

Y 931651

030291

上海师范大学

硕士学位论文

论文题目 斯克里亚宾钢琴练习曲研究

学 院 上海师范大学音乐学院

专 业 音乐学

研究方向 钢琴教学与演奏

研究生姓名 余 方

指导教师 孙维权

完成日期 2006年4月

摘 要

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾 (Alexander Nikolayevich Scriabin 1872—1915) 是十九世纪末、二十世纪初俄罗斯杰出的作曲家和钢琴演奏家。他的音乐创作体裁广泛、风格独特, 二十六首钢琴练习曲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。本文探讨了斯克里亚宾练习曲在各个时期体现出的不同风格特征, 重点分析研究了其练习曲中若干重要的技术课题及其弹奏方法。内容主要包括: 旋律、织体与弹奏中的线条处理; 和声色彩与弹奏中的触键变化; 音程、和弦的弹奏方法; 复节奏与弹奏中的上下对应; 踏板等方面。本论文对于学习斯克里亚宾练习曲的音乐风格和基本弹奏方法, 具有一定的指导与帮助作用。

关键词: 斯克里亚宾, 钢琴练习曲, 技术课题, 弹奏方法

Abstract

Alexander Nikolayevich Scriabin (1872--1915) is an outstanding Russian composer and pianist at the end of the 19th century and the beginning of 20th century. Owing a broad genres and a unique style on musical creation, he has composed 26 etudes and made them run through his life, which on the hand reflects the changeful trail of his musical style. It is found that these etudes not only possess a stronger musical feature, but also develops into new technical subjects. This thesis discusses the different styles and various characteristics of Scriabin's etudes appeared in his different life stages, and then it emphatically analyzes several significant technical subjects and their playing methods of his etudes. The main contents include the melody, the texture and the linear process in playing, the colour of harmony and key-on changes in playing, the playing methods of intervals and chords, the up and down resonance in cross rhythms and playing, and the pedal etc. It is concluded that this thesis would have an instructive and helpful significance to those who are going to learn the musical style and basic playing methods of Scriabin's etudes.

Keywords: Scriabin, etude, technical subject, playing method

前 言

斯克里亚宾共创作了 26 首钢琴练习曲，和肖邦、李斯特的练习曲一样，斯克里亚宾的练习曲也具有很强的艺术性，让人感觉并不是专为手指练习而作，作品中充满了对心理的刻画和情感的表达。由于这些练习曲分属于 Op.2、8、42、49、56、65 六个作品号，分布于他音乐创作的各个时期，因此，呈现出不同的音乐风格。

斯克里亚宾练习曲中提出了一些较具特点的技术课题，如非常集中的左右手三对四、三对五等复杂节奏；重音交错节奏；七度、九度双音和具有较大难度的左手部分。练习曲中的绝大多数需要左手大跨度的伸张和远距离的移位，这和他右手曾经受伤而多练左手有关，并成为他钢琴作品的一大特点。从技术内容的角度上说，这些练习曲为学习演奏他的其它作品做了技术上的准备，也是其它练习曲的补充。

国外研究斯克里亚宾的成果比较多，仅 2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“斯克里亚宾”条目后列出的参考书目就达 111 部（篇），其中多数为英文书籍。专论练习曲的很少，并集中于对最为常用的 Op.8 的结构及音乐风格分析。我国学者对斯克里亚宾的研究，以探讨斯克里亚宾晚期和声理论、音乐理念等方面为主，专论练习曲的文章仅见上海音乐学院的钱亦平教授，在其编注的乐谱中对练习曲的创作进行了分期，并对每一首的曲式作了简要的分析，附于曲谱前。

上海音乐出版社于 2002 年出版的《斯克里亚宾钢琴练习曲 26 首》，是目前国内唯一一本公开发行的乐谱，发行时间并不长，这些练习曲虽已在国内的教学中被部分地采用，但对它的研究还不够深入。鉴于斯克里亚宾的音乐风格及作品中的和声等创作技术方面，已有不少专家进行了精深的研究，本文将根据练习曲体裁的特点，从作曲家的钢琴音乐风格出发，结合演奏实践和教学实践，重点探讨其钢琴练习曲中所包含的技术课题及练习、弹奏方法。

一、斯克里亚宾钢琴音乐的创作背景与风格特点概述

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾 (Alexander Nikolayevich Scriabin 1872—1915) 是十九世纪末、二十世纪初俄罗斯重要的作曲家和杰出的钢琴演奏家, 他的创作主要有交响曲、交响诗及钢琴作品等。在这一时期的各音乐流派中, 他的音乐风格独树一帜。苏联钢琴家、教育家海因里希·涅高兹 (Neuhaus Heinrich) 认为他“不仅是俄罗斯音乐文化, 而且是世界音乐文化中的一种独特的和罕见的现象”。^①

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, 他的思想观念、审美情趣和价值取向都刻上了这一时代的烙印。俄罗斯虽然于 1861 年废除了农奴制, 但国内阶级矛盾尖锐、经济落后的局面并未得到根本性的改变; 1881 年由于亚历山大二世被民粹党暗杀, 接位的亚历山大三世更加厉行反对改革的专制恐怖统治; 1905 年由日俄战争失败而导致爆发了资产阶级民主革命; 1914 年, 欧洲又爆发了第一次世界大战。当时在欧洲与俄罗斯兴起的各种哲学流派就是在此种大背景下产生的。伯格森的神秘主义、弗洛伊德的精神分析学、叔本华的悲观主义、尼采的超人哲学等等, 在社会上产生了极大的影响。与此同时, 俄罗斯本土的神秘主义也获得了新的发展: 神智学、悲观主义、颓废主义大为盛行。在文学领域内, 世纪之交的俄罗斯文学形成了“白银时代”^②的兴盛局面, 表现在象征主义文学等文学流派的广泛流传。在绘画领域内, 也涌现出立体主义、未来主义、原始主义、抽象主义等流派。斯克里亚宾的音乐思想、观念、创作正是在如此复杂的政治、经济、文化、宗教等大背景、大环境下所形成的。

斯克里亚宾虽然只活了 43 年, 但在他并不长的整个创作生涯中, 音乐风格却发生了较大的变化。在他创作的早期、中期与晚期整体风格上都有很明显的差别。由于他的音乐个性的发展持续不断, 很难给他不同的创作时期划定界线。^③音乐学家们对他的创作分期作出的界定也并不一致。本文采用于润洋教授主编的《西方音乐通史》中的分期, 即将他的创作划分为三个时期:

^① 【苏】海因里希·涅高兹:《涅高兹谈艺录》, 焦东建、董茉莉译, 人民音乐出版社, 2003, 第 274 页。

^② “白银时代”是俄罗斯现代文化和文学兴起的时代, 指十九到二十世纪之交的近三十年, 为 1890—1917 年。它是俄罗斯文化由近代向现代的转型期, 是俄罗斯传统文化和西方文化碰撞、融合产生的现代文化萌芽。

^③ Alfred J. Swan, Scriabin, Da Capo Press, New York, 1969, p.66.

1888—1900 年为早期，1900—1905 年为中期，1905—1915 年为晚期。^①早期主要受到肖邦、李斯特的影响，采用浪漫主义时期传统的创作手法，开始铸造个性化的和声语言，微妙的和声变化成为他的特色。中期的创作走向成熟，开始形成个人风格。在这一时期他受到神智学和尼采的“超人”哲学观念的影响，逐渐形成神秘主义的世界观和唯心主义哲学观，音乐上也呈现出追求抽象和神秘的特征。他对和声的不断探索和创新最终导致了“神秘和弦”的诞生。晚期作品具有更加浓郁的神秘主义色彩，和声、节奏等更加复杂化。半音音阶、全音音阶、八音音阶^②的运用造成调性的模糊，显示出某种无调性的倾向。

斯克里亚宾钢琴音乐创作体裁比较广泛，包括前奏曲、奏鸣曲、练习曲、协奏曲、玛祖卡、即兴曲、夜曲、圆舞曲、波罗乃兹、谐谑曲、音诗等。其中，十首奏鸣曲属于钢琴独奏的大型体裁，前四首是传统的多乐章形式，从第五首开始统一为单乐章，形式趋向自由；前奏曲是他的钢琴小品中的杰作，它们短小精炼，集中表现各种心理状态；他的练习曲也具有强烈的音乐性，就像是一首首钢琴小品，表现了丰富多彩的音乐形象。早期练习曲所表现出来的音乐性格开朗、亲切、充满热情，中后期则更加内敛，直至走向神秘的精神世界。前奏曲、奏鸣曲、练习曲三种体裁的创作基本贯穿于他的一生。对他的前奏曲、奏鸣曲进行研究，将有助于我们了解斯克里亚宾的练习曲，以致整个钢琴音乐风格演变的发展轨迹。

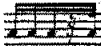
二、斯克里亚宾各时期钢琴练习曲的风格特点

斯克里亚宾的 26 首钢琴练习曲分属于 Op.2、8、42、49、56、65 六个作品号，分别创作于 1886 年、1894 年、1903 年、1905 年、1908 年和 1912 年。于 1886 年创作的第一首练习曲 Op.2 No.1 是他的第一首重要作品，而最后一组练习曲创作的时间是在他去世的三年前。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。

^① 萨迪《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(2001 年版)中将其创作分为早、中、晚三个时期，分别为 1871—1896；1896—1906；1906—1915。汪成用发表于 1982 年第一期《音乐艺术》的文章《斯克里亚宾和声手法浅析》中的划分是 1888—1903；1903—1910；1910—1915。凯尔第什的《西方名音乐家传》中划分为 1888—1897；1897—1904；1904—1910；1910—1915 四个时期。由于斯克里亚宾每组练习曲的创作有一定的时间间隔，其中所体现出的风格差异较接近于于润洋主编的《西方音乐通史》中的划分，因此，本文采用此划分法。

^② 八音音阶是将一个八度内的音由半音与全音交替而成，属于人工调式音阶。

（一）早期

1886年，斯克里亚宾创作了他的第一首重要作品，即《#C小调练习曲》Op.2 No.1，1894年又创作了Op.8。这些作品的和声以传统的三和弦、七和弦为主，多采用平行大小调、同主音大小调交替或纯五度关系、大二度、小三度关系的转调手法，反映出他早期遵循浪漫主义传统的音乐风格。肖邦是斯克里亚宾最为崇拜的对象，亦对斯克里亚宾的早期音乐创作产生了深刻的影响，其影响不仅体现在创作手法上，在早期练习曲的一些细节上也能找到二者的相似之处。如Op.8 No.3的再现部分中，第81—99小节的重音标记与肖邦练习曲Op.10 No.10写法十分相似；在歌唱性鲜明的Op.8 No.11中，八分音符的节奏型几乎贯穿全曲，如同肖邦Op.25 No.7一样；Op.8 No.12中最具特点的节奏型  与乐曲表现的激昂情绪使人想起肖邦“革命”练习曲等。这一时期的练习曲包含较丰富的情感内容，除了抒情如歌的、活泼爽朗的、还常有爆发式的情感的表达。在多数乐曲的曲谱前，斯克里亚宾标注了诸如“暴风骤雨的”、“温和可亲的”、“充满活力”、“优美雅致的”、“阴沉激动的”、“悲枪的”等词语来概括乐曲的性质。斯克里亚宾在这一时期对各种情感和情绪的表达显得较为明确和直接。这些练习曲大都对演奏者双手的运动机能提出较高的要求，在钢琴演奏中较具难度的三度、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。

（二）中期

时隔Op.8创作九年之后，斯克里亚宾于1903年又开始了练习曲的创作。1903年对于斯克里亚宾来说是非常重要的一年。这一时期他开始阅读大量的哲学著作，并加入了特鲁别茨科依（Sergey Trubetskoy）创建的“莫斯科哲学学会”，^①他的哲学思想逐渐得到发展，并对其以后的音乐创作产生重大影响。Op.42与早期的练习曲在风格上已经有了非常鲜明的差异，表现出后期浪漫派的特点。大量九和弦、甚至十一和弦、十三和弦及属变和弦的运用，半音化的线条等，削弱了和声的功能性，而更多地追求和声的色彩性，在一定程度上模糊了调性，转调以

^① Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.23, Macmillan Publishers Limited 2001, "Skryabin", by Jonathan Powell, p.485.

小二度、大三度关系为多，还有三全音关系的转调。这些练习曲大都篇幅短小，全曲的情绪较为统一，表达情感的方式也比较内敛。在这一年，已有妻儿的斯克里亚宾又与塔蒂雅娜（Tat'yana）相爱，从 Op.30 到 Op.43 的作品反映了他这一时期的情绪变化。在 Op.42 中的几首乐曲前，斯克里亚宾用到“烦恼的”、“激昂的”、“激动的”这些词语，但在这里，即使是表现激动的情绪，也是一种压抑于内心的激动。与此相对应，乐曲力度的安排更多地倾向于弱奏。它们有的表现得忧郁、压抑，有的又非常轻灵而富于色彩感，对于音色的控制是演奏者需要重点掌握的内容。

（三）晚期

Op.49 No.1 之后的练习曲突破了传统的大小调体系，大量使用全音增和弦，在横向的旋律进行或纵向的和弦叠置上充满了小二度、三全音、小七度等不协和音程，旋律感明显减弱，传统的低音纯五度功能进行被三全音代替。众多的不协和音程造成奇特的音响，有时朦胧、有时尖锐，体现斯克里亚宾对幻想性的、诡异的色彩效果的追求。旋律的上行显示出他希望音乐传递一种提升和爆发的感觉，“这些旋律形状和持续的占有支配地位的和声使人想到他通过音乐不断努力超越人类”。^①从 Op.56 No.4 开始，斯克里亚宾在作品中放弃使用调号，但他并没有完全放弃调性。例如 Op.56 No.4 就显示出^bG 大调的调性，但主和弦直到第 20 小节才出现（此曲共 31 小节），最后的结束和弦是由主音上的属十三和弦构成的复合功能和弦，造成开放性结束的音响效果。Op.65 是斯克里亚宾和塔蒂雅娜在瑞士度假时所创作。其中的第一、二首，要求以弱奏奏出九度和七度双音，更鲜明地表现了音乐的幻想性质，音响新颖、独特。

^① Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.23, Macmillan Publishers Limited 2001, "Skryabin", by Jonathan Powell, p.490.

三、斯克里亚宾钢琴练习曲的技术课题与弹奏要领分述

从弹奏技术的角度来看，斯克里亚宾练习曲大致包括歌唱性练习、各种音程练习、和弦练习、分解和弦练习、复节奏练习等方面。总的看来，斯克里亚宾练习曲的技术种类不算很多（如其它练习曲中常见的音阶或长琶音式的连续快速跑动的技术课题，在他的练习曲中竟然找不出一例），但他整套练习曲所包含的课题内容有其独特之处。除了以上提到的几种技术种类，斯克里亚宾练习曲中复杂的多层次织体、独特的音色和精致的踏板运用等，也都是值得加以仔细研究的内容。

以下将根据训练要求，结合音乐表现，举其练习曲中较具特点或技术上较为困难者，进行详细的分析。

（一） 旋律、织体与弹奏中的线条处理

1. 隐伏的旋律线条

斯克里亚宾练习曲中常有丰富的、多层次的声部进行。在旋律的创作上也常将旋律线条与和声声部交织进行，造成隐伏的旋律线条。当这种隐伏线条与和声声部有音符数量上的差异时，它能被很容易地分辨出来；而当这种差异不存在时主要旋律就更为隐蔽了。

隐伏旋律线条与和声声部有音符数量差异的有三首，它们是 Op.8 No.1、Op.8 No.3 和 Op.42 No.7。在 Op.8 No.1 的第一部分中，右手同时弹奏双音形式的和声声部与单音形式的主要旋律。Op.8 No.3 的第一部分主旋律是右手的八度，而右手的单音属内声部的和声。Op.42 No.7 的主旋律是右手三、六度为主的双音的上方音，下方音起到和声的作用，而单音既有和声的作用又因为它有很多线条进行而兼有补充旋律的作用。

隐伏旋律线条与和声声部无音符数量差异的有两首：Op.42 No.1 和 Op.42 No.8。这两首练习曲中主旋律所在的右手部分都是单音，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，在五连音中产生附点节奏的效果。Op.42 No.1 较特别（见谱例 1），乐曲为 3/4 拍，每小节三组八分音符三连音，旋律位置总处于每组三连音的第一或第二个音符，主题的乐句结构

强的切分节奏的感觉，第二拍上的旋律音需要更加突出，而第三拍的音较弱，有收束感。从音程距离上看，处于重要位置的旋律音离右手最低音较远。1—2 小节的最高音 F 与低音相距十一度，其后的 $\flat E$ 是十度， $\flat D$ 是八度。弹奏 F 时将手臂重量完全转移到 5 指上，随着手臂摆动的幅度越来越小，转移到 5 指的重量逐步减少，形成渐弱。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，在运用手臂重量弹奏旋律音时能使动作较自如，也可以有效避免在弹奏中容易出现 1 指过重的问题。

苏联作家帕斯捷尔纳克 (Boris Pasternak) 曾经住在奥博连斯科，与斯克里亚宾是邻居，他在自传体随笔《人与事》中回忆 1903 年与斯克里亚宾一起散步时的情景：“斯克里亚宾每次快跑之后，喜欢靠惯性再蹦蹦跳跳地跑一段路，就像抛在水面上弹跳的石片，似乎他若再加一把力就可能离开地面在空气中飞起来了。他平时训练自己掌握充满灵气的轻盈和接近于飞行的灵巧动作。”^①这段描述可能对演奏这首练习曲有一定的启示作用。

2. 多层次的旋律线条

斯克里亚宾练习曲中常体现出丰富的线条进行，甚至在一条旋律线中都会出现不同层次的线条。Op.8 No.4 中，作曲家已在部分音符上方标注短横线，将它们与其它音符作出区别，说明它们构成的线条进行。这个线条进行主要是由下行二度构成的，由于所标记的音在每拍内所处的位置不完全相同，使看似均匀的五连音中包含着节奏的变化。Op.8 No.2 的单音旋律中隐藏着复杂的多层次声部进行。第一段 (1—8 小节) 中两手都是单音，却包含了六个层次 (见谱例 2)：

左手有三层，第一层：几乎贯穿了整个 A 段的低音主持续音

第二层：分解和弦构成的和声层

第三层：符杆朝上的音符构成的呼应声部——上行小二度

右手的单音是一条完整的旋律线条，但就在这单音线条旋律中隐藏着三个层次的线条进行。乐曲主题为 1+1+2 的结构，头两小节的声部层次结构相同。以第一小节为例，有三根线条：

^① 【苏】帕斯捷尔纳克：《人与事》，乌兰汗、桴鸣译，三联书店，1991，第 191 页。

谱例 2 (第 1—2 小节):

A capriccio, con forza ♩=92

上方线条: $\sharp C-B-A-\sharp G-\sharp F-\sharp C$ (二度下行)

中间线条: $\sharp G-\sharp F-E-D-\text{还原 } D-\sharp C$ (二度下行)

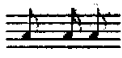
下方线条: $\sharp F-\sharp C$ (主音到属音)

三根线条最终都指向属音 $\sharp C$, 每一层的第一个音(即头三个音)上都标有保持音记号。第 3、4 小节也主要有两根指向 $\sharp F$ 的线条(见谱例 3):

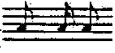
谱例 3 (第 3—4 小节):

上方线条: $\sharp G-\sharp F-\sharp E-\text{还原 } E-D-\sharp C-D-\sharp C-B-A-\sharp G-\sharp F$ (直线所示, 二度下行)

下方线条: $\sharp C-B-A-A-\text{还原 } G-\sharp F$ (圆圈所示, 二度下行)

首先必须要注意的是谱子上的所有标记。在乐谱上方作曲家标有 *A capriccio, con forza*, 意即随想的、用力量, 第一小节有一个渐强记号, 最后的 $\sharp C$ 上有重音和突强记号, 这些足以看出 $\sharp C$ 的重要地位, 它是三根线条走向的共同目标。同时还可以发现这一小节节奏的变化, 第一拍是五连音, 第二拍是六连音, 自然的速度的加快更加强了对 $\sharp C$ 的迫切的倾向性, 这是一个很有冲力的片断。头三个音分别是每根线条的第一个音, 因此都要交代清楚, 可以把节奏拉宽些。弹奏第一个音符 $\sharp F$ 的 1 指要放平些, 增大与键盘的接触面, 借用手臂的力量把这个键深深地推下去, 感觉这个音要持续两拍。接下来最重要的是上方线条的三个 $\sharp C-B-A$, 这三个音组合出一个节奏型:  这一节奏型后来成为

第3、4小节上方线条的主要节奏，在第一小节，此节奏型第一次出现，应予以强调。第二拍要强调的是中间线条，E— \sharp D—还原D— \sharp C形成半音下行，最强烈地将音乐推向目标 \sharp C。第二拍的音标注了跳音记号，但弹奏时值不能过短，它绝不是轻松愉快的跳音，而是可以借助手臂力量来加强力度及情绪推进的断奏。弹奏跳音时，需弹奏的手指保持牢固的架子，手臂动作要小，不能离键过高，这样可以在快速的断奏中保证声音的集中。弹奏最后的 \sharp C带有撞击感，发力要快，弹完手离开，用踏板使声音延续，这时中间呼应声部的两个音可以用右手弹奏，以减少左手的移动。

第3、4小节上方线条抓住的节奏型，要能清楚地听到连贯、完整的这一节奏型。下方线条尤其要强调感觉上的长音，即每小节第一拍和第三拍的音。这几个音都用1指弹奏，增大手指与键盘的接触面可以得到厚实的声音，有充分准备的触键可以使声音持续两拍。

3. 多层次的内声部织体

斯克里亚宾的练习曲往往显示出多层次的织体写作，中声部不仅是和声背景，还常常出现线条的进行。它们有时和旋律并行交织，形成多层次的线条，有时作为旋律的补充或呼应。如Op.2 No.1中左手部分的中声部三次出现与上方主旋律相对应的一个完整的旋律线条，形成“二重奏”的效果。在Op.8 No.11的结束处，中声部包括右手的和声声部和由左手奏出的悠远的“钟声”。Op.42 No.5织体浓厚，第一部分多至五个层次。除高音旋律和低音外，内声部还有三层。

在Op.8 No.8的第一部分，右手同时担负着旋律与和弦织体的弹奏，在和弦织体中又常常有半音进行的线条。弹奏中，要求勾勒出三音和弦的上下两音形成的线条，使和弦具有立体感和透明度（见谱例4）。

谱例 4 (第 1-2 小节):

Lento (Tempo rubato) M.M. ♩ = 52

首先可以进行突出上方声部的练习。弹奏一个和弦，下方两个音用相同的触键方法，依靠手腕的轻压推动键盘发声，将重心侧向弹奏上方音的手指，并在触键的同时，指尖稍用力勾住键盘，使触键变得更深，从而使上方音从和声中突显出来。单独练好每个和弦后可以连接一乐句。接下来进行突出下方声部的练习。这时上方的两个音轻弹，增加 1 指与键盘的触键面，连接乐句时可以清楚地听到半音线条。最后要协调各声部的平衡，保持旋律的最突出的地位。在连线末的附点四分音符处有三个半音下行的音作为旋律的补充，与旋律音同时弹奏的 $\flat A$ 是这一补充旋律的开始音，要适当地加以强调。

(二) 和声色彩与弹奏中的触键变化

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高调与转调： $\sharp c$ 小— $\sharp g$ — $\sharp d$ — $\flat e$ — $\flat E$ —($\flat A$)— $\flat D$ — $\sharp c$ 小。这样的情况在他的练习曲中非常多见。除了运用各种副属和弦，他还不断作出升高或降低和弦的 3 音、5 音、7 音、9 音等各种尝试，从而产生更加丰富的色彩效果。

随着和弦功能性的减弱和色彩性的增加，中期以后的练习曲较倾向于柔和的音色，有时晦暗、有时朦胧、有时又具有透明感。Op.42 No.4 这首练习曲中，下行为主的音调表现出忧郁的情绪，调性与和声的变化使这首作品具有丰富的色彩。整曲经过的调性依次为 $\sharp F$ — A — $\sharp F$ — B — $\sharp F$ — $\sharp G$ — $\sharp F$ 。曲中使用了很多同主音大小调变和弦，如第 2 小节的 $\flat^3 I_7$ ，第 3 小节的 $\flat^3 \flat^7 IV_7$ 。 $\flat^3 I_7$ 通过把 A 音还原而具有 $\sharp f$ 小调的性质， $\flat^3 \flat^7 IV_7$ 带有 \flat 小调的性质。于是，在四小节的一个乐句中，

出现 $\sharp F - \sharp f - b - \sharp F$ 的调性色彩的变化（见谱例5）。

谱例5（第1—4小节）：

Andante *rit.* $\text{♩} = 60$

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1 through 4. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The performance instruction 'cantabile' is written above the staff. The dynamics include a piano 'p' marking. The key signature is one sharp (F#) for the first three measures and changes to natural F for the fourth measure. The right hand has a long slur over the entire passage. The left hand has chords in measures 2 and 3.

这首练习曲要求声音柔和，弹奏这种柔和的声音不能“击键”，而是以“按压”的方式弹奏。手指略微放平，触键速度放慢，像是抚摸键盘。演奏者在触键前对声音的色彩应有所预想，弹奏左手前三小节的三个和弦可以发现，第一与第二个和弦的关键差异在于 $\sharp A$ 变为还原A，第三个和弦的重要音符在于还原D，在左手的弹奏中对第2小节的还原A和第3小节的还原D要予以重视，在统一音色的基础上使之稍稍突显出来。右手第一个十度和弦对于手小的演奏者来说难以够到，低音可以交由左手弹奏。第六拍的和弦是每次和声变化的第一个音，它要有很好的透明感和持续性。弹奏时手指靠近键盘，用富有弹性的手腕轻轻点击发声，注意保持手腕和手臂的柔韧、放松。这种发声方式有点类似于三角铁这类打击乐器的发声，手腕有弹性的点击和及时的放松可以产生透明且具有穿透力的声音。弹完第一个和弦要听到声音的延续，左手稍微晚一些进来，以突出第一个和弦的和声色彩。

Op.42 No.5 织体厚重，第一部分除旋律以外的每层织体采用较为固定的节奏型（见谱例6）。

（三）音程、和弦的弹奏方法

1. 远距离音程

由于 1891 年斯克里亚宾为参加一次钢琴家比赛，在不断练习李斯特的歌剧《唐·璜》改编曲等乐曲的过程中，造成右手受伤，这反而促使他的左手的技术得到极大的发展（他甚至专为左手创作了《前奏曲与夜曲》Op.9）。多用远距离音程的跳进是斯克里亚宾钢琴音乐的一大特点，在他的练习曲中，表现为左手大跨度的伸张与远距离移位的分解和弦极为普遍地运用。这些大位置的分解和弦拓宽了音域，增加了共鸣，使音响更加丰满。除了左手部分常见的大位置的分解和弦以外，有时是八度、和弦、或音组之间的快速、远距离的移位。如 Op.8 No.5 以八度与和弦进行为主，在这一单三部曲式乐曲的第一部分和再现部分充满两手同时的大距离的移位。第 1 小节右手四组音型之间移动的距离均为七度，左手 4 拍上音的距离分别为十三度、八度、十四度，而再现部的第 39—40 小节中，两手连续移动的时间长、音符多，右手距离为七度—八度—七度—五度—四度—七度—五度—五度。左手为十三度—十三度—十度—十四度—十二度。三连音音型使速度加快更需要移动的敏捷。Op.8 No.9 也是八度和弦的练习，左手较右手有更多的跳进。从第一句 8 小节来看，八度以上的快速移位有九次，跨度包括十、十一、十二、十三、十七度，最大的为十九度，第 18、22 小节分别有连续的五次远距离跳跃，达到十一、十二、十七度之距。

弹奏这些远距离音程有时需要手指的伸张，有时要配合灵活的手腕，有时是整个手臂的迅速移动。伸张与移位几乎成为弹奏斯克里亚宾练习曲首先要克服的技术课题。

Op.8 No.7 可以看作是练习这一技术课题的典型乐曲（见谱例 8），弹奏它的左手部分既需要手指的伸张（如：1—2 指同时弹六度），手腕的配合（如：5—1 指跨十度），又有手臂的移动（如：1—2 指跨十二度）。

谱例 8 (第 1—2 小节):

Presto tenebroso, agitato $\text{♩}(\text{♩}) = 122$

乐曲第一部分采用了复节奏，右手是 4/4 拍，左手 12/8 拍。左手以三拍为一组，比右手提前两个八分音符进入，这样，节奏重音就落在每组的第三个音上。每组音型的走向是一样的，即下行——上行，因此，大体上可以用同样的一个大的动作来完成每组音。这个动作类似逆时针方向画一个左右两边小、中间大的椭圆。弹下第一音的同时，手腕抬起向左边移动，弹第二个音时手腕往下沉，并向右移动，弹第三个音时手腕移动到最右边。练习时，分别先用慢速弹奏每组音型。要注意的是，两手的 1 指多次出现声部的交叉，要选择好手指在键盘上的触键位置，可以先两手同时弹奏，找好触键点后再进行分手的练习。每组的练习由慢渐快，直至动作连贯、自然。弹奏速度越快时，椭圆形的弧度就会越小。

之后是六个音的连接，在两组三拍连接时，重心及时转移到后一组的第一音。这里，弹奏前一组最后一音时，手腕的走向很重要，有时需要多往右走一些，有时要少走些，这与它和下一音的音程距离及指法有关。

用连线连接的每六拍的音之间，多是一个需要用手臂来移位的远距离音程，1、2 指之间的跨度常常为八度或八度以上，有时是十度、甚至十二度。这是该练习曲的难点，要进行专门的练习。以左手的前十二拍为例，可按如下步骤：

① 两个音的练习，即第六拍——第七拍的 ${}^bD{}^bB-{}^bG$ (见谱例 9)，感觉手臂移动的距离，强调后一音的准确性。

谱例 9:

② 四个音的练习，即第四拍——第七拍的 $\flat B-F-\flat D^{\flat}B-\flat G$ （见谱例 10），在手臂的左右摆动中，肘部要放松，让手臂可以充分地摆动起来。双音 $\flat D^{\flat}B$ 与右手拍点上的音相对应，是一个节奏重音，触键要快，然后顺着其反作用力，手臂向左移动到 $\flat G$ 。

谱例 10:



③ 六个音的练习，即第四拍——第九拍的 $\flat B-F-\flat D^{\flat}B-\flat G-\flat B-\flat D$ （见谱例 11），在六个音中，要集中注意力抓准 $\flat D^{\flat}B$ 和 $\flat G$ 音，而弹好 $\flat D^{\flat}B$ 又是弹好 $\flat G$ 的前提，只有 $\flat D^{\flat}B$ 准确到位了，才能找到之前练习的手臂摆动的距离感。

谱例 11:



之后，练习九个音和十二个音的连接，并按此步骤逐一进行每组十二拍的练习，最后连贯一乐句（四小节）。

这首练习曲是阴沉、激动的急板，右手一拍一音、二度下行为主的旋律推动着音乐的稳定进行，左手快速流动的音型却是造成不稳定的因素，像是阴暗的雷声在远处隆隆作响，为乐曲营造出阴沉的气氛。尽管左手的弹奏是乐曲的难点，在演奏中，也不能仅仅将注意力放在力求每个音的清晰上，而更要注意气氛的营造。正如著名钢琴家、“美国第一钢琴夫人”露丝·史兰倩丝卡（Ruth Slenczynska）所指出的：“当你碰到一些作为背景音乐的颤音，或是不断重复的伴奏音型时，你必须着重于表现整个乐段所欲呈现的‘气氛’，而不是将这些背景音符很清楚地一一弹奏出来。”^①因此，弹奏左手还应特别注意感受和声色彩的变化。左手的音符虽然密集，但它们有着非常规则的和声节奏，即以连线连接的每六拍形成一个和弦，每小节使用了两个不同和弦。弹奏时注意和声的变化可以使左手更具表现力。

^① 【美】露丝·史兰倩丝卡：《指尖下的音乐》，王润婷译，广西师范大学出版社，2006，第72页。

2. 特定音程

(1) 小二度颤音

Op.42 No.3 是集中的小二度颤音练习，其中还包含半音阶和少量其它音程。这首练习曲要求的速度极快，并且力度极弱，急速、轻盈的颤音使人联想起夜间小飞虫围绕着灯光在嗡嗡飞舞的情景（见谱例 12）。

谱例 12（第 1—4 小节）：

The image shows a musical score for the first four measures of Op. 42 No. 3. The score is written for piano and includes a trill in the right hand and a tremolo in the left hand. The tempo is marked 'Prestissimo' and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The trill in the right hand starts on A4 and moves to D5, with a '增五度' (augmented fifth) interval indicated. The left hand has a tremolo on C4. Dynamics include ppp, poco cresc., and dim. Fingerings are indicated above the notes.

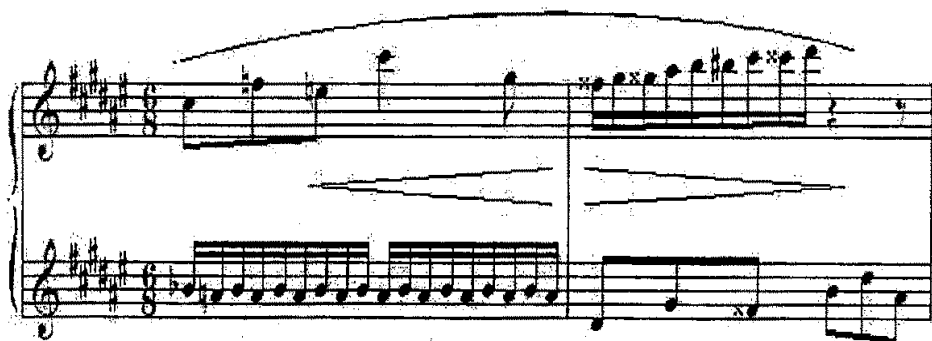
涅高兹在《论钢琴表演艺术》一书中对颤音的练习提出了两种方法。一种是只用手指来弹，手部自然地保持不动；另一种是最大限度地利用手腕和前臂的迅速颤动。后一种方法适宜弹奏强音时使用，而这首乐曲适合使用前一种方法，即只用手指来弹。弹奏时尽量使手指不要离开键盘，“使指尖和琴键之间甚至连一张薄的卷烟纸或剃刀的刀片都插不进去”。^①练习时可以从三拍为一个单位，集中注意力弹好每组连续的三拍。接下来更需要注意的是两个三拍，即一小节的连接。为了描绘小飞虫的平稳飞行，这里必须在力度上保持统一，并且还要非常连贯，这种连贯性一直要维持到四小节（一乐句）的长度。从第一小节的右手部分来看，第三拍的最后一音（ $\sharp A$ ）与第四拍的第一音（ D ）是跳进（增五度）的关系，而在之前刚刚完成 4—5 指的弹奏后，立即进行位置的转移时，很容易将 1 指的 D 音弹成重音，而紧接其后 2 指弹 $\sharp C$ ，由于有个跨指的动作，声音也不容易控制。

^①【苏】海因里希·涅高兹：《论钢琴表演艺术》，汪启璋、吴佩华译，人民音乐出版社，1963，第 135 页。

练习时，先放大声音慢练。例如，可以采用 *mf* 的力度，在慢速中体会手腕及手臂在位置移动时的调节，动作要连贯、柔顺，避免移动的突然性。然后逐步把音量减弱，速度加快。若在快速时仍不能弹均匀，则截取片断练习。第一步先练 1 指，取第三拍的三个音和第四拍的第一音，四个音连贯弹奏，注意控制 1 指的音量，做到四个音的声音统一。第二步着重练 2 指，在四个音的基础上再加一个音，弹到 2 指为止，做到五个音的声音统一。第三步就把整小节连起来。第二小节也在同样的位置上有一个增五度的跳进，但这里是由 5 指连接到 2 指，后面不需要跨指，只是 5—2 指的跨度稍大，移动时 2 指要及早作准备，也可以用截取片断的方法练习。还有一处需注意的是第三小节到第四小节有两个连续的[#]F，分别用 3、2 指弹奏。这里由于两个相同的音无法完全连接起来，容易造成音响上的断痕。弹奏时，前一个[#]F 的时值尽量弹满，离键不要过早，而且离键动作不是向上，而是向右侧移开，顺势把 2 指送到键盘上，使两个音的声音尽量靠近，接近连奏的效果。其后右手的位置变化与这一部分相近。

左手部分（如第 8 小节，见谱例 13）为小二度音程的反复。

谱例 13（第 8—9 小节）：



弹奏时应特别注意节拍感，这里虽是两个音的交替，却是三个音的组合。处在拍点上的音是不同的，第一拍从^bB 开始，第二拍从 A 开始，如此交替。练习时可以有意识将每个拍点上的音弹成重音，加强心中的节拍感。真正弹奏时这些都不能弹成重音，而要力求均匀。在节拍上可以把三拍看成一大拍（即三连音），两个大拍拍点上的音分别是^bB 和 A。有了清晰的节拍感，较易使左手与右手的配合协调。整曲左手的颤音可统一都用 1、2 指，也可以都用 2、3 指，统一的指法使练习的内容集中，能在相对较短的时间内弹出所需的效果。但为更好地锻炼手指，可以两种指法都练。另外，根据左手颤音后的音符的位置，也可以在乐曲前半部

分（1—16小节）用1、2指，后半部分（17—34小节）用2、3指，这样，整体上的指法连接是最自然的。

这首练习曲整曲的音量都要求非常轻，力度范围在 p — ppp 之间，以 ppp 的力度为主。要弹奏非常轻的声音，除了运用适当的手指触键部位和用力方式外，还可以调整手指在键盘上的触键位置。根据物理学中的杠杆原理，当较靠近支点时，要比远离支点更容易控制力量。当手指在靠近琴板的位置弹奏时，比在外端弹奏更容易将力量控制得轻。要在如此轻的力度下弹奏快速的颤音，让手指在靠近琴板的键盘位置弹奏可以帮助演奏者更容易达到理想的音响效果。

（2）大三度音程

三度练习曲 Op.8 No.10 具有托卡塔风格，充满活力，是针对右手的非常集中的大三度练习。右手的很多音程从记谱上看是减四度，实际上还是相当于大三度的音程距离，其中只有少数是处于小节末的小六度和结束处的单音与和弦。与肖邦、李斯特、德彪西练习曲中的三度练习相比，斯克里亚宾练习曲除三度的连奏外还有很大一部分是断奏，这些断奏有时要靠灵敏的指尖来完成，即用手指跳音的弹奏方法，有时要用手腕断奏的方法。在三度的连奏中，由于有些地方跨度较大，为保证较好的连奏，指法的安排非常重要。

第一部分的第一句（1—4小节，见谱例14）两手均为持续的十六分音符跳音。

谱例14（第1—4小节）：

The image shows a musical score for the first four measures of Scriabin's Op. 8 No. 10. The title 'Allegro molto. D 184' is at the top. The right-hand part (treble clef) consists of rapid sixteenth-note triplets. The left-hand part (bass clef) consists of sustained sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking 'p' is present in the first measure.

第1小节的右手部分主要是半音上行，上方声部的最后一音由于是一个六度音程而出现跳进。第2、3小节是对第1小节的模进，音区提高。第4小节是从

最高音开始的半音下行。左手均为大位置的分解和弦，与右手基本构成反向进行，使音乐具有张力。从速度标记和力度标记来看，这一部分要求轻巧、敏捷的跳音，可以用手指跳音的奏法，弹奏时充分运用手指的主动性，使声音集中、清晰，尽量贴键以保证快速移动中位置的准确性。前四小节的音型以一小节为一个单位，在同一小节内，由于音符的走向相同（同为上行或下行），手指、手臂位置的移动是比较自然的，而当换到下一小节时，由于进行方向的改变或大的位置移动而容易造成手臂的紧张。弹奏时可以将一小节的六个音放在一个大的动作（类似手臂向下画半圆）中完成，第一个音是动作的开始，可以加上一定的手臂重量，当中几个音是转移，最后一个音是动作的收束，感觉往上走。这样，自然会出现小节重音，符合了 3/8 拍的节拍韵律，同时，由于动作上的有序组合而易于减缓疲劳。左手与右手的音符几乎一一对应（除第 4 小节为五连音），左手的单音与右手双音组合成三音和弦，要弹出和弦的音响效果，两手应采用一致的触键方式使发音点吻合。

第二部分（第 33—60 小节）对比性因素增强。从第一部分的八小节断奏与八小节连奏交替变为四小节的断奏与连奏交替，并且伴随着力度的对比。这里，跳音增强到 *f* 的力度，旋律呈现锯齿状线条，显得更加活跃、坚定（见谱例 15）。

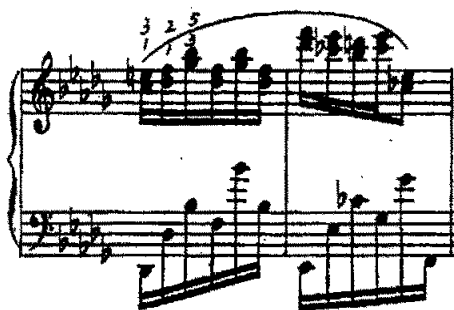
谱例 15（第 33—36 小节）：



弹奏这一部分要加上手腕的力量，手指仍然保持贴键，弹奏每个音时配合手腕抖动的力量，使音色更加明亮。

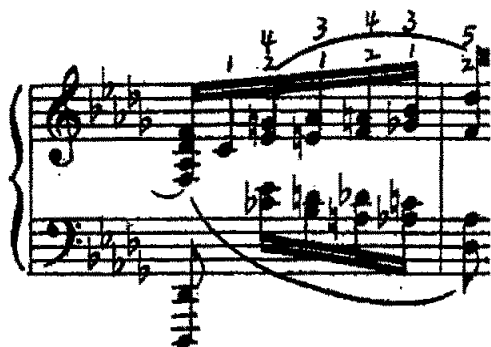
这首练习曲的另一特点是三度连奏有时由于黑白键位置的变化或有较大的位置移动，需仔细安排指法。如第 9 小节（见谱例 16）：

谱例 16 (第 9—10 小节):



由于右手第二、第三个音之间有很大的距离,用 12 指换 35 指能将它们轻松地连接起来,因此,第一个音用 13 指,上声部仍然可以做到连奏。

谱例 17 (第 118 小节):



在乐曲的第 118 小节,这种指法安排可以使右手的两个声部都做到完全连奏(见谱例 17),在第三拍上,要从 24 指的两个白键到 13 指的两个黑键,弹奏时需要把手腕抬高,将一指送上黑键。

(3) 纯五度音程

五度练习曲 Op.65 No.3 主要由两种素材构成,一是右手 13 指和 25 指的五度音程交替配以左手分解和弦;二是右手纯四、五、八度和音,配以左手重复性和弦。低音声部自始至终以三全音为低音进行的属变和弦为基本和声语汇,构成了斯克里亚宾晚期作品和声风格的基本特点,而纯五度音程练习则构成了这首练习曲技术练习的主要特点。三个双音为一组的五度音程交替在一个八度的框架下,在快速的交替中能很好地训练中间的 23 指的独立性及手臂的快速移动(见谱例 18)。

谱例 18 (第 1—6 小节):

Molto vivace $\text{♩} = 144$

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 3, and the second system contains measures 4 through 6. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *cresc.*. The piece is marked *Molto vivace* with a tempo of 144 beats per minute.

练习时有几个环节需要注意:

①八度手型框架下的五度音程交替需要手指的伸张,在快速交替中,处于中间的 23 指要有较强的独立性。

②同样由于手指的伸张,在连续弹奏时容易造成手腕和手臂的疲劳。

③每组音型之间有较大位置移动,容易导致手臂的紧张。同时要注意到位的准确性。

建议可以按以下步骤进行练习:

①加强 23 指的独立性。

按照谱上的音,15 指弹下八度并且保留住,单独练习弹奏 2 指或 3 指。这里可以先后用两种触键方式:一是抬指弹,以加强手掌关节的机能;二是贴键弹,体会指尖灵敏的触键感。

②针对单组音型的练习

乐谱上的连线说明每组音型是用“落下一衔接一提起”的三个音的“落提奏法”,这里要注意的是,由于手指跨度较大,要更多地配合手腕和手臂的摆动来进行调节。这首练习曲中的五度进行有两个方向:一个是如同第一拍的,旋律往下走后再回到原位,指法是 25—13—25;一个是如同第二拍的,旋律往上走后再回到原位,指法是 13—25—13。根据旋律走向的不同,手臂的摆动方向也不同。弹第一拍时,随着第一个音的落下,手臂向左摆动,将重心转移到第二个音

上，第三个音只需轻轻带起，手臂运动方向不需大的改变。弹奏第二拍则反之，手臂向右摆动。这样，弹奏每一小节时，手臂的运动方向便像是在划“人”字。左手的进行与右手形成反向，左手较大的跨度也需要弹奏中手臂的调节。

③针对变换位置的练习

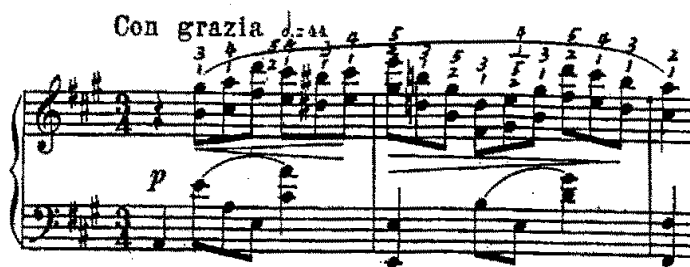
右手在快速中进行两组音型的位置变化是此曲的一个难点。可以先取每一拍的第一个音，按原定的指法进行连接，配以手臂的摆动（如同上一步骤中所做的），练习的速度由慢至快，最后达到的速度最好比正常弹奏谱的速度快一些。然后可以以四个音（即每拍中的三个音和下一拍的第一音）为一组进行练习，重点在于第三音和第四音的进行。第四个音弹下来后重心要落稳，也可以手臂同时向下一个方向摆动，为后面的弹奏做准备。接下来，可以把整小节连起来，直至扩展到一乐句。总之，每拍的第一个音是最重要的，它既是一个连贯动作的开始，又是一个新的位置的开始。因此，快速弹奏时的重点是弹好第一个音。

这是斯克里亚宾创作的最后一首练习曲，音乐中充满极端的热情和冲动，达到作曲家在创作成熟期以后常常表现出的“狂喜”的境地。从整体上来说，这种情绪的发展是一个渐进的过程，借助于速度加快、力度增强、音区提高、增加跳音等各种变化表现出来。乐曲以三连音音型的五度音程交替为动机进行发展，在短小动机的重复与发展中使音乐得到推进，八小节形成一个完整的乐句，弹奏时需更多地注意每个乐句走向的安排。从第 63 小节开始的再现部分，速度加快，三连音变为更活跃的前十六分音符音型，每组音型的最后一音变为跳音。由于节奏的改变，使每组中间位置上的三个音从乐曲开始时的相交错变为相碰撞，不协和的音响更为尖锐。弹奏这一部分时，触键应更加爽利。

（4）六度音程

Op.8 No.6 是针对右手的六度连奏练习。肖邦和德彪西专为六度而作的练习曲都是两手同时弹奏六度双音，从这一点来说，斯克里亚宾的这首六度练习曲要简单些。但其中连续的跳进音程使位置移动较大，给连奏增加了困难，和三度练习一样，合适的指法是保证较好的连奏效果的前提。以下提供一些参考指法（见谱例 19）：

谱例 19 (第 1—2 小节):



这种指法设计的出发点主要是为了尽量保证上方声部的连奏。第二小节第二拍的中间一个音有两种指法供选择，下方所示的 25 指可以使这个双音的两个声部都与前一音连接，但跨度大，离下一个音符距离远，移动时动作大，这种指法适合手较大的演奏者使用。上方所示 14 指只能使上声部连接，但与下一个音距离近，转移时较轻松，适合手小一些的演奏者使用。

斯克里亚宾在乐曲开头写下 *Con grazia*，说明这是一首优美、雅致的乐曲，3/4 的节拍、弱起节奏、起伏的旋律线条和以弱为主的力度安排体现出这一风格特征。从弹奏上来说，对连奏的要求非常高。根据以上所设计的指法，上方声部基本上能用手指连接，但要达到真正的连奏效果，还需要合适的触键方式。为弹出连贯、轻盈的声音，触键要慢，用手指肉垫较厚的部位触键。练习时可以按以下步骤进行：

①单音练习之一

单音练习即上下声部分别练习。单音练习的第一步是换用其它指法弹奏，目的是使音符之间的连接达到完美的连奏，弹奏中仔细聆听连奏的音响效果，让耳朵有一个正确的声音概念。

②单音练习之二

按设计好的双音指法弹奏单音，努力达到在上一步骤中做到的连奏的音响效果。六度的下方声部是无法用手指完全实现连奏的，常常连续使用 1 指，而且常在黑白键之间移动，给连奏造成困难。1 指在移动时采用“挪”的方式，即尽量在键盘上保持较长的时间，使前后的两个音“粘连”起来，这样也可以达到连奏的效果。

③双音练习

在弹奏双音时可以分声部听，一次听一个声部；集中注意力做到一根线条的完整连贯。最后将双音的层次分开，上方的旋律线条稍突出些。弹奏上方线条的手指与键盘的接触应更紧密些。

(5) 大七度音程

大七度练习是斯克里亚宾提出的一个全新的技术课题。Op.65 No.2 充满了七度音程，不仅右手部分无一例外的是大七度结构的双音，左手的分解和弦里也有很多小七度音程。当然，左手的七度并不是这首练习曲的特点，在他的很多练习曲（尤其是中后期练习曲）中，分解和弦里常出现七度音程。因此，这里的七度练习主要是针对右手的。

这里的七度要像六度一样，根据乐句设计连奏的指法。由于一个连线内的音符数量不多，也常有重复的位置出现，指法还是很好安排的（见谱例 20）。

谱例 20（第 1—9 小节）：

The image shows a musical score for Example 20, measures 1-9. It is written for piano in 3/4 time, marked 'Allegretto'. The right hand part features a melodic line with large intervals, including a major seventh, and is marked 'P dolce'. The left hand part provides harmonic support with chords and moving lines, marked 'poco cresc.' and 'm.d.'. The score includes performance instructions such as 'rit.' and 'a tempo', and fingering numbers (4, 5, 3, 4, 5) are indicated above the notes.

七度的连奏比六度更需要手指的伸张，在绝大多数情况下，下方声部总是连续使用 1 指，显然这使得下方声部的连奏比六度练习的难度增加了。而且这里需要连奏的音符间的距离常常是比较大的，三度进行较多，还有五度甚至七度，因此，更需要手腕、手臂的积极配合，有时还必须依靠踏板帮助。练习七度的方法和六度一样，还是可以按以上所述的几个步骤练习。上方声部在全曲中有八处

(除去相同的地方,有四处)是五度或七度的音程跳进,无法用手指连奏,要靠很好的触键和手臂的调节使之接近连奏的效果,其它各处基本上都可以用手指连奏。而下方声部除了有八处(五度、七度跳进的地方)可以用2-1指连接,其它音符全是连续使用1指。因此,在弹奏时要更加注意倾听下方声部的连接。由于全曲上下声部构成的音程结构完全一样,都是大七度,在上方声部构成旋律线条的同时,下方声部也形成同样的旋律,只不过像是在另一个调上。这样看来,两根线条是非常具有独立性的。然而,它们又同时进行,叠置出不协和的音响,营造出幻想性质的音响效果。从音乐要求上来说,下方声部也具有非常重要的地位,这点是和六度有所不同的。在两个声部同时进行时,既要听到横向的连奏,又要听到纵向上不协和音响的碰撞。

Op.65的三首练习曲中运用大量不协和音程,集中表现作曲家一种“心醉沉迷”、“狂喜至极”的精神状态。尤其是这首七度练习曲和九度练习曲(Op.65 No.1),空灵缥缈,音乐仿佛在大气中飘散,似一团朦胧的光束笼罩四周。探寻这种特殊的、富有幻想性质的音色要及早配合延音踏板(右踏板)的使用,因为,仅仅依靠手指的触键是无法得到真正需要的音响效果的。练习时,应在运用踏板的前提下逐渐调整触键方式。乐曲中时值较长的音符是最能体现这种音色,也是最要注意把握之处。

(6) 八度音程

斯克里亚宾早期练习曲中有较多八度音程(和弦)的进行,它们有时在旋律声部出现,有时作为中间的和声背景,有时是加厚的低音线条。在一些富有热情和戏剧性的练习曲中,更是充满了激烈的八度进行。尤其是强烈、快速的八度远距离移位给演奏者带来很大的技术难题。

在Op.8 No.3中,斯克里亚宾运用了多种不同形式的八度(和弦)的组合。乐曲为复三部曲式,具有暴风骤雨般的性质。虽然采用的节拍是6/8拍,但乐曲第一部分旋律的节拍不是惯常的3+3,而是2+2+2,形成3/4拍的节奏韵律。而在第二部分中(第41-72小节的部分),由于附点四分音符和二连音的大量运用,造成2/4拍的节奏感觉,此处,八分音符倒更像是三连音了。

第1-16小节左右手均为八度与单音的交替,但互相交错,主要旋律在右手

的八度音上。连续后半拍上（按 3/4 拍的节奏韵律来看）的旋律进行使音乐富有动力，但这是建立在左手平稳进行的基础之上的。

谱例 21（第 1—5 小节）：



左手的八度音程之间应该具有线条上的联系，尽量弹满时值并感觉八度音程的连奏。这些八度音程以二度进行为主，但有几处位置移动较大（如第 2 小节，见谱例 21），在弹奏单音的同时，手腕提前转动进行位置的调整可以使其后的八度音程的弹奏更自如，声音也更容易控制。右手旋律的节奏与左手的节奏形成对抗，表现出急促的感觉。弹奏单音用手指的力量即可，弹奏八度时手掌和手腕要比较固定，用肘部的力量快速下键，这样的触键方式有助于造成急促的效果，并使主要旋律从众多音符中突显出来。第 16 小节的左手有跨十度的音程，上方音可以用右手弹奏。第 17—22 小节左手显示出 2/4 的节拍感，对于这个新的材料应给予强调，可以使之比右手的旋律更突出些。运用前臂的力量弹奏八分音符的跳音，而标有重音记号的四分音符则要用整个手臂的力量弹奏。第 23—26 小节的右手需要强调的是以半音或分解和弦进行的单音，弹奏单音时和前面的八度一样，用快速的触键方法来弹奏。第 29 小节达到第一部分的高潮，左手音区扩展，低音是八度的主持续音，分解八度中又有半音的线条进行。弹奏每小节的四个音时感觉在一个大的动作中。低音的触键时间要充分，以制造出很好的共鸣。

乐曲第二部分较为舒展，出现新的 2/4 拍韵律的旋律，之前的主导节奏型在这里成为伴奏音型，它仍然保留着 3/4 拍的韵律，两手重音的交错造成音乐的动荡感。

再现部分出现新的八度的组合。虽然旋律仍是 3/4 拍的节奏感，但是却按 6/8 拍的韵律设置了重音。弹奏时以 3/4 拍的感觉为主导，每小节的第一个重音当作节拍重音来看，触键深一些，第二个重音是突然闯入的一个音，加快 5 指的触键速度可以使之突出。

(7) 小九度音程

九度练习是斯克里亚宾提出的又一个全新的技术课题,和七度练习一样,他能提出这样不同寻常的课题完全是由于他独特的音乐风格决定的。Op.65 No.1 是一首别出心裁的九度练习曲,右手从头至尾是小九度音程的连续进行。虽说是九度音程,但在黑、白键上构成的九度,比在两个黑键或两个白键上构成的九度跨度更大,实际上,弹奏这首练习曲需要能跨十度的手才能胜任。斯克里亚宾的手也只能跨到八度多一些(他的身材矮小、体形纤细),因此,他自己从不演奏这首练习曲^①。

在九度的大跨度下,需要手指的极大伸张。和弹奏八度相比,弹奏连续进行的九度不仅要求牢固的手架、坚强的手指,又由于黑白键搭配的不同,在进行位置的转移中,对手腕的灵活协调能力有相当高的要求。在乐曲的前四小节中,已经显示出这种九度进行的特点(见谱例 22)。

谱例 22 (第 1—6 小节):

The image shows a musical score for 'Allegro fantastico' by Scriabin, Op. 65 No. 1, measures 1-6. The score is in 2/4 time with a tempo of 144-150. It features a right hand with a continuous sequence of minor 9th intervals and a left hand with a more complex accompaniment. The first measure has a 12-beat structure with two groups of six beats each. The piece is marked 'pp' (pianissimo).

第 1 小节呈半音上行,第 2 小节为重复音。第 1 小节有十二拍,每六拍为一组,分为两组。每组的前三拍位置感觉接近八度的位置感,上下两声部的音同在黑键或白键上,形成黑白键的交替。这时,白键上的音用 15 指弹奏,而黑键上的音交由 14 指弹奏,4、5 指交替使用可以减缓连续使用 15 指而易造成的疲劳,

^① Hugh Macdonald, Skryabin, Oxford University Press, 1978, p.9.

也有助于更好的连奏。每组的后三拍中，都有两拍的音是一个黑键加一个白键的组合，对于刚好跨到十度的手来说，只能用 15 指弹奏。这样，每组后三拍的音要连续使用 15 指。在第五拍上，1 指弹黑键、5 指弹白键，第六拍上 1 指弹白键、5 指弹黑键。从第四拍 15 指的两个白键开始，弹奏第五拍的音时，手腕要转动，指向 1 指的黑键方向，弹奏第六拍时，要指向 5 指的黑键方向。在手开始移动换位之前，先想到键盘上的“地形”，及时确定手腕的运动方向，使动作连贯、柔顺。练习时，可以把三拍分为一组，先熟悉三个音的位置，然后再把六个音串起来，直至一小节的十二个音。当然，练习的速度要由慢至快，慢速是手腕寻找最自然的移动动作的有效方法。

第 3—6 小节是弹奏九度进行最难的地方，四小节全是 15 指的连续进行，手腕要不断地做出调整。第 4 和第 6 小节是重点练习的对象，手腕频繁的转动动作集中在这里。练习的方法如前面所述，分组和慢练。

斯克里亚宾晚期练习曲极具幻想性质，各种不协和音程在弱的力度层次下聚合出朦胧、缥缈的音响。为得到这种声音，要采用极有控制的、柔和的触键方式，使用水平方向的用力，弹奏时可以不把键盘压到底，用力约到键盘深度的 3/4 处，让键盘自己凭惯性下到底。Op.65 No.1、2 这两首练习曲中由于旋律上的九度、七度双音，而最为集中地体现了这种音色效果。右手要结合踏板的运用，单独进行反复的练习，仔细聆听，寻找得到这种“幻想”音色的最佳触键点。

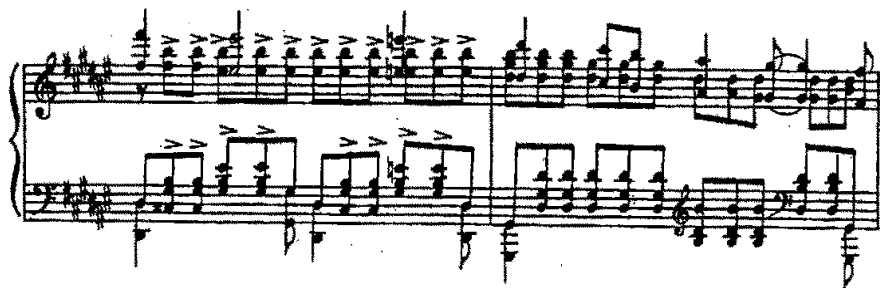
3. 重复性和弦

重复性和弦是斯克里亚宾钢琴创作中经常使用的重要技法之一，在他的钢琴奏鸣曲中尤其多见。他用这种节奏式的震动配合踏板的运用，使和弦音响得到持续，并获得更多的共鸣。在 26 首练习曲中，集中使用重复性和弦手法的有 Op.8 No.12 和 Op.65 No.3 两首，尤其在 Op.8 No.12 的再现部分中，两手同时弹奏重复性和弦，将音乐有力地推向高潮。

Op.8 No.12 是以八度（加和弦音）练习为主要技术课题的，右手旋律都由八度加厚，左手一开始是分解和弦及八度的低音，一进入再现部，便出现整段的重复性和弦构成的段落。在这里，力度增强，音乐的情绪明显增长，重复性和弦的运用使音乐获得动力性的再现。因此，这里重复性和弦的弹奏是要求相当有力

量的。特别是到第 39 小节（见谱例 23），作曲家在每个和弦音上标注了重音记号，说明这些和弦的重要地位。

谱例 23（第 39—40 小节）：



从谱例可以看出，这些重复音和弦大都在八度的框架下，手掌处于伸张的状态，弹奏时需要用到的手指形成牢固的支架，把手指关节固定住，在快速的弹奏中，这个支架不能松动，弹奏动作主要靠手腕和手臂的力量。哈瑞森（Sidney Harrison）在《钢琴技巧》一书中，提到重复音和弦的弹奏方法，他指出：“在演奏重复音的和弦或八度音时，手部的动作就好像是要甩掉指尖的水滴，但这个动作是非常小的，在做这个动作之后手必须马上反弹靠近键盘。”^①用这种弹奏方式弹出来的音集中结实、音色明亮，而且由于用力速度快而非常有利于手腕的放松。练习时，基本上可以把相同的和弦看成一组，每一组给一次力量，听到第一个和弦发音并产生共鸣后再弹其它音，其后弹奏的几个音会带有惯性的作用，这样，在弹奏一组和弦的过程中动作会逐渐减小。这样做既能突出关键的旋律音、强调出和弦的变化，又能节约力量，并使音乐流动起来。通常在八度的框架下，5 指总是比较薄弱，而在这首练习曲中，要求利用重复性和弦营造宏大、丰满的和声效果，表达激昂的情绪，在右手部分，主要旋律用八度奏出，而在重复和弦时，八度的下方音成为重复和弦中的一音，旋律音的持续主要靠上方声部，因此，两手的 5 指都非常重要。练习时，可以让 5 指的力量比 1 指更大，以此加强 5 指的能力。

^① Sidney Harrison, *Piano Technique*, London: I. Pitman, 1953, p.27.转引自李宜盈：“探讨斯克里亚宾《钢琴诗曲作品 32》：从创作手法到演奏技巧的运用及诠释”，台湾东吴大学音乐学系硕士论文，2002，第 30 页。

（四）复节奏与弹奏中的上下对应

斯克里亚宾特别喜爱用“三”为单位的节拍、节奏组合。在练习曲中也体现出这一特点。他用三拍子（包括6/8拍、12/8拍）创作的练习曲有12首，而在曲中大量使用三连音的有18首，另外还在两首中部分使用了三连音节奏。除了多用三连音，在他的钢琴作品如奏鸣曲、前奏曲中还广泛采用了二至六连音的节奏，这样的情况在练习曲中也同样大量存在。两手在一拍内分别组合数量不同的音符，如二对三、三对四、三对五等，是斯克里亚宾特别喜爱的节奏组合形式，这已成为达到他表现自然的弹性速度（Rubato）效果的一种方法。由于节奏组合的错位造成的重音交错是练习曲中体现的又一重要内容。因此，复节奏的运用构成斯克里亚宾练习曲节奏方面的一大特点。

1. 时值的交叉对应

三连音、五连音等节奏划分的特殊形式，使两手在弹奏中出现时值的交叉对应。在斯克里亚宾的六首练习曲中，这种节奏贯穿始终，组合形式包括三对四、三对五、四对五、小三对大五（即九对五）。弹奏中要求演奏者不仅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。虽然在真正的演奏中，两手可能并不需要绝对严格地按拍子弹，但也不能造成节奏的错乱。如果开始练习时力求能做到比较准确地按拍子将两手数量不等的音组合起来，那么，这种节奏组合本身，对演奏者来说将不再成为负担。

这种节奏划分的特殊形式是以一拍为一个单位的，因此，一拍的时间概念非常重要。在打拍子时，我们一般比较习惯前半拍与后半拍分清楚，但在这里，就是要模糊前半拍与后半拍的准确时间，而强调一拍的总体时间，如果划拍子的话，不是画直线，而应该是弧线，类似向下画半圆。练习时，可以借助节拍器。以下，以三对五的节奏为例，说明练习步骤：

①用数学方法确定各音符的先后顺序，结果是三连音的第二音在五连音的第二和第三音之间，第三音在五连音的第四音和第五音之间。

②节拍器做三连音，速度调至112左右，三拍即为一组三连音。节拍器响三拍的同时，手上划一大拍，均匀地唱五拍（数12345）。

③节拍器保持此状态，右手弹五个音（CDEFG）。

④左手弹三个音（最好与右手反向，低八度的EDC），右手还是弹五个音。

此练习中的唱和弹都可以不断循环，反复多次，逐步调整至均匀。练习中想到每一拍的时间，容易使弹奏连贯、自然。

Op.8 No.4 综合了多种节奏划分的特殊形式组合，在单三部曲式的A段（第1—8小节），右手五连音对应左手的三连音或四个十六分音符，B段（第9—15小节）左手以五连音为主，对应右手的三连音或四个十六分音符。组合形式的多样使这首练习曲成为这一类型的典型代表。

谱例 24（第 1 小节）：

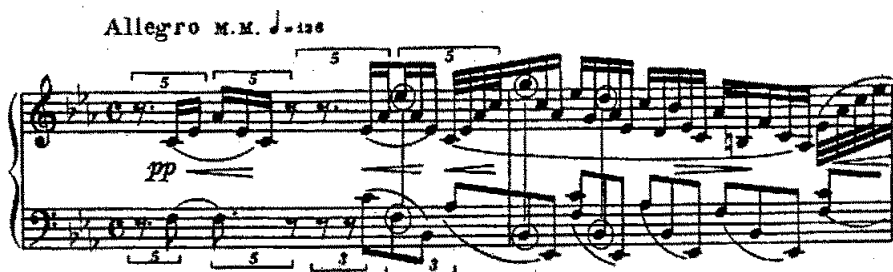
A 段头两小节（见谱例 24）的五连音中，作曲家在^{手指触键}一些音符上标有保持音记号，指明了五连音中隐伏的声部线条。下行二度为主的隐伏旋律和流畅起伏的五连音进行体现出了乐曲温和可亲的性质。弹奏时用柔和的触键方式，右手平稳的五连音进行是控制速度和节拍的主导。弹奏隐伏的声部线条时，增大手指与键盘间的摩擦力，使手指与键盘的接触更为紧密，也可以将这些音符适当延长，使其突出。左手的十六分音符现在不要把它想成前半拍两个音、后半拍两个音，而应看成是一拍中的“四连音”。左手可以先单独练习，打好拍子，感觉一拍三个音和一拍四个音交替时的速度变化。A 段中二度音程的因素不仅在右手隐伏线条中大量存在，也贯穿于左手音型中，在每两拍的分解和弦（上行一下行）的最高点便是一个二度下行，而在第 4 小节出现低音的二度上行线条。可见，二度进行在这里是值得注意的一个重要因素，在弹奏中，要把这些构成二度的音符联系起来，这样，每两拍之间的关系便显得更为紧密了。在乐曲开始的头两拍，左手二度（F—E）需要连续用 1 指弹奏，在移动的过程中，保持手掌的张力，听到两个音的连接，感觉到它们进行的方向。接下来，左手有个 2—1 指（B—[#]C）的穿指动作，而且音程距离较远，这里因为已由三连音变为四连音，速度加快，穿指时注意不要拖延时间。

B段左手主要为五连音音型，这里，五连音作为伴奏音型，保持着一致的、向上的方向性，弹奏每组音型时，应辅以手臂向下画半圆的协调动作。右手是以三连音为主的旋律，两手配合时想着每一拍的总时间，可以使两手更好的融合。

2. 重音的交叉对应

重音的交叉对应即指重音交错节奏，这同样是斯克里亚宾喜爱的一种节奏形式，在他的奏鸣曲、前奏曲中也常可见到。节拍或节奏重音的交错造成音乐独特的韵律感。如何将两种交错节奏韵律结合在一起是演奏者要解决的最重要的问题。斯克里亚宾练习曲中采用重音交错节奏的有三首，虽然都是节奏的交错，但又显示出不同的形态。Op.8 No.7 是单三部曲式，前后两部分采用相同的节奏型，右手一个四分音符对应左手三个八分音符，左手提前两个八分音符进入，节奏明确、富有动力感。Op.42 No.8 的前后两部分均采用三对五的节奏，但用符尾相连的右手五个音和左手三个音的第一个音并不是同时弹奏的，用数字“5”和“3”所标记的才是它们的对应关系（见谱例 25）。这样，五连音的第三个音对齐的是三连音的第二个音，形成节奏重音的交错。

谱例 25（第 1—2 小节）：



Op.42 No.2 由于力度的安排，是三首练习曲中两种节奏组合的独立性最强的一首，以下将对这首乐曲做详细分析。

这首练习曲的最大特点在于左手五连音的律动感非常强，这种律动是以符尾相连的五个音为一个单位的，用数字“5”标记的五个音的组合只是说明纵向上和右手的对应关系。从呈对称形状的渐强、渐弱的力度标记可以看出，每组五连音形成一个小的起伏，重心落在第三个音上（见谱例 26），左手流动的音型表现出内心的不安和思绪的起伏。

谱例 26 (第 1—3 小节):



前六组五连音可以用相同的指法,即 5、4、2、3、1 指弹奏,5 指的音是每组的开始,运用柔和的触键方法,五个音保持向前流动的一致方向性。随着力度的变化,触键的深浅也要不同,弹奏第一个音到第三个音时配合手腕的下沉触键逐渐加深,之后手腕略微向上走,使触键变浅。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韵律,还要用长的气息连贯起来。在两手配合时,左手比右手提前两个十六分音符进入,右手拍点上的音与左手五连音的第三个音对应。在基本对好三对五的节奏后,就要以左手的弹奏为注意力的中心,似乎右手是跟着左手走的。这里可能会出现的问题是当右手弹奏拍点上的音时,左手的五连音的第二音到第三音的连接容易受到影响而造成断痕,特别是第 3 小节处由于右手是两组三连音,更容易出现这个问题。练习时,可以先放松对右手节奏准确性的要求,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。

在笔者教学实践所指导的学生弹奏中,左手五连音的最后一音,即 1 指上的音总是容易弹得过重,那是因为学生每次弹 1 指时是另外用力的,一个大动作的感觉没有贯穿到底。笔者要求学生将重心所在的第三个音弹得感觉上再“长”一些,重量沉到底。这里,笔者打了一个比方,就像是有一个柔软、有弹性的橡皮球,我们用手指捅它,它便会凹陷下去,然后把力量慢慢撤掉,它又会回复原状,这就像一个大的弹奏动作。练习几遍后,学生把这个动作做好了。

另外，右手第一个音需特别注意，这个 $\sharp F$ 由左手重奏了一次，在左手离开后它还应持续。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，因此，在左手还未离开之前，右手要再次按住它。

（五）踏板

斯克里亚宾是一位出色的钢琴演奏家，他的演奏不仅触键多变，踏板的运用也相当细致。当他16岁进入莫斯科音乐学院时已经是踏板技巧的能手。他的钢琴老师萨丰诺夫（Vassily Ivanovitch Safonov）曾说过：“不要看他的手，看他的脚。”^①在这些练习曲中，也体现出踏板运用方法的多样性。

1. 右踏板

在钢琴的三个踏板中，右踏板是最常被使用的，它不仅能使手指无法保持的音延长，还能增加声音的色彩。在斯克里亚宾练习曲中，为获得各种所需的音响效果，需要使用不同的踏板法，包括切分踏板、重音踏板、部分更换踏板。

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，使用这种踏板法可以在保持声音连贯的同时使不同的和声清晰展现。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，一般根据和声的变化进行更换。

重音踏板是指延音踏板在音符弹奏的同时踩下。在斯克里亚宾练习曲中，重音踏板可以用于强调重音或帮助手指保持大位置和弦音响的完整。

Op.8 No.10的第三小节，右手第一个音上有重音记号，可以用重音踏板予以强调。类似的情况还有Op.49 No.1第四小节第二拍、Op.56 No.4的第5小节第二拍。Op.65 No.3的第一部分，在每拍的第一个音上短暂地踩踏板以强调节奏感。Op.42 No.2的左手部分，以符尾相连的每组五连音要做渐强—渐弱，在中间最强的音符上可以用踏板来加强渐强的效果。这里由于有很多二度的进行，踏板要踩得浅。为防止踩踏板时突然的动作影响手指弹奏的连贯，这个动作可以放慢，即慢踩慢放，实际上是在每五个音的时间范围内，随力度的变化进行踏板的踩—放。

有时，重音踏板用于保持大位置和弦的完整性。斯克里亚宾在乐曲结束处较

^① M. D. Calvocoressi and Gerald Abraham: *Masters of Russian Music*, London: Duckworth, 1936, p.456.

喜欢用位置排列较大的和弦,用重音踏板可以使手指不能同时够到的和弦音得以维持,获得完整的和声效果。特别是在不常用踏板的乐曲中,更要注意这种踏板的运用,如 Op.49 No.1、Op.56 No.4 的结束处。Op.8 No.1 基本上可以在每拍的第一个音上踩踏板,使左手不能保留的低音延长并加强节奏感。

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。如果在同一和弦中不换踏板,会造成旋律不清晰、音响过于杂乱;如果根据旋律用切分踏板又不能维持整体的和声音响,这时,需要运用部分更换踏板的方法,这样,就可以在获得完整的和声效果的同时使旋律清晰。如 Op.8 No.6 每小节要用一次切分踏板,可以根据右手音符的疏密,两拍或一拍部分更换一次踏板。Op.8 No.8 的右手部分多为二度进行,还包括了很多中声部的半音进行,在很多八分音符上必须每次部分更换踏板。需要使用这种踏板法的还有 Op.8 No.11、Op.42 No.1、6、7、8 和 Op.65 No.2 等。

2. 左踏板

左踏板又常被称为“弱音踏板”,它不仅能减弱音量,更重要的是使声音更加柔和,从而丰富音色。斯克里亚宾在乐曲的结束处较喜欢用力度的渐弱以达到声音逐渐消失的效果,在一些乐曲的结束处可以使用左踏板。如 Op.8 No.4 的最后两音、Op.8 No.6 的最后三小节。可以同样处理的乐曲还有 Op.8 No.7、8、9、10、Op.42 No.2、4 和 Op.65 No.1。使用左踏板还有其它一些目的,如有时是为了造成一个极大的渐强,先用左踏板使声音又轻又暗,如 Op.8 No.7 的第 39—42 小节;有时是为了造成乐句间音色的对比,如 Op.8 No.3 的第 76—96 小节、Op.8 No.9 的 19—20 小节、Op.8 No.10 的第 51—68 小节、Op.8 No.11 的第 16 和 18 小节、Op.42 No.4 的第 13—14 小节等;有时是音乐中情绪上的要求,如 Op.42 No.5 的第 8 小节第四拍—第 10 小节。

3. 中踏板

三角钢琴上中踏板的作用在于它可以仅仅延长某一个或几个同时弹奏的音符，而对其后出现的音符不会产生影响，这种踏板法十分适用于 Op.8 No.11 的开始和结束部分。乐曲开头在低音声部有很多主持持续音贯穿其中，而上方旋律声部又有许多二度进行，此处如使用部分更换踏板的方法难以获得清晰的持续音的延续，而乐曲本身又提供了使用中踏板的可能。这些持续音有时以装饰音的形式提前出现，有时没写装饰音，但由于跨度太大还是要提前弹，在单独弹奏持续音时可以踩下中踏板，之后再配合使用右踏板。弹奏装饰音时不要弹得太短，而应稍长些，使中踏板能在手指离开之前抓住这个音，这样做也符合了乐曲歌唱的性质。在乐曲的结束句中，出现了俄罗斯具有象征意义的“钟声”，轻轻的和声背景衬托下，遥远的钟声传来，飘荡在空中。在钟声维持的过程中，和弦在进行变化，这里也要用中踏板（见谱例 27）：

谱例 27（第 47—54 小节）：

The image shows a musical score for the first system of measures 47-54 of Op. 8 No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The bass staff features a prominent, sustained bass line with many chords, while the treble staff has a more melodic line with frequent doublets. Below the bass staff, there are two sets of brackets with arrows pointing to the music. The first set is labeled '中踏板' (middle pedal) and covers measures 47 through 52. The second set is labeled '右踏板' (right pedal) and covers measures 53 through 54. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

斯克里亚宾练习曲中还有一些不用踏板的乐曲或段落。如 Op.8 No.3 的第 17—24 小节左手跳音的部分；Op.8 No.10 的跳音部分基本是不用踏板的；Op.42 No.3 全曲可以不用踏板（也可以踩得很浅，稍加润色）；Op.56 No.4 中力度较轻的部分也可以不用踏板。

结 语

斯克里亚宾练习曲大都短小、精致，乐曲结构简单、明晰，乐句也常常是短小、对称的，但调性、节奏和织体通常表现得较为复杂。早期练习曲中充满浪漫派的抒情和强烈涌动的激情，其技术的难点不在于连续快速的跑动，而是手指的伸张和远距离的音程跳跃。由于这种大位置的快速移动常常在手指伸张的情况下进行，特别容易造成手腕和手臂的紧张。但唯有运用富有弹性的手腕和运动自如的手臂才能将它们弹好。因此，这些练习曲是锻炼手腕和手臂灵活性的很好的练习。中后期练习曲的创作逐渐摆脱了肖邦的影响，体现出斯克里亚宾的个性风格特点，最值得注意的是音色上发生的重要变化。学习中后期练习曲的重点在于对斯克里亚宾个性风格和音色的把握。

一般来说，斯克里亚宾练习曲较适合于已经达到肖邦练习曲同等或以上程度的演奏者学习。这个程度的演奏者已经基本具备弹奏古典、浪漫派乐曲的技术能力，对古典、浪漫派的风格也已有所把握，学习斯克里亚宾练习曲可以从另一方面拓展演奏者的技术能力，并从中了解斯克里亚宾等后期浪漫派的钢琴音乐风格特点，并作为进一步学习和掌握二十世纪钢琴音乐风格的先导。对于最初接触这些练习曲的学生，可以先从早期作品入手。早期练习曲的风格非常接近肖邦风格，较易于学生掌握，并可以使他们从中了解和熟悉斯克里亚宾的音乐语言，为进入中后期作品的学习打好基础。

目前，在国内师范类院校的钢琴教学中采用斯克里亚宾练习曲的还不多，本篇论文对斯克里亚宾练习曲中包含的技术课题和弹奏方法、多层织体和丰富音色的表现以及踏板的运用进行分析、研究，旨在使弹奏者对整套练习曲的内容、风格和基本弹奏方法有所了解，并为今后深入掌握斯克里亚宾的钢琴音乐演奏奠定坚实的基础。

中文参考资料:

- 缪天瑞主编:《音乐百科辞典》,人民音乐出版社,1998。
- 孙成木:《俄罗斯文化一千年》,东方出版社,1995。
- 于润洋主编:《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2001。
- 赵晓生:《钢琴演奏之道》,上海世界图书出版公司,1999。
- 周薇:《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社 2003。
- 【英】迈克尔·肯尼迪编:《牛津简明音乐辞典》,王九丁等译,人民音乐出版社,2002。
- 【俄】齐泽娜等著:《俄罗斯文化史》,刘文飞等译,上海译文出版社,1999。
- 【苏】海因里希·涅高兹:《涅高兹谈艺录》,焦东建、董茉莉译,人民音乐出版社,2003。
- 【苏】海因里希·涅高兹:《论钢琴表演艺术》,汪启璋、吴佩华译,人民音乐出版社,1963。
- 【苏】凯尔第什:《西方名音乐家传》,人民音乐出版社,1992。
- 【苏】帕斯捷尔纳克:《人与事》,乌兰汗、桴鸣译,三联书店,1991。
- 【美】露丝·史兰倩丝卡:《指尖下的音乐》,王润婷译,广西师范大学出版社,2006。
- 【美】露丝·拉雷多:“亚历山大·斯克里亚宾”,计世欢译,《钢琴艺术》,2002(11)。
- 【美】文森特·佩尔西凯蒂:《二十世纪和声 音乐创作的理念与实践》,刘烈武译,人民音乐出版社,1989。
- 但昭义:“试论钢琴作品中复节奏的演奏”,《音乐探索》,1987(1)。
- 冯莹:“分析三首钢琴奏鸣曲以阐述斯克里亚宾的创作思想”,《实践学报》(台湾实践大学)1998(6)。
- 李宜盈:“探讨斯克里亚宾《钢琴诗曲作品 32》:从创作手法到演奏技巧的运用及诠释”,台湾东吴大学音乐学系硕士论文,2002。(台湾全国博硕士论文资讯网 <http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>)。
- 李净:“斯克里亚宾的前奏曲简析”,《交响》,1998(4)。
- 任真慧:“探讨斯克里亚宾的音乐理念与实践——以钢琴作品为例”,《关渡音乐学刊》(创刊号),2004。
- 宋莉莉:“横看成岭侧成峰——对斯克里亚宾‘神秘和弦’的历史审视”,《中央音乐学院学报》,2005(1)。
- 宋莉莉:“斯克里亚宾晚期音乐观念与创作的研究”,中央音乐学院博士论文,2005年通过答辩(未出版)。

- 汪成用：“‘神秘主义’者斯克里亚宾及其和声手法浅释”，《音乐艺术》，1982(1)。
- 王文：“斯克里亚宾晚期和声手段的主要特征”，《湖南文理学院学报》，2004(3)。
- 姚恒璐：“斯克里亚宾四首钢琴小品之三<色调微差>的两种分析方法”，《音乐艺术》，1997(3)。
- 郑中：“八音音阶——传统与非传统因素的糅合”，《中国音乐学》，2003(2)。

英文参考资料：

- Alfred J. Swan, *Scriabin*, Da Capo Press Music Reprint Series, 1969.
- Boris de schloezer, *Scriabin—Artist and Mystic*, Oxford University Press, 1987.
- Hugh Macdonald, *Skryabin*, Oxford University Press, 1978.
- James M. Baker, *The Music of Alexander Scriabin*, Yale University Press, 1986.
- M. D. Calvocoressi and Gerald Abraham: *Masters of Russian Music*, London: Duckworth, 1936.
- Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.23, Macmillan Publishers Limited 2001, “Skryabin” .
- A. Eaglefield Hull, “A Survey Of The Pianoforte Works Of Scriabin”
Musical Quarterly.2 (1916) .
- Lin, Wen-Ching, D.M.A. University of Miami, “The Scriabin sound and style: An analysis of Twelve Etudes Opus.8”, 1994.
- Wu, Jia-Luen, “Alexander Scriabin’s Douze Etudes Op.8: Analysis of Structure, Style and Performance problems”, Copyright 1996, by UMI Company.

音响资料：

- 斯克里亚宾钢琴练习曲作品 8 和作品 42，钢琴演奏：尼柯勒·阿弗雷 (Nicole Afriat)
瑞士 AVC 音像公司授权出版 上海文艺音像出版社、上海音乐出版社出版发行，2001。
- LANGLANG, LangLang, Pinao 2002 TELARC All Right Reserved ,G87 CD-80582
- PIANO ETUDES, Arensky, Piano 2002 EMI Records Ltd. 7243 5 74018 2 1
- Piano Works for the Left Hand, Leon Fleisher, Piano 1993 Sony Muxic Entertainment Inc
DISC 071638
- Scriabin The Complete Etudes, Mikhail Voskresensky, Piano
Editor: Faarida Uzbekkova, Russian staff: Russian Season, ISRC CN-C14-02-239-00\A.J6

Scriabin Piano Sonatas , Ashkenazy, Pinao 1989 The Decca Record Company Limited,
London BIEM\STEMRA425 580-2(set 425 579-2) , Made in West Germany

Scriabin The Piano Sonatas, Roberto Szidon, Pinao 1971(opp.30,53,62,64,66,68,70)\1972
Polydor International GmbH, Hamburg 431 747-2

HOROWITZ IN MOSCOW, Vladimir Horowitz, Piano 1986 Polydor International GmbH,
Hamburg 419 499-2

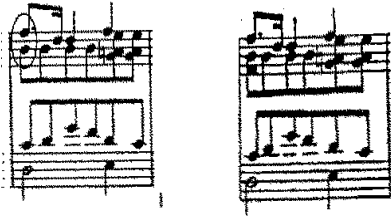
Alexander Scriabin SYMPHONY NO.3 LE DIVIN POEME LE POEME DE L'EXTASE
New York Philharmonic, Giuseppe Sinopoli,
1989 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 427 324-2

附录：《斯克里亚宾钢琴练习曲 26 首》“上海音乐出版社 2002 年版”勘误表

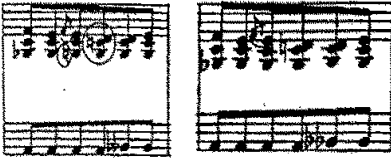
附录说明：

1. 由于我国现在使用的上海音乐出版社出版的《斯克里亚宾钢琴练习曲 26 首》的曲谱中，出现了一些错误，笔者主要依据 1962 年的俄罗斯版本，参考 Peters 版及波士顿音乐公司的版本，并结合音响资料，对于错误的地方给予指正，供使用者参考。
2. 本附录每页分为两栏，每栏并排的两个谱例中，前一个是有误的（用圆圈标记），后一个是正确的。
3. 谱例前的数字代表作品号及小节数，如“2.1-15”意为作品 2 之 1 的第 15 小节。
4. 乐谱中的错误主要在于音高，由于每个谱例只有一小节，考虑到视觉效果，笔者在制谱时将部分原有连线删除，造成连线有时是不完整的，但谱例 2.1-16 纠正的是连线。
5. 作品 65 之 1 是一首九度练习曲，国内版本中部分九度音程采用等音记谱，尽管不影响实际音响，在此也一并指出，将其统一为九度音程记谱。

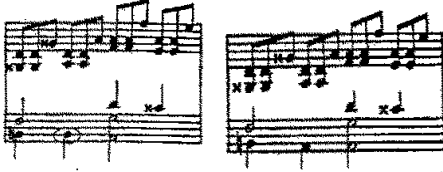
2.1-15



2.1-23



8.1-7



8.1-30



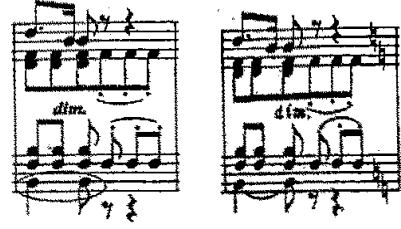
8.1-44



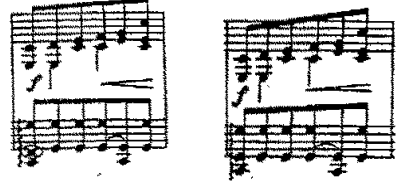
8.2-22



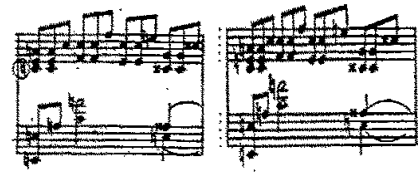
2.1-16



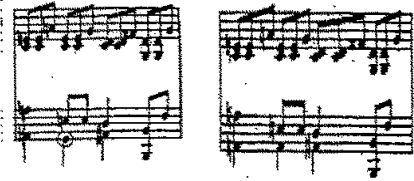
2.1-26



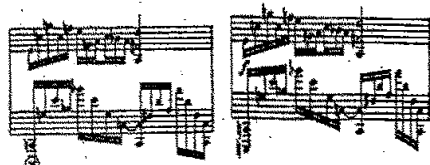
8.1-14



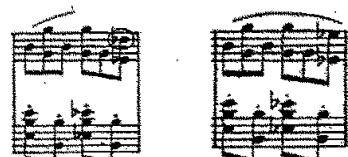
8.1-36



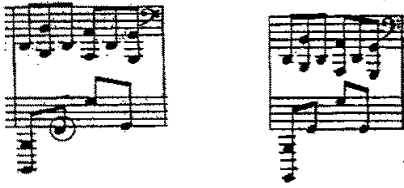
8.2-10



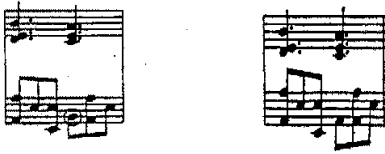
8.3-21



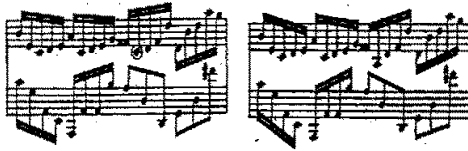
8.3-34



8.3-56



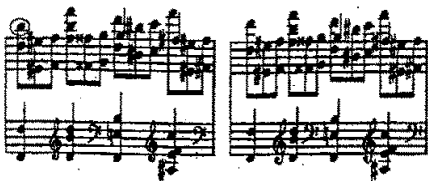
8.4-17



8.5-30



8.5-39



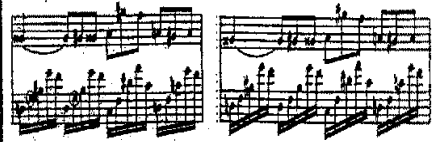
8.5-47



8.3-37



8.4-13



8.5-17



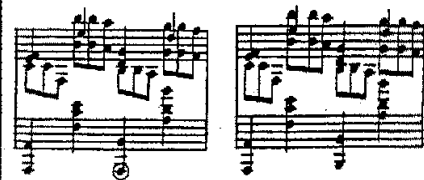
8.5-37



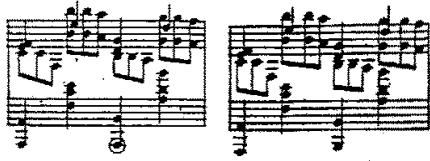
8.5-41



8.5-50



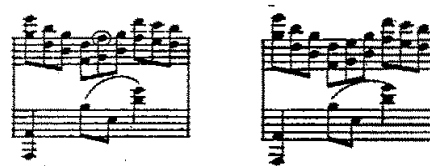
8.5-52



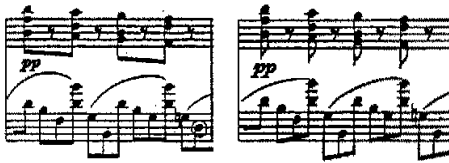
8.6-26



8.6-52



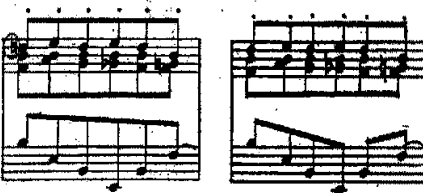
8.7-51



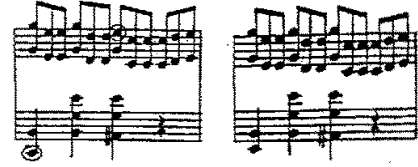
8.7-65



8.8-3



8.5-54



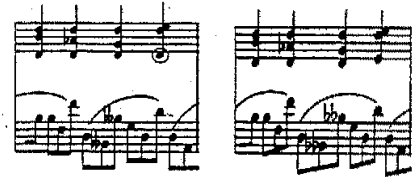
8.6-28



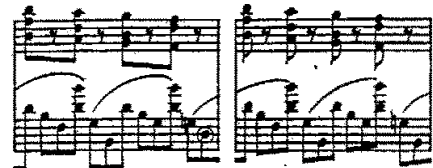
8.6-61



8.7-57



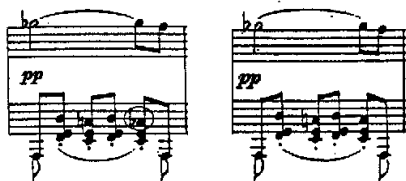
8.7-67



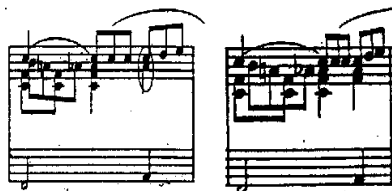
8.8-13



8.8-25



8.8-38



8.8-54



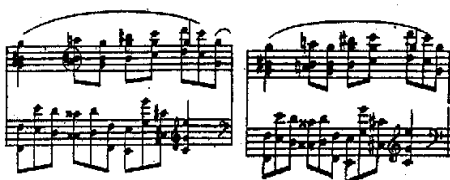
8.9-17



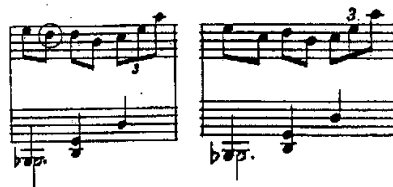
8.9-28



8.9-40



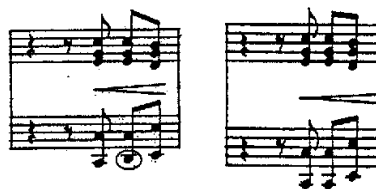
8.8-26



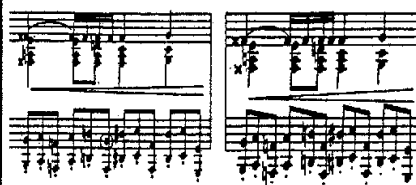
8.8-44



8.8-58



8.9-25



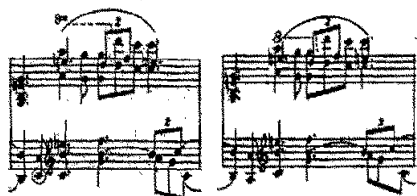
8.9-34



8.9-41



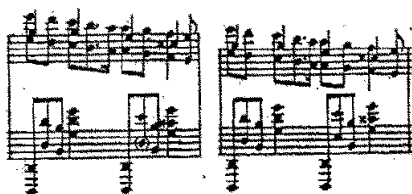
8.9-60



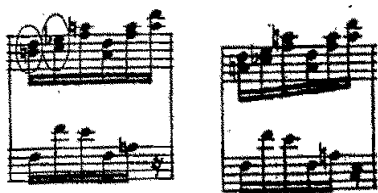
8.9-76



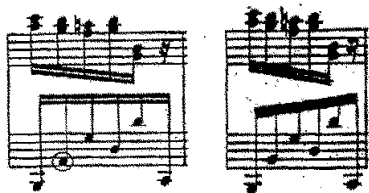
8.9-91



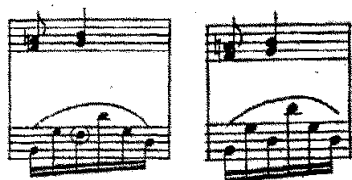
8.10-11



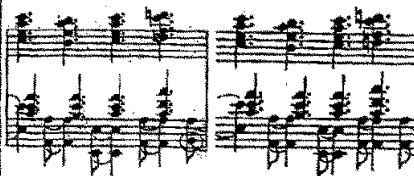
8.10-26



8.10-50



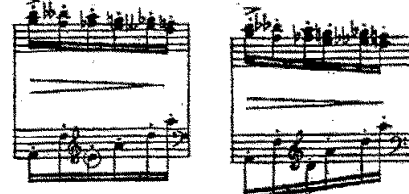
8.9-75



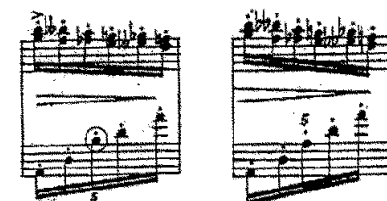
8.9-85



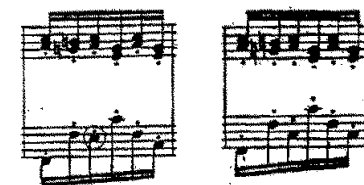
8.10-8



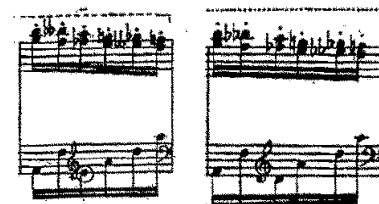
8.10-20



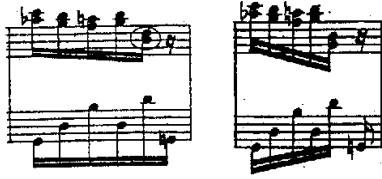
8.10-35



8.10-68



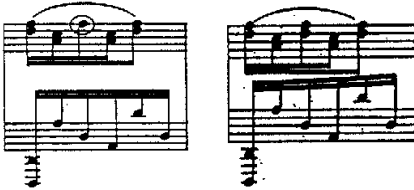
8.10-72



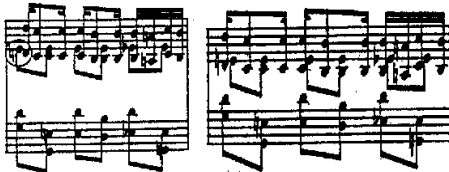
8.10-92



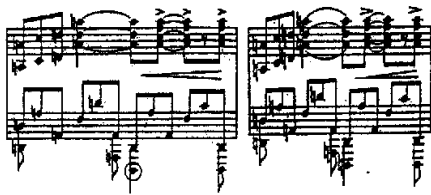
8.10-110



8.11-12



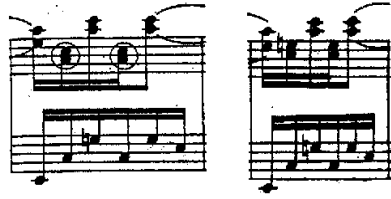
8.12-26



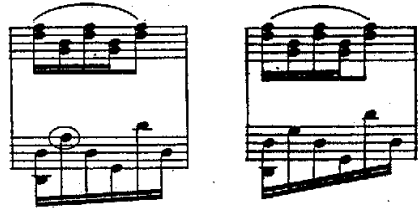
8.12-33



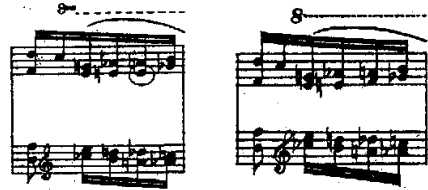
8.10-87



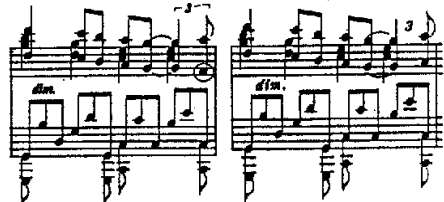
8.10-108



8.10-119



8.12-16



8.12-27



8.12-35



8.12-36

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

8.12-37

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

8.12-46

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

8.12-52

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

8.12-54

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

42.1-4

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Dynamic markings include *crac.* and *crissc.*

42.1-12

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

42.1-16

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

42.1-28

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Dynamic marking includes *dim.*

42.1-76

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

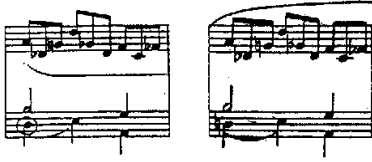
42.1-80

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

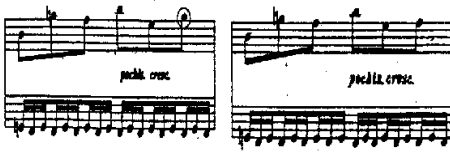
42.1-84

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

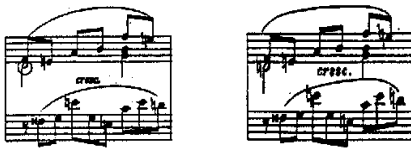
42.1-103



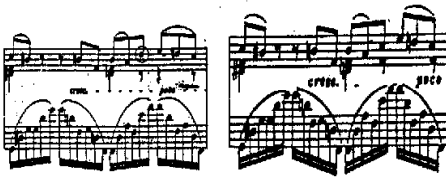
42.3-29



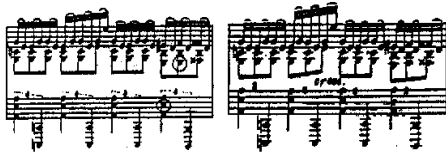
42.4-8



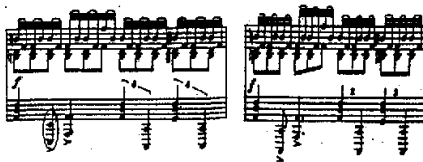
42.5-28



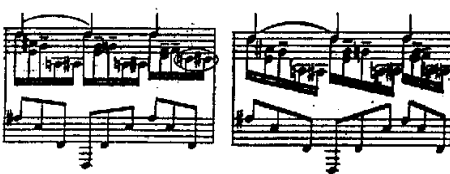
42.5-33



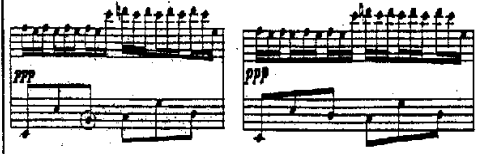
42.5-47



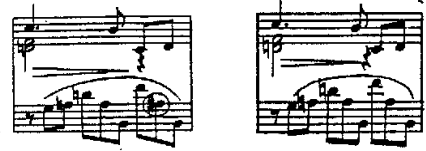
42.6-19



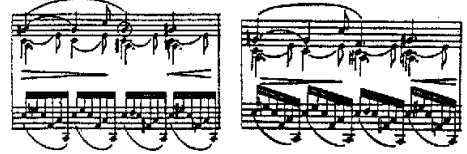
42.3-23



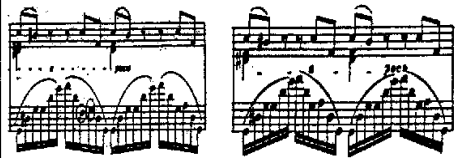
42.4-7



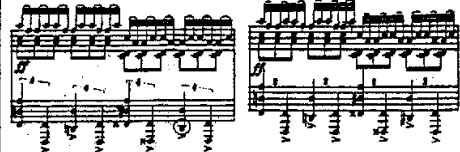
42.5-2



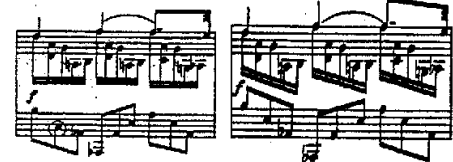
42.5-29



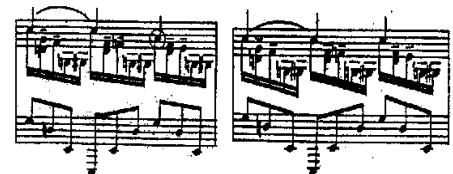
42.5-37



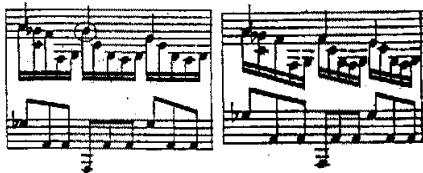
42.6-15



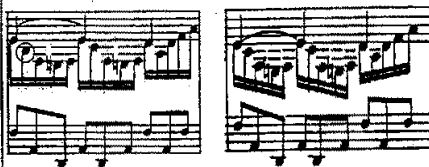
42.6-23



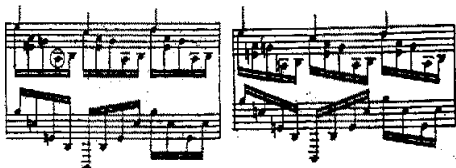
42.6-27



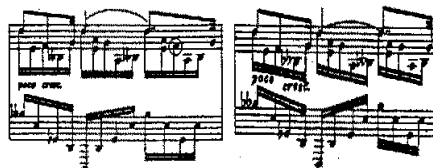
42.6-32



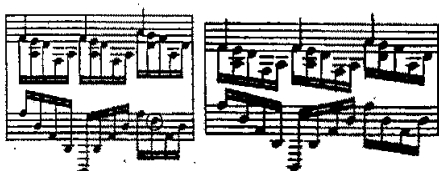
42.6-36



42.6-41



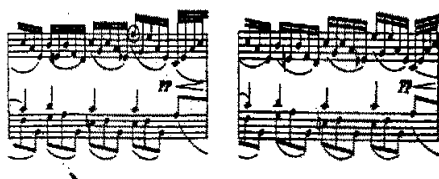
42.6-45



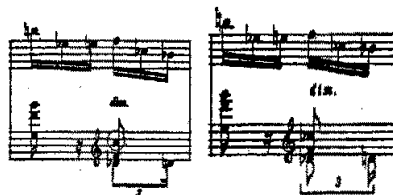
42.7-29



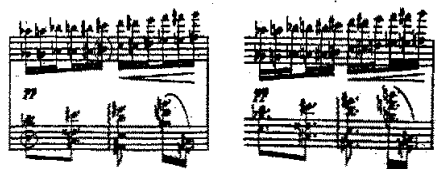
42.8-9



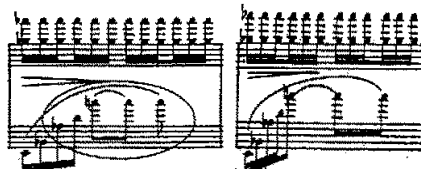
56.4-16



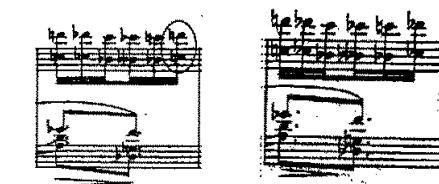
65.1-1



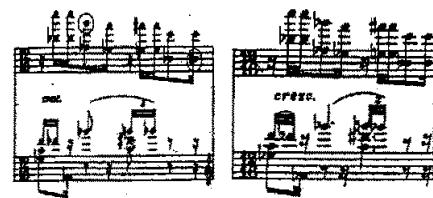
65.1-2 (节奏)



65.1-12



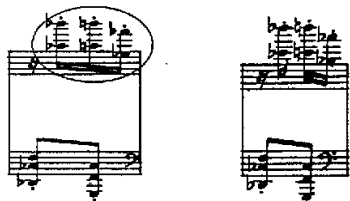
65.1-45



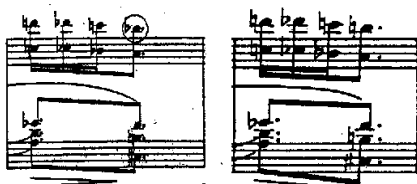
65.1-49



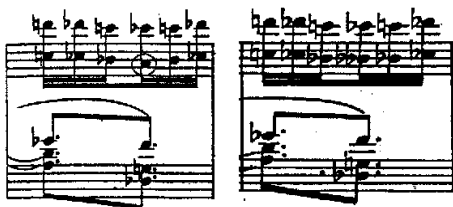
65.1-64



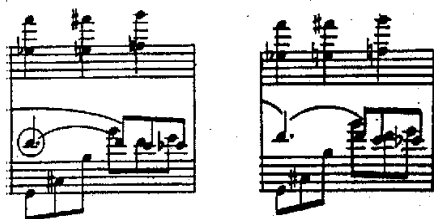
65.1-70



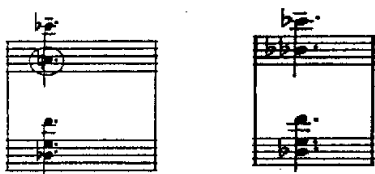
65.1-76



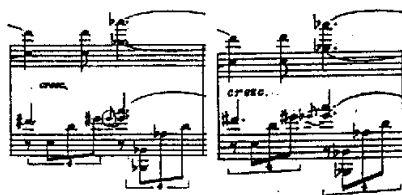
65.1-94



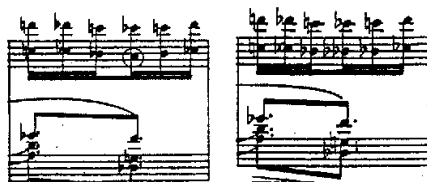
65.1-102 (第106、107、108小节同)



65.1-57



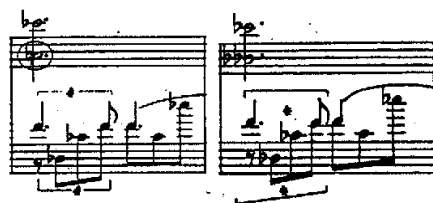
65.1-68



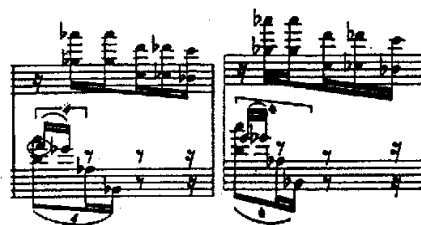
65.1-73



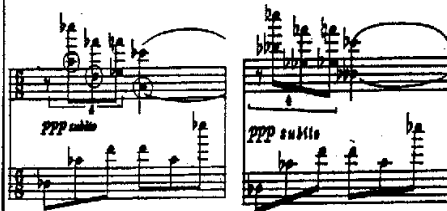
65.1-93



65.1-101(第105小节同)



65.1-109



65.2-31 (第 32 小节同)

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with slurs and a bass line with chords. A 'p' dynamic marking is present at the start of each staff.

65.2-39

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with slurs and a bass line with chords. A 'p' dynamic marking is present at the start of each staff.

65.3-95

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with slurs and a bass line with chords. A 'p cresc.' dynamic marking is present at the start of each staff.

致 谢

岁月如流，我的研究生生活即将结束，回首入学情景，仍历历在目。从工作到学习，多了一份自觉，多了一份责任。在这三年时光中，老师、同学、室友等等都给我留下了许多美好的记忆。

衷心感谢我的导师毛节美老师三年来的悉心教导，帮助我在专业上取得长足的进步。毛老师正直谦逊的品格、精益求精的专业精神和对学生无私的关爱，都给予我极大的影响，将成为我今后学习的楷模。

衷心感谢我的论文导师孙维权老师。孙老师学识渊博，思维敏捷，从本论文选题直至定稿的全过程，给予我全面、细致的指导，使我得以顺利完成论文写作。

在此，还要感谢冯季清老师、李美格老师、葛世杰老师、施忠老师，在百忙之中为我的论文写作提出宝贵的意见和建议。感谢马文慧、喻静、张东方同学为我练习、弹奏论文谱例，给我的写作提供实践经验。感谢我的先生吴志武，在资料收集及论文写作过程中给予我的极大帮助。对一直默默支持我的父母，我心存感激。

感谢所有帮助过我的老师、同学和朋友们！

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：余方 日期：2006.4.30

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：余方 导师签名： 日期：

孙维敦 2006.5.1.