

姓名：常静雅

学号：2009020745

专业：音乐学——钢琴演奏与教学理论研究

邮箱：cjy3369@163.com

电话：13864157751

单 位 代 码	10445
学 号	2009020745
分 类 号	J624.1
研 究 生 类 别	全日制硕士

山东师范大学

硕士学位论文

论 文 题 目 斯克里亚宾《24首前奏曲》之研究

学 科 专 业 音乐学

申 请 人 常静雅

导 师 姓 名 黄英 副教授

论文提交时间 2012年5月20日

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如果没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签字：

签字日期：20 年 月 日

签字日期：20 年 月 日

目录

中文摘要	I
ABSTRACT	II
引言	1
第一章 斯克里亚宾《24 首前奏曲》的创作背景	2
第一节 斯克里亚宾生平简介及其创作	2
第二节 斯克里亚宾《24 首前奏曲》的创作背景	3
一、 十九世纪末俄罗斯的社会文化背景	3
二、 斯克里亚宾的早期艺术经历	3
三、 斯克里亚宾《24 首前奏曲》历史创作背景	6
第二章 斯克里亚宾《24 首前奏曲》本体分析	8
第一节 调性布局与调性特征	8
一、 总体的调性布局	8
二、 作品的调性特征	8
第二节 旋律的构成特点与发展手法	11
一、 旋律的构成特点	11
二、 旋律的发展手法	13
第三节 和声手法	15
一、 和弦结构的复杂化与多样化	16
二、 和弦的特殊化	16
第四节 斯克里亚宾《24 首前奏曲》的风格特征	18
一、 斯克里亚宾早期音乐作品创作风格	18
二、 斯克里亚宾《24 首前奏曲》的风格特征	19
第三章 斯克里亚宾《24 首前奏曲》演奏诠释	22
第四章 关于研究斯克里亚宾《24 首前奏曲》对钢琴演奏与教育的重要意义	36
第一节 对于钢琴演奏者的研究意义	36
一、 拓宽演奏者的文化视野	36
二、 增强演奏者的音乐鉴赏能力	36
第二节 将音乐研究融入钢琴教学	37

结语	39
注释	40
参考文献	41
攻读硕士学位期间发表论文目录	42
致谢	43

中文摘要

斯克里亚宾·亚历山大·尼古拉耶维奇 (Skryabin, Alexander Nikolaievich), 十九世纪末二十世纪初俄罗斯伟大的作曲家, 钢琴家。这位俄罗斯作曲家在青年时期就写出了大量的音乐作品。当他的交响诗《狂喜之诗》1908年在纽约首演时引起了巨大的轰动, 他本人也被誉为俄罗斯当代最前卫的作曲家之一。虽然他的一生很短暂, 但确给我们留下了大量宝贵的音乐作品——两部交响诗、三部交响曲、几百首钢琴作品。尤其是他的钢琴音乐创作, 几乎涉猎了所有的钢琴体裁形式, 包括奏鸣曲、协奏曲、夜曲、圆舞曲、幻想曲、即兴曲、间奏曲、玛祖卡、练习曲、波洛涅兹、小品等等。这些作品体裁多样, 风格各异。

斯克里亚宾的创作大致可以分为两个阶段。前期作品遵循了浪漫主义传统, 以大小调的调性音乐语言写作; 后期作品, 则以他独创的“神秘和弦”音高系统来写作, 具有神秘主义特征。两个阶段音乐风格差异较大, 但都体现了作曲家鲜明的艺术个性。

斯克里亚宾一生共创作 85 首前奏曲。这也是他最喜爱的体裁之一。这些作品结构短小, 音乐形象完整而统一, 凝聚了作曲家瞬间的情感体验和精神感受。创作于 1888 年—1896 年间的《24 首前奏曲》是斯克里亚宾早期的音乐代表作品。这套钢琴前奏曲虽然创作于 19 世纪末期, 和声语言、曲式结构等方面都表现出独特性、复杂性。他将一系列的前奏曲目集中成为一个有机的音乐整体, 形成一部完整独立的钢琴曲集。年仅 24 岁的斯克里亚宾充分展现了其艺术天分和扎实的音乐功底, 其清新优雅的旋律, 精致的和声、严谨的结构使这套作品充满了斯克里亚宾独特的个人魅力。作品表现了作曲家丰富的艺术想象力。除此自外, 他的这套前奏曲还秉承了肖邦的前奏曲格局, 与肖邦的《24 首前奏曲》有异曲同工之处。

斯克里亚宾作品中少了些许凝重与深刻, 更多的是短小而凝练的旋律, 灵巧的织体, 严谨的结构, 迷幻隐伏的旋律, 丰富而不夸张的对比, 清新优雅中散发着独特的魅力。这套音乐作品不仅成为作曲学习者掌握小型器乐体裁作曲技巧必读的分析研习范本, 还成为钢琴家喜爱演奏, 音乐爱好者喜爱聆听的音乐作品。

本文将从斯克里亚宾《24 首前奏曲》的文化背景及成因, 音乐风格特征, 音乐的本体分析, 演奏诠释以及与现代音乐教育的意义等方面入手, 对作品做较详尽的技术分析与归纳总结, 并对斯克里亚宾早期音乐风格与艺术特征做深层次的解读。力求做到音乐本体与演奏技术研究相结合, 探究其特殊的历史意义与对钢琴音乐的教育意义。以求更好的理解这套作品, 为以后的研究提供有价值的参考。

关键词: 斯克里亚宾; 早期音乐创作特点; 音乐风格特征; 演奏诠释; 研究意义

ABSTRACT

Scriabin. Alexandria. Nikolayevich (Skryabin Alexander Nikolaievich), the end of the nineteenth century the great twentieth century Russian composer, pianist. He was prolific in his youth. He caused a great sensation when his symphonic poem "ecstasy poem" premiered in New York in 1908, He was to become one of the most avant-garde composer of Russian. Although his life is very short, but he left us with a large number of valuable works of music - two symphonic poems, three symphonies, a few hundred first piano works. Especially his Piano Music, dabbled in almost all forms of piano genres, including sonatas, concertos, nocturnes, waltzes, Fantasy, Impromptu, Intermezzo, Mazurka, Etude, Poiret Ibanez, sketches and other and so on. These works are diverse genres, styles.

His creative period can be binary: in the early period, his works were composed in a fairly conventional Romantic manner by employing the tonal language of major and minor key. In his later period, he employed the "mystic chord", his original system of pitch tone, as a way of composition, which embodies the feature of mysticism. His style varies dramatically in his two period, but both of them show his distinguished artistic personality.

The Scriabin life creation of the 85 Preludes. These works are short, complete and unified, Created in the years 1888 -1896, "24 Preludes" is the representative works of the early music of Scriabin. the harmonic language, musical structure, have shown a unique, complex. His focus will be the prelude to head to become an organic music as a whole, to form a complete and independent set of piano. The age of 24 years Scriabin fully demonstrate their artistic talent and a solid music foundation, and its fresh and elegant melodies, exquisite harmonies, a rigorous structure of these works is full of a Scriabin unique personal charm . The work shows the composer's rich artistic imagination. In addition from the outside, his's set of Preludes also inherited Chopin's Prelude pattern, Very similar to Chopin's Prelude.

The set of musical works not only become the model analysis study composer learners master the reading for small instrumental genre of compositional techniques, but also to become a pianist loved playing the music lovers to listen to the music.

This article from the Scripps Albany "24 Preludes" cultural background and causes of the characteristics of musical styles, music ontology analysis, playing in interpretation and the significance of education and modern music to start more detailed technical analysis works summarized, and the interpretation of Scriabin's early music style and artistic characteristics of deep-seated. Strive to do the music, the combination of body and performance research, explore its special historical significance and educational piano music. In order to better understand this set of works, provide a valuable reference for future research.

Key words: Skriabin; Characteristics of musical styles; performing interpretation; significance

Category Number: J624.1

引言

19 世纪末 20 世纪初是一个音乐新旧交替的时代。19 世纪下半叶，“后浪漫主义”音乐出现，它将浪漫主义音乐向着更加极端的方向发展。有不少作曲家开始探索新思路，印象主义、新古典主义等形形色色的新乐派纷纷出现。19 世纪后期出生的这批作曲家开启了两大阵营——一位是印象派鼻祖德彪西；另一位是表现主义大师，十二音乐体系的代表人物勋伯格。他们的音乐动摇了风光了近一个世纪的浪漫派音乐。在人们将目光聚集到这两位作曲家的身上时，俄罗斯的一位青年作曲家悄悄进入大家的视野，人们被他创作的钢琴和交响乐所吸引。他的交响诗《狂喜之诗》在纽约引起了巨大的轰动，被舆论界誉为“俄罗斯当代最前卫的作曲家之一”。他就是俄罗斯著名作曲家、钢琴家亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾。他一生创作了 85 首前奏曲，凝聚了作曲家所有的精神感受与情感体验，包融广博的精神世界，被人们称为钢琴上的“微观宇宙”。^①

《24 首前奏曲》创作于 1888—1896 年。与拉赫玛尼诺夫、肖斯塔科维奇、德彪西的前奏曲并列为近现代最有影响的前奏曲集之一。在施奈索尔的《斯克里亚宾——艺术家和神秘主义者》一书中这样描述的：“第一次见到斯克里亚宾是 1896 年，那时我才 15 岁……我深深的被他的钢琴演奏所震撼，那激情版的演奏，使我久久不能平静……他演奏的是前奏曲 op.11 种的几首，初次会面的印象如此强烈，以至多年以后还难以使我抹去记忆！”^②

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》在传统作曲技术写作方面堪称经典。是一部音乐创作的“小百科全书”。这套前奏曲集中许多作品被当作曲式结构分析和作曲技术范例作为研究。国外理论界从 20 世纪初就开始了对于斯克里亚宾作品的研究。据统计关于斯克里亚宾的专注达百十余部。

国内对于斯克里亚宾的研究对集中于曲式分析和晚期“神秘主义”方面的研究，如王文中国音乐学院博士论文《调性观念的探索与创新——德彪西、斯克里亚宾调性手法研究》；宋莉莉中央音乐学院 2002 级博士论文《斯克里亚宾晚期音乐观念与创作研究》等。关于《24 首前奏曲》，多为简要的介绍性短文，如李铮的《斯克里亚宾前奏曲（OP. 11）简析》。李研的《斯克里亚宾钢琴作品演奏方法实践研究——以斯克里亚宾前奏曲为例》。硕士学位论文郭晓伟《斯克里亚宾〈Op.11 钢琴前奏曲〉和声技法与风格研究》，详细分析了斯克里亚宾《24 首前奏曲》的曲式结构与和声。

本文将从《24 首前奏曲》的创作背景，作品风格特征，曲式和声结构，演奏技巧等方面进行全面的分析，为全面系统的了解 19 世纪末 20 世纪初西方音乐的发展轨迹尽微薄之力。

第一章 斯克里亚宾《24首前奏曲》的创作背景

第一节 斯克里亚宾生平简介及其创作

斯克里亚宾·亚历山大·尼古拉耶维奇 (Skryabin, Alexander Nikolaievich), 俄罗斯著名钢琴家、作曲家。1872年1月出生在莫斯科的一个贵族家庭, 母亲柳波芙·彼得罗夫娜是一个天才钢琴家, 是圣彼得堡大学雷谢第兹基的学生, 他的演奏曾经受到安东·鲁宾斯坦的喜爱。但不幸的是, 他的母亲英年早逝, 过早的离开了斯克里亚宾。父亲是一个外交官, 常年出差, 无暇顾及年幼的斯克里亚宾。少年时代的他由于缺少亲人的陪伴, 性格内向, 举止柔弱, 以自我为中心。这些性格特点都能在那那些富有内涵但不矫揉造作的音乐中表现出来。斯克里亚宾的身材并不高, 他的手指也无法轻松超过八度, 然而不久他就在钢琴演奏上展露锋芒。斯克里亚宾对钢琴的偏好得了姨妈的支持, 1882年, 他进入了莫斯科军官贵族学校, 在那里他结识了拉赫玛尼诺夫。在生活上他们亲密无间, 但在音乐创作及演奏上确充满着矛盾。他们就像是吸铁石的正负两级一样, 虽有不同却互相吸引。尽管日后俄国记者试图挑拨两人关系, 但他们还是保持了深厚的友谊。

1888年, 斯克里亚宾进入了莫斯科音乐学院, 在这里, 他跟随阿伦斯基、塔涅耶夫完成了作曲理论的学习, 也在萨夫托夫的指导下钢琴演奏水平也有了很大的提高, 1892年毕业时获得了小金质奖章, 他的好友拉赫玛尼诺夫获得了大金质奖章。从此, 他们都开始了各自的音乐生涯, 以钢琴家和作曲家的双重身份不断前行。

1895年, 斯克里亚宾开始游历欧洲, 在此期间, 他完成了大量钢琴作品, 包括奏鸣曲和前奏曲等。回国后, 他投入教学中, 一边教学一边继续音乐创作, 逐渐从小型作品扩大到大型音乐交响曲。1897年, 他与维诺娜结婚, 婚后与妻子离开莫斯科, 在奥德萨举办了他的首场钢琴协奏曲音乐会, 获得了巨大的成功。这次音乐会后他移居巴黎, 与妻子度过了五个月的温馨浪漫生活。

1902年, 哲学思想开始融入斯克里亚宾的创作。神秘主义改变了他的创作, 融入了他的生活。这种神秘色彩很快的就占据了他的生活, 导致了他产生了一些类似于强迫症的一系列怪癖。比如, 他经常疑神疑鬼, 见不得别人的不雅举止, 还伴有忧虑, 对生活充满迷茫困惑。由于他性格的改变, 家庭也受到影响, 1904年, 他毅然离开妻子维诺娜, 与他的学生生活在一起, 定居洛桑。新的爱情也激发了他新的灵感, 他的创作更加自我, 1905年, 他开始研究通神论, 作品不断翻新, 创作风格更加多样, 交响诗《狂喜之诗》为他赢得了当代最前卫的作曲家之一的称号。^③

在随后的几年时间里, 他更加投入于钢琴音乐的创作, 风格也越来越成熟。在不断的旅游和演出中与大家分享他的音乐。就在这时, 这位传奇的艺术家嘴部化脓, 并转变成败血症, 于1915年不幸离开了人世。但是他留下了许多宝贵的音乐作品, 成为茫茫音乐海洋中的一颗奇葩。在他短暂的40年生涯里, 创作了222部作品, 其中包括两部交响诗、三部交响曲、钢琴音乐创作更是涉及了所有的钢琴体裁形式。他曾经说过: “我是造物的顶峰, 我是所有目的的目的, 也是所有终结的终结。” 他将自己比作所有事物的终结, 生活

在自己所创造的宇宙中。就是这种“与众不同”使他的作品长期以来都没有被人接受和理解。即便是在他的祖国，他的音乐也被认为是堕落和颓废的，长期被禁止演出。这位对俄罗斯音乐怀着满腔热情的天才没有活到伟大的十月革命，但他的音乐确走进了俄罗斯音乐文化的历史，闪耀着光辉。

第二节 斯克里亚宾《24 首前奏曲》的创作背景

一、 十九世纪末俄罗斯的社会文化背景

任何音乐创作都会受到当时社会文化的影响，这种影响既有地域内部的，也有外来的。19 世纪的欧洲音乐正处在新旧交汇时期。调性音乐继续发展，无调性音乐初露萌芽。整个欧洲还处在探索现代音乐的初期阶段。在继承了浪漫主义音乐传统的基础上，出现了一批探索现代音乐的作曲家，以俄罗斯、捷克、西班牙、挪威、匈牙利等国家为代表的民族乐派兴起并走向繁荣。这一时期的俄罗斯社会动荡不安，资产阶级代替大贵族，文艺复兴运动推动了俄罗斯民族文化艺术的发展，造就了一批优秀的民族音乐家和钢琴家，如格林卡、穆索尔斯基、柴可夫斯基等。他们在创作手法上借鉴了西方音乐的精髓，同时也开创了具有俄罗斯本土特色的音乐风格，尤其是俄罗斯“强力集团”形成后，他们不满足于模仿西方音乐，进行了大量的创新研究，很快在俄罗斯广阔的沃土上开花结果。他们创造了大量优秀的作品，不仅推动了音乐的发展，还涉及美术、建筑、文学、诗歌，与其他文艺形式相辅相成，他们彻底动摇了风光了一个世纪的浪漫派音乐，也影响了 19 世纪末 20 世纪初的一批优秀的音乐家，如拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等。

出身于贵族的斯克里亚宾具有良好的音乐基础和扎实的演奏功底，但优越的生活条件和家里过分的宠爱让他养成了极端自我的个性。他早期的音乐创作与俄罗斯音乐传统和西方音乐传统保持一致，旋律优美且富有歌唱性。在欧洲的旅居生活给他带来了莫大的灵感——文学、美术、诗歌、建筑等不同的文化元素既有共性也有个性，斯克里亚宾在共性中寻求个性，同时还吸取了黑格尔、康德等人的哲学思想，将他们融入音乐中的每一个音符。在创作上他不拘泥于一种思路，甚至在莫斯科音乐学院学习期间没有拿到作曲的学位证书。这种创新与探索的精神，使得斯克里亚宾成为一位在动荡变格时代中成长起来的天才音乐家，也使得他成为 19 世纪末 20 世纪初俄罗斯最伟大的音乐家之一。

二、 斯克里亚宾的早期艺术经历

斯克里亚宾的姨妈柳波夫非常重视他的教育，当斯克里亚宾音乐天赋初露锋芒时，姑妈就开始亲自教授他钢琴弹奏。因为出身贵族，自幼享受贵族的精神财富。未经岁月的洗礼和挫折的磨砺，他就像一个刚会行走的孩子，对音乐艺术充满无限热情与向往，欣赏并吸收各种音乐风格。他所追求的是那些优美、细致、富有歌唱性的旋律和完美和声色彩的音乐，尤其是那些听起来令人心旷神怡的作品。对于他的早期创作，我们可以分成三个时期：

第一时期 音乐学院之前时期

这一时期的斯克里亚宾接受的大多是严格的钢琴技术和音乐知识的学习。天才往往都是童年时期就崭露头角。5 岁时期他就能演奏钢琴曲目，到了 8 岁是就

能构思歌剧。11岁遍开始创作篇幅短小的卡农。从此，他开始热衷于这种三段体的曲式结构。三连音，三对二等复节奏成为斯克里亚宾初期非常常用的创作手段。到了13岁，他的演奏技术有了很大的进步，手指灵活自如，对音乐有着完美的固定音高概念以及超强的音乐记忆能力。这也完全得益与兹维列夫钢琴学校严格的管理。在那里的斯克里亚宾表现出极大的音乐才智，充满了对音乐创作的渴望和激情。

第二时期 音乐学院时期

1888年，进入莫斯科音乐学院进行学习。在萨佛诺夫的指导下钢琴演奏有了很大的提高。在塔涅耶夫和阿伦斯基的指导下，他的音乐理论日益丰富并开始创作诗歌，改编钢琴曲。

1889年，他创作了自己的第一部大型曲集《马祖卡集》。虽说这部作品无论在风格上还是在体裁上都透露着肖邦气息，但是这部宏大的作品展现给我们的是一个年轻艺术家在创作大型作品是严谨的构思和清晰的逻辑。1890年，他又创作了《夜曲》，将两首风格完全不同的作品合在一起。大跨度的跳跃，超出人声音域的优美旋律等等，已经让他有了一些自己的风格。作品中细腻的文字叙述，让他的音乐思想和对作品的表达更加细致深入。但是，在专业的作曲老师阿联斯基的眼中，他的创作还不够成熟，对于他的创作，两个人经常产生分歧，对于音乐的理解、创作的思路和相互的沟通都产生了许多矛盾，最终导致他的作曲专业没有拿到毕业证书。但这些遗憾并没有影响斯克里亚宾前进的步伐，在他的努力下，1892年，他赢得了学院奖学金的第二名，又得到了钢琴演奏的金奖，坚实的迈出了通往职业钢琴生涯的第一步。

第三时期 莫斯科音乐学院毕业后

在专业的音乐学习后，斯克里亚宾开始进行大胆的创作。为了能使创作更顺利的进行，他不断提高自己的钢琴演奏水平，以职业钢琴家的身份到处巡演。他的演奏风格多样化，节目单里包括了巴赫、门德尔松、舒曼、肖邦和李斯特等作品，不遗余力的展现自己在专业学院的学习成果。他大量练习李斯特和巴拉夫斯基的练习曲，高强度的训练导致他经常肌肉拉伤，损害了右手。但是这也促使他把注意力更多的转向了左手。在他的作品中，开始出现以左手为主的作品。Op.9就是他创作的以左手为主的小品。

从1893年开始，他开始陆陆续续创作各种体裁的作品。萨夫诺夫将他介绍给彼得出版社。1903年起，他的作品完全由贝利亚耶夫负责进行出版，这给他的创作提供了坚实的后盾，使得斯克里亚宾可以全心全意的投入到创作上去。1895年，他完成了《练习曲》Op.8的创作，这部由12首练习曲组成的曲集和他的第一奏鸣曲直到1905年才被贝利亚耶夫的出版社出版。1888年，他开始了《前奏曲》Op.11的创作，这套前奏曲由24首前奏曲组成，历时九年完成。这套作品是他创作初期的代表作品，风格多样，语言简练，体现了他不断探索创新的精神。1897年到1898年，斯克里亚宾创作了《第二钢琴奏鸣曲》，又回到了古典的奏鸣曲四乐章结构，充分体现了他在创作上的反复探究的严谨态度。在欧洲游历期间，他吸取了各国音乐精华，将他们变为自己最珍贵的财富，用自己的创作表达了对音乐艺术的无限崇敬和热爱。1898年后，斯克里亚宾在莫斯科音乐学院教授钢琴，一边教学一边继续着他的钢琴音乐创作。他将大部分的精力都放在了钢琴作品的创作上，尤其是练习曲、前奏曲、奏鸣曲等，这些音乐创作几乎贯穿了他整个创作生涯。

从1888年—1900年这段时期，斯克里亚宾的音乐从稚嫩到成熟，从最初的

单一模仿到从本质上对浪漫主义音乐传统内容和形式的继承,这种转变在他的作品中都有所体现。浪漫主义音乐家渴望人人平等、憧憬人人幸福的社会,他们强调内心的宣泄,在作品中往往夸大情绪进行渲染。他们内心是激情的,常常把个人的命运作为创作的灵感和主题,他们在形式上不受严格的控制,感情统治着一切。这种新时代的精神使得音乐家由奴仆变为贵族,音乐欣赏者也由极少数的贵族扩大到中产阶级。这一时期音乐演出也不局限于音乐厅或是歌剧院。浪漫主义时期伟大作曲家莫扎特一创作了在家中演奏的新形势。使得大部分的家庭都有一台钢琴或风琴。上流社会迅速出现了一系列沙龙,在这些沙龙里的新兴的资产阶级开始学习贵族,模仿他们的言谈举止和生活习性,这些,都促进了音乐的发展。除了符合贵族欣赏的优雅、轻松、愉快的音乐外,还产生了一些音乐思想深刻,具有一些现实意义的音乐。不管是哪一种音乐,都在不同的层面刺激了大众的音乐欣赏情绪,也深深吸引了斯克里亚宾。在他的作品中,我们能感觉到强烈的内心表达,这种表达细腻、深刻、华丽而不矫揉造作,如同一个水晶球一般精致、光滑、还带有些神秘的异样。

肖邦曾是斯克里亚宾初期最崇拜的音乐家。他的作品影响了斯克里亚宾早期所有音乐创作。他早期的练习曲、前奏曲、马祖卡等创作,都大量模仿了肖邦的体裁与风格,例如他的12首练习曲。每首练习曲除了大量的技巧训练外,还将优美的旋律融入其中,使得音乐不枯燥乏味,每一首曲子都如同一个故事,一首小品,宽广优美的俄罗斯音乐那冗长的语句和深厚的音乐情感也能在作品中体现出来。斯克里亚宾早期的作品在整体上具有完美的逻辑,复杂合理的结构。《马祖卡》OP.3 是一首大型钢琴组曲,这也是斯克里亚宾的第一部大型钢琴作品。他在这首作品中大胆尝试运用升d小调和降e小调,体现了斯克里亚宾创新倾向。马祖卡第一首与第二首、第九首与第十首都出现主属的调性关系,体现了他创作时整体布局的合理性。

斯克里亚宾的早期创作除了整体上结构把握逐渐成熟外,还继承了许多古典音乐的创作特点:结构严谨,和声手法简洁。强调主三和弦、下属和弦的重要性。结构严谨的奏鸣曲式、三度和弦为基础的和声体系的运用等都在他的作品中有所体现。在他早期创作的三首奏鸣曲中,第一首和第三首都采用了古典奏鸣曲的形式,都是由四个乐章构成,每一章都包含了奏鸣曲式、回旋曲式、复三部曲式、奏鸣回旋曲式。斯克里亚宾依然遵从着古典主义沿袭下来的形式和内容,但在旋律上,他积极探索,悠长的旋律贯穿连接部与副部,大量的装饰音伴随着抒情的旋律,像平静的海面浮起的浪花,温存中带有悸动,这种细腻的如同诗歌般的梦幻意境,是斯克里亚宾在奏鸣曲创作中独有的,比肖邦的音乐更加含蓄,深沉。他在继承古典音乐,模仿浪漫主义音乐风格中,不断反复尝试,不拘泥于一种思路,广纳百川,吸取精华,在一点一滴中逐渐成熟。虽然他在创作初期只是在模仿,但毕竟生活背景、个人习惯、文化传统、个人习惯都不相同,模仿也只是表面的学习。他模仿的是一些最打动他的音乐情感,沿袭的是一些非常合理的音乐结构和形式,把最美好的旋律印在脑海中进行第二次创作。在斯克里亚宾的创作初期,这种继承和发扬是随处可见的。这些借鉴也为他以后个性的发挥奠定了基础。站在巨人的肩膀上可以看得更高更远,斯克里亚宾就是在这些伟大作曲家的创作的基础上,吸取精华,为创立现代主义音乐铺平了道路。

三、 斯克里亚宾《24 首前奏曲》历史创作背景

音乐巨匠 J.S 巴赫的《24 首平均律钢琴曲集》以它清晰的结构、流畅的多声部旋律开创了音乐史上的前奏曲创作先河。被誉为“钢琴音乐的旧约圣经”^④。他拓宽了音乐家的创作思路，打开了人们的视野，以其独特的艺术构思，特别是半音阶关系排列的调性布局为 19 世纪以后的作曲家提供了新的思路，开拓了另一条广阔而丰富的创作道路。在此之后的前奏曲创作一发不可收拾，其中比较有代表性的有浪漫主义时期的肖邦《前奏曲》op.8。20 世纪以后的民族乐派以斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基、谢德林等为代表的前奏曲创作以及印象派代表德彪西的前奏曲创作。在这些创作中，无论是印象派的德彪西，还是浪漫主义后期的斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫，他们都受肖邦《钢琴前奏曲》的影响深刻，这套前奏曲中层出不穷的和弦变化，华丽不造作的装饰音、歌唱般的多层次旋律都是 20 世纪的作曲家模仿的范例。

20 世纪的前奏曲创作纷繁多样，进入了一个缤纷的时代。从 19 世纪末到 20 世纪初，作曲家的创作风格迥异，赋予了他更加鲜明的时代特征。他们把这种短小结构的题材创作作为技法研究的“试金石”。德彪西在前奏曲的创作受印象画派和诗歌的影响，注重内在印象的发掘，用声音表现光和色，注重捕捉瞬间景象。以一个短小的乐思不断闪现贯穿全曲。调性上不做规则的排列，善于含蓄的给人暗示，发人深省。拉赫玛尼诺夫的前奏曲是当今钢琴学习者争相研究和演奏的对象。他的前奏曲篇幅比较大，音乐沿袭了俄罗斯民族乐派的风格，采用单三或复三的曲式结构，音乐偏重于史诗性、悲剧性。充满诗意而且极富有个性。他的前奏曲已经不再是“即兴”演奏的作品，而是一套有背景、有具体形象描绘和音乐情感表达的套曲。美丽的白雪、战争的号角、凯旋的脚步、勇敢人民坚定的信念、古老宽广的钟声，都是他内心感情强有力的表达。

俄罗斯近现代作曲家肖斯塔科维奇创造了另一种前奏曲风格——新古典主义风格。他的前奏曲大量采用俄罗斯民谣，继承了巴赫的 48 首前奏曲与赋格的创作模式，创作了《24 首前奏曲与赋格》(OP.87)。这是对巴赫前奏曲与赋格的借鉴和再创造。肖斯塔科维奇曾经说过：“这部作品最初了为了技巧训练而写，但是后来，我扩大了计划，我要模仿巴赫的《24 首平均律钢琴曲集创作一套具有鲜明形象和音乐内容的作品。”这部作品继承了巴洛克时期古典大师们的音乐技巧，同时融入 20 世纪音乐创作特点，古典和民族风格相融合，力度、织体变化丰富。削弱了调性支撑，这部作品也代表了肖斯塔科维奇创作的最高成就。还有一位俄罗斯作曲家卡巴列夫斯基。他的 24 首钢琴前奏曲采用了俄罗斯民歌曲调，和声上采用平行大小调交替完成。他的作品热情富有歌唱性。在大家纷纷采用自己民族风格来创造音乐作品时，有一位作曲家，被音乐评论家指责“有失于俄罗斯音乐家的身份”，这便是斯克里亚宾。尽管他含蓄的创作受人非议，但这并不影响斯克里亚宾的创作积极性，也不能动摇他在俄罗斯音乐界的地位。

斯克里亚宾《24 首钢琴前奏曲》的创作始于 1888 年，这是他在受到贝利亚耶夫的赞助后去各国旅行中创作的作品。鲍尔斯曾经这样描述到：“当他在巴斯特尔看山间的急流撞击岩石时，立刻创作了一首铿锵有力的前奏曲——降 E 大调前奏曲。”^⑤在瑞士的维特斯纽他创作了前奏曲第十二首，第十七首，第十八首，二十三首。在海尔堡古代历史的遗迹给予他巨大的创作灵感，在那里创作的六首钢琴小品中包括前奏曲第三首，第十九首，第二十四首。他还给妻子塔特亚娜

写信描述他的创作情况。

1895年，他患上了头痛病，这也许是由于在异乡的孤独感使他的情绪波动很大，他曾经在给贝利亚耶夫的信中说到：“这些日子我一直在头痛，我感受到巨大的失落与恐惧，开始体会到孤独的含义。”^①但是身在异乡的孤独与寂寞带来身体和心里的痛苦并不能组织他强烈的创作欲望，前奏曲第二首圆舞曲节奏般的抒情诗中旋律中透着悲哀、苦闷、忧伤、空虚。表现出作曲家矛盾与彷徨的心情。整部作品集大概花了八年的时间，在德累斯顿、荷兰的阿姆斯特丹、法国巴黎，不同的地域带给他不同的创作灵感，24首钢琴前奏曲，风格迥异，长短不一，最短的只有12小节，最长的也只有39小节。最长演奏时间也只有两分十七秒。回到俄罗斯后，他整理了所有的前奏曲，这部细腻而简洁的钢琴小品于1895年完成。

19世纪到20世纪中期，前奏曲的创作日新月异，在浩瀚的创作中，斯克里亚宾的《24首钢琴前奏曲》别具一格。他的前奏曲细腻简洁，情感丰富，创造性的发展了前奏曲这一体裁，被誉为“古典音乐大师与现代音乐巨匠”。在以下几章，我们将对这套前奏曲的音乐风格特征、旋律特点、和声构成和演奏技法分析进行研究，并对研究这套作品的意义进行深入阐述。

第二章 斯克里亚宾《24 首前奏曲》本体分析

第一节 调性布局与调性特征

一、总体的调性布局

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》在整体的调性布局上沿用了肖邦的《24 首前奏曲》，采用了五度循环的排列方式。

No.1	No.2	No.3	No.4	No.5	No.6	No.7	No.8	No.9	No.10	No.11	No.12
C 大调	a 小调	G 大调	e 小调	D 大调	b 小调	A 大调	#f 小调	E 大调	#c 小调	B 大调	#g 小调
No.13	No.14	No.15	No.16	No.17	No.18	No.19	No.20	No.21	No.22	No.23	No.24
bG 大调	be 小调	bD 大调	bb 小调	bA 大调	f 小调	bE 大调	c 小调	bB 大调	g 小调	F 大调	d 小调

从表中我们可以看出，钢琴曲集的总体布局为 12 对关系大小调按照先大后小的纯五度调性循环方式进行排列，形成完整的五度关系链。这种规整的调性布局是斯克里亚宾前奏曲音乐叙述的基础与框架，调性的编排为每首前奏曲铺垫了底色，使作品音乐形象更加鲜明。

二、作品的调性特征

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》中每一首前奏曲都是从主调开始，到主调结束。调性的局部扩张是作品重要的调性特征，即在乐句、乐节之间，经常出现调性转换，如调性对置、调式交替、转调、离调等。调性的转换方向基本以主调转到属调、下属调及关系小调这种近关系转调为主（即主调到属调、下属调以及关系小调等）。还有等音、半音的远关系转调为辅。

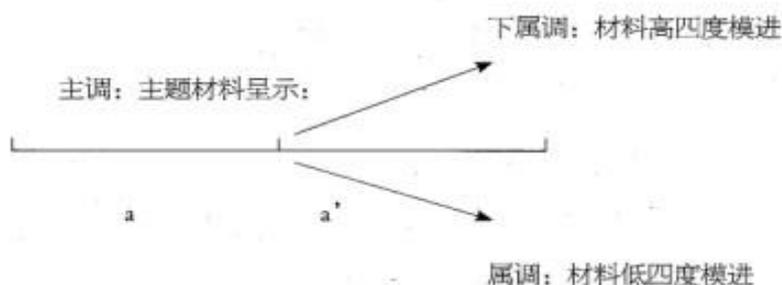
（一）. 调性对置

调性对置是斯克里亚宾《24 首前奏曲》中最常用的调性变化手法。通过移动音高的位置引起调性转变从而形成音乐发展的动力性变化。在没有中介和弦的情况下直接形成结构内部（两个乐句、乐节、乐汇）之间的调性转换，调性对置的两个结构单位在织体、旋律、和声方面具有统一性。（参见谱例 1）

谱例 1

乐句 a 与 a¹ 为两个平行重复的乐句，乐句 a（第 1-2 小节）从降 A 大调陈述。乐句 a¹ 主题材料下行三度以 f 小调开始，与乐句 a 形成对置。两个乐句中都没有中介和弦的连接，依靠主体材料的模进形成彼此联系的。

在斯克里亚宾《24 首前奏曲》中，调性转换方向以主、属、下属最为常见。表现为上下纯四度音程转换。即转到下属时，模进材料高四度模进；转到属调时，模进材料低四度音程出现。音高随着调性的变化严格移位。如下图所示：



下属方向的调性对置以第十首 1-8 小节为例：（参见谱例 2）
谱例 2

乐句 a 与 a¹ 是两个平行重复乐句，乐句 a 为升 c 小调，乐句 a¹ 移到下属调升 f 小调上。在维持了前面乐句节奏型、织体以及和声稳定的基础上，乐句音高材料做整体四度上移。斯克里亚宾的这种主调到下属调的模进出现的最多，如第三首、第五首、第六首、第八首、第十首、第二十一首等。

主调与属调的调性对置以第四首 1-4 小节为例：（见谱例 3）

谱例 3



乐节 1 与乐节 2 平行重复，后乐节是前乐节的下方四度音程模进，两个乐节的节奏音型、织体及和声功能上保持一致，调性由 e 小调转到 b 小调。

调性对置是维持结构平衡与稳定的调性变化手段之一，常用于主题材料模进重复的结构中，在《24 首前奏曲》中被普遍采用。

(二) 调式交替

斯克里亚宾传承了浪漫主义时期的调式交替。它使调性在作品里融会贯通，尤其是不同调式的同主音交替，使音乐在旋律上更富有色彩。斯克里亚宾的《24 首前奏曲》主要以同主音大小调交替为基础。如前奏曲第六首。(见谱例 4)

谱例 4



材料从 e 小调开始，继而转入 G 大调，在四小节的陈述之后与 g 小调形成交替，同样的材料在不同的调式上陈述，造成了和声色彩上的对比和音乐情感上的冲突。

调式交替还影响了下属和弦的和弦结构。自然大调与同主音小调的交替结果导致了下属和弦的性质发生了变化。在《24 首前奏曲》中，大调下属和弦普遍运用降 VI 级音高，使原本柔美的七和弦变得幽暗，带有一丝忧郁的情绪。(参见谱例 5)

谱例 5



除此之外，斯克里亚宾还利用了“那不勒斯和弦”。这种和弦最初只运用于小调，在浪漫主义时期才开始引入大调。他将这种和弦运用于扩充和补充的片段，强调调式的瞬间色彩变化以达到耳目一新的效果，丰富了半音化调性体系。

(三) 连续的离调进行

离调在浪漫派晚期被广泛应用。在斯克里亚宾《24 首前奏曲》中，最为常见的离调和弦包括副属七和弦、重属七和弦、副下属七和弦、副属导七和弦、副下属七和弦等等。连续的离调模进被经常运用在展开部，加强了半音色彩和音乐的紧张度，为高潮做准备。斯克里亚宾将离调扩展到除主和弦外的任何音级上，是离调性半音和声被更广泛更深入的运用。

第二节 旋律的构成特点与发展手法

一、旋律的构成特点

(一) 以短小性旋律为主体核心

以简短的语言来创作音乐是斯克里亚宾独有的写作手法之一。他善于将一个短小的旋律作为音乐的主题核心，这些动机大多只有一小节，随后通过音程的模进、节奏的分裂、调性的转移或者将音程扩大或缩小衍生成四小节内的乐句。如前奏曲第二十一首 1—4 小节（参见谱例 6）

谱例 6



从谱例中可以看出，最初的动机只有一小节。之后通过音程的模进将旋律扩大为两小节。在第五到八小节出现出题动机的上行四度模进。这三部分用休止符断开，旋律凝练有力。

前奏曲第十四首 1—4 小节（参见谱例 7）
谱例 7



一到四小节包含了主题动机和主题动机音程的扩大与再扩大，随着音程的扩大，音乐的张力不断加强，音乐情绪也随之逐渐高涨。如此短小的旋律动机在斯克里亚宾的前奏曲中频繁出现。除此之外，斯克里亚宾的前奏曲中还有更细微的主题动机变化。他将每一小节都作为一个短小的主题，他们重复但并不完全相同。主题核心零散，虽然大量休止符将他们分解的支离破碎，但是一部分特别凝练，短小的气息涵盖了丰富的内容。例如前奏曲第十首 1-4 小节（参见谱例 8）

谱例 8



从谱例中可以看出，第一小节为主题动机，在第二小节出现动机的延伸，在第三小节将节奏分裂，音型模进，自第四小节开始将这些发展手段综合起来，这些短小片段式的旋律材料更容易做进一步的展开。

（二）大幅度的旋律跳跃

斯克里亚宾的过人之处在于以最瘦小的身材和没有超过八度的手来完成一些大跨度跳跃音程的创作。也充分体现了他高超的演奏技巧和勇于挑战的精神。他的大幅度跳跃不仅只出现在单声部旋律中，还有双音、和弦及复音程中。在慢节奏的乐曲中，这种大跨度的跳跃可以延长语气，使音乐更为深沉，极富内涵。如他的前奏曲第八首。（参见谱例 9）

谱例 9



主题在刚开始就现了大十度与增九度。只用了两组音就拉长了语气，让人在等待中静静思考。在斯克里亚宾的前奏曲中，这种大幅度的跳跃有静有动。一些快节奏的旋律跳跃如同流水一般畅快淋漓。如前奏曲第一首。旋律基本是四度进行。旋律不停的上下穿梭，生动可爱，充满朝气。（参见谱例 10）

谱例 10



前奏曲第二十首则采用了八度加和弦音阶式的上行。这首作品的难度非常大，因为不单单是右手，左手的八度与和弦的结合为远距离的大跳。而两个手的反向进行虽在音响上有非常好的表现，但也同时增大了演奏的难度，让许多演奏者望而生畏。（参见谱例 11）

谱例 11



二、旋律的发展手法

（一）.旋律的模进

旋律的模进，就是将基本旋律以相同的节奏形态上下移位，他可以是一个乐句，也可是是一个乐节、乐汇。模进是旋律发展变化的手段之一。模进的方式有

很多中，其中包括上行下行模进；二度、三度、四度、五度等音程关系模进；首调模进和转调模进等模进方式。在斯克里亚宾《24首前奏曲》中，以二度三度、四度五度模进为主。如前奏曲第十首 1—8 小节。在四小节的旋律陈述后，旋律上行四度模进。（参见谱例 12）

谱例 12



前奏曲第二首主题动机以四度上行为主，节奏紧凑充满动力。（参见谱例 13）
谱例 13



模进的度数、距离各不相同，有的是旋律、和声伴奏整体移动。有的只有旋律做部分移动。不管是哪种模进，都是旋律发展的重要手段，他们能够凸显音乐情感，连续的模进往是用于音乐情绪不断向上发展的地方或高潮部分把旋律情绪的发展推向新的高峰。而连续下行的模进则表现心情的逐渐平静或是逐渐进入沉思，发人深省、耐人寻味。

（二）.旋律的的变奏修饰

主题的变奏包括重复和变化发展两部分。这种旋律的发展方法，加强和巩固了主题色彩，还能够产生音乐的新鲜感。通过对音乐主干的紧缩和拉伸，使音乐在统一中产生丰富音响和微妙变化。斯克里亚宾在《24首前奏曲》中喜欢对旋律进行装饰。在前奏曲第十一首中，有大量的经过音来修饰旋律，和弦被大量跳进的倚音包围，这些复杂的旋律装饰音，使音乐不显得呆板单一，形成了更曲折、更委婉的旋律。前奏曲第二首（参见谱例 14）

谱例 14



这首前奏曲的主题从第一小节第三个音 C 开始，是一个 a 小调音阶下行。但是斯克里亚宾在这个单调的音阶里加入各种经过音使其成为一个环绕式旋律，形成上下起伏的旋律线条，每个起伏都有一个停歇，乐曲曲折舒缓，耐人寻味。除了在旋律中加入大量倚音加以修饰，还有在旋律上增加和弦以丰富音乐的音响效果。如前奏曲第四首。右手低音和弦不断重复，以衬托哀伤的主题，增加了音乐低沉的音响效果，表现作者内心压抑惆怅之情。（参见谱例 15）

谱例 15



（三）.隐藏在各个声部的旋律发展

在《24 首前奏曲》中，隐伏是旋律发展的重要手段之一。在斯克里亚宾部分创作喜欢将主题动机的核心音程隐藏在织体中。例如第一首，表面上看，五连音复合节奏音型中没有明确的主题动机，但实际上，核心音程就隐藏在这五连音的下行大二度 D—C 中，他的主题动机就是这个被小节线隔开的二度音程中。（参见谱例 16）

谱例 16



除了在主体动机的隐藏旋律外，有时旋律可以潜伏在各个声部中。这种隐藏于织体中的旋律出现在前奏曲第三首的 29-36 小节中，他的第一拍与第三拍分别组成了两条相错的下行音阶，形成了卡农式模仿。音阶隐藏在快速进行的三连音跑动中，在两个声部同时进行。

第三节 和声手法

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》整体上采用了传统和声序进的原则：T—S—D,即主功能到下属功能再到属功能进行。除此之外，《24 首前奏曲》还继承了晚期浪漫主义和声特征：复杂化，多样化和特殊化。这些特征大多出现在局部结构中，也体现了斯克里亚宾扎实的和声功底和超凡的灵活运用能力。

一、和弦结构的复杂化与多样化

和声语汇随着时代的发展不断创新，传统的和声结构也随之不断完善与发展，浪漫主义晚期作曲家在三度叠置的基础上，大量运用变音和弦、叠置和弦、复和弦。这些技法在斯克里亚宾的创作中也被吸收运用。在他的前奏曲第十四首中，他采用了三度叠加的和弦方式。在第二十四首中，也出现了纵向排列的四度音程结构。（参见谱例 17）

谱例 17



二、和弦的特殊化

在斯克里亚宾《24 首前奏曲》中，明显的感觉到在遵循传统和声的原则上，还将和声功能的进行向极端化发展。

（一）. 主、下属、属功能的变化

1. 下属和弦取代主和弦

传统的三和弦形式被动摇，有些前奏曲在开始不再以原位的稳定形式出现。例如前奏曲第二十首，作品在一开始，就运用了下属和弦出现在旋律的开始，取代了主和弦的位置。从音响上削弱了乐曲的稳定感。（参见谱例 18）

谱例 18



2. 变格终止的运用

不仅是开始，在作品的结束部分也扩大了变革终止。古典作品中，终止处使用下属和声相当于补充的作用。到了浪漫派中后期，下属功能不再只是一种色彩性的装饰作用，上升为一种与属功能相同的终止方式。这种终止方式削弱了音乐

的厚重稳固感，这种不稳定性别具风格，具有很强的抒情色彩。如作品第二十首，全曲的结束终止一直处在 c 小调的的下属和声中，由下属四六经过一系列的下属和声变换最终在主和弦结束。（参见谱例 19）

谱例 19



3. 属和弦进行到下属和弦的反功能进行

属和弦到下属和弦的反功能进行在作品中得到大量使用。“在作品的开始一再重复 D—S 的进行，听起来特别柔和，下属和弦的运用给斯克里亚宾的风格带来新的风采。”^⑥（参见谱例 20）

谱例 20



（二）. 和声的线性化

线性思维是和声思维多声性的表现形式。同时，线条化的和声进行使功能运用更加千变万化，突出作曲家的个人风格。线性化的和声使音乐更具有流动性，它主要表现在横向的进行上。在同一声部利用不同层次的音高展示旋律线条。纵向上，基本维护音高之间的和弦逻辑关系，保持和弦结构的大致稳定。如前奏曲第一首第 15—17 小节（参见谱例 21）

谱例 21



和声的音乐线条有时也借助和弦的低音和弦外音（经过音或倚音）。这种附加音线条也是线性化和声思维的另一种形式。和弦低音与和弦外音共同组成一条半音化的低音线条。前奏曲第五首第 8—10 小节的左手部分就是由附低音线条构成的。（参加谱例 22）

谱例 22

8

附加音 F — #F — G — #G — A — #A —

9

10

G III] D_3/D D_7 D_6/DIII
 D T_6] S_6] $\text{b}^5\text{D}_3/\text{D}$ K_4 D_7
 B — b^5B — A

第四节 斯克里亚宾《24 首前奏曲》的风格特征

一、斯克里亚宾早期音乐作品创作风格

我们在第一章已经介绍了斯克里亚宾的早期的创作历程，可以看的出，他早期受浪漫主义影响深刻。他的音乐中有舒曼的即兴、李斯特的丰厚悠长。他的练习曲在技巧和和声等方面都模仿了李斯特的《十二首超技巧练习曲》，都是按大小调关系安排的连续下属走向。然而对他影响最深刻的是肖邦。无论是在体裁、风格还是创作形式上都有肖邦的影子。如他的前奏曲 Op. 11 No. 2, 充满诗意的圆

舞曲风格的钢琴音诗。主题短小，多运用音程大跳，节奏舒缓，中段旋律就像作者内心一般起伏跌宕。这与肖邦的前奏曲 Op. 28 No. 7 有些相似。他的练习曲 Op. 8 No. 9 与肖邦的 Op. 25 No. 10 无论在速度、调性还是技巧方面也都极其相似。他的马祖卡 Op. 3 旋律细腻，节奏灵活复杂，伸缩性强，三拍子圆舞曲式的节奏不拘泥于一种强弱形式。三段体结构同肖邦的马祖卡相同。

除了吸取浪漫主义的精髓外，斯克里亚宾还继承了一些古典主义传统。古典乐派追求结构单一严谨，和声手法简洁，注重主三和弦和属七和弦的应用。在斯克里亚宾早期的钢琴作品中，三和弦运用非常广泛。例如他的第一奏鸣曲、第二奏鸣曲和第三奏鸣曲，都是在主三和弦上结束。奏鸣曲还都是沿用古典主义时期的四乐章结构。他的奏鸣曲式也是维也纳时期古典乐派通用的呈示部——展开部——再现部组成。在奏鸣曲的创作上他还是遵循着古典主义时期的创作原则。莫斯科音乐学院近十年的学习使他的作品具有扎实的古典音乐创作功底。

作为一位在俄罗斯成长起来的音乐家，斯克里亚宾的创作同样也受到俄罗斯民族音乐的影响。他经常研究并演奏柴可夫斯基、穆索尔斯基、格林卡、塔涅耶夫等老一辈作曲家的作品。他的创作不像“强力集团”的代表作曲家那般的纯粹，但这并不代表他的音乐中没有俄罗斯音乐元素。在俄罗斯音乐中，无论是专业音乐还是民间音乐，自然小调都占据着极为重要的地位。斯克里亚宾的作品中大量运用自然小调，a 小调前奏曲旋律自然宽广，充满斯拉夫民族音乐特性。他的马祖卡 Op. 3 No. 1 中热情奔放的旋律，乐曲中展现出来的充沛精力，也是俄罗斯音乐特有的精神气质。还有他丰富多样的节奏变化也符合俄罗斯音乐节奏复杂多样的特点。他的作品也具有标题性，在他创作的《即兴曲》中，每一首小曲都带有一个标题。这些元素已经凝练在斯克里亚宾的创作中，也为他的创作提供了灵感和动力。

二、斯克里亚宾《24 首前奏曲》的风格特征

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》是他早期音乐创作的代表。要想研究好这部作品，我们必须要把握好它独具魅力的音乐风格。这部作品就像斯克里亚宾生活的一小部分缩影，凝练中的精华总能打动我们。

（一）音乐的神秘性与幻想性

斯克里亚宾喜欢给自己的音乐铺一层神秘的面纱。他将神秘与唯美结合在一起，创造了一种隐匿在深处难以发现的朦胧的情感。就像波洛克的画一般，色彩削减到零，黑、白、棕三色运动的线条让人陷入迷惑。

斯克里亚宾《24 首前奏曲》中，许多作品单一主题贯穿全曲，旋律节奏平稳，例如他的前奏曲第八首。主题由两个动机组成，一个上行超过八度的音程和一个下行的华彩，这两个动机像平静的波浪一般贯穿全曲。又仿佛是宇宙中转瞬即逝的流星一般，短暂且神秘。

除了神秘感，斯克里亚宾还是个充满幻想的人。他喜欢幻想美好的事物——迷人的风景、美丽的姑娘、美好的田园生活。这些在他的作品中都能够体现出来。前奏曲第十七首，主题动机由旋律与和声构成。和声突出大调色彩，新颖而别致，带有圆舞曲的风格。像是一位少女在翩翩起舞，舞姿优美而典雅。全曲只有 40 秒，而作者渴望的也正是这种瞬间的幸福。除了对美好的向往，斯克里亚宾的前

奏曲中也有对未来生活焦虑的情感掺杂在里面。例如他的前奏曲第十六首。主题为机械刻板的低音，旋律阴森诡异，音乐情绪极度压抑。中段主题模仿并展开，情绪变得躁动不安。表现了作者对未来无知的恐慌与焦虑。

（二）音乐的浪漫性

毫无疑问，斯克里亚宾前期的任何作品都带有浪漫主义风格。《24 首前奏曲》也不例外。浪漫主义音乐都有一种“主观意识”。这种意识不以具体事物的细致刻画为主，而是通过不同的作品抒发内心的情感。这种感情是随欲的、千变万化的。浪漫派作曲家力求挣脱思想禁锢，将思想和创作自由最大化、无限化。在斯克里亚宾《24 首前奏曲》中，每一部作品都是情感的自然流露，就像 24 首散文诗一样，包含了作曲家所有的喜怒哀乐。有的前奏曲情感真挚，旋律优美。完成于莫斯科的第九首前奏曲，主题静谧优雅，中段围绕主题核心一层层展开，像内心深处微微起伏的波澜。整首乐曲都处在宁静的气氛中；创作于 1894 年的前奏曲第十首是一首合唱作品，主题舒缓、悠长，色彩比较明亮，全曲以四声部和声织体为主，这是典型的教堂风格的作品，表现了教徒虔诚的精神意境。有的作品属于悲歌风格，带有淡淡的悲伤情绪，表现了作者内心孤独寂寞的情感。如斯克里亚宾《24 首前奏曲》中最早的一首 e 小调前奏曲第四首。主题为连续的半音阶下行旋律。音乐中透出淡淡的悲伤，结尾单调的单音持续反复，表达了作者内心的空虚与寂寞。前奏曲第十三首，高低声部二重唱式的旋律，像是一幅宁静夜晚奏响的小夜曲。左手起伏的和声静静演奏出淡淡伤感的旋律，结尾的主题再现，使得音乐走进了孤寂的沉思中；还有的音乐热情奔放，带有强烈的浪漫主义激情。他在作品中喜欢用强烈的力量对比和洒脱的节奏来宣泄他内心的喜怒哀乐。还有的人说，“斯科里亚宾的全部素材都贯穿这爱的激情。”他喜欢用 ppp 制造朦胧远去的意境，也喜欢用 fff 表达他狂喜或者愤怒的心情。前奏曲第三首是一首练习曲风格的前奏曲。乐曲单一织体贯穿全曲。三连音音群速度流畅，轻快明朗。乐曲充满朝气，畅快淋漓。1889 年创作于基辅的前奏曲第六首二部卡农作品在演奏上一气呵成，音乐紧张而充满动力。结尾部分八度旋律从高音一泻而下。语气不断加强的模进迸发了作者的激情，有如洪水一般来势汹汹，不可阻挡。最后在强力的 fff 和弦中结束。创作于海德尔堡的前奏曲第二十四首，急版，节奏为 6/8 于 5/8 的交替进行，使得音乐变得紧张而不安。它的音域跨度非常大，情绪高涨，像暴风骤雨一般的热情最终在辉煌中结束。除了这些情感的表达，他的前奏曲也有对自然景观的写照。像他的作品前奏曲第一首。主题为单一线条，下行纯四度与上行纯四度交织，犹如潺潺流水，川流不息。前奏曲第十四首的灵感来自于德累斯顿山间的瀑布激流。作品是一首快速奔腾、永无停止的“无穷动”。作曲家将自己的心境也融入音乐，可以感受到作曲家内心的挣扎与抗衡。所有的情绪就像瀑布一样宣泄出来。

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》音乐风格多样鲜明，思想内涵极其丰富。有优雅充满柔情的音诗风格。有充满忧伤孤寂的悲歌风格，还有充满激情和青春活力的戏剧性作品，还有描写自然风景的音画风格。这些不同的风格组成了 24 首前奏曲，他们细腻生动的描绘成一部音乐诗集，生动的表达了斯克里亚宾丰富的内心情感世界。

（三）音乐的技巧性

技术是一部成功作品不可缺少的因素之一。斯克里亚宾从小接受的严格的演

奏训练,使他的音乐创作更上一层楼,也大大拓展了钢琴音乐的旋律音域。《24首钢琴前奏曲》中,有许多作品可以被称作是炫技练习曲,偏重于技术。作品的音域跨度非常大,例如前奏曲第一首为连续的五度和八度的上行琶音,速度极快;除了单一的大跨度连接外,还有和弦与八度的连接,在前奏曲第二十首中,他大胆运用这种技术,右手声部是和弦加八度旋律上行,左手声部则是跨度更大的旋律下行,两个声部反响进行,音乐铿锵有力,张弛有度。前奏曲第二十四首中右手的和弦大跨度跳跃,增加了音乐的紧张感。

除了一些大跨度的演奏音型外,在节奏上也更加复杂,多层次化。前奏曲中大量运用了三对二,四对三,五对三,六对四节奏;连音与均匀节奏横向与纵向的结合;高低声部的重音错位,形成类似切分音的效果。如前奏曲第十九首两首作品相错 $1/5$ 拍。这种新颖的手法还出现在第12首、24首中;除了常见的 $2/4$ 、 $3/4$ 、 $4/4$ 、等拍子外,还出现了 $4/2$ 、 $9/8$ 、 $15/8$,另外,还有三首作品运用了不规则的变换拍子,如第十六首,为 $5/8$ 、 $4/8$ 的交替进行,第二十四首节拍为 $6/8$ 与 $5/8$ 的交替进行。而第二十一首前奏曲则是更加复杂的 $3/4$ 与 $5/4$ 、 $3/4$ 与 $6/4$ 相结合的节奏音型。

斯克里亚宾的作品中还有相当大一部分注重左手的训练。可以看得出,在《24首前奏曲》中,大量的左手伴奏都为大跨度的音程,里面包括了单声部旋律的连接、和弦的大跨度跳跃以及八度与单音的跨越。由于青年时期的过度训练伤害了右手,使得他把大量的精力花在了左手的创作上,将左手的技术发挥的淋漓尽致。这给了演奏者一个相当大的难题,也为演奏者提供了演奏水平提升的空间。

第三章 斯克里亚宾《24 首前奏曲》演奏诠释

斯克里亚宾，这位 20 世纪初最具魅力和影响力的天才作曲家之一，由于人们对他的理想化、充满矛盾的音乐形式和思想给予过多的关注，使得人们很少不带偏见的去聆听他的音乐。即使他们属于最富音色变化、最富情感表达，在结构和内容上都呈现出较完美的近代钢琴音乐。

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》要求演奏者必须具备高超的钢琴技巧和很高的音乐修养，同时对音响要有极强的敏感度。他的作品要求演奏者能够带动观众的情绪，随着音乐鲜活的形象和音乐旋律持续而快速的高低起伏来产生共鸣。只有让观众参与这个演奏与欣赏的过程，才能让大家体会到他音乐中对未来的憧憬，乐观主义和生命力。在快速弹奏时不硬过分的快。要在相应的听觉状态中寻找一个合适的速度，让乐曲更加清晰，如同欣赏一幅油画时需要正确的光线和距离一样。这首深受肖邦影响的二十四首前奏曲是斯克里亚宾前期较小的钢琴作品。从这部作品中我们可以对他的风格发展有一个比较好的了解。对于一个演奏者来说，需要有一双跨度比较大的手。除此之外，还要对指法有超群的、本能的驾驭。以及手指弹奏和踏板的密切配合。

一个演奏者，要在舞台上面对数百数千的挑剔的耳朵，必须承受身体和心理双重压力。心里素质的好坏，其实很大一部分原因来源于自信。这种自信是建立在对作品具有强力的驾驭能力。只有对作品有深刻的理解和对作品反复的演练才能达到最高水平的发挥。下面我们将对 24 首前奏曲进行逐一分析。

前奏曲第一首

此曲为 C 大调 创作于 1893 年。 活泼的。

作品的创作上具有练习曲的特点，以快速跑动为主。右手为下行纯四度和上行纯四度交叉进行（参见谱例 23）

谱例 23



旋律上下有规律的起伏，五音一组，如同两个人在一问一答，上下呼应一般。由于这首前奏曲起伏频繁节奏紧密，力度表达上不宜太夸张，演奏者要控制好手指的力度，要拿捏有度。左手部分是一个技术难点。大跨度的上行琶音要求演奏者要非常熟悉键盘上音的位置。对于手较小的演奏者来说，需要手的移动速度更快。左手旋律可以轻轻带过，不要担心音乐的中断，可以用踏板来弥补手指上的不足。

由于整首乐曲结构规整，速度统一，旋律重复，主题鲜明，所以演奏者在演奏过程中，速度上要保持平稳一致。

前奏曲第二首

此曲为 a 小调 创作于 1895 年，小快板。

这部作品是被演奏最多的一首曲目。旋律中透出淡淡的伤感，充满幻想，像一首抒情诗，又像一幅秋日落叶图。演奏者在演奏过程中，要把握好音乐的层次。（参见谱例 24）

谱例 24



从谱例中可以看出，主题动机蕴含两个层次：1.右手旋律中的音程大跳。2.左手部分的半音级进上行。这两层旋律同方向进行，音乐强弱变化细微短小，需要演奏者极强的手指控制力。在第三小节出现 *tempo*，回到原速。中段主题旋律跌宕起伏，表现作者内心的情感波动。左手的大指的持续音既要轻、柔，又要保持延续。与右手相比较下键要更深，指尖抓的要更牢。曲谱上没有标识踏板，这需要我们自己根据自己对曲目意境的体会来自行发挥。弱起小节最好在以右手旋律为准来更换踏板，音乐既有层次感，也不会将两段旋律混淆在一起，这样让音乐语气更加明确清晰。

前奏曲第三首

此曲为 G 大调 创作于 1895 年，活跃的。

这部作品活泼轻快，旋律流畅。右手三连音贯穿全曲，偶尔穿插四音为一组的十六分音符。演奏者要把握好速度，让横向上的节奏交替流畅，不能在微妙的速度变化上让音乐“打结”。不仅是横向上的节奏，纵向上左右手高低声部也出现三对二、四对三的节奏型。（参见谱例 25）

谱例 25



对于大部分高水平的演奏者来说这种节奏早已接触过，但也不排除在节奏上还不能将三对二和四对三这类节奏把握不好的演奏者，其实在早些钢琴学习的时候，我们有过一些生搬硬套的办法。但这种“非自然”的办法容易给演奏者带来节奏上的“机械感”，还是需要演奏者多聆听、多体会，做到左右手互不干扰，使音乐流动下去。

前奏曲第四首

此曲为 e 小调，创作于 1888 年，慢板。

这首前奏曲非常短小。是二十四首乐曲中最早的一首。音乐低沉悲伤，旋律

中透露出作曲家内心无比的惆怅与寂寞。这首作品的左手部分含有一个半音下行开始的隐藏旋律。(参见谱例 26)

谱例 26



这种断断续续的左手半音阶旋律要求我们对左手要有细致的要求，不仅要如歌的旋律完美的表达出来，还要学会控制右手中声部的旋律。更加需要注意的是，右手的伴奏织体基本都是柱式和弦，这种叠加在一起的音响更难控制。不仅要演奏者手上有非常好的控制力，还要在安静的环境中倾听。在将左手歌唱性主旋律连接起来的同时，还要把右手的声部层次分清。踏板的处理要根据左手的旋律来处理。因为左手没有大跨度的音程，所以尽量减少踏板的使用，过度运用踏板反而会使音乐模糊。

前奏曲第五首

此曲为 D 大调 创作于 1896 年 行板 如歌的。

这首前奏曲是一首富有歌唱性的“无词歌”。音乐柔美舒缓，旋律线条宽广。我们可以将它比作一首歌曲，歌曲中充斥着神秘、忧伤、疑问、徘徊。各种无言的情绪交织在一起。主题动机为上行级进四音组圣咏试旋律，左右伴奏如微波摇曳起伏，五连音穿插其中使节奏自由流畅，配合右手悠长如歌的主题旋律。(参见谱例 27)

谱例 27



演奏这首前奏曲，要求我们肌肉保持舒适放松的状态，用稍缓的速度进行演奏。控制左手伴奏的力度，让右手小指勾勒处的旋律线条更加清晰完整。从第十二小节出现大跨度的装饰音是演奏难点。既要快速移动完成大跨度装饰音的弹奏，又要将声音演奏的轻柔。这些装饰音随着乐曲的结束速度逐渐渐慢，指法的选择可以根据踏板的长短来安排。

前奏曲第六首

此曲为 b 小调 创作于 1889 年 快板

一部复调手法为主的二部卡农，节奏紧张，以左手八度开始，两个声部互相模仿，相距一拍一前一后进行，演奏没有停顿，一气呵成，结尾部分右手主旋律八度半音下行，像瀑布一般飞流直下，最后以 *fff* 分解和弦结束。在乐曲的开始部分，作曲家本人比较偏向于从重音开始。这首前奏曲的情感好像是作曲家在不断的向上攀爬想要摆脱桎梏的困境。所以开头以一个沉重的八度更能给人一种窒息感，这种震撼的音效更能推动后面音乐的进行，就像是落入谷底的人想要摆脱困境，奋力往上爬的那种坚定的意念和决心。（参见谱例 28）

谱例 28



这首曲目的难点在于八度弹奏。在演奏前，一指和五指的支撑状态是提前准备好的，使手掌成为一个整体，这种支撑状态要保持全曲。即使在手腕的起落过程中也不能松懈。左右手八度第一个音要借助力臂的力量，甚至可以稍微站起借用身体的力量将声音传送下去，不仅增加了音响效果，在视觉上也能向观众传达一种强烈的情感。连线后的第二个八分音符应该用手腕带起，手指贴住键盘，借助第一个音所产生的惯性，近距离落键并将手臂的力量直接送到键盘上，以减少因动作过大所造成的力量损失。演奏者也不应在持续的移动中额外增加力度，不然会是声音生硬笨重。

八度弹奏一直是一个难点，在练习八度中，我们应积极的去锻炼小指的肌肉，从而达到理想的演奏效果。演奏者在演奏时要感受到力量是从后背源源不断的流动到指尖，传送到键盘上的。

前奏曲第七首

此曲为 A 大调 创作于 1895 年 非常快的快板

这是一首具有练习曲风格的前奏曲。旋律欢快明朗，速度非常快。右手跨度非常大，在快速的基础上还要大跨度的跳跃，对于演奏者来说，首先要非常熟悉键盘的位置，先从慢练开始，寻找两个音之间最适宜的弧度，然后中速弹奏，待可以准确弹奏每一个音后再加速最终到快速。小臂横向的运动及大臂和全身的带动能力都要非常强。外大量的 *ff* 力度在后半段出现，由于节奏较快，我们不可能靠手臂大幅度的摆动来增加力度，所以在必要的时候还要借助身体来的力量来完成强音的弹奏。

前奏曲第八首

此曲为升 f 小调 创作于 1896 年 快板

这首前奏曲语调浪漫、深沉。有人将他的这首前奏曲比做夜空中划过的流星。使人联想到“疑是银河落九天”的情景。这首前奏曲节奏自由舒缓，毫不做作的呈现了斯克里亚宾心底最安静的情感。小调的音乐总是给人一种特殊的神秘感。这种神秘感需要以微弱的音量开始。这首前奏曲在最初的手稿中没有 *p* 的标识，但为符合作品的意境，在后来的版本中被标识出来。（参见谱例 29）

谱例 29



全曲的音量始终要控制在 *pp* 到 *mp* 之间。渐强渐弱的幅度要非常小，演奏者的手指要有很好的控制力。在手指的技巧方面，这首前奏曲没有太大的难度。虽然在左右手都是大跨度音程，但是这首前奏曲速度较慢，不需要我们快速的移动手指。但是在触键上却有很高的要求。下键的速度要极慢，感觉力量是缓缓压下去的。发出的声音既要柔和、深沉。尤其是右手旋律部分，渐强渐弱要控制好，不要过分的夸大，起伏的感觉主要来自内心的感觉。要求演奏者在演奏时多听，多感受，通过听觉来调整手指的力度是诠释曲目最好的方法。另外还要注意节奏的掌握。第三小节三连音模仿流星一般快速滑下。大量的三对二节奏音型要反复联系，速度均匀统一。不要在演奏中出现“绊脚”的感觉。

前奏曲第九首

此曲为 E 大调 创作于 1895 年 小行板

这首前奏曲是斯克里亚宾《24 首前奏曲》中技术较为简单的一首。速度缓和，没有大跨度的跳跃。主题的织体由两个层次组成。高低声部为对位旋律，中间声部为和声层。大调与小调同时进行。（参见谱例 30）

谱例 30



这些和弦的连接需要我们小指尽可能的延长保持，演奏时踏板要做到一拍一换，甚至更为频繁。否则会出现混沌模糊的声音，使小指无法清晰的勾勒出旋律线条。

除了右手部分的旋律外，左手部分细微的音乐起伏也需要我们特别注意。在

作品的最开始是一连串的下行长句，语气冗长，一气呵成。在第十三小节到第十七小节，出现了一连串的短句模进。每一小节都是一个句子。我们要在整体上把握好音响层次。这就要求演奏者在演奏过程中结合听觉，越是细微的变化越要控制得当，才能出现好的音响效果。

前奏曲第十首

此曲为升c小调 创作于1894年，行板

这首前奏曲以四部合声织体为主，是一部教堂圣诗风格的作品。教会诗班的演唱者都具有纯正的信仰，他们肯接受严格的训练，不断充实音乐事奉能力，通过音色和歌声来传扬真理，这种纯粹的音乐表现出来的是绝对的信仰，呈现出和谐和敬拜的动力。乐曲第一小节从主音开始，缓慢而又深沉，旋律在弱拍开始，纯五度一小六度一减五度一减六度的和声进行带给人一种淡、薄的和声色彩。

另外，在作品中一张一弛的节奏模进推动了旋律的发展，给人一种微弱的神秘感和紧张感。演奏者在演奏时动作不宜过大，太大的手指手臂摆动浮动会使演奏者难以控制微弱的音色。尽量保持声音的“粘连”，在和弦跨度不大的右手部分，要始终保持手指贴在琴键上，每一组音之间都应该有一个短时间的保留。演奏者要充分体会音乐的内在情感，让音乐做到虚实、快慢、动静、开合、屈伸的统一。

从第9小节开始左右手都出现了跳音记号。这些跳音我们可以弹成断音。手指的触键时间要长，力度要小，尽量减小与琴键的反作用力。手指弹起的瞬间依然能够触摸到琴键，音响中断但气息犹在。演奏者的脑海中始终要保持音乐最初的意境。这种“连”的感觉即使在第十三小节出现 *fff* 也不能消逝。踏板的处理在这首曲子中尤为重要。既要表现音乐的朦胧感，又不能让旋律含混不清（参见谱例31）

谱例 31



乐曲每一小节左手第一个音采用全踏板，是低音产生持续而连贯的效果。许多钢琴作品都喜欢在和声背景上保持一个低音。在演奏这首前奏曲时，和声旋律和低音混杂容易使和声出现浑浊的效果，所以在第二拍右手旋律进入时，我们可以采用抖动踏板法，在每一个和弦上用脚尖轻轻点一下。通过脚在踏板上快速的、非常浅的踩动来降低音乐的亮度，来表现音乐淡淡的、不规则的模糊和朦胧感。

前奏曲第十一首

此曲为 B 大调 创作于 1895 年 很快的快板

这首前奏曲在旋律上具有夜曲的风格,它不同于菲尔德夜曲旋律的优美典雅,明朗抒情。也不像肖邦的夜曲富有诗意,情感充实,音乐色彩丰富。他的前奏曲中透露的是暗淡的忧伤,展现给人的是一种多愁善感的音乐情调。右手部分为复调式的二重唱旋律。左手部分为分解和弦,构成了持续的和声背景效果。旋律起伏曲折,加上附点与连音的交替产生的不规则节奏,表现了作曲家内心的彷徨与不安。右手部分的两个声部是相对独立的两个旋律线条,相继出现在作品中,互相穿插,协调的流动。结合在一起的不同旋律线,无论在音调、节奏还是旋律进行方向的起伏、句逗的划分以及音乐形象和性格的表露等方面,彼此形成对比或存在差别。从演奏中不难发现,在第 1—4 小节部分,上声部的旋律线条较为舒缓,低声部的旋律起到了补充的作用。从第五小节开始,两个旋律声部同时进行,上下两个声部无论是在音符还是在节奏上都更加紧密。(参见谱例 32)



这首前奏曲右手上下起伏的旋律表达的是作者内心淡淡的不安与彷徨,如果音响过大则会将这种情感表面化,夸大化,这不符合斯克里亚宾含蓄的创作风格,也不符合作者当时的心境。乐曲的左手分解和弦也包含了两个声部,这时我们应该突出的是上声部的旋律,这样更有层次感。低声部音乐线条应该更加流动。技术上又出现了斯克里亚宾惯用的大跨度跳跃手法。大部分曲谱版本为了使乐谱的标记看上去不过于繁重,八度以及类似的部分通常不会标示指法,演奏者在碰到八度时可以自己决定,是用 1-5 指、1-4 指甚至是 1-3 指。对于这首和弦与单音大跨度交替乐曲,作者偏向用 1-5 指来进行演奏,在第 16 小节部分,左手全部为单声部的分解琶音,这对于演奏者来说在难度上有所减轻,但是需要控制力度,使每一个音均匀流畅的演奏出来,需要演奏者下一番功夫。此时的手腕要保持绝对的灵活,随着手指的移动而快速的左右摆动,指头的触键要浅而快。大指不断的黑键弹奏也是演奏者需要多练习的地方,要保证手指不滑、不掉的碰触黑键,首先就要熟悉键盘的位置,手腕的角度要完全配合大指的长度,做到游刃有余,不偏不漏。

这首前奏曲在踏板上没有过多的要求,由于左手大部分是快速跑动的和弦分解,演奏者尽量使用半踏板,制造出朦胧的意境效果即可。

前奏曲第十二首

此曲为升g小调 创作于1895年 行板

这是一首田园风格的音画作品。右手旋律单声部分解和弦织体与和弦结合，像阳光洒在碧波荡漾的水面一样，时而安静，时而泛起一层层涟漪。在曲谱的第一到第二小节是和弦分解，音响上更像是慢速的波浪音。本文作者在演奏到第4小节旋律重复时，将这个和弦演奏成波浪音，犹如湖面上的小浪花一般，更能凸显意境。左手部分与右手起伏不大的旋律形成对比，采用了五度为基础的大跳，在音响上，像是竖琴拨奏一般，音色富有内涵和美丽的音质，音量不大，但柔如彩虹，诗意盎然。这种时而温存时而神秘的音乐给人无限遐想。

在技术上此曲没有太大的难点。从第九小节的出现的一连串和弦中我们要发掘他的隐藏旋律。（参见谱例33）

谱例 33



小指轻轻勾勒出优美的旋律线条，在第12小节出现的左手15度大跳是作品中唯一一个比较大的技术难点。五音一组与右手六音一组的旋律互相交错，节奏要转换自如，左手在往下方进行十五度大跳时节奏要紧湊，不能因为音域过宽把声音拉长，否则会由于左手的拖延导致右手旋律声部节奏被打乱。演奏者应当反复练习这三小节，做到从容不迫地完成每一个音符的弹奏。特别要注意在第16小节到第18小节出现的延长记号。这三个延长记号在现在演奏的版本中没有出现明确标记，但在作者的原稿上明确申明：这些延长标记不要演奏的一样长。这部分节奏比较自由，为了保持旋律的流畅性，第二个延长音不宜过长，到第三个延长音出现时我们可以伴随音乐的逐渐渐弱拉长音符使节奏放缓，使音乐在低沉、忧郁的气氛中结束全曲。

踏板的运用上多采用全踏板，使左手的伴奏大跳连绵不断，制造出一种混响的音乐效果。

前奏曲第十三首

此曲为降G大调 创作于1895年 慢板

这首前奏曲不同于其他的曲目。他的旋律优美典雅，曲中流露出斯克里亚宾的贵族气质。他的旋律舒缓优美，少了斯克里亚宾特有那份清淡和神秘，给人给多的是真情的流露。前奏曲中没有了那些4对3、6对5以及不停变化的节奏，无论是旋律还是伴奏都没有了大跨度的上下跳跃，平稳、安静。经历了一连串的复杂的旋律、节奏、以及高难度的技术后，作曲家和演奏者暂时获得了一丝喘息的机会。音乐完全沉浸在安静的沉思中。有人将这首前奏曲比作宁静夜晚奏响的小夜曲。左手起伏的旋律衬托着右手重复的和声。小指依然是勾勒旋律的主角。在第18小节左手出现的顿音部分做渐强、减慢处理，左手语气不要太深，只需要借助力量的力量将琴键按到底即可。踏板根据右手旋律的变化来替换，在不影

响声部连接的情况下可以不用踏板。

在演奏这首前奏曲时，演奏者获得全身心的放松。释放我们内心最深处的那种对平淡、温馨生活的渴望，排除一切杂念，在绝对安静和放松的状态下演奏此曲是才能产生最好的效果。

前奏曲第十四首

此曲为降 e 小调 创作于 1895 年 急板

这首前奏曲的创作灵感来源于德累斯顿的山涧瀑布激流。瀑布层叠，跳跃的水珠撞击出动听的音乐，或激昂，或浅吟。随风摇曳着身姿瀑布从山崖处凌空飞泻，恰似银龙飞舞，异常壮丽，斯克里亚宾通过对瀑布飞泻的壮丽景观的描写宣泄内心的情感。作品采用练习曲的形式，其节拍为 15/8，实际上是由三个 5/8 组成的。（参见谱例 34）

谱例 34



主题动机为上行三音组，左手的八度从弱拍开始，紧接着是一个强有力的八度连接。这种左手持续低音交替给音乐带来了无穷的动力。这首前奏曲对手指的要求非常高。整个手掌和手腕要保持一种整体的状态，八度之间的连接应该是连贯流畅的，双手的力量在两只手上来回交替，动作及其幅度要协调一致，应近距离落键并将手臂的力量直接送到键盘上，以减少因动作过大所造成的力量损失。这种力量犹如山崖处凌空飞泻的瀑布一般，从后背源源不断的流动到指尖，传送到键盘上的。演奏要一气呵成，不要有间歇或停顿感。当在第十三小节主题高八度强奏时，音乐达到了高潮，在音乐中作曲家内心的抗争与搏击达到顶峰，最后在主和弦的三音不断重复中急促而沉重的结束。

踏板要与重音相结合，在重音部分加入踏板能够增强音响效果，踏板要深而短促，太长反而会使音乐产生“拖泥带水”的效果。而在第四、十、十三小节中，为了保持左手低声部的持续音响，踏板要一直保持到连线结束。让音响听去饱满而不单调。乐曲最后的持续强度和弦应将踏板保留到最后，同样的和声效果层层叠加，如同瀑布一般雷霆轰鸣，响彻山间。

前奏曲第十五首

此曲为降 D 大调 创作于 1895 年 慢板

这首带有新古典主义特征的前奏曲始于朦胧、柔和的音响。是一首淳朴的“田

园诗,带有一种返璞归真的情趣。开始部分为三度音程构成和声背景,缓缓进入。见谱例 35)

谱例 35



从谱例中可以看出,优美沉思般的旋律在第九小节才缓缓进入。前面长达八小节的双音铺垫在柔和的触键中较难保持整齐,需要演奏者细致合理的安排指法,以便于每一组音都能很流畅的连接起来。手指紧贴琴键,手腕略高,以便手型的保持和换指的通顺。除此之外,还要注意左手部分的隐藏旋律,既要突出又不能过分的强,要求演奏者的手指要有很好的控制力和敏锐的听觉。

右手的旋律部分触键前手腕、臂不紧张,不用力,但要在触键的刹那间,把全部力量凝聚在指尖,使弹出的声音深、厚。切忌高抬手指敲击琴键发出僵涩的声音。像描绘一幅田园画一样,乐曲结束于安静、祥和的意境中。

前奏曲第十六首

此曲为降 b 小调 创作于 1895 年 神秘、不可预测地

多变的节奏是此首前奏曲的演奏难点。它的多变体现在节奏细小的划分和不断变化的拍号上。这种速度节奏的灵活变化,往往最能体现演奏者对作品的理解水平和演奏水平。虽然在横向上节奏复杂多变,但在纵向上,两个声部同时进行,在第三十小节出现双手八度跳音同时进行,主题在低音区徘徊,此时的八度弹奏不再需要明亮恢弘的声音,要求触键短而浅并停止,让音乐透出一种机械而呆板的声音。另外,右手旋律部分小指的弹奏尽量短促,不要有拖长音的感觉,让音乐笼罩在一种阴森神秘的气氛中。

前奏曲第十七首

此曲为降 A 大调 创作于 1895 年 小快板

这首前奏曲短小而清新,总共只有十二小节。音乐朴素优雅,带有圆舞曲的性质。左手开始部分的一连串和声跳音,指尖触键要轻柔,在琴键发出声响后立即抬起,将这些和弦轻柔而短促的弹出。在练习中,我们要对音量拿捏有度,切忌拍打敲击琴键和小指虚飘。三个手指的重量要均匀地聚集于指端。除此之外,我们还要在听觉上有很高的要求。要用耳朵细心听辩和弦的音响效果,体悟其和弦的和声色彩,用强烈感性和深刻理性加以记忆,使和声音响扎根于心灵深处。

在乐曲的第二小节第二拍加入踏板,弱化左手低音的音响效果,保留弱拍的和声美感。身体随音乐的律动自由发挥。最后一小节在节奏上没有标示,这是对主

题的重复，演奏者尽量保持原速，造成一种余音妖娆，回味无穷的音响效果。

前奏曲第十八首

此曲为 f 小调 创作于 1895 年 激动的快板

这首前奏曲是整套前奏曲的高潮。他的音乐主题充满动力，给人一种强大的冲击感。左手的八度与右手的和弦以三对二的节奏持续进行。这种复杂的节奏组合多出现在两个相对独立的声部，在反复练习的过程中寻找节奏的均衡点。

这首前奏曲的难点在于左手快速的八度跑动中做出最细微的强弱变化。在两组音之间距离较大的情况下，我们的前臂还是要保持一定的紧张度，架子牢固且指尖要有弹性。对于近距离的八度弹奏，我们保持触键的轻巧、利索、有弹性即可。这首前奏左手八度快速跑动的重拍落在了第二小节的第一个音，还伴随着细微的强度变化。（见谱例 36）

谱例 36



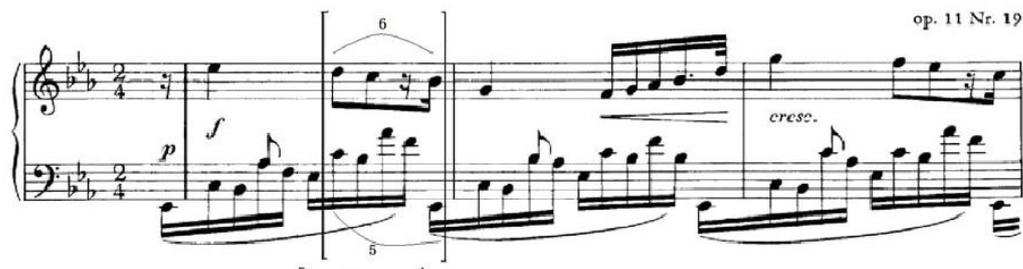
这种细微的强度变化这要求演奏有非常好的强弱控制力，尽量从弱奏开始，这样不会给后面八度的强度带来过多的负担。我们还可以在演奏重音的同时加入踏板，增强音响效果，但是这个踏板要短且与重音同步，不能拖到下一组八度。右手和弦的弹奏尽量要短，音响效果应该具有果断、刚毅、坚定的色彩。从第四小节出现两个声部反响进行。我们更加注意的是八度与和弦的清晰度。两个手八度反方向进行时，音乐强度持续加大来表现热烈的气氛。

前奏曲第十九首

此曲为降 E 大调 创作于 1893 年 柔情地

这首前奏曲主题动机是带有休止符的三连音。在低声部弱起的主持续音上，左手伴奏采用跨越小节的五连音组合，形成高低声部节奏错位。在纵向上看，第一小节的第二拍出现了六对五的节奏进行，在练习中需要格外注意这种复杂的节奏。（参见谱例 37）

谱例 37



乐曲的前半部分左手伴奏要流畅自然，纤细优美。右手的旋律有很强的即兴性，抒情并略带伤感。在二十一小节左手变换为强有力的八度弹奏，右手变为五连音组合推动音乐情绪的发展。通过低八度的重复扩充乐曲结构，到二十五小节转为右手八度强奏主题开始全曲的高潮。随后音乐情绪越来越高涨，最后在深沉的和弦中结束。

前奏曲第二十首

此曲为 c 小调 创作于 1895 年 热情地

这首前奏曲充满阳光、热情开朗。旋律辽阔宽广、气势如虹。音乐主题八度充满激情，在第一小节带着饱满的热情一泻而下，右手的八度与和弦弹奏不仅要清晰，还要兼顾中声部的隐藏短句。左手伴奏横跨三个八度，从第二小节开始节奏采用三对二的复合节奏。（参见谱例 38）

谱例 38



左手跳跃的和弦为三连音固定音型，比前奏曲第十八首跨度更大，更有难度。演奏者不单要有很好的移动能力，还要保持左手的和弦跳跃强而有力，带来更加震撼的音响效果。乐曲中段在更高的音区进行变化重复，演奏者需要带着更加激昂的情绪弹奏并逐渐达到全曲的高潮。在第十四小节主题在低音区再现，音乐突然安静，最后以 *pp* 结束。

前奏曲第二十一首

此曲为降 B 大调 创作于 1895 年 行板

这是一首充满诗意与幻想的前奏曲。主题时隐时现，烘托出虚幻飘渺的意境。作品采用了多种节拍组合的方法（3/4—5/4—3/4—6/4）（见谱例 28）

谱例 28



演奏者需要在不断交替变化的节奏中保持音乐旋律的稳定性与连贯性。左手伴奏声部微微起伏，流动的分解和弦衬托出纤细、宁静的主题。旋律连续的下行模进与左手伴奏相结合，犹如随风摆动风铃，发出叮当清脆的声音。

作者将这首前奏曲分成了六部分，平均每四小节就有一个 rit，就像是一阵阵微风，又或是一个人在轻柔的诉说。手指触键要轻柔，还要有淡淡的“粘连”感，来制造朦胧虚幻的效果。

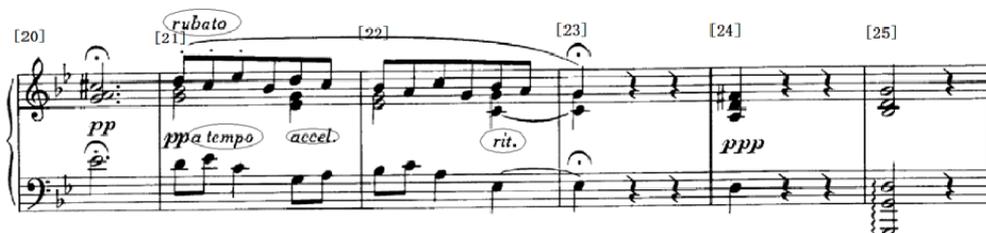
前奏曲第二十二首

此曲为 g 小调 创作于 1896 年 慢板

这首前奏曲带有淡淡的悲伤，主题含蓄而沉静。全曲采用主调与复调混合的织体写法。中声部和声层隐含了一层平稳进行的支声旋律、在结构上构思巧妙，材料一步步有序展开，属精品之作。

主题旋律出现在右手高声部。与第九首有些相似，小指需要清晰的勾勒出旋律线条。在第 20 小节的和弦上出现自由延长的标记。（见谱例 29）

谱例 29



作曲家认为这个和弦有可能用 *f* 代替 *pp* 演奏，听上去像是“一个回声”。在本文写作者搜集的音频中发现大部分的演奏者都是这样演奏的。而接下来作者连续运用了 *tempo*、*accel*、*rit* 三种表情术语，造成了一种小高潮的发展，最后在 *ppp* 的极弱音响中结束全曲。

前奏曲第二十三首

此曲为 F 大调 创作于 1895 年 充满活力的

这首前奏曲带有练习曲性质。在风格上与前奏曲第一首类似。作品主题生动活泼，织体简洁统一。右手欢快流动的音符在线谱中舞蹈，需要演奏者精炼的触键。装饰音般的十六分音符如同小生灵一般穿插在流淌的旋律中。（见谱例 30）

谱例 30



演奏者要保持快速、均匀、流畅的弹奏，轻轻敲击琴键并保持手腕的灵活。作品的旋律线条隐伏在左手，歌唱般的旋律时隐时现，色彩柔美。与其大多数前奏曲相比，这首作品显得格外单纯开朗，结构清晰简洁。

前奏曲第二十四首

此曲为 d 小调 创作于 1895 年 急板

这首具有暴风雨般热情的前奏曲采用 5/8 与 6/8 相交替的变换节奏完成，造成了节奏重音的不规则涌动。左手部分的弱起拍与右手部分的正起拍相结合，为这首前奏曲增添了些许现代气息。（见谱例 31）

谱例 31



26

在前奏曲的开始需要控制力度，弹奏时指尖要集中而富有弹性，像啄木鸟啄木一样快速集中。从第十八小节开始音乐情绪开始紧张而不稳定，左手开始出现大跨度的八度连接，音乐情绪不断高涨，逐渐达到顶峰。最后全区辉煌的结束。在正确的技术支持下，我们才能演奏出最完美的音色，在最辉煌的音响中完成二十四首前奏曲的演奏，画上完美的句号。

第四章 关于研究斯克里亚宾《24 首前奏曲》对钢琴演奏与教育的重要意义

第一节 对于钢琴演奏者的研究意义

一. 拓宽演奏者的文化视野

一个好的钢琴演奏者，应该具备运动员般的敏锐度与协调感，拥有哲学家的头脑，拥有诗人丰富的激情与想象力。“内得与心，外应于器”是器乐演奏的美学信条。拥有丰富阅历和内心生活的人才能演奏出最动人的旋律。一个音乐艺术知识匮乏的人，即使拥有在高超的音乐技巧，也无法演奏出美妙的旋律。因为他的内心空白，无法理解音乐旋律的深层含义，演奏就像是敲击电脑键盘一般机械乏味，也很难赋予音乐强大的生命力。广博的文化知识很深厚的音乐素养是一个演奏者必须具备的品质。只有这样，演奏者才能把握住音乐最本质的东西，而不是只停留在华而不实的表面上。对音乐的研究就是一个积累知识的过程。

我们在研究这套前奏曲时，并不单单只是就本体进行研究。对于斯克里亚宾，我们先要有一个深入的了解：他的出身，生活背景，个人习性，创作特点等等，都是我们研究的对象。其次，我们要对这套作品的体裁进行分析。在对斯克里亚宾《24 首前奏曲》的研究前，要先对前奏曲的起源、演变过程、各个时期不同的风格特点等进行深入研究。让我了解了各个时期国内外前奏曲的发展情况和风格特点，除此之外，还要对作品的曲式、和声、织体、旋律进行剖析。我们不断搜集相关和与之相关的材料，将他们归纳整理，借助这些材料进行自己的分析研究，完成写作。在这套长长的研究链条中，我们所学到的知识远远超出了我们所研究的曲目，还锻炼了我们对艺术的概括能力和创新能力。在研究完毕之后，对斯克里亚宾的认识更进一步，对于他音乐的理解也更深一层。对于前奏曲这种体裁的创作也有更细致的了解。

斯克里亚宾的《24 首前奏曲》合理的结构也给研究者很大的启发。一部音乐作品如果没有合理的结构，再好听的旋律、在精妙的乐思都是一无所用的。而研究者的头脑中也要有一个合理的研究结构，学会分析作品的调式调性、和声、配器等整体结构。培养了我们在宏观上的把握能力。

二. 增强演奏者的音乐鉴赏能力

十九世纪欧洲浪漫主义大师代表肖邦、舒曼、李斯特、拉赫玛尼诺夫，他们被称为“钢琴诗人”。其实，诗的意境一直伴随着钢琴艺术的发展。从古典主义到浪漫主义，再到后来的印象主义，这种意境一直都是作曲家和演奏家追求的最高境界，有的时候他们也成为一种信念，支持着作曲家甚至一代作曲家为之奋斗。在众多钢琴家中，最能把钢琴作品赋予诗意的作曲家当属肖邦。肖邦的作品以简洁优美而赋予演奏者无限的遐想空间，而斯克里亚宾《24 首前奏曲》正是汲取了这种诗一般的创作方法。技术是通过反复的训练而提高的，而诗人的灵感则来

自于对文学、美术、诗歌、历史、哲学等各种知识的积累和升华。每一首前奏曲都如同一幅画，一个故事，一种情怀，在无数次的聆听与解读中感悟，与作曲家进行心灵的对话，感慨万千。

演奏者仅靠无拘束的想象是远远不够的，他还需要感性的认识和理性的分析。一个好的演奏者，必须丰富自己的听觉，提高音乐鉴赏能力。音高的起伏波动，形成了一定平直或曲折的音乐流动线条。这些音响效果是千姿百态的，每一个艺术家都有自己独特的风格。斯克里亚宾的《24首前奏曲》风格各异，每一首都具有自己独特而鲜明的个性，主题表情有忧郁的、有沉思压抑的、有幸福温暖的、还有热情洋溢的……，这些主题大多是瞬间情感的迸发思想火花的摩擦，让人浮想联翩。在主题个性鲜明的同时，斯克里亚宾的创作构思严谨，每首主题还具有高度的凝练性与概括性。

旋律是音乐的灵魂，节奏是音乐的骨架。斯克里亚宾《24首前奏曲》的节奏手法丰富多样，他打破了我们平时常规的演奏习惯，将规则节奏和不规则节奏相结合。他充分发掘节奏组合的可能性，通过重组、错位、对置、并置等方法打破了节奏的规整性，使得音乐在听觉上更加多变。这种丰富的听觉盛宴，让我们学会从不同作者创作的作品中，抓住节奏特点，体会节奏效果，采用贴切的速度表现音乐，挖掘音响节奏与肢体节奏，从而达到肢体节奏和音乐旋律的完美融合，具体与抽象的统一。通过节奏特征把握发掘音乐的艺术风格。

弹奏十九世纪的音乐要倾听高声部的旋律线条，弹奏二十世纪现代音乐要倾听极其丰富的和声色彩。和声本身就是协调不同声部创造出统一的音效。作曲家的创作通常都带有主观色彩，他们会将物化的意念和情感都注入音乐中。斯克里亚宾用丰富的和声色彩将每一首前奏曲铺垫了一层底色，使作品主题性格更加突出，音乐形象更加鲜明。体会不同作曲家的和声色彩，品味不同和声的色彩性、立体性、旋律性。

第二节 将音乐研究融入钢琴教学

任何一门的教学都不是固定不变的。而且知识面的拓宽是永无止境的。一直以来，钢琴的教学都具有一个固定的模式和统一的教材。这些教学内容和曲目都是经过长期实践研究的精华，在演奏技术的训练和音乐情感的培养都具有很高的基准。但是随着学习水平的提高，这些音乐作品已经不能满足我们日益增长的音乐文化的需要。随着钢琴教育的不断发展，越来越多的作品被发掘研究，这些作品激发了我们的兴趣和潜质，使我们更加热爱钢琴艺术。斯克里亚宾的作品不但被经常用作和声研究，还为钢琴演奏者提供多元化的音乐风格。

对于大部分演奏者来说，能够接触多元化风格的仅限于专业院校的学生。对于一些业余的钢琴学习者来说，他们接触的作品大多是某一个时期的代表作品。将斯克里亚宾的作品引入钢琴教学，不单纯是为了训练技术和单一的音乐情感表达培养。还可以拓展钢琴教学的目的。十九世纪的钢琴在机械上面已经做了很大的改善，使得钢琴能够弹出更灵敏的声音和对比更强烈的音量。在斯克里亚宾的钢琴曲中，我们可以用更轻快的声音演奏前奏曲第一首，用更柔美的声音演奏充满幻想的田园诗风格前奏曲第二首，用更柔和的声音演绎出前奏曲第五首那摇曳起伏的和弦伴奏。用更具有动感的声音演奏出如暴风雨般热情的前奏曲第二十四首。这些前奏曲篇幅短小，有些甚至只有十几小节，我们不会为翻谱而感到烦恼，更重要的是，这种短小的音乐像是生活片段一样，简单记忆且深入人心。在演奏过那些几十页甚至上百页的曲谱后，这些短小的音乐可以让我们获得暂时的放

松，在轻松演奏之余还能能为学习者提供更加丰富饱满的音乐内容和音响效果，也扩大了音乐教学和内容。

结语

在上世纪五十年代，前苏联国家音乐出版社出版了由奥博林（Lev Obortin,1907-1974）和米尔斯坦（Yakov Milstein）主编的斯克里亚宾钢琴作曲全集，但这部全集在现在几乎不可能得到。即使在现在，斯克里亚宾的出版物仍不如巴赫、贝多芬、李斯特的作品那般广泛。对于斯克里亚宾的演奏版本也少之又少。在借鉴了德国 C.F.Peter 出版社出版的斯克里亚宾钢琴作品选集后，参考了书中作曲家在作品中使用的表情术语法/中对照表、对二十四首前奏曲谱例修订说明，结合国内外一些关于斯克里亚宾人物传记、前奏曲的和声曲式分析，在写作过程中不断钻研与创新，完成了这篇关于斯克里亚宾 24 首前奏曲的研究。

这首前奏曲并非一部“简单”的前奏曲集。他在和声语言、曲式结构、音乐的织体、旋律、节拍节奏、力度速度等方面表现出的复杂性、独特性也给音乐分析和演奏带来很大的挑战。有些结论是在反复研究及演奏过程中不断更新。每一次更改都不是最理想的诠释，但确实在无数次聆听与解读后的内心感悟。由于学术水平所限，且相关资料尤其是完整演奏资料非常少。论文的研究内容还不尽全面。希望能通过自身的不断努力与学习，丰富论文内容，提高对音乐的研究水平和钢琴演奏技巧，将其运用到以后的钢琴教学与演奏中，扩大我们的曲目演奏范围和音乐教学视野。

注释

- [1] 《斯克里亚宾的钢琴作品》，康勇哲，乐器 2002 年第九期，第 70 页。
- [2] 施乃奈尔《斯克里亚宾—艺术家和神秘主义者》，加利福尼亚大学出版社，第二章，第 53 页。
- [3] 《格罗夫音乐家与音乐家词典》，牛津大学出版社（第一版），第 371 页。
- [4] 周薇《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社 2003 年版，第 36 页。
- [5] 鲍尔斯《斯克里亚宾—一个俄罗斯作曲家的传记》，第 203 页。
- [6] 张洪岛《欧洲音乐史》，人民音乐出版社 1983 年版，第 433 页。

参考文献

1.学术论文类

- [1]李铮.《斯克里亚宾前奏曲(OP.11)简析》[J].西安音乐学院报,1998年第四期
- [2]李研.《斯克里亚宾钢琴作品演奏方法时间研究—以斯克里亚宾前奏曲为例》[J].钢琴艺术,2006年第十二期
- [3]吴琛.《斯克里亚宾早期的钢琴音乐创作》[J].西安音乐学院报,2009年第四期
- [4]宋莉莉.《横看成岭侧成峰—对斯克里亚宾“神秘和弦”的历史审观》[J].中央音乐学院报2005年第一期
- [5]赵庆文.《浅论斯克里亚宾的音乐创作风格》[J]今日南国2008年第7期

2.专著

- (1)周薇《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2003年。
- [2][俄]阿兰诺夫斯基编,张洪模译《俄罗斯作曲家与20世纪》中央音乐学院出版社,2004年
- [3]张世谷、潘一飞《西方钢琴音乐概论》人民出版社,2006年。
- [4]姚亚平主编《西方音乐通史教程》[M].上海:中央音乐学院出版社,2007年
- [5]钱仁康、钱仁平《音乐作品分析教程》,上海音乐出版社,2001年
- [6]于润洋主编.《西方音乐通史》[M].上海:上海音乐出版社,2008年

3.学位论文类

- (1)郭晓伟,《斯克里亚宾<Op.11 钢琴前奏曲>和声技法与风格研究》[D].山东师范大学,2009年5月
- [2]李芳茹《斯克里亚宾早期钢琴音乐创作特征》[D].河北师范大学,2010年三月
- [3]赵杰《简述钢琴前奏曲的起源与发展及斯克里亚宾<24首前奏曲>Op.11的演奏诠释》西安音乐学院,2008年6月

4.音乐词典类

- [1]人民音乐出版社编辑部.《牛津简明音乐词典》[M].北京:人民音乐出版社,1991年
- [2]罗忠镕、杨通八主编.《现代音乐欣赏词典》[M].北京:高等教育出版社,2004年

攻读硕士学位期间发表论文目录

《斯克里亚宾与他的“神秘音乐”》，发表于《文艺生活》，发表于 2011 年第 35 期，总期第 861 期，第 109 页，独立完成。

致谢

三年的研究生生活转瞬即逝。回首往昔，老师的孜孜教导、舍友的的关怀、同学的帮助，一点一滴，历历在目，感慨万千。

在论文即将完成之际，我的心情无法平静，在此要特别感谢我的硕士生导师黄英副教授。从论文的选题、资料的收集到作品的研究分析到最终的完稿，她倾注了大量心血，为我的论文写作提供大量有益的资料和参考，并提出了许多宝贵的意见，在此表示衷心的感谢！

衷心感谢王秀敏教授对我的关心与帮助，是您在本科期间为我打下了良好的基础，您严谨的治学态度也将影响学生今后的学习与工作！

此外，还要感谢所有指导、帮助过我的老师、家人、同学以及朋友。感谢你们无私的支持与帮助！

最后，非常感谢各位教授在百忙中抽出时间来对我的论文进行审阅、指导！