

分类号:

安徽师范大学

硕 士 学 位 论 文

题 目: 斯克里亚宾钢琴练习曲 Op. 42 的演奏分析与教学探讨

Title: The playing analyses and teaching probe of
Scriabin's piano etude

学 科、专 业: 音乐与舞蹈学

研 究 方 向: 钢琴演奏与教学研究

作 者 姓 名: 韩旭

导 师 及 职 称: 周晓梅 教授

论文提交日期: 2015 年 3 月

授予学位日期: 2015 年 6 月

安徽师范大学学位评定委员会办公室

斯克里亚宾钢琴练习曲 Op. 42 的演奏 分析与教学探讨

安徽师范大学硕士学位论文

2015 年 4 月

本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合安徽师范大学
硕士学位论文质量要求。

答辩委员会签名：

主席：（工作单位、职称）

委员：

导师：

学位论文独创性声明

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，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，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。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 安徽师范大学 有关保留、使用学位论文的规定：学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权 安徽师范大学 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：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

学位论文作者获学位后去向：

工作单位：

电话：

通讯地址：

邮编：

斯克里亚宾钢琴练习曲 Op. 42 的演奏分析与教学探讨

摘 要

斯克里亚宾(Alexander Nikolayevich Scriabin 1872-1915)是俄罗斯的一位杰出的作曲家和钢琴演奏家。他的钢琴音乐创作体裁广泛、风格独特,其中二十六首钢琴练习曲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,而且包含了丰富的技术课题,其中丰富的音色变化、旋律远跳、节奏与节拍组织的不规则等技术课题都对演奏者提出很高的要求。

本文从斯克里亚宾练习曲 Op.42 入手,就其中几个重要的演奏技术课题进行了深入的探讨,如:弹奏中的旋律线条处理,双手在弹奏中的时值及重音对位,和声色彩所需的触键变化及踏板的运用,多声部演奏中对于伴奏声部的处理。同时笔者也试图让更多的人了解斯克里亚宾的钢琴作品并且发现更多的现代钢琴音乐作品,对于学习斯克里亚宾练习曲的基本弹奏有一定的指导作用。

关键词: 斯克里亚宾钢琴练习曲; 演奏分析; 教学探讨

The playing analyses and teaching probe of Scriabin' s piano etude

Abstract

Scriabin (Alexander Nikolayevich Scriabin 1872-1915) is an outstanding Russian composer and pianist, a representative of the late Romantic music in Russia. His unique music creation was influenced by the specific historical environment, in the turn of the centuries. He not only inherited the technique of late Romantic period music creation and style, and also do the innovation. His piano works has a wide genre and a unique style, twenty-six piano etudes with dapper length throughout his life in the creation, reflects the changing of his music style changes. These etudes not only has empessive music but also develop new. Playing his works need very good extension of both hands and keen pedal feel. The technical subjects such as the long jump in melody, unregular rhythm and meter require evey player for very high request.

This paper commence from the Scriabin Etudes Op.42, focus on several important performance technical subjects, such as: melodic line treatment in play, the duration and the stress in the countpoint of both hands, the change in touching keys and pedals for the harmonic color changes. This paper is attempting to make more people to understand the performance of Scriabin's piano works . And this paper has a guiding role for learning the basic playing of Scriabin etudes.

Keywords: Scriabin piano etude,; analyses of playing; probe of teaching

目 录

引 言.....	1
第一章 斯克里亚宾钢琴练习曲的创作背景.....	2
1.1 社会历史背景.....	2
1.2 人文思想背景.....	2
第二章 斯克里亚宾钢琴练习曲的概述.....	4
2.1 斯克里亚宾钢琴练习曲的特点概述.....	4
2.2 斯克里亚宾钢琴练习曲 Op.42 概述.....	6
第三章 斯克里亚宾钢琴练习曲的演奏技术分析.....	7
3.1 内在隐性的旋律声部的演奏处理.....	7
3.2 弹奏中的节拍交错及重音对位.....	9
3.3 和声色彩所需的触键变化及踏板的运用.....	13
3.4 多声部演奏中对于伴奏声部的处理.....	17
结 语.....	21
参考文献.....	22
(一)著作类.....	22
(二)论文类.....	22
(三)期刊类.....	23
致 谢.....	24

引 言

斯克里亚宾，作为一位 19 世纪末 20 世纪初的俄国作曲家和钢琴演奏家，以其独树一帜的音乐风格和创作手法在欧洲浪漫主义音乐到现代音乐的过渡中做出了巨大的贡献，并且在俄国音乐发展史甚至是西方音乐发展历程中占据了相当重要的地位。20 世纪之交，社会动荡，思想潮流也在快速的变更，纵观斯克里亚宾所创作的钢琴作品中，结构缜密且极具思辨性成为其作品的特色，其独特的风格又兼具浪漫主义时期的音乐气息。

斯克里亚宾共创作了 26 首钢琴练习曲，这些练习曲分属于六个作品号：Op.2 作于 1887 年、Op.8 作于 1894—1895 年、Op.42 作于 1903 年、Op.49 作于 1905 年、Op.56 作于 1908 年、Op.65 作于 1912 年。这些练习曲体现了他卓越的钢琴技巧和超前的和声语汇，同时也彰显出他极具个性的创作观念。

斯克里亚宾练习曲如之前提及的，分布于他音乐创作的各个时期，有早期浪漫主义的艰深技术，也有他自己特别偏爱的左右手节奏复杂对位，更有晚期日渐丰富的色彩、愈加神秘大同的和声、短小乐思的织体。斯克里亚宾练习曲中包含了一些个人风格鲜明的技术课题，如非常集中的左右手三对四、三对五等复节奏对位，重音交错节奏，其中很多首需要左手大跨度的伸张和远距离的移位来达成作品的演绎。

本文主要围绕斯克里亚宾钢琴练习曲 Op.42 进行演奏分析及教学探讨，然而查阅了国内外相关资料并未发现专门针对此内容的专著，其中国外对斯克里亚宾钢琴作品的研究集中在斯克里亚宾十首钢琴奏鸣曲以及最常被演奏的练习曲 Op.8 的曲式结构分析。我国学者对斯克里亚宾的研究目前主要集中在对其晚期作品的研究，且主要从作曲技法、和声理论、音乐理念、文化价值等角度出发为主。国内的教学实践中虽已部分地使用了这些练习曲，但对它的研究还不够深入广泛。本文将从作品的创作背景出发并且结合演奏实践，深入讨论其钢琴练习曲 Op.42 中所包含的技术课题所对应的演奏及教学方法。

第一章 斯克里亚宾钢琴练习曲的创作背景

1.1 社会历史背景

斯克里亚宾的一生处在俄国 19 世纪末 20 世纪初的社会动荡变革的时期，他的思想观念和审美个性都难免受到这一时代背景带给他的影响。当时俄国国内经济落后、阶级矛盾尖锐。1905 年俄国在日俄战争当中失败从而爆发了资产阶级民主革命。当时在欧洲与俄国兴起的多数的哲学流派就是在此大环境下产生的。而斯克里亚宾的作品大都真实的刻画了自我，他对自己同时代的文学与哲学十分关注。随着俄国各种文化艺术的百花齐放，斯克里亚宾不断的进行创新和变革，探寻者自己个性化的创作道路。

1903 年斯克里亚宾结束了在莫斯科音乐学院教授钢琴的工作，他想摆脱这份工作已有较长时间，而他的练习曲 Op. 42 的部分作品或许正反映了他这一时期寻求解脱的情绪变化。八首作品中有五首趋于情感起伏的表现及展现其本人压抑于心的激动不安，这些在作品伊始的速度标记及情绪标记上拥有突出的体现。如 Op.42 No.5 标记为 *Affanato* (焦虑不安，急喘慌张的)，Op. 42 No. 6 标记为 *Esaltato*(兴奋，激昂热烈的)，Op. 42 No. 7 标记为 *Agitato* (激动的)，一些不常出现的表情术语充分体现出斯克里亚宾不同于以往作曲家的作品情绪塑造。而余下几首则呈现出异于激动情绪的多情婉约。从 1904 年开始，斯克里亚宾离开了莫斯科，移居到了西欧，并从事着演奏与创作活动，也算是正式开始了他钢琴演奏家的职业生涯。

而 1908 至 1915 年则是斯克里亚宾的晚期风格形成的时期，在 1908 年到 1915 年期间，俄国充斥着战争、罢工、叛乱、街头示威。1906 年至 1912 年俄国经历了四次国家议会会议及土地改革。可以说 1905 年到 1915 年俄国社会相当动荡，而这也契合了当时知识分子悲观的社会心理。先锋音乐家们纷纷开始大胆创新，开拓对艺术本体和音乐形式的关注。在这种动荡的社会背景和裂变的人文背景下，斯克里亚宾的晚期创作也进入了真正光怪陆离的音响世界，呈现出与早期截然不同的神秘幻妙的音乐风格。1915 年斯克里亚宾因败血症逝世，年仅 43 岁。

1.2 人文思想背景

斯克里亚宾所处的历史阶段是 19 世纪末 20 世纪初，也是俄罗斯历史和社会急遽变革的时代。人们对现实社会的不满和矛盾引起了文学艺术界变革的思潮，艺术家们

都试图通过艺术创作来改变社会。

在斯克里亚宾早期练习曲中，我们可以感受到宽广悠长的旋律，田园般风景画似的优美，亦可感受到拉赫玛尼诺夫式的激情涌动。而斯克里亚宾的早期作品从体裁形式到音乐风格都充满了肖邦式的精致、优雅，具有浓郁的抒情气质，这些作品细腻而富有诗意。

斯克里亚宾从 1903 年起开始对神秘哲学产生了浓厚的兴趣，并且迷恋于东方哲学、尼采的超人学说与叔本华的唯意志论。1914 年之后，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为广泛的影响，同时俄国的神秘主义、悲观主义、颓废主义在本土十分盛行。到了创作晚期，斯克里亚宾开始对“神秘主义”充满了兴趣。斯克里亚宾的音乐思想观念和创作的作品也正是在如此多元化的大环境下产生的。

斯克里亚宾练习曲就像是一首首钢琴小品，塑造了丰富多彩的音乐形象。早期练习曲音乐性格开朗、充满热情，且明显受到了肖邦、李斯特等人的影响，中期的创作逐渐形成个人风格，在这一时期他受到神智学和尼采的“超人”哲学观念的影响，并且开始对和声语言不断进行研究和创新，最终诞生了“神秘和弦”。到了创作晚期其作品中的神秘主义色彩愈加明显，和声色彩、节奏织体等则更为多样化。

第二章 斯克里亚宾钢琴练习曲的概述

2.1 斯克里亚宾钢琴练习曲的特点概述

练习曲是指以提高演奏者技巧水平为目的作品，既可以用来练习也可以在音乐会上进行演奏的被认为是练习曲中的珍品。同时拥有技术性和艺术性的有肖邦、李斯特、圣桑、艾尔肯及和斯克里亚宾处于同时代的俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫等人。其中，肖邦、李斯特和拉赫玛尼诺夫对于斯克里亚宾练习曲创作的某些方面产生了不可忽视的影响。

纵观斯克里亚宾的创作生涯，大致可以分为以下三个时期：1888—1900 年为创作早期；1900—1905 年为创作中期；1905—1915 年为创作晚期¹。到了创作晚期，斯克里亚宾基本投入大型的管弦乐曲的创作。斯克里亚宾钢琴练习曲的创作分布在其音乐创作的每一个时期当中，其中有的作品创作时间跨度较大。

斯克里亚宾早期的作品一方面受肖邦创作的影响情感细腻，但同时也有戏剧化的一面。作曲家大量的运用了钢琴演奏上的各种技巧，音乐形象鲜活，极富表现力。极具冲突感的节奏和不协和的和声并存，展现了作曲家内心不可缓解的矛盾。

Op.2 No.1 拥有典型的浪漫派风格，柱式和弦伴随着沉重而忧伤的旋律缓缓地向前推进。而创作于 1894 年的 Op.8（12 首）类似有肖邦的风格²，其中的训练目标或创作核心因素主要涵盖三方面。其一，为 Op.8 中对于双音或音程技巧的特别训练，主要集中在 Op.8 No.1、3、5、6、9、10、12 这 7 首当中。其中 Op.8 No.3 以双音夹杂单音的形式出现，让人不由得联想到肖邦练习曲 Op.10 No.10 的类似动机；Op.8 No.5 以其宽广的旋律，配以双手的大跳练习为其主要技术课题；Op.8 No.6 作为一首六度练习曲，旋律中自然而然流淌着高贵优雅的气息，如同一曲舞会用的华尔兹；Op.8 No.9 作为技术艰难的一首练习曲，主要以练习左、右手双八度为技术课题；Op.8 No.10 半音阶进行主导下三度双音练习曲，断奏和连奏的交织出现为演奏的多样性提供了更多可能；Op.8, No.12 作为被最为广泛演奏的斯克里亚宾练习曲之一，上声部八度构成的主旋律以其磅礴的气势和难以抗拒的内在张力为人们描绘了一幅壮阔雄伟的俄罗斯画卷。其二，是与在 Op.42 中大量运用的复合节奏手法为基础的相类似的手段进行节奏训练练习曲的创作，如 Op.8 No.2、4、7、12。Op.8 No.7 中，右手和弦跳跃透不安和躁动，中段

¹ 于润洋：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003 年修订版，P332—333

² 赵晓生，《钢琴演奏之道》，上海音乐出版社，2007 年 8 月第一版，第 285 页

却如圣咏般安静而流动。其三，则是多声层次练习曲，这在之后提及的 Op.42 中亦有大量运用，此类型练习曲旨在以丰满的织体和突出的旋律同时进行呈示，且突出各层次间的界限，即声部层次。此类型主要集中在 Op.8 No.8、11、12 中：Op.8 No.8 以其多层次的织体结构配合婉转的旋律。Op.8 No.11 以四声部和声进行描绘出伤感的旋律。

斯克里亚宾练习曲 Op.8 大多遵循浪漫主义音乐的传统风格。在多数乐曲的曲谱前，斯克里亚宾标注了诸如 *Piacevole* 等词语来概括乐曲的性质。这一时期斯克里亚宾对各种情绪的抒发相对较直接。这些练习曲对于提高演奏者的技术能力是非常有帮助的。

到了 1903 年，也就是斯克里亚宾创作的中期，其个人风格逐渐形成，之前练习曲中许多小试牛刀的创作元素开始大范围地运用于 Op.42 的练习曲创作中。比如首先复合节奏在 Op.42 中开始大量的被运用，Op.42 No.1 中大量使用 9 对 5 与 9 对 6 的复合节奏，Op.42 No.2，在不很快的速度下，5 对 3 的复合节奏略带不安感，Op.42 No.4 中斯克里亚宾标记了其较少使用的行板速度，大量使用了 3 对 2 的节奏。再次，无穷动式的如 Op.42 No.3 呈现了双手大量半音及颤音式的无穷动式的进行。最后，加厚的和声织体与旋律萧条花并举，如 Op.42 No.5，全曲一开始就在多声部层次和动力性伴奏的双重呈示下显现出不可遏止的兴奋，高潮段落旋律充满了感染力；Op.42 No.6，延续了上首作品的情绪，更为激动兴奋，中段动力型伴奏不仅加厚了音乐层次，也增强了技术难度；Op.42 No.7 以多层次长线条的旋律使音乐震撼人心。

作为划时代的 Op.42，这套练习曲已经开始逐步发掘现代音响的创作旅途，“音程练习”又一次作为斯克里亚宾谱写练习曲的核心，这包括以下的五首练习曲：Op.49 No.1、Op.56 No.4、Op.65 的三首练习曲。Op.49 No.1，又一首“二度”练习曲，右手两个音一组的半音进行构成旋律进行。Op.49 No.1 之后的练习曲突破了传统的大小调体系，旋律感明显减弱，大量不协和音程构成的音响效果体现了斯克里亚宾对和声色彩的追求。和 Op.65 的三首练习曲音响效果时而朦胧时而尖锐，但同时也在一定程度上体现了传统曲式审美趣味的特征。

Op.56 No.4，三全音练习曲，大量三全音与神秘和弦在急板中带过。而 Op.65 的三首练习曲则完全没有使用调号，其中的第一、二首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等不协和音程。Op.65 No.1，九度练习曲，开头从 *pp* 开始，充满了神秘的色彩，半音旋律进行贯穿全曲。Op.65 No.2，七度练习曲，风格与斯克里亚宾创作中期的练习曲 Op.42 No.4 相似。Op.65 No.3，一首五度练习曲，A 段三对二及三对四的复节奏在 *pp* 的力度背景下无比灵动，而 B 段则充满了热情。

纵观斯克里亚宾练习曲创作，Op.42 作为其练习曲创作中承前启后的一部作品，由

Op.8 等练习曲的影响和实验，又影响了之后的具有“现代音响”的数首练习曲，其中的价值自是不言而喻的。斯克里亚宾展现出了与其同时代的俄罗斯艺术巨匠拉赫玛尼诺夫继承浪漫主义音乐传统不同的创作方向——向着现代音乐和更多的突破传统的方向迈进。

2.2 斯克里亚宾钢琴练习曲 Op.42 概述

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。这一时期他开始阅读大量的哲学著作，哲学思想从而逐渐得到发展。Op.42 已与早期的练习曲在风格上有了非常明显的区别。Op.42 中的几首作品有的表现得忧郁并且抑制个人感情，有的则非常轻灵而富于色彩。

如前所述，速度标记与情感术语定位了斯克里亚宾练习曲 Op.42 的情感基调，如 Op.42 No.5 标记为 *Allegretto*(焦虑不安，慌张的)，Op.42 No.1、3、5、6、7 这五首则更倾向于表现情感起伏，压抑于心的激动不安。这些练习曲多数都篇幅短小，情绪情感表达相对也比较内敛。对于音色的控制等方面是演奏者需要重点学习的内容。下面从四个方面深入探讨斯克里亚宾钢琴练习曲 Op.42 的演奏与教学。

第三章 斯克里亚宾钢琴练习曲的演奏技术分析

3.1 内在隐性的旋律声部的演奏处理。

斯克里亚宾曾这样说过：“旋律是分解了的和声，和声则是一个被压缩的旋律的纵向化”。¹ 斯克里亚宾练习曲 Op. 42 虽然开始创作于 1903 年，这一属于其创作中后期的年代，但是这部作品在旋法上仍然明显区别于其创作生涯后期当中受到神学观念影响的创作特征，Op. 42 的主要旋律仍然大都是清晰的。自浪漫主义时期以来，线条化的旋律声部处理方式已然是司空见惯，在大量的以线条化旋律处理方式呈示主题音调的浪漫主义时期的佳作当中无独有偶，斯克里亚宾练习曲 Op. 42 中的旋律作线条化的处理方式亦然，但不同于浪漫主义时期作品悠长的旋律线条，斯克里亚宾练习曲 Op. 42 中的旋律往往充满激情和戏剧性效果，将意惹情牵般的旋律片段融为一体。其中的旋律线条化大致分为两类：一类是明示于乐谱之上的旋律声部，另一类，如本节伊始所提及的——旋律声部隐含于分解的和声当中。隐藏的旋律声部归于斯克里亚宾继承勃拉姆斯般复合节奏的使用手法，使旋律线条化在双手节奏的错位演奏上难度艰深。

清晰且一目了然的旋律声部无疑会为演奏者带来直观便利的演奏，斯克里亚宾练习曲 Op. 42 中，第 2、4、5 和 6 号都是拥有明示的旋律声部或者谱面明示于复杂的和声内部的旋律声部贯穿作品始终的。

隐含旋律线条的演绎需要拥有敏感的音乐感知能力和深厚的音乐理解能力，在 Op. 42 中，第 1、5、7 和 8 号作品的旋律音或旋律线条大都隐含于连音节奏当中，尤其是 Op. 42 No. 5，这一著名的练习曲不仅拥有之前提及的明示的旋律线条，如下，

谱例 1(第 1 小节):



隐含的旋律音线条化在整体音响效果的衬托下亦十分惊艳。右手大拇指和食指弹奏支撑和声的内声部的同时，其余手指需勾勒出清晰的旋律线条。如下

谱例 2(第 31—32 小节):

¹ 罗伯特·摩根，《二十世纪音乐》，上海音乐出版社，2014 年 1 月第一版，第 60 页



Op.42 No.7, 右手三连音中双音的上方音构成了主旋律, 用小指将旋律音表达出来, 而下方音则充当和声背景, 而三连音内其他单音既起到整体和声纵向化支撑的作用, 又兼有充实旋律线条的作用。

谱例 3 (第 1—4 小节):



区别于上例, Op.42 No.1 和 Op.42 No.8 这两首中右手的主旋律都主要以单音的形式呈现, 与 Op.42 No.5 的首部单音旋律线条呈现方式相同, 但却属于隐伏旋律线条。Op.42 No.8 中虽然表现为隐伏的旋律线条, 但却很有规律, 旋律音为每组五连音的第一个音和第四个音, 因而产生了附点节奏的效果。

Op.42 No.1 则更为特别, 在 3/4 拍的基本律动下, 每小节上方声部的八分音符三连音与下方声部四分音符五连音的分解和弦形成对位。旋律音为每组三连音的第一音符或第二个音符, 同样是隐伏的旋律线条。由于旋律音的间歇出没, 导致旋律音特殊的排列位置给予音乐于独特的韵律感。演奏上, 为了配合乐曲速度的快速行进, 使得旋律线条化更加明显, 如在开始处的第 1 小节的第一个音下行到第二个音相差小七度再连续上行两个小六度, 手腕可略高于掌关节, 旋律音程下行时手腕略向内侧倾斜, 手臂和肩部要完全的放松。而对于手指的触键来说, 要尽量保持低平触键, 即手指尽量贴键弹奏。

谱例 4 (第 1—3 小节):



第 25 小节至 28 小节中左手的八度音程与附点节奏的结合，颇具舞蹈性和戏剧性，在此则是要突出左手声部上带附点的变化音。

谱例 5（第 25—28 小节）：



乐曲音响效果从整体上来说轻盈柔和，因此演奏时需用手指肉垫较多的部位触键，有助于产生更为柔和的音色。弹奏时手指贴键，并将手指尽量展开。而右手在手臂转移中需要用更深入的触键来弹奏旋律音，重心偏向 5 指的一侧，使之突出于其它声部之外，避免在弹奏中容易出现的大拇指触键过重的问题。

3.2 弹奏中的节拍交错及重音对位

在钢琴演奏中，节拍的交错往往导致节拍强弱关系的复杂化以及重音的错位。斯克里亚宾练习 Op.42 当中，涉及节拍交错的元素十分广泛，主要包括横向交错和纵向交错两种。

斯克里亚宾练习曲 Op.42 中节拍横向上的交错，即在作品开始处规定的节拍下，由于斯克里亚宾本人对于不同种类连音符的使用偏好以及句法划分的特殊处理，而打破或不同于规定拍子的一种音乐表现。例如：

谱例 6（第 1—3 小节）：



上例是 Op.42 No.2 的 1 至 3 小节，2/4 拍，第 2、3 两小节中的下方声部完全由十六分音符为单位拍的五连音支配，上方声部亦可以视作五连音的变化节奏形式。如此，节奏重音基本上受 5/16 拍强弱律动的控制，此例是为斯克里亚宾练习曲 Op.42 中，2/4 拍与 5/16 的交错。每组五连音形成一个细微的音量上的起伏。随着力度的变化，触键的深浅也要随之变化，当音乐渐强时要对应配合手腕的下沉以及指尖触键的深化。由于上方声部的旋律是以四小节为一句的句法划分，下方伴奏音型声部的八组五连音除了需要做出瞬息间的强弱走向之外，还要使之连结为一个整体——即与上方声部主旋律相呼应的悠长的伴奏背景。练习中，为了达到双手在节奏配合上自如的目的，应先练习交错节拍的对比，再渐渐调整使之符合基本节拍。除此之外，由于上下两声部均有较多的二度进行，在节拍交错的前提下，为了达到清晰的音响效果，踏板则需要尽可能浅尝，以免生成破坏和扰乱旋律进行的音响。

除了类似上例中由不同单位拍转换形成的横向的节拍交错外，相同单位拍的节拍横向交错同样在 Op.42 No.7 中使用地行云流水。在这首练习曲中斯克里亚宾依旧采用了左右手“三对四”的复合节奏型。在力度层次与节拍交错的中和方面，由于这首作品几乎每次主题旋律都是以 P 的力度开始，在转为相对明亮的大调后反而更加强调了 PP 的力度，因此，在准确把握三对四复合节奏的基础之上，将重心点放到右手的四五指上，其余单音需轻巧带过，并保持三拍子的节奏感的稳定。

谱例 7（第 11—12 小节）：



上例为斯克里亚宾练习曲 Op.42 No.7 中的片段，当中由下方声部而得，在明显的

2/4 拍的律动控制。上方声部由于旋律线条化需要而造成的连线片段化，其节拍成为了 3/4 的律动。

同为 Op.42 No.7，上方声部如之前提及，为横向的 2/4 拍与 3/4 拍的交错，下方亦有横向的交错。

谱例 8（第 15—16 小节）：



涅高兹在谈到斯克里亚宾作品中的节奏问题时说到：“如果学生连这样简单的复节奏的列子也弹不好的话，那么我常建议他左右手轮流弹这样的音型，同时注意把四分音符的时值弹得数学般精确。”¹

类似的不同声部与作品基本节拍异化形成节拍交错的例子，如 Op.42 No.8，第一部分和第三部分都采用得是“三对五”的节奏对位形式。但由于双手休止符时值的不同，右手五连音和左手三连音的第一个音并不是同时触键，也就是说演奏过程中五连音的第三个音需与三连音的第二个音进行准确的对位。作品一开始由带八分符点休止的五连音的弱起引入，而后右手五连音固定音型式的旋律和左手的三连音的分解和弦织体相对位。

谱例 9（第 1—2 小节）：



如上，在 4/4 拍的前提基础下，上下声部分别与 4/4 拍形成 5/16 与 3/8 拍的交错。既然两声部与作品初始节拍形成交错，那么，两个声部间就相互形成了纵向的节

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 年一月第 1 版，P50

拍交错。比如在 Op.42 No.6 的中、低声部层与作品规定节拍 3/4 拍相悖，形成了 5/16 与 3/8 拍的纵向交错，这与 Op.42 No.7、8 两首作品中的情形类似，都非与作品规定拍之间形成的纵向交错。

谱例 10（第 1—2 小节）：



另一种纵向交错就是与作品规定拍的旋律形成的纵向节拍交错。如 Op.42 No.4 中高低两声部形成了旋律基本律动 3/4 拍与可以理解为 8/9 拍的连续三连音伴奏音型的节拍交错。

谱例 11（第 1—3 小节）：



Op.42 No.5 则在上、中声部的基本节拍下与低声部可以理解为 8/4 拍的二连音组合形成节拍的交错。

谱例 12（第 31—32 小节）：



演奏者在练习弹奏时遇到节拍交错及重音对位的问题时，需保持双手各自的节奏

律动的均匀，还要将双手自如地融合在一起。节拍的纵、横交错势必造成重音的错位排列，既要考虑到异化节拍的强弱律动，又要兼顾前一节提及的旋律线条化因素，才能够保证音乐的完整度和演绎的自然化。

3.3 和声色彩所需的触键变化及踏板的运用

和众多浪漫主义时期和俄罗斯民族乐派的作曲家相仿，斯克里亚宾亦偏好使用频繁转调和丰富的和弦变化手段来使声音色彩变得绚丽缤纷。在其早期练习曲中，已然出现了频繁的离调与转调以致音乐的和声色彩变化处于瞬息之间，作品的音色随着离调和频繁转调显得如摇曳的调性般失去了中心般，显得不如从前“坚定”。而中期以后的练习曲呈现出也多是上述的状况，即倾向于更加丰富的音色以及以多变的触键方式达成对完满的和声色彩的满足。

以 Op.42 No.4 为例，调性与和声的变化使这首作品具有丰富的色彩。这首练习曲所体现的情绪较忧郁，弹奏时触键速度需尽可能放缓。在触键前尽量对即将产生的声音色彩有所设想。正如美国钢琴家露丝·史兰倩丝卡所说：“在缓慢、优美吟唱的乐句里，使用平坦且多肉的指腹来触键。”¹ 在弹奏由左手演绎的下方声部前数小节的三连音时可以发现，这数小节的关键差异在于左手每小节第一个音由 重升 G 变为 升 G 再变为 还原 G，在弹奏中对左手的第 2 小节和第 3 小节的还原 A 要在统一音色的基础上使之稍凸显出来。

谱例 13（第 1—3 小节）：



右手演奏过程中的第一拍，即高音部分三声部布局下的两个外声部构成的十度音程对于手小的演奏者来说难以够到，因此，在以升 E—升 C—升 G 三音构成的三声

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，2008 年 6 月第二版，P43

部层次在音色上展现出极佳的穿透性和持续性是极具挑战的。弹奏时手指应贴近键面，用富有弹性手腕带动方式轻拂触键，手腕有弹性的点击和及时的放松可以产生具有穿透力的声音。弹完第一个和弦需要等待其音响的延续，并对下方声部的进入施以类似弹性速度的引入方式，以突出第一个和弦的和声色彩。

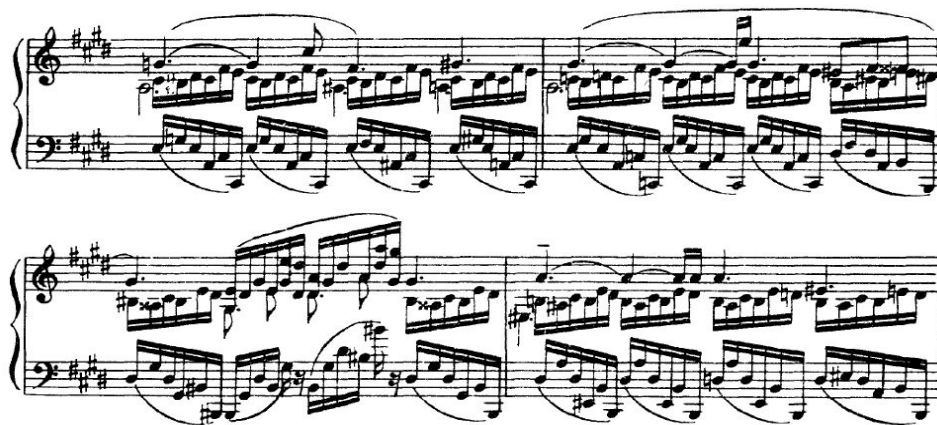
拥有同样浓厚三声部上部织体的 Op.42 No.5 与前例类似，第一部分除旋律以外的每层织体采用较为固定的节奏型。从中声部持续的 C 可知，A 音为附加的调式六级音，A 音一升 A 音的循环浮动随着旋律音的变化保持级进，烘托出和声色彩。弹奏时应适当强调和弦根音，而对附加的 A 音有所控制。

谱例 14 (第 1—3 小节):



从第 9 小节开始，中声部节奏也变换成为十六分音符为基本律动的的运动形式。双手同时进行的固定节奏型使和声的张力以及织体的丰满程度都得到了提升。

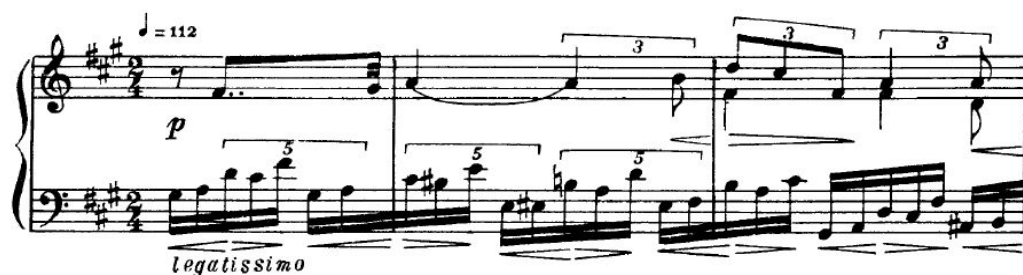
谱例 15 (第 9—12 小节):



在作品演奏中除了通过手指触键变化来改变和声色彩，踏板也是很重要的和声色彩多样化的途径之一。切分踏板又常被称为“音后踏板”，即踏板的切换与音符演奏的紧密切位。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得到了大量的运用，切分踏板的使用既可保持声音的连贯性，也可以使不同的和声层次得以清晰展现。

如 Op.42 No.2, 左手声部以打破 2/4 拍基本律动的五连音方式促成了一个音量上的起伏，可根据音量需求用踏板来辅助渐强的效果，使整体和声背景得以延续，由于全曲包含了大量的二度进行，踏板需要尽可能浅的触踏，避免由于踏板的触踏过深与密集的音程进行杂糅造成的音响混杂。此外，为防止踩踏板时突然的动作变化而影响手指弹奏的连贯性，应对踏板的使用幅度和力度进行控制。

谱例 16（第 1—3 小节）：



如上例中所提及的，在同一和弦的和声支持下，旋律中常有很多二度进行，这是如果不连续切换踏板并且控制触踏的深浅，旋律和音响就会朦胧与混杂，可见，适当的踏板使用方法在获得完整的和声效果的同时亦可使旋律的清晰度提高。

又如 Op.42 No.6 上方声部每小节三组五连音中，第四个音触键后中要及时使用一次切分踏板，使上方声部旋律之外的和声背景得以连贯。

谱例 17（第 1—2 小节）：



除延留音踏板外，弱音踏板在斯克里亚宾练习曲中的运用亦必不可少。弱音踏板可以使音色更加柔和。如很多作曲家的手法，斯克里亚宾在乐曲的结束处亦偏好使用力度上的渐弱以达到音响逐渐消失趋于平静的效果，在作品结束处使用左踏板，Op.42 No.1、2、4、5 中即有大量的运用。

Op.42 No.4 的第 13、14 小节，在乐曲进行中为了营造朦胧的音响和渐弱的效果，并使音色轻柔黯淡，使用左踏板也是绝佳的处理方法之一。

谱例 18（第 11—16 小节）：



再如 Op.42 No.5 的第 8 小节第四拍，为了凸显首段的结束时音乐情绪上发生的变化，使用弱音踏板达成 PPP 的音响效果。

谱例 19（第 8—9 小节）：



斯克里亚宾练习曲中也有一些几乎整首都不使用踏板的作品。比如 Op.42 No.3，一首集中的小二度颤音练习，其中还包含半音阶的运用。这首练习曲要求的速度极快，并且音量极弱。这时如果还大量使用踏板必然会造成音响的杂乱。

谱例 20 (第 1—2 小节):



总之, 通过触键的变化和踏板的使用达成追求和声色彩变化的目的在斯克里亚宾练习曲 Op.42 中是比较艰深和复杂的。

3.4 多声部演奏中对于伴奏声部的处理

斯克里亚宾练习曲 Op.42 中多层次的织体写作显示出了他对于复调化写作的偏爱, 伴奏声部不仅只作为和声背景, 还常以线条化的形式与主旋律声部相呼应。伴奏声部有时与旋律并行交织, 形成多层次的线条集合, 有时又作为旋律的补充。俄国钢琴家米哈伊尔·雅诺维斯基曾提到: “斯克里亚宾终身都在不断地探索旋律与伴奏的比例分配问题, 左手两手的任务趋于相同也显示出了作曲家在刻意回避 19 世纪浪漫派作曲家常用的写作模式。”¹ 本节在此将以 Op.42 No.5 和 Op.42 No.3 的部分段落为例, 对斯克里亚宾练习曲 Op.42 在多声部演奏中对于伴奏声部的处理进行探析。

Op.42 No. 5, 作品 42 中情绪激昂的一首, 全曲主要由 a 和 b 两个材料组成, a 部分材料多半音结构, 左手为典型的斯克里亚宾式的富于动力性的伴奏结构, 表现出不安、混沌而略带紧张与喘息的音乐性格和特性。b 部分材料相对柔和又不失深邃的起伏旋律与 a 部分形成强烈的对比。

a 材料共出现了三次, 相应材料的织体则进行了两次演变, 由谱例中可以看出, a 材料原型以左手的一个动力型伴奏为一个单位, 与上声部中两个下方层次共同组成伴奏背景。其中, 中声部与左手动力型伴奏形成相反的走向, 而最上层则为旋律。a 段开始需要同时强调最上层声部之下两个声部中在乐曲推进中的半音进行。

¹ 【俄】米哈伊尔·雅诺维斯基:《斯克里亚宾钢琴作品解读》, 张奕明 蔡泉译, 上海音乐出版社, 2009 年 5 月第一版, P50

谱例 21 (第 1—5 小节):

Affannato $\text{♩} = 84$

而从第 8 小节开始 a 段第二次主题的呈示, 同样的主体材料中声部出现了变化。右手中声部由原来的两个音扩大为与左手动力型伴奏音数相同的六个音, 而走向继续保持与动力性伴奏的方向进行。在演奏的处理上, 为了保证两条跑动型的十六分音符伴奏跑动的清晰性, 应减少踏板使用的同时并保持浅踩浅放。

谱例 22 (第 8—11 小节):

而第二次演变则发生在第 30 小节：左手的八度大跳充满了张力。而最上层的旋律声部则演变成六个音，重复音的加入为激动的情绪造势，而这种重复音音型又极易因弹奏时生理和心理的紧张造成手指的僵化导致混乱主旋律的无法突出，因此，建议在慢速练习的过程中，就将作为伴奏声部的重复音与旋律音进行音量上的区分。另外，同样值得一提的是同音程伴奏的中层则为与左手八度产生复合节奏的组合，再糅合之前提及的含同音与主旋律夹杂其中的两个声部层形成更加复杂的复合节奏组合。

谱例 23（第 30—31 小节）：



而 b 材料的两次呈现也有所不同：第 21 小节以八度音程呈示主旋律，为增添旋律的延续性可以对踏板频率有所提升。

b' 段落与上述的八度主旋律呈示相比更加强调了技术，音乐情感上也更进一层。要在右手两组 16 分音符的基础上将长线条旋律表达出来，因此建议在练习的过程中，手掌重心偏向小指一侧，大指轻轻带过即可。

谱例 24（第 40—41 小节）：



再如 Op42, No3，以练习双手 4, 5 指的颤音为主要技术课题的练习曲。在十六分音符为基本律动的三连音组合下，作品如无穷动般的阐释凭添了几份鬼魅的色彩。

谱例 25 (第 1—4 小节):



全曲都在 ppp 的力度范围内，在演奏中为体现音乐的轻盈灵动，手指尽量低触键。乐曲开始处的伴奏声部是在右手上而主旋律则由左手承担，双手都以三连音的形式出现。两个声部如复调一样清晰的分开。从第 9 小节起由于旋律在高低声部的穿插变动，使伴奏织体也随之转移。

结 语

斯克里亚宾练习曲大都短小精致，乐曲结构明晰，但调性、节奏和织体通常表现得较为复杂。斯克里亚宾的练习曲既有对古典、浪漫传统音乐的继承和发扬，也饱含了极具个性化的音乐语言和复杂的演奏技术。

斯克里亚宾的音乐创作在和声配置等方面既沿袭了传统又打破了传统。早期练习曲中充满了浪漫主义的诗情画意和强烈涌动的激情。而这些练习曲由于在手指伸张和远距离音程跳跃上对演奏者有一定的考验，可以很好的锻炼手指、手腕的灵活性。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人的风格特点，而且作品音色上所发生的变化也很值的在研究和练习过程中多加注意。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。

学习斯克里亚宾练习曲不仅可以拓展演奏者的技术能力，还可以对进一步学习二十世纪钢琴音乐作品有所助益。刚开始学习这些练习曲的学生，可以先接触其早期作品。早期练习曲的风格非常接近肖邦练习曲带的风格，相对较易于掌握，并可以使他们从中了解和熟悉斯克里亚宾的音乐语言。本篇论文对斯克里亚宾练习曲中包含的一些技术课题和弹奏方法，如多声部织体中旋律的处理、踏板的运用等进行研究，旨在使弹奏者对整套练习曲的基本弹奏方法有所了解，并为今后深入掌握斯克里亚宾的作品演奏奠定坚实的基础。尽管本文仅限于对斯克里亚宾钢琴练习曲 Op.42 的演奏分析与教学探讨，但笔者所希望的是通过本文鼓励更多的人去了解并学习斯克里亚宾的钢琴作品，从而有更多的音乐教育者和钢琴演奏者对其钢琴音乐作品做出研究与演奏的尝试。

参考文献

(一)著作类

- [1][俄]米哈伊尔·雅诺斯维基. 斯克里亚宾钢琴作品解读(张奕明 蔡泉 译)[M]. 上海音乐出版社, 2009.
- [2][苏]涅高兹. 涅高兹谈艺录——思考·回忆·日记·文选(焦东建, 董茉莉译)[M]. 人民音乐出版社, 2003 年第 1 版.
- [3][匈]约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧(姜长斌 译)[M]. 人民音乐出版社 2000.
- [4][波]约瑟夫·霍夫曼. 论钢琴演奏 [M]. 人民音乐出版社, 1984.
- [5]王文. 斯克里亚宾和声研究[M]. 人民音乐出版社, 2012 年 9 月.
- [6]克拉伦斯·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表情(周薇 译)[M]. 人民音乐出版社, 1995.
- [7]西莫·芬克. 精通钢琴技巧: 钢琴学生、教师与演奏者指南(郑兴兰 译)[M]. 人民音乐出版社, 2008 年 12 月第 1 版.
- [8][波]约瑟夫·列文. 钢琴弹奏的基本法则[M]. 人民音乐出版社, 2004 年 4 月第 1 版.
- [9][法]多米尼克·夏代尔. 音乐与人生——与 22 位钢琴家对话(卢晓、余思理、蒋坚萍、徐孔环 译)[M]. 安徽教育出版社, 2005 年第 1 版.
- [10]宋莉莉. 斯克里亚宾晚期音乐观念与创作的研究[M]. 中央音乐学院出版社, 2009.

(二)论文类

- [1]余方. 斯克里亚宾钢琴练习曲研究[D]. 上海师范大学, 2006.
- [2]旷星. 斯克里亚宾钢琴练习曲的文化成因和演奏风格的探析[D]. 湖南师范大学, 2007.
- [3]刘昱. 链接钢琴作品与演奏的历史途径[D]. 武汉音乐学院, 2006.
- [4]陈馨婷. 多个研究角度下的斯克里亚宾早期钢琴奏鸣曲[D]. 西南师范大学, 2005.
- [5] 张小羽. 斯克里亚宾钢琴练习曲风格渐变特点研究[D]. 上海音乐学院, 2011.
- [6]陈航. 斯克里亚宾钢琴奏鸣曲创作的哲学基础[D]. 南京师范大学, 2007.
- [7]张佳佳. 斯克里亚宾 24 首前奏曲 (op. 11) 的研究[D]. 东北师范大学, 2007.
- [8]刘莎莎. 钢琴练习曲发展史研究[D]. 西北师范大学, 2007.
- [9]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[D]. 西安音乐学院, 2008.

- [10]田元. 德彪西《12 首钢琴练习曲》的艺术特征与演奏分析[D]. 西安音乐学院, 2010.
- [11]常静雅. 斯克里亚宾《24 首前奏曲》之研究[D]. 山东师范大学, 2012.
- [12]许颖艺. 浪漫主义时期钢琴前奏曲的研究及在钢琴教学中的运用[D]. 上海音乐学院, 2012.
- [12]王霆. 斯克里亚宾晚期作品中的音高组织关系研究[D]. 上海音乐学院, 2008.
- [13]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.
- [14]栗树. 探究斯克里亚宾作品 Op. 8 的创作与演奏[D]. 陕西师范大学, 2010.

(三)期刊类

- [1]钱亦平. 斯克里亚宾的钢琴练习曲[J]. 音乐爱好者, 2002, 01:61.
- [2]于焱. 浅析斯克里亚宾与拉赫玛尼诺夫迥异的钢琴风格[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2006, 03:86-89.
- [3]王永振, 陈霖. 外国钢琴练习曲的发展及演变[J]. 交响. 西安音乐学院学报, 2001, 01:46-50.
- [4]舒畅. 钢琴练习曲发展轨迹初探[J]. 云南艺术学院学报, 2007, 03:93-95.
- [5]李蕾, 巫芳菲. 论肖邦 24 首钢琴练习曲的艺术价值[J]. 长春大学学报, 2007, 11:128-131.
- [6]潘好. 论神秘和弦在斯克里亚宾晚期钢琴练习曲中的体现[J]. 科教文汇(中旬刊), 2009, 04:264.
- [7]余方. 斯克里亚宾钢琴练习曲中复节奏的弹奏研究[J]. 艺术研究, 2009, 02:86-87.
- [8]余方. 斯克里亚宾钢琴练习曲声部线条的弹奏处理[J]. 钢琴艺术, 2011, 07:42-45.
- [9]林嘉旋. 斯克里亚宾音乐创作的文化成因分析[J]. 艺术教育, 2008, 06:104-105.
- [10]窦青. 钢琴练习曲的初步研究[J]. 钢琴艺术, 2004, 08:41-43.

致 谢

转眼间三年的研究生求学生活即将结束，回首往昔，奋斗和辛劳成为丝丝的记忆。我的母校以其优良的学习风气、严谨的科研氛围教我求学，以其博大包容的情怀胸襟、浪漫充实的校园生活育我成人。值此毕业论文完成之际，我谨向所有关心、爱护、帮助我的人们表示最诚挚的感谢与最美好的祝愿。

本论文是在导师的悉心指导之下完成的。三年来，导师渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，朴实无华、平易近人的人格魅力对我影响深远。导师不仅授我以文，而且教我做人，虽历时三载，却赋予我终生受益无穷之道。本论文从选题到完成，每一步都是在导师的指导下完成的，倾注了导师大量的心血，在此我向我的导师表示深切的谢意与祝福！当然本论文的完成也离不开其他各位老师、同学和朋友的关心与帮助。在此也要感谢各位老师对论文开题、初稿期间所提出的宝贵意见。回想整个论文的写作过程，虽有不不易，却让我经历了思考和启示，因此倍感珍惜。