

上海师范大学

硕士学位论文

从斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲探析其音乐风格及创作理念

姓名：张静

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：金声

20010401

内 容 提 要

在二十世纪现代音乐的发展进程中，斯克里亚宾以其“神秘主义”的美学思想，独树一帜的音乐风格傲立于世界乐坛。其中他的十首钢琴奏鸣曲的创作横贯了其整个音乐生涯，较为全面地体现出作者的音乐思想和创作风格的演变轨迹。本文从斯克里亚宾音乐风格的形成过程、创作技法、美学思想、演奏技巧等方面对他的钢琴奏鸣曲进行分析与研究，以期能够深入准确地理解和把握他的创作思想及音乐风格。

Abstract

In the process of the development of 20th century modern music, Alexander Scriabin(1872-1915), famous for his mysticism, files his own colors in the music arena. His whole career is closely associated with the composing of the ten sonatas, which give us a comprehensive developing trial of his thought and style. The present paper tries to study the process of the formation of his style, his composing skills, his aesthetics, his playing skills, etc. in order that we could understand and grasp his thought and style profoundly and exactly.

引言

俄罗斯地域辽阔、历史悠久，古老的伏尔加河孕育了伟大的俄罗斯民族，同时也创造了它独特浪漫的民族风情和光辉灿烂的民族文化。俄罗斯的文化艺术博大精深、源远流长，在世界文化发展史上占有极其重要的地位。

十九世纪末二十世纪初的俄罗斯乐坛群星璀璨，人才辈出，大批优秀的音乐家活跃在世界舞台，而此时集钢琴演奏家和作曲家于一身的斯克里亚宾(Alexander Scriabin)却以其独树一帜的创作风格、与众不同的艺术气质区别于俄罗斯的主流音乐，他的音乐已开始打破传统音乐的格局，逐渐走出了当时的浪漫主义风格，在二十世纪初纷繁复杂的音乐流派中自成一家。他的许多独具个性的创作手法在从浪漫主义风格音乐向现代音乐转变的进程中给人以启迪，不仅对俄罗斯音乐，而且对欧洲音乐的发展都产生了深远的影响。

斯克里亚宾的一生留下了丰硕的作品，其音乐创作主要以钢琴作品和交响乐为主，创作有五首交响曲、二百余首钢琴作品，其中十首钢琴奏鸣曲贯穿了他整个创作生涯，较为全面地体现出作者的音乐思想和创作风格的演变轨迹。在他的音乐作品中，早期与中晚期的音乐风格差异极大，人们往往很难相信它们是出自同一人之手，尤其是他后期的音乐作品常常会令人迷惘困惑，不知所措。因此，通过对其钢琴奏鸣曲的研究与分析，可以探寻他的音乐创作心理，使我们能够更深入地理解他的音乐内涵、准确把握其音乐风格，从而对现实的钢琴教学、演奏及欣赏有所帮助。目前我国对于斯克里亚宾钢琴音乐的研究尚未充分展开，现有的研究资料多为概述性的介绍，传记、文献的研究仅限于外文版本，只是在和声方面进行了较为深入的研究。因此，本文希望通过对其钢琴奏鸣曲的研究，引起人们对斯克里亚宾钢琴音乐的关注，来丰富和充实我国钢琴音乐的演奏与教学。

一. 相关背景及思想启蒙

1872 年, 斯克里亚宾诞生于莫斯科一个贵族家庭, 此时正值俄罗斯历史上最黑暗、动荡的时期。由于 1861 年的农奴改革的不彻底以及 1905 年工人运动的失败, 使得俄国社会的矛盾日益尖锐, 政治、经济处于一种剧烈变动的状态, 对国家和人民生活的各个方面都产生了巨大影响。社会政治的动向也在一定程度上影响了俄罗斯文化的发展方向。

十九世纪俄国社会文化的发展可大致分为两个阶段, 即五十年代以前, 由于十九世纪初的法国战役, 欧洲文化思想大量涌入俄国, 与俄罗斯民族的传统文化相抗衡, 从而形成新旧文化斗争、撞击的局面, 使得十九世纪上半叶俄罗斯文化具有了一种既非模仿、又非因袭的特点, 为新文化的滋生与发展创造了一个适宜的环境; 五十年代以后, 内外文化交流融汇而形成新的, 迎来了十九世纪下半叶俄国文化发展的全盛时期。

从 19 世纪 90 年代以后的二十年间, 俄国文化的发展环境更加复杂, 外来文化与传统文化相互融合, 开始形成了一种超越其自身的、更新了的俄罗斯文化, 逐步摆脱了它过去的落后性与封闭性, 从而成为欧洲文化的一个组成部分。对十九世纪的俄国来说, 哲学基本上是一种外来文化因素, 而宗教则是根深蒂固的民族性的因素。在这一时期, 宗教意识作为俄罗斯民族的一种精神特质和文化要素, 仍然浓郁地存在于俄国文化中, 而西方理性主义哲学的思考方式对俄罗斯艺术家的影响也进一步增强。哲学与宗教的浑然结合影响着斯克里亚宾的思想发展, 他亲身经历了 1905 年俄国革命前后的社会动荡和变迁, 时代的矛盾对他的思想意识和艺术创作有着强烈的影响。他阅读了大量的哲学和神学方面的书籍, 接触到具有神秘思想的宗教和哲学, 引起他内心的巨大震动, 这些观念和思考方法都是改变他人生观及激发他音乐创作思想的源泉, 从而让他从理性的思考中获得感性的知觉, 给予了他以创新的动力。当时斯克里亚宾涉及的宗教和哲学有: 通神论 (Theosophy)、尼采的超人观念 (Nietzsche-Overman)、希腊神化-普罗米修斯 (Greek Mythology-Prometheus) 等。在他的创作中, 我们可以感受到上述思想观念和他所经历的特定历史环境对他以后创作理念形成的影响。

十九世纪下半叶的欧洲乐坛呈现出一片喧哗的景象, 无论普通人的日常生活, 还是学者们的精神世界, 求新变异的浪潮席卷了各个领域。此时浪漫派音乐发展到了最

高峰，从古典到浪漫时期以来，作为音乐基础形成的一整套原则，在这一时期开始分化瓦解，一些人极端地发展浪漫主义风格，近乎完满地体现了浪漫主义的理想，如瓦格纳、勃拉姆斯等人。而另一些人则开辟新的道路，发展音乐因素中尚未被注意到的东西，音乐理想与风格都发生了新的改变。如以德彪西、拉威尔、勋伯格等为代表的作曲家，开始走出浪漫主义风格的圈子，显示了他们高度的独创性和影响力，逐步形成不同于以往的、全新的音乐风格。这一时期的作曲家，部分是作为浪漫派的继续，部分是作为对浪漫派的一种反动，前者结束了一个时代，而后者则开始了一个时代，两种迥然不同的风格同时并存，构成了这个时代的特点。

俄罗斯音乐的发展不可避免地受到欧洲音乐的影响，就在西方音乐发生重大变化之际，俄国作曲界的音乐家们也达到他们创作的鼎盛时期。当时的俄国音乐主要沿着两条主线发展：一条是继承发扬西方浪漫主义音乐，代表人物柴可夫斯基（Tchaikovsky, 1840-1893）是这一时期最具领导地位的作曲家，还有拉赫玛尼诺夫（Rachmaninoff, 1873-1943）、安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein, 1829-1894）等人。另一条则是民族乐派，活跃于乐坛的有“强力集团”的音乐家里姆斯基-科萨科夫、巴拉基列夫、穆索尔斯基等人，他们共同将俄罗斯推向了一个新的发展阶段。

在当时的俄罗斯音乐圈内斯克里亚宾属于一位标新立异的音乐家，他的音乐自成一家与同时代其他作曲家的风格截然不同。他和拉赫玛尼诺夫同为塔涅耶夫的学生，二者都既是作曲家又是钢琴家，音乐创作也都主要在钢琴方面，但他们的创作风格却有极大的差异。拉赫玛尼诺夫作为一位敏锐反映现实问题的 20 世纪艺术家，他的音乐和柴可夫斯基的创作有着紧密的联系，除晚期少数作品外，拉赫玛尼诺夫的创作主要是继承浪漫主义音乐传统，因而是保守的。而斯克里亚宾则极力走出传统思考模式，改革音乐创作理念，表现了突破传统向前迈进的一面。

二. 斯克里亚宾的创作时期划分及其钢琴奏鸣曲

斯克里亚宾的创作生涯虽然不长，但其音乐风格却可划分为三个阶段，早期与晚期之间有着巨大的变化，中期由于处于风格转换的过程之中因而与晚期的界限并不明显。

早期：1886 到 1903 年，主要作品包括三首奏鸣曲 NO.1(OP.6,1893)，NO.2 (OP.19, 1892-1897)，NO.3(OP.23,1897)，交响曲 NO.1 (OP.26,1899-1900)，NO.2 (OP.29, 1901)，十二首练习曲(OP.8, 1894-1895)等。

中期：1903 年到 1908 年，主要有奏鸣曲 NO.4 (OP.30,1903)NO.5 (OP.53,1908)，八首练习曲(Op.42,1903)，交响曲 NO.3(《神圣之诗》1903-1904)等。

后期：1909 年到 1915 年，包括最后五首奏鸣曲，NO.6-NO.10.(OP.62, 1911; OP.64, 1911; OP.66, 1912-1913; OP.68, 1912-1913; OP.70, 1913)，练习曲 OP.65 (1912)，交响曲 NO.4(OP.54 《狂喜之诗》1905-1907)NO.5(OP.60 《普罗米修斯，火之诗》1909-1910)等。

在其十首奏鸣曲中，第一、第二及第三首奏鸣曲代表了早期的音乐风格，仍遵循浪漫主义的传统，第四首和第五首是斯克里亚宾企图走出传统的实验之作，从第六首之后的创作是“自我”风格的表达。本文通过对其各个阶段最具代表性的第二、第五、第十奏鸣曲进行具体分析，从中感受到斯克里亚宾音乐风格的演变及创作理念的形成。

1. 早期音乐风格及个性化创作思想的流露

斯克里亚宾曾受到系统的音乐教育，十六岁进入莫斯科音乐院，二十岁毕业时就已经是一位职业水准很高的钢琴演奏家。从 1898 年到 1903 年，他被聘任于莫斯科音乐院教授钢琴。莫斯科音乐学院的学习经历,对斯克里亚宾的早期创作有很大的影响，这使得他的创作和十九世纪俄罗斯以及西欧的进步音乐文化传统保持着紧密的联系。对肖邦的崇拜也对斯克里亚宾的创作产生了很大影响，无论从旋律特点、和声风格到调性布局,我们都可以看到他对肖邦音乐的偏爱，就连采用的音乐体裁形式如练习曲、前奏曲、玛祖卡、圆舞曲、即兴曲等也是肖邦所惯用的。

斯克里亚宾早期的创作大都是钢琴曲，其完整性和独特的艺术价值使人们很难相信它们是出自一个年轻学生之手，许多作品至今在钢琴艺术中仍占有重要的位置。作品大都篇幅短小精悍,风格基本属于浪漫派钢琴的延续,许多作品和肖邦的音乐风格极为接近，给人产生错觉，虽然在有些方面是对肖邦的模仿，但在钢琴技巧方面较肖邦有着更高的难度,音乐的抒情性和旋律的歌唱性方面较肖邦有过之而无不及，一些作品在富于诗意的抒情气质中,还不时流露出俄罗斯特有的舒展而宽阔的韵味，但是这种民族音乐的特质，在其中后期作品中逐渐消失了。

斯克里亚宾这一时期的音乐充满了青年时代的热情冲动和对生活的柔情、幻想，这与其天性敏感,好沉思冥想的性格有很大的关系。除了一些表达美好理想、追求宁静的、梦幻般的抒情性作品外，他还创作了一些表现出焦虑不安、紧张和激动,充满

火热的感情和戏剧性冲突的作品，既富于浪漫色彩和幻想性，又含有戏剧性的激情。这些创作特征所反映的正是这一时期斯克里亚宾的精神世界：富有热情却又充满着矛盾。他曾这样形容自己，“正如我总是匆匆忙忙一样，我常常不安，常常处于幸福的高峰而又坠入深渊”、“一切极端的情绪—突然精力无限充沛，一切都能战胜，一切是我的；突然又坠入全然无力的状态，不知怎样的疲乏，失去感觉，永远不存在平衡”。¹

最初的创作虽是他的模仿阶段，但也已隐约流露出他的天才的个性。三首奏鸣曲在手法上未有独创性，但其中情绪的不稳定，节奏的变化，对精神状态的描写等，已表现出他以后音乐创作理念的倾向。如创作于 1892 年的第一奏鸣曲，这一年他刚刚毕业于莫斯科音乐学院，思想正处于迷茫、彷徨的状态，因而创作也充满着矛盾。他对乐曲如下概述：

1. 善、理想、真实，在另一边的目标。
2. 追求失败而绝望，反叛上帝。
3. 探索自我内心的理想，抗议、自由。
4. 为了自由的科学基础。
5. 宗教。²

这首作品创作理念源于宗教，虽在音乐形象和表现手法上还没有突出的独创性，但乐章之间情绪飘忽不定，反映了作者的对现实的厌倦不满和动荡不定的思想，已经可以看到斯克里亚宾对生活、人生的价值、宗教、上帝等问题的思索和探寻。但是，由于他无法解决自己内心的矛盾，从而陷入悲观和绝望的情绪中，因此乐曲用阴惨沉重的送葬曲作为结束。

第三奏鸣曲是斯克里亚宾最广为人知、演奏最多的作品之一，真正展示了他的自我面貌。斯克里亚宾将处于萌芽状的、个人闪现的感受——悲痛、伤感、可怕的神经质、精致优雅等都体现在这部作品中。作者自己对作品四个乐章的注释：第一乐章是“自由而狂放的灵魂怀着满腔热情投入痛苦和斗争的深渊中”；第二乐章是“忍受疲倦的灵魂找到虚幻的、瞬间的休息。它将自己沉浸于歌声与鲜花中，但曾受到伤害的、不安定的灵魂总是能看穿芳香的和谐与热烈的节奏虚假的面纱”；第三乐章是“灵魂在温柔的、忧郁的情感海洋中漂浮着。幽灵附上了咒语，传达着情爱、悲伤、隐秘的

¹ Faubion Bowers 《Scriabin》P247

² Faubion Bowers 《Scriabin》P168

欲望以及不可言传的思想”；第四乐章是“灵魂的语言尽情发泄，它在愤怒的旋涡中挣扎着。突然，天父之音从灵魂深处升起，凯旋之歌回荡着。但它是脆弱的，仍然…当一切处于它的控制时，灵魂又沉回去，断断续续沉浸于一个新的一无所知的深渊”。³乐曲的每一乐章表现一种不同的精神状态，四个乐章连在一起表现一个统一的心理发展过程。第三奏鸣曲虽然在情绪上与第一奏鸣曲仍有相通之处，热情冲动、富于戏剧性，但音乐内涵已变得隐密、难以形容，表现了一种斯克里亚宾称之为的“灵魂状态”。可以看出，这首作品其中虽然还有浪漫主义的热情，但已预示了他今后在创作理念上将遵循的方向。

在这三首奏鸣曲中，抒情性、描绘性较强的第二奏鸣曲（#g 小调，Op.19, 1892-1897）代表了斯克里亚宾早期创作的基本音乐风格。此曲为“幻想奏鸣曲”，结构非常精巧，不象第一奏鸣曲由庞大的四个乐章构成，而是仅由两个乐章构成：1. 行板；2. 急板。虽然两个乐章之间写作间隔 5 年之久，但丝毫没有影响音乐内部的联系。

1892 年，斯克里亚宾到拉特维亚游玩，波罗地海的景色给他留下深刻的印象，因此欲以“海”为背景创作。后来，他又领略到月光下闪烁、平静的黑海，更加深了他以海为主题创作的决心。直到 1895 年，在他感受了地中海的壮丽、灿烂之后，才开始逐步将多年来引发创作的动机整理，写作完成这首奏鸣曲。这首乐曲借景抒情，描绘了大海的深沉、澎湃的海浪、汹涌的浪花及宁静的月光下的海。作曲家采用“幻想”的标题，力图从严谨的奏鸣曲创作形式规则中解放出来，创造一个更大的创作空间，以便更自由地表达音乐，同时尽可能地引发欣赏者和演奏者的想象力。据作者自己的说法，第一乐章所表达的形象是“南方的静夜海滩；展开部是苍茫滚滚的大海，再现部中间段落 E 大调展示了温柔的月色”；第二乐章是“一望无际波涛汹涌的大海”。⁴

在两个乐章之间，并没有直接的主题材料的联系，但第一乐章像是提出问题，第二乐章给予回答，因而前后乐章有一种“精神”上的联系。

第一乐章是通常的奏鸣曲式：

呈示部：第 1 小节-第 57 小节

第一主题：第 1 小节-第 12 小节，#g 小调，以同音反复为特征

第二主题（副部主题）：第 13 小节-第 18 小节，按常规在平行大调 B 大调

延长句：第 19 小节-第 22 小节，B 大调

³ Faubion Bowers 《Scriabin》P254

⁴ Faubion Bowers 《Scriabin》P226

第三主题：第一乐句：第 23 小节-第 30 小节

第二乐句：第 31 小节-第 36 小节

结束部：第 37 小节-第 57 小节

展开部：第 57 小节-第 86 小节

B 大调->D 大调->g 小调->降 E 大调->#g 小调->G 大调->#g 小调

用第一主题及第三主题的素材加以发展

再现部：第 86 小节-第 112 小节

第一主题：第 86 小节-第 88 小节，#g 小调

第二主题：第 88 小节-第 98 小节，E 大调

第三主题：第一乐句：第 99 小节-第 106 小节

第二乐句：第 107 小节-第 112 小节

尾声(Coda)：第 113 小节-第 136 小节，E 大调

再现部开始的第一主题只是在#g 小调上出现了两个小节，第二主题和第三主题的调性都在 E 大调上。对斯克里亚宾来讲，声音是有色彩的，E 大调代表蓝色或海洋的色彩，虽然这里违背了传统奏鸣曲式的再现部需要回到主调的原则，但#g 小调这一主调在再现部开始时短暂的呈示，也有回归主调的意图。

第二乐章：以 A-B-A-Coda 的形式呈现。这是斯克里亚宾音乐中最美妙的乐章之一。

A：第 1 小节-第 40 小节。

B：第 41 小节-第 78 小节，B 段非常抒情、安静，在 bE 小调上发展，与#g 小调激动、澎湃的 A 段形成强烈对比。

A：第 79 小节-第 92 小节。

Coda：第 93 小节-第 110 小节。

再现部从第 79 小节开始，虽然仅有十四个小节，但仍可看出斯克里亚宾尊重「再现」的传统曲式，思绪在不断发展时仍然有组织地回到起点。

这首作品结构还保持传统的曲式风格，创作手法没有突破，使用有规律的拍号：第一乐章 3/4 拍，第二乐章 3/2 拍；表情记号也采用保守的：弹性速度(Rubato)、逐渐消失(Smorz)、柔声(Sotto Voce)、极柔和地(dolcissimo)等；和弦结构也以传统的三度叠置为主。

从这首奏鸣曲，我们可以感受到斯克里亚宾无论是在创作手法、音乐风格还是在

创作思想上仍受到传统观念的影响，但亦已有了试图挣脱传统束缚的倾向。

2. 神秘主义思想的形成及其在音乐中的体现--中后期的创作理念及音乐风格:

1903年，斯克里亚宾辞去了莫斯科音乐学院教授职位，专心创作，进入了创作的高峰期。从其中期的作品中，我们可以感受到无论从音乐创作的形式、内容还是钢琴演奏技巧方面，斯克里亚宾都已经摆脱了肖邦的影响。这个阶段也是斯克里亚宾哲学思想形成的时期，十九世纪末社会的剧烈变化对他产生巨大冲击，内心充满矛盾，他开始阅读哲学和宗教方面的书籍，企图寻找精神寄托，求得解决一些与世界观有关的问题。在普列汉诺夫的影响下，他也钻研过马克思主义的哲学，可是，他始终未能摆脱唯心主义世界观。又由于他和通神论者的接触，使幼时形成的内向、含蓄和自我中心的个性逐渐发展具有了哲学意义上的神秘主义倾向。这时候，他已经非常接近于崇拜自我，确信外在世界纯粹是主观精神活动的产物，因此，在创作上也开始走上一条由自我内心通向上帝的道路。

斯克里亚宾试图用音乐表达自己的哲学观，因而在作品中有着某些哲学问题的思索。这一时期，他的音乐风格开始转变，逐渐超越模仿的狭隘范畴，积极地探索新的创作手法，音乐表达渐趋成熟，逐步形成自我的语言风格。许多作品加上了抽象的、神秘的、哲学意味的标题，如 OP.34《悲剧之诗》，OP.36《撒旦之诗》。在创作手法方面，主要是在和声领域内进行积极探索，以其四度结构的“神秘和弦”为标志。中期的第四、五奏鸣曲开始分化，两首奏鸣曲的风格有明显的不同。在这一时期的作品中，我们可以感受到他如何以他的表达理念为动力，逐步摆脱浪漫主义风格及俄罗斯传统风格，形成鲜明的个性。我们通过对第五奏鸣曲的分析，可以明显感受到这种风格的转变。

第五奏鸣曲(#F 大调, OP.53, 1908)为单乐章，奏鸣曲式快板。斯克里亚宾称之为“钢琴之诗”，已经流露出他后期创作的倾向，越来越脱离现实生活，表现出一种模糊的心理状态。在这首奏鸣曲前面，作者摘引了他的交响曲《狂喜之诗》扉页上的一首奇怪的、难以理解的题诗：“神秘的力量，我向你们召唤，你们已经沉没到了造物神灵的黑暗的深渊中去了！这些害羞的生命的萌芽，隐藏着的渴望，我给你们带来了勇气”。⁵虽然两首作品在结构上没有什么关联，其创作的精神和所表达的理念却是一致

⁵ 《欧洲音乐史》张洪岛 P434

的，也传达出这首奏鸣曲的精神，号召人们焕发出隐藏的潜能，反映了斯克里亚宾当时对“生命”的珍惜和对“生”的渴望。

该曲的曲式结构如下：

引子：第 1-第 12 小节，“狂热如放肆的快板”

呈示部：第 13 小节-第 170 小节

第一主题：Ⅰ 第 13 小节-第 33 小节，“遥远的、如梦的”（Languido）

Ⅱ 第 34 小节-第 46 小节，“抚慰的”（Accarezzevole）

第二主题：第 47 小节-第 119 小节，“愉快的极快板”（Presto con allegrezza）

这个主题分了许多乐段：

a: 47-52 小节 b: 53-58 小节 c: 59-67 小节

a1: 68-73 小节 b1: 74-79 小节 c1: 80-87 小节

连接句：88-95 小节

d: 96-97 小节“傲慢的”（imperioso） e: 98-99 小节“柔和的、神秘的、痛苦的”（sotto voce misterioso affanato）

d1: 100-101 小节 e1: 102-103 小节 d2: 104-105 小节

结束句：106-119 小节

第三主题：120-154 小节，“不太快”（meno vivo），“抚慰”（Accarezzevole）

呈示部小尾奏：第 155-170 小节，此段有两个动机

动机Ⅰ：第 155-157 小节。“幻想似的快板”（Allegro fantastico）

动机Ⅱ：第 158-170 小节。“粗暴的、高傲的急板”（presto tumultuoso esaltato）应用第二主题的素材

展开部：第 171 小节-第 342 小节

展开部是呈示部中的各个乐段的片段交错组合而成

171-179，引子素材

180-198，呈示部第一主题素材

199-204，呈示部第二主题 a 素材

205-212，呈示部第二主题 d 素材

213-220，呈示部第三主题素材

221-259，呈示部第二主题素材

260-275, 引子素材

276-293, 呈示部第一、三主题素材

294-317, 呈示部小尾奏及第三主题素材交叉运用

318-341, 结束句

再现部: 第 342 小节-第 413 小节, 并没有从第一主题开始, 而是从呈示部第二主题展开来

342-361, 第二主题素材

362-369, 运用 88-95 小节素材

370-371, 第二主题 d 素材

372-373, 第二主题 e 素材

374-375, 第二主题 d 素材

376-377, 第二主题 e 素材

378-379, 第二主题 d 素材

380-393, 运用 106-119 小节素材

394-413, 第三主题素材

尾声 (Coda): 第 414-469 小节, 运用了呈示部中的小尾奏动机 I、第一主题 (以强力度出现)、第二主题、引子的材料结束全曲。

这首作品特点:

1. 奏鸣曲由一个乐章构成, 作品的曲式结构不是规范的奏鸣曲式, 由于情绪上变化急促, 乐曲结构无法按常规来划分, 而是借助和声的变换来增强作品情绪的起伏。
2. 这首奏鸣曲是斯克里亚宾十首奏鸣曲中有最多表情术语指示的一首作品, 以意大利文标示, 运用的表情术语如“微醉般的幻想”(con una ebbrezza fantastica), “迷惑、晕眩、狂怒的”(Vertiginoso con furina), “光亮的”(con luminosita), “狂喜的”(estatico) 等, 所使用的形容词不同于常规, 表达了他个人主观的感觉和意识。
3. 拍号不断的转换, 如引子 2/4 拍, 呈示部第一主题 5/8、6/8 拍交错使用, 第二、三主题 6/8 拍…也可看出情绪的不断变换。
4. 主题短促而零碎, 速度与节奏不断变化, 调式调性转换频繁, 不是按照奏鸣曲式的规律变化……表露出斯克里亚宾内心情感的丰富变化。

5. “神秘和弦”出现在第 277 小节及第 281 小节，突破传统调性的范畴及和声的功能性。



6. 以对比作为作品最重要的表达方式，这建立在音量与情绪的强烈的对比和张力上，如引子与呈示部开始之间的情绪、力度的对比，展开部开始的强烈变化等。

斯克里亚宾的这首奏鸣曲以他的内心感受为写作的先决条件，因而摒弃传统奏鸣曲写作规则是必然的，这就使得这首奏鸣曲在各方面比早期作品的突破变化要多。这首奏鸣曲已经预示了斯克里亚宾后期将要走的道路，而这条道路必将导致他的音乐无论从风格还是创作手法上都远离浪漫主义，远离传统。

从第五奏鸣曲以后，斯克里亚宾独有的风格已经成熟，音乐的格调变得更神秘、玄奥，自我内心的神秘体验过程表现得更为充分，给人一种难以形容的感觉。其晚期创作抱着艺术能“通神”的思想，更执着于表现神秘主义的哲学命题，他认为艺术与宗教间存在本质的联系，力图创作一种“奇迹剧”，实现音乐与宗教、哲学及其他艺术门类的结合，但最终没有完成。在交响诗《普罗米修斯“火之诗”》中，他试图探索音乐与色彩的关系，运用色彩风琴，把看和听结合起来。斯克里亚宾于 1911-1913 年间写的五首钢琴奏鸣曲(N0.6-N0.10)，都具有鲜明的哲学倾向，发展并体现了“奇迹剧”的思想，充满了神秘主义色彩。如第六奏鸣曲，作曲家自己形容“宛如魔鬼的阴郁”，表现了阴森、恐怖、令人惊骇的、魔鬼式的气氛，作品中出现了充满神秘感的提示，如“浓厚的神秘感”、“被压抑了的热情”、“梦已形成”等感觉性表情记号。第七奏鸣曲表现了狂喜的明朗的精神状态，斯克里亚宾本人偏爱此作品，他经常演奏这首奏鸣曲，视它为“神圣”。他说“这里充满了大气的芳香，这首作品是属于神秘世界的，请洗耳恭听这静谧的喜悦”。⁶作品中也有他特有的标注“以天使般感官化的喜悦”、“极其纯粹地、极其柔和地”等，斯克里亚宾想以此描绘出感官愉悦的状态。大堆的和弦及繁复的节奏，是他所有奏鸣曲中技术最复杂的一首。这首和第九奏鸣曲分

⁶ Faubion Bowers 《Scriabin》 book III P231

别加上“白色弥撒”和“黑色弥撒”的副标题,表明了他的宗教意识。第九奏鸣曲情绪上有点神经质的奇特,是对神秘主义意蕴的追求,与第七奏鸣曲正好相反,斯克里亚宾说:“如果第七奏鸣曲是驱除妖魔,那么这首就是重新召唤它们。堕落、邪恶、巫术卷土重来。”⁷这首奏鸣曲比较短,技术上也较精巧,节奏上、和声上变化多端。

后期的创作在情感表现上有些极端、狂热,已超出正常人的心理,追求一种无以言表的神秘意象,更多体现出一种恍惚的精神状态和神秘的思想幻境。斯克里亚宾力图用全新的音乐语言来表现他的宗教意识和哲学思想,因而使他的音乐呈现出一种抽象、玄虚、模糊的风格。在创作手法上更加自由,不受传统的束缚,语言晦涩,形式自由,更多以和声因素而非主题因素来建构作品,节奏、和声变化更为多端,特别是和声风格极其独特复杂,打破了传统的三度叠置的基础,采用四度叠置的方式。他的后期五首奏鸣曲都采用单乐章形式,放弃任何调号,调性模糊,充满怪诞的音响结构,经常用痉挛的、肆意纵横的节奏,支离破碎、错综复杂的旋律以及他的“神秘和弦”,这些都是为了烘托出一种玄虚的意境,表达他内心的思想、创作的神秘状态。这时的音乐已超越了浪漫主义风格以至于常人难以理解。

第十奏鸣曲(C大调,OP.70,1913)灿烂、明亮,把我们带到更遥远的境地,华丽不失清澈明朗,但又扑朔迷离,音乐更为自由、即兴。作品高超的技巧及复杂的结构和特殊的表达方式令人惊叹,以至于极难演奏,一发表就被誉为当代最伟大的创作之一。

斯克里亚宾写作这首奏鸣曲时,生活安逸、平静,远离尘嚣,没有太多的社交活动,美丽和谐的大自然景色,激发了他的创作。他曾表示这首作品真正要描写的是印象中的森林。斯克里亚宾形容这首奏鸣曲,“森林里在温暖的阳光下,虫儿展开它的生命,颤抖的双翅喜悦地拥抱阳光...”,⁸曲中用了许多“颤音”来比喻飞扬的双翅,因而作曲家又称之为“昆虫奏鸣曲”或“颤音奏鸣曲”。

这首作品的结构采用自由奏鸣曲式,加入了引子及尾声。斯克里亚宾以六个主题来代表六种现象和情绪。六个主题如下:

主题 A: 中板,“非常的宁静及透明”(tres doux et pur),主题的旋律象布谷鸟的叫声。第1小节-第4小节

⁷ Faubion Bowers 《Scriabin》P244

⁸ Faubion Bowers 《Scriabin》book III233



主题 B: “隐约着的极深的热情” (avec une ardeur profonde et voilee)

第 9 小节-第 11 小节



主题 C: “光亮的震动着” (lumineux Vibrant)。

第 37 小节



主题 D: 快板, “充满感情的” (avec émotion) 双手采用的拍号不同: 为 9/16 和 3/8。

第 39 小节-第 42 小节



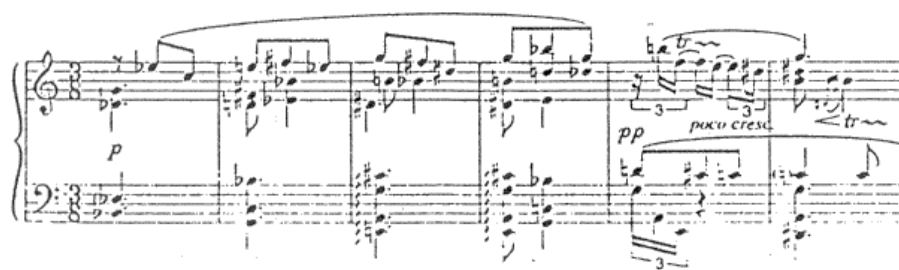
主题 E: “快乐的近乎狂喜” (avec une joyeuse exaltation)

第 73 小节-第 74 小节



主题 F: “狂喜的也是温柔的”(avec ravissement et tendresse)

第 84 小节-第 87 小节



曲式结构：整个乐曲就由这六个主题按不同的方式组织结合发展而成。

引子：1-38 小节

呈示部：39-115 小节

展开部：116-223 小节

再现部：224-305 小节

尾声：306-366 小节

这首乐曲虽采用传统的奏鸣曲式，但并没有按固定的曲式规则极有条理地层层布局，而是以六个主题素材加以变形发展。这种有组织、有系统的多重变化，是依靠贯穿全曲的和声的色彩性变化保持作品结构的统一性，而非依靠传统奏鸣曲式结构形式获得音乐的完整性，这就增加了乐曲的色彩及神秘性。斯克里亚宾在这首奏鸣曲中，独特的和声语汇运用更加自如，仍以四度叠置的和声发展手法为主。和弦纵向复杂化必然导致和弦结构从不均等走向均等，从有中心走向消除中心，摒弃了传统的音级间的归属感，从而强调了每个音的个体性，加强了每个音的独立性，也就是音与音之间是以“平等地位”存在的。这样和声的进行也就使和弦与和弦之间不再存在相互附属的关系，而是每个和声构成自体共鸣的效果，从而体现出对传统观念的突破。这种和声运用手法，在他晚期作品中大量存在。

三、音乐创作技术的个性化发展

1、对奏鸣曲结构形式的变异

在多样的音乐体裁及曲式结构中，奏鸣曲是作曲家们最能发挥创作技巧的方式之一。自从多·斯卡拉蒂奠定了古奏鸣曲式，曼海姆乐派确立了奏鸣曲套曲形式以后，奏鸣曲的逻辑思维真实体现了古典主义音乐美学的精神，即强调理性主义，音乐的动力来自于戏剧性矛盾的强烈冲突，音乐结构逻辑严谨。莫扎特、贝多芬较完满地体现

了这个理性传统，激情服从于严格的结构框架。浪漫主义以后，这种多乐章形式已经严重制约了情感的表达。李斯特将其发展为单乐章套曲形式，奏鸣曲由多个乐章浓缩成一个乐章，以使情绪能够不停顿地发展，这种形式被众多作曲家所采用。

斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲相对比较短，没有一首超过二十分钟，结构上既融合了其钢琴小品的单纯精炼又包含了交响曲的宽广宏伟。在他的十首奏鸣曲中，第一首有四个乐章，第二首有二个乐章，第三首有四个乐章，第四首有二个乐章，从第五首开始都只有一个乐章。奏鸣曲乐章结构的变化，预示了斯克里亚宾创作理念的变化。早期的三首奏鸣曲仍旧遵循了传统奏鸣曲的结构，中期的两首已经开始分化，在晚期作品中，传统的创作规则已无法满足他音乐理念上的超乎常人的表达欲望，只有突破束缚才能实现自我。因而，从第五首以后都采取单乐章的形式，即自由的奏鸣曲式，不因外在形式的分割和对固定结构模式的遵从而打断作品情绪的内在统一性，实现作曲家那怪诞、神秘的思想，保持音乐思维的完整性。

2、音乐表现语汇的开发

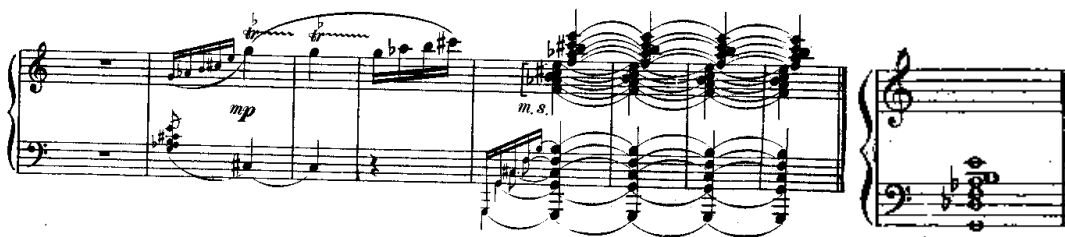
斯克里亚宾在创作中，为了更准确地阐释他的美学理念，对传统的音乐语汇进行的一系列的变革，从而产生了个性化的创作手法，这是由他对新美学思想-神秘主义的追求决定的。斯克里亚宾创作的最大特色是和声语汇的运用，他从和弦中找到了创作的新生命，形成了自己独特而复杂的风格。在斯克里亚宾创作的初期，由于受到浪漫主义音乐风格的影响，创作手法上遵循了十九世纪传统的写作规则，仍采用三度结构的主和弦，但在作品结构内部的其他音级上已经开始有和弦结构复杂化的实验，主要是主和弦之外的其他和弦上五度音变化的尝试。在中期晚期的作品里逐渐形成以“神秘和弦”为代表性的和声语汇的运用。他从四度音程叠置的音群中寻得这一特殊和弦，从而产生了极端的半音风格和丰富的声音色彩。神秘和弦的结构为 C-#F-b B-E-A，这种音程结构产生了一种神秘的共鸣效果，斯克里亚宾对它的解释是：从自然的音级中，将每个音做四度音程的排列，所得到的奇妙和弦效果。他认为在不同音程的组合下所产生的和声效果才是真正的自然共鸣。这一和弦是在古典浪漫主义音乐基础上逐渐演化而成的，它根植于传统和声，是传统和声衍变的结果。神秘和弦是斯克里亚宾晚期音乐创作中的和声中心材料，在斯克里亚宾的中后期的奏鸣曲和交响曲中大量运用。

斯克里亚宾在和声手法方面的创新不是仅仅局限于“神秘和弦”，除此之外，他

在三度叠置的基础上不断将和弦结构复杂化，最主要的是对复合性的主和弦所形成的特殊的九和弦的运用，这在其后期的五首奏鸣曲中都有体现。斯克里亚宾对和声手法的探索，形成了其独特的和声语言，从而代替了传统的功能和声体系。这种新的音乐思维给二十世纪现代音乐的发展带来了新鲜的气息。

斯克里亚宾也是十九世纪末最早尝试突破传统调性关系的作曲家之一。由于对和声语汇的探索，导致和弦结构复杂化，尤其是主和弦的扩大化，产生了调性意义上的新变化——调性观念的扩大。以传统调性观念，通过旋律音列，在大小调体系上建立起的传统和声序进等因素，我们无法分析出其后期奏鸣曲的调性，给人感觉是无调性。但实际上，斯克里亚宾一直到晚期作品仍坚持调性，虽然他的后五首奏鸣曲完全不使用调号。这要从广义上的调性观念来看待，虽然他采取特殊途径离开自然的调性体系，但并没有真正彻底同其决裂，他的调性思维仍是对传统和声的继承和创新。从继承方面说，他坚持主和弦的观念，把它作为稳定的调性中心。在他的晚期音乐作品中，结尾和弦几乎都是以主和弦作为终止式。

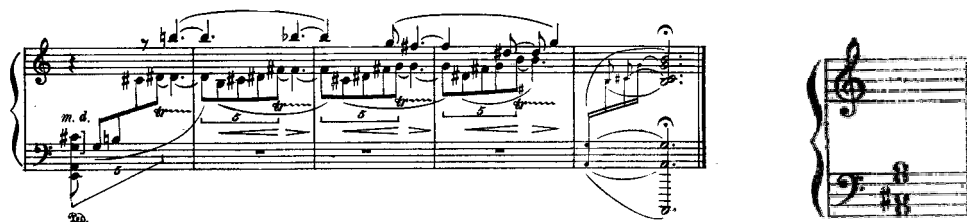
第六奏鸣曲：(G 大调)，主和弦是降五音、降九音、附加六音的九和弦。



第七奏鸣曲：(F# 大调)，主和弦是降五音、附加六音的九和弦。



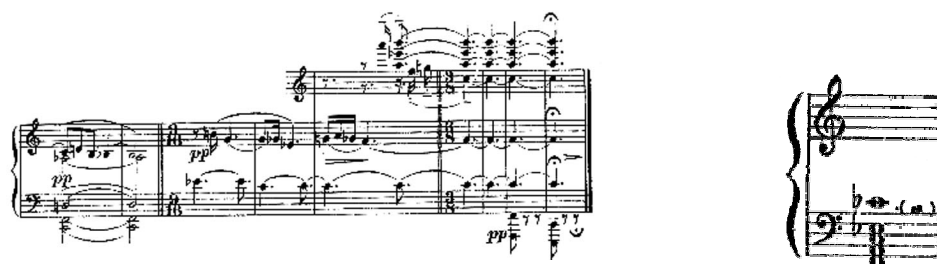
第八奏鸣曲：(A 大调)，主和弦是省略五音的九和弦。



第九奏鸣曲：（G 大调），主和弦是降五音的七和弦（第三转位）。



第十奏鸣曲：（F 大调），主和弦是同时还原、降五音的七和弦（第二转位）。



从创新方面说,他的主和弦是以不协和为特征的,这有别于传统和声中协和的主和弦。和弦的结构以四度或其他复杂的方式构成,使得和弦中每个音符的独立性增强,主和弦的中心地位被动摇,打破了传统的调式调性的稳定感,使得对于调性中心的向心力大为减弱,而更多地依靠和弦的色彩性贯穿全曲,统一结构,因而从谱面上来看是有调性的,但在听觉上却给人一种无调性的感受。

此外,对斯克里亚宾而言,旋律即是和声,他不需要像传统的方式那样,再为优美的旋律配上和声以增加乐曲的丰富感,因为他坚信和声与旋律是自体共存的。他用零碎片断、痉挛式的乐句代替旋律,还常用将乐句平行再起的手法将旋律在原来的基础上做模进,完全给人以一种抽象的感觉。节拍组织的不规则是斯克里亚宾喜用的手法之一,将高低不同的声部形成对位化的结合,用复杂无规律的节奏造成紧迫或恍惚的感觉。

斯克里亚宾采用独特的音乐创作手法产生不同于传统的奇异音响,实现了作曲家

主观所要表达的目的---使人听后能从现实物质世界超脱出来,进入自己创造的精神境界,达到人的精神的最高境界与宇宙的合而为一,艺术体验与宗教体验的合而为一,体现他的“唯我论”思想。正是他的这种特有的创作观念和表现欲望,确定了他特有的创作手法,产生了特有的音乐风格,从而赋予音乐一种神秘主义的情绪与意蕴。

四、斯克里亚宾的美学思想

在音乐的历史发展过程中,抒情的艺术性始终处于一个很突出的地位,它与不同时期作曲家的千差万别的复杂情感活动最为密切地联系在一起,从而充分地展示了人的复杂的情感活动,具有极其丰富的艺术表现力。正是如此,18世纪理性主义高峰以后,浪漫主义对情感结构意义的夸张导致了十九世纪末二十世纪上半叶音乐界纷乱的局面,在音乐的各个领域人们做着各种不同的尝试。作为一个十九世纪末期的作曲家,斯克里亚宾不可避免地要受到浪漫主义音乐的影响,从他的音乐中,我们仍能感受到浪漫主义的种种特征的存在。音乐偏重于个人感情,自由奔放的表达,含有许多主观、空想的因素而不是以理性为主旨,有着浓重的个人主义色彩,倾向于和其他艺术综合……但是音乐的继承与革新是辨证的关系,音乐的创作不仅仅是停留在对传统音乐一成不变的模仿上。作曲家经由社会背景的影响、民族文化的熏陶或是宗教信仰的遵循,从学习模仿到表达自我,不可能割断与传统的种种联系。但是,在斯克里亚宾的创作中又有了很多新的发展,出现反叛传统的迹象,他试图用一种新的方法、新的观念去注意和感受音乐。对斯克里亚宾具体作品的分析表明,其音乐不是表现客观世界的具体形象,而是利用音乐来表达一种抽象的哲学思想。斯克里亚宾颂扬“自我”的无比强大力量,确信外在的世界纯粹是主观精神活动的产物,这个客观世界不是独立存在的,而是以他自己内心的想法为转移。他非常崇拜自我,认为自我就是宇宙的创造者。神秘主义意味着物质实在的毁灭(“世界的终结”)和精神原则的胜利(“解放”),即物质的世界终究会毁灭,而精神的世界将获得永生。他把这种行为视作合乎历史法规的、不可避免的发展过程的结果。物质世界是人不断创造的产物,所以要求得自由解放就必须发挥人的创造精神,而这种创造精神的具体表现则是艺术。艺术是至高无上的,“在大地上你(艺术)的精神逐渐统治着”就能使“人们荣耀的完成伟大的事业”,艺术能唤起精神上的觉醒,从而获得精神的胜利和解放,而精神(即“我”)能战胜一切。而他正是“被选中”了来借助艺术的魔力实现上述的历史发展,通过艺术他就能

使人类认识到暂时还只有他一个人才知道的伟大的生活真理。⁹因此,在他的后期作品中,体现出一种神秘的、渐进恍惚、浑然沉醉的意境,在感官上实现神秘的直觉,从而与神合而为一,到达一种超脱的境界。

斯克里亚宾以神秘主义的哲学与唯心主义的个人表现为其创作思想的基础,将对哲学、宗教、神秘主义等思想的理解、认识,个人主观对世界、宇宙等问题的思考和观点融入他的音乐中,使得他的音乐具有了明显的神秘主义色彩和理想主义的性质,形成了抽象的、较少描绘性的、宗教性的、晦涩难懂的特点。这种音乐美学理念在当时的音乐界是独一无二的,他的哲学思想和神秘的幻想,使他的音乐创作必须抛弃传统而另辟蹊径。据现代批评家萨巴尼耶夫说,斯克里亚宾一生有一种狂热:就是刻意创造种种新奇的和弦,因为他要创新立异,自成一家,从而形成与同时代的作曲家截然不同的风格。¹⁰他意欲用充满神秘色彩的、非常人所能理解的音乐来诠释这种思想,而摒弃传统的和声法规,寻求和使用新的和声材料就成为实现这一创新思想的突破口。他从四度音程的堆砌中得到了表达他感觉及思想的声音,“神秘和弦”浓缩了斯克里亚宾哲学思想的基本内涵,成为他神秘主义思想的客观物质载体。他极端的思考方式使他的音乐表达呈现出强烈的对比性:喜悦的、恐惧的,光亮的、黑暗的,幸福的、邪恶的,狂喜的、神秘的……,而这种多变的情绪的转换无疑是源于他对宇宙、宗教、哲学等的主观认识。因此,正是他这种独特的艺术思想促使其在和声,节奏,音响,调性等方面采用了不同于传统的创作手段,从而产生了与浪漫主义音乐截然不同的音乐风格,同时也在一定意义上预示了二十世纪现代音乐的发展方向。

五. 斯克里亚宾作品的演奏处理

斯克里亚宾不仅是一位天才的作曲家,也是一位技巧绚丽的钢琴家,具有极高的钢琴演奏技术,因而使得他的音乐创作理念能在这一领域充分施展。包尔斯(Faubion Bowers)在他写的《如何演奏斯克里亚宾》文章中就曾指出,“斯克里亚宾的音乐不仅对欣赏者而言是一大挑战,就对演奏者来说更是困难无比”。这一段话从另一个方面说明了斯克里亚宾丰富的想象力及不寻常的创造力。对于钢琴演奏者来说,斯克里亚宾的绝大部分钢琴作品无论从演奏技术方面还是从音乐内容理解方面都是难以把握

⁹ Faubion Bowers 《Scriabin》book III P54

¹⁰ Hugh Macdonald 《Scriabin》P8

的。演奏者既不能轻松地演奏，欣赏者也不能轻松地欣赏。他作品的音乐风格的变化、音乐理念的表达，乐曲中速度转换的频繁、节奏与节拍组织的不规则、左手技巧的加强、尤其是感官性术语的运用完全展现出他个人一种创造性、冥想式的独特魅力，这些对于演奏者各方面的能力都是一个极大的挑战。

斯克里亚宾的音乐美学理念具体反映到他的音乐作品中，表现为情绪的频繁转换，常常是一种音响短暂、瞬间的闪现停留，随即又转向另一种完全不同的音响进行，旋律因而变得支离破碎，音乐的进行中充斥着不协和的音响、没有规律的节奏组合以及错综复杂的声部进行。他的富有个性的和声语言和作品结构的发展手法，使得音响极富于色彩的变化，使我们很难用传统的那种音乐发展所有的旋律感、结构感等来记忆、理解其作品。因而演奏斯克里亚宾的作品，要从另外一种视角来理解和把握他作品的内涵，而不能够像演奏古典、浪漫时期的作品那样依靠和声的序进、清晰的旋律线条等逻辑思维来把握音乐。在斯克里亚宾晚期作品中，音乐的发展主要是依靠贯穿全曲的和声的色彩性变化来保持作品结构的统一性，而且斯克里亚宾本人也强调音乐是用来“听”的，声音和光色是一体的，声音可以幻化为颜色，每个调性都代表一个色彩和一种亮光。他向往宇宙光的神奇，因此在他作品中常常标有“光亮的”(Con luminosita)或是“发光的”(Radioux)等。他曾说过“当你在聆听我的音乐时，注视着阳光吧”。太阳在斯克里亚宾心中是宇宙的神，也是他创作的来源，因而他用宇宙的光来诠释他的思想，而这种宇宙之光则体现在他音乐中的音响中。基于上述原因，要求演奏者要对音响的色彩有极为敏锐的感受力和丰富的想象力，以这种对音响色彩的变幻来达到对作品整体的把握。斯克里亚宾曾经就演奏方面对音乐思想和情感问题的处理指出，“让音乐活起来，更重要的是让那些震音兴奋起来，让音乐充满幻想。……对你而言这似乎只是一首运作手指的曲子，可是对作曲家而言，这是他的思想，他的概念及他的感觉。…….让这段乐句飞起来，像遨游在天际般。…….熏香这段乐句，使它有芬芳的感觉。……”¹¹从这段话中也可以帮助我们如何把握斯克里亚宾作品的演奏风格。这种以音响的听觉感受力来组织作品结构的演奏思维方式，对于其后的许多现代派作品的演奏思维也具有一定的提示作用。

以下就演奏中几个具体的问题进行说明：

(一)踏板的控制

¹¹ Faubion Bowers 《Scriabin》 P166

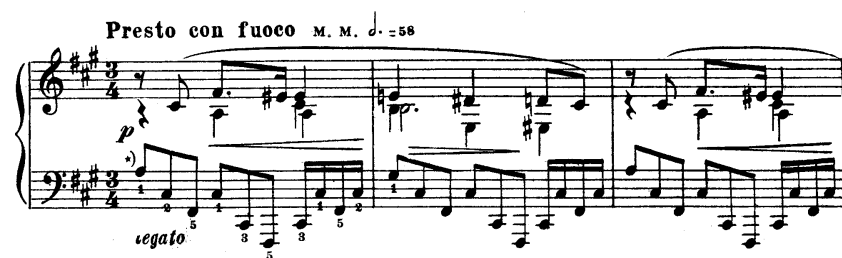
从演奏斯克里亚宾奏鸣曲的角度分析音乐和宇宙光的关系时，踏板的应用就是光的再生、音乐的灵魂。斯克里亚宾是非常重视“共鸣”的作曲家，因此用踏板可以使共鸣持续、延长，更可以丰富音色，增加色彩，演奏时要注意借着踏板来延长低音的效果，从低音堆积而成的和声中构成完整的音响效果，即使休止也环绕于其中。著名钢琴家霍洛维兹也曾说过，他练习斯克里亚宾的作品时，在踏板的辅助和引导下重复地弹奏一个和弦，而每一次都只强调和弦里的一个音以分辨如何从层次分明的音色中寻找重要的音符，从连续的和声结构里酝酿一个完整的乐句，再由乐句的重叠律动的关系上控制触键的力度以达到适度的共鸣效果。由此可见踏板运用在演奏斯克里亚宾钢琴作品的重要性。

如奏鸣曲 NO.2 第二乐章的第 1 小节-第 4 小节：



(二) 旋律远跳的把握

传统三和弦、七和弦的低音效果已经不能满足斯克里亚宾对“共鸣”的需求，他丰富了左手音乐的进行，扩大音域，尤其是低音音域，这势必加大左手演奏技巧的难度。斯克里亚宾在左手的技巧应用上常常是超过八度以上的跃进，因此快速而准确的距离技巧是达到顺畅、流利的效果所必须的。如第三奏鸣曲第四乐章的左手部分



第十奏鸣曲的 D 主题第 39 小节-第 42 小节的左手部分（谱例同前）

(三) 八度音程的特殊效果

斯克里亚宾作品中多有连续的八度进行，是为了强调旋律的线条或是由左手大跳进的八度来扩张低音的共鸣感觉。如第三奏鸣曲第二乐章，左手多为八度连续紧张的跳动。



(四)重复和弦的效果

重复和弦是斯克里亚宾作品中常出现的技巧之一，由这种节奏式的震动和踏板的辅助来达到音乐持续共鸣的效果。

如第五奏鸣曲 106-113 小节



(五)多重声部的平衡

斯克里亚宾的作品常常是由复杂的多个层面构成，这是由他特殊的和声织体决定的，往往每个层面都有其独立的节奏特征，有时不同声部的的位置会交叉重叠在一起，因而，演奏他的作品时，要注意多重声部的平衡，要做到手指独立但又有适当的力度来平衡这些声部，从而表现出多层结构及多重音色。

总之，演奏斯克里亚宾的作品时，要注意作品创作的年代，区分早期与中后期作品的音乐风格的变化，尤其是对他晚期作品处理，要恰如其分地表达斯克里亚宾的个性化音乐情绪；在营造音乐情绪氛围时不能忽略音乐结构特点；在情感的表达上要在激动、平静、强劲、轻柔变化中收放自如，不能留下转换的痕迹；适度的运用踏板以获得完整的和声音响效果，最重要的是要以敏锐的听觉感受来把握斯克里亚宾的音乐风格。

结 语

在二十世纪现代音乐发展史上，在浪漫主义音乐风格向现代音乐风格转化的过程中，斯克里亚宾作为一位承前启后的音乐家，不可避免地在其音乐里留下了时代变迁的痕迹。他拓展了钢琴音乐的语言，增强了钢琴音乐的音响表现力，极大地丰富了钢琴音乐文献，在钢琴艺术史中占有很重要的地位。在探索新的音乐语言方面，他的和声语汇在 20 世纪初直接或间接影响了当时的作曲家。在瓦解动摇传统调性所进行的根本性变革方面，他同德彪西、勋伯格一样成为十九世纪末二十世纪初的新的创作思维逻辑的创造者之一，不仅为俄国现代主义音乐的发展开创了先河，也使得俄罗斯音乐在向现代音乐迈进的道路上与西欧并驾齐驱。

当今著名的钢琴家阿什肯纳齐曾说：“我认为斯克里亚宾是最伟大的作曲家之一，……我也信服于他的伟大。”的确，斯克里亚宾勇于创新的精神、对艺术理想的追求令人肃然起敬。或许人们在欣赏他的后期作品时对于那种“片段乐句的组合”、“心理学式的动机”及“主观性的音乐标题”等会感到困惑，而这些却正是斯克里亚宾内心的自我独白。潜藏于他后期作品晦涩的音响、神秘的和弦下面的是讳莫如深的暗示隐喻和与众不同的气质，既有着世纪末的颓废，又饱含着对未来的憧憬。他独自一人举起的“神秘主义”的旗帜，在二十世纪流派纷呈的音乐世界里披荆斩棘、踽踽独行，为现代音乐发展史上抹上了浓墨重彩的一笔。

附录一

斯克里亚宾生平大事年表

1972 年 1 月 6 日：生于莫斯科贵族家庭

1882-1887 年：莫斯科军官预备学校学生

1888-1892 年：于莫斯科音乐学院学习

师从萨福耶夫学习钢琴

师从塔涅耶夫、阿连斯基学习作曲

1893 年，创作第一奏鸣曲 OP.6

1892-1897 年，创作第二奏鸣曲 OP.19

1895 年起，受出版商别里耶夫资助，到欧洲各地巡回演出，演奏自己的作品

1897 年，与 Vera 结婚

1897-1898 年，创作第三奏鸣曲 OP.23

1898-1903 年，任莫斯科音乐学院钢琴教授

1899-1900 年，创作第一交响曲 OP.26

1901 年，创作第二交响曲 OP.29

1902 年起，开始接触神秘主义思想及其他哲学思想，影响到他的思想、生活和音乐创作

1901-1903 年，创作第四奏鸣曲 OP.30

1903 年起，旅居意大利、瑞士、巴黎、布鲁塞尔等地

1904 年，离开 Vera 及四个孩子，与 Tatyana 在一起

1903-1904 年,创作第三交响曲“神圣之诗” OP.43

1905-1907 年,创作“狂喜之诗” OP.54

1907 年，创作第五奏鸣曲 OP.53

1909-1910 年,创作“普罗米修斯”（“火之诗”） OP.60

1910 年，返回莫斯科

1911-1912 年，创作 NO.6 奏鸣曲 OP.62、NO.7 奏鸣曲 OP.64

1913 年，创作奏鸣曲 NO.8 OP.66、奏鸣曲 NO.9 OP.68、奏鸣曲 NO.10 OP.70

1915 年 4 月 27 日，因病于莫斯科逝世

附录二

斯克里亚宾作品目录

CATALOG OF SCRIBIN'S WORKS

Orchestral

Op.24. Rêverie(1899)

26. Symphony No.1,E major,with chorus(1899-1900)

29. Symphony No.2,C minor(1901)

43. Symphony No.3,“the Divine Poem”(1903-1904)

54.“The Poem of Ecstasy”(1905-1907)

60.Prometheus,“The Poem of Fire”(1909-1910)

Piano and Orchestral

Op.20 Concerto # minor(1896-1897)

Chamber Music

--Variation (G major)for Variations on a Russian Theme for string quartet

--Romance for Waldhorn(composed 1890;published 1927)

Piano

Op.1. Waltz,F minor(1888)

2. 3 Pieces(1887-1889)

3. 10 Mazurkas(1888-1890)

4. Allegro appassionato,E flat minor(1887-1893)

5. 2 Nocturnes(f# minor;A major)(1893)

6. First Sonata,F minor(1893)

7. 2 Impromptus à la Mazur(G# minor;F# minor)(1891)

8. 12 Etudes(1894-1895)

9. 2 Pieces for the left hand alone(1894)

10. 2 Impromptus(F# minor;A major)(1894)

11. 24 Preludes(1888-1896)

12. 2 Impromptus(F# minor;B flat major)(1895)

13. 6 Preludes(1895)
14. 2 Impromptus(B major;F# minor)(1895)
15. 5 Preludes(1894-1895)
16. 5 Preludes(1895-1896)
17. 7 Preludes(1895-1896)
18. Allgro de concert,B flat minor(1895-1897)
19. Second Sonata(Sonate-Fantaisie)G# minor(1892-1897)
21. Polonaise,B flat minor(1897-1898)
22. 4 Preludes(1897-1898)
23. Third Sonata,F# minor(1897-1898)
25. 9 Mazurkas(1899)
27. 2 Preludes(G minor;B major)(1900)
28. Fantaisie,B minor(1900-1903)
30. Fourth Sonata,F# major(1901-1903)
31. 4 Preludes(1903)
32. 2 Poems(F# major;D major)(1903)
33. 4 Preludes(1903)
34. Tragic Poem,B flat major(1903)
35. 3 Preludes(D flat major;B flat major;C major)(1903)
36. Satanic Poem,C major(1903)
37. 4 Preludes(1903)
38. Waltz,A flate major(1903)
39. 4 Preludes(1903)
40. 2 Mazurkas(D flat major;F# major)(1903)
41. Poem,D flat major(1903)
42. 8 Etudes(1903)
44. 2 Poems(C major;C major)(1905)
45. 3 Pieces(1905)
46. Scherzo,C major(1905)
47. asi-valse,F major(1905)

- 48. 4 Preludes(1905)
- 49. 3 Pieces(1905)
- 51. 4 Pieces(1906)
- 52. 3 Pieces(1905-1907)
- 53. Fifth Sonata,F# major(1907)
- 56. 4 Pieces(1908)
- 57. 2 Pieces(1908)
- 58. Albumleaf(1911)
- 59. 2 Pieces(1910-1911)
- 61. Poème-Nocturne(1911-1912)
- 62. Sixth Sonata,G major(1911-1912)
- 63. 2 Poems(1912)
- 64. Seventh Sonata(“White mass”)(1911-1912)
- 65. 3 Etudes(1912)
- 66. Eighth Sonata(1913)
- 67. 2 Preludes(Andante;Presto)(1912-1913)
- 68. Ninth Sonata(“Black Mass”)(1913)
- 69. 2 Poems(1913)
- 70. Tenth Sonata(1913)
- 71. 2 Poems(1913)
- 72. Poem,Toward the Flame(1914)
- 73. 2 Dances(1914)
- 74. 5 Preludes(1914)

附录三

中文参考书目:

1. 《从斯克里亚宾钢琴前奏曲中探其和声语言神秘色彩的演化进程》 杨民望
《音乐探索》 1998 年第 3 期
2. 《神秘和弦的形成过程》 胡向阳 《音乐探索》 1997 年第 2 期
3. 《“神秘主义者”斯克里亚宾及其和声手法浅释》 汪成用 《音乐艺术》 1982 年第 1 期
4. 《“神性合一”的斯克里亚宾及他的和声手法》 孙博 《乐府新声》 1998 年第 4 期
5. 《神秘和弦的复合、复制及其环结构》 胡向阳 《黄钟》 1995 年第 4 期
6. 《斯克里亚宾前奏曲简析》 李铎 《交响》 1998 年第 4 期
7. 《钢琴艺术中的新观点和新风格》〔美〕勋伯格 《外国音乐参考资料》 1979 年第 1 期
8. 《音乐分析》〔美〕约翰·怀特 张洪模 译 上海文艺出版社 1981 年
9. 《西洋音乐史与风格》 刘志明 大陆书店出版社
10. 《西方音乐的观念—西方音乐历史发展中的二元冲突研究》 姚亚平
中国人民大学出版社 1999 年
11. 《十九世纪西方音乐文化史》 保罗·亨利·朗格 人民音乐出版社 1984 年
12. 《牛津简明音乐史》 人民音乐出版社
13. 《西方音乐史》 T·J·格劳特 人民音乐出版社 1996 年
14. 《欧洲音乐史》 张洪岛 人民音乐出版社 1993 年
15. 《西洋音乐的风格与流派》 人民音乐出版社 1995 年
16. 《钢琴演奏之道》 赵晓生 世界图书出版社 1999 年
17. 《现代音乐欣赏》 罗忠蓉 杨通八 高等教育出版社 1997 年
18. 《西方现代音乐概述》 钟子林 人民音乐出版社 1996 年
19. 《论钢琴表演艺术》 涅高兹 人民音乐出版社 1981 年
20. 《音乐美学》 蒋一民 东方出版社 1997 年
21. 《调性/无调性/泛调性》 [奥]鲁道夫·雷蒂 人民音乐出版社 1992 年
22. 《曲式及其演进》 麦克菲逊 人民音乐出版社 1994 年

23. 《二十世纪和声》 文森特·佩尔西凯蒂 人民音乐出版社 1989 年
24. 《外国文学与文化》 翁义钦主编 新华出版社 1989 年
25. 《俄国文化史纲》 商务印书馆
26. 《俄罗斯思想的宗教阐释》 尼亚 别尔嘉耶夫著 东方出版社 1998 年
27. 《俄罗斯思想中的基督》 叶夫多基莫夫著 学林出版社 1999 年

外文参考书目:

1. Faubion Bowers 《Scriabin》 Second, Revised Edition 1996 Dover publications, Inc
2. Hugh Macdonald 《Skryabin》 Oxford University Press 1978 New York
3. 《A History of Russian Music》 Printed in Great Britain 1956
4. Alfred J Swan 《Russian Music and It's Sources in chant and Folk-song》
W W Norton Company Inc New York
5. 《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》 Macmillan 1980