板”，在

弹出音符以后、手还没离开键盘之前进行踏板的更换。切分踏板是钢琴演奏中最常用的踏板法，在斯克里亚宾练习曲中也是大量运用，既可保持声音连贯也可以使不同的和声得以清晰展现。

斯克里亚宾练习曲有一个大量存在的情况，即在同一和弦的和声支持下，旋律中常有很多二度进行，如Op. 42 No. 1、6、7、8，不换踏板，旋律和音响就会不清晰，适当使用踏板可以在获得完整的和声效果的同时使旋律清晰。42 No. 6右手每小节三组五连音，每组五连音的第四个音触键后中要用一次切分踏板。Op.

左踏板又常被称为“弱音踏板”，它不仅能减弱音量，更重要的是使音色更

Op. 42 No. 4的第13-14小节，为了营造朦胧的音响和渐弱的效果，并使音色轻柔黯淡，可以使用左踏板。

斯克里亚宾练习曲中也有一些完全不用踏板的乐曲。比如Op. 42 No. 3，一首集中的小二度颤音练习，其中还包含半音阶。这首练习曲要求的速度极快，并且力度极弱。这时如果还大量使用踏板必然会造成音响的杂乱。

4. 多声部弹奏中的伴奏声部处理

俄国钢琴家米哈伊尔·雅诺维斯基曾提到：“斯克里亚宾终身都在不断地探索旋律与伴奏的比列分配问题左手两手的任务趋于雷同也显示出了作曲家在刻意回避19世纪浪漫派作曲家常用的写作模式。”此以作品42之5和42之3为例。

a材料共出现了3次，织体演变了2次，从谱例中可以看出，a材料原型以左手一个动力型伴奏（6个音，共3拍）为一个和声单位，由三层组成：低音声部为伴奏；中声部为与左手动力型伴奏走向相反，而最上层则为旋律。a段开始以右手上声部旋律为主。同时强调右手上声部与中声部中的半音进行。

而从第8小节开始a段第二次主题呈示，同样的主体材料中声部出现变化。右手中声部由原来的两个音变为与左手动力型伴奏音数相同的六个音，且方向相反。左右手十六分音符跑动都要清晰，建议减少踏板并且浅踩浅放。

而第二次演变则发生在第30小节，左手的八度下行大跳极具张力。而上声部每个旋律音演变成六个音，重复音表现了激动繁乱的情绪，而这种重复音型极易弹不清楚出现混乱，刚开始练习速度不要太快，先把声音弹清楚。而中层则为三拍划分的音程与左手八度产生出复合节奏。

而b材料出现的两次也有所不同。第21小节八度旋律出现，情感朴素而炙热。要演奏得非常连贯歌唱，可以多加些踏板。

b'段落与上述谱例中的八度旋律相比更加强调了技术，更突出了音乐情感上的递进。要在右手两个16分音符一组的基础上将长线条旋律表达出来，手掌重心偏向小指一侧，大指轻轻带过即可。

参考文献：

- [1][俄]米哈伊尔·雅诺维斯基.斯克里亚宾钢琴作品解读（张奕明蔡泉译）[M].上海音乐出版社，2009.
- [2][苏]涅高兹.涅高兹谈艺录——思考·回忆·日记·文选（焦东建，董茉莉译）[M].人民音乐出版社，2003（1）.
- [3]宋莉莉.斯克里亚宾晚期音乐观念与创作的研究[M].中央音乐学院出版社，2009.
- [4][匈]约瑟夫·迦特.钢琴演奏技巧（姜长斌译）[M].人民音乐出版社，2000.
- [5][波]约瑟夫·霍夫曼.论钢琴演奏[M].人民音乐出版社，1984.
- [6][波]约瑟夫·列文.钢琴弹奏的基本法则[M].人民音乐出版社，2004（4）.
- [7]王文.斯克里亚宾和声研究[M].人民音乐出版社，2012（9）.
- [8][法]多米尼克·夏代尔.音乐与人生——与22位钢琴家对话（卢晓、余思理、蒋坚萍、徐孔环译）[M].安徽教育出版社，2005.